Journal of Resistance Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 44, No. 66, Spring/Summer 2222

Nonlinear Realism in the Story "I do not love Afsaneh"

Mahmoud Ranjbar[1]

1. Introduction

In the 99th century, realism became the recommended and popular style of writers due to the seemingly accurate visions of the advancing capitalist life. Balzac's revolutionary views on narrative detail did not last long, and writers changed the conventional boundaries of his "primitive realism" in the modern era to combat the repetitive and dull aspects of description. With the theory of habituation and defamiliarization for innovation, they took a big step in the description technique in writing (Fowler, 5555, p. 55). In the field of using narrative elements in the works written in a realistic style, the author created a non-linear way by twisting time and emphasizing serious facts through the fluid flow of the mind. In this way, a suitable platform was provided for the reader to actively participate in creating the image of the story. In most of the non-linear narratives, the author tries to break the parallel lines of the narrative and take the reader's curious mind to the hidden corners of the causal logic of the images in order to provide a multifaceted space to discover the margins and contexts of the events and actions of the characters. In addition to that, new elements in the story routine and the text routine called anachronies emerged through flash forward and flash back, the intertwining of imagination and reality and other innovations in the narrative of the story, so that the scope of transformation to expand the species of Realism. The story "I don't love Afsaneh " written by Maryam Moeini has three intertwined narratives. In the first narration, Muhammad Ali and his family go to his aunt's house to propose to her and hear a negative answer. The second story is related to Farvardin 7777 and the fall of Faw. This city was conquered by the Iranian forces in 4444, Mohammad Ali was one of the forces that came from Faw to the coast of Arvandroud during the retreat of the

[1] Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Guilan, Iran, Email: mranjbar@guilan.ac.ir

Date of Submission: 55/.. /2r 21 Date of Acceptance: 88/77/2021

Iranian forces in 7777, but he was injured and took shelter in the middle of a swamp with piles of reeds for 55 days. . In the city, they hold a ceremony for him as a missing body. Muhammad Ali resists by eating palm leaves and flowers. Finally, he decides to bring himself to Iran with a depreciated float. The third part of the story begins with entering his front and how the commanders faced him with hesitation. After the opacity and doubts that arose, people's acceptance of him adds to the suspense of the story, but still the legend and then people avoid him by calling Muhammad Ali crazy.

2mnttddll yyy

Non-linear realism, unlike realism, seeks the knowledge of the world within the human being, so the narrative world and its actions become more visible in the novel by intertwining time and emphasizing facts through the fluid flow of the mind. In this research, the long story "I don't love Afsaneh " written by Maryam Moeini has been analyzed in terms of the application of the components of non-linear realism. The plot of this long story is located in the historical background, but the author creates a multifaceted space and provides the conditions to discover non-realistic margins and contexts. In the continuation of the research, the most important methods of non-linear realism such as: creating nested layers through the fluid flow of the mind Polyphony, sidelining of history in favor of story, change of descriptive pause, creation of suspenseful semantic layers and open ending have been investigated.

3DDiD iiii nn

The school of realism in literature has presented many types of narration. The dominant feature of this school's tools in reflecting reality and "reaching life experiences" is the honest expression of issues, the linear sequence of events, and the expression of an impersonal and objective view of the characters of the lower class of society. The realist writer tries to convey real experiences to the reader and for this purpose describes the details of people and behaviors (Daad, 8888, p. aaa).

The maximum presence to understand the relationships of the world and human problems was the main concern of the school of realism. "In realist novels, the most important condition of realism for the subject is

that it is not trivial, that is, it is among vital issues. The realist writer always deals with issues that affect the public. So-called, it is considered the role of time" (Parham, 4444, p. 77). Of course, apart from understanding the problem, expressing or narrating the findings also plays an essential role in the permanence of the vision or strategy of each school. Some of the most important techniques used in realist works are: nested layers in the narrative, avoiding long writing, trying to break the macro narrative and creating tension and relativity in the narrative, time breaks, engineered arrangement of time and creating suspenseful layers of meaning. The introduction of these methods - gradually - in realist works has helped pay attention to the rhythm of the narrative in the later periods. Some writers paid attention to these methods and created other parts in the quality of realist narratives. Gathering all or part of these methods in one work can be the basis for a transformation in the boundaries of knowledge in the field of realist narratives.

e RRRttt s

Non-linear realism is one of the new styles of story-writing, which by introducing modern and post-modern techniques, presents a realistic picture of human life today. The story "I don't love Afsaneh " is one of the long stories in the field of sacred defense, which, while emphasizing the narrative components of realism, has highlighted the non-linear narrative techniques with the break of the linear narrative. In this story, according to the historical background, the author has shown the inner relationships and mental actions in other layers of time and place. The character of the story is stuck in a threshold situation between Iranian and Iraqi forces for 55 days, but he goes forward and after the event with mental jumps. The combination of three narrative times has given the author the possibility to shape the discontinuity of time and narrative through the introduction of the second-person narrator with the meaningful arrangement of story layers. This method made the above-mentioned story, unlike post-modern stories, show a kind of narrative continuity and meaning within the framework of three diverse and different themes of love, war and exile. The tricks used in the story are narrated in such an internal and intrinsic way that while drawing the character's world, it also emphasizes the suspenseful and enigmatic side of the narrative, his feelings and emotions. At the end of the story, the superficial plot of the story is completed in a structural way, but the

human plot remains open so that the reader can be placed in the text of the story and along its emotional lines with his own perception.

Keywords: Realism, Non-linear realism, Fluid flow of the mind, I don't love Afsaneh, Maryam Moeini

References

Abbasi, A. (1111). *The structures of the imagination system from the perspective of Gilbert Doran*. Tehran: Scientific and Cultural.

Barkat, B. (rrrr). Marcel Proust and the signs. *Arghanoon magazine*, 9/10 001-020.

Daad, S. (8888). *Dictionary of literary terms*. Tehran, Marvarid.

Forster, E. M. (5555). *Aspects of the novel* (E. Younsi, Trans.). Tehran: Pegah.

Fowler, R. (6666). *Style and language in literary criticism*. Tehran: Sokhan.

Grant, D. (6666). *Realism*. Tehran: Center.

Lukacs, G. (4444). *A research in European realism* (A. Afsari, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi.

Mira Abdini, H. (8888). *One hundred years of story writing in Iran* (Vol. 1 & l). Tehran: Cheshme.

Mirsadeghi, J. (6666). *Elements of the story*. Tehran: Sokhan.

Moini, M. (eeee). *I don't love Afsaneh*. Tehran: Soureh Mehr.

Parham, S. (4444). *Realism and anti-realism in literature*. Tehran: Neil.

Parsinejad, K. (8888). *Criticism of literature in accordance with the truth*. Tehran: House of Books.

Payandeh, H. (0000). *Short stories in Iran, realistic and naturalistic stories* (Vol. 1). Tehran: Nilufar Publications.

Rabgrieh, A. (1111)m*New tale, new style man* (M. Ghiyasi, Trans.). Tehran: Amir Kabir.

Scholes, R. (8888). *Elements of the story* (F. Taheri, Trans.). Center.

Screen, P., & Forest, L. (6666). *Naturalism* (H. Afshar, Trans.). Tehran: Center.

Seyed Hosseini, R. (8888). *Literary schools*. Tehran: Negah.

Taslimi, A. (0000). *Literary criticism*. Tehran: Ame.

Vargas Llosa, M. (8888). *The reality of the author* (M. Ghobrai, Trans.). Tehran: Publishing Center.

