# بررسی ادبیات داستانی دوره انقلاب

## با تأملی بر داستان نویسی میثاق امیرفجر

زهرا علینقی بیگی*

**اشاره**

**در این مقاله کوشش شده است تا تصویری از داستان‌نویسی دوران انقلاب ارائه شود و در حد بضاعت چنین مجالی دیدگاه‌های نویسندگان این دوره بر اساس تحولات و شرایط حاکم بر جامعه بر داستان و داستان‌نویسی بررسی شود. در جریان کند و کاو، نگارنده به این نتیجه رسید که می‌توان سه جریان برای داستان‌نویسی این دوره در نظر گرفت که البته با نگاهی موشکافه‌تر و بررسی آثار یکی دو سال اخیر چه بسا نگاه‌های جدیدی در داستان‌نویسی ایران به‌وجود آمده است؛ اما در این مقاله بیشتر بر روند داستان‌نویسی به‌خصوص در سالیان آغازین انقلاب تکیه شده است و داستان‌هایی که تحت‌تأثیر تحولات جدید به وقوع پیوسته آن دوران نوشته شده است زیرا این برش از حوادث و رویدادها به هر حال بخشی از تاریخ گرانبار ایران عزیز است و نمی‌توان از آن چشم پوشید و همچنین نمی‌توان تأثیر آن را در تاریخ ادبی سرزمین‌مان نادیده گرفت. در این مقاله برای نمونه به داستان‌نویسی میثاق امیر فجر به عنوان یکی از نویسندگان دورهٔ انقلاب می‌پردازیم و در سه داستان از او شاخص‌ترین ویژگی‌های ادبیات داستانی دورهٔ انقلاب را بررسی می‌کنیم.**

**چون موضوع کار در این مقاله بررسی داستان‌نویسی است، در آغاز نگاهی اجمالی به داستان و پیدایی آن در ایران می‌اندازیم و سپس داستان‌نویسی در دوره پس از انقلاب را بررسی می‌کنیم.**

### داستان

داستان در حقیقت آن بخش از ادبیات است که خصلت ساختگی و ابداعی آن بر جنبهٔ واقعی‌اش غلبه کند. بر اساس این تعریف داستان اگر چه حادثه‌ای تخیلی است، اما بی ارتباط با دنیای واقعی نیست. جمال میرصادقی در این‌باره می‌نویسد: «هر اثر هنری صرف‌نظر از کیفیت متن آن ما را با انعکاس از جهان واقع روبرو می کند. اثری وجود ندارد که به نحوی با واقعیت‌های جهان خارج ارتباط نداشته باشد. حتی اگر چه در ترکیب خود به ظاهر هیچ شباهتی به اشیاء، موجودات و حوادث واقعی نداشته باشد، جزء به جزء آن از جهان واقع گرفته شده است ».[۱]

به عبارتی « ادبیات در واقع بازتاب فرآیند اجتماعی است که خلاصهٔ جوهر و چکیدهٔ تاریخ است ».[۲] به همین مناسبت یکی از کارکردهای داستان، نشان دادن تصویری از اجتماع است که نویسنده در آن زندگی می‌کند. این ارتباط میان دنیای بیرون و دنیای داستان به ما کمک می‌کند، تا بتوانیم با بررسی داستان به تصویری راستین از جامعه دست یابیم. به گفتهٔ رولان بارت «اسلوب نوشتار، کارکرد و مناسبتی میان آفرینش و جامعه است. اسلوب نوشتار، زبانی ادبی است که بر اثر هدف اجتماعی خود دگرگون شده است. اسلوب نوشتار فرمی است که به خدمت قصد انسانی درآمده و بنابراین با بحران‌های بزرگ تاریخ مربوط شده است».[۳]

ادبیات دیرپای ما همواره آیینه‌ای از اندیشه، فکر و دگرگونی‌های اجتماعی دنیای پیرامونش بوده است.

هر جا انقلابی در تاریخ یک سرزمین روی داده است با انقلابی در ادبیات آن سرزمین نیز روبرو می‌شویم و انقلاب مشروطه هم یکی از همان‌ها است. در این دوران نویسندگان به تقلید از آثار ترجمه شده، به نوشتن آثاری در انتقاد و تشریح نابسامانی‌های فرهنگی و اجتماعی جامعه پرداختند. از آن پس بار این مسئولیت عظیم بر گردن نثر فارسی بود و در این میان داستان چونان ظرفی بود که ذهنیت یک ملت را در خود جای می‌داد. نویسنده از این پس به وسیلهٔ داستان، سخنش را با درک خاص خود از جامعه و وظیفهٔ خویش می‌نگارد؛ زیرا داستان به عنوان آینهٔ رویدادهای اجتماعی زمانهٔ خویش مطرح می‌شود و این رسالت عظیم را بر دوش می‌کشد.

به نظر می‌رسد پیدایش داستان‌های اجتماعی در ادبیات فارسی باعث گسترش هر چه بیشتر این ارتباط شد. «پیدایش داستان‌های اجتماع نگارانه در سال‌های ۱۳۳۷ پاسخی بود به نیاز اجتماعی هنری یک دوران خاص. واکنشی بود بر ضد ادبیات افسانه‌پرداز و اسطوره‌گرای دهه ۱۳۳۰ که از شدت تکرار دل آزار شده بود ».[۴]

در داستان‌های نوین فارسی بعد از مشروطیت، شرح و توصیف جامعهٔ عقب‌ماندهٔ ایران و ظلم و ستمی که به گروه‌ها و طبقات محروم جامعه می‌شود، جایگاه بارزی را به خود اختصاص می‌دهد. تا قبل از نگارش داستان‌های اجتماعی، داستان‌نویسان بیشتر به بیان مسائل شخصی و احساسی و عاطفی می‌پرداختند و برای آن صرفاً نوعی ارزش زیباشناختی قائل بودند و بر جنبهٔ هنری آن تأکید داشتند. اما کار اصلی نویسندگان این دوره کوشش برای ارائهٔ بازتابی دقیق و وفادارانه از جهان واقعی است. در دوره ای صفت مشخصهٔ اثر هنری را خیالی بودن آن می‌دانستند. در دوره‌ای دیگر توجه به مضامین اجتماعی اهمیت می‌یابد و در دوره‌های بعد توجه به مضامین اخلاقی، مذهبی و ... جای مضامین اجتماعی را می‌گیرد که در توضیح ادبیات دوره انقلاب، بیشتر به آن خواهیم پرداخت.

## ادبیاتِ سال های پس از انقلاب

هر اثر یک نویسنده، نشان‌دهندهٔ روح جامعه است؛ به عبارت دیگر اگر هم‌محتوایی اجتماعی نداشته باشد، با تغییر و تحولات موجود در جامعه، ادبیات هم تغییر می‌کند. هر پدیده پس از پیدایی خود باعث تغییر و تحولاتی در هنر و ادبیات جامعهٔ خویش می‌گردد و با توجه به اینکه هر اثر می‌تواند دیدگاه و عقاید شخصی نویسندهٔ آن باشد، به مناسبت تغییرات زمانه، شیوهٔ زندگی، نحوهٔ نگاه و دیدگاه‌ها نیز تغییر می‌کند. «تنوع موردنظر در ادبیات داستانی هر عصر و دوره‌ای تابع مستقیم از تنوع رویدادهای اجتماعی است. هر چقدر یک اجتماع تحولات و دگرگونی‌هایش بیشتر باشد، ادبیات آن اجتماع نیز تنوع بیشتری خواهد داشت».[۵] نویسنده بر اساس جریانات حاکم بر جامعه، بازگوکنندهٔ این تغییر و تحولات می‌شود. بدین ترتیب در هر دورهٔ تاریخی، طرز تلقی و نگاه نویسنده به مسائل و جریانات اطرافش تغییر می‌کند.

یکی از دوره‌های مهم تاریخ ایران، دورهٔ انقلاب اسلامی است. «بهمن ۱۳۵۷ در تاریخ معاصر ایران جلوه‌ای ویژه یافته است. چون از یک‌سو هنگام فروپاشی نظام شاهنشاهی و از دیگر سو آغاز رهایی و شکل‌گیری جمهوری اسلامی است. نظام ۲۵۰۰ سالهٔ شاهنشاهی، سرانجام با خیزش شورانگیز مردم به رهبری امام خمینی به... تاریخ پیوست».[۶] بر این اساس با تغییرات پیش‌آمده در تاریخ جامعهٔ ایران و عرصهٔ گوناگونی این حوادث، نقش و وظیفهٔ ادبیات هم تغییر کرد و نسل هنری پس از انقلاب هر لحظه با حادثه و تحولی جدید روبرو شد. « انقلاب در دههٔ ششم، فضای اختناق و استبداد را شکست و وظایف و راه نوینی فرا راه داستان‌نویسان قرار داد و در متن حرکت مردمی خود ناگزیر، اندیشهٔ هویت ایرانی ـ اسلامی را در هنر به‌ویژه ادبیات برانگیخت و در مسیر داستان‌نویسی تغییرات ماهوی پدید آورد ».[۷]

ما بازتاب چنین تحولی را در عرصهٔ ادبیات، در سطح واژگانی آثار هم مشاهده می‌کنیم که به نوعی نشانگر تغییر مفاهیم ارزشی آن است. «با هر برش تاریخی ـ سیاسی در جامعه، مفاهیم ارزشی، اخلاقی، اجتماعی و سیاسی آن نیز دستخوش تحول می‌شود .... در رویکرد واژگان، بسامد کاربردی واژه‌ها در ادبیات یک دوره پژوهش می‌شود. چون واژه‌ها نمودی از رفتارشناسی اجتماعی زبان است. مثلاً وقتی شما با آثار «صادق چوبک» روبرو می‌شوید، می‌بینید سخن از گند و کثافت، فحش‌های جوراجور، صحبت از زنان بدکاره، غوطه‌خوردن در زشتی‌ها و پلشتی‌ها، وصف گنداب‌های اجتماع، صحنه‌های شهوت‌انگیز، مجالس عیش و نوش، بوی حشیش و مرفین، سراسر آثار و فضای ذهنی نویسنده را آکنده است و واژگانی مبتذل و مرتبط با خوی حیوانی انسان، بسامد بالایی دارند.

بنابراین از این طریق می‌توانید گسترهٔ جامعه و محیط زندگی آن نویسنده را که سرشار از نابهنجاری‌ها، حوادث و نابسامانی‌ها و زشتی و فساد است، بشناسید؛ زیرا آثار چوبک در فاصلهٔ زمانی ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۵ که بحرانی‌ترین و پرحادثه‌ترین ایام زندگی اجتماعی تاریخ معاصر است، پدید آمده‌اند».[۸] و در دورهٔ انقلاب واژگانی نظیر ساواک، روشنفکر مذهبی انقلابی، مبارزه، بسیجی، رزمنده و عامل بیگانه وارد

عرصهٔ داستان‌نویسی شد.

بی‌گمان هر دورهٔ تاریخی فراز و فرودهایی دارد و ما نمی‌توانیم منکر چنین واقعیتی شویم. حوادث همان‌گونه که وارد متن زندگی مردم می‌شود، به همان صورت وارد ادبیات هم می‌شود. «با هر نسل حساسیت ادبی تغییر می‌کند که مشخص‌کنندهٔ ادبیات یک دوران از ادبیات دوران‌های دیگر است ».[۹]

در حقیقت سه جریان عمدهٔ فکری در رابطه با ادبیات پس از انقلاب به‌وجود آمد:

**دستهٔ اول** گروهی بودند که اعتقاد داشتند انقلاب باعث تعالی و غنای مضامین و محتوای ادبی شده است. به گفتهٔ رضا رهگذر «نوعی غنا و تعالی ـ هر چند به تناسب نویسندگان مختلف سنی ـ در مضامین و محتوای داستان‌ها رخ نمود که پیش از آن بی‌سابقه بود، به بیانی دیگر صورت پرستی منحط لااقل برای سالیانی چند از ادبیات داستانی ما رخت بربست ».[۱۰]

گروهی از نویسندگان فوق با تولد انقلاب به دنیا آمدند و با آن رشد کردند و با توجه به حال و هوای آن دوره آثار گوناگونی را خلق کردند که منجر به گرایش‌های جدیدی در ادبیات شد. «با پیروزی انقلاب مسائل تازه‌ای به میان آمد که مهمترین آن، حرکت نویسندگان بر سکوی دینی بود. این نویسندگان بیشتر به باورها و آداب و رسوم و سنت‌ها و توصیف مبارزه‌های دین می‌پرداختند و راهنمای ایشان در کار، فرهنگ اسلامی بود».[۱۱]

این گروه آثارشان با رویکردی اجتماعی و بر اساس تعهدات اعتقادی و انسانی نوشته می‌شد. «از جمله مضامینی که در این دوره به خصوص توسط نویسندگان نسل انقلاب بیش از بقیه مطرح می‌شود، می‌توان به بی‌توجهی به مادیات، دعوت به اخلاقیات و الهیات و مابعدالطبیعه، ستیز با استعمار و استثمار و استبداد و بی‌عدالتی اجتماعی و کفر و الحاد، استقبال از شهادت و جهاد و رویکرد به عرفان اشاره کرد».[۱۲]

علاوه بر وقوع انقلاب در همان اوایل این دوره، در سال ۱۳۵۹ جنگ بین ایران و عراق واقع شد و این نیز از موضوعات و حوادثی بود که مسلماً مورد توجه نویسندگان این دوره واقع شد و عکس‌العمل‌های مختلفی را ایجاد کرد. در این موضوع، گروهی از نویسندگان «کسانی بودند که می‌خواستند تجربه‌های خود را از حضور در خطوط مقدم به دیگران انتقال دهند. آنان نگران از فراموش شدن ارزش‌های جنگ، با شتابزدگی می‌نوشتند و کمتر موفق به خلق جهان داستانیِ قائم به ذاتی با آدم‌های زنده و ملموس می‌شدند و نمی‌توانستند طرز تلقی خود را از ورای ساختاری روایی به شکلی غیرمستقیم به نمایش درآورند. موضع‌گیری مشخص نویسنده در داستان و تحلیل‌های غیرداستانی از مسائل سیاسی و جنگ، از داستان‌نویس چهره‌ای مداخله‌گر می‌سازد... که با حضور بر سر شخصیت‌ها هر نوع آوای مستقلی را از آنان دریغ می دارد. از این رو کمتر داستانی در ادبیات جنگ یافت می‌شود که تفسیر و تعبیرهای مختلفی را برتابد و یا اساساً پیچیدگی ساختاری آن خواننده را به تفکر و تکاپو وادارد».[۱۳] به عبارت دیگر «این نویسندگان از قصه اهرمی می‌سازند برای مبارزه و بیان عقاید و در نتیجه ادبیت متن زیر شعاع نظرگاه نویسنده قرار می‌گیرد... و ظرائف هنری کمتر مجال خودنمایی پیدا می‌کنند».[۱۴]

اما این یک روی این تغییر و تحولات بود.

**دسته دوم** کسانی بودند که به جنبهٔ دیگر این تغییر و تحولات اشاره کرده‌اند؛ داستان‌هایی که به علت ایجاد تحولات تاریخی و هیجانات ناشی از آن، فضایی رازآمیز و پرابهام را به تصویر می‌کشند. این فضای رازآمیز و پرابهام در اثر جدید بودن مسائل تغییر یافته و بی‌ثباتی و عدم‌آگاهی از اینکه چه چیز پیش خواهد آمد، ایجاد شده بود. نویسنده‌ای دربارهٔ این دوران می‌گوید: «مسائلی که در انقلاب به‌وجود آمد، آن قدر عظیم بود که در ابتدا خیلی‌ها دست و پای خود را گم کردند. نمی‌دانستند راجع به چه چیزی بنویسند. آن‌قدر مسائل پشت سر هم و غافلگیرکننده اتفاق می‌افتاد که انسان را گیج می‌کرد. خود من تا دو سال نمی‌دانستم که چه کار باید بکنم. نمی‌دانستم راهم چیست و هدفم چیست».[۱۵]

بر اساس عقیدهٔ این دسته، این دوران از نظر حوادث اجتماعی، دروان تثبیت شده‌ای نبود. نسل هنری پس از انقلاب هر لحظه با حادثه و تحولی جدید رو برو می‌شد. زیرا کشور ما در این زمان با هیجانات انقلاب درگیر بود و آثار ادبی بیشتر به ابلاغ پیام اکتفا می‌کردند. به عبارت دیگر، معتقدند که در این دوره ساخت و ساز نیست و یک دوره توقف در روند ادبیات روی داده است.

**دستهٔ سوم** نویسندگان حرفه‌ای‌تر هستند که یا از جریانات موجود، یعنی وقوع انقلاب و جنگ خود را دور نگه‌داشته‌اند و در این‌باره سکوت کرده‌اند و یا «بیشتر به توصیف حال و هوای شهرهای جنگ‌زده و آشفتگی‌ها و گرفتاری‌هایی پرداخته‌اند که در نتیجهٔ هجوم دشمن، دامنگیر مردم شده است. اینان به جای ترسیم صحنه‌های قهرمانی در جبهه‌ها، از رنج و وحشت‌های مردم عادی به هنگام حملات هوایی سخن می‌گفتند.

عادی شدن و اجتناب‌ناپذیری مرگ، گریز از اضطرابی به اضطراب دیگر، مهاجرت و از هم پاشیدن خانواده‌ها از مضمون‌های مطرح در آثار این نویسندگان است. اینان در جهت مطرح کردن جنبهٔ تراژیک جنگ

قلم می‌زنند. آدم‌ها دیگر دلیران حماسه ساز نیستند، قربانیانی هستند که در عین پایداری به راحتی جان می‌بازند و همین امر، نوعی حس زوال و بی‌اطمینانی به فضای ادبیات پس از جنگ می‌بخشد. نظیر «زمین سوخته» از احمد محمود (۱۳۶۱) و «آفتاب در سیاهی جنگ گم می‌شود» از اصغر عبداللهی (۱۳۶۰)».[۱۶]

صرف نظر از جریاناتی که در رابطه با ادبیات داستانی دوره انقلاب مطرح شد، نگاهی اجمالی به اختصاصات فرعی و جزئی‌تر داستان‌نویسی این دوره می‌اندازیم. از جمله ویژگی‌های ادبیات داستانی در ایران ـ که بخشی از آن نیز مربوط به دورهٔ انقلاب است ـ این است که برخلاف جریان داستان‌نویسی در غرب که ابتدا با رمان شروع شد و به داستان کوتاه منجر شد، در ایران این جریان با داستان کوتاه آغاز شد و پس از انقلاب رمان افزایش بیشتری نسبت به داستان کوتاه در دورهٔ قبل پیدا کرد. برخلاف دورهٔ پیش از انقلاب، در این دوره «بیش از نیمی از مجموع کتاب‌های داستانی که سال ۱۳۷۰ برای اولین بار به چاپ رسیده است را رمان و داستان بلند و کمتر از نصفش را مجموعه داستان کوتاه تشکیل می‌دهد».[۱۷]

از جهتی دیگر، خصوصیت دیگری برای ادبیات این دوره می‌توان قائل شد: «ظهور عده‌ای قابل توجه و نیروی تازه‌نفس در عرصهٔ داستان‌نویسی کشور ... باعث انتشار کتاب‌ها، مقالات و نقدهایی در این زمینه شد .... بیشتر کتاب‌های حاوی مبانی نظری این رشته که سال‌ها قبل از انقلاب به چاپ رسیده بود... به سرعت فروش رفتند و حتی به چاپ‌های مکرر بعدی رسیدند».[۱۸] به عبارت دیگر؛ پرداختن به مبحث آموزش برای تربیت نسل جدید نویسندگان رونق بیشتری یافت و چه بسا این موضوع باعث ورود افراد بی‌شمار نوظهوری در عرصهٔ ادبیات داستانی شد که به‌رغم این گرایش شدید، افزایش کمیت خیلی هم با رشد کیفیت متناسب نبود. زیرا آن چه که برخی نویسندگان این دوره به آن دچار هستند، حکایت از کمی آموزش کاربردی و عدم تجربهٔ کافی از زندگی بین افراد جامعه دارد. به نظر می‌رسد کسانی که در جامعهٔ ما امروزه به نویسندگی روی می‌آورند، به دنبال حرفه‌ای آرام هستند و می‌خواهند بدون تنش و به دور از فراز و نشیب‌ها در کنج عزلت خود نویسنده شوند. غافل از اینکه نویسندهٔ برج عاج‌نشین به دلیل دوری از رویدادهای پیرامون خود و نیاز مردم جامعه، نویسندهٔ موفقی نمی‌شود.

