تحلیل ساختار روایت در رمان *آفتاب‌پرست نازنین*

محمود بشیری*

دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علاّمه طباطبائی، تهران

زهرا هرمزی**

دانش آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علاّمه طباطبائی، تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۰۲/۲۶؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۳/۰۶/۰۹)

چکیده

روایت‌شناسی شاخه‌ای از مطالعات ادبی است که ریشه در ساختارگرایی دارد و در پی یافتن یک دستور زبان جهانی واحد برای متون روایی مختلف است. هر یک از روایت‌شناسان به برخی از الگوهای تکرار شونده در متون روایی اشاره کرده‌اند. ژرار ژنت هم یکی از روایت‌شناسان مطرح ساختارگراست که طرح جامع و کاملی برای بررسی متون روایی پیشنهاد می‌دهد. او در نظریّات خود به بررسی سه جنبه از سخن روایی، یعنی زمان، وجه یا حالت و لحن می‌پردازد. این سه جنبه با بررسی ساختار زمان، کانون‌های روایت، فاصلهٔ روایت با بیان راوی و انواع دیدگاه به کار رفته در یک اثر روایی مشخّص می‌شوند و با بررسی و تحلیل این سطوح، می‌توان به تحلیل دقیق و منسجم از یک متن روایی دست یافت و توانایی داستان‌پردازی نویسنده را در شکل دادن به نظام و ساختار روایی یک اثر داستانی سنجید. در این پژوهش با استفاده از نظریّات ژنت سطوح مختلف گفتار روایی و روابط متقابل این سطوح در رمان آفتاب‌پرست نازنین بررسی و تحلیل می‌شود. نویسندهٔ این رمان یعنی محمّدرضا کاتب از نویسندگان مطرح ادبیّات معاصر ایران است و طی سال‌های أخیر به نوعی به سبک و مخاطب‌های خاصّ خود دست یافته است؛ سبکی همراه با پیچیدگی، تعلیق، بازی‌های زبانی و گرایشی به پُست مدرنیسم. امّا در آفتاب‌پرست نازنین این خصوصیّات سبکی اندکی تعدیل شده است و آغاز و انجام مشخصی وجود دارد و تلاش شده است تا توجّه طیف بیشتری از مخاطبان جلب شود. این مقاله به بررسی تکنیک‌های روایی مختلفی می‌پردازد که نویسنده جهت روایت داستان آفتاب‌پرست نازنین از آنها استفاده کرده است.

واژگان کلیدی: *محمّدرضا کاتب، آفتاب‌پرست نازنین، روایت‌شناسی، ژرار ژنت، کانون روایت، وجه، لحن.*

* **E-mail:** Zrpbashiri2001@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

** **E-mail:** zahrahormozi@yahoo.com

مقدّمه

آفتاب‌پرست نازنین یکی از رمان‌های مطرح محمّدرضا کاتب است. او نویسندهٔ پُرکاری است و از سال ۶۸ تا کنون، تعداد هشت رمان، چهار مجموعهٔ داستان، دو فیلمنامه و کارگردانی یک سریال را در کارنامهٔ خود ثبت کرده است. بیشتر آثار این نویسنده موفّق بوده است و جوایز متعدّدی را به خود اختصاص داده‌اند. رمان *آفتاب‌پرست نازنین* در میان آثار این نویسنده رمان مهمّی به شمار می‌رود. این رمان هم جایزهٔ ادبی روزی روزگاری را از آنِ خود کرده است و هم در نظر سنجی ویژه‌نامهٔ نوروزی همشهری به عنوان محبوب‌ترین کتاب سال ۱۳۸۸ انتخاب شده است. در مقالهٔ حاضر، ساختار روایت این رمان با استفاده از نظریّات ژرار ژنت نظریّه‌پرداز فرانسوی تحلیل می‌شود.

اصل واژهٔ روایت (narration ؛ در لاتین narrate و در یونانی gnarus) به معنای معرفت و شناخت است، امّا روایت در واقع یعنی «مجموعه‌ای از حوادث که دارای نظم خاص است و از دیباچه، میانه و پایان‌بندی مشخّصی برخوردار است» (بنت و رویل، ۱۳۸۸: ۶۷). اصطلاح روایت‌شناسی را در اشاره به علم روایت، اوّلین بار تودوروف در سال ۱۹۶۹ و در کتاب *دستور زبان دکامرون* به کار برد. واژهٔ روایت‌شناسی در اشاره به علمی به کار می‌رود که در پی یافتن الگوهای مشترک در روایت‌های داستانی است. این علم به وسیلهٔ نظریّه‌پردازان ساختارگرا گسترش یافت. مطرح شدن نظریّات فردینان دو سوسور تأثیر زیادی بر روایت‌شناسی (و البتّه همهٔ رشته‌های علوم انسانی) گذاشت. سوسور فعّالیّت‌های زبانی را به لانگ (lange) معادل زبان و پارول (parol) معادل گفتار تقسیم کرد. لانگ به یک نظام زبانی و پارول به گفته‌های هر یک از افراد آن زبان اشاره می‌کند. سوسور معتقد بود به جای مطالعهٔ ریشه‌شناسی و به عبارت دیگر، مطالعهٔ درزمانی زبان، باید به نظام حاکم بر آن پرداخت. این نظام در نظر سوسور قراردادی است؛ یعنی هر کلمه در زبان نشانه‌ای است برای برداشت مفهوم چیزی که به آن اشاره می‌کند و به سخنی، کلمه دال و مفهوم مدلول است. این نظریّات نقطهٔ آغازی بود برای یک تحوّل بزرگ. بر اساس نظریّات سوسور «هر رشتهٔ مطالعهٔ علوم انسانی برای آنکه به علم بدل شود، باید از پدیده‌هایی که شناسایی می‌کند، به طرف نظام حاکم بر آنها حرکت کند، یعنی از پارول به لانگ» (اسکولز، ۱۳۸۷: ۳۳).

پیداست که علم روایت‌شناسی تا چه حد تحت تأثیر این نظریّات است. در واقع، «کسانی چون بارت، برمون، ژنت، گریماس و تودوروف پس از پایه‌گذاری روایت‌شناسی به پیروی از تمایزی که سوسور بین زبان و گفتار قائل بود، هر داستانی را متنی روایی فرض می‌کردند که بر

نظام نشانه‌ای مشترک بین تمام داستان‌ها تکیه دارد. اینان همچنین با توجّه به برتری زبان بر گفتار در زبان‌شناسی سوسوری، توجّه خود را بر اجزای ساختاری و اصول حاکم بر ترکیب سازه‌ها در نظام نشانه‌ای زبان متمرکز کردند و در نتیجه، مفهوم عام روایت را مهم‌تر از روایت‌های منفرد واقعی می‌انگاشتند...» (صافی و فیّاضی، ۱۳۸۷: ۱۴۶).

نظریّهٔ روایت ژنت

فرمالیست‌های روس روایت‌ها را به دو سطح تقسیم می‌کردند: سیوژه (syuzhet) و فبیولا (fabula). سوژه مادّهٔ خام در اختیار مؤلّف و فبیولا روایت یا پیرنگ است؛ یعنی در فبیولا نویسنده این مادّهٔ خام را پرداخت کرده است. ساختارگرایان نیز این سطوح را حکایت و گفتار نامیدند و گفتند «داستان شامل حوادث یا اعمالی است که راوی می‌کوشد وقوع آنها را به خواننده بباوراند؛ حوادثی که آشکارا ارائه شده‌اند. از طرف دیگر، گفتار شامل روش نقل حوادث، چگونگی بیان آنها و ساماندهی روایت است» (بنت و رویل، ۱۳۸۸: ۷۲).

ژنت این نظریّات را گسترش داد و بین داستان و طرح تمایز قائل شد. او معتقد بود در داستان حوادث با توالی تقویمی مطرح می‌شوند، طرح حوادث را به ترتیبی که در متن آمده‌اند، بیان می‌کند و روایت شیوهٔ بیان این حوادث است. به این ترتیب، او توانست روابط ممکن بین ترتیب رویدادها در داستان و ترتیب آنها در روایت را به دقّت تحلیل کند. ژنت زمان، وجه و لحن را سه جنبه از گفتار یا سخن روایی می‌دانست. منظور از زمان روایت، زمانی است که روایت یک رویداد در متن به خود اختصاص می‌دهد. همچنین وجه یک اثر روایی در پاسخ به سؤالِ «چه کسی می‌بیند؟» و لحن آن اثر در پاسخ به سؤالِ «چه کسی می‌گوید؟» مشخّص می‌شود. در این مقاله به تحلیل و بررسی این جنبه‌های سخن روایی در رمان *آفتاب‌پرست نازنین* پرداخته می‌شود.

دربارهٔ پیشینهٔ این تحقیق باید گفت که رمان *آفتاب‌پرست نازنین* از آغاز انتشار، رمان بحث‌برانگیزی بود و مقالات و نقدهای متعدّدی دربارهٔ آن در نشریّات مختلف به چاپ رسیده است. امّا هیچ یک از این مقالات و نقدها بر مبنای نظریّات علم روایت‌شناسی نوشته نشده‌اند.

۱ـ *آفتاب‌پرست نازنین*

شخصیّت اصلی این داستان دختری است به نام شوکا که پدری ایرانی و مادری عراقی دارد. پدر به دلیل فعّالیّت‌هایی که علیه رژیم بعث داشته است، از عراق اخراج و پس از مدّتی آوارگی در کشورهای مختلف، سرانجام در ایران ساکن می‌شود. مادر سختی‌های این زندگی را تاب

نمی‌آورد و چهل روز پس از به دنیا آمدن فرزندش او را رها می‌کند و به عراق برمی‌گردد و مجدّداً ازدواج می‌کند. پدر هم که در جریان مبارزه‌ها زخمی شده بود، عاقبت بر اثر همان زخم‌ها می‌میرد. شوکا به تنهایی در یک کارخانهٔ مجسّمه‌سازی کار و زندگی می‌کند. مادر بسیار مشتاق ارتباط برقرار کردن با اوست، امّا شوکا که مادر را مسبّب تمام بدبختی‌های خود می‌داند، تمایلی به دیدن او یا شنیدن حرف‌هایش ندارد. روزی شوکا از روی کنجکاوی درگیر ماجرای اکسیر و نوه‌هایش می‌شود. اکسیر به همراه نوه‌هایش به ایران آمده است تا سرهنگی را پیدا کند که مسبّب مرگ پسرش بوده است؛ پسری که به دلیل مخالفت با جنگ اعدام شد. نشانی‌هایی که اکسیر از سرهنگ دارد، به زنی می‌رسد به نام مریم که همکار شوکا است. در جریان این انتقام‌جویی سرهنگ پیدا نمی‌شود، خانوادهٔ اکسیر از هم می‌پاشد و مریم بدون آنکه سرانجام مشخّص شود گناهکار است یا بی‌گناه، کشته می‌شود. این اتّفاق‌ها یک تحوّل درونی در شوکا ایجاد می‌کند. او تصمیم می‌گیرد از قضاوت در مورد آدم‌ها خودداری و کینه‌ای را که از مادر به دل داشته، فراموش کند.

ممکن است در نگاه اوّل موضوع این رمان را جنگ بدانیم. آدم‌های داستان جنگ زده‌اند و بر خلاف اکثر رمان‌های جنگی این بار از دیدگاه طرف عراقی به موضوع نگاه شده است. امّا موضوع داستان، «کینه و انتقام» است. بحث اصلی داستان جنگ نیست، بلکه صحبت از آدم‌هایی است که از یکدیگر زخم خورده‌اند و در صدد انتقام برمی‌آیند. داستان به طرز برخورد آدم‌ها می‌پردازد با دردها و کینه‌هایی که در دل دارند. این دردها را ممکن است جنگ یا هر عامل دیگری ایجاد کرده باشد.

تِم یا درونمایهٔ یک داستان، نگاه نویسنده به موضوع داستان را نشان می‌دهد. برای مثال اگر موضوع یک اثر جنگ باشد، درونمایه جهت‌گیری نویسنده نسبت به جنگ است. بنابراین، اگر موضوع داستان را انتقام و کینه در نظر بگیریم، درونمایهٔ آن هم نکوهش این دو و البتّه نکوهش قضاوت کردن در مورد آدم‌ها و ستایش اعتماد است. با بررسی جنبه‌های مختلف روایت درمی‌یابیم که چه تکنیک‌هایی برای القای این درونمایه به مخاطب در این رمان به کار رفته است.

۲ـ پیرنگ

تعاریف متنوّعی از پیرنگ ارائه شده است، امّا تقریباً همهٔ این تعاریف دو نکتهٔ مهم را مطرح می‌کنند: اوّل اینکه پلات روابط علّت و معلولی داستان را تنظیم می‌کند (مثال مشهور مورگان فورستر بحث را روشن‌تر می‌کند: «پادشاه مُرد و آنگاه ملکه مُرد» داستان است، امّا «پادشاه مُرد

و آنگاه ملکه از غصّه مُرد»، طرح). دوم اینکه این طرح اندیشیده شده است؛ یعنی با فکر اوّلیّه که مبتنی بر حس است، تفاوت دارد. پلاتِ رمانِ *آفتاب‌پرست نازنین* را می‌توان به این صورت بیان کرد:

الف) شوکا دختر تنهایی است که از مادرش که در کودکی او را رها کرده، کینه به دل دارد.

ب) شوکا دزدیده شدن مریم و هانیه توسّط اکسیر و نوه‌هایش را می‌بیند و از داستان آنها باخبر می‌شود.

ج) خانوادهٔ اکسیر در راه انتقام از هم می‌پاشد.

د) در جریان درگیری اکسیر با مریم، شوکا متوجّه می‌شود که نباید به فکر کینه و انتقام باشد، چون فقط زندگی را سخت‌تر می‌کند.

هـ) شوکا تصمیم می‌گیرد که حرف‌های مادرش را بشنود و باور کند و او را ببخشد.

طرح این رمان بر خلاف دیگر آثار سال‌های أخیر کاتب، طرح چندان پیچیده‌ای نیست. داستان به صورت دَوری روایت شده است. از تک‌گویی درونی دختری به نام شوکا که نیمه‌شب از خواب پریده است، شروع و به همانجا هم ختم می‌شود. در این بین، چند گِرِه داستانی به وجود می‌آید، امّا بیشتر این گِرِه‌ها به طور کامل گشوده نمی‌شوند.

این رمان کشمکش‌های متعدّدی دارد، امّا همهٔ کشمکش‌ها از نوع ایستا هستند. در این طرح با چند بحران هم مواجه می‌شویم. بحران نتیجهٔ گِرِه‌فکنی است، پس می‌توانیم بگوییم حالت انتظاری که خواننده پس از باخبر شدن از کشمکش‌های موجود در داستان تجربه می‌کند، همان مرحلهٔ بحران است، امّا از آنجایی که کشمکش‌ها ایستا هستند، این بحران و انتظار بیش از حد طولانی می‌شود. بهترین بحران این داستان در کشمکش بین فام و مریم دیده می‌شود. لحظاتی که فام از پنجرهٔ اتاق مریم و هانیه مواظب اتاق شوکاست تا اگر سرهنگ آمد، او را ببیند، بهترین لحظات بحرانی داستان هستند که به زیبایی توسّط راوی دانای کُل روایت شده‌اند. امّا دیگر بحران‌های داستان مخصوصاً آنهایی که به شوکا مربوط می‌شوند، بسیار طولانی و کشدار هستند تا جایی که حتّی خاصیّت بحرانی خود را از دست می‌دهند و داستان به مجموعه‌ای از شکّ و تردیدهای بی‌نتیجه تبدیل می‌شود.

تکنیکی که برای گسترش دادن گِرِه‌ها در این طرح به کار رفته است، آوردن روایت‌های مختلف از یک ماجرا از زبان شخصیّت‌های مختلف است. البتّه در اکثر موارد مشخّص نمی‌شود که کدام روایت صحیح است، امّا به هر حال این روایت‌ها، گِرِه‌های داستان را گسترش می‌دهند.

می‌توان گفت پُررنگ‌ترین عنصر پلات این داستان تعلیق است.شکّ و تردید و پرسش در تمام داستان وجود دارد. در طول داستان پرسش‌های زیادی برای خواننده ایجاد می‌شود. برخی از این پرسش‌ها با پیشرفت داستان به پاسخ می‌رسد، امّا پرسش‌های اصلی و خصوصاً تردیدها در بارهٔ گناهکار یا بی‌گناه بودن شخصیّت‌های داستان پاسخ داده نمی‌شود. این نکته البتّه با درونمایهٔ داستان تناسب کامل دارد، چراکه نویسنده قصد دارد قضاوت کردن در مورد آدم‌ها را محکوم کند.

۳ــزمان

ژنت زمان روایت را زمان دالّ و زمان داستان را زمان مدلول می‌دانست. او نخستین نظریّه‌پردازی بود که به جای بررسی زمان افعال در جمله‌ها، به بررسی آرایش‌های زمانی در کلّ متن پرداخت. نمونه‌های زمانی که ژنت به آنها دست یافت، عبارتند از: نظم: با بررسی ترتیب بیان وقایع در متن در مقایسه با ترتیب رخ دادن آنها در داستان، نظم زمان در روایت را بررسی می‌کنیم. با بررسی ترتیب بیان وقایع در متن در مقایسه با ترتیب رخ دادن آنها در داستان، نظم زمان در روایت را بررسی می‌کنیم. در صورتی که وقایع در متن زودتر یا دیرتر از ترتیب وقوع در داستان بیان شوند، روایت زمان‌پریشی دارد. دو نوع کلّی از زمان‌پریشی وجود دارد:

الف) گذشته‌نگر: رخدادی که در داستان زودتر اتّفاق افتاده است، در متن دیرتر بیان شود.

ب) آینده‌نگر: رخدادی که در داستان هنوز اتّفاق نیفتاده است، در متن زودتر بیان شود.

تداوم: تداوم عبارت است از رابطهٔ بین گسترهٔ زمانی روی دادن حوادث در داستان و حجم متنی که به آنها اختصاص داده شده است.

بسامد: تعداد دفعات رخ دادن یک اتّفاق در داستان و تعداد دفعات بیان آن رخدادها در متن را بسامد می‌نامند. ژنت سه نوع از بسامد را معرّفی می‌کند: الف) بسامد مفرد: یعنی رخدادی که یک بار در داستان روی می‌دهد، یک بار در متن بیان شود: «روایت مکرّر رویدادی که در داستان چندین بار اتفاق می‌افتد هم از نوع بسامد مفرد است؛ چراکه هر یک بار روایت آن برابر با یک بار رخ دادن آن در داستان است» (ژنت، ۱۹۸۰: ۱۱۴). ب) بسامد مکرّر: یعنی رخدادی که یک بار در داستان اتّفاق افتاده است و چندین بار در متن روایت می‌شود: «یک رویداد ممکن است توسّط اشخاص و دیدگاه‌های مختلف یا توسّط یک شخص و دیدگاه، امّا در زمان‌های مختلف روایت شود» (همان: ۱۱۵). ج) بسامد بازگو: یعنی اتّفاقی که در داستان تکرار می‌شود، فقط یک بار در متن روایت شود.

آرایش‌های زمانی در رمان *آفتاب‌پرست نازنین* از این قرارند:

رمان با زمان‌پریشی شروع می‌شود. نقطهٔ شروع روایت در واقع، نقطهٔ پایان داستان است. این زمان‌پریشی از نوع آینده‌نگر است؛ یعنی اتّفاقی که در پایان داستان می‌افتد (مرگ مریم)، در ابتدای آن بیان می‌شود. دو زمان‌پریشی آینده‌نگر دیگر هم در داستان دیده می‌شود که عبارتند از: یکی وقتی شوکا در میانهٔ روایت دیدار با مادرش، مرگ او را هم بیان می‌کند و دیگری وقتی که راوی دانای کُل صحنهٔ دیدار مل و هانیه را روایت می‌کند که در داستان هنوز اتّفاق نیفتاده است. تمامی خُرده‌روایت‌هایی که شوکا در مورد عمّه و دیگران تعریف می‌کند، هم زمان‌پریشی گذشته‌نگر دارند. در قسمت‌های مربوط به راوی دانای کُل هم زمان‌پریشی گذشته‌نگر دیده می‌شود. در کُل، روایت پایبند به زمان خطّی نیست و زمان پریشی‌های فراوانی دارد.

شاید بیشترین عیبی که منتقدان به این کتاب می‌گیرند، دربارهٔ مسألهٔ تداوم باشد. برای مثال، در فصل سوم این رمان، اتّفاق تعیین‌کننده‌ای که قرار است بیفتد، این است که شوکا اکسیر و فام را می‌بیند که دنبال نهر و هانیه‌اَند و آنها را تعقیب می‌کند، امّا بیان این موضوع تا پایان فصل طول می‌کشد. گسترهٔ زمانی داستانی که در این فصل روایت می‌شود، یک صبح تا شب است، امّا هنگامی که داستان را از زبان راوی دانای کُل می‌شنویم، گسترهٔ زمانی روی دادن وقایع در داستان، با مقدار متن اختصاص داده شده به آنها تناسب بیشتری دارد. نمونهٔ بارز این تفاوت، در روایت صحنهٔ مرگ مریم دیده می‌شود.

بسامد روایت وقایع داستان، مفرد است و فقط صحنهٔ مرگ مریم با بسامد مکرّر روایت می‌شود. این صحنه دو بار از زبان شوکا و یک بار از زبان راوی دانای محدود روایت شده است. بسامد بازگو هم در داستان دیده نمی‌شود.

۴ـ وجه و حالت

وجه به عنوان یکی از جنبه‌های سخن روایی تابعی است از رابطهٔ نقل و داستان، امّا بیشتر با منظرها سر و کار دارد تا رخدادها. مقولهٔ وجه یعنی راوی دیده‌های چه کسی را در روایت خود ارائه می‌دهد. از این رو، در یک اثر داستانی وجه مسائل مربوط به فاصله و منظر را در بر دارد (ر.ک؛ اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۳۲).

۱ـ۴) کانون‌های روایت یا تیپ‌های روایتی، کانونی‌سازی

مفهوم موقعیّت داستانی را نخستین بار فرانس اشتانسل در سال ۱۹۵۵میلادی و در کتاب شکل‌های تیپیک رمان، به صورت مفصّل به بحث گذاشت و سه موقعیّت داستانی را معرّفی کرد: ۱ـ موقعیّت داستانی نقّال. ۲ـ موقعیّت داستانی من ـ راوی. ۳ـ موقعیّت داستانی شخص‌گانه. ژنت در نظریهٔ اشتانسل کاستی‌هایی دید و رمان‌هایی را یافت که تیپ‌های روایتی آنها در نظریهٔ اشتانسل نمی‌گنجید. بنابراین، این نظریّه را گسترش داد و به شش موقعیّت داستانی دست یافت که به آنها اشاره می‌شود:

۱ ـ کانون صفر ـ بازنمود ناهمگن: این راوی نقش نقّال دارد؛ مثل دانای کُل و جزو شخصیّت‌های داستان نیست.

۲ـ کانون صفر ـ بازنمود همگن: راوی نقش نقّال دارد، امّا جزو شخصیّت‌های داستان است.

۳ـ کانون درونی ـ بازنمود ناهمگن: ماجراها از درون داستان روایت می‌شود و راوی کنشگر است، امّا راوی جزو شخصیّت‌های داستان نیست. این حالت برابر با موقعیّت داستانی شخص‌گانه است که در طبقه‌بندی اشتانسل دیدیم.

۴ـ کانون درونی ـ بازنمود همگن: راوی از درون داستان روایت می‌کند و خودش جزو شخصیّت‌های داستانی است.

۵ـ کانون بیرونی ـ بازنمود ناهمگن: در این حالت، راوی یک ناظر بی‌طرف و خنثی است و جزو شخصیّت‌های داستان نیست.

۶ـ کانون بیرونی ـ بازنمود همگن: راوی بی‌طرف و خنثی است و دیده‌هایش را بدون تفسیر و توضیح روایت می‌کند، امّا خودش جزو شخصیّت‌های داستان است (ر.ک؛ فلکی، ۱۳۸۲: ۶۲ـ۷۲).

در هر روایت ممکن است کسی که می‌بیند با کسی که می‌گوید، یکی باشد. در این حالت، کانون روایت همان راوی است، امّا گاهی راوی به دیدگاه یکی از شخصیّت‌ها مجال بروز می‌دهد و آن را توصیف می‌کند. در این صورت، کانونی‌سازی صورت گرفته است.

بر اساس طبقه‌بندی ژنت، در رمان *آفتاب‌پرست نازنین*، در فصولی که داستان از زبان شوکا روایت می‌شود، کانون روایت درونی با بازنمود همگن(من ـ راوی) است؛ یعنی راوی کنشگر و جزو شخصیّت‌های داستان است و در فصولی که داستان از زاویهٔ دید راوی دانای کُل روایت

می‌شود، کانون روایت صفر با بازنمود ناهمگن است؛ یعنی راوی نقّال است و جزو شخصیّت‌های داستان نیست.

در فصولی که به وسیلهٔ راوی اوّل شخص روایت می‌شود، بیشتر وقت‌ها کسی که می‌بیند با کسی که می‌گوید یکی است. پس دیدگاه شوکا کانونی شده است، امّا گاهی این موضوع عوض می‌شود و شوکا دیدگاه شخصیّت دیگری را توصیف می‌کند. در فصول دیگر هم تقریباً همهٔ شخصیّت‌ها (به جز مریم) کم و بیش کانونی شده‌اند؛ یعنی راوی گاهی به دیدگاه یکی از شخصیّت‌ها از طریق توصیف مجال بروز می‌دهد.

۲ـ۴) فاصله

موضوع دیگری که در بررسی وجه یا حالت یک روایت باید به آن پرداخت، مسألهٔ فاصله است. وجه یک سخن، در میزان فاصله‌ای که روایت با بیان راوی دارد، نهفته است. مقصود شکل روایت راوی است؛ یعنی استفاده از نقل یا نمایش یا اصطلاحاً استفاده از کانون روایت تلسکوپی یا میکروسکپی.

۱ـ۲ـ۴) اشکال روایت

اَشکال مختلفی از روایت وجود دارد؛ یعنی نقل، نمایش و توصیف: «نقل یا تلخیص که در کتاب بوطیقای ارسطو، بازگویی یا خودگویی (Diegesis) خوانده شده است، بیان فشردهٔ کنش شخصیّت، رخداد، حالت یا گذشتهٔ شخصیّت‌ها است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۰۸). در این شکل از روایت، خواننده تماس کمی با رویدادها و شخصیّت‌ها دارد. نمایش یا تقلید یا محاکات یا تصویر یا صحنه «یعنی زمان و مکانی که کنش و گفت‌وگوی (دیالوگ) داستان در آن اتّفاق می‌افتد» (همان:۱۱۱). در نمایش خواننده تماس بیشتری با شخصیّت‌ها و رخدادها دارد. در واقع، توصیف بخشی از داستان است که رویداد یا گفت‌وگویی در آن نیست: «توصیف ارائهٔ تصویر ساکن از دنیای بیرونی است» (همان: ۱۱۵).

در همهٔ رمان‌ها از هر سهٔ این اَشکال کم و بیش استفاده می‌شود، امّا معمولاً نویسنده با توجّه به قصد و نیّتی که از بیان داستان دارد، از یکی از این روش‌ها بیشتر استفاده می‌کند. در رمان *آفتاب‌پرست نازنین* هم از هر سهٔ این روش‌ها استفاده شده است. در اینجا به بررسی نمونه‌ها پرداخته می‌شود. فصل دوم و سوم را به عنوان نمونه انتخاب کرده‌ایم که داستان در فصول دیگر هم تقریباً به همین شکل و ترتیب روایت شده است. داستان در فصل دوم با توصیف شروع می‌شود. توصیف حالت درونی هانیه و لحظات فرار او و نهر:

«هانیه نمی‌دانست کدام صدای پا مال او و نهر است و کدام صدای پا مال آن چند نفری که تو کوه دنبالشان کرده‌اند... دلش می‌خواست می‌توانست جیغ بکشد» (کاتب، ۱۳۸۸: ۹).

توصیف لحظات فرار تا چهار صفحه ادامه می‌یابد و بعد با نقل کوتاهی در مورد گذشتهٔ احلی قطع می‌شود:

«... پا مال دخترکی بود که در بمباران نجف کشته شده بود؛ اندازهٔ او نبود» (همان:۱۳).

بعد از این نقل کوتاه، دوباره یک پاراگراف توصیف دیده می‌شود و بعد از آن نمایش صحنه‌های بازجویی اکسیر از نهر:

«سری تکان داده بود و از جیبش قوطی کبریتی درآورد؛ یعنی می‌خواهی بگویی که عربی نمی‌فهمی، هان؟!» (همان).

استفاده از نقل و نمایش و توصیف در این فصل تا پایان به همین شکل ادامه دارد؛ یعنی جایی که قرار است از گذشته و انگیزه‌های اکسیر و نوه‌هایش حرفی زده شود، از نقل استفاده می‌شود. افکار و احساسات شخصیّت‌ها از طریق توصیف بیان شده است و صحنه‌های درگیری اکسیر و نهر به صورت نمایش بیان می‌شود.

فصل سوم راوی اوّل شخص دارد و با توصیف شوکا از حال و روز خودش شروع می‌شود. در فصلی که از زبان شوکا روایت می‌شود، نقل و توصیف در پی هم می‌آیند، ولی در این بین، نقل قول‌هایی که شوکا از دیگران می‌آورد، یا صحنه‌های کوتاهی که نمایش می‌دهد، تا حدودی جلوی خسته‌کننده شدن روایت او را می‌گیرد.

در کُلّ داستان هیچ گاه به سوی نقل محض یا نمایش یا توصیف محض نمی‌رود و حتّی در توصیف‌ها، از آنجا که بیشتر حالات درونی و احساسات شخصیّت‌ها توصیف می‌شود، بی‌حرکت بودن داستان کاملاً احساس نمی‌شود.

۲ـ۲ـ۴) انواع گفتار

برای بررسی دقیق‌تر، فاصلهٔ روایت با بیان راوی، ژنت به بررسی گفتارهای روایت می‌پردازد و سه نوع گفتار را معرّفی می‌کند:

ـ گفتار نامستقیم (شرح نامستقیم مضمون): در این حالت، بدون توجّه به شکل اصلی سخن، مضمون آن در متن می‌آید. در این نوع از گفتار، ممکن است از حرف ربط «که» استفاده شود یا نشود. به هر حال، فعل به صورت گزارشی می‌آید. این نوع از گفتار، حالت نقلی دارد.

ـ گفتار نامستقیم آزاد: این نوع، بین گفتار نامستقیم و مستقیم قرار می‌گیرد و تا حدودی ویژگی‌های هر دو را داراست. در این حالت، حرف ربط «که» و فعل گزارشی وجود ندارد.

ـ گفتار مستقیم: در این حالت تک‌گویی یا گفتگوی اشخاص به صورت کامل در متن می‌آید. از حرف ربط «که» استفاده نمی‌شود و نقل قول در گیومه قرار دارد. در این حالت، کمترین فاصله بین روایت و بیان راوی وجود دارد و خاصیّت نمایشی بیشتر و به همین دلیل، ارتباط مخاطب با متن نزدیکتر است.

نمونه‌هایی از هر سه نوع این گفتارها در رمان *آفتاب‌پرست نازنین* دیده می‌شود، امّا بیشتر از گفتار مستقیم استفاده شده است:

گفتار نامستقیم: «طرفی که نشانی سرهنگ را بِهِش داده بود، گفته بود اگر نجنبد، سرهنگ فرار می‌کند و می‌رود جایی که هیچ وقت دیگر دستش به او نمی‌رسد» (کاتب، ۱۳۸۸: ۱۴).

گفتار نامستقیم آزاد: «فام از راهی می‌بردشان که کمتر کسی از آن می‌رفت. همیشه یک چیزی بود که بترساندش. جلوتر همه چیز را حدس می‌زد. و هر کاری می‌توانست انجام می‌داد که وضع از آنچه هست، بدتر نشود که شده بود» (همان: ۲۱).

گفتار مستقیم: «به نهر گفته بود: دعا کن به خاطر تو هم شده، آن قاتل وِل نکند برود. اگر فرار کند، قبل از آنکه او به مقصد برسد، تو به آن دنیا رسیده‌ای!» (همان:۲۲).

۵ـ لحن یا آوا

جنبهٔ دیگری از سخن روایی که ژنت به بررسی آن پرداخت، لحن یا آواست که در پاسخ به سؤال چه کسی می‌گوید؟ مطرح می‌شود. پاسخ این سؤال ممکن است یک یا چند مورد از انواع مختلف زاویهٔ دید را در بر گیرد.

۶) دیدگاه

«داستانی که تماماً با گفتگو نقل شود، فاقد نظرگاه است، امّا همین که یک عبارت وصفی به آن اضافه شد... دیدگاهی خاص شروع می‌شود.. هنگام تجربهٔ داستان، نویسنده معمولاً با استفاده از تدابیر فنّی در ارائهٔ نظرگاه، نگرش ما را از رخدادها شکل می‌دهد» (اسکولز، ۱۳۸۷: ۲۸). انواع مختلفی از زاویهٔ دید وجود دارد:

دانای کُلّ نامحدود (سوم شخص) (**Unlimited Omniscient**): این راوی از همهٔ رخدادها و دیالوگ‌ها و افکار و احساسات شخصیّت‌ها اطّلاع دارد.

دانای کُلّ نمایشی (عینی) (**Dramatic Omniscient**): این دیدگاه با افکار و احساسات درونی شخصیّت‌ها کاری ندارد وقضاوت نمی‌کند و فقط دیده‌هایش را روایت می‌کند.

دانای کُلّ محدود (**Limited Omniscient**): این نوع دیدگاه، بر روی شخصیّت کانونی‌شدهٔ روایت متمرکز است و از پرداختن به درون دیگر شخصیّت‌ها خودداری می‌کند و یا در این راه از روش‌های غیر مستقیم استفاده می‌کند (دیالوگ، کنش و ...).

دیدگاه اوّل شخص (**First person Point of View**): در این دیدگاه، راوی یکی از شخصیّت‌های داستان است. این شخصیّت ممکن است در وقایع داستان دخیل باشد و ممکن است فقط شاهد آنها باشد.

تک‌گویی درونی (**Interior Monologue**): راوی بدون اینکه مخاطبی داشته باشد، روایت می‌کند و داستان را در ذهن خود می‌پردازد. در این نوع روایت، گاهی بی‌نظمی و پراکندگی دیده می‌شود که همین باعث شباهت آن به شیوهٔ روایی جریان سیّال ذهن می‌شود.

تک‌گویی بیرونی (**External Monologue**): در این نوع از روایت، راوی اوّل شخص ذهنیّات خود را برای مخاطب بازگو می‌کند. این مخاطب یا اصلاً وارد داستان نمی‌شود، یا اگر هم حضوری از او دیده شود، با روایت راوی است.

جریان سیّال ذهن (**Stream of Consciousness**): در این دیدگاه، افکار شخصیّت به همان شکلی روایت می‌شود که در ذهن وجود دارد: «اگر انسان ذهنش به سیلان بیفتد، به طور طبیعی، نه بین اجزای فکر یا خاطره‌هایی که به آن می‌اندیشد و یا آنچه حس می‌کند، رابطه‌ای منطقی وجود دارد و نه جمله‌ها می‌توانند به لحاظ دستوری کامل باشند و نه لزوماً توالی زمانی در آن رعایت می‌شود» (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۵).

دیدگاه دوم شخص (**Second person Point of View**): در این دیدگاه، داستان خطاب به خواننده یا کسی دیگر روایت می‌شود.

دیدگاه بدون راوی (**Non-narrative Omniscient**): در این دیدگاه، داستان تماماً به صورت نامه‌ها یا یادداشت‌ها یا گفت‌وگوهای جدا از هم روایت می‌شود، بدون هیچ تفسیر و توضیح و توصیفی در بین آنها.

گاهی نویسنده در داستان از چند راوی استفاده می‌کند. گاهی راوی داستان در ظاهر، دانای کُلّ است، امّا در واقع، داستان از طریق تک‌گویی یکی از شخصیّت‌ها پیش می‌رود که به این موضوع «چرخش راوی» می‌گویند. راوی‌ها از طریق خصوصیّات دیگری هم طبقه‌بندی می‌شوند؛ مثلاً راوی بی‌طرف، دخالت‌گر، غیر موثّق، قابل اعتماد، خودآگاه و... .

در رمان *آفتاب‌پرست نازنین*، داستان فصل اوّل با زاویهٔ دید تک‌گویی درونی روایت می‌شود. راوی شوکاست که از خواب پریده است و خاطرات تاریکش را می‌بیند که دور و برش می‌خزند. تک‌گویی درونی شوکا، «دخالت‌گر» است و از آنجا که خودش یکی از شخصیّت‌های درگیر داستان است، روایت او نمی‌تواند کاملاً موثّق باشد، چرا که او برداشت و قضاوت‌های خود را بیان می‌کند، امّا در حرف‌های او تناقض یا هر نشانهٔ دیگری که روایت او را غیر قابل اعتماد کند، دیده نمی‌شود.

فصل دوم توسّط یک راوی دانای کُل روایت می‌شود، امّا این راوی افکار و احساسات مریم را در پرده باقی می‌گذارد و بیشتر به ذهنیّات اکسیر و فام می‌پردازد. راوی از گناه مریم حرفی نمی‌زند و در مورد گذشتهٔ او هیچ اطّلاعاتی را ارائه نمی‌دهد. تنها اطّلاعات موجود دربارهٔ مریم از حدس‌های دیگر شخصیّت‌ها و حرف‌های ضدّ و نقیض خودش است، امّا چون دو بار از انگیزه‌های او صحبت می‌شود، نمی‌توانیم راوی را دانای محدود در نظر بگیریم.

فصل سوم هم تک‌گویی درونی شوکاست. وقتی شوکا راوی است، یک فصل تمام تداعی‌های ذهنی را می‌بینیم و تازه آخر فصل است که قصّهٔ اصلی، یعنی آمدن اکسیر و نوه‌هایش به دنبال مریم و هانیه شروع می‌شود. امّا روایت او منسجم‌تر از آن است که بتوان آن را جریان سیّال ذهن نامید.

در این رمان، راوی فصل به فصل و به تناوب عوض می‌شود. تا فصل آخر که شوکا روایت‌گر است، امّا در میانه‌های این فصل و در صحنهٔ مرگ مریم با یک بُرِش کوتاه، دوباره راوی تغییر می‌کند و این بار داستان توسّط دانای محدود روایت می‌شود. راوی دانای کُل در این داستان «بی‌طرف» و «قابل اعتماد» است. در واقع، در داستان دلیلی نمی‌بینیم که به روایت او اعتماد نکنیم.

نتیجه‌گیری

ساختار روایت در رمان *آفتاب‌پرست نازنین*، قابلیّت تطبیق با نظریّات ژنت را دارد. به عبارت دیگر، این رمان از آن دستور زبان جهانی روایت که روایت‌شناسان به آن اعتقاد داشتند، پیروی می‌کند. می‌توان به نکات زیر به عنوان نتیجهٔ بحث اشاره کرد:

ـ روایت پایبند به زمان خطّی نیست و موارد متعدّدی از زمان‌پریشی‌های آینده‌نگر و گذشته‌نگر در آن به چشم می‌خورد. بسامد روایت وقایع در داستان مفرد است و فقط یکی از صحنه‌ها با بسامد مکرّر روایت می‌شود. تداوم بیان رویدادها در متن، خصوصاً در بخش‌های مربوط به تک‌گویی درونی شخصیّت اصلی، به شدّت زیاد است؛ یعنی صفحات بسیاری به روایت یک واقعهٔ کوتاه اختصاص می‌یابد. این ویژگی باعث کُند شدن ریتم روایت می‌شود و خواندن رمان را، مخصوصاً برای نوجوانان که گویا قرار است مخاطبان اصلی این کتاب باشند، تا حدودی سخت و خسته‌کننده می‌کند.

ـ کانون روایت در این رمان چندین بار عوض می‌شود. در فصولی که به تک‌گویی درونی شخصیّت اصلی می‌پردازند، کانون روایت درونی با بازنمود همگن است؛ یعنی راوی کنشگر و جزو شخصیّت‌های داستان است و در فصولی که از زبان راوی دانای کُل روایت می‌شوند، کانون روایت صفر با بازنمود ناهمگن است؛ یعنی راوی نقّال است و جزو شخصیّت‌های داستان نیست. در هر یک از این فصول، گاهی کسی که می‌بیند، با کسی که می‌گوید، یکی نیست؛ یعنی راوی دیدگاه یکی از شخصیّت‌ها را توصیف کرده است و یا اصطلاحاً کانونی‌سازی صورت گرفته است. این تکنیکی است که با آن، مخاطب با صداهای مختلف در داستان مواجه می‌شود و می‌تواند از زاویه‌های مختلف به داستان نگاه کند.

ـ برای تنظیم فاصلهٔ روایت با بیان راوی، نویسنده از اشکال مختلف روایت استفاده کرده است. از نقل بیشتر برای بیان سابقهٔ شخصیّت‌ها و انگیزه‌هایشان استفاده شده است و توصیف‌ها بیشتر در مورد بیان افکار و احساسات شخصیّت‌ها مورد استفاده قرار گرفته است. بسیاری از کنش‌های مهمّ داستان هم از طریق نمایش بیان می‌شوند. تمام این شگردهای روایت، در خدمت پروراندن درونمایه هستند. مخصوصاً توصیف‌های بسیار زیبا از زمان و مکان که صحنه را برای نمایش آماده می‌کنند.

ـ در این رمان، از انواع گفتارهای نامستقیم، نامستقیم آزاد و مستقیم استفاده شده است. با استفاده از گفتارهای مستقیم و شکل روایت نمایشی، فاصلهٔ راوی با بیان روایت کم، تماس و درگیری مخاطب با وقایع داستان زیاد و ریتم روایت کُند شده است. در بعضی از قسمت‌ها هم

با استفاده از گفتارهای نامستقیم و نامستقیم آزاد و شکل روایت نقل، فاصلهٔ راوی با بیان روایت زیاد، تماس و درگیری مخاطب با وقایع کم، و ریتم روایت تند شده است.در واقع، نویسنده با کم و زیاد کردن فاصله، سعی بر نشان دادن داستان از زوایای مختلف و نماهای دور و نزدیک داشته است و در این زمینه موفّق عمل کرده است، امّا گاهی نقل‌های طولانی شخصیّت اصلی ریتم روایت را بیش از حد کُند می‌کند.

ـ وجود سه زاویهٔ دید و ارتباط آنها با وجه و زمان روایت، لحن رمان را شکل می‌دهد. در این رمان، به تناوب از تک‌گویی درونی و راوی دانای کُل استفاده شده است و در فصل آخر، بخش کوتاهی توسّط دانای محدود روایت می‌شود. وقایع داستان هم از دیدگاه شخصیّت شوکا و هم از دیدگاه یک راوی دانای کُل که به همهٔ شخصیّت‌ها اشراف دارد و احساسات درونی و افکار آنها را به صورت کاملاً بی‌طرف و بدون قضاوت شخصی به خواننده ارائه می‌شود. تعدّد راوی‌ها و آرایش‌های زمانی هم در این رمان مانند دیگر عناصر و جنبه‌های روایت، با نشان دادن پیامدهای کینه و انتقام، در خدمت پروراندن و القا و اثبات درونمایه هستند.

منابع و مآخذ

اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۷). ***عناصر داستان***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

برسلر، چارلز. (۱۳۸۶). ***درآمدی بر نظریّه‌ها و روش‌های نقد ادبی***. ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فر. تهران: نیلوفر.

بنت، اندرو و نیکولاس رویل. (۱۳۸۸). ***مقدّمه‌ای بر ادبیّات؛ نقد و نظریّه***. ترجمهٔ احمد تمیم‌داری. تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۸). ***درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی***. تهران: افراز.

حری، ابوالفضل. (۱۳۹۰). «وجوه بازنمایی گفتمان روایی؛ جریان سیّال ذهن و تک‌گویی درونی». ***پژوهش ادبیّات معاصر جهان***. دورهٔ۱۷. شمارهٔ ۶۱ . صص(۴۰-۲۵).

خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۸). ***حاشیه‌ای بر مبانی داستان***. تهران: ثالث.

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

ژنت، ژرار. (۱۳۹۰). «مرزهای روایت». ترجمهٔ محمّد غفاری. ***کتاب ماه ادبیّات***. سال پنجم. شمارهٔ ۵۷ـ۵۶. صص۶۷ـ۵۸.

صافی، حسین و مریم سادات فیّاضی. (۱۳۸۷). «نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریّه‌های روایت». ***نقد ادبی***. سال اول. شمارهٔ ۲. صص(۱۷۱-۱۴۵).

علیزاده، ناصر و سونا سلیمیان. (۱۳۹۱). «کانون روایت در الهی‌نامهٔ عطّار بر اساس نظریّات ژرار ژنت». ***پژوهش‌های ادب عرفانی زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)***. سال ششم. شمارهٔ دوم. صص(۱۴۰-۱۱۳).

فلکی، محمود. (۱۳۸۲). ***روایت داستان تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی***. تهران: بازتاب نگار.

کاتب، محمّدرضا. (۱۳۸۹). ***آفتاب‌پرست نازنین***. تهران: هیلا.

مارتین، والاس. (۱۳۸۲). ***نظریهٔ روایت***. ترجمهٔ محمّد شهبا. تهران: هرمس.

Cuddon, J.A.(1388). ***Dictionary of Literary Terms & Literary Theory***. Tehran: Tak Navaz.

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