Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Examining the components of realism in the story *Tash Khand* by Hassan Bani Ameri

Fatemeh Soleimanpour [1] | Hossein Ghorbanpour Arani [2*]

1. Ph.D student in Persian language and literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Kashan,Kashan, Iran. E-mail: f.soleimanpour@grad.kashanu.ac.ir
2. Corresponding Author, Associate Professor of Persian Language and Literature, Kahan, University of Kashan,Kashan, Iran. Email: ghorbanpoor@kashanu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 15/01/2022
Received in revised form: 23/06/2023
Accepted: 27/06/2023

Keywords:

Fiction,
War literature,
Realism,
Tash Khand,
Hassan Bani Ameri.

ABSTRACT

Realism, as a realistic school school of thought, expresses the realities of society with the intention of criticism and reformation. By dealing with the lives of heroes, realist artists display a look at the social and political situation of a nation. Accordingly, the story of war is remarkable considering the fact that it is a reflection of realism. “Tash Khand,” as written by “Bani Ameri,” has been narrated through the style of internal monologue and in a language, which is free of complexity and literary art. The design, characters, and elements of Bani Ameri's story conform to the principles of the realistic school of thought and the author's objectives, experiences, and observations have been involved in the creation of "realism". This paper aims to analyze the events of war based on realistic features. Critics’ views on realism are discussed while examining this story from a new perspective. As the results of this study have indicated, the story of "Tash Khand" is one of the realistic stories with its unique characteristics such as characterization, description of details and creation of realistic scenes, attention to time and place, use of slang, etc. Consequently, this story can be introduced as a prominent example of the style of realism in the works of war.

Cite this article: Soleimanpour, F., & Ghorbanpour Arani, H. R. (2024). Examining the components of realism in the story *Tash Khand* by Hassan Bani Ameri. *Research in Narrative Literature*, 13(3), 173-200.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2023.7362.1501

Extended abstract

Introduction

Realism is a literary movement that has gained popularity in Europe and America during the mid-19th century. This school of thought has emerged as a counter-movement to Romanticism, focusing on objectivity and the depiction of real events, whereas, Romanticism emphasized subjectivity. Realism prioritizes the recreation of real incidents in stories, highlighting details, and the provision of impartial observations of events. Its principles include detailed descriptions, attention to small but significant events, use of a third-person narrator, and character typification.

In Iran, where the study has been conducted, the Realism movement gained traction after the Mashruteh Revolution, leading to the creation of significant works. The primary characteristic of Realistic works in Iran is their emphasis on the social role of individuals, seeking the roots of good and bad behaviors within society. Authors of such works do not neglect detailed descriptions in analyzing social relationships. Rather, they meticulously examine the time and place of events and narrate the bitterness, pains, and tangible societal issues, thus reinforcing the sense of realism in the story. They also create character types to emphasize the authenticity of the story's characters. From the point of view, these authors narrate the story from their perspective (as first-person scene observers and narrators) to make it more believable, using colloquial language to enhance realism.

Method and Results

Hassan Bani-Ameri, a contemporary Iranian author, has published numerous works in the fields of novels and short stories. One of his short stories, namely "Tashkhand," is set in the context of war literature. This story depicts facets of war from the perspective of a soldier who is in the midst of these events, attempting to portray the real occurrences of war with artistic techniques and vivid descriptions.

Given the importance of examining an author's intellectual foundations to understand their intellectual dimensions, this study aims to demonstrate the influence of Realism on this story. Via providing reference to credible library sources and employing qualitative content analysis, the current study aims at reviewing the work. The notable features of Realism, such as war themes, detailed descriptions of events, and the realistic conditions of the characters are analyzed and explained through Realistic elements and narrative features in this work.

Conclusion

The study concludes that Realism can be an appropriate method for writing war literature and

can have a greater impact on readers compared to other narrative methods. Through utilizing features such as character development, detailed descriptions, realistic scene setting, attention to time and place, use of colloquial language, and realistic themes, the discussed story serves as a prime example of Realism. By employing this writing method, the author has successfully depicted parts of the realities of war and the psychological states of individuals in the best possible way.

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

بررسی مؤلفه‌های رئالیسم در داستان *تش‌خند* حسن بنی‌عامری

فاطمه سلیمان‌پور [۱] | حسین قربان‌پور آرانی [۲*]

۱. دانشجوی دکتری، زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.
رایانامه: f.soleimanpour@grad.kashanu.ac.ir

۲. نویسنده مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.
رایانامه: ghorbanpoor@kashanu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۰۶

واژه‌های کلیدی:
ادبیات داستانی،
ادبیات جنگ،
رئالیسم،
تش‌خند،
حسن بنی‌عامری.

چکیده

رئالیسم در داستان، براساس عینیت و توصیف حوادث واقعی، شکل می‌گیرد و لازمهٔ آن، ذکر جزئیات و مشاهدهٔ بی‌طرفانهٔ وقایع است. داستان‌های جنگ، از نمونه‌های قابل‌توجّه داستان‌های واقع‌گرایانه است. داستان *تش‌خند* حسن بنی‌عامری از نمونه‌های موفقی است که به شیوهٔ تک‌گویی درونی، نگارش یافته، نویسنده برای به‌دست‌آوردن تصویری از واقعیت، از نثر در حکم ابزاری کارآمد بهره برده و داستان را با زبانی عاری از پیچیدگی و صناعات ادبی روایت کرده، ماجراها، شخصیت‌ها و عناصر داستان بنی‌عامری با اصول مکتب رئالیسم تطابق دارد و تجارب و مشاهدات عینی نویسنده در ایجاد «واقعیت‌نمایی» دخیل بوده‌است.

جستار حاضر با هدف پاسخگویی به این پرسش که این داستان چه اندازه توانسته واقعیت‌های جنگ و حالات روانی شخصیت‌ها را به شکلی پویا و زنده، نمایش دهد، به بررسی داستان پرداخته و ویژگی‌های رئالیستی بارز آن را که شامل انعکاس مضامین جنگ و توصیف جزئیات و حالات واقعی شخصیت‌هاست، تبیین کرده‌است.

نتیجهٔ تحقیق نشان می‌دهد که داستان *تش‌خند* با دارابودن ویژگی‌هایی همچون شخصیت‌پردازی، توصیف جزئیات و صحنه‌پردازی رئالیستی، توجه به زمان و مکان، کاربرد زبان عامیانه و درون‌مایهٔ رئالیستی، در زمرهٔ داستان‌های واقع‌گرا قرار می‌گیرد. بنابراین، این داستان می‌تواند به عنوان نمونه‌ای برجسته از سبک رئالیسم در آثار جنگ معرفی شود.

استناد: سلیمان‌پور، فاطمه؛ قربان‌پور آرانی، حسین (۱۴۰۳). بررسی مؤلفه‌های رئالیسم در داستان *تش‌خند* حسن بنی‌عامری. *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۳(۳)، ۱۷۳-۲۰۰.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2023.7362.1501

۱. پیشگفتار

رئالیسم[1] مکتبی ادبی است که «در اواسط قرن نوزدهم میلادی یعنی در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۵۰-۱۸۸۰ در اروپا و امریکا رواج یافت» (داد، ۱۳۷۵: ۱۵۵). این مکتب، در واکنش به مکتب رمانتیسم[2] به وجود آمد. در حالی که رمانتیسم به ذهنیت توجه دارد، رئالیسم بر عینیت تأکید می‌کند. لازمهٔ عینیت رئالیسم تصویر «جزئیات» و «مشاهدهٔ» بی‌طرفانه است. رواج گرایش و توجه به جزئیات از قرن هفدهم به بعد، تحت تأثیر اندیشه‌های هابز[3] صورت گرفت (ر.ک: صادقی، ۱۳۹۳: ۴۴-۴۷). اصطلاح رئالیسم به معنی چیزگرایی، یا شیئیت، تصویری از واقعیات چشم‌اندازهای زندگی، خارج و آزاد از ایدئالیسم[4]، ذهن‌گرایی و رمانتیک است (ر.ک: ثروت، ۱۳۸۵: ۹۷). میل ارادی هنر، نزدیک شدن به واقعیت است. به تعبیر دیگر، بازآفرینی یک حادثهٔ واقعی در داستان را رئالیسم می‌گویند. در واقع «رئالیسم شناخت این حقیقت است که کار ادبی نه می‌تواند بر حد متوسطی بی‌روح تکیه کند، چنانکه ناتورالیست[5]ها می‌انگارند و نه بر اصول فردیتی که خویشتن را در پوچی مضمحل می‌سازد. مقولهٔ اصلی و معیار ادبیات رئالیستی چهرمان یا نوع است» (لوکاچ[6]، ۱۳۸۴: ۷). پرداخت رئالیستی در شخصیت‌پردازی، صحنه‌سازی، زمان‌بندی و زبان، نمایان است.

«تشریح جزئیات، توجه به حوادث کوچک و برجسته‌کردن آنها، استفاده از راوی سوم شخص و تیپ‌سازی، اصول و قواعد رئالیسم است» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۸٤).

پس از نهضت مشروطه، مکتب رئالیسم در ایران مورد توجه قرار گرفت و منجر به خلق آثاری در این زمینه شد. «مهمترین ویژگی آثار رئالیستی آن است که انسان را موجودی اجتماعی مطرح می‌کند و ریشهٔ همهٔ رفتارهای نیک و بد او را در اجتماع جستجو می‌کند» (نوری، ۱۳۸۵: ۲۰۶)؛ ازاین‌رو «خصوصیات و نتایج اجتماعی حوادث روزانه و خصوصیات آدم‌هایی را که با این حوادث روبه‌رو می‌شوند، اساس کار خود قرار می‌دهد» (میترا، ۱۳۴۵: ۳۵). به سبب واقع‌گرایی و ایجاد پیوند میان فرد و جامعه، مکتب رئالیسم در همهٔ دوره‌ها هوادارانی پیدا کرد و به دوره‌ای خاص محدود نشد. از ویژگی‌های بارز این گونه رئالیسم، آن است که نویسنده هرگز در تحلیل روابط موجود در جامعه، از

