نقد

نقد مجموعه داستان
«من قاتل پسران هستم»

من قاتل از پسران هستم

احمد شاکری

نوشته احمد دهقان (۱۳۴۵ـ)
چاپ اول: زمستان ۱۳۸۳
شمارگان: ۲۲۰۰ نسخه
قطع رقعی، ۱۰۷ صفحه

این مجموعه داستان شامل ده داستان کوتاه است که بین سالهای ۷۷ تا ۸۳ نوشته شده‌اند. (سه داستان در ۸۳، دو داستان در ۸۲، دو داستان در ۷۸، و یک داستان در هر یک از سالهای ۸۱، ۸۰ و ۷۹ خلق شده‌اند.)

موضوع:

تمامی داستانهای این مجموعه به صورت مستقیم یا غیر مستقیم به مقوله **دفاع مقدس** می‌پردازند.

شخصیتهای اصلی یا فرعی این داستانها که خود، روایت داستان را بر عهده دارند از کسانی هستند که در جبهه حضور داشته یا ـ مانند داستان **بن بست** ـ از نزدیکان این گونه افراد محسوب می‌شوند. از سوی دیگر، حوادثی که در طول تمامی داستانها اتفاق می‌افتد به نحوی با دفاع مقدس در ارتباط است: دلشکوفه‌های **تنه مریم** و انتظار او در بازگشت عبدو در **مسافر**، حضور **الله قلی** و نحوه شهادتش در جنگ در **بلدرچین**، مشکلات و محرومیتهای مجروحان پس از جنگ در **زندگی سگی**، بحران ناشی از شکست در عشق در داستان **تصویر**، نوشتهای تخیل رفته بعد از جنگ در **بلیت**، ورود سربازان به دغدغه‌های عشقی در **پری دریایی**، تردید و عذاب وجدان یک سرباز در **من قاتل پسران هستم**، غربت و فراموش‌شدگی سربازان پس از جنگ در **باز گشت**، فروپاشی یک خانواده از عوارض جنگ در **بن بست** و بالاخره انتظار و حسرت یک مادر در مرگ فرزندش در **پیشگشی**. شگفت نیست که مقوله جنگ در ارتباط با تاثیرات و تبعات جنگ را می‌توان به وضوح در آنها مشاهده کرد. از سوی دیگر، اختصاص بخشی از روایت در اغلب این داستانها به مکان و زمان جنگ و پرداختن به آن با شیوه **باز گشت به گذشته**، این ارتباط موضوعی را تقویت می‌کند تا جایی که می‌توان سادگی اندیشه محور که شخصیتهای داستان برای تصمیم‌گیری و عمل را در گذشته آنها جستجو کرده به عبارت دیگر سوال از این که

چرا شـخصیتهای داسـتان چنین اعمالی را انجام می‌دهند به حرکت در مسیری از زمان منتهی خواهد شد که سؤال‌کننده را به حوادثی مشخص در گذشته می‌رساند که در جنگ اتفاق افتاده است. جوهرهٔ فکری، روحی و حتی عاطفی شـخصیتها به شـدت متأثر از فضای جنگ است. جنگ به عنوان عاملی تعیین‌کننـده و تجربه‌ای حتمی در ناخودآگاه و خودآگاه تمامی آنها عمل می‌کند.

البته ممکن است در فرآیند رفتاری برخی از شخصیتهای این مجموعه، توجهی به این امر نشـده باشد. اما انکار این امر که ناخودآگاه تمامی این اشخاص انباشته از ادراکاتی است که بن‌مایه آن از جنگ نشئت می‌گیرد ممکن نیست.

توجه به عناوین گفته شده (اشخاص، حوادث، روایت و اندیشه)، جنگ را به عنوان موضوع و بسـتر تمامی داستانها معرفی می‌کند. گرچه برخی از نظریه‌پـردازان ادبـی زمان، مکان و حادثه مشـخص را ملاک تعریف **موضوع** داسـتان در نظر می‌گیرند، اما توسعه در این تعریف، با استدلال پیشگفته، می‌تواند داسـتانهای مجموعه (من قاتل پسرتان هستم) را نیز دربرگیرد.

قِوام داستان به شخص (انسان) است. تقریباً تمامی کسانی که داستان را تعریف‌پذیر یا حتی خارج از چارچوب تعاریف علمی موجود در حوزه‌های علوم انسـانی قلمداد کرده‌اند بر محوریت **شـخصیت** در داستان اذعان داشـته‌اند. این محوریت در بادی امر مربوط به **قصهٔ داسـتان** است نه خودِ **داسـتان**. یعنی شخصیت، قبل از اینکه وارد داستان شود و در طی فرآیندِ پردازش داستانی، باید و نبایدهای شخصیت (کاراکتر) را پیدا کند، ویژگی سـاده‌تر و اصلی‌تری در جوهره قصهٔ داسـتان دارد، که البته نام آن را نیز شـخصیت گفته‌اند، اما میان این شخصیت که قوام‌دهنده قصه است تا آن شخصیت که برآیند عمل و کنش و واکنشهای داستانی است تفاوت اساسی وجود دارد.

امـا این **شـخصیت** هنگامی که در چرخه رویدادهای داسـتانی واقع می‌شود ـ حتی قبل از شکل‌گیری پیرنگ و داستان ـ نیازمند به محملی اسـت کـه حیات و بالندگی خـود را بر پایه آن به اثبات برسـاند. او باید ثابت کند شـخصیت داسـتانی اسـت نه موضوع یک نقاشی یا مجسمه یـا حتی مقاله. از این رو، بسـتری که شـخصیت با قـرار گرفتن در آن، ایـن ویژگـی ذاتی را از خود بـروز می‌دهد **موضـوع** می‌نامند. موضوع همان محمل وضع اسـت. جایگاهی اسـت که شـخصیت در آن تعریف می‌شـود. که می‌تواند زمان، مکان، مسـئله و... باشـد. از این رو، جوهره قصهٔ داسـتان از موضوع بی‌نیاز نیست. حال، اگر موضوع در یک داستان، **جنگ** ـ و به طور مشـخص، دفاع هشـت سـاله ایران ـ قرار داده شد، این موضوع از حالت انتزاعی و ذهنیِ صرف خارج شـده، نوعی تشخص خارجـی پیدا می‌کند. آدمها، مکانها، زمانها و حوادث، شناسـنامهٔ خارجی پیدا خواهند کرد. این درسـت به مانند آن اسـت که دربارهٔ جوهرهٔ دیگر قصه (شخصیت) بگوییم نویسنده‌ای تصمیم دارد درباره انسانی خاص که وجود خارجی دارد روایتی ارائه دهد. همان‌قدر که روی‌آوردن به شخصی خاص، محدودکننده و ملزم‌کننده است، به همان میزان ـ البته با درجات متفاوت ـ تعیین موضوعی که مشخصهٔ زمانی، مکانی و نوعی خاص دارد نیز محدودکننده اسـت. زیرا قوه مخیله نویسنده محدود به اموری خواهد شد که حداقل آنها زمان خاص و مکان معین است.

طبیعتاً داسـتان‌نویس به واسـطهٔ جنس هنرش که در آن از قوه مخیله یـاری می‌گیـرد و آن را بـه مثابه ابزاری مورد اسـتفاده قـرار می‌دهد، محدودیت صرف را برنمی‌تابد. چه، اساسـاً داسـتان، جایگاهی برای گذر کردن از محدودیتهاست. داستان‌نویس تنها گزاره‌های **محقق‌الوقوع** را دسـتمایه خود قرار نمی‌دهد، بلکه گزاره‌های ممکن‌الوقوع را نیز همواره بـه عنوان تولیدات ذهـن خلاقش بـه کار می‌گیرد. امـا در عین حال، هنگامی که همین گزاره‌های ممکن‌الوقوع در بسـتری از واقعیت تعریف می‌شـود و جنبه آینه‌گری پیدا می‌کند می‌تواند متصف به صدق و کذب گردد. یعنی داسـتانی که اولاً و بالذات چیزی جـز جهان ذهنی راوی را حکایـت نمی‌کند، تا مرحله‌ای پیش می‌رود که می‌توان مفهوم و منطوق گزاره‌هایش را بر اسـاس آن واقعیت کلی سنجید و گوینده آن را **صادق** یا **کاذب** دانست.

موضوع مشـخصی چون دفاع مقدس نیز دقیقـاً همین کار را با جهان داسـتانی ذهنی نویسنده می‌کند. این موضوع، نویسـنده را ملزم می‌کند که گفته‌هایش از تجربه‌ای محقق‌الوقوع نشـئت بگیـرد. چنانچه همین نویسـنده اگر با موضوع دفاع مقدس به اموری بپردازد که از نظر عقلا ـ عامـه آگاه و خبره در موضوع ـ رخ دادن آن محال بوده باشـد، متهم به کذب خواهد بود.

