

گونه‌شناسی روایی در رمان رؤیای تبت اثر فریبا وفی

(بر پایه نظریات ژپ لینت ولت، ژرار ژنت و ویلیام جیمز)

سعیده جاوَر^۱، ناصر علیزاده^۲، آرش مشفق^۳

چکیده

گونه‌شناسی روایت از مباحث ساختاری جدید روایت‌شناسی است که فراتر از شیوه‌های سنتی، به صناعت داستان توجه دارد و از راه تحلیل گونه‌های روایی، نوع راوی و نحوه انتقال معنا به مخاطب به تحلیل کارکرد روایت می‌پردازد. از آنجا که در بررسی گونه‌های روایی، مهم‌ترین بخش تحقیق، تعیین نوع راوی یا دیدگاه روایی است، بر این اساس در رمان "رؤیای تبت" به جهت گونه‌ی روایی خاص آن و کشف ویژگی‌های پنهان متن، قالب‌های روایی نوشته از دیدگاه نظریه‌پردازانی چون "ژپ لینت ولت"، "ژرار ژنت" و "ویلیام جیمز" مورد بررسی قرار گرفت. در فرآیند این جستجو، دریافت شد که این اثر داستانی مدرن به مشخصه‌های الگوی روایتی گاهی ناهم‌سان و گاهی هم‌سان نزدیک شده و از نظر زاویه دید، با کانونی‌شدگی بیرونی و صفر مطابقت دارد. همچنین گفتمان‌های موجود در متن نیز در قالب مختلط مشهود است و زمان ساعتی در این اثر روایی وجود ندارد. تطبیق مستندات موجود در متن با روش مطالعه موردی و تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: گونه‌شناسی روایی، ژپ لینت ولت، ژرار ژنت، ویلیام جیمز، فریبا

وفی.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران.

saiedehjavar@yahoo.com

۲. استاد مدعو گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران. نویسنده مسئول.

naser.alizadeh@gmail.com

۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران.

moshfeghi.arash@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۹۶/۶/۱۲

تاریخ دریافت: ۹۶/۲/۱۰

مقدمه

گونه‌شناسی روایت یکی از جدیدترین مباحث ساختاری دانش روایت‌شناسی است. این شیوه تحلیل، از معیارهای روایی سنتی فراتر می‌رود تا با استفاده از ارائه یک متد انتقادی در تحلیل و بررسی پاره‌های روایی، منتقد را یاری دهد. گونه‌شناسی از راه تحلیل گونه‌های روایی، نوع راوی و نحوه انتقال معنا به مخاطب به تحلیل ساختار روایت می‌پردازد تا ثابت کند، نوع و گونه روایی انتخاب شده توسط نویسنده به چه‌سان، ساختار کارکردی روایت را تعیین می‌کند و چگونه معنا را به مخاطب انتقال می‌دهد. به عبارت دیگر «گونه‌شناسی از منظر انتقادی، ابزاری است که به بررسی ویژگی‌های یک گونه روایی در یک متن خاص می‌پردازد تا بدین وسیله ویژگی‌های منحصر به فردی که به واسطه کاربرد گونه روایی خاصی در اثر ایجاد شده است، توصیف شود. بنابراین از بررسی گونه‌شناختی می‌توان به عنوان ابزاری تفسیری در تحلیل ادبی بهره برد» (ولت، ۱۳۹۰: ۲۳۸).

بر این اساس برخلاف تحلیل‌های ساختاری که وارد حوزه تفسیر و معنا نمی‌شوند، گونه‌شناسی به تشریح روایی متن می‌پردازد. هدف اصلی گونه‌شناسی، بررسی گفتمان روایی روایت‌هاست. گفتمان می‌تواند متعلق به راوی یا شخصیت‌های داستان یا هر دوی آنها باشد. این شیوه تحلیل به‌عنوان دانش طبقه‌بندی و تحلیل هر یک از گفتمان‌های روایت در حوزه ادبیات ساختارگرا کاربرد دارد. این دانش، «قادر است، ابتدا به بررسی راوی و عمل روایت، سپس تحلیل انواع کنش‌گران، گونه‌های کنشی و در نهایت به بررسی مخاطب بپردازد» (همان: ۳۱).

تعیین و تحلیل دیدگاه روایی در متن یک روایت، مهم‌ترین بعد بررسی گونه‌شناسی روایت به شمار می‌رود. در تحلیل گونه‌های روایی، مهم‌ترین بخش تحقیق، تعیین نوع راوی یا دیدگاه روایی است. «راوی در متن روایی، صدایی است که سخن می‌گوید؛ مسئولیت کنش روایت بر دوش اوست و داستان را به‌عنوان امری واقعی تعریف می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۳۳).

در میان انواع دیدگاه‌های روایی، "دانای کل" یکی از پرکاربردترین قالب‌های روایی است. ساختار متون روایی با راوی دانای کل به مراتب پیچیده‌تر از سایر قالب‌های روایی است به طوری که، "کنان" طبق نظریه "ژرار ژنت" معتقد است، «راوی در این گونه روایی

با کانونی‌شدگی توأمان (بیرونی و درونی)، آنچه را در مکان‌های مختلف اتفاق می‌افتد، نشان می‌دهد» (کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۷).

با توجه به موارد گفته شده، قصد ما در این تحقیق، بررسی، تطابق و عدم تطابق ساختار تقابلی کارکرد روایت بین راوی و کنش‌گر، مؤلفه‌های کانونی‌شدگی، تکنیک‌های تک‌گویی و عنصر زمانی متن رمان "رؤیای تبت" به جهت ویژگی‌های خاص روایی آن، با نظریات نظریه‌پردازان مباحث گونه‌شناسی روایت خواهد بود.

فرضیات، اهداف، سوالات و روش تحقیق

در تحلیل گونه‌شناختی روایت با انبوهی از قالب‌های روایی مواجه هستیم که طبقه‌بندی و تحلیل این قالب‌ها، ویژگی‌های پنهان یک متن روایی را آشکار می‌سازد. به اعتقاد "ولت"، «گونه‌شناسی روایت، حاصل تقابل کارکردی میان دو عنصر راوی و کنش‌گر است. با این دوگانگی، ابتدا دو قالب روایی پایه‌ای شکل می‌گیرد:

۱. عمل روایت در دنیای داستانی ناهم‌سان (راوی در داستان به‌عنوان کنش‌گر ظاهر نمی‌شود). (راوی ≠ کنش‌گر)

۲. عمل روایت در دنیای داستانی هم‌سان (یک شخصیت داستانی، دو کارکرد را بر عهده می‌گیرد). به عنوان راوی (من روایت‌کننده) عمل روایت را در متن، بر عهده می‌گیرد و به‌عنوان کنش‌گر (من روایت‌شونده) نقشی را در داستان ایفا می‌کند. (راوی = کنش‌گر)» (ولت، ۱۳۹۰: ۳۲).

