نشریهٔ ادبیات پایداری
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال دوم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۸۹
سال دوم، شمارهٔ چهارم، بهار ۱۳۹۰

تحلیل عناصر داستانی در رمان «شطرنج با ماشین قیامت»* (علمی- پژوهشی)

دکتر احمد رضی
دانشیار دانشگاه گیلان
فائقه عبدالهیان
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

رویدادهای تکان‌دهنده‌ای چون جنگ که تاریخ یک ملّت را دگرگون می‌کند، بی‌تردید بر ادبیات و هنر آن سرزمین نیز تأثیر می‌گذارد. پس از جنگ تحمیلی دههٔ شصت شمسی، حجم زیادی از رمان‌های جنگ در ایران منتشر شد که برخی از آنها توانستند جایگاه خوبی در میان خوانندگان و منتقدان پیدا کنند.

رمان «شطرنج با ماشین قیامت»، یکی از آثار تمثیلی است که در آن با دوری جستن از خاطره‌نگاری صرف، تلاش شده است تا خواننده در ورای تقابل‌ها و کشمکش‌های ظاهری بازتاب یافته در رمان، به درک مفاهیم مندرج در لایه‌های زیرین اثر سوق داده شود. این رمان به دلایل مختلف، از جمله آمیختگی تخیّل نویسنده با اسناد تاریخی و خاطرات شخصی، پرهیز از نگاه مطلق‌گرایانه نسبت به جنگ و مواجههٔ شعاری با آن، گسترش نگاه اندیشه‌ورزانه به هستی و انسان از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است امّا بخشی از موفّقیّت‌های این رمان، ریشه در نحوهٔ بکارگیری عناصر داستانی در آن دارد.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۷/۲۶ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۳
نشانی پست الکترونیک نویسنده: ahmad.razi@yahoo.com

این مقاله بر آن است تا به این پرسش پاسخ دهد که چه عوامل داستانی در اثرگذاری روایی این رمان مؤثر بوده است؛ از این رو تلاش می‌شود تا با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی، چگونگی به کارگیری و پیوند عناصر داستانی در آن توضیح داده شود و نحوهٔ شکل‌گیری پیرنگ، کانون روایت، درون‌مایه، شخصیّت‌پردازی، گفتگو، لحن، سبک و زبان در آن، مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد.

واژگان کلیدی

ادبیّات پایداری، رمان، روایت، عناصر داستانی، شطرنج با ماشین قیامت.

۱- مقدّمه

رمان «شطرنج با ماشین قیامت»، در سال ۱۳۷۵ نوشته شد امّا برای اوّلین بار در سال ۱۳۸۴، چاپ و منتشر گردید و در سال ۱۳۸۹ به چاپ شانزدهم رسیده. این رمان، مورد توجّه بسیاری از منتقدان قرار گرفته و جوایز مختلفی را به خود اختصاص داده است؛ از جمله جایزهٔ ادبی اصفهان به عنوان بهترین رمان سال (۱۳۸۵)، جایزهٔ کتاب سال شهید حبیب غنی پور به عنوان بهترین رمان دفاع مقدّس (۱۳۸۵)، تنها رمان تقدیر شدهٔ کتاب سال دفاع مقدّس (۱۳۸۵)، کاندیدای نهایی کتاب سال انجمن نویسندگان و منتقدان مطبوعات کشور (۱۳۸۵)، کاندیدای نهایی بخش رمان کتاب سال جمهوری اسلامی ایران (۱۳۸۵)، کاندیدای نهایی کتاب سال قلم زرین (۱۳۸۵). همچنین این رمان به زبان‌های انگلیسی، آلبانیایی، عربی و فرانسه ترجمه شده است. این موارد نشان می‌دهد که «شطرنج با ماشین قیامت»، یکی از رمان‌هایی است که در جلب توجّه مخاطبان عام و خاص موفّق بوده است و شایستهٔ بررسی‌های علمی از جهات گوناگون است.

موفّقیّت این رمان ناشی از عوامل متعدّدی است؛ از جمله اینکه وقایع آن، آمیزه‌ای از اسناد تاریخی، خاطرات شخصی و تخیّل نویسنده است. جنگی که نویسنده روایت می‌کند، در منطقهٔ محل زندگی او اتّفاق افتاده است و او نیز خواسته یا ناخواسته، درگیر حوادث جنگ شده و ابعاد گوناگون آن را از نزدیک دیده است. او در دوران جنگ، مدتی دیده‌بان بود؛ (رک.مرتجی، ۱۳۸۸) یعنی

همـان وظیفـه‌ای را بـر عهـده داشـت کـه راوی و شخـصیّت اصـلی رمـانش بـر عهـده دارد. طبیعـی اسـت کـه بـا جزئیـات حـوادث جنـگ و خـصوصیّات شخـصیّت‌هـای رمـانش کـاملاً آشـنا باشـد. بـه‌عـلاوه، تحـصیلات دانـشگاهی نویـسنده در رشـتهٔ ادبیـات نمایـشی اسـت؛ از ایـن رو، نگـاهی نمایـشی و تـصویری بـه پدیـده‌هـای پیرامـون دارد کـه بـه او در حـسّی نمـودن و نمایـشی کـردن روایـت کمـک کـرده اسـت. او آموختـه اسـت کـه بـرای تأثیرگـذاری بیـشتر، بهتـر اسـت حـرف‌هـای خـود را غیـرمـستقیم بزنـد و تـلاش کنـد تـا رمـانش را طـوری بنویـسد کـه خواننـدگان، خـود قطعـات آن را ماننـد یـک پـازل کنـار هـم بچیننـد. سـاختار تمثیلـی ایـن رمـان نیـز کـه در ایـن نوشـتار توضـیح داده خواهد شد، در راستای اثربخشی بیشتر درون‌مایه‌های آن است.

همچنـین نویـسنده تـلاش کـرده اسـت تـا بـا خلـق اثـری در حـوزهٔ رئالیـسم، نگـاهی واقع‌گرایانـه نـسبت بـه جنـگ داشـته باشـد و بـا پرهیـز از مطلـق‌گرایـی، حـوادث ناشـی از جنـگ را بـه صـورت خاکـستری ببینـد. از نظـر او سـیاه و سـفید دیـدن بـیش از حـد شخـصیّت‌هـا و قهرمانـان رمـان، یکـی از آسـیب‌هـای مهـم ادبیّـات دفـاع مقـدّس اسـت زیرا این امـر، موجـب ایجـاد شـکاف میـان مخاطبـان و شخـصیّت‌هـای رمـان مـی‌شـود؛ بـه طـوری کـه مخاطـب خـود را بـا قهرمـان بـی‌عیـب و نقـص داسـتان بیگانـه مـی‌بینـد و احـساس مـی‌کنـد کـه چنـین قهرمـانی از جـنس زنـدگی او نیـست. بـه عـلاوه، ایـن رمـان بـه دلیـل مجـال نویـسنده بـرای پـرداختن بـه ماهیّـت جنـگ ایـران، زمینـه‌سـازی حـوادث ناشـی از آن، بـه تـصویر کـشیدن جهـان اجتمـاعی شخـصیّت‌هـا و سرنوشـت آنهـا، قابلیّـت بررسـی‌هـای جامعـه شناسـانه را نیـز دارد. ایـن رمـان کـه جنـگ ایـران و عـراق را روایـت مـی‌کنـد، بـا یـادآوری قتـل عـام ارامنـه بـه دسـت ترکـان عثمـانی، نـشان مـی‌دهـد که جنگ، خـاص یـک ملّـت نیـست امّـا نـوع نگـاه بـه جنـگ در هنگـام مواجهـه و سـپس تـلاش‌هـا بـرای تغییـر وضـعیّت آن، متفـاوت اسـت. از سـوی دیگـر، ایـن رمـان بـر آن اسـت تـا اشـکال مختلـف شـک و سـؤال را کـه انـسان معاصـر درگیـر آن اسـت، نـشان دهـد؛ سـؤالاتی کـه یکـی از جایگـاه‌هـای بـروز آن‌هـا، در هنگامـهٔ جنـگ و مجـاورت انـسان در جـوار مـرگ اسـت. گـزینش آیـاتی از سـه کتـاب مقـدّس، یعنـی قـرآن، انجیـل و تـورات و چینـش آنهـا کنـار هـم و در ابتـدای رمـان نیـز درصـدد پاسـخ‌گـویی بـه همـین

سؤالات است و نقش اراده را در دستیابی به آرزوها و غلبه بر مشکلات در ادیان مختلف برجسته می‌کند.

مسلماً بخشی از موفّقیّت‌های این رمان، ریشه در عناصر داستانی آن دارد. چگونگی به کارگیری و پیوند عناصر داستانی در این رمان، نقش مهمّی در ارتباط با خوانندگان ایفا می‌کند. این مقاله درصدد است تا رمان «شطرنج با ماشین قیامت» را از منظر عناصر داستانی بررسی نماید، از این رو، با روش توصیفی ـ تحلیلی، پیرنگ، درون‌مایه، شخصیّت‌پردازی، صحنه‌پردازی، زاویهٔ دید، لحن، سبک و زبان این رمان را مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد و چگونگی پیشبرد روایت داستان را بیان می‌کند.

