تحلیل ساختار روایی دو داستان «در ظهور آهوها» و«کپرهای جن زده» بهرام حیدری بر اساس نظریه‌ی ژرار ژنت

واژگان کلیدی
*روایت‌شناسی
*ساختارگرایی
*ادبیات اقیمی
*بهرام حیدری

علی صفرزاده* alisafarzadeh1362@gamali.com
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران
دکتر علی‌محمد گیتی‌فروز
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران
دکتر علی بصیری‌پور
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران

چکیده

بررسی ساختار فرم و طرح، در نقد ادبی جدید، روشی است برای نقد داستان. هر نویسنده با به‌کارگیری شیوه‌ای خاص از روایت، و استفاده از تکنیک‌های روایی دریچه‌ای تازه از بروز رخدادهای داستانی به روی مخاطب می‌گشاید. به طور معمول این هنر نویسنده است که مؤلفه‌های زیباشناسانه در داستان را خوب پرداخت کند، این مؤلفه‌ها شامل دیدگاه، شخصیت، کانون روایت، انواع گفتار و... می‌شوند و در طرح مشهودند. نگاه ساختارگرایانه به آثار ادبی به سبب وجود این عناصر در متن و الگوهایی که اجزا را به هم پیوند می‌دهد زمینه‌ساز فهم و درک هرچه بهتر ادبیات داستانی را فراهم می‌سازد؛ تمام کوشش ساختارگرایان در همین زمینه بوده است. در این پژوهش ساختار روایی دو داستان«در ظهور آهوها» و «کپرهای جن زده» از مجموعه داستان «لالی» نوشته بهرام حیدری با توجه به نظریه ساختارگرایی ژرار ژنت مورد بررسی قرار گرفت و این نتایج حاصل شد: دو داستان مذکور با نظریه ژرار ژنت قابل بررسی هستند و بهرام حیدری از عنصر «گفتار» برای پردازش داستان‌هایش استفاده کرده است و توانسته بین محتوا و داستان هماهنگی ایجاد کند.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۴/۲۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۵/۵

مقدمه

زندگی بشر و روایت در تلاصق هم‌اند. نویسندگان با تخیل خود هر روز به این زندگی رنگی جدید می‌دهند و داستان جدیدی می‌آفرینند. برای درک پدیده‌های جهان و روایت‌هایی که با زندگی بشر پیوندی ناگسستنی دارند و نیز فهم گفتمان‌های ادبی و داستان‌هایی که میراث فرهنگی و تاریخی هر ملت هستند، باید شیوه‌های روایت و روایت‌گری را شناخت. نویسندگان برای حفظ این میراث، تنها وظیفه‌ی نوشتن را برعهده ندارند بلکه با به خدمت گرفتن ابزارهای مهم و حیاتی زبان، به اندیشه‌های خود شکل می‌دهند. داستان شکلی از یک زبان است و هر داستان با توجه به منطقی که دارد، دارای دستور زبان است. روایت، دستور زبان داستان است یعنی همان تصمیم‌ها، اندیشه‌ها و شیوه‌هایی که نویسنده با به خدمت گرفتن زبان و دراماتیزه کردن وقایع به آنها عینیت می‌بخشد. در این پژوهش با تکیه بر نظریه ساختار گرایی ژرار ژنت به تحلیل دو داستان «کپرهای جن زده» و «در ظهور آهوها» از مجموعه داستان لالی اثر بهرام حیدری خواهیم پرداخت تا به چگونگی روایت‌گری نویسنده و دستور زبان او در این دو داستان دست پیدا کنیم. برای این‌کار ابتدا تعریفی از روایت و روایت‌شناسی ارائه خواهیم داد و سپس نگاهی کوتاه خواهیم کرد به نظریه ادبی فرمالسیم روس و نظریه ادبی ساختارگرایی؛ همچنین به چگونگی پیدایش ادبیات اقلیمی در ایران گذری خواهیم کرد.

روایت

روایت[1] نقل رشته‌ای از حوادث واقعی یا تاریخی یا خیالی است؛ به‌گونه‌ای که ارتباط میان آنها وجود داشته باشد و این حوادث بازتاب یکدیگر باشند و در میان آنها پیوندی زمانی و انگیزه‌ای وجود داشته باشد، روایت با عمل داستان در زمان و با زندگی در جریان، سر و کار دارد. روایت در جواب سوال «چه اتفاقی افتاده است؟» می‌آید و داستان را نقل می‌کند. (میرصادقی،۱۳۸۷: ۱۲۷) کنش در روایت اهمیت ویژه دارد و روایت‌ها حاصل کنشگری‌اند؛ یعنی ابزاری هستند که نویسنده با آنها داستان را برای مخاطب بازگو می‌کند. روایت‌ها داستان را باز می‌نمایند و این کار را با شیوه‌ای صورت می‌دهند که ارتباط عامل‌های کنش بر آن استوار باشد. (کوری، ۱۳۹۱: ۲۳)

1.Narration

مایکل تولان نیز معتقد است«روایت، بازگویی اموری است که به لحاظ زمانی و مکانی از ما فاصله دارند.گوینده حاضر و ظاهراً به مخاطب و قصه نزدیک است اما رخدادها غایب و دورند.»(تولان،۱۶:۱۳۸۳)

گریگوری کوری در کتاب «روایت‌ها و راوی» بیان می‌دارد: «روایت دست‌ساخته‌هایی میان ارتباط آگاهانه‌اند: دست‌ساخته‌هایی که کارکردشان انتقال داستان است و این کارکردها وابسته است به نیت سازندگان آن‌ها .... کارکرد دست‌ساخته‌ها، روایت و داستان‌گویی است و نقل داستان با نوعی از فرآیند امکان می‌یابد که هدف ارتباطی داشته باشد و بر انتقال تصادفی استوار نیست.» (کوری، ۱۳۹۱: ۲۷)

میرصادقی معتقد است که در قطعه‌ی روایتی ممکن است بافتی بیانی وجود داشته باشد که مفهوم کلی غیر روایتی ارائه بدهد. ممکن است قطعه‌ای با مواد و مصالح یکسان به دو شیوه‌ی مختلف یکی شرح و دیگری روایتی عرضه کند. در این جا اگر داستان را توالی حوادث واقعی تاریخی یا ساختگی بدانیم تسخیر عمل به وسیله‌ی تخیل صورت می گیرد. (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۲۶)

در پایان این بند می‌توان گفت، آنچه در داستان از طریق گونه‌ای بازگویی، نقل یا انتقال می‌یابد، روایت است که در بردارنده‌ی رخدادها و حوادثی است که رابطه‌مند و دارای توالی زمانی هستند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روایت‌شناسی

مطالعات صورتگرایان و ساختارگرایان علاوه بر تحول در بررسی شعر، در بررسی داستان نیز انقلابی پدید آورد و در حقیقت دانش ادبی به نام روایت‌شناسی را بنیان نهاد. (ایگلتون،۱۴۳:۱۳۶۸)

اصطلاح روایت‌شناسی را برای نخستین بار تزوتان تودورف در سال ۱۹۶۹ در کتاب دستور زبان دکامرون به معنی دانش مطالعه‌ی قصه به کار برد. او یادآور می‌شود که مقصودش از این اصطلاح، تنها بررسی ادبیات داستانی نیست، بلکه معنی وسیع این اصطلاح مد نظر او است و تمامی اشکال روایت از قبیل اسطوره، فیلم و ادبیات نمایشی را در بر می‌گیرد.(اخوت،۱۳۷۱:

۷) یکی از مواردی که همواره مورد توجه محققان روایت‌شناسی ساختارگرا بوده است، یافتن دستور زبان داستان یا همان قانونمندی‌ها و قواعد حاکم بر قصه و داستان است. به دلیل اینکه قصه‌های عامیانه، ساختار نسبتاً ساده‌ای دارند، می‌توان قواعد حاکم بر آن را شناسایی و طبقه بندی کرد. (همان: ۳۶-۳۳)

به علم شناخت روایت، روایت‌شناسی می‌گویند. منتقدین و محققین روایت‌شناس با کشف الگوها و ساختار اندام‌وار عناصر تشکیل دهنده‌ی داستان به شیوه‌ی داستان‌سرایی نویسنده دست پیدا می‌کنند و از آن طریق دستور زبان نویسنده را برای مخاطب ترسیم می‌نمایند و به او در درک آن شیوه یاری می‌رساند.

فرمالیسم روس

در نیمه‌ی اول قرن بیستم، جنبشی با نام مکتب فرمالیسم[1] در حوزه‌ی نقد ادبی، در روسیه به وجود آمد. فرمالیسم روس یکی از منابع مهم ساختارگرایی است. (موران، ۱۳۸۹: ۲۰۷) فرمالیسم نامی است که مخالفان جهت تحقیر و کوچک شمردن این مکتب به آن داده بودند. (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۷۲)

فرمالیست‌های روس به جای اصطلاحاتی مانند محتوا و فرم، از ماده و تمهید در شعر؛ و داستان[2] و طرح[3]در رمان استفاده می‌کردند. ماده یا محتوا همان منابع خام زندگی و زبان روزمره و تمهید یا فرم شکل‌بندی همان وقایع زندگی و زبان به گونه‌ای زیبایی‌شناختی (هنری) است. (تسلیمی، ۱۳۹۵: ۴۳)

می‌دانیم که آشنایی‌زدایی در شعر از زبان آن می‌جوشد (تمهید)، نه از اشاره به چیزی بیرون از خود، آشنایی‌زدایی در رمان نیز از نیروی بیرون از خود سرچشمه نمی‌گیرد بلکه از سازمان‌یابی آن در فرمی ویژه بر می‌خیزد. به زبان ساده باید گفت که ویژگی هنری در شعر با ناآشناکردن زبان صورت می‌گیرد اما در رمان این ویژگی مد نظر نیست، یعنی تقابل میان زبان رایج و زبان ادبی نیست بلکه تقابل میان طرح و داستان است. البته این نکته را نباید فراموش کرد که

1.Formalism
2.fabula
3.siozhent

داستان در این‌جا به معنای نوعی روایت[1] نیست بلکه آن را به معنای ویژه یعنی ترتیب ممکن رخدادها که مولف آن را سازماندهی می‌کند و مخاطب پس از خواندن می‌تواند آن را درذهن مجسم کند.(موران،۱۳۸۹: ۲۱۴-۲۱۳) پس داستان ماده‌ی خام و غیر ادبی، هم‌چون رویدادهای تاریخی است و نحوه‌ی گزینش و برجسته نمودن گوشه‌هایی از این رویدادها برعهده‌ی طرح است، لذا طرح شکل ادبی داستان است. (تسلیمی ،۱۳۹۵: ۴۴) در پایان باید گفت که تفاوت بین طرح (سوژنت) و داستان (فبولا) یکی از دستاوردهای مهم فرمالیسم روس است که نظر ساختارگرایان را به خود جلب کرد و آن را تکمیل کردند.

نظریه‌ی روایتی ساختارگرا

به طور کلی می‌توان گفت که ساختارگرایی یک شیوه و روش است و سخن آن، این است که هر جزء یا پدیده در ارتباط با یک کل بررسی می‌شود. یعنی هر پدیده، جزئی از یک ساختار کلی است. بدین ترتیب ساختارگرایی بین مباحث سنتی ادبیات از قبیل بدیع و بیان و عروض و قافیه و یافته‌های جدید زبان‌شناسی، ائتلافی به وجود آورده است. (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۰۷)

هاریس[2] از ساختارگرایان آمریکایی معتقد است آنچه متن «می‌گوید» مهم نیست، مهم این است که متن به لحاظ مورفولوژی یعنی ساخت کلمه چه‌گونه «ساخته» شده است. (همان: ۲۰۸)

ساختار روایت

در بررسی ساختاری روایت می‌توان به وضوح دو جنبه افراطی موضوع را مشاهده کرد. ساختارگرایان هم به جستجوی بوطیقای خرد داستان بر آمده‌اند و هم به جستجوی بوطیقای کلان داستان. هدف ساختارگرایان از بوطیقای خرد جدا کردن ساختارهای داستانی پایه بوده است: عناصر اساسی داستان و قوانین ترکیب آنها. مسئله اول آنها ترکیب‌بندی حداقل عناصری است که سبب می‌شود مشاهده‌گر قابل بتواند شئ معین روایت را بداند. البته این مسئله‌ای است در تعریف، اما تمرین مناسب برای نام‌گذاری نیست. روایت‌ها وجود دارند، هر جا که انسان باشد روایت هم هست، و در بین ناظران بر سر این که چه چیزی روایت هست و چه چیزی روایت نیست توافق گسترده‌ای وجود دارد. هرگونه توصیف نظری را می‌توان به سرعت با

1. story
2.Harris

گستره‌ای از واقعیت‌ها محک زد و همین این پرسش را مطرح می‌کند که اصلاً چه نیازی به توصیفات نظری داریم؟ اگر روایت‌ها بدون هیچ نظریه‌ای خلق و شناخته درک می‌شوند، نظریه چه کارکردی می‌تواند داشته باشد؟

ساختارگرایان دو پاسخ برای این دو پرسش دارند که ممکن است دیگران را قانع کند یا نکند. یکی از اهداف آنها در تلاش برای جدا کردن ساختارهای بنیادین روایت، ربط دادن آنها به ساختارهای بنیادین دیگر(برای مثال، ساختارهای بنیادین منطق و دستور) است تا اصلاً بتوانند پیکربندی‌های ذهنیت انسان را درک کنند. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۳)

عرصه‌ی روایت از یک طرف به اسطوره می‌رسد (ساده کوتاه، همگانی، شفاهی، پیش تاریخی) و از طرف دیگر به رمان مدرن (پیچیده، طولانی، فردی، مکتوب، تاریخی) ضمن آنکه برخی ویژگی‌ها را برای بررسی ساختارگرایی حفظ می‌کند (شخصیت، موقعیت، کنش و گره‌گشایی) عرصه‌ی بسیار عالی برای بررسی ساختارگرایان است. (همان، ۹۱)

تا به حال نظریه‌پردازان ادبی در تحلیل ساختار روایت سطوح گوناگونی را در نظر گرفته‌اند؛ ارسطو اولین بار به صورت علمی و نظری درباره‌ی روایت سخن گفت و سه عنصر اصلی ۱- طرح ۲- شخصیت و ۳- گفتگو را به عنوان جنبه‌های اصلی روایت در نظر گرفت. روایت‌شناسان ساختارگرا به تبعیت از فرمالیست‌های روس برای روایت سطوح مختلفی در نظر گرفتند که هر کدام دیدگاه خاصی در مورد روایت دارد. برای مثال: تزوتان تودورف در دستور زبان روایت بررسی کرد: «چگونه عناصر روایی مانند مقوله‌های نحوی عمل می‌کنند. کنش‌ها به فعل‌ها شبیه‌اند. شخصیت‌ها به اسم‌ها و ویژگی‌های آنها به صفت‌ها.» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۱) می‌توان این را نیز اضافه کرد تودورف معتقد بود که تغییر وضعیت در داستان یکی از ویژگی‌های اصلی روایت است؛ زیرا با تغییر یک رویداد، رویدادی دیگر رخ می‌دهد و داستان ادامه دارد و برای روایت سه واحد اصلی در نظر گرفت ۱- گزاره، ۲- پی‌رفت، ۳ - متن.

ژرار ژنت

ژرار ژنت در سال ۱۹۳۰ به دنیا آمد. او از سال ۱۹۴۹ که وارد دانشگاه شد تا کنون تمام زندگی‌اش را یکسره در این محیط گذرانده است. (احمدی، ۱۳۷۲: ۳۰۸) او ساختگرایی را به شیوه‌ای معتدل‌تر به کار گرفت، برای بررسی رمان، ضمن بهره‌گیری از دستاورد فرمالیست‌ها

یعنی تمایز بین سوژنت- فبولا شیوه‌ی ساختارگرایی را تکامل بخشید، هرچند که این تمایز مورد پذیرش همه‌ی ساختارگرایان است، اما به دست ژنت با ظرافتی خاص قابلیت انطباق‌پذیری یافت.(موران، ۱۳۸۹: ۲۳۱) او توانست با تقسیم روایت به سطوح مختلف، تمایزی را که فرمالیست‌های روسی میان قصه و طرح قائل می‌شوند پرداخته‌تر کند و سه سطح از آن را معرفی کرد.این سه سطح عبارتند از: قصه، سخن و گزارش.(سلدون و ویدوسون،۱۳۹۲: ۱۴۶) که به داستان، روایت و روایت‌گری نیز مشهورند.

الف- داستان[1]

داستان چکیده‌ای از رخدادهای روایت شده و شرکت کنندگان متن است.«به معنای دقیق کلمه داستان بخشی از یک برساخت بزرگ‌تر است ... که آن را جهان (یا«سطح») «بازسازی» (یا باز نموده شده) یعنی واقعیت داستانی می‌نامند. جهانی که اشخاص داستان در آن زندگی می‌کنند و رخدادها در آن نیز به وقوع می‌پیوندند.» (کنان، ۱۳۸۷: ۱۵)

ب- نقل یا روایت[2]

رخدادها یا زنجیره‌ای از رخدادهای موجود در متن که به آن گفتمان نیز می‌گویند. (موران، ۱۳۸۹: ۲۳۱) نه ترتیب رخدادها به شکل واقعی.

ج- روایت‌گری[3]

روایت‌گری اشاره دارد به فرایند ارتباط که در آن فرستنده (نویسنده) روایت را در قالب پیامی برای گیرنده (مخاطب) ارسال می‌کند. (کنان، ۱۳۸۷: ۱۰) لذا می‌توان گفت همان عمل داستان‌گویی برای مخاطب است.

1. histoire
2.recit
3. narration

توجه بیشتر ژنت به مؤلفه دوم یعنی نقل یا روایت است. او معتقد است که این سه سطح توسط سه مشخصه:

الف): زمان دستوری ب): وجه یا حالت ج): صدا یا لحن با هم در تأمل هستند.

الف) زمان دستوری

آرایش و چینش رخدادها در روایت بر اساس زمان که دارای مؤلفه‌های زیر است:

نظم و ترتیب[1]:

منظور از نظم و ترتیب « ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ارائه همین رخدادها در گفتمان روایی است.» (لوته، ۱۳۸۶: ۷۲) در این میان متنی اگر روایت می‌شود، زمانش با داستان هم‌خوانی نداشته باشد نوعی زمان‌پریشی به وجود می‌آید. به عبارت دیگر رخدادها به گونه‌ای بی نظم در داستان ترتیب داده می‌شود که مؤلفه‌های مانند گذشته‌نگر و آینده‌نگر به وجود می‌آیند.

۱) گذشته‌نگر[2]: روایت رخدادهای داستان پس از نقل رخدادهای سپری شده متن است گویی رخدادها به گذشته رجعت می‌کند.

۲) آینده‌نگر[3]: روایت رخدادهای داستان پیش از نقل رخدادهای اولیه است. گویی داستان به آینده‌ی داستان نقل مکان می‌کند.

کنان در این باره می‌گوید: «گزاره‌هایی راجع به نظم در قالب کلماتی مثل اولین و دومین و آخرین و قبل و بعد و غیره، به پرسش چه *زمانی*؟ پاسخ می‌دهند.» (کنان، ۱۳۸۷: ۶۵)

1. order
2. flash back
3. flash forward

مدت یا تداوم[1]:

رابطه بین گستره‌ی زمانی رخدادها در داستان و اینکه چه میزان از متن به روایت آن اختصاص داده شده است.

بسامد[2]:

اینکه یک رخداد در داستان چند بار اتفاق می‌افتد و چند بار در متن بیان شده باشد بسامد است. ژنت، گزارش تکرار بین روایت و داستان بیرون از زمان کوتاهی را که توسط نظریه‌پردازان و ناقدین رمان مطالعه می‌شود، بسامد روایت می‌نامد (ژنت، ۱۹۸۰: ۱۱۳) و آن را سه نوع معرفی می‌کند:

۱) بسامد مفرد: یعنی رخدادی که در داستان یک بار روی می‌دهد و یک بار نیز در متن بیان می‌شود.

۲) بسامد مکرر: یعنی یک رخداد در داستان یک بار روی دهد و چندین بار در متن بیان شود.

۳) بسامد بازگو: یعنی رخدادها در داستان چندین بار اتفاق بیافتد ولی در متن فقط یک بار بیان شود.

ب) وجه یا حال و هوا:

وجه از طریق فاصله و دیدگاه خلق می‌شود. وجه تابعی است از رابطه‌ی قصه و متن اما بیشتر با منظرها سر و کار دارد تا رخدادها. (اسکولز، ۱۳۹۳: ۲۳۲) یعنی راوی از دیدگاه چه کسی داستان را روایت می‌کند.

فاصله:

به معنای فاصله بین روایت‌گری و داستان است. فاصله «هنگامی پدید می‌آید که راوی داستان یکی از شخصیت‌های آن باشد. در این حالت راوی میانجی‌ای است که داستان از صافی ذهن او

1. duration
2. frequency

گذرانده می‌شود. هرچه میزان مداخله راوی بیشتر باشد؛ فاصله بین روایت‌گری و داستان بیشتر می‌شود و کمترین فاصله میان داستان و روایت‌گری زمانی ایجاد می‌شود که خواننده حضور راوی را احساس نکند.» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۲) ژنت در مؤلفه‌ی فاصله در سطوح زیر استخدام کلام را از هم جدا می‌سازد:

- گفتار مستقیم (سخن روایت شده، نقل مونولوگ یا دیالوگ)

تولان در این‌باره می‌گوید: «نقل مو به موی کلمات واقعی شخصیت است.» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۰۵) در این نمونه گفتار گفتگوی شخصیت‌های داستان و یا تک‌گویی اشخاص به صورتی دست نخورده در متن بیان می‌شود و در درون گیومه قرار می‌گیرد. «این موضوع توهم محاکات «صرف» را باز می‌آورد، هر چند همیشه و در همه حالی به سبکی تازه مطرح می‌شود.» (کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۹)

- سخن غیر مستقیم یا سخن انتقالی

گفته یا افکار شخصیت‌ها که از زبان راوی بیان می‌شود سخن غیر مستقیم است. به سخن غیر مستقیم «گزارش افکار» نیز گفته می‌شود.

- سخن غیر مستقیم آزاد

در سخن غیر مستقیم آزاد، تفکرات و عواطف شخصیت در صدایش بروز پیدا می‌کند. بدون آنکه از گیومه و عباراتی مانند «اندیشید» یا «او گفت» استفاده شود و نیز از گفتمان دستوری اول شخص استفاده نمی‌شود. این‌گونه سخن «از نظر دستوری میان گفتار مستقیم و غیر مستقیم قرار دارد.» (همان: ۱۴۹)

ج) لحن یا آوا

لحن یا آوا در پاسخ سوال «چه کسی می‌گوید؟» مطرح می‌شود. اینکه چه کسی داستان را می‌گوید یا از چه زاویه‌ی دیدی استفاده می‌شود.

کانونی شدگی:

ژنت میان راوی و شخصیتی که داستان از کانون او روایت می‌شود (کانونی‌گر) تفاوت قائل می‌شود. او معتقد است که «شیوه‌های روایی» به کانونی‌سازی در روایت و «صدای راوی» به روایت‌گری بر می‌گردد، لذا منظور از کانونی‌شدگی این است بخشی از روایت که از زاویه‌ی دید یا چشمان شخصیت (کانونی‌گر) روایت شود. «اگرچه ممکن است راوی در حال گفتن داستان باشد، اما زاویه‌ی دید می‌تواند به شخصیت دیگری تعلق داشته باشد.» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۴۷)

کنان می‌گوید: «فاعل کانونی‌شدگی، کانونی‌گر است. کانونی‌گر کارگزاری است که می‌نگرد و نگریسته‌های او در متن روایی ثبت می‌شود. مفعول کانونی‌شدگی، کانونی شده است. کانونی شده کسی یا چیزی است که کانونی‌گر مشاهده‌اش می‌کند.» (کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۱)

طبقه‌بندی کانوی‌شدگی از نظر ژنت

۱) کانون صفر (دیدگاه برتر، کانونی‌سازی نشده):

این شیوه در روایت‌های کلاسیک به کار می‌رود. «دیدگاهی است که راوی از پشت سر یا بالا به وقایع و شخصیت‌های داستان نگاه می‌کند.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۷) راوی دارای جایگاهی برتر است و به تمام امور و وقایع واقف است. به دانای کل یا راوی همه چیزدان نیز موسوم است.

الف- کانون صفر یا بازنمود ناهمگن:

«در این حالت راوی هم‌چون دانای کل، نقش راوی نقال را دارد. راوی با درون داستان یا با شخصیت‌ها ناهمگن است. یعنی راوی جزو شخصیت‌ها نیست.»

ب- کانون صفر یا بازنمود همگن:

«در این حالت راوی هم‌چون دانای کل، نقش راوی نقال را دارد. راوی با درون داستان یا با شخصیت‌ها همگن است. به عبارت دیگر راوی جزو شخصیت‌هاست.» (فلکی، ۱۳۸۲: ۷۳)

۲) کانونی‌سازی درونی

در این روایت بیننده دانش محدود دارد. کانون داخلی بوده و منشاء آن یک یا چند شخصیت از داستان است. این نوع کانونی‌سازی در روایتی دیده می‌شود که با سبک تک‌گویی درونی یا سخن مستقیم آزاد بیان شود.

۳) کانونی‌سازی بیرونی

«راوی عینی و شاهد ماجرا است. چشم راوی یک نقطه‌ی ثابت ندارد و در پی خبر می‌گردد. اطلاعاتش از شخصیت‌ها کمتر است و یا به عللی اگر اطلاعاتی دارد بروز نمی‌دهد.» (فلکی، ۱۳۸۲: ۹۸)

در پایان این قسمت مروری خواهیم داشت بر انواع دیدگاه:

دیدگاه[1] روش نویسنده و جایگاه راوی را نسبت به داستان نشان می دهد. نویسنده قبل از اینکه داستانش را بنویسد، ابتدا درباره‌ی شیوه‌ی نگارش آن تصمیم می‌گیرد؛ تا جایی که ممکن است قوانین و مقرراتی هم برای خود وضع کند. (سلیمانی، ۱۳۶۸: ۷۵)

انواع دیدگاه

۱) دیدگاه دانای کل

این شیوه در داستان‌های کلاسیک بیشتر به کار می‌رود و راوی تمام اعمال، رفتار، فکر و کارکرد شخصیت‌ها را نقل می کند.

۲): دیدگاه دانای کل محدود

در این دیدگاه راوی یکی از شخصیت‌های (اصلی یا فرعی) داستان است که رفتارش با افعال سوم شخص نمود پیدا می‌کند. در این دیدگاه روایت محدود به ذهن یک شخصیت است.

1. Point of View

۳) دیدگاه اول شخص

در این دیدگاه داستان از دید یکی از شخصیت‌های داستان (اصلی و فرعی) نقل می‌شود و افعال به صورت اول شخص (من) به کار می‌روند. در این دیدگاه راوی نمی‌تواند به درون ذهن دیگر شخصیت‌های داستان ورود کند.

ادبیات اقلیمی و پیدایش آن

داستان اقلیمی در زبان لاتین معمولاً به نام رمان محلی[1] خوانده می‌شود. در همه‌ی فرهنگ‌ها و دایره‌المعارف‌های ادبی در تعریف داستان‌های اقلیمی عموماً بر وجود عناصر مشترکی هم‌چون فرهنگ و معتقدات مردمی، آداب و رسوم و ویژگی‌های محیط و طبیعی و بومی تاکید شده است. (گری، ۱۳۸۲ الف: ۲۷۲) و (میر صادقی ۱۳۷۷ ب: ۱۴۷)

در نخستین سالهای دهه چهل، مصالح ادبی جنبه نوینی از داستان‌نویسی را به خود گرفته بود. زیرا دیگر تهران کانون دید نویسندگان نبود و نویسندگان در جستجوی شیوه‌های دیگرگون زندگی به مناطق ناشناخته کشور می‌پردازند. (میر عابدینی، ۱۳۶۶: ۳۰۱) از این رو در همین سال‌ها با گسترش مدرنیسم بی‌ریشه‌ی اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی بود که منجر به تثبیت نظام سرمایه‌داری و صنعتی و رشد فراگیر طبقه‌ی متوسط جامعه شد... در اوایل این دهه ایجاد رفرم‌های اجتماعی اقتصادی (موسوم به انقلاب سفید) زمینه‌ساز واکنش‌هایی از سوی توده‌ی مردم (قیام مذهبی) و قیام ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ شد. سرکوب‌ها و ایجاد بن‌بست در مبارزه‌های مسالمت‌آمیز روشنفکران را به ضرورت قیام قهرآمیز مسلحانه معتقد ساخت. انقلاب در ملل مختلف از جمله چین، کوبا و ویتنام و... نیز به این اعتقاد سمت و سویی تئوریک بخشید. در نتیجه از نیمه‌ی اول دهه‌ی چهل، سازمان‌ها و جریانات مخفی مسلحانه شکل گرفت، به رغم شیفتگی روشنفکران عصر مشروطه در برابر تفکر غرب و نیز رویکرد وطنی دهه‌ی بیست، دهه‌ی چهل در واکنش به شبه‌مدرنیسم وارداتی غربی، اندیشه‌ی «بازگشت به خویشتن»... در میان روشنفکران اوج گرفت. لذا جستجو در اعماق هویت شرقی و بازگشت به فرهنگ‌های بومی و آیینی وجهه‌ی همت همه‌ی قلم بدستان شد و از رهگذر گرایش بود که ادبیات اقلیمی و روستای گسترش یافت. (روزبه، ۱۳۸۸: ۷۷-۷۶)

1. Regional novel

در همین سالها ابتدا منوچهر شفیانی (متولد ۱۳۱۹مسجدسلیمان، درگذشته ۱۳۴۶ تهران) و پس از آن بهرام حیدری (متولد ۱۳۲۱) از فرهنگ و آداب مردم روستاهای بختیاری‌نشین بهره جستند و از شکل دهندگان ادبیات رئالیسم کارگری در ایران شدند؛ ادبیاتی مبتنی بر فرهنگ و آداب و رسوم اقلیم جنوب. از دیگر نویسندگان مکتب جنوب می‌توان به عدنان غریفی، ناصر تقوایی، احمد محمود، احمد آقایی، منصور و نسیم خاکسار، محمد ایوبی و آرش آذرپناه اشاره کرد.

تحلیل ساختاری دو داستان

داستان اول: «در ظهور آهوها»

خلاصه داستان

آقای مرادی معلم مدرسه‌ی راهنمایی است، در مدرسه به خاطر نبود آگاهی و تظاهر به آن، از همکارانش دوری می‌کند. او از اینکه این قشر از جامعه (قشر فرهنگی) هنوز به آن سطح شعور و آگاهی که مد نظر اوست نرسیده‌اند بسیار خشمگین است و مدام به آنها ناسزا می‌گوید. در این داستان آقای نادرپور معلمی است که رباخواری می‌کند، او از دهاتی‌هایی که وضع مالی خوبی ندارند سود پول می‌گیرد که این رفتار نادرپور اسباب ناراحتی مرادی را فراهم می‌کند. در این داستان ایرجی دانش‌آموزی است که مورد علاقه‌ی آقای مرادی است. او به خانم امامی متلک می‌زند که تظاهر به آگاهی می‌کند، معلم ها از او کینه می‌گیرند و قصد کتک زدن او را دارند و بالاخره در پایان داستان این کار را انجام می‌دهند.

تحلیل ساختارروایی داستان: «در ظهور آهوها»

نظم و ترتیب:

آرایش زمانی داستان «در ظهور آهوها» به صورت کلی گاه‌شمارانه (خطی) است. داستان با یک تعادل (تعادل اولیه در داستان‌های کلاسیک) آغاز می‌گردد.

«دم در کلاس، بی‌قرار به ساعت نگاه می‌کرد ... معاون که می‌آمد زنگ بزند راه افتاد ... هنوز بچه‌ها بیرون نریخته بودند که از حیات خارج شد و رفت روی برجستگی‌های کوتاه پهلوی مدرسه، زیر آفتاب ایستاد.» (حیدری، ۱۳۵۸: ۳۷)

تداوم:

بیشتر حجم داستان به یک اتفاق ساده یعنی درگیری ایرجی با معلمان اختصاص دارد.

بسامد:

در این داستان بسامد به شکل بسامد مکرر است یعنی متلک زدن ایرجی (رخداد اصلی داستان) یک بار اتفاق می افتد و دو بار توسط دو نفر در داستان بیان می‌شود.

وجه یا حال و هوا:

فاصله:

راوی فقط یک‌جا از کانونی‌شدگی استفاده کرده است آن‌هم به‌گونه‌ای محدود و چون داستان خطی است و از زمان‌پریشی آینده‌نگر و گذشته‌نگر استفاده نمی‌کند. فاصله بین روایت‌گری و داستان بسیار اندک است.

انواع گفتار

۱) گفتار مستقیم

آقای بهرامی گفت: «بابا روشنفکر چی...» (همان: ۳۷)

معلم علوم گفت: «اینا فقط بچه‌های مردم رو از راه به در می‌کنند...» (همان: ۳۷)

مرادی گفت: «سلام محمدجان...» (همان: ۳۸)

معاون گفت:«یه ملیون؟ یارو دویست هزارتومن از بیکار خورده میگه یه ملیون!»(همان: ۴۲)

۲) گفتار غیر مستقیم

«دیروز عصر که شنیدی؟... مسابقه‌ی فوتبال بین معلم های راهنمایی و دبستان بود، این دخترها هم بودن، ایرجی هم دیده بود و بین شاگردا گفته بود که «این خانم امامی که این

همه ادعا داره که کتاب می‌خونه، اگه راست میگه، چرا شلواراش عمداً اونقد تنگن که می‌چسبن به بدنش و چرا میاد تماشای فوتبال بازی» (همان: ۳۹)

در دل های معاون و... گفته شد: «ها! حالا یکی اومده بدهکاری رو بده، سود پول آورده لابد، اومده دعوا داره و باید آقای نادرپور بره پاسگا واسطه بشه و حق دلالی بگیره، حالا یکی اومده که تیغ بخوره، تیغ بزنه بیچاره رو...» (همان: ۴۰)

مرادی با تنفر اندیشید: «نه نباید استکانا شسته بشه و چای حاضر بشه، و ریخته بشه! وخت نمی‌خواد اصلاً! حرفی زد آقای معاون، مگه حرفای آقای معاونم قبوله، فقط هرکی هر چه میگه اونم تعریف میکنه...محمد بیچاره هنوز درست پی نبرده با کی‌ها طرفه...هرچند تصمیم گرفته ول کنه بره بنایی... » (همان: ۴۰)

۳) گفتار غیر مستقیم آزاد

«اما به خود گفت که با گوش دادن، به حشرات فهمانده که حرفها و وجودشان را برای دو دقیقه توانسته تحمل کند... » (همان: ۴۰)

آقای نادر پور می‌دانست حالا در دلها چه خبر است، ...» (همان: ۴۱)

«مرادی عمداً طوری سر تکان داد... که بچه‌ها لااقل به آنچه در وجودشان می‌گذرد آگاهی دارند.» (همان: ۴۴)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

لحن یا آوا:

راوی در داستان ظهور آهوها دانای کل (راوی نقال) است.

کانون روایت:

کانون روایت یا تیپ‌های روایتی از نوع کانون صفر یا بازنمودن ناهمگن است. راوی دانای کل است و می‌تواند به درون فکر شخصیت‌ها برود و از فکر آنها باخبر شود راوی نقال است و جزو شخصیت‌های داستان نیست.

دیدگاه:

راوی دانای کل است و نیز از دیدگاه (زاویه‌ی دید) سوم شخص مفرد استفاده می‌کند.

«مرادی دید که نمی‌شود چیزی بگوید...»(همان: ۴۱)

کانونی شدگی:

«معاون می‌دید که آقای نادرپور شنیده و پا شده، ولی باز ملایم و مؤدب گفت...» (همان: ۴۰)

کانون روایت اندکی بر دید آقای نادرپور لغزیده است.

این داستان قابلیت تطابق با نظریه‌ی روایی ژرار ژنت را دارد به بیان دیگر داستان «درظهور آهوها» از دستور زبان جهانی که روایت‌شناسان غربی به آن اعتقاد دارند، پیروی می‌کند.

داستان دوم: «کپرهای جن زده»

خلاصه‌ی داستان

زن مراد نیمه شب بیدار می‌شود و می‌بیند که مراد بلند بلند با مرده‌ها صحبت می‌کند. زن آشفته تمام اهالی روستا را بیدار می‌کند و مراد پس از مدتی به کمک گل محمد و قپان به رختخواب برمی‌گردد و می‌خوابد. اهالی روستا از ترس اینکه مبادا جن و از ما بهتران دور کپر باشند خواب‌شان نمی‌برد ...

تحلیل ساختار روایی داستان: «کپرهای جن زده»

داستان «کپرهای جن زده» بر اساس خرده فرهنگ‌های اقلیم جنوب نوشته شده است. برخی از اقوام ساکن در اقلیم به خصوص ایل بختیاری اعتقاد دارند که اجنه در مواقع خاص با برخی آدم‌ها که ویژگی‌های خاصی مثل صداقت و پاکی دارند ارتباط برقرار می‌کنند. این داستان با روایتی گاه‌شمارانه به این خرده فرهنگ‌ها می‌پردازد.

نظم و ترتیب:

آرایش زمانی در داستان «کپرهای جن‌زده» به صورت گاه‌شمارانه است. نویسنده در این داستان نیز از عنصر زمان‌پریشی (گذشته‌نگر و آینده‌نگر) بهره نبرده است.

تداوم:

رابطه بین رخداد اصلی داستان با (حرف زدن مراد با اجنه‌هایی که دور کپر است) از ابتدای داستان تا پایان حفظ شده است.

بسامد:

بسامد در داستان «کپرهای جن‌زده» از نوع بسامد مفرد است یعنی رخداد اصلی داستان یک بار اتفاق افتاده و در متن داستان یک بار نیز ذکر شده است.

وجه یا حال و هوا:

فاصله:

با توجه به راوی دانای کل و استفاده نشدن از کانونی‌شدگی فاصله بین روایت‌گری و داستان بسیار کم است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

انواع گفتار

۱) گفتار مستقیم:

گل محمد گفت: «حالا چه میکنه؟ کجاس؟» (حیدری، ۱۳۵۸: ۱۶۶)

گل‌بس...گفت: « ببا اونم می ترسه، اگه زد باسنگ کشتش چی. باز تا حالا خوب بود کشور و شوهرش پیششون بودن» (همان: ۱۶۸)

قپان گفت: « حالا برو سرجات بخواب تا صبح» (همان: ۱۷۰)

فرنگ گفت: «همینا گوشت مردمو آب کردن پاک» (همان: ۱۷۲)

گلی جان گفت: «بد بخت خاور خوب زهره ترک نمیشه والا» (همان: ۱۷۳)

۲) گفتار غیر مستقیم:

... دلبر بزرگه می اندیشید: «از همه جا اومدیم پای این بلندی... هرچه هس، از همین بلندیه و این گودالها...» (همان: ۱۷۱)

قپان اندیشید: «آدمیزاد چیه...» (همان: ۱۷۲)

۳) گفتار غیر مستقیم آزاد:

«قپان در فکر بود که کسانی، از ما بهتران، به بدن مراد فرو رفته‌اند، پس باید با وقار و آرامش و بدون سبکی حرف بزند»

...«...گل محمد و قپان در دل گفتند دارد به هوش خودش می‌آید» (همان: ۱۷۰)

«خاور از بالای سر مراد با دست و سر علامت داد که بروید عیب ندارد»

... «زنها بی اراده به فکر اصل کاری نزدیک می‌شدند که راستی حالا داخل کپرها، دور و بر کپرها، «چیز»ی هست؟ بود؟ هست؟...»

...«در دل می گفتند که کاش پاییز و زمستان می‌شد و می‌رفتند توی اتاقها...» (همان: ۱۷۱)

«قپان می‌دانست که گل محمد به فکرش واقف است و به دید پنهان کند» (همان: ۱۷۲)

لحن یا آوا:

راوی:

در این داستان راوی دانای کل (راوی نقال) است و با شخصیت‌ها ناهمگن است و به درون افکار شخصیت‌ها می‌رود و افکار آنها را روایت می‌کند. راوی خود نویسنده است که از بیرون داستان به روایت داستان می‌پردازد.

دیدگاه:

راوی دانای کل از دیدگاه سوم شخص برای روایت استفاده می‌کند.

کانونی شدگی:

کانونی سازی می تواند از دیدگاه راوی بر دیگران بلغزد که در داستان«کپرهای جن‌زده» نلغزیده است. (کانون صفر بازنمودن ناهمگن)

در داستان «کپرهای جن‌زده» گفتار و اندیشه‌ی شخصیت‌هاست که عمده بار روایت را برعهده دارند. راوی با نفوذ به افکار شخصیت‌ها روایت را پیش می‌برد. این روایت خطی و دیالوگ‌محور، ویژه‌ی داستان‌های کلاسیک است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

با مطالعه روایت در کل متن می‌توان به مفاهیمی چون طرح، انواع راوی، و انواع گفتار و چگونگی بیان داستان پی برد. انسجام ساختمان طرح در هر داستان و ارتباط اجزا آن است که شیوه‌ی روایت یک داستان را مبرهن می‌سازد. به طور کلی بهرام حیدری در داستان‌های «در ظهور آهوها» و «کپرهای جن زده» از روایت به شیوه‌ی گاه‌شمارانه یا خطی استفاده می‌کند و از مؤلفه‌های داستان‌های خطی (کلاسیک) فاصله نمی‌گیرد؛ به همین علت خطی بودن، عناصری چون زمان‌پریشی از نوع آینده‌نگر و گذشته‌نگر به ندرت به چشم می‌آید.

بسامد در داستان‌ها از نوع بسامد مفرد است و تداوم بیان رویدادها به شدت زیاد است که گاه یک رویداد تمام حجم داستان را به خود اختصاص دهد اما با توجه به اینکه داستان‌ها در قالب داستان کوتاه هستند؛ نمی تواند ضعف محسوب شود.

کانونی‌سازی می‌تواند از دیدگاه راوی بر دیگران بلغزد که در داستان«کپرهای جن‌زده» نلغزیده است و از نوع کانون صفر با بازنمود ناهمگن است یعنی راوی از بالای یا پشت سر (راوی نقال) به روایت‌گری می‌پردازد و جزو شخصیت‌های کنش‌گر داستان نیستو در داستان«در ظهور آهوها» یک‌بار به گونه‌ای کوتاه دیدگاه راوی بر شخصیت داستان (آقای نادرپور) لغزش داشته و به او مجال بروز داده است. در دو داستان فاصله روایت با بیان راوی کم است. نویسنده از شکل‌ها و گونه‌های مختلف روایت بهره نبرده است، توصیف و نمایش صحنه‌ها از چشم افراد کنش‌گر به چشم نمی‌آید لذا این امر باعث کاهش عناصر زیبایی‌شناختی در داستان‌ها است. در دو داستان نویسنده از انواع گفتار: گفتار مستقیم (دیالوگ)، گفتار غیرمستقیم و گفتار غیرمستقیم آزاد استفاده کرده است. نویسنده (فرستنده) با استفاده از گفتار مستقیم (دیالوگ) و شکل نمایشی‌گونه‌ی روایت فاصله‌ی راوی با بیان روایت کم کرده است و برخورد مخاطب (گیرنده) با رخدادهای داستان زیاد است که این امر باعث کند شدن ضرباهنگ داستان می‌شود، در برخی داستان‌ها با استفاده از گفتار غیرمستقیم و غیرمستقم آزاد فاصله تغییر می‌کند اما نمی تواند از کند شدن ضرباهنگ داستان جلوگیری کند و می‌توان گفت بهره‌گیری نویسنده از گفتار مستقیم (دیالوگ) اصلی‌ترین شگرد وی برای پیشبرد روایت داستان بوده است و توانسته بین محتوا و داستان هماهنگی ایجاد کند.

منابع

احمدی، بابک، (۱۳۷۲) *ساختار تأویل و متن* (چاپ دوم) ، تهران، مرکز.

اخوت، احمد، (۱۳۷۱) *دستور زبان داستان* (چاپ اول)، اصفهان، فردا.

اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳) *عناصر داستان* (چاپ سوم)،ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران، طرح نو.

ـــــــ ، ـــــ، (۱۳۹۳) *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*(چاپ دوم)، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران، آگه.

ایگلتون، تری، (۱۳۶۸)*پیش درآمدی بر نظریه‌های ادبی*(چاپ اول)، ترجمه‌ی عباس مخبر تهران، مرکز.

تایسن، لیس، (۱۳۸۷) *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه‌ی، عباس مخبر، تهران، طرح نو.

تسلیمی، علی، (۱۳۹۵) *نقد ادبی، نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در زبان فارسی*. تهران، اختران.

تولان، مایکل، (۱۳۸۳) *درآمدی نقادانه-زبان شناختی بر روایت*،ترجمه‌ی ابوالفضل حری، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

حیدری، بهرام، (۱۳۵۸) *مجموعه داستان لالی*، تهران، امیرکبیر.

روزبه، محمد رضا، (۱۳۸۸) *ادبیات معاصر ایران نثر*(چاپ چهارم)، تهران، روزگار.

ریمون-کنان، شلموت، (۱۳۸۷) *روایت داستانی، بوطیقای معاصر*، ترجمه، ابوالفضل حری، تهران، نیلوفر.

سلدون، رمان، و ویدوسون، پیتر، (۱۳۹۲) *راهنمای نظریه‌های ادبی* (ویرایش سوم با تجدید نظر و اضافات). ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران، طرح نو.

شمیسا، سیروس، (۱۳۹۱) *نقد ادبی* (ویراست سوم)، تهران، میترا.

فلکی، محمود، (۱۳۸۲) *روایت داستان*، تهران، بازتاب نگار.

کوری،گریگوری،(۱۳۹۱)*روایت‌ها و راوی*(چاپ اول)،ترجمه‌ی محمد شهبازی.تهران،مینوی خرد.

گری، مارتین، (۱۳۸۲) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*(چاپ اول)، ترجمه‌ی منصوره شریف‌زاده و ویرایش مهران کندری) تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

لوته، یاکوب، (۱۳۸۶) *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه‌ی امیر نیک فرجام، تهران، مینوی خرد.

میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت، (ذولقدر) (۱۳۷۷) *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*

(چاپ اول) تهران، کتاب مهناز.
میرصادقی، جمال، (۱۳۸۷) *راهنمای داستان‌نویسی*، تهران، سخن.
مکاریک، ایرنما، (۱۳۸۵) *دانشنامه نظریه‌های ادبی* (چاپ دوم) ، ترجمه‌ی محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران، آگه.
موران، برنا، (۱۳۸۹) *نظریه‌های ادبیات و نقد*، برگردان ناصر دوران، تهران، نگاه.
میرعابدینی، حسن، (۱۳۶۶) *صد سال داستانی ایران* (جلد اول)، تهران، تندر.
ناظمیان، هومن، (۱۳۹۳) *از ساختارگرایی تا قصه*. تهران: امیرکبیر.

Genette Gerard (1980), "narrative discourse", Translated by: gane E. lewin, Ithaca new York, Comell University.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی