

تحلیل و بررسی عنصر پیرنگ در مجموعه «داستان های شهر جنگی» حبیب احمدزاده

مرضیه سهامی احمد

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

msahami2@yahoo.com

چکیده

پیرنگ، پیونددهنده حوادث و تنظیم‌کننده روابط علت و معلولی در داستان است و اهمیت آن تا جایی است که شروع، میانه و پایان یک داستان را در بر می‌گیرد. نقش پیرنگ در هر داستان به طور اعم، و داستان کوتاه به طور اخص، انکارناپذیر است. اهمیت این عنصر در داستان کوتاه به حدی است که باعث تقسیم‌بندی آن به دو نوع داستان کوتاه پیرنگ‌دار و داستان کوتاه بدون پیرنگ شده است. پیرنگ برای شکل‌گیری به عناصری چون شروع، واژگونی وضعیت و گره‌افکنی، کشمکش، تعلیق، نقطه اوج، گره‌گشایی و پایان نیاز دارد. بررسی پیرنگ در مجموعه «داستان‌های شهر جنگی» نشان می‌دهد احمدزاده در اغلب داستان‌هایش به این عنصر توجه ویژه‌ای نشان داده است؛ هرچند گاهی به دلیل انتخاب شیوه روایت خاص (دوم شخص و من‌راوی) در پرداخت داستانی، ایجاد کشمکش و هیجان، و به نقطه اوج رساندن دچار ضعف شده است؛ از جمله در داستان‌های نامه‌ای به خانواده سعد، هواپیما، چتری برای کارگردان، اگر دریاقلی نبود. برخی داستان‌های او در پایان با غافل‌گیری ویژه‌ای همراه شده که مخاطب را مجذوب خود کرده است؛ از جمله پر عقاب و فرار مرد جنگی. سی و نه و یک اسیر از داستان‌هایی است که بیشترین کنش و فراز و فرود و تعلیق را دارد و این هیجان و التهاب به خوبی به مخاطب منتقل شده است.



کلیدواژه‌ها: داستان کوتاه، داستان معاصر، حبیب احمدزاده، عناصر داستان، پیرنگ.

۱- مقدمه

عناصر متعددی در شکل‌گیری داستان نقش دارند که عبارتند از پیرنگ، زاویه دید، شخصیت‌پردازی، صحنه، فضا سازی، گفت‌وگو، لحن، سبک و نگارش نویسنده، مضمون، موضوع و حقیقت‌مانندی. بدیهی است که هر یک از عناصر نقش مهمی در پیشبرد داستان ایفا می‌کنند، به طوری که بی‌توجهی یا ناتوانی در به کارگیری هر کدام باعث عدم موفقیت و جذابیت داستان می‌شود، اما اغراق نیست اگر بگوییم نقش پیرنگ در این میان چنان پررنگ است که بر کارکرد دیگر عناصر نیز تأثیرگذار است.

پیرنگ، محدوده آغاز و انتهای یک برش زمانی است. این حدود آغاز و پایان، روایت را از جهان عینی و از روایت‌های دیگر جدا می‌کند؛ به زبانی دیگر روایت را تبدیل به جهانی خاص می‌کند و به نویسنده اجازه نمی‌دهد که تمام رخدادها را، چه کوچک و چه بزرگ، روایت کند. نویسنده باید در حد بین این دو پاره یعنی آغازین و انتهایی رویدادها را برگزیند. بعضی از آن‌ها را برجسته و بعضی دیگر را حذف کند؛ در واقع یکی از ویژگی‌های اصلی در پیرنگ‌ریزی ساختارهای هنری، همین اصل انتخاب است. وانگهی، به این ویژگی پیرنگ، ویژگی دیگری را هم می‌توان افزود: توجه به وحدت ساختاری. این ویژگی عنصر پیرنگ است و عناصر دیگر دارای این ویژگی نیستند. پیرنگ قادر است با عناصر غیر خود پیوند برقرار کند. پیرنگ وظیفه دارد که عناصر دیگر را با یکدیگر در پیوند قرار دهد. وحدتی را که پیرنگ می‌آفریند، در ساختار روایتی متبلور می‌شود. این وحدت که مخاطب را به خود جذب و افسون می‌کند، حاصل نقش‌آفرینی پیرنگ است. پویایی و رازآمیزی ساختار روایت‌ها حاصل پیرنگ‌ریزی درست و به جای آن‌ها است. (عباسی، ۱۳۸۵: ۱۰۱-۱۰۲)

۲- اهمیت و ضرورت پژوهش

امروزه داستان کوتاه از پرطرفدارترین انواع ادبیات داستانی در میان مردم است؛ بنابراین بررسی عوامل موفقیت این طنوع، اهمیت ویژه‌ای دارد. از طرفی، داستان کوتاه دفاع مقدس به دلیل این‌که روایت‌کننده سخت‌ترین روزهای این سرزمین هستند، باید از تأثیرگذاری بیشتری برخوردار باشد و از آنجا که یکی از عوامل مهم در جذابیت و کشش داستان، استفاده از پیرنگ و به کارگیری درست عناصر آن در خلال حوادث و کنش‌های داستان است، شناختن و واکاوی این عنصر مهم ضروری می‌نماید.

۳- مفهوم‌شناسی پیرنگ

Plot یا پیرنگ، مرکب از دو کلمه «پی» و «رنگ» است؛ پی به معنی بنیاد، شالوده و پایه آمده است و رنگ به معنای طرح و نقش؛ بنابراین «پیرنگ» به معنی «بنیاد نقش» و «شالوده طرح» است و معنای دقیق و نزدیک برای آن عبارت است از نقشه، طرح یا الگوی رخدادهای در یک نمایش، شعر یا قصه؛ به عبارت دیگر، پیرنگ، توالی حوادث یا رخدادهای یک داستان است. (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۵۳)

واژه «پیرنگ» از هنر نقاشی به وام گرفته شده است و آن طرحی است که نقاشان بر روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند. نیز طرح ساختمانی‌ای که معماران بر نقشه یا زمین ریخته و بر اساس آن، ساختمان را بنا می‌کنند. از این جهت پیرنگ در اصطلاح ادب داستانی شالوده و اسکلت‌بندی اصلی داستان است که بر روابط دقیق علی و معلولی استوار باشد. (داد، ۱۳۹۲: ۹۹)

«عنصر کلیدی در این مفهوم، سببیت است. سببیت یا روابط علی و معلولی میان وقایع هم‌چون ریسمانی ناپیدا وقایع داستان را به هم پیوند می‌زند.» (مستور، ۱۳۸۴: ج ۲، ۱۶)

با توجه به تعاریف مشخص می‌شود که مهم‌ترین عامل در پیرنگ، تنها خود حوادث نیست؛ بلکه توجه به رابطه بین حوادث است؛ بدین معنی که هر داستان به هر حال از ماجراها و وقایع متعددی شکل می‌گیرد، اما آنچه این اتفاقات را منطقی و باورپذیر جلوه می‌دهد، همین پیرنگ است.

حسین پاینده در مورد اهمیت پیرنگ در داستان، به نقل از ادگار آلن پو می‌نویسد: «در تعریف صحیح پیرنگ، می‌توان گفت آن عنصری از داستان است که جابه‌جا کردن هر جزئی از آن، حتماً منجر به ویرانی کلیت می‌شود.» (پاینده، ۱۳۸۹: ج ۲، ۳۸)

درست است که برخی نویسندگان طرح و پیرنگ را یکی دانسته‌اند، اما بهتر است طرح و پیرنگ را جدا از هم بدانیم؛ به این معنی که طرح، چارچوب اولیه داستان است که در ذهن نویسنده شکل می‌گیرد، اما پیرنگ، چارچوب اولیه را شکل و نظم می‌بخشد و حوادث را بر اساس روابط علت و معلولی مرتب می‌کند. این نکته در توضیح داستان بدون پیرنگ به خوبی مشخص است؛ زیرا این نوع داستان‌ها طرح اولیه دارند، اما عناصر پیرنگ را به تمامی دارا نیستند.