۲- خلاصهٔ رمان

موسی، شخصیّت اصلی رمان، دیده‌بان هفده ساله‌ای است که به اجبار مسئولیّت رانندگی ماشین غذای پرویز را قبول می‌کند. رساندن غذا به بچه‌های مقر و چهار فرد (گیتی و دخترش، مهندس و دو کشیش مسیحی) که در شهر ساکن هستند، برای او که دلبستهٔ رسیدن به پست برتری چون سرگردی و راندن ماشین نظامی اوست، بسیار دشوار است. در همین زمان موسی از طرف سرگرد به یک جلسه فراخوانده می‌شود. موضوع این جلسه، وجود ماشین راداری است در دست دشمن که موقعیّت توپخانه‌هایی را که به سمت دشمن شلیک می‌کنند، دقیق شناسایی و اطلاع‌رسانی می‌کند و بلافاصله آنجا مورد اصابت دشمن قرار می‌گیرد. موسی و دوستش امیر، مأمور پیدا کردن ماشین می‌شوند امّا به دلیل نداشتن اطلاعات از شکل ظاهری آن، نمی‌توانند آن را پیدا کنند. قاسم، کسی که موسی از او دستور می‌گیرد و خودش تحت فرمان شخصی به نام سرگرد است، نقشه‌ای طراحی می‌کند. این نقشه پنهان شدن بچّه‌های مقر در گودی کنار قبضه و شلیک مجدّد آن‌هاست امّا در ادامه، بخشی به نقشه اضافه می‌شود که موسی از آن بی‌خبر است. نقشه از این قرار است که پس از شلیک مجدّد بچّه‌های مخفی شده در گودی کنار قبضه و شک کردن نیروهای عراقی به درست عمل کردن ماشین

رادار و تعویض برد گلوله‌های ماشین رادار، نیروهای قاسم با یک آتش بازی و درخواست کمک صوری، باعث می‌شوند که فرمانده عراقی با صدور نامه‌ای سرّی، استفاده از ماشین رادار هنگفت با این مقدار خطا را ممنوع نماید.

۳- پیرنگ

داستان به عنوان متنی روایی، معمولاً دارای دو طرح است؛ یکی طرح مجرد داستانی و دیگری طرح روایت شدهٔ آن. (ر.ک.جمالی،۱۱۲:۱۳۸۵) طرح مجرد داستانی، انگیزهٔ نویسنده برای روایت کردن رمان است؛ از این جهت، رمان «شطرنج با ماشین قیامت» دارای پیرنگ خاطرات است. طرح اوّلیه برای نویسندهٔ این رمان، همان‌طور که در مصاحبه‌هایش بیان کرده، دیدن یکی از اسناد مربوط به جنگ است که در ابتدا و انتهای رمان آورده شده است. امّا طرح روایت شدهٔ رمان، برای داشتن انسجام و استحکام روابط مبتنی بر سببیّت خود، ناگزیر از به‌کارگیری عناصری است که بدون آنها طرح، سست یا کم‌تأثیر خواهد بود. عناصری همچون شروع، ناپایداری، گسترش، تعلیق، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی و پایان‌بندی(ر.ک. مستور،۱۶:۱۳۷۹-۲۶) که آنها را در این رمان مرور می‌کنیم.

رمان با یک نامهٔ ناتمام با عنوان «به کلّی سری» آغاز می‌شود. این نامه، یک موقعیّت ناپایدار را نشان می‌دهد و ناتمام رها کردن آن، بر شدّت ناپایداری می‌افزاید. مضمون این نامه، دعوت به یافتن محل استقرار رادار فرانسوی سامبلین است. پس از این نامه، با مطلبی از قول نویسندهٔ رمان مواجه می‌شویم. نویسنده در توضیح چهار سطری خود، درصدد است تا حس کنجکاوی مخاطب را برانگیزاند تا با او همراه شود. به نظر می‌رسد که نویسنده با تغییر زاویهٔ روایت پس از این نامه و توضیح کوتاهش، خواسته است شروعی برانگیزاننده برای جلب و جذب مخاطب داشته باشد وگرنه این رمان می‌توانست حتّی بدون نامه و توضیح نویسنده هم شروع شود.

با همان عبارات اوّل رمان که پس از نامه و توضیحش از زبان پرویز آورده می‌شود: [«_ باشه؟... باشه؟... فقط چهار روز؟»(احمدزاده،۱۳:۱۳۸۷)]، نشانه‌های

ناپایداری دوم آشکار می‌گردد. هر چه روایت جلوتر می‌رود، این نشانه‌ها افزون‌تر می‌شود و با افزایش اطّلاعات مخاطب از شخصیّت اصلی(موسی)، ناپایداری دوم به صورت کامل شکل می‌گیرد. حالات شخصیّت اصلی رمان(موسی) برای آرام نشان دادن خود در هنگام بیان نحوهٔ کارش، کار پرویز و وضعیّت مقر، درخواست پرویز از موسی برای قبول رانندگی ماشین توزیع غذا همراه با کار دیده‌بانی و تکمیل اطلاعات مخاطب از موسی، به تثبیت ناپایداری دوم در ذهن خواننده می‌انجامد و راوی نیز بیان می‌کند که به رانندگی ماشین پرویز نیز منصوب شده است. از طرفی این اتّفاق به همراه جلسه‌ای که سرگرد، شخصیّت اصلی (موسی) را به آن فراخوانده است، ناپایداری دوم را بغرنج‌تر می‌کند و گره اصلی رمان شکل می‌گیرد؛ یعنی چگونگی پیدا کردن ماشین رادار و از کار انداختن یا خنثی کردن عملکرد آن.

در پیوند با این گره اصلی، داستان گسترش می‌یابد و آشکارسازی ویژگی‌های شخصیّت اصلی داستان که به دلیل روایتگری، بر دوش خود او گذاشته شده است، انجام می‌گیرد و خواننده متوجّه می‌شود که با شخصیّتی کمال نیافته امّا فعّال سر و کار دارد. موسی در ارتباط با چهار نفر(گیتی و دخترش، مهندس و دو کشیش) که پرویز در کنار بچّه‌های مقر برای آنها غذا می‌برد، نسنجیده عمل می‌کند. کم سن بودن موسی، نداشتن بلوغ عاطفی(در مقابل پرویز و کشیش‌ها)، توسل به فرار و زور(در مقابل گیتی و مهندس)، برخوردار نبودن از درک موقعیّتی در صحبت کردن(در مقابل سرگرد) و ...، نشانه‌های نداشتن آمادگی و توانایی لازم او برای مواجهه با شرایطی است که در آن مرز مرگ و زندگی بسیار به هم نزدیک می‌شود. با این گره و زیر شاخه‌های آن، رمان وارد بخش تعلیق می‌شود. در این بخش، به دلیل مواجههٔ بیشتر موسی با شخصیّت‌ها، مخاطب به طور کامل با رمان درگیر می‌شود و در انتظار حل تعلیق‌های متعدّد در نقطهٔ اوج می‌ماند. در واقع این تعلیق‌ها خواننده را با بن‌بست‌های ذهنی موسی آشنا می‌کند. نویسنده به خوبی از پس آشکارسازی این نقاط برآمده است.

تعلیق‌های متعدّد این رمان، حول مسائل متعدّدی شکل می‌گیرد؛ از جمله: ۱. مجبور بودن یا مختار بودن انسان؛ ۲. وجود داشتن یا نداشتن ماشین رادار؛ ۳. جاسوس بودن یا نبودن مهندس و کشیش‌ها؛ ۴. بدنام بودن یا نبودن پدر خودش در محلّه؛ ۵. مناسب یا نامناسب بودن جمع کردن کسانی که پرویز برایشان غذا می‌برد در ساختمان مهندس برای شب عملیّات فریبِ رادار؛ ۶. محق بودن او در مقام یک دیده‌بان برای کشتن حتّی از راه دور؛ ۷. درست یا نادرست عمل کردن افراد دستور دهندهٔ عملیّات از جمله سرگرد.

مورد سوم، تعلیق بسته‌ای است که در همان بخش حل می‌شود و مورد چهارم، نقطهٔ کوری است که به خواننده واگذار می‌شود. در موارد ۱، ۲، ۵، ۶ و ۷ تعلیق‌هایی شکل می‌گیرد که خواننده را به سمت بزنگاه یا نقطهٔ اوج هدایت می‌کند. تنوع گفتاری حاصل از زبان تلگرافی که در بخش‌های انتهایی تعلیق با رمان همراه می‌شود، باعث سرعت گفتاری و ایجاد هیجان برای رسیدن به اوج رمان می‌شود که در آن، موسی در جریان تک‌گویی درونی مستقیم، پنهان‌داشت‌های خود را بی‌پرده و آشکار در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.

گره‌گشایی رمان، برخلاف پرداخت‌های گسترده و قوی بخش‌های قبل، سریع و بدون کش و قوس انجام می‌گیرد. در نوزده صفحهٔ پایانی رمان و قبل از ارائهٔ سند نهایی، نویسندهٔ رمان با حرف‌های قاسم در مورد انسان و مسئلهٔ جبر و اختیار، به شک و تردید موسی و همهٔ شخصیّت‌هایی که با او همراه بودند، پاسخ می‌دهد؛ از این رو، موسی دیگر از کشیش‌ها بنای یادبود نمی‌خواهد چون با حرف‌های قاسم دریافته است که باید عمل و اراده داشته باشد و بر آن استوار بماند.

پایان رمان، مانند ابتدایش، با سندی همراه است. سندِ انتهایی، ترجمهٔ نامهٔ یکی از فرماندهان عراقی (فرماندهٔ گروه سوم الکترونیک رادار) به فرماندهی سپاه هفتم رژیم بعث عراق دربارهٔ چگونگی عملکرد رادار سامبلین است. قبل از سند، راوی دانایِ کل دوباره بر تسلّط خود بر افکار مخاطب تأکید می‌کند. استفاده از

سندی دیگر در کنار سند ابتدایی و وجود عنصر مشترک در هر دو سند، به جمع‌بندی مخاطب از محتوای رمان کمک فراوانی می‌کند.

