اتاق پُرغبار

جایگاه دفاع مقدّس در داستان‌های اصغر عبداللّهی

با تحلیلی از داستان کوتاه اتاق پُرغبار

علی حسن‌زاده

چکیده

نگارنده در مقالهٔ حاضر کوشیده است با استناد به پژوهش‌های معتبر در حوزهٔ داستان‌نویسی معاصر، پس از مروری بر «ادبیات جنگ»، به آثار اصغر عبداللّهی، یکی از حرفه‌ای‌ترین نویسندگان حوزهٔ ادبیات جنگ، و بویژه داستان کوتاه اتاق پرُغبار او – که یکی از زیباترین داستان‌های کوتاه حوزهٔ ادبیات جنگ است – بپردازد و روایتی از این داستان از دو دیدگاه «ساختار پلات» و «ساختار داستان» به‌دست دهد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات جنگ، اصغر عبداللّهی، اتاق پُرغبار، ساختار پلات، ساختار داستان.

۱. مقدّمه

در تاریخ ۳۱ شهریور ماه سال ۱۳۵۹ نیروهای مسلّح ارتش کشور عراق، با فرماندهی صدّام حسین و نیز با اهدفی چون: مسلّط شدن صدّام حسین بر خلیج فارس و معرفی او به عنوان ژاندارم جدید این منطقهٔ استراتژیک برای کسب امتیازات سیاسی و اقتصادی از کشورهای ثروتمند این منطقه، الحاق کامل خوزستان به خاک کشور عراق، کنترل یک‌سویهٔ اروَندرود به وسیلهٔ رژیم بعث عراق و مسئلهٔ مرزها و کشمکش‌های ارضی، به خاک کشور ایران تجاوز کردند و بدین سبب، جنگ تحمیلی مذکور، میان نیروهای مسلّح ارتش کشور عراق با نیروهای مسلّح کشور ایران آغاز شد و به مدّت هشت سال به طول انجامید. این جنگ، که با آتش‌بس میان طرفین جنگ، در تاریخ ۲۹ مرداد ماه سال ۶۷ به پایان رسید، سبب ایجاد تغییر و تحوّلات بسیاری در حوزه‌های گوناگون زندگی مردم کشور ایران ـ از جمله حوزهٔ ادبیات (خاصه حوزهٔ ادبیات داستانی) ـ شد و نیز سببِ پدید آمدن ژانری جدید در حوزهٔ ادبیات شد: ژانر «ادبیات جنگ»، که در بستر انواع ادبی‌ای چون شعر، ادبیات داستانی، ادبیات نمایشی و فیلمنامه، رشد کرد و به بالندگی رسید.

به تعبیر حسن میرعابدینی، پژوهشگر ادبیات داستانی، با شروع جنگ تحمیلی در پایان تابستان ۱۳۵۹، ادبیات جنگ هم پدید آمد؛ چرا که دگرگون شدن زندگی بر اثر جنگ، مسائل تازه‌ای را در دستور کار ادبیات قرار داد. تقریباً هیچ نویسنده‌ای نسبت به جنگ و پیامدهایش بی‌اهمیت نمانده است؛ چرا که برخی از نویسندگان در ستایش از حماسه‌آفرینی‌ها نوشتند و گروهی دیگر از نویسندگان، مصائب جنگ و تأثیر آن بر زندگی مردم عادی را بازتاب دادند. به

نظـر او، جنگ، تکلیف خاصی پیشِ روی دسـته‌ای از نویسـندگان قرار داد و آن، نوشـتن داسـتان‌هایی برای تقویـت یا تهییج روحیهٔ رزمندگان بود. نویسـندگان این داسـتان‌ها، نویسـندگانی حرفه‌ای نبودند؛ بلکه کسانی بودند که می‌خواستند تجربه‌های خود از حضور در خطـوط مقّدم را بـه دیگران انتقال دهند. نویسـندگان حرفه‌ای بیشـتر به توصیف حال و هوای شهرهای جنگ‌زده و آشفتگی‌ها و گرفتاری‌هایی پرداخته‌اند که در نتیجهٔ هجوم دشمن، دامن‌گیر مردم شـده است. آنان به جای ترسیم صحنه‌های قهرمانی‌ها در جبهه‌ها، از رنج‌ها و وحشت‌های مردم عادی به هنگام حملات هوایی سخن می‌گویند. به نظر او، عادی شـدن و اجتناب‌ناپذیری مرگ، گریز از اضطرابـی به اضطراب دیگر، مهاجرت و از هم پاشـیدن خانواده‌ها، از مضمون‌های مطرح در آثار این نویسـندگان اسـت؛ چرا که این نویسـندگان در جهتِ مطرح کردن جنبهٔ تراژیک جنگ قلم می‌زنند (ر.ک. میرعابدینی، ۱۳۸۳).

یکـی از معدود نویسـندگان حرفـه‌ای که داسـتان‌های کوتاه اثرگذاری دربارهٔ آوارگان، قربانیان و فجایع جنگ تحمیلی در فضای بومی جنوب کشـور ایران، به نگارش درآورده‌انـد، اصغر عبداللّهی است.

۲. اصغر عبداللّهی

اصغـر عبداللّهی متولّـد ۱۳۳۴ آبادان اسـت. وی دانش‌آموختهٔ رشـتهٔ ادبیات نمایشی از دانشـکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران، داسـتان‌نویس، نمایشـنامه‌نویس و فیلمنامه‌نویـس اسـت. آثار او عبارتنـد از: آفتاب در سـیاهی جنگ گم می‌شـود (داسـتان بلند)، در پشـت آن مه (مجموعه داسـتان)، سـایبانی از حصیر (مجموعه داسـتان)، آبی‌های غمناک بارون (یک داسـتان). وی داستان‌های کوتـاه دیگری را نیز به صورت پراکنده در مطبوعات منتشـر کرده اسـت. با انتشار مجموعه داسـتان‌های در پشت آن مه و سایبانی از حصیر در دههٔ ۶۰، نام اصغر عبداللّهی در زمرهٔ بهترین و مشهورترین داستان‌نویسـان آن دهه قرار می‌گیرد و او را به عنوان افسانه‌سرای جنوب پُررمز و راز معرفی می‌کند. وی مدرّسِ فیلمنامه‌نویسی است و فیلمنامه‌های متعدّدی را برای سـینما و تلویزیون نوشته که از آن جمله، فیلمنامه‌هایی که بر اسـاس داسـتان‌هایش نوشـته، به فیلم تبدیل شـده اسـت. اصغر عبداللّهی در حوزه‌های نقد سـینما، نقد ادبیات نمایشـی و نقد ادبیات داسـتانی مقالاتی را به رشتهٔ تحریر درآورده و در زمینـهٔ پژوهـش در حـوزهٔ هنرهای نمایشـی، فیلم مستندی در باب «پیش پرده‌خوانی» ساخته و نیز در زمینهٔ پژوهش در حوزهٔ هنرهای تجسّـمی، گفت‌وگـوی بلندی را به همراه محمد عبدی با آیدین آغداشلو انجام داده که این گفت‌وگو در قالب کتابی با عنوان از پیدا و پنهان منتشر شده است.

۳. مروری بر آثار اصغر عبداللّهی

۱ ـ ۳. آفتاب در سیاهی جنگ گم می‌شود

داسـتان بلند آفتاب در سیاهی جنگ گم می‌شود در سال ۱۳۶۰ توسـط انتشـارات کار و هنر در ۴۷ صفحه منتشر شده است. اصغر عبداللّهـی در جریان جنگ ایران و عراق مجبور به ترک زادگاهش و مهاجرت به تهران شـد و داسـتان بلند آفتاب در سـیاهی جنگ گم می‌شـود (۱۳۶۰) را دربارهٔ آوارگان و قربانیان جنگ نوشـت. به نظر حسـن میرعابدینی، در این داستان، نشانه‌ای از زیبایی و تازگیِ آثار بعدی نویسـنده به چشـم نمی‌خورد. آفتاب در سیاهی...، که از نخسـتین واکنش‌های ادبـی در برابر ویرانگری‌های جنگ اسـت، از دیدگاه پسـرکی بیان می‌شـود که گلوله‌های توپ، دنیای سـبز کودکانـه‌اش را ویران کرده اسـت. عبداللّهی، ناتـوان از بازآفرینی فضای شـهر جنگ‌زده، موقعیت آدم‌هـای درگیر را با نثری ناهموار و به صورتی گزارشی توصیف کرده است (ر.ک. میرعابدینی، ۱۳۷۰).

۲ ـ ۳. در پشت آن مه

مجموعه داسـتان در پشت آن مه، متشـکّل از ۷ داستان کوتاه است که در سـال ۱۳۶۴ توسط نشر فاریاب در ۱۵۴ صفحه منتشر شده است.

بـه نظر محمدعلی سـپانلو، اصغر عبداللّهـی، یکی از بچه‌های جنوب، در مجموعهٔ در پشـت آن مه، به سـهم خود، مناطقی را به عنوان عرصهٔ داسـتانش انتخاب می‌کند که عنصـر قبیله‌ایِ عرب به‌وضوح در آن به چشـم می‌خورد: گاهی روسـتایی بدَوی در سایهٔ شـهری صنعتی، و گاهی جزیره‌ای پرت‌افتاده و فراموش‌شـده که از شـدت تنهایی و تجرید، به خیال می‌ماند. اینجا دنیای نویسـنده است؛ سـرزمینی که پیش از هر چیز، در ذهن او مرزبندی می‌شود؛ گرچه سرشـار از چشم‌اندازهای واقعی است. چشم‌انداز صید و دریا، گرسنگی‌های ادواری، قاچاق و پاسگاه ژاندارمری، و دوگانگی مرکز با بومیان محل. تنها مدرسهٔ کوچک روستایی، پیام‌آور فرهنگ مادر اسـت؛ مادری که قرن‌هاسـت فرزندان خود را به دست نامادری‌ها سـپرده اسـت و آنگاه ریاست روحانی شیخ، با سـنّت‌های عربی و مشـاورت غربیان (یادگار دم و دستگاه امثال شیخ خزعل). در چنین وضعیتی، تعارض و تضادّ پاسـگاه و مدرسـه – از سـویی – و بافت جامعهٔ دورافتاده با اندیشـه‌ها، آرزوها و باورهایشان – از سوی دیگر –، مادهٔ گرفتاری‌ها را غلیظ‌تر می‌کند؛ برخورد دیروز و امروز، برخورد سـنّت و تجدّد، برخورد هنجارهای شهرنشـینی فرهنگ پارسی با خرده‌فرهنگ‌هـای قبیله‌ایِ تازی، که نمونهٔ خـوب آن در قصهٔ در پشـت آن مه است. داستان در پشت آن مه در بی‌زمانی و بی‌مکانیِ قراردادی‌شده‌ای آغاز می‌شـود و چند لحظه بعد، در پیچیدگی یک ماجرای پلیسی ـ کارآگاهی درگیر می‌گردد: در یک جزیرهٔ کوچک، دخترهای بالغ و باکره گم می‌شوند؛ مثل قصه‌های آگاتا کریستی و ادبیات دلهره، مجهول هیجان می‌آفرینند. روند پیشرفت جریان و در حقیقت، تعقید بندهای داسـتان را تا اواسط کار می‌توانیم پیش‌بینی کنیم. آری؛ به‌تدریج دخترها ناپدید می‌شوند. اما قصه‌ای که آغازی به سـبک ادبیات هیجان‌انگیز وارداتی داشـت، در پایان با چرخشی غیرمنتظره، خود را در متن یک مسئلهٔ بومی قرار می‌دهد ... داستان

بر مبنای حرکت مشترک نویسنده و خواننده برای کشف حقیقت ساخته می‌شود. به کار بردن تکیه‌کلام‌ها و لهجه‌ای که آشکارا در میان گفت‌وگوها به گوش «خواننده» می‌رسد، و چشم انداز منطقه‌ای ناشناخته، محیط غریب داستان را خلق می‌کند و آنگاه یک قصه است ... که تا آخر، پیچ و پاگرد هیجان‌آمیز خود را حفظ می‌کند و مثل خنده‌ای تلخ به پایان می‌رسد (ر.ک. سپانلو، ۱۳۷۷).

علی‌اشرف درویشیان و رضا خندان (مهابادی) در تحلیلی که از داستان کوتاه نگهبان اسکله ارائه می‌دهند، ابراز نظر می‌کنند که داستان کوتاه «نگهبان اسکله»، در روایت خود به سه بخش تقسیم شده است؛ بخش اوّل، وصف تک‌گویی غضبان، بخش دوم وصف و گفت‌وگو، و بخش سوم، ترکیبی از وصف و تک‌گویی و گفت‌وگوست. آنچه در هر سه بخش بیشتر در روایت خود را نشان می‌دهد، توصیف است. صحنهٔ علنی داستان، صحنهٔ وصف غضبان در شبی تاریک و بارانی است؛ حادثه‌ای ندارد؛ آنچه در دید است، امور عادی است که با جزئیات همراه با طمأنینه به وصف درآمده‌اند ... حادثه اما در بیرون صحنهٔ علنی داستان در جریان است و گاهی اشاراتی از خود به صحنهٔ علنی می‌فرستد ... این اشارات، مایهٔ حدس و گمان غضبان می‌شوند و در پیِ جست‌وجوی اوست که یقین حادثه خود را نشان می‌دهد: قاسم برای بردن کیسه‌های سیمان به اسکله آمده و در آب سقوط کرده و مرده است (ر.ک. درویشیان ـ خندان (مهابادی)، ۱۳۸۳).

اصغر عبداللّهی در داستان‌هایی چون خواب سنگین شیخ خزئل، متأثر از رئالیسم جادویی آمریکای لاتین، به چگونگیِ استقرار انگلیسی‌ها در خوزستان و پاگیری کمپانی نفت می‌پردازد ... بیگانگان به بهانهٔ یافتن قاتل کشیشی که ده سال پیش با ضربهٔ شاخ گاوی به قتل رسیده، چون کابوسی شوم باز می‌گردند تا در جست‌وجوی نفت، خاک شبه‌جزیره را زیر و رو کنند.

خصلت تصاعدی کشمکش عاطفی الفی با خودش (با فکر مرگ) در روایت داستان تنیده می‌شود و سبب حرکت ماجرا در روایت داستان می شود و منطق روایت داستان ـ چرایی و چگونگی حرکت و ماجرای داستان و چگونگی تحوّلات شخصیت‌ها ـ را آشکار می‌کند و رخدادهای داستان را بدون هیچ ابهام و معمّایی برای خواننده تأویل‌شدنی می‌سازد

در داستان خوش‌فرم «برای من بنواز مادام» ... «خمسه»، مردی که خاطرات حبسی هفت‌ساله را در ذهن دارد، در یک روز مه‌گرفته و بارانی که کافهٔ شرکت نفت تعطیل است، در کنسرتی شرکت می‌کند که شنوندگان معدودی دارد. نوازندگان، «مسیحِ» الیویه مسیان را می‌نوازند که مضمون آن، مرگ در زیر شکنجه در بازداشتگاه‌های نازی است. خمسه، که مصلوب خاطرات دردآلود خویش است، با آوای موسیقی به زمان‌های گذشته می‌رود و به درکی تازه از تنهایی و اندوه می‌رسد.

در داستان کوتاه «جزیره بر آب»، با ناپدید شدن مجسمهٔ شاعر ملی و گزارش این واقعه از سوی گروهبان به مرکز، تعلیق مناسب داستان، از طریق به‌کارگیری فرم داستان پلیسی و پدید آوردن جوّی پُر شک و تردید حاصل می‌شود (ر.ک. میرعابدینی، ۱۳۷۰).

۳ ـ ۳. سایبانی از حصیر

مجموعه داستان سایبانی از حصیر متشکل از ۷ داستان کوتاه است که در سال ۱۳۶۹ توسط نشر چکامه در ۱۱۸ صفحه منتشر شده است. ماجرای داستان کوتاه «بلوغ» از دید دخترکی به نام «منظر» روایت می‌شود. او را به آبادان می‌برند تا به مردی که کار یافته است، شوهر دهند ... مردان و زنانِ داستان «بلوغ» شاید ده بیابان را پشت سر گذاشته‌اند و حالا در آخرین بیابان، شب را به صبح می‌آورند ... منظر در تاریکی از آدم‌ها جز شبح کم‌رنگی نمی‌بیند؛ اما با دقت در نعره‌ها، ناله‌ها، نجواها و سکوت‌ها، دلهرهٔ کوچ‌کنندگان را بازتاب می‌دهد ... سرنوشت منظر، نمونه‌ای از سرنوشت جماعت تشنه‌ای است که در بیابان به دنبال سراب ناشناختهٔ کار روانه شده‌اند. به مرور که شب می‌گریزد و صبح می‌آید، دخترک نیز به بیداری فکری و جسمی می‌رسد. در این لحظه‌های شادی‌آور مکاشفه، با درون خود ارتباطی تازه می‌یابد. او که بالغ شده است، احساس می‌کند که دارد تجربه‌ای نو را از سر می‌گذراند.

«رئوف» در داستان «با کراوات خوابی طولانی»، مرد خوش‌شانسی است؛ او به آرزوی خود رسیده و به استخدام کمپانی درآمده است؛ اما در لباس فرم شرکت (پیراهن سفید نو و کراوات خال خال) راحت نیست. مجبور است بی‌آنکه گرهِ کراواتش را باز کند، غذا بخورد و حتی بخوابد؛ زیرا اگر آن را باز کند، دیگر نمی‌تواند ببندد.

در داستان کوتاه «محبوب اینجاست»، گاو، تنها پیراهن «لطیف بن محبوب» را می‌خورد و بدین سبب لطیف بن محبوب نمی‌تواند بر سرِ قرار حزبی‌اش حاضر نمی‌شود و بدینسان از دستگیری مصون می‌ماند.

در داستان «خرچنگ‌ها» دو ماجرا به موازات هم پیش برده می‌شود: پاسبانی می‌رود تا دوست قدیمی‌اش را جلب کند، و مردی به کلانتری آمده تا زنش شکایت کند. متهم، مردی سیاسی و معترض است و پاسبان در راه به رابطه‌اش با او می‌اندیشد. شاکی،

اعتصاب‌شـکنی اسـت که نگران رفاهِ به تزلزل‌افتاده‌اش است. هم پاسـبان و هم او، چون خرچنگ‌های گیرکـرده در موقعیتی خطیر، خودخوری می‌کنند.

در داستان «افسـانهٔ یک زن آشپز هلندی» ... دیدنِ خال‌کوبی روی دسـت پدر، بهانهٔ بازگویی خاطرات سیاسی او می‌شود. گویی پسر می‌کوشد از ورای پردهٔ مه‌گرفتهٔ خاطرات پدر، گذشته را بازیابد. اما پدر، سـرخورده از سیاسـت، به زن هلندی می‌اندیشـد که آشپز کشتی بود و ماتیک سبز می‌زد.

در داسـتان «سـایبانی از حصیـر» ... پلیسـی سیاسـی «در شـبه‌جزیره‌ای که در آن هیچ عشقی به سـرانجام نرسیده» عاشق می‌شود و خود را می‌کشد؛ مرگ او زمینه‌ساز پیگرد مردانی می‌شود که زیر سایبان حصیریِ حزب، با رفیق آوانسیان جلسه دارند.

