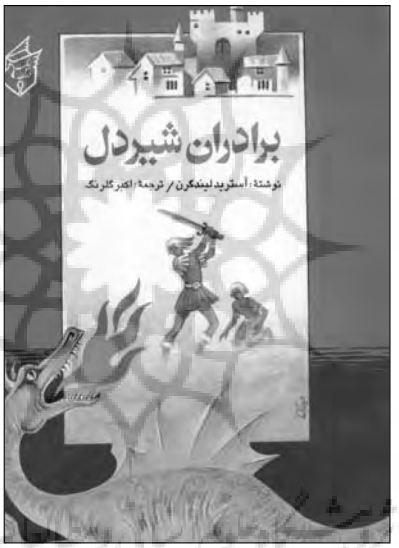
تعلیق و کشش

مهدی یوسفی



عنوان کتاب: برادران شیردل
نویسنده: آسترید لیندگرن
مترجم: اکبر گلرنگ
ناشر: پیک فرهنگ
نوبت چاپ: چاپ سوم ۱۳۷۵
شمارگان: ۵۰۰۰ نسخه
تعداد صفحات: ۲۸۸ صفحه
بها: ۷۵۰ تومان

در شماره ۸۳ کتاب ماه کودک و نوجوان، یادداشتی بر کتاب «رونیا، دختر یک راهزن» نوشتم با عنوان فصل اول[۱]. در آن یادداشت، با بررسی فصل اول قصه رونیا، نوشته آسترید‌لیندگرن، به بررسی آغاز یک قصه کلاسیک پرداختم. در این نقد با نظر به کتاب برادران شیردل، اثر همان نویسنده، سعی خواهیم کرد کارکردهای تنه روایی قصه را بررسی کنیم و نشان دهیم که این نویسنده، چطور تنه روایی خود را در یک داستان تشجیعی یا حماسی پیش برده است.

اگر در آغاز قصه، چیزی که بیش از همه اهمیت دارد، اطلاع‌رسانی به مخاطب باشد و در واقع باز کردن فضای روایی، در تنه روایی داستان، عنصر ارتباط و کنش تعلیق در پیوستگی چندگانه یکدیگر، خواننده را به مرحله‌ای خواهند رساند که می‌توانیم آن را میل به فراخوانِ آینده بنامیم. به هر صورت، فصل اول هر قصه (منظور دقیقاً بخش‌بندی فهرستی نیست، بلکه بیشتر مرحله آغاز قصه است)، فصلی است که عناصر اصلی معرفی می‌شوند. در فصل اول قصه برادران شیردل، کارل که برادر بزرگ‌ترش یوناتان، به او پیراشکی می‌گوید و نیز خانواده‌اش معرفی می‌شوند. مادر، خیاط است. پدر ناگهان خانواده را ترک کرده و خود کارل همیشه مریض است. کارل می‌فهمد که به زودی خواهد مرد و از این بابت ناراحت است، علاوه بر آن، او می‌داند که برادر زیبا و تندرستش را همه تحسین می‌کنند و از این بابت ناراحت است که نمی‌تواند مانند او شجاع و قوی باشد. یوناتان وقتی می‌فهمد که کارل پی برده که به زودی خواهد مرد، به او می‌گوید که بعد از مرگ به دنیایی به نام «نانگیالا» خواهند رفت و در آن جا با هم زندگی خواهند کرد و کارل هم سالم و تندرست خواهد بود. در جریان یک آتش‌سوزی (در فصل دوم کتاب)، خانه آتش می‌گیرد. مادر در خانه نیست، یوناتان به خانه می‌رسد و به درون آتش می‌رود و در حالی که کارل را در آغوش گرفته، از پنجره به بیرون می‌پرد. یوناتان می‌میرد، اما کارل زنده می‌ماند. یوناتان قبل از مرگ، به کار می‌گوید: «گریه نکن پیراشکی، به امید دیدار در نانگیالا». کارل می‌داند که ارواح می‌توانند به صورت یک کبوتر به زمین برگردند. او شبی کبوتری سفید می‌بیند که می‌داند یوناتان است و همان شب حس می‌کند که او هم به نانگیالا خواهد رفت و درست در همان شب، کارل می‌میرد. این که چه کسی راوی قصه است،

قابل حدس است فمینیست‌ها به ما آموخته‌اند در کتابی که شخصیت ضعیفی در کنار قهرمان وجود دارد، اگر نویسنده زن باشد، راوی غالباً شخصیت ضعیف است. بنابراین، راوی کارل است، اما قصه برادران شیردل از این جا شروع نمی‌شود.

بگذارید در همین ابتدا میان دو نوع روایت تفاوت قائل شویم؛[۲] روایت مستقل و روایت وابسته. روایت مستقل، روایتی است که بدون وجود روایت‌های دیگر به پیش خواهد رفت و روایت وابسته، روایتی است که غالباً خود جزئی از یک روایت مستقل است و بدون وجود روایت اصلی، غیرقابل فهم و غیرقابل پیشروی است. اگرچه چنین تعریفی نمی‌تواند مرز معینی بین روایت‌های مختلف همه کتاب‌ها بکشد و اگرچه به نظر می‌رسد تعریف این دو نوع روایت به هزار شیوه دیگر ممکن است، به هر صورت چنین تعریفی بدون این که ادعای مرزگذاری معین داشته باشد، می‌تواند در بسیاری موارد به کار آید. اما دو نکته: اول این که کاربرد این تعریف در این مقاله، این است که دوره زندگی کارل و یوناتان در زمین را نادیده می‌گیرد و زندگی آن دو را در نانگیالا روایتی مستقل فرض می‌کند و در نتیجه، تنها به بررسی همان بخش خواهیم پرداخت. دوم این که از میان هزار شیوه دیگر برای تعریف این دو نوع روایت، تعریف دیگری نیز هست که می‌تواند در این متن مورد نظر قرار گیرد و به سبب پیوند نزدیک با همان تقسیم بندی ابتدایی، می‌توان آن را به نوعی نتیجه تعریف ابتدایی دانست؛ روایت‌های مستقل از روایت‌های مستقل دیگر و یا از روایت‌های وابسته به روایت مستقل دیگر تأثیر نمی‌پذیرند و بر آن‌ها تأثیری نمی‌گذارند. اگر کلیه تأثیر را با عمل و عکس‌العمل عوض کنیم، شاید به تعریف جامع‌تری از این تقسیم‌بندی برسیم: روایت‌های مستقل، به تنهایی قابل پیشرفت و فهم هستند و در عمل و عکس‌العمل با هیچ روایتی جز روایت‌های وابسته خودشان قرار ندارند، اما روایت‌های وابسته به تنهایی قابل نقل نیستند و علاوه بر روایت‌های وابسته خودشان، از روایت مستقل کلی‌تر و از روایت‌های وابسته به آن روایت کلی تأثیر می‌گیرند.

بحث دیگر، مراحل روایی است. این مرحله‌بندی می‌تواند براساس راوی، مکان و یا... دسته بندی شود. این مراحل نیز قابل مرزگذاری دقیق و غیرقابل تغییر نیستند، اما می‌توان به نوعی آن‌ها را در تعریف آورد. هر مرحله از روایت دارای عنصر یا کنشی است که آن را عنصر غالب می‌نامیم و در واقع این عنصر، از ابتدا تا انتهای مرحله وجود دارد و آن مرحله به وسیله همان عنصر نام‌گذاری، یادآوری و شناخته می‌شود. نمونه ساده این مرحله‌بندی را می‌توان در هفت مرحله هفت خوان یا هفت بحر سفرنامه‌های عرفانی مشاهده کرد. جالب این که در این کتاب هم هفت مرحله روایی در روایت مستقل نانگیالا وجود دارد.

نکته نهایی این که این دو تعریف در ادبیات کلاسیک، به همین سادگی قابل رویت است، اما در شکل‌های مدرن قصه‌گویی، همه این تعاریف بی‌استفاده خواهند بود. مگر این که بتوانیم در همین مرحله آن‌ها را به درستی شناسایی و بررسی کنیم و بعد در بازخوانی روایت‌های مدرن، مقایسه‌ای بین متون انجام دهیم. به هر صورت در کتاب‌های لیندگرن، ساخت کلاسیک قصه تا حدود زیادی حفظ می‌شود. بنابراین، می‌توانیم به راحتی این قصه‌ها را با همین تعاریف و مدل‌های ابتدایی بررسی کنیم، اما اگر فرصتی باشد، بعدها با گسترش این تقسیم بندی و تعاریف، به بررسی قصه‌های مدرن نیز خواهیم پرداخت.[۳]

بگذارید در ادامه بحث، ابتدا به بازخوانی هفت مرحله روایی برادران شیردل بپردازیم.

۱ـ دره آلبالو و زندگی با یوناتان

در این مرحله که عنصر غالب آن زندگی بی‌دغدغه یوناتان و کارل در دره آلبالو (یکی از دو دره نانگیالا) است، کارل یوناتان را پیدا می‌کند و می‌فهمد که سلامتی خود را باز یافته، می‌تواند شنا کند، بدود و اسب سواری کند. دو اسب، فنیالار و گریم به ترتیب به کارل و یوناتان تعلق دارند. آن‌ها با مردم دهکده آشنا می‌شوند. سوفیا زنی است که به آن‌ها صبحانه می‌دهد و در ازای آن، یوناتان برایش باغبانی می‌کند. یوسی قهوه‌خانه‌دار دره است که به خاطر اسم قوه خانه‌اش، به خروس طلایی معروف است. هوبرت بهترین تیرانداز دره است.

او به سوفیا به دلیل احترامی که مردم به او می‌گذارند، حسادت می‌کند و از همان ابتدا کارل از او خوشش نمی‌آید. کارل می‌فهمد که نانگیالا از دو دره ـ دره آلبالو و دره گل سرخ ـ و یک سرزمین به نام کارمن‌یکا تشکیل شده. تانگیل فرمانروای کار من یکا، دره گل سرخ را تصاحب کرده. او موجودی به نام کاتلا دارد که قدرت اصلی‌اش را مدیون اوست، اما هیچ کس توضیحی درباره کاتلا به کارل نمی‌دهد. سوفیا در واقع رهبر دره آلبالو، در مبارزه با نانگیل است و یوسی، هوبرت و چند نفر دیگر اعضای اصلی گروه او هستند. او کسی است که کبوتران سفید را پرورش می‌دهد تا به زمین بروند یا پیغام‌های او را به دره گل سرخ برسانند. دره گل سرخ رهبری به نام اوروار دارد که دستگیر شده؛ زیرا توسط جاسوسی که در دره آلبالو هست، لو رفته.

۲ـ دره آلبالو بدون یوناتان

یوناتان در این مرحله، به دره گل سرخ

اگر در آغاز قصه چیزی که بیش از همه اهمیت دارد، اطلاع رسانی به مخاطب باشد و درواقع بازکردن فضای روایی، در تنه روایی عنصر ارتباط و کنش تعلیق، در پیوستگی چندگانه با یکدیگر، خواننده را به مرحله‌ای می‌رسانند که می‌توانیم آن را میل به تسریع زمان و یا فراخواندن آینده بنامیم

رفته است. کارل باز هم مورد لطف یوسی و سوفیاست و از هوبرت خوشش نمی‌آید. او می‌داند که نباید به هیچ کس حتی به یوسی و هوبرت بگوید که یوناتان کجاست و به دروغ می‌گوید که او به شکار گرگ‌ها در کوه‌های میان دو دره رفته است. یک شب کارل در خواب می‌بیند که یوناتان از او کمک می‌خواهد. او پیغامی برای سوفیا می‌گذارد و در همان روزی که می‌خواهد به سمت دره گل‌سرخ برود، مطمئن می‌شودکه هوبرت جاسوس است (زیرا از او می‌شنود که به اسب سفید علاقه دارد و برای اوروار هم ۱۵ اسب سفید جایزه گذاشته‌اند). بنابراین، پیغامش را با ذکر این نکته تکمیل می‌کند و شبانه بدون این که به کسی چیزی بگوید، به سمت کوه‌ها به راه می‌افتد.

۳ـ کوه

در این مرحله، کارل وقتی می‌خواهد بخوابد مورد حمله گرگ‌ها قرار می‌گیرد، اما هوبرت ناگهان سر می‌رسد و گرگ‌ها را می‌کشد. او می‌گوید که در همه مدت کارل را تعقیب کرده تا بلایی سرش نیاید، کارل به این نتیجه می‌رسد که او می‌خواسته جاسوسی کند و از آنجا می‌گریزد و به غاری پناه می‌برد. در غار متوجه می‌شود که دو نفر از سربازان تانگیل، به اسم کادر ودر، در کنار غار تردد می‌کنند. کارل می‌فهمد که آن دو نفر آن جا قرار ملاقاتی با جاسوس دارند. وقتی جاسوس می‌آید، کارل یکه می‌خورد؛ زیرا می‌فهمد که او هوبرت نیست، بلکه یوسی است. یوسی اطلاعاتی می‌دهد و از دو سرباز می‌شنود که همه دنبال یوناتان هستند. آن‌ها یوسی را با نشان کاتلا داغ می‌گذارند تا معلوم شود که او هم سرباز تانگیل است. هم چنین، اسم رمز دروازه شهر را به او می‌گویند. یوسی می‌رود و قبل از صبح، وقتی سربازها می‌خواهند از آن جا بروند، کارل را پیدا می‌کنند. او ادعا می‌کند که در دره گل سرخ، پدربزرگش زندگی می‌کند و سربازها از او می‌خواهند که پدربزرگش را نشان بدهد.

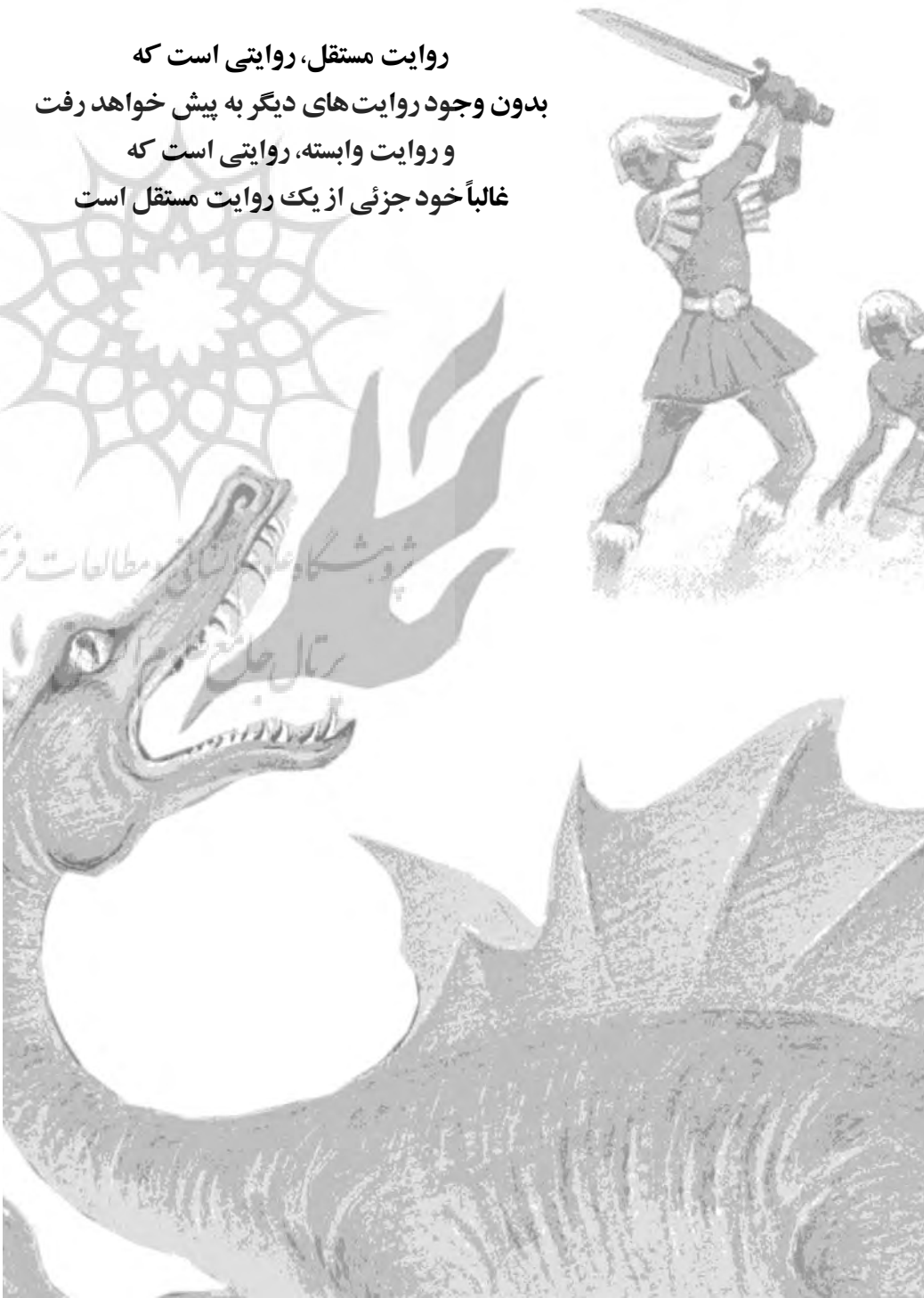
۴ـ تونل

در این مرحله، کارل تصادفی سربازها را به خانه‌ای می‌برد که کنار در آن پیرمردی ایستاده. او خود را در آغوش پیرمرد می‌اندازد و از او می‌خواهد به دروغ بگوید که پدربزرگش است. پیرمرد که اسمش ماتیاس است، این کار را انجام می‌دهد. سربازها می‌روند و کارل می‌فهمد ماتیاس، همان کسی است که به یوناتان پناه داده یوناتان مشغول حفر تونلی به بیرون شهر است (شهر با دیواری سراسری محدود شده). زندگی‌در دره گل سرخ بسیار سخت است. کارل می‌فهمد که هدف نهایی یوناتان نجات اوروار است و آمادگی برای مبارزه علیه تانگیل. او همه چیز را برای یوناتان تعریف می‌کند. آن‌ها کبوتری به سمت سوفیا می‌فرستند و به او می‌گویند که یوسی جاسوس است. اتفاقات دیگری هم در این مرحله می‌افتد که چندان در روایت اصلی تأثیر ندارند. سرانجام، کارل و یوناتان از شهر (با اسب‌ها) می‌گریزند.

۵ـ اوروار

در این بخش، کارل ویوناتان به سمت کارمن‌یکا حرکت می‌کنند. یوناتان در راه، جان پرک، یکی از سربازان تانگیل را نجات می‌دهد (او در حال غرق‌شدن است). آن‌ها شب را در نزدیکی کارمن‌یکا و در واقع آن سوی پلی بزرگ و عظیم که روی قدیمی‌ترین رودهای رود بنا شده و کارمن یکا را از کوه‌های نانگیالا جدا می‌کند به سر می‌برد. در آن جا کارل کاتلا را می‌بیند. او هیولای بزرگی است که به شیپور تانگیل حساس است و خود را بنده تانگیل می‌داند. کارل می‌فهمد که

روایت مستقل، روایتی است که
بدون وجود روایت‌های دیگر به پیش خواهد رفت
و روایت وابسته، روایتی است که
غالباً خود جزئی از یک روایت مستقل است



در قصه‌ها هیولایی به نام کارم هم وجود دارد که در آبشار زیر پل زندگی می‌کند. این هیولا ماری بزرگ است که همه می‌دانند غیر واقعی و تخیلی است. بالاخره برادران شیردل، اوروار را از غاری که در آن زندانی است، نجات می‌دهند، اما در تعقیب و گریز بین آن‌ها و سربازان (پرک آن‌ها را می‌شناسند و لو می‌روند)، کارل مجبور می‌شود از اسب پایین بپرد (اوروار برفیالار سوار است و دو برادر روی گریم و گریم نمی‌تواند با سرعت بدود. به همین دلیل، کارل با پیشنهاد خودش پایین می‌پرد).

در آن جا بر حسب اتفاق یوسی، هوبرت و سوفیا را می‌بیند که برای طراحی حمله آمده‌اند. او می‌گوید که یوسی جاسوس است، اما سوفیا حرفش را باور ندارد و فکر می‌کند که باز هم او زود قضاوت کرده. کبوتر هم در بین راه شکار شده و سوفیا خبری ندارد. سرانجام، کارل به یاد داغ کاتلا می‌افتد، و یوسی که می‌خواهد فرار کند، در آبشار غرق می‌شود.

۶ـ مبارزه

روز مبارزه فرا می‌رسد و از همه طرف، مردم با سربازان تانگیل می‌جنگند. سربازان تانگیل، ماتیاس و هوبرت و... کشته می‌شوند. اوروار زخمی می‌شود و یوناتان هم که هیچ وقت نمی‌تواند کسی را بکشد، تنها در جنگ فرماندهی می‌کند. همه چیز تحت کنترل است که ناگهان کاتلا و تانگیل می‌آیند (تانگیل خبری نشنیده و تنها برای زهر چشم گرفتن، سرزده به دره آمده). کاتلا مردم را می‌سوزاند، اما در یک لحظه یوناتان خود را به تانگیل می‌رساند و شیپور را از او می‌گیرد. کاتلا تانگیل را هم می‌سوزاند و جنگ به پایان می‌رسد، اما کاتلا هنوز هست. قرار می‌شود که برادران شیردل، کاتلا را به کارمن‌یکا ببرند و رها کنند تا از گرسنگی بمیرد؛ زیرا هیچ تیری بر او سازگار نیست.

۷ـ کاتلا

آن‌ها این کار را انجام می‌دهند. سوار بر اسب پیش می‌روند و کاتلا پشت سر آن‌ها می‌آید، اما درست روی پل بزرگ، گریم رم می‌کند و شیپور از دست یوناتان می‌افتد. کاتلا می‌فهمد و می‌خواهد آن‌ها را بکشد، اما آن‌ها فرار می‌کنند؛ اگرچه یک شعله از آتش کاتلا، به یوناتان و اسب‌ها می‌خورد. دو برادر به بالای کوه پناه می‌برند و یوناتان در آخرین لحظه، سنگی روی کاتلا می‌اندازد، اما سنگ هم بر او اثری ندارد و تنها او را به پایین آبشار پرت می‌کند.

در آن جا ناگهان کارم ظاهر می‌شود و در مبارزه دو هیولا، هر دو کشته می‌شوند. دو برادر سوار اسب‌های بی‌رمق می‌شوند، اما تنها می‌توانند به آن طرف پل برسند. آن جا اسب‌ها از خستگی می‌افتند. برادرها آتشی روشن می‌کنند و یوناتان به کارل می‌گوید که هر کس که شعله‌ای از کاتلا به او بخورد، خواهد مرد و به این ترتیب، دو اسب و یوناتان در حال مرگ هستند. کارل یوناتان را در آغوش می‌کشد و از دره‌ای پایین می‌پرد هر دو می‌میرند و این بار در دنیایی به نام فانگیلیما که سراسر خوشی است، به دنیا خواهند آمد.

این نظم کلاسیک قصه لیندگرن است و روایت مستقل تانگیالا در این میان؛ توالی روایت‌های مستقل (زمین؛ نانگیالا و فانگیلیما) محاط بر کل روایت است. علاوه بر آن، رشد شخصیتی کارل (از مریضی به شجاعت پایان قصه) نیز وجود دارد. این دو خط موازی و کمال‌گرا، سازنده کمدی برادران شیردل، در میان تراژدی نانگیالاست. البته همان طور که دیده می‌شود، توالی در رشد شخصیت، به معنی تأثیر روایی و کنش و واکنش روایی بین روایت‌های مستقل قصه نیست.

هم چنین در میان این هفت مرحله، دو مرحله ابتدایی آغاز قصه و دو مرحله نهایی پایان قصه قرار دارد و سه مرحله میانی را می‌توان به عنوان تنه روایی در نظر گرفت. اگرچه این تنه از مرحله دوم آغاز می‌شود و مرحله هفتم نیز در واقع می‌تواند روایتی مستقل تلقی شود، به هر حال در این مقاله ما به فصل‌های میانی قصه و مراحل کوه، تونل و اوروار خواهیم پرداخت.

این تنه روایی، از پنج کشش روایی متفاوت تشکیل شده. اول قضیه جاسوس و شک بین هوبرت و یوسی است. دوم اوروار و قضیه نجات دادن او از چنگ تانگیل. سوم قصه خود یوناتان که سربازها به دنبال او هستند و پیرمرد او را پنهان کرده. چهارم معمای کاتلاست که مشخص نیست چه نوع موجودی است و سرانجام نیز جریان اصلی قصه است که همه چهار کشش قبلی را به هم پیوند می‌زند و آن، ماجرای تسخیر دره گل سرخ و مبارزه برای آزادی از چنگ تانگیل است. اما کشش روایی چیست؟

کشش روایی در واقع نقطه‌ی اوج روایت است. این کشش همان میلی است که خواننده به متن دارد. طبیعتاً میل خواننده در جهات دیگری چون زبان، توصیف، فضاسازی و شخصیت‌پردازی نیز کشیده می‌شود، اما آنچه به روایت‌پردازی و تنه روایی اثر مربوط می‌شود، همین کشش است. بگذارید ابتدا مشخص کنیم که تفاوت بررسی‌های این مقاله با مقاله‌ی پیشین درباره «رونیا...» در چیست.

در آن نوشته ما به اطلاع‌رسانی متن تکیه داشتیم و از این رو، شیوه‌های اطلاع رسانی را مورد بررسی قرار دادیم. شیوه اطلاع‌رسانی، موضوعی است که بیشتر از هر چیز به پرداخت متنی قصه باز می‌گردد. بنابراین توالی، حجم، پاساژها و زبان در آن دخیل‌اند. در حالی که در تنه روایی یک اثر کلاسیک، این عناصر به کلی از ذات روایت دور می‌شوند. اگرچه قبول این نکته به معنی کنده شدن کامل از تئوری‌های رایج روایت‌شناسی است، بنا به دلایلی که بعد از بررسی پایان‌بندی قصه پی‌پی جوراب بلند اقامه خواهم کرد، از این شیوه شکل‌شناسی گریزی نخواهم داشت. به هر حال و تا جایی که به این مقاله مربوط است، وقتی در مرحله تنه روایی از اطلاع‌رسانی سخن می‌گوییم، بحث ما بر سر شیوه نیست و به طور کل ما روایت‌پردازی را در این مرحله قصه، مبتنی بر شبکه‌های علت و معلولی می‌دانیم و مقصود از اطلاع‌رسانی، بیش از هر چیز میزان اطلاعی است که به خواننده داده می‌شود.

به سؤال پیشین برمی‌گردیم: کشش روایی چیست؟ با توجه به مطالب فوق، کشش

کتاب برادران شیردل، علی‌رغم ضعف‌های چشمگیر در نگارش، در امر پرداخت روایی، علی‌الخصوص پرداخت روایی در تنه اصلی روایت و پیچیدگی روایت‌های مختلف، بسیار قوی است

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روایی میلی است که خواننده صرفاً به روایت و سلسله اتفاقات دارد. در واقع میل، میل به دنبال کردن دو چیز است: اول کنش تعلیق و دوم عنصر ارتباط. درباره کنش تعلیق در کتاب‌های کلاسیک روایت‌شناسی، بحث‌های مختلفی شده، اما ما از آن جا که این واژه روشنگر است و تصورات نزدیکی از این واژه داریم، به توضیح بیشتر نخواهیم پرداخت. اما عنصر ارتباط. طبیعتاً با شنیدن این واژه، سؤالی به ذهن می‌رسد: چرا نام آن را ارتباط عناصر نگذاشته‌ایم؟ عناصر قصه پس از این که به اطلاع خواننده رسیدند، می‌توانند ارتباطی نیز با هم داشته باشند. مقصود از عنصر، شخصیت، فضا، سرزمین و هر چیز عینی دیگر است؛ هر چیزی که بتوان با واژه‌های شاملی که اسم معنا نباشد، آن را طبقه‌بندی کرد، ارتباط بین این عناصر سازنده روایت است و همان طور که غالباً به اشتباه گفته‌ایم، ندانستن چیزی عامل تعلیق می‌شود یا به هم خوردن توازنی در همین ارتباطات.

اما می‌توان تعریف ساده‌تر و کامل‌تری ارائه داد. اگر ارتباط بین عناصر را به خودی خود یک عنصر بدانیم (عنصری پویاتر از عناصر دیگر) و نام آن را عنصر ارتباط بگذاریم، می‌توانیم در شکلی ساده بگوییم که این عنصر و تغییرحالت این عنصر، باعث کشش روایی می‌شود و این کشش روایی، برخواسته از عنصر ارتباط است. بگذارید عنصر ارتباط را در دو فرم اصلی جا بدهیم: مشخص و نامشخص. یعنی ارتباط بین دو عنصر یا مشخص و تعریف شده است و یا نامشخص. هر کدام از این حالت‌ها باعث نوعی کشش روایی می‌شوند. اگر عنصر ارتباط نامشخص باشد، کشش روایی برای تشخیص و در واقع فهم این ارتباط است و اگر عنصر ارتباط مشخص باشد، کششی روایی در جهت تغییر (یا در صورت چندگانه بودن ارتباط، تثبیت آن در یک شکل خاص) شکل می‌گیرد.

نکته پایانی، پیش از بررسی پنج کشش روایی قصه، طبقه‌بندی و بررسی توالی آن‌ها، به شکلی است که می‌تواند در بحث قبل ایجاد شود و البته پاسخ به آن، در واقع روشن کردن علت این شیوه بررسی است. پرسش ساده است. فرض کنیم ارتباط بین دو عنصر در یک قصه دروغین باشد. مثال مشهوری هست؛ مثالی که با شنیدن اصطلاح «فیلم هندی» به ذهن می‌رسد: دو نفر که خصومت عمیقی با هم دارند، در میانه دوئل، می‌فهمند که برادرند و داستان به پایان می‌رسد. در این حالت، عنصر ارتباط چه شکلی دارد؟ می‌توان گفت نامشخص، اما آن چه باعث شده ما (به فرض این که نمی‌دانیم دوشخصیت برادرند) به روایت توجه کنیم، چیست؟ طبیعتاً نمی‌خواسته‌ایم ربط بین دو شخصیت را بفهمیم، بلکه در پی فهم جهت تغییر ارتباط بوده‌ایم. پس عنصر ارتباط نامشخص، باعث ایجاد کشش روایی در جهت تغییر شده است. پاسخ به این سؤال در واقع توجه شیوه بررسی‌ها نیز هست. در این جا در واقع دو عنصر ارتباط وجود دارد. اولین عنصر، ارتباط خصمانه بین دو شخصیت است و دومین عنصر، رابط خونی بین دو برادر. اولین عنصر باعث ایجاد کشش برای تغییر و دومین عنصر باعث ایجاد کشش برای فهم است.

باز هم سؤالی پیش می‌آید: وقتی عنصر دوم در یک لحظه شکل می‌گیرد و به پایان می‌رسد، آیا به کار بردن واژه کشش منطقی است؟ بله، فرض کنیم در هر قصه دیگری چنین اطلاعی به خواننده داده شود، آیا لذت و کششی در کار خواهد بود؟ به همین شکل، می‌توان گفت که کشش مهم، همواره در لحظه اتفاق می‌افتد؛ اگرچه پیشاپیش خواننده انتظار آن را بکشد و کشش مبتنی بر تغییر، همواره زمانمند است؛ اگرچه تنها در یک جمله روایت شود. پس این دو نوع کشش با یکدیگر تفاوت ماهوی دارند. در ضمن، کشش مبتنی بر فهم، به نوعی براطلاع‌رسانی استوار است و کشش مبتنی بر تغییر، به نظمی جدید.

بنابراین، آیا نوع اول برای آغاز روایت (و حتی لازم) و دومین نوع برای فرود (و یقیناً لازم) مناسب نیست؟ به همین دلیل است که این طبقه‌بندی می‌تواند درمراحل کار کمک کننده باشد.

نکته دیگری هم هست و آن، تعلیق است. ما از ابتدا تعلیق را از کشش روایی جدا کرده و دلیلی هم برای این امر نداشته‌ایم، اما حالا می‌توانیم این کار را توجیه کنیم. می‌بینید که هر کشش روایی، تنها مبتنی بر یک عنصر ارتباط است (البته قصد ما نفی دیگر عناصر جذاب، مانند شخصیت نیست. فقط در حال حاضر، بحث ما محدود به عناصر ارتباطی است). البته سرانجام، فقط یک تعلیق وجود دارد: تعلیق در قصه خصومت دو برادر. نتیجه چیست؟ باید به نکته دیگری توجه کنیم و آن، گره داستانی است. در تعریف شایع، تعلیق فاصله بین گره افکنی و گره‌گشایی است، اما در این نمونه، همان طور که توضیح داده شد، دوگره داستانی وجود دارد. اولین گره، خصومت و دومین گره، برادری است. در حالی که فقط یک تعلیق رخ می‌دهد (این موضوع در مثال‌های بعدی واضح‌تر خواهد بود). به این ترتیب، تعلیق به هیچ وجه فاصله بین گره افکنی و گره گشایی نیست، بلکه فاصله بین عدم تعین و تعین نمایی یک عنصر است. این عنصر می‌تواند ارتباطی یا غیر ارتباطی (و یا حتی نه یک عنصر) و تعلیق می‌تواند دارای چندین و چند کشش روایی باشد.[۴]

به این ترتیب، با ایجاد تفاوت بین کشش روایی و تعلیق هم چنین تفاوت بین گره افکنی و گره‌گشایی و آن چه در واقع موجب جذب مخاطب است و نیز با نشان دادن تفاوت ماهوی دو نوع کشش و علاوه برهمه این‌ها، قراردادن عنصر ارتباط هم ارز با دیگر عناصر داستانی، شیوه بررسی ما از روایت، از این پس به کلی با شیوه‌های کلاسیک بررسی روایت تفاوت خواهد داشت. ما معتقدیم این شیوه می‌تواند در بسیاری موارد، از شیوه‌های کلاسیک روشنگرتر باشد؛ اگرچه بدون شک بحث از این شیوه در همین جا به پایان نمی‌رسد.

بحث بیشتر بر سر این شیوه، نیازمند بررسی‌های جزئی است. اکنون برای تکمیل بحث و جا افتادن آن و هم چنین نشان دادن بخشی از قابلیت‌های این شیوه، پنج کشش روایی یا به بیان بهتر پنج دسته کشش روایی متن را بررسی خواهیم کرد و بعد از طبقه‌بندی آن‌ها، به بحثی کارگاهی درباره توالی این

تعلیق به هیچ وجه فاصله بین گره افکنی و گره گشایی نیست، بلکه فاصله بین عدم تعین و تعین نهایی یک عنصر است. این عنصر می‌تواند ارتباطی یا غیر ارتباطی باشد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خطوط خواهیم پرداخت.

اما چرا این پنج دسته از کشش‌های روایی را پنج تعلیق ننامیدیم؟ زیرا از نظر ما به کل، تعلیق کلمه خطرناکی در نقد ادبی است؛ چرا که اگر در حیطه روایت‌شناسی استفاده شود، به علت نداشتن دقت، احتمالاً به اشتباه منجر خواهد شد. تعلیق می‌تواند در بحثی کارگاهی یا در نقد مخاطب شناسیک یا روان‌شناسیک مورد بررسی قرار گیرد و البته در مراحل بعدی با تفکیک انواع متنی، روایی، گزارشی و... تعلیق و کشش بیشتر به دلیل این انتخاب پی خواهید برد.

ابتدا روایت هوبرت ـ یوسی است. در ابتدای مرحله سوم روایی، ما می‌دانیم که هوبرت شخصیت یک جاسوس را دارد و البته می‌دانیم که جاسوسی در میان مردم هست. راوی ادعا می‌کند که جاسوس، همان هوبرت است و در همان بخش تقریباً مطمئن می‌شود، اما ناگهان می‌فهمد که یوسی در واقع جاسوس بوده این همان اتفاق پیشین است؛ شبیه فیلم هندی. ابتدا فکر می‌کنیم رابطه هوبرت و انقلابیون جاسوسی است، اما ناگهان این گمان از بین می‌رود. به بیان بهتر این که هوبرت جاسوس نیست، ناگهان مهم می‌شود و با فهم این مسئله، رابطه خصمانه بین کارل و هوبرت، مانند رابطه خصمانه دو برادر هندی، ناگهان از بین می‌رود.

پس تا این جا دو نوع کشش رخ داده است. در عین حال جاسوس، فردی ناشناس نیست، بلکه یوسی است و این سومین کشش روایی است و هر سه در یک لحظه اتفاق می‌افتد. به همین ترتیب است که علی رغم بی‌میلی به اعلام صریح حکم، می‌توانیم ادعا کنیم که سه کشش روایی همزمان، به قدری جذاب‌اند که خواننده را متعجب و شگفت‌زده می‌کنند. درحالی که دو کشش، به سرعت به حالت کلیشه درمی‌آیند. این گروه کشش روایی، در همین جا به پایان می‌رسد. بله، اشتباه نکنیم. دیدار یوسی و کارل در شب و ربودن اوروار، جزء این دسته از کشش‌ها نیست؛ زیرا هر دسته کشش، تنها تا زمانی به حیات خود ادامه می‌دهد که پیوسته تجدید شود. در غیر این صورت، آن نوع کشش در واقع از بین رفته و حقیقت هم همین است. قصه جاسوس و مشخص نبودن او به پایان رسیده و فقط جریان مرگ او مانده که اگر چه می‌تواند در پی همین دسته کشش بررسی شود، به سبب قطع کشش قصه و در واقع به علت قطع تعلیق این دسته به پایان رسیده (در این مواقع است که واژه تعلیق می‌تواند حتی کمک کننده هم باشد) و روایات بعدی خرده روایاتی است که مبتنی بر اطلاعات همان کنش فهم شکل گرفته. می‌بینید که کششی مبتنی بر فهم، شکل آغازگر برای خرده روایت‌ها پیدا کرده است.

قصه دوم، قصه اوروراست. این قصه دارای کششی مبتنی بر تغییر است. کسی زندانی است رابطه او با نیروی حاکمه و یا تانگیل، اسارت است و ما در پی تغییر این رابطه هستیم. فراموش نکنیم که آزادی اوروار، رسیدن او به شهر است. بنابراین، کش‌ش در این زمانبندی، عنصر ارتباط بین اوروار و تانگیل را از اسارات به آزادی تغییر داده است.

کشش روایی سوم، یعنی دستگیری یوناتان، باز هم نوعی از کشش مبتنی بر تغییر است، اما آیا سرانجام اتفاقی می‌افتد؟ بله، این بار اما تغییر به ثمر رسیدن جهت روایت نیست و این خود نکته ظریفی است. تغییر همیشه به معنی عوض شدن جهت تغییر نیست؛ اگرچه در نگاه اول به نظر می‌رسد که در این کشش تغییری رخ نمی‌دهد، بلکه کشش نابود می‌شود، این اشتباهی در تشخیص کشش است. زیرا کشش مبتنی بر فرار یوناتان نیست (آن طور که در توجیه تعقیب و گریز، در شکل‌شناسی کلاسیک روایت گفته می‌شود)، بلکه کشش مبتنی بر یک عنصر ارتباط است؛ ارتباط یوناتان و تنگیل که با حذف عملی تانگیل، تحت تعقیب بودن، جای خود را به بی‌تفاوتی جبری می‌دهد. طبیعی است که پس از این، تانگیل نسبت به یوناتان بی‌اعتناست و این خود یک کشش تکمیل شده است.

اما چهارمین کشش، نمونه‌ای است از کشش مبتنی بر فهم اما چه توجیهی برای چنین شکل از ارتباط به کار خواهیم برد؟ چه ارتباطی نامشخص است؟ خواهیم گفت این فهم، فهم ارتباط تملک بین تانگیل و کاتالاست. در آن صورت، طبیعتاً مشکل پیش خواهد آمد. این که این رابطه را از قبل می‌دانسته‌ایم؛ آنچه کشف می‌شود، اژدها بودن کاتالاست. باز در این جا نکته ظریفی هست. دقت کنیم اژدها بودن موجودی به نام کاتالا، کشش روایی ایجاد نمی‌کند. این ارتباط بین او و تنگیل است که موجب کشش روایی می‌شود.

همان طور که اگر در ابتدای قصه فهمیدیم، کاتالا یک اژدهاست و در این لحظه پی‌بردیم که او متعلق به تانگیل است. نوعی کشش رخ داده بود و اگر می‌دانستیم کاتالا موجودی است افسانه‌ای که تانگیل به وسیله او مردم را می‌ترساند و در این لحظه می‌فهمیدیم او اژدهاست، این لحظه چندان جذابیتی نداشت. همان طور که اگر کودکی در سراسر یک کتاب، معنای کلمه‌ای مشکل را ندارند و در آخر بفهمد، این به معنای گره‌گشایی نیست. فراموش نکنید که این نمونه را می‌توانستیم با تغییر عنصر «کاتالا» از یک شخصیت کاملاً مجرد، به یک هیولا توجیه کنیم. اما در نهایت چنین تغییری در هیچ کجای قصه نمی‌توانست موجب کشش شود و این ارتباط کاتالا و تانگیل یا به عبارتی بهتر، حتی تغییر رابطه جبهه شر و خیر، از برابری نسبی، به برتری کامل شر است.

پنجمین گروه کشش‌ها، مبارزه احلی است و در واقع حرکت و تغییر رابطه تسخیر به آزادسازی که در طول زمان، موجب کنش‌های مبارزاتی می‌شود که هر کدام خود می‌تواند یک کشش تلقی شود. نکته قابل ذکر این که این روایت، در واقع پوشش دهنده چهار شکل دیگر است؛ زیرا با فرجام این کشش است که کشش کاتالا، اوروار و یوناتان به نتیجه‌ای قطعی می‌رسند و حتی خرده روایت‌هایی چون ودر و کادر و ماتیاس و سوفیا و... هم به پایان نزدیک می‌شوند. به همین دلیل است که این مبارزه، بار بسیار زیادی در کشش متن دارد و همواره کششی که پتانسیل دیگر کشش‌ها را جذب کند، دچار همین موقعیت حساس می‌شود. ما حالا می‌توانیم بحث اصلی، یعنی بررسی تنه روایی برادران شیردل را به انجام برسانیم.[۵] روایت اول همان‌طور که گفتیم، در همان مرحله سوم به پایان می‌رسد، اما پایان قطعی خرده روایت‌های زاده شده از این روایت، در پایان

بخش پنج است. پایان بخش پنج، همان نقطه‌ای است که ما به عنوان پایان تنه و آغاز فرود معرفی کرده‌ایم. روایت دوم و سوم هر دو در این نکته که قبل از تعادل نمایی، به مرحله نیمه پایانی می‌رسند.[۶] این حالت در روایت دوم (اورورار)، در پایان مرحله پنجم آغاز می‌شود و در روایت سوم (یوناتان)، در آغاز مرحله پنجم به هر حال آزادی اورورار و یوناتان، به معنی پایان قطعی کشش آن‌ها نیست. این دو همان‌طور که پیش از این توضیح دادیم، پتانسیل خود را به روایت پایانی منتقل می‌کنند و به حالت نیمه جان خود ادامه می‌دهند. روایت چهارم (کاتلا) نیز در پایان بخش پنج به پایان می‌رسد، اما روایت نهایی از پایان این فصل، تازه به مرحله تغییر می‌رسد، اما این تغییر سریع همان طور که می‌دانیم مبتنی بر مبارزه بود، یقیناً شکلی کاونسیو دارد و در مرحله ششم هم رخ می‌دهد؛ یعنی همان مرحله‌ای که پایان‌بندی آغاز می‌شود.

به این ترتیب، کتاب برادران شیردل، علی‌رغم ضعف‌های چشمگیر در نگارش، در امر پرداخت روایی، علی‌الخصوص پرداخت روایی در تنه اصلی روایت و پیچیدگی روایت‌های مختلف، بسیار قوی است. تا پیش از کشمکش اصلی، چهار روایت جداگانه هستند و در آغاز کشمکش همه در آن به اتحاد نیرو می‌رسند. بخش‌های مبتنی بر تغییر در این اتحاد شرکت واقعی دارند و کشش‌های مبتنی بر فهم (به خاطر ذات آغازگرشان) تا پیش از انجام این مرحله، به پایان قطعی می‌رسند. پس از مرحله ششم روایی، مرحله هفتم، شروع و پایانی است از یک روایت کامل که حتی شاید بتوان آن را روایتی مستقل خواند. (در این شکی نیست که می‌توان آن را مستقل خواند و باید چنین کرد، اما در حال حاضر بحث ما چنین چیزی نیست). در همین مرحله است که سرانجامِ واقعی کاتلا، کارمن، کارل و یوناتان شکل می‌گیرد و این شکل از روایت، شیوه‌ای اصلی در آثار لیندگرن است.[۷] او همیشه علاقه دارد در انتهای قصه، یک بار دیگر روایتی برای شخصیت‌های اصلی خود بسازد و این روایت‌ها غالباً تحمیلی و برای رساندن مفهومی خاص هستند و این تحمیل، با تکیه بر ساختار مستقل و جداگانه این فصول، تنها به ضعف در پایان‌بندی منجر می‌شود. به همین علت است که اغلب ما پایان قصه‌های لیندگرن را به یاد نداریم. شکی ندارم که او نویسنده بزرگی است، اما شاید بررسی آماری بتواند به راحتی این نکته تئوریک را اثبات کند و یا شاید خود ما بتوانیم با فکر کردن به آثاری که چنین پایان‌بندی‌هایی دارند، ناتوانی خود را در یادآوری درک کنیم.

قصد لیندگرن از این پایان‌بندی، نشان دادن رشد شخصیت کارل است. این جا نکته جالبی پیش می‌آید. اگر این تغییرات شخصیتی بتوانند باعث دگرگونی روایی و ایجاد کشش روایی شوند، این نوع تغییر چه خصوصیاتی دارد؟ یقیناً حالتی میانه بین تغییر و فهم می‌توانند باشند و یا شاید تنها تغییر، اما به هر حال این تغییر در رابطه شخصیت با چیست؟ دراین مورد، با شجاعت مرتبط است. البته شجاعت؛ موضوعی درون متنی نیست، بلکه ارزشی اخلاقی است و این نکته کلیدی است که با توجه به آن، در شماره ۸۷ کتاب ماه، به مباحث پایان‌بندی و مهم‌تر از آن همذات‌پنداری خواهیم رسید. پس از آن، از همین طریق به مبحث خاص ادبیات کودک می‌رسیم.

پی‌نوشت:

۱ـ کتاب ماه (۸۳)، سال هفتم، شماره یازدهم، صص ۷۱ـ۶۹

۲ـ تأکید بر این دسته‌بندی، تأکیدی کلاسیک نیست. این تقسیم‌بندی تنها توضیحی است برای حذف دو بخش اول کتاب در این بررسی. البته تأثیر این بخش بر ذهن خواننده در بخش‌های اصلی قصه وجود خواهد داشت، اما تأثیری در محور بحث این مقاله (تعلیق و کشش) ندارد.

۳ـ این مباحث اگرچه به نظر دور از نقد اثر می‌آیند، بنا به ملاحظاتی ناگزیر از آن هستیم. نقد این کتاب بر پایه تعریف همین کلمات است و این کلمات در کتب کلاسیکِ روایت‌شناسی جایی ندارند. بنابراین، مکان ارجاع به این کتب وجود نداشته است. در عین حال، برای نظم مطلب ناگزیر به تعریف چنین کلماتی بوده‌ایم. نکته بعدی این که به عقیده نویسنده نقد، این شیوه می‌تواند در آینده، در بررسی متون دیگر به کار گرفته شود. حسن این شیوه (که البته هنوز به تمامی پرداخته نیست و قابل رد و اصلاحی است که از بازخورد مطالب نشأت خواهد گرفت)، علاوه بر دقت بیشتر سه نکته است که مؤلف را به سوی چنین نقدی کشاند:

الف) این شیوه، با بازتعریف بسیاری کلمات و بسیاری از اجزا و جنبه‌های روایی که غالباً تحت یک نام از آن‌ها یاد می‌شد، ادعای طبقه‌بندی و تحلیل دقیق‌تری از روایت‌ها (نوشتاری، دیداری و...) دارد.

ب) این شیوه از آن جا که تقسیم‌بندی و نام‌گذاری جنبه‌های روایی را از لایه‌های مختلف متن وام خواهد گرفت، در نوشته‌های مدرن با تفکیک عوامل متنی، روایی و گزارشی خواهد توانست بررسی متون مدرن و هنجارشکنی‌های آن‌ها را در شکل‌های ساده نشان دهد.

ج) این تقسیم‌بندی‌ها به عقیده نگارنده، بر نقطه کور ادبیات فارسی (فاصله روایت با متن و گزارش) تأکید دارند. به این ترتیب، شاید بسط این نظر بتواند داوری درباره متون فارسی را ساده‌تر و نقاط ضعف را واضح‌تر کند.

در نهایت این که کل این شیوه، علی‌رغم آن که از لحاظ نظری، صورتبندی تقریباً کاملی شده است، هنوز نقص‌هایی (علنی و احتمالی) دارد که لازمه رفع آن‌ها توجه به بازخورد این مطالب است. بنابراین، نویسنده مطلب نه تنها از همه انتقادات استقبال خواهد کرد که بدون شک آن‌ها را به مثابه بخشی از روند کار تلقی می‌کند.

۴) تفاوتی که در این قسمت بین تعلیق و کشش قائل شدیم نیز به هیچ وجه تفاوتی آکادمیک و تأیید شده نیست، اما گام ابتدایی برای تفکیک عوامل مربوط به متن (مانند کنش) و عوامل مؤثر برخواننده (مانند تعلیق) است.

۵) به این ترتیب، توانستیم تنه روایی کتاب را با توجه به پیش فرض‌های خود ساخته، تجزیه کنیم. این تجزیه علاوه بر این که مثالی است برای شیوه تقسیم‌بندی ما، به خودی خود نشان دهنده قدرت و دقت بیشتر تجزیه‌ای روایی نیز هست.

۶) این مرحله نیمه پایانی را می‌توان به حالت نیمه‌پایدارِ تعادلِ مخروط تشبیه کرد. مخروط بر رأس تعادل ناپایداری دارد بر قاعده تعادلی پایدار و بر سطح تعادل نیمه پایدار و در این حالت اگرچه ثابت است، با هر نیرویی می‌تواند بغلطد. روایت‌ها نیز گاهی همین حالت را پیدا می‌کنند. اگر نویسنده بخواهد می‌تواند آن‌ها را تمام شده (متعادل) فرض نکند و اگر بخواهد می‌تواند همان‌جا به آن‌ها پایان بخشد. بستار باز ربط فراوانی به تعادل نیمه پایدار دارد.

۷) در بررسی کتاب رونیا نیز می‌توانیم این نکته ساختاری را مشاهده کنیم. این نکته می‌تواند به عنوان شیوه یا سبکی برای او به حساب آید.