# بررسی ساختار، اندیشه و تخیل در آثار فریدون عموزاده خلیلی

دکتر علی عباسی

دو خرمای نارس

نویسنده: فریدون عموزاده خلیلی
انتشارات: قدیانی
چاپ اول: پاییز ۱۳۷۴
بها: ۱۴۰۰ ریال

سفر به شهر سلیمان

نویسنده: فریدون عموزاده خلیلی
انتشارات: امیرکبیر
چاپ سوم: ۱۳۸۰
بها: ۲۵۰۰ ریال

ابتدا باید بگویم این برای نگارنده این مقاله، افتخاری محسوب می‌شود که توانسته‌ام نقدی علمی بر آثار فریدون عموزاده خلیلی، ارائه دهم. البته این کار، با دو مشکل روبه‌رو بود: از یک طرف، در فرصتی بسیار محدود (کمتر از یک ماه) می‌بایست این کار انجام گیرد و از طرفی دیگر، تمام آثار این نویسنده، در اختیار نگارنده قرار نگرفت. زیرا حداقل در بخش مربوط به اندیشه‌شناسی و تخیل‌شناسی، می‌بایست تمام آثار یک نویسنده خوانده و بعد، نتیجه‌گیری کلی شود. با این حال، با همین کتاب‌های محدود، کوشیدم گفته‌هایم را با دلیل، یعنی مراجعه دائم به متن داستان، مستند کنم. در غیر این صورت، این تحلیل‌ها از جنبه علمی خود خارج می‌شد و به طرف نقد سنتی پیش می‌رفت که میزان، معمولاً سلیقه شخصی است. وانگهی، میزان برای بررسی این آثار، همان قوانین علمی جدید در حوزه ادبیات کودک و نوجوان است که هم‌چون ترازویی در دسترس نقاد است تا بتواند آن‌ها را بررسی و تحلیل کند.

کتاب‌هایی که در دسترس نگارنده قرار گرفت، عبارت بودند از: سفر چشمه کوچک، هیزم، سفر به شهر سلیمان، آن شب که بی‌بی مهمان ما بود. بی‌شناسنامه‌ها، آن سوی صنوبرها، آفتاب، دو خرمای نارس، غربتی، پدربزرگ.

این مقاله در سه بخش تنظیم شده است: در بخش تخیل‌شناسی، حرکت تخیلی عموزاده که بر محور بالا و پایین استوار است، مورد تحلیل قرار می‌گیرد. در بخش بررسی ساختاری، ساختار

داستان‌ها بررسی می‌شود و در بخش اندیشه‌شناسی، می‌کوشیم شخصیت‌های داستانی عموزاده را روان‌کاوی کنیم.

## تخیل‌شناسی

تخیلات عموزاده، اغلب از تضاد «بالا» و «پایین» شکل می‌گیرد. در بیشتر موارد، مسیر حرکت تخیلات او بر روی این محور و از «پایین»، به طرف «بالا» در حال حرکت است. تمام تلاش او بر این است که از مکان‌های پایین، بسته و بی‌حرکت که حس زندانی شدن را در او به وجود می‌آورند، نجات یابد تا به بالا، جایی که خدا، ملائک، پاکی و بی‌وزنی هست، برسد. این عمل، معمولاً با کنش پرواز صورت می‌گیرد. البته، میل به پرواز، نمادهای مخصوص به خود را جست و جو می‌کند که تخیل عموزاده، از نمادهایی هم چون پرندگان، نسیم، ابر و ... استفاده می‌کند.

در واقع، نیروی شکل‌دهنده تخیلات عموزاده، اغلب از تضاد بین این دو عنصر (بالا و پایین) بیرون می‌زند و به لطف این تضاد، کنش روایت‌هایش شکل می‌گیرد. وانگهی، این تضاد، تضادهای دیگری را در تخیل او به وجود می‌آورد:

البته بالا، مکان باز، مکان تخیلی و گرما در تخیل عموزاده، بار ارزشی مثبت دارد. در تخیل شخصیت‌های داستان او بالا با خدا، ملائک، صافی و پاکی پیوند خورده و برعکس، پایین با درد، رنج و تاریکی در ارتباط است. برای مثال، در سفر چشمه کوچک، مکان بسته و بی‌حرکت با «بوگرفتن»، «پرشدن از لجن»، «بی‌فایده بودن»، «لولیدن کرم‌ها»، «حس سوراخ سوراخ شدن»، «بوی ماندن»، «بوی پوسیدگی»، «بوی گند»، «رنگ سیاه»، «کثافت»، «بی‌رمقی»، «غرق شدن»، «تنهایی»، «ناامیدی»، «بی‌خبری»، «عادت» و... پیوند خورده است:

در حقیقت، اغلب روایت‌های تخیلی عموزاده، از تضاد «بالا و پایین» شکل می‌گیرند و در بیشتر موارد، تخیلات او،روی این محور و از «پایین» به طرف «بالا» در حال حرکت است. حتی اگر مسیر حرکت، بر یک محور افقی، در حال حرکت باشد، سرانجام به طرف بالا متمایل می‌شود تا بتواند عروجی تخیلی را انجام دهد. سه روایت تخیلی عموزاده، نشان دهنده این موضوع است: ۱. سفر چشمه کوچک ۲. هیزم ۳. سفر به شهر سلیمان.

در روایت «سفر چشمه کوچک»، درست زمانی که چشمه کوچک، از خود بی‌خبر شده بود و یک زندگی بی‌هدف و تکراری انجام می‌داد، ناگهان «ابر سفید زیبایی» که از «بالای دریا»، «از روی کویر» گذشته بود، نزد چشمه کوچک می‌آید و به او از بالا و از طرف «خدا» «یادآوری» می‌کند که «بیهوده آفریده» نشده است:

«چشمه کوچک هنوز از خواب بیدار نشده بود که صدای ناله‌ای شنید. چشم‌هایش را باز کرد. ابر سفید زیبایی را دید که گریه می‌کند و باران می‌بارد.

چشمه کوچک، هیچ وقت ندیده بود که ابرهای سفید گریه کنند.

چشمه سفید پرسید: "ابر سفید، چرا گریه می‌کنی؟

| تخیل بالا (ارزشگذاری مثبت) | # | تخیل پایین (ارزشگذاری منفی) |
|---|---|---|
| مکان باز (همچون دریا) | # | مکان بسته (مرداب) |
| حرکت | # | بی‌حرکتی |
| مکان تخیلی (شهر سلیمان) | # | مکان حقیقی |
| گرما | # | سرما |

ابر سفید گفت: «من از راه دوری آمده‌ام، از کوه‌ها و بیابان‌ها گذشته‌ام. آمده‌ام تا به چشمه کوچک بگویم که خدا از او راضی نیست. آمده‌ام تا به چشمه کوچک بگویم که دریا پریشان است.

(...)

چشمه کوچک، به فکر فرو رفت.»[۱]

در صحنه بالا، مسیر حرکت نگاه چشمه کوچک، از پایین به بالا است. چشمه کوچک، با شنیدن حرف‌های «ابر سفید»، به فکر فرو می‌رود و آهسته آهسته، میل به حرکت در او ایجاد می‌شود و تصمیم به حرکت می‌گیرد. این حرکت ابتدایی، به صورت افقی انجام نمی‌گیرد، بلکه حرکتی است از پایین به بالا. این حرکت عمودی، آغاز مسافرت چشمه به طرف دریاست:

«(چشمه کوچک) کم‌کم بوی لجن‌ها را حس می‌کرد. بوی گند خودش را می‌فهمید. رنگ سیاهش را می‌شناخت. دلش می‌خواست غلغل کند و از میان آن همه لجن و کثافت رها شود.

کرم‌ها دیدند که موج کوچک و لرزانی، روی آب چشمه تکان می‌خورد. کرم‌ها وحشت‌زده به میان لجن‌ها خزیدند.

(...)

نسیم خنکی وزید. این نسیم را ابر سفید فرستاده بود تا صدای دریا را به گوش چشمه برساند.

(...)

(چشمه کوچک) بیشتر لرزید. نسیم به کمکش آمد. آب چشمه موج برداشت. چشمه به غلغل افتاد.

نسیم، با مهربانی، در گوش چشمه زمزمه کرد: "چشمه کوچک! این صداها را می‌شنوی؟ صدای دریای پریشان است. صدای پرنده‌های تشنه است. این صدای حیوانات دریاست که دارند می‌میرند. پالا، چشمه کوچک! حالا وقت حرکت است.

یک موج بزرگ، از دل چشمه جوشید. بالا آمد و بالا آمد. انگار چشمه دیگر در خود نمی‌گنجید. یک دفعه، آب چشمه بیرون زد و روان شد.

نسیم به سرعت رفت تا به همه خبر بدهد که چشمه کوچک هم راه افتاد.»[۲]

در صحنه بالا این بار به جای ابر سفید، نسیم فرستاده ابر سفید، به کمک چشمه کوچک شتاب می‌کند و حرکت به صورت یک موج بزرگ، از دل چشمه بالا می‌آید و سپس به یک حرکت افقی تبدیل می‌شود. این حرکت افقی، ادامه می‌یابد و چشمه کوچک، سفر خود را به طرف دریا آغاز می‌کند. اما گویی، چشمه کوچک، هنوز نتوانسته است عروج تخیلی خود را کامل کند و هر لحظه این خطر وجود دارد که سقوطی تخیلی صورت گیرد. از بد حادثه، در مسیر دریا، مرداب در کمین و آماده است که چشمه کوچک را در خود غرق کند:

«مرداب به کمین نشسته بود.

چشمه از دور نمایان شد. زیر نور آفتاب غلت می‌خورد و جلو می‌آمد.

حشره‌ها، در گوش مرداب وزوز کردند که مرداب، آماده باش که چشمه از راه می‌رسد.

کرم‌ها با شادی در یکدیگر پیچیدند و فریاد زدند: رسیدیم، رسیدیم، آماده باش چشمه کوچک. بوی دریا را حس می‌کنی؟

(...)

چشمه به‌وجد آمد و موج برداشت و آواز شادی را زمزمه‌کرد. خودش‌را باشتاب‌بیشتری‌جلو کشید.

کرم‌ها رقص‌کنان، وارد مرداب شدند و پشت سر کرم‌ها، چشمه هم از راه رسید: با شور و اشتیاق و تا رفت بفهمد دنیا چه خبر است و تا رفت چشم‌هایش را باز کند، مرداب او را دربربود.

چشمه در میان مرداب پر از لجن و کثافت فرو رفت.»[۳]

---

۱. عموزاده خلیلی، فریدون: سفر چشمه کوچک، انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۶۳، صص ۸ و ۹.
۲. همان، ص‌ص ۱۶ و ۱۷.
۳. همان، ص ۱۸.

چشمه کوچک سقوط می‌کند. صحنه بالا، تصویری از یک سقوط تخیلی را نشان می‌دهد. عبارت «شتاب بیشتری»، نشان می‌دهد که تخیل راوی، دیگر قادر نیست سرعت حرکت تخیل خود را کنترل کند و با شتاب به درون مرداب می‌افتد که عبارت «مرداب او را دربود» و «در میان مرداب پر از لجن و کثافت فرو رفت»، انتهای مسیر سقوط را نشان می‌دهد. وانگهی، صحنه بالا، به خوبی آن چه را که گفته شد، تأیید می‌کند: در تخیل راوی، پایین، مکانی است که در آن جا کرم‌ها، پشه‌ها، بوی بد، خطر، حس زندانی شدن وترس از مرگ وجود دارد. در صحنه زیر، این حس زندانی شدن، تنهایی و مرگ نمایان است:

«چشمه دیگر ناامید شده بود. گنداب‌های مرداب، او را دوره کرده بودند. چشمه آن‌قدر دست و پا زده بود که دیگر رمقی برایش نمانده بود. انگار دیگر در مرداب غرق شده بود. با خود می‌گفت: "چقدر من تنهایم. همه مرا فراموش کرده‌اند. ابر سفید، دریا و حیوان‌ها.»

برای مبارزه با مرگ و این جای بد بو و کثیف، چشمه کوچک تلاش می‌کند و در تخیل خود، حرکتی جبرانی انجام می‌دهد و ضد این فضای منفی و بد را تخیل می‌کند. او پاکی، روشنایی، زلالی و زندگی را تخیل می‌کند:

«اما با همه این‌ها، او نمی‌خواست در مرداب غرق شود. چشمه می‌خواست زنده بماند. می‌خواست حیوان‌ها و گل ها از آبش سیراب شوند و آخر سر، زلال و پاک و روشن به دریا بریزد.

چشمه می‌خواست در مرداب زنده بماند.

(...)

چشمه اما در دل مرداب، آرام گرفته بود. نه صدایی می‌شنید، نه ندایی. هر چه بود مرداب بود و حشره‌ها و کرم‌ها. (...) چشمه پرسید: «کرم‌های همسایه، چرا از مرغ‌های دریایی، از حیوان‌ها، از گوزن‌ها و آهوها خبری نیست؟»[۱]

سرانجام، برای نجات از مرداب، تخیل راوی، عروجی تخیلی انجام می‌دهد و این بار، این حرکت با نگاه چشمه کوچک به «بالا»، تجلی پیدا می‌کند و چشمه کوچک، دوباره ابر سفید را در بالا می‌بیند. با دیدن ابر سفید، «جان تازه‌ای» می‌گیرد و می‌کوشد خود را از مرداب خلاص کند. عبارت «آزاد شدن»، در صحنه زیر، این موضوع را نشان می‌دهد:

«( چشمه کوچک) به آسمان نگاه کرد. بالای سرش ابر سفید زیبا را دید که برق می‌زند. به اطرافش نگاه کرد. پرنده‌های رنگارنگ، بالای مرداب پرواز می‌کردند. گوزن‌ها و آهوها، اطراف مرداب جست و خیز می‌کردند.

(...)

ابر سفید گفت: "چشمه کوچک" همه برای نجات تو آمده‌اند."

چشمه تعجب کرد: "برای نجات من؟"

و جان تازه‌ای گرفت.

(...)

ابر سفید، در آسمان برق زد و خندید.

پرنده‌ها با شادی بال زدند و به آسمان رفتند.

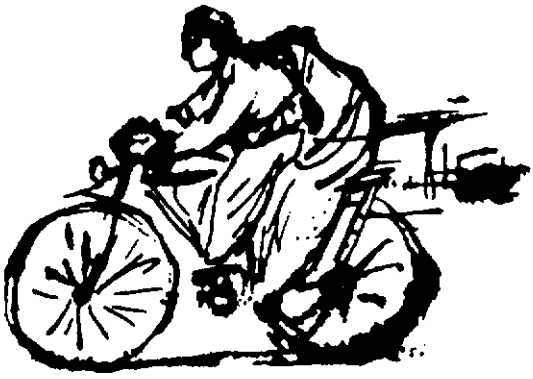
آهوها و گوزن‌ها به سمت صحرا دویدند و نسیم رفت تا به همه خبر بدهد که چشمه کوچک، از زندان مرداب آزاد شد.»[۲]

چشمه، حرکت خود به طرف دریا را ادامه می‌دهد و این بار، با کوه سختی مواجه می‌شود. ابر سفید به او پیشنهاد می‌دهد که کوه را دور بزند. چشمه کوچک، به پیشنهاد ابر سفید عمل می‌کند و به دریا نزدیک‌تر می‌شود. ولی خطر دیگری، باز چشمه را تهدید می‌کرد:

«خورشید اندکی از آب چشمه را بخار کرده بود. چشمه کوچک، مقداری از زندگی‌اش را به کویر و حیوان‌ها و سبزه‌ها بخشیده بود و هر روز که می‌گذشت، آب چشمه کم‌تر و کم‌تر می‌شد.»[۳]

---

۱. همان، ص‌ص ۱۹ و ۲۳.
۲. همان، ص‌ص ۲۴-۲۶.
۳. همان، ص ۳۳.



برای غلبه بر این مشکل، این بار تخیل راوی، ابتدا حرکتی از بالا به پایین و بعد از پایین به بالا انجام می‌دهد:

«ابر سفید، هر شب و هر روز، گریه می‌کرد.

(...)

برف‌های کوهستان بیشتر آب شدند تا آب چشمه زیادتر شود.

آب‌های ذخیره زمین بیشتر جوشیدند تا آب چشمه زیادتر شود.»[۱]

پس از پشت سرگذاشتن تمام سختی‌ها، چشمه به دریا نزدیک می‌شود و به او می‌پیوندد. با پیوستن به دریا، حرکت افقی، به یک حرکت عمودی تبدیل می‌شود و عروج تخیلی چشمه، به پایان می‌رسد. در صحنه زیر، حرکت افقی (لغزیدن)، به عمودی (پرواز به آسمان) تبدیل می‌شود:

«(۱) چشمه کوچک، فقط زمزمه امواج دریا را می‌شنید و دیوانه‌وار جلو می‌رفت. ماسه‌ها را به هم ریخت. صدف‌ها را کنار زد. نم لذیذ دریا را حس کرد و با اشتیاق، خودش را جلوتر کشید.

(۲) احساس می‌کرد قطره‌های آبش دیگر روی زمین نمی‌لغزند. در آسمان پرواز می‌کنند و به سمت دریا می‌روند.

(۳) یک پرنده دریایی، به دریا نزدیک شد. با نوک درازش، آب دریا را چشید. یک دفعه، با خوشحالی، بال زد و به آسمان رفت.»[۲]

در حقیقت، در صحنه بالا و در پاراگراف شماره (۱) شاهد یک حرکت افقی هستیم که این حرکت، در پاراگراف (۲) به یک حرکت عمودی تبدیل می‌شود: «احساس می‌کرد قطره‌های آبش دیگر روی زمین نمی‌لغزند. در آسمان پرواز می‌کنند». پاراگراف (۳) برای تکمیل و قوی‌تر کردن حرکت‌های تخیلی گذشته به کار رفته است. زیرا بدین وسیله، تخیل عروج، مطمئن‌تر صورت می‌گیرد. البته، پاراگراف (۳) یک حرکت پایین رفتن، بالا آمدن و بالا رفتن و پایین آمدن را با حرکت پرواز پرنده نشان می‌دهد که در مقایسه با این تصویر:

«برف‌های کوهستان بیشتر آب شدند تا آب چشمه زیادتر شود.

آب‌های ذخیره زمین بیشتر جوشیدند تا آب چشمه زیادتر شود.»[۳]

می‌توان تشابه آن‌ها را به راحتی دید و فهمید که چگونه تخیل راوی، در یک محور بالا پایین و برعکس، در حال رفت و آمد است. تضاد تخیلی برمحور پایین و بالا را در روایت سفر به شهر سلیمان ادامه می‌دهیم. مسیر حرکت تخیل راوی، در این روایت، باز بر محور «بالا» و «پایین» استوار است و موتور تخیلات دخترک، از تضاد بین این دو

---

۱. همان، ص ۳۴.
۲. همان، ص ۵.
۳. همان، ص ۳۴.

عنصر، نیرو می‌گیرد.

وضعیت ابتدایی داستان، وضعیتی را نشان می‌دهد که دخترک، در زیر زمین نموری زندگی می‌کند. برای فرار از این وضعیت، دخترک در خواب به «ستاره‌های» آسمان نگاه می‌کند که در این موقع، «ستاره روشنی توی سرش جرقه می‌زند». طبیعتاً برای نگاه کردن به ستاره باید سر خود را بالا گرفت. این بالا گرفتن سر، مسیر حرکت بر محور پایین به بالا را به خوبی نمایان می‌کند. با نگاه کردن به «ستاره‌های» آسمان، دخترک سعی می‌کند از این مکان نمور خود را رها سازد و درست از این جا یک سری تخیلات پرتحرک (هم چون تخیل پرندگان و تخیل پرواز)، در مقابل این تخیلات بی‌حرکت و تاریک (زیر زمین تاریک)، شکل می‌گیرد.

در واقع، تخیل در این روایت، دارای بار معنایی است. تضاد بالا و پایین در تخیل «دخترک»، باعث می‌شود که دیگر تصاویر ادبی نیز در این روایت شکل بگیرند. در تخیل «دخترک»، مکان «پایین»، با «تاریکی»، «سرما»، «نمناکی»، «کهنگی»، «پوسیدگی»، «مریضی»، «بوی پهن قاطر»، «بوی تپاله گاو»، «بوی سوسک‌ها»، «بوی مارمولک‌ها»، «بوی تار عنکبوت»، «بوی پشم» و «بوی کاهگل» پیوند خورده است:

«کارگاه حشمت‌خان، توی یک زیرزمین تاریک بود؛ زیرزمینی سرد و نمناک که بوی کهنگی و پوسیدگی می‌داد؛ زیرزمین حشمت‌خان، بوی مریضی و پهن قاطر و تپاله گاو می‌داد: بوی سوسک‌ها و مارمولک‌ها، بوی تارعنکبوت و پشم و کاهگل.»[۱]

این عناصر در ذهن «دخترک» دارای ارزش منفی هستند؛ زیرا «(دخترک) دلش نمی‌خواست آن‌جا زندگی کند؛ دلش نمی‌خواست که آن جا کار کند»[۲]، بلکه او «مجبور است»[۳] که در این مکان ناخوشایند کار کند.

در مقابل این تخیل «تاریک»، ذهن تخیل ساز «دخترک» از خود واکنش نشان می‌دهد و دنیای دیگری را که درست مقابل این دنیای تاریک و نمور قرار دارد، تشکیل می‌دهد. دخترک، دنیایی رنگارنگ و «پر از نقش و نگار» پرتحرک (تصویر پرندگان و پرواز) در ذهن خود می‌سازد:

«با این که دوازده سال بیشتر نداشت، با این که به جز "ننه حلیمه"ای که او هم توی همان کارگاه کار می‌کرد، همدم دیگری نداشت، همیشه آرزوهای رنگارنگی تو سرش چرخ می‌خورد. آرزوهای بزرگ و خوب و قشنگ، پر از نقش و نگارهایی که از نقش‌های قالی هم رنگین‌تر و دلپذیرتر بود.»[۴]

معمولاً در تخیل عموزاده، مکان پایین و بی‌حرکت، در ارتباط با حیوانات موذی قرار دارد. برعکس، وقتی که او بلندی و مکان‌های بلند را خیال می‌کند، حیوانات دیگری در تخیل او ظاهر می‌شوند که اکثر آن‌ها پرندگان هستند؛ هم چون «طوطی»، «کبوتر»، «کبک»، «عقاب»، «شاهین»، «سار»، «درنا»، «سهره»، «پرستو»، «فاخته»، «بلبل»، «سبزقبا»، «بلدرچین»، «کاکایی»، «مرغ حق»، «سیمرغ»، «طاووس»، «هدهد»، «چکاوک»، «مرغ قاصد»، «طوطی»، و...

حرکت تخیلی بر محور «پایین» به «بالا»، در صحنه پایانی این روایت نیز به خوبی نمایان است. دخترک، شب و روز کار می‌کند تا قالی را تمام کند. همان شبی که بافتن قالی تمام می‌شود، «خسته‌تر از» همیشه، «وسط قالیچه»اش دراز می‌کشد و می‌خوابد. در همین موقع، «حشمت‌خان» وارد کارگاه می‌شود و او را روی قالی می‌بیند. حشمت‌خان، عصبانی می‌شود و «موهای دخترک را

---

۱. عموزاده خلیلی. فرویدن: سفر به شهر سلیمان کتاب‌های شکوفه (انتشارات امیرکبیر)، تهران، ۱۳۸۰، چاپ سوم، ص ۱۴.
۲. همان.
۳. همان.
۴. همان.

چنگ می‌زند» و «کشان کشان» او را به کنار دیوار، روی حصیری «پرتاب» می‌کند. دخترک «پاهایش را توی شکمش جمع» می‌کند و ناتوان‌تر از همیشه، می‌کوشد به خواب رود. در همین لحظه، «همهمه‌ای» از توی کارگاه می‌شنود. «پرنده‌های قالیچه جان گرفته بودند» و «بال می‌زدند». با بال زدن پرندگان، قالیچه از روی «زمین بلند می‌شود و زیر پای دخترک، دوباره بر زمین می‌نشیند». درهمین لحظه، دخترک که در «کارگاه تاریک و نمور زندانی» بود، به کمک پرندگان قالیچه‌اش، به «پرواز» درمی‌آید. حرکت تخیلی از پایین به بالا صورت می‌گیرد؛ به نوعی که با پرواز قالیچه، دیگر نمی‌توان در کارگاه ماند و باید از این کارگاه نمور خارج شد. به همین سبب، «سقف سیاه کارگاه» شکاف برمی‌دارد و شخصیت‌های داستان، برمحور عمودی، بالا می‌روند و به ابرها و ستاره‌ها می‌رسند وتاریکی شکاف برمی‌دارد و جای خود را به ستارگان آسمان می‌دهد:

«سقف سیاه کارگاه، شکاف برداشت و ستاره‌ها نمایان شدند.

قالیچه پرنده‌ها، آرام آرام از بالای کارگاه قالی‌بافی حشمت‌خان گذشت. از بالای همه بام‌های آبادی گذشت. (...)

کم‌کم به ابرها رسیدند. دخترک فکر کرد از پنبه ابرها برای خودش بالش سفیدی درست خواهد کرد و به ستاره‌ها که رسیدند، چهار ستاره پرنور آسمان را خواهد چید و آن‌ها را در چهار گوشه قالیچه‌اش خواهد آویخت. این ستاره‌ها می‌توانستند چراغ‌های قالیچه‌اش باشند...»[۱]

یکی دیگر از عناصر بسیار فعال تخیل عموزاده، تخیل «سرما» و «گرما» است. در واقع، تضاد سرما و گرما یک سری تصاویر زیبا به وجود می‌آورد که برای نمونه، می‌توان تنها در این قسمت، به بررسی تخیل سرما پرداخت.

البته، در تخیل شخصیت‌های عموزاده، تخیل «سرما» با تخیل «باد» در پیوند است و با یکدیگر یک سری تصاویر تخیلی به وجود می‌آورند. معمولاً این تصاویر تخیلی ارزش منفی دارند. وانگهی، این تصاویر، در ارتباط مستقیم با تخیل مرگ است.

«سرما» و «باد»، در تخیل شخصیت‌های عموزاده، دارای بار معنایی هستند. «سرما» و «باد»، تنها الهام گرفته از محیط طبیعی نیستند (کویر و قطب شمال)، بلکه این دو عنصر، یعنی «سرما» و «باد» از واقعیت خود فراتر می‌روند و تبدیل به تصویر ادبی می‌شوند. این دو عنصر، شکل‌های متفاوتی به خود می‌گیرند. گاهی به حیوانی تبدیل می‌شوند که زوزه می‌کشد و گاهی به دشمنی که می‌بایست با او مبارزه کرد. البته، عنصر «باد»، خود به دو عنصر دیگر، یعنی «نسیم» از یک طرف و «گردباد» و «باد» از طرف دیگر تقسیم می‌شود. «نسیم» در تخیل شخصیت‌های داستانی عموزاده، دوست و «گردباد» و «باد» دشمن هستند. این دو عنصر، حتی با یکدیگر درگیر می‌شوند. «نسیم» برای نجات جان چشمه کوچک، با «گردباد» گلاویز می‌شود.

در تخیل شخصیت‌های عموزاده، عنصر «سرما» با «تاریکی» پیوند می‌خورد و مکانی سرد و بی‌روح پدید می‌آورد:

«نفس زنان، خودش را به کلبه پدربزرگ رساند. کلبه، سرد و تاریک و خالی بود.»[۲]

قهرمان داستان «آن سوی صنوبرها»، به این کلبه تبعید می‌شود تا روزهای آخر زندگی‌اش را بگذراند. در این صورت، مرگ با سرما پیوند می‌خورد و پیرمرد، شخصیت داستانی، این کلبه را «کلبه مرگ» می‌نامد:

«(پیرمرد) هر چه فکر کرد نتوانست بفهمد چرا

---

۱. همان، ص ۱۸ و ۲۲.

۲. عموزاده خلیلی، فریدون: *خدای روزهای بارانی و دو داستان دیگر*، داستان آفتاب، انتشارات روزگار، چاپ اول، ۱۳۷۸، ص ۲۲.

کلبه مرگ را این قدر دور از دهکده ساخته‌اند.»[۱]

این کلبه «بوی ناشناخته» و «عجیب و غریب» می‌دهد که پیرمرد باید هرجوری شده، «این بو را از کلبه براند.»[۲]

«زمستان و سرما» هر دو با هم، فضایی «خشک و خالی» در داستان‌های عموزاده، خلق می‌کنند:

«تا آن‌جا که چشم کار می‌کرد. بیابان بود و بیابان. خشک و خالی و سرد. نه درختی. نه جنبنده‌ای و نه حتی بوته خاری. راستی او چطور می‌توانست این زمستان سخت را به بهار برساند. اگر این چنار را نمی‌زد، حتماً همه‌شان خشک می‌شدند؛ هم او و هم بچه‌هایش.»[۳]

«پسرک می‌دانست که اگر باز هم هیزم گیر نیاورند، ممکن است سرما همه‌شان را خشک کند.»[۴]

«سرما» معمولاً با صفت «شدید» در داستان‌های عموزاده، ظاهر می‌شود. آن‌وقت همه می‌لرزند:

«سار گفت: چنار عزیز، زیاد غمگین نباش. توی این سرمای شدید، هیزم‌شکن دیوانه نیست که از خانه بیرون بیاید.

(...)

سارها می‌لرزیدند.

(...)

سار سیاه، در حالی که به شدت می‌لرزید و منقارش به هم می‌خورد، گفت: نمی‌دانم چرا این‌قدر سردم شده است؟ تو راست گفتی چنار بلند، زمستان امسال، خیلی زود از راه رسیده است. دارم می‌لرزم.»[۵]

«اما دخترک هنوز می‌لرزید و دندان‌هایش "چک چک" صدا می‌کرد.

دخترک همان طور که دندان‌هایش به هم می‌خورد، گفت: بـا...بـابـا...سـردمه، دارم یخ می‌زنم...»[۶]

«پدربزرگ، چشم‌هایش گرد شد. با ناباوری به نوه‌اش نگاه کرد. بعد سردش شد و از درون لرزید. دست‌هایش را روی آتش گرفت. صدایش لرزش داشت.»[۷]

در این سرما که همه می‌لرزند، تنها جای امن، بال‌های گرم مادر است.

«و جوجه کوچک‌شان را که تازه از تخم درآمده بود، زیر بال‌هایش گرفت. جوجه که از سرما می‌لرزید، خودش را زیر بال‌های مادرش پنهان کرد.»[۸]

این «سرما» آن قدر شدید می‌شود که یکی از ویژگی‌های عنصر آتش، یعنی سوزاندن را به عاریه می‌گیرد و شخصیت‌های داستان را می «سوزاند». به این هم قانع نمی‌شود و آن گاه تبدیل به «سوزنی» می‌شود که خود را به بدن شخصیت‌ها می‌زند و آن‌ها را دوباره می‌سوزاند:

«سوز سردی که از بامداد شروع به وزیدن کرده بود، لحظه به لحظه شدیدتر می‌شد. بیابان رنگ خاکستری به خود می‌گرفت و هوا رفته رفته تیره‌تر می‌شد.»[۹]

«باد سرد دیگری وزید و هرچه سرما داشت، با خودش آورد. سرمای شدید بیابان، مثل سوزن‌های تیزی بر بدن هیزم‌شکن فرو می‌رفت. هیزم‌شکن، گوش‌هایش به سوزش افتاد. کلاه نمدی‌اش را به روی گوش‌هایش کشید، اما هنوز احساس سرما می‌کرد.

از آشیانه روی درخت، صدای جیک‌جیک دردناک یک جوجه سار به گوش می‌رسید. انگار جوجه سار هم سردش بود. می‌لرزید و با التماس،

---

۱. همان، ص ۲۸.
۲. همان، ص‌ص ۳۰ و ۳۱.
۳. عموزاده خلیلی، فریدون: هیزم، انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۶۳، ص ۱۰.
۴. همان، ص ۱۴.
۵. همان، ص‌ص ۶ و ۷.
۶. همان، ص ۱۴.
۷. خدای روزهای بارانی، داستان آفتاب، ص ۱۷.
۸. هیزم، ص ۶.
۹. همان، ص ۵.

ناله می‌کرد. سار سبز، دوباره به درون لانه پرید. صدای جیک‌جیک جوجه، کم‌کم آرام‌تر شد و بعد کاملاً خاموش شد.»(۱)

«سرما» هم چون دشمنی می‌شود که «مروت» و مردانگی خود را از دست می‌دهد و آن وقت باید با او به «مقابله» پرداخت:

«یک دیگری به چپقش زد و باز به بیابان و آسمان خیره شد و فکر کرد: "همین امروز و فرداست که برف ببارد و دیگر کلاغ هم توی این بیابان پر نزند. خدا را شکر. خدایا شکرت که خودت روزی رسانی. راستی اگر این چنار هم نبود، این سرمای بی‌مروت همه‌مان را کبود می‌کرد؛ همه را می‌انداخت. باز من شاید یک جوری طاقتش را داشته باشم.اما بچه‌ها که دیگر جان ندارند تا با این سرما مقابله کنند. هردوتای‌شان را نفله می‌کند، هر دو با هم...»(۲)

در این هنگام است که باد و سرما یکی می‌شوند و «باد سرد» را به وجود می‌آورند. این «باد سرد»، «صداهای مبهمی» با خود می‌آورد:

«(...) باد سردی که شروع به وزیدن کرده بود، صداهای مبهمی را از سوی دریای یخ زده، با خود می‌آورد. هر چه گوش فرا داد، نتوانست بفهمد که این صداها چیست و از کجا می‌آید. صداهایی مثل شکستن کوهی از بلور در آن سوی مدار قطبی، یا کوفتن بر هزاران طبل پوست گوزن در کره ماه، یا درهم فشرده شدن بلوک‌های یخی کلبه‌ای در یک دهکده دور در قله زمین...»(۳)

«باد سرد شدید» با تصویرهای تاریکی و تصویرهای حیوانی، متحد می‌شوند و «زوزه کشان»، به همراه «شلاقش»، به طرف شخصیت‌های داستانی می‌آید و به صورت آن‌ها می‌کوبد:

«از مهتاب خبری نبود. هوا تاریک بود و باد سرد شدیدی، زوزه‌کشان، به صورتش شلاق می‌زد. به جز زوزه‌باد و عوعوی سگ‌های گرسنه دهکده، صدای دیگری به گوش نمی‌رسید.»(۴)

«چند بارهم با صدای بلند، نوه‌اش را صدا زد. اما فقط زوزه باد به صدایش پاسخ داد.»(۵)

«در بیرون کلبه، باد هوهو می‌کرد. با این که هنوز ظهر نشده بود، هوا رو به تاریکی می‌رفت.»(۶)

«صدای هق‌هق گریه دخترک، در کلبه پیچیده بود. باد هم‌چنان در بیرون زوزه می‌کشید.»(۷)

«باد سوزان» شخصیت‌پردازی می‌شود و به صورت شخصیت‌های داستان «سیلی» می‌زند:

«چشم‌هایش را به سختی باز کرد. اول باد سوزانی را که از روبه رو به صورتش سیلی می‌زد، حس کرد.»(۸)

«باد سرد شدید و شدیدتر» می‌شود تا «دیوها» را بیدار کند تا مانع حرکت قهرمان داستان شود. درست در همین لحظه، «برف» هم به جمع باد و سرما و تاریکی و زمستان می‌پیوندد تا مانع حرکت قهرمان داستان شوند و اگر موفق نشوند، تازه باد «دیوانه» می‌شود و با «شلاق» خود، به صورت قهرمان داستان می‌زند. قهرمان هم مقابله به مثل می‌کند و با «مشت هایش یخ را» می‌زند. باد هم بیکار نمی‌شود و با «مشت برفی»اش، به صورت قهرمان می‌زند. «معرکه‌ای» است!

«نمی‌خواست، توم نمی‌خواست به دلش بد بیاورد، اما وقتی آن اتفاق افتاد، وقتی باد سرد شمالی شدید و شدیدتر شد، وقتی باد دانه‌های درشت و یخ زده مه را با خود آورد و وقتی برف، آرام آرام شروع به باریدن کرد، توم با خود گفت: «حتماً، حتماً دیوها بیدار شده‌اند... می‌دانم، می‌دانم می‌خواهید سر راهم بنشینید و نگذارید به

---

۱. همان، ص ۱۳.
۲. همان، ص ۹.
۳. خدای روزهای بارانی، داستان آن سوی صنوبرها، ص ۱۷.
۴. همان، ص ۱۶.
۵. همان، ص ۶۲.
۶. هیزم، ص ۱۴.
۷. همان، ص ۱۴.
۸. خدای روزهای بارانی، داستان آن سوی صنوبرها، ص ۶۷.

پدربزرگم برسم... بعد که خوب به صداهای دور و نزدیک دشت گوش کرد، ناامید شد. صدای قدم سنگین دیوها را شنید که از آن سوی دریای یخ زده می‌آمدند، صدای شکسته شدن یخ‌ها و هیاهوی تلاطم آب اقیانوس را زیر قشر عظیم یخ و غریو دور نهنگ‌های دریایی شنید. باید تندتر می‌رفت. اصلاً باید می‌دوید و پیش از آن که دیوها برسند، پیش از آن که برف، رد پاهای پدربزرگ را بپوشاند، باید خودش را به کلبه می‌رساند.

شروع به دویدن کرد. نفس نفس می‌زد و می‌دوید. برف شدیدتر و شدیدتر می‌شد (...) دیوهای یخی، کار خودشان را کردند. برف جا پاها را کاملاً پوشانده بود. (...)

(...) اما حالا چطور می‌توانست خودش را از این معرکه برف و باد نجات بدهد؟ سعی کرد به کمک باد شمالی که برف‌ها را به صورتش می‌زد، جهت خودش را پیدا کند؛ اما باد هم گیج بود، گیج می‌خورد، دیوانه شده بود، به دور خودش می‌پیچید. زوزه می‌کشید و شلاق برفی‌اش را گاهی از روبه رو به صورتش می‌زد، گاهی از چپ و گاهی از راست.

(...)

دیوانه‌وار، سه بار با مشت، بر یخ‌ها کوبید. برف هم شدیدتر شده بود و باد، مشت برفی‌اش را بر سر ورویش می‌کوفت (...)[۱]

## بررسی ساختاری

### بررسی وضعیت ابتدایی، میانی و انتهایی

معمولاً روایت از سه وضعیت ابتدایی، میانی و انتهایی تشکیل شده است، اما این سه وضعیت، شرط اصلی روایت‌نیست. علاوه‌براین‌سه‌وضعیت، باید هنگامی که وضعیت ابتدایی را با انتهایی مقایسه می‌کنیم، حداقل شاهد یک «تغییر» بین این دو وضعیت ابتدایی و انتهایی باشیم. حال، به چگونگی‌روایت‌در داستان‌های‌عموزاده می‌پردازیم.

### سفر به شهر سلیمان

خلاصه روایت: «دخترک»، شخصیت اصلی داستان، در یک کارگاه قالی‌بافی، در زیرزمینی کار می‌کند. تمام آرزوی دخترک این است که یک قالی، مانند قالی حضرت سلیمان، ببافد تا بتواند با آن پرواز کند: «از بالای‌بام‌ها بگذرد، ازمیان‌ابرها عبور کند، به ستاره‌ها برسد و (...) چند ستاره کوچک و اما درخشان، بچیند (...) و آن وقت راه بیفتد طرف «شهر حضرت سلیمان»». یک شب که به ستاره‌های آسمان نگاه می‌کرد، ناگهان «ستاره روشنی توی سرش‌جرقه‌زد» و از فردای‌آن روز، تصمیم به بافتن قالی کرد. دخترک شب و روز کار می‌کند تا این قالی تمام شود. بالاخره، روزی پرندگان قالی، دخترک را که بیمار و چشمانش تقریباً کور شده بود، سوار بر قالی می‌کنند و او را به آسمان می‌برند.

طرح داستان (وضعیت ابتدایی، نیروی تخریب‌کننده، وضعیت میانی، نیروی سامان‌دهنده و انتهایی):

سفر به شهر سلیمان، ویژگی یک روایت را دارد. روایت به صورت خطی انجام می‌گیرد؛ یعنی روایت ابتدا بایک وضعیت ابتدایی، آن‌گاه وضعیت میانی و در آخر، با وضعیت انتهایی، به پایان می‌رسد. اما قبل از هر چیز، باید گفت که هدف اصلی دخترک «پرواز» است و هدف او رفتن به شهر حضرت سلیمان نبوده است. زمانی که پرندگان روی قالی، وارد صحنه می‌شوند، پیشنهاد می‌دهند که به شهر سلیمان بروند.

وضعیت ابتدایی:

دخترک در کارگاه «حشمت‌خان» توی یک زیرزمین تاریک قالی‌بافی می‌کند. با وجود این که در این جای نمور و تاریک زندگی می‌کند، ولی «همیشه» آرزوهای رنگارنگی توی سرش چرخ می‌خورد.

«(...) همیشه آرزوهای رنگارنگی توی سرش

---

۱. همان، ص ۳۸.

چرخ می‌خورد. (...) بزرگ‌ترین آرزوی دخترک این بود که یک روز قالیچه‌ای بیافد که مثل "قالیچه حضرت سلیمان" بتواند پرواز کند (...)[۱].»

این صحنه، قسمتی از وضعیت ابتدایی این روایت را نشان می‌دهد. وانگهی، قید «همیشه» بیان تکرار عملی است که نشانه خوبی برای وضعیت ابتدایی است. وضعیت ابتدایی، عبارت است از پرواز با قالیچه‌ای مثل قالیچه حضرت سلیمان.

نیروی تخریب‌کننده:

نیروی تخریب‌کننده این وضعیت ابتدایی، درست زمانی ،غاز می‌شود که دخترک در خواب «ستاره روشنی» را می‌بیند:

«دخترک شب‌ها را با خودش فکر کرد؛ روزها را فکر کرد؛ موقع کار فکر کرد؛ مواقع خواب فکر کرد... تا این که یک شب که همین طور داشت از بالای روزنه دیوار کارگاه، به ستاره‌های آسمان نگاه می‌کرد، ستاره روشنی توی سرش جرقه زد.»[۲]

اگر قید «همیشه» در صحنه بالاتر، نشان از تکرار عملی دارد، واژه «تا این که» در صحنه بالا نشان از قطع یک عمل تکراری دارد که در این حالت، می‌توان گفت نیروی تخریب‌کننده این روایت، از عبارت «تا این که» آغاز می‌شود. با دیدن «ستاره روشن» همه چیز تغییر می‌کند و دخترک از تخیلات خود خارج می‌شود و سریع دست به عمل می‌زند که فعل «جلو دویدن» این حالت را به خوبی نمایان می‌کند:

«همین که سایه ننه حلیمه را بالای پله‌های کارگاه دید. جلو دوید و گفت: (...)»

از بُعد روانی، دخترک با عمل دویدن از حالت انفعالی خارج و به کسی که فعال و نگران سرنوشتش است، تبدیل می‌شود.

وضعیت میانی:

تمام کنش‌هایی که دخترک برای بافتن این قالی انجام می‌دهد، متعلق به وضعیت میانی این روایت است. در واقع، درست از همان لحظه که دخترک به طرف ننه حلیمه قدم برمی‌دارد و از او می‌خواهد «نقش همه پرنده‌های دنیا» را به او بدهد، وضعیت میانی آغاز می‌شود.

۱. ناامید نشدن در مقابل ننه حلیمه

۲. با این که حشمت‌خان و شازده بر سر قیمت به توافق می‌رسند، ولی دخترک کار خود را ادامه می‌دهد و به خود قول می‌دهد که قالی را تا فردا تمام و با آن پرواز کند.

۳. دخترک قالی را تمام می‌کند و بر گوشه‌ای از قالی‌باف خانه دراز می‌کشد و می‌کوشد بخوابد.

نیروی سامان دهنده:

هنگامی که دخترک می‌کوشد بخوابد، ناگهان پرندگان قالی، نقش قالی را رها می‌کنند و وارد صحنه می‌شوند تا به دخترک کمک کنند:

«دیگر دلش نمی‌خواست به حشمت‌خان فکر کند. همه جایش درد می‌کرد و استخوان‌های بدنش تیر می‌کشید. حتی دلش نمی‌خواست به مشتری ناشناسی که اسمش شازده بود، فکر کند. دلش نمی‌خواست حتی به پرنده‌های قالیچه‌اش فکرکند. فقط می‌خواست بخوابد. می‌خواست چشم‌هایش را روی هم بگذارد و بخوابد.

چشم‌هایش‌راروی‌هم‌گذاشت، اما هنوز خوابش نبرده بود که همهمه‌ای شنید. همهمه از توی همان کارگاه بود؛ از روی قالیچه کوچک پرنده‌ها.

پرنده‌های قالیچه جان گرفته بودند؛ حرف می‌زدند، راه می‌رفتند، سر و صدا می‌کردند، بال می‌زدند، و جر و بحث می‌کردند.

پرنده‌ها تا به حال صبر کرده بودند، دندان روی جگر گذاشته بودند و چیزی نگفته بودند. شاید دیگر بیشتر از این نمی‌توانستند صبر کنند. پرنده‌ها کارشان پریدن بود. شاید نمی‌توانستند توی یک کارگاه تاریک و نمور زندانی باشند. مرغ حق گفت: "باید حق شناس باشیم. صاحب ما، دخترک بینواست. برویم او را بر پشت خودمان

۱. سفر به شهر سلیمان، ص‌ص ۴ و ۶.
۲. همان، ص ۱۰.

سوار کنیم و راه بیفتیم.»[۱]

وضعیت انتهایی:

وضعیت‌انتهایی‌درست‌از لحظه‌ای‌که پرندگان، دخترک را بر قالی سوار می‌کنند و او را به پرواز درمی‌آورند، شروع می‌شودکه این وضعیت دقیقاً و به زیبایی، در مقابل وضعیت ابتدایی قرار می‌گیرد:

«مرغ حق گفت: "باید (...) او را بر پشت خودمان سوار کنیم و راه بیفتیم."(...)

پرنده‌ها شروع به بال زدن کردند. قالیچه به آرامی از زمین بلند شد و زیر پای دخترک، دوباره برزمین‌نشست. دخترکوچک‌تا رفت‌بفهمد چه‌اتفاقی افتاده، روی قالیچه نشسته بود و به پرواز درآمده بود. اول ترس برش داشت. ولی بعد که دید همه چیز راست راستکی دارد اتفاق می‌افتد، لبخند زد.

سقف سیاه کارگاه شکاف برداشت و ستاره‌ها نمایان شدند.

قالیچه پرنده‌ها، آرام آرام از بالای کارگاه قالی‌باقی حشمت‌خان گذشت. از بالای همه بام‌های آبادی‌گذشت. به‌بالای‌خانه‌ننه حلیمه رسید. دخترک خواست ننه‌حلیمه را صدا بزند و او را هم با خودش ببرد؛ اما دلش نیامد از خواب بیدارش کند. حالا دیگر آن قدر بالا رفته بودند که به خوبی، سوسوی تمام فانوس‌های ده‌شان را می‌توانست ببیند.

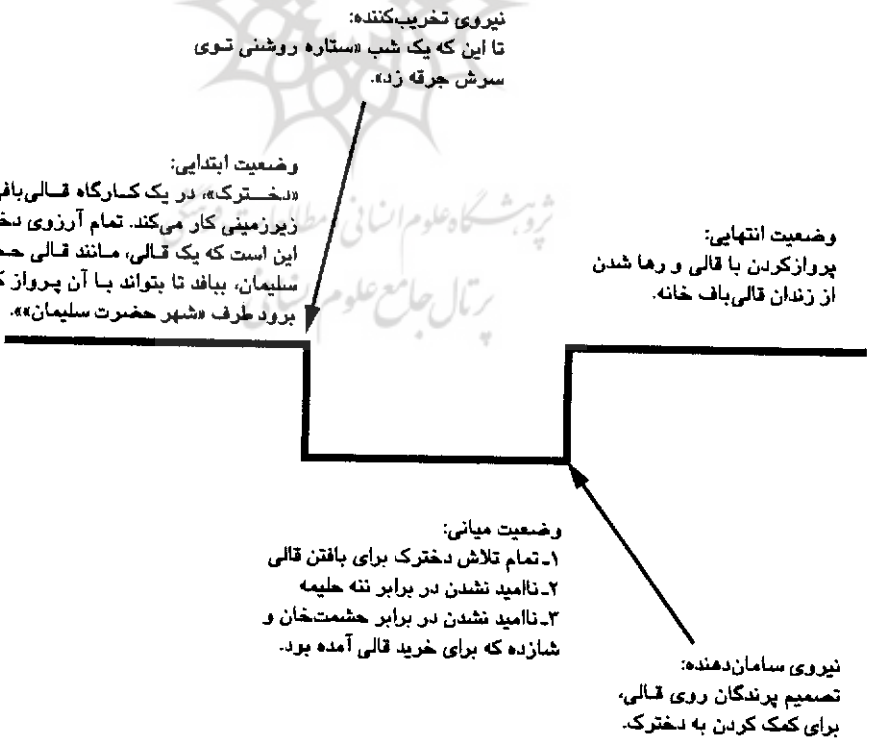
کم‌کم به ابرها رسیدند. دخترک فکر کرد از پنبه ابرها برای خودش بالش سفیدی درست خواهد کرد و به ستاره‌ها که رسیدند چهار ستاره پرتور آسمان را خواهد چید و آن‌ها را در چهار گوشه قالیچه‌اش خواهد آویخت. این ستاره‌ها می‌توانستند چراغ‌های قالیچه‌اش باشند...»[۲]

شکل زیر، طرح مربوط به دخترک را نشان می‌دهد:

---

۱. همان، ص‌ص ۱۸ و ۲۲.

۲. همان، ص‌ص ۲۲ و ۱۸.



## بی‌شناسنامه‌ها

خلاصه داستان: عبدالله با خانواده‌اش، در حلبی‌آبادی در اطراف تهران زندگی می‌کند. روزی خیرالله، برادر بزرگ‌تر عبدالله تصمیم می‌گیرد که نام عبدالله را در مدرسه بنویسد. به همین دلیل، به نزدیک‌ترین مدرسه در تهران‌پارس می‌روند، اما مسئولان مدرسه، نمی‌توانند اسم عبدالله را در مدرسه بنویسند؛ زیرا او شناسنامه ندارد. به همین سبب، این دو برای گرفتن شناسنامه، به اداره ثبت محل‌می‌روند، ولی‌موفق‌نمی‌شوند تا این که از قضا، پدر آن‌ها می‌میرد. پدر را برای دفن‌کردن می‌برند، اما او هم شناسنامه ندارد و نمی‌توان او را به خاک سپرد. به همین علت، عبدالله و خیرالله، برای گرفتن شناسنامه برای پدر و برای عبدالله، دوباره در همان راهروهای اداره‌ها سرگردان می‌شوند...

طرح داستان (وضعیت ابتدایی، نیروی تخریب‌کننده، وضعیت میانی، نیروی سامان دهنده و انتهایی):

احتمالاً این متن ویژگی‌های یک روایت را ندارد. هدف راوی چیست؟ (۱) آیا راوی می‌خواهد مشکل نام‌نویسی برای کسانی‌را که در حلبی آباد زندگی می‌کنند، نشان دهد؟ یا (۲) راوی می‌خواهد اهمیت داشتن شناسنامه را نشان دهد و مشکلات گرفتن آن را بیان کند (البته، در این که نویسنده با نگاه تیزو انتقادی، به مشکلات جامعه‌اش می‌پردازد، جای بحثی نیست، اما چون در مورد ساختار بحث می‌شود، مجبوریم این دو پرسش را مطرح کنیم)؟

این دو موضوع، اساس این داستان را تشکیل می‌دهند. اگر فرض شود که‌در طرح‌شماره (۱)، هدف نشان‌دادن مشکل‌نام‌نویسی‌برای «حاشیه‌نشین‌ها» است. آن‌وقت داستان‌دارای‌وضعیت‌ابتدایی‌و میانی و فاقد نیروی‌سامان‌دهنده و وضعیت‌انتهایی است.

وضعیت ابتدایی: عبدالله، قهرمان داستان، با خانواده‌اش در حلبی‌آبادی در اطراف تهران زندگی می‌کند. عبدالله، برای کمک به خانواده، مجبور است که شب‌ها در کارخانه‌ای کار کند:

«من (عبدالله) قاطی بچه‌ها ایستاده بودم توی گود پایین محله و جنگ خروس‌های عباس و غلامعلی را تماشا می‌کردم که خیرالله را دیدم. آن قدر خوشحال شده بودم که از خیر تماشای خروس بازی گذشتم، دویدم و سر و صورتش را بوسیدم و همراهش راه افتادم طرف زاغه.

خیرالله، هنوز نرسیده، گفت: "باز هم که ول می‌گردی عبدالله! مگه نگفتم این‌قدر توی محله ول نگرد! مگه نگفتم خروس بازی و کفتربازی و علافی را ول کن، برو وایستا پشت یک کار!"

گفتم "ول نمی‌گردم که! جای آقا می‌رم کارخونه. این هفته شب کارم؛ روزها بی‌کارم.»[۱]

نیروی تخریب‌کننده:

روزی عبدالله در کوچه‌های محله مشغول وقت تلف کردن بود که برادرش خیرالله از سفر می‌رسد. خیرالله که چندین بار به عبدالله گفته بود که باید اسمش را در مدرسه بنویسد واو به دلایلی، هنوز این کار را نکرده بود، این بار «ناگهان» اعلام می‌کند که باید «فردا» اسم عبدالله در مدرسه نوشته شود:

«خیرالله مرا نگاه کرد. بعد انگار یک دفعه چیزی یادش افتاده باشد، گفت: "فردا صبح، اول وقت می‌خوام عبدالله را ببرم بگذارم مدرسه؛(...)»[۲]

همان‌طور که‌در صحنه‌بالادیده‌می‌شود، نیروی تخریب‌کننده وضعیت ابتدایی، خیرالله است.

وضعیت میانی: داستان از آن‌جایی که خیرالله و عبدالله، برای نام‌نویسی دست به کار می‌شوند، متعلق به وضعیت میانی است. این دو برای نام‌نویسی با مشکل بزرگی روبه رو می‌شوند و آن، نداشتن شناسنامه است. دو قهرمان، می‌کوشند این مشکل را حل کنند، ولی هر دفعه با مشکل دیگری مواجه می‌شوند. در واقع، داستان از مشکلی به مشکل دیگر، در حال حرکت است؛ مثلاً مسئول مدرسه آن‌ها را به اداره ثبت می‌فرستد. این اداره

---

۱. عموزاده خلیلی، فریدون: آن شب که بی‌بی مهمان ما بود (مجموعه دو داستان)، داستان بی‌شناسنامه‌ها، کتاب‌های قاصدک (مؤسسه نشر و تحقیقات ذکر)، چاپ چهارم، ۱۳۷۸، ص ۲۴ و ۲۵.

۲. همان، ص ۲۶.

قبول می‌کند که شناسنامه عبدالله را صادر کند، ولی به شرطی که آن‌ها یک استشهاد محلی بیاورند. عبدالله و خیرالله می‌کوشند که این کار را انجام دهند و استشهادی را پر می‌کنند که ناگهان پدر آن‌ها می‌میرد. حرکت داستان، از مسیر خود خارج می‌شود. یعنی این که از این جا به بعد، مشکل به خاک سپاری پدر مطرح می‌شود. خیرالله نمی‌تواند پدرش را به خاک بسپارد؛ زیرا پدرش هم شناسنامه ندارد. خیرالله به همراه عبدالله، برای گرفتن شناسنامه، دوباره به اداره ثبت می‌رود؛ با این تفاوت که این بار برای دو نفر. در این جا مشکل به خاک سپاری پدر و مشکل نداشتن شناسنامه برای عبدالله، هم مسیر می‌شود.

نیروی سامان دهنده: قاعدتاً، این مشکلات بالا باید درجایی جمع و جور شود، ولی در بی‌شناسنامه‌ها ظاهراً چنین نیرویی وجود ندارد.

وضعیت انتهایی:

به همین ترتیب، وضعیت انتهایی در این داستان وجود ندارد، یعنی خواننده نمی‌داند سرانجام اسم نویسی به کجا می‌رسد. زیرا در ابتدا، طرح اصلی داستان به دور این محور، یعنی «اسم نویسی» می‌چرخید و داستان با این عبارات به پایان می‌رسد:

«دوباره من بودم و خیرالله و پله‌های همان اداره قدیمی.

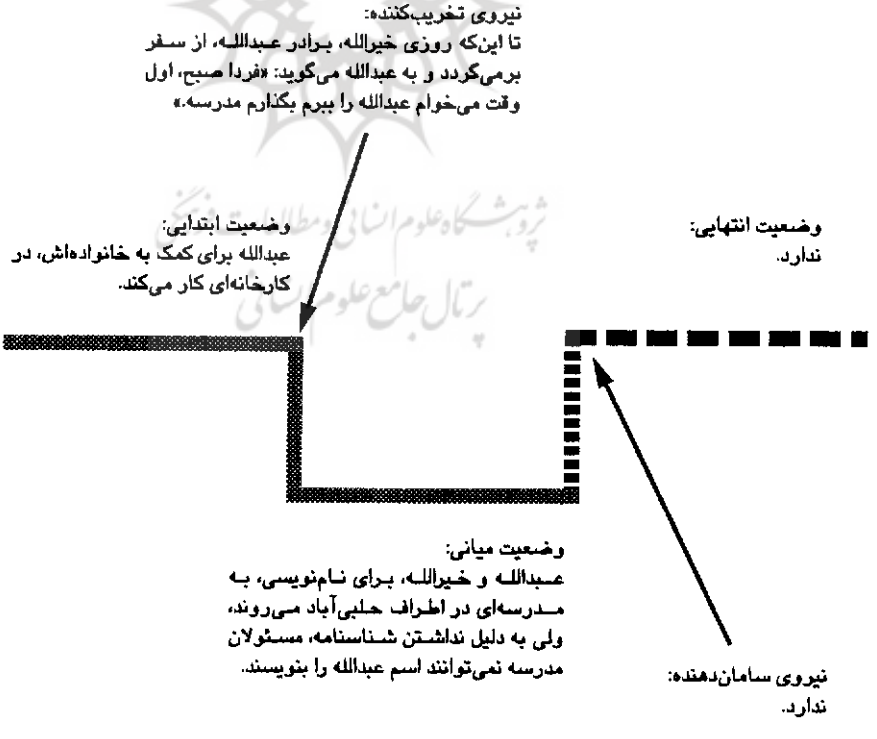
نوروز علی و سلیم خان جلو افتاده بودند و من و خیرالله عقب سرشان از پله‌ها بالا می‌رفتیم.

این دفعه می‌رفتیم تا دو شناسنامه بگیریم: یکی برای پدرم که دیشب مرده بود و یکی هم برای من که هنوز زنده بودم.»[1]

شکل زیر تمام مراحل بالا را به خوبی نشان می‌دهد (در شکل، آن جایی که خطوط بریده بریده دیده می‌شود، نشان از این است که این مرحله وجود ندارد):

---

۱. همان، ص ۷۲.



بعد از طرح شماره «۱»، طرح شماره «۲» را بررسی می‌کنیم. آیا طرح داستان بر کسب «شناسنامه» استوار است؟

وضعیت ابتدایی:

براساس این عبارت: «مگه هنوز نرفتی مدرسه اسمت رو بنویسی؟» شکل می‌گیرد همان طور که خیرالله و عبدالله قبلاً قرار گذاشته بودند، با آمدن خیرالله از سفر، عبدالله به همراه خیرالله، برای نام‌نویسی به یکی از مدرسه‌های حاشیه تهران، اطراف «تهران پارس» می‌روند. چون سن عبدالله برای رفتن در کلاس اول زیاد است، مسئول مدرسه، پیشنهاد می‌دهد که عبدالله در کلاس‌های شبانه همین مدرسه نام‌نویسی کند.

«مادرم گفت: چته بچه، مگه سرآوردی؟

گفتم: "سر نیاوردم: می‌خواهیم با خیرالله بریم شهر اسم‌نویسی، تا بریم بجنبیم، دیر می‌شه و در مدرسه‌هارو می‌بندن.

(...)

(آقای فیض‌آبادی) سری تکان داد و باز گفت: "والله چی بگم به شما... ببینید فقط یک راه داره؛ اونم اینه که شما اسمشونو شبانه بنویسین... البته برای اون هم الآن دیره؛ ولی خب می‌شه یک کاریش کرد."

(...)

من اولش نزدیک بود از خوشحالی بال دربیاورم، ولی بعدش یک دفعه ترس برم داشت. (...) ولی به خیرالله که نگاه کردم، دیدم انگار بار سنگینی را از روی دوشش برداشته باشند. نفس عمیقی کشید، مرا نگاه کرد و لبخند زد.

من گفتم: "من... من... یعنی از همین امروز آقا؟"

آقای فیض‌آبادی گفت: "بله از همین امروز."[۱]

نیروی تخریب‌کننده: اما این وضعیت ابتدایی، با نیرویی تخریب می‌شود و آن نداشتن شناسنامه است. از این جا به بعد، تازه داستان شروع می‌شود. در صحنه زیر، عبدالله تا اسم شناسنامه را می‌شنود، «برق از کله‌اش» می‌پرد. داستان با طرح دوم، دقیقاً با این صحنه آغاز می‌شود:

«آقای فیض‌آبادی گفت: "بله از همین امروز. (...)"

(آقای فیض آبادی گفت)- لطفا شناسنامه!

با شنیدن اسم شناسنامه، برق از کله‌ام پرید. فکر کردم شاید اشتباه شنیده باشم. به خیرالله نگاه کردم. خیرالله گفت: "شناسنامه؟!...راستش شناسنامه نداره... یعنی آقای چیز... ما... توی حلبی‌آباد هیچ کس شناسنامه نداره. اون جا کسی شناسنامه نداره، آقا."

(...)

خیرالله گفت: "یعنی نمی‌شه بدون شناسنامه اسمشو بنویسین؟"

- عرض کردم که؛ نمی‌شه. اگه می‌شد که خودم می‌نوشتم.»[۲]

وضعیت میانی: تمام تلاش شخصیت‌های داستان برای به دست آوردن شناسنامه.

نیروی سامان‌دهنده: ندارد.

وضعیت انتهایی: ندارد.

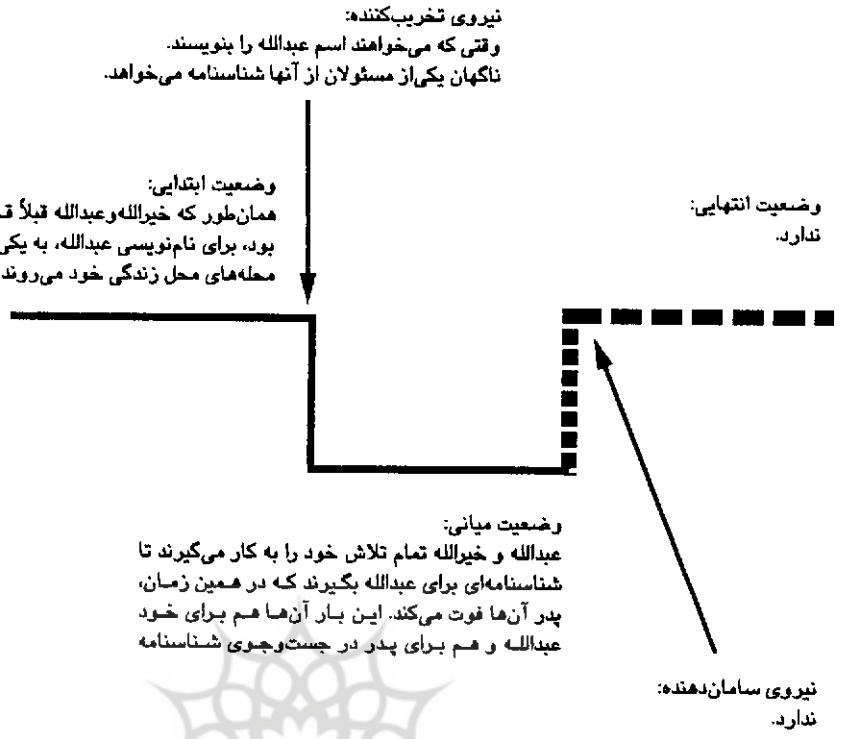
شکل صفحه ۱۳۵، تمام مراحل بالا را نشان می‌دهد (در این طرح، آن جایی که خطوط بریده بریده دیده می‌شود، نشان از این است که این مرحله وجود ندارد).

## آن شب که بی‌بی مهمان ما بود

خلاصه داستان: بی‌بی، گاه‌گاهی به درخواست بابا به خانه بابا می‌آمد. در یکی از شب‌ها که همزمان با ماه رمضان بود و اعضای خانواده، همراه بی‌بی می‌خواستند سحری بخورند، ناگهان هواپیماهای صدام از راه‌می‌رسند و مثل‌همیشه، بمب‌های‌خود را روی‌خانه‌ها می‌اندازند که ناگهان، یکی‌از این بمب‌ها به خانه بی‌بی می‌خورد و خانهٔ او ویران می‌شود. خوشبختانه، بی‌بی آن شب در خانه خود نبود.

---

۱. همان، ص‌ص ۳۶-۳۸.
۲. همان، ص‌ص ۳۷ و ۳۸.




طرح داستان (وضعیت ابتدایی، نیروی تخریب کننده، وضعیت میانی، نیروی سامان‌دهنده و انتهایی):

برای دانستن این که طرح داستان بر کدام هدف استوار است، باید ابتدا چند پرسش را مطرح کرد:

۱. آیا طرح داستان، بر آمدن هواپیماهای عراقی تکیه دارد؟ یعنی با رسیدن آن‌ها وضعیت ابتدایی داستان به هم می‌ریزد؟ در پاسخ به این پرسش، باید گفت که خود آمدن هواپیماهای عراقی، مربوط به وضعیت ابتدایی است: زیرا زمانی است که هواپیماهای عراقی به حریم ایران حمله می‌کنند: «بابام گفت: «(...) مگه نمی‌بینی این پدر سوخته هر شب داره می‌آد؟»[۱]

در ضمن، در صحنه زیر، شخصیت‌های داستان، با نشانه «آژیر قرمز» آشنا هستند، به علاوه، قید «هر وقت» و «تا هر وقت وضعیت قرمز می‌شد»، نشانه تکرار است و عملی که بارها تکرار شده است. تمام این دلایل، برای نشان دادن وضعیت اولیه، مثال خوبی هستند:

«(...) یکهو برق‌ها رفت و صدای آژیر قرمز بلند شد. (...)

همه سرها به آسمان بود. همه می‌گشتند دنبال هواپیماهای عراقی.

رجب سپور تا مرا دید، خندید و گفت: "ها، مصطفی آمد! ساکت بنشین! مصطفی خودش آمد!

همه مرا نگاه کردند. هر وقت هواپیما می‌آمد، همه چشم‌شان به من بود که هواپیما را برای شان پیدا کنم. من شده بودم دیده‌بان محل، همه این را می‌دانستند. تا وضعیت قرمز می‌شد و من می‌رفتم توی کوچه، همه دورم جمع می‌شدند که برای‌شان

۱. آن شب که بی‌بی مهمان ما بود، داستان آن شب که بی‌بی مهمان ما بود، ص ۹.

دیده‌بانی کنم. اصغر آقا جگرکی می‌گفت: «لاکردار، چشم‌هاش عین عقاب می‌مونه!»

بیشتر شب‌ها هم پیدای‌شان می‌کردم. چشم‌هایم را خوب توی آسمان می‌گرداندم؛ آن قدر می‌گرداندم تا از میان آن همه ستاره، هواپیماها را پیدا کنم.»(۱)

۲. آیا طرح داستان بر این موضوع پایه‌ریزی شده که هواپیماهای عراقی مانع می‌شوند که ایرانیان سحری خود را بخورند؟ متن کتاب، چنین چیزی نمی‌گوید.

۳. آیا طرح کتاب، مربوط به نجات دادن جان بی‌بی است؟

۴. آیا طرح داستان، در ارتباط با خراب شدن خانه بی‌بی است؟

۵. آیا طرح داستان، مربوط به این است که تمام اعضای خانواده در کنار هم باشند؟ احتمالاً طرح داستان، بیشتر در ارتباط با این پرسش آخری است.

طرح داستان، احتمالاً روی این موضوع بنا شده است:

آوردن بی‌بی به خانه تا تمام اعضای خانواده در هنگام حمله هواپیماهای عراقی، در کنار هم باشند:

«بی‌بی همین‌طور نشسته بود و تسبیح می‌گرداند. انگار نه انگار که با او حرف زده باشم!

گفتم: "د پس زود باش، بی‌بی!"

گفت: "من که گفتم نمی‌آم ننه جان! خودت برو. دیگه برام صرف نمی‌کنه که نصف شبی بیام اون‌جا."

(...)

(مصطفی گفت)ـ اگه صدام بیاد یک بمب بندازه تو کله‌ات، نه من هستم که کمکت کنم، نه بابا، نه حسین. هیشکی نیست بیاد کمکت، بیاد جنازه‌ات رو از زیر خاک بکشه بیرون.

گفت: "آخه بچه، یک دور از جونت هم بگو! آدم که موقع سحر این قدر نفوس بد نمی‌زنه."

گفتم: "آخه کس دیگه‌ای پیش تو نیست. هست؟"

ـهست، چرا نیست. فرشته‌ها و ملائکه جنازه‌ام رو می‌کشند بیرون!

(...)

گفتم"(...) حالا هم تو را خدا بی‌بی، بیا بریم، به خاطر من! تو که هی می‌گی خاطرتو را خیلی می‌خوام، خیلی می‌خوام، هی قربون صدقه‌ام می‌ری، حالا یک امشب بیا و به خاطر من بریم خونه مون. بگذار اگر صدام آمد، دور هم باشیم، بی‌بی

---

۱. همان، ص‌ص ۱۳ و ۱۴.

جون باشه؟"

بی‌بی‌ام چادرش را جمع کرد و گفت: "آخه چی بگم ننه جان، من نصفه شبی سختمه با این چشم‌هام؛ با این پاهام نمی‌تونم راه بیام، همین‌جا راحت‌ترم."

فهمیدم دارد راضی می‌شود. (...)

(...)

«بابام گفت: "این جور شب‌ها فامیل باید دور هم باشند و از هم خبر داشته باشند تا اگر بلایی سر یکی اومد، بدونن چه کار بکنند. (...)؟»[۱]

به نظر من، این داستان فقط شامل وضعیت ابتدایی و نیروی تخریب‌کننده است. در پاراگراف زیر، می‌کوشم این موضوع را نشان خواننده دهم:

وضعیت ابتدایی: بی‌بی گاه‌گاهی به درخواست بابا به خانه بابا می‌آمد. خانواده مصطفی (شخصیت اصلی داستان)، همیشه نگران این بودند که در هنگام بمباران هواپیماهای عراقی، بی‌بی تنها نماند. به همین دلیل پدر معمولاً یکی از اعضای خانواده را دنبال بی‌بی می‌فرستد تا او را به خانه خودشان بیاورند.

داستان شامل ۲۰ صفحه است که راوی ۱۵ صفحه آن را به این وضعیت اولیه اختصاص داده است.

نیروی تخریب‌کننده: درست همان شبی که بی‌بی به خانه بابا رفته بود. هواپیماهای صدام، مثل همیشه از راه می‌رسند و بمب‌های خود را روی خانه‌ها می‌اندازند که ناگهان یکی از این بمب‌ها به خانه بی‌بی می‌خورد (نیروی تخریب کننده) و خانه او ویران می‌شود. در این صورت، می‌توان گفت که داستان، تازه از این جا و فقط برای بی‌بی شروع شده است (زیرا بی‌بی از این روز به بعد، دیگر خانه‌ای ندارد تا در آن زندگی کند).

راوی پنج و نیم صفحه از کتاب را به این وضعیت اختصاص داده است. بدین صورت که شخصیت‌های اصلی ابتدا با خبر نبوده‌اند که بمب در کجا افتاده و بعد از زمانی، متوجه می‌شوند که بمب در خانه‌ی بی‌بی افتاده است (که این مرحله، شامل پنج صفحه است):

«هواپیما از بالای کوچهٔ ما رد شد. حسین‌آقا سبزی فروش گفت: "آره انگار نزدن. خدا کنه جایی را نزنند."

یک دفعه یک، دو، سه تا صدای پومپ... پومپ... پومپ... همه جا پیچید. سومی آن قدر نزدیک بود که دیوارهای کوچه ما هم لرزید.

بابام عرق پیشانیش را پاک کرد و گفت: «سه تا انداختند. سه جا را زدند.»

(...)

توی کوچه خیلی شلوغ بود. آن ته‌های کوچه، نزدیک خانه بی‌بی این‌ها، آتش زیادی روشن بود که شعله‌اش تا آسمان می‌رفت. شعله‌های آتش، دیوارها را قرمز کرده بود. آدم‌ها که توی کوچه می‌دویدند، سایه‌شان روی دیوارها می‌افتاد و آدم ترسش می‌گرفت.

(...)

آن جا غلغله‌ای بود. همه توی هم قاطی شده بودند. با خودم گفتم: "نکنه خونه بی‌بی مو زده باشن!" و یک‌هو بغض توی گلویم گلوله شد.

خودم را به زور، از لای جمعیت، رساندم جلو. گرد و خاک‌ها، جوان‌ها با چراغ قوه و فانوس تندتند می‌رفتند و می‌آمدند و چیزها را از توی خانه می‌آوردند بیرون. یک دفعه توی این شلوغی، چشمم افتاد به داداش حسین و اصغر جگرکی.

(...)

من همان طور که بغض کرده بودم، گفتم: "خونه بی‌بی‌مه، خونه بی‌بی مه!"»

وضعیت میانی: ندارد.

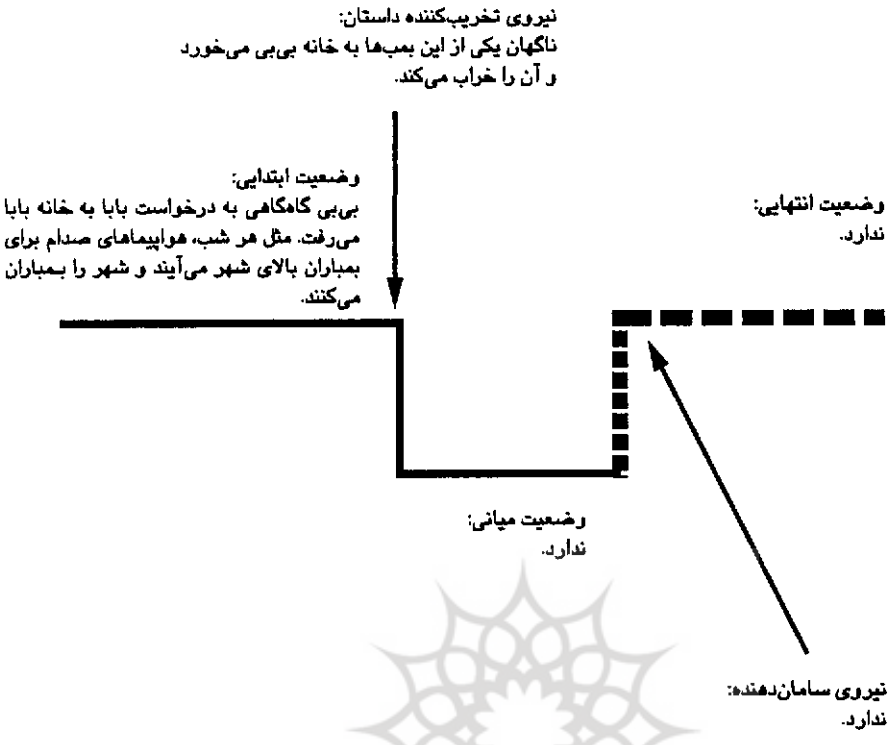
نیروی سامان‌دهنده: ندارد.

وضعیت انتهایی: ندارد.

شکل صفحه ۱۳۸، نشان دهنده طرح این داستان است:

---

۱. همان، ص ۹.




## آفتاب

خلاصه داستان: روزی سهراب، پسر یک دزد،«یک دوتومنی زنگ زده» به مادر و دختر گدایی (آفتاب) می‌دهد و می‌رود. مادر و دختر، ابتدا متوجه نمی‌شوند که این دوتومنی زنگ زده است. اما فردای آن روز، وقتی سهراب دوباره می‌آید بالای سر آفتاب و مادرش، مادر از دختر می‌خواهد که دوتومنی را جلوی پسره پرت کند. آفتاب نزدیک سهراب می‌رود و به مادر سهراب بی‌احترامی می‌کند. سهراب عصبانی می‌شود و می‌گوید: «اگه تو دختر اون زن گداهه نبودی، اگه آفتاب نبودی، می‌دونستم چیکارت کنم...»[1] آفتاب با شنیدن نامش از دهان سهراب، تعجب می‌کند و ناراحت می‌شود که چرا چنین حرفی به او زده است. این دو با یکدیگر دوست می‌شوند و درست هنگامی‌که سهراب، دوچرخه‌ای را دزدیده و در حال فرار بود، ناگهان به زمین می‌خورد و مردم او را می‌گیرند و می‌زنند. یک «پاسبان» از راه می‌رسد و سهراب را به کلانتری می‌برد.

طرح داستان: وضعیت ابتدایی، نیروی تخریب‌کننده، وضعیت میانی، نیروی سامان‌دهنده و انتهایی. وضعیت ابتدایی، در این داستان، پرسش برانگیز است. بر اساس نشانه‌های داستان و با مقایسه وضعیت ابتدایی و انتهایی داستان، «تغییری» در آفتاب، شخصیت اصلی، دیده می‌شود؛ یعنی این که آفتاب عاشق سهراب شده است. در ابتدای داستان، آفتاب نسبت به سهراب بی‌تفاوت بود، ولی در انتهای داستان، حس می‌کند که سهراب را دوست دارد (البته، واژه دوست داشتن ذکر نمی‌شود، ولی بر اساس نشانه‌های داستانی، «تصویر عکس حضرت مریم»، می‌توان

۱. خدای روزهای بارانی، داستان آفتاب، ص ۷۳.

فهمید که آفتاب به سهراب علاقه‌مند شده) و عاشق اوست. پس بر اساس این دو وضعیت ابتدایی و انتهایی، وضعیت میانی باید شکل بگیرد که چنین چیزی انجام نمی‌پذیرد. در واقع، تمام صفحه‌های کتاب آفتاب، مربوط به وضعیت ابتدایی داستان است و می‌توان گفت که آفتاب، وضعیت میانی و انتهایی ندارد.

اما قبل از هر چیز باید دید وضعیت ابتدایی چگونه شکل گرفته است؟ زیرا وضعیت ابتدایی این داستان، کمی گسسته است. علت، به «نیروی تخریب‌کننده» داستان برمی‌گردد؛ زیرا مشخص نیست (۱) آیا «دو تومنی زنگ زده» باعث به هم ریختن وضعیت ابتدایی شده است یا (۲) بر زبان راندن نام آفتاب از دهان سهراب؟ برای رسیدن به جوابی مناسب، باید صحنه داستانی را بازسازی کرد. شاید بتوان گفت که آفتاب، داستانش را چنین آغاز می‌کند:

همه‌اش از اون‌جا شروع شد که من (آفتاب = راوی) و مادرم مثل همیشه گدایی می‌کردیم (وضعیت ابتدایی) تا این که (نیروی تخریب کننده) سهراب به ما یک «دو تومنی زنگ زده» داد (برای این که هیچ وقت به ما پول زنگ‌زده نمی‌دادند!) مادرم ناراحت شد و من به خواسته مادرم، نزدیک سهراب رفتم و با خشم دوتومنی را جلوی او گرفتم و گفتم این دو تومنی را «ببر خرج ننه‌ات» کن (وضعیت میانی). سهراب با شنیدن نام مادرش، محکم به زیر دست من زد و پول به طرفی افتاد. من ترسیدم. اما سهراب هنوز خشمگین بود (وضعیت میانی). او گفت: «اگه تو دختر او زن گداهه نبودی، اگه آفتاب نبودی. می‌دونستم چیکارت کنم...» من با شنیدن نامم از دهان سهراب، جا خوردم و ترسم از بین رفت (نیروی سامان‌دهنده). آن‌وقت گفتم تقصیر من نبود که این حرف را به مادرت زدم. مادرم گفت که به تو این حرف را بزنم. آن وقت به او گفتم که دو تومنی را برای خودم نگه می‌دارم (وضعیت انتهایی).

این طرح، دارای وضعیت ابتدایی، میانی و انتهایی است، ولی نمی‌توان آن را روایت نامید؛ زیرا «تغییری» در کسی ایجاد نشده است.

این دو تومنی زنگ زده، بهانه‌ای می‌شود که طرح جدیدی در داستان وارد شود و وضعیت ابتدایی جدیدی در داستان شکل بگیرد. در ضمن، بهانه‌ای خواهد بود که آفتاب و سهراب، با یکدیگر حرف بزنند تا بتوانند حداقل با یکدیگر دوست و شاید عاشق هم شوند. سهراب از نوع زندگی کردنش برای آفتاب می‌گوید، از دزدی کردنش، از این که می‌خواهد در آینده یک دزد «تریل» شود (یادآور می‌شود که هیچ کلمه عاشقانه‌ای بین این دو رد و بدل نمی‌شود). در همین موقع، سهراب اقدام به دزدی یک دوچرخه می‌کند و دستگیر می‌شود. در راه رفتن به کلانتری، سهراب با پاسبان، از مقابل آفتاب می‌گذرند. آفتاب به سهراب نگاه می‌کند و می‌فهمد که عاشق سهراب شده است.

از زمانی که آفتاب می‌فهمد عاشق سهراب شده و با او یکی شده است، تازه وضعیت ابتدایی داستان، تخریب شده است و داستان تازه می‌خواهد شروع شود که کتاب به پایان می‌رسد.

تمام مراحل بالا را می‌توان در شکل صفحه ۱۴۰ نشان داد:

مرحله (۱) زمانی است که سهراب یک «دوتومنی کج و کوله»، به آفتاب و مادرش می‌دهد (وضعیت ابتدایی اول).

مرحله (۲) نیروی تخریب‌کننده داستان است؛ زمانی که آفتاب پول را نزد سهراب می‌برد تا آن را پس دهد.

مرحله (۳) وضعیت میانی، شامل سوء تفاهم به وجود آمده بین آفتاب و سهراب است.

مرحله (۴) آفتاب نامش را از دهان سهراب می‌شنود (نیروی سامان‌دهنده).

مرحله (۵) وضعیت انتهایی: آفتاب دوتومنی را برای خودش نگه می‌دارد (این وضعیت انتهایی،

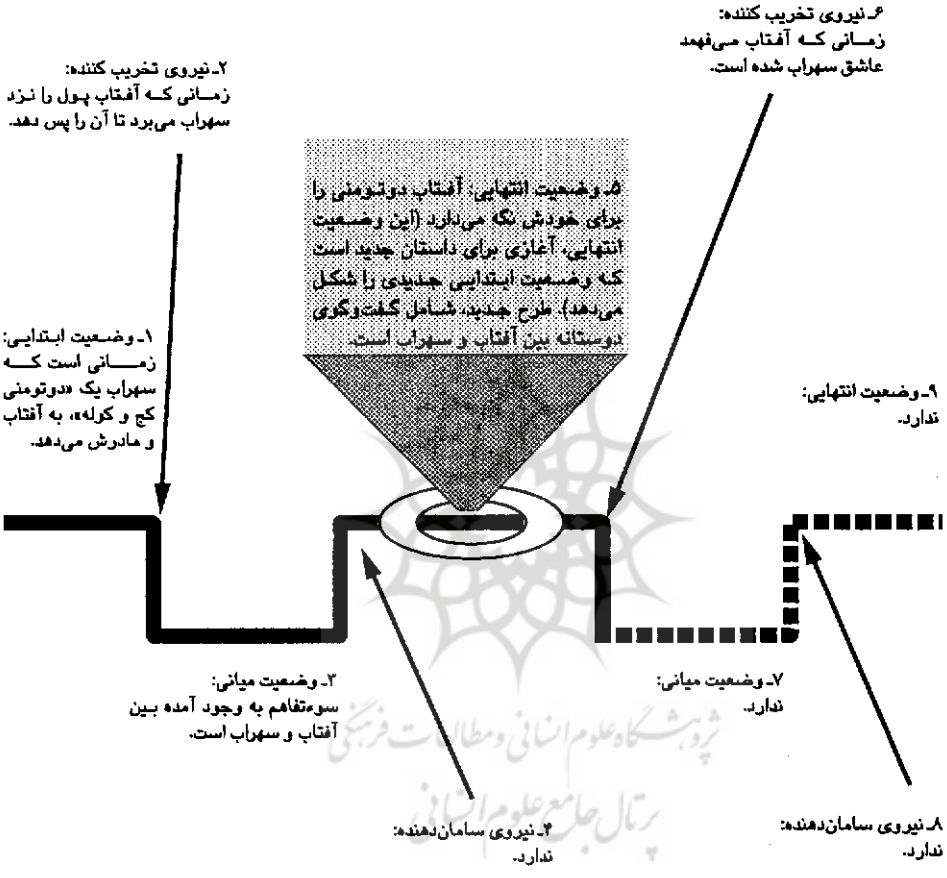
آغازی برای داستان جدید است که وضعیت ابتدایی جدیدی را شکل می‌دهد). طرح جدید، شامل گفت و گوی دوستانه بین آفتاب و سهراب است.

مرحله (۶) نیروی تخریب‌کننده جدید: زمانی که آفتاب می‌فهمد عاشق سهراب شده است.

مرحله (۷) وضعیت میانی: ندارد.

مرحله (۸) نیروی سامان‌دهنده: ندارد.

مرحله (۹) وضعیت انتهایی: ندارد.




با فرض بر این که در این داستان، سکه «حضرت مریم طلایی» نماد عشق و عاشقی است (قبلاً نشان دادیم که هست)، شاید طرح داستان، شبیه به شکل صفحه ۱۴۱ باشد:

وضعیت ابتدایی: من (آفتاب) با مادرم، مثل همیشه، گدایی می‌کردیم.

نیروی تخریب‌کننده: همه چیز از آن جا شروع شد که یک روز سهراب، یک دوتومنی زنگ زده به ما داد. از قرار او مرا می‌شناخت و این دوتومنی بهانه‌ای شد تا من او را بشناسم.

وضعیت میانی: ندارد. برای این که اصلاً حرفی از عشق و عاشقی نیست. براساس دو وضعیت قبلی و با مطالعه آخر داستان، منطقاً در وضعیت میانی، می‌بایست راوی سخن از عشق و عاشقی

کند، اما صحبت از چیز دیگری می‌کند. مثلاً سهراب از طرح‌های آینده‌اش سخن می‌گوید، از این که می‌خواهد یک دزد بزرگ شود.

نیروی سامان‌دهنده: ندارد.

وضعیت انتهایی: در این وضعیت، تغییری در درون آفتاب صورت گرفته است. او عاشق شده است. در ابتدای کتاب او عاشق نبود، ولی در انتها عاشق شده:

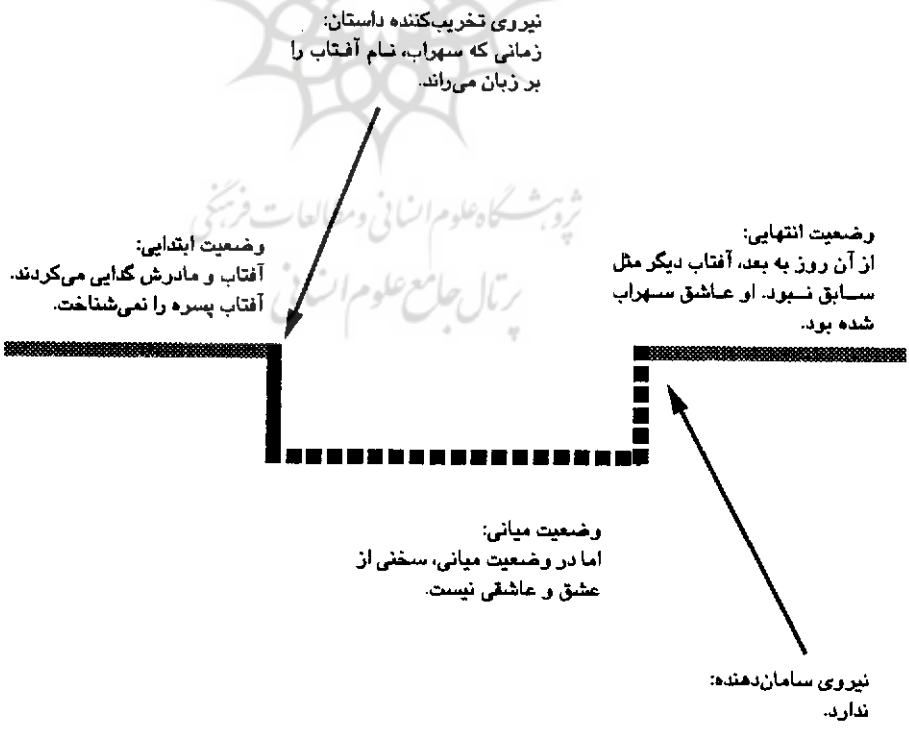
«(...) می‌خواستم یک بار دیگر سهراب را نگاه کنم. نگاه کردم. اما دیگر سهراب توی کوچه نبود. هیشکی نبود. مردها هم نبودند. پاسبانه هم نبود. کوچه خلوت بود. مثل اول صبح‌ها... و من یاد طلای حضرت مریم افتادم که کف دستم عرق کرده بود. پشتش را نگاه کردم. طرف حضرت مریمی‌اش را نگاه کردم، عکس آفتاب توی دلش افتاده بود و صورت من که روی عکس حضرت مریم افتاده بود، دیگر خط خطی نبود.»[1]

## اندیشه‌شناسی

قهرمانان عموزاده، روحیه‌ای خاص دارند. آن‌ها بیشتر صلح‌طلبند تا جنگجو. اگر قهرمانان او را به دو قطب خوب و بد تقسیم کنیم، همیشه مبارزه‌ای پنهان بین این دو قطب مشاهده می‌شود، اما این مبارزه ویژگی خاصی دارد: قطب خوب، همیشه در صدد است که بر قطب بد غلبه کند، اما نه با درگیری و نه با نابودی کامل قطب مخالف. قهرمانان او ابتدا در قطب بد می‌مانند. آن را تجربه می‌کنند و سپس، از آن فرا می‌روند، ولی در این فراروی، او را نه نابود می‌کنند و نه تحقیر، بلکه او را ندیده می‌گیرند. گویی قهرمانان او این نکته را پذیرفته‌اند که خوبی در دل بدی جای گرفته و برای خلاصی از بدی، باید تلاش کرد تا بتوان خود را نجات داد. آن‌ها پذیرفته‌اند که قطب بد هم حق زندگی دارد.

---

۱. همان، ص ۸۶.




پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بر خلاف داستان‌های صمد بهرنگی که دو قطب مخالف، کاملا با یکدیگر درگیر می‌شوند تا یکی آن دیگری را از صحنه خارج سازد، داستان‌های عموزاده، به این شکل نیست: دو قطب در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و کار معمولاً به درگیری نمی‌کشد، بلکه به نوعی قهرمان مربوط به قطب خوب، از مشکل رهایی می‌یابد (داستان هیزم) و اگر کار به درگیری بکشد، برنده این درگیری، مشخص نیست. در نبرد «گردباد» و «نسیم» در داستان سفر چشمه کوچک، معلوم نیست کدام یک پیروز از میدان خارج می‌شود یا این‌که معمولاً صحنه درگیری نشان داده نمی‌شود. زمانی که سهراب، شخصیت داستانی، «دوچرخه سفید سفید خوشگل»[۱] را می‌دزدد، درگیری بین صاحب دوچرخه و سهراب دیده نمی‌شود و حتی وقتی‌که سهراب، به وسیله پلیس گرفتار می‌شود، به کسانی که او را زده‌اند، فحش نمی‌دهد. از کنار آفتاب، شخصیت داستانی، می‌گذرد و او را فقط نگاه می‌کند. حتی وقتی سهراب، می‌گوید که دوست دارد از «بچه پولدارها بدزدد» و بدهد به «بچه گداها»،[۲] خواننده درگیری بین سهراب با پولدارها را نمی‌بیند. هنگامی که هواپیماهای عراقی، خانهٔ بی‌بی را بمباران می‌کنند، مصطفی، شخصیت داستان، در اوج ناراحتی، چیزی بر ضد عراقی‌ها نمی‌گوید.

قهرمانان عموزاده، وقتی به هدفی فکر می‌کنند، گویی دیگر به محیط اطراف کاری ندارند و وانمود می‌کنند که نه چیزی می‌شنوند و نه چیزی می‌بینند، ولی در عین حال، همه چیز را حس می‌کنند، «حتی گرمای نفس‌های دودآلود»[۳] را. این قهرمانان، همچون دونده دوی استقامتی هستند که وقتی شروع به حرکت می‌کنند، در عین این که در دنیای خارج هستند و می‌دوند، گویی از دنیای خارج جدا شده‌اند و هنگام دویدن، به درون خود فرو رفته‌اند و به چیزی جز استقامت و رسیدن به خط پایان نمی‌اندیشند. آن‌ها در عین این که به درون خود فرو می‌روند، از دنیای بیرون غافل نمی‌شوند. در داستان غربتی، دخترک زمانی که برای پسرکی که برای کار کردن به خانهٔ آن‌ها آمده است، چای می‌برد، «خیال می‌کند» که «پسره» او را «ندیده» و صدایش را «نشنیده» است، اما برعکس، پسره همه‌چیز را می‌دید و می‌شنید.

دخترک، در سفر به شهر سلیمان، وقتی تصمیم می‌گیرد قالی را ببافد، دیگر به حرف‌های ننه حلیمه هم گوش نمی‌دهد. البته، اجازه می‌دهد که او حرفش را بزند، ولی خودش شروع به کار می‌کند. دخترک حتی با شنیدن حرف‌های ناامید کننده از ننه حلیمه، او را آزار نمی‌دهد و به فکر انتقام نیست.

دخترک که به کار خود ادامه می‌دهد. حتی روزی که حشمت‌خان، شازده را برای خرید قالی، به قالی‌باف خانه می‌آورد، دخترک کلامی با آن‌ها سخن نمی‌گوید. دخترک که به کار مشغول است، وانمود می‌کند که چیزی نمی‌بیند و نمی‌شنود، ولی در واقع، دنیای خارج را به خوبی «حس» می‌کند و فقط به هدفش، یعنی «پرواز» می‌اندیشد.

دخترک به هیچ چیز جز هدف خود نمی‌اندیشد؛ آن‌قدر که از دنیای خارج جدا می‌شود و به دنیای درون و تخیلی خود پناه می‌برد. درست از همین لحظه است که دنیای واقعی و تخیلی، با یکدیگر ادغام می‌شوند و دخترک می‌تواند پایش را در چشمه قالی‌اش فرو برد و خنک شود.

چشمه کوچک در سفر چشمه کوچک، برای رسیدن به دریا، دیگر به چیزی فکر نمی‌کند. تمام انرژی خود را صرف رسیدن به دریا می‌کند. حتی هنگامی‌که «نسیم» در مقابل «گردباد» می‌ایستد و دنیایی درهم و برهم (کائوتیک) پدید می‌آید که چشمه کوچک نمی‌تواند جایی را ببیند، باز چشمه

---

۱. همان، ص ۸۱.
۲. همان، ص ۸۰.
۳. سفر به شهر سلیمان، ص ۱۴.

کوچک، هم‌چون دیگر قهرمانان عموزاده، به راحتی دست از هدفش برنمی‌دارد و از دنیای خارج جدا می‌شود. خود را متمرکز می‌کند، به درون خود فرو می‌رود و با چشم دل، دریا را می‌بیند: «دیگر هیچ چیز را نمی‌دید. با چشم‌های روشنش به آب‌های پهناور دریا خیره شده بود.» او جلو می‌رود تا این که سرانجام به دریا می‌رسد.

چشمه کوچک با کرم‌ها زندگی می‌کند. ولی وقتی می‌خواهد محل خود را ترک کند، دیگر به حرف‌های آن‌ها اصلاً اهمیتی نمی‌دهد. آن‌ها فریاد می‌زدند. او را ناامید می‌کردند. اما او فقط گوش می‌کرد و کار خودش را که همان رسیدن به دریا بود، انجام می‌داد.

چشمه کوچک قادر است برای رسیدن به هدفش، با دشمن خود، یعنی مرداب هم برای مدتی زندگی کند و وقتی مرداب را ترک می‌کند، اصلاً با او درگیر نمی‌شود. تصمیم خود را می‌گیرد و می‌رود، به همین سادگی!

مصطفی، قهرمان داستان «آن شب که بی‌بی مهمان ما بود»، علی‌رغم مخالفت‌های مادرش، برای آوردن بی‌بی با دوچرخه، سریع دوچرخه باباش را برمی‌دارد و به کسی گوش نمی‌دهد و به دنبال بی‌بی می‌رود.

قهرمانان عموزاده، برای رسیدن به هدف، معمولاً صبور هم هستند، عجله نمی‌کنند. آرام ولی مطمئن به طرف هدف می‌روند. در «آن سوی صنوبرها» اگر برای «توم» لازم باشد، در سرمای شدید قطبی، «دو روز» تمام به انتظار خرگوشی می‌نشیند تا او را به چنگ آورد تا به پدربزرگ «ثابت کند» که او هم یک اسکیموست.

در «بی‌شناسنامه‌ها» خیرالله و عبدالله، برای گرفتن شناسنامه عبدالله، از این اداره به آن اداره می‌روند. بدون این که حتی شکوه‌ای کنند. راوی برای سخره کشیدن نظام اداری کشورش، از این دو شخصیت داستانی استفاده می‌کند، اما هرگز این دو شخصیت، با هیچ یک از مأمورین درگیر نمی‌شوند؛ گویی پذیرفته‌اند که این سیستم اداری، خود نوعی از واقعیت است.

آن‌ها به کسی و چیزی گوش نمی‌دهند. مأمورین اداره‌ها آن‌ها را ناامید می‌کنند، ولی خیرالله، مؤدبانه اصرار می‌کند و کار خودش را انجام می‌دهد و می‌کوشد آن را به پیش برد. آن‌ها حتی از این که مأمورین کفن و دفن، اجازه خاک کردن پدرشان را نمی‌دهند، ناامید نمی‌شوند و این بار مجبورند به دنبال شناسنامه عبدالله و پدرشان باشند.

صبور بودن قهرمانان عموزاده، به صورتی است که آن‌ها را وا می‌دارد با قطب مخالف، درگیر نشوند. قهرمانان وی، با پی‌گیری و پشتکار، دشمن را شکست می‌دهند؛ بدون این که بخواهند این پیروزی را جشن بگیرند و حریف را تحقیر کنند.

شاید بتوان گفت یکی دیگر از ویژگی‌های قهرمانان عموزاده، در این است که معمولاً وقتی پرسشی یا تقاضایی از آن‌ها می‌شود، مستقیم پاسخ نمی‌گویند و با سکوت، بسیاری از مطالب را بیان می‌کنند. وقتی درخت، از هیزم‌شکن می‌خواهد که به او فقط «این زمستان» را فرصت دهد. هیزم‌شکن به فکر فرو می‌رود و پاسخی نمی‌دهد، ولی ساکت و آرام، با رفتنش جواب درخت را می‌دهد.

گفتیم که قهرمانان عموزاده، بیشتر صلح‌طلبند تا جنگجو، اگر چه هیزم‌شکن، با سلاح «تبر بزرگ و وحشتناک»،[1] برای قطع درخت چنار می‌رود، در عمق، مردی خداپرست و مهربان است که بر سر ناچاری، برای قطع درخت آمده است. این مهربانی و صلح‌طلبی قهرمانان عموزاده، بیشتر در «نگاه» آن‌ها تجسم پیدا می‌کند. این «نگاه» دوستی، محبت و عشق را به همراه دارد. در واقع،

---

۱. آن شب که بی‌بی مهمان ما بود، داستان بی‌شناسنامه‌ها، ص ۷۲.

«نگاه» در آثار و شخصیت‌های عموزاده، مکان ویژه‌ای دارد؛ گویی ادراک دنیای خارج، از طریق این حس (نگاه) صورت می‌گیرد و دیگر حس‌ها نقش چندانی ندارند. «نگاه» وسیله ارتباط است. معمولاً وقتی قهرمانان او به چیزی یا کسی نگاه کنند، این نگاه ارتباط برقرار می‌کند و اگر انسان باشد، به دنبال آن «عشق» را با خود می‌آورد. قهرمانان عموزاده، اغلب واژگان عاشقانه به کار نمی‌برند، بلکه با «نگاه»، خیلی چیزها را می‌گویند. وقتی که رابطه‌ای ساده بین شخصیت پسر و دختر برقرار می‌شود، «زبان» سرچشمه این رابطه نیست، بلکه «نگاه» است. آشنایی آفتاب و سهراب، در داستان «در آفتاب» ابتدا از طریق «نگاه» و آن گاه به وسیله «زبان» انجام می‌پذیرد. اما این «زبان»، سرچشمه سوء تفاهم نیز هست.

«دوتومنی سیاه و زنگ زده را از مادرم گرفتم و دویدم دنبال پسره، کمی که مانده بود بهش برسم، ایستادم و هی ساکت نگاهش کردم، بعد که نفسم سرجایش آمد، گفتم: «تو دیروز یه دوتومنی کج و کوله و زنگ زده دادی به ما. پسره برگشت. اولش هیچی نگفت، همین جور زل زل نگاهم کرد و من از زل زل نگاه کردنش ترسیدم و خیال کردم الان است که بپرد موهایم را بکشد. اما نکشید. گفت: «دو تومنی؟ کدوم دو تومنی؟... تو دختر اون گداهه‌یی؟... دو تومنی‌اش کج و کوله بود؟... خب باشه، پس چی؟ می‌خواستی پنجاه تومنی کج و کوله بدم بهت؟ نمی‌خواهیش پس‌ام بده.

من هم از لجش تند دو تومنی را که کف دستم بود و عرق کرده بود، دراز کردم طرفش و گفتم: «ببر خرج ننه‌ات کن!»[۱]

سهراب، با شنیدن عبارت «ببر خرج ننه‌ات کن!»، از «زبان» آفتاب، عصبانی می‌شود؛ زیرا آن را توهینی به مادرش تلقی می‌کند.

در «دو خرمای نارس»، سهراب و دخترک، بدون این که سخنی بین آن‌ها رد و بدل شود، از طریق «نگاه»، با یکدیگر ارتباط می‌گیرند تا آن‌جایی که سهراب آرزو می‌کند که با «جمیله» ازدواج کند. جمیله برای او نان و خرما می‌آورد. میل جنسی، در داستان از طریق هم زمانی بین دو عمل «خوردن»، «مکیدن» با «عاشق شدن» و «نگاه دختر» نمادینه شده است.

معمولاً تصویر «مادر» و «مادربزرگ»، نقش نمادینی در ذهن شخصیت‌های عموزاده دارد. برای نمونه، آشنایی سهراب و آفتاب، با واژه «ننه» همراه است. در «دو خرمای نارس» سهراب آرزو می‌کند که «دختره»، همنام «ننه‌اش» باشد تا بتواند «عاشق» این دختر شود و آن‌گاه «انگشتر عتیقه» مادرش را به او بدهد که در این صورت، یادآور عقده ادیب شخصیت داستانی است که همان عشق پسر به مادر خود باشد:

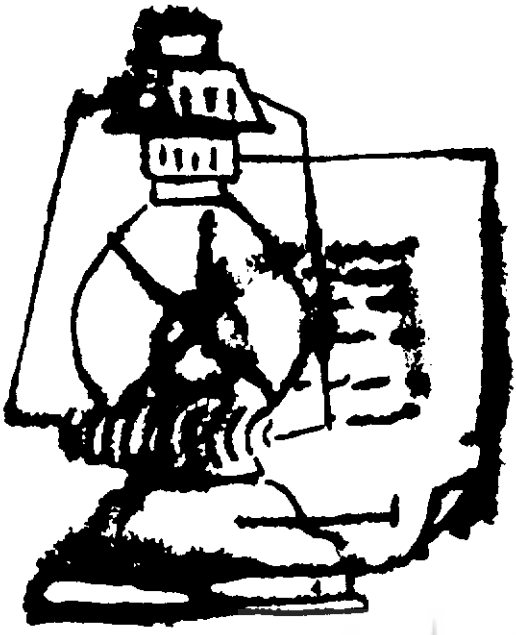
«من یک دفعه دلم خواست اسمش مثل مادرم جمیله باشد، اما مثل مادرم لال نباشد و بتواند حرفش را بدون اشاره بزند و من اگر دل و گرده «مرید خان» را داشتم، حتماً عاشقش می‌شدم (...)

بعد که چشم‌هایم افتاد به جمیله، دیدم دارد می‌لرزد. شاید جمیله دلش نمی‌خواست که مرا ببرند و او توی کاروان‌سرا تنها بماند. (..)[۲]

در این صحنه، راوی ـ شخصیت (سهراب) با این که اسم دختر را نمی‌داند، ولی او را «جمیله» می‌نامد؛ یعنی به اسم مادرش. در آفتاب و در دو خرمای نارس، مادر، دختر، انگشتر عتیقه و سکه «حضرت مریم طلایی» در تخیل شخصیت‌های پسر این دو داستان، با یکدیگر پیوند خورده‌اند. به عنوان نمونه، در آفتاب، سهراب به آفتاب می‌گوید که این سکه «حضرت مریم طلایی» را ابتدا می‌خواست به مادرش بدهد، ولی حالا قصد دارد که

---

۱. خدای روزهای بارانی، داستان آفتاب، ص ۷۲.
۲. عموزاده خلیلی، فریدون: مجموعه داستان دو خرمای نارس، داستان غربتی، کتاب‌های بنفشه (انتشارات قدیانی)، ۱۳۷۴، ص‌ص ۳۴، ۳۵، ۳۶.



آن را به او، یعنی آفتاب بدهد که در این حالت، پیوند مادر و دختر و سکه، به خوبی نمایان می‌شود.

سوء تفاهمی که پیش از این، به آن اشاره شد، نه فقط از طریق «زبان»، بلکه از طریق تصویر زیر هم بیان می‌شود. با مقایسه صحنه «الف» و «ب» با نشانه‌های نمادینی روبه‌رو می‌شویم:

الف)

«پسره اول انگار نفهمید من چی گفتم. بعد یک دفعه جوری نگاهم کرد که من باز از نگاهش ترسیدم. بعد آمد جلوتر و محکم زد زیر دستم و دوتومنی پرت شد آن ور و هی قل خورد و هی خورشید روی لبه‌اش چرخید و چرخید تا رفت کنار دیوار، زیر سایه آجرها و خورشید روی لبه دوتومنی یک دفعه گم شد و من، نگاهم برگشت و دوباره افتاد روی صورت پسره که خط خطی‌های کم‌رنگ داشت. انگار هی صورتش زخم شده بود و هی روی زخم‌ها باز زخم شده بود و بعد خوب شده بود. خواستم از چشم‌هایش که سرخ بود و از صورتش که خط خطی‌های کم‌رنگ داشت، فرار کنم، اما پاهایم انگار مال خودم نبودند، انگار خواب‌شان برده بود، ولی دست‌هایم هنوز مال خودم بودند و بزرگ شده بودند. گرفتم جلو چشم‌هایم تا دیگر نترسم. اما باز می‌ترسیدم. چون می‌دانستم پسره هنوز همان جا ایستاده و دارد با همان چشم‌های سرخ شده‌اش نگاهم می‌کند.»

ب)

«(...) می‌خواستم یک بار دیگر سهراب را نگاه کنم. نگاه کردم، اما دیگر سهراب توی کوچه نبود. هیشکی نبود. مردها هم نبودند. پاسبانه هم نبود. کوچه خلوت بود. مثل اول صبح‌ها... و من یاد طلای حضرت مریم افتادم که کف دستم عرق کرده بود. پشتش را نگاه کردم، طرف حضرت مریم‌اش را نگاه کردم، عکس آفتاب توی دلش افتاده بود و صورت من که روی عکس حضرت مریم افتاده بود، دیگر خط خطی نبود.»[۱]

با مقایسه صحنه (الف) و صحنه (ب) می‌توان گفت که برطرف شدن سوء تفاهم بین سهراب و آفتاب، همراه با از بین رفتن «خط خوردگی‌ها» است. در صحنه (ب) «خط خوردگی‌ها» روی سکه «حضرت مریم طلایی» کاملاً از بین رفته است. درست در این حالت و بر اساس نشانه‌های داستانی، می‌توان حدس زد که دختر، عاشق سهراب شده است. وانگهی، در صحنه (ب)، برخلاف صحنه (الف)، نوعی «خواستن» از طرف آفتاب وجود دارد: اگر آفتاب در صحنه (الف) «نمی‌خواست» سهراب را نگاه کند، در صحنه (ب) «می‌خواهد» به سهراب نگاه کند.

در صحنه «الف» خورشید «هی قل خورد و هی قل خورد» تا این که ناپدید شد، اما در صحنه «ب» عکس آفتاب (خورشید) ناپدید نمی‌شود، بلکه این بار توی دل مریمی می‌افتد. سپس، عکس آفتاب (دختر) روی عکس حضرت مریم می‌افتد و این عکس حضرت مریم، همان است که سهراب

۱. خدای روزهای بارانی و دو داستان دیگر، داستان آفتاب، ص ۷۴.

می‌خواست به مادرش بدهد. از این‌جا به بعد، دیگر این عکس «خط خطی» نیست و دیگر سوء تفاهمی وجود ندارد.

این پیوند شخصیت‌های داستانی با اشیا را گسترش می‌دهیم و می‌کوشیم بین این سکه مریمی و دمپایی، رابطه‌ای برقرار کنیم. با ارتباط برقرار شدن بین این دو شئ (بین سکه مریمی و دمپایی) می‌توان حدس زد که ارتباطی عاطفی بین سهراب و آفتاب انجام گرفته است. در حقیقت، وقتی داستان آفتاب آغاز می‌شود، ارتباطی عاطفی بین دختر و پسر وجود ندارد؛ یعنی حداقل از طرف دختر (آفتاب)، ولی در آخر داستان، این ارتباط شکل می‌گیرد. مقایسه صحنه «ج» و «د»، این موضوع را نشان می‌دهد:

ج) صحنه‌ای از ابتدای داستان:

«ایستاده بود جلو ما و زل‌زل نگاه‌مان می‌کرد. سایه‌اش باریک و دراز بود و روی زمین راه کشیده بود و درست آمده بود جلو پاهای من.»(۱)

د) صحنه‌ای از انتهای داستان:

«من هم نمی‌دانم چرا یک دفعه چشم‌هایم تار شد. دیگر نمی‌توانستم ببینم. چشم‌هایم را پایین انداختم و به کفش‌هایم نگاه کردم که هنوز سبز بود، اما یک کم پررنگ شده بود و آن گل قرمز روی دمپایی راستم، داشت هی بزرگ و بزرگ و بزرگ‌تر می‌شد و تمام پاهایم را می‌پوشاند. بعد دیگر هیچ صدایی نشنیدم و پاهایم آن قدر خواب‌شان می‌آمد که زانوهایم یک‌دفعه تا شد و من همان جا کنار دیوار، روی زمین نشستم. بعد صدای پا شنیدم. صدای پای پوتین بود. صدای پای سهراب هم بود. سرم را بالا آوردم. پاسبانه دست سهراب را گرفته بود داشت می‌آوردش طرف کوچه (...)

به چشم‌های سهراب نگاه کردم، گریه نکرده بود، اما لب پایینی‌اش خونی بود. خیال کردم مرا که ببیند، چشم‌هایش را می‌اندازد پایین و خجالت می‌کشد، اما نینداخت. باز داشت مثل همان موقع زل زل نگاهم می‌کرد. پاسبانه نگذاشت نگاه کند. دستش را کشید و برد توی کوچه. اما سایه سهراب باز آمد طرف من و افتاد روی دمپایی‌های من و کج شد و شکست و رفت دنبال سهراب. و من فهمیدم دیگر نباید بروم دنبالش. دیگر نرفتم دنبالش. دیگر نگاهش هم نکردم. دیگر به دمپایی‌های سبزم هم نگاه نکردم. دیگر به گل قرمزی هم که روی دمپایی راستم بود، نگاه نکردم. دیگر باز پاهایم خواب رفته بودند و دیگر دست‌هایم داشت خواب‌شان می‌برد و چشم‌هایم خواب‌شان برده بود، اما نمی‌خواستم بخوابم. می‌خواستم یک بار دیگر سهراب را نگاه کنم. نگاه کردم، اما دیگر سهراب توی کوچه نبود. هیشکی نبود. مردها هم نبودند. پاسبانه هم نبود. کوچه خلوت بود. مثل اول صبح‌ها... و من یاد طلای حضرت مریم افتادم که کف دستم عرق کرده بود. پشتش را نگاه کردم، طرف حضرت مریم‌اش را نگاه کردم، عکس آفتاب توی دلش افتاده بود و صورت من که روی عکس حضرت مریم افتاده بود، دیگر خط خطی نبود.»(۲)

در صحنه «د» «نگاه» دختر روی دمپایی است، سایه سهراب روی دمپایی می‌افتد، گل سرخ روی دمپایی بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود، نگاه آفتاب روی مریمی می‌افتد، عکس آفتاب در دل مریمی می‌افتد. در واقع، در این صحنه پیوند از طریق سایه سهراب با دمپایی صورت می‌گیرد. اما در صحنه «ج» سایه سهراب با آفتاب تماس برقرار نمی‌کند. در صحنه «د» سایه دقیقاً روی دمپایی‌های آفتاب می‌افتد؛ همان دمپایی‌هایی که آفتاب می‌گفت که آن‌ها را «دوست» دارد:

«(...) قیافه‌اش اصلاً مثل دزدها نبود. من اول ندیدمش. یعنی جرأت نکردم نگاهش کنم. چشمم را پایین انداختم و به دمپایی پلاستیکی‌ام نگاه کردم که سبز بود و روی یک لنگه‌اش یک گل قرمز داشت

---

۱. همان، ص ۷۱.
۲. همان، ص‌ص ۸۵ و ۸۶.

و مادرم تازه گیرشان آورده بود و من دوست‌شان داشتم و هر وقت که نمی‌توانستم به بالا نگاه کنم، به دمپایی‌هایی سبزم نگاه می‌کردم و به گل قرمزی که روی پای راستم بود و توی این جور موقع‌ها اصلاً صدایی نمی‌شنیدم؛ فقط بعضی از صداها را می‌شنیدم و بعضی از موقع‌ها که دلم نمی‌خواست هیچ صدایی بشنوم، باز صدا می‌شنیدم و حرصم درمی‌آمد...»[۱]

وانگهی، در صحنه «د»، این گل سرخ روی دمپایی «هی بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود» تا این که همه دمپایی را می‌گیرد. با بزرگ شدن گل سرخ روی دمپایی، گل سرخ، از یک شئ معمولی، به یک تصویر تبدیل می‌شود که دارای بار معنایی است.

یگانگی بین دمپایی و سکه مریمی، سهراب و آفتاب از طریق تصویر مادر انجام می‌گیرد. می‌توان تصویر «مادر» را همچون حلقه‌ای در نظر گرفت که پیونددهنده این دو زنجیر است:

۱. این دمپایی را «مادر» آفتاب به آفتاب داده است؛ یعنی این که سهراب، سکه مریمی را برای مادرش نگه داشته بود و می‌دهد به آفتاب.

۲. آفتاب، دمپایی‌ها را از مادرش گرفته و آن‌ها را دوست داشت که سایه سهراب روی آن می‌افتد. وقتی این پیوند بین سهراب و آفتاب صورت می‌گیرد، آن وقت در دو خرمای نارس، سهراب آرزو می‌کند که با «جمیله» ازدواج کند.

## نتیجه

چه نتیجه‌ای از این مقاله می‌توان گرفت؟ در بخش اندیشه‌شناسی، با اندیشه‌های شخصیت‌های داستانی آشنا شدیم. دیدیم که شخصیت‌های داستانی عموزاده، بیشتر از این که جنگجو باشند، شخصیت‌هایی صلح‌طلب و آرام هستند. آن‌ها تمام انرژی خود را صرف می‌کنند تا به هدف خود برسند. از دنیای خارجی جدا می‌شوند و به درون خود فرو می‌روند تا بتوانند خود را روی هدف متمرکز کنند، ولی این درون رفتن آن‌ها به معنای جدایی از دنیای بیرون نیست، بلکه آن‌ها از آن‌چه در بیرون می‌گذرد، کاملا آگاه و هوشیار هستند. صبور بودن، ویژگی دیگر این شخصیت‌های داستانی است. آن‌ها برای ارتباط برقرار کردن با دیگران، به «زبان» احتیاجی ندارند؛ زیرا «نگاه» به راحتی همه چیز را برای آن‌ها می‌گوید.

در بخش بررسی ساختاری، ساختار داستان‌های عموزاده بررسی شد، بعضی از آن‌ها دارای ساختاری کامل بودند که ویژگی روایت بودن را به خود اختصاص می‌دادند و بعضی دیگر ساختاری ناکامل داشتند. به نظر نگارنده، آن سوی صنوبرها و پدربزرگ، ساختاری بسیار قوی دارند. اندیشه‌ها و درونمایه‌های تخیلی نویسنده در این ساختارها، زیبایی خاص پیدا کرده است.

در بخش تخیل‌شناسی، حرکت تخیلی شخصیت‌های عموزاده، مورد تحلیل واقع شد. تخیلات شخصیت‌هایش، بر محور بالا و پایین استوار است و تصاویر دیگری از تضاد این دو پدید می‌آید. وانگهی، موضوع‌های تخیلی این شخصیت‌ها، موضوع‌هایی هستند که الهام گرفته از فرهنگ ایران است. البته، در آن سوی صنوبرها، گویی تخیل فضا و مکان، همان تأثیر تخیل فضا و مکان دیگر قصه‌های عموزاده را ندارد. شاید بتوان گفت که از عمق او بیرون نمی‌آید. صحنه مربوط به داستان هیزم، چنان صحنه پردازی شده است که گویی انسان در همان کویر سرد زندگی می‌کند. «زوزه باد» در تمام طول داستان، همراه خواننده است. آن سوی صنوبرها، با ساختاری محکم، دارای تخیلی بکر نیست. تصاویر ظاهراً زیبایی که از طلوع خورشید در قطب می‌آورد، با این پرسش روبه‌رو است: آیا در قطب، زمان طلوع و غروب خورشید، با ایران یکسان است؟ آیا در قطب، شش

---

۱. همان، ص ۷۷.

ماه روز نیست و شش ماه شب؟

تصویرهای عموزاده، بکر هستند، ولی گاهی اتحاد تصویری آن‌ها از میان می‌رود. رنگ‌ها گاهی خواننده را به اشتباه می‌اندازند.

سعی نگارنده، ارائه کاری علمی به خوانندگان عزیز، مخصوصاً دانشجویان رشته‌های ادبی بود. به همین دلیل، سعی شد از منظری بیرونی به داستان‌ها نگاه شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی