

نقدی بر «عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا...»

## داستان بلند با

### «حشو ملیح»

## رمان می شود؟

ابراهیم زاده گرجی

صحنه واقعی یا مفهوم انطباق با واقعیت خارجی در هنر، سخن درستی است؟ بویژه در داستان نو که عین به واسطه قدرت ذهن دچار چالش جدی می شود! نیز «آیا شخصیت‌ها هم واقعی اند؟!»، «آیا ذهن نویسنده و راوی در خلق صحنه‌ها دخالتی ندارد؟!»

نتیجه یا پاسخی که مخاطب بدان می رسد، حائز اهمیت نیست، بلکه ورود وی به صحنه عمل داستانی اهمیت می یابد.

استفاده از این شگرد موثر در سراسر داستان بسط می یابد اما به صورت‌های گوناگون.

جمله اول فصل یک را بخوانیم، «سرباز وظیفه مرتضی هدایتی... روی پله‌های راه آهن اندیمشک نشسته بود...» (۷) جمله کاملی با تمام مشخصه‌های دستوری است. اما جمله اول فصل دو، چنین نیست.

«لب جاده خاکی ایستاده بود...» (۹) گرچه زمان هر دو جمله ماضی بعید است اما این جاسوم شخص غایب است. و در فصل شش (۲۳) بار دیگر از طریق «پاس بخش» با نام «مرتضا» آشنا می شویم. این جا خواننده باید با نشانه‌های فصل‌های بین یک و شش دریابد آن کس که «لب جاده خاکی ایستاده بود...» (۹) مرتضا هدایتی است. اما در همین فصل‌ها با ابهام جدی تری مواجه می شویم، «گفت: داره نوبت ما می شه رفیق» (فصل یک، ۸)

( و در فصل دو؛ «گفت: انگاری خبری نیست رفیق. بزَن بریم!» (۹) و در همین فصل نام رفیق تا حدی آشکار می شود؛ «بعد گفت: بیا بالا سیا. دست تو بله به من! و برایش جاباز کرد.» (۱۰) در فصل چهار مشخص می شود؛ «سیا»، «سیاوش» است. که

دارد که ذهن و عین و عقل و تخیل و رؤیا به مدد یکدیگر می آیند تا رفتارهای شگفت انگیز و رویدادهای فراواقعی را، که زمینه فراروایت هم دارند، پذیرفتنی جلوه دهد تا مخاطبان (اعم از شنونده و خواننده) به حد عالی لذت جویی برسند. در حالی که می تواند به تفکر در همان حوزه رویدادهای داستانی نیز بپردازد. اما ابتدا باید جابجایی زیادی صورت گیرد، و قبل از همه چیز لازم است پرده ابهام شکافته شود و هر چیز سرجای خود قرار گیرد، گرچه گاهی کار آسانی نیست و ممکن است ابهام مخاطب متفکر را با خود در ابهامی تازه تری فرو غلتاند. این کار گاهی در حد شگردی خودنمایی می کند. اما معلوم نیست همواره موفقیت قرین نویسنده باشد.

#### ابهام زایی اساس کار

«حسین مرتضائیان آبکنار» ابهام را پایه و مایه داستان خویش قرار داده است. ابهام از عنوان روی جلد آغاز می شود، «عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می چکه قربان!»

«یا» دو کارکرد اساسی دارد زیرا با مفهوم ربط در دستور زبان فارسی، تخییر و تردید را می رساند. کارکرد دوم، دخالت و حضور مخاطب را در متن الزام آور می کند.

جمله توضیحی بعد از شناسنامه کتاب نیز همین کارکرد را دارد، به اضافه که خلاف آندرسن مألوف در بیشتر کتاب‌های داستانی است؛ «تمام صحنه‌های این رمان واقعی است» با این تفاوت که خواننده در پایان مطالعه کتاب می تواند بپرسد، «آیا تمام صحنه‌های این رمان واقعی است؟!»، «آیا

داستان نو، از جمله به غلبه ذهن بر عین و حتی عقلانیت تاکید دارد ضمن این که عینیت را مهمل رها نمی کند بلکه آن را در خدمت تقویت ذهنیت قرار می دهد و از کارکرد این دو در کنار هم و در تداخل با هم ساختار ویژه‌ای پدید می آورد که بهره برداری لازم را از طریق کنش زبانی در هاله‌ای از راز و ارگی و بیشتر ابهام پی می گیرد. در چنین ساحتی، زمان نیز، گذشته و حال و آینده متعارف نیست، بلکه در آمیزی زمان متعارف و زمان متصرف توسط راوی است.

تسلط بر این ویژگی‌ها در داستان نو، امکانات و ابزار بسیاری را در اختیار نویسنده قرار می دهد تا وی به راحتی از چهارچوب‌های متعارف و کلاسیک فاصله گیرد و عرصه داستان را به عرصه ورود مخاطب همپای شخصیت‌های داستان آماده سازد. یکی از کارکردهای ابهام، دوبهلویی گویی، تغییر راوی و زاویه دید و تکیه ویژه بر ذهن و ایستادن زمان متعارف یا تحلیل رفتن در زمان متصرف این است که مخاطب با درون مایه داستان مستحیل در شخصیت‌ها، همذات پنداری کند. آن هم به بهای پذیرش کنش و واکنش‌ها و حتی رویدادهای غیرمتعارف و رؤیایی. آن چه در «صد سال تنهایی» مارکز شاهدیم از این گونه است. اما اگر فرصت کنیم و از داستان فاصله بگیریم با بریدن از ذهنیت و رجوع به عقلانیت، ممکن است به محاجه با خویش بپردازیم که چرا چنین مسامحه کرده‌ایم؟ در حالی که رویکرد روانشناسانه برای چنین انفعالی می تواند دلایل خاصی ارائه دهد. شاید بتوان گفت داستان نو (رمان نو) از جهاتی به قصه پردازی‌های کهن شباهت

سیاوش هم سرباز ترخیصی است با لکنت زبان (۱۵) اما ابهام تمام نمی شود بلکه خواننده در پایان فصل ۹ درمی یابد، سیاوش (=سیا) در جنگ کشته شده است و هیچ فردی همراه مرتضای پس از ترخیص نیست. بلکه «مرتضا» خود را «سیاوش» می داند، به همین علت وقتی دژبان در ایستگاه قطار به او لگد می زند؛ جواب می دهد و با لکنت زبان سیاوش (=سیا) جواب می دهد: «م من... ش ش ش شهید ش شده م!» (۸۳) و داستان با همین جمله پایان می پذیرد اما فقط روی کاغذ، اکنون مخاطب در نهایت ابهام و در نوعی، رازواری غرق می شود. حال نوبت اوست که داستان را دوباره خوانی کند. پاره های پازل را با جایجایی های بسیار در جای اصلی شان قرار دهد و به حل معمای داستان شاید موفق شود.

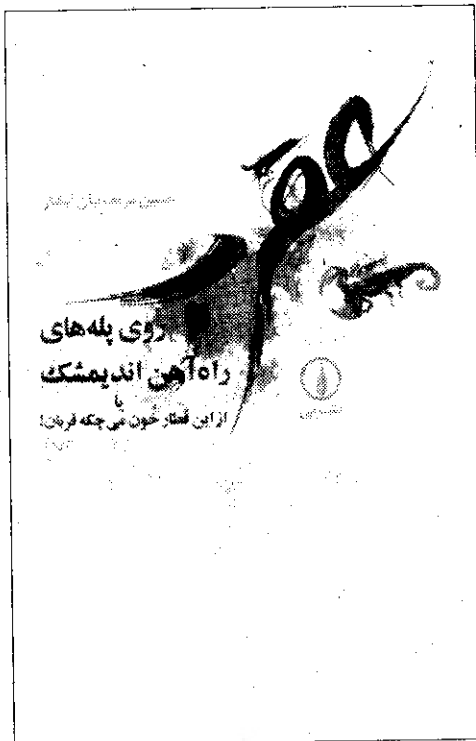
### جایجایی فصل ها

درهم ریختن فصل ها، فرصتی است برای نویسنده داستان نو (مدرن) تا ابتکارهای خود را مدیریت کند و در همان حال مدیریت شخصیت های داستان و نیز مدیریت مخاطب را همزمان پیش ببرد.

نویسنده «عقرب...» از این شگرد و از این فرصت به خوبی بهره گرفته است. نوزده فصل تا حد زیادی باید چنین جابه جا شود تا ترتیب آن روال معمولی در ذهن خواننده بیابد؛ فصل های ۴ (تسویه حساب)، ۹ (کشته شدن سیاوش (=سیا)، این مکان جای قطعی نیست.)، ۱۰ (حرکت به سمت اندیمشک)، ۱۱ (بیتوته در سنگر بین راهی)، ۲۰ (سوار آیفو شدن برای رسیدن به اندیمشک)، ۳ (رسیدن به دژبانی و پاره کردن برگه ترخیص توسط دژبان)، ۵ (تو جاده اندیمشک، تشریح موقعیت فقط)، ۷ (توقف آیفو، رفتن به قهوه خانه، مرگ عجیب راننده)، ۱۲ (ورود شبانه به اندیمشک)، ۱۵ (رسیدن به ایستگاه راه آهن تا چهار سطر اول ص ۶۶ - بعد ادامه فصل یک است)، ۱۶ (ادامه قبل، به خواب رفتن یا فعال شدن ذهن در فصل ۱۵ روی پله های راه آهن)، ۱۷ (در ایستگاه قطار، در بیداری و رؤیا)، ۱۸ (باز در ایستگاه، ادامه بیداری و رؤیا و تعمیق بافته های ذهنی)، ۱۹ (اوج ابهام، در آمیزی رؤیاها، پایان و آغاز داستان...)

### فصل های خلاصه = حشوها

فصل هایی را که در این ترتیب نیآورده ایم، می تواند «حشوهای ملیح» حساب کرد. حتی فصل ۱۱، که از آن یاد شده است. گرچه «حشو ملیح» کاربرد اصلی در شعر کهن فارسی دارد و از اجزای «علم بدیع» است، اما می توان در چنین مواردی از آن بهره گرفت و در نقد متداول تصرف کرد. تعریفی از آن چنین است «حشو ملیح یا اعتراض یا... در علم بدیع آن است که سخنی آغاز کنند و در میان آن، پیش



از پایان یافتن، سخنی دیگر آورند که هر چند نیازی بدان نیست بر لطف معنی بیفزاید مانند (حافظ):  
پیر پیمانه کش ما، که روانش خوش باد / گفت  
پرهیز کن از صحبت پیمان شکنان»  
(فرهنگ بلاغی - ادبی، جلد اول، دکتر رادفر، ۴۸۴)  
«که روانش خوش باد» حشو (آگنه) است با هدف پر کردن خلأ در مصراع و پیشگیری از شکست و نقص در وزن غزل، گرچه بدان ملاحظت بخشیده اما بدون این حشو (ملیح)، جمله کامل است؛  
«پیر پیمانه کش ما گفت / پرهیز کن از صحبت پیمان شکنان»

لذا فصل های یک (از نیمه ۸، یکی از دژبان ها...)، شش (شب نگهبانی)، هشت (واگربه علی، یکی از سربازان، همسنگر مرتضی)، یازده (بینامتنی است و بیشتر حشو است تا ضرورت متن؛ بیتوته شبانه در سنگر مسیر اندیمشک)، سیزده (شرح وقایع یک سنگر، ساختن کولر و...)، چهارده (بیماران یک استخر، با زنان در حال شنا، که پس از رفتن در سنگر سیاوش و پر شدن آن در ذهنش جان می گیرد)

### داستان بلند یارمان

با توجه به حجم کتاب (۸۳ صفحه) که حدود ۳۰ صفحه آن خالی است، ۵۳ صفحه نوشته دارد (بحث فرعی) و با عنایت به عنصر شخصیت در داستان و خروج فصل های حشو از کتاب و ماجرای یگانه کتاب در بطن اصلی داستان، به نظر می رسد، نوشته «داستان بلند» باشد، بویژه که حتی در بطن

اصلی می توان برخی از فصل ها را نیز انتزاع کرد و به صورت مستقل از آن بهره گرفت، این دلیل قوت می بخشد به موضوع «داستان بلند» کتاب «عقرب...» که آن را از حوزه رمان خارج می کند.  
فضادر «عقرب...»

فضادر «عقرب...» مرتضائیان آبکنار نه واقعی (عینی) صرف است و نه ذهنی صرف. به هر حال فضای مسلط با ترکیب عین و ذهن، فضای محیط جنگی است. که با تصرف در زمان متعارف، ذهنیت تسلط و نفوذ بیشتر می یابد. اما نباید از نقش «زبان» در این اثر چشم پوشید.  
زمان

نویسنده در زمان واقعی (متعارف)، تصرف می کند. اما این تصرف با وقایع عینی و ذهنی و با زبان تصویری و محکم چنان در لایه درونی روایت گنجانده می شود که خواننده آن را واقعیت می پندارد در حالی که چنین نیست.

اولین جمله داستان در فصل یک؛ «سرباز وظیفه مرتضی هدایتی، اعزامی برج یک شصت و پنج... منتظر بود.» (۷) با توجه به این که وقایع به زمان ترخیص (پایان خدمت) وی بازمی گردد، روایت باید مربوط به سال شصت و هفت و با عنایت به چهار تا شش ماه «اضافه خدمت» باید تابستان باشد. که با جمله «خرماپزان بود. هوا گرم بود» (۸) تایید می شود و «حوالی سال های شصت و هفت» (۸)، جمله پایانی) رگه ای از عبور از زمان کروئولوژیک توسط نویسنده خود را می نمایاند و در فصل هفت به طور کامل «حوالی متعارف زمان درهم می ریزد و «زمان متصرف» در لایه ای از روایت به صورت «تک گویی درونی» نهادینه می شود. آن جا صحبت از قطعنامه است: «پونصد و نود و هشت که قبول کنیم خود آقای خاویز پرز که گفته شروع کرده از اولش به یقین ما نبودیم... خوب آگه زمانی قبول کنیم که مجبور بشن خب این که برای همه چیزها هست...» (۳۲).

به موضوع قطعنامه ۵۹۸ و پذیرش آن و این که پرز کوئیار، به معرفی آغازکننده جنگ می پردازد، مربوط به یکسال بعد است مردادماه ۱۳۷۸. اما همین تصرف در زمان متعارف و عبور از حال به آینده در فصل «هجده» نیز در پرده آرزو و رؤیا در حرکت ذهنی خود را نشان می دهد: «فردا پدرت با عجله می آید خانه. پاکت میوه ها را می گذارد زمین و رادیو را روشن می کند. می گوید ماشین ها بوق می زنند. چراغ هایشان همه روشن است. مردم توی کوچه شیرینی پخش می کنند. صلح شده. مادرت توی جادرش گریه می کند. می گوید: الهی شکر، الهی شکر! (۸۰) این رؤیا هنگامی روایت می شود که مرتضی در ایستگاه اندیمشک تابستان سال ۱۳۵۷ منتظر قطار مانده اما در خواب است و در

نهایت هیچ قطاری نمی آید و راوی به تهران بر نمی گردد.

زمان، تصویر، زیان

سه عنصر زمان، تصویر و زبان در داستان «عقرب...» در بسیاری موارد همدیگر را تکمیل می کنند و هر یک به هویت دیگری مدد می بخشند تا شگرد نویسنده، مخاطب را مسحور و وی را به هر جامی خواهد بکشاند؛ با این مکمل سازی هم جاذبه ایجاد می کند، هم مخاطب را به وادی عمل داستانی می کشاند و هم ابهام می سازد و هم مخاطب را فریب می دهد. از جمله «فصل ده» است که همه را یکجا دارد و «سرش را که بلند کرد، سیاوش را دید که دمرافتاده روی زمین، بلند شد و با دست ها و دهان باز، رفت به طرف سیاوش... صورت و سینه سیاوش روی خاک بود و وای... پارچه دور دستش خونی بود و وای... یک لنگه پوتینش افتاده بود کناری و وای... وای... وای...» (۴۱)

- «راندند گفت: الان به قلیون مشدی می چسبه / پیر مرد قلیان را که آورد، راننده در نور کم گردسوز، نی چوبی را روی لیش گذاشت و آب توی مخزن شیشه ای قل قل می کرد. / به راننده گفت: دیر نشه! / راننده چیزی نگفت. در تاریک روشن قهوه خانه، قاب عکسی را دید که روی دیوار بود. برق آمد و تلویزیون یکباره روشن شد... به راننده نگاه کرد. چشم هایش بسته بود و زغال آتشدان داشت دود می کرد. هنوز نی چوبی توی دهانش بود و از گوشه لب هایش خون می آمد و آب مخزن شیشه ای قرمز بود.» (۳۲-۳۳)

زبان

زبان راوی کاملاً تصویری و مؤجز است. بسیاری از صحنه ها بار نمایشی (دراماتیک) دارد و بالقوه توان فیلمنامه ای حتی جاهایی توان بالفعل برای فیلم شدن.

دیگر ویژگی زبان راوی، حضور گاه گاهی طنزهای گزنده و مؤثر است:

- «گفت: گرمه. / راننده گفت: آره می خوای دستگیره را بدم شیشه رو بکشی پایین؟ / نگاه کرد به در آیفه که سوراخ سوراخ سوراخ بود و شیشه نداشت. / گفت: نه.» (۱۱)

- «سوار که شد راننده فوری راه افتاد. / گفت: تزنن مارو؟ / از پشت سر رگبار بستند. آیفه تکانی خورد و باز راهش را ادامه داد. / راننده گفت: تترس! همه گلوله ها شون از سوراخ رد می شه.» (۱۴)

برای جلوه این طنز باید وصف «آیفه» را در طنز قبلی و جمله های جلوتر خواننده باشید: «بدنه آیفه سوراخ سوراخ سوراخ بود...» (۱۰)

- «آرام گفت: می شنوی؟... فرمانده لشکر... خیلی آدم بزرگیه. پوتین هاشو ببین... اونهاست... شماره ش پنجاه و پنجه! / با انگشتش پوتین هایی را

(تکیه به بیل) معلق است و ناتمام. حال آن که به اشتباه خواسته از فعل «داشتند» بهره دو سویه ببرد.

\*\*\*

لحن، کارکرد خاص در داستان دارد و فضای منحصر بفردی به وجود می آورد. فضایی که در آن صدای تمام مردم ایران با لهجه هایشان شنیده می شود. یکی از ویژگی های جالب کتاب «عقرب...» است و در عین حال بدان جلوه می بخشد و حس لازم را در مخاطب می گذارد. به نظر می رسد یکی از دلایل اقبال از این کتاب کارکرد فراگیر لحن و لهجه های مختلف در آن باشد. تذکر این نکته هم مناسب است که این بنده نمی داند آیا تمام لهجه های مورد استفاده همان طور است که در این داستان می خوانیم؟! / زاویه دید و روایت

### □ نویسنده در زمان واقعی

(متعارف)، تصرف می کند. اما این

تصرف با وقایع عینی و ذهنی و با

زبان تصویری و محکم چنان در

لایه درونی روایت گنجانده می شود

که خواننده آن را واقعیت می پندارد

در حالی که چنین نیست.

یکی از موفقیت های نویسنده تنوع بخشی به زاویه دید و روایت هاست که به جا و به موقع از آنها استفاده کرده است. زاویه دید (راوی) دانای کل (و گاهی محدود) البته بر کلیت کار سیطره دارد، اما از دیالوگ صرف (فصول ۴، ۱۱ و ۱۶) و واگویه و تک گویی درونی (۸، ۱۴ و ۱۸) استفاده می کند. گاهی در برش هایی این شگردها در یک فصل استفاده می شوند.

ابهام و فریب

شمه ای از شگرد «ابهام زایی» گفته شد. با این توضیح که برخی از «ابهام ها»، فوری یا با فاصله رفع ابهام می شود. اما برخی از «ابهام ها» چنان پیچیده می شوند که به فریب خواننده می انجامد. ابهام هایی که فوری یا بعد (به ویژه) با فاصله رفع می شود، بیشتر فرصت برای حضور مخاطب در فضای داستان فراهم می شود. اما ابهام زایی نوع دوم، خواننده را در نهایت در حیرت و سرگردانی فرو می برد. مهمترین، ابهام هایی است که از تصرف در زمان متعارف و عبور از حال به آینده به وجود می آورد. نیز در رفت و برگشت های بین عینیت و ذهنیت و فرو رفتن در رؤیاهای واقعیت نما ایجاد می شود. بویژه در چهار فصل آخر ابهام نوع دوم بسیار قابلیت انگشت گذاشتن دارد. زیرا به معمایی بدل می شود و پازلی که راه حلی برای آن متصور نیست. همین معما و پازل نوع تناقض نمایی (پارادوکس) در کار نویسنده برای مخاطب ایجاد می کند. از یکسو خواننده (مخاطب) را به حضور در عرصه داستان فرامی خواند و از داده ها و ذهنیات وی برای ربط بین خطوط سفید و سیاه بهره می گیرد و از دیگر سو حتی بین خطوط سیاه و خواننده با ناتمام گذاری و پازل سازی فاصله به وجود می آورد فاصله ای که از حد متعارف فراتر می رود.

به نظر می رسد چنین شکافی نمی تواند امتیازی به حساب آید.

نشان داد که به بزرگی کله یک گاو بودند.» (۷۱) / راوی برای تاکید از زبان معیار استفاده نمی کند. مثلاً از قید و صفت (بسیار، خیلی، محکم و...) به جای آن از تکرار واژه یا جمله، تاکید و اغراق را می رساند. این شگرد در جاهایی خوش می نشیند اما در جاهایی کم می آورد:

- «بدنه آیفه سوراخ سوراخ سوراخ بود.» (۱۰)

- «با هر فلاکتی هست به ماشین سر راهی سوار می شیم و می ریم و می ریم و می ریم خودمونو میندازیم تو به چاله...» (۳۵)

- «یا این آشغال ها نه نمی تونم نمی تونم...» (۳۶)

- «اما حس کرد قطره، قطره، قطره، باران به صورتش می خورد.» (۴۱)

- «همان طور رفت و رفت و رفت... جاده ساکت بود و تمامی نداشت.» (۴۳)

و ۵۴، ۵۷، ۶۱،

- «کمی آن طرف تر کنار کناری دژبانی با باتوم می کوبید توی سر سربازی که به زانو نشسته بود، می کوبید توی سر سربازی که به زانو نشسته بود، می کوبید می کوبید می کوبید توی سر سربازی که روی زمین افتاده بود.» (۶۶)

نویسنده گاهی برای رعایت ایجاز و حفظ سیاق نگارشی به بیراهه می رود و در جای غیر لازم از زبان معیار عدول می کند:

- «همگی پا برهنه بودند و تکیه به بیل، داشتند عرق شان را خشک می کردند.» (۴۰)