از منظر دیگر، در داستان‌نویسی امروزی به‌ویژه در شکل‌های مدرن آن، روایت به شکل "تک‌گویی درونی" کاربرد بیشتری دارد که «اندیشه‌ها و احساساتی که در ذهن شخصیت داستان جریان دارد، بدون اینکه به زبان آورده شود، از سوی راوی باز گفته می‌شود که اساس آن بر پایه تداوی معانی استوار است» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۶۷).

این تعریف از روایت به شکل تک‌گویی در فضای روایتی داستان‌های جریان سیال ذهن نیز حاکم است و همین امر سبب تشکیک مخاطب خاص و عام در تمییز چنین آثاری می‌شود. لذا هدف از این نوشته، پاسخ به این سوالات خواهد بود:

۱- ساختار تقابلی کارکرد روایت بین راوی و کنش‌گر در این اثر داستانی از نظر الگوی

روایتی ناهم‌سان و هم‌سان چگونه است؟

۲- مؤلفه‌های کانونی‌شدگی بیرونی و درونی زاویه دید متن و نوشته‌های مونولوگ‌گونه چیست؟

۳- همچنین شیوه ارائه تکنیک‌های تک‌گویی در گفتمان‌های این رمان چندصدایی با توجه به ساختارهای آن به چه نحوی بوده است؟ و عنصر زمانی آن چگونه است؟
در دهه‌های اخیر، نویسندگان زن، روایت‌های تقریباً مشابهی از زندگی روزمره هم‌جنسان خود ارائه داده‌اند. "فریبا وفی" دوشادوش نویسندگانی چون "ناهید طباطبایی"، "سپیده شاملو"، "زویا پیرزاد" و... در تلاش برای تغییر دنیای زنان با بکارگیری تکنیک‌های ویژه خود در رمان‌نویسی با دریافت جوایز مهم برای سه رمان اول خود، موفق‌تر از دیگران عمل کرده است که از آن میان، رؤیای تبت، به جهت مؤلفه‌های خاص روایی آن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. لذا ابتدا نظریات گونه‌شناسی روایت از منظر نظریه‌پردازان ارائه خواهد شد؛ سپس تطبیق مستندات در این اثر روایی با روش تحلیلی و مطالعه موردی با ذکر نمونه‌های موجود در متن مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

پیشینه تحقیق

در خصوص پیشینه این جستار می‌توان از "بررسی ساخت و جنبه‌های شخصیت در پنج رمان معاصر زنان" نوشته مریم دهقان نیری از دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه علامه طباطبایی، "بررسی هویت زنان در رمان‌های فریبا وفی" به قلم مژده سالارکیا از دانشکده ادبیات دانشگاه الزهراء، "تحلیل رمان رؤیای تبت بر اساس نظریه استعاره نمایشی گافمن" (داغ ننگ) اثر مژده سالارکیا از دانشکده الزهراء، "نقد و بررسی رمان‌های فریبا وفی"، نوشته سمیرا تیموری از دانشگاه تربیت مدرس و "تحلیل شخصیت در آثار فریبا وفی" اثر مریم اسدی از دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی نام برد که در هیچ‌کدام از موارد یاد شده به گونه‌شناختی روایی متن با توجه به اهمیت شکل و فرم خاص آن در توفیق این رمان پرداخته نشده لذا گونه‌های روایی ویژه این اثر، نگارنده را برآن داشت که متن موجود، از این چشم‌انداز خاص مورد بررسی قرار گیرد تا نوع تطابق آن با گزاره‌های روایی مذکور در ادب داستانی تبیین گردد.

خلاصه داستان

رمان رؤیای تبّ از لحظه‌ای که ماجرا به پایان رسیده است، آغاز می‌شود، راوی داستان (شعله) بدون رعایت نظم رخدادها به شکل تک‌گویی درونی با شماتت خواهر بزرگ‌تر خود (شیوا) تمام اتفاقات حادث شده در فضای داستان را به شکل شیوة روایی "دانای کل محدود" (آگاه به قسمت اعظمی از مسایل موجود، نه کل مطلق) نقل می‌کند.

"شیوا" و "جاوید" در زندگی زناشویی خود با تکیه بر منطق و عقلانیت به‌عنوان سمبلی از قشر روشن‌فکر و مبارز جامعه در جمع خویشاوندان خود، نمونه عینی یک زندگی موفق به شمار می‌آیند. ولی با گذشت زمان، نادیده گرفتن احساس و پوچ جلوه-دادن رفتارهای حسّی، عاطفی به‌ویژه از جانب "جاوید" زندگی شانزده ساله زناشویی صرفاً خردگرایانه این زن و شوهر از هم می‌پاشد و شیوا دچار خلأ احساسی شده و به‌سوی "صادق" دوست دوران فعالیت‌های سیاسی این زوج، متمایل می‌شود. شیوا که خود قربانی افکار مردسالارانه پدرش در ترجیح فرزند پسر به دختر است، سال‌ها با نام و هویت "حسین‌آقا" به جهت جلب خشنودی پدر و کسب مقبولیت از بعد جامعه‌پذیری، ایفای نقش می‌کند و زنانگی خود را کتمان ساخته و حتی در مواقعی از آن متنفر می‌شود؛ او که سال‌ها در خانه، از جانب پدر، حسین‌آقا خطاب شده و همین امر رفتارهای مردانه‌اش را قوت بخشیده است، در نقل مکان به خانه پدری جاوید، جایی که همسر دوم پدر شوهرش، (فروغ) در آن ساکن است، تحت تأثیر زنانگی‌های دلچسب فروغ به من واقعی خود رجعت نموده و زندگی‌اش را بربادرفته تصور می‌کند. فروغ (نامادری جاوید) زنی است که به‌رغم تهدیدهای پدر جاوید همچنان عشق همسر اول خود را در دل دارد و با وجود کم‌سوادی و سادگی، خوش‌طبعی‌های زنانه زیبایی در رفتار خود دارد که با ابراز آن، مردان عاشق زیادی را در گذشته، شیفته خود ساخته است؛ ظرافتی که شیوا سالیان سال با آن بیگانه بوده و همین عامل، او را از زندگی با جاوید دل‌زده می‌کند؛ لہذا طیّ مراددهای کلامی و رفتاری با فروغ و توجّهات رفتاری ویژه صادق نسبت به شیوا، دوباره مجذوب جنسیت مطرود خود شده و این گرایش مجدد به زنانگی سرکوب شده، موجب می‌شود، عشق پنهان خود به صادق را در یک مهمانی خانوادگی که به مناسبت مهاجرت صادق ترتیب داده شده است، در مقابل ده‌ها چشم پرسش‌گر و متعجب، بدون آگاهی از احساس خواهرش (شعله)

نسبت به صادق هویدا سازد و در حالت مستی، خواهان همراهی با صادق در سفر او به مقصد "تبت" می‌شود. تبت، علاوه بر اینکه مصداق کلی یک مکان مهاجرتی برای فرار از سرخوردگی‌های سیاسی و عاطفی صادق نسبت به شیوا معرفی شده، از دیدگاه نویسنده به عنوان نمادی از آرامش و عشق تعبیر می‌شود؛ همان عنصر غایبی که زندگی شیوا را به حدی ملالت‌بار و مأیوس‌کننده ساخته که او را وادار به سقط فرزند سوم خود می‌کند. شعله که تجربه عشقی شکست‌خورده با مهرداد را با خود دارد، درصدد جایگزینی فردی است، تا کمبود احساسی عشق خود به مهرداد را جبران نماید و همین موضوع او را به سوی صادق سوق می‌دهد لیکن در اثنای رابطه‌ای سطحی که با صادق برقرار می‌کند، متوجه می‌شود که او زنی را عمیقاً دوست دارد و همین امر مانع نزدیکی بیشتر به اوست. لذا در پایان داستان هنگامی که شیوا بی‌محابا از احساس خود نسبت به صادق خبر می‌دهد و صادق در پاسخ، دست‌های زن محبوبش (شیوا) را به گرمی می‌فشارد، با حسادت و شگفتی، به نظاره این عشق افشاگرانه می‌نشیند و در می‌یابد که معشوق صادق کسی جز خواهرش نیست.

بحث و بررسی

۱. تحلیل رمان، بر پایه عمل روایت در دنیای داستانی هم‌سان و ناهم‌سان

در تعریف عام از روایت، هر داستان از زاویه دید یک راوی اول شخص یا سوم شخص بیان می‌شود که حوادث داستان از زبان او روایت می‌گردد. اما "ژپ لنت ولت" در مبحث گونه‌شناسی روایت «هر داستان را آمیخته‌ای از سه موقعیت راوی، کنش‌گر و مخاطب می‌داند که در کارکرد تقابلی آنها، دو گونه روایت در اشکال "ناهم‌سان و هم‌سان" ارائه می‌شود. در شیوه عمل روایتی "ناهم‌سان"، راوی به‌عنوان کنش‌گر (شخصیت داستان) در دنیای داستان پدیدار نمی‌شود. برخلاف آن در روایت دنیای "هم‌سان" یک شخصیت داستانی، دو نقش را بر عهده می‌گیرد؛ از یک سو به‌عنوان راوی (من - روایت‌کننده) و وظیفه روایت داستان را بر دوش دارد و از سوی دیگر همچون کنش‌گر (من - روایت‌شده) عهده‌دار نقش، در داستان است» (ولت، ۱۳۹۰: ۳۲). که چنین شیوه‌ای از روایت بر اساس تضاد میان راوی و کنش‌گر، اشکال دیگری از الگوهای روایی را در بطن اشکال اصلی با عنوان (ناهم-

سان و هم‌سان) رقم می‌زند که از نظر مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده، باعث ایجاد الگوهای روایتی (متن‌گرا، کنش‌گر و بی‌طرف) و یا (متن‌نگار و کنش‌گر) می‌گردد.

۱.۱. الگوهای روایتی در راوی دنیای داستان ناهم‌سان

۱.۱.۱. الگوی روایتی متن‌گرا

«در گونه‌ی روایتی متن‌گرا، مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی واقع می‌شود و نه بر یکی از کنش‌گران که در این حالت، خواننده در جهان داستان به وسیله‌ی راوی هدایت می‌شود» (عباسی، ۱۳۸۵: ۵۱ تا ۷۴).

در این گونه‌ی روایت، راوی، خدای‌گونه، بر تمام حوادث داستان احاطه دارد و خواننده، اطلاعات خود را از طریق شخصیت‌های گوناگون در داستان دریافت می‌کند.

۱.۱.۲. الگوی روایتی کنش‌گر

«این‌گونه از روایت، زمانی کنش‌گرانه عمل می‌کند که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی واقع نشود بلکه درست برعکس، بر یکی از کنش‌گران انجام می‌گیرد» (همان: ۸۵). هنگامی که یکی از شخصیت‌ها در داستان به بیان حوادث بپردازد، الگوی روایتی از نوع کنش‌گر خواهد بود. به زبان ساده‌تر، اصطلاحاً دوربین روایی داستان با آن شخصیت همراه می‌شود و «هر جا که آن شخصیت حضور داشته باشد، خواننده در سایه‌ی مشاهدات او می‌تواند کنش‌های داستان را ببیند» (ولت، ۱۳۹۰: ۲۱۴).

۱.۱.۳. گونه‌ی روایتی بی‌طرف (خنثی)

«این شکل از روایت، زمانی است که نه راوی و نه کنش‌گر، هیچ‌کدام به عنوان مرکز نگاه خواننده قرار نگیرند» (همان: ۲۲۵).

بنابراین راوی در قالب دوربین فیلم‌برداری به توصیف فضا و حالات شخصیت‌های داستان می‌پردازد و بی‌طرفانه و خنثی عمل می‌کند و آنچه را که می‌بیند و می‌شنود بیان می‌کند. در این گونه‌ی روایی، راوی به قضاوت احساس‌های درونی شخصیت‌ها نمی‌پردازد بلکه فقط به ضبط و گزارش اعمال آن‌ها اکتفا می‌کند.

بر این اساس می‌توان رمان رؤیای تبت را زمانی از نوع الگوی روایتی ناهم‌سان با گونه‌ی روایتی گاهی متن‌گرا، گاهی کنش‌گر و زمانی بی‌طرف ارزیابی کرد و گاهی نیز گونه‌ی روایتی

هم‌سان نامید. از نظر ناهم‌سانی می‌توان گفت، زاویه دید این رمان، اول شخص است که البته نقش اصلی در داستان ندارد. شعله کسی است که در طی یک تک‌گویی درونی، روایت داستان را برعهده دارد. شعله با تسلط کامل بر تمام حوادث داستان به جز احساس عاطفی حاکم بین شیوا و صادق، موقعیت‌های مختلف را اطلاع‌رسانی می‌کند و از طریق او خواننده با شخصیت‌های گوناگون آشنا می‌شود. به عنوان مثال در آغاز داستان، لحظات اعتراف عشقی شیوا نسبت به صادق همراه عکس‌العمل‌های مهمانان به شکل الگوی روایتی متن‌گرا این‌گونه توصیف می‌شود:

«شیوا! بلند شو که گند زدی. همیشه من گند می‌زنم. این دفعه نوبت توست. کی باور می‌کرد شیوای متین و معقول این کار را بکند. یک لحظه انگار همه زیر فلاش دوربین خشکمان زد. حالا می‌فهمم که همه یک‌جور تعجب نمی‌کنند. جاوید صورتش جمع شد؛ انگار تنگش گرفت و چیزی نمانده بود اختیارش را از دست بدهد. مامان چشم‌هایش دو دو می‌زد و به‌نوبت به من و تو نگاه می‌کرد که مطمئن شود، اشتباه ندیده است. من لباس محلی بلندی پوشیده بودم و در همان حالت ایستاده، مانده بودم؛ مثل عروسک‌هایی که توی شیشه استوانه‌ای در نمایشگاه‌های محلی می‌گذارند. با دست‌های باز و نگاه مات. از دیگران چیزی یادم نمی‌آید. توده متحرکی بودند که از فاصله دور، احساس می‌شدند. ولی آن سکوت غافلگیرکننده را هنوز هم احساس می‌کنم. مهمان‌ها به سرعت دهانشان را بستند تا بهتر ببینند...» (وفی، ۱۳۸۴: ۱).

از طرفی شعله به‌عنوان یکی از شخصیت‌های فرعی داستان، نقشی کنش‌گرانه در داستان ایفا می‌کند و خواننده با او که در حکم دوربین روایی است، همراه شده و کنش‌های داستان را مشاهده می‌کند؛ به‌عنوان مثال در بخشی از داستان، وقتی جاوید از مادرزن خود گلایه می‌کند تا به بچه‌هایش اطلاعات غلط نیاموزد، با دوربین راوی (شعله) که در نقش یکی از کنش‌گران در صحنه حضور دارد، از وقایع مورد نظر مطلع می‌شویم:

«مامان برای یلدا شرح می‌داد که شاخ گاو بزرگی که در زیرزمین است تکان می‌خورد و زمین می‌لرزد. جاوید دست استخوانی و پر مویش را بلند کرد.

– صبر کن مادر. من اجازه نمی‌دهم اطلاعات غلط به ذهن بچه‌هایم برود» (همان: ۱۶).

«مهریه‌ات یک شاخه گل بود که تا حالا صد دفعه خشکیده بود و تو خوشت می‌آمد به

جاوید بگویی، جانم آزاد و مهرم حلال و جاوید هم جواب می‌داد، یکی از حیاط بچین و برو» (همان: ۳).

و در حالت گونه‌روایی خنتی، شعله بی‌طرفانه، تمام دیده‌ها و شنیده‌های خود را در اختیار خواننده قرار می‌دهد و بدون قضاوت، به گزارش اعمال آنها می‌پردازد. در توصیف شب مهمانی نیمه‌تمام، بعد از اعتراف احساسی فضاحت‌بار شیوا از قول راوی چنین می‌خوانیم:

«صدایی از بیرون می‌آید. از پشت پنجره نگاه می‌کنم. شب روشنی است و در نور ماه، همه چیز دیده می‌شود. میز بزرگی توی حیاط است با سماور بزرگ و قلیان و استکان‌هایی که چای دارند. بشقاب‌ها پر از میوه‌های نیم‌خورده‌اند. فروغ لابلای صندلی‌ها می‌چرخد ولی به چیزی دست نمی‌زند... بعد از این‌که همه رفتند، مامان بشقاب‌های روی میز را دو تا دو تا جمع کرد و برد توی آشپزخانه. جاوید خودش را به او رساند و گفت خودش جمع می‌کند... خواهش می‌کنم بروید» (همان: ۱۳).

ولی با بررسی و مطالعه ویژگی‌های الگوهای روایتی در راوی دنیای داستان هم‌سان در این رمان می‌توان فهمید که نویسنده به الگوهای متن‌نگار و کنش‌گر هم‌سان نیز نقبی زده است و چرخه‌روایی خود را همانند یک دوربین عکاسی یا فیلم‌برداری از زوایای مختلفی در گزارش رویدادها تنظیم می‌کند. لذا از این بُعد نیز به تحلیل داستان می‌پردازیم.

۲. الگوهای روایتی در راوی دنیای داستان هم‌سان

۲.۱. گونه‌روایتی متن‌نگار

«در این شکل از روایت، جهان داستان از طریق پرسپکتیو روایتی شخصیت - راوی (من) - روایت‌کننده و نه شخصیت کنش‌گر (من - روایت‌شده) درک می‌شود. در واقع شخصیت - راوی (من - روایت‌کننده) با نگاهی به عقب یا گذشته خود آنچه را که برایش پیش آمده است، روایت می‌کند» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۱۲).

۲.۲. گونه‌روایتی کنش‌گر

گونه‌روایتی، زمانی کنش‌گر است که شخصیت راوی (من روایت‌کننده) با شخصیت

کنش‌گر (من روایت‌شده) کاملاً یکی می‌شود. بدین وسیله او می‌تواند دوباره، گذشته‌اش را در فکر و حافظه‌اش زنده کند و خواننده می‌تواند دورنمای روایتی شخصیت کنش‌گر را درک کند» (همان: ۸۸).

در این نوع روایی، خواننده، اتفاقات داستان را از چشم یکی از کنش‌گران می‌بیند و هر جا که آن شخصیت، حضور داشته باشد، رویدادها به خواننده منتقل می‌شود. نکته‌ای که باید به آن دقت داشت، این است که در این نوع زاویه دید، موردی را که راوی از آن بی‌اطلاع باشد و نتواند بگوید، نویسنده هم نمی‌تواند. مثلاً راوی فقط از روابط خودش با صادق می‌گوید ولی نمی‌داند که آیا شیوا نیز با صادق چنین رابطه‌ای دارد یا نه. اما نویسنده با مهارت ویژه‌ای نهایت تلاشش را به کار می‌گیرد تا مخاطب را حتی از آنچه راوی مطلع نیست، نیز باخبر سازد. مثلاً در قسمتی از داستان، مطلبی از رابطه شیوا و صادق روایت می‌شود که حتی راوی از آن اطلاع نداشته و این بار از زبان "فروغ"، نامادری جاوید بیان می‌شود. این قسمت از حرف‌های فروغ در کنار رفتارهای دیگری از آن دو برجسته می‌شود که خود راوی کم‌کم آنها را کشف می‌کند. به عنوان مثال، فروغ در مورد احساس صادق به شیوا چنین می‌گوید:

«از آنهایی است که توی خودشان می‌ریزند و بعد یک دفعه منفجر می‌شوند. یادم هست یک شب من و ایران رفته بودیم خانه جاوید. آن موقع شیوا، نیما را حامله بود. وضعیتش خوب نبود. از دهانش پرید که چیز ترش و آبدار می‌خواهد؛ چیزی مثل گریب فروت. جاوید گفت... این احساس، الکی است. گفت یک چیزی بخور، رفع می‌شود... می‌گفت، تعجب کرده است از این که چنین چیزی را از زبان شیوا شنیده است. آدم باید بتواند جلو هوس‌هایش را بگیرد. نیم ساعت نگذشته بود که صادق، کیسه‌ای پر از گریب فروت را از دم در داد و رفت» (وفی، ۱۳۸۴: ۱۴۰).

«یکی گفت: مهندس، (صادق) دیگر نمی‌تواند از زن گرفتن طفره برود. وقتش است. فروغ تعریف می‌کرد که آن وقت‌ها ایران خیلی دوروریش می‌پلکید. صادق دم به تله نداد. صادق خندید. وقتش گذشته است» (همان: ۴۰).

بنابراین می‌توان گفت، "فربیا وفی" با بکارگیری متدهای روایی پیچیده‌ای که در خلق اثر خود از آن مدد جُسته است، گاهی به الگوهای روایتی هم‌سان و گاهی ناهم‌سان نزدیک

می‌شود و شعله به عنوان راوی داستان در نقش یکی از شخصیت‌های کنش‌گر ماجرا به صورت فرعی در سیر رویدادها به نویسنده یاری می‌رساند.

۳. انواع زاویه دید در متن رمان رؤیای تبت

زاویه دید، مشخص‌کننده آن است که کدام یک از ضمائر، داستان را نقل می‌کند. هر نویسنده‌ای قبل از نگارش داستان باید به این سوال‌ها پاسخ دهد که چگونه و چه کسی می‌خواهد داستان را نقل یا روایت کند؟ مضاف بر آن، میزان ارائه اطلاعات داستان به خواننده تا چه اندازه‌ای خواهد بود. همچنین زاویه دید، رابطه خواننده، راوی و نویسنده را تنظیم می‌کند.

بر اساس نظریه "ژرار ژنت" سه نوع زاویه دید وجود دارد:

۳.۱. زاویه دید بیرونی

«داستان از نگاه و دید کسی روایت می‌شود که آگاهی‌هایش به اندازه شخصیت‌های داستان نیست و حتی کمتر از آن‌ها می‌داند. درحقیقت، خواننده تنها از برون شخصیت‌ها آگاه است و از درون آن‌ها اطلاعی ندارد و نگاه و دیدگاه راوی در این زاویه دید مانند یک دوربین فیلم‌برداری است» (ژنت، ۱۳۸۸: ۱۰۱).

در رمان "رؤیای تبت" شعله به عنوان راوی، نسبت به شخصیت‌های مختلف در این اثر داستانی، زاویه دیدهای متفاوتی دارد. در مورد بیان ویژگی‌های شیوا و صادق با زاویه دید بیرونی عمل می‌کند؛ یعنی از بیرون شخصیت‌ها آگاه است ولی از درون آنها اطلاعی ندارد. شعله در مورد صادق از این زاویه به قضاوت می‌نشیند که تا حدی نقطه مقابل جاوید است، بسیار کم، حرف می‌زند، برخلاف جاوید بسیار دقیق و باعاطفه است و در زمانی که شیوا دچار ویار می‌شود و هوس گریپ فروت می‌کند، بلافاصله دست به تهیه آن می‌زند. مردی بسیار ساکت و تودار که خود راوی، به او لقب "مرد آرام" را داده است و با این عبارات به خواننده معرفی می‌شود:

«کارش این است. دیگران را به حرف می‌کشد و خودش گوش می‌کند. در زندان هم کار یک کشیش را می‌کرد» (وفی، ۱۳۸۴: ۱۰).

اما از احساس او نسبت به شیوا به هیچ وجه اطلاع نمی‌یابد حتی، زمانی که از صادق می‌خواهد، زنی را که دوست دارد، توصیف کند، توصیفات او در مورد شیوا، مردانه است تا جایی که شعله به اشتباه می‌افتد:

«گفتم از ظاهرش بگوید. گفت: شانه‌هایش پهن بود. تند گفتم ببخشید مرد بود؟»
(همان: ۱۳۹).

و علیرغم شناخت عمیقی که به قول خود از خواهرش دارد، از درک چنین توصیفاتی عاجز است.

در مورد شیوا نیز در بخشی از داستان، زمانی که صادق از زندان آزاد شده و شیوا به همین علت حالت طبیعی خود را از دست داده است، مشاهده چنین حالاتی، هیچ تردیدی در راوی ایجاد نمی‌کند؛ چون از درون این دو شخصیت آگاهی ندارد.

«دستت داغ داغ بود. مثل همیشه نبود. حالا می‌فهمم آن شب در اتوبوس، احساسم چیزی را به من تلقین می‌کرد که بنا بود معنی آن را سال‌ها بعد بفهمم.
گفتم: خیالت خیلی راحت است. جاوید کجاست؟

– با بچه‌ها رفته‌اند صادق را ببینند. بالاخره آزاد شد» (همان: ۱۵۷).

«صادق نگفت نمی‌رود. گفت، شاید هم یک روز این کار را بکند ولی اگر برود، این دفعه دیگر نمی‌رود آب خنک بخورد؛ می‌رود آن‌ور سرزمین آب‌های خنک تا کمی هم هوای آزاد بخورد.

رویت را کردی به طرف صادق و تند، سر جای اولش برگرداندی. یادم می‌آید در آن چند ثانیه توانستی کلمه کوتاهی که از دهان صادق بیرون آمد، مثل سکه‌ای به هوا پرت شده‌ای، بقای و مطمئن از صاحب‌شدن آن، پشتت را به همه آن آدم‌ها بکنی» (همان: ۴۱).

به‌عنوان نمونه‌ای از نزدیک شدن به زاویه دید بیرونی، در مورد ساده اندیشی خود راوی که با وجود داشتن رابطه نزدیک با شیوا و صادق متوجه رابطه احساسی آن دو نشده و در انتهای داستان با برملا شدن این حس، عمیق‌تر از دیگران می‌شکند، چنین می‌خوانیم:

«با یلدا توی خیابان راه می‌روم و از تعجب شاخ درمی‌آورم. دختری را نشانم می‌دهد. بینی‌اش را عمل کرده. یا فلانی مویش را رنگ کرده. نگاه کن مدل ابرویش را. آن یکی منتظر ماشین است. این یکی دارد، رد گم می‌کند. پیش او که هستم احساس می‌کنم، کورم»

(همان: ۱۴۴).

که با این پیش‌زمینه‌ها، اطلاع نداشتن از درون شخصیت‌هایی چون شیوا و صادق را به خواننده یادآوری می‌کند که دقیقاً مطابق با زاویه دید بیرونی است.

۳.۲. زاویه دید درونی

«داستان از نگاه و دیدگاه کسی روایت می‌شود که آگاهی‌هایش به اندازه شخصیت‌های داستان است. درحقیقت، در زاویه دید درونی، خواننده تنها از درون (حالت‌های روانی) و برون (حرکات - شکل) یک شخصیت، آگاه است و از درون دیگر شخصیت‌ها بی‌خبر است و شخصیت‌های دیگر را تنها از روی حرکات و چهره‌شان می‌شناسد» (ژنت، ۱۳۸۸: ۱۴۱). باید گفت، در متن مورد تحلیل، راوی داستان، هیچگونه تطابقی با این زاویه دید ندارد و مدار چرخشی راوی به طرف زاویه دید صفر به صورت کمی محدود حرکت می‌کند.

۳.۳. زاویه دید صفر

«داستان از دیدگاه کسی روایت می‌شود که اطلاعاتش بیشتر از دیگر شخصیت‌های داستان است. درحقیقت او خداگونه از تمام زوایای داستان آگاهی دارد و از بیرون، نظاره‌گر رویدادهاست» (ژنت، ۱۳۸۸: ۱۴۳).

در رمان مورد مطالعه، شعله (راوی) اطلاعات مربوط به تمامی شخصیت‌های داستان را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد و شناسایی کنش‌گران از طریق زاویه دید صفر انجام می‌پذیرد. شعله از یک طرف، راوی داستان است و از طرف دیگر در نقش کنش‌گر فرعی، در کنار سایر شخصیت‌ها ظاهر می‌شود و از درون و برون آنها پرده برمی‌دارد. به‌رغم این-که یک راز معماگونه از روابط احساسی شیوا و صادق از چشم تیزبین راوی به دور مانده که در پایان داستان به‌مثابه برگ برنده نویسنده افشا می‌گردد، مابقی کاراکترها متناسب با کنش‌هایشان از نگاه راوی توصیف می‌شوند.

لذا می‌توان به این جمع‌بندی رسید که زاویه دید دانای کل با محدودیت جزئی، در قسمت اعظم متن داستانی به زاویه دید صفر پایبند می‌ماند و در بخش‌های کوتاهی از آن به شیوة زاویه دید بیرونی یعنی (راوی، تنها از بیرون شخصیت‌ها آگاه است و از درون آن‌ها

اطلاعاتی ندارد) عمل می‌کند. شاهد مثال‌هایی از داستان:

شعله در بیان ویژگی‌ها و خصوصیات "مادر شیوا و شعله" و "نامادری جاوید" (فروغ) چنین می‌گوید:

«مامان، لاغر و قبراق بود ولی با در و دیوار خانه هم درگیر بود. به شیر آب، دهن- کجی می‌کرد و به قصابی که ازش گوشت می‌خرید، مظنون بود. شادبودن، حکم لخت‌بودن را برایش داشت. از هر دو به یک اندازه احساس گناه می‌کرد. با اخم، تسبیح می‌گرداند و با چهره رنج‌کشیده، پیش خدا حاضر می‌شد...» (وفی، ۱۳۸۴: ۱۳۸).

«فروغ کمتر از او به فکر خلاق بود. برایش مهم نبود که همسایه‌اش از فشار خون خفه شود. حواسش به خودش بود. بعضی وقت‌ها، غم، مثل رؤیایی سرد از چشمانش عبور می‌کرد ولی در جانش نمی‌نشست. به کار دنیا می‌خندید. صدایش در حرف‌زدن با مردها، بفهمی نفهمی نازک‌تر می‌شد» (همان: ۱۳۹).

و یا در مورد شخصیت زنانه نداشتن شیوا می‌خوانیم:

«همیشه جوراب پایش بود. وقت خواب هم لباسش را سبک نمی‌کرد. انگار آماده بود اگر لازم باشد، نصف شب از رختخواب بپرد به خیابان» (همان: ۲۲).

که با این نوع نگاه، به زاویه دید صفر کاملاً نزدیک می‌شود و به‌طور مکرر در مورد سایر شخصیت‌ها نیز به همین شیوه، اطلاع‌رسانی می‌گردد.

۴. تک‌گویی

«تک‌گویی، گفتار یک نفره‌ای است که می‌تواند، رودرو با مخاطب یا بدون مخاطب باشد. تک‌گویی، شیوه‌ای است که با آن، گذر اندیشه‌ها در ذهن شخصیت، توصیف و نمایانده می‌شود و می‌تواند به اشکال مونودرام، نمایشی، درونی و بیرونی پدیدار شود» (داد، ۱۳۸۲: ۱۹۵).

در داستان‌های مدرن امروزی، تک‌گویی را عمدتاً از زاویه دید اول شخص یا من - راوی مشاهده می‌کنیم، البته به‌ندرت می‌تواند از زاویه دید سوم شخص یا او - راوی نیز بیان شود که بیشتر به صورت تک‌گویی درونی، همراه با محرک‌های بیرونی یا درونی که انگیزه یادآوری خاطره‌ها و واگویه‌های شخصیت داستان می‌شود، نمایان می‌گردد.

در بیشتر موارد، تعریف‌های مطرح شده با هم ادغام می‌شود و گاهی نیز به جای یکدیگر به کار رفته‌اند. تاجایی که جریان سیال ذهن به جای تک‌گویی درونی مستقیم روشن و یا برعکس به کار می‌رود. لذا ابتدا بایسته است، مرز انواع تک‌گویی‌ها ترسیم گردد؛ سپس داستان مورد تحلیل مورد بررسی قرار گیرد.

۴.۱. تک‌گویی درونی مستقیم

منظور از این نوع تک‌گویی، زمانی است که ذهن شخصیت داستان در موقعیت اول شخص یا من - راوی قرار دارد و افکار او با نقل قول مستقیم، روایت و مکتوب می‌گردد. در این حالت، هیچ گفت‌وگویی صورت نمی‌گیرد و راوی، ذهنیات شخصیت را می‌نگارد. «در این نوع تک‌گویی، شخصیت، حضور کامل دارد. زیرا ذهن وی در حال فکرکردن به خاطره‌ها، تجربه‌ها، آرزوها و احساسات خود است. در نتیجه به شکل من، حضور خود را اعلام می‌کند» (رضایی، ۱۳۸۳: ۳۲۰).

۴.۱.۱. تک‌گویی درونی مستقیم روشن

در این شیوه از روایت، افکاری که از ذهن شخصیت داستان می‌گذرد، ساده و روشن است؛ به گونه‌ای که برای خواننده، قابل فهم است. رابطه علی و معلولی جمله‌ها در آن آشکار است؛ ذهن و زبان، نسبتاً دارای انسجام هستند و در مجموع جست‌وجوی کمتری نیاز دارد تا خواننده، موضوع و مقصود جمله‌ها را دریابد.

این داستان چند صدایی با زاویه دیدهای مختلف به شکل خطابی از زبان اول شخص به این شکل آغاز می‌شود:

«شیوا! بلند شو که گند زدی. همیشه من گند می‌زنم. این دفعه نوبت توست» (وفی،

۱۳۸۴: ۱).

این زاویه دید تا صفحه ۲ پیش می‌رود و از صفحه ۳ به بعد با نقل قول‌های مستقیم از زبان کنش‌گران با نفوذ به دنیای ذهنی شخصیت‌ها ادامه پیدا می‌کند.

«مامان گفت: روزی که شیوا با جاوید رفت، باورمان نشد به ماه‌عسل می‌رود. فکر

کردیم لابد مثل همیشه به مسابقه والیبال می‌رود» (همان: ۳).

چرخش‌های زاویه دید در سرتاسر رمان از اول شخص، به سمت نقل قول‌های خطاب

به شیوا و از آن، به سوی نقل قول‌های سوم شخص در نوسان است. به‌طور میانگین، سهم روایت اول شخص از همه بیش‌تر و پس از آن عباراتی که با "تو" یا "تو گفתי" آغاز می‌شود که ویژگی‌های شخصیتی شیوا را از خلال این گفت‌وگوها درمی‌یابیم، سهم عمده‌ای را به خود اختصاص می‌دهد و متعاقب آن از طریق نقل‌های مستقیم و غیرمستقیم در شکل سوم شخص به موازات هم خصوصیات ظاهری و رفتاری سایر شخصیت‌ها توصیف می‌شود:

«تو گفتی: وقتی همه چیز این قدر آماده است، یعنی که مهرداد به زندگی با او رضایت داده است. جاوید گفت: روابط عاطفی هم مثل هر چیز دیگر قانون دارد. برای همین می‌توانی، قلبی‌بودن آن را تشخیص بدهی» (همان: ۹).

«تو گفتی: صادق از آدم‌هایی است که بار اول دیده نمی‌شوند. ذره ذره کشف می‌شوند. روز اول که دیدمش، آن قدر ساده و مختصر حرف زد که فکر کردم چیزی بارش نیست» (همان: ۴۲).

۴. ۱. ۲. تک‌گویی درونی مستقیم گنگ (ناروشن)

در این نوع روایی، که به جریان سیال ذهن معروف شده است، افکار و احساسات شخصیت به صورت گنگ و غیرمستقیم بیان می‌شود. «فهم و درک جمله‌ها و کشف رابطه منطقی میان جمله‌ها برای خواننده دشوار است. این اصطلاح، نخستین بار در کتاب "اصول روان‌شناسی" و "ویلیام جیمز" مطرح شد» (ایدل، ۱۳۷۴: ۷۱).

به نظر می‌رسد که در این نوع آثار، تک‌گویی، همواره، ناگهانی آغاز می‌شود و ناگهانی نیز پایان می‌گیرد و ظاهراً جمله‌ها، پاره‌هایی بی‌ارتباط هستند و لیکن راوی، بدون دخالت، هر آنچه را که در ذهن شخصیت می‌گذرد، روایت می‌کند؛ از همین رو معمولاً روایت، نامشخص و گنگ است. در حیطه ادبیات علیرغم نامتعارف بودن آن «می‌توان پی برد، که شگردی کارآمد، در شخصیت‌پردازی واقع‌گرایانه آن نهفته است» (آلوت، ۱۳۶۸: ۱۵۴).

در بخش چهارم و پنجم، راوی به توصیف شخصیت خواهرش در خواب می‌پردازد و با او سخن می‌گوید و داستان را چنین روایت می‌کند:

«توی خواب ناله می‌کنی. نزدیکت می‌شوم و دستت را می‌گیرم. دست همیشه سردت، داغ است. روزی هم که توی اتوبوس دستم را فشار دادی، همین قدر داغ بودی» (همان

:(۲۱)

در این شیوة روایت، راوی با دیدن خواهرش یاد یکی از خاطرات وی می‌افتد و باعث پیشروی جریان روایی می‌شود و یا بعد از اینکه احساس سرما می‌کند، خاطرة جدیدی برایش تجدید شده و در ادامه ماجرا به توصیف آن خاطره می‌پردازد:

«در اتاق را کپ می‌کنم. سردم است. بعد از مهرداد هم همیشه سردم بود» (همان: ۵۴).
«هنوز به دروغ بودن چیزی که پیش آمده بود، امید داشتم. هر لحظه ممکن بود، مهرداد پیدایش بشود و بگوید، همه چیز یک شوخی بود. مثل روزی که زنگ زد و گفت، فوری پیشش بروم؛ مسموم شده و اوضاعش بی‌ریخت است. با عجله خودم را رساندم...» (همان: ۴۵).

بدین ترتیب به یاد خاطراتش با مهرداد می‌افتد و قسمت‌هایی از داستان به نقل این خاطرات سپری می‌شود. این‌گونه از چرخش‌های زاویة دید به جهت وجود محرک‌های درونی و بیرونی که به نقل خاطرات منجر می‌شود، رمان را به شیوة جریان سیال ذهن نزدیک می‌کند که البته درصد کمی از کل داستان را دربرمی‌گیرد ولی اغتشاش و بی‌نظمی آن را ندارد.

۲.۴. تک‌گویی درونی غیرمستقیم

در این شیوة روایت، راوی، داستان را از زاویة دید سوم شخص باز می‌گوید. برخلاف تک‌گویی درونی مستقیم که جمله‌ها با نقل قول مستقیم و در نتیجه از سوی اول شخص ارائه می‌شود، در این نوع تک‌گویی، جمله‌ها با نقل قول غیرمستقیم از ذهن سوم شخص بیان می‌گردد؛ به عبارتی دیگر، این سوم شخص راوی، کسی جز من راوی نیست که به جای آنکه در قالب "من" به شرح ماجرا پردازد، از زاویة دید "او" داستان را بازگو می‌کند. «در این نوع از تک‌گویی درونی، جابه‌جایی زاویة دید باعث پیچیدگی داستان و گاه بدفهمی آن می‌شود» (قلانندی، ۱۳۸۸: ۷ تا ۲۵).

به عنوان نمونه می‌توان به قسمتی از "شازده احتجاب گلشیری" اشاره کرد:

«شازده سرفه کرد و فخری کشو را کشید، اسباب آرایش خانمش را به هم زد. آینه کوچک خانمش را برداشت. بازش کرد. یک طرفش خانمش بود و شازده احتجاب...»

(گلشیری، ۱۳۸۰: ۶۰).

که همه این گفتارها در ذهن فخری می‌گذرد که همان، اوّل شخص است لیکن در قالب سوم شخص بیان می‌شود.

در این رمان نیز، بخشی که خاطرات دوران کودکی جاوید در رابطه با نامادری اش بازگو می‌شود، همین ویژگی را دارد؛ جایی که جاوید ماجرای ارتباط فروغ با همسر سابقش را به پدر لو می‌دهد و نگران است پدر، فروغ را به قتل برساند، اینگونه توصیف می‌شود.

«کمی طول کشید تا ترس مثل غباری از جلو چشم‌هایش کنار برود و او فهمید که لگه‌ها فقط چند گیلاس له شده است. آخرین پله را پایین آمد و همه چیز را دید. حیاط برخلاف انتظارش شبیه قتل‌گاه نبود. فروغ روی تخت نشسته بود و نفس نفس می‌زد. پدر روپرویش ایستاده بود، خیلی نزدیک به او، جوری که معمولاً پشت ترازو می‌ایستاد و با چشم‌های ریزش انگار که بخواهد وزنشان کند، به فروغ خیره شده بود» (وفی، ۱۳۸۴: ۳۷).

۳.۴. شیوة مختلط (دانای کل + انواع تک‌گویی‌ها)

در این شیوه، در عین حال که تک‌گویی درونی (هر نوع آن) برای بیان داستان به کار گرفته می‌شود، راوی نیز به‌عنوان دانای کل در لابلای تک‌گویی‌ها حضور می‌یابد.

در صفحه ۳۰ داستان در بخش هفتم به طور غیرمنتظره‌ای نقل جریان حوادث از زاویه اوّل شخص به سمت سوم شخص سرازیر می‌شود. راوی با دیدن فروغ به یاد خواستگاران او بعد از طلاق می‌افتد و به‌طور ناگهانی، فروغ و جاوید به شکل سوم شخص (دانای کل) نقل ماجرا را به عهده می‌گیرند که مخاطب را از این چرخش زاویه‌ای نابهنگام، دچار سردرگمی می‌سازد. اوّل از جهت آن‌که چرا به یکبار و بی‌مقدمه، زاویه دید تغییر می‌یابد؟ و دوم اینکه ماجراهای واگویی‌شده که حالت نقل قول ندارد، از چه طریقی در اختیار راوی قرار گرفته است؟ برای مثال ابتدا از قول شعله (راوی) می‌خوانیم:

«به هیکل چاقش نگاه می‌کنم. یعنی این همان زن خوشگلی است که مرد بقال را بی-

قرار می‌کرد...» (همان: ۱۳۰).

سپس راوی سوم شخص، چنین ادامه می‌دهد:

«فروغ با قدم‌های بلندش طول کوچه را تا سر آن تند می‌رفت. جاوید از پنجره اتاق بالا او را می‌دید که با عجله و انگار برای همیشه می‌رفت...» (همان: ۳۱).

که خواننده با این چرخش از ماجرای آگاه می‌شود که چندین سال پیش برای فروغ و پدر جاوید اتفاق افتاده است. که تا فصل هشتم ادامه می‌یابد و سپس شعله در قالب اول شخص به شکل خطاب به شیوا به تعریف ادامه ماجرا می‌پردازد. در لابلای این خطابه‌ها، ماجراهای شخصیت‌های دیگر داستان بازگو می‌شود و دوباره حالت خطابی از سرگرفته می‌شود و درنهایت با همان شکل مخاطبه با شیوا، در سطور پایانی با این عبارات مواجه می‌شویم.

«... نمی‌توانستم قدم بردارم و دور بشوم. ناچار از دیدن بودم. تو و مرد آرام در یک رؤیا رفته بودید» (همان: ۱۷۴).

آنچه به‌عنوان خصیصه رمان‌هایی با این طرح روایی در کانون توجه قرار می‌گیرد، مفهوم زمان به معنی قرن بیستمی آن است که به آن، زمان حسی یا ذهنی اطلاق می‌شود؛ این نوع زمان با تیک‌تاک‌های ساعت، قابل سنجش نیست و به‌صورت جریان نامنظمی در طول داستان جاری می‌شود و گذشته و حال و آینده در آن غیرقابل تفکیک‌اند، لذا رمان با این عنصر زمانی، رشته‌ای از حوادث پشت سرهم نیست. به‌قول ژان پل سارتر «آنگاه آنچه می‌ماند و کشف می‌شود، زمان حال است» (سارتر، ۱۳۶۹: ۳۸۳).

بر این اساس، وقایع گذشته به زبان حال اندیشیده می‌شوند و برخلاف داستان‌های سنتی، حوادث، در خطی مستقیم حرکت نمی‌کند و توالی حوادث در آن به‌طور منظم پیش نمی‌رود.

در رمان مورد بررسی، فقط یک بار به طول زندگی زناشویی شیوا و جاوید اشاره شده است تا توجه مخاطب را به این نکته جلب کند، که این زندگی به جهت فقدان احساسی، بعد از شانزده سال فرو می‌ریزد. در بقیه موارد، حوادث از هیچ‌گونه منطق زمانی پیروی نمی‌کند و مشخص نمی‌شود که واگویه‌های ذهنی در طول چه مدتی در ذهن شعله به‌عنوان قهرمان داستان جریان داشته و زمان دقیق وقایع، اطلاع‌رسانی نمی‌شود.

نتیجه‌گیری

رؤیای تثبیت فریبا وفی، دارای ساختار منسجم و شکل روایی خاص، در بردارنده ویژگی‌های ارزنده‌ای از جمله کاربرد گونه‌های روایی و زاویه دید منطبق بر الگوهای جدید گونه‌های روایت‌شناسی است. براساس نظریه "ژپ لینت ولت"، این اثر داستانی مدرن با متدهای روایی پیچیده، مشخصه‌های الگوی روایتی ناهم‌سان با گونه روایی گاهی متن‌گرا، گاهی کنش‌گرا و زمانی بی‌طرف را در خود گنجانده است و در برخی بخش‌های روایت نیز در کارکرد تقابلی، به گونه روایی هم‌سان نزدیک می‌شود.

از نظر زاویه دید کانونی‌شدگی درونی و بیرونی "ژرار ژنت"، تلفیقی از زاویه دید بیرونی و زاویه دید صفر بوده و زاویه دید درونی با متن مورد تحلیل مطابقت ندارد. علاوه بر آن، زاویه دید دانای کل با محدودیت جزئی در نقش توأمان راوی و کنش‌گر، عمل روایت را بر عهده دارد.

همچنین طبق نظریه ویلیام جیمز در خصوص تکنیک تک‌گویی، گفتمان‌های موجود، اغلب به صورت تک‌گویی درونی مستقیم روشن همراه با ذهن و زبانی نسبتاً یکپارچه است که در مجموع، جست‌وجوی کمتری از سوی مخاطب را می‌طلبد تا خواننده، موضوع و مقصود جمله‌ها را دریابد. در بخش چهارم و پنجم به صورت کوتاه، داستان به شیوه جریان سیال ذهن نزدیک شده و در بخش هفتم در شکلی محدود به سمت تک‌گویی درونی غیرمستقیم سرازیر می‌شود که می‌توان آن را با عنوان شیوه مختلط ارزیابی کرد که سهم عمده‌ای از روایت را تک‌گویی مستقیم روشن به خود اختصاص داده است.

و نهایتاً از دیدگاه وجود عنصر زمانی، می‌توان گفت، زمان ساعتی، در این اثر روایی وجود ندارد، وقایع در خطی مستقیم حرکت نمی‌کند و توالی حوادث در آن به‌طور منظم صورت نگرفته است.

منابع

الف. کتاب‌ها

۱. آوت، میریام. (۱۳۶۸). رمان به روایت رمان‌نویسان. ترجمه علی محمد حق‌شناس. تهران: نشر مرکز.
۲. ایدل، لئون. (۱۳۷۴). قصه‌روان‌شناسی نو. ترجمه ناهید سرمد. تهران: شباویز. نشر مرکز.
۳. تولان، مایکل. (۱۳۸۶). روایت‌شناسی. درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی. ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت. چاپ اول.
۴. داد، سیما. (۱۳۸۲). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: انتشارات گلشن.
۵. رضایی، عرب‌علی. (۱۳۸۳). واژگان توصیفی ادبیات (انگلیسی - فارسی). تهران: فرهنگ معاصر.
۶. ژنت، ژرار. (۱۳۸۸). نظم در روایت. گزیده مقالات روایت. مارتین مک‌کوئیلان. ترجمه فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.
۷. سارتر، ژان‌پل. (۱۳۶۹). زمان در نظر فاکتر. ترجمه ابوالحسن نجفی. خشم و هیاهو. ترجمه صالح حسینی. تهران: نیلوفر.
۸. کنان، شلومیت‌ریمون. (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای معاصر. ترجمه ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.
۹. گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۰). شازده احتجاب. تهران: نیلوفر.
۱۰. مکاریک، ایرناریا. (۱۳۸۴). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
۱۱. میرصادقی، جمال و میمنت. (۱۳۸۸). واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، تهران، کتاب مهناز.
۱۲. وفی، فریبا. (۱۳۸۴). رؤیای تبت. تهران: نشر مرکز.
۱۳. ولت، ژپ‌لینت. (۱۳۹۰). رساله‌ای درباب گونه‌شناسی روایت - نقطه‌دید. ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی - چاپ اول.

ب. مقاله‌ها

۱۴. عباسی، علی. (۱۳۸۵). گونه‌های روایتی. پژوهشنامه ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی. شماره ۳۳. صص ۷۴-۵۱.
۱۵. قلاوندی، زیبا. (۱۳۸۸). بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری. ادب پژوهی. شماره هفتم و هشتم. ۲۵-۷.

