

تحلیل ساختار روایی رمان سلوک بر اساس نظریه ژنت^۱

محمد مجوزی^۲

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زابل

لیلا سوری^۳

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زابل

چکیده

استفاده مؤثر از فنون روایی منجر به خلق آثارى موفق در حوزه ادبیات داستانی شده است. محمود دولت‌آبادی نویسنده‌ای برجسته در این حوزه و داستان سلوک وی، جزو آثار جریان سیال ذهن است. این پژوهش، به شیوه توصیفی - تحلیلی، در پی شناسایی تأثیر به کارگیری فنون روایی بر داستان سلوک است؛ به همین منظور، بعد از معرفی نظریه ژنت و شرح نظریه روایت وی در سه سطح «زمان دستوری: نظم و ترتیب، تداوم، بسامد»، «وجه: فاصله و کانونی‌شدگی»، «صدا یا لحن»، داستان سلوک در این ساختار تحلیل شده است. نتیجه پژوهش حاکی از آن است که داستان سلوک به شیوه زمان‌پریشی به کلی از جریان خطی رخدادها فاصله گرفته و همه رخدادهاى داستان با شتاب یکسان نقل نشده‌اند، راوی نیز از زوایای دید متفاوت ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیکی به مشاهده کانونی‌گرهای داستان نشسته و این خود از عواملی است که بر جدایی داستان سلوک افزوده است. کاربرد گفت‌وگوهای طولانی نیز سبب چندصد شدن متن داستان شده است.

کلیدواژه‌ها: محمود دولت‌آبادی، سلوک، روایت‌شناسی، نظریه ژنت.

۱. مقدمه

گونه جدید از ساختارگرایی روایی که در دهه‌های اخیر، روایت‌شناسی نامیده شد، توجهی به درون‌مایه داستان ندارد؛ بلکه بر ساختار روایت تأکید می‌کند. ساختار روایت، روشی است که داستان از طریق آن نقل می‌شود؛ البته این جنبه از داستان، از قدیم‌الایام مورد توجه نویسندگان بوده است؛ چراکه نویسنده به ناچار باید تصمیم بگیرد که داستانش را چگونه بیان کند (ر.ک: برتنس، ۱۳۸۳: ۸۶-۸۷). روایت‌شناسی طی سه دوره پیش ساختارگرا تا (۱۹۶۰)، دوره ساختارگرا (۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) و دوره پسا ساختارگرا مطالعه می‌شود (ر.ک: مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). با در نظر گرفتن کتاب فن شعر ارسطو به عنوان معیار، این سؤال مطرح می‌شود که اجزای اصلی روایت کدامند؟ طبق نظریه ساختارگرا، هر بیان روایی شامل دو بخش است: یکی داستان و دیگری گفتمان. داستان، به مضمون و زنجیره‌ای از رخدادها گفته می‌شود و مضمون، به وسیله گفتمان نقل می‌شود. این تقسیم‌بندی با نوشتن کتاب بوطیقا به رسمیت شناخته شد و فرمالیست‌های روس و ساختارگرایان فرانسوی این تقسیم‌بندی را پذیرفته‌اند (ر.ک: چتمن، ۱۳۹۰: ۱۰).

ژرار ژنت شاخص‌ترین چهره روایت‌شناسی فرانسوی، با تکامل بخشیدن به روایت‌شناسی ساختارگرا، گفتمان و روایت را از هم متمایز دانست و با مطرح کردن اصطلاحات مخصوص به خود، برای روایت سه سطح در نظر گرفت (ر.ک: مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۳). ژنت برای روایت داستان خود سه عامل اصلی «داستان»، «متن» و «روایتگری» را در نظر گرفته است. منظور از داستان همان رخدادهای مربوط به زمان تقویمی است. متن به کلام شفاهی یا مکتوبی که این رخدادها را بیان می‌کند و روایتگری به عمل روایت کردن، گفته می‌شود. از میان این عوامل، فقط متن است که در اختیار خواننده قرار دارد و خواننده از دل متن، داستان را برداشت می‌کند و با روایتگری آن آشنا می‌شود (ر.ک: ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۳). «ژنت سه سطح یاد شده را از هم تفکیک می‌کند و می‌گوید این سطوح با هم تعامل دارند و جداگانه عمل نمی‌کنند و به واسطه سه مشخصه «زمان دستوری»، «وجه یا حال و هوا» و «صدا یا لحن» با همدیگر در تعامل می‌باشند.» (تولان، ۱۳۸۳: ۵۳)

از آنجا که داستان سلوک محمود دولت‌آبادی، شرح ویژگی‌های روانی شخصیت‌های داستان، به‌ویژه قیس شخصیت اصلی آن است، باید اعتراف کرد دولت‌آبادی با مهارت و به صورتی جذاب، از امکانات روایی برای بیان مفاهیم مورد نظر خود بهره برده است. در این پژوهش، به شیوه توصیفی - تحلیلی، با بررسی ساختار داستان مورد نظر، به واکاوی شیوه‌های روایی طبق نظریه ژنت پرداخته شده و سعی بر آن است که به این پرسش‌ها پاسخ داده شود:

۱. کاربرد تکنیک‌های روایی در داستان سلوک چگونه است؟

۲. به کار بستن این شیوه‌ها چه تأثیری بر جدایی و ماندگاری اثر دارد؟

۲-۱. پیشینه پژوهش

در زمینه روایت‌شناسی در داستان سلوک محمود دولت‌آبادی تحقیق مستقلی یافت نشده است؛ اما طبق نظریه ژنت، رمان و داستان‌هایی مورد بررسی قرار گرفته‌اند که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: طاهری و پیغمبرزاده (۱۳۸۸) در بررسی مجموعه ساعت ۵ برای مردن دیر است بر اساس نظریه ژنت به این نتیجه رسیده‌اند که زمان به عنوان یکی از عناصر اصلی داستان بیشتر مورد توجه نویسنده بوده است.

حرری (۱۳۸۷) بر اساس زیرساختارهای نظریه ژنت، آینه‌های درد/ار گلشیری را تحلیل کرده و نتیجه‌گیری کرده است که رویکرد روایت‌شناختی به روایت داستان یا هرگونه روایت، در واقع بستر و چهارچوبی ساختاری برای تحلیل مؤلفه‌های اصلی متن روایی، یعنی داستان و متن، فراهم می‌آورد. حدادی (۱۳۸۸) با نگاه روایت‌شناختی به داستان دو دنیا اثر گلی ترقی بر اساس نظریه ژنت، به این نتیجه رسیده است که رویکرد روایت‌شناختی در رمان دو دنیا کاربرد عملی دارد.

حسن‌لی و قلاوندی (۱۳۸۸) با بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده/احتجاج هوشنگ گلشیری این گونه نتیجه‌گیری کرده‌اند که روایت در این رمان به شیوه جریان سیال ذهن است؛ اما اغتشاش و بی‌نظمی‌های جریان سیال ذهن را ندارد. دزفولیان و مولودی (۱۳۹۰) با روایت‌شناسی یک داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری بر اساس نظریه ژنت، دریافته‌اند که متن روایی معصوم دوم با سطح داستانی آن تفاوت بسیاری دارد.

۳-۱. سطح داستانی

داستان سلوک شرح دلدادگی مردی مسن به نام قیس به دختر جوانی به نام نیلونا است. دختر که مشکلات زیادی در خانه دارد و از نظر عاطفی تأمین نیست، به توجه و محبت قیس پناه می‌برد و به او وابسته می‌شود و مرد هنگام کمک به نیلونا در زمینه تحصیل، عاشق او می‌شود؛ اما وقتی سر و کله خواستگار دیگری پیدا می‌شود، نیلونا تحت تأثیر حسادت خواهرانش، به ویژه فزه به قیس پشت می‌کند و به خواستگار دیگر خود جواب مثبت می‌دهد و قیس که نهایت عشق خود را طی سالیان به نیلونا تقدیم کرده است، از این رفتار او احساس سرخوردگی می‌کند و دچار تنش‌های روانی می‌شود. این داستان، شرح روان‌پریشی‌های قیس است.

۲. بحث و بررسی

رمان سلوک جزو رمان‌هایی است که از شرایط روحی و روانی شخصیت‌های داستان خود سخن گفته و ذهنیت شخصیت‌ها را نیز در اختیار خواننده قرار داده است و به گونه‌ای جزو رمان‌های روانی به حساب می‌آید و بیشتر از هر چیز، گزارش روان‌پریشی‌های شخصیت اول داستان (قیس) است.

۲-۱. زمان دستوری

در مبحث زمان، به بررسی و شرح وقایع داستانی از منظر سه وجه نظم و ترتیب بیان وقایع، تداوم و بسامد پرداخته می‌شود. «ساده‌ترین شکل روایت رمان‌وار، نه فقط انتخاب تعداد قلیلی عناصر واقعه‌ای است که تعریف می‌شوند، بلکه از طریق رسیدن به چهارچوب موقتی نسبتاً پیچیده‌ای است که با حوادث، بازگشت به عقب، تداخل وقایع، تصادم‌ها و... بیان می‌شوند. این چهارچوب موقتی زمانی باز هم پیچیده‌تر می‌شود که زمان داستان با زمان ماجرا ارتباطی نداشته باشند.» (بورنرف و رولان، ۱۳۸۷: ۱۵۷) زمان در داستان‌های روایی به روابط بین زمان داستان و زمان متن روایی گفته می‌شود که بر اساس نظریه ژنت با سه اصطلاح ترتیب و تداوم و بسامد بررسی می‌شود (لوته، ۱۳۸۸: ۷۲).

۲-۱-۱. نظم و ترتیب

به ترتیب بیان رخدادهای داستان از نظر زمان رخ دادنشان نظم و ترتیب می‌گویند (ایگلکون، ۱۳۸۸: ۱۴۵). همیشه ترتیب بیان رخدادهای متن، منطبق بر ترتیب واقعی رخدادهای داستان نیست. بیشتر این ناهماهنگی‌ها مربوط به «گذشته‌نگر» و «آینده‌نگر» است. گذشته‌نگر به روایت رخداد در متن پس از رخ دادن آن می‌گویند، گویی روایت به گذشته‌ای از داستان برمی‌گردد. آینده‌نگر، قبل از اینکه رخداد داستانی اتفاق افتاده باشد، پیشاپیش در متن ذکر می‌شود؛ گویی روایت به آینده‌ی داستان پرش داشته است (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۵).

