



شماره دوازدهم  
تابستان ۱۳۸۹  
صفحات ۳۰-۷

واژگان کلیدی

- روایت
- ژرار ژنت
- زمان
- کانونی‌سازی
- فرخنده آقایی

## روایت زمان در رمان از شیطان آموخت و سوزاند

دکتر فیروز فاضلی \*

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

فاطمه تقی‌نژاد \*\*

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

### چکیده

از شیطان آموخت و سوزاند نوشته فرخنده آقایی از رمان‌های برجسته معاصر فارسی است که موفق به دریافت جایزه منتقدان مطبوعات شده است. این اثر، روایتی از زندگی آدم‌های شهری است. زندگی و وضعیت زن داستان در دنیای شهر، دغدغه اصلی نویسنده را شکل می‌دهد. استفاده از تکنیک قدیمی، اما جذاب یادداشت‌های روزانه، و توجه خاص به عنصر زمان در روایت، از ویژگی‌های درخور توجه این کتاب است. نویسنده با این تمهید هنری، رمان را به سمت یک بافت درخشان فرمی پیش می‌برد و زمانی نزدیک به دو سال از زندگی شخصیت اصلی را روایت می‌کند و به خوبی، بی‌مکانی و بی‌خانمانی قهرمان داستان را با این قالب روایی به تصویر می‌کشد.

برجسته‌سازی زمان، به‌ویژه انتخاب کانون روایت مناسب، در باورپذیری زندگی سخت شخصیت اصلی داستان و روحیات او در ذهن مخاطب نقش تعیین‌کننده دارد. این مقاله به بررسی و تحلیل چگونگی روایت و روابط زمانمند آن در این اثر از نظرگاه ژرار ژنت می‌پردازد و اهمیت به‌کارگیری عنصر زمان و وابسته‌ها و هم‌بسته‌های آن را به عنوان یکی از بنیان‌های روایت‌های مدرنیستی بازمی‌نماید.

\*drfiroozfazeli@yahoo.com

نشانی پست الکترونیکی نویسندگان:

\*\*fatemehtaghinezhad@yahoo.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۳/۹

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۹/۲۷

## مقدمه

فرخنده آقایی، متولد ۱۳۳۵، فوق‌لیسانس جامعه‌شناسی و کارمند بانک مرکزی ایران است. او داستان‌نویسی را از سال ۱۳۶۰ آغاز و با نخستین آثارش، خود را به‌عنوان یک منتقد اجتماعی مطرح کرده است.<sup>(۱)</sup> داستان‌های آقایی حقیقتی رئالیستی است که با واقعیت مستند و قابل مشاهده نزدیکی دارد. آقایی اجزاء واقعیت را با دقت منتقل می‌کند و قصد جزء‌نگاری، مستندکردن، مشخص‌کردن و نهایتاً روایت را دارد. او در داستان‌هایش به توصیف دردهای اجتماعی در کنار وصف‌های جنسی می‌پردازد. بنابراین مضامینی که برای روایت داستان‌هایش انتخاب می‌کند، موضوعاتی ملموس چون تنهایی، غبن، روزمرگی، مسائل زنان، خست، عشق و... است که در جامعه به‌وفور قابل مشاهده‌اند (کریمی، ۱۳۸۱: ۱۱).

فرخنده آقایی نویسنده‌ای است که از شکل‌های مختلف زندگی زنان شهری سود برده و روایت‌هایی را ساخته است که در آنها مؤلفه‌هایی به نام «هویت اجتماعی» و «زندگی در دنیای شهر» اهمیت دوچندان دارند. او در رمان *از شیطان آموخت و سوزاند*، راوی زندگی زنی ارمنی‌مذهب به نام «ولگا» است که به خاطر ازدواج با یک مسلمان از جامعه ارمنی طرد می‌شود. بعدها مرد هم او را نجس می‌خواند، از خانه بیرون می‌اندازد و تنها پسرش را می‌گیرد. او با ازدواجی بی‌سرانجام و طرد شدن از سوی هر دو خانواده، بی‌پناه و بی‌مکان و دچار فقر و فلاکت می‌شود. زندگی این زن از بسیاری جهات شگفت‌انگیز و غیرمتعارف است. او زنی تحصیل‌کرده و مسلط به چند زبان است، اما جایی برای خوابیدن ندارد و سقفی بالای سرش نیست. به خاطر همین، برای امرار معاش دست به کارهای مختلف (کار در آبدارخانه کتابخانه، آموزش حق‌التدریسی و ...) می‌زند. مدت‌های طولانی در کتابخانه‌های عمومی، شب و روز می‌گذراند. کم‌کم اوضاع مالی‌اش بهتر می‌شود، قرض‌هایش را می‌دهد و زندگی برایش صورت قابل‌تحمل‌تری می‌یابد. این زن میانسال، تمام وقایع روزانه را در دفتر یادداشتش می‌نویسد و آنها را شماره‌گذاری می‌کند. آقایی با این تکنیک قدیمی ولی جذاب، نزدیک به دو سال از زندگی این شخصیت را روایت کرده است.

نویسندهٔ رمان، فرم و ساختاری را در پیش می‌گیرد که با توجه به موضوع روایتش قابل تأمل است. قهرمان او که نشانه‌هایی از بیماری روانی را نیز بروز می‌دهد، یک شخصیت تلف‌شده و به قول دیگران بی‌اهمیت است. این بی‌اهمیتی، از تقابل او با ساختار زندگی شهری و وضعیتی سرچشمه می‌گیرد که او را به این موقعیت بی‌مکانی و بی‌خانمانی دچار کرده است. انسان رمان دغدغه‌ای به نام «مکان» دارد. او با قرار گرفتن در یادداشت‌های روزانهٔ اغلب عادی و تکرار مداوم و بی‌نتیجهٔ یک مسیر روایی، در جست‌وجوی ساختن یک مکان ذهنی برای تثبیت وجود خود است. بنابراین با استفاده از ناخودآگاه مکان‌گرایی خود، لوازمی را روایت می‌کند که به واسطهٔ آنها می‌توان زندگی در پاره‌پاره‌های این یادداشت‌ها را شکل تراژیکی از مکان دانست. زمانی که این پوستهٔ بیرونی، شکل پاره‌پاره و تکه‌تکه‌ای به خود می‌گیرد، از آشفتگی عمیق ذهن راوی آگاه می‌شویم. پس راوی، زندگی در دنیای متن و نوشتار را برگزیده و از آن به‌عنوان سند، جایگاه و فرصتی برای امنیت استفاده می‌کند (یزدانی خرم، ۱۳۸۹: ۱).

در روش گاهنامه‌ای رمان، آنچه ارجحیت می‌یابد، زمان حال زندگی زن است؛ گرچه در این فراشدِ زمانی، او از بدببیری‌های گذشته گریزی ندارد و درگیر آینده‌ای تاریک و مبهم است که لاجرم از راه خواهد رسید. حرکت روبه‌جلو در راستای زمان، با طرح و توطئه‌های جدید قطع نمی‌شود. روزها از پی هم می‌آیند و می‌روند و اساس رمان بر تشریح رویدادهای روزمره و پیش‌پافتاده است (امیری، ۱۳۸۹: ۱).

این رمان، از سنخ رمان‌های مدرنیستی است که یکی از بنیان‌های آنها پرداختن به زندگی شهری است. «مراد از حضور شهر در داستان مدرنیستی، بازنمایی روابط و مناسبات شهری و تقابل یا همسویی شخصیت‌های داستان با بخشی از این روابط است. صرف تصویر یا نقل از کارخانه‌های مدرن و حمل‌ونقل پیشرفته نمی‌تواند به داستان خصلت مدرن بدهد؛ بلکه باید جایگاه انسان‌ها را در این مجموعه بازنمایی کرد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۰۰).

داستان مدرنیستی، روایت حرکت از بحران هویت به آگاهی است؛ چنان‌که قهرمان داستان نیز این‌گونه است، او در چالش با دنیای متخاصم بیرون و بی‌مکانی خود، به نوشتن یادداشت‌های روزانه پناه می‌برد تا به آرامش برسد. آقایی، با حذف یک عنصر از

زندگی قهرمانش (عنصر مکان)، او را درگیر مقوله‌ای می‌کند که پیوندی ناگسستنی با مکان دارد یعنی عنصر زمان. راوی-قهرمان داستان در این بافت روایتی، به گذشته، حال و آینده می‌اندیشد و سعی می‌کند به واسطهٔ دریچهٔ زمان، به گذشته بیندیشد، حال را دریابد و آیندهٔ پیش‌رو را بسازد.

بنابراین با توجه به فرم خاص این رمان (یادداشت روزانه و تکیه بر عنصر زمان)، قصد داریم که آن را براساس نظریهٔ ژرار ژنت، روایت‌شناس بزرگ فرانسوی (متولد ۱۹۳۰م)، بررسی کنیم و با تحلیل چهار عنصر روایی مدّ نظر او - نظم، تداوم، بسامد و کانونی‌سازی- که به زمان داستان مربوط می‌شوند، بیان کنیم که کاربردهای متفاوت زمان در این فرم خاص روایی، چه ارتباط مستقیم و معناداری با محتوای رمان داشته است. از آنجا که نظام روایت‌شناسی ژنت کامل‌کنندهٔ نظریات فرمالیست‌های روسی است و او نخستین کسی است که به صورت جدی به مسئلهٔ زمان در روایت پرداخته است، نظریهٔ او را برای بررسی رمان مذکور برگزیده‌ایم.

دربارهٔ رمان از شیطان آموخت و سوزاند تاکنون نقدهای بسیاری با رویکرد جامعه‌شناسانه در پایگاه‌های مجازی صورت گرفته است، اما نگارندگان این مقاله کوشیده‌اند آن را با رویکردی ساختارگرایانه تحلیل کنند تا با واکاوی فرم سازندهٔ رمان که دربرگیرندهٔ شکل ظاهری آن است، به بازنمایی واقعیت پنهان محتوایی رمان در زیر نقاب زمان بپردازند.

### روایت‌شناسی

روایت‌شناسی<sup>۱</sup> دانشی نوظهور است که به بررسی نظریه و شیوهٔ کلی روایت‌ها در همهٔ گونه‌های ادبی می‌پردازد. اولین بار تزوتان تودوروف، واژهٔ روایت‌شناسی را به عنوان مطالعهٔ قصه به کار برد. قصد وی از کاربرد این واژه، نه تنها بررسی قصه، داستان و رمان، که بررسی همهٔ اشکال روایت، نظیر اسطوره، فیلم، رؤیا و نمایش بود (اخوت، ۱۳۷۱: ۸).

این نظریه به شناخت عناصر روایتی می‌پردازد که پیوسته در آثار مختلف تکرار می‌گردند و همچنین گفتمان‌هایی را که روایت از طریق آنها بیان می‌شود، تحلیل

می‌نماید (ایبرمز، ۱۳۸۱: ۲۱۴). از این رو، نظریهٔ روایت شعبه‌ای فعال از نظریهٔ ادبی بوده و مطالعهٔ ادبی بر نظریه‌های ساختار روایی همچون مفاهیم طرح، انواع مختلف راوی و تکنیک‌های روایی متکی است. آنچه می‌توان بوطیقای روایت نامید، هم در صدد درک مؤلفه‌های روایت برمی‌آید و هم چگونگی تأثیرگذاری روایت‌های معین را تحلیل می‌کند (کالر، ۱۳۸۵: ۱۱۲). روایت‌شناسی که اصولاً پدیده‌ای ساختارگرایانه است، طی سه دورهٔ پیش از ساختارگرایی (تا سال ۱۹۶۰)، ساختارگرایی (۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) و پس‌ساختارگرایی، مطالعه می‌شود. با پدید آمدن متون جدید روایی، نظریه پردازان، مؤلفه‌ها و عناصر تازه‌ای به تعاریف روایت و روایت‌شناسی می‌افزایند و همین موجب می‌شود که تعریف این دو مقوله، به‌ویژه با پیدایش روایت‌های رمان نو، پست‌مدرنیستی و ساختار شکنانه، سیال تر شود.

### روایت و مقولهٔ زمان

روایت از نکات کلیدی مبحث داستان است. هر مکتب، روایت را با توجه به بنیان‌های فکری خود تعریف می‌کند، چنان‌که بدون توجه به شالوده‌های فکری، نمی‌توان تعریف دقیقی از روایت به دست آورد. بیشتر روایت‌شناسان بر این باورند که روایت، متنی است که قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی (راوی) دارد. اسکولز و کلاگ بر این باورند و متونی چون نمایشنامه را- که به‌زعم آنان فاقد گفتگوست- روایی نمی‌دانند. تودوروف نیز قصه را متنی ارجاعی می‌داند که دارای بازنموده<sup>۱</sup> زمانی است و نویسنده به کمک گشتارهایی که به کار می‌گیرد، حوادث را آن‌گونه که خود می‌خواهد جابه‌جا می‌کند و شکل می‌دهد. روایت‌شناسان دیگر، نظیر تراگوت و پراپ، به روایت بیشتر از نظر زبانی توجه کرده‌اند و روایت را هم‌ارز تجربه‌ای برشمرده‌اند که به فعل گذشته نقل شود و معتقدند اگر داستانی به زبان حال یا آینده بیان شود، باز هم باید آن را تجربه‌ای مربوط به گذشته دانست؛ چه نویسنده آن را در گذشته نوشته است (نک. انوشه، ۱۳۸۱: ۶۹۶-۶۹۵). با این حال ریمون کنان، ماهیت زمانی روایت را اصل می‌داند. او می‌نویسد: «کمترین ضرورت برای ساختن داستان، توالی زمانی چند رویداد است... علیت، اغلب در بطن داستان می‌تواند نمایان شود» (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۶۲).

1. represented  
2. transformations

ژرار ژنت، زمانِ روایت را از سه جنبه بررسی کرده است:  
 نظم: ترتیب بیان روایت، که توالی زمانی رویدادها را مورد مذاقه قرار می‌دهد؛  
 مداوم: طول مدت روایت، که امکان دارد با مدت زمان وقوع داستان برابر نباشد؛  
 بسامد: بیان وقایع تکرارشونده و یا بیان مکرر وقایع، بدین گونه که ممکن است یک رویداد واحد، بارها در روایت تکرار شود و یا رویدادی که به کرات اتفاق افتاده، تنها یکبار ذکر شود (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۸۱).

به طور کلی، بیشتر روایت‌شناسان زمان را جزء لاینفک و پراهمیت عناصر هر روایت می‌دانند. مقولهٔ زمان در جهان داستان، به روابط زمانی میان داستان و گفتمان (روایت) اشاره دارد، به گونه‌ای که می‌توان با استفاده از تکنیک‌های هنری، رویدادها را خلاف توالی زمان مستقیم ارائه نمود و با بهره‌گیری از تمهیداتی چون فلاش‌بک (رجوع به گذشته) و فلاش‌فوروارد (رفتن به آینده) برای پیچیده کردن روند پیشروی روایت کوشید. در حقیقت، روایت چگونگی عرضهٔ رویدادهای داستانی است و «عمل روایت کردن، عملی است که در خود خلاصه می‌گردد» (Genette, 1980: 26).

ژنت با جمع‌آوری سنت‌های نظری اروپا و آمریکا و استوار کردن بحث خود بر یک متن خاص، وضعیت روایت‌شناسی را بهبود بخشید. نظام روایت‌شناسی وی در ادامهٔ بحث‌های فرمالیست‌های روسی، تودوروف، وین بوث و دیگران و کامل‌کنندهٔ نظریه‌های آنهاست. او متأثر از شکل‌گرایان روس، قصه را یکی از جنبه‌های روایت می‌دانست و آن را ترتیب واقعی روایت ارزیابی می‌کرد. شکل‌گرایان روس هر روایت را متشکل از دو سطح طرح و داستان می‌دانستند، اما ژنت به جای طرح، واژهٔ قصه را به کار برد. طرح و یا قصه از این منظر با تعریف ارسطو که طرح را تقلیدی از حوادث تراژدی می‌دانست برابر بود. «تختین موضوع مورد توجه ژنت، شیوهٔ ارائهٔ ترتیب زمانی رخدادها و کنش‌های یک رمان (طرح اولیه<sup>۱</sup> در نزد فرمالیست‌ها) در یک داستان عینی (طرح روایی)<sup>۲</sup> بود» (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۷). وی با تقسیم روایت به سه سطح مختلف، تمایزی را که فرمالیست‌های روسی میان قصه و طرح قائل می‌شدند، برجسته‌تر کرد. این سطوح عبارت‌اند از نقل، داستان و روایت. منظور از نقل، ترتیب واقعی رویدادها در متن است.

1. fibula  
 2. syuzhet

داستان، تسلسلی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتند و می‌توان آن را از متن استنباط کرد و روایت همان عمل روایت کردن است (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۵). بنابراین، ژنت میان روایتگری و فرایند روایت کردن و خودِ روایت تفاوت قائل است.

ژنت روابط زمانمند روایت‌ها را در چهار دسته جای می‌دهد:

- ۱- روایت گذشته‌نگر: این نوع روایت، به زمان گذشته نقل می‌شود. در این نوع از روایت، داستان ترتیب واقعی رویدادها را برهم می‌زند، وقایع را در گذشته روایت می‌کند و به حال می‌رسد. زمان طرح در روایت گذشته‌نگر، فراتر از زمان داستان است.
  - ۲- روایت آینده‌نگر: در این روایت، زمان طرح جلوتر از زمان داستان است؛ یعنی آنچه در آینده اتفاق خواهد افتاد و اختصاص به رؤیا و داستان‌های علمی و تخیلی دارد.
  - ۳- روایت لحظه‌به‌لحظه: روایتی است که در آن، زمان طرح با زمان داستان تداخل دارد و لحظه‌به‌لحظه دنبال می‌شود. این روایت بسیار پیچیده است، زیرا چند شخصیت در آن واحد، روایت خود را نقل می‌کنند. شیوه روایت رمان‌های نام‌های معمولاً بدین گونه است.
  - ۴- روایت هم‌زمان: در این روایت، زمان روایت با زمان داستان تطابق دارد. همانند گزارش‌نویسی یا یادداشت‌برداری روزانه که در آن راوی در حین عمل به کنش‌های خود، آنها را به رشته کلام درمی‌آورد (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۴-۱۲۳).
- ژنت آرایش‌های زمانی را در کل متن مطالعه می‌کند و میان زمان متن و زمان روایت تمایز قائل است. او مسیر چرخش داستان را از زمان تقویمی به زمان روایی، به سه مبحث عمده نظم<sup>۱</sup>، تداوم<sup>۲</sup> و بسامد<sup>۳</sup> تقسیم می‌کند. در ادامه شرح عوامل زمان‌روایی نظریه ژنت به همراه تحلیل آنها در رمان فرخنده آقایی ارائه می‌گردد.

### نظم/توالی

نظم به رابطه میان توالی وقوع رویدادها در داستان و ترتیب بازگویی آنها در متن دلالت دارد. نظم و توالی زمان مستقیم، خود نوعی از ترتیب است. ژنت هرگونه انحراف از نظم و آرایش ارائه عناصر متن را از نظام و سامان وقوع رخدادها در داستان، زمان‌پریشی<sup>۴</sup>

1. order
2. duration
3. frequency
4. anachron

می‌نامد (تولان، ۱۳۸۳: ۵۵). او زمان پریشی را در درون متن مطالعه می‌کند. زمان پریشی‌ها دو گونه‌اند: گذشته‌نگرها<sup>۱</sup> و آینده‌نگرها<sup>۲</sup>.

### زمان پریشی گذشته‌نگر

این نوع زمان پریشی، روایت رخداد داستان پس از نقل رخدادها سپری شده متن است؛ گویی روایت به گذشته‌ای در داستان رجعت می‌کند. گذشته‌نگرها دو نوع‌اند: گذشته‌نگر بیرونی<sup>۳</sup> و گذشته‌نگر درونی<sup>۴</sup>.

۱- گذشته‌نگر بیرونی: گذشته‌ای را فریاد می‌آورد که پیش از نقطه آغاز اولین روایت رخ داده است و دوره زمانی پیش از رویدادهای روایت اصلی را دربرمی‌گیرد، شبیه زمانی که یک روایت، اطلاعات پیش‌زمینه‌ای ارائه کند.

۲- گذشته‌نگر درونی: گذشته‌ای را در یاد زنده می‌کند که پس از نقطه آغاز اولین روایت رخ داده است، اما یا به‌طور پس‌نگرانه تکرار یا خارج از مکان مقرر برای اولین مرتبه نقل شده است (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۶۷-۶۵). «کار گذشته‌نگرهای درون‌داستانی، بازگشت به گذشته متن در داستان است. این گذشته‌نگری‌ها عبارت‌اند از هرگونه تکرار وقایع که پیشتر در مکان گاهشمارانه مناسب خود روایت شده‌اند. فنون مدرن گذر آرام از ناپیوستگی‌های زمانی را می‌توان در حذف‌ها و پس‌نگاه‌های داستان دید» (مارتین، ۱۳۸۲: ۹۱).

به‌طور کلی گذشته‌نگرها پرکردن خلأهای داستان را بر عهده دارند، گرچه این خلأها، خود می‌توانند تمهید و شگرد نویسنده به شمار آیند. اگر ارجاع به گذشته، هم‌زمان با شروع روایت باشد، آن را گذشته‌نگر مرکب<sup>۵</sup> یا مختلط می‌نامند (تولان، ۱۳۸۳: ۵۹).

### زمان پریشی آینده‌نگر

این نوع زمان پریشی عبارت است از پیش‌بینی رویدادها و پیشی گرفتن از آنها به‌گونه‌ای که حوادث آینده، پیش از موعد منطقی و مقرر خود و پیش از وقوع، روایت گردند؛ گویی روایت به آینده داستان نقل مکان می‌کند. پیش‌نگرها موجد نوعی تعلیق در داستان‌اند.

- 
1. analepses
  2. prolepses
  3. heterodiegetic
  4. homodiegetic
  5. mixed



### نظم و ترتیب در رمان از شیطان آموخت و سوزاند

رمان در چهارشنبه ۲۱ مرداد ۱۳۷۷ و در اتاق مطالعه کتابخانه شبانه‌روزی فرهنگ‌سرای اندیشه آغاز و از کانون دید ولگا - شخصیت اصلی رمان - روایت می‌شود. از آنجا که بافت رمان، براساس یادداشت‌های روزانه یا روزانه‌نویسی است و هر روز با ذکر تاریخ مشخص شده است، وقایع و امور هم به ترتیب توالی زمان واقعی نقل می‌گردد. در خلال این روایت، که دربرگیرنده زمانی حدود دو سال و نیم - تقریباً ششصد و بیست و پنج روز - از زمان تقویمی (کرونولوژیک) است، از آنجا که راوی در طول داستان به شرح بی‌خانمانی‌هایش می‌پردازد، برای روشن شدن علت این امر، نویسنده به نقل پیش‌زمینه روایت و معرفی بیشتر شخصیت اصلی می‌پردازد و در این راه از اسلوب زمان‌پریشی (نابهنگامی) از نوع پس‌نگری (بازگشت به گذشته) سود می‌جوید. گاه نیز به منظور ایجاد تعلیق و ازدیاد اشتیاق خواننده برای پیگیری روایت، از نوع دوم نابهنگامی‌ها، یعنی پیش‌نگر، با به‌کارگیری مونولوگ و حدیث‌نفس یا گفتگوی درونی بهره برده است. نویسنده با رفت‌وبرگشت‌هایی که میان آینده و گذشته انجام داده است، به دنیای آشفته و حالت روان‌پریشانه راوی نیز اشاره دارد که سعی می‌کند در قالب نوشتن امور و مسائل هرروزه‌اش نظمی به نابسامانی فکری خود بدهد و به تمرکز ذهنی برسد. بنابراین رمان در لایه سطحی که به صورت روزشمار ارائه می‌شود، بسیار منظم پیش می‌رود، اما در لایه عمیق‌تر به احساسات و احوالات روحی پریشان شخصیت اصلی نیز توجه ویژه دارد.

### نمونه‌هایی از نظم به شیوه گذشته‌نگر و آینده‌نگر

در عبارت «تمام بدنم از خوابیدن روی صندلی خشک شده، ولی فکر می‌کنم روزهای خوبی پیش‌رو داشته باشم» (آقایی، ۱۳۸۶: ۶)، راوی با گفتگوی درونی، امید خود را به آینده‌ای روشن بیان می‌دارد؛ لذا آینده‌نگر است. همچنین درون‌داستانی است، چون پیش از پایان روایت به آن می‌رسد. در عبارات زیر نمونه‌هایی دیگر از نظم آینده‌نگر و گذشته‌نگر را می‌توان دید:

دوشنبه ۲۶ مهر: امروز با پسر به اداره نظام‌وظیفه رفتیم و ۱۲ عکس و فتوکپی شناسنامه ... تحویل دادم. پس از بررسی، معافی تکفل برای پسر صادر می‌شود. نگرانم بعد از این، باز پسر به دیدنم نیاید و بدقولی کند (همان: ۱۴۵).

در اینجا ولگا نگران است پسرش در آینده‌ای دور یا نزدیک او را فراموش کند. آینده‌نگری در چنین داستانی، آرزومندی ولگا را برای داشتن زندگی دلخواه در کنار پسرش، در سرپناهی از آن خود و بدون منت دیگران نشان می‌دهد؛ آینده‌ای مبهم که به تدریج در داستان وضوح بیشتری می‌یابد. همچنین این آینده‌نگری، گاه از طریق خواب‌های آشفته‌ای که ولگا می‌بیند برای خواننده درونی می‌شود و مخاطب را در این تعلیق نگاه می‌دارد که آینده این زن و پسرش به کجا خواهد کشید. چنان‌که در این بخش از یادداشت‌هایش می‌گوید:

چهارشنبه ۲۴ آذر: از دیشب دوباره حالم بد شده است. با شروع ماه رمضان برنامه خواب و غذایم عوض شده و هر شب خواب‌های آشفته می‌بینم. پسر را می‌بینم که در کوچه‌هایی که پرندۀ پر نمی‌زند و هیچ صدایی نیست با صورت کثیف و لباس ژنده ایستاده و فریاد می‌زند «مامان، مامان». صدایش تمام روز در گوشم است. هرگز این قدر نگران سلامتی‌اش نبوده‌ام (همان: ۱۶۸).

به نظر می‌رسد آینده‌نگر در روایت‌های اول شخص، حرف آخر را می‌زند، شاید به این دلیل که برای راوی این‌گونه روایت‌ها، طبیعی‌تر این است که هزارچندگاهی به سمت رخداد‌های متعاقب که به رخداد‌های زمان حال شخص راوی نزدیک‌تر است، پرواز کند (تولان، ۱۳۸۳: ۵۹).

در ادامه، نمونه‌ای از گذشته‌نگر برون‌داستانی ارائه می‌شود. این گذشته‌نگر از آن جهت برون‌داستانی نامیده می‌شود که قبلاً در متن به آن اشاره‌ای نشده است و اطلاعاتی پس‌زمینه‌ای ارائه می‌دهد:

امروز ساکم را از کتابخانه آوردم. در خانه نادیژدا پترونا حمام کرده لباس‌هایم را شستم و بعد از مدت‌ها توانستم آنها را روی بند آویزان کنم و در آفتاب خشک کنم... مادرم پرستار بود، همه چیز را ضد عفونی می‌کرد. با همه فقر، باز همیشه پنبه و الکل برای ضد عفونی داشت، از ظروف ملامین و رویی استفاده نمی‌کرد... (آقایی، ۱۳۸۶: ۵۲).

راوی با این گذشته‌نگر به معرفی مادرش می‌پردازد، چنان‌که در جاهای دیگر نیز به معرفی همسر، فرزند، دوستان، همکاران و اطرافیان می‌پردازد. در عبارات زیر نیز او با یادآوری خاطرات خود در مرکز شفق و رازی، ما را با وجوه عمیق‌تری از شخصیتش آشنا می‌کند. او خواهان حفاظت از عزت نفس خود در برابر هجوم خواسته‌های نامعقول دیگران و داشتن زندگی سالم و بی‌دغدغه در کنار فرزندش است:

بعد از صحبت کردن با اعظم، خاطرات شفق و رازی را حتم نمی‌گذارد. نمی‌دانم زندان بهتر است یا تیمارستان. گاهی فکر می‌کنم زندان و گاهی فکر می‌کنم تیمارستان. روان‌پزشکان مرا دوست نداشتند... اگر بتوانند همهٔ بیماران را با تیر می‌زنند... حواله کردن پایین‌تنه‌های کثیف خودشان و مردهایشان به من بدبخت و پسر. من هرگز وارد بازی آنها نشدم. خودم بودم، خودم ماندم (همان: ۷۲).

نویسنده از شیوهٔ گذشته‌نگر در معرفی پیش‌زمینه و شخصیت‌های فرعی استفاده می‌کند که این شیوه، پرکردن خلأهای داستان را برعهده دارد و کنش داستانی را پیش می‌برد.

### تداوم/دیرش

دومین مقوله از مقوله‌های زمان روایت در نظریهٔ ژنت، تداوم است که گسترهٔ زمانی روی دادن واقعی حوادث را نسبت به حجم متن اختصاص یافته به ارائهٔ همان رویداد می‌سجد. ژنت در مبحث تداوم، راهکار فرامتنی<sup>۱</sup> را در پیش می‌گیرد. در این راهکار، ضرباهنگ متن در هر نقطهٔ خاص نسبت به ضرباهنگی دیگر در همان روایت سنجیده می‌شود و بنابراین آن ضرباهنگ به‌عنوان نسبت میان تداوم مشخص داستان و حجم متن اختصاص یافته به نقل آن در نظر گرفته می‌شود. بر این اساس، معیار شتاب مثبت<sup>۲</sup> و شتاب منفی<sup>۳</sup> در تداوم نیز تعریف می‌شوند. این شتاب‌ها به واسطهٔ فرم‌های تداوم، همچون پرش‌های حجمی- زمانی، حذف، مکث توصیفی (متن بدون تداوم داستان)، تلخیص و یا صحنه صورت می‌گیرد (تولان، ۱۳۸۳: ۶۲-۶۱).

اختصاص یک تکهٔ کوتاه از متن به مدت‌زمان درازی از داستان، شتاب مثبت و اختصاص یک تکهٔ بلند از متن به زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی نام دارد. همچنین سرعت حداکثر را حذف و سرعت حداقل را مکث توصیفی می‌نامند. به لحاظ نظری میان شتاب مثبت و شتاب منفی، بی‌نهایت پویایی احتمالی قرار گرفته است، اما در عمل، تمام این پویایی بنابر قرارداد به دو پویایی تقلیل می‌یابد: تلخیص و صحنهٔ نمایش (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۷۳).

---

1. intra-textual  
2. acceleration  
3. decleration

ژنت در تداوم روایت، با اتخاذ یک استراتژی درون‌متنی، نشان می‌دهد که کدام‌یک از رخدادهای یا کارکردهای داستانی را می‌توان گسترش داد و یا حذف نمود. او در این راستا، مقیاس تداوم داستان را دقیقه، ساعت، روز، ماه، سال و مقیاس تداوم متن را سطر و صفحه قرار می‌دهد (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۱۶). در این صورت می‌توان تحریف‌های سرعت را میان کندشدن غایی و مکث و تندشدن غایی بیان تلویحی توزیع کرد و انگاره مرسوم «صحنه» یا «توصیف» را در مجاورت مکث قرار داد و انگاره «خلاصه» را در مجاورت بیان تلویحی. بدین ترتیب می‌توان سنخ‌شناسی بسیار موشکافانه‌ای از اندازه‌های تطبیقی درازای متن و مدت رویدادهای نقل‌شده به‌دست داد» (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۵۹).

### تداوم در رمان از شیطان آموخت و سوزاند

این رمان از نظر تقویمی دوره مشخصی را در بر می‌گیرد: از چهارشنبه ۲۱ مرداد ۱۳۷۷ تا دوشنبه ۱۲ دی ۱۳۷۹. تداوم داستان، ششصد و بیست و پنج روز (نزدیک به دو سال و نیم) است و حجم متن اختصاص‌یافته به این دوره، سیصد و یازده صفحه است. بنابراین، به لحاظ حجم اختصاص‌یافته متن به زمان واقعی روایت، داستان دارای شتاب مثبت است، زیرا نویسنده توانسته است به یاری فرم تلخیص، وقایعی را که از نظر او چندان اهمیتی نداشته‌اند، به صورت فشرده بیان کند و یا روزهایی از این دو سال و نیم را شاید به خاطر تکراری بودن برخی لحظه‌ها و اتفاقات زندگی شخصیت اصلی، حذف نماید. این موضوع به‌هیچ‌وجه به سیلان تدریجی زمان داستان خدشه‌ای وارد نمی‌کند، زیرا در این رمان، هر روز شخصیت اصلی با روز دیگرش چندان تفاوتی ندارد و اتفاق خاصی رخ نمی‌دهد که منجر به تحول روحی او شود، بلکه در سیر تداومی روزها، شاهد تلاش بی‌وقفه او برای دستیابی به استقلال مالی و یافتن سرپناه هستیم. در لایه محتوایی و تا حدی احساسی، داستان دارای تداومی گُند و کسالت‌بار است و فضایی ساکن و ایستا بر آن سنگینی می‌کند، اما در لایه سطحی که همان گذر روزهاست، داستان سیری پرشتاب دارد. بنابراین ضرباهنگ کل متن در مقایسه با شتاب معیار، دارای شتابی مثبت است و از نظر تداوم، در لایه سطحی حداکثر سرعت بر کل فضای داستان حاکم است، اما در لایه محتوایی حداقل سرعت را به خود اختصاص داده است.

شایان ذکر است که شتاب دارای درجات چندگانه است؛ در لایه محتوایی رمان شاهد پویایی احتمالی شتاب بین مثبت و منفی هستیم و نویسنده از انواع فرم‌های تداوم همچون تلخیص، مکث توضیحی، حذف، پرش‌های حجمی - زمانی و مکالمات فشرده سود جسته است. راوی یکی از یادداشتهای روزانه خود را به یادآوری تلخی شانزده ماه از زندگی‌اش در کتابخانه اختصاص می‌دهد که نمونه‌ای از تلخیص است.

### نمونه‌هایی از تداوم

چهارشنبه ۱۲ آبان: امروز برای تعویض دفترچه بانکی و دریافت مقرری آبان‌ماه به بانک رفتم. شانزده ماه چقدر سخت گذشت. شانزده ماه هر شب خوابیدن روی صندلی چوبی پشت میز (آقایی، ۱۳۸۶: ۱۵۰).

راوی با پرشی زمانی، برهه‌ای از زندگی جانکاه و یکنواختش را که اوج و فرودی نداشته، به سرعت مرور می‌کند، تا جایی که حتی یادداشت روزانه خود را به نیم‌خط کاهش می‌دهد. او در این سطور، اوج ایستایی و سکون ملال آور زندگی‌اش را به مخاطب گوشزد می‌کند: «چهارشنبه ۲۷ مرداد: دو هفته دل درد داشتم و نتوانستم دکتر بروم» (همان: ۱۲۶).

نویسنده وقایعی را که علت و معلولی‌اند و سبب بدبختی و بی‌خانمانی او شده‌اند، به دفعات، با استفاده از شیوه روایت گذشته‌نگر بیان می‌کند که آفرینش مکث توضیحی از ویژگی‌های آن است: زمان‌هایی که از مراکز روانی شفق و رازی و مددجویان آنجا صحبت می‌کند، از مسلمان شدنش، از تجاوز خادم مسیحی کلیسا و عواقب بعدی آن، از دوستانی که به خانه‌شان می‌رود و برخورد آنها با او، از رابطه شوهرش و شهناز و نیز مواقعی که از بدبختی خود شکوه می‌کند که بیشتر به شیوه مونولوگ ارائه می‌شود و در سرتاسر داستان پراکنده است؛ به‌ویژه زمانی که به مغازه امانوئل می‌رود و تابلوی نقاشی‌ای را که او درباره ارمانه جلفا کشیده است، با نثری شاعرانه توضیح می‌دهد، شاهد مکث توضیحی و صحنه نمایشی هستیم. او تابلوی نقاشی را این‌گونه گزارش می‌کند:

ارمانه جلفا، زن و مرد و کودک، به پیشواز قافله‌ای آمده‌اند که به دروازه شهر وارد می‌شود، پانزده قطعه سنگ کلیسای ایروان پوشیده در چرم‌های دست‌دوز بر روی ارابه‌های بزرگ حمل می‌شوند و کشیش هوهان پیش‌قراول است. ارمانه به دور سنگ‌ها طواف می‌کنند و آب بر روی آنها می‌ریزند و برای شفا به بیماران خود می‌دهند... امانوئل همان‌طوری که با دست لرزان نقاشی می‌کند، برایم توضیح می‌دهد و اشک به چشم می‌آورد (همان: ۹۳).

این‌گونه مکث‌های توضیحی و ارائه جزئیات، خود موجبات ثابت‌نگه‌داشتن زمان در رمان را فراهم آورده‌اند و به آن حداقل سرعت و شتابی منفی داده‌اند؛ این امر مایه ایجاد انتظار برای کنشی می‌گردد که قرار است اتفاق بیفتد. همچنین ثابت‌نگه‌داشتن زمان در لایه زیرین، نشان‌دهنده توجه نویسنده به احساس‌های روان‌شناختی شخصیت رمان است.

### بسامد/تکرار

سومین مقوله بزرگ ژنت در بحث زمان که پیش از او به آن اشاره نشده بود، تکرار در نقل روایت است که ارتباط تعداد دفعات رخداد در داستان و تعداد دفعات بازنمایی آن در روایت را مورد توجه قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد تکرار چندباره یک رویداد از نظر داستانی باید دلیلی خاص داشته باشد. ژنت به بررسی نقش رویدادهای تکراری می‌پردازد و نسبت آن را با موقعیت داستان روشن می‌نماید. او می‌پرسد آیا رخداد تکراری، هر بار از دیدگاهی واحد روایت شده است یا نقشی متفاوت دارد؟  
نقل یک واقعه در رمان به سه روش صورت می‌گیرد: بسامد مفرد،<sup>۱</sup> بسامد مکرر<sup>۲</sup> و بسامد بازگو.<sup>۳</sup>

بسامد مفرد: عبارت است از یک‌بار گفتن آنچه یک‌بار اتفاق افتاده است، که متداول‌ترین نوع روایت است. نوعی از این بسامد، تکرار  $n$  بار از واقعه‌ای است که  $n$  دفعه اتفاق افتاده باشد، که کمیاب و نامعمول است.

بسامد مکرر: عبارت است از نقل  $n$  دفعه چیزی که یک‌بار اتفاق افتاده است (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۸۰-۷۸). اگر حادثه‌ای یک‌بار اتفاق افتاده باشد و  $n$  دفعه به تکرار آن پردازیم، طرح مکرر است و می‌توان از دیدگاه یک فرد، حادثه‌ای را به هر علت-به‌طور مثال به علت تأثیری که حادثه بر فرد گذاشته و یا تأکید هدفدار نویسنده-  $n$  بار تکرار کرد (اخوت، ۱۳۷۱: ۴۵).

- 
1. singulative frequency
  2. repetitive frequency
  3. iterative frequency

بسامد بازگو: از نظر ریمون کنان، اگر حادثه‌ای که n بار اتفاق افتاده، تنها یک‌بار بازگو شود، طرح بازگو است که زمان دستوری آن نیز می‌تواند حال ساده یا گذشته ساده باشد (ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۸۰-۷۸).

شایان ذکر است که بسامد فقط از طریق بازگشت به عقب قابل تعیین است و اگرچه از برخی عبارات زمانی و ساختار فعل می‌توان به آن پی‌برد، اما نظم و تداوم مشخصه‌هایی زمانی‌اند که خواننده طی خواندن متن، به‌طور تجربی به وجود آنها پی می‌برد.

### بسامد در رمان از شیطان آموخت و سوزاند

کارکرد انواع بسامدها در این رمان به میزان چشم‌گیری متداول است، اما وجه غالب بسامدهای آن را نقل مکرر شکل می‌دهد که می‌تواند به علت تأثیر حادثه بر شخصیت اصلی داستان یا تأکید هدف‌دار نویسنده باشد. همچنین، نوع غیرمعمول بسامد مفرد، یعنی نقل تکراری حادثه‌ای که به دفعات در داستان روی داده است، از وجوه غالب این رمان است.

### بسامد مفرد

در نوع غیرمعمول بسامد مفرد، شاهد تکرار مواردی هستیم که هر بار برای ولگا پیش می‌آید. از آن جمله، تکرار معنی‌دار جمله‌های آخر هر یادداشت روزانه است؛ جملاتی درباره آن که آن شب در کجا خوابیده و لیست خرید آن روز به همراه قیمت‌ها و موارد دیگر، تنهایی‌اش در اتاق مطالعه در برخی شب‌ها، خوردن سیب‌زمینی آب‌پز و توصیه دیگران به او برای قناعت، گرسنه بودن در بیشتر روزها، تکرار این عبارت که مرا گدا و مونگول نگه‌داشته‌اند، شرح‌های مختلف تکراری درباره بیرون کردن او از خانه توسط دوستانش، علاقه به جبران محبت دیگران در حق خودش و... یادداشت زیر نمونه‌ای از این تکرارها را نشان می‌دهد:

یک‌شنبه ۱۷ آبان: بعدازظهر برای تدریس انگلیسی به خانه خانم پافیریان رفتیم. از ساعت ۱/۵ تا ۳ بعدازظهر، حق‌التدریس سه‌هزار تومان، قرار شد پانصد تومان آن را جلسه بعد بدهد. خانم پافیریان دوستش راحله را معرفی کرد برای زبان انگلیسی. جلسه اول سه‌هزار تومان. کرایه دوپست تومان، ساندویچ کالباس و نوشابه چهارصد تومان (آقایی، ۱۳۸۶: ۳۹).

شرح لیست خرید و لیست پرداخت قروض، تقریباً بیش از نصف رمان را دربرمی‌گیرد که نشانگر افکار حساب‌شده زن داستان است؛ چنان‌که در جایی می‌گوید:

در حمام نزدیک فرهنگ‌سرا وقتی رخت‌هایم را می‌شویم و طولانی می‌شود، ۴۰۰ تا ۴۵۰ تومان می‌گیرند. همه‌چیز را باید حساب کنم (همان: ۳۲).

تکرار مکانی که شخصیت اصلی، شب در آنجا می‌خوابد برای او خیلی مهم است و همه را در دفترش یادداشت می‌کند. او در کتابخانه، پارک، فرودگاه، شرکت، آبدارخانه و منزل بسیاری از دوستان می‌خوابد. پراکندگی جای خواب و آرامش ولگا، ذهن خواننده را با بی‌پناهی و دربه‌دری او همراه می‌کند:

شنبه ۲۱ آذر: آخرین جلسه کلاس سفره‌آرایی دوره مقدماتی تشکیل شد. قرار است یک جلسه فوق‌العاده بگذارند. گویا خانم واحدی فراموش کرده‌اند تزیین سینی گل مریم را آموزش بدهند. شب در اتاق مطالعه می‌مانم.

شنبه ۱۹ آذر: فرانسوا پیش کتابدار پیغام گذاشته بود که این هفته به خانه‌اش بروم. فکر می‌کنم دیگر دوست ندارد به خانه‌اش بروم. ناهار حلیم خوردم، ۲۵۰ تومان. شب در اتاق مادر بزرگ در خانه نادیزداپترونا می‌خوابم (همان: ۵۶).

این تکرارها، به‌ویژه تکرار لیست خرید و جای خواب، به روزمرگی و تکرار خسته‌کننده زندگی دربه‌در ولگا می‌پردازد.

### بسامد مکرر

تکرار روایت رویدادی که یک‌بار اتفاق افتاده است چندان عجیب نیست، زیرا یک رویداد واحد امکان دارد به‌وسیله یک شخص در مقاطع گوناگون زندگی بیان گردد. یک‌بار در کلیسای مسیحیان به ولگا تجاوز شده است و او بارها این واقعه را بیان می‌کند تا از شخصیت انسانی‌اش دفاع کند:

امروز از انبار به من مسواک و خمیردندان، جوراب و... دادند. روی بلوز نوشته شده است سال ۲۰۰۰، سالی که به من تجاوز شد و من کاری نتوانستم بکنم. سالی که مرا از اتاق مطالعه بیرون انداختند و به خانه‌هایشان راه ندادند و باعث شدند به من حمله شود. تف به وجدان کثیف رافیک و همه کلیسائیان که از آنچه بر سر من آمد خبردار شدند، ولی کاری نکردند... (همان: ۲۵۳).

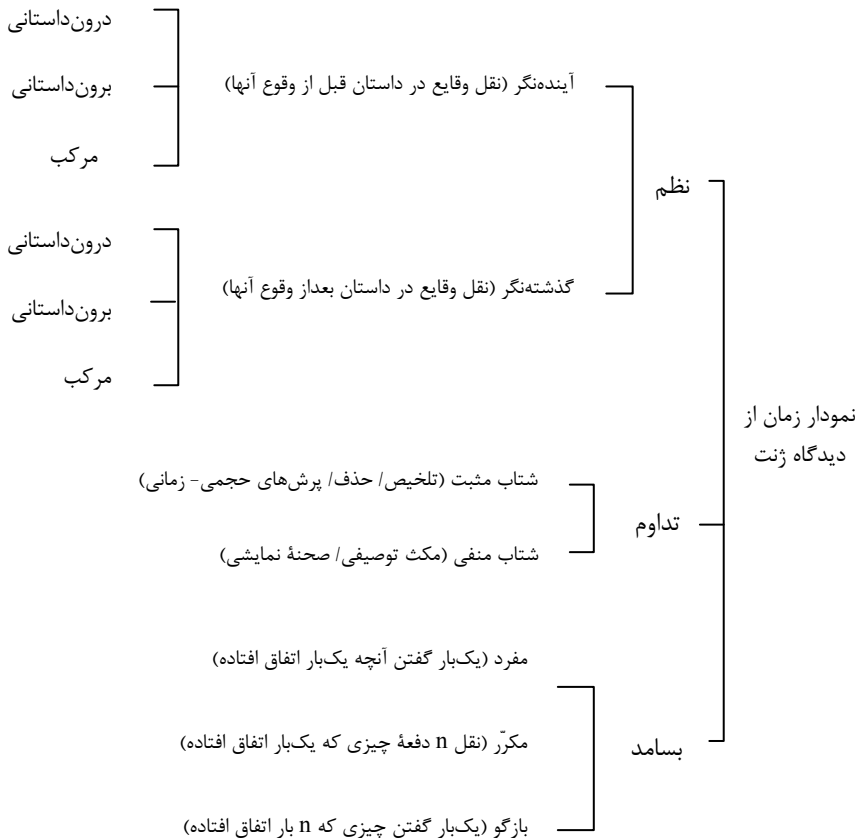
رایگان و به‌زور به من تجاوز شد، مثل فاحشه‌های آلوده. فاحشه‌ها هم برای خودشان قانونی دارند که از آنها حمایت می‌کند، مرا از فاحشه‌ها هم کمتر دیدند. می‌خواهند مرا به خودکشی وادارند و در روزنامه‌ها بنویسند: «جسد زنی ۴۲ ساله که هویت او مشخص نبود، پیدا شد. این زن بی‌جا و مکان، گویا مادر دیوانه‌ای داشت و هر دو در مراکز روانی پرونده داشتند»، ولی من خودکشی نخواهم کرد... (همان: ۲۳۷).



او در آوار مشکلات همواره به پسرش می‌اندیشد و ترس از اعتیاد، فقر و فحشا، تجاوز و... در مورد پسرش او را راحت نمی‌گذارد:

امشب خیلی گریه کردم. دوست ندارم کسی گریه مرا ببیند. دلم به حال خودم و پسرم می‌سوزد. می‌ترسم این بلاها را سر او بیاورند (همان: ۲۴۱).

زندگی ولگا پر از تکرار و بسامد کسالت‌آور روزها و اتفاقات ناگوار زندگی اوست. حوادثی که بارها و بارها برای او اتفاق می‌افتند و با تأثیر بر اندیشه‌اش، او را وامی‌دارند که برای تخلیه روحی، آنها را دوباره به زبان بیاورد. نمودار زیر طرحی از زمان در نظریه ژنت را ارائه می‌دهد:



## کانونی‌سازی<sup>۱</sup>

نظرگاه و انواع کانونی‌سازی مقوله‌ای دیگر در نظریهٔ ژنت است که مفاهیم پیشین را نیز دربرمی‌گیرد. ژنت این اصطلاح را از اصحاب نقد نو وام گرفته است و پیش از او کلینت بروکس و آستین وارن، اصطلاح کانون روایت<sup>۲</sup> را به کار برده بودند.

اتخاذ گریزناپذیر پرسپکتیوی محدود در روایت، یعنی دیدگاهی که از آن، اشیا دیده، احساس، ادراک و سنجیده شوند، کانونی‌سازی نامیده می‌شود. مراد از کانونی‌سازی، زاویه‌ای است که اشیا از آن دیده می‌شوند. در اینجا دیدن نه فقط به معنای ادراک بصری، بلکه به معنای وسیع کلمه به کار رفته است تا سویهٔ شناختی و عاطفی و ایدئولوژیک را نیز دربربگیرد (تولان، ۱۳۸۳: ۶۸-۶۷).<sup>(۲)</sup>

نقطهٔ کانونی، اصطلاحی است که می‌کهدال و ژنت، نظریه‌پردازان روایت، به کار برده‌اند. وقتی شخصیت داستانی نقطهٔ کانونی می‌شود، رخدادها در ذهن یا موضع او متمرکز می‌شوند و وضوح می‌یابند و چیزها از منظر او ارائه می‌شوند.

ژنت در مبحث کانونی‌سازی، دو پرسش مرتبط اما متفاوت را مطرح می‌کند: «چه کسی می‌بیند؟» در مقابل «چه کسی می‌گوید؟». آشکار است که یک فرد یا یک عامل روایی، هم می‌تواند صحبت کند و هم ببیند و حتی می‌تواند این دو کار را هم‌زمان اجرا کند؛ این وضعیت، زمینهٔ مناسبی برای خلط این دو عمل فراهم می‌کند. حرف زدن، بی‌آنکه دیدگاهی فردی را آشکار کند، تقریباً ناممکن است. کارگزار روایی، قادر است دربارهٔ آنچه فرد دیگری می‌بیند یا دیده است نیز حرف بزند. از این رو، ممکن است گفتن و دیدن، روایتگری و کانونی‌سازی، از آن یک عامل باشد (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۰-۹۹).

دو مفهوم بنیادی در بررسی کانون روایت، عبارت‌اند از عامل کانون (مشاهده‌گر) و مورد کانون (مورد مشاهده) (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۱۰). بنابراین در هر کانونی‌سازی دو قطب وجود دارد: راوی-کانونیگر و کانونی‌شده که به دو نوع بیرونی و درونی تقسیم می‌شوند.

1. focalization

2. focus of narration

## انواع کانونی‌سازی

در کانونی‌سازی بیرونی فقط به پدیده‌های خارجی - پدیده‌های فیزیکی آشکار - پرداخته می‌شود. تصوّر می‌رود که کانونی‌شده بیرونی، همان کارگزار روایت است و از این‌رو، او را راوی-کانونیگر می‌نامند. در کانونی‌سازی درونی حقایقی درباره احساسات، افکار و واکنش‌های یک یا چند شخص بیان می‌شود و این نوع کانونی‌سازی در بطن رخدادهای ارائه‌شده متن جای دارد (تولان، ۱۳۸۳: ۷۰-۶۹).

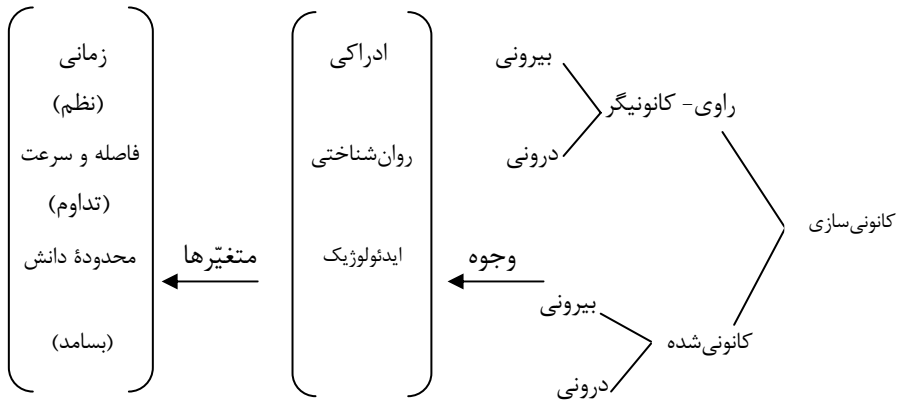
یکی از معیارهایی که برای بحث درباره انواع کانونی‌سازی از آن استفاده می‌شود، میزان تداوم کانونی‌سازی است که به‌واسطه وجه ادراکی، وجه روان‌شناختی و وجه ایدئولوژیک بروز و ظهور می‌یابد. وجه ادراکی با گستره حسّی سروکار دارد و با دو مختصّه زمان و مکان تعریف می‌شود. وجه روان‌شناختی، به ذهن و عواطف می‌پردازد و با دو مؤلفه شناختی و عاطفی سروکار دارد و در وجه ایدئولوژیک نیز دیدگاه غالب، یعنی دیدگاه راوی-کانونیگر، هنجارهای متن را ارائه می‌دهد و به عبارت دیگر، جهان‌بینی اوست که حرف اوّل را در متن می‌زند (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲-۱۱۱).

## متغیرهای مؤثر در کانونی‌سازی

۱- متغیرهای زمانی: انتخاب زمان کانونی‌کردن در تأثیر روایت بسیار اهمیت دارد. روایت ممکن است رخدادها را در زمانی که واقع شده‌اند، کمی بعد از آن، یا مدت‌های طولانی بعد از آن کانونی کند.

۲- متغیر فاصله و سرعت: داستان ممکن است با میکروسکوپ کانونی شود، یعنی آهسته و با جزئیات فراوان پیش برود یا با تلسکوپ کانونی شود، یعنی به‌سرعت بگوید که چه رخ داده است.

۳- متغیر محدوده دانش: ممکن است داستانی از منظر دانای کل روایت شود و احساسات و انگیزه‌های پنهان قهرمانان را با جزئیات نقل کند تا نشان دهد راوی به نتیجه رخدادها وقوف دارد و این تأثیر را در خواننده بگذارد که درک جهان امکان‌پذیر است. از طرف دیگر، انسانی که از نظرگاه محدود یک قهرمان روایت می‌شود، ممکن است پیش‌بینی‌ناپذیر بودن آنچه را رخ می‌دهد برجسته کند. این دگرگونی‌ها در روایت و انتخاب نقطه کانونی، در تأثیر کلی رمان‌ها نقشی تعیین‌کننده دارد (کالر، ۱۳۸۲: ۱۲۰).



### کانونی‌سازی در رمان از شیطان آموخت و سوزاند

در این رمان، روایت از آنِ راوی اول شخص است. راوی خود و زندگی‌اش را با تمام مشکلاتش کانونی می‌کند. به عبارتی، او نقطه کانونی داستان است و رخدادها در ذهن او متمرکز شده و از منظر او ارائه می‌شوند. از این جهت، شخصیت اصلی، کانونیگر و کانونی‌شده محسوب می‌شود. راوی-کانونیگر، ولگا، کانونیگرِ درونی است، چون حقایقی درباره احساسات و افکار و واکنش‌های خودش بیان می‌کند. از جنبه کانونی‌شدگی، ترکیبی از کانونی‌شدگی بیرونی و درونی است که سهم عمده در آن با کانونی‌شده درونی است؛ بیرونی از آن جهت که زندگی گذشته‌اش را مورد مذاقه قرار می‌دهد و درونی از آن جهت که افکار و احساسات خود را به نمایش می‌گذارد. بنابراین، او در مقام مشاهده‌گر، مشاهده‌گر خویشتن و اندیشه‌پرداز عمل می‌کند و علاوه بر اینکه دنیای بیرون را ثبت می‌کند، قادر به ادراک خویش نیز هست. همچنین، از نظر وجه ادراکی و مختصه زمانی آن، از آنجا که شخصیت اصلی گاه از زمان حال به خاطر دیدن نشانه یا صحنه‌ای، گذشته خود را کانونی می‌کند، کانونی‌شدگی بیرونی از نوع گذشته‌نگر است و از سوی دیگر، کانونی‌شدگی درونی با اطلاعاتی که راوی-کانونیگر ارائه می‌دهد، هم‌زمان و مقارن است. به این واسطه، او تجربیات و احساسات خود را صادقانه و صمیمانه بازگو می‌کند و مخاطب حرف‌های او را باور کرده و در نتیجه، داستان شکلی حقیقت‌مانند پیدا می‌کند و بر ذهن مخاطب تأثیر می‌گذارد.

در وجه روان‌شناختی، اطلاعات کانونیگرِ درونی، محدود است و چیز زیادی دربارهٔ اطرافیان نمی‌داند و نمی‌تواند آنها را قضاوت کند.

در وجه ایدئولوژیک، جهان‌بینی راوی-کانونیگر معمولاً حرف اول را در متن می‌زند. راوی به خاطر بی‌نهایت بودن رنج‌هایش، دچار نوعی سرگیجهٔ هستی‌شناختی شده است. او به شکلی پراکنده به گذشته و آینده فکر می‌کند و اگرچه سعی می‌کند با نوشتن خاطرات روزانهٔ خود به انسجام فکری برسد، ضربه‌های روحی بر او چنان کارگر شده است که خواننده، راوی را در حالتی از دیوانگی و جنون ناشی از عمق نگرانی و آشفتگی فکری برای فرزندش می‌بیند که ناتوان از پیش‌بینی آینده و ناچار از به فراموشی سپردن گذشته، بیشتر در زمان حال سیر می‌کند و به بازگویی عواطف درونی خود می‌پردازد. در این سیر غالباً مداوم، هر جا که راوی به ستوه می‌آید، عقیده‌اش را دربارهٔ انسانیت، فقر و... بیان می‌کند:

یک بار دیگر خفیف شده‌ام. تعدّی، ننگ و تحقیری است که خودم نمی‌دانم با آن چه کنم. با این کار می‌توان از یک انسان یک کودک ساخت. احساس می‌کنم کودکی خردسال شده‌ام. تمام اندازه‌های مرا کوچک کرده‌اند، مثل ماکتی از شهرک اکباتان. سکس ناشی از فقر مرا تحقیر می‌کند. من آن را مثل همهٔ فلاکت‌هایی که به سرم آمد تحمل می‌کنم. می‌ترسم از این فشار روح که منجر به خودکشی می‌شود، ولی من این تحقیر را می‌پذیرم (آقایی، ۱۳۸۶: ۱۹۸).

در این مثال، شاهد اوج کانونی‌سازی احساس و اندیشهٔ ولگا نسبت به واقعه‌ای تلخ هستیم و بدین‌گونه وجه عاطفی روان‌شناختی و به‌ویژه نوع جهان‌بینی راوی، مخاطب را بیش از پیش با خود همراه می‌کند.

### نتیجه‌گیری

عنصر زمان و اشکال مختلف آن-نظم، تداوم و بسامد- در رمان *از شیطان آموخت* و *سوزاند*، با توجه به فرم خاص آن، یعنی یادداشت‌روزانه، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. نویسنده در پاره‌پاره‌های این یادداشت‌ها که پوستهٔ بیرونی رمان را شکل می‌دهد و با این ساختار روایی خاص- آگاهانه یا ناآگاهانه- ما را با موقعیت بی‌مکانی و بی‌خانمانی و ذهن آشفتۀ راوی آشنا می‌کند. قهرمان در این تکه‌پاره‌های پراکنده، به دنبال تثبیت وجودی خود است و از آن به‌عنوان سند، جایگاه و فرصتی برای امنیت و آرامش استفاده می‌کند.

حرکت توأمان از زمان تقویمی به زمان روایی، با به‌کارگیری ظریف تمهیدات هنری، درخور توجه است.

نخست با زمان گاهنامه‌ای روبه‌رو می‌شویم که ششصد و بیست و پنج روز است: از چهارشنبه ۳ مرداد ۱۳۷۷ تا دوشنبه ۱۲ دی ۱۳۷۹، و داستان در ترتیب زمانی به‌ظاهر خطی روایت می‌شود. زمان دوم، زمانی ذهنی و درونی است که قهرمان بر مبنای روایت گذشته‌نگر و آینده‌نگر، زندگی گذشته و افکار و احساسات خود را بازگو می‌کند. لذا روایت گذشته‌نگر بیرونی و درونی، هر دو، شکل می‌گیرد که سهم عمده با گذشته‌نگر بیرونی و آینده‌نگر درونی است؛ گذشته‌نگر از آن جهت که اطلاعات پیش‌زمینه‌ای داستان را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد و آینده‌نگر از آن جهت که آینده نامعلوم را پیش‌بینی می‌کند و مخاطب را در حسّ تعلیق قرار می‌دهد تا او را به ادامه داستان ترغیب کند. بنابراین نویسنده یکی از بهترین شیوه‌های ایجاد جذابیت (حسّ تعلیق و انتظار) را به‌وسیله زمان‌پرسی در داستان به‌کار می‌گیرد و زمانمندی خاص جهان داستانش را ایجاد می‌کند.

در مبحث تداوم، داستان در لایه رویی دارای شتاب مثبت و روبه‌جلو است، اما در لایه زیرین دارای شتاب منفی و کسالت‌بار ناشی از تکرار روزمرگی‌ها و سختی‌های توان‌فرسای زندگی زنی چنین در دنیای شهر است و شاید نویسنده خواسته است به این وسیله، رنج قهرمان را به رخ مخاطب بکشد و هم‌حسی او را برانگیزد. از پرکاربردترین بسامدهای رمان، ابتدا بسامد مکرر و سپس بسامد مفرد نامعمول است؛ یعنی تکرار n بار از واقعه‌ای که n دفعه اتفاق افتاده است. در بسامد مکرر، محوریت با موضوع تجاوز و فحشاست و در بسامد مفرد، روزمرگی‌ها، فقر، بی‌خانمانی و همچنین موضوعات به‌ظاهر پیش‌پا افتاده، کانون توجه قرار گرفته‌اند.

در قسمت کانونی‌سازی، زندگی و افکار راوی به واسطه متغیرهای زمانی، فاصله و سرعت و محدوده دانش که جامع مفاهیم نظم، تداوم و بسامدند، برای مخاطب بازگو شده و همدردی مخاطب را به‌ویژه در بیان دیدگاه‌های ایدئولوژیک شخصیت اصلی برمی‌انگیزد. برترین نوع کانونی‌سازی این رمان، سویه عاطفی و ایدئولوژیک آن را شامل می‌شود که قطعاً برگزیدن راوی اول شخص در باورپذیری این مفاهیم تأثیرگذار بوده است.

نویسنده با تکنیک خاصّ روایی و برقراری روابط زمانمند در آن، توانسته است رمانی بیافریند که زندگی قهرمان در آن جدای از عنصر مکان، با زمان هم پیوندی تنگاتنگ و ناگسستنی دارد، لذا نویسنده به واسطهٔ عامل نظم و با به‌کارگیری اسلوب زمان‌پریشی، به نقل پیش‌زمینهٔ روایت و معرفی بیشتر شخصیت اصلی می‌پردازد و در نتیجه خلأهای داستان را پر می‌کند و کنش داستانی را پیش می‌برد. او به واسطهٔ عامل تداوم و انواع فرم‌های آن، موجبات شتاب منفی داستان را فراهم کرده، به واکاوی احساس‌های روان‌شناختی شخصیت داستان می‌پردازد و به واسطهٔ عامل بسامد، حوادثی را که بر ذهن و زندگی قهرمان داستان تأثیر گذاشته‌اند، با تأکیدی هدمند بازگو می‌کند و چنان آوار سنگین بدبختی قهرمانش را نشان می‌دهد که اثری انکارناپذیر بر خواننده می‌گذارد.

### پی‌نوشت

۱- آقایی در کارنامهٔ ادبی‌اش شش کتاب دارد: مجموعه داستان *تپه‌های سبز* (۱۳۶۶)؛ مجموعه داستان *راز کوچک* (۱۳۷۲) که برندهٔ دیپلم افتخار و یکی از بیست اثر برگزیده در دههٔ اخیر است، جایزهٔ قلم زرّین نشریهٔ گردون را به‌عنوان مجموعه داستان برگزیدهٔ سال ۱۳۷۲ به‌دست آورده است و در اسفند ۱۳۷۷ نیز یکی از جوایز بیست سال داستان‌نویسی را به انتخاب دفتر مطالعات و تحقیقات ادبیات داستانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی کسب کرده است؛ مجموعه داستان *یک زن، یک عشق* (۱۳۷۶)؛ رمان *جنسیت گمشده* (۱۳۷۹)؛ مجموعه داستان *گره‌های گچی* (۱۳۸۲) و رمان *از شیطان آموخت و سوزاند* (۱۳۸۴) که برندهٔ جایزهٔ منتقدین مطبوعات شده است.

۲- داستان به واسطهٔ منشور، دورنما و زاویهٔ دید، از زبان راوی روایت می‌شود؛ گرچه این منشور و زاویهٔ دید لزوماً از آن شخص راوی نیست، ریمون کنان به تبعیت از ژنت این واسطه را کانونی‌سازی می‌نامد. به گفتهٔ او، این واژه (کانونی‌سازی) که معادل خود در نقد انگلیسی-آمریکایی (دیدگاه) را با مشکل مواجه کرده است، خالی از مفاهیم ضمنی نوری-تصویری نیست. او همچنین یادآوری می‌کند که انتخاب کانونی‌سازی از جانب راوی، به پرسپکتیوهای ادراکی، عاطفی، جهان‌شناختی و نیز پرسپکتیو صرفاً زمانی-مکانی نمود عینی می‌بخشد. در عین حال کانونی‌سازی از دیدگاه یا نظرگاه جامع‌تر و بصری‌تر است (تولان، ۱۳۸۳: ۶۸).

## منابع

- آقایی، فرخنده (۱۳۸۶)، *از شیطان آموخت و سوزاند*، تهران: ققنوس.
- احمدی، بابک (۱۳۷۲)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.
- امیری، ناتاشا (۱۳۸۹)، «واقعیت = متن»، [www.farkhondehaghaei.com](http://www.farkhondehaghaei.com)
- انوشه، حسن (۱۳۸۱)، *دانشنامه ادب فارسی*، ج ۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ایبرمز، ام. اچ (۱۳۸۱)، *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمه سعید سبزیان، تهران: رهنما.
- ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- برتس، یوهانس ویلم (۱۳۸۴)، *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- بی‌نیاز، فتح‌ا... (۱۳۸۷)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران: افراز.
- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- ریکور، پل (۱۳۸۳)، *زمان و حکایت*، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: گام نو.
- ریمون-کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۲)، *نظریه ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- کریمی، مهدی (۱۳۸۱)، *یک عکس یادگاری با فرخنده آقایی*، تهران: پژوهه.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباء، تهران: هرمس.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*: از افلاطون تا عصر حاضر، تهران: فکر روز.
- یزدانی خرم، مهدی (۱۳۸۹)، «یادداشتی بر از شیطان آموخت و سوزاند»، [www.farkhondehaghaei.com](http://www.farkhondehaghaei.com).
- Genette, Gerard (1980), *Narrative Discourse*, Cornell: university press.