فصلنامه دولت‌پژوهی جمهوری اسلامی ایران، دوره جدید، سال ششم، شماره چهارم، زمستان ۱۳۹۹: ۹۹ ـ ۷۹

دگردیسی خاطره به داستان در ادبیات دفاع مقدس با رویکرد به رمان آتش به اختیار

محمود حدادیان *
حبیب‌الله عباسی **

دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۲۹
پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۲/۰۶

چکیده

خاطره‌نویسی یکی از انواع ادبی و شکلی از نوشتار است که در آن نویسنده، خاطرات خود یعنی صحنه‌ها یا وقایعی را که در زندگی‌اش روی داده و در آنها نقش داشته یا شاهدشان بوده، بازگو می‌کند. با توجه اینکه اتکای خاطره، به ذهن نویسندهٔ آن است، نویسنده با زاویه دید خود با حوادث روبه‌رو شده و با گذشت زمان، آنها را در ذهن انباشته است و هنگام نوشتن نیز با تکیه بر توانایی نوشتاری و هنری خود آنها را بازآفرینی می‌کند. همین متغیرها است که می‌تواند خاطره را در فرایند دگردیسی، از روایت ساده یک حادثه تاریخی به اثر ادبی خواندنی و ماندگار تبدیل کند. با شروع جنگ هشت‌ساله رژیم صدام علیه ایران، بسیاری از رزمندگان ایرانی به نوشتن خاطرات و یادداشتهای روزانه اقدام کردند. وسعت و عظمت جنگ تحمیلی باعث شد این خاطرات و یادداشتها، ضمن بیان احساسات و افکار آنان در حکم مستندات تاریخی، برای تبیین واقعیتهای جنگ و نیز خلق داستان مورد استفاده قرار گیرد. رمزگشایی از فرایند دگردیسی خاطره به داستان در ادبیات پایداری، مسئله‌ای است که تحقیق و پژوهش در آن، ضمن تدوین و تعریف اصول و قواعد دگردیسی خاطره به داستان، زمینه‌ساز موفقیت هرچه بیشتر نویسندگان برای خلق اینگونه آثار خواهد بود؛ لذا در این پژوهش دگردیسی خاطره به رمان را با تکیه بر رمان «آتش به اختیار» نوشته محمدرضا بایرامی مورد واکاوی قرار داده‌ایم. نتایج پژوهش نشان می‌دهد آتش به اختیار دارای شاخصه‌هایی همچون گفتگو، صحنه‌آرایی، حرکت در زمان، جریان سیال ذهن و... است که توانسته این اثر برخاسته از خاطره را به متنی ادبی تبدیل کند و به آن ماهیت ادبی ـ داستانی ببخشد.

کلیدواژه‌ها: رمان، خاطره، دگردیسی، ادبیات دفاع مقدّس، گونه

* نویسنده مسئول: مدرس مدعو دانشگاه تهران، تهران، ایران mhaddadi@ut.ac.ir
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران habibabbaci45@yahoo.com

مقدمه

تحول یک گونه ادبی به گونه‌ای دیگر، تحت تأثیر عوامل مختلف و برای اهداف گوناگون، پذیرفته شده، و بدیهی است که در طول تاریخ و در فرهنگها و جوامع مختلف می‌توان مصداقهای متعددی برای آن یافت. واقعگرایی و حقیقت‌مانندی دو عنصر تأثیرگذار در گونه ادبی «ادبیات پایداری» است؛ برای همین مخاطب هنگام خواندن آثاری از این دست به‌دنبال آن است. از دیگر سو با عنایت به اینکه هر قصه و داستانی، منظوم یا منثور، ناگزیر از خاستگاه و منبع الهام است، بیراه نیست اگر مهمترین منبع الهام‌گیرنده ادبیات پایداری و دفاع مقدس را «وصایا»، «خاطرات مکتوب»، «خاطرات شفاهی» بی‌واسطه یا باواسطه، «گزارشها»، «تجربیات» و... از عرصه‌های مقاومت و جنگاوری و مبارزات مردمان بدانیم که در سیر تحول خود، صورتی ادبی گرفته‌اند. با کمی تحقیق در ادبیات داستانی ایران و جهان درمی‌یابیم که بسیاری از «داستان»های جهان که برخی از آنها در زمره موفقترین و برجسته‌ترین آثار داستانی جهان قرار دارند، داستانهایی هستند که طی «فرایندی» از خاطرات شفاهی و یا مکتوب به داستان تبدیل شده، و یا لااقل بخشهایی از آنها، خودآگاه یا ناخودآگاه برگرفته از خاطرات و یافته‌های اجتماعی نویسنده‌اند. خاطره‌نویسی ازجمله موضوعاتی است که به‌عنوان یک گونه مستقل ادبی و تحت این عنوان سابقه چندانی ندارد؛ اما سفرنامه‌ها، تذکره‌ها، برخی شرح احوال اهل تصوف و برخی تاریخها را می‌توان جزو قدیمترین نمونه‌های خاطره‌نویسی در زبان فارسی به‌شمار آورد. خاطره‌نویسی در دوران قاجار بین برخی خواص و صاحبمنصبان رواج داشت. پس از دوران قاجار نیز این گونه ادبی با شدت و ضعف و در میان گروه‌های خاصی از جامعه به حیات خود ادامه داد؛ اما در دهه‌های اخیر خاطره‌نویسی به میان مردم عادی جامعه کشانده شد، بویژه در سالهای انقلاب و دفاع مقدس به‌عنوان گونه‌ای بدیع و مهم، مورد توجه نویسندگان زیادی قرار گرفت. با وجود اقبال عوام و خواص به این گونه ادبی، جز برخی کارهای پراکنده، اقدام علمی منسجم و مؤثری برای شناسایی و تدوین و تقویم مبانی و اصول این گونه ادبی صورت نگرفته است. با عنایت به این توضیحات، خاطره و خاطره‌نویسی به‌عنوان سوژه و منبع الهامبخش داستان‌نویس، موضوع تحقیق و پژوهش نویسندگان و محققان فارسی‌زبان قرار نگرفته است؛ لذا در این پژوهش دگردیسی خاطره به داستان در ادبیات پایداری با رویکرد به رمان آتش به اختیار از محمّدرضا بایرامی مورد مطالعه قرار گرفته است.

مبانی نظری پژوهش

خاطره

از یاد، خاطر و یا حافظه به توانایی انسان در یاد آوردن و بخشی از ذهن به منظور یادآوری نام برده شده است. خاطره به مَثَل، مظروفی است که در این جایگاه و پایگاه منزل، و بعضا آن را اشغال می‌کند؛ «از این رو، خاطره را می‌توان به جهتی انفعال و بازتاب ذهن در برابر رویدادهایی دانست که در حافظه جای گرفته، و یا نتیجه یادآوری آنچه در ذهن است به‌شمار آورد. در هر حال خاطره، رویدادی است که شایستگی ثبت و ماندگاری در ذهن را یافته است (کمری، ۱۳۸۳: ۲۸ ـ ۲۹)؛ به این ترتیب خاطره آن چیزی است که در مسیر زندگی و تجربیات روزانه در ذهن جای گرفته است و حسب اهمیت یا توجه فرد خاطره‌اندوز نسبت به آن در حافظه مانایی و پایایی می‌یابد و یا از مرحله خاطرات کوتاه‌مدت به مرحله خاطرات بلندمدت منتقل می‌شود. «خاطره‌نویسی یکی از انواع ادبی و شکلی از نوشتار است که در آن نویسنده خاطرات خود، یعنی صحنه‌ها یا وقایعی را که در زندگیش روی داده، و در آنها نقش داشته، یا شاهدشان بوده است، بازگو می‌کند» (دهقان، ۱۳۸۶: ۱۳۷).

