Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Res. article

Journal of Research in Narrative Literature, Razi University
Vol. 10, Issue 3, Autumn 2021, 101-121.

The Significances of Modern Literature in the "Scorpion on the Stairs of Andimeshk Railway"

Foad Molowdi[1]
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, The Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Humanities (SAMT), Tehran, Iran
Narjes Arjmand[*2]
Ph.D. Student in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Roodehen Branch, Tehran, Iran

Received: 01/25/2021 **Accepted:** 05/10/2021

Abstract
One of the fields of war literature is the study of the formation of its modern components. There are not enough studies in this field. Attempts have been made in this paper to identify and concentrate on the modern components in order to reread the "Scorpion on the Stairs of Andimeshk Railway" story. At first, "an introduction to the modern writing" will be given; then, in the next step, theaforementioned story will be analyzed based on the modern components; and, finally, the findings will be given, which is in fact an answer to the question of this research: The new and innovative components of this story encounter us with a modernist story which is different from other stories of war genre regarding its content, form, and structure. As a result, it offers us a modern world regarding its construction and figures of speech. The main modernistic components of this innovative novel are: Deconstruction of the familiar forms of war novels; defamiliarization in the field of personification; new and subjective plot; incorporation of unconsciousness into the text and highlighting its connotations; concentration on connotative metaphors; creation of a poetical environment; lingual games; multi-narrativity of the story; nonlinearity of the elements of time and space, brevity in the text; metaphoric plots; individualism, symbolizing and symbolization; and efforts for the creation of secondary connotations of imagination and illusion.

Keywords: War novel, Modernistic Significances, "Scorpion on the Stairs of Andimeshk Railway" literary Modernism.

1. **Email:** f_molowdi@yahoo.com
2. **Corresponding Author's Email:** arjmandnarjes@yahoo.com

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپـای چـاپـی: ۲۶۷۶-۶۵۳۱
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۶۵۴x

مقالهٔ پژوهشی

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی، دانشگاه رازی
دورهٔ دهم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱٤۰۰، صص ۱۰۱-۱۲۱.

مؤلّفه‌های ادبیّات مدرن در داستان *عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک*

فؤاد مولودی[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سازمان سمت)، تهران، ایران
نرجس ارجمند[*۲]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رودهن، تهران، ایران

دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۶ **پذیرش:** ۱۴۰۰/۲/۲۰

چکیده
یکی از حوزه‌های مهم مطالعاتی در ادبیّات جنگ ایران، بررسی شکل‌گیری مؤلّفه‌های مدرن در آن است و تاکنون پژوهش‌های زیادی در این باب صورت نگرفته است. در نوشتار پیش رو سعی شده است تا با شناسایی و تمرکز بر مؤلّفه‌های مدرن، رمان *عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک* که یکی از آثار مدرنیستی و برجستهٔ رمان جنگ است، بازخوانی شود. در آغاز، بحث «درآمدی بر ادبیّات داستانی مدرن» مطرح خواهد شد؛ سپس تحلیل داستان مورد نظر برمبنای مؤلّفه‌های مدرن صورت می‌پذیرد؛ و در پایان، پس از بیان یافته‌ها، به پرسش اصلی پژوهش پاسخ داده می‌شود: مؤلّفه‌های تازه و بدیع این داستان، سبب شده است با داستانی مدرنیستی روبه‌رو باشیم که از لحاظ محتوا و صورت و ساختار، با عمدهٔ آثار داستانی ژانر جنگ تفاوت داشته باشد و دنیایی نوین را از بُعد ساخت و صناعت دربرابر دیدگان ما بنهد. عمدهٔ مؤلّفه‌های مدرنیستی این رمان بدیع را بدین گونه می‌توان برشمرد: فرم‌زدایی از صورت‌های معهود رمان جنگ، آشنایی‌زدایی در حوزهٔ پردازش شخصیت‌ها، پیرنگ تازه و ذهنی، واردکردن ساحت ناخودآگاهی در متن و برجسته‌سازی دلالت‌های آن، تمرکز بر استعارات دلالت‌گر، خلق فضای شعرگونه، بازی‌های زبانی، چندروایتی‌شدن اثر، غیر خطی‌بودن عنصر زمان و مکان، ایجاز در متن، پیرنگ‌های استعاری، فردگرایی، سمبل‌سازی و نمادپردازی و تلاش برای خلق دلالت‌های ثانویِ تخیّل و توهّم.

واژگان کلیدی: رمان جنگ، مؤلّفه‌های مدرنیستی، *عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک*، مدرنیسم ادبی.

۱. رایانامه: f_molowdi@yahoo.com
۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: arjmandnarjes@yahoo.com

۱. مقدّمه

وقوع «جنگ» به تطور و تحول در دوره‌های فرهنگی، اجتماعی و ادبی سرزمین‌هایی منجر می‌شود که آن را به خود دیده‌اند؛ طوری که ساختار سنّتی حاکم بر آن‌ها شکسته می‌شود و در حوزه‌های یادشده تغییراتی اساسی به‌وجود می‌آید. یکی از این تحولات در ایران، پیداشدن «ادبیّات جنگ» پس از وقوع جنگ ایران و عراق است. در ادبیّات داستانی جنگ، افزون بر نویسندگانی که بیشتر به صورتی رسمی و کلیشه‌ای به گزارش و توصیف و بازگویی وقایع جنگ پرداخته‌اند، نویسندگان مدرنیستی نیز بوده‌اند که با بهره‌گیری از مؤلّفه‌های «ادبیّات مدرن» کوشیده‌اند نگاه تازه‌ای به جنگ بیندازند و بازنمایی مدرنی از آن را در قالب داستان‌های ساختارشکنانه عرضه کنند؛ مؤلّفه‌هایی همچون فردگرایی، ساختارشکنی در فرم و محتوا و نوع روایت، آشنایی‌زدایی، هم‌عرضی توهّم و تخیّل با امر رئال، استعاره، شعرگونگی، بازی‌های زبانی، چندروایتی، آشفتگی عنصر زمان و مکان، شخصیت‌پردازی‌های خاص، ایجاز در متن، پیرنگ‌های استعاری و غیر خطی، تمرکز بر سمبل‌سازی و نمادپردازی و دلالت‌های ثانوی رؤیا و.... کاری که مرتضائیان آبکنار در کتاب *عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک (از این قطار خون می‌چکه قربان)* انجام داده، ناظر بر همین تلاش برای نمایشی دیگرگون از مقولهٔ جنگ است.

۱-۱. ضرورت پژوهش

مدرنیسم با پرداختن به موضوعات جدید باعث می‌شود امکانات نوینی در اختیار نویسندگان قرار گیرد و زمینهٔ مناسبی برای پیچیده‌شدن تکنیک‌های نویسندگان فراهم شود. این تکنیک‌ها از راه‌های متفاوتی همچون فرارفتن از حدود تخیّل، رهایی از گذشته، تغییر و دگرگونی در فرم و محتوا، خلق پیرنگ‌های پیچیده یا استعاری و... محقّق می‌شود. با توجّه به هدف اصلی مدرنیست‌ها، می‌توان در حوزهٔ ادبیّات جنگ نیز ادبیّاتی خلق کرد که با ساختارشکنی در سازه و در مفاهیم پیش از خود، جلوه‌ای دیگر از پدیدهٔ جنگ را به‌نمایش بگذارد؛ مفاهیمی که تنها در پوششی از مدرنیسم می‌توانند ظاهر شود. هرچند شاید نتوان تمام واقعیت‌های جنگ را به‌نمایش درآورد؛ ولی پرداختن به واقعیت‌ها با توسّل به مدرنیسم ادبی در داستان امکان‌پذیر است و ادبیّات مدرن با سبک و سیاق ویژهٔ خود و به روش‌های مختلف می‌تواند آن را در قالب فضاهایی تازه به‌نمایش درآورد؛ بنابراین ضروری است با تمرکز بر مدرنیسم ادبی، ادبیّات جنگ زمانهٔ خود را زنده نگه داریم و دچار واپس‌زدگی و کلیشه‌نویسی نشویم و نوشدن داستان جنگ را شاهد باشیم نه کهنگی آن را. در این میانه، نویسندگانی بوده‌اند که در این زمینه همت گمارده‌اند و درباب جنگ، آثاری مدرنیستی و تأمل‌برانگیز نگاشته‌اند. کتاب مورد بحث نوشتار پیش رو توانسته است در این زمینه، موفق عمل

نماید و سزاوار بررسی و تحلیل است.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

مؤلّفه‌های مدرنیستی در داستان *عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک* کدام‌اند؟ آیا بهره‌گیری از این مؤلّفه‌ها سبب شده است این اثر از فرم معهود داستان جنگ در ایران به‌سوی مدرنیسمی بدیع گذر کند؟

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون درباب تحلیل مؤلّفه‌های ادبیّات مدرن در داستان *عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک*، اثری نگاشته نشده است. در موضوعات مشابه دیگر، آثاری که به‌چاپ رسیده‌اند از این قرار هستند: مقالهٔ «روایت جنگ ایران و عراق در رمان» به قلم پرستش و جان‌نثاری (۱۳۹۰) که در آن به بررسی کارکرد روایی ساحت مرگ و زندگی در سه داستان *سفر به گرای ۲۷۰ درجه*، *نه آبی نه خاکی* و *عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک* پرداخته شده است؛ مقالهٔ «تحلیل شخصیت‌ها در داستان *عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک* از حسین مرتضائیان آبکنار با رویکرد فیلیپ هامون»، شوریابی و همکاران (۱۳۹۹)؛ مقالهٔ «بررسی ویژگی‌های سبکی رمان *عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک*»، ناظریان قلادیکلایی (۱۳۹۴)، ارائه‌شده در کنفرانس بین‌المللی «ادبیّات و پژوهش‌های تطبیقی در آن»؛ پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «بررسی عنصر شخصیت در رمان‌های دفاع مقدس، با تکیه بر سه رمان: *آداب زیارت*، *عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک*، *سفر به گرای ۲۷۰ درجه*» نوشتهٔ حدیث نوری (۱۳۹۴).

۲. مؤلّفه‌های ادبیّات مدرن

پیتر چایلدز[1] مهم‌ترین مؤلّفه‌های مدرنیستی داستان را چنین معرفی کرده است: «در نثر، مدرنیسم همراه است با تلاش برای ارائهٔ ذهنیت انسانی به شیوه‌هایی واقعی‌تر از رئالیسم، بازنماییِ آگاهی، ادراک، عواطف، معنا، و نسبت فرد با جامعه از طریق تک‌گویی درونی، سیلان ذهن، نقب‌زدن، آشنایی‌زدایی، ریتم، تردید، و تعابیر دیگر.» (چایلدز، ۱۳۹۲: ۱۳-۱۴) ازآنجاکه هرگونه کنارگذاشتن امر تثبیت‌شده و تغییر در آن، نوگرایی به‌شمار می‌رود، می‌توان چنین استنباط کرد که مدرن‌کردن ادبیّات کار یک دهه یا چند دهه یا یک نفر و چند نفر نیست؛ بلکه طیف گسترده‌ای از زمان و نویسندگان را شامل می‌شود که سالیان سال برای عبور از مسیرهای کهنه کوشیده‌اند و هر یک طرحی نو درانداخته‌اند. هر کدام از این چهره‌های ادبی در تطور روایت‌های پیش از خود همت گمارده‌اند و در مدرن‌کردن ادبیّات نقش به‌سزایی داشته‌اند.

شالودهٔ مدرنیسم براساس ذهنیت‌گرایی است و هرچه به‌سوی جلو پیش می‌رود، این ویژگی بیشتر

1. Peter Childs

می‌شود. پیچیدگی و معماواری رمان، درون‌گرایی شخصیت‌ها و ذهنیت‌مبنایی نویسندگان، استفاده از نماد، سمبل، استعاره و نمایش آزاد ذهن شخصیت، از مؤلّفه‌های برجستهٔ مدرنیسم است. این ویژگی‌ها سبب می‌شود خواننده از ورای آن‌ها به معانی ژرف‌تر کلام برسد و پیچیدگی و تکثّر آن‌ها را درک کند. نویسندگان مدرنیست در داستان‌های خود، به‌غیر از خلق فرم‌های ازهم‌گسیخته، به‌هم‌ریختگی زمان و مکان، روایت‌های ناپیوسته، طرح‌های نامنسجم و چندصدایی در روایت، ازنظر محتوایی نیز به جانب فردیت‌گرایی و ذهنیت‌مبنایی، برجسته‌سازی تخیّل و توهم و نشان‌دادن دلالت آن در متن متمایل هستند. برخی از این مؤلّفه‌ها را می‌توان این‌گونه صورت‌بندی کرد:

۲-۱. شخصیت‌پردازی

شخصیت‌های داستان‌های مدرن درمقابل شخصیت‌های داستان‌های رئالیستی قرار دارند و بازنمایی ذهنیت نویسنده هستند. این شخصیت‌ها افزون بر آنکه در دنیای فردی خود زندگی می‌کنند، می‌توانند ضد قهرمان، چندبعدی، متوهّم، منزوی و... باشند و با توجّه به عملکردهایشان به انواع زیر تقسیم می‌شوند:

فردگرا: در آثار مدرنیستی دنیای درونی بشر قابل توجّه‌تر از دنیای اجتماعی بیرونی است. «داستان‌نویس مدرنیست شخصیت اصلی داستانش را معمولاً به‌صورت فردی منزوی و مردم‌گریز تصویر می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۵، ج ۲: ۳۱). این شخصیت رفتار، باور و ارزش‌هایی درتقابل با دیگران دارد. آنچه لازمهٔ فردگرایی است، انزوا و تنهایی شخصیت‌های داستان است که باعث می‌شود فرد توانایی ارتباط با جامعه را ازدست بدهد. «داستان‌های مدرن غالباً روایت فروپاشی رابطه‌ها هستند» (همان: ۳۲)

ضد قهرمان: «دورهٔ مدرن، دورهٔ زوال حماسه و قهرمان‌گراییِ حماسی است... شخصیت اصلی چنین داستانی به فکر نجات هیچ‌کس نیست، حتی نجات خودش» (همان: ۳۳). در این نوع داستان، شخصیت به پوچی رسیده است و ضمن ابتلا به افسردگی، شکست انسان را دربرابر واقعیت و جبر زمانه باور دارد. لوکاچ[1] این شکست را از ویژگی‌های انسان تباه‌شده در جهان تباه‌شده می‌داند. به‌نظر ژان‌ایو تادیه[2]، در ادبیّات مدرنیستی «رمان، انعکاس دنیای متلاشی شده است» (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۲۴۹).

چندبعدی: شخصیت‌های داستان مدرن می‌توانند دارای چندین بُعد اخلاقی تقابل‌گونه یا چندگانه باشند (برای مثال گاهی ترسو و گاهی شجاع). این دوگانگی در انسان، به‌نظر گلدمن[3] ناشی از جامعهٔ بورژوازی است که باعث زیروزبرشدن دنیای درونی انسان می‌شود (گلدمن، ۱۹۶۴: ۲۷-۲۹). در داستان‌های مدرن

1. Lukács
2. Jean-Yves Tadié
3. Goldmann

شناسایی درونی شخصیت‌ها به دشواری صورت می‌گیرد که این امر باعث پیچیدگی داستان می‌شود.

متخیّل، متوهّم و روان‌پریش: این نوع از شخصیت‌ها حاصل ذهن راوی هستند و مؤلّف برای خلق داستانی غیرواقعی و ذهن‌گرا از آن‌ها بهره می‌برد. لوکاچ می‌گوید: «انسان مدرن کشف کرده است که اشکال هنر و زندگی واقعیت‌هایی عینی نیستند، بلکه آفریده‌های جان‌اند. مغاکی عظیم ذهن را از عین جدا می‌کند. این دریافت مانع کاربست خودِ این اشکال بر واقعیت است. این اشکال دیگر حقیقی نیستند، بلکه به رؤیاها، آرزوها و ارزش‌هایی بدل گشته‌اند که دیگر نه از خود جهان، بلکه از نفس سرچشمه می‌گیرند. ولی از آنجایی که قهرمان در هر حال باید در جهان زندگی و عمل کند، این رؤیاها نیز فقط به هیأت مخدوش و تباه‌گشتهٔ توهّم به عرصهٔ واقعیت پا می‌گذارند.» (فین‌برگ[1]، ۱۳۷۵: ۳۸۵-۳۸۴). داستایوفسکی[2] در واردشدن تخیّل در متون ادبی سهم به‌سزایی داشت.

۲-۲. ساختار پیچیده و بغرنج زبانی

در داستان‌های مدرن طرح‌وارهٔ داستان امری ساده و عینی نیست؛ بلکه به حالت پیچیده‌ای متجلّی می‌شود که ذهنیات راوی داستان در آن نمایش داده می‌شود. عدم صراحت نویسنده در آنچه احساس می‌کند، سبب می‌شود تقابلی میان پوشیده‌ماندن اصل مطلب و آشکارسازی غیرمستقیم آن برای خواننده، به‌طور توأمان، پدید آید. تی. اس. الیوت[3] این صنعت مؤلّف را «هم‌پیوندی عینی» می‌نامد. «هنر شاعر در این است که هرگز هیچ احساسی را در شعرش به‌صراحت نام نمی‌برد یا توصیف نمی‌کند، بلکه به‌طور تلویحی آن احساس را به ذهن خوانندهٔ شعر متبادر می‌کند. چگونه می‌توان از موضوعی نام هم نبرد و در عین حال آن موضوع را به مخاطب القا کرد؟ پاسخ الیوت این است که از راه ایجاد هم‌پیوندی عینی بین آن موضوع و جزئیاتی که از واقعیت ذکر می‌کنیم» (پاینده، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۸۳). با توجّه به اصطلاح الیوت می‌توان در صناعت‌سازی نویسنده در داستان نیز این اصطلاح را تعبیه کرد: آنچه راوی در داستان به‌صورت غیر مستقیم بیان می‌کند، در هاله‌ای از توصیفات به ذهن خواننده متبادر می‌شود و خواننده به‌صورت متفکّرانه به برداشت آن توصیف از متن می‌پردازد و آنچه را که نویسنده در پرده‌ای از ابهام بیان کرده است، به فراست درمی‌یابد. فضای داستان مدرن توصیف‌هایی است که با فرافکنی روانی شخصیت‌های داستان شکل می‌گیرد. گاهی نویسنده برای این فرافکنی‌های ذهنی به نوآوری‌های فنی دست می‌زند تا ضمن رساندن هنر نویسندگی خود، متنی زیباشناسانه را خلق نماید. برای این منظور او از تکنیک‌هایی همچون تکرار، استعاره، مجاز، نماد و سمبل،

1. Feenberg
2. Dostoevsky
3. Thomas Stearns Eliot

بازی‌های زبانی و گاهی نیز کنایه استفاده می‌کند. درنهایت استفاده از این تکنیک‌ها منجر به ساختاری بغرنج و پیچیده برای خواننده می‌شود و او را با متنی دشوار، پیچ‌درپیچ و معمایی روبه‌رو می‌کند که برای دریافتن معنای نهفته در متن باید به علامت‌گذاری و گشودن راز و رمزهای آن توسل جوید. یکی از این موارد که به زیباسازی متن کمک می‌کند، شعرگونگی در روایت است.

شعرگونگی نه به‌معنای استفاده از ساختارهای اصولی قالب شعراست، بلکه نزدیک‌کردن متن به ساختار شعر است. گاهی هدف از شعرگونگی آن است که احساسات درونی شخصیت داستان نسبت به امری نشان داده شود. درواقع این غنائی‌بودن هم در «لحن» و هم در «صناعات» صورت می‌پذیرد. پاینده به نقل از ایان رید[1] چنین بیان می‌دارد که داستان‌نویسان مدرن: «از تکنیک‌های روایت‌گری در رمان دور شده و درعوض به روش‌های متداول در شعر نزدیک شده‌اند، به‌ویژه در زبان داستان‌هایشان که غالباً بیش از نثرِ متداول در قرن نوزدهم موزون و نیز مشحون از صناعات بدیعی است.» (همان: ۳۶).

استعاره و حذف روایت‌ناشدنی‌هایی هستند که در متن حضور دارند و خواننده مسئول کشف آن‌ها است. «این روایت‌ناشده‌ها بن‌مایه و مایه‌دهندهٔ رخدادهای واقعی و حتی استعاری متن روایی هستند. با کشف این رویدادهای ناپیدا و تحلیل محتوای آن‌ها، می‌توان روساخت داستان را بهتر دریافت و دلیل کنش‌ها را پیدا کرد.» (مولودی و یزدخواستی، ۱۳۹۱: ۱۵۹). این خواننده است که با علم به آنچه می‌داند، مفهوم استعاره‌ها را درک می‌کند. نویسندهٔ مدرنیست «با استفاده از استعاره به‌عنوان تمهیدی ساختاری در پیرنگ، مجموعه‌ای از نشانه‌ها را جایگزین رویدادها، شخصیت‌ها، رابطه‌ها و مطالبی می‌سازد که در عین مسکوت‌ماندن، می‌بایست به ابژهٔ تفکّر خواننده تبدیل شوند» (پاینده، ۱۳۹۵، ج ۲: ۳۴۹).

سمبل و دلالت‌های ثانوی از دیگر عوامل زیباشناسی متن هستند. یاکوبسون[2] با بیان محور همنشینی تفاوت زیادی را در زبان بازگو کرد. او استعاره و مجاز را دو عاملی می‌دانست که می‌توانند به بازی زبانی منجر شوند؛ اما استفاده از سمبل، نماد، استعاره یا مجاز، نیز نوع دیگری است که به‌طور غیر مستقیم برای رساندن معنای نهفته در داستان به‌کار می‌رود. به‌طور معمول نمادها یا سمبل‌ها لایه‌های متفاوتی از معنا را دربر می‌گیرند. گاهی نویسنده فرد را نشانه می‌گیرد تا جمعی از یک کشور را نشان دهد یا به توصیف شهری می‌پردازد تا شرح‌حال کشوری باشد. پل ریکور[3]، فیلسوف و ادیب برجستهٔ فرانسوی معتقد است: «التفات نماد، تهی نیست؛ بلکه التفاتی پرشده برمبنای تشبیه و تمثیل است. وی پیشنهاد می‌کند که این مسئله

1. Ian Reid
2. Roman Jakobson
3. Paul Ricœur

را باید با توجّه به وابسته‌بودن معنای اولیه و تحت‌اللفظی به معنای ثانویه حل کرد...، زبان نماد چند لایه است، یا به‌اصطلاح پدیدارشناسان، قلمرو التفاتی معناست... آنچه نماد را برساخته است، هم دارای معنای تحت‌اللفظی است هم معنای نمادی. معنای نمادی از معنای تحت‌اللفظی نشأت گرفته است.» (اباذری، ۱۳۷۳: ۱۴)

۲-۳. کانونی‌شدگی مشوّش

کانونی‌شدگی به‌معنی تمرکز و بیانگر کانون تمرکز در روایت است. ژرار ژنت[1] «نخستین کسی بود که آگاهانه دو مقولهٔ «کانونی‌شدگی» و «صدای راوی» را از هم تفکیک و چگونگی رابطهٔ این دو را بررسی کرد» (دزفولیان و مولودی، ۱۳۸۹: ۹). او معتقد بود که بین سه عامل قصّه (متن روایی)، داستان (محتوای روایی) و روایت (عمل روایی تولیدکننده) تمایز وجود دارد (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۲۸۳). کانونی‌شدگی «نقطهٔ دید ابزار راوی و عمل روایت است... ژنت معتقد به سه نوع رابطهٔ زمانی میان زمان داستان و زمان متن است: نظم، تداوم، بسامد. گاهی میان داستان و متن رابطهٔ متناظر وجود دارد، از این رو، این رابطه عادی و طبیعی است. گاهی میان این دو نوع زمان نوعی اختلال رخ می‌دهد. این امر منجر به دو نوع زمان‌پریشی می‌شود: «بازگشت به گذشته» و «بازگشت به آینده». ژنت از این اختلالات زمانی به زمان‌پریشی تعبیر می‌کند.» (حری، ۱۳۸۳: ۳۲۳)

در داستان‌های مدرن به‌طور معمول شیوهٔ روایت از نوع پلی فونیک (چندصدایی) است. نظام چندصدایی و چندلایه‌بودن روایت سبب می‌شود ترکیبی از راوی‌های تک‌گوی درونی و بیرونی، دانای کل یا سوم‌شخص نامحدود، سوم‌شخص محدود، سیلان ذهن و... در یک داستان حضور داشته باشند و تجمیع آن‌ها داستانی معنادار را خلق کند. در این شیوه، روایت‌ها به‌صورت نامتوالی و به صورت غیر خطی بیان می‌شوند؛ یعنی همانند روایت‌های داستان‌های کلاسیک ابتدا، میانه و انتها ندارند. به‌هم‌ریختگی روایت که تابع ذهن به‌هم‌ریختهٔ راوی است از ویژگی‌های مهم روایت‌گری در این نوع ادبی است؛ درواقع این تراوشات ذهنی، روانی و روحی راوی است که به‌صورت ازهم‌گسیخته بیان می‌شود و ازهم‌گسیختگی در روایت را منجر می‌شود؛ به همین دلیل است که در این نوع ادبی تمرکز در روایت و کانونی‌شدگی را شاهد نیستیم، رویدادهای داستان در یک خط مستقیم روایت نمی‌شوند و غیر خطی هستند و این خواننده است که در پایان داستان پس از قراردادن روایت‌ها در کنار هم (همچون پازل) به‌ترتیب اصلی داستان پی خواهد برد.

روایت ذهنی خودمحورانه: چالش دیگری که مدرنیست‌ها با آن‌ها سروکار دارند، ذهن‌گرایی است.

1. Gérard Genette

آنان به ذهنیت، سوای عینیت اعتقاد دارند؛ زیرا نویسنده نه‌تنها آنچه را به‌صورت عینی درک‌کند می‌نگارد، بلکه با ذهن خود آن را تکامل و ماهیتی ذهنیت‌گونه به آن می‌بخشد. «روایت ذهنی، به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین شاخه‌های روایی مدرنیسم، از این مبنای معرفت‌شناختی برآمده بود و نویسندگان آن کوشیدند نشان دهند هر ادراکی از واقعیت ماهیتی ذهنیت‌مبنا دارد و اگر ذهن شخصیتِ داستانی به درستی نمایش داده شود آنچه از آن حاصل می‌شود، تکثّر شناخت‌های محدود و نسبی است» (مولودی، ۱۳۹۶: ۱۳۱). درواقع مدرنیست‌ها به آفرینشی خودمحورانه اعتقاد داشتند. «در این شیوهٔ روایت، گویی نویسنده از فرم اثر غایب است و خواننده، مستقیماً، رودرروی ذهن شخصیت قرار دارد و بی‌واسطهٔ نویسنده و بی‌دخالت او، مستقیماً آن چیزی را می‌خواند که در ذهن شخصیت گذشته است. بر این اساس، ساخت و کارکرد روایت ذهنی، مطابق یا نزدیک ساخت و کارکرد طبیعی ذهن شخصیت است.» (همان: ۱۳۲)

روایت ابهام‌گونه و غیر قابل اعتماد: یکی از دستاوردهای روایت ذهنی، ایجاد گونه‌ای روایت مبهم، رمزآلود و ناشناخته است. هنگامی که خواننده با ذهنیت مغشوش راوی روبه‌رو می‌شود، دیگر نمی‌تواند به راوی اعتماد کند و در خوانش خود دچار ابهام می‌شود. این امر مرهون چند امر است:

۱. گاهی ابهام از چندلایه و چندصدایی راوی‌ها سرچشمه می‌گیرد که مانع فهم خواننده می‌شود.

۲. گاهی جابه‌جایی غیر منطقی زمان و مکان در روند داستان رخ داده است.

۳. گاهی ناشی از ضمیر ناخودآگاه راوی است که نمایش آن خاستگاهی غیر ارادی و ناآگاهانه دارد.

یکی از جلوه‌های بروز ناخودآگاه فردی در متن، خواب‌آلودگی، رؤیا و کابوس است. تصاویری مبهم که در لابه‌لای واقعیت نهفته شده است و متن ابهام‌گونه‌ای را برای خواننده ایجاد می‌کند؛ به‌طوری که او نمی‌تواند درک کند که توصیف راوی از واقعیت واقعی است یا او خوانندهٔ کابوس و رؤیای راوی است. راوی با ایماژهایی که به‌کار می‌برد، تلفیقی از بیداری و خواب، واقعیت و خیال، و... ایجاد می‌کند؛ درواقع نوعی رئالیسم جادویی (و حتی در حالت غیر باورتر، سوررئالیسم) بر متن حاکم است که ضمن بیان واقعیت با کابوس یا رؤیا پیوند می‌خورد و فضایی مبهم را در متن منجر می‌شود. «در چنین داستان‌هایی، مرز بین بیداری و خواب به نحو غریبی محو می‌شود تا خواننده بتواند به حیطه‌های ناآشنای تجربه قدم بگذارد. ناواقعیتی که به دور از ادراک‌های عقلانی به‌نظر می‌رسد، گاه معنادارتر و خواستنی‌تر از واقعیتِ ملموس اما بی‌لطفی است که از راه ادراک‌های عقلی در دسترس همگان قرار دارد.» (پاینده، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۹۵).

۲-٤. ابهام در زمان و مکان

گسسته‌شدن خط زمان و عدم رعایت ترتیب تقویمی آن و نیز درهم‌پیچیدگی مکانی یکی دیگر از

مشخصه‌های داستان مدرن است. رویدادهای غیر خطی، منجر به نوعی بی‌نظمی و ابهام در سرتاسر داستان می‌شوند به‌طوری که خواننده دچار آشفتگی ذهنی می‌گردد و ترتیب منطقی داستان را درک نمی‌کند. یکی از راه‌هایی که در این امر به راوی یاری می‌رساند، اتکاء به حافظه است. درواقع این حافظه است که با یادآوری برخی رویدادها یا تصوّر تخیّل و توهّم می‌تواند زمان داستان را به گذشته یا آینده تغییر دهد. «پروست به دو حافظه معتقد می‌شود: یکی حافظهٔ ارادی و دیگری حافظهٔ غیر ارادی است، به دلیل اینکه حافظهٔ ارادی، تحت تأثیر عادت و گذشت اعتیادی حوادث ظاهری، قدرت خود را از دست داده است.» (براهنی، ۱۳۹۳: ۳۹۸).

ادغام یا درهم‌شکستگی حافظهٔ ارادی با حافظهٔ غیر ارادی می‌تواند به نوعی از داستان روانی تبدیل شود و اثری مدرن را خلق نماید. گذشته همواره در یکی از سطوح ذهن ما حاضر است و پیوسته بر واکنش‌های فعلی‌مان تأثیر می‌گذارد. ذهن ما چیزی نیست جز مجموعهٔ درهم خاطراتمان و برای کاوش در ذهن مجبوریم پیوسته خاطرات گذشته را احضار کنیم بی آنکه منتظر توالی تقویمی زمان بیرونی باشیم. پس نویسندهٔ مدرنیست به‌جای آنکه وقایع را به‌طور مستقیم در امتداد بعد زمان پیش ببرد، باید در اعماق ذهن و خاطرات شخصیت‌ها کاوش کند و زمان گذشته را در زمان اکنون یا زمان حال زنده جاری کند. به دیگر سخن، نویسندهٔ روایت ذهنی به‌جای اینکه چارچوبی بیرونی از روایتِ مبتنی بر ترتیب زمانی به‌دست دهد، در ذهن شخصیت غوطه‌ور می‌شود و پیوسته، گذشتهٔ ذهنی او را با زمان حال زنده درهم می‌آمیزد (مولودی، ۱۳۹۸: ۱۶).

۲-۵. پیرنگ پیچیده

داستان‌های مدرن غالباً طرح و پیرنگ غیر خطی و درهم‌ریخته دارند. پیرنگ در این داستان‌ها عینی و مبتنی بر کشمکش نیست و وقایع اتّفاق افتاده در داستان به‌صورت پیچیده بیان می‌شوند. ویژگی بیشتر این پیرنگ پرتاب از مرکز کانونی داستان است که باعث نوسان در ترتیب روایت داستان می‌شود. به‌طور معمول در این نوع از داستان آنچه نویسنده آن را اول مطرح می‌کند، فرجام رویداد است؛ و در فصل‌ها یا بخش‌های پسین، رجعت به گذشته می‌کند تا برای خواننده گره رویداد را بگشاید. البته این امر از قطعیت برخوردار نیست و گاهی داستان گره‌گشایی ندارد و استنباط آن به عهدهٔ خواننده گذاشته می‌شود. از این رو «قطعیت‌های پیشامدرن در مواجهه با وضعیت پیش‌بینی‌ناپذیرِ مدرن رنگ می‌بازد و در داستان کوتاهِ زمانهٔ ما جای خود را به تشکیک و اضطرابِ وجودی می‌دهند. به این دلایل، پیرنگ داستان کوتاه مدرن نمی‌تواند همچون داستان‌های رئالیستی از اجزای مشخص با ضبط و ربطی علّی برخوردار باشد.» (پاینده، ۱۳۹۵، ج ۲: ۳۰)

۳. جریان‌های ادبی مدرن

جنبش‌ها و جریان‌های مدرنیستی، همگی، در نوگرایی و آوانگاریسم در ادبیّات دست دارند. به‌اختصار بعضی از این جریان‌ها که با پژوهش حاضر مرتبط هستند، معرفی می‌شود:

۳-۱. سمبولیسم

سمبل[1] لغتی فرانسوی و به‌معنای نماد است و سمبولیسم، هنر به‌کاربردن نمادها در متن، برای بیان عقاید نویسنده، به‌صورت غیر مستقیم و به‌طرزی ذهنی است. شاعران فرانسوی مکتب سمبولیسم را در اواخر قرن نوزدهم میلادی بنیاد نهادند و براین باور بودند که واقع‌گرایی منجر به زیبایی متن نمی‌شود و آثار هنری باید از رئالیست‌وارگی خود برهند و با رمزگرایی و نمادسازی، خلق متن ابهام‌گونه را در اولویت گذارند تا خواننده، خود، نمادهای متن را درک کند.

۳-۲. سیلان ذهن

چند جریان ادبی همچون سمبولیسم، سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم، باعث شدند شرایطی ایجاد شود تا جریان سیال ذهن شکل بگیرد. خاطرات در ذهن همانند رودخانه‌ای است که سیال است و جریان دارد و با کوچک‌ترین اتفاقی یا مشاهده‌ای می‌تواند تداعی شود. داستان‌هایی که مبنای آنان جریان سیال ذهن باشد، عنصر «زمان» در آن نقش به‌سزایی دارد. درواقع، زمان مختصّ ذهن راوی است. هرطور که ذهن یاری کند، روایت نیز از آن پیروی می‌کند. ازنظر ویلیام جیمز[2] انسان هنگام اندیشیدن در معرض بسیاری از تجربه‌های ذهنی قرار می‌گیرد که گاهی خود انسان مسئول احضار آنان است. «هجوم اندیشه آن‌چنان پرشتاب است که تقریباً همواره پیش از آنکه بتوانیم آن را متوقف سازیم، به انتها رسیده‌ایم. یا اگر در این زمینه به‌اندازهٔ کافی چابک باشیم و موفق شویم آن را بازداریم، اندیشه بی‌درنگ تغییر ماهیت می‌دهد» (بیات، ۱۳۸۷: ۲۸-۲۹).

نظر براهنی دربارهٔ ویلیام جیمز چنین است: «اگر ما در زمان حاضر از همه‌چیز صحبت کنیم، خودآگاهی ما، تجربیات گذشته و تصور ما از تجربیات آیندهٔ ما را به‌صورت رودخانهٔ تصورات ما و تجربیات زمان حال ما جاری خواهد کرد، و می‌دانیم که این درواقع اتفاقی است که در اغلب قصّه‌هایی که از سال ۱۹۱۳ به‌بعد در اروپا به‌صورت قصهٔ «سیلان خودآگاهی» نوشته شد، رخ می‌دهد» (براهنی، ۱۳۹۳: ۳۹۹). شیوهٔ روایت در این نوع داستان، نه دانای کل است نه سوم‌شخص نامحدود، بلکه به‌طور معمول به‌صورت تک‌گویی درونی[3]

1. Symbole
2. William James
3. Interior Monologue

است که در آن راوی معمولاً شخصیت اول داستان است و تجربیات درونی و عاطفی خود، یا خاطرات خود یا تخیّلات خود را پیش از گفتار، بدون نظم منطقی و بدون قید و بند در ذهن بیان می‌کند؛ بنابراین چون ذهن، بی‌نظم منطقی شروع به یادآوری یا تخیّل‌پردازی و آرزوپروری می‌کند، قواعد دستوری و نحوی نیز در این متون به‌درستی به‌کار نمی‌روند و حتی علائم سجاوندی و نشانه‌گذاری در متن نیز وجود ندارد.**ابهام** از عناصر ذاتی جریان سیال ذهن است. به‌دلیل آشفتگی‌های ذهنی و روانی شخصیت‌های داستان و بی‌نظمی و بی‌قاعدگی روند روایت، در خواننده نوعی ابهام ایجاد می‌شود؛ زیرا از محتویات ذهن شخصیت داستان به‌خوبی آگاه نیست.

۳-۳. رئالیسم جادویی

در رئالیسم جادویی، نویسنده می‌کوشد حوادث غیر طبیعی و خارق‌العاده را به‌صورت واقعی نمایش دهد و ترکیبی از واقعیت و افسانه بسازد به‌گونه‌ای که شناخت مرز میان این دو سخت باشد. «تاریخ و ادبیّات – حقیقت و دروغ، واقعیت و افسانه – آن‌چنان در این متون به‌هم آمیخته‌اند که بازشناختن آن‌ها از هم اغلب ناممکن است. مرز باریک میان این دو اغلب محو می‌شود، به‌گونه‌ای که هر دو دنیا می‌توانند تار و پود مکمل یک کل باشند که هرچه مبهم‌تر باشد فریبنده‌تر است؛ زیرا چنین می‌نماید که در آن محتمل و نامحتمل هر دو از یک جوهرند.» (سیدحسینی ۱۳۹۱: ۳۶۰) در این نوع، چیزهایی همچون معجزه‌های متحیرکننده، اتفاق‌های غیر واقعی، سحر، جادو، تخیل، اغراق و غلو، رؤیا و... سبب عدول متن از روال عادی و آرام خود می‌شود؛ به‌طوری که از سیطرهٔ عقل و منطق خارج می‌گردد. پیرنگ داستان به‌صورت منطقی و علت و معلولی نیست، پیرنگ در آن بسط داده نمی‌شود و ایجاز در آن نقش به‌سزایی دارد.

حال که مؤلّفه‌های ادبیّات مدرن بررسی شد، لازم است داستان مورد بحث را با توجّه به مؤلّفه‌های یادشده بررسی شود:

٤. روساخت داستان

رمان *عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک* نوشتهٔ حسین مرتضائیان آبکنار، داستانی است با روایتی نامتعارف از جنگ ایران و عراق. در این کتاب با توجّه به توصیف‌هایی که از جبههٔ جنگ می‌شود، خبری از رشادت، شهادت و شجاعت نیست، بلکه برعکس، ترس، کابوس و وهم خودنمایی می‌کند. نویسنده آثار ناخوشایند جنگ را بیان می‌کند. داستان حول محور شخصیتی به‌نام مرتضی (پسر نوجوانِ عادیِ هجده‌ساله‌ای) است که به‌تازگی از دبیرستان فارغ‌التحصیل شده و به‌عنوان سرباز وارد جبههٔ جنگ شده است. وی پس از گذراندن دوسال و چهارماه اضافه خدمت، به ایستگاه راه‌آهن می‌رود و منتظر قطار

می‌ایستد تا به شهرخود بازگردد و در این مدت خاطرات جنگ را مرور می‌کند. این رمان از لحاظ نگاه ویژه و غیر متعارف خود به جنگ رمان ویژه‌ای است. نویسنده «تصویرسازی‌های وهم‌ناک و نمایش هولناک و تروماتیکی از جنگ دارد و در فضایی میان وهم و کابوس و واقعیت که گاه باورپذیر می‌نماید و گاه دور از باور تلقی می‌شود، اثر جنگ را بر ذهن و روان آدمی بیان می‌کند و خشونت و رنج او را در عریان‌ترین شکل ممکن نشان می‌دهد و به‌گونه‌ای اثرگذار تصویرهایی از چهرهٔ نامطلوب جنگ را به‌نمایش می‌گذارد و هزیمت آدمی را از آن روایت می‌کند.» (سعیدی، ۱۳۹۵: ۲۴۳)

رمان در نوزده فصل تنظیم شده است و هر فصل حدود سه تا پنج صفحه است. صنعت ایجاز در این کتاب (ایجاز در گفتار، با توصیف‌های مختصر و مفید و غیر تکراری) از امتیازات برجستهٔ کتاب است. فصل‌ها با یکدیگر اتصال معنایی دارند، اما از نظمی خطی پیروی نمی‌کنند و زمان داستان ترکیبی از گذشته و حال است. راوی در فصل‌های مختلف، زاویهٔ دید را تغییر می‌دهد؛ گاه راوی، سوم‌شخص است و گاه دوم‌شخص روایت‌کنندهٔ ماجرا است؛ گاه نیز، همچون فصل هجدهم، اول‌شخص است.

۵. زیرساخت داستان

۵-۱. شخصیت‌های داستان

شخصیت اصلی داستان شخصی به‌نام «مرتضی هدایتی» است. شخصیت‌های دیگر (به‌غیر از «سیاوش» که دوست مرتضی است و تعداد اندک دیگری) شخصیت‌های بی‌اثر هستند که برای پیش‌بردن داستان حضور پیدا می‌کنند؛ وجود آنان آن‌قدر ازنظر نویسنده کم‌ارزش است که برای برخی از آنان نام مشخصی نمی‌نهد و انتخاب اسامی آن‌ها منتسب با شغل یا رفتارشان است (برای مثال، گاهی اسم یک شخصیت به شغل او اختصاص می‌یابد: رانندهٔ آیفا، دژبان و...). برخی دیگر نیز نسبت به قومیت‌هایشان نام‌گذاری می‌شوند. در این داستان عنصر شخصیت کم‌رنگ است و هدف نویسنده نمایش احوال شخصیت‌های مختلف نیست و فقط پیرامون روحیه، افکار و جهان پیرامون مرتضی است.

فردیتی را که نویسنده به سرباز (شخصیت اول داستان) می‌دهد شامل تمام مسائل فردی و دنیای روانی یک شخص است، فارغ از آنچه او در محیط به‌عنوان وظایف ملزم به انجام آن است. نویسنده دنیایی جدا از وظایف سربازی را برای سرباز درنظر می‌گیرد و برای همین است که در این داستان به مسائل اصلی جنگ نمی‌پردازد و محور داستان، فردیت مرتضی است. مرتضی از انطباق خود با وظایف سربازی ناتوان است و در تمام دو سالی که در جبهه بوده در انزوا، ترس و تنهایی به‌سر برده است. به‌قول نویسندهٔ کتاب: «برای من هم این کلمهٔ سرباز بسیار مهم بود. سرباز همیشه دو ویژگی در خود دارد، اول اینکه مطیع اوامر فرمانده است

و ما اجباری در این کلمه درک می کنیم و دوم اینکه در همین کلمه ما ایثار و ازجان‌گذشتگی را هم می‌بینیم. این دو مفهوم متضاد در کلمهٔ سرباز مستتر است. ولی من علاوه بر این‌ها خواسته‌ام سرباز را کسی بدانم که در عین سربازبودن، فردیت هم دارد. درواقع با میلیون‌ها سرباز میلیون‌ها فردیت هم داریم. ترکیب این سرباز با این فردیت تبدیل به شخصیت‌هایی می‌شود که در رمان من وجود دارند.»[1]

از دیگر مؤلّفه‌های داستان مدرن ضدّ قهرمان‌بودن شخصیت اصلی بود. در این داستان نیز، مرتضی به‌مثابهٔ قهرمان معرفی نمی‌شود. او شخصیتی است که به‌دلیل ترس و واهمه‌اش از دشمن، شلیک و بمباران، مدام در حال کابوس‌دیدن، گریه‌کردن و ترسیدن از سایه‌ها است. در دنیای مرتضی شجاعت، دلیری و تمایل به شهادت جایگاهی ندارد. تعلقات روحی و جسمی مرتضی در قالب دوستانی همچون سیاوش، رانندهٔ آیفا یا حتی کیسهٔ انفرادی‌اش بیان می‌شود. تعلقاتی که در بیابانی تاریک، خشک و گرم به آن‌ها دل‌خوش است. او قهرمان داستان نیست و مانند یک انسان عادی در کتاب معرفی می‌شود؛ انسانی که بیمار می‌شود، از آتش و خمپاره و مرگ می‌ترسد؛ علاقه‌ای به شهادت ندارد، به تمیزی وسواس دارد، اهل کتاب و سرشار از احساس و عاطفه است. درنتیجه خواننده از همان آغاز تفاوت این رزمنده را با رزمندگان دیگر درک می‌کند.

۵-۲. روایت‌های داستان

۵-۲-۱. روایت مشوّش

داستان مورد نظر از چند زاویه روایت می‌شود. گاه راوی دانای کل است، گاه اول‌شخص و حتی دوم‌شخص، گاه سوم‌شخص محدود و گاه نیز شاهد سیلان ذهن راوی هستیم. راوی سوم‌شخص، نقش گزارش‌گر داستان را برعهده دارد و از مجرای ذهن مرتضی در میان گذشته و حال در نوسان است و همین امر، در بسیاری جاها، روایت داستان را به‌هم ریخته و مشوّش می‌کند. آغاز داستان، درواقع، فرجام آن است و فصل‌های پیش‌رو، میان حال و گذشته در چرخش است. گاهی شخصیت، تخیّل می‌ورزد و به آینده‌ای ذهنی سفر می‌کند و مکان نیز تغییر می‌یابد. ابهام در زمان و مکان داستان از مختصات روایی آن است. در ابتدای فصل اول مرتضی هدایتی، سربازی اعزامی در سال ۱۳۶۵ است و در انتهای فصل، در سال ۱۳۶۷، سربازی است که از جبهه بازمی‌گردد.

در فصل دوم، با عنوان «من ترخیص شده‌ام»، بیان می‌شود که مرتضی دو سال خدمت خود را گذرانده و اکنون ترخیص شده است.

1. http://hosseinabkenar.com/Interview.aspx?Lang=Fa

فصل سوم: دژبان با مرخصی وی مخالفت می‌کند و برگهٔ ترخیص او را پاره می‌کند و او مجبور می‌شود چهار ماه دیگر اضافه خدمت کند.

فصل چهارم: زمان پایان سربازی مرتضی و تحویل اسلحه و لوازم خدمت اوست. در این فصل نویسنده نگاهی انتقادی به نحوهٔ کار عوامل انسانی جبهه دارد.

فصل پنجم: روایت دوباره به زمان حال بازمی‌گردد. مرتضی سوار آیفا شده تا به جبهه بازگردد و در طول راه یادآوری خاطرات دوران جنگ صورت می‌پذیرد.

فصل ششم: راوی سعی دارد ترس، علاقه به خواندن کتاب، نگهبانی‌دادن مرتضی را بازگو کند.

فصل هفتم: دوباره راوی به زمان حال بازمی‌گردد. مرتضی در قهوه‌خانه متوجّه می‌شود جنگ تمام شده است و اعلام آتش‌بس شده است.

فصل هشتم: روایت گفت‌وگوهایی است که بین مرتضی و سربازی دیگر رد و بدل می‌شود.

فصل نهم: بازگشت به گذشته صورت می‌پذیرد و راوی به بیان خاطره‌ای از یک روز می‌پردازد.

فصل دهم: راوی به زمان حال بازمی‌گردد و خروج مرتضی از قهوه‌خانه را بازگو می‌کند.

فصل یازدهم: در این فصل راوی خاطره‌ای تلخ و سیاه را از جبهه روایت می‌کند.

فصل دوازدهم: راوی به زمان حال بازمی‌گردد و رسیدن مرتضی به ایستگاه راه‌آهن را بیان می‌کند.

فصل سیزدهم: راوی مجدداً به گذشته بازمی‌گردد و خاطره‌هایی را از دوران سربازی بیان می‌کند.

فصل چهاردهم: روایت کابوس و خوابی است که مرتضی می‌بیند و آن آتش‌گرفتن استخر است.

فصل پانزدهم : در این فصل نویسنده از تکنیک «ادغام» برای روایت گذشته و حال استفاده می‌کند. جایی که واقعیت زمان حال با خاطرات کودکی ادغام می‌شوند.

فصل شانزدهم: زمان حال و پایان خدمت مرتضی است و رسیدن به راه‌آهن را روایت می‌کند.

فصل هفدهم و هجدهم: روایتی تلخ از واقعیت جنگ و قطار زخمی‌ها و شهیدان شیمیایی است.

فصل نوزدهم: روایت پایان خدمت و رسیدن مرتضی به تهران است.

۵-۲-۲. زیبایی‌شناسی در روایت

ادغام/تعمیم: مرتضی شب‌های نگهبانی‌اش کتاب می‌خواند. هم‌خوانی اسم کتابی که او مطالعه می‌کند، «قطار خون‌چکان»، با نام رمانی که خود شخصیت آن است بی‌ربط نیست. در متن کتابی که در دست اوست، آمده است: «تاریکی ریخته بود روی دشت. سرباز زیر پشه‌بند خواب بود... هیبت سیاهی نزدیک شد... صدایی شنید... صدای خش‌خشی از سمتی دیگر می‌آمد... اسلحه را دو دستی محکم گرفت...

انگشت‌هایش از سرما یخ زده بود.» (مرتضائیان آبکنار، ۱۳۸۶: ۲۴-۲۵). تداخل رویدادهای کتاب مورد مطالعه مرتضی و فضایی که او در آن قرار دارد نوعی آشنایی‌زدایی در چگونگی بیان داستان از نوع ادغام است. مرتضاییان برای ادای منظور خود، به کتاب داخل داستان متوسل می‌شود. ترس‌های سربازِ کتابی که مرتضی می‌خواند با آوردن نقل‌قول به ترس‌های شخصی مرتضی تعمیم داده شده است: «به یک فشار مورّبِ سرنیزه، گلوی سرباز پاره شد. خون پاشید به زیرپیراهن سفید. دستِ دیگرِ سیاهی، روی دهان سرباز بود تا صدایش بیرون نیاید. پاهای سرباز تکانی خوردند و بعد همان‌طور بی‌حرکت ماندند. خون نشت کرد روی ملافه... دست‌ها که از پشه‌بند بیرون رفتند، از لبه‌های تخت خون می‌چکید روی خاکِ داغِ شب ...» (همان: ۲۵)

در فصل نوزدهم دژبان به‌سمت مرتضی می‌آید، او را می‌زند و می‌گوید : «پاشو ببینم اینجا چه می‌کنی؟ ... چشم باز کرد دژبانی را دید که باتوم به دست بالای سرش ایستاده. - مال کدوم گروهانی؟ دژبان سرِ باتوم را آهسته می‌زد به ستونی که او بهش تکیه داده بود. - مَ مَ مَن... ش ش ش شَهید شُ شدم» (همان: ۸۳). جمله‌ای که کتاب با آن به اتمام می‌رسد.

شعرگونگی: گاهی نویسنده در متن خود از آهنگین‌بودن استفاده می‌کند، تخیّل را راه می‌دهد یا توهم را دخیل می‌کند تا از عمق احساس خود در متن ردپایی بگذارد. برخی عبارات رمان گواه این شاعرانگی و تصویرسازی است: «بوی باروت و بوی ماهی توی هوا بود» (همان: ۲۵) ترکیب بوی ماهی و بوی باروت در هوا توصیفی زیبا برای بیان توأمان مرگ و زندگی است. منطقه‌ای که هم در آن زندگی و پخت و پز جریان دارد هم مرگ. نام شعرگونهٔ داستان «از این قطار خون می‌چکه قربان!» از دیگر تکنیک‌های نویسنده برای خلق شاعرانگی در داستان است. در فصل هجدهم نویسنده زیباسازی شاعرانهٔ دیگری را رقم می‌زند: «قطار که به‌راه می‌افتد حس می‌کنی سیاهی کش می‌آید و همه‌چیز پشت سرت جا می‌ماند. تو می‌روی و او می‌ماند» (همان: ۷۷). عبارتی که به طولانی‌بودن راه و شهادت سیاوش اشاره دارد. از دیگر گزاره‌های شاعرانه می‌توان به «ایستاده خشک شده‌ای»، «بوی خون و آهن توی هوا ایستاده بود» (همان: ۷۴) اشاره کرد. از این دست شاعرانگی‌ها در متن فراوان یافت می‌شود.

کنایه: فصل هجدهم وداع با جنگ ازمنظر یک رزمندهٔ اعزامی است و در برخی از جملات از آرایهٔ کنایه استفاده شده است: مرتضی بی‌تاب بازگشت به خانه است، تمام مدت مواظب است خوابش نبرد، تشنه است، ازنظر او راه آن‌قدر طولانی است که «تا به تهران برسی موهایت بلندتر می‌شود... خسته‌ای اما بیداری هنوز... انگار ایستاده خشک شده‌ای» (همان: ۷۸).

تشخیص: عبارت «زیر نخلی که باردار بود» و به‌کارگیری نویسنده از آرایهٔ تشخیص برای درخت نخل و همچنین عبارت «نخل همچنان می‌لرزید» از دیگر مؤلّفه‌هایی است که نویسنده برای زیباساختن متن از آن بهره برده است. عبارتی که شاید اشاره به واهمه‌های رزمندگان در منطقه نیز داشته باشد. «رفت به همان سمت که روشن‌تر بود. اما ضد هوایی‌ها که دوباره به‌کار افتادند زیر نخلی ایستاد که باردار بود. یکهو صدای انفجاری آمد. نخل لرزید... دور و برش پر از خرما شد و نخل همچنان می‌لرزید.» (همان: ۵۵) «بوی خون و آهن توی هوا ایستاده بود» از دیگر تشخیص‌های متن است که به‌خوبی توانسته شرایط محیط را بازگو نماید.

تکرار: نویسنده در بیان شهادت سیاوش نوعی تکرار را در کلمه می‌آورد تا احساسات مرتضی را از این واقعه روشن‌تر بیان نماید: «صورت و سینهٔ سیاوش روی خاک بود و وای... پارچهٔ دور دستش خونی بود و وای... یک لنگهٔ پوتینش افتاده بود کناری و وای... وای.... وای...» (همان: ۴۱). در فصل هفده و هجده، راوی حدیث نفس می‌کند: مرتضی مدام با خود سخن می‌گوید، و در حال اندیشیدن است؛ راوی در پایان هر پاراگراف از صنعت تکرار در کلمات «تتق... تتق... تتق» که یادآور صدای قطار در حال حرکت است استفاده می‌کند.

۵-۲-۳. عناصر رئالیسم جادویی در متن رمان

در رئالیسم جادویی، هرچند حقایق و جزئیات زندگی روزمره به تفسیر نمایان می‌شود در عین حال در برخی بخش‌ها عناصر تخیلی و فراواقعی نیز در خط طولی حوادث وارد می‌شود و روند منطقی داستان را دگرگون می‌سازد (حنیف، ۱۳۹۷: ۱۶-۱۷).

بازنمایی اغراق‌گونهٔ حوادث در روایت به خلق پیرنگی غیررئالیستی و گاه سوررئال می‌انجامد. باوجود اعلام مصرح نویسنده در آغاز کتاب که «تمام صحنه‌های این رمان واقعی است» در بخش‌هایی از داستان، واقعیت روزمرهٔ جنگ با مؤلّفه‌های رئالیسم جادویی آمیخته می‌شود و با این تکنیک، داستان تبدیل به متنی مدرن می‌شود: متنی موجز، همراه با اغراق و مبالغه، سرشار از عناصر رئالیسم جادویی و سوررئالیسم؛ برای نمونه، در فصل اول، راوی روایت غلوآمیز از برخورد دژبان‌ها با سربازان را بازگو می‌کند. در فصل دوم نیز، مشخصات آیفا و رانندهٔ آیفا به‌صورت اغراق‌گونه‌ای بیان می‌شود؛ راننده‌ای که «لپش به‌اندازهٔ یک گلولهٔ ژ-۳ سوراخ بود... با پای برهنه روی پدال فشار می‌داد و می‌خندید... از چشم چپش خون می‌آید.» (همان: ۱۱)؛ دو لاستیک ماشین او ترکیده است، پنجره‌ها شیشه ندارند؛ اما می‌خواهد دستگیرهٔ شیشه را بدهد تا به‌خاطر شدّت گرما شیشه‌ها را پایین بکشند و... . در فصل پنجم می‌خوانیم: «فقط زل مانده بود به جلو. سربازِ آویزان یکهو دست‌هایش کنده شد و باد بردش» (همان: ۲۱). درجایی دیگر این‌گونه آمده است: «از زیر واگن‌های

قطار خون و خونابهٔ زرد می‌چکید روی ریل‌ها... داد می‌زد: از این قطار خون می‌چکه قربان! ... خونابه‌ها روی زمین پخش می‌شدند و بخار می‌کردند.» (همان: ۷۴) گزارهٔ «از این قطار خون می‌چکه» بیانی مبالغه‌آمیز از میزان شهیدان و مجروحان است، اما گویی این مبالغه برای مرتضی واقعیت دارد و خواننده را نیز با او هم‌داستان می‌کند. این اغراق در روایت، در بسیاری جاها، آن‌قدر ظریف و هنرمندانه در دل واقعیت‌های داستان جا خوش کرده است که متن را تا مرز اثری سوررئالیستی و جادویی پیش برده است. در فصل شانزدهم اشکان می‌گوید: «اینجا اتاق ماست... جلو در اتاقک پر بود از پوتین‌های گِلی و پاره و مچاله‌شده که درهم و برهم روی زمین افتاده بودند... – اتاق به این کوچیکی این همه آدم توش جا شده؟ دویست سیصد تا پوتینه این‌ها! ... فرماندهٔ تیپ زرهی، لشکر هفتاد و هفت، سرلشکر بابایی، سرتیپ فلاحی و... فرمانده‌های قدیمی همه‌شون اومدن کمک. حاج کاظم رستگار، جهان‌آرا، ابراهیم همت... – مگه اون شهید نشده؟ – چرا. خیلی‌هایی که اینجان همه‌شون شهید شدن. فرمانده لشکر ده، موحد دانش، سرتیپ فکوری، فرماندهٔ لشکر بیست و هفت، حاج عباس باقری، خیلی‌ها هم شیمیایی شدن. گوش کن، ببین این سرهنگه قبل از شهیدشدنش چی‌ها گفته!...» مرتضی «از پنجره که توی اتاقک را نگاه کرد نورِ تندی چشم‌هایش را زد و نتوانست کسی را ببیند» (همان: ۷۱).

۵-۲-٤. تخیّل و توهم در روایت

در فصل هفدهم توهمات سراب‌گونهٔ مرتضی تمامی ندارد. در جایی که قطار وارد ایستگاه می‌شود و مرتضی می‌خواهد سوار شود به سیاوش، دوست شهید خود، می‌گوید: «الان وقتشه بدو.... سوار شود سیا... بازویش را گرفت و هلش داد» (همان: ۷۴) در فصل هجدهم در حالی‌که مرتضی در قطار ایستاده است به لحظهٔ رسیدن فکر می‌کند، به اتفاقی که می‌افتد، به خواهرش، به مادر و به پدرش که حتی به‌خاطر او از محل کار زودتر به خانه می‌آید، به رختخوابی که مادر برایش می‌اندازد تا بخوابد.

۵-۳. رؤیا

تجمیع واقعیت و رؤیا از ویژگی‌های ادبیّات داستانی مدرن است. در انتهای فصل نهم و فصل چهاردهم مرتضی رؤیایی تکراری می‌بیند. محتوای رؤیای داستان، پارادوکسی از آب و آتش و غلبه‌نکردن آب بر آتش است. «خواب همان استخر را دید که آتش گرفته» (همان: ۴۲). استخری که ناگهان با صدای انفجار آتش می‌گیرد. زبان نمادین رؤیا از ویژگی‌های ادبیّات مدرنیستی است. آتش‌گرفتن استخری پر از آب و غلبه آتش بر آب، امری است که در دنیای واقعیت صورتی وارونه دارد. این امر مفهوم «وارونگی» ازنظر فروید را یادآور می‌شود. عنصر «وارونگی» ترجیح‌دادن واقعه بر واقعیت است. ازنظر فروید: «ما با وارونگی با

ترتیب وقایع روبه‌رو می‌شویم؛ به‌طوری که آنچه به لحاظ علّی مقدم بر واقعه است، در رؤیا بعد از واقعه می‌آید... رؤیاهایی وجود دارند که در آن‌ها کلّ نظم عناصر معکوس می‌شود به‌طوری که به‌هنگام تعبیر و تفسیر برای آنکه معنایی از آن استخراج کنیم، باید عنصر آخر را در ابتدا و عنصر اول را در انتها درنظر بگیریم.» (فروید، ۱۳۸۲: ۲۲۰).

در این داستان، رؤیای استخر آب، پیرنگ استعاری داستان را شکل می‌دهد و مسیر داستان، مفهوم پنهان رؤیا را آشکار می‌کند: غلبهٔ دود و آتش بر آب، مه و سیاهی بر روشنایی، غلبهٔ فضای سیاه و مخرب جنگ بر سکون و آرامش یک جامعه نشان می‌دهد.

در برخی از قسمت‌های رمان متن، بی‌علائم سجاوندی و نگارشی آمده است و این طرز نوشتار به نمایش آنچه تاکنون دربارهٔ فضاهای فراواقعی داستان گفته شده است کمک می‌کند.

۵-٤. سمبل عقرب و کبریت

در داستان مدرنیستی به‌طور معمول آنچه به‌روشنی بیان شود، کمتر اهمّیت دارد و آنچه تصریح نمی‌شود مهم‌تر است. در این داستان، «عقرب» و «کبریت» دو نشانهٔ نامصرح متن هستند که دلالت ویژه‌ای دارند. تحلیل این دو نشانه، برای گشودنِ معنای نهفته در داستان و کشف متن، مهم است. چیدمان متن برای نمایش غیر مستقیمِ تناسب دنیای درونی مرتضی و عقرب مدبرانه است. همذات‌پنداری سرباز با عقرب از وجوه زیباشناختی متن است: مرتضی، همانند عقرب، از صداها هراس دارد و از آتش (جنگ) بیزار است. راه نجات عقرب از آتش، دفاع از خود است و مرتضی نیز برای دفاع از خود مجبور به شلیک می‌شود. شباهت دیگر فعالیت سرباز و عقرب در این است که هر دو شبانه از سنگر خود بیرون می‌آیند و هر دو آتش را دشمن خود می‌دانند. همراهی «کبریت» با شخصیت اصلی داستان نیز از دیگر نشانه‌های دلالت‌گر متن است. کبریت ازسویی، با آتش و دلالت‌های آن - که پیش‌تر اشاره شد - تناسب و هماهنگی دارد و ازسوی دیگر نیز، آتشی کنترل‌شده است که در جهت منافع انسانی استفاده می‌شود. اگر از این منظر نگاهی اسطوره‌ای به آتش بیفکنیم، وجه نمادین و مثبت آتش معلوم می‌شود و می‌دانیم که آتش اساس شکل‌گیری تمدن بشری و عامل حفظ حیات او دربرابر سرما و دیگر عوامل مخلّ محیطی بوده است. نشانهٔ «کبریت» این سویهٔ دیگر آتش را برای ما تداعی می‌کند و همراهی آن با شخصیت اصلی داستان، نشان از این دارد که مرتضی در پی آتشی است که با طبیعت و انسان سازگار باشد و زایایی و آبادانی از آن در وجود آید، نه آتش جنگ که فقط می‌سوزاند و نابود می‌کند.

٦. نتیجه‌گیری

ادبیّات داستانی مدرنیستی می‌تواند وجوه و ابعادی دیگرگون از جنگ را نمایش دهد و لایه‌هایی از آن را

در شبکهٔ نمادها و نشانه‌های نامصرح و غیر مستقیم خود بپروراند که پرورش آن‌ها در دلالت‌های مستقیم و آشکار داستان رئالیستی و نظام توصیفی و عریان‌گرایانهٔ آن ممکن نیست. این شکل از داستان‌نویسی، می‌تواند داستان جنگ را از حالت تک‌بعدی خارج کند و با نمایش پیچیدهٔ عواطف انسانی (همچون ترس، وحشت، تنهایی، توهم و...) و دنیای چندلایهٔ درون انسان، ادبیّات جنگ را از دوگانهٔ خیروشر و از سیطرهٔ فضای ایدئولوژیک حاکم بر آن برهاند. این شکل از داستان، در صورت و ساختار راهی تازه می‌پیماید و به‌موازات فرم‌زدایی از فرم‌های رایج داستان جنگ، معانی و دلالت‌های تازه‌ای از مقولهٔ جنگ بیرون می‌کشد. در این شیوه، نویسنده دیگر در پی ترسیم دوگانهٔ ارزش و ضدارزش نیست و فضاهایی خلق می‌کند که در آن تکثر و چندلایگی واقعیات در مرکز قرار می‌گیرد.

در میان داستان‌های مدرنیستی جنگ در ایران – که متأسفانه اندک‌شمار هستند – رمان *عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک* از حسین مرتضائیان آبکنار ارزشی ویژه دارد. نویسندهٔ این داستان در ساخت و پرداختی مدرنیستی، فضایی تازه و به‌غایت درون‌گرایانه و فردی از جنگ ساخته است. در این داستان، پدیدهٔ جنگ از درون نگریسته و اندیشیده می‌شود و نویسنده کوشیده است سویه‌های مختلف پیدا و پنهان جنگ را در زبان و بیانی مدرن به خواننده عرضه کند. در نوشتار پیش رو، برخی از لایه‌های زیرساختی و روساختی داستان را نشان دادیم و کوشیدیم معلوم بداریم که بهره‌گیری از مؤلّفه‌های مدرنیستی داستان چگونه به پرورش فضای تازه و معانی متکثر متن کمک کرده است:

– طراحی جدید زیبایی‌شناسی متن و فاصله‌گیری از سبک نوشتار رئالیستی، با استفاده از عناصری همچون شعرگونگی، استعاره‌سازی، شخصیت‌بخشی و تصویرسازی، نمادپردازی، و خلق شبکهٔ نشانه‌های دلالت‌گر متن محقق شده است.

– خلق ساختار پیچیده و بغرنج رمان با استفاده از تخیل و رؤیا، فرافکنی و پیرنگ استعاری؛ به‌گونه‌ای که داستان را به رئالیسم جادویی و سوررئالیسم نزدیک کرده است.

– ابهام در زمان و مکان و غیرخطی‌بودن پیرنگ داستان سبب شده فضای سرگشتگی رمان شکل بگیرد.

– تکرار دو نشانهٔ دلالت‌گر «عقرب» و «کبریت» یکی از راه‌های فهم پیرنگ استعاری و حذفی داستان و از وجوه زیباشناختی متن است: مرتضی، همانند عقرب، از صداها هراس دارد و از آتش (جنگ) بیزار است. نشانهٔ «کبریت» نیز سویهٔ دیگر آتش را برای ما تداعی می‌کند و همراهی آن با شخصیت اصلی داستان، نشان از این دارد که مرتضی در پی آتشی است که با طبیعت و انسان سازگار باشد و زایایی و آبادانی از آن در وجود آید، نه آتش جنگ که فقط می‌سوزاند و نابود می‌کند.

– روایت‌گری مغشوش و آشفته داستان با بهره‌گیری از زمان‌پریشی هنرمندانه و پرتاب ذهن شخصیت اصلی داستان از حال به گذشته و آینده و چرخش مداوم در میان این سه زمان.

– روایت‌گری از چند کانون و چرخش مداوم میان دانای کل و اول‌شخص با تکیه بر تک‌گویی و سیلان ذهن و خلق رمانی چندصدایی.

– برجسته‌سازی تخیل، توهم و اغراق ونزدیک‌شدن به مرزهای دنیای فراواقعی اما باورپذیر و هنرمندانه.

– کارکرد و دلالت ویژهٔ رؤیا در متن داستان، به‌گونه‌ای که بخش مهمی از فهم داستان در گرو مداقه و تفسیر و تحلیل این رؤیاها است و بدون توجّه به آن‌ها امکان فهم زیرساخت روایت میسر نیست.

کتابنامه

اباذری، یوسف (۱۳۷۳)، «یادداشتی بر ریکور»، *فصلنامهٔ ارغنون*، سال اول، شمارهٔ ۳، صص ۱۱–۲۲.

ایوتادیه، ژان (۱۳۷۷)، *نقد ادبی در سدهٔ بیستم*، ترجمه: محمدرحیم احمدی، تهران: سوره.

براهنی، رضا (۱۳۹۳)، *قصّه‌نویسی*، چاپ چهارم، تهران: نگاه.

بیات، حسین (۱۳۸۷)، *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

پاینده، حسین (۱۳۹۵)، *داستان کوتاه در ایران*، جلد دوم، تهران: نیلوفر.

چایلدز، پیتر (۱۳۹۲)، *مدرنیسم*، ترجمه: رضا رضایی، چاپ چهارم، تهران: نشر ماهی.

حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۳)، «کانونی‌شدگی» *فصلنامهٔ زیباشناخت*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شمارهٔ ۱۰، صص ۳۲۳–۳۵۳.

حنیف، محمد و محسن حنیف (۱۳۹۷)، *بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران*، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

دزفولیان، کاظم و فؤاد مولودی (۱۳۸۹)، «بررسی و تحلیل دو مؤلّفهٔ «صدای راوی» و «کانونی‌شدگی» در شازده احتجاب گلشیری»، *دوفصلنامهٔ زبان و ادبیّات فارسی*، شمارهٔ ۶۹، صص ۷–۲۸.

سعیدی، مهدی (۱۳۹۵)، *ادبیّات داستانی جنگ در ایران*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی.

سید حسینی، رضا (۱۳۹۱)، *مکتب‌های ادبی*، چاپ شانزدهم، تهران: نگاه.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲)، «کارکرد رؤیا»، ترجمه: یحیی امامی، *فصلنامهٔ ارغنون*، شمارهٔ ۲۱ ، صص ۸۱–۵۷.

فین‌برگ، آندرو (۱۳۷۵)، «رمان و جهان مدرن»، ترجمه: فضل‌الله پاکزاد، *فصلنامهٔ ارغنون*، سال سوم، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، صص ۳۷۹–۳۹۲.

مرتضاییان آبکنار، حسین (۱۳۸۶)، *عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک (از این قطار خون می‌چکه قربان)*، چاپ سوم، تهران: نشر نی.

مولودی، فؤاد و حامد یزدخواستی (۱۳۹۱)، «خوانشی فرویدی از رمان گاوخونی»، *فصلنامهٔ نقد ادبی*، سال پنجم،

شمارهٔ هجدهم، صص ۱۵۳-۱۸۱.

مولودی، فؤاد (۱۳۹۶)، «نقدی بر نخستین نمونهٔ روایت‌گری سوم شخص محدود در داستان فارسی»، *ادبیّات پارسی معاصر*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال هفتم، شمارهٔ ۲، صص ۱۲۷-۱۴۷.

مولودی، فؤاد (۱۳۹۸)، *نمایش ذهن در داستان*، تهران: پایا.