بـا به میان آمدن صـدق و کذب در گزاره‌های داسـتانی، مفهومی که میزان و ملاک میان این دو باشد نیز آرام آرام پدیدار می‌شود. **واقعیت**، آن چیزی اسـت که مفـاد هر گزاره‌ای در تطابق خـود با آن، متصف به صدق می‌شـود و گـزاره‌ای دیگر در تضاد بـا آن کاذب خواهد بود. پس سئوال اصلی این است: **«واقعیت چیست؟»**

پاسـخ اولیه و رایجی که در این باره داده می‌شـود این اسـت که هر امـری که در عالم خارج تحقق یابد و گزاره‌ای خبری از آن حکایت کند، آن امر، واقع، و آن گزاره، صادق اسـت. اما اشـکالی، همواره پابرجاست. زیرا داستان، محمل روایت گزاره‌های خبری صرف نیست. اساساً دخالت **راوی** (قصه‌نویس یا شـخصیت اصلی) در تعریف ماجراها، گزینش آنها و جبهه‌گیـری یا طرفداری در روایت آنها، همواره باعث می‌گردد واقعیت در پس پرده احساسـات و تفکرات راوی در داسـتان قرار بگیرد. حتی در رئال‌ترین داستانها هم خواننده در درجه نخست، با نفس **واقعه خارجی** روبه‌رو نیسـت. بلکه با دیدگاه کسـی ـ نویسـنده‌ای ـ روبه‌روست که از منظر خود آن واقعه را روایت می‌کند. همین **واسـطه** که امری حتمی و غیر قابل حذف در داستان است (گرچه برخی تلاش می‌کنند ادعا کنند در برخی از زاویه دیدها این وساطت کم می‌شود یا از بین می‌رود؛ اما درواقع حذف راوی در هیچ کدام از فرضهای دیدگاه ممکن نیسـت) نوعی نگاه حاکی از اندیشه و احساس راوی را نیز با خود دارد. پس هیچ داستانگویی نمی‌تواند ادعا کند واقعیت عریان را روایت می‌کند. نویسنده تنها می‌تواند بگوید: **«من نگاه ودرکم را از این واقعیت بیان می‌کنم.»**

به عنوان مثال، فردی در عالم واقع اعدام می‌شـود. این حادثه می‌تواند از دیدگاه ناظران مختلف متفاوت قلمداد شود. یکی این امر را قهرمانانه، دیگری مذبوحانه و شـومی پوچ و بیهوده قلمداد کند. فردی این را نشانه شجاعت و دیگری نشانهٔ قهر و عذاب خداونداند. بدیهی است که هر یک از این ناظران، جایگاه خود را به عنوان راوی، یکسان می‌دانند و هر کدام ادعای **نقل واقع** را مطرح می‌سـازند. اما آنچه اتفاق افتاده عملی بسیط

بـوده و نامگذاریهای این ناظران، اموری انتزاعی اسـت که هر کدام بنا بر پسزمینه‌های فردی‌شـان آن را اعتبار کرده‌اند. بلکه آنها نظر و عقیده خودشان را هم آگاهانه یا ناآگاهانه در این روایت داخل کرده‌اند.

پس ماحصل گزاره‌های داسـتانی نمی‌تواند به صورت مطلق حکایتگر واقع باشد. به همین سبب، بیان این ادعا که نویسنده‌ای چون راوی «من قاتل پسرتان هسـتم» در صدد نقل **واقعیت** است **موهوم** است. بلکه بهتر است گفته شـود نویسنده آنچه را که **گمان** می‌کرده واقعیت است روایت کرده اسـت. و البته این گمان می‌تواند ناشـی از خطا در ادراک و متأثر از **هیجانات حسی** باشد.

بـا دخالـت راوی در بیان واقعیت و تداخل عملـی ادراکات ناظر بر امر واقع، دیگر نمی‌توان به سـادگی حکمی مبنی بـر صادق یا کاذب بودن راوی صادر کرد. زیرا ممکن اسـت دیدگاه و اندیشه یا احساس نویسنده به نحوی آن واقعیت را تحریف کرده باشد. پس در این صورت، نمی‌تواند صادق باشـد. بنابراین همچنان این سـؤال باقی می‌ماند که **«واقعیت چیست؟»** و **«چه کسی می‌تواند روایتگر واقعیت باشد»؟** طبعاً با روشـن شدن این مسئله اسـت که می‌توان عنوان صادق را بر روایتگر یـک واقعـه بار کرد و به او اعتماد نموده، واقعیت را از چشـم او و از قلم او پذیرفت.

باید توجه کرد که ذات وقایعی که در عالم خارج اتفاق می‌افتد جنبه‌ای ظاهـری و جنبه‌ای ملکوتـی و باطنـی دارد. جنبه ظاهری بـه تنهایی نمی‌تواند دلیلی بر راسـت بودن یا ناراست بودن تفسیرهای آن امر باشد. بلکه اساسـاً تا آن واقعیت در حوزه تفسـیر و ادراک انسـانی قرار نگیرد قابل ارزش‌گذاری نیست. این **ادراک انسانی** است که از یک تبدیل و تحول و کنش و واکنش فیزیکی و جسمانی معانی ناظر بر ارزشمداری را اسـتخراج می‌کند. ضمن اینکه اکتفا به ظاهر در قضاوت بین پدیده‌های عالم، معیارهای اساسـی و مطلق را از کف قضاوت‌کننده خارج می‌کند و او را به اندیشه‌ای سطحی و البته نسبی می‌کشاند. زیرا انسانهای مختلف، نگاهها و سـلیقه‌های مختلفی دارند که نمی‌تواند در امور ظاهری ملاک یگانه‌ای به شنونده بدهد. از این رو باید به آن بعد **ملکوتی** و باطنی امور توجه کرد. این، همان امری است که پای حق و باطل، راستی و ناراستی را به میان می‌کشـاند. در حقیقت، هر واقعیتی از دو جنبه قابل بررسـی اسـت. جنبه نخست که وجه ظاهری آن را مورد نظر قرار می‌دهد در پی کشـف آن است که آیا تحقق خارجی برای این امرصورت گرفته است یا خیر و جنبه دیگر به این می‌پردازد که **حقیقت** و **باطنِ** امر واقع چگونه است. این امر در افعال انسانی نمود شدیدتر و مهم‌تری پیدا می‌کند. یعنی صرف عملی که در خارج از فردی صادر می‌شـود نمی‌تواند میزانی برای قضاوت و سنجش آن باشد. بلکه شایسته است میزان سنجش آن عمل، **حقیقتی** باشد که در قانون الهی ممدوح یا مذموم شناخته شده است.

به عنوان مثال، هنگامی که واقعه عاشـورا بـا تمامی حوادث به ظاهر تلخـش پایان می‌پذیـرد، دو دیدگاه از این **امرِ واقـع** حکایت می‌کنند. دیدگاه اول مربوط به حکام جور اسـت که این واقعه را ذلیلانه و نشـانه عذاب و خشـم الهی قلمداد می‌کنند. این دیـدگاه جز **تیرگی** و **تباهی** چیزی در این ماجراها نمی‌بیند. اما دیدگاه دوم که مربوط به خاندان وحی اسـت **تمامی** این حوادث را **زیبا** می‌بیند! به راستی مگر واقعه عاشورا یک امر خارجی مشخص و معلوم نیست؟ پس چرا این دو دیدگاه متضاد را سبب گشته است؟

پاسـخ این اسـت که دیدگاه اول به ظاهر بسنده می‌کند و دیدگاه دوم همان واقعیت را از منظر باطنی و غیبی‌اش مشاهده می‌کند.

حال، سؤال این اسـت که کدام یک از این دو دیدگاه صادق‌اند؟ یا هر دو صادق‌انـد یا یکـی از آنها. فرض اول محال اسـت. پس یکی از آنها باید صادق باشـد. خاندان وحی می‌گویند آن دیدگاهِ تیره، کاذب اسـت و گوینده‌اش **دروغگو**ست!

پـس، امـر واقع دو بعد دارد کـه فراموش کردن ایـن دو بعد می‌تواند نتیجه‌گیری‌های غلطی را به همراه داشته باشد. دیگر آنکه کسی می‌تواند درباره واقعیت حکم صادر کند، و از زشـتی و زیبایی آن حکایت کرده، با احساسـش آن را بیان کند که تمام **وجوه** واقعیت را درک کرده باشـد. کسـی که به واسطهٔ **ادراک ناقص** و دیدگاه مادی‌نگر، اساساً نتوانسته واقعیت را با تمامی ابعادش ببیند، نمی‌تواند درباره واقعیت اظهارنظر کرده، درباره آن **حکم** صادر کند.

تجربه ثابت کرده است عوامل بسیاری می‌توانند به ایجاد حس انتظار در خواننده منتهی شوند که تنها یکی از آنها گره‌افکنی فنی مورد نظر در داستان است. چه‌بسا گاهی طرح موضوعات خاص که هنجار فکری و عرفی یا اعتقادی یک جامعه را به چالش می‌کشاند بتواند توجه مخاطب را جلب نماید. اما این امر به معنی قوت در قصه‌سازی نیست. بلکه به خاطر گذر از مرزهایی است که پیش از این به عنوان محدوده ممنوعه تلقی می‌شده است. نویسنده مجموعه «من قاتل پسرتان هستم» به واسطه آنچه نگاه متفاوت شمرده می‌شود و در آن برخی باورهای عمومی درباره دفاع مقدس و اساساً تقدس دفاع هشت ساله و آدمهای آن را زیر سؤال می‌برد، توجه مخاطبین را به خود جلب می‌نماید.

از آنچه گفته شـد می‌تـوان نتیجه‌گیری نمـود که اگر حکایتگـرِ امر واقـع آن را به طور دقیق و جامع ادراک نکرده باشـد نمی‌تواند ادعا کند گزاره‌هایش در روایت در صدد بیان واقع‌اند. چون اساسـاً او **تصورات** و **تخیلات** خود را جایگزین واقع کرده و ادراک ناقص خود را میزان واقع قرار داده است.

