تخیل، روایت و شکل‌شناسی در آثار داوود غفارزادگان

دکتر علی عباسی

برای نزدیک کردن زبان عادی به زبانی ادبی، شگردهای گوناگونی وجود دارد. یکی از این شگردها تأثیرگذاری بر خواننده یا مخاطب است. برای تأثیرپذیر کردن خواننده یا مخاطب، باید زبان را عاطفی کرد. بدین منظور، تصاویر ادبی که از تخیل نویسنده سرچشمه می‌گیرد، بهترین وسیله است. اما این تصاویر ادبی، اگر در شکلی درست و در نوع ادبی مربوط به خود ریخته نشود، به زیبایی کار هنری آسیب می‌رساند. داوود غفارزادگان، از جمله نویسندگانی است که تخیلات خاص خود را دارد و اگر بخواهیم تخیلات او را مورد ارزیابی قرار دهیم، می‌توان گفت که تصاویر زیبایی در آثار او دیده می‌شود؛ تصاویری که غالباً در آن‌ها وحدت وجود دارد. اگر این تصاویر، در شکلی نامتناسب ریخته شود، به زیبایی این تصاویر و وحدت آن‌ها آسیب می‌رسد. البته، بیشتر از این که به زیبایی این تصاویر و تخیلات ادبی آسیب برسد، به شکل خود قصه ضربه وارد می‌شود. در حقیقت، اساس هر ساختاری بر تعادل و هماهنگی بنا شده است. در ادبیات و به طور کلی در هنر، ارزش‌های زیبایی‌شناختی، در وحدت با هم نشان داده می‌شود. به این دلیل، همیشه پیوندی بین ارزش‌های زیبایی‌شناختی و ارزش‌های ساختاری وجود دارد. وانگهی، همان طور که اشاره شد، تصویرهای هنری باید در یک چارچوب مشخص ارائه شود؛ چرا که در هر چارچوب، نظم و هماهنگی وجود دارد. داستان، آفرینشی است که در آن قوانین مخصوص به خود وجود دارد و در هنگام آفرینش داستان، هر نویسنده‌ای از این قوانین سود می‌برد. به همین سبب، در این مقاله می‌کوشیم آثار داوود غفارزادگان را از منظر تخیلی، روایتی و شکلی مورد نقد و بررسی قرار دهیم. بدین منظور، در بخش اول به تخیلات شخصیت‌های داستانی داوود غفارزادگان می‌پردازیم. آن گاه به داستان «ما سه نفر هستیم»، از منظر روایت‌شناسی نگاه خواهیم کرد و در آخر، شکل داستانی «سنگ‌اندازان غار کبود» را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

تخیل‌شناسی

تخیل در آثار داوود غفارزادگان، عنصر بسیار فعالی است. تخیلات شخصیت‌های داستانی او از ویژگی خاصی برخوردار است. بیشتر تصاویر تخیلی این شخصیت‌ها، از نوع تصاویر ترسناک

محسوب می‌شود. واژگانی مانند نور و روشنایی و...به‌ندرت در آثار او به‌کار می‌رود. به‌عکس، کلماتی چون مرگ، ترس، وحشت، خون، جنازه، گورکن و...به فراوانی در آثار او یافت می‌شود. اما از میان این واژگان، دو واژه بیشتر از دیگر واژگان تکرار می‌شود: «مرگ» و «ترس». این دو واژه غالباً با یکدیگر تداعی می‌شوند و در بیشتر آثار غفارزادگان به چشم می‌خورند:

«اگر شانس می‌آورد، تیر می‌خورد به قلب یا پیشانی‌اش. یا ترکشی پرا و سوزان، در دم، گردنش را می‌پراند و او چند قدم بیشتر نمی‌دوید. در مقابل چشمان هنوز باز و حیرت‌زدهٔ سرافتاده، فوران هر دم فزایندهٔ خون از گلوش می‌جهید بیرون. [...] و هول مرگ در چهره سنگ می‌شد و خاک از میان لب‌های نیمه‌باز، دهان خاموش را پر می‌کرد و تن، با فاصلهٔ کمی از سر جدا شده، می‌افتاد زمین.»(۱)

«زردی این پیشاب‌ها از هول مرگ است تا چیز دیگر.»(۲)

دو صحنهٔ بالا به خوبی تداعی واژهٔ ترس و مرگ را («هول مرگ») نشان می‌دهد. در حقیقت، در تخیل شخصیت‌های داستانی غفارزادگان، مرگ همیشه حضور خود را نشان می‌دهد. آن‌ها به‌هر جا می‌روند و به هر چه می‌رسند، «سایهٔ مرگ» را می‌بینند. مرگ برای آن‌ها «نقطهٔ اول و آخر» هر چیزی است:

«به هر چه می‌رسید، سایهٔ مرگ را می‌دید و حالا شده بود نقطهٔ اول و آخرش. [...] و دشت هم‌چنان تیرگی مرگ‌اندود را داشت.»(۳)

در تخیل این شخصیت‌ها مرگ چون حیوانی است که در کمین آن‌ها نشسته است:

«[...] اما او نمی‌دانست و مرگ در کمینش بود. مرگی که فقط مال او بود و نه دیگری.»(۴)

«دیگران چطور ترس‌شان را قورت می‌دادند. تنها لحظهٔ مرگ بود که چهرهٔ واقعی‌شان رو می‌شد. [...] اما ملجایی نمی‌یافتند و مثل شکاری که در پنجه مرگ افتاده باشد، در سرزمینی بیگانه، له و لورده می‌شدند.»(۵)

مرگ تمام حواس و تخیل شخصیت‌های داستانی را به خود مشغول می‌کند و آن گاه به «عادت» تبدیل می‌شود. در تخیل این شخصیت‌های داستانی، مرگ هم‌چون مالیخولیا، آن‌ها را در برمی‌گیرد و تمام فکر آن‌ها را به خود مشغول می‌کند. آن‌ها به هر کجا روند، مدام «پژواک قهار قهقه مرگ» را در گوش خود می‌شنوند:

«حواسش فقط به مرگ بود ـ عادتش شده بود ـ و اگر از ستوان خجالت نمی‌کشید، همهٔ آهن‌پاره‌هایی‌را که‌بارش‌کرده‌بودند،می‌انداخت زمین و انگشت‌ها را می‌تپاند توی گوش‌ها که پژواک‌قهارقهقه‌مرگ‌راازته‌دره‌نشنود.»(۶)

حضور مرگ، در خودآگاهی این شخصیت‌های داستانی، ترس را در عمق وجود آن‌ها زنده می‌کند. در درون این شخصیت‌ها «همیشه یک اضطراب دائمی و کاهنده» در جریان است.(۷) «ترس، مثل گرگی گرسنه از توی تاریکی به طرف»(۸) شخصیت داستانی «هجوم»(۹) می‌آورد. این شخصیت‌ها «مثل پرنده‌ای که در زیر نگاه مار کرخت می‌شود»(۱۰)، از ترس «فلج» می‌شوند. همیشه «موجی از ترس»(۱۱) در شخصیت‌های داستانی غفارزادگان دیده می‌شود. ترس به «دل»(۱۲) و «جان»(۱۳) آن‌ها می‌ریزد و برای این که

---

۱. داوود غفارزادگان، **فال خون**، انتشارات قدیانی، چاپ دوم ۱۳۷۶، ص. ۱۶.
۲. همان ص. ۲۶.
۳. همان ص. ۳۱.
۴. همان، ص. ۱۵.
۵. همان، ص. ۲۰.
۶. همان، ص ۶.
۷. همان ص ص. ۸-۹.
۸. داوود غفارزادگان، **سنگ‌اندازان غار کبود**، جلد اول، انتشارات سوره، ص. ۱۱۲.
۹. همان ص. ۱۱۲.
۱۰. همان ص. ۴۲.
۱۱. داوود غفارزادگان، **ما سه نفر هستیم، داستان آشوب**، انتشارات آرمین، چاپ اول ۱۳۷۳، ص. ۴۷.
۱۲. **سنگ‌اندازان غار کبود** جلد اول، ص. ۱۲۶.
۱۳. **سنگ‌اندازان غار کبود** جلد اول، ۶۴ و ۱۴۰. ـ داوود غفارزادگان، **سایه‌ها و شب دراز**، انتشارات مدرسه، چاپ اول ۱۳۷۳. ص.ص. ۲۷ و ۵۰.

تخیل در آثار داوود غفارزادگان، عنصر بسیار فعالی است. تخیلات شخصیت‌های داستانی او از ویژگی خاصی برخوردار است. بیشتر تصاویر تخیلی این شخصیت‌ها، از نوع تصاویر ترسناک محسوب می‌شود.

از «ترس فلج»[۱] نشوند، «داد و هوار» می‌کنند. با وجود این، همیشه «ترس و دلهره تو دل»[۲] آن‌ها باقی می‌ماند و نفس آن‌ها همیشه «آلوده به ترس»[۳] است. ترس آن‌چنان در آن‌ها رخنه می‌کند که «تمام وجود[شان]»[۴] را می‌گیرد. ترس آن‌ها را «دیوانه»[۵] می‌کند. این شخصیت‌های داستانی، «بیشتر از ترس می‌لرزند تا از سرما.»[۶]

در واقع، در کم‌تر اثری از آثار داوود غفارزادگان می‌توان حضور ترس را نادیده گرفت. ترس از مرگ، باعث می‌شود که یک‌سری تصاویر ترسناک، در خودآگاهی این شخصیت‌ها ظاهر شود. این ترس به صورت‌های گوناگون به نمایش گذاشته می‌شود: (۱) گاهی با بیان عبارتی (۲) گاهی با حرکات بدن و (۳) گاهی با تصاویر تخیلی. تصاویر تخیلیِ‌ترس، در آثار غفارزادگان، بیشتر روی دو نوع از نمادها دیده می‌شود: نمادهای «ریخت تاریکی» و نمادهای «ریخت حیوانی». وانگهی، نمادهای «ریخت سقوطی» هم به‌ندرت در آثار او دیده می‌شوند. معمولاً وقتی تصاویر ترسناک، در خودآگاهی شخصیت‌های داستانی داوود غفارزادگان ظاهر می‌شوند، نشانه ترس هستند و این ترس، در آخرین تحلیل، نشانه ترس از مرگ است.

به طور کلی، کهن الگوی حیوانی در تخیل شخصیت‌های داستانی داوود غفارزادگان، دارای هر دو ارزشگذاری مثبت و منفی است. برای نمونه، از حیوانات با ارزشگذاری مثبت، می‌توان از کفتر و اسب نام برد. البته، این دو حیوان بار نمادین نیز دارند. کفتر با پاکی و شهید شدن[۷] در ارتباط است و اسب با عمل جنسی[۸]. از حیوانات با ارزشگذاری منفی، می‌توان از گرگ و موش نام برد (البته در این مقاله کوتاه، فقط از حیوانات با ارزشگذاری منفی صحبت خواهد شد).

تصاویر حیوانی با ارزشگذاری منفی، به صور گوناگون در تخیل شخصیت‌های داستانی نمایان می‌شوند. آن‌ها گاه به صورت تصویر طبیعی و کامل حیوان (گرگ و موش) ظاهر می‌شوند:

«یک لحظه فکر کرد که بازرس به هیأت گرگ درآمده و او را از هم خواهد درید.»[۹]

و گاه قسمتی از بدن حیوان، در خودآگاهی شخصیت‌های داستانی، ظهور پیدا می‌کند. مثلاً در صحنهٔ زیر، قسمتی از بدن حیوان («چنگال‌ها») در تخیل شخصیت داستانی ظاهر شده:

«دوباره درد اسیرم می‌کند. تو چنگال‌هاش فشارم می‌دهد.»[۱۰]

در صحنهٔ بالا «درد» به حیوانی تشبیه شده است که قهرمان داستان را در خود می‌فشرد. در تخیل شخصیت‌های داستانی غفارزادگان، غالباً حیوانات موذی چون کرم، مگس، هزارپا، مور، ملخ و موش نسبت به دیگر حیوانات بیشتر دیده می‌شوند. در این صورت، این حیوانات موذی در خودآگاهی شخصیت‌های داستانی، به صورت منفی ارزشگذاری می‌شوند. شخصیت‌های داستانی غفارزادگان، از این موجودات موذی «می‌ترسند».

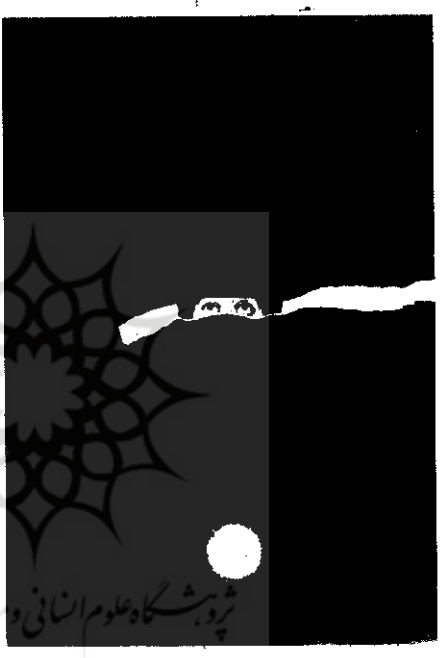
---

۱. **ما سه نفر هستیم، داستان آشوب**، ص. ۵۰.
۲. **سایه‌ها و شب دراز**، ص. ۲۷.
۳. **ما سه نفر هستیم**، ص. ۹.
۴. همان ص. ۱۰.
۵. **سنگ‌اندازان غار کبود**، جلد اول، ص. ۱۱۳.
۶. همان ص. ۱۳۴.
۷. مراجعه شود به داستان «سنگ‌اندازان غار کبود».
۸. مراجعه شود به داستان «بی‌سوار»، از مجموعه داستان‌های «راز قتل آقا میر».
۹. **ما سه نفر هستیم، داستان سگ** ص. ۳۸.
۱۰. **سایه‌ها و شب دراز**، ص. ۱۲۶.

این حیوانات «حس بدی» را در آن‌ها زنده می‌کنند:

«لیلا پیش ما بود. ایستاده بود کنار. از کرم‌ها می‌ترسید.»(۱)

«[...] تمام این سرزندگی و شور و حیات، چند صباحی نمی‌پاید که به گوشتی سرد و متعفن بدل می‌زند و هر چه مور و ملخ است، دور خود جمع می‌کند.»(۲)



«کنار قبر پدر می‌نشینم. [...] فکر می‌کنم حالا آن زیر سرفه نمی‌کند. بعد فکر می‌کنم کرم‌ها گوشت‌هایش را خورده‌اند. پشتم تیر می‌کشد...»(۳)

«آب دهان دختره می‌ریزد پشت گردنم. بعد راه می‌کشد تو تنم. انگار هزار پا رو پوستم راه می‌رود. عق می‌زنم... راه‌حمام‌تمامی ندارد.»(۴)

این موجودات موذی، در پیوند مستقیم با مرگ و ترس هستند. در صحنهٔ زیر، پیوند «زوزه»، «نعش»، «مورچه»، «سیاهی» و «خون» را می‌توان مشاهده کرد. وانگهی، این صحنه حس بسیار بدی را به خواننده منتقل می‌کند:

«همه صدای زوزه مانند سپور را از پشت در شنیده بودند و می‌گفتند که سه روز است کسی آقا میر را ندیده. [...]

نعش سپور با دهن کف کرده افتاده بود روی پله‌های هشتی و مورچه‌ها در خط مستقیم سرخی، ریسه بودند به طرف کنج دیوار. گربه سیاهه نشسته بود لب بام و حیاط را نگاه می‌کرد.

بو آن‌قدر شدید بود که من دل آشوب شدم و نرفتم تو، اما می‌گویند چنگالک دهن مورچه‌ها تکه‌های چرب و سفید مغز آقا میر بوده که می‌برده‌اند. مأمورهای برزن، دستمال بر صورت، رد مورچه‌ها را گرفته و رسیده بودند به صندوقخانهٔ پشت تالار. نقل می‌کنند منظرهٔ فجیعی بوده. بالش ترکیده و پرهای لب سوختهٔ خون‌آلود چسبیده بوده به پرده‌های ترمه و مجری‌های عاج‌کوب.»(۵)

در صحنهٔ زیر می‌توان پیوند مگس، کلاغ و زوزهٔ سگ را با «جنازه» دید. وانگهی، عنصر خورشید، در ارتباط مستقیم با این حیوانات قرار گرفته است. در واقع، خورشید با مرگ مربوط شده است. البته، هر خورشیدی چنین تخیلی را در شخصیت داستانی ایجاد نمی‌کند، بلکه منظور خورشید در حال غروب کردن است. در این حالت، خورشید با مرگ و ترس در پیوند مستقیم قرار می‌گیرد:

«دور و بر جنازه خالی‌ست. فقط مگس است. مگس‌های سبز و درشت...

نشسته‌ام رو به روی جنازه. [...] فقط صدای کلاغ‌های روی دیوار است و صدای زوزه سگ...

---

۱. **ما سه نفر هستیم، داستان گودال**، ص. ۵۵.
۲. **فال خون**، ص. ۶.
۳. **سایه‌ها و شب دراز**، ص. ۶۳.
۴. همان ص. ۹۲.
۵. داوود غفارزادگان، **راز قتل آقا میر**، نشر روزگار، چاپ اول، ۱۳۷۷، ص.ص. ۱۹-۲۰.

حالا آفتاب پایین می‌آید. می‌افتد رو سگ که جان‌می‌کند و رو ننه‌جیگی‌جیگی‌که‌می‌پوسد. گورکن از لب پنجره برمی‌خیزد. کمی بعد، صدای کلنگش از پشت دیوار قبرستان بلند می‌شود. سگ انگار که کلنگ تو دلش فرو رفته باشد، زوزه وحشتناکی می‌کشد.

[...] سرخی آفتاب می‌افتد رو پای کفن پیچ جنازه.»[۱]

«جنازه میان خاک‌ها گم می‌شود. فقط سرش می‌ماند که گورکن، رو آن هم خاک می‌ریزد. نفسش می‌برد، بیل را می‌دهد دستم.

بقیهٔ خاک‌ها را می‌ریزم تو گور. زوزه سگ تو گرگ و میش غروب می‌پیچد.[۲]»

البته گاهی، عنصر خورشید (و نه خورشید در حال غروب) با ترس و چین و «چروک‌ها»ی صورت (در صحنه‌های پایین‌تر مشاهده خواهیم کرد که چگونه ترس از خورده شدن صورت، به وسیله موش‌ها، در تخیل شخصیت‌های داستانی دارای اهمیت است) و با «سوختگی صورت» در پیوند است. در صحنهٔ زیر، صورت شخصیت داستانی و خورشید، با یکدیگر در آینه ادغام می‌شوند و حس ترس را برمی‌انگیزند:

«می‌نشینم رو سنگ قبری. آینه را درمی‌آورم. خورشید از پشت توی آن می‌افتد. چروک‌ها و رد سوختگی‌های صورتم واضح‌تر می‌شود. حالا دیگر قاسم نیستم. به‌ام می‌گویند: قاسم جزغله. آینه را می‌زنم به دیوار. هزار تکه می‌شود و می‌افتد رو خاک‌ها. تو هر تکه‌اش یک آسمان خالی است و وقتی خم می‌شوم، صورتک‌های ترسناک من...»[۳]

ترس از خورده شدن صورت، بارها و بارها در داستان «فال خون» دیده شده است. این ترس در پیوند با تصویر ریخت حیوانی موش قرار دارد. به همین سبب، بر این باور هستیم که از میان تمام حیوانات موذی، موش از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. موش در هر حالتی، حس ترس را در شخصیت داستانی زنده می‌کند و مدام در خواب شخصیت داستانی ظاهر می‌شود:

«انگار خواب می‌بینم. من همیشه خواب می‌بینم. خواب موش‌های...»[۴]

«فقط می‌خواهم بدانم چطور می‌میرم. دلبخواه یا سخت... من از موش‌ها می‌ترسم.

- موش‌ها؟!

- نمی‌خواهم صورتم را از ریخت بیندازند.»[۵]

«نه، نمی‌خواست بمیرد. آن طره، یقین مال یکی بود. [...] نباید می‌گذاشت که موش‌ها صورتش را از ریخت بیندازند. از کجا که این جا هم نباشند. همه جا بودند. زیر گلوله‌های توپ و خمپاره. ولع آدمخواری، ترس از دل‌شان رانده بود. همه جا پرسه می‌زدند و بو می‌کشیدند. با پوزه‌های باریک و دندان‌های سوزنی. هنوز خستگی راه توی تنش بود که دیدشان. فرصت نکرده بود که سر بچرخاند و ببیند کجاست.»[۶]

موش در تخیل شخصیت داستانی «فال خون»، یک موش معمولی نیست. این موش ویژگی‌های دیگری دارد. این موش، انسان را «می‌بلعد». در حقیقت، «این موش‌ها آدمخوارند» و در جست و جوی این هستند تا «صورت» شخصیت داستانی را از شکل بیندازند:

«نه، ترس از مرگ نبود. ترس از نوع زبونانهٔ مردن بود. گوشت دم توپ شدن. کلماتش را درست نمی‌توانست پیدا کند. سقط شدن شاید. بله، همین. حقارت مرگی که تحمیل می‌شود.

---

۱. **سایه‌ها و شب دراز**، ص.ص. ۱۳۹ و ۱۴۱.
۲. همان ص. ۱۴۲.
۳. همان ص. ۱۳۱.
۴. همان. ص. ص. ۱۴-۱۵.
۵. همان ص. ۴۳.
۶. همان. ص. ص. ۱۴-۱۵.

مرگ تمام حواس و تخیل شخصیت‌های داستانی را به خود مشغول می‌کند و آن گاه به «عادت» تبدیل می‌شود. در تخیل این شخصیت‌های داستانی، مرگ هم‌چون مالیخولیا، آن‌ها را در برمی‌گیرد و تمام فکر آن‌ها را به خود مشغول می‌کند.

دست خودش نبود. فکر و ذکرش همیشه این‌ها بود. از روز اولی که به منطقه آورده بودنش... در هور، ترسش بیشتراز موش‌هایی بودکه‌جنازه‌ها را می‌بلعیدند. و کابوس‌ها: می‌دید که در میان نیزار، آب جنازه باد کرده‌اش را آرام جا به جا می‌کند و موش‌های درشت خاکستری، با دندان‌های تیز و دست‌های صورتی کوچک، روی سینه‌اش نشسته و خیس و بد و گندو، گوشتش را می‌جوند. اول دماغ و لالهٔ گوش و گونه‌ها را می‌جویدند و بعد، لب‌ها و زیر گلو و از آن‌جا نقب می‌زدند به درونِ در حال فساد.

هر بار که با قایق از میان نیزار می‌گذشت، جنازه‌ها را در چنان حال و روزی می‌دید. شب از وحشت، در میان کیسه‌خواب که زیپ آن را تا خرخره می‌کشید، تا دم دمای صبح عرق می‌ریخت و جرأت نمی‌کرد سر بیرون بیاورد. بارها حرکت تند موش‌ها را روی برزنت کیسه‌خواب حس کرده و فریادش را در گلو خفه کرده بود.»[۱]

«فکر کرد: هر جایی می‌تواند آخر کار باشد. آن لحظهٔ موعود. و حالا که از دست کابوس موش‌های آدمخوار رها شده، شاید چیزی به مراتب سخت‌تر و سبعانه‌تر در کمینش نشسته.»[۲]

«اولین بار بود که دستش به جنازه‌ای خیس و لزج می‌خورد. تا آن لحظه که از گرما کلافه بود، ناگهان‌سرمای‌چندش‌آوری‌استخوان‌هاش‌را لرزاند. و بویی شنید که تا آن وقت به دماغش نخورده بود. بویی که فکر را سیاه و دهن را پر از زردآب تلخ می‌کرد. با حرکت دادن اولین جنازه، چند موش درشت، شناکنان رفتند میان نی‌ها. و از آن به بعد، کابوس موش‌ها شروع شد. موش‌هایی که گوشت آدم را با ولع می‌خوردند و هر روز پروارتر می‌شدند. موش‌های چاق و چله؛ موش‌های خیس خاکستری، با پوزه‌های باریکِ همیشه جنبان...»[۳]

در سه صحنهٔ بالا، موش در ارتباط با مرگ، ترس، بوی بد، فساد، کابوس است. وانگهی، در تخیل این شخصیت‌های داستانی، ماهی هم در پیوند با مرگ و موش و ترس قرار می‌گیرد:

«اولین آب‌راه را که پیچیدند، جسدهای متورم و سیاه رفقاشان را دیدند که موش‌ها و ماهی‌ها قسمتی از آن‌ها را خورده بودند. رشته‌های باریک و مواج عصب و پی در آب شناور بود و جای خوردگی‌ها، سفیدی دل به همزنی داشت.»[۴]

همان طور که مشاهده شد، تصویر ترسناک کابوس، با تصویر موش (نماد ریخت حیوانی) در ارتباط مستقیم قرار دارد. این نماد ریخت حیوانی، روی نمادهای دیگر، یعنی نمادهای ریخت سقوطی سوار می‌شوند تا ترس شخصیت‌های داستانی را نشان دهند. رشته‌ای که نمادهای ریخت حیوانی و ریخت سقوطی را به هم متصل می‌کند، تصویر کابوس است. در صحنهٔ زیر، کابوس‌های شخصیت داستانی، به صورت «سقوط» نشان داده می‌شود. واژه سقوط، واژه‌ای است که با نمادهای ریخت حیوانی در پیوند است (به دو تصویر بالاتر مراجعه شود):

---

۱. **سایه‌ها و شب دراز**، ص ص. ۹-۱۰.
۲. همان ص. ۱۱.
۳. همان. ص. ۱۳.
۴. همان ص. ۱۲.

«از کنار برگ‌های خشک برخاست. گفت: تو این‌برف‌و سرما موش از کجا پیدا می‌شود؟ احساس سبکی کرد و شادمانه روی برگ‌ها دوید. بالای تخته سنگ بزرگی‌ایستاد و در زیر هیبت وهم‌آور کوه‌ها، به خواب‌هاش فکر کرد. چرا همیشه کابوس‌هاش پر از افتادن‌های بی‌انتها بود؟»(۱)

در واقع، در تخیل شخصیت‌های داستانی غفارزادگان مرگ، سقوط، ترس، سرعت زیاد («سرسام‌آور») و حس گیجی با یکدیگر در پیوند هستند. شخصیت‌های داستانی غفارزادگان، از بلندی می«ترسند»:

«پشت سر را نگاه می‌کرد، پاهاش می‌لرزید و می‌دید مرگ این جا سرسام‌آور است: سرگیجه، خشکی دهن و عرق سردی که بر تیرهٔ پشت می‌نشیند.»(۲)

«هرچه‌بالاترمی‌رفت.راه‌سخت‌تر می‌شد.روی برف‌ها سر می‌خورد و نیم نگاهی که به پشت سر می‌انداخت، بند جگرش می‌لرزید.»(۳)

«شاید چون خودش از بلندی می‌ترسید [...]»(۴)

«چقدر از پرت شدن می‌ترسید. ترسش بیش از اندازه و غیرطبیعی بود.»(۵)

این عنصر ترس، در تصاویر ریخت سقوطی و ریخت حیوانی متوقف نمی‌شود، بلکه امتداد می‌یابد و با تصاویر ریخت تاریکی پیوند برقرار می‌کند. در تخیل شخصیت‌های داستانی داوود غفارزادگان، تاریکی نماد است. تاریکی با «ترس»، «حیوان»، «خون»، «کابوس» «وحشت»، «سرما»، «سکوت»، «تنهایی» و با «مرگ» در پیوند است. در حقیقت، این تصاویر «سیاه» نشانه‌ای از اضطراب درونی‌و عمیق شخصیت‌های داستانی غفارزادگان است. تاریکی نماد ترسی اساسی از خطری طبیعی است. «شب» و «تاریکی» در خودآگاهی شخصیت‌های داستانی غفارزادگان، در ارتباط درونی عمیقی هستند:

«چشم‌هایش‌را دوخته بود به تاریکی‌و کولاک بوره‌می‌کشید. اونگاه‌می‌کرد به‌طرف اشباح ناپیدا، می‌غرمبید و ما می‌ترسیدیم در را باز کنیم بیاید تو. [...] شب‌ها هر چند بروز نمی‌دادیم، می‌ترسیدیم.»(۶)

در این شب‌های ترسناک، عنصر باد و بوران هم با اشباح پیوند برقرار می‌کنند و در دل شخصیت‌ها ترس می‌ریزند. در حقیقت، در تخیل شخصیت‌های داستانی غفارزادگان، «شب» با صدای نفس‌های سنگینش از راه می‌رسد:

«باز صدا می‌آید: صدای ناله، صدای گریه، از توی حیاط و از پشت شیشه‌های تاریکی که سایه‌های لرزان درختان رو آن‌ها افتاده.

بلند می‌شوم و می‌نشینم. لحظه‌ای می‌گذرد. صدای نفس‌های سنگین شب می‌آید.»(۷)

آن گاه، ترس خود را چون گرگی گرسنه، از دل تاریکی به بیرون می‌اندازد تا به شخصیت داستانی هجوم آورد:

«وقتی ایستاد، فهمید چه قدر سردش است و یک‌دفعه، ترس، مثل گرگی گرسنه، از توی تاریکی هجوم آورد به طرفش. [...] کولاک آدم را گیج و گول می‌کند. دور و بر را نگاه کرد. جز بوران و تاریکی ندید.»(۸)

در این شب‌های تاریک، گوش شخصیت‌های داستانی، از «پارس سگ و زوزه باد» پر می‌شود. «سایه‌ها» از دل تاریکی بیرون می‌آیند تا هر چه را که‌می‌بینند،باخودببرندو آن‌گاه‌دردل‌شخصیت‌های داستانی ترس برانگیزند تا پاهای آن‌ها بلرزد:

---

۱. **سایه‌ها و شب دراز**، ص. ص. ۱۰-۱۱.
۲. همان ص. ۵.
۳. همان ص. ۶.
۴. همان.
۵. همان ص. ۱۳.
۶. **ما سه نفر هستیم**، ص. ۱۰.
۷. **سایه‌ها و شب دراز**، ص. ص. ۴۲-۴۳.
۸. **سنگ‌اندازان غار کبود**، جلد اول، ص. ۱۱۲.

«ما در حالی شام خوردیم که گوش‌هامان پر از پارس سگ و زوزهٔ باد بود. نصف‌شب، سگ هنوز پارس می‌کرد و هر لحظه بر شدت صداش افزوده می‌شد و حالا طوری شده بود که گاه وسط پارس کردن‌ها به خرخر می‌افتاد و صداش یک لحظه می‌برید و دوباره شدت می‌گرفت. [...] چند تا سایه بودند، سیاه و توی کولاک می‌جنبیدند. بعد دیدیم از سگ درشت‌ترند، قد کره‌الاغ و توی برف‌ها ایستاده‌اند. یکی خپ کرده، دیگری می‌آید جلو و سومی طرف دیگر، با دهان باز ایستاده له‌له می‌زند. خیال کردیم سگ گله‌اند و کولاک مست‌شان کرده. بعد برق چشم‌هاشان را دیدیم و زانوهامان لرزید. از سه طرف سگ را دور کرده بودند و سگ در را چنگ می‌زد و تو صداش چیزی بود که آزارمان می‌داد.»(۱)

عباس، شخصیت داستانی «سایه‌ها و شب دراز»، از تنهایی و تاریکی وحشت دارد:

«اما به روی خودم نمی‌آورم. نمی‌خواهم بفهمد که چقدر از تنهایی و شب و خانهٔ پرت کنار قبرستان وحشت دارم.»(۲)

«زن، دخترک مو بلند سرخ‌دستی می‌شد که از تاریکی و تنهایی می‌ترسید [...]»(۳)

عباس خود را در درون تاریکی می‌بیند. او سعی می‌کند که خود را از دیواره‌های لیز این تاریکی بالا بکشد:

«درون تاریکی‌ام. انگار ته چاه. کسی صدام می‌کند. از تو چاه خودم را بالا می‌کشم. اسمم را می‌خوانند. چنگ می‌اندازم به دیوارهٔ لیز تاریکی. خودم را بالاتر می‌کشم.»(۴)

شخصیت‌های داستانی، در دل تاریکی فرو می‌روند و سنگینی تاریکی را حس می‌کنند. تاریکی، هم‌چون حیوانی تخیل می‌شود که روی شخصیت‌های داستانی چنبره می‌زند. این حس سنگینی، همراه با حس سوزش، شخصیت‌های داستانی را همراهی می‌کند:

«دوباره در تاریکی فرو می‌روم. تاریکی سنگین‌تر می‌شود. رو سینه‌ام چنبره می‌زند. دست‌هام را مشت می‌کنم. پوست دستم جر می‌خورد. [...]

[...] اما نه... می‌سوزم. می‌افتم تو قیر... قیر مذاب... همه جا تاریک می‌شود. تاریک تاریک. همه جا فریاد می‌شود. تنم زق‌زق می‌کند. مغزم انگار درون سرم می‌جوشد. سرم انگار باد می‌کند و همه جا را پر می‌کند و تاریک می‌کند.»(۵)

«من‌توی‌لاک‌خودم‌بودم‌تا این‌که ماجرای سیگار فروختن آقای بدر، نیشتر به زخم‌هایم زد و آقا میر، مثل بختک، هر شب افتاد روی سینه‌ام. حالاهی‌کابوس‌می‌بینم‌وعذاب‌می‌کشم.»(۶)

(این تصویر کابوس، چه در نمادهای ریخت حیوانی و ریخت سقوطی و چه در نمادهای ریخت تاریکی، بارها نشان داده شده است. این همان رشته‌ای است که این سه نماد را به یکدیگر متصل می‌کند.)

اما شخصیت‌های داستانی غفارزادگان، اجازه نمی‌دهند که ترس و مرگ، آن‌ها را در چنگال خود بگیرد. آن‌ها در اوج ناامیدی، تلاش می‌کنند که زنده بمانند و از تاریکی بگریزند:

«گورکن‌تو تاریکی‌گم‌می‌شود.ناگهان‌سکوت و حس مرگ در برم می‌گیرد. نگاهم بین داریه و گور نم‌دار ننه جیگی‌جیگی سرگردان است. می‌لرزم. باید از گورستان و تاریکی بیرون بجهم. داریه را زیر پام خرد می‌کنم.»(۷)

در حقیقت، این میل گریز از تاریکی، میل گریز از مرگ است. شخصیت‌های داستانی، در عین این

---

۱. **ما سه نفر هستیم**، ص.ص. ۱۶-۱۷.
۲. **سایه‌ها و شب دراز**، ص. ۳۸.
۳. **ما سه نفر هستیم، داستان باد و انتظار**، ص. ۲۵.
۴. **سایه‌ها و شب دراز**، ص. ۱۲۵.
۵. همان، ص. ۱۲۶-۱۲۷.
۶. **راز قتل آقا میر**، ص. ۲۴.
۷. **سایه‌ها و شب دراز**، ص. ۱۴۳.

به طور کلی، کهن الگوی حیوانی در تخیل شخصیت‌های داستانی داوود غفارزادگان، دارای هر دو ارزشگذاری مثبت و منفی است.

که مدام به مرگ فکر می‌کنند،اصلاً دوست ندارند که بمیرند. دلیل این ادعا صحنه‌های زیر است:

«عده‌ای تابوت بر دوش از راه می‌رسند و مرده‌ای را می‌برند به طرف قبرستان. گلویم خشک می‌شود. فکر می‌کنم حیف است آدم در فصل گیلاس بمیرد...»[۱]

«می‌خواست شل و پل هم که شده، زنده بماند.[...]»[۲]

«صیاد فکر کرد، حیف است که در چنین زمانی آدم بمیرد و دیگر نبیند که دور و بر چگونه است و برف‌ها چگونه همه جا را سفیدپوش کرده‌اند. دلش به یاد رضا می‌لرزید که دیگر هیچ وقت نمی‌توانست این زیبایی‌ها را ببیند.»[۳]

و سخن این جاست، علی‌رغم این که تصاویر ترسناک، در تخیل شخصیت‌های داستانی غفارزادگان ظاهر می‌شوند، آن‌ها میلی به مردن ندارند و به عکس، چاره‌ای می‌جویند تا از این ترس فرار کنند و راه‌حلی برای آن بیابند.

روایت‌شناسی

غالباً هر داستانی، از یک زاویه خاص روایت می‌شود. یکی از عناصر داستان، «روایت داستان» است. زاویه روایت، به وسیله راوی تعیین می‌شود و زاویه راوی را نویسنده مشخص می‌کند. تنوع در زاویه‌های روایت، شگردهای گوناگونی است که نویسنده باکارکردآن‌ها،زاویه‌ارتباطش رابامخاطبان تعیین می‌کند. هر داستان، گفت و گویی است بین نویسنده و مخاطبان او. بر مبنای این اصل، نیاز است که رابطه بین نویسنده و مخاطبانش، در طبیعی‌ترین و کارآترین صورت انجام پذیرد. راوی، به‌عنوان‌عنصری‌داستانی،شگردها و ابزاری برای رسیدن به این هدف در اختیار دارد. ساختار داستان، یک مدار بسته است. ورود به این مدار بسته، حتی برای شخص نویسنده نیز غیرممکن است؛ مگر این‌که نویسنده، از اصل راست‌نمایی و باورپذیری پیروی کند. راست‌نما کردن داستان، اصلی‌است‌که‌همه‌نویسندگان‌ملزم به رعایت‌آن‌هستند. تقسیم‌روایت به‌دو پاره، روایت از زبان راوی اصلی و روایت از زبان شخصیت‌ها، نه تنها تلاش‌برای‌این‌منظور است، بلکه بنا بر اصل زیبایی‌شناختی‌دریافت،نویسنده‌می‌کوشدبابهره‌گیری از دیالوگ و گفت‌وگو، کاری کند که خواننده نیز نقشی فعال برعهده‌بگیرد و خود را عنصری در روایت تلقی کند.[۴] از لحاظ علمی، شکل روایت[۵] یا از شکل «روایت دنیای داستان ناهمسان (La narration heterodeigetique)»[۶] است و یا ازشکل «روایت‌دنیای‌داستان همسان (La narration homodiegetique)». داستان یا از زبان روای اصلی روایت می‌شود و یا این که شخصیت‌ها کنش روایت را انجام می‌دهند.

---

۱. همان ص. ۳۵.

۲. **فال خون**، ص. ۱۵.

۳. **سنگ‌اندازان غار کبود**، جلد دوم، ص. ۳۶۳.

۴. محمد هادی محمدی، **روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان**. انتشارات سروش، چاپ اول ۱۳۷۸، ص.ص. ۲۴۷ تا ۲۵۸.

۵. برای اطلاعات بیشتر، خوانندگان محترم می‌توانند به مقاله «ژپ لینت ولت، گونه‌های روایتی». از علی عباسی، در مجله «کتاب ماه کودک و نوجوان»، شماره پنجاه مراجعه کنند.

۶. روایت هنگامی «روایت دنیای داستان ناهمسان» است که راوی، به عنوان کنش‌گر، در دنیای داستان ظاهر نشود: **راوی ≠ کنش‌گر**. برعکس، در «روایت دنیای داستان همسان»، یک شخصیت داستانی، دو نقش را به عهده می‌گیرد: **از یک طرف**، به‌عنوان **راوی (من ـ روایت‌کننده)**، وظیفهٔ روایت کردن **روایت** را بر دوش دارد و **از طرف دیگر**، هم‌چون **کنش‌گر (من ـ روایت‌شده)** عهده‌دار نقشی در **داستان** است: **شخصیت ـ راوی = شخصیت ـ کنش‌گر**.

اما در روایت «ما سه نفر هستیم»، شکل روایت ابهام‌برانگیز است و خواننده نمی‌داند که راوی از چه گونه و شکلی از روایت سود برده است؟ ظاهراً روایت از شکل «روایت دنیای داستان همسان» است؛ زیرا راوی قصه هم «شخصیت داستانی» است و هم «عمل روایت» را به عهده دارد. بر اساس اصل باورپذیری در ادبیات، با انتخاب راوی «ما»، خواننده بر این باور است که این «ما» با جمله و عبارات داستانی درگیر است و منطقاً نمی‌تواند از داستان خارج شود. اما گویی این «ما» ویژگی‌های «ما» را ندارد و بیشتر، همان راوی سوم شخص مفرد است (که در این صورت، این راوی با متن داستانی درگیر نیست) تا شخصیت ـ کنش‌گر.

غالباً ضمیر «ما» ترکیبی است از:

من + تو = ما

من + شما = ما

من + آن‌ها = ما

من + او = ما

روایت «ما سه نفر هستیم»، احتمالاً از این ترکیب من + آن‌ها سود جسته است. این «من و آن‌ها» که شامل «ما» می‌شود، به صورت همزمان، عمل روایت را به عهده دارند. این همزمانی، خود را در سه خط صحنهٔ زیر نشان می‌دهد:

«ما سه نفر بودیم؛ امیر و فیضی و دادا. و عجیب است که هیچ کاری نتوانستیم بکنیم. جلو چشم ما بردندش و ما برگشتیم به اتاق. ورق‌های بازی‌مان را جمع کردیم و گرفتیم خوابیدیم. تا صبح صدای نفس‌هامان را شنیدیم و حرفی نزدیم. هوایی که تنفس می‌کردیم، سرد و گزنده بود و زیر پتوها بر سینه‌هامان سنگینی می‌کرد. تا فرداظهر، به صورت همدیگر نگاه نکردیم و ظهر، امیر بود که گفت ناهار چی بخوریم. ما جوابش را ندادیم و گذاشتیم فکر کندکه به تنهایی باید این خفت را به دوش بکشد. هوا روشن شده بود و ما خواب‌مان نمی‌برد. بیرون، باد تنوره

می‌کشید و پوفه‌های یخ‌زدهٔ‌برف را می‌کوبید به شیشه. بخاری نفتش تمام شده بود و ما می‌لرزیدیم. کسی از ما جرأت بلند شدن نداشت. همه خوار و خفیف بودیم و نمی‌خواستیم سرهامان را از زیر بالا پوش‌هامان در بیاوریم. ما ذلت خودمان را توی چشم‌های همدیگر می‌دیدیم و می‌دیدیم نفس‌هامان آلوده به ترس است.»[۱]

این «ما»ی راوی، ترکیبی است از «امیر و فیضی و دادا»، اما در صحنهٔ بالا، امیر از این گروه خارج می‌شود. در نتیجه، منطقاً عمل روایت را «فیضی و دادا» انجام می‌دهند؛ یعنی امیر اصلاً در عمل روایت هیچ نقشی نداشته است:

ظهر، امیر بود که گفت ناهار چی بخوریم. ما جوابش را ندادیم و گذاشتیم فکر کند که به تنهایی باید این خفت را به دوش بکشد.

در این هنگام، «ما»ی جدیدی تشکیل می‌شود که

۱. **ما سه نفر هستیم**، ص. ۸.

در تخیل شخصیت‌های داستانی داوود غفارزادگان، تاریکی نماد است. تاریکی با «ترس»، «حیوان»، «خون»، «کابوس» «وحشت»، «سرما»، «سکوت»، «تنهایی» و با «مرگ» در پیوند است. در حقیقت، این تصاویر «سیاه» نشانه‌ای از اضطراب درونی و عمیق شخصیت‌های داستانی غفارزادگان است.

با «ما»ی ابتدای داستان (صحنهٔ بالا) فرق می‌کند. زیرا «ما»ی اول، شامل «امیر و فیضی و دادا» بود، ولی این «ما»ی دوم («ما جوابش را ندادیم»)تشکیل شده از «فیضی و دادا» است و امیر اصلاً نمی‌تواند راوی باشد. این گروه «ما» در صحنه زیر، خود را به صورت کامل نشان می‌دهد:

«دادا، غروب که بچه‌ها از دور و بر مدرسه دور می‌شدند، نان می‌تپاند توی جیبش و تا انتهای قبرستان می‌رفت. آن جا می‌ایستاد سوت می‌زد تا سگ می‌آمد. خرده خرده نانش را می‌داد و او را می‌کشاند دنبالش. سگ پاره نان‌ها را توی هوا قاپ‌می‌زد و همیشه چشم به جیب دادا داشت.برای اولین بار امیر بود که به فکرش رسید سگ را بیاورد توی راهرو مدرسه. سگ نان‌ها را می‌خورد و ما که شام می‌خوردیم، می‌آمد می‌ایستاد پشت پنجره نگاه‌مان می‌کرد و دور دهانش را می‌لیسید. تکه استخوانش را که از دست فیضی می‌گرفت، می‌رفت تا فردا غروب.»(۱)

در صحنهٔ بالا، نه دادا نه امیر و نه فیضی، هیچ کدام روایت نمی‌کنند. پس چه کسی روایت را برعهده دارد؟ آیا عمل روایت، به وسیلهٔ کس دیگری در خارج از داستان روایت می‌شود؟ اگر این طور است، روایت دیگر از شکل «روایت دنیای داستان همسان» نیست، بلکه ویژگی‌های «روایت دنیای ناهمسان» را خواهد داشت! در این هنگام، اصل باورپذیری در ادبیات مطرح می‌شود. خواننده کدام یک را باور کند؟ وانگهی، اگر نویسنده مجرد (در مقابل نویسنده حقیقی) پاسخی برای این پرسش نداشته باشد، آن گاه می‌توان گفت که زیبایی این داستان، خدشه‌دار شده است!

طرح‌شناسی

شماری از آثار داوود غفارزادگان، با وجود این که ویژگی‌های یک روایت را می‌توانند داشته باشند، ولی روایت به حساب نمی‌آیند. «روایت [...] متنی [است] که تغییر وضعیت، از حالتی متعادل به غیر متعادل و دوباره بازگشت به حالت متعادل را بیان کند.»(۲) با این تعریف کوتاه، می‌توان گفت شماری از نوشته‌های داوود غفارزادگان، فاقد این ویژگی‌ها هستند. برای روشن کردن این ادعا، می‌کوشیم «سنگ‌اندازان غار کبود» را از لحاظ شکلی، مورد بررسی قرار دهیم.

خلاصه داستان(۳)

امنیه‌ها برای سربازگیری، ناگهان وارد «ده وینه» می‌شوند. آن‌ها جوانان ده را برای بردن به

---

۱. همان ص. ۱۳.

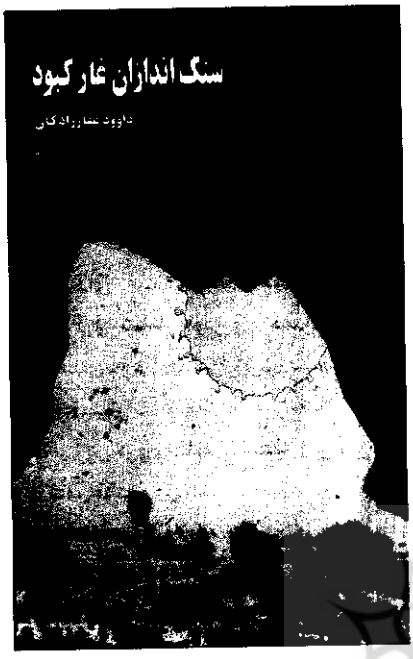
۲. احمد اخوت، **دستور زبان داستان**، انتشارات نشر فردا، چاپ اول ۱۳۷۱، ص. ۱۸.

۳. **ویژگی داستان: «سنگ‌اندازان غار کبود»**. در دو جلد و در ۳۷۱ صفحه به نگارش درآمده است. تمام قصه در کم‌تر یا بیشتر از ۲۴ ساعت نوشته شده است. احتمالاً، راوی سعی کرده است از اصل «وحدت زمان» استفاده کند، اما نشانه‌های زمانی خیلی دقیق نیستند تا بتوان حدسی زد. به همین علت، دقیقاً نمی‌توان گفت داستان از چه ساعتی شروع و در چه ساعتی به اتمام رسیده است. با وجود این، تمام قصه تقریباً در یک محدوده زمانی ۲۴ ساعته رخ داده است.

«اجباری»، در انبار کدخدا زندانی می‌کنند. به ده بالا می‌روند تا جوانان آن جا را هم به زور دستگیر کنند. در غیبت سربازان، ترلان، به تحریک رضا که «تازه از اجباری فرار کرده و آمده بود ده» و با کمک صیاد و رستم، به انبار کدخدا می‌روند و همه را به جز جلیل، فراری می‌دهند. سربازان با بازگشت از «ده بالا»، متوجه فرار جوانان می‌شوند. همه اهالی ده را تهدید می‌کنند و آن‌ها هم تصمیم می‌گیرند ده را ترک کنند. جوانان فراری که با «فلاخن‌های‌شان» در پشت تپه پنهان شده بودند، به سربازان حمله می‌کنند. سربازان، جوانان را به رگبار می‌بندند. هنگامی که رضا می‌خواهد با فلاخن، سنگی به طرف سربازان بیندازد، سرگروهبان او را می‌بیند و با تیر او را هدف قرار می‌دهد. رضا خون‌آلود به زمین می‌افتد. مردم ده به طرف سربازان هجوم می‌آورند. سربازان فرار می‌کنند، ولی کامیون خود را جا می‌گذارند. مردم رضا را به ده می‌برند. جلیل پنهانی کامیون را آتش می‌زند. مردم ده نمی‌توانند رضا را مداوا کنند. پس مجبور می‌شوند رضا را به شهر ببرند. او را به درمانگاهی می‌رسانند و رضا در آن جا می‌میرد. رستم و جوانان دیگری که برای کمک به رضا آمده بودند، مورد بازجویی قرار می‌گیرند و شکنجه می‌شوند. جنازه رضا را به ده برمی‌گردانند و مردم به استقبال «شهید» خود می‌روند.

بررسی طرح داستان

«سنگ‌اندازان غار کبود» را نمی‌توان روایت نامید؛ زیرا شکل طرح داستانی آن، پرسش‌برانگیز است. راوی می‌خواهد چه چیزی را روایت کند؟ ظاهراً، هدف راوی نشان دادن همگامی و همدلی مردم «ده وبند» با تمام مردم انقلابی ایران، در زمان انقلاب است. ولی شکل داستانی با موضوع داستان هماهنگی ندارد. موضوع داستان، چیز دیگری را روایت می‌کند و شکل داستانی چیز دیگری را.



۱ـ آیا جوانان تصمیم گرفته‌اند که دیگر به اجباری نروند؟

۲ـ آیا کسی رضا را به ده فرستاده است تا جوانان ده را آگاه سازد که دیگر به سربازی نروند و با این کار، به حکومت ضربه بزنند؟

برای نشان دادن این هماهنگی، به بررسی متن می‌پردازیم. فرض گرفته می‌شود که جوانان ده تصمیم گرفته‌اند که دیگر به سربازی نروند. در این صورت:

آمدن سربازان، نیروی تخریب‌کننده داستان در نظر گرفته می‌شد که در این صورت، سه پاره ابتدایی، میانی و انتهایی آن، به شکل زیر است:

پارهٔ ابتدایی: در ده «وبند»، مردم به زندگی روزمرهٔ خود مشغولند.

نیروی تخریب‌کننده (آیا اصلاً نیروی تخریب‌کننده‌ای وجود دارد؟): ناگهان سربازان وارد ده می‌شوند. جوانان ده را دستگیر می‌کنند تا آن‌ها را به «اجباری» ببرند. در واقع، با آمدن سربازان به ده و دستگیری جوانان، نیروی تخریب‌کننده وارد عمل می‌شود. ولی این

شخصیت‌های داستانی غفارزادگان، اجازه نمی‌دهند که ترس و مرگ، آن‌ها را در چنگال خود بگیرد. آن‌ها در اوج ناامیدی، تلاش می‌کنند که زنده بمانند و از تاریکی بگریزند.

تخریب، به طور کامل صورت نمی‌گیرد؛ زیرا با رفتن سربازان به «ده بالا»، برای دستگیری جوانان آن ده، ترلان، صیاد و رستم، با تحریک رضا، تمام جوانان به جز جلیل را فراری می‌دهند. سربازان با رسیدن به «ده ویند»، متوجه این موضوع می‌شوند و بعد از درگیری‌های بسیار، ناچار با دست خالی به شهر باز می‌گردند. در یک کلام، سربازان نتوانستند تخریبی در پاره ابتدایی داستان ایجاد کنند. آن‌ها حتی نتوانستند جلیل را با خود ببرند. پس تخریبی صورت نگرفته و داستانی هم آغاز نشده است (تیر خوردن رضا و بردن او به شهر برای مداوا و سپس شهید شدنش، طرح دیگری می‌خواهد و اصلاً در طرح بالا قرار نمی‌گیرد).

خاطرنشان می‌شود که از صفحه ۵ تا انتهای صفحه ۱۰۲ تماماً به درگیری سربازان و اهالی ده اختصاص داده شده است؛ درگیری بین پارهٔ ابتدایی و نیروی تخریب‌کننده.

پارهٔ میانی: ندارد.

نیروی سامان‌دهنده: ندارد.

پارهٔ انتهایی: ندارد.

شکل زیر، تمام مراحل بالا را نشان می‌دهد:

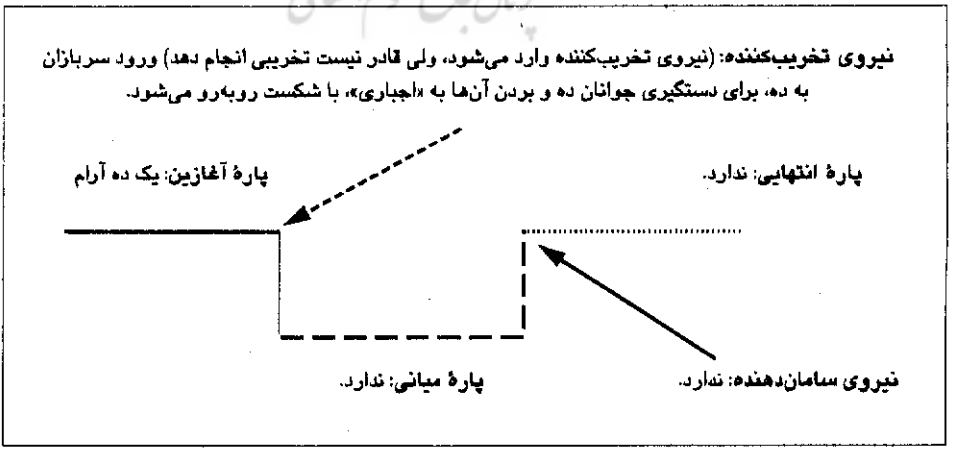
فرض می‌کنیم که آمدن سربازها به «ده ویند»، یک عمل تکراری است. آن‌گاه پاره‌های ابتدایی، میانی و انتهایی به صورت زیر درمی‌آید:

پاره ابتدایی: در ده ویند، سربازها اغلب برای دستگیر کردن جوانان به روستا می‌آیند و آن‌ها را به اجباری می‌برند.

نیروی تخریب‌کننده: برای اولین بار ترلان، صیاد و رستم، با تحریک رضا، جوانان ده را فراری می‌دهند تا آن‌ها به سربازی فرستاده نشوند. جوانان، بعد از فرار از کلبه کدخدا، با سربازها درگیر می‌شوند و در این درگیری، رضا تیر می‌خورد. سربازان فرار می‌کنند. برای نجات رضا، او را به شهر می‌برند، ولی او در آن‌جا زنده نمی‌ماند و «شهید»[۱] می‌شود.

بعد از شهید شدن رضا، این پرسش مطرح است: بعد چه؟

۱. **سنگ‌اندازان غار کبود**، ص. ۳۷۰.



در واقع، در تخیل شخصیت‌های داستانی غفارزادگان مرگ، سقوط، ترس، سرعت زیاد («سرسام‌آور») و حس گیجی با یکدیگر در پیوند هستند.

تصاویر و تخیلات ادبی داستان‌های غفارزادگان، از نوعی وحدت ادبی برخوردارند.

فرض کنیم که شهید شدن رضا، در ارتباط مستقیم با طرح داستانی است. آن گاه راوی چه‌گونه این پارهٔ به هم ریخته را سامان می‌دهد؟

ظاهراً هدف داستان، همگام شدن این روستا با باقی مردم ایران، در زمان انقلاب است، ولی عمق و شکل داستان، چنین چیزی را نشان نمی‌دهد. رابطه علت و معلولی در این روایت روشن نیست. مثلاً چرا رضا، ترلان را «تیز» می‌کند تا جوانان ده را فراری دهد؟

«توی شهر خبرهایی شده. مردم می‌ریزند خیابان‌ها. بعضی از این حرف‌ها را رضا می‌گفت که تازه از اجباری فرار کرده و آمده بود ده.

ترلان را هم او تیز کرده بود برای در بردن اجباری‌ها...»

آیا رضا با نیروهای انقلابی در ارتباط بوده و به دستور انقلابیون، به ده فرستاده شده است؟ اگر پاسخ مثبت است، چرا نشانه‌های داستانی، چنین چیزی را نمی‌گویند؟ با گفتن این که «توی شهر خبرهایی شده»، رضا سریع انقلابی می‌شود و «شورش»ی را طرح‌ریزی می‌کند که منجر به «شهید» شدن او می‌شود!؟

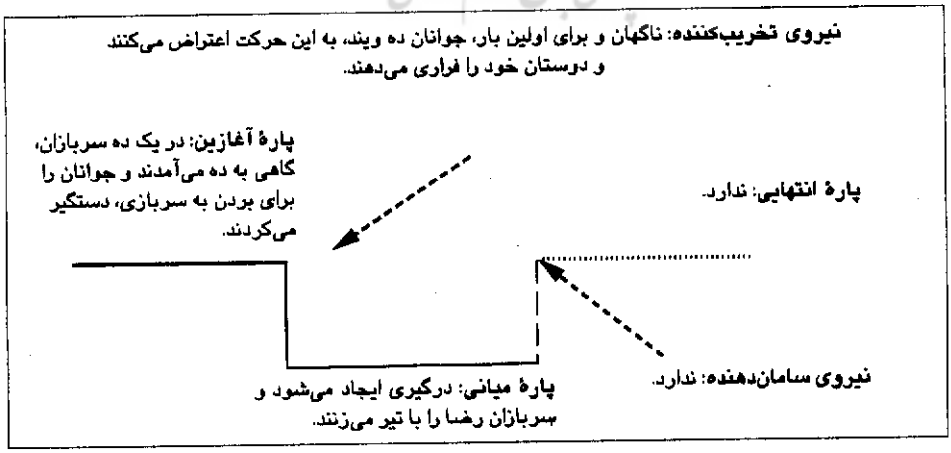
«سرگروهبان رو کرد به جمعیت.

اسم کار شما را می‌گذارند شورش.[۱]»

طرح شورش چه بوده است؟ اگر فرض کنیم تمام این حرکت‌ها با فکر قبلی و برنامه‌ریزی انجام گرفته، باز هم شکل داستانی پرسش‌برانگیز است. آن‌گاه می‌توان پرسید، جایگاه نیروی تخریب‌کننده، پاره میانی و انتهایی کجاست؟

در واقع، ۳۷۰ صفحه این کتاب، حکایت درگیری نیروی تخریب‌کننده و پاره‌ابتدایی است. این‌جا این

۱. **سنگ‌اندازان غار کبود**. ص. ۷۴.



پرسش مطرح می‌شود: شاید راوی داستان، به همان دامی گرفتار شده است که عباس، شخصیت داستانی «سایه‌ها و شب دراز» به آن دچار شده. عباس برای اولین باری که به سینما می‌رود، چنین می‌گوید:

«صدای خرخر می‌آید. نوری رو پرده می‌افتد: سه، دو، یک... پرده زنده می‌شود. زنی در میان بادکنک‌ها می‌رقصد. پر و پاچه‌هاش را ریخته بیرون. آدامس می‌جود و می‌خواند. می‌گوید آدامس خروس‌نشان و قروقنبیله می‌آید. بعد لب‌های قرمز و دندان‌های سفیدش پرده را پر می‌کند.

بعد همین طور هر کسی می‌آید و چیزی را تعریف می‌کند.

ـ فیلم همینه؟ [...]»[۱]

شکل بعد، طرح دوم را نشان می‌دهد:

نتیجه

اما ببینیم چه نتیجه‌ای از این سه بخش تخیل‌شناسی، روایت‌شناسی و طرح‌شناسی می‌توان گرفت؟ همان طور که گفتیم، عنصر تخیل در آثار داوود غفارزادگان، بسیار فعال است. هم چنین عنصر ترس، یک سری تصاویر تخیلی در خودآگاهی شخصیت‌های داستانی پدید می‌آورد که به صورت نمادهای ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی نشان داده می‌شود. حضور این تصاویر و نمادهای ترسناک، نشان‌دهنده ترس شخصیت‌های داستانی از چیزی است: ترس از مرگ. در تخیل شخصیت‌های داستانی، این ترس همیشه با مرگ تداعی می‌شود و آن‌گاه به وحدت تصویری می‌انجامد که این وحدت، زیبایی خاصی به متن ادبی می‌دهد. این زیبایی ارزش است، اما این ارزش غالباً خدشه‌دار می‌شود. بهترین نمونه آن، به انتخاب گونه‌های روایتی، در داستان «ما سه نفر هستیم»، برمی‌گردد. برای خواننده، جایگاه راوی داستان، به درستی مشخص نیست. خواننده با این پرسش رو به روست: آیا راوی، یکی از شخصیت‌های داستانی و با «متن» درگیر است؟ آیا راوی، به ظاهر در داخل داستان است و در حقیقت، همان راوی سوم شخص است که کنش‌های داستان را از بیرون داستان روایت می‌کند؟ و... به نظر نگارنده این مقاله، این گونه انتخاب‌ها اگر پایه علمی نداشته باشد، به زیبایی متن و اثر ادبی آسیب می‌رساند؛ مگر این که «نویسنده مجرد» (در مقابل نویسنده حقیقی) این داستان، دلایل قانع‌کننده‌ای برای آن داشته باشد.

اما در بخش طرح‌شناسی، شکل داستانی «سنگ‌اندازان غار کبود»، مورد بررسی قرار گرفت. علی‌رغم این که راوی داستان، طرح قصه را در سر می‌پرورانده، شکل آن نواقصی دارد که ارزش این کار هنری را خدشه‌دار کرده است. تصاویر و تخیلات ادبی داستان‌های غفارزادگان، (که به نظر نگارنده زیبا بودند) از نوعی وحدت ادبی برخوردارند. این تصاویر باید در خدمت طرح و شکل داستانی قرار بگیرند تا بتوانند به داستان زیبایی خاصی ببخشند. متأسفانه، این زیبایی با طرح ناقص تعدادی از داستان‌ها خدشه‌دار می‌شود. «سنگ‌اندازان غار کبود»، نمونه مناسبی برای سخن است. در واقع، تعدادی از شکل‌های داستانی غفارزادگان، کامل نیستند. چرا؟ این مشکل از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ چرا نویسندگان مطرح ما در ادبیات کودک و نوجوان، اغلب در شکل و طرح داستان، با مشکل رو به رو هستند؟ آیا برای این نیست که طرح داستان، از یک روش منطقی پیروی می‌کند و نویسندگان ما به سبب گسست‌های تاریخی در شناخت منطق عقلی و یا خردگرایی مدرن، سرگشته می‌مانند و این سرگشتگی در کارهای‌شان بازتاب می‌یابد؟

---

۱. **سایه‌ها و شب دراز**، ص. ۵۹.