نشریهٔ ادبیات پایداری
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

رئالیسم غیرخطی در داستان «من عاشق افسانه نیستم»

محمود رنجبر[۱]

چکیده

آثار ادبی پیشرو با نگرشی تازه به خطوط اصلی و مؤلفه‌های مکاتب و سبک‌های پیشین به گسترش ادراک بشر، همچنین قابلیت‌های ادبیت زبان کمک می‌کنند. یکی از مؤلفه‌های متأخر مکتب رئالیسم، ویژگی غیرخطی آن است. رئالیسم غیرخطی برخلاف رئالیسم، معرفت به عالم را درون وجود بشر می‌جوید؛ بنابراین، جهان روایت و کنش‌های آن با درهم‌پیچی زمان و تأکید بر واقعیات از طریق جریان سیال ذهن در رمان نمود بیشتری می‌یابد. در این پژوهش به روش توصیفی، تحلیلی داستان بلند «من عاشق افسانه نیستم» نوشتهٔ مریم معینی، از نظر کاربرد مؤلفه‌های رئالیسم غیرخطی بررسی شده‌است. پیرنگ این داستان بلند در بستر تاریخی واقع شده؛ اما نویسنده با ایجاد فضایی چندوجهی شرایط را برای کشف حاشیه‌ها و زمینه‌های غیررئالیستی فراهم می‌کند؛ در ادامهٔ پژوهش، مهم‌ترین شگردهای رئالیسم غیرخطی، نظیر ایجاد لایه‌های تودرتو از طریق جریان سیال ذهن، چندصدایی، به حاشیه‌رفتن تاریخ به نفع داستان، تغییر مکث توصیفی، ایجاد لایه‌های معنایی تعلیق‌وار و پایان باز بررسی شده‌است.

واژه‌های کلیدی: رئالیسم، رئالیسم غیرخطی، جریان سیال ذهن، من عاشق افسانه نیستم، مریم معینی

---

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان mranjbar@guilan.ac.ir

تاریخ دریافت: ۲۵-۱۲-۱۳۹۹ تاریخ پذیرش: ۲۲-۰۷-۱۴۰۰

۱- مقدمه

رئالیسم (realism) در قرن نوزدهم میلادی به دلیل ارائهٔ چشم‌اندازهای به‌ظاهر دقیق از زندگی رو به پیشرفت سرمایه‌داری، به سبک مستحسن و رایج نویسندگان بدل شد. بنیان این رویکرد، اندیشه‌ای متافیزیکی و فلسفی و انحصارگرا به نام نظریهٔ مطابقت در باب صدق (correspondence theory of truth) بود که از اواخر قرن هجدهم ساحت اندیشگانی غرب را فراگرفت (گرانت، ۱۳۷۵: ۱۴). در نظریهٔ مطابقت در باب صدق به‌طور مشخص، تنها یک نظریهٔ (یا توصیف) کامل و دقیق از حقیقت جهان وجود داشت و تلاش اندیشمندان، رسیدن به آن حقیقت بود؛ البته در این راه اشکالی اساسی نیز وجود داشت. بشر به شکلی فاحش در منجلاب سرمایه‌داری و اشرافی قرن هجده و احساسات و تمنیات فردی رمانتیسیسم فرورفته بود و حقیقت نیز، دور از دسترس وی قرار داشت.

در حوزهٔ ادبیات، اونوره دوبالزاک (Honoré de Balzac) (۱۸۵۰-۱۷۹۹) به «شکلی غیرمستقیم» فرایند تکامل و احاطهٔ جوامع سرمایه‌داری بر مناسبات اجتماعی و ادبیات را آشکار ساخت. وی با نگاهی انتقادی به آثار شاعر و رمان‌نویس اسکاتلندی، والتر اسکات (Walter Scott) (۱۸۳۲-۱۷۷۱) معتقد بود که این هنرمند به طرز شگفت‌آوری با چشم‌پوشی از حقیقت پیرامونی «وقایع بزرگ تاریخی را نشان نمی‌دهد»؛ بلکه به زیبایی و تصویرهایی از فضای انسانی در قاب بداعت‌های فضاسازی اکتفا می‌کند. بالزاک در آثار انتقادی و نوشته‌های ادبی خود «پرده از نیروهای عظیم اجتماعی و اقتصادی که حاکم بر توسعه و رشته تاریخی است، برمی‌دارد» (لوکاچ، ۱۳۷۳: ۵۰). بالزاک در مجموعهٔ آثار خود با عنوان «کمدی انسانی» تدقیق در زیرساخت‌های موشکافانهٔ صیرورت ادبیات، به‌ویژه داستان‌نویسی در علم را اساس نگرش خود قرار داد. وی اگرچه قصد تشکیل مکتب را نداشت (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۲۷۱)؛ اما با گنجاندن مشخصاتی متمایز از مکتب پیشین، یعنی رمانتیسم، ضمن گسترش باور به واقعیت‌ها در توصیف، تلاش کرد تا با انتقاد از تصنع رایج در مکاتب رمانتیسم و کلاسیسم، نوشتار را از عالم تخیل و احساسات شخصی نویسنده به دیدهٔ بینش و نگرش بی‌طرفانه، عینی و برونی بکشاند. آرای انقلابی بالزاک در جزئی‌نگری حین روایت، آنچنان دوام نیافت و نویسندگان برای مبارزه با جنبه‌های تکراری و کسل‌کنندهٔ

توصیفات، مرزهای قراردادی «رئالیسم ابتدایی» او را در عصر مدرن تغییر دادند. آنها با طرح نظریهٔ عادت‌شدگی و آشنایی‌زدایی برای نوآوری، گامی بلند در تکنیک توصیف در نگارش برداشتند (فاولر، ۱۳۹۵ :۸۵). در حوزهٔ کاربرد عناصر روایی نیز، در آثاری که به سبک رئالیستی نوشته می‌شد، نویسنده با درهم‌پیچی زمان و تأکید بر واقعیات جدی از طریق جریان سیال ذهن، زمینه را برای شیوه‌ای غیرخطی فراهم کرد. در این شیوه، بستری مناسب فراهم بود تا خواننده نیز در ساخت تصویر داستان مشارکت فعال داشته باشد.

۱-۱- بیان مسئله

در غالب داستان‌های غیرخطی (Nonlinear narrative) نویسنده تلاش می‌کند با شکست خطوط موازی روایت، ذهن کنجکاو خواننده را به زوایای پنهان منطق علی تصاویر ببرد تا فضایی چندوجهی برای کشف حاشیه‌ها و زمینه‌های پدیدآمده از رویدادها و کنش شخصیت‌ها فراهم کند؛ علاوه بر آن، عناصر تازه‌ای در روال داستان و روال متن با عنوان زمان‌پریشی یا نابهنگامی (Anachronies) از طریق پیش‌روی (فلاش فوروارد) و پس‌روی (فلاش‌بک)، درهم‌تنیدگی تخیل و واقعیت و نوآوری‌های دیگر در روایت داستان پدید آمد تا دامنهٔ تحول در گونه‌های رئالسیم را گسترش دهد. در داستان‌نویسی معاصر ایران، شیوهٔ غیرخطی روایت طرفدارانی داشته‌است؛ اما آیا این شیوه در داستان‌هایی با موضوع جنگ – که به نسبت متأخر است- نمود داشته‌است؟ کیفیت به کارگیری شگردهای غیرخطی در این‌گونه داستان‌ها چگونه است؟

داستان بلند «من عاشق افسانه نیستم» نوشتهٔ مریم معینی، واجد نوآوری‌های برجسته در حوزهٔ رئالیسم است که با بهره‌گیری از روایت غیرخطی، ضمن درهم‌تنیدن زمان و مکان روایت با تغییر زاویه دید، توصیف جزئیات را درون تمهیداتی پست‌مدرن جای می‌دهد. در این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی، گونه‌های نوآوری در این داستان را بررسی کرده‌ایم تا نشان دهیم که چگونه نویسنده در بستری تاریخی با کاربرد عناصر روایی و مفاهیم ذهنی سوررئال، کیفیت روایت‌های رئالیستی را ارتقا می‌دهد.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

شگرد غیرخطی در روایت، موضوعی متأخر است و به جز طرح آن در چند کتاب مبانی نظریهٔ انتقادی در جایی دیگر منتشر نشده‌است. با بررسی مقالات مندرج در پایگاه‌های علمی مشخص شد که هیچ مقاله‌ای نیز دربارهٔ داستان بلند «من عاشق افسانه نیستم» چاپ نشده‌است؛ البته در زمینهٔ رئالیسم، پژوهش‌های متعدد وجود دارد. این پژوهش‌ها در حوزهٔ مکتب رئالیسم در ایران به دو دستهٔ عمده تقسیم می‌شوند؛ در دستهٔ اول، مبانی و مؤلفه‌های مکتب رئالیسم و نمونهٔ آثار در ادبیات جهان بررسی شده‌اند. برخی آثار پژوهشی نیز، مؤلفه‌های مکتب رئالیسم را در آثار داستانی ایران به بحث گذاشته‌اند.