٤-کانون روایت

در رمان «شطرنج با ماشین قیامت»، پس از سه صفحه که در آنها به‌ترتیب از تورات، انجیل و قرآن مطالبی نقل می‌شود و پس از آوردن قسمتی از سند نخستین، تحت عنوان «به طور کلّی سری»، با این جملات مواجه می شویم: «وقتی ماشین نویس ارتش، با ضربات انگشت‌هایش، حرف‌حرف سیاه این بخش‌نامه را بر سفیدی کاغذ می‌کوبید، شاید هرگز حدس نمی‌زد که رسیدن این کلمات در دو یا سه روز بعد، چگونه همچون طوفانی، زندگی و جنگ ما را در هم خواهد ریخت!...»(همان:۱۱) در این جملات، با راوی‌ای مواجهیم که دارای شیوهٔ روایتی کانون صفر _ بازنمود همگن است. بعد از این جملات، در انتظار روایت داستان به همان شیوه هستیم امّا در صفحهٔ بعد، این شیوه به کانون درونی _ بازنمود همگن تبدیل می‌شود. در ادامهٔ رمان با این جملات روبه‌رو می‌شویم: «_ باشه؟... باشه؟... فقط چهار روز! تلألو شعله‌های غمناک پالایشگاه بر صورتش افتاده و خیرگی چشم مصنوعی‌اش را بیشتر می‌کرد. دومین بار بود که بدخواب می‌شدم.» (همان:۱۳)

ژرار ژنت، نظریّه‌پرداز فرانسوی، چهار دستهٔ متمایز از جایگاه راوی را در داستان ارائه داده است: ۱. راوی در آنها به‌عنوان راوی و به‌عنوان شخصیّت حضور ندارد. ۲. راوی در آن به‌عنوان راوی حضور ندارد امّا به‌عنوان شخصیّت حضور دارد. ۳. راوی به‌عنوان راوی حضور دارد امّا به‌عنوان شخصیّت حضور ندارد. ۴. راوی در آن‌ها، هم به‌عنوان راوی حضور دارد و هم به‌عنوان شخصیّت.

از دیدگاه ژنت، نگاه راوی به داستان یا درونی است یا بیرونی.(ر.ک.جمالی،۱۳۸۵:۱۲۱) ژنت با ترکیب دو مقولهٔ زاویهٔ دید و راوی، شش نوع شیوهٔ روایت ارائه داده است:

۱. کـانون صـفر(کـانون مـشاهده) ــ بـازنمود نـاهمگن (کـانون روایـت): راوی در مقـام دانـای کـل اسـت و خـود از شخـصیّت‌هـای درون داسـتان نیـست و از دیـد «او ــ راوی» داسـتان را روایـت مـی کنـد.(جایگـاه راوی= مـورد شـمارهٔ۳، زاویـه: بـدون شـعاع کانونی)

۲. کـانون صـفر - بـازنمود همگـن: راوی در مقـام دانـای کـل اسـت و خـود از شخـصیّت‌هـای درون داسـتان اسـت و از دیـد «مـن - راوی» داسـتان را روایـت مـی‌کنـد. (جایگاه راوی= مورد شمارهٔ۴، زاویه: بدون شعاع کانونی)

۳. کـانون درونـی - بـازنمود نـاهمگن: زاویـهٔ دیـد، سـوم شـخص محـدود اسـت و راوی از شخـصیّت‌هـای درون داسـتان نیـست و از دیـد «او - راوی» داسـتان را روایـت می‌کند. (جایگاه راوی= مورد شمارهٔ ۳، زاویه: درونی)

۴. کـانون درونـی - بـازنمود همگـن: زاویـهٔ دیـد، سـوم شـخص محـدود اسـت و راوی از شخـصیّت‌هـای درون داسـتان اسـت و از دیـد «مـن ـ راوی» داسـتان را روایـت می‌کند. (جایگاه راوی= مورد شمارهٔ۲، زاویه: درونی)

۵. کـانون بیرونـی - بـازنمود نـاهمگن: راوی همچـون نـاظر بـی‌طرفـی داسـتان را روایـت مـی‌کنـد و خـود از شخـصیت‌هـای درون داسـتان نیـست و از دیـد «او ـ راوی» داستان را روایت می کند. (جایگاه راوی= مورد شمارهٔ۱، زاویه:بیرونی)

۶. کـانون بیرونـی- بـازنمود همگـن: راوی همچـون نـاظر بـی‌طرفـی داسـتان را روایـت مـی‌کنـد و خـود از شخـصیت‌هـای درون داسـتان اسـت و از دیـد «مـن ـ راوی» داسـتان را بیـان مـی‌کنـد.» (جایگـاه راوی- مـورد شـمارهٔ ۴، زاویـه:بیرونـی) (لزگـی و سجادی صدر،۹۱:۱۳۸۴)

راوی در رمـان «شـطرنج بـا ماشـین قیامـت»، از همـان آغـاز، از کـانون صـفر (دانـای کـل) بـه کـانون درونـی (محـدود) تغییـر موضـع مـی‌دهـد و ایـن تمهیـد او بـرای ایجـاد غافـل‌گیـری در خواننـده اسـت. در تقـسیم‌بنـدی ژنـت، کـانون درونـی ــ بـازنمود همگـــن، از منظـــر جایگـــاه قـــرار گیـــری راوی، معـــادل اول شـــخص مفـــرد در تقـسیم‌بنـدی‌هـای قـدیمی از انـواع زاویـه دیـد اسـت. در کـانون صـفر، خواننـده از مـسائلی آگـاهی نـدارد و نقـش ماشـین رادار و علّـت دگرگـونی زنـدگی و جنـگ

توسط آن، باعث درگیری ذهن او می‌شود. راوی حتّی برای تأثیر بیشتر از عنصر حذف استفاده می‌کند. او مشخّصات ماشین رادار و قسمت پایانی نامهٔ اوّل را ذکر نمی‌کند. در این حالت، ما با او احساس همدلی نمی‌کنیم ولی با تغییر در کانون، همراهی با راوی‌ای که حالا جای یکی از شخصیّت‌ها قرار دارد (مطهری راد، ۱۳۸۸)، امکان‌پذیر می‌شود. «نویسنده‌ای که قصد دارد از همان ابتدا، میان خواننده و تنها شخصیّت اصلی، پیوندی صمیمی ایجاد نماید، زاویهٔ دید اول شخص را انتخاب می کند.» (حنیف،۸۳:۱۳۷۹) شخصیّت اصلی(موسی) جزئی‌ترین وقایع مرتبط با خودش را با شور و هیجانی ویژه برای مخاطب توضیح می‌دهد و به دلیل همین شور و صمیمیّت، مخاطب با شخصیّت اصلی(موسی) همراه می‌شود و زمینه‌های همذات پنداری در او فراهم می‌شود.

راوی همگن در این رمان از نظر سطح دربرگیری روایت، محدود است؛ یعنی ماجراها تنها از درون یکی از شخصیّت‌ها بیان می‌شود؛ بنابراین خواننده با پنهان‌داشت هایی روبه‌رو است و همیشه آمادهٔ مواجه شدن با وقایع جدید است و به خواندن رمان برای کشف آنچه نمی‌بیند، ادامه می‌دهد امّا «باید خواننده هر محدودیتی را که در نظرگاه راوی هست، در نظر بگیرد ... و آمادگی جبران این کاستی را به طرق مناسب داشته باشد.»(اسکولز،۲۹:۱۳۸۳) نویسنده نیز برای به حداقل رساندن این محدودیّت از سه عامل استفاده می کند:

۱. نویسنده در لابه‌لای شیوهٔ روایتی کانون درونی ــ بازنمود همگن، از شیوهٔ کانون بیرونی ـ بازنمود همگن نیز استفاده می‌کند که در آن، راوی همچون ناظر بی‌طرف عمل می‌کند و همچون دوربین فیلمبرداری به روایت کردار و گفتار شخصیّت‌های رمان می‌پردازد. از فواید استفاده از چنین روشی، این است که «خواننده به جای اینکه همواره خود را مخاطب گفتار گوینده احساس کند، با نمایشی شدن حکایت، بی‌واسطه بینندهٔ کردار و شنوندهٔ مستقیم گفتار شخصیّت‌هاست.»(رضی و فیض، ۵۷:۱۳۸۵) همچنین روایت نمایشی به رمان سرعت می‌بخشد: « ــ من مهرهٔ سیاهم؟ باشه. قبول! ــ خب خیلی ناراحت بود، حق هم داشت که یک جوری، دق دلی‌اش را خالی کند. ــ یعنی نیستید؟ ــ دیگه چته؟

قبول کردم دیگه! من مهرهٔ سیاه! جناب‌عالی چی؟ ــ من خیلی وقته از این مسخره بازی‌ای که خداتون درست کرده، کنار کشیدم.»(احمدزاده،۱۳۸۷:۱۵۰)

۲. راوی همگن با کانون مشاهدهٔ درونی، تنها می‌تواند از طریق یادآوری خاطرات به گذشته و از طریق تخیّل به سمت آینده حرکت کند. در این رمان نیز نویسنده از هر دو شیوه برای رفع محدودیّت دید استفاده می‌کند: «برای لحظه‌ای احساس کردم باغبان، مثل زمان بچگی، پشت سر من و بچّه‌ها می‌دود.» (همان:۷۲) «اگر جاده زیر دید دشمن قرار می‌گرفت، حتماً با حرکت دست، آنها را متوجّه می‌کردم.» (همان:۱۶۱)

۳. از میان مهم‌ترین تکنیک‌های جریان سیّال ذهن (ر.ک. بیات، ۷۷:۱۳۸۳)، نویسنده در این رمان از حدیث نفس و تک‌گویی درونی مستقیم استفاده می‌کند. «حدیث نفس از میان لایه‌های مختلف ذهن با لایه‌های سطحی‌تری نسبت به تک‌گویی درونی سروکار دارد». (همان:۸۸) در طول رمان، در میان دو شیوهٔ روایتی (کانون درونی ــ بازنمود همگن و کانون بیرونی ــ بازنمود همگن) از حدیث نفس استفاده می‌شود و این گفتارها در داخل علامت سجاوندی (گیومه) قرار می‌گیرند و از بقیه، متمایز می‌شوند: «قابلمهٔ غذا را روی طاقچهٔ سمت چپ، بیرون درگاهِ خانه گذاشت تا شاید از دست گربه، در امان بماند. "خداکنه بابای جواد هم، همین قدر حواسش به آن دیگ بزرگ باشه."» (احمد زاده،۱۹۹:۱۳۸۷)

