او اسطوره‌ای برای بیداران و اسوه‌ای برای خدایی مردان هر عصر و نسلی است. او بی‌گمان الف قدی است که در هزاره آخر بیداری ظهور کرد:

فرمانروای ما
منظومه‌ای بود
که به زمین نزدیک شد.

عنوان مقاله : آینده رمان و شتاب زمان
نویسنده : کاوه گوهرین
مأخذ : آدینه، ۱۳۳ ـ ۱۳۲(مهرماه ۱۳۷۷) ص ۲۰ ـ ۱۸

این مقاله بحثی است در مینی مالیسم و تطبیق آن با حکایت ادب فارسی. داستان مینی مال، داستانی کوتاه است (کوتاهتر از داستان کوتاه) که در آن به اقتضای بیان حوادث از تمثیل و استعاره چندان خبری نیست. جمله‌های قصه بسیار ساده و کوتاهند و ایجاز در بیان، حرف اول در خلق این قبیل داستانهاست. مینی مالیسم در ادبیات و هنر پدیده‌ای است که منادیان امروزین آن از غرب سر بر آورده و نویسندگان بزرگی چون ریموند کارور و دونالد بارتلمی در این مقوله تلاش کرده و آثاری ماندنی آفریده‌اند. اعتقاد مینی مالیستها بر این است که می‌توان با حفظ اصول فنی و ساختار یک قصه، با کمترین گفتگو و حذف لفاظی‌های رایج با زبانی ساده و عاری از پرگویی، داستانی شگرف آفرید.

مقوله مینی‌مالیسم که به اقتضای روزگار کنونی و تسلط تکنولوژی و سرعت بر زندگی انسانِ امروز در مباحث ادبی غرب مطرح شده است در ادبیات گذشتهٔ ایران نیز سابقه دارد. نگاهی به ادبیات کلاسیک گذشته ایران نشان می‌دهد که در کنار حکایتهای طولانی مانند سمک عیار، داراب‌نامه، شاهنامه فردوسی و... نویسندگانی نیز بوده‌اند که ضرورت کوتاه و موجزنویسی را کشف کرده و بر این سبک پای فشرده‌اند. حکایتهای سعدی در گلستان، جوامع‌الحکایات عوفی و حکایتهای موجود در کشف المحجوب و یا داستانهای کوتاه کلاسیک دیگر در این

مقوله قابل بررسی است. این حکایتها در عین اینکه ساخت داستانی دارند، بطور چشمگیری با به کارگیری صنعت ایجاز در کلام و روایت، بهترین نمونه‌های مینی‌مالِ دورهٔ خویش بوده‌اند؛ مثلاً این حکایت از گلستان سعدی: «کسی مژده آورد پیش انوشیروان عادل، گفت که فلان دشمنِ تو را خدای عزّ و جلّ بر داشت. گفت هیچ شنیدی که مرا بگذاشت.»

رعایت ایجاز و کوتاه سخن‌گویی در ادبیات منظوم نیز مد نظر ادبای ما بوده است. به همین جهت است که بجز قالبهایی چون مثنوی و قصیده، قالب غزل و رباعی را نیز درکنار آنها داشته‌ایم و کیست اذعان نداشته باشد که قدرت تأثیرگذاری رباعی و غزل و تک بیتی در ضمیر خواننده، بیش از مثنوی و قصیده است.

عنوان مقاله : کارکرد شخصیتهای فرعی در جهان داستان
نویسنده : مهدی کاموس
مأخذ : فصلنامه ادبیات داستانی، س ششم(پاییز ۱۳۷۷) ص ۶۲ ـ ۵۶

جهان داستان، بدون آدمها و مکانها و اشیا، بی تردید وجود خارجی نخواهد داشت. زیرا داستان بدون شخصیت ظهور و بروز نمی‌کند. هر داستانی قصه‌ای برای گفتن دارد. ما به هر موجودی که در جهان داستان حرفی بزند یا راوی را وادار به حرف زدن کند، شخصیت می‌گوییم.

از نظر ساختار روایی، شخصیت انواعی دارد: ۱) شخصیت اصلی یا اول ۲) شخصیت فرعی (اول، دوم، سوم و ...) ۳) شخصیت پسزمینه(سیاهی لشکر) شخصیت اصلی شخصیتی است که همه حوادث و شخصیتهای دیگر به معرفی او می‌پردازند و محور بودن حوادث بر رفتار و اعمال و اندیشه و احساسات او قرار می‌گیرند. شخصیت اصلی، مهمترین شخصیت داستان است.

شخصیتهایی را که درکنار شخصیت اصلی در مقام دوم یا سوم و... هستند و اصولاً نسبت به شخصیت اصلی در داستان اهمیت کمتری دارند، شخصیت فرعی می‌گوییم. شخصیتهای فرعی، شخصیت اصلی را برای رسیدن به هدفش یاری

می‌کنند و بهانه‌ای برای ارائه اطلاعات درباره داستان و شخصیتهای اصلی به خواننده هستند.

نوع سوم یعنی شخصیتهای پسزمینه یا سیاهی لشکر، بیشتر برای ایجاد حال و هوا یا واقع نمایی حوادث و صحنه‌ها در داستان حضور می‌یابند و اغلب شبیه هم هستند و با اسم عام معرفی می‌شوند. این شخصیتها و معمولاً به توصیف صحنه‌ها، مکانها و ارائه حس و حالی بیشتر در داستان کمک می‌کنند و یا در بیان دیدگاه شخصیت اصلی ایفای نقش می‌کنند.

شخصیتهای فرعی، کارکردهای متفاوتی در جهان داستان ارائه می‌کنند از جمله نقشی که در پیشبرد ساختار روایی داستان دارند که از طرق مختلف انجام می‌شود: یکی از آنها دادن اطلاعات است که از طریق شخصیت فرعی داده می‌شود. راه دیگر تضاد است به این ترتیب که این تضاد بین شخصیتهای فرعی با اصلی و یا فرعی با فرعی پیش می‌آید و منجر به کشمکش، نقطه‌های عطف، تفسیر ماجراها، به هم پیوستن حوادث و پیشبرد داستان می‌شود. گاه شخصیتهای فرعی با شرکت در حوادث در خلال آنها مانع ایجاد می‌کنند و نیز می‌توانند نتایج حوادث را به تعویق اندازند و یا از راه تعکیس، یعنی از این رو به آن رو کردن سرنوشت شخصیتها و حوادث، ارتباط شخصیتها را پی‌ریزی، و ماجراها را تفسیر کنند و حوادث را به هم پیوند دهند. شخصیتهای فرعی از بهترین عناصر برای تغییر زاویه دید راوی و روایت در داستان هستند و می‌توانند داستان را از جنبه‌های متفاوت بنمایانند و زاویه دید را به نفع پیشرفت ساختار روایی تغییر دهند. از شخصیتهای فرعی برای پایان‌بندی رمانهای پرماجرایی که متکی بر عملیات اضطراریِ نجات - آن هم در آخرین لحظات - است، نیز استفاده می‌شود.

کارکرد دیگر شخصیتهای فرعی، نمایاندن بعدهای شخصیت اصلی است. آنها می‌توانند با طرحهای فرعی خود در انگیزه، تصمیم و عملِ شخصیتِ اصلی، تغییرات اساسی ایجاد کنند و انگیزه عمل شخصیت اصلی را ساخته و پرداخته، و یا مقدمه ایجاد انگیزه شخصیت را فراهم کنند.

کارکرد سوم شخصیتهای فرعی، القای درونمایه است؛ یعنی نویسنده بسیاری از

پیامها و جنبه‌های درونمایه خود را از طریق شخصیتهای فرعی نشان می‌دهد و برای اینکه جلب توجه نکند، خودش را پشت این شخصیتها پنهان می‌کند.

عنوان مقاله : کاربرد معانی بیان در داستان
نویسنده : مهدی حجوانی
مأخذ : فصلنامه ادبیات داستانی، س ششم(پاییز۱۳۷۷) ص ۵۵ـ۵۰

در این مقاله به تعریف نماد و کاربرد آن در حوزه ادبیات و تفاوت کاربرد نماد در حوزه ادبیات با دیگر حوزه‌ها پرداخته شده است. برای یافتن این تفاوت باید به اهدافی که در حوزه‌های دیگر دنبال می‌شود، توجه کرد. نمادگرایی در روانکاوی بیشتر در پی روان درمانی است. در دین و عرفان، تهذیب اخلاق و انسانسازی مطرح است و در ادبیات، زیبایی آفرینی و ایجاد انبساط روانی هدف است. در عرصه ادبیات، خلق نماد یا تمثیل حد و مرز ندارد و می‌توان متناسب با فضای خاص اثر و زمینه فرهنگی مخاطبان را به نماد تبدیل کرد. مهم این است که خواننده در برخورد با پدیده‌ای بتواند آن را به عنوان نماد دریابد؛ به عبارت دیگر خلق نماد ادبی بیشتر به احوالات خواننده بستگی دارد تا نویسنده. نماد ادبی بیشتر عاملی برای اثرگذاری برخواننده است؛ خواننده‌ای که با مطالعه اثر، تصاویر آشنا را در آینه روح خودش تماشا می‌کند.

حوزه‌های مختلف نمادشناسی بر همدیگر اثر می‌گذارند؛ بطور مثال بین حوزهٔ ادبیات و حوزه دین و عرفان تأثیر متقابلی برقرار است. بسیاری از مفاهیم سنگین دینی و عرفانی به منظور اینکه برای خواننده یا مخاطب قابل فهم باشد، جامه ادبیات و داستان و تمثیل و نماد به تن کرده است.نمونه‌های برجسته در استفاده از این شیوه، دو کتاب "قرآن کریم" و مثنوی مولوی" است.

عرفان و ادبیات نیز تأثیر متقابلی بریکدیگر دارند. در متون عرفانی می‌بینیم که شاعران صوفی برای بیان عشق عرفانی ناچارند از کلماتی که برای بیان عشق جسمانی به کار می‌رفت استفاده کنند. عکس این حالت، یعنی تأثیر عرفان بر

ادبیات به این صورت است که با گسترش شعر صوفیانه، رمز داخل ادب فارسی می‌شود و مجموعه‌ای از تصاویر رمزی بدین گونه در شعرهای صوفیه تجلی می‌کند.

در تعریف ویژگیهای نماد باید گفت: نماد بیشتر ماهیّت تصویری دارد و بیشتر از طریق روحی استنباط می‌شود و متناسب با وضعیت روحی مخاطبان، دریافت نماد فرق می‌کند. نماد اغلب ماهیتی مادی و محسوس دارد و به ماهیتی نامحسوس (یا معقول) اشاره می‌کند.نماد اغلب دارای معنای ظاهری فروتر و سطحی‌تر از معنی باطنی آن است. هدف از نماد آفرینی، تعلیم و آموزش نیست.

تفاوت نماد با استعاره در این است که استعاره با اراده آگاهانهٔ استعاره‌گر ساخته می‌شود اما نماد از ناخودآگاه سازنده می‌جوشد؛ به عبارت دیگر نماد در یک سو و استعاره و تمثیل در سوی دیگر ایستاده‌اند.

اریک فروم، نمادها را در یک تقسیم‌بندی به سه دسته تقسیم می‌کند:

۱) نمادهای متعارف که در آنها رابطه‌ای ذاتی بین نماد و معنای آن نیست؛ مثل رابطه هر واژه با معنی‌اش.

۲) نمادهای تصادفی: در این نوع نماد آنچه باعث می‌شود چیزی، نماینده یک مفهوم خاص شود، کاملاً تصادفی است و از طرفی به برداشت شخصی فرد مربوط می‌شود.

۳) نمادهای جهانی که محصول قراردادهای بشری نیستند و بر دریافت مشترک و طبیعی همه انسانها استوار است و بطورکلی زبان مشترک و ناخودآگاه نوع بشرند که اولین بار در رؤیاها و اساطیر به کار گرفته شده‌اند.

نکته قابل توجه در این تقسیم‌بندی این است که اگر چه نماد در اصل همان نماد جهانی است و دو شق دیگر، نماد به حساب نمی‌آیند، هر سه نماد در ادبیات داستانی کاربرد دارند.

گاهی داستانهایی می‌خوانیم که کلیتی نمادین دارند و بعضی دیگر از داستانها جنبه‌های نمادین هستند. داستان نمادین به دلیل غیر قابل وقوع بودنش، بیشتر در فضاهای خیالی و وهمی و مبهم اتفاق می‌افتد و همین ویژگی زمینه را برای

برداشتهای متفاوت خوانندگان آماده می‌کند.

عنوان مقاله : پارادکس نویسنده متعهد
نویسنـــــده : بهروز عباسپور
مـــــــأخذ : ماهنامه ادبی،هنری‌گلستانه، س اول، ش اول(مهر۷۷) ص ۳۲تا۲۸

بغضی از نویسندگان، وظیفه نویسنده را در مراقبت از اعمال بشر و هدایت او، همانند پیامبران می‌دانند. این گونه احکام هر چند دلنشین و جذابند، اما خالی از تناقض نیستند و این تناقض زمانی است که ما به نویسنده از آن جهت که می‌نویسد، توجه و این پرسش را مطرح کنیم که نویسنده چه می‌نویسد.