موضوعاتی چون جنگ هشت ساله نیز از این امر مستثنا نیست. واقعیت کشت و کشـتارها، ویرانیها، اسارتها و محرومیتهای جنگ ایران و عراق چیست؟

پاسـخ به این سـؤال به این امر باز می‌گردد که جانب **حق** را به کدام سـوی این دو میدان متمایل بدانیم. البته قضاوت درباره این امر، مسئلهٔ پیچیده‌ای نیسـت و ذهن سالم بری از القائات منفی می‌تواند اذعان کند، جبهه ایران اسـلامی به عنوان جبهه‌ای مدافع، که آرمانهای اسـلامی و

الهی را پشت سر خود دارد محقّ است و حداقل امر این است که عراق در تجاوزگری‌اش مصداق جبهه ظلم و جور است. گرفتن این نتیجه که رضایت الهی در مبارزه با ظلم و دفاع از حق است نیز امر غیر قابل فهمی نیست. پس اگر در کلیّت امر، این جبهه، اساسش بر استیفای حق است، باطنی زیبا و ستودنی دارد، گرچه مرارتها و رنجهای بسیارِ ظاهری در آن نمایان شود.

این همان کلیدی است که می‌تواند تمام فضای ذهنی نویسنده را در اثر «من قاتل پسرتان هستم» به چالش بکشاند.

حال، اگر فرض دیگری را نیز در نظر بگیریم، خواهیم پذیرفت تصور این امکان که در جبهه حق، برخی اتفاقات و حوادث هم رخ دهند که عنوان باطل بر آنها صادق باشد دور از ذهن نیست. به عبارت دیگر، می‌توان در همین موضوع انتخابی **(دفاع مقدس)** مواردی را هم شاهد بود که ناشی از خطای سربازان و ظلم آنها به یکدیگر باشد. این امر، غیرقابل انکار است. اما طرح این گونه وقایع که با روح کلی جبهه حق منافات دارد سؤال جدیدی را پیش روی راوی ایجاد خواهد کرد: **«آیا نویسنده مجاز است هر واقعیتی را روایت کند؟»**

آیا صرف واقعی و محقق‌الوقوع بودن امری مجوز حکایت آن برای دیگران را نیز صادر می‌کند؟ بدیهی است که این گونه نیست. بلکه روایت هم تابع قانون و شرایطی است که اگر این شرایط مهیا نباشد نمی‌توان آن را اظهار کرد.

۱.با اخلاق جامعه ناسازگار نباشد.

چه‌بسا داستانهایی که به **مسائل جنسی** و شهوانی پرداخته‌اند و موضوع همگی آنها محقّق بوده است اما هیچ فرد اخلاقگرایی حکم به اشاعه این واقعیات نمی‌دهد.

۲. باید جبهه **حق** و **باطل** در آنها به وضوح بیان شده باشد. زیرا صرف بیان یک واقعه و عدم جبهه‌گیری نویسنده و مشخص نبودن مرزهای حق و باطل، ممکن است به این امر منتج شود که در نهایت حق به باطل و باطل به حق بدل گردد.

۳. روایت آن واقعه نباید منافات با **روح حاکم** بر یک واقعیت کلی‌تر باشد.

زیرا همیشه استثنائاتی در هر جریانی وجود دارد. اما بیان تنهای این استثنائات ممکن است حقانیّت آن روح حاکم را زیر سؤال ببرد.

۴. نباید بیان این واقعیات به باورهای دینی عامه مردم که قدرت تحلیل امور را به صورت کارشناسانه ندارند، ایمانشان عمیق و باورهاشان دقیق نیست آسیب برساند. چنان‌که اگر حتی **ابوذر**(ع) (بنابر نقل) از مکنونات قلبی **سلمان**(ع) آگاه می‌شد او را برنمی‌تافت. این نشان می‌دهد، معارف و شناختها و آگاهیها درجه‌بندی خاص خود را دارند و هر حرفی را ـ اگرچه بالفرض درست ـ نباید در **ظرف** هر ذهنی ریخت. زیرا ممکن است آن ذهن قابلیت قبول آن مظروف را نداشته باشد و بالکل منکر اندیشه الهی و باور ربوبی شود.

«من قاتل پسرتان هستم» را می‌توان در دو بخش مجزای **ساختار** و **درونمایه** مورد دقت قرار داد. تقدم هر یک از این دو بخش، در نقد ادبی این مجموعه داستان، به معنای شاخص بودن آن بخش دراین کتاب است. پس بیراه نخواهد بود که پیش از ورود به یکی از این دو عنوان کلی، به گونه‌سنجی داستانهای این مجموعه بپردازیم.

به طور کلی می‌توان فرضهای سه‌گانه‌ای را برای تعامل یا تقدم ساختار و محتوی و درونمایه در نظر گرفت. در **فرض نخست**، عمل داستانی بر مضمون پیشی گرفته و آن را وامدار خود می‌سازد. در این حالت، خواننده اولاً و بالذات با **عمل داستانی** شخصیت روبه‌روست و آنچه که از آن به عنوان اندیشه، درونمایه یا مضمون اثر یاد می‌شود، مفاهیم انتزاعی است که به عنوان مدلولات التزامی اعمال داستانی توسط مخاطب ادراک می‌گردد. طبعاً این نوع از روایت، فنی‌ترین نوع آن به حساب می‌آید. زیرا ماهیت هنر ـ که در آن اندیشه به صورت غیر مستقیم در معرض دید و ادراک مخاطب قرار می‌گیرد ـ با این شیوه تناسب بیشتری دارد.

فرض دوم مربوط به داستانهایی است که در آنها تقابل نیروهای داستانی برای دو **اندیشه** و تفکر تعریف شده است. اندیشه عریان و صراحت در بیان آن، لازمهٔ چنین داستانهایی است. این گونه داستانها که به آنها داستان یا **رمان اندیشه** گفته می‌شود از درجه ارزش هنری کمتری برخوردارند. **فرض سوم** مربوط به حالتی است که هنرمند، اندیشه مورد نظر خود را نه در قالب عمل داستانی و نه در تقابل صریح و آشکارا با افکار و اندیشه‌های دیگر، که به شکلی غلوآمیز طرح می‌کند. ویژگی فرض آخر، ضعف عناصر داستانی و عدم همراهی ساختار داستانی فنی با محتواست. در این حالت می‌توان **حضور راوی** را در جهان داستان به خوبی لمس کرد. راوی که غلیان احساسات و عواطف او را سخت تحت تأثیر خود قرار داده است، جهان مخلوقی را خلق می‌نماید که از مشخصه‌های آن سایه سنگین فضای فکری راوی و عصبیتهای او بر جهان داستانی است.

این پدیده، در داستانهایی که پیش از هنری شدن، **حسّی** و **ایدئولوژیک** هستند، به شکل **شعار** ظهور پیدا می‌کند و اصطلاحاً به آنها داستانهای شعاری گفته می‌شود. این امر در داستانهایی که راوی آن تحت تأثیر ایدئولوژیک پوچگرا قرار گرفته یا سرخورده و مغموم است به شکل داستانهای **سیاه** ظهور پیدا می‌کند.

در دو نوع داستانهای شعاری و سیاه‌انگار، یک وجه مشترک همواره ظهور و بروز دارد و آن این است که هر دوی این داستانها رنگ خاصی ـ سپید یا سیاه ـ به جهان داستانشان می‌زنند و از دیدن رنگهای دیگر خودداری می‌کنند. همان‌قدر که سپیدانگاری محض، آرمان بدون عمل را تداعی می‌کند، سیاه‌انگاری مطلق نیز جهانی بی‌آرمان و عبث می‌سازد.

«من قاتل پسرتان هستم» بنابراین دلایل متقن، از مصادیق **فرض سوم** است و طبعاً مهم‌ترین عنصر حیاتی آن دیدگاهی است که بر اساس آن راوی داستان ـ که اغلب شخصیت اصلی یا فرعی قصه است ـ به توصیف و تشریح و بازگویی جهان داستان می‌پردازد. اما پیش از پرداختن به مضمون، ساختار اثر را مورد دقت قرار می‌دهیم تا سره از ناسره آن بازشناسیم.

ساختار

داستان فنی، کلّی است مرکب از اجزا، که البته هر یک از این اجزاء نقش ویژه‌ای را ایفا می‌کنند و در ضمن، موجب قوام، ترکیب و معنی بخشی اجزاء دیگر نیز می‌شوند. از این رو در نقد ادبیِ داستان، باید از میزان تأثیر و همچنین کیفیت هر کدام از عناصر اطلاع یافت و ضعف یا قوت هر عنصر را به‌طور جداگانه مورد بررسی قرار داد. چه بسا، ناظران

عام و مخاطبان غیر حرفه‌ای داستان با مشاهده یک **عنصر چشمگیر** و مطلوب در داستانی، حکم کلی فنی بودن و دلخواه بودن را بر آن داستان بار کنند. درحالی‌که همان داستان در پرداخت عناصر دیگر ضعفهای عمده‌ای داشته باشد. این امر نکته روشنی است که خواننده عام بیشتر با **قصهٔ داستان** ارتباط برقرار می‌کند. برای او، پیرنگ، زاویه دید، پرداخت فنی، نثر و لحن و درونمایه، هر یک در رتبه‌های بعدی این زنجیره قرار دارند. بنابر همین قاعدهٔ همه شمول، داستانها و آثار دراماتیک بازاری تلاش می‌کنند تنها به خلق عنصر کشش داستانی ـ به هر قیمتی ـ اکتفا کنند، گرچه پیرنگ و روابط علّی را از دست بدهند.

بر همین اساس، با نگاهی به مجموعه داستان «**من قاتل پسرتان هستم**» مشخص خواهد شد که نویسنده با علم به عناصر تأثیرگذار بر فرایند واقع‌نمایی داستانی، این عوامل را در انتخاب زاویه دید به خدمت گرفته است. تمامی ده داستان کوتاه این مجموعه از زاویه دید اول شخص بهره می‌برند. البته رویکرد به اول شخص در تمامی آنها یکسان نیست. به عنوان مثال، اول شخص در «**بن‌بست**» با شیوه تک‌گویی به روایت می‌پردازد یا در «**من قاتل پسرتان هستم**» این شیوه نامه است. راویها نیز جایگاه واحدی در تمامی داستانها ندارند. در چهار داستان «**مسافر**»، «**بلدرچین**»، «**بازگشت**» و «**بن‌بست**»، راوی شخصیت فرعی است و در حاشیه ماجراهای قصه قرار دارد. اما در سایر داستانها، شخصیت اصلی، خود دست به روایت می‌زند.

داستان‌نویس واقعیتگرا تنها گزاره‌های محقق‌الوقوع را دستمایه خود قرار نمی‌دهد، بلکه گزاره‌های ممکن‌الوقوع را نیز همواره به عنوان تولیدات ذهن خلاقش به کار می‌گیرد. اما در عین حال، هنگامی که همین گزاره‌های ممکن‌الوقوع در بستری از واقعیت تعریف می‌شود و جنبه آینه‌گری پیدا می‌کند می‌تواند متصف به صدق و کذب گردد.

نویسنده کتاب با توجه به پیشینه خاطره‌نویسی‌اش، که او را به عنوان یک خاطره‌نویس موفق مطرح ساخته است با روایت با زاویه دید اول شخص آشناست. او می‌داند که اول شخص می‌تواند بر مرز میان داستان و خاطره حرکت کند و هرگاه از ساختار فنی داستان فاصله بگیرد خود را به عنوان روایتگر **امر واقع** (خاطره) به مخاطب بقبولاند. هنگامی که این نوع زاویه دید با لحن و نثر غیر رسمی و گویش متداول همراه می‌شود بر حس واقع‌نمایی آن می‌افزاید. اما اساساً اول شخص، زاویه دید **سهل‌الوصولی** در داستان‌نویسی است. محدودیتهای فنی‌ای که جایگاه راوی حقیقی بر روایت اعمال می‌کند همواره راه گریزی است تا فنون داستان‌نویسی به تمام قدرت، ظهور و بروز نیابند. از سوی دیگر، از آنجا که اول شخص، **زاویه دید بی‌واسطه** ـ اصطلاحاً ـ قلمداد می‌شود، **جبهه‌گیری** و حضور جانبدارانه نویسنده در جهان داستان امری توجیه‌پذیر است. برای فهم تفاوت زاویه دید اول شخص با زاویه دیدهای بیرونی تنها کافی است داستانی چون «**زندگی سگی**» را در زاویه دیدی غیر از اول شخص قرار دهیم. در این فرض، به وضوح می‌توان جانبداری نویسنده و نوع نگاه خاص او را که بر اثر سایه افکنده مشاهده نمود.

از نشانه‌های دیگری که می‌تواند نشانهٔ در غلطیدن داستانهای این مجموعه به خاطره باشد، نوع پردازش اطلاعات در ظرف زمان است. یکی از ویژگیهای عام اغلب خاطرات، عدم ریزپردازی و بالعکس، توجه به **پرداخت روایی** است. آن اهمیتی که داستان به ریزپردازی و پرداخت لحظه‌ها می‌دهد و ساختار داستانی خود را طوری طرح‌ریزی می‌کند که ظرف زمانی محدودی را شامل شود، خاطرات، به ساختار خود نمی‌دهد، و اغلب به **ذکر کلیات** (تلخیص) اکتفا می‌کنند. این امر با توجه به این نکته که داستانِ کوتاهِ فنی، ظرف زمانی متناسب و محدود خاصی را دربرمی‌گیرد اهمیت بیشتری می‌یابد. به عبارت دیگر، در خاطره، نقسِ قصه و واقعه مهم است، اما در داستان کوتاه، اشخاص داستانی، فضای داستانی، پیرنگ داستانی و پرداخت داستانی همه از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. در خاطره‌ها اغلب **اتفاقات**، تعیین کننده‌اند، درحالی‌که در داستانهای کوتاه، **شخصیت** به عنوان محمل بروز و ظهور وقایع و حوادث اهمیت بیشتری پیدا می‌کند.

روایت در داستانهای این مجموعه اغلب دو بخش عمده دارد. بخشی که مربوط به زمان روایت می‌شود و بخشی که در گذشته‌نگری‌های راوی از آن به اختصار یاد می شود. به عنوان مثال؛ داستان «**مسافر**» با یک تلفن آغاز می‌شود. گذشته‌نگری‌های مکرّر اتفاق می‌افتد و در آخر هم با یک تلفن پایان می‌پذیرد. در «**بلدرچین**»، تقریباً تمامی داستان بازگشت به گذشته است.

آن هم گذشته‌نگری‌ای که وقایعی در حد یک ماه و شاید کمی بیشتر را شامل می‌شود! در «**تمبر**» راوی باز هم با بازگشت به گذشته‌ای که بیش از **نود درصد** داستان را شامل می‌شود، با گویشی روایی، ماجرای زمان کودکی تا بزرگسالی و شرکت در جنگ و در نهایت از دست دادن رؤیا را بیان می‌کند. در «**بلیت**» دیدار دو دوست قدیمی اتفاق می‌افتد. راوی در گذشته‌نگری خود برخی اتفاقات زمان جنگ را به یاد می‌آورد و دوستش «**رمضان**» به صورتی روایی ماجرای اختلاس خواهرش را بیان می‌کند. در «**من قاتل پسرتان هستم**» باز هم بیش از **نود درصد** داستان بازگشت به گذشته و نقل روایی آشنایی و شهادت دوست راوی توسط اوست. در «**بن‌بست**»، زمان، چیزی در حدود **بیست سال** است! در حقیقت ماجرای دو نسل در یک داستان کوتاه(!) روایت می‌شود و البته شیوه، باز هم همان گذشته‌نگری است. این داستان ـ تقریباً تمامی آن ـ بازگشت به گذشته است. بالاخره در «**پیشکشی**»، راوی گه‌گاه با بازگشت به گذشته، به صورت روایی خاطراتش را با **عبدو** بیان می‌کند.

از آنچه آمد، روشن می‌گردد که عنصر بازگشت به گذشته که اغلب با (تلخیص) همراه است نقش کلیدی یا اصلی در تمامی داستانها دارد. یعنی در حقیقت شخصیتهای داستان، به جای آنکه نقش خود را به عنوان **شخصیت** ایفا کنند، بیشتر تبدیل به **خاطره‌گو** می‌شوند. این البته نشانگر این است که زمانی که شخصیت داستانی در بستر مناسب عمل داستانی قرار نگیرد، ظرف داستان را با خاطره‌گویی و بازآفرینی گذشته پر می‌کند. گویا شخصیتها نه در حال، که در گذشته زندگی می‌کنند و نه با مسئله‌ای حاضر، که با مسائل و ووقایع پیشین دمخورند. این امر نشانگر

آن است که نویسنده خود را در مقام **خاطره‌گو** و نه **داستان‌نویس** فرض نموده است و قابلیتهای داستانی را به تمامه به کار نبسته است. با طولانی شدن ظرف زمان و روایی شدن داستان، دیگر نمی‌توان از این داستانها انتظار داشت پرداخت ویژه‌ای در شخصیت‌پردازی و فضاسازی به کارگیرند. آنچه داستان با شکل فعلی قادر به بیان آن است تنها **قصه** است. و البته این امر بدیهی است که **قصه**، اولین عنصر از عناصر چندگانه داستان است و پرداخت صرف به قصه، نمی‌تواند دلیلی بر قوت داستان به لحاظ فنی باشد.

با رسیدن به عنصر **قصه**، می‌توان انتظارات جدیدی را مطرح ساخت که قصهٔ فنی باید واجد آن باشد. **تعلیق، انتظار** و **شگفت‌انگیزی** رئوس یک قصه فنی را تشکیل می‌دهند.

مجموعه داستان «**من قاتل پسرتان هستم**» در این بخش نازل نیز نتوانسته است خوب عمل کند.

پیشاپیش، طرح این نکته ضروری می‌نماید که **انتظار** در تعریف داستانی خود، ارتباط وثیقی با گره‌افکنی و نوآوری در طرح موضوعات دارد. پس هر انتظاری نمی‌تواند دلیل بر قوت قصه باشد. زیرا تجربه داستان‌نویس ثابت کرده است، عوامل بسیاری می‌توانند به ایجاد حس انتظار، در خواننده منتهی شوند که تنها یکی از آنها گره‌افکنی فنی مورد نظر در داستان است. چه‌بسا گاهی طرح موضوعات خاص که **هنجار** فکری و عرفی یا اعتقادی یک جامعه را به چالش می‌کشاند بتواند توجه مخاطب را جلب نماید. اما این امر به معنی قوت در قصه‌سازی نیست.

در داستانهای این مجموعه، یا اساساً مشکلی بر سر راه شخصیت اصلی قرار ندارد، یا این مشکل از اهمیتی برخوردار نیست که موجب تضاد شود، یا این مشکل به صورت فنی بسط پیدا نمی‌کند و یا اگر این مراحل را طی کرده باشد به نتیجه نمی‌انجامد.

به عنوان مثال، در «**مسافر**»، **ناصر** با مشکلی مواجه نیست. داستان در جای دیگری و برای فرد دیگری (**ننه مریم**) اتفاق می‌افتد و در همان‌جا هم به سرانجام ـ مرگ ننه مریم ـ می‌انجامد. ناصر تنها یک ناظر است و این امر تنها بهانه‌ای برای یادآوری خاطرات است و البته میان بهانهٔ روایت و مسئله داستانی تفاوت غیر قابل انکاری وجود دارد. در **بلدرچین** به نظر می‌آید راوی دچار نوعی دلمردگی و پوچی‌است. البته این مشکل تنها کارکردش در داستان گذشته‌نگری و بیان قصه شخصیت **الله‌قلی** است. چنان‌که در پایان، مسئله شخصیت اصلی روند رو به جلوی ندارد و همان‌طور باقی می‌ماند. در حقیقت شخصیت با مسئله‌اش درگیر نمی‌شود. فعلی برای حل آن انجام نمی‌دهد و تنها خاطراتش از گذشته را مرور می‌کند!

در «**تمبر**» راوی دچار همان سرخوردگی‌ها و اندوهها‌ست و همچنان داستان به جای روند رو به جلو، به گذشته باز می‌گردد و در پایان هیچ‌گونه تغییر یا تحول در شخصیت صورت نمی‌گیرد. در حقیقت معلوم نیست راوی برای حل شرایط فعلی چه عملی انجام خواهد داد. در «**بلیت**» همه چیز با یک دیدار تصادفی آغاز می‌شود. تمام طول داستان، گذشته‌نگری‌های راوی و روایتهای **رمضان** است. کشمکش نه میان راوی و خود و نه میان او و رمضان دیده نمی‌شود. اما در نهایت معلوم می‌شود راوی تصمیم گرفته در مورد خواسته رمضان بی‌اعتنا باشد. در «**پری دریایی**» مسئله، رقابتی است که بر سر دیدن و احتمالاً اظهار علاقه به دخترکی در میان است. زمان داستان طولانی است و تنها عملی که از سوی راوی در داستان سر می‌زند ناتمام باقی می‌ماند و داستان تمام می‌شود.

در «**من قاتل پسرتان هستم**» با اعتراف به گناه راوی مواجهیم. اما اینکه این عمل داستانی طی چند فرآیند فکری از او سرزده است همچنان پنهان است. در آغاز و انجام داستان، راوی حالت واحدی دارد و سرانجامش همچنان مبهم است. در «**بازگشت**» مسئله حالت جمعی پیدا می‌کند. بازگشت یا عدم بازگشت به عقبهٔ جبهه مسئله گروهی از سربازان است. در این داستان مسئله داستانی گشوده می‌شود و البته سیر منطقی‌تری از لحاظ فنی به خود می‌گیرد. در «**بن‌بست**»، راوی تنها یک شاهد است. مسئله واحدی در ماجراهایی که برای دو نسل اتفاق می‌افتد در میان نیست. در «**پیشکشی**» مسئله راوی گفتن یا نگفتن خبر شهادت **عبدو** به **ننه عبدو**ست. در نهایت با گفتن خبر، واکنش غیر عادی ننه عبدو داستان را تمام می‌کند.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود در اغلب داستانها، کشمکش به نحو مطلوبی طرح‌ریزی نشده است. نیروهای داستانی با هم روبه‌رو نمی‌شوند و یا ذهن شخصیتها جولانگاه تضاد اندیشه‌ها و تردیدها نیست. داستانها اغلب کوتاه و ساده‌اند، چنان‌که شخصیتهای داستانها ـ بالخصوص راویان داستانها ـ تفاوت آشکاری با هم ندارند. وجه غالب همگی آنها سرخوردگی، دلمردگی، بی‌هدفی و سیاه‌انگاری است. چنانچه حتی ظاهر آنها نیز به عنوان یک مؤلفه ابتدایی تفاوت آشکاری با هم ندارد.

با نگاهی به پسزمینه‌های قومی، فرهنگی، تحصیلی، مذهبی، شغلی، زمانی و مکانی، می‌توان تصدیق کرد که اغلب راویان در بسیاری از این پسزمینه‌ها مشترک‌اند، تا جایی که دور از انصاف نخواهد بود اگر گفته شود این ده داستان، ده ماجرا برای یک یا دو شخصیت است!

به مطلب پیشگفته بازگردیم: **انتظار**، معلول عوامل بی‌شماری است که یکی از آنها قصه داستان فنی است. درباره مجموعه «**من قاتل پسرتان هستم**» چیزی که جلب توجه ـ و نه لزوماً ایجاد انتظار و تعلیق ـ می‌کند نوع نگاه **متفاوت** راوی به جهان داستان (دفاع مقدس) است.

تجربهٔ ثابت شده در پس از انقلاب در آثار هنری نشان می‌دهد، اقبال و یا مطرح شدن برخی از هنرمندان که هر روز هم سیر فزاینده‌ای می‌یابد، نه به خاطر قوت فنی اثر، بلکه به خاطر گذر از مرزهایی است که پیش از این به عنوان **محدوده ممنوعه** تلقی می‌شده است. نمونه این آثار که در طرح مسائل غیر اخلاقی سعی در شکستن هنجارهای اجتماعی دارند فراوان است.

درباره دفاع مقدس هم مسئله از همین جنس است. نویسنده مجموعه «**من قاتل پسرتان هستم**» به واسطه آنچه نگاه متفاوت شمرده می‌شود و در آن برخی باورهای عمومی درباره دفاع مقدس و اساساً تقدس دفاع هشت ساله و آدمهای آن را زیر سؤال می‌برد، توجه مخاطبین را به خود جلب می‌نماید.

به جز قصه، زاویه دید و موضوع، شخصیت‌پردازی داستانها نیز ضعیف است. شخصیتها از آغاز تا پایان تغییر یا تحولی در منش یا عقیده نمی‌کنند. آنها اغلب منفعل‌اند و انرژی محرکه و توان ذهنی و ارادی کافی را برای مقابله با نیروها ندارند. به همین لحاظ به گذشته وابسته‌اند و یا می‌توان

گفت در گذشته خود گم شده‌اند. آنها برای حال زندگی نمی‌کنند، تنها در اندیشه جریاناتی هستند که سالها پیش بر آنها رفته است.

البته باید اذعان داشت که شخصیتهای درونگرا نیز می‌توانند موضوع داستان قرار گیرند. اما نحوه طرحریزی ساختار داستانی باید توجیه‌کننده کند و کاوهای ذهنی آنان بوده، حرکت داستان، چیزی بر دانسته‌های مخاطب از شخصیت بیفزاید و دغدغه‌های ذهنی او را به نمایش بگذارد. بدیهی است انسان بدون حرکت ـ چه حرکت ذهنی و چه خارجی ـ موضوع هنرهایی مانند نقاشی و هنرهای تجسمی است نه داستان. و حرکت داستانی طوری طراحی می‌شود که به پرداخت شخصیت برای هدفی معین بینجامد.

بدون تردید شخصیتهای این مجموعه داستان آن قدر کلی‌اند که نمی‌توانند از **تیپهای داستانی** فراتر روند. اندیشه اغلب آنان با هم برابری می‌کند. که این خود نمایانگر آن است که نویسنده نتوانسته است از قالب بستهٔ ذهنی خود فراتر رفته، به شخصیتهای داستان تنوع ببخشد.

چنان‌که تفاوتی میان «**ننه مریم**» در داستان «**مسافر**» با «**ننه عبدو**» در «**پیشکش**» نیست. راوی داستان «**بلیت**» می‌تواند روایتگر «**بلدرچین**»، «**پری دریایی**»، «**من قاتل پسرتان هستم**»، «**بازگشت**» و «**پیشکش**» باشد! این امر در تحلیل انواع دیگر شخصیتها نیز صادق است.

نویسنده با به نمایش گذاردن چهرهٔ **مردد**، **مأیوس** و **منفعل** از سربازان ایرانی، عملاً درصدد طرح این مدعاست که می‌خواهد با خرق تصاویر رایج از دفاع مقدس، تصویر **واقعی‌تر** و **متنوع‌تری** از این واقعیت را در منظر مخاطب خود قرار دهد.

این ادعا اغلب با متهم ساختن ادبیات رایج دفاع مقدس همراه است. به نحوی که نویسندگان این چنینی مدعی‌اند ادبیات پیش از آنان تنها به ارائه تصویر از چهره‌های سفید اکتفا کرده است و همهٔ واقعیت را ندیده است. پس باید در تقسیم‌بندی آدمها یا شخصیتهای جنگ تجدید نظر نموده، به جای **سفید** و **سیاه** قلمداد کردن آنها، آنها را یکسره **خاکستری** ببینیم. البته این تئوری به همین شکل هم توسط این قبیل نویسندگان صورت عملی به خود نمی‌گیرد. بلکه اغلب حالت جاده صاف‌کنی را پیدا می‌کند تا نویسندگان این‌گونه آثار از آن سوی **بام افراط** سقوط کنند.

کسانی که در تئوریهای ادبی خود بر سفید و سیاه کردن شخصیتها می‌تازند، از این نکته غفلت می‌ورزند که سیاهی و سفیدی، صفت و محمول اندیشه آدمی است و نه خود آدمی. و اندیشه، زمانی که لباس عمل یا فعل خارجی بر تن می‌کند می‌تواند متصف به سفیدی و سیاهی گردد. در حقیقت **عمل سفید** (پاک) آن عملی است که از آبشخور اندیشه پاک صادر شده باشد. عمل **ناپاک** حاکی از اندیشه ناپاک و سیاه است. از این روست که یک عمل که چهره خارجی واحدی دارد و از دو فرد متفاوت صادر شده است می‌تواند دو عنوان را محقق کند.