تنها در اواخر رمان، پس از اشتباه راوی دربارهٔ خرابی عملیّات، در حدود شش صفحه تک‌گویی درونی مستقیم به کار برده می‌شود. «در لایه‌های گفتار، نظم و عقل و منطق و ترتیب زمانی حاکم است و گاهی محتویّات ذهن، در این لایه‌ها سانسور می‌شود امّا در لایه‌های پیش از گفتار ذهن، نه ترتیب زمانی مطرح است، نه نظم منطقی و نه سانسور.»(بیات،۷۸:۱۳۸۳) بنابراین، ذهنیّات و افکار راوی، بی‌پرده به مخاطب نشان داده می‌شود، روابط علّی و معلولی رمان شکسته می‌شود و جو پُر تنش، مخصوصاً بعد از گفتگوهای طولانی، به صورت بی‌سیمی و کوتاه برای مخاطب از بین می‌رود: «هنوز دارن طبل میزنن، دام! دام! دام! صدا، مثل صدای دمادم دستهٔ بوشهری‌هاست ولی صدای سنج نمی‌آد. یکی داره خارج

میزنه! شترق! کدوم شون خارج میزنن؟ چرا همه جا تاریکه؟ همه توی ظلمت گم شدن. نفسم! نفسم بیرون نمی‌آد. یه چیزی جلوی نفسم رو گرفته. بزنش کنار! خفه شدی! یا الله! زودترا...آخیش، راحت شدم!» (احمد زاده،۱۰۳:۱۳۸۷)

راوی این رمان از نوع راوی خطاکار یا اتکا ناپذیر است. این راوی «کسی است که تفسیرها و ارزیابی‌هایش از آنچه روایت می‌کند، با باورهای ضمنی و ارزش‌گذاری‌های نویسنده همخوانی ندارد.»(انوشه،۷۴۱:۱۳۷۶) به این تقابل بین موسی و قاسم (که به گونه‌ای حرف‌های نویسنده را بیان می‌کند)، در بخش‌های درون‌مایه و لحن بیشتر می‌پردازیم.

کانون روایت در رمان «شطرنج با ماشین قیامت» پویاست؛ از کانون صفر ــ بازنمود همگن به کانون درونی ــ باز نمود همگن (اول شخص مفرد در تقسیم بندی قدیمی انواع زاویه دید) تغییر می‌کند و سپس، در ادامهٔ رمان، از همان کانون درونی ــ باز نمود همگن (اول شخص مفرد) و کانون بیرونی ــ بازنمود همگن و حدیث نفس، توأمان استفاده می‌شود و یکنواختی رمان از بین می‌رود و در عین حال، این گریزهای کانون روایت، حسّ تعلیق و رنگ درنگ روایت را بیشتر می‌کند. در اواخر رمان، تک‌گویی درونی مستقیم آشکار می‌شود و پس از شش صفحه، نویسنده دوباره به همان روال قبلی باز می‌گردد. در پایان رمان نیز قبل از سند انتهایی با کانون صفر ــ بازنمود همگن مواجه می‌شویم تا بتوانیم با بازگشت به سه صفحهٔ اول و سند نخستین، از سطح ظاهری رمان ــ که داستان جنگ است و به حماسهٔ آبادان می‌پردازد ــ برای رسیدن به معنای نهفته در آن کمک بگیریم. در واقع، راوی می‌خواهد در روایت جنگ و فقدان اراده و عمل که نقطهٔ چالش رمان قرار گرفته است، تکاپو کند و گرفتار یک جانبه‌نگری نشود و از طرفی، با تعویض نگاه راوی(بدون شعاع کانونی، کانون درونی و بیرونی) خود را از این نکته که نویسندگان خود مدار، بیشتر به زاویهٔ دید اول شخص متمایل هستند نیز برهاند. این زاویهٔ دیدها همبستگی خوبی با درون‌مایهٔ رمان دارد؛ با این زاویه‌دیدها، ما شخصیّت‌ها را در ابعاد مختلف می‌بینیم و سیر رشد و کمالشان را مشاهده می‌کنیم، گاهی به آن‌ها نزدیک و گاهی از آن‌ها دور

می‌شویم. همچنین استفاده از کانون صفر ــ بازنمود همگن در آغاز و پایان رمان، نشان می‌دهد که نویسندهٔ آن، ماجرایی را که سالیان پیش شاهدش بوده است، روایت می‌کند.

از میان جنبه‌های کاربردی روایت (سرگرمی، توضیحی و استدلالی) (ر.ک. آدام، ژان میشل و فرانسواز رواز، ۱۵۳:۱۳۸۳)، این رمان نقش استدلالی دارد؛ یعنی به نتیجه‌ای ویژه می‌انجامد و از آن جانبداری می‌کند و جزء رمان‌های عبرت‌آموز به شمار می‌رود. استفاده از زاویهٔ دید متغیر و چندگانه، دافعهٔ حاصل از این جنبهٔ کاربردی را کم می‌کند.

۵- درون‌مایه

برای دریافت دشوارترین جنبهٔ تفسیری تحلیل ادبی که درون‌مایه است، سرنخ‌هایی وجود دارد: عنوان اثر، تفسیر و اظهار نظرهای راوی یا شخصیّت‌های رمان، توصیف صحنه، انگاره‌های تکرار، هم‌کناری کنایی و لحنِ روایت از این جمله‌اند (اسکولز،۱۳۸۳: ۲۲ ــ۲۷) همراهی این عوامل با درون‌مایه، با بررسی هر یک از عناصر داستان مشخص می‌شود امّا از میان این عوامل در این رمان، ارتباط عنوان اثر با درون‌مایه، قابل توجّه است. رمان «شطرنج با ماشین قیامت»، رمانی تمثیلی و دارای دو بعد است و این عنوان در هر دو بُعد حضور دارد؛ بُعد اوّل آن به دو زیر شاخه تقسیم می‌شود: *الف* ــ رمان رشد و شکل‌گیری که در اصطلاح به آن «بیلدانگ» گفته می‌شود: «موضوع این گونه رمان‌ها، راجع به رشد و شکل گیری فکر و شخصیّت قهرمان داستان است.» (سلیمانی، ۱۶:۱۳۸۷) آنچه موسی (شخصیّت اصلی) به آن دست می‌یابد، این است که انسان مختار یا مجبور صرف نیست. آیات کتاب‌های مقدّس که در سه صفحهٔ آغازین کتاب آورده شده است نیز ناظر بر مسئول بودن انسان در قبال اعمال خود است. بدیهی است که مسئولیّت انسان، بدون برخورداری از اراده و قدرت بی‌معنا خواهد بود. در آیات تورات، گناه نخستین آدم و هبوط او یادآوری شده است؛ در آیات انجیل سخن عیسی در شام آخر خطاب به حواریون آمده است که بر خیانت یکی از آنها تأکید می‌ورزد

و آیات قرآن دربارهٔ چگونگی برپا شدن قیامت و آشکار شدن همهٔ خوبی و بدی‌ها برای انسان و مورد سؤال قرار گرفتن انسان از اعمال خود است که می‌تواند نشانهٔ مختار بودن آدمی باشد. ب ـ رئالیسم جنگ (شرح تفکّرات و مصائب جامعهٔ ایرانی در هنگام نبرد): در جنگ ایران و عراق، مردم ایران در مقابل تجاوز بیگانگان به حریم کشورشان، ایستادگی و مقاومت کردند. صحنهٔ جنگ موجود در رمان، صفحهٔ شطرنجی است که مهرهٔ سفید آن، دشمن و ماشین رادار فرانسوی سامبلین است که مهندس، نام آن را «ماشین قیامت» گذاشته است و مهرهٔ سیاه، نیروهای خودی و در رأس آن، شخصیّت اصلی (موسی) قرار دارد.

در بُعد دوم، نگاهی اندیشمندانه به هستی و انسان معاصر در رمان دیده می‌شود. جنگ میان ایران و ماشین رادار دشمن، تمثیلی از جنگ میان اراده و قدرت است. رمان «شطرنج با ماشین قیامت»، تجربه‌ای از وام‌گیری از اراده و تکیه بر آن است و مخاطب مانند شخصیت اصلی(موسی) این اتکا را می‌آموزد.

٦- شخصیّت‌پردازی

در شخصیّت‌پردازی این رمان، شخصیّت‌ها نه یک‌باره با همهٔ ویژگی‌های رفتاری، اخلاقی و عقیدتی، بلکه اندک اندک، موجز و قدرتمند به مخاطب ارائه می‌شوند تا آنجا که با پایان یافتن رمان، مخاطب درصدد است میان عمل یا حرف شخصیّت‌ها، تأملی دوباره کند تا آنها را بیشتر کشف نماید؛ به عبارتی دیگر، حضور شخصیّت‌ها در ذهن مخاطب ادامه می‌یابد و این، یکی از ویژگی‌های ممتاز این رمان است.

از هر سه شیوهٔ روایتی، نمایشی و ذهنی برای شخصیّت‌پردازی در این رمان استفاده شده است. در یک تقسیم‌بندی دیگر، این رمان با دو سطح واقع‌گرایانه و رمزی دو نوع از شخصیّت‌ها را برگزیده و با هم عرضه کرده است. «در داستان‌های واقع‌گرایانه، یک شخصیّت معمولاً نمایندهٔ یک طبقهٔ اجتماعی، یک نژاد، یک حرفه است یا شاید یک نمونهٔ قابل تشخیص باشد ... یا ممکن است آمیزه‌ای از خصایل اجتماعی و روانی باشد ... در داستان‌های رمزی، شخصیّت‌ها نمایندهٔ

دیدگاه فلسفی‌اند.»(اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۱- ۲۲) هر کدام از شخصیّت‌های این رمان، در عین داشتن خصایل اجتماعی و روانی، نمایندهٔ یک نوع طرز تفکّر و اندیشه نیز می‌شوند. رابطهٔ مستقیم شخصیّت‌های رمان با موقعیّت‌هایی که در آن به گفتار و رفتار دست می‌زنند و عنصر گفتگو، مخصوصاً گفتگوهای بی‌سیمی و کوتاه که تعلیق را تشدید می‌کند، به‌عنوان پایه‌های شخصیّت‌پردازی در رمان مورد استفاده قرار می‌گیرد. شخصیّت‌های این رمان، بسیار یکدست و تیپیک نیستند؛ بنابراین، کلیشه‌ای به نظر نمی‌رسند. شخصیّت‌های این رمان، دست یافتنی‌اند و مخاطب از بودن در کنار آنها لذت می‌برد. شخصیّت‌های این رمان عبارت‌اند از:

۱. شخصیّت اصلی داستان، نوجوانی پرتحرک و فعّال به نام موسی است. "موسی" نام رمزی اوست که برای مکالمه با بی‌سیم در میدان جنگ بر روی او گذاشته شده است. او در مسئولیّت خود، خوب عمل می‌کند امّا نشانه‌هایی از ناپختگی و رفتار دوران کودکی در او دیده می‌شود. وظیفهٔ اصلی او، دیده‌بانی است امّا پس از مجروح شدن پرویز، به طور موقّت رانندگی ماشین توزیع غذا و رسیدگی کردن به چند آدم غیرمعمول که از آن‌ها خوشش نمی‌آید، به وظیفه‌اش اضافه شده است. رفتار او در هنگام مواجه شدن با این مسئولیّت جدید، غیرقابل پیش‌بینی است. از منظر بیشاب «یکی از بهترین ویژگی‌های شخصیّت اصلی، همین غیرقابل پیش‌بینی بودن اعمال اوست. این ویژگی شخصیّت، او را گیرا، احساس برانگیز و مرموز می‌کند.»(حنیف،۱۰۲:۱۳۷۹) سایر شخصیت‌های مؤثر در رمان عبارت‌اند از: پرویز، مهندس، گیتی، سرگرد، قاسم، امیر، دو کشیش مسیحی، پدر و مادرِ جواد، دختر گیتی (مهتاب) و اسدالله.

۲. در این رمان، شخصیّت‌های فراوان دیگری نیز حضور دارند؛ از جمله: جوان نظامی، نگهبان ساختمان بانک اصلی شهر (اتاق جنگ)، افسران همراه سرگرد، مافوق سرگرد، بچّه‌های مقر، باغبان دوران کودکی موسی، زن چادرگلدار، محمّد عربی‌تبار، زنان بومی، تعمیرکار ماشین، پنج نفر دشمن لب آب، نگهبان کارخانه بستنی مهر، متصدّی انبار بستنی، رانندهٔ وانت آبی، رانندهٔ آمبولانس، مرد چکمه‌پوش انبار بستنی، محمود، خالهٔ مهتاب، سرباز رانندهٔ

کشیش‌ها، محمّد، جعفر، سه تکاور، سرباز بازار سبزی‌فروش‌ها، دو نفر رانندهٔ ماشین آمبولانس، شوهرِ کویتی گیتی و سیّد پیش‌نماز که همه از شخصیّت‌های فرعی رمان به شمار می‌روند. شخصیّت‌های فرعی این رمان، اغلب در دایرهٔ دید یا مکالمه‌ای کوتاه با شخصیّت اصلی (موسی) قرار گرفته‌اند. دو شخصیّت مهندس و گیتی، شخصیّت‌های مخالف هستند که در برابر شخصیّت موسی قرار می‌گیرند. تقابل این سه شخصیّت تا پایان رمان ادامه دارد و از بقیّهٔ تقابل‌ها، محوری‌تر است. تقابل در شخصیّت‌های این رمان، کاربرد گسترده‌ای دارد. اصولاً «اشخاص در اثر برخوردهای متقابل با یکدیگر است که به درک حقایق و مضامین اصولی دست می‌یابند و به طور دسته‌جمعی، گاه مسائل را حل می‌کنند.»(پارسی نژاد، ۲۳۸:۱۳۸۴) تقابل‌های این رمان را می‌توان به دو گروه تقابل‌های بیرونی و درونی تقسیم‌بندی کرد:

۱- تقابل بیرونی:

۱-۱. جامعه با جامعه: مردم ایران با حکومت عراق

۱-۲. انسان با انسان: کشمکش فکری، زبانی و در مواردی فیزیکی موسی با شخصیّت‌ها.

۲. تقابل درونی: شخصیّت‌های رمان در تقابل‌های درونی با خودشان قرار دارند؛ از جمله موسی، گیتی و مهندس.

استفاده از شخصیّت‌های ساده در کنار شخصیّت‌های جامع ویژگی دیگر این رمان است. «برای نویسنده موهبتی است که بتواند ضربه را یک‌مرتبه و با تمام نیرو وارد کند و برای این منظور، اشخاص ساده به حال وی به نهایت سودمندند چون هیچ گاه نیاز به معرفی مجدّد ندارند، هرگز نمی‌گریزند. نیازی نیست به این که آدم همیشه مراقب بسط و گسترش‌شان باشد و خود، اتمسفر خود را فراهم می‌کنند.»(فورستر،۷۵:۱۳۶۹) موسی، مهندس، گیتی، مهتاب و دو کشیش مسیحی از شخصیّت‌های پویا و پرویز، قاسم، سرگرد، امیر، اسدالله و پدر و مادرِ جواد از شخصیّت‌های ایستای رمان به شمار می‌روند.

از میان مهارت‌های شخصیّت‌پردازی، از عمل (کنش)، گفتگو و توصیف وضعیّت ظاهری بیشتر استفاده شده است. در میان این سه عامل، گفتگو که در این رمان معمولاً دوطرفه یا سه‌طرفه است، بسامد بالایی دارد. گفتگو «چون به عالم رمان آورده شود، مایه‌ای از انضباط نمایشنامه‌نویسان را همراه با بهره‌ای از برخورد برون‌گرایانهٔ آنان، با خود به این عالم وارد می‌کند.» (آلوت، ۵۰۷:۱۳۸۰)

نویسندگان از هر دو شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم برای شخصیّت‌پردازی استفاده می‌کنند. در روش مستقیم شخصیّت‌پردازی، راوی از طریق توصیف وضعیّت ظاهری، ویژگی‌های شخصیّتی، تاریخچهٔ زندگی و بیان علایق، مخاطب را به شخصیّت‌های رمان نزدیک‌تر می‌کند. در روش غیر مستقیم، از مهارت‌هایی همچون نام‌گذاری، محیط، کنش، گفتار و جریان سیّال ذهن استفاده می‌شود. (اخوت،۱۳۷۱: ۱۴۱ــ ۱۴۲) کاربرد شیوهٔ غیرمستقیم برای شخصیّت‌پردازی افراد موجود در رمان، در جدول شمارهٔ (۱) نشان داده شده است؛ این جدول نشان می‌دهد که برای شخصیّت‌پردازی موسی(شخصیّت اصلی) از همهٔ عوامل شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم استفاده شده است. از میان این عوامل، از دو عامل کنش و گفتار برای شخصیّت‌پردازی همهٔ افراد نامبرده و از شیوهٔ جریان سیّال ذهن فقط برای شخصیّت موسی استفاده شده است. نامگذاری‌ها نیز دربارهٔ بعضی از شخصیّت‌ها، تداعی‌گر نام‌های تاریخی و یا باورهای دینی‌اند؛ مثلاً: نام موسی، داستان حضرت موسی و خضر را، نام گیتی، با توجّه به آیاتی که در ابتدای کتاب آمده است، تعلّقات دنیایی و نام قاسم، قاسم بن حسن (ع)، برادرزادهٔ امام حسین (ع)، و نام اسدالله، با توجه به عملکردش، شجاع بودن را تداعی می‌کند.

جدول شماره۱: روش شخصیت‌پردازی غیرمستقیم

	کنش (عمل)	***گفتار (مکالمه)***	***نام***	***محیط***	***جریان سیّال ذهن***
موسی	*	*	*	*	*
پرویز	*	*		*	
مهندس	*	*		*	

گیتی	*	*	*	*	
سرگرد	*	*	*		
قاسم	*	*	*	*	
امیر	*	*			
اسدالله	*	*	*	*	

صحنه‌پردازی

پس از خواندن صفحات ابتدایی رمان، با صحنهٔ بیدار شدن یک دیده‌بان (موسی) در بالای پشت‌بام پایگاه مواجه می‌شویم. فضای آرام این صحنه‌ها، با آتش گرفتن پالایشگاه روبه‌روی این پایگاه گره می‌خورد و خواننده را در یک فضای جنگی قرار می‌دهد امّا فضا همچنان آرامش خود را حفظ کرده است و بچّه‌های پایگاه، خسته از پست شبانه در خواب هستند. این صحنه و عدم تأثّر شخصیّتی که در حال صحبت با مخاطب است از آتش گرفتن پالایشگاه، می‌تواند نشان دهندهٔ عادی شدن شرایط جنگی برای راوی باشد.

یکی از ویژگی‌های خوب این رمان، غلو نکردن در توصیف صحنه‌های نبرد و جنگ است. صحنه‌های وصف آشپزخانه و همهمهٔ دیگ‌ها، بچه‌های مقر در انتظار ماشین غذا، اهل شهر در صف غذا، غذا خوردن پیرمرد گرسنه (مهندس) و خروپف‌های شبانهٔ او، در کنار صحنه‌های شهادت زنان در بازار، مرده‌های کارخانهٔ بستنی مهر، تابوت‌ها، میله‌های آجدار، خانه‌های محلّهٔ بدنام، مرگ و زندگی را با هم در ذهن مخاطب تداعی می‌کنند. در صحنه‌های این رمان، تمام جنبه‌های زندگی بشری مورد توجّه است. «حقایق عمده در زندگی آدمی، پنج تاست: تولّد، خورد، خواب، عشق و مرگ.» (فورستر،۱۳۶۹:۵۳) آنچه در صحنه‌های این رمان، توجّه مخاطب را زیاد به خود جلب می‌کند، صحنه‌های مربوط به خوراک در رمانی با موضوع جنگ است.

«لئونارد بیشاب برای نشان دادن میدان عمل شخصیّت‌های اصلی و فرعی، به چهار نوع صحنه‌پردازی اشاره می‌کند: ۱. عدسی فراخ منظر (تصویر کلی صحنه)؛

۲. عدسی گروهی (توجه به گروهی از شخصیّت‌ها در صحنه)؛ ۳. عدسی نمای نزدیک (تصویر اعمال یکی از شخصیّت‌ها) ۴. عدسی درونی (تصویری از افکار و احساسات شخصیّت مورد نظر).» (حنیف،۱۵۱:۱۳۷۹) در این رمان از هر چهار نوع صحنه‌پردازی استفاده می‌شود. راوی در تمام صفحات رمان، به غیر از شش صفحه تک‌گویی درونی مستقیم که به طور یکدست با عدسی درونی مواجهیم، مدام در حال جابه‌جایی این عدسی‌هاست امّا در مورد عدسی درونی باید گفت، راوی در طول رمان به سبب شیوهٔ روایتی کانون درونی ــ باز نمود همگن، فقط می‌تواند با حدیث نفس از احساسات خود صحبت کند.

مکان در این رمان با نامهٔ «به کلّی سری» که به دو مکان آبادان و خرمشهر اشاره می‌کند و از قرارگاه عملیاتی جنوب فرستاده شده است، آشکار می‌شود. نویسنده این مکان‌ها را می‌شناسد. «ولتی معتقد است، آثار خوب نویسندگان بر اساس مکان‌هایی به وجود آمده‌اند که نویسنده آنها را می‌شناخته است.» (همان:۱۵۴) صحنه‌پردازی مکان را در این رمان، می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: *الف*: مخاطب با مکان‌های غیرتکراری، تا هنگامی که پرویز در رمان حضور دارد، آشنا می‌شود که عبارت‌اند از: ۱. مقر (احمدزاده،۸:۱۳۸۷)، ۲. کلیسا و مسجد (همان: ۲۰ــ ۲۴ ــ ۳۰)، ۳. محلّهٔ موسی (همان: ۲۳)، ۴. بازار سبزی‌فروشی (همان: ۲۳)، ۵. حیاط مدرسه (که در هنگام جنگ، تعمیرگاه است) (همان: ۲۵)، ۶. آشپزخانه (همان: ۳۵)، ۷. ساختمان مهندس (همان: ۳۶)، ۸. محلّهٔ بدنام (همان: ۴۴ ـ ۴۷)، ۹. اتاق جنگ ارتش (همان: ۵۴ـ۵۵)، ۱۰. بیمارستان (همان: ۶۷).

در همین قسمت از اشاره‌هایی به نخلستان (همان:۱۴ ــ۱۷ ــ۲۴)، رودخانهٔ مرزی (همان: ۱۴ ــ ۱۶)، لوله‌های نفت پالایشگاه (همان: ۱۵)، جزیرهٔ محاصره شده (همان: ۱۴)، دهانه (همان: ۲۸)، آتش‌سوزی پالایشگاه (همان:۴۷)، جادهٔ فاو به بصره (همان:۵۷)، بصره(همان:۷۷) می‌توان پی‌برد که مکان حوادث این رمان، شهر آبادان در خوزستان است. این شهر در ساحل رودخانهٔ اروند قرار دارد و قبل از حملهٔ عراق، بزرگترین پالایشگاه خاورمیانه در آن واقع بود.

ب: در بقیّهٔ صفحات رمان، غیر از دو مکان جدید مقّر قبضه و کارخانهٔ بستنی مهر که به مکان‌های قبلی اضافه می‌شود، صحنه‌هایی که قبلاً خواننده با آن‌ها آشنا شده بود تکرار می‌شوند؛ از جمله: ۱. محلّهٔ بدنام (همان:۷۴ــ۱۱۳ــ ۱۹۹)، ۲. مقر (همان:۷۶ ــ۱۱۱)، ۳. مقر قبضه (همان: ۸۰ ــ۱۵۷)، ۴. ساختمان مهندس (همان: ۱۲۵ــ۱۷۴ــ۲۲۳ تا پایان رمان)، ۵. کارخانهٔ بستنی مهر (همان: ۱۰۵)، ۶. کلیسا (همان: ۱۱۹ ــ۲۲۲)، ۷. بازار سبزی‌فروشی (همان:۱۴۱ــ ۱۸۶)، ۸. آشپزخانه (همان: ۱۶۸) ۹. مسجد (همان: ۱۸۲).

در این بخش، به اروند و فیّاضیّه (۱۰۷ و ۱۰۸) هم اشاره می‌شود. استفاده از مکان‌های آشنا در بخش دوم، مخاطب را هر چه بیشتر به فضای رمان نزدیک می‌کند و تکرار هر مکان، چیز تازه‌ای از آن را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. البتّه روایت جزئیات مکانی از میزان تخیّل مخاطب می‌کاهد امّا رمان را به رئالیستی بودن نزدیک می‌کند. به‌خصوص که این توصیفات دقیق و جزئی، همراه با تأثّراتی که شخصیّت اصلی (موسی) از آن مکان‌ها می‌گیرد، توصیف می‌شود و درواقع به گونه‌ای غیرمستقیم و نافذ وارد ذهن مخاطب می‌شود.

مفهوم زمان در این رمان در دو طیف قرار دارد:۱. زمان راویت(رمان) : با ورود به رمان، با راوی‌ای مواجه می‌شویم که در حال، زندگی می‌کند و درحال بیان وقایع و تجربیّات گذشته برای مخاطب است. ۲. زمان گفتار (راوی): این زمان، زمان خطی(بیرونی) و زمان درونی را در بر می‌گیرد.

از جهت زمان بیرونی یا زمان تقویمی، مجموعهٔ وقایع رمان به سه روز از زندگی یک رزمنده (موسی) در جبههٔ جنگ اختصاص دارد. این وقایع دارای سیری خطی‌اند که باعث می‌شود تا مخاطب در آغاز و پایان صحنه‌ها دچار سردرگمی نشود امّا این ویژگی، گاه سبب خستگی خواننده می‌گردد؛ البتّه نویسنده برای رفع این مشکل و تنوع‌بخشی، علاوه بر حدیث‌نفس و تک‌گویی درونی مستقیم (زمان درونی) در لابه‌لای زمان بیرونی از شگردهایی برای صحنه‌پردازی استفاده کرده است:

۱. استفاده از یکی از زیرمجموعه‌های زمان پریشی به نام بازگشت به عقب (flash back): «زمان پریشی، هر پاره‌ای از متن است که در نقطه‌ای زودتر یا دیرتر از موقعیّت طبیعی یا منطقی توالی رخداد نقل می‌شود.»(تولان،۱۳۸۳:۵۶) در این رمان، انقطاع صحنهٔ اصلی با توضیح یا بازگشت به گذشته (زمان پریشی) و پیش کشیدن مسائل فرعی و در نهایت بازگشت به همان صحنهٔ اصلی را شاهد هستیم: قطع کردن توصیف محلّهٔ بدنام با یادآوری خاطرات بچگی و دوباره، بعد از دو صفحه، ادامه دادن ماجرای رفتن به محلّهٔ بدنام.(ر.ک.احمد زاده،۱۳۸۷: ۷۲ ـ۷۴)

۲. گاهی با جملات کوتاه، یک صحنهٔ جدید را به نمایش می‌گذارد و سریع صحنه را می‌بندد؛ مانند صحنهٔ نماز خواندن موسی در مقر. (همان: ۹۰)

۳. ورود به صحنهٔ تازه که از طریق گفتگو قابل درک است: نویسنده وارد صحنهٔ جدید می‌شود امّا تنها پس از گفتگوی شخصیّت‌ها یا توصیف اول شخص (مثلاً گفتگوی امیر و موسی و در جایی دیگر توصیف موسی) متوجّه تغییر مکانی می‌شویم: موسی به مقر قبضه رسیده است (همان: ۷۹) و در جایی دیگر موسی سوار وانت می‌شود.(همان:۲۰)

۴. تغییر مداوم صحنه در این رمان به نحو بارزی عامل تحّرک داستانی است. نویسنده این بخش‌ها را خود جدا کرده است: از کلیسا به آشپزخانه (همان:۳۳ ــ ۳۵) از جلسهٔ اتاق جنگ به مقر قبضه (همان: ۶۳) از مقر قبضه به بیمارستان (همان:۶۷) و ...

۵. نقطه چین‌هایی که در میان عبارات دیده می‌شوند، به سبب آنچه هرگز گفته نمی‌شود، سؤال ذهنی ایجاد می‌کنند. نمونه‌هایی از آن در صفحات ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۰،۱۱۲ و ۱۱۵ دیده می‌شود: «ولی کارخانه بستنی مهر چه نیازی به نگهبان داشت؟... مجبور شدم با یک ترمز شدید، از تصادف با آمبولانس جلوگیری کنم.» کوندرا می‌نویسد: «زیبایی در هنر، نوری است که به ناگاه از آنچه هرگز گفته نشده است، می‌تابد.»(کوندرا،۱۳۷۲:۲۲)

۶. توصیف مکان‌ها و فضای حاکم بر رمان، همراه با تمام جزئیات که خواننده را راضی می‌کند: «جلوی آب بزرگ جلوی کلیسا را دور زدم و به برج ساعت برقی جلوی آن خیره شدم. ساعتی بود با صفحهٔ سفید و دو عقربه سیاه که دقیقاً روی ساعت پنج و سی و پنج دقیقه از کار افتاده بودند. درست عین پاهای از هم باز شده در حین بازرسی!» (احمد زاده،۲۹:۱۳۸۷)

در این رمان تک‌گویی درونی مستقیم، بیشتر از حدیث نفس، خط سیر طبیعی رمان را می‌شکند و ما را در زمان ذهنی فرو می‌برد. هرج و مرج افکار شخصیّت اصلی(موسی)، بیرون از بُعد زمانی است که بر صفحهٔ ساعت در جریان است.

