

بررسی کانون روایت و رابطه آن با جریان سیال ذهن در رمان دل

دلدادگی

علی تسلیمی*

استادیار دانشگاه گیلان، رشت

سهیلا مبارکی**

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، رشت

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۱/۲۶؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۳/۰۶/۰۹)

چکیده

منظور از کانونی‌سازی، کانون دیدی است که در روایت شکل گرفته است و از آن منظر که ممکن است زمانی، مکانی، روانشناختی یا ایدئولوژیک باشد، افراد و وقایع داستانی مورد مشاهده و ارزیابی قرار می‌گیرند. در دل دلدادگی نیز در میان عناصر سازنده روایت، کانونی‌سازی حائز اهمیت است. مندنی‌پور به عنوان یک نویسنده رئالیست و مدرن به جای تک‌صدایی، صدای شخصیت‌های مختلف داستان را به گوش خواننده می‌رساند. در این رمان، راوی دانای کل به سیلان ذهن‌های شخصیت‌های اصلی داستان رو می‌کند و با کانونی‌سازی درونی و بیرونی به بیان احساسات و عقاید و توصیف زمان و مکان‌های مختلف داستان می‌پردازد. کانونی‌سازی از دیدگاه ژنت با جریان سیال ذهن شخصیت‌ها در این رمان ارتباط مستقیمی دارد. این مقاله به بررسی کانون روایت در رمان دل دلدادگی بر اساس نظریه ژنت و رابطه آن با جریان سیال ذهن می‌پردازد.

واژگان کلیدی: جریان سیال ذهن، دل دلدادگی، روایت، ژرار ژنت، شهریار مندنی‌پور، کانونی‌سازی.

پژوهی ادبی
شماره ۵۹، سال ۱۸، بهار ۱۳۹۳

* Email: A-taslmy@guilan.ac.ir

** Email: Mobaraki.soheila@yahoo.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

جا دارد که آثار ادبی، داستان، نمایشنامه و در یک سخن نظام‌ها در سطحی کلی به شکل‌های بیان ادبی بررسی شوند که یکی از این سطوح کلی، روایت است (ر.ک؛ ژنت، ۱۳۸۸: ۱۵۴). روایت (Narration) با تاریخ نوع بشر آغاز می‌شود و همه انسان‌ها با طبقات اجتماعی و فرهنگی مختلف در اعصار گوناگون، هر یک روایت خاص خود را دارند. در واقع، روایت پدیده‌ای است بین‌المللی، فراتاریخی و فرهنگی. روایت مثل خود زندگی به سادگی وجود دارد (ر.ک؛ بارت، ۱۳۸۸: ۱۷۰). گرچه توجه به مطالعه روایت و شناسایی عناصر ساختاری آن، از مباحثی که ارسطو در بوطیقای خود راجع به روایت در تراژدی مطرح کرده آغاز شده است، اما روایت‌شناسی دانشی نسبتاً جدید است که از عمر آن بیش از چند دهه نمی‌گذرد. رولان بارت معتقد است که «روایت مجموعه شگفت‌انگیزی از ژانرهاست ... زبان ملفوظ، شفاهی یا مکتوب، تصاویر ثابت یا متحرک، ایما و اشارات، و آمیزه نظم‌یافته‌ای از همه این مواد می‌توانند روایت را با خود حمل کنند» (همان: ۱۶۹). در واقع، روایت، بازگویی قصه در برهه‌ای از زمان توسط راوی یا روایتگر است. راوی در بعضی از متون مانند قصه و داستان روشن و قابل تشخیص است و در بعضی متون دیگر مانند نمایشنامه، ضمنی و ناپیدا است. ژرار ژنت نظریه‌پرداز فرانسوی درباره روایتگری و کانون دید سخن می‌گوید، وی در مبحث کانونی‌سازی دو پرسش مرتبط اما متفاوت را مطرح می‌کند: «چه کسی می‌بیند؟» در مقابل «چه کسی می‌گوید؟». آشکار است که یک فرد یا یک عامل روایی، هم می‌تواند صحبت کند و هم ببیند و نیز حتی می‌تواند این دو کار را هم‌زمان اجرا کند. این وضعیت، زمینه مناسبی برای خلط شدن این دو عمل فراهم می‌کند. حرف زدن بی‌آنکه دیدگاهی فردی را آشکار کند، تقریباً ناممکن است. کارگزار روایی قادر است درباره آنچه فرد دیگری می‌بیند یا دیده است نیز حرف بزند. از این رو، ممکن است گفتن یا دیدن، روایتگری و کانونی‌سازی از آن یک عامل باشد (ر.ک؛ ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۰). در حقیقت، کانونی‌سازی ژنت اشاره به دیدگاه یا دیدگاه‌هایی دارد که راوی از طریق آن رویدادها و فضای روایت، افکار، احساسات و نگرش‌های شخصیت‌ها را به خواننده منتقل می‌کند.

در این مقاله دیدگاه ژنت درباره روایت‌گری و کانونی‌سازی بیان می‌شود و کانون روایت در رمان *دل‌دادگی* شهریار مندنی‌پور و رابطه آن با جریان سیال ذهن شخصیت‌های داستان مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این راستا، چگونگی تغییر زاویه دید راوی از سوم شخص به اول شخص و برعکس در این رمان بازنموده شده و تبیین گردیده است که چگونه نویسنده (مندنی‌پور) با به کارگیری روش جریان سیال ذهن، از چشم‌انداز شخصیت‌ها، داستان را روایت

می‌کند و از این طریق به ارائه داستان‌های فرعی مختلف و گذشته شخصیت‌های اصلی رمان می‌پردازد.