در داسـتان «همین‌طوری و بی هیچ» ... فرم جسـت‌وجوگرانه بـه خدمت بیان تلاش یک کارآگاه پلیس برای خروج غیرقانونی از کشـور درمی‌آید. کارآگاه در پیِ ناخدایی که سال‌ها پیش زندانی او بوده، به جزیره آمده است ... مردم از سر راه غریبه می‌گریزند، درها را به رویش می‌بندند و زیر نگاه خیرهٔ خود به ستوه می‌آوردندش.

میرعابدینـی روایـت می‌کنـد: در انزوای شـهر مردهٔ داسـتان «نگهبان مردگان»، خیال‌پردازی‌ها جان می‌گیرند. سربازانی که در شـهری جنگ‌زده و خالی از سـکنه نگهبانـی می‌دهند، رفت‌و آمد ارواح را به چشـم می‌بینند. آنان لحظاتی از زمان‌های سپری‌شده را دوباره زندگی می‌کنند: اکنون در جنوب کهن هستند و انگلیسی‌ها را می‌بینند که در ویلاهای سـبز و زیباشان می‌زیَند. جنوبِ گمشده در غبار و مه و غروب و جنگ، با حرکات و گفت‌وگوهای ارواح، در خیالشـان جان می‌گیرد: پشت زمانی که سپری می‌کنیم، لایه‌های درونی‌تری از زمان پنهان اسـت، پوشـیده در مهی از افسـانه‌ها و تخیلات. حضور دردناک زمـان حال در صدای انفجار خمپاره‌هایی که گاه و بی‌گاه فضا را می‌شـکافند، احسـاس می‌شـود؛ اما دیری نمی‌گذرد که زمان خاطره چیرگی می‌یابد و محیطی وهم‌انگیز پدید می‌آید که در آن، همه چیز شـبح‌گونه اسـت و مـردگان و زندگان همسـان هستند ... در پایان داسـتان «نگهبان مردگان»، پیرمردی مبتـلا به زار وارد ماجرا می‌شـود. او که چون شـبحی، شـب‌ها از ویلاهای متروک حفاظت می‌کند، پاسـدار آشفته ذهن گذشته‌های بر باد رفته است (ر.ک. میرعابدینی، ۱۳۷۰).

۴ ـ ۳. آبی‌های غمناک بارون

داسـتان آبی‌های غمناک بارون در سال ۱۳۸۱ توسط انتشارات نیلا در ۳۱ صفحه منتشـر شـده است. راوی داستان، از ۷ شب تا ۸ صبح، رسپشـن مسـافرخانهٔ محمدی در لاله‌زار است. مأمور اماکن منطقه، هر روز صبح به قصد سرکشی، می‌آید به مسافرخانهٔ محمدی و اگر بوی سـیگار و تنباکوی مسافران در اتاق‌ها مانده باشد، بهتان می‌زند که مسـافرخانه شب‌ها شیره‌کش‌خانه است. راوی به صاحب مسـافرخانه پیشنهاد می‌دهد که اگر به مأمور اماکن منطقه صبح به صبح رشـوه بدهد، همه چیز تمام خواهد شد. در یکی از صبح‌هایی که مأمور اماکن منطقه به قصد سرکشـی به مسـافرخانهٔ محمدی می‌آید، صاحب مسـافرخانه، راوی را به قنادی ژولیت می‌فرسـتد تا برای مأمور اماکن نان خامه‌ای و لیموناد بگیرد؛ اما وقتی برمی‌گردد، می‌بیند که رنگ و رو بر صورت صاحب مسـافرخانه نمانده و پشت میـز کِـز کرده و دارد تلفنی به کسـی می‌گوید که قصد و غرضش رشـوه به مأمور دولت نبوده اسـت. صاحب مسافرخانه پس از پایان مکالمهٔ تلفنی‌اش، جعبهٔ نان‌خامه‌ای‌هایی را که راوی خریده اسـت، برمی‌دارد و می‌کوبد به دیوار. سه روز پس از این ماجرا، احضاریه‌ای بـرای صاحب مسـافرخانه می‌آید و صاحب مسـافرخانه را به جرم اغفال و رشـوه بـه مأمور دولت، زندانی می‌کننـد و ۵۲ تومان از او جریمـه می‌گیرند و یک هفتـه درِ مسـافرخانه را پلمپ می‌کنند و مسافرخانه هرگز باز نمی‌شود...

۵ ـ ۳. داستان‌های پراکنده

میرعابدینـی دربارهٔ آثار و داسـتان‌های پراکنده اصغر عبداللهی می‌نویسـد: داسـتان‌های پراکنده‌ای هم که از اصغـر عبداللّهی در مجلات منتشر می‌شود، بر منزلت ادبی او نمی‌افزاید. داستان «رفته بودم به تماشای غروب» (زنده‌رود، بهار ۱۳۷۲) ساختمانی پلیسی دارد. در مسافرخانه‌ای، دختری به قتل رسیده است و خانوادهٔ او به مسافر جوان شـک دارد. داسـتان در فضای جنوب می‌گذرد و نویسنده بر نقش خرافات بومی در شکل‌گیریِ ماجرا تأکید دارد.

ماجرای «کافـه الیاس» (کتاب سـخن، تابسـتان ۱۳۷۱) در جنوب جنگ‌زده اتفاق می‌افتد. راوی جوان، همراه زایر، دارد جنازهٔ پدربزرگ را با وانتی می‌برد. کولبار خاطرات زایر، بویژه زمانی گشوده می‌شود که سـر راه به کافـهٔ حصیریِ الیاس می‌رسـند. روزهای جنگ، در

لحن در روایت داستان کوتاه اتاق پر غبار به شیوه‌ای مستقیم تولید می‌شود. در این شیوه، سخن هیچ گونه تغییری نمی‌یابد و یا به عبارت دیگر، شخصیت‌های داستان تنها با همان لحن و کلمات آنها ذکر می‌شود و نه هیچ تمهید دیگری. در این شیوه زمان رخداد با زمان خواندن یکی است. لحن (شیوهٔ پرداخت) اصغر عبداللّهی نسبت به داستانش خنثی است، بنابراین، نوع جهت‌گیری اصغر عبداللّهی نسبت به عنصر لحن داستان همسان است با نوع جهت‌گیری او نسبت به درون‌مایه، نثر (زبان) و دیدگاه

فضایی که مردگان در آن حضوری ملموس دارند، جوانی پا به پای زایر به کشف گذشته می‌رود.

عبداللّهی در «بیرون کافه، جلو در» (بوطیقای نو، بهار ۱۳۷۴) به زندگی ایرانیان مهاجر می‌پردازد. او با شرح جزئیات و ساختن مکان، شخصیت‌ها را دیدنی می‌سازد.

عبداللّهی در داستان‌هایی چون «گربهٔ گمشده» (کلک، ۱۳۷۰)، «یک خانم متشخّص» (داستان‌های کوتاه از نویسندگان امروز ایران و جهان، ۱۳۷۰) و «اتاقی پُرغبار» (گردون، ۱۳۶۹) نیز مرثیه‌سرای ویرانی جنوب کهن است. راوی داستان «یک خانم متشخّص» در جاده‌های جنوبِ جنگ‌زده درگیر ماجرایی شاد ـ غمگین می‌شود که نشانگر دگرگونی‌هایی است که جنگ در زندگی مردم ایجاد کرده است. راوی و رانندهٔ وانتی که دارند جسد پیرزنی متشخّص را به شهر می‌برند، به پیرمردی برمی‌خورند که یادهای خود از زن را در فضایی عاطفی روایت می‌کند. با متلاشی شدن وانت زیر آتش دشمن، نعش خانم مفقود می‌شود. پیرمرد به دنبال او می‌گردد، گویی در مکانی که دارد زیر آتش از هم می‌پاشد، در جست‌وجوی گذشتهٔ خویش است (ر.ک. میرعابدینی،۱۳۸۳).

داستان کوتاه «پست‌مدرن مثل پیتزا سبزیجات» (آئینک، ۱۳۸۶) داستان سفر چهار دانشجوی جوان است به کاشان. یکی از دانشجویان راوی است که مرد است و نیز آقای الف و دوشیزه ژ با برادرش، سین. آنها در باغ فین گشتی می‌زنند و بعد به حمام فین می‌روند. به نظر کیومرث پوراحمد، فیلم‌ساز، در این داستان کوتاه، نه اتفاق مهمی می‌افتد، نه حرف مهمی زده می‌شود؛ اما قصه، قصهٔ مهمّی است. چون نویسنده تمام سعیَش را کرده است که سعی نکند قصهٔ مهمی بنویسد. همین جور که نخواسته است قصهٔ متعهّدی بنویسد، اما تعهّد و مسئولیت در قصه جاری است. قصه پویا، پُرشور، پُرتحرّک و حسابی طنّاز است ... اصغر عبداللّهی در قصهٔ کوچکش کوشیده است رخدادی بزرگ را از ذهن و زبان خودش در یاد خواننده بنشاند. در عین حال که رخداد را سربسته و در حوصلهٔ قصه کوتاه باز می‌گوید، اما همان گونه که اثر حکم می‌کند، کلّی‌گویی نمی‌کند و به جزئیات می‌پردازد. به نظر می‌رسد انگیزهٔ اوّلیهٔ طراحی قصه، احساس طرفداری نویسنده از امیرکبیر و طبعاً همهٔ مصلحان و پیشروان تاریخ بوده است. به همین جهت، باغ فین کاشان و حوادث تاریخی آن، بستر قصه است (ر.ک. پوراحمد، ۱۳۸۲).

یکی از زیباترین داستان‌های جنگی اصغر عبداللّهی، داستان کوتاه «اتاق پُرغبار» است.