داستان سلوک از جمله داستان‌های زمان است که در آن نظم و ترتیب وقایع در ذهن راوی شکل می‌گیرد و با ترتیب یادآوری خاطرات در ذهن اوست که وقایع داستانی پشت سر هم نقل می‌شوند و در این میان، نظم و ترتیب وقایع به این بستگی دارد که شخصیت اول داستان (قیس) که همان راوی است، ابتدا کدام رخداد را به ذهن می‌آورد. زمان پریشی در داستان، به صورت گذشته‌نگر و آینده‌نگر، نشانگر خروج از نظم و ترتیب خطی رخدادها است.

۲-۱-۱-۱. بازگشت به گذشته

به بیان رخدادهای داستان بعد از زمان رخ دادنشان می‌پردازد؛ یعنی راوی حین روایت بخش‌هایی از داستان، ناگهان به روایت رخدادهای گذشته بازمی‌گردد. هر چند بسامد استفاده از گذشته‌نگر و آینده‌نگر در این داستان زیاد است؛ اما به کارگیری گذشته‌نگر در داستان، با کارکردهایی چون ایجاد تعلیق، تأکید و شخصیت‌پردازی تکنیکی است که دولت‌آبادی بر آن تأکید داشته است.

موارد گذشته‌نگر در داستان سلوک

«و این همان پیکان - واتی بود که وقت سفرهای استاد سنمار به زادگاه، به همین ترتیب می‌آمد جلوی در منزل، کسی دکه زنگ را فشار می‌داد؛ سنمار سر و شانه را از پنجره مشرف به کوچه بیرون می‌برد و نگاه

می‌کرد؛ دستی به سلام تکان می‌داد و آماده می‌شد برای رفتن به پایین. از در اتاق بیرون می‌رفت و با دقت و مراقبت، پله‌ها را طی می‌کرد و چون سوار می‌شد به اتاق پیکان و جا می‌گرفت روی صندلی شوفر، در را می‌بست و اگر کسی بود توی خانه، از صدای بسته شدن در اتاق وانت و صدای راه افتادن موتور اتومبیل، متوجه می‌شد که سنمار بار دیگر رفت به سفری که هفت تا دو هفت روز به طول خواهد انجامید.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۲۰۵)

ایجاد تعلیق نیز یکی دیگر از کارکردهای گذشته‌نگر است که با کم کردن شتاب داستان و ایجاد پیش‌زمینه‌ای، مانند نمونه حاضر، خواننده را برای حوادث بعدی داستان آماده می‌کند. این نمونه گذشته‌نگر بیرونی است؛ زیرا به حادثه‌ای قبل از رخداد آغازین داستان، یعنی نابسامان شدن شرایط خانه سنمار و اوضاع روحی قیس برمی‌گردد. با به تصویر کشیدن گذشته سنمار در چنین شرایطی که او نیست و همه به دنبالش می‌گردند، وقتی سر و کله و انتی پیدا می‌شود که او همیشه با آن به مسافرت می‌رفته، باید اکنون حادثه‌ای نظیر مسافرت رفتن او، برگشتنش یا خبری از او در راه باشد که همین سؤال در ذهن خواننده، ایجاد کنجکاوی می‌کند و با ایجاد تعلیق کششی، برای دنبال کردن ماجرا در او ایجاد می‌کند. این گذشته‌نگر چون مربوط به خط سیر اصلی داستان است، اصلی است.

«تمام حرفی که در طول این سال‌ها به من زده‌ای، فقط یک جمله بوده است؛ یک جمله! می‌دانی؛ به یاد می‌آوری آن جمله را؟ آن را هم به یاد نمی‌آوری؟ اینکه گفتی چه زیاد سیگار می‌کشی! یادت هست؟ چطور یادت نیست؟ خود تو این جمله را گفتی به من؛ همین جا! وقتی آمدم برای سیگار گرفتن از اتومات دم در مغازات سگه بگیرم، اسکناس خرد کنم. به یاد نمی‌آوری؟» (همان: ۲۰۲)

تأکید از کارکردهای گذشته‌نگر در این نمونه است؛ زیرا نویسنده به این شیوه بر عبارت «چه زیاد سیگار می‌کشی» تأکید داشته و به همین دلیل با اشاره به آن، به گونه‌ای خواسته است این عبارت را در نظر خواننده نیز برجسته نشان دهد. این عبارت، تکرار جمله‌ای است که مهاما معشوق قیس بر زبان می‌آورده، او که بعد از مهاما دچار نوعی روان‌پریشی شده، مدام گذشته را به خاطر می‌آورد و همچنین بر جملاتی که یادآور گذشته است این چنین تأکید می‌کند. این گذشته‌نگر چون مربوط به یکی از شخصیت‌های فرعی داستان است، فرعی است.

«خودم نمی‌دانم چرا دوستم، کسی که او را به شوخی عمو آصف پنج پنج پنج می‌نامیدم، فقط در ذهنم تصور می‌یابد با آن لبخند عادی، اما دلنشین و در ذهنم بازمی‌آید، آن اصطلاحی که در زبان غیر رایج است و آصف برایم گفته است اینجاها این جور است.»

یک بار هم سرانجام گفته بود که من اینجا، در این دخمه بیست و سه متری زندگی نمی‌کردم. مثلاً ازدواج کردم و فروشگاه اجاره کردم. لوازم صوتی-تصویری و کامپیوتری. آپارتمانی اجاره کرده بودم با سه اتاق؛ او یک اتاق کار داشت، من هم یک اتاق کار. تعمیرات کامپیوتر و سایر وسایل را در خانه انجام می‌دادم. او هم اوقات بیکاری‌اش خیاطی می‌کرد در خانه... نرسیدم بعد از آنچه پیش آمد؛ نیز نرسیدم نام او چه بود و کنجکاو نشدم که چرا نام زنی را نمی‌برد که چندی با او زندگی کرده بوده؟ این همه سوانحی است که در قلب آدمی رخ می‌دهند. آری...» (همان: ۱۶۴-۱۶۵)

در این نمونه، راوی به صورت گذشته‌نگر و در قالب گفت‌وگوی درونی از زبان قیس به معرفی یکی از شخصیت‌های فرعی داستان و زندگی او می‌پردازد که در واقع دوست قیس بوده است. استفاده از گذشته‌نگر در این نمونه با کم کردن شتاب داستان در خدمت شخصیت‌پردازی قرار گرفته است. راوی با انتخاب برشی از گذشته، به معرفی یکی دیگر از شخصیت‌های فرعی داستان می‌پردازد و به دلیل اینکه این گذشته‌نگر به گذشته‌ای قبل از رخداد آغازین داستان اشاره می‌کند از نوع گذشته‌نگر بیرونی است. از آنجا که این گذشته‌نگر مربوط به خط سیر اصلی داستان نیست، فرعی است.

از ویژگی‌های گذشته‌نگر در داستان سلوک این است که نویسنده قبل از نقل کامل رخدادی در قالب گذشته‌نگر، به صورت ناقص به آن اشاره می‌کند و همین ناتمام ماندن جملات با ایجاد حس کنجکاوی خواننده در او کشتی برای دنبال کردن ادامه ماجرا ایجاد می‌کند و حس تعلیق را به خواننده منتقل می‌کند؛ مانند نمونه‌های ماجرای قیس و مهاما که به صورت بخش‌بخش بیان شده است و قیس از آن‌ها به صورت یادآوری خاطرات گذشته در جای‌جای داستان صحبت می‌کند. نمونه‌های دیگر گذشته‌نگر: (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۱۷، ۱۹، ۳۶، ۳۷، ۴۶، ۴۸، ۵۳، ۵۷، ۶۲، ۶۹، ۷۳، ۷۸، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۹۵، ۹۸، ۹۹-۱۰۰، ۱۰۳، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۵۵، ۱۷۸).

۲-۱-۱-۲. پرش به آینده

به روایت رخداد‌های داستان قبل از ترتیب زمانی رخ دادنشان می‌پردازد؛ یعنی راوی حین روایت داستان ناگهان به روایت پاره‌ای از رخدادها می‌پردازد که در آینده داستان رخ می‌دهند. آینده‌نگرها در داستان سلوک از جمله ناهماهنگی‌های زمانی هستند که علاوه بر اینکه بر جذابیت داستان می‌افزایند، موجب سرگرمی خواننده نیز می‌شوند. هرچند در داستان سلوک، نقش عمده زمان‌پرسی را گذشته‌نگرهای داستان بر عهده دارند، اما آینده‌نگرها نیز در این داستان از بسامد زیادی برخوردارند که در بیشتر موارد نشان‌دهنده روان‌پرسی شخصیت اصلی داستان، یعنی قیس هستند و از شرایط روحی او به صورت تک‌گویی درونی در

قلب آینده‌نگر گزارش می‌دهند. آینده‌نگری در این داستان، با کارکردهایی مثل ایجاد تعلیق، تأکید و شخصیت‌پردازی روند داستان را پرکشش می‌کند و بر جذابیت آن می‌افزاید.

موارد آینده‌نگری در داستان سلوک

آینده‌نگر در داستان سلوک بیشتر اصلی و درون داستانی است؛ مگر در مواردی که مربوط به شخصیت فرعی داستان باشد؛ مانند: «باید بتواند نشانه‌های پریشانی و بی‌قراری یک آدمیزاد را در خطوط کج و موج، در تگه - پاره‌های یک صفحه، یا حواشی یک صفحه آن جور بفهمد که در پشت و در ورای حروف و کلمات نهفته بوده و نهفته هست» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۲۳). در این نمونه، وقتی قیس، نامه‌مرد پیر را می‌خواند، از خودش انتظار دارد که پریشانی و بی‌قراری مرد پیر را تشخیص دهد. این نمونه نیز به گونه‌ای در خدمت شخصیت‌پردازی داستان است؛ چراکه از ظاهر نوشته‌های مرد می‌شود به بی‌قراری و پریشانی او پی برد و از آنجا که مربوط به خط سیر اصلی داستان نیست، فرعی محسوب می‌شود.