۱-۳- خلاصه داستان

داستان «من عاشق افسانه نیستم» نوشتهٔ مریم معینی، سه روایت درهم‌تنیده دارد؛ در روایت اول، محمدعلی به همراه خانواده‌اش برای خواستگاری از دخترخاله‌اش به خانهٔ آنها می‌روند و جواب منفی می‌شنوند. روایت دوم، مربوط به فروردین سال ۱۳۶۷ و سقوط فاو است. این شهر در سال ۱۳۶۴ به دست نیروهای ایرانی فتح شده بود و محمدعلی از جمله نیروهایی بود که در جریان عقب‌نشینی نیروهای ایرانی در سال ۶۷، از فاو تا ساحل اروندرود می‌آید؛ اما مجروح می‌شود و در میان باتلاقی با انبوه نی به مدت ۴۵ روز پناه می‌گیرد. در شهر، برای او به‌عنوان مفقودالجسد مراسم برپا می‌کنند. محمدعلی با خوردن برگ و شکوفه‌های نخل مقاومت می‌کند؛ سرانجام تصمیم می‌گیرد با شناوری مستهلک خود را به ایران برساند. بخش سوم داستان با ورود به جبههٔ خودی و نحوهٔ مواجههٔ توأم با تردید فرماندهان با وی آغاز می‌شود. پس از کدورت‌ها و تردیدهای پدیدآمده، استقبال مردم از او بر تعلیق داستان می‌افزاید؛ اما همچنان افسانه و سپس مردم با دیوانه خطاب‌کردن محمدعلی از او دوری می‌کنند.

۲- بحث

مکتب رئالیسم در ادبیات تا کنون گونه‌های متعددی از روایت را ارائه داده‌است. وجه غالب ابزارهای این مکتب در انعکاس واقعیت و «رسیدن به تجربه‌های زندگی»، شیوهٔ بیان

صادقانهٔ موضوعات، تسلسل خطی حوادث، بیان دیدگاهی غیرشخصی و عینی از شخصیت-های طبقهٔ پایین اجتماع است. نویسندهٔ رئالیست سعی دارد که تجربه‌های واقعی را به خواننده منتقل نماید و برای این منظور به توصیف دقیق جزئیات آدم‌ها و رفتارها می‌پردازد (داد، ۱۳۸۷: ۲۵۷). حضور حداکثری برای فهم مناسبات جهان و مشکل بشر، دغدغهٔ اصلی مکتب رئالیسم بود. «در رمان‌های رئالیستی مهم‌ترین شرط واقع‌گرایی برای موضوع، این است که پیش پا افتاده نباشد؛ یعنی جزو مسائل حیاتی باشد. نویسندهٔ رئالیست همیشه خود را با مسائلی مشغول می‌دارد که مبتلا به عموم است؛ به‌اصطلاح، نقش زمانه محسوب می‌شود» (پرهام، ۱۳۵۳: ۴۷)؛ البته به‌جز درک مسئله، بیان یا روایت دریافت‌ها نیز، نقش اساسی در ماندگاری چشم‌انداز یا راهبرد هر مکتب دارد.

رویکرد رئالیستی نویسندگان به پدیده‌های جهان از سال ۱۹۱۴ به‌عنوان شکل غالب داستان‌نویسی مطرح شده بود (پاینده، ۱۳۸۹، ج۱: ۲۷). با نگاهی به سیر تاریخی این مکتب در حوزهٔ داستان‌نویسی مشخص می‌شود که شیوهٔ روایی داستان‌های رئالیستی در طول زمان دستخوش تغییراتی روش‌شناختی شده‌است. نویسندگان رئالیست با استناد به مواجههٔ جامعه با پدیده‌های نوین در صنعت و اجتماع و مراوده‌های تمدن‌ها با یکدیگر، گونه‌های تازه‌ای از شگردها در روایت را پدید آوردند. بسیاری از آثار رئالیستی، ضمن حفظ طرح مسائل عمدهٔ حیات و «مسئله‌بودن انسان» در آثار خود، شگردهایی تازه برای پرهیز از جزئی‌نگری‌های کسل‌کننده و «بازنمایی عینی و تقلید واقعیت خارجی» (فورست و اسکرین، ۱۳۷۵: ۱۶) را پدید آوردند. بخشی از مهم‌ترین شگردهای به کار رفته در آثار رئالیستی عبارت‌اند از: لایه‌های تودرتوی روایت، پرهیز از درازنویسی، تلاش برای درهم‌شکستن کلان روایت و ایجاد تنیدگی و نسبیت در روایت، گسست‌های زمانی، چینش مهندسی‌شدهٔ زمان و ایجاد لایه‌های معنایی تعلیق‌وار. ورود این شگردها - به‌صورت تدریجی- در آثار رئالیستی به ضرباهنگ روایت در دوره‌های بعد کمک شایان توجه کرده‌است. برخی نویسندگان با اهتمام به این شگردها، پاره‌های دیگری را در کیفیت روایت‌های رئالیستی پدید آوردند. گردآمدن تمامی یا بخشی از این شگردها در یک اثر می‌تواند زمینه‌ساز تحول در مرزهای شناخت در حوزهٔ روایت‌های رئالیستی باشد. در این بخش، ضمن بحث دربارهٔ مهم‌ترین

ویژگی شگردهای غیرخطی روایت، مصادیق آن را در داستان «من عاشق افسانه نیستم» نشان خواهیم داد:

۲-۱- لایه‌های تودرتوی روایت

لایه‌های تودرتوی روایت در آغاز داستان، موقعیتی نمایشی را پدید می‌آورد. در این روش، کنش‌ها وابسته به توصیف نیستند؛ بلکه کنش داستانی، خط روایی را پیش می‌برد. در داستان « من عاشق ...» کنش داستانی بدون تفصیل و با جملات کوتاه در اختیار خواننده قرار می‌گیرد تا خود به درک مناسبات اجتماعی افراد برسد:

افسانه می‌نشیند کنار خاله. نگرانی‌ام تمام می‌شود و خوشبختی‌ام کامل. مطمئن می‌شوم هیچ اتفاقی نیفتاده و هیچ هم نخواهد افتاد؛ دلم آرام می‌گیرد و در لذت آسودن غرق می‌شوم» (معینی، ۱۳۹۶: ۷).

نویسنده تلاش می‌کند با هویت‌بخشی به «من»، راوی سیطرهٔ معمول در داستان‌های رئالیستی را برجسته نماید؛ بنابراین، شروع داستان به شکلی تک‌لایه و مطابق روایت ارسطویی، «نقل تک‌ساحتی وقایع به ترتیب توالی زمان است» (فورستر، ۱۳۸۴: ۴۲)؛ البته منظور فورستر از توالی ارسطویی، پیوند منطقی رویدادهاست؛ به‌گونه‌ای که بتوان ساختار طبیعی آن را در جهان واقعی بازتولید کرد. بر مبنای این تعریف، همان‌گونه که بیان رویدادها یا واقعیت‌ها در طراز حقیقت صورت گرفته‌است، بازتولید آن نیز باید بدون تغییرات اساسی انجام گیرد؛ از همین رو، نویسندگان داستان‌های رئالیستی با وسواس، جزئیات رویدادها را شرح می‌دهند تا فضای (اتمسفر) داستان در فرایند بازتولید، همچنان در سیطرهٔ حقیقت‌نمایی گوینده باشد؛ به عبارتی، معنای قطعی از روایت حاصل شود. معینی از این اصل رئالیستی نیز بهره می‌گیرد:

«مجلس [خواستگاری] از گپ‌وگفت می‌افتد ... لب‌های افسانه دوخته شده‌اند. چهره‌اش زیر لایه‌ای از غم پنهان است. چشم‌هایم دور و اطراف را می‌کاوند» (۷).

برای بیان چنین جزئیاتی از زمان‌مندی در پیرنگ[1] در مجموع می‌توان از سه ویژگی برای تمایز داستان رئالیستی از داستان غیررئالیستی نام برد که عبارت‌اند از: ۱- پیروی اکید از اصل علت و معلول، ۲- اجتناب از رویدادهای نامحتمل و ۳- ساختار سه‌قسمتی آغاز، میانه و

فرجام (پاینده، ۱۳۸۹،ج۱: ۵۹). سایر سازه‌های داستان بر مبنای این سه ویژگی شکل می‌گیرد. در لایه‌های تک‌ساحتی روایت، شخصیت در خدمت مکانیسم زنجیره‌وار علت و معلول است و تلاش می‌کند قدرت حضور خود را در اختیار فهم مطلق نویسنده و مخاطب قرار دهد تا قطعیت، صورتی اصیل به خود گیرد؛ اما در داستان من عاشق ...» این قطعیت آنچنان دوام نمی‌آورد؛ زیرا نویسنده با تمهیدی پست‌مدرن، من دیگر راوی را به‌عنوان لایه (معنایی) دیگر با زاویه‌ای متمایز از روایت آغازین به‌عنوان راوی دوم‌شخص وارد داستان می‌کند. وی با استفاده از آشنایی‌زدایی و فاصله‌گذاری به توجیه حضور این راوی می‌پردازد:

«نگاه می‌کنی، کسی این دور و اطراف نیست. از خودت می‌پرسی تو کجا بوده‌ای در این ورطهٔ مهیب که هیچ نشانی از زندگان نیست؟ این دیگر چه صیغه‌ای از تنهایی است که حتی نشانی از من خطاب‌کننده را هم ندارد؟ نمی‌توانی از من سخن بگویی که منی وجود ندارد. تنهایی‌ای که نهایتی ندارد ... . در این میان، ناگاه حضور آن دیگری در تو زنده می‌شود و روایت، از من به تو انتقال می‌یابد. روایتی پیچیده، دانای کلی که تو را بهتر از خودت روایت می‌کند» (معینی، ۱۳۹۶: ۷۳).

۲-۲- تخیل و سوررئال

مباحث مربوط به تخیل و کارکرد آن در اندیشهٔ بشر بحث درازدامنی است. ژیلبر دوران (Gilbert Durand) از جمله اندیشمندانی است که مباحثی تأثیرگذار در باب تخیل و گونه‌های آن ارائه کرده‌است. از نظر وی، تخیل «بازنمایی جهان را به کمک تأثیر دوگانه، یعنی تأثیر از محیط و از امیال تعیین می‌کند؛ از یک طرف، فرمان امیال یا فرمان‌های درونی بازنمایی واقعیت بیرونی را شکل می‌دهند و از طرف دیگر، الزامات فرمان‌های دیگر محیط، کمک به شکل‌دادن امیال درونی می‌کنند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۷۷). در داستان‌های رئالیستی، مناسبات مفهومی و مصداقی در ادراک نویسنده از واقعیت بیرون از ذهن او خبر می‌دهد تا جهان عینی با ساختاری برساخته از شخصیت و واقعه به نمایش گذاشته شود (اسکولز، ۱۳۷۷: ۱۱)؛ بنابراین، نویسنده برای حرکت در میان چارچوب قطعی روایت در مقدمهٔ داستان تلاش می‌کند با تمهیدی مبتنی بر سنت ادبی، پیش از وقوع حادثه یا ایجاد خلأ نخستین «پرده از

اوضاع روحی آنها [شخصیت‌ها] اعم از ترس‌ها، امیدها، آرزوها، کینه‌ها و حسادت‌هایشان بردارد» (میرصادقی، ۱۳۸۹: ۲۶۸)؛ بنابراین، رابطهٔ علی و معلولی در شروع داستان «من عاشق ...» خواننده را به مطالعهٔ روایتی عاشقانه و خطی دعوت می‌کند؛ اما نویسنده با چرخشی روایی با ورود «امیال یا فرمان‌های درونی» در داستان، کنش شخصیت را در جهان بی‌ثبات و ناپایدار معنا برجسته می‌کند:

«نگاهم روی افسانه می‌ماند؛ چهره‌ای پاک و ملایم دارد، سرش را زیر می‌اندازد، هوس می‌کنم بلند شوم و گونه‌اش را ببوسم، شرم مانعم می‌شود» (۷).

گاهی نویسنده پا را فراتر می‌نهد و با ایجاد تصاویر سورئالیستی، روایت را به وهم نزدیک می‌سازد. در این تصاویر، شاهد رفتار فراواقعی افراد و اشیا هستیم. معینی برای نشان‌دادن مکان فراواقعی و وهمناک باتلاق حاشیهٔ ساحل فاو -که شخصیت داستان در آن گرفتار آمده- با تمهیدی توصیفی از تصاویر سوررئالیستی بهره می‌گیرد:

«دیگر قادر به برگشتن نیستی، تنی بی‌لباس و پایی برهنه و باتلاقی پر از موش‌های جونده و نیزارهای خوف‌انگیز یک‌طرف و وسوسه‌های فکری و اوهام و خیالات کشنده، بدتر از بدتر عذابت می‌دهند» (۸۱).

پس از این تمهید توصیفی مبتنی بر واقع‌گرایی که در آن از هر طرف ناقوس مرگ به صدا درآمده، رفتار سوررئالیته (واقعیت‌برتر) نمود می‌یابد:

«دلشوره می‌گیری چطور هنوز نتوانسته‌ای اسلحه‌ای پیدا کنی؟ حتی سرنیزه‌ای؟ یونیفرم‌ها بلند می‌شوند. می‌ایستند. روح درشان دمیده می‌شود. گروه‌گروه روی بیابان راه می‌روند» (۶۴).

۲-۳- چندصدایی

یکی از ویژگی‌های بارز رمان‌های رئالیستی، فردیت و قطعیت زاویهٔ دید است. زاویهٔ دید راوی به‌عنوان دانای کل یا راویتگر داستان به دو گروه اصلی تقسیم می‌شود: ۱- زاویهٔ دید بیرونی (مثل: روایت سوم‌شخص یا دانای کل)، ۲- زاویهٔ دید درونی (مثل: روایت اول‌شخص). در داستان‌های رئالیستی، بین روایت و راوی فاصله وجود ندارد. او به‌عنوان دانای کل، آغاز و انجام رویدادها را می‌داند. در داستان‌های غیرخطی، سیطرهٔ فردیت راوی پایان می‌یابد و دوسویگی دیالوگ شخصیت‌ها موجب چندصدایی می‌شود. به‌قول هیلیس

میلر(J. Hillis Miller): «هیچ فکری در ذهن راوی وجود ندارد؛ مگر اینکه پیش از آن از ذهن یکی از شخصیت‌ها گذشته باشد» (Miller, ۱۹۹۳٤٨). معینی با شگرد به‌کارگیری اول‌شخص و دوم‌شخص، صدای من درگیر و ناظر را تلفیق می‌کند. او این کار را با شگرد بازیگوشانهٔ تداعی آزاد انجام می‌دهد. در زیر سه نمونه از این شگرد را برای نشان‌دادن شگرد چندصدایی با تأکید بر واژگان تداعی می‌آوریم:

الف- «چشم‌هایم دور و اطراف را می‌کاوند. چشم‌هایت که با تو باشند، همه‌چیز عادی است» (۷).

ب- «گرازها به‌سرعت از روبه‌رو می‌آیند و سرشان را مستقیم به‌طرف تو گرفته‌اند و کوسه‌ها به انتظار بلعیدن تو دهانشان باز است. دهان باز می‌کنی تا چایی نبات را سر بکشی. چشمت می‌افتد به‌جای خالی افسانه» (۶۷).

ج- «بغض رسیده‌است تا زیر گلویت و دارد چنگ می‌زند تا خفه‌ات کند. با خیال راحت می‌گذاری تا اشک‌هایت بیایند. پدرم مدام گریه می‌کرد و مرثیه می‌خواند» (۹۶).

در داستان «من عاشق ...» مناسبات مفهومی نویسنده به شکلی غیرخطی در هالهٔ لایه‌های روایت قرار می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که خط روایت بین راوی اول‌شخص (محمدعلی) و راوی دوم‌شخص (من دیگر او) در نوسان است. جهان بیرونی این دو راوی سیال، فارغ از روایتگری‌های مرسوم داستان‌های رئالیستی است. محمدعلی به‌عنوان راوی اول‌شخص موقعیت‌های داستانی را در خواستگاری و مطالبات این جهانی پشت جبهه روایت می‌کند. او در حین روایت خود، پاره‌هایی از موقعیت‌های روزمرهٔ زندگی یک جوان عاشق‌پیشه را روایت می‌کند:

«یک‌سالی می‌شد که آمده بودم. تابستان بود و در گرمای عطشناک بعدازظهر همه خوابیده بودند. بیدار شدم. درخت‌ها سربلند و هوشیار بودند ... . افسانه خوابیده بود کف جوی خنک و صاف. بالش زیر سرش نبود. بدنش مچاله شده بود زیر چادرش. پاهایش برهنه بود» (۶۰).

اما «من دیگر» او در فضایی دیگرگونه و صدایی متفاوت حضور دارد. او گزارشگر وقایع است:

«عمو جرئت پیدا می‌کند و می‌گوید: تمام سردخانه‌ها رو گشتیم، جسدش نبود. از گردان یازهرا کسی برنگشته. معلوم نیست چه بلایی سرش اومده و ستاد معراج مفقود اعلامش کرد. مرد نگاهش

را به تو برمی‌گرداند. می‌آید به‌طرف تو با قدم‌های آهسته و هاج و واج؛ نزدیک می‌آید. فاو برایت تمام می‌شود» (۱۰۶).

از ویژگی‌های برجستهٔ این داستان دیالکتیک، حضور هر دو صدای شخصیت و در هر یک از دو زاویهٔ دید است. آنها به‌موازات هم سه اپیزود در سه زمان متنوع را پیش می‌برند؛ اما در پایان داستان، زاویهٔ دید درهم‌تنیده می‌شود و انعکاس یک‌صدا به گوش می‌رسد. نویسنده با جابه‌جایی راوی، تمهیدی را فراهم می‌کند تا با عبور از یکدستی و یگانگی رئالیستی «خواننده را به‌طور ضمنی به کنش فراخواند؛ کنشی ایجابی برای تغییر جهانی مشحون از آلام و محنت‌های برآمده از واقعیت‌های ناخوشایند» (پاینده، ۱۳۸۹، ج۱: ۱۵۱)؛ بنابراین، نویسنده با این تمهید قصد دارد تا آشوب ذهنی شخصیت داستان به دلیل جراحت روحی و جسمی ناشی از ۴۵ روز مقاومت در باتلاق را نشان دهد:

«نمی‌خواهم بمیرم، نمی‌خواهی بمیری، حتی آنکه در من است. آن من من هم به مرگ رضا نمی‌دهد. مگر چند سال دارم؟ مگر چند سال داری؟ بلند می‌شوم، تلوتلو می‌خورم ... » (۱۲۲).

۲-٤- سیلان ذهن

تنوع زاویهٔ دید با عدول از جریان خطی و مستقیم روایت باعث می‌شود که وجه توصیف جزئیات برجسته‌سازی شود. نویسنده با سیلان راوی به دو جریان اصلی توجه دارد؛ نخست، نفوذ در ماهیت درونی افراد و شخصیت‌های رمان و دوم، اینکه تمام زوایای موضوع خاص وی در داستان بازتاب بیابد. او این کار را با جریان سیال ذهن انجام می‌دهد. محمدعلی با گفت‌وگوی درونی هزارتوی روان خویش، واقعهٔ پدید آمده را برای خواننده افشا می‌کند:

«باید از اروند برگردی و خود را دوباره به شناور برسانی. باید آن را جاسازی کنی لای نی‌ها. باید با نی برای خودت سرپناهی درست کنی. باید باور کنی بدون افسانه هم می‌توانی زندگی کنی؛ اما نیازی از درونت می‌جوشد و به یک امر حیاتی تبدیل می‌شود» (۶۲)

سیلان ذهن راوی دوم‌شخص با طرح مباحث روان‌شناختی، فعل و انفعالات ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه شخصیت راوی اول‌شخص داستان را موشکافی می‌کند. در چنین حالتی خواننده با تفکرات زائد و گنگ به همراه اعمالی به‌ظاهر بی‌معنا از سوی شخصیت رمان مواجه می‌شود. این اعمال روساخت روایت است؛ اما من دیگر او روایت را به

ساخت‌های باطنی و ژرف‌معنا می‌کشاند؛ به‌گونه‌ای که خواننده را از توصیف سطحی و جزئی اعمال بیرون می‌کشاند و مناسبات اعمالشان را در تضاد با هنجارها و قواعد اجتماعی حاکم بر جامعه برمی‌شمارد (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۲۴۵)؛ به‌عنوان مثال، نویسنده برای حسی‌شدن روایت از تفکرات زائد و به‌ظاهر بی‌معنای من اول‌شخص می‌گوید:

«برای زندگی‌ام نقشه کشیده بودم. می‌خواستم رو به راهش کنم. افسانه را به خانه‌مان بیاورم. می‌خواستم او را خوشبخت کنم. می‌خواستم درس بخوانم و دکتر بشوم» (۷۰).

خواننده از خود می‌پرسد که این عبارت‌های پیش پا افتاده و عامه‌پسند چه مسئله‌ای از جهان زیستهٔ شخصیت داستان را بیان می‌کند؟ البته باید توجه داشت که در داستان‌های رئالیستی این تفکرات زائد و سطحی در بادی امر باعث ایجاد زنجیرهٔ کنش‌های بیرونی شخصیت می‌شود؛ اما در روایت غیرخطی داستان مورد نظر ما، نویسنده برای پرهیز از تکرار حدیث نفس و انسداد روایی در توصیف حضور ۴۵ روزهٔ شخصیت در باتلاق و روزمرگی‌های انتظار، به دنبال ایجاد کنش هنجارگریز ذهنی شخصیت است. او این شگرد را در گفت‌وگوی غیرخطی بین خود و من دیگرش پدیدار می‌کند؛ بنابراین در گفت‌وگوهای بین محمدعلی و من دیگرش، همزمانی گفت‌وگوی او با گذشته‌اش از لحاظ زمانی و مکانی درهم‌تنیده می‌شود. بازتاب این درهم‌آمیزی به‌صورت دل‌گویه و سیلان ذهن و پاره‌پاره‌کردن رخدادهای روزمره در داستان «سطحی از واقعیت را به سطح دیگر تغییر می‌دهد و کمک می‌کند حقیقتی از دل حقیقتی دیگر بیرون کشیده شود و حقیقتی نو پدید آید» (بارگاس‌یوسا، ۱۳۷۷: ۳).

۲-۵- به حاشیه‌رفتن تاریخ به نفع داستان

در رئالیسم، سیر حوادث بر مبنای واقعهٔ تاریخی پیش می‌رود؛ بنابراین، در داستان‌ها و رمان‌های سبک رئالیستی می‌توان حوادث تاریخی را ردیابی کرد؛ اما در داستان‌های رئالیستی غیرخطی، تاریخ به نفع داستان کنار می‌رود؛ زیرا در آن، متن از واقعیت مستقل می‌شود و زندگی ویژه را پدید می‌آورد؛ چون «رمان غیرخطی آفریده‌ای است از واقعیت متفاوت و جداگانه» (همان: ۱۰۹). معینی از واقعه‌ای در بستر مکان و زمان تاریخی مشخص سخن می‌گوید:

«فرمانده گفته بود فقط چهل‌وپنج روز نبوده‌ام(۱۰). قایق‌ها یکی پس از دیگری پر می‌شوند. پرهٔ قایق به‌سرعت می‌چرخند و آب را با فشار پشت سرخود جا می‌گذارند (۱۶). هر بار حساب می‌کرد: گفته بودند فاو دست خودمان است. جاده ساخته‌ایم و بیمارستان فاو در سرتاسر منطقه نظیر ندارد (۲۴). سالم از معرکهٔ فاو برگشتم. همه می‌گفتند نظر کرده‌ام (۲۵). می‌آیی کنار اروند، پل را زده‌اند (۳۴). بیست و سوم فروردین رفتی، بیست و نهم مفقود اعلام شدی (۲۹). درست اول ماه رمضان است که در فاو جا می‌مانی» (۱۱۳).

نویسنده در انعکاس تصاویر زمانی و مکانی به دنبال روایت تاریخی و بیان وقایع آن نیست؛ بلکه دیالکتیک خواننده و متن را با نوعی از روایت و تاریخ تلفیق می‌کند و «خواننده را به واقعیتی پرتاب می‌کند تا در کشف و ارائهٔ آنچه واقعا معاصر هست، شریک شود (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۲۷۸).

از سوی دیگر، آینگی کنش‌های «محمدعلی» رونوشت صرف تاریخ و واقعیت‌های سقوط فاو در «صبح روز یکشنبه بیست و هشتم فروردین سال ۱۳۶۷» نیست؛ بلکه واقعیت‌های انسانی است که هنجارهای اجتماعی برساخت، آن را به محاق فراموشی سپرده است:

«جسد متورم و سیاه نیروها در حال بلعیده‌شدن هستند؛ خواه ماهی باشد یا موش (۴۸). به جنازه‌ای گیر می‌کنی و با صورت می‌افتی روی جنازهٔ دیگر(۶۱). انگار مرز انسانیت سوسکی است که زیر پا له شده (۵۸). صدای افسانه لخت و سنگین دور می‌خورد و از گوش من به گوش عزیز و خاله و بابا ابوالفضل و آقایدالله می‌رسد: دیوونه‌ست! نمی‌خوامش (۹۲).

نویسنده قصد ندارد «خوانندگان را فریفتهٔ شخصیتی آرمانی گرداند؛ بلکه تمام تلاش او در این است که با ذهنیتی درگیر از آنها فاصله بگیرد» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۶۰)؛ از این رو، حوادث و شخصیت محمدعلی، داستانی تاریخی را شکل نمی‌دهد؛ بلکه واقعیت‌های انسان درون تاریخ را پدید می‌آورد. شخصیت‌های رهیده از بند مفاهیم تثبیت‌شدهٔ واقعیت با خلق موقعیت‌ها خواننده را به اندیشه وادار کنند. در وجه تاریخی روایت، محمدعلی رزمنده‌ای جامانده در عقب‌نشینی فاو است که ۴۵ روز با مرگ مبارزه می‌کند. در طول این مدت برای او به‌عنوان شهید مفقودالجسد مراسم بزرگداشت برپا می‌کنند:

«از تفت سر کوچه‌مان، صدای قرآن می‌آمد. پارچهٔ نوشته‌ای هم به دیوار زده بودند و با خط درشت روی آن نوشته‌شده بود: عروج ملکوتی سرباز رشید اسلام، شهید مفقودالجسد محمدعلی صادقی را تبریک عرض می‌نماییم» (۳۶).

اما آنچه برای قهرمان داستان اهمیت دارد، مناسبات تاریخی نیست؛ بلکه مواجهه با جهان زیستهٔ انسانی است؛ بنابراین، حق دارد بگوید: «این چهل‌وپنج روز انگار سال‌ها به تو گذشته» (۱۱۴). محمدعلی در تمام این مدت با امید زنده است. تنها امید او به زندگی، تخیلات زندگی با افسانه است؛ اما افسانه به‌عنوان نمادی از اجتماع، چه قبل از واقعه و چه بعد از بازگشت، از او دوری می‌کند:

«افسانه با چهره‌ای درهم‌کشیده می‌آید و می‌ایستد لب ایوان و با نفرتی که در اعماق چشم‌هایش نشسته، همه را ورانداز می‌کند و انگشتر را می‌گذارد روی اولین سنگ پلهٔ ایوان» (۸). «یک‌لحظه پس می‌نشینی. دستی نامرئی و خاموش به ذهنت تلنگر می‌زند. خاطره‌های محو و مغشوش شروع می‌کنند به چرخیدن توی سرت» (۵۲). «از خانهٔ خاله بیرون می‌آیم. دیگر نمی‌توانم تحمل‌کنم. می‌دوم و می‌دوم؛ بی‌آنکه بدانم به کجا دارم می‌روم و حالا در این برهوت تاریک سر درآورده‌ام» (۱۲۱).

معینی با تصویر حضور مادر، خاله و سایر اعضای خانواده، ضمن توصیف جزئیات آدم‌ها و رفتار آنها کیفیت حضور در زمان تاریخی را بیان می‌کند؛ به عبارتی نشان می‌دهد که روایت در خلأ شکل نگرفته؛ زیرا انسان «همواره به جلوه‌ای از حقیقت آگاه است؛ چراکه در بند زمان است و در منگنهٔ موقعیت» (برکت، ۱۳۹۰: ۳۲۷)؛ از همین رو مخاطب داستان «من عاشق ...» صرفا با تاریخ و واقعیت مواجه نیست؛ بلکه در پس این روایت، تلفیقی از هر دوی آنها برای درک مناسباتی فراتر از شعور متعارف صرف وجود دارد. در این تمهید، پدیده‌ای فردی -فرار رزمنده‌ای مجروح و جامانده در سرزمین متخاصم- مد نظر نیست، بلکه انعکاسی غیرخطی از کل فرایند زندگی هر یک از ما در آن نشانه‌گذاری شده‌است. خواننده در بادی امر با قهرمانی مواجه می‌شود که مقهور حوادث تاریخ نشده؛ بلکه با گذر از وقایع درگیر در آن، خط اصلی روایت را به سمت مطالبات خویش برمی‌گرداند. او خواهان زندگی است: «نمی‌خواهم بمیرم، مگر چند سال داری؟» (۱۲۲).

نویسنده با عبور از خط روایت تاریخی تلاش می‌کند تا منشأ وجودی انسان و پدیدارهای هستی‌شناختی را نشان دهد. در این شیوهٔ روایت، حوادث داستان‌های رئالیستی غیرخطی لزوما در رابطه علی و معلولی رویدادها قرار نمی‌گیرد؛ بلکه وجوه نامتعارف شخصیت داستان موجب هم‌افزایی رویدادها می‌شود. در این شرایط به‌جای آنکه رویداد مهم جلوه کند، شخصیت (اجتماع) اهمیت می‌یابد؛ بنابراین، وجوه رفتاری شخصیت در داستان غیرخطی «عاملی برای گسترش رئالیسم روانی رمان و نمودن نحوهٔ تلقی او [شخصیت] از زندگی از راه آمیختن خاطره‌ها و آرزوهاست» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۲۳۱).

