بررسی مفهوم، لحن و وجه در رمان *پل معلّق*

محمدرضا حاجی آقابابایی، دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
hajibaba@aut.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۸/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۵

بررسی ساختار روایی متون، کمک زیادی به شناخت لایه‌های گوناگون متن می‌کند. دو عنصر مهم راوی و روایت‌شنو در رمان می‌تواند موجب شناخت بهتر شخصیت‌های داستانی و صحت و سقم گزاره‌های روایی شود. نویسندگان در رمان‌ها و داستان‌های جنگ سعی می‌کنند تا حوادث جنگ را به‌گونه‌ای بازنمایی کنند که برای مخاطب بهتر قابل‌درک باشد و از این رو بررسی راوی و لحن وی و کانونی‌سازی روایت، چهرهٔ مشخص‌تری از رزمندگان و دیگر شخصیت‌ها ارائه می‌کند و می‌تواند به آگاهی از نگاه نویسنده به این مسئله منجر شود.
در این پژوهش، دو مفهوم لحن و وجه در رمان پل معلّق بررسی شده است. از منظر راوی، در رمان پل معلّق شاهد حضور یک راوی دانای کل هستیم که با علم همه‌زمانی و همه‌مکانی به روایت داستان و شخصیت‌ها می‌پردازد و تنها کسی است که گره‌های داستانی به‌وسیلهٔ وی باز می‌شود. راوی در این رمان در پی بیان آن چیزی است که منطبق با دیدگاه‌های نویسنده است. با توجه به نوع روایت، با متنی تک‌صدا مواجه هستیم که فقط به بیان دیدگاه‌های نویسنده و راوی می‌پردازد و خبری از اندیشه‌های گوناگون در متن نیست. از منظر ایدئولوژیک، در پایان داستان شاهد تغییر اندیشهٔ شخصیت اصلی رمان از مرگ به زندگی هستیم و آن چیزی که موجب این دگرگونی نگاه می‌شود، عشق است. این موضوع نیز همسو با آن چیزی است که در سراسر رمان شاهد آن هستیم و کمکی به ایجاد چندصدایی در متن نمی‌کند.

واژگان کلیدی
تحلیل متن، روایت‌شناسی، ژرار ژنت، محمدرضا بایرامی، پل معلّق.

۱ـ مقدمه

بررسی ساختار روایی متون کمک زیادی به شناخت لایه‌های گوناگون متن می‌کند. به همین منظور نظریه‌های مختلفی در زمینهٔ روایت‌شناسی مطرح شده که یکی از نظریات کاربردی این حوزه، براساس دیدگاه‌های ژرار ژنت پدید آمده است. نظریهٔ ژنت بیش از هر چیز بر راوی و حالات راوی در روایت استوار است و از میان پنج مفهومی که ژنت ارائه کرده، دو مورد آن به راوی و روایت‌شنو و حالات ایشان اختصاص دارد. شناخت راوی و روایت‌شنو در متون به شناخت بهتر شخصیت‌های داستانی و صحت و سقم گزاره‌های مطرح‌شده کمک می‌کند.

با توجه به گسترش رمان‌های مرتبط با موضوع جنگ، بررسی این رمان‌ها از منظر عناصر روایی در شناخت بهتر متن و شخصیت‌ها و نوع نگاه به پدیدهٔ جنگ مؤثر است. نویسندگان در رمان‌ها و داستان‌های جنگ سعی می‌کنند تا حوادث جنگ را به‌گونه‌ای بازنمایی کنند که برای مخاطب قابل‌درک‌تر باشد. از این رو بررسی راوی و لحن وی و کانونی‌سازی روایت، چهرهٔ آشکارتری از رزمندگان و دیگر شخصیت‌ها به نمایش می‌گذارد و می‌تواند با آگاهی از نگاه نویسنده به این مسئله منجر شود.

در پژوهش حاضر، با بررسی رمان پل معلّق نوشتهٔ محمدرضا بایرامی از نویسندگان حوزهٔ دفاع مقدس، دو مفهوم لحن و وجه در روایت مورد کندوکاو قرار گرفته تا نخست میزان وثوق راوی و سپس نوع نگاه راوی به حوادث و اتفاقات، از جنبهٔ روان‌شناختی و ایدئولوژیک ارزیابی شود.

۱ـ۱ـپیشینه:

«بررسی رمان پل معلّق براساس نظریهٔ گریماس» نویسنده به تحلیل و بررسی ریخت‌شناسی رمان پل معلّق به‌منظور ارائهٔ الگوی ساختاری آن براساس دیدگاه روایت‌شناسی گریماس پرداخته است. (ر.ک؛ مختاری و جباری، ۱۳۹۷: ۱۰۹-۹۱).

«تحلیلی بر دو رمان از محمدرضا بایرامی با نظری به اندیشهٔ فوکو» در این پژوهش نویسنده به تحلیل دو رمان «مردگان باغ سبز» و «پل معلق» با توجه به نظریات میشل فوکو که از نظریه‌پردازان معروف تحلیل گفتمان انتقادی است، پرداخته است. او معتقد است پرداختن بایرامی به عوامل برون‌زبانی، مثل بافت موقعیتی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی، زمینهٔ تحلیل گفتمان انتقادی در اثرهایش، را فراهم کرده است. (ر.ک؛حجازی، ۱۳۹۴ :۶۸-۴۹)

۱ـ۲ـخلاصهٔ رمان پل معلّق:

رمان دربارهٔ رزمنده‌ای به نام نادر است که در پدافند نیروی هوایی خدمت می‌کند. در یکی از شب‌ها نادر در شلیک

به هواپیمای مهاجم تعلل می‌کند و همان هجوم، موجب مرگ بسیاری از مردم تهران و خانوادهٔ نادر می‌شود. این موضوع باعث می‌شود تا نادر خود را در مرگ آن‌ها مقصر بداند و به ناامیدی محض برسد. وی برای ادامهٔ خدمت، داوطلبانه به تل زنگ که منطقه‌ای دور دست است، می‌رود. نادر در مسیر سفر با شخصیت‌های مختلفی آشنا می‌شود و پس از رسیدن به ایستگاه تل زنگ نیز روزهای سختی را می‌گذراند و حتی تصمیم می‌گیرد خودکشی کند. مهم‌ترین اتفاقی که در زمان حضور نادر در قرارگاه جدید روی می‌دهد، تعمیر پل ویران‌شده و همچنین آشنایی او با دختری روستایی است که موجب می‌شود غم از دست دادن خواهرش را راحت‌تر تحمل کند و نوع نگاهش به زندگی تغییر کند.

۲- مباحث نظری:

ژرار ژنت (۱۹۳۰م.)، نظریه‌پرداز فرانسوی، در زمینهٔ روایت‌شناسی به مطالعات گسترده‌ای پرداخته است و نظریات وی در این زمینه، از مهم‌ترین نظریات در حوزهٔ روایت به شمار می‌آید. در نظریهٔ روایی ژنت پنج مفهوم اصلی لحن، وجه (حالت)، طول، تداوم و بسامد حضور دارد. با توجه به گستردگی موضوع تنها به دو مفهوم لحن و وجه پرداخته می‌شود.

لحن: در بخش لحن به بررسی راوی و روایت‌شنو پرداخته می‌شود. توجه به راوی داستان (فردی که متن را روایت می‌کند)، از موضوعات مهمی است که در بررسی عناصر، روایت به آن توجه می‌شود و در سطح روایی، شناسایی راوی و میزان مشارکت او در داستان بررسی می‌شود (ر.ک؛ ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۰-۱۲۹).

براساس دیدگاه ژنت، انواع راوی عبارت است از:

- **راوی برون‌داستانی**[1]: این راوی را می‌توان همان نویسنده یا شاعر یا ذهنیات و درونیات ایشان به شمار آورد. راوی برون‌داستانی گاهی در متن حضور پیدا می‌کند و اندیشه‌های خود را بازگو می‌کند.
- **راوی درون‌داستانی**[2]: این نوع از راوی، به‌عنوان یکی از شخصیت‌های داستان، در داستان حضور دارد و گاهی شخصیت‌ها و راویان دیگری را در عمل روایت مشارکت می‌دهد.
- **راوی متفاوت‌داستانی**[3]: این نوع از راوی در داستان به‌عنوان شخصیت اصلی حضور ندارد، اما از اتفاقات موجود در داستان اطلاع کامل دارد. راوی متفاوت‌داستانی از تجربیات دیگران سخن می‌گوید و روایتگر اتفاقاتی است که برای دیگری رخ می‌دهد.
- **راوی همانندداستانی**[4]: راوی‌ای است که به‌سبب برخی آشکارسازی‌های شخصی، در داستان حضور می‌یابد. این نوع از راوی در حقیقت توسط راوی درون‌داستانی در متن حضور پیدا می‌کند و

بخشی از عمل روایتگری را بر عهده می‌گیرد. راوی همانندداستانی بیانگر تجربیات شخصی خود است (Genette, 1972: 225-6) .

روایت‌شنو:

روایت‌شنو، شخصی یا اشخاصی است که به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم در متن، مورد خطاب قرار می‌گیرد و روایت برای او بازگو می‌شود. روایت‌شنو گاهی شخص و گاهی حیوان یا شیء است. به هر حال روایت‌شنو عاملی است که مخاطب راوی است و تمام معیارهایی که برای طبقه‌بندی راوی انجام می‌گیرد، دربارهٔ روایت‌شنو نیز مصداق دارد (ر.ک: ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۳-۱۳۰).

والاس مارتین در کتاب نظریه‌های روایت، در یک تقسیم‌بندی دیگر، به‌جز روایت‌شنو، شنونده‌های دیگری را در متن دخیل می‌داند؛ خوانندهٔ نمونه، خوانندهٔ تلویحی، خوانندهٔ درون متن و در نهایت خوانندهٔ مجازی. به تعبیر لنسر، روایت‌شنوی همگانی، در حقیقت همان روایت‌شنویی است که ژنت از آن یاد می‌کند و به نوعی روایت‌شنوی غیرفعال است (ر.ک؛حاجی آقابابایی، ۱۳۹۶: ۶۳).

روایت‌شنوی آشکار و فعال همان خوانندهٔ مستتر یا به تعبیر والاس مارتین، خوانندهٔ درون متن است که مؤلف واقعی او را به هنگام تألیف روایت در نظر گرفته است و برای او نوشته است. در بخش‌هایی از متن، پاسخ‌هایی برای پرسش‌های احتمالی او در نظر گرفته است و گاهی نیز راوی، مطالبی را به‌صورت ناقص بیان می‌کند و ادامهٔ مطلب را بر عهدهٔ خوانندهٔ مستتر یا روایت‌شنوی فعال می‌گذارد. شناخت این مخاطب فرضی، کمک زیادی به پرکردن جاهای خالی روایت می‌کند. این نوع از روایت‌شنو یا خواننده، از داستان بودن متن آگاه است و می‌داند که بخش‌هایی از متن در پاسخ به برخی پرسش‌های او نوشته شده است (همان).

در ادبیات داستانی نیز گاهی راوی، مفروضات مخاطب روایت را مورد حمله قرار می‌دهد یا از آنها حمایت می‌کند. به این وسیله راوی به وجود روایت‌شنو داستان را تأیید می‌کند. درواقع راوی چیزهایی را می‌گوید که روایت‌شنو با آنها آشناست، لمسشان کرده و جزو باورهای اوست (فشارکی،۱۳۹۳: ۱۸۵).

وجه (حالت) روایت:

وجه روایت، به فضا و عواطفی مربوط می‌شود که راوی در متن پدید می‌آورد. این فضا و عواطف برای تأثیرگذاری عاطفی و روان‌شناسی بر خواننده و روایت‌شنو در متن ایجاد می‌شود. از طریق ایجاد فضا و عواطف است که راوی، خواننده و روایت‌شنو را با خود همراه و هم‌سو می‌کند.

کانونی‌سازی[5]:

منظور از کانونی‌سازی آن چیزی است که راوی به آن می‌پردازد. ژنت میان دیدن و گفتن در روایت، تمایز برقرار می‌کند. از نظر او، شخصیت کانونی از سوی راوی خلق می‌شود تا اندیشه‌های راوی را بیان کند. طبق نظر ژرار ژنت و دیگر روایت‌شناسان، از جمله ریمون کنان، میان کانونی‌گر و کانونی‌شدگی تفاوت وجود دارد. کانونی‌گر می‌تواند راوی باشد و کانونی‌شدگی عملی است که کانونی‌گر در روایت انجام می‌دهد.

براساس نظریهٔ ژنت، کانونی‌سازی به سه دستهٔ اصلی تقسیم می‌شود:

الف) کانونی‌سازی درونی ثابت[6]: در این حالت یک شخصیت روایت داستان را بر عهده دارد.

ب) کانونی‌سازی درونی متغیر[7]: در این حالت بیش از یک شخصیت، روایت را بر عهده دارند و هرکدام بخشی از داستان را بیان می‌کنند.

ج) کانونی‌سازی درونی چندگانه[8]: در این حالت چندین شخصیت، داستان را روایت می‌کنند و هر کدام به نوبت، داستان را از نو تکرار می‌کنند و روایت متفاوت خود را ارائه می‌دهند (رک: Genette, 1980: 161-211).

5. Focalizer & Focalization
6. Fixed Canonical
7. Variable Canonical
8. Multiple Canonical

وجه ادراکی[9]:

این جنبه از کانونی‌شدگی به ادراکات کانونی‌گر می‌پردازد. ادراک (بینایی، شنیداری، بویایی و...) از طریق دو مشخصهٔ مکان و زمان شکل می‌گیرد. شیوهٔ ادراک کانونی‌گر از زمان و مکان و چگونگی تحلیل آنها به روایت وحدت می‌بخشد و از طریق همین فضای زمانی و مکانی است که روایت شکل می‌گیرد. در چشم‌انداز باز، کانونی‌گر بیرونی (مثلاً دانای کل) قابلیت نظارت بر زمان و مکان نامحدود را دارد؛ اما در چشم‌انداز محدود، کانونی‌گر درونی (مثلاً شخصیت کانونی‌گر) نمی‌تواند بر زمان‌ها و مکان‌های نامحدود نظارت کند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۹-۱۰۶). منظور از چشم‌انداز همان زاویهٔ دید است، البته اصطلاح چشم‌انداز یا به تعبیر ژنت کانونی‌شدگی یا دیدگاه از زاویهٔ دید کامل‌تر است؛ زیرا سه وجه ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک را دربرمی‌گیرد.

وجه روان‌شناختی[10]:

این وجه، دو مؤلفهٔ شناختی و عاطفی کانونی‌گر نسبت به کانونی‌شده را نشان می‌دهد. در مؤلفهٔ شناختی، دایرهٔ آگاهی کانونی‌گر بررسی می‌شود. میزان این آگاهی را مؤلف مستتر تعیین می‌کند که خود او نیز گاهی همان راوی برون‌داستانی است. گاهی در طول روایت، کانونی‌گر اصلی (مؤلف مستتر) دایرهٔ اطلاعاتی را که می‌خواهد به خواننده

9. Perceptual Facet
10. Psychological Facet

بدهد، محدود می‌کند و از سوی دیگر، اطلاعات کانونی‌گر درونی نیز محدود است، زیرا او خود بخشی از جهان باز نموده است و چیزی دربارهٔ این جهان نمی‌داند. کانونی‌گر، یافتن اطلاعات مد نظر خود را به عهدهٔ خواننده می‌گذارد و او را در روایت مشارکت می‌دهد. در مؤلفهٔ عاطفی، کانونی‌شدگی عینی و ذهنی مطرح می‌شود. کانونی‌شدگی عینی، خنثی و غیردرگیر است (کانونی‌شدگی در روایت راوی سوم‌شخص نمایشی)؛ اما کانونی‌شدگی ذهنی، درگیر و جانب‌دارانه است (کانونی‌شدگی در روایت راوی اول‌شخص نمایشی) (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲-۱۱۰).

وجه ایدئولوژیک[11]:

در این وجه، هنجارها و عقاید کانونی‌گر بررسی می‌شود. اگر در متن روایی، گزاره‌ها تابع هنجارها و عقاید کانونی‌گر باشد و جهان‌بینی کانونی‌گر، جهان‌بینی‌های دیگر را ارزیابی کند، متن، تک‌صداست. به‌عبارت‌دیگر، جهان‌بینی راوی کانونی‌گر، معمولاً حرف اول را در متن می‌زند و دیگر جهان‌بینی‌های موجود در متن را همین موقعیت برتر است که ارزیابی می‌کند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲). اگر کانونی‌گر، زمینه را برای عرض اندام چندین موقعیت ایدئولوژیک فراهم کند، تعامل میان این موقعیت‌ها به قرائت غیرواحد و چندصدایی منجر می‌شود. وجه ایدئولوژیک با رویکرد باختین به آثار ادبی تشابه و هم‌سویی دارد (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۰).

11. Ideological Facet

۳- بحث و بررسی:

بررسی متون از جنبهٔ روایت‌شناسی به شناخت لایه‌های گوناگون متون کمک می‌کند. با خوانش داستان‌های مرتبط با دفاع مقدس براساس نظریهٔ روایت‌شناسی، می‌توان درک بهتری از نوع روایت، میزان وثوق راوی، نحوهٔ کانونی‌شدگی و روایت‌شنو به دست آورد. در پژوهش حاضر به بررسی دو موضوع لحن و حالت در رمان «پل معلّق» پرداخته شده است. با توجه به حضور خود نویسنده در جنگ و در موقعیتی مشابه با شخصیت اصلی داستان، می‌توان ادعا کرد که راوی در این رمان، نویسنده است و داستان از زبان یک راوی دانای کل روایت می‌شود. در ادامه به بررسی نمونه‌هایی از حضور راوی دانای کل در داستان می‌پردازیم:

داستان با روایت راوی دانای کل این‌گونه آغاز می‌شود:

«منشی آتش‌بار گفت: «لازم نیست از کسی بپرسی. اونجا آخر خطه. خودت متوجه می‌شی.» با اون صورت سه‌تیغه و خط ریش بالای گوش، بهش نمی‌آمد که ادای پدربزرگ‌ها را دربیاورد. چنین علاقه‌ای هم شاید نداشت و فقط می‌خواست آن حس خودبزرگ‌بینی‌اش را به رخ بکشد. این را که از همه جا خبر دارد، حتی از جایی آنقدر دور... با این حال در صورتش حماقتی دیده می‌شد که بیشتر اسباب تعجب بود تا چیزی دیگر. از آن نوع حماقت‌ها که از حس تعلق داشتن به چیزی مایه

می‌گیرد که به آن تعلق نداری؛ خود را جزئی از کلی دیدن و فراموش کردن اینکه فقط مهمان چند روزه‌ای. بعد با آن زلف‌های چتری پیشانی و بغل گوش‌های نمره چاری، می‌روی دنبال کاری که بیشتر برای آن ساخته شده‌ای، یعنی بهتر ازت برمی‌آید یا در آن جا افتاده‌تر به نظر می‌رسی تا این یکی...»

و چنین ادامه می‌دهد:

«دوباره شروع کرد: دست کم می‌تونستی یک ماه مجروحیت بگیری. برای کمتر از این‌هاش سه ماه سه ماه میرن. شاید نتونستی دم کسی رو...» نگذاشت حرفش تمام بشود. ورقه را از دستش کشید و انداخت توی پوشه، لای تسویه حساب و برگهٔ مأموریت و... بی‌آنکه خداحافظی کند، از دفتر بیرون آمد. صدای منشی را از پشت سر می‌شنید: «امریه!... امریه‌ات...» امریه! این امریه‌های رنگ‌ورورفته را قبلاً دیده بود. انگار در تمام جبههٔ جنوب فقط یکی از آنها چاپ شده بود و بعد آنقدر از روش کپی گرفته بودند که...، به برگهٔ مرخصی سربازهایی سنجاق می‌شد که از منطقه می‌آمدند، بی ذکر نام و با ذکر درجه‌دو بودن قطار (بایرامی،۱۳۹۲: ۸-۷).

تا اینجا خواننده مقداری با شخصیت اصلی داستان و موقعیت او به‌عنوان یک سرباز آشنا شده است. راوی دانای کل او را قدم‌به‌قدم برای کشف هویت واقعی نادر جلو می‌برد. راوی در موقعیتی برتر قرار دارد و به‌واسطهٔ جایگاهی که دارد؛ منشی، سرباز، گفت‌وگوی بین آنها، ظاهر منشی و حتی احساسات نادر را روایت می‌کند. در ادامه راوی با انحراف از مسیر اصلی داستان و بازگشت به گذشته، خاطره‌ای را بازگو می‌کند که پاسخی به سؤالات خوانندهٔ متن است و البته سؤال‌هایی را نیز طرح می‌کند که در بخش‌های بعدی به آنها پاسخ خواهد داد.

«نیلوفر جیغ کشید. برف کهنه از زیر پاش راه افتاده بود طرف درّه و پیش از او، مهران بود که دستش را گرفته بود و حالا هردو ته درّه را نگاه می‌کردند. خطر سقوط! چیزی که شاید در تمام آن روز نیلوفر را رها نکرده بود و آیا همین نبود که پیش از وقت از پا انداختش؟ هنوز به پله‌های نزدیک آبشار دوقلو نرسیده بودند که ایستاد سرجاش و تکون نخورد. دیگه نمی‌تونم قدم از قدم بردارم.

هردو با تعجب نگاهش کردند. او را چه شده بود؟ مگر نه اینکه بارها تا خود پناهگاه را یک نفس رفته بود؟

به این زودی بریدی؟!

چه عرقی کردی تو این سرما؟رنگت هم پریده! چته؟ آبجی!

چیزی نگفت...» (بایرامی،۱۳۹۲: ۱۰-۹)

در این بخش خواننده به‌واسطهٔ راوی دانای کل، با مهران، نیلوفر و البته شخصیت اصلی روایت «نادر» آشنا می‌شود. راوی سرنخ‌هایی دربارهٔ بیماری احتمالی نیلوفر در اختیار خواننده قرار می‌دهد و در انتها، نسبت نیلوفر و نادر را آشکار می‌کند؛ اما خواننده برای آشنایی با مهران باید داستان را ادامه دهد.

«پیچیدند به خیابانی دیگر. چه وقتی از شب بود؟ چرا خیابان‌ها آن‌قدر خلوت بودند؟ چه اهمیتی داشت؟ دست نیلوفر را گرفت توی دستش. گه‌گاه نگاه سنگین رهگذران را روی خودشان حس می‌کرد، از آن نگاه‌های کمی تحقیرآمیز، کمی پرسا و کمی مشکوک؛ مثل نگاه پاسبان‌ها. دلش می‌خواست برود جلو، یقهٔ تک‌تک‌شان را بگیرد و داد بزند: به شما چه مربوطه بی‌شرف‌ها؟ خواهرمه، مریضه، به‌زودی می‌میره [...] رو برگرداند و دید نیلوفر تو عالم خودش است [...] در نگاهش آرامشی پیدا شده بود یا او این‌طور تصور می‌کرد؟ [...] و باران تندتر شده بود و دیگر جلوی در بودند. تازه متوجه شدند که هم کیف نیلوفر را و هم جعبهٔ مجسمه‌ها را جا گذاشته‌اند.» (بایرامی، ۱۳۹۲ :۱۷-۱۵).

راوی سعی کرده است با ایجاد انحراف زمانی در داستان که غالباً هم از نوع گذشته‌نگر است، گره‌های داستانی را برطرف نماید و به سؤالات خواننده پاسخ دهد. در ادامه با مرور خاطره‌ای دیگر، هویت اصلی مهران آشکار می‌شود.

«نیلوفر گفت: «دلم گرفته. کاش می‌شد رفت جایی. کاش می‌شد کاری کرد. چه جاهایی رو که می‌تونستم تا حالا ببینم و ندیدم. چه کارهایی می‌تونستم بکنم و نکردم! آدم چقدر کوته‌بینه! فکر می‌کنه همیشه وقت داره. فردا هم روزیه مثل امروز.»

نادر: به‌زودی هر چقدر بخوای می‌تونی شب‌گردی کنی.»

ـ با کی؟

ـ با طرفت. بعد عروسی.

ـ عروسی؟

چیزی در نگاه نیلوفر عوض شد تا او بفهمد که قافیه را باخته. چرا باید از چیزی حرف زده می‌شد که نمی‌توانست در میان باشد؟ چرا حرف مهران را پیش کشیده بود؟

ـ تقصیر خاله زیور بود. ما که عجله‌ای نداشتیم. پای مهران نباید به زندگی من باز می‌شد. حالا چی می‌ماند براش؟ یه سطر سیاه با قلم خودنویس که شناسنامه‌اش رو... بگذریم؛ کجا داشتیم می‌رفتیم؟» (همان: ۱۵-۱۲)

یکی از خصوصیات مهم راوی برون‌داستانی در این روایت، گره‌گشایی از مسائل و موضوعات مختلف روایت است. راوی از آغاز، رازها و مکان‌های مبهم را مطرح می‌کند و رفته‌رفته در طول روایت مسائل را آشکار می‌کند. دلیل این امر در آن است که هدف راوی همراه‌کردن مخاطب با خود است و با ایجاد ابهام در داستان یا اشارات رمزی به رازهای شخصیت‌ها، مخاطب را برای پیگیری ماجرا کنجکاو نگه می‌دارد.

«آخر خط؟ آن هم وسط کوه‌های لرستان که بیش از صد کیلومتر با خط مقدم فاصله دارد.» (همان:۱۲).

«صدای بی‌سیم را باید زودتر می‌شنید نه وقتی که آتش‌بارهای اطراف یکی‌یکی داشتند اعلام آمادگی می‌کردند:

- عقاب هشت، آمادهٔ پذیرایی هستم.
- عقاب نه، آمادهٔ پذیرایی هستم.
- عقاب ده چرا اعلام وضعیت نمی‌کنی؟ عقاب ده دست بده!
- عقاب ده به گوشم!

پیش از آنکه بتوان توپ را مسلح کرد، جنگنده‌ها رسیده بودند و عقاب نه شلیک می‌کرد و دیوارهٔ آتشش را که با خط رسام‌ها مشخص بود، می‌شد دید، اما عقاب ده هنوز نتوانسته بود قیچی را کامل کند یا حتی جواب عقاب نه را که مرتب داد می‌زد: «عقاب ده دست بده! عقاب ده دست بده!» بدهد و فقط وقتی پایش روی پدال رفت که دیگر دیر شده بود.

آیا اگر فرصت کافی برای شلیک پیدا کرده بود، می‌شد جلوی هجوم را گرفت؟ آیا این تردید او را نخواهد کشت؟»(همان: ۲۰).

روایت‌شنو

در رمان پل معلّق شاهد دو گروه روایت‌شنو هستیم. از آنجایی که داستان در زمرهٔ ادبیات دفاع مقدس است، اصلی‌ترین گروه روایت‌شنو، سربازان دورهٔ دفاع مقدس هستند و با توجه به تعریف ژنت باید آنها را روایت‌شنو برون‌داستانی نامید. علاوه‌بر گروه نخست، می‌توان نادر را روایت‌شنو درون‌داستانی نامید.