1. realism
2. romanticism
3 Hobbs
4. idealism
5. naturalist
6. Lukacs

توصیف جزئیات غفلت نمی‌کند؛ زمان و مکان رویدادها را به دقت مورد بررسی قرار می‌دهد و با بیان تلخی‌ها، دردها و حوادث ملموس اجتماع، جنبهٔ واقع‌گرایی رمان را تقویت می‌کند. همچنین با نشان‌دادن تیپ‌های شخصیتی بر واقعی بودن شخصیت‌های داستان تأکید می‌کند و احساسات و افکار درونی شخصیت‌های داستانی را جهت آشنایی بیشتر مخاطبان بیان می‌کند. علاوه‌برآن، داستان را از زاویه‌دید خود (در مقام اول شخص- مشاهده‌کنندهٔ صحنه و راوی) شرح می‌دهد تا باورپذیرتر باشد و با کمک زبان محاوره‌ای، داستان را واقعی‌تر جلوه می‌دهد. «هدف ادبیات رئالیستی جستجو و تحلیل واقعیت پدیده‌های طبیعی و اجتماعی به‌مثابهٔ حلقه‌های زنجیر است» (اویسی، ۱۴۰۲: ۳۵). «تش» در زبان لری به معنای آتش و در زبان فارسی، عطش و تشنگی و «خند» در معنی خنده است. ترکیب «تش‌خند» به معنای خندهٔ آتشین و خندهٔ تلخ است. داستان *تش‌خند* به خواننده این احساس را می‌دهد که گویی شاهد صحنه‌ای واقعی‌ست؛ یعنی خواننده باور می‌کند که نویسنده واقعیت را بیان می‌کند. در واقع برشی از زندگی راوی را در برههٔ زمانی خاصی نمایش می‌دهد؛ همراه با بیان و به تصویر کشیدن حالات درونی‌ای که در آن هنگام بر روان و روح آن شخصیت حاکم بوده است. صحنه‌پردازی، زبان و لحن، شخصیت‌پردازی، پیرنگ و شیوهٔ روایت، پنج عنصر مهم در فرم و ساختار یک اثر رئالیستی هستند که در این جستار از منظری تازه به بررسی و تبیین آنها پرداخته می‌شود. حسن بنی‌عامری (زادهٔ ۱۳۴۶ شیراز)؛ ازجمله نویسندگان معاصر ایران است که آثار متعددی در حوزهٔ رمان و داستان بلند و همچنین چند مجموعه از داستاهای کوتاه، منتشر کرده است؛ مجموعه داستان *دلقک به دلقک نمی‌خندد* و *لالا یی لیلی* از آثار وی است. در این میان، *گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند* و *تش‌خند*، از داستان‌های موجود وی در زمینهٔ ادبیات پایداری هستند. او در داستان *تش‌خند* گوشه‌هایی از حوادث جنگ را از دید سربازی که در بطن این حوادث قرار دارد، بیان می‌کند که نشان‌دهندهٔ میزان تجربه و آگاهی او از مضامین جنگ است. بنی‌عامری کوشیده است حوادث جنگ را با شگردهایی هنری و توصیفاتی زنده به نمایش بگذارد. نگرش نویسنده در بیان واقعیت و بازآفرینی صحنه‌های حقیقی، اثری رئالیستی را پدید آورده است.

برخی از پژوهش‌های انجام شده درباره مکتب رئالیسم در سال‌های اخیر عبارت‌اند از: «تحلیل رمان *عشق سال‌های جنگ* بر پایهٔ مؤلفه‌های مکتب رئالیسم» اثر ناهید اکبری (۱۳۹۹)؛ جستار حاضر با روش توصیفی تحلیلی به بررسی مؤلفه‌های مکتب رئالیسم در این رمان پرداخته است. «زن در رئالیسم ایرانی

با تکیه بر رمان *جای خالی سلوچ*» از مرضیه آبیارقمصری (۱۳۹۹)؛ این مقاله بر اساس تحلیل محتوای کیفی به بررسی زن در رئالیسم ایرانی به‌عنوان یکی از مهمترین مؤلفه‌های واقع‌گرایی ایرانی در این رمان پرداخته است. مقالهٔ «تحلیل عناصر رئالیسم کارگری در مجموعه داستان *از رنجی که می‌بریم*» اثر مجید ایران نژاد (۱۳۹۹)؛ او از منظر رئالیسم سوسیالیستی[1] به بررسی این مجموعه داستان از جلال آل احمد پرداخته است. مقالهٔ «تحلیل و واکاوی شخصیت رئالیستی در نمایشنامهٔ *باغ آلبالوی* آنتوان چخوف، بر مبنای رئالیسم انتقادی» از مرضیه زارع (۱۳۹۸). «نظریهٔ قصهٔ عشق استرنبرگ[2] در دو داستان رئالیستی *چشم‌هایش* و *شوهر آهو خانم*» از معصومه محمودی (۱۳۹۸)؛ پژوهشگر در این مقاله الگوهای مرتبط با روابط زوج‌ها را در این دو داستان رئالیستی با قصه‌های عشقی که استرنبرگ در نظریهٔ خود تشریح کرده است، مطابقت داده، اهمیت آن را در ساختار علّی و معلولی پیرنگ داستان‌ها، نمایان ساخته است. «نشانهٔ معناشناسی نظام‌های گفتمانی داستان *تش‌خند*» (۱۳۹۴) اثر زهرا جلالی طحان؛ در این مقاله به بررسی نظام‌های گفتمانی در این داستان پرداخته شده است و مسألهٔ اصلی آن پرداختن به شرایط تولید معنا در نظام‌های گفتمانی کُنشی و شَوِشی داستانی با موضوع دفاع مقدس است.

همچنین می‌توان به مقالات «شکل‌گیری رئالیسم در داستان‌نویسی ایرانی» (فتوحی و صادقی، ۱۳۹۲)، «جزیرهٔ سرگردانی و مکتب رئالیسم» (محمدلو و نظری، ۱۳۹۳)، «واکاوی مؤلفه‌های رئالیسم در آثار داستانی جمال‌زاده و آل احمد» (پاشایی و رمضانی، ۱۳۹۶)، «مقایسهٔ مؤلفه‌های سبک رئالیستی و مدرنیستی[3] با تأکید بر داستان‌های کوتاه احمد محمود و مصطفی مستور» (تشکری و گلی‌زاده و دیگران، ۱۳۹۴)، «بازتاب مؤلفه‌های رئالیسم در داستان گیله‌مرد بزرگ علوی» (شعبانی و دهقان اشتیوانی، ۱۳۹۸)، «واقع‌گرایی در داستان‌های مدیر مدرسه آل‌احمد و زقاق‌المدق نجیب محفوظ» (ایزانلو و عبدالهی، ۱۳۹۲)، «تأملی در اصول و بنیادهای نظری رئالیسم در ادبیات» (صادقی محسن‌آباد، ۱۳۹۳)، «بازتاب مؤلفه‌های مکتب رئالیسم در رمان *شوهر آهو خانم*» (سالمیان و آرتا و دیگران، ۱۳۹۲)، «رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامرضا رضایی»(خسروی و قولی‌گله و دیگران، ۱۳۹۹)، «بررسی مؤلفه‌های رئالیسم اجتماعی در اشعار فروغ فرخزاد» (قلی‌پوری، ۱۳۹۸) و... اشاره کرد. از میان

1. Socialist realism
2. Sternberg
3. modernist

این پژوهش‌ها کتاب *داستان کوتاه در ایران* از حسین پاینده (۱۳۸۹) تحقیق جامع‌تری است که در بخشی از این کتاب به بازنمایی رئالیستی جنگ در داستان *تش‌خند* پرداخته شده است. نویسنده، رئالیسم *تش‌خند* را در موضوع و مضمون و ساختار داستان و زاویه‌دید انتخاب شده برای روایت دانسته، دراین‌باره توضیحاتی داده است. پاینده تصریح کرده «ساختار داستان *تش‌خند* با هِرَمِ فرایتاک کاملاً مطابقت دارد. برخورداری از این ساختار، داستان را به تجربه‌های جهان واقعی نزدیک‌تر می‌کند و تأثیر به‌سزایی در رئالیسم آن دارد (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۸۹). تفاوت پژوهش پیش‌رو در این است که سعی شده از دیدی تازه و با کمک نظریه‌های موجود به تحلیل مؤلفه‌های رئالیسم در این داستان پرداخته شود. چنانکه پیداست تحقیق دربارهٔ کاربرد رئالیسم و مؤلفه‌های آن در ادبیات فارسی پیشینهٔ پرباری دارد؛ اما تاکنون کمتر تحقیقی با رویکرد معرفی مؤلفه‌های رئالیسم در آثار مرتبط با ادبیات جنگ ارائه گردیده است. از این رو، پژوهش حاضر، گامی نو در زمینهٔ تحلیل محض رئالیسم، با نگاهی تازه به دیدگاه‌های نقد این مکتب، با تکیه بر داستان *تش‌خند* بنی‌عامری است.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های پژوهش حاضر عبارت‌اند از:

۱. داستان *تش‌خند* چه اندازه دارای ویژگی‌های رئالیسم (واقع‌گرایی) است؟

۲. مؤلفه‌های رئالیسم در این داستان چیست؟ و چگونه بروز و ظهور یافته است؟

۳. نویسنده توانسته است واقعیت‌های جنگ، یا گزارش حالات روانی شخصیت‌ها را به‌صورتی زنده و پویا نمایش بدهد؟

جستار حاضر با هدف پاسخگویی به این پرسش‌ها به بررسی داستان *تش‌خند* پرداخته است و ویژگی‌های بارز رئالیسم آن را که شامل انعکاس مضامین جنگ و توصیف جزئیات و حالات واقعی شخصیت‌هاست در پرتو مؤلفه‌های رئالیستی و عناصر داستانی، مورد تحلیل و تبیین قرار داده است.

۱-۲. روش پژوهش و چارچوب نظری

بررسی داستان‌ها و رمان‌های معاصر از منظر اصول و مؤلفه‌های مکتب‌های ادبی اهمیت بسیاری دارد بدین منظورکه جهت فکری نویسندگان را نمایان می‌کند و نشان می‌دهد نویسنده تحت تأثیر کدام مکتب ادبی جهان قرار گرفته است. هدف پژوهش حاضر این است که ردپای مکتب رئالیسم را در این داستان نمایان سازد. این پژوهش به روش تحلیل محتوای کیفی انجام شده است و گردآوری اطلاعات

با استناد به منابع معتبر کتابخانه‌ای و نیز مقالات علمی-پژوهشی صورت گرفته است. در ابتدا توضیحاتی دربارهٔ تعریف رئالیسم و شاخصه‌های اصلی آن مکتب ارائه شده است. سپس به تحلیل داستان *تش‌خند* و بررسی ویژگی‌های آن از منظر مؤلفه‌های مکتب رئالیسم پرداخته، جنبه‌های مطابقت آن با این مکتب تشریح شده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

رئالیسم (واقع‌گرایی)، ازجمله مکتب‌هایی است که با توجه به اوضاع و احوال جامعه، وارد عرصهٔ ادبی و داستان‌نویسی شد. در تعریف داستان گفته‌اند: تصویری است عینی از برداشت نویسنده دربارهٔ زندگی؛ زیرا هر نویسنده‌ای دربارهٔ زندگی فکر و احساس معینی دارد. گاهی ممکن است نویسنده قادر نباشد افکار و احساسات خود را به هم پیوند دهد و بیان کند به همین دلیل این افکار و عواطف را در تخیل شخصیت‌ها (خلق شخصیت‌ها) و عمل داستانی (حوادث) تشریح و تجربه می‌کند و این امر باعث آفرینش داستان می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۷). برخی بر این باورند که داستان، ادامهٔ قصهٔ سنتی و ساختار تحول‌یافتهٔ آن است. مهمترین عناصر داستان عبارت‌اند از: طرح، شخصیت، کشمکش، گفت‌وگو، صحنه (زمان و مکان) و درون‌مایه.

> *«نگارش واقع‌گرا در ایران با انقلاب مشروطه آغاز شد. داستان‌نویسی فارسی پابه‌پای دگرگونی‌های اجتماعی به جانب واقعیت‌های اجتماعی حرکت کرد و همت خود را به تشریح جزئیات زندگی و مناسبات و روابط اجتماعی موجود متوجه ساخت» (فتوحی و صادقی، ۱۳۹۲: ٤).*

در دههٔ هفتاد، رمان‌هایی متأثر از جریان‌های سیاسی- اجتماعی تولید شدند که خودشان را به شکلی واقع‌گرا مطرح کردند. همچنین به علت افزایش میزان داستان‌های جنگی، بسامد داستان در حوزهٔ رئالیسم نیز افزایش یافت.

۲-۱. خلاصهٔ داستان

داستان، سرگذشت سربازی است که به هنگام جنگ در منطقهٔ خوزستان مأمور رساندن پیغام از سوسنگرد به بیشه‌دراز می‌شود. در مسیر وقایعی برایش رخ می‌دهد، مانند: مواجهه با هم‌رزمانش، زنی که از او طلب آب می‌کند، پیرمردی که آدرس بیشه‌دراز را به او می‌دهد، صحنه‌های دلخراش جنگ هواپیما، بمباران، تانک، صدای گریهٔ زن‌ها و بچه‌ها، هرم آتش، دست قطع شده، سوختن راننده تانک

در آتش، جنازه‌ها و زخمی‌ها، زنی با صورتی خونین، انفجار و... که درنهایت منجر به زخمی‌شدن خودش می‌شود. انفجاری او را بلند می‌کند و به زمین می‌کوبد. تفنگش زیر پل، کنار پای پیرزنی می‌افتد که با کاسه‌ای مسی در حال حفر چاله‌ای‌ست، برای خاکسپاری اجسادی که در اثر بمباران هوایی کشته شده‌اند. بیشتر داستان حول محور زمانی حفر چاله توسط پیرزن تا دفن اجساد می‌چرخد. سرباز سعی دارد تا با پیرزن و دختر و نوه‌اش ارتباط برقرار کند، او تلاش می‌کند در دفن اجساد به پیرزن کمک کند؛ اما با ممانعت او روبه‌رو می‌شود. پیرزن در عین بی‌توجهی به او، رفتاری ناخوشایند و تحقیرآمیز نیز نسبت به او دارد. سرانجام به علت احتمال محاصرهٔ منطقه توسط دشمن، ماشینی برای نجات حادثه‌دیدگان به آنجا می‌آید. جوان نامه را به رانندهٔ ماشین داده و محتوای پیغام را که مبتنی بر درخواست مهمات است، با صدای بلند به‌گونه‌ای که پیرزن بشنود می‌خواند. در پایان داستان پیرزن متوجه حقیقت ماجرا شده، جوان از کشمکش درونی رهایی می‌یابد.

۲-۲. ماهیت زمان در داستان

زمان و مکان، نقش سازنده و دگرگون‌کنندهٔ مهمی در روند تحول داستان دارند.

«یکی از رایج‌ترین تقسیم‌بندی‌های زمان، تقسیم آن به گذشته، حال و آینده است. از این سه زمان، زمانی که ارزش حقیقی دارد، زمان حال است و زمان گذشته و آینده فقط ارزش اعتباری دارند و این ارزش را به اعتبار زمان حال به‌دست می‌آورند» (محمدی، ۱۳۸۸: ۱۰۴-۱۰۵).

رمز موفقیت یک نویسنده رئالیست، کوشش در پرداختن به مسائلی است که می‌تواند تصویرگر مسائل جامعه در یک برهه زمانی مشخص باشد. او باید به مسائلی بپردازد که با آنها مواجه شده و این یعنی؛ زمان و مکان مشخصی که نویسنده با آن بی‌واسطه در ارتباط بوده، به آن آگاهی دارد. بنابراین باید شناخت درستی از محیط اطراف خود داشته باشد و تصویری دقیق از زمان و مکان در اختیار خواننده قرار دهد تا بتواند بر روی او تأثیر بگذارد (ن.ک: ایزانلو و عبدالهی، ۱۳۹۲: ۲۷). همهٔ رخدادها و ماجراهای داستان *تش‌خند* در بستر زمان حال در جریان است. از ابتدای داستان، نویسنده با دادن مؤلفه‌هایی، زمان داستان و موقعیتی را که شخصیت‌های داستان در آن نقش‌آفرینی می‌کنند مشخص می‌کند:

«سری از برجک تانک بیرون می‌آید، نگاه به من می‌کند. می‌گوید: کجا؟ سوسنگرد این

طرف است» (بنی‌عامری، ۱۳۸۰: ۱۹).

شخصیت و قهرمان داستان در نقطهٔ مرکزی تحولات قرار دارد. زمان داستان در حال حرکت است. در حقیقت همهٔ عناصر داستان در حرکت‌اند. حرکت، نمایانگر ناپایداری وضع و شرایط موجود است، همچنین در مواقعی، هراس از ایستایی: «نمی‌ایستد جوابش را بگیرد. تندتر از من می‌رود. می‌دود» - (همان: ۲۰).

«عنصر زمان نه فقط درون‌مایهٔ مکرر تعداد زیادی داستان روایی است؛ بلکه عنصر سازه‌ای داستان و متن هم به‌شمار می‌آید. زمان داستان در معنای توالی رخدادها، ساختی قراردادی و در عمل، راهکاری مناسب است. زمان متن هم پر مسأله است به معنایی دقیق‌تر، زمان متن نه بُعدی زمانی که بُعدی حجمی است» (حری، ۱۳۸۱: ۹).

در *تش‌خند* نیز عنصر زمان، نه‌تنها درون‌مایه؛ بلکه اصلی‌ترین عنصر سازه‌ای این اثر روایی است. واژه‌هایی نظیر: تانک، آتش، صدای ناله و گریه، هواپیما، زره‌پوشان، قمقمه و... نمادهایی برای نشان‌دادن مؤلفهٔ زمانی جنگ و رخدادها و حوادث ناشی از آن هستند. ژنت، ازجمله نظریه‌پردازانی است که با تأکید بر اهمیت زمان - در چارچوب عناصر زمانی- روایت را بررسی می‌کند. او در بررسی زمان روایت به سه ویژگی توجه می‌کند: ۱- تداوم ۲- نظم ۳- بسامد. از منظر تداوم، حالت غالب در این داستان، فشردگی است. در این حالت، زمان روایت در مقایسه با زمان واقعی کوتاه‌تر است. رمانی کاملاً رئالیستی است که حوادث و وقایع آن در زمانی معین به وقوع می‌پیوندد و هیچ حرکت داستانی خارج از چارچوب توالی زمان روی نمی‌دهد. در *تش‌خند* رخدادهای داستان، منظم و پشت سر هم اتفاق می‌افتند. این رخدادها بر اساس نوعی توالی منطقی بر مبنای رابطهٔ علّت و معلولی شکل‌گرفته‌اند که به آن «نظم گاه‌شمارانهٔ منطقی» گفته می‌شود. نشانه‌های زمانی و ترتیب دقیق و متوالی حوادث، صحنه‌هایی که به ترتیب به‌صورت مجموعه‌ای متوالی در کنار هم قرار می‌گیرند، همگی حاکی از اثری رئالیستی‌است. بسامد داستان *تش‌خند* از نوع مفرد است. در این نوع از بسامد، تمام اتفاقات و حوادث بیان می‌شود و رخدادی از نظر راوی پوشیده نمی‌ماند. رخدادها به میزان دفعات وقوعشان بی‌هیچ کم‌وکاستی در متن، روایت می‌شوند. این اثر علاوه‌بر زمان فیزیکی (مقدار زمانی که صرف خواندن آن می‌شود و با ساعت، دقیقه و ثانیه اندازه‌گیری می‌شود) دارای زمان نفسانی (روانی) است:

«و من می‌نشینم به نگاه‌کردن عمیق‌شدن چاله، به اندازهٔ آن دو دخترک، بی‌شنیدن صدای تانک‌ها و آتش و ناله‌ها و حتی هواپیما. انگار زمان ایستاده، من از مادرم کتک‌ها خورده‌ام،

نشسته‌ام به قهر در گوشه‌ای، تا شاید دلش به حالم بسوزد» (همان: ۲۲).

«تسلسل زمانی در تمام داستان حفظ می‌شود و این ویژگی اصلی رمان‌های رئالیستی است که از تداخل زمان و پریشانی آن به دورند» (شکری، ۱۳۸٦: ۵۷٦).

از ابتدای داستان، همهٔ وقایع پشت سر هم به وقوع می‌پیوندد. ماجرا با حرکت سرباز از «سوسنگرد» به سمت «بیشه‌دراز» آغاز شده است و همهٔ جریانات به ترتیب زمان رخداد، در طول مسیر حرکت شخصیت اصلی داستان بیان شده‌اند. درواقع، تا پایان داستان، نظاره‌گر توالی رخدادها هستیم.

۲-۳. ماهیت شخصیت‌پردازی داستان

در ادبیات داستانی، شخصیت، عنصری ساختاردهنده است.

«در داستان‌های رئالیستی غالباً بر شخصیت و شیوهٔ روایت داستان بسیار تأکید می‌شود. هر شخصیت در داستان‌های رئالیستی افزون بر اینکه ویژگی‌های خاص خود را به همراه دارد، توصیف‌کنندهٔ قشر و طبقه‌ای است که از آن برخاسته است و به عقیدهٔ اغلب منتقدان، شاخص اثر رئالیستی همین ابداع شخصیت نوعی است» (خاتمی و تقوی، ۱۳۸۵: ۱۰۸).

نقش والای اثر رئالیستی با ابداع شخصیت نوعی (تیپ) مشخص می‌شود. تیپ «یعنی شخصیتی که کانون هم‌گرایی و تلاقی تمام عناصر تعیین‌کننده‌ای می‌شود که در یک دورهٔ تاریخی مشخص، از نظر انسانی و اجتماعی، جنبهٔ اساسی دارند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۰۱). شخصیت داستان‌های رئالیستی باید به‌صورت فرد توصیف شود و نه به‌صورت تیپ یا نمونهٔ کلی؛ به عبارت دیگر، تیپ‌های رمان رئالیستی از روی مردم کوچه و بازار ساخته می‌شوند. در اینجا راوی داستان سربازی‌ست که مأمور رساندن پیغامی شده است. در داستان‌های واقع‌گرا بر واقعی بودن شخصیت‌های داستان بسیار تأکید می‌شود.

«رئالیسم حقیقی، انسان واقعی را تصویر می‌کند و هرگز خود را به جنبه‌های نامسلم یا تصادفی واقعیت محدود نمی‌سازد و آن شخصیت را که حداکثر جنبهٔ «واقعیت‌نمایی» داشته باشد، مجسم می‌سازد» (شکری، ۱۳۸٦: ۲۳۸).

نویسندهٔ رئالیست، فرد مشخص و غیرعادی یا عجیبی را در نقش قهرمان داستان خود انتخاب نمی‌کند. او قهرمان خود را از میان مردم برمی‌گزیند و این فرد نمایندهٔ هم‌نوعان خویش و وابسته به اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند (ن.ک: ایزانلو و عبدالهی، ۱۳۹۲: ۳۲).

«وقتی که نویسندهٔ رئالیست می‌خواهد جنگ را موضوع کتاب خود قرار دهد هیچ شکی نیست که در انتخاب قهرمان، افسر جزء یا سرباز را بر فرماندهٔ لشکر ترجیح می‌دهد؛ زیرا

آن سرباز به میدان جنگ خیلی نزدیک‌تر و تأثیرات آن محیط در او خیلی بیشتر از فرمانده است و علت تمایل بارزی که رئالیست‌ها به افراد کوچک و بی‌اهمیت نشان می‌دهند، همین است» (سیدحسینی، ۱۳۶۵: ۱۶۹).

در این داستان نیز قهرمان و شخصیت اصلی داستان سربازی جزء است که مأموریت رساندن پیغامی را بر عهده دارد. همچنین، رئالیسم در عادات شخصیت‌ها دقیق می‌شود:

«پیرزن دماغش را بالا می‌کشد، از کنارم می‌گذرد می‌رود» (بنی‌عامری،۱۳۸۰: ۲۵).

«انتظار اشک دارم، یا حرفی، گله‌ای، شکایتی. دماغش را بالا می‌کشد» (همان: ۲۴).

پیرزن در همهٔ صحنه‌ها عکس‌العملی واحد دارد: «دماغش را بالا می‌کشد» این جمله کنایه از فروخوردن خشم و ناراحتی است، در خود فرو ریختن و دم بر نیاوردن، خودداری از بروز خشم است. «جابه‌جایی» اصطلاحی روانکاوانه است برای توصیف وضعیتی که کسی خشم را از یک شخص به شخصی دیگر معطوف می‌کند» (تایسن[1]، ۱۳۸۷: ۳۵). جابه‌جایی در این داستان در ماجرای منتقل‌شدن خشم پیرزن به جوان روی می‌دهد: «چیزی نمانده کلافه شوم. خودم جلوی خودم شروع می‌کنم به کندن زمین» (بنی‌عامری، ۱۳۸۰ :۲۳). در این نمونه شخصیت اصلی داستان، خشمش را با کندن خاک توسط انگشتانش به نمایش می‌گذارد. این خشم، ناشی از عکس‌العمل پیرزن و نحوهٔ رفتار آکنده از خشم و عصبانیت او با جوان است؛ که در جملهٔ «او باز زیر دستم می‌زند» مشخص است: «من باز می‌کنم و او باز زیر دستم می‌زند و من حالا فقط انگشت‌هایم را می‌بینم و خاک را و کندن را...» (همان: ۲۲).

«فرایندهای رفتاری، فرایندهای مربوط به فعالیت‌های انسانی خودجوش یا کنترل‌نشده‌ای هستند که می‌توانند درونی یا بیرونی باشند. آنها شکل جسمانی یا مادی دو فرآیند دیگر (کلامی یا ذهنی) هستند» (تولان[2]، ۱۳۹۳: ۲۰۰).

این فرآیند به‌طور طبیعی یک شرکت‌کننده دارد که در رفتار پیرزن (بالا کشیدن دماغ) به‌صورت استمراری نمود پیدا کرده است.

«رئالیسم، ریشهٔ رفتار آدمی را در شرایط اجتماعی زمان می‌جوید. هدف هنر رئالیستی که با مسائل عمده حیات و وجدانیات آدمی سروکار دارد آن است که ریشهٔ هر چیز را که غالباً

1. Tyson
2. Tolan

زیرِ لایه‌های زندگی روزانه نهفته است، بکاود» (فاطمی، ۱۳۴۳: ۵۹).
«نگاهش می‌چرخد روی تفنگ و پا و دست و صورتم. می‌گوید: جنگ به آنجا هم رسیده؟ ... نمی ایستد جوابش را بگیرد. تندتر از من می‌رود. می‌دود» (بنی‌عامری،۱۳۸۰: ۲۰).
«کاغذ پیغام را از جیبم درمی‌آورم. میل عجیبی به پاره‌کردنش دارم وقتی یاد نگاه راننده می‌افتم. قدمی هم حتی طرف سوسنگرد برمی‌دارم؛ اما نمی‌شود، نمی‌توانم» (همان).

در نمونهٔ نخست، شرایط اجتماعی زمان حاضر سبب شده است که پیرمرد با نگاه‌کردن به شکل ظاهری سرباز، پرسش او، مبنی بر مقدار مسیر رسیدن به بیشه‌دراز را تأویل به شرایط کنونی حاکم بر جامعه یعنی (جنگ) کند. این پرسش در شرایط عادی اجتماعی معنای لغوی خود را در بر دارد؛ در حالی که در شرایط خاص و بحرانی داستان، برای تیپ شخصیتی پیرمرد، برداشتی فراتر از معنای ظاهری واژگان را در بر داشته است. یا در نمونهٔ بعدی: حس سرخوردگی جوان و نارضایتی او از وقایعی که در پیرامون او به وقوع پیوسته است، سبب خشم درونی و ایجاد انگیزه برای پاره‌کردن کاغذ حاوی پیغام شده است. اگرچه باز هم شرایط زمان، مانع از انجام این عمل و درنهایت ترک مأموریت او می‌شود، از ابتدای داستان تا انتها حسی وجدان راوی را آزار می‌دهد. در تمامی صحنه‌ها او قصد دارد به افراد کمک کند؛ اما به دلایل مختلف نمی‌تواند؛ برای مثال در ماجرای کندن خاک برای دفن اجساد؛ سرباز سعی می‌کند به پیرزن کمک کند؛ اما او مانع می‌شود. درخواست سرباز برای کمک به پیرزن در بلندکردن زن از زمین و حمل او برای سوارشدن در ماشین، از موارد دیگری است که می‌توان به آن اشاره کرد (همان: ۲۵). برای نمونه‌های بیشتر به صفحات (۱۹و ۲۴) داستان رجوع شود. «بسیاری از میل‌های ما ریشه در ناخودآگاه دارد؛ زیرا خودآگاه ما در بسیاری از خواست‌ها و فعالیت‌های روانی ما نظارت ندارد» (فروید[1]، ۱۳۸۲: ۳۳۵). در این داستان، با رفتار کودک مجدّداً آن سرخوردگی در سرباز ایجاد می‌شود. بازهم شخصیتش را تحقیرشده می‌پندارد و برای اندک زمانی، در جهان درونش احساس تنهایی و دوری می‌کند. در اینجا حالات این شخصیت به‌خوبی توصیف شده است؛ راوی که تنها نگاه گرم و محبت‌آمیز را در کودک یافته بود در خطاب دخترک: «چقدر حرف می‌زنی تو؟ کارو زندگی نداری آمده‌ای اینجا؟» (بنی‌عامری،۱۳۸۰: ۲۴)، به یکباره احساس تنهایی می‌کند. متوجه اطرافش می‌شود. در پیرامونش صداها و آتش‌ها از سر گرفته می‌شوند. از جهان درونش خارج می‌شود

1. Freud

و باز متوجه پیغامی می‌شود که باید آن را برساند. فریادی را می‌شنود: «نگه‌دار نگه‌دار». با شنیدن فریاد تکانی به خودش می‌دهد. ریخته‌شدن خونش بر روی زمین از عذاب وجدان او می‌کاهد. با آنها احساس نزدیکی بیشتری می‌کند؛ انگار با ریخته‌شدن خونش به نحوی نسبت به آنها ادای دِین کرده است و گذشتن سایهٔ پیرزن از رد خونی او، حکایت از بخشیدگی او دارد (همان: ۲۵).

«از نظر یونگ[1]، ناخودآگاه فرد از طریق ناخودآگاه جمعی از همهٔ دوره‌ها و فرهنگ‌ها برمی‌گذرد تا کلاً میراث نوع انسان را در بر گیرد. تصاویر ازلی معینی از این ناخودآگاه جمعی به روان فرد صادر می‌شوند که یونگ آنها را کهن‌الگو می‌نامد؛ زیرا این تصاویر همواره در سراسر جهان در افسانه‌ها و اسطوره‌ها وجود دارند» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۲۰).

یکی از این کهن‌الگوها «سایه»[2] است. سایه چهرهٔ منفی و تاریک درون آدمی است که از جنبه‌های جنسی تا جنبه‌های کینه‌توزانه، ددمنشانه و شیطانی او را در بر می‌گیرد. ما می‌پنداریم دیگران گناه‌کارند؛ اما اگر بخش تاریک درون ما یعنی کهن‌الگوی سایه را شناسایی کنیم از هرگونه آثار بداخلاقی پرهیز خواهیم کرد و آنها را در پستوهای درون خود سرکوب و زندانی خواهیم نمود» (همان:۱۳۱).

«سایهٔ موهای آویزان جنازه از روی دست خونی‌ام رد می‌شود. سایهٔ دومی هم» (بنی‌عامری، ۱۳۸۰: ۲٤).

«خون از نوک انگشت‌های زن می‌چکد روی خاک و من از روی رد خون او می‌روم تا بیشتر بخشیده شوم» (همان: ۲۵).

تکرار گذشتن از خون و قاطی‌شدن خون آنها با یکدیگر سرنوشت مشترک آنها را نشان می‌دهد. به‌نوعی وجود آنها، در این خون با هم پیوند می‌خورد. به‌نظر می‌رسد این زن همان زنی باشد که در آغاز داستان مچ پای سرباز را می‌گیرد و از او می‌پرسد: «بچهٔ مرا ندیدی؟...».

۲-٤. صحنه‌سازی در رئالیسم

توصیف، تکنیکی است که سبب روشن‌شدن ابعاد شخصیت می‌شود. به این دلیل که از راه توصیف مخصوصاً اگر طبیعی باشد، پندار واقعیت ایجاد می‌شود. توصیفاتی که بنی‌عامری در خلال این داستان ارائه می‌دهد؛ این پندار را در ذهن مخاطب تقویت می‌کند که جهان داستان و اتفاقات رخ‌داده در آن ساختگی نیست؛ بلکه جهانی ملموس است و تمام حوادث و وقایع آن جنبهٔ عینی دارند. او با واقع‌بینی به

1. Jung
2. Shadow

شخصیت‌ها می‌نگرد و به توصیف آنها از زاویه‌دید راوی می‌پردازد. به گفته‌ای دیگر، توصیف، «آن بخش از داستان است که کنش یا گفتاری در آن اتفاق نمی‌افتد. در نتیجه در توصیف نگاه خواننده روی مکان یا شیئی خاص متمرکز است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۱۵). توصیف شامل دو شکل عینی و ذهنی می‌شود.

«توصیف عینی، فارغ از جهان‌نگری و حالات روحی نویسنده است. در این نوع توصیف، شخصیت یا فضا بی‌واسطه به ذهن خواننده منتقل می‌شود. حال آنکه توصیف اکسپرسیونیستی، توصیفی است متکی بر ذهنیت و شرایط روحی نویسنده» (همان: ۱۱۶).

اولی، کیفیت اشیا و اشخاص را آن‌گونه که هست نشان می‌دهد و دومی، کیفیت اشیا و اشخاص را آن‌گونه که در ذهن نویسنده منعکس‌شده، تصویر می‌کند. توصیف صحنه‌های جنگ در این داستان از توصیفات عینی است؛ مثل: «ستون‌های پل از گذر سنگین تانک‌ها می‌لرزند» (بنی‌عامری، ۱۳۸۰: ۲۱). و «مردمک‌هاش پر از خشم‌اند و عسل» (همان: ۲۲). نمونه‌ای از توصیفات ذهنی این داستان است.

صحنه‌سازی در آثار رئالیستی صرفاً برای آشنایی بیشتر خواننده با قهرمان و وضع روحی او صورت می‌پذیرد. او فقط در موردی صحنه‌ها را توصیف می‌کند که به آن احتیاج دارد (ن.ک: سیدحسینی، ۱۳۶۵: ۱۷۰). در این داستان نویسنده با صحنه‌سازی، زمینه‌ای را فراهم می‌کند که سرباز با پیرزن و خانوادهٔ او در یک مسیر قرار می‌گیرند. نخستین ارتباط از طرف پیرزن آغاز می‌شود. بعد از آن، نگاه دخترک، فرآیند ارتباط را به اوج می‌رساند و سپس سرباز که به طرفشان می‌رود (ن.ک به بنی‌عامری). در دو بند افراد مرتبط به پیرزن و خانوادهٔ او با هنرمندی به تصویر کشیده شده است: «دخترکی دور و بر پیرزن می‌پلکد. نگاه به دست پیرزن می‌کند و جنازه‌ها و زنی تکیه داده به پل و... من» (بنی‌عامری، ۱۳۸۰ :۲۱). نویسنده درنهایتِ زبردستی با آوردن «من» پس از سه نقطه، شخصیت اصلی داستان را به پیرزن و خانوادهٔ او مرتبط می‌کند و به‌نوعی حکایت از وضعیت و شرایط همگون و مشترک آنها دارد. در واقع از منظر نگاه دخترک، شبیه فیلمبرداری ماهر در یک صحنه، افراد و سرنوشت مرتبط به همشان را به هم بسط می‌دهد. «رئالیسم، تصویر زندگی است آنچنانکه آن را می‌بینیم و نویسندهٔ رئالیست، عکاس اجتماع است» (ثروت، ۱۳۸۵: ۱۵۱). در داستان‌های رئالیستی استفاده از تصاویر دیداری در توصیف صحنه‌ها اهمیت بسیاری دارد. او از طریق توصیف به‌صورت غیرمستقیم شخصیت‌های داستان را نیز به خواننده معرفی می‌کند. گاه از توصیف صحنه‌ها در جهت فضاسازی و به تصویر کشیدن اوضاع جنگ بهره می‌گیرد.

«از مشخصات رئالیسم این است که خصوصیات و نتایج اجتماعی حوادث زمانه و خصوصیت آدم‌هایی را که با این حوادث روبه‌رو می‌شوند اساس کار خود قرار می‌دهد» (همان: ۱۵۱).

در آثار رئالیستی نویسنده می‌کوشد به جای معرفی مستقیم شخصیت‌ها با توصیف ظاهر، رفتار و گفتار به معرفی آنها بپردازد و حس هم‌ذات‌پنداری را در مخاطب تقویت کند. برای نمونه، در این اثر نویسنده با توصیف نگاه و رفتار پیرزن، شخصیت با وقار، جذبه و جدّیت او را به نمایش می‌گذارد. ظاهر شخصیت‌های داستان نیز با دقت و با ذکر جزئیات توصیف می‌شود. از سویی دیگر، در مورد برخی شخصیت‌ها نویسنده شناخت دقیقی به خواننده نمی‌دهد، به‌گونه‌ای که شخصیت در حد یک تیپ باقی می‌ماند. نمونهٔ این شخصیت‌ها؛ راننده‌ای‌ست که سرباز، پیغام را به او می‌رساند. در این داستان اتفاقات به‌گونه‌ای شگفت‌انگیز در هم تنیده شده‌اند. سرباز از بی‌اعتنایی پیرزن نسبت به خود کلافه شده و مدام در حال کلنجار با منِ درونی‌اش است:

«مردمک‌هاش پر از خشم‌اند و عسل، یا من اینطور فکر می‌کنم. برای لحظه‌ای فکر می‌کنم شاید لال باشد» (بنی‌عامری، ۱۳۸۰ :۲۲).

«من، باعث ارتباط فرد با جهان واقعیت است و باعث می‌شود با قوانین اجتماعی سر کند» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۵٤).

همچنین، اغلب جملات به‌کار رفته در این اثر صحنه‌های دلخراش جنگ را به تصویر می‌کشند. واقع‌گرایی سبب شده است که نویسنده در بررسی خود نه‌تنها چیزی را دگرگون نکند؛ بلکه ابعاد حقیقی و دقیق همه چیز را حفظ کرده، به روشنی نمایش بدهد: «هواپیما باز می‌آید. بمب‌ها از زیر شکمش جدا می‌شوند» (بنی‌عامری، ۱۳۸۰ :۲۰). همان‌طور که می‌بینیم، «نثر بنی‌عامری گاه شاعرانه می‌شود. نویسنده به کارکرد و جایگاه اشیا در جهان معاصر و اهمیت آنها در دنیای مصرفی جدید آگاه است؛ اما آنها را فارغ از نگاه انسان بی‌معنا می‌یابد» (سعیدی، ۱۳۹۵: ۱۹۴). همین اهمیت‌دادن به اشیا و نقش آنها سبب شده تا در توصیف صحنهٔ بمباران هوایی، هواپیما را موجودی جاندار دارای شکم بداند. به عبارت دیگر، «این‌گونه برخورد با زبان، گاه حاصل گرایش راوی به استفاده از زبانی شاعرانه است» (همان). مهمترین شگرد هنرمند رئالیستی، تأکید بر واقعیات ملموس زندگی است. طبق سخن ارسطو، وظیفهٔ هنر و به خصوص ادبیات، بازنمایی حقیقت نیست؛ بلکه آفرینش موضوعی حقیقت‌نماست. رئالیسم، زندگی را همان‌گونه که هست به تصویر می‌کشد. نویسنده برای دستیابی به

این هدف باید از منطق معمول حوادث پیروی کند. او،

«با ارجاع به جنبه‌هایی از واقعیت که از پیش برای خواننده آشناست، «توهم واقعیت» ایجاد می‌کند. توصیف‌های دقیق و مملو از جزئیاتی که با مشاهدات همیشگی خواننده همخوانی دارد و برایش ملموس و آشناست، موجب القای توهم واقعیت می‌شود. هرچند خواننده آگاهی دارد که مکان‌ها و شخصیت‌های داستان در جهان واقع وجود ندارند، مطابقت توصیفات و جزئیات با تجربهٔ زیستهٔ خواننده او را بر آن می‌دارد که آنها را حتمی فرض کند» (صادقی، ۱۳۹۳: ۵۰).

بنی‌عامری، در القای توهم واقعیت و باورپذیری داستان موفق عمل‌کرده‌است. در این داستان فراوانی جزئیات غیرضروری و اضافی، شگردی‌ست که سبب شده‌است خواننده چنین احساس کند که توصیف‌ها دقیقاً عین واقعیت هستند:

«تفنگم را از کنار دست پیرزن برمی‌دارم، عصای دستم می‌کنم، لنگان می‌روم می‌نشینم روبه‌روی پیرزن، درست زیر پل. ستون‌های پل از گذر سنگین تانک‌ها می‌لرزند. برجک تانکی از انفجاری آنی، حتم از انفجار گلوله‌هاش، می‌افتد پایین پل، با صدای زیاد» - (بنی‌عامری، ۱۳۸۰: ۲۱).

در *تش‌خند*، روایت آنقدر با جزئیات دقیق و توصیفات عینی مشحون شده است که تصویری محتمل و پذیرفتنی از واقعیت ارائه می‌دهد و خواننده به این باور می‌رسد که چنین چیزی در جهان واقع اتفاق افتاده و یا ممکن است وجود داشته باشد و خواننده را مجاب می‌کند متن را به‌مثابهٔ امری واقعی یا جزئی از زندگی واقعی فرض کند.

۲-۵. ماهیت گفت‌وگو

گفت‌وگو یکی از عناصر اصلی رمان رئالیستی است؛ زیرا جزء مهمی از زندگی شخصیت را نشان می‌دهد. نویسنده برای ایجاد پندار واقعیت در خواننده به این عنصر، در ساختار زبانی داستان توجه بسیاری دارد. مراوده بین شخصیت‌های *تش‌خند* لزوماً از طریق گفت‌وگو نیست؛ بلکه سکوت و نگاه است که معنا را القا می‌کند.

«نگاهش مثل نگاه سنگین رانندهٔ تانک است. مردمک‌هاش پر از خشم‌اند و عسل، یا من این‌طور فکر می‌کنم. برای لحظه‌ای فکر می‌کنم شاید لال باشد» (بنی‌عامری، ۱۳۸۰ :۲۲).

برای نمونه‌های بیشتر، به صفحات ۲۳-۲۵ داستان رجوع شود. نویسنده با تصویری کردن داستان،

به‌ویژه در مراوده‌ها به درون‌مایهٔ اثر جان بخشیده است و خواننده را متوجه نمادها و گفتارهایی خارج از روال عادی زبان و قراردادهای متعارف اجتماعی می‌کند. انفجار، سرباز را از جادهٔ بالای پل به پایین می‌اندازد، بین سرباز و پیرزن نگاهی ابهام‌آمیز و سؤال‌برانگیز ردّوبدل می‌شود. نگاهی که جوابی در پی ندارد.

زبان، یکی از عناصر محوری و سازندهٔ هر نظریهٔ ادبی به‌شمار می‌رود و خود ازجمله وجوه تفاوت و تمایز مکتب‌ها و نظریه‌های ادبی با یکدیگر محسوب می‌شود؛ از مشخصه‌های نثر رئالیستی این است که به گفتار روزمره و رایج مردم کوچه و بازار نزدیک و از زبان رسمی و فاخر و منشیانه دور می‌شود. زبان *تش‌خند* نیز ساده، روان و بدون ابهام است و جنبهٔ توصیفی دارد.

«نویسنده با کاربرد زبان محاوره، داستان رئالیستی را به متن واقعیت جامعه می‌برد و با به‌کار گرفتن نثری که در آن هر شخص با زبان طبقهٔ خود سخن می‌گوید، خواننده را به ذات واقعیت نزدیک می‌کند» (فتوحی و صادقی، ۱۳۹۲: ٤).

هرچه کلماتی که بر زبان شخصیت‌ها جاری می‌شود، محاوره‌ای‌تر و صمیمی‌تر باشد، جنبهٔ رئالیستی و واقع‌گرایی اثر نیز بیشتر می‌شود. همان‌طور که در این داستان در گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها و به‌ویژه در گفت‌وگوی راوی شاهد آنیم. بنی‌عامری در حدیث نفس نیز از گفتار عامیانه بهره می‌گیرد، گفت‌وگوی راوی در *تش‌خند*، شامل دو بخش (درونی و بیرونی) می‌شود.

گفت‌وگوی بیرونی:

«دخترک حالا آمده روبه‌روی من نشسته: تو هم خونی شده‌ای؟» (بنی‌عامری،۱۳۸۰ :۲۳).

«می‌روم نزدیک. دست روی لبهٔ جیپ، نزدیک دست پیرزن می‌گذارم. دستش را عقب نمی‌کشد. قوت قلب می‌گیرم می‌گویم: به همان خدایی که می‌پرستید قسم... من فرار نکرده‌ام. داشتم می‌رفتم یک پیغام برسانم به بچه‌های بیشه‌دراز» (همان: ۲٦).

گفت‌وگوی درونی:

«برای لحظه‌ای فکر می‌کنم شاید لال باشد» (همان: ۲۲).

«دخترک بازیگوشانه می‌زند به گوش مادرش. پیرزن نمی‌گذارد. حتم به او می‌گوید کسی که مادر خودش را نمی‌زند» (همان: ۲۵).

گفتارها کوتاه و در راستای داستان انتخاب شده‌اند: «کاغذ پیغام را از جیبم درمی‌آورم. نشان راننده می‌دهم. چیزهایی هم می‌گویم. صدا به صدا نمی‌رسد» (همان: ۱۹). از دیگر مشخصه‌های واقع‌گرایی

این داستان، وجود بحران جنگ و اوضاع به هم ریختهٔ جامعه است و بنی‌عامری ضمن توصیف‌ها و گفت‌وگوی شخصیت‌های *تش‌خند*، آن را بیان می‌کند.

در این اثر، نگاه‌ها بیشترین نقش را در القای پیام دارند. شروع متن داستان با نگاه است: «سری از برجک تانک بیرون می‌آید، نگاه به من می‌کند» (همان: ۱۹). نگاه از اهمیت و بسامد معنایی قابل توجهی برخوردار است. (نگاه به کسی کردن، نگاه به قمقمه، نگاه به تفنگ و پا و دست و صورت، یاد نگاه افتادن، نگاه از گوشهٔ چشم، نگاه دخترک به دست پیرزن، جنازه‌ها، زن و سرباز، نگاه ترسیده، نگاه سنگین، نگاه‌های مشکوک، نگاه ملعبه‌ای و بازیچه‌ای دخترک، نگاه آتشریز، نگاه خیره و عمیق، نگاه معمولی، نگاه ترسیده و سرد، نگاه گرم، نگاه رضایتمند، نگاه زودگذر، نگاه سرزنش‌کننده و تهدیدآمیز، نگاه فراگیر، در چرخیدن نگاه به همه‌جا و همه‌کس، نگاه متفکرانه و درونی و...) راوی اغلب از خلال نگاه‌ها مفاهیم را دریافت می‌کند. برای نمونه: «نگاهش مثل نگاه سنگین رانندهٔ تانک است» (همان: ۲۲). در بخش پایانی داستان، باز هم فرایند ارتباط از طریق نگاه دخترک قوت می‌گیرد (همان: ۲۶).

> *«گرایش روایت در داستان‌های واقع‌گرایانه غالباً بر آن است که برخی انگاره‌های تکرارشوندهٔ معین را دنبال کند و از طریق ایجاد نوعی بی‌نظمی در طرح داستان، معمایی را خلق کند تا اینکه سرانجام به گره‌گشایی و استقرار نظم پیشین انجامد» (خاتمی و تقوی، ۱۳۸۵: ۱۰۸).*

در داستان *تش‌خند* تکرار گزاره‌های «نگاه» و «دست» ضمن القای معنا، سبب خلق معما نیز شده است. این گزاره‌ها دائم در داستان با توصیفات مختلف به‌کار می‌روند و در نقطهٔ پایان، سبب گره‌گشایی معمای خلق‌شده توسط نویسنده می‌شوند:

> *«دستی هم به مهربانی به پشتش می‌کوبم می‌گویم برود. جیپ راه می‌افتد می‌رود از وسط آتش تانک‌های سوخته و زخمی‌ها و بوق ماشین‌های دیگر. و من نگاه به دستم می‌کنم. جرئت نمی‌کنم کاری را که باید بکنم، بکنم. پیرزن چیزی به دخترک می‌گوید و دخترک نگاه به او و مادرش و من می‌کند و دست تکان می‌دهد. جرئت خنده پیدا می‌کنم. دستم را تکیه می‌دهم به تفنگم، با دست خونی دیگرم دست برای آنها تکان می‌دهم. پیرزن نگاهم نمی‌کند. حتم باز دارد دماغش را بالا می‌کشد. و من فقط همین برام مهم است... که بدانم دیگر نگاه آتشریز ندارد» (همان: ۲۶).*

۲-٦. ماهیت ساختاری داستان

پیرنگ، توالی غایت‌شناختی رخدادهایی است که به واسطهٔ اصل علیّت به هم اتصال یافته است - (ن.ک: حرّی، ۱۳۹۲ :۷۳).

«طرح یا پیرنگ در داستان‌های رئالیستی نقش مهمی را بر عهده دارد. از آنجا که پیرنگ مربوط به ژرف‌ساخت اثر می‌شود، در هر اثری داشتن طرح محکم و مناسب در تأثیرگذاری اثر بر خواننده اهمیت بسیار دارد. در آثار رئالیستی ضرورت پرداختن به معانی در یک توالی منطقی با ساختاری سه قسمتی (آغاز- اوج – فرجام) احساس می‌شود» (پاینده، ۱۳۸۹: ۵۸/۱).

در این داستان نیز پیرنگ بر اساس روابط علّی و معلولی و توالی منطقی رویدادها شکل گرفته است. ویژگی دیگری که در پیرنگ آثار رئالیستی به چشم می‌خورد، گفت‌وگوی شخصیت‌هاست که منجر به شرح ماجرا می‌شود و از طریق این گفت‌وگوها مخاطب متوجهٔ بخش ناگفته‌ای از رویداد می‌شود همچنان که در گفت‌وگوی سرباز با رانندهٔ تانک در آغاز داستان، خواننده متوجه انحراف سرباز از مسیری که باید برود می‌شود و یا گفت‌وگوی سرباز با زنی که از او آب می‌خواهد، شرایط کویری و نبود آب در آن منطقه را می‌رساند.

این داستان دارای ساختاری روایی است. زبان رئالیستی با استفاده از جهان واقعی در حکم زیر ساخت اثر، در محتمل‌ترین حالت، واقعیت زبان مردمی را عمیقاً بررسی و تفحص می‌کند. نویسنده برای تنوع ساختار زبانی نوشته، گاهی اجزای جمله را جابه‌جا به‌کار می‌برد: «می‌نشینم روبه‌روی پیرزن، درست زیر پل» (بنی‌عامری، ۱۳۸۰ :۲۱). او با این عمل بر جذابیت و تأثیرگذاری بیشتر نوشته می‌افزاید؛ بدین طریق که با جابه‌جا کردن اجزا در جمله و ساختارشکنی، در ذهن خواننده به‌نوعی آشنایی‌زدایی کرده، در ناخودآگاه، سبب ایجاد هیجان در خواننده به هنگام خواندن اثر می‌شود و او را ترغیب به ادامهٔ خوانش و پیگیری داستان می‌کند. در اغلب موارد، این جابه‌جایی در فعل جمله صورت گرفته است.

«رمان واقعیت از نثری استفاده می‌کند که بیش از هر زبان دیگری معنی تحت‌اللفظی و واقعی دارد و اصالت و صحت تجربیات فردی و شخصی را به راستی و درستی منعکس می‌کند» (شکری، ۱۳۸٦: ۲۵۳).

از دیگر ویژگی‌های *تش‌خند* کوتاهی عمدی جمله‌ها و نزدیکی به زبان گفتار و محاوره است.

همچنین، این اثر دارای جملاتی کلیدی است که مبنای شکل‌پذیری داستان شده‌اند و ستون‌های اصلی وقایع داستان را تشکیل داده‌اند. ازجمله:

«چیزهایی هم از غیرت و فرار می‌گوید» (بنی‌عامری، ۱۳۸۰: ۱۹).

«کاغذ پیغام را از جیبم درمی‌آورم» (همان:۲۰).

«تفنگم افتاده کنار پای پیرزنی، زیر پل، که دارد چاله می‌کند. کنار دو جسد، با پارچهٔ سفیدی روشان» (همان:۲۱).

«سایهٔ پیرزن و دخترک از روی رد خونی‌ام می‌گذرند و من احساس می‌کنم بخشیده شده‌ام وقتی از روی رد خونم گذشته‌اند» (همان: ۲۵).

«پیرزن دماغش را بالا می‌کشد» (همان).

جمله آخر، بالاترین بسامد را در متن دارد و به‌نظر می‌رسد کلیدی‌ترین و نقش‌آفرین‌ترین جملهٔ داستان باشد. درواقع، این جملات دربردارندهٔ مضامین اصلی داستان‌اند و بیشترین بار تأثیرگذاری داستان بر مخاطب را به دوش می‌کشند.

۲-۷. ماهیت حال و هوای داستان

واقع‌گرایی، نه‌تنها در نوع نگاه رمان‌نویس به زندگی؛ بلکه درشیوهٔ بیان واقعیت‌هاست، او تجربه‌های خاص افراد را به‌گونه‌ای عرضه می‌کند که خواننده امکان می‌یابد در آنها شرکت جوید و با تمام جزئیات مهم و حال و احوال شخصیت‌ها و نقشی که داشته‌اند، چنان آشنا شود که بتواند دربارهٔ آنها، داوری کند (ن.ک: شکری، ۱۳۸۶: ۲۲۷). از مواردی که در این اثر، خواننده با راوی احساس یگانگی دارد و خود را در جایگاه او تصور می‌کند؛ ماجرای زخمی‌شدن شخصیت اصلی داستان است:

«موجی پر آتش و داغ می‌آید و از زمین بلندم می‌کند...—اوی دده‌م! و می‌کوبدم زمین. درد می‌پیچد توی قفسهٔ سینه‌ام و شوری خون را در دهانم مزه می‌کنم» (بنی‌عامری، ۱۳۸۰ :۲۱).

توصیف صحنه‌های داستان به قدری زنده است که خواننده، حتی طعم خون را در دهان خودش احساس می‌کند. یا در توصیف صحنه‌های جنگ، خواننده خود را در دل میدان نبرد می‌بیند: «فقط صدای سوختن می‌آید و گذر پر صدای هواپیما و باز آتش، آتش، آتش» (همان: ۲۱).

ماجرای اصلی داستان از آنجا آغاز می‌شود که تفنگ سرباز در اثر انفجار، کنار پای پیرزنی در زیر پل می‌افتد، پیرزن در حال کندن چاله‌ای برای دفن دو جسد است. در وهلهٔ نخست، قرارداشتن پارچه بر روی جنازه‌ها تشخیص هویت آنها را ناممکن ساخته است. ابهام ایجادشده در داستان، به هنری‌تر

شدن و جذابیت آن افزوده است، به‌گونه‌ای که خواننده با انگیزهٔ بیشتری وقایع داستان را دنبال می‌کند. همچنین سروصدای ناشی از انفجار، فضای مبهمی را در درون داستان ایجاد کرده است؛ هواپیماها مدام در حال بمباران‌اند:

«هواپیمایی می‌آید از روی جاده می‌گذرد. جاده تا انتها پُر است از ماشین و تانک و زره‌پوش. کاغذ پیغام را از جیبم درمی‌آورم، نشان راننده می‌دهم. چیزهایی هم می‌گویم. صدا به صدا نمی‌رسد» (همان: ۱۹).

برای نمونه‌های بیشتر به صفحات ۲۰ و ۲۱ داستان رجوع شود.

نویسندگان در داستان‌های رئالیستی، بر موضوعات روز جامعه و مسائلی که مرتبط با عموم مردم است تمرکز می‌کنند. رئالیسم انسان‌ها را در شرایط اجتماعی خاصی و در دورهٔ تاریخی ویژه‌ای به تصویر می‌کشد. نویسنده در این داستان حوادث جنگ را به‌خوبی ترسیم کرده است و فضای آشوب ناشی از جنگ را با توصیف دقیق صحنه‌ها، به خواننده القا می‌کند:

«صدای ناله‌ها زیاد است. سر بلند می‌کنم. دستی قطع شده افتاده بالای چاله، دارد چنگ به خاک می‌زند. به دست زن می‌ماند. بلند می‌شوم. آتش از دو سه تانک زبانه می‌کشد» (همان:۲۰).

راوی با دیدن صحنه‌های جنگ و برانگیخته‌شدن احساساتش، در درون خودش دچار نوعی تردید و دودلی می‌شود. حوادث اطراف به کشمکش درونی او دامن می‌زنند. دست قطع شده‌ای که چنگ به خاک می‌زند. سوختن رانندهٔ تانک در آتش، دیدن صحنهٔ جنازه‌ها و زخمی‌ها، دستی که می‌آید مچ پای او را می‌گیرد و از او فرزندش را جویا می‌شود و... . سرباز با یادآوری مسئولیت و فضای حاکم در اطرافش، به‌سرعت خودش را از قیدها و موانع سر راهش رها می‌کند:

«پام را به زور از دست‌هاش بیرون می‌کشم. حالا دیگر باید دوید... و هواپیما باز می‌آید. تمام صداهای ناله فرو می‌خوابند. فقط صدای سوختن می‌آید و گذر پر صدای هواپیما و باز آتش،آتش،آتش» (همان:۲۰-۲۱).

همهٔ داستان در راستای حرکت سرباز به منظور عمل به مسئولیتش شکل گرفته است. دغدغهٔ سرباز برای رساندن پیغام، بیانگر این مطلب است که پیغام از اهمیت بالایی برخوردار است. در حقیقت، درخواست مهمّات مهم‌ترین عامل دخیل در رفتارها، کنش و واکنش‌های شخصیت اصلی داستان و به موازات آن، اصلی‌ترین عامل در صحنه‌پردازی‌ها و وقوع وقایع و در نتیجه، پرداخت داستان است:

«کاغذ پیغام را از جیبم درمی‌آورم، نشان راننده می‌دهم» (همان: ۱۹).

«نمی‌ایستد جوابش را بگیرد. تندتر از من می‌رود. می‌دود. و من دست در جیبم برده‌ام، بی‌آنکه خودم بفهمم» (همان:۲۰).

شباهت‌هایی که در جنازه‌ها وجود دارد بیانگر این است که آنها به‌نوعی با پیرزن همخونی دارند:

«حس می‌کنم چیزی در جنازه‌ها دیده‌ام که با پیرزن مو نمی‌زند. چشم‌های عسلی و صورت گرد و موهای سیاه پر کلاغی و دماغ قلمی و بعد سنگینی یک نگاه» (همان: ۲٤).

نویسنده دائماً در حال مرتبط ساختن وقایع با یکدیگر است:

«دهان یکیشان باز است. انگار در لحظهٔ آخر آب خواسته بوده و...» (همان).

که یادآور قسمت آغازین داستان است:

«زنی می‌آید از من آب می‌خواهد. قمقمه‌ام را برایش سر و ته می‌کنم...» (همان: ۱۹).

در ادامهٔ داستان، خندهٔ دخترک به سرباز نیرو و جرئت می‌دهد که نزدیکتر بیاید و به پیرزن کمک کند؛ اما با ممانعت او مواجه می‌شود. همه‌چیز در اطراف راوی داستان به یکباره رنگ می‌بازد به‌گونه‌ای که دیگر صدای تانک و هواپیما و انفجارها و ناله‌ها را نمی‌شنود. زمان داستان در درون راوی متوقف می‌شود. انگار همه‌چیز در برون و جهان اطراف او از حرکت باز ایستاده‌اند. احساس تأثری عمیق در او شکل می‌گیرد؛ تأثری همراه با مهر و غضب مادرانه. در حقیقت کودک درون راوی فعال شده؛ حالتی که انگار از مادرش کتک خورده باشد و به قهر در گوشه‌ای نشسته تا دل مادر را نسبت به خود به رحم آورد. در اینجا «باز پس رفتن» رخ می‌دهد. «باز پس رفتن[1]» در مقام یک مکانیزم ناخودآگاه دفاعی روان، روی برگرداندن از امروزِ ناخوشایند و رنج‌خیز است و بازگشت به مرحلهٔ پیشینی از زندگی که در آن آرامش و لذت بیشتری فراهم بوده است» (یاوری، ۱۳۸۴: ۱۶۵پاورقی). به همان حالت از کمک به پیرزن کناره می‌گیرد. انگار هیچ‌چیزی برایش جز توجه و مهرورزی پیرزن نسبت به او اهمیت ندارد.

«و من حالا فقط انگشت‌هام را می‌بینم و خاک را و کندن را. فکر می‌کنم شاید پیرزن این طور به حرف بیاید. و او باز زیر دستم می‌زند. و من می‌نشینم به نگاه‌کردن عمیق‌شدن چاله، به اندازهٔ آن دو دخترک، بی‌شنیدن صدای تانک‌ها و آتش و ناله‌ها و حتی هواپیما. انگار زمان ایستاده، من از مادرم کتک‌ها خورده‌ام، نشسته‌ام به قهر در گوشه‌ای، تا شاید دلش به حالم بسوزد» (بنی‌عامری، ۱۳۸۰ :۲۲)

1. Regression

۲-۸. زاویه‌دید

زاویهٔ دید، شیوهٔ نقل داستان است؛ پرسیکتیو[1]، نقطهٔ دید یا موقعیتی ادراکی یا مفهومی است که خواننده به واسطهٔ آن با رخدادها و موقعیت‌های روایت‌شدهٔ داستان، آشنا می‌شود. این نقطهٔ دید، گاهی از آنِ راوی است و گاهی از آنِ شخصیت داستان. (ن.ک: حرّی، ۱۳۹۲: ۲۰۹). از نظر تولان، زاویهٔ دید، معمولاً از آنِ راوی است، یعنی همان‌کس که داستان را روایت می‌کند و کانونی‌شدگی، نقطه‌نظر و افکار اندیشیده‌شده/ ناشده اشخاص داستانی است (همان: ۲۱۱). بر طبق دسته‌بندی‌های ژنت[2]، در داستان *تش‌خند*، کانونی‌سازی درونیِ ثابت اتفاق افتاده و آن، حالتی است که فقط یک شخصیت روایت داستان را بر عهده دارد. به عبارت دیگر، سرباز، کانونی‌گر درون‌داستانی است و خواننده از میان چشمان او، رخدادها را نظاره می‌کند و از زبان او، می‌شنود. شیوهٔ روایت در داستان‌های رئالیستی به‌گونه‌ای است که علاوه‌بر ترسیم واقعیت، جهان‌بینی خاص نویسنده را نیز منعکس می‌کند. این داستان با زاویه‌دید درونی روایت می‌شود. کانون روایت، اول شخص است و نویسنده در این اثر به شیوهٔ تک-گویی درونی و جریان سیال ذهن، روایتگر ماجراست. این ویژگی از مشخصه‌های رئالیسم انتقادی به‌شمار می‌رود و در اینجا نیز به‌نظر می‌رسد نویسنده برای انتقاد از جنگ و شرایط موجود، از این شیوه بهره می‌گیرد. شیوهٔ جریان سیال ذهن،

> *«همانند تفکر مستقیم آزاد، تفکرات شخصیت مبدأ را به زمان حال و به‌صورت اول شخص بازنمایی می‌کند؛ اما معمولاً درون‌نگرتر است و نظم و «عام بودن دستوری» کمتری دارد؛ همچنین می‌توان گفت که این شیوه بیشتر متکی بر ربط‌ها و تداعی‌های استنباط شده و بیان نشده است و به عبارتی، نسبت به تفکر مستقیم کمتر پنهان شده است»* (تولان، ۱۳۹۳: ۲۲۰).

نویسنده با به‌کار بردن راوی اول شخص برای این اثر، از خلال نگاه راوی واقعیات جنگ را به شایسته‌ترین گونه منعکس کرده است. او شخصیتی را گزین کرده که در بطن حوادث و آمیخته با اتفاقات جنگ است. به بیانی بهتر، راوی سربازی است که شاهد و آمیخته با وقایع است و سرنوشت او در پیوند با جنگ و پیامدهای آن است. درواقع، هدف او از برگزیدن این زاویه‌دید، بیان مو به مو و دقیق حوادث و به تصویر کشیدن توصیفات به‌گونه‌ای زنده و در نتیجه، اثربخشی بیشتر آن بر خواننده

1. persictive
2. Genet

است. برای مثال: «پاهام خسته‌اند. قدم‌هام آهسته‌اند. فقط می‌گویم: شما بروید. بچه‌ها منتظرتان هستند» (بنی‌عامری، ۱۳۸۰ :۱۹). که در اینجا ضمن به تصویر کشیدن حالات سرباز، بیان خستگی او، حکایت از مبارزه‌ای طولانی دارد. در *تشرخند* شاهد تک‌صدایی هستیم. تمام حوادث و اتفاقات در راستای اندیشهٔ سرباز در حرکت است و از زبان او بیان می‌شود. گفتمان غالب متن، همان گفتمان راوی است و همه‌چیز در متن، تابع اندیشه و عقیدهٔ اوست.

۳. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشان می‌دهد، سبک رئالیسم می‌تواند به‌عنوان شیوه‌ای مناسب در نگارش ادبیات جنگ مورد توجه قرار بگیرد. شیوه‌ای که بیشتر از دیگر سبک‌ها قدرت تأثیرگذاری بر خواننده دارد. نتیجهٔ این تحقیق این است که داستان *تشرخند* با دارا بودن ویژگی‌هایی همچون شخصیت‌پردازی، توصیف جزئیات و صحنه‌پردازی رئالیستی، توجه به زمان و مکان، کاربرد زبان عامیانه، درون‌مایهٔ رئالیستی و ...، نمونه‌ای بارز از سبک رئالیسم است و نویسنده با به‌کاربردن این شیوهٔ نگارش، توانسته قسمتی از واقعیات جنگ و حالات روحی افراد را در آن برهه به بهترین نحو به نمایش بگذارد. از میان آثاری که تا به حال در این زمینه نوشته شده؛ این داستان به مدد نگرش خاص و متفاوت نویسندهٔ اثر و نیز انتخاب مناسب سبک نگارشی که منعکس‌کنندهٔ واقعیت‌ها و جزئیات به‌صورتی دقیق و موشکافانه است، شاخص است. در حقیقت، می‌تواند به‌عنوان اثری موفق، هم در زمینهٔ ادبیات جنگ و هم در زمینهٔ سبک رئالیسم معرفی شود. همچنین می‌توان گفت؛ این اثر نمونهٔ تمام‌عیاری از شیوهٔ جریان سیّال ذهن است.

کتابنامه

اویسی کهخا، عبدالعلی؛ عارفی، اکرم. (۱۴۰۲) «بررسی ویژگی‌های رئالیستی و ناتورالیستی در آثار خالد حسینی با تکیه بر دو رمان *بادبادک باز* و *هزار خورشید تابان*». *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۲(۲)، ۳۱-۵۴. https://rp.razi.ac.ir/article_2329.html

ایزانلو، امید؛ عبدالهی، حسن. (۱۳۹۲) «واقع‌گرایی در داستان‌های *مدیر مدرسه* آل‌احمد و *زقاق المدق* نجیب محفوظ». *مجلهٔ زبان و ادبیات عربی*، شماره۹، ۲۳-۴۳. 10.22067/jall.v5i9.37327

بنی‌عامری، حسن. (۱۳۸۰) ***لالایی لیلی***، چ۱. تهران: ققنوس.

بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۷۸) *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، چ۱. تهران: افراز.

پاینده، حسین. (۱۳۸۲) *گفتمان نقد (مقالاتی در نقد ادبی)*، چ۱. تهران: روزنگار.

پاینده، حسین. (۱۳۸۹) *داستان کوتاه در ایران*. تهران: نیلوفر.

تایسن، لوئیس. (۱۳۸۷) *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، چ۱. تهران: نگاه امروز.

تسلیمی، علی. (۱۳۸۸) نقد ادبی (نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی). تهران: کتاب آمه.

تولان، مایکل‌جی. (۱۳۹۳) روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، چ۲. تهران: سمت.

ثروت، منصور. (۱۳۸۵) آشنایی با مکتب‌های ادبی، چ۱. تهران: علم.

حرّی، ابوالفضل. (۱۳۸۴) «نظریهٔ شخصیت: واقع‌گرایی در مقابل نشانه‌شناسی». نشریهٔ فرهنگ و هنر، شماره۱۲، ۱۶۱-۱۹۹.

حرّی، ابوالفضل. (۱۳۹۲) *جستارهایی در باب نظریهٔ روایت و روایت‌شناسی*، چ۱. تهران: خانهٔ کتاب.

خاتمی، احمد؛ تقوی، علی. (۱۳۸۵) «مبانی و ساختار رئالیسم در ادبیات داستانی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره۶، ۹۹-۱۱۱.

خلیل‌الهی، شهلا؛ جلالی طحان، زهرا؛ برج‌ساز، غفار. (۱۳۹۴) «نشانهٔ معناشناسی نظام‌های گفتمانی داستان *تش‌خند*». *مقالات برگزیدهٔ هشتمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۲۵-۱۴۴.

داد، سیما. (۱۳۷۵) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چ۲. تهران: مروارید.

ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۱) «مؤلفهٔ زمان در روایت». ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. *نشریهٔ فرهنگ و هنر*، شماره ۵۳، ۸-۲۷.

سعیدی، مهدی. (۱۳۹۵) *ادبیات داستانی جنگ در ایران*، چ۱. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی.

سید حسینی، رضا. (۱۳۶۵) *مکتب‌های ادبی*، چ۲. تهران: زمان.

شکری، فدوی. (۱۳۸۶) *واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران*، چ۱. تهران: نگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵) *نقد ادبی*، چ۱(ویرایش دوم). تهران: میترا.

صادقی محسن‌آباد، هاشم. (۱۳۹۳) «تأملی در اصول و بنیادهای نظری رئالیسم در ادبیات». *فصلنامهٔ تخصصی نقد ادبی*، سال۷، شماره ۲۵، ۴۱-۷۰.

فاطمی، سعید. (۱۳۴۳) «رئالیسم: شخصیت‌سازی رئالیستی در رمان و داستان کوتاه». *نشریهٔ زبان و ادبیات*، شماره ۸، ۵۰-۵۶.

فتوحی رود معجنی، محمود؛ صادقی، هاشم. (۱۳۹۲) «شکل‌گیری رئالیسم در داستان‌نویسی ایرانی». *جستارهای ادبی مجلهٔ علمی-پژوهشی*، شماره۱۸۲، ۱-۲۶.

فروید، زیگموند. (۱۳۸۲) *کاربرد تداعی آزاد در روانکاوی و کلاسیک*. ترجمهٔ سعید شجاع شفتی. تهران: ققنوس.

لوکاچ، گئورگ. (۱۳۸۴) *پژوهشی در رئالیسم اروپایی*. ترجمهٔ اکبر افسری، چ۲. تهران: علمی و فرهنگی.

لیواین، جورج. (۱۳۸۳) «تخیل رئالیستی». ترجمهٔ شهناز صالحی. *نشریهٔ فرهنگ و هنر*، شماره ۷۹، ۷۱-۷۴.

محمدی آسیا بادی، علی. (۱۳۸۸) «زمان در شعر حافظ». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. اصفهان. سال۴۵. شماره ۳، ۱۰۳-۱۲۳.

محمودی، معصومه. (۱۳۹۸) «نظریهٔ قصهٔ عشق استرنبرگ در دو داستان رئالیستی *چشم‌هایش* و *شوهر آهو خانم*». *پژوهش‌نامهٔ مکتب‌های ادبی*، سال ۳. شماره ۷، ۶۳-۸۱.

میترا. (۱۳۴۵) *رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات*، چ۳. تهران: نیل.

میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶) *ادبیات داستانی*، ج۳. تهران: انتشارات علمی.

نوری، نظام الدین. (۱۳۸۵) *مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم*، چ۳. تهران: زهره.

یاوری، حورا. (۱۳۸۴) *زندگی در آینه*، چ۱. تهران: نیلوفر.

References

Bani Amari, H. (2001). *Lili's Lullaby,* 1st Edition. Tehran: Qoqnoos Publications. (In Persian)

Bi Niaz, F. (1999). An introduction to story writing and narratology, 1st Edition . Tehran: Afraz Publications. (In Persian)

Dad, S. (1996). Dictionary of Literary Terms, 2nd Edition. Tehran: Marwarid Publications. (In Persian)

Fatemi, S. (1964). "Realism: Realist characterization in novels and short stories". Journal of language and literature, No. 8. (In Persian)

Fatuhi Roud Mojni, M. Sadeghi, H. (2013). "Formation of Realism in Iranian Fiction Writing". Literary essays of scientific-research magazine, No.182, 1-26. (In Persian)

Freud, S. (2003). The use of free association in psychoanalysis and classics. Translated by; S. Shoja Shafti. Tehran: Qoqnoos Publications. (In Persian)

Harri, A. (2005). "Personality theory: realism versus semiotics". Culture and Art magazine, No. 12. (In Persian)

Harri, A. (2013). Essays on the theory of narration and narratology, 1st Edition. Tehran: Khane Ketab Publications. (In Persian)

Izanlou, O. Abdulahi, H. (2013). "Realism in the stories of School Principal Al Ahmad and Zaqaq al-Madaq by Najib Mahfouz". Journal of Arabic Language and Literature, No. 9: Doi: 10.22067/jall.v5i9.37327. (In Persian)

Khalil Elahi, Sh. Jalali Tahan, Z. Borjsaz, Gh. (2015). "Semantic Marks of the Discourse Systems of the Story Tashkhand". Selected Papers of the 8th National Conference on Persian Language and Literature Research. Tehran: Humanities and Cultural Studies Research Institute, 125-144. (In Persian)

Khatami, A. Taqavi, A. (2006). "The Basics and Structure of Realism in Fiction". Persian language and literature research, No. 6, 99-111. (In Persian)

Levine, G. (2004). "Realist Imagination". Translated by; S. Salehi, Culture and Art Magazine, No. 79.71-74. (In Persian)

Lukacs, G. (2005). A Study in European Realism. Translated by; A. Afsari, 2nd Edition. Tehran: Scientific and Cultural Publications. (In Persian)

Mahmoudi, M. (2019). "The theory of Sternberg's love story in the two realist stories Chashemhisah and Husband of Deer Khanum". Journal of literary schools, 3(7): 63-81. (In Persian)

Mirsadeghi, J. (1997). Fiction, Vol. 3. Tehran: Scientific Publications. (In Persian)

Mitra, (1966). Realism and anti-realism in literature, 3rd Edition. Tehran: Nil Publications. (In Persian)

Mohammadi Asia Badi, A. (2009). "Time in Hafez's Poetry". Persian language and literature researches, Isfahan Publications. 45(3):103-123. (In Persian)

Nouri, N. (2006). Schools, styles and literary and artistic movements of the world until the end of the 20th century, 3rd Edition. Tehran: Zohreh Publications. (In Persian)

Owaisi Kohkha, A. Arefi, A. (2023). "Examination of realist and non-realist features in the works of Khaled Hosseini based on two novels, Badbadak Baaz and Thousand Shining Suns". Journal of fiction literature, 12(2), 31-54. (In Persian)

Payandeh, H. (2003). Discourse of Criticism (Essays on Literary Criticism), 1st Edition. Tehran: Rozengar Publications. (In Persian)

Payandeh, H. (2010). Short story in Iran. Tehran: Nilofar Publications. (In Persian)

Ramon Kanan, S. (2002). "Time component in narration". Translated by; A. Harri, Farhang and Honar magazine, number 53. (In Persian)

Sadeghi Mohsen Abad, H. (2014). "Reflection on the principles and theoretical foundations of realism in literature", literary criticism quarterly, 7(25): 41-70. (In Persian)

Saeedi, M. (2016). Fictional literature of war in Iran, 1st edition. Tehran: Research Institute of Humanities and Social Studies of Jihad University. (In Persian)

Seyyed Hosseini, R. (1986). Literary schools, 2nd Edition. Tehran: Zaman Publications. (In Persian)

Shamisa, S. (2006). Literary criticism, 1st Edition (2nd Edition). Tehran: Mitra Publications. (In Persian)

Shokri, F. (2007). Realism in contemporary Iranian fiction, 1st Edition. Tehran: Negah Publications. (In Persian)

Taslimi, A. (2009). Literary criticism (literary theories and their application in Persian literature). Tehran: Ketab Aame. (In Persian)

Tharwat, M. (2006). Introduction to literary schools, 1st Edition. Tehran: Elm Publications. (In Persian)

Tolan, M. (2014). Narratology of cognitive-critical linguistics. Translated by; F. Alavi and F. Nemati, 2nd Edition. Tehran: Samt Publications. (In Persian)

Tyson, L. (2008). Theories of Contemporary Literary Criticism. Translated by; M. Hosseinzadeh and F. Hosseini, 1st Edition. Tehran: Negah-e Emoraz. (In Persian)

Yavari, H. (2005). Life in the Mirror, 1st Edition. Tehran: Niloofar Publications. (In Persian)