# Analytical Study of Plot Structure and Narrative Type in Hassan Rahimpour's Novel, "Zendegi Khoob Bood" (Life Was Good), Based on Structuralist Narratology

**Shahin Ghasemi**[1]

Type of article: Original research
Received: 30 July 2025, Accepted: 19 August 2025
Doi: 10.22034/rrl.2025.2067476.1055

**Abstract**
The main subject of this research is the investigation and analysis of the plot structure and narrative type in the Sacred Defense fictional novel *Zendegi Khoob Bood* (Life Was Good), within the framework of structural narratology. Given that most previous studies of Sacred Defense fictional works have remained somewhat general or, at best, limited to introducing story elements, the present study aims to achieve a comprehensive structural understanding of this novel by drawing on new structuralist and narratological models, which are considered nascent approaches in literary criticism. The research will examine its plot structure and narrative type.
The next step is to identify the narrative patterns of this work and determine the narrative tools used (language, recurring motifs, and the relationship between the narrator and the audience). Therefore, the study will first introduce the structuralist theories of Greimas and the narrative models of J. P. Lintvelt and Gérard Genette, alongside a brief history of the two sciences of structuralism and narratology in fictional literature. Following this, the two communicative models in the plot structure (conjunctive and disjunctive) will be analyzed. Finally, drawing on the research theory and the plot structure, we intend to examine the narrative type and its functions in this novel, using the aforementioned model.

**Keywords**: Plot, Structuralism, Narratology, Fiction, Literature

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ahv. C., Islamic Azad University, Ahvaz, Iran. Email: 5279664502@iau.ir 0000-0002-5097-6648

# بررسی تحلیلی ساختار پی‌رنگ و گونه روایت در رمان «زندگی خوب بود» اثر حسن رحیم‌پور بر اساس روایت‌شناسی ساختارگرا

**شهین قاسمی**[۱]

دریافت: ۰۸-۰۵-۱۴۰۴، پذیرش: ۲۸-۰۵-۱۴۰۴
DOI: 10.22034/rrl.2025.2067476.1055

## چکیده

ـموضوع اصلیِ این پژوهش بررسی و تحلیل ساختار پی‌رنگ و گونهٔ روایت در رمان داستانی دفاع مقدس «زندگی خوب بود » بر اساس روایت‌شناسی ساختارگرا است؛ بنا بر این از آنجایی که بیشتر پژوهش‌های انجام شده در حوزه آثار داستانی دفاع مقدس به نوعی کلی گویی و یا حداکثر در حد معرفی عناصر داستان باقی مانده است، در این پژوهش بر آنیم با تکیه بر الگوهای نوین ساختارگرایی و روایت‌پردازی که از شیوه‌های نوپا در نقد ادبی به شمار می‌آید؛ به شناخت ساختاری جامع از این رمان دست یابیم و ساختار پی‌رنگ و گونه روایت را در آن بررسی کنیم و در گام بعدی برآنیم تا الگوهای روایتیِ این اثر را مشخص نموده و ابزارهای روایی آنها (زبان، بن مایه‌های مشابه و رابطهٔ راوی و مخاطب) را نیز مشخص نماییم. بنا بر این نخست، ضمن معرفیِ نظریه‌های ساختارگرایِ گریماس و الگویِ روایی ژپ لینت ولت و ژرار ژنت به تاریخچهٔ مختصری از دو علم ساختارگرایی و روایت‌پردازی در ادبیات داستانی اشاره خواهد شد و پس از آن دو الگوی ارتباطیِ (پیوندی و گسستنی) در ساختار پی‌رنگ مورد واکاوی و تحلیل قرار خواهد گرفت. در ادامه بر اساس نظریه پژوهش ضمن بررسی ساختار پی‌رنگ، برآنیم تا در این اثر با تکیه بر الگوی نام برده، به واکاوی گونه روایت و کارکردهای آن در این رمان بپردازیم.

**کلیدواژه‌ها:** پی‌رنگ، ساختارگرایی، روایت‌شناسی، داستان، ادبیات

۱. استادیارگروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران.
Email: 5279664502@iau.ir
0000-0002-5097-6648

## ۱. مقدمه

جریان ادبیات دفاع مقدس پایان نیافته و یک جریان مستمر است که همواره آثاری در قالب‌های مختلف با مضمون دفاع مقدس نمود می‌یابد. یکی از این آثار رمان و داستان است. اگرچه در زمینهٔ دفاع مقدس آثار داستانی فراوانی نوشته شده است و هنوز هم نوشته می‌شود، اما پژوهشی که به بررسیِ ساختار این رمان از دریچهٔ نظریات نوین ساختارگرایی و روایت‌پردازی بپردازد، تاکنون انجام نشده است به گونه‌ای که انجام پژوهشی از این دست را لازم دانستیم؛ لذا پژوهش حاضر با تکیه بر الگوهای نوین ساختارگرایی و روایت‌شناسی به تحلیل پی‌رنگ و گونهٔ روایت در رمان «زندگی خوب بود» خواهد پرداخت. از آنجا که در دوران معاصر با توجه به ترجمهٔ نظریه‌های جدید ساختارگرایی و روایت‌شناسی، دریچهٔ جدیدی به روی منتقدان و نظریه‌پردازان داستان گشوده شده است، ولی ادبیات داستانی معاصر و به‌ویژه ادبیات داستانی دفاع مقدس به‌طور دقیق و علمی و به اندازه کافی نقد و تحلیل نشده است و از شیوه‌های جدید نقد و نظریّه فاصله دارد، به همین دلیل شناخت و نقد ابعاد مختلف داستان‌ها و انجام چنین پژوهش‌هایی ضروری می‌نماید به طوری که انجام تحقیقی از این دست را لازم دانستیم.به نظر می‌رسد روایت همچون ظرفی عمل کرده و می‌تواند حامل اندیشه، محتوا و پیام داستان‌های دفاع مقدس به مخاطب باشد. به عبارت ساده‌تر می‌توان گفت نویسنده داستان و روایت را به عنوان ابزاری برای انتقال اندیشه‌های خویش به کار برده است.ساختار پی‌رنگ ادبیات دفاع مقدس با توجه به محتوا و موضوع این آثار شکل می‌گیرد. با توجه به الگوهای روایت‌شناسی و ساختارگرایی بین راوی با روایت شنو (مخاطب) و شخصیت‌های داستان به دلیل بعد عاطفی کلام رابطه‌ای صمیمانه به وجود می‌آید و بلعکس نسبت به دشمن رابطه‌ای خصمانه در داستان ایجاد می‌شود و خواننده از شخصیت‌های دشمن بدش می‌آید. چون در داستان‌های ادبیات دفاع مقدس (بیشتر موارد) شخصیت‌ها بنا بر حس وطن پرستی عازم جبهه می‌شوند، بنا بر این شخصیت دیگری آنها را به جبهه نمی‌فرستد و برای گرفتن جایزه یا پاداشی مادی نیز این کار را نمی‌کنند بنا بر این می‌توان گفت نیروی فرستنده در این داستان‌ها (در بیشتر موارد) از نوع درونی است.

در این پژوهش دو هدف عمده را دنبال می‌نماییم. در این مقاله در پی آنیم تا با تکیه بر الگوهای نوین ساختارگرایانه به شناخت ساختاری جامع از این رمان دست یابیم و در گام بعدی برآنیم تا الگوهای روایتیِ این اثر را مشخص نموده و ابزارهای روایی آنها (زبان، بن مایه‌های مشابه و رابطهٔ راوی و مخاطب) را نیز مشخص نماییم که روایت چگونه می‌تواند در ساختار رمان جنگی مؤثر باشد؟ساختار و سازه‌های پی‌رنگ در ادبیات داستانی دفاع مقدس چگونه نمود می‌یابد؟ و همچنین رابطه راوی با روایت شنو، رویدادها و شخصیت‌ها چگونه در ادبیات داستانی دفاع مقدس نمود یافته است؟

## ۲. بیان مساله

بر این باوریم که ادبیات هر ملتی تجلی اعتقادات دینی، فرهنگی‌و مذهبی آن ملت محسوب می‌شود و آیینه تمام نمای ادب و فرهنگ آن ملت است. آثار ادبی نویسندگان بعد از انقلاب به‌ویژه دورهٔ دفاع مقدس جلوه‌های بی‌نظیر رشادت، شجاعت، ایثار و فداکاری جوانان این مرز و بوم را متجلی می‌سازد که ادبیات و آموزه‌های تربیتی آنان در اوراق تاریخ و تمدن ایرانیان ثبت شده و به آیندگان منتقل خواهد شد.

چشم‌انداز و برداشت هر نویسنده‌ای در داستان هایش، برآیند نوینی است که او از حماسه‌ها و جریانات فکری پیرامون خود دارد و هر چقدر این نگاه شفاف‌تر و زلال‌تر باشد به‌خوبی می‌تواند جریانات فکری جامعه خود را بسازد و در قالب آثاری مانا و ماندگار باقی بماند و آثاری چون شعر، قصه، رمان، نمایش نامه و سایر آثار ادبی را به ارمغان آورد. فرهنگ پایداری در نظام اسلامی از مهم‌ترین و بارزترین ویژگی‌های این مکتب علی الخصوص به شمار می‌رود. از صدر اسلام تاکنون تاریخ این دین شاهد ایثارگری و شهادت‌طلبی مردان و زنان بزرگی بوده که تداوم آن در تاریخ انقلاب اسلامی ایرانی و هشت سال دفاع مقدس به چشم می‌خورد. این فرهنگ منشأ بیداری، آگاهی، جوانمردی، شجاعت، شور و نشاط مردم بوده است و جامعه

را از حالت سکون به حالت حرکت و جنبش و پویایی در آورده و خدمت بزرگی را به جامعه‌هایی که اسیر استبداد و زورگویی بوده‌اند، نموده است.

در این میان سهم ادبیات داستانی بیداری در تاریخ ملت ایران بیانگر حقایق، رخدادها و حماسه‌های انکارناپذیری می‌باشد که توجه پژوهشگران و ادیبان عصر حاضر را به خود جلب نموده است. این ادبیات سند غیر قابل انکاری است که در آن تاریخ و فلسفه آن کاملاً هویداست.

## ۳. تاریخچهٔ علم روایت‌شناسی ساختارگرا

قبل از پرداختن به مبحث مورد نظر ذکر توضیحاتی الزامی می‌نماید. در پژوهش حاضر بنا بر آن بوده که با اتکا به ایده‌ها و نظریات گروهی از ساختارگرایان ـ آلژیرداس ژولین گِرماس[۱]، ولادیمیر پراپ[۲]، ژرار ژنت[۳]، ژپ لینت ولت[۴]، گوستاو فریتاک[۵] و لباو و والتسکی[۶] ـ به ساختارگرایی و ملزومات آن پرداخته شود و در گام بعدی اثر داستانی دفاع مقدس «زندگی خوب بود» با تکیه بر این نظریات مورد واکاوی و تحلیل ساختاری قرار بگیرد. «ساختارگرایی با در نظر گرفتن قواعد درون متنی، به تحلیل اثر ادبی می‌پردازد و می‌کوشد قوانینی را کشف کند که تا حد امکان قابل تعمیم به دیگر متون به‌ویژه متن‌های مشابه باشد، این قوانین مشترک یا تکرار شونده، همان ساختار متن یا روایت است که پراپ آنها را کارکرد خوانده است» (دهقانیان و حسام‌پور، ۱۳۹۰: ۱۱۹). در ریخت‌شناسی به بررسی پیکرهٔ ساختاری یک اثر ادبی می‌پردازیم. «ریخت‌شناسی، علمی در حوزهٔ مطالعات ادبیست که نخستین بار ولادیمیر پراپ، مردم شناس روسی (۱۸۹۵-۱۹۷۵) آن را در مهم‌ترین اثر خویش، ریخت‌شناسی قصه (۱۹۲۸) مطرح کرد» (انوشه، ۱۳۷۶: ۷۳/۲). تحلیل ساختاری که در حوزهٔ ادبیات داستانی به‌تازگی مورد استقبال منتقدان ایرانی قرار گرفته، گامی نو در جهت شناختن بهتر متون داستانی کهن و معاصر فارسی است.

ساختارگرایی یک ایدئولوژی و دیدگاه نیست بلکه روش خوانش و تحلیل است.روشی برای جستجوست.به قول اسکولز روشی است که استلزامات ایدئولوژیک هم دارد (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۶). روش برخورد ساختارگرایی با متن‌ها بدین گونه است که آنها را بدون توجه به بافت تاریخی و اجتماعی مورد مطالعه قرار می‌دهد و دلالت‌های متن با درون‌نگری در خود و جست‌وجو در چیستیِ عناصر درونی و چگونگی رابطه‌ای که با هم دارند شناسایی می‌شود. درواقع ساختارگرایی جدید از مطالعات جزئی فراتر رفته و به تفسیر و شناخت رابطهٔ میان عناصر اثر می‌پردازد.

## ۴. روایت - روایت‌شناسی

همهٔ آنچه تاکنون گفته شد مقدمه‌ای برای پرداختن به بحث روایت‌شناسی بوده است. روایت‌شناسی علم پرداختن به ساختار روایت با ابزارهای زبان‌شناسی و روش‌های بوطیقایی است.پیش‌تر به روشن کردن حدود ساختار، بوطیقا و مطالعات زبان‌شناسی و علمی توجه نشان دادیم. اینک به تعریف روایت، ارتباط آن با داستان و شکل‌گیری روایت داستانی خواهیم پرداخت.درحالیکه روایت‌شناسی عمر کوتاه‌تری به نسبت مباحث پیشین دارد اما به اندازهٔ آنها ابعاد و نظریات متعددی را در بر می‌گیرد که مانند بحث ساختارگرایی مشکلاتی در ارائهٔ دیدگاهی کلی و تا حد امکان جامع ساخته است. پس همانند مبحث ساختارگرایی با کمک کتبی آموزشی مانند نظریهٔ شناختی روایت از مایکل تولان و ادبیات داستانی- بوطیقای معاصر از شلومیث ریمون کنان استفاده کرده‌ایم. روایت تنها در حوزهٔ قصه و ادبیات داستانی مطرح نمی‌شود بلکه حوزهٔ موجودیت روایت‌ها بسیار گسترده است، حتی در زندگی روزمره نیز همواره روایت‌هایی جریان دارد و اساس ارتباط انسان‌ها با یکدیگر بر اساس در یافت‌های گوناگون از روایت شکل می‌گیرد.

روایت نقل رشته‌ای از حوادث واقعی و تاریخی یا خیالی است، به نحوی که ارتباطی بین آنها وجود داشته باشد. روایت نوعی از بیان است که با عمل یا سیر حوادث در زمان و با زندگی در حرکت و جنب و جوش سروکار داشته باشد. روایت به سؤال «چه اتفاق افتاد؟» جواب می‌دهد و داستان را نقل می‌کند. (میرصادقی‌جمال و میمنت میر صادقی، ۱۳۷۷: ۱۵۰). طبق تعاریف ارائه شده از روایت، روایت ابزاری است جهت بیان رشته‌ای از حوادث یا رویدادهایی که در یک توالی منظم و پشت سر هم اتفاق افتاده باشد.

آنچه عامل پیشبرد یک روایت است، دو عامل «کشش و حس انتظار» است. یعنی مخاطب به دنبال این است تا بداند چه اتفاقی می‌افتد.

دلیل اینکه ما داستان می‌خوانیم همین دنبال کردن حس انتظار است و پاسخ به این سؤال که «چه اتفاقی خواهد افتاد؟». تاکنون تعاریف زیادی برای «روایت» ارائه شده است، مایکل تولان (Michal Toolan) «روایت» را توالی ملموس از حوادثی می‌داند که به صورتی غیر تصادفی در کنار هم آمده باشند (تولان، ۱۳۸۶: ۱۹؛ نیز نک، اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰). همچنین روایت اصطلاحی عام است برای هر آنچه قصه، داستان یا حکایتی را نقل می‌کند، به کار می‌رود. در زبان انگلیسی نیز اصطلاح [narrative] به هر قسم روایتی که دارای حادثه، شخصیت، نقل، گفتار و اعمال شخصیت‌ها باشد، خواه نظم یا نثر اطلاق می‌شود (داد، ۱۳۸۳: ۵۳)؛ روایت در معنای کلّی آن دستاورد توضیح تسلسل کنش‌های آدمیست.آنچه را در نوع خام و عامیانه داستان می‌نامند، امتدادیست که از یک زمان ابتدایی آغاز می‌شود و سپس با گذر از مجموعه‌ای از وقایع به نقطه‌ای نزدیک می‌شود و در این گذر، شخصیت‌ها پرداخته می‌شوند از این روی باید گفت که روایت ذکر گام به گام وقایع است.برای قهرمان داستان مانند هر شخصیت دیگر اتفاقات گوناگونی می‌افتد و این همان چیزی است که سبب می‌شود، خواننده به خواندن ادامه دهد.

مایکل تولان در ابتدایی‌ترین شکل، توالی ادراک‌شده‌ای از وقایع که به شکلی غیر اتفاقی با هم مرتبط شده‌اند تعریف می‌کند. در تعریف او سخن از تعدادی رخداد است که در توالی زمانی کنار یکدیگر می‌نشینند. یعنی رخدادها از جایی آغاز شده‌اند و در جایی ختم می‌شوند.

تعریف بالا شامل سه وجه می‌باشد. راوی، کنش و مخاطب. راوی به معنای نقل کننده روایت و داستان است. کنش حوزه رخدادهاست که توسط شخصیت‌ها یا کنشگران ساخته می‌شود. مخاطب شنوند یا خواننده روایت است. تودوروف بیشترین توجه خود را مصروف دنیای کنش می‌کند. او در کتاب بوریای ساختارگرا در فصل دوم با طراحی سرفصل‌های نمود معنایی، سبک‌های کلامی، وجه، زمان، دید، لحن، ساختارهای متن، نحو روایت و تخصیص‌ها و واکنش‌ها منظر و موضع خود را برای تحلیل متن ادبی نشان می‌دهد.

صحبت از بحث اخیر هنگامی اهمیت پیدا خواهد کرد که بدانیم لینت ولت بررسی گونه‌های روایی را بر پایه زاویه‌دید و لحن راوی تنظیم می‌کند. ضمنا او روایت را سطح‌بندی می‌کند که مباحث آن توان پاسخ‌گویی به سؤالاتی در مورد داستان‌های دفاع مقدس را دارا هستند. در اینجا اندک سخنی در مورد نظریه لینت ولت می‌تواند مفید باشد. او در کتاب رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت با تمرکز بر نقطه دید راوی به وجوه متعدد روایت می‌پردازد. او وجوه متن روایی را با سطح‌بندی استفاده از جدول زیر در سطوح مختلف آن می‌شود.

پیش‌تر گفتیم تودوروف با الگویی پراپی در تحلیل روایت بیشترین توجه را به دنیای رخدادهای داستانی یعنی آنچه در بالا دیدیم دنیای داستان و کنشگران معطوف می‌کند. او شکل‌گیری روایت را وابسته به دو عامل دنیای کنشگران و رخدادها و دگردیسی‌های روایی توضیح می‌دهد.

## ۵. بررسی ساختار پی‌رنگ در رمان «زندگی خوب بود»

رمان «زندگی خوب بود» نوشتهٔ حسن رحیم‌پور، بر اساس واقعهٔ عملیات والفجر مقدماتی نوشته شده است و از آنجا که راوی خود به عنوان کنشگر در رمان نقش بر عهده دارد، برای واکاوی ساختار پی‌رنگ این رمان و گونهٔ روایت آن با توجه به ابزارها و نظریه‌های علمی‌ای که در اختیار نگارنده بود، الگوی هرم فریتاک و جنبه‌های رئالیستی اثردر اولویت بررسی قرار گرفت؛ لذا برای ورود به مبحث تحلیل ساختار رمان در ابتدا بیان خلاصه‌ای از پی‌رنگ آن ضروری است و در گام بعدی به جنبه‌های رئالیستی ساختار رمان و همچنین بررسیِ پی‌رنگ آن بر اساس هرم فریتاک خواهیم پرداخت.

## ۶. خلاصه‌ای از پی‌رنگ رمان

«چقدر زود شب به پایان رسید! جدا شدن از رختخواب، صور اسرافیل را طلب می‌کرد. با صدای همسرم از رختخواب جدا شدم. پس از نماز نشستم سر میز صبحانه. سفره را

که جمع کردیم، کنارم نشست و گفت: «اگر توانستی به مادر تلفن بزن. نامه هم بد نیست بنویسی. خیالت از طرف بچه‌ها راحت باشد.» در حالی که به ساکم خیره شده بود، به فکر فرو رفت. من هم که به گل‌های قالیچه خیره شده بودم، برای اینکه سکوت را بشکنم و سر حرف را باز کنم، با تبسم گفتم، «ببین عزیزم، چند سالی هست که جنگ شروع شده، از من کوچیک ترها هم رفتند جبهه...» ساعت هفت صبح بود که رسیدم وزارت بهداری و یک راست رفتم کارگزینی. حکمم را که گرفتم، اول مدت مأموریت را نگاه کردم، بیست روز بود... جزء آخرین نفراتی بودم که به پارکینگ رسیدم، همه سوار شده و ماشین‌ها آمادهٔ حرکت بودند. من به همراه هم‌صحبت تازه‌ام سوار شدیم.

گفتم، من حسن رحیم‌پور هستم. اولین بار است که اعزام می‌شوم، هم‌صحبت تازه‌ام گفت: «اسم من محمود است و اولین بار است که به جبهه می‌روم.» مینی بوس در خیابان‌های خلوت تهران به سمت فرودگاه حرکت می‌کرد ... دلمان فرو ریخت و هواپیما روی باند فرودگاه اهواز به زمین نشست. ساکم را برداشتم و از قسمت دم هواپیما به پایین پریدم، محمود هم پشت سر من آمد... چندی بعد سوار بر اتوبوسی همراه محمود و دیگران به سمت اهواز راه افتادیم و با پشت سر گذاشتن مواضع توپخانهٔ خودی، به شهر بستان رسیدیم. دقایقی بعد در حالی که اتوبوس در بیابان خاموش می‌رفت، از حرکت ایستاد. کسی گفت: «رسیدیم بیمارستان صحرایی». لحظاتی بعد مردی کوتاه‌قد، با هیکلی نسبتاً چاق، حدود چهل ساله، به استقبالمان آمد و گفت، من روغنی سوپروایزر بیمارستان هستم، برادران آزمایشگاهی چه کسانی هستند؟ من و حمید خودمان را معرفی کردیم. حمید در حالی که مضطرب بود گفت: «من چه کسی را ببینم و بگویم که اینجا جای من نیست؟ من ناراحتی قلبی دارم غش هم می‌کنم. باور نمی‌کنید؟ تهران از دکتر بپرسید». به سمت بانک خون راه افتادیم. سمت راست بانک خون، محوطه‌ای با یک چادر برزنتی از اورژانس جدا شده و بالای آن نوشته شده بود، «داروخانه». سمت چپ هم رادیولوژی قرار داشت. در افکار خودم سیر می‌کردم که سر و کلهٔ حمید پیدا شد و دوباره خواستهٔ قبلی‌اش را تکرار کرد... حمید را در دارو خانه پیدا کردم و گفتم که دکتر فروتن گفته با ماشین برود اهواز؛ و رفت. دو مجروح جدید با هم آوردند. با رضا جهرمی به طرفشان رفتیم. اولی مردی بود با ریش‌های بلند و صورتی خونی و خاک‌آلود و دومی حمید بود! چند دقیقه بعد حمید دیگر احتیاج به پانسمان نداشت. بعد از یک حرکت، تنها چشم سالمش به سقف خیره ماند، دستی آن را بست و پتویی را رویش کشید... بیرون غروب با تمام دلگیری‌اش از راه می‌رسید، صدای شلیک توپخانه چرتم را پاره کرد. گفت و گوها و آخرین اخبار جنگ از طریق پزشکیارها و بعضا خود رزمندگان به گوشمان می‌رسید. ظهر شده بود و کار بیش از حد توانمان بود. داد و فریاد پزشک‌ها بلند بود که چرا خون‌ها را به موقع نمی‌رسانید. کسی را دنبال بلوکی و شفیعی فرستادم. فوراً آمدند و چهارتایی چسبیدیم به کار. آزمایش‌ها را هرچه خلاصه‌تر و سریع‌تر انجام می‌دادیم، اما باز کفایت نمی‌کرد. در آن واحد برای چهل تخت خون درخواست کرده بودند و این خارج از توان ما بود. زارعی گفت: «بهتر است کاری را که در عملیات طریق القدس انجام می‌دادیم، انجام بدهیم». پرسیدم، چه کار؟ گفت: «روی پیراهن بیشتر مجروح‌ها گروه خونشان نوشته شده. باید بگوییم گروه خونی را که روی پیراهن آنها نوشته شده، بگویند و خون مورد نیاز را ببرند. غیر از این چاره‌ای نداریم». هرچند پیشنهاد جالبی نبود، اما چاره‌ای نداشتیم ...چندی بعد مجروح دیگری را روی تخت خواباندند گلوله یا ترکشی فک پایینش را برده بود. برایش خون درخواست کردند و اولین کیسهٔ خون را با فشار وارد رگ‌هایش کردند... برای دومین بار هواپیمایی شیرجه زد و بیمارستان را به رگبار بست. زارعی با اضطراب گفت، ما را پیدا کردند. اینجا دیگر اهمیت ندارد... نیم ساعت بعد، منطقه آرام شد. دیگر گلوله‌ای نمی‌آمد. آخرین مینی بوس باقی ماندهٔ پرسنل بیمارستان را سوار کرد. روی یک تک صندلی نشستم. رفتن برایم سخت بود. وابستگی عجیبی به آنجا پیدا کرده بودم یادها و خاطرات زیادی داشتم و حالا باید آنجا را ترک می‌کردم. واقعاً سخت بود. مینی بوس در جاده آسفالت به سمت بستان آباد پیش می‌رفت. عملیات پایان یافته بود» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۲۱۱-۷).

## ۷.تلفیق گونهٔ روایت و فضای رئالیستی در رمان«زندگی خوب بود»

داستان و رمان رئالیستی با موضوعات مختلف در ایران سابقه‌ای طولانی دارد. قبل از پیروزی انقلاب اسلامی ۵۷ نیز داستان و رمان رئالیستی در ادبیات داستانی ما وجود داشت و نویسندگانی مثل غلام حسین ساعدی، محمود دولت آبادی و... داستان‌هایی با موضوعات فقر و فاصلهٔ طبقاتی و مبارزه با رژیم سرکوب گر پهلوی می‌نوشتند و تصاویر روشنی از زندگی مردم روستانشین در مناطق مختلف ایران نشان می‌دادند که با ابزارهای رئالیستی به واکاوی حقایق زندگی شهرنشینان می‌پرداخت و مشکلات زندگی اجتماعی زمان خود را در این آثار منعکس می‌کردند. جلال آل احمد، احمد محمود و جمال میرصادقی از زمرهٔ این نویسندگان هستند.

در سال‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی، به دلیل تغییرات اجتماعی و رویدادهای ناشی از انقلاب تأثیر به سزایی در افزایش آثار سبک رئالیسم در ایران داشت، جنگ تحمیلی عراق علیه ایران بود. که علاوه‌بر گستردگی دامنهٔ آثار داستانی این واقعه، شاهد پروش نسل جدیدی از داستان نویسان رئالیست نیز در ایران را فراهم کرد، به گونه‌ای که می‌توان این واقعه را سرآغاز ایجاد نوعی ژانر جدید به نام «داستان جنگ» در ادبیات داستانی ایران دانست. از محورهای اصلی این ژانر، آوارگی ساکنان مناطق جنگی، شهادت سربازان اسلام، بمباران شهرها و روستاها، اسارت و... است. رمان «زندگی خوب بود» هم بخشی از این واقعیت‌ها را نشان می‌دهد و هم با گونهٔ روایت خاص، ساختار داستان و زاویه‌دید انتخاب شده (همسان-متن‌گرا با زاویه‌دید بیرونی) با ساختار هرم فریتاک برای داستان‌های کوتاه و رمان هم خوانی دارد.

در اینجا به دلیل رئالیستی بودن این رمان، با تکیه بر هرم فریتاک به بررسی ساختار پی‌رنگ آن می‌پردازیم و ضمن بیان ویژگی‌های رئالیستی آن، گونهٔ روایت و زاویه‌دید آن را نیز مورد کاوش قرار می‌دهیم.

## ۸.معرفی الگوی ساختاری گوستاف فریتاک

گوستاف فریتاک از منتقدان و ساختارگرایان آلمانی بود که با توجه به الگوی پی‌رنگ معتقد بود هر داستان دارای یک توالی وقایع به صورت پیوسته است که از مقدمه چینی آغاز می‌شود و سپس به اوج رسیده و در انتهای داستان پس از گره گشایی به فرود می‌انجامد. تعریف داستان نیز به‌خوبی این روند جریان حوادث یکی پس از دیگری را نشان می‌دهد، «داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمان در مثل ناهار پس از چاشت و سه شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از مرگو به همین منوال.» (فورستر، ۱۳۸۱: ۲۴). اگر به تعاریف و مشخصه‌های داستان نویسان رئالیسم دقت کنیم خواهیم دید که داستان دارای چهار نقطه الف (مقدمه چینی) ب (گره افکنی) ج (نقطه اوج) و د (فرود) است. این خط سیر به صورت (۷) وارونه است که در شکل زیر مشاهده می‌کنیم،

در الگویی که فریتاک تعریف کرد، در ابتدا و در نقطهٔ الف، مقدمه چینی داستان وجود دارد یعنی شخصیت‌ها و فضا معرفی می‌شوند و از طرف دیگر فضای کلی داستان شکل می‌گیرد. بعد از آن شخصیت‌ها به راه می‌افتند و کشمکش‌ها آغاز می‌شود به طوری که در نقطهٔ ب شاهد گره در داستان هستیم و در نقطهٔ ج این برخوردها به اوج خود می‌رسد و درگیری‌های داستان ادامه می‌یابد تا اینکه گره داستان حل گردد و در نقطهٔ د به حالت فرود یا تعادل می‌رسد.

## ۹. بررسی ساختار پی‌رنگ رمان«زندگی خوب بود» ب‌ر اساس هرم فریتاک

به منظور بررسی این رمان بر اساس الگوی فریتاک به جاست که در ابتدا اجزای سه‌گانهٔ آن شامل «آغاز، میانه و پایان» را بررسی کنیم. رمان به شیوه‌ای کاملاً رئالیستی یعنی با ذکر جزئیاتی شروع می‌شود و از همان ابتدا برای خواننده مشخص می‌شود که موضوع محوری رمان پیرامون جنگ است، «راستی خواب دم صبح چه شیرین است، مثل زندگی در پیری! چقدر زود شب به پایان رسید... اولین لقمهٔ نان و پنیر را به زحمت با جرعه‌ای چای شیرین فرستادم پایین که همسرم گفت: «ساکت را بستم. راستی قرص آنتی اسید برداشتی؟»... سفره را که جمع کردیم، کنارم نشست و گفت: «اگر توانستی به مادر تلفن بزن،

DOI: 10.22034/rrl.2025.2067476.1055

نامه هم بد نیست بنویسی. خیالت از طرف بچه‌ها راحت باشد...» گفتم، «ببین عزیزم چند سالی هست که جنگ شروع شده. از من کوچک‌ترها هم رفتند جبهه. من هم باید کاری بکنم، بالاخره تکلیف دارم. این همه شهید و مجروح و اسیر دادیم. باید راه آنان را ادامه داد و...» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۹). در این قطعه از رمان که از ابتدای آن انتخاب شده است، نویسنده به مقدمه چینی برای ورود به کنش خیزان داستان یا همان ورود به گره افکنی داستان می‌پردازد. راوی در ابتدا با معرفی زمان و مکان رویداد داستان و شخصیت‌های اصلی راه ورود به کنش خیزان رمان را هموار نموده است. هرچه داستان به جلو می‌رود، در می‌یابیم که شخصیت اصلی پزشکی است که بنا بر وظیفهٔ انسانی می‌خواهد راهی جبهه شود و در بیمارستان صحرایی به مداوای مجروحان جنگی بپردازد، «ساعت هفت صبح بود که رسیدم بهداری و یک راست رفتم کارگزینی. حکمم را که گرفتم، اول مدت مأموریت را نگاه کردم بیست روز بود...» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۱۰). راوی در حین اعزام با دو نفر به نام‌های رضا و محمود آشنا می‌شود که آنها نیز مثل او پزشک هستند. برخوردن راوی با این دو شخصیت، مقدمهٔ گفت‌وگوهایی کوتاه می‌شود و پس از رسیدن راوی و دوستانش به خوزستان وارد میانهٔ داستان می‌شویم و از اینجای داستان کنش خیزان آن آغاز می‌شود.

راوی در یک بیمارستان صحرایی نزدیک خوزستان با چند نفر دیگر مأمور رسیدگی به رزمندگان زخمی است و مسئولیت بانک خون را بر عهده دارد. اولین اپیزود کنش خیزان داستان ترس یکی از همکاران راوی به نام حمید است که مادام از راوی می‌خواهد تا با برگشت وی به تهران موافقت کند، پس از اصرار فراوان حمید راوی اجازهٔ برگشت او به تهران را از مسئولان بالاسری می‌گیرد. ناگهان پس از رفتن حمید به راوی خبر می‌دهند که یک مورد اورژانسی به بیمارستان آورده‌اند که نیاز به خون دارد، راوی با شتاب به سمت بیمارستان می‌رود ولی ناگهان با حمید برخورد می‌کند و شاهد مرگ همکار خویش است، «دو مجروح جدید با هم آوردند. با رضا جهرمی به طرفشان رفتیم. اولی مردی بود با ریش‌های بلند و صورتی خونی و خاک‌آلود و دومی حمید بود! چند دقیقه بعد حمید دیگر احتیاج به پانسمان نداشت. بعد از یک حرکت، تنها چشم سالمش به سقف خیره ماند، دستی آن را بست و پتویی را رویش کشید» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۵۹). اپیزود بعدی در کنش خیزان داستان تعدد زخمی‌های جنگ و کمبود خون در بیمارستان صحرایی است که به بحران داستان تبدیل شده است، زیرا راوی به دلیل ضیق وقت در شناسایی گروه خونی زخمی‌ها و وخامت حال آنان توانایی رسیدگی به تمام آنها را ندارد و به‌ناچار دست به کاری می‌زند که خوشایند وی نیست، «ظهر شده بود و کار بیش از حد توانمان بود. داد و فریاد پزشک‌ها بلند بود که چرا خون‌ها را به موقع نمی‌رسانید. کسی را دنبال بلوکی و شفیعی فرستادم. فوراً آمدند و چهارتایی چسبیدیم به کار. آزمایش‌ها را هرچه خلاصه‌تر و سریع‌تر انجام می‌دادیم، اما باز کفایت نمی‌کرد. در آن واحد برای چهل تخت خون درخواست کرده بودند و این خارج از توان ما بود. زارعی گفت: «بهتر است کاری را که در عملیات طریق القدس انجام می‌دادیم، انجام بدهیم». پرسیدم، چه کار؟ گفت: «روی پیراهن بیشتر مجروح‌ها گروه خونشان نوشته شده. باید بگوییم گروه خونی را که روی پیراهن آنها نوشته شده، بگویند و خون مورد نیاز را ببرند. غیر از این چاره‌ای نداریم». هرچند پیشنهاد جالبی نبود، اما چاره‌ای نداشتیم...» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۱۷۲). این کشمکش و التهاب داستان تنها در رسیدگی به رزمندگان و خون‌رسانی نیست بلکه التهاب و تشویش ناشی از شناسایی بیمارستان توسط دشمن و بمباران آن، برنگشتن کاکو و... بر میزان کشمکش درونی و بیرونی راوی افزوده است.

علاوه‌بر این‌ها نشانه‌های دیگری نیز از این کشمکش و عذاب وجدان در بخش دیگری از رمان به چشم می‌خورد و آن دیدن دست و پاهای جدا شدهٔ رزمندگان و نگهداریِ آنها در کیسه‌های مخصوص در بیمارستان صحرایی است. دیدن این منظره بر تشویش درونی و اضطراب راوی افزوده است. اوج داستان و کشمکش‌های راوی سرانجام با پایان یافتن عملیات رو به فرود می‌نهد و راوی علی رغم میل باطنی مجبور به ترک منطقهٔ عملیات می‌شود، «نیم ساعت بعد، منطقه آرام شد. دیگر گلوله‌ای نمی‌آمد. آخرین مینی‌بوس باقی‌ماندهٔ پرسنل بیمارستان را سوار کرد. روی یک تک صندلی نشستم. رفتن برایم سخت بود. وابستگی عجیبی به آنجا پیدا کرده بودم یادها و خاطرات

زیادی داشتم و حالا باید آنجا را ترک می‌کردم. واقعاً سخت بود. مینی بوس در جاده آسفالت به سمت بستان آباد پیش می‌رفت. عملیات پایان یافته بود» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۲۱۸). چنان که دیدیم ساختار رمان «زندگی خوب بود» با هرم فریتاک کاملاً مطابقت دارد. اما سه نکتهٔ در خور توجه در ساختار این رمان به چشم می‌خورد که باعث شده است این رمان یک رمان رئالیستی و نزدیک به جهان واقعی جلوه نماید. این سه ویژگی عبارتند از، خطی بودن زمان، گونهٔ روایت و زاویه‌دید بیرونی علاوه‌بر ساختار، زمان و مکان نیز در داستان‌های رئالیستی دارای برجستگی و اهمیت فراوان است. «شاید بتوان گفت که پیدایش عکاسی، هم رشد رئالیسم در نقاشی را فزونی بخشید و هم موجبات رواج این جنبش را در ادبیات داستانی فراهم کرد. دوربین عکاسی دقیقاً همان هدفی را برآورده می‌کند که نهایت آمال رئالیست‌ها در هنر و ادبیات است» (پاینده، ۱۳۹۱: ۳۲). راوی در رمان «زندگی خوب بود» چنان توصیف دقیق و روشنی از مکان در این رمان به دست می‌دهد که خواننده احساس می‌کند، عکسی واضح از یک مکان جنگی مقابل دیدگان خود می‌بیند، «بیرون غلغله بود. تا چشم کار می‌کرد، امدادگرها و پزشک یارها جلوی بیمارستان در هم می‌لولیدند. هلیکوپتری، با موتور روشن، مجروحان را در خود جای می‌داد؛ آمبولانس‌ها، اتوبوس‌ها و وانت‌ها مرتب در رفت‌وآمد بودند...» (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۶۸). همان گونه که این قطعه از رمان نیز نشان می‌دهد، جزئی‌نگری در توصیف از ابزارهای نویسندگان رئالیستی است به گونه‌ای کهباید این ابزار را به نحو مؤثر به کار بست زیرا استفادهٔ غیر مؤثر از آن باعث ضعف اثر می‌گردد. در همین زمینه لئونارد بیشاپ می‌گوید، «اگر به نحو غیر مؤثر و مصنوعی از جزئیات در توصیف استفاده کنیم بین شخصیت و مکان جدایی می‌افتد در حالی که جزئیات باید با اعمال شخصیت یکی شود. اگر جزئیات راجدای از شخصیت روی کاغذ بیاوریم یا در کار داستان اخلال و حرکت آن را کند و یا ذهن ما را نه به شخصیت بلکه به چیز دیگری مشغول می‌کند (بیشاپ، ۱۳۸۳: ۷۷). رحیم‌پور گویا از این قاعدهٔ داستانی به‌خوبی آگاهی داشته است و در توصیف صحنه‌ها به‌خوبی به جزئیات نظر داشته است. علاوه‌بر مکان، زمان نیز در داستان‌های رئالیستی دارای ویژگی‌ها و مؤلفه‌های خاصی است، که به دو صورت، برجسته شدن زمان و خطی بودن نمود می‌یابد.

از آنجا که در این داستان‌ها زمان مکمل پی‌رنگ علت و معلولی است، به صورت زنجیره‌ای و با منطقی علّی و معلولی به صورت تقویمی بدون هیچگونه زمان‌پریشی (گذشته‌نگری/ آینده‌نگری) به پیش می‌رود. در این داستان‌ها زمان معمولاً در همان صفحات نخستین مشخص می‌شود و راوی مستقیم یا غیر مستقیم به بیان این عنصر می‌پردازد. در رمان «زندگی خوب بود» نیز زمان داستان به صورت خطی و مستقیم است، «راستی خواب دم صبح چه شیرین است، مثل زندگی در پیری! چقدر زود شب به پایان رسید...ساعت هفت صبح بود که رسیدم بهداری و یک راست رفتم کارگزینی» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۹). همان گونه که مشاهده می‌شود، داستان از نقطه‌ای مفروض در زمان آغاز می‌شود و هیچگونه تک‌گویی درونی یا زمان‌پریشی دیگری این زمان تقویمی را نقض نکرده است. علاوه‌بر زمان و مکان، گونهٔ روایت به‌کاررفته در این رمان نیز بر ویژگی رئالیستی بودن آن افزوده است. گونهٔ روایت این رمان بر اساس تقسیم‌بندی ژپ لینت ولت از نوع همسان ـ متن‌گرا است و این گونه روایت این امکان را به نویسنده می‌دهد تا داستان را توسط راوی‌ای نقل کند که خود شخصا در جبهه حضور دارد و شاهد و شرکت کننده در رویدادهای داستان است. ژپ لینت ولت این گونه روایت را از نوع همسان متن‌گرا می‌نامد. در این گونه روایت«شخصیت ـ راوی (من ـ روایت‌کننده) با نگاهی به عقب یا به گذشتهٔ خود آنچه را که برایش پیش آمده است، روایت می‌کند» (عباسی، ۱۳۸۱: ۶۱). اتخاذ این گونهٔ روایت و به تبع آن زاویه‌دید درونی، یک دید ناظر به گذشته توسط راوی در رمان ایجاد کرده است. درواقع راوی آنچه را در گذشته به عنوان کنشگر تجربه کرده است، بازنمایی می‌کند و راوی‌ای که خود یکی از شخصیت‌های داستان است (آن هم نه شخصیتی ناظر، بلکه یکی از کنشگران داستان) امکان گزارش‌هایی موثق و مستقیم از دنیای داستان را فراهم می‌آورد، «هوا هنوز کاملاً روشن نشده بود که برای خداحافظی، و شاید آخرین دیدار، رفتم بالای سر بچه‌ها. پسر اولم سه‌سال‌ونیم داشت و پسر دومم پنج‌ماهه بود» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۱۰). خواندن این عبارات از زبان راوی‌ای که خود کنشگر داستان است، حسی از واقع‌نمایی

در مخاطب به وجود می‌آورد، در حالی که روایت دنیای داستان ناهمسان (سوم شخص) این امکان را ندارد.

نکتهٔ مهم دیگر در سبک روایت داستان‌های رئالیستی این است که نویسنده به جای جملات بلند، از جمله‌های کوتاه استفاده می‌کند که حالت خستگی و از پا افتادگیِ راوی را در عملِ خواندنِ داستان بازتولید می‌کند. همچنین کاربرد مکرر ویرگول در جای‌جای این داستان‌ها به چشم می‌خورد که باعث مکث‌هایی پی‌درپی در خواندن متن می‌شود (رک. پاینده، ۱۳۹۱: ۲۹۱)، «در حالی که به ساکم خیره شده بود، به فکر فرو رفت. من هم که به گل‌های قالیچه خیره شده بودم، برای اینکه سکوت را بشکنم و سر حرف را باز کنم، با تبسم گفتم... در آن دورها، خورشید در افق فرو می‌رفت و پایان یافتن روزی دیگر را خبر می‌داد. روزی پر از ماجرا، پر از حسرت و پر از اندوه و اشک. روزی که برای آسمان همچون روزهای دیگر بود، اما برای ما نه.» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۱۰ و ۱۸۰). در این مثال انتخاب شده از رمان«زندگی خوب بود» هم از جملات کوتاه در نگارش رمان استفاده شده است و هم تعداد ویرگول‌های آن فراوان است که «دارای مکث‌های پی‌درپی و ریتمی بطنی است و خستگی و استیصال گوینده را بازگو می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۹۱). همچنین با تکیه بر گونه‌های تعریفیِ زاویه‌دید از نظر ژپ لینت ولت، می‌توان گفت، گونهٔ زاویه‌دید به‌کاررفته در این رمان از نوع «زاویه‌دید درونی» است. زیرا داستان از نگاه و دیدگاه کسی روایت می‌شود که آگاهی‌هایش به اندازهٔ شخصیت‌های داستان است. به عنوان مثال هنگامی که راوی همراه دیگر کنشگران در ساختمان ستاد منتظر تقسیم نیروها است، همانند دیگر کنشگران نمی‌داند که چه زمانی آنها را تقسیم خواهند کرد، «بچه‌ها از اتوبوس پیاده شدند. به اتفاق به طرف ستاد رفتیم و با جواب«فعلا منتظر باشید تا تقسیم شوید» برگشتیم. هر وقت هم که خسته می‌شدیم می‌رفتیم جلوی ستاد و می‌گفتیم، «پس چه وقت ما را تقسیم می‌کنید؟» جواب می‌شنیدیم، «فعلا منتظر باشید» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۲۵). همچنین در این زاویه‌دید خواننده تنها از درون (حالت‌های روانی) و برون (حرکات، شکل) یک شخصیت آگاه است و از درون دیگر شخصیت‌ها بی‌خبر است و شخصیت‌های دیگر را تنها از روی حرکات و چهره‌شان می‌شناسد.به عنوان مثال در جای‌جای رمان دیده می‌شود که راوی ناگهان در فکر فرو می‌رود و خواننده از افکار درونی وی آگاه است، «با خود گفتم، کاش همان هواپیمایی باشد که باعث مرگ محمد و آن پیرمرد شد. کاش خلبان مرده باشد تا زنش بی‌شوهر، بچه‌هایش بی‌پدر و مادرش بی‌پسر شده باشد... در فکر خلبان عراقی بودم که الان کجاست؟ بمب‌هایش را انداخته و در فرودگاه، به هواپیمایش بمب‌های دیگری می‌بندد. تا محمودهای دیگری را به خاک. خون بکشد...» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۱۰۵ و ۱۰۶). این نفوذ به درون ذهن شخصیت اصلی مختص گونهٔ زاویه‌دید درونی است و خواننده فقط از افکار درونی شخصیت اصلی داستان باخبر است و دیگر شخصیت‌ها را فقط به ظاهر می‌شناسد.

## ۱۰. بررسی گونهٔ پی‌رنگ در رمان «زندگی خوب بود» بر اساس نظریهٔ گریماس

ارزش‌های زیبایی‌شناسی هر داستان در یک ساختار معین و در ارتباط با دیگر اجزای سازندهٔ آن ظاهر می‌شود. به طوری که برای شناخت ساختار هر داستان و تحلیل گونهٔ پی‌رنگ آن باید تک‌تک اجزای سازندهٔ آن اعّم از، کنش اصلی، شی ارزشی، رفتار کنشگران و ساختار روایی آن مورد بررسی قرار گیرد. به همین منظور جهت تحلیل ساختار پی‌رنگ رمان«زندگی خوب بود» در گام نخست، کنش اصلی رمان را پیدا می‌کنیم. بر این باوریم که در هر اثر داستانی یک کنش اصلی وجود دارد به طوری که تمام اعمال کنشگران پیرامون انسجام بخشیدن به آن کنش اصلی در گردش است.در رمان برخلاف داستان کوتاه با تعدد پی‌رنگ و کنش مواجهم و این امر به دلیل ازدیاد حجم رمان و گره‌های موجود در آن در برابر داستان کوتاه است.

در رمان«زندگی خوب بود» همانند هر اثر داستانی دیگر یک کنش اصلی به چشم می‌خورد. در این رمان، عمل کردن شخصیت اصلی داستان به وظیفهٔ انسانی خود، کنش اصلی است. حسن رحیم‌پور در جایگاه شخصیت اصلی رمان، در یک مأموریت بیست روزه در صدد است تا با اعزام به جبهه در یک بیمارستان صحرایی به رزمندگان آسیب دیده کمک کند. همان گونه که قبلاً نیز بیان شد، در الگوی کنشگران گریماس شش منطقهٔ داستانی وجود

دارد و همیشه یک شخصیت انسانی به عنوان کنشگر شناخته نمی‌شود، بلکه یک نیرو، حس درونی یا انگیزه را نیز می‌توان به عنوان کنشگر به حساب آورد. مثلاً حس شادابی و نیاز به سلامتی در ورزش صبحگاهی یک نیروی فرستنده به حساب می‌آید که کنشگر را وادار به ورزش می‌کند. همچنین ترس یا عشق نیز در برخی از داستان‌ها به عنوان کنشگر فرستنده یا بازدارنده به حساب می‌آید.

در رمان «زندگی خوب بود» نیز نیروی فرستنده، شخصیت انسانی نیست بلکه «عمل به تکلیف انسانی» نیروی فرستندهٔ داستان به شمار می‌آید و همان گونه که خود شخصیت اصلی داستان نیز بیان نموده است، کار وی عمل به وظیفهٔ انسانی است، «با تبسم گفتم، ببین عزیزم چند سالی هست که جنگ شروع شده. از من کوچک‌ترها هم رفتند جبهه. من هم باید کاری بکنم. بالاخره تکلیف دارم. این همه شهید و مجروح و اسیر دادیم، باید راه آنان را ادامه داد» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۱۰). گیرنده در این داستان حسن رحیم‌پور است، زیرا بر اساس وظیفهٔ انسانی دست به عمل زده و خود سود کار خویش را می‌برد و احساس رضایت از کار، عزت نفس و اجر اخروی سود این عمل است که به گیرنده می‌رسد. کنشگر نیز شخصیت اصلی داستان، حسن رحیم‌پور است زیرا به دنبال شیء ارزشی (رفتن به جبهه) است. نیروی بازدارنده در این رمان «اندکی ترس در دل راوی» است؛ که راوی با ایمان به خدا و عمل به وظیفهٔ انسانی بر آن غلبه می‌کند «با آن که اهل آزمایش بودم و درمان، اما نام جبهه و جنگ هم ردیف بودند و از شما چه پنهان چیزکی هم مثل ترس ته دلم نشست. اما در آزمایشی که از خونم کردم، دیدم از خون دیگران رنگین‌تر نیست، این بود که راهی شدم» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۷) و در انتها می‌توان «عمل به وظیفهٔ انسانی، احساس مسئولیت در برابر دفاع از خاک وطن و دین و ناموس» را نیروی یاری گر داستان نامید. «شکل ۲» نشان‌دهندهٔ الگوی کنشگران این رمان است.

اکنون پس از تحلیل الگوی کنشگران آسان‌ترمی‌توان به بررسی گونهٔ پی‌رنگ این رمان پرداخت. در تحلیل گونهٔ پی‌رنگ هر داستان، به‌ناچار باید ارتباط بین کنشگران و انگیزه‌های آنان در حرکت به سمت شی ارزشی را مورد واکاوی قرار داد.

بر این باوریم که در پشت هر عمل انسانی یک انگیزه و هدف نهفته است که به کار وی ارزش می‌دهد، در ادبیات داستانی نیز در پس اعمال کنشگران نوعی انگیزه وجود دارد و باعث تمایز عمل انسانی از عمل حیوانی می‌شود.پس می‌توان گفت، انگیزه در عمل باعث جدایی و تمایز بین کنش‌های انسان و حیوان است. پیرو این بیانات گریماس معتقد است که این انگیزه یا حس درونی را نیز می‌توان به عنوان یک کنشگر دخیل در اعمال کنشگران به حساب آورد. پس این انگیزه را می‌توان نیروی فرستندهٔ داستان به حساب آورد. در تحلیل رمان «زندگی خوب بود» نیز بیان نمودیم که «عمل به وظیفهٔ انسانی و تکلیف» نیروی فرستندهٔ داستان است. پس می‌توان گفت در این داستان نیز انگیزه و حس درونی کنشگر به عنوان نیروی فرستنده به حساب می‌آید و در نقش یک کنشگر ظاهر می‌شود. به زبان ساده‌تر می‌توان گفت در اینجا یک «انگیزهٔ درونی» باعث حرکت کنشگر شده است. اکنون با بیان این مقدمه می‌توان گفت گونهٔ پی‌رنگ این رمان بر اساس نظر گریماس از گونهٔ پیوندی است،

(PN1=f{ s1→s2∩o)

در این الگو (برنامهٔ روایتی یک، program narrative 1) شخصیت یک (S1) کاری می‌کند (→) تا شخصیت دوم (S2) با شی ارزشی خود (O) پیوند برقرار نماید (∩).

در این رمان، «عمل به تکلیف انسانی» از حسن رحیم‌پور می‌خواهد تا راهی جبهه شود. اگر با تکیه بر الگوی پی‌رنگ پیوندی به بررسی ساختار این رمان بپردازیم، بین کنشگر و انگیزهٔ وی ارتباط زیر برقرار است:

(S1)، عمل به تکلیف انسانی
(S2)، حسن رحیم‌پور
(S3)، حسن رحیم‌پور
(O)، شی ارزشی، جبهه
(∩)، در اتصال بودن

PN1=F1{S1→f2 {S2→ (S3 ∩O)}

و این گونه خوانده می‌شود:

عمل به تکلیف انسانی (S1) از حسن رحیم‌پور (s2) می‌خواهد تا حسن رحیم‌پور (S3) را به شی ارزشی خود (o) (جبهه) متصل کند (∩).

DOI: 10.22034/rrl.2025.2067476.1055

## ۱۱. رابطهٔ زمان داستان و روایت در رمان «زندگی خوب بود»

همان گونه که در مبحث نظری پژوهش نیز بیان شد، در ادبیات داستانی بین زمان داستان و زمان روایت تفاوت وجود دارد. گاه زمان داستان یک روز از زندگی شخصیت را در بر می‌گیرد، در حالی که نویسنده هزار صفحه از رمان را به شرح این وقایع اختصاص می‌دهد، عکس این قضیه نیز ممکن است اتفاق بیفتد، زمان داستان (برون داستانی) چندین سال از زندگی یک شخصیت را در بر می‌گیرد، در حالی که نویسنده در چند صفحه از داستان به شرح آن می‌پردازد. با توجه به این اظهارات می‌توان گفت، دو گونه زمان در ادبیات داستانی وجود دارد، زمان داستان و زمان روایت در رمان «زندگی خوب بود» راوی به صراحت اعلام می‌کند که می‌خواهد به شرح وقایع یک مأموریت بیست روزه بپردازد، «حکمم را گرفتم. اول مدت مأموریت را نگاه کردم. بیست روز بود» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۱۰). اگر برای سهولت در واکاوی مؤلفه‌های زمانی این رمان با یک پیش داوری وارد شویم، این گونه به قضاوت می‌پردازیم که اگر راوی بین زمان داستان و روایت مساوات برقرار کرده باشد، رمان دارای شگرد زمانی «صحنه» است، اگر زمان داستان را متوقف کرده و از توصیف، تفسیر و صحنه‌پردازی استفاده نموده باشد، رمان دارای شتاب منفی است و چنانچه میزان خلاصه گویی و برش زمانی داستان زیاد باشد، از شگرد شتاب مثبت استفاده کرده است. اگرچه در واکاوی مؤلفه‌های زمانی رمان به دلیل حجم زیاد باید با احتیاط فراوان به قضاوت پرداخت، اما آنچه در این رمان از برجستگی بیشتری برخوردار است، کاربرد عنصر «صحنه» است به طوری که اگر در پی اثبات این امر به روش علمی باشیم، کاربرد فراوان عنصر «گفتگو» در رمان گویای این امر است و به گفتهٔ یاکوب لوته، «این نکته بیشتر در متونی صدق می‌کند که مؤلفان‌ها بیشتر از گفت‌وگو استفاده می‌کند» (لوته، ۱۳۸۸: ۷۸).

حجم زیادی از رمان «زندگی خوب بود» را جملات کوتاه و گفت‌وگوی شخصیت‌ها در بر گرفته است و این دو عنصر را می‌توان از عوامل اصلی ابزار صحنه در داستان دانست، البته در برخی از صفحات رمان مکث‌های توصیفی نیز به چشم می‌خورد که مقدار آن در مقایسه با دو عنصر نام برده اندک است. استفاده از جملات کوتاه و پشت سر هم در رمان، هم به پویایی و حرکت رو به جلو آن کمک می‌کند و هم در ارتباط برقرار کردن خواننده با متن مفید است و از کسالت خواننده می‌کاهد. به عنوان مثال در قطعهٔ زیر از این رمان، استفاده از جملات کوتاه با ضرباهنگ حرکتی باعث ایجاد شگرد روایی ـ زمانیِ«صحنه» شده است، «صدای باران تنها صدایی بود که شنیده می‌شد. پاورچین پاورچین به سمت چادرها رفتم، در حالی که زمین کاملاً گل‌آلود بود. گاهی آب تا بالای مچ پایم بالا می‌آمد. همین طور که می‌رفتم پایم به طنابی گرفت. طناب چادر بود...» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۱۸۷). علاوه‌بر جملات کوتاه استفاده از عنصر گفت‌وگو نیز در ایجاد شگرد «صحنه» در داستان نقش دارد، «محمود که شش‌دانگ حواسش به آنها بود چهاردست‌وپا به طرفشان رفت و پرسید: «شما چه‌کاره‌اید؟» یکی‌شان گفت: «امدادگریم». محمود پرسید: «یعنی چه کاره؟» دیگری گفت: «یعنی مجروح‌ها را از آمبولانس می‌آوریم اورژانس». محمود گفت: «شما از این سر و صدا نمی‌ترسین؟» نوجوان دیگر گفت: «این‌ها که ترس ندارد. با اینجا خیلی فاصله دارند» (رحیم‌پور، ۱۳۹۰: ۵۲). پس می‌توان گفت: «صحنه» با کارکرد دو ابزار گفت‌وگو و استفاده از جملات کوتاه از شگردهای زمان داستان و روایت در این رمان است.

## ۱۲. نتیجه‌گیری

در این داستان نیز همواره یک نیروی درونی برخاسته از اعتقادات دینی باعث حرکت کنشگر به سمت شی ارزشی می‌شود و هیچ پاداش دنیوی یا شخصیت بیرونی در این امر دخیل نیست. بر این باوریم که در دستور زبان هر داستان یک مرحلهٔ عقد قرارداد بین کنشگران یا در درون خود کنشگر وجود دارد. در داستان‌های دفاع مقدس نوع قرار داد کنشگران درونی و تنها در درون خود کنشگر بسته می‌شود و کنشگر بر اساس تکلیف و به قصد دفاع از وطن، اسلام و انقلاب به تکلیف انسانی و دینی خویش عمل می‌کند و برخلاف نوع آشکار و ملموس در داستان‌های

دفاع مقدس بین کنشگران قرار دادی بسته نمی‌شود. داستان دارای یک پی‌رنگ ساختاری است که بر اساس روایت‌شناسیِ ساختارگرا می‌توان به تبیین این ساختار و ساز و کارهای آن رهنمون شد، اگرچه با دیدگاهی غیر علمی و نگاه فرمالیستی به نظر می‌آید که ساختار پی‌رنگ و دستور زبان روایت در داستان‌های دفاع مقدس (گونهٔ ادبیات پایداری) با دیگر قالب‌های داستان تفاوتی ندارند، اما واکاویِ این داستان‌ها و بررسیِ پی‌رنگ آنها با رویکرد روایت‌شناسیِ ساختارگرا نشانگر تفاوت‌هایی به شرح زیر در دستور زبان ساختاری آنها است.در روایت داستان‌های دفاع مقدس، همواره مرحلهٔ عقد قرار داد بین کنشگران لفظا بر زبان نمی‌آید و تنها یکی از کنشگران با خود عهد می‌کند تا کنشی را انجام دهد. در حالی که این مرحله در سایر گونه‌های داستانی عموماً لفظی است.

## پی‌نوشت

1. A .J.Gremas
2. Vladimir Prop
3. Jeerer Jennet
4. Jappé Lint Veldt
5. Gustav Freytag
6. Labav & Valetsky

## فهرست منابع

اخوت، احمد (۱۳۹۲)، *دستور زبان داستان*، چاپ دوم، اصفهان، فردا.
اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، آگه.
انوشه، حسن (۱۳۷۶)، *فرهنگ نامهٔ ادب فارسی*، جلد دوم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
بیشاب، لئونارد (۱۳۸۳)، *درس‌هایی درباره داستان‌نویسی*، ترجمه محسن سلیمانی، تهران، سوره مهر.
پاینده، حسین (۱۳۹۱)، *داستان کوتاه در ایران*، چاپ اول، تهران، نیلوفر.
پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، توس.
پرینس، جرالد (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی*، ترجمهٔ، محمد شهبا، چاپ اول، تهران، مینوی خرد.
تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸)، *بوطیقای نثر*، ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، تهران، نی.
تولان، مایکل (۱۳۸۶)، *روایت‌شناسی درآمدی زبان شناختی-انتقادی*، ترجمهٔ فاطمه علوی، تهران، سمت.
حسام‌پور، سعید و دهقانیان، جواد (۱۳۹۰)، «نگاهی ساختارگرایانه به داستان‌های کاووس». بوستان ادب (شعرپژوهی دانشگاه شیراز)، تابستان، دوره ۳، شماره ۲، ۹۹-۱۲۲.
ریمون کنان، شلومیث (۱۳۸۷)، *روایت داستانی*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، چاپ اول، تهران، نیلوفر.
رحیم‌پور، حسن (۱۳۹۰)، *زندگی خوب بود*، چاپ پنجم، تهران، سوره مهر.
عباسی، علی (۱۳۸۱)، «گونه‌های روایتی»، شناخت، شمارهٔ ۳۳، ۵۱-۷۴.
فورستر، ای. ام (۱۳۶۹)، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، نگاه.
کولی، میان (۱۳۸۲)، *رولان بارت*، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران، ماهی.
لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سیما*، ترجمهٔ امید نیک فرجام، چاپ اول، تهران، مینوی خرد.
لینت ولت، ژپ (۱۳۹۰)، *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت ـ نقطهٔ دید*، ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی، چاپ اول، تهران، علمی و فرهنگی.
میرصادقی، جمال و میمنت، میرصادقی (۱۳۷۷)، واژ*نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، تهران، کتاب مهناز.
مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، *مجموعه مقالات روایت*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران، مینوی خرد.

Genette, Gerard (1980), *Narrative Discourse*, Trans Jane Elewin, Oxford, Blackwell.
Prince, Gerald (2003), *A Dictionary of Narratology*, Lincoln & London, University Of Nebraska Press.
Rimmon- Kenan, Shlomith (1989), *Narrative Fiction*, Second Edition, London & New York, Routledge.
Toolan, Michael J (2001) *Narrative, A Critical Linguistic Introduction*, London, Routledge.