**"پلات" در رمان "پروانه ای روی شانه"**

**نوشته ی "بهنام ناصح"**

**( تهران: نشر آموت، چاپ پنجم، 1392)**

جواد اسحاقیان

دو اصطلاح رایج در "فورمالیسم روسی" یکی "فابولا" (fabula) یا همان "داستان" ((story است که مادّه ی لازم را برای گسترش و روند رخدادهای آن، فراهم می آورد تا سپس "آشنایی زدایی" ((defamiliarization شود و به یاری برخی "شگرد" ((device ها "سیوژت" ((syuzhet یا "پلات" (plot) یا "پیرنگ" را مقید و مشروط سازد. در نگرش فورمالیستی در داستان، آنچه برجسته می شود و به "پیش زمینه" (foreground) میرود، زبان در واقعیت مادّی اش نیست؛ بلکه خود "شکل" (form) است. در تفسیرهایی که "شکلوفسکی" ((Shklovsky از رمان "تریسترام شَندی" ((Tristram Shandy نوشته ی "لارنس استِرن" ((Laurence Sterne به عنوان برجسته ترین نمونه ی رمان در ادبیات جهان می آورد، یکی همین عدول آشکار از فورمهای رایج رمان نویسی است. او می نویسد:

 " او [استرن] از رهگذر نقض فورم، ما را مجبور میکند که به گفته ی او دقت کنیم. . . آگاهی از فورم از راه عدول از آن، به محتوای رمان شکل میدهد " (شکلوفسکی، 1965، 31-30).

 چنان که از این عبارت بر می آید، "فابولا" همان " مادّه ی خام داستان است و می تواند چیزی مثل چهارچوب کار نویسنده در نظر گرفته شود. این چهارچوب، شامل یک رشته رخداد یا ترتیب و توالی وقایع داستان می شود، اما "سیوژت" یا "پلات" همین شگردهای ادبی و مواد کاربردی نویسنده است که میخواهد به یاری آن "داستان" را به "پلات" پیوند دهد. . . به گونه ای که ظرفیت لازم را برای برانگیختن خواننده به "غریب سازی" زبان متن، انتقال نگاه تازه به زبان و به خواننده یا هر دو را، فراهم سازد " (برسلر، 2007، 52).

1. **"پیش آگهی" ((foreshadowing**

"پیش آگهی" " شگردی در چیدمان رخدادها و اطلاع رسانی در روایت است که مطابق آن، خواننده پیشاپیش

از رخدادهای بعدی داستان آگاه می شود. رمان وقتی خوش ساخت به شمار می آید که در همان آغاز، به رخدادهای پایانی روایت، اشاره کند. این شگرد روایی باعث می شود که داستان از یگانگی مضمونی و ساختاری برخوردار شود " (کادن، 1999، 326).

 "پیش آگهی" اجزای متشکله ی روایت را به هم پیوند میدهد و باعث ایجاد "تعلیق" (suspense) می شود؛ خواننده را در حالت "هول و ولا" قرار میدهد و نگران رخدادها و شخصیتها و میل طبیعی و فزاینده ی خواننده برای آگاهی از سیر بعدی وقایع می شود. "نیازی" به هنگام خوانش سبک شناختی رمان "وداع با اسلحه" (*A Farewell to Arms*) نوشته ی "همینگوی" ((Hemingway می نویسد شروع بیماری "طاعون" در جنوب اروپا و از میان رفتن هفت هزار نفر، در حکم "پیش آگهی" و استعاره ای از پیامدهای ناگوار جنگ و شلیک پیاپی توپخانه ی ارتش و عقب نشینی ارتش ایتالیا است. با این همه، نویسنده تنها به محکوم کردن خود جنگ اکتفا نمیکند، بلکه آنچه بر آن تأکید دارد، تأثیر جنگ بر شخصیت داستان "هِنری" ((Henry است که خوی توحّش و آدمکشی را در او برمی انگیزد و مانع از این می شود که جهان از امنیت و شادی و سلامت، برخوردار شود " (نیازی؛ گاتام، 2007، 102-101).

 در آغاز رمان خواننده شخصیتی به نام "مسعود" را در حالی می بیند با نگاهی حسرت آمیز به ویترین مغازه ای چشم دوخته که وسایل موسیقی در آن ردیف شده است. نگاه او به یک "سه تار" است. همسرش "منیر" در حالی به او میرسد که او را در حال نگاه کردن به "سه تار" می یابد:

 **" یادم هست یک روز با هم از میدان بهارستان رد می شدیم. دیدم مسعود همان طور زل زده به ویترین مغازه ی سازفروشی. نگاهی به او انداختم و سعی کردم از خط سیر نگاهش بفهمم به چه خیره شده. گفت:**

* **یه وقتایی میخواستم نوازنده بشم. . . نشد. خونواده م نذاشتن. آقاجون را که می شناسی چه جوریه. گفت: پسرجان! همه کار کرده بودیم؛ آتشو فوت نکرده بودیم " و این، یعنی نه و دیگه حرفشو نزن. . . اما دوست دارم بچه مون حتماً سازی یاد بگیره " و دوباره به سازهای جلو ویترین خیره شد؛ انگار که بچه اش را در حال ساز زدن مجسم کند. من هم دستی به شکم برآمده ام کشیدم و گفتم:**
* **مسعود جان! بهتره زیاد کار کنی و پولدار بشی، چون حتماً باید مثل اعیونا برای بچه ام پیانو بخری " (ناصح، 13978، 12-11).**

در آخرین فصل رمان، "منیر" را می بینیم که پس از حل و فصل مشکلات خانواده در مورد "مسعود" میگوید:

 **" تازگیها سه تار گرفته و میخواهد کلاس برود. خودش میگوید: " پیری و معرکه گیری " اما من تشویقش میکنم که این کار را بکند. میدانم که همیشه عاشق موسیقی بوده اما هیچ وقت فرصت یادگرفتنش را پیدا نکرده. خیلی بد است آدم یک عمر حسرت چیزی را بخورد " (318-317).**

1. **رخدادهای دلالتگر ((significant events**

 "رخدادهای دلالتگر" (( significant events به اتفاقاتی ظاهراً کوچک و کم اهمیت گفته می شود که معنادار است. در رمان "گذری به هند" (*A Passage to India*: 1924) نوشته ی "فورستر" ((E. M. Forster یک "رخداد دلالتگر" وقتی است که سرگرد "کلندِر" ((Callendar کالسکه ی یک نفر هندی را تصاحب میکند بی آن که توضیحی در این مورد بدهد. این گونه رفتار، نشان میدهد که برخورد یک نفر افسر ارشد انگلیسی با هندیان استعمار شده، تا چه اندازه تبعیض نژادانه و غیر انسانی است. یا وقتی خانم "مور" (Moore) با زنبوری که به جای نشستن بر شاخه ی درخت، روی جارختی خانه ی او نشسته، برخوردی انسانی و عاطفی نشان میدهد، رخدادی دلالتگر است و تلویحاً به سنت همزیستی مسالمت آمیز انسان و حیوان در جامعه ی هند اشاره میکند که خانم "مور" به آن احترام میگذارد و او را مانند دیگر انگلیسیها، نمیراند، نمیکشد و دشنام نمیدهد (گراور، 1988، 128).

 بیاییم و نمودهای این شگرد روایی را در رمان "ناصح" ردیابی کنیم با این توضیح که نمونه های ارائه شده، شماری اندک از بسیاری نمونه ها است که تنها با خوانشی ریزبینانه می توان به همه ی آنها پی برد.

 "نرگس" دختر "منیر" و "منصور" دانشجوی دانشگاه است و دارد در رشته ی نرم افزاری کامپیوتر درس میخواند. او از کم شنوایی رنج می برد و این گونه کسان، معمولاً به همین دلیل هم مانند افراد معمولی نمی توانند خوب حرف بزنند و از برقراری رابطه و تعامل با دیگران ناتوان هستند. این گونه ناتوانیها، آنان را به کسانی منزوی، تنها و محتاط تبدیل میکند که همیشه در حسرت یافتن همزبانی هستند تا از آسیب تنهایی برهند. او در میان دانشجویان، دختری زیبا و مهربان به نام "نگار" می یابد و به وی دل خوش میکند. یک روز قرار می شود با دیگر دانشجویان، به کوهنوردی برود:

 **" در همین افکار بودم که دیدم "نگار" دستم را فشار داد. هر وقت میخواست چیزی بگوید یا تأکید کند، این کار را میکرد؛ انگار که عادتش باشد. زیر گوش چپم، نجوایی کرد که درست نفهمیدم. نگاهش که کردم، به لبخند همیشگی اش یک چشمک هم اضافه کرد. . . موقع خداحافظی، گونه ام را بوسید. با خودم گفتم چه دختر مهربانی! شماره هایمان را رد و بدل کردیم و قرار گذاشتیم سه شنبه ی هفته ی بعد، با هم به سینما برویم؛ فیلمی که میگفت خیلیها تعریفش را میکنند و بعد، یک "دی. وی. دی" از توی کوله اش درآورد و به دستم داد و گفت: ببینش. سه شنبه بهم پسش بده. قشنگه؛ عاشقانه است و باز چشمک زد " (117-116).**

 فشردن دست به قصدتفهیمفکر و نیتِتی خاص، پچ پچی که "نرگس" به دلیل کم شنوایی نمی تواند دریابد، لبخند و چشمکی که چند بار تکرار می شود، بوسیدن گونه ی "نرگس" و دادن یک "دی. وی دی" رفتارهایی دلالتگرانه و معنادار است. او نیز به احتمال تنها است یا تنها زندگی میکند اما رفتاری "فراجنسیتی" ((transgendered دارد. به نوشته ی "شارون ای. پریوز" (Sharon Preeves) رفتار جنسی این گونه کسان، هیچ ربطی به ویژگیهای زیست شناختی آنها ندارد؛ بلکه تنها نوعی گزینش در شیوه ی ارضای جنسی است (تیسن، 2006، 113). اما نکته ی مهمتر، این است که خواننده باید بسیاری از رفتارهای برخی از شخصیتها را (اعم از زن و مرد) در پیوند با مضمون اصلی رمان، یعنی "تنهایی" این گونه شخصیتها مورد تحلیل قرار دهد. به احتمال زیاد، محتوای آن "دی. وی. دی" چیزی از نوع ارضای جنسی زنان همجنس ((lesbian یا فیلمهای "پورنو" ((pornoبوده است. آنچه این گمان را تأیید میکند، یک "رخداد دلالتگر" دیگرِ "نگار" است. وقتی او و "نرگس" به جمع دانشجویان می پیوندند، "نگار" ناگهان دست خود را از دست "نرگس" بیرون میکشد و لبخند از لبانش میرود؛ گویی هم را نمی شناشند:

 **" نگار به بهانه ی این که چیزی را از داخل کوله اش بردارد، دستش را از دستم درآورد. . . لبخند از لب او هم رفته بود. دوباره غریبه شده بودم، مثل سابق " (117).**

در همان حال باز، شماری از دانشجویان شروع به "پچ پچ" و "نگاههای پنهان" میکنند که خود "رخداد دلالتگر" دیگری است:

 **" تمام صحنه های آن روز، جلو چشمم رژه رفتند. نگاههای زیر چشمی به من و نگار، سکوتشان وقتی به گروهشان نزدیک می شدیم و پچ پچها که میکردند . . . چرا وقتی نگار با مهربانی دستم را گرفته بود، آن طور زیرچشمی نگاهم میکردند؟ " (197-196)**

 "نرگس" در جایی دیگر توضیح میدهد که چرا ناگزیر است رابطه ی خود را با "نگار" قطع کند:

 **" متأسفانه امانتی اش را باید خودم مستقیم به او برسانم چون وقتی پای یک "دی. وی. دی" مشکوک در میان باشد، جلو فضولی هیچ دختری را نمی شود گرفت. بعد تصور میکنم چه آبروریزی ای راه بیندازند در باره ی رد و بدل کردن فیلم بین من و نگار، آن هم فیلمی که فقط دو هنرپیشه ی زن دارد " (199).**

 از سوی دیگر، یکی از دانشجویان در همین گردش دانشجویی در مورد "نگار" به "نرگس" هشدار میدهد:

 **" بهتره آدم در برخورد با بعضیها، بیشتر دقت کنه؛ بعضیها یه جورِ دیگرن " (196).**

 این گونه "هشدار دادن" ها، نشان میدهد که حتی در محیطهای دانشگاهی ما، چگونه روابط شخصی افراد با هم، زیر ذره بین تجسس خودِ دانشجویان قرار دارد؛ پیوسته به خانه ی پندار و کردار دیگران، سرک میکشند؛ به حریم شخصی دیگران تجاوز و نقش "گشت شهری" و "محتسب" را ایفا میکنند. بر ما چه کرده اند که چنین خصم جان هم شده ایم؟

 نمونه ی دیگر از "رخداد دلالتگر" هنگامی است که خواننده "مسعود" را در حالی می بیند که پس از مدتها ترک سیگار، دیگر باره بوی سیگار میدهد و خود به همسرش وانمود کرده که نمیکشد:

 **" سالها بود که ندیده بودم سیگار بکشد. البته حالا هم نمی بینم اما می توانم بویش را میان لباسهایش حس کنم و این، یعنی مصیبت " (8).**

 اندکی بعد "مسعود" خود، راز را آشکار میکند و اعتراف میکند:

 **" تازگیها، دور از چشم منیر دوباره سیگار میکشم. پیش از اینها، لذتی می بردم از هر کامش ولی حالا برای لذتش نیست. خسته ام؛ خسته ام و دیگر باتری این رادیوی کهنه دارد به آخرش میرسد " (22).**

 سیگار کشیدن پس از مدتها ترک آن، نشانه ای از ناآرامی روان، اضطراب ((anexiety، فشاری کاری با کار در دو شیفت صبح و عصر برای تأمین هزینه های خانواده، دانشگاه "نرگس"، نوزاد تازه اش "سوسن" و به ویژه دور شدن از "منیر" و احساس "تنهایی" مفرط است. وقتی به این "رخداد دلالتگر" رسیدم، بی اختیار به یاد فیلم "دسته ی سیسیلیها" (*Le clandes Siciliens*) به کارگردانی "اِنری ورنوی" (Henry Verneuil) افتادم که در آن هنر پیشه ی ایتالیایی "لینو وِنتورا" (Lino Ventura) معروف به "گوریل" ((Gorille وقتی با یک معضل بسیار مهم پلیسی و کشاکش با گانگسترهای اهل "سیسیل" مواجه می شود، با ولع تمام چنان سیگار میکشد که برای همکارانش بی سابقه است و همه مات میمانند. زبان تصویری "بهنام" – که از آن خواهیم نوشت – به خواننده کمک میکند تا شخصیت داستان را در اوج استیصال و تنهایی تصور کند و مضمون "تنهایی" مرد و کارمند دون پایه و وضعیتی را دریابد که مردان جامعه با آن مواجهند. آنچه در این گزینش شگردهای روایی اهمیت دارد، این است که چنین صناعاتی در داستان در حکم لولاها و اتصالاتی عمل کند که اجزای گوناگون رمان را به هم پیوند میدهد؛ برای خواننده "هول و ولا" یا "تعلیق" ایجاد میکند و در همان حال، مایه ی "گسترش" ((development داستان می شود و آن را به اثری خوش ساخت تبدیل میکند.

1. **انسجام متنی (cohesion)**

 اگر از "انسجام لفظی" مانند حروف ربط ساده و مرکب یا حروف شرط و وابسته ساز – که اجزای یک یا دو جمله را به هم پیوند میدهد – بگذریم "انسجام متنی" به جمله یا جمله ها و عباراتی گفته می شود که اجزای پراکنده ی یک متن را به هم پیوند میدهد و باعث یگانگی متن می شود. نقل عبارات مکرر در یک متن، می تواند دو حالت "قریب" یا "بعید" داشته باشد که به میزان فاصله ی کوتاه یا بلند آنها در یک متن بستگی دارد. در ادبیات عامیانه ی ما، بهره جویی از این شگرد، اندک نبوده است؛ مثلاً "نقیب المملک" نقّال "ناصرالدین شاه" در کتاب "امیر ارسلان" در حالی این قهرمان را در حال گریه و زاری و قصد خودکشی در باغ "قمر وزیر" به حال خود رها میکند که میخواهد به "پطرس شاه" بپردازد تا حال و روز او را پس از قتل "فرخ لقا" بازگوید. به این عبارت نقال خطاب به شنوندگان دقت کنیم:

 " امیر ارسلان را در گریه داشته باشید. حال، چند کلمه از پطرس شاه و اهل حرم بشنوید " (نقیب الممالک، 1378، 277).

 یا این عبارت در رمان "کنتِ مونت کریستو" (*The Count of Monte Cristo*)نوشته ی "دوما" ((Dumas*:*

 " عجالتاً ویلفور را بگذاریم در سرِ راه پاریس که با سرعت تمام میرود و داخل کوچه شویم به عمارت "تویلری" و از دو – سه تالار گذشته، برویم به اتاق خلوت کوچکی که معروف بوده است به "اتاق خلوت ناپلئون" که آنجا را دوست میداشت " (دوما، 1318، ج 1، 85).

 در این دو نمونه، جمله هایی مانند "امیر ارسلان را در گریه داشته باشید" یا "عجالتاً ویلفور را بگذاریم سرِ راه پاریس" بخشی از یک داستان را به بخشی دیگر آن، پیوند میدهد و میان رخدادهای روایت، "فاصله ی بعید" به وجود آمده است. با این همه، این نوع انسجام همان "انسجام متنی" است و طبعاً ارزش آن به اعتبار "پلات" بسیار مهمتر از "انسجام لفظی" در سطح یک یا دو جمله و عبارت است. "انسجام لفظی" در سطح "خُرد" ((micro و "انسجام متنی" در سطح "کلان" ((macro عمل میکند. با این همه آنچه این دو انسجام به هم مانند می کند، جنبه ی زبانی آن دو است. "هالیدی" (Halliday) و "رقیّه حسن" تأکید میکنند که انسجام متنی اصلاً به سویه های متن نمی پردازند؛ بلکه تنها بر این نکته تأکید دارند که چگونه یک متن مانند اجزای متشکله ی یک بنا، روی هم سوار شده است " (هالیدی؛ حسن، 1976، 26).

 نویسنده در دومین صفحه ی رمان، به شباهت "منیر" با مادربزرگ اشاره می کند:

 **" نمیدانم چه طور یکباره یاد بی بی جون و کاموا بافتنش می افتم. پیرزن زمستانها هر شب، پای کرسی می نشست. همه ی نوه ها بیدار بودیم و او خودش خوابش برده بود. برای همین، نصف بیشتر رجهایی که بافته بود، از میلها در می آمدند ولی هیچ وقت از این بابت، عصبانی نمی شد و فردا دوباره با حوصله، بافتن را از سر می گرفت تا به نقطه ی قبلی می رسید " (8).**

 نویسنده چهار صفحه بعد نیز "منیر" را در حالی از صحنه خارج میکند که باز به یاد گذشته افتاده و متوجه تغییراتی می شود که در وجنات و ظواهر او پدید آمده است:

 **" به قیافه ام توی آینه خیره می شوم؛ متوجه خیلی چیزها می شوم؛ به چین و چروکهای روی صورتم و این که در چهل و دو سالگی، از خواهر چهل و چهار ساله ام مسن تر به نظر میرسم؛ به باری که روی دوشم سنگینی میکند، به خستگی و تنهایی و از همه بدتر به راهی که باید بروم. کاش رجهای بافته ام از میل، بیرون نمیزد! " (12)**

 این گونه "انسجام متنی" از نوع "قریب" و فاصله ی میان جمله ی تکراری، تنها چهار صفحه است. اما چنین تعبیر و صحنه ی دلالتگری نیز درست در واپسین عبارت در آخرین صفحه ی رمان نیز می آید و آغاز و انجام رمان را به هم پیوند میدهد که این گونه انسجام، از نوع "بعید" آن است:

 **" احمقانه است اگر فکر کنم مشکلاتم تمام شده. مشکلات تا کفنمان نکند، تمامی ندارند. هزار بار می بافیم و باز جایی، رجهای بافته**

**مان در میرود. هر روز و هر دقیقه و هر ثانیه مثل بی بی جون – که هر شب سر [پای] کرسی بعد از قصه ای قدیمی دوباره بافتنش را از سر**

**میگرفت – من هم نوه ی همان مادربرزگم. پس تا زنده ام، می بافم و می بافم و . . . " (319).**

 نمونه ی دیگری از "انسجام متنی" وقتی است که اندیشه ای در متن پیوسته به گونه های مختلف تکرار می شود؛ فکری که سرنوشت و پایانی تراژیک را برای شخصیت داستان رقم میزند و خواننده را نگران میکند. اندیشه ی خودکشی و پیامدهای محتمل تنهایی، وجه مشترک بسیاری از ذهنیت شخصیتها است. چنین ذهنیاتی در داستان، "تعلیق" به وجود می آورد و خواننده را بر می انگیزد تا هرچه زودتر داستان را به اتمام برساند تا ببیند بر سر آنان، چه خواهد آمد. یکی از اینان "مسعود" است که پیوسته آرزوی مرگ میکند:

 **" اگر در خیابان مصاحبه گر تلویزیون یکباره جلوم را بگیرد و بپرسد چه آرزویی داری، بدون معطلی میگویم: " دوست دارم شب که سرم رو میکشم زیر پتو، صبح دیگه بلند نشم ". اگرچه میدانم این را سانسور میکنند، واقعاً این را میگویم، چون دقیقاً تنها آرزوی من است " (31).**

 اندکی بعد، سفره ی دل خود را پیش خواننده پهن میکند تا دلیل علاقه ی خود را به گور و گم شدن خودش توضیح دهد:

 **" این روزها همه ی فکر و ذکر منیر این شده که چه طور می شود سوسن را عمل کرد. از صبح میرود این بیمارستان و آن بیمارستان و غروبها هم تا سرِ شب این کارش را به من و تلفنی به عمه و خاله و دایی و همه ی کس و کارش میدهد. چاره ای جز تحمل حرفهایش را ندارم، چون حس میکنم مثل فنری که فشرده شده، آماده ی پریدن است. کافی است بگویم که مثلاً خسته ام یا حوصله ندارم. آن وقت طوفانی به پا می شود که بیا و ببین. دیگر فکر این را نمیکند که این بدبختی که قرار است پول عمل را جور کند، از صبح تا شب چه قدر عدد و رقم را بالا و پایین کرده . . .**

 **صبحها از خانه به سمت کار فرار میکنم و غروبها از کار به سمت خانه. ای کاش می شد قید همه چیز را زد و سر به بیابان گذاشت. گاهی در رؤیاهایم تصور میکنم در جزیره ای تنها هستم یا دست کم در غاری دور افتاده از آدمها. با کاشتن سیب زمینی و گیاهان، بی دردسر غذایم را به دست می آوردم و روز و شب را بی دغدغه میگذراندم. آنجا به کوه و صحرا نگاه میکنم؛ میخوابم و گاهی با ابرهای آسمان در ذهنم، شکل می سازم " (110-109).**

 چندی بعد، دندان درد به سراغ "مسعود" می آید و غریزه ی "شور مرگ" ((Thanatos بر او چیره تر می گردد و خواننده بر او بیمناک می شود:

 **" وقت بلند شدن، کمی دچار دردِسر می شوم و گاهی تعادلم به هم میخورد و دنیا دور سرم میچرخد. . . نشنیده ام کسی از درد دندان یا زیر دست دندانپزشک بمیرد اما اگر برای من این اتفاق بیفتد، بهترین روز زندگی ام می شود. یک کلام، خسته شده ام " (147).**

 در جایی دیگر مثل "صادق هدایت" – که "مرگ اندیشی" در مرکز ذهنیت او قرار دارد – آرزو میکند از جهان به گوشه نشینی روی آورد و حتی به بازگشت خود به مرحله ی جنینی امیدوار است:

 **" ای کاش هیچ وقت از شکم مادرم بیرون نمی آمدم! شبها خودم را زیر پتو مچاله میکنم، عین جنین. ای کاش همیشه جنین میماندم! " (193).**

 خواننده دوست میدارد شتابزده تر داستان را تمام کند تا دریابد سرانجام این شخصیت بر این "مرگ اندیشی" چیره می شود یا جان سالم به در میبرد. نویسنده در ایجاد حالت "هول و ولا" اعجاز میکند.

1. **انسجام معنایی ((coherence**

 "انسجام معنایی" یا "انسجام منطقی" انسجامی در "سطح کلان" و ناظر به پیوند میان "مضمون" ((theme ها، "بن مایه" ((motif ها و توالی و توالی "رخدادهای دلالتگر" و معرفی کسان داستان است که پیوند تنگتری با "پلات" داستان دارد. این گونه انسجام در حکم لولا و اتصالات معنایی متن است که ضمن این که اسکلت و اجزای متشکله ی آن را به هم پیوند میدهد، باعث کشف و دلالتگری بهتر متن می شود.

 "انسجام معنایی" یکی از اجزای تشکیل دهنده ی "گفتمان" (discourse) در روند ارتباطات معنایی است و خواننده می تواند به یاری آن، معنی و مفهوم خاصی را از دل متن برداشت کند و متناسب با چند و چون شناخت و دانش خود به ویژه در پیوند با "همبافت" (context) به تفسیر و استنباطی ویژه از متن دست یافت. "انسجام معنایی" را می توان به عنوان عنصری تفسیر کننده در مورد واحدی دلالتگر تعریف کرد که از متن برمی آید. این گونه انسجام معمولاً با همان "انسجام متنی" همراه است. وقتی ارتباطات معنایی در کنار "انسجام متنی" قرار میگیرد، پیچیدگیهای موجود در متن، کشف و دریافت می شود (ویداوسن، 1978**).** تفاوت میان "انسجام متنی" و "انسجام معنایی" این است که نخستین، ناظر به ارتباطات "درون متنی" و دومین، ضمن این که از "درون متنی" بر می آید و بخشی از آن به می آید، جزئی از "گفتمان" است و ظرفیت تفسیری زیادی دارد (بابلیتز، 1999). من در بحث خود در مورد "انسجام معنایی" به مواردی نظر دارم که تنها با "پلات" رمان پیوند دارد و این شبکه ی ارتباطی، ضرورتاً معنایی و تفسیری است.

 برای توضیح این شگرد روایی، به شخصیتی به نام "سیاوش" نظر دارم که پیوسته "نرگس" را در یک مؤسسه ی توانبخشی به نام "فارابی" می بیند که مدرسان و استادان نقاشی و گفتار درمانی رایگان در آن تدریس می کنند و مادرانی مانند "منیر" هم - که میخواهند از پیشرفت کار و درمان فرزندان کم شنوای خود آگاه شوند – در آن حضور می یابند و به این دلیل که برخی از حاضران به شدت از "تنهایی" رنج می برند، فرصتی می یابند تا از انزوای خود بیرون آیند و وقت بر خود، خوش کنند.

 روز "پنجشنبه" برای "سیاوش" روز مهم و خوشایندی است. این روز، برای "سیاوش" یک رشته "تداعیهای معانی" ((association of ideas و ذهنی به دنبال دارد که یکی از آنها آسودگی خیال است و چون جمعه هم روز تعطیلی است، می تواند نقاشی کند و کتاب بخواند:

 **" زمان مدرسه، عشقم پنجشنبه بود. جمعه را دوست نداشتم، چون فردایش باید دوباره مدرسه میرفتم اما پنجشنبه بی دغدغه ی فردا، می توانستم به کارهایی که دوست داشتم برسم " (17-16).**

 اما این روز، گذشته از این که "جمعه" ای در پی دارد، روزی است که می تواند "نرگس" را هم ببیند. "نرگس" – که دانشجوی رشته ی نرم افزاری کامپیوتر است – در این آموزشگاه خوش نویسی تدریس میکند و "سیاوش" نقاشی. این هر دو کم شنوایند و هر دو با هنرهای زیبا سر و کار دارند. هر دو به شدت احساس تنهایی میکنند و در جست و جوی دوست روزگار میگذرانند. این مشترکات، آن دو را به هم نزدیک میکند. در این روز یک بار تصادفاً "نرگس" به کلاس او می آید و فورمی را به "سیاوش" میدهد تا پر کند:

 **" بهانه ی خوبی داشتم تا به لبهای زیبایش – که با رنگی ملایم و لبخندی ملیح زیباتر شده بود – نگاه کنم و این، اولین بار بود که حس کردم کم شنوایی ام برایم مزیتی شده " (15).**

 "سیاوش" عادت دارد در برخورد با زنان جوان، به انگشتان دست چپ آنان نگاه کند: " اثری نه از حلقه بود نه هیچ انگشتر دیگری " (همان). پس، از تشویش میرهد و به آینده امیدوار می شود. در این میان آنچه "رخدادی دلالتگر " نیز به شمار می آید، این است که او یک بار یکی از تابلوهای نقاشی خود را به "استاد مصیبی" نشان میدهد:

 **" خودم هم از بعضی تواناییهایم در نقاشی آگاهم اما میدانم هنوز چیزهایی کم دارم. از نظر تکنیکی خوب پیشرفت داشته ام ولی نمیدانم چه مشکلی در کار است؛ مثل این که نقاشی من، روح ندارد. این را یک بار "استاد مصیبی" گفته بود البته با ظرافت و بعد از کلی تعریف کردن. من می توانم ساعتها بنشینم و تمرین کنم ولی نمیدانم این روح لاکردار را چه طور وارد کارم کنم. شاید مجبور بشوم احضار ارواح کنم " (19).**

 آنچه "استاد مصیبی" از آن نداشتن "روح" در نقاشی "سیاوش" تعبیر میکند، همان "روان زنانه" در مرد یا "انیما" ((anima در مصطلحات "یونگ" (Jung) است. "انیما" تصویر کهن الگویی (archetypal image) زن در روان مرد است. این کهن الگو با مادر شناخته می شود و سپس نه تنها با دیگر زنان تجربه می شود، بلکه تأثیر زیادی بر زندگی مرد میگذارد. "یونگ" در مقاله ی "کهن الگوهای ناخودآگاه جمعی" (*Archetypes of Collective Unconscious*) تصریح میکند که " کهن الگوی انیما، کهن الگوی خود زندگی است " (یونگ، 1970-1953).

 "انیما" یا به تعبیر "فروید" ((Freud "شور زندگی" ((Eros با "زیبایی شناسی"، "انس با طبیعت"، "شهود" ((intuition و میل به ازدواج با یک زن پیوند دارد. "سیاوش" البته دارای "روح" است اما بخشی از روان او – که "روان زنانه" نام دارد – کشف نشده و رشد نیافته است و درست به همین دلیل، نقاشیهایش "روح" ندارد. "نرگس" با "روان زنانه" ی خود می تواند آن بخش خفته، کشف ناشده و رشد نیافته ی "سیاوش" را بارور کند و او را به کمال و تمامیّت روانی برساند و خود، مادرش "منصوره" و "نرگس" را از آسیب تنهایی برهاند. قراینی نشان میدهد که "نرگس" به منبع الهام او در نقاشی تبدیل شده است:

 **" تازگیها موقع نقاشی توی دلم با او حرف میزنم. وقتی قلم مو را روی بوم میگذارم، انگار بخواهم به او توضیح بدهم که دارم چه کار میکنم: " نگاه کن. این تکه ی آبی رو میگذارم کنار زرد تا حسابی خودش را نشان بده. آخه این همون روسریه که دفعه ی پیش سرت بود. زیاد معلوم نیست؟ پس حالا این قرمز کوجولو را میذارم کنار آبی که معلوم بشه گلِ سرته. . . تازگیها گاهی هم شعر میگویم. خودم فکر میکنم بد نیستند. . . ای کاش می شد میرفتم توی کلاسش و به بهانه ی یاد گرفتن خوش نویسی، سرِ صحبت را با او باز میکردم. نمیدانم عشق چیست و چه طور توی دل آدم ریشه میکند. اولش یک جرقه است. شاید خود آدم است که این جرقه را به آتش بزرگی تبدیل میکند. فقط میدانم که میخواهم این آتش را زنده نگه دارم. من با گرمایش، جان میگیرم. پس برایش جان هم میدهم " (66-65).**

 واژگانی چون "روح"، "شعر"، "جرقه" و "آتش" تنها واژگانی نیستند که در کنار هم در متنی چیده شده اند. اینها یک رشته "مضامین" و "بن مایه" هایی اند که معنایی در فراسوی خود دارند و خواننده می تواند این معانی و مفاهیم را در کنار هم نهاده، به دریافتی برسد. در زبان شناسی و نقد ادبی به این ساختار معنایی "انسجام معنایی" میگویند. "آنتونیو مورِنو" (Antonio Moreno) از پیروان "یونگ" و به نقل از "مجموعه ی آثار" (ج 9، 30-26) او می نویسد:

 " از سوی دیگر، آنیموس [روان مردانه] در حکم هستی زاینده است؛ به این معنا که سویه ی نرینه ی زن، تخمهای

زاینده ای به بار می آورد که قدرت بارور کردن سویه ی مادینه ی مرد را دارند. این، همان femme inspiratrice یا زن الهامبخش است " (مورنو، 1376، 66).

 این که چگونه زنانی خاص می توانند برای هنرمند و دانشمند منبع الهام هنری و علمی باشند، از تجربه ی شخصی "یونگ" بر می آید. در حیات علمی "یونگ" از دو زن الهامبخش به نامهای "سابینا" ( (Sabina و "کریستانا" ((Christana یاد شده است (دلسول، 1990). سیمای "زن الهامبخش" را به ویژه در "بوف کور" می توان یافت که در هیأت "زن اثیری" بر راوی پدید می آید و اسرار کائنات را بر او آشکار میکند (هدایت، 1343، 25) و راوی را به نقاشی فرابین تبدیل میکند که پیوسته سیمای همین زن اثیری را بر جلد قلمدانها نقش می کند و عموی راوی به هند می برد و میفروشد. در این حال "نرگس" زنی نیست که می شود با او ازدواج کرد و تنهایی از خود زدود. خیال "نرگس" سپس به منبعی الهامبخش برای "کشف و شهود" تبدیل می شود و "سیاوش" را به شخصیتی تبدیل میکند که می تواند اسرار ازل و ابد را دریابد. به یکی از این "شهود" ها دقت کنیم که پیش از آشنایی با "نرگس" هرگز به آن دست نیافته بود. "سیاوش" بیست و دو ساله آنچه دارد، همه از دولت "عشق" و "نرگس" دارد. او بارها با "بَصَر" ((sight یک مینیاتور را در کتابی دیده، اما اینک به نیروی "شهود" و "بصیرت" (insight) در آن چیزی می یابد که سالها پیش درنیافته است:

 **" نگاهم به مینیاتوری افتاد که صدها بار دیده بودم اما این بار نمیدانم چه شد چیزی در آن، نظرم را جلب کرده. آن چیز نه کمر باریک ساقی جام به دست بود، نه سرخی شرابی که به پیاله میریخت؛ بلکه نگاه مردی بود که تضرع آمیز به چشمهای معشوقش نگاه میکرد. در آن، می شد همه ی تمنا و خواهش قرون و اعصار مردها را نسبت به زنها دید. انگار میگوید: " ای زیبارو ! اگر مرا از شراب وصلت سیراب کنی، تا آخر عمر به بندگی ات درمی آیم." نمیدانم این نگاه از کی به ادبیات و نقاشی ما راه پیدا کرده. . . . چرا یکباره زن، این معشوق دست نیافتنی و الهه ی زیبایی پس از ازدواج از ساقی عاشق کش تبدیل می شود به آشپز و رختشو و نظافتچی؟ بعد رشته ی افکارم را بافتم و مثل همیشه به نرگس ختم شد. با همه ی ادعاهای روشنفکری – که در خلوت با خود دارم – مچم را گرفتم. دیدم نگاه من هم دست کمی از آن نگاه سنتی ندارد. نرگس برای من، همان معشوق دست نیافتنی است که الهه ی زیبایی، عشق، متانت و خلاصه همه ی خوبیها است " (103).**

 آنچه برای من در این عبارت برجسته تر می نماید، نفس پرسشهای فلسفی و روان شناختی "سیاوش" است که نخستین بار به ذهنش راه یافته و درک چنین دقایق و ظرایف فلسفی از سن و سال او بعید می نماید. اما از این خرده گیری که بگذریم، چنین پرسشهایی از خود، نمودهایی از همان "شهودی" است که تنها عشق به عنوان یک منبع الهام هنری برای "سیاوش" پیش آورده است. این گونه مضامین، بن مایه ها و رشته ی معانی و رخدادهای دلالتگر معنایی را در سطح رمان به هم پیوند میدهد. اینک دقت کنیم که چه گونه این منبع الهام هنری چون "ید بیضا" ی حضرت "موسی" به هیأت "شعر" نمود می یابد و به "سیاوش" کمک میکند تا "نیمه ی گمشده" ی خود را بازیابد؛ آرام گیرد و به تمامیت روانی برسد:

 **" دستهایت را دوست دارم**

 **که فی البداهه**

 **حروف مبهم عشق را تا بی انتها میکشاند.**

 **کدام شاهین بر شانه ات لانه کرده**

 **ای پادشاه فصل دلتنگی**

 **که قلمروت را تا کهکشان می کشاند؟ "**

 **. . . . (139).**

 اگر شب برای عوام به گفته ی "قرآن" تنها "لباس" است و زمانی برای آرام گرفتن جان و تن، برای هنرمندان، عاشقان و اولیاء الله، زمان کشف و شهود است. با آمدن خیال "نرگس" به عنوان "زن الهامبخش" دیگر خواب، زمان ناآگاهی نیست؛ هنگام آفرینش هنری است. عشق، خواب از چشم ظاهربین میگیرد و چشم دل را فعال میکند. "سیاوش" نیمه شبان از خواب بیدار می شود و در مرز هوشیاری و ناهوشیاری چنین می سراید:

 **" وقتی بلند می شود**

 **گلی به آسمان پرتاب می شود**

 **پروانه ای روی شانه ام نشسته بود " (180-179).**

 نشستن "پروانه ای روی شانه" – که عنوان رمان نیز هست – نه تنها رخدادی دلالتگر اما در رؤیا است، بلکه به تعبیر آن حضرت " تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود ". پس از تحمل سالها آسیب تنهایی و بی همزبانی، اینک نشستن پروانه ای بر شانه ی "سیاوش" نشانی از امیدواری به وصال دوست است؛ امیدی که در پایان رمان تحقق می یابد و "سیاوش" با نوشتن " برای این که دوستت دارم " در جواب چتِ "نرگس" گره از کار فروبسته ی اعضای دو خانواده میگشاید (309). این گونه تصویرهای شعری به ویژه در انفجار یک رؤیا، "خط داستانی" را به پیش می برد و خواننده را برمی انگیزد تا تندتر اما با درنگی بیشتر بخواند.

1. **زبان متشخص (figurative language):**

 همان گونه که بن مایه ها و درنگ برای درک لایه ها و سویه های پنهان تر معانی و مفاهیم داستان در "پلات" اهمیت دارد، "زبان متشخص" نیز می تواند برای خواننده جاذبه داشته باشد و او را به دنبال خود بکشاند تا در لذت متن، انباز شود. یکی از شخصیتهای برجسته که به سویه های زبان شناختی و ادبی اثر نظر داشت، "رومن یاکوبسن" ( (R. Jakobsonبنیانگذار و عضو مکتب زبان شناسی مسکو بود که به تکامل فورمالیسم روسی کمک کرد. او نیز چون هموطن روسی خود "شکلوفسکی" در آثار ادبی، در پی ِ "جوهر" ادبی آن ها بود و می کوشید تا تعریفی تازه از آثار ادبی به دست دهد؛ به گونه ای که این آثار از آثار مشابهشان در حوزه های روان شناختی، جامعه شناختی و سیاسی متمایز باشد. او در سال 1919 نوشت:

 " قلمرو واقعی دانش ادبی، ادبیات نیست؛ بلکه "ادبیّت" است؛ یعنی آنچه اثر را به یک اثر خاص ادبی تبدیل می کند " (بنت، 1989، 40).

 "منصور اختیاری" نیز در بخشی از تز دکترای خود با عنوان "در جست و جوی نثر و شعر: نثر هنری و موسیقی نثر"می نویسد:

" برخی از فورمالیست دریافته بودند که ممکن است نثر هم از ایقاع و خوش نوایی ((eaphony برخوردار باشد. درست است که نظم در نقطه ی مقابل نثر قرار گرفته، اما اگر بتواند در چهارچوب نظام خود به "اوج نظام" (great regularity) برسد و از تکرار برخی واج ها و واژه ها برخوردار شود و آراسته به آرایه هایی شود که در شعر هم هست، خود می تواند به هنجاری عدول گرایانه تبدیل شود " (اختیار، 1962، 10).

 "ناصح " نیز در سامان دادن به زبان داستان و گذار از "ادبیات" ((literature به "ادبیّت" (literariness) به زبانی شاعرانه آهنگ میکند. به یقین او یکی از برجسته ترین پاکیزه نویسانی است که دغدغه ی زبان دارد و میکوشد فاصله ی میان دو هنر "شعر" و "داستان" را به کمترین حدّ آن، برساند و به این وسیله زبان داستان خود را "برجسته سازی" (foregrounding) کند. بهره جویی از آرایه های معنوی به ویژه "تشبیه" نثر او را متشخص و به "ادبیّت" نزدیکتر میکند. برجسته ترین ویژگی در زبان روایی نویسنده "زبان تصویری" است. این "عدول از هنجار" (deviation from norm) بر خواننده خوش می افتد و باعث برجستگی زبان روایی او می شود. "مسعود" در خودگویی هایش به این دقیقه اشاره میکند که در محیط کار دست کم از " یک احترام نسبی" برخوردار است اما در خانه در برابر همسرِ "غُرغُرو" یش، ریالی هم نمی ارزد:

 **در خانه من یک گنجه ی کهنه ام که می شود هر وقت لازم شد، پولی از آن برداشت؛ کمُدی کهنه که نه دیگر رنگ و رویی دارد که پزش را به کسی بدهی، نه آن قدر کارایی دارد که دوست داشته باشی لباسهای نوَت را داخلش بگذاری. این گنجه ی درب و داغان را می توانی داخل انباری یا جایی شبیه آن بگذاری تا مجبور نباشی مرتب گرد و خاک را از قفسه های زهوار دررفته اش پاک کنی یا به درهای پُرسر و صدایش، روغن بزنی. من با این نقش کوفتی، کنار آمده ام " (26).**

 در این "تشبیه"، "مشبه به" و "وجه شبه" "مرکب" است و تنها از یک جزء تشکیل نشده و هر خواننده ای می داند که درک و کشف معنی "تشبیه مرکب" پیچیده تر است و طبعاً پس از دریافت آن، لذتی دو چندان به او دست میدهد. یا وقتی مشاجره ی خود را با "منیر" به "بمب افکن" ی مانند که:

 **" می آید و میکوبد و میرود و بعد سکوت می شود؛ سکوتی که بر خرابه ها حکمفرما است و این طوری می شود که تا مدتها، جنگ سرد ادامه می یابد " (27).**

 یا این عبارت:

 **" ای کاش می توانستم دستم را دراز کنم و تکه ای از خاطراتم را مثل کیک از ذهنم بر میداشتم و داخل جیبم میگذاشتم تا هر وقت که خواستم، گازی از آن بزنم " (164).**

 یا این "تشبیه تمثیل" یا "تمثیل" ((allegory که راوی ("منصوره") روح خود را به چرخ خیاطی مانند کرده که از جمع کردن و سوار کردن قطعاتش پس از اوراق کردن آن، ناتوان است:

 **" یک بار میخواستم به چرخ دنده های چرخ خیاطی ام روغن بزنم. نمیدانم چه شد که حس کردم به حد کافی به بعضی از آنها روغن نمیرسد. برای همین، پیچ گوشتی را برداشتم و یکی یکی چرخها را باز کردم. بعد از یک ساعت، متوجه شدم آن قدر چرخ و پیچ باز کرده ام که دیگر از پسِ بستنشان برنمی آیم. ناچار همه را ریختم داخل پلاستیک و به همراه جسد چرخ خیاطی بردم پیش تعمیرکار " (278).**

 نویسنده ذاتاً نگاهی شاعرانه به همه چیز و کس دارد. نمودهای شاعرانگی زبان را در تمام شخصیتهای رمان می توان

یافت. با این همه، نویسنده چنان با مهارت این گونه زبان متشخص را بر زبان آنان می نهد که خواننده به دلیل اعتیاد به خواندن متنی شاعرانه، آن را مقبول و باور پذیر تصور میکند.

1. **چند صدایی (polyphony):**

 "ناصح" در روایت رمان به تعبیر شاعری "شیوه ی تازه نه رسم باستان آورده" است. من این عنوان را به همان معنی و برداشتی که "باختین" ((Bakhtin زبان شناس و نظریه پرداز روسی از آن اراده کرده، به کار نبرده ام اما شباهتی به آن دارد. "زاویه ی دید" ((point of view نویسنده در این رمان، با بخش اعظم "زاویه ی دید" رایج در دیگر نویسندگان تفاوت دارد. نویسنده اصلاً به عنوان "دانای کل" ((omniscient - یا کسی که در همه جا حضور دارد – پدید نمی شود. نویسنده در مقام "دانای کل" و مانند خداوندی که "عالِم الغَیب الشهاده" باشد، به چشم خواننده نمی آید. او چند شخصیت محدود و معین ("منیره"، "مسعود"، "نرگس"، "سیاوش"، "منصوره") دارد که در هر فصل به یکی از آنان می پردازد و کسان داستان چیزهایی را بر زبان میرانند که با آن مواجهند یا به ذهنشان خطور میکند. به بیان دیگر، نویسنده به آنان اجازه میدهد تا خود بی حضور مزاحمی به نام "دانای کل" یا نویسنده و بی هیچ ترتیبی و آدابی آنچه را دل تنگشان میخواهد، میگویند. اگر هم قرار باشد شخصیتی در مورد شخصیت دیگر نظری ابراز کند، تنها از زبان خود او میخوانیم.

 در همین جا است که من به یاد "باختین" و تذکر به جای "وِلِک" (Wellek) می افتم. آنچه "باختین" بر آن تأکید داشت، "تعدد زاویه های دید" بود که گویا آن را در آثار "چرنیشفسکی" ((Chernishevsky یافته است. "چرنیشفسکی" متوجه شده بود که در برخی از آثار ادبی "گفتمان" ((dialogue شخصیتها، معرّف صدای متفاوت و مغایری در طرح یک نکته ی اجتماعی است. "باختین" در مورد تراژدی "اوتلّو" (*Othello*) میگوید:

 " اوتلّو میگوید"بله". "یاگو" (Iago) میگوید: "نه". "شکسپیر" ((Shakespeare میگوید: "هرگز!" و بعد خیلی آشکار به "یاگو" میگوید: "نه". رنه ولک" در ارزیابی نظر "باختین" می نویسد:

 " باختین تأکید میکند که "داستایوسکی" (Dostoevsky) گونه ای رمان جدیدی خلق کرده که وی آن را "چند صدایی" نامید؛ یعنی آمیزه ای از صداهای برابر است و در آن، هر کسی از دید و موضع خود سخن میگوید بی آن که موضعگیری ایده ئولوژیک نویسنده در آن، مشهود باشد. . . بی گمان، این تأکید در مورد ماهیت دراماتیک رمانهای داستایوسکی درست است و فکر برخورد نظری در آثار مخلوق داستایوسکی و قدرت تأکیدی که نشان دهنده ی دبدگاههای اعتقادی به زندگی در آنها هست، قابل انکار نیست اما من فکر میکنم این اشاره که گویا داستایفسکی دیدگاه شخص خود را در اثر داستانی نمی آورد، درست نیست " (ولک، 1980، 32).

 در "پروانه ای روی شانه" نویسنده به عنوان راوی خود از میان برمیخیزد و به شخصیتهای امکان میدهد تا خود پیدا و ناپیدای خویش بی هیچ واسطه ای بگوید. با این همه، نویسنده سامان کار به گونه ای فراهم می آورد تا گفته ها و روایتهای شخصیتها، همپوشانی داشته باشد و آنچه را خواننده از زبان شخصیتی خوانده و دقایقی را ناگفته باقی نهاده، در پندار و گفتار شخصیت دیگر دنبال کند و حفره های خالی اطلاعاتی خود را پر و کامل کند. افزون بر این، کسان رمان

ضمن تقریر احساس و اندیشه ی خود، در مورد شخصیت مقابل یا دیگران نیز اظهار نظر میکند و درست و نادرست و خطا و صواب کار خود و شخصیت مقابل خود را هم آشکارا میگوید. در این حال، یک "گفتمان" واقعی اما در غیاب هم پدید می شود؛ به گونه ای که دیگر حتی یک حفره ی اطلاعاتی خالی هم باقی نمیماند. عدالت در مورد هر شخصیت، رعایت می شود و خواننده می تواند در این میان، نیز گفته ها، اقاریر و ادعاهای هر یک را هم مورد داوری قرار دهد. به این عبارت دقت کنیم:

 **" بیست سال صبر کردم تا نرگس بزرگتر شود به این خیال به سنّی برسد که تولد یک خواهر یا برادر جدید، آزارش ندهد؛ آن قدر بزرگ شده باشد که حسادت نکند؛ درک کند و . . . اما چه فایده؟ امروز او مشکلات خودش را دارد. حس میکنم از این که در این سن و سال تازه مادرش نوزاد دیگری در بغل دارد، شرمنده است. نه این که چیزی گفته باشد، نه. این را از نگاه و برخوردهایش می توانم بفهمم. تا حالا ندیده ام سوسن را به هیچ کدام از دوستانش نشان دهد یا ابراز خوشحالی کند و حتی ندیده ام او را بغل کند و نوازشش کند " (9).**

 در این عبارت، "نرگس" در نخستین فصل رمان - که به او اختصاص دارد - از بازتاب دختر دانشجویش "نرگس" در برابر دختر یک ساله اش "سوسن" میگوید و از این که خواهر بزرگتر شاید به دلیل "حسادت" از "سوسن" مراقبت نمیکند، نگران و ناراحت است. اینک در فصلی که "نرگس" شخصاً و به تمامی آن را روایت میکند، رجوع میکنیم تا بازتاب او را در قبال "سوسن" نوآمده ببینیم و دریابیم که در مورد پدر و ماد خود چه نظری دارد:

 **" در خانه سعی میکنم بیشتر خودم را توی اتاق حبس کنم. مامان به خیال این که درس دارم، زیاد کاری به کارم ندارد. تنهایی را ترجیح میدهم. راستش از دست مامان و بابا دلخورم. نباید این کار را میکردند. دلم به حال سوسن می سوزد اما تمایلی هم به نگهداری از او ندارم. یعنی حسودی میکنم؟ این حرفها دیگر از سن من گذشته ولی حس میکنم نباید تاوان اشتباهات دیگران را پس بدهم. . . دلخورم از این که به داشتن دختری مثل من اکتفا نکردند و دلشان به دنبال داشتن بچه ای بود که لابد بی عیب باشد که خدا هم حالشان را جا آورد. حقشان است. آدمهای خودخواه! با همه ی این حرفها، باز دلم برای مامان می سوزد. هنوز جوان است و شاید دلش بچه میخواسته. شاید هم من دارم زیاد بدجنسی میکنم. شاید این منم که خودخواهم. چه حقی دارم برای دیگران تکلیف تعیین کنم؟ کدام مادر است که برای بچه دار شدن از بچه های دیگرش اجازه بگیرد؟ " (35-34)**

 در این بند، خواننده نخست متوجه خشم و ناخشنودی "نرگس" می شود. همه ی خشم او به این دلیل است که متوجه پیامدهای دشوار کم شنوایی خودش شده و از آنجا که "سوسن" هم به همین ناتوانی گرفتار است، آینده ی تاریکی را هم برای او می بیند. با این همه "نرگس" نه حسود است نه خودخواه. او بر حال مادر رحمت می برد و از این که نمی تواند احساس بهتری نسبت به "سوسن" بروز دهد، متأسف است. او خود را در دادگاه وجدان محاکمه کرده، حکم به محکومیت خود میدهد. چنان که از این دو عبارت بر می آید، این گونه انتخاب زاویه ی دید و اختصاص دادن هر فصل به یکی از شخصیتها و پرداختن به شخصیتی دیگر که در مورد شخصیت پیشین داوری میکند، چیزی از عنصر "عدالت" را در شخصیت پردازی نویسنده نشان میدهد. همپوشانی و تقابل دیدگاهها و داوریها، به خواننده نیز امکان میدهد که او هم در مقام یک داور ظاهر شود و به حدس و گمان و پیشداوری بپردازد و وقتی با داوری شخصیتی دیگر مواجه می شود، میزان درستی و نادرستی فرضیه و داوری خود را محک بزند و به این ترتیب در درک و دریافت داستان انباز شود. اینک به نمونه ای دیگر دقت کنیم. "سیاوش" پسر "منصوره" نیز از کم شنوایی رنج می برد. رابطه ی او با مادرِ تنهایش دوستانه و توأم با احترام متقابل است. از دیدِ او به "سیاوش" آغاز کنیم:

 **" معمولاً مادرها نگران فرزندانشان هستند، اما مثل خیلیها " در یادداشتهایش سرک نمیکشم یا صبح تا شب، سین جیمش نمیکنم ".**

**کافی است به نقاشیهایش نگاه کنم تا بفهمم در چه وضعیتی است. اگر از این راه جواب نگرفتم، به چشمهایش نگاه میکنم که از بوم نقاشی اش واضحتر است. با این که فکر میکند از "نقاشیهای کج و کوله" اش چیزی سرم نمی شود – و البته واقعاً هم سرم نمی شود – می توانم بفهمم که چه حالی دارد؛ مثلاً " تازگیها بوی عشق از آنها به مشامم میرسد". نمیدانم، شاید هم دارم تصورات خودم را به زور در نقاشیهایش دنبال میکنم. . . چون میدانم پسرهای بیست و چند ساله نمی توانند بدون عشق زندگی کنند، خطوط نقاشیهایش برایم این قدر عاشقانه به نظر میرسد. گاه حتی می توانم در بین کارهایش "طرح اندامی زنانه یا صورتی لطیف" پیدا کنم و گاهی هم "تکه ای سرخ" که می تواند بخشی از گل سرخ باشد یا لبی که برای بوسه غنچه شده است " (47).**

 اکنون به "سیاوش" باز می گردیم تا ببینیم تک گویی های مادر در مورد پسر و نقاشیهایش تا چه اندازه به یکدیگر شباهت دارند. مشترکات را مانند شاهد بالا، با گیومه مشخص میکنم:

 **" من و مامان در کنار هم تنها هستیم. . . اما "خلوت هم را به هم نمیزنیم". میدانم احمقانه است ولی تازگیها موقع نقاشی توی دلم با "او" حرف میزنم: " نگاه کن. این "تکه" ی آبی رو میذارم کنار زرد تا حسابی خودش رو نشان بده. آخه این همون روسریه که دفعه ی پیش سرت بود. زیاد معلوم نیست؟ پس حالا این "قرمز کوچولو" رو میذارم کنار آبی که معلوم بشه گلِ سرته " (65).**

 این عبارت، نشان میدهد که مادر در این پندار که گویا زنی در نقاشیهای روی بوم طرحی از یک "زن" و "عشق" دیده، به خطا نرفته است. این که در بوم نقاشی گویا "تکه ی سرخی" هست که نمودی از جلوه های عشق است، از پندارهای عاشقانه چندان دور نیست. این که هر دو به خلوت هم احترام میگذارند، فکری است که به ذهن هر دو راه می یابد. این گونه بهره جویی از شگرد روایی، گونه ای هنجارشکنی است. اما این که گویا به ادعای "باختین" نویسنده ای چون "داستایوسکی" دیدگاه و شیوه ی کار خود را به آثارش سرایت نمیدهد، واقعیت ندارد و همان گونه که "وِلِک" به درستی میگفت، ذهنیت نویسنده ی روسی در خلق شخصیتهای داستانش، نمود می یابد.

 من به عنوان نمونه به یکی از داستانهای کوتاه "داستایوسکی" به نام "بوبوک" ((*Bobok* استناد میکنم که در آن شخصیتی دون پایه و متعلق به طبقات پایین اجتماعی – طبقاتی به نام "کلی نوویچ" ((Klinovich در گور در کنار شخصیتی به نام ژنرال "پریدوف" (Pridov) دراز کشیده که ادعا میکند به "تزار" روسیه خدمات زیادی کرده و برای اثبات مقام و موقعیت والای اجتماعی خود میگوید: " من، یک خنجر دارم " شخصیت دون پایه در مقام طعن و تهکّم او میگوید:

 " اِهه! با آن خنجرتان حالا دیگر فقط می توان سر موشها را برید. از آن گذشته، شما که خنجرتان را هم هیچ وقت از غلافش هم بیرون نیاورده اید " (داستایوسکی، 1333، 128).

 نویسنده در این داستان کوتاه در همه حال، در کنار زحمتکشان و لِه شدگان و طبقات آسیب پذیر جامعه است و از آنان در برابر دارندگان "قدرت" و سرکوبگران دفاع میکند. آنچه در این شاهد از همدلی نویسنده با شخصیتهای مورد ستم اجتماعی باید دید، گذشته از "لحن" ((tone تقلیل و تحقیر ژنرال وفادار به "تزار" است. او میگوید در عالم اموات از خنجر شما دیگر کاری ساخته نیست. شما با این خنجر دیگر حتی نمی توانید سر موشی را هم ببرید تا چه رسید به سر مردم. شما آن قدر ترسو و بی خاصیت هستید که حتی تا کنون همین خنجرتان را هم از غلاف بیرون نکشیده اید. این اندازه اغراق در خوارمایه شمردن یک "ژنرال" از مراتب همدلی نویسنده با طبقات اجتماعی آسیب پذیر جامعه مانند خودِ نویسنده خبر میدهد که مدتها به جرم اقدام بر ضد امنیت کشور و توهین به "تزار" در سیبری

به زندان افتاده است. پیشتر از این، اشاره کردیم که یکی از ویژگیهای زبان روایت نویسنده "زبان متشخص" او است. اما وقتی به شخصیتهایی عصبی و عینیتگرایی چون "مسعود" می پردازیم، درمی بابیم که به کار رفتن "زبان متشخص" در مورد او، وجهی ندارد و باورپذیر نیست. زبان برجسته ی ادبی و نوشتار زنانه – که با احساس و عاطفه و سویه های زیبایی شناختی همراه است – در مورد شخصیتهایی چون "منیر" و "نرگس" تا اندازه ای می تواند موجّه باشد، اما در مورد "مسعود" – که تنها با اعداد و ارقام و حسابداری سر و کار دارد - قابل توجیه نیست. به برخی خودگوییهای او دقت کنیم که تا چه اندازه به "زبان متشخص" بیان شده است و زبان و ذهن نویسنده را بازتاب میدهد:

 **" دوست دارم داخل یک حباب شیشه ای بروم که هیچ صدایی به داخلش نیاید؛ مثل شبها که پتو را بر سرم میکشم و دنیای کوچک خودم را دارم. . . حسابداری هستم که مثل ماشین حساب از صبح تا شب با عدد سر و کار دارد و وقتی کارش تمام می شود، دکمه ی خاموشش را میزنند تا فردا صبح، روشنش کنند. سر ماه آن قدر حقوق میدهند که باتری نو برایش بگذارند تا دوباره بتواند درست کار کند و وقتی هم زیاد اشتباه کرد و خراب شد، می اندازندش توی سطل زباله " (35).**

 میان "ذهن" و "زبان" پیوندی زیست شناختی هست؛ یعنی چند و چون واژگان یک حسابدار و چگونگی چیدمان آنها به گونه ای شاعرانه باید با ذهنیت او همگرا باشد. به کار بردن تعبیراتی مانند "زندگی در یک حباب شیشه ای" و "داشتن دنیای کوچک خود" تعبیراتی نیست که یک حسابدار به کار ببرد. درست است که "مسعود" حسابدار است و با باتری ماشین حساب ارتباطی دارد، اما این همه هرگز به معنی نیست که او ضرورتاً می تواند شاعرانه هم بنویسد. اصرار نویسنده بر گزینش "زبان متشخص" و تحمیل آن بر شخصیت به ویژه به زبان محاوره و تک گویی درونی – که ناخودآگاه بر زبان رانده می شود و مجالی برای عنصر "خودآگاهی" باقی نمیگذارد، از جمله نشانه های "حضور نویسنده" در ذهن و زبان شخصیتها است. کدام حسابدار را می شناسید که در اوج سراسیمگی ذهن و زبان و خودگویی -که گوینده قابل دسترس ترین واژگان پیش پا افتاده را به کار می برد - از واژه ی ادیبانه ی "می اندازندش" استفاده کند که تنها به کار "ادیبان" می آید؟ این گمان "باختین" - که گویا "داستایفسکی" ذهنیت خود را در پرداخت شخصیتها دخالت نمیدهد – گمان باطلی است که تنها کسانی چون "ولک" می توانند دریابند.

1. **گره افکنی ((complication و گره گشایی (resolution, denouement):**

 "گره افکنی"به عنصر و موقعیتی در داستان گفته می شود که وقتی شخصیتی در آن موقعیت قرار گیرد و دست به کاری بزند، روند زندگی و سرنوشتش عوض می شود. "گره افکنی" در آن بخش از داستان پیش می آید که همه ی معادلات در بازی شخصیتها، به هم می خورد و شخصیت یا کسان داستان، با کنش خود، تار و پود سرنوشت خود را می بافند. "بی نیاز" می نویسد:

 " گره افکنی یعنی به هم ریختن تعادل زندگی که درواقع، چیزی نیست مگر بی نظمی و آشفتگی ((disturbance. برای یک نویسنده همین، ابزاری است برای بسط، گسترش و پیشبُرد روایت. ناپایداری، علت وجود هر پلاتی است. ناپایداری، حاصل وضعیت و شرایطی است که آن را "کشمکش" ((conflict یا ناسازگاری میگویند؛ یعنی عدم تعادل به دنبال خود، کشمکش یا درگیری و جدال پدید می آورد " (بی نیاز، 1388 ، 25-24).

 "گره افکنی" در رمان "ناصح" همان "کم شنوایی" شخصیتهایی چون "نرگس" و خواهر کوچکش "سوسن" است که

مانند زلزله ای بر خانواده پدید می آید و پس لرزه هایش تا پایان داستان ادامه دارد. یک پای "منیر" در خانه است و پای دیگرش در بیمارستان تا بتواند برای مداوای "سوسن" وقت بگیرد:

 **" شب و روزم به شکل عجیبی به هم وصل شده. شبها گریه های سوسن نمیگذارد یک لحظه به خواب بروم و روزها دنبال کارهایش هستم تا اشتباهی را که سرِ نرگس کردیم، تکرار نکنم. گاه داخل اتوبوس تا به بیمارستان برسم، خوابم میگیرد و همه اش نگرانم نکند بچه از بغلم بیفتد پایین. همیبن مانده است که دست و پایش هم بشکند و بشود قوز بالا قوز " (53).**

 در خانواده ی "منصوره" نیز همین زلزله، دامنگیر "سیاوش" شده و پیامدهایش، حیات روانی مادرش را هم زیر تأثیر خود قرار داده است. یک بار به پسرش میگوید:

 **" مشکلات ما از وقتی دوباره خودش رو نشون داد که متوجه کم شنوایی تو شدیم. درواقع، تو مشکل جدید ما نبودی، بلکه بهانه ی جدیدی واسه ی دعواهای گذشته بودی. اون ("شایان"، شوهرش) همه ی تقصیرها را رو انداخته بود گردن من؛ این که چرا مثل نقل و نبات قرص میخورم و چرا اون قدر مسؤول [مقیّد] نبودم که قرصها را سرِ وقت بخورم تا کسی را که انتظار ورودش رو نداریم، به این دنیا پرتاب نکنیم " (246).**

 در خانواده ی "مسعود" کم شنوایی "نرگس" و ابتلای "سوسن" نیز به این ناتوانی، روابط میان اعضای خانواده را دچار "تنش" (tension) می کند و زن و شوهر را به "کشمکش" و مشاجره و تنهایی میکشاند:

 **" نرگس بیشتر صبحها میرود دانشگاه و شب هم که می آید، در اتاقش مشغول درس خواندن است. منیر زیاد سر به سرش نمیگذارد؛ در عوض دقّ دلی اش را سرِ من خالی میکند. هنوز کفشم را در نیاورده، شروع میکند به حرف زدن. تمام ماجراهای صبح تا شب را که تعریف کرد، تازه غُر زدن شروع می شود. در این مدت سعی میکنم ذهنم را مشغول چیزهای دیگر کنم: اگر تلویزیون روشن باشد، گوشم به آن است. اگر نه، هر چیز دیگری به جز حرفهای منیر. فکر نمیکند که از صبح تا آن موقع، مغزم مثل سبدی است که هر کس آمده، چیزی در آن گذاشته و یک حرف دیگر، ظرفم [کاسه ی صبرم] را سرریز میکند. همه ی اینها را یک جوری تحمل میکنم تا وقتی که مستقیماً به من گیر میدهد. سعی میکنم خودم را کنترل کنم اما بعد، بد جوری میرود روی اعصابم. این جا است که حس میکنم کسی میخواهد به من تجاوز کند یا به زور اعتراف بگیرد. میگویم: حوصله ندارم. میگوید: چرا؟ تو که همیشه خسته ای و دعوا شروع می شود؛ دعوایی که سی ثانیه هم طول نمیکشد، مثل بمب افکنی که می آید و میکوبد و بعد میرود و بعد، سکوت می شود " (27-26).**

"گره گشایی" مرکب از رخدادهایی در پایان داستان و "کنشی رو به کاهش" (falling action)در صحنه های پایانی داستان است که در پی آن، همه ی "کشمکش" های موجود در داستان از میان می رود و شخصیت های اثر، به حال عادی خود بر می گردند و "تنش"موجود در داستان از میان می رود. نکته ای که در "گره گشایی" قابل یادآوری است، این است که به قول "بیشاپ" در این بخش از داستان "شخصیت ها، تغییر می کنند " (بیشاپ، 1378، 80). "بی نیاز" هم می نویسد:

 " گره گشایی در یک جمله، عبارت است از حل "بحران" و باز شدن گره های داستان؛ به ویژه گره های "نقطه ی اوج" (.(climax از این رو، گویی زوایای تاریک قصه در پرتو تور قرار گرفته اند و خواننده به جای تعادلی که در واقعیت داستانی از بین رفته بود، با تعادل جدیدی رو به رو می شود و چه بسا خود این اتفاق، پایان داستان هم باشد " (همان، 39).

 نخستین گره گشایی، حل مشکل مالی "منیر" برای معالجه ی چند میلیون تومانی "سوسن" به کمک مالی "حسینی"

همکار "مسعود" است که بخشی از هزینه ی درمان را فراهم می آورد:

 **" بعد از ظهر به همراه حسینی رفتم خانه شان. چک را که گذاشت کف دستم، بسته ی پول دیگری هم کنارش بود. گفت: " حساب این بسته جدا است. خیلی وقته که میخوام بدم بهت. موقعیتش پیش نمی آمد. برای پس دادن این یکی، زیاد عجله نکن. همونی [سه تار] را قرار بود بخری. بخر ولی قول بده بعد که استاد شدی، یه افشاری جانانه برایمان بزنی " (302).**

 "نرگس" - که یک تجربه ی عشقی و رمانتیک و ناموفق را پشت سر نهاده - از رهگذر "چت" با "غریبه ی آشنا" – که جز "سیاوش" نیست – هم را بهتر می شناسند و چون این آشنایی، رویاروی نیست و نیازی هم به مکالمه ندارد، با طرح یک رشته مباحث فلسفی و علمی و بی آن که مستقیماً به طرح مسائل عاطفی و عاشقانه بپردازند، با هم تعامل می یابند. "سیاوش" تنها سه بار روز پنجشنبه توانسته در حد سلام و لبخندی با "نرگس" ارتباط پیدا کند اما در همین مدت بر او مهر افکنده و شعری با الهام از این مهر نیز سروده است. به این ترتیب، با فراهم آمدن این پیوند دوجانبه، بسیاری از مشکلات هر دو خانواده حل می شود و "آشفتگی" (chaos) به "آرامش" بدَل می شود. "منصوره" پس از رفتن به "مؤسسه ی توانبخشی فارابی" میگوید:

 **" احساس میکنم بعد از سالها، یک کشتی مسافربری از کنار جزیره ی متروکم میگذرد. . . همه ی این حرفها به کنار، چیز دیگر هم نظرم را جلب کرد. وقتی مشغول صحبت با خانمی بودم، سیاوش جلو آمد و کنارم ایستاد. به نظرم آمد منتظر است تا حرفمان تمام شود و به خانه برگردیم ولی چندان شتابی در رفتارش ندیدم. نگاهم یک لحظه به چشمهای سیاوش افتاد. نگاهش داشت دختری را دنبال میکرد که به سمت ما می آمد. فکر نمیکردم خانمی که با او صحبت میکردم، دختری به این بزرگی داشته باشد. مطمئن بودم این لبهای زیبا را جایی دیده ام. حتی اگر آنها را بین خطوط کج و معوج نقاشیهای سیاوش ندیده بودم و به خاطر نمی آوردم، برقی را که در چشمهای این پسر بود. هر دو دست پاچه به هم سلام کردند. با خودم گفتم: " پس بگو چرا اصرار داشتی امروز بیایم. . . نگاهی به مادرِ دختر می اندازم. از نگاه او هم می شود خیلی چیزها را فهمید. . . هنوز سیاوش در باره ی این دختر چیزی به من نگفته است. به انتخابش مطمئنم. بعد از این همه سال، دوباره احساس خوشبختی میکنم. انگار تازه از خواب بیدار شده ام " (315-313).**

منابع:

بیشاپ، لئونارد. *درس هایی در باره ی داستان نویسی.* ترجمه ی محسن سلیمانی. تهران: انتشارات سوره ، 1378.

بی نیاز، فتح الله. *درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی: با اشاره ای موجز به آسیب شناسی رمان و داستان کوتاه ایرانی*. تهران: انتشارات افراز، 1388.

داستایوسکی، فئودور. *نازنین و بوبوک.* ترجمه ی رحمت الهی. تهران: کتابفروشی زوّار، 1333.

دوما، الکساندر. *کنتِ مونت کریستو.* ترجمه ی محمدطاهر میرزا اسکندری. تهران: چاپخانه و کتابخانه ی مرکزی، چاپ دوم، 1318.

مورنو، آنتونیو. *یونگ، خدایان و انسان مدرن.* ترجمه ی داریوش مهرجویی. تهران: نشر مرکز، 1376.

ناصح، بهنام. *پروانه ای روی شانه.* تهران: نشر آموت، 1392.

نقیب الممالک، محمدعلی. *امیر ارسلان.* تهران: مؤسسه ی فرهنگی، هنری ـ سینمایی الست فردا، 1378.

هدایت، صادق. *بوف کور.* تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ نهم، 1343.

Bennett, Tony. *Formalism and Marxism,* Routledge, Second Edition, 1989.

Bublitz, W. Introduction: Views on Coherence. In: Bublitz and Ventola, E. (eds.) *Coherence in Spoken and Written Discourse.* Amsterdam, Phladelphia: John Benjamins, 1999, 1-7.

Bressler, Charles E. *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice.* Pearson Prentice Hall. Fourth Edition, 2007.

Delsol, Giselle E. *La femme inspiratrice. Sabina Spielreir's Relations to Carl Jung and Sigmund Freud*, 1990.

Ekhtiar, Mansur. *From Languistics to Literature,* Tehran University Press, 1962.

 Grover, Julie. GCSE *English Literature.* Longman, 1988.

Halliday, M. A. K. and Hassan, R. *Cohesion in English.* London: Longman, 1976.

Jung, C. G. *Collected Works of C. G. Jung.* Translated by R. F. C. Hull, Princeton University Press, 1953-1970.

Rivkin, Julie; Ryan, Michael (Eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Blackwell Publishers, 2000.

Sanders, T. and H. Pander Matt. *Cohesion and Coherence: Linguistic Approaches.* Utrecht Institute of Linguistics OTS. Utrecht University, The Netherlands, 2006.

Shklovsky. Viktor. *Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary.* in: Lemon and Reis (Ed), Russian Formalist Criticism, 1965. Cited in: *Literary Theory Today.* Peter Collier and Holga Geyer-Ryan (eds.). Ithaca: Cornell University Press, 1990, pp. 30-31.

Wellek, René. *Bakhtin's View of Dostoevsky: "Poliphony and Carnivalesque*". Princeton University Press, Volume 1, 1980.

Widdowson, H. *Teaching Language as Communication.* London: Oxford University Press, 1978.