٤. خلاصهٔ داستان کوتاه «اتاق پُرغبار»

آبادان زیر باران گلوله‌هاست. الفی، کتاب‌فروش پیر شهر، در بستر احتضار، ضمنِ صحبت با زنش، خاطرات گذشته را به یاد می‌آورد تا مرگ را به تأخیر بیندازد. انفجارها که دم به دم شدیدتر می‌شوند و همه چیز را نابود می‌کنند، نشانهٔ زمانهٔ جدیدند و چون عامل هراس، به دنیای آرام و بسامان او هجوم آورده‌اند. اتاقی که ویران می‌شود، مانند الفی، یادگار گذشته‌ای رو به نابودی است، و چون سقف اتاق فرو می‌ریزد، غباری روی خاطرات را می‌گیرد. ادریس، کارگر الفی، به دنبال خاخام به کنیسه می‌رود. اما خاخام در کنیسه نیست و الفی ـ مانند دوران خود ـ غریبانه می‌میرد (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۹۱۴).

۵. بررسی داستان کوتاه «اتاق پُرغبار» از دیدگاه «ساختار پلات»

۱ ـ ۵. ساختار پلات

به نظر فتح‌الله بی‌نیاز ـ داستان‌نویس و منتقد ادبیات داستانی ـ هر داستانی قصه‌ای دارد و این قصه به نوبهٔ خود به وسیلهٔ شبکه‌ای هدایت می‌شود که پلات خوانده می شود ... پلات شبکهٔ استدلالی، علّت و معلولی، الگو و تنظیم‌کنندهٔ فراز و فرود داستان، یعنی خطّسیر رویدادهای اصلی و برخورد شخصیت‌ها با آنها است (ر.ک . بی نیاز، ۱۳۸۷).

۲ ـ ۵. عناصر ساختار پلات

ساختار پلات، متشکّل است از این عناصر: شروع، ناپایداری، گسترش، تعلیق، نقطه اوج، گره‌گشایی و پایان یا پایان‌بندی.

۳ ـ ۵. شروع

داستان می‌تواند بر حسب چگونگی بخش‌های میانی و پایانی خود، با کنش و دیالوگ و حتی توصیف ظاهری شخصیت یا فضاسازی یا رخداد شروع شود (همان: ۲۲). داستان کوتاه اتاق پرغبار با شرح زمینه، فضاسازی (مکان) و جملات سرراست و روشن شروع می‌شود:

«اتاق کوچک الفی نیمه‌تاریک بود و در و دیوار و اشیاء و لباس‌های آویزان از رخت‌آویزِ چوبی، و آباژور یا زرد بود یا قهوه‌ای‌رنگ یا قرمز، و شعلهٔ شمعی که می‌سوخت، تکان نمی‌خورد؛ چون باد به اتاق نمی‌آمد» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۱۷).

چنین شروعی روشن‌کنندهٔ محور داستان است؛ محور داستان، اتاق کوچک الفی است زیرا اصغر عبداللّهی در شروع داستان با فضاسازی اشاره می‌کند به مکان داستان، بنابراین مکان، کارکردی محوری می‌یابد؛ و بدین سبب است که می‌شود استدلال کرد که داستان، داستانی مکان‌محور است. اصغر عبداللّهی در شروع داستان، منطق روایی آن را آشکار می‌کند و یا به عبارت دیگر، تکلیف خواننده را با ژانر داستان روشن می‌کند و او را آگاه می‌کند که داستان در ژانر واقع‌گرای مدرن روایت می‌شود:

«ادنا از پنجره به بیرون نگاه کرد. خیابان دورِ دیوارهٔ فلزیِ پالایشگاه پیچ خورده بود و سمت راست که باغچهٔ سبز خانه‌های کارمندان شرکت نفت بود و خلوت بود و فقط پاسبانی زیر سایبان آجریِ یک ساختمان قرمزرنگ اداری ایستاده بود و کف دست‌هایش را مدام به هم می‌مالید و پا به پا می‌شد» (همان: ۲۱۷).

٤ ـ ۵. ناپایداری یا گره‌افکنی

«گره‌افکنی»، به هم ریختن تعادل زندگی است و در واقع

چیزی نیست مگر بی‌نظمی و آشـفتگی. برای یک نویسنده همین امر ابزاری اسـت برای بسط، گسترش و پیش بُرد روایت. ناپایداری علت وجودی هر پلاتی اسـت. هیچ پلاتی نمی‌تواند فاقد ناپایداری باشد. ناپایداری حاصل وضعیت و شرایطی است که آن را کشمکش یا ناسـازگاری می‌گویند؛ یعنی عدم تعـادل، به دنبال و همراه خود، «کشمکش» یا درگیری و جدال پدید می‌آورد. ماهیّت هر بی‌نظمی و آشفتگی و دوگانگی این است که معمولاً به کشمکش می‌انجامد. «کشـمکش» بـه معنی تقابـل و درگیری موضعی یـا همه جانبهٔ نیروهای متضادّ بیرونی و درونی است. (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۵ ـ ۲۶).

در پایانِ شروعِ داستان کوتاه اتاق پُرغبار، با پرسشی که الفی از ادنا می‌کند، داسـتان از تعادل خارج می‌شود و موقعیت ناپایداری در داستان شکل می‌گیرد و گرهِ داستان افکنده می‌شود:

«بـه گمونت تو کنیسـه خاخامی چیزی مونده کـه اگه من یه وقت...» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۱۸).

اصغر عبداللّهی برای تأثیر بیشتر کلام، به جای سایر انواع جمله (مخصوصاً خبری) از جمله‌ای پرسشـی اسـتفاده می‌کند. «به نظر سـداک (Sdaock) اغراض ثانویه در جملات پرسشی یا دادن خبر (چه مثبت و چه منفی) اسـت و یا امـر (و نهی). اما بر این دو مورد می‌تـوان بیان عاطفه و احسـاس را هم افزود؛ یعنـی تبدیل جملهٔ پرسشی به عاطفی را» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۵). اصغر عبداللّهی با افزودن عاطفه و احسـاس بـه این جملهٔ پرسشـی، آن را تبدیل می‌کند به جمله‌ای عاطفی؛ در هر گفتاری سه جنبه لحاظ می‌شود: یکی نفس خـود جمله، یعنـی ظاهر آن یا ادای آن، دوم، قصـد گوینده از آن، و سـوم تأثیری که بر شـنونده می‌کند (همان: ۸۱). نفس این جملهٔ عاطفی دلالت می‌کند بر خبـری که الفی از ادنا طلب می‌کند؛ زیرا غرض اصلی از پرسـش طلب اخبار اسـت (همان: ۱۳۵). پیش‌فرضی که در این جملهٔ عاطفی وجود دارد، نشان‌دهندهٔ این است که پیش از این، خاخامی (مسئول امور مذهبی یهودیان) در کنیسه (نیایشگاه و محل اجتماعات دینی یهودیان) بوده اسـت. این پیش‌فرض مبیّن امری خوشایند است که اکنون پس از رفتن خاخام از کنیسه از بین رفته اسـت؛ زیرا الفی یهودی‌ای معتقد اسـت که در بسـتر احتضار است و هر لحظه امکان دارد بمیرد:

«گفتم خوب شـد ول نکردی بـری... آخه مـن دارم می‌میرم ادریس» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۲۲).

و بدین سـبب اسـت که به خاخامی نیاز دارد که اموراتِ مراسمِ تدفینش را رتق و فتق کند امّا دیگر خاخامی در شهر نمانده است:

«گمون نمی‌کنم هیچ خاخامی تو شـهر مونده باشه ادنا» (همان: ۲۱۸).

بنابرایـن قصد گوینده ـ الفی ـ از آن، بیان تردید (تردید در باب ماندن خاخام‌ها در شـهر) همراه بـا آرزو (آرزو در باب ماندن خاخام در کنیسه) است و نیز تأثیری که بر خواننده می‌گذارد، تردید همراه با آرزو اسـت. این جملـهٔ عاطفی، نقطهٔ آغاز کمکش داسـتان نیز محسوب می‌شود؛ زیرا در این جملهٔ عاطفی نیاز الفی آشکار می‌شود و نیز نیاز او با مانع برخورد می‌کند و بدین سـبب است که او، دچار نوعـی دوگانگی فکری ـ به لحاظِ روان‌شـناختی ـ و کشـمکش و تضاد عاطفی با خودش (با فکر مرگ) و آشفتگی می‌شود.

۵ ـ ۵. بررسی بیشتر عدم تعادل و کشمکش

بی‌نیاز دربارهٔ کشمکش می‌گوید: هر داستانی متشکّل از حرکت و ماجراسـت. همان‌طور که پیش‌تر گفته شـد، شرط لازم حرکت، «تضاد و کشمکش» است؛ چون حرکت ناشی از تضاد پدیده‌هاست و اگر تضادّی نباشـد، حرکت معنا نخواهد داشت و اتفاقی نمی‌افتد. در سـطح روایت، یعنی متن داسـتانی هم، در صورت تعادل کامل و عـدم تضـاد و در نتیجه، عـدم حرکت، چیزی بـه خواننده گفته نمی‌شود؛ مگر گزارشی از این یا آن رویداد و شخصیت (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۶ ـ ۲۸). کشـمکش عاطفی الفی با خودش (با فکر مرگ) انگیزه‌ای می‌شـود تا او در جهت بـرآورده کردن نیازش حرکـت کند و این حرکت ناشـی از کشمکش هنری، در قالب فرستادن ادریس، کارگر الفی، به کنیسه برای آوردن خاخام بازنمایی می‌شود:

ادریس: «می‌رم ببینم [خاخام] هسـت یا نه» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۲۵).

کشمکش الفی، از سکون دور و فاقد خصلتی جهشی است؛ زیرا الفی با طی کردن فرآیند نیاز و انگیزه، به رفتار می‌رسد:

الفی گفت: «قبرستون جهودا کجاست، ادریس؟»

ادریس هنوز گوش خوابانده بود تا صدای قلب الفی را بشـنود و نمی‌شنید. گفت: «راش دور نیست مستر.»

الفی گفت: «من هیچ وقت نرفتم آنجا. حتی نمی‌دونم چطوری یه جهود رو به خاک می‌سپرن. تو می‌دونی ادنا؟» (همان: ۲۲۳).

کشـمکش عاطفی الفـی با خودش (با فکر مرگ) کشمکشـی هنـری و تصاعدی اسـت زیرا منبعث از دوگانگی و تضادی اسـت که او را دچار کشـمکش با خودش کرده اسـت. خصلت تصاعدی کشـمکش عاطفی الفی با خودش (با فکر مرگ) در روایت داستان تنیده می‌شـود و سـبب حرکت ماجرا در روایت داستان می شود و منطق روایت داستان ـ چرایی و چگونگی حرکت و ماجرای داستان و چگونگی تحوّلات شـخصیت‌ها ـ را آشـکار می‌کند و رخدادهای داسـتان را بدون هیـچ ابهام و معمّایی برای خواننده تأویل‌شـدنی می‌سازد.

۶ ـ ۵. بحران

در فرآیند داستان، استمرار، جا افتادگی و پیچیدگی گره‌افکنی به «بحـران» می‌انجامد. پس، بحـران را نمی‌توان از گره‌افکنی جدا و منفک کرد؛ هر دو در هم آمیخته‌اند و از نظر ذهنی دو مرحلهٔ جدا از هم هستند. در عین حال، بحران «مرحله‌ای مستقل» است. بحران نتیجهٔ یک گره‌افکنیِ حساب‌شـده است. به عبارتی، اگر کشمکش، دستخوش جهش و سکون نشود و خصلت تصاعدی و پیش‌بینی‌شده داشته باشـد و در ضمن، حل‌نشدنی جلوه نکند و نیروی کشمکش

از توازن برخوردار باشـد، استمرار، جاافتادگی و پیچیدگی کشمکش به خودی خود بـه بحران می‌انجامد. شـاخص‌ترین معیار موفقیت گره‌افکنی، رسیدن آن به مرحلهٔ بحرانی است (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۰).

در داسـتان کوتاه «اتاق پرُغبار» نیز اصغر عبداللّهی پس از گرِهی کـه در پایانِ شـروعِ داسـتان می‌افکند، آن را با حرکـت ماجرا در سـازمان زیبایی‌شـناختی داسـتان می‌تند و بدین‌سـان به سازمان زیبایی‌شـناختی داسـتان خصلتی بحرانی می‌دهد و روایت داستان را به بحران می‌رسـاند و این بحـران را در قالب گفت‌وگوهایی که ادریـس بـا پیرمرد چاق و کوتاه‌قـد و کلّه‌طاس می‌کنـد، بازنمایی می‌کند:

«تو خاخامی؟»

«نه.»

«خب من یه خاخام می‌خوام که ببرمش سر...»

«خاخام نیست.»

«یعنی چه نیست؟»

«منظورت از یعنی چه نیست چیه؟ نیست دیگه.»

«آخه مسـتر الفـی داره می‌میره. یه خاخـام» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۳۲).

۷ ـ ۵. گسترش

به شـکلی ضمنی گفته شد که ناپایداری، به خودی خود موجبِ پدید آمدن مسائلی می‌شود که آنها هم به نوبهٔ خود موجب گسترش پلات می‌شوند. این مسـائل در حقیقت گره پلات تلقی می‌شوند و بازگشـایی آنها داسـتان را گسـترش می‌دهد (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۰). در داستان کوتاه اتاق پُرغبار نیز با رفتن ادریس به کنیسه برای آوردن خاخام، داستان گسترش می‌یابد و این پرسش را برای خواننده پیش می‌آورد که آیا ادریس می‌تواند خاخامی را در کنیسـه پیدا کند تا او را بر بالین الفی که در بسـتر احتضار است بیاورد؟ داستان در محور پاسخ به این پرسش گسترش می‌یابد:

«نزدیک به دو راه، اسکله از دود آمد بیرون. ادریس چشم‌هایش را باز کرد. جاده را می‌دید. به پشت سر نگاه کرد که جز دود چیزی نبود. به خیابان فرعیِ نزدیک ادارهٔ صادرات که رسـید، پیاده شد تا بشـکه‌های قیر را که وسط جاده افتاده بود، بردارد. دوباره سوار شد و رکاب زد. سـه تا جوان بسیجی روی سـنگری از گونی‌های شن نشسته بودند و به دوردست نگاه می‌کردند. به صدای سوت خمسه، خمسه‌ای که باید می‌آمد، گوش سپرده بودند. یکی از آنها تا ادریس را دید، بلند شد ایستاد:

«کجا می‌ری عمو؟»

«کنیسه؛ کنیسه»

ادریـس با انگشـت رو بـه رو را نشـان داد و تنـد رکاب زد» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۳۰).

۸ ـ ۵. تعلیق

بحران داسـتانی، در خواننده حالت انتظـار را پدید می‌آورد. این حالت به داسـتان تعلق ندارد؛ بلکه واکنش خواننده به داستان است. انتظارانگیزی یک داسـتان محصول بحران خوب است و نه بخشی از آن. انتظار، عبارت است از تردید خواننده نسبت به کنش، دیالوگ و تفکر شـخصیت‌های داستان. انتظار در داسـتان موجب می‌شود که خواننده از خود بپرسـد «بعد چه می‌شـود؟» (بی‌نیـاز، ۱۳۸۷: ۳۰). پرسشی که ضمنِ گسترش داستان کوتاه «اتاق پرُغبار» برای خواننده پیش می‌آید و به بحران آن می‌انجامد، سبب‌سـاز تعلیق داستان نیز می‌شـود؛ زیرا خواننده را نسـبت به نادانسـته‌های داستان کنجکاو می‌کند. در کنجکاوی، بار عدم اطلاع و آگاهی خواننده بیشتر است. در نتیجه، به کوشـش بیشتری برای رسیدن نیاز دارد؛ بنابراین او را وادار به واکنش می‌کند و این پرسـش را در او به‌وجود می‌آورد که: بعد چه خواهد شـد؟ و به سـبب اینکه نمی‌داند که چه بر سر الفی خواهـد آمد، حالت انتظـار را در او به وجود مـی‌آورد. عنصر اصلی تعلیق، رفتن ادریس به کنیسه برای آوردن خاخام است. این تعلیق، هیجان و تنش داسـتان را به اوج خود می‌رسـاند و به این صورت وضعیتی بحرانی را تولید می‌کند.

۹ ـ ۵. نقطهٔ اوج

در فرآیند داستان، آنجا که تنش به اوج می‌رسد و بالاترین نقطهٔ بحرانی داستان اسـت و قوی‌ترین رابطهٔ حسی بین خواننده و متن پدید می‌آید، نقطهٔ اوج خوانده می‌شود (همان: ۳۸).

در داستان کوتاه «اتاق پرُغبار»، زمانی که ادریس از کنیسه به خانهٔ الفی بازمی‌گردد و به ادنا می‌گوید که خاخام در کنیسـه نبوده است، بحران داسـتان به اوج خود می‌رسد و بدین‌سان، نقطهٔ اوج داستان پدید می‌آید:

ادنا گفت: «خاخام نبود؟»

ادریس گفت: «نه خانم، نبود» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۳۶).

اصغر عبداللّهی این رخداد را، که مهم‌ترین رخداد داستان است، بـه دور از اطناب، و در ایجازی درخشـان، به صـورت نقلی روایت می‌کند و به سببِ پدید آمدن این رخداد است که کشمکش عاطفی الفی با خودش به اوج خود می‌رسد و او را وادار می‌کند که بگوید:

الفـی گفت: «جهـان را فرامـوش نمی‌کنم، مگـر آنکه خاخام چشم‌هایم را ببندد» (همان: ۲۳۷).

۱۰ ـ ۵. گره‌گشایی

«گره‌گشـایی» در یک جمله عبارت اسـت از حلّ بحران و باز شدن گره‌های داسـتان؛ بویژه گره‌های نقطهٔ اوج. از این رو، گویی زوایـای تاریک قصه در پرتو نور قرار گرفته‌انـد و خواننده به جای تعادلـی که در واقعیت داسـتانی از بین رفته بـود، با تعادل جدیدی روبه‌رو می‌شـود. چه بسا این اتفاق، پایان داستان هم باشد (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۹).

در پایان داستان کوتاه «اتاق پرُغبار»، با مرگ الفی، بحران داستان حل می‌شود و گرهِ داستان گشوده می‌شود:

«ادنا آرام اشـک می‌ریخت و به شمع زل زده بود. به تختخواب

نزدیک شـد. دسـتش را رو به روی چشـمان الفی تکان داد. الفی بـی آنکه پلک بر هم بزنـد همچنان می‌گفت. ادنا اشـاره کرد که چشم‌های الفی را روی هم بگذارد. ادریس چشم‌های الفی را بست. الفی خاموش شد» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۳۸).

۱۱ ـ ۵. پایان‌بندی

پس از گره‌گشـایی، پایان داستان می‌آید که می‌تواند قوی‌ترین و مؤثرترین بخش روایت هم باشـد (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۴۷). داستان کوتاه اتـاق پرُغبار از نظر پایان‌بندی، پایانی بسـته دارد؛ زیرا در آن همهٔ مسـائل روشن می‌شـود و خواننده با خیال راحت متن را می‌بندد. با اسـتناد به مرگ شـخصیت الفی در پایان داسـتان، می‌شود نتیجه گرفت که پایان بسـتهٔ این داستان کوتاه در نوع پایان‌های غمناک رده‌بندی می‌شود.

٦. بررسـی داسـتان کوتاه «اتاق پرغبـار» از دیدگاه ساختار داستان

۱ ـ ٦. عناصر ساختار داستان

عناصر ساختار داستان عبارتند از موضوع، درون‌مایه یا مضمون، شخصیت و شخصیت‌پردازی، راوی یا زاویهٔ دید، صحنه، لحن، فضا و جوّ، نثر یا زبان، شیوهٔ بیان (سبک) و ضرب‌آهنگ.

۲ ـ٦. کیفیت و کمّیت

داسـتان اتاق پرُغبـار، از نظر کیفیت و کمّیت، در نوع داسـتان کوتاه (در ژانر داسـتان کوتاه واقعگرای مدرن) رده‌بندی می‌شـود. «داسـتان کوتاه، روایت به نسبت کوتاه خلاقه‌ای است که نوعاً سر و کارش با گروهی محدود از شخصیت‌هاسـت که در عمل منفردی شرکت دارند و غالباً با مدد گرفتن از وحدت تأثیر، بیشتر بر آفرینش حـال و هوا تمرکز می‌یابد تا داسـتان‌گویی» (میرصادقی – میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۱۶).

ماجرای داستان کوتاه اتاق پرُغبار نیز حول محوری واحد (مرگ الفـی) می‌گردد و تعداد شـخصیت‌های آن محدود ـ که عبارتند از: الفی، ادنا، پاسـبان، ادریس، سه جوان بسیجی، مأموران آتش‌نشانی و پیرمرد ـ است؛ زیرا الزام طرح آن تعداد شخصیت‌های آن را معیّن می‌کند و در آن فرصت شـخصیت‌پردازی نیسـت و می‌شود آن در یک نشست خواند.

۳ ـ ٦. شیوهٔ نگارش

داستان کوتاه اتاق پرُغبار از نظر شیوهٔ نگارش در نوع داستان‌های عینی (روان‌شناسـی رفتاری که در آن تکیهٔ عمده بر نشـان دادن ـ نمایش ـ به جای گفتن ـ توصیف ـ اسـت.) رده‌بندی می‌شود؛ زیرا اصغر عبداللّهی با نمایش اعمال، بیان و گفتار شخصیت‌ها منش آنها را می‌سازد و نه با رسوخ در ذهن آنها:

«ادنا بلند شـد و دوباره رفت کنار پنجره. باران به شیشـهٔ بخار گرفتهٔ پنجره تُک می‌زد. ادنا به اندازهٔ یک کف دسـت بخار شیشـه را پاک کرد. مردی که شـنل سـرمه‌ای پوشـیده بود وسط خیابان خم شـده بود و چرخ عقب دوچرخه‌اش را باد می‌کرد. پاسـبانِ کنار سـاختمان آجری چیزی گفت. مرد تلمبه را نشان داد و دست‌هایش را به دو طرف باز کرد و در هوا تکان داد. بعد برگشت و به در مغازه کـه زیر پنجره بود نگاه کرد. کسـی او را صدا زده بود» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۱۹).

٤ ـ ٦. راوی یا زاویهٔ دید

زاویهٔ دید در داستان کوتاه اتاق پرُغبار دیدگاه دانای کلّ نمایشی اسـت. «این دیدگاه دانای کلّ نمایشـی به نوعی شاخه‌ای است از دیدگاه زاویهٔ دید سوم‌شـخص که گاهی از آن به دیدگاه عینی هم تعبیر می‌شـود. در این دیدگاه راوی همچنان دانای کل اسـت؛ اما ترجیح می‌دهد تنها آنچه را که می‌بیند گزارش دهد. به همین دلیل گزارش او صرفاً به ظاهر وقایع و شـخصیت‌ها می‌پردازد. محصول دیدن او شـامل مجموعه‌ای اسـت از رفتارها و گفتارهای اشخاص داستان ... پیداست در این دیدگاه اثری از داوری و همدردی نیست. راوی مثل ماشینی مکانیکی واقعیت را نمایش می‌دهد (مستور، ۱۳۸۷: ۳۸). قلـم اصغر عبداللّهی در این زاویه دید مانند دوربینی اسـت که سطوح بیرونی رخدادهای مقابل خود را ثبت می‌کند:

«ادریس با انگشت رو به رو را نشان داد و تند رکاب زد. از کنار دو سـاختمانِ قدیمیِ آجری با معماری هلندی گذشـت و از ردیف باغچه‌هایی که شمشـادهای دورشان سوخته بود رد شد و پیچید به سمت راست» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۳۰).

خصلت راوی داسـتان کوتاه اتاق پُرغبار، که در زاویهٔ دید دانای کلّ نمایشی داستان را روایت می کند ، «بی‌طرف» بودن آن است زیرا راوی ـ نویسـنده ـ در باب خوب بـودن و بد بودن رویدادها و شـخصیت‌ها نظر نمی‌دهد و کاملاً بی طرفی اختیار می‌کند و بدین سبب است که هیچ بخشی از روایت در تناقض با بخش دیگر نیست و همهٔ رخدادها و کنش‌ها ... در نهایت هماهنگ و هم سـو هستند (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۸۷ ـ ۸۸). بنابراین راوی آن معتمد اسـت و می‌توان به روایت او اعتماد کرد. نوع زاویه دید داسـتان کوتاه اتاق پرُغبار و نیز چگونگی کارکرد راوی در این نوع زاویهٔ دید با شیوهٔ نگارش آن که در نوع داستان‌های عینی (روان‌شناسی رفتارگرا) رده‌بندی می‌شود، هماهنگ است و بدین سبب است که می‌شود استدلال کرد که نوع شـیوهٔ نگارش آن دلالت می‌کند بر نـوع زاویهٔ دید آن و همین‌طور بالعکس؛ بنابراین میان این دو عنصر داسـتانی ارتباطی عِلّی وجود دارد که این امر رهنمونی می‌شـود برای خواننده تا به منطق شکلی داستان پی ببرد.

۵ ـ ٦. شیوهٔ بیان (سبک)

داسـتان کوتـاه اتـاق پرغبـار از نظـر شـیوهٔ بیان (سـبک)، حداقل‌گراسـت؛ زیـرا اصغـر عبداللّهی به شـکلی غیرمسـتقیم و کم‌گویانه (جملات کوتاه، کلمات سـاده و معمولی و حداقل صحنه پـردازی) مباحث را مطرح می‌کند و تصوّر نمی‌کند که با نوشـتن همه چیز، بهتر به مقصودش می‌رسد؛ بنابراین با غیر مستقیم گویی و حذفِ برخی قسـمت‌ها و نیـز حذفِ اطلاعاتِ غیـر ضروری به

قدرت تأثیر داستان می‌افزاید و با پنهان کردن برخی از رخدادهای داستانی، که گاهی خودشان را می‌نمایانند و گاهی پنهان می‌شوند، باعث می‌شود خواننده بر اساس گمانه‌زنی‌هایش به پر کردن خطوط سفید داستان وادار شود و بدینسان جایی برای تخیّل خواننده باقی می‌گذارد و با این تمهید حس انتظار و اضطراب را در خواننده ایجاد می‌کند. در داستان کوتاه «اتاق پرُغبار» یکی از این رخدادهای داستانی که گاهی خودش را می‌نمایند و گاهی پنهان می‌شود مواضع الفی (شوهر) و ادنا (زن) نسبت به موضوع «عشق» است. اصغر عبداللّهی با زیرکی این رخداد را طوری هدایت می‌کند تا در عین مسکوت ماندن اطلاعات، واضح و روشن باشد و ذهن خواننده را درگیر کند؛ در واقع داده‌های پنهان این‌چنینی بسیار کارآمدند و نقشی اساسی در پیکرهٔ روایی داستان بازی می‌کنند و علاوه بر ارزش معنایی، ارزش زیبایی‌شناختی نیز دارند.

٦ ـ ٦. نثر (زبان)

نثر داستانی، عنصری از عناصر داستان و بلکه اصلاً گوهر داستان است (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۷۵). نثر داستان کوتاه «اتاق پرُغبار»، نثری نوشتارمحور و کوتاه‌نویس است؛ زیرا اصغر عبداللّهی جمله‌های کوتاهی می‌آورد که در آنها میان فاعل جمله و فعل جمله خیلی فاصله نیست. در نثر طولانی تعبیرهای شاعرانه و تشبیه‌های خاص احساسی ـ عاطفی ـ ذهنی به چشم می‌خورد اما در نثر نوشتار محور و کوتاه‌نویسِ اصغر عبداللّهی نگاهی خونسردانه و خنثی به جهان دیده می‌شود که ضرب‌آهنگ داستان را تند می‌کند:

«آمبولانس از روبه‌رو می‌آمد. از کنار او که رد شد باد لحظه‌ای او را پس راند. آمبولانس دور شد و ادریس دوباره چشم و دهانش را بست و تندتر رکاب زد. هنوز همه جا سیاه بود و خیابان پیدا نبود. آمبولانس ترمز کرد. چرخ‌هایش روی آسفالتِ لیز و چرب، پیچ و تاب خورد و بعد صدای مهیبی بلند شد. آژیر قطع نشده بود اما آمبولانس به دیوارهٔ فلزی پالایشگاه خورده بود و ایستاده بود» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۲۹).

نثر نوشتارمحور و کوتاه‌نویس اصغر عبداللّهی با شیوهٔ بیان (سبک) داستان که حداقل‌گراست هماهنگ است؛ زیرا هر دوی این عناصر دلالت می‌کنند به کم‌گویی او که این امر سبب تولید عنصر «ایجاز» در داستان شده است.

۷ ـ ٦. ضرب‌آهنگ

ضرب‌آهنگ می‌تواند به معنای آهنگ حرکت داستان، یعنی تندی و کندی آن باشد و به دو نوع درونی (کند) و بیرونی (تند) تقسیم می‌شود. ضرب‌آهنگ، همان لحن یا آهنگ نیست، سرعتِ لحن است. ضرب‌آهنگِ کلام ـ کلام نویسنده و کلام شخصیت‌ها ـ مقوله‌ای نیست که از ذوق و تفنّن سرچشمه بگیرد، کم و بیش از قاعده تبعیت می‌کند. ضرباهنگ کلام باید با خود داستان و شخصیت‌های آن و موقعیت آنها کاملاً هماهنگ باشد (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۶۳). ضرب‌آهنگ داستان کوتاه «اتاق پرُغبار» از نوع ضرب‌آهنگ بیرونی (تند) است؛ زیرا اصغر عبداللّهی به وسیلهٔ جملات کوتاه وصف صحنه و مکان را کوتاه می‌کند و غیرمستقیم به این امر می‌پردازد و بلافاصله به سراغ صحنهٔ بعد می‌رود:

«نزدیک به دو راه، اسکله از دود آمد بیرون. ادریس چشم هایش را باز کرد. جاده را می‌دید. به پشت سر نگاه کرد که جز دود چیزی نبود. به خیابان فرعیِ نزدیک ادراهٔ صادرات که رسید پیاده شد تا بشکه‌های قیر را که وسط جاده افتاده بود بردارد. دوباره سوار شد و رکاب زد. سه تا جوان بسیجی روی سنگری از گونی‌های شن نشسته بودند و به دوردست نگاه می‌کردند. به صدای سوت خمسه خمسه‌ای که باید می‌آمد گوش سپرده بودند» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۳۰).

و بدین سبب است که می‌شود استدلال کرد که این نوع ضرباهنگ برای تولید ریتم داستان با نثر (زبان) کوتاه نویس و شیوهٔ بیان (سبک) حداقل گرایانهٔ آن تناسب دارد.

۸ ـ ٦. موضوع

به نظر مصطفی مستور، موضوع هر داستانی مفهومی است که داستان دربارهٔ آن نوشته می‌شود. در داستان کوتاه، موضوع به لحاظ ساختاری مانند پیکری است که اندام‌های داستان به آن مربوطند و رویدادهای داستان مستقیم یا غیر مستقیم باید به نحوی به آن مربوط باشند. این مفهوم اغلب پاسخی است به این پرسش: داستان دربارهٔ چه بود؟ ... در داستان کوتاه اغلب یک موضوع وجود اصلی دارد که داستان حول آن قوام می‌یابد و بسط پیدا می‌کند (ر.ک. مستور، ۱۳۸۷). اکنون اگر پس از خواندن داستان کوتاه اتاق پرغبار این پرسش را مطرح کنیم که: داستان دربارهٔ چه بود؟ ـ موضوع داستان چه بود ـ می‌شود پاسخ داد که موضوع آن در حالت کلّی «مصائب جنگ و تأثیر آن بر زندگی مردم عادی» است. موضوع داستان کوتاه «اتاق پرُغبار» از چنان ظرفیتی برخوردار است که توانسته

اصغر عبداللّهی صحنه‌های اصلی و فرعی داستانش را متناسب با موضوع و درون‌مایهٔ آن انتخاب کرده است و بدین سبب است که صحنه‌های اصلی و فرعی آن در طرح و حال و هوای داستان نقش مهمی ایفا می‌کنند. عنوان داستان کوتاه اتاق پُرغبار مستقیماً دلالت می‌کند بر صحنهٔ اصلی آن و صحنهٔ اصلی آن مستقیماً دلالت می‌کند بر معنای داستان و به داستان بار معنایی خاصی می‌بخشد. معنای داستان کوتاه اتاق پُرغبار، مصائب جنگ و تأثیر آن بر زندگی مردم عادی است

است تمامی روابط و رخدادهای داستان را گرد خود شکل دهد:

«جنگنده‌هـا را دیـد، تا آمد به خـودش بیاید، صـدای مهیب جنگنده‌ها گوشـش را کر کرد. شـتاب‌زده دوید سـمت راست. بعد ایسـتاد. آن وقـت چرخید و خودش را پرت کـرد. لحظه‌ای در هوا بود و داشت شیرجه می‌رفت و فقط فرصت داشت تا دست‌هایش را سـپر سر و صورتش بکند. ادریس در جوی پُرلجن فرود آمد و هیچ نفهمید چه خبر اسـت و او اینک کجاسـت و جنگنده‌ها هسـتند یا رفتند و چه شد...» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۳۴).

۹ ـ ٦. درون‌مایه یا مضمون

مصطفی مسـتور دربارهٔ درون‌مایه می‌گوید: درون‌مایهٔ داستان، کـه گاهی از آن به فکر اصلی یا مضمون و یا پیام داسـتان مطرح می‌شـود، دیدگاه و جهت‌گیری نویسـنده است نسـبت به موضوع داسـتان. اگر موضوع‌ها را به جهان‌بینی‌ها تشـبیه کنیم، درون‌مایه به آن چه که باید باشـد اشـاره دارد. نویسـنده به کمک درون‌مایه از مخاطبش می‌خواهد تا از دید او به موضوع داسـتان نگاه بیفکند. نویسـنده ممکن اسـت زندگی را زیبا، زشت، ترسـناک، یاس آور، منسجم، آشفته، پُرامید، معنادار، پوچ، با شکوه، بی اهمیت، تصادفی، هدفمنـد، زودگذر، جاودانه، و یا هزار گونـهٔ دیگر ببیند، در هر حال این نگاه و ادراک نویسنده از هستی، در تلقّی او از موضوع داستانش اثرگذار می‌گذارد و در سرتاسر اجزای آن ریزش می‌کند و بدین‌گونه داسـتان هر نویسنده ـ مثل تلقی هرکسی از هستی ـ از نویسنده‌ای دیگـر متمایز و منحصر به فرد می‌شـود. (مسـتور، ۱۳۸۷: ۳۰). اصغر عبداللّهی نسـبت به موضوع داستان کوتاه اتاق پرُغبار جهت گیری نمی‌کند؛ زیرا ـ مثلِ آنتوان چخوف و ارنسـت همینگوی ـ از داوری دربارهٔ شخصیت‌های داستانش خودداری می‌کند و حتی از همدردی بـا آنهـا دریغ می‌کنـد. از همین جـا می‌فهمیم کـه در درون‌مایه جهت‌گیری و نتیجه‌گیری معنا ندارد؛ ضمن اینکه بدون مشـخص بودن جهت و نتیجه‌گیری‌اش، وحدت‌بخش اجزای داستان است. در تمام اجزاء ساختار داستان حضور دارد، اما به شکلی عینی و فیزیکی، دیده‌شـدنی نیست. این ویژگی داستان کوتاه اتاق پرُغبار را خونسرد و البتـه به شـدت اثرگذار کرده اسـت و هرگـز آن را از درون‌مایه تهی نسـاخته اسـت. در واقع خنثی بودن آن از نوع درونی و میان اجزای آن و کلّیت آن جهت دار و به شـدت انسـانی است در حالی که در داسـتان‌های فاقد درون‌مایه، خنثی بودن از نوع بیرونی است و کلیت داسـتان فاقد پیام و درون‌مایه اسـت (همان: ۳۱). درون‌مایهٔ داستان کوتاه اتاق پرُغبار با عنصر نثر (زبان) آن در هماهنگی و نظم کم‌نظیـری قرار دارد؛ زیرا دیدگاه اصغر عبداللّهی نسـبت به این دو عنصر داستانی، نگاهی خونسردانه و خنثی است و بدین سبب است که می‌شود استدلال کرد که این دو عنصر داستانی در داستان خنثی هستنند. از این نظم به وحدت هنری تعبیر می‌شود.

۱۰ ـ ٦. لحن

آنچه که در داستان از آن به عنوان لحن نام برده می‌شود تا حدی شـبیه همان مفهومی است که به گفتار عادی نسبت داده می‌شود: حالت بیان که ناشـی از تلقی نویسـنده / گوینده اسـت از موضوع ... نویسـنده اغلب لحن خـود را هماهنگ با لحن شـخصیت‌های داسـتان و فضای مسـلط اثر برمی‌گزیند (همان: ۴۸). لحن در روایت داسـتان کوتاه اتاق پرغبار به شـیوه‌ای مسـتقیم تولید می‌شود. در این شـیوه، سـخن هیچ گونه تغییری نمی‌یابد و یا به عبارت دیگر، شخصیت‌های داستان تنها با همان لحن و کلمات آنها ذکر می‌شود و نه هیچ تمهید دیگری. در این شـیوهٔ زمان رخداد با زمان خواندن یکی است. لحن (شیوهٔ پرداخت) اصغر عبداللّهی نسبت به داستانش خنثی اسـت، بنابرایـن؛ نوع جهت‌گیری اصغر عبداللّهی نسـبت به عنصر لحن داسـتان همسان اسـت با نوع جهت‌گیری او نسبت به درون‌مایه، «نثر» (زبان) و دیدگاه؛ و بدین سـبب است که می‌شود اسـتدلال کرد که لحن داسـتان متناسـب با درون‌مایه، نثر (زبان) و دیدگاه آن اسـت (هـر دیدگاهی به تناسـب راوی لحن متفاوتی می‌یابد).

۱۱ ـ ٦. فضا و جوّ

مفهوم فضا در داسـتان به روح مسلّط و حاکم بر داستان اشارت دارد. در حالی که لحن به گونه‌ای آگاهانه محصول تلقّی نویسـنده اسـت از موضوع و رویدادهای داسـتان که در نحوه گویش داستان روایت نمود پیدا می‌کند. فضا سایه‌ای است که داستان در اثر ترکیب عناصرش بر ذهن خواننده می‌افکند. این سـایه، در بافت و جوهره یکدسـت و بدون تغییر است. در واقع سـایر کنش‌های داستان در نسـبتی طبیعی با این فضا به کار گرفته می‌شوند (همان: ۴۹). فضای داسـتان کوتاه اتاق پرُغبـار به تبع درون‌مایـهٔ آن، فضایی خنثی و بی‌طرفانه است؛ بنابراین می‌شـود استدلال کرد که فضای داستان با لحن، زاویهٔ دید، نثر (زبان) و شیوهٔ بیان (سبک) آن تناسب دارد.

۱۲ ـ ٦. شخصیت و شخصیت‌پردازی

شخصیت‌های داستان کوتاه اتاق پرُغبار واقع‌نما، جالب و جذاب هستند و خصوصیات مشترک و درخور فهم انسانی دارند و به تعداد زیادی از مردم شبیه هستند؛ زیرا نویسنده تلاش می‌کند و یا وانمود دارد که این مدلول/ شـخصیت، موجـودی واقعی، خارج از زبان، یا به عبارت دیگر، یک مصداق اسـت، که وجودی عینی و قابل لمس دارد (مندنی‌پـور، ۱۳۸۳: ۵۱). از ایـن رو با تجربهٔ زیسـتی خواننده در ارتباط هسـتند و در مواجهه با رخدادهای و موقعیت‌های داسـتان شکل گرفته‌اند و یا به عبارت دیگر در خدمت طرح (کنش‌هایی که طرح داسـتان در پیشِ روی شخصیت ها قرارداده تا آنها کنش‌ها را انجام دهند) و موقعیتِ داستان هستند. اصغر عبداللّهی هرچه دربارهٔ وضعیت شخصیت‌های داستانش گفته، دربارهٔ ماجرای داستانش نیز گفته اسـت زیرا وضعیت شخصیت‌ها با ماجرای داستان گره خورده اسـت. اصغر عبداللّهی شخصیت‌های داسـتانش را سریع معرفی و حاضر می‌کند و ماجرای داستان را با بیان مسئلهٔ شخصیت‌ها آغاز و با حل مسئلهٔ آنها تمام می‌کند.

اصغر عبداللّهی به شـخصیت‌پردازی غیرمسـتقیم گرایش دارد؛ زیرا فقط به نشان دادن کنش‌های شخصیت‌ها اکتفا می‌کند و روی تـوان خواننده در درک و تحلیل ایـن کنش‌ها تکیه می‌کند و برای ارائهٔ شخصیت‌های داستانش از «روش نمایشی» (در کنش) ـ مجاز جـزء به کل ـ اسـتفاده می‌کند؛ زیرا به جای آنکـه اعمال و گفتار شـخصیت‌ها را بگوید، اعمال و رفتار آنها را نشـان می‌دهد و یا به عبارت دیگر، اصغر عبداللّهی اجازه می‌دهد که شخصیت‌ها خودشان سـخن بگویند و منطق خود را داشـته باشـند تا از طریق گفتار و اعمالشـان خود را به خواننده بشناسانند؛ از این رو می‌توان استدلال کرد که روش نمایشـی ارائهٔ شخصیت‌های داستان با زاویهٔ دید آن که دانای کل نمایشـی اسـت تناسـب دارد و بدین سان است که شخصیت‌های داستان با سایر عناصر آن رابطه دارند. شخصیت‌های داسـتان کوتـاه «اتاق پرُ غبار» ترکیبـی از تیپ (نمونـهٔ نوعی/ دارای خصایل کلّی) و تفرّد (فردیّت داشـتن و خاص بودن) هسـتند و از نظر سرشت دو حالت دارند:

الـف. دسـته‌ای از ایـن شـخصیت‌ها سرشـت ثابتـی دارنـد (شـخصیت‌های ایسـتا) که در طول داسـتان ثابت می‌مانند؛ مانند شخصیت‌های ادنا، ادریس، پیرمرد

ب. دسـته‌ای دیگر سرشـت متغیّری دارند (شخصیت‌های پویا) که طیّ رخدادهای داستانی تحوّل می‌یابند؛ مانند شخصیت الفی.

اصغر عبداللّهی رابطهٔ عاطفی خواننده با شخصیت‌ها را از طریق سـاحت زیبایی‌شـناختی داستانش برقرار می‌سـازد و حسّ همدلی خواننده را نسـبت به شخصیت‌های داستانش برمی‌انگیزاند و عنصر شـخصیت‌پردازی در داستان را با قوانین عادی و معمول اخلاقی و اجتماعی جامعه مورد قضاوت قرار نمی‌دهد.

۱۳ ـ ٦. صحنه

«صحنه» بستری است که داستان در آن شکل می‌گیرد و شامل مکان – چه جغرافیایی و چه ابزارها و وسایل– و زمان – چه لحظهٔ مشخص و چه تداوم آن – می‌شود.

مکان داستان کوتاه «اتاق پرُ غبار» به لحاظ جغرافیایی، آبادان است و صحنهٔ اصلی آن، اتاق کوچک خانهٔ الفی و صحنهٔ فرعی آن، خیابان است و ابزارها و وسایل و اشیاء صحنهٔ اصلی آن عبارتند از: در، دیوارها، پنجـره، لباس‌ها، آباژور، شـمع، صندلی لهسـتانی، دوچرخه و ... . اصغـر عبداللّهی صحنه‌های اصلی و فرعی داسـتانش را متناسـب با موضوع و درون‌مایهٔ آن انتخاب کرده اسـت و بدین سـبب است که صحنه‌های اصلی و فرعی آن در طرح و حال و هوای داسـتان نقش مهمی ایفا می‌کنند. عنوان داستان کوتاه «اتاق پرُ غبار» مستقیماً دلالـت می‌کند بر صحنهٔ اصلـی آن و صحنهٔ اصلی آن مسـتقیماً دلالت می‌کند بر معنای داسـتان و به داسـتان بـار معنایی خاصی می‌بخشد. معنای داسـتان کوتاه «اتاق پرُ غبار»، مصائب جنگ و تأثیر آن بر زندگی مردم عادی است و بدین سبب است که صحنهٔ اصلی داسـتان به سبب جنگ زیر باران گلوله‌ها و بمب‌ها (مصائب جنگ) قرار گرفته اسـت و مانند الفی یادگار گذشته‌ای رو به نابودی (تأثیر جنگ بر زندگی مردم عادی) اسـت. وضعیت شخصیت‌ها در صحنهٔ فرعی داستان (خیابان)، مانند وضعیت شخصیت‌ها در صحنهٔ اصلی داستان است:

«فقـط صـدای آمبولانس‌ها و جیغ و دادِ مأموران آتش‌نشـانی می‌آمد. خیابان قُرق آنها بود؛ می‌دویدند، شـلنگ‌ها را روی آسفالت می‌کشیدند و همدیگر را صدا می‌زدند» (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۲۳۵).

اهمّیت صحنه‌های اصلی و فرعی داسـتان کوتـاه «اتاق پرُ غبار» وابسـته به ژانـر آن ـ کـه واقع‌گرای مدرن اسـت ـ نیز هسـت. صحنه‌هـای اصلـی و فرعی داسـتان، چون صحنه‌هـای اصلی و فرعی بسیاری از داستان‌هایی که به لحاظ ژانری در ژانر واقع‌گرای مدرن رده‌بندی می‌شـوند، مساعدکنندهٔ درک داستان، ارتباط‌پذیری و باورپذیـری آن اسـت و یا به عبارت دیگر، صحنـه در این گونه داسـتان‌ها برای ایجاد موقعیت بسـیار مفید است و نیز بیانگر آراء، اعمال شـخصیت‌ها و معلول گرایش‌های آنهاست و نیز برای ایجاد حال و هوا به وسـیلهٔ حس‌های گوناگون: مزه ـ صدا ـ بو ـ نرمی و زبری استفاده می‌شود:

«بوی آمونیاک و دودِ چرب، سنگین و گیجش کرده بود» (همان: ۲۲۹).

اصغر عبداللّهی حال و هوای صحنه‌های اصلی و فرعی داستان را با درونیات شـخصیت‌های آن منطبق کرده تا شـخصیت‌ها نوع صحنه‌پردازی داسـتان را بازتاب بدهند؛ بنابراین می‌شـود استدلال کرد که نـوع صحنه‌پردازی داسـتان با نوع شـخصیت‌پردازی آن تناسب دارد.

کتابنامه

ـ بی‌نیاز، فتح‌الله، ۱۳۸۷، درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی (با اشاره‌ای موجز به آسیب شناسی رمان و داستان کوتاه ایران). تهران: افراز.

ـ درویشیان، علی‌اشرف، خندان (مهابادی)، رضا، ۱۳۸۳، داستان‌های محبوب من. تهران: نشر چشمه.

ـ سپانلو، محمدعلی، ۱۳۷۷، در جست‌وجوی واقعیت. تهران: نگاه.

ـ شمیسا، سیروس، ۱۳۸۶، معانی، تهران: میترا.

ـ میرعابدینی، حسـن، ۱۳۷۰، «افسانه سـرای جنوی پر رمز و راز». ماهنامهٔ فرهنگی و هنری کلک. شمارهٔ چهاردهم و پانزدهم.

ـ میرعابدینی، حسـن، ۱۳۸۳، صد سـال داستان نویسـیِ ایران. تهران: نشر چشمه.

ـ میرعابدینی، حسـن، ۱۳۸۴، هشتاد سال داستان کوتاهِ ایرانی. تهران: کتاب خورشید.

ـ مستور، مصطفی، ۱۳۸۷، مبانی داستان کوتاه. تهران: نشر مرکز.

ـ مندنی‌پور، شهریار، ۱۳۸۳، کتاب ارواح شهرزاد. تهران: ققنوس.

ـ میرصادقی، جمال – میرصادقی، میمنت، ۱۳۸۸، واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی. تهران: کتاب مهناز.