لحن

لحن راوی در توصیفات با فضای لحن گفتگوها متفاوت است. لحن راوی در توصیفات، صمیمانه، ساده، دقیق، موشکافانه و با طمأنینه و منطقی است. برای نمونه، لحن او در توصیف‌هایی مثل حیاط خانه‌ای که سقفش پایین آمده است، منطقی و رشد یافته است امّا لحن مسلّط راوی در گفتگوها، مغرورانه و گاه توأم با لجبازی است. توصیف‌ها گاهی بسیار زیبایند و با سن و سال راوی جور در نمی‌آیند و معلوم است که نویسنده آنها را در دهان او گذاشته است.

همان طور که در شیوهٔ روایت اشاره کردیم، نوع راوی رمان، راویِ خطاکار یا اتکاناپذیر است. معصومیّت و شاید کمی حماقت موسی تا جایی پیش می‌رود که خواننده به آنچه او بیان و روایت می‌کند، اعتماد کامل نمی‌نماید. «نتیجهٔ حضور این نوع روایت، ایجاد ساختار گسترده‌ای از طنزها، طعنه‌ها و تهکّم‌هاست.» (انوشه،۷۴۱:۱۳۷۶) این ساختار در لحن گفتگوی موسی با مهندس و گیتی دیده می‌شود. این لحن، بیشتر ناشی از کم‌سن و سال بودن موسی (شخصیّت اصلی) و عدم بلوغ فکری و اجتماعی اوست. این ناپختگی را در گفتگو با سرگرد و گیتی می‌بینیم. حتی در هنگام همدردی با پرویز (مسئول ماشین غذا)، کفهٔ لحن مغرورانهٔ او بر لحن صمیمانه غلبه دارد. از آنجا که راوی در بین شیوهٔ روایتی کانون درونی- باز نمود همگن و حدیث نفس و تک‌گویی

درونی مستقیم، از کانون بیرونی ـ باز نمود همگن استفاده می‌کند، این دو لحن، خصوصاً زمانی که لحن توصیفات از شیوهٔ روایتی کانون درونی ـ باز نمود همگن و حدیث نفس با لحن حوزهٔ گفتگو تلاقی می‌کند، باعث ایجاد فضای طنز می‌شود؛ مثلاً زمانی که موسی توصیف مکالمه با گیتی را در مکالمه‌ای با مهندس مطرح می‌کند، لحن صمیمانهٔ راوی در مقابل خواننده با لحن مغرورانهٔ او در مقابل مهندس، سبب ایجاد فضای طنز می‌شود: «ــ برای شخصِ انور خودتون پیش اومده؟ ــ بله! ــ خب! حالا کامل تعریف کنید! کامل! و دوباره نشست. "کاش سؤال نکرده بودم. بدجوری تو تله افتادم!" ــ هیچ! به یک زنی گفتم: خانم! چیز دیگه‌ای نمی‌خواین؟ دستش رو زد به کمرش و گفت ...»(احمدزاده،۱۳۸۷:۱۰۲) همچنین زمانی که موسی سعی می‌کند، لحن مغرورانهٔ خود را در هنگام دیده‌بانی کردن مهندس از روی پشت بام با او و اسدالله حفظ کند (ر.ک. همان:۱۵۹)، همین فضا ایجاد می‌شود.

لحن غیر از حضور در صدای راوی، در گفتار شخصیّت‌های داستان نیز پدیدار می‌شود. یکی از علل موفّقیّت این رمان، توانایی نویسندهٔ آن در انتقال لحن‌های مختلف شخصیّت‌هاست و همین امر بر ظرفیّت نمایشی رمان افزوده و قابلیّت آن را برای فیلم‌سازی افزایش داده است. در اینجا لحن مسلّط برخی از شخصیت‌ها آورده می‌شود: **۱. لحن پرویز:** او لحن داش‌مشتی‌ها را دارد و از گنجینهٔ لغات همان گروه استفاده می‌کند. درعین حال با مافوق خود، متفاوت عمل می‌کند؛ برای نمونه در هنگام برخورد او و موسی با سرگرد، توصیفی که موسی از وضعیّت ظاهری پرویز ارائه می‌دهد، این تفاوت را آشکار می‌کند: «نگاهی به پرویز انداختم. مثل بچهٔ آدم، دست به سینه ایستاده بود.»(همان:۴۳)

۲. لحن مهندس: مهندس لفظِ قلم و ادیبانه و با صمیمیّت حرف می‌زند ولی در برخورد با هر شخصیّتی، لحنی متفاوت دارد:«جناب! من تا حالا جسارت نداشتم بیام این بالا. عجب زیباست و همه جا تا بیکران پیداست!»(همان:۹۴)«برای شخصِ انور خودتون پیش اومده؟»(همان:۱۰۲)«چه تونه آقا همه‌اش دعوا دارید! براتون چای آوردم.»(همان:۹۳)

۳. لحن گیتی: او با توجّه به موقعیّت اجتماعی خود، نازل و همراه با کینه و تحقیرآمیز حرف می‌زند که به سمت لحنی ملایم و مهربان حرکت می‌کند: «چه مرگته برو دیگه! - ظرف تون رو بردار! باید خودتان شام بیارید! - ما اصلاً شام نمی‌خوایم. این وقت شب هم هیچ جایی نمی‌ریم.» (همان:۲۰۷) «به مرتضی علی، فقط دروغ گفته باشی. «با چنگ و دندون تیکه تیکه‌ات می‌کنم!» (همان:۲۰۸) «مرتیکه دیوونه نسناس! وایسا سرِ جات!»(همان:۲۱۲)

٤. لحن قاسم: با صلابت و استوار و همراه با جدیت، کلمات را بیان می‌کند: «با لحن محکمی جواب داد: خب، معلومه! زود بریم! اسدالله هم باید برگرده مقرش.» (همان:۷۸)

۵. لحن سرگرد: لحن کاملاً خونسرد و توأم با رعایت ادب است. «شما ظاهراً به عرایض بنده التفات نفرمودید. خدمت‌تون عرض کردم که همون قبضهٔ شلیک کننده، مورد اصابت قرار گرفته.»(همان:۵۸)

٦. لحن اسدالله: در شرایط بحرانی، آرامش خود را با لحنی توأم با طنز و طعنه نشان می‌دهد: «چشماتو بازکن! باز اول صبح که اومدی بری بالا، آب هویجت رو نخوردی؟ فکر نکنی اون جا نشستی؛ هی شاسی فشار می‌دهی و میگی آن قدر چپ، این قدر کوتاه، دیگه رئیس ما شدی!»(همان:۷۷)

سبک و زبان

این رمان از نوع تمثیلی است و در اجزای آن، نمادها، تشبیهات و استعارات متعّدد و متنّوعی دیده می‌شود. مفهومِ کلان رمان را می‌توان چنین تصور کرد: ۱ــ صفحهٔ شطرنج، تمثیل عرصهٔ زندگی یا میدان جنگ است؛ ۲ــ مهرهٔ سفید در فضای رمان، می‌تواند نیروی دشمن و یا عراق باشد که شروع کنندهٔ جنگ بود یا می‌تواند ماشین رادار دشمن باشدکه در این رمان، نماد قدرت است و در فضای بیرون از رمان نیز می‌تواند نمادی از انسان مدرن معاصر باشد که با مسائل جدّی فکری و اجتماعی روبه‌روست؛ ۳ ــ مهرهٔ سیاه در فضای رمان، می‌تواند نیروهای خودی شد و در فضای بیرون از رمان، انسان‌هایی که تلاش می‌کنند تا بر

معضلات جهان معاصر غلبه کنند. برخی از تمثیلات و تشبیهات جزئی در لابه‌لای رمان عبارت‌اند از:

۱. کوسه: راوی در جایی از رمان می‌گوید: «بالأخره کوسه خسته می‌شد و خودش را به قضا و قدر می‌سپرد.»(همان:۱۶) دقیقاً یک صفحه بعد، از این تمثیل رمزگشایی می‌کند: «شاید بدون آنکه بدانم، یک قلاب کوسه در دهانم بود و من تصور می‌کردم آزادانه در حال پیچ و تاب خوردن هستم. شاید!»(همان: ۱۷)

۲. دیده‌بان محلّهٔ بدنام: راوی از اختیار یا جبر دیده‌بان محلّه، به اختیار یا جبر خود نقب می‌زند: «و باز پاسبان به دیده‌وری افراد مشغول می‌شد. آه، شاید او هم مثل من تنها یک دیده‌بان بود...»(همان:۴۸)

۳. قورباغه و مگس از طرفی و گربه و غذایش از طرف دیگر: «ماشین قیامت درست مثل قورباغه عمل کرده بود و ما هم مثل مگس؛ او حرکت ما را دیده بود و بعد زبانِ درازش را پرت کرده بود تا ما بهش بچسبیم.»(همان:۳۱۴) «اگر گربهٔ بدبخت هم، مانند قورباغه، منتظر حرکت غذایش می‌ماند، چه سرنوشتی در انتظارش بود؟»(همان: ۲۳۰)

۴. هفت طبقهٔ ساختمان مهندس: با توجه به میله‌هایی برای طبقهٔ بعدی که حاکی از رشد و تعالی انسان است و یا مکانی برای سقوط، همان مفهوم عمل یا اراده را در مقابل سکون منتقل می‌کند: « و هفت طبقه پایین رفتن، فقط برای یک چکه آب؟ واقعاً نمی‌ارزید.»(همان:۹۴)

۵. ساعت مچی اسدالله و ساعت برج: هر دوی اینها، جبر حاکم بر فکر انسان را مطرح می‌کنند. راوی جایی تحت تأثیر مهندس می‌گوید: «ساعت بند فلزی اسدالله، با صفحهٔ شطرنجی سیاه و سفید و عقربه‌هایی که دایره‌وار، حولِ محور باطل می‌چرخیدند. عقربهٔ ثانیه شمار... از روی عقربه‌ها می‌گذشت و آن را ریشخند می‌کرد.»(همان:۱۷۰)

دو بخش آغازین و پایانی رمان با نقل نوشته‌هایی مکتوب همراه است. در ادامه با نثری سنگین مواجه نیستیم. گنجینهٔ لغات شخصیّت‌های رمان، متفاوت است و با یک زبان سخن نمی‌گویند. هر کس متناسب با خصوصیّات روحی،

اجتماعی، سطح تفکّرات و سمت و سوهای عقیدتی خود حرف می‌زند. سبک زبانی اثر، سبک گفتاری و عامیانه است که در آن با بهره‌گیری از جملات و اصطلاحات معمولی و حذف کلمات ثقیل از گفتگو، دایرهٔ مخاطبان خود را هر چه وسیع‌تر می‌کند: «گوشی را، همچون گربهٔ پشمالوی خودش که بر دو پا می‌ایستاد و پاچهٔ شلوارش را چنگ می‌زد، دو دستی قاپیدم و نگاهش کردم.» (همان:۲۶۱)

در این رمان، استفاده از یکی از زیر شاخه‌های جریان سیّال ذهن که تک‌گویی درونی مستقیم است، باعث شکستن ساخت خطّی زبان می‌شود. ویژگی اساسی زبان تک‌گویی درونی مستقیم در این رمان، ابهام است. موسی پس از تصوّر شکست خوردن در عملیّات فریب رادار دشمن، در فشار روانی بالا و ناتوانی جسمی، حالت طبیعی خود را از دست می‌دهد؛ بنابراین، ذهن او مرتّب از توصیف یک اندیشه به اندیشهٔ دیگری منتقل می‌شود امّا آشنایی مخاطب با وقایعی که شخصیّت اصلی در گذشته از سر گذرانده است، محتوای تک‌گویی درونی مستقیم، را برای او قدری واضح می‌کند. تک گویی‌درونی مستقیم، بدون هرگونه امکانات نگارشی و سجاوندی ویژه، برای تمایز ظاهری در رمان حضور پیدا می‌کند.

استفاده از زبان بی‌سیمی و کوتاه، تنوّع زبانی رمان را بالا می‌برد. تکیه کلام مهندس نیز مملو از مهرهٔ سیاه شطرنج و محل کار سابق او یعنی پالایشگاه است. «ماشین قیامت» نیز نامی بود که او بر روی رادار فرانسوی سامبلین گذاشت؛ البتّه ماشین قیامت در داستان‌های علمی ـ تخیلیِ جهان، وسیله‌ای است که می‌تواند یک سیّاره را نابود و قیامت به پا کند. در اوّلین برخورد شخصیّت مهندس و شخصیّت موسی؛ مهندس بر آن است تا از ساخت زبانی معمول خود، فرار کند و به زبان دیگر(انگلیسی) پناه برد و ناتوانی در بیان آنچه حس و تجربه می‌کند را به شخصیّت موسی و در نهایت مخاطب القا می‌کند. او معنای کلمهٔ what را در چندین مورد از موسی می‌پرسد و جواب «چه» موسی را قبول نمی‌کند. گنجینهٔ لغات موسی، سرشار از اصطلاحات نظامی و به خصوص اصطلاحات رانندگی

است. استفاده از اصطلاحات نظامی و واژه‌های خاص شغل و منطقهٔ جنوب مثل گرید، فورمن، فیدوس و پاپتی و ... رمان را واقعی‌تر و عینی‌تر جلوه می‌دهد. این اصطلاحات بر کل زبان رمان چیره و غالب نیستند و به وجه تمثیلی آن لطمه نمی‌زنند. جز در چند مورد که گویش اصفهانی و بوشهری از سوی رانندهٔ وانت آبی و مادر و پدرِ جواد در مکالمه آشکار می‌شود، از گویش دیگری در مکالمهٔ شخصیّت‌های رمان استفاده نمی‌شود. در واقع، نویسنده تلاش می‌کند تا گونه‌های اجتماعی بسازد و زبان شخصیّت‌های رمانش، نشان دهندهٔ این گونه‌ها باشد؛ تا البتّه نمی‌توان این گونه‌سازی را در حدّ تیپ به حساب آورد.

نتیجه

مهارت به کارگیری عناصر داستان در رمان «شطرنج با ماشین قیامت»، این رمان را به اثری با ارزش تبدیل کرده است. برای بیان ابعاد وسیع درون‌مایهٔ رمان، از ژانر ادبی تمثیل استفاده شده است که در کنار کاربرد استدلالی خود در این رمان، با ایجاد درگیری دوگانه در درک سمبل‌ها و کلّ رمان، بافت پیچیده‌ای از معانی را به مخاطب منتقل می‌کند. پویایی و حرکت در انتخاب شیوه‌های روایتی، جابه‌جایی صحنه‌ها و استفاده از عدسی‌های گوناگون در صحنه‌پردازی و استفاده از دو زمان بیرونی و درونی، سرعت کنش‌های این رمان را تشدید کرده است.

چینش دقیق و متوالی پیرنگ رمان به گونه‌ای است که زمینه‌ساز نزدیکی هر چه بیشتر مخاطبان به شخصیّت‌های رمان شده است. به علاوه خلاقیّت این رمان در انتخاب دو راوی غالبِ من سوم شخص محدود و من نمایشی، به مخاطبان اجازهٔ خروج از نگاه راویِ واحد را می‌دهد و نقش فعّال پردازش را به آنان واگذار می‌کند و در کنار شیوهٔ روایتی کانون درونی- باز نمود همگن، با استفاده از شیوهٔ روایتی کانون بیرونی- بازنمود همگن، تلاش شده است تا لحن شخصیّت‌های مؤثّر، واقعی شود و از آنجا که راوی از نوع راوی اتکا ناپذیر است، نقش خواننده برای درک ساختار وسیع طنزها و تهکّم‌ها در رمان افزایش یابد. شیوهٔ اصلی برای شخصیّت‌پردازی در این رمان، روایت، گفتگو و کنش

شخصیّت‌های رمان است که به نمایشی کردن بیشتر اثر کمک می‌کند. همچنین استفاده از سبک زبانی گفتاری و عامیانه، دایرهٔ مخاطبان این رمان را گسترده‌تر کرده است.

منابع

۱. آدام، ژان میشل و، رواز فرانسواز، ۱۳۸۳، **تحلیل انواع داستان(رمان، درام، فیلم نامه)**، ترجمهٔ آذین حسین زاده و کتایون شهپرراد، تهران: قطره.

۲. آلوت، میریام فاریس،۱۳۶۸، **رمان به روایت رمان نویسان**، ترجمهٔ علی محمّد حق شناس، تهران: مرکز.

۳. احمدزاده، حبیب، ۱۳۸۷، **شطرنج با ماشین قیامت**، چاپ هشتم، تهران: سورهٔ مهر.

۴. اخوت، احمد، ۱۳۷۱، **دستور زبان داستان**، اصفهان: فردا.

۵. اسکولز، رابرت،۱۳۷۷، **عناصر داستان**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

۶. انوشه، حسن،۱۳۷۶، **فرهنگنامهٔ ادب فارسی**، ج۲، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۷. بیات، حسین،۱۳۸۷، **داستان نویسی جریان سیّال ذهن**، تهران: علمی و فرهنگی.

۸. پارسی نژاد، کامران،۱۳۸۴، **جنگی داشتیم و داستانی داشتیم**، تهران: صریر.

۹. تولان، مایکل جی،۱۳۸۳، **درآمدی نقّادانه ــ زبان شناختی بر روایت**، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۱۰. جمالی، زهرا،۱۳۸۵، **سیری در ساختار داستان**، تهران: همداد.

۱۱. حنیف، محمّد،۱۳۷۹، **راز و رمز داستان‌نویسی**، تهران: سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، مدرسه.

۱۲. رضی، احمد و فیض، مهدیّه،۱۳۸۵، «**تحلیل عناصر داستانی در قصّه‌های مقالات شمس تبریزی**» **پژوهش زبان و ادبیّات فارسی**، شماره ۶، صص ۶۸ــ ۵۱.

۱۳. سلیمانی، محسن،۱۳۸۷، **رمان چیست؟**، تهران: سورهٔ مهر.

۱۴. فورستر، ادوارد مورگان،۱۳۶۹، **جنبه‌های رمان**، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.

۱۵. کوندرا، میلان، ۱۳۷۲، **هنر رمان**، ترجمهٔ پرویز همایون پور، تهران: قطره.

۱۶. لزگی، حبیب الله و سجادی صدر، احمد علی،۱۳۸۴، «**بررسی امکانات روایی زاویهٔ دید سوم شخص محدود و دانای کل در خلق ترس و تعلیق**»، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره،۱۵۱، صص ۹۸ ـ ۸۱.
۱۷. مستور، مصطفی،۱۳۷۹، **مبانی داستان کوتاه**، تهران: مرکز.
۱۸. مرتجی، مریم، ۱۳۸۸، «**شطرنج با ماشین قیامت**»، سایت اینترنتی کتاب نیوز به نشانی www.ketabnews.com .
۱۹. مطهری راد، مریم،۱۳۸۸، «**شما در ذهن مخاطب فقط کلید می زنید**» (گفتگو با حبیب احمد زاده)، سایت اینترنتی سازمان تبلیغات اسلامی به نشانی www.IDO.IR.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی