

ادب فارسی، سال ۱۲، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۹



10.22059/jpl.2022.283078.1441

Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113

<https://jpl.ut.ac.ir/>

## The Transformation of Memory into a Story in Sustainability Literature with the *Atash be Ekhtiyar* Novel

Mahmood Haddadegan

PhD Graduate of Persian Language and Literature, Tehran University, Tehran, Iran

Habibollah Abbasi

Professor of Persian Language and Literature of Kharazmi University, Tehran, Iran

(P 165-186)

Received: 8 June 2019; Accepted: 15 June 2022

### Abstract

Memoir is one of the literary genres and forms of writing in which the writer recounts the events that have taken place in his lives and has had role in them or has observed them. The author faces incidents with his perspectives, and over time, he accumulates them in mind and recreates them by relying on his ability and art of writing. These variables can transform memory from the simple narrative of an historical event to a literary, readable and lasting work. With the start of the eight-year Iraq war against Iran, many Iranian warriors began to write memories and daily notes. These memories and notes, while expressing their feelings and thoughts in the history documents of events, used to explain the realities of the war and the creation of the story. The decoding of the transformation process of memory into a story in resistance literature is a matter in which research and development, while formulating and defining the principles and rules of the transformation of memory into a story, will pave the way for writers to create such works. In this research, we have analyzed the metamorphosis of the memory to the novel by relying on *Atash be Ekhtiyar* novel, written by Mohammad Reza Bayrami. The results of the research show that *Atash Be Ekhtiyar* has characteristics like dialogue, scenery, movement in time, the fluid flow of the mind, etc...that can transform this work from memory into literary work and give it a literary-historical nature.

**Keywords:** Sacred Defense Literature, The *Atash be Ekhtiyar* Novel, Memory, Metamorphosis, Genre.

## دگردیسی خاطره به داستان در ادبیات دفاع مقدّس با رویکرد به رمان آتش به اختیار

محمود حدادیان\*

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران

حبیب‌الله عباسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

(از ص ۱۶۵ تا ۱۸۶)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۳/۱۸، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۳/۲۵

علمی-پژوهشی

### چکیده

خاطره‌نویسی یکی از انواع ادبی و شکلی از نوشتار است که در آن نویسنده، وقایعی را که در زندگی‌اش روی داده و در آنها نقش داشته یا شاهدشان بوده است، بازگو می‌کند. خاطره‌نویس با زاویه دید خود با حوادث روبه‌رو می‌شود و با گذشت زمان، آنها را در ذهن انباشته و با تکیه بر توانایی و هنر نویسندگی خود بازآفرینی می‌کند. همین متغیرهاست که می‌تواند خاطره را در فرآیند دگردیسی، از روایت ساده حادثه‌ای تاریخی به اثر ادبی خواندنی و ماندگار تبدیل سازد. با شروع جنگ عراق علیه ایران، بسیاری از رزمندگان ایرانی به نوشتن خاطرات و یادداشت‌های روزانه اقدام کردند. این خاطرات و یادداشت‌ها، ضمن بیان احساسات و افکار آنان، در حکم مستندات تاریخی برای تبیین واقعیت‌های جنگ و نیز آفرینش داستان استفاده می‌شوند. به همین سبب رمزگشایی از فرآیند دگردیسی خاطره به داستان در ادبیات پایداری، مسئله‌ای است که پژوهش در آن، ضمن تدوین و تعریف اصول و قواعد دگردیسی خاطره به داستان، زمینه‌ساز موفقیت هرچه بیشتر نویسندگان برای خلق این گونه آثار خواهد بود. در این پژوهش دگردیسی خاطره به رمان را با تکیه بر رمان آتش به اختیار، نوشته محمدرضا بایرامی واکاوی می‌کنیم. نتایج پژوهش نشان می‌دهد رمان آتش به اختیار دارای شاخصه‌هایی همچون گفت‌وگو، صحنه‌آرایی، حرکت در زمان، جریان سیال ذهن و ... است که توانسته این اثر برخاسته از خاطره را به اثری ادبی تبدیل کند و به آن ماهیت ادبی-داستانی بدهد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات دفاع مقدّس، رمان آتش به اختیار، خاطره، دگردیسی، گونه.

## ۱. مقدمه

اگرچه خاطره‌نویسی ژانری است که قدمت آن را به الواح سنگ‌نوشته‌های پیش از اسلام نسبت می‌دهند، در معنای امروزی آن، ژانری نوظهور و مولود دنیای مدرن است. با وجود اینکه این ژانر در جامعه امروز رونق زیادی دارد و سرعت خاطره‌نویسی و چاپ خاطرات از گذشته بسیار چشمگیرتر شده است، متأسفانه مجامع علمی-ادبی، تلاش زیادی برای شناختن و شناساندن آن انجام نداده‌اند. ظهور و رونق ژانرهای جدید می‌تواند زمینه‌ساز رونق و غنای بیشتر ادبیات شود؛ به همین دلیل پرداختن به ژانر خاطره اهمیت دارد. تحوّل یک گونه ادبی به گونه‌ای دیگر، تحت تأثیر عوامل مختلف و برای اهداف گوناگون امری پذیرفته‌شده و بدیهی است که در تاریخ و در فرهنگ‌ها و جوامع مختلف می‌توان مصادیق متعددی برای آن یافت.

«واقع‌گرایی» و «حقیقت‌مانندی» دو عنصر تأثیرگذار در گونه ادبی ادبیات پایداری است که مخاطب هنگام خواندن آثاری از این دست به دنبال آن است؛ از دیگر سو، با عنایت به اینکه هر قصه و داستانی، منظوم یا منثور، ناگزیر از خاستگاه و منبع الهام است، بی‌راه نیست اگر مهم‌ترین منبع الهام‌گیرنده ادبیات پایداری و دفاع مقدّس را «وصایا»، «خاطرات مکتوب»، «خاطرات شفاهی» (بی‌واسطه یا باواسطه)، «گزارش‌ها»، «تجربیات» و ... مردمان از عرصه‌های مقاومت و جنگاوری و مبارزات بدانیم که در سیر تحوّل خود، صورتی ادبی گرفته‌اند. با اندکی تحقیق در ادبیات داستانی ایران و جهان درمی‌یابیم که بسیاری از این داستان که برخی از آنها در زمره آثار موقّق و برجسته داستانی قرار دارند، خاطرات شفاهی یا مکتوبی بوده‌اند که طی فرآیندی به داستان تبدیل شده‌اند یا دست کم بخش‌هایی از این داستان‌ها، خودآگاه یا ناخودآگاه برگرفته از خاطرات و یافته‌های اجتماعی نویسنده‌اند.

ادبیات دفاع مقدّس در دوران شکل‌گیری و رشد خود، از قالب‌های مختلف ادبی برای انتقال واقعیات و بازتاب روحیات و احساسات شاهدان خود استفاده کرده است و در این راه، گونه خاطره، جایگاه مهمی دارد. خاطره و خاطره‌نویسی که از همان روزهای آغاز جنگ هشت‌ساله و با یادداشت‌های روزانه حاضران و رزمندگان، رسالت خود را در ثبت این واقعه مهم شروع کرد، از نظر حجم، استناد و به‌ویژه معرفتی و مشارکت نویسندگان پرشمار در این عرصه، درخور بررسی است.

از آنجا که ادبیات دفاع مقدّس، با خاطرات مکتوب و نوشته‌های حاضران در جنگ و شاهدان این واقعه مهم آغاز شده و شکل گرفته است، این گونه ادبی در درج و ثبت وقایع بسیار مؤثر بوده است. این موضوع وقتی جدی‌تر جلوه می‌کند که بدانیم در ادامه نیز خاطره و خاطره‌نویسی دفاع مقدّس، عملاً بیشترین سهم را در بین گونه‌های ادبی این حوزه به خود اختصاص داده و در سال‌های پس از جنگ نیز ادامه یافته است؛ چنان‌که نویسنده خاک و خاطره، از آن به‌عنوان «نهضت خاطره‌نویسی» یاد می‌کند و می‌نویسد:

اکثریت خاطره‌نویسان جنگ، اولین بار است که می‌خواهند کتابی بنویسند و یا خاطرات خود را از جنگ، به صورت مشروح و کامل مکتوب کنند (دهقان، ۱۳۸۶: ۱۷۷).

اما با وجود اقبال عوام و خواصّ به این گونه ادبی، جز برخی پژوهش‌های پراکنده، اقدام علمی مؤثر و منسجمی برای شناسایی و تدوین و تقویم مبانی این گونه ادبی صورت نگرفته است. با توجه به این توضیحات، موضوع خاطره و خاطره‌نویسی به‌عنوان سوژه و منبع الهام‌بخش داستان‌نویس، موضوع پژوهش نویسندگان و محققان فارسی‌زبان قرار نگرفته است؛ لذا در پژوهش حاضر دگردیسی خاطره به داستان در ادبیات پایداری با رویکرد به رمان آتش به اختیار از محمدرضا بایرامی مطالعه شده است.

این پژوهش بر آن است تا تأثیر خاطره بر داستان و فرآیند دگردیسی خاطرات (اعم از خاطرات بی‌واسطه و باواسطه) را به داستان، در رمان آتش به اختیار تحلیل کند و با توجه به اینکه بایرامی پیش‌تر خاطرات خود را در کتاب هفت روز آخر (۱۳۹۱) گردآوری کرده و سپس آنها را به صورت داستان در رمان آتش به اختیار آورده است، تلاش می‌کند به این پرسش پاسخ دهد که چه عناصری بر دگردیسی این خاطرات (در کتاب هفت روز آخر) به داستان (در رمان آتش به اختیار) تأثیرگذار بوده است؟ این پژوهش با استفاده از روش نقد تحلیلی، موضوع پژوهش را بررسی می‌کند و با تکیه بر دیدگاه نورثروپ فرای (Northrop Frye) در کتاب تحلیل نقد که نظریه انواع را در نقد، موضوع تکامل نیافته‌ای می‌داند و تصریح می‌کند که نقد معاصر در واقع گامی فراتر است از آنچه یونانیان به دست داده‌اند (فرای، ۱۳۷۷: ۱۰)، به واکاوی نقش و تأثیر خاطره در رمان آتش به اختیار می‌پردازد. در نقد تحلیلی با بررسی عناصر موجود در خاطرات نویسنده و مقایسه آنها با عناصر داستانی رمان آتش به اختیار که بر ساخته هنر نویسنده از خاطرات خود است، این اثر بررسی می‌شود.

نویسنده که خود از جمله رزمندگانی است که به‌عنوان سرباز وظیفه در جبهه‌های جنگ تحمیلی حضور داشته است، پیش از نوشتن این رمان، خاطرات تلخ روزهای آخر و پایانی جنگ را در کتابی با عنوان هفت روز آخر به تصویر کشیده است. او اینک با بهره‌گیری از هنر نویسندگی خود آن خاطرات را به داستان بدل می‌کند و با عنوانی چندوجهی و مبهم که مقدمه‌ای برای ورود به فضای سراسر وهم و توهم داستان است، اثری جدید و خلاقانه می‌آفریند؛ اثری که تحلیل اجزای آن و مقایسه و تقابل آن با خاطرات مندرج در هفت روز آخر یافته‌های تازه‌ای به دست می‌دهد و توان تحلیل مضاعفی به تحلیل‌گران علاقه‌مند به این عرصه می‌بخشد.

از آنجایی که ذهنیت نویسندگان این جستار بر این فرضیه استوار است که خاطرات و تجربیات فردی و اجتماعی داستان‌نویسان، بن‌مایه شکل‌گیری بسیاری از داستان‌های حوزه عمومی و غالب داستان‌های دفاع مقدّس است و اینکه خاطرات بستر و زادگاه رمان آتش به اختیار است، روش تحلیلی و تحقیق در این پژوهش کمک خواهد کرد تا موضوع «چگونگی دگردیسی خاطره به

داستان» که از اهم موضوعات و دغدغه‌های نویسندگان این پژوهش است، مورد سنجش دقیق‌تری قرار گیرد و راه را برای پژوهشگران این حوزه در داستان/رمان‌های دفاع مقدس هموارتر کند. درباره پیشینه این تحقیق می‌توان گفت پژوهش درباره خاطره‌نویسی به‌عنوان یک گونه مستقل ادبی و تحت این عنوان سابقه چندانی ندارد؛ اما سفرنامه‌ها، تذکره‌ها، برخی شرح احوال اهل تصوف و برخی تاریخ‌ها را می‌توان جزو قدیمی‌ترین نمونه‌های خاطره‌نویسی در زبان فارسی به شمار آورد. خاطره‌نویسی در دوران قاجار در بین برخی خواص و صاحب‌منصبان رواج داشت. پس از دوران قاجار نیز این گونه ادبی، با شدت و ضعف و در میان گروه‌های خاصی از جامعه، به حیات خود ادامه داد.

با وجود قدمت گونه خاطره، اما درباره «دگردیسی خاطره به داستان» به‌عنوان موضوعی اصیل، پژوهش مستقلی در ایران صورت نگرفته است؛ لیکن در سال‌های پس از دهه شصت و پایان دفاع مقدس، به‌ویژه سال‌های اخیر درباره خاطره‌نویسی و زمینه‌های آن در ادبیات دفاع مقدس، پژوهش‌های پراکنده و نامنسجمی صورت گرفته است که هرچند نمی‌توانند به‌درستی و کامل مؤلفه‌ها و تأثیرات خاطره بر داستان را تبیین کنند، اما درآمدی برای پژوهش‌های گسترده بعدی در این حوزه به شمار می‌آیند. در پژوهش‌های موجود، پژوهشگران بیشتر به تحلیل خاطرات و توصیف شگردهای خاطره‌نویسی و اصول حاکم بر آن پرداخته‌اند؛ آثار زیر چند نمونه از این پژوهش‌هاست:

- یادنگاران، گفت و شنود با خاطره‌نویسان دفاع مقدس (۱۳۸۴) از معزز پرنیان؛
- خاک و خاطره (۱۳۸۶) از احمد دهقان؛
- نسل باروت (۱۳۸۱) از ابراهیم زاهدی مطلق؛
- مقوله‌ها و مقاله‌ها (۱۳۸۹) از اکبر صحرائی؛
- مفهوم و ماهیت مصاحبه در تاریخ شفاهی، مصاحبه به‌مثابه دیالوگ و روایت در قالب مصاحبه (۱۳۸۶) از مهدی کاموس؛
- پرسمان یاد، گفتارهایی در باب خاطره‌نگاری و خاطره‌نویسی جنگ و جبهه (۱۳۹۴) از علیرضا کمری؛
- با یاد خاطره، درآمدی بر خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته‌های پارسی در تاریخ ایران (۱۳۸۳) از علیرضا کمری؛
- درآمدی بر خاطره‌نگاشته‌ها در گستره ادب مقاومت و فرهنگ جبهه (۱۳۷۳)، از علیرضا کمری؛
- یاد مانا، پنج مقاله درباره خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته‌های جنگ و جبهه (۱۳۹۳) از علیرضا کمری.

در این پژوهش می‌کوشیم تا تأثیر خاطرات نویسنده رمان آتش به اختیار را بر این اثر تحلیل و دگردیسی و تحوّل خاطرات وی را (به‌عنوان ژانر پایه) به داستان بررسی کنیم. نویسندگان قصد دارند «خاطره» را به‌عنوان «زیرساخت و بستر تولّد رمان آتش به اختیار» بررسی و تحلیل کنند؛ به‌عبارتی نویسندگان معتقدند بسیاری از داستان‌ها، چهره تحوّل‌یافته خاطرات نویسنده (خود خاطره‌اندوز) و یا دیگر خاطره‌اندوزان هستند؛ به این معنی که خاطرات نویسنده طی فرآیندی دستخوش دگردیسی شده و خود را در هیبت ژانری جدید به نام «داستان» به مخاطبان عرضه می‌کند؛ اتفاقی که در رمان آتش به اختیار قابل مشاهده است.

## ۲. عناصر تحلیل

### ۲-۱. خاطره

خاطره‌نویسی یکی از فروع زندگی‌نامه‌نویسی است. خاطره‌نگاری، روایت رویدادهایی است که یا نویسنده خاطره شاهد وقوع آنها بوده و یا از افراد آگاه آنها را شنیده و به خاطر سپرده است. هیچ‌گونه ادبی خاصّ یا سبک ویژه‌ای در نگارش خاطره وجود ندارد. آنچه اهمّیت دارد، بیان روایی خاطره است که به آن سرشت داستانی می‌بخشد و گاه حسب توانایی‌های نویسنده مرزهای داستان را نیز درمی‌نوردد. نکته شایسته توجّه دیگر، استفاده از «من روایتی» است که از همان آغاز، خاطره‌نگاری را جلوه‌گاه حدیث نفس می‌سازد. حضور «منِ فعّال» نویسنده در خاطره‌نویسی، بعدها در داستان‌نویسی به‌صورت زاویه دید اول‌شخص مفرد درمی‌آید (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۵۷).

واژه «خاطره» از ریشه «خاطر» است و خاطر در اغلب واژه‌نامه‌های فارسی، فکر، اندیشه، یاد و ... معنا شده است. اغلب واژه‌نامه‌ها نیز بر اساس تکرار این واژه در اشعار کهن فارسی و با استناد به کاربرد آن در آثار بزرگان شعر داشته، آن را معنا کرده‌اند. خاطره، اموری را گویند که بر شخص گذشته و آثاری از آن در ذهن مانده باشد، گذشته‌های آدم، وقایع گذشته که شخص آن را دیده یا شنیده است (دهخدا، ۱۳۵۲: خاطره).

بر این اساس، منظور از خاطره به‌عنوان گونه‌ای ادبی (Literary genre) وقتی می‌تواند معنا یابد که آن خاطره به‌صورت مکتوب درآید و ویژگی‌های اثر ادبی را در خود جای دهد. خاطره مکتوب نیز اثری است که نویسنده با اتکا به حافظه، با مرور گذشته و وقایعی که بر او گذشته، نوشته است (دهقان، ۱۳۸۶: ۱۳۶).

ویژگی‌هایی که یک خاطره را به داستان نزدیک می‌کند و باعث پذیرش آن به‌عنوان اثر ادبی می‌شود را می‌توان چنین برشمرد:

- در خاطره، اغلب مسائل ریز و جزئی زندگی ثبت می‌شود؛

• خاطره اگرچه از خیال نویسنده مایه نمی‌گیرد و عین واقعیت را نقل می‌کند، تا اندازه‌ای از حس او می‌جوشد. خاطره‌نویس، معمولاً احساس و عواطف خود را نسبت به ماجرای که خاطره‌اش را می‌نویسد، بیان می‌کند؛

• بیان و کلام یک خاطره، صمیمی، راحت و غیر رسمی است. به علاوه، بیان در خاطره، به اندازه گزارش، مقاله و تاریخ، مستقیم و صریح نیست. خاطره نسبت به این قالب‌ها از لحظه‌پردازی و صحنه‌پردازی بیشتری بهره می‌گیرد؛

• موضوع خاطره، بیان تمام و یا گوشه‌هایی از زندگی یک فرد است. خاطره، اغلب از لحظه‌های نسبتاً برجسته زندگی انسان مایه می‌گیرد (مثل قصه)؛

• هدف خاطره، ارائه تحقیقی استدلالی و آموزشی برای قشر محدودی از متخصصین نیست.

هرچند آندره تارکوفسکی (Andrei Tarkovsky)، نویسنده و فیلم‌ساز روسی، معتقد است که خاطره و یاد گذشته‌ها، دو همراه هستند و از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند و از آنجا که هر خاطره از چیزهایی یاد می‌کند که دیگر وجود ندارد، این یادآوری در ما ایجاد غم غربت یا نوستالژی می‌کند (دهقان، ۱۳۸۶، ۱۳۸).

از یاد، خاطر و یا حافظه، به‌عنوان توانایی انسان در یادآوردن و بخشی از ذهن به‌منظور یادآوری نام برده شده است و خاطره همانند مظلوفی است که در این ظرف و پایگاه منزل می‌گزیند و بعضاً آن را اشغال می‌کند؛ از این‌رو، خاطره را می‌توان به جهتی، انفعال و بازتاب ذهن در برابر رویدادهایی دانست که در حافظه جای گرفته‌اند، یا نتیجه یادآوری آنچه در ذهن است، به شمار آورد. «در هر حال خاطره، رویدادی است که شایستگی ثبت و ماندگاری در ذهن را یافته است» (کمری، ۱۳۸۳: ۲۸-۲۹). به این ترتیب، خاطره هر آن چیزی است که در مسیر زندگی و تجربیات روزانه در ذهن جای گرفته است و حسب اهمیت یا توجه فرد به آن، در حافظه مانایی و پایایی می‌یابد و یا از مرحله خاطرات کوتاه‌مدت به مرحله خاطرات قدیمی منتقل می‌شود. خاطره‌نویسی یکی از انواع ادبی و شکلی از نوشتار است که در آن نویسنده خاطرات خود، یعنی صحنه‌ها یا وقایعی را که در زندگی‌اش روی داده یا در آن‌ها نقش داشته و یا شاهدشان بوده است، بازگو می‌کند (دهقان، ۱۳۸۶: ۱۳۷).

از آنجایی که خاطره مفهومی است که هم‌زمان در علمی همچون روان‌شناسی و روان‌پزشکی و نیز ادبیات تحقیق و بررسی می‌شود، تعریف‌های متفاوتی از آن ارائه شده است. گروهی آن را مترادف و برابر با خاطر یا حافظه و ذهن دانسته‌اند. عده‌ای آن را محصول تراوشات ناخودآگاه ذهن تعریف کرده‌اند و بعضی بر این باورند که «خاطره، بخشی از محفوظات است که از برجستگی و ویژگی خاصی برخوردار باشد» (واحد و همکاران، ۱۳۶۴: ۱۴۳)؛ ولی نویسندگان و اهل ادب، خاطره را اموری می‌دانند که بر شخص گذشته و آثاری از آن در ذهن شخص مانده باشد؛ گذشته‌های

آدمی، وقایع گذشته که شخص آن را دیده یا شنیده است، دیده‌های یا شنیده‌های گذشته (کمری، ۱۳۸۳: ۲۶). همچنین در تعریف خاطره بیان شده که اثری است مکتوب که در نتیجه یادآوری و نگارش شرح حالات، حوادث و ماجراهایی که در زمان و مکان معینی به وقوع پیوسته و به واسطه مشاهده یا استماع یا حضور، از کیفیت واقع آن اطلاع حاصل شده است، خلق می‌شود (صحرايي، ۱۳۸۹: ۶۶۹).

برخی خاطره‌نویسی را زیرگونه‌ای برای گونه‌ای دیگر می‌دانند؛ ولی تلقی نگارندگان این است که از آنجایی که در دوران معاصر، به‌ویژه پس از انقلاب و دوران دفاع مقدّس خاطره‌نویسی با گستره‌ای وسیع‌تر از گذشته، به‌عنوان روشی شایع برای ثبت وقایع و تجربیات تلخ و شیرین عموم افراد، به‌ویژه سیاستمداران و رزم‌آوران درآمده است و از حیث تکثر آثار و نیز اقبال عمومی و نیز توجه رو به افزایش منتقدان، بر زندگی‌نامه و حتی برخی گونه‌های قدیمی‌تر ادبی پیشی گرفته است و با لحاظ نظر تودوروف مبنی بر شکل‌گیری نظام ژانرها با تکیه بر ویژگی‌ها و شاخصه‌ها و تمایزات امور ادبی (← تودوروف، ۱۳۷۹: ۱۵۷) می‌توان آن را به‌عنوان گونه‌ی مستقل ادبی مورد توجه قرار داد. در اطلاق خاطره به گونه‌های مختلف علمی و ادبی، بعضی نیز خاطره‌نویسی را از باب اینکه به وقایع‌نگاری نیز می‌پردازد، نوعی تاریخ‌نگاری و مترادف با آن دانسته‌اند (عبّاسی، ۱۳۸۸: ۳). هرچند گروهی از منتقدان و پژوهشگران نه‌تنها در اینکه خاطره‌نویسی گونه‌ای ادبی است، تردید نکرده‌اند، بلکه آن را طبقه‌بندی کرده، به‌جهت وجود احساسات و عواطف جزو ادب غنایی محسوب می‌کنند (← شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۷۰).

## ۲-۲. دگردیسی خاطره به داستان

تحوّل و دگردیسی در پدیده‌ها امری بدیهی و پذیرفته شده است و هنر و ادبیات نیز از این مقوله که غالباً سیری تکاملی دارد، مصون نبوده‌اند؛ به این معنی که غالب پدیده‌ها در انواع گوناگون، حسب شرایط، مقتضیات و نیاز بهره‌وران و مخاطبان خود دستخوش تغییر و دگردیسی شده و می‌شوند؛ به عبارتی، تحوّل و دگردیسی در محیط زیست و حیات طبیعی، لازمه بقا و استمرار حیات است و در حیات بشری و عرصه زندگی اجتماعی، در عین حال که برای استمرار حیات لازم است، ضرورت تکامل و رشد علمی، عقلانی و عاطفی نیز هست.

به نظر من بهتر است در این میان نظری بین نظریه فرمالیست‌های روسی و نظر کسانی که دیدی جامعه‌شناسانه نسبت به انواع دارند، اتخاذ کنیم؛ یعنی معتقد باشیم که تغییر و تحوّل انواع، هم به تغییر و تحوّل اجتماعی بستگی دارد و هم تا حدودی مستقل است. به این معنی که از قوانین خود آن نوع و زمینه‌های ادبی آن پیروی می‌کند؛ یعنی سرگذشت هر نوع به سرنوشت آن نوع در گذشته‌ها هم مربوط است (شمیسا، ۱۳۷۳: ۳۶).

اگر بپذیریم آثاری همچون تاریخ بیهقی و تاریخ جهانگشا و یا حتی سفرنامه‌ها و گلستان سعدی (در صورتی که سفرهای سعدی را واقعی بدانیم و حکایات را حاصل تجربیات واقعی وی) محصول



خاطرات نویسندگان خود هستند، در این صورت می‌توان خاطره‌نویسی را در تاریخ ادبیات (نه به‌عنوان گونه‌ای ادبی) دارای پیشینه‌ای دیرین دانست (نورایی و ابوالحسنی، ۱۳۸۹: ۹۷)؛ چراکه در تاریخ جهانگشا، عظاملک جوینی غالباً مشاهدات و شنیده‌های خود را شرح می‌دهد (← جوینی، ۱۳۸۸: مقدمه/چهل-چهل‌وهفت و ۶) و نیز ابوالفضل بیهقی در غالب بخش‌های اثر مستندش، حسب نقل خودش مشاهدات و خاطرات دیداری و شنیداری خود را در قالب تاریخ بیان می‌کند (صفا، ۱۳۸۱: ۸۹۱/۲) و نیز سعدی با بیانی شاعرانه مشاهدات و خاطرات «از سرگذشته» خود را به رشته تحریر می‌کشد.

خاطره‌نویسی با سبک جدید و تحت عنوان «گونه‌ای نویافته»، در ایران سابقه چندانی ندارد. آغاز این گونه جدید را در ایران، به عصر قاجار و اواخر دوران ناصرالدین‌شاه، به‌ویژه بعد از سفر تنی چند از دانشجویان به اروپا می‌رسانند که با تشویق عباس میرزا برای کسب علم صورت گرفت. از جمله این دانشجویان، میرزا صالح شیرازی بود که با نوشتن سفرنامه خود به اروپا، پایه‌گذار جنبشی در ایران شد:

میرزا صالح اندکی پس از بازگشت به تبریز در سال ۱۱۹۸ خورشیدی (۱۸۱۹ میلادی)، بر اساس یادداشت‌های سفر، سفرنامه‌اش را نوشت و منتشر کرد. انتشار این کتاب سرآغاز خاطره‌نویسی ایرانیان شد (دهقان، ۱۳۸۶: ۶۱).

انحصارگرایی در خاطره‌نویسی در دوران قاجار تا حدودی شکسته شد و خاطره‌نویسی در چرخشی واضح در بین طبقه متوسط اجتماعی نیز پایگاهی برای خود یافت تا آنجا که حدود ۲۷ اثر با موضوع خاطره‌نویسی در دوره قاجار نگاشته شد (عبّاسی، ۱۳۸۸: ۳)؛ ولی با وجود ادامه سیر تکاملی این گونه نویافته، خاطره‌نویسی برای رسیدن به پایگاهی مستقل در میان انواع ادبی، می‌بایست مسیری طولانی را طی می‌کرد؛ چراکه هنوز موفق به نفوذ در همه طبقات اجتماعی نشده بود، بلکه بیشتر در بین اهل سیاست، نظامی‌ها و گاهی طبقه اشراف و کمتر در بین دانشمندان مورد توجه قرار می‌گرفت. در عین حال که این امر تا پیش از پیروزی انقلاب اسلامی که عامه مردم کمترین بهره را از این گونه ادبی برده‌اند، ادامه داشت؛ اما از دهه چهل شمسی خاطره‌نویسی مورد توجه تحصیل‌کردگان و خواص جامعه قرار داشت.

پیروزی انقلاب اسلامی و به‌ویژه دفاع مقدّس و حوادث ذیل آن از یک‌سو و ضرورت‌های ناشی از این دو رخداد مهم از دیگرسو، خاطره‌نویسی را به‌عنوان رخدادی همه‌گیر و حتی یک ضرورت وارد زندگی انقلابیون و رزمندگان جبهه‌ها کرد. از طرف دیگر، لزوم انتقال تجارب و نیز ثبت رشادت‌ها و از خودگذشتگی‌ها، توجه و نگاه ویژه نهادهای فرهنگی مرتبط را به ثبت و جمع‌آوری تاریخ شفاهی و سیر تحولات و وقایع جنگ جلب کرد؛ تا آنجا که مراکز و دفاتر ویژه‌ای برای این منظور تشکیل شد. این خیزش عمومی بعد از دوران هشت‌ساله دفاع مقدّس نیز با هدف مستندسازی این برهه با حمایت و هدایت نهادها و سازمان‌هایی همچون «حوزه هنری سازمان

تبلیغات اسلامی»، «بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس»، «بنیاد شهید و امور ایثارگران»، «خانه کتاب»، «پژوهشگاه علوم و معارف دفاع مقدّس» و ... ادامه یافت. نتیجه این تلاش‌ها تألیف و تدوین و انتشار ده‌ها اثر از خاطرات رزمندگان، وابستگان آنها و ساکنان مناطق جنگی و یا تألیف و انتشار ده‌ها داستان مبتنی بر خاطرات رزمندگان بود؛ داستان‌هایی که نویسندگان آن یا رزمندگانی بودند که مستقیماً در جبهه‌های نبرد حضور داشتند و خاطرات خود را با بهره‌گیری از هنر نویسندگی به داستان تبدیل کردند و یا نویسندگانی بودند که داستان‌هایشان را با بهره‌گیری از خاطرات مکتوب و یا خاطرات شفاهی دیگران خلق کردند؛ به همین دلیل، داستان‌های دسته اول بیشتر مبتنی بر تجارب فردی نویسندگان است؛ اما خاطرات دسته دوم، ضمن آنکه مایه‌هایی از حقایق و تجربیات رزمندگان را در خود دارد، در بسیاری موارد متکی بر تخیل نویسندگان خویش است.

«جریان‌شدگی» و «جریان‌سازی» خاطره‌نویسی در سال‌های دفاع مقدّس و پس از آن موجب شد تا گروهی از نویسندگان مانند «علی‌رضا کمری»، «احمد دهقان»، «کامران پارسی‌نژاد» و ... و مراکزی چون حوزه هنری، بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس و ... با احساس نیاز و حسب ضرورت کتاب‌ها و جزوه‌هایی تألیف کنند که طی آن با بیان اصول و مبانی‌ای برای خاطره‌نویسی، نویسندگان خاطرات را با قواعد و روش‌های خاطره‌نویسی آشنا نمایند.

با توجه به توضیحات یادشده و با تأمل در پیشینه دگردیسی انواع ادبی که نمونه‌های بسیاری از آن را در تاریخ ادبیات فارسی و نیز ادبیات معاصر می‌توان نشان داد، موضوع دگردیسی خاطره به داستان نیز همانند تحوّل و دگردیسی سایر انواع تحوّل‌یافته ادبی، نه موضوع غریبی است و نه می‌تواند توجیه‌ناپذیر باشد؛ چراکه شاکله اصلی بسیاری از داستان‌ها (در گونه‌های مختلف آن) و نیز عناصر داستانی و بخش‌های زیادی از همه داستان‌ها، ریشه در خاطرات نویسندگان آن دارد؛ به این معنی که نویسندگان و نگارندگان داستان‌ها در آفرینش اثر داستانی خود، بهره‌های فراوان از خاطرات و تجربیات زندگی فردی و اجتماعی خود و یا دیگران برده‌اند؛ با این توضیح که این بهره‌مندی یا آگاهانه و با طرح و برنامه صورت گرفته و یا متأثر از ناخودآگاه خالقان آثار داستانی بوده است.

### ۳. نقد و تحلیل

#### ۳-۱. خلاصه رمان آتش به اختیار

عده‌ای سرباز، بعد از انجام یک عملیات و تک سنگین از سوی دشمن، پا به فرار می‌گذارند؛ اما حین فرار، راه خود را گم می‌کنند. این جمع با فرار از دست نیروهای دشمن، به دام هوای سوزاننده و عطش‌آفرین تابستان و بیابانی سخت و خشک می‌افتند؛ لیکن با تمام وجود و همه تلاش خود به دنبال راه نجات و «روشنایی» می‌گردند، ولی با وجود سختی‌های فراوانی که متحمل می‌شوند،

هرگز راهی پیدا نمی‌کنند. تشنگی و سختی راه، یکی یکی آنها را یا از پا می‌اندازد و یا به کام ناامیدی می‌کشاند و از سوی دیگر محاصره دشمن (عراق) آنها را تهدید می‌کند؛ و این همه، هرچند موجب ناامیدی جمعی از آنها می‌شود، اما برای برخی از سربازان دست‌مایه تلاش بیشتر است. داستان از زبان سربازی روایت می‌شود که نویسنده‌ای ناکام و بی‌توفیق است و پیش از آن، تمام آرزویش این بود که خاطرات باشکوه و پرتنش و قدیمی اجدادش را بنویسد؛ اجدادی که در زمره خان‌ها و بزرگان ایل و قبیله قرار داشتند و دائماً در کشمکش بودند، ولی در گذر زمان دیگر هیچ نشانی از آن شکوه و بزرگی باقی نمانده بود. نویسنده، روایت اصلی را با داستان‌های میانی و فرعی مختلفی که در فواصل مختلف قطع می‌شوند و با عبور از بخش‌هایی از داستان، دوباره ادامه می‌یابند؛ می‌آمیزد؛ اما با وجود بهره‌گیری از این تکنیک و توسعه نسبی داستان، خواننده را همانند شخصیت‌های فعال داستان خود، در پایان کتاب در حالت تعلیق رها می‌کند و بی‌آنکه روایت سرگردانی سربازان وحشت‌زده تشنه را به سرانجامی از پیش تعیین شده به پایان رساند، اجازه می‌دهد خواننده به نتیجه‌ای «خودیافته» که زمینه آن در این داستان محدود است، دست یابد (← بایرامی، ۱۳۸۹).

### ۲-۳. تحلیل عنصر خاطره در مان آتش به اختیار

انتخاب نام «آتش به اختیار» از سوی بایرامی، موضوعی کاملاً تجربی و مرتبط با فضا و حال‌وهوای بخش‌های آغازین داستان است. بایرامی چنین می‌گوید:

در نیروهای مسلح، اصطلاحی تحت عنوان «آتش به اختیار» وجود دارد که به واسطه آن، برخی یگان‌های مسلح، این اجازه و اختیار را می‌یابند تا بدون هماهنگی با مرکز فرماندهی و در زمانی که شاید امکان کسب فرمان نیست، به‌سوی هر جنبه یا شیئی پرنده‌ای آتش بگشایند. در عین حال همین اصطلاح جنگی را دیده‌بان‌ها نیز به کار می‌برند و از آن بوی جنگ سنگین می‌آید. وقتی گفته می‌شود آتش به اختیار، یعنی هر جا را که زدید، زدید و همه جا هدف است. از سوی دیگر، می‌تواند نشانه آشفتگی و به‌هم‌ریختگی باشد و شدت یک جنگ را نشان دهد. در واقع، چون این عنوان توانسته است بار کلی داستان را به عهده بکشد، از آن استفاده کرده‌ام (بایرامی، ۱۳۹۰).

و اما انتخاب نام «آتش به اختیار» برای این رمان، صرفاً به‌خاطر صحنه‌ای نیست که در قسمت‌های پایانی داستان بیان شده است، بلکه به نظر می‌رسد این نام جنبه نمادین دارد؛ چراکه نمادگرایی و توجه به سمبل‌ها از دیگر ویژگی‌های داستان‌های دفاع مقدس است. محور بودن مذهب و معنویت در این داستان‌ها موجب شده تا نمادگرایی در بعضی از داستان‌ها جلوه و نمود بیشتر پیدا کند. رمزا و نمادها در داستان‌های برگرفته از خاطرات، عموماً رمزا و نمادهایی هستند که حاصل تلاش و اندیشه نویسنده داستان است؛ در عین حال که انتخاب عنوان آتش به اختیار، بیانگر ازهم‌گسیختگی در جنگ و گسست ارتباطات و پراکندگی رزمندگان است که هر نظامی و

هر فردی که صاحب قبضه‌ای است، می‌تواند به اختیار خود تیراندازی کند و آتش به اختیار داشته باشد. این عنوان نامی نمادین و بسیار هوشمندانه است که وجهی کاملاً تمثیلی دارد و با درون‌مایه اثر در ارتباط کامل و مستقیم است و به خواننده از ابتدای داستان دربارهٔ بهم‌ریختگی فضای داستان و روابط داستانی ذهنیت می‌دهد. با توجه به رعایت نکردن روایت خطّی در آتش به اختیار و بهره‌گیری فراوان و دفعی نویسنده از بازگشت به گذشته و رجوع به آینده (Flashback and Flash Forward)، نوعی آشفتگی از داستان دریافت می‌شود که موجب می‌شود نام داستان با درون‌مایه اثر همخوانی پیدا کند. کثرت استفاده از بازگشت به گذشته به اندازه‌ای است که یکی از منتقدان این رمان چنین اظهار می‌دارد: «به گمان بنده اگر فلاش بک‌ها را از این کتاب جدا کنیم، این اثر به داستان بلند مبدل می‌شود» (جلالی زنوزی، ۱۳۹۰). داستان در سیر روایت خود با درهم‌آمیختگی گذشته و حال و عدم رعایت زمان خطّی مواجه است. این نکته ضمن افزودن بر داستان‌وارگی اثر و ایجاد نوعی تخیل القائی، به علّت تکرار و نیز بی‌قاعدگی و گسست و پیوست‌های مستمر و نیز جملات توصیفی مکرر، خواننده را با سردرگمی در ایجاد ارتباط و انسجام در بخش‌های مختلف داستان مواجه می‌کند. این ویژگی اثر که می‌تواند در کلیت و انسجام داستان نقیصه‌ای تلقی شود، در عین حال خواننده را در همذات‌پنداری با شخصیت‌های داستان و در بازآفرینی ذهنی صحنه و حوادث داستان یاری می‌دهد.

بایرانی در رمان آتش به اختیار، با استفاده از جریان سیّال ذهن که احتمالاً حاصل تلخی و گذرگی خاطرات وی و نیز تقلّای نویسنده است، نه محصول ذهن شخصیت‌های داستان، و با به تصویرکشیدن دنیای درونی افراد در مواجهه با موقعیت‌های مختلف، اثر را به رمانی درون‌گرا بدل می‌کند. او تلاش می‌کند با انتخاب زاویه دید مناسب و با کمک راوی، به عمق روح انسان نفوذ کند و جریان تأثیرپذیری و دریافت‌های درونی وی را بازنماید. آنچه در کلیت این داستان روایت می‌شود، شکل دگردیس‌شده و تکامل‌یافته تجربیات «هفت روز آخر» حضور نویسنده در جبهه‌های جنگ است که تمام ذهن و اندیشه نویسنده متأثر از آن است. در میان همهٔ عناصر دلهره‌آور خاطرات نویسنده، اعم از مرگ به دست دشمن، اسارت، محاصره، پاره‌پارشدن توسط حیوانات درّنده، مرگ و پریشان‌حالی دوستان و ...، عنصر محوری در این میان، آب و خاطرهٔ تشنگی روز و شب اوّل از هفت روز است.

اینکه داستان مبتنی بر خاطرات نویسنده است، دلیل بر عاری‌بودن اثر از خلاقیت نویسنده یا عدم تأثیرگذاری شرایط زمان بازآفرینی اثر داستانی بر داستان نیست؛ بلکه «بعد از زمانی بودن» داستان، به این معنی که خلق داستان مدّت‌ها بعد از حوادث خاطرات، صورت گرفته است، سیر تکوین اثر را با شگردهای داستانی و خلاقیت‌های هنری همراه می‌کند. تأثیر بعد از زمانی بودن خاطرات بایرانی بر نگارش رمان آتش به اختیار، حتّی بدون مقابلهٔ آن با خاطره‌نوشتهٔ وی، یعنی هفت روز آخر مشهود است؛ چراکه گلایه‌های نویسنده که از زبان شخصیت‌های داستان مطرح

می‌شود و ناشی از اشراف بر آینده و تفوق فرازمانی نویسنده است و در فرآیند دگرذیسی خاطره به داستان و تکوین اثر داستانی، خود را بازمی‌نمایاند، مؤید این مطلب است؛ به عبارتی، هفت روز آخر در سیر تکوین خود به رمان آتش به اختیار، از عنصر داستانی «نگاه به آینده» بهره می‌برد. همراه بودن داستان با عنصر آینده‌نگری ناشی از تأثیرپذیری نویسنده از زمان حال خود است؛ یعنی نویسنده در خلال داستان، برخی از حوادث را که در سال‌های پس از جنگ رخ داده است، پیش‌گویی می‌کند. بایرامی در عین حال که خود را به اتفاقات اساسی و اصلی داستان وفادار می‌داند، می‌گوید: «زمان حاضر هیچ‌گاه در نوع نگاه نویسنده بی‌تأثیر نیست». بایرامی چنین معتقد است:

این را «تغییر» نمی‌توان گفت. این‌ها «تفاوت» هستند که البته آن‌قدرها زیاد نیستند که بتوان از آنها با عنوان تغییر یاد کرد؛ اما قطعاً اگر همان زمان، نگارش رمان را ادامه می‌دادم، کمی متفاوت می‌شد و این تفاوت اجتناب‌ناپذیر است (به نقل از جلالی زنوزی، ۱۳۹۰: خبرگزاری فارس).

از نمونه «نگاه به آینده»‌های به کار رفته در رمان آتش به اختیار، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد (با این توضیح که بایرامی در آغاز رمان به توصیف صحنه‌هایی می‌پردازد که مربوط به گذشته است؛ اما برای توصیف صحنه‌ها گوشه‌ای از آینده را ترسیم می‌کند):

با آن پتویی که جلوی همه‌شان می‌اندازند که آدم را یاد این خلاءهای موقتی می‌اندازد که در این خانه‌های در حال احداث که کارگرانی در آن مستقر می‌شوند که همه افغانی‌اند و یا شهرستانی و همه کوتاه و همه دارای قلّه‌های پخ و دامنه‌های رگه‌دار که وقتی جلو می‌روی یا جلوتر می‌روی، بهتر پیدا است و می‌تواند نه سرباز که هر آدم دیگری را به اشتباه بیندازد که راهی است و محلّ گذری (بایرامی، ۱۳۸۹: ۸)

بایرامی با نگاهی منتقدانه به برخی از برخوردهای نامناسب مأموران امر به معروف و نهی از منکر، نگاه گروهبان واحد را این‌گونه توصیف می‌کند:

با یک نگاه، نگاهی خیره و طلب‌کارانه، نگاهی مثل نگاه پاسبان‌ها، یا کمیته‌ای‌های جدید در وقتی که در خیابان یا جایی دیگر، ناخواسته باهاشان چشم در چشم می‌شوی و زل می‌زنند به تخم چشم‌هایت. نگاهی که انگار ازت می‌خواهند اعتراف کنی به خلاف‌کاری؛ یعنی کاری که حتی ممکن است نکرده باشی و تو سر فرو می‌اندازی تا مثلاً از بازجویی‌ای که حرفی در آن زده نمی‌شود [...] (همان: ۲۵-۲۶).

آتش به اختیار دارای ویژگی‌هایی است که توانسته این اثر برخاسته از خاطره را به متنی ادبی بدل کند و به آن ماهیت ادبی-داستانی ببخشد. هرچند نویسنده در به‌کارگیری این شاخصه‌ها، گویی با هدف رسیدن به سبکی خاص در نویسندگی، زیاده‌روی می‌کند و از این رهگذر، از نسبت توفیق خود برای سبک‌آفرینی و تأثیر حداکثری بر مخاطب می‌کاهد. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از:

الف) برجسته‌سازی زبان؛

ب) یکپارچگی بین عناصر سازنده داستان؛

ج) آشفتنگی ذهنی راوی؛

د) روایت‌های تودرتو؛

ه) تکرار مترادفات و جمله‌های معترضه مکرر؛

و) نام کتاب.

از آنجایی که محتوا مبتنی بر واقعیت است و نویسنده نیز به علت تعلق خاطرش به دفاع مقدس و نیز به خاطر تأثیرپذیری انکارناپذیر از رخداد حقیقی، در تلاش است تا به سبب ارزش و اهمیتی که خاطرات برای او دارند، ارتباط داستان و آن واقعیت ویژه را حفظ کند و در هر موقعیتی آن را به خواننده یادآور شود؛ حتی با ایجاد تطابق و تناظر بین حوادث ریشه‌دار در تجربه شخصی خود و رخدادهای مخلوق داستان.

محمدرضا بایرامی از تجربه نویسندگی مناسبی برخوردار است و از سوی دیگر به علت تجربی بودن موضوع، بر محتوا و موضوع داستان که بخش محوری آن خاطرات خودش است نیز اشراف کافی دارد، شیوه روایت را بر شگرد وقفه استوار کرده است؛ به این معنی که نویسنده با استفاده از «بازگشت به گذشته» و بیان داستان در قطعات جدا از هم و جورچین‌وار روایت‌ها، از داستان‌های فرعی در دل داستان اصلی، به ویژه بیان مقطع سرگشتگی و تشنگی سربازان در دشت‌های گرم جنوب برای رسیدن به «آب» و «نور» سود می‌برد. در موقعیت‌های مختلف داستان می‌توان شاهد این وقفه بود؛ برای مثال این مورد را می‌توان در ماجرای «بدرخان» و آوردن سر برادرش «واعظ»، از صفحه ۱۵۵ کتاب تا بازشدن روایت در صفحه ۲۲۳ مشاهده کرد. بایرامی شروع قصه بدرخان و واعظ را با این جملات آغاز می‌کند:

بدرخان می‌گوید: هرکس سر برادرم واعظ را برای من بیاورد، یک گاو به او می‌دهم و صدایش در همه آبه‌ها و آلاچیق‌ها می‌پیچید. (بایرامی، ۱۳۸۹: ۱۵۵).

وی در ادامه به تبیین ماجرا می‌پردازد:

آیا آن شبی که میت‌خان نه به شهر که به روستای اجدادی و محل زندگی شیخ‌واعظ رفت تا خواهر او را برای برادرش حسین که به زودی جوان‌ترین کربلایی آن محل می‌شد خواستگاری کند، هیچ‌کس به این نمی‌اندیشید که پای سواران قوجالیبگ‌لو که روزی یکی از آنها را زده بود و بدجوری هم زده بود و از بد جایی هم زده بود، به ده واعظ هم باز خواهدگشت (همان: ۲۰۹).

و در انتها به مرگ واعظ اشاره می‌کند:

و این جوری است که خان از جایش بلند می‌شود و از بالای تپه چشم می‌دوزد به راه و می‌داند که خبر مهمی می‌آید و برای او هم می‌آید: مژده بده خان! برادرت واعظ مرد (همان: ۲۲۳).

نویسنده با کمک تأخیر در روایت که به نظر برخاسته از ذهن آشفته راوی است، نه تنها تعلیق متنی را فراهم می‌کند، بلکه با آشفته‌سازی ذهن مخاطب، باعث همسویی ذهنی خواننده متحیرمانده در فضای داستان، با درون‌مایه آن می‌شود. نکته‌ای قابل تأمل در رمان آتش به اختیار وجود دارد که در متن مبنا، یعنی هفت روز آخر، خبری از آن نیست و آن عبارت است از استفاده مکرر و بعضاً آزاردهنده از جملات توضیحی و مترادف. این تکرار تا آنجا زیاد می‌شود که گاهی در

پی یک جمله، ولو ساده، سه یا چهار جمله توضیحی آورده می‌شود. این ویژگی که مصنوعی بودن کاربرد آن گاهی به دل نمی‌نشیند، در دوسوم اول داستان به‌وفور مشاهده و در بخش‌های آغازین ثلث سوم داستان کم‌رنگ می‌شود؛ برای مثال، می‌توان به نمونه زیر اشاره کرد:

خاکی گرم، پرپیچ و خم؛ نه به سفیدی، که به زردی می‌زند؛ آن هم نه زردی یک‌دست که کم و زیادشونده، همچون نمایی از یک منظره که با دوربین ثابتی گرفته می‌شود در ساعات مختلف روز، که گاه به گاهی می‌رسد و گاه حتی گویی نارنجی می‌شود؛ طوری که انگار یکی است، اما هربار جور دیگری به نظر می‌آید؛ چرا که با نور دیگری دیده می‌شود و انگار هربار نورپردازی آن را عوض می‌کنند و یا کم و زیاد شدن شیب و سرازیری و سربالایی رفتش باعث می‌شود آن را این‌طور ببینند در آن زاویه تابش و با آن نور بینش که برای این در راه‌رفتن که مدتی پیش در راه‌ماندگان بوده‌اند و حالا بویی را حس کرده‌اند و به کوهی رسیده‌اند که تمام نیازشان پشت آن است [...] (همان: ۷).

نکته دیگر که از جمله تفاوت‌های ساختاری رمان واقع‌گرای آتش به اختیار با متن زمینه آن، یعنی هفت روز آخر است، عبارت است از اینکه منطق حاکم بر جنبه زیستی انسان حکم می‌کند فرد یا افرادی که در معرض تشنگی قرار دارند، هرچه از زمان تشنگی آنها می‌گذرد، ناتوان‌تر و بی‌حوصله‌تر شوند؛ ولی در آتش به اختیار طرح روایت با ذهنیت رو به آشفستگی راوی و همراهانش ناهمخوان است؛ زیرا راوی و همراهان سرباز وی شرایط سختی را از سر می‌گذرانند و علی‌القاعده این امر باید موجب استهلاک و فرسایش توان ذهنی و جسمی شخصیت‌ها شود (هرچند نویسنده با توصیف بی‌رمقی، نحوه راه‌رفتن و بازنمایی عطش رو به تزاید آنان از زبان راوی، سعی در به‌تصویرکشیدن این ناتوانی دارد)؛ ولی آنچه خواننده، به‌رغم بی‌انگیزگی و سرخوردگی و ناامیدی ناشی از تحیر سربازها در بیابان، در یک‌سوم انتهای کتاب که می‌باید اوج ضعف و کم‌توانی راوی و همراهانش باشد، می‌بیند، نظم روایت در روایت و سپس فراوانی و نظم گفت‌وگو بین شخصیت‌ها به‌صورت یک دور تکرار شونده است. حال آنکه بروز این حالت ناگزیر در هفت روز آخر به‌صورت طبیعی از طریق نمایش رفتار و گفتار و حالات سربازها نمایانده می‌شود؛ برای مثال، در رمان مورد بررسی می‌بینیم که با وجود خستگی فراوان و تحلیل‌رفتن توان جسمی و ذهنی، سربازان آن‌قدر حوصله و انرژی دارند که مسائلی چالشی را مطرح و درباره آنها بحث می‌کنند:

مسعود گفت: پس فکر می‌کنی چه کار باید می‌کردم؟ آن هم در حالی که آن گنده‌گنده‌ها بی‌آنکه بگویند، فلنگ را بستند و ماها را دادند دم توپ؛ ماهایی که حتی آن‌قدر برایشان ارزش نداشتیم که یک خبر خشک و خالی [...] فکر می‌کنی آمار شهدا چطوری بالا می‌رود؟ همین‌طور است دیگر. کافی است هرکسی یک دسته را به کشتن بدهد از سر ناچاری یا [...]

حسن گفت: ولی همه‌اش که این‌طور نبود یا همیشه این‌طور نبوده. دسته سه را یادتان نیست مگه؟ جز معاون دسته هیچ‌کس باقی نماند. همه ترکش می‌خوردند و می‌رفتند [...] حمید گفت: ما را حتی آشغال هم به حساب نیاوردند. مردم وقتی جایی اطراق می‌کنند، موقع رفتن، آشغال‌هایشان را هم جا نمی‌گذارند؛ البته اگر با فرهنگ باشند (همان: ۲۵۱-۲۵۰).

آشفستگی و عطش و رنجی که خواننده در توصیف و فضا سازی مشاهده می‌کند و به واسطه آن می‌باید هرچه در دل دشت به جلو می‌رود، راوی تشنه‌تر و خسته‌تر باشد و در نتیجه آن نتواند منسجم و با یک دور تکرار شونده قصه‌های تودرتو را بیان کند، در گفتار و رفتار راوی دریافت نمی‌شود؛ یعنی آنچه باید منطقاً در قسمت‌های آغازین کتاب و روایت تحقق پیدا کند تا لذت و حظ بیشتری را نثار خواننده کند، در پایان کتاب گنجانده شده است. همین امر موجب شده است تا آنچه در خاطرات هفت روز آخر، اثر و روایت داستان‌واره آن را باورپذیر کند، در این اثر داستانی موجب کاهش باورپذیری و حقیقت‌مانندی آن شود. در بعضی قسمت‌های اثر توصیف و صحنه‌پردازی فوق‌العاده‌ای شکل گرفته است که همذات‌پنداری خواننده را تشدید می‌کند و خواننده را به فضای ذهنی و آشفستگی روحی نویسنده صاحب خاطره نزدیک می‌کند؛ برای مثال، آنجا که سربازان گریخته از محاصره دشمن و در امان مانده از تعقیب خودروهای زرهی دشمن، خسته و تشنه به تانکر آبی می‌رسند و عطش‌ناک به سراغ تانکر می‌روند و حمید از دیدن صحنه پیش رو وحشت‌زده می‌شود:

به یکباره سبک‌بالی شگفت‌انگیزی احساس کرده بودیم در وجودمان با وجود آن همه تشنگی؛ طوری که انگار به یکباره از وزنمان کاسته شده و زیاد هم کاسته شده بود؛ آن قدر که می‌توانستیم آن بدن را با آن بارهایی که ازش آویزان بود، هنوز هم با خود ببریم و یا بکشیم. تانکر بزرگ بود و باشکوه و آن را گذاشته بودند روی تلی از خاک، به جای پایه [...] این جور بود که رفتیم به سوی آب؛ همان‌طور که روزها می‌رفتیم به سوی آبادی و یا جایی که خیال می‌کردیم آبادی است و شب‌ها به سوی نور و یا جایی که فکر می‌کردیم نوری از آنجا دیده‌ایم [...] مقرر متروک بود. سنگرها گرداگرد آن خاک‌ریز نعل اسبی، دره‌ایشان رو به وسط، سقف‌هاشان همه بلند (انگار سنگر اجتماعی بودند)، [...] هر چند گرسنه‌مان نبود، اما می‌دانستیم که این تشنگی است که نمی‌گذارد گرسنگی، خودش را نشان بدهد و حالا تانکر جلوی رومان بود [...] شیر را باز کردیم دیدیم هیچ آبی بیرون نمی‌آید و گفتیم یعنی چه؟! [...] و در همان لحظه بود که حمید تل‌خاکی را دور زد و از پشت تانکر که چسبیده بود به زمین تقریباً بالا رفت تا در بزرگ آن را باز کند و ببیند که آب ندارد یا اینکه مشکلی [...] و طوری جیغ زد و پرت شد به عقب که من فکر کردم برق ۲۲۰ ولت گرفته او را (همان: ۲۳۰-۲۳۱).

بایرانی به آنچه قرار است از آن بنویسد و به تمام متعلقاتش آشنایی کامل دارد. ابزار جنگی و کارکردشان را می‌شناسد و مناطق جنگی و مختصات آنها را تجربه و تشنگی و سرگردانی و مهم‌تر از همه ترس را با تمام وجودش لمس کرده است. برای همین توصیف‌هایش دقیق و باورپذیر است:

و آب چیزی است که اشکال مختلف دارد، می‌تواند جمع شده باشد توی یک استخر تمیز که کف و دیواره آن را هم رنگ آبی زده‌اند تا دل‌نواز بشود و سوسه‌انگیز [...] (همان: ۲۵۷).

ضعف شخصیت‌پردازی از کاستی‌های جدی آتش به اختیار است. شخصیت‌های داستان، حتی شخصیت‌های فعال نیز تا انتهای کتاب خوب شناخته نمی‌شوند. اگر از خواننده‌ای که کتاب را به انتها رسانده است خواسته شود که مثلاً مختصری شخصیت حسن یا مسعود و حتی حمید و



راوی را توصیف کند، اطلاعات زیادی برای ارائه نخواهد داشت. شاید شناختی که خواننده از شخصیت‌هایی همچون بدرخان و میت‌خان و ... که در زمره روایت‌های ضمنی با آنها آشنا می‌شود، به دست می‌آورد، بیشتر از شخصیت‌های محوری و فعال داستان باشد؛ برای مثال، بایرامی در رمان خود، دو شخصیت سرباز و سرگروهان را خلق می‌کند که پیش از این در خاطراتش، این دو شخصیت، با این وضعیت وجود نداشتند. آنها هر دو از جبهه فراری هستند و هیچ‌کدام نماد اندیشه و فرهنگ دفاع مقدس نیستند و معلوم نیست به چه دلیل، یکی را محاکمه می‌کنند؟ بد اخلاقی سرگروهان در پادگان چه بوده که سربازی می‌خواهد دست به انتقام‌جویی از وی بزند؟ بایرامی در پردازش داستان و شخصیت‌پردازی باید به این نقص پاسخ می‌داد. مهم‌تر از آن، چرایی رفتار سرباز بعد از کشتن سرگروهان است که دست به خودکشی می‌زند که به واسطه نپرداختن به شخصیت او، این قسمت مبهم و حتی تخیل‌ناپذیر می‌ماند. انتخاب گزینه «مرگ» در چهار موضع محتمل است: یا برای فدا شدن در راه آرمان‌ها و ارزش‌های انسانی و اعتقادی اتفاق می‌افتد؛ یا برای تصاحب چیزی و کسی که انتخاب‌کننده رجحانی برای آن قائل است؛ یا به جهت از دست دادن تعادل روحی و روانی؛ و یا به خاطر وحشت از آینده؛ اما هیچ‌یک از این موارد در شخصیت‌پردازی سرباز قابل دریافت نیست. به همین دلیل و با توجه به منطق درونی داستان خودکشی او فاقد دلیل موجه است:

جلوتر، سیاهی وارفته‌ای بود روی زمین. اول فکر کرد لاشه حیوانی است، بعد نزدیک‌تر که شد دید سرباز است و باز نزدیک‌تر شد، دید زنده است با صورت گداخته، و لباس‌های سفیدک‌زده از شدت عرق دارد و باز نزدیک‌تر که شد، دید آشناست. خود سرگروهان بود. خنده‌اش گرفت، چه شانس! او دیگر در اینجا چه می‌کرد [...] (همان: ۳۱)؟

سرباز گفت: پس شروع می‌کنیم و اولین تیر را شلیک کرد. گروهان به سختی سر جایش تکان می‌خورد. دست برد به زخم پایش، اما گویی در وسط راه پشیمان شد و دستش را عقب کشید. سرباز عجله‌ای نداشت. با آتش سیگار قبلی، سیگار دیگری روشن کرد. از آن پایین، بالاتر از گرد و غبار، حلقه‌های سفید و سرگردان دود در هوا دیده می‌شدند [...] و دوباره رو برگرداند طرف گروهان و تیرها را یکی یکی و با فاصله شلیک کرد. گروهان دیگر تکان نمی‌خورد. سرباز گلنگدن را کمی عقب کشید تا از بودن آخرین گلوله در جان لوله مطمئن شود. بعد، باز دست برد به پاکت سیگار، خالی بود. گفت: حیف تمام شد، و لوله اسلحه‌اش را گذاشت روی شقیقه‌اش (همان: ۱۵۲).

از آن بالا صحنه ده‌ها کیلومتر نبرد، کوچک و ابلهانه یا بی‌جان به نظر می‌رسید. انگار نمی‌توانست جدی باشد. چیزی نبود که بتوان تصویرش کرد یا عظمت یا نعمت یا نکبتش را دریافت (همان: ۱۹۸).

در داستان، «سرباز» هدفی برای حضور در جنگ ندارد و هیچ علاقه‌ای به مدافعان و ارزش‌هایشان ندارد؛ چه اینکه آن را نکبت می‌داند. شبیه همان ویژگی‌هایی که از شخصیت سرگروهان قابل درک است؛ پس کنار آمدن سرباز با سرگروهان، بیشتر قابل پذیرش بود تا کشتن

وی و سپس خودکشی! چراکه جنس رفتار آنها علاقه به جان در بردن از خطر است؛ اما در روال داستان معلوم نیست که این دو فرد علاقه‌مند به زنده ماندن، چگونه بی‌وجود دلیل و منطقی پذیرفتنی، کارشان به انتقام‌جویی می‌کشد؟ در عین حال، با وجود اینکه نویسنده هیچ اشاره مستقیمی به ایرانی یا عراقی بودن آن دو نکرده و از این جهت راه فراری برای خود گذاشته است، ولی با شواهد و قرائن می‌شود به ایرانی بودن این دو تن پی برد؛ برای مثال، پیشینه حضور سرگروه‌بان در صحنه‌های دیگر داستان، لحن و گفت‌وگوهای بین این دو شخصیت که کاملاً لحنی ایرانی است و اینکه ذائقه عراقی‌ها با سیگار «سومز» آشناست، ولی اینکه سرباز می‌گوید: «بیا سرگروه‌بان سومز است به مزاجت که می‌سازد؟»، نشان از عراقی نبودن سرگروه‌بان دارد.

درباره درون‌مایه رمان آتش به اختیار می‌توان از نوع توصیف‌های سرباز، باور او را به جنگ دریافت. بازیچه بیچگانه، ابلهانه، کوچک و جدی نمی‌توانست باشد. «نمی‌توان عظمت، نعمت یا نکبتش را دریافت»، اظهاراتی است که او درباره صحنه ده‌ها کیلومتر نبرد بیان می‌کند؛ یعنی هیچ نگاه قابل قبول و مثبتی به هیچ‌یک از طرفین نبرد ندارد. سرباز با احساس پوچی و بیهودگی به دنبال انتقام‌جویی است؛ آنجا که می‌گوید: «چه نقشه‌هایی برای این لحظه کشیده بودم. هزار بار و هزار جور» و دست به انتقام‌جویی می‌زند. نکته مهم دیگر، تناقض بین اندیشه و عمل سرباز است. از سویی می‌گوید: «نه کینه‌ای دارم و نه خشمی و خواهشی» و در جای دیگر می‌گوید: «دستور مغزم قبل از اینکه از کار بیفتد این بوده: انتقام بگیر به بدترین شکل ممکن!» این تناقض در وجود یک شخصیت، آن هم در یک بازه زمانی، به لحاظ منطقی پذیرفتنی نیست.

نویسنده در استفاده از زاویه دید سوم‌شخص موقّیت زیادی به دست نیاورده و بلکه کم‌توفیق بوده است؛ تا آنجا که حتی از حمید به‌عنوان نزدیک‌ترین فرد به راوی، کمترین اطلاعات به خواننده داده می‌شود:

از آن دسته ادوات که کنار دویرج پراکنده شده بود با آن ارواح سرگردان فراوانش که شاید در میانشان یکی هم بود که حمید نامیده می‌شد و معلوم نبود در آن شب و با آن تورها کجا پرسه می‌زد (همان: ۳۹).

یکی دیگر از کاستی‌های رمان آتش به اختیار آن است که داستان از نیمه حادثه آغاز می‌شود و به‌رغم بهره‌گیری فراوان از شگرد بازگشت به گذشته، در هیچ جای داستان، به ابتدای داستان و به انگیزه و علل سردرگمی و حیرانی سربازان در بیابان پرداخته نمی‌شود. گویی نویسنده موضوع را به علم پیشین خواننده از طریق خواندن خاطرات هفت روز آخر واگذار کرده است. هرچند فضای کلی داستان «فرار از دست دشمن» را به ذهن متبادر می‌کند، ولی چگونگی و چرایی این فرار در خلال داستان وضوح ندارد. مگر اینکه خواننده، این (آتش به اختیار) همانی (هفت روز آخر) اثر را از پیش بداند و آن را نیز خوانده باشد؛ برای مثال، وی در ابتدای داستان، نمایی از انتهای داستان را نیز پیش چشم خواننده می‌آورد:

خاکی گرم، پرپیچ‌وخم؛ نه به سفیدی که به زردی می‌زند؛ آن هم نه زردی یک‌دست که کم و زیادشونده، همچون نمایی از یک منظره که با دوربین ثابتی گرفته می‌شود در ساعات مختلف روز، که گاه به گاهی می‌رسد و گاه حتی گویی نارنجی می‌شود؛ طوری که انگار یکی است، اما [...] باعث می‌شود آن را این‌طور ببینند در آن زاویه تابش و با آن نور بینش که برای این در راه رفتگان که مدتی پیش در راه ماندگان بوده‌اند و حالا بویی را حس کرده‌اند و به کوهی رسیده‌اند که تمام نیازشان پشت آن است و برای همین هم نیرو گرفته‌اند، چنان لذت‌بخش است و چنان نیروزا و سبک‌کننده و سرخوشی‌آور که انگار در دشتی سبز و خرم و خنک و دل‌انگیز نشسته‌اند در کنار جویی [...] (همان: ۷).

اما با وجود خاطره‌بودن هفت روز آخر، حاکمیت منطق خطی روایت (هرچند با فعال‌شدن عنصر بازگشت به گذشته گاهی این منطق تحت تأثیر قرار می‌گیرد) و نیز فعال‌شدن بعضی عناصر داستان‌ساز، در این خاطره‌نویسته، داستان‌وارگی هفت روز آخر تقویت می‌شود و خواننده دریافت‌های کامل‌تری از اثر دارد. رعایت منطق خطی روایت را در نقل خاطرات، هر روز در پی روز قبل و نیز رخداد حوادث در تناوب زمانی و مکانی و کلیت داستان می‌توان دید؛ مگر، در «بازگشت به گذشته‌هایی» که نه ساختار روایت اصلی را مخدوش می‌کند و نه یکپارچگی داستان را در ذهن خواننده دچار تزلزل و لطمه می‌کند:

رو به پرتگاه داد زد یا در واقع عربده کشید حمید! و صدالبته و همان‌طور که می‌شد انتظارش را داشت، جوابی به گوش نرسید. در همان حالی که مسلم می‌گفت: اگر این پهلوان ناجی شما الان اینجا بود لابد می‌توانست آن نقش جزء و کَلش را یک‌جا ایفا و اجرا کند؛ یعنی اول برود حمید را بیاورد یا بیرون بکشد از پرتگاه و بعد همه ما را برساند به جایی و یا دست کم آبادانی و یا آبی، و او باز به یاد آن پهلوان خانوادگی افتاد با آن اسب عجیب و بلکه به‌شدت عجیبش: بهبود! آره! همین بوده اسمش (همان: ۱۰۲).

نویسنده در آتش به اختیار برای تکوین خاطره به داستان و تحقق دگردیسی و عبور از این‌همانی، موقعیتی را پیش رو قرار می‌دهد که ضمن بهره‌گیری از روایت‌های ضمنی یا خرده‌روایت، با شکستن منطق خطی روایت و نیز واردکردن جریان سیال ذهن، خواننده آشنا با خاطره هفت روز آخر را وارد فضای داستانی تازه‌ای می‌کند که در مه‌آلودگی و آشفتگی فضای «دیگربودن» اثر را باور کند. در عین حال که این توهم و مه‌آلودگی به حقیقت‌مانندی اثر، حتی در خرده‌روایت‌ها خدشه‌ای وارد نمی‌کند و مانع هم‌ذات‌پنداری خواننده با شخصیت‌ها نمی‌شود. به‌رغم اینکه بایرامی در اثر خود این قابلیت را دارد که با پرداختن به شخصیت‌های اثر، رابطه نزدیک‌تری بین خواننده و داستان برقرار کند؛ ولی گویی آن‌چنان تحت تأثیر رخداد‌های واقعی و خاطرات روایت اصلی و روایت‌های ضمنی است که از این موضوع غفلت می‌کند. حتی راوی داستان که نویسنده‌ای سرخورده است و به‌شدت تمایل دارد که داستان سلحشوری‌ها و جنگ‌ها و جدل‌ها و زندگی باشکوه اجداد خود را به رشته تحریر درآورد، آن‌چنان مجذوب و دریغ‌مند آن گذشته باشکوه از دست‌رفته پیشینیان خود است که از حال در جریان و آنانی که در هول‌گاه ترس و

تشنگی و توهم همراه او هستند، غفلت می‌کند و معرفی آنان در اولویت روایتش قرار نمی‌گیرد. حال آنکه این موضوع در هفت روز آخر، به‌رغم توقع‌نداشتن خواننده و محدودیت‌های قهری و شناخته‌شده‌ی خاطره، صورت بهتری به‌خود گرفته است.

رمان آتش به اختیار در سیلان حال و گذشته و آینده است. نویسنده به‌گونه‌ای بسیار ظریف در برخی از قسمت‌های اثر به نوعی تقابل دست می‌یازد: تقابل بین حال (زمان روایت) و گذشته که با بازگشت به گذشته به سراغ آن می‌رود. این کتاب نقد شرایط اجتماعی زمان داستان است؛ با این توضیح که نویسنده در انتقادات خود تا حدود زیادی متأثر از زمان تحریر داستان است؛ برای مثال، در قسمتی از رمان از زبان یکی از شخصیت‌های داستان گفته می‌شود: «من برای نداشته‌هایم جنگیده‌ام، برای خاکی که حتی یک وجب از آن مال من نیست» (همان: ۱۲۶). به نظر می‌رسد این انتقاد و این نوع بیان و لحن، مربوط به زمان جنگ و اوج هیجان‌ات آن نیست؛ بلکه نگاهی است برخاسته از سرخوردگی‌ها و ناسپاسی‌ها و قدرناشناسی‌های سال‌های پس از پذیرش قطعنامه و پایان جنگ که گروهی میراث‌خوار تلاش‌ها و ایثارها شدند؛ به همین دلیل می‌توان این رمان را رمان یأس و سرخوردگی و امید و تلاش نیز دانست. نمونه‌ای از یأس نمایانده شده در اثر را در عبارت زیر می‌توان دید:

نه سربازی که از یادها می‌رفت؛ سربازی که روزها و شب‌ها همان‌جا لابه‌لای تپه‌های شبیه به هم خواهد افتاد، باران‌ها روی او خواهد بارید، در وقتی که دیگر به کارش نمی‌آید، سربازی که روزی لاشخوری چشمش را که شاید هنوز به آسمان دوخته شده، در خواهد آورد و روزی دیگر مردی شاید پس از هفته‌ها و ماه‌ها او را خواهد دید و به طمع اسلحه‌اش یا از سرکنجکاو نزدیکش خواهد شد [...] (همان: ۱۳۷).

درون‌مایه غیر بنیادی و شعاری، شخصیت‌های تکراری، زبان عاری از نوآوری و خلاقیت و حوادث کلیشه‌ای، از جمله عوامل دلزدگی خواننده از بسیاری از داستان‌های معاصر، به‌ویژه داستان‌های دفاع مقدّس است. این موضوع که از نگاه تجربه‌گرای بایرامی مخفی‌نمانده است، او را بر آن داشت تا برای جلب نظر مخاطب از شعارها و تکرارها دوری و یکنواختی را رها کند و وارد حیطه‌ای از ادبیات شود که برای خواننده تازگی دارد؛ و آن واردشدن به ادبیات اعتراض بود که ضمن جذب خواننده، تجربه تازه‌ای برای او و مخاطب به شمار می‌آید.

#### ۴. نتیجه

نتایج پژوهش حاضر از این قرار است:

الف) رمان آتش به اختیار اثری ادبی در ژانر داستان است. این رمان هرچند برگرفته از خاطرات بی‌واسطه و باواسطه نویسنده است، ولی به دلیل برخورداری از عناصری چون واقع‌گرایی، طرح، گفت‌وگو، حرکت در زمان، جریان سیال ذهن، حادثه، تعلیق، زبان خاص و ... که نویسنده با

هنرمندی در اثر خود از آنها بهره برده، با تلفیق عناصر خاطره و داستان و بهره‌گیری از شگردهای داستان‌نویسی، از سطح خاطره‌نویسی فراتر رفته و ماهیتی داستانی به خود گرفته است.

ب) بنای داستان بر حوادث واقعی، در کنار شخصیت‌های غالباً واقعی و تعلق خاطر نویسنده به دفاع مقدس و نیز متأثر بودن او از واقعه‌ای که داستان بر اساس آن و با هدف روایت آن شکل گرفته، موجب شده است تا نویسنده تمام تلاش خود را برای آفرینش اثری که جنبه‌های خاطره‌مدارانه آن حفظ شود، به کار بندد.

ج) بایرانی برای رسیدن به داستان‌وارگی در اثر خود، به تطابق یا گاهی قرینه‌سازی بین حوادث اصلی که خود آنها را تجربه کرده و رخدادهایی که در مسیر نگارش داستان به خلق آنها دست زده است، می‌پردازد.

د) به کارگیری عنصر تعلیق و حرکت در زمان و تلاش مبالغه‌آمیز نویسنده در استفاده از این تکنیک و نیز عنصر زبان (بعضاً) کسالت‌آور، در مسیر دگردیسی خاطره به داستان، موجب شده است تا در بخش‌هایی از داستان، ابهام‌زایی نویسنده، خواننده را همچون شخصیت‌های متحیر، گیج و راه گم‌کرده داستان دچار سردرگمی کند؛ تا آنجا که این افراط موجب اختلال در روند شکل‌گیری داستانی تمام‌عیار شده است.

## منابع

- بایرانی، محمد رضا (۱۳۹۱)، هفت روز آخر، سوره مهر.
- بایرانی، محمدرضا (۱۳۸۹)، آتش به اختیار، تهران، نیستان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰)، «رونمایی از کتاب آتش به اختیار»، پایگاه جامع فرهنگ ایثار و شهادت: <http://navideshahed.com>.
- پرینان، معزز (۱۳۸۴) یادنگاران (گفت و شنود با خاطره نویسان دفاع مقدس)، صریر.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران، آگاه.
- جلالی زنوزی، فیروز (۱۳۹۰)، «بررسی کتاب آتش به اختیار»، پایگاه موسسه فرهنگی اطلاع رسانی تبیان: <https://article.tebyan.net/180233>
- جوینی، عطاملک، (۱۳۸۸)، تاریخ جهانگشا. به کوشش حبیب‌الله عباسی و ایرج مهرکی ج ۱ و ۲، چ ۲، تهران، زوّار.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۵۲)، لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران.
- دهقان، احمد (۱۳۸۶)، خاک و خاطره، تهران، صریر.
- رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۹)، از سرگذشت‌نویسی به داستان‌نویسی؛ آیینی نو در نگارش، مازندران، دانشگاه مازندران.
- زاهدی مطلق، ابراهیم (۱۳۸۱)، نسل باروت، صریر.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، انواع ادبی، چاپ دوم، تهران، فردوس.
- صحرائی، اکبر (۱۳۸۹)، مقوله‌ها و مقاله‌ها، چاپ محمّدقاسم فروغی چهارمی، تهران، خانه کتاب و بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۱)، تاریخ ادبیات ایران، ج ۲، چاپ پانزدهم، تهران، رامین.

عبّاسی، سمیه (۱۳۸۸)، «تحوّل خاطره‌نویسی و جایگاه آن در تاریخ‌نگاری دوره قاجار»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهراء.

فرای، نورتروپ (۱۳۷۷)، تحلیل نقد، ترجمه صالح حسینی، تهران، نیلوفر.

کاموس، مهدی (۱۳۸۶)، مصاحبه در تاریخ شفاهی؛ مفهوم و ماهیت مصاحبه در تاریخ شفاهی-مصاحبه به‌مثابه دیالوگ و روایت در قالب مصاحبه، تهران، سوره مهر.

کمری، علیرضا (۱۳۹۴)، پرسمان یاد؛ گفتارهایی در باب خاطره‌نگاری و خاطره‌نویسی جنگ و جبهه، صریر.

\_\_\_\_\_ (۱۳۸۳)، با یاد خاطره (درآمدی بر خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته‌های پارسی در تاریخ ایران)، تهران، سوره مهر.

\_\_\_\_\_ (۱۳۹۳)، یاد مانا؛ پنج مقاله درباره خاطره‌نویسی و خاطره‌نگاشته‌های جنگ و جبهه، تهران، سوره مهر.

\_\_\_\_\_ (۱۳۷۳)، درآمدی بر خاطره‌نگاشته‌ها در گستره ادب مقاومت و فرهنگ جبهه، تهران، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

نورایی، مرتضی و مهدی ابوالحسنی ترقی (۱۳۸۹)، «مقایسه تحلیلی خاطره‌نگاری با تاریخ شفاهی»، گنجینه اسناد، سال بیستم، ش ۸۰، ۹۶-۱۲۲.

واحد، سینا و کلهر، مهدی (۱۳۶۴)، «خاطره و خاطرات»، یاد، ش ۱، زمستان، ۱۳۹-۱۶۶.