پیشینه تحقیق

تاکنون پژوهش‌ها و نقدهایی در مورد آثار مندنی‌پور انجام شده است؛ مانند «نقد مجموعه شرق بنفشه» و «نقد و بررسی داستان دل‌دل‌دگی» توسط محمد حنیف، «نوگرایی در آثار شهریار مندنی‌پور» توسط هلن اولیانی نیا و ... اما تاکنون رمان *دل‌دل‌دگی مندنی‌پور* از دیدگاه روایت‌شناسی و کانون روایت، مورد بررسی قرار نگرفته است. این مقاله گام دیگری است در جهت شناخت روایت داستان‌ها و رشد کیفی ادبیات داستانی به عنوان یکی از مباحث مهم ادبی.

کانونی‌سازی (Focalization) از دیدگاه ژنت

ژرار ژنت ساختارگرا و نظریه‌پرداز بنام فرانسوی که یکی از اثرگذارترین پژوهشگران در عرصه نظریه روایت محسوب می‌شود، در کتاب *گفتمان روایی* به دسته‌بندی و شرح تفصیلی عناصر اصلی روایت می‌پردازد. وی که از سوی برخی از منتقدان «پدر علم روایت» نام گرفته است، درباره دیدگاه روایی و زاویه دید سخن بسیار دارد. یکی از دستاوردهای ژنت درباره روایت، فرآیند کانونی‌سازی است. او این اصطلاح را برای تشریح رابطه بین راوی و جهانی که روایت می‌شود، به کار می‌گیرد. ژنت این اصطلاح را از اصحاب نقد نو وام گرفته است و پیش از او کلینث بروکز و آستین وارن، اصطلاح کانون روایت را به کار برده بودند. تولان می‌نویسد: «کانونی‌سازی اصطلاحی است که ژرار ژنت برای انتخاب اجتناب‌ناپذیر و منطقی (محدود) در روایت برگزید. این منظر زاویه دیدی است که چیزها به طور غیر صریح از رهگذر آن دیده، احساس کرده، فهمیده و ارزیابی می‌شوند» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۰۸). در اینجا دیدن نه فقط به معنای ادراک بصری، بلکه به معنای وسیع کلمه، منظرشناختی احساس و ایدئولوژیک را نیز در بر می‌گیرد. مواردی وجود دارد که در آن راوی گفتن آنچه را که فرد دیگری می‌بیند یا دیده است، بر عهده می‌گیرد. اگر راوی واقعاً به نظرگاه یکی از شخصیت‌ها مجال ظهور دهد یا حتی اگر خودش این نظرگاه را توصیف کند، در این حالت، روایت از طریق یک کانونی‌ساز پیش می‌رود و شخصیتی که نظرش توصیف شده، کانون روایت است (ر.ک؛ برتنس، ۱۳۸۳: ۹۱). به بیان دیگر، «کانونی‌ساز عاملی است که حوادث متن از منظر او دیده می‌شود و مانند یک لنز یا صافی عمل می‌کند که خواننده از طریق آن بر روی رویدادها و شخصیت‌ها متمرکز می‌شود»

(حسنى راد، ۱۳۸۹: ۵۲)؛ «دو مفهوم بنيادى در بررسى کانون روایت، عبارتند از عامل کانون (مشاهده‌گر) و مورد کانون (مورد مشاهده)» (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۱۰). بنابراین در هر کانونی‌سازی دو قطب وجود دارد: ۱- راوی کانونیگر (مشاهده‌گر). ۲- کانونی‌شده (مورد مشاهده)، که با عنوان دو نوع بیرونی و درونی تقسیم می‌شوند.

انواع کانونی‌سازی

۱- کانونی‌سازی بیرونی (External Focalization)

این نوع کانونی‌سازی در جایی اتفاق می‌افتد که جهت‌گیری آن بیرون داستان اتفاق افتاده باشد و وابسته به هیچ یک از شخصیت‌های درون متن نیست: «کانونیگر بیرونی می‌تواند آبژه (انسان یا شیء) را هم از خارج بنگرد، هم از داخل. در حالت اول، فقط نمود خارجی انسان یا شیء نمایش داده می‌شود و در حالت دوم، کانونیگر بیرونی (راوی - کانونیگر) کانونی‌شده را از داخل نمایش داده و به کُنه احساسات و افکار او وارد می‌شود» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۵). در کانونی‌سازی بیرونی راوی - کانونیگر تنها گزارشگر رویدادهاست.

۲- کانونی‌سازی درونی (Internal Focalization)

این نوع کانونی‌سازی درون زمینه وقایع اتفاق می‌افتد و همیشه مستلزم وجود یک شخصیت به منزله کانونی‌ساز است، گرچه امکان دارد یک موقعیت غیر شخصی برای این نوع انتخاب شود. کانونی‌سازی درونی محدود به دیدگاه کانونی‌ساز درونی به لحاظ زمانی و مکانی است؛ بدین معنی که خواننده تنها به زمان و مکانی که کانونی‌ساز درونی در آن سیر می‌کند، محدود است. برای مثال، هرگاه کانونی‌ساز در زمان حال به سر می‌برد، خواننده با او در زمان حال است و هرگاه وی در خاطرات و گذشته خود سیر می‌کند، خواننده نیز با وی به گذشته می‌رود.

همانند دو نوع کانونی‌سازی، دو نوع کانون‌شونده نیز وجود دارد که در آنها عامل تمایزدهنده، دیدن از بیرون یا از درون است. در کانون‌شونده بیرونی فقط پدیده‌های بیرونی و واقعاً قابل رؤیت گزارش می‌شوند. در کانون‌شونده درونی واقعیت‌هایی درباره احساسات، افکار و واکنش‌های یک یا چند شخصیت گزارش می‌شود (ر.ک؛ تولان، ۱۳۸۶: ۱۱۱-۱۱۱). یکی از معیارهایی که برای بحث درباره انواع کانونی‌سازی از آن استفاده می‌شود، میزان تداوم

کانونی سازی است که به واسطه وجه ادراکی، وجه روان شناختی و وجه ایدئولوژیک بروز و ظهور می یابد.

وجه ادراکی

ادراک با گستره حسی سر و کار دارد (بینایی، شنیداری، بویایی و غیره) و از طریق دو مختصه اصلی زمان و مکان تعیین می شود: «هر ادراکی حامل اطلاعاتی است که ما را هم از آنچه ادراک شده، آگاه می کند و هم از آن کس که ادراک کرده است» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۵). گونه نخست اطلاع را کانونی شده (مورد مشاهده) و گونه دوم را راوی - کانونیگر (مشاهده گر) می خوانیم. در مختصه مکانی، راوی - کانونیگر بیرونی در جایی فراتر از اشیای زیر نظر خود می ایستد و از بالا، با دیدی از بیرون، به روایت آنچه در مکان های مختلف اتفاق می افتد، می پردازد. راوی - کانونیگر درونی نیز از پایین و از درون به روایت رویدادها می پردازد. کانونی شدگی مکانمند (آنچه که کانون روایت است و راوی آن را روایت می کند) ممکن است از راوی - کانونیگر بیرونی به راوی - کانونیگر درونی و برعکس در آمد و شد باشد. در مختصه زمانی نیز کانونیگر بیرونی به تمام وجوه زمانی (گذشته، حال و آینده) دسترسی دارد، حال آنکه کانونیگر درونی به حضور اشخاص محدود است.

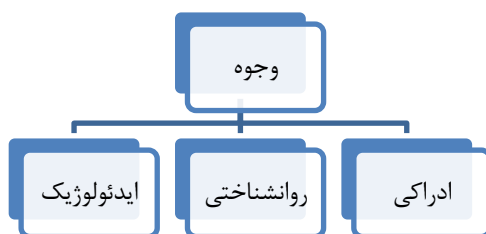
وجه روان شناختی

ژنت اعتراف می کند که روایت شناسی در برخی از موارد آزردهنده است، چرا که به فن گرایی بی روح و گاهی بیهوده می پردازد، اما ادعا می کند که متن روایی را می توان از زوایای دیگر (چون زوایای مضمونی، ایدئولوژیک، روان شناختی و ...) بررسی کرد (Genette, 2000: 128). در وجه روان شناختی به ذهن و عواطف پرداخته می شود. ریمون کنان در وجه روان شناختی دو مؤلفه شناختی و احساسی را از هم منفک می کند. در مؤلفه شناختی، کانونی شدگی بیرونی نامحدود و کانونی شدگی درونی محدود است. کانونیگر بیرونی (یا راوی - کانونیگر) همه چیز را درباره جهان باز نمودی می داند و می تواند به اقتضای نیاز داستان، شعاع اطلاعات خود را محدود کند. از سوی دیگر، اطلاعات کانونیگر درونی محدود است. او که خود جزو جهان باز نموده است، چیزی درباره آن نمی داند. در مؤلفه عاطفی، وقتی که کانونی شده از خارج مورد مشاهده قرار می گیرد، تمام مشاهدات به پدیده ای خارجی محدود شده است و در این مواقع لازم است عواطف را از بطن این پدیده ها تشخیص دهیم. اما وقتی از داخل به کانونی شده نظر می افکنیم، زندگی درونی کانونی شده برملا می شود، چه او خود کانونیگر خود

باشد (مانند حدیث نفس شخصیت‌های داستان)، چه کانونیگر بیرونی (راوی - کانونیگر) با رخنه به درون افکارش حالات او را از نزدیک مشاهده کند (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۸۲: ۱۰۹-۱۱۲).

وجه ایدئولوژیک

در این وجه دیدگاه غالب یعنی دیدگاه راوی - کانونیگر، هنجارهای متن را ارائه می‌دهد و به عبارت دیگر، ایدئولوژی یا جهان‌بینی راوی - کانونیگر است که حرف اول را در متن می‌زند و ایدئولوژی هر کدام از شخصیت‌ها از این معیار غالب تبعیت می‌کند.



جریان سیال ذهن

جریان سیال ذهن یکی از شیوه‌های روایت است که با به‌کارگیری آن می‌توان وقایع ذهنی شخصیت‌های داستان را در مدت زمان کوتاهی بیان کرد. در این روش، شخصیت‌های داستان به طور مستقیم رشته سخن را به دست می‌گیرند و راوی همه اتفاقات و مسائل را از زاویه دید آن شخصیت‌ها بازگو می‌کند. در جریان سیلان ذهن و تک‌گویی «عمق جریان ذهنی یک شخصیت که آفریده‌ای است از ادراکات حسی و افکار آگاه و نیم‌آگاه، خاطرات، احساسات و تداعی‌های تصادفی به همان صورت بیان می‌شود. این شیوه از روایت بر اساس مفاهیمی استوار است که ایجاد تداعی می‌کنند» (داد، ۱۳۷۸: ۹۹).

جریان سیال ذهن در رمان «باعث ایجاد ابهام و بی‌نظمی در حوادث و زمان و مکان و قواعد دستور زبان می‌شود. ذهنیات شخصیت‌ها بدون اینکه به قصد گفتار منظم شده باشند، ارائه می‌شوند. در واقع، صحنه‌ها با هم بی‌ارتباط هستند و عبارات نظم گفتاری ندارند» (محمودی و پورخالقی چترودی، ۱۳۸۲: ۹۶-۹۵). یکی از کاربردهای جریان سیال ذهن این است که تأثیرگذارترین وقایع زندگی شخصیت بر ذهن او بدون دخالت راوی آشکار می‌شود و در واقع، «شخصیت‌ها می‌توانند صداهای خود را بدون آنکه جزئی از صدای واحد نویسنده شوند، بیان

کنند» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۳۵) و علل شکل‌گیری کشمکش‌ها و عملکردهای آنها نیز به طور مستقیم آشکار می‌شوند. نویسندگان جریان سیال ذهن برای انعکاس دقیق ذهن انسان و چگونگی تطابق آن با زمان در کانون‌های دید مختلف به انواع شگردها روی آورده‌اند و «بازگشت ناگهانی به گذشته، تغییر مداوم روایت بین حال و گذشته و آینده، روایت مدتی طولانی از گذشته از دریچه لحظاتی محدود از حال، جابجایی مداوم کانون روایت داستان میان لایه‌های مختلف ذهن شخصیت و در نتیجه، بین زمان بیرونی و زمان درونی یا زمان ساعت و زمان ذهن، بهره‌گیری از تداعی‌های مکرر که گذشته و حال را در هم می‌آمیزند، کاربرد نامتعارف زمان‌های افعال و ... همگی شیوه‌هایی هستند که به کار گرفته می‌شوند تا تلقی‌های متفاوت اذهان مختلف از مفهوم زمان را بنمایانند» (بیات، ۱۳۸۳: ۷) و وقایع را از زوایا و کانون‌های دید مختلف به نمایش بگذارند. روش جریان سیال ذهن با نظریه روایت ژنت در بحث کانونی‌سازی ارتباط مستقیمی دارد. نویسندگانی که این شیوه را به کار می‌برند، گاهی با کانونی‌سازی درونی به بیان احساسات و عواطف شخصیت‌ها یا قهرمان داستان از ذهنش می‌پردازند و وقایع را از زاویه دید اول شخص بیان می‌کنند. چون راوی اول شخص در بطن داستان است، این موضوع، داستان را برای مخاطب پذیرفتنی‌تر می‌کند. علاوه بر آن، در لحظاتی که نمی‌توانیم ادراکی را به راوی منتسب بدانیم، نویسنده با شیوه جریان سیال ذهن و کانون روایت قرار دادن شخصیت‌ها، مخاطب را یاری می‌کند تا عاملی را که به روایت سمت و سوی خاص می‌دهد، بشناسد.

در واقع، می‌توان گفت که روش جریان سیال ذهن، کانونی‌سازی درونی و وجه روانشناختی (محدود به دیدگاه کانونی‌ساز درونی) هر سه یک معنی دارند و به بحث عواطف و قلیانات حسی و عاطفی شخصیت‌ها به طور مستقیم، از زبان خود آنها می‌پردازند. همان‌گونه که ژنت در این زمینه می‌گوید: «کانونی‌شدگی درونی فقط در پرتو روایت حدیث نفس یا تک‌گویی درونی به تمامی فهمیده می‌شود» (Genette, 1980: 193).

رمان دل‌دادگی

دل‌دادگی اثر شهریار مندنی‌پور از داستان‌نویسان نسل سوم است که مدرنیسم را در حیطه ادبیات داستانی در بیشتر آثار خود به نمایش گذاشته است و شکل‌های غیر خطی و زمان‌های به هم ریخته داستان‌نویسی مدرن را در رمان‌ها و چند داستان کوتاه رئالیستی به کار برده است. داستان‌های مندنی‌پور به لحاظ فرم، زبان و محتوا از اهمیت قابل توجه‌ای برخوردار است. او مخاطب را نه تنها به صورت عقلی، بلکه به صورت حسی - شهودی با داستان آشنا

می‌کند. جنگ و زلزله‌زدگان از بسترهای مهم داستان‌های مندنی‌پور است و *دل‌دلدا* دگی نیز یکی از آنهاست.

رمان ۹۲۸ صفحه‌ای *دل‌دلدا* دگی، داستانی است عشقی در گیر و دار جنگ تحمیلی، زلزله رودبار و مصیبت‌های دیگر ایران که دغدغه مرگ و زندگی را به نمایش می‌گذارد. رمان به لحاظ قصه دارای طرح ساده‌ای است و اثری رئالیستی و مدرن محسوب می‌شود. داستان درباره عشق سه مرد به نام‌های کاکایی، داوود و یحیی به یک زن به نام روجاست. روجا بر خلاف میل پدرش با داوود ازدواج می‌کند. زندگی سخت و ساده با مشکلات اقتصادی باعث ایجاد کشمکش‌هایی بین آن دو می‌شود. در حادثه زلزله دخترشان گلنار زیر آوار می‌ماند و می‌میرد و آنها تنها می‌توانند دختر کوچکترشان زیتون را نجات بدهند. داوود در این حادثه خود را مقصر می‌داند و بعد به طرز مشکوکی کشته می‌شود. رمان از شب زلزله در سال ۶۹ آغاز می‌شود. در کتاب دوم به دوران گذشته و به سال ۶۰ برمی‌گردد و شامل سال‌های جنگ، زندگی روجا در خانه پدری و گذشته شخصیت‌های دیگر داستان می‌شود و باز در کتاب ششم و هفتم، حوادث بعد از زلزله سال ۶۹ روایت می‌شود. روجا دخترش گلنار را به خاک می‌سپارد، از مرگ داوود و مادرش مطلع می‌شود و با پدرش مندا، دختر دیگرش زیتون و نوه دایمی‌اش، تی‌تی‌پری، زندگی جدیدی را آغاز می‌کند. «در پیش‌درآمد رمان، با عنوان «چهار مادران هجران» به چهار فرشته (الگوهای سامی: جبرئیل، میکائیل، اسرافیل و عزرائیل) اشاره می‌شود که در بین آنها، چهارمین به توفیقی دست می‌یابد و علی‌رغم میل خاک به انسان تبدیلش می‌کند.» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۵۸). در واقع، این قسمت نوعی براءت استهلال است که مخاطب را با فضای حزن‌آلود و اندیشه اصلی رمان آشنا می‌کند. *دل‌دلدا* دگی به هفت کتاب (بخش) با سیلان ذهن اشخاص از زاویه دانای کُل و تک‌گویی‌ها می‌پردازد. مندنی‌پور پس از بیان چهار عنصر باد، خاک، آب و آتش در چهار بخش آغازین کتاب سه بخش دیگر نیز به آن می‌افزاید. این رمان شامل هفت بخش با عنوان کتاب است که عبارتند از: کتاب اول «باد و خاکستر و زیتون»، کتاب دوم «خاک شیدای سرانندیب»، کتاب سوم «خنیای آب»، کتاب چهارم «دوزخ‌آشام و آتش‌آشام»، کتاب پنجم «دانایی و دانه افرا»، کتاب ششم «دُرناهای نقره‌ای» و کتاب هفتم «دریای بهشت».

کانونی‌سازی در *دل‌دلدا* دگی

رمان *دل‌دلدا* دگی از زاویه راوی دانای کُل روایت می‌شود. در این رمان، راوی در بسیاری از قسمت‌ها از چشم‌انداز شخصیت‌ها، داستان را روایت می‌کند و برای ارائه داستان‌های فرعی مختلف و بازگشت به گذشته شخصیت‌های اصلی رمان که شامل کتاب‌های دوم، سوم، چهارم و

پنجم می‌شود، از روش کانونی‌سازی به کرات استفاده می‌کند. راوی در این رمان از کانونی‌سازی درونی بهره گرفته است و روایت را از دیدگاه شخصیت‌های متعدد کانونی‌ساز با به‌کارگیری شیوه جریان سیال ذهن در اختیار خواننده قرار داده است و وقایع را از زاویه دید شخصیت‌ها و محدود به آنها نقل کرده است. به عنوان مثال، در کتاب اول (باد و خاکستر و زیتون) داستان از سال ۱۳۶۹ آغاز می‌شود. زلزله‌ای سخت رودبار را می‌لرزاند. در این قسمت، ابتدا توسط راوی دانای کل، شب بعد از زلزله روایت می‌شود که روجا زیتون را نجات می‌دهد، اما گلنار را نمی‌تواند و از سوئی، داوود ناپدید می‌شود. سپس راوی با گریزی مستقیم به ذهن روجا و سیلان ذهن، با آشفتگی‌های زبانی و دستوری، مطالبی پراکنده و مختصر از قبیل کودکی گلنار، مدرسه رفتن او و قسمت‌هایی از زندگی گذشته‌اش با داوود را بیان می‌کند: «چون سیر و مطمئن آرام خوابیده بچه‌ام همین وقت که لب‌هایش از هم کمی بازند و حتی دندان که درمی‌آورد، دو تا سفید مرواریدی توی نسترن کوهی با عطر... با مقنعه سرمه‌ای کوچک، کوچک خانم که یک دفعه انگار بزرگ شده بود، توی مقنعه که بود، مثل یک زن بزرگ که فرستادمش تو هنوز کوچک بود ... و هی دنبال بهانه بگردی که باهام حرف بزنی، شده اگر حتی با دعوا حرف بزنی که آشتی کنی و بروی بلند شوی و بروی کنار پنجره شبی بیرون را نگاه کنی...» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۳۲-۳۳).

در این قسمت‌ها، روجا (شخصیت اصلی داستان) کانون داستان قرار می‌گیرد و داستان از طریق کانونی‌سازی درونی روایت می‌شود. در بیشتر قسمت‌ها کانون روایت، از کانونی‌ساز بیرونی به کانونی‌ساز درونی و برعکس در نوسان است. کانونی‌سازی بیرونی یا «نظرگاه بیرونی را می‌توان با راوی سوم شخص مرتبط دانست که رخدادها را می‌بیند، اما در آنها مشارکت نمی‌کند. این به آن معنا نیست که نظرگاه بیرونی الزاماً در سراسر متن ثابت خواهد بود. نظرگاه ممکن است متغیر باشد» (لوتنه، ۱۳۸۸: ۵۷). برای مثال در کتاب دوم وقتی که کاکایی در خانه مندا. آن نشسته و حرکات روجا را در ایوان می‌پاید، داستان از طریق راوی سوم شخص روایت می‌شود و در این میان، راوی با گریزی مستقیم به ذهن کاکایی، به بیان احساسات درونی او می‌پردازد و دوباره داستان توسط کانونی‌ساز بیرونی روایت می‌شود. کاکایی دو زانو نشست، چشم به درگاه پُر نور اتاق دوخت: «اگر بیاید تو، اگر توی اتاق کمی دست‌دست کند، یعنی می‌خواهد بگویم؛ یعنی...». چشم‌های کاکایی دیگر چیزی نمی‌دیدند جز دری باز شده به نوری کورکننده. صدای پای روجا را می‌شنید که در ایوان سر می‌گردد و بعد صدای قلب خودش را که دم‌به‌دم شدیدتر می‌شد. با گوش‌های شکارگرش می‌توانست حدس بزند که دختر کجای ایوان است...» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۱۲۳).

در جایی دیگر نیز ماجرای کاکایی در جبهه و توصیف فضای اطراف، توسط کانونی‌ساز بیرونی اینگونه روایت می‌شود: «کاکایی سلاحش را مسلح کرد و ضامنش را رها، پیر مرد هم کمی بعد قواره جیب جلو غباری که برمی‌انگیخت، پیدا شد. تند می‌آمد. انگشت کاکایی به تلواسه فشردن ماشه می‌لرزید. گلوله آر پی جی ده متری جلو جیب به زمین خورد و کمانه کرد بیرون از جاده» (همان: ۳۵۰).

هنگامی که کانونی‌سازی درونی است، «نقطه جهت‌یابی اصولاً با یکی از شخصیت‌ها مرتبط است. در این حالت، خواننده هیچ راهی ندارد، جز اینکه رخدادهای داستان را از دریچه چشم این شخصیت ببیند و از همین رهگذر است که اصولاً بینش و نگرش این شخصیت را هم آسانتر خواهد پذیرفت» (لوته، ۱۳۸۸: ۵۹). در *دل‌دل‌دگی*، راوی در بیشتر قسمت‌ها از کانون دید شخصیت‌ها به روایت می‌پردازد و با این روش، حدیث نفس‌ها و سیلان ذهن‌ها یا گذشته آنها و حالات، احساسات و افکار درونی آنها را بیان می‌کند. شیوه جریان سیال ذهن که کانونی‌سازی درونی محسوب می‌شود، تفکرات شخصیت‌ها را به زمان حال و به صورت اول شخص باز نمایی می‌کند. برای مثال، وقتی که داوود در شب بعد از زلزله ناپدید می‌شود، راوی افکار و احساسات روجا را از طریق سیلان ذهن او بیان می‌کند: «توی آن تاریکی از کجا می‌دانم که دوید طرف خانه. رفت حتماً؛ آها حتماً رفت کمک بیاورد. دکتر... نرفت که برود زیر آوار. نرفت که فرار کند. رفت کمک بیاورد. می‌آید حالا... بیا داوود؛ خون بچه‌ام می‌رود...» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۲۹). در کانونی‌سازی درونی «راوی اول شخص تنها به بیان مکنونات ضمیر خویش و نیز گزارش آن چیز خویش را متعهد می‌کند که ناظر آن بوده است» (قاسمی، ۱۳۸۱: ۱۲).

در قسمت‌هایی از رمان راوی در حدیث نفس‌ها و سیلان ذهن‌های داوود، حوادث شب زلزله را که داوود به چشم خود دیده است، روایت می‌کند: «نه... صدای گلنار نزده‌ام. وقتش نبود. نمی‌دانم توی راهرو بودم که به فکر رسید زلزله است. بچه‌هام را هم باید بیرون آورد یا بیرون بودم. خودم زمین را که یادم هست و بعد روجا رد شد آزم که یکی بغلش بود و خُب همان وقت هم می‌شد فهمید که قاعدتاً زیتون است و اصلاً صدای جیغش را هم شنیدم و روجا گفت گلنارم... یادم آمد. روجا گفت گلنار... از اول که فکر کردم، از اول که گفتم روجا پیر بیرون...» (همان: ۷۸۳).

گاهی روایت از دیدگاه شخصیت کانونی‌ساز به دیدگاه راوی کانونی‌ساز که محدود به چشم‌انداز بیرونی است، منتقل می‌شود. در واقع، در کانونی‌سازی بیرونی و درونی است که به وجوه مختلف ادراکی و روانشناختی رمان پرداخته می‌شود. در وجه ادراکی راوی - کانونی‌گر با گستره حسّی و با چشمی از بیرون ماجرا را روایت می‌کند. کانونی‌شدگی مکانمند ممکن است

از چشم‌انداز هوایی به مشاهده‌گر محدود و برعکس تغییر یابد. به عنوان مثال، در کتاب یکم از رمان *دل‌دل‌دگی*، در جایی از داستان که داوود گلنار را از زیر آوار بدون پا پیدا کرده است و می‌خواهد او را به کمک روجا به بیمارستان ببرد، کانونی‌سازی بیرونی و درونی در داستان در نوسان است و کانونی‌شدگی توأمان صورت می‌گیرد: «داوود ایستاد. روجا پایش را دراز کرد و جلوتر بر زمین مالید. هیچ سطح صافی نیافت. همه جا کلوخ و آجر پخش شده بود. دست دراز کرد تا گلنار را توی بغل داوود لمس کند.

خدا! مهربان باش. خدا! خواب کن.

- هیچش نیست بچه‌آم. نترس. هیچش نیست بچه‌ام.

روی کلوخه‌ها راه افتاد.

زیتون: هقی هقی زنان به گردنش چسبیده بود.

سر و صدای چند مرد از جایی می‌آمد. دعوا می‌کردند یا کمک می‌طلبیدند یا چیزهایی را گومگوکنان پس می‌زدند» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۲۰).

هنگامی که «کانونی‌شدگی از آن یک شخصیت یا از آن موقعیت غیر جانبداری است که نسبت به داستان درونی است، چشم‌انداز فراخ‌پیکر یا توأمان امری ناممکن می‌شود. در این موارد، اگر شخصیت - کانونیگر در داخل اتاق در بسته باشد، فقط قادر است خود اتاق را توصیف کند، اما نمی‌تواند خیابان را ببیند، مگر اینکه از درون پنجره‌ای به بیرون بنگرد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۷).

در کتاب دوم از *دل‌دل‌دگی*، وقتی که کاکایی از آبشار آوشیان، آب چشمه، بوی نسترن کوهی، روجا و غیره حرف می‌زند، کانونی‌سازی درونی است و روایت فقط محدود به دیدگاه کاکایی است: «قبلاً همین که از دور نزدیک می‌شوی به آبشار، بوی خوش خنکی می‌آید طرف آدم، مثل روجا که می‌آید توی اتاق حالا و گل‌های دامنش خِش‌خِش، انگار که باد می‌آید توی گل‌های نسترن کوهی بغل چشمه که فقط خودم و خودم جایش را بلدَم توی کوه... آب چشمه بوی نسترن کوهی می‌دهد، آدم بوی نسترن می‌گیرد...» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۹۹).

در *دل‌دل‌دگی* راوی از تکنیک کانونی‌سازی درونی و وجه روانشناختی که به بیان احساسات و عواطف شخصیت‌ها می‌پردازد، فراوان بهره می‌برد و بیشتر از طریق جریان سیال ذهن آنها عمق ابعاد مختلف شخصیت آنان را بیان می‌کند. از این طریق، راوی داستان‌های فرعی مختلفی را از دیدگاه شخصیت‌های مختلف به خواننده عرضه می‌کند. در این رمان، روجا (شخصیت اصلی)، داوود (شوهر روجا)، کاکایی (پسرخاله و خواستگار روجا)، یحیی (دوست

داوود و علاقمند به روجا) و شماری دیگر از شخصیت‌های داستانی نقش کانونی‌ساز را ایفا می‌کنند و خواننده تأثیر رویدادهای روایی بر هر کدام از آنها را در قسمتی از داستان نظاره‌گر است: «زار زار نمی‌زنم که بچه‌آم بمی... مرده باشد... جیغ بزنم که زود بختک و زار نمی‌زنم و زار نمی‌زنم، بلند شو گلنار روی پاهات، اگر زار نزنم... خدا! یا بگشم یا دلم را سنگ کن که بعد حالا بلند می‌شوم که بروم برای داوود و بعد جایی حتماً که هست که می‌شود رفت تا خونش بند... چون که خوابیده بچه‌آم و داوود رفت...» (همان: ۳۱).

در این مثال، شاهد اوج کانونی‌سازی احساس و اندیشه روجا نسبت به واقعه‌ای تلخ هستیم و بدین‌گونه وجه عاطفی روانشناختی، مخاطب را بیش از پیش با خود همراه می‌کند.

مندنی‌پور در رمان *دل‌دادگی* از «سبک مستقیم آزاد» که خود رسانه‌ای بسیار خوب برای به تصویر کشیدن «جریان سیال ذهن» است، به طور گسترده بهره می‌برد. شیوه جریان سیال ذهن «همانند تفکرات مستقیم آزاد، تفکرات شخصیت مبدأ را به زمان حال و به صورت اول شخص بازنمایی می‌کند، اما معمولاً درون‌نگرتر است و نظم و عام بودن دستوری کمتری دارد. این شیوه بیشتر متکی بر ربطها و تداعی‌های استنباط شده و بیان نشده است و به عبارتی، نسبت به تفکر مستقیم کمتر سانسور شده است» (تولان، ۱۳۸۶: ۲۲۰). یکی از برجسته‌ترین تأثیرات استفاده از کانونی‌سازی درونی و جریان سیال ذهن در این رمان، بازگشت به گذشته شخصیت‌های اصلی و ارائه اطلاعات پیش‌زمینه‌ای در مورد آنها به خواننده است. برای مثال در قسمت‌هایی از رمان که داوود به تهران می‌رود و به یاد روزهای قبل از انقلاب می‌افتد، در سیلان ذهنش دانشکده و احساساتش به دختر آبی‌پوش روایت می‌شود: «آمد؛ محو و آرام، و رفت دختری که همیشه آبی می‌پوشید. مثل همیشه دامن بلند به پا داشت و کتاب‌هایش را دخترمدرسه‌وار با یک دست روی سینه گرفته بود. همو بود شاید جفت من که گمش کردم. هیچ وقت به فکر هم نرسید که همین است. خیره به روبه‌رو می‌رفت و عطرش با عطر دخترهای رنگارنگ دانشکده فرق داشت. در آرام رفتنش هیچ نشانه‌ای از توفان‌ها و زلزله انقلاب و روزهای بعد از انقلاب نبود...» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۳۱۹).

در *دل‌دادگی*، جنبه‌های روانشناختی و ایدئولوژیک مانند عواطف، خاطرات، توهمات، ادراک‌ها و عقاید و باورهای کانونی‌ساز یا کانونی‌سازها نقشی ویژه در جهت‌دهی به متن روایی دارند. در بسیاری از قسمت‌های داستان، شخصیت‌هایی مختلف را می‌بینیم که در حالی که با یکدیگر گفتگو می‌کنند، در ذهن خود به گذشته می‌روند و به مرور خاطرات و احساساتشان می‌پردازند. در این رمان، گاهی یک واژه یا یک شیء می‌تواند وسیله‌ای باشد برای سوق دادن یک یا چند شخصیت به سوی مرور خاطرات گذشته. برای مثال، هنگامی که داوود با یحیی در

مورد مسائل روز و عقایدشان بحث می‌کند، به یاد روزهای دانشکده در زمان انقلاب می‌افتد و یا وقتی که یحیی شبانه از خانه روجا و داوود به خانه‌اش برمی‌گردد، در طی مسیر به یاد روزهایی می‌افتد که روجا را در خانه پدری‌اش می‌دید. در *دل‌دل‌دگی* با کانونی شدن شخصیت‌ها و بیان عقاید و احساساتشان، طرز تفکر و باورهای آنها در سیلان ذهن‌ها و گفتگوهایشان با یکدیگر به خوبی نمایان می‌شود که در اصل از ایدئولوژی راوی - کانونیگر سرچشمه می‌گیرد. در این رمان، بیشتر باورها و عقاید سیاسی، اجتماعی و مذهبی دیده می‌شود که گاهی از جنبه‌های سیاسی و اجتماعی با سیلان ذهن و اشاره‌های زودگذر یاد می‌کند و یا باورهایی که مردم از قدیم به آنها معتقد بودند در مورد فصل‌ها، حیوانات، رنگین‌کمان و غیره. برای مثال، در فصل سوم از کتاب دوم، کاکایی در مورد رنگین‌کمان با این باور صحبت می‌کند: «رنگین‌کمان که قرمز زیاد باشد، یعنی جنگ و خونریزی می‌شود، سفیدش زیاد باشد، ابریشم خوب، سبزش زیاد باشد، زیتون خوب و آفتاب...» (همان: ۱۳۴).

نتیجه‌گیری

بررسی کانون روایت در *دل‌دل‌دگی* نشان می‌دهد، انتخاب نوع و تعداد کانونی‌سازها از سوی راوی در هر بخش کارکرد خاص خود را دارد. بدین معنی که راوی برای انتخاب اطلاعات روایی جهت انتقال پیام مورد نظر خود به خواننده، از کانونی‌سازهای مختلف و متفاوت بهره می‌برد. در این رمان، توصیف فضاها و بیان خصوصیات شخصیت‌ها از خارج توسط کانونی‌سازی بیرونی و توصیف حالات و احساسات و افکار درونی شخصیت‌ها و سیلان ذهن‌ها، مکث‌ها و بازگشت به زمان گذشته توسط کانونی‌سازی درونی صورت گرفته است. برترین وجه کانونی‌سازی این رمان، سویه عاطفی و روان‌شناختی آن است که بیشتر به وسیله جریان سیال ذهن و سبک مستقیم آزاد بیان می‌شود. وجه ادراکی در زمان و مکان‌های مختلف و همچنین ایدئولوژی و باورها و جهان‌بینی شخصیت‌ها نیز که در اصل نشأت گرفته از باورها و جهان‌بینی راوی است، بسیار دیده می‌شود.

در *دل‌دل‌دگی* ذهنیت شخصیت‌های فرعی و حاشیه‌ای نیز در کنار شخصیت‌های اصلی در شب زلزله نشان داده شده است و با این روش به خواننده فرصت داده می‌شود که از زاویه دید رهگذرانی که بیشتر از یک یا چند پاراگراف در داستان حضور ندارند، دنیای داستان را نظاره‌گر باشد و با احساسات و افکار و فضای هولناک و غم‌انگیز رمان مأنوس شود. امواج اندیشه‌ها و گاه درهم‌تنیدگی آنها با به‌کارگیری جریان سیال ذهن، شخصیت‌پردازی و بال و پر دادن به

گفتگوها و در پس آن تغییر زاویه دید، در نتیجه، تنوع گفتگوها در روایت داستان از ویژگی‌های سبکی مندنی‌پور در این رمان است.

در پایان یادآوری می‌شود که کانونی‌شدگی از آنجا که با زاویه دید ارتباط نزدیکی دارد، با سیلان ذهن پیوند می‌یابد؛ زیرا ذهن نیز گونه‌ای از زاویه دید است (گاهی در زاویه دید اول شخص و گاه سوم شخص خودنمایی می‌کند که این داستان از هر دو زاویه دید بهره برده است). باید گفت که زاویه دیدهای سیلان ذهن از نیرومندترین جنبه‌های کانونی‌شدگی را به میان می‌کشد. همچنین اگر بخواهیم زاویه دید و شخصیت را به درستی نشان دهیم، نتیجه آن است که اثری چندصدایی خواهیم داشت. هنگامی کانون دید کاکایی با کانون دید داوود و نیز دیگران هر چه بیشتر تفاوت می‌یابد که هر کدام به جنبه‌های روانشناختی و سیالیت ذهن خود به روایت بپردازند و در این صورت است که اثر چندصدایی بیشتر خود را نشان می‌دهد. بنابراین، میان کانونی‌شدگی، سیلان ذهن و اثر چندصدایی رابطه تنگاتنگ برقرار است.

منابع و مآخذ

برتنس، یوهانس ویلم. (۱۳۸۳). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

بیات، حسین. (۱۳۸۳). «زمان در داستان‌های جریان سیال ذهن». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. شماره ۶. صص ۳۲-۷.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختگرا*. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگاه.

تسلیمی، علی. (۱۳۸۸). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*. تهران: کتاب آمه.

تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی (درآمدی زبانشناختی - انتقادی)*. ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

حسنی راد، مرجان. (۱۳۸۹). «کانونی‌سازی ابزاری برای روایتگری (بررسی کانونی‌سازی در رمان خانم دالووی و رمان و فیلم اقتباسی ساعت‌ها)». *ماهنامه کتاب ماه ادبیات*. سال چهارم. شماره ۳۸ (پیاپی ۱۵۲). صص ۵۷-۵۱.

داد، سیما. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ واژه‌نامه، مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی (تطبیقی - توضیحی)*. تهران: مروارید.

ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی؛ بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

- ژنت، ژرار. (۱۳۸۸). «*ساختارگرایی و نقد ادبی*» در *ساختارگرایی و مطالعات ادبی*. ترجمه محمود عبادیان. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- قاسمی، رضا. (۱۳۸۱). «این رمان را برای یک بار خواندن نوشته‌ام؛ گفتگو با رضا قاسمی». *روزنامه همبستگی*. ۱۳۸۱/۹/۲۴. ص ۱۲.
- لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهبان. تهران: هرمس.
- محمودی، م. و م. پورخالقی چترودی. (۱۳۸۲). «روایت جریان سیال ذهن در سمفونی مردگان». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. شماره ۴ (پیاپی ۱۴۳). صص ۹۳-۱۱۳.
- بارت، رولان. (۱۳۸۸). «پیش‌درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها». به کوشش مارتین مک‌کوئیلان. ترجمه فتاح محمدی. *گزیده مقالات روایت*. تهران: مینوی خرد.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه.
- مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۷۷). *دل‌دلدادگی*. تهران: زریاب.
- Genette, Gerard. (1980). *Narrative Discourse*. Cornell: university press.
- _____. (2000). *From Narrative Discourse revisited in Martin Mcquillan: the narrative reader*. London: Rutledge.

