



Investigating the methods of making creativity in the literary genre of "Nonfiction" with an emphasis on the *Koursorakhi* collection by Aliyeh Atayei

Ayoob Moradi*¹

Received: 22/10/2022
Accepted: 19/12/2022

* Corresponding Author's E-mail:
ayoob.moradi@pnu.ac.ir

Abstract

"Creative Nonfiction" is an almost new literary genre that was formed from the late second half of the 20th century, due to the concern of modern man to avoid the dominance of imagination in various aspects of life, from the combination of journalism and the literary type of story, and soon became one of the most popular types of narration. The main distinguishing feature of this type of literature from other types of narration is its reliance on reality. That is, no matter how much the author of Nonfiction creates a work similar to other narrative works due to the use of the main components of this type, he should not neglect the principle that his narration should include the real events of the outside world. In the meantime, the use of the adjective "creative" has caused the important question of what is meant by being creative in this type of literature and what methods can be used to make the Nonfiction creative. In this regard, in this research, an attempt was made to analyze the techniques used by Aliye Atayi in the *Koursorkhi* collection - as one of the selected works in the literary genre of the Nonfiction - by using the analytical-descriptive method, in order to answer the question of which techniques to make the author's reports of his observations more creative. The results show that Atayi achieves this goal by using methods such as symbolization by emphasizing some aspects of reality, using dramatic techniques

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor university, Tehran, Iran.

<https://www.orcid.org/0000-0001-6167-6336>



with the element of emotion, creating cinematic atmospheres and purposeful repetition of some secondary elements at the beginning, middle and end of the narratives.

Keywords: Narratology; Creative Nonfiction; Dramatization; Symbolization; Koursorkhi.

1. Introduction

One of the questionable and challenging points about the format of "Nonfiction" is the use of the adjective "Creative" for it. In many sources, the term "Creative Nonfiction" is used to refer to this type. An issue that has caused various questions and ambiguities and of course mocking this term. Lee Gutkind (Lee Gutkind) in the introduction to his important book (*You Can't Make This Stuff Up*), which he wrote about the principles of nonfiction writing, addresses the issue of how sensitive there is to the use of the adjective creative for nonfiction, especially in academic circles. and he considered the presentation of equivalents such as "literary Nonfiction" and "literary journalism" to be the result of this sensitivity. Because according to the interpretation of the opponents, the creativity of the text is not in the original intention of the author or in naming it; Rather, it is in the reader's mind that the work can be received and proven. Based on this, in this research, we decided to examine the issue of how to make the ignorant creative by focusing on the details of the book "Koursorkhi" by Aliyeh Ataei.

Research Question(s)

In the current research, an attempt has been made to answer this important question, what methods did the author of the "Koursorkhi" series use to transform the historical report of the events and observations of her life into creative Nonfictions? And that these tricks are more related to the form of the narratives or their content?



2. Literature Review

One of the important topics in discussions about the literary form of "Nonfiction" is the use of the adjective "Creative" for it. It seems that the discussion of being creative is more related to the style of nonfiction and the literary techniques used during narration than to the content of Nadastan. How and in what manner the author narrates the real event discussed in nonfiction, and how and in what order he exposes the characters, their actions, places and other components of the event to the audience, are things that can indicate the level of creativity of nonfiction. Of course, in no way should we neglect this basic point that the writer of Nadastan never has the right to add anything to the reality he is narrating or to change it fundamentally. But which parts should be highlighted and which parts should be given less attention, and through which methods the author includes himself, his feelings and beliefs in the text of the event, is a matter that can be evaluated under the creativity of the nonfiction.

3. Methodology

This research was carried out using a descriptive method of qualitative content analysis, and during it, an attempt was made to examine the content of the "Koursorkhi" collection, focusing on the creative ways of transforming a historical report into an attractive narrative, according to the principles mentioned about the "Nonfiction" literary format..

4. Results

Some critics believe that the creativity of an artistic or literary work is more related to the reader's judgment than to the creator's point of view. To put it more simply, it is the reader who should comment on the creativity of a work, not that the literary genre has the creative title before it is created. In the meantime, the supporters of using the creative adjective for the nonfiction believe that simply stating the fact, which is the main concern of the creators of this literary genre, will not create a literary work, and in the best case, it is an attempt to



Journal Of Narrativestudies

E-ISSN: 2588-6231

Vol.7, No. 14

autumn & winter 2023-2024

Research Article



document issues and topics. But if from the very beginning, the condition of writing nonfictions is the creative expression of reality, the author knows that he has to do something beyond the reflection of real reports and historical documents. But which methods and techniques can fulfill this demand is a matter that has not been paid much attention to, and at best it has been said: "Don't say; Just show it".

The review of Koursorkhi collection by Alieh Ataei, as one of the selected collections in type of nonfiction, confirms our first hypothesis in this research, which we claimed: creativity in Nadastan can happen both in form and in content. In this way, the use of methods such as symbolization by removing some parts and at the same time strengthening other dimensions of reality, increasing the effect of the text by highlighting the element of emotion in the content of the narratives, and also dramatizing the reality through the use of special performance techniques such as creating atmosphere and focusing on Secondary elements such as the names of characters, special objects, actions and the repetition of these elements in the beginning and ending parts of the narratives, which all occurred at the level of the form, are considered components that Ataei used to make his observations creative. The methods that, although not all that can lead to the creativity of the nonfiction; But they can be considered as one of the most important ways to achieve this goal.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۷، شماره ۱۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۴۸۹-۵۲۹

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1402.7.14.14.9

بررسی شگردهای ایجاد خلاقیت در نوع ادبی «ناداستان» با تأکید بر مجموعه کورسرخ‌ی اثر عالیه عطایی

ایوب مرادی*^۱

(دریافت: ۱۴۰۱/۷/۳۰ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۲۸)

چکیده

«ناداستان خلاقانه» گونه ادبی تقریباً جدیدی است که از اواخر نیمه دوم قرن بیستم، با توجه به دغدغه انسان مدرن برای گریز از غلبه تخیل در شئون مختلف زندگی، از تلفیق روزنامه‌نگاری و نوع ادبی داستانی شکل گرفت و به‌زودی به یکی از محبوب‌ترین گونه‌های روایت تبدیل شد. اصلی‌ترین وجه متمایزکننده این نوع ادبی از سایر انواع روایت نیز ابتدای آن بر واقعیت است؛ البته واقعیتی که رنگی شخصی به خود گرفته و از حالت گزارش صرف به درآمده باشد. در این میان استفاده از صفت «خلاقانه»، برای ناداستان باعث ایجاد این سؤال مهم شده است که منظور از خلاقانه بودن این نوع ادبی چیست؟ و اصولاً بهره‌گیری از چه شگردهایی می‌تواند متنی را شایسته اطلاق این صفت کند؟ در همین راستا، در این پژوهش تلاش شد تا با استفاده از روش تحلیلی - توصیفی و با هدف شناسایی شگردهای خلاقانه استفاده‌شده توسط عالیه عطایی، مجموعه کورسرخ‌ی - به‌عنوان یکی از آثار برگزیده داخلی در نوع ادبی ناداستان - بررسی و تحلیل شود تا از این طریق به این سؤال پاسخ داده شود که کدام شگردها باعث خلاقانه شدن گزارش‌های نویسنده از مشاهداتش شده است؟ و اینکه این شگردها بیشتر

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

معطوف به فرم روایت‌اند یا محتوا؟ نتایج نشان می‌دهد عطایی توانسته با استفاده از روش‌هایی همچون نمادین‌سازی از طریق تأکید بر برخی بخش‌ها و یا حذف بخش‌های دیگری از واقعیت، بهره‌گیری از تکنیک‌های نمایشی با چاشنی عنصر عاطفه، فضا‌سازی‌های سینمایی و تکرار هدفمند برخی عناصر فرعی در آغاز، میانه و پایان روایت‌ها در دو سطح فرم و محتوا، روایت‌هایی خلاقانه بیافریند.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، ناداستان خلاقانه، دراماتیزه کردن، نمادین‌سازی، کورس‌رخی.

۱. مقدمه

«ناداستان»^۱ قالب ادبی نوپدیدی است که از نیمه دوم قرن بیستم در اروپا شکل گرفت و به‌زودی مورد توجه و اقبال پدیدآورندگان و خوانندگان آثار ادبی قرار گرفت؛ تاحدی که می‌توان ادعا کرد در حال حاضر بخش عمده‌ای از تولیدات روایی، به‌ویژه در ادبیات غرب، در چهارچوب این قالب و در انواعی همچون زندگی‌نامه، خودزندگی‌نامه، سفرنامه، روزنگاری و جستار انتشار می‌یابد. نکته شایان توجه و درعین حال چالش‌برانگیز درباره این قالب نوپدیده، اتصاف آن در دیدگاه‌های اهل فن با صفت «خلاقانه» است. به‌شکلی که در بسیاری از منابع، تعبیر «ناداستان خلاقانه» برای اطلاق به این نوع به‌کار گرفته می‌شود. مسئله‌ای که باعث ایجاد سؤالات و ابهامات مختلف و البته تمسخر این اصطلاح شده است. لی‌گاتکیند^۲ در مقدمه کتاب مهمش (*You Can't Make This Stuff Up*) که درباره اصول نگارش ناداستان نوشته است، به این مسئله می‌پردازد که تا چه اندازه در برابر استفاده از صفت خلاقانه برای ناداستان، به‌ویژه در مجامع دانشگاهی حساسیت وجود داشته و ارائه معادل‌هایی نظیر «ناداستان ادبی» و «ژورنالیسم ادبی» را حاصل این حساسیت دانسته است. چراکه به تعبیر مخالفان،

خلاقانه بودن متن نه در نیت اولیه نویسنده یا در نامیدن آن، بلکه در ذهن خواننده اثر است که قابل دریافت و اثبات است.

وجود این حساسیت و ابهام موجود درخصوص شگردهای خلاقانه در نوع ادبی ناداستان باعث شد تا در پژوهش حاضر از طریق بررسی مجموعه ناداستان کورسرخ‌ی از عالیه عطایی، به این سؤال مهم پاسخ داده شود که نویسنده از چه شگردهایی برای تبدیل گزارش تاریخی وقایع و مشاهدات زندگی خود به ناداستان‌هایی خلاقانه بهره جسته است؟ و اینکه این شگردها بیشتر معطوف به فرم روایت‌هاست یا خلاقیت یادشده در حوزه محتوا رخ داده است؟ سؤالاتی که پاسخ آن می‌تواند ما را به الگویی مشخص در حوزه نگارش ناداستان خلاقانه رهنمون گردد. فرض ابتدایی ما نیز آن است که خلاقیت در کورسرخ‌ی هم در فرم رخ داده است و هم در محتوا. در سطح فرم از طریق استفاده از تکنیک‌های متنوع روایی و در سطح محتوا از طریق حذف برخی بخش‌ها و پررنگ‌تر کردن سایر بخش‌ها.

کورسرخ‌ی مجموعه‌ای متشکل از نه روایت کوتاه است که به وقایع سال‌های میانی ۱۳۶۵ تا ۱۳۹۶ در مناطق مرزی میان ایران و افغانستان می‌پردازد. روایت‌های این مجموعه مطابق ادعای مطرح‌شده در توضیح پشت جلد، دربردارنده وقایع محیط زندگی نویسنده است. این کتاب در سال ۱۴۰۰ به همت انتشارات چشمه منتشر شد و با توجه به اقبال خوانندگان در چندین مرحله تجدید چاپ شد. دلیل انتخاب مجموعه کورسرخ‌ی برای انجام این پژوهش نیز آن است که اثر یادشده جزو موفق‌ترین نمونه‌های نوع ادبی ناداستان در سال‌های اخیر محسوب می‌شود، تا آنجا که از این مجموعه در سال ۱۴۰۰ به‌عنوان برنده بخش ناداستان جایزه ادبی اصغر عبداللهی تقدیر به عمل آمد.

۲. پیشینه تحقیق

با توجه به نوپا بودن نادرستان و همچنین ماهیت این نوع ادبی، پژوهشگران حوزه ادبیات در کشور ما توجه چندانی به آن نشان نداده‌اند؛ این در حالی است که در چند سال اخیر نادرستان در میان تولیدکنندگان آثار ادبی محبوبیت چشم‌گیری یافته است. تاحدی که در کنار پدید آمدن نمونه‌های بسیار، حتی از سال ۱۳۹۸ مجله‌ای تخصصی با عنوان *نادرستان* منتشر می‌شود که در کنار پرداختن به مبانی نظری این نوع ادبی در قالب ترجمه و تألیف، در هر شماره با توجه به اقتراحی که به عمل می‌آید، در یک موضوع مشخص نادرستان‌های نوشته‌شده توسط مخاطبان انتشار می‌یابد.

به‌رغم توجه ویژه‌ای که تولیدکنندگان آثار ادبی به این موضوع نشان داده‌اند، در میان پژوهش‌های دانشگاهی نمونه‌های چندانی نمی‌توان سراغ گرفت که به نادرستان علاقه نشان داده باشند. مقاله قهرمانی و فرهنگ‌دوست (۱۴۰۰) یکی از این نمونه‌های معدود است که طی آن نویسندگان تلاش کرده‌اند تا *رمان طیف الحلاج* از نویسنده عربستانی مقبول العلوی را با توجه به اصول نادرستان بررسی کنند. نویسندگان در پایان به این نتیجه رسیده‌اند که استفاده توأمان نویسنده از شگردهای نادرستان و برخی تکنیک‌های روایی نظیر روایت غیرخطی، زوایای دید جهت‌مند، تناظرهای مستقیم و غیرمستقیم شخصیت‌ها و همچنین معناگشایی‌های مستقیم، این رمان را به اثری موفق در معرفی شخصیت تاریخی حلاج تبدیل کرده است. همچنین نیک‌سیر (۱۴۰۰) طی رساله دکتری خود با موضوع تحلیل متون رئالیسم سوسیالیستی، در بخش کوچکی به بررسی نادرستان توجه نشان داده است. نویسنده در این رساله با پرداختن به سبک رئالیسم سوسیالیستی که در میانه سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ به تأسی از ادبیات سوسیالیستی شوروی در ایران شکل گرفت، به بررسی شیوه‌های انعکاس پیام‌های سیاسی اعضای

حزب و معتقدان به آن در متون ادبی تولیدشده در این دوره پرداخته و در انتها نتیجه گرفته است که نویسندگان متون حزبی بیش از آنکه به نوشتن داستان علاقه نشان دهند در پی آن بوده‌اند که در قالب نوع ادبی ناداستان، وجهه همت خود را صرف گزارش وقایع تاریخی‌ای کنند که بر حقانیت حزبشان صحه می‌گذارد.

درباره کتاب کورسرخ‌ی نیز مرادی و جمشیدی (۱۴۰۱) طی مقاله‌ای به بررسی وضعیت مهاجران افغانی با تکیه بر گفتمان دیاسپورایی در این اثر پرداخته‌اند. نویسندگان در پایان نتیجه گرفته‌اند که عطایی در کورسرخ‌ی ضمن پرداختن به سه وضعیت مشخص درباره هویت مهاجران، به هویت تازه‌ای توجه نشان داده که بهترین عنوان برای آن هویت مرزی است.

تمایز مقاله حاضر در آن است که ضمن معرفی این نوع ادبی نوپا، تلاش شده است تا از طریق تمرکز بر یکی از نمونه‌های موفق ناداستان، به سؤالی اساسی درباره شگردهای خلاقانه کردن آثار ناداستانی پرداخته شود. سؤالی که پاسخ به آن می‌تواند به‌عنوان گامی مهم در مسیر غنای نظری نوع ادبی ناداستان خلاقانه تلقی شود.

۳. چهارچوب نظری

۳-۱. چستی نوع ادبی «ناداستان»

ناداستان قالب نوپدیدی است که از تلفیق روزنامه‌نگاری و داستان تشکیل یافته است. قالبی که علی‌رغم عمر کوتاهش، امروزه در ادبیات روایی غرب جایگاه ویژه‌ای دارد. پدیدآورنده ناداستان، همت اصلی خود را بر انعکاس واقعیت‌های بیرونی متمرکز می‌سازد و تلاش دارد تا اثر خود را همچون آینه‌ای برای انعکاس تجربه‌های زیسته انسان معاصر به‌کار گیرد.

در زبان لاتین از عبارت «Nonfiction» برای این نوع ادبی استفاده می‌کنند و انتخاب معادل «ناداستان» در زبان فارسی نیز به گونه‌ای تلاش برای ترجمه تحت‌اللفظی آن محسوب می‌شود. هرچند که این انتخاب منتقدانی هم دارد که مدعی‌اند، واژه ناداستان بر غیرداستانی بودن این نوع دلالت می‌کند؛ درحالی که بی‌شک تفکیک میان قالب ناداستان و روایت ناممکن است. طرفداران این واژه نیز در پاسخ به این مسئله استناد می‌کنند که «نا» در آغاز کلمه به معنی نفی داستان بودن نیست. همانگونه که این پیشوند در عبارت «نامرد» هم افاده معنی نفی جنسیت نمی‌کند.

این ناداستان نیست. داستان است. با اینکه عین واقعیت است. مگر قرار است که هرچه عین واقعیت است، داستان نباشد و هرچه داستان نباشد، ناداستان باشد؟ اصلاً ناداستان نداریم. فقط داستان داریم. کی گفته است که هرچه داستان نیست، ناداستان است؟ اگر یک داستانی عین واقعیت است، هیچ دلیلی بر داستان نبودنش نیست. هرچه می‌نویسیم، داستان است. هر اسمی که روش می‌گذاریم، هیچ فرقی نمی‌کند. شما با اسم ناداستان ناخواسته با داستان درافتاده‌اید و فاصله خیلی زیاد می‌گیرید (طلوعی، ۱۳۹۸، ب، ص. ۱۸).

بر همین اساس پیشوند «نا» در واژه «ناداستان» داستانی بودن این نوع را انکار نمی‌کند، بلکه بر نکته‌ای مهم دلالت دارد که همانا می‌تواند اصلی‌ترین وجه ممیزه برای تشخیص این نوع از داستان و رمان باشد. «ناداستان هم همین جور است. داستان بودن را، تکنیک‌های داستانی را انکار نمی‌کند، بلکه خیال‌ورزی را در یک نوشته نفی می‌کند، خیالی که اصلی‌ترین ریشه یک داستان است» (طلوعی، ۱۳۹۸، الف، ص. ۱۸).

۲-۳. واقعیت و ناداستان

با توجه به مقدمه بالا می‌توان گفت از منظر ساختار و شکل، ناداستان نیز تمامی عناصر داستانی همچون پی‌رنگ، شخصیت، زاویه دید، گفت‌وگو، صحنه‌پردازی و لحن را در خود دارد، با این تفاوت که محتوای ناداستان، برگرفته از واقعیت عالم بیرون و مشاهدات شخص نویسنده است. درباب چرایی موضوع گرایش به واقعیت بیرونی نیز شاید بتوان گفت انسان مدرن که به دلیل جوشش خیال و عرضه محصولات خیال‌ورزی پدیدآورندگان آثار روایی، از چپ‌وراست خود را غرق در جهانی مملو از خیالات می‌بیند، از این حال دچار ملال و دلزدگی شده و واقعیت، دیگر باره برایش اهمیت یافته است. به یاد بیاوریم که جریان مدرنیته در ادبیات داستانی به‌عنوان یکی از دو جریان عمده، اساس اندیشه خود را بر انکار واقعیت گذاشته و قائل است: «واقعیت خارجی وجود ندارد؛ فقط آگاهی انسان است که با خلاقیت خود همواره جهانیان نو می‌آفریند. آن‌ها را تغییر می‌دهد یا بازآفرینی می‌کند» (موقن، ۱۳۶۹: ۳۶). نتیجه طبیعی این طرز تلقی آن است که واقعیت امری واحد و قابل تعریف نیست، بلکه به اندازه افراد می‌توان واقعیت تعریف کرد؛ از همین رو جنبه‌ای فردی می‌یابد که نتیجه آن کثرت آراء درخصوص چیستی واقعیت است. تکثر دیدگاه‌های حاکم بر محتوای رمان و همچنین تمرکز بر بازنمود ذهنی نویسنده به جای واقعیت عینی، دو خروجی عمده تفکر فوق در رمان مدرن محسوب می‌شود.

در پسامدرنیسم هم که جریان عمده دیگر حاکم بر داستان‌نویسی معاصر است، مسئله واقعیت سرنوشتی بهتر از نگاه مدرنیستی ندارد. حتی این موضوع در اندیشه چهره‌های سرشناسی همچون ژان بودریار^۳ به موضوعی محوری مبدل شده است و نتیجه آن ارائه اصطلاح جدید «فراواقعیت» یا «حاد واقعیت»^۴ بوده که به باور بودریار

یکی از اصلی‌ترین وجوه ممیزه جهان پسا صنعتی و وضعیت پسامدرن به‌شمار می‌آید. فراواقعیت ارائه‌تصویری است که هیچ بهره‌ای از واقعیت ندارد. «حاد واقعی، نه تنها جای امر واقعی را می‌گیرد، بلکه هیچ ربطی هم بدان ندارد؛ یعنی رونوشتی از امر واقعی نیست» (پرهیزگار، ۱۳۸۹، صص. ۱۸۲-۱۸۳). فراواقعیت پدیده‌ای خودبنیاد است که در آن امری برساخته در قامت و قالب واقعیت خود را به انسان عرضه می‌کند. فراواقعیت «ساحت ایماژهای بی‌شمار تکثیرشده‌ای است که اصل ندارند» (پاینده، ۱۳۹۷، ص. ۱۸۹). پدید آمدن قالب جدید فراداستان تاریخ‌نگارانه^۵ در ادبیات داستانی نیز به‌گونه‌ای با چالش بازنمایی واقعیت، حتی واقعیت‌های تاریخی در اندیشه پسامدرن ارتباط دارد. «تلاش آگاهانه نویسنده فراداستان در فروریختن مرزهای تاریخ و داستان، گذشته از قطعیت‌زدایی از تاریخ، تأکیدی است بر مسئله ناممکن بودن نگارش گزارش تاریخی» (مرادی، ۱۴۰۰، ص. ۱۲۱).

با توجه به سرنوشت غریب واقعیت در ادبیات داستانی معاصر جهان که به گوشه‌ای از آن اشاره شد، گرایش به ثبت واقعیت‌های بیرونی و مشاهدات عینی در نوع جدیدی با نام «ناداستان» چندان مایه تعجب نخواهد بود.

انگار این قالب زبان مرهم‌واری دارد. انگار همه از این میزان خیال که از همه‌چیز سرریز کرده خسته شده‌اند و می‌خواهند سراسر بروند سراغ واقعیت. واقعیتی که همیشه شیرین نیست و پایان خوشی ندارد و آدم‌هایش به خوبی و خوشی کنار هم تا ابد زندگی نمی‌کنند. واقعیتی که بسیار نزدیک‌تر به زندگی ماست. انگار ناداستان صدایی امروزی‌تر است نسبت به داستان که رویه‌ای از خیال دارد و خنیاگر است و اغواگر (طلوعی، ۱۳۹۸ الف، صص. ۱۸-۱۹).

اما نکته اینجاست که واقعیت مورد نظر در ناداستان با واقعیت موجود در داستان‌های رئالیستی که در آن‌ها نویسنده نقش تماشاگری بی‌طرف را ایفا می‌کند و

«افکار و احساسات خود را در جریان داستا ن ظاهر نمی‌سازد» (سیدحسینی، ۱۳۸۴، ص. ۲۸۷)، متفاوت است. به عبارتی می‌توان گفت نویسنده رئالیست مواد سازنده داستانش را از عالم واقع و محیط بیرون می‌گیرد، اما از رهگذر تغییراتی «که در ذهن داستا ن‌نویس روی عناصر مختلف واقعیت بیرونی صورت می‌گیرد» (براتی، ۱۳۸۲، ص. ۱۳)، محتوای برساخته‌ای ارائه می‌شود که اگرچه در عالم واقعیت امکان وقوع دارد، لیکن اساس آن بر تخیل نویسنده است. در نقطه مقابل اما نویسنده ناداستا ن، ماده اولیه سازنده روایتش را از اتفاقات جهان بیرون می‌گیرد. اتفاقاتی که ممکن است برای خودش رخ داده باشند و یا اینکه برای دیگرانی که او می‌شناسدشان.

۳-۲-۱. واقعیت شخصی شده در ناداستا ن

دقت به این اصل ضروری است که نویسنده ناداستا ن بعد از یافتن ماده اولیه سازنده روایتش، تنها به انعکاس گزارش‌گونه آن نمی‌پردازد؛ بلکه تمام ظرافت امر در اینجا نهفته است که بتواند این واقعیت را به‌خوبی از صافی ذهن خود عبور بدهد تا حدی که رنگی شخصی و حالتی خاص و برانگیزاننده به آن بدهد. به تعبیری «ناداستا ن تعریف دوباره خود در واقعیتی است که رخ داده است» (قهرمانی و فرهنگ‌دوست، ۱۴۰۰، ص. ۶۴). بر این اساس می‌توان مدعی شد، واقعیت ارائه‌شده در ناداستا ن رنگی شخصی به خود می‌گیرد و نویسنده از طریق امکانات مختلفی همچون زبان، تخیل و سایر شگردهای خلاقان، حقیقت را به‌گونه‌ای روایت می‌کند که «بزرگ‌تر از حقیقتی باشد که از طریق جمع‌آوری حقایق قابل تأیید، استفاده از نقل‌قول‌های مستقیم و تبعیت از سبک خشک و سازمان‌دهی شده فرم‌های قدیمی به‌دست می‌آید» (چینی، ۱۳۹۸ الف، ص. ۲۱۳).

منظور از دادن رنگ شخصی به رویدادهای عالم بیرون یا به تعبیر دقیق‌تر تزریق من نویسنده در وقایع، آن است که نویسنده از طریق آمیختن احساسات، عواطف، باورها و

ارزش‌گذاری‌هایش، مخاطب را در وضعیتی قرار دهد که رخدادها و واقعیت‌های عالم بیرون را همانگونه که او می‌بیند، ببیند و همان حسی را نسبت به امور داشته باشد که او دارد. در این میان البته نباید از این اصل غافل باشد که یک ناداستان خوب حاصل آمدوشد همیشگی نویسنده میان جهان واقع و جهان ذهن است. چراکه او به‌خوبی می‌داند اساس و اعتبار اثر او به ابتنائش بر واقعیت استوار است و از سوی دیگر نیک می‌داند که صرف گزارش واقعیت او را از رسیدن به مقصود باز خواهد داشت و ضروری است که در واقعیت مورد نظرش دست‌کاری کند. هرچند این دست‌کاری به معنای قلب واقعیت یا آمیختن آن با دروغ نیست، بلکه منظور از آن پررنگ‌تر کردن برخی وجوه و کم‌رنگ کردن برخی وجوه دیگر است. پس در ناداستان نویسنده به تمامی اجزاء اتفاق رخ داده در جهان بیرون نمی‌پردازد، بلکه «فقط رویدادهایی را انتخاب می‌کند که بیشترین ظرفیت نمایشی را دارند و بعد آن‌ها را با بهترین شکل ممکن سازماندهی می‌کند (ترتیبی که شاید خطی نباشد)» (چینی، ۱۳۹۸، ص. ۲۰۶).

۲-۲-۳. نمایشی کردن واقعیت در ناداستان

در منابعی که به چستی نوع ادبی ناداستان پرداخته‌اند، گذشته از دو فرایند شخصی کردن واقعیت و گزینش و پررنگ‌کردن برخی وجوه و حذف برخی جنبه‌های رخدادهای عالم بیرون، به ویژگی عمده «نمایشی کردن واقعیت»^۶ اشاره شده است که به‌نوعی از اصلی‌ترین وجوه ممیزه ناداستان از سایر انواع روایت تلقی می‌شود. مهم‌ترین اصل در نمایشی کردن هم شعار «نگو، نشان بده» است. «جمله‌نگو نشان بده» به ناداستان‌نویس کمک می‌کند نمایش را وارد نگارش ناداستانی کند. به خواننده نشان بده چه اتفاقی دارد می‌افتد. ما چیزی را که می‌بینیم باور می‌کنیم و به چیزی که برایمان تعریف می‌کنند بدگمانیم» (همان، ص. ۲۰۸).

۳-۳. گونه‌های ناداستان

نکته قابل توجه دیگر درباره ناداستان، بررسی گونه‌ها و زیرشاخه‌های این نوع ادبی است. با یک نگاه جزئی به تعاریف ارائه شده درباره این قالب ظاهراً نوپدید، متوجه خواهیم شد که اتفاقاً برخی از انواع ادبی مشهور و متداول در ادبیات، همچون سفرنامه‌نویسی، تاریخ‌نگاری و حتی زندگی‌نامه‌نویسی می‌توانند ذیل انواع ناداستان به شمار آیند. گونه‌هایی که برخی دیرینه‌ای چندقرنی دارند و نظر به آن‌ها می‌تواند صفت نوپدید را برای ناداستان با چالش مواجه سازد. شکی نیست که این ایراد، ایرادی کاملاً وارد است و اگر نخواهیم سرآغاز بحث‌های نظری درباره ناداستان را مبدأ پیدایش این نوع ادبی به‌شمار آوریم، بی‌گمان چند زیرشاخه مهم این نوع ادبی، پیشینه و نمونه‌های درخشان و بی‌نظیری در تاریخ ادبی جهان و ایران داشته است. گرچه برخی از زیرشاخه‌ها نیز همچون روزانه‌نویسی و به‌ویژه جُستار گونه‌هایی کاملاً امروزی محسوب می‌شوند. فارغ از بحث پیشینه، در منابع نظری اصلی‌ترین زیرشاخه‌های ناداستان شامل این مواردند: زندگی‌نامه^۷، خودزندگی‌نامه^۸، روزانه‌نویسی^۹، شرح‌حال‌نویسی^{۱۰}، سفرنامه^{۱۱}، و البته جُستار^{۱۲}.

۳-۴. خلاقیت در ناداستان

مسئله مهم دیگری که توجه به آن در بحث‌های نظری درخصوص ناداستان ضروری می‌نماید، استفاده از صفت «خلاق» یا «خلاقانه»^{۱۳} برای این نوع ادبی است؛ موضوعی که باعث ایجاد سؤال‌ها و ابهاماتی شده که گاه مایه تمسخر طرفداران این کاربرد را فراهم آورده است. به‌نظر می‌رسد بحث خلاقانه بودن بیش از آنکه با محتوای ناداستان مرتبط باشد، با شیوه روایت‌گری و شگردهای ادبی مورد استفاده حین روایت ارتباط دارد. اینکه نویسنده چطور و با چه شیوه‌ای به روایت رخداد واقعی مورد بحث در

ناداستان می‌پردازد و چگونگی و با چه ترتیبی شخصیت‌ها، کنش‌های آنان، مکان‌ها و سایر اجزای واقعه را در معرض دید مخاطب قرار می‌دهد، مواردی است که می‌تواند بر میزان خلاقانه بودن ناداستان دلالت داشته باشد. البته به‌هیچ روی نباید از این نکته اساسی غفلت کرد که نویسنده ناداستان هرگز این حق را ندارد که بر واقعیتی که در پی روایت آن است چیزی بیفزاید و یا اینکه به قلب آن پردازد. اما اینکه کدام بخش‌ها پررنگ شوند و کدام قسمت‌ها کم‌تر مورد توجه قرار گیرد و نویسنده از طریق کدام شگردها خودش، احساساتش و باورهایش را در متن واقعه بگنجانند، موضوعی است که ذیل مفهوم خلاقانه بودن قابل ارزیابی است.

۴. تحلیل داده‌ها

در این بخش تلاش خواهد شد تا ضمن بررسی سبک و محتوای روایت‌های مجموعه کورسرخ‌ی از عالی‌عطایی، به این مهم پرداخته شود که نویسنده از چه شگردها و تکنیک‌هایی برای خلاقانه کردن این روایت‌ها بهره جسته است. البته پیش از ورود به بحث، ذکر این نکته ضروری است که یکی از اصلی‌ترین نقاط تمایز روایت‌های این مجموعه، پرداختن به مسائل و معضلات مردمان افغانستان است. پرداختی که به‌واسطه ریزبینی و تجربه‌های شخصی نویسنده، بسیار استادانه و اثرگذار بوده تا جایی که در جای‌جای متن می‌توان رنج، آوارگی و حسرت دائمی مردمان این سرزمین را دید و با آن همدلی کرد. موضوعی که ذیل ویژگی «تأمل‌برانگیز» کردن وقایع در نوع ادبی ناداستان قابل ارزیابی است. مسئله مهاجرت و معضلات مهاجران نیز از دیگر مواردی است که نویسنده با مهارت و ریزبینی خاصی به آن توجه داشته است؛ موضوعی که مرادی و جمشیدی (۱۴۰۱) طی مقاله‌ای مستوفاً به تشریح جزئیات آن پرداخته‌اند.

۴-۱. نمادین‌سازی واقعیت

یکی از شگردهای قابل توجه که عطایی در نگارش ناداستان‌های مجموعه کورسرخ‌ی به شکل خلاقانه از آن بهره جسته است، نمادپردازی^{۱۴} و به تعبیر دقیق‌تر تبدیل واقعیت به نماد است. نمادپردازی بر فرایندی اطلاق می‌شود که در آن امر عینی جانشین مفهوم انتزاعی می‌شود. «نماد بهترین تصویر ممکن برای تجسم امور نسبتاً ناشناخته‌ای است که نمی‌توان آن‌ها را به شیوه روشن‌تر بیان کرد» (دلشوی، ۱۳۶۴، ص. ۹). از آنجا که میان شگرد نمادپردازی و ساخت استعاره در ادبیات وجوه مشابه بسیاری وجود دارد، دقت به این نکات ضروری است که نماد برعکس استعاره که بر یک مفهوم مشخص دلالت دارد، «هاله‌ای از معانی و مفاهیم مربوط و نزدیک‌به‌هم» (شمیسا، ۱۳۸۷، ص. ۲۱۶) را به ذهن متبادر می‌کند. دو دیگر آنکه، نماد به عکس استعاره، در معنی ظاهری خود نیز قابل دریافت است و ارتباط میان دو سوی نماد و امری که بر آن دلالت دارد، برعکس استعاره ابتدای صرف بر شباهت ندارد و روابط دیگری همچون مجاورت و تداعی نیز در امر نمادپردازی دخالت دارند.

گذشته از نمادپردازی‌های جزئی در روایت‌هایی همچون «اینجا مرز ایران و افغانستان است» و «تو خردبچه چه فهم داری کمونیست چی استش؟»، روایت «ازبک‌ها خفته بودند که روس‌ها ما را فتح کردند» از منظر تبدیل واقعیت به نماد، جایگاه ویژه‌ای دارد. این روایت به ظاهر همچون سایر روایت‌های مجموعه، بیان‌کننده بخشی از خاطرات و تجربه‌های شخصی راوی است. خاطره‌ای در باب بازی خطرناک راوی و دوست هم‌سالش «محجوب ازبک» که برای اثبات شجاعت و چابکی به جمع‌آوری عقرب‌های سمی می‌پردازند. آخر الامر نیز با آگاهی خانواده‌ها از هجوم عقرب‌های

بیگانه که به واسطه سیل وارد روستا شده‌اند و جان اهالی را با مخاطره مواجه ساخته‌اند، این بازی ناتمام می‌ماند.

اینکه تا چه اندازه از این گزارش واقعی است و چه بخش‌هایی بر آن افزوده شده است، موضوع مورد بحث ما نیست؛ اما این مهم که نویسنده به نحوی زیرکانه و هنرمندانه از ظرفیت این خاطره دوران خردسالی برای بیان آفات ورود بیگانگان روسی به افغانستان بهره جسته است، محل بحث ماست. بیگانگانی که وقتی اقوام مختلف ساکن افغانستان درگیر اختلافات داخلی بودند، به راحتی وارد این کشور شدند و خانه افغان‌ها را به ملک مسلم خود تبدیل کردند.

گذشته از بهره‌گیری از کلیت روایت برای نمادپردازی، عطایی در قسمت‌های مختلف و بنا به موقعیت بخش‌هایی از خاطره کودکی خود را برجسته می‌سازد و از ظرفیت آن برای بیان مقاصد خود بهره می‌جوید. برای نمونه وقتی در همان آغاز سخن از مهارت و چالاکی محجوب ازبک در شکار عقرب‌های ریز اما سمی سخن به میان می‌آید، پدر به یاد ریزنقشی و تیزوبزی ازبک‌هایی می‌افتد که ظاهراً کوتاهی و سستی آنان، مسیر نفوذ روس‌ها را به افغانستان هموار کرده بود.

پدرم لابد راست می‌گفت که ازبک‌ها خفته بودند که روس‌ها ما را فتح کردند. بعد از فتح هرات به دست روس‌ها، این جمله بین مردم منطقه ما ضرب‌المثل شده بود. راستی ازبک‌ها که مردم ریزنقش و تیزوبزی بودند و هم‌مرز شوروی، چطور نتوانسته بودند مانع ورود اجنبی‌ها شوند؟ محجوب ازبک جوری چالاک بود که انگار تربیت شده برای شکار عقرب (عطایی، ۱۴۰۰، صص. ۳۹۰-۴۰).

در ادامه وقتی که راوی به تشریح هم‌نوع‌خواری عقرب‌های به‌دام‌افتاده می‌پردازد، بلافاصله از بگوومگویی پدر و دوست ازبکش سخن می‌گوید که بحثشان درباره خیانت پشتون‌ها به تاجیک‌ها و هزاره‌ها به ازبک‌ها بالا گرفته است و در حین بحث پدر

به یک باره فریاد برمی آورد: «ناصر! از یک‌ها خسبیده بودند که روس‌ها ما را خوردند» (همان، ص. ۴۱).

در همین بخش راوی که مشغول توجیه چرایی بی‌رحم بودن خود و هم‌بازی‌اش در برخورد با عقرب‌های بی‌گناه گرفتار در شیشه‌هاست، به یک باره از بحث عقرب‌ها گریزی می‌زند به جنگ‌های داخلی و البته موضع خون‌سردانه روس‌های اشغالگر که با آرامش شاهد شعله‌ور شدن اختلافات داخلی اقوام مختلف افغان بوده‌اند و نه تنها کاری نکرده‌اند، بلکه به این اختلاف‌ها دامن نیز زده‌اند:

از مرگ عقرب‌ها ناراحت نمی‌شدیم، لابد وقتی از کودکی بینی هم‌نوعت می‌تواند جانت را بگیرد، دریافتت از مردن و کشتن چندان میانه‌ای با احساسات ندارد. برای همین مرگ عقرب‌ها برای ما پذیرفتنی و مشروع بود، چون ما فقط گرفته بودیمشان: خودشان بودند که دخل خودشان را می‌آوردند (همان، ص. ۴۲).

در ادامه عطایی ضمن پرداختن به پیدا شدن سروکله عقرب‌های غریبه با ظاهر و هیئتی متفاوت که از سر اتفاق یکی از آن‌ها اسیر دست محجوب شده است، به شکل نمادین از قدرت و توانایی این عقرب‌های بیگانه در نابود کردن عقرب‌های ریزجثه بومی سخن می‌گوید: «محجوب یک عقرب قهوه‌ای تیره گرفت حدود شش‌سانت که رنگش با عقرب‌های ما فرق داشت و آن قدر بزرگ بود که خیلی زود توانست جان باقی عقرب‌های شیشه محجوب را بگیرد» (همان). بیانی نمادین از قدرت و هیمنه مهاجمان بیگانه که به راحتی و بدون هیچ مقاومتی از فرصت اختلافات داخلی بهره جستند و کشور افغانستان را به سلطه خود درآوردند. در این بخش جمله کلیدی و مهمی از زبان راوی نقل می‌شود که با بهره‌گیری از ظرفیت صنعت ادبی ایهام، هم به خطرناک بودن بازی کودکان و البته احمقانه خودش و هم‌بازی‌اش اشاره دارد و هم به بازی خطرناکی

که اقوام افغان به واسطه اختلافات داخلی وارد آن شده بودند: «بازی خطرناک ما را موجود خطرناک ناآشنایی که مال آن اقلیم نبود به هم زده بود» (همان، ص. ۴۳). در همین بخش عطایی با طرح این ایده که آشنایی با شکل، هیئت و حتی شیوه‌گزند رساندن عقرب‌های بومی، امکان مقابله با آنان را طی سالیان بسیار برای افغان‌ها فراهم آورده بود، از آسیب‌پذیری خود و هم‌ولایتی‌هایش در برابر عقرب‌های مهاجم می‌گوید؛ عقرب‌هایی که نه اندازه زهرشان پیداست و نه روش کشتنشان شناخته شده است. بیانی نمادین از ناتوانی در برابر مهاجمان بیگانه، برای افغان‌هایی که سالیان متمادی با جنگ‌های داخلی خوگر شده‌اند:

مهمانان با ما کاری کرده بودند که بازی خودمان یادمان برود. ما با عقرب‌های خودمان خو داشتیم، جای زندگی‌شان را بلد بودیم، اندازه زهرشان را می‌شناختیم و روش‌های کشتنشان را می‌دانستیم، اما این هزارهزار عقربی که از خشت و گل و درودیوار باغ بالا می‌رفتند از ما نبودند (همان، ص. ۴۴).

در پایان ماجرا نیز طی اشاره به پناه بردن خانواده به دامن دعا و تعویذ برای رهایی از آفت عقرب‌های مهاجم که خواب را از چشمان اهالی ربوده بودند و بنا به آمار محلی‌ها باعث مرگ هشتاد نفر شده بودند (همان)، به شکل پوشیده و پنهانی تسلیم و تقدیرگرایی مردمان جنگ‌زده افغانستان را مورد انتقاد قرار می‌دهد:

دایه به گفته خودش از جان ما در برابر کژدم محافظت می‌کرد؛ قرآن می‌خواند و ما سعی می‌کردیم جملات قرآن را تکرار کنیم بلکه خداوند نجاتمان دهد. ترس از غریبه‌ها ما را فتح کرده بود. لشکری شکست‌خورده و لاجان بودیم در انتظار تقدیر (همان).

۲-۴. استفاده از تکنیک‌های نمایشی

۱-۲-۴. دراماتیزه کردن با تکیه بر عنصر عاطفه

یکی از مهم‌ترین شگردهای توصیه‌شده برای تبدیل گزارش تاریخی به ناداستان خلاقانه، «دراماتیزه کردن»^{۱۵} آن است. رضایی (۱۳۸۳) در تشریح چگونگی تبدیل قصه به نمایشنامه، دراماتیزه کردن را در معنی «استفاده کردن از امتیازات و خواص بالقوه نمایشی آن، از بین بردن کمبودها و نقص‌های آن و بازنویسی قصه به شکل و شیوه متناسب با زمان و مکان جدید» (ص. ۵۴) به کار برده است. هرچند که می‌توان همین تئوری را به موضوع تبدیل گزارش تاریخی به ناداستان نیز تسری بخشید، اما شاید بهتر آن است که در این فقره نیز به مقاله مهم تئودور چینی مراجعه شود. آنجا که متذکر می‌شود، نویسنده نباید به صرف گزارش واقعیت اکتفا کند، بلکه باید آن «را به شیوه‌ای جالب، برانگیزاننده و آموزنده دراماتیزه کند» (۱۳۹۸ الف، ص. ۲۱۲).

اگر وصف آموزنده را در عبارت بالا نادیده بگیریم - که البته در جای خود به آن خواهیم پرداخت - برای دو ویژگی جالب و برانگیزاننده در متن کورسرخ می‌توان شواهد بسیاری را ذکر کرد. اما در میان همین شواهد، برخی نمونه‌ها متمایزتر به نظر می‌رسد. نمونه‌هایی که طی آن نویسنده با نگاهی خاص به عنصر عاطفه به عنوان یکی از عناصر اصلی در ساخت آثار ادبی و هنری، ضمن پررنگ‌تر کردن واقعیت، احساسات مخاطبان را نشانه می‌گیرد تا از این رهگذر، واقعیت را به شکلی برانگیزاننده ارائه دهد. عاطفه زمینه درونی و معنوی آثار ادبی و هنری است که «به اعتبار کیفیت برخورد شاعر با جهان خارج و حوادث پیرامونش» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳، ص. ۸۷) شکل می‌گیرد.

در میان بخش‌های مختلف کورسرخ در چهار روایت این شگرد بازنمودی ویژه دارد. در روایت ابتدایی یعنی «اینجا مرز ایران و افغانستان است»، عطایی ضمن روایت

سرگذشت بیماری پدر طی فرازی به ماجرای قرار دادن دست خود میان دندان‌های پدر در حین صرع اشاره می‌کند. تجربه‌ای بس دردناک و رنج‌آور، آن هم برای دختر بچه‌ای کم‌سال. نکته جالب آنجاست که بعد از خلاصی دست از میان دندان‌ها، این دختر بچه به جای آنکه مشغول درد خود باشد، همچون پرستاری دلسوز و مهربان، در اندیشه خون جاری بر لب‌های پدر است: «کوتاه نیامدم: با دست چپم دامنم را بالا بردم و گوشه خون‌آلود دهان پدر را پاک کردم» (عطایی، ۱۴۰۰، ص. ۱۶). در ادامه نیز وقتی پدر به هوش می‌آید، دختر به این می‌اندیشد که «یعنی چقدر دندان‌هاش درد گرفته؟ چقدر درد دارد؟» (همان). راوی بعد از این صحنه پراحساس از خاطره خاص و دردناکی سخن می‌گوید که برای او پدر از دست‌رفته را تداعی می‌کند: «اینکه پشت دست راستم همیشه روی کیبورد تیر می‌کشد و نگذاشته‌ام که بدانم، و این درد چقدر به وقت نوشتن برایم عزیز است. اما دیر بود برای اینکه بپرسم هرگز دیده کسی دست خودش را به وقت درد بیوسد؟» (همان، ص. ۲۰). در نهایت نیز زمانی که پدر تحت تأثیر عوارض داروهای سنگینی که برای درمان بیماری حاصل از جراحی جنگ مصرف می‌کند، جانش را از دست می‌دهد، راوی دندان‌های مصنوعی پدر را به یادگار برمی‌دارد و در حیات بیمارستان سعی می‌کند بار دیگر آن درد عزیز را بازسازی کند: «فک پایین را گذاشتم روی نیمکت، دست چپم را روی آن گذاشتم و فک بالا را با دست راستم فشار دادم، اما دستم می‌لرزید. نمی‌شد. انگار جانی در تنم نبود. بلند شدم و از کناره جدول باغچه، آجری برداشتم. این بار با آجر کوبیدم روی فک بالا. چنان کوبیدم که باز به همان صبر غریزی چشم‌هام را بستم و تندوتند نفس عمیق کشیدم. خون از بین دو ردیف دندان مصنوعی بیرون زد و جانم از درد پدرم دوباره زنده شد» (همان).

اینکه این ماجرا تا چه اندازه حقیقی است و تا چه پایه ساختگی، موضوعی نیست که محل بحث باشد، اما نکته مهم اینجاست که راوی از طریق آمیختن این بخش‌های احساسی به متن روایت که بیشتر بر موضوع وضعیت ویژهٔ مرزنشینان در بهره‌مندی از حمایت‌های اجتماعی و همچنین مشارکت این مرزنشینان در جنگ متمرکز است، توانسته است مخاطبش را در مسیر القای پیام اصلی متن تحت تأثیر قرار دهد.

همین رویه در روایت دوم مجموعه یعنی «تو خردبچه چه فهم داری کمونیست چی استش؟» بار دیگر مود توجه قرار گرفته است. در این بخش نیز یکی از اهداف اصلی راوی بیان آفت حضور و قدرت گرفتن حکومت کمونیستی در افغانستان است. عطایی دل خوشی از کمونیست‌های افغانستانی ندارد و این موضوع نه تنها در این روایت، بلکه در بیشتر بخش‌های کورسرخ‌ی به شیوه‌های مختلف مورد توجه بوده است. در بخش یادشده ضمن مرور خاطراتی از روزهای نخستین شکل‌گیری حکومت کمونیستی در افغانستان، به روایت سرگذشت دختری ایرانی با نام محبوبه می‌پردازد که در روزهای اوج جریان‌های چپ در ایران به همراه همسر افغانی خود از این کشور فرار می‌کند تا به‌زعم خود با پناه بردن به کمونیست‌ها راه نجاتی برای خود و خانواده‌اش فراهم سازد؛ غافل از اینکه مرگی شوم آن‌ها را انتظار می‌کشد.

راوی برای اثرگذاری بیشتر در مسیر انتقال احساس خود به مخاطب که همانا نفرت از حکومت کمونیستی و هواداران افغانستانی آن است، از دو عنصر احساسی غربت و تنهایی محبوبه و شیوهٔ مرگ او و خانواده‌اش، بهره می‌جوید. برای نمونه این بخش از روایت به نحوی متمایز حس تنهایی محبوبه را به خواننده منتقل می‌سازد: «می‌دیدمش که گوشه‌ای نشسته و به آسمان نگاه می‌کند. انگار دنبال طالعش بود، در جایی دور از خانه‌اش و میان مردمانی متفاوت که تکه‌ای در هر دو خاک دارند و انگار ندارند»

(همان، ص. ۲۶). بخشی هم که به رسیدن خبر مرگ محبوبه و خانواده‌اش اختصاص دارد، از اثرگذارترین فرازهای روایت محسوب می‌شود:

یک جنازه بزرگ و دو جنازه کوچک و یک جنازه مستطیلی نیم‌شده که سوار آمبولانسی شد به مقصد مشهد، بهشت رضا. وقتی جنازه را داخل آمبولانس گذاشتند من دیدم که زیر پایش بالای گره، هنوز خون پس می‌داد. با خود گفتم پس پا دارد و پایش خون دارد (همان، ص. ۳۲).

از آنجا که امکان پرداختن به همه شواهد مهیا نیست، برخی از نمونه‌ها در این مجال خلاصه‌وار ذکر می‌شود. در روایت «رؤیای فؤاد بودم پیچیده در قامت مرگ»، ذکر حالات راوی زمانی که در ایران خبر مرگ نامزد افغانستانی‌اش را می‌شنود، بخشی درخشان و مملو از احساسات را در داستان رقم می‌زند:

مانده بودم در ایران و از روی کوه‌ها به مرز نگاه می‌کردم. خاک را مشت می‌کردم و مشت‌م را به زمین می‌کوبیدم و برای تن معشوق جوانم ضجه می‌زدم. پیر بودم از رنج، خیلی پیر ... لرزش دست‌هام از همان‌جا شروع شد (همان، ص. ۵۷).

در روایت «بی‌محتوا بودن فرم افغانی‌ام به‌شدت آزارم می‌داد» نیز در بخش‌هایی که به درگیری دو دختر افغانستانی با اوباش تهرانی اختصاص دارد، شیوه روایت‌گری و عاطفه سرشار راوی به‌گونه‌ای است که حس تنفر نسبت به مهاجمان و همدلی نسبت به «ملالی» به بهترین شکل به مخاطب انتقال می‌یابد:

از لای پلک نیمه‌بازم می‌دیدم که ملالی دیگر فارسی حرف نمی‌زند. بی‌وقفه عربده می‌کشید. در سرم شبیه ژاندارک شده بود، یا نه، شبیه همان ملالی میوندی که هم‌نامش بود و چنان دخل انگلیسی‌ها را در جنگ میوند آورده بود که لقب ژاندارک افغان گرفته بود (همان، ص. ۱۱۲).

در همین بخش، ذکر سرگذشت زخم عمیق نشسته بر تن ملالی نیز به گونه‌ای خاص و اثرگذار روایت شده است:

انگار گوشت تنش را با چاقو بریده باشند ... گفت جای یک زخم قدیمی است و توضیح داد که در اردوگاه پناهندگان در آلمان به دنیا آمده و وقتی دوسالش بوده، یک پناهنده صرب ساکن همان اردوگاه که از مسلمانان متنفر بوده، بابت درگیری با پدر مسلمان ملالی او را شکنجه کرده و این آثار همان شکنجه‌هاست. دیگر چیزی از حرف‌هاش نمی‌شنیدم. روح من انگار داشت زیر باران سنگ ابابیل جان می‌داد (همان، ص. ۱۱۳-۱۱۴).

۲-۲-۴. فضا سازی

یکی دیگر از شگردهای خاص عطایی در نگارش ناداستان‌های مجموعه کورسرخ‌ی استفاده از برخی شگردهای خاص است که بر جنبه‌های دراماتیک روایت‌ها افزوده است. شگردهایی که از رهگذر ایجاد هم‌افزایی میان برخی عناصر همچون ضرب‌آهنگ، موسیقی، صدا و تصویر بخش‌هایی از پاره‌های روایت‌ها را تا حد اثری سینمایی ارتقا می‌بخشد. به عنوان نمونه نویسنده با استفاده از عنصر موسیقی در روایت «اینجا مرز ایران و افغانستان است»، ضمن صدا دار کردن متن، به خوبی توانسته است تا احساسات خواننده را در خدمت القای مقصود خویش به کار گیرد. برای نیل به این هدف ابتدا با توصیف درخشش سطح نمکی کویر زیر نور ماه، ابیاتی از تصنیفی معروف با محتوایی برانگیزاننده در باب لطافت آب و هوا و طبیعت شهر کابل را نقل می‌کند. در ادامه ضمن تشریح بخش‌های مختلف روایت، به تناوب ابیات این تصنیف را تکرار می‌کند؛ به نحوی که کم‌کم این تصنیف به پس‌زمینه روایت مبدل می‌شود.

گویی که اثری سینمایی با موسیقی متنی دل‌انگیز در مقابل چشمان خواننده به تصویر کشیده می‌شود.

در شب مهتابی، سطح نمکی کویر زیر نور ماه برق می‌زد و راننده موسیقی افغانی گذاشته بود، با صدای بلند.

مشک تازه می‌بارد ابر بهمن کابل موج سبزه می‌کارد کوی و برزن کابل
... داوودی تکیه داده بود به نرده و تکه‌طنبابی هم از دست او به مچ دست پدر بسته شده بود و استاد ساریان می‌خواند:

ابر چشم تر دارد سبزه بال‌وپر دارد نگهت دگر دارد سرو و سوسن کابل
(همان، صص. ۱۴-۱۵).

در همین روایت بخشی وجود دارد که در آن روای خردسال دستان کوچکش را برای جلوگیری از آسیب رساندن پدر به خودش، در میان دندان‌های او می‌گذارد؛ لحظه‌ای سرشار از عاطفه و مملو از رنج. توصیفی که نویسنده برای تشریح این وضعیت انتخاب کرده از نمونه‌های بارزی است که می‌تواند مصداق صدادار کردن متن صامت باشد: «چشم‌هام را بستم و تندوتند نفس عمیق کشیدم، تا آنکه دیگر فقط صدای نفس‌هام در سرم بود و جیغ و داد مادرم و داوودی در پس‌زمینه نفس خودم محو بود» (همان، صص. ۱۵-۱۶).

در روایت «دو گلوله نشسته در فاصله کلمات بنگاه، نشر و عطایی» نیز که از بخش‌های خواندنی و قابل تأمل کورسرخ‌ی است و طی آن راوی و دخترعمویش، سلما، وارد مکالمه‌ای بی‌سرانجام و آزاردهنده درباره نژاد همسرانشان می‌شوند. گذشته از تالو و تمایز خاصی که عنصر دیالوگ یافته است، در بخش‌هایی نویسنده آگاهانه و عامدانه پای کودک خردسال خود را به میان می‌کشد تا از رهگذر ایجاد هم‌نوایی میان حالات خود و گریه و بی‌تابی این کودک، فضایی ویژه در متن بیافریند.

می‌گوید: ایران دغَلک است. هیچ‌کس در اینجا پالیسی‌های ایران را تأیید نمی‌کند. مانده‌ام از تو که از این مردم دفاع داری و تازک بچه‌دار هم می‌شوی. بچه‌ام به ونگ زدن افتاده و نمی‌توانم از جلوِ وب‌کم بلند شوم. نیشخند زنان می‌گویم: نه که تو از آمریکایی‌ها بچه‌دار نشدی ... بچه جیغ می‌کشد که من هم جیغ می‌کشم: ایران روسیه نیست! روسیه یعنی ... (همان، صص. ۷۹-۸۰).

در ادامه نیز زمانی که درگیری لفظی این دو دخترعمو فروکش می‌کند، کودک نیز آرام می‌شود. موضوعی که به‌خوبی آرامش بعد از درگیری را تداعی می‌کند: «ما همین که دردهای شخصی‌مان را جمع کنیم هنر کرده‌ایم؛ اینکه انتشاراتی مربوط به عطایی‌نامی در کابل چه شده به ما چه! بچه‌ام آرام‌تر شده و حالا به صفحه مانیتور نگاه می‌کند» (همان، ص. ۸۰). این حالت آرامش در پایان روایت وقتی که حرف این دو دخترعمو به سترونی مردان افغانستانی و سرنوشت تلخ زنان افغانی می‌کشد که گویی برای همیشه از حمل بار فرزندان از مردان هم‌وطنشان محروم شده‌اند و راوی و دخترعمو هر دو به زخم ناسور زایمانشان از مردانی غیرافغانی اشاره می‌کنند، به هم می‌خورد و یک‌بار دیگر پای کودک خردسال راوی و بی‌تابی‌اش به میان کشیده می‌شود: «بچه را می‌گذارم زیر سینه‌ام. بچه با حرص و عصبانیت با دو دندان تازه‌نیش‌زده‌اش سینه‌ام را گاز می‌گیرد. خون شتک می‌زند روی شیر. زخم این زایمان‌ها خوب نخواهد شد» (همان، ص. ۸۳).

در روایت «بی‌محتوا بودن فرم افغانی‌ام به‌شدت آزارم می‌داد» نیز طی صحنه‌ای که به تهران‌گردی راوی و دوست هم‌تبارش «ملالی» اختصاص دارد، بار دیگر راوی به‌نحوی متمایز عناصر مختلف را در راستای تأثیر بر مخاطب به‌کار گرفته است. او که در طول روایت اصرار ویژه‌ای بر امنیت ذهنی و روانی خود در شهر تهران دارد، با هدف تأکید بر این نکته خطیر که مهاجر در هر حال حتی اگر سالیان سال در کشور میزبان سکنی

گزیده باشد، باز هم از آسیب‌های برخاسته از ماهیت مهاجربودنش ایمن نخواهد بود، از شگردی خاص بهره می‌جوید. به این ترتیب که در آغاز فرازهایی در وصف آرامش و تسلی بخشی شهر تهران می‌آورد. فرازهایی همچون:

تهران شهر من بود، شهری که بیشتر سال‌های عمرم را در آن گذرانده بودم و توانسته بودم مثل همان شکر در قهوه حل شوم. ملالی را باید به ضیافت شهر آزادم می‌بردم من این اندازه مدارا را از شهر تهران می‌دانستم. تهران بزرگ من که می‌شد در آن از تهرانی‌ها تهرانی‌تر باشی و دلت برای کوچه‌به‌کوچه‌اش بتپد (همان، ص. ۱۱۰)؛

اما این اوصاف به ناگاه با تشریح حمله وحشیانه چند مرد جوان ایرانی به راوی و همراهش، پایانی تکان‌دهنده می‌یابد:

سه پسر جوان با حالی نامتعادل از روبه‌رو به ما رسیدند. یکی‌شان پا سست کرد و به دوستانش گفت: بچه‌ها به نظرتون این خانوم‌ها مال کجان یعنی؟ خندید و سه نفری چند قدم جلوتر آمدند و ما دونفری چسبیدیم به میله‌های دانشگاه. یکی‌شان صورتش را نزدیک‌تر آورد، تا اندازه‌ای که بوی بد دهانش توی صورتم خورد و قبل از اینکه بخواهم واکنشی نشان بدهم با مشت توی شکم کوبید جوری که هم‌زمان مایع سوزناک زردآب از معده‌ام بالا زد و دهانم را سوخت ... (همان، ص. ۱۱۱).

گرچه این درگیری در ادامه با دخالت عابران و پلیس پایان می‌یابد، اما نکته‌ای که راوی عاشق تهران در پی القای آن است، به خوبی با تشریح وضعیت آرامش ابتدایی و آشوب پس از آن، برآورده می‌شود.

۳-۴. استفاده از عنصر محوری فرعی

یکی دیگر از شگردهای مهم که عطایی در خلق ناداستان‌های مجموعه کورسرخ‌ی به آن توجه داشته، استفاده از یک عنصر محوری فرعی در روایت‌هاست که یا در تمامی طول اثر تکرار می‌شود و یا اینکه در بزنگاه‌هایی خاص خود را نمایان می‌سازد و دیگر باره پنهان می‌شود، اما حضورش به شکلی است که گویی کلیت هر روایت حول محور این عنصر می‌چرخد. شاید استفاده از دو واژه محوری و فرعی برای این عنصر در ظاهر امر باعث ایجاد تناقض در ذهن شود، اما مرور شواهد نشان می‌دهد که علی‌رغم تکرار و اهمیت، این امکان نیز وجود دارد که عناصر یادشده از روایت‌ها حذف شوند به گونه‌ای که به کلیت روایت خدشه‌ای وارد نگردد.

عنصر مورد نظر گاه شیئی خاص است که به واسطه تکرار، حالتی نمادین به خود می‌گیرد؛ گاه حالت یا کنشی ویژه است و گاهی نیز ایده یا اندیشه‌ای است که راوی در پی القای آن به مخاطب است. در این حالت اخیر، راوی برای تقویت ایده یا اندیشه خاص، از بخش‌هایی در آغاز هر روایت بهره می‌گیرد که اگرچه چیزی شبیه تأملات فردی اوست و ظاهراً از کلیت روایت جداست، اما بی‌شک با متن روایت‌ها ارتباطی تنگاتنگ دارد.

برای نمونه در روایت اول مجموعه «اینجا مرز ایران و افغانستان است»، دندان‌های پدر راوی، نقش این عنصر محوری را بر عهده دارند. پیش از این نیز اشاره شد، که در این روایت، راوی که دختر بچه‌ای بیش نیست، در وضعیتی ناخواسته مجبور می‌شود که دست‌های کوچکش را برای جلوگیری از آسیب پدر در حالت صرع، بین دندان‌های او قرار دهد. کنشی غیرارادی که باعث تجربه‌ای دردناک برای دختر خردسال می‌شود. پرداختن به دندان‌های پدر در ادامه روایت نیز در چند موضع تکرار می‌شود. در اشاره

بعدی، راوی به این مسئله می‌پردازد که حضور پدر در جنگ و جراحی حاصل از آن باعث صدور کارت هویتی مرزنشینی برای خانواده می‌شود. کارتی «که شامل خدمات درمانی هم می‌شد، اما شامل دندان نمی‌شد. دندان مصنوعی گذاشت و تا صبح به مندرجات کارت هویتی‌مان خندید» (همان، ص. ۱۹). نکته جالب در این بخش ارتباط بین این پاره از روایت با مقدمه متن است که در آن به مسئله کارت هویتی مرزنشینان و اهمیت آن برای ساکنان نقطه مرزی ایران و افغانستان پرداخته شده است. عنصر دندان در ادامه روایت نیز حضوری پررنگ دارد. به شکلی که پایان‌بندی روایت یادشده یعنی قرار دادن دست در میان دندان‌های مصنوعی پدر برای مرور تجربه درد شیرین دوران کودکی (همان، ص. ۲۰)، با حضور محوری این عنصر تمایز ویژه‌ای یافته است.

در روایت «تو خردبچه چه فهم داری کمونیست چی استش؟» نیز عنصر محوری کنش جادویی صیقل دادن تیرهای جنگی است. کنشی که شباهت بسیاری دارد به آنچه جیمز فریزر^{۱۶} در کتاب مهم *شاخه زرین* از آن با عنوان «جادوی هومیوپاتیک» یا مشابهت یاد کرده است. در این نوع جادو «جادوگر از اصل نخست یعنی قانون شباهت نتیجه می‌گیرد که می‌تواند هر معلول دلخواهی را فقط با تقلید آن ایجاد کند» (فریزر، ۱۳۹۲، ص. ۸۷). جادوی شباهت در روایت مورد بحث به واسطه صیقل دادن فشنگ‌های جنگی از طریق خواباندن آن‌ها در نفت بازنمایی می‌شود. «از شروع جنگ در افغانستان رسم بود که این بی‌بی‌ها در شب‌های مضطر دور هم می‌نشستند و فشنگ صیقل می‌دادند ... خودم پیش‌تر از پشت پنجره دیده بودم که زنان کاسه‌های نفت و تفنگ‌ها و خشاب‌ها را می‌گذراند جلو روی‌شان، فشنگ‌ها را از خشاب بیرون می‌کشند و دانه‌دانه در کاسه می‌اندازند. بعد یکی فشنگ را درمی‌آورد، یکی با پارچه خشکش می‌کند و دیگری باز خشاب را پُر می‌کند» (عطایی، ۱۴۰۰، ص. ۲۷). هدف از این آیین

جادویی نیز چیزی نیست مگر تقویت نمادین قدرت کشندگی سلاح. سلاحی که ظاهراً قرار است علیه دشمنان به کار گرفته شود؛ اما آنچه که پیداست حداقل در افغانستان این فشنگ‌های صیقل داده شده هدفی نمی‌یابند، الا زنان بی‌پناه و تنهایی که به تعبیر راوی آرزویشان «سر رسیدن گلوله نهایی» (همان، ص. ۲۱) است و «فقط باید وقتی گلوله شلیک می‌شود جای درستی» (همان) باشند. جالب است که راوی مرزنشین که همواره خود را درگیر دغدغه‌های کشورهای دو سوی مرز، یعنی ایران و افغانستان می‌بیند، در جایی با مشاهده زنان ایرانی که در پشت جبهه مشغول خدمت‌رسانی به رزمنده‌های جنگ تحمیلی‌اند، عمل آنان را با رسم صیقل دادن زنان افغان مشابهت می‌دهد:

آن روزها از تلویزیون افغانستان کمونیست‌ها را می‌دیدیم و از تلویزیون ایران زنانی را که در پشت جبهه برای سنگرهای غرب و جنوب کنسرو درست می‌کردند. آن طرف زنان و مردانی منظم با لباس‌های هم‌شکل سرود کمونیستی می‌خواندند و این سو زنانی که انگار دور هم فشنگ صیقل می‌دادند (همان، ص. ۳۰).

موضوع صیقل دادن فشنگ‌ها همانگونه که در کلیت روایت حضوری جدی دارد، مطابق رویه سایر روایت‌های مجموعه کورسرخ‌ی در پایان‌بندی نیز مورد توجه راوی بوده است. آنجا که از مرگ غم‌انگیز و فجع «محبوبه» می‌گوید که گویی بخت با او یار بوده است و گویا رؤیای شلیک به تنش و بودن در جای درست در هنگام شلیک تعبیر شده و به واسطه مرگ از یک عمر سرگردانی و رنج نجات یافته است؛ آن هم در میان مردمانی که اعتبار و شأن‌شان را از قبرهای‌شان می‌گیرند:

محبوبه را بردند مشهد و سرگرمی تمام کودکی‌ام این شد که یک شیشهٔ مربا را نفت کنم و بروم سر قبر بچه‌های محبوبه، سنگ‌های نوک‌تیز و کوچک شبیه گلوله را از زمین جمع کنم و بیندازم در نفت و چند دقیقه بعد درشان بیاورم، بچینم دورتادور قبرهای کوچک تا در آفتاب صیقل بخورند و خشک شوند و فکر کنم به

مادری که سر نداشت، اما پا داشت و دویده بود تا حیاط که کمک بطلبد، اما کینه جنگی در خاک دیگر به تنش امان نداده بود (همان، صص. ۳۲-۳۳).

در روایت «ازبک‌ها خفته بودند که روس‌ها ما را فتح کردند»، همین جمله، به‌عنوان عنصر محوری در بخش‌های مختلف روایت تکرار می‌شود. جمله‌ای که در کنار داستان نمادین شکار عقرب و هجوم عقرب‌های غیربومی، نگاهی انتقادی به مسئله اختلافات داخلی و جنگ‌های قومیتی میان پشتون‌ها، تاجیک‌ها، هزاره‌ها و ازبک‌ها دارد. اختلافاتی که نتیجه اصلی آن نفوذ و سیطره دائمی بیگانگان در کشور افغانستان است.

در روایت «بیخی جنگ تمام شده، خشت و آجر دوباره سرهم می‌شود» نیز عنصر محوری نام شخصیت اصلی است. «انار»، خاله راوی، که در هفده‌سالگی به عقد پسرخاله‌اش درمی‌آید و به‌زودی او را در حادثه تصادف ازدست می‌دهد، بعدها با مردی ایرانی ازدواج می‌کند، اما آن مرد نیز به او خیانت می‌کند و زن دیگری را بر او ترجیح می‌دهد. با شنیدن خبر سرنگونی حکومت طالبان به هوای خدمت در مسیر آبادانی، به سرزمین پدری برمی‌گردد، ولی نه‌تنها توفیقی در این مسیر نمی‌یابد، بلکه زبانش را نیز در این راه ازدست می‌دهد.

راوی در همان آغاز روایت با اشاره به نام این شخصیت، به این مسئله می‌پردازد که «می‌گویند آدم عاقبت اسمش را می‌کشد» (همان، ص. ۶۳). بعد از این اظهارنظر، موضوع تشابه میان نام و سرنوشت شخصیت «انار» به عنصر محوری روایت تبدیل می‌شود. اولین شاهد نقل‌شده برای این شباهت، به شکاف لب بالای این شخصیت بازمی‌گردد. «خاله‌انار در هفت‌سالگی از دوچرخه افتاده و لب بالایش شکاف برداشته، برابر انار» (همان). شباهت دیگری که راوی میان سرنوشت و نام انار برقرار می‌کند، دل‌خون شدن او به‌واسطه ماجرای فوت نامزد جوانش است. این مسئله به‌حدی برای

دختر جوان سنگین است که «تا بیست سالگی، شب به شب لباس عروسی اش را پوشیده و یک کلام هم با کسی حرف نزده» (همان، ص. ۶۳-۶۴).

جالب اینجاست که راوی با ظرافت ضمن اشاره به مسائل و مشکلات بسیاری که باعث خونین دل شدن انار شده‌اند، با پرداختن به روی گشاده و لبخند همیشگی این شخصیت، خندان لب بودن میوه انار را نیز به ذهن خواننده متبادر می‌کند. مضمونی که در ادب فارسی نمونه‌های بسیاری برای آن می‌توان یافت (ر.ک. عادل‌زاده و پاشایی، ۱۳۹۴، صص. ۳۷۰-۳۷۱). برای نمونه آنجا که از خیانت همسر انار و اختیار زنی فرنگی به عنوان هووی او سخن می‌گوید، در تشریح وضعیت انار، از خندان لب بودن دائمی او اظهار تعجب می‌کند:

انار شش سال با این یکی شوهرش زندگی کرد و بعد بنا به گفته دیگران مردک خیانت کرد و به گفته انار عاشق شد ... او در عکس‌ها با حضور هوویش و بچه‌هاشان خوشبخت است و خندان و لثه‌اش در همه عکس‌ها پیدا است (عطایی، ۱۴۰۰، ص. ۶۵).

این موضوع که انار از خیانت همسر و زندگی اجباری با هوو رنجی به دل راه نمی‌دهد و حتی بعدها به دلیل مرگ هوویش دچار افسردگی می‌شود، امر شگفت دیگری است که راوی را به یاد یکی دیگر از ویژگی‌های شناخته شده میوه انار یعنی نویرانگی اش می‌اندازد: «آدم زن باشد، افغان هم باشد و از دست کمونیست‌ها جان به در برده باشد، آن وقت از مرگ هوو افسرده شود! سرنوشت احمقانه‌ای است. اصلاً نویر است و انار واقعا نویر بود» (همان، ص. ۶۶).

سکوت و توداری انار در برابر مصائب و نگاه مثبت و خنده همیشگی اش در مواجهه با دشواری‌های زندگی در بخش‌های دیگر روایت نیز همچنان به عنوان

تصویری محوری تکرار می‌شود. برای نمونه آنجاکه بعد از بازگشت به افغانستان جنگ‌زده به سراغ خانه پدری می‌رود و با خانه‌ای که «فروریخته بود و جابه‌جایش سیاه بود» (همان، ص. ۶۸) مواجه می‌شود، عامدانه تلاش می‌کند تا ویرانی‌ها را نادیده انگارد و حتی در تصاویر ارسالی برای اعضای خانواده‌اش «می‌خواست بخش‌های سر پای خانه را نمایش دهد» (همان، ص. ۶۸) و با تکرار این حرف که «بینی جنگ تمام شده، خشت‌وآجر دوباره سرهم می‌شود. خشت‌وآجر به از آدمیزاد» (همان)، دیگران را نیز برای بازگشت به افغانستان تهییج کند. در همین بخش است که باز راوی به یاد تصویر خندان‌لبی انار می‌افتد و میان این تصویر و تلاش عبث شخصیت انار برای عادی نشان دادن اوضاع افغانستان جنگ‌زده رابطه‌ای متضاد برقرار می‌نماید:

در یکی از عکس‌ها با روسریِ گره‌زده بالای سرش ایستاده بود جلو تخته‌سیاهی پُر از حروف انگلیسی. چند تا دختر و پسر روی زمین در حیاط خانه اشرافی متروکه نشسته بودند و رو به دوربین لبخند می‌زدند و انار هم از ته دل می‌خندید، جوری که دندان‌ها و لثه‌اش کاملاً از شکاف لبش بیرون افتاده بود (همان، صص. ۶۸-۶۹).

پایان ماجرای انار نیز به‌گونه‌ای رقم می‌خورد که گویی پیوند عمیق میان نام و سرنوشت این شخصیت، پیوندی ناگسستنی است. انار که با رؤیای آموزش زبان انگلیسی به دیار خود بازگشته است، با سخت‌ترین تنبیه ممکن از سوی بازماندگان دستگاه مرتجع طالبان مواجه می‌شود. مسئله‌ای که راوی باز هم با ظرافت، این‌بار در ساخت پایان‌بندی‌ای اثرگذار برای روایتش از آن بهره می‌جوید و البته در این موضع نیز از ایجاد مشابهت میان شخصیت انار و میوه انار غافل نمی‌ماند:

سر و صورتش را پوشیده بود و دستمال سفیدی دورتادور فکش بسته، شبیه دهان‌بند. همه‌مان از شوق پریدیم توی حیاط. ما را که دید، چشم‌هایش خندید و با انگشت به دهانش اشاره کرد ... گفت: مردان طالب خدا زبان خانم را بریده

کردند تا دگر انگلسی به بچوک‌ها یاد نکند. چشم‌های انار همچنان می‌خندید. تا ابد خواهد خندید (همان، ص. ۶۹).

در روایت «بخواهی به خانواده فروریخته ثابت کنی از تخم‌ترکه‌شان هستی»، عنصر محوری تکرارشونده کنش آزمایش ژنتیک است. در این داستان پسری ناشناس با نام «فاروق» درست روز مرگ پدر راوی سروکله‌اش پیدا می‌شود و مدعی می‌شود که فرزند پدر این خانواده از زنی دیگر است. این ادعا از سوی خانواده راوی با عکس‌العمل‌های مختلف مواجه می‌شود و در نهایت قرار بر آن می‌شود صحت آن از طریق آزمایش ژنتیک ارزیابی شود. راوی این ماجرا را دستمایه بیان این ایده قرار می‌دهد که مردمان سرزمین‌های مختلف در خاورمیانه به دلیل تجربه رنج‌ها و دردهای مشترک از ژن‌های یکسانی برخوردارند.

ژن‌های حامل درد، بی‌وقفه هم را می‌جویند و می‌یابند. بی‌شک خاورمیانه می‌تواند قواعد علم ژنتیک را نقض کند. چطور باید به آدمیانی رنجور گفت شما همه با هم نسبت دارید؟ نسبت خونی! شما خونتان از یک رنگ است. اهل کجایش مهم نیست! افغانستان، ایران، عراق، سوریه، پاکستان .. (همان، ص. ۸۵).

در ادامه روایت مسئله ژن‌های مشترک و آزمایش ژنتیک در فرازهای مختلف تکرار می‌شود و در پایان نیز بعد از فاش شدن دروغ بودن ادعای فاروق، راوی می‌پذیرد که حتی اگر پیشرفته‌ترین آزمایشگاه‌ها نیز براساس داده‌های معتبر ژنتیکی، نسبت برادری این دو را زیر سؤال ببرند،

ما هردو با همه تفاوت ژنتیکمان، حامل کروموزم‌های رنج بودیم. یاخته‌های مانده از دردی که نه سرش پیدا بود نه تهش، اما تکثیر شده بود در جانمان و هیچ آزمایشگاهی نمی‌شناختش جز خودمان. من در ایران و او در پاکستان (همان، ص. ۹۶).

در روایت پایانی یعنی «مگر هویتی به نام مرزنشین داریم؟ این قدر سست؟»، که به موضوع مرزنشینی و تعریف هویتی تازه با عنوان هویت مرزنشینی اختصاص دارد.

وضعیتی خاص که در آن شخص مهاجر هر لحظه به شکلی و هر آن به کیفیتی خاص درمی‌آید؛ بدون آنکه هیچ‌کدام از این شکل‌ها و کیفیت‌ها دوام و قوامی داشته باشند. موقعیتی متناقض که شاید بهترین تعبیر درباره آن هویت بی‌هویتی باشد (مرادی و جمشیدی، ۱۴۰۱، ص. ۱۷۶).

بر همین اساس کلمه «مرز» در این روایت به عنصر محوری مبدل شده است. به شکلی که در بخش‌های مختلف این کلمه تکرار می‌شود و حتی گاه در یک سطر این تکرار چندین بار به چشم می‌آید: «از نقطه مرزی خانه به نقطه مرزی تر گزیک می‌رویم. اینجا چندجور موقعیت مرزی داریم: مرزی، مرزی‌تر، این ور مرز، آن ور مرز: تکرار مدام کلمه مرز در سرم دل‌بدی دارد» (عطایی، ۱۴۰۰، ص. ۱۱۸).

گذشته از تکرار کلمه مرز که تقویت‌کننده معنای مرزنشینی و هویت یادشده است، در محتوای داستان نیز شواهد بسیاری دال بر ویژگی‌های خاص شخصیت اصلی یعنی محمدعثمان به چشم می‌آید که اصلی‌ترین توصیف برای آن «مرزی بودن» می‌تواند باشد. طبق اوصاف راوی، اولین تصویر «از محمدعثمان تصویر کلیشه‌ای یک قاچاقچی است ... اما وقتی آفتاب‌نزده وضو می‌گیرد و به نماز می‌ایستد آن تصویر کاملاً درهم می‌شکند ... این ترکیب متناقض از کجا می‌آید؟» (همان، ص. ۱۲۱)؛ از سویی در مواجهه‌های آغازین محمدعثمان فردی بداخلاق و جدی به نظر می‌رسد، اما در برخوردهای بعدی «به نظر مهربان‌تر از قاچاقچی‌هاست. باز تصویرش مخدوش می‌شود» (همان، ص. ۱۲۵). در آخرین ملاقات هم «چهره دیگری از او می‌بینم: مرد مظلوم افغانی عاشق‌پیشه که خوب بلد است زبان‌بازی کند» (همان، ص. ۱۲۸). همین

اوصاف تغییریابنده است که در نهایت راوی را به این نتیجه می‌رساند که «محمدعثمان نه ایرانی است و نه افغانی. اهل مرز است، اگر بتوان اهل مرز بودن را هویت در نظر گرفت، که نمی‌شود. او می‌تواند تغییر شکل دهد و می‌تواند رابین‌هود باشد، می‌تواند نوح باشد» (همان، ص. ۱۲۹).

جالب اینجاست که خود عطایی نیز به‌عنوان نویسنده در میان همه ناداستان‌های مجموعه کورسرخ‌ی بیش از همه در این روایت زبانی را به‌کار می‌گیرد که هویتی مرزی دارد. به این معنا که در این ناداستان بیشتر از سایر بخش‌ها در کنار زبان فارسی رسمی، از کلمات و تعابیر افغانی بهره می‌جوید. موضوعی که همچون شواهد پیشین، تقویت‌کننده مفهوم «هویت مرزی» است. مثلاً در چند جمله پیاپی لحن و کلماتی را به‌کار می‌گیرد که بیش از آنکه به فارسی با لهجه ایرانی که در کل اثر کاربرد دارد نزدیک باشد، با لهجه افغانستانی قرابت دارد: «تکرار مدام کلمه مرز در سرم دل‌بدی دارد... من در ایران می‌زی‌ام و هیچ خوش ندارم اطلاعاتم دست طالبان بیفتد ... می‌گوید طالب‌ها کاری به کار ضعیفه صغیره‌ای که منم ندارند» (همان، ص. ۱۱۸). شبیه این جملات در سایر بخش‌های روایت نیز به چشم می‌آید: «باقی خودشان را به شهرهای کلان‌تر می‌رسانند. چه حساب که محمدعثمان در آن نمی‌نباشد که گرفتار می‌شوند؟» (همان، ص. ۱۲۲). همچنین: «همان که خودمان می‌گوییم زنده‌مرگی. زنده‌مرگی در هر هجده نفرشان پیداست. محمدعثمان با یکی از مردها که پُرسال‌تر است گپ می‌زند» (همان، ص. ۱۲۴).

۵. نتیجه

استفاده از صفت خلاقانه برای نوع ادبی ناداستان، از آن دست مسائلی است که در اغلب منابعی که به تشریح چیستی و ویژگی‌های این نوع ادبی پرداخته‌اند، مورد توجه و وسواس واقع شده است. عده‌ای از منتقدان قائل‌اند، خلاقانه بودن یا نبودن یک اثر

هنری یا ادبی، بیش از آنکه به نظرگاه خالق مرتبط باشد، با مواجهه و قضاوت خواننده در ارتباط است. به بیان ساده‌تر این خواننده است که باید در باب خلاقانه بودن اثری نظر بدهد نه اینکه نوع ادبی پیش از خلق شدن عنوان خلاقانه بودن را در خود داشته باشد. در این میان طرفداران کاربرد صفت خلاقانه برای ناداستان معتقدند که صرف بیان واقعیت که دغدغه اصلی خالقان این نوع ادبی است، باعث پدید آمدن اثری ادبی نخواهد بود و در بهترین حالت تلاشی است برای مستند کردن مسائل و موضوعات. اما اگر از همان آغاز شرط نوشتن ناداستان، بیان خلاقانه واقعیت باشد، نویسنده می‌داند که باید کاری فراتر از انعکاس گزارش‌های واقعی و مستندات تاریخی انجام دهد. اما اینکه کدام شیوه‌ها و شگردها می‌توانند در مسیر برآورده کردن این اراده کارایی داشته باشد، موضوعی مغفول است و در بهترین حالت به شعار «نگو؛ نشان بده» بسنده می‌شود.

بررسی مجموعه ناداستان کورسرخ‌ی از عالیه عطایی، به‌عنوان یکی از مجموعه‌های برگزیده در این نوع ادبی، تأییدکننده فرضیه اولیه این پژوهش در باب فراهم بودن امکان خلاقانه کردن ناداستان در دو سطح فرم و محتوا بود. بدین‌شکل که استفاده از شگردهایی همچون نمادین‌سازی از طریق حذف برخی بخش‌ها و هم‌زمان تقویت ابعادی از واقعیت که ظرفیت نمادین شدن را دارند، بالا بردن تأثیر متن از طریق پررنگ کردن عنصر عاطفه در محتوای روایت‌ها و همچنین دراماتیزه کردن واقعیت از رهگذر استفاده از تکنیک‌های خاص نمایشی همچون فضا‌سازی و نیز تمرکز و محوریت بخشیدن به عناصر فرعی همچون نام شخصیت‌ها، اشیای خاص، کنش‌ها و تکرار این عناصر در بخش‌های آغازین و پایان‌بندی روایت‌ها که همگی در سطح فرم رخ داده‌اند، مؤلفه‌هایی محسوب می‌شوند که عطایی برای خلاقانه کردن مشاهدات خود از آن‌ها بهره‌جسته است. شگردهایی که هرچند تمام آنچه که می‌توانند به خلاقانه‌شدن ناداستان‌ها بینجامند، نیستند؛ اما می‌توانند جزو عمده‌ترین شگردها در مسیر نیل به این هدف به‌شمار آیند.

پی‌نوشت‌ها

1. nonfiction
2. Lee Gutkind
3. Jean Baudrillard
4. hyper reality
5. historical meta-narrative
6. dramatize
7. biography
8. autobiography
9. diary
10. memoir
11. travelogue
12. essay Writing
13. creative
14. symbolization
15. dramatize
16. James George Fraser

منابع

- براتی، پ. (۱۳۸۲). متن‌های حقیقی و نوشته‌های دروغین. مهر، ۴۳، ۱۳.
- پاینده، ح. (۱۳۹۷). نظریه و نقد ادبی، *درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای*. تهران: سمت.
- پرهیزکار، غ. (۱۳۸۹). واقعیت رسانه و توده در حاد واقعیت بودریار. *معرفت فرهنگی اجتماعی*، ۴، ۱۷۹-۲۰۰.
- چینی، ت. (۱۳۹۸ الف). ناداستان خلاقانه. ترجمه ن. امن‌زاده. *ناداستان*، ۱، ۲۱۰-۲۱۶.
- چینی، ت. (۱۳۹۸ ب). گشایش‌ها؛ روش نمایشی و خلاصه‌ای. *ناداستان*، ۲، ۲۰۵-۲۱۴.
- دلاشو، م. ل. (۱۳۶۴). *زبان رمزی افسانه‌ها*. ترجمه ج. ستاری. تهران: توس.
- سیدحسینی، ر. (۱۳۸۴). *مکتب‌های ادبی*. جلد ۱. تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، م. (۱۳۸۳). *ادوار شعر فارسی*. تهران: سخن.
- شمیسا، س. (۱۳۸۷). بیان. تهران: میترا.
- رضایی، ر. (۱۳۸۳). یادداشت‌هایی درباره‌ی تبدیل قصه به نمایشنامه. هنر، ۶۱، ۴۹-۵۴.
- طلوعی، م. (۱۳۹۸ الف). باخانمان. *یادداشت سردبیر مجله ناداستان*، ۱، ۱۷-۲۰.

- طلوعی، م. (۱۳۹۸ ب). کاربردن. یادداشت سردبیر مجله ناداستان، ۲، ۱۷-۲۰.
- عادل‌زاده، پ. و پاشایی فخری، ک. (۱۳۹۴). بررسی انار در اساطیر و بازتاب آن در ادب فارسی. سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، ۱، ۳۶۱-۳۷۴.
- عطایی، ع. (۱۴۰۰). کورسرخ. تهران: چشمه.
- فریزر، ج. (۱۳۹۲). شاخه زرین. ترجمه ک. فیروزمند. تهران: آگاه.
- قهرمانی، ع. و فرهنگ‌دوست، ا. (۱۴۰۰). بررسی آمیختگی معنمند داستان و ناداستان با کاربرد شیوه روایت تودرتو در رمان طیف الحلاج از مقبول العلوی. لسان مبین، ۴۵، ۶۲-۸۰.
- موقن، ی. (۱۳۶۹). لوکاچ و مدرنیسم. گردون، ۱ و ۹، ۳۱-۳۶.
- مرادی، ا. (۱۴۰۰). بررسی نسبت تاریخ و روایت در فراداستان تاریخ‌نگارانه ادسون آراتس دوناسیمتو و خرگوش هیمالیایی‌اش اثر جمشید خانیان. مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه انجمن ایرانی تاریخ، ۴۸، ۱۱۵-۱۳۹.
- مرادی، ا. و جمشیدی، ع. (۱۴۰۱). بررسی وضعیت مهاجران افغانستانی در مجموعه کورسرخ براساس گفتمان دیاسپورایی. مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۱، ۱۵۹-۱۸۴.
- نیک‌سیر، ز. (۱۴۰۰). تحلیل متون رئالیسم سوسیالیستی سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۳۲ با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی. رساله دکتری با راهنمایی حسین حسن‌پور آلاشتی. دانشگاه مازندران.

References

- Adelzadeh, P., & Pashaei Fakhri, K. (2014). Review of Pomegranate in mythology and its reflection in Persian literature. *stylistics of Persian poetry and prose (Bahar Adab)*, 8, 361-374.
- Ataei, A. (2021). *Koursorkhi*. Tehran: Cheshme.
- Barati, P. (2003). True texts and false texts. *Mehr*, 43, 13.
- Chaini, T. (2018). Creative Nonfiction. translated by N. Amanzadeh. *Nadastan*, 1, 210-216.
- Chaini, T. (2018). Openings; Demonstration and summary method. *Nadastan*, 2, 205-214.
- Delasho, M. L. (1985). *The secret language of legends*. translated by J. Sattari. Tehran: Tous.
- Fraser, J. (2012). *Golden Bough*. translated by K. Firouzmand. Tehran: Agaah.

- Ghahrmami, A., & Farhangdoost, A. (2021). Investigation of the meaningful fusion of fiction and non-fiction with the use of the nested narrative style in the novel *Tefem Al-Halaj* by Maqbool Al-Alawi. *Lesan Mobeen*, 45, 62-80.
- Moradi, A. (2021). Investigating the Relationship between History and Narration in the Historical meta-narrative of "Edson Arants Donacimento and His Himalayan Rabbit" by Jamshid Khanian. *Cultural History Studies; Journal of Iranian History Association*, 12, 48, 115-139.
- Moradi, A., & Jamshidi, A. (2022). Investigating the Origins and Ways to Overcome Dignity Anxiety in the novel "Ketb-e kham (Book of Bending)". *Pazhuhish-I Zaban va Adabiyyat-I Farsi*, Art and Human Sciences, 1, 159-184.
- Moughen, Y. (1369). Lukács and Modernism. *Gardoun Magazine*, 8 & 9, 31-36.
- Niksir, Z. (2021). Analysis of socialist realism texts of 1320-1332 with a critical stylistic approach, doctoral dissertation under the guidance of Hossein Hasanpour Alashti, Mazandaran University.
- Parhizkar, G. (2010). The reality of the media and the mass in the acute reality of Baudrillard. *Marifat-I Farhangi Ejtemaii*, 4, 200-179.
- Payandeh, H. (2017). *Critical theory, an interdisciplinary Coursebook*, Tehran: Samt.
- Rezaei, R. (2013). Notes on turning a story into a play. *Art Quarterly*, 61, 49-54.
- Seyed Hosseini, R. (2004). *Literary Schools*. vol. 1. Tehran: Negah Publications.
- Shafii-Kadkani, M. (2013). *Periods of Persian poetry*. Tehran: Sokhan.
- Shamisa, S. (2008). *Figurative Language*. Tehran: Mitra.
- Tolouei, M. (2018). Bakhaneman. editor's note of *Nadastan* magazine, 1, 17-20.
- Tolouei, M. (2018). Karidan. editor's note of *Nadastan* magazine, 2, 17-20.