از آنجا که خاطره مفهومی است که همزمان در علومی همچون روانشناسی و روانپزشکی و نیز ادبیات مورد تحقیق و بررسی قرار می‌گیرد، تعریفهای متفاوتی از آن ارائه شده است. گروهی آن را مترادف و برابر با خاطر یا حافظه و ذهن دانسته‌اند. گروهی آن را محصول تراوشهای ناخودآگاه ذهن تعریف کرده‌اند و گروهی بر این باورند که «خاطره، بخشی از محفوظات است که از برجستگی و ویژگی خاصی برخوردار باشد» (واحد، کلهر و معادی‌خواه، ۱۳۶۴: ۱۴۳)؛ ولی نویسندگان و اهل ادب، خاطرات را اموری می‌دانند «که بر شخص، گذشته، و آثاری از آن در ذهن شخص مانده باشد؛ گذشته‌های آدمی، وقایع گذشته که شخص آن را دیده یا شنیده‌است، دیده‌های گذشته یا شنیده‌های گذشته» (کمری، ۱۳۸۳: ۲۶). هم‌چنین در تعریف خاطره بیان شده است که «خاطره اثری است مکتوب که در نتیجه یادآوری و نگارش شرح حالات، حوادث و ماجراهایی خلق می‌شود که در زمان و مکان معینی به‌وقوع پیوسته و به‌دلیل مشاهده یا استماع یا حضور از کیفیت واقع آن اطلاع حاصل گردیده است» (صحرایی، ۱۳۸۹: ۶۶۹).

برخی خاطره‌نویسی را زیرگونه‌ای برای گونه‌ای دیگر می‌دانند؛ ولی تلقی نگارنده این است که

از آنجا که در دوران معاصر بویژه پس از انقلاب و دوران دفاع مقدس خاطره‌نویسی با گستره‌ای وسیعتر از گذشته به‌عنوان روشی شایع برای ثبت وقایع و تجربیات تلخ و شیرین عموم افراد بویژه سیاستمداران و رزم‌آوران درآمده، و از حیث تکثر آثار و نیز اقبال عمومی و نیز توجه رو به افزایش منتقدان بر زندگینامه و حتی برخی گونه‌های قدیمتر ادبی پیشی گرفته است و با لحاظ‌کردن نظر تودوروف مبنی بر شکل‌گیری نظام ژانرها با تکیه بر ویژگیها و شاخصه‌ها و تمایزات امور ادبی (تودوروف، ۱۱۳۷۹: ۱۵۷)، می‌توان آن را «گونه مستقل ادبی» دانست. در اطلاق خاطره به گونه‌های مختلف علمی و ادبی، بعضی نیز «خاطره‌نویسی» را از باب اینکه به وقایع‌نگاری نیز می‌پردازد، نوعی تاریخ‌نگاری و مترادف با آن دانسته‌اند (عباسی و مهرکی، ۱۳۸۸: ۳)؛ هرچند گروهی از منتقدان و محققان نه‌تنها در اینکه خاطره‌نویسی گونه‌ای ادبی هست تردید نکرده‌اند، بلکه آن را طبقه‌بندی کرده و به‌دلیل وجود «احساسات و عواطف... جزو ادب غنایی محسوب» کرده‌اند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۷۰). در این پژوهش، نویسنده تلاش می‌کند ضمن اثبات اینکه «خاطره‌نویسی» گونه‌ای مستقل ادبی است، خاطره را به‌عنوان «زیرساخت و بستر تولد داستان» مورد بررسی و تحلیل قرار دهد؛ به عبارتی نویسنده معتقد است بسیاری از داستانها چهره تحول‌یافته خاطراتِ «خاطره‌اندوز» یا نویسنده داستان است به این معنی که خاطراتِ نویسنده، طی فرایندی دستخوش «دگردیسی» می‌شود و خود را در هیبت «ژانری» جدید به نام «داستان» به مخاطبان عرضه می‌کند.

دگردیسی خاطره به داستان

تحول و دگردیسی در پدیده‌ها، بدیهی و پذیرفته‌شده، و هنر و ادبیات نیز از این مقوله، که غالبا سیری تکاملی دارد، مصون نبوده است به این معنی که غالب پدیده‌ها در انواع گوناگون، حسب شرایط، مقتضیات و نیاز بهره‌وران و مخاطبان خود دستخوش تغییر و دگردیسی می‌شود؛ به عبارتی تحول و دگردیسی در محیط زیست و حیات طبیعی، لازمه بقا و استمرار حیات است و در حیات بشری و عرصه زندگی اجتماعی در عین حال که برای استمرار حیات لازم است، ضرورت تکامل و رشد علمی، عقلانی و عاطفی نیز هست.

به نظر من بهتر است در این میان نظری بین نظریه فرمالیست‌های روسی و نظر کسانی که دیدی جامعه‌شناسانه نسبت به انواع دارند، اتخاذ کنیم؛ یعنی معتقد باشیم که تغییر و تحول انواع، هم به تغییر و تحول اجتماعی بستگی دارد و هم تا حدودی مستقل است؛ به این معنی که از قوانین خودِ

آن نوع و زمینه‌های ادبی آن پیروی می‌کند؛ یعنی سرگذشت هر نوع به سرنوشت آن نوع در گذشته‌ها هم مربوط است (شمیسا، ۱۳۷۳: ۳۶).

اگر بپذیریم آثاری همچون تاریخ بیهقی و تاریخ جهانگشا و یا حتی سفرنامه‌ها و گلستان سعدی ـ درصورتی که سفرهای سعدی را واقعی بدانیم و حکایات را حاصل تجربیات واقعی وی ـ (صفا، ۱۳۸۱: ۵۹۳/۳)، محصول خاطرات نویسندگان خود است، می‌توان خاطره‌نویسی را در تاریخ ادبیات ـ نه به‌عنوان گونه‌ای ادبی ـ دارای پیشینه‌ای دیرین (نورایی و ابوالحسنی ترقّی، ۱۳۸۹: ۹۷) دانست؛ چرا که در تاریخ جهانگشا، عطاملک جوینی غالبا مشاهدات و شنیده‌های خود را شرح می‌دهد (عباسی و مهرکی، ۱۳۸۸: چهل ـ چهل و هفت، ۶) و نیز ابوالفضل بیهقی در غالب بخشهای اثر مستندش، حسب نقل خودش، مشاهدات و خاطرات دیداری و شنیداری خود را در قالب تاریخ بیان می‌کند (صفا، ۱۳۸۱: ۸۹۱/۲) و نیز سعدی با بیانی شاعرانه مشاهدات و خاطراتِ «از سرگذشته» خود را به رشته تحریر می‌کشد. «خاطره‌نویسی» با سبک و سیاق جدید و تحت عنوان «گونه‌ای نویافته» در ایران سابقه چندانی ندارد. آغاز این‌گونه جدید را در ایران به عصر قاجار، و اواخر دوران ناصرالدین شاه بویژه بعد از سفر تنی چند از دانشجویان از جمله میرزا صالح شیرازی به تشویق عباس میرزا برای کسب علم، به اروپا می‌رسانند. «میرزا صالح شیرازی با نوشتن سفرنامه خود به اروپا، پایه‌گذار جنبشی در ایران شد... میرزا صالح اندکی پس از بازگشت به تبریز در سال ۱۱۹۸ خورشیدی (۱۸۱۹ میلادی) بر اساس یادداشتهای سفر، سفرنامه‌اش را نوشت و منتشر کرد. انتشار این کتاب سرآغاز خاطره‌نویسی ایرانیان شد» (دهقان، ۱۳۸۶: ۶۱).

انحصارگرایی در خاطره‌نویسی در دوران قاجار تا حدودی شکسته شد و خاطره‌نویسی در چرخشی واضح بین طبقه متوسط اجتماعی نیز پایگاهی برای خود دست و پا کرد تا آنجا که حدود ۲۷ اثر با موضوع خاطره‌نویسی در دوره قاجار نگاشته شد (عباسی و مهرکی، ۱۳۸۸: ۳)؛ ولی با وجود ادامه سیر تکاملی این‌گونه نویافته، خاطره‌نویسی برای رسیدن به پایگاهی مستقل در میان انواع ادبی باید مسیری طولانی را طی می‌کرد؛ چرا که هنوز به نفوذ در همه طبقات اجتماعی موفق نشده بود، بلکه بیشتر بین اهل سیاست، نظامیها و گاهی طبقه اشراف و کمتر بین دانشمندان و اهل تحقیق مورد توجه قرار گرفت. این امر تا پیش از پیروزی انقلاب اسلامی ـ که اقشار فرودست و عامه مردم کمترین بهره را از این گونه ادبی برده‌اند ـ ادامه داشت؛ ولی از دهه چهل شمسی، خاطره‌نویسی مورد توجه بیشتر عامه قرار گرفت. پیروزی انقلاب اسلامی و بویژه دفاع مقدس و

