

بررسی و مقایسه زاویه دید در دو رمان همسایه‌ها و جای خالی سلوچ بر اساس نظریه ژرار ژنت

حسین حسن پور آلاشتی: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران
alashtya@gmail.com
مریم احمدناطقی: کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران
m.nateghi1371@gmail.com

چکیده

عنصر روایت در تمام حوزه‌های فعالیت بشری دارای کاربرد است. از ادبیات گرفته تا فلسفه و تاریخ و دین و ... در همین راستا برای شناخت بهتر و درست‌تر روایت، صاحب‌نظران به سراغ علم روایت‌شناسی رفتند تا بتوانند نیاز فرهنگی بشر را پاسخگو باشند. در حوزه ادبیات و داستان، نظریه پردازان زیادی ابراز عقیده کرده و نظریه‌های گوناگونی را ارائه کردند؛ از جمله تودوروف، پراپ، گرماس و ... یکی از نظریه پردازان که توانست تقسیم‌بندی جدیدی را در این زمینه ارائه کند ژرار ژنت فرانسوی است. ژنت زاویه دید و زمان را به عنوان دو مقوله‌ی مهم در روایت مطرح می‌کند. ما در این جستار برآنیم تا تنها عنصر زاویه دید را بیان کنیم. وی در بحث زاویه دید، کانون‌سازی را مطرح می‌کند تا به این نکته دست یابد که چه کسی روایت می‌کند؟ و داستان از زاویه دید چه کسی بیان می‌شود؟ رمان همسایه‌ها و جای خالی سلوچ، دو مورد از رمان‌های قوی و برتر معاصر ایرانی هستند. به همین جهت، دو رمان نامبرده از جهت زاویه دید از دیدگاه ژنت مورد بررسی قرار می‌گیرند تا نشان داده‌شود زبان سخته و استوار و روایت جذاب آن‌ها که سبب ایجاد کشش در خواننده می‌شود علاوه بر قصه‌ی خوب، توانایی و مهارت در به‌کارگیری عناصر روایت است که توانست آثار ماندگاری را رقم بزند.

واژگان کلیدی: روایت، زاویه دید، ژرارژنت، همسایه‌ها، جای خالی سلوچ

مقدمه

روایت^۱ یکی از عناصر مهم و اصلی در نقل داستان یا بیان حادثه‌ای است. به گفته‌ی میرصادقی "روایت یکی از انواع بیان یا گفتمان محسوب می‌شود" (۱۳۸۷: ۱۲۷). از آنجایی که شیوه‌ی بیان و ارائه‌ی مطلب، جایگاه بسیار ویژه‌ای در متون ادبی دارد، منتقدان و نظریه پردازان بسیاری در راستای شناختن و شناساندن "علم روایت" گام برداشتند. پراپ^۲، گرماس^۳، تودوروف^۴ و ژنت و ... ساختار روایت را مورد بررسی قرار دادند. ژرار ژنت - منتقد ساختارگرای فرانسوی - مطالعات بسیار عمیقی در این زمینه انجام داده‌است؛ تا جایی که "ریچارد مکزی، ژرار ژنت را جسورترین و پی‌گیرترین کاوش‌گر زمانه‌ی ما خوانده‌است." (آلن، ۱۳۸۱: ۱۴۱) اما متأسفانه در میان منتقدین، کمتر مورد توجه قرار گرفته و بسیار پراکنده و غیر منسجم - حداقل در کتاب‌های ترجمه شده به زبان فارسی - به نظریات وی پرداخته شده‌است. این در حالی است که "بسیاری بر این باورند که کتاب ژرار ژنت به نام **گفتمان روایی**^۵ مهم‌ترین اثری است که به شناخت روایت‌شناسی یاری می‌رساند." (برتنس، ۱۳۸۷: ۸۷)

¹ narrative

² prop

³ greimas julius

⁴ tzvetan todorov

⁵ narrative discourse

ژرار ژنت در تحلیل روایت پنج عامل را دخیل می‌داند. سه عامل آن، یعنی "نظم"، "تداوم" و "بسامد" دربرگیرنده‌ی زمان است؛ و دو عامل دیگر مربوط به زاویه‌ی دید و راوی است که شامل "وجه" و "حالت (گوینده)" است. بنابراین ژنت روایت را در دو سطح زمان و زاویه‌ی دید مورد بررسی قرار می‌دهد. امروزه پژوهشگران ادبی به تحلیل رمان‌ها و داستان‌های معاصر و حتی آثار قرون گذشته بر مبنای نظریه‌های روایت شناسانه می‌پردازند. در این تحقیق، ما نیز برآنیم که دو رمان مطرح معاصر فارسی - جای خالی سلوچ و همسایه‌ها - را بر پایه‌ی نظریه‌ی روایت ژرار ژنت بررسی نماییم.

پیشینه پژوهش:

هاشمی در پایان نامه (۱۳۸۹) "بررسی روایت در مثنوی بر اساس نظر ژرار ژنت"، عناصر زاویه‌دید و زمان را در ۶ داستان از مثنوی بر اساس نظریه ژنت مورد بررسی قرار داده‌است. دربخش زاویه‌ی دید اینگونه نتیجه‌گیری شده‌است که مولوی از کانون صفر با بازنمود همگن بیشترین استفاده را کرده‌است و علت آن را اختصاص حجم عظیم سه داستان بیدار کردن ابلیس معاویه را، منازعت چهار کس جهت انگور و مرد اعرابی و همسرش به دیالوگ بین شخصیت‌ها عنوان کرده‌است.

روایت

در تمام طول تاریخ بشر، روایت همواره همراه و همگام انسان در عرصه‌ی زبان بوده‌است. در هر زمان و در هر کجا انتقال مفهومی در کار بوده، روایت را به همراه داشته‌است. آرتور سی. دانتو، در فلسفه‌ی تحلیلی تاریخ می‌گوید: "روایات، شکل‌هایی از تبیین‌اند" (رید، ۱۳۷۹: ۱۱). اشکال مختلف بیان که دانتو به آن اشاره می‌کند در حوزه‌ی وسیعی از فعالیت‌های انسان حضور دارد. نقاشی، مجسمه سازی، داستان، خبر، تئاتر، سینما و ... همگی قالبی برای ارائه‌ی اشکال مختلف روایت‌اند.

با تعریفی که بارت از "روایت" ارائه می‌دهد، روایت نه به عنوان یک عنصر ادبی صرف، بلکه به عنوان ابزاری به کار گرفته‌شده در همه‌ی علوم است تا به کمک آن به درک درست‌تر و اندیشه‌ای متعالی‌تر از جهان دست یافت. چنانکه تعریف لغوی واژه‌ی "روایت" دلیلی بر این ادعا است. ریشه واژه روایت (Narration) به (Narrara) در لاتین و (Genar) یونانی به معنای دانش و شناخت است که خود ریشه در لغت هند و اروپایی (Gna) دارد و به این اعتبار، روایت به معنای یافتن دانش است (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۴).

روایت شناسی

حضور عنصر روایت در تمام حوزه‌های فعالیت بشر، از زندگی روزمره و اداری گرفته تا فعالیت‌های فرهنگی و هنری، سبب شده‌است که "روایت شناسی" مورد توجه و اهمیت، و به عنوان یک علم در حوزه‌ی علوم انسانی مورد پژوهش قرار بگیرد. برای اولین بار، تودوروف در کتاب "دستور زبان دکامرون" از واژه‌ی روایت شناسی^۴ بهره برد و از آن با عنوان "علم مطالعه‌ی قصه" یاد کرد.

روایت شناسی "اصطلاحی است که از سال ۱۹۶۹ معمول شده‌است و به شاخه‌ای از مطالعات ادبی دلالت دارد که به تجزیه و تحلیل روایت‌ها، به خصوص شکل روایت و انواع راوی اختصاص می‌یابد" (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۷۲).

تحلیل ایبرمز از روایت‌شناسی چنین است: "روایت‌شناسی، به معنی رشته‌ی جدیدی است که به بررسی نظریه و شیوه‌ی کلی روایت در همه‌ی آثار مختلف تکرار می‌پردازد، همچنین گفتمان‌هایی که روایت از طریق آن‌ها بیان می‌شود" (ایبرمز، ۱۳۸۴: ۲۱۴).

روایت ادبی

شالوده‌ی یک متن ادبی بر روایت بنا شده‌است. روایت در درک درست خواننده از داستان نقش اصلی را ایفا می‌کند و به اندیشه‌ی خواننده در شناخت متن یاری می‌رساند. به گفته‌ی مستور "بنیادی‌ترین عنصر داستان روایت است" (مستور، ۱۳۸۴: ۷).

نظریه‌های متعددی تا به امروز در زمینه‌ی روایت مطرح شده‌است. نظریه پردازانی همچون پروپ، گریم، بارت، تودوروف، برمون، ژنت و ... نظریات تاثیرگذاری در حیطه‌ی روایت ارائه دادند. اما در کنار این نظریه‌ها که خود هرکدام به تنهایی می‌تواند موضوع تحقیقی جداگانه باشد، تعاریف بسیاری نیز از روایت صورت گرفته‌است. در اینجا به تعدادی از این تعاریف اشاره می‌کنیم:

ام.اچ. ایبرمز^۱ یک تعرف کلی از روایت ارائه می‌دهد. وی معتقد است: "روایت به هرگونه داستان منظوم یا منثور گفته می‌شود، که در برگرفته‌ی مجموعه‌ای از وقایع، شخصیت‌های داستانی، گفتار و رفتار آنها باشد" (۱۳۸۴: ۲۱۴). ژنویو لویو در اثرش نظر پل ریکور^۲ را در مورد روایت اینگونه بیان می‌کند: "روایت به کنش اشاره دارد، توان روایت در "بازپیکر بندی" کنش گذشته و آینده به ما امکان می‌دهد تا دنیاها را دوباره بسازیم و گذشته را به درون آینده منتقل کنیم" (۱۳۸۰: ۵۰).

امر واقع و داستان آشنایان قدیمی‌اند. هر دو از واژه‌های لاتین مشتق شده‌اند. **Fact** (امر واقع) از **facere** - ساختن یا کردن - گرفته شده‌است. **Fiction** (داستان) از **fingere** - ساختن یا شکل دادن -، اما اقبال این دو در جهان واژه‌ها به یکسان نبوده‌است. امر واقع، اگر می‌خواهد بماند، باید داستان شود. پس، از این منظر، داستان در تقابل با امر واقع قرار ندارد بلکه مکمل آن است. داستان به اعمال فناپذیر انسان‌ها شکلی می‌دهد ماندگارتر (اسکولز: ۱۳۷۷، ۵ و ۴).

رولان بارت^۳ این‌گونه روایت را تعریف می‌کند: "روایت، یک جمله‌ی بلند است، همان‌طور که هر جمله‌ی قطعی به نحوی طرح کلی اولیه‌ی یک روایت کوتاه است" (هارلند، ۱۳۸۸: ۳۶۱). مایکل تولان^۴ روایت را توالی ملموسی از حوادث می‌داند که به طور تصادفی پشت سر هم ردیف نشده‌اند؛ بلکه میان این حوادث ارتباطی است که نشان از هدف و انگیزه‌ای مشخص می‌دهد (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰ و ۱۱).

جایگاه راوی در روایت

پایه‌ی شکل‌گیری هر داستان، وجود قصه و حضور قصه‌گو (راوی) است. در میان همه‌ی عواملی که در کنار هم قرار می‌گیرند تا داستانی ساخته شود، حضور راوی جایگاه ویژه‌ای دارد. روایت‌گر جهان داستان است و اوست که دنیای داستان را در مقابل دیدگان خواننده شکل می‌دهد. "راوی درون قلب‌ها را می‌کاود، آینده و گذشته را آن چنان می‌بیند که حال را، و می‌تواند از آن زمان قضاوتی قطعی ارائه کند" (بورنوف، ۱۳۷۹: ۹۷). بنابراین اگرچه حضورش آشکار نیست، اما نقش مهمی در ایجاد داستان ایفا می‌کند. "برخی از فرم‌های ادبی از جمله رمان و داستان کوتاه منثور و حماسه و رمانس منظوم، روایات صریحی هستند که توسط راوی نقل می‌شوند. در نمایش‌نامه، روایت توسط

¹ meyer howard abrams

² paul ricoeur

³ roland barthes

⁴ michael tolan

راوی نقل نمی‌گردد، بلکه به تدریج، با ارائه‌ی مستقیم اعمال و گفت‌وگوهای شخصیت‌ها، بر روی صحنه شکل می‌گیرد" (ایبرمز، ۱۳۸۴: ۲۱۴).

میرصادقی بعد از تعریف ساده‌ای که از راوی بیان می‌دارد تقسیم‌بندی افلاطون و ارسطو را از راوی ارائه می‌دهد:
"افلاطون و ارسطو، فیلسوفان یونانی، سه نوع راوی مشخص کرده‌اند:

- ۱- گوینده یا شاعر یا نویسنده‌ای که صدای خودش را به کار می‌برد.
- ۲- کسی که صدای شخص یا اشخاص دیگری را تقلید می‌کند و با صدایی که از آن خودش نیست حرف می‌زند.

۳- کسی که مخلوطی از صدای خودش و دیگران را به کار می‌برد" (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۶۳).
ژنت راوی را عنصری تاثیرگذار در روایت می‌داند. وی "داستان را زنجیره‌ای از حوادث می‌داند که به وسیله‌ی راوی به خواننده منتقل می‌شود؛ زنجیره‌ای که راوی در آن دخل و تصرف‌هایی انجام می‌دهد و زمان‌بندی را نیز با توجه به این جابه‌جایی تنظیم می‌کند" (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵).

چشم‌انداز (زاویه دید):

اصطلاح چشم‌انداز^۱ که آن را به نام‌های دیدگاه و زاویه دید نیز می‌خوانند "تا قرن هجدهم در داستان‌نویسی مطرح نبود، اما پس از طرح تئوری نسبیت انیشتین است که در باور به یکه بودن حقیقت (هرچه که باشد) شکافی ژرف پدید می‌آید و زاویه دید نسبت به پیرامون تغییر می‌کند" (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۰).

آنچه در زاویه دید اهمیت دارد این است که چه کسی دارد می‌بیند؟ داستان از زاویه نگاه چه کسی بیان می‌شود؟^۲ برای خواننده تبیین زاویه دید به منظور فهم داستان و ارزیابی آن دارای اهمیت می‌باشد" (پیرین، ۱۳۸۰: ۷۸).
ماریتین والاس^۲، اهمیت و کارکرد زاویه دید را فراتر از آنچه که به نظر می‌رسد می‌داند و می‌گوید: "در بسیاری از روایت‌های مدرن، نقطه‌ی دید روایتی، پیوستگی نیست که پیرنگ را به مخاطب برساند؛ بلکه مایه‌ی آفرینش جذابیت و کشمکش و دلهره و حتی خود پیرنگ است" (والاس، ۱۳۸۲: ۹۷). ایرانی بر این باور است که زاویه دید نقش کلیدی‌ای در کیفیت و تکامل داستان دارد و عقیده دارد که اگر زاویه دید به درستی و هوشمندانه انتخاب شود بذر داستان را به بهترین شکل شکوفا می‌کند و اگر به غلط و بدون تامل انتخاب شود مثل قلوه سنگی که روی بذر بیفتد مانع رشد و شکوفایی آن می‌شود (۱۳۶۴: ۱۳۳).
شیوه‌های روایت در داستان‌های مختلف، متفاوت است. زاویه دید در روایت داستان، در حالت کلی به سه نوع تقسیم می‌شود:

- ۱- اول شخص یا من راوی
- ۲- دوم شخص یا تو راوی
- ۳- سوم شخص یا او راوی

در زاویه دید اول شخص، نویسنده داستان را از زبان یکی از شخصیت‌های داستان (غالباً شخصیت اصلی) بیان می‌کند. در واقع، در این نوع دیدگاه "نقل داستان به یک "من" واگذار می‌شود. اگر این "من" شخصیت اصلی داستان باشد از او به عنوان "راوی - قهرمان" یاد می‌شود و در غیر این صورت "راوی - ناظر" نامیده می‌شود. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۹۵).
افق دید "من - راوی" دارای محدودیت است. یعنی راوی تنها آن چیزی را روایت می‌کند که شخصیت داستانی می‌بیند و درک می‌کند. راوی نمی‌تواند به تمام زوایای پنهان شخصیت‌ها و حوادث ورود پیدا کند؛ بنابراین ناچار است با شخصیت داستانی پیش برود تا کم‌کم ماجرا برای مخاطب روشن شود.

¹ point of view
² martin wallace

در شیوه زاویه دید دوم شخص، گویی نویسنده خواننده را در جایگاه یکی از شخصیت‌های داستان قرار داده است و داستان را از زبان خواننده روایت می‌کند. کاربرد این نوع زاویه دید بسیار اندک است.

در زاویه دید سوم شخص، راوی جزء شخصیت‌های داستان نیست. راوی بیرون از فضای داستانی ایستاده است و بر همه چیز احاطه دارد. در این دیدگاه راوی می‌تواند خود نویسنده باشد. " او در نقش یک خدای عالم بر همه چیز کار می‌کند و در واقع "دانای کل" است" (براهنی، ۱۳۶۲: ۱۹۶). او از تمام رخداد‌های گذشته و حال و آینده آگاهی دارد و بر روحيات و احساسات شخصیت‌ها عالم است.

زاویه دید از دیدگاه ژنت:

مطالعات عمیق و تحلیل بسیار پیچیده‌ی ژنت پیرامون موضوعی است که آن را "زاویه دید" نامیده‌اند. ژنت در بحث زاویه دید معتقد به دو نوع روایت اول شخص و سوم شخص است. در روایت اول شخص، داستان از زبان یک "من" نقل می‌شود. در واقع راوی با شخصیت‌های داستان این همان است و خود در درون داستان حضور دارد. اما در روایت سوم شخص، راوی دیگر نمی‌تواند یکی از شخصیت‌های داستان باشد. این نوع راوی در داستان‌هایی که روایت می‌کند غایب است و با هیچ کدام از شخصیت‌های داستان این همان نیست؛ حتی اگر خالق آن، جزیی از دنیایی باشد که روایت می‌کند. در روایت اول شخص، راوی درباره خودش به ما می‌گوید. اما در حالت دوم راوی درباره‌ی سوم شخص به ما می‌گوید. ژنت گونه‌ی نخست روایت را **homodiegetic** و گونه‌ی دوم را **heterodiegetic** نامید ("خود" در برابر "دیگری").

در داستان‌هایی با نظرگاه اول شخص غالباً توصیف‌های "بیرونی" به کار گرفته می‌شود. در این حالت، راوی گذشته-اش را همراه با رخداد‌های جاری‌ای که در آن‌ها دخالت دارد نقل می‌کند. همچنین در این حالت، رابطه‌ی بین راوی و جهان مورد روایتش "درونی" است. اما رابطه‌ی راوی سوم شخص با جهانی که روایت می‌کند "بیرونی" است. با همه‌ی این اوصاف، باز هم نمی‌توان رابطه‌ی راوی را با جهانی که روایت می‌کند به طور قطعی و یقینی مشخص کرد. رابطه‌ی راوی و جهانی که روایت می‌کند موضوع بسیار پیچیده‌ای است. حتی اگر به خوبی بدانیم که راوی کل داستان یا رمانی که می‌خوانیم کیست، باز شاید با بخش‌هایی مواجه شویم که در آن هویت راوی مشخص نیست. " رساله‌ی ژنت درباره‌ی "مرزهای روایت" (۱۹۶۶) اجمالی از مسائل مربوط به روایت را مطرح می‌کند که هنوز کامل‌ترین پژوهش در این زمینه است. وی با طرح سه جفت تقابل دوتایی به بررسی مسئله‌ی نظریه‌ی روایت می‌پردازد" (سلدن - ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۴۸).

یکی از آخرین دست‌آوردهای ژنت در مورد ادبیات، معرفی فرآیند **کانون سازی**^۱ بود. او این اصطلاح را برای تشریح پیچیدگی رابطه‌ی بین راوی و جهانی که روایت می‌شود به کار گرفت. اگر راوی واقعا به نظرگاه یکی از شخصیت‌ها مجال ظهور دهد - حتی اگر خود راوی این نظرگاه را برای ما توصیف کند - در این حالت، راوی از طریق یک **کانونی ساز** پیش می‌رود. بدین ترتیب، نظریه "کانونی سازی"، ژنت را قادر می‌سازد تا تفاوت‌های وسیع میان گونه‌های متعدد روایت را مطرح کند (برتس، ۱۳۸۴: ۹۱-۸۹).

" این واژه (کانونی ساز) به عاملی اشاره دارد که دریافت‌هایش به ارائه‌ی آنچه گفته می‌شود (که الزاما از زاویه دید نویسنده نیست) شکل می‌بخشد. کانونی ساز می‌تواند نسبت به داستان کیفیتی خارجی یا درونی داشته باشد" (سخنور، ۱۳۷۹: ۶۱).

کالر در بحث از نقطه‌ی کانونی می‌گوید که "رخدادها در ذهن یا موضع یک شخص خاص (کانونی ساز) متمرکز می‌شوند و وضوح می‌یابند. این نقطه‌ی کانونی ممکن است همان راوی باشد یا نباشد" (کالر، ۱۳۸۵: ۱۲۰ و ۱۱۹).

ژنت در فرآیند کانونی سازی روایت، سه کانون را مطرح می‌کند. راوی می‌تواند فاقد کانون باشد. در این صورت ژنت از این حالت با عنوان "کانون صفر"^۱ یاد می‌کند. و یا ممکن است به شکل "کانون درونی"^۲ باشد. در این صورت ماجرا از درون داستان روایت می‌شود. در حالت سوم، کانون روایت خارج از فضای داستان است که ژنت آن را "کانون بیرونی"^۳ می‌نامد.

ژنت برای هر کدام از کانون‌ها دو بازنمود در نظر می‌گیرد. وی از دو اصطلاح "بازنمود همگن"^۴ و "بازنمود ناهمگن"^۵ به عنوان دو حالت احتمالی برای نقاط کانونی استفاده می‌کند. جدول پیشنهادی ژنت از سه کانون روایت و دو موقعیت راوی تشکیل شده است که در آن، شش موقعیت داستانی یا شش نوع روایت رمان می‌گنجد:

- ۱- کانون صفر - بازنمود همگن: در این حالت راوی هم چون دانای کل عمل می‌کند. راوی با شخصیت‌های داستان همگن یا به بیان دیگر همسان است. راوی جزء شخصیت‌های داستان است.
- ۲- کانون صفر - بازنمود ناهمگن: در این حالت نیز راوی هم چون دانای کل عمل می‌کند؛ اما راوی با شخصیت‌های داستانی همگن نیست. به عبارت دیگر جزء شخصیت‌های داستانی نیست.
- ۳- کانون درونی - بازنمود همگن: در این حالت، ماجرا از درون داستان روایت می‌شود. راوی با شخصیت‌های داستان همگن است. راوی جزء شخصیت‌های داستان است.
- ۴- کانون درونی - بازنمود ناهمگن: در این مورد نیز ماجرا از درون داستان بیان می‌شود. راوی با شخصیت‌های داستان ناهمگن است؛ به همین خاطر داستان از زاویه دید سوم شخص تعریف می‌شود.
- ۵- کانون بیرونی - بازنمود همگن: در این حالت، راوی هم چون دانای کل عمل نمی‌کند؛ بلکه هم چون ناظر بی‌طرفی (خشی)، بدون دخالت، داستان را تعریف می‌کند. این راوی با درون داستان و شخصیت‌های رمان همگن است. راوی جزء شخصیت رمان است.
- ۶- کانون بیرونی - بازنمود ناهمگن: در این حالت نیز راوی هم چون ناظر بی‌طرفی (خشی)، بدون دخالت، داستان را می‌نمایاند. راوی با درون داستان یا شخصیت‌های رمان ناهمگن است؛ یعنی راوی جزء شخصیت داستان نیست (فلکی، ۱۳۸۲: ۷۴-۷۲).

زاویه دید در همسایه‌ها

رمان همسایه‌ها با توصیفی که شخصیت اصلی داستان (خالد) از اتفاقات اول صبح در خانه ارائه می‌دهد آغاز می‌شود. خالد از سر و صدای دعوای یکی از همسایه‌ها از خواب بیدار می‌شود و با یک روایت توصیفی خواننده را وارد فضای داستان می‌کند.

"باز فریاد بلور خانم تو حیاط دنگال می‌پیچد. امان آقا کمر بند پهن چرمی را کشیده است به جانش. هنوز آفتاب سر زده است. با شتاب از تو رختخواب می‌پریم و از اتاق می‌زنم بیرون. مادرم تازه کتری را گذاشته است رو چراغ. تاریک روشن است. هوا سرد است. ناله‌ی بلور خانم حیاط را پر کرده است. نفرین و ناله می‌کند. مرده‌ها و زنده‌های امان آقا را زیر و رو می‌کند. بعد، یکهو در اتاق به شدت باز می‌شود و بلور خانم پرت می‌شود بیرون." (۱۱)

راوی اول شخص داستان شخصیتی به نام خالد است که اتفاقات رمان از نظرگاه او روایت می‌شود. رمان همسایه‌ها از داخل فضای داستان در حال روایت شدن است و دارای کانون درونی است و چون شخصیت اول رمان، راوی آن نیز هست، دارای بازنمود همگن نیز می‌باشد. در آغاز رمان، خالد هنوز کودکی نابالغ است و درک کامل و درستی از

1 non-focalized

2 internally focalized

3 external focalization

4 homodiegetische darstellung

5 heterodiegetische darstellung

رویدادهایی که در پیرامونش رخ می‌دهد ندارد. خالد ۱۰ ساله تنها آنچه را که می‌بیند روایت می‌کند؛ اما روایتی که ذهن خواننده را آماده‌ی پذیرش آن چیزی می‌کند که هدف نویسنده است. برای نمونه می‌توان از عقاید خرافی‌ای که پدر خالد به آن‌ها معتقد است و حاج شیخ علی و میرزا نصرالله یاد کرد. خالد در دوران کودکی احترام و اعتقاد پدرش به حاج شیخ علی و میرزا نصرالله را می‌بیند و به پیروی از پدرش این دو شخصیت را راه‌گشای مشکلات زندگی‌شان می‌داند.

" حاج شیخ علی به خانه مان برکت می‌دهد. به کار و کاسبی پدرم برکت می‌دهد. حالا دیگر دستمان نمی‌رسد که دعوتش کنیم. آن وقت‌ها که خودش را و دامادش را و بچه‌هاش را و برادرهاش را دعوت می‌کردیم، عیدمان بود. حسابی شکمی از عزا در می‌آوردیم." (۲۹)

" هوا حسابی گرم شده‌است. تو این گرما، پدرم تو اتاق خودش می‌نشینی و درها را می‌بندی و کتاب " اسرار قاسمی " می‌خواند.... کتاب اسرار قاسمی را میرزا نصرالله دندان‌ساز به پدرم داده است. پدرم می‌گوید که میرزا نصرالله اسم اعظم دارد. طبابت هم می‌کند. هر وقت من و یا خواهرم رودل می‌کنیم، دوائ عطاری می‌دهد.

- مادر، آخه من نمی‌تونم این همه جوشونده بخورم.

- چشاته بذار رو هم پسر، پشت سرشم یه حبه قند بنداز دهنه.

قدح جوشانده را تا ته سر می‌کشم. از تب مثل کوره می‌سوزم. دل و روده‌ام به هم می‌ریزد. می‌زند بالا و تمام جوشانده را برمی‌گردانم. میرزا نصرالله باز نسخه می‌دهد." (۲۵)

در دو نمونه‌ی بالا، راوی اگرچه به ظاهر بی‌طرفانه اما در نهان با کنایه و سخره از این دو شخصیت نام می‌برد. در ادامه‌ی رمان، که راوی کم‌کم به سن و سال نوجوان می‌رسد و اکنون قوه‌ی تشخیص خوب و بد را پیدا می‌کند، نگاهش به حاج شیخ علی عوض می‌شود. دیگر حاج شیخ علی نه تنها برکت خانه‌شان نیست، بلکه یک شیخ طماع است که جز برای شکم چرانی به راه‌خانه‌ی اوسا حداد (پدر خالد) نمی‌رود.

" شکم حاج شیخ علی، تحمل لباده‌ی پشمی حنایی رنگ را ندارد. مثل طبل زده است بالا و آدم خیال می‌کند که کم مانده‌است لباده و شال و پیراهن را پاره کند و بیرون بزند.

- اوسا حداد، ما دلمون هوس دست پخت ننه خالدو کرده

پدرم، دست حاج شیخ علی را به لب نزدیک می‌کند و می‌گوید

- به چشم حاج آقا، خبرتون می‌کنم.

حاج شیخ علی به مخده تکیه می‌دهد و آروغ می‌زند و می‌گوید

- اوسا حداد، این دفعه، مثل اینکه فسنجون گوشت درس و حسابی نداشت.

پدرم سرش را می‌اندازد پایین و سیگارش را می‌پیچاند و می‌گوید

- شرمندم حاج آقا... این روزا کار کاسبی رونق نداره." (۱۸۹)

خالد اکنون به شخصیت حقیقی حاج شیخ علی پی‌برده است:

" از بالای عینک شیشه سفید نگاهم می‌کند

- تویی خالد؟

حرف زدنش و نگاه کردنش تحقیرآمیز است. باید وقتی می‌دیدمش، از رو خواجه نشین بلند می‌شدم و مودبانه سلام می‌کردم و دستش را می‌بوسیدم...

جویده و بریده می‌گویم

- آگه زحمتتون نیس... سر راهتون، خبر بدین که... بیان دنبالم.

راه می‌افتد

- کی گفته که راه من از طرف خونیه شماس؟

به شقیقه هام خون می‌جهد. دلم می‌خواهد فریاد بزنم و چند تا فحش چارواداری حواله‌اش کنم." (۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰) در همه این مثال‌ها، راوی از کانون درونی و با بازنمود همگن به روایت داستان پرداخته‌است؛ اما دیدگاه ایدئولوژیکی راوی در حال تغییر است. هر چند دیدگاه غالب در این رمان، دیدگاه شخصیت اول رمان است اما گاه در کنار راوی اصلی، راویان فرعی نیز داستان را به پیش می‌برند. آنجا که شخصیت‌های داستانی در حال گفت‌وگو هستند، راوی اصلی در کناری ایستاده و نظاره گر گفت‌وگو است. با این حال راوی به طور مطلق از جریان داستان کناره‌گیری نمی‌کند. ما در میان گفت‌وگوهای سایر شخصیت‌ها حضور راوی اصلی را نیز می‌بینیم. "تو داروخانه شلوغ است. مشتری‌ها به نوبت ایستاده‌اند. چند تایی نشسته‌اند و روزنامه می‌خوانند. چند تایی هم دور هم‌دیگر ایستاده‌اند و حرف می‌زنند.

- فرض کنین که انگلیسیا رو ریختیم بیرون
- یه فرض محال
- ما قبول می‌کنیم. اما می‌خوام ببینم با کدوم کشتی نفتو به کشورای دیگه حمل کنیم؟
- مرد بلند قدی که چاق هم هست می‌گوید
- تو غصه اینو می‌خوری؟
- خیال می‌کنی یه مشکل کوچیکه؟
- مرد بلند بالا می‌گوید
- مطمئن باش برا اینکه دست غربیا کوتاه بشه. شرقیا هر کمکی که...
- مرد میانه سال می‌رود تو حرفش
- به!... از چاله تو چاه
- ..." (۱۷۱)

قرار گرفتن زوایای دید فرعی در کنار زاویه دید اصلی موجب نشده‌است که کانون و بازنمود تغییری پیدا کند. کانون همچنان کانون درونی و چون راویان فرعی نیز جزو شخصیت‌های داستانی هستند بازنمود نیز همان بازنمود همگن است.

زاویه دید در جای خالی سلوچ:

دولت‌آبادی، جای خالی سلوچ را با غیبت ناگهانی و غیرمنتظره‌ی سلوچ آغاز می‌کند. رمان با توصیف صحنه‌هایی از وضعیت چند روز آخر سلوچ قبل از رفتن ناگهانی‌اش شکل می‌گیرد. مرگان، همسر او، در گنگی و بهت از این رفتن بی‌مقدمه، دور خودش می‌چرخد. نویسنده‌ی داستان که نقش راوی را هم بر عهده دارد به توصیف حالات مرگان و فضای حاکم بر خانه در اولین صبح غیبت سلوچ می‌پردازد.

"مرگان سر از بالین برداشت، سلوچ نبود. بچه‌ها هنوز در خواب بودند: عباس، ابرو و هاجر.

مرگان زلف‌های مقرضی کنار صورتش را زیر چارقد بند کرد، از جا برخاست و پا از گودی دهنه‌ی در به حیاط کوچک خانه گذاشت و یک راست به سر تنور رفت. سلوچ سر تنور هم نبود. شب‌های گذشته را سلوچ لب تنور می‌خوابید. مرگان نمی‌دانست چرا؟ فقط می‌دید که سر تنور می‌خوابد. شب‌ها دیر، خیلی دیر به خانه می‌آمد، یک راست به ایوان تنور می‌رفت و زیر سقف شکسته‌ی ایوان، لب تنور چمبر می‌شد." (۷)

نقطه‌ی کانونی‌ای که نویسنده برای روایت از آن استفاده می‌کند کانون صفر است. راوی دانای کل داستان، با هیچ کدام از شخصیت‌ها همگن نیست. راوی خارج از فضای داستانی قرار دارد و به تمام زوایای پیدا و پنهان شخصیت‌ها و روحيات و حالات و درونياتشان اشراف کامل دارد.

راوی در صفحه‌ی دوم داستان، روایت را رها می‌کند و از زبان خودش شروع به صحبت می‌کند:

"مرگان دیگر کششی در خود به مردش احساس نمی‌کرد. همه‌ی آن چیزهای پنهان و آشکاری که زن و شوی را به هم می‌بندند، از میان مرگان و سلوچ برخاسته بود. نه کاری بود و نه سفره‌ای. هیچ کدام. بی کار سفره نیست و بی سفره، عشق. بی عشق، سخن نیست و سخن که نبود فریاد و دعوا نیست، خنده و شوخی نیست؛ زبان و دل کهنه می‌شود، تناس بر لب‌ها می‌بندد، روح در چهره و نگاه در چشم‌ها می‌خشکد، دست‌ها در بیکاری فرسوده می‌شوند و بیل و منگال و دستکاله و علف تراش در پس کندوی خالی، زیر لایه‌ی زخمی از غبار، رخ پنهان می‌کند و..." (۸)

اگر چه این حرف‌ها از زبان راوی بیان می‌شود، اما از طرفی زبان حال سلوچ و مرگان است و پایه‌ی ایجاد حوادث داستان. در اینجا روایت اگرچه به شکل کانون صفر- باز نمود ناهمگن بیان می‌شود اما در دل خود کانون درونی - باز نمود همگن را نیز دارد.

روایت در این داستان، روندی ثابت و مسیری هموار را طی نمی‌کند. دوربین راوی یکسره در حال حرکت است. از درون آدم‌ها به بیرون آن‌ها. از ظاهر یک شخصیت به احساسات و عواطف شخصیتی دیگر. از مسجد به خانه، از کوچه به دشت. گویی دوربین روایتگر، بی مهابا در حال گردش است و خواننده به دنبال آن دوان.

پنج صفحه‌ی اول رمان در حیرت و ناباوری می‌گذرد. حیرت زنی که نمی‌خواهد باور کند که شریک زندگی اش برای همیشه رفته‌است و او را با دست‌های خالی تنها گذاشته‌است. راوی در این صفحات، ذهنیات آشفته و پریشان مرگان را مرور می‌کند. اینجا است که دوربین راوی پی در پی در مسیر درون و بیرون مرگان در تردد است؛ تا جایی که خواننده با تمام وجود درک می‌کند که دنیا دارد دور سر مرگان می‌چرخد. بعد از این پنج صفحه، مرگان ناگهان به خود می‌آید و از خیالات رها می‌شود. به دنبال سلوچ می‌گردد. وقتی مرگان از جایش کنده می‌شود و به تب و تاب می‌افتد روایت راوی نیز پر تکاپو می‌شود. در همه‌ی این اتفاقات، راوی جایگاه خود را حفظ می‌کند. (کانون صفر- باز نمود ناهمگن)

ابراو، پسر مرگان، وارد داستان می‌شود. در اینجا گفت‌وگو بین شخصیت‌ها شکل می‌گیرد و زندگی داستانی جریان پیدا می‌کند. با ایجاد گفت‌وگو و ورود شخصیت‌ها به داستان، زوایای دید فرعی در زیر دیدگاه اصلی داستان شکل می‌گیرد.

"مرگان با خودش واژگوبه می‌کرد:

- رفت. هه خوبه! رفت... رفت... هه! رفت که برود. برود از کله‌ی خواجه هم آن طرف تر برود! برود. مگر چی می‌شود؟ گرگم می‌خورد؟ هه. رفت!

ابراو نگاهش به رد مرگان بود، پرسید:

- یک رفت؟ با کی داری حرف می‌زنی؟

- به گور پدرش رفت. من چه می‌دانم؟ رفته. نیست شده. نمی‌بینی؟ نیست، نیست. هر روز که می‌رفت یک چیزیش این جاها بود؛ این جاها... اما امروز هیچ علامتی از او نیست. هیچی!

- هر روز چی داشت که این جاها بگذارد؟ چی داشت؟ فقط کپان خرش را داشت که آن را هم هر روز با خودش می‌برد.

مرگان گنگ و گیج بود. پریشانی کم کم داشت در او بروز می‌کرد. دست‌هایش را بی هوا در هوا تکان می‌داد. بال بال می‌زد. مرغ سرکنده. با خودش - و به پسرش - می‌گفت:

- خودم هم نمی‌دانم، نمی‌دانم. اما به نظرم که یک چیزی، یک چیزی از خودش باقی می‌گذاشت. باقی نمی‌گذاشت؟

- یعنی چی؟

مرگان روی سر پسرش جیغ کشید:

- چه می‌دانم؟ من چه می‌دانم؟ شاید کفنش. کفنش!" (۱۲)

دیالوگ بین شخصیت‌ها، خود، نوعی از دیدگاه را ایجاد می‌کند. در دیالوگ، کانون درونی ایجاد می‌شود. شخصیت داستانی شروع به صحبت می‌کند و داستان را به پیش می‌برد. (کانون درونی - بازنمود همگن). در گفت‌وگو تنها یک فرد راوی داستان نیست؛ بلکه مجموعه‌ای از راویان فرعی و جزئی روایت داستان را به دست می‌گیرند. اگرچه گاه روایت به شخصیت‌ها واگذار می‌شود اما نقطه‌ی کانونی روایت از مسیر اصلی‌اش (کانون صفر - بازنمود ناهمگن) فاصله نمی‌گیرد. همانطور که در مثال بالا دیدیم، راوی دانای کل در میان گفت‌وگوها وارد می‌شود و حالات و رفتارها و عمل‌ها و عکس‌العمل‌های غیرکلامی شخصیت‌ها را شرح می‌دهد و این عمل باعث می‌شود که زاویه دید به طور مطلق تغییر نکند.

مقایسه زاویه دید در همسایه‌ها و جای خالی سلوچ

احمد محمود و محمود دولت‌آبادی هر دو پیرو یک ایدئولوژی و خواهان رسیدن به یک مقصود هستند؛ اما در ساختار دیدگاهشان دو مسیر متفاوت از هم را طی می‌کنند. احمد محمود با روایت ماجرا از داخل فضای داستان (کانون درونی)، ایدئولوژی خاص خود را از زبان و نگاه شخصیت‌های داستانی به طور غیرمستقیم ارائه کرده‌است. همان طور که در جای خود توضیح داده شد، فراز و فرودهای زندگی در طول هشت سال، دیدگاه‌های متفاوتی را برای خالد ایجاد کرده‌است. همین امر و همچنین سیر تکامل سنی و به همان نسبت تکامل ذهنی و قوه‌ی تحلیل مسائل توسط راوی (خالد)، به پردازش بیشتر و بهتر ایدئولوژی کمک کرده‌است. در مقابل، دولت‌آبادی با انتخاب راوی دانای کل، شخصیت‌های داستانی را در ارائه‌ی دیدگاه‌ها، تا حدی به حاشیه رانده‌است. این راوی همه چیز دان رمان، خود به تجزیه و تحلیل مسائل و رویدادهای داستان می‌پردازد. در جای خالی سلوچ، ایفای نقش شخصیت‌های داستان همچون ایفای نقش شخصیت‌های پرده‌ی نمایشی است که نقال روایتش می‌کند و از زیربوم همه چیز آگاه است. اما رمان همسایه‌ها همچون فیلمی است که نمایش داده می‌شود و در آن هر کس خودش صحبت می‌کند و افکارش از زبان خودش بیان می‌شود. در این شیوه‌ی دوم که احمد محمود پیش گرفته‌است، خواننده مهلتی پیدا می‌کند تا موضوعات و رویدادها را با فکر خود استدلال کند و در نهایت، خود به یک نتیجه برسد. اما در شیوه‌ی روایت از دیدگاه دانای کل، فرصتی برای پردازش در اختیار خواننده گذاشته نمی‌شود؛ خواننده تا بخواهد به خود بچنبد با حجمی از باورها، اندیشه‌ها و افکار از پیش آماده شده مواجه می‌شود. در واقع خواننده آن چیزی را می‌خواند و به آن نتیجه‌ای دست پیدا می‌کند که نویسنده‌ی داستان می‌خواهد.

نمونه‌ای از رمان جای خالی سلوچ گواه این ادعا است:

" ابرو با اینکه سود و زینانی چنان رویارو نداشت، احساس می‌کرد در توفان گم شده‌است. در بیابان گم شده‌است. تکلیف خود را نمی‌فهمید. در حدود دلبندی‌هایش، رفتارش برهم خورده بود. خلق و خویش تغییر کرده بود. نگاهش روی چیزها همین نگاه پیش از این نبود. خاک و خانه و برادر و مادر، جور دیگری برایش معنا می‌شدند. چیزی، حجم ثقیلی ترکیده بود، منفجر شده بود و تکه‌هایش در دود و خاک معلق بودند. تکه‌های معلق را نمی‌شد شناخت. تکه‌ها، اجزای همان ثقل بودند؛ اما دیگر ثقل نبودند. پراکنده و بی‌هویت بودند. لابد هر کدام هویت تازه‌ای یافته بودند، اما ابرو نمی‌فهمیدشان. عباس بود، ابرو بود، هاجر بود، مرگان بود و - شاید - سلوچ هم بود، این‌ها تکه‌های خانواده‌ی سلوچ بودند، اما هیچ کدام خانواده‌ی سلوچ نبودند. کک سمجی به تنبان‌ها افتاده بود. آفتاب نشین‌ها راه شهرها را بلد شده بودند، خرده مالک‌ها در جنب‌وجوشی تازه بازی برد و باخت را می‌آزمودند. هرچه بود، زمینج پراکنده می‌شد. آرامش غبار گرفته‌ی دیرین بر هم خورده و کشمکش‌ی تازه آغاز شده بود و می‌رفت تا جدالی تازه سر بگیرد." (۳۵۶)

منابع :

اخوت، احمد؛ *دستور زبان داستان*؛ تهران: فردا، ۱۳۷۱

- اسکولز، رابرت؛ *عناصر داستان*؛ ترجمه: طاهری، فرزانه؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۷
- آلن، گراهام؛ *بینامتنیت*؛ ترجمه: یزدانجو، پیام؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۱
- ایبرمز، ام.اچ؛ *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*؛ ترجمه: سبزیان، سعید؛ تهران: رهنما، ۱۳۸۴
- ایرانی، ناصر؛ *داستان، تعاریف، ابزارها و عناصر*؛ تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۴
- براهنی، رضا؛ *قصه‌نویسی*؛ تهران: نو، ۱۳۶۲
- برتنس، هانس؛ *مبانی نظریه‌ی ادبی*؛ ترجمه: ابوالقاسمی، محمدرضا؛ تهران: ماهی، ۱۳۸۴
- بورنوف، رولان؛ اوئله، رئال؛ *جهان رمان*؛ ترجمه: خلخالی، نازیلا؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۸
- رید، یان؛ *داستان کوتاه (مجموعه مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری)*؛ ترجمه: طاهری، فرزانه؛ تهران: مرکز، (بی تا)
- سخنور، جلال؛ *نقد ادبی معاصر*؛ تهران: رهنما، ۱۳۷۹
- سلدن، رمان؛ ویدوسون، پیتر، *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*؛ ترجمه: مخبر، عباس؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۷
- فلکی، محمود؛ *روایت داستان (تنوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی)*؛ تهران: بازتاب نگار، ۱۳۸۲
- کالر، جاناناتان؛ *نظریه‌ی ادبی*؛ ترجمه: طاهری، فرزانه؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۵
- لارنس، پرین؛ *تاملی دیگر در باب داستان*؛ ترجمه: سلیمانی، محسن؛ تهران: حوزه‌ی هنری، ۱۳۷۸
- لوید، ژنویو؛ *هستی در زمان (خویش‌تن‌ها و راویان در فلسفه و ادبیات)*؛ ترجمه: حقیقی راد، منوچهر؛ تهران: دشتستان، ۱۳۸۰
- مارتین، والاس؛ *نظریه‌های روایت*؛ ترجمه: شهباب، محمد؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۲
- مستور، مصطفی؛ *مبانی داستان کوتاه*؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۴
- میرصادقی، جمال؛ *راهنمای داستان‌نویسی*؛ تهران: سخن، ۱۳۸۷
- _____؛ *عناصر داستان*؛ تهران: سخن، ۱۳۸۵
- _____؛ *میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی*؛ تهران: کتاب مهناز، ۱۳۸۸
- هارلند، ریچارد؛ *درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاطون تا بارت*؛ ترجمه گروهی از مترجمان، تهران: چشمه، ۱۳۸۸
- ۲۲- هاشمی سلیمی، ملیحه و حسن پور آلاشتی، حسین و ستاری، رضا، ۱۳۸۹ *بررسی سرعت روایت در مثنوی بر اساس نظریه‌ی ژرار ژنت*؛ پایان‌نامه‌ی دوره‌ی کارشناسی ارشد، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، بابلسر: دانشگاه مازندران، بهمن