*Literary Theory and Criticism*
*Year 10, Vol. 1, No. 20*
*Spring & Summer 2025*
**Research Article**

DOI: 10.22124/naqd.2025.29092.2636

Received: 25/11/2024
Accepted: 04/01/2025

# An Aesthetic Reflection on the Reality and Transcendence of the War Novel

Foad Moloudi[1]

**Abstract**

Informed by social aesthetics, the present article investigates ten war novels on the Iran-Iraq War. This study moves beyond single theories and employs several theoreticians and thinkers to explore war novels. The results of this study show that war novels are in no case mirrors to the realities of the "imposed war" but are byproducts of different experiences, complications, worldviews, and fantasies of the war. In this regard, the present article classifies war novels into "idea-oriented," "detail-oriented," and "in-between" novels. Although "in-between" novels vary in their degrees of attention to detail, experiences, and absolute representation, all "in-between" novels share a common ground which is the "transcendental" duty to defend the soil.

**Keywords:** Iran-Iraq War, War Novel, Social Aesthetics, Transcendence, Reality, Totality.

**Extended Abstract**

**1. Introduction**

Informed by social aesthetics, the present article investigates Ahmad Mahmoud's *Zamin-e Sookhteh*, Qasem-Ali Ferasat's *Nakhl-hāye Bi Sar*, Ismaeil Fasih's *Zemestān-e 62*, Seyed Morteza Mardiha's *Dar Sho'leh-hāye Ab*, Reza Amirkhani's *Irmia*, Davood Qaffar-Zadehgan's *Fāl-e Khoon*, Ahmad Dehqan's *Safar be Gerāye 270 Darajeh*, Majid Qeysari's *Ziyāfat be Sarf-e Golooleh*, Mohammadreza Bayrami's *Pol-e Moa'lagh*, and Habib Ahmad-Zadeh's *Shatranj ba Māshin-e Qiyāmat*. The novels were selected in accordance with their publisher and prints, date of publication, and technical variation. The reason for such a diverse selection was to paint a well-rounded sketch of the "imposed war" novels. In this regard, the present article classifies war novels into "idea-oriented," which romantically deals with the battle between good and evil; "detail-oriented," which realistically and naturalistically deals with the

1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Institute for Research and Development in the Humanities (SAMT), Tehran, Iran. (f_molowdi@yahoo.com)

pains and hardships of the war; and "in-between" novels, which aim to represent both. The main question of this study is how "in-between" novels highlight the transcendental aspect of defending the soil.

**2. Methodology**

The present study is a social aesthetic reading of the war novel. Social aesthetics is a way of producing, interpreting, or presenting art so connections arise between aesthetic knowledge and the surrounding society. Social aesthetics moves beyond the idea that the literary form must represent the absolute reality of society, it argues that the structure of a novel dialectically correlates with the social structures.

**3. Theoretical Framework**

Echoing thinkers such as Bakhtin, Lukács, Goldmann, Bourdieu, and Adorno, this study employs terminologies such as "totality," "the form of the novel," "social construct," "reality," "form of thought," and "transcendence." The theoretical framework of this study does not serve as a means of imposing a theory but as an introduction for the upcoming analysis.

**4. Discussion and Analysis**

The war novels concerning the imposed war do not necessarily paint a unified, linear, and synced narration; in other words, one must expect a diverse and divided narration from the war. Among the ten war novels inspected in this study, *Nakhl-hāye Bi Sar* and *Irmia* are more idea-oriented, *Fāl-e Khoon* is more detail-oriented, and the other seven novels are "in-between" novels.

**5. Conclusion**

Although the seven novels vary in their totality, narration, ideological positioning of the author, prioritization, realism, and socio-political orientation toward the war, they share a transcendental element that unifies them. This element correlates with the spirit of the soldiers on the battlefront; it serves as a connecting bridge among narratological elements.

**Bibliography**

AhmadZadeh, H. 1399 [2020]. *Shatranj ba Māshin-e Qiyāmat*. Tehran: Sooreh Mehr. [In Persian].

Bayrami, M. 1396 [2017]. *Pol-e Moa'laq*. Tehran: Ofogh. [In Persian].

Bourdieu, P. 1380 [2001]. *Nazariyeh-e Konesh*. Morteza, M (trans.). Tehran: Naqsh-o-Negar. [In Persian]. [*Practical Reason*]

Dalal-Rahmani, M. H. 1402 [2023]. *Az Nābehengāmi-e Hayāt ta Satroun-Sāzi-r Khiāl*. Tehran: Qoqnoos. [In Persian].

Gheysari, M. *Ziyāfat be Sarf-e Golooleh*. Tehran: Koocheh. [In Persian].

Goldmann, L. 1371 [1992]. *Jāme'eh-Shenāsi-e Adabiyāt*. Mohammad Jafar, P (trans.). Tehran: Hoosh va Ebtekar. [In Persian]. [*An Introduction to the Sociology of Literature*].

Goldmann, L. 1382 [2003]. *Naqd-e Takvini*. Mohammad Taqi, Q (trans.). Tehran: Negah. [In Persian].

Lukacs, G. 1373 [1994]. *Pazhooheshi dar Realism-e Europaei*. Afsar, A (trans.). Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]. [*Studies in European Realism*].

Lukacs, G. 1377 [1998]. *Tārikh va Agāhi-e Tabaqāti*. Mohammad Jafar, P (trans.). Tehran: Nasl-e Qalam. [In Persian]. [*History and Class Consciousness*].

**How to cite:**

Moloudi, F. 2025. "An Aesthetic Reflection on the Reality and Transcendence of the War Novel", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 20(1): 5-26. DOI: 10.22124/naqd.2025.29092.2636

**Copyright:**

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2025.29092.2636

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۵
صفحات ۵-۲۶

سال (دوره) دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۴، شماره پیاپی ۲۰
مقاله پژوهشی

# تأملی زیباشناسانه در واقعیت و استعلای رمان جنگ

فواد مولودی [1*]

## چکیده

در مقالهٔ حاضر، ده رمان مربوط به جنگ تحمیلی را تحلیل کرده‌ایم. چهارچوب و مبنای تحلیل متون، زیباشناسی اجتماعی بوده است. بی‌آنکه در دستگاه نظری یک اندیشمند توقف کنیم، کوشیده‌ایم برمبنای برخی از بصیرت‌ها و مفاهیم و مفروضات زیباشناسی اجتماعی، راهی به نقد رمان‌های جنگ بگشاییم. از یک جانب دریافتیم که رمان جنگ، روایتی خطی و همگن و مستقیم و هماهنگ از بازنماییِ جنگ تحمیلی را پیش‌روی ما نمی‌نهد و «محاکات واقعیت» در آنها نه مبتنی بر یک نوع از بینش و تجربه، بلکه بر پایهٔ طیف وسیعی از تجارب و مسایل و بینش‌ها و تخیلات مربوط به جنگ است. براین‌مبنا، سه نوع رمان جنگ «ایده‌محور» و «جزئیت‌محور» و «میانی» را از هم تفکیک کرده‌ایم؛ و ازجانب‌دیگر، دریافتیم که رمان‌های «میانی» علیرغم تمام تفاوت‌ها و گوناگونی‌ها و تکثر تجربیاتشان، علیرغم تمام نقدهای آشکار یا نیمه‌آشکارشان به زمینه‌های جنگ تحمیلی، علیرغم تمرکز زیاد یا کمشان بر بازنمایی واقعیت‌های خوش و ناخوش جنگ، در یک مورد بسیار اساسی با همدیگر اشتراک دارند: بازنمایی «رکن استعلاییِ» ضرورت دفاع از خاک. این رکن را توسعاً «رکن استعلایی» نام نهاده‌ایم چونکه هم ایده، هم آرمان، هم فراروی از عینیت، و هم برگذشتن از زمان و مکان را در خود دارد. این رکن استعلایی، به‌مثابه جزءِ مرکزی کلیتِ رمان جنگ، انسجام‌بخش است و در دیالکتیک جزء/ کل یا جزئیت/ کلیت رمان‌های «میانی» نقشی اساسی دارد و بدون فهم آن، ممکن است «جزءِ مبتنی بر رئالیتهٔ جنگ» به‌جای «کل مبتنی بر رکن استعلایی» قرار داده شود.

**واژگان کلیدی:** رمان جنگ تحمیلی، زیباشناسی اجتماعی، رکن استعلایی، رئالیته، کلیت.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی. گروه مطالعات ادبی پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سازمان سمت)، تهران، ایران.
* F_molowdi@yahoo.com

**۱- مقدمه**

مقالهٔ حاضر، بررسی ده رمان جنگ تحمیلی (از دههٔ شصت تا دههٔ هشتاد شمسی) از منظر زیباشناسی اجتماعی است: *زمین سوخته* از احمد محمود (۱۳۶۱)، *نخل‌های بی‌سر* از قاسمعلی فراست (۱۳۶۲)، *زمستان ۶۲* از اسماعیل فصیح (۱۴۰۲)، *در شعله‌های آب* از سید مرتضی مردیها (۱۳۷۹)، *ارمیا* از رضا امیرخانی (۱۳۹۶)، *فال‌خون* از داوود غفارزادگان (۱۳۹۶)، *سفر به گرای ۲۷۰ درجه* از احمد دهقان (۱۴۰۰)، *ضیافت به صرف گلوله* از مجید قیصری (۱۳۹۹)، *پل معلق* محمدرضا بایرامی (۱۳۹۶)، و *شطرنج با ماشین قیامت* از حبیب احمدزاده (۱۳۹۹). انتخاب این رمان‌ها برمبنای سه مؤلفهٔ «میزان و تعداد چاپ و نشر»، «تنوع زمان نگارش آنها از دههٔ شصت تا ادوار بعد» و «گوناگونی آنها از نظر مسایل روایی و فرمی و ژانری و مکتبی» بوده است (بررسی تعداد چاپ و بازهٔ زمانی چاپ نخست تا آخرین چاپ این رمان‌ها به دست نگارنده انجام شده است؛ و تشخیص تنوع شکلی و محتوایی آنها نیز نتیجهٔ بررسی شخصی بوده است). انتخاب و بررسی این رمان‌ها به این منظور یا امید بوده است که شِمایی کلی از رمان جنگ تحمیلی را به ما نشان دهد. مقاله را در چهار مرحله پیش خواهیم برد: نخست، نگاهی گذرا به وضعیت عمومی رمان جنگ و زمینه‌ها و شرایط آن می‌اندازیم؛ در مرحلهٔ دوم، تحلیل نهایی و کلی خود از هر رمان را به‌اختصار عرضه می‌کنیم (به‌سبب محدودیت مقاله و نیز وفاداری به روش‌شناسی کل‌نگر که تمامیت فرم را نشانه می‌رود، امکان ارجاعات درون‌متنی و جزئی نداریم)؛ در مرحلهٔ سوم به یافته‌های برآمده از تحلیل متون اشاره می‌کنیم؛ و در مرحلهٔ چهارم، نتیجهٔ نهایی را عرضه خواهیم کرد.

«ایده‌ها، مفاهیم، افکار، تلقی‌ها» خصلتی ذهنی و انتزاعی و کلی و همگن دارند در دو جا «انضمامی، جزئی، عینی و ناهمگن» می‌شوند: نخست، در «تجربهٔ» زیستهٔ ما آدمیان و آنگاه که آنها را «زندگی» و تجربه می‌کنیم. دوم، در ساحت هنر و ادبیات. در اینجا با دیگر انواع هنری و ادبی کاری نداریم و متمرکز بر «رمان» هستیم. در رمان، تجربهٔ زیسته یا نازیسته اما ممکنِ آدمی، «بازنمایی روایی و تخیلی» می‌شود. ازاین‌نظر، رمان و تجربهٔ زیسته، مشابه همدیگر و همجنس هستند: در هر دو، ما چیزها را به‌طرزی پدیدارشناسانه و در نسبت با عینیت و جزئیت و انضمام آنها تجربه می‌کنیم و درمی‌یابیم نسبت میان انتزاع و انضمام، ذهن و عین، و کلیت و جزئیت به چه صورت است. رمان و زندگی، اما تفاوتی بنیادی نیز دارند که هم هستی‌شناسانه است هم زیباشناسانه: تجربه، بلاواسطه و مستقیم است و زندگی نیز

توده‌ای بی‌شکل و آمیخته و بی‌فرم؛ اما رمان «فرم یا شکلی است که بـا واسـطهٔ نویسـنده» در اختیار ما نهاده شده است. رمان تجربه را شکل می‌بخشد و آن را در فرم می‌نهد و آشکار اسـت که ریخته و آفریدهٔ ذهن مؤلف فردی یا گفتمانی است. رمان اگر چه با هـزاران رشـتهٔ مرئـی و نامرئی به زمینهٔ بیرونی و واقعیت و تجربـه و اجتمـاع متصـل اسـت، امـا آینـه‌دار آن نیسـت و هیچ‌گاه نمی‌تواند و نباید گزارش خنثای واقعیت بیرونی باشد. در رمان، واقعیت «بـازآفرینی» و «بازنمایی» می‌شود و در «فرم» قرار می‌گیرد.

در دورهٔ پهلوی، نویسنده/ روشنفکر از میدان اجتماعی کنار نهاده شد و نظم سیاسی مسـتقر و دیوان‌سالاری آن، مدعی پیشبرد امور شد و سودای مدرنیزاسیونی در سـر داشـت کـه تکثـر اجتمـاعی و سیاسـی را نادیـده می‌گرفـت. در ایـن دوره، بسـیاری از نویسـندگان، ناامیـد از میدان‌داری اجتماعی، به ناچار راه درون‌گرایی پیمودند و مبارزهٔ منفی آنها با حکومت، در قالـب بازنمایی سوژه یا فرد درونگرا، بیگانه با اجتماع، رنجور، مرگ انـدیش، گرفتـار در شـکاف میـان عین و ذهن، و ناتوان از رسیدن به کلیت و وحدت ترسیم گردید و مانع به‌مثابه مانعی دایمی و صلب و خدشه‌ناپذیر بر آنان عارض گردید. بدین‌سبب بود که بسـیاری از رمان‌هـای ایـن دوره، روایتگرِ سوژه‌هایی منفعل و گرفتار در جهان جزئیات شدند (برای بحث تفصیلی نـک. دلال رحمـانی: ۱۴۰۲).

با به ثمر نشستن انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷، چرخشی اساسی در فـرم گفتمـانی پیـدا شد: مانع اجتماعی در ذهن سوژهٔ ایرانی، دیگر امـری صـلب و هولنـاک نبـود کـه نشـود آن را برداشت یا تغییر داد، بلکه پیروزی بر آن امکان داشت و این امکان، محقق شده بـود. ایـن فـرم اندیشگانی و گفتمانی، پس از انقلاب، بر منطقی حماسی استوار شد و وفادار بـه سـنتی دینـی گردید و آرمانشهریْ الهیاتی و وحدتمند را ترسیم می‌کرد. برخی از نویسندگان کوشیده‌اند این فرم اندیشگانی را در داستان جنگ نیز نشان دهند و واقعیت را متناسب با آن بازنمـایی کننـد. در طرف مقابل نیز، نویسندگانی بودند که خود را ملتزم به بازنمایی اجزای واقعیت یـا رئـالیتی هولناک جنگ می‌دانستند و تـلاش می‌کردنـد اجـزای نـاخوش واقعیـت جنـگ را بازنمـایی و برجسته کنند. به‌دیگرسخن، آنهـا جنـگ را بـه‌مثابـه «وضـعیت فاجعـه» بازنمـایی می‌کردنـد. محاکات واقعیت در میان نویسندگان این دسـته، درجهـت مخـالف دسـتهٔ نخسـت بـود. پـس می‌توان گفت اگر قرار باشد مسأله «محاکاتِ واقعیت» در فرم داستانی با وضعیت جنگ پیونـد یابد، طیف وسیعی از صورت‌بندی‌های مختلـف را شـاهد هسـتیم: از صـورت‌بندی مبتنـی بـر

جدال خیر مطلق با شرّ مطلق و فاصله گرفتن از محاکات شرایط واقعی جنگ (ایده‌محور با گرایش‌هایی تقریباً رمانتیک)؛ تا صورت‌بندی مبتنی بر بازنمایی اجزای ناخوش جنگ و کمرنگ کردن جنبهٔ آرمانی آن (رمان متمرکز بر جزئیت رئالیتی با گرایش‌هایی تقریباً ناتورالیستی)؛ و سنتزِ رمان‌های این دو سر طیف نیز آثاری بینابین بود که هم دغدغهٔ وفاداری به اجزای رئالیتی را داشتند، هم سودای بازنمایی کلیت را. جاگیری رمان‌ها در این طیف گسترده را شاید بتوان به‌صورت زیر نشان داد:

۱ـ در رمان ایده‌محور، ایده‌های انتزاعی و کلی بر متن حکم می‌رانند و اجزای واقعیت به نفع ایده تقلیل داده و گزینش می‌شوند. به بیان روشن‌تر، رئالیتیِ اجزا و تکثر و تناقض آنها در این آثار، در راستای هماهنگ شدن با «ایدهٔ آرمانی» تقلیل یافته و گزینش شده است. مثلاً در رمان جنگ، هم کردار قهرمانی و رشادت و پیروزی رزمندگان جبهه بخشی از واقعیت یا رئالیتی جنگ است، هم جراحت و مرگ‌ارزانی و هراس و شکست و سیاست‌ورزی و آسیب رسیدن به محیط زیست. انگارهٔ واقع‌نمایی داستان، ایجاب می‌کند که همهٔ اجزای مذکور، علیرغم تمام تکثر و تفاوت و تناقض‌ها، در رمان جنگ بازنمایی شود؛ اما رمان‌های این دسته به جانب بازنمایی بخش اول اجزا (نمایش کردار قهرمانی و رشادت) میل دارند و سمت دیگر را یا نادیده می‌گیرند یا به‌مثابه اجزای ضروری و تعالی‌یافته برای تحقق ایدهٔ آرمانی در نظر می‌آورند (این اجزا در رئالیتی خود دیده نمی‌شوند). در این آثار، ایدهٔ آرمانی به‌مثابه «تمام کلیت» انگاشته می‌شود و نسبت میان «جزئیتِ اجزا و کلیتِ فرم» مبتنی بر تقلیل و جهت‌دهی است.

۲ـ در رمان جزئیت‌محور، برعکس دستهٔ نخست، بازنمایی اجزا به جانب آسیب و مصیبت است و جنگ به‌مثابه وضعیت فاجعه قلمداد می‌شود؛ به بیان روشن‌تر، در این رمان‌ها، اجزا کاملاً در نسبت با رئالیتی خود بازنمایی می‌شوند و نه در نسبت با ایده‌ای آرمانی هستند، نه در نسبت با کلیت. در اینجا، جزئیت مستولی می‌شود و به‌مثابه کلیت قلمداد می‌گردد. جزء به‌جای کل می‌نشیند و رمان از حدود نمایش اجزای ناخوش جنگ فراتر نمی‌رود. این رمان‌ها این پرسش اساسی را به محاق می‌برند: اگر اجزای ناخوش جنگ، تنها حقیقت آن است، پس تکلیف ملتی که مورد تجاوز قرار گرفته است چه می‌شود؟ آیا ناخوشی اجزای جنگ به این قیمت است که ملتی تسلیم شود و سرزمین و آرمان و تاریخ و سنت خود را وابنهد؟ با طرح این پرسش است که «غیاب امر کلی» در این آثار نمایان می‌گردد.

۳ـ رمان‌های میانی یا بینابین، در میانهٔ دو دستهٔ دیگر قرار دارند: در این آثار، واقعیت یا رئالیتی جنگ، ناظر به تکثر و تناقض و ناهماهنگی اجزا است: وضعیت جنگ، هم اجزایی همچون «رشادت، باورمندی، پیروزی، جان‌برکفی، کردار قهرمانی، ایثار، سخت‌کوشی، غرور، اطمینان، صداقت، و شهادت» دارد؛ هم اجزایی همچون «ترس غریزی از مرگ، هراس از کشتن و کشته شدن، احتیاط، هول، وحشت، مرگ‌ارزانی، دلهرهٔ وجودی، آسیب به محیط-زیست، قربانی شدن بی‌گناهان». انگارهٔ واقع‌نمایی ایجاب می‌کند که تمام این اجزا بازنمایی شود و پیوند اجزای متکثر و متفاوت و متخالف در اینجا، به «وحدت کلی» در فرم رمان می‌رسد و «کلیت، اجزا را در خود حل می‌کند». در اینجا شاهد «دیالکتیک جزئیت/ کلیت» هستیم؛ اما نکتهٔ اساسی درباب این آثار این است که چگونه در فرایند بازنمایی رئالیتهٔ جنگ در آنها -که بخش بزرگش بازنمایی اجزای ناخوش جنگ است- کلیتی برساخته شده است، که نه تنها ضدجنگ نیست، بلکه ضرورت دفاع از میهن و آرمان را نیز برجسته می‌کند؟ نگارنده، در مقالهٔ حاضر، در پی پاسخ به این پرسش بنیادی بوده و در فرایند تحلیل رمان‌ها، «رکنی استعلایی» را پیگیری کرده است که به نظر می‌رسد دیالکتیک جزئیت/ کلیت این آثار بر آن رکن استوار است.

### ۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ادبیات داستانی جنگ تحمیلی، آثار فراوانی در قالب کتاب، مقاله، پایان‌نامه، و جستارهای مطبوعاتی نگاشته شده است که اشاره به همهٔ آنها در اینجا ناممکن است. از نمونه‌های خوب، می‌توان به این موارد اشاره کرد: کتاب *ادبیات داستانی جنگ در ایران* (سعیدی: ۱۳۹۵)؛ کتاب *سیمای سیاسی، دینی و اجتماعی داستان‌نویسی جنگ* (سعیدی: ۱۳۹۹)؛ مقالهٔ ادبیات پایداری در ایران: مؤلفه‌ها، فرصت‌ها و چالش‌ها (چهرقانی: ۱۳۹۶)؛ و چندین مورد دیگر. اما مقالهٔ حاضر، در مسأله و روش و غایت، با آن آثار تفاوت بنیادی دارد و هیچ‌یک از آنها را نمی‌توان به‌مثابه پیشینهٔ آن ذکر کرد.

## ۲ـ زمینه یا گشایش نظری، و مسئلهٔ «روش»

مقالهٔ حاضر «زیباشناسی اجتماعی» رمان جنگ است و با اندیشهٔ کسانی مرتبط است که «فرم» ادبی را بازتاب‌دهندهٔ محض و آینه‌دار و نشانهٔ عامل اجتماعی نمی‌دانند و معتقد هستند

که «فرم رمان» بیان تخیلیِ ساخت اجتماعی و بیرونی‌ای است که با آن پیوند دیالکتیکی دارد. در این تلقی، اگر اثر ادبی، بیان تقلیدی واقعیت بیرونی یا بازنگری صرف محتوای آگاهی جمعی باشد، دیگر ارزش زیباشناسانه‌ای ندارد. نگارنده کوشیده است در اینجا آرا و نظرهای اندیشمندان «زیباشناسی اجتماعی» را به صورتی ترکیبی و کاربردی در نظر داشته باشد. به‌دیگرسخن، زمینهٔ نظری این مقاله مرتبط با دیدگاه‌های اندیشمندانی همچون باختین و لوکاچ و گلدمن و بوردیو و آدورنو است تا معلوم شود که منظور از اصطلاحاتی همچون «کلیت»، «جزئیت»، «فرم رمان»، «ساخت اجتماعی»، «واقعیت یا رئالیتی»، «فرم اندیشگانی»، «استعلا» و امثال اینها چه است؛ در نقد رمان‌های جنگ نیز کوشیده‌ایم از ترکیب این بصیرت‌های نظری، راهی به نقد و تحلیل این متون بگشاییم. به‌دیگرسخن، قصد ما در اینجا تحمیل نظریه به متن نیست و در پی نشان دادن کاربرد بحث نظری در متن نیز نیستیم، بلکه این بخش نظری را همچون زمینه یا مقدمه یا گشایشی در نظر گرفته‌ایم که می‌تواند مسیرها و جهات را در نقد عملی متن هموارتر کند.

تأمل در نظریه‌های اجتماعی/ هنریِ کلاسیک، نشان می‌دهد که این نظریه‌ها نیز به «ارجاع اثر هنری به واقعیت بیرونی» اشاره کرده‌اند اما این ارجاع را «مستقیم و بازتابی» می‌دانستند و ادبیات را به «آینه‌داریِ واقعیت» فرو می‌کاستند و گرفتار گونه‌ای از پوزیتیویسم علمی رایج بودند. لوکاچ در قرن بیستم دریافت که رمان، سازندهٔ جهانی تخیلی، غیرمفهومی و درعین‌حال، یکپارچه و یکدست و وحدتمند است. به‌دیگرسخن، برای لوکاچ، «کلیت» رمان مهم بود و تفکیک آن به اجزا، بیرون از عرصهٔ زیباشناسی جای می‌گرفت. این زیباشناسی، متمرکز بر فرم رمان، و به دنبال خصلت حقیقتاً اجتماعی آن بود. برمبنای این زیباشناسی، لوکاچ تحولی روش‌شناختی پدید آورد: اثر، بازنماییِ تخیلی آگاهی جمعی است و پیوند راستین این دو را نه در محتوا، بلکه در همخوانی اشکال و ساخت‌ها باید جستجو کرد. لوکاچ با بحث از بازنمایی واقعیت و «انکسار» آن در رمان، به رئالیسم متمایل شد و کلیت رئالیستی را «پیکربندی» امور جزئی و برگذشتن از آنها می‌دانست و نسبتی میان «فرم رمان» و «فرم اجتماعی» برقرار کرد. گلدمن، «ساختار جمعی آگاهی» را هم‌عرضِ کلیت انضمامی رمان می‌دانست و رمان را به‌مثابه شکلی از پاسخ هنری به مسائل اجتماعی ارزیابی می‌کرد و نسبت میان فرم و «شرایط ظهور» آن در تاریخ را پیش چشم می‌داشت و در پی معرفتِ اجتماعیِ مستور در اثر ادبی بود. بوردیو «میدان ادبی» را در نسبت با دیگر میدان‌های سیاسی

و اجتماعی و اقتصادی می‌دید و از مواضع متکثر هر میدان سخن می‌راند و بر «تمایل‌ها و شرایط» سوژهٔ درون میدان تمرکز می‌کرد. آدورنو، «جوهر اجتماعی فرم ادبی» و نسبت «هنر و جامعهٔ تامّ» را پیش چشم داشت و به دنبال «رکن نااین‌همان» اثر ادبی بود.

در دستگاه فکری این اندیشمندان، «فرم» به‌مثابه شکل یا کلیتی انضمامی، غیرمفهومی و وحدتمند نگریسته می‌شود که با بی‌نهایت رشتهٔ مرئی و نامرئی به «ساخت اجتماعی» متصل است. منظور از «ساخت اجتماعی» نیز ساختی تاریخی، پویا و معنادار است که کلیتی از تجربه و اندیشه را در خود حمل می‌کند و به‌سبب داشتن ایده‌های مرکزی و پیرامونی خود، انسجام درونی دارد. در این تلقی، فرم نسبتی درونی با ساخت اجتماعی دارد و هم‌عرضی این دو در همخوانیِ اشکال و ساخت‌ها است و سخنی از محتوا به میان نمی‌آید. در زیباشناسی اجتماعی، فرم ادبی به‌مثابه مجموعهٔ نشانه‌هایی که آوردگاهِ شاخص‌های ارزش‌های مختلف اجتماعی است، در نظر آورده می‌شود و گرایش ذاتاً عینی و اجتماعی آن در نظر است. ازاین‌نظر، فرم رمان، انتزاعی زبانی نیست بلکه تمامی گزاره‌های آن را به صورتی انضمامی باید دید. این انضمام، در فرایند کنش و واکنش اجتماعیِ شرکت‌کنندگانِ گزاره، زاده می‌شود و بقا می‌یابد. فرم رمان، درک شکلی از ارتباط اجتماعی است که در مادهٔ زبان محقق و تثبیت شده است و تراکمِ بخشِ نیرومند ارزیابی‌های اجتماعیِ بیان‌ناشده را آشکار می‌کند. در اینجا بحث بر سر کلیت است. تفوق کل بر جزء، اساس روش می‌شود و تعاریف انتزاعی به بازتولید سوژهٔ انضمامی در طی فرایند استدلال می‌انجامد. تحلیل علمی از انتزاع به‌سوی امر عینی و انضمامی حرکت می‌کند و روش، نوسان مستمر میان انتزاع و چیزی است که «کل از پیش موجود انضمامی» نامیده می‌شود (در مورد این صورت‌بندی نظری و روشیِ بسیار فشرده، نک. لوکاچ: ۱۳۷۳، ۱۳۷۷، ۱۳۸۰، ۱۳۸۸و ۱۳۹۷؛ گلدمن: ۱۳۷۱، ۱۳۷۷، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲ و ۱۳۹۰ ؛ لارنسون و سوئینگ‌وود: ۱۳۹۹؛ بوردیو: ۱۳۸۰؛ Adorno: 1986).

### ۳- تحلیل رمان‌ها

از بررسی درون‌متنی هریک از رمان‌ها به این تحلیل‌های کلی رسیده‌ایم:

**۳-۱-** در ***زمین سوخته*** (چاپ نخست در سال ۱۳۶۱) از رهگذر بازنمایی زندگی شخصیت‌ها در شهر جنگ‌زدهٔ اهواز در آغاز جنگ، چند گروه اجتماعی و نیروگذاری آنها انضمامی شده است. این گروه‌ها مختلف و متکثر هستند و نیروگذاری آنها در همدیگر تداخلی و ترکیبی است و گاه نیز در تضاد یا تناقض با همدیگر قرار دارند. «فرم» رمان از تداخل و ترکیب این گروه‌ها و

نیروگذاری‌ها، و از تناقض میان آنها شکل گرفته است. این تناقض‌ها و تکثرها در اجـزای رمـان نشان داده می‌شود و رمان به آگاهی یکی از این گروه‌ها فروکاسته نشده اسـت. بـه‌دیگرسـخن، همهٔ صداها را در رمان می‌شنویم. «فرم» رمان همـهٔ ایـن صـداها را در بـر می‌گیـرد و آنهـا را به‌سوی وحدت و هماهنگی کلی می‌کشاند تا «کلیت» پدیدار شود. «کلیـت جنـگ» در اینجـا مجموعه‌ای از تناقض اجزای آن و شیوهٔ پیوند آنها است. امکان پدیدار شدن تمام ایـن اجـزا در جنگ هست و وضعیت جنگ تحمیلی نیز شکل‌های مختلف مواجهه با آن را سـاخته اسـت: از ایثار و شهادت و جان‌برکفی و مقاومت، تا بی‌تفاوتی و کناره‌گرفتن وسـودجویی و انکـار و فـرار. شکل‌گیری تمام اینها در جنگ ممکـن اسـت و رمـان بـه یکـی از آنهـا تقلیـل نیافتـه اسـت. به‌دیگرسخن، تمام اشکال آگاهی این گروه‌ها و نیروگذاری‌های آنها از طریق بازنمایی انضـمامی شخصیت‌های تیپیکال انجام شده است. همهٔ اینها در جنگ نمودار شـده اسـت و هـر مـورد را نمی‌توان نادیده گرفت یا انکار کـرد؛ و بـرعکس ایـن، نمی‌تـوان آن را تنهـا واقعیـت ممکـن و موجود دانست و کلیت جنگ را به نفع آن فروکاست. احمد محمود در «زمین سـوخته» نشـان می‌دهد که کلیت جنگ از ترکیب و تداخل این نیروها به وجود آمده است و جنـگ نـه تمامـاً حماسه است نه تماماً فاجعه؛ اما وحدت کلی برآمـده از رمـان ایـن اسـت: علیـرغم تمـام ایـن تکثرها و تجربه‌های مختلف و متناقض، دفاع از سـرزمین و آرمان‌هـا دربرابـر دشـمن، ایـده‌ای وحدت‌بخش است و سنتز تمام نیروها نهایتاً به این ایدهٔ استعلایی می‌رسد. این «ایـده» رو بـه سوی وحدت و هماهنگی دارد و «تناقض‌های موجود را در خود می‌بلعد»؛ و ظـاهراً فـرم رمـان به ما می‌گوید که بار تحقق این ایده، بیشتر به دوش «فرودسـتان» اسـت و آنهـا در جبهـه‌ها و شهرها در کار تحقق آن هستند. احمد محمود در آغاز جنگ به این «آگاهی» رسیده بود (نـک. محمود: ۱۳۶۱).

**۳-۲- *نخل‌های بی‌سر*** (چاپ نخست در سال ۱۳۶۲) از نخستین رمان‌های جنگ تحمیلی به قلـم نویسندگان نسل بعد از انقلاب اسلامی است. این رمان یکی از نمونه‌هایی اسـت کـه نـوع نگـاه نویسندگان تازه‌کار به ادبیات داستانی جنگ را نشان می‌دهد: نویسندگانی که هم‌زمان با واقعـهٔ جنگ تحمیلی می‌نوشتند و در دورهٔ آغازی شکل‌گیری رمان جنگ بودند. بررسـی ایـن رمـان، سه نکته را بر ما آشکار می‌سازد: نخست اینکه، در این رمان، ایده مقدم بر فرم اسـت. بـه بیـان روشن‌تر، نویسنده بیان مستقیم و عریان ایده‌ها و مواضـع فکـری خـود را در اولویـت گذاشـته است و محاکات واقعیت بـرای او در درجـهٔ دوم اهمیـت بـوده اسـت. بـه احتمـال زیـاد، ایـن

اولویت‌گذاری آگاهانه نبوده است و نویسنده متأثر از فضای گفتمانی رایج در آن دوره، برای خود رسالتی اجتماعی قایل بوده و داستان را به‌مثابه بخشی از دستگاه تبلیغی و ترویجی ارزش‌ها دیده است؛ یا اینکه نویسندهٔ تازه‌کار این دوره، با مسائل مربوط به هستی و زیباییِ فرم داستانی آشنایی چندانی نداشته است. ازاین‌نظر می‌توان گفت که «بیانگریِ» این رمان ممتاز نیست و شرح و توضیح عریان، و بازگویی مستقیم و سرراست وقایع و مضامین، ویژگی بارز آن است. به همین سبب است که داستان لایه‌های استعاری و مجازی ندارد و حتی به شکلی عریان، شاهد نقالی، توصیفات و توضیحات پرسوزوگداز، و بازگوییِ مستقیم در آن هستیم. دوم اینکه، رکن استعلایی این رمان برمبنای امر متعالی دینی و معنوی و ایمانی بنا نهاده شده است. به‌دیگرسخن، استعلای جنگ و ضرورت دفاع از میهن در این رمان، بنیادی دینی دارد و مبتنی بر جهاد اسلامی است. به همین سبب است که کردار رزمندگان در دفاع از خرمشهر و آزادسازی آن، به‌طورپیوسته، با اندیشهٔ عاشورایی و فرهنگ شهادت نگریسته می‌شود؛ رزمندگان خود را سرباز امام زمان (عج) می‌دانند؛ جنگ با رژیم بعثی به‌مثابه بیعت با امام خمینی (ره) دانسته می‌شود؛ ریخته شدن خون رزمندگان به معنای آبیاری درخت اسلام در نظر گرفته می‌شود؛ تجاوز صدام به منظور خشکاندن درخت انقلاب دانسته می‌شود؛ پیشبرد جنگ از محور مسجد و علمای دینی و جوانان مؤمن نگریسته می‌گردد؛ و عناصر مربوط به فرهنگ نماز و شهادت و سوگواری و روضه و عزاداری بر فضاهای رمان غلبه و سیطره دارد. ازاین‌نظر می‌توان گفت که «فضای استعلایی» رمان از دیگر وجوه ملی و تاریخی و اجتماعیِ آن تهی شده است. سوم اینکه در این رمان، رکن استعلاییِ مبتنی بر تعالی دینی، نه به‌مثابه جزئی مرکزی، بلکه به‌مثابه تمام کلیت انگاشته شده و تمام عناصر داستان با آن تنظیم و سازگار گردیده است. به همین سبب است که فضایی ایده‌آلیستی و ذهن‌محور بر داستان سیطره یافته و عینیتِ اجزایِ ناظر به واقعیتِ انضمامیِ زندگی، به محاق رفته است. ازاین‌نظر، می‌توان گفت که *نخل‌های بی‌سر* روایتی ایده‌آلیستی از جنگ است؛ روایتی که سیطرهٔ آرمان بر واقعیت انضمامی را نشان می‌دهد و ایده را بر فرم مقدم می‌دارد و رئالیتی را در حد امر زمینه‌ای تقلیل می‌دهد (نک. فراست، ۱۳۶۲).

**۳-۳**- جلال آریان که راوی اول‌شخص رمان ***زمستان ۶۲*** (چاپ نخست در سال ۱۳۶۶) است کوشیده است شاهد/ ناظر باشد، بیرون از همه‌چیز بایستد، بدون سوگیری عاطفی روایت کند، نگاهی تحلیلی و انتقادی و براساس منطق علّی داشته باشد، و زمینه‌های جنگ را دریابد. این

موضع راوی، در نسبت با جایگاه اجتماعی و پایگاه طبقاتی او و دیگر شخصیت‌های اصلی و نزدیک به او است: آنها پیش از انقلاب پایگاه فرادستانه و بالایی داشته‌اند و هنوز هم متعلق به طبقهٔ متوسط به بالای شهری هستند که گرفتار شرایط جنگی شده‌اند و جنگ را مانعی بر سر راه تحقق میل زندگی می‌دانند. این وضعیت سبب شده است شاهد گونه‌ای از انگارهٔ ضدجنگ در پوستهٔ رمان باشیم؛ اما مداقه در لایه‌های دیگر رمان و در فضای کلی آن، نشان می‌دهد موضع انتقادی راوی و دیگر شخصیت‌ها، عمدتاً، ناظر به «زمینه‌های جنگ تحمیلی» است، نه آنچه در میان رزمنده‌های جبهه می‌گذرد. به بیان روشن‌تر، این رمان «رکنی استعلایی» دارد که دامنگیر است: «فضای رزمندگان در جبههٔ مستقیم نبرد». علی‌رغم نقدهای راوی به زمینه‌های جنگ، این رکن، پیوسته سر برمی‌آورد و دامنگیر می‌شود و آگاهی منطقی و علّی راوی را در خود فرومی‌بلعد. این رکن استعلایی، از تحلیل و انتقاد و منطق داده‌پردازی راوی فراتر می‌رود و او را به خیرگی و سکوت وامی‌دارد (نک. فصیح، ۱۴۰۲).

**۳-۴- *در شعله‌های آب*** (نگاشته‌شده در سال ۱۳۶۶ تا ۱۳۶۸؛ چاپ نخست در سال ۱۳۷۹) روایتی اندیشمندانه، تحلیلی، و واقع‌گرایانه از روزهای آغازی جنگ را پیش چشم ما می‌نهد: راوی، جوانی تحصیل‌کرده و اندیشمند و اهل کتاب است که داوطلبانه به جنگ آمده است و هم‌زمان با شرکت در جنگ تحمیلی، می‌کوشد از بیرون نیز به آن بنگرد؛ نیروگذاری‌های مختلف و دخیل در آن را بشناسد؛ جایگاه تاریخی و شیوهٔ اتصال آن به تاریخ فرهنگی و اجتماعی و سیاسی ایران را دریابد؛ در «خود» و «دیگری» مداقه کند؛ در شیوهٔ پیوند باورها و اعتقادات سوژه‌های مختلف با وضعیت جنگ تأمل کند؛ و نسبت میان میدان نبرد با زمینه‌های آن را فهم کند؛ تا از پیوند دادن این اجزا با همدیگر و یافتن نسبت میان آنها بتواند کلیت جنگ را درک کند و استعلای آن را در نسبت با رئالیتی‌اش دریابد. راوی این رمان در پی فهم «کلیت» و «رکن استعلایی» جنگ و بازنمایی آن در رمان بوده است و آگاه یا ناآگاه به این شیوه عمل کرده است. راوی ازیک‌جانب، با بازنمایی انضمامی تکثر و تناقض اجزا، کلیت را فروپاشانده است؛ و ازجانب‌دیگر، با نشان دادن شیوهٔ پیوند و نسبت‌گیری این اجزای متکثر با همدیگر، کلیت را برساخته است. به‌دیگرسخن، رمان به‌طرزی عینی و انضمامی، از ذات‌گرایی و همگن‌سازی نیروها پرهیز کرده و تنوع و تکثر داخل آنها را نشان داده تا کلیت برآمده از تکثر نیروها و اجزا را نشان دهد. رکن استعلایی رمان بر پایهٔ «فداکاری و خلق حماسهٔ جمعی تمام رزمندگان با کمترین امکانات» استوار است. فضای کلی رمان، بازنمایی ایثار و شهادت و

رشادت رزمندگان است؛ اما در گوشه‌گوشهٔ رمان، شاهد نمایش اجـزای متکثـر و نـاخوش ایـن فضا و رئالیتی آن نیز هستیم و معلوم می‌شود این فضـا یـا رکـن اسـتعلایی، در سـطح اجـزای خود، دور از رئالیتی و اقتضائات انسانی نیسـت. بـه بیـان روشـن‌تر، رمـان نشـان می‌دهـد کـه رئالیتی اجزا باید بازنمایی شود تا در نمایشِ شیوهٔ پیوند و نسبت‌یافتن آنهـا بـا همـدیگر، رکـن استعلایی ساخته شود. جادوی وحدت‌بخشی فرم رمان در این است کـه نمـایش تکثـر اجـزا و واسازی دوگانه‌ها، درنهایت به کلیت، انسجام، وحدت، تمامیت، و برجسته‌سازی رکن اسـتعلایی انجامیده است: خواننده با طیف وسیعی از تکثر و ناهمخوانی اجزا مواجه می‌شود امـا درنهایـت کلیت استعلایی «ضـرورت دفـاع از وطـن و آرمـان» از دل رئـالیتی آن سـربرمی‌آورد و انگـارهٔ «واقع‌نمایی» را پرورش می‌دهد. رمان نشان می‌دهد که این کلیـت اسـتعلایی فراتـر از ایـده و اندیشه و کنش و عمل تک‌تک رزمندگان، و حتی بیشتر از فضای واقعی موجود است. پیوسـتن نیروها و پیوند اجزا، به این کلیت استعلایی راه می‌بـرد و آن را حتـی فراتـر از مقطـع تـاریخی موجود می‌نشاند و آن را «بی‌زمان» می‌کند و به سنت همیشگیِ دفاع از خاک متصل می‌نمایـد (نک. مردیها، ۱۳۷۹).

**۳-۵**- مسئلهٔ اساسی در رمان ***ارمیا*** (چاپ نخست در سال ۱۳۷۴) بازگشت سوژهٔ رزمنده به دنیـای معمولی و زیست شهری است. بی‌گمان فضای اسـتعلایی جبهـه و فضـای شـهریِ مبتنـی بـر منطق اجتماعی، تفاوتی سرشتی با هم دارند: سوژهٔ رزمنده به دلیل مواجههٔ مستقیم با مـرگ و تجربهٔ هستی‌شناسانهٔ آن، در لایه‌ای دیگـر از درک حیـات قـرار می‌گیـرد. ازایـن‌نظـر، جنـگ موقعیتی یکه و بی‌مانند است و بازنمایی سوژهٔ تجربه‌گرِ این حالات در داسـتان، کـاری دشـوار است. فضای شهری نیز بر منطق روابط اجتماعی استوار است و سوژه‌ای می‌سـازد کـه زنـدگی خود را بر اعتبار واقعیات اجتماعی و امکان حصول پیشرفت بنا نهاده است. اما آنگاه کـه جنـگ تمام می‌شود، سوژهٔ رزمنده هرچند ممکن است برای مدت‌ها واقعیت زندگی روزمره و معیشت شهری را تُنُک و کم‌معنا و کم‌جاذبه ببیند ولـی ناچـار اسـت بـه زنـدگی اجتمـاعی بـازگردد و فضای ذهنی خود را با منطق روابط اجتماعی تنظیم کنـد. امیرخـانی در رمـان *ارمیا* تقابـل و تعارض میان فضای جبهه و فضای شهری بیرون از جنگ را بازنمایی کرده است. این بازنمـایی برمبنای دوگانه‌سازی رمانتیک و افراطی از این دو فضا بوده است: ازیک‌جانب، فضـای جبهـه را فضایی آسمانی و ملکوتی و قدسی ترسـیم کـرده و رزمنـدگان را موجـوداتی مبـرا از واقعیـت انسانی دانسته است؛ و ازجانبی‌دیگر، فضـای شـهری را بـه بی‌معنـایی و مـلال‌آوری و دوری از

درک معانی والا تقلیل داده است. به‌دیگرسخن، در رمان *ارمیا* این دو فضا در نهایتِ دوری از همدیگر ترسیم شده است چنان‌که گویی شکافی پرناشدنی و ستیزی حل‌ناشدنی در میان آنها برقرار است و هیچ سنتزی از برخورد آنها با همدیگر درنمی‌آید. به‌همین‌سبب سرنوشت محتوم ارمیا در قالب «درک‌نشدن، گریز از جامعه، و ناتوانی از رابطه» ترسیم شده است و به‌ناچار، درنهایت، مرگی شهادت‌گونه در زیر پاهای تشییع‌کنندگان امام (ره) برای او مقدر دانسته شده است. ظاهراً برای نویسندهٔ رمان، ارمیا «امکانی» برای زندگی اجتماعی نداشته است. فرم این رمان را اگر در نسبت با ساخت اجتماعی ایران پس از جنگ در نظر آوریم، آنچه از آن حاصل می‌شود «بن‌بست» است: سوژهٔ رزمنده امکانی برای بازگشت، و دلیلی برای ماندن ندارد. از این نظر، رمان *ارمیا* در باب «نمایش دورهٔ گذار، و بازنمایی چگونگی هماهنگ شدن این دو فضا» سکوت می‌کند و فرایند درهم‌آمیزی و ادغام آنها را تصویر نمی‌کند؛ به‌دیگرسخن، گونه‌ای «آگاهی ممکن» در این داستان «شکل» نمی‌گیرد که حامل ایده‌هایی برای «رهایی، گشودگی، گفت‌وگو، فهم متقابل، حل مسأله، حرکت و سازندگی» باشد (نک. امیرخانی، ۱۳۹۶).

**۳-۶**- در رمان کوتاه ***فال خون*** (چاپ نخست در سال ۱۳۷۴) با سوژهٔ رزمنده‌ای مواجه هستیم که «مرگ‌اندیش» است. این سرباز، آنگاه که از بحبوبهٔ جنگ و جبهه به خلوت کوهستان منتقل می‌شود، طبیعت به‌مثابه «آرامش/ دهشتِ» مرگ بر او پدیدار می‌شود. بخشی از این مسأله، به مواجهه‌های متعدد او با مرگ و تجربهٔ آن در میدان جنگ بازمی‌گردد، و بخشی دیگر نیز به‌سبب «همسرشتی طبیعت و مرگ» است که هر دو بی‌زمان هستند. مرگ‌اندیشی و مرگ‌آگاهی سرباز، حاصل تمرکز نویسنده بر رئالیتی اجزای ناخوش جنگ است: جنگ تحمیلی در کلیت خودْ استعلایی و متعالی بود، زیرا دفاع یک ملت از خاک خود را تضمین کرد و آرمان‌ها را تحقق بخشید (ازاین‌نظر که ما در موضع دفاع شرافتمندانه و ضروری بودیم و دشمن بعثی در موقعیت تجاوز و زورگویی)؛ اما در اجزای آن، واقعیت‌های آسیب‌زا و رنج‌های انسانی پیش می‌آمد (مواردی همچون تحمل رنج شهادت هم‌رزمان و تخریب و تجزیهٔ پیکرهای آنان، احتمال کشتن کسانی از دشمن که به‌اجبار به جنگ آورده شده‌اند، احتمال قربانی شدن غیرنظامیان، آسیب رسیدن به طبیعت و حیوانات). معلوم نیست نمایشِ رئالیتیِ اجزای ناگوار جنگ در این رمان، به معنای چالش با کلیتِ استعلایی جنگ تحمیلی بوده یا اینکه این کلیت استعلایی در زمینه قرار گرفته است. در وضعیتی که یک سرش «استعلای

ناظر به کلیت» است، و سر دیگرش «واقعیت رنج‌آور ناظر به اجزا»، رمان *فال خون* به جانب واقعیتِ رنج‌آور ناظر به اجزا گراییده است و امر کلی در آن غایب است (نک. غفارزادگان، ۱۳۹۶).

**۳-۷**- احمد دهقان در رمان ***سفر به گرای ۲۷۰ درجه*** (چاپ نخست در سال ۱۳۷۵) به‌طورمستقیم به بازنمایی فضای خط‌مقدم جبهه پرداخته است. در این رمان، کلیت استعلایی از ترکیب اجزایی همچون «جوانی» «طنز» و «کردار قهرمانی» ساخته شده است و نویسنده با بازنمایی کنش جمعی رزمندگانِ جوان جبهه، نشان داده است که «نیروی جمع» چگونه به خلق حماسه راه می‌برد. «وضعیت فاجعه» نیز یکی دیگر از اجزای این کلیت است که به نظر می‌رسد با دیگر اجزا در تناقض باشد؛ اما نکتهٔ مهم در اینجا این است که «وضعیت فاجعه» در همان حدود جزئیت خود مانده است و با دیگر اجزا (جوانی، طنز، کردار قهرمانی) ترکیب شده و درنهایت، در کلیت ذوب و ادغام شده است. به‌دیگرسخن، نویسنده در بازنمایی کلیت جنگ، ناگزیر بوده است که واقعیت‌های تلخ و هولناک کشتار و جراحت را نیز بازنمایی کند و این جزء را به‌مثابه یکی از ارکان ضروری در خلق انگارهٔ واقع‌نمایی دیده است؛ اما آن را به‌مثابه کلیت نپنداشته و به‌همین‌سبب است که از ترکیب جزءِ فاجعه‌با رکن استعلایی، کلیتی برآمده است که اصلاً «ضدجنگ» نیست، و برعکس آن، ستایش حماسهٔ رزمندگان است. نویسنده، خلق حماسه را از رهگذر تاب‌آوریِ فاجعه بازنمایی کرده است و به‌همین‌سبب، بیانگری هر دو وجه این کلیت، سخت و عریان و بی‌تعارف بوده است. «خواب» «طنز» «سکوت» «رؤیا» و «نگاه» در این رمان، ناظر به هر دو وجه است و احمد دهقان نشان داده است که سوژهٔ رزمنده، علیرغم تمام هراس‌ها و اضطراب‌ها و ترس‌های انسانی‌اش نسبت به مصیبت و فاجعه، آنگاه که به «نیروی جمع» و کنش جمعی متصل می‌شود بخشی از حماسه می‌گردد و هیچ‌کس به‌تنهایی «قهرمان» نیست. «قهرمان فردی» متعلق به حماسه‌های کهن است. در دورهٔ جدید، از ترکیب اراده‌های فردی شهروندانِ معمولیِ با دغدغه‌های انسانی است که «حماسهٔ جمعی» رقم می‌خورد. این رمان، اما درباب زمینه‌های جنگ و فضاهای بیرونی آن، و نسبت آنها با فضای استعلایی جبهه، سخن چندانی نمی‌گوید. تنها یک نمونه در متن یافت می‌شود که نشان می‌دهد دنیای ذهنی رزمندگان با فضای بوروکراتیک و دیوان‌سالاریِ زمینه‌های سیاسی و اقتصادی آن مناسبت چندانی ندارد: تصویری که راوی از «کارمند کارگزینی» ترسیم می‌کند او را به‌مثابه نمونهٔ تیپیک دیوان‌سالاران جلوه می‌دهد. کارمندی چاق، کم‌تحرک و خشک که فقط به فکر فهرست‌ها و تحویل تجهیزات است و جنگ را نیز

همچون هرچیز دیگر، امری سلسله‌مراتبی می‌بیند. ناصر، آنگاه که به پشت‌جبهه منتقل می‌شود آسمان آبی و سکون طبیعت و آرامش مردمی را که در چند کیلومتری جبهه هستند، می‌بیند؛ و در بازگشت به شهر اهواز (برای مداوای ترکشی که به دهانش خورده است) و نیز در بازگشت به تهران، می‌بیند که فضای شهری آرام است و مردم سرگرم زندگی معمولی خود هستند. او می‌داند که مردم در فضاهای شهری، درکی بیشتر از اخبار رسانه‌ها، از خط‌مقدم جبهه ندارند؛ اما این فضای آرام شهری را در تقابل با فضای استعلایی میدان جنگ نمی‌داند: در اینجا راوی داستان، برعکس راوی رمان *رمیا* به دنبال دوگانه‌سازی و محکوم کردن نیست؛ و حتی اصراری بر ترسیم فضای جنگ برای شهروندان ندارد و انتظار درک شدن از جانب کسی را نیز ندارد. او از آرامش شهر لذت می‌برد، چراکه تحمل شداید جنگ ازجانب او و هم‌رزمانش، به‌منظور بقای آرامش جامعه بوده است. آنها جنگ را تاب آورده‌اند تا «سماور مادر همیشه روشن بماند» و «خندهٔ خواهر، تسکینِ درونِ تا همیشه متلاطمشان باشد» (نک. دهقان، ۱۴۰۰).

**۳-۸**- وضعیت زمینه‌ای در رمان ***ضیافت به صرف گلوله*** (چاپ نخست در سال ۱۳۷۸) «شرایط انقلاب» است. برای فهم بهتر رمان، باید این شرایط زمینه‌ای را در نظر داشت: چه بپذیریم که آغاز جنگ تحمیلی به‌خاطر حوادث متعاقب پس از وقوع انقلاب اسلامی بوده است (تسخیر سفارت آمریکا و تعیین سیاست‌های غرب برای متوقف کردن انقلاب در جنگ، راه افتادن جریان مبارزات دینی در منطقه و تلاش غرب برای توقف آن و تحریک صدام، و غیره)؛ چه بپذیریم که با وقوع انقلاب، صدام در هر حالتی جنگ را آغاز می‌کرد و جنگ تحمیلی ارتباطی با حوادث یک سال و نیم پس از انقلاب نداشت؛ این نکته آشکار است که شرایط انقلابی ایران در سال‌های ۵۷ تا ۵۹، وضعیت زمینه‌ای جنگ را تعیین کرده است. به‌دیگرسخن، پاکسازی ارتش پس از کودتای نوژه، نظم‌نایافتن امور حکومتی و دولتی، ترورهای گروهک‌ها و درگیری‌های داخلی، و دیگر آشفتگی‌های سیاسی و نظامی و اقتصادی و اجتماعی حاکم بر جامعه -چنان‌که در سال‌های نخست انقلاب‌ها پیش می‌آید- سبب تشتت و آشفتگی در شیوهٔ مواجهه با دشمن بعثی در روزهای آغازی جنگ می‌شود. در این وضعیتِ زمینه‌ای است که کردار قهرمانی سرگرد فرحان معنا و ارزش پیدا می‌کند. او در زمانی که نظم‌ونسقی در منطقه حاکم نیست، «لحظهٔ عمل» را درک می‌کند و در قیدوبند «حکم و دستور مافوق» نمی‌ماند و آنگاه که به پلیس‌راه خرمشهر می‌رسد «مردم به استقبالش» می‌آیند. به چشم مردم، لحظهٔ

رسیدن او به شهر، به معنای «اعتماد به نفس یافتن» مردم و دسته‌های مقاومت است و در آن لحظه، به اندازهٔ «شکست ارتش عراق» مهم می‌نماید؛ چراکه مردم امیدوار می‌شوند که او ازجانب ارتش و بالادستی‌ها آمده است و مرکز آنها را رها نکرده است. به بیان دقیق‌تر، وضعیتِ «بودن در لحظهٔ بحران» است که فرحان را می‌سازد و قهرمانی او فقط به‌سبب ویژگی‌های شخصیتی نیست. فرحان «حساسیت لحظه» را درک می‌کند و «بزنگاه» را تشخیص می‌دهد و این لحظه را برای حفظ سرزمین، آن‌چنان مهم می‌داند که منتظر دستورالعمل‌های زمان‌بر نمی‌ماند. به‌دیگرسخن، کلیت استعلایی جنگ او را در بر می‌گیرد و او نیز یکی از اجزای سازندهٔ آن می‌شود؛ یعنی همان دیالکتیک کل و جزء: اجزائی که کلیت را می‌سازند و کلیتی که بیشتر از اجزای خود است. فرحان، کلیت استعلاییِ دفاع از وطن را درک می‌کند و در آن کار می‌کند و در آن ذوب می‌شود، و کلیت استعلایی نیز او را معنا می‌دهد (تمام شواهد در متن رمان بر محور این دو مورد است: نخست اینکه، فرحان ضرورت دفاع از خاک را بر همهٔ متغیرهای دیگر ارجح می‌داند و فوراً در میدان جنگ حاضر می‌شود؛ دوم اینکه، با رسیدن او به میدان جنگ است که فرایند گذار او از شخصیت معمولی به «قهرمان» معنا می‌یابد)؛ اما سرهنگ صیفی و سرهنگ گلشن، در مقام افرادی نظامی -که وضعیت بحران از آنها کردار قهرمانی می‌خواهد- به بهانهٔ تعهد به سلسله‌مراتب، جسارت ذوب شدن در این کلیت را ندارند و حسرت آن تا همیشه بر دلشان می‌ماند. فرحان عدوی آنها نیست، انکارشان است (نک. قیصری، ۱۳۹۹).

**۳-۹-** فهم دیالکتیک مرگ/ زندگی، اساس زیباشناسی رمان ***پل معلق*** (چاپ نخست در سال ۱۳۸۰) است: رمان هم غلبهٔ «فضای مرگ» را در شخصیت اصلی بازنمایی می‌کند، هم نشان می‌دهد که چگونه از دل سیطرهٔ مرگ، «میل به زندگی» سر برمی‌آورد. زمینهٔ این دیالکتیک، جنگ است و وضعیت جنگ است که هم هول مرگ را پدیدار می‌کند، هم ناگزیریِ بازگشت به زندگی را. ارزش رمان در این است که برعکس رمان *فال خون*، در ساحت منجمد مرگ متوقف نمی‌شود و روایتگر گذار به زندگی می‌شود و تثبیت زندگی را در عینیت یافتن آن در «کار و کنش» می‌بیند. شخصیت اصلی داستان، مرگ عزیزان و سوگ و مالیخولیای ناشی از آن را با «زدن جنگندهٔ عراقی» و «نجات پل نوساز» از سر می‌گذراند؛ و همهٔ اینها در بستر روایتی واقع‌گرایانه و مبتنی بر رئالیتی عقلانی و عینی و انضمامی اتفاق می‌افتد. این رمان نشان می‌دهد که در وضعیت جنگ، کنش فردی افراد ـ حتی اگر برآمده از انگیزه‌های

شخصی باشد ـ به کنش و نیروگذاری جمعی می‌انجامد؛ و از کنش جمعی ناظر به دفاع از سرزمین، کلیتی استعلایی پدیدار می‌شود که انگیزه و کنش فردی را در خود «ذوب یا حلّ» می‌کند. این کلیت استعلایی «بی‌زمان» می‌گردد و گذشته و اکنون و آینده را به یک اندازه در خود جمع می‌آورد: به همین سبب است که کردار شخصیت اصلی این رمان، به‌مثابه ادامهٔ سرنمون اسطوره‌ای «آرش کمانگیر» قرار می‌گیرد و خود نیز می‌تواند الگویی برای کنش آیندگان در دفاع از میهن باشد (نک. بایرامی، ۱۳۹۶).

**۳-۱۰**- در رمان ***شطرنج با ماشین قیامت*** (چاپ نخست در سال ۱۳۸۴) فضای استعلایی جنگ تحمیلی در نسبت با زمینه‌ای اسطوره‌ای و الهیاتی بازنمایی می‌شود. نویسنده به بهانهٔ نقل چند خرده‌روایت شخصی و فردی توانسته است روایت‌های مربوط به الهیات یهودی و مسیحی را «واسازی» کند و آنها را در زمینهٔ استعلایی جنگ «مستحیل» نماید. استحاله و واسازی این روایت‌ها منجر به امتداد و گسترش آنها در رکن استعلایی جنگ شده است. به‌همین‌سبب است که نویسنده دو قطعه از تورات و انجیل را در آغاز کتاب آورده است (قطعه‌ای از «باب آفرینش» *تورات*، و قطعه‌ای از *انجیل متی* در باب «ضیافت شام آخر») و تمام رمان تفسیر یا مخالف‌خوانی یا امتداد این دو قطعه در «وضعیت جنگ» است. قطعهٔ نخست دربارهٔ «خوردن حوا میوهٔ ممنوعه را و دادن آن به آدم، و برهنه شدن این دو، و بیرون افتادنشان از باغ عدن» است؛ و قطعهٔ دوم در باب گفته‌های مسیح در شام آخر است که از «زدگی چوپان و پراکندگی گله و تنهایی خودش و حتی انکار سه‌بارهٔ پطرس او را» سخن می‌راند. در زمینهٔ جنگ، موسای داستان، قومش را -که چند نفر غریب و مطرود و ناتوان هستند- از شب بارانی گذر می‌دهد و به ساختمان هفت‌طبقه می‌رساند؛ آنها می‌آسایند و در زیر سقف در شب آخر شام می‌خورند و در جریان انجام عملیات، موسی را یاری می‌دهند و در هنگام بیماری، پرستاری‌اش می‌کنند؛ این قوم اندک، علیرغم گذشتهٔ پرمصیبتشان، سرگردان و بی‌خانه نمی‌مانند و رزمنده از سهم خود به آنها «طعام» می‌دهد؛ گیتی تطهیر می‌شود و در مقام «مادر» قرار می‌گیرد؛ مهندس، یهودا یا شیطان نیست و در عمل است که جانب نیروی خیر را می‌گیرد؛ ناهید نه نشانهٔ اغوای مردان، که تجسم برکناری و مظلومیت و تنهایی است و در پایان او است که تیمارِ مرد بیمار می‌کند؛ زن در اینجا واسطهٔ فریب مرد نیست و برعکس آن، همچون مادر پیر جواد (از شهیدان جنگ و دوست موسی) ظاهر می‌شود که حضوری آرامش‌بخش و تمام و دامنگیر دارد تا آلودگی و گناه جهان در دامنش زدوده شود و سرپناه

امن نجات برای مطرودان و رانده‌شدگان باشد؛ دو کشیش ارمنی در واقعیت می‌بینند که اکتفا کردن به دعا و کناره گرفتن از عمل، چارهٔ کار نیست و با کردار سوژهٔ رزمنده است که می‌توان از فجایعی همچون «کشتار ارامنه» جلوگیری کرد و نیاز است که آنها در اخلاق مسیحی خود بازنگری کنند چراکه انفعال دین دربرابر ظالمان به سیطرهٔ تاریکی می‌انجامد؛ مسیح در اینجا نه منتظر مرگ مقدر، که درکار ساختن جهان با کردار حماسی است؛ قوم موسی در اینجا نافرمان نیستند و گرد هم می‌آیند؛ اراده و کردار آدمی همان «اسم اعظم» است که در شطرنج آفرینش می‌تواند مهرهٔ «پیاده» را «وزیر» کند.

رکن استعلایی رمان با این واسازی و استحاله‌ها ساخته می‌شود: حتی اگر «ماشین قیامت» در دست دشمن متجاوز باشد و در این صفحهٔ «شطرنج» رزمنده «پیاده»ای بیش نباشد، این پیاده با کردار و اراده می‌تواند خود را ارتقا دهد و «وزیر» گردد. موسی در اینجا نوجوانی است که دفاع از سرزمین و آرمان‌ها را با شفقت خود نسبت به مطرودان و گوشه‌نشینان آمیخته است؛ فضای استعلایی جبههٔ جنگ، روسپیان و مجانین و جبرگرایان را نیز مشمول عاطفهٔ سوژهٔ رزمنده کرده است؛ تلاش و تقلای آدمی است که واقعه را می‌سازد و جبراندیشی و محتوم‌گرایی فقط به سیطرهٔ تاریکی اهریمنی می‌انجامد؛ مطرودان و مجانین نیز با کار و کردار می‌توانند بخشی از فضای استعلایی جبههٔ جنگ را بسازند؛ شفقت انسانی نسبت به همنوع، حتی اگر مطرودترین آدم‌ها نیز باشد، در فضای استعلایی جنگ پدیدار می‌گردد و قضاوت‌های کلیشه‌ای و رایج در وضعیت ثبات به کناری می‌رود؛ «طعام دادن» و زنده نگه‌داشتن بخشی از استعلای جنگ است؛ استعلای «بی‌زمان» جنگ، در سرشت خود و به‌صورت سلبی یا ایجابی، به تمام زمینه‌های الهیاتی و اسطوره‌ای وصل است و آنها را در خود احضار می‌کند. (نک. احمدزاده، ۱۳۹۹).

**۴- یافته‌ها**

تحلیل‌های مذکور را اگر در نسبت با همدیگر بررسی کنیم به این یافته‌ها می‌رسیم:

۴-۱- رمان جنگ تحمیلی، روایتی خطی و همگن و مستقیم و هماهنگ از بازنمایی جنگ تحمیلی را پیش روی ما نمی‌نهد و ما باید تکثر، گوناگونی، تنوع، و تفاوت رمان‌های آن را پیش چشم داشته باشیم. رمان‌های جنگ تحمیلی، نه یک تجربه، بلکه طیف وسیعی از تجارب و مسایل و بینش‌ها و تخیلات مربوط به جنگ را به طرزی پدیدارشناسانه بازنمایی

کرده‌اند و میزان دوری و نزدیکی آنها به دیگر میدان‌های موجود سیاسی و اجتماعی و اقتصادی به یک اندازه نیست: مثلاً در رمان‌هایی همچون *زمین سوخته*، *زمستان ۶۲*، و در *شعله‌های آب*، بازنمایی کلیت جنگ و نیروگذاری‌های مختلف و دخیل در آن اولویت دارد و «کلیت» در این رمان‌ها تقریباً کلیتی رئالیستی است اما در دیگر رمان‌ها شاهد روایتی شخصی از جنگ تحمیلی هستیم و کلیت در تلقی رئالیستی آن برساخته نمی‌شود؛ یا اینکه بازنماییِ مبتنی بر جوانب مختلف رئالیتی در رمان‌های همچون *زمین سوخته* و *در شعله‌های آب*، هنرمندانه‌تر و نزدیک‌تر به انگارهٔ واقع‌نمایی است و در رمان‌هایی همچون *ارمیا* و *نخل‌های بی‌سر*، حداقلی و کلیشه‌ای و ضعیف است؛ یا اینکه نقد زمینه‌های جنگ (ناهماهنگی، ضعف تدارکات، تأثیر نیروکشی‌های سیاسی، سوءمدیریت، و مسایلی از این قبیل) در رمان‌هایی همچون *زمستان ۶۲*، *در شعله‌های آب*، و *ضیافت به صرف گلوله* آشکارتر است و در برخی از رمان‌ها کم‌رنگ است؛ یا اینکه دیالتیک مرگ/زندگی در برخی از رمان‌ها، همچون *پل معلق*، *سفر به گرای ۲۷۰ درجه*، و *شطرنج با ماشین قیامت*، علیرغم توجه شدید آنها به مرگ و بازنمایی مرگ افراد، درنهایت، به جانب زندگی میل دارد و در آثاری همچون *فال خون*، *ارمیا*، و *ضیافت به صرف گلوله* بیشتر به‌جانب مرگ‌اندیشی می‌گراید.

۴-۲- در این ده رمان، *نخل‌های بی‌سر* و *ارمیا* به طیف رمان‌های آرمان‌گرایانه تمایل دارند و در آنها، بازنماییِ رئالیتیِ اجزا و تکثر و تناقض آن، در راستای هماهنگ شدن با «ایدهٔ آرمانی» تقلیل یافته است؛ و درجهت‌مقابل، *فال خون* به طیف رمان‌هایی نزدیک است که جزئیت بر آنها مستولی است و بازنمایی اجزای ناخوش جنگ در اولویت آنها قرار دارد. هفت رمان دیگر، تقریباً، در میانهٔ طیف قرار دارند که پیوند اجزای متکثر و متفاوت و متخالف در آنها، به «وحدت کلی» در فرم رمان رسیده، و کلیتْ اجزا را در خود حلّ کرده است. این رمان‌های میانهٔ طیف، علیرغم تمام تفاوت‌ها و گوناگونی‌ها و تکثر تجربیاتشان، علیرغم تمام نقدهای آشکار یا نیمه‌آشکارشان به زمینه‌های جنگ تحمیلی، علیرغم تمرکز زیاد یا کمشان بر بازنمایی مصایب جنگ و وضعیت فاجعه، در یک چیز بسیار اساسی با همدیگر اشتراک دارند: بازنمایی «رکن استعلایی». «رکن استعلایی» مخرج مشترک تمام این آثار است و در همهٔ آنها بازنمایی شده است: این رکن استعلایی (با نام و عنوان دینی، آرمانی، میهنی، انقلابی، شهودی، وظیفه‌ای، اجتماعی، دفاعی؛ یا هر نام و عنوان دیگری که بخواهیم بر آن بنهیم؛ یا حتی از ترکیب همهٔ اینها) فضای جمعیِ موجود در جبهه‌های جنگ و در میان رزمندگان

است و از کنش جمعی آنها برمی‌آید. این رکن استعلایی، نااین‌همان و تعریف‌گریز است و در زیرساخت تمام رمان‌ها جا خوش کرده است. رکنی است که همچون نخی ناپیدا، رشتهٔ تمام اجزای روایت را نگه داشته است. فقط با دریافت این رکن است که «کلیت» بر ما آشکار می‌شود و می‌توانیم تکثر و تناقض اجزا را در جهت «وحدت کلی» رمان جنگ تحمیلی درک کنیم. انسجام فرم رمان در گرو این رکن است و در اینجا است که «فرم از آگاهی مؤلف نیز درمی‌گذرد». این رکن، ناآشکار و ناپیدا و نامفهوم است و حتی اگر به پس‌زمینه نیز رانده شود، هر بار به‌مثابه «انسجام‌بخش» اجزای متکثر و مخالف و متناقض رمان عمل می‌کند و فراتر می‌رود. این رکن استعلایی، فضایی مه‌آلود و مفهوم‌گریز می‌سازد و اجزای آگاهی راویان رمان‌ها را فرومی‌پاشاند. در ژرف‌ساخت رمان‌ها قرار گرفته است و ذهن تحلیلی و انتقادی راویان را می‌بلعد. در همین‌جا است که می‌فهمیم علیرغم تمام انتقادها به زمینه‌های جنگ، کسی را یارای آن نیست که در آنچه در فضای بین‌الأذهانی رزمنده‌های حاضر در میدان گذشته است شک کند.

**۵- نتیجه‌گیری**

در میان ده رمان مربوط به جنگ تحمیلی که در این مقاله تحلیل شدند، *نخل‌های بی‌سر* و *ارمیا* به طیف رمان‌های ایده‌محور تمایل دارند و در آنها، بازنماییِ رئالیتیِ اجزا و تکثر و تناقض آن، در راستای هماهنگ شدن با «ایدهٔ آرمانی» تقلیل یافته است؛ و درجهت‌مقابل، *فال خون* به طیف رمان‌هایی نزدیک است که جزئیت بر آنها مستولی است و بازنمایی اجزای ناخوش جنگ در اولویت آنها قرار دارد. هفت رمان دیگر، تقریباً، در میانهٔ طیف قرار دارند و در آنها پیوند اجزای متکثر و متفاوت و متخالف، به «وحدت کلی» در فرم رمان رسیده و کلیت، اجزا را در خود حلّ کرده است. در این هفت رمان، با طیف وسیعی از تکثر و تفاوت در شیوهٔ روایت، در موقعیت ایدئولوژیک نویسنده، در اولویت‌گذاری‌ها، در میزان وفاداری به رئالیته و زمینهٔ واقعیت، در دوری و نزدیکی به میدان‌های سیاسی و اجتماعی و اقتصادی به درجات مختلف، در ارزیابی جنگ به مثابهٔ حماسه یا فاجعه، مواجه می‌شویم اما درنهایت رکنی استعلایی از دل آنها سر برمی‌آورد. این رکن استعلایی (با نام و عنوان دینی، آرمانی، میهنی، انقلابی، شهودی، وظیفه‌ای، اجتماعی، دفاعی؛ یا هر نام و عنوان دیگری که بخواهیم بر آن بنهیم؛ یا حتی از ترکیب همهٔ اینها) مرتبط با کنش جمعی و فضای بین‌الأذهانی رزمندگان در

جبههٔ نبرد است؛ و فراتر از ایده و کنش تک‌تک رزمندگان، و حتی بیشتر از فضای واقعی موجود است. پیوستن نیروها و پیوند اجزا به این رکن استعلایی راه می‌برد و آن را حتی فراتر از مقطع تاریخی موجود می‌نشاند و آن را «بی‌زمان» می‌کند و به سنتی همیشگی متصل می‌نماید. این رکن استعلایی، به‌مثابه جزءِ مرکزی کلیت رمان جنگ قرار می‌گیرد، مقوّم آن است، و اجزای متکثر و مختلف و متضاد رمان، همگی، از مجرای آن است که به هماهنگی و وحدت کلی می‌رسند. بدون درک این خصلت زیباشناسانهٔ رمان جنگ، تحلیل‌های جامعه‌شناسانهٔ آن به خطا می‌رود؛ چراکه رکن استعلایی در دیالکتیک جزء/ کل یا جزئیت/ کلیت رمان جنگ تحمیلی، نقشی اساسی دارد و بدون فهم آن، ممکن است «جزءِ مبتنی بر رئالیتی جنگ» را به‌جای «کل مبتنی بر رکن استعلایی» قرار دهیم: در رمان جنگ، «جزئیت» در بیشتر حالات، ناظر به بازنمایی وضعیت فاجعه است و اگر «به‌جای کل نشانده شود» بزرگ‌ترین خطای روش‌شناختی را موجب می‌شود؛ چراکه از ترکیب رئالیتهٔ اجزا و پیوند یافتنِ تکثر آنها در متن است که کلیت استعلایی رمان جنگ پدیدار می‌شود. «جزء را به‌جای کل نشاندن» و «به‌سبب ناخوشایندی اجزای واقعیت، کلیت استعلایی دفاع از سرزمین و آرمان را نادیده‌گرفتن» مغلطه در روش است.

ما در اینجا توسعاً این رکن را «رکن استعلایی» نام نهادیم چون رکنی است که هم ایده، هم آرمان، هم فراروی از عینیت، و هم برگذشتن از زمان و مکان را در خود دارد و بیرون از تحلیل داده‌های موجود قرار می‌گیرد. این رکن استعلایی هم در پیوند با سنتِ تاریخی پاسبانی از وطن است، هم سنت دینی دفاع و شهادت در راه آرمان را احضار می‌کند، هم به آینده گشوده است؛ فراتر از ایده‌های سازندهٔ خود (ایده‌های الهیاتی، وطن‌پرستانه، اجتماعی، دینی، آرمانی، ملی و امثالهم) می‌تواند قرار بگیرد؛ زمان و مکان را وا می‌نهد؛ فراتر از کنش عینی و فردی، و فضای انضمامی سازندگان آن که رزمندگان باشند، حرکت می‌کند؛ و ارزشی درونی و وجودی دارد که همواره از گفتمان درمی‌گذرد. این رکن استعلایی رمان، آگاهی مؤلف و راویان و دیگر افراد را نیز وامی‌نهد: به‌طورکامل نمی‌فهمندش اما جذبش می‌شوند؛ و آنها را به شگفتی و خیرگی وامی‌دارد. استعلایی که رزمندگان در کنش جمعی خود می‌آفرینند حتی فراتر از ایده و کنش فردی خود آنان است و «چیزی» می‌سازد که مواجهه با آن دشوار است و نگاه‌ها را به خود بازمی‌گرداند.

**منابع**


احمدزاده، حبیب. (۱۳۹۹). *شطرنج با ماشین قیامت*، تهران: سورهٔ مهر.

امیرخانی، رضا. (۱۳۹۶). *ارمیا*، تهران: افق.

بایرامی، محمدرضا. (۱۳۹۶). *پل معلق*، تهران: افق.

بوردیو، پی‌یر. (۱۳۸۰). *نظریهٔ کنش*، ترجمهٔ مرتضی مردیها. تهران: نقش و نگار.

چهرقانی، رضا. (۱۳۹۶). «ادبیات پایداری در ایران: مؤلفه‌ها، فرصت‌ها و چالش‌ها». *ادبیات پارسی معاصر*، ۷ (۲۲)، ۱ـ۳۳.

دلال رحمانی، محمدحسین. (۱۴۰۲). *از نابهنگامی حیات تا سترون‌سازی خیال*، تهران: ققنوس.

دهقان، احمد. (۱۴۰۰). *سفر به گرای ۲۷۰ درجه*، تهران: کتاب نیستان.

سعیدی، مهدی. (۱۳۹۵). *ادبیات داستانی جنگ در ایران*، تهران: جهاد دانشگاهی.

سعیدی، مهدی. (۱۳۹۹). *سیمای سیاسی، دینی و اجتماعی داستان‌نویسی جنگ*، تهران: پژوهشکدهٔ امام خمینی.

فراست، قاسمعلی. (۱۳۶۲). *نخل‌های بی‌سر*، تهران: نشر صریر.

فصیح، اسماعیل. (۱۴۰۲). *زمستان ۶۲*، تهران: ذهن‌آویز.

قیصری، مجید. (۱۳۹۹). *ضیافت به صرف گلوله*. تهران: کتاب کوچه.

غفارزادگان، داوود. (۱۳۹۶). *فال خون*، تهران: سورهٔ مهر.

گلدمن، لوسین. (۱۳۷۱). *جامعه‌شناسی ادبیات* (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: هوش و ابتکار.

گلدمن، لوسین (۱۳۷۷). «تأملی دربارهٔ تاریخ و آگاهی طبقاتی». در *تاریخ و آگاهی طبقاتی*، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نسل قلم. ۱۳-۴۱.

گلدمن، لوسین. (۱۳۸۱). «پیوند آفرینش ادبی با زندگی اجتماعی». در *جامعه، فرهنگ، ادبیات*، انتخاب و ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: چشمه. ۲۰۳- ۲۰۴.

گلدمن، لوسین. (۱۳۸۲). *نقد تکوینی*، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی. تهران: نگاه.

گلدمن، لوسین. (۱۳۹۰). «جامعه شناسی ادبیات». در *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نقش جهان مهر. ۴۹- ۶۵.

لارنسون، دیانا تی و سوئینگ‌وود، آلن. (۱۳۹۹). *جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمهٔ شاپور بهیان. تهران: سازمان سمت.

لوکاچ، گئورگ. (۱۳۷۳). *پژوهشی در رئالیسم اروپایی*، ترجمهٔ افسر اکبری. تهران: علمی و فرهنگی.

لوکاچ، گئورگ. (۱۳۷۷). *تاریخ و آگاهی طبقاتی: پژوهشی در دیالکتیک مارکسیستی*، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نسل قلم.

لوکاچ، گئورگ. (۱۳۸۰). *نظریهٔ رمان*، ترجمهٔ حسن مرتضوی. تهران: قصه.

لوکاچ، گئورگ. (۱۳۸۸). *رمان تاریخی*، ترجمهٔ شاپور بهیان. تهران: اختران.

لوکاچ، گئورگ. (۱۳۹۷). *جان و صورت*، ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: ماهی.

محمود، احمد. (۱۳۶۱). *زمین سوخته*، تهران: نشر نو.

مردیها، سید مرتضی. (۱۳۷۹). *در شعله‌های آب*، تهران: سخن.

Adorno, T. W. (1986). *Aesthetic Theory*, (Trans.) C. Lenhardt. London: Routledge and Kegan Paul.

**روش استناد به این مقاله:**

مولودی، فواد. (۱۴۰۴). «تأملی زیباشناسانه در واقعیت و استعلای رمان جنگ». *نقد و نظریه ادبی*، ۲۰(۱): ۵-۲۶.
DOI:10.22124/naqd.2025.29092.2636

**Copyright:**
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.