

## تحلیل داستان «سه شنبه‌ی خیس» بیژن نجدی براساس نظریه‌ی معاصر استعاره

دکتر فاطمه کاسی<sup>۱</sup>

### چکیده

بیژن نجدی یکی از نویسندگان دوران معاصر است که آثار ارزشمندی از خود به یادگار گذاشته است. داستان سه شنبه‌ی خیس از مجموعه داستانهای **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**، انتخاب شده است. اگرچه گرایش‌هایی فرمی و ساختی در آثار نویسنده به چشم می‌خورد، اما هدف نگارنده در این مقاله سخن گفتن از استعاره به مفهوم کلاسیک آن نیست؛ چرا که در نظریه کلاسیک استعاره را صرفاً موضوعی ادبی و زبانی می‌دانستند. این مقاله بر آن است که به نظریه معاصر استعاره و نمود آن در این داستان بپردازد. این نظریه که نخستین بار توسط جورج لیکاف و مارک جانسون مطرح گردیده است، ادعا می‌کند که نظام ادراکی که انسان اساساً سرشتی استعاری دارد و استعاره به شکل ناخودآگاه و غیر اختیاری، در زندگی روزمره‌ی انسان فراوان به کار می‌رود. این استعاره‌های مفهومی خود به سه دسته‌ی اصلی استعاره‌های جهتی، استعاره‌های هستی‌شناختی و استعاره‌های ساختاری تقسیم می‌شوند.

**واژگان کلیدی:** استعاره، استعاره‌ی ساختار رویداد، نجدی، سه شنبه خیس

### مقدمه

مطالعات زبان شناسان شناختی در مورد استعاره، چشم انداز جدیدی را در مقابل دیدگان قرار می‌دهد. این مطالعات، کانون استعاره را در مفهوم جستجو می‌کند نه در زبان. یکی از زبان شناسانی که از محوریت استعاره در زبان سخن گفته است، رومن یاکوبسن است. استعاره از نظر او وجود یک شباهت یا همگونی «انتقال‌پذیر» میان یک موجود (مثلاً حرکت اتومبیل من) و موجودی دیگر را که می‌تواند جانشین آن شود (حرکت اسب)، پیشنهاد می‌کند (هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۱۴). از نظر یاکوبسن نوعی مطابقت و مقایسه بین زبان و تخیل صورت می‌گیرد. وی ساختار زبان را به استعاره و مجاز تقسیم می‌کند؛ کل ساختار زبان با استعاره ساخته می‌شود. ما در نشانه شناسی زبان به چیزی جز بازی استعاری بر نمی‌خوریم. بسیاری از نظریه پردازان جهان معاصر چون یاکوبسن، ژاک لاکان، لیکاف و دیگران زبان را دارای سرشتی نمادین و استعاری می‌دانند (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۹۱).

دستاوردهای نظریه معاصر استعاره در نقطه مقابل نظریه کلاسیک در مورد استعاره قرار دارد که ماهیت و اساس استعاره را در زبان جستجو می‌کند، همه‌ی مفاهیم را حقیقی فرض می‌کند و استعاره را مربوط به بخش غیرحقیقی زبان می‌داند و استعاره را یک تفکر عقلانی و خودآگاه قلمداد می‌کند، نه شیوه‌ای که با طبیعت ذهن و بدن‌های ما شکل گرفته است. (Lakoff & Johnson, 1980: 244)

<sup>۱</sup> استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، fateme.casi@gmail.com

لیکاف و جانسون با به چالش کشیدن نظریه کلاسیک تعریف دوباره‌ای از استعاره ارائه دادند. آنان با مطرح کردن نظریه استعاره مفهومی، کانون استعاره را نه در کلمات که در مفاهیم جستجو کردند(نک.بارسلونا، ۱۳۹۰: ۵۰). همچنین بنیاد استعاره را نه بر اساس شباهت، که بر پایه ارتباط قلمروهای متقاطع همزمان در تجربه‌ی انسان و درک شباهت‌های این حوزه‌ها دانستند. آنان همچنین معتقدند که بخش عمده‌ی نظام مفهومی ما استعاری است که شامل مفاهیم عمیق و پایداری چون زمان، رخدادها، علل، اخلاق، ذهن و ... می‌شوند. این مفاهیم به وسیله‌ی استعاره‌های چندگانه‌ای درک و فهمیده می‌شود که دارای مفهومی مستدل‌اند و سرانجام این که نظام مفهومی استعاره‌ها، اختیاری و دل‌خواهی نیستند. (Ibid: 245)

لیکاف و جانسون مدعی شدند که مفاهیم حاکم بر اندیشه‌ی ما فقط شامل موضوعات فکری نمی‌شود، بلکه اعمال روزمره‌ی ما و حتی پیش پا افتاده‌ترین جزئیات آن را در بر می‌گیرد. ساختار ادراکات، نحوه‌ی مرادده‌ی ما در جهان، و چگونگی تعامل ما با سایر افراد را همین مفاهیم ذهنی تشکیل می‌دهد. بنابراین، نظام مفهومی ما نقش اساسی در تعریف واقعیات روزمره‌مان ایفا می‌کند و اگر درستی این ادعا را قبول کنیم، باید بپذیریم که نحوه‌ی اندیشیدن، تجربه‌ها و اعمال روزانه‌مان موضوعاتی مرتبط با استعاره‌اند. این دو محقق یادآور شدند نظام مفهومی ما چیزی نیست که در حالت عادی بدان واقف باشیم بدین معنی که ما در بسیاری از امور جزئی روزانه، کما بیش به گونه‌ای ناخودآگاه در امتداد خطوط خاصی می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم (Ibid:5)

الگوی شناختی استعاره را وسیله‌ای می‌داند که از طریق آن حتی تجارب انتزاعی‌تر و نامحسوس‌تر و بر حسب موارد آشنا و ملموس مفهوم‌سازی می‌شود. بدین ترتیب؛ انگیزه‌ی استعاری جست و جوی فهم است. استعاره نه با نقض محدودیت‌های گزینشی، بلکه با مفهوم‌سازی یک قلمروی شناختی بر حسب مؤلفه‌هایی که بیشتر به یک دامنه‌ی شناختی دیگر مرتبط است، توصیف می‌شود. همانطور که لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) شواهد فراوان می‌آورند، بیشتر فهم ما از تجربه‌ی روزانه بر پایه‌ی استعاره ساخته می‌شود... هنگامی که وارد یک مشاخره می‌شویم، موقعیت‌هایی را ایجاد می‌کنیم تا حمله کنیم، دفاع کنیم و عقب نشینی نماییم و کار را با پیروزی یا شکست به پایان بریم. شکل‌گیری این عبارات استعاری با توجه به آنچه لیکاف و جانسون آن را «استعاره‌ی مفهومی» می‌نامند، یعنی مشاخره جنگ است، ممکن می‌شود (تیلر، ۱۳۹۰: ۵۲ و ۵۰)

به بیان فنی‌تر، استعاره را می‌توان نگاشت (به مفهوم ریاضی کلمه) از یک قلمروی مبدأ به یک قلمرو مقصد. این نگاشت به شدت ساختمان است (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۴۳). لیکاف و جانسون اساس این رابطه را که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می‌گیرد، «نگاشت» می‌نامند. آنها مجموعه‌ای را که دارای مفهومی عینی‌تر و متعارف‌تر است، قلمرو مبدأ یا منبع و مجموعه‌ی دیگر را که دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی‌تر است، قلمرو مقصد یا هدف می‌خوانند. (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۵)

بیژن نجدی در مجموعه‌ی **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**، به مدل‌های سینمایی، سیلان ذهن و رئالیسم جادویی و زبان غریبه‌گردان خاص خود رو کرده است...وی هیچ‌گاه عمق تلخ هستی را بر ملا نمی‌کند. او با بازی‌های عملا نشان می‌دهد که هیچ واقعیتی جز زبان وجود ندارد. اگر چه خود این استنباط برآمدی تلخ دارد، اما نجدی با این استنباط درگیر نیست. نجدی باترکیبی که از ساز و کارهای جدید، شالوده‌شکن زبان-اما نه افراطی- ایجاد می‌کند، به زبان خاص خود دست می‌یابد. او خود را به زحمت نمی‌اندازد. عادت زبانی اش شده است (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۴۸ و ۲۵۲).

سه شنبه ی خیس داستان دختری است تنها به نام ملیحه که مادرش را از دست داده است و اکنون با شنیدن خبر آزادی زندانیان راهی زندان اوین می‌شود تا شاهد آزادی پدرش - سیاوش - باشد. حال آنکه نمی‌داند هفت سال پیش او را تیرباران کرده‌اند!

ظرفیت های داستان و همین طور زبان خاص نجدی، نگارنده را به بررسی انواع استعاره های مفهومی ترغیب و تشویق کرد که شرح کامل آن بدین گونه است:

### انواع استعاره‌های مفهومی

۱- **استعاره‌های جهتی:** استعاره‌های وضعی یا جهتی استعاره‌هایی هستند که عمدتاً مفاهیم را براساس جهت‌گیری فضایی، مانند بالا، پایین، عقب، جلو، دور، نزدیک و ... سازمان‌دهی و مفهومی می‌کنند. کارکرد استعاری این جهت‌گیری‌های فضایی از این واقعیت نشأت می‌گیرد که بدان انسان مکانمند و فضایی است و شکل عملکرد جسم وی با کارکردهایش در محیط بیرون یکسان است (Lak off & Johnson, 1980: 14). استعاره‌های جهتی دو نوع از مفاهیم را سازمان‌دهی می‌کنند؛ دسته‌ی اول مفاهیم ساده ی فضایی (مانند بالا، پایین و ...) یا مفاهیمی که ما آنها را به طور مستقیم و در پیوند با کارکردهای بدنی هر روزمان درک می‌کنیم. دسته‌ی دوم، مفاهیمی که به طور آشکار، مربوط به فیزیک بدن ما نیستند، بلکه در تجربه‌ی روزمره‌ی ما که دارای جایگاه عظیمی در زمینه‌ی پیش فرض‌های فرهنگی ماست... ریشه دارند. این مفاهیم مربوط به قلمرو قضاوت‌های ذهنی، احساسات و عواطف، عدالت و اموری مانند اینها می‌شوند. به عبارت دیگر، بعضی مفاهیم کانونی در الفاظی که مربوط به جهت بالا - پایین، درون - بیرون، عقب - جلو و ... می‌شود، روشن‌تر تعریف شده‌اند؛ در حالی که تجربه‌های عاطفی مفهومی شده، بر پایه‌ی تجربه‌ی فضایی و ادراکی ما، وضوح کمتری دارند و استعاره‌های جهتی به ما این امکان را می‌دهد تا عواطفمان را در اصطلاحاتی که روشن‌تر تعریف شده، و یا مربوط به مفاهیم دیگری است (مانند سلامت، زندگی، تسلط و ...) مفهومی کنیم. از این منظر می‌توانیم از استعاره‌های پدیدار شونده یا مفاهیم پدیدار شونده سخن بگوییم (Ibid: 58).

استعاره‌های جهتی در داستان سه شنبه‌ی خیس ارتباط تنگاتنگی با روحیه ملیحه - شخصیت داستان - دارد. نویسنده از فضاها و جهت‌ها به عنوان وسیله‌ای برای نشان دادن تنهایی، ترس شخصیت داستان استفاده می‌کند.

**ملیحه زیر چتر آبی و در چادری که روی سرتاسر لاغریش ریخته بود، از کوچهای می‌گذشت که همان پیچ و خم خوابها و کابوس‌های او را داشت (نجدی، ۱۳۸۰: ۶۹).**

حضور چتر در این داستان نقش چشمگیری دارد. به غیر از نقش و کارکرد روزمره‌ی آن در زندگی که معمولاً به عنوان سرپناهی در مقابل باران مورد استفاده قرار می‌گیرد، به تجربه‌ی عاطفی مفهومی شده، بر پایه تجربه فضایی و ادراکی (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۸) چتر نیز باید اشاره شود. این سرپناه بی‌جان که توسط دست بشر ساخته شده است، جایگزین سرپناهی می‌شود که اکنون در زندگی ملیحه حضور ندارد اما تمنای حضور پدر (سرپناه) در تمام وجودش شعله می‌کشد؛ سرپناهی که همچون چتری می‌توانست او را حمایت کند و او را از درد تنهایی برهاند. گاه به صورت ناخودآگاه نقش و کارکرد چتر در نگاه ملیحه جایگزین نقش و کارکرد پدری می‌شود که او آرزو دارد، از همین رو، ملیحه چتر را چون موجودی زنده در آغوش می‌گیرد و با او سخن می‌گوید.

**- نمی‌دونم، فقط با همین چشمهام دیدم که مردم بچه‌هاشونو، شوهراشونو بغل کردن و رفته‌ن ... بعد من دستهامو باز کردم، دنبال یه کسی بودم، یه چیزی... دیدم یه چیزی توی دسته، انو بغلش کردم، یه رویا رو که آبی بود، اون خیلی آبی بود، با خودم بردمش خونه، با هم حرف زدیم...**

- پس تو حالا به چتر داری که هم واقعیت توست، هم رویاس ... (همان: ۷۶).

این جایگزینی ناخودآگاه استعاری حتی رنگی آبی دارد درست همانند چتر که همه جا در داستان آبی است اما این بار این رنگ آبی با خود آرامش حضور پدر و رهایی از اضطراب تنهایی را به همراه دارد. در این باره در مبحث استعاره‌های ساختاری سخن خواهیم گفت.

این رویا زمانی که ملیحه به خانه‌ی پدر بزرگ می‌آید همانجا در همان خانه رها می‌شود. اینجاست که ملیحه با واقعیت مرگ پدر روبرو می‌شود. اگرچه جنازه‌ای از او ندیده است. افزون بر این تعمد آشکاری در موازی‌سازی سرنوشت چتر و سیاوش در این داستان دیده می‌شود.

**ملیحه و پدر بزرگ، نتوانستند نعش چتر را زیر هیچ کدام از درختان کوچه پیدا کنند، حالا چتر هم یک سیاوش شده بود (همان: ۷۷).**

چتری (پدر) با نعشی ناپیدا.

۲- استعاره‌های هستی‌شناختی: استعاره‌های هستی‌شناختی، شیوه‌هایی از دیدن مفاهیم نامحسوس مانند احساسات، فعالیت‌ها و عقاید را به مثابه‌ی یک هستی یا جوهر فراهم می‌سازند. برای مثال، وقتی «تورم» را که امری انتزاعی است به صورت یک هستومند در نظر می‌گیریم و با عبارات زیر به آن ارجاع داده و درجه‌بندی‌اش می‌کنیم، جنبه‌ای مشخص از آن را برگزیده، و همچون یک علت محسوس می‌کنیم، با احتیاط با آن برخورد می‌کنیم و شاید حتی باور داشته باشیم که آن را درک می‌کنیم.

- تورم استانداردهای زندگی ما را پایین آورده است.

- اگر تورم بیشتر شود، دیگر هرگز، زنده نخواهیم ماند.

- باید با تورم بجنگیم.

- تورم ما را گوشه‌گیر کرده است.

- خریدن زمین بهترین راه برخورد با تورم است (Lakoff & Johnson, 1980: 244)

هنگامی که ملیحه با خیال پدر در مورد وقایع اتفاق افتاده به گفتگو می‌پردازد، از مرگ مادر و تغییر محل زندگی خود می‌گوید، خواننده با استعاره‌ی هستی‌شناختی روبروست.

**بعد از مادر... (شما هم که نبودین) دیگه نمی‌شد اون اتاقها را تحمل کرد، با خرت و پرتهای مامان**

**نمی‌دونستم چکار کنم، صدای سرفه‌هاش بعد از چلم هم از خونه بیرون نرفته بود... (نجدی، ۱۳۸۰: ۷۳)**

نویسنده حضور ممتد بیماری مادر ملیحه را به مانند انسان سمج تصویرسازی می‌کند که جایگیر شده است و قصد بیرون رفتن هم ندارد.

در جایی دیگر در انتهای داستان نامعلوم بودن سرنوشت چتر را چونان سرنوشت سیاوش به تصویر می‌کشد. همانطور که گفته شد چتر در این داستان از مفهوم روزمره خود تهی شده است و اینجا همچون سرپناه و موازی شخصیت سیاوش است و نویسنده محو شدن سرپناه حباب‌گونه را موازی سرنوشت سیاوش قرار داده است.

**ملیحه و پدر بزرگ، نتوانستند نعش چتر را زیر هیچ کدام از درختان کوچه پیدا کنند. حالا چتر هم یک سیاوش شده بود (همان: ۷۷).**

بنابراین ادراک تجربیاتمان در شکل اشیاء و جوهرها، امکان شناخت قسمت‌هایی از تجربه و تلقی ما را از آنها به مثابه‌ی هستومندها و جوهرهای مجزای نوعی واحد، فراهم می‌کند. به محض اینکه تجربیاتمان را به مثابه‌ی جوهر و هستومند

تعریف می‌کنیم، می‌توانیم به آنها ارجاع داده، آنها را طبقه‌بندی و درجه‌بندی کرده، و از این طریق درباره‌ی آنها استدلال کنیم (Lakoff & Johnson, 1980: 244).

در مورد مثال اول می‌توان گفت حضور ممتد سرفه مادر از نگاه ملیحه همان حضور ممتد خاطرات درد انگیز است که او را رها نمی‌کند. این هستومند غصه و رنج با حضور ممتد کشدارش به همراه از دست دادن سرپناهی به نام پدر توان تحمل را از او می‌ستاند و او را مجبور به ترک آن خانه می‌کند. در نمونه دوم مفهوم نامشخص بودن سرنوشت جنازه‌ی چتر را (سرپناه) به مانند سرنوشت سیاهش (هستی یا جوهر) دانسته شده است.

**۳- استعاره‌های ساختاری:** لیکاف و جانسون، اساس استعاره‌ی ساختاری را سامان‌دهی یک مفهوم در چهارچوب مفهومی دیگر می‌دانند و برآنند که اکثر استعاره‌های گزاره‌ای از این نوع هستند. آنها برای روشن کردن این استعاره‌ها، با طرح استعاره‌ی «مباحثه، جنگ است»، نشان می‌دهند که ما چگونه «بحث و مجادله‌ی لفظی را» را با تجربه‌ی جنگ و نبرد، مفهومی و تصویری می‌کنیم. در ساختار جرّ و بحث، شرکت‌کننده‌ها با موضوعی مخالفت می‌کنند، سپس از دیدگاه‌هایشان دفاع و یا به نظرات دیگری حمله می‌نمایند و در نهایت، پیروز شده یا شکست می‌خورند (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۹). باید گفت استعاره‌های ساختاری در این داستان، به دو شکل خودنمایی می‌کند: استعاره‌های ساختاری همراه با لوازم انسانی (جاندارگرایی) و استعاره‌های ساختاری همراه با تصاویر سیمایی.

**۱- استعاره‌های ساختاری همراه با لوازم انسانی (جاندارگرایی):** در این تقسیم‌بندی، استعاره‌هایی جای می‌گیرند که یک مفهوم در چهارچوب مفهوم دیگر با لوازم انسانی بیان می‌شوند. به عبارت دیگر این استعاره‌ها همواره جاندارند، می‌توان گفت بسیاری از استعاره‌های نجدی جاندارند. او چون انسان اساطیری است؛ از نگاه او همه چیز جاندار است. انسان اساطیری با طبیعت رابطه‌ی نزدیک تر دارد.

**باران مثل خون از زخمهای چتر می‌ریخت. چتر به تنه‌ی درخت کوبیده شد و همانجا، زیر دست و پای پاییز، بی‌رمق و دور از شباهتش به یک چتر باز شده و آبی افتاد (نجدی، ۱۳۸۰: ۷۰).**

همان طور که دیده می‌شود باران مانند خون تصویرسازی شده است. خون از لوازم موجود زنده است. به جز جاندارگرایی، نویسنده در پی نشان دادن حال و هوا و فضایی پر از دلهره و ترس است. باران، باد، پاییز، خون همه و همه در پی نمایاندن سرنوشت خونبار سیاوش و اندوه و تنهایی ملیحه هستند.

**چتر صدای مجاله شدن فنرهایش را نمی‌شنید. داشت می‌مرد و دیگر نمی‌توانست هیچ بارانی را به یاد آورد. فقط خاطره‌ای دور و کمی گرم از کف دست ملیحه، هنوز در چتر بود که صبح همان روز از پشت درهای بزرگ اوین بیرون آمده بود (همان).**

بار دیگر می‌بینیم نویسنده شکسته شدن فنرهای چتر و بی‌مصرف ماندن آن را با لوازم انسانی تصویرسازی کرده است. نویسنده با برجسته کردن فرم و زبان استعاره‌هایی از این دست را جلوی چشمان خواننده قرار می‌دهد.

**پاییز، خودش را به آبی می‌زد. باد، چادر را از تن ملیحه دور می‌کرد و چتر را از دستش می‌کشید و چتر را از دستش می‌کشید.... (همان: ۷۴).**

نویسنده، با جانشین کردن آبی به جای چتر (سرپناه) به دنبال برجسته‌سازی نقش سرپناه است. به ویژه آنکه رنگ آبی را برای سرپناه در نظر گرفته است. رنگی که آرامش خاطر را برای شخصیت داستان به همراه خواهد داشت.

**از دور صدای نفس کشیدن تهران به گوش می‌رسید (همان: ۷۰)**

این طرف در بزرگ اوین، که مثل زخمی کهنه، زخمی خشک، زخمی که خونریزش بند آمده باشد باز بود (همان: ۷۲).

۲- استعاره‌های ساختاری همراه با تصاویر سینمایی: استعاره‌هایی از این دست، فراوان در آثار نجدی یافت می‌شود. از جمله می‌توان به داستان «چشمهای دکمه‌ای من» اشاره کرد. این داستان از زبان عروسک فاطمی، آثار و مصیبت‌های جنگ همچون دوربین فیلمبرداری روایت می‌شود (نک، نجدی، ۱۳۸۰: ۴۷). در تمامی این داستانها می‌توان حرکت دوربین و چرخش آن را دید. نویسنده در بسیاری از این تصاویر با نسبت دادن اعمال انسانی به اشیاء حرکت و جنب و جوش تازه‌ای به داستان می‌بخشد.

برج نگهبانی با آن نور افکن خاموش دور شد، همه درختها پا به پای مینی‌بوش راه افتادند. ردیفی از سیم خاردار روی دایره‌ای چرخید و تیزی‌هایش در قطره‌های بارانی که نمی‌بارید و ملیحه خیال می‌کرد که می‌بارد، فرو رفت (همان: ۷۲).

شیشه کنار صورت ملیحه از تپه‌ها و برج و سیم خاردار حالی شد (همان).  
در تمامی این تصاویر گویی، چشمی چون دوربین تمام این تصاویر را دنبال می‌کند. گاه تصویر مورد نظر از دوربین دور می‌شود (برج نگهبانی)، گاه پا به پای دوربین حرکت می‌کند (درختها) و گاه به سرعت محو می‌شود (تپه‌ها، برج و سیم خاردار).

نویسنده با برجسته کردن زبان و به کار بردن استعاره‌هایی از این دست، فرو رفتن شخصیت در غم و اندوه را برجسته‌سازی می‌کند. به عبارت دیگر با به حاشیه کشیدن صحنه و فضای داستان، درون ملیحه برجسته می‌شود.

## استعاره ساختار رویداد

«جورج لیکاف و دانشجویانش پژوهش یا حول موضوع درک استعاری ساختار رویداد را در زبان انگلیسی انجام داده‌اند. یافته‌های آنان نشان می‌دهد جنبه‌های مختلف ساختار رویداد، از جمله مفهوم‌هایی همچون حالت‌ها، دگرگونی‌ها، روندها، کنش‌ها، علت‌ها، هدف‌ها و شیوه‌ها، از نظر شناختی از طریق استعاره و بر حسب مکان، حرکت و نیرو تعریف می‌شوند (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۶۷).

آنان استعاره را نگاشت (به مفهوم ریاضی کلمه) از یک قلمروی مبدأ به یک قلمرو مقصد می‌دانستند. این نگاشت به شدت ساختمند است (همان: ۱۴۳).

براین اساس می‌توان این داستان را براساس استعاره‌ی ساختار رویداد بررسی کرد. داستان روایتگر زندگی دختری است به نام ملیحه که منتظر آزادی پدر (سیاوش) از زندان است. سیاوش زندانی سیاسی است که هفت سال پیش تیرباران شده بود. بدون آنکه هیچ کدام از افراد خانواده‌اش بدانند. به همین دلیل ملیحه به محض شنیدن خبر آزادی زندانیان سیاسی راهی زندان اوین می‌شود. او در این سالها مادرش را نیز از دست داده است و تنها زندگی می‌کند. اگرچه خود آگاه به تنهایی خویشتن است، اما به روشهای گوناگون در نهان کردن آن تلاش می‌کند. از همان ابتدا ملیحه فرو رفته در چادر تصویر می‌شود.

### ملیحه، سرش را با چشمهایش آرایش نکرده‌اش در چادر فرو برده بود (نجدی، ۱۳۸۰: ۶۹).

آیا فرو رفتن در چادر معنای ثانوی را در بر ندارد؟ چرا نویسنده از این ترکیب (فرو رفتن در چادر) استفاده کرده است؟ آیا می‌توان این گونه برداشت کرد که ملیحه با فرو رفتن در چادر قصد پنهان کردن تنهایی و اندوه خود را دارد؟ و یا آنکه می‌توان این گونه تفسیر کرد که او به دنبال سرپناهی است که پوشاننده‌ی تمام نگرانی‌ها و دلهره‌هایش باشد؟ به استعاره‌های مربوط به چتر نیز باید توجه کرد. از ابتدا تا انتهای داستان حضور نقشمندی دارد. چتر نیز نقشی موازی چون چادر دارد. از چتر برای در امان ماندن از باران استفاده می‌کنیم. در ابتدای داستان چتر به ظاهر نقش استعاری چندان آشکاری ندارد. خواننده بعد از خواندن کل داستان و آشنایی با بافت کلی داستان پی به نقش استعاری آن می‌برد. اگرچه در ظاهر چتر به عنوان پناهگاهی در مقابل باران استفاده می‌شود، اما حال و هوا و فضای عاطفی حاکم بر داستان خواننده را متوجه عمق تنهایی می‌کند: سه‌شنبه‌ای که خیس است تنها بیانگر یک روز بارانی نیست، بلکه همراهی آن با باد، بادی که قصد ربودن چتر (سرپناه) را دارد، پاییز و عبور از کوچه‌ای پرپیچ و خم همچون خوابها و کابوس‌های ملیحه بار معنایی به آن روز می‌دهد که ترجمان ضمیر آشفته، تنها و اندوهبار شخصیت داستان است. گویی صحنه و حال و هوای داستان به نوعی هماهنگ با درون ملیحه است و او را همراهی می‌کند. بعد از روبرو شدن شخصیت داستان با این واقعیت که پدر آزاد نشده است بار دیگر شاهد نقش غایی چتر هستیم. اما این بار به گونه‌ای دیگر. در این قسمت خواننده به طور واضحی شاهد جایجایی نقش چتر و پدر می‌شود. گاه چتر همراه ملیحه است و گاه خیال پدر. در پایان داستان نویسنده با همسان‌سازی سرنوشت چتر با سیاوش سعی در بازنمایی نقش موازی چتر و پدر «پناهگاه» در ذهن ملیحه دارد. شخصیت داستانی همواره می‌خواهد در زیر پناهگاه چتر (پدر) باشد. اگرچه باد و باران (رژیم وقت) این سرپناه را از او گرفته‌اند (حالتها مکان‌اند).

*این طرف در بزرگ اوین، که مثل زخمی کهنه، زخمی خشک، زخمی که خونریزش بند آمده باشد باز بود، سیاوش روی غرور پیر شده‌ی پاهایش ایستاده، همان شال سفید و بلندی را به گردن داشت که سالها پیش، شب دستگیر شدن، آن را از جارختی چوبی کنار پیراهن ملیحه برداشته بود(همان: ۷۲).*

می‌دانست برای دست زدن به صورت پدرش باید از فاصله دور و دراز بین واقعیت تا رویا بگذرد (همان).

پدر بزرگ گفت: واقعیت اینه که اون مرده. ملیحه گفت: واقعیت اینه که من امروز اونجا بودم...

- که چی؟

- نمی‌دونم، فقط با همین چشمهام دیدم که مردم بچه‌هاشونو، شوهراشونو بغل کردن و رفته ن....

بعد من دستهامو باز کردم، دنبال یه کسی بودم، یه چیزی... دیدم یه چتر توی دستمه، اونو بغلش کردم، یه رویا که آبی بود، اون خیلی آبی بود، با خودم بردمش خونه، ما با هم حرف زدیم...

پس تو حالا یه چتر داری که هم واقعیت توست، هم رویاس... (همان: ۷۶).

ملیحه و پدر بزرگ، نوانستند نعش چتر را زیر هیچ کدام از درختان کوچه پیدا کنند، حالا چتر هم یک

سیاوش شده بود (همان: ۷۷).

از این پس، شخصیت داستان دگرگون می‌شود. گویی سفر از قلمروی مبدأ (خانه) به قلمروی مقصد (اوین) و رو به رو شدن با واقعیت چون سفری در درون و پذیرفتن حقیقت بوده است (نگاشت). در نتیجه‌ی این تحول درونی ملیحه خواننده شاهد رهایی شخصیت است (دگرگونی‌ها حرکت‌اند به درون یا بیرون از منطقه‌های محصور).

این سفر و تحول درونی، چونان حرکتی هدفمند عمل کرده است. گویی وضعیت نامتعادل و آشفتگی شخصیت داستان را به وضعیتی متعادل تبدیل می‌کند و او را به نقطه‌ی آرامش می‌رساند. او با گذر از مرزهای واقعیت و خیال به نقطه‌ای رسید که باید می‌رسید و آن حقیقت جدید زندگی او و پذیرفتن مرگ سیاوش و ادامه‌ی زندگی بدون حضور اوست.



## نتیجه

تحلیل داستان سه شبه‌ی خیس و همین طور کل آثار نجدی نشان می‌دهد که برداشت سنتی استعاره که آن را فقط امری زبانی می‌دانستند دیگر نمی‌تواند چندان معتبر باشد. چرا که نمونه‌های استعاره در این داستان نشان می‌دهد که استعاره دیگر پدیده‌ی زبانی نیست بلکه موضوعی است مربوط به اندیشه و ادراک بشر. نویسنده از دریچه‌ی استعاره به شناخت، ادراک و طبقه‌بندی پدیده‌ها، عواطف و احساسات می‌پردازد. نجدی با برجسته‌سازی فرم و زبان استعاره‌های متنوعی را جلوی دیدگان خواننده قرار می‌دهد. به عبارت دیگر شناخت دنیای نجدی منوط به ارتباط برقرار کردن با دنیای استعاری اوست. بررسی انجام شده نشان داد که استعاره‌های جهت‌ی وجه غالب داستان را تشکیل داده است. گاه این استعاره با استعاره‌هایی چون استعاره‌های هستی‌شناختی و استعاره‌های ساختاری، همپوشانی دارد (نک: استعاره‌ی مرکزی چتر در داستان)؛ این خود بیان‌کننده‌ی این موضوع است که در آثار نویسنده‌ی این چون نجدی، تنها برجستگی‌های زبانی خود نمایی نمی‌کنند بلکه موازی با آن مفاهیم استعاری نیز حضور مصرانه‌ای دارند.



## منابع

- ۱- بارسلونا، آنتونیو، (۱۳۹۰)، در توجیه پذیری ادعای انگیختگی مجاز برای استعاره ی مفهومی، در: استعاره و مجاز با رویکردهای شناختی، برگردان لیلا صادقی و دیگران، تهران، نقش جهان
- ۲- تسلیمی، علی، (۱۳۹۰)، نقد ادبی، تهران، کتاب آمه
- ۳- .....، (۱۳۸۸)، گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)، تهران، کتاب آمه
- ۴- ساسانی، فرهاد، (۱۳۹۰)، استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی، تهران، سوره ی مهر
- ۵- نجدی، بیژن، (۱۳۸۰)، یوزپلنگانی که با من دویده اند، تهران، مرکز
- ۶- هاشمی، زهره، نظریه ی استعاره ی مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون، ادب پژوهی، شماره ی دوازدهم، صص ۱۱۹-۱۴۰

۷- هاوکس، ترنس، (۱۳۸۰)، استعاره، ترجمه ی فرزانه ی طاهری، تهران، مرکز.

دانشگاه زنجان

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980), *Metaphor We Live By*, Chicago and London: University of Chicago press.

