

نشریه ادبیات پایداری

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوم، شماره سوم، پاییز ۱۳۸۹

سال دوم، شماره چهارم، بهار ۱۳۹۰

کارکردهای روایی کشمکش در سه داستان کوتاه جنگ تحمیلی*

(علمی - پژوهشی)

(هانیه، دریاقلی، شب نشینی در جهنم، از مجموعه داستان‌های کوتاه یوسف)

محمود رنجبر

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

دکتر علی تسلیمی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

دکتر عباس خائفی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

دکتر علی صفایی سگری

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده

داستان کوتاه دفاع مقدس در یک دهه اخیر، تحول چشمگیری در عرصه کاربرد تکنیک و سازه‌های نوین داستان نویسی داشته است. با واکاوی عناصر منفرد پیکره این داستان‌ها می‌توان جنبه‌های هنری آنها را نشان داد. در این پژوهش با نگاهی ساختاری به کارکرد کشمکش، به عنوان یکی از مهم‌ترین وابسته‌های عنصر پیرنگ، الگوی «رابرت مک کی» در باره سطوح سه گانه کشمکش بررسی شده است. پس از آن، سه مشخصه مشترک روایی کشمکش، شامل کشمکش جسمانی، کشمکش عاطفی و کشمکش زمان و مکان، به منظور نشان دادن شگردهای به کار رفته در سه داستان کوتاه دفاع مقدس به نام‌های «هانیه» نوشته

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۴/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۳

۲۳۴ / کارکردهای روایی کشمکش در سه داستان...

مهدی نور محمدزاده، «دریا قلی» نوشته زهرا مشتاق و «شب نشینی در جهنم» نوشته داوود امیریان، از مجموعه داستان‌های برگزیده مسابقه سراسری داستان نویسی کوتاه یوسف (۱۳۸۵ ه.ش) مورد بررسی قرار گرفته است.

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که نویسندگان داستان‌های مورد بررسی، در کاربرد عنصر کشمکش برای نشان دادن عدم تعادل نخستین در روایت داستان از شگرد تعلیق در سه سطح کشمکش درونی، فردی و فرا فردی بهره گرفته‌اند. نویسندگان این آثار با کاربرد وجوه سه گانه کشمکش، ضمن بیان نمایشی داستان به توصیف جزئیات و تحول شخصیت‌ها پرداخته‌اند.

واژگان کلیدی

کشمکش - داستان کوتاه یوسف - رابرت مک کی - شخصیت.

۱- مقدمه

داستان کوتاه دفاع مقدس در یک دهه اخیر، مورد توجه بسیاری از نویسندگان جوان و منتقدان ادبی قرار گرفته است. برای نشان دادن دلایل این اقبال، پس از یک دوره رکود معنا دار در دهه هفتاد، می‌توان با واکاوی ساختار و محتوا، شگردهای هنری و رویکردهای جامعه شناختی این آثار را مورد بررسی قرار داد. از نمونه‌های قابل تأمل برای نشان دادن گرایش نویسندگان جوان دهه سوم انقلاب اسلامی به داستان کوتاه، برگزاری چهار دوره مسابقه ملی داستان نویسی کوتاه دفاع مقدس با نام «یوسف» است که حاصل آن، چاپ ۸۲ داستان در قالب سه مجموعه از میان ۳۰۴۵ داستان رسیده به دبیرخانه این مسابقه ملی است. مجموعه مذکور می‌تواند نمونه مناسبی برای تحلیل وضعیت داستان کوتاه معاصر ایران باشد.

آنچه که در بیان کارکرد نهایی این داستان‌ها حائز اهمیت است، عبور نویسندگان جوان از نگرش‌های سطحی نویسندگان دو دهه گذشته به بافت بنیان‌های اجتماعی و به کارگیری عناصر و شگردهای داستان نویسی در دهه سوم انقلاب اسلامی است. زمینه چنین رویکردی، به طور کلی، وجه غالب داستان‌های دفاع مقدس در دو دهه گذشته بوده است. در غالب داستان‌های دفاع مقدس در این دوره، گرایش به تولید آثاری بر مدار فلسفه و شبه عرفان مبتنی بر زبان شعاری دیده می‌شود. برخی منتقدان علت توجه نکردن مخاطبان به آثار داستانی دفاع

نشریه ادبیات پایداری / ۲۳۵

مقدّس در دو دهه گذشته را سطح کیفی آثار برمی شمارند و معتقدند که این آثار از جهت فنی و محتوایی، با سیر صعودی سلیقه جامعه بالا نرفته است. (عبدالحسینی، ۱۳۸۷: ۱۹۶).

یکی از روش‌های بررسی تحوّل کیفی و تکنیکی آثار ادبی، تحلیل دلالت‌های معنایی عناصر منفرد پیکره آنهاست. در این روش ساختاری، برای درک چگونگی ارتباط اجزای سازنده یک اثر، با جداسازی و شرح و تفسیر واحدهای آن، چگونگی حصول یک دلالت در کلیت اثر نشان داده می‌شود. نخستین نمونه چنین روشی، کار ارزشمند ولادیمیر پراپ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان^(۱) است (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۹). وی در مهم‌ترین بخش کار خود، ساختار تشکیل دهنده یکصد عنوان از قصه‌های عامیانه روسی مورد پژوهش را به هفت حوزه عمل و سی و یک عملکرد ثابت یا عنصر تقسیم نمود. مطابق نظر پراپ، حوزه عمل که عامل ایجاد روایت است، متشکل از چهره‌هایی است که در قصه‌های پریان میل به تسلط دارند اما عملکردها، وقایع یا کنش‌هایی هستند که روایت را به جهت شخصی هدایت می‌کنند. پراپ، اجزای متغیر، یعنی ظاهر شخصیت‌ها و حوادث داستانی را حذف و اجزاء ثابت، یعنی عمل و کارکردهای روایتی را رده‌بندی می‌کند. وی با تأکید بر فرم، برای جست‌وجوی دلیل اصلی و اساسی وجود ۳۱ کارکرد روایتی مشابه، یعنی بررسی دلیل اجتماعی وجود این تشابه تلاش نمی‌کند. آنچه که او درباره آن سخن می‌گوید، گفت‌وگو از کارکردهای صوری روابط و اجزای قصه‌ها است. از نظر پراپ، تمامی سی و یک عملکرد، یک جا نمی‌توانند در قصه نقش داشته باشند اما مطابق یک نظم و روابط افقی با یکدیگر ارتباط دارند. آنچه بعدها مورد توجه روایت‌شناسان ساختارگرا قرار گرفت، حصول معنای داستان نبود بلکه چگونگی کارکرد و پرداختی است که از فرایند تأثیر افقی یک عنصر بر عنصر دیگر روایت حادث می‌شود. این، همان نظری است که پراپ نیز درباره روایت می‌گوید: تغییر از یک پاره به پاره درست شده دیگر (move)؛ او این تغییرها را رخداد (event) می‌نامد. به نظر وی رخداد، اساس هر روایتی است. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۸) نکته حائز اهمیت است که می‌توان از تعریف پراپ درباره روایت استنباط نمود، این است که ما همواره با «ساخت و

پرداخت» مواجه هستیم. ساخت و پرداخت «آن» داستانی و هر نوع روایتی است که احساس لذت و باور پذیری را به خواننده (شنونده) منتقل می‌کند. یکی از عناصر کلیدی این باور پذیری، رابطه منطقی رخدادها بر مبنای کنش شخصیت و مقابله با تصمیم وی در چگونگی به وجود آمدن آنهاست که این ساخت و درک از وقایع را باور پذیر می‌نماید. در واقع «روایتگر یا نویسنده به کمک گشتارهایی^(۲) که به کار می‌گیرد، حوادث را آن گونه که خود می‌خواهد، جا به جا می‌کند و شکل می‌دهد. این حوادث به عنوان عامل پیش برنده داستان، بلافاصله پس از توصیف وضعیت نخستین که با معرفی وضعیت پایدار برای قهرمان داستان و معرفی او و سایر شخصیت‌ها همراه است، آغاز می‌شود.

نخستین حرکت داستان، حاصل یک ناپایداری و تصمیم شخصیت (قهرمان) برای رفع این ناپایداری است که با خود، کشمکش یا درگیری را به همراه دارد (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۵). کشمکش (CONFLICT) یکی از مهم‌ترین سازه‌های بنیادین در طرح^(۳) داستان به شمار می‌رود. میرصادقی در تعریف کشمکش می‌نویسد: در ادبیات، به مقابله شخصیت‌ها یا نیروها با یکدیگر، کشمکش گویند. (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۴۶) این عنصر محرک داستان در هیچ‌یک از دوره‌ها و سبک‌های داستان‌نویسی، اعم از کلاسیک، مدرنیستی و حتی پست مدرنیستی قابل حذف نیست. (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۷) کشمکش، درست جایی شروع می‌شود که نیاز شخصیت و رفتار یا کردار مبتنی بر آن، با مانع برخورد کند. (همان: ۲۶) این مانع از منظر کسی گفته خواهد شد که شدت و کاهش کشمکش در داستان بر روی اشخاص داستان را درک می‌کند. (زاویه دید) سه عنصر کشمکش، زاویه دید و شخصیت‌ها از جمله سازه‌هایی است که نویسنده با انتخاب و تمرکز در آنها، به خواننده کمک می‌کند تا انعکاس جهان داستان در رویارویی اشخاص با حوادث و یا شخصیت‌های دیگر داستان را درک کند.

شگرد ایجاد ناپایداری، تلاش برای رسیدن به وضعیت است که می‌تواند تقابل‌ها و تفکیک‌های بین خیر و شر را در داستان نشان دهد. این تقابل‌ها و تفکیک‌ها، نیازمند انگیزه‌ای است که نویسنده (گوینده) می‌کوشد تا شخصیت‌های داستان را درگیر آن نماید. هر چقدر ناسازگاری یا کشمکش به کار رفته در

وضعیت میانی داستان عمیق‌تر باشد، انگیزه‌هایی که می‌بایست این ناسازگاری را به شرایط آرمانی و تعادل برساند، اساسی تر خواهد بود. در واقع حضور کشمکش‌های مهم و بنیان کن است که مخاطب داستان را با قهرمان همسو می‌سازد تا وی نیز همراه داستان تلاش کند که بر آن مشکلات فائق آید. این همسویی در بهترین وجه آن، به صورت انتظار یا تعلیق^(۴) در سطوح مختلف شکل می‌گیرد.

نویسندگان برای نشان دادن گذر شخصیت‌ها از وضعیت ناپایدار به وجود آمده به وضعیت ثابت، کارکرد روایی کشمکش را با دو شیوه درونی و بیرونی مورد استفاده قرار می‌دهند. در کشمکش درونی، عامل تضاد، وجدان و باورهای شخصیت داستان است اما در کشمکش بیرونی، قهرمان یا شخصیت‌های داستانی با اجتماع یا طبیعت درگیر است؛ این درگیری به دو شیوه جهشی و هنری نشان داده می‌شود. در کشمکش جهشی، سه فرایند نیاز، انگیزه و رفتار با نادیده‌انگاشتن انگیزه، ناگهان به رفتار می‌رسد اما در کشمکش هنری، خصلت جهشی وجود ندارد؛ به عبارتی دیگر، در کشمکش جهشی، خواننده انگیزه ای برای رفتار شخصیت در انجام یک عمل حس نمی‌کند و طی آن، خواننده از انگیزه رفتار شخصیت مطلع نمی‌شود (همان) اما در کشمکش هنری، نیازهای درونی ناشی از کمبودها به مثابه انگیزه رفتارهایی نظیر برجسته‌سازی شخصیت، اعم از طرز لباس پوشیدن، ولنگاری و خودنمایی‌های دیگر در داستان جلوه‌گر می‌شود. سیر منطقی عوامل انگیزشی برای بروز رفتارها که منجر به تحرک در داستان می‌شود، بر جنبه نمایشی داستان می‌افزاید اما کشمکش‌هایی هم هستند شبیه یک دو بی حاصل و دور باطل جرّ و بحث‌های بی‌منطق که به فرجام شخصی هم نمی‌رسند. (همان: ۲۸) این نوع از کشمکش ساکن^(۵) است که منجر به دراز دامنی یک صحنه و نبود جذابیت در کنکاش وجوه روحی شخصیت‌های داستان می‌شود.

۲- ویژگی‌های کشمکش در داستان‌های جنگ

کاربرد عنصر کشمکش در داستان‌هایی که با موضوع جنگ نوشته شده است، بیشتر نمایان می‌شود زیرا چنین داستان‌هایی در فضا یا ادامه شرایط حادثه‌مند جنگ محقق شده است. کشمکش، به عنوان بافت نخستین چنین داستان‌هایی،

عنصری تحمیلی را با خود به همراه دارد که ناخواسته شخصیت‌های داستان را درگیر خواهد کرد اما این عنصر، به عنوان وجهی عمومی، به خودی خود نمی‌تواند عامل کشمکش باشد بلکه هرچقدر این رویارویی و تضادها، درونی و منحصر به فرد باشد، نیازمند عمل یا تفکری نوین است که بر تاثیر گذاری و پایداری حضور خواننده در ادامه خوانش داستان، کمک شایان توجهی می‌کند. فضا سازی در شرایطی که سایه یک کشمکش بزرگ و تکراری (جنگ) بر آن حکم فرماست، هنری است که داستان‌های جنگ را از توصیف جزئیات تا شرح تحولات شخصیت‌های داستان گسترش داده است. کاربرد کشمکش در این نوع داستان‌ها صرفاً با تأکید بر یک نوع تضاد نیست بلکه در گذر شخصیت‌ها از فضای ناپایداری که به واسطه عامل جنگ در چنین داستان‌هایی وجود دارد، کشمکشی نوپدید عاملی برای تحقق کشمکش دیگر می‌شود. در پس زمینه تمام این کشمکش‌ها نیز جنگ چهره خود را نشان می‌دهد اما درگیری شخصیت داستان، تنها با جنگ نیست بلکه وضعیت شخصیت داستان از بزرگترین زمینه‌های ایجاد کشمکش در مواجهه با جنگ خواهد بود؛ جنگی با خود برای اقلان در فرایند بزرگتری که از جنگ ساطع می‌شود. در واقع، مواجهه با جنگ، موضوعی تکراری و سهل الوصول است، اما کشمکش‌های پیرامونی آن است که کارکردهای روایی چنین داستان‌هایی را پر تحرک و نمایانگر حقیقت وجودی شخصیت‌های داستانی می‌سازد.

۳- الگوی روایت مک کی و کاربرد ویژگی‌های کشمکش در سه داستان جنگ

برای بررسی کارکردهای انواع شگردهای کشمکش در داستان‌های مورد اشاره، از الگویی بهره برده ایم تا بتوانیم روابط اجزای روایی کشمکش را در داستان نشان دهیم. «رابرت مک کی»^(۶) «منتقد و فیلمنامه نویس، در فصل هفتم کتاب «داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی» تلاش می‌نماید تا کشمکش در ماده خام داستان (طرح داستان) را نشان دهد. مک کی معتقد است: برای درک ماده خام داستان و نحوه عمل آن، باید کار خود را از درون به بیرون،

یعنی از درون شخصیت داستان خود ببینید؛ به عبارت دیگر، باید دنیا را از چشم شخصیت‌های داستان تماشا کنید. (مک کی، ۱۳۸۷: ۹۵) دنیای شخصیت را می‌توان رشته‌ای از دوایر متحد‌المرکز تصور کرد که هسته هویت یا خوآگاه، او را احاطه کرده‌اند. این دوایر از یک سطح به سطح دیگر تغییر می‌کند و در مجموع، سطوح کشمکش را تشکیل می‌دهند. نقطه مرکزی و نخستین سطح کشمکش، هویت واقعی انسان یا من خودآگاه اوست. این سطح «هسته تقلیل ناپذیر خویشتن خویش» است که ناظر بر اعمال ماست و انسان را تشویق یا سرزنش می‌کند. سطوح دیگر، دنیای خارجی و عینی شخصیت‌هاست. دومین سطح مورد نظر مک کی، دایره روابط فردی است که از سطح هویت شخصیت فاصله گرفته است اما به نسبت نقش‌های اجتماعی که در سطح بعدی قرار دارد، روابط صمیمی بیشتری را نشان می‌دهد. در سومین سطح، کشمکش فرا فردی، قرار می‌گیرد. در این سطح، کشمکش گستره بیشتری از مراجع ضدیت و مواجهه را در بر می‌گیرد و شامل کشمکش با نهادهای اجتماعی و محیط طبیعی و یا ساخته دست بشر است.

سطوح سه گانه درونی، فردی و فرا فردی، پس از نخستین کنش شخصیت شکل می‌گیرد. تصمیمی آگاهانه یا ناخودآگاه، باعث پدید آمدن دوایر کشمکش می‌شود. سطوح کشمکش از درونی به فرافردی، امری بسته و خطی نیست بلکه در داستان‌های مختلف، این سطوح جابجا می‌شود. کنش شخصیت برخی داستان‌ها در همان سطح درونی باقی می‌ماند؛ در چنین داستان‌هایی، عمل داستانی نقش کمتری دارد و آنچه موجب پیشبرد داستان می‌شود، گفتگوهای درونی شخصیت است اما همین سطح درونی نیز او را یک گام به هدف خود نزدیک می‌کند. تصور شخصیت داستان، پیش از انجام کنش اولیه خود، همراهی جهان پیرامون است اما با تحقق کنش، این همراهی شکل نمی‌گیرد بلکه واکنش، متفاوت با انتظارات ذهنی شخصیت داستان است. رابرت مک کی این فرایند را شکاف^(۷) می‌نامد. (همان: ۱۰۲) عامل پیدایی چنین شکافی، ناتوانی شخصیت در فهم مطلق جهان پیرامونی است؛ بنابراین تصمیم ما برای عمل، برانگیزاننده واکنشی احتمالی از سوی جهان خارج است که بر اساس تجربیات خود در زندگی پیش بینی می‌کنیم.

کنش‌ها بر مبنای نیازها شکل می‌گیرد و سه فرایند نیاز، انگیزه و رفتار را با خود دارد. نیاز به لحاظ روان‌شناسی یک نوع عدم تعادل است. تعادل زمانی برقرار می‌شود که نیاز برطرف شده باشد. (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۵) وقتی ضرورت عینی با آنچه شخصیت احتمال می‌دهد در تضاد باشد، ناگهان شکافی در واقعیت داستانی به وجود می‌آید. این شکاف است که محلّ تصادم دو حوزه ذهن قهرمان و عینیت جامعه می‌شود. تفاوتی است میان پیش‌بینی و نتیجه، میان جهان آن‌طور که شخصیت پیش از اقدام به کنش می‌پندارد و حقیقتی که در عمل رخ می‌دهد. با پدید آمدن نخستین شکاف، شخصیت داستان برای رسیدن به هدف خود انگیزه پیدا می‌کند تا با کنش دیگری، شکاف به وجود آمده را از بین ببرد. کنش دوم، چیزی است که شخصیت در آغاز، تمایلی به انجام آن ندارد زیرا این کنش، نه تنها اراده بیشتری را طلب می‌کند و او را وامی‌دارد تا قابلیت‌های انسانی را بیش از پیش به کار گیرد بلکه مهم‌تر از آن، او را در معرض خطر قرار می‌دهد؛ اکنون برای بُردن باید خطر شکست را به جان بخرد. (مک‌کی، همان: ۱۰۴) بنابراین، شخصیت داستان، واقعیت را در الگوی تازه بازسازی می‌کند و کنشی مبتنی بر انتظارات جدید از جهان پیرامون را پدید می‌آورد. شکاف‌های بین هر واکنش، ضمن آن که وجوه مختلف شخصیت داستان را نشان می‌دهد، تفاوت اصلی میان امر نمایشی یا کنش^(۸) و امر روزمره^(۹) را نمایان می‌سازد. از نظر مک‌کی، کنش حقیقی، حرکتی است جسمی، زبانی یا فکری که موجب بروز شکاف در انتظارات و ایجاد تغییرات جدی می‌شود اما فعالیت، صرفاً رفتاری است که طی آن، آنچه انتظار می‌رود، به وقوع بپیوندد و تغییر ناشی از آن یا اندک است یا اصلاً وجود ندارد. (همان: ۱۰۷)

همان: ۱۷۸) اما این ازدواج رخ می دهد. حبیب، به خاطر اینکه تسلیم خواست هانیه شده است تا بچه دار شوند و بعد، تن به عمل جراحی بدهد، با خود جدال می کند. این کشمکش، زمانی اتفاق می افتد که در نقل بازگشت به گذشته (فلاش بک) می خوانیم که او و هانیه روزی در بازار، به طور اتفاقی رضا و همسرش، نرگس، را می بینند. «اتفاقی توی بازار جلوی ما سبز شده بودند. بعد از سلام و احوالپرسی، زودتر از من که می خواستم نرگس را به عنوان خواهر رضا! برای هانیه معرفی کنم، بلبل زبانی رضا گل کرد و گفت: هانیه خانوم! ایشون نرگس، همسر بنده، هستن» و با اشاره به پاکت سونوگرافی روی زانوهایش، از نرگس خواست مژده آمدن ریحانه (فرزندشان) را به هانیه بدهد. «همان: ۱۸۰) هانیه قبل از دیدن نرگس، از حبیب شنیده بود که دوست همسرش (رضا) مجرد است اما وقتی او را با همسرش می بیند که قصد دارند بچه دار شوند، ناراحتی او به اوج خود می رسد. «هانیه می گوید: تو با چه جرأتی منو بازی دادی؟ ها؟ اصلاً باورم نمی شد که بهم دروغ بگی.» (همان) وقتی مجدداً آشتی می کنند، حبیب تسلیم می شود. حضور حبیب در بیمارستان، باعث زنده شدن خاطراتی می گردد که توسط راوی اول شخص و با زاویه دید درونی باز گو می شود.

۱-۴- تحلیل داستان هانیه

در بررسی روایت داستان کوتاه هانیه، بر مبنای نحوه عمل کشمکش با الگوی خطی ارسطویی و پراپی با مشکل مواجه خواهیم شد اما می توان از الگوی روایت کشمکش رابرت مک کی در این داستان بهره گرفت. در این الگو، همانند الگوی پراپ، نخستین کنش با قهرمان است که موجب برانگیختن نیروهای مخالف می شود. (همسر حبیب که آرزوی بچه دار شدن دارد). این نیرو، راه او را سد می کند و شکافی را میان آنچه پیش بینی می شد، (عهد و پیمان حبیب با خود برای بچه دار نشدن) و آنچه حاصل آمد، به وجود می آورند و در برداشت و شناخت حبیب از واقعیت، خلل ایجاد می کند و او را در معرض کشمکش شدیدتر با جهان پیرامون قرار می دهد. قهرمان، دست به کاری دشوارتر و خطرناک تر می زند (عمل جراحی پر مخاطره)؛ بنابراین، حبیب بیش از پیش از توانایی ها و قدرت اراده خود بهره می گیرد، خویش را در معرض خطر بیشتری

قرار می‌دهد و سرانجام، دست به عمل می‌زند. (نک: مک کی، ۱۳۸۷: ۱۰۶) بر مبنای این الگو، کارکرد کشمکش در ماده خام روایت در داستان کوتاه هانیه را می‌توان در ساختار زیر نشان داد:

A- کنش نخست: بستری شدن حیب در بیمارستان، برای عمل جراحی دشوار نخاع علیرغم میل باطنی وی.

B- شکاف نخست: هجوم تردیدهای حیب به دلیل خلف وعده با خود.

C- کشمکش درونی: درگیری با خود به دلیل پذیرفتن حرف هانیه.

D- کشمکش فردی: کدورت هانیه از حیب به دلیل اصرار بر عهد خویش و نپذیرفتن عمل جراحی.

E- کشمکش فرافردی: طعنه‌های مردم به وضعیت جسمی حیب.

F- کنش دوم: تلاش حیب برای پنهان کردن تأهل دوست جانباز قطع نخاعی خود.

G- شکاف دوم: مشاهده وضعیت دوست حیب توسط هانیه و لو رفتن پنهان کاری حیب.

H- کشمکش درونی: گفتگوی حیب با خود در نحوه مواجهه با هانیه پس از لو رفتن موضوع.

I- کشمکش فردی: سرزنش حیب توسط هانیه به دلیل پنهان کاری و دروغ‌گویی.

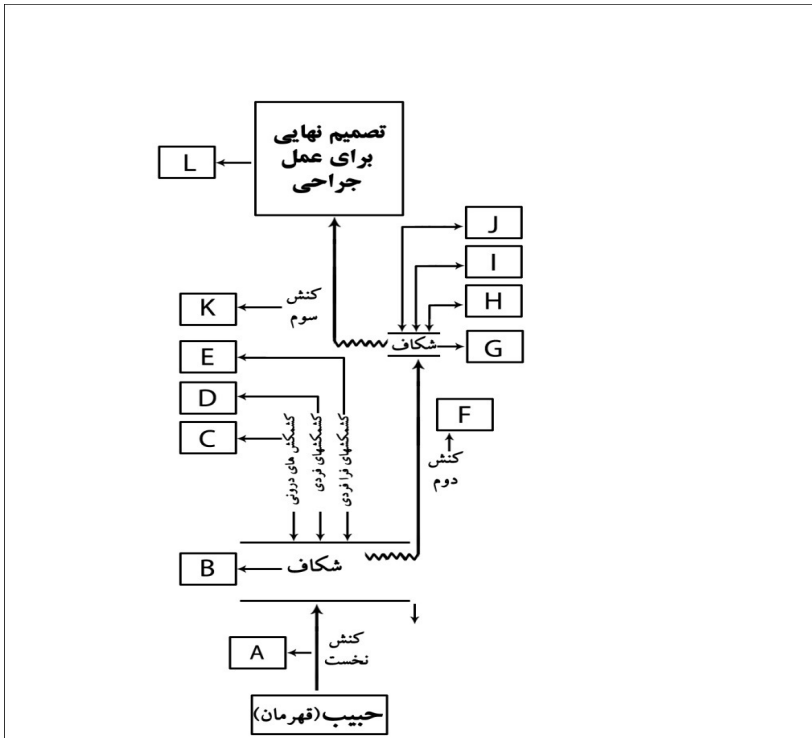
J- کشمکش فرافردی: لو رفتن ماجرای حیب در یک اتفاق غیر منتظره دیدار برای خرید.

K- حیب عمل جراحی مخاطره‌آمیز را برای رضایت هانیه که در آرزوی بچه‌دار شدن است می‌پذیرد.

در داستان هانیه، مقصود، کنش نهایی قهرمان برای پذیرش عمل مخاطره‌آمیز نخاع است. در نتیجه کنش به منزله مقصود مورد توجه قرار گرفته است.

ترتیب روایی کشمکش در داستان: هانیه

A-B-C-E-G-D-J-H-I-K



۵- خلاصه داستان کوتاه «دریاقلی» و تطبیق آن بر مبنای الگوی مک کی

دریاقلی، ساکن کوی ذوالفقاری آبادان است. وی مردی فقیر و بی سواد است که با او زندگی نمی کنند و با پسر کوچکش، رضا، از راه اوراق فروشی روزگار می گذرانند. خانواده اش صبح زود یکی از روزهای آبان ماه سال ۱۳۵۸ به سمت رودخانه بهمین شیر رود و متوجه می شود که سیاهی هایی در نخلستان حرکت می کنند. ابتدا فکر می کند کسی راهش را گم کرده است: «فانوس را برد بالا و سویش را زیاد کرد. به حرکت پاندول وار فانوس فکر کرد. اگر غریبه ای راه را گم کرده، نور فانوس هدایتش کند.» (۴۵) اما کشمکش درونی او چیز دیگری می گوید: «داخل نخل ها پر از صدا بود. دریا گفت: بسم الله الرحمن الرحیم و سرچرخاند سمت سلویچ.» (همان) او در تاریکی می بیند که سیاهی ها، شبیه

انسان هستند. حدس او درست است. عراقی ها بر روی رودخانه بهمن شیر - که حد فاصل آبادان و عراق است - پل زده و وارد نخلستان شهر شده‌اند.

دریاقلی متوجه می‌شود که زمان کمی دارد؛ بنابراین با موتورسیکلت خود را به شهر می‌رساند تا نیروهای نظامی شهر و مردم را خبردار کند. فریاد می‌زند: «زدن او مدنی دس آب. پل زدن روی بهمن شیر؛ او مدن داخل نخل. بجنید مسلح شید.» (۵۰) اما آنها در سخنان دریا تردید می‌کنند: «توئی تاریکی چه طور دیدی نخل رو؟» (۵۲) و یا وقتی دریا قلی به سمت پاسگاه ژاندارمری می‌رود تا به آنها خبر دهد، سرباز نگیهان می‌گوید: «برو کنار عامو، بذار باد بیاد! بزرگ تر از تو این جانی؟» (۵۴) با اصرار و فریادهای زیاد دریا، در سطح شهر، مردم علیه دشمن بسیج می‌شوند. «مردم دست می‌جنبانند، با دست‌های خالی، به سمت مرز بی‌دفاع، ذوالفقاری فراموش شده. نخلستان تنها، بهمن شیر از یاد رفته [می‌روند].» (۵۱)

علی‌رغم کمبود امکانات و مهمات، جنگی تمام عیار درمی‌گیرد. نیروهای ارتش ایران نیز کاملاً به منطقه آشنا نیستند. اما دریا قلی به آنها کمک می‌کند و منطقه ذوالفقاری را به خوبی برای آنها تشریح می‌نماید. بعد از یک درگیری سنگین، عراقی ها با تحمل تلفات فراوان عقب نشینی می‌کنند. در بخشی از این درگیری‌ها، خمپاره‌ای نزدیک دریاقلی می‌افتد و او به شدت مجروح می‌شود. وی را همراه تعداد زیادی از مجروحان به تهران منتقل می‌کنند. جراحات زیاد دریا قلی، موجب شهادت وی می‌شود. او سرانجام، در کمال گمنامی و با آنکه شهری را نجات داده است، به شهادت می‌رسد. «برگه های تقویم و حافظه چند گورکن پیر در بهشت زهرا می‌گوید: دریا قلی در دهمین روز از ماه محرم، درست در ظهر عاشورا، روی دست های عزاداران حسینی تشییع و به خاک سپرده شد. دسته عزاداران، ترک زبان بوده اند و پسر بچه ای جلوی دسته، در حالی که پیراهن سیاهی به تن داشته و دو حفره گرد ایجاد شده در لباس، پشتش را بر افروخته نشان می‌داده، زنجیر زنان می‌گریسته است.» (۹۰)

بر مبنای این الگو، کارکرد کشمکش در ماده خام روایت در داستان کوتاه

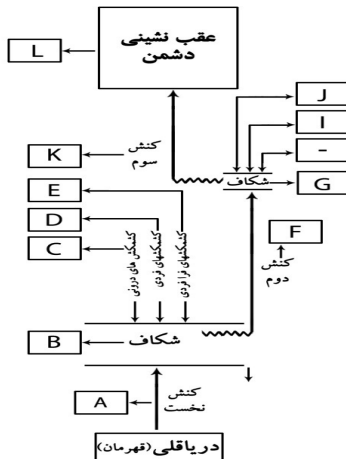
«دریا قلی» را می‌توان در ساختار زیر نشان داد:

A- کنش نخست: مشاهده سیاهی در نخلستان شهر توسط دریا قلی.

- B- شکاف نخست: تحرک دشمن برای هجوم به آبادان.
 C- کشمکش درونی: درگیری با خود، اینکه شاید افراد درون نخلستان راه خود را گم کرده باشند.
 D- کشمکش فردی: تردید مردم در پذیرش خبر دریا قلی مبنی بر هجوم دشمن.
 E- کشمکش فرا فردی: مواجهه با تعداد زیادی از نیروهای دشمن.
 F- کنش دوم: عبور دشمن از رودخانه و نزدیک شدن به شهر.
 G- شکاف دوم: کمبود اسلحه.
 H- کشمکش درونی: -----
 I- کشمکش فردی: عدم آشنایی نیروهای ارتش ایران با منطقه.
 K- کشمکش فرافردی: آتش سنگین نیروهای دشمن.
 L- مجروحیت دریا قلی
 M- شکست و عقب نشینی دشمن از آبادان.

ترتیب روایی کشمکش در داستان: دریا قلی

A-B-C-D-F-E-G-I-K-L



۶- خلاصه داستان شب‌نشینی در جهنم و تطبیق آن بر مبنای الگوی مک‌کی

یک ماه از خاتمه جنگ عراق علیه ایران گذشته است. عده‌ای از نیروهای حافظ صلح سازمان ملل در حد فاصل بین نیروهای ایرانی و عراقی قرار می‌گیرند تا برای اجرای مفاد قطعنامه ۵۹۸، بین آنها درگیری رخ ندهد. علی، از رزمندگان مستقر در نزدیکی این نیروها، ماجرای را در خط حایل بین مرز عراق و ایران از سوی این نیروها می‌بیند که برای او درد آور است. موضوع را با دوستانش در میان می‌گذارد و انتظار دارد که آنها هم او را یاری کنند. علی نقشه‌ای کشیده است که تنها خودش از آن خبر دارد. وی این کار خود را نوعی نهی از منکر، حتی در ایام صلح می‌داند اما دوستانش در درستی نظر او تردید دارند: «سعید با نگرانی گفت: علی جان، خودت می‌دانی که ما همیشه با هم بودیم و هستیم اما فکر نمی‌کنی اگر آقا مراد [فرمانده] بفهمد بد می‌شود.» (۲۲۲) یا در یک صفحه بعد می‌خوانیم: «گفتم: علی، بی خیال شو دیگه! اگر خیلی بخواهی جدی برخورد کنی، کار دست خودت و ما می‌دهی.» (۲۲۳) موضوع از این قرار بود که تعدادی از نیروهای حافظ صلح سازمان ملل، با جدا شدن از مقر اصلی خود، در پشت تپه‌ای اقدام به خوشگذرانی می‌نمایند. علی و شش نفر از دوستان رزمنده‌اش معتقدند، به دلیل آنکه در این منطقه عده زیادی از دوستانشان شهید شده‌اند، «هیچ خاک تو سری حق ندارد اینجا غلط زیادی بکند. مگر دوستان من و خودت همین جا شهید نشدند تا از عراقی‌ها پس گرفتیم اش؟» (۲۲۳) بنابراین، به طرف آنها می‌روند و سعی می‌کنند تا آنها را بترسانند. با شلیک چند تیر هوایی، سربازان سازمان ملل، مبهوت و هراسان به زمین می‌افتند و داد و فریاد راه می‌اندازند. با شلیک گلوله از سوی علی و دوستانش، فرماندهان ایرانی مقر و سایر نیروها به همراه تعدادی از فرماندهان سازمان ملل سر می‌رسند. آقا مراد، فرمانده قرارگاه، که این کار علی و دوستانش را نوعی بی‌نظمی می‌داند، عامل اصلی (علی) را تنبیه می‌کند: «یک دفعه آقا مراد، یک سیلی محکم به صورت علی زد. علی افتاد زمین. همه ساکت ماندند، حتی نیروهای سازمان مللی.» (۲۲۸) اما علی و دوستانش، این کار خود را تنبیه متجاوز و مبارزه با ظلم و فساد می‌دانند

(۲۲۸) سرانجام آنها که مرتکب آن عمل به ظاهر خطا شده‌اند، از منطقه اخراج می شوند.

بر مبنای این الگو، کارکرد کشمکش در ماده خام روایت در داستان کوتاه « شب نشینی در جهنم » را می توان در ساختار زیر نشان داد:

A- کنش نخست: تصمیم برای طرح موضوع عیاشی نیروهای سازمان ملل توسط علی .

B- شکاف نخست: تردید در پذیرش پیشنهاد شخصیت داستان برای تنبیه نیروهای سازمان ملل.

C- کشمکش درونی: انتظار پذیرش نظر شخصیت از طرف دوستان و تردید وی در مخفی نگهداشتن موضوع.

D- کشمکش فردی: درخواست برای انصراف از پیشنهاد مطرح شده.

E- کشمکش فرا فردی: -----

F- کنش دوم: ترساندن نیروهای سازمان ملل.

G- شکاف دوم: واکنش متفاوت فرمانده به عمل علی و دوستانش.

H- کشمکش درونی: -----.

I- کشمکش فردی: تنبیه علی توسط فرمانده در جمع.

K- کشمکش فرافردی: اخراج علی و دوستانش از منطقه.

L- کنش سوم رفتن از منطقه.

M- تنبیه متجاوز و رضایت علی و دوستانش در صیانت از معنویت منطقه

نبرد و جایگاه شهادت دوستان هم‌رزم.

ترتیب روایی کشمکش در داستان: شب نشینی در جهنم

A-B-C-D- F-G-I-K-L-M

در ذهن شخصیت داستان اتفاق می افتد. نمود خارجی آن ممکن است در ظاهر شخص، گفتگوهای درونی، حرکات غیر منتظره یا ترس و هیجان نمود یابد. بخش قابل توجهی از حرکت در داستان، حاصل درگیری درونی شخصیت با موضوعات مختلف برشمرده در داستان است. در کشمکش از نوع زمان و مکان، همواره نوعی انتظار برای تحقق امری بزرگ و تاثیر گذار یا ورود به جایی ناشناخته یا ممنوع، داستان را دچار تعلیق خواهد کرد.

۷-۱- کشمکش های سه گانه در داستان «هانیه»

حیب (شخصیت اصلی داستان) به لحاظ جسمانی، درگیر ترکشی است که در کنار نخاع وی قرار دارد. او سالهاست که با این عامل شر، جنگ و کشمکش جسمانی دارد اما او در سکوت خویش با آن مقابله می کند. در آغاز داستان، این مبارزه جسمانی برای خواننده آشکار می شود. گمان می رود که وی در این آخرین عمل خود که البته برای سومین (با تا کید بر عدد سه) بار خواهد بود، به شهادت برسد. از اینجا است که تعلیق شکل می گیرد. اما او درگیر عشق هانیه (همسرش) است و حاضر است مصیبت عمل جراحی مخاطره آمیز و حتی سختی های دیگری را به جان بخرد. کشمکش درونی حیب، رنگ عاطفی به خود می گیرد. او تعهداتی با خود داشته است (کشمکش عاطفی) ولی آنها را زیر پا می گذارد. همین باعث می شود او به درون خویش پناه ببرد و تا زمانی که شخصیت مقابل وی (رضا) همراه او نیست، او از گفتگوی درونی برای نشان دادن کشمکش عاطفی اش بهره می گیرد اما سومین وجه کشمکش در این داستان، کشمکش مکان، زمان است. در آغاز داستان، پس از معرفی حیب در بیمارستان، دکتر معالج وی با جمله ای نیمه کاره، خواننده را نیز درگیر کشمکش زمانی می کند: «سلام.. چه طوری؟... راستی بهت گفتن... قرار شد برای اطمینان بیشتر، سومین دفعه هم ازت...» دکتر تا حرفش را به اینجا می رساند، از سالن صدایش می کنند. (۱۷۰)

حیب باید انتظار چه چیزی را بکشد؟ کشمکش زمان و مکان انتظاری است که خواننده را وادار می کند تا ادامه داستان را با هیجان بخواند.

۷-۲- کشمکش های سه گانه در داستان «دریا قلی»

شخصیت داستان (دریا قلی)، با سختی زندگی درگیر است. توصیف آغازین داستان، حکایت از این دارد که وی درون چاله ای در کنار اوراق

فروشی‌اش زندگی می‌کند: «بشکه دویست و بیست لیتری کشیده شد روی زمین و از دهانه چاله کنار رفت. دریا، دوتا آرنجش را رساند به لبه چاله و خودش را بیرون کشید.» (۴۳) کشمکش جسمانی «دریا» در سطح وسیع تری اتفاق می‌افتد؛ وقتی او به اهالی آبادان خبر می‌دهد تا برای مقابله با نیروهای عراقی بسیج شوند، جنگی نابرابر بین مردمی که کمترین سلاح را دارند با نیروهای عراقی رخ می‌دهد. (کشمکش جسمانی). برای نمونه کشمکش عاطفی در سطور آغازین داستان می‌خوانیم که وقتی دریاقلی کنار رود بهمن شیر می‌رود، (تقابل واژه دریا و رود) متوجه اشباحی عجیب در منطقه نخلستان آبادان می‌شود: «نخلستان پر از سیاهی‌های چرخان بود. فانوس را گرفت سمت نخلستان. داخل نخل‌ها پر از صدا بود. دریا گفت: بسم الله الرحمن الرحیم و سر چرخاند سمت سلویچ» (۴۵) (کشمکش عاطفی). نیروهای عراقی سعی می‌کنند که خود را به شهر برسانند. دریاقلی می‌داند که زمان کمی دارد تا به مردم اطلاع بدهد؛ پس، موتورش را برمی‌دارد تا مردم و نیروهای شهر را بسیج نماید اما عده زیادی از مردم و حتی نیروهای نظامی، حرف او را قبول نمی‌کنند و حتی مانع ورود او به پاسگاه می‌شوند. (کشمکش زمان و مکان)

۷-۳- کشمکش‌های سه‌گانه در داستان «شب نشینی در جهنم»

علی و دوستانش با اقدام به تنبیه کار خلاف اخلاق سربازان سازمان ملل در مرز بین ایران و عراق، -گذشته از طنز موجود در آن به دلیل عدول علی و دوستانش از قوانین مترتب بر حضور نیروهای حافظ صلح سازمان ملل- نوعی تعلیق را به وجود می‌آورند. این کشمکش با شلیک تیرهای هوایی برای ترساندن سربازان سازمان ملل نشان داده می‌شود (کشمکش جسمانی) اما علی و هم‌زمانش درگیری دیگری دارند که نشان دهنده علاقه آنان به آرمان‌های دوستان شهیدشان است. آنها نمی‌خواهند مکانی که عده زیادی برای بازپس‌گیری آنجا شهید شده‌اند، جایی برای فسخ و فجور باشد اما از سوی دیگر تعهداتی مبنی بر تمام شدن جنگ نیز برای آنان وجود دارد. کشمکش موجود در اینکه آیا آنها خواهند توانست، قراردادهای موجود را برای حفظ آرمان‌های خود بشکنند، موجب نشان دادن کشمکش عاطفی می‌شود. دیدن اینکه سربازانی برای صلح بانی در مرز حایل بین ایران و عراق آمده‌اند ولی دست به اعمالی خلاف عرف اخلاقی مسلمانان می‌زنند،

موجب می‌شود علی و دوستانش به آن مکان بروند و زمانی را انتظار بکشند که سربازان سازمان ملل در حال انجام اعمال خلاف خود هستند. (کشمکش زمان و مکان).

۸- ویژگی روایی کشمکش در داستان‌های کوتاه جنگ

معمولاً حوادث، قصه‌ها و داستان‌ها با کمبود یا محرومیتی آغاز می‌شود که بر هم زنده‌تعالی و شرایط توصیف شده آغازین قصه یا داستان است. این ثبات نخستین، توسط نیروهایی به هم می‌خورد (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۴۳). اما در موضوع جنگ، این کمبود و محرومیت در تمامی داستان‌ها جاری است؛ در واقع، خود جنگ بزرگترین کمبود است اما مانع تعادل نیست. این گونه داستان‌ها، با یک فرایند ناپایدار ذاتی مواجه اند که در دل آن فرایندی پایدار و آغازین به چشم می‌خورد اما این فرایند ناخواسته در معرض خطر است. فرایند مذکور با توجه به ویژگی داستان‌های معاصر، ممکن است بیان نشود اما خواننده می‌تواند آن را نه صرفاً در ابتدای داستان بلکه در پس زمینه داستان به دست آورد؛ به عنوان مثال، در داستان «هانیه»، حیب تا زمانی که همسرش، هانیه، تصمیم نگرفته بود که بچه‌دار شود، زندگی آرامی را در کنار او تجربه می‌کرد اما این فکر (شروع پراپی)، کنش نخست مک (کی) باعث می‌شود فرایند پایدار داستان که عمدتاً با یاد کرد خوشی‌های گذشته همراه بود، بشکند و کشمکش‌های بعدی داستان محقق شود. در داستان دریا قلی نیز، علی‌رغم توصیف اجمالی از زندگانی دشوار قهرمان، شامل زندگی در اوراق فروشی و دوری از خانواده، آرامش و تعادلی پایدار به چشم می‌آید اما با ورود پنهانی نیروهای دشمن (شر، کنش نخست) به نخلستان ورودی شهر، کارکرد اصلی روایت، به زعم چتمن (۱۹۶۹) به عنوان نقطه عطف روایت و لحظات خطر (تولان، ۱۳۸۳: ۳۵) خود را نشان می‌دهد. در مجموع معمولاً حضور شریر، مطابق آنچه که پراپ نیز اشاره می‌کند، در فرایند حوادث اتفاق می‌افتد. سایه شریر در داستان‌های جنگ، همواره وجود دارد و قهرمان تلاش می‌کند تا این فرایند حضور شر را طی حوادثی سامان دهد. از سوی دیگر، در بسیاری از داستان‌های کوتاه جنگ می‌توان ساختار روایی ثابتی یافت. این مهم،

در ک خواننده را برای دستیابی به کارکرد ماده خام داستان افزایش می دهد. در کنار پویایی داستان کوتاه، در ک مناسبات و عناصر داستان نیز اهمیت ویژه ای دارد. شدت و ضعف این پویایی، در مواجهه با اجتماع و نویسنده نیز متفاوت است به گونه ای که در بررسی داستان های یاد شده که زاده فرهنگ دینامیک جنگ است، ارتباطی زنجیره وار بین عناصر روایت به چشم می خورد. برای نشان دادن ساختار عنصر کشمکش در داستان های مورد بررسی، آنها را به عنوان سطحی از ساختار روایت که در کل داستان پراکنده شده و از منظری فیزیکی و ذهنی برخوردار است، در جمله هایی با عنوان «جمله های هسته ای کشمکش» نشان داده ایم:

کشمکش جسمانی	کشمکش عاطفی	کشمکش زمان و مکان
ترکش کنار نخاع حیب	۱- عشق به همسرش و پذیرش خطر عمل جراحی ۲- حیب پیمان خود را نقض می نماید ۳- هانیه متوجه پنهان کاری حیب می شود	سخن پزشک معالج حیب در انتظار برای سومین عمل جراحی	هانیه
۱- نیروهای مردمی بسیج می شوند ۲- نیروهای مردمی با کمبود اسلحه مواجه هستند ۳- درگیری بین نیروهای شهر و دشمن اوج می گیرد	دریا فکر می کند سایه های درون نخلستان شیخ یا جن باشند	۱- دریا زمان کمی برای بسیج مردم دارد ۲- تعدادی از مردم و نیروهای پاسگاه حرف های او را باور نمی کنند و مانع ورودش به پاسگاه می شوند.	دریا قلی
۱- علی و دوستانش با شلیک تیر هوایی نیروهای سازمان ملل را تنبیه می کنند ۲- علی به همراه دوستانش اخراج می شوند	علی و دوستانش درگیر صیانت از قداست مکان شهادت دوستانشان و تعهد بر آتش بس هستند.	علی و دوستانش انتظار می کشند تا زمان تنبیه در مکانی که برای آنها قداست دارد، فراهم شود.	شب نشینی در جهنم

به نظر می‌رسد که این جمله‌ها موضعی تر و غایت‌شناسانه‌تر هستند؛ بنابراین اگر بخواهیم آنها را به طور طولی قرار دهیم، می‌توانیم قبل از آنکه جریان ساده علت و معلولی آن را لحاظ نماییم، انسجام روایت برای رسیدن به غایت داستان را بر مبنای عنصر روایی کشمکش مشاهده کنیم، به عبارتی، در داستان هانیه عنصر غالب کشمکش عاطفی است و خواننده با چنین رویکردی مواجه است. در داستان دریاقلی کشمکش جسمانی است و در داستان شب نشینی در جهنم نویسنده بر عنصر زمان و مکان تاکید داشته است.

۹ - نتیجه

کشمکش به عنوان یکی از وابسته‌های پیرنگ، سه فرایند نیاز، انگیزه و رفتار را با خود به همراه دارد. در داستان‌های کوتاه دفاع مقدس علی‌رغم سایه سنگین جنگ به عنوان کشمکشی جسمانی و عینی، نویسندگان داستان‌های مورد بررسی نشان داده‌اند که همواره در برابر این کشمکش، نوعی ثبات نخستین وجود دارد که با کنش اولیّه دستخوش نوعی تغییر می‌شود. این تغییر، شکافی را به وجود می‌آورد شخصیت تلاش می‌کند تا با کنش دوم خود شکاف به وجود آمده را ترمیم کند. تضاد بین خواست شخصیت و نیروهای بازدارنده ذهنی و عینی، بر جنبه نمایشی اثر می‌افزاید. نویسندگان داستان‌های مورد بررسی، با ایجاد کشمکش در هر سه سطح درونی، فردی و فرا فردی، وجوه مختلف شخصیت‌های داستان را نشان داده‌اند؛ بنابراین شخصیت داستان‌های یاد شده در جدال با نیروهای مخالف، ضمن بسط تعلیق داستانی، موجب دلالتگری اثر شده‌اند. با تحلیل ساختاری کشمکش بر مبنای الگوی پیشنهادی رابرت مک‌کی، نشان داده شد که جدال درونی و بیرونی شخصیت‌های داستان در سه سطح یاد شده، جنبه‌ای تصاعدی می‌یابد و موجب حضور خواننده در زوایای مختلف شخصیت و مضمون داستان می‌گردد.

یادداشت‌ها

1. Vladimir propp - Morphology of the Fairy Tale

2. Transformation
3. plot
4. Suspense
5. static conflict
6. Robert McKee
7. gap
8. action
9. activity

۱۰. نوع چهارم کشمکش، کشمکش اخلاقی است که در آن شخصیت با یکی از اصول اخلاقی واجتماعی و سیاسی جامعه به مبارزه بر می خیزد.

منابع

۱. اخوت، احمد، ۱۳۷۱، **دستور زبان داستان**، اصفهان: نشر فردا.
۲. بی نیاز، فتح الله، ۱۳۸۷، **در آمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی**، تهران: افراز.
۳. پراپ، ولادیمیر، ۱۳۶۸، **ریخت شناسی قصه های پویان**، ترجمه فریدون بدره ای، تهران: توس.
۴. -----، ۱۳۷۱، **ریشه های تاریخی قصه های پویان**، ترجمه فریدون بدره ای، تهران: توس.
۵. تولان، مایکل، ۱۳۸۶، **روایت شناسی، در آمدی زبان شناختی - انتقادی**، ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها (سمت).
۶. عبدالحسینی، سهیلا، ۱۳۸۷، **تأملی بر هویت قلم**، کتاب دوازدهم، مجموعه مقالات دوازدهمین جشنواره کتاب سال دفاع مقدس، به اهتمام سید محمد میرکاظمی، تهران: بنیاد حفظ آثار و ارزش های دفاع مقدس. صفحات ۲۱۴-۱۸۳.
۷. فردی، امیرحسین، ۱۳۸۵، **یوسف ۱، مجموعه داستان های کوتاه دفاع مقدس**، تهران: صریر.
۸. کرنی، ریچارد، ۱۳۸۴، **در باب داستان**، ترجمه سهیل سمی، تهران: ققنوس.
۹. ریما مکاریک، ایرنا، ۱۳۸۸، **دانشنامه نظریه های ادبی معاصر**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
۱۰. مک کی، رابرت، ۱۳۸۷، **داستان ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی**، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
۱۱. میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت، ۱۳۸۸، **واژه نامه هنر داستان نویسی** (فرهنگ تفصیلی اصطلاح های ادبیات داستانی، تهران: مهناز.