برای پی‌بردن به این مطلب ابتدا باید مروری کوتاه بر فرایند نوشتن داشته باشیم. نویسنده در رویارویی با خبر، مطلب یا حادثه، واکنشهای متفاوتی دارد. گاهی پس از کمی تأمل از کنار آن می‌گذرد، تا مدتی آن را از زوایای مختلف می‌نگرد و سرانجام رأی به عقیم بودن آن می‌دهد و گاهی موضوع در ذهن او جرقه‌ای ایجاد می‌کند و سپس به فکر سمجی تبدیل می‌شود تا به هیئت داستان درآید. عامل متفاوت بودن این عکس العملها به خصوصیات فردی و روانشناختی نویسنده برمی‌گردد.

بنابراین اولین مرحله از فرایند خلق اثر داستانی، یعنی ظهور "ایده یا فکر اولیه"، کاملاً جدا از تصمیم آگاهانه نویسنده و صرفاً بر چگونگی ساختار شخصیتی وی متکی است. از اینجا به بعد، ظاهراً نقش عامل خودآگاهی نویسنده غلبه می‌یابد؛ "ایده" صیقل می‌یابد، همزمان، عوامل شخصیت، حادثه و طرح شکل می‌گیرند. عامل تجربه به کمک نویسنده می‌آید و سرانجام براساس طرح نهایی، دست به قلم می‌برد و داستانش را می‌نویسد.

بسیاری از نویسندگان گزارش داده‌اند که شخصیتهای داستانی در موقعیتی خاص، آن گونه که مد نظر نویسنده است، سخن نگفته و عمل نکرده‌اند. طبق این مناسبت که "سامرست موام" اعتقاد دارد: همین که اشخاص داستان وارد صحنه شدند و جان گرفتند، علیه نویسنده و طرح، سربلند می‌کنند. برخی از نویسندگان و

نظریه پردازان فن داستان در این مورد می‌گویند:"اگر نویسنده در خلق شخصیتهای داستان به آنها هویتی روشن بدهد آنها در موقعیتهای خاص می‌توانند برمبنای چارچوب شخصیتی خویش که از پیش قوام یافته است عمل کنند". اما این تحلیل منطقی به نظر نمی‌رسد. زیرا با پذیرش این تحلیل باید بپذیریم که بر اشخاص داستان، جبریت مطلق حاکم است. در حالی که شخصیت داستانی، شخصیتی ناتمام است که در برخورد با رویدادهای داستان بتدریج متکامل می‌شود. دیگر اینکه شرایط به وجود آمده برای اشخاص داستان صرفاً ناشی از عمل خود آنها یا شخصیتهای دیگر نیست بلکه در بسیاری از موارد حوادث در اختیار نویسنده‌اند و این حوادث درکنار اعمال شخصیتها، طرح مورد نظر نویسنده را می‌سازد و البته این طرح همواره در معرض دگرگونی است؛ به‌گونه‌ای که برای خالق داستان هم "آینده" در پس پرده‌ای از ابهام قرار می‌گیرد. با توجه به این مطالب می‌توان گفت که هر اثر داستانی از دو لایه متشکل است: لایه زیرین که محصول ضمیر ناخودآگاه نویسنده است و در بسیاری مواقع حتی خود نویسنده هم از وجودش بی‌خبر است و لایه زبرین که در سطح ضمیر خودآگاه نویسنده شکل می‌گیرد و او آن را به صورت کلمات به خواننده منتقل می‌کند.

حال ببینیم آیا اساساً نویسنده می‌تواند متعهد باشد. اگر تعهد را به معنی پایبند بودن به هدف، آرمان و یا حتی ایدئولوژی خاصی بدانیم، که نویسنده همواره موظف باشد در جهت آن هدف گام بردارد، یقیناً نویسنده نمی‌تواند متعهد باشد زیرا صرف نظر از انگیزهٔ او برای نوشتن، همواره بخشی از اثرش خارج از حوزه اختیارش قرار می‌گیرد؛ یعنی همان چیزی که ما از آن تحت عنوان "لایه ناخودآگاه" داستان نام بردیم. البته این عدم تعهد به معنای تعارض نویسنده با آن آرمان خاص نیست بلکه از آن جهت که او نویسنده است سخن از تعهد، بی‌معنی و موجب تشویش ذهن است. نویسنده می‌تواند به عنوان انسان، ماهیتش را بنا به اراده خود بسازد، اما به عنوان نویسنده فقط می‌تواند "متعهد نویسنده" باشد و "نویسنده متعهد" مفهومی ندارد.

عنوان مقاله : آواز برتل برج بابل
نویسنـــــنده : شهریار مندنی‌پور
مـــــــأخذ : آدینه. ش ۱۳۳ ـ ۱۳۲(مهر ماه ۱۳۷۷) ص ۷۶ ـ ۷۰

این مقاله بحثی است درباره لحن و نثر در داستان. به اعتقاد نویسنده، نثر داستان فقط ابزاری برای بیان نیست، بلکه زیبایی تصنع و آرایه‌های این نثر نیز از هدفهای نویسنده است. تأثیر و الگودهی ترجمه‌های ناقص، باعث شده است که بسیاری از نثر داستانهای ایران فاقد لحن باشد و این در شرایطی رواج یافته است که در ادبیات کلاسیک ما، عنصری چون لحن حضور داشته است؛ مثلاً در تاریخ بیهقی طنین اندوهناک بیهقی در مناجات‌نامه لحن استغاثه‌گر خواجه عبدالله انصاری، در گلستان لحن اندرزگویانهٔ سعدی و ... به گوش می‌رسد.

برخلاف نثر مقاله که معمولاً باید مرسل باشد و قاعده‌های دستوری و نحوی را رعایت کند، نثر داستان دقیقاً نثری است که دایم لغزشهای آزمایشگرانه داشته باشد و هنجارهای عرفی زبان را بشکند تا به سمت خلق زبانی تازه روان باشد. لحن در نثر عاملی است که گاه در تضاد با نحو و دستور قرار می‌گیرد. در مواقعی، لحن بر خلاف قاعده‌های نحوی و دستوری جای کلمه را یا حضور کلمه‌ای را تعیین می‌کند. بدون شنیدن لحن روایت، هر منتقد تازه‌کاری در هر نثر شاهکار هم صدها خطا و نابجایی خواهد یافت. گاهی برای اینکه نویسنده، داستان خود را باورپذیر کند، سعی می‌کند که روایت را به اندازهٔ دهان راوی و با صدا و زبان او خلق کند؛ یعنی اگر راوی مردی جاهل است و نه نویسنده، جهالت باید از سر و روی روایت او ببارد، با همان غلطهای دستوری و نحوی و اگر آدمی پریشان ذهن است پریشانگویی کند و ...

نویسنده دو نوع نگرش برای نثر داستانی مشخص کرده است: نگرش سنتی و پویا. نگرش سنتی، نگرشی تعصبی است. اعتماد هر کس به اینکه مدلولهای زبانش با مدلولهای ذهن انسان دیگری مشابه و یکسان است و باعث می‌شود که هر فرد هنگام روبه‌رویی با پدیده‌ای تازه که بیان و نحو تازه‌ای می‌طلبد از خود واکنش نشان

دهد و لاجرم بر زبان خود تعصب ورزد. در راه شناخت هر اثر هنری ـ مثلاً نثر داستانی ـ خواننده و منتقد می‌باید یقینهای زبانی، مسیرهای کلامی آشنایش و کلیشه‌های زبانی خود را به حالت تعلیق وانهد. چراکه داستان اگر ناب باشد، یکی از دلایل وجودی و هنری‌اش آن است که تلاش کند به خلق زبانی سوای زبان روزمره، به بیانی غیر از بیان خواننده و به کشف جهانی جدا از جهان مخاطب برسد.

وجهی دیگر از نگرش سنتی به زبان این است که برای هر واژه‌ای شرح وظیفه‌ای خاص و دلالتی متین و انعطاف‌ناپذیر مشخص می‌کند؛ چنانکه مثلاً طبق دستور، فلان کلمه حتماً باید فلان حرف اضافه و فلان فعل باید فلان پیشوند را و ... داشته باشد. اگر این نگرش در زمان تکامل اولیهٔ زبان پدید می‌آمد، اینک شمار جمله‌های هر زبانی بسیار اندک بود. درست است که زبان، نظام است، اما ساختاری است که در درون خود امکان زایش دارد؛ مثلاً اینکه در مواقعی درکنار مفعول حرف اضافه لازم است، به وجه نظام زبان و اینکه چه حرفهای اضافه‌ای به کار برود، به وجه زایشی زبان مربوط می‌شود و این نکته‌ای ساده است که نگرش سنتی نادیده‌اش گرفته است.

یکی دیگر از تلاشهای نگرش سنتی، جداسازی و ساده‌کردن جمله‌های پیچیده و تو در توست. یکی از شاخصهای پیشرفت هر زبانی، توانایی آن برای ایجاد جمله‌های تو به توست. اصلاً برای بیان مفاهیم تازه، برای بیان حسّهای جدید و نداشته و برای بیان درکهایی جدید و چند وجهی، ترکیبها و نحو کربنی مورد نیاز است. باید اجازه داد که زبان فارسی امکانهای خود را بیازماید. خلق واژگان تازه، خلق نحوهایی که مانند کربن، تواناییهای ایجاد ترکیبهای چند وجهی و چند عنصری داشته باشد با آزمایشگریهای ادبی ممکن است. بیان مفاهیم پیچیده یا برعکس، تولید مفاهیم پیچیدهٔ فلسفی با لقاحهای نو جمله‌ها پدید می‌آید و لاغیر.

نکتهٔ دیگر در نثر داستانی، تغییر فصلهای روایت است از گذشته به حال. این تغییر ممکن است دلایل متعددی داشته باشد. روایت به زمان گذشته، این دلالت را دارد که ماجرا تمام شده است و معمولاً بر گذشته کمتر دل سوزانده می‌شود. با

روایت به زمان حال، همذات پنداری، حضور و تأثر امپرسیونیستی خواننده بیشتر صورت می‌گیرد و خواننده مدام می‌پندارد که شاهد ماجراست و تازگی آن، احساس او را برمی‌انگیزد.

نکتهٔ مهم دیگر در نثر داستانی این است که نویسنده حق دارد بعمد از روان بودن نثر و لغزش راحت خواننده بر آن جلوگیری کند. بنا به تشخیص نویسنده و بنا به حکم شرایط نثر و داستان، گاه خواننده باید مکث کند و بسرعت و راحت از روی کلمه‌ها رد نشود. این مکث باعث خواهد شد که بر آن جمله و مفهومش یا بر کلمه‌ای کلیدی دقت بیشتری مبذول شود.

نویسنده در پایان مقاله تذکر می‌دهد که در بحثهای مفید و لازم درست نویسی نباید نثر قرن چهارم و پنجم را الگو قرار داد و به آنها استناد کرد. باید اجازه داد که ادبیات از زبان سنتی و مرسوم و از قاعده‌ها و نحوهای کلیشه‌ای تخطی کند و نحو بشکند؛ به شرطی که نحو تازه‌ای بنا نهد و پیشرو باشد. آن‌گاه از مجموعهٔ آزمایشها و چاوشیهای نثر از مجموعهٔ خطا و تصحیح و ابتکار، تحول کند زبان فارسی شدت می‌گیرد.

عنوان مقاله :آفتابی‌چه‌بلند(نگاهی‌به‌داستان‌بلند"حوض سلطون"نوشته محسن مخلباف)
نویسنده : محمد جواد جزینی
مأخذ : قرار(ویژه نامه کنگره بررسی تأثیر امام خمینی و انقلاب اسلامی بر ادبیات معاصر)، ص ۶۳ ـ ۶۰

محسن مخملباف، نمایشنامه نویس، قصه پرداز و فیلمساز در نخستین اثر بلند داستانی خود به نام "حوض سلطون" گوشه چشمی به حوادث سالهای ۱۳۴۲ و قیام پانزده خرداد داشته است. رویکرد رئالیستی به جهان در داستان و تمایل به انعکاس زندگی مردم فرودست و دغدغه‌های انسان معاصر از جمله ویژگیهای کار اوست .

حوادث سالهای ۴۲ و قبل از آن بستر رخداد و حوادث داستان است. مخملباف گویا با تمهیدات داستانی، راوی داستان را انتخاب کرده است. عزت السادات، زنی بی‌سواد و خانه‌دار که از رویدادهای اجتماعی و سیاسی چیزی نمی‌داند و دست حادثه و تقدیر او را به قلب فعالیتهای سیاسی ـ اجتماعی کشانده است... در حوض سلطون چند مضمون پر رنگ حضور دارد از جمله شخصیت زن درد کشیدهٔ تنها و مظلوم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی