**پژوهش‌های زبان‌های خارجی**
**نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و**
**علوم انسانی دانشگاه تبریز**
**سال ۵۱، پاییز و زمستان ۸۷**
**شمارهٔ مسلسل ۲۰۸**

# درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان روایی
# با نگاهی به رمان آیینه‌های دردار هوشنگ گلشیری*

**ابوالفضل حری****

## چکیده

این مقاله، رویکرد روایت‌شناختی به روایت داستانی را معرفی و سپس مؤلفه‌های آن را در رمان *آینه‌های دردار* گلشیری بررسی می‌کند. ابتدا پیشینهٔ مطالعاتی بحث ارایه می‌شود. سپس دو مولفهٔ اصلی رویکرد روایت‌شناختی یعنی *داستان و متن* تبیین می‌شوند: *داستان*، دستمایه اولیهٔ اثر و *متن*، چگونگی نقل دستمایهٔ اولیه است. آنگاه اجزای این دو مؤلفه، با ذکر چند نمونه از رمان *آینه‌های دردار*، توصیف می‌شوند. در پایان ضمن جمع‌بندی روایت‌شناسی ساختارگرا، این نتیجه ارایه می‌شود که رویکرد روایت‌شناختی چارچوبی برای نحوهٔ به کارگیری عناصر از جانب نویسنده و الگویی برای تحلیل اثر ادبی از جانب خواننده ارایه می‌دهد.

**واژه‌های کلیدی**: داستان روایی ساختارگرا، داستان، متن، گلشیری، *آینه‌های دردار*.

---

* - تاریخ وصول: ۸۴/۱۱/۱۲ تأیید نهایی: ۸۸/۷/۱۸

** - مربی دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه اراک

## ۱) درآمد

روایت داستانی، جهانی برساخته از زبان است و زبان، زندانی این جهان. این جهان داستانی که با جهان واقعی همانندی‌هایی نیز دارد، برساختهٔ ذهن نویسنده است. در این جهان داستانی یا «سطح بازسازی یا بازنموده شدهٔ واقعیت، اشخاص یا مردمان داستان زندگی می‌کنند و رخدادها و حوادث نیز در آن اتفاق می‌افتند» (ریمون- کنان، ۱۳۸۷، ۶). اما بدیهی است که این برساختهٔ زبانی تماماً و یکجا در اختیار خواننده قرار نمی‌گیرد، بلکه نویسنده، مواد و مطالب مورد نیاز قصد و اندیشهٔ خود را در قالب طرح اولیه، از بطن این جهان انتخاب می‌کند. از این رو طرح اولیه یا داستان، برساختی زمانمند در بطن جهان داستانی است. به دیگر سخن، داستان یا برساخت زمانمند، مستلزم کنش است و کنش نیز از رخدادها ناشی می‌شود و رخداد نیز اتفاق می‌افتد. یعنی از حالت و وضعیتی به حالت و وضعیتی دیگر تغییر می‌کند و این تغییر، مستلزم گذشت زمان است. توالی پیوستهٔ حالت‌ها، توالی رخدادها را ایجاد می‌کند و روایت داستانی عبارت است از توالی رخدادها در بطن محور زمان. رخدادها بر دو نوعند: رخدادهای اصلی که خط سیر داستان را به پیش می‌برند و رخدادهای فرعی که کاری به پیشبرد کنش داستان ندارند و صرفاً هسته‌ها را همراهی می‌کنند. حال رخدادها یا به نظم گاهشمارانه یا علّی/ معلولی یا هر دو، با هم ترکیب شده و خرد- توالی‌ها را ایجاد می‌کنند؛ خرد- توالی‌ها نیز، کلان- توالی‌ها و کل روایت داستانی نیز از به هم پیوستن کلان- توالی‌ها برساخته می‌شود. بررسی نظام حاکم بر روایت‌های داستانی در حیطهٔ نظریه و دستور زبان روایت و یا روایت‌شناسی ادبیات داستانی مطرح می‌شود. از این رو روایت‌شناسی یا نظریهٔ روایت، علم مطالعهٔ ساختار و دستور زبان حاکم بر روایت‌هاست؛ نوعی نظریهٔ ادبی است و نظریهٔ ادبی «شرح مستدل ساختار روایت، عناصر داستان سرایی، ترکیب‌بندی و نظم و نسق مؤلفه‌های داستان است» (چتمن، ۱۹۷۸، ۳). واژهٔ روایت‌شناسی، ترجمهٔ واژهٔ فرانسوی narratologie است که اول بار تزوتان تودرف آن را در کتاب *دستور زبان دکامرون* (۱۹۶۹) معرفی کرد. در واقع روایت‌شناسی، به زعم ریمون- کنان هم «شرحی از نظام حاکم بر تمام روایت‌های داستانی ارایه می‌دهد و ... [هم] شیوه‌ای را که ضمن آن می‌توان تک‌تک روایت‌ها را به منزلهٔ محصول منحصر به‌فرد نظامی همگانی مطالعه کرد» (ریمون- کنان، ۱۳۸۷، ۴.). از این نظام حاکم بر روایت‌ها زیر عنوان نظریهٔ روایت و از شیوهٔ بررسی و تحلیل تک‌تک روایت‌ها، زیر عنوان روایت‌شناسی یا رویکرد روایت شناختی به ادبیات داستانی یا داستان روایی یاد می‌کنند.

البته این سخن بدین معنا نیست که نظریهٔ روایت و روایت‌شناسی دو مقولهٔ جداگانه‌اند، چه مواردی که در نظریهٔ روایت و از طرف نظریه‌پردازان روایت ارایه می‌شوند، می‌توانند در بررسی تک‌تک روایت‌ها به منزلهٔ محصول منحصر به فرد نظامی همگانی نیز کارایی پیدا کنند. از این رو در این جستار به دلیل گستردگی موضوع، نظریه و دستور زبان روایت را به مجالی دیگر واگذار کرده و عجالتاً به این پرسش پاسخ می‌دهیم که رویکرد روایت‌شناختی به ادبیات داستانی چه مؤلفه‌هایی دارد و به چه ترتیب این مؤلفه‌ها در رمان *آینه‌های دردار* گلشیری عمل کرده‌اند؟

## ۲) بحث و بررسی

هر روایت داستانی دو جزء دارد. داستان (story) و متن (text). داستان، مواد خام و دستمایهٔ اولیهٔ اثر است: رشته‌ای از حوادث که به لحاظ گاهشمارانه پشت سرهم ردیف شده‌اند. متن، چگونگی نقل دستمایهٔ اولیهٔ اثر است. به زعم ریمون- کنان «داستان، در قالب چکیده یا برساخت، سرراست در اختیار خواننده قرار نمی‌گیرد و فقط متن است که تنها جنبهٔ محسوس و شیء مانند روایت کلامی است» (ریمون- کنان، ۱۳۸۷، ۷)، در یک کلام، داستان شامل رخدادها (events) و نیز افرادی (characters) است که رخدادها را در زمان و مکان (setting) تجربه کرده و دست به انجام کنش می‌زنند. حال آنکه طرح نهایی/ گفتمان/ متن روایی، چگونگی نقل داستان و یا عمل روایت است و عمل روایت مؤلفه‌های مؤلف واقعی و مستتر؛ خوانندهٔ واقعی و مستتر؛ زاویهٔ دید و کانونی‌شدگی و بازنمایی گفتار و اندیشهٔ اشخاص را به شیوهٔ مستقیم، غیرمستقیم و یا سخن غیرمستقیم آزاد دربرمی‌گیرد. در عمل، خواننده ابتدا متن روایی را می‌خواند و سپس داستان یعنی حوادث گاهشمارانه‌ای را که در زمان و مکانی خاص برای اشخاص اتفاق افتاده است، از دل متن بیرون می‌کشد. برای دستیابی به داستان که در اینجا با طرح اولیهٔ (fabula) مورد نظر فرمالیست‌های روس متناظر است، می‌توان متن نهایی یا همان طرح ثانویه (sjuzet) یا متنی نهایی را در اختیار خوانندگان قرار داد و سپس از آنان خواست که خلاصه‌ای از متن را نقل کرده یا بنویسند. خوانندگان به احتمال زیاد حوادث اصلی متن کتاب را گاهشمارانه و با اشاره به مشارکین اصلی در داستان نقل خواهند کرد. این نقل یا بازگفت گاهشمارانهٔ رخدادهای متن، با اندکی تسامح، همان داستان خواهد بود واز همین روست که داستان را چکیدهٔ رخدادهای روایت شده به همراه مشارکین در متن تعریف می‌کنند.

برای نمونه، رمان *آینه‌های دردار* گلشیری (۱۳۷۲) چندین مجموعه رویداد اصلی و فرعی دارد. یک مجموعه از رخدادها به زندگی گذشتهٔ ابراهیم (شخصیت اول رمان) مربوط می‌شود. در این رخدادها، ابراهیم کودک از رابطه‌اش به صنم بانو می‌گوید که همسایه و همبازی او بوده است. ابراهیم این رخدادها را در چند داستان کوتاه بازآفرینی کرده است. اکنون صنم بانو که صاحب همسر و فرزندان است در پاریس زندگی می‌کند. مجموعه‌ای دیگر از رخدادهای رمان به دیدار مجدد ابراهیم با صنم بانو در پاریس اشاره می‌کند. ابراهیم در مقام نویسنده به چند شهر خارجی از جمله پاریس برای داستان‌خوانی دعوت شده است. هر کجا ابراهیم تکه‌ای از داستان‌های تمام شده و نیمه‌تمام خود را می‌خواند، صنم بانو نیز در جلسه حضور دارد ولی رخ نشان نمی‌دهد. تا اینکه این داستان‌خوانی‌ها به دیدار دوبارهٔ آن دو منجر می‌شود. سومین مجموعه از رویدادها که به موازات دو مجموعهٔ پیشین سر باز می‌کند، داستان فعلی زندگی ابراهیم با همسرش میناست. در واقع رمان *آینه‌های دردار* این مجموعه رخدادهای موازی یا ناموازی را به شیوهٔ تو در تو و یا داستان در داستان که البته شگرد غالب رمان است، به نمایش می‌گذارد. همان‌گونه که گفتیم این رخدادها یا رخ داده‌اند یا همزمان در حال رخ داده‌اند؛ اما آنچه در این رمان مهم است طرح نهایی رمان و یا خود همین رمان در شکل کنونی آن است که راوی/ کانونی‌گر آن را بدین گونه آغاز می‌کند:

> در فرودگاه لندن، بر نیمکتی هنوز خوابش نبرده بود که صداهایی شنیده و دستی هم به شانه‌اش خورده بود (گلشیری، ۱۳۷۲، ۵).

و با این جمله‌ها به پایان می‌برد:

> صنم گفت: شب به خیر. ابراهیم گفت: شب به خیر» (همان، ۱۵۸).

در واقع گلشیری در این طرح نهایی از صناعت داستان در داستان که بواسطهٔ زمان‌پریشی و تداعی آزاد صورت گرفته، دیدگاه دانای کل محدود (راوی- کانونی‌گر) و به ویژه، سطوح روایت و انواع راوی که به شگرد داستان درونه‌ای و درونه‌گیر یا همان داستان در داستان ختم می‌شود، نهایت بهره را برده است. به دیگر سخن گلشیری برای تبدیل طرح اولیه به طرح نهایی رمان تصمیم‌های گوناگونی اتخاذ کرده است: از جمله تصمیم دربارهٔ توالی رخدادها (اینکه مثلاً کدام یک از داستان‌هایی که ابراهیم می‌خواند اول بیاید و کدام یک بعد)؛ زمان و مکان لازم برای ارایهٔ داستانها (اینکه ابراهیم در کجا، چه داستانی را بخواند)؛ نیز گزینش چگونگی ارایهٔ جنبه‌های خاص اشخاص گوناگون و گزینش زاویهٔ دید، نوع راوی، سطوح روایت و چگونگی ارایهٔ گفتار

و افکار (بازنمایی گفتار و اندیشه) اشخاص در این سطح مطرح می‌شوند. در ادامه مؤلفه‌های سطح داستان و متن را بررسی می‌کنیم.

## ۳) مؤلفه‌های سطح داستان یا طرح اولیه

این مؤلفه‌ها عبارتند از: عناصر زمانی (شامل نظم، تداوم و بسامد)، مکانی (شامل مکان داستان و مکان متن) و شخصیت.

### ۳- الف) *مؤلفهٔ زمان*

در روایت‌شناسی، توالی، نظم و ترتیب ارایهٔ رخدادهای جهان داستانی زیر عنوان مؤلفه زمان داستان (story time) مطرح می‌شود. عمدهٔ بحث مؤلفه زمان که براساس آرای ژرار ژنت (۱۹۸۸ و ۱۹۸۹) استوار است این است که میان زمان گاهشمارانهٔ سطح *داستان* و زمانِ نه الزاماً گاهشمارانهٔ سطح *متن*، رابطه برقرار کند. زمان *داستان*، رابطه گاهشمارانهٔ میان حوادث داستان است بدان گونه که در اصل رخ داده است و زمان *متن*، چگونگی جایگزین کردن این حوادث در سطح متن. اما نیک می‌دانیم که در ادبیات داستانی امکان ندارد که بتوان تمامی حوادث سطح *داستان* را مو به مو و طابق النعل بالنعل در سطح *متن* ذکر کرد. اصلاً هنر ادبیات داستانی در این است که ضمن تعقیب هدف اصلی، هرگاه مناسبتی ایجاب می‌کند، گلچینی از حوادث سطح *داستان* را به اندازه و به شیوه‌ای مناسب در سطح *متن* ذکر کند. این امر می‌طلبد که تمام زمان گاهشمارانهٔ حوادث داستان در متن پیش روی خواننده قرار نگیرد و به فراخور بافت و حال و هوای مورد نظر، رابطه‌ای میان این دو زمان ایجاد شود. ژنت (۱۹۸۰، ۳۳-۱۵۸)، بر اساس این رابطه، معتقد به سه نوع رابطهٔ زمانی میان زمان سطح *داستان* و زمان سطح *متن* است: نظم (order)، تداوم/ دیرش (duration) و بسامد (frequency). گاهی میان نظم زمانی حوادث در سطح *داستان* و نظم شبه زمانی حوادث در سطح *متن* رابطه‌ای متناظر برقرار است. از این رو رابطهٔ زمانی میان این دو سطح، عادی و طبیعی است. گاهی میان این دو زمان، نوعی اختلال رخ می‌دهد. این امر منجر به دو نوع زمان‌پریشی در سطح متن می‌شود: گذشته‌نگری (analepsis) و آینده‌نگری (prolepsis) (همان، ۴۰). ژنت از این نوع اختلالات زمانی به زمان‌پریشی (anachrony) تعبیر می‌کند. این دوگانگی زمانی یعنی زمان داستان (story time) و زمان روایت (narrative time) خصیصهٔ کلی روایت‌هاست. در روایت داستانی گاهی، بخشی از داستان نقل می‌شود. آنگاه زمان روایی به گذشته‌ای

پیش از آغاز روایت رجعت می‌کند (گذشته‌نگر بیرونی). گاه روایت به جایی در اوایل داستان برمی‌گردد اما این نقطه در درون داستان اصلی قرار دارد (گذشته‌نگر درونی). گاهی نیز دورهٔ زمانی گذشته‌نگر بیرونی از دل روایت اصلی سر برمی‌آورد یا به درون آن می‌پَرد (گذشته‌نگر مرکب).

زمان‌پریشی و انواع آن از جمله شگرد غالب کاربرد زمان در رمان *آینه‌های دردار* است. بحث این است که در گذشته ابراهیم با ماجراهایی روبه‌رو بوده است و اکنون در مقام نویسندهٔ این حوادث را در داستان‌های خود بازآفرینی کرده است و زمانی که در خارج از کشور به سر می‌برد پاره‌هایی از این داستانها را برمی‌خواند. این بازخوانی‌ها او را به دیدار دوباره با صنم بانو- همبازی دوران کودکی‌اش- سوق می‌دهد. اما در عین حال، ابراهیم به همسرش مینا که در وطن زندگی می‌کند، تعلق خاطر دارد. این مجموعه رخدادها سبب شده است که در رمان از انواع زمان‌پریشی و به ویژه گذشته‌نگری استفاده شود. در واقع اکنون که خواننده رمان را می‌خواند، ابراهیم پشت میز تحریرش نشسته و سفرنامهٔ خود را که همین متن فعلی رمان است، تایپ می‌کند. رمان ابتدا از فرودگاه لندن آغاز می‌شود و گفتگویی که میان ابراهیم و پلیس فرودگاه مبادله می‌شود. سپس ابراهیم به رستوران می‌رود و پشت میزی می‌نشیند. همین نشستن او را به زمان کنونی- در خانه‌اش- پیوند می‌زند که پشت میز نشسته و در حال تایپ سفرنامه است. ابراهیم از خود می‌پرسد: «راستی که بود؟» (۶). همین پرسش، مکالمهٔ میان او و مأمورین فرودگاه تهران را در ذهنش تداعی می‌کند. دوباره وقتی در برلن غربی از خود می‌پرسد: «کجاییم من» (همان)، خیل افراد هجوم آورده به آلمان غربی در ذهنش تداعی می‌شود و دوباره رمان به حوادث گذشته می‌پرد. در واقع می‌توان گفت که راوی با کمک تداعی آزاد، میان حوادث کنونی و گذشته در آمد و شد است و همین آمد و شد است که شگرد غالب رمان را رقم می‌زند: شگرد داستان در داستان. در زیر به این شگرد اشاره خواهیم کرد.

### ۳-۲) تداوم

تداوم، رابطهٔ میانِ زمانِ حوادثِ سطح *داستان* و مدت قرائت حوادث مذبور در سطح *متن* است. در واقع تداوم به این پرسش پاسخ می‌دهد که چه اندازه از زمان سطح *داستان* در سطح *متن* نمود پیدا می‌کند؟ ژنت، «سرعت ثابت» (constant speed) را معیار فرضی

اندازه‌گیری مقادیر گذشت زمان حوادث سطح *داستان* در سطح *متن* پیشنهاد می‌کند. منظور از «سرعت ثابت» این است که نسبت میان این که *داستان* چه مدت به درازا می‌کشد و طول *متن* چقدر است، ثابت و بدون تغییر باقی می‌ماند. بر اساس همین معیار، سرعت قرائت متن، *افزایش* (acceleration) یا *کاهش* (deceleration) می‌یابد. سرعت حداکثر، «حذف» (ellipsis) و سرعت حداقل، «درنگ توصیفی» (descriptive pause) نام دارد. میان این دو بی‌نهایت نیز، «خلاصه» (summary) و «صحنهٔ نمایشی» (scene) قرار می‌گیرد. در حذف، پاره‌ای از تداوم *داستان*، هیچ ما به ازایی در *متن* ندارد. در درنگ توصیفی، تداوم *متن* طولانی‌تر از تداوم *داستان* است. در خلاصه، تداوم *متن* کوتاه‌تر از تداوم *داستان* است. در صحنهٔ نمایشی، تداوم *داستان* و *متن* تقریباً برابر است. در رمان *آینه‌های دردار*، برخی حوادث حذف می‌شوند؛ برخی مفصل توصیف می‌شوند؛ برخی نیز خلاصه شده و برخی نیز مانند مکالمه‌ها عیناً نقل می‌شوند. انواع تداوم در این رمان بیرون از شمار است.

***۳-۲-۱) حذف:*** در روایت داستانی، گاه سرعت نقل حوادثِ سطحِ *داستان* در سطح *متن*، افزایش می‌یابد؛ یعنی مقادیری از زمان *داستان* در سطح *متن* حذف می‌شود. به دیگر سخن، حذف حوادث غیرضروری در سطح متن، خواننده را یکراست در بطن ماجرا قرار می‌دهد:

> ابتدا در برلن غربی داستان خوانده بود بر سر جمع ایرانیهای آنجا و معدودی آلمانی، به سال نود میلادی و بعد هم شهر به شهر گشته بود و هر جا چیزی خوانده بود، در کلن و هانور و فرانکفورت و هامبورگ، برای ایرانیهایی که در این شهر و آن شهر بودند، گریخته از مرز یا ماندگار این بوم، بعد هم با ویزایی پنج روزه به کپنهاگ رفته بود و داستانی خوانده بود و اول ماه مه را دیده بود... (همان، ۷).

**۳-۲-۲) درنگ توصیفی:** در درنگ توصیفی، سرعت نقل داستان در متن کاهش می‌یابد. به دیگر سخن، پاره‌ای طولانی‌تر از متن، به نقل حوادث اندکی از سطح داستان اختصاص می‌یابد:

> می‌دیدش که نشسته است بر لب جویباری که اولش را ندیده بود واز این سو هم نمی‌دانست به کجا می‌رود. جویبار باریک بود و آبش

> زلال. سرد هم بود. بر دو ساق پایش می‌پیچید و می‌رفت، سایه‌دار و زلال. کف جوی رسی بود. وقتی پا در آب گذاشت، فهمید اما حالا زلال بود و سایه‌دار و جاری و می‌رفت. کفش و جورابش را کنارش گذاشته بود و دو دست بر زانو نشسته بود زیر برق آفتابی که عمود و داغ می‌تابید و پشت پای چپش دیگر زق نمی‌زد. فقط بر لبه جوی، اینجا و آنجا، سبزه‌ای بود، سبز روشن و بقیه تا آنجا که پیدا بود، سرازیری بود، بی‌هیچ بوته‌ای یا درختی (همان، ۵۱).

میان سرعت حداکثر (حذف) و سرعت حداقل (درنگ توصیفی)، *خلاصه* و *صحنه* می‌آید. سرعت نقل حوادث سطح داستان در سطح متن، در خلاصه اندکی طولانی‌تر از درنگ توصیفی و اندکی کم‌تر از حذف است. در واقع همانگونه که از عنوان پیداست، حوادث سطح *داستان*، خلاصه‌وار و فشرده در سطح *متن* نقل می‌شود. به دیگر سخن «روایت [متن]، خلاصه‌تر از رخدادهای توصیف شده [در سطح داستان] است» (چتمن، ۱۹۷۸، ۶۸):

> در هانور [ابراهیم] بخشی از رمانی را خواند که تنها یک یک فصلش را نوشته بود و در فصل دوم مانده بود با زن چه کند، حالا که از شوهرش جدا شده بود و سرپرستی بچه‌ها را هم به رضا و رغبت به او داده بود و آمده بود به خانهٔ پدری، به همان اتاق زمان دخترش تا باز از نو شروع کند، آن هم در چهل و دو سالگی... (گلشیری، ۱۳۷۲، ۱۱).

در صحنهٔ نمایشی، که مکالمه را ناب‌ترین شکل آن می‌دانند، دیرش زمان داستان با متن برابر است. نمونه‌های آن در *آینه‌های دردار* بیرون از شمار است.

**۳-۳) بسامد**

بسامد، تعدادِ دفعاتِ تکرارِ حوادثِ سطح *داستان* و تعدادِ نقلِ آن حوادث، در سطح *متن* است. بسامد به سه نوع اصلی تقسیم می‌شود: تک محور/ مفرد: در متن، نقلِ یکبارِ آنچه یکبار در داستان اتفاق افتاده است. چند محور/ مکرر: در متن، نقلِ چندباره آنچه یکبار در داستان اتفاق افتاده است. تکرار شونده/ بازگو: در متن، نقلِ یکبار آنچه چندبار در داستان اتفاق افتاده است. در رمان *آینه‌های دردار*، مؤلفهٔ بسامد اغلب در قالب تکرار

موتیف‌ها و بن‌مایه‌ها خود را نشان می‌دهد. یکی از موتیف‌هایی کـه بـه نحـوی در طـول رمان تکرار می‌شود و در واقع جنبهٔ کارکردی به خود می‌گیرد، موتیف آواز بید است کـه ابراهیم اول بار از زبان دختری رومانی‌الاصل می‌شنود:

> مسکین نشسته بود زیر درخت افرا/ و آه می‌کشید/ و خواند: بید، بید، بید/ دو دست گذاشته بر سینه/ و سر برد و کاسه زانوان/ می‌خواند: بید، بید، بیدا/ تو تاج گل من بودی (همان، ۷).

این ترانه در طول رمان به جای رابطهٔ ابراهیم با صنم می‌نشیند:

> می‌گویند عاشق و معشوق برای شـفا مـی‌رونـد کنـار رودخانـه‌ای. یکیشان غرق می‌شود و آن یکی بر لـب آب آنقـدر مـی‌ایـستد تـا پاهایش ریشه دوانند و موها و دسـتهایش جوانـه مـی‌زننـد، بـرگ می‌دهند و بزرگ می‌شوند تا می‌رسند به سطح آب تا آگر محبوب سر از آب بیرون آورد یا دست دراز کرد. موهای افشان یا دسـتهای بلند او بگیرد و بیاید و بیاید بیرون (همان، ۲۵).

در توصیفی که از ارتباط ابراهیم با صنم ارایه می‌شود، صـنم بـه جـای پتـال (دختـر رومانی‌الاصل) آواز بید را به انگلیسی می‌خواند:

> می‌خواند: بید، بید، بید،/ می‌خواند: بید/ تو تاج گل من خواهی بود. اما صدایش هق هق بود. دست دراز کرد. و گذاشت بر دسـتی کـه بر کاسه زانو بود. سیاهیش را دید، سری خم شده بر زانوی به بغل گرفته، موهای شلال را بر جلوی صورت آویخته بود. می‌خواست بر موها دست بکشد ولی صدایی آمد (همان، ۱۲۸).

موتیف‌های دیگر که در رمان گاه، یکباره و گاه چند باره تکرار مـی‌شـوند عبارتنـد از: عدد پنج (پنج ساعت، پنج روز (۵، ۷،)؛ پنج سال (۹)؛ پنجاه و پنج (۳۳)؛ پنج مـاه (۵۶)؛ پنج اردک (۱۲۴). خال و عبارت «خال روی گونه‌اش که وقتی می‌خندید توی چال زیـر گونه می‌افتاد» (ص ۹ و جاهایی دیگر). قو، اردک، بید، آینه‌های دردار و غیره.

### ۴) مولفهٔ مکان

هر روایت، در جایی اتفاق می‌افتد. از این رو هر روایـت بـه مکـان نیـاز دارد. دو نـوع مکان وجود دارد: مکان داستان و مکان مـتن. مکـان داسـتان شـامل همـهٔ مکـان‌هـایی

می‌شود که حوادث در آنها اتفاق می‌افتد. مکان متن شامل آن صحنه‌هایی می‌شود که خواننده در خلال متن بدانجا سرک می‌کشد. مکان داستان که گاه از آن به صحنه‌پردازی (setting) هم یاد می‌کنند، مکانی خاص و محیطی اجتماعی است که اشخاص داستانی در آن زندگی می‌کنند. صحنه‌پردازی بستری برای داستان فراهم می‌آورد؛ جهانی که داستان در آن اتفاق می‌افتد و دنیایی که خواننده بدانجا سفر می‌کند. نیز صحنه‌پردازی پس زمینه‌ای برای داستان ایجاد کرده و به خواننده کمک می‌کند که رفتار اشخاص داستانی و اهمیت کنش آنان را ادراک کند. در قرائت روایت‌ها، می‌خواهیم بدانیم کجاییم و تمایل داریم نشانه‌های حجمی- زمانی مشخص از زمان و مکان وقوع رخداد به دست آوریم. به زبانی ساده، روابط میان صحنه‌آرایی از یک سو و شخصیت و رخدادها از سوی دیگر از نوع روابط علّی (causal) یا قیاسی (analogous) است. مشخصه‌های صحنه‌آرایی می‌تواند علت و معلول اعمال و سکنات شخصیت‌ها باشد یا بیشتر به واسطهٔ تقویت یا هماهنگی نمادین، صحنه‌آرایی از برخی جهات می‌تواند به شخصیت یا شخصیت‌ها شباهت پیدا کند. با تمام این اوصاف، آنچه به لحاظ روایت‌شناختی در روایت داستانی حایز کمال اهمیت است، کارکرد و نقش مکان در ارتباط با سایر مؤلفه‌ها و کارکرد آن در پیشبرد کنش داستان و شخصیت‌پردازی است. نکتهٔ مهم دیگر، چگونگی تبلور مکان در متن است. به دیگر سخن، چه شاخص‌های متنی (textual markers) در وهلهٔ نخست، به بلورستگی مکان و نمود آن در متن کمک می‌کند؟ و در ثانی خواننده از دیدگاه چه کسی یا کسانی با فضای متن آشنا می‌شود. چرا که نوع نزدیکی یا دوری راوی به صحنه‌ها می‌تواند نقشی مهم در صحنه‌پردازی ایفا کند. از دیدگاه روایت‌شناسی، مکان سطح متن چندین شاخص کلامی دارد. چتمن (۱۹۷۸، ۱۰۲) دست کم سه شیوه برای تبلور مکان داستان در سطح مکان متن پیشنهاد می‌کند: الف) کاربرد مستقیم کمیت‌های کلامی مثل بزرگ، کوچک و غیره. ب) اشاره به اشیایی که کمیت‌های استاندارد دارند و ج) مقایسهٔ سایر اشیاء از حیث اندازه، حجم و شکل با کمیت‌های استاندارد. به دیگر سخن خواننده در حین تجسم فضای متن در ذهن، کمیت برخی اشیاء را می‌داند و تصوری نسبتاً روشن از آنها دارد. سپس در حین قرائت، سایر اشیاء را با این کمیت‌ها مقایسه می‌کند. در رمان *آینه‌های دردار* به دلیل تعدد رخدادها، تنوع و تغییر صحنه‌ها و مکانها زیاد است. نکته‌ای که در این رمان کاملاً مشهود است، این است که ابراهیم در مقام نویسنده و نیز راوی-

شخصیت، سعی کرده است از مکان تجسمی عینی و ارایه دهد. در واقع ابراهیم می‌خواهد اشیاء را به همان ترتیبی که وجود دارند، توصیف کند چرا که معتقد است:

> قدمای ما موجود را اصلا نمی‌دیدند، آنها در پشت هر چیز به دنبال مابه‌ازایی می‌گشتند (گلشیری، ۱۳۷۲، ۱۵۱).
>
> هنوز وقتی دلمان می‌گیرد حافظ می‌خوانیم. در جدلهایمان به مثنوی استفاده می‌کنیم، یعنی گذشته هنوز برد دارد. به نگاهمان به اینجا، به این قو، شکل می‌دهد، اصلاً قالب نگاه ما را به همه چیز از پیش تعیین می‌کند. خوب سخت است دل کندن (همان، ۱۳۰).

آنگاه که ابراهیم در خانهٔ صنم با گذر از «راهروی دراز» خانهٔ او به رودکی، فرخی و آخر سر هم به حافظ می‌اندیشد، در واقع از شعرای عقل‌گریز که همچنان به زن به دیدهٔ موجود اثیری می‌نگرند و از ورای این موجود اثیری به اشیاء و چیزهای دور و بر نگاه می‌کنند، ابراهیم‌وار در می‌گذرد و به مینای واقعی می‌رسد:

> مینا برای من راستش حضور حی و حاضر همان خاک است که با صبوری ادامه می‌دهد. حتی اگر نروم، من با او روی زمین زندگی می‌کنم، و از همان ریشه‌ها، گیرم پوسیده، تغذیه می‌کنم، لحظه به لحظه. نمی‌خواهم این تکه خاک را از دست بدهم، نمی‌توانم به او هم دروغ بگویم، او را همین طور که هست دوست دارم و تو را... (همان، ۱۵۱).

در واقع ابراهیم با شکستن سنت شعری قدما که در قالب صنم بتواره شده است؛ توصیفی عینی، جزیی و ملموس از فضا و مکان رمان خود ارایه می‌دهد؛ چرا که:

> ما اصلاً ننوشته‌ایم، چون به نحوه نوشتن هیچ فکر نکرده‌ایم که مثلاً این را، این تاریکی و آن قوی تو را چطور می‌شود نوشت، همه‌اش کلی‌بافی بوده است. گاهی هم ذهنیت راوی است، انگار قو ر ابه لعاب ذهن بپوشانیم، طوری که انگار خود قو نبوده است. من این‌طور می‌خواهم بنویسم، طوری که پشت قو هیچ چیز نباشد (همان، ۱۲۷).
>
> از این رو، رمان آیینه‌های دردار رمانی دربارهٔ اسلوب نوشتار رمان نیز محسوب می‌شود.

## ۵) مؤلفهٔ شخصیت

شخصیت و شخصیت‌پردازی از جمله مواردی است که نقطهٔ ضعف روایت‌شناسی ساختارگرا را به صراحت اعلام می‌دارد. همهٔ بحث این است که روایت‌شناسی ساختارگرا همهٔ اجزای روایت و از جمله اشخاص داستانی را در چارچوبی بالنسبه ثابت قرار می‌دهد. اما شخصیت، عنصری است انسانی که چارچوب خشک و بی‌روح را به سختی می‌پذیرد. از دو دیدگاه، شخصیت داستانی را بررسی می‌کنند: شخصیت در مقام کارکرد، نقش و بازیگر و شخصیت در مقام شخص و فرد ذیروح که با افراد واقعی قیاس شدنی است. در اینجا این پرسش پیش می‌آید که بالاخره اشخاص آثار داستانی در کدام رده جای می‌گیرند؟ به نظر می‌آید که این اشخاص بسته به اینکه از چه دیدگاهی بدانها نظر افکنیم، هم از اجزای اصلی بافت داستانی محسوب می‌شوند و در کنار سایر اجزاء، پی‌رنگ داستان را شاخ و برگ داده و به پیش می‌برند و هم اینکه از روی اشخاص واقعی و تاریخی الگوبرداری شده‌اند و از این حیث چونان افراد واقعی رفتار می‌کنند. به تعبیری دیگر، می‌توان گفت اشخاص آثار داستانی از دیدگاه ادبی و داستان‌سرایی، بخشی از پی‌رنگ داستان‌اند: «اشخاص در متن، گره‌های طرح کلامی داستان‌اند» (ریمون- کنان، ۳۳) و از این رو که از روی افراد واقعی الگوبرداری شده‌اند، اشخاصی واقعی‌اند. در حالت اول، اشخاص تابع کنش داستان‌اند و در حالت دوم، این اشخاص شبیه مردمان واقعی‌اند. از این حیث، به نظر می‌آید که اشخاص رمان *آینه‌های دردار* از آن جهت که در زندگی گذشتهٔ نویسنده حی و حاضر بوده‌اند، به افراد تاریخی و واقعی شبیه‌اند؛ اما این افراد واقعی، به تعبیر ریمون- کنان، گره‌های اصلی طرح کلامی رمان‌اند؛ به دیگر سخن ابراهیم در مقام نویسنده با این افراد و از جمله صنم آنگونه که در راستای آفرینش داستان مؤثر بوده‌اند، استفاده کرده است. برای نمونه او هربار تکه‌ای از صنم را به یکی از اشخاص داستانی داده است:

> حالا او عادت داشت که آخر را همان اول بگوید، تکه تکه می‌نوشت، نه، تکه‌های تن او [صنم] را به هر کس داده بود (گلشیری، ۱۳۷۲، ۱۳۸).

ابراهیم این تکه‌ها را آنگونه که داستانهایش اقتضا می‌کند، به کار می‌برد:

> و چون نویسنده در اینگونه پاره زمانی، با ذهنیات آدم رمان سر و کار دارد، تکه‌هایی از خاطرات در هم فرّار او را که به زمانهای دور تعلق دارد، می‌گیرد. آن خاطرات پا درگریز را که در زمانی کوتاه

> به ذهن او هجوم می‌آورند، در کنار هم می‌چینند... گویا آن خاطرات و تخیلات، کاشی‌های معرق‌اند که در کنار هم قرار گرفته‌اند تا دنیایی از رنگ و احساس به وجود آورند (همان، ۱۳۷۸، ۲۱۲)

اینگونه است که اشخاص تاریخی برای ابراهیم و بالطبع، گلشیری، نقش بازیگران یا کنشگران داستان را ایفا می‌کنند و اینجاست که مرز میان واقعیت و خیال محو می‌شود و دیگر به سهولت نمی‌توان گفت که آیا این اشخاص بواقع تاریخی‌اند و یا خیالی:

> سمنو یا صنمی فقط در خاطرهٔ من و تو هست، من حالا چهل و سه ساله‌ام و هستم (همان، ۱۳۷۲، ۱۳۴)

ابراهیم در طول رمان بارها اعتراف می‌کند که واقعیت را در مورد اشخاص برهم زده و با اشخاص واقعی، در مقام کنشگران رفتار کرده است.

## ۶) طرح نهایی/ گفتمان و مؤلفه‌های متن روایی

طرح نهایی/ گفتمان/ متن، نمود عینی داستان و در واقع، نمود کلامی یا مکتوب رخدادها یا به زبانی ساده‌تر، همان متنی است که پیش رو داریم. آنچه در متن مهم است نوعی ارتباط/ مراوده روایی است که شامل فرایند انتقال پیام از مؤلف در مقام گوینده، به خواننده در مقام مخاطب نیز می‌شود. اولین بار چتمن (۱۹۷۸، ۱۵۱) است که الگوی ارتباط روایی را در نمودار زیر ارایه می‌دهد:

***متن روایی***

واقعی ← مؤلف مستتر ← (راوی) ← (روایت شنو) ← خوانندهٔ مستتر ← واقعی

در این نمودار، مؤلفه‌های متن روایی در داخل کادر و مؤلفه‌های مؤلف واقعی (در مقام فرستنده addresser) در یک طرف کادر، و خوانندهٔ واقعی (در مقام گیرنده addressee) در طرف دیگر کادر قرار می‌گیرند. به طور خلاصه، مؤلف واقعی کسی است که متن را می‌نویسد (مثل تمام نویسندگان واقعی)؛ خوانندهٔ واقعی، خواننده‌ای است که متن را می‌خواند (مثل من، شما و دیگری)؛ مؤلف مستتر، تصویر ثانویهٔ مؤلف واقعی و کسی است که در همهٔ احوال همراه متن است؛ خوانندهٔ مستتر که از او به خوانندهٔ آرمانی نیز تعبیر می‌کنند، کسی است که نویسندهٔ واقعی به هنگام خلق اثر خود،

تصویری از او در ذهن دارد. راوی، کسی است که حوادث را نقل می‌کند و روایت شنو نیز کسی است که خطاب راوی به اوست. در واقع آنچه در متن روایی اتفاق می‌افتد این است که راوی در مقام کارگزار، تنها صدای متن روایی است که داستان را برای روایت شنو و خواننده واقعی روایت می‌کند.

### ۶-۱) سطح روایی و انواع راوی

سطوح روایی، انواع راوی و روایت شنو، در حیطهٔ عمل روایت/ روایتگری (narration) مطرح می‌شوند. در عمل، بسته به سطوح روایی، نوع راوی نیز متفاوت می‌شود. در روایت‌هایی که چندین سطح روایی دارند، داستان اصلی را سطح داستانی/ رویداد (diegetic level) در نظر می‌گیریم. اولین سطح روایی که سطح داستانی را دربرمی‌گیرد، سطح فراداستانی (extra-diegetic level) نام دارد و بالطبع راوی این سطح، راوی فراداستانی خواهد بود. دومین سطح روایی، سطحی است که مجموعه رویدادها و رخدادهای آن در بطن سطح داستانی اصلی و این سطح نیز در سطح فراداستانی قرار می‌گیرد. این سطح را، سطح زیر- داستانی (hypo-diegetic) و راوی آن را که ایضاً شخصیتی داستانی است و در سطحی پایین‌تر از راوی فرا داستانی و بالاتر از سطح زیرداستانی قرار می‌گیرد، راوی مرتبهٔ دوم یا میان- داستانی (intra-diegetic) می‌نامیم. از این رو، راوی فراداستانی، سطح داستانی اصلی رمان و راوی *سطح داستانی*، سطح زیرداستانی را روایت می‌کنند. نیز راویان در مرتبهٔ سوم (سطح زیرداستانی)، مرتبهٔ چهارم (سطح زیر ــ زیر داستانی) و غیره شرکت می‌کنند. بحث دیگر میزان مشارکت‌پذیری راوی در سطح داستانی است. راوی فراداستانی یا میان داستانی، هر دو، می‌توانند در داستانی که روایت می‌کنند هم غایب باشند هم حاضر. راوی‌ای که در داستان حضور ندارد، راوی متفاوت- داستانی(hetero-diegetic) و راویی که در داستان حضور می‌یابد، راوی همانند- داستانی homo-diegetic)) نام دارد. در ذیل، این مقوله‌ها را در *آیینه‌های دردار* بررسی می‌کنیم.

### ۶-۲-۱) سطوح روایی در *آیینه‌های دردار*

رمان *آینه‌های دردار*، از نوع روایت در روایت است که شامل روایت درونه‌گیر (embedding) و درونه‌ای (embedded) می‌شود. اولین سطح رمان، سطح فراداستانی نام دارد و بالطبع راوی ای هم که این سطح را روایت می‌کند، راوی فراداستانی نام دارد

(راوی‌ای که سفر ابراهیم را شرح می‌دهد). دومین سطح روایی، سطحی است که مجموعه رخدادهای آن در سطح فراداستانی جای می‌گیرند: راوی (فراداستانی)، سفر ابراهیم (*سطح داستانیِ* اصلیِ رمان) را نقل می‌کند. این سطح داستانی، روایت‌هایی دیگر را نیز شامل می‌شود که همان داستان خوانی‌های به نوبت ابراهیم است در طول مسافرت به مغرب زمین و/ یا داستان‌هایی است که دیگران (معمولاً ملاقات شوندگان با ابراهیم نقل می‌کنند). این داستانها، سطوح زیرداستانی و/ یا زیر زیرداستانی روایت اصلی رمان را شکل می‌دهند که خود ابراهیم نیز راوی این سطوح است (راوی میان‌داستانی). از این رو راوی فراداستانی (سوم شخص ناشناس)، داستان اصلی رمان را که شرح سفر ابراهیم و داستان خوانی‌های اوست، روایت می‌کند. این داستان اصلی را *سطح داستانی* می‌نامیم. این سطح داستانی یک راوی دارد ابراهیم نام (شخصیت/ راوی میان‌داستانی) که خود در طول سفر، شش داستان می‌خواند (سطوح زیرداستانی) که آن داستانها هریک راویان و اشخاص خود را دارند (راویان زیر-زیرداستانی). بیفزاییم ابراهیم در داستان اصلی رمان که راوی فراداستانی نقل می‌کند، ایضاً شخصیت اول داستان است. پس ابراهیم، راوی مرتبه دوم یا راوی میان‌داستانی نیز به حساب می‌آید. همان گونه که گفتیم، راوی فراداستانی یا میان‌داستانی (هر دو) می‌توانند در داستانی که روایت می‌کنند هم غایب باشند هم حاضر. در *آینه‌های دردار*، راوی‌ای که در داستان حضور ندارد (گلشیری)، راوی فراداستانی و راوی‌ای که در داستان حضور می‌یابد (ابراهیم)، راوی میان‌داستانی نام دارد. البته، به نظر می‌آید راوی سطح فراداستانی و راوی متفاوت‌داستانی، با کانونی‌گر بیرونی و راوی میان‌داستانی و همانند داستانی، با کانونی‌گر درونی متناظر است که در ذیل مبحث کانونی‌شدگی بدان باز خواهیم آمد. نکتهٔ دیگری که با سطوح روایت نیز بی‌ارتباط نیست، مسألهٔ داستان در داستان (story within story) است که در ایران پیشینه‌ای کهن دارد و داستان‌های *هزار و یکشب* نمونهٔ بارز این شگرد روایی است. در این شگرد، داستان اصلی را داستان درونه‌گیر (embedding) و داستان درونی را داستان درونه‌ای (embedded) می‌نامند. برای نمونه، رمان *آینه‌های دردار* دو لایه روایت دارد: لایهٔ اول یا بیرونی که شامل خود رمان *آینه‌های دردار* می‌شود، روایت نویسنده است در مقام راوی دانای کل محدود از شرح سفر ابراهیم نویسنده (شخصیت اصلی رمان) به خارج از ایران و لایهٔ دوم یا درونی که در درون لایهٔ اول جای گرفته، روایت شخص ابراهیم است در مقام راوی اول شخص از سفر خود به کشورهای خارجی

برای داستان‌خوانی. در اصل، راوی بیرونی، حوادث رمان را از میان چشمان ابراهیم می‌نگرد (ابراهیم در مقام کانونی‌گر). روایت راوی از سفر ابراهیم از فرودگاه لندن شروع می‌شود. بعد داستان به زمان حال رجعت کرده و ابراهیم را پشت ماشین تحریر نشان می‌دهد که دارد خاطرات خود را از مسافرت به کشورهای خارجی می‌نویسد. سپس ابراهیم بواسطهٔ شگرد تداعی آزاد به فرودگاه مهرآباد اشاره می‌کند و بعد به داستان‌خوانی در شهرهای آلمان و همین گونه تا به آخر، حوادث رمان با یادآوری حوادث دیگر یا لایه‌های جدیدتر که بواسطهٔ داستان‌خوانی‌های ابراهیم سر باز می‌کنند، قوام گرفته و به پیش می‌رود. در این داستان‌خوانی‌ها، داستانی دیگر نیز رخ نشان می‌دهد: دیدار با صنم (معشوقهٔ دوران کودکی) و به موازات این داستان، ابراهیم از چگونگی آشنایی خود با مینا (همسر فعلی‌اش) نیز ذکر به میان می‌آورد. در واقع تمام رمان شرح دیدار دوباره با صنم، گذشتن ابراهیم‌وار از صنم و رسیدن به میناست؛ همو که آیینه‌هایی دردار را به ابراهیم هدیه کرده است. ساده‌تر گفته باشیم داستان درونه‌گیر *آینه‌های دردار*، هشت داستان درونه‌ای اصلی و چند داستان درونه‌ای فرعی دارد که ابراهیم از دیگران می‌شنود. یکی از این داستانها، داستان دیدار دوباره با صنم و رخدادهایی است که صنم دربارهٔ زندگی کنونی خود بر زبان می‌آورد. برخی از این داستان‌های درونه‌ای، داستان‌هایی است که ابراهیم با راهنمایی و اشارهٔ صنم برمی‌خواند؛ در واقع صنم ضمن یادداشت‌هایی که در کاغذ مربعی کوچک و به خط نستعلیق می‌نویسد، نوع داستان‌های ابراهیم را تعیین می‌کند. این داستانها که به نوعی با گذشتهٔ ابراهیم و صنم در ارتباطند و ابراهیم در هر داستان، تکه ای از صنم را به کسی داده است عبارتند از: داستان کوتاه «عروسی» ( ۹-۱۱ و ۲۷-۲۸)؛ اشاره به یک رمان ناتمام دربارهٔ زنی که اینک در سن چهل و سه سالگی بعد از متارکه با شوهر در خانه پدری زندگی می‌کند؛ داستان مریم (۱۲-۱۲)؛ داستان شرحی بر قصیدهٔ جمیله (که طنز کوتاهی است دربارهٔ قربانی کردن شتر و ساربان پاتابه به پا (۲۶)؛ اشاره به داستان "گرگ" (از مجموعه *نمازخانه کوچک من* (گلشیری، ۱۳۷۲، ۲۹)؛ داستان درونه‌ای دیگر که به موازات داستان صنم سر باز می‌کند و بخش اعظم رمان را تشکیل می‌دهد، داستان مینا همسر فعلی ابراهیم است (۸۶ – ۵۱) که آینه‌های درداری که به ابراهیم داده است، با اسم رمان یکی است. به دیگر سخن، ابراهیم از میان آینه‌های دردار همسرش است که به هویت گذشتهٔ خود می‌نگرد و از طریق همین آینه‌ها به هویت فعلی خود می‌رسد.

اما براستی هدف از روایت درونه‌گیر و درونه‌ای چیست؟ گلشیری در کتاب *باغ در باغ* (۱۳۷۸) که مجموعه مقاله‌های خود اوست دربارهٔ ادبیات، داستان در داستان را با کاشیکاری و معرق‌کاری یکسان می‌پندارد:

> در معرق یک تصویر را به اجزاء مشخصی تقسیم می‌کنند. روی هر تکه جدا جدا کار می‌کنند و بعد می‌گذارند کنار هم. پس در عین حال که آدمها خط داستانی کل را می‌بینند که باید نوعی کشش ایجاد کند، آن وقت می‌رسیم به وصف یک شیء در وجه تاریخی یا گاهی فرا تاریخی‌اش. این کار وقتی ادامه پیدا کرد، می‌شود داستان در داستان (گلشیری، ۱۳۷۸، ج ۲، ۸۰۸).

ابراهیم نیز در مقام نویسنده معترف است که:

> در معرق هر جزء فقط قسمتی است از کل، برای من هر بخش، روایت دیگری است از همه آنچه باید باشد (همان، ۱۳۷۲، ۱۴۹).

در واقع داستان‌های درونه‌ای هر یک تکه‌ای از هویت فردی ابراهیم است و او با بازخوانی داستان‌ها درصدد است که تکه‌های گوناگون هویت متکثر خود را در یکجا جمع کند تا شاید بتواند به تصویری کلی از خود در مقام نویسنده ایرانی نایل آید. پس ابراهیم با بازخوانی تکه داستانهای خود در اینجا و آنجا به دنبال ردپایی از صنم (و به تعبیری) گذشته خود می‌گردد. اما او فقط به دنبال گذشته نیست، هویت جاری نیز برایش اهمیت دارد و از همین روست که در آخرین داستان از مینا (همسر فعلی‌اش) می‌گوید که بخشی و در واقع، مهمترین بخش از هویت کنونی اوست، چرا که:

> مینا برای من راستش حضور حی و حاضر همان خاک است که با صبوری ادامه می‌دهد. حتی اگر نروم، من با او روی زمین زندگی می‌کنم و از همان ریشه‌ها، گیرم پوسیده، تغذیه می‌کنم (همان، ۱۵۱).

داستان درونه‌ای رمان *آینه‌های دردار*، در مجموع، دو نوع هویت ابراهیم را آشکار می‌سازند: هویت گذشته و هویت حال. داستان‌های اول تا پنجم، به نوعی تکه‌ای از گذشته ابراهیم را برملا می‌سازند و ابراهیم در این داستان‌ها به دنبال صنم بانو می‌گردد و از این روست که این داستان‌ها به نوعی با صنم که اینک در غربت رندگی می‌کند،

ارتباط پیدا می‌کند. هویت گذشتهٔ ابراهیم تکه‌تکه است و ابراهیم سعی می‌کند با کنار هم چیدن آنات یا اجزای تکه‌تکه، این هویت را فراچنگ آورد، «چرا که اگر (بتوانیم) توهم واقعیت را تکه تکه ایجاد کنیم، آنگاه خود جهان و (و اینجا گذشته) حضوری بی‌واسطه خواهد داشت» (همان، ۱۳۷).

### ۷-۲) زاویهٔ دید/ کانونی شدگی

زاویهٔ دید (point of view)، شیوهٔ نقل داستان است. پرسپکتیو، نقطهٔ دید یا موقعیتی ادراکی یا مفهومی که خواننده بواسطهٔ آن با رخدادها و موقعیت‌های روایت شده داستان آشنا می‌شود. این نقطهٔ دید، گاهی از آن راوی است و گاهی از آن شخصیت داستان. گاهی که راوی همه چیز را دربارهٔ داستان می‌داند، او راوی همه چیزدان است: جایی در بیرون از فضای داستان می‌ایستد و برهمه چیز اشراف دارد. گاهی دیدگاه خود را به یک یا چند شخصیت داستانی محدود می‌کند و حوادث را از دیدگاه دانش، احساس و ادراکات آنان می‌بیند (زاویهٔ دید درونی یا سوم شخص دانای کل محدود). زاویهٔ دید درونی ممکن است ثابت باشد یعنی یکی از اشخاص داستانی، رخدادها را نقل کند، یا متغیر، یعنی داستان از دیدگاه چند شخصیت نقل می‌شود (داستان‌های *هزار و یکشب*) و یا چندگانه، یعنی حوادث داستان بیش از یکبار و هربار از یک دیدگاه روایت می‌شود. گاهی راوی سوم شخص، در بیرون از فضای داستان می‌ایستد اما به سان دوربین همه جا سرک می‌کشد ولی در عین حال، هیچ توضیحی دربارهٔ احساسات و افکار اشخاص داستانی ارایه نمی‌دهد و خود را فقط به ارایه گزارش از سخنان، کنش‌ها و صحنه‌ها محدود می‌کند. از این دیدگاه به راوی سوم شخص عینی یا زاویهٔ دید بیرونی یاد می‌کنند. گاهی او خود یکی از اشخاص داستان است (زاویهٔ دید اول شخص) و گاهی، راوی خود را "تو" خطاب می‌کند (زاویهٔ دید دوم شخص). خلاصه کنم: زاویهٔ دید، ابزار راوی و روایتگری است. اما گاهی در داستان به جملاتی برمی‌خوریم که از آنِ راوی نیست. یعنی بنابر فاصله‌ای که راوی از فضا و اشخاص داستانی دارد، بالطبع نمی‌تواند آن سخنان را بر زبان رانده یا بدان افکار اندیشیده باشد. به دیگر سخن، لازم است میان زاویهٔ دید ("چه کسی می‌بیند؟") و صدا ("چه کسی می‌گوید؟") تمایز قایل شد که در زیر بدان باز خواهیم آمد. در این خصوص که روایت از آنِ راوی است اما اندیشه و افکار به اشخاص تعلق دارد، شگرد تازه‌ای مطرح می‌شود که از آن به "کانونی شدگی" (focalization) یاد می‌کنند. در مجموع، زاویهٔ دید را از آنِ راوی و کانونی شدگی را از آنِ

اشخاص می‌دانند با علم به اینکه راوی است که کانونی شدگی را گزارش می‌دهد. از زمانی که ژنت (۱۹۸۰، ۱۸۹) واژهٔ کانونی شدگی را ارایه کرد، روایت شناسان بسیاری دربارهٔ آن اظهار نظر کرده‌اند. گاه آن را با اصطلاح سنتی دیدگاه، یکی پنداشته‌اند، گاه پیشنهاد ژنت را پذیرفته‌اند و گاه، با تعابیر خاص خود از این واژه یاد کرده‌اند. کانونی شدگی، یکی از انواع زاویهٔ دید است که ژنت آن را مرتبه‌ای از فشرده‌گویی می‌داند که معانی تلویحی خصوصاً معنای بصری دیدگاه و نیز معانی تلویحی معادل اصطلاحات فرانسوی دیدگاه یعنی «دید» را ندارد (ریمون کنان، ۱۳۸۷، ۷۱). برداشت ژنت، به زعم ریمون کنان این مزیت بزرگ را دارد که در آن دیگر از ابهام میان دورنمایی و روایت که اغلب با کاربرد "زاویهٔ دید" یا اصطلاح‌های مشابه آن رخ می‌نماید، خبری در میان نیست. تولان در مقابل کانونی شدگی، واژهٔ سویه/ جهت‌گیری (orientation) را پیشنهاد می‌کند که به زعم خودش معمولاً جامع‌تر و بصری بودن آن از کانونی شدگی کمتر است. تولان معتقد است که واژهٔ جهت‌گیری نشان می‌دهد که انتخاب کانونی‌شدگی از جانب راوی به پرسپکتیوهای شناختی، عاطفی، جهان شناختی و نیز پرسپکتیو صرفاً زمانی- مکانی نمود عینی می‌بخشد (همان، ۶۰). با این حال زاویهٔ دید، معمولاً از آن راوی است. یعنی همان کس که داستان را روایت می‌کند و کانونی شدگی، نقطه نظر و افکار اندیشیده شده/ ناشدهٔ اشخاص داستانی است.

در رمان *آینه‌های دردار*، ابراهیم، کانونی‌گر درون داستانی است و خواننده از میان چشمان او، رخدادها را نظاره می‌کند. در واقع ابراهیم همان کسی است که به تعبیر ژنت، داستان را می‌بیند و راوی سوم شخص که سفر ابراهیم را شرح می‌دهد، همان کسی است که در داستان حرف می‌زند. خواننده حوادث را از میان چشمان ابراهیم می‌بیند اما از زبان راوی سوم شخص دربارهٔ حوادث می‌شنود. به دیگر سخن، ابراهیم آینه برگردان ذهن راوی است و رخدادها رنگ و لعاب ذهن او را دارند و چون ابراهیم نویسنده است، طبیعی است حوادث را آنگونه که مورد نظر اوست و در راستای اهداف رمان قرار دارد، می‌بیند و میزان و نحوهٔ ارایهٔ اطلاعات به خواننده را اوست که تعیین می‌کند. در واقع ابراهیم در مقام راوی سوم شخص جایی نزدیک به ابراهیم نویسنده ایستاده و از زبان خود، گفتار و اندیشهٔ ابراهیم را نقل می‌کند. در ابتدای رمان، ابراهیم راوی، رخدادهای داستان را بدانگونه که ابراهیم نویسنده، دیده، شنیده و یا ادراک کرده است، گزارش می‌دهد:

در فرودگاه لندن، بر نیمکتی هنوز خوابش نبرده بود که صداهایی شنید، دستی هم به شانه‌اش خورده بود. دو پاسبان بودند، بلند قد، یکی با تاکی واکی و آن یکی که، دست بر شانه‌اش گذاشته بود، پرسید: اینجا چرا خوابیده‌ای؟

منتظر پرواز به برلنم.

گذرنامه خواست. دادش. حالا دیگر ایستاده بود، گیج خواب. همان پرسید: تولد؟

سالش را گفت، ۱۳۲۶ که می‌شود ۱۹۴۸. روز و ماه تولد حتی به شمسی یادش نیامد. گفت: ما جشن تولد نداشته‌ایم که یادمان بماند. می‌بایست بگوید نسل ما، با اصلا من در فاصله دوبار جاکن شدن مادر به دنیا آمده‌ام و مادر یادش نبود که به عید آن سال چند ماه مانده بود که نان باز گران شده بود و پدر دنبال کار می‌گشت. آن یکی داشت به جایی خبر می‌داد که کیست، ایرانیش را شنید: ماه تولدش را حتی نمی‌داند.
پرسید: اینجا مگر خوابیدن قدغن است؟
این یکی، که دفترچه‌ای به دست داشت و یادداشت می‌کرد، گفت: نه، اما معمول نیست.
چشم بر هم گذاشت، گفت: خسته‌ام، تا پرواز پنج ساعت وقت دارم.
بالاخره گذرنامه‌اش را دادند. اشاره کردند به راهروی که پنج ساعت بعد می‌بایست از آنجا برای پرواز برود: باید آنجا باشی (گلشیری، ۱۳۷۲، ۵).

در نمونهٔ دیگر، راوی از نگاه ابراهیم در مقام کانونی‌گر به حضار گردآمده برای شنیدن داستانش، می‌نگرد و راوی آن را گزارش می‌کند:

به جمعیت نگاه کرد، به سرها، به موهای سیاه و افشان یا خرمایی و حتی رنگ کرده و به رنگ بور، و به پیشانی بلند و صورت اخم کرده‌ای که دست بر گونه گذاشته بود، با سبیل پرپشت، نگاهش

> می‌کرد. سیاه چرده بود و لاغر... و در او حتماً به شک می‌نگریست که چطور هنوز هست، یا لااقل می‌نویسد از آنچه دیگر خاک شده بود (همان، ۸).

در قطعهٔ زیر، راوی برون داستانی از دید ابراهیم و ابراهیم از دیدگاه شخصیت پسر داستان کوتاه «عروسی» (یکی از داستان‌های درونه‌ای)، مراسم عروسی صنم را کانونی می‌کند:

> آینهٔ قدی را جلوش گرفته بودند و همین طور عقب عقب می‌آمدند تا رسیدند به در. صورتش [صورت صنم] را ندیده بود. وقتی هم آینه را کج کردند تا از در بیاورند بیرون باز صورتش را ندید. فقط پاها و دامن سفید و بلند عروسیش را می‌دید و گلی را که به دست راستش بود. نیم خیز شد تا شاید از بالای سر در صورتش را ببیند. ندید، شاید چون ترسید که بیفتد، یا اصلاً چون داشت گریه می‌کرد... (همان، ۹).

شاید به تعبیری بتوان عنوان کرد که گذار از صدای راوی فراداستانی به نظرگاه و یا کانونی شدگی اشخاص داستانی که البته با سطوح متعدد و لایه‌های تو در توی داستان نیز در ارتباط است، رمان را از حد متنی خواندنی (سفرنامهٔ صرف) به پهنهٔ متنی نوشتنی (رمان) سوق داده است، چرا که نبود دخالت راوی فراداستانی در رمان، یعنی اجازهٔ عرض اندام دادن به دیگری، به ابراهیم و از بواسطهٔ او به دیگران که رودر رو با خوانندگان وارد مکالمه شوند که صدای خود را به گوش خوانندگان برسانند. و اینگونه است که سفرنامهٔ ابراهیم (تک صدایی) به رمان *آینه‌های دردار* (چند صدایی) ارتقاء می‌یابد. بنابراین:

> اگر داستان نویسی بتواند آن دیگر را خلق کند (از طریق کنار هم چیدن تکه‌های مختلف) دیگر نمی‌تواند فقط خود را ببیند، حتی یک درخت فی‌نفسه را یا یک درخت را از منظر کسی جز خود خلق کند، دیگر نمی‌تواند فقط خود را ببیند؛ که البته بر خواننده نیز همین خواهد رفت. از این لحظه به بعد است که حداقل در عرصه ساختارهای ذهنی، کسانی آماده می‌شوند تا چند صدایی را

> بپذیرند، به جای تکنوازی، همنوازی و نه لزوماً همنوایی را محتمل ببیند (گلشیری، ۱۳۷۸، ۴۹۴)

در واقع متون خودآگاه مدرن (مثل *آینه‌های دردار*) از سطح روایی و کانونی شدگی بهره می‌گیرند تا مرز میان واقعیت و خیال را به پرسش بکشانند، تا اظهار دارند که هیچ واقعیتی غیر از خود روایت وجود ندارد و اینکه هر کس را تو بیافرینی، او نیز ترا می‌آفریند.

### ۷-۳) بازنمایی گفتار و اندیشه

همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم بازنمایی گفتار و اندیشه یکی از زیرگروه‌های دسته‌بندی سوم ژنت است. اما مسأله این است که سخنان و افکار اشخاص داستان، بواسطه و از زبان راوی در متن انعکاس یافته و از همین مجرا هم در اختیار خواننده قرار می‌گیرد. شگرد انتقال سخنان و افکار شخصیت از زبان راوی، بازنمایی گفتار و افکار (speech and thought representation) نام دارد. گاهی راوی سخنان و افکار اشخاص را سرراست در اختیار خواننده می‌گذارد (direct speech and thought)؛ گاهی غیرمستقیم (indirect speech and thought) و گاهی نیز به هر دو صورت. این شیوهٔ ترکیبی صدای شخصیت (نقل مستقیم) و صدای راوی (نقل غیرمستقیم) را سخن غیرمستقیم آزاد (free indirect discourse) می‌نامند.

از زمان افلاطون و ارسطو به بعد، دو شیوه برای نقل گفتار و اندیشه برشمرده‌اند: محاکاتی (mimesis) و نقالی (diegesis). در نقد جدید به ویژه نقد انگلیسی- آمریکایی، از این دو شیوه، به «نشان دادن» و «گفتن» تعبیر می‌کنند. چتمن (۱۹۷۸، ۱۹۹) از این دو شیوه به تفاوت میان نقل قول (quotation) و گزارش(report) ) یاد می‌کند. در محاکات، نویسنده/ شاعر به کناری می‌ایستد و اجازه می‌دهد شنوندگان/ بینندگان سر راست و مستقیم صحنه‌های داستان را مشاهده کنند. به تعبیری، «در محاکات، شاعر می‌کوشد این توّهم را به بار آورد که او نیست که سخن می‌گوید» (ریمون- کنان، ۱۳۸۷، ۱۰۶). در نقالی، شاعر و نویسنده خود دربارهٔ صحنه‌ها قضاوت می‌کند. «شاعر خود سخنگوست چندان که حتی نمی‌کوشد به ما بگوید کسی جز او سخن می‌گوید» (همان). تولان مدلل می‌سازد:

> در محاکات تأکید بر بازنمایی مستقیم شخصیت یا شخصیت‌سازی است و در نقالی بیش‌تر بر ارایه غیرمستقیم و مبتنی بر فاصلهٔ

> ادراکی گوینده تأکید می‌شود. در عمل روایت رخدادها ... محاکات با صحنه‌آرایی و خودگویی، با گزارش کوتاه شده یا موجز شده سروکار دارد که در این راستا گوینده‌ای که صحنه را خلاصه یا کوتاه می‌کند، نقش برجسته‌تر دارد (تولان، ۱۳۸۳، ۱۱۱).

از جمله شگردهای روایت‌های داستانی مدرن، یکی تکامل شگرد زبانی در نمایش و ارایهٔ افکار و درونیات اشخاص داستان در قالب جریان سیال ذهن (stream of consciousness)، حدیث نفس (interior monologue) و از همه مهم تر، تلفیق هنرمندانهٔ صدا و افکار راوی با صدا و افکار شخصیت در قالب سخن غیرمستقیم آزاد است. بازنمایی گفتار و اندیشهٔ اشخاص و راوی وجوه گوناگون دارد که از محاکاتی‌ترین تا نقالی‌ترین حالت در نوسان است. اگر این وجوه را روی پیوستار نشان دهیم، در یک سو، آزادترین گفتمان (شامل گفتار و اندیشهٔ) مستقیم و در سوی دیگر، آزادترین گفتمان غیرمستقیم قرار می‌گیرد. یکی از دسته بندی‌های جامع دربارهٔ وجوه بازنمایی گفتار و اندیشه را مک هیل (۱۹۷۸) ارایه می‌دهد. مک هیل این وجوه را روی پیوستاری تا هفت نوع طیف بندی می‌کند. دستورالعمل مک هیل (در ریمون- کنان، ۱۰۹) از خودگویی محض تا محاکات محض را دربرمی‌گیرد. خودگویی محض نزدیک‌ترین حالت به گزارش راوی و محاکاتی محض نزدیک‌ترین صورت به کلام و ندیشهٔ شخصیت است:

**۱. خلاصهٔ داستانی (diegetic summary):** گزارش صرف راوی از ادای گفتار شخصیت به گونه‌ای که از ویژگی یا چگونگی ادای آن سخنی به میان نیاورد:

> در هامبورگ داستان زنی را خواند که شیفتهٔ گرگی شده بود که می‌آمد، هر شب، زیر پنجرهٔ او و رو به ماه زوزه می‌کشید. و زن که مربی نقاشی بود سر کلاس اغلب طرح سگ‌های دست آموز یا دست بالاش گله را می‌کشید تا بچه‌ها همان را بکشند. آخرش هم می‌رود، با گرگی و در شبی برفی (گلشیری، ۱۳۷۲، ۲۹).

**۲. خلاصه کمتر داستانی محض (summary, less purely diegetic):** خلاصه‌ای که صرفاً به نقل گفتار بسنده نمی‌کند بلکه تا اندازه‌ای رخداد گفتاری را باز می‌نماید و در آن از موضوع گفتگو نیز سخن به میان می‌آید.

**۳. بازگفت غیرمستقیم محتوا (گفتار غیرمستقیم) (indirect content- paraphrase):** بازگفت محتوایی رخدادی گفتاری از طرف راوی بدون توجه به سبک یا شکل پاره گفته مفروض شخصیت:

> گفتم که شنیده ام. اول یک گربهٔ سیاه می‌آید سر این سنگ می‌نشیند و مثل اینکه گلویش زخم باشد ناله می‌کند، بعد از این طرف هرچه گربه هست جمع می‌شوند روی آن یکی سنگ و همین طور تا صبح می‌نشینند... (همان، ۴۱).

**۴. سخن غیرمستقیم و تا اندازه‌ای محاکاتی (indirect discourse, mimetic to some degree):** شکلی از گفتار غیرمستقیم که «حفظ» یا «بازتولید» جنبه‌های سبک پاره‌گفته شخصیت را، بیش‌تر و پیش‌تر از گزارش صرف راوی از محتوا، به ذهن متبادر می‌کند:

> نه اینجا نبود که از زبان گفت، فکرش را از پیش کرده بود. تنها چیزی بود که داشت و ریشه‌هایش بود و با هرکس که بدین زبان سخن می‌گفت یا می‌اندیشید، پیوندش می‌داد... پس ایستاده بود، شاید تا نفس تازه کند یا به رودکی اندیشیده بود و بعد به فرخی و به «بنفشه زلف من آن سرو قد سیم اندام» و آمده بود تا رسیده بود به «در نمازم خم ابروی تو با یاد آمد» تا بالاخره به صنم بانو... (همان، ۱۰۳).

**۵. سخن غیرمستقیم آزاد:** از نظر دستوری، میان گفتار غیرمستقیم و مستقیم قرار دارد.

**۶. گفتار مستقیم:** نقل تک‌گویی یا دوگویی: این موضوع توهم محاکات «صرف» را به بار می‌آورد، هرچند همیشه و در همه حال به سبکی تازه مطرح می‌شود. در آینه‌های دردار، این شگرد در قالب «گفتم»/ «گفت» خود را فراوان نشان می‌دهد.

**۷) سخن مستقیم آزاد:** نوعی گفتار مستقیم. این شکل نوعی حدیث نفس اول شخص است:

> چه دور بودند آن روزهایی که حایل میان دهان و گوش دانه دانه‌های در هم بار باران بود که برآن چهره‌های ناشناس می‌بارید!... چه دور شده بودند آن چهره‌ها که کلام، شنیده و ناشنیده، قالب دهانشان می‌گرفت (همان، ۵۲-۵۳).

در واقع اگر بپذیریم که رمان *آینه‌های دردار*، رمانی چند صدایی است (همانگونه که پیش‌تر گفتیم)، آنگاه می‌توان اذعان کرد که وجوه گوناگون بازنمایی گفتار و اندیشه که در بالا فقط به یکی از دسته‌بندی‌های آن اشاره کردیم (الگوی مک هیل) در راستای نشان دادن صداهای چندگانهٔ متن رمان قرار دارد. البته بازنمایی گفتار و اندیشه وجوهی دیگر نیز دارد مانند انواع تک‌گویی‌ها که پرداختن به آنها را به مجالی دیگر واگذار می‌کنیم.

## نتیجه

رویکرد روایت‌شناختی به روایت داستانی یا هر گونه روایت، در واقع بستر و چارچوبی ساختاری برای تحلیل مؤلفه‌های اصلی متن روایی یعنی داستان و متن، فراهم می‌آورد. این چارچوب هم به نویسندگان در انتخاب و چینش مواد و مصلح داستانی یاری می‌رساند و هم اینکه الگویی برای واسازی مؤلفه‌های متن روایی و شناخت دقیق‌تر روایت در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## منابع


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

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

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۶۴)، *نمازخانهٔ کوچک من* (مجموعه داستان)، تهران، کتاب تهران.

_____ . (۱۳۷۲)، *آینه‌های دردار*، تهران، نیلوفر.

_____ . (۱۳۷۸)، *باغ در باغ* (مجموعه مقاله)، تهران، نیلوفر.

Chatman, Seymour. (1978), *Story and Discourse*: *Narrative structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell university press.

بخش‌هایی از این کتاب از همین قلم ترجمه و چاپ شده است.

Genette, Gérard. (1980), *Narrative Discourse*: *An Essay in Mrthod*. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Blackwell.

Lothe, Jacob. (2000), *Narrative in Fiction and Film*::*An introduction*. Oxford.

این کتاب را دوست گرامی، امید نیک فرجام با عنوان *درآمدی بر روایت در ادبیات و سینما* (مینوی خرد، ۱۳۸۶) ترجمه کرده است.