

نقد و تحلیل ساختاری راوی در داستان‌های کوتاه مجموعه «چمدان» بزرگ علوی

دکتر ابراهیم استاجی

عضو هیات علمی زبان و ادبیات فارسی

پروانه سعادت

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه تربیت معلم سبزوار

چکیده:

شکل‌شناسی راوی با توجه به ویژگی‌هایی چون شخص، زاویه دید و حالت به منظور شناخت هر چه کامل‌تر مختصات راوی به عنوان مهم‌ترین مشخصه‌ی روایت، آغازین مرحله در هر بررسی ساختاری محسوب می‌شود. بنابراین راوی به عنوان خصوصیت اصلی روایت، مورد توجه قرار می‌گیرد. راوی به عنوان بازگوکننده، تنها می‌تواند بخشی از داستان را روایت کند. باید دانست که او تنها گوینده‌ی داستان نیست، شخصیت‌ها نیز بخشی از نقش گویندگی در داستان را ایفا می‌نمایند. بدین ترتیب تبیین ارتباط میان این دو جزء ساختار دهنده از دیگر ضروریات در این نوع بررسی به شمار می‌رود. تفاوت یا این همانی راوی و شخصیت، اشکال روایتی را به وجود آورده که توضیح هر یک با توجه به شش داستان مجموعه‌ی «چمدان» انجام می‌گیرد. بررسی مزایا و محدودیت‌های هر راوی با توجه به نمونه‌های داستانی محک و میزان کارایی عملی نظریات مطرح شده نیز می‌باشد.

واژه‌های کلیدی: راوی (شخص، زاویه دید، حالت)، شخصیت، ارتباط، داستان کوتاه.

راوی و روایت

راوی به عنوان مهم‌ترین مشخصه‌ی روایت، بخشی از بررسی‌های موجود در تحلیل داستان را به خود اختصاص داده است. هنگامی که از راوی سخن گفته می‌شود، خیلی ساده به کسی اشاره دارد که داستانی را روایت می‌کند. راوی، رویدادهایی را که در زمان گذشته اتفاق افتاده‌اند؛ روایت می‌کند.

روایت چیست؟ برای روایت تعاریف مختلفی ارائه شده، که بی شباهت به هم نیستند و در عین حال هریک با تاکید بر جنبه‌ی خاصی شکل گرفته‌اند. از آن میان می‌توان به تعریف مایکل جی. تولان^۱ اشاره کرد. وی روایت را این گونه می‌شناساند: «توالی از پیش‌انگاشته شده‌ی حوادث و رخدادهایی که به طور غیر تصادفی به هم اتصال یافته‌اند» (به نقل از: بارت، ۱۳۸۷: ۹).

در این تعریف سه جنبه‌ی قابل تشخیص وجود دارد. ۱- واژه‌ی «توالی» که به زمان مندی اشاره دارد و در کنار واژه‌ی «غیر تصادفی»، مسأله‌ی علیت هم اضافه می‌شود تا وجود طرح در داستان را تأیید کنند. ۲- حوادث و رخدادها به سطح قصه اشاره دارند. ۳- ترکیب «اتصال یافتن» که به حضور و کارکرد راوی در داستان اشاره می‌کند.

هنگام پژوهش در باب راوی سوالات مختلفی روی می‌نماید که ابعاد گسترده‌ی بحث را نمایان می‌سازد. چنان که احمد اخوت بیان می‌دارد، توجه به سه عامل شخص، حالت و بُعد می‌تواند در بحث از راوی راه‌گشا باشد (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۳).

۱. شخص

چنان که سنت داستان نویسی نشان می‌دهد، دو شکل اول شخص (من) و سوم شخص از لحاظ کاربرد و موفقیت بیش‌ترین توجه صاحب نظران و نویسندگان را به خود جلب نموده است. در نمونه‌های داستانی موجود نیز همین دو شکل ارائه شده است. بنابراین با تمرکز بر ویژگی‌های این دو نوع، بررسی شخص راوی در نمونه‌های داستانی صورت می‌پذیرد. در پاسخ به سوال «راوی روایت کیست؟» دو پاسخ «من» و «او» (راوی به ظاهر غایب) از نتایج بررسی به شمار می‌روند که در آغازین سطرهای هر داستان می‌توان بدان نگریست.

۱.۱ تحلیل شخص راوی در داستان «چمدان»

«یک صبح روز یک‌شنبه، ماه تیر هوای شهر برلین تیره و خفه‌کننده بود. آدم از فرط گرما در تخت خواب غلت می‌خورد، عرق از تنش می‌جوشید. اما حاضر نمی‌شد که از جایش بلند شود. دود کارخانه‌ها و مه جنگل‌ها که با هم مخلوط می‌شد و ذرات آن که از میان پنجره توی اتاق می‌آمد، مثل این بود که می‌خواست فشاری را که بر تن و جان آدم وارد می‌آورد سخت‌تر کند. من در آن وقت در برلین تحصیل می‌کردم» (علوی، ۱۳۴۹: ۵).

اوّل شخص که ضمیر "من" در بند بالا بدان اشاره دارد، همان کسی است که داستان "چمدان" را روایت می کند. راوی اوّل شخص "من" که در ادامه خود را «ف» معرفی می کند، شخصیت اصلی روایت خویش است.

۱.۲ تحلیل شخص راوی در داستان "قربانی"

«من در کنار تخت خواب خسرو نشسته بودم. مدت ها بود که او کسی را نمی پذیرفت. اما من همه هفته یکی دو مرتبه برای احوال پرسى به خانه ی او می رفتم. با مادرش صحبت می کردم. امروز نمی دانم چه طور شده بود که مرا به نزد خود پذیرفت» (علوی، ۱۳۴۹: ۱۷).

در این داستان نیز "من" اوّل شخص، راوی داستان است. اما چنان که در داستان مشاهده می شود؛ شخصیت اصلی نمی باشد، بلکه شخصیتی فرعی است که روایت گر رخدادهایی است که برای دوستش، «خسرو» (شخصیت اصلی) پیش می آید.

۱.۳ تحلیل شخص راوی در داستان "عروس هزار داماد"

«بزرگی اتاق تقریباً پنج در چهار ذرع بود. بالای دیوارها در حاشیه ی سقف شله ی قرمز آویخته بودند. پرده های آبی رنگی که روی درهای رو به حیاط انداخته بودند، اتاق را تاریک و گرم می کرد. طرف دیگر اتاق، مقابل در آمد و شد، پرده ی دیگری که یراق های کلفت و زرد رنگی از آن آویزان بود، یک سه گوشی را تاریک و خفه می کرد. زیر آن یک میز بلند کم عرض گذاشته بودند. گنجه های دیوار، پشت میز، پر از شیشه های خالی مشروب فرنگی بود، در خانه های پایین آن جعبه های سرخ و زرد رنگ شکلات و شیرینی گذاشته بودند» (علوی، ۱۳۴۹: ۲۹).

تمام داستان به همین شیوه روایت می شود. کسی که روایت می کند به عنوان شخصیت در داستان مطرح نمی شود. این گونه راوی به ظاهر غایب و آگاه به محیط و اشخاص را سوم شخص گفته اند. کسی که تنها راوی است و نه شخصیت.

۱.۴ تحلیل شخص راوی در داستان "تاریخچه ی اتاق من"

«بالاخره خودم را از آن محله ی کثیف راحت کردم. دیگر مجبور نیستم هر شب خورش بادنجان بخورم. از دادهای خوش قدم باجی و فاطمه سلطان راحت شدم» (علوی، ۱۳۴۹: ۴۱).

واژه ی «خودم» شخص در داستان را تعیین می کند. «من» در عنوان داستان به همین شخص برمی گردد. در ابتدا به نظر می رسد، راوی داستان خودش را روایت می کند، چنان که چند صفحه ی اوّل داستان نشان می دهد؛ اما به جایی از داستان که می رسد، راوی دیگری می طلبد تا بقیه ی داستان را نقل کند.

«وقتی که من قضیه ی مرگ آرشاویر را از مادام هاکوپیان پرسیدم، تفصیل را این جور برای من نقل کرد: «هرچه شد توی این اتاق شما شد...» (علوی، ۱۳۴۹: ۴۳).

ضمیر «من» به راوی نخست اشاره دارد و «مادام هاکوپیان» همان کسی است که روایت قسمتی از داستان را بر عهده دارد و در انتهای داستان راوی نخست، روایت را به پایان می رساند. ضمیر «من» برای اشاره به راوی دوم در داستان کافی است.

«من نمی دانم از کجا سراغ خانه ی مرا گرفته بودند» (علوی، ۱۳۴۹: ۴۳).

«یک روز ما نشسته بودیم، طرف عصر بود، دیدیم مادام شولتس وارد شد. دست به دیوار خودش را به ایوان می رسانید» (علوی، ۱۳۴۹: ۴۵، ۴۶).

علاوه بر آن اوّل شخص جمع که ضمیر «ما» در عبارت بالا بدان اشاره دارد، شکل کم کاربردی از اوّل شخص است، که در مواقعی مورد استفاده ی راوی دوم این داستان قرار گرفته است.

اگرچه در ابتدای داستان چنین به نظر می رسد که راوی، داستان خودش را نقل می کند؛ اما اندکی بعد با حضور راوی دوم که او نیز شخصیت فرعی محسوب می شود، واقعیت دیگری روی می نماید و راوی اوّل به نوعی مخاطب داستان راوی دوم قرار می گیرد.

۱.۵ تحلیل شخص راوی در داستان "سرباز سربی"

«چهار پنج سال است که من اقلًا روزی چهار مرتبه توی این اتوبوس های خط میدان سپه - شاپور سوار می شوم» (علوی، ۱۳۴۹: ۵۳).

روایت این داستان نیز از قول «من» اوّل شخص است که در داستان از شخصیت های فرعی محسوب می شود. این بار هم راوی، داستان یکی از دوستانش را - که در داستان، «ف» خطاب می شود - روایت می کند. اگرچه این راوی نیز به مانند راوی داستان "تاریخچه ی اتاق من" گاه گاه، خود مخاطب قرار می گیرد تا دیگر شخصیت ها داستان را نقل کنند؛ اما در این جا راوی، مخاطب صرف نیست و "پاره های" داستان^۲ را به هم ارتباط می دهد. هم چنین به عنوان شخصیت نیز در داستان حضور دارد.

۱.۶ تحلیل شخص راوی در داستان "شیک پوش"

«آقای نوپور را نمی شناسید؟ ایشان از جوان های متجدّد و منور الفکر و با ذوق هستند. راستی عرض می کنم، بسیار فاضل و دانشمند و دارای فضایل ذاتی و اکتسابی می باشند. از نجابت خانوادگی شان که چه عرض کنم، تمام خصایل حمیده و صفات پسندیده در ایشان جمع است. این طور آقای نوپور را به این بنده معرفی کردند و این عبد ضعیف راقم سطور باید تصدیق و اعتراف نمایم که تمام صفات فوق الذکر را ایشان دارا بودند» (علوی، ۱۳۴۹: ۶۹).

راوی در داستان "شیک پوش" هنگام معرفی شخصیت اصلی داستان «آقای نوپور»، خود را با عبارت «عبد ضعیف راقم سطور» می شناساند. راوی اوّل شخص «من» چنان که در سنت داستان نویسی کهن ایرانی رایج بوده است، حضور خود را آشکار می کند. بدین گونه که با عبارتی پرسشی خواننده را مورد خطاب قرار می دهد. از این حیث مغایر با راوی داستان "عروس هزار داماد" است که در آن راوی به گونه ای نامحسوس به نقل ماجرا می پردازد.

۱.۷ بررسی یافته ها

همان طور که در توضیحات مشخص است، راوی اوّل شخص از ضمیر «من» برای ارجاع به خودش استفاده می کند و همین عامل برای شناسایی وی در داستان ها کفایت می کند. ساختار هر داستان تعیین کننده ی شخص راوی در داستان می باشد. از این رو به عواملی که گزینش چنین راوی ای را در هر داستان موجب شده، توجه می شود.

مهم ترین ویژگی ای که اوّل شخص به داستان می دهد، چاشنی خاطره وار بودن است. این خصلت تا به حدی برجسته است که برخی صاحب نظران معتقدند که این نوع راوی داستان را محدود به خاطره نویسی و زندگی نامه ی خود نوشت نموده است (مارتین، ۱۳۸۲: ۹۸).

در داستان های "چمدان" و "قربانی" این خصلت به وضوح دیده می شود. داستان در حکم خاطره ای است که برای راوی اتفاق افتاده، مانند داستان "چمدان" و یا این که راوی دیده ها و شنیده هایش را روایت می کند. مانند راوی داستان "قربانی"، "تاریخچه ی اتاق من"، "سرباز سربی"، "شیک پوش" که اگرچه خصلت خاطره وار بودن سخن آن ها به اندازه ی راوی داستان چمدان پر رنگ نیست؛ اما می توان آن ها را نمونه های خوبی به شمار آورد.

جز این خصلت عمومی که در تمامی داستان‌های اوّل شخص وجود دارد، هر داستان دلایل دیگری نیز بر انتخاب این شخص در خود دارد. در چمدان بیان اوّل شخص بر صمیمیت و تاثیر پذیری داستان می‌افزاید و هم سویی خواننده در احساسات راوی را موجب می‌گردد؛ به این دلیل که تجربیات و احساسات هیجان‌انگیز راوی از صمیم قلب بیان می‌شود.

در داستان "قربانی" همین راوی به دلیل این که شخصیتی فرعی است، مزایای بیش تری دارد و در ترسیم شخصیت اصلی کمک رسان است. وی علاوه بر این که با قضاوت راجع به اشخاص، به آشکار کردن خصوصیات درونی خود می‌پردازد، با انتخاب شخص فرعی در روایت اوّل شخص، از احساس و عقاید دیگر شخصیت‌ها نسبت به شخصیت اصلی آگاهی دارد. راوی

داستان "چمدان" چنین خصوصیتی ندارد. شاید به همین دلیل است که در میان پنج داستان که در اوّل شخص آمده است، تنها در یک داستان، راوی شخصیت اصلی داستان خودش می‌باشد. در چهار داستان بعدی از مزایای کاربرد شخصیت فرعی استفاده شده است.

"تاریخچه ی اتاق من"، از این شیوه (من روایتی) برای باور پذیر کردن داستان بهره برده است. داستان "سرباز سربی" از طریق اوّل شخص، ارتباط مطالب داستان را ساده می‌کند و از این جهت انسجام و هماهنگی پاره‌های داستان را موجب می‌شود. همین ویژگی راوی اوّل شخص است که به «ف» راوی بخشی از همین داستان اجازه می‌دهد که بخشی از حقیقت را مخفی کند.

در داستان "شیک پوش" راوی می‌خواهد مستقیم با خواننده صحبت کند، بنابراین از این شیوه استفاده می‌کند. ویژگی دیگر راوی اوّل شخص که می‌تواند علت حضور این شخص از راوی را در داستان توضیح دهد، همانا ادعایی است که در ارائه ی جزئیات روان شناختی به گونه ای باور پذیر دارد. برای نمونه به این جمله که راوی داستان قربانی در توصیف و شناخت شخصیت خسرو می‌گوید، می‌توان استناد کرد: «آره، در این گونه مواقع می‌شد خسرو حقیقی را شناخت. من می‌دانستم که او چیست. آن وقت معلوم می‌شد که این آدم سطحی و بی‌فکر در واقع چقدر آشفته و آرزومند بود. او مردم را لایق نمی‌دانست که با آن‌ها حرف‌های جدی بزند» (علوی، ۱۳۴۹: ۱۸، ۱۹).

آیا عبارات ذکر شده در شناخت شخصیت دقیق نیستند؟ پاسخ مثبت به سوال، و دانستن این مطلب که این عبارات کوتاه به دقت در ارائه ی تصویر خسرو تاثیرگذار هستند، اثبات می‌کند که این ویژگی به درستی در ذیل خصوصیات راوی اوّل شخص آمده است.

تا این قسمت از داستان‌هایی سخن گفته شد که «من»، راوی آن‌ها به شمار می‌رود؛ اما چنان‌که پیش‌تر نیز ذکر شد، نوع دیگری از راوی وجود دارد که به ظاهر غایب است و به نام راوی سوم شخص شناخته می‌شود. وجه مشخصه‌ی این راوی عدم حضور وی در داستان به عنوان شخصیت است. راوی سوم شخص، مانند فکری برتر به مشاهده‌ی هر آن‌چه اراده کند، می‌پردازد (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۶۴).

اگرچه نقل داستان به وسیله‌ی سوم شخص به معنی آگاهی از افکار و احساسات آشکار و پنهان شخصیت‌ها و نیز وقوف به آینده و گذشته می‌باشد (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۹۶)؛ اما در داستان "عروس هزار داماد" ماجراها به گونه‌ای پیش‌روی خواننده قرار می‌گیرند که "ساز زن" (یکی از شخصیت‌های داستان) با آن‌ها درگیر است و آنچه در این داستان روایت می‌شود راجع به او و برای نشان دادن جنبه‌هایی از شخصیت و زندگی او است. این نوع سوم شخص که به "دانای کل محدود" مشهور است، شیوه‌ای است مناسب که رسالت داستان کوتاه را در تبیین شخصیت اصلی به انجام می‌رساند.

راوی دانای کل محدود چنان‌که از نامش پیداست، دارای تمامی ویژگی‌های دانای کل می‌باشد؛ جز این‌که فقط می‌تواند از درون و برون یک شخصیت (کسی که داستان از نگاه وی دیده می‌شود) آگاه باشد، این در حالی است که در دانای کل چنین محدودیتی وجود ندارد و راوی آزادانه از درون و برون تمامی اشخاص داستانش سخن می‌گوید.

صفحات آغازین داستان "عروس هزار داماد" چنان می‌نماید که راوی دانای کل است؛ اما هنگامی که راوی به توصیف "ساز زن" می‌پردازد، آغازگاهی است که وی را به عنوان شخصیت کانونی روایت خویش برگزیند تا زمانی که از صحنه روی می‌گرداند و درون ذهن او نفوذ می‌کند، بتواند از نگاه و موضع او سخن گوید. با این حال توصیف آن‌چه در صحنه رخ می‌دهد، هم چنان از توانایی‌های وی به شمار می‌رود. بدین ترتیب می‌توان حضور متفاوت راوی در داستان "عروس هزار داماد" را درک نمود.

راوی این داستان برای توصیف صحنه و شخصیت‌ها آزادانه عمل می‌کند و در عین حال قسمت‌هایی از داستان، از ذهنیت شخصیت کانونی داستان؛ یعنی «ساز زن» ترسیم می‌شود.

این قسمت، به منظور پاسخ به پرسش «راوی روایت کیست؟» آغاز گردید. در ابتدا تحلیل یافته‌ها، و سپس طبقه‌بندی و سرانجام تقابل دوگانه‌ی راوی (تقابل میان اول شخص و سوم شخص) از نتایج بررسی است.

شخص راوی رابطه ای تنگاتنگ با زاویه دید (□□□□□□□□□□□□□□□□) در داستان دارد. زیرا هر راوی با توجه به شخص می تواند زاویه دید خاصی در داستان داشته باشد. ابتدا به بررسی بیش تر مقوله ی زاویه دید در داستان پرداخته می شود تا از این طریق به سوالات مبحث بُعد (□□□□□□□□□□□□□□□□) پاسخ داده شود.

۲ زاویه دید راوی

زاویه دید به روشی گفته می شود که راوی نسبت به روایت داستان اتخاذ می کند تا به وسیله ی آن از دریچه ی ویژه ای حوادث داستان را ارائه کند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۹۵). در نقل داستان چند نوع زاویه دید معمول است. در این قسمت، این انواع با توجه به تقسیم بندی ژرار ژنت بررسی خواهد شد. ژنت سه نوع زاویه دید در داستان را بر می شمارد که میزان دانش راوی نسبت به شخصیت ها را ملاک این تقسیم بندی قرار داده است (به نقل از: محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۹).

بنا به نظر وی اگر اطلاعات راوی از دیگر شخصیت ها کم تر باشد، زاویه دید بیرونی است. در صورتی که اطلاعات راوی به اندازه ی شخصیت ها باشد، زاویه دید درونی به کار گرفته شده است. هر گاه اطلاعات راوی بیش تر از دیگر شخصیت های داستان باشد، زاویه دید صفر خواهد بود. هر زاویه دید با توجه به ویژگی هایی که دارد، در ارائه ی اطلاعات نیز محدودیت هایی می یابد. بنابراین ارائه ی اطلاعات فراتر از حوزه ی زاویه دید در داستان، نقص ساختاری محسوب می گردد. دانستن ویژگی های هر یک لازم است تا میدان دید هر زاویه در داستان روشن گردد.

۲.۱ زاویه دید درونی

از عمده خصلت های این دیدگاه، آگاهی از درون (حالت های روانی) و برون (حرکات، شکل) یک شخصیت و بی خبری از درون دیگر شخصیت ها و شناخت آن ها تنها از روی حرکات و چهره هایشان می باشد (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۹). بنابراین هنگامی به کار می رود که راوی قصد بازگویی احساسات خود و یا دیگری را دارد، و یا می خواهد نظرش را درباره ی آن ها ابراز نماید (اخوت، ۱۳۷۱: ۹،۹۹). با توجه به آن چه گفته شد، در زاویه دید درونی فکر، احساس، و خاطره ی راوی بیان می شود.

این زاویه دید به راوی اجازه ی شرکت در رویدادهای داستان را می دهد. پس راوی در پیش برد داستان سهیم است و داوری نیز می کند. در ادامه به تکه هایی از داستان هایی اشاره می شود که خصوصیات

ذکر شده در بالا - که احساس راوی در آن نمایان است - در آن ها وجود دارد. و راوی با زاویه دید درونی داستان می گوید.

«دود کارخانه ها و مه جنگل ها که با هم مخلوط می شد و ذرات آن که از میان پنجره توی اتاق می آمد مثل این بود که می خواست فشاری را که بر تن و جان آدم وارد می آورد، سخت تر کند» (علوی، ۱۳۴۹: ۵).

حس ناخشنودی و عدم رضایت در کلام راوی آشکار است.

«این خاموشی، این عادت زنده ی او برای من یک نوع شکنجه بود، این حالت چشم های سرخ و درشتش که می خواست، اگر می توانست، مرا آتش بزند، این حالت چشم که آثار ظلم و اقتدار پدر عهد بربریت بود، برای من کشنده و ناگوار بود» (علوی، ۱۳۴۹: ۶).

ناگواری و حس انزجار در سخن راوی حکایت از احساس ناتوانی و رنج کشیدگی او دارد که در واکنش ذهنی نسبت به رفتار پدر (خاموشی) بروز یافته است.

«راست می گفت، من گل بوته های سرخ رنگی را که روی پیراهن سفیدش بود تماشا می کردم. من از پوست سفید سینه اش که از زیر پیراهن پیدا بود، کیف می کردم. من از پشت گردن متناسبش که روی آن شال گردن سیاه رنگی انداخته بود لذت می بردم» (علوی، ۱۳۴۹: ۱۰، ۱۱).

هم چنان که در عبارات قبل به سادگی احساسات زجر آور راوی (شخصیت اصلی) نسبت به پدرش آشکار است؛ این بند علایق راوی را بیان می کند. چه تضاد جالبی از نفرت و عشق در وجود راوی داستان ساخته می شود. بیان احساس راوی تنها متعلق به رخدادهای تعیین کننده چنان که در عبارات بالا ذکر شد، نمی باشد. راوی می تواند در هر جایی و در مورد هر مسأله ای با بیان احساس، به شناخت بیش تر خودش کمک کند.

«شام با مادر کاتوشکا و آن خانم دیگر روی هم رفته کسل کننده بود» (علوی، ۱۳۴۹: ۱۲).

«گفتم: "مبارک است." اما پهلوی خودم فکر های دیگری کردم. آخر مگر تو ناخوش نیستی. تو سل داری. فروغ بیچاره مگر چه گناهی کرده که با تو آشنا شده است» (علوی، ۱۳۴۹: ۲۴).

آگاهی از احساس واقعی راوی در کنار گفت و گوی میان دو شخصیت، تنها در این زاویه دید میسر است. در ظاهر تبریک می گوید و در دل همدردی و ترخم نسبت به فروغ را می رساند. ساحت های دوگانه ای از ظاهر و باطن راوی را می رساند.

«اما از جای دیگر دلواپس بودم. می‌ترسیدم تمام نقشه‌های خودش را برای من تعریف نکرده باشد. در هر حال با او موافقت کردم» (علوی، ۱۳۴۹: ۲۵).

راوی در این جا علاوه بر بیان احساس، به میزان اطلاعاتش نسبت به شخصیت اصلی تردید دارد. آیا می‌توان این عبارت را شاهدهی برای نقض زاویه دید درونی در این داستان دانست؟ با توجه به این که نقشه و قصد شخصیت اصلی (خسرو) تا پایان داستان آشکار نمی‌شود، خروج از هنجار صورت نپذیرفته است و این گونه پیش بینی‌های راوی به نوعی در زمینه‌سازی پایان داستان نقش ایفا می‌کند. در داستان "ناریخچه ی اتاق من"، این بیان احساس، به شکلی تقابل دو وضعیت گذشته و حال راوی را رقم می‌زند. هم چنین به دلیل این که بهترین شیوه برای شناخت شخصیت راوی است، در ابتدای داستان واقع شده است.

«بالاخره خودم را از آن محله ی کثیف راحت کردم. دیگر مجبور نیستم هر شب خورش بادنجان بخورم. از دادهای خوش قدم باجی و فاطمه سلطان راحت شدم. ... هر وقت دلم می‌خواهد گرامافونم را کوک می‌کنم و موزیک می‌شنوم. دیگر تا یک سال پس از مرگ عمه قزی موزیک در خانه ی من قدغن نیست. روزهای قتل هم می‌توانم موزیک بزنم. موقع شام من، دیگر بسته به این نیست که "آقا تشریف بیاورند." ... قالی قشنگ زیر پایم نیست؛ اما از این زیلو بیش تر خوشم می‌آید. زیلوی من تازه بافت است؛ اما قالی‌های خانه ی خودمان مال دویست سال پیش است، این زیلو را به سلیقه ی خودم خریده‌ام، مطمئنم یک نفر وبایی روی این قالیچه نمرده است» (علوی، ۱۳۴۹: ۴۱).

احساس استقلال که با ورود به خانه ی جدید در راوی ایجاد شده، در مقابل جبری که حاکم بر زندگی گذشته ی او بوده است، می‌تواند توجیه کننده ی نحوه ی بیان و انزجار او از گذشته و نیز رضایت او نسبت به وضعیت کنونی باشد.

«خواهی نخواهی سرنوشت رفیقم در من تاثیر کرده... فقط این زن می‌تواند او را نجات دهد. من پهلوی خودم فکر می‌کنم، اگر فرضاً هم بمیرد، چه تاثیری در نظام عالم دارد» (علوی، ۱۳۴۹: ۶۳).

خاطرات راوی، افکارش، نظر و قضاوتی که وی نسبت به اشخاص داستان روا می‌دارد، از دیگر نکاتی است که بدان اشاره شد و در شناخت زاویه دید درونی می‌تواند یاری رسان باشد.

«مگر من آن پسری نیستم که پس از مدّت ها زد و خورد از خانه او بیرون آمده بودم چون که میل نداشتم هر روز ساعت یازده در خانه باشم و بخوابم و صبح ساعت هفت سر میز چایی حاضر باشم» (علوی، ۱۳۴۹: ۶).

آن چه در بالا آمده است، در میانه ی گفت و گوی پدر و پسر در ذهن راوی به صورت خاطره به یاد آورده می شود.

«شاید اگر کاتوشکا خودش می توانست و عوامل دیگر او را مجبور نمی کرد، با من زندگی می کرد، بدون این که زن من بشود. حالا نه پدر و نه مادر، هیچ کس او را مجبور نمی کرد؛ اما یک دیو منحوس، مندرس مهیب، پول، جامعه، محیط او را مجبور می کرد که برود خودش را بفروشد، برای یک عمر بفروشد، برای این که بتواند فقط زندگانی کند» (علوی، ۱۳۴۹: ۱۲).

آن چه در بالا ذکر شد، نظر راوی داستان است هنگامی که از تصمیم «کاتوشکا» باخبر می شود. این طرز تفکر اوست که همدردی اش را موجب می شود و نحوه ی برخورد او را شکل می دهد.

«پدر من یادگار خوبی از دنیای گذشته بود؛ اما نه، صورتش، عطر او، کروات او مال این دوره بود؛ ولی افکارش حتما باید ساعت یازده غذا بخورد ... و آلا ... نظم و ترتیب زندگی بهم می خورد ... به وقار لطمه وارد می آید، خانواده از میان می رود، اصول مقدّس خانواده را باید رعایت کرد» (علوی، ۱۳۴۹: ۷).

ملاحظه می شود که تفکر و قضاوت راوی در ضمن توصیف شخصیت داستان چگونه می تواند ارزش بهنجار واژه ی نظم و ترتیب را زیر سوال برد. نکته ای ظریف در اینجا وجود دارد. زاویه دید راوی تعیین کننده ی خوبی ها و بدی ها است. همین صفات در جای دیگر و از زاویه دیدی دیگر در ارزش بخشیدن به شخصیت می تواند به کار رود؛ اما منظری که راوی در این جا برای نگرستن به شخصیت ها و حوادث شان بر می گزیند، داوری را به گونه ای دیگر رقم می زند و از شخصیت چهره ای نه چندان خوش آیند ارائه می دهد.

«بالاخره همه ی زن ها یکی هستند. گریه ی آن ها دروغ، خنده ی آن ها دروغ، اگر کاتوشکا دروغ گوست، پس همه ی زن ها دروغ گو هستند» (علوی، ۱۳۴۹: ۱۰).

تفکرات راوی تنها عامل شکل دهنده ی داستان محسوب می شود. هیچ اتّفاقی رخ نمی دهد تنها راوی است که در اندیشه ی خویش از فکر کردن راجع به «کاتوشکا»، به قضاوت کلی در مورد زن می رسد.

بیش‌ترین اظهار نظرها در میان داستان‌ها متعلق به راوی داستان "قربانی" است. او که از دوستان صمیمی «خسرو» (شخصیت اصلی داستان) است، از افکار و احساس واقعی دوستش آگاه است. او از این آگاهی در داوری‌هایش استفاده می‌کند و شخصیت خسرو را هر چه بهتر نشان می‌دهد.

«اما با وجود این استهزا و با وجود این نفرت، من می‌دانستم که چقدر خود او عاشق زن است... یک بار در فرنگ با یک دختر معاشقه کرده بود... این معاشقه را هزار بار برای من به انواع و اقسام تعریف کرده بود» (علوی، ۱۳۴۹: ۱۹).

راوی به خود اجازه می‌دهد راجع به دیگران، احساس و نیت آن‌ها قضاوت کند. این داوری‌ها محدود به شخصیت اصلی داستان «خسرو» نمی‌شود و تقریباً راوی راجع به همه‌ی افراد قضاوتی از این سنخ دارد.

نظر راوی راجع به مادر خسرو:

«من توی فکر رفتم و کم‌تر متوجه حرف‌های مادر خسرو شدم که پر از درد دل و شکوه از این اخلاق تودار پسرش بود و در ضمن نیز حسد می‌برد از این که خسرو درباره‌ی این دختر چرا تا به حال با او صحبت نکرده است» (علوی، ۱۳۴۹: ۲۰).

راوی، «مادر خسرو» را حسود می‌خواند و این در حالی است که می‌توان اطمینان داشت چنین چیزی در گفته‌های مادر خسرو وجود ندارد. او هرگز خود را حسود نمی‌خواند؛ اما آن هنگام که گفته‌ی او نقل می‌شود و از زاویه دید راوی گذر می‌کند، شکل دیگری به خود می‌گیرد. همین امر است که بسیاری از منتقدان را بر آن داشته که زاویه دید را هسته‌ی مرکزی روایت بخوانند.

«به نظرم می‌آید که این خسرو هم از مرگ می‌ترسد، همین خسرو که تا به حال دو مرتبه

به خودکشی اقدام کرده و نمرده بود» (علوی، ۱۳۴۹: ۲۱).

نفوذ و تاثیر زاویه دید در داستان به گونه‌ای است که گزارش واقعی قسمت دوم (تا به حال دو

مرتبه به خودکشی اقدام کرده) در مقابل اظهار نظر قسمت اول (این خسرو هم از مرگ

می‌ترسد) رنگ می‌بازد و باور پذیر می‌گردد.

«فروغ خیلی سرخ شد، گویا آن روز اولین باری بود که در یک مجلس عمومی با مادرش بی‌چادر

آمده بود» (علوی، ۱۳۴۹: ۲۱، ۲۲).

واژه ی "گویا" در متن بالا به حدسی بودن سخن راوی، اشاره می کند. او براساس نشانه ی "سرخ شدن" به خود اجازه می دهد، علت آن را به گونه ی حدس قریب به یقین به اطلاع برساند و بدان استناد کند. «او کتاب خسرو را در دست گرفته بود و می خواند، یک مرتبه برای آن که اظهار فضل کرده و سوالی که شایسته یک نفر دختر تحصیل کرده ی دیپلمه ی کلاس یازده باشد، کرده باشد، پرسید: ...» (علوی، ۱۳۴۹: ۲۲).

نمونه ای که ذکر شد، می تواند نمونه‌جای از نحوه ی تفکر راوی - که تا حدودی به طنز می گراید- را نشان دهد. چنان که پیش تر نیز ذکر شد، گاه این قضاوت ها تنها براساس ظاهر اشخاص صورت می گیرد و بر پایه ی حدسیات راوی بنا می شود، و گاه راوی با در هم آمیختن دیدگاه خود و دیگر شخصیت ها گونه ای وانمود می کند که مشکل می توان تشخیص داد نقل به مضمون از شخصیت است و یا ذهنیت راوی به طور خاص است.

«مادر فروغ روی هم رفته بی میل نبود دخترش را جا بیندازد. خسرو خوشگل و از خانواده ی خوب بود. حالا او کار و پول نداشت، این مهم نبود. برای آن که آن ها احتیاج به پول نداشتند، فقط چیزی که او را دل نگران کرده بود، این بود که خسرو در خانه خیلی بد اخلاقی می کرد» (علوی، ۱۳۴۹: ۲۳).

راوی این بار ابتدا اظهار نظر می کند و سپس به بیان مواردی می پردازد که چنین نتیجه ای را در ذهن او تقویت کرده است. زیبایی و داشتن خانواده ی خوب از دید او مزیت هایی است که «خسرو» دارد و مادر «فروغ» را مایل به این ازدواج می نماید و در مقابل این ها بد اخلاقی های او، تردید را موجب شده است. راوی علاوه بر آوردن دلایل قانع کننده از طریق تکرار عقاید، به تحکیم دیدگاه خود می پردازد. چنان که در راستای راضی نشان دادن مادر فروغ از این شیوه بهره می برد.

«مادر فروغ اگرچه ظاهراً کمی دل نگران بود از این که خسرو ناخوش است؛ ولی خود

روی هم رفته این وصلت را آرزو می کرد» (علوی، ۱۳۴۹: ۲۵).

اگرچه راوی در این زاویه دید نمی تواند از افکار و ذهنیت دیگر اشخاص داستان اطلاع دهد؛ با این حال از قدرت قضاوت و داوری خود استفاده نموده و براساس شواهد نظر می دهد.

«همه ی رفقا به من حسد می برند» (علوی، ۱۳۴۹: ۴۱).

هنگامی که راوی می‌کوشد با اظهار نظرانی راجع به اشخاص آن‌ها را معرفی نماید، به گونه‌ای غیر مستقیم به بیان خصوصیات خود نیز می‌پردازد. چنان‌که در عبارات بالا، راوی با حسود خواندن دوستانش، به نوعی بدبینی خودش را نیز اثبات می‌کند، این مطلب در قید "همه" آشکار می‌شود.

با توجه به نمونه‌هایی که در قسمت بالا ارائه گردید، می‌توان اذعان داشت اتفاق مهمی که علاوه بر اطلاع از وقایع و شخصیت‌ها صورت می‌گیرد، این است که متن توصیف‌کننده‌ی راوی است. چنان‌که گفت و گو منعکس‌کننده‌ی کیستی (هویت و ارزش‌های) گوینده است (تولان، ۱۳۸۶: ۹).

درک معنای واژه‌ی "اعتماد" تقسیم‌بندی‌هایی را موجب می‌گردد. چنان‌که برخی از منتقدان از راویان "غیر قابل اعتماد" در داستان سخن می‌گویند. در کنار درستی نظر آنان که براساس نمونه‌های داستانی صورت گرفته است، باید توجه کرد که معمولاً درجه‌ای از اعتماد به هر راوی اعطا می‌شود. همین اعتماد است که او را قادر می‌سازد با سرگرم کردن یا تولید کردن در نقش داننده، سلطه‌ی خود را بر مخاطب - که نقش یادگیرنده یا مصرف‌کننده را دارد، - حفظ کند (تولان، ۱۳۸۶: ۱۱).

۲.۲ زاویه دید بیرونی

«در زاویه دید بیرونی داستان از نگاه و دیدگاه کسی روایت می‌شود که آگاهی‌هایش به اندازه‌ی شخصیت‌های داستان نیست و حتی کم‌تر از آن‌ها می‌داند. در حقیقت خواننده تنها از برون شخصیت‌ها آگاه است و از درون آن‌ها اطلاعی ندارد» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۳۰).

با توجه به تقسیم‌بندی ژنت هیچ‌یک از داستان‌ها در این زاویه دید روایت نشده است. اگرچه می‌توان نمونه‌هایی از کم‌اطلاعی راوی نسبت به یک یا چند شخصیت در داستانی چون "سرباز سربی" یافت، اما این نسبت، کلیت ندارد. به عنوان مثال، اگرچه راوی داستان "سرباز سربی" بسیاری از اطلاعات خود را از طریق «کوکب» و «امین آغا» حاصل می‌کند، اما در عین حال به مواردی اشاره می‌کند که آن‌ها از آن بی‌خبرند.

۴.۴.۳ زاویه دید صفر

در این زاویه دید راوی از همه چیز داستان آگاهی دارد. او از بیرون به رویدادهای داستان نگاه می‌کند. همه‌ی شخصیت‌های داستان را می‌شناسد. از گذشته، حال و آینده باخبر است. هم‌چنین از درون و برون شخصیت‌های داستان آگاه است. در سنت داستان‌پردازی به آن دانای کل گفته می‌شود (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۳۰).

«بزرگی اتاق ... پرده های آبی رنگ ... طرف دیگر اتاق، ... زیر آن یک میز بلند کم عرض ... در فاصله ی میان قفسه و میز... زن چاقی که ... بیرون اتاق... بالای در آن فانوس ... اما کسی به این تابلو اعتنایی نمی کرد... در آن گوشه اتاق یک زن لاغر ... یک نفر مرد ویلن به دست وارد اتاق شد» (علوی، ۱۳۴۹: ۲۹).

آنچه در بالا آمده، قسمت هایی از آغازین صفحه ی داستان می باشد که برای نشان دادن وسعت و گستره ی زاویه دید راوی انتخاب شده است. اشیاء، موقعیت آن ها، شخصیت ها با ویژگی هایشان به دقت و در ارتباط با یکدیگر روایت می شوند. گویی کسی ناظر و شاهد هم از درون اتاق، هم از بیرون آن، خبر می دهد. حتی از بی تفاوتی آدم ها نسبت به تابلوی سر در نیز آگاه است.

«ساز زن ویلنش را دست گرفت. موزیک شروع شد. او فکر می کرد که این ها برای چه این جور دیوانه هستند. ... به نظر او آدم هایی که در این اتاق جمع بودند، می رقصیدند، می خندیدند، گونه به گونه ی زن ها چسبانده بودند، از آواز خراشنده ی ویلن او کیف می کردند... این ها کسانی هستند که اگر خارج از این اتاق دیده شوند، آدم شاید مجبور است آن ها را دوست بدارد، شاید مجبور است به آن ها احترام بگذارد» (علوی، ۱۳۴۹: ۳۴).

راوی نشان می دهد که آدم های اتاق واقعا که هستند، آن هم نه از نگاه خودش؛ بلکه از دید «ساز زن» (شخصیت اصلی). او با وارد شدن به ذهن «ساز زن» افکار و احساسات او را نیز نشان می دهد.

«- آقا چه میل داشتند؟

- چی دارید؟

معلوم بود که مشتری ناشی است: "هرچه بخواهید، ککتی، ویسکی، آبجو، شراب، شامپانی و ودکا" (علوی، ۱۳۴۹: ۳۱).

قسمتی که در متن بالا مشخص شده، چه بیان مستقیم راوی تلقی شود و چه ذهنیت یکی از طرفین گفت و گو، در هر دو حالت از گستره ی دانش راوی حتی در میانه ی گفت و گوی شخصیت ها خبر می دهد.

«ساز زن به سوسکی نگاه می کرد. یک نگاهی به گرامافون، بعد به پیانو و بعد به ویلنش انداخت. چیز غریبی است! چه ارتباطی ما بین زندگانی گذشته ی او و این اتاق است. پانزده سال می گذرد. پانزده سال است که او مثل دیوانه ها از شهر به شهر می رود. پانزده سال است که او آواره است... آن وقت نوزده

سال بیش تر نداشت. از همان وقت معلوم بود که او در زندگانی، آدمی نخواهد شد. در مدرسه تنبل بود، معلّمین همه او را سرزنش می کردند» (علوی، ۱۳۴۹: ۳۱).

راوی در زاویه دید صفر به راحتی به گذشته ی شخصیت ها می رود و تمامی آن چه را که می تواند در ذهن آن ها مرور شود، به تصویر می کشد.

آن چه در مبحث زاویه دید بیان شد و نمونه هایی که از هر یک ارائه گردید، براساس میزان دانش راوی نسبت به شخصیت ها انجام شده است. در این جا و قبل از ارائه ی نتایج این بخش لازم است به شیوه ی آسان تری که بسیاری براساس آن به تقسیم دیدگاه درونی و بیرونی می پردازند، توجه شود. تقریباً تمامی منابعی که در فنون داستان نویسی و نقد داستان در این پژوهش استفاده شده اند، برآنند که زاویه دید درونی از آن اول شخص در داستان است و زاویه دید بیرونی از آن سوم شخص. بنابراین در زاویه دید درونی، گوینده یکی از شخصیت های اصلی یا فرعی داستان است؛ اما در زاویه دید بیرونی، راوی داستان هیچ گونه نقشی در داستان ندارد و اصلاً به عنوان شخصیت در داستان مطرح نمی شود (میر عابدینی، ۱۳۶۶: ۲۳۵).

بدین ترتیب می توان وضعیت زاویه دید در داستان ها را در جدول شماره ی یک لحاظ کرد. این جدول، داستان ها را در دو بخش شخص و زاویه دید طبقه بندی کرده است. چنان که در قسمت های بعدی مبحث بیان خواهد شد، ارتباط میان این دو بخش (شخص و زاویه دید) در نظریه ی ژپ لیت ولت^۳ مورد ارزیابی قرار می گیرد و نتایج آن به در هم آمیختگی و ارتباط دو سویه ی این موارد اشاره خواهد کرد. بدین ترتیب نتایج این جدول تا پایان بحث، مدّ نظر می باشد تا حرکت از تقسیم بندی های کهنه تا طبقه بندی های نوین را نشان دهد و از این طریق هماهنگی و یا تفاوت رهیافت های موجود مشخص می گردد.

داستان	شخص		زاویه دید		
	اول شخص		درونی	بیرونی	صفر
	اصلی	فرعی			
چمدان	*		*		
قربانی		*	*		
عروس هزار داماد			*		*
تاریخچه ی اتاق من		*	*		

سرباز سربی	*		*	
شیک پوش	*		*	

جدول شماره ی یک: ارتباط شخص و زاویه دید در داستان

۳ ارتباط زاویه دید و شخص

۱- در داستان "سرباز سربی" همه جا اول شخص با دیدگاه درونی، سخن می‌جگوید. اما نگاهی به داستان نشان می‌دهد که این داستان نمی‌تواند از طرف یک راوی بیان شود. زیرا هیچ شخصیتی در داستان نیست که در همه جا حضور داشته باشد، بنابراین هر شخصیتی حدّ خاصی دارد. البته باید توجه شود که این مورد با زاویه دید دانای کل فرق دارد. زیرا نمی‌توان از هر سطری به دل خواه به ذهن دیگری رفت. دیمین نایت^۴ این شیوه را، زاویه دید چند شخصیتی می‌خواند (نایت، ۱۳۸۸: ۱۹۲). این تقسیم بندی ها اگرچه فرعی و تا حدودی نو می‌باشد؛ اما به هر حال توجیه کننده ی تفاوت های داستان هایی است که به ظاهر از یک ساختار واحد پیروی می‌کنند.

۲- یکی از ضرورت های درک و شناخت ویژگی ها، ظرفیت ها و توانایی های دیدگاه ها، اطمینان از فرآیند تبیین سالم شخصیت اصلی است (مستور، ۱۳۷۹: ۳۶). می‌توان دریافت که چرا اول شخص و دیدگاه درونی کاربرد بیش تری دارد. در داستانی مثل "شیک پوش" این مطلب وضوح بیش تری می‌یابد. زیرا راوی عمده وظیفه ی خود را شناخت هر چه کامل تر این شخصیت می‌داند.

۳- در "تاریخچه ی اتاق من" چنین پنداشته می‌شود که شخصیت (مادام هاکوپیان) آمده تا داستانی را در دل داستان دیگری روایت کند. اگرچه او نیز اول شخص است و داستانش به خاطر محدود می‌شود؛ اما همین روایت اوست که راوی داستان را تا لحظات پایانی داستان چونان مخاطبی خاموش و شنوا نگاه می‌دارد. در جدول بالا و طبق شواهد ارائه شده این داستان از زاویه دید درونی روایت می‌شود؛ اما کمی درنگ موجب می‌گردد، تا این خصلت، منحصر به راوی نخست گردد که داستان از زبان او نقل می‌شود و بهتر است گفته شود شخصیت های داستان راوی دوم، همه به رفتار و گفتار شناخته می‌شوند؛ حتی ذهنیت خود «مادام هاکوپیان» کم تر در دسترس خواننده قرار دارد.

۴- آغازین عبارات و بندهای داستان "چمدان" و "قربانی" به گونه ای است که پنداشته می‌شود راوی سوم شخص است و زاویه دید بیرونی؛ اما همین که توصیف در پاراگراف اول و دوم به نوعی حضور

دانای کل را نشان می‌دهد، زمان آن فرا می‌رسد که زاویه دید اوّل شخص را آشکار کنند. داستان "عروس هزار داماد" به شیوه‌ی دانای کل است؛ اما آگاهی‌ها مربوط به ذهن «ساز زن» است. آیا این شیوه‌گامی به سوی دانای کل محدود نمی‌باشد؟ پاسخ می‌تواند در ساختار داستان نهفته باشد. چه لزومی دارد در داستان کوتاه، آگاهی از ذهنیت همه‌ی اشخاص وجود داشته باشد؟

۵- اگرچه "تک‌گویی درونی"^۵ شیوه‌ی اصلی هیچ‌یک از داستان‌ها نمی‌باشد؛ اما با نگاهی به قسمت اظهار نظر‌ها و نیز بیان احساسات راوی دریافته می‌شود که تک‌گویی درونی در تمام داستان‌ها به شیوه‌ی تلفیقی به کار رفته و در درونی کردن زاویه دید نقش اساسی ایفا می‌کند. تک‌گویی‌های راوی داستان "چمدان" هنگام قضاوت راجع به اشخاص که قبلاً ذکر شد و نیز راوی داستان "قربانی" هنگامی که تردید و دو دلی به واسطه‌ی سخنان دوستش در دل راه می‌دهد، نمونه‌هایی عالی از این شیوه‌اند. بررسی زاویه دید به عنوان مهم‌ترین عنصر یک روایت، از ضروریات مبحث راوی می‌باشد. زیرا ساختار طرح را نیز به نوعی تحت نفوذ خود در می‌آورد (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۹۱). بسط این مطلب در بخش طرح (پیرنگ) خواهد آمد.

علاوه بر زاویه دید که اکثر منتقدان به اهمیت آن اشاره نموده‌اند، راوی از ویژگی دیگری نیز برخوردار است که مهم می‌نماید. این ویژگی - که عبارت است از توانایی جابه‌جایی نقل حوادث - نوعی توانایی زبانی محسوب می‌شود.

«جابه‌جایی عبارت است از نوعی توانایی زبانی برای ارجاع به اشیاء یا وقایعی که از نظر زمانی و مکانی از گوینده و مخاطب دورند» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۵).

جابه‌جایی وقایع در نمونه‌های داستانی بسیار قابل توجه است. در داستان "چمدان" راوی واقعه‌ی ترک خانه که توسط «ف» انجام می‌شود و اولین رخداد داستان محسوب می‌شود را در میانه‌ی سخن خود می‌آورد. هم‌چنین است ماجرای آشنایی او با «کاتوشکا» که هنگام تصمیم‌گیری برای رفتن یا نرفتن به «سیتو» برای خواننده بازگو می‌شود.

در داستان "قربانی" نیز ابتدا، آشنایی «خسرو» با «فروغ» است و سپس بیماری او اتفاق می‌افتد؛ اما چنان که در داستان مشاهده می‌شود، راوی از توانایی جابه‌جایی حوادث بهره‌گرفته و ابتدا بیماری خسرو را که در نظر او اهمیت بیش‌تری دارد را مطرح نموده است و سپس به نقل ماجرای آشنایی «خسرو» با «فروغ» می‌پردازد.

داستان "عروس هزار داماد" از این جهت بسیار قابل توجه است. این داستان که از انتها روایت حوادث را آغاز می کند، در ضمن خاطراتی که در ذهن «ساز زن» می گذرد به گذشته و به ابتدای حوادث باز می گردد.

در داستان "تاریخچه ی اتاق من"، نیز می توان نمونه های فراوانی از این جابه جایی ها را دید. چنان که ابتدا موضوع نارضایتی شخصیت از محل زندگی بیان می شود و سپس تصمیم برای عوض کردن خانه و اجاره محل دیگری صورت می گیرد؛ اما در نقل، راوی ابتدا ورود به خانه ی جدید و سپس دلایل این جابه جایی را بیان می کند. از جمله معدود راویانی که ترتیب زمان خطی وقایع را کم تر تغییر داده می توان «مادام ها کوپیان» را نام برد.

در داستان "سرباز سربی" این مسأله با سازمان دهی زاویه دید چند شخصیتی بیش تر آشکار می گردد. هیچ کس از زمان وقوع تمامی حوادث باخبر نیست تا بخواهد آن ها را به طور منظم یا غیر منظم بیان دارد؛ اما چنان که سخنان راوی نشان می دهد، وی قصد دارد تا این ترتیب زمانی را رعایت کند. به همین منظور برای پر کردن جای خالی حوادثی که از زبان «ف» گفته نمی شود، به سراغ دیگر شخصیت ها داستان می رود و تلاش می کند تا از میان حرف های اینان حقیقت ماجرا را آن گونه که اتفاق افتاده، روایت کند. به صورت جزئی تر می توان به روایت داستان از زبان «ف» توجه کرد. ابتدا به توصیف اوضاع نابه سامان خویش می پردازد. سپس ماجرای نوجوانی و فوت مادرش را بیان می کند. نکته ای که جالب به نظر می رسد، اعتراف او به این موضوع است که ابتدا باید داستان به یادش بیاید. حتی خودش هم نمی داند که از کجا تعریف کند.

راوی داستان "شیک پوش" خود را ملزم به رعایت ترتیب زمانی وقایع می داند.

۴ حالت

نگاهی به جدول شماره ی سه، پاسخ پرسش اول این قسمت که عبارت است از: «آیا راوی خود یکی از شخصیت های داستان است و یا در بیرون ایستاده است؟» را آشکار می کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۳). طبق آن چه در جدول شماره ی یک ذکر شده است، تنها در داستان "عروس هزار داماد" راوی در بیرون ایستاده و یکی از شخصیت های داستان محسوب نمی شود و در بقیه ی داستان ها راوی به عنوان شخصیت حضور دارد. پاسخ به این سوال به منزله ی مقدمه ای است برای سوال مهم تر این قسمت که به

بررسی روش‌های ارائه‌ی اطلاعات مربوط است. «راوی از چه کانالی اطلاعات خود را به خواننده منتقل می‌کند؟» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۳)

چندین گونه پاسخ موجود است که تنوع شیوه‌های عرضه‌ی راوی را آشکار می‌کند. این تنوع تاحدی است که برخی صاحب‌نظران معتقدند، نمی‌توان برای آن حدّ و مرز مشخصی تعیین نمود. بنابراین با محدود کردن حوزه‌ی بررسی، به این پرسش پاسخ گفته می‌شود. اطلاعات به طور کلی می‌تواند از چند طریق منتقل شود که عبارتند از: گفت و گوی آدم‌های داستان، گفتار راوی دانای کل، غیر مستقیم توسط ذهنیت یک یا چند شخصیت.

در بررسی اولیّه‌ی داستان‌ها به نظر می‌رسد در تمام داستان‌ها انتقال از طریق گفتار آدم‌های داستان جریان دارد؛ حتی در داستانی مثل "شیک پوش" که راوی به طور مستقیم خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد. گفتار آدم‌های داستان چه در قالب گفت و گو (دیالوگ) و چه به صورت بازگویی (نقل) راوی، انتقال می‌پذیرد. "سرباز سربی" نمونه‌ای است که می‌توان به وضوح این دو شیوه را در کنار یک دیگر در آن مشاهده کرد. داستان از در هم تنیده شدن گفت و گوی راوی با شخصیت‌ها و نقل ماجرا از قول آن‌ها به وجود آمده است. گفتار راوی که در برخی موارد، گفتار نویسنده نامیده شده است، در داستانی مثل "شیک پوش" به گونه‌ای پررنگ‌تر دیده می‌شود و در داستان‌های "چمدان" و "قربانی" محدود به یک یا دو پاراگراف آغازین داستان می‌شود.

انتقال اطلاعات توسط ذهنیت اشخاص و به طور غیر مستقیم، در بیش‌تر داستان‌ها وجود دارد. البته در داستان "شیک پوش" بسیار کم‌رنگ ظاهر می‌شود و در داستان "تاریخچه‌ی اتاق من" تقریباً نمی‌توان نمونه‌ای از این شیوه یافت. داستان "چمدان" از این جهت قابل توجه است. زیرا که بسیاری از قسمت‌های آن را، تک‌گویی‌های درونی شخصیت اصلی شکل می‌دهد.

۵ رابطه‌ی راوی با شخصیت (اشکال روایتی)

هدف اصلی این پژوهش تبیین ارتباط میان اجزاء ساختار داستان کوتاه است. پس از شکل‌شناسی راوی، نوبت به بررسی ارتباط این جزء از سطح روایت (□□□□□□□□□□) با عامل شخصیت (به عنوان کنش‌گر) از سطح داستان (□□□□□□□□) است. بنابراین در این قسمت، نظریّه‌ی ژپ لیت ولت بررسی خواهد شد. نظریّه‌ی ای که از تفاوت یا این همانی راوی و شخصیت سخن می‌گوید. این همانی یا تفاوت در جهت اثبات یکی از فرضیه‌های این پژوهش گام بر می‌دارد. فرضیه‌ی ای که از وجود رابطه‌ی ویژه میان

راوی و شخصیت سخن می گوید. ژپ لنت ولت با تمایز دو شکل روایتی کارش را آغاز می کند (به نقل از محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۴). این دو شکل روایتی عبارتند از:

۱- روایت دنیای داستان همسان

۲- روایت دنیای داستان ناهمسان

هنگامی روایت دنیای داستان، ناهمسان است که راوی به عنوان کنش گر در دنیای داستان پدیدار نمی شود مانند راوی "عروس هزار داماد"؛ برخلاف آن در روایت دنیای داستان همسان یک شخصیت داستانی دو نقش را بر عهده می گیرد. از یک سو به عنوان راوی (من روایت کننده) و وظیفه ی روایت کردن روایت را بر دوش دارد و از سوی دیگر، هم چون کنش گر (من روایت شده) او عهده دار نقش در داستان است (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۴).

بر این اساس در داستان های "چمدان"، "قربانی"، "سرباز سربی" و "شیک پوش" روایت دنیای داستان همسان است. در داستان "تاریخچه ی اتاق من" نیز با اندک اغمازی می توان همین شکل روایت را مشاهده نمود. اگرچه راوی نخست در داستانی که راوی دوم (مادام هاکویپان) نقل می کند، به عنوان شخصیت نقشی ندارد؛ اما به هر حال او را می توان کنش گر روایت خویش دانست. چنین به نظر می رسد، این تقسیم بندی نیز از توجه به زاویه دید در داستان ناشی شده است. بدین ترتیب یک بار دیگر اهمیت این مقوله در تاثیر و نفوذی که بر ساخت داستان می گذارد، نشان داده می شود.

۵.۱ روایت دنیای داستان ناهمسان

تا این قسمت از تقسیم بندی ژپ لنت ولت را می توان با عناوینی متفاوت در سخن دیگر صاحب نظران یافت. آن چه بحث او را جالب و تازه می نماید، ترکیب های اصلی دیگری است که در پیوند با این گونه های روایتی تشخیص داده است. این ترکیب ها در روایت دنیای داستان ناهمسان عبارتند از:

گونه ی روایتی متن نگار

«گونه ی روایتی، زمانی متن نگار است که مرکز جهت گیری نگاه خواننده بر راوی واقع شود و نه بر یکی از کنش گران. در این حالت راوی هم چون نقش ساز روایت، خواننده را به جهان داستان هدایت می کند» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۴). که در این شش داستان نمی توان نمونه ای برای آن یافت.

گونه ی روایتی کنش گر

«هنگامی که مرکز جهت گیری نگاه خواننده بر راوی واقع نشود؛ بلکه درست برعکس، بر یکی از کنش‌گران واقع شود» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۵). این الگو به وضوح در داستان "عروس هزار داماد" دیده می‌شود. این جاست که می‌توان به بدیع بودن نظریه ی ژپ لانت ولت واقف شد. زیرا با توضیحات چنین نظریه ای است که می‌توان برخی ابهامات را روشن نمود. در داستان "عروس هزار داماد" با وجود این که راوی سوم شخص و زاویه دید بیرونی استفاده شده است، گاه تردید به وجود می‌آید و گویی روایت سوم شخص از زاویه دید یک کنش‌گر که در این جا کنش‌گر اصلی است، بیان می‌شود. طبق نظریه می‌توان در روایت دنیای داستان ناهمسان، با استفاده از تغییر مرکز جهت گیری از راوی به یکی از کنش‌گران گونه ای جدید پدید آورد.

گونه ی روایتی بی طرف

«گونه ی روایتی زمانی بی طرف است که نه راوی و نه حتی یک کنش‌گر هیچ کدام به عنوان مرکز جهت گیری نگاه خواننده قرار نگیرند، در نتیجه هیچ مرکز جهت گیری فردی برای خواننده وجود ندارد» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۵).

۵.۲ روایت دنیای داستان همسان

هم چنان که روایت دنیای داستان ناهمسان گونه هایی دارد، در روایت دنیای داستان همسان نیز دو گونه ی روایتی ذکر شده است.

گونه ی روایتی متن نگار

«هنگامی که به وسیله ی زاویه دید روایتی شخصیت -راوی (من روایت کننده) با دنیای داستان آشنایی حاصل آید و شخصیت -راوی (من روایت کننده) با نگاهی به پشت سر یا به گذشته ی خود، آن چه را که برایش پیش آمده است، روایت می‌کند» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۵). در حقیقت خواننده از طریق دیدگاه راوی است که دنیای داستان را می‌شناسد. توجه به داستان‌ها این توضیح را روشن تر می‌کند. «چیزی که صحبت این تریاکی‌ها را گوارا می‌کند، آهنگ شیرین و ملایم صدای آن هاست» (علوی، ۱۳۴۹: ۵۴).

اگر یک ذهنیت بدون پیش زمینه بخواهد با توجه به متن، توصیفی از افراد تریاکی ارائه دهد، به طور قطع با تاثیری که دیدگاه راوی بر وی می‌گذارد، داوری مثبتی عرضه خواهد کرد.

در داستان "تاریخچه ی اتاق من" نیز می توان تاثیر دیدگاه را یافت. دیدگاهی که در زمینه سازی و شکل دهی ذهنیت مخاطب از سوی راوی تاثیر و نفوذ لازم را ایجاد نموده است.

«مادام هاکوپیان این جا آهی کشید و گفت: "هر بلایی سر مردم می آید، از دست زن های بد است"» (علوی، ۱۳۴۹: ۴۶).

گونه ی روایتی کنش گر

«اگر شخصیت-راوی (من روایت کننده) با شخصیت-کنش گر (من روایت شده) کاملاً یکی باشد، به گونه ای که بتواند دوباره گذشته اش را در اندیشه و حافظه اش زنده کند، گونه ی روایتی کنش گر پدید خواهد آمد. از این راه، خواننده می تواند پرسپکتیو روایتی شخصیت-کنش گر را دریابد» (محمّدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۵). نمونه ی اعلاّی این گونه ی روایتی در داستان "چمدان" به چشم می آید. راوی این داستان کنش گر اصلی روایت خویش است. بنابراین شخصیت-راوی با شخصیت-کنش گر کاملاً یکی هستند. توجّه به عبارتی که در اولین بندهای این داستان آمده، فهم مطلب را آسان می گرداند. علاوه بر آن، این عبارت آغازی برای یادآوری و زنده کردن گذشته در ذهن و حافظه ی راوی مفید می باشد.

«من در آن وقت در برلین تحصیل می کردم» (علوی، ۱۳۴۹: ۵).

تأملی در این دو گونه، نشان خواهد داد که تفاوت آن ها در ارتباطی است که میان راوی و شخصیت دارند. در گونه ی اول، روایت کننده لزوماً در مرکز حوادث قرار ندارد. وی می تواند به روایت حوادثی بپردازد که برای دوستانش پیش آمده است. در این گونه ی روایتی، راوی به واسطه ی نمایی که از شخصیت ها و حوادث ارائه می دهد، اهمیت دارد. در حقیقت او تنها بدان علت لباس شخصیت به تن دارد، تا حضور خود را در داستان توجیه کند. چنان که در داستان "قربانی" مشاهده می شود، «دوست خسرو» چنین است. با دقت به نقش اندک او در داستان، می توان دریافت که در حوادثی که برایش پیش آمده دخالت چندانی نداشته است. کار اصلی او روایت کردن است.

در داستان "تاریخچه ی اتاق من" این خصلت ها پر رنگ تر می گردد. راوی داستان در پی سوالی که از صاحب خانه ی خود می پرسد، در جریان ماجرابی تأسف انگیز قرار می گیرد. تنها نقش او به عنوان شخصیت، همدردی کردن و خوب گوش دادن است. راوی دوم (مادام هاکوپیان) نیز اگرچه در روایت خویش نقش دارد؛ اما چندان تاثیر گذار نیست. این مطلب را می توان در عبارتی مشاهده کرد که وی در آن، از بی اطلاعی خود در زمان وقوع حوادث سخن می گوید.

«دیگر ما بین آرداشس و مسیو شولتس چه اتفاق افتاده، آن‌ها با هم چه گفت و گو کردند، این‌ها را درست نمی‌دانم، ولی بقیه‌اش را بعد فهمیدم، از قرار معلوم وقتی که مادام شولتس و آرشاویر بیرون رفته بودند» (علوی، ۱۳۴۹: ۵۱).

این گونه راوی با قرار گرفتن در داستان، جهت دید خواننده را سازمان دهی می‌کند، بدون آن که به عنوان شخصیت قابل توجه باشد. بررسی داستان "سرباز سربی" از این جهت جای تأمل بیش تری دارد. بدان دلیل که هر قسمت داستان از زبان یکی از شخصیت‌ها گفته می‌شود و در عین حال که راوی مرکز دید خواننده نمی‌باشد؛ اما به عنوان شخصیت قابل توجه است. شاید بتوان این مسأله را با وجود زاویه دید چند شخصیتی توضیح داد. راوی داستان با استفاده از زاویه دید چند شخصیتی احاطه‌ی خود را بر حوادث نشان داده است. با این وجود طبق تعریف ارائه شده، روایت این داستان نیز متن نگار است. داستان "شیک پوش" نیز در این قسمت جای می‌گیرد.

این تقسیم بندی که داستان "چمدان" را در یک سو و چهار داستان "قربانی"، "تاریخچه‌ی اتاق من"، "سرباز سربی" و "شیک پوش" را در دیگر سو قرار می‌دهد، آشنا به نظر می‌رسد. می‌توان گفت: گونه‌ی روایتی کنش‌گر، همان روایت اول شخص از زبان شخصیت اصلی داستان است و گونه‌ی روایتی متن نگار، همان روایت اول شخص از زبان شخصیت فرعی داستان می‌باشد. بدین ترتیب ژپ لنت ولت سخنان نظریه پردازان پیش از خود را در ساختاری نوین و قابل توجه عرضه می‌کند.

نکات پایانی

شبهات و هم خوانی که میان نظریه‌ی ژپ لنت ولت با آن چه از بررسی ویژگی‌های راوی موجود است، نشان می‌دهد که راوی نیز از هویت ساختاری برخوردار است. شکل گیری گونه‌های راوی با تمرکز بر تفاوت‌ها انجام یافته است. تفاوت‌هایی که ساختار روایت را شکل می‌دهند.

از آن جا که هر راوی تنها جنبه‌های خاصی از هر داستان را روایت می‌کند، در شکل دهی ساختار داستان نقش اساسی ایفا می‌کند. راوی با در کنار هم قرار دادن پاره‌هایی که از داستان بر می‌گزیند، بدان شکلی متفاوت می‌دهد. این خصلت راوی که می‌تواند در نحوه‌ی ارائه‌ی داستان از شیوه‌های متنوع و گوناگون بهره‌گیرد، بسیاری را بر آن داشته که نمی‌توان برای روایت (□□□□□□□□□□) شکل شناسی تدوین نمود.

منابع و مآخذ

- ۱- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. چ اول. اصفهان: فردا.
- ۲- بارت، رولان. (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. چ اول. ترجمه ی محمد راغب. تهران: فرهنگ صبا.
- ۳- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان نویسی و روایت‌شناسی (با اشاره ای موجز ب آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران)*. چ اول. تهران: افراز.
- ۴- تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی*. چ اول. ترجمه ی فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- ۵- علوی، بزرگ. (۱۳۴۹). *چمدان*. چ دوم. تهران: امیر کبیر.
- ۶- مارتین، والاس. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. چ اول، ترجمه ی محمد شهباء، تهران: هرمس.
- ۷- محمدی، محمد هادی و عباسی، علی. (۱۳۸۱). *صمد ساختار یک اسطوره*. چ اول. تهران: چیستا.
- ۸- مستور، مصطفی. (۱۳۷۹). *مبانی داستان کوتاه*. چ اول. تهران: مرکز.
- ۹- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*. تهران: فکر روز.
- ۱۰- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۷). *راهنمای داستان نویسی*. چ اول. تهران: سخن.
- ۱۱- میرعابدینی، حسن. (۱۳۶۶). *صد سال داستان نویسی در ایران*. چ اول. تهران: تندر.
- ۱۲- نایت، دیمن. (۱۳۸۸). *خلق داستان کوتاه*. چ اول، ترجمه ی آراز باسقیان، تهران: افراز.