حوادث ذیل آن از یک‌سو و ضرورتهای ناشی از این دو رخداد مهم از دیگر سو، خاطره‌نویسی را به‌عنوان اتفاقی همه‌گیر و حتی ضرورت وارد زندگی انقلابیون و رزمندگان جبهه‌ها کرد. از دیگر سو لزوم انتقال تجربه و نیز ثبت رشادتها و از خودگذشتگی‌ها، توجه و نگاه ویژه نهادهای فرهنگی مرتبط را به ثبت و جمع‌آوری تاریخ شفاهی و سیر تحولات و وقایع جنگ جلب کرد تا آنجا که مراکز و دفترهای ویژه‌ای برای این منظور تشکیل شد. این خیزش عمومی بعد از دوران هشت‌ساله دفاع مقدس نیز با هدف مستندسازی دفاع مقدس با حمایت و هدایت نهادها و سازمانهایی همچون «حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی»، «بنیاد حفظ آثار و نشر ارزشهای دفاع مقدس»، «بنیاد شهید و امور ایثارگران»، «خانه کتاب»، «پژوهشگاه علوم و معارف دفاع مقدس» و... ادامه یافت. نتیجه این تلاشها تألیف و تدوین و انتشار ده‌ها اثر از خاطرات رزمندگان، وابستگان آنها و ساکنان مناطق جنگی و یا تألیف و انتشار ده‌ها داستان مبتنی بر خاطرات رزمندگان بود. داستانهایی که نویسندگان آن یا رزمندگانی بودند که مستقیما در جبهه‌های نبرد حضور داشتند و خاطرات خود را با بهره‌گیری از هنر نویسندگی به داستان تبدیل کردند و یا نویسندگانی بودند که با بهره‌گیری از خاطرات مکتوب و یا خاطرات شفاهی خلق کردند؛ به همین دلیل داستانهای دسته اول بیشتر مبتنی بر تجربه فردی نویسندگان است؛ اما خاطرات دسته دوم ضمن اینکه مایه‌هایی از حقایق و تجربیات رزمندگان را در خود دارد، غالبا بر تخیل نویسندگان خویش متکی است. «جریان‌شدگی» و «جریان‌سازی» خاطره‌نویسی در طول سالهای دفاع مقدس و پس از آن موجب شد گروهی از نویسندگان مانند «علی‌رضا کمری»، «احمد دهقان»، «کامران پارسی‌نژاد» و... و مراکزی چون حوزه هنری، بنیاد حفظ آثار و ارزشهای دفاع مقدس و... با احساس نیاز و حسب ضرورت به تألیف کتابها و جزوه‌هایی اقدام کنند که طی آن با بیان اصول و مبانی‌ای برای خاطره‌نویسی، نویسندگانِ خاطرات را با قواعد و روشهای خاطره‌نویسی آشنا کنند.

با توجه به این توضیحات و با تأمل در پیشینه دگردیسی انواع ادبی، که نمونه‌های بسیاری از آن را در طول تاریخ ادبیات فارسی و نیز ادبیات معاصر می‌توان نشان داد، موضوع دگردیسی خاطره به داستان نیز همانند تحول و دگردیسی دیگر انواع تحول‌یافته ادبی، نه موضوع غریبی است و نه می‌تواند غیرقابل توجیه باشد؛ چرا که شاکله اصلی بسیاری از داستانها (در گونه‌های مختلف آن) و نیز عناصر داستانی و بخشهای زیادی از همه داستانها در خاطرات نویسندگان آن ریشه دارد؛ به این معنی که نویسندگان و نگارندگان داستانها در آفرینش اثر داستانی خود بهره‌های فراوان از

خاطرات و تجربیات زندگی فردی و اجتماعی خود و یا دیگران برده‌اند؛ با این توضیح که این بهره‌مندی یا آگاهانه و با طرح و برنامه صورت گرفته و یا تحت تأثیر ناخودآگاه خالقان آثار داستانی بوده است.

نقد و تحلیل

خلاصه رمان آتش به اختیار

عده‌ای سرباز، بعد از یک عملیات سنگین از سوی دشمن، هنگام فرار، راه خود را گم کرده‌اند. این جمع با فرار از دست نیروهای دشمن به دام هوای سوزاننده و عطش‌آفرین تابستان و بیابانی سخت و خشک می‌افتند؛ ولی با تمام تلاش در پی پیداکردن راه نجات و «روشنایی» هستند. با وجود سختی‌های فراوان، هرگز راهی پیدا نمی‌شود. تشنگی و سختی راه، یکی یکی آنها را یا از پا می‌اندازد و یا به کام ناامیدی و یأس می‌کشد و از سویی خط محاصره دشمن ـ عراق ـ آنها را تهدید می‌کند. این همه فی‌الجمله مایه تلاش بیشتر برخی از اینان است و هم موجب یأس و ناامیدی تعدادی دیگر. داستان از زبان سربازی روایت می‌شود که نویسنده‌ای ناکام و بی‌توفیق است و پیش از آن، تمام آرزویش این بود که خاطرات باشکوه و پرتنش و قدیمی اجدادش را بنویسد؛ اجدادی که در زمره خانها و بزرگان ایل و قبیله و دایماً در کشمکش بودند ولی در گذر زمان، دیگر هیچ نشانی از آن شکوه و بزرگی باقی نمانده است. نویسنده، روایت اصلی را با داستانهای میانی و فرعی مختلفی که در فواصل مختلف قطع می‌شود و با عبور از بخشهایی از داستان، دوباره ادامه می‌یابد، می‌آمیزد؛ اما با وجود بهره‌گیری از این روش و توسعه نسبی داستان، خواننده را همانند شخصیت‌های فعال داستان خود در پایان کتاب در حالت تعلیق رها، و روایت سرگردانی سربازان وحشت‌زدهٔ تشنه را به سرانجامی از پیش تعیین‌شده ختم می‌کند و اجازه می‌دهد خواننده به نتیجه‌ای «خودیافته» دست یابدکه زمینه آن در این داستان محدود است.

تحلیل عنصر خاطره در رمان آتش به اختیار

به باور بایرامی: «در نیروهای مسلح، اصطلاحی تحت عنوان "آتش به اختیار" وجود دارد که به‌واسطه آن، برخی یگانهای مسلح، این اجازه و اختیار را می‌یابند تا بدون هماهنگی با مرکز فرماندهی و در زمانی که شاید امکان کسب فرمان نیست به‌سوی هر جنبنده یا شیء پرنده‌ای آتش

بگشایند؛ در عین حال همین اصطلاح جنگی را دیده‌بان‌ها نیز به کار می‌برند و از آن بوی جنگ سنگین می‌آید. وقتی گفته می‌شود آتش به اختیار، یعنی هرجا را که زدید، زدید و همه جا هدف است. ازسوی دیگر، می‌تواند نشانه آشفتگی و به‌هم‌ریختگی باشد و شدت جنگ را نشان دهد. درواقع، چون این عنوان توانسته است بار کلی داستان را به عهده بکشد از آن استفاده کرده‌ام» (بایرامی، ۱۳۹۰، پایگاه جامع فرهنگ ایثار و شهادت).

انتخاب نام «آتش به اختیار» برای این رمان صرفاً به‌دلیل صحنه‌ای نیست که در قسمت‌های پایانی داستان بیان شده است؛ بلکه به‌نظر می‌رسد این نام، جنبه نمادین دارد؛ چرا که نمادگرایی و توجه به سمبلها از دیگر ویژگیهای داستانهای دفاع مقدس است. محور بودن مذهب و معنویت در این داستانها موجب شده است نمادگرایی در بعضی از داستانها جلوه و نمود بیشتر پیدا کند. رمزها و نمادها در داستانهای برگرفته از خاطرات، عموماً رمزها و نمادهایی است که حاصل تلاش و اندیشه نویسنده داستان است؛ مبتنی بر آنچه بیان شد، می‌توان دریافت در عین حال که عنوان آتش به اختیار، بیانگر ازهم‌گسیختگی در جنگ و گسست ارتباطات و پراکندگی رزمندگان است که هر نظامی و هر فردی که صاحب قبضه‌ای است، می‌تواند به اختیار خود تیراندازی کند و آتش به اختیار داشته باشد، نامی نمادین و بسیار هوشمندانه است که وجهی کاملاً تمثیلی دارد و با درونمایه اثر در ارتباط کامل و مستقیم است و به خواننده از ابتدای داستان در مورد به‌هم‌ریختگی فضای داستان و روابط داستانی ذهنیت می‌دهد. باتوجه به عدم رعایت روایت خطی در آتش به اختیار و بهره‌گیری فراوان و دفعی نویسنده از بازگشت به گذشته و رجوع به آینده[1]، نوعی آشفتگی از داستان دریافت می‌شود که موجب می‌شود نام داستان با درونمایه اثر همخوانی پیدا کند. فراوانی استفاده از بازگشت به گذشته به اندازه‌ای است که یکی از منتقدان اظهار کرد: «به گمان بنده اگر فلاش‌بکها را از این کتاب جدا کنیم، این اثر به داستان بلند مبدل می‌شود» (جلالی زنوزی، ۱۳۹۰، خبرگزاری فارس). داستان در سیر روایت خویش با درهم‌آمیختگی گذشته و حال و عدم رعایت زمان خطی روبه‌رو است. این نکته ضمن افزودن بر داستانوارگی اثر و ایجاد نوعی تخیل القایی به علت تکرار و نیز بی‌قاعدگی و گسست و پیوستهای مستمر و نیز جملات توصیفی مکرر، خواننده را با سردرگمی در ایجاد ارتباط و انسجام در بخشهای مختلف داستان روبه‌رو می‌کند. این ویژگی اثر که می‌تواند در کلیت و انسجام داستان نقیصه‌ای تلقی شود در عین حال خواننده را در

1. Flashback and Forward Flash

همذات‌پنداری با شخصیت‌های داستان و در بازآفرینی ذهنی صحنه و حوادث داستان یاری می‌کند. بایرامی در رمان آتش به اختیار با استفاده از جریان سیّال ذهن، که حاصل تقلّای نویسنده است نه محصول ذهن شخصیت‌های داستان، و با به تصویر کشیدن دنیای درونی افراد در رویارویی با موقعیت‌های مختلف، اثر را به رمانی درونگرا بدل می‌کند. او تلاش می‌کند با انتخاب زاویه دید مناسب و با کمک راوی به عمق روح انسان رسوخ کند و جریان تأثیرپذیری و دریافتهای درونی وی را باز نماید. آنچه در کلیت این داستان روایت می‌شود شکل دگردیسی‌یافته و به تکامل‌گراییده تجربیات "هفت روز آخرِ" حضور نویسنده در جبهه‌های جنگ است که تمام فکر و ذهن و اندیشه نویسنده تحت تأثیر آن است. در میان همه عناصر دلهره‌آور خاطرات نویسنده، اعم از مرگ به دست دشمن، اسارت، محاصره، حیوانات درنده، مرگ و پریشانحالی دوستان و...، عنصر محوری در این میان آب و خاطره تشنگی روز و شب اول از هفت روز است. اینکه داستان بر خاطرات نویسنده مبتنی است دلیل بر خالی‌بودن اثر از خلاقیت نویسنده و یا عدم تأثیرگذاری شرایط زمان بازآفرینی اثر داستانی بر داستان نیست؛ بلکه "بعد از زمانی بودن" داستان، سیر تکوین اثر را با شگردهای داستانی و خلاقیتهای هنری همراه می‌کند. تأثیر "بعد از زمانی بودنِ" خاطرات بایرامی بر نگارش رمان آتش به اختیار، حتی بدون مقابله آن با خاطره نوشته وی، "هفت روز آخر"، مشهود است؛ چرا که گلایه‌های نویسنده، که از زبان شخصیت‌های داستان مطرح می‌شود و ناشی از اشراف بر آینده است درفرایند دگردیسی خاطره به داستان و تکوین اثر داستانی، خود را بازمی‌نمایاند، مؤید این مطلب است؛ به‌عبارتی "هفت روز آخر" در سیر تکوین خود به رمان "آتش به اختیار" از عنصر داستانی "نگاه به آینده" بهره می‌برد. همراه‌بودن داستان با عنصر آینده‌نگری ناشی از تأثیرپذیری نویسنده از زمان "حال" خود است؛ یعنی نویسنده در خلال داستان برخی از حوادث را که در سالهای پس از جنگ رخ داده است، پیشگویی می‌کند. او در عین حال که خود را نسبت به اتفاقات اساسی و اصلی داستان وفادار می‌داند، می‌گوید: «زمان حاضر هیچ‌گاه در نوع نگاه نویسنده بی‌تأثیر نیست» (جلالی زنوزی به نقل از بایرامی، ۱۳۹۰، خبرگزاری فارس)؛ اما معتقد است «این را "تغییر" نمی‌توان گفت. اینها "تفاوت" است که البته آن‌قدرها زیاد نیست که بتوان از آنها با عنوان "تغییر" یاد کرد؛ ولی قطعاً اگر همان زمان، نگارش رمان را ادامه می‌دادم، کمی متفاوت می‌شد و این تفاوت اجتناب‌ناپذیر است» (جلالی زنوزی، همان).

از نمونه نگاه به آینده‌های به‌کار رفته در رمان آتش به اختیار می‌توان به این موارد اشاره کرد با

این توضیح که بایرامی در آغاز رمان به توصیف صحنه‌هایی می‌پردازد که به گذشته مربوط است؛ امّا برای توصیف صحنه‌ها گوشه‌ای از آینده را ترسیم می‌کند:

«با آن پتویی که جلوی همه‌شان می‌اندازند که آدم را یاد این خلاهای موقتی می‌اندازد که در این خانه‌های در حال احداث که کارگرانی در آن مستقر می‌شوند که همه افغانی‌اند و یا شهرستانی و همه کوتاه و همه دارای قله‌های پخ و دامنه‌های رگه‌دار که وقتی جلو می‌روی یا جلوتر می‌روی، بهتر پیداست و می‌تواند نه سرباز که هر آدم دیگری را به اشتباه بیندازد که راهی است و محل گذری» (بایرامی، ۱۳۸۹: ۸).

بایرامی با نگاهی منتقدانه به برخی از برخوردهای نامناسب مأموران امر به معروف و نهی از منکر، نگاه گروهبان واحد را این‌گونه توصیف می‌کند:

با یک نگاه، نگاهی خیره و طلبکارانه. نگاهی مثل نگاه پاسبانها یا کمیته‌ای‌های جدید در وقتی که در خیابان یا جایی دیگر ـ ناخواسته ـ باهاشان چشم در چشم می‌شوی و زل می‌زنند به تخم چشم‌هایت. نگاهی که انگار ازت می‌خواهند اعتراف کنی به خلافکاری؛ یعنی کاری که حتّی ممکن است نکرده باشی و تو سر فرو می‌اندازی ـ تا مثلاً از بازجویی‌ای که حرفی در آن زده نمی‌شود خلاص بشوی یا شاید هم از ترس اینکه طرف جلو بیاید و بپرسد برای چه نگاه می‌کردی؟ همان کاری را که تو حق نداری با او بکنی ـ گروهبان واحد آن‌طور نگاهش کرده بود... (بایرامی، ۱۳۸۹: ۲۵ ـ ۲۶).

بایرامی دربارهٔ آداب جنگ در گذشته و امروز می‌گوید: «آن روزها دعوا و جنگ هم آداب خودش را داشت و رعایت هم می‌شد این آداب. مثل امروز نبود که مردکه حرام‌زاده بر دارد شیمیایی بزند توی شهرها و زن و بچه مردم را بندد به موشک» (بایرامی، ۱۳۸۹: ۷۰).

