جریان‌سازی داستان کوتاه جنگ

نگاهی به مجموعه داستان‌های یوسف

محمود رنجبر*

*** یوسف (مجموعه داستان)**
*** چاپ اوّل، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس، ۱۳۸۷**

چکیده

هر اثر ادبی را می‌توان از سه منظر ساختِ درون‌متنی، بافت اجتماعی و فرهنگی مورد مداقّه قرار داد. خلق جهان اثر ادبی، جدای از حوزهٔ فکری کلّ جهان نیست؛ اما ممکن است انگاره‌هایی را با خود داشته باشد که به مدد آن، بتوان داده‌های مناسبی را برای تحلیل پدیده‌های جامعه‌شناسی یک نسل در زمانه‌ای خاص نشان داد. برخی از این آثار به لحاظ فرم، و برخی دیگر از نظر محتوا «جریان‌ساز» هستند.

یکی از ساحت‌های گسترده برای تحلیل‌های اجتماعی و شناخت ابژهٔ نسلی، موضوعاتِ بدیع در حوزهٔ ادبیات پایداری است.

در این نوشتار، با نگاهی به سومین مجموعهٔ داستان‌های یوسف (۱۳۸۷)، که محصول مسابقهٔ داستان‌نویسی با همین عنوان و در موضوع دفاع مقدّس است، ضمن اشاره‌ای اجمالی به رویکرد جریان‌سازی برای جهانی شدن داستان کوتاه ایران، تحلیل ساختاری یکی از داستان‌های کوتاه مجموعهٔ مذکور را از دریچهٔ چند عنصر داستانی، برای نشان دادن توانش زبانی و شناخت ابژهٔ نسلی عرضه کرده‌ایم.

واژه‌های کلیدی: داستان کوتاه، ادبیات جنگ، عناصر داستان.

مقدمه

گاستون بوتول (Gaston Bouthoul/ ۱۸۹۹)، از جامعه‌شناسان فرانسوی، در کتاب کم‌حجم جامعه‌شناسی جنگ، که بخشی از دایرةالمعارف بزرگ مجموعهٔ چه می‌دانم؟ است، می‌نویسد: اگر اصولاً فکر کنیم که جنگ پدیده‌ای است کاملاً غیرمنظّم و مستقل از هر علّیت هدف‌دار و تابع هیچ شرط و احتمالی نیست، و تنها یک امر تفنّنی، بوالهوسانه یا بدسگالانهٔ بی‌جهت ملّت‌ها یا رهبران آنهاست، در آن صورت، جنگ را باید به ادبیات واگذار کنیم و از مطالعهٔ آن چشم بپوشیم (بوتول، ۱۳۸۷: ۱۲۵).

عطف توجه به رویکرد منظّم و مستقلّ جنگ و حذف ادبیات، به عنوان سندی از ابژه‌های نسلی دوران جنگ یا بازتاب‌های آن، ناشی از تصوّر تکرار تاریخ است. بر مبنای باوری که بوتول و تعدادی از جامعه‌شناسان دارند، ادبیات به منزلهٔ گفت‌وگو از پدیده‌هایی غیرمنتظم و فارغ از علّیت است؛ اما از سوی دیگر، برخی جامعه‌شناسان معتقدند هر محصولی که از جنگ پدید می‌آید، نشانه‌ای است برای درمان یک نوع بیماری مُسری اجتماعی که لایه‌های تعریف‌ناپذیر آن و حتی دلیل رخداد جنگ را بازخوانی می‌نماید. تعریف‌ناپذیری جنگ[۱] و حتی علّت‌پذیری وقوع آن، چشم داشتن به صلح‌طلبی علمی است. از این رو، زمینه‌های تحقّق یک جنگ، رویکرد یک ملّت در مقاومت و سرانجام دست‌یابی به پیروزی و یا تحمّل شکست، بایسته‌هایی است که از دل نگرش به پدیدهٔ جنگ بروز می‌نماید. این مواجهه، اگرچه به زعم گاستون بوتول، «مانند تمام پدیده‌های دیگر اجتماعی هر زمان، شکل خاصی دارد (همان)، اما می‌توان به عنوان بخشی از شکل پدیداری جنگ، موضوعات اجتماعی – سیاسی را در گفتمان ادبیات و هنر نیز جست‌وجو کرد. از همین رو، به همان اندازه که کاوش در پیدایی علل وقوع منظّم یک جنگ، از منظر جامعه‌شناسی

اهمیت دارد، تحلیل آثار ادبی و هنری، به عنوان اسنادی از ذهنیت و باورداشت‌های درونی، در تأیید یا ردّ پدیدهٔ جنگ، می‌تواند به کمک جامعه‌شناسی بیاید تا در سیری خطی (بررسی رویکردها و علّت‌ها) بر مبنای تحلیل عناصر ادبی و هنری، بازتاب سلبی یا ایجابی آن را در وجهی هنری دریافت کرد.

از سوی دیگر، هنرمند بی‌جهت به خلق نماد و جهان خویش نمی‌پردازد؛ بلکه به دشواری زیبایی می‌آفریند[۲]. این زیبایی، گذشته از «روساخت» اثر، محتوایی دارد که پُر از جهت‌گیری و سویه‌های انسانی است. اگر بوتول می‌خواهد به روشنی، دنبال علّتِ پدید آمدن جنگ باشد، آسان‌طلبی است؛ البته نظیر وی، جامعه‌شناسان دیگری هم هستند که «در پیِ یافتن ویژگی‌هاییِ هستند که به آسانی قابل تشخیصند؛ زیرا در علوم اجتماعی، تعریف یک پدیده، هم باید متضمّن کاربرد کنونی آن پدیده باشد و هم بتوان به آسانی آن را در بررسی نمونه‌ها به کار بست؛ در حالی که به قول سی. دی بردزلی، ادبیات گفتمانی است با معانی ضمنی مهم (اسکیلاس، ۱۳۸۷: ۷۹-۸۲). هنرمند در اثر خود همواره دست به بازنمایی واقعیت می‌زند. بازنماییِ واقعیت در تاریخ برداشتِ انسان از طبیعت و تداخل ذهن، از زمان ارسطو تا کنون در جدالی همواره است. ژان بودریه (۱۹۸۴م) برخی از بازنمایی‌ها را وسیله‌ای برای پنهان کردن یا غیاب – سلب یا ایجاب حقیقت جنگ، در موضوع مورد بررسی ما – می‌داند. از نظر او، یک تصویر می‌تواند برگرفته از اوضاع زیر باشد:

۱. انعکاسی از یک واقعیت ساده باشد، ۲. واقعیت ساده را تحریف یا پنهان کند، ۳. غیاب یا عدم حضور یک واقعیت را پنهان کند، ۴. فاقد هر نوع رابطه با واقعیت باشد، ۵. کاملاً سیمولاکرا (Simulacra)[۳] یا نسخه‌ای از واقعیتی باشد، که هیچ گاه وجود نداشته است (نرسیس، ۱۳۸۷: ۵۶).

تلاش جامعه‌شناس برای کشف واقعیت‌های یک اثر هنری، می‌تواند تا آنجا ادامه یابد که وی را در دست‌یابی به علل رویدادها کمک کند. اگر بپذیریم که هر متن، یک سند است و تشخیص تفاوت در خلق جهانِ مستتر در متن است که آنها را از هم متمایز می‌کند، نباید شک داشت که برای علّت‌یابی، مواجهه و برآیند موضوعی مثل جنگ یا هر پدیدهٔ اجتماعی دیگر، نیازمند تحلیل آثار ادبی دورهٔ معاصر آن پدیده خواهیم بود.

مارک بلوش بین دو فعالیت واقعیت و خیال بشر، نوعی هم‌نوایی (Correspondence) ظریف می‌یابد و معتقد است که به دو دلیل می‌توان از تحلیل آثار ادبی، جامعهٔ طبقاتی یا طبقهٔ اجتماعی نویسنده و شخصیت‌ها یا فضای اجتماعی را دریافت کرد: نخست، برای روشن کردن بیشتر رخدادهای خاص تاریخی؛ دوم، برای نشان دادن رشته‌ای از خصایص ثانوی و پنهان یک جامعه در دوره‌ای خاص، اگر چنین تحلیلی صورت نگیرد، بنا به خصلت ناآشکار آن، مغفول می‌ماندند (نگ کنید: شیروانلو، ۱۳۳۵ : ۱۶۵).

بنابراین اگر بخواهیم هر اثر ادبی را از سه منظر ساخت اجتماعی، فرهنگ و شخصیت (همان: ۱۶۸) مورد مداقّه قرار دهیم، می‌توانیم داده‌های مناسبی برای تحلیل پدیده‌های جامعه‌شناسی یک نسل در زمانه‌ای خاص را نشان دهیم. اما نکته‌ای که در مواجهه با چنین آثاری وجود دارد، «جریان‌سازی» اثر است. آیا هر اثری که در ساخت ادبی خویش قرار نگرفته است، می‌تواند موضوع تحقیق جامعه‌شناس برای تحلیل رویدادها باشد؟ آیا کارکردهای ساخت یک جریان برای بازتاب واقعیت در یک اثر محصول توانش زبانی است؟ یا اینکه نگره‌های نویسنده یا هنرمند نیز در جهت‌گیری آن نقش دارد؟ چنین مسائلی تا دههٔ ۱۹۶۰ میلادی ادامه داشت؛ به گونه‌ای که متن، به‌ویژه نوع ادبی آن، در مظانّ اتهام «تفنّن و

بوالهوسانه» بودن قرار گرفت. اما با روی کار آمدن نظریه‌ها و سرانجام رشته‌های علمی، نظیر زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی، نوعی هستی‌شناسی جدید در حوزهٔ تولید و نگاه ادبی شکل گرفت. کار تا جایی ادامه یافت که «مؤلفان، جزئی از شبکهٔ ارتباطی وسیع‌تری انگاشته می‌شوند که از کارگران چاپخانه گرفته تا منتقدان و عامهٔ خوانندگان واقعی یا ضمنی را تشکیل می‌دهند. بنابراین منتقدِ مطالعات تکوینی، در پسِ احکام آگاهانهٔ نویسندگان و شاعران، به دنبال احکام ناآگاهانهٔ زیباشناختی آنهاست. از این منظر، کتاب‌ها به تعبیری، خودشان خودشان را می‌نویسند، و دیگر اینکه جامعه‌ای که از این کتاب‌ها بهره‌مند می‌شود، آنها را تولید می‌کند. لذا منتقدِ مطالعات تکوینی دیگر تابع پایگانِ[۴] از پیش‌تعیین‌شدهٔ ارزش‌ها نیست؛ پایگانی که بر مبنای آن، افکار آغازین یا غاییِ نویسنده معیاری برای ارزیابی سایر خوانش‌ها باشد. تنوّع به این معنا، می‌تواند صرفاً بیان چند معنایی یا نهفتگی معنایی باشد» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۶۰).

اگر بخواهیم از گسترهٔ نقد تک‌محصولیِ متن- جزء به کل- بیرون بیاییم و به گفتمان مسلّط یک دوره - در ارجاع به متن- برسیم، برداشت‌های ما نیز دچار تغییر اساسی می‌شود؛ مثلاً در گفتمان ادبیات جنگ تحمیلی، یک اجماع مسلّط، به عنوان آسیبِ پارادایمی دیده می‌شود. این آسیب، البته در زمانی به شکل سترونیِ ایدهٔ نو و خلق اثر نمود می‌یابد و به قول دبیر برگزاری نخستین دورهٔ مسابقات داستان‌نویسی کوتاه جنگ، «تنها گاه‌گداری موجَکی غفلتاً سر به ساحل می‌ساید و غریبانه فرو می‌خوابد» (فردی، ۱۳۸۵: ۹).

بی‌شک هر اجماع مسلّط، برگرفته از یک پارادایم کهن‌تر است که در برابر پرسش‌هایی از نوع «چگونه دیدن» و «چه دیدن»، به شیوهٔ حذف یا پس زدن عمل می‌کند؛ اما کم‌کم رخنه آغاز می‌شود و به قول تامس کوهن، چون پارادایم مسلّط [در اینجا، نگرش خطی و مستقیم به واقعیت جنگ و رویکرد برهنگی پیام] نمی‌تواند جواب‌گوی سؤالات شود، کم‌کم بر سؤال‌کنندگان که در قلّت هستند، افزوده می‌شود و از سویهٔ پارادایم کم می‌شود و آن اجماع مسلّط- چه به دلیل شرایط زمانی، مثل دورهٔ جنگ، یا خواست حاکمیت - تَرک برمی‌دارد. برخی به شیوهٔ انکار «حضور» و «وجودِ» سؤال سخن می‌گویند، عدّه‌ای نیز سکوت اختیار می‌کنند؛ اما حقیقت آن است که پارادایم جدیدی شکل گرفته است و آنهایی که جا مانده‌اند، باید خود را به این قافله برسانند، یا اینکه در گذار تاریخ محو شوند. بنابراین تا وقتی گفتمان مسلّط است، قدرت پاسخ‌گویی دارد؛ اما به محضِ ترَک خوردن و ایجاد یک سؤال که آن اجماع قادر به پاسخ‌گویی آن نباشد، جامعه - در اینجا فرم ادبی - آن را کنار می‌زند[۵]. در اینجاست که نوعی «جریان» شکل می‌گیرد، که همواره پویایی خود را برای تسلّط یک گفتمان، با پرسش از یک گفتمان مسلّط دیگر حفظ می‌کند.

در کشور ما، یک دورهٔ جریان نقد زندگینامه‌ای[۶](ژنتیکی) حافظ شکل می‌گیرد و به عنوان گفتمان مسلّط، خود را مطرح می‌کند؛ اما با رویکرد جدید به متن، جریان‌های برآمده از دل گفت‌وگوها و نقدهای زندگینامه‌ای را در هم می‌آمیزد؛ تا می‌رسیم به نقدهای هرمنوتیکی و ساخت‌های زبانی غزلیات حافظ.

با استناد به مباحث نوین در حوزهٔ نقد ادبی، اگر بخواهیم از مجموع آسیب‌هایی که بر ادبیات امروز ایران سایه افکنده است، یکی را نام ببریم، باید به جریان‌ساز نبودن آن اشاره کنیم. فقدان این عنصر پویا، موجب ایستایی و چرخه‌ای مکرّر شده است. چنین شرایطی، البته در شناخت محصولات ادبی پیشین، حرکت در عمق امکان‌پذیر است؛ اما به نظر می‌رسد در تغییر انگاره‌های موجود و بهینه‌سازی خلقِ اثر، دچار تکرار می‌شویم؛ به گونه‌ای که از پدیده‌های ادبی معاصر، اثری در حدّ و اندازه‌های بین‌المللی نداریم.

جریان‌سازی، شگردی است که در اندام‌وارهٔ پارادایم شکل می‌گیرد تا از دل گفت‌وگو و تعامل انتقادی بین آثار و منتقدین، اثر/ آثاری نمود مسلّط پارادایم شود. اگر بخواهیم در سبک گفتمانی پیشینیان خود کاوش کنیم، بی‌تردید عنصر عرفان تلفیقی حافظ و رندی ورزی او نمونهٔ بسیار خوبی است؛ به گونه‌ای که می‌توان بخش درخور توجهی از جریان گفت‌وگو و رگه‌های اقتدار ذهن و زبان حافظ (۷۹۲ ق) را در آثار معاصران وی، مثلِ خواجو (۷۵۳ ق)، سلمان ساوجی (۷۷۸ ق) و عماد فقیه (۷۷۳)، ردیابی کرد. ایجاد این جریان، نه تنها موجب هم‌افزایی می‌شود، بلکه ریزه‌های اندک‌مقدارِ زبان را نیز به کناری می‌افکند، تا تشخّص زبانی، در کنار محتوای برآمدهٔ نسلی نمایانگر شود. از منظر چنین رویکردی، می‌توان در دورهٔ معاصر، که عصر فروپاشی قاب‌ها و نظریه‌ها با گرد آمدن عناصر متضاد برای تبلور فرهنگ‌هاست، انگاره‌های مناسب را پیدا یا تدوین نمود.

به نظر می‌رسد در کشور ما حرکت برای ایجاد چنین فضایی، در دو وجه «تعامل خاموش» و با چاپ آثار انفرادی و نقد و بررسی موردیِ آنها در چرخه‌ای زمان‌مند، شکلی در «شُرف نظام‌مندی» به خود گرفته است. سویهٔ دیگر، می‌تواند «تعامل روش‌مند» نام گیرد، که در آن، سازه‌های یک جریان با نقدی منسجم و با ملاک گزینش و رقابت، شکل غایی به خود می‌گیرد. مهم‌ترین این نوع اخیر «تعامل روش‌مند» را می‌توان در برپایی کنگره‌ها و مسابقه‌های سالانه یا دوسالانه نقاشی، تئاتر و شعر دفاع مقدّس جست‌وجو کرد.

مسابقهٔ سراسری داستان‌نویسی دفاع مقدّس، با عنوان «یوسف»، که توسط بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس برگزار می‌گردد، یکی از مهم‌ترین بسترهای این تعامل روش‌مند برای آفرینش هنری، در چند سال اخیر است که به دور از غوغای «سری‌دوزی»ها و سفارشی‌نویسی‌ها، آزادی گفت‌وگو را به نویسنده داده است، تا خود، در جریان گفت‌وگویی خود، بسنده و شکوفا به دنبال گمشدهٔ خویش - زبان و معنا - باشد، که در فرمی به نام جریان داستان کوتاه جنگ نمود می‌یابد. البته تعداد گزینه‌های انتخابی داوران،

محلّ گفت‌وگوست؛ مثلاً تعداد آثار انتخاب‌شده، بر مبنای سال‌شمار پیروزی انقلاب اسلامی تنظیم شده است. به عبارت دیگر، در سال ۸۵ که مصادف با بیست ودومین سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی بوده است، ۲۲ اثر انتخاب می‌شود و در سال ۸۷ نیز به میمنتِ سی و یکمین سالگرد، ۳۱ اثر و... . اما روی خوش این مسابقات، آثار رسیدهٔ به دبیرخانه است که به لحاظ کمّی، هم نویدبخش است و هم جای تأمل دارد: در نخستین دوره (۱۳۸۵) تعداد ۹۱۰ قطعه اثر، در دومین دوره (۱۳۸۶) ۹۳۵ اثر و در سومین دوره (۱۳۸۷) ۱۲۰۰ قطعه اثر به دبیرخانهٔ جشنواره رسیده است. بنا بر آنچه که دبیر مسابقهٔ سال دوم برگزاری، در دومین مجموعهٔ یوسف نوشته است، «از بین ۹۳۵ اثر که مربوط به ۵۵۰ نفر از نویسندگان بود، تنها ۲۰ درصد در جشنوارهٔ نخست شرکت داشتند و ۸۰ درصد (۴۴۰ نفر) کسانی بودند، که برای اولین بار در این مسابقه شرکت می‌نمودند (یوسف ۲، ۱۳۸۶: ۱۱).

نام مجموعه	تعداد داستان رسیده	تعداد داستان چاپ‌شده در مجموعه
یوسف ۱ (۱۳۸۵)	۹۱۰	۲۲
یوسف ۲ (۱۳۸۶)	۹۳۵	۲۹
یوسف ۳ (۱۳۸۷)	۱۲۰۰	۳۱

این آمار نشان می‌دهد که داستان کوتاه در سال‌های اخیر، به لحاظ کمّی رشد چشمگیری در بین نویسندگان جوان داشته است. این موفقیت مرهون فضای مناسب تعاملی است که در جریان ادبیات امروز به وجود آمده است. همچنین حکایت از روندِ رو به رشد یک نهاد فرهنگی در بسترسازی و ایجاد جریان منطقی برای رشد این نوع ادبی دارد. اما در کنار این موفقیت بزرگ ادبیات ایران، باید یک نکتهٔ دیگر را هم در نظر گرفت که به رغم تعارفات معمول دبیران، چنین مسابقه‌ها و جشنواره‌هایی برای درج داستان‌ها در یک مجموعه و عرضهٔ آن به مخاطب (یوسف ۳، ۱۳۸۷: ۱۰)، توجه اجمالی به نقد و گزینش این آثار، در دایره‌ای بسته و «با حضور جمعی از بهترین داوران ادبیات داستانی» (همان) صورت گرفته است. به نظر می‌رسد، این اجازه را می‌توان به مخاطب صاحب‌ذوق- هم- داد که خود نیز جزو داوران فراخوانده‌نشدهٔ آثار باشد؛ حال که فضای سایبری و مجازی گسترده شده است، قرار دادن آثار رسیده بر روی شبکهٔ جهانی اینترنت، به‌ویژه پایگاه اطلاع‌رسانی مرکز فرهنگی مذکور، کمک شایان توجهی به مخاطب پذیری، رونق نقد و بررسی تطبیقی آثار و جهت‌گیری زبانی نویسندگان جوان خواهد داشت.

اما همین اندازه آثاری که گزینش شده و به صورت سه کتاب مجزّا به چاپ رسیده، از پنج مرحلهٔ داوری (همان) توسط افراد مختلف گذشته است. آنچه که می‌تواند حایز اهمیت باشد، ملاک‌های داوران برای انتخاب آثار است. به نظر می‌رسد جدا از جداول و شاخصه‌هایی که برای انتخاب آثار یادشده لحاظ شده است، تحلیل تک تک داستان‌های کوتاه مندرج در مجموعه‌های سه‌گانهٔ یوسف، خالی از لطف نباشد.

برای نشان دادن بخشی از زوایای حرکت داستان کوتاه معاصر با رویکردی که برشمرده شد، داستان «کسی صدای ما را نمی‌شنود»، نوشتهٔ شیرین اسحاقی، از مجموعهٔ سوم کتاب یوسف، صفحات ۵۳ – ۵۸ را از دریچهٔ عناصر داستانی تحلیل خواهیم نمود.

خلاصهٔ داستان

یوسف جانباز شیمیایی است. او مدام سرفه می‌کند. سر و صدای بلند سرفه‌هایش، به‌ویژه در نیمه‌های شب، خُلق خانواده‌اش، به‌ویژه پسرش را که داوطلب کنکور است، تلخ کرده است. مرضیه، همسر یوسف، که خیلی از این وضعیت آشفته شده است، تصمیم می‌گیرد با موافقت یوسف، او را به آسایشگاه جانبازان شیمیایی ببرد. یوسف می‌پذیرد. داستان از آنجا روایت می‌شود که مرضیه با جای خالی یوسف روی میز ناهار مواجه می‌شود. در یکی از شب‌های مهتابی، او به اتاق خالی یوسف می‌رود و با جای خالی همسرش مواجه می‌شود. او بر روی تخت خالی یوسف دراز می‌کشد و با گذاشتن ماسک تنفّسی همسرش بر مجرای تنفّسی خود، زمان را درمی‌نوردد و خاطرات خود با یوسف را ترسیم می‌کند.

عناصر داستان

هر داستان از سازه‌هایی برخوردار است که آن را از گزارش و سایر متن‌ها جدا می‌کند. این سازه‌ها در کارکردهای توأمان یا تقابل با تغییر و تبدّل، توسّط «شخصیت» شکل می‌گیرد. کیفیت روانی و اخلاقی شخصیت، در عمل وی نشان داده می‌شود (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۰۰)؛ به گونه‌ای که اگر «کنش» نباشد، هیچ رویدادی به دنبال حادثه‌ای که علت آن باشد، محقّق نمی‌شود. اینجاست که «طرح» شکل می‌گیرد. روابط علّت و معلول، در سطحی زمانی و مکانی، از منظر «(زاویهٔ دید)» کسی یا کسانی روایت می‌شود. تمام این چرخهٔ عناصر به سویی جهت‌گیری دارند که به آن «درون‌مایه» می‌گویند.

۱. شخصیت

در داستان «کسی صدای ما را نمی‌شوند»، پنج شخصیت حضور دارند: یوسف، مرضیه، وحید و مریم (فرزندان) و رضا (همرزم شهیدشدهٔ یوسف).

جهان متفاوت شخصیت‌های داستان، دو به دو (تقابلی) است؛ یوسف و رضا از نسل کسانی هستند، که برای وحید و مریم (نسل سوم) میراث ارزشمندی به نام ازخودگذشتگی را به ارث گذاشتند. مرضیه، همسر یوسف، نقش حدّ واسط را دارد. او می‌خواهد همسرش را حفظ کند، تا او سلامتی‌اش را بیابد، و در عین حال، فرزندش، وحید، نیز راضی باشد. جهان آشفتهٔ روایت، با متانت و تبعیت یوسف، به سمت خواسته‌ها و افزون‌خواهی‌های وحید می‌چرخد (مدارای وضعیت). تقابل شخصیت دو نسل آرمان‌خواه (یوسف و رضا) با شخصیت نسل لذّت‌جو (وحید و مریم)، به خوبی در این داستان نشان داده شده است. انتخاب اسم شخصیت‌ها از جملهٔ شگردهایی است که نویسنده توانسته است، در آن موفق باشد. یوسف، با آن

مظلومیت همیشگی‌اش (شهادت در پایان داستان)، مرضیه با «راضی» شدن به شرایط حاصل از کنکاش شخصیتی، وحید به اعتبار تنها فرزند ذکور بودن یا عمل واحد وی (کنکور)، و مریم، دختری از جنس احساس.

شخصیت‌های این داستان با کنش‌ها و ویژگی‌های رفتاری آنها معرفی می‌شوند نه با توصیف.

۲. کنش

هر جا که انسان باشد، حرکت وجود دارد. این حرکت، از جابه‌جایی اصوات تا جابه‌جایی مکانی و اشیاء موضوع کنش خواهد بود. کنش می‌تواند در جریانی انتزاعی، با گفت‌وگو یا تغییر فیزیکی صورت پذیرد. اگر بخواهیم ساختار کنش این داستان را در نموداری خطی نشان دهیم، می‌توانیم آن را به صورت زیر برشماریم **(نگاه کنید به: جدول ذیل صفحه).**

۳. طرح

حوادثی که در داستان به دنبال هم آمده است، اگرچه از شیوهٔ جریان سیّال ذهن (stream of consciousness) برخوردار است، اما نویسنده با فاصله‌گذاری‌های بجا، معلول حادثه را به علّت حادثهٔ قبل خود پیوند می‌زند. شروع داستان از زمانی است که یوسف را به آسایشگاه جانبازان منتقل کرده‌اند. مرضیه همسر یوسف در فراق همسرش، نیمه‌شبی مهتابی که «نور از تار و پود پرده می‌گذرد» با دیدن اتاق خالی و «کپسول بزرگ اکسیژن» و تخت وی که در کنار پنجره قرار دارد، به یاد روزهای خوشی می‌افتد، که با او به سر برد. مرضیه تلاش می‌کند حسّ و حال یوسف را به خود بگیرد، به روی تخت خالی وی دراز می‌کشد (تا اینجا، داستان در اکنون روایت می‌شود). اما وقتی مرضیه «ماسک را از روی بالش برمی‌دارد و به صورتش نزدیک می‌کند، می‌گذارد رو دهان و بینی‌اش» (یوسف ۳، ۱۳۸۷: ۵۴)، فاصلهٔ اکنون روایت، به گذشتهٔ بی‌تاریخ می‌پیوندد تا حوادث بتواند در علّت و معلول‌های شناور خود، پذیرای حضور رضا (همرزمِ شهیدِ یوسف) در یکی از خواب‌های همسرش هم باشد.

اگر بخواهیم طرح داستان را رویدادها و وقایع مهم در یک داستان معیّن (دیبل، ۱۳۸۷: ۱۷) تعریف کنیم، حوادث مهم این داستان را می‌توان در سه عنوان زیر خلاصه کرد:

الف. بردن یوسف به آسایشگاه و خالی شدن جای او در خانه، **ب.** دلتنگی همسرش، مرضیه، در نبود یوسف، **ج.** حضور رضا، همرزم یوسف، برای همراهی او در گذر از مرز زندگی برای شهادت.

٤. زمان

دفاع هشت‌سالهٔ ملّت ایران، سرشار از حوادث طبیعی است که در بسیاری از جنگ‌ها اتفاق می‌افتد؛ اما به دلیل ابعاد مواجهه با این جنگ و عناصر فرهنگی در برخورد ملّت ایران با آن، به‌ویژه اینکه چنین مواجهه‌ای در بستر دینی، از جمله حادثهٔ عاشورا، رقم خورده است، می‌توان موضوع جنگ تحمیلی را تا قرن‌ها و در پیوند با رویدادها و نمادهای دینی ادامه داد. از این رو، اگر بخواهیم در سیرِ درزمانی داستان کوتاه جنگ سه دوره را مشخص نماییم، باید از سه دورهٔ زیر نام ببریم:

۱. داستان‌های حین جنگ، با رویکرد پیام مستقیم و بهره‌گیری از عناصر ساده جهت ابلاغ پیام، ۲.داستان های دورهٔ زمانمند نسل اوّل جنگ،که هنوز حال و هوای آن ایام بر ساحت داستان نویسی مستولی است، اما وجه غالب موضوعات، نگاه نوستالژیک به وجوه مختلف جنگ است. ۳. دورهٔ نگارش مفاهیم و معانی دفاع مقدّس، که با انقطاع نسل حاصل می‌شود.

زمان داستان «کسی صدای ما را نمی‌شنود» دورهٔ زمانمند نسل اوّل است، نسل دوم در برخورد با آمال و ارزش‌های نسل اوّل، چه برخوردی نشان می‌دهند؟ بی‌شک، نگاه سلبی را می‌توان از مواجههٔ فرزند یوسف (وحید) هنگامی که صدای سرفه پدرش بلند می‌شود، دریافت کرد:

«– نصفه‌شبه؛ خبر مرگمون صبح کلاس داریم‌ها» (یوسف ۳، ۱۳۸۷: ۵۶).

و یا:

«– لعنت به این خونه، لعنت به این زندگی» (همان: ۵۸).

ادبیات دفاع مقدّس با توجه چشمگیر به ادبیات داستانی وارد عرصه‌ای نوین شده است. مواجههٔ افق‌های مستتر در متون داستانی کوتاه و گزارش از رویدادها و برش‌های واقعی زندگی، که خاص داستان‌های کوتاه است، یکی از مهم‌ترین منابع برای تحلیل اُبژهٔ نسلی در مواجهه با جنگ است. حرکت‌های روشمند در این عرصه، موجب نوعی «جریان» در عرصهٔ خلق و تولید داستان کوتاه، مبتنی بر تنوّع زبانی شده است

ضمـن اینکـه هیچ گفت‌وگویی به طور مسـتقیم بین یوسـف و فرزندش، وحید، اتفاق نمی‌افتد.

و از قول مرضیه خطاب به یوسف می‌خوانیم:

– آروم بـاش؛ [بچه‌ها] دوباره بیدار شـدن، می‌گن آرامش ندارن. به دل نگیری یوسف؛ می‌گن از این وضع خسته شدن» (همان: ۵۶).

و این تقابل نشـان می‌دهد که داستان تا چه اندازه با واقعیت‌های زندگی بعد از جنگ همراه شده است.

۵. مکان

مطلق‌انگاری مکان توسط ارسطو و نیوتن، به مثابهٔ محدود کردن اثر در چارچوبه‌ای تمامیت‌خواه اسـت؛ اما «نظریهٔ انیشـتین، ارکان مطلق بودن زمان و مکان را در هم ریخت و مکان نسـبی شـد. در همان حال، خوزه اورتگاگاسـت یادآور شد که درک غایی یا مطلق، تنها زمانی ممکن اسـت که تعداد بی‌شـماری از زاویه‌های دید را به یکدیگر متصل کنیم، تا تصویر کلّی و کامل حاصل شـود. در نتیجه، درک انسان از مکان به زاویهٔ دید متّکی شد (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۸۷).

٦. زاویهٔ دید

زاویهٔدیـد نقـش مؤثری در حضـور خواننده و مواجهـهٔ او با حوادث داسـتان دارد. در داستان «کسـی صدای ما را نمی‌شنود» جدال‌هایی از بیرون به درون کشـیده می‌شـود. بنابراین راوی داسـتان باید به نوعی، احاطهٔ خود را نشـان بدهد. او از گذشـتهٔ مرضیه و یوسف مطّلع است و شـرایط روحی و تقابلی دو نسـل را نیز خوب می‌داند. بی‌شک، راوی نیز از جنس شخصیت‌های داستان است. اما به قول آسپنسکی، «رخدادهای نقلی و نمایشـی روایت حضور ندارد؛ اما از افکار و تمایلات و خواسته‌ها، انگیزه‌ها و احساسات شخصیت‌ها به خوبی آگاه است؛ همان راوی دانای کل که در داسـتان‌های بسـیار زیادی دیده‌ایم» (همـان: ۹۳). زاویهٔدید درونی سوم‌شـخص با درهم‌آمیزی گفت‌وگوهـا، باورپذیریِ روایت را به سـمت خواننده حوالـه می‌دهد. در این داسـتان، عنصر گفت‌وگو کمک درخور توجهی به باورپذیری داسـتان کرده اسـت؛ به گونه‌ای که سطح صمیمانهٔ گفت‌وگوهای خانوادگی، موجب پیدایی ساختاری منسجم برای گره‌گشایی داستان، فارغ از خوارق عادات، شده است.

نتیجه

ادبیـات دفاع مقدّس بـا توجه چشـمگیر به ادبیات داسـتانی وارد عرصه‌ای نوین شـده اسـت. مواجههٔ افق‌های مستتر در متون داستانی کوتـاه و گـزارش از رویدادهـا و برش‌های واقعی زندگـی، که خاص داستان‌های کوتاه است، یکی از مهم‌ترین منابع برای تحلیل اُبژهٔ نسلی در مواجهه با جنگ است. برای حضور متن‌های جاندار در ساحت چنین منابعی، نباید به روشـنای شهاب‌وار و جسـته و گریختهٔ خلق اثر اکتفا کرد؛ بلکه نمودارِ در حال رشـدی را که به عنوان نمونه، در چند سـال اخیر توسط نهاد فرهنگی بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس ایجاد گردیده اسـت، باید به فال نیک گرفت. چنین حرکت‌های روشـمندی، موجب نوعی «جریان» در عرصهٔ خلق و تولید داستان کوتاه، مبتنی بر تنوّع زبانی شده است؛ به گونه‌ای که با تحلیل روایی – محتوایی حتی یک اثر از مجموعهٔ داسـتان‌هایی که محصول مسـابقهٔ داستان‌نویسی یوسف اسـت، می‌توان حرکت به سـمت «جریان شدن» داستان‌های کوتاه جنگ را بسیار امیدبخش قلمداد کرد.

پی‌نوشت

* دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه گیلان.

۱. بوتـول دربـارهٔ تعریـف جنگ می‌نویسـد: بر اسـاس نقطه‌نظرهای متفاوت، تعاریف متعددی دربارهٔ جنگ پیشـنهاد شـده است؛ اما ما به سهم خویش تعریف زیر را پیشـنهاد می‌دهیم: جنگ، مبارزهٔ مسـلحانه و خونین بین گروه‌های سازمان‌یافته است (بوتول، ۱۳۸۷: ۳۲).

۲. این زبانزد از سـقراط مشـهور است: هرآنچه زیباسـت، دشوار است (مگـی، برایان، ۱۳۷۲: ۲۱۱). فلاسـفهٔ بزرگ، ترجمهٔ عـزت‌الله فولادوند، انتشارات خوارزمی.

۳. سیمولاکرا در رشتهٔ صنعتی به معنی نوعی ایده آل است. چون مربوط به محصولی است،ایده ال که جایگاه آن در ذهن مولدش قرار دارد و باید در آینده به صورت محصول عینی ایجاد شود.

۴. تقریرات دکتر علیرضا نیکویی دربارهٔ مکتب‌های ادبی جهان.

۵. Biographical criticism

۶. پژوهشـی بر روی داستان‌های یادشـده، از همین قلم و با راهنمایی آقایان دکتر علی تسلیمی، دکتر عباس خائفی و دکتر علی صفایی در شرف انجام است.

کتابنامه

– بوتـول، گاسـتون، ۱۳۸۷، جامعه‌شناسـی جنـگ. ترجمهٔ هوشـنگ فرخجسته. تهران: علمی و فرهنگی.

– بی‌نیاز، فتح‌الله، ۱۳۸۷، درآمدی بر داستان‌نویسـی و روایت‌شناسـی. تهران: افراز.

– ریمامکاریک، ایرنا، ۱۳۸۸، دانشنامهٔ نظریه‌های معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

– دیبل، انسن، ۱۳۸۷، طرح در داستان. ترجمهٔ مهرنوش طلایی. اهواز: رسش.

– شیروانلو، فیروز، ۱۳۳۵، گستره و محدودهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. تهران: توس.

– فردی، امیرحسین، ۱۳۸۵، یوسف ۱: مجموعهٔ داستان‌های کوتاه دفاع مقدّس. تهران: صریر.

– میرصادقـی، جمـال – میرصادقـی، میمنـت، ۱۳۸۸، واژه‌نامـهٔ هنر داستان‌نویسی. تهران: مهناز.

– نرسیس، امیلیا، ۱۳۸۷، انسان، نشانه، فرهنگ. تهران: افکار.

– یوسـف ۲، ۱۳۸۶، مجموعهٔ داسـتان‌های کوتاه دفاع مقدّس. تهران: صریر.

– یوسـف ۳، ۱۳۸۷، مجموعهٔ داسـتان‌های کوتاه دفاع مقدّس. تهران: صریر.