۲-٦- تغییر مکث توصیفی

از جمله اجزای مهم داستان‌های رئالیستی توصیف جزئیات است. توصیفات کنش‌ها، شخصیت و صحنه با شیوهٔ روایی جزئی‌پردازی امکان‌پذیر است. بالزاک می‌نویسد: «تنها تشریح جزئیات می‌تواند به آثاری که با بی‌دقتی «رمان» خوانده شده‌اند، ارزش لازم را بدهد» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۲۷۹). در داستان‌های رئالیستی نویسنده تلاش می‌کند تا تجربهٔ عینی و دقیق واقعیت را با رویکردی توصیفی و بدون کم‌وکاست به خواننده منتقل نماید. او این کار را با قطع زنجیرهٔ روایت و شرح جزئیات مکان یا شخصیت انجام می‌دهد. جزئی‌نویسی نویسندگان مکتب رئالیسم برای بیان دقیق واقعیت است؛ اما در دوره‌های معاصر مشخص شده‌است که «واقعیت به‌اندازه‌ای گمراه‌کننده و مبهم و متناقض است که همه نمی‌توانند به آن دست یابند» (رب‌گریه، ۱۳۷۰: ۳۹)؛ بنابراین، برخی نویسندگان طرفدار رئالیسم با رویکرد غیرخطی به روش «مکث توصیفی» خدشه وارد کردند تا مهارت زبان داستان را صرفا در توصیف جزئیات به کار نگیرند. آنها با تأکید بر ادبیت زبان و گریز از یکدستی رئالیستی، توصیف را با تعلیق درآمیختند تا خواننده در موقعیت شخصیت و احساس همدلی و همذات‌پنداری با وی در کوران حوادث پیش روی او قرار گیرد. معینی برای نشان‌دادن تنهایی قهرمان داستان به‌جای توصیف جزئیات هراسناک پیرامونی، از شیوهٔ غیرخطی زمان‌پریشی یا نابهنگامی (Anachronies) بهره می‌گیرد. در این روش، نویسنده از طریق پیش‌روی (فلاش فوروارد) و پس‌روی (فلاش‌بک) تلاش می‌کند تا نشان دهد هر یک از ما نیز در چنان شرایط هولناک، تنها با یادآوری خاطرات خود می‌توانیم زنده بمانیم:

پیش‌روی (فلاش‌فوروارد):

«غروب مأیوس و ناامید، خود به استقبال خورشید می‌آید و او را در بغل می‌گیرد. ماه چشمک می‌زند، تو چشمک ستاره‌ها را در آسمان می‌شماری و افسانه با دامن پرچینش به گرد تو می‌چرخد و می‌رقصد» (۴۶)

حتی جایی که به‌ظاهر از توصیف جزئیات مکان بهره می‌گیرد، باز هم از تعلیق سیال ذهن (Stream of Consciousness) بهره می‌گیرد:

«مد شروع می‌شود. آب‌های گل‌آلود از دنده‌هایت دارد می‌زند بالا. متحیر نگاه می‌کنی. هول برمی‌داری، نکند غرق شوی. تصویرهایی به‌سرعت شروع می‌کنند در مقابل دیدگانت رژه بروند» (۳۷).

پس‌روی (فلاش‌بک):

«درخت‌ها را از نظر می‌گذرانی، فقط نخل است. دست‌هایت را دور تنهٔ نخلی حلقه می‌کنی ... . دهانت را زیر خوشه‌های آویزان خرما باز می‌کنی، به امید چکیدن شیرهٔ خرما. شیره‌ای در کار نیست. تازه به بار نشسته‌اند [تداعی از طریق پس‌روی]. چشم روی هم می‌گذاری. دلت ضعف می‌رود. مادر دم‌پختک آورد. بشقاب فاطمه را پر از خرما کردم. تازه به تکلیف رسیده بود. ضعیف بود و لاغر» (۴۷).

توصیف‌های غیرخطی از طریق جریان سیال ذهن باعث می‌شود که زمینه برای ساخت دایره‌وار و استعاری حضور رویدادها فراهم شود:

«هیچ‌کس هم نیست که بدود و خشابش را خالی کند یا پدال خودرویی را فشار بدهد و زیر انفجارهای پی‌درپی، سریع به خط پایان برسد. افسانه آخرین چوب‌خط را فرو می‌کند توی زمین. شال را می‌دهد به دست باد و باد تو را بیدار می‌کند. نسیمی می‌وزد لای نی‌ها و بوی عطر می‌آید» (۷۲)

مکث توصیفی در داستان «من عاشق ...» با لایه‌های درهم‌تنیدهٔ روایت از طریق جریان سیال ذهن نشان داده می‌شود؛ بنابراین، در این داستان «با نشانه‌هایی سر و کار داریم که واقعیت زندگی ما را احاطه کرده‌است. گستره و عمق هستی هر یک از ما در ارتباط با رخنه‌ای است که به طول و عرض و عمق نشانه‌ها می‌کنیم» (برکت، ۱۳۹۰: ۳۲۷). معینی با قرار دادن خواننده در موقعیت رنج‌آور انتخاب بین مرگ و زندگی، ضمن توصیف عاشقانه‌های

همراه با دغدغهٔ قهرمان داستان، تعادلی مناسب بین هر یک از گزاره‌ها پدید می‌آورد تا زمینه را برای باورپذیری وی فراهم نماید؛ از سوی دیگر، یکی از ویژگی‌های داستان‌های غیرخطی، تلفیق عواطف و احساسات در توصیف مکان و شخصیت‌هاست. در این ویژگی، شخصیت داستان بی‌آنکه درگیر استلزام تصویر راوی برای بازتولید مناسبات مکان و شخصیت باشد، مواجههٔ حسی جامعه را در پذیرش یا عدم پذیرش واقعیت انسانی نشان می‌دهد. این مواجهه در بخش پایانی داستان «من عاشق....» نشان داده می‌شود. راوی بعد از ۴۵ روز مخفی‌شدن در جناح دشمن به سرزمین خود برمی‌گردد. نویسنده به‌جای توصیف‌های کسل‌کننده مواجههٔ مردم با وی از فرایندی حسی برای برخورد غیرعادی همرزمانش با او سخن می‌گوید:

«صدای کشیدن گلنگدن را می‌شنوی، برمی‌گردی و دور و برت را نگاه می‌کنی. بی‌ترس و واهمه که اینجا ملک آبا و اجداد توست ... . نمی‌توانی خود را سر پا نگاه‌داری. دراز به دراز می‌افتی و می‌گویی: ممدعلی‌صادقی‌ام، بچهٔ حسن‌آباد جرقویه. می‌خندد و می‌گوید: پس لباست کو؟ آخه این چه وضعیه؟ نکنه تو از چند هزار سال پیش اومدی؟ هرهر می‌خندد. اخم‌هایت را درهم می‌کنی و می‌گویی تو عقب‌نشینی فاو جا موندم، تو را با خود می‌برند ... . مسافت زیاد نیست، زمان طول نمی‌کشد. می‌رسید به قرارگاه خسروآباد. سرباز تو را می‌اندازد روی تل خاکی و می‌رود. همه می‌ریزند دور و برت. انگار خر دجال آمده باشد ... . هرکس می‌رسد، سر می‌کند توی صورتت، ببیند کی هستی و از کجا آمده‌ای» (۸۹-۹۳).

قهرمان داستان به دلیل صدمات روانی ناشی از آن حادثه، دچار اختلال روحی، روانی شده‌است. برخورد مردم با وی به شکلی استعاری، بیانگر مواجههٔ جامعه با یک قهرمان است:

«می‌روم وسط جاده. راننده بوق می‌زند. نمی‌روم عقب. دستش را از روی بوق برنمی‌دارد. مجبور می‌شود محکم بکوبد روی ترمز تا مسافرها بریزند سر هم. راننده از ماشین پیاده می‌شود و می‌خواباند بیخ گوشم» (۱۲۱).

۲-۷- پایان باز

کار بزرگ مکتب رئالیسم در ادبیات، شناختن دنیا با تمام جزئیات آن برای تغییر و تحول شخصیت‌ها و در نهایت خوانندگان است. نویسندهٔ رئالیست تلاش می‌کند تا با توصیف دقیق واقعیت، تصویری مناسب و قطعی از جهان ارائه دهد؛ بنابراین، خود در مرکز روایت حاضر

می‌شود تا به‌عنوان دانای کل، ضمن کاربرد عناصر پیرامونی، به ایجاد رفتارهای باورپذیر، سخنان متعارف، تسلسل حوادث و پرهیز از خیال‌پردازی اقدام نماید؛ بنابراین، او بیانگر رویدادهای درزمانی مرتبط با تاریخ است. قهرمان داستان در مواجهه با رویدادها بدون آنکه رفتاری هیجانی داشته باشد یا از نیرویی ماورایی بهره گیرد، دچار تحول تدریجی می‌شود؛ اما در داستان‌های غیرخطی، صداهای مغفول در لایه‌های روایی برجسته می‌شوند تا پایان باز را رقم بزنند. پایان باز در داستان، خوانشی دورانی را پدید می‌آورد و داستان را از وجوه معنایی متنوع برخوردار می‌کند. این شگرد از طریق تخیل شخصیت امکان‌پذیر است؛ زیرا تخیل فراتر از زمان و مکان، دامنهٔ داستان را گسترش می‌دهد و زمینه را برای پایان باز فراهم می‌کند:

« فکرها مثل خوره از درون می‌خورندم. یک‌جور مرموزی همان فکرهایی که مربوط می‌شد به علاقهٔ من به افسانه. توی ذهنم غوغاست، پر از صدا، صدای پی‌درپی انفجار» (۱۲۲).

در داستان‌های غیرخطی، بخش پایانی برخلاف داستان‌های رئالیستی، به شکلی چندوجهی خواننده را در تعلیق قرار می‌دهد یا به‌گونه‌ای حلقوی به ابتدای داستان گره می‌زند. اگر برای جامعه جنگ تمام شده، برای بسیاری با وجود مطالبات و علایق معمول، هنوز جنگ به اتمام نرسیده و درد و رنج آن در جسم یا ذهن و ضمیرشان حضور دارد. پایان در داستان‌های غیرخطی و دورانی به آغاز گره می‌خورد. در آغاز داستان «من عاشق ...» با زندگی معمولی و عاشقانه‌های قهرمان داستان مواجه هستیم؛ اما در پایان همان عاشقانه‌ها وجود دارند؛ اما این بار درآمیخته و ماندگار با جنگ است:

آغاز داستان:

«افسانه می‌نشیند کنار خاله. نگرانی‌ام تمام می‌شود و خوشبختی‌ام کامل. مطمئن می‌شوم هیچ اتفاقی نیفتاده» (۷).

پایان داستان:

«افسانه ایستاده روی پل اتوبوس؛ آخرین نفر است که می‌خواهد سوار شود. در را پشت سرش می‌بندد. توی دستش انگشتری با نگین فیروزه‌ای است. مدام نور چراغ خودروها جاده را روشن

می‌کند؛ مدام منور می‌زنند. دارند گرا می‌دهند. افسر دفترچه‌اش را گرفته زیر نور خودرو و با خودکار توی آن چیزی می‌نویسد» (۱۲۲).

عدم قطعیت و پایان باز و مبهم، در پی بیان تنش بین راوی نامطمئن با جامعهٔ پیرامونی است که هر دو سویه‌هایی از بیماری‌های روحی و روانی را با خود دارند. نویسنده با این شگرد، اقتدار خود را به پرسش می‌گیرد و زمینه را برای ورود مخاطب برای برساختن روایت فراهم می‌کند.

۳- نتیجه‌گیری

رئالیسم غیرخطی از جمله سبک‌های نوین داستان‌نویسی است که با وارد کردن شگردهای مدرن و پسامدرن، تصویری مقرون به واقعیت از زندگی امروز انسان ارائه می‌دهد. داستان «من عاشق افسانه نیستم» از جمله داستان‌های بلند حوزهٔ دفاع مقدس است که ضمن تأکید بر مؤلفه‌های روایی رئالیسم با گسست خطی روایت، شگردهای غیرخطی روایی را برجسته کرده‌است. نویسنده در این داستان با توجه به بستری تاریخی، مناسبات درونی و کنش‌های ذهنی را در لایه‌های زمان و مکان دیگر نشان داده‌است. شخصیت داستان در موقعیتی آستانه‌ای بین نیروهای ایرانی و عراقی به مدت ۴۵ روز گیر افتاده‌است؛ اما با پرش‌های ذهنی به پیش و پس از واقعه می‌رود. درهم‌آمیزی سه زمان روایی، این امکان را به نویسنده داده‌است تا با چینش معنادار لایه‌های داستانی به گسست زمان و روایت از طریق ورود راوی دوم‌شخص شکل بدهد. این روش باعث می‌شود تا داستان یادشده برخلاف داستان‌های پسامدرن در چارچوب سه موضوع متنوع و متفاوت عشق، جنگ و غربت، نوعی پیوستگی روایی و معنایی را نشان دهد. شگردهای به کار رفته در داستان، چنان درونی و ذاتی روایت شده‌اند که ضمن ترسیم دنیای شخصیت، بر وجه تعلیقی و معمایی روایت، احساسات و عواطف وی نیز تأکید می‌کنند. در پایان داستان نیز، پیرنگ سطحی داستان به شکل ساختاری به اتمام می‌رسد؛ ولی پیرنگ انسانی آن باز می‌ماند تا خواننده با ادراک خود در متن داستان و در امتداد عاطفی آن قرار بگیرد.

یادداشت

۱- پیرنگ، نقشه، طرح، قالب، چارچوب و ترتیب و توالی منطقی و مبتنی بر روابط علی و معلولی حوادث در اثر ادبی است.

فهرست منابع

اسکرین، پیتر و لیلیان، فورست. (۱۳۷۵). **ناتورالیسم**. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: مرکز.

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

بارگاس‌یوسا، ماریو. (۱۳۷۷). **واقعیت نویسنده**. ترجمهٔ مهدی غبرائی. تهران: نشر مرکز.

برکت، بهزاد. (۱۳۹۰). «**مارسل پروست و نشانه‌ها**». نشریهٔ ارغنون، ش ۱۰ /۹، ویژه دربارهٔ رمان، صص ۳۰۱-۳۲۰.

پارسی‌نژاد، کامران. (۱۳۸۷). **نقد ادبیات منطبق با حقیقت**. تهران: خانهٔ کتاب.

پاینده، حسین. (۱۳۸۹). **داستان کوتاه در ایران، داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی**. ج۱. تهران: انتشارات نیلوفر.

پرهام، سیروس. (۱۳۵۳). **رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات**. تهران: نیل.

تسلیمی، علی. (۱۳۸۸). **نقد ادبی**. تهران: آمه.

رب‌گریه، آلن. (۱۳۷۰). **قصهٔ نو، انسان طراز نو**. ترجمهٔ محمدتقی غیاثی. تهران: امیرکبیر.

فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۸۴). **جنبه‌های رمان**. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: پگاه.

گرانت، دیمیان. (۱۳۷۵). **رئالیسم**. تهران: مرکز.

داد، سیما. (۱۳۸۷). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: مروارید.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۷). **مکتب‌های ادبی**. تهران: نگاه.

عباسی، علی. (۱۳۹۰). **ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران**. تهران: علمی و فرهنگی.

فاولر، راجر. (۱۳۹۵). **سبک و زبان در نقد ادبی**. تهران: نشر سخن.

لوکاچ، گئورک. (۱۳۷۳). **پژوهشی در رئالیسم اروپایی**. ترجمهٔ اکبر افسری. تهران: علمی و فرهنگی.

معینی، مریم. (۱۳۹۶). **من عاشق افسانه نیستم**. تهران: سورهٔ مهر.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). **عناصر داستان**. تهران: سخن.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۷). **صدسال داستان‌نویسی در ایران**. ج ۱ و ۲. تهران: چشمه.

Miller, Hillis, J.(3333) **"**Mrs. Dalloway: Repellent as Raising of the ee a""""ee caeesssss :Mrs. Dalloway and To the Lighthouse. Ed. Sue Reid. London: Macmillan Press Ltd,ss -66

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی