



سال پنجم، شماره ۴، پیاپی ۱۷ زمستان ۱۴۰۱

www.qpjournal.ir

ISSN : 2783-4166

شکل‌شناسی داستان‌های کوتاه اکبر صحرائی (بر اساس مجموعه داستان «آدم هم پوست می‌اندازد»)

دکتر محبوبه بسمل<sup>۱</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۲۷

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۴ تا ص ۲۲)

 [20.1001.1.27834166.1401.5.4.2.8](https://doi.org/10.27834166.1401.5.4.2.8)

## چکیده

اکبر صحرائی به گواهی آثار موفقش یکی از داستان‌نویسان برجسته دفاع مقدس است. پژوهش‌هایی که تاکنون درباره آثارش نوشته شده اندک است. لذا مقاله حاضر درصدد است با تحلیل شکل‌شناسانه مجموعه داستانی «آدم هم پوست می‌اندازد»، این اثر ارزشمند را بهتر بشناساند. این پژوهش، مجموعه داستانی مذکور را در ساحت‌هایی چون پیرنگ، زاویه دید، شخصیت، آغاز و انجام و صحنه بر اساس روش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای مورد مذاقه قرار داده است. برخی مشخصات داستان‌های این مجموعه هم‌چون: آغازهای به دور از توصیفات مفصل و مشروح، حاکمیت اصل علیت در پیرنگ داستان‌ها، استفاده ماهرانه از شیوه‌هایی هم‌چون نامگذاری، گفت‌وگو و توصیف در شخصیت‌پردازی و هم‌چنین آفرینش صحنه‌ها و فضاهای بکر و تأثیرگذار، خواننده را به این نتیجه می‌رساند که صحرائی بر تکنیک‌ها و فنون داستان کوتاه‌نویسی واقف است. برخوردار از پیرنگ‌های غیرخطی و هم‌چنین ارائه داستان‌هایی با پایان‌بندی باز نیز تسلط و مهارت صحرائی را با فنون جدید و مدرن داستان‌نویسی نشان می‌دهد.

<sup>۱</sup> استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد سوادکوه، سوادکوه، ایران. // mh.besmel@gmail.com



واژه‌های کلیدی: اکبر صحرائی، شکل‌شناسی، ساختار، مجموعه داستانی.

## ۱- مقدمه

برای آغاز هرگونه مطالعات شکل‌شناسانه‌ای، نخست باید به تعریف «شکل» و معرفی مکتب «شکل‌شناسی» پرداخت. ریخت‌شناسی (مورفولوژی) یا شکل‌شناسی یکی از جریان‌های نقد ادبی است که در آن عناصر پدیدآورنده اثر ادبی، بازشناسی و چگونگی پیوند و ارتباط بین آنها تبیین می‌شود. فرمالیست‌های روسی اولین منتقدانی بودند که به اهمیت و جایگاه شکل در آثار پرداختند. در نظر آنان «هر نکته ادبی از واژه تا سخن باید در پیوندی که با سایر نکته‌ها می‌یابد بررسی و شناخته‌شود و به این اعتبار، شناخت ساختار یا شالوده اصلی اثر، مهم‌ترین جنبه پژوهش ادبی است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۰). بعدها، تئوری ساختارگرایی از جهت روشی برای تبیین جزئی‌تر ساختارهای عام سخن و توصیف دقیق‌تر صورت‌بندی نظام ادبی هر متن از اهمیتی ویژه برخوردار شد. محققین این مکتب تبیین جزئی‌تری از شکل ارائه کردند. در نظر اینان متن، «مجموعه‌ای اندام‌وار» و ترکیبی از اجزاء و عناصر متفاوت تلقی می‌شود و از آنجا که «واحدهای منفرد در هر نظام صرفاً به دلیل مناسباتشان با یکدیگر معنی دارند» (ایگلتن، ۱۳۸۰: ۱۳۰) لذا محققین این مکتب پس از کشف و معرفی کوچکترین واحد ساختاری کوشیدند به روابط متقابل میان این واحدها پی ببرند: «ساختارگرایی... به بررسی روابط درونی‌ای می‌پردازد که زبان و نیز تمامی نظامی نمادین یا گفتمانی را می‌سازند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۷۳). البته بدیهی است هر چه پیوند میان اجزاء و عناصر اثر محکم‌تر و درهم‌تنیده‌تر باشد و به همان اندازه که با یکدیگر درآمیخته‌اند با کلیت اثر نیز ارتباط‌های استواری برقرارکنند آن اثر برجسته‌تر و موفق‌تر خواهد بود.

موضوع پژوهش حاضر، شکل‌شناسی مجموعه داستانی «آدم هم پوست می‌اندازد» است. با توجه به مطالب یادشده، این تحقیق به بررسی عناصر و سازه‌های درونی داستان‌ها و روابط و تعاملات میان آنها می‌پردازد. بنابراین، داستان‌ها به برخی اجزای سازنده آنها یعنی به سازه‌هایی چون «پیرنگ»، «شخصیت»، «زاویه دید» و «صحنه» تجزیه شدند. میان این عناصر در داستان به صورت ذاتی پیوند و تعاملات عمیق برقرار است و هر یک از این عناصر تعیین‌کننده دیگری است (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۴۷). این گفته بسیار مشهور هنری جیمز ناظر به همین معناست: «آیا شخصیت جز تعیین حادثه چیز دیگری است؟ و آیا حادثه جز نشان شخصیت چیز دیگری می‌تواند باشد؟» (همان: ۲۴۷)

اکبر صحرائی (۱۳۳۹) مطالعه را از قبل از انقلاب به صورت جدی آغاز و با پایان جنگ با نوشتن خاطرات خود و دوستان از آن دوران، نویسندگی را به صورت حرفه‌ای تجربه کرد. مجموعه داستان «کانال مهتاب» اولین کتاب

صحرائی است که در سال ۱۳۷۸ به چاپ رسید. وی در پنجمین جشن فرهنگ فارسی، با مجموعه داستان «خمپاره‌های خواب‌آلود»، جایزه اول داستان را کسب کرد. رمان «کاش کمی بزرگتر بودم» که به زبان انگلیسی برگردانده شد، برگزیده دوازدهمین دوره انتخاب کتاب سال دفاع مقدس در سال ۱۳۸۷ و برنده جایزه چهارمین دوره کتاب فصل در زمستان ۸۶ شده است. از دیگر آثار اوست: رمان پرونده ۳۱۲، شمشاد و آرزوی چهارم و سامورایی جزیره مجنون.

### ۱-۱- پیشینه تحقیق

در حوزه ادبیات داستانی، تحقیقات متعددی بر اساس شکل‌شناسی انجام شده است. از کتب حائز اهمیت در این زمینه می‌توان از کتاب «دستور زبان داستان» احمد اخوت (۱۳۷۱)، «مبانی داستان کوتاه» مصطفی مستور (۱۳۸۶) و «سرچشمه‌های داستان کوتاه» کریستف بالایی و میشل کویی پرس (۱۳۷۸) نام برد. از مقالات این حوزه نیز می‌توان از مقاله «شکل‌شناسی داستان‌های کوتاه محمود دولت‌آبادی» از رحمان مشتاق مهر و سعید کریمی قره‌باغی (۱۳۸۸)، نقد و تحلیل ساختار و عناصر داستانی رمان آتش بدون دود» از مهیار علوی مقدم و سوسن پورشهرام (۱۳۹۰) و هم‌چنین مقاله «شکل‌شناسی داستان‌های کوتاه مجید قیصری» از یوسف گل‌پرور و سید اسماعیل قافله‌باشی (۱۳۹۲) نام برد. در مورد آثار صحرائی نیز تا جایی که نگارنده جستجو کرده است تاکنون تنها یک مقاله با عنوان «شیوه طنزپردازی در دو اثر از اکبر صحرائی با تکیه بر نظریه عمومی طنز کلامی» از دکتر سید ناصر جابری اردکانی و اسماء حسینی (۱۳۹۴) به چاپ رسیده است.

داستان کوتاه دفاع مقدس در دو دهه گذشته رشد چشمگیری داشته است. تا جایی که در سال‌های اخیر پس از خاطره‌نویسی، حجم وسیعی از آثار ادبی به این حوزه اختصاص یافته است. به دلیل اقبال مخاطبان به این نوع ادبی و هم‌چنین به دلیل ظهور نویسندگان جوانی که هم‌تراز با پیشرفت داستان‌نویسی، آثاری با تکنیک‌های جدید ارائه کردند، توجه به این آثار از جهت فنی و تکنیکی و بررسی آنها در چهارچوب نظریات و رویکردهای گوناگون نقد ادبی، ضرورت می‌یابد. در همین راستا بررسی تخصصی داستان‌های اکبر صحرائی نیز به‌عنوان یکی از نویسندگان مطرح دفاع مقدس - به‌خصوص به جهت قلّت پژوهش‌های نقادانه راجع به آثار او - از اهمیت بسیاری برخوردار است.

### ۲- بحث

#### ۲-۱- نام داستان‌ها



نام کتاب از نام آخرین داستان این مجموعه گرفته شده است. داستان مذکور در صدد است برخی مشکلات جسمی یک جانباز شیمیایی از جمله پوست‌اندازی او را از زبان او مطرح کند: «پسر کوچکم روزایی که پوست می‌اندازم می‌پرسه: بابا مگه آدم هم پوست می‌اندازه؟...» (صحرايي، ۱۳۸۷: ۳۳۶).

از آن‌جا که همه داستان‌های مجموعه حاضر، حول محوری واحد قرار دارند بنابراین طبیعی است که نام داستان‌ها نیز حداقل در بعضی نمونه‌ها به‌طور مستقیم به جنگ ارتباط داشته‌باشد: «جنگ تمیز»، «بی‌سیم»، «اسارت ساعتی» و «قتل عام» نمونه‌هایی از این مواردند. اما در غالب موارد در نامگذاری داستان‌ها شخصیت‌های داستان مدنظر بوده‌اند. از این مواردند داستان‌های: «سرباز غریبه»، «سرباز قهرمان» و «پیرمرد و پسرک». در ذیل داستان‌های فوق دو داستان «عطر فروش» و «راننده آمبولانس» براساس شغل شخصیت‌ها نامگذاری شده‌اند. در پاره‌ای نام‌ها نیز صفات، حالات و حتی اشیاء متعلق به شخصیت‌های داستان برای نامگذاری مورد توجه نویسنده قرار گرفته‌اند: «کارت ترحیم»، «دفن»، «بی‌سیم»، «زخم صورت»، «سیگار بغداد» و «سیگار دامادی». کاربرد نام‌های طولانی در قالب جمله یکی از خصوصیات است که در نامگذاری داستان‌ها برجسته است. در این موارد، این جملات نقل‌قول‌هایی هستند که یکی از شخصیت‌های داستان بر زبان آورده است. از این موارد است: «پسرت را تنها نمی‌گذارم»، «مثل همیشه دروغ می‌گی»، «بچرخ تا بچرخیم»، «غریبه باید پیدا بشه»، «خودمان را زورکی می‌بینیم». نام مکان نیز در نامگذاری داستان‌ها مورد توجه نویسنده بوده است: داستان‌های «بی‌بی دختران پلاک ۱۴»، «کمین مجنون»، «رودخانه مرزی»، «جالیز هندوانه» از این مواردند. اما تنها دو داستان براساس زمان، نامگذاری شده‌اند: «شام آخر» و «شب یلدا». داستان‌های محدودی نیز نامی شاعرانه دارند: «کمین مجنون»، «خیابان پیر». در یک مورد یعنی در داستان «آمبولانس چهارپا» بنا به ضرورت محتوای داستان، نامی طنزآمیز برگزیده شده است.

## ۲-۲- آغاز داستان

به اعتقاد برخی از صاحب‌نظران که معتقد به نظریه خواننده‌اند آغاز داستان تأثیری بر خواننده می‌گذارد که فرآیند خواندن او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. آنها این تأثیر را تأثیر اولیه می‌نامند (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۴۱). سندی ولچل (ولچل، ۱۳۸۷: ۱۴۹) نیز در این مورد این‌چنین گفته است: «فقط پنج ثانیه فرصت دارید خواننده داستان را در همان ابتدا جذب کنید یا او را برای همیشه از دست بدهید. پنج ثانیه زمان خواننده شدن پاراگراف اول داستان است.»

صحرايي در این مجموعه نویسنده طولانی‌نویسی نیست و داستان‌های او کوتاه و به دور از هرگونه اطناب، پردازش شده‌اند. بنابراین آغاز داستان‌های او نیز معمولاً دور از هرگونه توصیفی است. این ویژگی موجب شده است تقریباً در همه داستان‌ها، از همان آغاز، شخصیت‌ها بدون مقدمه وارد صحنه شوند و نویسنده داستان، آنها را در حال انجام

کنش داستانی توصیف‌کند: در «جنگ تمیز»، نخستین داستان این مجموعه، شخصیت، از همان آغاز وارد داستان شده‌است: «ظهر گرما، نوجوان زال داخل سنگر نشسته بود و اسلحه کلاش خود را با روغن تمیز می‌کرد» (صحرایی، ۱۳۸۷: ۱۸۵). داستان «سارت ساعتی» با عمل شخصیت داستان شروع می‌شود: «بولدوزر غنیمتی را راند طرف مناطق تازه تصرف‌شده سرتپان» (همان: ۱۵۹). داستان «مرده‌کش» با دو شخصیت اصلی داستان این‌گونه آغاز می‌شود: «گوشش به نقاره خانه حرم بود. پرستار قد بلند داخل اتاق شد. گردن که چرخاند درد، شانه و پشتش را آتش زد» (همان: ۱۸۵).

«گفت‌وگو را می‌توان به عنوان پیش‌درآمد مقدمه اصلی داستان به‌کار برد. این شیوه را زیاد به‌کار نمی‌بندند اما اگر خوب تحریر شود بسیار مؤثر خواهد بود» (یونسی، ۱۳۸۴: ۱۲۲). از مجموع ۴۷ داستان این مجموعه، ۱۴ داستان با گفت‌وگوی شخصیت‌ها آغاز شده‌اند که این خود توجه صحرایی را به این شیوه به‌عنوان یکی از عناصر مهم شروع‌کننده داستان نشان می‌دهد. در چنین مواردی، گویی داستان از میانه شروع شده و خواننده بی‌مقدمه وارد آن می‌شود. به‌عنوان نمونه در داستان «پسرت را تنها نمی‌گذارم» راوی داستان با یک شهید گفت‌وگو می‌کند (صحرایی، ۱۳۸۷: ۳۰۳). داستان «بی‌سیم» با گفت‌وگوی دو بی‌سیم‌چی ایرانی و عراقی آغاز می‌شود (همان: ۷۱). در داستان «راه شیری» که براساس حدیث نفس نوشته شده‌است، شخصیت داستان از همان آغاز، خود را مورد خطاب قرار می‌دهد: «آسمون را باید نگاه کنم... وسط آسمون، سمت جنوب، ستاره قطبی» (همان: ۱۵۳). بدیهی است در داستان‌های این‌چنینی که فاقد مقدمه‌اند بلافاصله پس از ورود شخصیت، نویسنده باید با گره‌افکنی و ایجاد بحران، خواننده را به پایان داستان سوق دهد. داستان «شبح کشتی اسپیک» این‌چنین با حادثه محرک آغاز می‌شود: «پس از گذشت دو شب از عملیات کربلای چهار و عقب‌نشینی گردان‌های لشکر، امواج، تن بی‌رمق یک بسیجی را به ساحل آورد و او وقتی نفس گرفت گفت: بچه‌ها... کشتی اسپیک... کمک» (همان: ۲۷۱). داستان «تولد» در حالی آغاز می‌شود که سرباز عراقی صدای ناله زنی را در کوهستان می‌شنود. این حادثه در حالی که همه مردم روستا در بمباران شیمیایی کشته شدند به نظر سرباز عجیب می‌آید و همین حادثه، از همان آغاز، ثبات و تعادل داستان را برهم می‌زند (همان: ۲۴۵). در داستان «گفتم یکی تیر می‌خوره» نیز بحران، از همان آغاز با اصرار برادر فرمانده برای شرکت در عملیات شکل می‌گیرد (همان: ۳۲۷).

علی‌رغم داستان‌های مذکور، صحرایی، به‌ندرت برخی داستان‌هایش را با توصیف و مقدمه آغاز کرده‌است. داستان‌های «شام آخر»، «برف شادی» و «شب یلدا» از این نمونه‌ها هستند. مفصل‌ترین توصیف در آغاز داستان «برف شادی» دیده می‌شود. در داستان مذکور، نویسنده، مقدمه‌ای بیش از ۶ سطر، در توصیف غروب یک روز سرد پاییزی و توصیف مراسم جشن تولد ارائه می‌دهد (همان: ۹۱).





## ۲-۳- پیرنگ

از دیگر عناصر مهم داستان که به نویسنده در مرتب‌کردن و به خواننده در منسجم دیدن حوادث کمک می‌کند طرح یا پیرنگ (Plot) است. از نظر روایت‌شناسان، طرح، «نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول» (فورستر، ۱۳۶۹: ۹۲). دو عنصر مورد تأکید این تعریف، «تسلسل حوادث» و «اصل علیت» است؛ یعنی حوادث داستان از پی هم بیایند و با رابطه سبب و مسببی به هم پیوندند. «داستان‌نویس کاردان، طرح را در کل داستان حل و فصل می‌کند و به خواننده فرصت می‌دهد که خطوط آن یعنی روابط علی بین رویدادهای داستان را به چشم ببیند و به گوش بشنود» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۱۶۵). در صورتی که بین حوادث پیاپی، هیچ رابطه منطقی دیده نشود پس این داستان فاقد پیرنگ است و نمی‌توان آن را یک داستان کوتاه دانست بلکه صرفاً ماجراهای پیاپی است: «رویدادهای ساده بدون طرح و بدون فراز و فرود و اصل علیت و گره‌گشایی را ماجرا می‌نامند نه داستان» (دستغیب، ۱۳۷۶: ۸).

پیرنگ داستان‌های صحرایی در یک نگاه کلی، منسجم، مستدل و محکم است و با شاخص‌های پیرنگ قوی هم‌خوانی مطلوب دارد. در غالب داستان‌ها می‌توان اجزای پیوسته پیرنگ اعم از: حادثه، کشمکش، گره داستان، بحران و گره‌گشایی را دید. داستان «خورشید کوچک» یکی از این نمونه‌هاست: داستان مذکور با آنکه از نظر حجم فقط یک صفحه و نصف را دربرمی‌گیرد اما نویسنده، با رعایت مؤلفه‌های داستان کوتاه و هم‌چنین با استفاده ماهرانه از عناصر سازنده پیرنگ توانسته است بن‌مایه «وفای به عهد» را در فضایی عاطفی، به صورتی تأثیرگذار به خواننده القا کند. داستان با گره داستانی آغاز می‌شود: سرباز می‌کوشد مین منور را با داستانش خاموش کند اما مین می‌سوزد و داستان او را نیز به شدت می‌سوزاند. فعال شدن تیربار دشمن که به مجروحیت عمیق‌تر سرباز منجر می‌شود کشمکش داستان را شکل می‌دهد. با نزدیک شدن نیروهای گشتی دشمن، بحران داستان به وجود می‌آید و در این حالت هول و ولا و تعلیق داستان و نگرانی نسبت به سرگذشت سرباز مجروح افزایش می‌یابد. مجروح، وسایل شناسایی را به دوستش می‌دهد و از او قول می‌گیرد که پس از رساندن نقشه شناسایی، او را به منطقه خودی برگرداند: «نمی‌خوام دست اونا بیفتم! بیا دنبالم. منتظرم» (صحرایی، ۱۳۸۷: ۳۰). مخالفت فرمانده برای برگشتن سرباز سالم به منطقه دشمن موجب تشدید کشمکش داستان می‌شود. اما سرباز سالم برای وفای به عهد، نزد دوست مجروح برمی‌گردد. نقطه اوج داستان لحظه‌ای است که او دوست مجروح را به منطقه خودی انتقال می‌دهد. اما داستان بلافاصله با شهادت مجروح پس از انتقال، گره‌گشایی می‌شود. چنانکه ملاحظه شد طرح داستان کامل و روشن و رشته حوادث، منظم است.

هماهنگی حجم داستان کوتاه با پیرنگ و حجم رخدادها نیز از اصولی است که در داستان‌های صحرایی رعایت شده است. بنابراین تمام داستان‌ها به بازنمایی یک واقعه اصلی اختصاص دارد و درحقیقت نویسنده رعایت اصل وحدت کنش را در مجموعه خود مدنظر داشته‌است: «وحدت کنش در داستان امری الزامی است و قصه که در اصل بازنمایی کنش است باید بازنمای تنها یک کنش اصلی باشد» (میشل آدم و زرواز، ۱۳۸۳: ۴۲-۴۱). از سوی دیگر حوادث داستان‌ها نیز به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که توالی آنها در نظر خواننده کاملاً منطقی و قانع‌کننده جلوه می‌کند. درواقع نویسنده در زنجیره پیرنگی داستان‌ها به حاکمیت اصل علیت توجه داشته‌است: حمله از پیش تعیین‌شده‌ای به جهت مسمومیت غذایی رزمندگان لغو می‌شود (صحرایی، ۱۳۸۷: ۴۹). بی‌سیم‌چی عراقی تحت تأثیر اخلاق بی‌سیم‌چی ایرانی، نقشه حمله را لو می‌دهد (همان: ۷۱). رزمنده غریبه‌ای به جهت اشتیاق برای حضور در عملیات به‌صورت ناشناس وارد گردان می‌شود (همان: ۲۰۹). جانبازی علاوه بر مشکلات جسمی، پس از طردشدن توسط همسر و فرزندانش به افسردگی هم مبتلا می‌شود (همان: ۲۱۷).

همانطور که گفته شد تقریباً همه داستان‌های این مجموعه فاقد مقدمه هستند و نویسنده، داستان را با گره داستانی و حتی در مواردی با بحران آغاز کرده‌است. گره‌افکنی در داستان‌های صحرایی اغلب با بیماری جانباز، مجروحیت رزمنده و یا با قراردادن رزمنده در مأموریتی دشوار شکل می‌گیرد: داستان «زندگی شیرین» در حالی آغاز می‌شود که پزشک، وجود توده بدخیمی را در سر جانباز اعلام می‌کند (همان: ۱۶۹). دفن شدن دو رزمنده ایرانی تا گردن در زمین توسط سربازان عراقی، نقطه بحرانی‌ای است که داستان «دفن» با آن آغاز می‌شود (همان: ۴۳). در «طلسم» نیز نویسنده از همان آغاز با مجروح شدن رزمنده، گره داستانی را ایجاد می‌کند (همان: ۱۲۱).

داستان‌های صحرایی اغلب دارای طرح ساده و خطی هستند و پیرنگ‌ها غالباً پیچیدگی ندارند اما با این حال محدودی از داستان‌ها مهارت نویسنده را در ارائه روایت‌های غیرخطی نشان داده‌اند. در این داستان‌ها، حوادث، نه براساس توالی زمانی وقایع بلکه برحسب میل نویسنده تنظیم شده‌اند. داستان‌های «سرباز قهرمان» و «پری را بدیم خدا مامان رو پس بگیریم» از داستان‌های گذشته‌نگر هستند. در این داستان‌ها، نویسنده پیرنگ مورد نظر خود را با تغییر در ترتیب طبیعی رویدادها ارائه می‌دهد. داستان‌های مذکور از انتها آغاز می‌شوند اما داستان سیر نزولی دارد و نویسنده با یک فلاش‌بگ خواننده را توسط راوی به گذشته می‌برد. نکته شاخص این نوع داستان‌ها، تطبیق ساختار آنها با نظریه ژنت در مکتب ساختارگرایی است. ژنت مهم‌ترین عنصر در بررسی روایت را عنصر زمان می‌داند. از نظر وی سه نوع رابطه زمانی میان زمان داستان و زمان متن برقرار است: نظم و ترتیب، تداوم و بسامد. «بررسی نظم زمان‌مندانه روایت مبتنی است بر مقایسه میان ترتیبی که رخدادها یا بخش‌های زمانبند در سخن روایی انتظام می‌یابند با ترتیب زنجیره‌ای که همین رخدادها یا بخش‌های زمانبند در داستان دارند» (Genett, 2000: 92).



ژنت هرگونه انحراف از توالی زمان مستقیم و شکست در آرایش خطی متن را زمان‌پریشی می‌خواند. تداوم نیز از نظر ژنت «نسبت میان زمان متن و حجم متن است» (تولان، ۱۳۸۲: ۶۲) و بسامد نیز «به تعداد روایت رخدادی در زمان می‌پردازد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۶). علاوه بر داستان‌های نام برده شده داستان‌های «زخم صورت»، «با اون یا هیچ‌کس»، «رودخانه مرزی» و «کارت ترحیم» نیز از پیرنگی هنری برخوردارند. در این داستان‌ها زمان حال، پایه متن روایی و از نظر ترتیب، متأخرترین زمان متن روایی است. راوی در این زمان قرار دارد. اما براساس اصل تداعی، متوجه رخدادهایی در زمان گذشته می‌شود و آن را تک‌گویی می‌کند چنانکه در داستان «زخم صورت»، راوی با شرکت در مراسم تشییع پیکر شهدا، در زمان حال، با بازگشت‌های مکرر به گذشته، خاطرات خود با آنها را که متعلق به سال‌های جبهه است به‌یاد می‌آورد (صحرائی، ۱۳۸۷: ۲۳).

## ۲-۴- شخصیت

شخصیت از عناصر مهم داستان است

آنچه در وهله اول ما را مجذوب داستان می‌کند علاوه بر درون‌مایه، شخصیت است. شخصیت‌های داستان مثل آدم‌ها زندگی می‌کنند. ممکن است عواطف متفاوتی نسبت به آنها پیدا کنیم از آنها خوشمان بیاید یا برعکس احساس خوبی نسبت به آنها نداشته باشیم (مشرف، ۱۳۸۵: ۶۳).

در این بخش براساس محورهایی همچون تعدد شخصیت‌ها، جنسیت و نحوه شخصیت‌پردازی، نتایج به‌دست آمده طرح خواهد شد.

## ۲-۴-۱- تعدد شخصیت‌ها

تمام شخصیت‌هایی که در این ۴۷ داستان ایفای نقش می‌کنند ۲۶۷ نفر هستند. این تعداد جدا از شخصیت‌هایی است که در داستان‌ها با عبارات مبهمی چون افراد گردان، چند سرباز، چند زخمی و نظایر اینها مطرح شدند. از این تعداد، ۳۸ نفر زن و باقی موارد جز ۴ مورد که با لفظ کودک و نوزاد آمده و جنسیت آنها نامعلوم است، مردان هستند. با آنکه با توجه به تعداد کل شخصیت‌ها، به صورت میانگین تعداد ۵/۷ شخصیت برای هر داستان در نظر گرفته شده است اما تقریباً در همه داستان‌ها یک شخصیت، کانون توجه قرار گرفته است: «به‌راستی داستان‌های کوتاه، اغلب بر یک یا دو نفر متمرکزند که گویی از هم‌نوعانشان به‌نوعی جدایند» (رید، ۱۳۹۵: ۳۸). این ویژگی ساختاری داستان کوتاه به محدودیت حوادث در آن مرتبط می‌شود. در این نوع ادبی، برخلاف رمان، امکان پرداخت شخصیت‌های متعدد وجود ندارد. در این صورت، هم داستان از ساختار داستان کوتاه فاصله می‌گیرد و هم بر فرایند پرداخت شخصیت، تأثیر سوء گذاشته می‌شود.



## ۲-۴-۲- جنسیت

### ۲-۴-۲-۱- زنان

زنان در این مجموعه ۳۸ نفر هستند و عموماً در نقش مادران شهدا و یا مادران رزمندگان و یا زنان جانباز ایفای نقش می‌کنند. با اینکه زنان فقط  $\frac{1}{7}$  شخصیت‌های این مجموعه را تشکیل می‌دهند اما علی‌رغم تعداد اندک، نقش آنها چندان کم‌رنگ هم نیست. در ۵ داستان این مجموعه، زن در نقش شخصیت اصلی ایفای نقش می‌کند. صحرایی دو داستان «مثل همیشه دروغ می‌گی» و «یا اون یا هیچ‌کس» را صرفاً به طرح مشکلات همسران جانبازان و صبوری‌های آنان اختصاص داده‌است. داستان «آنا هنوز هم می‌خندد» شرح روزگار مادر شهید است. در «لی لی حوضک»، زن به‌عنوان شخصیت اصلی، داستان فال‌گرفتن خود را توسط همسرش تعریف می‌کند. «پسرت را تنها نمی‌گذارم» شخصیت اصلی، دختر دانشجویی است که به جهت کرامتی که از یکی از شهدا دیده‌است هر هفته بر سر مزار او حاضر می‌شود. در بقیه داستان‌ها نیز، زنان با آنکه حضور فعالی دارند اما در مرحله دوم اهمیت قرار دارند. چنانکه در دو داستان، «تولد» و «پری را بدیم خدا، مامان رو پس بگیریم» زنان به شهادت می‌رسند.

نکته قابل تأمل در این قلمرو ارائه تصویری ایده‌آلی از زنان است؛ تقریباً ویژگی همه زنان، مقاومت و صبوری است. آنها یا پایه‌پای همسر جانباز سختی‌های زندگی و بیماری‌های او را با شکیبایی تحمل می‌کنند و یا دلیرانه فرزندان و شوهرانشان را به جبهه می‌فرستند و یا در مقام مادر شهید در تنهایی و درد فراق فرزند، روزگار می‌گذرانند. این مسأله در داستان «آدم هم پوست می‌اندازد» از زبان یکی از شخصیت‌ها این‌گونه آمده‌است: «زنت حق داره بدونه چرا باید پای شوهر شیمیایی بسوزه و بسازه حق نداره؟ از یه زندگی معمولی محرومه. شب و روز پاش تو بیمارستانه. اونم وقتی که می‌دونه آخر تلاش و زحمتش ختم می‌شه به ...» (صحرایی، ۱۳۸۷: ۳۳۶).

اما به غیر از تصاویر ایده‌آلی فوق، در یک مورد تصویری کاملاً متفاوت از زن ارائه شده‌است: در «کارت ترحیم» زن اول جانباز که البته نقش فرعی دارد از همسر جانبازش جدا می‌شود:

دکتر گفتن عوارض شیمیاییه. واگیره! به زن و بچه‌ها نزدیک نشو!... خنده‌داره. بعد حرفشون را عوض کردن و گفتن هر چه بیشتر به زن و بچه‌ها نزدیک بشی بهتره... دیگه زخم باور نکرد! نه خودش نزدیک شد و نه گذشت بچه‌ها بیان! (همان: ۲۲۲).

البته نویسنده در همان داستان، تصویری متفاوت از همسر اول جانباز ارائه می‌دهد: زن دوم، شخصیتی است که با آنکه سال‌ها در خارج کشور زندگی کرده به نوعی دل‌بسته جانباز شیمیایی شده‌است. این مسأله از زبان جانباز



این‌گونه بیان شده‌است: «گفتم بگم جانباز هستم ول می‌کنه و می‌ره دنبال کارش. برعکس شد! برای چی؟ نمی‌دونم! نه قیافه درستی داشتم و نه تن سالم» (همان: ۲۲۶).

#### ۲-۴-۲-۲- مردان

در ۴۲ داستان این مجموعه، مردان نقش اصلی را بر عهده دارند. اغلب مردان، رزمنده، فرمانده گردان، فرمانده دسته و جانبازان هستند. در باقی موارد نیز مردان در نقش‌های معاون فرمانده، مامور سرشماری تعاون، آشپز جبهه، راننده جبهه، مسئول مقر تدارکات، پیک نامهرسان، امدادگر، پاس‌بخش و اسیر ایفای نقش می‌کنند. در برخی داستان‌ها نیز نقش‌هایی برای مردان در نظر گرفته شده که یا ارتباطی با جبهه ندارند و یا این ارتباط چندان مستقیم نیست. در داستان‌های «مثل همیشه دروغ می‌گی» و «یا اون یا هیچ‌کس»، پدرانی که دخترانشان را به ازدواج رزمندگان درمی‌آورند، در داستان «آنا هنوز هم می‌خندد»، برادر اختر خانم که پیشنهاد نگهداری از آنا را به او می‌دهد، در «کارت ترحیم»، شوهر کانادایی زن و مردانی که دور جانباز غش کرده جمع می‌شوند از این‌گونه نقش‌ها هستند. در بین مشاغل نیز به‌غیر از موارد ذکر شده، مشاغل هم‌چون دکتر، مغازه‌دار، جوان کوپن‌فروش، مرد نوحه‌خوان، مرد دعاخوان، کارمند و رئیس بنیاد شهید، راننده آژانس، پرستاران مرد اورژانس، ناشر و دوره‌گرد چای‌فروش برای مردان در نظر گرفته شده است. از نظر سنی تقریباً همه مردان، رزمنده‌های جوان یا میان‌سال هستند اما در ۱۰ مورد شخصیت‌هایی در کسوت پیرمردان نیز ظاهر شده‌اند. پیرمردان نقش‌های فرعی دارند. تنها در «خیابان پیر»، پیرمرد جانباز که پدر شهید نیز هست (همان: ۲۸۳) و در «عطر فروش» پیرمرد، پدر شهید نقش اصلی داستان را بر عهده دارند (همان: ۳۱۵). تقریباً همه مردان، ایرانی و مسلمان هستند اما وجود استثنائاتی در این زمینه نیز تصاویر متنوعی را رقم زده است. در داستان «کمین مجنون»، صحرایی، جوانی مسیحی را به تصویر کشیده است (همان: ۱۱۷). در داستان‌های «تولد»، «قتل عام» و «رودخانه مرزی» نیز تماماً شخصیت‌های عراقی به‌نمایش گذاشته می‌شوند. در نمونه‌های دیگر نیز عراقی‌ها در نقش‌های فرعی افسر، سرباز، اسیر و بی‌سیم‌چی ایفای نقش می‌کنند. در یک مورد نیز پسرک افغانی در نقش فرعی ظاهر می‌شود.

#### ۲-۴-۳- شیوه‌های شخصیت‌پردازی

تدابیری که در شخصیت‌پردازی به‌کار گرفته می‌شوند می‌توان به‌طور کلی به تدابیر «نمایشی» و «گزارشی»

تقسیم کرد:

اگر نویسنده، مستقیماً و از زبان راوی، شخصیت داستان را معرفی کند از شیوه گزارشی استفاده کرده اما اگر به شخصیت داستان اجازه دهد که با رفتار و گفتار خود، خویشتن را معرفی کند در آن صورت، شیوه نمایشی را به کار برده است (یونسی، ۱۳۸۴: ۳۵).

در شخصیت‌پردازی غیرمستقیم از چند تکنیک مانند رفتار و عمل، گفت‌وگو، توصیف و نامگذاری استفاده می‌شود. صحرایی از نامگذاری در شخصیت‌پردازی بهره چندانی نگرفته است اما دیگر تکنیک‌های شخصیت‌پردازی به‌خصوص عنصر گفت‌وگو در داستان‌های صحرایی حضور برجسته‌ای دارد.

#### ۲-۴-۳-۱- نامگذاری

همانطور که گفته شد صحرایی، کمتر در حوزه نامگذاری شخصیت‌ها وارد شده است و اشخاص داستان او معمولاً نام خاص ندارند. به تعبیر دیگر، آنان اغلب دارای شخصیت‌های نوعی هستند که گاهی اوقات با نام شغل خود معرفی می‌شوند. همانند فرمانده دسته، فرمانده گردان، پیک نامه‌رسان و گاهی نیز از آنان با جنسیت و یا با یکی از صفاتشان یاد می‌شود: زن، پیرزن، مرد میان‌سال، جوان. باین حال در بین شخصیت‌های این مجموعه، ۳۰ نفر نامگذاری شده‌اند که ۹ نفر آنها متعلق به داستان «غریبه باید پیدا بشه» است. صحرایی در این داستان بنا به ضرورت موضوع، نسبت به نامگذاری شخصیت‌ها توجه نشان داده است. داستان مذکور، حکایت گروهی از رزمندگان است که در شبی تاریک برای مأموریتی خطرناک راهی می‌شوند اما فرمانده که متوجه حضور غریبه‌ای در بین گروه می‌شود در تاریکی شب از تک‌تک افراد می‌خواهد خود را معرفی کنند این‌گونه است که عنصر نام در شخصیت‌پردازی این داستان، برجسته‌تر است (صحرایی، ۱۳۸۷: ۲۱۱).

#### ۲-۴-۳-۲- توصیف شخصیت‌ها

صحرایی بنا به اقتضای محدودیت داستان‌های بسیار کوتاه این مجموعه و هم به دلایل هیجانانی که لازمه این نوع داستان‌هاست از ارائه توصیف مفصل و مشروح پرهیز کرده است بنابراین آفرینش شخصیت‌ها از این طریق غالباً کوتاه و مختصر و گاه حتی در یک جمله و حتی با چند کلمه صورت گرفته است. با این حال برخی توصیف‌های هنری و تأثیرگذار، مهارت او را در این قلمرو نشان می‌دهند. در داستان «یا اون یا هیچ‌کس» زن در تعقیب، همسر خود که جانباز موجی است به خیابان می‌رود. توصیف مستقیم زنان آرایش کرده هم از جهت شخصیت‌پردازی و هم از جهت ترسیم فضای جامعه‌ای که از ارزش‌های اسلامی فاصله گرفته است قابل تأمل است: «چشمش افتاد به صورت‌های کرم‌مالیده و پودرزده، مژه و چشم‌های ریمل‌کشیده، لب‌های سرخ، ابروهای قیتانی، موهای ژل‌زده و بخاری که از دماغ و دهن‌ها بیرون می‌آمد» (همان: ۹۸). در همین داستان، زن، روزی را به یاد می‌آورد که برای اولین



بار همسرش را دید. توصیف جانباز یکی از توصیفات نسبتاً مفصلی است که تیزبینی و دقت نظر نویسنده را در این زمینه نشان می‌دهد:

کنار صندوق چوبی نشسته بود با شکل و شمایل خاص و عجیب. دو طرف صورتش با یک عمل جراحی، میله آهنی از داخل دو طرف شقیقه‌اش بیرون آمده بود و بالای سرش به شکل کمانی متصل می‌شد به هم. میله ابرویی باید به قدری داخل سر و شقیقه‌اش می‌ماند تا مهره‌های خردشده گردنش جوش می‌خورد. مات بود به جنازه داخل صندوق (همان: ۹۹).

توصیف رزمندگان در لحظه شهادت، یکی از توصیفات است که نمونه‌های متعددی را در این مجموعه به خود اختصاص داده است: «از سینه او خون نشت می‌کرد، عرق روی صورتش نشسته بود. آمد حرفی بزند اما نتوانست. لبش تکان خورد. خون بالا آورد و سیاهی چشمش محو شد» (همان: ۱۹۳).

#### ۲-۴-۳- گفت‌وگو (دیالوگ و مونولوگ)

در شیوه غیرمستقیم یکی از طبیعی‌ترین و مؤثرترین راهها برای شخصیت‌پردازی، نشان دادن خصوصیات اشخاص با استفاده از گفتگو است. «از ویژگی‌های گفتگوی کامل این است که سه خصوصیت را به نمایش می‌گذارد: خصوصیت جسمانی، روانی و اجتماعی» (میرصادقی، جمال و میمنت: ۱۳۷۷: ۲۳۱). اما این شگرد باید به صورتی ماهرانه و کاملاً طبیعی استفاده شود تا مؤثر واقع شود:

هرگز کلمات را به زور در دهان شخصیت‌ها نگذارید تا به بیننده درباره دنیا، گذشته یا فرد اطلاعات بدهد بلکه صحنه‌هایی واقعی و طبیعی به ما نشان بدهد که در آنها آدم‌ها به شیوه‌های واقعی و طبیعی حرف می‌زنند و رفتاری کنند... اما در آن واحد اطلاعات ضروری را غیرمستقیم انتقال می‌دهند. به سخن دیگر معرفی را دراماتیزه می‌کنند (مک‌کی، ۱۳۸۸: ۲۱۹).

همانطور که گفته شد صحرایی در تمام داستان‌ها به استفاده از این شگرد توجه نشان داده است. اما برخی از داستان‌های او صرفاً براساس همین روش بنیان نهاده شده‌اند. در این موارد، نویسنده با تسلط رشک‌آمیز خود در دیالوگ‌نویسی توانسته است خصوصیات اجتماعی، اخلاقی و روحی متفاوت شخصیت‌ها را تنها در قالب محدود گفتگو منعکس کند. داستان‌هایی همچون «کارت شناسایی»، «بی‌سیم»، «بچرخ تا بچرخیم»، «غریبه باید پیدا بشه»، «آدم هم پوست می‌اندازد»، و «آنا هنوز هم می‌خندد» از جمله داستان‌هایی هستند که بر اساس این تکنیک بنیان نهان شده‌اند. در تمام داستان‌های مذکور سخنان هر دو طرف گفت‌وگو قید شده است. اما در داستان «آنا هنوز هم می‌خندد» نویسنده، محدودیت بیشتری به خود تحمیل کرده است؛ به این صورت که سخنان مخاطب آنا، در داستان حذف شده است تا فقط از طریق سخنان آنا- که طبعاً همه داستان را فراگرفته است- ویژگی‌های متعدد او و مخاطب

او برای خواننده ارائه شود. چنانکه در قطعه زیر که از آغاز داستان گزینش شده‌است، بسیار طبیعی و بدون هیچ تصنعی برخی مشخصات دو سوی گفتگو در همان برخورد اولیه از زبان آنا بیان می‌شود:

چه عجب یاد ما کردی! این باید زنت باشه. بفرمایید! داشتم می‌خوابیدم. رختخواب تو حیاط پهنه. اینم که دخترته. اسمش چیه؟ ماشاءالله! از این طرف. تعارف نکنید. مٹ همیشه تنهام. بذار مادر صدای نوار رو کم‌کنم. عاشق این نوارم! ترکی می‌خونه. صد بار تو نوار اسم بچه‌ام رو میاره. دلم که می‌گیره گوش می‌گیرم و آروم می‌شم. گاهی خواب اون رو می‌بینم ... بفرمایید تو اتاق! می‌بخشی اگه به هم ریخته‌است. راستی حال خودت چه‌طوره مادر؟ سردردت بهتر شد؟ ترکش هنوز تو سرته؟ نمی‌خوای درش بیاری؟ با اجازتون باید بشینم روی صندلی. بدون عصا دو قدم هم نمی‌تونم راه برم. مادر! تو پنجاه‌وپنج سالگی شدم مٹ پیرزن‌های هشتاد ساله (صحرایی، 1387: ۲۰۵).

«نویسندگان با استفاده از عنصر گفت‌وگو، ویژگی‌های تیبی، شخصیت‌های داستان را ارائه می‌دهند. زیرا الفاظ و عباراتی که نویسنده در دهان اشخاص داستان می‌نهد باید با خصوصیات فردی یعنی خصوصیات روحی و اخلاقی که بدانها داده سازگار باشد» (یونسی، 1384: ۲۸). رعایت اصل توافق و هماهنگی شخصیت‌ها با دیالوگ در داستان‌های صحرایی کاملاً مشهود است. تیپ‌های مختلف شخصیتی در این مجموعه حضور دارند اما این شخصیت‌ها با دیالوگ‌های مناسب به‌صورتی کاملاً طبیعی به نمایش گذاشته شده‌اند. به‌عنوان مثال «جنسیت»، یکی از عوامل اختلاف لحن و زبان است. صحرایی به این مسئله واقف بوده‌است. بنابراین در داستان «خیابان پیر» از زبان پیرمرد این‌گونه سخن می‌گوید: «پیر بشی بابا داغ دختر خوشگلم را نینم! مٹ بابات مهربونی» (صحرایی، 1387: ۲۸۴). در نمونه زیر نیز، گونه زبانی استعمال شده به طرز طبیعی، نگرانی یک مادر نسبت به فرزندش را نشان می‌دهد: «مادر جون دستم به دامت. فرمانده‌اش هستی. تو رو خدا برش گردون. تحمل داغ این یکی رو دیگه ندارم. خواب آشفته دیدم» (همان: ۳۲۷).

در قطعه زیر سادگی دختر پنج‌ساله داستان و قاطعیت توأم با مهربانی پدر به‌صورت دقیق در گفتگو نمود پیدا کرده‌است: «می‌گویم: بابا کجا می‌خوای بری؟ - جبهه! - تورو خدا نرو. - نمی‌شه دخترم. الان همه باباها باید برن جنگ. وقتی می‌گم: خب نمی‌شه همین جا بجنگی؟ می‌خندد» (همان: ۲۹۱). همین‌طور است نمونه زیر که در آن، اضطراب جوان بی‌سیم‌چی و شوخ‌طبعی فرمانده در گفتگو جلوه کرده‌است: «-ببخشین شما سپاهی هستین؟ -مرد برگشت: امریه؟ -نوجوان هول گفت: بی‌سیم‌چی‌ام. مرد خنده‌ای کرد و گفت: خب منم باسیم‌چی‌ام» (همان: ۱۶۵). در این قطعه نیز نویسنده با استفاده از عنصر گفتگو، رزمنده‌ای را با لهجه جنوبی ترسیم کرده‌است: «- مو سمیرم... کا بیا دس بزار رو موهای زبرم خودش کارت شناساییه. - لهجت تابلوه ...» (همان: ۲۱۲).





استفاده از مونولوگ یا تک‌گویی درونی نیز به‌عنوان یکی از طرق شخصیت‌پردازی غیرمستقیم مطرح است: «تک‌گویی، گفتار خاموش یا بازگویی ذهن است به این معنی که فکر یا خودگویی شخصیت داستان، نوشته و اجرا می‌شود» (فلکی: ۴۲). در این شیوه، شخصیت با کس دیگری حرف می‌زند و اطلاعات لازم راجع به او و حتی اطلاعات راجع به مخاطب و محیط اطراف او نیز از خلال سخنان او به خواننده منتقل می‌شود (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۱۴). داستان «راه شیری» بر اساس همین روش پردازش شده‌است: اسیر که تعمداً تمرّد کرد تا پس از سالها، آسمان شب را ببیند، با وجود ضربات شلاق نگهبان بازداشتگاه عراقی از دیدن ستارگان لذت می‌برد. نویسنده توانسته‌است اطلاعات لازم را با ارائه مونولوگی دقیق به خواننده منتقل کند:

تموم شد بعد پنج سال دیدن شب لذت داشت. باز از سر آفتاب تا غروب، بیگاری و ندیدن شب. فردا لو می‌ره که از عمد تمرّد کردیم تا شب رو ببینیم. قول می‌دم از این به بعد چشم‌بسته فلک می‌شیم... نوار کم‌رنگ از این طرف به اون طرف آسمون. اوناهاش راه شیری (صحرايي: ۱۵۵).

دیگر مونولوگ قابل ذکر، گفتارهای سرباز عراقی در داستان «رودخانه مرزی» است. سرباز که مدتی است در کشتی مخروبه‌ای محبوس است همسر خود را در بخشی از داستان مورد خطاب قرار می‌دهد و با او صحبت می‌کند. گفت‌وگوی او با همسر خود در واقع گفت‌وگویی در اندرون خود اوست: «با توام زن! حرف نمی‌زنی؟ کنار رودخونه میان زن‌ها نشستهای و رخت می‌شوری. آب به قوزکت می‌خوره. مانعی نمی‌تونه زیبایی و گیرایی صورت سبزه‌ات رو پنهون کنه. اون صورت قشنگ و خال سبز وسط دو ابروت...» (همان: ۱۳۰).

## ۲-۵- زاویه دید

برای گفتن داستان دو شیوه مناسب است:

شیوه سوم شخص و شیوه اول شخص مفرد. در طریقه اول، نویسنده، خود را بیرون از صحنه داستان قرار می‌دهد... و در طریقه دوم، نویسنده در جلد یکی از اشخاص داستان می‌رود و وقایع داستان را انگار خود شاهد و ناظرشان بوده و در آنها شرکت داشته‌است برای خواننده تعریف می‌کند (یونسی، ۱۳۸۴: ۶۹).

بررسی داستان‌های این مجموعه نشان می‌دهد که هر دو شیوه فوق دست‌مایه کار صحرائی قرار گرفته‌است. البته صحرائی به شیوه سوم شخص (و راوی دانای کل) توجه بیشتری نشان داده‌است. چنان‌که از ۴۷ داستان این مجموعه، ۳۸ داستان از این زاویه روایت شده‌اند. در این نمونه‌ها راوی، در مقام دانای کل از همه اندیشه‌ها و انگیزه‌های شخصیت‌ها آگاه است. او در افکار شخصیت‌ها رخنه می‌کند و از مکنونات قلبی آنها خبر می‌دهد:

داخل کانال بتونی نشسته بود که شب قبل، از چنگ دشمن بیرون آورده بودند. انتظار ضدحمله دشمن را می‌کشیدند. بی‌خوابی و خستگی، پیشروی شب قبل از یک طرف، از دست دادن دوستش از طرف دیگر باعث شده بود تا سردرد شدیدی سراغش بیاید. چفیه دور گردن را باز کرد و محکم دور سرش گره زد (صحرایی، ۱۳۸۷: ۸۵).

چنان‌که گفته شد عنصر گفت‌وگو در داستان‌های صحرایی حضور پررنگی دارد. در این نمونه‌ها، از زاویه دید نمایشی که ذیل زاویه دید سوم شخص قابل بررسی است استفاده شده است. در این شیوه، «داستان، تقریباً یکپارچه گفت‌وگو است و نشان‌دهنده اعمال و رفتار قابل رویت و تصویرپذیر شخصیت‌ها» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۰۱).

- فرهاد، فرهاد، جواب بده، بطاطم! - چیه، بی‌سیم رو اشغال کردی؟ - چند روز صدات می‌زنم پس چرا جواب نمی‌دی؟  
- به خودم مربوطه! - مهم نیس. مهم اینکه داریم حرف می‌زنیم (صحرایی، ۱۳۸۷: ۷۴).

صحرایی ۹ داستان این مجموعه را نیز از زاویه اول شخص و محدود به کانونی‌گر شخصیت فرعی روایت می‌کند. وی با انتخاب این زاویه دید توانسته است ذهنیات و افکار راوی را بی‌پرده به مخاطب نشان دهد و با این روش موجبات حقیقت‌نمایی و هم‌چنین نزدیکی و هم‌ذات‌پنداری خواننده با شخصیت اصلی داستان‌ها را فراهم آورد. این ویژگی به‌عنوان یکی از مزیت‌های زاویه دید اول شخص مطرح است: «نویسنده‌ای که قصد دارد از همان ابتدا میان خواننده و تنها شخصیت اصلی پیوندی صحیحی ایجاد نماید زاویه دید اول شخص را انتخاب می‌کند» (حنیف، ۱۳۷۹: ۸۳). داستان‌هایی همچون «زخم صورت» و «کارت ترحیم» از زاویه دید اول شخص مبتنی بر تک‌گویی درونی بهره برده‌اند. در نمونه‌های مذکور، بخش عظیمی از داستان و یا حتی تمام آن در ذهن راوی می‌گذرد و گفته‌های ذهنی اوست که خواننده را در جریان حادثه‌ها و افکارش قرار می‌دهد. ابتدای داستان «کارت ترحیم» با واگویی درونی راوی این‌گونه آغاز می‌شود: «ساعت دیواری که چهار ضربه می‌زند پاکت سفید را از روی میز برمی‌دارم. کارت ترحیم را از داخلش بیرون می‌کشم و می‌خوانم...» (صحرایی، ۱۳۸۷: ۲۱۷).

## ۲-۶- صحنه

«صحنه، ظرف زمانی و مکانی وقوع عمل داستانی است. هر داستان در جایی و در محدوده‌ای از زمان اتفاق می‌افتد. این موقعیت زمانی و مکانی وقوع حوادث داستان، صحنه داستان را تشکیل می‌دهد» (مستور، ۱۳۸۶: ۴۶). با کمک صحنه است که نویسنده به خواننده امکان می‌دهد که خود بی‌واسطه، دخالت نویسنده یا هر راوی دیگری با جهان داستان روبه‌رو شود تا با چشم‌های خود ببیند در آن جهان چه روی می‌دهد و شخصیت‌ها چه می‌کنند و با گوش‌های خود بشنود که آنها چه می‌گویند (ایرانی، ۱۳۸۰: ۲۹۱).



در یک بررسی کلی می‌توان زمان را در داستان‌های صحرایی به پس از جنگ و دوران جنگ تقسیم کرد. غالب داستان‌های صحرایی، فضای زمان جنگ را منعکس می‌کنند: «ناشناس» حکایت رزمنده‌ای است که شب بعد از عملیات برای استراحت به سنگری پناه می‌آورد و وجود یک ناشناس در سنگر، حادثه اصلی داستان را ایجاد می‌کند (صحرایی، ۱۳۸۷: ۸۵). در «جالیز هندوانه»، ضعیف‌بودن شدید چشمان رزمنده در شب عملیات منجر به وقوع حادثه‌ای طنزآمیز می‌شود (همان: ۲۵۹). «همین یک وجب زمین خدا»، رزمنده‌ای را در زمان جنگ و هنگام ماموریت نشان می‌دهد (همان: ۱۹۹).

صحرایی در محدودی از داستان‌ها، به فضای پس از جنگ نیز توجه داشته است. از مجموع ۴۷ داستان، ۷ داستان به فضای پس از جنگ اختصاص داده شده است. در این داستان‌ها که عموماً مشکلات جانبازان شیمیایی به تصویر کشیده می‌شود، نویسنده، گاه به تصریح و گاه با اشاره، به زمان پس از جنگ اشاره می‌کند: در داستان «آدم هم پوست می‌اندازد» ناشر در خطاب به جانباز این‌گونه به زمان پس از جنگ اشاره می‌کند: «چرا تو پونزده شونزده سالگی سر از جبهه در آوردی؟ هشت سال موندی. جنگ تموم شد. چی دیدی؟» (همان: ۳۳۳) در «کارت ترحیم» نویسنده از زبان جانباز شیمیایی به زمان پس از جنگ اشاره می‌کند: «آخر زنی که همه مدت جنگ خارج بوده چرا باید زندگی من برایش مهم باشه؟» (همان: ۲۲۶) در «خیابان پیر» پیرمرد که جانباز شیمیایی است با دیدن آلبوم عکس‌های جبهه، خاطرات خود و پسر شهیدش را مرور می‌کند. در این قطعه نویسنده به زمان پس از جنگ اشاره می‌کند: «خیره شد به عکس خودش که سرحال با ریش جوگندمی، کنار ماشین آبرسانی ایستاده بود» (همان: ۲۸۴) اما در برخی از داستان‌ها، نه به تصریح و نه به صورت ضمنی به زمان داستان اشاره‌ای نشده است. داستان «راه شیری»، «عطرفروش» و «یا اون یا هیچ‌کس» از نمونه‌های این داستان‌ها هستند.

بررسی کلی زمان داستان‌های این مجموعه نشان می‌دهد صحرایی در این زمینه جزئی‌نگر نبوده و کمتر در پی آن بوده است که زمان دقیق رویدادها را نشان دهد. مثلاً تعیین زمان از طریق ساعت صرفاً در سه مورد صورت گرفته است و در غالب موارد نویسنده تنها به آوردن نشانه‌های کلی زمان مثل شب، غروب و یک روز اکتفا کرده است. البته این ویژگی با حال و هوای داستان‌های این مجموعه که غالباً دوران دفاع مقدس و زمان عملیات و حمله را نشان می‌دهد تناسب دارد. تعیین زمان از طریق روزهای هفته نیز فقط در دو نمونه مشاهده شده است. تعیین زمان حوادث داستان از لحاظ تاریخی نیز تنها در سه نمونه کاربرد داشته است. این ویژگی در، حقیقت‌مانندی و باورپذیری داستان بسیار مؤثر است: چنانکه حادثه داستان «گل‌های کاغذی» در روز آزادسازی خرمشهر اتفاق افتاده است: «شنوندگان عزیز توجه فرمایید... خرمشهر، شهر خون و قیام آزاد شد» (همان: ۱۹۵). در «کارت ترحیم» نیز زمان شیمیایی شدن جانباز در حمله خیبر قید شده است (همان: ۲۲۷).

نکته شاخص در زمان وقوع داستان‌های صحرایی، توجه خاص او به گرمای ظهر و سرمای شب است و این البته طبیعی است. زیرا نویسنده در پی آن است که جنبازی‌ها و رشادت‌های رزمندگان را در شرایط سخت و طاقت‌فرسای جبهه و مناطق عملیاتی نشان دهد. بنابراین برای انعکاس این مسأله، در راستای درونمایه داستان، حوادث اکثر داستان‌ها در گرمای ظهر و یا سرمای شب ارائه می‌شود: نخستین داستان او با نام «جنگ تمیز» این‌گونه شروع می‌شود: «ظهر گرما، نوجوان زال داخل سنگر نشسته بود» (همان: ص ۱۳). در نمونه‌ای دیگر حادثه داستان «تولد» در سرما اتفاق می‌افتد: «از فشار درد و سرما اندامهای زن به هم کلید می‌خورد» (همان: ۲۴۸).

مکان داستان‌ها بر دو گونه است. تقریباً همه داستان‌هایی که دوران جنگ را نشان می‌دهد در منطقه عملیاتی رخ می‌دهند اما در دیگر داستان‌ها، مکان‌ها و صحنه‌های دیگری همچون شهر و خانه و بیمارستان نیز مورد توجه قرار می‌گیرند. صحرایی در مکان داستان‌ها جزئی‌تر از زمان عمل کرده‌است. این‌گونه است که در برخی داستان‌ها، نام مکان‌ها نیز قید شده‌است که البته این ویژگی در حقیقت‌مانندی داستان‌ها و به اعتقاد خواننده نسبت به امکان وقوع داستان در آن صحنه می‌افزاید: قطعه‌های زیر که از داستان «سیگار دامادی» گزینش شده‌اند از جهت توجه نویسنده به نام مکان‌ها حائز اهمیت است:

رفتم اهواز سیگار بخرم (همان، ۱۴۸)، روی پل اهواز به آب کارون که نیگا کردم یه جوری شدم (همان: ۱۴۸)، رفتم فلکه چهارشیر بلیت اتوبوس گرفتم و نفهمیدم کی و چه جوری سر از شیراز در آوردم (همان: ۱۴۹-۱۴۸).

نکته قابل توجه در مکان رویدادها، ذکر نام مکان‌هایی است که متعلق به شیراز است و صبغه اقلیمی به داستان‌های صحرایی داده‌است. بهترین نمونه در این مورد داستان «بی‌بی دختران، پلاک ۱۴» است که در آن، نام داستان نیز بخشی از آدرس خانه جوان رزمنده را نشان می‌دهد: «آدرس فرستنده را خواند: شیراز، شاه‌چراغ، پشت امامزاده بی‌بی دختران، پلاک ۱۴، ولی خان مرادپور» (همان، ص ۱۰۷).

صحرایی در پردازش صحنه بسیار مهارت دارد. وی کوشیده‌است با تأکید بر صحنه‌های خاص و انتخاب‌شده به‌خوبی از هنر تصویرپردازی به‌نفع درون‌مایه اثر بهره‌برد: «صحنه ممکن است متضمن معنای عمیق و گسترده‌ای باشد و همچون درون‌مایه جزئی از عناصر حیاتی و سازنده داستان محسوب‌شود و مفهوم را در داستان القا کند» (میرصادقی، جمال و میمنت، ۱۳۷۷: ۱۹۳-۱۹۲).

در داستان‌های جنگی، صحنه‌های دردآلود شهادت‌ها، جنبازی‌ها و ایثار و فداکاری‌های رزمندگان بیشتر از هر داستانی، توجه به صحنه‌پردازی را می‌طلبد و صحرایی در این زمینه توانسته‌است توصیفات بکر و پرکششی ارائه‌دهد و از این طریق احساسات خواننده را به خود جلب و او را خود همراه سازد. نمونه زیر یکی از صحنه‌های قوی و تأثیرگذار



این مجموعه است. در نمونه مذکور به غیر از توجه به جزئیات که بیانگر تخیل قوی نویسنده است، ایراد جملات کوتاه و بعضاً بدون فعل نیز از ویژگی‌های قابل تأملی است که نویسنده توانسته است با آن هیجان صحنه عملیات را به خواننده انتقال دهد:

آب تا ران بود. بدن‌ها سرد و خیس. صورت‌ها سفید و رنگ‌مرده. چشم دوخته به آتش دهانه تیربار. تندتند مرمی داغ گلوله‌ها بیرون می‌آمد. ترکیدن جمجمه و سینه. زیر نور فسفری رنگ منور. جنازه پشت جنازه دمر روی آب می‌رفت. سیاهی از خط دشمن دید. سیم خاردار، سنگر، نبشی و میله‌های خورشیدی و هشت‌پر (همان: ۱۰۱).

صحنه تشییع پیکر شهدا نیز از صحنه‌هایی است که نمونه‌های متعددی در این مجموعه دارد. نمونه زیر یکی از صحنه‌های قوی و تأثیرگذاری است که در آن نویسنده با ذکر جزئیات صحنه و همچنین با جملات کوتاه به خوبی از عهده ارائه هیجان صحنه برآمده است:

حرکت جمعیت طرف دارالرحمه جا را برای عزاداری بازکرد. دسته‌دسته، حلقه‌حلقه، بازسته، بازسته. دست‌ها با ضرباهنگ خاص بالای سر می‌رفت. نیم‌دایره می‌شد و فرود می‌آمد و بر صفحه فراخ سینه. شالاپ! شالاپ! تندتر، این بار محکم‌تر. کوبش دست‌ها: «عزا عزاست امروز...» بازدم نفس‌ها، هن‌هن سنگین از ته گلوها. عرق سرد سینه‌ها. صدای فرود آمدن کف دست‌ها روی پارچه و گوشت (همان: ۱۱۳).

## ۲-۷- پایان‌بندی

صحرائی تقریباً در همه داستان‌های این مجموعه، شیوه یکسانی را در پایان‌بندی رعایت کرده است به این صورت که تقریباً همه داستان‌های او پایانی بسته دارند و به نتیجه‌ای قطعی ختم می‌شوند. بنابراین در همه داستان‌های او طبق مؤلفه‌های داستان، کشمکش و مشکل داستان حل می‌شود و داستان به وضعیت تعادل و پایانی قاطع می‌رسد. اما از آنجایی که صحرائی نویسنده مختصرنویسی است کمتر راجع به وضعیت تعادل و پایدار نهایی داستان توضیح ارائه می‌دهد بلکه تقریباً در همه موارد، بلافاصله بعد از گره‌گشایی، داستان به اتمام می‌رسد و خواننده در فضای ذهنی متأثر از داستان رها می‌شود. به عنوان مثال در «جنگ تمیز» کشته‌شدن نوجوان زال توسط رفیقش، اختلاف و درگیری بین طائفه نوجوان و طرفداران رفیق را موجب می‌شود. نویسنده در چند جمله این مشکل را گره‌گشایی می‌کند بدون آنکه راجع به اتفاقات پس از آن مثلاً در مورد تأثر و ناراحتی اطرافیان از شهادت نوجوان و رفیقش، مختصر توضیحی ارائه دهد (همان: ۱۵). در داستان «برف شادی» خواننده به دنبال علت ناراحتی جانباز از تولد نوزادی است که پس از سال‌ها به او عطا شده است. این وضعیت که حالت تعلیق شدیدی را در داستان به وجود آورده است با جمله‌ای مختصر از قول جانباز بدون هیچ توضیح اضافی گره‌گشایی می‌شود و داستان به پایان می‌رسد. «بچه‌ام سرطان خون داره و می‌گن عارضه شیمیاییه» (همان: ۹۳). هم‌چنین است داستان «پیرمرد و



پسرک» که طرح داستان به صورتی موجز و البته کمی غافلگیرانه با فوت پیرمرد بسته می‌شود: «پسرک در را که باز کرد پیرمرد، بی حرکت توی رکاب ماشین افتاد» (همان: ۱۷۷).

به غیر از موارد مذکور، نمونه‌های محدودی از داستان‌ها نیز پایانی باز و رو به‌گسترش دارند. داستان‌های «تیر خلاصی» و «بی‌سیم» از جمله این نمونه‌ها هستند. در «تیر خلاصی»، رزمنده مجروح برای تحریک سرباز عراقی، سرش را بالای‌گیرد تا او بر دهانش شلیک کند شاید این‌گونه قطع نخاع شود و از مرگ حتمی نجات‌یابد. سرباز عراقی، تیر را در دهان رزمنده شلیک می‌کند اما انتهای داستان به نتیجه مشخص تصریح نشده‌است. آیا رزمنده قطع نخاع شده؟ یا به شهادت رسیده‌است؟ این نوع پایان‌بندی به خواننده این امکان را می‌دهد که آینده شخصیت داستان را در ذهن خود به صورت‌های مختلف بازسازی کند (همان: ۳۰۰). در داستان «بی‌سیم» نیز پس از اینکه بی‌سیم‌چی عراقی نقشه حمله عراقی‌ها را به بی‌سیم‌چی ایرانی لو می‌دهد از او می‌خواهد به عراق پناهنده شود. داستان با تعجب بی‌سیم‌چی ایرانی و بدون نتیجه قطعی به‌اتمام می‌رسد: «- زنم... بچه‌هام... مادرم... زن نداری فرهاد! تو بیا این طرف! -من؟!» (همان: ۸۱)

### ۳- نتیجه

از بررسی شکل‌شناسانه داستان‌های این مجموعه نتایج زیر به‌دست‌آمد:

۱. در نامگذاری داستان‌های این مجموعه غالباً شخصیت‌های داستان و امور مربوط به آنها مدنظر بوده‌است. کاربرد نام‌های طولانی در قالب یک عبارت و یا حتی یک جمله از خصوصیات داستان‌های این مجموعه است.
۲. آغاز داستان‌ها دور از هر نوع اطنابی است و نویسنده به‌سرعت، شخصیت‌ها را وارد صحنه می‌کند و با ایجاد گره داستانی و سپس با ایجاد بحران و گره‌گشایی، خواننده را به پایان داستان هدایت می‌کند.
۳. بررسی پیرنگ داستان‌ها نیز نتایجی را نشان داده‌است: ساختار پیرنگ، محکم و مستدل است و حضور عناصر سازنده پیرنگ اعم از گره‌افکنی، کشمکش، بحران و گره‌گشایی در همه داستان‌ها مشهود است. صحرایی تناسب و هماهنگی داستان کوتاه و پیرنگ را نیز مدنظر داشته‌است. بنابراین داستان‌های او تماماً به بازنمایی یک واقعه اختصاص یافته‌اند. به غیر از پیرنگ‌های خطی، برخی داستان‌ها از پیرنگ غیرخطی برخوردارند.
۴. غالباً شخصیت‌های داستان، مردان هستند که تقریباً همه آنها از میان رزمندگان، جانبازان، جوانان و میان‌سالان گزینش شده‌اند. زنان نیز در تعداد کمتر در هیأت مادران شهدا و رزمندگان و همسران جانبازان حضور دارند. در میان شیوه‌های شخصیت‌پردازی، نویسنده هم از روش گزارش و هم از شیوه نمایشی بهره برده‌است. اما در این میان تکنیک گفت‌وگو از حضور پیرنگی در آثار صحرایی برخوردار است.



۵. استفاده از شیوه سوم شخص، شیوه غالب نقل و ارائه داستان‌های صحرایی است اما در محدودی از داستان‌ها به خصوص در داستان‌هایی که براساس تکنیک جریان سیال ذهن پردازش شده‌اند از زاویه دید اول شخص استفاده شده‌است.

۶. زمان داستان‌ها در یک بررسی کلی به زمان جنگ و پس از آن تقسیم می‌شود. صحرایی در این زمینه کمتر به جزئیات پرداخته. اما مکان داستان‌ها به صورت جزئی‌تر توصیف شده و ذکر نام مکان‌ها که بعضاً رنگ اقلیمی نیز به آن داده‌است در باورپذیری آن مؤثر بوده است.

۷. صحرایی به پایان بندی قاطع در انتهای داستان مقید است. بنابراین داستان‌های او تقریباً در همه موارد، پایانی بسته و غیر قابل گسترش دارند.

#### منابع

- اخوت، احمد (۱۳۷۱) *دستور زبان داستان*، فردا: اصفهان.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰) *ساختار و تاویل متن*، مرکز: تهران.
- ایرانی، ناصر (۱۳۸۰) *هنر رمان*، چاپ اول، آبانگاه: تهران.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰) *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، مرکز: تهران.
- بالایی، کریستف ومیشل کویی پرس (۱۳۷۸)، *سرچشمه‌های داستان کوتاه*، ترجمه احمد کریمی حکاک، معین: تهران.
- تولان، مایکل جی (۱۳۸۲) *درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حرّی، بنیاد سینمایی فارابی: تهران.
- جابری اردکانی، سید ناصر و اسماء حسینی (۱۳۹۴) «شیوه طنزپردازی در دو اثر از اکبر صحرایی با تکیه بر نظریه عمومی طنز کلامی»، *ادبیات پایداری*، ش ۱۲، س ۷، صفحات ۶۱-۸۲.
- حنیف، محمد (۱۳۷۹) *راز و رمز داستان‌نویسی*، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی مدرسه: تهران.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۶) *به سوی داستان‌نویسی بومی*، حوزه هنری: تهران.
- رید، یان (۱۳۹۵) *داستان کوتاه*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ ششم، مرکز: تهران.

صحرایی، اکبر (۱۳۸۷) *آدم هم پوست می‌اندازد*، تگنا: تهران.

علوی‌مقدم، مهیار و سوسن پورشهرام (۱۳۹۰) نقد و تحلیل ساختار و عناصر داستانی رمان آتش بدون دود»، *سبک‌شناسی نظم و نثر* (بهارادب)، ش ۳، س ۴، پاییز ۱۳۹۰، صفحات ۲۵۵-۲۶۶.

فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۶۹) *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، نگاه: تهران.

فلکی، محمود (۱۳۸۲) *روایت داستان (تئوریه‌های پایه‌ای داستان‌نویسی)*، بازتاب نگاه، تهران.

گل‌پرور، یوسف و سید اسماعیل قافله‌باشی (۱۳۹۲) «شکل‌شناسی داستانهای کوتاه مجید قیصری»، *ادبیات پایدار*، ش ۹، س ۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، صفحات ۲۹۱-۳۱۴.

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر) (۱۳۷۷) *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، چاپ اول، کتاب مهناز: تهران ۱۳۷۷.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۰) *عناصر داستانی*، چاپ چهارم، سخن: تهران.

مشرّف، مریم (۱۳۸۵) *شیوه‌نامه نقد ادبی*، چاپ اول، سخن: تهران.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵) *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، آگه: تهران.

مشتاق‌مهر، رحمان و سعید کریمی قره‌باغی (۱۳۸۸) «شکل‌شناسی داستان‌های کوتاه محمود دولت‌آبادی»، *نقد ادبی*، ش ۸، س ۱، زمستان ۱۳۸۸، صفحات ۷۳-۱۱۰.

میشل آدام، ژان و فرانسوا زرواز (۱۳۸۳) *تحلیل انواع داستان (رمان، درام، فیلم‌نامه)*، ترجمه آذین حسین‌زاده و کتایون شهپر راد، قطره: تهران.

مستور، مصطفی (۱۳۸۶) *مبانی داستان کوتاه*، چاپ چهارم، مرکز: تهران.

مک‌کی، رابرت (۱۳۸۸) *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ چهارم، هرمس: تهران.

ولچل، سندی (۱۳۸۷) «فقط پنج دقیقه فرصت دارید»، *کتاب داستان هم‌شهری*، شماره ۱، سال ۱، صفحه ۱۴۹-



ولک، رنه و آوستن وارن (۱۳۷۳) *نظریه ادبیات*، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ اول، اندیشه‌های عصر نو: تهران.

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

*order in narrative in narrative Reader*. Martin (2000) (Genett, Gerardm Macquillan, London and New York.

## *The Morphology of Akbar Sahraee's short stories*

Mahboobe Besmel<sup>1</sup>

### Abstract

Akbar Sahraee is one of the most prominent writers of the Holy Defense. The researches that have been written about his works so far are few, so the present article seeks to recognize this valuable work by morphologically analyzing the story collection of "The foot that Sheds". This research has examined the mentioned collection in areas such as plot, viewing angle, personality, beginning and performance, and scene based on descriptive-analytical method. Some features of the stories in this series such as: the proper beginning and ending, the rule of the causality principle in plot of stories, having non-linear plot, skillful use of techniques such as: naming, dialogue and character description and also the creation of pristine and

<sup>1</sup>. Assistant professor of Islamic Azad University Savadkooh Branch, Savadkooh, Iran//  
[mh.besmel@gmail.com](mailto:mh.besmel@gmail.com)

impressive scenes and spaces, lead the reader to conclude that Sahraee is able to bring a successful work to the Holy Defense literature treasure by observing the technical principles of short story writing.

**Keywords:** Akbar Sahraee, morphology, structure, story collection.