آتش به اختیار ویژگیهایی دارد که توانسته است این اثر برخاسته از خاطره را به متنی ادبی بدل کند و به آن ماهیت ادبی ـ داستانی ببخشد. هر چند نویسنده در به‌کارگیری این ویژگیها، گویی با هدف رسیدن به سبکی خاص در نویسندگی، اغراق و زیاده‌روی می‌کند و از این رهگذر از نسبت توفیق خود به سبک‌آفرینی و تأثیر حداکثری بر مخاطب می‌کاهد. ویژگیهایی چون:

الف. برجسته سازی زبان

ب. یکپارچگی عناصر سازنده داستان

ج. آشفتگی ذهنی راوی

د. روایتهای تو در تو

هـ نام کتاب

از آنجا که محتوا بر واقعیت مبتنی است و نویسنده نیز به علت تعلق خاطرش به دفاع مقدس و نیز به خاطر تأثیرپذیری غیرقابل انکار از رخدادحقیقی در تلاش است تا به سبب ارزش و اهمیتی که خاطرات برای او دارد ارتباط داستان و آن واقعیت ویژه را حفظ کند و در هر موقعیتی به خواننده یادآور شود؛ حتی با ایجاد تطابق و تناظر بین حوادث ریشه‌دار در تجربه شخصی خود و رخدادهای مخلوق داستان. محمدرضا بایرامی از تجربه نویسندگی قابل قبولی برخوردار است و ازسوی دیگر به علت تجربی‌بودن موضوع بر محتوا و موضوع داستان، که بخش محوری آن خاطرات خودش است نیز اشراف کافی دارد، شیوه روایت را بر شگرد وقفه استوار کرده است؛ به این معنی که نویسنده با استفاده از «بازگشت به گذشته» و بیان داستان در قطعات جدا از هم و جورچین‌وار روایتها از داستانهای فرعی در دل داستان اصلی بویژه بیان مُقطّع سرگشتگی و تشنگی سربازان در دشتهای گرم جنوب برای رسیدن به «آب» و «نور» سود می‌برد. در موقعیت‌های مختلف داستان می‌توان شاهد این وقفه بود؛ برای مثال این مورد را می‌توان در ماجرای «بدرخان» و آوردن سر برادرش «واعظ» از صفحه ۱۵۵ کتاب تا باز شدن روایت در صفحه ۲۲۳ مشاهده کرد. بایرامی شروع قصه بدرخان و واعظ را با این جملات آغاز می‌کند: بدرخان می‌گوید: «هر کس سر برادرم واعظ را برای من بیاورد، یک گاو به او می‌دهم و صدایش در همه آبه‌ها و آلاچیق‌ها می‌پیچید» (بایرامی، ۱۳۸۹: ۱۵۵). وی در ادامه به تبیین ماجرا می‌پردازد:

آیا آن شبی که میت خان نه به شهر که به روستای اجدادی و محل زندگی شیخ واعظ رفت تا خواهر او را برای برادرش حسین که به‌زودی جوانترین کربلایی آن محل می‌شد خواستگاری کند، هیچ‌کس به این نمی‌اندیشید که پای سواران قوجالبیگ‌لو که روزی یکی از آنها را زده بود و بدجوری هم زده بود و از بد جایی هم زده بود، به ده واعظ هم باز خواهد گشت (همان: ۲۰۹) و در انتها به مرگ واعظ اشاره می‌کند: «و این‌جوری است که خان از جایش بلند می‌شود و از بالای تپّه چشم می‌دوزد به راه و می‌داند که خبر مهمی می‌آید و برای او هم می‌آید: مژده بده خان! برادرت واعظ مرد» (همان: ۲۲۳).

نویسنده با کمک تأخیر در روایت، که به نظر برخاسته از ذهن آشفته راوی است نه تنها تعلیق متنی را فراهم می‌کند بلکه با آشفته‌سازی ذهن مخاطب، باعث همسویی ذهنی خواننده متحیرمانده

در فضای داستان با درونمایه داستان می‌شود. نکته‌ای قابل تأمل در رمان آتش به اختیار وجود دارد که در متن مبنا، یعنی هفت روز آخر، خبری از آن نیست و آن استفاده مکرر و بعضاً آزاردهنده نویسنده از جملات توضیحی و مترادف در پی هم است؛ این تکرار تا آنجا زیاد می‌شود که گاهی در پی یک جمله، گرچه ساده، سه یا چهار جمله توضیحی آورده می‌شود. هرچند این ویژگی، که مصنوعی‌بودن کاربرد آن گاهی به دل نمی‌نشیند در دو سوم اول داستان به فراوانی مشاهده می‌شود در بخشهای آغازین ثلث سوم داستان کمرنگ می‌شود؛ برای مثال می‌توان به این نمونه اشاره کرد:

خاکی گرم، پر پیچ و خم؛ نه به سفیدی که به زردی می‌زند، آن هم نه زردی یکدست که کم و زیاد شونده ـ هم‌چون نمایی از یک منظره که با دوربین ثابتی گرفته می‌شود در ساعات مختلف روز ـ که گاه به کاهی می‌رسد و گاه حتّی گویی نارنجی می‌شود ـ طوری که انگار یکی است؛ امّا هر بار جور دیگری به نظر می‌آید؛ چرا که با نور دیگری دیده می‌شود و انگار هر بار نورپردازی آن را عوض می‌کنند و یا کم و زیادشدن شیب و سرازیری و سربالایی رفتنش، باعث می‌شود آن را این‌طور ببینند در آن زاویه تابش و با آن نور بینش که برای این در راه‌رفتگان ـ که مدتی پیش در راه‌مانده‌گان بوده‌اند و حالا بویی را حس کرده‌اند و به کوهی رسیده‌اند که تمام نیازشان پشت آن است و برای همین هم نیرو گرفته‌اند ـ چنان لذتبخش است و چنان نیروزا و سبک‌کننده و سرخوشی‌آور که انگار در دشتی سبز و خرم و خنک و دل‌انگیز نشسته‌اند در کنار جویی... (بایرامی، ۱۳۸۹: ۷).

نویسنده در رمان واقعگرای خود با حداقل واژه‌ها، عناصر داستانی همچون توصیف، پرداخت، فضاسازی را در خدمت می‌گیرد و هویت داستانی اثر خود را تقویت می‌کند.

نکته دیگر ازجمله تفاوتهای ساختاری رمان واقعگرای آتش به اختیار با متن زمینه آن، هفت روز آخر است. منطق حاکم بر جنبه زیستی انسان حکم می‌کند فرد یا افرادی که در معرض تشنگی قرار دارند، هر چه از زمان تشنگی می‌گذرد ناتوانتر و بی‌حوصله‌تر شوند ولی در آتش به اختیار طرح روایت با ذهنیت رو به آشفتگی راوی و همراهانش ناهمخوان است؛ زیرا راوی و همراهان سرباز وی شرایط سختی را پشت سر می‌گذرانند و علی‌القاعده این امر باید موجب استهلاک و فرسایش توان ذهنی و جسمی شخصیت‌ها شود. هر چند نویسنده با توصیف بی رمقی، چگونگی راه‌رفتن و بازنمایی عطش رو به افزایش آنان از زبان راوی، سعی در به تصویر کشیدن این ناتوانی دارد؛ ولی آنچه خواننده به‌رغم بی‌انگیزگی و سرخوردگی و ناامیدی ناشی از تحیر سربازها در

بیابان در یک سوم انتهای کتاب، که می‌بایست اوج ضعف و کم‌توانی راوی و همراهانش باشد، شاهد نظم روایت در روایت و سپس فراوانی و نظم گفتگو بین شخصیت‌ها به‌صورت یک دور تکرارشونده است؛ حال اینکه بروز این حالت ناگزیر در هفت روز آخر به‌صورت طبیعی ازطریق نمایش رفتار و گفتار و حالات سربازها نمایانده می‌شود؛ برای مثال در رمان مورد بررسی می‌بینیم که با وجود خستگی فراوان، و تحلیل‌رفتن توان جسمی و ذهنی، سربازان آن‌قدر حوصله و انرژی دارند که مسائلی چالشی را مطرح می‌کنند:

مسعود گفت: پس فکر می‌کنی چه‌کار باید می‌کردم؟ آن هم در حالی که آن گنده گنده‌ها بی‌آن‌که بگویند، فلنگ را بستند و ماها را دادند دم توپ، ماهایی که حتّی آن‌قدر برای‌شان ارزش نداشتیم که یک خبر خشک و خالی حتی... فکر می‌کنی آمار شهدا چطوری بالا می‌رود؟ همینطوری ست دیگر. کافی ست هر کسی یک دسته را به کشتن بدهد از سر ناچاری یا...

حسن گفت: ولی همه‌اش که این‌طور نبود یا همیشه این‌طور نبوده. دسته سه را یادتان نیست مگه؟ جز معاون دسته هیچ‌کس باقی نماند. همه ترکش می‌خوردند و می‌رفتند... حمید گفت ما را حتی آشغال هم به‌حساب نیاوردند. مردم وقتی جایی اطراق می‌کنند، موقع رفتن آشغال‌هایشان را هم جا نمی‌گذارند، البته اگر با فرهنگ باشند (بایرامی، ۱۳۸۹: ۲۵۰ و ۲۵۱).

آشفتگی و عطش و رنجی که خواننده در توصیف و فضاسازی مشاهده می‌کند و به‌واسطه آن می‌بایست هرچه در دل دشت به‌جلو می‌رود، راوی تشنه‌تر، خسته‌تر و کلافه‌تر باشد و در نتیجه آن نتواند منسجم و با یک دور تکرارشونده قصه‌های تو در تو را بیان کند در گفتار و رفتار راوی دریافت نمی‌شود؛ یعنی آنچه می‌بایست منطقاً در قسمت‌های آغازین کتاب و روایت تحقق پیدا کند تا لذت و حظ بیشتری را نثار خواننده کند در پایان کتاب گنجانده شده است. همین امر موجب شد تا آنچه در خاطرات هفت روز آخر، اثر و روایت داستانواره آن را باورپذیر کند در این اثر داستانی موجب کاهش باورپذیری آن شود. در بعضی قسمت‌های اثر توصیف و صحنه‌پردازی فوق‌العاده‌ای شکل گرفته است که همذات‌پنداری خواننده را تشدید می‌کند و خواننده را به فضای ذهنی و آشفتگی روحی نویسنده صاحب خاطره نزدیک می‌کند؛ به‌عنوان مثال آنجاکه سربازان گریخته از محاصره دشمن و در امان مانده از تعقیب خودروهای زرهی دشمن، خسته و تشنه به تانکر آبی می‌رسند و عطشناک به‌سراغ تانکر می‌روند و حمید...

به یکباره سبکبالی شگفت‌انگیزی احساس کرده بودیم در وجودمان با وجود آن همه تشنگی،

طوری که انگار به یکباره از وزنمان کاسته شده و زیاد هم کاسته شده بود؛ آن‌قدر که می‌توانستیم آن بدن را ـ با آن بارهایی که ازش آویزان بود ـ هنوز هم با خود ببریم و یا بکشیم. تانکر بزرگ بود و باشکوه و آن را گذاشته بودند روی تلی از خاک به جای پایه. شاید تانکر مادر بود در بنه‌ای و از آن یا درواقع از آب آن پر می‌کردند تانکرهای دیگری را... . این‌جوری بود که رفتیم به‌سوی آب، همان‌طور که روزها می‌رفتیم به‌سوی آبادی و یا جایی که خیال می‌کردیم آبادی است و شبها به‌سوی نور و یا جایی که فکر می‌کردیم نوری از آنجا دیده‌ایم... . مقر متروک بود. سنگرها ـ گرداگرد آن خاک‌ریز نعل‌اسبی، درهایشان رو به وسط، سقفهاشان همه بلند (انگار سنگر اجتماعی بودند)، وسایلشان پخش شده در هر جا، جعبه مهمات، تختهایی که لابد آنها را می‌گذاشتند زیر سایه‌بانها، تور استتارهای که روی آشیانه‌های خالی بودند، دیگهای بزرگ غذا، ...هر چند گرسنه‌مان نبود، امّا می‌دانستیم که این تشنگی است که نمی‌گذارد گرسنگی خودش را نشان بدهد و حالا تانکر جلوی رومان بود... شیر را بازکردیم دیدیم هیچ آبی بیرون نمی‌آید و گفتیم یعنی چه؟! ... و در همان لحظه بود که حمید تل خاکی را دور زد و از پشت تانکر ـ که چسبیده بود به زمین تقریباً ـ بالا رفت تا در بزرگ آن را باز کند و ببیند که آب ندارد یا اینکه مشکلی... و طوری جیغ زد و پرت شد به عقب که من فکر کردم برق دویست و بیست ولت گرفته او را (بایرامی، ۱۳۸۹: ۲۳۰ و ۲۳۱).

بایرامی به آنچه قرار است از آن بنویسد و تمام متعلقاتش آشنایی کامل دارد؛ ابزار و آلات جنگی و کارکردشان را می‌شناسد و مناطق جنگی و مختصات آنها را تجربه؛ و تشنگی و تحیّر و سرگردانی و مهمتر از همه ترس را با تمام وجودش لمس کرده است. برای همین توصیفهایش دقیق و باورپذیر است: «و آب چیزی است که اشکال مختلف دارد؛ می‌تواند جمع شده باشد توی یک استخر تمیز که کف و دیواره آن را هم رنگ آبی زده‌اند تا دلنواز بشود و وسوسه‌انگیز...» (بایرامی، ۱۳۸۹: ۲۵۷). ضعف شخصیت‌پردازی از کاستیهای جدی آتش به اختیار است. شخصیت‌های داستان، حتی شخصیت‌های فعال نیز تا انتهای کتاب خوب توصیف نمی‌شود. اگر از خواننده‌ای که کتاب را به انتها رسانده است خواسته شود که مثلا مختصری شخصیت حسن یا مسعود و حتی حمید و راوی را توصیف کند، اطلاعات زیادی برای ارائه نخواهد داشت. شاید شناختی که خواننده از شخصیت‌هایی همچون بدرخان و میت‌خان و...، که در زمره روایتهای ضمنی با آنها آشنا می‌شود از شخصیت‌های محوری و فعال داستان بیشتر است؛ به‌عنوان مثال بایرامی در رمان

خود، دو شخصیت سرباز و سرگروهبان را خلق می‌کند که پیش از این در خاطراتش این دو شخصیت با این وضعیت وجود نداشتند که هر دو فراری از جبهه هستند و هیچ‌کدام نماد اندیشه و فرهنگ دفاع مقدس نیستند و معلوم نیست به چه دلیل، یکی را محاکمه می‌کنند؟ بداخلاقی سرگروهبان در پادگان چه بوده است که سربازی می‌خواهد به انتقامجویی دست بزند؟ بایرامی در پردازش داستان و شخصیت‌پردازی می‌بایست به این نقص پاسخ می‌داد و مهمتراز آن، چرایی رفتار سرباز بعد از کشتن سرگروهبان است که به خودکشی دست می‌زند بواسطه پرداخته‌نشدن به شخصیت او مبهم و حتی غیر قابل تخیل می‌ماند. انتخاب گزینه «مرگ» در چهار موضع محتمل است یا از سر فداشدن در راه آرمانها و ارزشهایی انسانی و اعتقادی اتفاق می‌افتد یا برای تصاحب چیزی و کسی که انتخاب‌کننده برتری برای آن قائل است و یا به‌دلیل از دست‌دادن تعادل روحی و روانی و یا به‌دلیل وحشت نسبت به آینده؛ اما هیچ‌یک از این موارد از شخصیتِ شناسانده‌شده از سرباز قابل دریافت نیست؛ به همین دلیل و باتوجه به منطق درونی داستان، «خودکشی» او فاقد دلیل موجه است: «جلوتر، سیاهی وارفته‌ای بود روی زمین. اول فکر کرد لاشه حیوانی است؛ بعد نزدیکتر که شد، دید سرباز است و باز نزدیکتر شد، دید زنده است با صورت گداخته و لباسهای سفیدک‌زده از شدت عرق دارد و باز نزدیکتر که شد، دید آشناست. خود سرگروهبان بود. خنده‌اش گرفت چه شانسی! او دیگر در اینجا چه می‌کرد...» (بایرامی، ۱۳۸۹: ۳۱). سرباز گفت:

پس شروع می‌کنیم و اولین تیر را شلیک کرد. گروهبان بسختی سر جایش تکان می‌خورد. دست برد به زخم پایش؛ اما گویی در وسط راه پشیمان شد و دستش را عقب کشید. سرباز عجله‌ای نداشت. با آتش سیگار قبلی، سیگار دیگری روشن کرد. از آن پایین، بالاتر از گرد و غبار، حلقه‌های سفید و سرگردان دود در هوا دیده می‌شدند. آیا «زمانی» زده بودند یا «شیمیایی» ... با خود گفت: «احمق! شیمیایی که بالا نمی‌رود. سنگین است» و دوباره رو بر گرداند طرف گروهبان و تیرها را یکی یکی و با فاصله شلیک کرد. گروهبان دیگر تکان نمی‌خورد. سرباز، گلنگدن را کمی عقب کشید تا از بودن آخرین گلوله در جان لوله مطمئن شود. بعد، باز دست برد به پاکت سیگارش، خالی بود. گفت: حیف تمام شد و لوله اسلحه‌اش را گذاشت روی شقیقه‌اش (بایرامی، ۱۳۸۹: ۱۵۲).

«از آن بالا صحنه ده‌ها کیلومتر نبرد، کوچک و ابلهانه یا بچگانه به‌نظر می‌رسید. انگار نمی‌توانست جدی باشد. چیزی نبود که بتوان تصورش کرد یا عظمت یا نعمت یا نکبتش را

دریافت» (بایرامی، ۱۳۸۹: ۱۹۸).

در داستان، «سرباز» هدفی برای حضور در جنگ ندارد و نیز نسبت به آنهایی که در این میدان می‌جنگند و ارزشهایشان را نشان می‌دهند، هیچ علاقه‌ای ندارد؛ چه اینکه آن را نکبت می‌داند. شبیه همان ویژگیهایی که از شخصیت سرگروهبان در ضمن داستان قابل درک است پس کنار آمدن سرباز با سرگروهبان، بیشتر قابل پذیرش بود تا کشتن وی و سپس خودکشی؟! چرا که جنس رفتار هر دوی آنها علاقه به ماندن و جان در بردن از خطر است؛ اما در روال داستان معلوم نیست که چرا این دو موجود علاقه‌مند به زنده‌ماندن، چگونه و بی‌وجود دلیل و منطقی درک‌شده، کارشان به انتقامجویی می‌کشد؛ در عین حال با اینکه نویسنده به ایرانی یا عراقی‌بودن سرباز و سرگروهبان هیچ اشاره مستقیمی نکرده و به این دلیل راه فراری برای خود بازگذاشته است با شواهد و قرائن می‌شود به ایرانی‌بودن این دو تن پی برد؛ به‌عنوان مثال پیشینه حضور سرگروهبان در صحنه‌های دیگر داستان، لحن و گفتگوهای بین این دو شخصیت که کاملاً ایرانی است و اینکه قاعدتاً ذائقه عراقیها با سیگار سومز آشناست، ولی اینکه سرباز می‌گوید: «بیا سرگروهبان سومز است به مزاجت که می‌سازد؟» نشان از عراقی‌نبودن سرگروهبان دارد.

در مورد درونمایه رمان «آتش به اختیار» می‌توان از نوع توصیفهای سرباز، باور او را نسبت به جنگ دریافت. بازیچه بچگانه، ابلهانه، کوچک و جدی نمی‌توانست باشد. «نمی‌توان عظمت، نعمت یا نکبتش را دریافت» اظهاراتی است که او درباره صحنه ده‌ها کیلومتر نبرد بیان می‌کند؛ یعنی هیچ نگاه قابل قبول و مثبتی به هیچ‌یک از طرفین نبرد ندارد. سرباز با احساس پوچی و بیهودگی به‌دنبال انتقامجویی است؛ آنجا که می‌گوید: «چه نقشه‌هایی برای این لحظه کشیده بودم. هزار بار و هزار جور» و همین‌گونه در عمل به انتقامجویی دست می‌زند. نکته مهم دیگر، تناقض بین اندیشه و عمل سرباز است. از سویی می‌گوید: «نه کینه‌ای دارم و نه خشمی و خواهشی» و در جای دیگر می‌گوید: «دستور مغزم قبل از اینکه از کار بیفتد این بوده: انتقام بگیر به بدترین شکل ممکن!» این تناقض در وجود یک شخصیت، آن هم در یک بازه زمانی به‌لحاظ منطقی و ضعف در پرداخت، قابل قبول نیست. نویسنده در استفاده از زاویه دید سوم شخص، موفقیت زیادی به‌دست نیاورده است و بلکه کم‌توفیق بوده است تا آنجا که حتی از حمید به‌عنوان نزدیکترین فرد به راوی کمترین اطلاعات به خواننده داده می‌شود: «از آن دسته ادوات که کنار دویرج پراکنده شده بود با آن ارواح سرگردان فراوانش که شاید در میانشان یکی هم بود که حمید نامیده می‌شد و معلوم نبود

در آن شب و با آن تورها کجا پرسه می‌زد» (بایرامی، ۱۳۸۹: ۳۹). یکی دیگر از کاستی‌های رمان آتش به اختیار این است که داستان از نیمه حادثه آغاز می‌شود و به‌رغم بهره‌گیری فراوان از بازگشت به گذشته در هیچ کجای داستان، ابتدای داستان و به انگیزه و علل سردرگمی و حیرانی سربازان در بیابان پرداخته نمی‌شود. گویی نویسنده موضوع را به علم از پیش‌حاصل‌شده خواننده ازطریق خواندن خاطرات «هفت روز آخر» اعتماد کرده است. هر چند فضای کلی داستان «فرار از دست دشمن» را به ذهن متبادر می‌کند، چگونگی و چرایی این فرار در خلال داستان وضوح ندارد؛ مگر اینکه خواننده این (آتش به اختیار) همانی (هفت روز آخر) اثر را از پیش بداند و آن را نیز خوانده باشد؛ برای مثال وی در ابتدای داستان، نمایی از انتهای داستان را نیز پیش چشم خواننده می‌آورد:

خاکی گرم، پر پیچ و خم؛ نه به سفیدی که به زردی می‌زند، آن هم نه زردی یکدست که کم و زیاد شونده ـ هم‌چون نمایی از یک منظره که با دوربین ثابتی گرفته می‌شود در ساعات مختلف روز ـ که گاه به کاهی می‌رسد و گاه حتّی گویی نارنجی می‌شود ـ طوری که انگار یکی است؛ امّا هر بار جور دیگری به نظر می‌آید؛ چرا که با نور دیگری دیده می‌شود و انگار هر بار نورپردازی آن را عوض می‌کنند و یا کم و زیادشدن شیب و سرازیری و سربالایی رفتنش، باعث می‌شود آن را این‌طور ببینند در آن زاویه تابش و با آن نور بینش که برای این در راه رفتگان ـ که مدتی پیش در راه‌ماندگان بوده‌اند و حالا بویی را حس کرده‌اند و به کوهی رسیده‌اند که تمام نیازشان پشت آن است و برای همین هم نیرو گرفته‌اند ـ چنان لذت‌بخش است و چنان نیروزا و سبک‌کننده و سرخوشی‌آور که انگار در دشتی سبز و خرم و خنک و دل‌انگیز نشسته‌اند در کنار جویی... (بایرامی، ۱۳۸۹: ۷).

باوجود خاطره‌بودن هفت روز آخر، حاکمیت منطق خطی روایت (هرچند با فعال‌شدن عنصر بازگشت به گذشته گاهی این منطق تحت تأثیر قرار می‌گیرد.) و نیز فعال‌شدن بعضی عناصر داستانساز در این خاطره ـ نوشته، داستانوارگی این هفت روز آخر تقویت می‌شود و خواننده دریافتهای کاملتری از اثر دارد. نمونه رعایت منطق خطی روایت در روایت خاطرات هر روز در پی روز قبل و نیز رخداد حوادث در تناوب زمانی و مکانی، مگر در فلش‌بک‌هایی که نه ساختار روایت اصلی را مخدوش، و نه یکپارچگی داستان را در ذهن خواننده دچار تزلزل و لطمه می‌کند، می‌توان دید.

رو به پرتگاه داد زد یا در واقع عربده کشید حمید! و صد البته و همان‌طور که می‌شد انتظارش را داشت، جوابی به گوش نرسید. در همان حالی که مسلم می‌گفت: اگر این پهلوان ناجی شما الآن اینجا بود، لابد می‌توانست آن نقش جزء و کلش را یکجا ایفا و اجرا کند؛ یعنی اول برود حمید را بیاورد یا بیرون بکشد از پرتگاه و بعد همه ما را برساند به جایی و یا دست کم آبادانی و یا آبی، و او باز به یاد آن پهلوان خانوادگی افتاد با آن اسب عجیب و بلکه بشدت عجیبش: بهبود! آره! همین بوده اسمش (بایرامی، ۱۳۸۹: ۱۰۲).

نویسنده در آتش به اختیار برای تکوین خاطره به داستان و تحقق دگردیسی و عبور از «این همانی» موقعیتی را پیش‌رو قرار می‌دهد که ضمن بهره‌گیری از روایتهای ضمنی یا خرده روایت با شکستن منطق خطی روایت و نیز وارد کردن جریان سیال ذهن، خواننده آشنا با خاطره هفت روز آخر را وارد فضای داستانی تازه‌ای می‌کند که در مه‌آلودگی و آشفتگی فضا «دیگر بودنِ» اثر را باور کند؛ در عین حال که این توهم و مه‌آلودگی به حقیقت‌مانندی اثر، حتی در خرده‌روایتها خدشه‌ای وارد نکند و مانع همذات‌پنداری خواننده با شخصیت‌ها نشود. به‌رغم اینکه بایرامی در اثر خود این توان و امکان را دارد که با پرداختن به شخصیت‌های اثر، رابطه نزدیکتری بین خواننده و داستان برقرار کند، گویی آن‌چنان تحت تأثیر حوادث و رخدادهای واقعی و خاطرات روایت اصلی و روایت‌های ضمنی است که از این موضوع غفلت می‌کند؛ حتی راوی داستان، که نویسنده‌ای سرخورده است و شدیداً تمایل داشت و دارد که داستان سلحشوریها و جنگها و جدلها، و زندگی باشکوه اجداد خود را به رشته تحریر درآورد، آن‌چنان مجذوب و دریغمندِ آن گذشته باشکوهِ از دست‌رفته پیشنیان خود است که نسبت به حالِ در جریان و آنانی که در هولگاه ترس و تشنگی و توهم، همراه او هستند، غفلت می‌کند و معرفی آنان در اولویت روایتش قرار نمی‌گیرد؛ حال اینکه این موضوع در هفت روز آخر به‌رغم توقع‌نداشتن خواننده و محدودیتهای قهری و شناخته‌شده خاطره، صورت بهتری به‌خود گرفته است. رمان آتش به اختیار در سیلان حال و گذشته و آینده است. نویسنده به‌گونه‌ای بسیار ظریف در برخی از قسمت‌های اثر به‌نوعی تقابل دست می‌یازد: تقابل بین حال (زمان روایت) و گذشته که با بازگشت به گذشته به‌سراغ آن می‌رود. این کتاب نقد شرایط اجتماعی زمان داستان است با این توضیح که نویسنده در انتقادات خود تا حدود زیادی تحت تأثیر زمان تحریر داستان است؛ به‌عنوان مثال در قسمتی از داستان از زبان یکی از شخصیت‌های داستان گفته می‌شود: «من برای نداشته‌هایم جنگیده‌ام؛ برای خاکی که حتی یک

وجب از آن مال من نیست» (بایرامی، ۱۳۸۹: ۱۲۶). به‌نظر می‌رسد این انتقاد و این نوع بیان و لحن مربوط به زمان جنگ و اوج هیجانات آن نیست؛ بلکه نگاهی است برخاسته از سرخوردگیها و ناسپاسیها و قدرناشناسیهای سالهای پس از پذیرش قطعنامه و پایان جنگ که گروهی میراثبر تلاشها و ایثارها شدند؛ به همین دلیل می‌توان این رمان را رمان یأس و سرخوردگی و امید و تلاش نیز دانست. نمونه‌ای از یأس نمایانده شده در اثر:

نه سربازی که از یادها می‌رفت؛ سربازی که روزها و شبها همان جا لابه‌لای تپه‌های شبیه به هم خواهد افتاد، بارانها روی او خواهد بارید، در وقتی که دیگر به کارش نمی‌آید، سربازی که روزی لاشخوری چشمش را که شاید هنوز به آسمان دوخته شده در خواهد آورد و روزی دیگر مردی شاید پس از هفته‌ها و ماه‌ها او را خواهد دید و به طمع اسلحه‌اش یا از سرکنجکاوی نزدیکش خواهد شد... (بایرامی، ۱۳۸۹: ۱۳۷).

درونمایه شعاری، شخصیت‌های تکراری، زبان عاری از نوآوری و خلاقیت و حوادث کلیشه‌ای ازجمله عوامل دلزدگی خواننده از بسیاری از داستانهای معاصر بویژه داستانهای دفاع مقدس است. این موضوع، که از نگاه تجربه‌گرای بایرامی مخفی نمانده است او را برآن داشت تا برای جلب هر چه بیشتر مخاطب از شعارها و تکرارها دوری، و یکنواختی را رها کند و وارد حیطه تازه‌ای از ادبیات شود که برای خواننده تازگی دارد. وارد شدن به ادبیات اعتراض، که ضمن جذب خواننده، تجربه تازه‌ای برای او و مخاطب است.

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهد که رمان آتش به اختیار به‌دلیل برخورداری از عناصری چون واقعگرایی، طرح، گفتگو، تعلیق، حرکت در زمان، جریان سیال ذهن، حادثه، تعلیق و... که نویسده با هنرمندی در اثر خود از آنها بهره برده از سطح خاطره‌نویسی صرف فراتر رفته و ماهیّتی ادبی ـ داستانی به‌خود گرفته است. نظر به بنا شدن داستان بر حوادثی واقعی در کنار شخصیت‌های واقعی و نیز تعلّق خاطر نویسنده به دفاع مقدّس و تأثیرپذیری او از واقعه‌ای که داستان بر اساس آن و با هدف روایت آن شکل گرفته، موجب شده است تا نویسنده تمام تلاش خود را در جهت آفرینش داستانی با حفظ ارتباط با جنبه خاطره‌مدارانه آن به‌کار گیرد و به‌منظور رسیدن به این هدف به

تطابق یا گاهی قرینه‌سازی بین حوادث اصلی بپردازد که خود آن را تجربه کرده و رخدادهایی که در مسیر نگارش داستان به خلق آن دست زده است. به‌کارگیری عنصر تعلیق و حرکت در زمان و تلاش مبالغه‌آمیز و گاه افراطی نویسنده در استفاده از این روش در مسیر دگردیسی خاطره به داستان، موجب شده است در بخشهایی از داستان، ابهامِ آفریده‌شده، خواننده را همچون شخصیت‌های متحیر، سر در گم و راه گم‌کرده داستان دچار سردرگمی و تحیّر سازد. این افراط موجب اختلال در روند شکل‌گیری داستانی تمام‌عیار شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

بایرامی، محمّدرضا (۱۳۸۹)، **آتش به اختیار**، چاپ اوّل، تهران: نیستان.

بایرامی، محمّدرضا (۱۳۹۰)، **رونمایی از کتاب آتش به اختیار، پایگاه جامع فرهنگ ایثار و شهادت**. http://navideshahed.com.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹)، **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمه محمّد نبوی، چ اوّل، تهران: آگاه.

جلالی زنوزی، فیروز (۱۳۹۰)، **بررسی کتاب آتش به اختیار**، خبرگزاری فارس. www.farsnews.com.

جوینی، عطاملک (۱۳۸۸)، **تاریخ جهانگشا**، به کوشش حبیب‌الله عبّاسی و ایرج مهرکی، چ دوم، تهران: زوّار.

دهقان، احمد (۱۳۸٦)، **خاک و خاطره**، چ اوّل، تهران: صریر.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، **انواع ادبی**، چ دوم، تهران: فردوس.

صحرایی، اکبر (۱۳۸۹)، **تپّه جاویدی و راز اشلو**، چ اوّل، تهران: ملک اعظم.

صفا ، ذبیح الله (۱۳۸۱)، **تاریخ ادبیات ایران**، ج ۱، چ پانزدهم، تهران: چاپخانه رامین.

کمری، علیرضا (۱۳۸۳)، **با یاد خاطره (درآمدی بر خاطره‌نویسی و خاطره نگاشته‌های پارسی در تاریخ ایران**، تهران: سوره مهر.

نورایی، مرتضی؛ ابوالحسنی ترقّی، مهدی (۱۳۸۹)، مقایسه تحلیلی خاطره‌نگاری با تاریخ شفاهی، **فصلنامه گنجینه اسناد**، س ۲۰: ۹٦ ـ ۱۲۲.

واحد، سینا؛ کلهر، مهدی؛ معادیخواه، عبدالمجید (۱۳٦٤)، خاطره و خاطرات، یاد، **فصلنامه بنیاد تاریخ انقلاب اسلامی ایران**، س ۱، ش ۱: ۱٤۱ ـ ۱٦٦.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی