آرمان ملی
armanmeli.ir
سال هفتم
شماره ۱۸۶۳
یکشنبه
۱۰ • ۰۴ • ۱۴۰۳
۲۳ ذی‌الحجه ۱۴۴۵/ ۳۰ ژوئن ۲۰۲۴

نگاه

نگاهی به داستان «رمان سینما»
محمود طیاری

خرده‌روایت‌هایی از تولد و اندوه و تاریخ و عشق

نسیم خلیلی
پژوهشگر

رمان سینما را یکی از نویسندگان پیشکسوت و خوش‌قلم تاریخ ادبیات معاصر ایران نوشته است، محمود طیاری که سال‌ها با دغدغه شریف بازنمایی رنج‌ها و شادی‌های زندگی روستاییان زادگاهش، گیلان، قلم زده است؛ او در رمان سینما نیز افزون بر این دغدغه دیرسال، به وجوه دیگری از گفتمان فرهنگی و تاریخی پرداخته است، از فقر گفته و از جنگ، از آداب نمادین نجات جان کودکان گفته و از عشق، که رازوارگی بدیعش در این روایت گاهی خواندن قصه را با درنگ همراه می‌کند. قلم شیوای نویسنده در بسیاری از بریده‌های این رمان چنان سحرانگیز و زیباست که دوست نداری از آن صفحات عبور کنی، تمثیل‌ها و آرایه‌ها را زمزمه می‌کنی و شکوه قلم نویسنده را در توصیف تولد و اندوه و عشق می‌ستایی درحالی‌که نویسنده از گنجاندن داده‌های مردم‌نگارانه و تاریخمند نیز در این لفاف ابریشمین غافل نبوده است؛ این بریده از روایت را بخوانید تا منظور را دریابید: «سپیده‌دم، در بازی شطرنجی هوا، آنجا که بر بام خزه‌پوش سفال، سوزنی آسمان، با گل‌بته‌های ابر ترمه می‌سوزد، من بر خشت می‌افتم. از دو پایم می‌گیرند، می‌آویزندم! صدای اذان و نه هلهله، قاطی فریاد فراغت مادر می‌شود. نفسی درنمی‌آید، گریه‌ای در کار نیست؛ «آیا نوزاد، مرده به دنیا آمده؟» قابله فریاد می‌زند: «زبانت را گاز بگیر!» و دست‌های خونی‌اش را، با رگان ماران آبی، در تشتک سرخ می‌شوید. مادر با گازی که از لبش گرفته، بزاق دهانش از پیش، خونی است. پدر کتاب دعا به سر می‌گیرد. خروس می‌خواند. ننه‌آقا، ننه مادری‌ام فریاد می‌زند: «خروس، خروس! نفسش کارساز است، آن را بیاورید!» چند نفری از همسایه‌ها توی حیاط می‌دوند. خروس سروصداکنان به هر طرف می‌رود. آن را می‌گیرند و به قابله می‌دهند. قابله نوک خروس را به نشیمن نوزاد می‌گیرد. خروس پر و بالی می‌زند. بچه نفس می‌گیرد و می‌گرید. پدر به قابله می‌گوید: «دست‌تان درد نکنه!» ننه‌آقا، صورتی گرد با لپ‌های بادکرده، لچک سفید و موهای سرخ، مثل کلاله گندم به زیر آن دارد.» چنانچه پیداست زبان، زبانی شاعرانه و سرشار از آرایه‌های ادبی‌ست و در عین حال معطوف بر مرز باریک رنج و شادی در زندگی سنتی مردمان این سرزمین و هر جای دیگر این جهان، دانش بومی درمانگر و چترامن و سایه‌گستر توسل به انگاره‌های معنوی نجات‌بخشانه بر این همه. و در این میان نویسنده با رویکردی فیلسوفانه، در گوشه و کنار روایت مجالی می‌آفریند تا با مخاطب خویش خلوتی کند، او را به تامل، به اندیشیدن برانگیزد، درباره تردیدها، اندوه، هویت، انسان: «حس هستی کجاست؟ آدم از چه وقت می‌فهمد در این دنیاست؟ با اولین درد یا گریه؟» در دل این روایت کولی‌ها هم هستند، بخشی از تاریخ اجتماعی ایران، کولی‌های دوره‌گرد و فالگیر، آنها چه هیاتی داشتند؟ این روایت تو را به ملاقات تاریخ و آدم‌هایش می‌برد، به ملاقات کولی‌ها در گیلان سال‌های دور: «کولی‌ها با پاچین بلند و دستمال قرمز مرخه و پیراهن نقره‌دوز سر می‌رسند. آنها با دست‌های خالکوبی شده و النگوهای شیشه‌ای فال محبت می‌گیرند: «کاری می‌کنم خانم جان، ها... کارستان! مردت همیشه کشته مرده‌ات باشه. هوو نیاره برات....» و مردها، مردهای کولی فال محبت نمی‌گرفتند، راه درآمد آنها از خرس‌بانی بود مثلا؛ «مرد کولی خرس‌بان، در نیم‌دایره جمعیت و لشکری از بچه‌ها می‌آید و خرس با پوزه حنایی، روی دو پا جلو می‌آید. موهای کرک و دست و پای پشم‌آلودی دارد.» نویسنده بعدتر از روزهای پسا جنگ می‌نویسد، بلیه بزرگ جنگ جهانی دوم و تاثیراتش بر بستر زندگی اجتماعی ایرانیان؛ عریان و اندوهگین: «سال‌های پس از جنگ، میادین شهر در اشغال قشون بیگانه، ساس و شپش تا بن خشتک مردمان به کار رژه بود! زمستان به گرد منقل و تابستان به دور چراغ نفتی، با پیراهنی از تن به درآمده و پشت و رو، به روی زانو، به ساس‌کشی اشتغال دایم بود، چکاچاك ناخن‌های به خون‌آلوده، قطار شپش در آتشخانه چراغ، از پشت لوله هفت، لذتی وحشی را به تماشا می‌گذاشت. مادر گفت: «بچه‌ها از وقت حمام‌شان گذشته.» و از این روست که باید گفت رمان سینمای محمود طیاری، در کنار رازانگیزی پرگره و زبان‌گاه غامضش و همچنین انبوه خرده‌روایت‌هایش، تاریخنگاری ساده و بی‌بدیلی از زندگی مردمان است در روزهای نه چندان دور تاریخ، وقتی نوزاد از بی‌شیری می‌مرد و کودك در کوچه‌های پر از سربازهای سرگردان روس بزرگ میشد، و کوچه‌ها کم‌کم پر از صدای میتینگ و فریاد و بگیر و ببند بود: «مملکت داره زیر و رو میشه، بگیر بگیره، زن‌ها با چکمه و کلاه میرن میتینگ. دیروز خودم دیدم ریخته بودن مثل صف مورچه از سبزه میدان تا صیقلان.

مزدک پنجه‌ای در گفت‌وگو با «آرمان ملی»:

این مخاطب است که باید ویرگول‌ها را بگذارد

نقش هم‌تراز مخاطب و مولف در «هنر تعاملی»

آرمان ملی- هادی حسینی‌نژاد: با طرح نظریه پساساختارگرایی (که تعمیم منطقی ساختارگرایی بود) و ورود به ساحت‌های پست‌مدرن، جریان‌های ادبی رسما به فضایی ورود کردند که خالی از هر نوع قطعیت، بنیادگرایی و ذاتگرایی در معنا بود؛ یعنی «مفهوم» یا معنا، دیگر الزاما و مطلقا، ساخته و پرداخته نظام دال و مدلول و روابط بین اجزای زبان نیست. این رویکرد، دست مخاطب(ان) را در رسیدن به ارتباط و فهم شخصی خود از اثر، بازتر می‌گذاشت و درک این وضعیت، در خلق آثاری که مخاطب در آن تعامل بیشتری داشته باشد، موثر بود. آنچه در ادامه می‌خوانید؛ گپ‌وگفت کوتاهی با مزدک پنجه‌ای، شاعر و پژوهشگر ادبی در بسط و توضیح «هنر تعاملی» است.

کمی درباره کلیت مبحث هنر تعاملی و در واقع نقش گرفتن مخاطبان در کارکرد هنری آثار - در اینجا شعر و ادبیات- توضیح دهید.

«هنر تعاملی» برگرفته از تجارب «فوتوریست‌ها» و «دادائیست‌ها» بوده که در اوایل قرن بیست شکل گرفته است. عنوان مذکور در بردارنده این مفهوم است که ما با شکل جدیدی از هنر مواجه هستیم که پایه و اساس آن بر مبنای تعامل مولف و مخاطب شکل می‌گیرد. ریشه این تعامل از فرهنگ چندصدایی می‌آید. در هنر تعاملی، تعریف متن نیز به تأسی از تعاریفی که در دهه‌های اخیر توسط نظریه‌پردازان ادبی ارائه شده، تغییر کرده است. به همین واسطه مناسبات شکل‌گیری متن، جایگاه مولف و مخاطب نیز تغییر کرده است. برای ورود به پرسش ابتدا باید به باز تعریف متن بپردازم. آیا تعریف «متن» همان است که عوام از آن تلقی دارند، یعنی هر چیزی که نوشته شود و خوانده شود «متن» است یا آنکه «متن»، هر فرم و ساختاری که به تصویر دربیاید و قابلیت حس کردن یا مشاهده کردن را داشته باشد، گفته خواهد شد؟ در پاسخ باید گفت: «متن» فقط فرم نوشتاری نیست بلکه «متن» به هر فرمی که قابلیت اظهار شدن یا نوشتن، به تصویر در آوردن، شنیدن، لمس کردن، تخیل کردن و در نهایت اندیشه کردن را داشته باشد، گفته می‌شود. یکی از مفاهیم و بحث‌های مهمی که بعد از قرن ۱۹ در پی عبور از تعاریف سنتی پیرامون «متن» مطرح شد، این بود که «مولف» یک «متن ادبی» را در اختیار «خواننده» می‌گذارد. در منظر ادبیات وقتی صحبت از «متن» می‌شود با ساختاری که دارای فرم، نشانه، محتوا و کارکرد زیبایی-شناسی دارد، مواجه می‌شویم که از طریق «زبان» نمود پیدا می‌کند.

«رولان بارت» در مقاله خود با عنوان «از اثر به متن»، «اثر» را یک شی قابل ارایه، قابل اعتماد، تمامت‌یافته و بسته توصیف می‌کند و در تقابل با «اثر»، «متن» را ناظر به یک فرآیند باز و بی‌نهایت می‌داند که هم می‌توانست تولید کننده معنا شمرده شود و هم واژگون کننده معنا. به تعبیر بارت، «معنای متن، حاصل تفسیر خواننده است نه بازتاب اندیشه‌های مولف.» بر دیدگاه فوق، میشل فوکو ما را با دیدگاه دیگری مواجه کرد، او معتقد بود: «همه متن‌ها دارای مولف نیستند. یک متن اداری دارای مولف نیست.» او معتقد بود: وقتی پای مولف به متن باز می‌شود، آن متن پشتوانه‌ای از تاریخ، فرهنگ و تمدن را خواهد داشت. به زعم او، هر متنی نویسنده دارد اما لزوما آن نویسنده مولف نیست!»

البته این بحث بسیار طولانی است و می‌ترسم از حوصله مخاطبان شما خارج باشد، اما مقصود من از طرح این بحث این بوده که امروز متن فقط به متون مکتوب خلاصه نمی‌شود و در این راستا باید متن را به تناسب امکانات ارتباطی تعریف کرد. اگر بپذیریم که آثار هنری برای جذب مخاطب و تأثیرگذاری بر او خلق می‌شوند، بنابراین می‌توان مدعی شد که در هنر تعاملی نقش مخاطب هم‌طراز با مولف است. ارتباط مخاطب با هنر تعاملی ارتباطی معرفت‌شناختی و متفاوت است. کارکرد مخاطب نیز در مواجهه با متن به شیوه سنتی و نگاه «دکارتی» نیست. به تعبیری بازنمایی تصویر تجسم‌یافته‌ای از اثر هنری در ذهن مخاطب نیست. مخاطب در پی درک زیبایی نهفته در اثر هنری یا قضاوت آن بر مبنای زیبایی‌شناسی برگرفته از قوه عقل نیست. در واقع مخاطبان عصر مدرن با نگریستن به اثر هنری، درون اثر را بر مبنای پایه‌های استتیک آن درک و فهم می‌کردند. در حالی که هنر تعاملی سوژه محور نیست و بر اساس معیارهای ذهن و عقل به مشاهده و ارتباط با اثر پرداخته نمی‌شود، خود مخاطب به عنوان عنصری از تولیدکننده معنا و مفهوم تلقی شده و درون اثر نقش موثری را ایفا می‌کند. در این هنر، مخاطب خود سوژه است و به عنوان فاعل در متن به شمار می‌رود. او جزیی جدایی‌ناپذیر و موثر در ایجاد یک وضعیت هنری است. در هنر تعاملی شما با مرکزیت ایده مواجه نیستید. در برخورد با هنر تعاملی نیازمندی مخاطب به داشتن دانش استتیک برای درک روابط دال و مدلولی اثر لازم نیست چراکه وقتی مخاطب خود سوژه می‌شود، با حضور خود به متن هویت می‌بخشد. او یک رویداد تجربی را رقم می‌زند. در این رخداد، هر مخاطب به مثابه یک تجربه منحصربه‌فرد است که متن مولف را تکمیل می‌کند. در این وضعیت، مخاطب فقط از طریق دیدن به ادراک نمی‌رسد بلکه او لمس می‌کند، می‌شنود، می‌بیند و با تمام حواس و اجزاء بدن مشمول تعامل، ادراک و تکمیل متن می‌شود. بنابراین در تعریف جدید متن، دیگر صرفا با یک متن شعری مواجه نیستیم. شعر از همه ظرفیت‌های پیرامون در جهت ارتباط گرفتن با مخاطب و البته تاثیرگذاری مخاطب بر متن، استفاده خواهد کرد.

اهمیت مخاطب در نظریه تاویل‌پذیری؛ خصوصا از سوی شاعران موسوم به «شاعران زبان» مطرح شده است. ضمن اینکه این کارکرد، زیر عنوان «شعر اجرایی» که نوعی پرفورمنس خلاقه است و مخاطب نیز در آن نقش دارد، پیش از این مطرح شده است. ارزیابی شما در این‌باره چیست؟

به اجرا درآمدن هنر و خلق موقعیت یکی از ظرفیت‌های نوظهور عصر مدرن است. در وضعیت هنر تعاملی اجرا ظرفیتی است که پیش از این در کار هنرمند خاصه در اینجا شاعر آنچنان مهم تلقی نمی‌شد و اگر به منابع معتبر ادبیات مراجعه کنید، اجرا را جزء ملزومات قلمداد نکرده‌اند. اما در پدیدآیی گونه‌های جدید هنری و تلفیق هنرها در یکدیگر و بهره بردن از ظرفیت‌های یکدیگر، اجرای هنری و تعامل با مخاطب جزئی از ظرفیت‌های مهم به شمار می‌رود. بر این اساس در وضعیت هنر تعاملی مخاطب و مولف هر دو در ایجاد فضای مادی و محیطی نقش دارند و هنر در وضعیتی مادی شکل می‌گیرد. در واقع هر آنچه قرار بوده هنرمند به طریق تخیل برای شما ترسیم و تصویرسازی کند، در هنر تعاملی با ایجاد فضاهایی که در متن وجود دارد، سعی می‌شود مخاطب را در آن وضعیت قرار دهد. مثلاً من در مجموعه شعر «کیفرخواست»، شعر «دشواری وظیفه» از دادگاه و راهروهای دادسرا حرف می‌زنم و تصویر مادری را ارائه می‌کنم که دزدکی شربت تریاک را در دهان فرزندش ریخت یا آن لحظه که قرار است محکومی را اعدام کنند، مخاطب در وضعیتی سه بعدی از آن صحنه قرار می‌گیرد و دیگر به جای آنکه از طریق کلمات فقط تخیل شاعر را تجسم کند، از طریق شنیدار، دیدار و همه ظرفیت‌های حواس پنجگانه خود را در موقعیت شعر قرار می‌دهد. همه اینها در اجرا محقق می‌شود. در اینجا اجرا می‌تواند چیدمان هم تلقی شود. وقتی مخاطب در چنین موقعیتی قرار گیرد، وارد بحث تأویل‌پذیری نیز شده است چراکه موقعیت به او این امکان را می‌دهد، بر اساس دیدگاه، تجربه و زیبایی‌شناسی خود برداشت متفاوتی از آن فضا داشته باشد. به قولی «هر کسی از ظن خود شد یار من» اتفاق خواهد افتاد.

آیا معتقدید در این وضعیت و دیدگاه هنری، نقش مخاطب پر رنگ‌تر از مولف است؟

بله صد البته، در حال حاضر مخاطب عصر مدرن به این درک رسیده که هنر را در ارتباط با عناصر دیجیتالی عرضه کند و آن را با امکانات زندگی خود، پیوند بزند. در این فرآیند است که مخاطب بیشتر از خود پرسش خواهد کرد و در مرتبه قضاوت قرار خواهد گرفت.

ممکن است برای روشن شدن موضوع نزد مخاطبان، نمونه‌هایی همراه با نام شاعر، ذکر کنید؟

بله، لابد می‌دانید که هنر تعاملی تجربه جدیدی است که در متاورس و بسیاری از بازی‌های دیجیتالی نیز تجربه می‌شود. در شعر می‌توانم به تجربیات خودم اشاره کنم. من سعی کردم به نوعی در مجموعه شعر «کیفرخواست» به سمت تجربه سرایش «شعر تعاملی» بروم. البته نه اینکه سعی کنم به لحاظ مادی، فضایی ایجاد کنم و دچار چیدمان شوم، بلکه در همان وضعیت متنی با ابزار کلمه، مخاطب را به قضاوت وادارم. به این ترتیب او را متوجه نقش و اهمیتش در پیش بردن شعر کنم. این اتفاق یعنی «تعامل مخاطب» در شعر «کیفرخواست» و «حکم» از مجموعه شعر مذکور که در سال ۱۴۰۱ توسط انتشارات دوات معاصر به چاپ رسیده، اتفاق افتاده است. خاصه آنجا که در شعر «کیفرخواست» در انتها، کیفرخواست قرائت می‌شود و از مخاطب خواسته می‌شود که او برای متهم تصمیم بگیرد و این مخاطب است که باید ویرگول را بگذارد. بنابراین با خلق عبارت «زندان لازم نیست آزادش کنید» این مخاطب است که با توجه به روایتی که از یک ماجرای قتل نقل شد، شریک در قضاوت خواهد شد و تصمیم می‌گیرد که ویرگول را در کجا بگذارد. بنابراین به تعداد آنها که در متن حضور دارند، حق انتخاب وجود دارد. اینجا دیگر نیازی به زیبایی‌شناسی نخبه‌گرا نیست. شما به عنوان یک مخاطب، فقط مشارکت می‌کنید. شعر «حکم» هم از چنین ظرفیتی به لحاظ تعاملی برخوردار است. شاعر در انتهای شعر می‌نویسد «برای پایان این قصه هیچ فکری نکرده‌ام/ تصمیم با شماست!» چه حکمی پس از خواندن و شنیدن روایت خواهید داد. حال فکر کنید اگر شاعر و نویسنده بتواند از ظرفیت‌های هنر تعاملی در ارائه متن‌هایی با قابلیت قرارگرفتن مخاطب در فضایی سه بعدی استفاده کند، هم تعریف متن متفاوت خواهد شد، هم تعامل با مخاطب اتفاق خواهد افتاد، هم از آن زیبایی‌شناسی دکارتی فاصله خواهیم گرفت و ظرفیت‌های جدیدی را تجربه خواهیم کرد؛ اما این تجربه در عرصه داستان هم اتفاق افتاده است. در این راستا می‌توانم به تجربه‌ای از این وضعیت در کتاب «هنر تعاملی از منظر فلسفی» نوشته «دکتر صفا سبطی» اشاره کنم. در این کتاب عنوان شده «در مثالی از هنر تعاملی می‌توان به اینستالیشنی از «ماریانو ساندون» با عنوان کتاب‌های ماسه‌ای اشاره کرد که ابتدا در موزه هنر مدرن بوینس آیرس در ۲۰۰۴ چیدمان شد، سپس در موزه هنرهای معاصر در شهر میسوری طی ۲۰۰۵ و ۲۰۰۶ به اجرا درآمد. این کار به داستانی از نویسنده آرژانتینی خورخه لوییس بورخس اشاره دارد، داستانی بدون پایان و گیج‌کننده که خواننده قادر نیست به درستی اولین و آخرین صفحه کتاب را پیدا کند؛ زیرا شماره‌بندی صفحات کتاب نظم متعارفی و متوالی ندارد و باعث سردرگمی خواننده می‌شود. در این تجربه مخاطبان می‌توانستند با حرکت دادن دست‌های خود بر سطح ماسه‌هایی که در دورن مکعب شیشه‌ای بزرگی قرار داشت متن‌های بورخس را ظاهر کنند. متن‌های بازیافت شده همچون محیطی ناپایدار تلقی می‌شدند که اینستالیشن را بارور اتفاق می‌کردند و....»

آدم‌های پرملال

بازخوانشی از مجموعه داستان «آب‌ناز»

غلامرضا منجزی
منتقد

امین فقیری کارش را در سال ۱۳۴۵ با «دهکده پرملال» شروع کرد. بدون شک آن مجموعه داستان، ردپایی محکم و عمیق بر راه صد ساله داستان نویسی فارسی به جاگذاشته است. در دهکده پرملال، دو عنصر نازدودنی و غیرقابل انکار وجود دارد؛ «دهکده» و «ملال.» یکی؛ زندگی و مردم روستا و به طور عام‌تر، مردمی که در طبیعت زندگی می‌کنند و غالبا به‌طور طبیعی هم زیست می‌کنند و دیگری؛ ملال، اندوه و مصائبی که از زندگی‌شان ناستردنی است. به این ترتیب، امین فقیری در طول شصت سال نویسندگی‌اش، همواره، نه روستا و طبیعت مردم و مردم طبیعی را کنار گذاشته است و نه ملال و غم آدمیان را. اندوه مردمان داستانش، همواره یا از بی‌بضاعتی و محرومیت است یا از ستمی که زاده اجتماع، فرهنگ و طبیعتی است که در آن‌ها و بر آن‌ها، مؤکد و مقرر بوده است. در حقیقت موضوع داستان‌های امین فقیری همواره انسانی است که زیر تیغ اجتماع یا طبیعت به طور مدام کوبیده و مضمحل شده است. با این مقدمه قصد دارم که رگه‌هایی واضح از ناتورالیسم ناژرف را در مجموعه داستان «آب‌ناز»ش آشکار کنم. قید ناژرف را از آن روی اختیار کرده‌ام تا نویسنده را از وجه غلاظ و شداد این سبک، که گاه آدمیان را از سر تا پا به چرک و شهوت، آلوده می‌بینند جدا کنم. اما به هر روی شخصیت‌های داستانش چنانکه باید، اسیر و عبیر طبیعت خویش و حتی وراثت آبا و اجدادی‌اند. در قصه نخست این مجموعه، آب‌ناز، دختری رعنا و زیباست که همچون «نانا»ی امیل زولا که جبر طبیعت و اجتماع در او به جاگذاشته، او را روانه بازار تن فروشی می‌کند. نویسنده، به منظور تکمیل طرح و خط فکری خود، سرنوشت مرگبار «آب‌ناز»، و دو کیک بال شکسته را موازی سازی و به هم گره می‌زند. در داستان «کوه برفی»، شخصیت محوری داستآنکه به طور مادرزاد لنگ است، تا آخر عمر، تاوان نقصی را می‌دهد که در ابتلای به آن هیچ دخالتی نداشته است. همه زندگی پر از درد و رنج «غلام» به نوعی متاثر از لنگیدن اوست. «جلوی دهان همه را می‌شد گرفت جز بچه‌های شیطان که کلمه شل را به آخر اسمش افزوده بودند. با همه اینها غلام انگار که همه چیز را قبول کرده بود.» (ص ۴۰) «کوه برفی» در حقیقت شخصیت پنهان داستان و نمادی از سترگی، کمال و بی‌نقصی است که رو در روی وجود تحقیرشده غلام سربرافراشته است. در حقیقت نیمه ابتدایی داستان، به دوازده سالگی «غلام شل» برمی‌گردد که با دایی‌اش رسول، به کوه برفی برای آوردن یخ عازم شده است. تقابل و حضور کوه «دراک» (کوه برفی) در ابتدا، میانه و پایان داستان، این تقابل درونی را هرچه بیشتر آشکار می‌کند. «کنار پاهای کوه سر از تن جدا، قافله اتراق کرد... بلورهای برف زیر نور خورشید چشم‌ها را آب می‌انداخت...» (ص ۵۶) در چندین جا، نویسنده از «کوه دراک» هیکلی عظیم و انسانی تصویر کرده است. حتی در بند پایانی داستان، مرگ برای غلام، به صورت وهم سقوط در چاه یخی کوه دراک تداعی می‌شود. در همین داستان نیز غلام، قربانی، نقص مادرزادی و مثل بیشتر داستان‌های این مجموعه البته او قربانی عشق و ازدواجی نافرجام می‌شود. داستان سوم مجموعه، از زاویه دید اول شخص مفرد روایت می‌شود. با این حال «عطا»، برادر راوی، خود شخصیتی خاموش و بی‌صداست که از ولوله ذهنی او بی‌خبریم. او شخصیتی کاملا آبژکتیو دارد و در حقیقت ما از طریق راوی و اطرافیانش، از احوالاتش آگاهی پیدا می‌کنیم. حرکات و افعال عطا به طور کلی، بیرونی است. به عبارت ساده‌تر؛ نویسنده هیچ برش یا نمایه عرضی از او به خواننده منتقل نمی‌کند. او که در طول داستان منفعل و ساکت بوده است، ناگهان در میانه‌های داستان، سر به طغیان و عصیان بلند می‌کند و در نهایت سرنوشت او به آسایشگاه روانی ختم می‌شود. در این داستان نیز «عشق» و همچنین روان نژندی، انگیزه حرکت بن مایه‌های داستان است. خانواده برای عطا به خواستگاری «شبنم» می‌روند. در مراسم خواستگاری، «شبنم» با یک نگاه و لبخندی، دل به من روایتگر (برادر عطا) می‌بندد. بعد از کش و قوس فراوان و پادرمیانی مادربزرگ راوی- که او نیز در سال‌های دور شکستی عشقی خورده بود و هنوز دل در گرو «آسید کاظم» دارد- کار وصال را به نفع راوی به پیش می‌راند. نقطه بحران داستان، عصیان عطا و روانه شدنش به تیمارستان است.، شبنم و راوی بالاخره به وصال هم می‌رسند. بعد از ازدواج، شبنم که با اصرار خود، همراه همسرش به ملاقات عطا در آسایشگاه روانی رفته است، با دیدن او دچار ندامت و عذاب وجدان می‌شود: «خودم خواستم، حالا هم خودم تمامش می‌کنم. وجود عطا در بیمارستان دارد مرا دیوانه می‌کند.» و بدین ترتیب از راوی جدا می‌شود. شخصیت شبنم هم مانند عطا فاقد نمایه عرضی است. خواننده از باطن و خصلت‌های روانی وذهنی او نیز کاملا بی‌اطلاع است و همین مسئله تا حد زیادی به پیرنگ داستان لطمه وارد کرده است. در این داستان نیز سویه‌های ناتورالیستی بر اعمال شخصیت‌ها و سرنوشت آنها حاکم است. در داستان تراکتور، این بار «ساتیار» قربانی عشقی نافرجام می‌شود. فرم ارائه داستان غیر خطی است و از زاویه دید دانای کل روایت می‌شود. ساتیار که در وصال به معشوق «خانم عزیزی» معلم روستای ارژن، مقهور ثروت و سلسله مراتب اجتماعی شده است، با توسل به مکانیسم روانی «جابه‌جایی» (Replacement) تراکتور را جایگزین عشق از دست رفته‌اش می‌کند. در عملی سمبولیک هنگام عبور از تندآبی که همان نیز در بند پایانی داستان جایگاهی نمادین می‌یابد، او را گرفتار عبوری نافرجام می‌بینیم. در همین داستان در یک کنش موازی، ابریشم مادر ساتیار که از دیرباز (قبل از ازدواجش با پدر ساتیار) عاشق هژیر بود با او پیش چشمان فرزند ناکامش ازدواج می‌کند. زبان امین فقیری، سرشار از توصیفات دقیق و زیباست به نحوی که نقایص ساختاری داستان‌ها (از جمله پیرنگ و ریتم) را به شکلی قابل قبول جبران کرده‌اند. همچنین عناصر فولکلوریک، شامل بعضی آداب و رسوم، فرهنگ زبانی منطقه‌ای و برخی کنش‌های بومی و اعلام خطه‌ی شیراز؛ شامل اشخاص و مکان‌ها به وفور در داستان جاسازی شده‌اند.