

همگنی تلاشی هویتی و گسست روایی در سلوک محمود دولت‌آبادی

نصرت حجازی*^۱

(دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۲۳ پذیرش: ۱۳۹۹/۳/۱۸)

چکیده

نگرش هستی‌شناختی نویسنده از ورای جهان داستانی که به تصویر می‌کشد یا براساس مضمونی که بسط می‌دهد، در حقیقت متنی بازتاب می‌یابد. وانگهی سبک نگارش نویسنده، شیوه شخصیت‌پردازی و به‌ویژه روایت‌پردازی داستان در بازتاب جهان‌بینی او مؤثر خواهد بود. هدف از این نوشتار بررسی همگنی یا ناهمگنی مضمون هویتی و قالب روایی در داستان سلوک دولت‌آبادی براساس نظریات روایت‌شناسی لنت‌ولتی است. این پرسش مطرح می‌شود که آیا می‌توان بین قالب صوری روایی و محتوای داستانی این اثر ارتباطی مؤثری یافت. به‌عبارتی آیا حرکت‌های سیال، مواجین و تشویش‌های ذهنی نویسنده که در مضامین دهلیزوار رمان‌های پیشین دولت‌آبادی بازتاب یافته (و به‌قول خود نویسنده پس از مدت‌ها تراش و سایش‌ها از بیش از هفت خوان گذر کرده تا در سلوک قرار یابد) توانسته است در تطابق و هماهنگی معناداری با شیوه‌های روایت‌پردازی این رمان قرار گیرد؟ فرض بر این است که در یک اثر، هم قالب روایی و هم محتوای داستانی می‌توانند نحوه نگرش شخصی نویسنده به جهان هستی و آدمی را به‌نمایش گذارند و اگر سطح مضمونی حاوی تکه‌شدگی‌ها و شکستگی‌های هویتی است، سطح روایی نیز باید متضمن شکست و تلاشی تجربه‌زیسته نویسنده باشد. نتایج این نوشتار حاکی از آن است که تلاشی هویتی در سطح مضمونی با گسیختگی روایی در تطابق کامل قرار دارد. این گسیختگی تمام ابعاد روایت‌پردازی چه در

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

* nos_hej@modares.ac.ir

سطح وجوه روایی و چه در گونه‌های روایی نمود یافته و با سطح مضمونی و هویتی رمان هم‌راستاست.

واژه‌های کلیدی: گسست روایی، تلاشی هویتی، لیت‌ولت، روایت‌پردازی، محمود دولت‌آبادی، سلوک.

۱. مقدمه

نگرش هستی‌شناختی نویسنده از ورای جهان داستانی که به تصویر می‌کشد یا براساس مضمونی که بسط می‌دهد، در حقیقت متنی بازتاب می‌یابد. از منظر پدیدارشناسی هستی‌شناختی^۱، سِرژ دوبروفسکی^۲ ادبیات به‌طور عام و متن داستانی به‌طور خاص را به‌منزله «جمعی از پاسخ‌های ممکن به پرسش‌های واقعی که آدمی از خود و به‌تبع او، یک عصر، یک تمدن و درنهایت کل بشریت از خود می‌پرسد» در نظر می‌گیرد (Doubrovsky, 1966: 93). بر این اساس، دوبروفسکی نقد مضمونی را نوعی جهان‌بینی انسان در محیط زیستی خود تعبیر کرده و بر رابطه مستقیم جهان‌بینی نویسنده و سبک نوشتاری او صحنه گذاشته است:

مضمون، کلیدواژه نقد نوین، چیزی جز رنگ‌آمیزی عاطفی تجربه‌آدمی - از آن نظر که ارتباطات اساسی هستی را به‌سخره می‌گیرد - نیست؛ [تجربه‌ای که براساس آن] هر شخص چگونگی ارتباط خود را با جهان هستی، با دیگران و با خداوند تجربه می‌کند. بنابراین مضمون عبارت است از گزینش [چگونه] بودن که در مرکز هرگونه «جهان‌بینی» قرار دارد. تأیید یا توسعه آن، پشتیبان و اسکلت هر اثر ادبی، یا چنانچه بخواهیم از لفظ دیگری استفاده کنیم، ضامن اصول معماری آن است. نقد معانی ادبی طبیعتاً نقدی است از این روابط تجربه‌شده، آن‌گونه که هر نوشته، آشکارا یا پنهان آن را در محتوا و قالب به‌نمایش می‌گذارد (Ibid., 103).

کولو^۳ (1988: 80-81) نیز همگام با دوبروفسکی معتقد است که در اثر ادبی، شیوه پرداخت شخصیت داستانی به‌گونه‌ای است که نویسنده به‌واسطه آن می‌تواند «ارتباط خود با جهان، با دیگران و با خدا» را تعریف کند. بر این اساس، مسئله هویتی و جهان‌بینی نویسنده را می‌توان بر مبنای شیوه پردازش شخصیت‌های داستانی بیرون

کشید. گلدمن^۴ (1994: 50) نیز پا را از این فراتر گذاشته و بر این باور است که تعیین هویت شخصی و فردی شخصیت‌های داستانی می‌تواند فتح‌بابی برای شناسایی هویت فردی نویسنده واقعی یا حتی هویت جمعی^۵ (آگاهی‌های جمعی) جامعه باشد. از طرفی سبک نگارش نویسنده، شیوه شخصیت‌پردازی و به‌ویژه روایت‌پردازی داستان در بازتاب جهان‌بینی او مؤثر خواهد بود. به‌زعم آندره ویال^۶، سبک نوشتاری «فی‌نفسه شیوه کاملی از چگونگی دیدن جهان هستی است. سبک نوشتاری که برای بازتاب شیوه خاصی از نگرش جهان‌طراحی و به‌کار گرفته شده، نحوه سبک نگاه نویسنده، احساسات نویسنده، نوع افکار و شیوه زندگی او را نشان می‌دهد» (1994: 83).

در همین راستا، پروست^۷ می‌گوید: «مسئله سبک برای نویسنده، همانند اهمیت رنگ برای نقاش، نه مسئله‌ای فنی، بلکه مسئله‌ای بینشی است» (1989: 474). براساس این تعاریف، سبک نوشتاری و شیوه روایت‌پردازی نویسنده به نوع جهت‌گیری نظام بینشی و ارزشی او بازمی‌گردد.

درنهایت لیت‌ولت (۱۳۹۸: ۱۹) معتقد است که اگر محتوای مضمونی، ایدئولوژیک و هویتی اثر روایت‌شده نحوه نگرش شخصی نویسنده به جهان هستی و آدمی را انعکاس می‌دهد، این جهان‌بینی و سبک نگارش باید بتواند در عمل روایی و چگونگی بازنمایش جهان تجربه‌شده رخ نماید.

بنابراین پرسش‌های تحقیق عبارت‌اند از:

- محتوای به‌نمایش‌درآمده اثر چگونه می‌تواند خود را در ساختارهای صورتی، به‌ویژه در قالب روایی، بازتاب دهد؟
- اساساً آیا می‌توان بین جهان مضمونی، ایدئولوژیک و هویت نویسنده با روایت‌پردازی و شیوه‌های بازنمود روایتی او پیوندی برقرار کرد؟
- اگر این ارتباط قالب روایی و محتوای روایی قابل برقراری است، چگونه عمل روایتی می‌تواند در هماهنگی و تکمیل محتوای بینشی نویسنده باشد؟

فرض بر این است که همگنی و پویایی دوسویه بین ساختارهای روایی و ساختار مضمونی اثر نه به صورت منفرد و مستقل، بلکه به صورت هم‌زمان می‌تواند محتوای بینشی و نظام ارزشی نویسنده را به‌نمایش گذارد.

برای پاسخ به این سؤال‌ها از آرای متأخران روایت‌شناسی در مفهوم ژنتی آن استفاده کردیم. بدین منظور، از نظریه روایت‌شناختی لنت‌ولتی و ترجمه فارسی دو کتاب اصلی او، یعنی رساله‌ای دریاب گونه‌شناسی روایت نقطه دید (۱۳۹۱) و نیز ابعاد روایت‌پردازی، مضمون، ایدئولوژی، هویت (۱۳۹۸)، بهره بردیم.

برای سنجه فرضیه خود، رمان سلوک نوشته محمود دولت‌آبادی (۱۳۸۱) را به‌عنوان پیکره برگزیدیم. انتخاب این اثر اولاً به دلیل شیوه خاص روایت‌پردازی و سبک خاص نوشتاری دولت‌آبادی است که از همان صفحات آغازین فضای ذهنی خواننده را درگیر و وادار می‌کند تا از خود بپرسد که راوی کیست، مخاطب کیست و... ثانیاً، به سبب وجود تنش‌ها، چالش‌ها و پیچ‌وخم‌های فراوانی است که نویسنده درون خود احساس کرده و سپس در فضای داستانی بازتابانده است.

اگر سرگردانی نویسنده در درون دهلیزهای نوشتاری برای ساییدن، تراشیدن و پالایش نگاشته‌هایش را پیش‌فرض قرار دهیم، پس همین سرگردانی احتمالاً باید در رفت‌وبرگشت‌هایی که وی برای پرداختن به موضوع اثر و چگونگی عرضه روایی آن می‌کند، به‌نوعی به‌نمایش درآید. به عبارت دیگر، اگر نویسنده در پیرامتن اثر به دوزخ نوشتاری و دهلیزهای ذهنی خود فرومی‌رود تا «با بی‌رحمی به جراحی و تراشیدن و ساییدن» تجربه زیسته‌شده و هویت تکه‌تکه‌شده خود در فضای داستانی بپردازد، سطح روایی نیز باید متضمن شکست و ازهم‌پاشی تجربه زیسته نویسنده و پاره‌شدگی بینشی او باشد؛ بینشی متکثر و ناپایدار که به‌واسطه سبک نوشتاری و پرداخت دنیای داستانی، هم در مضامین داستان و هم در سطح روایی جهان داستانی، نمود دارد.

هدف از این نوشتار نشان دادن ارتباط معنادار میان قالب روایتی و محتوای (مضمونی، ایدئولوژیک، هویتی) روایت‌شده یا به‌عبارتی کشف رابطه میان قالب صوری ادبی و محتوای به‌نمایش‌درآمده است؛ چراکه به‌واسطه متن هنری، قالب و محتوا

در مجموع می‌توانند نحوه نگرش شخصی نویسنده به جهان هستی و آدمی را عیان سازند.

پس از بررسی اجمالی پیشینه تحقیق و طرح کلیات مباحث روایت‌شناختی لیت‌ولت، ابتدا وجوه روایی رمان سلوک و در ادامه قالب روایی پایه را در این اثر بررسی و گونه روایی اصلی را تعیین کرده‌ایم. آن‌گاه دوتکه‌شدگی هویتی راوی و کنشگران و درعین حال دیالکتیک «من/ او» را در ارتباط با مضامین هویتی اثر تحلیل کرده‌ایم.

۱-۱. پیشینه تحقیق

رافائل بارونی^۸ (۲۰۱۶) در مقاله «بیرون کشیدن صدای نویسنده از هزارتوی داستان» به مسئله چندصدایی رمان پرداخته و این سؤال را مطرح کرده که چگونه می‌توان صدای نویسنده یا نگرش هستی‌شناختی او را از لابه‌لای روایت‌پردازی و شخصیت‌پردازی داستان‌هایش بیرون کشید. او می‌گوید صحنه‌پردازی‌های موضعی نویسنده در سراسر رمان همواره بین چندصدایی راوی و شخصیت‌های داستانی و نیز هم‌صدایی ایشان در نوسان است. وی پیشنهاد می‌دهد که منتقد باید صدای نویسنده و شیوه نگرش او به دنیای پیرامونی را پس از بررسی هم‌متن^۹ های نوشتاری، بینامتن^{۱۰} های نویسنده (رابطه یک متن نویسنده با سایر نوشته‌های همان نویسنده) و بافت ارتباطی^{۱۱} و فرامتنی^{۱۲} که نویسنده در قالب آن عقاید فردی خود را بیان می‌کند یا در رد آن‌ها می‌نویسد، بیرون کشد. بنابراین صدای نویسنده نه در روساخت مضمونی یا روایی داستان، بلکه در ژرف‌ساخت اثر و نیز آثار هم‌جوار با کنش نوشتاری نویسنده و حتی در فرامتن نوشتاری پنهان شده و وظیفه منتقد بیرون کشیدن صدای اصلی نویسنده از میان همه‌مفه‌اصواتی است که کنشگران داستانی و راویان داستان را احاطه کرده است.

شیرین کاکیش^{۱۳} (۲۰۱۴) روایت‌پردازی و گفته‌پردازی‌های داستانی را نه از نظر ساختاری و روایی، بلکه از نظر فرهنگی و اجتماعی مورد توجه قرار می‌دهد. وی بر این باور است که شیوه روایت‌پردازی و گفته‌پردازی شخصیت‌های داستانی نه تنها توجه ما را به جهان ارجاعی متن روایی معطوف می‌کنند، بلکه بازتاب‌دهنده تغییرات

اجتماعی، فرهنگی و هویتی هستند که در لابه‌لای سطور متون داستانی رخ می‌نماید. او مطالعه خود را دربارهٔ رمان‌های آفریقایی فرانسه‌زبان انجام داد و به این نتیجه رسید که در روایت‌پردازی‌های فرانکوفون، نویسنده آفریقایی، نه تنها به دنبال انعکاس تجربه زیسته فردی یا جمعی، بلکه در پی کاوش هویت فرهنگی و اجتماعی خود است؛ هویتی که بعضاً فراموش یا دچار قلب و دگرگونی شده است.

لینت‌ولت نیز در کتاب *ابعاد روایت‌پردازی، مضمون، ایدئولوژی و هویت* (۱۳۹۸) به کندوکاو هویتی الیزابت رولان، راوی درون‌داستانی همسان در کتاب *کاموراسکا* نوشته نویسنده زن کانادایی، می‌پردازد. این راوی مؤنث که در طول عمر خود در قالب سه شخصیت متفاوت - الیزابت ڈلنی‌پر، مادام تاسی و مادام رولان - به ایفای نقش کنشی و روایی می‌پردازد، روایت‌پردازی را براساس هنجارهای رفتاری و فکری خود در سه مرحله از زندگی‌اش بازتاب می‌دهد؛ به طوری که هیچ‌یک متعلق به هویت فرد واحدی نیست و گویی الیزابت رولان فردی مستقل و متفاوت با سه فرد مزبور است. لینت‌ولت با انتخاب شیوهٔ روایت‌پردازی خاص رمان نشان می‌دهد که نویسنده این اثر، یعنی آن اِبر، برای شخصیت داستانی الیزابت رولان گسست روایی را ترجیح داده و آن را با تلاشی هویتی همراه کرده است. تحلیل‌های مضمونی، ایدئولوژیک و هویتی لینت‌ولت بر داستان *مرغان آبی باسان*^{۱۴} نیز به کشف همزاد هویتی و مضمون تقسیم‌شدگی نزد قهرمانان داستان می‌انجامد. لینت‌ولت اظهار می‌کند که چگونه روایت‌پردازی منحصر به فرد این رمان و حرکت سرگیجه‌وار راوی بین «من» و «او» و نیز حرکت‌های رو به جلو و عقب این روایت و اتخاذ پرسپکتیو روایی متغیر^{۱۵} موجب شده تا علاوه بر بازتاب مضمون «همزاد» و «تقسیم‌شدگی هویتی»، نگرش‌های متفاوت مردان و زنان به عشق نیز بیان شود.

از آنجا که تاکنون کمتر کتاب دولت‌آبادی از منظر روایت‌شناختی مورد بررسی قرار گرفته، برآن شدیم تا با انتخاب یکی از نوشتارهای او که از قضا شخصیت‌های داستانی‌اش نویسنده‌اند و مضمون «همزاد» را در خود بسط و توسعه داده‌اند، نوع روایت‌پردازی نویسنده را از منظر نظریه‌های روایت‌شناختی لینت‌ولتی تحلیل کنیم. بنابراین ابتدا مفاهیم پایه‌ای نظریهٔ روایت‌شناسی لینت‌ولت را از نظر می‌گذرانیم.

۲. چارچوب نظری

لینت‌ولت در رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت^{۱۶} (۱۹۸۱/۱۹۸۹) گونه‌شناسی خود را بر وجود تقابل کارکردی^{۱۷} میان شخصیت - راوی («روایتگر»)^{۱۸} و شخصیت - کنشگر («کنش‌ورز» یا کنش‌کننده)^{۱۹} بنا نهاد. به‌زعم وی، وظیفه اصلی راوی برعهده گرفتن نقش عرضه و بازنمایش روایت است. او این کار را از طریق برعهده گرفتن روایت‌پردازی روایت انجام می‌دهد. نقش اساسی کنشگر ایفای نقش کنشی در محتوای روایی روایت، یعنی داستان یا عالم داستانی، است. تقابل کارکردی میان راوی و کنشگر امکان استنتاج دو «قالب روایی پایه»^{۲۰} را فراهم می‌آورد. چنانچه راوی در داستان نقش کنشگر را نداشته باشد، روایت‌پردازی او از نوع «دنیای داستانی ناهمسان»^{۲۱} خواهد بود. به‌عکس اگر یک شخصیت داستانی نقش دوگانه‌ای را هم به‌عنوان شخصیت - راوی^{۲۲} و هم شخصیت - کنشگر^{۲۳} برعهده داشته باشد، یعنی راوی هم «من روایت‌کننده» باشد و هم به‌مثابه «من روایت‌شده» در داستان (دیه‌ژز) روایت‌پردازی را برعهده گیرد، روایت‌پردازی از نوع «دنیای داستانی همسان»^{۲۴} خواهد بود (لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۳۲).

سپس، لینت‌ولت با استفاده از تقابل راوی/کنشگر، به بررسی نوع مرکز جهت‌گیری^{۲۵} خواننده پرداخت و «گونه‌های روایی»^{۲۶} خود را براساس اینکه نوع جهت‌گیری توسط راوی یا کنشگر صورت گرفته باشد، مشخص کرد. در درون روایت‌پردازی در دنیای داستانی ناهمسان می‌توان دو گونه روایتی را از هم تمیز داد. چنانچه خواننده در (طول) خوانش خود به‌واسطه نگاه راوی جهت‌دهی و هدایت شود، گونه روایی از نوع «متن‌گرا»^{۲۷} خواهد بود (مانند آنچه در بابا گوریو نوشته بالزاک شاهد هستیم). ژنت^{۲۸} (207-206: 1972) این گونه روایی را «کانونی‌شدگی صفر توسط راوی دانای کل» می‌نامد. اما چنانچه یکی از شخصیت‌های داستانی به‌عنوان مرکز جهت‌دهی و کانونی‌شدگی داستان قرار گیرد، گونه روایتی از نوع «کنشگر»^{۲۹} خواهد بود (مانند شخصیت اما در مادام بوواری، نوشته فلوربر). ژنت (Ibid.) برای این گونه روایی کانونی‌شدگی داخلی را بیان می‌کند. اگر نه راوی و نه کنشگر هیچ‌کدام به‌عنوان مرکز جهت‌گیری عمل نکنند، گونه روایتی خنثی خواهد بود (راوی همانند دوربین

فیلم‌برداری فقط ضبط خارجی می‌کند). بدین ترتیب، گونه‌های روایتی دنیای داستانی ناهمسان به صورت تابلوی ذیل عرضه می‌شود.

جدول ۱. گونه‌های روایی در روایت‌پردازی دنیای داستانی ناهمسان

| شخصیت - کنشگر (کنش‌ورز) | شخصیت - راوی (روایتگر) | مرکز جهت‌دهی گونه روایتی |
|----------------------------|---------------------------|-----------------------------|
| - | + | متن‌گرا |
| + | - | کنشگر |
| - | - | ختی |

(لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۳۳)

درعین حال، روایت‌پردازی «دنیای داستانی همسان» دو مرکز جهت‌دهی را از یکدیگر تشخیص می‌دهد: مرکز جهت‌دهی «شخصیت - راوی» و مرکز جهت‌دهی همین شخصیت داستانی هنگامی که در جایگاه «شخصیت - کنشگر» ظاهر می‌شود. متعاقباً باید دو گونه روایتی را از هم تمیز داد: گونه روایتی متن‌گرا و گونه روایتی کنشگر. در زندگی ماریان^{۳۰} نوشته ماریوو، ماریان - راوی مؤنث «پنجاه سال پیش» احساسات ساده‌لوحانه ماریان - کنشگر «پانزده سال و نیمه» را که موسیو دو کلیمال^{۳۱} موهایش را نوازش می‌داد، چنین اصلاح می‌کند: «موسیو دو کلیمال آن موها را نگاه می‌کرد؛ آن‌ها را با میل و هوس لمس می‌کرد، اما من این میل و هوس را شوخی صرف می‌دانستم». آنچه در نگاه کنشگر «شوخی صرف» به نظر می‌رسد، در کانونی‌شدگی متن‌گرا^{۳۲}، کاملاً به‌عکس به نشانه‌ای از «میل و هوس» تفسیر می‌شود. در جدول ۲، گونه‌های روایتی دنیای داستانی همسان آمده است.

جدول ۲. گونه‌های روایی در روایت‌پردازی دنیای داستانی همسان

| شخصیت - کنشگر (کنش‌ورز) | شخصیت - راوی (روایتگر) | مرکز جهت‌دهی گونه روایتی |
|----------------------------|---------------------------|-----------------------------|
| - | + | متن‌گرا |
| + | - | کنشگر |

(لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۳۴)

سپس لیت‌ولت جهت‌گیری نگاه خواننده را در چهار پایه ادراکی - روانی، زمانی، مکانی و کلامی بررسی می‌کند. در پایه ادراکی - روانی، رابطه روایت‌پردازی یا (عمل روایتی) با داستان مشخص می‌شود. در این پایه، مقوله‌هایی همچون «پرسپکتیو روایی»^{۳۳}، «عمق پرسپکتیو روایی»^{۳۴} و «وجه روایی»^{۳۵} مطرح می‌شود. منظور از پرسپکتیو روایی ادراک جهان داستانی به‌واسطه فاعل - ادراک‌کننده است: راوی یا کنشگر (همان، ۳۸). فرهنگ لغت لاروس ادراک را «عمل شناخت و دریافت [جهان] از طریق ذهن و حواس» می‌بیند. لذا لیت‌ولت معتقد است:

پرسپکتیو روایی تنها محدود به مرکز جهت‌گیری بصری نیست؛ یعنی صرفاً مسئله این نیست که چه کسی می‌بیند، بلکه مراکز جهت‌گیری دیگری چون حس شنوایی، لامسه، چشایی و بویایی نیز در این تعریف جای می‌گیرند. از آنجا که ادراک دنیای داستانی تنها به‌واسطه فیلتر ذهنی مرکز جهت‌گیری صورت می‌پذیرد، لاجرم پرسپکتیو روایی متأثر از ذهن و روان شخص ادراک‌کننده است (همان‌جا).

[براساس آنکه] چه کسی مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده را تعیین می‌کند، می‌توان سه گونه پرسپکتیو روایی را از هم تمیز داد: ۱. گونه روایی متن‌گرا که در آن پرسپکتیو روایی راوی مطرح است. ۲. گونه روایی کنشگر که در آن پرسپکتیو روایی کنشگر مطرح است. ۳. گونه روایی خنثی که در آن پرسپکتیو روایی یا کانون دید دوربین مطرح است (همان، ۴۰).

مقوله «عمق پرسپکتیو روایی» به میزان شناخت فرد ادراک‌کننده (شخصیت - راوی یا شخصیت - کنشگر) از شیء ادراکی دلالت دارد. این ادراک یا خارجی است یا داخلی که در هر دو صورت، فرد ادراک‌کننده با ادراک محدود یا نامحدود روبه‌رو خواهد بود. در شرایطی که گونه روایی متن‌گراست و شخصیت - راوی در مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده است، ادراک خارجی نامحدود و ادراک داخلی نیز نامحدود است (راوی دانای کل). اما اگر شخصیت - کنشگر در مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده باشد و یا به‌عبارتی گونه روایتی از نوع کنشگر باشد، هم ادراک خارجی و هم ادراک داخلی محدود خواهد بود. بالطبع در گونه روایی خنثی فقط با ادراک خارجی محدود سروکار داریم و مخاطب نمی‌تواند به ادراک درونی شخصیت‌های داستانی بپردازد (همان، ۴۰-۴۱).

در وجه روایی، لیت‌ولت به دو شیوه سنتی داستان‌پردازی افلاطونی «میمزیس» و «دیه‌ژزیس» اشاره می‌کند. این دو شیوه عبارت است از گفتن^{۳۶} و نشان دادن^{۳۷}. در گفتن، راوی به خلاصه کردن^{۳۸} تمایل دارد؛ درحالی که در نشان دادن، جزئیات را صحنه‌پردازی^{۳۹} می‌کند.

در پایه زمانی، رابطه روایت‌پردازی و داستان از نظر زمانی مورد توجه قرار می‌گیرد. روایت‌پردازی یا «پسین»^{۴۰} است یا «پیشین»^{۴۱} و یا «هم‌زمان»^{۴۲} با کنش داستانی. همچنین در ذیل پایه زمانی، لیت‌ولت به «نظم» و «دیرش» داستانی می‌پردازد. همگام با ژنت (1972: 78-79)، لیت‌ولت نیز معتقد است مطالعه «نظم»^{۴۳} یعنی «بررسی نحوه قرار گرفتن رخدادها یا داستانی یا جای‌گیری برش‌های زمانی در گفتمان روایی و مواجه کردن آن‌ها با ترتیب وقوع همان رخدادها یا شیوه اجرای همان برش‌های زمانی در داستان» (۱۳۹۰: ۵۳). در این حالت، نظم یا خطی است یا پیش‌بینی‌کننده^{۴۴} و یا از نوع رو به عقب^{۴۵}. «دیرش»^{۴۶} به مدت زمان روایت‌پردازی داستان ناظر است. اگر وجه روایی از نوع «خلاصه‌پردازی» باشد، در دوسه خط می‌توان چند سال از زندگی را خلاصه کرد. به‌عکس در «صحنه‌پردازی»، یک لحظه داستانی چه بسا چند صد صفحه از اثر را به خود اختصاص دهد.

در پایه مکانی، دو مقوله مورد توجه قرار می‌گیرد: موقعیت مکانی شخصیت - راوی / شخصیت - کنشگر و «تغییرپذیری یا جابه‌جایی مکانی».

سرانجام در پایه کلامی، لیت‌ولت به بررسی رابطه راوی با شیوه روایت‌پردازی، وضعیت و داستان می‌پردازد. در شیوه روایت‌پردازی، وی این موارد را ارزیابی می‌کند: «وضعیت راوی و شخص دستوری»، «ارزش زمانی افعال»، «سیاق کلام»، «میزان جای‌گیری گفتمان کنشگران»، «چارچوب صوری گفتمان راوی» و «مشخصه‌های کارکردی گفتمان راوی». درخصوص شیوه ارتباط راوی با روایت و داستان، راوی دارای این کارکردهاست: «فراروایی»^{۴۷}: راوی حضور خود را درون روایت و خارج از آن اعلام می‌کند؛ «توضیحی»^{۴۸}: راوی درباره پاره‌ای از عناصر داستانی توضیح می‌دهد؛ «ارزیابی‌کننده»^{۴۹}: حکم ذهنی یا اظهارنظر اخلاقی درمورد داستان یا کنشگران داستان ارائه می‌کند؛ «تعمیمی»^{۵۰}: راوی اندیشه‌های عمومی و انتزاعی را بازتاب می‌دهد؛

«عاطفی^{۵۱}»: راوی به بیان احساسات خود می‌پردازد؛ «وجهی^{۵۲}»: گزاره‌ای است که به میزان اطمینان راوی از آنچه بازتاب می‌دهد، دلالت می‌کند.

۳. بحث و بررسی

در این قسمت ابتدا به بررسی نوع دنیای داستانی (قالب روایی پایه)، تعیین گونه‌ی روایی غالب و ترسیم وجوه روایی در داستان سلوک پرداخته‌ایم.

۱-۳. بررسی قالب روایی پایه، گونه‌ی روایی غالب و وجوه روایی سلوک

در مطلع داستان به نظر می‌رسد که خواننده با دنیای داستانی ناهمسان روبه‌روست؛ داستانی که در آن یک راوی برون‌داستانی که به‌عنوان کنشگر در دنیای روایت‌شده حضور ندارد، هم‌زمان هم نقش روایی و هم نقش تفسیری را برعهده می‌گیرد: مردی را می‌بیند که در سایه می‌رود. به‌درستی نمی‌تواند او را تشخیص بدهد. بنابراین نمی‌تواند بداند یا بفهمد که او چگونه آدمی است. فقط احساس می‌کند، یا درست‌تر اینکه گفته شود یک احساس گنگ و ناشناخته به او می‌گوید آن مرد باید برایش آشنا باشد (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۵).

از همین ابتدای داستان، مخاطب ارتباط خود با دنیای داستانی را از طریق راوی برون‌داستانی که میانجی وضعیت روایی بین خواننده و داستان است، برقرار می‌سازد. این راوی که به‌ظاهر خودش به‌عنوان کنشگر در داستان حضور ندارد، روایت خود را در پایه‌ی کلامی با ضمیر سوم‌شخص و افعال سوم‌شخص آغاز می‌کند: «مردی را می‌بیند که در سایه می‌رود». «مرد سایه» یکی از کنشگران داستانی است و آن کس که او را می‌بیند، کنشگر دوم است که در حال مشاهده «مرد سایه‌ای» است و احساس می‌کند که او را می‌شناسد. راوی در چهار خط پایین‌تر کنشگر دوم را که مشاهده‌گر است، «قیس» می‌نامد. پس به‌نظر می‌رسد که دنیای داستانی سلوک از نوع ناهمسان و گونه‌ی روایی غالب آن از نوع متن‌گراست؛ یعنی شخصیت راوی که خود در داستان حضور ندارد، دنیای داستانی را به مخاطب عرضه می‌کند.

در پایه ادراکی - روانی، از آنجا که شخصیت - راوی در مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده قرار می‌گیرد و مخاطب داستان را از ورای فیلتر ذهنی و ادراکی راوی می‌بیند، پرسپکتیو روایی نیز از نوع متن‌گراست.

«عمق پرسپکتیو روایی»، یعنی میزان آگاهی شخصیت - راوی از ذهن کنشگر، هم قادر به تشخیص وضعیت بیرونی و هم قادر به نفوذ در لایه‌های درونی کنشگر است. به عبارت دیگر، شخصیت - راوی همچون دانای کل از ادراک خارجی نامحدود و ادراک داخلی نامحدود برخوردار است. راوی متن‌گرای سلوک از تمامیت دنیای داستانی خارجی آگاه است. شناخت داخلی او از زندگی درونی و حتی ضمیر ناخودآگاه تمام کنشگران نامحدود است:

[قیس] هرچه به ذهن فشار می‌آورد، نمی‌تواند تصویر روشنی از او برای خود بسازد، یا حتی چیزهایی از او در خاطرش بازسازی کند. پس چرا احساس می‌کند باید او را بشناسد؟ [...] قدم تند می‌کند بلکه بتواند نزدیک‌تر شود مگر او را به‌جا بیاورد، اما آن مرد بی‌آنکه به خود زحمت بدهد، به نسبت آهنگ گام‌های او، قدم‌هایش تند می‌شود پس امیدی نمی‌تواند تصور کند برای همبر شدن با او (همان، ۵).

وجه روایی از نوع صحنه‌پردازی است. شخصیت - راوی در قالب توصیفاتی که با کارکرد توضیح‌دهنده، تعمیم‌دهنده، عاطفی و وجهی راوی متن‌گرا تطابق دارد، به بازتاب جزئیات بیرونی و درونی مرد سایه‌ای و قیس می‌پردازد:

[مرد] سر در گریبان خود دارد و از سایه می‌رود. فضای مه‌آلود و پرسیایه یک شهر اروپایی، آن‌هم در فصل پاییز اصلاً عجیب و غریب نیست. اما وقتی انسانی گنگ و مبهوت از کنار دیواری می‌گذرد که سنگ‌چین‌های قدیمی و کهنه‌اش در رطوبتی دایم خزه بسته است، طبیعت سایه، سنگینی خاصی پیدا می‌کند و چون به‌جا می‌آورد که آن دیوار قدیمی در مسیری طولانی خیابان را از گورستان جدا می‌کند، جخ احساس می‌کند که آن مرد، سایه همیشه و آن آسمان ابری چه معنایی می‌تواند داشته باشد. [...] پس می‌تواند بینگارد که او باید یقه بارانی‌اش را بالا زده باشد [...] آن مرد هیچ علاقه‌ای به دیدن دیگری - دیگران ندارد. جز این اگر می‌بود، در

شهری چنین تماشایی و پر از انواع جاذبه‌ها، پیاده‌روی خلوت کناره گورستان را برای راه رفتن درپیش نمی‌گرفت (همان، ۶).

همان‌طور که در دیباچه بالایی نشان داده شد، فردی از دور در حال نظاره بیرون شخصیت داستانی (مرد سایه‌ای) است. مشاهده‌گر مشخص نیست و ما اطلاعاتی از او نداریم. فقط می‌دانیم که او دیوار خاکستری گورستان، بالاپوش مرد سایه‌ای و سرمای محیط را گزارش می‌دهد. وانگهی در سطور بعد، راوی این صحنه با اتخاذ کارکرد توضیحی، عاطفی و وجهی به درون شخصیت داستانی مرد سایه‌ای نیز نفوذ می‌کند.

در پایه مکانی، وضعیت مکانی شخصیت - راوی نیز از نوع متن‌گراست. موقعیت مکانی شخصیت - راوی با شخصیت - کنشگر یکی است؛ یعنی او در همه جای داستان حاضر است و این حضور راوی برون‌داستانی قدم‌به‌قدم به دنبال کنشگران در سراسر روایت احساس می‌شود. گویی راوی دوربینی برداشته و هر لحظه کنشگران داستانی را دنبال می‌کند؛ دوربینی که هم بیرون را ضبط می‌کند و هم قادر به نفوذ در درون کنشگران داستانی است.

در پایه زمانی، به نظر می‌رسد به صورت خطی است و روایت‌پردازی هم‌زمان با کنش داستانی به پیش می‌رود (زمان داستان = زمان روایت) و البته راوی به وضوح می‌تواند دست به پیش‌بینی‌های قطعی بزند:

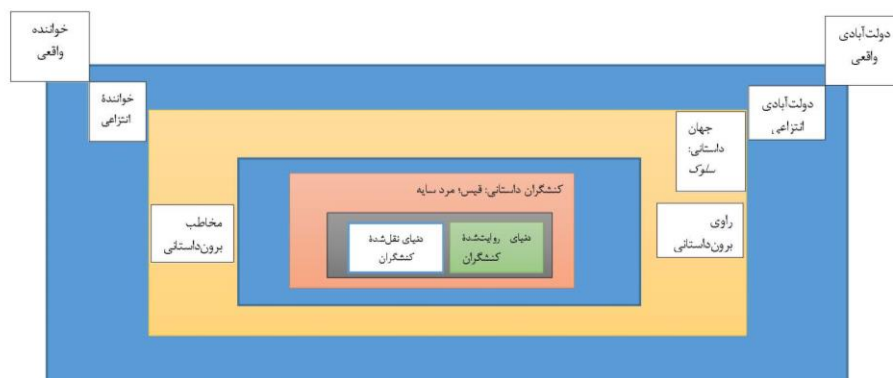
آن مرد طوری کنجکاو قیس را برانگیخته که لحظه‌ای هم به خود وانمی‌گذاردش و دمی نمی‌تواند غافل بماند از تخیل و گمانه‌زنی نسبت به او و این [...] وادارش می‌کند که بخواهد در گام‌هایش هر جور شده به او نزدیک بشود؛ اما [...] ممکن نمی‌شود. او، چنانچه حدس می‌زند، وارد گورستان خواهد شد. می‌شود، و قیس هم سایه به سایه‌اش می‌رود. در محوطه گورستان کاج‌های بلند و گر شاخه‌ها به ابرها می‌سایند که آن مرد هیچ توجهی به‌شان ندارد. طرف سنگ گورها هم نمی‌رود و با همان نواخت‌گند و سنگین، باریکه راه شنی را پیش می‌رود تا در نقطه‌ای بایستد و می‌ایستد و به جایی ورای کاج‌ها نظر می‌کند. قیس هم می‌ایستد. این به خواست و اراده خودش نیست. فقط می‌ایستد، و سپس به راه می‌افتد، چون آن مرد به راه می‌افتد. در چند قدمی‌اش یک نیمکت سنگی هست. باید بنشیند. می‌نشیند. قیس هم می‌نشیند (همان، ۶-۷).

سرانجام در پایه کلامی، راوی متن‌گرا روایت را به سوم‌شخص انعکاس می‌دهد. چون روایت‌پردازی هم‌زمان با کنش داستانی به‌پیش می‌رود، سیستم زمانی و ارزش افعال به زمان حال یا مضارع اخباری است.

درخصوص «سیاق کلامی»، راوی متن‌گرای سلوک سیاق کلامی تمامی شخصیت‌های داستانی و سایر کنشگران را در اختیار دارد. به عبارت دیگر، او شیوه گفتاری خاص خویش را بر گفتمان کنشگران مرجح دانسته، به‌جای کلام کنشگران از زبان خود سخن می‌گوید. درباره «میزان جای‌گیری گفتمان کنشگران»، راوی در قالب گزاره‌ای کوتاه و موجز هم گفتمان بیرونی و هم گفتمان درونی شخصیت - کنشگر را خلاصه‌پردازی می‌کند: «چقدر خسته است، چقدر راه آمده است؟ نمی‌داند» (همان، ۸).

پس در حالت کلی رمان سلوک، شخصیت - راوی مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده را در پایه‌های ادراکی - روانی، زمانی، مکانی و کلامی برعهده دارد.

نمودار زیر وجوه متن‌روایی در دنیای داستانی ناهمسان سلوک را در حالت کلی نشان می‌دهد:



اگرچه قالب روایی پایه در کل داستان از نوع دنیای داستانی ناهمسان است و به‌رغم آنکه در کلیت اثر پرسپکتیو شخصیت - راوی مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده را تشکیل می‌دهد، اولین جرقه‌ای که در همان صفحات ابتدایی خواننده را میخکوب می‌کند، فروریختن مرزهای وجوهی است که در بالا ترسیم کردیم.

۳-۱-۱. مخدوش شدن مرز بین دو کنشگر

نخستین مرحله مخدوش شدن مرزها در آمیختگی قیس با مرد سایه‌ای است و این لحظه‌ای است که راوی متن‌گرا از توصیف دقیق چهره سایه به چهره قیس می‌رسد یا دست‌کم قیس را همان مرد سایه‌ای یا نزدیک به مرد سایه‌ای تشخیص می‌دهد:

همچنین او [آن مرد] باید قوز کرده باشد - [قیس] به یقین نمی‌تواند بگوید او قوز درآورده است - اما می‌تواند احساس کند که او قوز کرده است که دست‌ها را فرورده توی جیب‌ها، پنجه‌هایش را مشت کرده عصب‌هایش متقبض‌اند. و قیس می‌تواند گمان کند که پیش از این، در چنین لحظاتی آرواره‌های خودش هم فشرده می‌شده‌اند و ریزچین‌های دور کاسه چشم‌هایش چنان عمیق که آشکارا به دید درمی‌آمده باشند. پس او می‌باید رنگ‌پریده‌تر هم شده باشد؛ رنگ‌پریده‌تر از همیشه. بدین ترتیب آن مرد باید شخص خودش باشد [...] بله قیس دارد به منش او نزدیک‌تر می‌شود. چه بسا در ذهنش دارد چنین شخصی را می‌سازد که در مسیر تجربه‌های زندگی‌اش وجودی حقیقی بوده است (همان، ۷-۶).

در چند صفحه جلوتر رویارویی قیس (کنشگر ۲) با مرد سایه‌ای (کنشگر ۱) را در قالب رویارویی قیس با همزادی که صورت ندارد می‌بینیم؛ به عبارتی قیس خود ۲۸ یا ۲۹ ساله‌اش را در صورت مردی که سیما ندارد و همانند او روی نیمکت سنگی نشسته است، باز می‌یابد:

[مرد] همین حالا، کنارش نشسته است روی نیمکت سنگی. برمی‌گردد و نگاهش می‌کند، او خودش است، نشسته روی نیمکت سنگی، اما شگفتا؛ صورت ندارد! نگاهش می‌کند. اما نه، صورت در سیمایش نیست [...] به پشتی نیمکت و به فضایی در خلأ شاید نگاه می‌کند؛ نگاه‌کردنی که قیس آن را نمی‌بیند. حالا دیگر باید بیست‌وهشت‌ه‌ساله شده باشد. لابد باید. ساکت است؛ ساکت و لال (همان، ۱۵).

این رویارویی دو کنشگر - که یکی سرشار از نیروی جوانی و زندگی است و دیگری پیر و فرتوت - همچون همزاد، دو روی یک سکه‌اند. از اینجا به بعد به نظر می‌رسد راوی متن‌گرا براساس پرسپکتیو روایی مرد کنشگر، یعنی سایه‌ای که روی نیمکت کنار قیس نشسته و در حال نظاره حرکات و احوالات قیس است، به انعکاس صحنه‌پردازی

مبادرت می‌کند. درعین حال، مشخص نیست که استفاده راوی از سوم‌شخص دستوری به قیس برمی‌گردد یا به مرد:

[مرد] روی نیمکت پارک نشسته است؛ کنارش نشسته، اندکی اریب تا رو به قیس باشد. می‌خندد، مثل گل اگر بخندد، و مردمک چشم‌های کبودش برق می‌زند، مثل وقتی که آفتاب غروب گذر کند از روی موج‌های سُبک یک برکه [...] چه مایه کرشمه در همه احوال و رفتار... و چه مایه سرشاری. زندگی از گونه‌هایش تُتُق می‌کشد. او تمام زندگی است که شعله‌ور در کنار مرد نشسته است. دو نفر از برابرشان می‌گذرند و سلام می‌دهند. قیس نمی‌بیندشان [...]. به او برمی‌گردد قیس، و شاید خشک و بی‌حوصله لبخند می‌زند و آرام سر تکان می‌دهد. قیس او را می‌شناسد، خیلی خوب می‌شناسدش. بارها بر زبانش گذشته که «از همه بهتر می‌شناسمت!» و قیس پلک‌هایش را بسته به نشانه تأیید. [...] بارها نیز بر زبان آورده است که وقتی او کنارش نشسته است، کنارش قدم برمی‌دارد یا مقابل رویش پشت میز یک قهوه‌خانه یا غذاخوری نشسته است [...] حس حضور دیگری آزرده‌اش می‌کند و انگار درهم می‌فشاردش، می‌چلاندش [...]. با تحکم می‌پرسد: «چه شد باز؟!». هیچ! به ظاهر شاید هیچ چیز نشده بود، اما در باطن چرا (همان، ۹۸).

جوشش «آن مرد» و «قیس» که ظاهراً به نوبت و یکی‌درمیان پیر و سپس جوان می‌شوند، هم پرسپکتیو روایی و هم عمق پرسپکتیو روایی را مخدوش می‌کند. در این حالت، مخاطب نمی‌داند که کدام‌یک از کنشگران داستانی کنش داستانی را برعهده دارند و کدام‌یک از شخصیت - کنشگرهای داستانی مرکز جهت‌گیری قرار می‌گیرند. در پایه کلامی نیز، در تشخیص اینکه چه کسی حرف می‌زند، قطعیتی وجود ندارد: آیا شخصیت راوی سخن می‌گوید؟ آیا شخصیت - قیس گفته‌پردازی را برعهده دارد؟ و یا آنکه گزاره‌های کلامی از آن مرد سایه‌ای است؟

باوجود این تصورات بی‌پایان قیس، سرشاری جوانی نمی‌گذاشت که او در آن ژرفای افسردگی باقی بماند. [...] و مرد تمام می‌شد در شکفتن او، و آغاز می‌شد «تو برای همیشه همان هستی که بودی؛ یک مرد سالم و زیبا و محکم». آری دل می‌خواست با او هم‌زبان باشد، اما نبود؛ فقط لبخند می‌زند [...].

قیس به شوخی زبان باز می‌کرد «این آخرینش بود! آخرین!» و او خوب می‌دانست که مرد چقدر وابسته است به سیگار [...] و رخ می‌گردانید طرف او با طنزی در نگاه و لبخندی کناره لب‌ها [...] و مرد با چهره‌ای که یقین داشت زمختی پوسته درخت را به یاد می‌آورد، برمی‌گشت و فقط نگاهش می‌کرد [...] او می‌فهمید، جزئی‌ترین حالات و گذراترین آناتِ مرد را عمیقاً حس می‌کرد و می‌فهمید. پس دست می‌گذاشت پشت دست قیس و آرام می‌فشرده‌اش. لحظه بسیار کوتاه و گذرا بود، اما چنان بود که احساس شود تمام حواس ذرات خودش را دست‌دست به سلسله اعصاب مرد منتقل کرده است (همان، ۱۰-۱۱).

۳-۱-۲. از روایت برون‌داستانی به روایت درون‌داستانی

تردید در تشخیص اینکه چه کسی می‌بیند و چه کسی حرف می‌زند - که نمونه‌هایش را در سطور بالا و در رابطه قیس و مرد سایه‌ای و شخصیت - راوی دیدیم - آنجایی افزایش می‌یابد که راوی برون‌داستانی ظاهراً خود نیز این بار به‌عنوان شخصیت - کنشگر وارد روایت‌پردازی می‌شود و در قالب «منِ روایت‌کننده»^{۵۳} به انعکاس افکار «منِ روایت‌شده»^{۵۴} می‌پردازد. در این حالت، روایت از دنیای داستانی ناهمسان - که راوی فقط مشاهده‌گر صرف و راوی صرف است - به دنیای داستانی همسان تبدیل می‌شود؛ دنیای داستانی‌ای که در آن شخصیت راوی، هم وظایف روایتگری را برعهده دارد و هم به‌عنوان کنشگر در جهان داستانی ورود پیدا می‌کند.

اولین نشانه از این تغییر مسیر را در همان صفحات آغازین کتاب شاهدیم؛ آنجا که شخصیت - راوی «خود» را با ضمیر «تو» خطاب قرار می‌دهد و با همزاد خویش یکی می‌شود؛ همزادی که شناسنامه‌اش (هویتش) را گم کرده و در موقعیت‌هایی دچار نسیان می‌شود؛ چندان که ممکن است نام خودش را از یاد برد:

این نشانی‌ها باید کافی باشند برای به‌جا آوردن انسانی که تو او را نسبتاً خوب می‌شناخته‌ای در مقاطع گوناگون عمر، کسی که یک بار هم - در همین دوسه سال گذشته - شناسنامه خود را گم کرده بود و زیاد کلافه نبود از گیجی و گنگی و بهت خودش؛ شاید از آنکه می‌دانست انسان در سنینی و در موقعیت‌هایی دچار نسیان می‌شود، چندان که ممکن است نام خودش را هم از یاد ببرد (همان، ۷).

استفاده از ضمیر دوم‌شخص دستوری لاجرم هم با اول‌شخص دستوری و هم با سوم‌شخص همراه است: آنجا که قاعداً هر «تو»یی لاجرم باید «من»ی قرار بگیرد؛ منی که احتمالاً شخصیت - راوی است و در قالب «قیس» یا آن «مرد پیر» هم در حال کتابت و شرح زندگی است و و هم به‌عنوان شخصیت - کنشگر در پیچ‌وخم‌های زندگی در حال سلوک است. دو تکه‌شدگی هویتی^{۵۵} من به‌خوبی هم در رسم‌الخط و اندازه متفاوت قلم نمود دارد و هم در تناوب تغییر ضمائر دستوری از اول‌شخص مفرد به سوم‌شخص دستوری:

[مرد] ساکت و است و لال درست مثل خود قیس وقتی آسمان خاکستری روی سرش ساییده می‌شود [...] چرخشی سرگیجه‌آور [...] در این لحظات شاید آن مرد خسته نبود، اما...

خسته‌ام، این دست‌ها خسته‌اند و چرا این‌قدر خسته‌اند؟ دقیق می‌شوم، دقیق و متمرکز می‌شوم بلکه بشنوم؛ بلکه صدایش را بشنوم اما نه؛ فقط یک کلاغ روی بلندترین شاخه یک کاج بال می‌زند. مغزم، مغزم درد می‌کند از حرف زدن، چقدر حرف زده‌ام، چقدر در ذهنم حرف زده‌ام، خروار خروار حرف با لحن و حالت‌های متفاوت، مغایر و متضاد و ... گفته‌ام و شنیده‌ام، خاموش شده و باز برافروخته‌ام، پرخاش کرده و باز خوددار شده‌ام، خشم گرفته‌ام و لحظاتی بعد احساس کرده‌ام چشمانم داغ شده‌اند و دارند گُر می‌گیرند [...] حالا باز هم سکوت و سکوت و سکوت. کاج‌ها، ابرها و گذر بال یک کلاغ در متن جاودانه خاکستری. او را خواسته‌ام تا بیاید کنارم بنشیند؛ آمده و نشسته است. مثل ده‌ها و صدها بار که خواسته‌ام و آمده است با تمام اشتیاق، با تمام اشتیاق. اما این بار نه او صورت دارد و نه من صدا. به آن مرد نگاه می‌کرد که تنها نشسته است روی نیمکت سنگی، و می‌بینیم که دفتر و قلم از جیب بارانی‌اش درآورده است و دارد می‌نویسد. همان‌جور قوزکرده [...] اما چه سود؟ آنکه باید این سطرها را بخواند که دیگر صورت ندارد تا نگاه داشته باشد [...] پس آن مرد قوزکرده برای که می‌نویسد و برای چه که «جهانم به یغما رفت!» چه پراکنده. آن‌همه تصویر و آن بی‌شمار کلمات چگونه و از چه سنخ و جنسی هستند که با یکدیگر به خویشاوندی

نمی‌رسند و ترکیب نمی‌شوند؟ «خود را وارد جان دیگری کردن، جان خود را وانهادن. بلوغ و عمر یک‌باره را با دیگری درگذاردن...»
 «من و تو دو نیم یک انسانیم»

«نه؛ تو و من یکی هستیم؛ یکی. بی‌تو من نبودم؛ اینکه هستم نمی‌بودم»
 «از زبان من حرف می‌زنی؛ بی‌تو شاید من نمی‌بودم!» (همان، ۱۵-۱۶).

این تغییر حرکت از سوم‌شخص به اول‌شخص دستوری و نیز تغییر اندازه قلم و حروف مورب با تغییر مسیر تدریجی راوی برون‌داستانی (دنیای داستانی ناهمسان) به راوی درون‌داستانی (دنیای داستانی همسان) همراه است: مخاطبی که «من گذشته» و «من حال» خود را روایت می‌کند و آن دو را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد:

ای... هی! زندگی چه نامرئی از انسان عبور می‌کند و می‌گذرد و تو را با خود می‌برد [...] من حرام شدم و دریغاً... حیف از من که حرام شوم. [...] «تو آمدی و من با خودم گفتم نجسته باد؛ طالع شد!» و «او» که طالع می‌شد چه کسی بود و «من» از کجا می‌شناختش و برای چه؛ «... چگونه باز کنم، چگونه بگشایم راز این زاویه از هستی آدمی را که نمی‌شناسم، که می‌شناسم و نمی‌شناسم». یک بار، بیش از یک بار به او گفته بود «در نبودت هم، من نوزاد، از آغاز به جست‌وجوی تو بودم سرگردان کوجه‌ها و خیابان‌ها [...] و چون طالع شدی نفس کشیدم و با خود گفتم آی... سرانجام آمد!» [...] در کمرگاه عمرم یک بار دیگر از درون منفجر شدم تا باز هم به درآیم، انسجام دوباره بیابم و نو شوم در پرتو رخسار تو ای جمیل که از مردمک چشمانت زندگی تُتق می‌کشد [...] و چه سالیان طولانی که چشم‌به‌راه مانده بودم که آمدی و نشستی و شکفتی [...] و من بی‌پروا با معصومیتی شریف در شکفتن تو می‌نگریستم [...] من جسارت بلوغ تو را ستودم، فقط با چشمانم، با نگاهم و با تمام غرور مردی که میان‌سالی را می‌پیماید، با آن درنگ داوری در معنای خود، در بودگاری خود؛ و من خود را در نگاه تو، در درنگ غافل‌گیرشده چشمان تو باز یافتم و باز شناختم (همان، ۱۸-۱۹).

من روایتگر پیر و فرتوت که در این حالت راوی دنیای داستانی همسان است، «من روایت‌شده»ی زیبا و پرشور و نشاط را در قالب خلاصه‌پردازی روایت می‌کند («چه سالیان طولانی که چشم‌به‌راه مانده بودم که آمدی و نشستی و شکفتی»). من روایتگر که

اکنون مرد میان‌سال پرغروری است، محو در تماشا و داوری بود‌گاری خود - یعنی آنچه در گذشته بوده است - می‌باشد: «و من بی‌پروا با معصومیتی شریف در شکفتن تو می‌نگریستم [...] من جسارت بلوغ تو را ستودم، فقط با چشمانم، با نگاهم و با تمام غرور مردی که میان‌سالی را می‌پیماید». بنابراین در پایه ادراکی - روانی، «وجه روایی» از نوع خلاصه‌پردازی و «عمق پرسپکتیو روایی» از نوع توسعه‌یافته است: راوی امروز و گذشته خود (سایه خود) را به خوبی می‌داند. البته در این حالت، عمق پرسپکتیو روایی از میزان آگاهی‌های خداگونه راوی متن‌گرای دنیای داستانی ناهمسان، یعنی زمانی که راوی برون‌داستانی سلوک خارج از «همزاد» خود دست به روایت‌پردازی می‌زند، کمتر است.

در پایه زمانی نیز، سازمان‌دهی زمانی براساس اینکه گونه روایی متن‌گرا یا کنشگر باشد، متغیر و حتی مخدوش است. هنگامی که شخصیت - راوی روایت‌پردازی را به دست می‌گیرد، یعنی زمانی که گونه روایی متن‌گراست، روایت از نوع پسین است. در این شرایط، هنگامی که شخصیت - راوی در مرکز جهت‌گیری است، سیستم‌های زمانی گذشته را به ماضی ساده تعبیر می‌کند («در کمرگاه عمرم یک بار دیگر از درون منفجر شدم»). اما هنگامی که گونه روایی از نوع کنشگر است، سازمان‌دهی زمانی براساس وضعیت کنشگر تعیین می‌شود. در این حالت، به نظر می‌رسد روایت به زمان حال است یا «توهم روایت هم‌زمانی» (در زمان‌های گذشته) وجود دارد (ر.ک: لنت‌ولت، ۱۳۹۰: ۱۰۸).

[در این حالت] تک‌گفتارهای درونی چنان هم‌زمان و دفعتی هستند که هرگونه فاصله‌گذاری بین زمان وقوع داستان و زمان روایت را از میان برمی‌دارند. درواقع شخصیت - راوی در پس شخصیت - کنشگر که ظاهراً بدون هیچ‌گونه واسطه‌ای به بیان افکار درون خود می‌پردازد، از میان می‌رود (همان، ۱۰۹).

بله؛ باید بنشینم، باز باید بنشینم. اما کجا؟ و باز یک قهوه دیگر؟! چند قهوه؟ که باز پیشخدمت بیاد راست، با مداد و یادداشتش، یک ماشین کوکی بایستد جلو میز و [...] اما چه می‌شود کرد؟ اینجا کارها و رفتارها منظم و حساب‌شده‌اند و تو اما... اشکال تو در این است که در ذهنت زندگی می‌کنی (دولت‌آبادی، ۱۳۹۰: ۷۱).

به همین ترتیب در پایه مکانی، فقط زمانی که در سلوک گونه روایی متن‌گرای همسان حاکم است، امکان بازگشت به عقب یا حرکت رو به جلو و امکان پیش‌بینی‌های قطعی از سوی شخصیت - راوی وجود دارد. در واقع من روایتگر سلوک که اکنون مرد کهن‌سال «دوتکه‌شده» و «درهم‌شکسته‌ای» است، بنابه میل و سلیقه خود آنجا که لازم است به عقب برمی‌گردد تا درباره گذشته توضیحاتی دهد یا برای پیشبرد داستان دست به پیش‌بینی‌های قطعی می‌زند:

[آن مرد نگاهش کرد] و رفت، بسیار سبک رفت؛ تا قیس برسد کنار نیمکت سنگی؛ او رفته و از کنار بنای گورستان گذشته و انگار در تیرگی افسون زمان ناپدید شده بود از دیدرس قیس، و درحقیقت محو شده بود و دیگر نبود. قیس هم پیش‌اش نرفته بود. دلیلی نمی‌دید که پیش‌اش برود. می‌دید، حس می‌کرد که رفتنش مثل یک پایان است. پایان داستان که مرد اصلی آن پشت می‌کند به ما و رو می‌کند به جانبی که رنگ خاکستری نشانه بارز آن است و در دوردست و دوردست‌ها هیچ نشانی از روشنایی و فردا به دید نمی‌آید. پس به‌طور قطع، آن مرد، آن انسان درهم‌شکانه‌شده می‌رفت تا تمام، تا محو شود (همان، ۷۶).

در مثال فوق، جابه‌جایی مکانی براساس پرسپکتیو شخصیت - راوی است. راوی متن‌گرای همسان می‌داند که مرد از کنار گورستان گذشته و دیگر خبری از او نیست. همچنین می‌داند که قرار است در دوردست‌های خاکستری تمام و محو شود. او پیش‌بینی خود را قطع به یقین می‌داند («پس به‌طور قطع، آن مرد، آن انسان درهم‌شکانه‌شده می‌رفت تا تمام، تا محو شود»).

در پایه کلامی، همان‌گونه که گفتیم، با وضعیتی همچون *استحاله‌ی میشل بوتور* روبه‌رو هستیم؛ داستانی که در آن راوی دنیای داستانی همسان، یعنی لئون دلمون، براساس نوعی همزادانگاری به بازگویی جریان ذهن خود به دوم‌شخص می‌پردازد (لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۱۱۱-۱۱۲). در سلوک، هنگامی که روایت در دنیای داستانی همسان انعکاس می‌یابد، ضمائر دستوری «من» و «تو» در جریان است. به‌عکس زمانی که راوی از جریان داستان خارج می‌شود و نقش کنشی برعهده ندارد، به دنیای داستانی ناهمسان و در نتیجه ضمیر دستوری «او» بازمی‌گردد.

درخصوص سیاق کلام، هنگامی که گونه‌ی روایی دنیای داستانی همسان از نوع متن گراست، با شیوه‌ی خاص رفتاری شخصیت - راوی مواجهیم. اما وقتی که داستان از زبان و از پرسپکتیو نگاه من روایت‌شده کنشگر انعکاس می‌یابد، به‌جای ارائه‌ی خلاصه‌ای از حوادث غیرکلامی و گفتمان کنشگران، با صحنه‌پردازی از حوادث غیرکلامی و گفتمان خود کنشگران روبه‌رویم؛ یعنی شیوه‌ی خاص و سیاق کلامی خاص شخصیت - کنشگر در مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده قرار می‌گیرد. در مثال زیر، تک‌گفتار من کنشگر را در یک لحظه شرمساری که به‌اندازه‌ی عمر وسعت یافته، شاهد هستیم. شرمساری دربرابر نگاه دیگران در قالب سیاق کلامی قیس - کنشگر «صحنه‌پردازی» شده (ر.ک: لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۱۱۴-۱۱۶) و با دقت انعکاس یافته و البته تشخیص و تفکیک «من روایت‌کننده» و «من روایت‌شده» را دشوار کرده است:

آری... سر در گریبان خود فرومی‌برم [...] آدمی‌زادگان را دیگر هیچ آزرمی گویی نمانده بود تا دمی در وسعت خاموش و گشاده‌دل تو به تأمل نظری کنند. پس آرام ماندم [...] آیا تاب توانستی آورد؟ اما... چه بر من گذشت؛ چه؟ نه نگذشت و سپری نشد که می‌گذرد همچنان وزین و ثقیل بار هزاره‌ی زروان - زمان؛ و چون سر برمی‌آورم زمین زیر پایم نیست، نبود، نبوده است؛ که من خود زمین بوده‌ام... زمین... آماج هفتاهفت وهن بشری (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۹۳-۹۴).

بنابراین در سلوک، مرز بین روایت برون‌داستانی و روایت درون‌داستانی یا به‌عبارتی مرز بین دنیای داستانی ناهمسان و دنیای داستانی همسان مخدوش می‌گردد. حتی در درون دنیای داستانی همسان، به‌دلیل وفور تک‌گویی‌ها و جریان سیال ذهن، فاصله‌ی بین من روایت‌کننده و من روایت‌شونده بسیار کم‌رنگ می‌شود تا‌جایی که نه‌تنها فاصله‌ی بین شخصیت - کنشگر و شخصیت - راوی همسان از بین می‌رود، بلکه حتی فاصله‌ی بین کنشگرها نیز محو می‌شود. به‌نظر می‌رسد که این مسئله به‌دلیل گسست و جوشش‌های پیاپی بین کنشگر و همزاد (سایه) او باشد.

۲-۳. گسست هویتی / دوپارگی - چندپارگی روایی

پیش‌تر تأکید کردیم که قالب روایی پایه در داستان سلوک از نوع برون‌داستانی و روایت‌پردازی از نوع دنیای داستانی ناهمسان است، دنیایی داستانی که یک راوی برون‌داستانی «به‌ظاهر» بدون آنکه در کنش روایی وارد شود، از دور به انعکاس رخدادهای داستانی میان کنشگر ۱ (مرد سایه‌ای) و کنشگر ۲ (قیس) و سایر کنشگران جانبی (مهاما، زن و کلاغ‌ها) می‌پردازد. با این حال، خواننده به موازات پیشرفت خود در دنیای داستانی ناهمسان با عناصر کلامی و ادراکی خاصی روبه‌رو می‌شود که نوع جهت‌گیری او را تغییر می‌دهند و حتی راوی برون‌داستانی به‌جای آنکه به رویه معمول تا آخر داستان روایت را به سوم‌شخص («او») بازتاب دهد، از ضمیر «من» و «تو» استفاده می‌کند تا به‌ظاهر روایت را به‌سمت دنیای داستانی همسان پیش برد. بدین ترتیب، راوی از همان صفحات آغازین به کم‌رنگ‌سازی مرز بین کنشگران داستانی می‌پردازد تا درنهایت مرز بین مرد سایه‌ای و قیس از میان رود:

«نه؛ تو و من یکی هستیم؛ یکی. بی‌تو من نبودم؛ این که هستم نمی‌بودم.

از زبان من حرف می‌زنی؛ بی‌تو شاید من نمی‌بودم» (همان، ۱۷).

وانگهی از آن هنگام که جوشش دو شخصیت برای خواننده مسجل شده و خواننده به‌فراست دریافته است که قیس همان مرد سایه‌ای است و یا قیس با سایر کنشگران داستانی یکی می‌شود و از زبان آنان سخن می‌گوید و حتی در سکانس‌هایی راوی برون‌داستانی لحظاتی با راوی درون‌داستانی یکی می‌شود تا در پشت من روایت‌کننده و من روایت‌شونده مخفی گردد (ر.ک: لیت‌ولت، ۱۳۹۰: ۱۱۵)، راوی برون‌داستانی شروع به بازتاب گسست شخصیتی و هویتی در درون شخصیت - کنشگر می‌کند؛ تصاویری که به‌صورت بُن‌مایه‌های تکراری در قالب مضامینی چون «نابودی»، «فروریختن نامرئی روح»، «قتل روح»، «تصاویر شنیع» و «تصاویر ازهم‌گسسته» بازتاب می‌یابد:

و قیس از یاد ناگهانی تکانه‌ای که شب پیش از قعر کتاب بیرونش افکند [...] خیره و مبهوت ماند و بس احساس کرد در تصور یک تصویر شنیع نابود می‌شود؛ چه بسا هم نابود شده بود پیش از این. چه می‌دانست؟ مگر انسان می‌تواند نابود شدن

خودش را از بیرون بنگرد و فروریختن‌های نامرئی روح خود را تشخیص بدهد؟
(همان، ۱۸۱۷).

مفارقت روانی و اضمحلال درونی کنشگر ۱ و کنشگر ۲ هم در بُعد روایی و هم در بُعد مضمونی قابل ردیابی است؛ آنجایی که قیس از مرد سایه‌ای یا مرد خاکستری گسسته می‌شود و از دور به نظاره او که چیزی جز «سرگیجه» و «تصاویر گسیخته» نیست، می‌نگرد و روحش را «به قتل رسیده» می‌یابد:

چه زبان تلخ و بیزار و زهرآگینی دارد آن مرد خاکستری... از خود می‌پرسم که آیا بار دیگر او را خواهم دید؟ نمی‌دانم. شاید [...] نمی‌بینمش و آنچه از برابر نگاهم می‌گذرد چیزهایی جز تصاویر از هم گسخته نیستند، چیزهایی که هیچ جایی در ذهنم ندارند و هیچ حس و عطوفت انسانی را در من بیدار نمی‌کنند. من نمی‌توانم به دنیای عکس‌ها، اصوات و امواج عشق بورزم. آدمی چه شد؟ باقی‌مانده، نیمه‌مانده او کجاست و اگر هست به کجا می‌رود؟ اکنون ساکنم در بهت و گیجی و اندوه و بیهودگی؛ و خود هنوز نمی‌دانم، هنوز باورم نشده است که روحم به قتل رسیده است (همان، ۹۲).

علاوه بر تصاویر گسیخته که خاطرات گذشته هم‌آیی قیس و مرد خاکستری‌اند، راوی برون‌داستانی قیس کنشگر را به وجودی تکه‌تکه که ذراتش از هم گسسته‌اند، تشبیه می‌کند؛ ذراتی که قیس ممکن است هر تکه از آن را در گذرگاهی گم کرده باشد: [قیس] فقط حس می‌کند وجودی تکه‌تکه است که هر تکه آن را ممکن است در گذرگاهی گم کرده باشد، یا بعد از این در ایستگاهی زیرزمینی جا بگذارد. شاید همین حالا هم چیزی از خود را در کنار همین پیاده‌رو دارد گم می‌کند و خود متوجه آن نیست. چه بسا تکه‌هایی را هم به تدریج در همین قهوه‌خانه گذاشته و گذشته باشد، همچنین در آن سیگارفروشی - روزنامه‌فروشی آن سوی چهارراه. نمی‌داند. فقط حس می‌کند چیزهایی از وجودش را گم می‌کند یا جا می‌گذارد [...] و هر بار دیدن دندان‌هایی که به‌خنده نمایان می‌شوند؛ و خود نمی‌داند هنوز نام چنین حس و احوالی را چه بگذارد؟ ریزش؟! [...] قیس جرئت و جسارت چنین احوالی را که در خود یافته است ریزش می‌نامد، اگرچه خود ویران‌کننده‌تر باشد این تعبیر. گذشته، حال، آینده (همان، ۸۴).

درعین حال، قیس خودش و نیمه وجودی‌اش را گم‌شده می‌بیند و روحش را «شکاف‌برداشته» (همان، ۳۸) و «خون‌بار و زخمی» می‌یابد:

تو از باطن لرزان و لغزان آدمی چه می‌دانی؟ مگر خود تو همین بودی که اکنون هستی؟ نه؛ و نه بسیار در ذهنت می‌گذرد که «حس‌هایم را گم کرده‌ام!» چرا؛ چنین است و خود نمی‌دانی آیا و رای حس‌هایت، خودت را گم نکرده‌ای؟ پس باید از خود بپرسی آیا بار دیگر خواهم توانست خودم را پیدا کنم؛ خودم را به دست آورم؟! [...] آیا به یکی از آن آدم‌ها شبیه نشده‌ام؟ چرا نشده باشم! به سال... در قلاب دو هفت بود که در روح خود به‌قتل رسیدم، و آن که در روح خود هفت‌پاره شده من بودم؛ قیس... باری... روح، جان، یا هستی و حیات... [...] دیگر نمی‌توانم پیچیدگی‌های ذهن و روح و حیات آدمیزاد را در ریختی ساده فرایند کنم و از آن بگذرم. نه، و همین است که از هفت‌پاره شدن خود در خانه روح سخن می‌گویم... آری من در روح خود خون‌بار شدم و اینک کالبد من است افتان و خیزان در پیاده‌روهای ابری‌خاکستری که بس می‌داند و یقین می‌داند که هیچ‌کس نام او را صدا نخواهد زد؛ قیس... قیس! [...] پس او چه بود و که بود اگر روح، اگر یک روح زخمی نبود؟ (همان‌جا).

همان‌طور که در مثال مشهود است، به‌نظر می‌رسد که این گسست یا بحران هویتی که در قالب گزاره‌هایی چون «گم‌شدگی»، «ریزش»، «تکه‌شدگی»، «هفت‌پاره‌شدگی»، «کالبد خون‌بار» و «زخمی» نمود یافته و همگی به حوزه معنایی «گسست و تلاشی» دلالت دارند، در انتخاب نوع روایت‌پردازی (همسان/ ناهمسان) یا نوع راوی (درون‌داستانی/ برون‌داستانی) و حتی پرسپکتیو روایی غالب (متن‌گرا/ کنشگر) بی‌تأثیر نباشد. به‌نظر می‌رسد جملات استفهامی آغازین که ضمیر دوم‌شخص دستوری را انتخاب کرده، نوعی تک‌گویی درونی یا جریان سیال ذهن قیس - راوی باشد که خود راوی‌اش را مخاطب قرار می‌دهد و از خود می‌پرسد «آیا تو همین بودی که اکنون هستی؟». بدین ترتیب، به‌واسطه گونه روایی متن‌گرا از دنیای داستانی همسان با سیاق کلامی قیس - راوی روبه‌رویم. راوی به‌واسطه کارکرد قضاوتی‌اش پاسخ خود را می‌دهد: نه؛ من کنونی، من دیروز نیستم. باوجود این، در گزاره بعدی انتقال کلام به‌واسطه سبک مستقیم در داخل گیومه، وضعیت جهت‌گیری نگاه خواننده را از قیس -

راوی به قیس - کنشگر تغییر می‌دهد؛ یعنی گونه‌روایی از متن‌گرای همسان به کنشگر ناهمسان تغییر می‌یابد. دوباره خواننده با پرسپکتیو روایی قیس - راوی، جملات استفهامی و کارکرد توضیحی او مواجه است. ناگهان راوی برون‌داستانی برش کوتاه و مینیمالی از قیس - راوی و قیس - کنشگر ارائه می‌دهد؛ او را در یک لحظه در قاب تصویر نگاه می‌کند: «قیس... باری... روح، جان، یا هستی و حیات». روایت‌پردازی مجدداً به راوی درون‌داستانی و قیس - راوی بازمی‌گردد تا مجدداً به مرد سایه‌ای و پیاده‌روهای خاکستری و به عبارتی تلفیق مرد سایه و قیس بازگردد. از گزاره «بس می‌داند و یقین می‌داند» تا آخر جمله پرسشی مجدداً پرسپکتیو راوی برون‌داستانی در مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده قرار می‌گیرد. در این حالت، گونه‌روایی مجدداً از نوع متن‌گرای ناهمسان خواهد شد و عمق پرسپکتیو روایی نامحدود است. راوی برون‌داستانی به‌خوبی می‌داند که دیگر هیچ‌کس قیس را صدا نخواهد زد؛ همچنین او از آینده‌مرد فرسوده که در تیرگی‌ها محو شد، خبر دارد و به‌نوعی پیش‌بینی می‌کند که هیچ‌کس از قیس نخواهد گفت، مگر مکتوبات قدیمی همان مرد سایه‌ای.

در صفحات پایانی سلوک که نامش البته نمادین است و به‌نوعی به «سلوک» راوی برون‌داستانی در مرگ و تلاشی هویتی اشاره دارد، قیس - راوی از مرگ من روایت‌شده یعنی مرگ قیس - کنشگر و از «گسست» و «ذوب شدن» او می‌گوید. مفارقت قیس - راوی از قیس - کنشگر را با کارکردهای توضیحی و عاطفی قیس - راوی شاهد هستیم. من راوی در مرگ و رثای من کنشگر خود (یعنی مرگ قیس - کنشگر) نمی‌تواند بگیرد؛ زیرا من که سرریز کرده و «دیگر نمی‌تواند بگیرد»، در حال فروریزش و تلاشی است؛ یا به عبارتی «آن دیگری من مرده است». صحنه زیر که هم در ارتباط بینامتنی با پیرمرد خنزرنزری صادق هدایت قرار دارد و هم مرثیه و هلهله زنان سیاه‌پوش بر مرگ راوی - شخصیت داستانی را نشان می‌دهد، به‌خوبی بازتاب‌دهنده فروریزش هستی‌شناختی و هویتی راوی و در سطح بالاتر نویسنده است که صدای خود را به راوی جهان داستانی داده و فریاد می‌زند که «از پای درآمده» است:

بیاید پیش از آنکه جنونم لبریز شود از من، که سرریز کند از کام و از چشم‌هایم، چنانچه قیس - یقین دارم - آن شب لبریز شد در هوای شبانه [...]. آن شب

شکافته است قیس در هوای شبانه، نیک می‌دانم، به حجم یازده هزاره گریسته بوده است. دیری است نمی‌توانم بگریم. در من اشک مرده است. چنانچه شعر در دل آن دیگری من مرده بود [...] اینجا می‌خواهم. نمی‌خواهم؛ درمی‌افتم. نه... فرومی‌افتم و سر مرگم را می‌گذارم روی این چمدان لکنته که فقط به درد همین کار می‌خورد، شالمه‌پیچ، مثل آن مرد خنزرنزری [...] در من نیرویی نیست [...] وقتی من فروافتادم، یادم هست که فاقد هر اراده یا فکری بودم. به من عمیق کلمه از پای درآمد. درست خلاف از پای درآمدن در معنی حماسی آن. تاروپوادم ازهم واگسسته بود و اگر جزئی قدرت ذهنی می‌داشتم، شاید می‌توانستم به تعبیر ذوب شدن برسم. بله من ذوب شدم و یله بر آجرفرش پیاده‌رو [...] دیگر چیزی به یاد نمی‌آورم مگر طرح زنان سیاه‌پوش با روبندها دور کالبد مردی که گمان می‌رفت قیس مجنون بوده باشد، ایستاده بودند؛ نه! حلقه زده بودند. کل می‌زدند و هلهله می‌کردند (همان، ۲۰۸-۲۱۱).

به همین قیاس، گسست روایی بین روای برون‌داستانی و روای درون‌داستانی و تعویض پرسپکتیو روایی از گونه‌ی روایی متن‌گرا به کنشگر همسان و تعویض پرسپکتیوها از کنشگر ۲ به کنشگر ۱ و برعکس، به تناوب تا آخر داستان ادامه دارد.

۴. نتیجه

هدف از این نوشتار بررسی همگنی یا ناهمگنی مضمون هویتی و قالب روایی در رمان سلوک دولت‌آبادی براساس نظریات روایت‌شناسی لنت‌ولتی بود. پرسش پژوهش به این شرح بود: آیا می‌توان بین قالب صوری روایی و محتوای داستانی این اثر ارتباط مؤثری یافت؟ به عبارتی آیا تشویش‌های ذهنی نویسنده که در مضامین دهلیزوار رمان‌های پیشین دولت‌آبادی و به‌ویژه در رمان سلوک نموده یافته، توانسته است در تطابق و هماهنگی معناداری با شیوه‌های روایت‌پردازی منحصر‌به‌فرد این رمان قرار گیرد؟ فرض را بر این گذاشتیم که در اثر، هم قالب روایی و هم محتوای داستانی می‌توانند نحوه‌ی نگرش شخصی نویسنده به جهان هستی و آدمی را به‌نمایش گذارند و اگر سطح مضمونی حاوی تکه‌شدگی‌ها و شکستگی‌های هویتی است، سطح روایی نیز باید متضمن شکست و تلاشی تجربه‌زیسته نویسنده باشد.

در ادامه تحلیل‌ها، دلالت‌های معنایی خاصی را یافتیم که از آشفتگی (آگاهانه) روایت‌پردازی در سطح دنیای داستانی خبر می‌دهد. در واقع نویسنده انتزاعی به فراست و با دستکاری هوشمندانه در تکنیک‌های روایت‌پردازی، مرز بین راوی برون‌داستانی و راوی درون‌داستانی را از میان برداشته تا روایت هم واجد ویژگی‌های دنیای داستانی همسان و هم دنیای داستانی ناهمسان باشد؛ یعنی «در ظاهر» به نظر می‌رسد راوی وارد کنش داستانی نمی‌شود؛ اما خیلی زود متوجه می‌شویم که این راوی در پشت سر کنشگر ۱ و کنشگر ۲ قرار می‌گیرد تا با آن‌ها «به‌ظاهر» یکی شود. در این حالت، او به غیر از درون و برون کنشگر ۱ و کنشگر ۲، از فضاها، مکان‌ها و دیگر کنشگران آگاه نیست یا لاقط خود را به ناآگاهی می‌زند. در گام بعدی، نویسنده با انتخاب مضمون «سایه» یا «همزاد» به مخدوش کردن مرز میان کنشگر ۱ (مرد سایه‌ای) و کنشگر ۲ (قیس) پرداخته است. در گام سوم، نویسنده انتزاعی با مخدوش کردن مرز بین شخصیت - راوی و شخصیت - کنشگر در دنیای داستانی همسان، یعنی با آشفته‌سازی مرزهای کلامی و ادراکی بین قیس - راوی و قیس - کنشگر، جهت‌گیری نگاه خواننده را بین دو این دو عنصر به صورت سیال قرار می‌دهد تا هم مخاطب داستانی و هم خواننده انتزاعی به‌طور مرتب بین گفتمان و پرسپکتیو نگاه قیس - راوی (گونه روایی متن‌گرای همسان) و قیس - کنشگر (گونه روایی کنشگر همسان) و نیز گفتمان و پرسپکتیو راوی برون‌داستانی و راوی درون‌داستانی سرگردان باشد.

نتایج نوشتار حاکی از آن است که تلاشی هویتی در سطح مضمونی با گسیختگی روایی در تطابق کامل قرار دارد. در واقع تکه‌تکه‌شدگی هویتی که راوی برون‌داستانی و راوی درون‌داستانی (یعنی قیس - راوی) از «سرگشتگی» و «نابینایی» و یا به تعبیری از «گم‌شدگی» و «ذوب شدن» قیس - کنشگر و سایه و همزادش ارائه می‌دهند، هم در مضامین و هم در شیوه روایت‌پردازی داستانی نمود می‌یابد و نوعی هم‌بستگی بین چه کسی حرف می‌زند و چه کسی می‌بیند با چه کسی خود را گم می‌کند و چه کسی خود (هویت خود) را می‌یابد در تطابق است. در واقع به نظر می‌رسد نویسنده داستان سلوک با انتخاب تکثر راوی‌های متغیر و با مخدوش کردن تعمدانه مرز بین روایت برون‌داستانی (ناهمسان) و روایت درون‌داستانی (همسان) و نیز با مخدوش کردن گونه

روایی متن‌گرا و گونه‌روایی کنشگر همسان و پیوند زدن آن با دنیای داستانی ناهمسان در قالب تکثر تک‌گویی‌های درونی و افزایش نقل‌قول‌های مستقیم و نقل‌قول‌های غیرمستقیم آزاد در درون روایت‌پردازی‌های راوی برون‌داستانی و به‌ویژه ترکیب کنشگر ۱ (مرد سایه‌ای) با کنشگر ۲ در قالب «همزاد» هویتی به‌فراست توانسته با ایجاد فضای روایی کائوتیک، نوعی گسست و تلاشی روایی را در کنار گسیختگی و ازهم‌پاشی هویتی به‌نمایش گذارد؛ گسستی که به‌اعتقاد پیروان مکتب ژنو (پوله، روسه، استاروبنسکی و ریشار)، جامعه‌شناسی ادبی (لوسین گلدمن) و حتی روایت‌شناسی (لینت‌ولت) فارغ از دغدغه‌های شناختی، پدیدارشناختی و ایدئولوژیک نویسنده یا حتی فارغ از دغدغه‌ها و نحوه جهان‌بینی‌های یک عصر نیست.

گامی دیگر لازم است تا محققان آتی ردپای من‌گسیخته دولت‌آبادی را در بُعد درزمانی و در سیر تحول و تطور آثار او بررسی کنند و گسست روحی او یا ردپای گسست هم‌عصران او و حتی نگاه گسسته یک جامعه به «خود» را از منظر جامعه‌شناختی بررسی نمایند و تصویری از من‌بازتاب‌یافته مضمحل‌شده را در قالب ادبیات تحلیل کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. phénoménologie existentielle
2. Serge Doubrovsky
3. Collot
4. Goldmann
5. identité collective
6. Vial
7. Proust
8. Baroni
9. cotexte
10. intertexte
11. context médiatique
12. metatexte
13. Kakish
14. *Les Fous de Bassan*
15. perspective narrative polyscopique
16. *Essai de typologie narrative*
17. dichotomie fonctionnelle
18. Personnage-narrateur (auctor)

19. personnage-acteur (actor)
20. formes narratives de base
21. narration hétérodiégétique
22. personnage-narrateur
23. personnage-acteur
24. narration homodiégétique
25. centre d'orientation
26. types narratifs
27. type narratif auctorial
28. Genette
29. type narratif actoriel
30. *La Vie de Marianne*
31. Monsieur de Climac
32. focalisation auctorielle
33. perspective narrative
34. profondeur de la perspective narrative
35. instance narrative
36. telling/ dire
37. showing/montrer
38. summary/sommaire
39. scenic presentation
40. narration postérieure
41. narration antérieure
42. narration simultanée
43. order/ordre
44. prolepse
45. analepses/rétrospection
46. duration/durée
47. métanarratif
48. explicative
49. évaluative
50. généralisante
51. émotive
52. modalisante
53. narrating I/ je narrant
54. narrated I/je narré
55. dédoublement identitaire

منابع

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۲). سلوک. چ ۴. تهران: نشر چشمه / فرهنگ معاصر.
 لیت‌ولت، ژپ (۱۳۹۰). رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت. نقطه دید. ترجمه علی‌عباسی و
 نصرت حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.

_____ (۱۳۹۸). *ابعاد روایت‌پردازی: مضمون، ایدئولوژی، هویت*. ترجمه نصرت حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.

Baroni, R. (2016). Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction?. *Arborescence. (Polyphonie: voix et valeurs du discours littéraire)*, 6, 72-93. Doi: <https://doi.org/10.7202/1037505>.

Collot, M. (1988). Le thème selon la critique thématique. *Communications*, 47, 79-91.

Dobrovsky, S. (1966). *Pourquoi la nouvelle critique*. Paris: Mercure de France.

Dowlatabadi, M. (2003). *Solouk* (in Farsi) (4th ed). Tehran: Nashr-e-Cheshme/Fahang-e-Moasser.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

Goldmann, L. (1994). Le tout et les parties. *Littérature et Société*. Anthologie préparée par Jacques Pelletiers (pp. 35-58). Montréal: VLB éditeur.

Kakish, S. (2014). L'énonciation fictive au service de la réalité sociale dans les romans africains d'expression française. *Dalhousie French studies*, 101, 3-11.

Lintvelt, J. (2011). *Essai de typologie narrative. Le point de vue* (translated into Farsi by Ali Abbassi and Nosrat Hejazi). Tehran : Elmi va Farhangi.

_____ (2019). *Aspects de la narration : thématique, idéologie et identité* (translated into Farsi by Nosrat Hejazi). Tehran: Elmi va Farhangi.

Proust, M. (1989). *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard.

Vial, A. (1994). *Guy de Maupassant et l'Art du Roman*. Paris: Nizet

Homogeneity of Identity Disintegration and Narrative Dissociation in Dowlatabadi's Novel *Soluk*

Nosrat Hejazi*¹

1. Assistant Professor, Department of French Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Received: 12/02/2020

Accepted: 06/07/2020

Abstract

The phenomenological instance of the author is reflected in the textual reality via the depicted realm or the themes developed in the digesis. Indeed, the style of author's writing, his specific style of characterization, and particularly his very specific narration, play an important role in reflecting his way of looking and being in the world. The purpose of this article is to examine the homogeneity or heterogeneity of identity themes with narrative patterns according to Lintvelt's narratological theories. The main question that may be raised is whether there is an effective link between the narrative structure and thematic (identity) content of this work. Do the author's mental fluctuations, negative impulses, and mental anxieties, which have been reflected in the earlier novels (and according to the author's own statements, they all have been finalized and condensed in *Soluk*), are able to adapt meaningfully with the narrative patterns of this novel? It is presumed that within a work, both narrative structures and the novelistic content contribute synergistically in reflecting the author's way of being in the world. Accordingly, if the thematic level contains identity fractures, or ideological impairment, the novel's narrative structure should also reflect the author's phenomenological dissociation. Our investigations have pointed out a complete compliance between the formal narrative features and the phenomenological/ideological content of the novel. The author's identity disintegration has thoroughly tinted all narrative aspects of the novel; whether narrative instances or narrative types, all are forming a strong homogeneity between the thematic structures and narrative structures.

Keywords: Narrative dissociation; identical disintegration; Lintvelt; narratology; Dowlatabadi's *Solûk*.

* Corresponding Author's E-mail: nos_hej@modares.ac.ir