یکی دیگر از نکاتی که در ادبیات این دوره حائز اهمیت است، « گرایش به رئالیسم جادویی ناشی از بحران دورهٔ دگرگونی ارزش‌ها است. آنچه وهم پنداشته می‌شد، به شکلی اغراق‌آمیز پیش چشم همگان جریان می‌یابد و آنچه واقعیتی مطمئن انگاشته می‌شد، به وهمی هر دم به رنگی در آینده مبدل می‌شود. به تعبیری دیگر؛ رئالیسم جادویی سبک بیان شکافی است که بر اثر ورود تجدد به جوامع سنتی ایجاد می‌شود؛ شکافی که از آن باورهای پیشین در جامعهٔ امروزی جریان می‌یابد .... گرایش به رئالیسم جادویی، ناشی از ترجمهٔ رمان‌های نویسندگان آمریکای لاتین است. ترجمهٔ رمان‌های «مارکز» و «آستوریاس» و ... در سال‌های پس از انقلاب به خاطر فضای رازناک و عجیب آنها صورت گرفت».[۱۹]

چه بسا این گرایش تحت‌تأثیر همان جریان دوم داستان‌نویسی در دورهٔ انقلاب باشد که پیشتر آمد. دوره‌ای که به دلیل شتاب تحولات و عدم ثبات موقعیت‌های اجتماعی فضایی مبهم و رازآلود در داستان‌های گروه دوم را ایجاد کرد.

برای اینکه نگاهی موشکافانه‌تر به وضعیت ادبیات این دوره بیندازیم، داستان‌نویسی میثاق امیر فجر را می‌کاویم؛ چرا که سه نوع نگاه برشمرده بر ادبیات انقلاب با اندکی تفاوت در نوشته‌هایش به چشم می‌خورد.

## داستان‌نویسی میثاق امیرفجر

محمد ابراهیم فجر، معروف به میثاق امیرفجر، یکی از داستان‌نویسان دوره انقلاب است. «مشغلهٔ عمدهٔ این نویسنده، تفکر اشراقی و پاسخگویی به نیاز معنوی نسل جوان است. کتاب‌های او سرشار از ایده‌های اخلاقی، دینی، عرفانی و اجتماعی است».[۲۰] به گفتهٔ او «باید ادبیات را به عنوان یک فریضه که مصروف عملی معقول و مفید می‌شود ـ یعنی تمامی خود را در اختیار آن آرمان پرستش‌گرانهٔ قداست‌بار و سودمندی می‌گذارد که برای آن به‌وجود آمده است ـ بنگریم و هنر مفید آن است که در خدمت تعالی آدمی و بهبود اندیشهٔ او و پیشبرد جامعه به سوی خیر و فلاح و در خدمت ساختن بشریّتی مرفه با اندیشه‌های متعال و آرمان‌گرا برآید».[۲۱]

میثاق امیرفجر یکی از نویسندگان دورهٔ انقلاب است که گاه بی‌آنکه به ادبیت ادبیات توجه کند، مفاهیم و پیام‌های مورد نظرش را در قالب داستان به خواننده منتقل می‌کند. «گرایش عرفانی برای قطع محبت دنیا و رفع علایق آن در داستان‌هایش به پرسش‌های مهم فلسفی و اخلاقی و دینی انسان عصر جدید پاسخ می‌گوید.... امیرفجر به آفرینش رمان متعالیه می‌اندیشد و جایی می‌گوید: وظیفهٔ نویسنده پیدا کردن جهان درون و اعماق زیرین حیات و راه بردن به دنیای ایده‌ها است».[۲۲]

اگر چه او بیشتر تلاش خود را صرف پرداختن به درونیات و نیازهای معنوی انسان معاصر کرده است و اگرچه در داستان‌های

«ورقاء»، «نغمه در زنجیر» و... رویکردی عرفانی و اسطوره‌ای دارد؛ اما به خصوص در مجموعه داستان‌های «دو قدم تا قاف» می‌کوشد به صورت هنری تحولات جامعـه را نشان دهـد و موضـوع این داستـان‌های او از محیطـی گرفتـه شـده است که در آن زندگی کند.

اگر بخواهیم جایگاه او را در بین سه گروه نویسندگان دورهٔ انقلاب ـ که پیشتر به آن پرداخته شد ـ مشخص کنیم، می‌توان گفت که آثار او ترکیبی است از شیوهٔ سه گروه یاد شده. وجه شباهت او با نویسندگان گروه اول این است که آثارش رنگ و بویی دینی و مذهبی دارد؛ به عرفان گرایش دارد و در کل به دنبال مضامین متعالی می‌رود. با این تفاوت که او در پی آن است که راهی جدید برای رسیدن به حقیقتی قدیم، فرا روی مخاطب قرار دهد. نظیر داستان «ورقاء».

برخی از داستان‌های او حرکتی دارد به سوی بازنمایی جهانی که در آن زندگی می‌کند و در این داستان‌ها، کابوس‌ها و آشفتگی‌های دنیای پیرامونش را به تصویر می‌کشد. او در دوره‌ای می‌نویسد که نویسنده‌ای دربارهٔ آن دوره می‌گوید: «ما واقعیت را نمی‌توانیم تشخیص دهیم. واقعیت در هاله‌ای از ابهام است. ابهامی که آینده تکلیفش را مشخص می‌کند. باید زمان بگذرد تا ما به حقایق برسیم. ما نیاز به زمان داریم تا بتوانیم حقایق را بازشناسیم و آن را به قضاوت بنشینیم».[۲۳] در داستان باغ تصویر چنین فضایی را مشاهده می‌کنیم، فضایی رازآلود، بی‌ثبات و مبهم. این‌گونه میثاق امیرفجر در گروه دوم نیز جای می‌گیرد.

او مانند برخی از نویسندگان زمانش گرفتار بی‌دردی نیست. (گروهی که سکوت پیشه کردند) و به گریز از مسائل پرتلاطم جامعهٔ اطرافش نمی‌پردازد؛ اگر چه ادای روشنفکری هم در آثارش به چشم نمی‌خورد. در نگاه اول به آثار او به نظر می‌رسد از نظر محتوایی، بین داستان‌های او تناقض وجود دارد و این بدان دلیل است که در عین اینکه می‌خواهد نقاط قوت وقوع انقلاب که روی آوردن به اندیشه‌های مذهبی و عرفانی است را نشان دهد، چشم خود را بر روی آسیب‌هایی که این انقلاب به آن دچار شد، نمی‌بندد. او آسیب‌ها را بیان می‌کند و از این لحاظ در گروه سوم جای می‌گیرد. در داستان «غرقاب» چنین فضایی را به وضوح می بینیم. اما وجه تمایز او با این گروه این است که فقط نیمهٔ خالی لیوان را نمی‌بیند. می‌توان گفت که نه مثلِ گروه اول بسیار خوش‌بینانه می‌نگرد و نه مثل گروه سوم نگاهی کاملاً منفی به موضوع دارد. بلکه او نگاهی واقع‌گرایانه به حوادث زمانه و جامعهٔ خود می‌افکند. به طور کلی امیرفجر کوشیده است که در داستان‌های خود به هر سه جریان عمدهٔ این دوران بپردازد و این مضامین را به شکل نمادین و سمبولیک به تصویر می‌کشد. «او از آیندهٔ انسان نومید نیست؛ اما خواننده را بر پَر قوی آرامش و امید به آینده رها نمی‌کند. او می‌گوید: گوهر وجود آدمی بر رویدادها اثر می گذارد و انسان می تواند در برابر بدی و بحران ایستادگی کند».[۲۴]

او در نویسندگی خود، در توصیف بسیار هنرمندانه عمل می‌کند و به‌گونه‌ای به توصیف صحنه‌های مورد نظر می‌پردازد که گویی همهٔ این تصاویر را از نزدیک دیده و درک کرده است. «صحنه‌های زندان، روستای زلزله‌زده، کلبه‌های روستایی و کاخ‌های اشرافی را از درون می‌نگرد و وصف می‌کند، نه بر حسب شنیده‌ها از این‌رو در تجسم آنها توفیق می‌یابد».[۲۵] این ویژگی در توصیفات داستان «ورقاء» به وضوح دیده می‌شود. توصیفی که از میدان سوارکاری، دانش فلسفه، بیماری

سرطان و به‌خصوص گنجینهٔ اموال قیمتی معدنچی با تمام جزئیات می‌دهد، به‌قدری شفاف و ملموس است که به نظر می رسد نویسنده تمام این صحنه ها را از نزدیک دیده و تجربه کرده است.

در نهایت نگاه واقع‌بینانه در این است که قضاوت دربارهٔ ادبیات انقلاب اسلامی را که هنوز در برابر ادبیات دیرپای تاریخ ایران زمین جوانی است در مسیر پیمودن پله‌های ترقی، بر عهده زمان بگذاریم. چرا که گذر زمان خود سندی است بر ماندگاری یا فناپذیری آثار هنری و ادبی.

اکنون نگاه دقیق‌تر می‌اندازیم بر سه داستانی که از امیر فجر یاد کردیم و تکیه را بر سه جریان داستان‌نویسی این دوره می‌گذاریم. در داستان اول مضامینی را که در ادبیات دوره انقلاب برشمردیم، بررسی می‌کنیم. در داستان باغ فضای رازآلود و مبهم و در داستان غرقاب نگاه آسیب‌شناسانه نویسنده به وضعیت جامعه پس از انقلاب ۵۷ را بررسی می‌کنیم.

**۱. بررسی مضامین: بی‌توجهی به مادیات، دعوت به اخلاقیات و الهیات و مابعدالطبیعه و رویکرد به عرفان:**

در داستان «ورقاء» درونمایه و فکر مسلط بر سرتاسر داستان همان ماجرای آشنای دور افتادن روح آدمی از منشأ و اصل خود است. و داستان، روند چگونگی تعالی روح آدمی طی مراحل مختلف سیر و سلوک عرفانی است. ماجرای تعالی روحی که:

« هبوط کرد تا عظمت عروج را دریابد

[ هم او ] که برای اکمال علم و عمل بدین حضیض خاک افتاد...

تا در بازگشت با دست‌های پر به موطن اصلی خویش بازگردد...

به زمین آمد تا اندوه دام و غم فراق را دریابد

و غایت و غرض خویش را قدر نهد...

و مشتی خاک را به گوهری تابناک بدل کند

و با آن معرفت گران و شعلهٔ متبارک قدسی

بداند که، از که آمده است و به که بازخواهد[۲۶] گشت »[۲۷]

مراحلی که هر کدام پیامی را در جهت پیشبرد خط سیر داستان و همچنین رسیدن روح آدمی به اصل خود در خود دارند از این قرارند:

۱. جستن حقیقت هستی و رسیدن به اینکه آفرینش و وجود، حقیقتی را در بردارد؛ دغدغهٔ بشر از آغاز تا فرجام هستی. مولانای رومی چه کامل و رسا این دغدغه را بیان کرده است:

«سال‌ها فکر من این است و همه شب سخنم

کـه چـرا غافـل از احـوال دل خـویشتنـم

از کجـا آمـده‌ام، آمـدنـم بهـر چـه بـود

بـه کجـا می‌روم آخـر ننمـایی وطنـم»[۲۸]

نمونه‌هایی که نمایانگر این درونمایه در داستان «ورقاء» است در پی می‌آید:

«این جهان چه بود؟ از کجا آمده بود؟ جوهر و مادهٔ اولیهٔ این هستی چه بود؟ چگونه ترکیب شد؟ و قوانین حاکم بر ترکیب آن را چه چیز و یا چه کسی بنیاد نهاد؟»[۲۹]

«شگفتا، چرا آدمی به دنیا آمده و چرا می‌میرد؟ پس از مرگ چه خواهد شد و پیش از به وجود آمدن چه بوده است ؟»[۳۰]

«... تو راست می گفتی پدر، حقیقت همین بود. چه بیست و هفت سال زندگی کنیم و چه دویست و هفتاد سال. سرانجام باید اندیشید به کجا می‌رویم و به که خواهیم پیوست».[۳۱]

« بی‌پرستش او هزاران سال زیستن، به بیهودگی نابود شدن است».[۳۲]

۲. برای نیل به حقیقت هستی باید ریاضت و سختی کشید. باید خط بطلانی کشید به روی آسایش‌هایی که روح را رفته‌رفته به گنداب غفلت و ناآگاهی سوق می‌دهد:

« هر چه بیمار دردمندتر می‌شد، شعور و آگاهی‌اش به موازات از کف رفتن اشتها، ضعف جسمانی و تحلیل اندام‌ها بارورتر می‌شد. اندیشه اش دقیق و احساسش رقیق‌تر و ادراکش با حدتی بی‌نظیر به کنه حوادث ره می‌جست ».[۳۳]

درد به سراغ قهرمان داستان می‌آید و درد و رنج هماورد آسایش و آرامش مأنوس او می‌شوند تا در این جدال و کشمکش، زمینهٔ تغییر و تحول ایجاد شود.

۳. برای رسیدن به حقیقت باید لذت‌های جسمانی را به کناری نهاد. آنجا که برآوردن خواهش‌های زندان جسم، پای بند پرواز ملکوتی «ورقاء» روح می‌شود، چون خودداری از خوردن و انباشتن درون که موجبات پرواز جسم را فراهم می‌آورد:

«ساعت‌ها در اتاق خود به قدم زدن مشغول بود. باید شب چیزی نمی‌خورد. البته از شدت نگرانی کمترین اشتهایی هم نداشت».[۳۴]

«هر چه بیمار دردمندتر می‌شد، شعور و آگاهی‌اش به موازات از کف رفتن اشتها، ضعف جسمانی و تحلیل اندام‌ها بارورتر می‌شد. اندیشه‌اش دقیق و احساسش رقیق‌تر و ادراکش با حدتی بی‌نظیر به کنه حوادث ره می‌جست».[۳۵]

و دوری از شهوت راندن که پرواری توسن شهوت را در پی دارد:

«جشن عروسی مهشید ـ دوست دختر فرید ـ بود. ورقاء در نظر نداشت در این جشن شرکت کند. دنیاهای گذشته فقط موجب خوف

و ملال، اندوه و حیرت او می‌شد. اینک از تمامی آن دنیا جز آواری سهمناک چیزی بر جا نمانده بود و در تمامی آن شهر آشنای شگفتی‌ها و لذت‌ها حتی کلبهٔ ویرانه‌ای را نمی‌شناخت و نمی‌توانست تشخیص دهد».[۳۶]

«فرید ادامه داد: همهٔ عمر بردهٔ هوس بودن و به راه لذت رفتن... سرانجام چه خواهد بود؟... باید اندیشید که برای چه زندگی می کنیم... و این سرمایهٔ زندگی را برای چه به باد می دهیم ».[۳۷]

۴. مرگ پایان زندگی نیست. تولدی دوباره است در دنیایی دیگر. درونمایهٔ همزمانی مرگ و تولد پس از آن، در طول داستان در چندین مورد نمادین و سمبلیک تکرار شده است. در صفحهٔ ۴۴ نویسنده تصویری از چهرهٔ مرگبار و مرگ زدهٔ فرید ارائه می‌دهد که نمادی از خود مرگ است و سپس خاطرهٔ مفرحی از یک آمیزش؛ و آمیزش به‌طورکلی، خود زمینهٔ رویش و تولد است.

«صورتی رنگ باخته، لاغر، سری بی‌مو و عرق کرده از درد. لب‌ها خشک و چشم‌ها بی‌فروغ، گردنی باریک و لاغر، حدقهٔ چشم‌ها کبود و در کاسه‌های خونین و استخوانی فرو رفته، پلکها پف کرده و از درد و اشک مرطوب شده... آیا این تصویر از آن او بود؟ آنچه روبروی او بود بیشتر به اسکلت و جمجمه‌ای می‌مانست که از گور برخاسته باشد».[۳۸]

و بلافاصله در ادامهٔ همین بند می‌آورد:

«پیش از این اتاق خوابش آینه‌ای نداشت و او این آینه را به خواهش مهشید نصب کرده بود. در همین آینه بود که تصاویر و بازتاب عشق آن دو، چونان موجی لطیف، سر بر زدن دو نیلوفر شاداب و خوشاب از آب، که در هم می‌پیچیدند و در رقص رویش به هم می‌آویزند و می‌آمیزند، فرا می‌آمد و هم‌آغوشی‌شان را به ده‌ها جلوهٔ گوناگون تصویر می کرد ...».[۳۹]

جای دیگری این مضمون تکرار می‌شود. بندی از داستان از مرگ می‌گوید و مرگ را در ذهن تداعی می‌کند و بلافاصله بند بعدی جریان شورانگیز و با نشاط زندگی را در ذهن به تصویر می‌کشد و این ایجاد هماهنگی بین مرگ و زندگی است. مرگی که در معنای حقیقی کلمه، حقیقتاً تولدی دوباره است و این مرگ او را تا رسیدن خودش منتظر نمی‌گذارد، فقط پیام در راه بودن مرگ او را دوباره متولد می‌کند. آری زندگی با او شوخی کرده است «ساده و شوخ» این‌بار به نام مرگ در خانه اش را زده است، تا تکرار ملال‌انگیز زندگی با تنوع نام مرگ چشمانش را بینا کند و قلبِ روحش را پرانگیزه‌تر برای زندگی حقیقی به ضربه درآورد.

« به راستی چنین است؟ مرگ؟... من می‌میرم؟ این منم که خواهم مرد ؟ ...»[۴۰]

و جریان شاد زندگی:

«نسیمی که بر سر کاج‌ها می‌وزید با خود بوی زندگی می‌آورد. در کنارش، در همهٔ سرسبزی‌های آن پیرامون شور زندگی و شکوفه های شکفتن موج می‌زد».[۴۱]

این تصویر پیوستگی، مرگ و تولد دوباره، بار دیگر در زمان حضور فرید در بیمارستان پس از مرگ پیرمرد در حیاط بیمارستان تکرار می‌شود:

«نسیم گزندهٔ ماه‌آذر بر حیاط می‌وزید و از سر چمن‌ها و حوض سنگی برمی‌خاست و در میان کاج‌ها می‌دوید. چه هوای سرد و خلنده‌ای بود. [مرگ] هوایی پاک و شفاف چون رگهٔ بلور، بویی خنک و سحرگاهی چون رایحهٔ وحشی نرگس کوهی و عطر سکرانگیز گل یخ، باغ را پر کرده بود... [زندگی و تولد]».[۴۲]

در ادامهٔ توصیف اخیر از طبیعت در حیاط بیمارستان، شنیدن صدای اذان نیز این درونمایه را بار دیگر تصویر می‌کند:

«به ناگاه باد از بلندگویی در دور دست، تکه پاره‌ای از اذان صبح را با خود آورد ...