عنوان عمل پاک برای کسی که با اندیشه پاک آن عمل را آفریده است و عنوان ناپاک برای کسی که صاحب اندیشه ناپاک است.

آنچه در مجموعه «**من قاتل پسرتان هستم**» اتفاق می‌افتد این است که به ظاهر ـ بنابر ادعای نویسنده ـ مرز سیاهی و سفیدی از بین رفته و اکنون باید آدمها را با عینک **خاکستری** دید! اما آنچه بر خلاف این مدعا و به صورت عملی اتفاق می‌افتد این است که **ملاکهای** سفیدی و سیاهی دستخوش تغییرات بنیادین می‌گردد. به نحوی که نویسنده و به تبع آن راوی داستان، قادر نیست **حق** و عمل بر مبنای حق را از **باطل** یا همان عمل مبتنی بر اندیشه و آموزه‌های باطل از یکدیگر تفکیک کند. نمونه بارز این امر در داستان «**من قاتل پسرتان هستم**»، «**بن‌بست**»، «**بلدرچین**»، «**تمبر**»، «**بازگشت**» و «**زندگی سگی**» قابل مشاهده است. اگر از خود سؤال کنیم که چرا راویهای متعدد این داستانها در این تلخ‌اندیشی و تردید گرفتار شده‌اند، علتش در بحرانی است که باید نام آن را **بحران** در ملاکیابی و ارزشگذاری افعال انسانی گذاشت. بدون شک عمل خارجی هیچ انسانی متصف به **خاکستری** نمی‌گردد. ممکن است شرایط خاص، عناوین افعال انسانی را تغییر دهد و احکام هم به تبع عناوین تغییر کنند، اما یک عمل در **زمان** و **مکان** واحد نمی‌تواند مصداق سفیدی و سیاهی (خاکستری) باشد. فرو افتادن به این ورطه می‌تواند راه رفتن بر لبه پرتگاه **پلورالیزم** باشد. جایی که احکام و تعالیم الهی با **خودسری‌ها** و **نسبیت‌اندیشی‌ها** و **مصلحت‌سازی‌ها** و **حکمت‌تراشی‌های** بشری آمیخته می‌شود؛ تا جایی که بشر به خود اجازه می‌دهد با جعل مناط، احکام الهی، حق و باطل را بر جای یکدیگر بنشاند.

هنگامی که از شخصیت خاکستری صحبت به میان می‌آید این امر بدین معنی است که این فرد صاحب اعمالی است که گاهی سفید و گاهی سیاه است. اما به این معنی نمی‌تواند باشد که او در **فهم** سیاهی و سفیدی عمل، اساساً سرگردان است. چه، فهم سیاهی و سفیدیِ عملِ شخصیت خاکستری، متأثر از فهم نفس سفیدی و سیاهی یا همان **خیر** و **شر** است.

اما نویسنده مجموعه داستان «**من قاتل پسرتان هستم**» ندانسته که با این **ریسمان پوسیده** حتی دیگر قدرت ارائه شخصیتهای خاکستری نیز از او گرفته می‌شود. آنچه در عمل و در اغلب داستانهای این مجموعه شاهد آن هستیم، جمعی از آدمهایی هستند که مصداق بارز سیاهی‌اند. انسانهای **حیران**، انسانهای **مردد**، انسانهای **مأیوس**، انسانهای **سرخورده**، انسانهای **شکست‌خورده**، انسانهای **در حسرت مانده** و .... آیا این انسانها چیزی از **خیر** درشان مشاهده می‌شود؟ آیا عملی از آنها سر می‌زند که نشانه سفیدی باشد؟

بدیهی است که هیچ وجدان منصفی این قبیل آدمها را که دارای اندیشه‌های ناقصی هستند و به دنبال فهم تکالیف واقعی‌شان نبوده‌اند سفید و حتی خاکستری قلمداد نمی‌کند.

نویسنده در این داستانها با حذف شخصیتهای سفید (البته سفید بودن هم مراتبی دارد که نویسنده این کتاب از آوردن حداقل مراتب شخصیتهای سفید هم اجتناب کرده است) عملاً جهان داستانش را در اختیار این انسانهای **سیاه‌اندیش** قرار داده است. آیا این عمل با آن ادعا (که ما درصدد بیان تمام واقعیت یا واقعیات ناگفته هستیم) مطابقت دارد؟!

البته همان‌گونه که شعاری‌نویسان در کتمان واقعیت مسئول‌اند، چنین داستان‌نویس‌هایی هم متهم به **تحریف** واقع‌اند. زیرا با **دستچین کردن** واقعیت، عملاً کلیت آن را تکذیب کرده‌اند.

با توجه به آنچه گفته شد، روشن می‌گردد پردازش شخصیتها با اشکالات اساسی و بنیادین ــ که بیشتر ناظر به علت رفتار انسانها و میزان سنجش رفتار آنها است ـ روبه‌روست.

بررسی پیرنگ، نقش اساسی‌ای در نقد ساختار داستانهای این مجموعه دارد. اما به دلایل پیشگفته‌ای که ضعف قصه را نمایان ساخت، به مهم‌ترین شاخصه پیرنگ (روابط علّی) اکتفا می‌کنیم. و از آنجا که روابط علّی و چگونگی رفتار شخصیتهای داستان ارتباط وثیقی با اندیشه آنان و در نهایت، **اندیشه حاکم** بر داستانها دارد، این بحث را در بخش درونمایه به تفصیل شرح خواهیم داد.

درونمایه

«برایم همهٔ زندگی پوچ و عبث شده» ص ۴۴

اندیشه حاکم بر داستان را می‌توان با نمود (تمهای) موجود در اثر تجزیه و تحلیل کرد. البته این اندیشه در لایه‌های مختلفی از داستان نمود پیدا می‌کند؛ از فضاسازی و توصیف گرفته تا شخصیت‌پردازی و حتی روایت داستان.

در بخشهای گذشته، به مقوله شعار در داستان، حضور راوی و جبهه‌گیری‌های او در اثر و همچنین تئوری مرززدایی میان سیاه و سفید اشاره شد. آنچه اکنون اهمیت و اولویت بیشتری می‌یابد توجه به شخصیتهای اصلی و فرعی ـ که در حقیقت «شخصیت ـ راوی» هستند ـ می‌باشد. به هر حال، جایگاه اندیشه، ذهن بشری است؛ و محمل پرورش و توسعه اندیشه در داستان، ذهن شخصیت اصلی و رفتار اوست.

نویسنده داستان با تعریف شخصیتها و ترسیم رفتار آنان، نسبت خود را با جهان هستی تعریف می‌نماید. شخصیت داستان رفتاری از خود به نمایش می‌گذارد که نتیجه اندیشه و تفکر اوست. در داستانهایی که شخصیت اصلی ـ یا فرعی ـ کار روایت داستان را نیز بر عهده دارد، حوزه عمل داستان به روایت هم کشیده می‌شود. چون در این فرض، نفس روایت، از شخصیت داستانی صادر می‌شود. پس روایت، **مصداق اتم و اکمل** عمل او در جهان داستان خواهد بود.

در حقیقت، راوی داستان هم با شیوه روایت، نوع فضاسازی، موقعیت خود و قضاوتش را درباره جهان داستان ابراز می‌کند و هم با بیان رفتارهای دیگری که از او صادر شده است، در حوزه عمل و رفتار، جایگاه خود را با اندیشه حاکم بر داستان تعیین می‌کند. در این میان، تشخیص انگیزاننده‌های شخصیت ـ راوی می‌تواند به کشف حوزه ادراکات (جهان‌بینی و ایدئولوژی) بینجامد. با توجه به اینکه نویسنده داستان، خود را در مقام شخصیتهای داستانش قرار داده و اذعان خود به پدیده‌های داستانی را از زبان آنها بیان می‌کند، نوعی **این همانی** میان تعلقات فکری شخصیتها و نویسنده وجود خواهد داشت و آنچه شخصیت آن را سره یا ناسره دانسته است در نگاه نویسنده نیز این گونه خواهد بود.

برای کشف عللی که موجب گردیده شخصیتهای مجموعه «من قاتل ....» به موقعیت فعلی برسند، باید نخست به موقعیت این انسانها و جایگاه و نسبت سه‌گانه‌شان با موضوع دقت کرد. پدید آمدن دیدگاه فعلی شخصیتها در یکی از سه مرحله ذیل می‌تواند صورت گرفته باشد: ۱. قبل از جنگ ۲. در زمان جنگ ۳. بعد از جنگ.

پرسش از این امر که چرا چنین دیدگاهی در کهنه سربازان این مجموعه به وجود آمده است ممکن است بر مبنای مرحله نخست (دوران قبل از جنگ) به این پاسخ برسد که اینان اساساً جنگ هشت ساله را **دفاع** نمی‌دانسته‌اند و شرکت در آن را لازم نمی‌شمرده‌اند و بنابراین تمام ضایعات آن را با دیدهٔ منفی قضاوت می‌کنند. بدیهی است هر انسان منصفی با اذعان به دفاعی بودن جنگ از سوی ایران، از آن روی برنمی‌گرداند. اما بر مبنای مرحله دوم (دوران جنگ)، علت به وجود آمدن چنین دیدگاه تلخی در کهنه سربازان را باید در اتفاقات این هشت سال جست‌وجو کرد. شدت ضایعات و خسارات، خطاهای انسانی، ضعف تعقل و عدم قابلیت درک و هضم برخی از حوادث می‌تواند سرباز را به نقطه‌ای برساند که نوعی پشیمانی و احساس خسران را در او ایجاد کند.

نویسندگان این چنینی مدعی‌اند ادبیات پیش از آنان، تنها به ارائه تصویر از چهره‌های سفید اکتفا کرده است و همهٔ واقعیت را ندیده است. پس باید در تقسیم‌بندی آدمها یا شخصیتهای جنگ تجدید نظر نموده، به جای سفید وسیاه قلمداد کردن، آنها را یکسره خاکستری ببینیم. البته این تئوری به همین شکل هم توسط این قبیل نویسندگان صورت عملی به خود نمی‌گیرد. بلکه اغلب حالت جاده صاف‌کنی را پیدا می‌کند تا نویسندگان این‌گونه آثار، از آن سوی بام افراط سقوط کنند.

اما بر مبنای سوم (دوران پس از جنگ)، علت این واکنشهای تلخ و دیدگاههای منفی نسبت به جنگ، برآورده نشدن **مطالبات** کهنه سربازان توسط جامعه یا محقق نشدن **انتظارات** آنها از جامعه است. حال با مرور اجمالی داستانهای این مجموعه این علل را بررسی می‌کنیم.

در «**مسافر**» علت رفتار **ننه مریم** و جنون او به ضایعات موجود در جنگ باز می‌گردد. فقدان فرزند و عدم تعریف دستاویز معنوی و بینش الهی این خسارت را غیر قابل جبران و تحمل می‌نماید.

در «**بلدرچین**» نیز علت دیدگاه راوی نسبت به جنگ به وقایعی که در جنگ اتفاق افتاده باز می‌گردد. جدایی و مرگ دوستانِ راوی، او را دلسرد و مغموم ساخته است.

در «**زندگی سگی**» به نظر می‌رسد برآورده نشدن مطالبات کهنه سربازان، دیدگاه آنها را منفی ساخته است. در «**تمبر**» راوی از همان ابتدا (زمان آغاز جنگ) علت محکمی برای رفتن و دخالت در جنگ نداشته و البته با ورود به آن، ضایعات و خسارات شدیدی که در طی آن تجربه کرده و نتوانسته آنها را تحلیل کند او را به این موضع انداخته است. در «**بلیت**» ناکامیهای پس از جنگ علت رفتارهای شخصیتهاست. در

«**پـری دریایی**»، ضایعاتی که در حین جنگ ظاهر شـده، سـبب این دیدگاه است. در «**من قاتل پسرتان هستم**» نیز عدم توانایی تحلیل خسـارات جنگ، راوی را به این موضع انداخته اسـت. در «**بازگشت**» عدم تحقق انتظارات کهنه سـربازان از جامعه، آنها را به چنین رفتارهایی وامی‌دارد و بالاخره در «**پیشـکش**» هم ضایعات زمان جنگ، نه عبدو را به چنان واکنشی سوق می‌دهد.

با این بررسی روشن می‌شود در دو دسته عمده داستانهای این مجموعه، می‌توان علل رفتارهای خاص **کهنه‌سربازان** را که ریشه در جنگ دارد در زمان جنگ و یا پس از آن جست‌وجو کرد.

امـا عللی که بیشـتر به وقایـع در حین جنگ مربوط می‌شـوند و طی آن شـخصیتها در زمان جنگ، دیدگاههای تیره خود را ظاهر می‌سـازند، اغلب یکسـان هسـتند. «**اتفاقات دردناک**» و توجیه ناپذیر بودن آنها عامل اصلی این رفتارهاست. مرگ، مجروحیت، تجاوز، مفقودالاثر شدن، خیانت، همه عناوینی هسـتند که شـخصیت را در **تنگنا** قرار می‌دهد. تا جایی که چیزی جز حسرت و خسران در او باقی نمی‌ماند. در تمامی این شرایط، داستان روندی حسی را دنبال می‌کند.

غلبه **احسـاس** بر **عقل** و سـپردن عنان عمل به دست احساسی که پایـه و مایهٔ جوهرهٔ فکری شـخصیتها را نیز تعیین می‌کند باعث گردیده وجه **اندیشه** در شخصیتها به فراموشی سپرده شود.

نویسـنده بـا ترسـیم صحنه‌هـای رقت‌انگیـز، **فرصت تفکـر** را از شـخصیتهای داسـتانی‌اش می‌گیرد. تا جایی که شـخصیتها نه تنها به بایدها و نبایدهای حوزه ایدئولوژی فکر نمی‌کنند، بلکه عملاً حوزه هستها و نیستها جهان‌بینی را نیز انکار می‌نمایند.

جوهره شـخصیتهای داسـتانهای این مجموعه بسیار حسی است. آنها با **احساسشـان** و نه با **عقلشان** زندگی می‌کنند. روابطشان حسی و عاطفی اسـت. آمدن به جبهه، ماندن در جبهـه و ترک جبهه، همه تابع یک مؤلفه اسـت و آن هم احسـاس و غلبه آن بر تعقل اسـت. تقریباً در تمامی داسـتانها، نیروی محرکه‌ای در ذهن یا در کنار راوی و شخصیت اصلـی وجود دارد که راوی از آن به **رفقا** و **دوسـتان** یاد می‌کند. گویا شـخصیتها آن قدر محو آدمهای جنگ شـده‌اند که به کلی **اندیشه‌ای** که برای آن به میدان رزم آمده‌اند را فراموش کرده‌اند. از همین روسـت که راوی «**بلدرچین**» به جنگ دشـنام می‌دهد که تمام شـده اسـت. زیرا اتمام جنگ به معنای جدا شـدن از **دوسـتان** قدیمی‌اش است. او همچنین وجود جنگ را نیز پدیده‌ای زشـت می‌شـمارد زیرا **دوستان** را از همدیگر جدا می‌کند. در «**تمبر**» همین **دوسـتیها** اسـت که اصالت یافته، رنگ و بوی عشـق به خود می‌گیرد و زمانی که همین دوستی در طی جنگ ذبح می‌شـود، راوی معترضانه می‌تازد و گذشته‌اش را به آتش می‌کشـد؛ بدون اینکه به این امر توجه کند که دوسـت سـابقش اکنون یک فرد **منافق** و **متجاوز** اسـت. در «**بلیت**» همین دوستیها است که از گذشـته باقی مانده است و کمرنگ شـدن آن، پرده سیاهی بر جهان داسـتان افکنده اسـت. در «**پری دریایی**» باز همین جمع دوسـتان و رفقا حضور دارند. گویا تنها دارایی باقی مانده این گروه سـه نفره همین رفاقتهای باقیمانده اسـت. در «**من قاتل پسرتان هستم**» خیانت در رفاقت ـ به تعبیر نویسـنده و راوی ـ که بـه مرگ **یک رفیق** انجامیده است چنان تأثیر حسی‌ای بر راوی می‌گذارد که خود را **قاتل** می‌شمرد و رفیقش را **مرده** می‌داند.

«**در بازگشـت**» فضای یأس‌آلود حاکم بر جمع سـربازان به علت از دسـت دادن **رفقا** و جدایی از یکدیگر است. در «**بن‌بست**» نیز همین تأثیرات حسی وجود دارد.

اینجا آن تعلق **دوسـتی** میان دو برادر و همسـر و شـوهر و فرزندان است که گسسته می شود و جهان را تیره و تار می‌سازد. در «**پیشکش**» باز هم از دسـت دادن **فرزند** و **رفیق**، ضربه جبران ناپذیر حسـی‌ای به مادر و راوی داسـتان وارد می‌کند و باعث می‌شود او دست به اعمال غیر عاقلانه می‌زند.

گویـا این تعلق که از آن می‌توان به نوعی مکتـب جدید الورود به نام **محفلسـیم** نام بـرد این قدر اهمیت یافته که مبدأ و **میزان** سـنجش سـره از ناسره در جهان داسـتان می‌شود. **حُسـن**، باقی ماندن رفاقتها و همصحبتیهاسـت و **قبح**، زمانی اسـت که این رفاقتهـا به هر ترتیبی گسسته می‌شود.

البتـه این امر یک محمل تاریخـی و زمانی دارد و به این باز می‌گردد که به اصطلاح عام «**رفیق بازی**» از خصلتهای دوران جوانی و شـور و نشاط آن زمان و از تجربیات نویسنده بوده است. محمل دیگر آن، ضعف قوای عقلانی است.

ادراک ناقص، جهل مرکب و تعطیلی اندیشـه و فراموشـی جهان‌بینی توحیـدی و ایدئولوژی تشـریعی، همه از تبعات این نگرش اسـت. گویا شخصیتها چنان در ورطه دوستیها و رفیق‌بازی‌ها در غلطیده‌اند که اساساً قدرت اندیشـه از آنان سلب شده اسـت. گویا فراموش کرده‌اند برای چه به جبهه آمده‌اند، و از چه حکمی فرمان می‌گیرند؟ هدفشـان چیسـت و مجوزشـان در قتل دشمنان از کجا صادر شده است؟ برای چه می‌میرند؟ پس از مرگ چه خواهد شد؟ و .... البته نباید فراموش کرد که واقعیت امر در دفاع هشـت سـاله با آنچه نویسنده در این کتاب آورده کاملاً متفاوت بوده است.

چه کسی است که اذعان نداشته باشد جنگ ما در وهلهٔ نخست، جنگی بر سـر آرمانها و باورها بوده اسـت؟! چه کسی است که انکار کند، تعالیم روشـنگرانه امام راحل (ره) فراروی رزمندگان و بصیرت عاشورایی چراغ راه رزمندگان بوده است؟!

با این وجود چه جای این غلط‌اندیشـی که چـون راوی در «من قاتل پسـرتان هسـتم» دوسـت همرزمش را به خاطر مصلحتـی **عقلانی** و **شرعی** به زیر آب کشانده، **قاتل** است و آن شهید هم **مرده** است؟! آیا این تردید از یک ذهن متشـرع و دیندار ظهور می‌یابد؟! عامل این گونه رفتارهای فاقد توجیه، تنها همان محفلیسم می‌تواند باشد.

از سـوی دیگر، اگر عوامل و علل رفتارهای شـخصیتها را کمبودها و کاستیهای جامعه پس از جنگ بدانیم، این جهان‌بینی ضد توحیدی، چهره جدیدتری از خود را به نمایش می‌گذارد.

در داسـتانهایی چون «**بازگشـت**» و «**زندگی سگی**» همان کهنه سـرباز گرفتار در چنبره روابط حسی سطحی و بی‌تفاوت به اندیشه، حال که جنگ به پایان رسـیده اسـت، متوقعانه، فهرسـت **مطالبات** خود از جامعه را در مقابل آنان می‌گسترد و می‌خواهد **حق** پایمال شده خود را از جامعه استیفا کند. گویا چنین سربازی تبدیل به **معامله‌گر** حرفه‌ای شده است که نه با خدا، بلکه با مردم معامله کرده است و حق یا ناحق خود را

به زور و ظلم از مردم می‌ستاند.

نکتــه در اینجاســت که با کنار گذاشــتن انگیزه‌های دینی و شــناخت معرفتــی از رفتار ســربازان در دفاع مقدس، دیگر تفــاوت چندانی میان آنها و شــخصیتهای بی‌دین باقی نمی‌ماند و مطالبات نویســنده در قالب گفته‌های شــخصیتهای داستانی نه از منظر و آبشخوری دیندارانه بلکه از آبشخوری سودجویانه و منفعت‌خواهانه صورت می‌گیرد. جایگزینی روابط حســی به جای تعقل و بصیرت دینی، در مرحله نخست جوهر اندیشه را در ذهن انســان خشک می‌کند و چنین انسانی به هر عمل سودجویانه‌ای دست خواهد زد.

با دقت عمل در دو برهه‌ای که می‌توانستند موجب رفتارها و گویشهای سیاه‌بینانه نسبت به جنگ شوند ساختار فکری و ذهنی راوی و به تبع آن، نویســنده مکشوف می‌گردد. غلبه دیدگاه حسیِ برانگیزاننده شخصیت به عمل، حاکی از اندیشــه‌ای است که در آن احساسات و تألمات و ادراکات حســی اصالت یافته و میزانی برای سنجش حسن و قبح عمل می‌گردند. به عبارت دیگر، راوی آنچه را **ناپسند** می‌داند که او را از لحاظ حسی و عاطفی متأثر کند و آنچه برای او **پسندیده** می‌نماید که احساسات او را به غلیان وا دارد. البته نباید فراموش کرد که این احساسات، بازتاب روحی تربیت‌یافته و کامل نیســت بلکه در بســیاری اوقات اساساً هیچ پشتوانه عقلانی ندارد. این نتیجه‌گیری‌ها و واکنشــهای غیر معقولِ شخصیتها را می‌توان در داســتان «**تمبر**» و «**بن‌بست**» به وضوح دید. در «**تمبر**» راوی که خود در جبهه حضور دارد با مشــاهده جسد بی‌جانِ دختری که پیش از این به او علاقه‌مند بوده و شنیدن ماجرای تجاوز و قتل آن دختر، یکباره عنان **عقل** را از دست می‌دهد.

برادر دختر (ادریس) **دیوانه** می‌شود و راوی هم در یأس و پوچ‌انگاری، گذشــته خود را در قالب تمبرهای یادگاری به آتش می‌کشد و تصمیم به مهاجرت می‌گیرد.

اگر در فرایند عمل این دو شخصیت دقت شود، دو امر واضح می‌گردد. نخســت اینکه نویسنده تنها به بسط و شــرح علاقه و محبت انسانهای داستان به هم می‌پردازد. تأکید بر **روابط حسی**، هر گونه ابزار شناخت حق و باطل را از شخصیت می‌گیرد. دیگر آنکه با حذف خط و **مرزهای فکری** ـ که جنگ ایران اســلامی با عراق و بــه تبع آن، منافقان از آن سرچشــمه می‌گرفته اســت ـ به نقد جبهه مقابل نمی‌پردازد. گویا **رؤیا** ـ همــان دختــر منافق فراری که حالا در نقش یــک متجاوز با همراهی عراقیهــا به ایــران حمله کرده‌اند ـ هیچ تفاوت فکــری‌ای با راوی ندارد. تنها مســئله مهم و قابل پرداخت، **گذشته پر از احساس** راوی با آن دخترک اســت. و البته اکنون که دخترک مرده است می‌توان بر او اشک ریخت و از مرگش متأثر شد، و او را چون **قدیسی** ستود.

نگاه **تک بعدی** و ســاده‌انگارانه راوی به جهان داســتان همانند خِرَد کودکی اســت که از دست هر انســانی هدیه‌ای بگیرد و یا محبتی ببیند دوست او می‌شود.

طبیعی اســت که کودک نمی‌تواند تنوع تضادها را در ســاحت اندیشــه ادراک کند و گمان می‌کند دوستی و محبت تنها معیار شناخت دشمن از غیر دشمن است. از این روست که راوی برای **رؤیا** مرثیه‌سرایی می‌کند تا جایی که با فراموشــی این که رؤیا متجاوز اســت و اندیشه دینی او را هدف قرار داده است چهره‌ای قدیس‌گونه برای او می‌سازد.

در «**بن‌بســت**» نیز دقیقاً موضوع به همین صورت است: واکنشهای تند و عصبی **سام** در سربریدن برادرش ـ که ناآگاهانه با همسر **سام** در دوران اســارت ازدواج کرده ــ و ادامه یافتن این سلسله رفتارهای حسی، حاکی از **ضعف تعقل** شخصیتهاســت. چنان‌که همسر **سام** مدتی بعد خودکشی می‌کند و فرزندان ـ **سام و نریمان** ـ نیز با گاز خود را معدوم می‌سازند.

دقیقاً همین نگرش حســی اســت که در مواجهه شخصیت با برخی از پدیده‌ها، هیچ پاســخ مناسبی به او ارائه نمی‌کند و شخصیت در بن‌بست فکری و تحلیلی واقع شــده، در نتیجه همه چیــز را انکار می‌کند؛ **خود، گذشته، اندیشه** و **جامعه** را.

در حقیقت شــخصیتهای نویســنده در این مجموعه داستان با درجات مختلف در آستانه سقوط به ورطه **پوچ‌انگاری‌اند**. روح شکست خورده و زخمی آنها هیچ دســتاویز و محملی برای نجات و **زندگی پاک** ندارد. بلکه حیات آنها نشانه‌ای از روح انسانی ندارد.

روشن است که یکی از اسباب این **سیر نزولی**، فراموشی و بی‌اعتنایی به دین و آموزه‌های دینی اســت. به جرئت می‌توان گفت در داســتانهای این مجموعه نمی‌توان شــخصیت دیندار، معتقد به معاد، معتقد به تکلیف و یا حتی معتقد به امامان و **حتی خدا** را پیدا کرد!

آنها در ســخت‌ترین شــرایط هم نشــانه‌هایی از خود برو نمی‌دهند که بیانگر تعلق خاطرشــان به امور **معنوی** و **استمداد** از این نیروها باشد. گویــا نویســنده در **بازنگری** در اندیشــه‌های دینی و الهــی، به تعریف مادی و **اومانیســتی‌ای** از بشر نایل شــده است که بر مبنای آن انسان تنها مجموعه‌ای از خواســته‌ها و مطالبات مادی و جســمی و عواطف و احساسات است. گویا چیزی به عنوان **بُعد معنوی و تعقلی** برای بشر در این داستانها متصور نیست.

از آنچه گفته شد مشخص می‌شود که خواستگاه داستانهایی این چنینی از **اندیشه‌ای التقاطی** نشئت می‌گیرد. اندیشه‌ای که به وضوح می‌توان آن را دگراندیشــانه و دنیامدارانه خواند. و باز باید به همان نکته اساســی توجه پیدا کرد که چنین اندیشــه‌ای اساســاً ملاکهــای قابل قبولی برای **تفکیک** خیر از شر به دست نخواهد داد. بلکه اساساً چنین ملاکهایی را عملاً **نفی** خواهد کرد.

بازخورد چنین داســتانهایی در مخاطب، **قتل اندیشه** و تعطیلی تعقل انســانی اســت. همذات‌پنداری با چنین آثاری، نتیجه‌اش بروز رفتارهایی از جانــب مخاطبــان اســت، که جز ملاک حســی نازل، معیــار دیگری توجیه‌کننده آن نیست.

البته بدیهی است که **فرار از اندیشه** و ترک یا کتمان باورهای ربوبی و الهی توسط شخصیتها، **تحفهٔ** جدیدی در ادبیات داستانی ایران نیست. پیش از این، نویســندگان دگراندیشِ بسیاری به شــیوه‌های گوناگون بر اندیشــهٔ دینی و مبتنی بروحی تاخته‌اند و آن را به چالش کشانده‌اند. تنها سؤالی که باقی می‌ماند این است که چگونه می‌توان درباره دوگزاره ذیل قضاوت کرد:

الف) سربازان عراقی فرزندان ما را می‌کشند!

ب) داستانهایی، اندیشه الهی را در ذهن مخاطب می‌کشند. تا جایی که اگر روزی جنگی در گرفت **افتخاری** نمانده باشد که تلخیهای جنگ را جبران کند و سربازانی را به مقابله با دشمن گسیل دارد!