فصلنامه تحقیقات فرهنگی، دوره چهارم، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۰، ص ص ٥٦ -۲۱

روایت جنگ ایران و عراق در رمان

شهرام پرستش[۱]
عباس جان نثاری[۲]
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۸/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۰۳/۱۵

چکیده

در این نوشتار با استفاده از نظریات و روش تحلیل روایت، به بررسی چگونگی روایت جنگ ایران و عراق در سه رمان «عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک» نوشته *حسین مرتضائیان آبکنار*، «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»، نوشته *احمد دهقان* و «نه آبی نه خاکی» نوشته *علی مؤذنی* پرداخته‌ایم. بر مبنای الگوی ارتباط روایی در ابتدا، ساختار و روساخت این سه داستان را به دست آوردیم و بر اساس روساختار و ساختار روایی هر سه داستان به تحلیل ژرف‌ساختارهای آنها پرداخته‌ایم. ساحت مرگ و ساحت زندگی، دو مؤلفه‌ای بودند که در تحلیل ژرف‌ساختارهای این رمان‌ها مورد بررسی قرار گرفتند. تشخیص این مؤلفه‌ها و دسته‌بندی آنها بر اساس بررسی متن، نوع روایت، عناوین ـ رخدادها و گزاره ـ رخدادهاست. بر این اساس در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه ساحت زندگی، ساحت مسلط بر ساختار و محتوای داستان را تشکیل می‌داد. در رمان نه آبی نه خاکی، ساحت مرگ و شهادت، ساحت مسلط در رمان بوده و در رمان عقرب بر روی پله‌های راه آهن اندیمشک نه ساحت مرگ و نه ساحت زندگی مسلط، بلکه داستان و ساختار روایی آن حد فاصل این دو را می‌پیماید و ساحت برزخی را شکل می‌دهد. همچنین به مؤلفه‌های دیگری چون رابطه روایت و واقعیت، زبان روایت و چگونگی آن پرداخته‌ایم.

واژگان کلیدی: الگوی ارتباط روایی، رمان جنگ، روایت، روساخت، ژرف‌ساخت، ساحت زندگی، ساحت مرگ.

---

۱. استادیار گروه انسان‌شناسی دانشگاه تهران shahramparastesh@gmail.com
۲. کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه و طرح مسئله

در ابتدای بسیاری از رمان‌ها و ادبیات‌های داستانی در کشور ما، به‌ویژه زمانی که به یک موضوع تاریخی پرداخته باشند، با این جمله مواجه هستیم که «تمام حوادث و شخصیت‌های این رمان (داستان)، خیالی بوده و هرگونه شباهت به فرد یا افرادی اتفاقی است». با خواندن این قبیل جمله‌ها در اوایل رمان‌ها، این پرسش‌ها مطرح می‌شوند: آیا روایت از وقایع (مانند جنگ) که در رمان‌ها آورده می‌شود تنها زاده تخیل مؤلف است و هیچ‌گونه ارتباطی با واقعیت ندارد؟ آیا رمان‌هایی که به موضوع جنگ پرداخته‌اند دارای روایت‌های متفاوتی با هم هستند؟ گزارشی که رمان‌ها از واقعه‌ای تاریخی مانند جنگ ارائه می‌دهند چه نسبتی با واقعیت رخ‌داده دارند و روایت آن چگونه است؟

به نظر *پل ریکور*[1] روایت داستانی از گزارش تاریخی برتر است؛ زیرا در هرگونه گزارش و روایت، «ارتباط کلامی» عنصر اصلی است و آشکارا ارتباط کلامی در روایت داستان کامل‌تر است زیرا گزارش تاریخی صرفاً شرحی است از واقعه‌ای..؛ اما در گزارش داستانی، مناسبت با زبان اهمیت می‌یابد و اینجاست که اندیشه در مورد طرح، گونه‌ای کنش داوری خواهد بود. در رمان‌ها دیگر به آنچه «به راستی» گذشته توجه نداریم، بلکه مسئله اصلی آن چیزها خواهند بود که می‌توانند رخ دهند (احمدی، ۱۳۸٦: ٦٤٦). در واقع از دیدگاه ریکور ما قبل از آنکه واقعه‌ای به گزارش و روایت (چه تاریخی چه ادبی) بیان شود، ما در ساحت پیشاروایی قرار داریم. از دیدگاه او «مفهوم پیشاروایی با خود، مفاهیم هنوز دانسته‌نشده یا پیشا شناخت را مطرح می‌کند، گونه‌ای طرح مبهم از آنچه باید بعدها پیش آید و بدین سان آنچه هوسرل، Eidos می‌نامید اساس نظام تولید می‌شود؛ گونه‌ای حضور ذهنی جهان، پیشا شناخت که میان هنرمند و مخاطب‌هایش مشترک است اما اثر هنری فراتر از آنان راهی است به سوی شناخت. پس بازگشت یا دلالت اثر هنری لزوماً به «وضعیت موجود» نیست بل به پیشا شناخت است» (احمدی، ۱۳۸٦: ٦۳٤). در واقع رمان و ادبیات، تولیدکنندهٔ شناخت‌هایی از موضوعی هستند که نشان‌دهنده توانش آن موضوع به داشتن شناخت‌های مختلف است. از دیدگاه *میخائیل باختین*[2] «رمان یگانه گونه ادبی در حال رشد است که ضمن شکوفایی، واقعیت را نیز به شیوه بنیادی‌تر، بایسته‌تر، ظریف‌تر و سریع‌تر منعکس می‌کند» (باختین، ۱۳۸۷: ٤۰). *تئودور آدورنو*[3] نیز معتقد است: «داستان، شکل نوشتن تاریخ به شکل ناخودآگاه است و به ما نشان می‌دهد

1. Paul Ricoeur
2. Mikhail Bakhtin
3. Theodor Adorno

Archive of SID
www.SID.ir

انسان چگونه آنچه را در طول اعصار رخ داده، تجربه کرده و به واسطه آن شکل گرفته است» (لوته، ۱۳۸٦: ۱۱).

جنگ هشت‌ساله ایران و عراق را پس از انقلاب ۱۳۵۷ می‌توان مهم‌ترین رویداد تاریخ معاصر ایران دانست. این جنگ نمونه‌ای از «جنگ کامل» بود که به دلیل زمان طولانی آن و صنعتی‌شدن جنگ، بر تمام ابعاد زندگی ایرانی‌ها تأثیر گذاشت. *آنتونی گیدنز*[1] معتقد است: «صنعتی‌شدن جنگ، گذار از جنگ محدود به جنگ کامل را در بر داشت. پیش از قرن بیستم، حتی هنگامی که نبردهای بزرگی صورت می‌گرفت، بخش بسیار کوچکی از جمعیت در آنها درگیر می‌شدند، سربازانی که مستقیماً در نبرد شرکت داشتند (معمولاً درصد کوچکی از مردان بزرگسال جامعه)، یا مردمی که در نواحی درگیر در جنگ زندگی می‌کردند» (گیدنز، ۱۳۷۸: ۳۷۰). از دیدگاه *گاستون بوتول* «جنگ شکلی از خشونت است که خصلت اساسی گروه‌های درگیر و روش‌های به کار رفته در آن، نظم و سازمان‌یافتگی است؛ به علاوه جنگ از نظر زمانی و مکانی محدود است و مقید به قواعد حقوقی است که بر حسب زمان و مکان به‌شدت متغیرند و بالاخره آخرین ویژگی جنگ، خونین بودن آن است» (بوتول، ۱۳۷٦: ۳۳).

جنگ ایران و عراق در طول هشت سال جنگ به بسیج کامل نیروهای نظامی و مردمی در جنگ و همچنین به‌کارگیری تمام توان اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی دو کشور منجر شد و به شهادت بسیاری از هموطنانمان و مردم عراق انجامید. به همین سبب جنگ در حین و بعد از اتمام آن بر زیست جهان ما چه از لحاظ ذهنی و چه از لحاظ عینی تأثیر انکارناپذیری بر جای نهاد. هنگام جنگ و بعد از آن، این واقعه مهم تاریخی، به اشکال گوناگونی، توسط راویان مختلفی، روایت شده است.

رمان، ادبیات داستانی و خاطرات از جمله گفتارهای غیررسمی محسوب می‌شوند که به ابعادی از یک واقعه، در اینجا «جنگ بین ایران و عراق» می‌پردازند و می‌تواند به وجوه مختلف از واقعیت جنگ و سایر تأثیراتی که جنگ بر جامعه و زندگی‌های روزمره گوناگون بر جای نهاده است، اشاره کند. رمان‌ها برخلاف تاریخ که در بستر ادبیات گفتمان حاکم شکل می‌گیرد در فضایی تولید می‌شوند که به فضای گفتمان غیررسمی مرتبط هستند؛ فضایی که توسط گفتمان حاکم نادیده گرفته شده است. در روایت‌های نوشتاری که از جنگ صورت گرفته می‌توان به سه نوع اصلی از روایت جنگ بین ایران و عراق اشاره کرد:

1. Anthony Giddens

Archive of SID
www.SID.ir

۱. روایتی از جنگ که از سوی حاکمیت و دولت تولید می‌شود؛

۲. روایتی که به صورت خاطرات از افرادی که به صورت مستقیم و غیرمستقیم درگیر جنگ بوده‌اند؛

۳. روایتی از جنگ که به صورت ادبیات داستانی و رمان خلق شده است.

حاکمیت و قدرت که بازتولیدکنندهٔ اصلی گفتمان حاکم در مورد جنگ هستند، دغدغه آن را دارند که: «جنگ چگونه باید روایت شود تا انقلاب اسلامی در تداوم نسل‌ها همچنان حفظ شود و خطر تحریف، آن را تهدید نکند؟» (جمشیدی، ۱۳۸۷: ۲). روایت‌هایی که به صورت رمان و ادبیات داستانی با موضوع جنگ تولید می‌شوند، به زوایا و ابعادی از جنگ می‌پردازند که از لوای آن حاشیه‌ها و تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم به زیست جهان‌هایی که بر اثر جنگ تحت تأثیر دگرگونی قرار گرفته‌اند، نشان می‌دهند. مهم‌ترین مسئله درباره جنگ در پارادایمی به نام روایت، این نیست که کدام شکل از اشکال روایت جنگ یا کدام گونه از گونه‌های روایت جنگ کامل‌تر، بهتر است؛ بلکه با پذیرش آنکه انواع روایت وجود دارد، باید دریابیم هریک از این روایت‌ها چگونه و با چه ابعاد و زوایایی به واقعیت جنگ پرداخته‌اند؟

ادبیات تحقیق

تحقیق و پژوهشی که به طور مستقیم به بررسی چگونگی روایت جنگ در رمان‌ها پرداخته باشد وجود ندارد. از مجموعه تحقیقاتی که به موضوع جنگ در ادبیات پرداخته‌اند می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

در تحقیق که توسط *عطاءالله رشیدی فرد* دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت معلم صورت گرفته است با بررسی بر روی دو رمان «زمین سوخته» نوشته *احمد محمود* و «زمستان ۶۲» نوشته *اسماعیل فصیحی* به تعریف رمان جنگ و ویژگی‌های این نوع رمان پرداخته است. او در این تحقیق، جنگ را پدیده‌ای اجتماعی دانسته که هم‌زمان با خلقت بشر به وجود آمده و تاکنون ادامه داشته است. جنگ به عنوان یکی از دستمایه‌های اصلی رمان‌نویسان بزرگ جهان از دیدگاه محقق توانسته به یکی از ژانرهای اصلی رمان یعنی رمان جنگ بدیل شود؛ اما با توجه به آنکه ایران نیز درگیر جنگ با عراق بوده، رمان جنگ نتوانسته به عنوان ژانری شناخته‌شده در حوزه ادبیات ما شناخته شود.

سعید بزرگ بیگدلی در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود از دانشگاه تربیت مدرس به بررسی

Archive of SID

www.SID.ir

شخصیت و شخصیت‌پردازی در هشت رمان فارسی پرداخته است. وی با بررسی تأثیرات جنگ در شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی به‌ویژه رمان به این نتیجه رسیده که در حوزه ادبیات داستانی شاخه‌ای به نام ادبیات داستانی جنگ به وجود آمده که در آن نویسندگان به به شخصیت‌پردازی و تصویر کشیدن وقایع جنگ و ثبت دلاوری‌ها و حماسه‌های رزمندگان و مردم پرداخته‌اند که با سایر شخصیت‌پردازی‌های ادبیات داستانی متفاوت است. از دیدگاه محقق در ادبیات داستانی جنگ، شخصیت‌پردازی به صورت مستقیم و غیرمستقیم و در قالب قیافه، گفتار، رفتار و نام شکل می‌گیرد. در این تحقیق شخصیت‌هایی که در ادبیات جنگ شکل گرفته‌اند نسبت به سایر شخصیت‌های دیگر گونه‌های رمان، واقعی‌تر و ملموس‌تر و زنده‌تر ارزیابی شده‌اند و از شخصیت‌پردازی‌های قالبی و کلیشه‌ای سایر ژانرهای رمان متمایز هستند.

فرانک جمشیدی در تحقیقی که در «نشریه مطالعات ملی» چاپ شده است، به سنخ‌شناسی روایت جنگ پرداخته است. او سه منبع مختلف را برای سنخ‌شناسی روایت جنگ برگزیده است. روایت فتح (روایت جنگ توسط *شهید آوینی*)، مجموعه کتاب‌های نیمهٔ پنهان (خاطرات همسران شهدا)، روایت نسل سوم از جنگ (نشریه دانشجویی هابیل). او پس از بررسی هریک از روایت‌های منابع فوق در جنگ، سه الگو در روایت جنگ را سنخ‌شناسی می‌کند. بر اساس تحقیق خانم جمشیدی اولین سنخ روایت جنگ مبتنی بر آموزه خودآیینی است. این آموزه تأکید می‌کند که برای شناخت موضوع شناسایی باید نظیر موضوع شناسایی شد یا حداکثر فقط فردی از همان گروه مورد شناسایی می‌تواند اعضای آن گروه را بشناسد. دومین سنخ روایت را او، روایت مبتنی بر آموزه تفسیر (ادراک تفسیری) می‌نامد، جان‌مایهٔ آموزهٔ این نوع روایت ـ که نه واقعیت جنگ را مستقیماً و بدون واسطه قابل شناسایی می‌داند، نه داشتن تجربه یکسان از جنگ و قرار داشتن در همان چهارچوب و دیدگاه فکری را شرط لازم و کافی می‌پندارد ـ این است که قدرت تشخیص هویت جنگ و تبیین آن، شرط لازم‌تر برای شناخت جنگ محسوب می‌شود. به این منظور، آنقدر که حفظ فاصله با جنگ، برای شناسایی ویژگی‌های آن و ادراک تمایزهای دقیقی که میان کنش جنگ و شناخت کنش جنگ وجود دارد، کفایت می‌کند، کنشگران جنگ که زیر و بم جنگ را تجربه کرده‌اند، اما فرصت هضم تجربه‌هایشان را نداشته‌اند و مجال تعمق نیافته‌اند، بسا که کافی نباشند؛ و در نهایت سومین سنخی را که از روایت جنگ به بررسی آن می‌پردازد، روایت مبتنی بر آموزهٔ گفتمان تفسیری می‌نامد. روایت در نوع سوم، کوششی به سمت کشف منطقی است که با ربط دادن عناصر جنگ به

Archive of SID
www.SID.ir

همدیگر، به نظام معنایی شکل داده است. روایت در این نوع با نزدیک شدن به بحث‌های گفتمانی، می‌کوشد چگونگی تسلط نظام گفتمانیِ متأثر از پارادایم عاشورایی ـ کربلایی را بر صورت‌بندی کنش جنگ به صورت دفاع مقدس، و صورت‌بندی سوژه‌های جنگ به صورت کنشگرانی باورمند به دفاع مقدس نشان دهد.

در همهٔ این تحقیقات به روساختارها و ژرف‌ساختارهای روایت توجه نداشته‌اند. ما در این تحقیق علاوه بر گونه‌شناسی روایت‌های مختلف که از جنگ در رمان‌ها وجود دارد با توجه به تحلیل روایت به چگونگی روایت جنگ ایران و عراق در رمان می‌پردازیم.

تعریف روایت و روایت داستانی

«روایت معرِّف زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان (فضا) واقع شده است. نه فقط در ادبیات که در دیگر پاره‌گفتارهای فرهنگی که ما را احاطه کرده‌اند با روایت روبه‌روییم. بخشی از اهمیت روایت و شیفتگی ما به آن برخاسته از این امر است که روایت نه فقط در اشکال مختلف بیان فرهنگی بلکه در الگوهای تجارب خود ما و همین‌طور بینش ما از زندگی نقش بنیادی ایفا می‌کند؛ برای مثال، گفت‌وگوهای ما با دیگران حاوی قطعات روایی است. در واقع، ما اغلب چیزی را که خود تجربه کرده‌ایم گزارش می‌کنیم. اغلب افکار ما شکلی روایی دارد، و حتی رؤیاهای ما مانند داستان‌هایی ناقص و آشفته است. انسان‌ها به تثبیت الگوهای روایی نیازی درونی دارند که این هم به تمایل ما به دیدن زندگی به شکل داستان وابسته است. یک خط سیر به لحاظ زمانی محدود از آغاز تا پایان و از تولد تا مرگ که دوست داریم هر مرحله‌اش معنادار باشد و بتوانیم در چهارچوب آن، انتخاب‌های خود را توجیه کنیم» (لوته، ۱۳۸٦: ۹)؛ بنابراین روایت یک نوع نظم‌دهنده به وقایع و رخدادها در یک قالب مشخص است که این قالب می‌تواند تاریخ‌نگاری، گزارش خبری، خاطره‌گویی، داستان، فیلم وغیره باشد.

اما «روایت داستانی، روایت‌گریِ زنجیره‌ای از رخدادهای داستانی است. اگرچه این تعریف بدیهی به نظر می‌رسد، چند نکته را در مورد پاره‌ای مسائل اساسی بوطیقای روایت داستانی خاطرنشان می‌سازد. نخست اینکه، واژه روایتگری اشاره دارد به اینکه در فرایند ارتباط فرستنده، روایت را در قالب پیام برای گیرنده ارسال می‌کند و دوم ماهیت کلامی رسانه که پیام را انتقال می‌دهد و همین ماهیت کلامی است که روایت داستانی را از روایت در دیگر رسانه‌ها مثل فیلم، رقص یا پانتومیم متمایز می‌سازد. همچنین این تعریف نشان می‌دهد که چگونه روایت داستانی

Archive of SID
www.SID.ir

از دیگر متون ادبی مثل شعر غنایی و نثر توضیحی متمایز می‌شود. برخلاف شعر غنایی یا نثر توضیحی، روایت داستانی بیانگر زنجیره‌ای از رخدادهاست» (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۲-۱۱). بر این اساس «روایت داستانی»یکی از انواع روایت است که در قالب و فرم داستان بیان می‌شود. حال می‌تواند این روایت برگرفته از یک واقعیت بیرونی باشد و یا تنها ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده، اما آن هنگام که به صورت روایت داستانی شکل‌بندی می‌شود، حائز وجود می‌شود. در هر دو صورت، همان‌گونه که گفته شد روایت داستانی مکمل و حتی فرای روایت تاریخی است.

پل ریکور با استفاده از مفهوم تقلید ارسطو در نظریه خود، تقلید را همچون پیکربندی می‌داند. بر همین اساس ریکور به سه مرحله در اصطلاح محاکات[1] می‌پردازد. در هریک از این سه مرحله، ما به یاری روایت و داستان به تجارب خود، کنش‌ها و وقایع زندگیمان شکل و معنا می‌بخشیم. «در مرحله اول، ما در سطح زندگی واقعی و هر روزه، به یاری پیش‌داوری‌های برخاسته از تاریخ و سنت فرهنگی خود به وقایع و کنش‌ها نظم می‌بخشیم... این شکل از سازماندهی به تجربه و زمان را ریکور «پیکربندی قبلی» می‌نامد. مرحله دوم از طریق تألیف و نگارش ادبی و به یاری صناعات شعری و شگردهای روایی، تجربه‌های زمانی را در قالب طرح داستان، تألیف و ترکیب می‌کنیم: «پیکربندی»[2] و در نهایت در مرحله سوم خواننده به واسطه قرائت و فهم ژانر ادبی، به درک جدیدی از زندگی و تجربه و زمان می‌رسد و پیش‌داوری‌های او دگرگون می‌شود: پیکربندی مجدد[3]» (فرهادپور، ۱۳۷۵: ٤٠). تقلید نشان می‌دهد که جهان گونه‌ای «پیشا پیکربندی»[4] است. شکلی از «پیش‌طرح» آن معناها که هنوز وجود ندارد و باید یافته شوند یا ساخته شوند... در آغاز راه، در جهان هنوز شکل نیافته، در جهان «پیشاروایی» قرار داریم. مفهوم پیشاروایی با خود، مفاهیم هنوز دانسته نشده، یا پیشا شناخت را مطرح می‌کند؛ گونه‌ای طرح مبهم از آنچه باید بعدها پیش آید.» (احمدی، ١٣٨٦: ٦٣٤). در اینجا می‌توان معنای پیشا پیکربندی یا پیکربندی قبلی را هم‌معنای اصطلاح «داستان» در آرای *ژرار ژنت* دانست و پیکربندی را مترادف «متن» در آرای او تلقی کرد، اما با پیکربندی مجدد وارد نظریات دریافت و «خواندن» می‌شویم که در الگوی ارتباط روایی به آن اشاره خواهیم کرد. «خواننده کسی است که تداوم معنایی را کشف می‌کند، اوست که از طرح فراتر می‌رود و گذر از پیشا پیکربندی به پیکربندی را درمی‌یابد. آنگاه خواهد توانست فراتر از پیکربندی گام نهد»

1. Mimesis
2. Configurtion
3. Refiguration
4. Prefiguration

Archive of SID
www.SID.ir

(احمدی، ۱۳۸٦: ٦۳۸). از دیدگاه *ریکور*، کنش خواندن سبب هستی یافتن متن می‌شود و در حین همین خواندن است که خواننده به متن تحقق می‌بخشد اما این خواندن از دیدگاه *پل ریکور* می‌تواند در سطح خود پیکربندی انجام پذیرد و یا به سطح پیشا پیکربندی تنزل پیدا کند و یا فراتر از سطح پیکربندی به سطح پیشا پیکربندی نایل شود. از دیدگاه او هر تأویل و تفسیر از متن به قرائتی نوعی پیکربندی مجدد است که سبب به وجود آمدن دنیایی جدید به همراه کنش‌ها و اندیشه‌هایی جدید می‌گردد. از نظر ریکور «سه گونه تقلید که هریک به پله‌ای از فراشد تأویل مرتبط می‌شود، وجود دارد:

۱. تقلید نخست را «تقلید یا بیانگری کنش» می‌خواند که بر پیشا شناخت استوار است؛ امری که در رفتار هرروزه تکرار می‌شود؛ ادراکی مشترک میان مؤلف و خواننده که «طرح»، استوار بر آن است. وسوسه‌های معناشناسی، نمادین و زمانمند دارد؛

۲. تقلید دوم در حد داستان مطرح می‌شود؛ هم‌معنا با پیکربندی روایی. گونه‌ای تقلید، مناسبت میان زندگی هر روزه و حضور آن در متن است؛

۳. از تقلید به فرا رفتن از پیکربندی یا خواندن مرتبط می‌شود چیزی که *گادامر* با عنوان کارکرد، ذکر کرده بود.

«در واقع طرح هر اثر را صرفاً در فرا رفتن از آن، یعنی در کاربرد واقعی‌اش در خواندن می‌توان شناخت» (احمدی، ۱۳۸٦: ٦٤۰-٦۳۹). این فراشد تأویل و تأویل مؤلف و خواننده از متن ادبی، با تفکیکی که ریکور درباره انواع هرمنوتیک بیان می‌کند، قرابت معنایی و فرمی دارد. او در کتاب «درباره تأویل، رساله‌ای درباره فروید»، میان دو نوع هرمنوتیک تفاوت قائل شد. نخستین نوع را «هرمنوتیک یادآوری» خواند. اینجا معنایی که به شکل پیامی به تأویل‌گر رسیده است باززایی می‌شود. این نوع هرمنوتیک، بر باور استوار است و با اراده به شنیدن پیام همراه است، و به راستی نیازمند آن است که تأویل‌گر هر نشانه و نماد را همچون بیان یا علامتی به جنبه‌ای از امر اصیلی بداند که پیام خبری از آن است. هرمنوتیک دینی به طور معمول چنین شکلی از هرمنوتیک است. دومین نوع هرمنوتیک را ریکور «هرمنوتیک بدگمانی» خوانده است. اینجا هرمنوتیک یعنی رازگشایی، و راز و رمز زدایی از معناهایی که به تأویل‌گر ارائه می‌شوند. «اینها بازنمایی پیامی نیستند، بلکه آن را پنهان می‌کنند، شکل دیگری دارند و تغییر چهره داده‌اند، این نوع تأویل بر عدم باور و کارکرد بدگمانی و تردید نسبت به آنچه ارائه شده ، استوار است» (احمدی، ۱۳۸۱: ۱۱٤-۱۱۳). بر این اساس مؤلف رمان بر اساس رویکردی که به جهان زیسته و ماوقع زیست جهان خود دارد، به پیکربندی آن در قالب رمان می‌پردازد

Archive of SID
www.SID.ir

که این رویکرد می‌تواند همراه با بدگمانی و شک باشد و یا عکس آن؛ از سوی دیگر خواننده که نقش او در پیکربندی مجدد مسلم است بر اساس رویکردی که به پیکربندی دارد، می‌تواند فراتر از آن گام نهد یا در همان سطح پیکربندی بماند؛ اما از دیدگاه ریکور، خواننده‌ای که نتواند از سطح پیکربندی فراتر رود به سطح پیشا پیکربندی نزول می‌یابد.

داستان یا Histoire، متنی است که رخدادهای آن دارای نظم گاهشمارانه است ولی به صورت مکتوب و یا شفاهی نقل نشده است. این رخدادها می‌تواند وجه واقعی و تاریخی داشته باشند و یا وجه تخیلی. این بخش در الگوی ارتباط روایی، حوزه‌ای است که مؤلف تاریخی با آن روبه‌رو است و مؤلف است که آن را روایت و پیکربندی می‌کند. داستان که با ساحت «پیشا پیکربندی» ریکور هم‌معناست، زیست جهان اتفاقات و رخدادهایی است که روایت نشده و به معنای دیگر هنوز تبدیل به داستان نشده است. این ساحت، ساحت پیش‌روایی است که با خوانش ریکور ساحت پیشا شناخت نیز نامیده می‌شود؛ بنابراین پیشا پیکربندی پل ریکور یا «فبیولا» فرمالیست‌ها و «داستان» *ژرار ژنت*، دنیایی پیش‌روایی است که رخدادها رخ داده است، ولی به روایت درنیامده‌اند؛ بنابراین شناختی بر آنها نیست. در پیکربندی ما با متن ادبی یا رمان مواجه هستیم که می‌توان آن را با «سیوژه» فرمالیست‌ها یا «متن» ژنت، مترادف دانست. در اینجاست که در الگوی ارتباط روایی متن روایی به عنوان پیام، واسط بین دنیای پیشا شناخت (پیشا پیکربندی) و خواننده است. «خواننده کسی است که تداوم معنایی را کشف می‌کند. اوست که از طرح داستان فراتر می‌رود و اگر گذر از پیشا پیکربندی به پیکربندی را دریابد، می‌تواند فراتر از پیکربندی گام نهد» (احمدی، ۱۳۸٦: ٦٤٨)؛ امری که در نظریه دریافت و نقش خواننده در الگوی ارتباط روایی شاهد آن هستیم.

بنابراین سه سطح پیشا پیکربندی، پیکربندی و پیکربندی مجدد با سه سطح مؤلف، متن روایی و خواننده منطبق است. در این مقاله بر اساس الگوی چهارچوب نظری الگوی ارتباط روایی با شناخت متن روایی با اتکا به روش تحلیل روایت و در نظر گرفتن نقش خواننده، به بررسی پیکربندی روایت جنگ در رمان می‌پردازیم.

روش تحقیق

جامعه آماری تحقیق شامل کلیه رمان‌هایی است که بین سال‌های ۱۳٦۷ تا ۱۳۸۷در مورد جنگ ایران و عراق نوشته شده است. نمونه آماری نیز از میان رمان‌هایی که به موضوع جنگ پرداخته‌اند،

Archive of SID
www.SID.ir

رمان‌هایی که در «میدان ادبی» ایران مطرح و دارای بیشترین تعداد چاپ و تیراژ بوده‌اند را به عنوان نمونه آماری در این تحقیق انتخاب کرده‌ایم و از میان این نمونه‌ها از لحاظ روش‌شناسی، رمان‌هایی را که از لحاظ روایت، دارای ساختارهایی متفاوت با هم باشند، برگزیدیم که عبارتند از: «نه آبی نه خاکی» نوشته علی موذنی، رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»، نوشته احمد دهقان، «رمان عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک»، نوشته حسین مرتضائیان آبکنار.

ما برای شناخت دلایل ضمنی و تأویل و تفسیر روایت رمان جنگ نیاز به شناخت ژرف‌ساخت‌های آن و برای بررسی و شناخت ساختار و فرم این رمان‌ها نیازمند بررسی روساخت‌های روایی هستیم.

ژرف‌ساخت روایی[1]

لوی استروس و *گریماس* مهم‌ترین الگوی ژرف‌ساخت روایت را ارائه کرده‌اند. گرچه این الگوها از نظر صورت‌بندی با هم متفاوتند، اما هر دو به هم‌پیوندی دو مقوله دوتایی اشاره می‌کنند. درست است که لوی استروس عبارت ژرف‌ساخت را به کار نبرده اما گریماس که به قرابت میان هر دو الگو آگاه است به‌درستی خاطر نشان می‌کند: «تمایزی که لوی استروس از زمان اولین پژوهش خود درباره اسطوره، میان دلالت‌پردازی ظاهری اسطوره که در روایت متن به صورت جانشینی و زمان پریشانه بروز می‌یابد و به معنای ژرف اسطوره قائل می‌شود، مبیّن فرضیه‌های یکسان است؛ بنابراین تصمیم گرفتیم ساختار مورد نظر استروس را که در فرایند همنشین‌سازی، ژرف‌ساختی دقیقاً متناظر با زنجیره هم‌نشینی *پراپ* تولید می‌کند، ژرف‌ساخت روایی بنامیم» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۲۱).

برای تفسیر و تأویل روایت جنگ در این سه رمان به بررسی دوتایی‌های متناقض و متضاد در طول روایت خواهیم پرداخت. همچنین با استفاده از تجزیه و تحلیل روساخت‌های روایت رمان و رابطهٔ آن با ژرف‌ساخت‌ها تحلیل را به پیش می‌بریم.

روساخت روایی[2]

«داستان و روساخت آن یک برساخت و منتزع از مجموع دال‌های محسوس است که همان متن است و بنابراین به‌خودی‌خود نامحسوس است. این مسئله بوطیقای روایت را با دشواری

1. Deep Structure
2. Surface Structure

Archive of SID
www.SID.ir

روش‌شناختی مواجه می‌کند: چگونه می‌توان نامحسوس را نمایش داد؟ به نظر می‌آید که بتوان با «بازگفت»، برساخت انتزاعی را ملموس یا تشریح کرد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۲٤). در واقع «بازگفت» داستان به معنای برچسب زدن به کنش‌ها و اندیشه‌های همسانِ صورت‌پذیرفته در متن روایی است. بدین معنا که برای شناخت ساختار و فرم متن روایی می‌توانیم تحت عناوین مشخص که برسازندهٔ تقابل‌های دوتایی در ژرف‌ساخت روایت است، خرده‌روایت‌های رمان را از هم تفکیک و در زیر یک عنوان به صورت مجموعه‌ای منسجم ارائه داد. این کار ضمن آشکار ساختن و سهولت در شناخت ژرف‌ساخت رمان که خود سبب تأویل و تفسیر رمان می‌شود، فبیولا (داستان) و سیوژه (پیرنگ داستان) رمان را نیز آشکار می‌سازد؛ بنابراین در هر رمان با دو سطح روایی مواجه هستیم که نقد و بررسی این دو سطح می‌تواند به بررسی چگونگی روایت رمان به ما کمک برساند.

مؤلف تاریخی مرد یا زنی ست که متن روایی را می‌نویسد و خواننده تاریخی مرد یا زنی است که متن روایی را می‌خواند. «اینکه تفاسیر خواننده‌ای به خواننده دیگر از زمین تا آسمان با یکدیگر فرق می‌کنند به این معنا نیست که همه آنها به یک اندازه اهمیت یا اعتبار دارند: اینجاست که تحلیل روایت می‌تواند اساسی برای اثبات تفسیر فراهم آورد» (لوته، ۱۳۸٦: ۳۰).

از دیگر عناصر سازنده الگوی ارتباط، روایی مؤلف پنهان و مؤلف تاریخی است. «مؤلف پنهان را باید ساختهٔ دست خواننده‌ای دانست که آن را بر اساس همه عناصر متنی گرد هم می‌آورد. بهترین راه این است که مؤلف پنهان را مجموعه‌ای از هنجارهای درونی و تلویحی بدانیم، نه یک گوینده یا یک صدا (سوژه)... به این ترتیب، مؤلف پنهان مترادف با نظام ارزش‌های ایدئولوژیکی است که متن، به شکل غیرمستقیم و با ترکیب همهٔ منابع نشان می‌دهد» (لوته، ۱۳۸٦: ۳۱).

«خواننده پنهان نیز، همچون مؤلف پنهان، عنصری ساختگی است و همان‌طور که مؤلف پنهان با مؤلف تاریخی و راوی تفاوت دارد، میان خواننده پنهان و روایت‌نیوش (روایت‌شنو) و خواننده تاریخی هم فرق است... از نظر *آیزر* اثر ادبی از بازی و کنش متقابل میان خواننده و متن نشئت می‌گیرد. خواننده پنهان که وارد این کنش متقابل می‌شود، نقش یا موضعی است که به خواننده واقعی امکان می‌دهد، معنای متن را گردآوری کند» (لوته،۱۳۸٦: ۳۱). به عبارتی خوانندهٔ پنهان، خواننده‌ای «نوعی» است که مؤلف از او شناخت تاریخی و فرهنگی دارد و نمونه ذهنی آن را هنگام تألیف در ذهن خویش در نظر دارد و نحوه نگارش و تألیف متن را می‌توان تحت نظارت این خواننده دانست.

Archive of SID
www.SID.ir

«راوی عاملی است که در ساده‌ترین حالت به روایت می‌پردازد یا به فعالیتی در خدمت برآوردن نیازهای روایت مبادرت می‌ورزد و روایت‌نیوش عاملی است که در ساده‌ترین شکل به صورت تلویحی مورد خطاب قرار می‌گیرد... در متن روایی باید راوی به طور مشخص از مؤلف متن متمایز تلقی شود. راوی جزئی اساسی از متن داستانی نوشته مؤلف است... هر روایت دست کم یک راوی دارد» (لوته، ۱۳۷٦: ۳۲).

آنچه گفته شد، اجزای تشکیل‌دهنده الگوی ارتباط روایی هستند که با بررسی و تحلیل هریک در روایت رمان جنگ می‌توانیم به ساختار و محتوای حاکم در گفتمان ارتباط روایی مسلط بر رمان‌ها دست یابیم. در نهایت با تکیه بر نقش خواننده در الگوی ارتباط روایی و تأویل و تفسیری که از متن رمان که در مرحله پیکربندی یا محاکات دوم نظریه پل ریکور است، در پی آن هستیم که هریک از این رمان‌ها برسازندهٔ چه گفتمان و فضای جنگی است و سبب چه پیکربندی مجددی برای خواننده رمان می‌شود.

متن روایی

مولف تاریخی ← مولف پنهان ← راوی ← روایت نیوش ← خواننده ی پنهان ← خواننده ی تاریخی

«همان‌طور که از این الگو برمی‌آید، متن روایی هم در نظریه روایت و هم در تحلیل روایت نقشی بنیادی دارد... متن روایی همچون زبان، به شکلی غیرمستقیم معنا می‌آفریند. اینکه نظریه روایت معمولاً متن را به عنوان حوزه کار خود جدا می‌کند، به طور تلویحی به این معناست که معنای ادبی (و چندگانگی معنای ادبی) به واسطه زبان کلامی، ساختار متنی و راهبردهای روایت‌گری تثبیت می‌شود... متن روایی، داستان کوتاه و یا رمانی است که می‌خوانیم و شامل مجموعه‌ای از فنون و اشکال مختلف روایت است» (لوته، ۱۳۸٦: ۲۸-۲۷) که از بررسی و تحلیل آن در دو سطح ژرف و روساخت روایی به ترتیب به محتوا و ساختار رمان دست می‌یابیم؛ بنابراین ما از دو اصطلاح «روساخت» و «ژرف‌ساخت» که از گریماس به عاریه گرفته‌ایم، برای بررسی ساختار و محتوای روایت رمان‌ها سود می‌جوییم. «مفهوم روساخت و ژرف‌ساخت از «دستور زبان گشتاری ـ زایشی»[1] است. در این دستور زبان، با کمک مجموعهٔ محدودی از قواعد

1. Transformational Generative Grammar

Archive of SID
www.SID.ir

ژرف‌ساخت و مجموعه‌ای محدود از قواعد گشتاری که ژرف‌ساخت را به روساخت تبدیل می‌کنند، می‌توان بی‌شمار جمله تولید کرد. درحالی‌که روساخت صورت‌بندی سازگان جمله مشاهده‌شدنی است، ژرف‌ساخت ـ با شکل ساده‌تر و انتزاعی‌تر خود ـ در زیرساخت قرار دارد و فقط با پس‌کشیدگی فرایند گشتاری است که به دیده می‌آید» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۲۰-۱۹).

در این مقاله بر اساس روش تحلیل روایت که درسه سطح ساختاری، ارتباط روایی و محتوایی بیان شد، در ابتدا به شناخت عوامل و سازه‌های تشکیل‌دهندهٔ روایت در رمان‌های انتخاب شده و ساختار و ارتباط این سازه‌ها در متن روایی می‌پردازیم، سپس بر همین مبنا ابتدا طرح اولیه هریک از این متون (رمان‌ها) را استخراج کرده، سپس به شناخت زاویه دید و موقعیت داستانی در آنها پرداخته، در ادامه بر اساس «عناوین ـ رخداد» و «گزاره ـ رخداد» به تحلیل و بررسی روساخت‌های تشکیل‌دهندهٔ متن روایی داستان‌های جنگ پرداخته و بعد بر اساس محورهای تناقض و تضاد در این رمان‌ها به تحلیل ژرف‌ساخت‌های آنها اقدام می‌کنیم؛ از سوی دیگر بر اساس شناخت و بررسی مؤلف پنهان در رمان‌ها به شناسایی نظام ارزش‌ها و ایدئولوژی حاکم در هریک از متون پرداخته و با شناخت خوانندهٔ پنهان و قواعد و قوانین حاکم بر این مؤلفه و تنش حاصل از آن و خواننده تاریخی (در اینجا پژوهشگر) به تأویل و تفسیر نهایی هریک از رمان‌ها می‌پردازیم و چگونگی روایت جنگ ایران ـ عراق در ادبیات داستانی را بررسی می‌کنیم.

عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک

مرتضی سرباز وظیفه که با چهارماه اضافه خدمت به مدت بیست‌وهشت ماه دوران سربازی خود را سپری کرده بعد از ترخیص، عازم بازگشت به شهر خود است. ضمن مرور خاطرات او از جبهه معلوم می‌شود که سر راهْ دژبان برگه تصفیه حساب او را پاره کرده و حالا هیچ مدرکی دال بر فراری نبودن خود در دست ندارد...

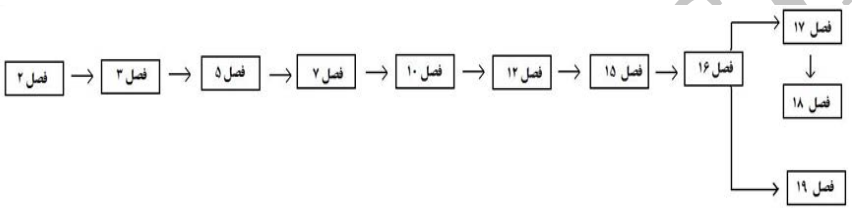
داستان عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک، نوشته حسین مرتضائیان آبکنار، از نوزده فصل تشکیل شده است. این نوزده فصل برخلاف سایر داستان‌ها از نظم گاه‌شمارانه و خطی پیروی نمی‌کند. فصل اول به شکلی جزء فصل‌های آخر داستان محسوب می‌شود. داستان از فصل دوم که بازگشت مرتضی (شخصیت اصلی داستان) از جبهه به شهر است، آغاز شده و در فصل‌های بعدی به وقایع و رویدادهایی که برای او در حین جنگ رخ داده است به صورت خاطره یا یادآوری اشاره می‌شود. موقعیت داستانی این رمان، موقعیت داستانی شخص‌گانه

Archive of SID

www.SID.ir

است، زیرا راوی در فصل‌های مختلف تغییر زاویه دید می‌دهد و داستان در فصل‌هایی از موقعیت‌های مختلف روایت می‌شود. زاویه دید در این داستان از شیوه مختلط[1] بهره می‌گیرد (دانای کل + انواع تک‌گویی‌ها) بنابراین داستان دارای زاویه دید و موقعیت داستانی روشن و سر راستی نیست. چیدمان روایت فصل‌های این کتاب به صورت پراکنده است و می‌توان دو تا سه خط روایی را در آن مشخص کرد.

روایت خطی این داستان، به دو صورت است و دو پایان را برای داستان رقم می‌زند. این دو روایت از فصل شانزده از هم جدا می‌شوند. نمودار روایت خطی داستان به شکل زیر است.



تحلیل روساخت داستان[2]

در این بخش بر اساس «عناوین ـ رخداد» و «گزاره ـ رخداد» به تحلیل و بررسی روساخت‌های تشکیل‌دهنده متن روایی داستان عقرب می‌پردازیم. خشونت، نظم، توهم، دوست داشتن، شهری و غیر شهری از جمله عناوین ـ رخدادهای این کتاب است که به نمونه‌های آن در ذیل خواهیم پرداخت. در هریک از این نمونه‌ها به تک‌مصداق‌ها اشاره می‌کنیم که بی‌شک در متن رمان موارد متعددی را می‌توان یافت.

• خشونت

خشونت از ارکان جداناشدنی هر جنگی محسوب می‌شود. هرگونه روایتی از جنگ ناگزیر

۱. «در این شیوه در عین حال که تک‌گویی درونی (هر نوعش) برای بیان داستان به کار گرفته می‌شود، راوی نیز به عنوان دانای کل در لابه‌لای تک‌گویی‌ها حضور می‌یابد. باید توجه داشت که در این شیوه ممکن است دو حالت از زاویه دید (دانای کل و تک‌گویی درونی مستقیم یا دانای کل و تک‌گویی درونی غیرمستقیم) در هم آمیخته شوند. آنچه در اینجا تعیین‌کننده است حضور راوی به عنوان دانای کل در میان تک‌گویی‌های درونی است.» (فلکی، ۱۳۸۲: ٥٦-٥٥).

۲. عناوین رخدادها و گزاره رخدادهایی که از این رمان استخراج شده است از جمله خشونت بین نیروهای خودی، میل به جنس موافق و دیگری‌سازی شهری و غیرشهری، نشان‌دهنده آن است که مؤلف عقرب روی پله‌های اندیمشک نگاهی غیرمتعارف و غیرعرفی به مسئله جنگ ایران و عراق دارد و با آنچه در زمینه جنگ در جامعه جاری است متفاوت و گاه متقابل است؛ روایتی از جنگ که بیش از آنکه به واقعیت مرسوم نزدیک باشد برخاسته از ذهن هذیان‌گوی راوی رمان است. این متن در این مقاله به عنوان شقی موجود از روایت جنگ ایران و عراق مورد توجه و روایت‌شناسی قرار گرفته است.

Archive of SID
www.SID.ir

به نمایش نوعی از خشونت در جنگ است. در روایت‌های گوناگون بر اساس آنکه هدف از روایت چه باشد، خشونت به صورت‌های گوناگون و با شدت و ضعف به نمایش درمی‌آید. بدین معنا که ممکن است هدف خشونت متفاوت جلوه داده شود؛ برای دفاع یا حمله، در پیوند با شقاوت و بی‌رحمی یا ترحم و دلسوزی، از روی عقیده و باور و یا بالاجبار. خشونتی که در داستان عقرب روایت می‌شود، خشونتی نیست که تنها بین دو طرف درگیر جنگ (عراقی‌ها و ایرانی‌ها) صورت گرفته باشد بلکه خشونت بین ایرانی‌ها و ایرانی‌ها نیز است. در واقع بین سربازان و رده‌های مختلف نظامی است:

«یکی از دژبان‌ها چنگک بزرگی دستش بود و هرجا که کپه‌ای خاک می‌دید، یا بوته‌ای که پرپشت بود، چنگک را فرو می‌کرد و درمی‌آورد؛ فرو می‌کرد و درمی‌آورد. فرو می‌کرد و گاهی سربازی نعره می‌زد: «آی!...» و دژبان چنگک را با زور بالا می‌برد و سرباز را که توی هوا دست و پا می‌زد، می‌انداخت توی کامیون. از داخل کامیون صدای ناله می‌آمد و صدای قرچ قرچ استخوان‌های شکسته» (فصل یک: ۸).

• نظم

نظم و دیسیپلین از ویژگی‌های ارتش و نظامی‌گری است. دسته‌بندی‌ها، سلسله‌مراتب نظامی و سخت‌گیری انضباطی از مؤلفه‌هایی است که در هر ارتشی دیده می‌شود. دژبان به عنوان نماد کنترل نظم در نظام شناخته می‌شود. در داستان عقرب، دژبان همراه با خشونت در پی به اجرا گذاشتن، حفاظت و برقراری نظم است؛ نظمی که با خشونت همراه است. برخلاف آن، جنگ فضایی است که زندگی، نظم معمول خود را از دست می‌دهد و در حین جنگ نظم محتوم نظامی نیز گه‌گاه دچار خدشه می‌شود:

«دژبان‌ها که پوتین‌های سفید پوشیده بودند و واکسیل از شانه‌هایشان آویزان بود، لای شاخ و برگ‌ها را می‌گشتند تا سربازهای فراری را جمع کنند» (فصل یک: ۷).

• توهم

ساختار خواب‌گونهٔ داستان، در بخش‌هایی از آن با زاویه دید تک‌گویی درونی غیرمستقیم گنگ یا همان جریان سیال ذهن همراه است. همچنین در جای‌جای داستان شاهد صحنه‌ها و اتفاقاتی هستیم که از توهّم و خیال مرتضی برمی‌خیزد و این را می‌توان از متن داستان فهمید که گاهی مرز واقعیت و خیال به هم می‌ریزد. به قرینه واقعیت می‌توان آنها را در داستان یافت و از خواب و یا خیال تمییز داد. در داستان عقرب بعد از کشته شدن *سیاوش* در متن، شاهد

Archive of SID
www.SID.ir

همراهی سیاوش با مرتضی و مخاطب قرار گرفتن او توسط مرتضی هستیم. در زیر نمونه‌های از این عنوان آمده است:

توهم زنده بودن سیاوش: «لب جاده خاکی منتظر ایستاده بود و منتظر بود تا شاید ماشینی گذری سوارش کند... دور و برش برّ و بیابان بود و خشک. نه درختی، نه سبزه‌ای، نه دیواری، نه حتی خشت و آجری. هیچی. گفت: انگاری خبری نیست رفیق. بزن بریم!» (فصل دو: ۹).

توهم وجود اشخاص دیگر: «اگه بدونی اون تو چه خبره. همه هستن. فرمانده لشکر بیست‌ویک، فرمانده تیپ زرهی، لشکر هفتادوهفت، سرلشکر بابایی، سرتیپ فلاحی... فرمانده‌های قدیمی همشون اومدن کمک. حاج کاظم رستگار، جهان‌آرا، ابراهیم همت.... ـ مگه اون شهید نشده؟ ـ چرا خیلی‌هایی که اینجان همشون شهید شدن. فرمانده لشکر ده، موحد دانش، سرتیپ فکوری، فرمانده لشکر بیست‌وهفت، حاج عباس باقری... خیلی‌ها هم شیمیایی شدن. گوش کن، ببین این سرهنگه قبل از شهیدشدنش چی‌ها گفته...» (فصل شانزده: ۷۱).

• شهری و غیرشهری

در شهر، زیستن و زندگی کردن جاری است و شهر جایی است که کمتر در خط مقدم جنگ قرار می‌گیرد و جنگ‌ها غالباً خارج از شهر به وقوع می‌پیوندد و یا می‌توان گفت جنگ در شهرها آنها را از زندگی تهی می‌کند. در داستان عقرب، با استفاده از لهجه‌های مختلف، افرادی را از شهرهای گوناگون از جمله آذربایجان، لرستان، شیراز، تهران، مازندران وغیره به نمایش می‌گذارد که همه در جبهه حاضرند اما تمایزی میان شهر تهران و دیگر شهرها در آن به چشم می‌خورد. در داستان، برخورد بین تهرانی‌ها و سایر شهرها به نحوی است که سربازان تهرانی و سربازان شهرستانی در تقابل با یکدیگر هستند:

علی خطاب به مرتضی: «مرتضی به جون مامانم قسم رسیدم ته خط ببین کجا داریم زندگی می‌کنیم قاطی یه مشت عقرب و رتیل و مار و موش و سگ وحشی و بمب و خمپاره و شیمیایی و کوفت و زهرمار! آدم‌هاش هم که قربونش برم... همه دهاتی همه کله‌خر...» (فصل هشت: ۳۵).

تحلیل ژرف‌ساخت داستان

داستان عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک، روایتی «هذیان‌گون» از جنگ ایران و عراق است. در هذیان نظم و ترتیب معمول کلمات و جملاته بهم می‌ریزد و گاه فرد هذیان‌گو به بیان جملات و معانی‌ای می‌پردازد که برای شنونده مفهوم نیست. روایت به‌هم‌ریختهٔ فصل‌ها در این کتاب، مشابه به‌هم‌ریختگی کلمات و جملات یک فرد هذیان‌گو است. متن (recit) عقرب، از

Archive of SID
www.SID.ir

لحاظ چیدمان فصل‌ها از هیچ منطق منسجمی پیروی نمی‌کند. فصل اول و پانزدهم دارای زمان و مکانی مشترک هستند؛ ولی از لحاظ ترتیب، در چیدمان متن متفاوت‌اند. همچنین رویدادها و اتفاق‌هایی که برای مرتضی هدایتی در جنگ حادث شده دارای هیچ نظم گاه‌شمارانه و علّیِ مشخصی نیست. این آشفتگی در ترتیب فصل‌های داستان با آشفتگی ذهن هذیان‌گو مانند است. ذهنی غیرمنسجم و ناتوان در تولید متنی که آشنا و مفهوم در جهان عادی ادراکات ما باشد؛ اما کدام ذهن، هذیان‌گو می‌شود و کدام روایت «هذیان‌گون»؟ انسان طبیعی، برخوردار از قوه تکلم است و با اتکا بر همین قوه، احساسات، ادراکات و اندیشه‌های خویش را بیان می‌کند؛ اما هرگاه این انسان بر اثر آسیب و صدمه‌ای غیرعادی دچار اختلال در ذهن و جسم گردد، نظم و نسق معمول خویش را از دست می‌دهد. جنگ همان صدمه و آسیب غیرعادی است که سبب از دست رفتن نظم گاهشمارانه و چیدمان آشفتهٔ فصل‌های داستان عقرب شده است. بر این اساس جنگ در این کتاب بازروایت می‌شود و جهانی نو با واقعیت جدیدی از جنگ ارائه می‌شود. عقرب روایت جنگ است توسط خرد پریشان. خرد تبعیدشده از دنیای معمول و زندگی عادی به جبهه. در روایت جنگ ایران و عراق در داستان عقرب، واقعیت بازتعریف می‌شود. واقعیتی از جنگ به نمایش گذاشته می‌شود که راوی آن ذهن جنگ‌زده است؛ ذهنیتی که محصول میدان جنگ است. مؤلف، بنیان داستان خویش را بر شک بنا نهاده. شک در زندگی و شک در مرگ، شک در بیداری، شک در جنگ و در نهایت شک در واقعیت؛ واقعیتی که از جنگ در گفتمان حاکم وجود دارد. در لحظات دهشتناک (تروماتیک)، مرز بین واقعیت و غیرواقعیت به هم می‌خورد. آشفتگی روایت داستان و صحنه‌هایی که با واقعیت و زیست عادی ما به دور است، نشان می‌دهد که برداشتی دیگرگون از واقعیت در متن جاری است. در ابتدای کتاب، پیش از شروع داستان، با این جمله مواجه می‌شویم: «تمام صحنه‌های این رمان واقعی است». این گزاره برخلاف اکثر گزاره‌های ابتدای داستان‌ها که هرگونه تشابه بین حوادث و افراد را با افراد و حوادث واقعی انکار می‌کنند، بر این امر اصرار دارد که وقایع تشکیل‌دهنده روایت داستان، واقعیت دارند. در برخورد اول به نظر می‌رسد این جمله از سوی نویسنده داستان یعنی حسین مرتضائیان آبکنار نقل شده اما هنگامی که با متن مواجه و تا انتهای آن پیش می‌رویم، درمی‌یابیم که این جمله از آن مؤلف پنهان است و داستان از همین جمله، روایت می‌شود. به نحوی متن با این جمله موضع خود را نسبت به واقعیت روشن می‌کند. واقعی بودن روایت عقرب از دو جهت قابل بررسی است: اول آنکه روایتی که از جنگ ایران و عراق در داستان عقرب بیان

Archive of SID
www.SID.ir

می‌شود با واقعیتی که گفتمان رسمی از جنگ روایت می‌کند مغایر است. برخلاف این گفتمان که جنگ ایران و عراق را میدانی مستعد برای تعالی انسان و پاک شدن از گناهان و معاصی نشان می‌دهد، عقرب جنگ را میدانی بی‌هنجار و دهشتناک تصویر می‌کند که در آن هنجارهای مرسوم جامعه زیر پا گذاشته می‌شود، دوم، داستان عقرب با تردید در درک و فهم از واقعیت معمول به نمایش و روایت صحنه‌های غیرعادی و خلاف واقعیت می‌پردازد. مانند همراهی سیاوش بعد از کشته شدن با مرتضی در تمام طول راه بازگشت تا اندیمشک، وجود همه فرماندهان شهید در یک اتاق و جلسه آنها، زنده بودن راننده آیفا با وجود جراحات عمیق و باورنکردنی، تجسم شخصیت داستان «قطار خون‌چکان» که مرتضی آن را می‌خواند در شب نگهبانی وغیره. این تردید در واقعیت، سبب می‌شود که داستان عقرب از لحاظ سبک، تا حدودی نزدیک به اندیشه و نگرش سوررئالیست‌ها شود. از دیدگاه سوررئالیست‌ها «دو حالت ظاهراً متناقض که رؤیا و واقعیت باشند، در آینده به یک جور واقعیت مطلق، یک فراواقعیت، مبدل خواهند شد» (بیگزبی، ۱۳۷۵: ۵۲). عقرب با انتخاب فرم جدید، سعی می‌کند زبان این واقعیت نو از جنگ باشد؛ واقعیتی که نه بر انعکاس رئالیستی و گاهشمارانه رخدادها و اتفاقات جنگ، بلکه روایتی هذیان‌گون که خود زبان جنگ است. این کتاب روایت کابوسی پریشان و خوابی آشفته است. در جای‌جای این کتاب، از واقعیت رخ‌داده برای مرتضی هدایتی که همان ترخیص او از خدمت وظیفه و بازگشت به شهر است به خواب‌ها و توهم‌ها و خیالات او منتقل می‌شویم. سخن *سلین* درباره نگرش و سبک بیان خود، شباهت زیادی با سبک بیان و محتوای داستان عقرب دارد: «یعنی رؤیای بیداری» و «انتقال واقعیت به قلمرو هذیان». سلین معتقد است که نویسنده برای بیان واقعیت و حقیقت حتماً باید آن را بپیچاند، دستکاری و کج و کوله‌اش کند. نویسنده حتماً باید در بعضی از جنبه‌های واقعیت اغراق کند. سلین در این مورد مثال ترکه‌ای را می‌زند که وقتی داخل آب لیوان می‌گذاریم، کج به نظر می‌رسد. زبان هم حالت این ترکه را دارد. «زنده‌ترین گفت‌وگو را وقتی کلمه به کلمه روی کاغذ می‌آوری به نظر بی‌جان و پیچیده می‌آید در نتیجه باید آن را بار دیگر بپیچانی و کج و معوج کنی تا راست شود» (مهدی سحابی، ۱۳۸۵: ۳۳۸). عقرب نیز واقعیت مرسوم از جنگ را بار دیگر روایت می‌کند تا از خلال این روایت دیگرگون به واقعیتی دیگرگون اشاره کند. مرتضی هدایتی، سرباز وظیفه‌ای است که بیست‌وهشت ماه جنگ را تجربه کرده و روایت کتاب روایت احساس اوست؛ روایتی که از خلال خشونت جنگ، نظم بی‌رحمانه‌اش، دوری یک سرباز وظیفه از شهر و خانواده‌اش، کشته شدن بهترین

Archive of SID
www.SID.ir

دوستش و جلوگیری دژبان‌ها از بازگشت به خانه، به‌رغم اتمام دوره سربازی‌اش، شکلی دیگری به خود گرفته و راوی واقعیتی است که خواه ناخواه خواننده را با خود همراه می‌کند؛ واقعیتی که اضطراب سوژه درگیر در جنگ را به خواننده منتقل و از او می‌خواهد که همراه او شود و با سوژه‌های درگیر در جنگ، هم‌ذات‌پنداری کند. این داستان روایت حس است و نه روایت رخدادها و اتفاقات جنگ. عقرب راوی ماجرایی نیست بلکه مدام به القای احساساتی می‌پردازد که سوژهٔ درگیر در جنگ آن را حس کرده و کتاب سعی دارد با روایت خود، خواننده را درگیر این حس کند. در فصل شانزده، آنجا که راوی دوم‌شخص می‌شود، روایت نیوش و خواننده تاریخی، یکی می‌شوند. راوی خطاب به خواننده، پایان مطلوب داستان را با پایان مطلوبی که خواننده در نظر دارد، یکی می‌کند. عقرب از خواننده می‌خواهد که با روایت نیوش و شخصیت اصلی داستان (مرتضی) یکی شود و پایانی را که با پایان جنگ مصادف است و خواننده تاریخی، به یقین شاهد آن بوده است، منطبق گرداند؛ اما در فصل آخر، راوی به روایت واقعیتی می‌پردازد که خواننده تاریخی شاهد آن نبوده که همان شهید شدن مرتضی است. واقعیتی که باید هم‌افق با ذهن جنگ‌زده شد تا به درک و فهم آن رسید. برای این داستان، جنگ امر عادی نیست که عادی گزارش شود. او نمی‌تواند جنگ را جزء جریان زندگی و عضوی از اعضای آن بداند، بلکه برای او جنگ نقطه مقابل زندگی است. جایی که جنگ آغاز می‌شود، مرگ شروع به سخن می‌کند. بودن‌ها دگرگون می‌شود، ذهن آشفته می‌شود و خیل مردگان، زنده می‌شوند. همان‌گونه که در فصل پانزده داستان عقرب می‌بینیم. زبان نازندگی داستان عقرب، به دنبال میل به زندگی است. زندگی خود را در این داستان، به صورت‌های گوناگونی نمایان می‌کند. میل زندگی، برای اعاده حثیت از خود مسیرهای تازه‌ای را بازتعریف می‌کند؛ مسیرهایی که با شکل عرفی و رسمی خودش متفاوت است. نیروی اروس برای پاسداشت از خویش به شکل‌های کژدیسه‌ای از زندگی دست می‌یازد در بدن‌های همجنس خواه[1] در سرخوشی‌های نامتعارف (تریاک کشیدن). از سوی دیگر ذهن جنگ‌زده، در ساحت نازندگی دیگر توان دریافت زبان زندگی و صلح را ندارد. آنجا که مرتضی در قهوه‌خانه پذیرش قطعنامه از سوی ایران را از تلویزیون می‌شنود، کلمات بی‌معنی و بدون نظمی از سوی او شنیده می‌شود. متن چون بر اساس شک در واقعیت بنیان نهاده شده، دارای هیچ پایان قطعی نیز نیست. داستان می‌تواند کاملاً خیال مرتضی و یادآوری‌های او در راه آهن اندیمشک باشد. می‌تواند با بازگشت مرتضی به شهر و خانه به

1. Homosexual

Archive of SID
www.SID.ir

اتمام برسد. می‌تواند با کشته شدن او به پایان برسد و یا می‌تواند پایان خاصی نداشته باشد اما در این رمان نشان‌دهنده ضربه بی‌پایان جنگ بر ذهن زندگی است.

سفر به گرای ۲۷۰ درجه

رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» حکایت *ناصر* است. ناصر رزمندهٔ جوانی است که درس و مدرسه را رها می‌کند و به همراه دوستش علی روانه منطقه جنگی جنوب می‌شود. در آنجا ضمن دیدار مجدد با دوستان سابقش، برای یک عملیات مهم آماده می‌شود. در حین عملیات بسیاری از دوستانش شهید و مجروح می‌شوند و خود او نیز که جراحتی سطحی برداشته، به پشت خط می‌آید و بعد از چند روز به شهر خود بازمی‌گردد و زندگی عادی را از سر می‌گیرد و مجدداً با دریافت تلگراف رسول (دوست نوجوان رزمنده‌اش که خبر از عملیات قریب‌الوقوع می‌دهد) خود را آماده بازگشت به منطقه می‌کند.

سفر به گرای ۲۷۰ درجه نوشته احمد دهقان از هشت فصل تشکیل شده است. دارای یک خط روایی مستقیم است که از عازم شدن ناصر قهرمان داستان از شهر به جبهه‌ها آغاز می‌شود و بعد از یک‌سری حوادث و رخدادها باز به شهر برمی‌گردد. این داستان، دارای یک موقعیت داستانی، زمان و زاویه دید مشخص و ثابت در طول داستان است. سفر به گرای ۲۷۰ درجه، روایت ۷ روز از زندگی جوانی به نام *مصطفی* است. ۲ روز اول در تهران می‌گذرد، ۳ روز در اردوگاهی در جنوب و ۲ روز هم در عملیات کربلای ۵.

تحلیل روساخت داستان

در این بخش بر اساس «عناوین ـ رخداد» و «گزاره ـ رخداد» به تحلیل و بررسی روساخت‌های تشکیل‌دهنده متن روایی داستان سفر به گرای ۲۷۰ درجه می‌پردازیم. خشونت، کودک، خاطره، رسانه، دوست داشتن، خانواده، شهری و غیر شهری از جمله عناوین ـ رخدادهای این کتاب است.

• کودک

کودک را می‌توان به عنوان یکی از نمادها و سمبل‌های زندگانی در نظر گرفت. در گفتمان کودکی هیچ‌گاه مرگ حاضر نیست. دنیای کودکی دنیای فارغ از اندیشه مرگ است. دنیایی است سرشار از امید به زندگانی، ساحت زندگانی کودک، ساحتی بی‌پیرایه و بدون دغدغه‌های زندگی بزرگسالی است. می‌توان دنیا و ساحت کودکی را ساحت زندگی دانست زیرا چه از

Archive of SID
www.SID.ir

لحاظ کیفی و چه از لحاظ کمّی این ساحت، با ساحت مرگ فاصله بسیار دارد. در داستان سفر به گرای ۲۷۰ درجه، کودک و نقش آن در داستان، نقشی پُررنگ است. کودک و دنیای کودکی چه در شهر و چه در میدان جنگ همراه ناصر، شخصیت اصلی داستان است و گویی سفیر زندگانی است که نمی‌گذارد میدان جنگ و نزدیکی مرگ سبب فراموش شدن زندگی از سوی دیگر شود. در زیر، عناوین ـ گزاره‌هایی که در داستان به کودک و دنیای کودکی و نوجوانی اشاره می‌کند، آمده است:

* کودک در خارج از جبهه: «رؤیا خودش را می‌اندازد رویم و توی گوشم می‌گوید: داداش برام کشتی می‌سازی؟ مادر زیر بال رؤیا را می‌گیرد. بلند شو بریم مادر. بذار داداشت درس بخونه. رؤیا را تو هوا می‌قاپم: بذار باشه، برو کاغذ بیار تا برات بسازم» (ص ۸).

* کودک در جبهه: «رسول به هوا می‌جهد. مثل بچه‌ها پرواز می‌کند و شادمانه می‌خندد. هیچ‌چیز از یک کودک کم ندارد. انگار یک لحظه برگشته به آن روزهایش؛ با اینکه حالا هم سنی ندارد» (ص ۸۹).

• مرگ

ساحت مرگ در این داستان گاهی خارج از عناوین ـ رخدادهای مربوطه خویش را به نمایش می‌گذارد. این روایت از مرگ بدون عناوین و به صورت شفاف و مشخص به سبک واقع‌بینانه داستان سفر به گرای ۲۷۰ درجه برمی‌گردد که می‌خواهد هرچه بیشتر نحوه روایت خویش را از ساحت مرگ به امر واقعی (جنگ) نزدیک کند:

«می‌نشینیم. نمی‌دانم چرا این‌قدر می‌نشانندمان و بلندمان می‌کنند. صدای حسین می‌آید. روی بلندی گوری می‌ایستد و سخن می‌گوید. باد حرف‌هایش را که بوی کافور می‌دهد، تو دشت می‌پراکند» (ص ۵۹).

• خشونت

شرح کشته شدن‌ها و جراحت‌ها، جایی است که ساحت مرگ خود را به تمام و کمال نشان می‌دهد. داستان سفر به گرای ۲۷۰ درجه هیچ ابایی در روایت خشونت جنگ ندارد. جایی که باید متن به سبک واقع‌بینانه خود وفادار بماند، روایت خشونت در این داستان انطباق کامل با ساحت مرگ دارد:

«جنازه‌ای کف جاده افتاده که از بقایای لباس سبز پلنگی‌اش می‌فهمم سرباز دشمن است که پخش‌شده کف جاده. لهیده و به لاستیک ماشین‌های عبوری چسبیده و دیگر چیزی ازش

Archive of SID
www.SID.ir

باقی نمانده. چندشم می‌گیرد. حالت تهوع می‌گیرم و دهانم پر آب می‌شود. با دست گلویم را می‌فشارم و صورتم را به باد می‌سپارم تا استفراغ نکنم» (صص ۱۱۵ و ۱۱۶).

• ترس

ترس و نمایش آن در داستان سفر به گرای ۲۷۰ درجه روایت صیانت از نفس است. روایت نیرو و انگیزه زندگی برای ادامه دادن. ترس یکی از مکانیزم‌هایی است که فرد را در مقابل مرگ و ضربات دهشتناک آن محافظت می‌کند و سبب احتیاط و مراقبت شخص از خویش می‌شود. در این بین ترس رسول در گورستان و میدان جنگ، روایت ترس، زندگی و نیروی موجود اروس در سرتاسر جبهه‌های جنگ محسوب می‌شود: «نمیدانم چرا اینجا باید بخوابیم، در میان مرده‌ها. احساس می‌کنم می‌ترسم» (ص ۵۹).

• شهر

شهر از مؤلفه‌های زندگی در داستان سفر به گرای ۲۷۰ درجه محسوب می‌شود. داستان نگاه بدبینانه به شهر ندارد، همان‌گونه که نگاهی بدبینانه به جبهه‌ها ندارد. ناصر به عنوان یک رزمنده که در جبهه‌ها مشغول جنگ است، زندگی عادی و آرام را در شهر می‌جوید؛ در کوچه پس کوچه‌های شهر و هنگامی که از خط مقدم به شهر باز می‌گردد، ولع خویش را برای زیستن نشان می‌دهد. داستان از بازی کودکان در کوچه‌ها آغاز می‌شود؛ جایی که دو ساحت زندگی بر هم منطبق است یعنی کودک و شهر: «اتوبوسمان از روی پل می‌گذرد و می‌پیچد تو خیابان نادری. شهر اهواز شلوغ است و شلوغی‌اش تو چشم می‌زند. ماشین‌ها پشت سر هم صف کشیده‌اند. مردها و زن‌ها از تو پیاده‌رو به هر طرف می‌روند و هیچ‌کس به ما توجهی ندارد. ما که از زیر باران گلوله و توپ به اینجا آمده‌ایم؛ فقط ما هستیم که حریصانه بیرون را نگاه می‌کنیم. ما برای مردم عادی شده‌ایم. شاید هر روز ده‌ها اتوبوس گلی‌مالی شده پر از مجروح از جلویشان گذشته. مردم زندگی عادی خود را می‌کنند» (ص ۲۰۹).

• نظم

نظم در داستان سفر به گرای ۲۷ درجه، در ساحت زندگی معنا می‌یابد آنجا که زندگی برای حفاظت از خود باید بر اساس نظم اقدام کند. بر عکس داستان عقرب، نظم در این داستان نه در مقابل زندگی که در کنار زندگی ایستاده است؛ نظمی که باید رعایت شود تا از زندگی مراقبت کند: ««به ستون بشید... پراکنده نرید، نظم خودتونو حفظ کنید.» این صدای حاج نصرت است که تو این هیر و بیر می‌خواهد که با نظم حرکت کنیم» (ص ۱۷۸).

Archive of SID
www.SID.ir

ژرف‌ساخت داستان

داستان سفر به گرای ۲۷۰ درجه با نگاهی رئالیستی به روایت جنگ ایران و عراق می‌پردازد. ناصر رزمنده‌ای است که از شهر به سمت جبهه‌های جنگ می‌رود و بعد از فرازو نشیب‌هایی و مجروح شدن دوباره به شهر بازمی‌گردد. او از شهر، خانواده و درس و مشق که میدان‌های زندگی را تشکیل می‌دهند به سمت جبهه و جنگ که میدان مرگ را شکل می‌دهند، حرکت می‌کند. داستان سفر به گرای ۲۷۰ درجه با سبک گزارش‌نویسی سعی به روایت هر آنچه دارد که در ساحت و فضای شهر و جبهه بوده است؛ بنابراین به نحوی می‌توان این کتاب را گزارشی از جنگ بدانیم. وظیفه گزارش‌نویس، نقل رخدادها و ماجراهاست بدون کم و کاست. ناصر راوی تمام اتفاقات است: شکست‌ها، پیروزی‌ها، نفرت‌ها، دوستی‌ها، ترس‌ها، شجاعت‌ها، حسادت‌ها، ایثارها وغیره ازاین‌رو این داستان تلاشی است بر آنکه تمامی تجربه‌های گوناگون راوی را در جنگ گزارش کند و این گزارش «مبتنی بر نوع زندگی‌ای که نشان می‌دهد نیست. بلکه مبتنی بر نحوه نمایش آن زندگی است» (وات، ۱۳۸۷: ۱۵). مختصات دقیقی که کتاب از زمان و مکان وقوع جنگ و شخصیت‌ها و خانواده ناصر برای خواننده ارائه می‌دهد و همچنین شروع عملیات، منطقه عملیاتی و رخدادهای به‌وقوع‌پیوسته در آن و روایت احساسات مختلف ترس و شجاعت و غیره در جنگ، همه و همه نشان از برگزیدن مشی بی‌طرفانه به مسئله جنگ ایران و عراق را دارد. نکته‌ای که در این داستان به چشم می‌خورد، وجود فضای دو شقیِ مرگ و زندگی است. بدین معنا که عناوین رخدادها یا در ساحت زندگی قرار می‌گیرند و یا در ساحت مرگ و هیچ میانجی بین آنها وجود ندارد. (مانند نازندگی و نامرگ در داستان عقرب). روایت داستان از شهر آغاز می‌شود جایی که ناصر مشغول گذراندن امتحانات خود است و با خانواده خویش زندگی می‌گذراند. مؤلف پنهان در طول داستان، جنگ را نه خارج از نظم مرسوم زندگی نشان می‌دهد بلکه آن را رخدادی در داخل خود زندگی تعریف می‌کند. بر همین دیدگاه جنگ امری عادی است که بر اساس تقسیم کار اجتماعی عده‌ای از اعضای جامعه (بیشتر جوانان) باید در آن حوزه (جنگ) مشغول فعالیت باشند. بر همین مبنا ساحت مسلط در این داستان ساحت زندگی است؛ جایی که شخصیت اصلی داستان از شهر عازم جنگ می‌شود، آنجا مجروح می‌شود و به شهر باز می‌گردد و با تلگرافی مجدداً به جنگ بازخواهد گشت. این امر چندان عادی است که تعلل در آن سبب استهزای هم‌رزم ناصر، *علی* می‌شود. در واقع داستان سفر به گرای ۲۷۰ درجه، نگاهی ارگانیک به جنگ دارد و جنگ را یکی از پدیده‌های زندگی برمی‌شمرد و آن را خارج از زندگی تعریف نمی‌کند. این سیطره ساحت زندگی را چه در شهر و چه در جنگ می‌توان با حضور

Archive of SID

www.SID.ir

«رؤیا» خواهر کوچک ناصر در خانواده و حضور «رسول» نوجوانی که به جبهه‌ها می‌آید و در آنجا بالغ می‌شود، دریابیم. «رؤیا» همواره در آغوش ناصر است و با او در هم می‌آمیزد و همچون روح زندگی است و در بدرقه ناصر خواهان بازگشت هرچه سریع‌تر او از میدان مرگ (جنگ) به میدان زندگی (شهر، خانواده) است.

شوخی‌ها، مزاح‌ها و دوستی‌ها و رفاقت‌ها بین رزمندگان، از دیگر وجوه ساحت زندگانی در داستان محسوب می‌شود؛ اما از سوی دیگر، در میدان جنگ که باید ساحت مرگ نیز باشد: نمایش کشته شدن‌ها و شهادت‌ها و جراحت‌های رزمندگان سعی بر وفادار ماندن متن به روش رئالیست و گزارشیِ خود دارد، ولی در سفر به گرای ۲۷۰ درجه، میدان جنگ، انطباقی با ساحت مرگ ندارد. برخورد با مرگ نیز در ساحت زندگی تعریف می‌شود. افراد برای انجام وظیفه خویش به نحو احسنت به جبهه آمده‌اند نه برای کشته شدن، آنها در ساحت مرگ و در میدان جنگ زندگی می‌کنند، بنابراین می‌ترسند، درد می‌کشند و در صورت لزوم شجاعت و ایثار به خرج می‌دهند. در این زندگی افراد اهداف مختلفی را پیگیری می‌کنند. فضایی که این داستان از جنگ به نمایش می‌گذارد روایتی یک‌دست و شامل تنها تیپ خاصی از افراد درگیر در جبهه‌های جنگ نیست؛ بلکه افراد حاضر در جبهه‌ها از طیف‌های گوناگون هستند، مانند راننده‌ای که برخلاف سایر افراد که بر اساس تقسیم کار و وظیفه‌ای که احساس می‌کنند به جنگ مشغول هستند با هدفی متفاوت و انضمامی به پیکار با دشمن برمی‌خیزد.

از دیگر مؤلفه‌هایی که می‌توان آن را مورد ارزیابی قرار داد، حضور رسانه در این داستان است، رسانه دارای دو نقش متفاوت در دو ساحت مرگ و زندگی است و هر نوبت به یکی از این دو ساحت می‌پردازد: تلویزیون از یک سو به پخش برنامه‌هایی می‌پردازد که زندگی را در بدوی‌ترین شکل خود و در فقدان زندگی انسانی در قالب راز بقا، سیرک چینی‌ها، همزیستی مسالمت‌آمیز حیوانات وغیره نمایش می‌دهد و مخاطب چنین برنامه‌هایی، کودک (رؤیا) است که نماد زندگی است؛ و از سوی دیگر، به تبلیغ و تهییج برای اعزام به جبهه‌های جنگ می‌پردازد که در این میان بیشتر با خاطرات ناصر (من ـ راوی) از جبهه‌های جنگ هم‌پوشانی و انطباق دارد.

در نهایت همان‌طور که گفته شد، داستان سفر به گرای ۲۷۰ درجه با نگاهی واقع‌بینانه به گزارش جنگ ایران و عراق می‌پردازد. در واقع می‌توان روایت این کتاب را از جنگ، روایتی «گزارش‌گون» دانست که در آن جنگ نه میدانی غریب از ساحت زندگی و منطبق با ساحت مرگ، بلکه به عنوان یک پدیده عادی در ساحت زندگی قلمداد می‌شود. میل به زندگی در این

Archive of SID
www.SID.ir

داستان با حضور پُررنگ کودک به خواننده منتقل می‌شود. روایت داستان از شهر آغاز می‌شود، در جنگ اوج می‌گیرد و در انتها در شهر اتمام می‌یابد. داستان از یک خط داستانی مستقیم پیروی می‌کند و دارای موقعیت داستانی من ـ راوی[1] و زاویه دید تک‌گویی درونی مستقیم[2] روشن است. تمام فنون روایی به کار گرفته شده در این داستان حکایت از گزارش رخدادهای به وقوع پیوسته در جبهه‌ها، بدون هیچ نوع نگاه جانب‌دارانه‌ای از سوی راوی دارد و به همین سبب و با توجه به نگاه تبلیغی گفتمان حاکم بر جنگ، این نوع نگاه سبب بروز نوعی سبک رئالیستی در روایت جنگ ایران و عراق شده است. در داستان سفر به گرای ۲۷۰ درجه، جنگ چیزی خارج از ساحت زندگی تعریف نشده است. جنگ پدیده‌ای است که در ساحت زندگی رخ می‌دهد و جامعه‌ای که دچار معضل جنگ است باید بر اساس نیروهای جنگنده و رزمندهٔ خویش با این معضل برخورد کند. بر اساس همین دیدگاه ما شاهدیم که ناصر در ابتدای داستان با نامه علی که آغاز عملیات را خبر می‌دهد عازم جنگ می‌شود، در جبهه‌ها به مبارزه می‌پردازد، مجروح و به شهر باز می‌گردد و در انتهای داستان باز توسط نامه‌ای از رسول متوجه عملیات بعدی می‌شود. در واقع مؤلف با نمایش یک روایت خطی از جنگ، در عین حال گذشته و آیندهٔ ناصر را به خواننده نشان می‌دهد؛ یک دور همیشگی از شهر به جنگ و از جنگ به شهر. این چرخه مشابه چرخه مرگ و زندگی بشر است و امر معمولی و طبیعی در داستان نشان داده شده است.

نه آبی نه خاکی

شخصی به نام *اکبر شاهدی*، دفترچه خاطرات یک شهید را هنگام تجسس برای یافتن پیکر شهدا می‌یابد. دفترچه خاطرات متعلق به شخصی به نام *سعید مرادی* است که در آن به روایت منویات و ماجراها و رخدادهای پیش‌آمده بر خود در جنگ می‌پردازد. عملیات در جزیره مجنون است و

۱. «در این حالت راوی از زاویه دید اول شخص، خود به عنوان یکی از شخصیت‌های داستان، حوادث را تجربه یا همراهی کرده یا ناظر بوده و یا غیرمستقیم از طریق شخصیت‌های دیگر به چگونگی ماجرا دست یافته است. مؤلفه‌های مهم این نوع موقعیت داستانی به قرار زیر است: ۱) راوی در درون جهان داستان قرار دارد؛ ۲) راوی جزء شخصیت‌های داستان است. داستان از زاویه دید درونی تعریف می‌شود. داستان از زاویه دید اول شخص (من ـ راوی) گزارش می‌شود» (فلکی، ۱۳۸۲: ٦٥).

۲. در این شیوه، ذهن شخصیت داستان در موقعیت اول شخص (من ـ راوی) و در نتیجه با نقل قول مستقیم روایت می‌شود. از آنجا که شخص درباره تجربه‌ها، عواطف و خاطره‌های خود فکر می‌کند، خود او در محور رابطه‌ها قرار می‌گیرد و در نتیجه به شکل «من»، حضور و وجودش را اعلام می‌کند. این شیوه یا در شکلِ ساده و روشن ارائه می‌شود یا در شکل پیچیده و یا ناروشن (گنگ). در شکل روشن، مسیر ذهن و زبان (جمله‌ها) نسبتاً دارای انسجام هستند... در شکل پیچیده و یا ناروشن و گنگ، دیگر از آن از انسجام ذهنی و زبانی نمی‌توان سراغ گرفت. این نوع تک‌گویی درونی به جریان سیال ذهن معروف است که در واقع نوع اقرارآمیزِ تک‌گویی درونی مستقیم است» (فلکی، ۱۳۸۲: ٤٤ و ٤٣).

Archive of SID

www.SID.ir

در نهایت سعید مرادی در این جنگ به شهادت که آرزوی دیرینه‌اش بود می‌رسد. اکبر شاهدی در انتها دفترچه را به یکی از دوستان سعید بنا به توصیه او در اول دفترچه می‌فرستد.

داستان نه آبی نه خاکی نوشته علی مؤذنی است که از ۲۰۳ صفحه تشکیل شده است. داستان تشکیل‌شده از دفترچه خاطرات سعید مرادی و نامه اکبر شاهدی یابنده دفترچه خاطرات. داستان سعی بر حفظ فرم و شکل خاطره‌نویسی دارد و ما شاهد صفحاتی در داستان هستیم که راوی تنها به نوشتن چند خط در آن صفحه بسنده کرده و یا بسیاری از صفحات خاطرات، تاریخ دقیقی ندارد. در داستان خواننده متن در واقع یابندهٔ دفترچه خاطرات است به نحوی اکبر شاهدی خواننده مستتر داستان است و خواننده تاریخی دارد خواندن دفترچه خاطرات توسط اکبر شاهدی را بار دیگر بازخوانی می‌کند.

تحلیل روساخت داستان

در این بخش بر اساس «عناوین ـ رخداد» و «گزاره ـ رخداد» به تحلیل و بررسی روساخت‌های تشکیل‌دهنده متن روایی داستان نه آبی نه خاکی می‌پردازیم. خشونت، کودک، خاطره، متافیزیک، شهادت‌طلبی، خانواده، شهر وغیره از جمله عناوین ـ رخدادهای این کتاب است.

• خشونت

عنوان ـ رخداد خشونت در کتاب نه آبی نه خاکی، با دو کتاب دیگر اندکی متفاوت است. صحنه‌های خشن این کتاب نه به جزئیات کتاب سفر به گرای ۲۷۰ درجه است و نه از نوع خشونت عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک که شامل خشونت خودی‌ها نیز می‌شد. در نه آبی نه خاکی، صحنه‌های خشن یا با مفهوم شهادت پیوند خورده‌اند و غبطه و ستایش پنهان و آشکار سعید را به همراه دارند و یا نسبت به عراقی‌هاست که ترحم و یا خشم او را در پی دارد؛ بنابراین صحنه‌های خشن یا برای نیروی خودی است که با مفاهیم شهادت یا جانبازی همراه‌اند و یا برای نیروی دشمن است که با خشونت و ترحم، همراه شده است: «در یک سنگر منهدم‌شدهٔ عراقی چشمم به یک آر پی جی نوی روسی افتاد که در دست‌های جنازه یک عراقی مانده بود. خونی از جسد جاری نبود. احتمالاً از شدت موج انفجار مرده بود. پایم را گذاشتم روی سینه‌اش و آر پی جی را به زور از دست‌هایش بیرون کشیدم. از حالت چشمانش کدورت به دلم راه یافت. چقدر خود را از او دور احساس کردم. انگار آنکه پیش پایم به زمین افتاده، انسان نیست، سوسکی است که زیر پا له شده است» (ص ١٦٤).

Archive of SID
www.SID.ir

• متافیزیک

سعید مرادی در نگارش خاطرات خود، باخدا، امام زمان، حضرت معصومه و ائمه صحبت و با آنان نیایش می‌کند. آنها را در خواب یا بیداری ملاقات می‌کند و ذکر نام و یاد آنان را از یاد نمی‌برد. عقیده به ماورا و ارتباط با آن، بخش جدایی‌ناپذیر خاطرات او را تشکیل می‌دهد و در این نجواها بر عقیده خود پافشاری می‌کند. این عناوین ـ رخدادها بروز و ظهور ایدئولوژی در دیدگاه سعید است و او را به پیش و به سوی شهادت رهنمون می‌سازد. با این عقیده، او شهادت را والاترین مرگ و اوج سعادت می‌داند و آن را به زندگی ترجیح می‌دهد. موارد زیر مؤید این عنوان هستند:

خطاب به امام زمان: «من در سکوت شب جبهه که آن را از هر سکوتی سنگین‌تر یافته‌ام، صدای پای تو را به شکستن آن شنیده‌ام و از صدای پای تو به آرامش رسیده‌ام و هم‌زمان هراس دشمن را در شلیک منورها دیده‌ام. من در نور منورها طرحی از تو را دیده‌ام، آن بار که مجروح افتاده بودم. نمی‌دانم موهایی جوگندمی دیدم یا موهایی مشکی را که از مهتاب نقره‌ای بودند؟ و بوی عطر پیچید» (ص ٢٤).

• شهادت‌طلبی

شهادت‌طلبی در ساحت مرگ معنا می‌یابد. شهادت‌طلبی در سوی دیگر خود انزجار و تنفر از زندگانی را در بر دارد. پست دانستن زندگی مادی و اندیشه زندگانی اخروی، میل به شهادت‌طلبی در این داستان به خوبی روایت شده است. سعید در طول داستان خواستار تزکیه نفس و رسیدن به فیض شهادت است و این زندگی و ظواهر آن از جمله، خانواده، شهر وغیره را فریب‌دهنده و مانع اصلی در رسیدن به مطلوب نهایی خویش می‌داند:

«ای امام، تو با ظاهر شدن در خواب من سطح توقع مرا نسبت به خودم بالاتر برده‌ای. دیگر شهادت نه آرزوی من که نیاز من است. دیدار تو مرا از آرزو به نیاز رسانده است...» (ص ١٣٨).

«دارم می‌گویم، اگر از جبهه، شهادت نصیب من نشود، پدر دنیا را درمی‌آورم!» (ص ١٣٩).

• تنفر از شهر

سعید مرادی در کتاب نه آبی نه خاکی متعلق به فضای جبهه است. حتی اگر در شهر باشد. او از شهر و شهری‌ها بیزار است. آنان را انسان‌هایی بی‌خیال و منبع شر می‌داند. تعالی را در جبهه می‌بیند و حقارت و دنائت را در شهر. چراکه شهر منشأ زندگی است و او از این زندگی بیزار است و سراپا به سوی مرگ (شهادت) می‌شتابد. پس شهر، خانواده، عشق وغیره موانع

Archive of SID
www.SID.ir

او هستند که باید آنها را در خود بکشد و به سوی شهادت رهسپار شود: «و این اشک شادی است، چراکه دلم در شهر پوسیده بود. داشتم دق می‌کردم. بی‌زار بودم، از همه‌چیز، از همه‌کس و بیشتر از همه از خودم. حتی تحمل خانواده را هم نداشتم. با همه دعوا داشتم و از همه طلبکار بودم. به حق، و هستم، چراکه جای خیر از آنان شر برمی‌خیزد. دوز و کلک، خیانت، بطالت، و هرچه بدی هست» (ص ۱۹).

• کودک

برخلاف دو کتاب عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک و سفر به گرای ۲۷۰ درجه، در داستان نه آبی نه خاکی، کودک نوید زندگی و نشانه‌ای از آن نیست بلکه نماد ایثار و رشادت خالص است. رشادت بی‌پیرایه که از کودکی او نشئت می‌گیرد. در واقع راوی سعی دارد کودک در جبهه را نمایندهٔ این پاکی و سفیر شهادت بداند تا سفیر زندگی، خانواده، شهر و آسایش:

«آن نوجوان پس از شهادت با اکراه به من که بر جسدش گریسته‌ام، نگریسته است. از تو هم معذرت می‌خواهم اگر شیرینی طعم شهادت را به کامت تلخ کردم یا کم کردم. راست می‌گویم و به حالت غبطه می‌خورم» (ص ۱۵٤).

• رابطه عاطفی

سعید مرادی، نویسنده خاطرات کتاب نه آبی نه خاکی تنها از یک رابطه عاطفی خود سخن می‌گوید و آن هم به جنس مخالف (یعنی نه رفاقت که عشق)؛ اما می‌خواهد یک بار برای همیشه او را که با دیدن عاشقش شده است فراموش کند. چراکه این عشق را مانع رسیدن به عشق ابدی و هدف شهادت خود می‌داند و برای پالایش از هر آنچه دنیوی و مربوط به زندگی است، عشق به او را فتنه می‌داند و از او دوری می‌جوید:

«خودت می‌دانی که من آن دو چشم شهلا را همان ابتدای اعزام ترک گفتم و دیگر به آن فکر نکردم، چون خوب می‌دانستم که فتنه است» (ص ۱۹۲).

تحلیل ژرف‌ساخت داستان

داستان نه آبی نه خاکی روایتی خاطره‌گون از جنگ ایران و عراق است که با هدف بیشترین قرابت با واقعیت، فرم خاطره‌نویسی را برای روایت جنگ انتخاب کرده است. انتخاب این فرم از سوی نویسنده را می‌توان از دو بعد بررسی کرد: اول آنکه خاطره‌نویسی نزدیک‌ترین فرم به روایت واقعیت است. حسب‌حال‌نویسی، سرگذشت‌نویسی، خاطره‌نویسی، نامه‌نگاری، سفرنامه‌نویسی

Archive of SID
www.SID.ir

از رایج‌ترین فرم‌هایی است که داستان‌نویسان برای آنکه روایت خود را هرچه بیشتر به واقعیت نزدیک نشان دهند تا مورد پذیرش خواننده قرار گیرد، از آن بهره می‌برند؛ بنابراین خاطره‌نویسی، تجربه زندگی مکتوبی است که قطعاً رخ داده است. خواننده تاریخی با بیشترین باور به خواندن آن می‌پردازد. از سوی دیگر خاطره‌نویسی به دلیل قرابت با حسب‌حال‌نویسی و حدیث نفس، گویی در این داستان نوعی نوشته ابتدایی و اولیه از نظام ارزش‌ها و ایدئولوژی مستتر در داستان را ارائه می‌دهد. در واقع فرم خاطره در این داستان، همان مؤلف پنهان است که می‌خواهد میل استعلایی خویش به شهادت و مرگ را به خواننده منتقل کند. در این داستان اکبر شاهدی نقش خواننده مستتر را ایفا می‌کند. در واقع اکبر شاهدی، خواننده آرمانی است که مؤلف در ذهن خود در نظر داشته است. انتخاب نام «اکبر شاهدی» برای مؤلف مستتر، نشان‌دهنده خواننده مطلوب داستان است؛ شاهدی بزرگ که کنایه از من آرمانی زنده، بعد از شهادت سعید مرادی است؛ من آرمانی‌ای که همچون سعید مرادی به خانواده (ساحت زندگی) اطمینان نمی‌کند و دفترچه را به یکی از دوستان و هم‌رزمان سعید می‌سپارد.

خاطره‌گون بودن نه آبی نه خاکی ویژگی بارز این داستان محسوب می‌شود. تجربیات شخصی که درنهایت در جبهه‌های جنگ به شهادت می‌رسد. خاطره، وجه پیشاروایی است که تا خوانده نگردد به روایت درنمی‌آید و با فضای پیشا پیکربندی که پل ریکور از آن یاد می‌کند هم‌پوشانی دارد. تجربیاتی که نه بر قصد داستان‌نویسی و رمان‌گویی نوشته شده بلکه با نیت نشان دادن ناب و بی‌واسطهٔ واقعیت جبهه‌های جنگ و مکنونات راوی نگاشته شده است. خاطره‌نویسی و نوشتن در داستان نه آبی نه خاکی جایی است که ساحت مرگ خویش را به کتابت درمی‌آورد. ساحت مرگ در این کتاب ساحت متعالی است. ساحتی است که شخص به خود استعلایی خویش می‌رسد، بنابراین باید از هرگونه بغض و کینه و خودخواهی و نفس‌پرستی مبرا و پاک شده باشد. ما باز در عناوین ـ رخدادهای داستان شاهد این تزکیه نفس از سوی راوی برای نوشتن خاطرات خود از جنگ هستیم.

در داستان نه آبی نه خاکی، نیز دو ساحت مرگ و زندگی در تقابل با یکدیگر وجود دارند. با این تفاوت که ساحت مرگ، ساحت ارجح و مطلوب راوی است و ساحت زندگی ساحت فریب و نامطلوب. داستان، با تنفر از ساحت زندگی و تمام مظاهر آن از جمله شهر و ستایش ساحت مرگ روایت می‌شود؛ بنابراین عناوین ـ رخدادهایی که در روساخت داستان یافته‌ایم، از جمله در راستای برتری و میل به ساحت مرگ (شهادت) است. البته ساحت مرگ در این داستان

Archive of SID
www.SID.ir

برخلاف دو داستان دیگر، ساحت نیستی و نابودی نیست بلکه ساحتی برتر است که زندگی مطلوب (نزد خدا و بر سفره رحمت او) را وعده می‌دهد. نه آبی نه خاکی، از اعزام رزمندگان از شهر به جبهه‌ها آغاز می‌شود و در نهایت با شهادت راوی داستان پایان می‌یابد؛ خط داستانی مستقیمی که با توجه به ارزش‌ها و ایدئولوژی داخل آن به صورت استعلایی پایان می‌یابد (شهادت راوی). نویسنده با انتخاب موقعیت داستانی من ـ راوی و زاویه دید سوم‌شخص و فرم خاطره‌نویسی این هدف را دنبال می‌کرده که ما همچون اکبر شاهدی خواننده متنی هستیم که نه برگرفته از تخیل او بلکه گوشه‌ای از واقعیت جنگ ایران و عراق است. با توجه به روایت گفتمان مسلط از جنگ می‌توانیم داستان نه آبی نه خاکی را نزدیک‌ترین رمان به این گفتمان قلمداد کنیم.

نتیجه‌گیری

رمان / ویژگی	عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک	سفر به گرای ۲۷۰ درجه	نه آبی نه خاکی
موقعیت داستانی	شخص‌گانه	من ـ راوی	من ـ راوی
زاویه دید	شیوه مختلط	تک‌گویی درونی مستقیم روشن	تک‌گویی درونی مستقیم روشن
ساحت مسلط	ساحت برزخی	ساحت زندگانی	ساحت مرگ
ذهن روایت	ذهن پریشان‌گو	ذهن طبیعی	ذهن استعلایی
ساختار روایت	هذیان‌گون	گزارش‌گون	خاطره‌گون
حرکت مکانی	جنگ ـ شهر	شهر ـ جنگ ـ شهر	شهر ـ جنگ
زبان	جنگ	زندگی	شهادت
سبک	سوررئالیسم	رئالیسم	رمانتیسم/ ایدئالیسم
مرحله محاکاتی	پیکربندی مجدد	پیکربندی	پیشا پیکربندی

سه رمان عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک نوشته حسین مرتضائیان آبکنار، سفر به گرای ۲۷۰ درجه نوشته احمد دهقان و نه آبی نه خاکی نوشته علی موذنی، با سه رویکرد مختلف به روایت جنگ ایران و عراق پرداخته‌اند. هریک از این رمان‌ها سه برهه زمانی از جنگ ایران و عراق را برای روایت انتخاب کرده‌اند که می‌توان وضعیت روحی جنگی ایران را در هریک از این سه مقطع در فضای غالب روایت این سه رمان به نحوی مشاهده کرد. «عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک» انتهای جنگ را به عنوان زمان روایت برگزیده که

Archive of SID
www.SID.ir

به نحوی جامعه، خسته از طولانی شدن زمان جنگ است، «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» زمان موفقیت وضعیت جنگی ایران است (عملیات کربلای ۵) و در نهایت «نه آبی نه خاکی» تقریباً اوایل جنگ را به عنوان زمان روایت جنگ ایران و عراق برگزیده که جامعه از هر لحاظ درگیر با یک جنگ تمام‌عیار شده است. بر همین اساس هریک از این سه رمان، دارای ویژگی‌های روایی و محتوایی خاص خود هستند. سه گونه روایت که از سه گونه ذهن برمی‌خیزد. عقرب، روایت ذهن پریشان‌گو است؛ ذهنی برآمده از جنگ. ذهنی که می‌خواهد واقعیت جنگ را از زبان خود جنگ بیان کند. بر این اساس ساختار هذیان‌گون را برای روایت جنگ برمی‌گزینند. عقرب روایت ذهنیتی شهری است که در آتش جنگ گرفتار شده است. ضربات و تعدی هولناک جنگ به این ذهنیت سبب فروپاشی نظم و ترتیب عادی زندگی او شده است. واقعیتی که عقرب به دنبال روایت آن است، واقعیتی است که تنها سوژهٔ درگیر جنگ آن را می‌تواند حس و بیان کند. عقرب، روایت سوژه‌ای است که می‌خواهد به شهر بازگردد یعنی به زندگی؛ اما میدان جنگ، مانع از بازگشت او به زندگی است. میدانی که در این کتاب، منطبق با ساحت مرگ است و سوژه همچون عقربی است که در دایره‌ای از آتش گرفتار آمده که یا باید به تعرض‌کننده حمله کند، یا راهی برای فرار بیابد و یا خودزنی و خودکشی کند.

بر اساس آنچه در روساخت رمان، تحت «عناوین ـ رخداد» استخراج شد، روایت عقرب، نه روایت ساحت مرگ است و نه روایت ساحت زندگی، بلکه روایت ذهنیتی است که در برزخ مرگ و زندگی، گرفتار شده است؛ پس روایت نامرگ و نازندگی است. بر همین اساس مؤلف، دو یا چند پایان را برای کتاب لحاظ کرده است: پایانی که سوژه به ساحت زندگی باز می‌گردد، پایانی که سوژه به ساحت مرگ می‌پیوندد و یا پایانی که نه ساحت زندگی و نه ساحت مرگ است، بلکه سوژه در ساحت برزخی خود باقی می‌ماند. واقعیتی که عقرب از جنگ روایت می‌کند، نه واقعیت مرسوم که واقعیتی برساخته ذهن جنگ‌زده است. گرچه می‌تواند با واقعیت اصلی جنگ یا قسمتی از آن منطبق باشد؛ اما به هر صورت جلوه‌ای از واقعیت است که بر اساس ذهنیتی روایت شده که خود محصول ضربات دهشتناک جنگ است. روایت واقعیت در این کتاب، با برداشت از واقعیت در مکتب سوررئالیسم، قرابت دارد. این داستان هم‌دیدگاه با سوررئالیست‌ها، معتقد است برای دستیابی به واقعیت هر پدیده یا رخداد، باید ابتدا تعریف واقعیت مرسوم از آن را شکست و با تعریف جدید، به شکل دیگر آن را ارائه کرد. این کتاب با انتخاب موقعیت داستانیِ شخص‌گانه و زاویه دید مختلط و استفاده از جریان

Archive of SID
www.SID.ir

سیال ذهن در فصل‌هایی از داستان، خواننده را همراه خود کرده و با واقعیت مورد نظر خویش از جنگ، آشنا می‌کند. رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»، روایت ذهن طبیعی است از جنگ ایران و عراق. روایتی که از ساحت زندگی (شهر) آغاز، در ساحت مرگ (جنگ) ادامه و در ساحت زندگی (شهر) خاتمه می‌یابد؛ اما این داستان به ساحت زندگی ختم نمی‌شود بلکه همچنان در دوری از این ساحت به ساحت مرگ منتقل شده و باز می‌گردد (بر اساس پیغام‌هایی که شخصیت اول داستان، در ابتدا و انتهای متن، مبنی بر آغاز عملیات دریافت می‌کند). این حرکت دوری، از شهر به جنگ و از جنگ به شهر، با چرخه زندگی و مرگ، منطبق است. این بدان معناست که راوی به پدیده جنگ، نگاهی طبیعی و عادی دارد و آن را چیزی خارج از روال معمولی زندگی نمی‌داند. داستان سفر به گرای ۲۷۰ درجه، با موقعیت داستانی من ـ راوی و زاویه دید تک‌گویی درونی مستقیم روشن، با ساختاری «گزارش‌گون» و نگاهی واقع‌بینانه (رئالیسم)، جنگ ایران و عراق را روایت می‌کند؛ بنابراین واقعیتی که این رمان از جنگ ارائه می‌دهد، واقعیتی است که ذهن طبیعی راوی آن است. بر اساس روساخت این کتاب که تحت نام (عناوین ـ رخداد)، استخراج و ذکر شد، ساحت مسلط سفر به گرای ۲۷۰ درجه، ساحت زندگی است. ساحتی که هم در شهر و هم در جنگ حضور دارد. سوژه داستان چه در شهر و چه در جنگ با عناوینی چون: کودک، خانواده، شهر وغیره رابطه‌ای مثبت و تنگاتنگ دارد. از سوی دیگر، گزارشی که از خشونت و مرگ به صورت واقع‌بینانه در این رمان آمده است، گزارشی است که راوی از منظر ساحت زندگی بیان می‌کند. در آن خشونت، عریان است. مرگ ترس‌آور است و کشته شدن، بی‌رحمی مرگ است. در واقع ناظر، راوی ساحت زندگی است. رمان «نه آبی نه خاکی» روایت جنگ ایران و عراق است از ذهن استعلایی یک رزمنده شهید. ذهنی کمال‌جو که با اندیشه اخروی در پی یافتن زندگی مطلوب خویش در شهادت در میدان جنگ است. داستان با زاویه دید تک‌گویی درونی مستقیم روشن و موقعیت داستانی من ـ راوی و انتخاب فرم «خاطره‌گون» به دنبال این هدف است که واقعیتی را که از جنگ روایت می‌کند، واقعیتی است که از مواجههٔ بلاواسطه با جبهه‌های جنگ به دست آورده است؛ بنابراین روایت واقعیت اصلی جنگ است. بر اساس عناوین ـ رخدادهای که در روساخت این داستان به دست آمده است، ساحت مرگ، ساحت مسلط بر فضای داستان است. راوی که از زندگی و مظاهر آن (شهر) متنفر است برای یافتن زندگی متعالی در ساحت مرگ (شهادت) عازم جبهه‌های جنگ می‌شود و در نهایت به مطلوب آرمانی خویش دست می‌یابد. دیدگاه مسلط نسبت به

Archive of SID
www.SID.ir

جنگ ایران و عراق و سوژهٔ برآمده از این دیدگاه که راوی نماینده آن است با گفتمان مسلط از جنگ ایران و عراق در جامعه تناسب کامل دارد. نگاه احساسی راوی به جنگ و شهادت و میل و اشتیاق او به شهید شدن، به داستان صبغه‌ای رمانتیک و همچنین آرمان‌گرا بخشیده است. هماهنگی این وجه ایدئالیسم داستان با فرم خاطره‌گون آن سبب شده که داستان «نه آبی نه خاکی» وجه تبلیغی نسبت به جنگ را که میدانی مستعد برای تعالی انسان می‌شد، بیابد؛ بنابراین می‌توان این رمان را دنیایی پیش‌روایی قلمداد کنیم؛ دنیایی که خواستار بیان بلاواسطه تجربه زیسته شهیدی است که شوق شهادت (زندگی متعالی و برتر) او را به جبهه‌های جنگ کشانده و سبب تنفر او از ساحت زندگی شده است. در داستان نه آبی نه خاکی، عناوین رخدادهایی که می‌تواند نشان‌دهندهٔ ساحت زندگی و میل به زندگی باشد در بازتعریف از آن در خدمت ساحت مرگ در می‌آیند مانند کودکی که در جبهه‌های جنگ نه پیک زندگی است که پیک شهامت به سمت مرگ و شهادت معنا می‌یابد. در اصل میدان جنگ در نه آبی نه خاکی میدانی است که کودکی را به عنوان نماد زندگی به شهادت و مرگ هدایت می‌کند درحالی‌که در سفر به گرای ۲۷۰ درجه میدان جنگ کاتالیزوریست برای زندگی بخشیدن به کودک و رسول کودک در میدان جنگ سفر به گرای ۲۷۰ در جبهه‌ها بالغ می‌شود و به ساحت زندگی نزدیک‌تر و رسول کودک در داستان نه آبی نه خاکی با اشتیاق به سمت مرگ می‌رود و شهید می‌شود و یکی از عناصر ساحت مرگ می‌شود. حال با بهره گرفتن از نظریه پل ریکور در مورد محاکات و روایت می‌توانیم این سه رمان را در یک الگوی نظری ـ تحلیلی مورد بررسی قرار دهیم. پل ریکور، به سه مرحله پیشا پیکربندی، پیکربندی و پیکربندی مجدد در مقوله تقلید اشاره می‌کند. روایت جنگ در رمان «نه آبی نه خاکی» را می‌توان در مرحله پیشا پیکربندی این الگو قرار داد. «پیشا پیکربندی در دانایی عملی و پراگماتیک زندگی هر روزه جلوه می‌کند. گسترهٔ پیشا شناخت است... به معنی دانش انجام کاری است و آن کاری را طرح می‌کند که این دانش را می‌سازد. ساختاری زمان‌مند دارد. استوار بر توالی ساده «اکنون‌ها» که ما با آن همه‌چیز را اندازه می‌گیریم، زمان انجام این یا آن کار، زمانی که ما در آن زندگی می‌کنیم، کار می‌کنیم و می‌میریم» (احمدی، ۱۳۸٦: ٦۳٦). این رمان، با انتخاب فرم «خاطره‌گون» و دیدگاه و محتوای وابسته به آن، روایتی را که از جنگ ایران و عراق ارائه می‌دهد، روایتی است که از واقعیتی نشئت می‌گیرد که از مواجههٔ بلاواسطه راوی با جبهه‌های جنگ به دست آمده است؛ بنابراین این تجربهٔ برگرفته از جنگ ایران و عراق، تجربه‌ای است که هنوز پیکربندی نشده و در مرحله

Archive of SID
www.SID.ir

پیشا پیکربندی قرار دارد. ساختار خاطره‌گون، بازنمایی جنگ برگرفته از گفتمان مسلط و رایج نسبت به آن و بیان پیش‌فهم‌ها و پیش‌داوری‌های برخاسته از گفتمان مسلط و رایج، همگی نشان از قرار گرفتن این رمان در مرحله پیشا پیکربندی دارد. روایت جنگ در رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» را می‌توان در مرحله پیکربندی محسوب کرد. در واقع، پیکربندی در تئوری پل ریکور، به معنای رمان و داستان در معنی مرسوم آن است. یعنی آنکه رمان‌نویس با استفاده از وقایع و رخدادها در قالب یک طرح، سبب ایجاد شناخت از این حوادث می‌شود.. رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه، نزدیک‌ترین ساختار و محتوا را به رمان و داستان مرسوم دارد؛ و در نهایت روایت جنگ در رمان «عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک» را می‌توان در مرحله پیکربندی مجدد در الگوی پل ریکور قرار داد. رمان عقرب، جهان جدیدی از واقعیت ارائه می‌دهد و بر اساس این واقعیت جدید که برآمده از ذهنیتی جنگ‌زده است با استفاده از موقعیت داستانی شخص‌گانه و زاویه دید مختلط، موفق به ساخت و ارائه جهانی جدید از جنگ ایران و عراق شده است. این امر را زمانی می‌توان بهتر شناخت که دریابیم، مؤلف نسبت به متن جنگ به عنوان تأویل‌گر شناخته می‌شود. مسلم است که شناخت و دیدگاه ما نسبت به جنگ جدای از حضور یا عدم حضور در جبهه‌ها، شناختی است که از منابع مکتوب و غیرمکتوب، رسمی و غیررسمی و یا رسانه‌ها کسب کرده‌ایم.

با توجه به تفکیکی که ریکور در دو نوع هرمنوتیک یادآوری و بدگمانی قائل است، برداشت و روایتی را که از جنگ بر اساس گفتمان رایج آن داریم، متعلق به مؤلف یا تأویل‌گر با هرمنوتیک یادآوری است که در مرحله پیشا شناخت یا پیشا پیکربندی قرار می‌گیرد. با توجه به قرابت نظام ارزش‌های کتاب نه آبی نه خاکی با گفتمان رایج، می‌توان این کتاب را در این مرحله قرار داد. از سوی دیگر با توجه به رویکرد شکاکانه کتاب عقرب نسبت به واقعیت مرسوم جنگ و ارائه جهان جدیدی از واقعیت جنگ ایران و عراق، می‌توان مؤلف را دارای هرمنوتیک بدگمانی دانست و روایت او را از جنگ در مرحله پیکربندی مجدد، قلمداد کرد. در واقع مؤلف داستان عقرب، کسی نیست جز خواننده رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه». خواننده‌ای که گذر از پیشا پیکربندی به پیکربندی را یافته و با تأویلی دیگرگونه از جنگ به پیکربندی مجدد آن پرداخته است؛ پس سفر به گرای ۲۷۰ درجه که بیشترین نزدیکی را به نفس روایت و رمان مرسوم ادبی دارد، به عنوان پیکربندی روایت جنگ قلمداد می‌شود.

در تقسیم‌بندی دیگری، این سه رمان را بر اساس تسلط ساحت مرگ یا زندگی بر فضای

Archive of SID
www.SID.ir

داستان می‌توان الگوبندی کرد. در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه، ساحت زندگی است که تسلط دارد. شهر، کودک، خانواده، رفاقت، ترس وغیره از عناوین ـ رخدادهای مؤید این مطلب است. در رمان نه آبی نه خاکی ساحت مرگ است که مسلط است و عناوین ـ رخدادهای شهادت‌طلبی، تنفر از شهر، متافیزیک وغیره شاهد این موضوع هستند؛ اما در رمان عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک، نه ساحت مرگ و نه ساحت زندگی که ساحتی برزخی تسلط دارد، ساحتی میان مرگ و زندگی و عناوین ـ رخدادهایی چون توهم، خشونت، نظم وغیره تأییدگر آن است.

Archive of SID
www.SID.ir

منابع

آبکنار مرتضائیان، ح. (۱۳۸۷) ***عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک***، تهران: نی.

احمدی، ب. (۱۳۸٦) ***ساختار و تأویل متن***، تهران: مرکز.

احمدی، ب. (۱۳۸۱) ***ساختار و هرمنوتیک***، تهران: گام نو.

باختین، م. (۱۳۸۷) ***تخیل مکالمه***، مترجم: آذر رؤیاپور، تهران: نی.

بوتول، گ. (۱۳۷٦) ***جامعه‌شناسی جنگ***، مترجم: هوشنگ فرخجسته، تهران: علمی و فرهنگی.

بیگربی، س. (۱۳۷۵) ***دادا و سوررئالیسم***، مترجم: حسن افشار، تهران: مرکز.

جمشیدی، ف. (۱۳۸۷) ***"گونه‌شناسی روایت‌های جنگ"***، *فصلنامه علوم انسانی*، سال نهم، شماره ۲، پیاپی ۳٤.

ریکور، پ. (۱۳۷۵) **" استحاله‌های طرح داستان"**، مترجم: مراد فرهادپور، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۹، ۱۰.

سحابی، م. (۱۳۸۵) ***" مردی که کاری با آسمان نداشت"***، *فصلنامه بخارا*، شماره ۵۱.

فلکی، م. (۱۳۸۲) *روایت داستان*، تهران: بازتاب نگار.

کنان، ش. (۱۳۸۷) ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***، مترجم ابوالفضل حری, تهران: نیلوفر.

گیدنز، آ. (۱۳۷۸) ***جامعه‌شناسی***، مترجم: منوچهر صبوری، تهران: نی.

لوته، ی. (۱۳۸۱) ***درآمدی بر روایت‌شناسی ادبیات و سینما***، مترجم: امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.

مارتین، و. (۱۳۸٦) ***نظریه‌های روایت***، مترجم: محمد شهبا، تهران: هرمس.

موذنی، ع. (۱۳۸۷) ***نه آبی نه خاکی***، تهران: مهر سوره.

Archive of SID

www.SID.ir