مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز
سال سوم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۰، پیاپی ۸
(مجله علوم اجتماعی و انسانی سابق)

نوسان زاویه‌ی دید در روایت رمان *کولی کنار آتش* اثر منیرو روانی‌پور

دکتر غلامرضا پیروز* **زهرا مقدسی****
دانشگاه مازندران

چکیده

عنصر زاویه‌ی دید، دریچه‌ی دیدن است و منظور از آن در داستان، فرم و شیوه‌ی روایت است. هر شیوه‌ی روایت مانند دریچه‌ای برای ارائه‌ی اطلاعات داستان به خواننده است. انتخاب زاویه‌ی دید مستلزم انتخاب روایت‌گر در داستان است. زاویه‌ی دید در داستان مدرن در پیوند با روایت، شکلی منطقی و متمرکز دارد. امّا این عنصر در داستان پسامدرن، شکل و ساختار مألوف خود را که در داستان‌های سنّتی و مدرن دیده می‌شد، از دست می‌دهد و در پیوند با جهان‌نگری پسامدرنیسم، دچار چرخش، نوسان و تغییراتی گسترده می‌شود. رمان *کولی کنار آتش*، از داستان‌های پسامدرن فارسی است که خوانندگان در آن، با نوسانات عدیده در زاویه‌ی دید و نظرگاه اسکیزوفرنیک، مواجه می‌شوند. روانی‌پور در زاویه‌ی دید این اثر از شگردهایی چون چرخش‌های زاویه‌ی دید، به منظور تمرکززدایی در روایت بهره می‌جوید و با روی‌آوردن به زوایای دید چندگانه و آشفته و نامنسجم، دریچه‌ای از جهان پیچیده و لجام‌گسیخته‌ی اسکیزوفرنیک را در برابر چشمان خواننده می‌گشاید.

این مقاله در نظر دارد تا نوسان‌های زاویه‌ی دید را در جایگاه یک وجه از روایت اسکیزوفرنیک، در رمان *کولی کنار آتش*، مورد بررسی و تحلیل قرار دهد.

---

* دانشیار رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی pirooz40@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
** دانشجوی کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی zahramoghaddasi87@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۶/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۱۲/۷

واژههای کلیدی: ۱. اسکیزوفرنیک ۲. روایت ۳. زاویهی دید ۴. کولی کنار آتش ۵. منیرو روانیپور.

۱. مقدمه

خلق آثاری با عنوان پسامدرن در کشور ایران، در دو دههی اخیر به تأسّی از آثار غربی رواج یافته است؛ هرچند هنوز در جامعهی ایران بنا به دلایلی، پسامدرنیسم آنطور که باید و شاید، نهادینه نشده است. یکی از دلایل این پدیده آن است که «مباحث متکثّر و پیچیدهی مربوط به نظریههای پسامدرنیسم، غالباً با نوعی تقلیلگرایی مغایر با روح مدرنیسم و پسامدرنیسم، به مجموعهای از اصطلاحات «کلیدی» و نامهای مشهور و تعریفهای صلب، فروکاسته میشوند. این تقلیلگرایی، خود ازجمله بزرگترین موانع فهم پسامدرنیسم در کشور ما بوده است.»(پاینده، ۱۳۸۶: ۱۳)

با اینحال نمیتوان از آثار برجستهای که تحت عنوان پسامدرن، در ادبیّات فارسی خلق شدهاند، چشم پوشید. رضا براهنی، منیرو روانیپور، ابوتراب خسروی و... ازجمله نویسندگانی هستند که بر اساس مؤلفههای پستمدرنیسم، به آفرینش رمانهایی در این زمینه پرداختهاند.

یکی از شگردهای رایج در داستانهای پسامدرن، نوسانهای کاربرد زاویهی دید در رویکرد روایت است. در این آثار، زاویهی دید، مواج، لغزشی و به اصطلاح، اسکیزوفرنیک است و در هر فصل از رمان تغییر میکند. نویسندگان پسامدرن به جای روایت داستان، از منظر زاویهی دید واحد و واضح، به نوسانات زاویهی دید به مثابهی بوطیقای روایت داستان، مبادرت میکنند.

این نویسندگان تعمداً عرفهای داستاننویسی را نادیده میگیرند تا تصنعیبودن روایت را به خواننده نشان دهند. از آنجا که از نظر آنها واقعیت، مخدوش و متلاشی شده بهنظر میرسد، معمولاً در آثار پسامدرن میتوان به غیرواقعی بودن شخصیّتهای داستان پی برد.

یکی از رمانهای ایرانی که بر اساس مؤلفههای پسامدرنیستی شکل گرفته، *کولی کنار آتش*، اثر منیرو روانیپور است. این رمان با پرداختن به زندگی قبیلهای، سنّتهای مردسالارانه را که موجب اعمال ظلم و ستم نسبت به زنان میشود، مورد انتقاد قرار

می‌دهد. نویسنده در *کولی کنار آتش*، روایات گسیخته و متحرک فراوانی می‌آفریند؛ بدین معنی که در سراسر داستان، یک نوع زاویه‌ی دید را به صورتی مداوم، حفظ نمی‌کند و پیاپی از یک زاویه‌ی دید به زاویه‌ی دید دیگر روی می‌آورد.

۲. پرسش‌های پژوهش

در این پژوهش درنظر است به پرسش‌های زیر، پاسخ داده شود: الف) آیا رمان *کولی کنار آتش* را می‌توان با تکیه بر نوسانات زاویه‌ی دید در روایت اسکیزوفرنیک تحلیل کرد؟ ب) مهم‌ترین ویژگی‌های زاویه‌ی دید اسکیزوفرنیک در رمانِ *کولی کنار آتش* کدامند؟

۳. چارچوب مفهومی پژوهش: نوسان‌های زاویه‌ی دید اسکیزوفرنیک

۳. ۱. انواع زاویه‌ی دید

هر نویسنده‌ای باید قبل از نگارش اثر خود، با آگاهی نسبت به کارکردها و ظرفیت‌های هریک از زوایای دید، بهترین نوع زاویه‌ی دید را برای داستان خود برگزیند و مناسب‌ترین مدخل را برای ورود خواننده به جهان داستان، انتخاب کند. بنابراین، گزینش زاویه‌ی دید مناسب برای داستان، از اهمیّت به سزایی برخوردار است؛ زیرا عدم آگاهی نسبت به آن بدین معناست که آن‌چه نگاشته می‌شود، براساس شانس پیش می‌رود. زاویه‌ی دید در داستان، به انواع گوناگون تقسیم می‌شود:

۳. ۱. ۱. زاویه‌ی دید درونی/ اوّل‌شخص

دراین شیوه، نویسنده از دید خواننده پنهان می‌شود و بازگویی داستان را به یکی از شخصیّت‌ها واگذار می‌کند. این شخصیّت در قالب اوّل‌شخص(من)، به نقل ماجرا می‌پردازد. زاویه‌ی دید درونی، دوگونه است:

۳. ۱. ۱. ۱. راوی- قهرمان

اگر داستان از زبان شخصیّت اصلی بازگو شود، «راوی- قهرمان» نام دارد. «در دیدگاه قهرمان، کار روایت به قهرمان داستان واگذار می‌شود تا خودِ او از دیدگاه و با صدای خویش، داستان زندگیش را برای خواننده تعریف کند. قهرمان در مرکز جهان داستان قرار دارد.»(ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۰۳)

۳. ۱. ۱. ۲. راوی- شاهد

اگر داستان از زبان یکی از شخصیّتهای فرعی، روایت شود «راوی- شاهد» نام دارد. این شخصیّت در مرکز داستان، ثابت نیست و نقش عمدهای در داستان ندارد و رویدادهای داستان را در حدّ اطلاعات خود به خواننده گزارش میکند.

۳. ۱. ۲. زاویهی دید دومشخص

«در این دیدگاه، راوی، کسی یا خواننده را مخاطب قرار میدهد. در واقع، نویسنده از خواننده میخواهد که جای شخصیّت داستان را بگیرد و درعینحال، با روایت در تعامل قرارگیرد. بدیهی است که در این حالت، گوینده از لحن خطابی استفاده میکند تا مخاطبش را در متن داستان قرار دهد و او را در جریان رویدادها و رابطهها بگذارد.» (بینیاز، ۱۳۸۷: ۸۶) در این روش، گاه داستان بهصورت نامهنگاری نقل میشود و هرکدام از شخصیّتها، شرح قسمتی از وقایع را بر عهده میگیرند. اشکال کار این است که ممکن است این روش موجب تضعیف وحدت و یکپارچگی داستان شود.

۳. ۱. ۳. زاویهی دید بیرونی/ سومشخص/ دانای کل

بسیاری از داستانها از دید سومشخص بازگو میشوند. نویسندهی اینقبیل داستانها، از اسرار نهان آگاه است و هرکجا که خواست، میتواند سرک بکشد. او از نیّات، مقاصد، افکار و اندیشههای شخصیّتها باخبر است و خواننده را در جریان آن میگذارد. همچنین اعمال و رفتار شخصیّتها را از بیرون داستان رهبری میکند و موقعیت زمانی و مکانی داستان را بهتصویر میکشد. در واقع نویسنده «در نقش یک خدای عالم بر همهچیز کار میکند و در واقع، دانای کل است و مثل این است که بر فراز تپّهای ایستاده و از آن بالا، دربارهی حوادث و شخصیّتهای داستان قضاوت میکند.»(براهنی، ۱۳۶۸: ۱۹۶)

۳. ۱. ۳. ۱. زاویهی دید دانای کل محدود

در این زاویهی دید، نویسنده وارد ذهن یکی از شخصیّتها میشود و از دریچهی نگاه او به اعمال و رفتار دیگر شخصیّتها مینگرد. از آنجا که هر شخصیّت، دیدگاه خواص خود را دارد، تعریف ماجرا از نگاه او، باعث تنوّع در داستان میشود. چون

نویسنده‌ی دانای کل که می‌خواهد نظرات خود را تحمیل کند، از صحنه‌ی داستان خارج شده و به یکی از شخصیّت‌ها این امکان را می‌دهد که روایت داستان را برعهده گیرد و آن‌را از حالت یک‌نواختی درآورد. «با استفاده از این شیوه، داستان خودبه‌خود یک‌دست می‌شود؛ چون تمام جزییات داستان، نتیجه‌ی تجربیات تنها یک‌نفر است.» (لارنس، ۱۳۶۲: ۸۱)

۳. ۱. ۳. ۲. زاویه‌ی دید نمایشی

«در زاویه‌ی دید نمایشی یا زاویه‌ی دید عینی، نویسنده برای تجزیه و تحلیل روانی و خصوصیات خُلقی شخصیّت‌های داستان، اختیار ندارد و نمی‌تواند به تشریح آن‌چه شخصیّت‌ها به آن فکر می‌کنند یا چگونگی آن‌چه می‌گویند، بپردازد. داستان تقریباً یک‌پارچه، گفت‌وگوست و نشان‌دهنده‌ی اعمال و رفتار قابل رویت و تصویرپذیر شخصیّت‌ها.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۴۰۱) در این زاویه‌ی دید، راوی مانند یک نمایش‌نامه‌نویس، به شخصیّت این اجازه را می‌دهد که از طریق سخن‌گفتن و عمل‌کردن، خود را معرفی کند؛ بنابراین، چندان دخالتی در داستان ندارد.

۳. ۲. زاویه‌ی دید اسکیزوفرنیک

«اسکیزوفرنی، بیماری عقلی مزمنی است که معمولاً در جوانی شروع می‌شود. مشخصّه‌ی این بیماری، گسستگی و انفکاک روحی است. اسکیزوفرنی «Schizophrenie» مشتق از ریشه‌ی یونانی «Skhizein» به‌معنای شکافتن و گسستن و «Phren» به‌معنای روح و عقل است.»(کوکینا و...، ۱۳۶۸: ۱۴۳)

این بیماری با علایمی مانند اختلال شدید در ارتباط با واقعیت، آشفتگی عاطفی، رفتاری و کلامی و ادراکات نادرست، آشکار می‌شود. یکی از شایع‌ترین علایم آن، اختلال در تکلّم بیمار است؛ بدین‌معنی که کلام بیمار اسکیزوفرنی، گسیخته و فاقد نظم منطقی است. «یکی از آشفتگی‌های رایج در کلام بیماران اسکیزوفرنیک، سستی تداعی (لغزش‌شناختی) است که در آن، فکر از یک موضوع به موضوع کاملاً نامربوط دیگر یا موضوعی که به‌طور غیرمستقیم به موضوع اوّل ربط دارد، تغییر جهت می‌یابد. وقتی سستی تداعی افکار شدید است کلام بیمار ممکن است بی‌ربط و غیرقابل فهم باشد.» (راو، ۱۳۶۶: ۳۶۹) و به‌صورت آشفته و تکه‌تکه‌شده درآید و به‌دلیل گسیختگی نتواند اطلاعات لازم را در اختیار مخاطب قرار دهد.

امروزه در حوزهی ادبیّات داستانی، ردپای تأثیرگذاری بیماری روانی اسکیزوفرنیک در خلق آثار پسامدرن، مشهود است؛ بدین‌گونه که ساختار بسیاری از داستان‌های پسامدرن، نشان‌گر آشنایی نویسندگان آن‌ها با علایم و اختلالات این بیماری است. به‌ویژه اختلال کلامی که در این آثار، اغلب به صورت سیلان روایت و چندگانگی در زاویهی دید نمود می‌یابد.

یکی از بدیهیات عرصهی داستان‌نویسی، هم‌پیوندی روایت و زاویهی دید است و توجّه به این تکنیک مهم که به‌طور معمول، در روایت داستان‌های پسامدرن، تنوّع در زاویهی دید، امری ضروری است. در این آثار، نویسنده، زوایای دید گوناگون (اوّل‌شخص، دوم‌شخص، سوم‌شخص) را با هم درمی‌آمیزد. او در طول داستان، به یک نوع زاویهی دید پای‌بند نیست و همواره از یک دیدگاه به دیدگاه دیگر تغییرجهت می‌دهد؛ بنابراین، مانند بیمار اسکیزوفرنیک از خط اصلی گفتار خارج می‌شود و به‌منظور تمرکززدایی، با تغییر در نوع زاویهی دید داستان، به گسیختگی کلامی روی می‌آورد. اگر بیمار مبتلا به اسکیزوفرنی، ناخواسته دچار آشفتگی کلامی است، نویسندهی پسامدرن آگاهانه در طلب این گسیختگی است.

باید در نظر داشت که نویسندگان پسامدرن بر خلاف نویسندگان مدرن، به محور یا مرکز واحد در داستان معتقد نیستند. «در عوض بر مرکزیت‌زدایی، بازی‌شانس، تصادف، ضدصورت و سطح تأکید می‌ورزند. بنا به عقیدهی ایهاب‌حسن، از آن‌جاکه تخیّلات مدرنیست‌هایی نظیر جویس، پیکاسو و الیوت، حول محور مراکز جدید و ساختارهای هم‌گون و منسجم جدید متمرکز شده است، پست‌مدرنیست‌ها غالباً به طور کامل، از روی شانس و الله‌بختکی به نوشتن، خلق‌کردن و... می‌پردازند.»(نوذری، ۱۳۷۹: ۲۷۲) بنابراین به خلق داستانی با ساختار گسسته و چندپاره روی می‌آورند که این آشفتگی اغلب به صورت نوسان و چندگانگی در زاویهی دید داستان متجلّی می‌شود.

اصولاً جهان اسکیزوفرنی نویسنده هیچ‌گونه حدّ و مرزی برای خود به رسمیّت نمی‌شناسد. جهان و جهان نوشتار، پیوسته در حال سیر و صیروت هستند. عملکرد نوشتار و زبان نوشتاری در این دنیا نمی‌تواند صرفاً در ایجاد ارتباط باشد؛ بلکه شاید در ظاهر، ارتباطی به وقوع نپیوندد. نظم در جهان نوشتار، موضوعیّت ندارد. «جهان فارغ از نظم» و «نوشتار دور از نظم» شعار آثار اسکیزوفرنیک است. نظم و توالی منطقی

مقوله‌ای نیست که بـرای یـک بیمـار اسـکیزوفرن، قابـل تـصوّر باشـد؛ از ایـن‌رو، ایـن خصوصیّت برای یک نوشتار اسکیزوفرنیک نیز تصوّرشدنی نیست.

به همین دلیل، نویسنده‌ی پسامدرن برآن است تا از طریق اغتشاش در زاویـه‌ی دیـد داستان، مخاطـب را در کـانون‌هـای روایـی مختلفـی درگیـر سـازد. در حقیقـت، او بـا بهره‌گیری از زوایای دید مختلف و تکه‌تکه‌کردن روایت و به‌هم‌زدن توالی خطی داستان در پی نفی هرگونه نظم و انسجام است. این امر موجب می‌شود که داستان بـه صـورت قطعه‌قطعه شده و تکه‌های بی‌ارتباط با هم درآید و تسلسل وقـایع آن بـه‌هـم بریـزد. در واقع، نویسنده می‌خواهد از طریق اغتشاش در زاویه‌ی دید داستان، سـرگردانی و تزلـزل شخصیّت را بازگو کند و خواننده را نیز در پیچیدگی داستان، آشفته و سردرگم نماید.

باید توجّه داشت که قطعه‌قطعه‌شدگی، اساس ادبیّات پست‌مدرن است. بـرای مثـال، سلاح‌خانه‌ی شماره۵، اثر کورت‌فونگوت، به صورت تکه‌تکه نوشته شده است. در رمان «هر قطعه به طرف قطعه‌ی بعدی که عملکرد دیگری در زمان است، حرکت مـی‌کنـد و مکان نیز قطعه‌ی قبلی را کاملاً نفی می‌کند. در نتیجه، استمرار عادی روایی وجود ندارد؛ امّا ممکن است تکرار وجود داشته باشد. در ایـن امـر، تکرارهـا، انگـاره‌هـای دوقلـوی هم‌دیگر نیستند. آن‌ها هم‌زادهای یک‌دیگرند، نه عین هم و اگر عمل نوشتن قوی باشـد، طبیعی است که به‌زعم وجود تکرار، هر صفحه، به اندازه‌ی کل کتـاب، لـذّت مـی‌دهـد. مثل گفته‌ها و نوشته‌های اشخاص اسـکیزوفرنیک کـه مکالماتـشان کوتـاه اسـت؛ چـون شخصیّت‌شان تکه‌تکه شده است.»(بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۱۲)

۴. خلاصه‌ی رمان *کولی کنار آتش*

«آینه»، دختری کولی است که در قبیله‌ای در اطراف بوشهر، زندگی می‌کند. هر شـب در قبیله، محفلی برگزار می‌شود و زنان ازجمله آینه تا سحر بـرای مـانس‌هـا (مهمـان‌هـای شهری) می‌رقصند. شبی آینه با یکی از «مانس»ها که نویسنده است و قصّه‌های محلّی را جمع‌آوری می‌کند، آشنا می‌شود. این آشنایی منجر به علاقه‌ی آینه به مانس می‌شـود. تـا جایی‌که به خانه‌ی مرد، در شهر می‌رود. این کار او از نظر قبیله مردود است. آینه حاضر نمی‌شود نام مرد را بازگو کند. افراد قبیله او را مورد ضرب و شتم قـرار مـی‌دهنـد و از قبیله طرد می‌کنند. پدر آینه قبل از رفتن، مقداری پول به او می‌دهد. آینه برای یافتن مرد نویسنده به بوشهر می‌رود؛ ولی او را نمی‌یابد. بنابراین سرگردان و پریشان در کوچه‌های

شهر میگردد. تا اینکه از سوی مردی بیبندوبار به نام «شکری»، اغفال میشود. به خانهی مرد میرود؛ ولی وقتی به قصد او پی میبرد، شبانه میگریزد و همراه رانندهای به سوی محل اتراق قبیله میرود. پدر، دلتنگ آینه است. ولی قانون قبیله به او اجازهی برگرداندن دخترش را نمیدهد. راننده از سرِ مهر، نشانیِ دخترش، «مریم» را که در شیراز دانشجوست، به آینه میدهد؛ امّا پلیس در میان راه، آینه را دستگیر میکند. تا اینکه با یک اتوبوس به شیراز میرود.

آینه در شهری غریب، سرگردان است. شبها با آوارگان خیابان میخوابد. شبی با خیابانخوابها به گورستان میرود و در آنجا با زنی سوخته، آشنا میشود. پس از مدّتی، آینه و زنِ سوخته اتاقی اجاره میکنند. آنها روزها کار میکنند تا هزینهی زندگیشان را تأمین کنند.

روزی آینه به بهانهی شیشهپاککردن وارد خانهای میشود و با دختر صاحبخانه، «نیلی» که نقاش است، آشنا میشود. صبح روز بعد، آینه تصمیم میگیرد به دیدن نیلی برود؛ ولی میان راه پشیمان میشود و بیهدف در کوچهها قدم میزند تا به باغی میرسد. در باغ مشغول به کار میشود. پس از چندی، از کارکردن در باغ منصرف میشود. به هنگام بازگشت به خانه، زنِ سوخته را میبیند که خود را آتش میزند و میمیرد.

آینه از طریق نیلی با مریم که فعالیتهای سیاسی هم دارد، آشنا میشود و مدّتی با مریم زندگی میکند. با اوجگرفتن مبارزات سیاسی و درگیرشدن مریم، نیلی از کشور خارج میشود. آینه دوباره سرگردان میشود. با رانندهی کامیون دیگری آشنا میشود و با او ازدواج موقت میکند؛ امّا آسودگیخاطر آینه چندان دوام نمیآورد؛ چرا که رانندهی کامیون او را رها میکند و میرود. پس از مدّتی آینه به تهران میرود و در هتلی نزدیک دانشگاه اقامت میکند. چندروزی در کتابفروشیها به دنبال مانس میگردد؛ ولی او را نمییابد تا اینکه با پایانیافتن پولش، ناچار هتل را ترک میکند.

پس از چندی با سهزن بهنامهای «قمر»، «گلافروز» و «سحر» آشنا میشود. مدّتی با آنها روزگار میگذراند. قمر در تظاهرات خیابانی کشته میشود. آینه بهدنبال یافتن گلافروز به کلیسایی راهنمایی میشود. کشیش کلیسا او را به یک استاد نقاشی به نام «هانیبال» معرفی میکند. آینه در محضر او نقاشی میآموزد و استاد میشود. او تصمیم

می‌گیرد برای یافتن پدرش به جنوب برگردد. در بوشهر می‌فهمد که قبیله یک‌جانشین شده و دیگر کوچ نمی‌کند. پدر در حال مرگ است و با دیدن آینه از دنیا می‌رود.

در پایان داستان، نویسنده به سراغ فرزانه نقاش می‌رود؛ امّا کسی او را نمی‌شناسد. نویسنده به خانه می‌رود و با پوشیدن لباس‌های آینه، همانند او که بر گرد آتش می‌رقصد، بر بام خانه، بر گرد آتشی برافروخته، به رقص می‌پردازد.

۵. نوسان‌های زاویه‌ی دید اسکیزوفرنیک در رمان *کولی کنار آتش*

کولی کنار آتش رمانی است که با چندبار خواندنِ دقیق آن، تصور این‌که قطعاتِ خُردشده و غیرخطی و مغشوش آن را بتوان سروسامانی قابلِ درک و معقول داد، غیرممکن است. دیدنِ هر تکه، مساوی است با کوششی ذهنی برای چیدن این قطعه در کنار قطعه‌های قبلی تا ساختار منسجم و مناسبی شکل گیرد. خواننده در میانه‌های داستان، درمی‌یابد که اوایلِ داستان چه اتفاقی افتاده است. این بازی ذهنی در روایت که از قواعد توالی زمانی عبور کرده، نه‌تنها تا پایانِ داستان، بلکه پس از پایانِ داستان نیز ذهنِ مخاطب را به خود مشغول می‌کند.

وجود زوایای دید متنوع، از ویژگی‌های بارز در روایت رمان کولی کنار آتش است. در حقیقت، نویسنده می‌خواهد از طریق نوسان در ساختار روایت، سرگردانی شخصیّت اصلی (آینه) را بازگو نماید تا خواننده نیز در پیچیدگی‌های داستان، سرگردان شود و از این طریق، با شخصیّت رمان هم‌ذات‌پنداری کند. داستان با زاویه‌ی دید دانای کل روایت می‌شود: «دایره‌ی سرها، سرهای غریبه و آشنا، تاریک‌روشن صورت‌ها، صورت‌های گُرگرفته از گرمای آتش.» (روانی‌پور، ۱۳۸۶: ۱)

امّا نویسنده به این زاویه‌ی دید، وفادار نمی‌ماند و خواننده در این داستان، مدام با چرخش زاویه‌ی دید روبه‌رو می‌شود. اولین چرخش در صفحه‌ی چهارم رمان اتفاق می‌افتد؛ روایت از دانای کل به اوّل‌شخص(آینه) تغییر می‌یابد: «اگر بروم بالای نخل، دست که دراز کنم می‌گیرمش» (همان، ۴)

در سطر بعد، دوباره راوی دانای کل، روایت را در دست می‌گیرد. سپس شاهد گفت‌وگوی کوتاه شخصیّت، با ماه هستیم: «...ماه.... ماه چرا گریه می‌کنی؟ به‌خاطر زنگوله‌های گردنت گریه می‌کنم...»؛ «پیراهنم را خیس کردی ماه.»(همان، ۴)

پس از آن، دوباره دانای کل، مرجع روایی را برعهده میگیرد. در صفحهی بعد، مشاهده میشود که اطلاعات داستان بهصورت جریانی از خاطرات شخصیّت، به بیرون میتراود. محرک تداعی این خاطره، شعلهی آتش است: «... خیلی دیر فهمیده بود که سخت است و شعلهی آبیرنگ برای خودش میخواند و میرود و رنگ سرخ ذغال سرانجام خاکستر میشود... خیلی دیر، وقتی قافله، رقص او را دیده بود، مادر با پاهای ورمکرده در چادر افتاده بود و مردان گریزپای شهری با آوازهی نام او، به چادرها میآمدند و جیبهای پدر پر از پول میشد:

– «برقص، میخواهی مادرت بمیرد؟» (همان، ۵)

پس از دو سطر، دوباره روایت به راوی اوّلشخص سپرده میشود: «همینجا میخُسبم تا غروبِ فردا.» (همان، ۵)

پس از چندسطر، با ورود مرد شهری به صحنهی داستان، شاهد گفتگوی آینه با او هستیم. این گفتوگو تا پایان فصل اوّل یعنی صفحهی۱۱، ادامه مییابد. در میان این گفتوگو در صفحهی ۹، هنگامیکه مرد دفترش را باز میکند، خاطرهای در ذهن آینه تداعی میشود؛ خاطرهی پسر زن فالگیری که آینه دفتر و کیفش را ربوده بود: «... هنوز صدای گریهی پسرک در گوشش بود و فریادی که میکشید: «ماما... دزد».»(همان، ۹)

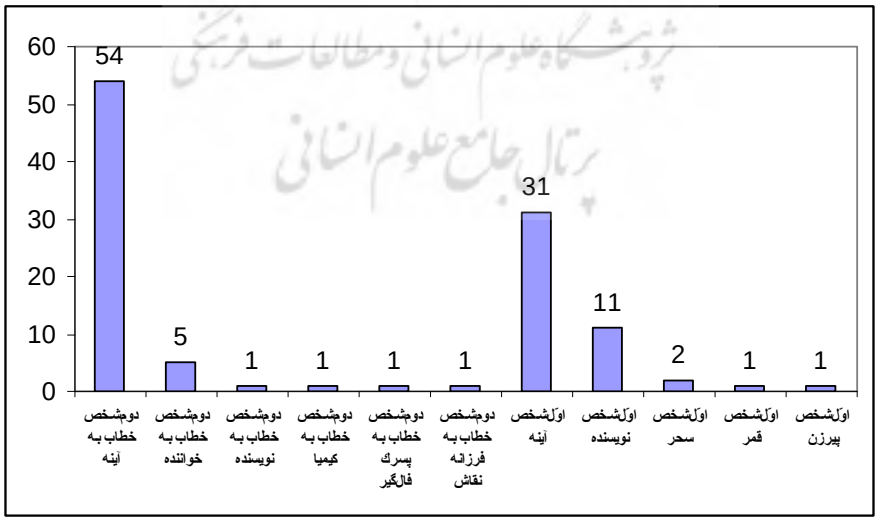
چرخش در زاویهی دید، در سراسر داستان اتفاق میافتد. نویسنده در این رمان از زوایای دید اوّل، دوم و سوم شخص بهره میبرد و مرتب از یک زاویهی دید، به زاویهی دید دیگر متمایل میشود. تمام تغییرات زاویهی دید، در جدول و نمودار زیر نشان داده شده است:

جدول شماره ۱: چرخش زاویهی دید در رمان *کولی کنار آتش*

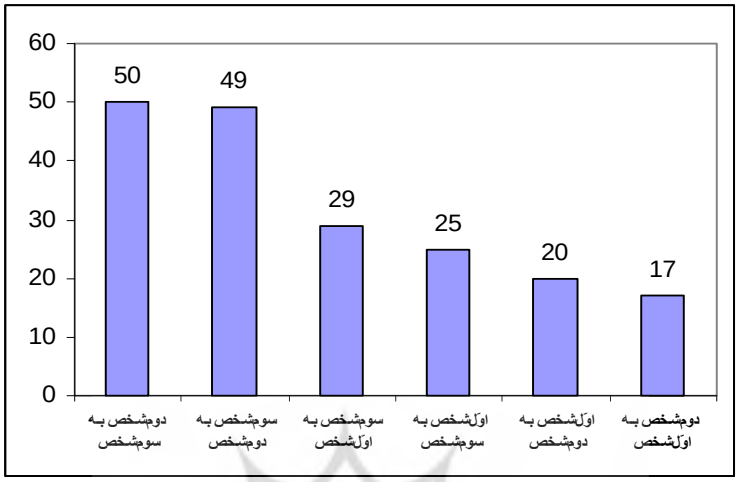
زاویهی دید	تعداد کاربرد	درصدکاربرد
زاویهی دید سوم‌شخص	**۷۵**	**۴۰/۸**
زاویهی دید دوم‌شخص		
– دوم‌شخص خطاب به آینه	۵۴	۲۹/۳
– دوم‌شخص خطاب به خواننده	۵	۲/۷
– دوم‌شخص خطاب به نویسنده	۱	۰/۵
– دوم‌شخص خطاب به کیمیا	۱	۰/۵
– دوم‌شخص خطاب به پسرک فالگیر	۱	۰/۵

– دوم‌شخص خطاب به فرزانه نقاش	۱	۰/۵
جمع	**۶۳**	**۳۴/۰**
زاویه‌ی دید اوّل‌شخص		
– اوّل‌شخص آینه	۳۱	۱۶/۸
– اوّل‌شخص نویسنده	۱۱	۶/۳
– اوّل‌شخص سحر	۲	۱/۱
– اوّل‌شخص قمر	۱	۰/۵
– اوّل‌شخص پیرزن	۱	۰/۵
جمع	**۴۶**	**۲۵/۲**
جمع سه زاویه‌ی دید	**۱۸۴**	**۱۰۰/۰**
چرخش از زاویه‌ی دید دوم‌شخص به سوم‌شخص	۵۰	۲۶/۳
چرخش از زاویه‌ی دید سوم‌شخص به دوم‌شخص	۴۹	۲۵/۸
چرخش از زاویه‌ی دید سوم‌شخص به اوّل‌شخص	۲۹	۱۵/۳
چرخش از زاویه‌ی دید اوّل‌شخص به سوم‌شخص	۲۵	۱۳/۲
چرخش از زاویه‌ی دید اوّل‌شخص به دوم‌شخص	۲۰	۱۰/۵
چرخش از زاویه‌ی دید دوم‌شخص به اوّل‌شخص	۱۷	۸/۹
جمع	**۱۹۰**	**۱۰۰/۰**

نمودار شماره‌ی ۱: نمودار ستونی زاویه‌ی دید رمان *کولی کنار آتش*



نمودار شماره‌ی ۲: نمودار ستونی چرخش زاویه‌ی دید در رمان *کولی کنار آتش*



چنان‌که مشاهده می‌شود، در رمان *کولی کنار آتش*، سهم زاویه‌ی دید سوم‌شخص بیش‌تر است. نویسنده با بهره‌گیری از این دیدگاه، به معرفی آینه و شخصیّت‌های دیگر که در مسیر زندگی او قرار می‌گیرند، می‌پردازد. رمان با این زاویه‌ی دید آغاز می‌شود و با آن به پایان می‌رسد. در ادامه، به نمونه‌هایی اشاره می‌شود:

«سه زن، اتاق را مرتب کرده‌اند، چینی‌های لب‌پریده و ترک‌خورده، بعد از شستن دوباره، توی طاقچه چیده‌شده، قاب‌عکس‌ها از تمیزی برق می‌زند.» (همان، ۲۰۲)؛ «توی قهوه‌خانه، همه مرد، مردان خسته، چهارشانه، گاهی با شکم‌های برآمده و گرد و غباری که بر سر و رویشان بود... .» (همان، ۷۴)

از سوی دیگر، نویسنده با استفاده از این زاویه‌ی دید، موضوعات فرعی را در مسیر روایتِ اصلی وارد می‌کند و با برهم‌زدن بستر اصلی روایت، به روش پست‌مدرنیستی، مرکزیت‌زدایی می‌کند. نمونه‌ی آن، حکایت پیدایش اولین آتش است: «قصّه‌ی آتش، یک قصّه‌ی قدیمی است. مال آن زمان که دنیا تاریک بود و شیطان هنوز آسمانِ پر از ستاره‌اش را نساخته بود و هیچ‌کس روی زمین نبود.» (همان، ۱۲۷)

کاربرد زاویه‌ی دید سوم‌شخص در رمان رئالیستی قرن نوزدهم غالب بود. در این روش، راوی دانای کل به کالبدشکافی اندیشه‌ها و افکار درونی و اعمال بیرونی شخصیّت‌ها می‌پردازد و زنجیره‌ی علّت و معلولی حوادثی را که به‌ترتیب زمانی رخ می‌دهند، شرح می‌دهد.

چنان‌که دیده می‌شود، این زاویه‌ی دید در رمان پسامدرن نیز کاربرد دارد؛ امّا نویسندگان پسامدرنیست «برخلاف رئالیست‌ها، این صناعت را نه به منظور بازنمایی واقعیتی یگانه و مسجل، بلکه با هدف نشان‌دادن ماهیت گفتمانی هرگونه تلاش برای بازنمایی واقعیت، به‌کار می‌برند. رئالیست‌ها در پی محاکات واقعیت بیرونی بودند؛ ولی پسامدرنیست‌ها می‌کوشند تا نشان دهند هرگونه تلاش برای محاکات، محکوم به شکست است. بدین‌ترتیب، خودِ روایت‌گری به منزله‌ی موضوعی مسأله‌ساز در کانون توجّه رمان پسامدرن قرار می‌گیرد.»(پاینده، ۱۳۸۷: ۱۴)

در بخش‌های زیادی از رمان، زاویه‌ی دید دوم‌شخص که در نوشته‌های پسامدرن کاربرد دارد، روایت را در دست می‌گیرد. اصولاً نوشتار پسامدرن «از نیروی ارتباطی بالقوه در ضمیر دوم‌شخص بهره می‌گیرد. ضمیر دوم‌شخص پسامدرنیستی این کارکرد را دارد که توجّه خواننده را به شکافی جلب کند که به‌واسطه‌ی حضور ضمیر دوم‌شخص، در سخن ایجاد شده است.»(مک‌هیل، ۱۳۸۱: ۱۵۷)

در این رمان، نویسنده با استفاده از این دیدگاه، قهرمان، مخاطب و حتّی خودش را مخاطب قرار می‌دهد. در این میان، مخاطب قراردادنِ آینه نقش بیش‌تری را ایفا می‌کند. مثال‌هایی از آن: «تو در میانه‌ی میدان ایستاده‌ای تا پدر با دستانی که روزگاری گونه‌هایت را ناز می‌کرد، ستاره‌ها را از چشمانت بپراند... .» (روانی‌پور، ۱۳۸۶: ۳۴)؛ «حوض‌ها، فواره‌ها و در میان این‌همه زیبایی، تو آینه، زیبا هستی، زیبا مانده‌ای.» (همان، ۸۸) به‌نظر می‌رسد که ضمیر دوم‌شخص در خدمت معرفی بیش‌تر شخصیّت قرار گرفته و نویسنده با استفاده از آن، شخصیّت را به خواننده می‌شناساند.

در بخش‌هایی از رمان، نویسنده با ضمیر دوم‌شخص با خواننده سخن می‌گوید: «و بعضی تابلوها هنوز تروتازه‌اند؛ انگار همین دیروز از زیر دست فرزانه نقاش درآمده‌اند، هنوز برق می‌زنند و بوی رنگ کلافه‌ات می‌کند؛ مثل این‌یکی.» (همان، ۱۵۰)؛ «وقتی همه‌جا حاضر و ناپیدا باشی و بخواهی قهرمان قصّه‌ات را آن‌طورکه دل خودت می‌خواهد پیش ببری، باید فحش و بد و بیراه بشنوی.» (همان، ۱۷۳)

نویسنده به جای این‌که در مقام یک عالم همه‌چیزدان و با استفاده از دیدگاه سوم‌شخص، داستان را بازگو کند و نظرات خود را به خواننده تحمیل نماید، با

بهرهگیری از زاویهی دید دومشخص و با استفاده از لحن خطابی، مخاطبش را در متن داستان و در جریان رویدادها و حوادث قرار میدهد.

در جای دیگر، نویسنده خودش را مخاطب قرار میدهد:

«کاری بکن زن، حرفی بزن، داستانت بدون آینه هیچ است، نگاهش کن چهطور تلوتلو میخورد و درست برخلاف مسیری که تو میخواهی حرکت میکند... یک لحظهی دیگر اگر درنگ کنی تا ابد میرود، شتاب کن، دستی به گونههای زخمیش بکش، دستی به موهای پریشانش.» (همان، ۴۳)

در این نمونه که نویسنده نگران آینه و سرنوشت اوست، خود را با لحن امری مخاطب قرار میدهد تا اجازه ندهد که آینه برخلاف میل او رفتار کند.

در برشهایی کوتاه از رمان، شخصیّتهایی چون «کیمیا»، «پسرک» و «فرزانه نقاش» با ضمیر دومشخص مخاطب قرار میگیرند.

در بخشهای مختلفی از رمان، روایت به اوّلشخص سپرده میشود. در تکههایی از داستان، آینه با تکیه بر عواطف و احساسات خود، مرجع روایی را در دست میگیرد. استفاده از این دیدگاه به خاطر عدم حضور نویسنده، داستان را تأثیرگذار میکند و موجب ارتباطبرقرارکردن خواننده با فضای داستان و احساس صمیمیّت و نزدیکی با شخصیّت میشود.

بخش قابل توجّهی از داستان که از زبان آینه بازگو میشود، حدیث نفس اوست. در این قسمتها، چنین به نظر میرسد که شخصیّت، مخاطبی را مدنظر داشته و با او سخن میگوید؛ امّا در واقع، او مشغول حرفزدن با خود است؛ مثلاً در صفحهی۵۴، مادر آینه که مدّتهاست از دنیا رفته، با او سخن میگوید و آینه پاسخش را میدهد:

«... بیدار شو، بیدار، قافله میرود

کوچ، کوچ، همیشه بهوقت سحر، بگذار بخوابم، روی کف ناهموار چادر بخوابم....» (همان، ۵۴) یا در جای دیگر، شاهد سخنگفتن آینه با ماه هستیم: «ماه... ماه قشنگ! میخواهم تو را بردارم و با خود به چادرها ببرم... .» (همان، ۶۹)

در پارهای از بخشهای داستان، نویسنده با استفاده از دیدگاه اوّلشخص، روایت را بر عهده میگیرد. این در مواردی است که میخواهد احساسات خود را نسبت به آینه، به طور مستقیم بازگو کند. نمونههایی از آن:

«آینه می‌ماند، خوشحال نگاهم می‌کند و ناگهان به پهنای صورتش می‌خندد.» (همان، ۱۴۲)؛ «... نه، نمی‌خواهم ببینمش، نمی‌خواهم باور کنم که او فقط جسدش را برای قصّه‌ی من گذاشته، من تن زنده و سالمش را می‌خواهم... .» (همان، ۱۷۰)

در بعضی از فصل‌های رمان، روایت در دست شخصیّت‌ها قرار می‌گیرد و آن‌ها با استفاده از زاویه‌ی دید اوّل‌شخص، به ذکر ماجرای داستان می‌پردازند.

از آن‌جا که حضور نویسنده در جای‌جای رمان *کولی کنار آتش* مشهود است، این اثر در قلمرو داستان‌هایی قرار می‌گیرد که «فراداستان» نامیده می‌شوند. «یک رمان را زمانی فراداستان می‌نامیم که تصنّعی‌بودن آن کاملاً روشن و مشخص باشد. فراداستان عمدتاً قواعد و قراردادهای داستان را آشکارا در معرض دید قرار می‌دهد و توجّه مخاطب را به زبان‌ها و سبک‌های به کاررفته، جلب می‌کند. خلاصه این‌که فراداستان، داستانی است درباره‌ی داستان.» (وارد، ۱۳۸۷: ۴۹)

یکی از ویژگی‌های رمان فراداستانی، حضور نویسنده در صحنه‌ی داستان است؛ بدین‌معنی که نویسنده در روند ماجرا دخالت می‌کند و در مورد موضوع داستان، شخصیّت‌ها و جزییات دیگر، توضیحاتی ارائه می‌دهد. در واقع، او «به این سبب از این شگرد در داستانش استفاده می‌کند که در حین مطالعه‌ی اثر، مدام به خواننده یادآور شود آن‌چه که می‌خواند، فقط یک داستان است و به هرحال، خود واقعیت نیست تا از این طریق، هوشیاری خواننده تا پایان مطالعه حفظ شود.»(سرشار، ۱۳۷۸: ۶۷)

در رمان *کولی کنار آتش*، نویسنده در موارد بسیاری به ساحت داستان وارد می‌شود. مثلاً در جایی می‌خواهد آینه را مطیع خود کند؛ ولی آینه از فرمان او سرپیچی می‌کند:

«مگریز آینه، مگریز...»

می‌گریزد، نه به جانب جایی‌که من می‌خواهم، روی دوزانو می‌افتد، دستش را دراز می‌کند کاکل‌سبز بوته‌ای را می‌گیرد تا برخیزد، به‌پهلوی راست یله می‌شود، لبانش را به دندان می‌گزد، توش و توانش را جمع می‌کند تا دوباره برخیزد...

«مگریز آینه، مگریز...»

«نمی‌توانم، دیگر نمی‌توانم...»

«آخر کجا می‌خواهی بروی؟»

«هیچ‌کجا، فقط از این قصّه می‌روم...».»(روانی‌پور، ۱۳۸۶: ۴۳)

برخلاف رمان‌های مدرنیستی که نویسنده بر شخصیّت تسلّط داشته و سرنوشت او را از پیش تعیین می‌کرده، در رمان‌های پسامدرن، شخصیّت از استقلال برخوردار است و در برابر نویسنده، قد علم می‌کند و از او اطاعت نمی‌کند. در بخشی از رمان، آینه به مجازی‌بودن شخصیّت خود پی می‌برد:

«... شانه به در تکیه می‌دهی، سر را به نشانه‌ی آشنایی خم می‌کنی و می‌گویی:

«می‌دونین، من فقط قهرمان یک قصّه‌ام»...

... «مقصودم این است که من وجود ندارم.»(همان، ۱۹۳)

از آن‌جا که در رمان، سهم روایت سوم‌شخص و دوم‌شخص بیش‌تر است، چرخش از زاویه‌ی دید دوم‌شخص به سوم‌شخص و برعکس، بیش‌ترین کاربرد را دارد. نویسنده در بسیاری از قسمت‌های رمان، پس از روایت، با استفاده از دانای کل، ناگهان تغییرجهت می‌دهد و داستان را با بهره‌گیری از دیدگاه دوم‌شخص، بازگو می‌کند و این در مواردی است که او می‌خواهد از قدرت اشراف خود بر همه‌ی وقایع داستان بکاهد و با سخن‌گفتن با شخصیّت و واردکردن او به داستان، به او جان بدهد. نمونه‌ای از آن:

«و چیزی را به‌خاطر نیاورد که همچون باغ گیلاس می‌توانست جوانیش را بگیرد و جان و دلش را فرسوده کند... باران می‌بارد، باران یاقوت، می‌خندی، صورتت را زیر باران می‌گیری... .» (همان، ۱۲۲)

در بخش‌هایی از داستان نیز پس از این‌که شخصیّت را با ضمیر دوم‌شخص، مخاطب قرار می‌دهد، بلافاصله به سوم‌شخص تغییرجهت می‌دهد. در بعضی از این نمونه‌ها، نویسنده با استفاده از لحن امری یا پرسشی، با آینه سخن می‌گوید و عکس‌العمل او را با استفاده از ضمیر سوم‌شخص، منعکس می‌کند:

«شتاب کن آینه، شتاب کن... رو به انتهای کوچه لنگ‌لنگان راه افتاد... .» (همان، ۵۱)

«توی اتوبوسی بنشین و به بندر برو، چندان‌که راه بیفتی تمام صداها از تو پراکنده می‌شوند و تو دوباره خودت را به‌یاد می‌آوری... .

مصمم چشمانش را باز کرد... .» (همان، ۱۷۹)؛

«چند صندوق می‌توان پرکنی آینه؟ اولین صندوق را برداشت با نگاهی، درختی تنها یافت.» (همان، ۱۱۷)

در پایان، باید اذعان کرد زمان زیادی لازم است تا خواننده، تکه‌های پازل‌گونه‌ی این داستان را که با تکنیک روایتِ مغشوش و لجام‌گسیخته بیان شده است، با چینشِ قطعات و تکه‌های داستانی، به نظم و ترتیب روایی منطقی در آوَرَد؛ زیرا نظم وقوعِ حوادث و توالیِ زمانی تکه‌روایت‌ها به‌هم خورده است و در نتیجه، فرایندِ درک و فهم داستان برای خواننده، دشوار و چالش‌برانگیز خواهد بود و این هدفی است‌که نویسندگانِ پسامدرن، همواره در جست‌وجوی آنند.

۶. نتیجه‌گیری

با ورودِ مضمون «جنون» در عرصه‌ی ادبیّات، چالش‌های فرم‌گرایانه‌ی فراوانی برای فروپاشی ساختارهای نهادینه و کلاسیکِ متون ادبی پدید آمد. از بین رفتن نظامِ خطی زمان در روایت و آشفتگیِ قطعاتِ پازل‌گونه‌ی آن و توهم و تشویش‌هایی که حاکی از بی‌انضباطی و بی‌نظمی در عرصه‌ی بیانی و روایی بودند دستاوردهایی اجتناب‌ناپذیر در حوزه‌ی ادب معاصر فارسی بوده است. مفهومِ بی‌افق جنونِ روایت و روایت اسکیزوفرنی، کران‌مندی روایت خطی را از بن و پایه، به نقد کشید و گفت‌وگوی درونی و جریانِ آشوب‌گر ذهن و عنصرِ حصارشکنِ خواب، بر فضای داستان سایه گسترد. یکی از شاخص‌ترین رمان‌های فارسی که بر بوطیقای داستان‌نویسی پسامدرن نوشته شده است، رمان *کولی کنار آتش*، نوشته‌ی منیرو روانی‌پور است. روانی‌پور در رمان *کولی کنار آتش*، از روایات متکثّر و زوایای دید گسیخته بهره می‌برد. او در سراسر رمان به یک زاویه‌ی دید، پای‌بند نیست و با استفاده از روایت غیرخطی، تسلسل و توالی منطقی داستان را به‌هم می‌ریزد. خواننده در این اثر، مدام با چرخش زاویه‌ی دید مواجه است و راوی‌های گوناگون اوّل‌شخص، دوم‌شخص و سوم‌شخص، روایت را برعهده می‌گیرند. همچنین نویسنده در جای‌جای داستان، وارد صحنه می‌شود و با طرح برخی از نکات مربوط به داستان، غیرواقعی بودن آن را به خواننده گوشزد می‌کند.

نویسنده در رمان *کولی کنار آتش*، پریشانی و آشفتگی زندگی قهرمان (آینه)- که از قبیله طرد شده- را با بهره‌گیری از نوسان و چرخش در ساختار روایت و زاویه‌ی دید، بازتاب می‌دهد. در حقیقت، او در صدد است تا خواننده را نیز در این پیچیدگی سهیم کند و حس همذات‌پنداری نسبت به قهرمان را در او برانگیزد و البته آشفتگی در

رویکرد روایت و اغتشاش در زاویه‌ی دید، موجب از بین رفتن وحدت و یک‌پارچگی رمان و تکه‌تکه‌شدن و چندپارگی آن شده است.

فهرست منابع

ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). *هنر رمان*. تهران: آبان‌گاه.

براهنی، رضا. (۱۳۶۸). *قصّه‌نویسی*. تهران: البرز.

بی‌نیاز، فتح‌اله. (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی با اشاره‌ی موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران*. تهران: افراز.

پاینده، حسین. (۱۳۸۶). «رمان پست‌مدرن چیست؟ بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش». *فصل‌نامه‌ی ادب‌پژوهی*، شماره‌ی ۲، صص ۱۱-۴۷.

پاینده، حسین. (۱۳۸۷). «خلاقیت پسامدرن در آزاده‌خانم و نویسنده‌اش»، معکوس کردن رابطه‌ها». *روزنامه‌ی اعتماد*، ضمیمه‌ی شماره‌ی ۱۸۶۶، صص ۱۴-۱۵.

راو، کلارنس. ج. (۱۳۶۶). *مباحث عمده در روان‌پزشکی*. ترجمه‌ی جواد وهاب‌زاده، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

روانی‌پور، منیرو. (۱۳۸۶). *کولی کنار آتش*. تهران: مرکز.

سرشار، محمّدرضا. (۱۳۷۸). «ورود نویسنده به ساحت داستان». *ماهنامه‌ی ادبیّات داستانی*، شماره‌ی ۵۱. صص ۵۸-۷۳.

کورکینا، م؛ تسیویلکو، م. و کوسووا، ای. (۱۳۶۸). *روان‌کاوی، روان‌درمانی، روان‌پزشکی بالینی*. ترجمه‌ی هوشیار رزم‌آزما، تهران: دبیر.

لارنس، پراین. (۱۳۶۲). *تأملی دیگر در باب داستان*. ترجمه‌ی محسن سلیمانی، تهران: حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

مک‌هیل، برایان. (۱۳۸۱). «عشق و مرگ در نوشتار پسامدرنیستی». *ادبیّات پسامدرن*، تدوین و ترجمه‌ی پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

نوذری، حسین‌علی. (۱۳۷۹). *صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیت*. تهران: نقش‌جهان.

وارد، گلن. (۱۳۸۷). *پست‌مدرنیسم*. ترجمه‌ی قادر فخررنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.