عناصر پیرنگ

در داستان کوتاه، طرح یا پیرنگ، گسترش و پیچیدگی کمتری نسبت به رمان یا داستان بلند دارد، اما به هر حال ساختمان همه طرح‌ها - چه پیچیده و چه ساده- از سه بخش آغاز، میانه و پایان تشکیل می‌یابد. هر طرح با واقعه‌ای که اغلب با پدید آمدن عدم تعادل در موقعیتی همراه است، شروع می‌شود. این واقعه در میانه بسط و گسترش می‌یابد و سرانجام در پایان به اوج خود می‌رسد. ساختمان هر طرح برای انسجام و استحکام روابط مبتنی بر سببیت خود ناگزیر از کاربست عناصری است که بدون آن‌ها طرح سست یا کم‌تأثیر خواهد بود. (مستور، ۱۳۸۴: ج ۲، ۱۷)

عناصر پیرنگ را به گونه زیر می‌توان دسته‌بندی کرد:

الف) شروع: شروع چنان اهمیت دارد که گاه خود پایه و طرحی برای نوشتن داستان می‌شود. شروع‌های جذاب

سبب می‌شوند تا خواننده به سرعت به درون داستان بغلزد، در حالی که شروع‌های کسالت‌بار اغلب خوانندگان کم حوصله را از ادامه خواندن داستان منصرف می‌سازند. (همان، ۱۹)

نانسی کرس معتقد است هر داستان وعده‌ای به خواننده می‌دهد؛ در واقع دو وعده که یکی احساسی و دیگری عقلانی است؛ زیرا وظیفه داستان این است که هم احساسات ما را تحریک کند و هم ما را به فکر وادارد. خواننده با خواندن بخش شروع داستان می‌فهمد وعده ضمنی داستان چیست. بخش میانی داستان قسمتی است که این وعده را با دقت و جذابیت گسترش می‌دهد و پایان رضایت‌بخش، پایانی است که به وعده خود عمل کند و تصور جدید را با تأییدیه‌ای مطمئن با نوعی شادی غیرمستقیم به خواننده ارائه دهد. (کرس، ۱۳۸۷: ۱۸-۲۰)

ب) واژگونی و گره‌افکنی: اولین مرحله پیرنگ پس از شروع، «واژگونی» وضعیت و موقعیت‌های داستان است؛ به این معنی که شخصیتی ممکن است چیزی در خود کشف کند که قبلاً از آن خبر نداشته است و همین آگاهی و استشعار موجب بروز کنش‌ها و واکنش‌هایی در او می‌شود. همین کنش‌ها و واکنش‌ها هم ممکن است موجب تغییر و تحولی در شخصیت شود. سپس مرحله گره‌افکنی است؛ وضعیت و موقعیت دشواری که بعضی اوقات به طور ناگهانی ظاهر می‌شود. در داستان، گره‌افکنی شامل خصوصیات شخصیت‌ها و جزئیات وضعیت و موقعیت‌هایی است که خط اصلی پیرنگ را دگرگون می‌کند و شخصیت اصلی را در برابر نیروهای دیگر قرار می‌دهد و عامل کشمکش را به وجود می‌آورد. مرحله سوم کشمکش است. (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۷۲)

ج) کشمکش: کشمکش، مقابله دو نیرو یا دو شخصیت است که بنیاد حوادث را می‌ریزد. غالباً وقتی شخصیت اصلی داستان مورد قبول خواننده قرار می‌گیرد، خواننده نسبت به او احساس همدردی و همفکری می‌کند و این شخصیت اصلی با نیروهایی که علیه او برخاسته‌اند و با او سر مخالفت دارند، به نزاع و مجادله می‌پردازد. این نیروها ممکن است اشخاص دیگر یا اجسام و موانع یا قراردادهای اجتماعی یا خوی و خصلت خاص خود شخصیت اصلی داستان باشد که با او سازگاری دارند. (همان، ۷۴)

د) تعلیق یا هول و ولا: تعلیق حاصل موقعیتی است که خواننده مایل است آینده داستان را حدس بزند، اما نمی‌تواند. تدارک چنین وضعیتی ضمن ایجاد جذابیت در روایت، مخاطب را ترغیب می‌کند تا خواندن داستان را تا انتها پیش ببرد. تعلیق‌ها باید چنان طراحی شوند که همواره دو اصل مهم در آن‌ها لحاظ شده باشد؛ اول برانگیختن حس تمایل دانستن ادامه داستان در مخاطب و دوم، عدم توانایی خواننده در پیش‌بینی قاطع ادامه ماجرا. (مستور، ۱۳۸۴: ج ۲، ۲۱)

یکی از آسیب‌هایی که نویسندگان نسبت به آن بی‌توجهند این است که با افزودن جزئیات غیرضروری و توضیحات بیش از حد سعی می‌کنند مخاطب را در حالت تعلیق نگه دارند، غافل از این که این تعلیق ساختگی به جذابیت داستان خدشه وارد می‌کند و حوصله خواننده را سر می‌برد. تعلیق باید کاملاً طبیعی و در روند منطقی داستان ایجاد شود تا به جذابیت داستان لطمه نزند.

ر) نقطه اوج: نقطه اوج هر داستان جایی است که تنش در داستان به اوج خود می‌رسد. در این نقطه یا صحنه است که احساس متراکم شده داستان ناگهان رها می‌شود و چرخش‌های اساسی در شخصیت‌ها یا رویدادها رخ می‌دهد. نقطه اوج در داستان کوتاه تا حدی به مصراع آخر رباعی شباهت دارد که در آن پیام اصلی رباعی گفته می‌شود. در این نقطه نویسنده پیام و اندیشه اصلی طرح را طی آمیزه‌ای پیچیده از احساس و اندیشه بازمی‌تاباند. هرچه نقطه اوج به انتهای داستان نزدیک‌تر باشد تأثیر آن بیشتر خواهد بود. (همان، ۲۲) در داستان کوتاه نقطه اوج صحنه‌ای است که خوانندگان می‌فهمند چرا این داستان را می‌خوانند. (کرس، ۱۳۸۷: ۱۴۲)

س) گره‌گشایی: گره‌گشایی معمولاً قبل از فصل پایانی داستان اتفاق می‌افتد. گرچه گاه پیرنگ به گونه‌ای طراحی می‌شود که گره‌گشایی خود پایان یا بخشی از پایان داستان محسوب می‌شود. در گره‌گشایی گره‌های کور باز می‌شوند و گویی نوری بر زوایای تاریک داستان افکنده می‌شود و در این مرحله، داستان به سطح جدیدی از تعادل می‌رسد.

توجه به این نکته اهمیت دارد که گره‌گشایی باید کوتاه و فشرده باشد تا تأثیر تنش پدید آمده در نقطه اوج آسیب نبیند. (مستور، ۱۳۸۴: ج ۲، ۲۴)

ط) پایان: گاه پس از گره‌گشایی، صحنه کوتاهی وجود دارد که دایره داستان در آن نقطه بسته می‌شود. این صحنه در واقع پایان داستان است. پایان‌های قوی و مؤثر، داستان‌ها را ماندگارتر می‌سازند. قوی‌ترین پایان‌ها، پایانی است که پس از آن ذهن مخاطب شروع به فکر کردن درباره اندیشه نهفته در داستان می‌کند. پایان‌ها گاه به گونه‌ای طراحی می‌شوند که ربطی با وقایع داستان ندارند، اما به گونه‌ای کنایی مفهوم و پیام اصلی داستان را در خود دارند. (همان، ۲۵)

به طور کلی دو راه برای پایان دادن به داستان وجود دارد:

پایان‌های دایره‌وار؛ داستان جایی به پایان می‌رسد که همان جا یا جایی شبیه به آن آغاز شده بود. پایان‌های خطی؛ داستان به جلو حرکت می‌کند و به نقطه اوجی می‌رسد که با نقطه آغاز بسیار فاصله دارد. اگر داستان ملایم و آرام باشد، پایان دایره‌وار مناسب‌تر است، اما اگر داستان، نقطه اوج هیجان‌انگیز و تکان‌دهنده‌ای را به وجود می‌آورد، پایان خطی مناسب‌تر است. (ویلیام نوبل، ۱۳۷۸: ۲۰۰-۲۱۳)

البته این تقسیم‌بندی نسبی است؛ زیرا داستان‌هایی هستند که پایان دایره‌وار دارند، اما ملایم و آرام نیستند؛ بلکه در همان لحظات پایان، نقطه اوج، گره‌گشایی و پایان در هم آمیخته می‌شود و موجب غافل‌گیری خواننده می‌گردد. با توجه به این توضیحات باید گفت علاوه بر داستان‌های کوتاهی که عناصر پیرنگ را به خوبی و در جای درست و مناسب خود استفاده کرده‌اند، نوع دیگری از داستان کوتاه نیز وجود دارد که با عنوان «داستان کوتاه بدون پیرنگ» از آن یاد می‌شود.

داستان کوتاه بدون پیرنگ، اثر به نسبت کوتاه خلاقه‌ای است که در آن وحدت تأثیر یا وحدت حال و هوایی در داستان، به نقطه اوج یا هیجان‌انگیزترین لحظه برسد و به فرجام گره‌گشایی حاصل از آن بینجامد. این نقطه اوج ضرورتاً وابسته به واژگونی وضعیت و موقعیت نیست که در آن گره‌افکنی و کشمکش، بحران و هول و ولای داستان پیرنگ‌دار به وجود می‌آورد؛ بلکه این نقطه اوج یا بزنگاه، وابسته به مفهوم جنبی طعن‌آمیز یا نمادین یا روشن‌فکرانه‌ای است. نویسنده این داستان باید در ارائه این مفهوم جنبی چیره‌دست باشد و در خلق چنین مفهومی، نسبت به آن نیروی عاطفی که می‌تواند او را از میان قید و بندها بگذراند، حساس باشد. (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۱۸۱-۱۸۲)

۴. معرفی مجموعه «داستان‌های شهر جنگی»

یکی از مجموعه داستان‌های موفق با موضوع دفاع مقدس، «داستان‌های شهر جنگی» نوشته حبیب احمدزاده است که اولین بار در سال ۱۳۷۶ منتشر شد. این مجموعه برنده بهترین کتاب داستان کوتاه دفاع مقدس در سال ۱۳۷۸ و جزو برترین‌های بیست سال داستان‌نویسی دفاع مقدس در سال ۱۳۷۹ بوده است. این مجموعه به زبان انگلیسی نیز ترجمه شده و به چاپ رسیده است. هم‌چنین فیلم‌نامه دو فیلم سینمایی «اتوبوس شب» و «چتری برای کارگردان» از داستان‌های این مجموعه اقتباس شده است. «داستان‌های شهر جنگی» هفت داستان کوتاه دارد که به ترتیب عبارتند از: پر عقاب، هواپیما، چتری برای کارگردان، سی و نه و یک اسیر، فرار مرد جنگی، نامه‌ای به خانواده سعد، و اگر دریاقلی نبود.

«داستان‌های شهر جنگی» واگویی‌هایی ناگفته و نانوخته از تاریخ هشت سال دفاع مقدس است. همه داستان‌های این مجموعه با خردورزی و اندیشه‌های از قبل تعیین شده، به نگارش درآمده‌اند؛ به عبارت دیگر به طور جوششی ساخته و پرداخته نشده‌اند، اما حس و عاطفه سرشار نویسنده و تجربه‌های عینی او از سال‌های جنگ، داستان‌ها را از حالت تصنعی و ساختگی بودن دور کرده است. یکی از ملاک‌هایی که نویسنده‌ها را از هم جدا می‌کند، فرهنگ انتخاب و گزینش واژگان و به نوعی چیدمان به جای و زیبای آن‌هاست که ریتم و ضرباهنگ نثر را نیز به وجود می‌آورد. حسن سلیقه نویسنده در انتخاب واژه‌ها، بسیار مهم است که احمدزاده از عهده این مهم به خوبی برآمده است. دایره واژگانی او در همه داستان‌های این مجموعه کاملاً با حال و هوای هر یک از روایت‌ها، هم‌خوانی و هماهنگی دارد و عجیب این‌که داستان‌ها اگرچه جنگی هستند، اما واژگان، تراش خورده و بلورین‌اند. (حقی پور، ۱۳۸۸: ۳۴)

داستان‌های این مجموعه، واقعیت‌گرا (رنالیسم) هستند که با دو شیوه روایت شده‌اند؛ یکی به طریق واگویی یا دوم شخص مفرد و دیگری اول شخص که گاهی به شکل تک‌گویی نمایشی بیان شده است. ویژگی دیگر این داستان‌ها، روایتی بودن آن‌هاست و ویژگی دیگر این است که ساختار خاطره دارند. ساختار خاطره نه به معنای خاطره؛ بلکه راوی در این داستان‌ها شخصیت را از زوایا و دیدگاه و عناوین مختلف یک رزمنده، با مقوله دفاع مقدس، روایت می‌کند؛ عناوینی چون دیده‌بان، خمپاره‌انداز، فیلم‌بردار، بسیجی کم سن و سال، رزمنده عاشق و... که در هر نقش از جهت شخصیت‌پردازی آن شخصیت تعریف می‌شود. هم‌چنین راوی به دلیل حضور نویسنده در جبهه‌ها و فرو رفتن در عمق معنای آن، با این‌که گاهی از نقش یک راوی بی‌طرف دور مانده است، گاهی نیز حمایت و دلسوزی خود را از سرباز جبهه مقابل اعلام می‌دارد؛ مانند داستان پر عقاب و نامه‌ای به خانواده سعد. (حق شنو، ۱۳۸۸: ۱۰)

۵. بررسی پیرنگ در مجموعه «داستان‌های شهر جنگی»

پر عقاب

این داستان درباره دیده‌بان ایرانی و سرباز عراقی است. دیده‌بان در مرز منطقه خودی و دشمن در کمین می‌نشیند و منتظر می‌ماند تا هر بار که سربازی از آنجا رد می‌شود، با بی‌سیم به دوستانش اطلاع دهد و آن‌ها خمپاره‌های عمل نکرده عراقی‌ها را بر سر خودشان بریزند. دیده‌بان، سربازی عراقی را از لحظه‌ای که از ماشین پیاده می‌شود، زیر نظر دارد و با او درد دل می‌کند تا زمانی که خمپاره به زمین می‌خورد، اما دوباره عمل نمی‌کند.

آغاز داستان: «پیاده شدن را می‌بینم. حرکت دوربین را متوقف می‌کنم و سپس مرکز به علاوه درون چشمی را، بر روی تو می‌گذارم... و تو باقی می‌مانی روی سه راه [...] حال مرددی کدام راه را انتخاب کنی! در جاده اصلی منتظر ماشین بعدی بمانی و یا... و یا راهی را در پیش گیری که مقصود من است؟» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۰)

جملات آغازین به سرعت خواننده را وارد داستان می‌کند؛ زیرا از وضعیتی سخن می‌گوید که طبیعی و عادی نیست. راوی کیست و با چه کسی سخن می‌گوید؟ منظور از راهی که مقصود من است چیست؟ در ادامه: «من به انتظار شکار در اینجا نشسته‌ام و گلوله خمپاره‌ای نیز هم‌اکنون درون قبضه، انتظار فرمان مرا می‌کشد؛ فرمانی که در لحظه موعود از طریق این بی‌سیم، امواج نامرئی آن در فضا پخش خواهد شد.» (همان، ۱۰)

کشمکش ایجاد شده است؛ زیرا یکی از شخصیت‌ها می‌خواهد دیگری را از بین ببرد، اما این موضوع یک طرفه است و شخصیت دوم از آن آگاهی ندارد. راوی در ادامه، توضیحات بیشتری درباره کارش می‌دهد: «من گلوله اول خود را بر اواسط همین جاده شلیک کرده‌ام و گلوله دوم آماده است تا بر همان نقطه فرود آید. چند دقیقه دیگر به آنجا خواهی رسید و دود سیاه ناشی از انفجار گلوله اول را بر زمین خواهی دید و مانند دوستان قبلی‌ات، از سرعت قدم‌هایت کاسته خواهد شد [...] و نمی‌دانی گلوله دوم در راه است.» (همان، ۱۲)

در این قسمت‌ها مخاطب کاملاً منطقی در تعلیق مانده است؛ زیرا دیگر از ماجرا اطلاع دارد و قصد راوی را می‌داند؛ پس در پی فهمیدن پایان ماجراست. صحبت‌های دیده‌بان ایرانی با سرباز هم‌چنان ادامه دارد و حادثه‌ای رخ نمی‌دهد تا آنجا که هفده ثانیه شمارش معکوس شروع می‌شود و حالت تعلیق هر لحظه به اوج نزدیک‌تر می‌شود: «اکنون تنها پنج قدم به منطقه هفده ثانیه پیش‌گیری مانده، چهار قدم، سه قدم، دو قدم، یک قدم. هفده ثانیه. شاسی بی‌سیم را فشار دادم، طناب کشیده شد و گیوتین مرگ تو حرکت کرد.» (همان، ۱۷)

بالاخره گلوله اصابت می‌کند و این نقطه اوج داستان است: «همه چیز تمام شد! انفجار در نقطه دقیق خود صورت گرفته و دود همه جا را پوشانده و تو در میان غبار آن گم شده‌ای. منتظر می‌مانم تا غبار بنشیند.» (همان، ۲۰)

پایان تعلیق و گره‌گشایی: «چه شد؟ چرا بر زمین خوابیده‌ای؟ به چه می‌نگری؟ به گلوله که عمل نکرد؟ پس دوباره

۱. به دلیل این‌که خود نویسنده هم در اغلب داستان‌های خود از سه نقطه استفاده کرده است، جاهایی که پژوهشگر حذف کرده بدین صورت مشخص شده است.

عمل نکرد». (همان، ۲۱)

اما باز هم گویا تعلیق به پایان نرسیده و یک غافل‌گیری هم وجود دارد. پیش از این نیز راوی اشاراتی به آن دارد، اما در اینجا به صراحت از آن سخن می‌گوید: «از حالا به تو پنج ثانیه فرصت می‌دهم که از جا برخیزی و فرار کنی وگرنه شاسی بی سیم را فشار داده تا گلوله سوم به سویت پرواز کند [...] سریع‌تر بدو! خاطرم را آسوده کردی». (همان) جملات پایانی داستان: «و اکنون مرگ را به چشم خود دیده‌ای... آیا امشب که دوباره ماشه تیربارت را فشار خواهی داد، به مادران این سوی آب فکر خواهی کرد؟ مسلماً... پس پیام را کاملاً واضح دریافت کرده‌ای...». (همان) داستان، پایان خطی دارد؛ هرچند راوی در همان جای قبلی خود نشسته و منتظر خواهد بود تا مسافر دیگری از راه عبور کند، اما سرباز عراقی مسیری را در ۲۵ دقیقه طی کرده است؛ بنابراین داستان در همان مکان و زمان به پایان نمی‌رسد و پایان داستان، خطی است.

پیرنگ داستان خوب و قوی است. تعلیقی که در ابتدای داستان ایجاد می‌شود تا آخرین سطرها ادامه دارد و استفاده بیش از حد نویسنده از سه نقطه (...) در القای این تعلیق بسیار موثر بوده است، اما به هر حال بیشترین تلاش نویسنده برای القای احساس نوع دوستی است و این را در قالب جملات فراوان بیان کرده است.

نکته دیگر این‌که راوی از نظر مکانی بر مخاطب مسلط است و این تسلط مکانی می‌تواند نمادی پُر مفهوم از آگاهی برتر او نیز باشد. نویسنده با کمک روایت دوم شخص، به بیان ناگفته‌های جنگ می‌پردازد و سیری را در اعماق خاطرات تلخ خود از جنگ، آغاز می‌کند، در خطاب با دشمنی که این جنگ را به او تحمیل کرده است. (جاهدجاه، عباس؛ رضایی، لیلا، ۱۳۹۲: ۳۹ و ۴۰)

هواپیما

راوی از کنار ویتترین مغازه‌ای رد می‌شود، در حالی که مردم از ترس بمباران، مغازه‌ها را رها کرده و رفته‌اند. او با دیدن هواپیما داخل ویتترین به یاد کودکی خود می‌افتد و از فردی سخن می‌گوید که این سال‌ها نگهبان پاساژ بوده و حالا در اوج جنگ به مرگ طبیعی مرده است.

آغاز داستان: «عجب، خیلی عجیبه‌ها... اصلاً خبردار نشدم، خودت دیدی با آمبولانس بردنش؟... معلومه که می‌شناختمش» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۲۵)

همین جملات ابتدایی، واژگونی وضعیت را نشان می‌دهد و پرسش‌های بسیاری در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند: راوی کیست؟ و با چه کسی صحبت می‌کند؟ آن‌که با آمبولانس بردند کیست؟ چه قضیه‌ای؟ در این داستان نیز مانند داستان قبلی، اولین چیزی که جلب توجه می‌کند سه نقطه‌های فراوانی است علاوه بر نشان دادن شیوه تک‌گویی نمایشی، در القای حالت تعلیق مؤثر است. از این به بعد شاهد کشمکش درونی راوی هستیم. او از هواپیمایی سخن می‌گوید که در ویتترین مغازه اسباب‌بازی فروشی دیده و عاشق آن شده، اما هنگامی که با پدرش می‌روند آن را بخرند، فروشنده می‌گوید هواپیما فروشی نیست. راوی آرزو می‌کند کاش روزی همه خشکشان بزند تا او بتواند آن هواپیما را بردارد. او در میان صحبت‌هایش به فردی به نام فرهان اشاره می‌کند که نگهبان پاساژ بوده است:

«تو راه برگشتن دم در پاساژ بود که اولین بار فرهان رو شناختم [...] بابام همون موقع قضیه‌اش رو از سیر تا پیاز برام تعریف کرد [...] بگم، نگم ... آخه خدا بیامرزتش دیگه پشت سر مرده نباید حرف زد...» (همان، ۲۷)

تعلیق آغاز شده؛ زیرا مخاطب اصل ماجرا را می‌داند، اما این‌که این آرزو چه ارتباطی با شروع داستان دارد و چه اتفاقی در ادامه خواهد افتاد هنوز مشخص نیست. راوی هم‌چنان بر آرزوی دوران کودکی‌اش مانور می‌دهد تا به زمانی می‌رسد که جنگ شروع شده و او بار دیگر راهش به پاساژ می‌افتد: «چشم افتاد به پاساژ که فرهان با سگش تو آفتاب دم در لم داده بودند [...] چشمم تاب خورد، تاب خورد، افتاد به هواپیما و اینجا بود که خشکم زد. به خودم گفتم دیدی تو می‌خواستی همه خشکشون بزنه. الان همه غیبتون زده. صاحب مغازه‌ها، رهگذرها، ماشین‌ها. از وقتی جنگ شده همه فرار کردن و رفتن.» (همان، ۲۹ و ۳۰)

در ادامه خاطره دیگری را در بمباران حلبچه تعریف می‌کند که باز هم صاحب مغازه‌ای خشکش زده بوده. شاید بتوان این دو نمونه را نقطه اوج داستان دانست؛ اما در واقع باید گفت این داستان نقطه اوج ندارد؛ زیرا این نمونه‌ها هیجان و التهاب نقطه اوج را ندارند. از طرفی انتخاب شیوه تک‌گویی نمایشی باعث شده داستان به اوج نرسد. مطمئناً اگر فرد مورد خطاب راوی هم سخن می‌گفت و داستان از زاویه دید دیگری روایت می‌شد، هیجان بیشتری داشت. در سطرهای پایانی گره‌گشایی انجام می‌شود و متوجه می‌شویم راوی سر پست نگهبانی با دوستش صحبت می‌کند: «با خودم گفتم خدا، اگر تقصیرکار منم، ما هواپیما نخواستیم، بیا همه رو برگردون، [...] امشب هرچی سر و صداست روبه‌روی جزیره است، اینجا اون دستی‌ها همه خواب‌اند... خداحافظ... راه بیفت بریم پست تمام شد... هان، بقیه داستان... هیچی. حالا هم که تو اومدی میگی فرهان تو این همه سر و صدا و جنگ و ترکش مرده. خلیه‌ها، آدم تو این همه بزن بزن به مرگ طبیعی بمیره...» (همان، ۳۳)

داستان در همان زمان و مکان که آغاز شده بود، به پایان می‌رسد. راوی از دوستش شنیده که فرهان (نگهبان پاساژ) از دنیا رفته، یاد دوران کودکی‌اش افتاده و به مرور افکار آن روزهایش پرداخته، سپس به زمان حال برگشته است؛ بنابراین پایان داستان، دایره‌وار است.

داستان پیرنگ خوبی دارد، اما ساختار آن در مواردی دارای اشکال است. با جملات آغازین تعلیق ایجاد شده و تا پایان ادامه دارد، اما تعلیق داستان حالتی مصنوعی پیدا کرده و این دلایل مختلفی دارد: اول این‌که از همان ابتدا هویت راوی و مخاطب او معلوم نیست. ثانیاً از مرگ کسی سخن گفته که تا جملات پایانی هویتش فاش نشده است. ثالثاً بیان جزئیات غیرضروری که فقط حجم داستان را افزایش داده است؛ از جمله مانور بیش از حد بر آرزوی دوران کودکی، بیان ریز به ریز وضعیت زندگی فرهان، صحبت درباره سگ فرهان و... این جزئیات تعلیق را بیش از حد طولانی و داستان را ملال‌آور کرده است. تنها نکته‌ای که از این مطلب می‌توان به دست آورد این است که فرهان به خاطر گذشته شرم‌آورش (در داستان اشاره شده که او همیشه مست بوده) لیاقت شهادت را نداشته و به مرگ طبیعی مرده است. نکته دیگر این‌که شخصیت اصلی داستان، راوی است و آرزوی او محور داستان قرار گرفته، اما بیشترین توضیحات درباره فرهان داده شده و نه خود راوی.

چتری برای کارگردان

جمشید که عاشق کارگردانی و فیلم ساختن است به جبهه می‌رود. دو دیده‌بان به او آموزش می‌دهند، اما او تمام مدت، حواسش به فیلم‌برداری است؛ حتی دو هفته لودرها و بولدورهای جهاد را به کار می‌گیرد و در ششصد متری دشمن تپه می‌سازد. او قصد عزیمت به آلمان را دارد، اما شب آخر که برای فیلم گرفتن از بچه‌ها به خط مقدم رفته به شهادت می‌رسد.

آغاز داستان: «جمشید! جمشید! کجایی ببینی که بالاخره نفرینت مستجاب شد. بله، بله مستجاب شد. آخر من چتر دست گرفتم، بالای سر یکی از همکارانت. با آن‌که قرار بود چتر را بالای سر تو بگیرم. یادت هست که نفرینم کردی؟ و من خندیدم و فقهه زدم که شتر در خواب بیند پنبه دانه». (همان، ۳۷)

این شروع در وضعیتی خاص ایجاد شده که می‌توان از آن به واژگونی تعبیر کرد. بند بعد به معرفی جمشید می‌پردازد و قسمتی از ماجرا را آشکار می‌کند: «جمشید کسی است که برای دیده‌بانی آمده، اما در تمام طول مدت آموزش، اصلاً حواسش به دیده‌بانی نیست و مدام با دستش کادر درست می‌کند و از وسط آن به اطراف نگاه می‌کند». (همان)

از این به بعد، شاهد کشمکش راوی و جمشید هستیم. راوی و امیر (دیده‌بان دیگر) می‌خواهند به جمشید دیده‌بانی بیاموزند، اما او در دنیای دیگری است. راوی از روز اولی که جمشید را دیده شروع به مرور خاطرات می‌کند و ابتدای هر خاطره با عبارت «جمشید! جمشید! جمشید!» همراه است که به مخاطب القا می‌کند گویا اتفاقی برای جمشید افتاده است.

با توضیحات راوی، تعلیق به وجود آمده و خواننده منتظر است ببیند چه اتفاقی برای جمشید افتاده که راوی این چنین با حسرت و اندوه از او یاد می‌کند. در ادامه، ماجرای نفرین جمشید را بیان می‌کند:

«جمشید! جمشید! جمشید! یادت هست [...] از من پول گرفتی که می‌خواهی قبل از آن‌که بچه‌ها شهید بشوند از آن‌ها فیلم برداری کنی و رفتی و از انفجار یک درخت فیلم برداری کردی [...] من برای همیشه فیلم را برداشتم [...] دقیقاً همین جا بود که نفرینم کردی، یادت هست چه گفتم، گفتم: یک شب بارانی که من، جمشید محمود، کارگردان مشهوری شدم. دربان استودیو می‌آد و می‌گه [...] یک بنده خدایی با لباس‌های مندرس زیر باران [...] دلم به حال دوست زمان جنگم می‌سوزد و می‌گم از فردا بیا و در هر حالتی چه باران و چه آفتاب بالای سر من [...] چتر بگیری.» (همان، ۴۱)

تعلیق ادامه دارد، اما به نقطه اوج نمی‌رسد؛ زیرا راوی خاطره تعریف می‌کند و هیجان آن به اندازه‌ای نیست که نقطه اوج ایجاد کند. از طرفی، وقتی این همه حسرت و اندوه باشد، دیگر جایی برای هیجان نقطه اوج نمی‌ماند. کم کم به پایان نزدیک می‌شویم:

«و بعد به مرخصی رفتی [...] برگشتی، آن هم با یک پاسپورت که دیگر تمام، می‌خواهم بروم آلمان هم کار کنم و هم شب‌ها بروم و کارگردانی بخوانم [...] و من که باور نداشتم که تو واقعاً و برای همیشه از پیش ما می‌روی برای آخرین بار تو را در بغل گرفتم.» (همان، ۴۳)

بالاخره تعلیق به پایان می‌رسد و سرنوشت جمشید بیان می‌شود: «هیچ اثری از ترکش بر بدنت نبود و فقط کاسه پشت سر و مغزت را در جزیره جا گذاشته بودند و می‌گفتند آن توده خاکستری رنگ با تمام رویاها و آرزوهای کارگردان شدن [...] پخش شده روی نخل‌های بی‌سر و دیگر قابل جمع کردن نیست.» (همان، ۴۴)

پایان داستان، دایره‌وار است؛ به این معنی که راوی در لحظه خاصی (که چتر بالای سر کارگردان گرفته) به یاد دوستش می‌افتد و خاطرات او را از ذهن می‌گذرانند. بعد دوباره به همان زمان و مکان بازمی‌گردد و در غم از دست دادن دوستش گریه می‌کند: «امروز صبح، سر صحنه فیلم جنگی ابراهیم، باران می‌آمد [...] ابراهیم بالای سر خودش و من چتر گرفته بودم. چتر را از دستش گرفتم و بالای سر او تنها نگه داشتم [...] گفتم: کارگردان شهید و بی‌نام، جمشید محمودی، حتماً باید نفرینش مستجاب شود و [...] زار زار گریه کردم برای کارگردانی که هیچ‌گاه اولین و آخرین فیلمش را ندید و از این پس، هیچ فیلم‌خانه‌ای در دنیا، فیلم‌های او را با افتخار نمایش نخواهد داد.» (همان، ۴۴ و ۴۵)

داستان پیرنگ خوبی دارد؛ تعلیق در ابتدای داستان ایجاد شده، اما نقطه اوج مشخصی در آن به چشم نمی‌خورد. از طرفی به دلیل انتخاب این شیوه روایت، حوادث آن در عین جذاب بودن، بسیار آرام و ملایم جلوه داده شده‌اند؛ بنابراین بیشتر عناصر پیرنگ در این داستان دیده می‌شود و باید گفت پیرنگ دارد، اما برخی اشکالات ساختاری مانع از قوتی‌تر شدن پیرنگ گردیده و بیشترین تلاش نویسنده در جهت تأثیرگذاری مخاطب بوده است.

سی و نُه و یک اسیر

رزمنده جوان و راننده ایرانی به تنهایی باید سی و نُه اسیر عراقی را به پشت خط ببرند. در راه اتفاقاتی می‌افتد که بر ترس رزمنده افزوده می‌شود، اما به هر حال آن‌ها می‌توانند اسرا را به مقصد برسانند.

شروع داستان: «در اتوبوس با فشار دکمه پیرمرد راننده به کندی بسته شد. همه صندلی‌ها پر شده بود [...] به پیرمرد گفتم: پدر، این چراغ‌ها را روشن کن. پیرمرد تند جواب داد: نه عمو، شب تو منطقه خطرناکه. آرام سرم را بردم پیشش گوشش و گفتم: از منطقه خطرناک‌تر، اینان که تو اتوبوس همراهمون‌اند [...] بی‌معطلی روشن کرد. معلوم بود تا حالا تو عمرش اسیر پشت خط نبرده، من هم نبرده بودم.» (همان، ۴۹)

این شروع با واژگونی وضعیت همراه است و به خوبی مخاطب را به درون داستان می‌کشد. در ادامه، کشمکش ایجاد می‌شود؛ کشمکش راوی با اسرا که البته قادر به انجام کاری علیه او نیستند و در مواردی، کشمکش درونی راوی. راوی اشاره می‌کند که دژبانی نیروی اضافه نداشته تا همراه آن‌ها بفرستد و تعلیق ادامه می‌یابد؛ زیرا این دو نفر باید

تمام مسیر را به تنهایی با ۳۹ اسیر طی کنند. البته دست‌ها و چشم تمام اسرا بسته است و آن‌ها از تعداد نفرات ایرانی بی‌اطلاع‌اند.

در ادامه ماجرا، راوی و پیرمرد راننده با هم سخن می‌گویند و مخاطب هم‌چنان در تعلیق مانده تا این‌که: «پیرمرد نهیب زد: کجایی عمو؟ به خودم آمدم. اتوبوس متوقف شده بود. سریع در آینه نگاه کردم و بعد سریع برگشتم و داد زدم: اجلس، لا تحرک، و آن تعداد که بلند شده بودند، نشستند [...] آهسته به پیرمرد گفتم: چرا ایستادی؟ پیرمرد در چشم‌هایم نگاه کرد، انگار که سوال مسخره‌ای از او کرده‌ام و خیلی ساده گفت: اتوبوس برای چی وسط خیابون می‌ایسته؟! پنجر کردیم». (همان، ۵۳)

اینجاست که راوی بین دو راهی گیر می‌افتد: همه اسرا را از اتوبوس پیاده کند یا به هر سختی شده جک را بالا بزند و لاستیک را عوض کند. به هر حال مجبور می‌شود به راه اول تن دهد: «نگاهی به چپ و راست کردم و بعد دویدم سمت یک گودی که آخرین قطرات آب باران منطفه درونش خشک شده بود و سفیدی به جای مانده‌اش از دور سوسو می‌زد و محل خوبی بود برای تجمع!» (همان، ۵۵)

سپس شروع می‌کند به پیاده کردن و بستن اسرا با طناب به همدیگر. در این قسمت حالت تعلیق کم کم اوج می‌گیرد و راوی آن را با اشاره‌های مداوم به ترس درونی‌اش القا می‌کند: «چشم‌هایم گشت و گشت و تنومندترین آن‌ها را انتخاب کرد. یک کماندو با لباس‌های استتاری چند رنگ [...] وقتی دست‌های کماندو باز شد، با مچ‌هایش شروع به بازی کرد و بعد دست کشید به سبیل‌های پرپشتش». (همان، ۵۶)

حس ترس در رزمنده بیشتر می‌شود. او اسلحه خود را آماده نگه داشته تا با کوچک‌ترین حرکت کماندو به سمت او شلیک کند. پاهای کماندو را با طناب می‌بندد و او با پیرمرد مشغول باز کردن پیچ‌ها می‌شود. با وجود تمام ترس‌های درونی راوی و کش و قوس‌ها، به هر حال ماجرا به خوبی تمام می‌شود و همه اسرا را سوار اتوبوس می‌کنند.

تعلیق فروکش کرده، اما ناگهان: «چشمم افتاد به کماندو که چشم‌بندش افتاده بود و داشت توی آینه به من نگاه می‌کرد [...] دیگر چاره‌ای نداشتم. اگر کوتاه می‌آمدم، معلوم نبود چه می‌شد در این جنگ جدید که حتماً یک کدام از ما باید در آن شکست می‌خورد [...] دوباره خلاصی ماشه را گرفتم و این دفعه سر کماندو را نشانه رفتم.» (همان، ۵۸)

راوی دوباره پیاده کردن کماندو می‌گوید و این‌که یک لحظه تصمیم می‌گیرد باک اتوبوس را نشانه قرار دهد. این‌ها داستان را به اوج می‌رساند؛ اوجی که به گره‌گشایی می‌انجامد: «باید غرورش را از او می‌گرفتم. اسلحه را روی شقیقه کماندو گذاشتم. لحظه‌ای صدای نفس نفسش قطع شد. نوک تیز شعله پوش روی پوستش جا خوش کرد. اسلحه را چرخاندم و از شقیقه فاصله گرفتم و ماشه را چکاندم. خون سرخ از گوشش بیرون زد؛ صدای فشنگ در بیابان و درون اتوبوس پیچید و تمام اسرا لحظه‌ای بلند شدند و دوباره سر جاهای خود نشستند و بعد مثل همیشه سکوت...» (همان، ۶۰)

راوی اینجا ماجرا را ناتمام می‌گذارد. مخاطب هم‌چنان منتظر است تا پایان را دریابد. اتوبوس به مقصد رسیده و راوی از افسر رسید می‌خواهد و همان جاست که پس از دیدن کماندو بقیه ماجرا را بیان می‌کند: «شاید پس از شلیک بسیار خوشحال بود که ۳۸ نفر دیگر چشم‌بند داشتند و شکستن غرورش را ندیدند. وقتی ماشه را بغل گوشش چکاندم، از صدای شلیک دچار خونریزی شد و بعد شروع کرد به هق هق کردن و سپس آرام خودش را به پیرمرد سپرد و تازه در اینجا بود که متوجه شدم شلوارش را خیس کرده». (همان)

این داستان پیرنگ خوب و قوی دارد و عناصر داستانی در آن به خوبی رعایت شده است و شاید بتوان گفت نسبت به بقیه داستان‌های این مجموعه، هیجان‌انگیزتر و جذاب‌تر روایت شده است، اما دارای ضعف‌هایی نیز هست؛ از جمله این‌که راوی بدون این‌که ضرورت داشته باشد، مدام به لحظه تحویل گرفتن اسرا و این‌که تأکید کرده‌اند باید رسید بگیرد و به یک نفری که نخواست با اسرا بیاید، اشاره می‌کند، در حالی که تأکید بر این موارد نقش تعیین‌کننده‌ای در حوادث داستان ندارد.

شخصیت اصلی داستان هیچ تغییر و تحولی پیدا نمی‌کند. نویسنده، روی بسیجی که شخصیت اصلی است خیلی مانور نمی‌دهد. بیشترین کنش‌های او با راننده در داستان مشترک است. این مورد درباره شخصیت‌های داستان فرار مرد جنگی نیز صدق می‌کند که در آن شخصیت فرعی‌تر بیشتر تحول پیدا می‌کند، در حالی که شخصیت اصلی باید از ثبات عمل و کنش بیشتری برخوردار باشد، محور قرار گرفته و مشکل اصلی را بر دوش بکشد و هم‌چنین تحول اصلی نیز از آن او باشد. (حق شنو، ۱۳۸۸: ۱۰)

نکته دیگر این‌که اشاره مستقیم به سن و سال راوی نشده است. فقط در ابتدا خود او بیان می‌کند که من تا به حال اسیر پشت خط نبرده بودم و مدام از ترس‌هایم می‌گویم. در جایی از داستان هم می‌توان حدس زدن که سن زیادی ندارد: «یاد مسئول تحویل افتادم که چهل نفر را به من نشان داد و بعد نگاهی به قد و بالایم کرد و گفت: یادت نره حتماً سر دژبانی چند تا از بچه‌ها را با خودت ببر.» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۵۱)

فرار مرد جنگی

راوی در جبهه با دوست قدیمی‌اش (مصطفی) برخورد می‌کند و از او سوالاتی درباره همسایه‌ها می‌پرسد. در حین گفت‌وگو متوجه می‌شود دختری که قبلاً عاشقش بوده (ناهد)، همسایه فعلی مصطفی است. او از علاقه مصطفی به ناهید مطلع می‌شود و برخلاف میلش، مصطفی را به ازدواج با او ترغیب می‌کند. پس از مدتی ازدواج سر می‌گیرد و راوی سعی دارد ماجرا را فراموش کند که به طور اتفاقی ناهید را در پارک می‌بیند که لباس عزا به تن دارد. مصطفی از ساختمان سقوط کرده و فوت شده و ناهید از راوی شکایت می‌کند که چرا خودش برای ازدواج قدم پیش نگذاشته است.

آغاز داستان از جایی است که راوی زیر نور ماه نشسته است: «بعد از مدت‌ها آتش زیر خاکستر روشن شده بود و همه‌اش بر اثر یک اتفاق ساده؛ رد شدن مصطفی با موتور از خط ما. اگر روی من آن سو بود؟ یا صورت مصطفی با چفیه پوشانده شده بود؟ [...] چرا عاشق بودن این قدر خوش است؟» (همان، ۶۵)

این شروع بر وضعیتی خاص بنا شده است که بر اساس آن مخاطب متوجه می‌شود مطلب اصلی داستان، عشق است و در ادامه: «با موتور رد بشی و من صدات بزنم و [...] سر صحبت باز بشه و تو بگی که خانواده معتضدی هم در کوچه شما می‌نشینند [...] و اسم هیچ کس و ناکسی را برام نیاری، جز همونی که دلم می‌خواست.» (همان، ۶۶)

از اینجا به بعد راوی مدام در حال و گذشته جابه‌جا می‌شود. اندکی از مصطفی می‌گوید و در همان حال به یاد عشق دوران نوجوانی‌اش می‌افتد و خاطرات آن روزها را مرور می‌کند. تا این‌که در صحبت‌هایشان: «مصطفی، تو ماشالله با این همه برو بیا، چرا عروسی نمی‌کنی؟ [...] حتماً یکی زیر سر داری؟ جواب نداد و سکوت کرد و بعد سرش را برگرداند و خندید. [...] حس غریب شک ریخت تو دلم، ممکن نیست، ولی اگر بود چی؟ آرام گفتم: ناهید رو می‌خوای؟ لرزید و من لرزه را در تک تک جوارح بدن خودش و خودم حس کردم. گفت: من که چیزی نگفتم، که یعنی گفتم. چی دیگه می‌خواست بگه.» (همان، ۷۱)

پس از این، کشمکش آغاز می‌شود، اما این کشمکش بیشتر در درون راوی است. او در دنیای بیرون مخالفتی با دوستش نمی‌کند، اما در درون مدام مشغول مقایسه خود و مصطفی است و به ناهید حق می‌دهد که بخواهد با مصطفی ازدواج کند؛ چون راوی یک پایش را از دست داده، از طرفی مصطفی مهندس است و وضعیت مالی بهتری دارد. بدین ترتیب مخاطب نیز با راوی در تعلیق می‌ماند و انتظار ادامه ماجرا را می‌کشد. در اینجا است که راوی مصطفی را به ازدواج تشویق می‌کند و خودش نزد فرمانده می‌رود و از او می‌خواهد به مصطفی مرخصی بدهند.

پس از دو ماه: «یک پاکت نامه به دستم رسید. پاکت را باز کردم. یک کارت دعوت آبی رنگ، به شکل پروانه خودش را داد بیرون [...] اسم کوچک هر دوشان نوشته شده بود، مصطفی ... و ... ناهید و همان جملات معروف. به میمنت و شادمانی...» (همان، ۷۴)

از اینجا به بعد تعلیق فروکش کرده و مخاطب انتظار واقعه دیگری را ندارد، اما آنچه در پایان داستان اتفاق می افتد، شگفت انگیزتر از وقایع پیشین، و در واقع اوج و گره گشایی داستان است: «درون پارک، در حال تاب دادن بچه های بردارم بودم [...] که ناهید اول مرا دید.» (همان، ۷۵)

راوی متوجه می شود مصطفی سه ماه پس از ازدواج از بالای ساختمان نیمه سازی که مهندسی اش را به عهده گرفته بوده، سقوط کرده و کشته شده است. صحبت های ناهید به گلوله تشبیه شده است: «گلوله اول: مصطفی همان لحظه اول خواستگاری بهم گفت که تو چطوری مجابش کردی که بیاد خواستگاری من. [...] گلوله دوم: چرا این کارو کردی؟ چرا خودت... و ادامه حرفش را برید [...] دیگر از آن شرم دخترانه خبری نبود. کاملاً طلبکارانه و با نهایت قاطعیت تیر خلاص را شلیک کرد. گفت: بهت تبریک می گم، بچه های قشنگی داری. و منتظر جواب نشد.» (همان، ۷۶) و پایان داستان: «دست هر دو بچه را گرفته و سریع از پارک بیرون رفتم. در حین حرکت پای مصنوعی ام لنگ می زد و ترس از جا ماندنش داشتم و از آن بدتر، می ترسیدم که بچه ها مرا عمو صدا بزنند و شاید بسیار ترس های دیگر...» (همان)

داستان، پایان خطی دارد و از پیرنگ خوب و قوی برخوردار است؛ از نقطه مشخصی آغاز شده، تعلیق از ابتدا شکل گرفته و ادامه یافته، سپس تعلیق به اوج رسیده و پایان با گره گشایی و نوعی غافل گیری همراه است؛ نحوه رفتار ناهید با راوی و عجیب تر از آن، سکوت و فرار راوی از موقعیت که مبدا حقیقت معلوم شود. نویسنده در پایان داستان طوری عمل کرده که این غافل گیری تصنعی نمی نماید و در روند طبیعی داستان ایجاد شده است. علی تسلیمی در این باره می گوید: با یک غریبه گردانی داستانی، مصطفی از بالای یک ساختمان پرت می شود و می میرد. جذابیت این داستان در رگه های رمانتیک آن است که به داستان های انقلاب تازگی بخشیده و نیز نامنتظر بودن مرگ مصطفی به جای راوی که مرد جبهه بوده است. (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۱۵)

نامه ای به خانواده سعد

رزمنده ای ایرانی برای خانواده سربازی عراقی به نام سعد نامه می نویسد و در این نامه توضیح می دهد که یازده سال قبل با جسد پسر آن ها روبه رو شده است که به صورت دو زانو نشسته و دستانش را از پشت به تابلوی کنار جاده بسته بودند. راوی مشغول کندن قبر می شود که انفجار گلوله ای جنازه سعد را بر روی او پرت می کند و در واقع جان او را نجات می دهد.

تمام این داستان، نامه ای است که راوی برای خانواده سعد نوشته است و این گونه آغاز می شود: «از اولین یابنده و یا یابندگان این نامه درخواست انسان دوستانه می شود که به هر صورت ممکن این اوراق را به دست خانواده سعد عبدالجبار [...] برساند.» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۷۹)

واژگونی وضعیت چند سطر بعد رخ می نماید: «به نظرم آمد که این نامه را نوشته و به پسران بسپارم تا بدین صورت عجیب به دست شما برسد. موضوع نامه، نحوه آشنایی اسرارآمیز من با پسر شماست [...] هم اکنون پسران سعد در کنار من است و شاید، انتظار پایان این نامه را دارد تا خود حامل این حقایق باشد.» (همان)

راوی به خاطرات یازده سال قبل برمی گردد و از روزی سخن می گوید که شهر محاصره شده را از عراق پس گرفته بودند و می خواسته گشتی در آن حوالی بزند. با این توضیحات مشخص می شود که راوی یک فرد ایرانی است، اما این که چرا برای خانواده سربازی عراقی نامه می نویسد هنوز مشخص نیست و حتی این که وضعیت آن سرباز اکنون چگونه است!

در ادامه: «در تمام مدت حضور من بر روی جاده آسفالت، سربازی عراقی به حالت نشسته، از پشت به من نگاه می کرد و من اصلاً متوجه او نبودم. با سرعت باورنکردنی خود را به پشت شانه جاده، پرت کردم و اسلحه خود را از حالت ضامن خارج نمودم. همه اش در این فکر بودم که او چرا از پشت سر مرا مورد هدف قرار نداده؟» (همان، ۸۱)

این جملات به معنی ایجاد کشمکش است، اما به سرعت با توضیحات بعدی راوی این کشمکش پایان می‌یابد: «بله من با جسد پسران روبه‌رو شدم که به حالت دو زانو بر زمین نشاندۀ شده بود و گردن و هر دو میج دستش را از پشت با سیم‌های تلفن صحرایی به تابلوی تقاطع جاده بسته بودند و خون، به صورت جویباری کوچک از زیر پاهایش جاری شده بود.» (همان)

بنابراین مشخص می‌شود که کشمکشی بین این دو وجود ندارد و تنها کشمکش در درون راوی است که برای کندن قبر یا رفتن تردید دارد. سرانجام شروع به کندن قبر می‌کند که ناگهان: «با صدای انفجار عظمی خود را خوابیده درون گور دیدم و پسر شما سعد را نیز روی خود [...] با کلی زحمت پسران را کنار زدم و از گور بیرون آمدم. در اینجا متوجه شدم که انفجار گلوله توپی در حدود پشت سر پسر شما، باعث به وجود آمدن چنین قضیه‌ای شده [...] و او دقیقاً حائلی شده بین انفجار و من و یا بهتر بگویم مرگ و من.» (همان، ۸۲ و ۸۳)

راوی کارت شناسایی سعد را برمی‌دارد، اورکت را دور سر او می‌پیچد و او را دفن می‌کند، اما سال‌ها بعد با افرادی آشنا می‌شود که کارشان تبادل اجساد کشته‌شدگان عراقی با اجساد شهدای خودی است. با آن‌ها به سراغ جنازه سعد می‌رود و با حقایق جدیدی روبه‌رو می‌شود: «از چهار پوکه‌ای که در حین باز کردن اورکت دور سر، در میان دندان‌های کلید شده جمجمه سعد پیدا شده می‌توان فهمید که او به دلیل فراری بودن اعدام شده است و این چهار پوکه فشنگ شلیک شده در مراسم اعدام را پس از اجرا، در دهانش گذاشته‌اند تا نیروهای دیگر عبرت بگیرند.» (همان، ۸۴)

داستان در اینجا به پایان رسیده و یک صفحه بعد از آن، صحبت‌های راوی با خانواده سعد است. این داستان در کل پیرنگ خوبی دارد، اما انتخاب روایت نامه‌ای، فراز و فرود داستان را تحت تأثیر قرار داده و تا حدی کمرنگ کرده است. نکته‌ای که در این داستان (مانند داستان پر عقاب) به چشم می‌خورد، توجه نویسنده به نوع دوستی و عواطف انسانی ایرانیان است؛ زیرا راوی پیش از این که انفجار صورت بگیرد و به سعد علاقه‌مند شود، بیل پیدا کرده و مشغول کندن گور برای او بوده است.

اگر دریاقلی نبود بان ادبیات فارسی

در شبی تاریک بعضی‌ها به این سوی رودخانه آمده‌اند تا آبادان را محاصره کنند. دریاقلی آن‌ها را می‌بیند. دو چرخه‌اش را برمی‌دارد و نه کیلومتر را رکاب می‌زند تا خود را به مقر سپاه آبادان برساند. با این کار بعضی‌ها شکست می‌خورند و عقب‌نشینی می‌کنند. دریاقلی سرانجام با گلوله توپی به شهادت می‌رسد.

آغاز داستان این گونه است: «چرا کسی تو را نمی‌شناسد؟ نام تو، نام کوچکی نیست؛ دریا در ابتدای نام توست!» این جملات به معرفی شخص منحصر به فردی می‌پردازد که همین موضوع در ایجاد وضعیت متفاوت موثر است. سپس راوی از واقعه‌ای سخن می‌گوید که به واژگونی و گره‌افکنی اشاره دارد: «آن نیمه شب ارتش بعضی‌ها روی بهم‌نشیر پل می‌زنند و بی سر و صدا به این طرف آب می‌آیند تا محاصره آبادان را کامل کنند و آبادان هم به سان برادر دوقلویش، خرمشهر، و مانند یک سیب سرخ در دامان خودخواهشان بیفتد.» (همان، ۸۹)

ارتباط این واقعه با دریاقلی در ادامه روایت مشخص می‌شود: «امشب که تو در لابه‌لای آهن‌های زنگ زده اتومبیل‌ها چشمت به بعضی‌ها می‌افتد، می‌فهمی که نوبت شهر توست، آبادان! آرام خودت را در دل سیاهی شب جا می‌کنی و دستانت فرمان دو چرخه را لمس می‌کنی.» (همان، ۹۰)

کشمکش و تعلیق هم‌زمان آغاز می‌شود. کشمکش دریاقلی با جاده‌ای طولانی که می‌توان آن را جزو نیروهای طبیعت به حساب آورد یا کشمکش او با تقدیر که ممکن است آبادان را هم به کام خود بکشد. پس از این تا پایان داستان، تنها روایت رکاب زدن دریاقلی است. نویسنده بارها جمله «رکاب بز دریاقلی» را تکرار می‌کند و با این جمله، سعی در هرچه حماسی‌تر کردن داستان دارد، اما لحن و بیان ادبی، تا حدی این روایت را از حالت داستانی دور کرده است؛ از جمله «برو دریاقلی... ابراهیم ما همه آتش‌ها را برای تو گلستان خواهد کرد. از نور خیره‌کننده انفجارها، امتداد جاده را خوب زیر پلک‌هایت نگه دار» یا «این برق‌ها برق فلاش دوربین نیست. برقی است که از شکمش آتش

مرگ بیرون می‌ریزد. خدا را چه دیدی؟ شاید برای هر رکاب فرشته‌های خوش‌نویس دارند برایت می‌نویسند.» (همان، ۹۱)

انتخاب این لحن باعث شده نقطه اوجی در داستان وجود نداشته باشد. خواننده هم‌چنان در تعلیق است و این جملات ادبی تعلیق را به حالتی تصنعی دچار کرده است، تا این‌که یک صفحه مانده به پایان، بالاخره سرانجام رکاب زدن‌های دریاقلی مشخص می‌شود: «تا چند دقیقه دیگر جلوی دژبانی سپاه از اسب آهنین خود فرود می‌آیی و بی آن‌که نفس نفس بزنی [...] پا به پای بچه‌های سپاه می‌آیی و از دور، محل یعنی‌ها را نشان می‌دهی. بچه‌ها چه آتشی سر یعنی‌ها می‌ریزند.» (همان، ۹۲)

در پایان، سرنوشت دریاقلی بیان می‌شود: «بعد از آن‌که کیلومتر، زندگی تو دگرگون می‌شود. پیش بچه‌ها می‌مانی. همه سنگرها خانه تو است. با همه ترکش‌ها و گلوله‌ها آشنا می‌شوی، اما آن‌طور که تقدیر رقم زده، ترکشی برای قطع پایت می‌آید و کار خودش را می‌کند و مدتی بعد هم زوزه آن گلوله توپ روی ورقه زندگی پر رنج و محنت زمینی‌ات خط می‌کشد.» (همان، ۹۳)

اصل داستان پیرنگ خوبی دارد، اما انتخاب این شیوه روایت، آن را یکنواخت جلوه داده است؛ البته بعید نیست نویسنده به عمد این شیوه را برگزیده باشد؛ زیرا «مهم‌ترین کارکرد شیوه روایت دوم شخص در این داستان، بازسازی بخشی از تاریخ، به شکلی زنده و پویا، در فضایی پسامدرن است که تنها به کمک این نوع خاص از روایت ایجاد می‌شود.» (جاهدجاه، عباس؛ رضایی، لیلا، ۱۳۹۲: ۴۶ و ۴۷)

۶. نتیجه‌گیری

داستان برای شکل گرفتن و ایجاد شدن به عناصر مختلفی وابسته است و در این میان، نقش یک عنصر خاص، انکارناپذیر است: پیرنگ. عنصری که اصل و اساس داستان بر آن بنیاد می‌شود و نظم‌دهنده حوادث و مشخص‌کننده رابطه علت و معلولی وقایع داستان است. خود پیرنگ هفت مرحله دارد: شروع، واژگونی و وضعیت و گره‌افکنی، کشمکش، تعلیق، نقطه اوج، گره‌گشایی و پایان. اهمیت این عنصر در داستان کوتاه بسیار مشهودتر است؛ زیرا نویسنده فرصت کوتاهی برای نشان دادن هنر و مهارت نوشتن و هم‌چنین بیان بی‌کم و کاست روایت خود دارد.

حبیب احمدزاده در داستان‌هایش به خوبی از پیرنگ استفاده کرده، اما در مواردی پیرنگ داستان‌ها دچار مشکل است. از میان هفت داستان مجموعه «داستان‌های شهر جنگی» سه داستان دارای پیرنگ قوی (پر عقاب، سی و نه و یک اسیر، فرار مرد جنگی) و چهار داستان دارای پیرنگ متوسط است: (هوایما، چتری برای کارگردان، نامه‌ای به خانواده سعد، اگر دریاقلی نبود)؛ به این معنی که نویسنده سیر منطقی و رابطه علت و معلولی را به خوبی دنبال کرده، اما شیوه روایت و نحوه بیان و لحن او به گونه‌ای است که فراز و فرود داستان به خواننده منتقل نمی‌شود.

داستان‌های احمدزاده شروع خوبی دارند؛ زیرا او داستان را از همان نقطه که حادثه‌ای اتفاق افتاده آغاز می‌کند؛ بنابراین واژگونی و وضعیت با شروع همراه می‌شود و به سرعت مخاطب را به داخل داستان می‌کشاند. کشمکش معمولاً در داستان‌های او درونی است. تعلیق هم وجود دارد؛ هرچند گاهی تصنعی می‌نماید، اما اشکال اصلی او در پرداختن به نقطه اوج است که اغلب به دلیل انتخاب شیوه روایت نادرست ایجاد شده است. گره‌گشایی در داستان‌های او پیش از پایان آمده؛ یعنی پس از گره‌گشایی که ماجرا تمام شده، چند سطر دیگر توضیح داده و بعد داستان را به پایان برده است. پایان‌ها نیز در غلب موارد خطی و در داستان هوایما و چتری برای کارگردان، دایره‌وار است.

به طور کلی باید گفت احمدزاده به ساختار داستان و به کارگیری پیرنگ توجه مطلوبی نشان داده، اما گاهی ساختار را فدای معنا کرده است؛ معنایی فراتر از جنگ که عمدتاً عشق و ارزش‌های انسانی است.

فهرست منابع

کتاب‌ها:

- ۱- احمدزاده، حبیب، *داستان‌های شهر جنگی*، چاپ پانزدهم، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۷.
- ۲- پاینده، حسین، *داستان کوتاه در ایران*، چاپ دوم، تهران: طرح نو، ۱۳۷۳.
- ۳- تسلیمی، علی، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان: پیشامدرن، مدرن، پست مدرن)*، چاپ اول، تهران: اختران، ۱۳۸۳.
- ۴- داد، سیما، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید، ۱۳۹۲.
- ۵- رید، یان، *داستان کوتاه*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۷۹.
- ۶- کرس، نانسی، *شروع، میانه، پایان*، ترجمه نیلوفر اربابی، چاپ اول، اهواز: رسش، ۱۳۸۷.
- ۷- مستور، مصطفی، *مبانی داستان کوتاه*، چاپ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۴.
- ۸- مقدادی، بهرام، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*، تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
- ۹- میرصادقی، جمال، *داستان و ادبیات*، چاپ اول، تهران: آیه مهر، ۱۳۸۳.
- ۱۰- -----، *عناصر داستان*، چاپ چهارم، تهران: سخن، ۱۳۸۰.
- ۱۱- نوبل، ویلیام، *تعلیق و کنش داستانی*، ترجمه مهرنوش طلایی، چاپ اول، اهواز: رسش، ۱۳۷۸.

مقالات:

- ۱- جاهدجاه، عباس؛ رضایی، لیلا، «*بررسی شیوه روایت دوم شخص در داستان‌های شهر جنگی*»، نشریه ادبیات پایداری، سال چهارم، شماره هشتم، ۱۳۹۲.
- ۲- حق شنو، فرخنده، «*نقد داستان‌های شهر جنگی از حبیب احمدزاده، شخصیت‌هایی که مقهور کنش‌ها می‌شوند*»، روزنامه کیهان، شماره ۱۹۴۳۶، ۲۴ مرداد ۱۳۸۸.
- ۳- حقی پور، رحمت، «*واژه‌های بلورین در داستان‌های شهر جنگی، دعوت به مراسم بیداری*»، هفته‌نامه پگاه حوزه، شماره ۲۵۳، ۱۳۸۸.
- ۴- عباسی، علی، «*پژوهشی بر عنصر پیرنگ*»، نشریه پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۳۳، ۱۳۸۵، ۸۵-۱۰۳.

دهمین همایش ملی پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی - دی ۱۳۹۹

www.anjomanfarsi.ir