داستان دارای یک روایت‌شنو فعال است و نویسنده می‌کوشد تا او را با خود همراه کند. این روایت‌شنو مخاطب اصلی متن است که به فراخور درک و دریافتش، مورد خطاب راوی قرار می‌گیرد. همچنین می‌توان عموم مردم را جزو مخاطبان نویسنده دانست که برای آنها به‌صورت عام و برای طرفداران سبک نویسندگی‌اش به‌طور خاص می‌نویسد.

طرح پرسش در متن ابزاری است که راوی به‌وسیلهٔ آن با روایت‌شنو و روایت‌شنوی فعال گفت‌وگو می‌کند و گاهی از او چاره می‌خواهد. به این ترتیب او را در امر روایت دخیل می‌کند.

«خطر سقوط! چیزی که شاید در تمام آن روز نیلوفر را رها نکرده بود و آیا همین نبود که پیش از وقت، از پا انداختش؟
ـ نیلوفر: دیگه نمی‌تونم قدم از قدم بردارم.
ـ او را چه شده بود؟ مگر نه اینکه بارها تا خود پناهگاه را یک نفس رفته بود؟ (بایرامی،۱۳۹۲: ۱۰)»
«ـ بلیت فروش گفت: امریه!
از کجا فهمیده بود که او سرباز است؟ (همان:۱۱)»
«ـ آخر خط؟ آن هم وسط کوه‌های لرستان که بیش از صد کیلومتر با خط مقدم فاصله دارد! منظور یارو چه بود؟ بویی برده بود یا از سرگذشت خانواده‌اش چیزی می‌دانست؟ (همان: ۱۲)»
«ـ نادر: به‌زودی هرچقدر بخواهی می‌توانی شب‌گردی کنی.
نیلوفر: با کی؟ با طرفت! بعد عروسی.
چیزی در نگاه نیلوفر عوض شد تا او بفهمد که قافیه را باخته. چرا باید از چیزی حرف می‌زد که نمی‌توانست در میان باشد؟ چرا حرف مهران را پیش کشیده بود؟ (بایرامی،۱۳۹۲ :۱۵)»

راوی با طرح سؤالی که می‌توان از آن به‌عنوان تعلیق مهم داستان نام برد، ذهن خواننده را درگیر می‌کند. نادر به‌علت تعلل و غفلت نتوانسته بود به‌موقع شلیک کند و همین موضوع منجر به مرگ بسیاری از مردم تهران، از جمله خانوادهٔ خود او شده بود.

«عقاب ده نتوانسته بود قیچی را کامل کند یا حتی جواب عقاب نه را که مرتب داد می‌زد «عقاب ده دست بده! عقاب ده دست بده!» بدهد و فقط وقتی پایش روی پدال رفت که دیگر دیر شده بود.
هواپیماها گذشته بودند و موج راکت که معلوم نبود از کجا شلیک شده و نشسته بر سینه‌کش تپه بلندش کرده بود به هوا، و چه سبک می‌یافت خود را. آیا اگر فرصت کافی برای شلیک پیدا کرده بود، می‌شد جلوی هجوم را گرفت؟ آیا این تردید او را نخواهد کشت؟» (بایرامی، ۱۳۹۲ :۲۰).

نادر بعد از این اتفاق تصمیم می‌گیرد که از تهران به منطقه‌ای دور دست، ایستگاه تله‌زنگ در لرستان، برود و گذشته را به فراموشی بسپارد.

«قطار سرعت گرفته بود و می‌رفت، بی‌آنکه او را از چیزی دور کند. نه راه گریزی نبود. در هیچ‌جا، در هیچ‌چیز. باید قبلاً فکرش را می‌کرد. فایده‌ای نداشت و این رفتن فقط می‌توانست تلاشی باشد از نوع همانی که آن شب داشتند؛ یعنی سرانجام محکوم به شکست و بی‌حاصل. آیا گول زدن خود نبود؟ (همان: ۲۹)

این سؤال نیز از سؤالاتی است که ذهن خواننده را درگیر می‌کند و او را به اندیشیدن به پاسخ وادار می‌نماید.

«با خود می‌گفت: مگه نمی‌خواستی فراموششان کنی؟ پس چرا اینجا هم دنبال نشانه‌ای می‌گردی از آن گمشدگان و به‌خصوص از آنکه زندگی نتوانسته بود خوارش کند و لابد مرگ هم نمی‌توانست (همان: ۱۵۶).

سؤالاتی که جنبهٔ فلسفی دارند را می‌توان دعوت راوی از خوانندگان داستان برای تعقل جمعی دانست که ذهن او را درگیر می‌کند و به تفکر راجب آن سؤالات برمی‌انگیزد. مانند سؤال زیر:

«کجا خوانده بود که جماعت در اروپا از روی پل بلندی که گویا بلندترین پل دنیاست می‌پرند، به خیال اینکه غرق می‌شوند و نمی‌دانند که سطح آب همچون زمینی سیمانی سفت و سخت خواهد بود؛ ولی چه اهمیتی می‌توانست داشته باشد برای کسی که به آن پایین رسیده؟ مهم تصوری بود که از این بالا می‌توانستی داشته باشی؛ فرو رفتن، غلتیدن و لابد تلاشی غریزی برای رهایی و آبی کف‌آلود و گلی، چون مشتی بر دهان...

آیا پشیمانی هم در بین بود در آن لحظات آخر؟ کاش می‌شد از قبل دانست» (بایرامی،۱۳۹۲ :۶۵).

«شاید آن‌هایی که این‌طور با عجله پیاده می‌شدند قرار بود کار بزرگی را پیش ببرند. سربازهایی کارآزموده و سختی‌کشیده که می‌توانستند سرنوشت خطی را عوض کنند و آن سرباز دیگر، بعد از این فقط می‌توانست تماشاگری باشد که کنار توپی و بر دامنهٔ کوهی، از سر بیکاری یا از سر چیزی که خودش هم نمی‌داند چیست نشسته است به نظاره‌گردانی...

در ذهن آنها چه می‌گذشت؟ چه چیزی کشانده بودشان تا اینجا و چه چیزی بیشتر و پیش‌تر می‌بردشان؟ آن هم در این ساعت و زمانه‌ای که همهٔ انگیزه‌ها می‌باید رنگ باخته باشند.» (همان:۹۴).

نشانهٔ دیگری که وجود خوانندهٔ درون‌متنی را تأیید می‌کند، توضیحات فرازبانی یا فراروایتی راوی یا نویسنده در داستان است. او با آوردن برخی توضیحات تکمیلی سعی می‌کند تا با روایت دقیق جزئیات، هرگونه ابهامی را برطرف کند. در عین حال به خوانندهٔ درون‌متنی که مفروض وی است نیز اشاره می‌نماید.

«مهر فرماندهی تو دستش بود. زیر ورقهٔ ترخیص از بیمارستان ۵۰۶ را سیاه کرده بود (مهری رو مهرها زده بود)» (بایرامی،۱۳۹۲: ۱).

راوی با آوردن توضیح تکمیلی خود در پرانتز یا گیومه سعی می‌کند تا منظور دقیق خویش از عبارت سیاه کرد یا آدم‌هایی که چیزی به آنها الهام می‌شود را برای روایت‌شنو توضیح دهد. این تلاش نویسنده برای تفهیم منظور خویش، قطعاً قرینه‌ای بر وجود روایت‌شنو است.

«از اون آدم‌هایی بود که انگار به‌اصطلاح چیزی بهشون الهام میشه...، همه چیزو می‌بینن، با همه حرف می‌زنن، برخورد می‌کنن؛ اما مثل اینکه همهٔ این‌ها تو هاله‌ای از مه یا غبار یا مثلاً تو خواب یعنی مبهم و ناروشنه، آن‌گونه که درست ندونی که هستن یا نه اتفاق می‌افته» (بایرامی،۱۳۹۲ :۹).

اشاره به حوادث قیامت، اعتقادات افراد متوکل و داستانی که در نهایت ماجرای رستم و سهراب را به ذهن خواننده متبادر می‌کند و خواننده با آنها آشناست، از مواردی است که بایرامی با پرداختن به آن وجود روایت‌شنو را به‌صورت غیرمستقیم تأیید می‌کند:

«و بی‌شک این هول مرگ بوده که بازش می‌داشته. همان چیزی که باعث می‌شود در آن لحظهٔ خاص آدم همه را فراموش کند و فقط به فکر خودش باشد؛ مادر بچه‌اش را بیندازد و برادر پا بگذارد رو جنازهٔ برادر و... هول مرگ!» (بایرامی،۱۳۹۲: ۱۰).

«پدر می‌گفت: اگر تیغ عالم بجنبد ز جای، نبرد مویی تا نخواهد خدای» (همان:۲۱).

«و آن‌وقت شباهت سرگذشت خانوادگی، آنها را به هم نزدیک‌تر می‌کرد و بیشتر حرف می‌زدند و آخرش می‌فهمیدند چیزی که هرکدام چشم به راهش هستند، دیگری است و این‌جوری که می‌شد، وسوسهٔ دیدار فرزند، پدر و مادر را به قتل شبانهٔ مسافر تنها در خواب وانمی‌داشت تا بعدش در میان اسباب اثاثیه‌اش نشانی از خود بیابند و داستان رستم و سهراب تکرار بشود و بعد دریغی بماند ابدی و بی‌فایده.» (همان: ۲۲).

حالت (وجه) روایت:

کانونی‌سازی[12]:

در رمان پل معلّق به‌سبب آنکه راوی از نوع برون‌داستانی است، کانونی‌ساز و کانونی‌شونده متفاوت است. در این موارد کانون‌شدگی از نوع صفر است و راوی دانای کل با نفوذ به ذهن نادر افکار و احساسات او را برای خواننده بیان می‌کند. کانونی‌ساز، راوی دانای کل و کانونی‌شونده، نادر است. راوی کانون‌ساز، از موضعی برتر به کانون‌سازی می‌پردازد. در این گزیده، خواننده به کمک کانون‌ساز، به تماشای درونیات نادر می‌نشیند. موضع راوی‌کانون‌ساز متغیر است. او از موضعی درونی به توصیف احوال نادر

12. Focalizer & Focalization

پرداخته است؛ اما زمانی که وی به توصیف دشت، بیابان و موقعیت نادر در قطار می‌پردازد، موضع او تبدیل به موضعی برونی می‌شود.

«از کجا فهمیده بود که او سرباز است؟ فقط بعدها بود که یاد کیسهٔ انفرادی افتاد؛ همان وقتی که نشسته بود کنار پنجره و بیرون را نگاه می‌کرد؛ دشت را که به‌سرعت از کنارشان می‌گریخت و بیابان لخت و برهوت را که آن دورها به تپه‌ای نه‌چندان بلند می‌رسید، همان تپهٔ کله‌قندی با لکه‌های سیاه و سایه‌روشن تنگ غروب بر دامنه‌اش. همان وقتی که فکر می‌کرد در وجود یک سرباز چه چیزی هست که او را از دیگران جدا می‌کند، طوری که حتی بلیت فروش باجه‌ای، بی‌آنکه حرفی زده باشی، از تو امریه بخواهد و باورش نشود که یک آدم آزاد هم می‌تواند به خواست خودش، رو به این سمت آمده باشد و به مقصدی راهی شود که همهٔ امریه‌دارها می‌شوند.» (همان: ۱۱).

در بخش‌هایی از روایت که راوی به ذهن نادر نفوذ می‌کند و از زبان او سخن می‌گوید، راوی کانون‌ساز، نادر، خواهرش نیلوفر را کانونی می‌کند. این موارد به‌خوبی موضع برتر کانون‌ساز و گسترهٔ وسیع دانش او نسبت به نادر را نشان می‌دهد. راوی با نفوذ در ذهن نادر و نیلوفر افکار و احساسات آنها را بیان می‌کند. فاصلهٔ کانون‌ساز و کانونی‌شونده اندک است و ادراک و احساس کانونی‌شونده از ادراک کانون‌ساز سرچشمه گرفته است و موضع کانونی‌گر درونی است و از نظر احساسی و زمانی به کانونی‌شونده نزدیک است.

«پیچیدند به خیابانی دیگر. چه وقتی از شب بود؟ چرا خیابان‌ها آن‌قدر خلوت بودند؟ چه اهمیتی داشت؟ دست نیلوفر را گرفت توی دستش. گه‌گاه نگاه سنگین رهگذران را روی خودشان حس می‌کرد، از آن نگاه‌های کمی تحقیرآمیز، کمی پرسا و کمی مشکوک؛ مثل نگاه پاسبان‌ها. دلش می‌خواست برود جلو، یقه تک‌تک‌شان را بگیرد و داد بزند: به شما چه مربوطه بی‌شرف‌ها؟ خواهرمه، مریضه، به‌زودی می‌میره...

رو برگرداند و دید نیلوفر تو عالم خودش است... در نگاهش آرامشی پیدا شده بود یا او این‌طور تصور می‌کرد» (بایرامی،۱۳۹۲: ۱۵).

فاصلهٔ کانون‌ساز و کانونی‌شونده اندک است و ادراک نادر دربارهٔ آنچه در پیرامون او می‌گذرد، برگرفته از ادراک راوی کانون‌ساز است و نمی‌توان برای او ادراک مستقلی را در نظر گرفت. موضع کانون‌ساز بین موضع بیرونی و درونی متغیر است.

«سرباز: جناب سروان!

برگشت و نگاهش کرد. دست کم چهل‌وپنج سال داشت و درجهٔ ستوان سومی را چسبانده بود روی شانه‌هاش. از آن مردهایی بود که کمی زودتر از وقتش پیر می‌شوند. سر و ته ریش کوتاه و کم‌پشتش سفید سفید بود. بهش نمی‌آمد که دانشکدهٔ افسری را گذرانده باشد. شاید ستوان‌یاری بود که ترفیع تشویقی گرفته بود و لابد آخرین سال‌های خدمتش را می‌گذراند. آدم بُرش‌داری به نظر می‌رسید. توی صورتش شوخ‌طبعی و جدیت، یکجا جمع شده بود» (بایرامی،۱۳۹۲ :۲۵).

درواقع چنین باید گفت که در این کتاب به‌صورت غالب، با یک راوی کانون‌ساز روبه‌رو هستیم که به‌علت دانای کل بودنش، بر افکار، اعمال و کردار نادر و دیگر شخصیت‌های داستان مسلط است. ادراک نادر به‌عنوان شخصیت اصلی داستان از ادراکات راوی دانای کل نشأت می‌گیرد؛ زیرا در بسیاری از موارد نادر فلسفه‌گویی می‌کند و سخنانی را از اندیشه می‌گذراند که با توجه به اطلاعاتی که از او در اختیار داریم نمی‌تواند متعلق به او باشد.

وجه ادراکی[۱۳]:

در رمان پل معلّق با یک راوی دانای کل روبه‌رو هستیم که به روایت‌گری در داستان می‌پردازد. این راوی از جایگاهی بالا و برتر، به گزارش حوادث داستان و ماجرای زندگی نادر صدیف، می‌پردازد. دانش این راوی همه‌زمانی و همه‌مکانی است و محدود به زمان و مکان خاصی نیست. تهران ، قطار مسافربری و پل تله‌زنگ در لرستان سه مکانی هستند که حوادث داستان در آن روی می‌دهد.

«از مسافرین محترم ساعت پانزده و سی دقیقهٔ مشهد مقدس، خواهشمندیم از سکوی شمارهٔ سه جهت سوار شدن به قطار استفاده کنند. مشهد؟ پس مسافران دیگری هم توی ایستگاه بودند... مدتی به تماشای مسافرانی که روی نیمکت‌ها نشسته بودند ایستاد و بعد کیسهٔ انفرادی‌اش را که از ابتدای آموزشی نگه داشته بود و نمی‌دانست چرا ـ شاید گفته بودند که روزی آن را پس خواهند گرفت که حالا دیگر به حالش فرقی نمی‌کرد ـ برداشت و دوباره راه افتاد.» (بایرامی،۱۳۹۲ :۱۸).

کانون‌ساز با استفاده از عبارات و واژه‌هایی که به کار می‌برد، فضای مکانی و زمانی وقوع روایت را پیش روی خواننده می‌گذارد. کانون‌ساز ابتدا موقعیتی بالاتر را اتخاذ می‌کند تا محدودهٔ مکانی نادر ـ در ایستگاه قطار ـ را مشخص کند. در ادامه گزارشی از اوضاع و احوال ظاهری نادر و حتی نیت او برای نگه‌داری کیسهٔ انفرادی‌اش ارائه داده است که

13. Perceptual Facet

بیانگر نگاه دقیق کانون‌ساز است. راوی کانون‌ساز با دیدی درشت‌نمایانه و جزئی‌نگر به توصیف فضاها و مکان‌های روایت می‌پردازد و در بیان اطلاعات دربارهٔ محیط، ظرافت و دقت قابل‌قبولی به خرج می‌دهد تا مخاطب بتواند به‌خوبی تصویرسازی کند.

«چشم باز کرد. خورشید آمده بود بالا، هرچند که دیده نمی‌شد. سایهٔ کوه کشیده بود روی دره و پل را ـبه‌طور کاملـ فقط وقتی توانست ببیند که رو برگرداند. آنجا بود، در دویست سیصد قدمی. پای آن کوه بلند با قله‌های یخ. مثل کنگره‌ای بر سر بارویی و کشیده به روی دره‌ای عمیق و وسیع که تا چشم کار می‌کرد ادامه داشت. پس اینجاست جایی که می‌باید شب‌ها و روزهای زیادی را گذراند؟ و حالا چه‌کار باید کرد؟ پتو را تا کرد و گذاشت روی تخت.» (همان:۶۹).

«تانکر آب نزدیک دروازهٔ حیاط بود. شاید بد نبود آبی بزند به سر و صورتش. به طرف تانکر که می‌رفت، متوجه سنگر کوچک‌تری شد، کمی بالاتر و روی شیب بلند. با دیوارهایی از گونی‌های شن و سقفی از تراورس و پلیت که نیم متری خاک ریخته بودند روش و از بالاش کمی دورتر لولهٔ توپ آب تک لول پنجاه‌وهفت میلی‌متری پیدا بود که قراول رفته طرف دره و از سرباز نشسته بر صندلی‌اش، چیزی دیده نمی‌شد. مگر کله‌ای در زمینهٔ آنتن دکلی بی‌سیم. نشست پای تانکر. کتری دودزده کج شده بود و آب از دهانهٔ لوله‌اش قُل‌قُل می‌کرد و بیرون می‌ریخت و بخار می‌کرد. صورتش را شست و کتری را جابه‌جا کرد و چمباتمه زد کنار اجاق (همان).

در پایان این بحث باید بگوییم که راوی داستان در موقعیتی برتر نسبت به افراد و شخصیت‌های داستان قرار دارد و به‌واسطهٔ گسترهٔ وسیع دانش راوی، خواننده در جریان احوال و افکار درونی شخصیت‌های داستان قرار می‌گیرد. این راوی دارای دید پرنده، درشت‌نمایانه و جزئی‌نگر است. او علاوه‌بر نفوذ درون افراد، به‌دلیل موقعیت برتر خود گزارش کاملی از فضای و موقعیت مکانی افراد و اعمال آنها در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

وجه روان‌شناختی[۱۴]:

راوی در طول متن بارها به توصیفی جامع از فرایندهای ذهنی، احساسات و ادراکات کانونی‌شونده‌ها پرداخته و اطلاعات دقیقی در اختیار خواننده قرار داده است. راوی هیچ‌گونه محدودیتی برای ورود به ذهن نادر و اطلاع از درونیات او ندارد. این موضوع بیانگر گسترهٔ وسیع دانش

14. Psychological Facet

اوست. در ادامه به برخی از این موارد اشاره می‌کنیم:

«دلش می‌خواست برود جلو، یقهٔ تک‌تک‌شان را بگیرد و داد بزند: به شما چه مربوطه بی‌شرف‌ها، خواهرمه، مریضه، به‌زودی می‌میره. برای چه کنجکاوی می‌کنین؟ دلمان می‌خواد تا صبح قدم بزنیم، حتی اگه هوا بدتر بشه یا از آسمان سنگ بباره. چه‌کار دارین؟ من هیچ می‌پرسم یا فکر می‌کنم که در کله‌های پوچ شما چی می‌گذره یا از کجا میایین یا به کجا می‌رین؟» (بایرامی،۱۳۹۲ :۱۵).

«به داستانی فکر می‌کرد که همه‌اش تو قطار اتفاق می‌افتاد و نیلوفر می‌خواست بعد از او آن را بخواند. کاری که هیچ‌وقت فرصتش را پیدا نکرد...» (همان:۴۳).

«فکر کرد: مسئله همین است. گاهی انسان فراموش می‌کند که عابر است و پل موقت، وگرنه چه دلیلی یا سودی دارد افسوس خوردن و ماتم گرفتن یا مقصر دانستن خود یا دیگری و عجیب انگاشتن این که پلی که تکیه‌گاهی باید باشد ناگهان زیر پا خالی بشود و فروبریزد؟ چرا نباید فکر کرد همهٔ پل‌ها روزی ویران می‌شوند؟ چرا نباید فکر کرد که هیچ تکیه‌گاهی امن نیست؟ و اصلاً چرا باید تکیه داد؟» (همان:۹۳).

ـ با خود می‌گفت: «مگه نمی‌خواستی فراموششان کنی؟ پس چرا اینجا هم دنبال نشانه‌ای می‌گردی از آن گمشدگان و به‌خصوص از آنکه زندگی نتوانسته بود خوارش کند و لابد مرگ هرگز نمی‌توانست». (همان:۱۵۶)

جنبهٔ ایدئولوژیک[15]:

در رمان پل معلّق با یک راوی کانون‌ساز روبه‌رو هستیم. کانون‌ساز همان راوی دانای کلی است که بر تمام امور داستان آگاه است و علاوه‌بر روایت ظاهر وقایع، توانایی نفوذ در ذهن شخصیت‌های داستان را نیز دارد. نادر صدیف به‌عنوان شخصیت اصلی داستان، بعد از مرگ خانواده‌اش در جریان بمباران تهران، دچار یأسی عمیق می‌شود. او زندگی را امری عبث می‌پندارد. درواقع، نادر نمودار فردی ناامید و شکست‌خورده است که هیچ تلاشی برای بهبود شرایط نمی‌کند و بهترین راه، برای خروج از بحران را تبعید خویشتن به منطقه‌ای دورافتاده و خطرناک می‌داند؛ به این امید که بتواند گذشته را فراموش کند. او حتی تصمیم به خودکشی می‌گیرد؛ اما ترس و تردید او را از این کار بازمی‌دارد. نادر مرگ را تنها مرهم واقعی برای التیام دردی می‌داند که بدان دچار شده است و در طول داستان بارها به این موضوع اشاره

15. Ideological Facet

می‌کند. ایدئولوژی غالب نویسنده در این داستان مفهوم مرگ و ناامیدی است که تا آخرین صفحات داستان ادامه می‌یابد. دیدار با دختر روستایی در پایان داستان، خاطرات نیلوفر را برای نادر تازه می‌کند؛ به‌گونه‌ای که یأس او بدل به امیدی عظیم در جهت ادامهٔ زندگی می‌شود. هرچند نویسنده داستان را در همین نقطه تمام می‌کند و توضیح بیشتری نمی‌دهد؛ اما این نشانه‌ای برای خروج داستان از محور مرگ و ناامیدی و شروع دوبارهٔ زندگی است. این موضوع تغییر ایدئولوژی نویسنده را در طول داستان به‌خوبی نشان می‌دهد.

«و حالا درست روبه‌روی خانه بود و سرجا خشکش زده بود. آن چشم‌ها، چشم‌هایی که بالای کوه دیده بود، چشم‌هایی عمیق، کمی مرطوب، کمی کشیده و...، با همان روبندهٔ رنگی، از پشت پنجره زل زده بود به او. فکر کرد خون در رگ‌هایش می‌دود و فکر کرد شاید بتواند دوباره برگردد سراغ دفترچه‌ای که مدتی است چیزی در آن ننوشته. فکرکرد شاید بتواند بنشیند کنار پل و شروع کند به نوشتن.

منشی آتش‌بار گفت: لازم نیست از کسی بپرسی. اونجا آخر خطه. خودت متوجه می‌شی.» (بایرامی،۱۳۹۲: ۱۵۷)

نتیجه:

از منظر راوی، در رمان پل معلّق شاهد حضور یک راوی دانای کل هستیم که با علم همه‌زمانی و همه‌مکانی به روایت داستان و شخصیت‌ها می‌پردازد. او با نفوذ در ذهن نادر تمام افکار و احساسات او را برای خواننده شرح می‌دهد. راوی با دیدی نامحدود به تمام زوایای آشکار و پنهان داستان، آگاه است و تنها کسی است که گره‌های داستانی به‌وسیلهٔ وی باز می‌شود. نادر به‌عنوان روایت‌شنوی درون‌داستانی، یک روایت‌شنوی فعال است که مخاطب اصلی راوی و هدف اصلی پرسش‌های اوست. وی دارای جهان‌بینی مشترک با راوی است. راوی در این رمان مانند دوربین فیلم‌برداری تمام فضای داستانی، شخصیت‌ها، اماکن و حوادث را کانونی می‌کند و در پی آن چیزی است که منطبق با دیدگاه‌های راوی است. با توجه به نوع روایت، با متنی تک‌صدا مواجه هستیم که فقط به بیان دیدگاه‌های نویسنده و راوی می‌پردازد و خبری از اندیشه‌های گوناگون در متن نیست. از منظر ایدئولوژیک، در پایان داستان شاهد تغییر اندیشهٔ شخصیت اصلی رمان از مرگ به زندگی هستیم و آن چیزی که موجب این دگرگونی نگاه می‌شود، عشق است. البته این موضوع در تضاد با دیدگاه‌های مطرح‌شده در رمان نیست و همسو با آن چیزی است که در سراسر رمان شاهد آن هستیم و کمکی به ایجاد چندصدایی در متن نمی‌کند.

منابع

بایرامی، محمدرضا (۱۳۹۲)، *پل معلّق*. تهران: انتشارات افق.

برتنز، یوهانس‌ویلم (۱۳۸۸)، *نظریّهٔ ادبی*، ترجمهٔ فرزان سجودی. چاپ دوم. تهران: آهنگ دیگر / تهران: بنیاد سینمای فارابی.

حاجی آقابابایی، محمدرضا؛ صالحی، نرگس (۱۳۹۷). «بررسی عناصر روایت در شعر خوان هشتم و آدمک اخوان ثالث». *شعرپژوهی*. سال ۱۰. شمارهٔ ۱: ۶۸-۴۵.

رضی، احمد؛ عبداللهیان، فائقه (۱۳۸۹). «تحلیل عناصر داستانی در رمان شطرنج با ماشین قیامت». *نشریهٔ ادبیات پایداری*، سال دوم. شمارهٔ ۳: ص۲۳۱:۲۰۴.

ریمون ـ کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. چاپ اوّل. تهران: نیلوفر.

فشارکی، محسن؛ عاشورلو، شیرین (۱۳۹۳). «بررسی موقعیت روایت‌شنو در ادبیات داستانی». *جستارهای زبانی*، دورهٔ پنجم. شماره۴، ص۱۹۵-۱۷۱.

مارتین، والاس (۱۳۸۳). *نظریّه‌های روایت*. ترجمهٔ محمّد شهبا. چاپ اوّل. تهران: هرمس.

Genette, Gerard (1980). *Narrative Discourse.* An essay in method. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca New York: Cornell University Press.