با خانم لیندگرن دست بدهید

O مهدی یوسفی

عنوان کتاب: پی‌پی جوراب بلند
نویسنده: آسترید لیندگرن
مترجم: فرزانه کریمی
ناشر: انتشارات قدیانی
نوبت چاپ: دوم ـ ۱۳۸۲
شمارگان: ۳۳۰۰ نسخه
تعداد صفحات: ۱۱۱ صفحه
بهاء: ۲۰۰۰ تومان

در پی بررسی قصه‌های آسترید لیندگرن، به کتاب «پی‌پی جوراب بلند» می‌رسیم. قصد، بررسی پایان‌بندی است و از سه گانه پی‌پی (پی‌پی جوراب بلند، پی‌پی به کشتی می‌رود و پی‌پی در دریاهای جنوب) تکیه بر اولی خواهد بود. گرچه کل کتاب پایان‌بندی ندارد، هر فصل ـ که روایتی است مستقل ـ از نظر پایان‌بندی قابل بررسی است و کل متن هم سیری منظم دارد که می‌تواند در بحث پایان‌بندی مورد توجه قرار گیرد.

پی‌پی جوراب بلند ۱۱ قصه دارد و ۱۱ پایان‌بندی، اما همه قصه‌ها حول دختری است به نام پی‌پی؛ قوی‌ترین دختر دنیا. مادرش در آسمان است و گهگاه از سوراخی در آسمان به او نگاه می‌کند. پدرش رئیس دزدهای دریایی است. اگرچه به پی‌پی گفته‌اند کشتی پدر غرق شده، او می‌داند که پدرش حالا سلطان جزیره آدمخورها شده. پی‌پی قبل از این با پدر به مسافرت‌های فراوانی رفته است و حالا به خانه‌ای درحومه یکی از شهرهای سوئد آمده و می‌خواهد تنها زندگی کند. در همسایگی او دختر و پسری ـ تامی و آنیکا ـ با پدر و مادرشان زندگی می‌کنند. پی‌پی به مقدار کافی پول و عُرضه دارد. پس می‌تواند تنها زندگی کند. اما زندگی‌اش و در واقع همان قصه‌ها، همه مملو از ناشی‌گری پی‌پی در شناخت اجتماع و قدرت خاص او و طبیعتاً طنز حاصل است. پی‌پی با اسبش و آقای ویلسون ـ میمونی دست‌آموز ـ زندگی می‌کند.

گفتیم که هر فصل از کتاب، روایتی مستقل از دیگر بخش‌ها دارد؛ روایتی که تنها با دانستن اطلاعاتی که در بند پیشین مقاله دادیم، قابل کشف است. البته حقیقت دیگری هم هست؛ این که هر بخش، مثل یک شهربازی پر از ارتفاعات ناهمگون است و تنه روایی، تنها به کار انسجام این اتفاقات می‌آید و هویت و کارکردی مستقل ندارد. این تنه غالباً همان نام بخش است. بگذریم از این که این فرم تا چه حد به فضای قصه کمک کرده و متناسب با شخصیت پی‌پی است. به هر صورت، شاید این مشکل ساختاری، ابتدا انتخاب مناسبی برای مبحث پایان‌بندی نباشد، اما به نظر می‌رسد که این شکل مبهم، بسیار بیشتر از اشکال رکِ پایان‌بندی، می‌تواند روشنگر معنا و مفهوم واقعی آن باشد و ما را به تفکیک دقیقی از پایان روایت برساند. به بحث اصلی برسیم.

لایه‌های روایی

تقسیم‌بندی ساده‌ای از لایه‌های روایی قصه داریم؛ چهار بخش (رویداد گزارش؛ روایت و متن). اتفاقی که در دنیای واقعی می‌افتد و یا در دنیایی غیر واقعی، آن را رویداد می‌نامیم و مثالش می‌تواند زندگی بتهوون یا کتاب «بابا گوریو» باشد. مرز دنیای باباگوریو، مرز ذهنیت بالزاک است. بخشی از رویداد را که نویسنده می‌خواهد بازگو کند، گزارش می‌نامیم و مثالش می‌تواند بخش‌های منتخب زندگی بتهوون یا باباگوریو در ذهن رولان یا بالزاک باشد؛ بخشی که نویسنده به هر دلیلی قصد دارد آن را روایت کند. ترتیب و تنظیم بخش‌های گزارش را آن طور که باید در متن بیایند، روایت می‌نامیم و مثالش می‌تواند ترتیب همان بخش‌های منتخب در کتاب باشد؛ آن چه در خلاصه هر بند می‌گوییم و در واقع آن چه محور ترجمه است. سرانجام، شکل نوشته شده قصه است که به آن متن می‌گوییم؛ چیزی که در زبان اتفاق افتاده و در کتابی چاپ شده است. خواننده تنها این بخش را می‌بیند و منتقد، نه این که با باقی بخش‌ها ارتباطی نداشته باشد، اما پایه فهم او و نقطه شروع عمل خواندن، همین لایه است.

برای این که بتوان ضرورت تفاوت گذاشتن میان گزارش و روایت را توجیه کرد، کافی است اشاره‌ای به آثار سیال ذهن یا ساده‌تر هر «فلاش‌بک» یا «فلاش فورواردی» داشته باشیم. در گزارش، ترتیب اتفاقات واقعی است (و البته غیر قابل نقل)، در روایت اما چنین نیست. نکته

بسیار مهم همان عبارت داخل پرانتز است. گزارش غیرقابل انتقال است؛ زیرا بخش عمده‌ای از اتفاقات ازلی است و یا اگر روان‌کاوی هنوز ارجی داشته باشد، باید گفت دلیل بسیاری از اتفاقات و علی الخصوص خصوصیت‌های هر شخصیت، به زمانی پیش از نقطه آغاز کتاب باز می‌گردد؛ حتی به زندگی اشخاصی که بر کودکی آن شخصیت اثر گذاشته‌اند و...

این تقسیم‌بندی البته تازه نیست و شباهت غیرقابل انکاری به تقسیم‌بندی ژنت (G . Genette) دارد؛ به سه بخش رویداد (histore)، روایت (recit) و متن (narration)، درکل، این شکلِ تحلیل، ارتباطی مستقیم با آرای ساخت گرایان دارد، اما تفاوت‌هایی هم به چشم می‌خورد؛ جزئی و کلی. کلی این که هدف چیز دیگری است. شاید هدف تاحدی به هدف فرمالیست‌ها شباهت داشته باشد؛ تلاش برای فهم شیوه تبدیل رویداد به متن. به بحث رسیده‌ایم: پایان بندی هم می‌تواند طبق همین تقسیم، درچهار سطح بررسی شود.

چهار سطح پایان بندی

در سطح تحلیل مبتنی بر رویداد، پایان‌بندی یک روایت، جایی است که تغییر عناصر رخ داده است و عناصر به ثبات و یا همان تعادل رسیده‌اند که می‌تواند پایدار یا نیمه پایدار باشد.[1] در این جا عناصر شکل نهایی خود را آشکار می‌سازند؛ هر چند شاید هنوز به آن شکل نرسیده باشند. نمونه این که قهرمان تصمیم می‌گیرد به شهر خود بازگردد و قصه تمام می‌شود. در این جا شکل نهایی نمودار شده است، اما اتفاق نیفتاده.

در سطح تحلیل مبتنی بر گزارش، اما نکته چیز دیگری است. در این جا تکیه بر نقطه پایانی است. می‌توان با اشاره به همان مثال قبل تفاوت را دریافت. می‌توان پایان‌بندی را در خداحافظی قهرمان نشان داد و یا در تصویر او که در حال عبور از جاده منتهی به دیار است. می‌توان حتی قبل از روی دادن اتفاقات نهایی، گفت که قهرمان بعد از این اتفاقات، تصمیم دارد به دیار خود بازگردد. به هر صورت، اشکال نیمه پایدار و پایدار تغییر، خود را در این سطح نشان می‌دهند.

سطح تحلیل مبتنی بر روایت، نکته‌های جالبی دارد، اولاً که می‌تواند به ساخت قصه مربوط شود؛ مانند آن چه در تدوین موازی پدر خوانده‌های کایولا می‌بینیم. از این نظر، در این سطح پایان‌بندی فارغ از رویداد شکل می‌گیرد و امری ساختاری و غالباً نوعی اثرگذاری است (که البته غیر روایی نیست؛ این نکته بسیار مهمی

است و بیشتر به آن خواهیم پرداخت، نه در این مقاله).

هم چنین، انتخابی است و در جهت تعلیق و در ادامه آن نیست، بلکه یک اثرگذاری متنی به حساب می‌آید.

نکته دیگر این سطح تحلیل این است که می‌تواند به خوبی، ممیزِ ضعف روایی پایان‌بندی قرار بگیرد؛ زیرا پایان‌بندی ضعیف یا آن چه به آن سر هم بندی می‌گوییم (پس مقصود پایان بندی غیرکوبنده نیست)، همواره در این سطح قابل ردیابی است و تنها دو شکل دارد.

در نقد برادران شیردل، گفتیم[2] که پایان‌بندی از نظر منطقی باید در جایی اتفاق بیفتد که اطلاعات متن به خواننده منتقل شده و اطلاع‌رسانی پایان گرفته است. به این ترتیب، اطلاع‌رسانی مشخصه آغاز روایتگری است و فهم ارتباط و تعیین حالت پایانی عناصر، در پایان‌بندی می‌آید. پس دو ضعف پایان‌بندی را می‌توان به این شکل بیان کرد: دادن اطلاعاتی جدید در پایان‌بندی و یا تغییر ناگهانی اطلاعات قبلی. این ضعف‌ها، در سطحِ تبدیل گزارش به روایت، بهتر قابل بررسی‌اند.

سطح تحلیل دیگر، متنی است و این سطح با توضیح تفاوت «کادنس» (فرود) و پایان، قابل فهم است. فرود لزوماً پایان نیست، اما پایان بی‌شک فرودی دارد. نمی‌توان تلاش کرد و جمله‌هایی را در آخر یک متن آورد که خصوصیت فرود نداشته باشند؛ زیرا فرود به سفیدی کاغذ و به لحن خواندن جمله‌های آخر ربط دارد. تصور متنی که عناصر شناخته شده فرود را نداشته

باشد، ممکن است، اما همان متن هم از سوی خواننده با لحنی خوانده می‌شود که ریتم فرود در آن پیداست. فرض کنید قهرمان در پایان، به صحنه نبرد می‌دود. این پایان بدون شک ریتمی ندارد که بتوان نام فرود بر آن گذاشت.

درحالی که مخاطب، روایت را به گونه‌ای دیگر درمی‌یابد: قهرمان باز هم به جنگ رفت، مثل همیشه و این ثبات شخصیت قهرمان است. مخاطب به راه دریافت شخصیت پا می‌گذارد و لحنی پایانی به جمله‌ها می‌دهد. این نکته هیچ گاه نباید فراموش شود که ریتم پایانی، خودش را به عنوان عنصری به متن تحمیل می‌کند و عملکرد این فرود، بحثی مهم خواهد بود.

به بحثی مهم در ادبیات می‌رسیم؛ پایان نا متعین (بستارباز). این شیوه هم عمیقاً تحت تأثیر همین ریتم بررسی می‌شود. در این شیوه سه راه متداول وجود دارد: اول گنگ ماندن اتفاق نهایی، دوم ایجاد یک تناقض نامفهوم و سوم وارد کردن یک عنصر (یا چند عنصر) بی‌ارتباط.[۳] هر سه مورد مدیون همین ریتم هستند. نوع اول، ایجاد تعلیق بی‌پاسخی است که البته به دلیل ریتم، به یک ضعف روایی بدل نمی‌شود.[۴] دومین شیوه، درصورت نبود ریتم مذکور، خواننده را در انتظار خواهد گذاشت و به نتیجه تناقض‌آمیز نخواهد رساند. مورد سوم هم البته به مباحث بعدی ما درباره عنصر محسوس ارتباطی دارد. اما آن چه بیش از این ارتباط اهمیت دارد، ورود یک عنصر بی‌ارتباط در میانه یک قصه است که نوعی تنش روایی ایجاد می‌کند و واکنش مخاطب در قبال آن، احتمالاً انتظار خواهد بود. در آغاز قصه، این شیوه تنها یک زمینه‌سازی خواهد بود و به صورتی غیرروایی (شاعرانه؟) خوانده می‌شود. در پایان اما قصه چیز دیگری است. فرود باعث می‌شود این عنصر به نوعی جوابیه‌ای برای روایت تلقی شود. بحث جوابیه خود باید بحث جالبی باشد. برگردیم.

نکته نهایی فقط یادآوری است. این سطح تحلیل، به هر حال روایی است. پس وقتی از سطح تحلیل متنی حرف می‌زنیم، منظور به هیچ وجه کلامی شاعرانه، مفهومی، زبان محور یا حکیمانه نیست. گرچه غالباً این انواع کلامی در پایان قصه آورده می‌شوند (که البته دلیل آن، همان ریتم فرود است که می‌تواند چنین مباحثی را موجه جلوه دهد و این توجیه استثنائاً بحثی روایی است که در پایان مقاله به آن باز خواهیم گشت)، اما تحلیل روایی تنها به عناصر و جریان‌های روایی متنی یا همان شیوه بازگویی موتیف‌ها نظر دارد. دیر شد.

وقتی از سطح تحلیل متنی حرف می‌زنیم، منظور به هیچ وجه کلامی شاعرانه، مفهومی، زبان محور یا حکیمانه نیست. گرچه غالباً این انواع کلامی در پایان قصه آورده می‌شوند، اما تحلیل روایی تنها به عناصر و جریان‌های روایی متنی یا همان شیوه‌های بازگویی موتیف‌ها نظر دارد

تقسیم‌بندی ساده‌ای از لایه‌های روایی قصه داریم در چهار بخش: رویداد، گزارش، روایت و متن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پایان‌های پی‌پی

در کتاب پی‌پی جوراب بلند ۱۱ فصل داریم و بیش از ۱۱ پایان‌بندی. مثال این که فصل پنجم، دو پاره مجزا دارد؛ یکی دختری است که از کنار خانه می‌گذرد و پی‌پی با او بحث می‌کند و دیگری بالا رفتن بچه‌ها از درخت و پیدا کردن یک سوراخ در تنه آن.

این‌ها دو روایت کاملاً مستقل‌اند. به هر صورت، هر یک مثال‌هایی هستند برای نکات پیش گفته. پس فقط پایان‌بندی فصول را بررسی می‌کنیم. البته نکته دیگری که حالا می‌توان به آن رسید، این بحث است که با توجه به آن سطح تحلیل‌ها و یادآوری بند قبل، بدیهی است که پایان‌بندی‌های محو و مبهمِ پی‌پی می‌توانند ما را به خوبی به درک چهار سطح پایان برسانند.

چند نکته در غالب فصل‌ها مشترک است. اول این که پایان فصل، جدایی پی‌پی از تامی و آنیکاست. غالباً شب و همان‌طور که گفتیم، فصل‌ها هم روایتی خطی و مبتنی بر تعلیق ندارند، بلکه به یک شهربازی شبیهند و به این ترتیب، ترکیب خرده روایت‌های وابسته، یک روایت مستقل را شکل می‌دهد و آن چه می‌تواند به عنوان روایت مستقل هر فصل معین گردد، برخورد پی‌پی با یک وضعیت، عادت، نهاد، انسان یا اتفاق است و این مسئله طبیعی است؛ زیرا همان طور که ابتدا گفتیم، کل کتاب روایتگر برخورد ناشیانه پی‌پی با جهان است و عنصر نامتعین، ارتباط پی‌پی با یک عنصر از جهان خارجی است و کشش روایی حاصل از تغییر عنصرِ ارتباط بین این دو[۵]. تکیه ما هم بدون شک بر همین روایت اصلی خواهد بود. بحث خرده روایت‌ها هم می‌تواند به نوعی در این موضوع دخالت داشته باشد، اما خرده روایت‌ها بحث‌های پیچیده‌تری می‌طلبند. برای مثال، این که هیچ خرده روایتی در سطح تحلیل متنی، وابسته به یک کادنس یا ریتم کادنسیو نیست و بحث‌های دیگر که به نظر، با گفتن همین نمونه، دیگر نیازی به ذکر آن‌ها نیست.

فصل اول کتاب، به خوبی می‌تواند در سطح تحلیل اول (مبتنی بر رویداد) بررسی شود. در پایان، پی‌پی به بچه‌ها می‌گوید که باید هر چه سریع‌تر به خانه بازگردند و در غیر این صورت، روزهای دیگر نخواهند توانست پیش او بروند. همان طور که می‌بینیم، علیرغم آن چه ابتدا به نظر می‌رسد، این بخش پایان‌بندی صریح و ساده‌ای دارد که البته در تئوری‌های رایج روایت‌شناسی نقد ایران، نامرئی است. البته با توجه به عنصر ارتباط، به خوبی می‌توان آن را نشان داد. این بند در حقیقت، تبیین‌کننده عنصر رابطه بچه‌ها با پی‌پی است و پایان کشش روایی مبتنی بر تغییر[۶]. البته که این پایان را می‌توان در سطوح دیگر نیز مورد بحث قرار داد، اما برای کوتاه شدن بحث، هر فصل را با سطح تحلیل و نکته دیگری بررسی می‌کنیم.

بگذارید فصل دوم را با سطح تحلیل دوم (مبتنی بر گزارش) بررسی کنیم. این فصل همان عنصر نیمه پایداری را در تعادل نهایی دارد آنیکا در صداقت پی‌پی شک می‌کند و تا می‌گوید که نباید درباره پی‌پی بد فکر کرد. عاقبت خواننده به نظر دو همسایه پی‌پی درباره او واقف نمی‌شود و به نوعی انتخاب نویسنده در حوزه رویدادها، باعث می‌شود که تعادلی نیمه پایدار در عنصر ارتباط قوه قضاوت بچه‌ها و پی‌پی رخ دهد. البته

علت این تعادل، شخصیت متناقض خود پی‌پی است و مهم‌تر از آن، شخصیت لیندگرن. این نکته بسیار ظریفی است که می‌تواند بیانگر شخصیت نویسنده باشد (به فرض مؤلف مستتر یا هر نام دیگر. نامی که ما می‌گذاریم، این است: آسترید لیندگرن). لیندگرن همواره در تضادی اخلاقی قرار دارد.

او علی رغم ستایش پی‌پی که در یک کلمه متعارض با جامعه است، قصد دارد نظم و تربیت تامی و آنیکا را نیز تأئید کند. به این ترتیب، لیندگرن مجبور می‌شود در لحظه‌ای که باید، قضاوت بچه‌ها را بازگو کند و به این شکل، به پایانی نیمه پایدار رضا دهد. دقت داشته باشید که غالباً این سطح تحلیل می‌تواند با دقت بر شیوه انتخاب وقایع از سوی نویسنده، به تحلیل‌های روان‌شناسی یا سیاسی و گرایش‌های پنهان مؤلف برسد.

فصل سوم را باز در همان سطح تحلیل می‌کنیم، اما از منظری دیگر در پایان فصل، پلیس‌ها از دست پی‌پی می‌گریزند (پلیس‌هایی که می‌خواستند پی‌پی را به شبانه‌روزی بفرستند). آن‌ها به مردم می‌گویند که پی‌پی به درد مدرسه نمی‌خورد. اهالی شهر هم به این نتیجه می‌رسند که پی‌پی در خانه بماند و اگر خواست، خودش به مدرسه برود.

در این جا نویسنده ترجیح داده تا ارتباط پلیس - پی‌پی را به ارتباط جامعه - پی‌پی بدل کند. گرچه در واقع پلیس‌ها هم از همان اول، به درخواست کل جامعه نزد پی‌پی رفته‌اند، نویسنده خلاف فصل قبل، ترجیح می‌دهد با ذکر آن چه بین پی‌پی و پلیس‌ها رخ می‌دهد، تعادلی نیمه پایدار نسازد، بلکه با تأکید به تعادلی پایدار برسد. او در فصل بعدی به جریان مدرسه احتیاج دارد و در کل کتاب به انفعال جامعه و در این جا با انتخاب هوشمندانه وقایع، بستری قوی برای آینده می‌سازد (می‌توان آن را اطلاعاتی دانست که برای پیشبرد روایت الزامی است. پس یک عمل آغازین روایی محسوب می‌شود). شاید توجه به یک نکته بتواند بهتر بحث را روشن کند. بعد از این اتفاق، فصل تمام نمی‌شود، بلکه نویسنده به توضیح ماجرای آن روزِ پی‌پی و بچه‌ها می‌پردازد و طبیعتاً پایان‌بندی، نوعی فلاش فوروارد بوده که البته در سطح تحلیل روایی، قابل بررسی است. به هر حال نویسنده با این توصیف، تأکیدی بر پایان‌بندی صریح داشته است؛ تأکیدی که البته کارکردهای روایی هوشمندانه‌ای دارد.

فصل چهارم را نیز در همان سطح تحلیل می‌کنیم تا به بحث تصویر نهایی برسیم. تصویری که سرانجام نویسنده انتخاب می‌کند،

هر بخش مثل یک شهربازی، پر از اتفاقات ناهمگون است و تنه روایی تنها به کار انسجام این اتفاقات می‌آید و هویت و کارکردی مستقل ندارد

شاید وضوح عنصر محسوس بتواند حسنی برای پایان‌بندی باشد و تأکید بر آن و تعویق آن، به قوت پایان‌بندی کمک کند

تصویر پی‌پی است که سوار بر اسب از مدرسه می‌رود. البته که ممکن بود نقطه پایان جای دیگری باشد. در این جا مثلاً بحث معلم با پی‌پی، در واقع پایان رویدادهاست، اما نویسنده تصویر دیگری را انتخاب می‌کند. نکته این جاست (و البته نکته‌ای پر کاربرد) که تصویر نهایی، قدرت انتقال مفهوم و نمادپردازی فوق العاده‌ای دارد. پس این انتخاب، غالباً نقطه‌ای است که بتواند روایت را با نمادپردازی متحد کند و نمادپردازی غیر روایی ایجاد نکند. این نمادها غالباً بسیار قدرتمندند که البته احتیاج به اثبات دارد و در مقاله‌ای دیگر، به آن خواهیم رسید، اما فقط برای نشان دادن این موضوعات، بند پایانی را یادآوری می‌کنیم. می‌توانید این نقطه پایان را با هر نقطه دیگر مقایسه کنید تا به هوش روایی لیندگرن پی‌ببرید. (البته ظرافت‌های بسیاری در همین چند جمله هست، اما ارجاع انکارناپذیرش به فیلم‌های وسترن، شاید بیش از همه ارزش نقل داشته باشد):

«پی‌پی کلاه بزرگش را تو هوا چرخاند و... بعد هم با خوشحالی فریاد کشید: «خداحافظ بچه‌ها! شما تا چند وقت من را نمی‌بینید. اما همیشه یادتان باشد که آکسل چند تا سیب دارد، و گرنه اوضاع خیلی بد می‌شود!

پی‌پی این را گفت و قاه‌قاه خندید. بعد هم با چنان سرعتی از مدرسه بیرون رفت که شن‌های روی زمین مثل گردباد، دور سم‌های اسبش چرخیدند و پنجره‌های مدرسه به لرزه درآمدند.»[۷]

اینک به سطح تحلیل سوم (روایی) می‌رسیم و به فصل پنجم در تعریف و تفاوت روایت و گزارش، به عنصر ترتیب اشاره کردیم. حالا ببینید که لیندگرن در این فصل، چطور با ترتیب آوردن دو جمله هم شکل و در واقع تصمیم به آوردن دو موتیف متشابه پشت سر هم، چگونه به فرودی زیبا دست یافته است:

«آن‌ها از نردبان بالا آمدند؛ اول پی‌پی، بعد آنیکا و آخر از همه تامی. و بعد از درخت پایین آمدند، اول پی‌پی، بعد آنیکا و آخر از همه تامی.»[۸]

در فصل ششم، سطح تحلیل سوم به کاری دیگر می‌آید؛ به نشان دادن ضعف لیندگرن. پایان‌بندی این فصل، پیدا شدن میمون روی درخت است (میمون در ابتدای روایت گم می‌شود و محرک شخصیت‌ها برای یافتن او، همین مسئله است)، اما ناگهان میمون از درخت پایین می‌آید و بچه‌ها آن را می‌بینند. این مسئله یک ضعف روایی است. اگرچه لیندگرن قصد دارد آن را به عنوان یک نوآوری به کار گیرد و شاهد این قضیه، عبارت «چه باور بکنید، چه باور نکنید» و مخاطب قراردادن خوانندگان با عبارت «بچه‌ها» است، اما به سبب نبودن اطلاعات پیشین و نامرتب بودن اطلاع‌رسانی، این تلاش‌ها به جایی نمی‌رسد. نویسنده می‌توانست پیش از این که به پایان‌بندی برسد، به ما اطلاع بدهد که میمون از تنهایی خوشش نمی‌آید؛ مثلاً در فصل اول کتاب و این جا با یک یادآوری، روایت خود را به پایان برساند. در حالی که آوردن این جمله اطلاع‌رسان در این نقطه، موجب پدیدآمدن ضعفی در پایان‌بندی شده است.

فصل هفتم هم در همان سطح تحلیل روایی و برای نشان دادن آخرین نکته آن انتخاب شده است. در این فصل، پی‌پی با بچه‌ها به سیرک می‌رود. همه بخش روایی اصلی فصل، برخورد پی‌پی با نمایش‌های سیرک است. این کشمکش‌ها، طبیعتاً به تغییری در رابطه سیرک و

پی‌پی نمی‌انجامد، بلکه باید به تغییر رابطه بچه‌ها و سیرک برسد. اما آن چه به این سطح تحلیل ارتباط دارد، همان اثرگذاری ساختاری است. روایت‌ها به صورت کامل تشریح می‌شوند تا جایی که پی‌پی می‌خوابد و ناگهان باقی نمایش‌ها در دو خط روایت می‌شوند. این ساختار در واقع به بی‌اهمیتی سیرک، بدون حضور پی‌پی صحه می‌گذارد؛ آن چه پایان‌بندی روایی هم هست و آن را عادی‌تر جلوه می‌دهد.

فصل هشتم نمونه‌ای از پایان‌بندی متنی در خود دارد که برخاسته از شکل روایی است و در بسیاری از قصه‌ها نمود دارد. به این ترتیب که پایان روایت، با وداع یکی می‌شود و فرود متن در همان وداع صورت می‌گیرد که به خوبی و به شکلی فرود را با خود دارد و نیازی به توضیح بیشتر نیست. در این فصل، پی‌پی با دزدهای ناموفقی که به سراغش آمده‌اند، مانند دو دوست وداعی رمانتیک می‌کند.

فصل نهم هم در همین سطح بررسی خواهد شد. همان طور که در بند قبل گفتیم، ریتم می‌تواند به محتوای پایان قصه و صحنه نهایی ربط داشته باشد. در این فصل هم پی‌پی از میهمانی باز می‌گردد و شیوه فصل قبل صادق است، اما ما می‌خواهیم به نکته‌ای دیگر اشاره کنیم: صورت نحوی جمله پایانی، به وضوح تحت تأثیر ریتم فرود روایی قرار دارد. ریتم فرود غالباً به دو صورت اصلی درمی‌آید. صورت اول، تأمین میزان ثبات و شکل نهایی عناصر است که در واقع روایت را به پایان می‌رساند. این شکل نهایی، بیشتر اوقات به پایان نامتعین تکیه دارد. در این فصل، پی‌پی به خانه تامی و آنیکا می‌رود و مدام باعث آزار میهمانان دیگر می‌شود که دو پیرزن مبادی آداب هستند. پی‌پی پیوسته در بحث آن‌ها، با نقل حکایاتی از مالین ـ خدمتکار مادربزرگش ـ دخالت می‌کند.

پس می‌توان کشش روایی را حاصل عنصر ارتباط بین پی‌پی و پیرزن‌ها دانست که شکل نهایی‌اش پایان میهمانی است.

قصه در این شکل، باید با جداشدن پی‌پی و پیرزن‌ها تمام شود، اما به صورت دیگر ریتم فرود (کادنس) می‌رسیم. در این صورت، خلاف شکل قبلی ناگهان عنصری مطرح می‌شود که در راستای فرود نیست و ما آن را عنصر محسوس می‌نامیم و ورود این عنصر تازه را که البته ناهمخوان با روایت و فرود نیست، مُدگروی می‌نامیم.[۹] این عنصر با تأکیدی عجیب، ناگهان خواننده را دچار نوعی لذت جدید می‌کند. به این ترتیب، شاید وضوح آن بتواند حسنی برای پایان‌بندی باشد و تأکید بر آن و تعویق آن، به قوت پایان‌بندی کمک کند؛ چیزی که لیندگرن هم در این فصل آن را رعایت می‌کند. در واقع می‌توان تأثیر فرود را بر روایتگری در این خطوط، به خوبی مشاهده کرد. لیندگرن تأکید بسیار بر جدایی پی‌پی و پیرزن‌ها می‌کند و حتی به کارگیری قید، سرعت آن‌ها را نشان می‌دهد، اما در نقطه پایانی، ناگهان به یک مدگردی دست می‌زند:

«آن خانم‌ها تندتر از قبل به راه افتادند، اما کمی که فاصله‌شان از پی‌پی بیشتر شد. شنیدند که او با تمام قدرت و از آن دورها فریاد می‌زند: «او هیچ وقت زیر تخت‌ها را جارو نمی‌کرد.»[۱۰]

اکنون با شرح چهار سطح تحلیل در فصل ده که پی‌پی به کمک آتش نشان‌ها می‌رود، تفکیک این چهار سطح را نشان می‌دهیم. رویدادها در نقطه نجات دادن بچه‌ها از آتش توسط پی‌پی، پایان می‌گیرد. گزارش، نقطه نهایی خود را در هورا کشیدن می‌یابد؛ جایی که همه سه بار هورا می‌کشند و خود پی‌پی چهار بار. تفکیک پی‌پی از باقی مردم در هورا کشیدن، در مرحله روایی باید بررسی شود و شیوه بیان سه جمله پایانی که بدون شک تحت تأثیر کادنس و مدگروی است نیز در سطح تحلیل چهارم جای دارد. همه پایان‌بندی‌ها به همین شکل در چهار سطح قابل بررسی هستند که هر کدام نتیجه‌ای جداگانه می‌دهند و اطلاعاتی مستقل طلب می‌کنند.

به فصل پایانی می‌رسیم؛ فصلی که بچه‌ها به خانه پی‌پی می‌آیند. در این فصل اتفاقات زیادی می‌افتد که البته غالب این اتفاقات، به روح‌های اتاق زیر شیروانی ربط دارد. اما آیا میهمانی، خود روایتی کامل و دارای پایان‌بندی است؟

می‌توان به راحتی به این سؤال جواب منفی داد؛ زیرا این فصل به کنش متقابل یا تغییر هیچ عنصری نظر ندارد، اما مسئله کمی پیچیده‌تر است. در این فصل، میهمانی محفلی است برای روایت روح‌ها و در واقع بار روایی و کشش روایی برعهده ماجرای روح‌هاست. ماجرای میهمانی بستری است برای وقوع اتفاقاتی در خانه پی‌پی که البته چندان هم تصادفی نیستند، بلکه جوابیه‌ای به فصل اول کتاب هستند و در عین حال فرود روایت کلی کتاب.

بگذارید نگاهی به سیر کتاب بیندازیم. کتاب در ده فصل اول، به وضوح به سه بخش کلی تقسیم می‌شود. بخش اول، شامل سه فصل اول است که هر سه به رابطه پی‌پی و بچه‌های همسایه می‌پردازد و پایان هر سه فصل، نظر بچه‌ها و پی‌پی نسبت به هم را مشخص می‌کند. بخش دوم، شامل فصول چهار تا هفت است که به اتحاد پی‌پی و بچه‌ها در مقابل جامعه می‌پردازد و در سه فصل بعدی (هشت تا ده) که بخش سوم را تشکیل می‌دهند، رابطه پی‌پی با جامعه سامان و ثبات می‌یابد. فصل آخر به این ترتیب، پایان قطعی ده فصل گذشته است.

در کل، می‌توان روایت کتاب را بیان بی‌ثباتی و نامتعین بودن یک عنصر دانست؛ این عنصر شخصیت پی‌پی است که در پایان به ثبات و شناخت مخاطب می‌رسد. به این ترتیب است که کل فصل آخر، پایان‌بندی کتاب است؛ فصلی که در آن تقابل فصل یک (عدم شناخت پی‌پی) با فصل آخر، به خواننده می‌فهماند که او را شناخته است. بی دلیل نیست که فصل با توصیفی از پی‌پی به پایان می‌رسد که نور آشپزخانه صورت او را روشن کرده و او علی رغم ژست عجیب و غریبش، بی‌حرکت ایستاده است. بچه‌ها به خانه می‌روند و پی‌پی علی‌رغم این که باد نمی‌گذارد صدایش به بچه‌ها برسد، فریاد می‌زند، «می‌خواهم وقتی بزرگ شدم، یک دزد دریایی شوم. شماها چی؟»[11] و این شناخت شخصیت عجیب او را می‌رساند. او حالا آن قدر شناخته شده ـ علی رغم پیچیدگی‌ها و تناقض‌های شخصیتی‌اش ـ که درباره آینده حرف بزند.

به سطح تحلیل گزارش‌ها برمی‌گردیم؛ به بحث تصویر پایانی. گفته بودیم که تصویر پایانی قدرت نمایش، نمادپردازی و مفهوم‌سازی روایی فوق‌العاده‌ای دارد. بله، این نوعی قدرت روایی است؛ زیرا همواره تصویر نهایی به تعلیق اصلی هر کتاب پاسخ می‌گوید؛ تعلیقی که حاصل ارتباط مخاطب ـ کتاب است. این ارتباط همواره مهم‌ترین نکته در خواندن است و تصویر پایانی کتاب، رفع تعلیق ناشی از عدم تعین این ارتباط

همواره تصویر نهایی به تعلیق اصلی هر کتاب پاسخ می‌گوید؛ تعلیقی که حاصل ارتباط مخاطب ـ کتاب است. این ارتباط همواره مهم‌ترین نکته درخواندن کتاب است

می‌گوییم (و گفته‌اند) لذت روایی در تعلیق است. پس چرا بعد از پایان تعلیق و تعیین سرانجام، باز هم به لذت می‌رسیم؟ آیا لذت پایان‌بندی، لذت روایی است؟

است. و به این ترتیب، این صحنه قدرتی روایی دارد. اگرچه این روایت جزئی از رویداد نیست، بلکه جزئی از جهان است و نقطه نهایی هر خواندن. هم چنین، از رویدادی در ذهن نویسنده برنخاسته، بلکه خود نویسنده هم جزئی از همین رویدادهاست. به این ترتیب، راوی جای خود را به نویسنده می‌دهد. راوی درون کتاب می‌ماند و ارتباط نهایی خواننده ـ نویسنده، به صراحت در این سطح اتفاق می‌افتد. البته که بعضی انکارش می‌کنند. در این کتاب هم، این صحنه که توصیف پی‌پی است، به رابطه مخاطب با کتاب پایان می‌دهد و همین رابطه صریح است که امکان مفهوم‌سازی صریح و درعین حال روایی را ایجاد می‌کند.

نکته‌های دیگری هم درباره پایان بندی هست که البته جواب نهایی به آن‌ها را در مقاله‌ای دیگر خواهیم داد. اما همین جا می‌توان آن‌ها را بیان کرد. می‌گوییم (و گفته‌اند) لذت روایی در تعلیق است. پس چرا بعد از پایان تعلیق و تعیین سرانجام، باز هم به لذت می‌رسیم؟ آیا لذت پایان‌بندی، لذت روایی است؟ طبق تعاریف، به هیچ وجه. اما آیا فارق از روایت است؟ مسلماً این طور نیست. تنها می‌توان یک نکته را تأیید کرد؛ این لذت، لذت محض از اثر است. لذتی مجرد از روایت. اگرچه بخشی از روایت محسوب می‌شود و در عین حال، لذتی که عمیقاً در برخورد با مؤلف شکل می‌گیرد.

پی‌نوشت

۱) به مقاله‌ای که تحت عنوان «تعلیق و کشش»، در شماره ۸۶ همین مجله منتشر شده، رجوع کنید.

۲) همان

۳) این سه شیوه نمونه‌های بسیاری دارند که شاید آشناترین هر کدام از آن‌ها برای ما سه اثر زیر باشند که به ترتیب به این سه شیوه تعلق دارند:

۱) قصه عکس بابای چندم، از مجموعه عکس بابای چندم (نوشته عذرا جوزدانی، کتاب سیب ۸۲)، صص ۲۴ـ۱۱

۲) قصه عروسک بی‌کله، از همان (مجموعه)، صص ۳۸ـ۲۵

۳) قصه زیر آن چتر رنگی، از همان (مجموعه)، صص ۷۶ـ۶۵ یا واضح‌تر: طعم گیلاس کیارستمی.

۴) دقت داریم که این تحلیل‌ها بر مبنای یک طبقه‌بندی روایی است و نباید به مفاهیم کنایی و نمادین اهمیتی بدهیم. شکی نیست که در بیشتر موارد، آن چه ما را از آزار بی‌پاسخ ماندن یک تعلیق درامان می‌دارد، مفاهیم نمادین است و یا باری که فلسفه ادبیات و تاریخ روایتگری بر این شیوه حمل می‌کند. نیز ربطی به مباحث خود، ارجاعی و... دارد، اما این‌ها در حوصله این سطح تحلیل نمی‌گنجد.

۵) برای یادآوری تعریف عنصر ارتباط، به مقالهٔ «تعلیق و کشش» نگاه کنید.

۶) همان

۷) لیندگرن، آسترید: پی‌پی جوراب بلند، ترجمه فرزانه کریمی، انتشارات قدیانی ۱۳۸۲، ص ۴۹

۸) همان، ص ۶۲

۹) مدگردی (Modulation) اصطلاحی است که از موسیقی برگرفته‌ایم. در این شیوه تغییر گام که در پایان قطعات کاربرد فراوان دارد و حس کادنس (Cadence) به شنونده می‌دهد، حرکتی سریع به گامی متناسب صورت می‌گیرد و دوباره به مایه اصلی بازگشت می‌شود. نتی که شنونده آن را خارج از گام حس می‌کند و به او حس فرود می‌دهد، محسوس نامیده می‌شود. ارتباط این شیوه با آن چه درباره پایان‌بندی این فصل از قصه گفته‌ایم، واضح است.

۱۰) لیندگرن، آسترید: پی‌پی جوراب بلند، ترجمه فرزانه کریمی، انتشارات قدیانی ۱۳۸۲، ص ۱۱۱

۱۱) همان، ص ۱۳۵