نشریه تخصصی مطالعات داستانی
سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ (۱۲۲-۱۱۱)

Technical Quarterly of Narrative Studies
Vol. 7, No. 2, Autumn & Winter 2021-2022 (111-122)
DOI: 10.30473/pl.2022.63589.1606

بررسی استانداردهای ویژۀ ادبیات کودک و نوجوان در داستان‌های دفاع مقدس (با تکیه بر آثار محمدرضا بایرامی)

رامین محرمی[۱]، طیبه مرتضوی یوسف‌آبادی[*۲]
۱. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی (گرایش ادبیات پایداری)، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

(دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۲۰ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۰۵)

A Study of the Specific Standards of Children and Adolescent Literature in Sacred Defense Stories (Based on the Works of Mohammad Reza Bayrami)

Ramin Moharremi[1], Tayebeh Mortazavi Yousefabadi[*2]
1. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities Literature, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran
2. Master Student of Persian Language and Literature (Sustainability Literature Major), Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran
(**Received:** 09/Apr/2022 **Accepted:** 26/May/2022)

چکیده
پژوهش حاضر به شیوۀ توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به بررسی شاخص‌ها و استانداردهای نشر کتاب کودک و نوجوان در داستان‌های محمدرضا بایرامی پرداخته است. نخست استانداردهای مورد نیاز در سطوح محتوا، طرح داستان، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو، زاویۀ دید و زبان بر اساس جنبه‌های ادراکی و روان‌شناختی کودکان و نوجوانان از کتاب‌های نظری که برای داستان کودک و نوجوان تدوین شده، تشریح گردیده و سپس در داستان‌های منتخب این نویسنده بررسی شده‌اند. در ادامه به آسیب‌شناسی (مانند عدم هماهنگی میان زبان نوشته‌ها و ذهن مخاطبان، روایت دانای کل نامحدود و ضدنمایشی و ...) اشاره شده و راهکارهایی برای برون‌رفت از آسیب‌ها ارائه شده است. نتایج این پژوهش نشان داد که در داستان‌ها، عدم طرح حوادث بنیادین، حس‌برانگیز و پرجاذبه سبب شده تا خوانندگان نتوانند رابطه حسی مناسبی با این‌گونه آثار پیدا کنند و لاجرم درصد خوانندگان اثر داستانی دفاع مقدس کم شده است. بایرامی در توصیف صحنه‌های نبرد که می‌تواند پرکشش باشد، موفق بوده است. استفاده درست از عنصر تعلیق و زاویۀ دید نقطۀ مثبت و کم‌توجهی به شخصیت اصلی کودک، مهم‌ترین ضعف بایرامی در پردازش داستان است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات کودک، استانداردها، محمدرضا بایرامی، روایت، شخصیت، دفاع مقدس.

Abstract
The present study has studied the indicators and standards of publishing children and adolescents in the stories of Mohammad Reza Bayrami in a descriptive-analytical manner and using library resources. First, the required standards in content levels, story design, characterization, dialogue, perspective and language based on the perceptual and psychological aspects of children and adolescents are described from theoretical books developed for children and adolescents, then reviewed in the selected stories of this author. have became. In the following, pathology is mentioned (such as the lack of coordination between the language of the writings and the minds of the audience, the narration of the infinite and counter-demonstrative totality, etc.) and solutions for overcoming the injuries are presented. The results of this study showed that in the stories, the lack of basic, sensitive and attractive events has caused the readers to not be able to find a proper sensory relationship with such works and inevitably the percentage of readers of the fictional work of the Holy Defense has decreased. Bayrami has been successful in describing battle scenes that can be engaging. The correct use of the element of suspension and the point of view of the positive point and the lack of attention to the main character of the child is the most important weakness of Bayrami in the processing of the story.

Keywords: Children's Literature, Standards, Mohammad Reza Bayrami, Narration, Personality, Sacred Defense.

نویسنده مسئول: طیبه مرتضوی یوسف‌آبادی

Corresponding Author: Tayebeh Mortazavi Yousefabadi
* E-mail: Shahryar138562@gmail.com

مقدمه

ادبیات‌کودک و نوجوان به نوشته‌ها و سروده‌های ادبی ویژهٔ کودکان و نوجوانان اطلاق می‌شود که دربرگیرنده بخشی از فرهنگ شفاهی رایج، مانند لالایی‌ها، متل‌ها و قصه‌هاست و هم داستان‌ها و نمایشنامه‌ها و نوشته‌هایی دربارهٔ دین، علوم اجتماعی، علم و کاربردهای آن، هنر و سرگرمی را نیز شامل می‌شود که نویسندگان و سرایندگان برای کودکان و نوجوانان خلق می‌کنند. اصل ادبیات‌کودکان با معنای اعم ادبیات منافاتی ندارد، اما از آنجا که برای نسلی‌جوان به وجود می‌آید، باید سازنده‌تر باشد و با ادراکات شناختی و تجربهٔ زیستهٔ کودکان و نوجوانان همخوانی داشته باشد.

بیان مسئله

ادبیات‌کودکان باید بتواند مسائل مختلف و راه‌های روبه‌رو شدن با آنها را به کودکان و نوجوانان بشناساند و نیازهای آنان را روشن و پرورش دهد و تا حد امکان ارضا کند و در عین‌حال برای آنها لذت‌بخش باشد. ادبیات کودکان به دو گروه «ادبیات منظوم» و «ادبیات منثور» تقسیم می‌شود. ادبیات منظوم دربردارنده: لالایی‌ها، متل‌ها، منظومه‌ها، ترانه‌های عامیانه و شعر و ادبیات منثور دربردارنده افسانه‌ها، قصه‌ها، حکایت‌ها، داستان‌ها، نمایش، چیستان و لطیفه و نوشته‌های غیرداستانی می‌شود. (ناظمی، ۱۳۸۵: ۱۲)

نقد و بررسی آثار مربوط به رخدادهای دفاع مقدس و چگونگی انعکاس اندیشه‌های مربوط به دفاع مقدس در آثار داستانی کودک و نوجوان، از مسائل مهم ادبیات معاصر است که به شناخت ادبیات‌کودک و نوجوان و عوامل تأثیرگذار در رشد آن منجر می‌شود، اما متأسفانه در حوزهٔ ادبیات دفاع مقدس به عنوان یکی از مهم‌ترین گونه‌های ادبی بعد از انقلاب در حوزهٔ کودک و نوجوان کمتر کار شده است و این امر به دلایل کم بودن نویسندگان متخصص در حوزهٔ کودک و نوجوان، عدم سرمایه‌گذاری جدی، نبود برنامه‌های راهبردی، حضور ضعیف در بازارهای بین‌المللی و توجه نکردن به سطح سلیقه کودک و نوجوان معاصر است. پدیدآورندگان آثار ادبی کودک و نوجوان درصدد هستند که آثارشان در وهلهٔ اول از لحاظ ساختار فکری و عاطفی بر مخاطبان تأثیر بگذارد و در مرحله بعد آنها از آن لذت ببرند. از این‌رو، جنگ و دفاع مقدس موضوعی بسیار نو و دست‌مایه‌ای پر ارزش و واقعیتی آشکار برای هنرمندان و به ویژه نویسندگان است؛ زیرا کودکان و نوجوانان در حین مطالعه کتاب با واقعیت‌های اجتماعی آشنا می‌شوند و گاه برخی از آنها را تجربه می‌کنند. در این حالت متن به صورت الگویی برای تجربیات آینده و قضاوت آنان در می‌آید که این در حقیقت نقطه تلاقی نیّت مؤلف و واکنش خواننده است.

بدون در نظر گرفتن ویژگی‌های خاصی که در ساختار، موضوع، محتوا و ... ادبیات کودک و نوجوان دفاع مقدس مشاهده می‌شود، شاید بتوان گفت یکی از ویژگی‌ها، پسرانه بودن این ادبیات باشد که با اندکی تأمل در این آثار به خوبی قابل لمس است. به طوری که توجه به مخاطب و جنسیت آنان نیز در این ادبیات اهمیتی خاص دارد. کودکان و نوجوانان به دنبال کتاب‌هایی هستند که با سلیقه‌شان سازگار باشد و بتوانند با قهرمان داستان به هم‌ذات‌پنداری بپردازند. بنابراین، علاقه‌مند به کتاب‌هایی هستند که تخیّل آنها را برانگیزد و وقایع سرزمین و تاریخ ملت را برای آنها بازگو کند. از دیگر دلایل اهمیت ادبیات‌کودک و نوجوان دفاع مقدس، ارتباط این ادبیات با روند رشد شخصیت نوجوانان و پرورش قوهٔ تخیّل آنها و نیز پرورش معارف‌اخلاقی–اجتماعی آنهاست. اگر نویسندگان ادبیات‌کودک و نوجوان دفاع مقدس، قهرمان داستان خود را از بین دختران نیز انتخاب کنند، شاید بتوانند درصد مخاطبان خود را گسترش دهند. (کریمی، ۱۳۸۷: ۲)

نگارش کتاب برای کودکان بسیار متفاوت و چه بسا سخت‌تر از نگارش کتاب‌های بزرگسالان است. برای نوشتن کتاب کودک نیاز به آگاهی دربارهٔ کودکان، عواطف و روحیات آنها احساس می‌شود. قبل از هر چیز ادبیات و محتوای کتاب کودک و نوجوان، باید متناسب با این گروه سنّی باشد که مستلزم شناخت ادبیات‌کودکان است. از ویژگی‌های کتاب کودک می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. استفاده از تصاویر در متن کتاب برای فضاسازی در ذهن کودک.

۲. استفاده از درون‌مایهٔ طنز و شعر در کتاب برای خوشایند و جذاب بودن کتاب.

۳. در صورت بیان مسائل و مشکلات مربوط به کودکان در نظر گرفتن پایان خوب برای کتاب.

۴. نگارش صریح و قابل درک.

حال با توجه به آنچه ذکر شد، در پژوهش پیش رو سعی شده است تا استانداردها و شاخصه‌های مهم داستان‌نویسی برای کودکان و نوجوانان در آثار محمدرضا بایرامی مورد تحقیق و بررسی قرار گیرد تا مشخص شود که این نویسندهٔ نام‌آشنای حوزهٔ داستان کودک و نوجوان تا چه اندازه به شاخصه‌ها و

استانداردهایی که بایستهٔ ادبیات کودک است توجه داشته است.

پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با بررسی شاخص‌ها و استانداردهای نشر کتاب کودک و نوجوان در داستان‌های محمدرضا بایرامی پژوهش مستقلی انجام نگرفته است، اما در این خصوص به نکات مفیدی در کتاب‌ها و مقالات می‌توان دست یافت:

– محمدرضا سرشار (رهگذر) (۱۳۸۱) در کتاب «*در مسیر تندباد*» دربارهٔ بیست سال ادبیات داستانی دفاع مقدس ویژهٔ کودکان و نوجوان بحث می‌کند. کتاب حاضر در قالب دو عنوان «جنگ یا صلح» و «نگاه واقعیت‌گرایانه» مشتمل است بر: بررسی دیدگاهی، بررسی سال‌شماری، بررسی موضوعی (شهادت، آزادگی، بسیج و...) و بررسی شکلی (ادبیات ترجمه‌ای جنگ، قصه فرماندهان، داستان‌های طنزآمیز و...).

– محمد حنیف (۱۳۸۸) در کتاب «*کندوکاوی پیرامون ادبیات داستانی جنگ و دفاع مقدس*» مباحثی را در باب ادبیات دفاع مقدس بیان می‌کند. این کتاب شامل سه فصل است که «حدود نظری و مفاهیم اولیه»، «آراء نویسندگان و صاحب‌نظران ایرانی» و «دیدگاه نویسندگان و صاحب‌نظران غیرایرانی» عناوین فصل‌های آن را به خود اختصاص می‌دهند. داستان‌های برجستهٔ جنگ، کودکان و داستان جنگ، آسیب‌شناسی داستان‌نویسی جنگ، داستان جنگ و سفارشی-نویسی، داستان جنگ و دانشگاه‌ها، تقسیم‌بندی و تعریف ادبیات داستانی جنگ، بازتاب جنگ در ادبیات‌داستانی، آغاز داستان جنگ و دفاع مقدس و ... از عناوین فصل‌های این کتاب هستند.

– احمدرضا بیابان تونه (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ «آسیب‌شناسی ادبیات دفاع مقدس» همّت بر آن گمارده است تا ضمن بررسی و ارزیابی مدقّانهٔ نارسایی‌ها و آفات آسیب‌زای عمومی و ساختاریِ قلمرو ادبیّات داستانی و کوشش در مسیر پی بردن به این کاستی‌ها، پیشنهادها و راهکارهای مناسب برای رفع آنها در ادبیات داستانی دفاع مقدس ارائه کند.

– الهام زینالی (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ «بررسی و تحلیل تأثیر دفاع مقدس بر روی ادبیات کودک و نوجوان» شماری از آثار نظم و نثر در زمینهٔ ادبیات دفاع مقدس را بررسی کرده است.

– عمران صادقی (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با نام «بررسی داستان‌های کودکان و نوجوانان از چشم‌انداز جنگ» نخست به بررسی سیر تاریخی داستان‌های کودکان و نوجوانان که در زمینهٔ جنگ و دفاع مقدس نوشته شده، پرداخته است. سپس عناصر داستانی را رمان‌های دفاع مقدس کودکان و نوجوانان با توجه به ویژگی‌های داستان‌های کودکان و نوجوانان بیان کرده است.

– محرمی و همکاران (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل عیوب فصاحت در شعر کودک» به مهم‌ترین عیوب فصاحت در شعر کودک (مخالفت با قیاس، تعقید لفظی و معنوی، غرابت استعمال و ...) و دلایل ایجاد این عیوب پرداخته‌اند که بر ساختار و معنی تأثیر گذاشته است.

– پورالخاص و صادقی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «روایت فانتزی از جنگ در رمان پری نخلستان» مهم‌ترین عناصر داستان از جمله پیرنگ، موضوع، شخصیت، درون‌مایه، صحنه‌پردازی، زاویهٔ دید، فضاسازی و گفت‌وگو مطابق با معیارهای داستان-نویسی برای کودکان و نوجوانان را در رمان «پری نخلستان» بررسی کرده‌اند.

– فریده کریمی موغاری (۱۳۸۷) در مقالهٔ «تأملی در ادبیات داستانی کودک و نوجوان دفاع مقدس (در دههٔ اول انقلاب اسلامی)» به بررسی آثار یازده تن از نویسندگان زن در دهه اول انقلاب اسلامی از لحاظ عناصر داستان چون هم‌ذات-پنداری و شخصیت‌پردازی پرداخته است.

بحث و بررسی

۱. زبان

در ادبیات کودکان، توجه به عنصر زبان یکی از مهم‌ترین عناصر در ایجاد داستان است؛ زیرا توانایی خواندن کودکان با توجه به گروه سنی آنها محدود است و نادیده گرفتن این موضوع می‌تواند مشکلاتی را در ارتباط کودک با داستان و شخصیت‌های آن ایجاد کند. «آنچه در ارزیابی آثار می‌توان در نظر گرفت. خوانایی اثر و مطابقت با توانایی خواننده است. به عبارت دیگر، متن باید به قدری ساده باشد که خواننده نیازی به تلاش نداشته باشد و آن‌قدر پیچیده نباشد که خواننده را از خواندن باز دارد و از توانایی‌های خود ناامید شود». (قزل‌ایاغ، ۱۳۸۸: ۶۴)

در انتخاب زبان داستان کودک باید به نکات زیر توجه کنیم:

– زبان داستان کودک در عین روان بودن، باید توانایی‌های کلامی کودک را افزایش دهد.

– در کنار داستان، می‌توان از برخی کلمات و عبارات جدید استفاده کرد تا به نوعی توجه کودک را به خود جلب و او را

وادار به پرسش کند.

– در داستان‌های فکری، گره زبانی نباید از روان داستان بکاهد و ذهن کودک را از داستان اصلی منحرف کند، اما زبانی که انتخاب می‌کنیم باید ساده، جذاب باشد. بنابراین، نمی‌توان زبان و ادبیات کودک را فقط با شکستن زبان بزرگسالان و رسمی و نوشتار محاوره‌ای به دست آورد. به هر وسیله، نویسنده باید ابتدا اصطلاحات کار کودک را بشناسد (یعنی کلماتی که کودک به کار می‌برد) و ثانیاً باید کلمات‌شنوایی (یعنی کلماتی را که کودک با شنیدن، آنها را می‌فهمد) بداند. (ناجی، ۱۳۹۵: ۱۳۳)

نویسنده باید با زبان محیط کودک آشنا باشد. زبان باید متناسب با سن و توانایی‌های مخاطب و متناسب با فرهنگ باشد. (قزل‌ایاغ، ۱۳۸۸: ۳۱)

سبک محمدرضا بایرامی بیان خطی، صریح و بدون ایجاد مانع‌افکنی در مسیر فهم مخاطب است و از منظر بازی با زبان و بهره‌گیری از عناصر زیباساز زبانی دست او تهی است.

«پریدیم پشت یک تخته سنگ. ملخی به هوا جست. زانویم به تیزی لبهٔ سنگ خورد. می‌سوخت، حاتم گفت: دیگر چیزی نمانده». بالا را نگاه می‌کرد.

به خط سیاه بالایی کوه نزدیک شده بودیم. صدایی که از پایین به گوش می‌رسید، بیشتر شده بود. ستون به سرعت می‌گذشت؛ بی آنکه تمامی داشته باشد.

از پشت تخته سنگ درآمدیم، اما هنوز زیاد از آن فاصله نگرفته بودیم که چیزهایی هوا را شکافته و خورد به صخره و بعضی‌هایش ترکید و بعضی‌هایش کمانه کرد و رفت هوا و زوزه کشید. حاتم داد زد: «بخواب! بخواب در زمین!».

و در حال شیرجه زدن مرا هم با خود کشیده هر دو چسبیدیم به خاک. چیز سرخی آمد و خورد به بوته. بوته آتش گرفت.

– چه شده حاتم؟ این چه بود؟ – گلولهٔ رسام! بوته هنوز می‌سوخت. (بایرامی، ۱۳۸۸: ۱۸۱)

۲. باورپذیری

تقریباً همه داستان‌های موفق باورپذیر هستند و اگر داستانی از نظر باورپذیری ضعیف باشد، غیر واقعی به نظر می‌رسد و خوانندگان نمی‌توانند وقایع داستان را باور کنند. برخی این را حقیقت‌مانندی نامیده‌اند (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۱۴۲– ۱۴۱) و منظور آنها همان شباهت به واقعیت است. این موضوع مربوط به زمان، مکان، فرهنگ، سطح مطالعه، توسعهٔ ذوق ادبی خواننده و مطالعات علمی وی است. (ناجی، ۱۳۹۵: ۱۱۰)

۱-۲. مؤلفه‌های مؤثر در باورپذیری داستان

– تجربیات زندگی: از آنجا که تجربیات زندگی برای همه یکسان نیست، حقیقت داستان نمی‌تواند برای همهٔ خوانندگان به طور یکسان کلی و قانع‌کننده باشد. گروهی ممکن است رویکرد نویسنده را به زندگی در داستان قانع کننده بدانند، در حالی که گروهی دیگر ممکن است وقایع داستان را واقع‌بینانه تلقی نکنند و داستان را اثری خیالی بدانند. (همان: ۱۴۷)

خاطرات جنگ و به ویژه مسائل مربوط به تنبیه در پادگان یکی از مهم‌ترین تجربه‌های باورپذیر برای جوانان و مردان است. وجود حوادثی که اشاره به چنین موضوعی داشته باشد، حس صمیمیت و هم‌ذات‌پنداری را در خواننده پدید خواهد آورد. بایرامی نیز به کرات از این بذر اولیه در پرداخت داستان‌هایش بهره گرفته است: «ستوان‌یار گفت: چماقتو بذار رو شانه‌هات و دست‌هاتو بگیر بهش. بقیه‌م رو به پادگان، به حالت پا مرغی بشینن و اسلحه شونو بذارن پشت گردنشون. شعار سربازی رو یادتون نره.

ـ چی بود؟ همه با هم تکرار می‌کنیم

و آنها داد زدند: تنبیه برا همه، تشویق برا یکی!

و ستوان‌یار داد زد: سرباز صدیق هم‌پای این الدنگه برمی‌گردی تا پای چشمه تمام راهو باید با این چماق کلاغ پر بره. اسلحه تو مسلح کن و پشت سرش راه بیفت. اگه خطا کرد از پایین تنه بزنش. حق تیرداری، وای به حالت اگه کلک بزنی، روزگارتو سیاه می‌کنم.

روزگار سیاه کجا رفت آن روزگار سیاه؟ و چه قدر دور به نظر می‌رسید، آن‌قدر دور که باور کردنش دشوار بود. انگار هیچ وقت نبوده سربازی که خانواده‌ای داشته باشد و دلخوشی‌های اندکی». (بایرامی، ۱۳۹۵: ۲۹)

۳. طرح داستان

پیرنگ به زبان ساده «شبکهٔ استدلال وقایع داستان» است. (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۵۲) طرح رابطهٔ علّی را بین وقایع داستان تعیین می‌کند و نظم منطقی به داستان می‌بخشد.

یکی از چارچوب‌ها و عناصر مورد مطالعه در داستان، طرح است. طرح داستان «حلقه‌های پیوسته‌ای از وقایع است که نویسنده انتخاب می‌کند و با کمک آن خواننده را به جایی که می‌خواهد می‌برد». (یونسی، ۱۳۸۴: ۴۳)

طرح داستان کودک معمولاً از روندی خطی و ساده پیروی

می‌کند. داستان با مقدمه‌چینی شروع می‌شود و سپس وقایع ذکر می‌شوند تا داستان به اوج خود برسد. بنابراین، از نقطهٔ تعارض، داستان دارای فراز و نشیب‌های فرعی است تا اینکه داستان به اوج خود برسد. اوج مکان شما در جایی است که درگیری حل می‌شود. (قزل‌ایاغ، ۱۳۸۸: ۱۹۰)

گرچه بخشی از ساختار متن، طرح است، اما اصولی در محدودهٔ خود دارد. به عبارت دیگر، ساختار طرح داستان شامل مراحل زیر است: ۱- بستری که مرحلهٔ آرامش است و در آن، زمان، مکان و شخصیت‌های داستان معرفی می‌شوند (فرایند پایدار نخستین)؛ ۲- بحران که نقطهٔ شروع داستان است و در آن نیروی ویران‌کننده مشکلی پیش می‌آورد و آرامش نخستین، از بین می‌رود (فرایند ناپایدار میانی)؛ ۳- اوج‌گیری که مرحلهٔ تلاش قهرمان یا قهرمانان داستان (نیروی سامان‌دهنده) برای برطرف کردن بحران و حل مسئله است و اصلی‌ترین بخش داستان را شکل داده است؛ ۴- مرحلهٔ گره‌گشایی که حساس‌ترین بخش داستان است و بحران در آن به وسیلهٔ نیروی سامان‌دهنده حل می‌شود؛ ۵- فرود یا نتیجه‌گیری که در آن آرامش دوباره برقرار می‌شود (فرایند پایدار فرجامین).

مثلاً داستان «عقاب‌های تپّهٔ شصت» با محوریت تپّه‌ای شکل می‌گیرد که کمی جلوتر از خط مقدم نبرد واقع‌شده و در تسخیر عراقی‌هاست. از سویی قهرمان و راوی داستان، احمد که رزمنده نوجوان و ایرانی است در سودای نبرد و مواجهه با این مانع نظامی است و از سوی دیگر عقاب‌های ساکن تپّه که یکی از نمادهای برجسته ادبیات داستانی دفاع مقدس به شمار می‌روند و آمد و شد روزانه آنها به لانه‌ها و نیز بر فراز سنگرهای نیروهای ایرانی ذهن او را به خود جلب کرده است. داستان در چنین فضایی شرح مواجهه این نوجوان با جنگ و نبرد اوست. بایرامی نثری بسیار ساده و داستانی را برای بازگویی قصه خود در این کتاب انتخاب کرده است که این نثر به همراه تعلیق‌های داستانی به جا، به همراه کردن یک نَفس مخاطب با کتاب کمک شایانی می‌کند.

۱-۳. ساختار پیرنگ

الف) موقعیت: طرح داستان اغلب بر واژگونی وضعیت‌های داستان بنا می‌شود. ممکن است شخصیت چیزی را در خود کشف کند که قبلاً از آن بی‌خبر بوده است و این آگاهی باعث کنش و واکنش در او می‌شود.

ب) گره‌افکنی: شرایط سختی است که گاهی به صورت ناگهانی پدید می‌آید و برنامه‌ها، روش‌ها و نگرش‌های موجود را تغییر می‌دهد. در داستان، گره‌افکنی عبارت است از: ویژگی‌های شخصیت‌ها و جزئیات موقعیت‌هایی که خط اصلی طرح را دگرگون می‌کند و شخصیت اصلی را در مقابل نیروهای دیگر قرار می‌دهد و کشمکش را ایجاد می‌کند.

ج) کشمکش: مقابله دو نیرو یا دو شخصیت است که زمینه‌ساز حوادث می‌شود. غالباً وقتی شخصیت اصلی داستان مورد پذیرش خواننده واقع می‌شود، خواننده با او احساس همدردی می‌کند و این شخصیت مرکزی با نیروهایی که بر ضد او قیام کرده‌اند، بحث می‌کند.

نکتهٔ بسیار مهم در کشمکش‌های داستان‌های دفاع مقدس، یاریگری امدادهای غیبی است. از عناصر مهم به کار گرفته‌شده در برخی داستان‌های جنگ، نیروهای غیبی است که به صورت فراسویی و غیر قابل دسترس طرح شده‌اند. این عنصر بیشتر به ادبیات دین باور ما تعلق دارد و به شکل امداد غیبی برای رزمندگان طراحی شده‌اند. در این‌گونه امدادهای غیبی، شخصیت‌های داستان چون شخصیت‌های اسطوره‌ای پیشین به ناگاه مورد حمایت قرار می‌گیرند و از کشمکش‌های عظیمی که برایشان رخ داده نجات می‌یابند. در برخی از این گونه داستان‌ها، نویسنده از ادبیات کهن ایرانی استفاده کرده و عنصر جادو و تخیل را به آوردگاه داستانی راه داده است. داستان «کودکی‌های زمین» نوشتهٔ جمشید خانیان، در آن غولی به نام کل‌کل اشتر به یاری شخصیت نوجوان داستان می‌آید و به شکل کاملاً جدی و به دور از صحنه‌های نمادین همگام با حوادث داستانی پیش می‌رود.

باید اذعان داشت که در پشت رمان‌های هوادار ارزش‌های دفاع مقدس، ادبیات دین باور نقش چشمگیری را بازی می‌کند. در این ارتباط نویسندگان به منظور رسیدن به اهدافی چون بیان مبدأ و آخرت، طرح این مضمون که نبرد جز انجام دادن فرایض دینی نیست، ایجاد رابطهٔ حسی مذهبی میان خواننده و مضامین به کار گرفته‌شده در داستان‌ها، ترسیم صحنه‌های جنگ ایران و عراق و حوادث عالم تشیع و اسلام (به منظور هرچه نزدیکتر کردن آنها با یکدیگر) داستان نوشتند. در غالب داستان‌هایی از این دست، نویسندگان مخصوصاً درصدد بودند تا میان حوادث رخ داده در جنگ و واقعه کربلا پیوندی اندام‌وار و استوار برقرار سازند. (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۴: ۱۷)

د) حالت تعلیق یا هول و ولا: با گسترش طرح داستان، کنجکاوی خواننده افزایش می‌یابد و اشتیاقش برای دنبال کردن داستان افزون‌تر. معمولاً یکی از شخصیت‌های داستان (اصلی یا فرعی) خواننده را جذب می‌کند، به طوری که با او

احساس همدردی می‌کند و به سرنوشتش علاقه‌مند می‌شود و این علاقه‌مندی به پایان کار شخصیت داستان، او را در حال انتظار نگاه می‌دارد که به این حالت تعلیق می‌گویند.

هـ) بحران: لحظه‌ای است که نیروهای متقابل برای آخرین بار با هم تلاقی می‌کنند و داستان را به نقطهٔ اوج می‌کشانند و باعث تغییر زندگی شخصیت یا شخصیت‌های داستان می‌شوند.

در داستان‌های دفاع مقدس، هر لحظه بحران تازه‌ای پیش روی شخصیت‌ها گذاشته می‌شود.

- احمد! این صدای چه بود؟

برمی‌گردم و نگاهش می‌کنم. نگرانی تو چشم‌هایش دودو می‌زند. شانه‌هایم را می‌اندازم بالا و می‌گویم: «من هم تو همین فکرم». می‌خواهد چیزی بگوید که صدا، دوباره به گوش می‌رسد. صدایی که رفته‌رفته، بلند می‌شود و بلندتر. آنچنان که انگار، گلوله‌ای است رهاشده به سوی‌مان. با تعجب، همدیگر را نگاه می‌کنیم. چشم‌های سعید، می‌خواهد از حدقه بیرون بزند. داد می‌زند: «هواپیماست احمد؛ هواپیما».

و من، ناباورانه با خودم تکرار می‌کنم: «هواپیما؟..... آره هواپیماست... هواپیما».

قلبم به سرعت شروع می‌کند به زدن. حتماً برای بمباران آمده‌اند. نگاهی به سقف سنگر می‌اندازم. اگر زیر آوار بمانیم....؟ اگر یکی از این تراورس‌های سنگین سقف، بیفتد روی‌مان؟ نمی‌خواهم به این خیالات، محل بگذارم. حتی فکرش هم، ترسناک است. شنیده‌ام که این جور وقت‌ها، همه می‌روند به حفره روباه. لابد، حالا هم رفته‌اند آنجا. ولی چرا ما را خبر نکرده‌اند؟ شاید یادشان رفته. شاید هم وقت نکرده‌اند بیدارمان کنند». (بایرامی، ۱۳۹۵: ۱۱)

و) نقطه اوج: نقطه‌ای است در داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه و داستان منظوم که در آن بحران به نهایت خود می‌رسد و به گره‌گشایی داستان می‌انجامد. اوج داستان نتیجه منطقی رویدادهای قبلی است که همچون آبی در زیر زمین جریان داشته و از نظر پنهان مانده است و جاری شدن آب بر زمین پایان اجتناب‌ناپذیر آن است.

ز) گره‌گشایی: پیامد وضعیت پیچیده یا نتیجهٔ نهایی رشتهٔ حوادث و نتیجهٔ گشودن رازها و معماها و رفع سوءتفاهم‌هاست. در گره‌گشایی، سرنوشت شخصیت یا شخصیت‌های داستان مشخص می‌شود. آنها از وضعیت خود آگاه می‌شوند، چه به نفعشان باشد، چه به ضررشان. (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۱۰۰–۹۵) به عنوان مثال در داستان «داش آکل» مقابله داش‌آکل با کاکا رستم و پذیرفتن قیمی خانوادهٔ حاجی که خلاف میل داش‌آکل بود، گره‌افکنی داستان را به وجود می‌آورد و رویدادهای داستان را خلق می‌کند و عاشق شدن داش‌آکل به دختر حاجی کشمکش و هول و ولا و بحران داستان را ایجاد می‌کند و از عشق خود گذشتن و شوهر دادن دختر حاجی نقطهٔ اوج داستان است و در آخر کشته شدن داش‌آکل به دست کاکارستم گره‌گشایی و نتیجهٔ نهایی شخصیت اصلی داستان را فراهم می‌کند.

۴. شخصیت‌پردازی

میرصادقی در تعریف شخصیت می‌گوید: «افراد خلق‌شده‌ای که در داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و ... ظاهر می‌شوند، شخصیت نامیده می‌شوند». (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۸۳)

در یک اثر ادبی، شخصیت فرد دارای ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی خود است که در رفتار و گفتار یافت می‌شود. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که شخصیت‌های تخیلی با مجموعه‌ای از گفتارها و افکار بیان شده به وسیلهٔ نویسنده شکل می‌گیرند. لازم به ذکر است که ما شخصیت تخیلی را با اصطلاح شخصیت در روان‌شناسی برابر نمی‌دانیم. (پراین، ۱۳۷۶: ۱۱۵)

مهم‌ترین روش در شخصیت‌پردازی داستان‌های کودکان به شکل غیر مستقیم است. در این نوع شخصیت‌پردازی به جای اشارهٔ صریح به ویژگی شخصیت، سعی می‌شود آن ویژگی به صورتی دراماتیک نشان داده شود. شخصیت‌ها در این شیوه با اعمالی که در فرایند متن یا از طریق گفت‌وگو رخ می‌دهد، نشان داده می‌شوند. (لوته، ۱۳۸۶: ۱۰۸–۱۰۷) در داستان‌نویسی مدرن نویسنده‌ای که برای کودکان و نوجوانان می‌نویسد، کمتر از توصیفات مستقیم در ارتباط با معرفی شخصیت‌ها استفاده می‌کند و اجازه می‌دهد تا از طریق بروز حوادث، خصوصیات افراد آشکار شود. در داستان‌های جنگی که برای نوجوانان نوشته می‌شود، نادانسته بسیاری از ویژگی‌های افراد و بینش و روحیات آنها از طریق راوی مطرح شده که در این خصوص یکی از نقاط ضعف داستان‌های نوجوانان از منظر داستان‌نویسی مدرن است.

«این پسره اینجا چه غلطی می‌کند؟ مادرم انگشتش را گزید...

ـ یواش بابا! می‌شنود.

بابا گفت: «خوب بشنود!» مادرم گفت: «مگر جرم کرده که آمده خانه عمویش؟ تازه، من خودم صدایش کردم که میخ‌های نردبان را... آخر، تو که چشم‌هایت...» حرفش را خورد. بابا داد زد: «آها! پس این طور! پس فکر کرده‌اید کور شده‌ام و

هر کاری دلتان خواست می‌توانید بکنید؟ برای همین دور برداشته‌اید؟» (بایرامی، ۱۳۸۴: ۱۱)

انواع مختلفی از شخصیت‌ها در داستان وجود دارد. برخی از شخصیت‌ها نقش اصلی را بازی می‌کنند و برخی دیگر جزئی هستند. رفتارها، کلمات و افکار شخصیت‌ها ویژگی‌های روانی و اخلاقی آنها را برای خواننده روشن می‌کند. بنابراین، شخصیت-ها باید به گونه‌ای در داستان معرفی شوند که از نظر خواننده حضور داشته باشند. شخصیت‌های داستان باید به گونه‌ای باشند که کودک بتواند به راحتی با آنها ارتباط برقرار کرده و با آنها هم‌ذات‌پنداری کند. بنابراین، بهتر است شخصیت‌های هم سن و سال کودک مورد نظر را معرفی کنید. کودکانی که تجربیات، احساسات و افکار مشابهی دارند و جهان را از چشم او می‌بینند. مانند او، در مورد چیزهای جدید تعجب می‌کنند، سؤال می‌پرسند، جست‌وجو می‌کنند و فکر می‌کنند. یافتن قهرمانی که کودک بتواند با او ارتباط برقرار کند، یکی از مهم‌ترین بخش‌های قصه‌گویی است. هرچه هم‌ذات‌پنداری بین کودک و شخصیت‌های اصلی قوی‌تر باشد، بستر پرش بهتری می‌تواند برای کودک باشد تا سؤالات شخصی خود را در داستان دنبال کند. (ناجی، ۱۳۹۵: ۱۲۴)

– شخصیت‌های حیوانات: کودکان سنین پایین‌تر (گروه سنّی الف و ب) می‌توانند به خوبی با شخصیت‌های حیوانی و غیرانسانی ارتباط برقرار کنند، در حالی که هنگام لذت بردن از داستان به نگرانی‌ها و درگیری‌های آنها توجه می‌کنند و مورد بحث و چالش قرار گیرد. بنابراین، با توجه به گروه سنی کودکان، می‌توانیم شخصیت‌های متنوع و جذابی خلق کنیم. شخصیت‌های حیوانی در داستان کودک، بیشتر به شکل حیوانات تخیلی و فراواقعی بروز می‌کند. در داستان‌های دفاع مقدس بسیار کم از این ویژگی استفاده شده است. یکی از داستان‌هایی که حیوانات را به شکل گسترده به کار گرفته، «پری نخلستان» از حسین فتاحی است. (پورالخاص و صادقی، ۱۳۹۲)

در آثار محمدرضا بایرامی از حیوانات (به ویژه اهلی) بسیار استفاده شده است، اما هیچ‌کدام به مرحلهٔ «شخصیت» نرسیده است. «آذرخش» در داستان عقاب‌های تپهٔ شصت ظرفیت‌های بسیاری برای تبدیل شدن به یک شخصیت داشت که بایرامی به سبب دیدگاه‌های رئالیستی از آن چشم‌پوشی کرده است.

– وجود شخصیت‌های بزرگسال: شخصیت‌ها می‌توانند الگویی از بازی باشند که در توسعه کندوکاو و گاهی حتی در جهت مخالف کاری انجام می‌دهند. یک شخصیت بالغ مانند معلم، برادر یا خواهر بزرگ‌تر نیز می‌تواند در نقش تسهیل‌کنندهٔ داستان قرار گیرد که در مراحل جست‌وجو به بچه‌های داستان کمک می‌کند.

– شخصیت زن: اصولاً طرح و رویدادهای اصلی داستان‌های جنگ کمتر با عنصر زن پیوند خورده است. شاید دلیل اصلی آن نوع و ماهیت وجودی جنگ و عدم همخوانی آن با ساختار وجودی زنان که بیشتر به عواطف، احساسات و ... توجه دارند، باشد. با این حال چه در داستان‌هایی که در مذمت جنگ نوشته شد و چه در داستان‌های هوادار دفاع مقدس، زنان تا حدودی به ایفای نقش پرداختند. هر چند که نقشی چشمگیر نداشتند و غالباً به عنوان شخصیت‌های فرعی طرح شده‌اند. البته ماهیت درونی و چهره زنان در دو گونه داستان‌ها با هم متفاوت است.

در میان انواع شخصیت‌های داستانی، همسران، مادران و مادربزرگ‌ها بیشتر خود را نشان داده‌اند و کمتر شخصیت زنی را می‌توان یافت که به عنوان شخصیت اصلی داستان در پیشبرد حرکت اصولی داستان به جلو نقش‌آفرینی کند. با تمامی این اوصاف عدم حضور زنان در عرصه‌های نبرد باعث شد تا حضور زنان کمرنگ جلوه کند. در برخی داستان‌هایی که به نقش زنان توجه شده چون «گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند» (حسن بنی عامری) و «آواز نیمه‌شب» (داوود غفارزادگان)، چهره‌ای پر صلابت و قدرتمندی از زنان به تصویر در آمده است. دقیقاً برعکس شخصیت‌های زنان در آثار بایرامی: «و بعد برگشت و چنان نگاهی به حکیمه انداخت که حکیمه مجبور شد فرار کند به پستو. مادرم گفت: «دور برداشته‌اید یعنی چه؟ کی دور برداشته؟ مگر چه شده؟».

ـ چه شده؟! فکر آبروی من را نمی‌کنید؟ نمی‌گویید مردم پشت سرم صفحه می‌گذارند؟

ـ چه صفحه‌ای؟ خانه‌ای است که همیشه می‌آمده.

ـ ولی حالا با همیشه فرق می‌کند.

ـ چه فرقی؟ آن هم حالا که حاتم دیگر نامحرم نیست! مگر نه این که بعد از... .

بابا دستش را آورد بالا. انگار به مادرم ایست می‌داد. مادرم حرفش را ناتمام گذاشت. بابا گفت: «فقط وقتی غریبه نیست که زنش را برده باشد خانه‌اش. قبلاً اگر می‌آمد اینجا، برادرزاده-ام بود. ولی حالا نامزد دخترت است. خوش ندارم وقتی خودم خانه نیستم، این طرف‌ها ببینمش. گفته باشم!». (بایرامی، ۱۳۸۴: ۱۰)

بـه طـور کلـی یـکی از آسیـب‌شنـاسی‌های اساسی در

داستان‌های بررسی شده و در کل تمامی داستان‌های ادبیات دفاع مقدس، کم‌توجهی به فضای خانواده در داستان‌ها است، اگر هم برخی از داستان‌ها به مسئلهٔ مادر در داستان پرداخته باشند، بسیار سطحی و گذرا است. بایرامی در این مورد یکی از کم‌توجه‌ترین نویسندگان است. در مقابل این نویسنده احمد دهقان با داستان «دشتبان» ثابت کرده است که هرچند جنگ مردانه است و مردان نقش زیادی در آن دارند، طبیعی است که نقش مردان در داستان‌های پایداری پررنگ‌تر از زنان باشد، اما زنان هم به عنوان حامیان رزمندگان در پشت جبهه در مدیریت زندگی، رسیدن به امورات خانواده، تربیت فرزندان و .... نقش بارزی داشتند؛ یعنی جای پدر را هم برای خانواده و فرزندان پر می‌کردند و وظایف او را هم بر عهده می‌گرفتند. پس در داستان‌های پایداری کودکان به نقش مادران در جنگ هم می‌توان بیشتر از اینها پرداخت و آنان را به عنوان قهرمان و شخصیت اصلی جنگ انتخاب کرد.

۵. گفت‌وگو

اگر دید کلی به آثار بایرامی داشته باشیم، می‌بینیم که بایرامی کوشیده است با استفاده از گفت‌وگو دیدگاه بی‌طرف و نمایشی نسبت به حوادث داشته باشد. بنابراین، گفت‌وگو در آثار بایرامی، به عنوان جامعهٔ آماری این پژوهش در حوزهٔ داستان کودکان، جایگاهی شاخص دارد. گفت‌وگو نقشی هدفمند در روند داستان‌های بایرامی دارد و با گفت‌وگوهای روزمره متفاوت است. گفـت‌وگو، داستـان را از حالت توقف توصیفی بیرون می‌آورد و داستان را به جلو می‌برد و ویژگی شخصیت‌ها را بیان می‌کند. یکی از گفت‌وگوهای جالب توجه را می‌توان در داستان «فصل درو کردن خرمن» (صفحهٔ ۳۵۳) دید: «راه افتادیم. از روی زمین‌های زراعتی گذشتیم و رسیدیم به بالای دره. داداش، سر اسب را کج کرد به طرف دره.

گفتم: «چه کار داری می‌کنی؟ راه آغداش که از این ور نیست».

گفت: «می‌دونم!»

گفتم: «پس چرا اینجوری می‌کنی؟»

گفت: «یه کاری این پایین دارم».

... «الان می‌بینی؟»». (بایرامی،۱۳۹۰: ۳۵۳)

دیالوگ یکی از مهم‌ترین نکات زبانی در داستان‌های کودکان و نوجوانان است؛ زیرا سطح زبان راوی تعیین‌کننده سن، موقعیت شغلی، تربیت اجتماعی، فرهنگ و آداب و رسوم اجتماعی، طبقهٔ اجتماعی، سطح سواد، تحصیلات، میزان ایمان و اعتقـاد شخصیت‌های داستان است که با گفت‌وگو آشکار می‌شود. زبان و گفت‌وگو پایه‌های مهم شخصیت‌پردازی هستند. توصیفات، لحظات زنده، ایجاد فضای مناسب برای کنش شخصیت و وقوع حادثه نیز می‌تواند از ویژگی‌های سبکی و زبانی هر دوره باشد. (علی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۲۵)

۱-۵. ویژگی‌های گفت‌وگو در شاهکارهای ادبی

تحلیل گفت‌وگوهای شاهکارهای داستانی، ارزش‌های سبک-شناسانه‌ای ارائه می‌دهد که برخی از آنها عبارت‌اند از:

۱. دیالوگ نه تنها به عنوان گریم و تزئین داستان استفاده می-شود، بلکه باعث ترویج کنش داستان در جهت موضوع می‌شود.

«دژبان، حاج لطیف و اصلان را نگاه می‌کرد. معلوم نبود چه خیالی دارد.

– تو! بیا جلو ببینم! اصلان آمد ایستاد جلوی دژبان.

– اسمت چیه؟

– اصلان!

دژبان بابا را نشان داد.

ـ با این مردک فامیلی؟ اصلان خندید.

ـ نه خیر قربان! من اصلیتم باکوییه. مهاجرم. تو این ده کسی را ندارم.

ـ پس اگه می‌خوای گوش‌هات را داشته باشی، یه سؤال ازت می‌پرسم، جواب درست و حسابی بده! ...». (بایرامی،۱۳۹۰: ۷۵)

۲. گفت‌وگو با ذهنیت شخصیت‌های داستانی هماهنگ است و منافاتی با موقعیت‌های اجتماعی و علایق شخصی آنها ندارد.

در نمونهٔ زیر بایرامی دقیقاً به لحن گفتن شخصیت‌ها عنایت ویژه‌ای دارد. آنگاه که راوی لحن حکیمه را مانند پدر می‌داند: «حکیمه و ابراهیم بودند که به استقبال می‌آمدند. حکیمه از همان دور داد زد: «دیر کردی!» گفتم: «از سر راه برو کنار تا زیر پای گوسفندها نمانی» خودش را کشید کنار راه و ایستاد تا برسم.

ـ خواب مانده بودی؟

زیر نور فانوس صورتش رنگ پریده به نظر می‌رسید. گفتم: «تو هم که مثل بابا حرف می‌زنی».

دست ابراهیم را ول کرد. ابراهیم دوید طرف گله و لابه لای گوسفندها گم شد. حکیمه دستش را جلو صورتش تکان می‌داد تا گرد و خاک توی دهانش نرود.

ـ مگر دروغ می‌گویم؟ این هم وقت گله آوردن است؟ نمی‌گویی کسی نگرانت می‌شود؟

گفتم: «فکر می‌کنی خوشی زده زیر دلم که این همه وقت را توی صحرا بمانم؟ آن هم توی آن چراگاه پرت که آدم روز روشنش هم می‌ترسد»». (بایرامی، ۱۳۹۵: ۳۵)

۳. گفت و گو به خواننده احساس طبیعی و واقعی بودن می‌دهد بدون اینکه در واقع طبیعی و واقعی باشد؛ زیرا وقایع داستانی همان‌طور که گفته شد، مانند حقیقت است و خود حقیقت را منعکس نمی‌کند. همین نمونه‌ای که برای مورد دوم ذکر شد از منظر همین ویژگی سوم نیز شاهدی مورد توجه است.

۴. دیالوگ گفت‌وگوهای رد و بدل‌شده بین شخصیت‌ها را برای نشان دادن تعامل افکار و ویژگی‌های روحی و خلقی افراد ارائه می‌دهد.

«همان‌طور کـه بال چفیه را به گردن و پشت گوشش می‌کشید. گفت: «خوب! نگفتی برای چه تا این وقت شب گله را توی صحرا نگه داشته بودی؟»

سرم را انداختم پایین.

– من زیاد نگهشان نداشتم.

– پس چه طور شد که دیر کردی؟ خودشان ایستادند؟

– نه.... منظورم این است که تازه هوا می‌خواست تاریک بشود که راهشان انداختم». (همان: ۳۹)

۶. زاویه دید یا کانون روایت

دیدگاه یا محور روایت، بیانگر شیوه‌ای است که نویسنده مطالب داستان را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع رابطهٔ نویسنده را با داستان نشان می‌دهد. از این نظر چند معنی خاص وجود دارد:

۱. زاویهٔ دید جسمانی (Poit of view) به موقعیت زمانی و مکانی می‌پردازد که نویسنده بر مطالب خود تکیه کرده و این مطالب را در نظر گرفته و به شرح و توصیف آنها می‌پردازد. به تمام داستان‌هایی که حول محور عینیت می‌چرخند، مانند بیشتر داستان‌های ارنست همینگوی مربوط می‌شود.

۲. زاویهٔ دید ذهنی (Physical point view)، به احساسات و نگرش نویسنده نسبت به موضوع می‌پردازد و داستان‌های کاملی را در بر می‌گیرد که حول محور ذهن می‌چرخد، مانند داستان‌های جیمز جویس و ویرجینیا وولف. در داستان‌های کودکان و نوجوانان، «پاییز در قطار» از محمدکاظم مزینانی دارای چنین زاویه‌ای است.

۳. زاویهٔ دید شخصی (Personal point of view) که مربوط به روایتی است که نویسنده به کمک آن مطلبی را نقل یا مطرح می‌کند. این طرح موضوع ممکن است از طریق اول شخص یا دوم شخص یا سوم شخص انجام بگیرد. اغلب داستان‌های دفاع مقدس چنین زاویه‌ای دارد.

زاویهٔ دید در داستان کوتاه اغلب ثابت می‌ماند، اما در رمان ممکن است هر فصلی به زاویهٔ دیدی جداگانه اختصاص داده شود. البته دیدگاه انتخاب‌شده توسط نویسنده بر عناصر دیگر داستان (بر شخصیت‌پردازی، بسط و توسعه طرح، بر بافت کلام و سبک نگارش، صحنه‌پردازی و به خصوص بر کانون داستان) تأثیر می‌گذارد. (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۵۰۶–۵۰۵)

اغلب داستان‌های تراز اول در داستان‌های دفاع مقدس به شکل اول شخص نوشته شده‌اند. آثار بایرامی نیز غالباً در این زاویه روایت می‌شود. در زاویهٔ دید اول شخص، تجربیات و احساسات هیجان‌انگیز از ته دل روایت می‌شود. بنابراین، اغلب داستان صمیمی‌تر و مؤثرتر از داستان با زاویه دید سوم شخص است که راوی در آن نقشی ندارند و از دیگر سو به سبب نمایشی بودن داستان، خواننده احساس القای تحمیلی درونمایه را ندارد؛ بلکه خود از خلال عمل‌های داستانی و مکالمهٔ میان کاراکترهای داستان، درونمایه را استنباط می‌کند. معمولاً مردم دوست دارند تا شخصاً خود به مضامین و ایده‌های نهفته در داستان پی ببرند و نویسنده شخصاً به طرح مسئله نپردازد. از این‌رو کمی پنهان‌کاری و طرح مسائل و ایده‌هایی که نیاز به رمزگشایی دارد می‌تواند توقعات خواننده امروزی را برآورده سازد. به همین دلیل حوادث داستانی در داستان کودک و نوجوان به نحوی باید باشد که بر اساس توصیف جزئیات و رفتار شخصیت‌ها، خواننده پی به مفاهیم عمیق داستان ببرد. معنا و مفهوم داستان زمانی در زیرساخت اثر خوب جای می‌گیرد که نتوان آن را از اثر جدا ساخت.

«من بودم که ایستاده بودم پای سپیدارها و دیگر پاها جلو نمی‌رفتند. انگار که از آن من نبودند. خدایا چه کنم؟ چه طوری این خبر را به بابا بدهم؟ اگر بشنود گله را سپرده‌ام به دزدها و برگشته‌ام، مرا نخواهد کشت؟

ـ مگر نمی‌شنوید ... سگ‌ها ... دارند پارس می‌کنند.

– خوب پارس کنند ... به تو چه؟

– سگ بیخودی پارس نمی‌کند. حتما ....گرگ...؟

ـ گرگ کجا بود؟ گرگ مگر جرأت می‌کند به ده ...

– ولم کن مادر ... دستم را نگیر! از سر راهم بروید کنار.

– قربانت مادر ... آخر ... . . . آن را چرا ... چه کار به آن.

صدایشان را خوب نمی‌شنیدم. فکر کردم حتما باز آب رفته توی گوشم. پیچیدم طرف خانه خودمان. صدای گریهٔ مادر خدر را می‌شنیدم. داد میزد: ای خدا ای خدا مرا بکش!». (بایرامی، ۱۳۹۵: ۱۳۴)

۷. درون‌مایه

مضمون اندیشه اصلی و غالب در هر اثر، خط یا ریسمانی است که در طول اثر کشیده می‌شود و اتفاقات و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به عبارت دیگر، مضمون به عنوان اندیشه غالبی که نویسنده در داستان اعمال می‌کند، تعریف می‌شود، به همین دلیل است که گفته می‌شود مضمون هر اثر، جهت‌گیری فکری و ادراکی نویسنده آن را نشان می‌دهد. (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۲۲۹) محمدی می‌گوید: «موضوع و مضمون دو عنصر روایی به هم مرتبط هستند که مفاهیم روایی را سامان می‌دهند. این سازماندهی آگاهانه توسط نویسنده انجام می‌شود و در عین حال ذهن مخاطب را به سمت اهداف مورد نظر نویسنده سوق می‌دهد». (محمدی، ۱۳۷۸: ۲۱۷)

در ادبیات کودک درون مایه به دو صورت ارائه می‌شود:

الف) از راه گفت‌وگوی شخصیت‌ها یا گفتار نویسنده.

ب) از طریق سیر کلی حوادث.

هر چه از جنگ فاصله گرفتیم، نوع نگاه به جنگ دستخوش تغییراتی شد. نویسندگان دیگر سعی نمی‌کردند، تمام شخصیت‌های دشمن را سیاه نشان دهند. در داستان هم، شاهد چنین اندیشه‌هایی هستیم. گاه نویسنده از ویژگی‌های خوب اخلاقی سرباز دشمن سخن می‌گوید؛ سربازی که نادم از شرکت در جنگ است و کشتن انسان‌های بیگناه را کاری نادرست می‌داند. (پورالخاص و صادقی، ۱۳۹۲: ۶۷)

نویسندگان اغلب از بیان صریح مضامین داستان‌های خود در آثار خود اجتناب می‌کنند و روش‌های غیرصریح را برای به تصویر کشیدن و توصیف آنها انتخاب می‌کنند. مثلاً مضامین در افکار، عواطف و تخیلات شخصیت‌های داستان گنجانده می‌شود و خواننده از طریق تفسیر این افکار و خیال‌پردازی‌ها و برآیند موضوع، به مضامین داستان پی می‌برد؛ زیرا هر چه موضوعی ظریف‌تر و ضمنی‌تر باشد تأثیر بیشتری روی خواننده می‌گذارد. (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۲۳۸)

یکی دیگر از روش‌های بیان درونمایه، بهره‌گیری از نماد است. نکته قابل اعتنا در ساختار داستان‌های جنگ استفاده چشمگیر از نماد است. برای نمونه در داستان «پاییز در قطار» محمدکاظم مزینانی از نماد اسب استفاده شده است. «علاقه طبیعی کودکان به حیوانات باعث شده است که حیوانات، چه به صورت نماد و چه به صورت واقعی، موضوع کتاب‌های زیادی برای کودکان قرار گیرد. استفاده از شخصیت‌های وابسته به دنیای حیوانات برای انتقال پیام‌های اخلاقی و اجتماعی، به شکل غالب ادبیات کودکان تبدیل شده است». (پولادی، ۱۳۸۷: ۴۲) نویسندگان هوادار ارزش‌های دفاع مقدس به منظور رسیدن به اهداف اصلی خود به کرات از نماد استفاده کرده‌اند. آنان برای بیان ابعاد وجودی شخصیت‌های خوب داستان‌های خود از نمادهایی چون اسب سفید، پرنده مهاجر، آتش، خورشید، مرغان دریایی، برگ‌ریزان درختان، انواع گل‌ها و حتی ملافه سفید و... سود جسته‌اند.

در غالب داستان‌های جنگ چه موافق و چه مخالف، نوعی شیفتگی رمانتیک‌گونه وجود دارد و آن بی‌تأثیر از روحیهٔ ایرانی نیست. البته شکی نیست که داستان و رمان ایرانی هنوز در مراحل آغازین رشد و تکامل خود به سر می‌برد و راهی طولانی و سخت در پیش رو دارد و نواقص کار بسیار است، اما داستان‌های جنگ بیش از سایر داستان‌ها نقاط ضعف دارند. نویسندگان داستان جنگ ما یا رزمندگانی بودند که در جبهه‌ها حضور داشتند و جنگ را حس کردند، اما فاقد توان لازم برای حلق داستان بردند یا افرادی بودند که توانایی نسبی داستان‌نویسی داشتند، اما جنگ را تجربه نکرده بودند. وجود این نقیصه بزرگ باعث شد تا پیکره داستان‌های جنگ آن چنان استوار و پابرجا نباشد و از این‌روست که ایرادات عمده و اساسی بر داستان‌های دفاع مقدس برای کودکان و نوجوانان وارد است که در بخش آسیب‌شناسی به آنها اشاره می‌شود.

در کل چنین می‌توان جمع‌بندی کرد که جنگ پر از خشونت، کشت و کشتار و ... است و این امر شاید با روحیهٔ لطیف کودکان متناسب نباشد؛ پس نویسندگان باید با بهره‌گیری از قدرت خیال و با زبانی ساده و تصاویری متناسب به بازسازی صحنه‌های جنگ و جبهه بپردازند و چه بسا موضوع واحد جنگ با دشمن و اتفاقات جبهه را با هنرمندی از حالت تکرار و عادت خارج کنند و داستان‌هایی جذاب و تأثیرگذار برای کودکان بنویسند و صحنه‌های جنگ را متناسب با رشد و شخصیت کودکان برای آنان توصیف کنند.

۸. آسیب‌شناسی داستان کودک و نوجوان ادب پایداری

الف) کلیشه‌ها: کلیشه‌سازی و وابستگی به فرم‌ها و قالب‌های قبلی یا کلیشه‌های راحت یکی از آسیب‌های داستان‌های کودک و نوجوان است. بنابراین، به دلیل شکل ظاهری که بر تعریف، محتوا و شکل داستان‌های کودک انقلاب سایه انداخته است، امکان تغییر قالب‌های شناخته شده و تجربهٔ فرم‌های جدید را از بین برده است. او همان لحنی را که در قصه‌های

سبلان (کوه مرا صدا زد و بر لبهٔ پرتگاه) دارد به عینه در داستان‌های جنگی تکرار کرده است:

«مش رحمان رو کرد به بابا... تمامش کنیم دیگر! بسم الله؟

بابا مادرم را نگاه کرد که انگار بغض کرده بود. بعد رو برگرداند طرف مش رحمان. گفت: «بسم‌الله!» مش رحمان گفت: «چه عجب بله را گفت. شروع کنید!» برزو و صباح و قادر بلند شدند، برزو و صباح گوسفندها را یکی یکی می‌گرفتند و می‌آوردند کنار آتش و قادر با ساقهٔ بوته‌های نیم‌سوز پشم پشت آنها را می سوزاند. کارشان که تمام شد، قادر گفت: «این هم از نشان! حالا هر وقت بخواهید، می‌توانید به راحتی گوسفندهای خودتان را پیدا کنید.

بابا چیزی نگفت. مش رحمان رو کرد به من. – بلند شو گوسفندها را ببر قاطی گله کن!.

با نابلوری بلند شدم و گوسفندها را راه انداختم گوسفندهایی که مال خودمان بودند، هر چند که حالا دیگر تعدادشان کم شده بود.

– پایین که رسیدی، عائد ما را هم بگو بیاید بالا. به او سپرده‌ام، ولی باز هم می‌ترسم آنجا خوابش ببرد. صدای محمد صالح بود، گفتم: حتماً» و گوسفندها را هی کردم. راه برایشان آشنا بود. می‌دانستند دارم می‌برمشان طرف گله! برای همین هم به سرعت راه می‌رفتند. از کنار صخره‌ها که سرازیر می‌شدیم، سیاهی‌ای را دیدم که بالا می‌آمد. نزدیک‌تر که شد، شناختمش». (بایرامی.۱۳۸۸: ۱۱)

ب) گرته‌برداری و اقتباس: از آسیب‌های داستان کودک و نوجوان پس از انقلاب، اقتباس از آثار گذشتگان است که گاه گرته‌برداری از داستان‌های داخلی و گاه از داستان‌های خارجی انجام می‌شود.

ج) جوانی شخصیت‌ها و رفتارهای پیرانه: این‌گونه که رزمنده‌ای دانش‌آموز در حوزهٔ جنگ یا دانشجویی در کشمکش انقلاب، از خود رفتاری را نشان می‌دهد که به سن او نمی‌خورد. اینجاست که از اعتبار داستان کاسته می‌شود و مخاطب و منتقد فکر می‌کنند که نویسنده برای جذب داستان از اغراق بهره برده است. مخاطبان مطلع از چم و خم داستان میان صدای راوی‌ای که می‌شنوند و زاویهٔ دید یعنی چشم فردی که با آن رویدادهای داستان نگریسته می‌شود، تفاوت می‌گذارند. صدا و زاویهٔ دید لزوماً یکی نیستند و در واقع در ادبیات دفاع مقدسی که برای کودکان و نوجوانان آفریده می‌شوند به ندرت یکی هستند؛ زیرا صدای راوی متعلق به یک فرد بزرگسال (همان نویسنده) است، ولی زاویهٔ دید به یک کودک یا نوجوان تعلق دارد. در اینجا، داستان از زبان نوجوان شرکت‌کننده در جنگ بازگو می‌شود.

«– یا امام زمان!

خودم را پرت می‌کنم رو زمین و منتظر می‌شوم تا بمب‌ها دور و برم پایین بیایند. چیزی نمی‌گذرد که صدای انفجارهایی به گوش می‌رسد

– بووومب! – بووومب!

صداهایی سنگین و پی در پی، اما نه از اطراف ما که از آن سوی تپه‌ها: از طرف خط.

با ناباوری چشم‌هایم را باز می‌کنم. از اینکه می‌بینم طوری نشده‌ام، احساس غرور و سبکی می‌کنم. لابد دارند طرف‌های خط را می‌کوبند. دلم فشرده می‌شود. خدا کند که کسی طوری نشده باشد. خدا کند که همهٔ بمب‌هاشان، رو زمین‌های خالی افتاده باشد». (بایرامی، ۱۳۹۵: ۱۱)

د) عدم طرح حوادث بنیادین: عدم طرح حوادث بنیادین، حس‌برانگیز و پرجاذبه باعث شده تا خواننده داستان نتواند رابطه حسی مناسبی با این‌گونه آثار پیدا کند و لاجرم درصد خوانندگان جنگ بسیار کم باشد. نویسندگان حتی در توصیف صحنه‌های نبرد که می‌تواند پرکشش باشد موفق نبودند. در این راستا، عدم استفاده صحیح از عنصر تعلیق باعث شد تا خواننده در نیمه راه باز بماند و داستان را دنبال نکند.

در این میان عنصر گفت‌وگو به خوبی به کار گرفته نشده است مکالمات غالباً خسته‌کننده و بی‌اساس است. این گفت‌وگوها حتی در جهت اهداف بلندمدت نویسنده چون بیان روحیهٔ ایثار، شهادت‌طلبی، انزجار از جنگ، توصیف اوضاع جنگ و پشت جبهه‌ها نبوده و نویسنده صرفاً به رد و بدل کردن یک سری اطلاعات معمولی مبادرت ورزیده است.

در توصیف شخصیت‌های داستانی از این دست نیروهای عراقی غالب افرادی احمق، ترسو، جانی و جنایتکار هستند و در عوض ایرانی‌ها بسیار شجاع، نترس، مؤمن، مهربان و باهوش. نویسندگان این‌گونه داستان‌ها متوجه این موضوع نبودند که طرح چنین شخصیت‌هایی با این همه اختلاف، باعث می‌شود تا ارزش کار رزمندگان پایین آید؛ زیرا آنها با افراد نادان و بی‌عرضه‌ای طرف بودند. در صورتی که در غالب داستان‌های جنگی غرب شخصیت‌های منفی بسیار قدرتمند و باهوش فرض می‌شوند تا پیروزی نیروهای خودی بر دشمن حائز اهمیت شود.

بحث و نتیجه‌گیری

نتیجه حاصله از این پژوهش به شکل زیر قابل ارائه است:

۱- از نظر استاندارد روان‌شناسانه، کودکان غم و اندوه را دوست ندارند. بنابراین، به حضور پرشور نوجوانان و علاقه دانش‌آموزان به حضور در جبهه و همراه شدن با دیگر رزمنده‌هاست که شرح فداکاری‌های این نوجوانان از موضوعات جذابی است که می‌تواند مورد توجه مخاطبان این نوشته‌ها قرار گیرد.

۲- نگاه بایرامی در نگارش رمان‌های دفاع مقدسی به جنگ و دوران دفاع مقدس در رمان‌های کودک و نوجوان دیدگاه ارزشمند و مثبتی است و با توجه به تجربه‌های زیستهٔ کودکان مورد قبول است.

۳- توجه به خانواده یکی از استانداردهای محتوایی ادبیات کودک است؛ بر همین اساس یکی از آسیب‌شناسی‌های اساسی در داستان‌های محمدرضا بایرامی و در کل تمامی داستان‌های ادبیات دفاع مقدس، کم‌توجهی به فضای خانواده در داستان‌ها است، اگر هم برخی از داستان‌ها به مسئلهٔ مادر در داستان پرداخته باشند بسیار سطحی و گذرا است.

۴- اغلب داستان‌های بایرامی به شکل اول شخص نوشته شده‌اند. بنابراین، این زاویه دید را می‌توان استاندارد خاص ادبیات کودک دانست؛ زیرا در زاویهٔ دید اول شخص، تجربیات و احساسات هیجان‌انگیز از ته دل روایت می‌شود. بنابراین، اغلب داستان صمیمی‌تر و مؤثرتر از داستان با زاویه دید سوم شخص است که راوی در آن نقشی ندارند و از دیگر سو به سبب نمایشی بودن داستان، خواننده احساس القای تحمیلی درونمایه را ندارد.

۵- از نقاط قوت آثار محمدرضا بایرامی باید به نام مناسب داستان‌ها، برقراری ارتباط تصویری و کلامی مناسب با مخاطب کودک و نوجوان، گنجاندن مفاهیم اجتماعی، اخلاقی، تربیتی، آموزشی و دینی، بازی و سرگرمی و توصیف طبیعت در داستان و انتقال موفق این مفاهیم به مخاطبان، استفاده از موضوعات مناسب حال کودک و جامعه، محتوا و مضمون آموزنده و استفاده از مفاهیم پایداری، ارزش‌های دفاع مقدس و حفظ سرزمین، استفاده از قهرمانان ملی در داستان‌ها اشاره کرد.

منابع

بایرامی، محمدرضا (۱۳۹۵). *و این صدای جنگ*. تهران: صریر.

ـــــــــــ (۱۳۸۸). *سایهٔ ملخ*. تهران: نشر سوره مهر. چاپ سوم.

ـــــــــــ (۱۳۸۴). *عقاب‌های تپهٔ شصت*. تهران: نشر سوره مهر. چاپ سوم.

ـــــــــــ (۱۳۸۸). *فصل درو کردن خرمن*. تهران: نشر سوره مهر. چاپ دوم.

ـــــــــــ (۱۳۹۲). *پل معلق*. تهران: افق. چاپ یازدهم.

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸۴). *جنگی داشتیم داستانی داشتیم*. تهران: صریر. چاپ اول.

پراین، لارنس (۱۳۷۶). *ادبیات داستانی ساختار صدا و معنی*. ترجمهٔ محسن سلیمانی. تهران: رهنما. چاپ اول.

پورالخاص، شکرالله؛ صادقی، عمران (۱۳۹۲). «روایت فانتزی از جنگ در رمان پری نخلستان». *نشریه ادبیات پایداری* باهنر کرمان، شمارهٔ ۹، صص ۷۰-۵۶.

پولادی، کمال (۱۳۸۷). *بنیادهای ادبیات کودک*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

علی‌پور، منوچهر (۱۳۸۰). *نقد و بررسی شعر کودک*. تهران: انتشارات تیرگان. چاپ اول.

فتاحی، حسین (۱۳۸۸). *پری نخلستان*. تهران: قدیانی. چاپ اول.

قزل‌ایاغ، ثریا (۱۳۹۲). *ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن*. تهران: سمت. چاپ پنجم.

محمدی، محمد (۱۳۷۸). *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*. تهران: سروش. چاپ اول.

مزینانی، کاظم (۱۳۸۷). *پاییز در قطار*. تهران: سوره مهر. چاپ سوم.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۲). *زاویه دید در داستان*. تهران: نشر سخن.

ـــــــــــ (۱۳۹۴). *عناصر داستان*. تهران: نشر سخن.

ناظمی، یحیی (۱۳۸۵). *ادبیات کودکان (رویکردی بر قصه‌گویی و نمایش خلاق)*. تهران: نشر چاپار.

یونسی، ابراهیم (۱۳۸۴). *هنر داستان‌نویسی*. تهران: نگاه. چاپ هشتم.