۱-۱-۲-۱-۲. آینده‌نگری اصلی و درون داستانی

آینده‌نگری اصلی مربوط به شخصیت‌های اصلی داستان و آینده‌نگری درونی، مربوط به وقایع قبل از آخرین رخداد داستان است. «می‌تواند نیز کسی در آینده من بزید و مرا در اکنونم بجا بیاورد؛ آن‌هم در گورستانی سرد و سقفی خاکستری در پوشیده از ابرهایی که انگار ابر نیستند؛ در چشم عادت و فقط سقفی ساخته‌اند از بود و پیوست خود» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۲۱) در این نمونه، قیس به صورت تک‌گویی درونی از شرایط روحی بد خود سخن می‌گوید و همین گزارش روحيات شخصیت، سبب ایجاد تعلیق در داستان می‌شود و خواننده می‌خواهد بداند او سرانجام چگونه با شرایط خود کنار خواهد آمد و او با این شرایط روحی، چه سرنوشتی در انتظارش است. این آینده‌نگر، درونی است؛ چون فقط در ذهن شخصیت اتفاق افتاده و چون درباره شخصیت اصلی داستان است، اصلی است.

«دل مثل گور سیاه است و ناگهان - کودکانه - آرزو می‌کند معجزه‌ای رخ بدهد و آنجا، آن سوی تنه سیاه - سوخته کاج‌ها، چهره انسانی که می‌شناخته است در متن خاکستری فضا بشکند و اگر شده یک آن، یک نگاه دیگر، آن لبخند بدرود همیشه را ببیند...» (همان: ۲۲)

در این نمونه از آینده‌نگری، قیس از احساسات درونی خود سخن می‌گوید و خواننده بیشتر با شخصیت درونی او آشنا می‌شود و به گونه‌ای در خدمت شخصیت‌پردازی داستان است. از آنجا که این آینده‌نگری در آینده داستان رخ نمی‌دهد، درونی است و نیز آینده‌نگری اصلی است؛ چون درباره شخصیت اصلی داستان است.

«گمان ندارد مرد کافه‌چی هنگام خداحافظی که سگه‌های باقی مانده را می‌آورد می‌گذارد روی میز، باز هم وقت برداشتن زیرسیگاری بگوید که خیلی زیاد سیگار می‌کشند! نه؛ نه، اندک اندک این بیماری کشیدن سیگار را در او قبول خواهد کرد. فقط علت این خودفرسایی آگاهانه را هرگز درک نخواهد کرد.» (همان: ۲۳)

این نوع آینده‌نگری با کارکرد تأکید بر زیاد سیگار کشیدن قیس، حاکی از پریشانی قیس است؛ در واقع یادآور اعتراض معشوقش به زیاد سیگار کشیدن اوست. قیس می‌گوید نه تنها قبول دارد که زیاد سیگار می‌کشد، بلکه دلایلی برای آن دارد که از نظر دیگران پنهان است. در واقع این آینده‌نگری با تأکید بر زیاد سیگار کشیدن قیس، بیانگر شرایط روحی اوست. این نوع آینده‌نگری به دلیل اینکه فقط در ذهن قیس اتفاق افتاده است، درونی است و از آنجا که مربوط به شخصیت اصلی داستان است، آینده‌نگر اصلی است.

«چه تفاوت یا امتیازی هست بین کفش نیم‌ساق، بنددار یا بی‌بند، وقتی در نیمکره چپ مغز مرد، ساق‌های زنی از نوک پنجه‌ها تا بیخ پاها فلج خواهد شد؟» (همان: ۱۱۰).

در این نمونه، گزارش از آینده در ظاهر موجب از بین رفتن تعلیق می‌شود؛ ولی از آنجا در ذهن خواننده این سؤال مطرح می‌شود که چگونه قرار است این اتفاق بیفتد، موجب افزایش تعلیق می‌شود و از آنجا که این اتفاق در آینده داستان اتفاق نیفتاده است، آینده‌نگری از نوع برون داستانی است و چون درباره شخصیت‌های اصلی داستان است، اصلی است. دیگر موارد آینده‌نگر: (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۲۲، ۲۷، ۲۹، ۳۳، ۳۴، ۵۰، ۶۱، ۷۱، ۷۵، ۱۰۵، ۱۵۱، ۱۶۳).

۲-۱-۲. تداوم

تداوم، نسبت حجمی است که در متن روایت رخدادی شده با زمانی که صرف رخ دادن آن واقعه شده است و به صورت شتاب مثبت و منفی نشان داده می‌شود. تداوم رخدادهای داستان وابسته به عواملی است؛ مانند صحنه نمایش، وقفه و صفی، تلخیص و حذف. تداوم از مقایسه زمان سپری شدن رخداد با زمانی که صرف خواندن آن رخداد می‌شود، به دست می‌آید که به آن انقباض و انبساط زمانی نیز می‌گویند. این عامل بر سرعت روایت تأثیرگذار است و سبب می‌شود که خواننده حین خوانش احساس کند که داستان کند پیش می‌رود یا تند (ر.ک: لاج، ۱۳۹۱: ۳۱۳). ژنت برای تعیین تداوم داستان، به مقایسه بین طول داستان و طول متن به کار گرفته شده برای نگارش آن بخش از داستان می‌پردازد؛ در نتیجه، تداوم داستان با دو عنوان شتاب مثبت و شتاب منفی نشان داده می‌شود. به بخش کوتاهی از متن که به شرح رخدادی می‌پردازد که در مدت زمان طولانی رخ داده است، شتاب مثبت می‌گویند؛ زیرا با کمترین کلمات

به شرح رخدادی طولانی پرداخته است و به بخش بلندی از متن داستان که به شرح رخدادی کوتاه (از نظر زمانی که منجر به رخ دادن آن واقعه شده است) می‌پردازد، شتاب منفی می‌گویند (ر.ک: ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۴).

«تداوم، انواع مختلف دارد: صحنه، خلاصه، مکث توصیفی و حذف. در صحنه، زمان داستان و زمان متن تقریباً برابر است. در خلاصه، زمان متن کوتاه‌تر از زمان داستان است. در مکث توصیفی، زمان متن طولانی‌تر است. در حذف، زمان متن متوقف و زمان داستان در گذر است.» (مانفرد، ۱۹۹۹: ۲۳)

۲-۱-۲. ۱. صحنه نمایش

صحنه نمایش از عواملی است که سبب می‌شود داستان با شتاب ثابت پیش رود و بهترین نمونه آن دیالوگ است. در نمایش صحنه بر اساس قرارداد می‌توان گفت که زمان روایت با زمان داستان برابر است؛ دیگر اینکه خود صحنه هم روایت می‌شود و این نکته معمولاً در مورد متونی صدق می‌کند که بیشتر از گفت و گو استفاده می‌کنند؛ چراکه معمولاً گفت و گو، ناب‌ترین شکل صحنه به شمار می‌رود. در این روش، شخصیت‌ها با یکدیگر وارد گفت و گو می‌شوند و راوی در مقام شخصی که دانا به همه چیز است و توضیح می‌دهد، نیست؛ راوی فقط به دادن اطلاعات بسنده می‌کند (ر.ک: لوت، ۱۳۸۸: ۷۹). از ویژگی‌های داستان سلوک، به کار رفتن دیالوگ بین شخصیت‌های اصلی داستان است که سبب شده ضمن گفت و گوهای طولانی بین شخصیت‌ها، بخش زیادی از رخدادها را با شتاب ثابت بیان شود. در کل داستان سلوک، دیالوگ سبب ایجاد شتاب ثابت شده است. گفت و گوی بین مهاما و قیس، شخصیت‌های اصلی داستان با شتاب ثابت جریان دارد و ضمن گفت و گو علی‌رغم این که رخدادها را داستانی بی‌دخال راوی نقل می‌شود، فرصتی مناسب دست می‌دهد تا هریک از این دو در برابر هم از احساسات، هیجان‌ها، باورها و نگرش‌های خود سخن بگویند و همین سبب چندصدای شدن داستان می‌شود. داستان سلوک، بیشتر بیان تک‌گویی‌های راوی است که داستان را با شتاب منفی (کند) نقل می‌کند؛ اما در عوض، همین گفت و گوی بین شخصیت‌ها که در بیشتر موارد طولانی هم می‌شود، داستان را از شتاب کند به سمت شتاب ثابت می‌کشاند. «دیوانه شده‌ای دختر؛ دیوانه شده‌ای؟!... نمی‌دانم... نمی‌دانم... نمی‌دانی. نه، تو هیچ چیز را نمی‌دانی. وقتی لازم باشد ندانی، چنان بلدی خودت را به ندانستن بزنی که حتی مرا سردرگم کنی. هزار بار سردرگم کرده‌ای؛ مثل همان پول - پانصد هزار تومن - که هیچ از آن نمی‌دانستی و ندانستی حتی وقتی کیسه پول‌ها را از بانک تحویل گرفتی! لابد وقتی که امضاء دریافت را هم پای رسید می‌نوشتی، هنوز فرق پنج هزار تومان را با پانصد هزار تومان تشخیص نمی‌دادی؛ تشخیص ندادی

شاگرد اول دبیرستان‌های همه منطقه! همچنین اطلاعاتی از هیچ چیز نداشتی، وقتی به من سفارش کردی که یک ساک کوچک با خودم و دردم بیارم بانک؟ اما... بعدش خیلی زود دانستی که برای راحتی وجدانت به قیس زنگ بزنی که اشتباه شده... بانک اشتباه کرده قیس! ...

- گریه کار همیشگی من است. اما آن قیس نبود که دست مرا بگیرد و هم پای خانم دکتر اداره شما ببرد پیش دعانویس و رمال تا بختم باز شود؛ باید هم تو به من سرکوفت بزنی و من یک بند گریه کنم؛ باید هم. تا اسم قیس روی من بود در این خانه، هیچ کدام چشم دیدنم را نداشتید؛ طوری به من نگاه می کردید و نیش و کنایه می زدید که... باید هم گریه کنم... چون شما تاب و توان را از من گرفتید...» (همان: ۱۳۱-۱۳۷).

گفت و گوی بین فرّه و نیلونداد این نمونه، از عواملی است که سبب شده داستان با شتاب ثابت پیش رود و هر یک از این دو شخصیت، از زاویه دید خود به رابطه مها و قیس می نگرند و بدون دخالت راوی، فضایی به وجود آمده تا این شخصیت‌ها بتوانند آن گونه که هستند و می اندیشند، در داستان حضور پیدا کنند. صحنه به وجود آمده از این دیالوگ، مانند فیلم، وقایع را به گونه‌ای به نمایش می کشد که تصویر ایجاد می کند و وقایع داستان بی اینکه طولانی تر از زمان رخ دادنشان به تصویر کشیده شوند، با شتاب ثابت نقل می شوند. نمونه‌های دیگر: (دولت آبادی، ۱۳۸۲: ۱۰۰، ۱۱۲-۱۲۱، ۱۳۰، ۱۳۱-۱۳۷، ۱۵۸-۱۶۰، ۱۶۳، ۱۷۰-۱۷۲).

۲-۲-۱-۲. درنگ یا گسست یا وقفه وصفی

به بخشی از داستان می گویند که در آن هیچ حادثه یا گفتاری روی نمی دهد؛ یعنی از زمان داستان در متن خبری نیست و نویسنده یا راوی به توصیف آنچه می بیند، می پردازد و همین امر سبب می شود روایت داستان کند پیش برود؛ در عوض خواننده به توصیف روحیه شخصیت‌ها و مناظر داستانی سرگرم است (ر.ک: بی نیاز، ۱۳۸۷: ۱۱۵).

در داستان سلوک، نویسنده با ایجاد وقفه در جریان رخدادها داستان و با شتاب منفی به توصیف مواردی می پردازد که از نظر او دارای اهمیت است و به توصیف موقعیت‌های مکانی، طبیعت، ظاهر شخصیت‌ها، شیوه نگارش داستان مردی که راوی به نوشته‌هایش دسترسی می یابد، رفتار و منش شخصیت‌ها، وضعیت و موقعیت حاکم بر فضای خانه و... می پردازد. توصیفات مکانی در داستان سلوک، کوتاه‌ترین توصیفات و نشانگر این مطلب است که موقعیت‌های مکانی از نظر نویسنده در نگارش این داستان از اهمیت چندانی برخوردار نیست؛ مانند این موارد:

«در محوطه گورستان، کاج‌های بلند و گر شاخه به ابرها می ساینند.» (دولت آبادی، ۱۳۸۲: ۷) موارد دیگر:

(همان: ۱۴، ۲۲، ۷۰-۷۱، ۳۳-۳۴).

از آنجا که دغدغه اصلی نویسنده، پرداختن به شرایط روحی راوی (قیس) است که اول شخص داستان است، توصیف‌های مکانی در این داستان از جایگاه چندان بر خوردار نیست؛ مگر در موارد محدودی، مانند این نمونه که خیابان، پیاده‌رو، کافه، باجه تلفن و مغازه میوه - خواروبارفروشی، همگی یادآور معشوق قیس است.

«ناچار باید بنشیند لب سگوی بیرونی و رودی یکی از خانه‌ها. آنکه قدری بلندتر است از سگوهای دیگر؛ شاید قدیمی ساز باشد؛ اما تاق ضربی تزیینی هم دارد. احتمالاً باید یک خانه نسبتاً متناسب باشد» (همان: ۳۶). در این نمونه، قیس خسته از راه طولانی و بی‌پناهی، می‌گوید چاره‌ای ندارد جز اینکه روی سگوی یکی از خانه‌ها بنشیند و در این شرایط اتاقی با ویژگی‌های مطرح شده، نظر او را به خود جلب می‌کند که بیانگر حسرت قیس در شرایط فعلی اوست. جز این موارد محدود، نویسنده به موقعیت‌های مکانی توجه خاصی نشان نداده است.

محمود دولت‌آبادی نیز به توصیف ظاهر برخی از شخصیت‌های داستان خود می‌پردازد و با کند کردن شتاب داستان، از توصیف برای معرفی برخی از شخصیت‌های مهم داستان بهره می‌برد؛ گویی عکس‌هایی برای معرفی هر چه بیشتر ارائه می‌دهد؛ مانند توصیف ظاهر قیس، ظاهر سنمار، ظاهر استاد سنمار، استاد سلاح‌ساز، توصیف فزه از زبان خود او، توصیف فزه از زبان قیس و توصیف مها.

از آنجا که داستان سلوک از جمله داستان‌های جریان سیال ذهن است و ویژگی‌های درونی شخصیت‌ها در داستان مطرح می‌شود، نویسنده، با کاهش شتاب داستان و به تأخیر انداختن ذکر وقایع داستانی، از توصیف، جهت معرفی شخصیت مرد پیر بهره می‌برد و با توصیف شیوه نگارش او، به بیان آشفتگی‌های درونی اش می‌پردازد: «یک واژه و دیگر هیچ؛ هیچ؛ حتی تکرار هم نشده است! بلکه فقط رنگ خط تشدید شده است تا انگار برجسته، برجسته‌تر بنماید و رنگ واژه یک میدان سفید کاغذ را از خود کرده است. دیگر کلمات نوشته‌ها، گونه نوشته شدنشان، پاره‌پورگی خطوط و بی‌نظمی ورق‌ها جای تردید باقی نمی‌گذاشت که یادداشت‌ها پراکنده نوشته شده‌اند و هر پاره‌شان در لحظه‌ای خاص و حاد روی کاغذ آمده است؛ طوری که انگار آن مرد در آن لحظه دچار چنان غلیانی از عواطف تند شده که نتوانسته است نویسد...» (همان: ۲۷-۲۸)

این مورد، توصیف آشفتگی نوشته‌های مرد پیر است که نشان از تشویش درونی او دارد و نویسنده با توصیف نوشته‌های او، به روشی دیگر به معرفی شخصیت پرداخته است؛ چراکه نوشته‌های او تأثیر گرفته از ویژگی‌های درونی اوست. نویسنده از کاستن شتاب داستان، برای معرفی ویژگی‌های درونی مرد پیر بهره برده است؛ نمونه‌های دیگر: (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۱۲۸، ۱۳۱، ۱۴۵-۱۴۶، ۱۹۶-۱۹۷، ۲۰۴-۲۰۵).

۲-۱-۳. تلخیص

تلخیص از عوامل افزایش شتاب داستان است. در خلاصه گویی، زمان گفتمان از زمان رویدادهایی که به نمایش درمی آیند، کوتاه تر است. پاره‌ای از رخدادها به وسیله گزاره‌های روایی در گفتمان خلاصه می شوند. این امر بیشتر با رفتارها و قیده‌های استمراری همراه است (جان به مدت هفت سال در نیویورک زندگی کرد) و همراه با قالب‌های تکرار رخدادهاست (شرکت بارها و بارها کوشید به اعتصاب پایان دهد). (ر.ک: چتمن، ۱۳۹۰: ۸۰)

در داستان سلوک، رخدادهای داستانی با شتاب یکسان بیان نشده‌اند؛ بلکه نویسنده در مواردی با شتاب تند، مواردی با شتاب ثابت و در مواردی دیگر با شتاب کند به بیان رخدادهای داستانی پرداخته است. به کار بردن این شیوه‌ها، درجه اهمیت وقایع داستانی را از نظر نویسنده نشان می دهد. از جمله مواردی که رخدادهای داستانی با شتاب تند بیان می شود، تلخیص است که در این روش، مدت طولانی از رخدادها به صورت کوتاه و خلاصه شده نقل می شود. دولت آبادی از عنصر تلخیص در داستان سلوک استفاده فراوان کرده و از کنار بسیاری از وقایع داستانی سریع رد شده است تا فرصت بیشتری داشته باشد که به احساسات شخصیت اصلی داستان و نگرش او در قالب تک گویی توجه کند و بیشتر حجم داستان را در خدمت این تک گویی‌ها قرار دهد.

موارد تلخیص در داستان سلوک

«قیس چم و خم رانندگی در آن مسیر را می شناخت؛ دست کم هفته‌ای دو یا سه بار در ساعت‌های بین هفت غروب تا قبل از نه شب.» (دولت آبادی، ۱۳۸۲: ۱۳) در این نمونه قیس به مدت ده سال مسیری تکراری را می پیموده است و حتماً در طول این ده سال رخدادهایی اتفاق افتاده؛ ولی دولت آبادی به صورت خلاصه از این ده سال نام می برد و می گوید: «چون بیش از ده سال می گذشت که مسیر و خیابان‌هایش را پیموده بود» و از شرح رخدادهای مربوط به این دوره زمانی سر بازمی زند و همین امر سبب شده این بخش از رخدادهای داستان با شتاب تند روایت پیش برود؛ چراکه از نظر دولت آبادی این بخش از وقایع از درجه اهمیت چندانی برخوردار نیست تا به طول و تفسیر آن پردازد و با شتاب تند به سرعت از کنار آن رد شده است تا از افزودن بی جای حجم داستان جلوگیری کند و همچنین حوصله خواننده را نیز در نظر گرفته است.

«خط بازگشت همه آن راه‌هایی بود که پیموده می شدند تا او را به قیس برسانند؛ راه‌هایی که از صبح زود با گام‌های محکم یک جوان هفده - هجده ساله آغاز می شدند، پاره‌های پیچیده‌ای از شهر را درمی نوردیدند، شلوغی اتوبوس‌های شهری را تحمل می کردند و باز پیاده روی در کوی و پیاده‌روهای چپ و راست را تا سرانجام در ساعتی از غروب به یگانه مسیر بازگشت خود تسلیم شوند.» (همان: ۱۳)

در این نمونه، دولت آبادی با استفاده از قیدهای استمرار آغاز می‌شدند، درمی‌نوردیدند و تحمل می‌کردند بسیاری از رخدادهای را به صورت فشرده بیان کرده است و از ارائه جزئیات سر باز زده است و به صورت خلاصه به این وقایع فقط اشاره‌ای کوتاه کرده است؛ چراکه از نظر او چندان اهمیت ندارند. دولت آبادی با ذکر خلاصه‌وار آن‌ها علاوه بر تعلیقی که در داستان ایجاد می‌کند و خواننده را برای دنبال کردن مابقی رخدادهای داستانی آماده می‌کند، حوصله خواننده را هم در نظر گرفته است تا موجبات ملال خاطر او نشود. موارد دیگر: (دولت آبادی، ۱۳۸۲: ۱۵، ۱۷، ۳۷، ۵۵، ۶۴، ۶۷، ۶۹، ۷۱-۷۲، ۱۶۶).

۲-۱-۲-۴. حذف

حذف، یعنی برای بخشی از رخدادهای داستانی، هیچ حجمی از داستان صرف نشده است و به دو صورت حذف آشکار و حذف پنهان به کار می‌رود. در حذف آشکار، با قرآینی از متن مشخص است که چه مقدار از رخدادهای در متن حذف شده است. در حذف پنهان، هیچ اشاره‌ای به رخدادهای حذف شده داستان نشده است (ر.ک: لوتی، ۱۳۸۸: ۷۹). نویسنده با حذف بخش‌هایی از داستان به شتاب آن می‌افزاید.

در داستان سلوک، حذف به شکل پنهان است. دولت آبادی از کل وقایع مربوط به آشنایی قیس و نیلونا فقط دوره‌ای را که مربوط به جدایی آن دو است، انتخاب کرده و با شتاب منفی به گزارش آن پرداخته و گاهی به صورت گذشته‌نگر از برخی از خاطرات این دو و وقایعی که قبلاً بینشان رخ داده، سخن گفته است؛ اما در کل، از آشنایی تا جدایی قیس و نیلونا همه رخدادهای در متن داستان شرح نداده؛ بسیاری از رخدادهای را به صورت پنهان و بدون هیچ اشاره‌ای به آن، حذف کرده؛ از گذشته سنمار نیز اندکی از وقایع را شرح داده و بیشتر آن‌ها را به صورت پنهان حذف کرده است. گذشته قیس نیز به صورت پنهان حذف شده است و همین عامل بر شتاب داستان افزوده است.

۲-۱-۳. بسامد

ژنت گزارش تکرار بین روایت و داستان خارج از زمان خیلی کوتاهی را که توسط منتقدان و نظریه‌پردازان رمان مطالعه می‌شود، بسامد روایت نامیده است (ژنت^۱، ۱۹۸۰: ۱۱۳). به تعداد دفعاتی که یک رخداد روایت می‌شود، بسامد می‌گویند. تکرار یا توصیف چندباره یک رخداد از جالب‌ترین موارد است (ر.ک: مارتین، ۱۳۸۹: ۹۲). ژنت بسامد را به سه دسته تقسیم می‌کند: بسامد مفرد، مکرر و بازگو.

۲-۱-۳-۱. بسامد مفرد

بسامد مفرد، متداول‌ترین نوع بسامد است که در آن رخدادی را که یک‌بار اتفاق افتاده است، یک‌بار روایت کنند: «یک‌بار اتفاق افتادن آنچه یک‌بار اتفاق افتاده است را گویند و متداول‌ترین نوع روایت می‌باشد.

روایت n مرتبه آنچه n مرتبه اتفاق افتاده است، نیز در این رده جای می گیرد.» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۹) این نوع تکرار در همه روایت‌ها وجود دارد. کلّ رخدادهای اصلی در داستان سلوک به صورت بسامد مفرد است. تمامی وقایعی که در داستان نقل شده‌اند، همه وقایعی هستند که فقط یک‌بار اتفاق افتاده‌اند و فقط یک‌بار در داستان بیان شده‌اند؛ مانند اتفاقاتی که در خانه سنمار رخ می‌دهند، همچون: رفتن سنمار از خانه و برنگشتن او، دلواپسی‌های خانواده، جنگ دریدا با فخمه، هزیان‌های فزه که در شرح رخدادهایی است که او پیش‌بینی می‌کند، شرح دلاوری‌های سنمار، هزیان‌های قیس که به نوعی برنامه‌ریزی او برای تلافی رفتار مها هستند و ...

۲-۱-۳. بسامد مکرر

در این نوع بسامد، رخدادی که فقط یک‌بار اتفاق افتاده باشد را چندین بار روایت می‌کنند. «آنچه یک‌بار رخ داده، چند بار بازگو می‌شود.» (لوتس، ۱۳۸۸: ۸۰) این نوع تکرار در داستان سلوک جایگاهی ندارد. دولت‌آبادی جهت کاستن حجم داستان از تکرار چندباره رخدادی که فقط یک مرتبه اتفاق افتاده است، پرهیز کرده و به داستان خود شتاب داده است؛ زیرا با جلوگیری از تکرار بی‌مورد، فرصتی برای بیان ذهنیت شخصیت‌ها به صورت تک‌گویی یافته است. از آنجا که این داستان شرح تنش‌های روانی شخصیت‌های داستان است و بیان ذهنیت شخصیت‌ها از شتاب داستان می‌کاهد، نویسنده برای کم کردن حجم بی‌رویه داستان از تکرارهای مکرر رخدادها سر باز زده است.

۲-۱-۳. بسامد بازگو

بیان چندباره رخدادی را که فقط یک‌بار رخ داده است، بسامد بازگو گویند. یک سخن به نقل چندین رویداد می‌پردازد (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۱). استفاده از بسامد بازگو کاربرد چندانی ندارد؛ اما همان موارد محدودی که نویسنده از این بسامد استفاده کرده است، سبب شده داستان با شتاب مثبت پیش برود:

«او را خواسته‌ام تا بیاید کنارم بنشیند؛ آمده و نشسته است؛ مثل ده‌ها و صدها بار که خواسته‌ام و آمده است با اشتیاق تمام؛ با تمام اشتیاق» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۱۶).

نویسنده، به جای اینکه رخدادی را که ده‌ها بار و صدها بار اتفاق افتاده است، هر بار با ذکر جزئیات شرح دهد، فقط یک‌بار در متن داستان آن را گزارش می‌کند. این امر، نشانگر بی‌اهمیت بودن آن رخداد در سیر داستان است. «شما باید بتوانید تصور کنید که بعد از هزاران ساعت فکر و جستجو، دیشب چه کشیده‌ام از دست طراح و اجرای صدها باره این کابوس.» (همان: ۱۰۴)

راوی فقط یک‌بار در متن به گزارش هزاران بار فکر کردن قیس می‌پردازد و با شتاب تند به دلیل کم‌اهمیت بودن افکاری که هر بار از فکر قیس می‌گذشته‌اند، از کنار آن می‌گذرد؛ اما در حد همین

گزارشی که از افکار قیس می‌دهد، با ایجاد تعلیق در داستان در خواننده کشش برای دنبال کردن داستان ایجاد کرده است. «اما او، آن زن دریا را و شنا را و بازی روی ماسه‌های ساحلی را بسیار دوست می‌داشت. این را بارها برایم گفته بود.» (همان: ۱۶۷)

راوی تکرار هر باره سخن نیلونا را فقط یک‌بار در متن گزارش داده است و با حذف بسیاری از رخدادهای تکراری از حجم متن روایی کاسته است. نمونه‌های دیگر: (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۲۹، ۴۳، ۶۶، ۷۵، ۱۰۵).

جدول زمان دستوری در داستان سلوک

مورد	گذشته‌نگر	نظم و ترتیب	
		۲۶	آینده‌نگر
۱۶	صحنه نمایش		
۹	درنگ، گسست یا وقفه وصفی		
۲۰	تلخیص		
۱۲	حذف		
به شکل پنهان	مفرد	بسامد	
اکثر موارد	مکرر		
جایگاهی ندارد	بازگو		
۸			

۲-۲. وجه

وجه، با دو زیرمجموعه فاصله و کانون روایت در داستان سنجیده می‌شود. «تفاوت راوی سوّم شخص و راوی اوّل شخص باعث اهمّیت اصطلاحات فاصله و نظرگاه (دیدگاه، کانون روایت) می‌شود.» (لوته، ۱۳۸۸: ۴۹)

۲-۲-۱. فاصله

فاصله بین سطح داستان و متن روایی است. هرچه حضور راوی در متن روایی بیشتر شود، فاصله بین سطح داستان و متن روایی بیشتر می‌شود و ارائه اطلاعات و جزئیات، کم می‌شود. هرچه حضور راوی در متن روایی کمتر باشد، فاصله بین دو سطح کمتر می‌شود و ارائه اطلاعات بیشتر می‌شود (ر.ک: تاینسن، ۱۳۸۷: ۳۷۴). از نظر ژنت این فاصله بین مؤلف متن روایی و خود متن و میان راوی‌های متن و رخدادهای شخصیت‌های آن و نیز زمان است. فاصله زمانی روایت در داستان‌های منثور معمولاً گذشته‌نگر است و این امر فاصله‌ای میان زمان روایت و زمان رخ دادن حادثه‌هاست (ر.ک: لوته، ۱۳۸۸: ۵۰).

۲-۲-۲. کانون روایت (کانونی‌شدگی)

زاویه دیدی است که روایتگر برای روایت داستان خود انتخاب می‌کند و سه وجه ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیکی دارد. عامل کانون (مشاهده‌کننده) و مورد کانون (مشاهده‌شده) اصلی‌ترین مفاهیم کانون روایت هستند. عامل کانونی، علاوه بر اینکه می‌تواند حوادثی را که از بیرون می‌بیند و توصیف کند، می‌تواند در مورد این حوادث بیندیشد و در سیر وقایع داستان تصمیم‌گیرنده باشد و با به تصویر کشیدن اندیشه‌هایش خواننده را از محتوای خود آگاهش، باخبر سازد. در واقع در مبحث مفهوم کانون، شیوه‌ای ارائه می‌شود تا با آن بتوان گفت‌وگو و خودآگاه را به ساختار روایت افزود (ر.ک: مارتین، ۱۳۸۹: ۱۰۹). کانونی‌شدگی، همان شیوه نگرش، کانون روایی و نقطه دیدی است که راوی برای تعریف داستان خود در آن قرار می‌گیرد (ر.ک: بورنوف و رولان، ۱۳۸۷: ۹۵).

۲-۲-۲-۱. وجه ادراکی

به زاویه دید کانونی‌گر از منظر وجه زمانی و وجه مکانی، وجه ادراکی گویند و محدودیت یا وسعت زاویه دید کانونی‌گر از این دو زاویه مورد بررسی قرار می‌گیرد. در وجه ادراکی، ادراکات حسی کانونی‌ساز توسط دو مختصه مکان و زمان تعیین می‌شود. در موقعیت مکانی، یا کانونی‌ساز از بیرون به مشاهده دنیای داستان می‌نشیند و از فضای بالا تماشاگر است و به همه چیز اشراف دارد یا کانونی‌ساز از زاویه دید درونی تماشاگر وقایع داستانی است که در این صورت یا یکی از شخصیت‌های داستانی است و یا این که موقعیت غیر جانبداری است که محدودیت دید دارد. در موقعیت زمانی، اگر کانونی‌ساز، گذشته خود را مشاهده کند، کانونی‌شدگی بیرونی است و اگر کانونی‌ساز هم‌زمان با حرکت کانونی‌شده به ارائه اطلاعات از آن بپردازد، کانونی‌شدگی درونی است. کانونی‌شدگی بیرونی به همه زمان‌های (گذشته، حال و آینده) اشراف دارد؛ ولی اطلاعات کانونی‌شدگی درونی، محدود به حضور اشخاص است (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۶-۱۰۸).

محمود دولت‌آبادی از منظر وجه مکانی راوی در موقعیتی برتر قرار دارد و بر حالات، افکار، احساسات و انگیزه‌های شخصیت‌های داستانی اشراف دارد و از زاویه دید نامحدود به تماشای دنیای داستان نشسته است. از منظر وجه زمانی نیز راوی در موقعیتی فراتر قرار گرفته است؛ زیرا هم به گذشته اشراف دارد و هم حال و آینده؛ هرچند از آینده سخن نگفته است.

از منظر وجه زمانی نیز راوی در موقعیتی فراتر قرار گرفته است؛ زیرا هم به گذشته اشراف دارد؛ مانند عادت سخن گفتن قیس با نیلونا و هم به زمان حال و آینده؛ هرچند از آینده سخن نگفته است؛ به همین دلیل

با دیدی متفاوت، نظریات خود را به وقایع داستانی اضافه می‌کند. در این نمونه می‌گوید نیلونا اگر تلاش هم می‌کرد موفق نمی‌شد چون کسانی که طرز فکری مثل فرّه دارند، هیچ‌گاه چنین نگرشی را باور نمی‌کنند. نمونه‌های دیگر: (همان: ۱۲۱-۱۲۲، ۱۳۸-۱۴۴، ۱۴۷-۱۵۱، ۱۷۹-۱۸۲، ۲۰۷-۲۰۸).

۲-۲-۲. وجه روان‌شناختی

زاویه دید کانونی گر را از نظر عاطفی و شناختی مورد بررسی قرار می‌دهد:

۲-۲-۲-۱. مؤلفه عاطفی

در وجه عاطفی میزان درگیر شدن عواطف روایتگر را از دو منظر درونی و بیرونی مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ به عبارتی کانونی گر از خارج یا داخل می‌تواند کانونی شده را مشاهده کند. در حالت اول، تمام مشاهدات به پدیده‌های خارجی معطوف شده است و در این مواقع، لازم است عواطف را از بطن این پدیده‌ها تشخیص دهیم. در حالت دوم که از داخل به کانونی شده نظر می‌افکنیم، زندگی درونی کانونی شده بر ملا می‌شود.

۲-۲-۲-۱-۱. مؤلفه عاطفی بیرونی

در این زاویه دید، کانونی گر بی‌اینکه عواطفش درگیر شود، فقط به بیان آنچه می‌بیند می‌پردازد. در زاویه دید بیرونی، خواننده باید از روی رفتار شخصیت به عواطف او پی ببرد. این نوع، در داستان سلوک جز در مواردی محدود کاربرد چندانی ندارد. بسامد استفاده از زاویه دید عاطفی بیرونی در داستان سلوک نسبت به زاویه دید عاطفی درونی کمتر است؛ اما به چند موردی که در داستان کاربرد داشته اشاره می‌شود:

«فرّه و مها خواهر را برداشته و برده بودند حمام، همچنان جامه دریده، یک پا برهنه و بی‌جوراب، یک پا پوشیده در کفش کتانی و آن رفتن، راه رفتن فخمه، راه برده شدن او در آخرین نگاه از چشمان شبچی که در کنج دیوار بر چارپایه فلزی نشانده مانده و انگار یخ زده بود، رؤیت شده بود. موهای سیاه شبق‌گون فخمه که آشفته شده بود، بلوزی که از سرشانه جر خورده بود و اندامی که در قدم برداشتن‌هایش نه فقط لنگ می‌زد که قیقاژ می‌رفت چنان که گویی دچار سرگیجه شده باشد. بعد از آن چشم و نگاه برد ندارد تا بیند فخمه پشت در حمام دچار بیم و گونه‌ای واکنش شده که نمی‌خواهد پا بگذارد در آن» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۱۴۷-۱۴۸).

در این نمونه، کانونی گر با وقایع داستانی ارتباط برقرار نکرده و خود را کنار کشیده است و فقط به گزارش آنچه می‌بیند، می‌پردازد و وقایع را همان‌طور که رخ می‌دهند گزارش می‌دهد و در مورد وقایع داستان هیچ نظری نمی‌دهد. کانونی گر از فرّه، مها و فخمه که در واقع کانونی شده‌ها هستند، فقط گزارش می‌دهد و مانند دوربینی آنچه را که می‌بیند به تصویر می‌کشد و داستان را این‌گونه نقل می‌کند که یک پای

فخیمه بی جوراب است؛ جامه‌اش دریده است و خواهرها او را با آن حال زارش به حمام می‌بردند و همه این‌ها نشانه‌ای از آثار جنگ برادرش با اوست. کانونی گر به داوری نمی‌پردازد. گویی این جنگ از نظر عاطفی هیچ تأثیری روی او نداشته است که بخواهد از آن سخن بگوید.

کانونی گر تنها گزارشگر احوال فخیمه است و قضاوت را به عهده مخاطب می‌گذارد. این مخاطب است که باید از لنگ زدن فخیمه بفهمد که احتمالاً مجروح شده یا درد دارد و از اینکه نمی‌خواهد پا به حمام بگذارد، شاید می‌ترسد و یا احساسی از این دست دارد و این‌گونه خواننده را به کنجکاوی وامی‌دارد و با ایجاد حس تعلیق، کششی در مخاطب ایجاد می‌کند که داستان را با اشتیاق بیشتری دنبال کند و این چنین با انتخاب وجه عاطفی بیرونی بر جدایی اثر داستانی می‌افزاید. موارد دیگر: (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۱۵، ۵۷، ۵۸-۵۹، ۶۴، ۱۲۳، ۱۳۰-۱۳۱، ۱۵۲، ۲۰۷).

۲-۲-۲-۲. مؤلفه عاطفی درونی

در این وجه، کانونی گر حین روایت رخدادهای داستان، عواطفش در گیر می‌شود و به همین سبب، دیدگاه خود را ضمن روایت بیان کند. در داستان سلوک، از منظر وجه عاطفی، زاویه دید کانونی گر بیشتر درونی است و کانونی گر به قضاوت شخصیت‌ها می‌پردازد و از عواطف درونی خود سخن می‌گوید:

«روی نیمکت پارک نشسته است؛ کنارش نشسته، اندکی آریب تا رو به قیس باشد. می‌خندد؛ مثل گل، اگر بخندد و مردمک چشم‌های کبودش برق می‌زند؛ مثل وقتی که آفتاب غروب کند از روی موج‌های سبک یک برکه: پوف... چقدر سیگارا! دست چپ را مثل بادبزن مقابل صورتش تکان می‌دهد؛ چه مایه کرشمه در همه احوال و رفتار... و چه مایه سرشاری. زندگی از گونه‌هایش تنق می‌کشد.

او تمام زندگی است که شعله‌ور در کنار مرد نشسته است. دو نفر از برابرشان می‌گذرند و سلام می‌دهند. قیس نمی‌بیندشان؛ اما او - آن زن - بال درمی‌آورد و نمی‌تواند خودداری کند از بیان این عبارت که چقدر خوب و افتخارآمیز است که شخص قیس باشد و دیگران بهش احترام بگذارند؛ به او برمی‌گردد قیس و شاید خشک و بی‌حوصله لبخند می‌زند و آرام سر تکان می‌دهد. قیس را می‌شناسد؛ خیلی خوب می‌شناسدش. بارها بر زبانش گذشته که از همه بهتر می‌شناسمت.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۸)

قیس و نیلونا کانونی شده‌هایی هستند که کانونی گر به مشاهده آن‌ها پرداخته است و از منظر وجه عاطفی درونی به آن‌ها می‌نگرد؛ زیرا خود راوی وقتی که رفتارهای آن دو را به تصویر می‌کشد، نظریات خود را نیز اضافه می‌کند؛ به عنوان مثال، وقتی گزارش می‌دهد که نیلونا می‌گوید «پوف... چقدر سیگارا!» و دستش را مثل بادبزن مقابل صورتش تکان می‌دهد، راوی نظر خود را در این زمینه به متن اضافه می‌کند و می‌گوید:

«چه مایه کرشمه در همه احوال و رفتار... و چه مایه سرشاری» سپس ادامه می‌دهد: «او تمام زندگی است که شعله‌ور در کنار مرد نشسته است» آنگاه که دو نفر از کنار قیس رد می‌شوند و به او احترام می‌گذارند، احساسات درونی نیلونا را این گونه بیان می‌کند که از خوشحالی بال درمی‌آورد و نمی‌تواند خوددار باشد. در واقع از زاویه دید عاطفی درونی این گونه احساسات خود را در شرح وقایع دخالت داده و به تجزیه و تحلیل رفتار شخصیت‌های داستانی پرداخته است. نمونه‌های دیگر: (دولت‌آبادی، ۱۳۸۲: ۵-۶، ۱۴-۱۵، ۲۰-۲۱، ۲۶، ۳۰-۳۱، ۳۲، ۳۷، ۳۹-۴۰، ۷۱، ۷۶، ۱۱۱، ۱۲۱، ۱۳۳).

۲-۲-۲-۲. مؤلفه شناختی

کانونی‌گر بیرونی یا راوی همه‌چیز را درباره دنیای داستانی که به تصویر کشیده است، می‌داند و زمانی که اطلاعات محدودی در اختیار خواننده قرار می‌دهد، این کار را برحسب ضرورت‌های ایجاد شده در داستان انجام می‌دهد. از دیگر سو، اطلاعاتی که کانونی‌گر درونی در اختیار خواننده قرار می‌دهد، محدود است و یا او خود جزو جهان داستان است و چیزی درباره آن نمی‌داند (ر.ک: ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۱). میزان شناخت کانونی‌گر از کانونی‌شده‌ها را از دو زاویه بیرونی و درونی مورد بررسی قرار می‌دهد.

۲-۲-۲-۱. مؤلفه شناختی بیرونی

در این مؤلفه، شناخت کانونی‌گر از کانونی‌شده‌ها وسیع است؛ به گونه‌ای که کانونی‌گر دسترسی به ذهنیت شخصیت‌ها دارد. در داستان سلوک کانونی‌گر از منظر وجه شناختی به مشاهده شخصیت‌هایی چون قیس، فرّه و عزجان‌باجی نشسته است و حالات روحی، افکار و احساسات آن‌ها را به تصویر کشیده است و با شناختی همه‌جانبه اطلاعاتی جامع از آن‌ها در اختیار خواننده قرار داده است.

در وجه شناختی بیرونی، کانونی‌گر از زاویه‌ای نامحدود شخصیت‌های داستان را مشاهده می‌کند و شناخت او از این شخصیت‌ها شناختی همه‌جانبه است و او توان نفوذ به ذهنیت شخصیت‌ها را دارد.

«دفتر کهنه، قیس، شال‌گردن و بارانی، نیز چمدان زهوار در رفته. باز باید برخیزد و راه بیفتد، از طرفی اگر رمقی در زانوهای باقی مانده باشد. احساس تهوع خود را قیس می‌داند که از گرسنگی است و نوشیدن قهوه‌های متناوب در طول روز. برمی‌خیزد، به زحمت و با نارضایتی تمام از جا برمی‌خیزد و سعی می‌کند به بیخ دیوار نگاه نکند. گه سگ را تصور هم می‌شود کرد. اما برای نخستین بار است که به یک عصا فکر می‌کند. به خصوص بی‌چمدان و بی‌وسایل اضافی و دست و پاگیر. اما کجا برود؟ باز هم به کافه؟ چاره چیست؟ همین قدر که بهانه‌ای باشد برای نشستن و نه چیز دیگر. او نیاز به هیچ چیز ندارد.» (دولت‌آبادی،

کانونی گر از زاویه دید بیرونی به مشاهده کانونی شده (قیس) پرداخته است و از فکر او که راه را باید ادامه دهد و به عصا فکر می کند باخبر است؛ از حالات او که احساس تهوع و گرسنگی دارد باخبر است و از احساس نارضایتی او موقع بلند شدن گزارش داده است. راوی از زاویه دید بیرونی، توان نفوذ به درون قیس را دارد و اطلاعات جامعی از او در اختیار خواننده قرار داده است. شناخت راوی از قیس شناختی همه جانبه است و به همین دلیل از افکار، احساسات و روحیات او باخبر است. راوی اطلاعاتش مربوط به همه زمان هاست و از گذشته، حال و آینده شخصیت باخبر است و در این نمونه می داند که قیس چاره ای ندارد، جز اینکه راه بیفتد و به کافه برود؛ یعنی از تصمیم او برای آینده نیز باخبر است. موارد دیگر: (دولت آبادی، ۱۳۸۲: ۵۹، ۹۶، ۱۳۷، ۱۳۸-۱۴۶، ۱۴۷).

۲-۲-۲-۲-۲. مؤلفه شناختی درونی

در این مؤلفه، کانونی گر به عنوان یکی از شخصیت های درون داستانی، شناختش از شخصیت های داستان محدود است و فقط به ذهنیت خود دسترسی دارد. در بسیاری از موارد، کانونی گر (قیس) با استفاده از زاویه شناختی درونی محتوای ذهن خود را در قالب تک گویی در اختیار خواننده قرار می دهد و از حالات، روحیات و افکار درونی خود سخن می گوید و با محدودیت شناختی، بیشتر گزارشگر عواطف درونی خودش است؛ مانند نمونه زیر:

«آه... چرا خداوند قدرت تخیل مرا نابود نمی کند؟ برمی گردد تا مثل همیشه در چشم های نیلون نگاه کند و صریح و بی پرده بگوید هیچ می دانی چگونه تصویر و تصویری مرا چنان ناگهانی و غافلگیرانه واتکاند که در لحظه گویی تبدیل شدم به تگه ای شکسته از ستون یخ و نشسته، نشسته، نشسته در بهت؟! آه... چرا خداوند قدرت تخیل مرا نابود نمی کند؟! حالا چه کنم با تخیلی که افسون و مسخر انسانی شده است که تو هستی؟!» (دولت آبادی، ۱۳۸۲: ۱۸).

راوی که قیس است از زاویه دید درونی به کانونی شده که در این نمونه خودش است، می نگرد و از درون خود خبر می دهد و می گوید تصویری ناگهانی او را به تگه ای یخ تبدیل کرده است؛ سپس محتوای ذهن خود را در قالب تک گویی «چرا خداوند قدرت تخیل مرا نابود نمی کند؟! حالا چه کنم با تخیلی که افسون و مسخر انسانی شده است که تو هستی؟!» در اختیار خواننده قرار می دهد. کانونی گر در واقع از منظر وجه شناختی، فقط از درون خود باخبر است و از حالات، روحیات و افکار درونی خود می تواند سخن گوید؛ مانند همین نمونه که قیس گزارشگر درون خود است. نمونه های دیگر: (دولت آبادی، ۱۳۸۲: ۱۹، ۳۱، ۱۵-۱۶، ۲۵-۲۶، ۲۷، ۳۴-۳۶، ۴۱، ۸۴).

۲-۲-۳. وجه ایدئولوژیک

وجه ایدئولوژیک، جهان‌بینی شخصیت‌های داستان است که کانونی‌گر آن‌ها را مشاهده می‌کند. راوی (کانونی‌گر) بیشتر به ارائه جهان‌بینی خود می‌پردازد و به ارزیابی جهان‌بینی سایر شخصیت‌های داستانی می‌پردازد. در متون پیچیده‌تر، راوی زمینه‌ای فراهم می‌کند که چندین شخصیت داستانی دارای جهان‌بینی، به صورت مستقل به ارائه دیدگاه‌های خود می‌پردازند (ر.ک: ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲).

هرچند راوی (قیس) در سطح وسیعی از حجم داستان به بیان اندیشه و احساس خود پرداخته است و از آنجا که دردهای روحی خود را به تصویر می‌کشد و همهٔ تقصیرها را به گردن طرف مقابلش که نیلونا است می‌اندازد، متن داستان سلوک به گونه‌ای نیست که با جانبداری کردن از یک شخصیت، فرصت سخن گفتن به دیگری داده نشود. در این داستان، هر یک از شخصیت‌های داستانی از دیدگاه خود به ارزیابی مسائل می‌پردازند. تغییر کانونی‌گر بین قیس، مرد پیر، فزه و نیلونا سبب شده داستان از منظر وجه ایدئولوژیکی گسترده‌تری به تصویر کشیده شود.

گاهی نیلونا به عنوان کانونی‌گر به گزارش وقایع داستانی پرداخته و حین روایت نظر خود را نسبت به مسئله مرگ بیان کرده است. گاهی وقایع داستان از زبان فزه به عنوان کانونی‌گر نقل شده و شاهد دیدگاه او دربارهٔ مسئله ازدواج و انتخاب هستیم که حین نصیحت خواهرش به بیان آن پرداخته است. وقتی قیس به اعتیاد خودش به سیگار می‌اندیشد، عقیدهٔ خودش را نسبت انجام چنین کاری، بیان کرده است. مرد پیر که به عنوان کانونی‌گر به شرح یک سری وقایع در قالب نامه پرداخته احساس و اندیشهٔ خود را دربارهٔ پیری این‌گونه بیان کرده است که همچون زخمی است که درمان‌پذیر نیست.

در قالب تک‌گویی به خواننده فرصت داده می‌شود تا با محتوای اندیشهٔ شخصیت‌های داستان آشنا شود. در این داستان هم در گفت‌وگویی که بین شخصیت‌های داستان رخ داده، هریک آزادانه از دیدگاه خود سخن گفته و نویسنده به جانبداری از هیچ‌کدام از شخصیت‌های داستان نپرداخته است. گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها بدون تفسیر راوی عاملی است که هریک از شخصیت‌های داستانی آزادانه از باورها، هیجانات، عواطف، احساسات و اندیشهٔ خود سخن بگویند و نویسنده از زبان شخصیت‌های متفاوت به ارائه جهان‌بینی‌های متفاوت پرداخته است.

دیدگاه غالب در داستان سلوک، دیدگاه راوی (قیس) شخصیت اول داستان است. قیس در غالب تک‌گویی‌های درونی خود به صورت بازگشت به گذشته و آینده از عواطف، هیجانات و نقطه‌نظر خاص خود سخن گفته و خواننده را با نوع نگرش خود آشنا کرده است.

افزایش تعداد کانونی گره‌های داستان مانند، فزه، نیلونا و مرد پیر سبب شده داستان از منظر وجه ایدئولوژیکی وابسته به جهان بینی قیس نباشد و به تعداد کانونی گره‌ها دیدگاه‌های بیشتری به متن افزوده می‌شود. گذشته از آن، بهره‌گیری از گفت‌وگو بین شخصیت‌های داستانی سبب شده احساسات، اندیشه‌ها و هیجانات شخصیت‌ها در اختیار خواننده قرار گیرد. متن داستان سلوک از منظر وجه ایدئولوژیک، شخصیت‌هایی با دیدگاه‌های متفاوت را در کنار هم قرار داده است و فقط محلّ عرضه دیدگاه نویسنده نیست. هر چند دیدگاه راوی دیدگاه غالب است؛ اما به دیگر شخصیت‌های داستان با دیدگاه متفاوت نیز اجازه حضور مستقل داده شده است.

۲-۳. لحن

لحن، به میزان حضور جهان بینی شخصیت‌های داستانی در داستان می‌پردازد؛ در مورد عمل روایت کردن است؛ به بررسی نوع راوی و شنونده می‌پردازد و در این میان زمان روایت، زمان روایت کردن و رویداد بازگوشده مطرح است که در حالت‌های گوناگون با هم ترکیب می‌شوند. حوادثی را که رخ داده‌اند، می‌توان هم‌زمان با رخ دادنشان یا قبل از رخ دادن یا بعد از رخ دادنشان بیان کرد. راوی ممکن است خارج از متن روایی^۱ یا درون متن روایی^۲ باشد و یا اینکه نه تنها در درون متن روایی حضور داشته باشد^۳، بلکه شخصیت اول آن باشد (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۴۵). «اگر ساخت داستان به گونه‌ای تک‌صدایی که همان صدای نویسنده باشد، پیش برود، پس خواننده تنها توانسته یک متن ادبی بخواند که در آن، شخصیت‌ها بازبچه نویسنده‌اند و خواننده به تماشای این بازی نشسته و هیچ نقشی در انجام آن ندارد.» (رستمی، ۱۳۸۹: ۱۰۹)

استفاده از زاویه دید سوم شخص نامحدود سبب افزایش گفت‌وگو بین شخصیت‌های داستانی شده است و همین گفت‌وگوی بین شخصیت‌های داستانی به آن‌ها آزادی عمل داده تا هر یک از آن‌ها به صورت مستقل به ارائه افکار، احساسات و هیجانات خود بپردازند و بی‌دخالیت راوی، صدایشان را به گوش خواننده برسانند؛ همین امر منجر به خلق متنی چندصدایی می‌شود:

«اصلاً برای چه به دنیا آمده‌ایم!

- چقدر دلم می‌خواهد بمیرم؛ چقدر دلم می‌خواهد بمیرم من، مهتاب!

- مگو، تو را خدا این حرف‌ها را دیگر مزین!

- نور چشم‌هایی هستم که مرا نمی‌بینند؟ داری خررنگ می‌کنی یا قاقالی تو جیب بچه کود کستانی

می‌ریزی؟ من چهل سالم است!!

1. Heterodiegetic
2. Homodiegetic
3. Out odiegetic

- فزه، خواهر کم فزه!

- به من مگو فزه! فزه اسم دختر کلفت هاست؟ به من مگو فزه!

- داد مزن دختر، صدات بیرون می رود. آقا جون بالاست، پایین هم که...

- تلفن... تلفن بزنی؛ وردار تلفن بزنی!

- به کجا تلفن بزنی؛ تو حالت خوب است؛ حالت خوب می شود.

- برای خودم که نمی گویم... واه!

- بیا تو را خدا! این شربت را بخور؛ بخور تا عزجان نیامده بالا.

- من شربت نمی خورم، نمی خورم، نمی خورم!

- به جهنم که نمی خوری! پس خودت را به موش مردگی هم مزنی! اتفاقی که نیفتاده؛ از وقتی شنیده اید

خواستگار برای من پیدا شده، همه تان یک جور افسار پاره می کنید!

- وردار تلفن بزنی؛ اتفاقی افتاده، اتفاقی می افتد، تو نمی دانی! تلفن...» (دولت آبادی، ۱۳۸۲: ۱۱۲-۱۲۱).

در این بخش، دو شخصیت فزه و نیلونا در برابر هم قرار گرفته اند و با بیان نظریات و احساسات خود به صورت آزاد و بدون هیچ محدودیتی، واقعیت درونی خود را بدون دخالت راوی - آن گونه که هستند - به نمایش می گذارند و گذشته از اینکه گفت و گوی بین این دو شخصیت و تقابل آنها سبب شخصیت پردازی می شود، این کاربرد را نیز دارد که دیدگاه آنها به صورت مستقل وارد فضای داستان می شود و فضای داستان محلی برای جمع شدن دیدگاه های متفاوت در کنار هم می شود. در این نمونه فزه و مهاما (نیلونا) به ارائه جهان بینی خود پرداخته و واقعیت داستان را از نظر خود و آن گونه که می اندیشند، بیان کرده اند.

با توجه به این نمونه و نمونه های دیگر که در اینجا مجال بحث در مورد آنها نیست، متن داستان سلوک فضایی برای عرض اندام شخصیت هایی با ایدئولوژی متفاوت است و صدای شخصیت های متفاوت به صورت مستقل و بدون دخالت راوی به گوش خواننده می رسد؛ در نتیجه دولت آبادی موفق به خلق متنی چندصدا شده است.

۳. نتیجه

داستان سلوک جزو داستان های زمان به شمار می رود و به شیوه جریان سیال ذهن از ویژگی های روانی شخصیت های داستان، به ویژه شخصیت اول آن (قیس) به صورت تک گویی و در قالب گذشته نگر و آینده نگر سخن می گوید؛ یعنی به شرح رخدادها مطابق با نظم خطی رخ دادن آنها نمی پردازد؛ بلکه با

توجه به ویژگی‌های روانی روایتگر داستان، زمان از ذهن راوی می‌گذرد و از آنجا که کانونی‌گر داستان متغیر است؛ هریک از کانونی‌گرهای داستان با شرح تنش‌های درونی خود مدام به بیان رخدادهای گذشته و آینده داستان می‌پردازند.

تمام رخدادهای داستان سلوک با شتاب یکسان نقل نشده‌اند. بخش زیادی از رخدادهای داستان، به صورت گفت‌وگویی که بین شخصیت‌های داستانی صورت گرفته بیان شده است. با توجه به اینکه گفتگوی بین شخصیت‌های داستان طولانی است و حجم زیادی از داستان را به خود اختصاص داده است، باید گفت در کل داستان سلوک، دیالوگ سبب شده است داستان با شتاب ثابت نقل شود. دولت‌آبادی با توصیف مواردی که از زاویه دید او مهم بوده، بخش‌هایی از داستان را با شتاب کند روایت کرده است و از توصیف ظاهر شخصیت‌های داستان، مکان‌ها، شرایط خانوادگی نیلونا و... به فضاسازی داستان پرداخته است.

دولت‌آبادی با خلاصه کردن قسمت‌های طولانی از داستان، از کنار بسیاری از وقایع به سرعت رد شده است و با شتاب تند روایت، فقط به صورت گذرا بسیاری از وقایع داستان را خلاصه‌وار در حجم کمی از داستان بیان کرده است؛ و به این ترتیب، فرصتی برای حجم مورد نظر داستان ایجاد شده است. در موقعیت‌های ایجادشده، تک‌گویی‌های طولانی شخصیت‌های اصلی داستان که مطابق با تم داستان است، با سرعت کند روایت به توصیف ذهنیت شخصیت‌های داستان پرداخته است.

در داستان سلوک، از منظر وجه مکانی، راوی در موقعیتی برتر قرار دارد و بر حالات، افکار، احساسات و انگیزه‌های شخصیت‌های داستان اشراف دارد و از زاویه دید نامحدود، دنیای داستان را تماشا می‌کند. از منظر وجه زمانی از آنجا که راوی در موقعیتی فراتر قرار گرفته است و هم به گذشته اشراف دارد و هم حال و آینده (هرچند از آینده سخن نگفته است) قادر شده است که نظریات خود را به وقایع داستان بیفزاید.

تمرکز بر زاویه دید درونی سبب شده است کانونی‌گر به قضاوت شخصیت‌ها پردازد و از عواطف درونی خود سخن بگوید و به جای اینکه بی‌طرف و گزارشگر صرف وقایع باشد، احساساتش در گیر وقایع داستان شود.

دولت‌آبادی با استفاده از زاویه شناختی درونی، توانسته است محتوای ذهن خود را در قالب تک‌گویی در اختیار خواننده قرار دهد و از حالات، روایات و افکار درونی خود سخن گوید و با محدودیت شناختی که از دیگر شخصیت‌های داستان دارد، گزارشگر عواطف درونی خود باشد.

استفاده از زاویه دید سوّم شخص نامحدود در داستان سلوک، سبب افزایش گفت‌وگو بین شخصیت‌های داستان شده است. داستان سلوک فضایی برای عرض اندام شخصیت‌هایی با ایدئولوژی متفاوت است و صدای شخصیت‌های متفاوت به صورت مستقل و بدون دخالت راوی به گوش خواننده رسیده است؛ در نتیجه دولت‌آبادی موفق به خلق متنی چندصدا شده است؛ لذا جهان‌بینی راوی تنها دیدگاه حاکم بر متن نیست و به شخصیت‌های دیگر با جهان‌بینی متفاوت نیز اجازه حضور داده شده است.

منابع

- ایگلتون، تری (۱۳۸۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران: مرکز. برتس، هانس (۱۳۸۳)، *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، چاپ سوّم، تهران: ماهی. بورونف، رولان و رنال، اوئله (۱۳۸۷)، *جهان رمان*، ترجمه نازیلا خلخالی، چاپ اوّل، تهران: مرکز. بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران: نشر افراز. تاینس، گیس (۱۳۸۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، چاپ دوّم، تهران: آگه. تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی. چتمن، سیمور (۱۳۹۰)، *داستان و گفتمان*، ترجمه راضیه میرخندان، قم: مرکز پژوهش‌های علمی. حداد، الهام (۱۳۸۸)، «رویکردی روایت‌شناختی به داستان دو دنیا اثر گلی ترقّی»، *فصلنامه نقد ادبی*، سال دوّم، شماره ۵، صص ۴۱-۷۲.
- حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۷)، «درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان‌نویسی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، شماره ۲۰۸، صص ۵۳-۷۸.
- حسن‌لی، کاووس و زیبا قلاوندی (۱۳۸۸)، «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری»، *ادب پژوهی*، شماره ۸ و ۷، صص ۷-۲۵.
- دزفولیان، کاظم و فؤاد مولودی (۱۳۹۰)، «روایت‌شناسی یک داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری بر اساس نظریه ژنت»، *فصلنامه متن پژوهی ادبی*، شماره ۵۰، صص ۵۵-۸۰.
- دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۲)، *سلوکه*، چاپ اوّل، تهران: چشمه.
- رستمی، فرشته (۱۳۸۹)، «ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور: نقش زاویه دید در صدای داستان»، *بوستان ادب*، شماره چهارم، صص ۹۹-۱۲۵.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

طاهری، قدرت‌الله و لیلیا سادات پیغمبرزاده (۱۳۸۸)، «نقد روایت‌شناسانه مجموعه ساعت پنج برای مرگ دیر است بر اساس نظریه ژنت»، *ادب پژوهی*، شماره ۷ و ۸، صص ۲۷-۴۹.

لاج، دیوید (۱۳۹۱)، *هنر داستان‌نویسی*، ترجمه رضا رضایی، چاپ دوم، تهران: نشر نی.

لوتنه، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.

مارتین، والاس (۱۳۸۹)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباز، چاپ چهارم، تهران: هرمس.

مانفرد، جان (۱۹۹۹)، «رویکرد روایت‌شناختی به کانونی‌شدگی»، *کتاب ماه ادبیات*، شماره ۴۳، صص ۲۲-۳۱.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ اول، تهران: آگه.

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