تأثیر «زاویه دید» در ایجاد صدای «فرامتن»
در داستانهای «سیمین دانشور» بر پایه بخش‌بندی «ژرار ژنت»

فرشته رستمی
مربی دانشگاه جامع علمی کاربردی-اراک

چکیده

زاویه دید، دریچه‌ای است که نویسنده پیش روی خواننده می‌گشاید تا از رهگذر آن رخدادهای داستان نگریسته شود. راوی و بازتابنده تا زمانی ارزشمندند که بتوانند صدای خود را داشته باشند؛ زمانی که در تله راوی خودمختار گرفتار گردند، روایت به «آسیب صدا » دچار آمده و داستان به «تک‌صدایی» می‌انجامد.

گزارش پیش رو در چارچوب بخش‌بندی «ژرار ژنت» انجام پذیرفته و پنج گونه از زاویه دید در داستانهای «سیمین دانشور» سنجیده شده‌اند.خواست این جستار آن است که دریابد زاویه دید در داستانهای دانشور تا چه اندازه بر سازوکار راوی و بازتابنده تأثیر گذاشته‌اند و دخالت نویسنده در کدام زاویه دید نادر بوده است. این گفتار در کندوکاوهای خویش دریافته است که در داستانهای دانشور دو گونه «صدا» وجود دارد. نخست صدای شخصیت، راوی یا بازتابنده است که صداهای «درون متن» را می‌سازند و دوم، صداهای «فرامتن» است که افزون بر متن قرار گرفته‌اند. در بخشی از زاویه دیدها صداهای فرامتن بیشتر وجود دارد و در پاره‌ای دیگر، صداهای درون متن، بایستگی خود را دارا هستند.

گردآوری داده‌ها به پشتیبانی فن کتابخآنهای و فیش‌برداری انجام یافته که با روش «توصیفی- تحلیلی» سنجیده شده‌اند. در پایان نمودار آماری، چشم‌انداز زاویه دید و پراکندگی صدای فرامتن در داستانها را نشان خواهد داد.

کلیدواژه‌ها: دانشور، ژنت، داستان، زاویه دید، راوی، صدای فرامتن

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/٦/۳۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۷/۷

برای آغاز

۱. زاویه دید

سالیان درازی نیست که «زاویه دید»[۱]، «نظرگاه»، «دریچه» و یا «چشم‌انداز» در داستان، جایگاهی شایسته یافته است. اندیشمندان می‌پندارند تا پیش از قرن ۱۸ چنین رویکردی به چشم نیامده و بایستگی آن پس از دگرگونیهای اندیشه‌ای در فلسفه و رهاوردهای آن برای ادبیات، نمود یافته است. نگاه فلسفی، هر کسی را دارای زاویه دیدی می‌داند که از رهگذر آن، جهان پیرامون خویش را تفسیر، تأویل و یا معنی کرده است.[۲]

محمود فلکی می‌نویسد:

> «بدین گونه است که نگاه متنوع نه‌تنها باعث تنوع یا چند وجهی شدن مشاهده می‌شود، بلکه رشد فردیت، روا داری و درک حضور دیگری را تقویت می‌کند. [از این رو] چنین است که در ادبیات داستانی نیز دیگر جهان تنها با زاویه دید یگانه یا دانای کل نگریسته نمی‌شود. ... و ... امروز، همان‌گونه که در فلسفه و دیگر اشکال شعور آدمی، مسئله دیدگاه در تعیین میزان ارزیابیها و یافت چگونگی اندیشه، اهمیت پایه‌ای می‌یابد، در داستان‌نویسی نیز زاویه دید به عنوان عامل مهم و پایه‌ای در ساختار داستان عمل می‌کند؛ یعنی بدون درک و ارزیابی زاویه دید در داستان، نمی‌توان به بافت و ساخت آن راه یافت (فلکی،۱۳۸۲: ٤٠).

عربعلی رضایی نیز در این باره چنین می‌گوید: «از رهگذر گزینش زاویه دید است که نویسنده اثرش را تعبیر و تفسیر می‌کند و به همین لحاظ، زاویه دید نهایت درجه اهمیت را می‌یابد» (رضایی، ۱۳۸۲: ۲٦۹)؛ همچنین «زاویه دید به موقعیتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت داستان اتخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه و مجرای بخصوص حوادث داستان را ببیند و بخواند» (مقدادی،۱۳۷۸: ۱۵۷).

بررسی زاویه دید و راوی[۳] در داستان‌نویسی مدرن، اگر چه ارج و ارزشی بسیار دارد، به فراز و نشیب زیادی دچار نشده است. در گذشته‌ای نه دور از اکنون، راوی کسی دانسته می‌شد که داستان را روایت می‌کرد همچنین رخدادها را می‌دید. او گوینده و بیننده روایت بود. بعدها بر دانش و افق دید آن، پژوهشهایی انجام شد. «دانای کل» و «دانای کل محدود» دستاورد این بررسیها بودد. دیدگاه دیگری را **نورمن فریدمن**[٤]به زاویه دید افزود که همان عینی بودن یا ذهنی بودن است، جستارهای **فریدمن** را **هنری**

جیمز[۵] پی گرفت و عینی بودن را پایه‌ای برای سنجه ادبیات داستانی قرار داد. روایت‌شناسان دیگری همچون **سیمور چتمن**[۶] دو ساخت برای زاویه دید پنداشته‌اند. **چتمن** برای روایت، «بیان»[۷] و برای کانون مشاهده، واژه «منظر»[۸] را پیشنهاد کرده است.[۹] **پرسی لاباک**[۱۰]، **کلان بروکس**[۱۱]، **رابرت پن‌وارن**[۱۲]، تمرکز بر روایتگری[۱۳]را برتر دانسته‌اند و دست‌نوشته‌های ارزنده‌ای نیزدر این باره دارند.

کسانی مانند **فرانس اشتانسل**[۱۴]، **دوریت کُن**[۱۵]، **ژاپ لیونت**[۱۶]، **ژرار پرنس**[۱۷]«راوی گزارشگر» و«راوی مفسر» را بررسیده‌اند. زاویه دید بیرونی[۱۸] و زاویه دید درونی[۱۹]و یا زاویه دید متغیر و جابه‌جا شونده از دیگر کندوکاوها است. **واین بوث**[۲۰] نیز پرسش «چه کسی سخن می‌گوید؟» و «چه کسی می‌بیند؟» را طرح انداخت؛ اما جستجوی ژرفکاوانه‌تر را **ژرار ژنت**[۲۱] انجام داده است. **ژنت** بنیاد «نقد» را «برقرار کردن گفتگو میان متن و نفس آگاه و یا ناخودآگاه (فردی ٔجمعیِ) آفریننده و یا گیرنده» دانسته است (تادیه، ۱۳۷۸: ۲۸۲). او از پژوهندگانی است که دریافتهای شایسته‌ای درباره زاویه دید، کانون مشاهده[۲۲]، راوی و بازتابنده[۲۳] داشته است.[۲۴]

> ژنت با جدا کردن حالت و وجه، مسئله نظرگاه را به دو نیم تقسیم می‌کند...مسئله وجه (چه کسی می‌بیند؟) با مسئله حالت (چه کسی سخن می‌گوید؟) تفاوت بسیار [دارد]....در بررسی روایت باید هم به مسئله منظر (دیدِ چه کسی است، چه قدر محدود است، چه وقت تغییر می‌کند) توجه کرد و هم به مسئله حالت (بیانِ کیست، تا چه حد رساست، چه قدر قابل اعتماد است) (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۲۳).

۲. راوی، بازتابنده

کانون مشاهده که ساخته شده از واژه «focus» است، نخستین بار از سوی **ژنت** به کار برده شد. او نکته‌سنجانه «چه کسی سخن می‌گوید؟» را از «چه کسی می‌بیند؟» جدا ساخت و باور دارد «چه کسی سخن می‌گوید؟» بر گفتارِ «راوی» پشتگرم است؛ اما چه«کسی می‌بیند؟» دربردارنده ایدئولوژیها، دانش گسترده و یا دریافتهای روانشناختیِ «بازتابنده» است. **ژنت** دو پرسش آغازینِ زاویه دید را کاربردیتر دانسته است؛ بنابراین از سویی راوی را به شش دسته، بخش‌بندی کرد و از سوی دیگر، بازتابنده را از راوی جدا ساخته و برای راوی و بازتابنده دو کارکرد گوناگون، اما همگام یافته و گفته است

که راوی همان بازتابنده نیست. بازتابنده نشان و گزارش می‌دهد، او کسی است که درون یا بیرون از داستان قراردارد و در بیشتر بخشهای داستان درگیر نمی‌شود و با گفتار خویش، داستان را برای خواننده می‌گوید. شاید او بیننده رخدادها نباشد و فقط گوینده آنها باشد. راوی افزون بر نشان دادن، برداشتهای خود را نیز در گفته‌هایش می‌گنجاند؛ از این روی متن می‌تواند تنها بیننده داشته باشد و در این صورت بازتابنده، انتقال دهنده رویدادی است اما راوی می‌تواند بیننده، تفسیردهنده یا توجیه‌کننده رخداد داستانی باشد. او کسی است که نگاه و تفسیر خود را در بیان ماجرا دخالت می‌دهد. درباره جایگاه راوی **زکریا بزدوده** می‌نویسد:

> زاویه دید به عنوان زاویه‌ای تعریف شد که راوی از طریق آن روایت را ارائه می‌کند؛ یعنی جایگاهی که راوی در برابر روایت برای خود معین می‌کند. کانون روایت نقطه‌ای است که از طریق آن روایت دیده می‌شود. این نقطه یا زاویه، ممکن است بیرون یا درون خود روایت باشد که این نوع از تقسیم‌بندی آثار روایی به دو مقوله اول شخص و سوم شخص منجر شده است (بزدوده، ۱۳۸۷: ۲۸).

گزینش زاویه دید نقش‌آفرین شکل‌گیری «صدا»ی شخصیتهای داستان است (رستمی، ۱۳۸۹: ۹۹تا۱۲۵). جهان داستان با شخصیتها و صداهای گوناگون، جهانی رنگارنگ است که نویسنده تنها کارگزار آن می‌تواند باشد. از این رو، نویسنده با بهگزین کردن زاویه دید، قلمرو خود را نیز بارز می‌سازد. «صدا» ابزار نویسنده در داستان است. **دیوید هرمن** می‌پندارد **ژنت** و پرسش او «چه کسی سخن می‌گوید؟» به وجود آورنده صدا در داستان [صدا به عنوان مفهوم روایت‌شناسانه] شده است؛ زیرا در داستان، بنا بر این گذارده شده است که صدای شخصیتها و گوینده داستان شنیده شود. «از این رو این پرسش، زمینه‌ساز پرسش دیگری می‌گردد: «دیدگاه چه کسی سمت و سوی متن را می‌سازد؟» که بیانگر جهان‌شناختی متن است» (Herman, 2005: 634-635).

ژرار ژنت برای راوی داستانها شش حالت برگزیده است:

کانون صفر، بازنمود ناهمگن ـــــــــــــــ کانون صفر، باز نمود همگن
کانون درونی، بازنمود ناهمگن ـــــــــــــــ کانون درونی، بازنمود همگن
کانون بیرونی، بازنمود ناهمگن ـــــــــــــــ کانون درونی، بازنمود همگن

با تکیه بر پژوهشهای **ژنت**، راوی همزمان که رخدادی را یاد می‌کند، دیدگاه‌ها، برداشتها و یا تفسیرهای خود را نیز در آن یادکرد، می‌گنجاند و بازتابنده کسی است که

داستانی را گزارش می‌کند؛ به بیان دیگر، زمانی که خواننده خود را در متن داستان می‌یابد، آن‌چنانکه گویی خودش بیننده رویداد است، شاهکاری از بازتابنده خوانده می‌شود؛ در این صورت:

> ۱.خواننده دچار توهم می‌شود و بدرستی نمی‌داند راوی کیست؛ راوی مشخصی وجود ندارد. ۲.روایت از طریقِ بازتابنده ارائه می‌شود. ۳. ماجرا از طریقِ تک‌گویی درونی از نوعِ تک‌گویی درونیِ غیر مستقیم (گفتار زیسته) ارائه می‌شود. ٤.داستان از زاویه دید سوم شخص (او-راوی) و در زمانِ گذشته بیان می‌شود...[همچنین] خواننده خود را در متنِ داستان می‌یابد؛ به بیان دیگر خواننده خود را کنارِ شخصیتهای داستان حس می‌کند و همه چیز را با نگاهِ یک شاهد می‌بیند (فلکی،۱۳۸۲: ٦٥).

گزینش زاویه دید، راوی و بازتابنده، سرنوشت آنچه را نویسنده خواهان گفتن و نوشتن آن است رقم می‌زند. بررسی ویژگیهای آن برای چندصدایی شدن داستانها سازوکار بایسته‌ای دارد. بازتابنده و راوی تا زمانی ارجمندندکه بتوانند صدای خود را داشته باشند؛ زمانی که در تله راوی خودمختار گرفتار بیایند، روایت به «آسیب صدا» دچار می‌آید و داستان به «تک‌صدایی» می‌انجامد. این گزارش دریافته است که در داستانهای دانشور مهم نیست «چه کسی سخن می‌گوید؟» یا «چه کسی می‌بیند؟» در هر دو، این «صدای فرامتن»[۲۵]که صدای تحمیلی و افزوده بر متن است[۲٦] تنین دردسرسازی داشته و صدای شخصیت یا راوی و بازتابنده را نیز زیر نفوذ خود گرفته است.

خواست این گفتار این است که دانسته شود: زاویه دید در داستانهای **دانشور** تا چه اندازه بر سازوکار راوی و بازتابنده تأثیر گذاشته است؟ در کدام زاویه دید، «صدای فرامتن» بازدارنده صدای واقعی شخصیتها، راوی و بازتابنده گردیده است؟ از این رو در کدام زاویه دید، صدای دردسرساز نادر و کدامین آنها، سرشار از این دست‌اندازها است؟ گفتار پیش‌رو بر این پایه شکل گرفته است که نشان دهد نویسنده در کدام زاویه دید کمترین دخالت را در روایت داشته است؟

تأثیر زاویه دید در شکل‌گیری صدای فرامتن

بر این پایه، بخش‌بندی زاویه دید به روش **ژرار ژنت** انجام خواهد گرفت. در واکاوی زاویه دید، آنها که کمترین «صدای فرامتن» را داشته‌اند تا آنجا که راوی و بازتابنده به

کار خویش سرگرم شده، و آنها که بیشترین صدای دردسرساز را دارا بوده‌اند، باز نموده می‌گردد. داستانهای کوتاه و رمانهای دانشور، بستر این بررسی است، بخشهای رمانها نیز جدا، جدا شمارش شده است: «سووشون» ۲۳ بخش، «جزیره سرگردانی» ۲۰ و «ساربان سرگردان» ۱۲ بخش. از این روی، گردهم‌آمده بخشهای رمانها و داستانهای کوتاه ۷۵ شاخه را در بر می‌گیرد که در آنها ۲۲۱ بازتابنده وجود دارد. این تعداد، ۵ بچه، ۲۲ مرد و ۱۹٤ زن را در بر می‌گیرد. همچنین در بررسیهای داستانهای **دانشور** «کانون صفر، بازنمود همگن» یافت نشد.

۱.کانون روایت بیرونی، بازنمود همگن

«در این حالت، راوی چون ناظرِ بیطرفی (خنثی) بدون دخالت، داستان را تعریف می‌کند» (فلکی،۱۳۸۲: ۷٤) و در موقعیتی قرار دارد که می‌توان او را یکی از شخصیتهای داستان شمرد (بازنمود همگن). راوی در این دسته‌بندی با شخصیت داستان، همسانی یا این‌همانی می‌یابد. در این کانون «نخست ضبط موبه‌موی گفتگوی شخصیتها [انجام می‌گیرد]. در واقع گفتگوست که داستان را به جلو هدایت می‌کند و دیگری توصیف دقیق آنچه یکی از شخصیتهای داستان می‌بیند... همچنین محدوده دانشی که در اختیار خواننده قرار می‌گیرد به واسطه عینی بودن آن، اندک است» (طاهری،۱۳۸۸: ۲۷ تا ٤۹). در نگاه ژنت این راوی همان بازتابنده است.

در داستان «چشم خفته» (راوی-بازتابنده) شنونده‌ای است که پای دردِ دل دو زن نشسته است. می‌توان راوی را برداشت و خواننده را جایگزین آن کرد. در لایه‌های داستان، هیچ گپ‌وگفتی از راوی خوانده و شنیده نمی‌شود؛ اما خواننده می‌داند که راوی‌ای هست که گزارشگر حرفهای آن دو زن است. جریان داستان به شیوه‌ای است که هر خواننده‌ای می‌تواند، شنونده سخن دو زن باشد. روشن‌داشت سخن اینکه در این داستان، بازتابنده به گزارش آنچه می‌بیند بسنده می‌کند، از این رو می‌توان «بازتابنده» را به جای راوی نهاد. در این داستان تنها یک بار «آسیب صدا» وجود دارد و آن زمانی است که راوی دیدگاه احساسی خود را در گزارشش وارد می‌کند و دست بازتابنده را می‌بندد؛ در این زمان چرخش بازتابنده گزارشگر به راوی تفسیرگر وجود دارد که زمینه شکل‌گیری صدای سوم گردیده است:

قوم شوهر باربارا خانم همه دهاتی هستند. آدم حسابیشان فقط همین غلامعلی‌خان است که توانسته خودش را به امریکا برساند.... باربارا خانم داده یک نقاش عکسش را کشیده، خودش با موهای زرد و پیرهن قرمز وسط ایستاده و دور و برش زنهای چادری قوم و خویشهای آقا ایستاده‌اند و او را به هم نشان می‌دهند. انگار از بخت بلندش تعجب کرده‌اند (به کی سلام کنم؟، چشم خفته،۹٤).

آنچه راوی پوستْ باز کرده، بیان می‌کند نگرش خود اوست از نقاشی روی دیوار. نخست اینکه از بین گزارشِ بازتابنده دریغ و افسوس او از جایگاه **باربارا‌خانم** هویدا است. دوم اینکه در ذهن راوی، واژه «دهاتی» جایگاه فروتری دارد. این فروتری در برابر «آدم حسابی» خود را بیشتر نشان می‌دهد. دیگرَ اینکه چه کسی به راوی گفته است که زنهای دهاتی و چادری «قوم و خویشهای آقا» هستند؟ آیا برداشت خود اوست؟ آیا نویسنده نگاه تحمیلی بر راوی داشته است؟ وجود واژه تردیدی «انگار» پرسش دیگری را رقم می‌زند: «حسرت زنهای دهاتی چادری نسبت به باربارا خانم که آمده است و پسرِ آدم حسابی آنها را برده و حالا این زنِ امریکایی، بخت بلندی دارد» دیدگاه بازتابنده است یا راوی و یا نویسنده؟ آیا او تابلو را ردیابی و جهت‌دهی کرده است یا نویسنده پیش‌گمانی را در ذهن بازتابنده انداخته است. در تمام داستان «چشم خفته» تنها یک بار، بازتابنده گزارشی و راوی تفسیری به دست‌انداز صدای فرامتن می‌افتند. این چرخش را در سه داستان «کید الخائنین»، «به کی سلام کنم؟» و بخش نخست «ساربان سرگردان» نیز می‌توان دید که صدای فرامتن در هر سه گزینه خوانده می‌شود.

در این بخشها «راوی- بازتابنده» در داستان نقشِ شخصیتی دارد. گاه یکی از شخصیتهای داستان است و گاه همسو و همگام با یکی دیگر؛ گاهی راوی است و گاه بازتابنده خُلق‌وخوی و گوی شخصیتها. گه‌گاه درون ذهن شخصیت است؛ گاه‌گداری هم، بیننده او. «زاویه دید متمرکز به یک نقطه است و قدرت تحرک ندارد، ولی می‌تواند محیط درونی و اطراف خود را ببیند» (اخوت،۱۳۷۱: ۱۰٦). راوی بازتابنده در این سه داستان در بازنمودِ همگن به شیوه اول شخص مفرد، داستان را نقل می‌کنند؛ زمانی سخنرانی، و گاه از گاه برداشتهای خود را بیان می‌کنند. همان‌گونه که **ژنت** در بخش‌بندی خود می‌گوید، بنای این زاویه دید بر این گذاشته نشده بود که «راوی-

بازتابنده» به افکار و احساسات دیگر شخصیتها دست‌درازی کند، بلکه تنها بازگو کننده صدای یک شخصیت باید می‌بود؛ اما در روند درهم‌آمیزی بازتابنده به راوی، صدای فرامتن شکل می‌گیرد:

«منصوره خانم ...جوان هم که بود تحفه‌ای نبود، یا نماز می‌خواند یا روزه می‌گرفت و یا کتابهای لاطایل می‌خواند و نمی‌گذاشت سرهنگ بخوابد. کتاب را ورق می‌زد و جناب سرهنگ را از خواب می‌پرانید» (به کی سلام کنم؟ کیدالخائنین: ۲۱۰).

بازتابنده گزارشگرِ منصوره خانم است؛ سپس با جمله «جوان هم که بود تحفه‌ای نبود» به قلاب ذهنیِ سرهنگ بسته می‌شود و از گزارشگری به تفسیرِ درون ذهنِ سرهنگ برای خواننده می‌پردازد. «کتابهای لاطایل»، «نمی‌گذاشت سرهنگ بخوابد» نیز ادامه همان روند است؛ اما واژه «جناب» که برای بزرگداشت شخص به کار می‌رود، کاربرد نابه‌جایی یافته و به شکل نیشخندی آمده که بیانگر صدای فرامتن است. این صدا، نه صدای بازتابنده است و نه صدای راوی، بلکه صدای فرامتن است که برای خوش‌نمک نمودن روایت، وارد داستان شده و خوش‌خوشک این صدای فرامتن، که حضور خود را با یک کلمه نشان داده بود به جمله‌های کوتاه می‌رسد؛ مانند حرفهای پیش‌نماز **اسدی** و زنده‌باد و مرده‌باد گفتن‌هایش در ص۲۱۳ و ۲۲۲. گزینه‌ای دیگر: «سیمین گفته بود: عجب خوب نوشته بودی بچه. تو در این دنیا یک چیزی می‌شوی، سیمین وراج بود و هست» (جزیره سرگردانی، ۱۷۵). تا «سیمین وراج بود» بازتابنده «و هست» سخن راوی دردسرساز است. بازتابنده نشان می‌دهد و راوی تفسیر می‌کند، اما صدای فرامتن، چیزی را می‌گوید که نه در چارچوب کاری بازتابنده می‌گنجد و نه راوی.

۲.کانون روایت درونی، بازنمودِ همگن

در این بخش به بررسی داستانهایی پرداخته می‌شود که راوی خود در داستان، کُنش داشته و یکی از شخصیتها است. از این رو در چنین روایتهایی که به شیوه اول شخص بیان شده است، رخدادها از درون داستان نگریسته می‌شود. شگرد نویسنده «خود روایتی» است. راوی **من**، چیزی را بیان می‌کند که خود آفریننده آن بوده و یا از نزدیک آن رخداد را دیده و یا با آن درگیر شده است تا آنجا که راوی از چشم خواننده ناپدید

می‌شود. از کارکردهای نیکوی راوی اول شخص، می‌توان چنین گفت: «۱. راوی در درون جهان داستان قرار دارد. ۲. راوی جزو شخصیتهای داستان است.۳. داستان از زاویه دید درونی تعریف می‌شود. ٤. داستان از زاویه دید اول شخص (من-راوی) گزارش می‌شود» (فلکی،۱۳۸۲: ٦٥). راوی اول شخص، برای خود سخن می‌گوید؛ کاوشگر است. او در کندوکاو ذهن خویش برای کشفِ خود است. چنین «راوی‌ای خودش را خطاب قرار می‌دهد» (حری، ۱۳۸٤: ٦٨ و ٦٩). برای ورود به این دنیای ناشناخته توبه‌تو «نویسنده می‌بایست منِ راوی را از کلیشه‌ها و شگردهای داستانی و حتی گاه نحو زبان برهاند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۰۵).

راوی درونی اگرچه خود نیز کنشگر داستان است، دیدگاه‌ها، نگرشها و ایدئولوژیهای خود را سربارِ داستان نمی‌سازد بلکه تنها به گزارشِ داستان بسنده می‌کند. از این رو **ژنت** کارکرد اینِ راوی را در نقال و مفسر بودن ندیده است و بیان او را گزارشدهنده رخداد یا وضعیتی می‌داند؛ به بیان دیگر بازتابنده جایگزین راوی است. در این‌گونه از زاویه دید، نویسنده نادیده گرفته می‌شود تا آنجا که داستان، بیانی «عینی-نمایشی» می‌یابد. داستانهای «تیله شکسته»، «سرگذشت کوچه»، «تصادف»، «یک سر و یک بالین»، «سوترا»، فصل ۸ «ساربان سرگردان» و فصل ۱۷ «سووشون» به این شیوه نوشته شده است.

در بخش ۱۷ «سووشون» سروان ارتش، گزارشگر حمله بویراحمدیها و قشقایی‌ها به کامیونهای آذوقه و مهمات در پادگان سمیرم است. این سروان ارتش، که خود آن هنگامه را دیده است، راوی بازتابنده است که مانند دوربین،[۲۷] نمایان‌کننده آن چیزی است که گذشته است.

«سوترا» بازنگری بر زندگی **ناخدا عبدل** است اما «راوی-بازتابنده» دارد وچرخش از بازتابنده گزارشگر به راوی مفسر دیده می‌شود. این «راوی °بازتابنده» گاه به افسونِ چشمهای پری‌دریایی گرفتار می‌شود و گاه با **رستم**، که پرورده خودش است، سَر و سِری می‌یابد؛ زمانی نیز از کودکی و ازدواج خود یاد می‌کند. داستان، داستان ذهنِ **ناخدا عبدل** است:

«یک روز یک گاو از روی ما [ناخدا عبدلِ کودک و مادرش] رد شد و روی ما شاشید. مادرم دست گرفت زیر ادرار گاو و مَشتش را پر کرد و به سر و صورت

خودش و من مالید» (به کی سلام کنم؟ سوترا: ۲٤٦). کلمه «ادرار» دگرگون شده کلمه‌ای است که عوامانه گفته شده و صدای **ناخداعبدل** همان کلمه عوامانه است؛ اما در دوباره‌گویی آن، شرم و آزرمِ صدای فرامتن است که محترمانه، گسترده گشته است. در این شیوه «همواره خطر آن می‌رود که نویسنده میزان دانش و آگاهی راوی را فراموش کند؛ به عبارت دیگر، احتمال می‌رود که گویش راوی با سطح معلومات، و یا بیان وی با میزان درک او از مسائل داستان هماهنگی نداشته باشد» (مقدادی،۱۳۷۸: ۲۹۸). درآنچه آورده شد، دیده می‌شود که در گردش بازتابنده اول شخص به راوی اول شخص، صدای فرامتن آشکار شده است.

باز در جایی دیگر پَرِش صدای فرامتن، خوانده می‌شود؛ مانند زمانی که **ناخدا عبدل** از آنچه در زندانِ برازجان بر او گذشته است، یاد می‌کند. سخنان **طاهرخان،** فرد کتابخوان و دانای زندان در ذهن **ناخدا عبدل** °ناخدایی که زنِ خود را هرجایی کرد و با رستمْ داستانها داشت- چنین بازتاب می‌یابد:

> طاهرخان از گاندی حرف می‌زد؛ می‌گفت آن مرد لاغر نیمه لخت. آن مردی که از تن خود کاسته تا ملتش بیدار بشوند؛ مثل شمع سوخته تا مردمش روشن بشوند. می‌گفت «ناخدا، گاندی بودای زمانه ماست.» دست کم نگیرش، آه می‌کشید و ادامه داد مردم اشتباه نمی‌کنند، یکه شناسند. مردی را نشان می‌کنند؛ مجذوبش می‌شوند و سلامش می‌گویند؛ خودشان دلیل این انتخاب و جذبه را شاید به درستی ندانند، اما اشتباه نمی‌کنند. سلام بر مردمی که اشتباه نمی‌کنند (به کی سلام کنم، سوترا:۲٥٤).

ناخدا عبدل، که به باور مردمِ بومی، گرفتار باد و هوا شده است، چنین فرهیخته و یکپارچه به یاد می‌آورد: «وجد، بهجت، سرور، باید روزی بنشینم و این جور کلمه‌ها را جمع بکنم. یک بار کلمه‌هایی که معنی تلاش و مبارزه را می‌داد جمع می‌کردیم؛ یک بار هم کلمه‌هایی که معنای غم داشتند، کلمات این یکی، سر به جهنم گذاشت» (همان: ۲٥٥).

> عیب عمده زاویه دید «من» و «درونی» محدودیت آن است؛ زیرا راوی نمی‌تواند راجع به نظر دیگران نسبت به خودش و یا خصوصیات خوب و بد خود به ما چیزی بگوید. برای رفع این عیب و محدودیت، گاه داستان از زاویه دید یک شخصیت فرعی درون داستان بازگو می‌شود. این زاویه دید به خواننده امکان می‌دهد تا

شخصیت اصلی داستان را نه به وسیله خود او، بلکه از طریق شخصیت دیگر داستان بشناسد (داد، ۱۳۷۸: ۱۵۸).

در این دسته از روایتها راوی می‌تواند به شیوه جریان سیال‌ذهن نزدیک شود. راویِ «من» درونِ رویداد قرار دارد و گاه می‌تواند دیدگاه‌هایی را بیان کند که با خودِ نویسندهَ هماهنگ نباشد. روای «من» می‌تواند صدای خود را داشته باشد؛ اما مرز بُرّایی وجود ندارد که راسخانه بگوییم این صدای شخصیت داستان است یا نویسنده داستان.

به طور کلی احتیاط حکم می‌کند برای پرهیز از نتیجه‌گیریهای سست‌بنیاد در مورد شخص نویسنده بر مبنای آنچه راوی اول شخص در داستان او می‌گوید، فرض را بر این بگذاریم که نویسنده در روایت داستان از هویتی مفروض استفاده کرده است (پاینده،۱۳۸۲: ٥٦).

این زاویه دید، محدودیتهای بسیار دارد که نویسنده پرکار و پرحوصله‌ای از پس آن بر می‌آید. درباره راوی «من» می‌توان بخشهای زیرین را شمار کرد:

۱-۲ یادها و خاطره‌های **ناخداعبدل** که سان‌وسیمایی ترازمند دارد، نیست که صدای فرامتن را نمایان می‌سازد، بلکه چیزی که آسیب صدا را به وجود می‌آورد، عدم پیوند این یادها و پراکنده‌گویی آنها است که ناگهان معنای نگرشی، ایدئولوژی و آگاهیهای سیاسی یافته و پیکرمندانه در دل داستان چیده می‌شود. گویی از جایی دیگر قطعه‌ای را برداشته و اینجا در زمین ذهن **ناخداعبدل** گذاشته‌اند. این چیدمان قطعه «شعاری[٥] گزاره‌ای» است که در میان کلمات **ناخداعبدل** افتاده است. روی و سوی این سخن، آشکارا به خواننده باز می‌گردد، صدای فرامتن خواسته است سرراست با خواننده درد دل کند [در این زمینه پژوهشی دیگر انجام شده است(رستمی،۱۳۹۳)].

۲-۲ چون راوی اول‌شخص است، کاربرد جمله‌هایی که شگفتی را می‌رسانند یا احساسات شدید را بروز می‌دهند در شوقها یا ناامیدیها بسیار دریافتنی است. برای خواننده نیز مقبولتر است؛ زیرا دور از ذهن نمی‌نماید. اگر چه بهتر است احساسات، بیشتر نمایش داده شود تا گزارش. در «سوترا» و «ساربان سرگردان»، بخشهای زیادی به تک‌گویی (راوی-بازتابنده) پرداخته شده است. انگیزه تک‌گویی در داستان این است که خواننده با شخصیت داستان بهتر آشنا شود. همچنین یاریگر پیشبرد داستان باشد که در دو بخش یاد شده چنین کارکردی دیده نمی‌شود. در آنها آمیزه‌ای از حدیث نفس[۲۸]و

تک‌گویی‌درونی[۲۹]دیده می‌شود که به سوی شعار گرایش می‌یابد. در تک‌گوی درونی، گفته‌ها در ذهن راوی می‌گذرد و در خودگویی، شخصیت آگاهانه خود را از دیگران بی‌خبر نشان می دهد.

۲-۳ نکته دیگر اینکه هر چه تعداد بازتابنده‌های گزارشگر در داستان بیشتر باشد، صدای فرامتن کمتر زمان آن می‌یابد که خودی بنماید؛ بازتابنده‌هایی که احساسات شخصی خود را وارد روایت نکنند و به شکل نمایشی، تنها بازتاب دهنده ماجرا باشند. برای نمونه در بخش ۱۷ «سووشون» بازتابنده گزارشگر است و صدای فرامتن به تمامی پنهان شده است. همچنین داستان «یک سر و یک بالین» و یا داستان «تیله شکسته» که چهار بازتابنده دارد و تمامی آنها گزارشگرند؛ اما در داستان «سرگذشت کوچه» گاه بازتابنده‌ها گزارشی سخن می‌گویند و گاه راوی مفسر، در اینجا کمابیش رَد صدای - فرامتن پیدا می‌شود. در داستان «سوترا» و بخش ۸ «ساربان سرگردان» صدای فرامتن در بخشهای بیشتری خود با خواننده رویارو می‌شود و سخن می‌گوید.

۲-٤ دستاورد دیگر اینکه گاه درونمایه داستان نیز بستر مناسبی برای پرورش صدای فرامتن می‌شود. «به کی سلام کنم؟» و بخش ۸ «ساربان سرگردان» از آنهایی است که درونمایه آن بهانه‌ای برای پیدایش صدای فرامتن گشته است.

۲-۵ زمانی که «بازتابنده-راوی» اول شخص در داستانی فرمانروایی می‌کند، خواه ناخواه باید دودل باشد. تردید وجود دارد؛ زیرا «من» است و نمی‌تواند همه جا باشد؛ از فکر همه خبر دهد و یا مانند دانای کل سوم شخص بر قاف داستان بنشیند و شرح دهد؛ بنابراین بر راوی غیر قابل اعتماد[۳۰]نمی‌توان خُرده گرفت که چه گفته و چه اندازه راست‌پیشه بوده است. شیرین اینکه این راوی دودل در داستانهای **دانشور** دیده نمی‌شود. پندار این گزارش آن است که این راویان با قطعیتهای سنتی، دَم‌خور بوده‌اند نه تردیدهای مدرنیستی و پست‌مدرنیستی.

۲-٦ «راوی-بازتابنده» در این روایتها بیشتر بیان کننده زمان‌حال هستند که در فعلهای کاربردی می‌توان آنها را دید.

۲-۷ بهره‌گیری از ویژگیهای گویشی و لهجه‌ای، باورپذیری بیشتری به گفتگوهای روایت بخشیده است؛ زیرا صداهای بیشتری در داستان پیچیده می‌شود و **دانشور** بخوبی از عهده آن برآمده است، هر چند شمار آنها بسیار کم است.

۳. کانون روایت درونی، بازنمود ناهمگن

این راوی، رخدادها را از دلِ داستان بیان می‌کند، اما خود در داستان نقش‌آفرینی ندارد. او راوی کنشگر است، گویی راوی درست پشت سرِ شخصیت ایستاده و ماجراهایی را که شخصیت می‌بیند بیان می‌کند؛ اما راوی در گروهِ شخصیتها جای نمی‌گیرد. او از زاویه سوم شخص، داستان را می‌گوید. این راوی نمی‌تواند هر جا که خواست پرسه بزند؛ نمی‌تواند دیدگاه‌های خودش را بیان کند؛ تنها باید واگویه کننده شخصیت باشد. این‌بار، این شخصیت است که هر جا که خواست، راوی را با خود می‌کشاند و راوی چاره‌ای جز پیروی از او ندارد؛ بنابراین راوی کارکرد بازتابنده را می‌یابد. داستانهای «شهری چون بهشت»، «عید ایرانی‌ها»، «زایمان»، «بی‌بی شهربانو»، «انیس»، «مدل»، «مردی که برنگشت»، «صورتخانه»، «مار و مرد»، بخش ۱۰ و ۱۸ «سووشون» به این شیوه نوشته شده است. در آنها فضای داستان، همگی پیرامون درونمایه‌ای شکل می‌گیرد که ایدئولوژی و نگرش داستان آن را بنا کرده است. در این داستانها آسیب صدا نادر است و شخصیتها همان گفتار و کرداری را دارند که بر آن پایه، ریخت یافته و پیکربندی شده‌اند.

از ویژگیهای این کانون دید، جدا از نمایشی بودن، وجود گفت‌وشنود در آن است و داستان به شیوه دیالوگی پیش می‌رود. در این شیوه، نویسنده می‌تواند به درون ذهن شخصیت برود و یا همراه او در بیرون باشد؛

> اما نویسنده به افکار و احساسات و رفتار دیگر شخصیتها آگاه نیست و اگر هم آگاه باشد و بخواهد ابراز کند تنها از دید شخصیت مورد نظرش می‌تواند و یا از دید همین شخصیت راجع به افکار و عقاید دیگران اظهار نظر می‌کند (مقدادی،۱۳۷۸: ۲۹۷).

این بازتابنده گزارشگری[۳۱] است که تنها به نمایش آنچه می‌بیند، بسنده می‌کند. چنین زاویه دیدی توضیح یا تفسیر را برنمی‌تابد. این دوربین به جاهای بسیار می‌رود و فقط می‌تواند آنچه را دیده و شنیده است پخش کند اما نه توضیحی می‌دهد و نه تفسیری می‌کند. او روانشناس نیست و ذهنیت کسی را نیز نمایان نمی‌سازد. داستان بر پایه گفت‌وشنود پیش می‌رود؛ تک‌گویی نیز در آن راه ندارد. بازتابنده گزارشگر به «خواننده» توجه ویژه‌ای دارد. نویسنده نمی‌خواهد، خواننده را به پذیرش سخن خود وادار کند.

نویسنده‌ای که این شیوه روایت را بر می‌گزیند در بازگویی داستانش به میزان زیـادی متکی به گفتگوی میان شخصیتهاست و خواننده نیز با توجه به اینکـه هـر شخصـیتی چه می‌گوید، چه می‌کند و دیگر شخصـیتها دربـاره او چـه نظـری دارنـد، اشـخاص داستان را ارزیابی می‌کند (پاینده،۱۳۸۲: ۵۵).

بدین گونه با زاویه دید نمایشی[۳۲] در داستانهای دانشور نزدیکی بسیاری دیده می‌شود. اما در این داستانها نمونه‌هایی یافت شده است که در کارکرد این زاویه دید دست‌اندازهایی ایجاد شده و صدای فرامتن فرصتی برای بروز یافته است. برای نمونه داستان «عید ایرانی‌ها» یک بازتابنده دارد که خنثی هم نیست؛ او نیز نگاه خود را دارد. راوی این داستان حال و هوای پیرامونی **جان** را بازنمایی می‌کند:

حاجی فیروز مادر نداشت؛ پس کـی لبـاس قرمـز چـین‌دارش را دوختـه بـود؟ کـلاه بوقیش را خودش ساخته بود. اینکه معلوم است. به عقیده جان، تد کـلاه بـوقی از آن بهتر می‌توانست بسازد. سرگرم درسـت کـردن دکـه بـرای حـاجی فیـروز شـدند بـا عکسهایی که از مجله‌های خودشان کنـده بودنـد. آیزونهـاور، میکـی مـاوس، آگهـی پپسی‌کولا... و چه هیجانی (شهری چون بهشت، عید ایرانی‌ها: ۳۹).

راوی برای اینکه بتواند لباس **حاجی‌فیروز** را نشان دهد به پرسش و پاسخی از خود به خود، روی می‌آورد. پرسشها، پرسشهای صدای فرامتن است، چه کسی لباس او را دوخته؟ چه کسی کلاه بوقی را ساخته؟ و راوی توضیح دهنده پاسخ می‌دهد: خودش! معلوم است.

راوی سوم شخص نمی‌تواند به ذهن همه شخصیتها برود؛ پس به حدس و گمان می‌پردازد و برای نمایشِ لباس و کلاه از ریخت افتاده، می‌گوید: به عقیده **جان**، **تد** کلاه بوقی از آن بهتر می‌توانست بسازد. بار دیگر واژه «چه هیجانی» گفتار راوی استَ برای روشن‌داشت شور بچه‌ها.

مثالی دیگر از داستان «مار و مرد» حضور صدای فرامتن در این داستان نادر است؛ اما گاه راوی در نگاهِ شخصیت **نسرین**، دست برده، توضیح داده و برای خواننده روشنگری می‌کند: «از رادیو صدای واعظ می‌آمد،... صدا آن قدر اوج گرفت که امکان هیچ گفتگویی نگذاشت. تازه نسرین با کی حرف بزند؟» (به کی سلام کنم؟ مارومرد: ۱۰۳). این جمله در ذهن **نسرین** نمی‌گذرد؛ زیرا چنانچه در داستان آمده است، **نسرین** خواهان

این بود که با «مردم طبیعی و واقعی» حرف بزند؛ پس این دیدگاهِ راوی است. گویا این راویِ دردسرساز، به **نسرین** هشدار می‌دهد که «این مردم هم‌گوییِ با تو ندارند.»

هم چنانکه دیده می شود در کانون روایت درونی با بازنمود ناهمگن، دخالت راوی و آسیب صدا در کمترین شماره است. در گزینه‌های گل‌چین شده، راوی در حدود یک کلمه یا یک جمله دست‌وپاگیر دارد که می‌توان دَم درکشید و آن را در آسیب صدا برنشمرد.

٤.کانون روایت بیرونی؛ بازنمود ناهمگن

داستان«یک زن با مردها»، بخشهای ۱، ۲، ۳، ٤، ۷، ۹، ۱۱، ١٤، ۱۵ «سووشون»، «جزیره سرگردانی» در فصلهای ۲، ۳، ٤، ۹، ۱۰، ١٦، ۱۸ و قسمت ٤ از «ساربان سرگردان» بدین شیوه نگاشته شده است. در آنها، گفت‌وشنود بیرونی میان دو شخصیت، و روایتِ ذهنیِ یکی از آنها با نفوذ دانای کل-سوم شخص- بیان می‌شود. گویی داستان، دو راویَ دارد. بایسته است بر این نکته پافشاری گردد که راوی سوم شخص، روایتگر اصلی داستان است و آن دیگری یاریگر و کمک‌کار او «این حالت راوی مانند دانای کل عمل نمی‌کند، بلکه مانند ناظر بیطرفی(خنثی) بدون دخالت، داستان را می‌نمایاند. راوی با درونِ داستان یا شخصیتها ناهمگن است؛ یعنی راوی جزو شخصیتِ داستان نیست. داستانَ از زاویه دید «او-راوی» ارائه می‌شود» (فلکی،۱۳۸۲: ۷۲). **مندنی‌پور** می‌نویسد: «در این شیوه نویسنده مجاز نیست که به ذهن اشخاص دیگر برش بزند مگر به حدس و گمان از طریق ذهن فردی که راوی خود را به وی محدود کرده است» (مندنی‌پور،۱۳۸۳: ۹۹)؛ اما در بخشهایی که خواهد آمد، راوی هم نمایش‌دهنده است و هم برداشت خود را دارد، از این رو یک گوینده با دو کارکرد (راوی-بازتابنده) حضور می‌یابد و از آن میان صدای فرامتن است که سر بَر می‌کند:

> عمه خانم رفت که پشت سر مسافر سوره انعام بخواند...آدمیزاد چیست؟ یک امید کوچک، یک واقعه خوش، چه زود می‌تواند از نو دست و دلش را به زندگی بخواند؟ اما وقتی همه‌اش تودهنی و نومیدی است، آدم احساس می‌کند که مثل تفاله شده، لاشه‌ای، مرداری است که در لجن افتاده، عمه از نو، زندگی خود را با آنها مربوط کرده بود (سووشون: ١٤٦).

اگر آنچه آمد، دیدگاه **زری** بود، باید گفته می‌شد: «عمه از نو زندگی خود را با ما مربوط کرده بود.» اما جابه‌جایی ضمیر «ما» به «آنها» خط جدایی سازِ راوی مفسر از شخصیتْ است. در مثالی دیگر دو جمله خط‌کشی شده، گفتار راوی است برای روشن‌داشت شخصیت اصلی: «زری دست کرد و گوشواره‌ها را درآورد. گفت خیلی احتیاط کنید، آویزه‌هایش نیفتد. هر چند می‌دانست اگر می‌شد پشت گوشش را ببیند روی گوشواره‌ها را هم خواهد دید، اما می‌توانست ندهد؟» (سووشون: ۸). همان گونه که دیده می‌شود آن راوی‌ای که در «عید ایرانی‌ها» خود می‌پرسید و خود پاسخ می‌داد، این‌بار نیز همان روند را تکرار کرده است. در گزینه‌ای دیگر، راوی خسته از توصیف اتاق عقدِ **دختر حاکم**، سخن را کوتاه کرده می‌گوید: «به طور کلی، آدم خیال می‌کرد یک فیلمِ سینمایی را تماشا می‌کند.... و آدم اگر گوشواره‌هایش را از دست نداده بود، می‌توانست سیر تماشا کند» (سووشون: ۱۱).

در جایی دیگر راوی دست‌چین شده برداشت خود از **هستی** را برای خواننده گزارش می‌کند، به جای اینکه گزارشگر گفتگوها باشد، رهاورد و تفسیر گفتگوها را بسیار کوتاه نشان می‌دهد: «به خانه آقای گنجور تلفن کنید، بپرسید مادرم کی می‌آید؟ لزومی نداشت. همین که با سلیم بود وقتش خوش بود و سلیم از این خودشیرینی لبخند زد که در ریش خرماییش گم شد» (جزیره سرگردانی،۲۷۹). هم‌چنانکه دیده می‌شود، راوی مفسر و سلطه‌گر است؛ او خواهان این نیست که کناری بنشیند یا خنثی باشد و یا تنها بازتابنده باشد؛ او می‌خواهد ردپایش همه جا باشد. پس فرمانروایی خود را در شخصیتها گسترده می‌سازد.

«جزیره سرگردانی» و «ساربان سرگردان» به تندباد ایدئولوژی گرفتار شده‌اند؛ از این رو، در پاره‌ای بخشها شمار ایدئولوژیهای آگاهی‌دهنده بیش از گنجایش یک بخشِ کوتاه است و این انجام نمی‌شد مگر به یاری راوی‌ای که دیگر به گزارش، بسنده نمی‌کند؛ چنانکه **ژنت** در بررسی مجازهای فرهنگی گفته است: «دریافت رمزگانهای فرهنگی که متن به آنها اشاره می‌کند به تجربه خواننده از متن» بستگی دارد (اسکولز،۱۳۸۳: ۲۲۸). «این فرایند خواندن است که مهمتر از رمزگان فرهنگی است» (همان). همسو با **ژنت**، **بلزی** ایدئولوژی در ادبیات را چنین بیان می‌کند:

بدون اینکه بپنداریم هر متن مستقلاً تعبیری قابل درک به دست می‌دهد که قطعی، فراتاریخی و جهانی است، مسلماً می‌توان استدلال کرد که میان ایدئولوژی و انواع مشخصی از کنشهای قرائتی (خواندن) نه تنها رابطه نزدیکی وجود دارد، بلکه بعضی از متون، بیش از بعضی دیگر این قبیل تجارب را تقویت می‌کنند.... بحث بر سر این است که ادبیات نه تنها آن اسطوره‌ها و روایتهای خیالی مناسبات اجتماعی واقعی را که سازنده ایدئولوژی است به نمایش می‌گذارد، بلکه ادبیات....خواننده را **احضار می‌کند**، او را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد و خواننده را در مقام سوژه ایدئولوژی یا سوژه در ایدئولوژی قرار می‌دهد، و این تصور را ایجاد می‌کند که این موضع **بدیهیترین** موضع برای فهم اثر است (بلزی،۱۳۸٤: ۸۱ و۸۲).

متن بازتاب دنیایی است که ذهنیت نویسنده در آن می‌زیسته است. قرار دادن تکه تکه‌های نگرشهای فکری آن دوران، شناختی کلی از یک مکتب فکری به دست نمی‌دهد. تنها کنار هم نهادن آن نگرشهاست که در جای خود بسیار نیکو و ارزشمند است؛ زیرا گوناگونی اندیشه‌های آن دوران را در داستان زنده نگه داشته است. ایدئولوژی، خود بازنمایی[۳۳]چیزهایی است که پیوندهای زندگی اجتماعی مردم را می‌سازد؛ سازمان می‌دهد و یا باورها را دگرگون می‌کند. از این رو برخی از اندیشمندان، رمانهای دانشور را با نگاهی ایدئولوژیک بررسی نموده‌اند: «در این بخش [جزیره سرگردانی] نویسنده با نگاهی ایدئولوژیک شخصیتها را انتخاب کرده است» (قبادی،۱۳۹۰: ۵۱). این دیدگاه در پژوهشی دیگر نیز وجود دارد (قبادی، ۱۳۸۸: ۱٤۹و۱۵۰).

گردآمده آنچه گفته شد چنین است از آنجا که شخصیتها [به ویژه شخصیتهای اصلی] صدای خود را ندارند، مومهایی در دست راوی گشته، و براحتی جای خویش را به راوی داستان داده‌اند تا آن دید محدود و صدای ناتمام به یاری راوی، فراگیر شود؛ به ناچار راوی پلی است بین بازتابنده‌هایی که کمتر با هم سخن می‌گویند، با خواننده. این راوی مانند کسی است که زمانی اندک دارد برای آن بسیار که می‌خواهد بنمایاند؛ پس پراکنده‌گویی می‌کند؛ تکه و وصله می‌کند. آن قدر که گاه، پرگوتر می‌شود؛ نیازی نمی‌بیند که اجازه دهد شخصیتها سخن بگویند؛ خود نیز سخنانی دارد که می‌تواند در دل گزارشها و نمایشهایش بلغزاند:

آیا زندگی سوء تفاهم تاریخی نیست؟ به هر جهت «زمان» تار و پود آن که هست. آن شب سیمین می‌گفت که گاه زمان همچون باد می‌گذرد و شعله و آتش فاجعه را

خاموش می‌کند. گاه نسیمی بیش نیست و تنها شعله را می‌تاراند. اما گاه می‌شود که نوزد. در این صورت لحظه‌ها متوقف می‌شوند؛ چرا که زمان از پس احساس برنیامده است و آتش فاجعه از زیر خاکستر زمانه زبانه می‌کشد و اخگرهایش از نو جان و تن را می‌گدازند (جزیره سرگردانی: ۲۷۷).

در بخشهای نزدیک به پایان «جزیره سرگردانی» جمله‌ها و بندهای درون گیومه گنجانده می‌شود. این جمله‌ها بر آن است تا اندیشه‌های **هستی** را نشان دهد؛ اما این اندیشه‌ها که توسط گیومه جدا شده است، تفاوت خاصی با سایر اندیشه‌های هستی دارد. این بندها، همان صدای نویسنده است، که با نام «صدای برون متنی» یا صدای شخص نویسنده، شناخته شده است. آنها در گروه سخن غیرمستقیم‌آزاد[۳۴] جای می‌گیرد (برداشت از تولان،۱۳۸۳: ۱۰۶). «نویسنده پنهان را نمی‌توان یک شخصیت یا یک نویسنده در نظر گرفت.... او را می‌توان نمایشگری در نظر گرفت که فراتر از شخصیت، مشاهده‌گر و راوی قرار دارد و عامل کنترل کننده و هماهنگ کننده تمامی آنهاست» (بزدوده،۱۳۸۷: ٤١). گزیده‌های سپسین، نوبرانه‌ای از آنهاست:

«همه چیز، دام است. زندگی شرطبندی است. شرطبندی -خلأ سبک- هرج ومرج- انزجار- ترس- بحران شناخت- با قلب بردیم یا عقل؟»-«بی‌هویتی لقوه این یکی، سکسکه اون دیگری» (ساربان سرگردان: ۵۵). در صفحه‌های بعدی این گیومه‌ها را نیز ندارد:

همه چیز کهنه است. سیاست ما آن قدر کهنه است... حتی مبلها و پرده‌ها را باید عوض کرد. من با اقتدار تنهایم-بگذار سر رو خاک بگذارم و بمیرم. این شعر از زبان موسی گفته شده. از بر بودم، همین یک سطرش یادم است. ...از پله‌های بسیاری پایین آمدند؛ از راهروهای تودرتویی گذشتند؛ «مثل زندگی با چشمهای نیمه بسته (همان،۵۸).

این گزارش می‌پندارد که این بندها، درست از زمانی پیکر می‌یابد که راوی خودرایی و خودبسندگی خویش را آغاز نموده و شخصیتها را کنار گذاشته است. گویا از این به بعد سر و سودای آن ندارد تا نمایش‌دهنده آنها باشد و بازتابنده بتمامی کنار رفته است. صدای فرامتن است که از ذهنِ شخصیت حرف می‌زند. نکته دیگر اینکه گفته‌های ذهنی شخصیت، طولانی است. شاید از آن رو که صدای فرامتن شیفته سخنش شده است. گرچه این گفته‌های بیرونی، به گونه‌ای مستقیم و نمایان در نوشتار

نهاده شده است، هدف همان هزاهز درون ذهن صدای فرامتن است؛ به ناچار فضای داستان ساخته می‌شود تا او سخنهایی را که دارد بیان کند.

داستان بر پایه تک‌گوییهای راوی مفسر و صدای فرامتن پیش می‌رود. **ژنت** درباره «راوی» پرسش «چه کسی سخن می‌گوید؟» را پیش می‌کشد؛ اما در بخشهای بررسی شده، صدای فرامتن دیده می‌شود نه ذهن شخصیت. **ژنت** لایه‌های گوناگون رمان را در «میان‌روایی»، «فراروایی» و «درون‌روایی» دیده است؛ گویا در این دو رمان **دانشور**، بخشهایی که راوی و صدای فرامتن، برداشتها و دیدگاه‌های تفسیری خود را می‌آورند به جای بخش درون روایی که پایه رمان است، نهاده شده است.

در بخشهایی صداهای فرامتن بیشتر خوانده می‌شود که پیام، سر راست و بدون پرده پوشی به خواننده رسانده می‌شود؛ حال اینکه نویسنده می‌توانسته است گفتار شخصیتها را همسو با صدای خویش گرداند. در اینجا، گفتار شخصیت به عنوان مدیوم یا واسطه میان سخن نویسنده با خواننده، از میان رفته و آشکارا با دخالت در نگاه و دید متن، شخصیتها، راوی یا بازتابنده را ناکارامد ساخته است. نویسنده با در دست گرفتن صداهای درون متن، نقش خود را از آفرینندگی به صدای در متن کاهش داده و به سراشیبی خودکامگی، فرو افتاده است. **مانفردیان** می‌نویسد:

> آن‌که راوی را به عنوان صدای گفتگوهای روایت و گوینده داستان خطاب می‌کند، ژنت است. او راوی را کارگزاری[۳۵] می‌داند که با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند و تصمیم می‌گیرد چه بگوید و چه طور بگوید... راوی، گوینده یا صدای گفتمان روایت است او چه مؤنث و چه مذکر، کارگزاری است که با مخاطب (روایت شونده) بنای رابطه‌ای را می‌گذارد. وی به هدایت آنچه شرح داده می‌شود، می‌پردازد؛کسی است که تصمیم می‌گیرد چه چیزهایی باید گفته شود و چه طور باید گفته شود؛ از چه دیدگاهی و به چه ترتیبی و چه چیزی باید حذف شود (Jahn, 2005: part1, n3).

وجود جایگاه «ناهمگن» -که راوی را جزو شخصیتها قرار نمی‌دهد- سبب شده است که راوی آشکار، دارنده صدایی جداگانه نباشد در حالی که صدای برجسته فرامتن و راوی، آنها را در گروه «راویان آشکار» نهاده که خود زمینه‌ساز به هم ریختگی کارکردها گردیده است. باور **ژنت** درباره راوی آشکار چنین است:

«راوی آشکار کسی است کـه خـود را بـه صـورت اول شـخص(من، مـا...) خطـاب می‌کند؛ به طور مستقیم یا غیر مستقیم با روایت شونده ارتباط برقرار می‌کند؛ هـر جـا که نیاز باشد، شرحی خواننده پسند ارائه می‌کند.... وی موضعی **گفتاری** یـا **دیدگاهی** در برابر شخصیتها و اتفاقات از خود نشان می‌دهد... او کسـی اسـت کـه در داسـتان مداخله می‌کند تا نظر فلسفی و فراروایی خود را منتقـل کنـد، چنـین کسـی صـاحب صدایی منفک اسـت» (Jahn,2005: part104,n3). «راوی پنهـان در قیـاس، کسـی است که هیچ کدام از ویژگیهای راوی آشکار را که گفته شد از خود نشان نمی‌دهـد. صدا و سبکش کم‌وبیش خنثی (غیر متمایز) است؛ از نظر جنسی نامشـخص اسـت.... و حتی در موارد بسیار ضروری، توضیحی اضافه نمی‌کند» (همان).

بنابراین، زمانی که صدای فرامتن و راوی «ناهمگن»، چارچوب راوی «همگن» را بر دوش می‌گیرند، باری بیرون از توان خویش را عهده‌دار می‌گردند و متن را سمت و سویی تک‌صدایی می‌بخشند.

۵. کانون روایت صفر، بازنمود ناهمگن

در میان داستانهای کوتاه، داستان «درد همه جا هست» و «در بازار وکیل» با این کانون، روایت می‌شود. «سووشون» در بخشهای ۵، ٦، ۸، ١٦، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣ و بخشهای ١، ۵، ٦، ٧، ۸، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١۵، ١٧، ١٩، ٢٠ «جزیره سرگردانی» و بخشهای ٢، ٤، ۵، ٦، ٧، ٩، ١٠، ١١، ١٢ «ساربان سرگردان» نیز به شیوه کانون روایت صفر و بازنمود ناهمگن نگاشته شده است.

«در این حالت، این راوی با درون داستان یا شخصیتهای داستان ناهمگن است؛ یعنی راوی جزو شخصیت رمان نیست. داستان از زاویه دید او–راوی ارایه می‌شود» (فلکی،١٣٨٢: ٧٢). ویژگیهای «راوی مفسر» یا «نقال»[٣٦] چنین است:

١. راوی در بیرون از جهـان داسـتان قـرار دارد. ٢. راوی جـزو شخصـیتهای داسـتان نیست. ٣. داستان از زاویه دید بیرونی تعریف می‌شود. ٤. راوی عمدتاً به عنوان دانای کل از جهان بیرون و درون شخصیتها گزارش می‌دهد. ۵. راوی در مواردی به تفسـیر رویدادها و شخصیتها نیز می‌پردازد. ٦. داستان عمدتاً از زاویه دید سوم شخص (او–راوی) نقل می‌شود. از آنجا که در این حالت، راوی در مـواردی بـا تفسـیر خـود در داستان دخالت می‌کند و یا جهان‌بینی خود را در مورد مسائل ارائه مـی‌کنـد، بـه نظـر می‌رسد که راوی همان قدر آفریده نویسنده است که شخصیتهای داستان؛ ایـن راوی،

که او را «راوی نقال» می‌نامیم، به عنوانِ واسطه در آستانه بین جهانِ خیالیِ رمان و واقعیت نویسنده و خواننده قرار می‌گیرد (فلکی،۱۳۸۲: ٦٣ و ٦٤).

در این زاویه دید، راوی مفسر، خواننده را زیرِ فرمان نویسنده قرار می‌دهد و خوانندگان کمتری با داستان وارد خوانش می‌شوند. گفتگوهای چنین داستانهایی نیز بسیار کمرنگ، و بازتابنده در آن بسیار کمرنگ است. در این داستانها تا حدود بسیاری «صدا»ی فرامتن در داستان شنیده می‌شود. «مرمر هر چند یکی دوبار به‌یاد بچه مردم افتاده بود اما اصرارهای نخودبریز و بی‌قیدی و بی‌خیالی فطری خودش مانع شده بود که واقعاً نگران بشود» (شهری چون بهشت، در بازار وکیل: ١٦٣). خط‌کشی شده‌ها، نگاه راوی مفسر است که برداشت خود را نیز به داستان افزوده است. بنا را بر این گذاشته‌اند که راوی کانون صفر، بیرون از داستان باشد و رخدادها را شرح دهد؛ اما گم‌شدن کودک در بازار، سرِ درد دلِ راوی را باز می‌کند و او از دلِ خود می‌گوید و صدای فرامتن بیشتر خودی می‌نماید:

بچه واقعاً می‌دوید. می‌خواست زود از آنجا بگریزد، از آن بازار شلوغ و درهم فرار بکند. از آن بازار گول زننده، با آن دلخوشیهای موقتی و کم دوامش، از آن آدمهای بیگانه‌اش که نمی‌فهمیدند او تنهاست و دستی به سر و رویش نمی‌کشیدند، از آن آدمهایی که تند پی کارشان می‌رفتند و اصلاً نمی‌فهمیدند او گم شده است و اگر هم می‌فهمیدند اعتنایی نداشتند، از آن آدمهایی که غالباً تنه‌اش می‌زدند، پایش را لگد می‌کردند، از آن آدمهای بی‌چشم‌ورو، بگریزد. خودش را از آنجا که چند لحظه گولش زد و خاطرش را مشغول داشت و بعد بی‌رحمانه دلش را زد و تنها و دست خالی رهایش کرد، بیرون بیندازد، برود یک جایی و سیر گریه بکند...(همان، ١٥٣ و ١٥٤).

در چنین داستانهایی، زمانی که راوی مفسر گزینش می‌شود، راوی سوم شخص به یاری شخصیتها می‌آید و تمام ریزه‌کاریهای صحنه را نمایان می‌سازد. سخن، سخن اوست. او تمامی پنجره رو به داستان را پوشانده است. تنها و تنها اگر او [راوی مفسر] بخواهد، خواننده می‌تواند روزنه‌ای به فضای داستان بیابد. خواننده ناچار است پذیرای داوریهای او باشد؛ زیرا اوست که تفسیر روایت را بر دوش دارد.[٣٧]

آشکار است زمانی که بنا باشد راوی، بازتابنده گزارشگر شود، توجیه‌گری دارد یا دخالت می‌کند، حال که راوی مفسر–نقال، روی کار آمده است تا چه حد صداهای

فرامتنی زیاد می‌گردد. اکنون، ساختار داستان به نویسنده این اجازه را می‌دهد تا اندیشه‌ها و صداها را دسته‌دسته، به‌جا و نابه‌جا وارد داستان کند. «در این نوع روایت، همواره این خطر هست که نویسنده بین داستان و خواننده قرار بگیرد و یا تغییر مداوم زاویه دید از یک شخصیت به شخصیت دیگر ممکن است موجب از بین رفتن ارتباط منطقی بین اجزای داستان و در نتیجه به هم خوردن وحدت داستان شود.» (مقدادی،۱۳۷۸: ۲۹۵).

تا آنجا که در این زاویه دید، **طوطی غول پیکر** شخصیتِ داستانی می‌یابد. پرسشی که شکل می‌گیرد این است که **طوطیک** در داستان چه نقشی دارد. آیا این **طوطیک**، نقش و نگاشتی از صدای فرامتن دارد؟ نقش چشمگیر «طوطیک» در داستان «ساربان سرگردان» این تلاطم برای همزیستی صدای فرامتن، راوی، شخصیت را یکسو می‌سازد و از آن پس **طوطیک** تمام نقشها را بر دوش می‌گیرد. او پیامبر سخنان نویسنده برای دیگران است. او باور دارد که: «مصایب انسانها زاده رفتار آنها با هم‌نوعانشان است» (دانشور، ۱۳۸۰: ص۳۰٦). آمده است تا آدمی‌گری را به یاد آورد: «آمده‌ام تا آدمی‌گری را به یادت بیاورم» (همان:۱۳۲ تا ۱۳٤). **هستی** را به کاری وا می‌دارد یا پرهیز می‌دهد (همان: ۳۰٤).

آیا **طوطیک** تمام کننده گپ‌وگفتهای **دانشور**، نویسنده داستانهاست؟ **هستی** می‌اندیشد: «طوطک گفت آن زن [سیمین] امید داشت که روزگار بهتری در پیش است. راست می‌گفت... طوطک گفت در دراز مدت آری، اینک ستیز و ناهماهنگی و ناسازگاری بر جهان چیره شده است و دود اندوه جهان را تیره و تار کرده است. طول خواهد کشید تا نهال عشق و آرامش بروید و پلیدی نابودکننده از میان برخیزد» (همان: ۳۰۵).

آیا **طوطیک** «راوی» داستان است که در مرگ شخصیت **هستی**، او نیز پایان کار خویش را می‌بیند؟ «من طوطک هستم با مرگ تو می‌میرم» (همان، ۳۰٦). آیا رؤیایی پیشگو است؟ «هستی: پس تو محصول رؤیای خود من هستی. طوطک: همه طوطکها همین گونه‌اند. اشکال مردم کشور تو، از زن و مرد، این است که طوطکهای خود را به فراموشی سپرده‌اند» (همان،۲۵۰). آیا پیغام‌رسان است؟ «شاید طبیعت هم مثل طوطک پیام‌آورِ نامِ مِهین است به نفس مطمئنه ما» (همان، ۱۸۳).

روشن داشت سخن اینکه **طوطیک** همه آن«آیا»ها هست. او شعارگرایی نویسنده را دارد. او آمده است تا سخنرانیهای دُم‌کنده راوی را به سرانجام برساند. او دانایی پخته و عاقبت‌نگر است؛ مانند فیلسوف، سنجیده سخن می‌گوید و مانند شاعر، با ناخودآگاه‌ها همنشین است. او قهرمانی است که آمده تا یکتنه، فراتر از راوی ببیند و هشدار دهد و مانند مادر بزرگی کهنسال، این باد و آن مباد کند تا راهِ چاه به فرزندان خود بنماید. او می‌تواند پیشگویی کند (۱۳٤). او شورش مردم بر شاه را پیش‌بینی می‌کند. جنگ ایران و عراق را نیز می‌تواند هشدار دهد. **ژنت**، روابط زمانمند میان روایتگری و داستان را در چهار سرشاخه می گنجاند[۳۸] و درباره نگاه به آینده چنین می‌اندیشد:

> ژنت به شیوه ارائه ترتیب زمانیِ[۳۹] رخدادها و کنشهای اولیه در یک روایت توجه کرده است؛ بدین معنا که روایت می‌تواند از نظر زمانی عقبتر از زمان واکنشها باشد که می‌توان آن را فلش‌بک نامید. یا جلوتر از رخدادها مانند زمانی که راوی درباره آینده حدس و گمان زده می‌شود یا پیشگویی دارد و یا همزمان با هم باشد (Bertens, 2001:72).

به این شیوه صدای فرامتن فراتر از راوی یا بازتابنده، نقش داستانی یافته است. برتری صدای فرامتن بر راوی یا بازتابنده دیدگاه‌های گوناگون داستان را به تک‌صدایی کشانده زیرا صدای فرامتن بر آنها سلطه یافته است.

٦. آسیبهای صدای فرامتن

درهم‌آمیزی راوی و بازتابنده در داستانهای دانشور به وجود آورنده صدای فرامتنی گشته است که می‌توان برخی از آن آسیبها را چنین شمار کرد:

الف) آشفتگی در روایت‌شنو: داستان «درد همه جا هست» از دیدگاه یک کودک روایت می‌شود. داستان سرشار از قصه است. از **مرد شش‌میلیون‌دلاری** و **زورو**، قهرمانان بیگانه گرفته تا **بهرام‌خان**، **طاهرخان**، **بابک‌خان**، **پیرمحمدخان** که هر کدام قهرمانان و پهلوان و دردآشنایانِ بخشی از این سرزمین هستند. درونمایه این داستان و قصه‌های درون آن، پرورشگاه صداهای (سیاسی-ایدئولوژی) جامعه آن روزگار شده است. بخشی از قصه **عمه‌آزاده**، سرشار از جمله‌های تکراری است که به ذهنها سپرده می‌شود. مانند «پرواز کن، بگذار آفتاب بیفتد روی بالهایت. همچنین که پریدی، ترست

می‌ریزد» (به کی سلام کنم؟ درد همه جا هست: ۱۸۷). که در حال و هوای سیاسی‌زده آن روزگار، نمادی برای کوشش تا آزادی، شمرده می‌شود تا آنجا که «پیرزنه گفت ای خواهرها بیایید کفن بپوشیم؛ زنجیر به گردن ببندیم؛ برویم پیش حاکم شهر. پیرمرده به دنبال پیرزنه راه افتاد و گمان می‌کنم تا حالا به‌هم رسیده‌اند و دو نفری دست به کار شدند. راه مستقیم را پیدا کرده‌اند» (همان، ۱۸۹). شاید راوی کودک، تمام قصه را درنیابد، اما در بازگو کردن آن برای خواننده، چشم امید به خواننده مستتری است که بتواند معنای قصه‌های **عمه‌آزاده** را درک کند و فراخوان او را بداند. در جایی دیگر **هستی** برای برادر کوچکش قصه **بابک‌خرم‌دین** را می‌گوید: «پرویز تو ممکن است همه‌اش را نفهمی، اما نپرس.» از صدای تنفس منظم او، **هستی** دانست که خوابش برده است. **پرویز** از شنوندگان حذف می‌شود و **سلیم** و **مراد** خواهان ادامه قصه می‌گردند. **تولان** پرسشی می‌افکند:

> روایت‌شنو و خواننده واقعی چه کسانی هستند؟ روایت‌شنو فردی است دخیل یا کاملاً جدا از رخدادهای داستان که مخاطبِ مستقیم راوی است. خیلی کم پیش می‌آید که راوی خودش را در متن مورد خطاب قرار دهد، اما گیرنده خاص روایت عموماً شخصیت دریافت کننده‌ای است که حتی اگر در حاشیه کنشها باشد در بطن داستان حضور دارد.... (تولان،۱۳۸۳: ۷۳).

چتمن گونه‌ای دیگر می‌اندیشد: «درست همان‌گونه که راوی می‌تواند خود را با مؤلف مستتر هماهنگ کند یا نکند، خواننده مستترِ برساخته خواننده واقعی نیز می‌تواند خود را با روایت‌شنو هماهنگ کند یا نکند» (همان، ۷۳ و ۷٤). **ژنت** نیز روایت‌شنو[٤٠] را که مخاطب راوی است عاملی پایه‌ای دانسته و برای او نیز بخش‌بندیهایی بسان راوی داشته است.

ب) وجود صدای ناتمامْ برای شخصیت: مانند بخش ١٦ که درباره کوشش بیگانگان برای گسترش مسیحیت در این آب و خاک است. راوی، نگاه **کلو**، پسربچه چوپان و صحرانشین را چنین بیان می‌کند: «...بعد دست کلو را گرفته بوده و برده بوده به خانه عیسی. تو یک اتاق بزرگ که تاریک هم بوده و کلو وهم برش داشته بوده. اما هر چه کلو، دنبال عیسی گشته، پیداش نکرده بوده. آن مرد سیاه‌پوش عکس صاحبخانه را به او نشان داده بوده...» **کشیش** بیمارستان، زبان به دهان **کلو** گذاشته، خواهان گسترش

مسیحیت است. اما راوی این بخش را با ۱۷ فعل «بود» کوتاه می‌کند. آیا این بخش را **کلو** گفته است؟ یا راوی؟ یا آمیغی از هر دو صدا است. نویسنده، کوشیده است، صدای **کلو** و صدای راوی را به هم بیامیزد و سرآسیمه از ناهنجاری دینی بگوید. این صدای نیمه‌کاره که نه صدای **کلو** است به‌تمامی، نه صدای راوی، آسیب صدا را فراهم آورده است. چکیده سخن اینکه این راوی است که دیدگاه‌های خود از شخصیتها را بازگو می‌کند، نه شخصیتها.

پ) شکل‌دهی به نگاه تفسیری راوی: این نگاه گاهی با «انگار»های شرح دهنده بازتاب می‌یابد: «هستی اندیشید: چرا گنجور این طور برای نجات من خود را به آب و آتش می‌زند؟....انگار گنجور فکر هستی را خوانده بود؛ چرا که گفت: همه عمرم آرزو داشتم دختری مثل تو داشته باشم» (ساربان سرگردان: ۱۰۸). «زری اندیشید: بنده خدا شب تا صبح بیدار مانده، این همه پارچه را رنگ کرده. انگار حاجی‌محمدرضا فکر او را خواند، چرا که نگاه راضیش سرتاسر نشیمن‌های سیاه‌پوش را سیر کرد» (سووشون: ۲۷۷). «هستی مهمانهایش را به کارگاه نقاشیش برد. استاد مانی در برابر نقش طوطیک مکث کرد. انگار او را می‌شناخت» (ساربان سرگردان: ۲٤٥).

ت) هم‌آمیزی راوی، نویسنده و شخصیت: در بیشتر بخشهای یاد شده از «جزیره سرگردانی» و «ساربان سرگردان» که کانون صفر با بازنمود ناهمگن دارند، آمیزه‌ای از «راوی+نویسنده» دیده می‌شود. این آمیزشِ پست‌مدرنیستی به خواست نویسنده، پیکربندی شده است. او گوشزد می‌کند که این رمانها نوشته **سیمین دانشور** است: «این روزها همه طوری حرف می‌زنند که آدم هیچ نفهمد. نویسندگان هم طوری می‌نویسند که حتی **من** به سختی می‌فهمم» (ساربان سرگردان: ۲۳۰ تا ۲۳۲).

پرسش بنیادی را «من» بر می‌انگیزد. این«من» کیست؟ آیا هستی است؟ راوی و یا نویسنده؟ نقش‌آفرینی **سیمین دانشور**[٥] مانند یک شخصیت داستانی- این نگاه را هموارتر می‌سازد که «من» می‌تواند **دانشور** باشد که پیش‌گمان نخستینِ خواننده این است که **سیمین دانشور**، شخصیت داستان، با **دانشور** نویسنده و آفریننده اثر یکی است. از سوی دیگر بسیار دشوار است که این دو با هم یکی دانسته شوند؛ زیرا در آن صورت می‌تواند زندگینامه خودنوشت باشد؛ داستانی از **دانشور** برای **دانشور** که چنین

ادعایی به کاوشی دیگر نیاز دارد. همچنین آنچه کسی درباره خود می‌پندارد، دقیقاً همان چیزی نیست که دیگران از او تصور می‌کنند:

> در دیدگاه ژنت، هنگامی که من درباره خود داستانی می‌گویم، مثلاً در یک سرگذشت شخصی، به نظر می‌رسد **منی** که عمل گفتن را انجام می‌دهد به مفهومی با **منی** که من توضیح می‌دهم یگانه و به مفهومی دیگر با آن متفاوت باشد (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۳تا ۱۴۵).

ث) تک‌گوییهای طولانی که راوی مشخصی ندارد: در این بخشها، روایتها با یک یا دو شخصیت به انجام می‌رسد. گاه بسیار کوتاه و اندک سخن می‌گویند به گونه‌ای که گفته‌های راوی، بیشتر و بارزتر خود را نشان می‌دهد. در نگاه **ژنت**، «تنها در گفتگو است که هر واژه از متن، عیناً متناظر با یک واژه از داستان است» (رجبی، ۱۳۸۸: ۷۹).[۴۱]راوی سخن می‌گوید، پاسخی وجود ندارد، اما راوی باز هم سخن می‌گوید. گویا این نویسنده، به اینکه خود بپرسند و خود پاسخ بپرسد، خوی کرده‌است. چشم‌داشت او از داستان‌نویسی چیز دیگری است. این راوی همواره در پی تک‌گویی است. پرسش وپاسخ شخصیتها، انگیزه سخن نیست، از این رو جستجو برای پاسخ سخنهای او بیهوده است. در داستانهایی از این دست که بیانی تک‌گویانه دارند، گفت با راوی داستان است و پاسخ با خواننده، حتی اگر خواننده‌ای آرمانی[۴۲]وجود نداشته باشد. نویسنده می‌کوشد آنچه را می‌خواهد بگوید تنها و تنها از زبان یک راوی یا یک شخصیت بگوید و گاهی تک‌گوییهای درازآهنگی را به کار می‌برد:

> شاید فرخنده بتواند حالیم کند که کی به کی هست و کجا به کجا؟ شاید با نظم دادن به تمام دانشهایی که از این و آن فراگرفته‌ام، راه به جایی بردم. شاید سر نخی به دستم آمد. شاید هم دست به یک خانه تکانی ذهنی زدم و خودم به جایی رسیدم. به هر جهت زندگی دالانی است دراز یا کوتاه و به زندگی ابدی منتهی می‌شود و چه بهتر که از این دالان دانسته گذر کنیم. چه‌قدر دنیای ما تنگ است. چه‌قدر از همه‌چیز و از همه‌کس سرخورده‌ایم. انگار دنیای ما صدفی است که مرواریدی در آن نیست. زندگیمان یک کشتی بی‌لنگر است؛ پر از تضاد. هیچ‌کس مشکل ما را نگشود. به هر روزنه‌ای روی آوردیم اما همه روزنه‌ها بسته بود. این کشتی بی‌لنگر کژ می‌شود و مژ می‌شود و به صخره می‌خورد و می‌شکند. این همه شعر که از ذهنم می‌جوشد را نباید هدر داد (ساربان سرگردان: ۷۷ و ۷۸).

نوشتاری که دیده می‌شود بیشتر نقش و نگاشتی از سخنرانی دارد. می‌توان نامها را برداشت و مخاطب را با گروه آموزگاران، دانشگاهیان، روشنفکران و..... جایگزین کرد؛ اما به گفته اهالی موسیقی «خارج» می‌زند؛ زیرا در داستان جا نیفتاده است. به دلیل گزینش راوی دانای کل مفسر، متنی که می‌توانسته از نمونه‌های بسیار خوب در چندآوایی شود، بیشتر به تک‌گویی فرو افتاده است و باز این صدای فرامتن است که بارزتر از صدای شخصیتها قرار می‌گیرد.

در این بخشها از ایدئولوژی چپ گرفته تا مهدویت انقلابی و پیروان **خلیل‌ملکی** و **جلال آل‌احمد** و غیره، تمامی گواه بر یک دوره (تاریخی °اجتماعی–سیاسی) در ایران است. گرایشهای گوناگونی که در این رمانها آورده شده، اندیشه‌های روشنفکران آن دوره را نشان می‌دهد. در بسیاری از این بخشها، تعداد بازتابنده‌ها کم و کمتر می‌شود و خود راوی بار تمام آگاهی‌رسانی را بر دوش گرفته است. او برای خواننده رازگشایی می‌کند، از آشکار ساختن درون ذهن **هستی** گرفته تا هر آنچه در جامعه سرگشته روشنفکری می‌گذشته است. در «ساربان سرگردان» نیز همان روند پی گرفته می‌شود. از این رو آنچه در زیرشاخه «چندصدایی بختینی» جای می‌گیرد، در این رمانها حتی با توجه به بسیاری نگرشهای (سیاسی–اجتماعی) جای نمی‌گیرد؛ زیرا شخصیتها، همگویی نمی‌کنند و دیدگاه‌های بینشمند خود را پیشکش خواننده نمی‌نمایند. این شخصیتها نیستند که حرف می‌زنند؛ بلکه راوی است که می‌گوید آنها چه و چگونه اندیشیده‌اند.

نتیجه‌گیری

ژنت از پژوهندگانی است که دریافته «چه کسی می‌بیند؟» با «چه کسی سخن می‌گوید؟» تفاوت دارد. از این رو داستانها می‌توانند پذیرای بازتابنده یا راوی باشند. او شش زاویه دید برای جایگاه راوی و بازتابنده پنداشته است .او باور دارد که بازتابنده، گزارشگر است و تنها به دیده‌ها و شنیده‌های خویش بسنده می‌کند اما راوی افزون بر نشان دادن، برداشتهای خود را نیز در گفته‌هایش می‌گنجاند. این پژوهش، زاویه دیدهای داستانهای دانشور را بررسیده و پنج زاویه دید از میان شش بخش بندی ژنت را در آنها یافته است.

این جستار در پژوهشهای خویش دریافته است که زاویه‌دید در داستانهای دانشور بر سازوکار راوی، بازتابنده و شخصیتها تأثیر گذاشته است. این گفتار دریافته است که در داستانهای او دو گونه «صدا» وجود دارد: نخست صدای شخصیت، راوی یا بازتابنده که صداهای «درون متن» را ساخته‌اند و دیگر صداهای «فرامتن» است که افزون بر متن قرار گرفته‌اند. از آنجا که صدای فرامتن تأثیر صدای راوی یا بازتابنده را می‌کاهد، آسیبهای آن را در داستانهای دانشور می‌توان چنین برشمرد: آشفتگی در روایت‌شنو؛ وجود صداهای ناتمام برای شخصیتها؛ شکل‌دهی به نگاه تفسیری راوی؛ هم‌آمیزی راوی، نویسنده و شخصیت؛ تک‌گوییهای طولانی که راوی مشخصی ندارد. بنابراین صدای فرامتن بر راوی یا بازتابنده برتری یافته و دیدگاه‌های گوناگون داستان را به تک‌صدایی کشانده زیرا صدای فرامتن بر آنها سلطه یافته است.

هر زمان که صدای فرامتن گرفتار هیجان و احساسات شده باشد و یا نیاز دیده توضیح یا تفسیر بیشتری بدهد و یا خوانش خواننده را کنترل کند و یا گرایش به آن دارد تا دیدگاهی را بر داستان غلبه دهد، حضور پررنگ او در داستان دیده می‌شود. برای این کار نیز بازتابنده داستان، در چرخشی بدون مقدمه، جای خود را به راوی می‌دهد سپس دوباره به بازتابنده بازمی‌گردد و روایت داستان را پی می‌گیرد «بازتابنده**وووو** راوی **وووو** بازتابنده» این رفتار در داستانهای کوتاه از رمانها کمتر است از این رو گزیده نمایش صدای فرامتن در زاویه دیدهای بررسی شده چنین است:

۱ .در «کانون روایت بیرونی؛ بازنمود همگن» صدای فرامتن از برای اینکه احساساتی شده نمایان گردیده است. داستانهای «چشم خفته»، «کید الخائنین»، «به کی سلام کنم» و بخش۱ «ساربان سرگردان» به این شیوه نگاشته شده است.

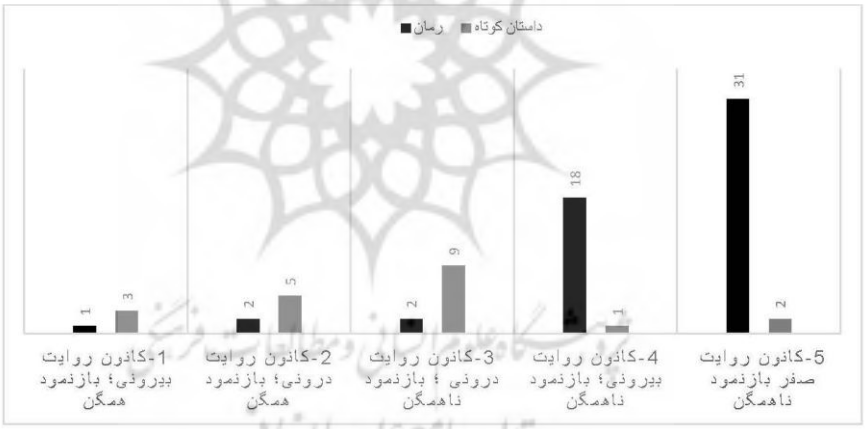
۲ .داستانهای «تیله شکسته»، «سرگذشت کوچه»، «تصادف»، «یک سرو یک بالین»، «سوترا» و بخشهای «ساربان سرگردان۸» و «سووشون۱۷» به شیوه «کانون روایت درونی، بازنمود همگن» نوشته شده و هر زمان که محدودیتهای دانشی راوی در نظر گرفته نشده، صدای فرامتن در آنها آشکار گردیده است.

۳ .«کانون روایت درونی، بازنمود ناهمگن» در۱۱بخش دیده می‌شود: «صورتخانه»، «مار و مرد»، «شهری چون بهشت»، «عید ایرانی‌ها»، «زایمان»، «بی‌بی شهربانو»، «انیس»،

«مدل»، «مردی که برنگشت» همچنین در بخشهای ۱۰ و۱۸ «سووشون». در این کانون، صدای فرامتن با هیجان‌زده شدن و یا نیاز به توضیح بیشتری دیدن، خوانده شده است.

٤. «کانون روایت بیرونی، بازنمود ناهمگن» را می‌توان در داستان «یک زن با مردها» و بخشهای ۱-۲-۳-٤-۷-۱۱-۱۲-۱٤-۱۵ «سووشون» و ۲-۳-٤-۹-۱۰-۱٦-۱۸ «جزیره سرگردانی» و بخش ٤ «ساربان سرگردان» پیگیری کرد. در این زاویه دید، هرگاه صدای فرامتن ایدئولوژی خاصی را در نظر داشته در میان سخن راوی یا بازتابنده خود را نشان داده است.

۵.دو داستان «درد همه جا هست» و «در بازار وکیل» همچنین بخشهای ۵-٦-۸-۱٦-۱۹-۲۰-۲۱-۲۲-۲۳ «سووشون» و ۱-۵-٦-۷-۸-۱۱-۱۲-۱۳-۱٤-۱۵-۱۷-۱۹-۲۰ «جزیره سرگردانی» و ۲-٤-۵-٦-۷-۹-۱۰-۱۱-۱۲ «ساربان سرگردان» کانون روایت صفر با بازنمود ناهمگن دارند. در کاوش نمونه‌ها، صدای فرامتن بسیار زیاد جانشین راوی یا بازتابنده شده است.



دستاورد این گزارش در کندوکاو کانون روایت و بازتابنده‌های داستانهای **دانشور** این است که بیشترین آسیب صدا در کانون روایت صفر، با بازنمود ناهمگن دیده می‌شود و سپس کانونی بیرونی همراه با بازنمود ناهمگن تا آنجا که داستانهایی سرشار از ایدئولوژی به تک‌صدایی رسیده‌اند. از سوی دیگر، هرچه به پایان داستان‌نویسی **دانشور** نزدیک می‌شویم، صدای فرامتن در داستانها بیشتر خود را نشان می‌دهد. این ناهنجاریهای صدا در رمانها بسیار بیشتر از داستانهای کوتاه است و «ساربان سرگردان»

بر پله نخست ناهنجاری صدا ایستاده است؛ سپس «جزیره سرگردانی» و «سووشون» قرار دارد. در میان داستانهای کوتاه نیز «سوترا» و «سرگذشت کوچه» جایگاه نخست را دارد که هر دو در بخش کانون درونی با بازنمود همگن جای می‌گیرد. دیگر اینکه **دانشور** چندان در پی چارچوبهای زاویه دیدهای برگزیده خود نیست؛ بنابراین صداهای فرامتن، زمانی دیده می‌شود که زاویه دید انتخابی، باری بیش از توان خود را بر دوش دارد. از نمونه‌های آورده شده دریافته می‌گردد که راوی چه نقال [۵]مفسر باشد و چه گزارشگر، صدای فرامتن [۵]که می‌توان آن را صدای نویسنده دانست- پَرِشهایی در متن دارد. از این پنجره، داستان، فضایی است تا **دانشور** سخنان خود را بیان کند. اگر ساخت داستان به گونه‌ای تک‌صدایی که همان صدای نویسنده باشد، پیش برود؛ پس خواننده تنها توانسته متنی ادبی بخواند که در آن شخصیتها بازیچه نویسنده‌اند و خواننده به تماشای این بازی نشسته است و هیچ نقشی در اجرای آن ندارد.

این گزارش می‌پندارد در سامانه خوانش هر اثر ادبی، باید برخورد چندصدا خوانده شود تا شاهد به دنیا آمدن صدای نویی باشیم [۵]که آن صدای خود خواننده است. این فرایند در تک‌گویی انجام نمی‌شود. نویسنده در بن‌بست خوانشی قرار می‌گیرد. می‌دانیم که نویسنده خواسته یا ناخواسته دوست دارد اثرش خوانندگان بیشتری بیابد. در صورت غلتیدن به حصار تک‌گویی، تعداد خوانندگانی که با سپهر راوی، افق مشترکی دارند بسیار کم می‌شود؛ سپس نه تنها این خواست پنهان نویسنده، بی‌پاسخ می‌ماند که خودِ اثر نیز پویایی و باروری کمتری را برمی‌انگیزاند؛ از این رو داستانهایی این چنینی تاریخ پایان می‌یابند.

پی‌نوشت

1. point of view

۲.«تفسیر: شرح کردنِ جزء جزء مطلب برای روشن شدن معنی آن و مقصود نهایی گوینده. تأویل: شرح دادن و تفسیر کردن سخن به گونه‌ای غیر از آنچه از ظاهر آن دریافت می‌شود.

معنی: آنچه واژه، ترکیب، یا جمله بر آن دلالت دارد. معنی داشتن = دارای مفهوم بودن» برگرفته از فرهنگ معین.

3. narrator
4.Norman Friedman
5. Henry James
6. Seymour Chatman
7. expression
8. perspective

۹. جاکوب اوئه، روایت‌شناس نروژی، پرسپکتیو را برای روایت مکتوب و کانون مشاهده را برای فیلم به کار برده است.

10. percy Lubbock
11. cleanth Brooks
12. Robert pen Warren
13. focus of narration
14. Franz K. Stanzel
15. Dorrit Chon
16. Jaap Lintvelt
17. Gerald Prince
18. Omniscient point of view
19. Limited omniscient point of view
20. wayne Booth
21. Gerard Genette
22. focalization
23. focalizer

۲٤.گروهی مانند زکریا بزدوده برای بازتابنده، مشاهده‌گر را به کار برده‌اند.

25. paratextual voice
26. The Imposed Voice
27. objective point of view
28. soliloquy
29. interior monologue
30. unreliable
31. unintrusive narrator
32. dramatic point of view
33. representation
34. Free indirect speech
35. agent
36. intrusive narrator

۳۷. در این داستانها شخصیتها تنها عاملان مجموعه‌ای از کنشها می‌گردند. تزوتان تودوروف می‌نویسد: «هر شخصیتی یک کاراکتر نیست. شخصیت برشی است از جهانِ فضایی-زمانی‌ای که بازنموده شده، و نه چیز دیگری؛ یک موجود انسان گونه بدون محتوا

=شخصیت... می‌شود تنهایی را تصور کرد که در آنها شخصیتها تنها به این محدود می‌شود که عامل مجموعه‌ای از کنشها باشد (تراژدیهای یونانی و مَتَل عامیانه). ولی همین که جبرگرایی روانی سر برمی‌آورد، شخصیت به کاراکتر بدل می‌شود: او این طور رفتار می‌کند. برای اینکه کم‌رو، ضعیف، شجاع و الخ است. بدون جبرگرایی (از این نوع) کاراکتری وجود ندارد» (تودوروف،۱۳۸۸: ۲٤٦).

۳۸. به باور بختین: «تمامی زبان یک گفتگوست که در آن گوینده و شنونده رابطه‌ای را به وجود می‌آورند؛ به بیان دیگر، زبان فرایندی است که حداقل دو نفر در آن شرکت دارند و هویت فردی ما را شکل می‌دهد. آگاهی فردی ما مرکب است از گفتگوهایی که در ذهن ما انجام می‌گیرد. گفتگوهایی که تنوع صدا در آنها برای ما در خور توجه است. هر یک از این صداها می‌توانند به روشی جدید پاسخگوی این باشند که ما که هستیم و به ما کمک میکند که چه کسی بشویم. بنابراین شخصیت ما همواره در حال تغییر است» (Bresler,2007:45).

39. chronological order
40. Narratee

٤١. ۱-روایت بعد از رخداد (Ulterior narration) «فاصله میان روایت و رخدادها از متنی به متن دیگر فرق می‌کند» (ریمون،۱۳۸۷: ۱۲۳). در نوع آینده‌نگر، نوعی پرش و جلوروی (flash forward) نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد و آنچه هنوز رخ نداده است «قبل از آن که رخدادهای اولیه آن بیان شود، نقل می‌گردد»؛ گویی روایت به آینده داستان نقل مکان می‌کند؛ مانند خواب و رؤیا یا پیشگوییها. ۲-روایت پیشینی °ماقبلی(Anterior narration) «این شیوه، نوعی روایتگری پیشگویانه است که عمدتاً از فعل زمان آینده و برخی اوقات فعل زمان حاضر استفاده می‌کند» (همان). ۳- روایت بعد رخداد و ٤- روایت میان افزود یا لحظه به لحظه (Inter calated)

42. ideal reader

منابع

اخوت، احمد؛ ***دستور زبان داستان***؛ اصفهان: نشر فردا،۱۳۷۱.

اسکولز، رابرت؛ ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***؛ فرزانه طاهری؛ تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۳.

ایگلتون، تری؛ ***نظریه ادبی***؛ عباس مخبر؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
بزدوده، زکریا؛ «بررسی عناصر روایت و کانون مشاهده در رمان»، *فصلنامه پژوهشهای ادبی*؛ س ۵ ش۱۹، بهار ۱۳۸۷، ص۲۷-٤٤.
بلزی، کاترین؛ ***عمل نقد***؛ عباس مخبر؛ تهران: نشر قصه، ۱۳۸٤.
پاینده، حسین؛ ***گفتمان نقد*** [مقالاتی در نقد ادبی]؛ تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۲.
ـــــــــــ؛ ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*** [پسامدرنیسم و ادبیات: بری لوییس]؛ تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۳.
تادیه، ژان ایو؛ ***نقد ادبی در قرن بیستم***؛ مهشید نونهالی؛ تهران : نیلوفر، ۱۳۷۸.
تودوروف، تزوتان؛ ***بوطیقای نثر*** [پژوهشهایی نو درباره ادبیات]؛ انوشیروان گنجی‌پور؛ تهران: نشر نی،۱۳۸۸ .
تولان، مایکل جی؛ ***درآمدی نقادانه-زبانشناختی بر روایت***؛ ابوالفضل حریغ تهران: بنیاد سینمای فارابی، ۱۳۸۳.
حری، ابوالفضل؛ «داستان و متن: ساختار روایی در ادبیات داستانی و فیلم»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*؛ س ۹، ش ۹۷ ، آبان ۱۳۸٤، ص ٦۰-٦۵.
داد، سیما؛ ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***؛ تهران: نشر مروارید، ۱۳۷۸.
دانشور، سیمین؛ ***به کی سلام کنم؟***؛ چ ۵، تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۸۰.
ـــــــــــ ؛***جزیره سرگردانی***؛ چ ۳، تهران: انتشارات خوارزمی،۱۳۸۰.
ـــــــــــ ؛ ***ساربان سرگردان***؛ تهران: انتشارات خوارزمی،۱۳۸۰.
ـــــــــــ ؛***سووشون***؛ چ ۱۵، تهران: انتشارات خوارزمی،۱۳۸۰.
ـــــــــــ؛ ***شهری چون بهشت***؛ چ ۷، تهران: انتشارات خوارزمی،۱۳۸۱.
رجبی، زهرا و غلامحسین غلامحسین‌زاده و قدرت‌الله طاهری؛ «بررسی رابطه زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک»، فصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی ؛ ش ۱۲ ، بهار ۱۳۸۸، ۷۵-۹۸.
رستمی، فرشته؛ «ساختار صدا در داستانهای مندنی‌پور، نقش زاویه دید در صدای داستان»، مجله‌ی علمی °پژوهشی بوستان *ادب*؛ س ۲، ش ٤ (پیاپی٦)، زمستان ۱۳۸۹، ص۹۹-۱۲۵.
ـــــــــــ و مسعود کشاورز؛ «گزاره‌های شعاری و زمینه پیدایش آن در داستانهای دانشور بر پایه دیدگاه بختین»، فصلنامه زیبایی شناسی ادبی، دوره ۵، ش ۱۸، زمستان ۱۳۹۲، ص۷۳-۱۰٤.
رضایی، عربعلی؛ ***واژگان توصیفی ادبیات: انگلیسی- فارسی***؛ تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۲.
ریمون، شلومیت °کنان؛ ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***؛ ابوالفضل حری؛ تهران: انتشارات

نیلوفر،۱۳۸۷.
طاهری، قدرت‌الله و لیلا سادات پیغمبرزاده؛ «نقد روایت‌شناسانه ساعت پنج برای مردن دیر است، بر اساس نظریه ژرار ژنت»، *ادب‌پژوهی*؛ دوره ۳، ش ۷ و ۸ ، بهار و تابستان ۱۳۸۸، ص۲۷-۴۹.
فلکی، محمود؛ ***روایت داستان*** [تئوری‌های پایه‌یی داستان‌نویسی]؛ چ ۳، تهران: ققنوس،۱۳۸۲.
قبادی، حسین‌علی و فردوس آقاگل‌زاده و سیدعلی دسپ؛ «تحلیل گفتمانی جزیره سرگردانی و پیوند معنایی آن با دیگر رمانهای سیمین دانشور»، *ادب‌پژوهی*؛ دوره ۵، ش ۱۵، بهار ۱۳۹۰، ص۳۵-۵۷.
ـــــــــــ؛«تحلیل گفتمان غالب در رمان سووشون سیمین دانشور»، *فصلنامه نقد ادبی*، س۲،ش٦ ، تابستان ۱۳۸۸، ص۱٤۹- ۱۸۳.
معین، محمد؛ ***فرهنگ فارسی***؛ چ ۱۱، تهران: انتشارات امیرکبیر،۱۳۷٦.
مقدادی، بهرام؛ ***فرهنگ اصطلاحات ادبی از افلاطون تا عصر حاضر***؛ تهران: فکر روز،۱۳۷۸.
مندنی‌پور، شهریار؛ ***کتاب ارواح شهرزاد***؛ تهران: ققنوس،۱۳۸۳.
میرصادقی، جمال؛ ***ادبیات داستانی*** [قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان]؛ چ ۳، تهران: سخن،۱۳۷٦.
Bressler,Charles E.; ***Literary Criticism***:An Introduction to Theory and Practice; 4th ed. New Jersey:Pearson Prentice Hall,2007.
Bertens,Hans ;***Literary Theory***:The Basics; London:Routledge, 2001.
Chatman,S;***Story and discourse***: Narrative structurw in fiction and film; Ithaca and London: Cornell University Press,1989.
Herman,D /Jahn,M/Ryan,M.(Eds); ***Routledge encyclopedia of narrative theory***; London: Routledge,2005.
Holquist, M.; ***Dialogism, Bakhtin and his world***; London: Routledge,2002.
Jahn, M; ***Narratology:Aguide to the theory of narrative***; University of Cologne, 2005.