شگفتا! چه غوغایی در این کلمات پرصلابت نهفته بود؟

برای اولین بار بود که این صدا را به این وضوح و این سان با مفهوم می شنید ».[۴۳]

او مسلماً صدای اذان را شنیده بود؛ اما اولین بار بود که آن را با وضوح و با مفهوم می‌شنید. فرید بدون اینکه حیات جسمیِ دوباره یافته باشد، شگفتی همه چیز را درمی‌یافت. جسمش روبه تحلیل می‌رفت [مرگ] شنیده‌های تکراری قبلی‌اش را این‌بار لذت‌بخش و آرامش‌بخش می‌یابد؛ گویی ذهن او در حال یافتن حیاتی دوباره است و غده‌های مرگبار سرطانی از اندیشه‌اش زدوده می‌شود. [زندگی و تولد]

نویسنده سعی کرده است در اغلب موارد درونمایهٔ داستان را به صورت غیرمستقیم و با گزارشی نمادین در طول داستان و مراحل سیر و سلوکی که برای قهرمان داستان در نظر گرفته است، به تصویر بکشد و پیوسته می‌خواهد این فرضیه را اثبات کند که حقیقتی در پسِ پُشت

آفرینش کائنات و انسان نهفته است و این هستی با این همه شگفتی محال است که بی‌هدف باشد. در پایان هم با روبرو کردن قهرمان با مرگ و پذیرش بی‌چون و چرای او مرگ را، می‌خواهد بگوید که او رسید به آنچه باید رسید. حقیقت را دریافت، پس متولد شد و اینگونه پایان خوشی را که اغلب داستان‌ها با زنده ماندن قهرمان نشان می‌دهند با مرگ که پایان خوشی است برای نوع انسان به پایان می‌برد.

اما اعتقاد نویسنده به این درونمایه‌ها و اهمیت پررنگ کردن آنها برای او به قدری است که با وجود تکرار کاملاً جا افتادهٔ آنها در داستان، نمی‌تواند بیرون بایستد و گاه‌گاهی خود مستقیماً وارد میدان شده و به خطابه و سخن‌سرایی در این باره می پردازد:

در به سخره گرفتن اندیشه‌های مارکس می گوید:

«اینکه پدیده‌های جهان در این ارتباط حیرت‌انگیز و نظم شگفت بر یکدیگر اثر می‌گذارند، از قوانین تحول همان مادهٔ متحرک است !!! و در نتیجه، این جهان با این نظم پر شور و آفرینش موزون و غایت داشتن بدیع و حرکت حیرت‌انگیز و نظام بارور و تدبیر عظیم و دقت عقلانی و سودمندی هوش‌ربا، هیچ احتیاجی به نظم و نظام و شعور و عقل ندارد !!!»[۴۴]

و در حمایت از اندیشه‌های الهی‌اش می‌گوید:

«چگونه بود آن خدای مهیمن و مصور و آفرینندهٔ حکیمان و پیامبران که اسمای نیکو داشت و صفات و ذات لایتناهی و توصیف‌ناپذیرش مَظهر قدرت، رحمت، خلق مدام و کمال آفرینی بود، خداوند و آفریننده نبود، اما در نظر مادیون، یاخته‌ای در لجن، خالق و آفریننده بود؟».[۴۵]

هم در مورد اول که در نفی اندیشه‌های مخالفانش سخن می‌گوید و هم در نمونهٔ دوم که در اثبات عقایدش حرف می‌زند، از عبارات و صفات و معانی محکم و قاطع استفاده کرده است و نمی‌توان گفت که اینها واگویه‌های ذهن فرید است. زیرا ذهن فرید که ذهنی مشکوک و مردد بود با این تحکم و قاطعیت نه می‌تواند از خدای مادی مارکس بگوید و نه از صفات و ذات لایتناهی خداوند.

### ۲ . فضای رازآلود، بی‌ثبات و مبهم در داستان باغ:

در آغاز داستان واژگانی خودنمایی می‌کنند که به‌طور مستقیم خواننده را در فضای موردنظر داستان که فضایی همراه با رنج و مصیبت‌زدگی است، قرار می‌دهند و او را با باغی که از بی‌آبی سوخته، آشنا می‌کنند. واژگانی چون فرساینده، هوای گرم و پلشت، غبار زده و لزج، اقیانوس بی‌کرانهٔ درد و کویر بی‌پایان و مطلق، این خشکی را دقیقاً انتقال می‌دهد. باغ چنان توصیف می‌شود که خواننده هیچ‌گونه تحولی را برای آن متصور نیست و هیچ‌گونه امید و انتظاری برای رهایی باغ از فلاکت ندارد. نویسنده با توجه ویژه به بار معنایی واژگان منتخب، حال و هوای محیط را انتقال می‌دهد و ذهن مخاطب را برای قبول وقایعی که پیش می‌آید، آماده می‌سازد. در این داستان تصویر پردازی و صحنه‌آرایی و فضاسازی نقش مهمی ایفا می‌کند. با این که داستان در یک صحنهٔ ثابت، یعنی باغ در حال نابودی رخ می‌دهد، اما حوادثی که پیش می‌آید، فضای داستان را از حالت رخوت و خمودی به حالت جنب و جوش و غلیان می‌کشاند.

«سپیده دم باغ از پس چندین شب بیدار خوابی و دغدغهٔ اندیشه‌های فرساینده، نگران پلک بر هم زده، هوای گرم و پلشت سحرگاه غبار زده و لزج را بر تن خود حس کرده، خمیازه‌ای کشید».[۴۶]

می‌بینیم که داستان از همان آغاز سرشار از واژگانی است که فضای مرگ زده و بی‌رمق باغ را به تصویر می‌کشند. «دهن دره‌ای از سر خستگی و لختی کرد. دوباره موقعیت پیشین خود را بسان جزیره‌ای محصور در میان اقیانوس بیکرانهٔ درد و آن اندوه مزمن آفت‌زدگی را باز در خود بازیافت. کویری بی‌پایان و مطلق ـ به رنگ درد و طاعون و مرگ احاطه اش کرده بود ! تا چشم کار می کرد خاک سله شده، تشنه و چین خورده بود».[۴۷]

واژگان به کار گرفته شده از یک سو خشکی و رخوت و از سوی دیگر ابدی بودن این خشکی و در عین حال بی‌ثباتی ناشی از آشفتگی پایدار را به ذهن متبادر می‌کند. بدین معنا که فضای عمیق درد و رنج و بیماری به قدری پررنگ است که امیدی به رهایی از این وضعیت در ذهن وجود ندارد و گویا این خشکی و رخوت قرار است تا ابد ادامه یابد که این قدر شدید و قوی است. اما چنین نمی‌شود و سرانجام با امیدی که افرا در درختان مرده و آفت‌زدهٔ باغ بیدار می‌کند، آنچنان جوششی پدیدار می شود که همهٔ خشکی را می‌شوید و از آن اثری به جا نمی‌گذارد.

«به طرفة العینی ابرهای باران ریز با سرعت بسیار در افق باغ قرار

گرفته و با شتاب نزدیک شده، فرو بارید... اینک از همه جا، از آسمان و کوه و دشت و تپه ماهور، از دل هر سنگ و کلوخ و سنگریزه، حتی از درون برگ‌های خشکیده فندق و سنجد و بید نیز آب فرو می‌بارید.... به ناگاه تمامی نسیم‌ها فرو وزیده، درهم آمیخت و بر پیکر یکدیگر عجین شده و از دور بسان سنگریزه‌های متراکم مدغم شده، اینک به باری کوه پیکر، تبدیل شده، صرصروار به سنگینی و سترگی صخره‌ای عظیم نفیر کشان بر باغ فرو کوبید».[۴۸]

نویسنده باغی را به تصویر می‌کشد که به علت بی‌آبی روبه نابودی و زوال پیش می‌رود. گره اصلی داستان این است که چگونه این باغ از نابودی نجات خواهد یافت؟ نیازمندی باغ به آب است و هر چه داستان پیش می‌رود، این نیاز پررنگ‌تر و جدی‌تر می‌شود و این نکتهٔ مثبتی است که در پیرنگ داستان وجود دارد. ابراهیم یونسی در این‌باره می‌گوید: «در یک طرح خوب شدت بحران‌ها پابه‌پای پیشرفت داستان فزونی می‌گیرد تا اینکه انتظار به منتها و داستان به اوج خود می‌رسد».[۴۹]

درختان باغ به واسطهٔ توصیف باغ‌های دوردست تصمیم به تغییر می‌گیرند و در این مرحله کشمکش بین درختان با یکدیگر و دنیای پیرامون در می‌گیرد و عاقبت درختان تصمیم به تغییر می‌گیرند و تغییرات اتفاق می‌افتد. انتظار می‌رود داستان با رسیدن درختان به آب پایان گیرد؛ اما این تغییرات درختان را به هدف نمی‌رساند؛ چرا که عزم و ارادهٔ درختان، کویر خشک و سوزان را به گردابی از سیلاب و توفان تبدیل می‌کند و بحران داستان پیش می‌آید. همین بحران به داستان حالت تعلیق می‌دهد و خواننده در این مرحله از پیش‌بینی آینده و سرانجام باغ عاجز می‌ماند و انتظار که یکی از عناصر ضروری است، خواننده را به ادامه دادن ترغیب می‌کند.

صحنهٔ پایانی داستان پرداختی ابهام آمیز و رازآلود دارد؛ چرا که در نهایت عامل اساسی نجات و رستگاری به آینده موکول می‌شود. نویسنده از زبان یکی از شخصیت های داستان چاره را در آینده‌ای می‌داند که هنوز فرا نرسیده است و بدین ترتیب به خواننده اجازه می‌دهد تا خود با کنکاشی ذهنی به آنچه اتفاق افتاده بیندیشد و به تجزیه و تحلیل زوایای نهفته در داستان بپردازد.

درخت سرو عامل رهایی از این وضعیت را ـ که موهبت بی کران می نامیدش ـ داشتن ریشه های محکم و اصولی می داند؛ اما درخت آلش در پاسخ به سخن او می گوید:

«تا ببینیم که درخت‌های کهن در این اتحاد و جذب ریشه‌ها چه می کنند. آری تنها آینده آنچه را تو گفتی ثابت می کند».[۵۰]

### ۳ . پرداختن به آسیب‌ها و رنج‌ها در کنار محاسن انقلاب ۵۷:

در داستان «غرقاب» فکر حاکم بر داستان و خطی که در طول آن کشیده شده است، قرار دادن سیاهی و تباهی در کنار سفیدی و امید است و نویسنده در پی القاء این اندیشه است که هر چه قدر سیاهی و تباهی در جهان وجود داشته باشد، باز هم روشنی و نور به نابودی محض نمی‌رسد و با وجود سیاهی‌ها است که روشنی بیشتر می‌درخشد:

«زنی در خانه‌اش هق‌هق گریه سرمی‌داد و ناله می کرد... خواب می‌دید. سپس سکوت محض و گهگاه عوعوی سگی به گوش می‌رسید. آن بالا بر گسترهٔ فلک بی‌انتها، موج پراکنده و سیمین ستاره‌ها بر این شب خاموش سوسو می‌زد و بعد صدای شگفت انگیز و بی سابقهٔ گریهٔ نوزادی شنیده می‌شد.... شکفتن سپیدهٔ زندگی در میان یلدای مرگ ».[۵۱]

و یا دربارهٔ یونس، شخصیت اصلی داستان می‌گوید:

«همیشه بیمار بود. انواع و اقسام بیماری‌ها، از سیاتیک گرفته و تنگی‌نفس و سل و سوءهاضمه و ده‌ها مرض دیگر... و معلوم نبود که به کدام بیماری دچار نیست. با این همه هنوز جوشش آن رگه‌های زلال و ناپیدای زندگی، از اعماق ظلماتی که «چشمهٔ حیوان» نام دارد، غلغل کنان در او تراوش کرده، فرا می‌جوشید و هنوز خنکای آن آب شیرین که رگ رگ اندام هایش را در بر گرفته بود، تن دردمند و گر گرفته‌اش را لذت می‌بخشید».[۵۲]

یا آنچه در کل داستان دربارهٔ زندگی یونس می‌خوانیم که ابتدا دچار گرفتاری‌ها و بلایا می‌شود و با تاریکی‌ها و خاموشی‌ها گذران می‌کند و در نهایت با نور قرآن، «در موج خندان سپیده‌دم» فرو می‌افتد:

«زندانی جوانی بود میان بالا، لاغر و با دست‌هایی استخوانی و پوستی شل، زرد و پف کرده و ریشی انبوه و سیاه.... وقتی خس‌خس نفس می کشید، گویی از اعماق حنجره، تکه‌های احشائش همراه با خلط خونین و پاره‌های ریه و زهرآب، کنده می‌شد و بالا می‌آمد».[۵۳]

سپس در پایان داستان می‌آید:

«شکیب (نگهبان زندان) دیدش که با لب‌های لرزان چیزی را بریده بریده زیر لب زمزمه می کرد:

ـ و ذالنون اذ ذهب مغاضباً... فنادی فی الظلمات سبحانک... سبحانک... سبحانک... و در موج خندان سپیده دم فرو افتاد».[۵۴]

اندیشهٔ دیگری که در تکمیل این درونمایه می‌آید، این است که سرانجام هر تباهی و سیاهی و رنج و بدبختی به امید و نور و رستگاری

می‌انجامد.

به‌طورکلی می‌توان گفت که فکر مسلط و حاکم بر داستان، نمایش تباین سیاهی و سفیدی و در عین حال زایش یکی (نور) از دیگری (ظلمت) است. سیاهی‌ها به‌روشنی می‌انجامد و یکی از راه‌های رسیدن به نور و رستگاری توبه است.

نویسنده بسیار هنرمندانه با استفاده از توصیف به صحنه‌پردازی پرداخته و با استفاده از صحنه‌پردازی و فضاسازی درونمایه و مضمون داستان را به تصویر می‌کشد.

و اما صحنهٔ نخستین، صحنهٔ زندان است که نویسنده با توصیفی مشمئز کننده موقعیت فیزیکی آن جا را تشریح می کند:

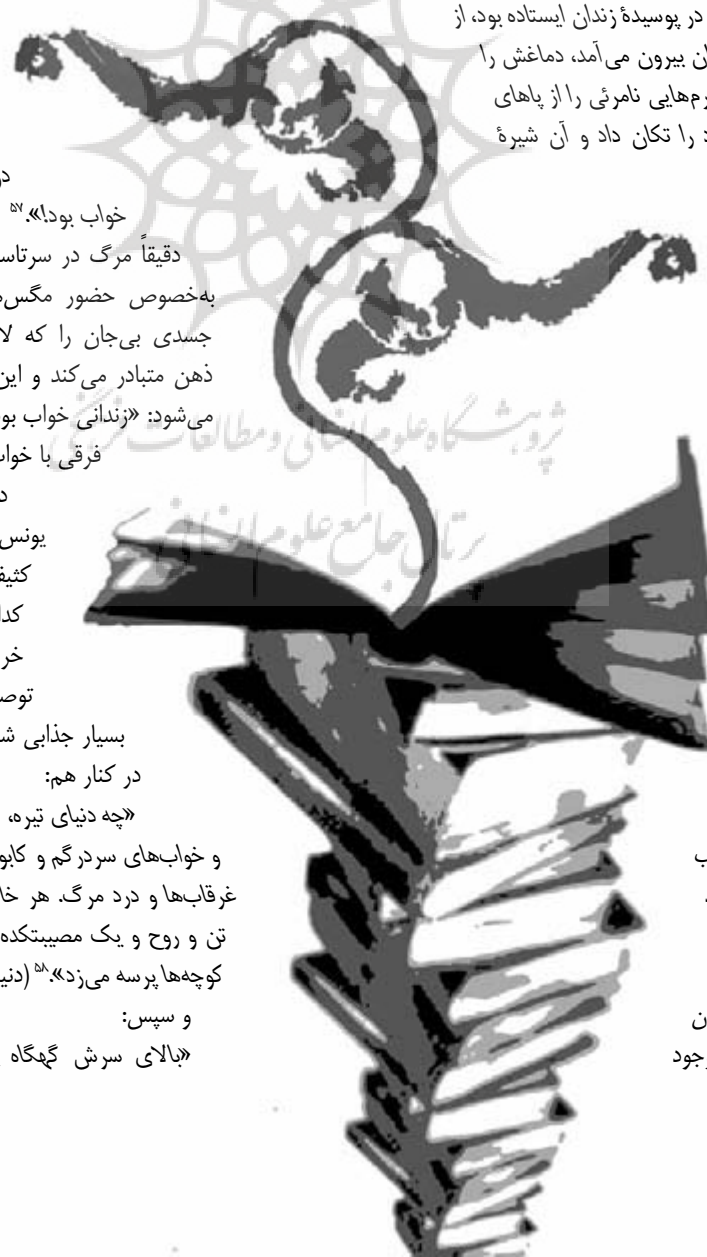
«شکیب، نگهبانی که در کنار در پوسیدهٔ زندان ایستاده بود، از بوی گندی که از درون اتاقک زندان بیرون می‌آمد، دماغش را گرفت. با حالتی چندش‌آور انگار کرم‌هایی نامرئی را از پاهای خود می‌راند، پاچه‌های شلوار خود را تکان داد و آن شیرهٔ لزج، چرب و چسبنده را از روی دمپایی‌های خود فرو ریخت. با پشت دست در حالی که لب‌هایش را از نفرت متسع کرده بود، عرق را از پیشانی سترد و سپس بی‌اختیار نظری به اتاقک انداخت و حشرات سمج و نامرئی را از گرداگردش که ویز کنان می‌لولیدند، با حالتی دلزده از خود دور کرد و از شدت نفرت و انزجار تفی بزرگ بر زمین انداخت ».[۵۵]

مشاهده می‌کنیم که از آغاز داستان با توصیف صحنه‌های این چنینی فضای نفرت‌انگیز و مهوع و در نتیجه آزاردهنده که متناسب با محتوای داستان است، ایجاد می‌شود.

فضای رعب‌آور و ترسناک، همچنین آزاردهنده در سراسر داستان حاکم است که تأییدی است بـر وجود چنیـن حال و هـوایی در زنـدگی و سرگذشت قهـرمان داستـان. از واژه‌های پست و مشمئزکننده در طول داستان به فراوانی استفاده شده است تا این حال و هوا حتی‌المقدور به خواننده القاء شود:

«از دوردست در کرانهٔ بندر کشتی‌ای سوت‌کشان پهلو می گرفت و از همان‌سو باد، نفس گرم و ماندهٔ آب‌های گل آلود را با خود پیش می‌آورد ».[۵۶]

«در اتاق چهارتاق باز بود و آن ته زندانی بسان توده‌ای از شکل افتاده و مهوع بر کرانهٔ استفراغ خشکیدهٔ خود افتاده بود. بسان جسدی بی‌جان پهن زمین بود. مگس‌ها از تن خیس از عرقش که گهگاه بر اثر تشنج شدید تکان می‌خورد، برمی‌خاستند و سپس وزوزکنان بسان رودی متراکم، به‌بالا تنوره می کشیدند. و دوباره بازمی‌گشتند. زندانی خواب بود!».[۵۷]



دقیقاً مرگ در سرتاسر این عبارات موج می‌زند. به‌خصوص حضور مگس‌ها بر جسم یونس، حالت جسدی بی‌جان را که لانهٔ حشرات شده باشد، به ذهن متبادر می‌کند و این تصور با جملهٔ آخر کامل می‌شود: «زندانی خواب بود!» و گویی این خواب هیچ فرقی با خواب مرگ نداشت.

در میانهٔ داستان که زندگی یونس در خرابه‌ها و خیابان‌های کثیف با اطرافیان او ـ که هر کدام تصویری از ویرانی و خرابی و سیاهی هستند ـ توصیف می‌شود، فضاسازی بسیار جذابی شده است؛ سیاهی و سفیدی در کنار هم:

«چه دنیای تیره، کثیف و وهمناکی. دنیای آوار و خواب‌های سردرگم و کابوس‌های چسبنده. دنیای لزج غرقاب‌ها و درد مرگ. هر خانه، اقلیمی در کرانهٔ لجن‌زار تن و روح و یک مصیبتکده بود... یونس... بی هدف در کوچه‌ها پرسه می‌زد».[۵۸] (دنیای آشفته و سیاه )

و سپس:

«بالای سرش گهگاه پنجره‌ای گشوده می‌شد و

چراغی در تاریکی روشن می‌گشت. آن بالا بر گسترهٔ فلک بی‌انتها، موج پراکنده و سیمین ستاره‌ها بر این شب خاموش سوسو می‌زد و بعد صدای شگفت‌انگیز و بی‌سابقهٔ گریه نوزادی شنیده می‌شد ».[۵۹]

آنچـه در این فضـا سـازی هنـرمندانه به ذهـن می آیـد، سپیـدی پس از سیـاهی، امیـد پس از افسردگی، تولد پس از کهنگی و مرگ است. یونس و اطرافیانش نماد جامعهٔ وحشت‌زده و مرگ‌آلود قبل از انقلاب هستند که آبستن اتفاقی نو است. یونس نماد جامعهٔ پریشان و آشفتهٔ قبل از انقلاب و تولد آن نوزاد اشاره به وقوع انقلاب ۵۷ دارد که با « موج پراکنده و سیمین ستاره‌ها بر این شب خاموش»[۶۰] همراه است.

اما این نوزاد در پایان داستان در مقابل چشم اندیشهٔ یونس در شعله‌های آتش می سوزد:

«دخمه‌های تنگ و تاریکی که طعمهٔ آتش می‌شد و نوزادی که در آن می‌سوخت».[۶۱] (پرداختن به آسیب‌ها)

پایان داستان از نظر محتوایی مشابه داستان ورقاء است: بریدن از تباهی و پیوستن در حال بی‌گناهی به ذات اقدس لایتناهی.

به‌رغم فضای غم آلود و تاریکی که بخش عمدهٔ داستان را در بردارد، واژهٔ آسمان توجه را جلب می‌کند. در جای جای داستان به بهانه‌های مختلف از این واژه استفاده شده است. به عبارت دیگر بسامد واژهٔ «آسمان» به‌اندازه‌ای است که نمی‌توان آن را اتفاقی و بی‌هدف دانست. همچنان که در بخش مقدمه نیز آمد، امیر فجر آیندهٔ بشریت را روشن و امیدوارکننده می‌داند. او با اینکه واقع‌گرایانه، کاستی‌ها را می‌بیند، از رسیدن جامعهٔ انسانی به فلاح و رستگاری ناامید نیست. در داستان غرقاب نیز رگه‌های سوسوی امید به روشنی در متن تاریکی به خصوص با واژهٔ «آسمان» نمود ویژه‌ای می‌یابد و فضای روشن و نورانی بر یک صفحهٔ سیاه و تاریک را طرح‌ریزی می‌کند.

«آن گاه به آسمان صاف و بی‌لک که بسان قبه‌ای سیماب‌گون سرب داغش را بر او فرو می‌بارید، نفرین گفت».[۶۲]

سخن از سرب داغ و نفرین به میان می‌آید؛ اما عبارت «آسمان صاف و بی‌لک» از زهر آن می‌کاهد.

«آسمان بی کرانهٔ غروب می‌درخشید. آسمان آبی و ژرف! آسمان بی‌هوا، سربین و بسان کوره: آسمانی باژگونه، بی‌مفهوم و گنگ».[۶۳]

در اینجا نیز با اینکه سخن از آسمانی کوره مانند و بی‌مفهوم و گنگ آمده، رنگ آبی و درخشش آن تحت الشعاع قرار نگرفته است.

«چه آسمانی که هنوز رگه‌هایی از آرزو و امید فردا در آن موج می‌زد».[۶۴]

«آسمان بسان توری حریر و کبود رنگ می‌لرزید».[۶۵]

«شاید خاصیت این خاک بیگانه و این آسمان غریب و پرستاره چنین بود. خداوندا چه آسمانی! غرقاب شبی خاموش و ستاره بار».[۶۶]

باز هم دو حالت تیرگی و روشنی و ناامیدی و امید در یک جا با یاری آسمان جمع شده است.

«آسمان همچون ابریشمی الماس نشان می‌درخشید... چه شادای‌ای! وجودش از آن آرامش لبالب آمدنی سرشار گشته بود ».[۶۷]

«صدائی از دور دست می‌آمد. صدایی بلند، پر موج و برجهاننده که چلچراغ بلورین آسمان در پژواک عظیم و بی‌همتایش جرنگ‌کنان به هم می‌خورد».[۶۸]

«یونس حتی صدای شرشر آب را می‌شنید و صدا تا دامنهٔ پر اوج فلک بالا می کشید و با موسیقی عظیم ستاره‌ها می‌آمیخت».[۶۹]

سیاه و تیره نمودن فضای کلی داستان به بهترین شکل و مناسب‌ترین اندازه باعث نمایان شدن سفیدی و نور به وضوح شده است. چه بسا اگر تیرگی‌ها به این شدت پرداخته نمی‌شد، امید و روشنی هم که هدف نهایی داستان است، به این وضوح و شدت کشف نمی‌شد.

### پرداختن به آسیب‌ها:

«پس از ماجراهای سال هزار و سیصد و پنجاه و هفت و سوختن و خراب کردن قسمتی از «قلعه» و از دست رفتن تنها آشیان زندگی جرقه‌ای از آن انقلاب عظیم معنوی که شعلهٔ ایمان را در دل‌ها برافروخته بود، در اندیشهٔ یونس نیز گرفت و تصمیم گرفت خود را از این گرداب بیرون بکشد ».[۷۰]

عامل این تحول درونی، تحول جامعه است که او را به حرکت وامی‌دارد. به عبارتی، یونس نیز نمونهٔ کوچک و نمادی از جامعه‌ای است که از خرابی و ویرانی در مسیر تحول و دگرگونی مثبت قرار می‌گیرد. همچنین شرایط ایجاد شدهٔ پس از انقلاب هم عامل دیگری است که انگیزهٔ تحول در یونس را ایجاد می‌کند:

«اینک که تمامی کشور بسان مرجعی یگانه و صالح، سر دلسوزی و دادخواهی داشت، اینک که به معتادین چشم غرّه می‌رفتند و از آنان بروز همّتی را انتظار می‌داشتند، وظیفه این بود که به فوریت در اقدام به نجات خود قیام کند».[۷۱]

اگر مدینهٔ فاضله را آرمانی بدانیم و در نتیجه دستیابی به آن را به شکل کامل، ناممکن؛ تحول جدید در واقع پیام‌آور نزدیکی حتی‌المقدور به این جامعهٔ فاضله و مطلوب است. جامعه و محیطی که یونس انقلاب کرده ـ در مقیاس و حد درون خویش ـ آن را می‌طلبد، چنان است که در آن «دیگر از مقابله با واقعیت بیم نداشت.... لباس

نو می‌پوشید و برای ترک به بیمارستان خصوصی می‌رفت. پول خرج می کرد و بهترین داروهای تقویت اعصاب را برای خود می‌خرید.... روی یک تخت نرم می‌خوابید و به دکتر، تمامی دردهایش را، علل اعتیادش را، کمبودهای روانی، مساعدت محیط درد بار و مهجوریت خانوادگی... و خستگی مفرط روحی این سال هایش را می گفت. و در نوازش دست‌های مهربان پرستار می گذاشت که مداوایش کنند. آنجا تسکین دردهای روحی و فکری خود را در خندهٔ مهربان صورت‌های بخشنده می‌جست و تمامی علقه‌های خود را به این وابستگی لعنتی، در برابر آن محبت کریمانه‌ای که دریافت می کرد، می گسست».[۷۲] اما نشد آن چه باید می شد. «بدبختی در آن بود که پول نداشت».[۷۳] در این مدینهٔ فاضله که ابتدا خوب پیش رفت و به آرمان‌های خود در نهایت شرایط سخت و طاقت‌فرسا نزدیک شد، نشد که بشود. و البته بدبختی در این خلاصه نمی‌شد، «اینک با حصول اختیارات محلی در حوزهٔ قدرت حکام شرعی، غالباً اعزام مجرم به دادگاه‌های ذی‌صلاح و تابع دادگستری کشور موقوف مانده بود و حوزه‌ها خود بر مبنای قوانین فقاهتی و اصل «عدالت و لایت حکام شرع» متهمین را محاکمه می‌نمودند».[۷۴]

«در طول محاکمه، حاکم شرع دریافت که او زندگی روشن و مثبتی نداشته است.

ـ شما در طول زندگی‌تان تا چانه در منجلاب گناه و معصیت غرق بوده‌اید. سال‌های متمادی غرق باتلاق گناه! و یک قدم صحیح و درست برنداشته‌اید! (چه انتظار شگفتی؟!!) آدمی معتاد و قاچاقچی! روسیاه و انگل جامعه، شغل‌تان زشت و مسکنتان؟ زشت‌تر!».[۷۵]

«خانه گزیدن در روسپی خانه! آری و حتی در مراوداتتان بدان خانه‌ها سر می کشیدید و لابد به انجام امور خلاف شرع هم می‌پرداختید! (چه غیب دانی و تخیل سرشاری !) و از همه بدتر آن که بپای خانه شهوت و زنا بوده اید».[۷۶]

و روی دیگر سکه:

«یونس ته ماندهٔ شامش را بر می‌داشت و بدون اینکه به صورت ترسناک «مهربان» نگاه کند، با احتیاط تمام از جزیرهٔ تف‌هایش می گذشت و تکه نان، یا لقمه‌ای در دو قدمی‌اش می گذاشت و به راه خود می‌رفت».[۷۷]

«یونس دست چپ به آخرین خانه که در دهلیزی دخمه‌وار قرار داشت سر می‌زد. پیرزنی کور و از کار افتاده با صورتی آماسیده و آبله‌گون... هر شب منتظرش بود. یونس دو نخود تریاک، یک ماش شیره، پنج شش قران پول، یک تکه نان و یا هر چه که در چنته‌اش داشت می‌دادش و در آستانهٔ در می‌ایستاد.

ـ نجیبه بانو چیز دیگری نمی‌خوای؟».[۷۸]

این زن می‌تواند نماد زنانی باشدکه در دوران فلاکت یونس در پیرامون او بودند، این نشان‌دهندهٔ جوابی است که نویسنده در انتقاد به آن حاکم شرعی که یونس را محاکمه می‌کند، به امثال او می‌دهد و می‌خواهد بگوید با تمام فسادی که در جامعهٔ پیرامون یونس وجود دارد، سر و کار یونس با نجیبه‌ها است و یا حداقل نجیبه نماد نوع ارتباط یونس با زنان اطراف او است که چه بسا روسپی هم بوده‌اند؛ اما یونس در این ارتباط پا از دایرهٔ نجابت بیرون نمی‌گذارد.

در هر سه این داستان‌ها سخن از انقلاب و دگرگونی است. در داستان «ورقاء» حرکت داستانی از آغاز حرکت صعودی، بحران‌ها، اوج، تا عمل نزولی طوری پیش می‌رود که چگونگی پی‌ریزی یک انقلاب تا فراهم آمدن لوازم آن و در نهایت وقوع آن به تصویر کشیده می‌شود. البته یک انقلاب درونی با محتوایی عرفانی که از موضوعات داستان دورهٔ انقلاب است.

در داستان «غرقاب» به‌طور مستقیم به زمان وقوع داستان یعنی انقلاب ۵۷ اشاره شده است و در این داستان هم سخن از ایجاد انقلاب درونی عظیمی در روح شخصیت اصلی، یونس است که این هیجان و حرکت به سوی تحول را از جامعهٔ متحرک و انقلابی ۵۷ گرفته است.

در داستان باغ نیز سخن از حرکت و ایجاد تحول و انقلاب در باغی است که نماد جامعهٔ انسانی است.

## پی‌نوشت

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

۱ . میرصادقی، جمال؛ داستان و ادبیات؛ ص۳۳

۲ . ولک، رنه و آوستن، وارن؛ نظریهٔ ادبیات؛ ترجمهٔ موحد، ضیاء و مهاجر، پرویز؛ ص ۱۰۱

۳ . بارت، رولان؛ درجه صفر نوشتار؛ ترجمهٔ شیرین دخت؛ ص ۴۰

۴ . میرعابدینی، حسن؛ صد سال داستان‌نویسی ایران؛ ج سوم؛ ص ۶۵۷

۵ . تندرو صالح، شاهرخ؛ گفتمان سکوت، ص ۸۴

۶ . اکبری شلده‌ای، فریدون؛ درآمدی بر ادبیات داستانی (پس از پیروزی انقلاب اسلامی)؛ ص ۱۱۱

۷ . مهرور، زکریا؛ بررسی داستان امروز؛ ص ۲۱۷

۸ . اکبری شلده‌ای، فریدون؛ درآمدی بر ادبیات داستانی (پس از پیروزی انقلاب اسلامی)؛ ص ۸-۱۱۶

۹ . میرعابدینی، حسن؛ صد سال داستان‌نویسی ایران؛ ج سوم؛ ص ۷۷۸

۱۰ . رهگذر، رضا؛ منظری از ادبیات داستانی پس از انقلاب اسلامی؛ ص ۱۴

۱۱ . تندرو صالح، شاهرخ؛ گفتمان سکوت؛ ص ۱۲۵

۱۲ . رهگذر ، رضا؛ منظری از ادبیات داستانی پس از انقلاب اسلامی؛ ص ۱۶

۱۳ . میرعابدینی، حسن؛ صد سال داستان‌نویسی ایران؛ ج سوم و چهارم؛ صص ۸۹۱ و ۸۹۰

۱۴ . دستغیب، عبدالعلی، کالبد شکافی رمان فارسی؛ ص ۵۰۰
۱۵ . تندروصالح، شاهرخ؛ گفتمان سکوت؛ صص ۲۷۸ و ۲۷۷
۱۶ . میر عابدینی، حسن، صد سال داستان‌نویسی ایران؛ ج سوم و چهارم؛ ص ۹۱۰
۱۷ . رهگذر، رضا؛ منظری از ادبیات داستانی پس از انقلاب اسلامی؛ ص ۲۲
۱۸ . همان؛ ص ۳۷
۱۹ . میرعابدینی، حسن؛ صد سال داستان‌نویسی ایران؛ ج سوم و چهارم؛ صص ۹۳۳ و ۹۳۲
۲۰ . دستغیب، عبدالعلی، به سوی داستان‌نویسی بومی؛ ص ۱۷۳
۲۱ . امیر فجر، میثاق، ورقاء ص ۶
۲۲ . میر عابدینی، حسن، صد سال داستان‌نویسی ایران، ج سوم، ص ۸۸۹
۲۳ . تندروصالح، شاهرخ؛ گفتمان سکوت؛ ص ۲۳۶
۲۴ . دستغیب، عبدالعلی؛ به سوی داستان‌نویسی بومی؛ ص ۲۳۳
۲۵ . همان؛ ص ۲۰۵
۲۶ . افعال در این عبارت از مخاطب به غایب تغییر یافته است.
۲۷ . امیر فجر، میثاق؛ ورقاء صص ۹۴ و ۹۳
۲۸ . بلخی، مولانا جلال‌الدین، دیوان شمس
۲۹ . امیر فجر، میثاق؛ ورقاء ص ۴۸.
۳۰ . همان؛ ص ۴۷
۳۱ و ۳۲ . همان؛ ص ۱۳۰
۳۳ . همان؛ ص ۴۶
۳۴ . همان؛ ص ۲۸
۳۵ . همان؛ ص ۴۶
۳۶ . همان؛ ص ۹۴
۳۷ . همان؛ ص ۱۰۴
۳۸ . همان؛ ص ۴۴
۳۹ . همان؛ ص ۴۵
۴۰ و ۴۱. همان؛ ص ۳۳
۴۲ . همان؛ ص ۸۴
۴۳ . همان؛ ص ۸۵ و ۸۶
۴۴ . همان؛ ص ۴۹
۴۵ . همان؛ ص ۵۱
۴۷ و ۴۶ . امیر فجر، میثاق؛ مجموعه داستان دو قدم تا قاف، داستان باغ؛ ص ۹۵
۴۸ . همان؛ ص ۱۰۰
۴۹ . یونسی، ابراهیم؛ هنر داستان‌نویسی؛ ص ۲۲
۵۰ . امیر فجر، میثاق؛ مجموعه دو قدم تا قاف، داستان باغ؛ ص ۱۰۲
۵۱ . همان؛ ص ۳۵
۵۲ و ۵۳. همان؛ ص ص ۳۱
۵۴ . همان؛ صص ۴۹ و ۴۸
۵۵ و ۵۶ و ۵۷. همان؛ ص ۲۸
۵۸ و ۵۹. همان ؛ صص ۳۵ و ۳۴
۶۰ . همان؛ ص ۳۵
۶۱ . همان؛ ص ۴۸
۶۲ . همان؛ ص ۲۸
۶۳ و ۶۴ و ۶۵. همان؛ ص ۴۰
۶۶ و ۶۷ و ۶۸ و ۶۹. همان؛ صص ۴۲ و ۴۱ و ۴۰
۷۰ و ۷۱. همان؛ ص ۳۵
۷۲ و ۷۳. همان؛ ص ۳۷
۷۴ . همان؛ ص ۲۸
۷۵ و ۷۶. همان؛ ص ۳۸
۷۷ . همان؛ ص ۳۴
۷۸ . همان؛ ص ۳۵

## منابع و مآخذ


۱ . بررسی داستان امروز، زکریا مهرور، تهران، انتشارات تیرگان، چاپ دوم ۱۳۸۳
۲ . به سوی داستان‌نویسی بومی، عبدالعلی دستغیب، تهران، انتشارات حوزه هنری، چاپ اول، ۱۳۷۶
۳ . داستان و ادبیات، جمال میر صادقی، تهران: انتشارات آیه مهر، چاپ اول ۱۳۸۳
۴ . درآمدی بر ادبیات داستانی (پس از پیروزی انقلاب اسلامی)، فریدون اکبری شلدره‌ای، تهران، انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی، ۱۳۸۲
۵ . درجه صفر نوشتار، رولان بارت، ترجمهٔ شیرین دخت دقیقان، تهران، انتشارات هرمس – چاپ دوم ۱۳۷۸
۶ . دو قدم تا قاف، میثاق امیر فجر، تهران، موسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ اول ۱۳۶۱
۷ . صد سال داستان‌نویسی ایران، حسن میرعابدینی، تهران، نشر چشمه، چاپ اول ۱۳۷۷
۸ . کالبد شکافی رمان فارسی، عبدالعلی دستغیب، تهران، انتشارات سورهٔ مهر، چاپ اول ۱۳۸۳
۹ . کلیات شمس (دیوان کبیر)، مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، با تصیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزان‌فر، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم ۱۳۶۳
۱۰ . گفتمان سکوت، شاهرخ تندروصالح، تهران، انتشارات شفیعی، چاپ اول ۱۳۷۹
۱۱ . منظری از ادبیات داستانی پس از انقلاب اسلامی، رضا رهگذر، تهران، انتشارات پیام آزادی، چاپ دوم ۱۳۷۷
۱۲ . نظریهٔ ادبیات، رنه ولک و آوستن وارن، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول ۱۳۷۳
۱۳ . ورقاء، میثاق امیر فجر، تهران، موسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم ۱۳۷۹
۱۴ . هنر داستان‌نویسی، ابراهیم یونسی، تهران، موسسه انتشارات نگاه، چاپ ششم، ۱۳۷۹


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی