بررسی کارکرد راوی در رمان همه چیز *فرو می‌پاشد* اثر چینوا آچبه از منظر روایت‌شناسی پسااستعماری

احد مهروند *

استادیار دانشگاه تربیت معلم آذربایجان، ایران

فاطمه زلیکانی **

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تربیت معلم آذربایجان، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۰/۱۱/۱۲، تاریخ تصویب: ۹۱/۷/۳۰)

چکیده

تصویر ارایه شده از سرزمین‌های تحت سلطه در نوشته‌های نویسندگان غربی، همواره نظرورزانه و یک جانبه بوده است. در این راستا، ارائهٔ تصویری صحیح از این سرزمین‌ها برای باز پس‌گیری عزت از دست رفتهٔ بومیان، از اهداف ادبیات پسااستعماری است. رمان همه چیز *فرو می‌پاشد* اثر چینوآچبه تلاشی در این زمینه است. مقالهٔ حاضر، با معرفی روایت‌شناسی پسااستعماری که به پیوند عناصر روایت و مفاهیم پسااستعماری توجه دارد، به بررسی رابطهٔ زاویه دید با استعمارزدایی در این رمان می‌پردازد. برای این منظور، این جستار با استمداد از روایت‌شناسی ژرارد ژنت که در آن زاویهٔ دید به دو بخش کانون دید و راوی تقسیم‌بندی می‌شود، نشان می‌دهد چگونه آچبه توانمندی‌های راوی برون‌داستانی را همچون وثوق بالا، تسلط بر اثر و... در خدمت هدف خود قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، انتخاب این راوی موقعیت‌هایی را برای تحقق هدف نویسنده در اختیار وی قرار می‌دهد که با انتخاب راوی دیگری ممکن نمی‌شد.

واژه‌های کلیدی: آچبه، روایت‌شناسی پسااستعماری، کانون دید، راوی، استعمار زدایی.

* تلفن: ٤۳۲۷۲۳۰٦-۰٤۱۲، دورنگار: ۳٦۳۳۳۲۲-۰۱۵۱، E-mail: ahadmeh@gmail.com

** تلفن: ٤۳۲۷۲۳۰٦-۰٤۱۲، دورنگار: ۳٦۳۳۳۲۲-۰۱۵۱، E-mail: f.zoleykani@gmail.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

تا زمانی که شیرها تاریخ‌نویسان خود را دارند، تاریخ شکار همواره
شکارچیان را قرین افتخار خواهدکرد. ضرب‌المثل آفریقایی (آچبه،۱۹۷۳، ٦٢٠)

دوران سیاه استعمار حقیقتی غیر قابل انکار در تاریخ سرزمین‌هایی چون آفریقا است. دورانی که با خروج استعمارگران از مستعمرات پایان نیافت، چرا که نیروهای بیگانه با القای برتری فرهنگ و ارزش‌های خود در طول سالیان متمادی، عرصه‌های متفاوت زبان، دین، آموزش، فرهنگ، و حتی روش‌های متداول زندگی را در این سرزمین‌ها به شدت تحت تأثیر قرار داده بودند. به عبارت دیگر، گرچه اروپاییان به ظاهر مستعمرات را ترک کردند، ولی تأثیر فرهنگی این دوران در اذهان مردمی که با فرهنگ و سنن خود بیگانه شده بودند، همچنان باقی است. در این راستا، یکی از دغدغه‌های اصلی نویسندگان آفریقایی، بازسازی هویتی است که استعمار با تمام قوا به نابودی آن همت گماشت. چینوا آچبه Chinua Achebe نویسنده و منتقد نیجریایی از جملهٔ این افراد است. آچبه را شاید بتوان یکی از مهم‌ترین نویسندگان آفریقایی دانست. وی که «پدر رمان مدرن آفریقا» نام گرفته است، شهرت خود را مرهون پاسخ ضد استعماری است که به جوزف کنراد می‌دهد. وی در مقالهٔ خود تحت عنوان «تصویری از آفریقا»، چهرهٔ ترسیم شده ازاین سرزمین‌ها در رمان *دل تاریکی* را نژادپرستانه، نظرورزانه، و به دور از حقیقت ارزیابی می‌کند. در پاسخ به چنین تصویرپردازی‌هایی است که آچبه رمان همه چیز *فرو می‌پاشد* ***Apart Thing Fall*** را به رشته تحریر در می‌آورد. این رمان که با غور در گذشته، تأثیرگذارترین اثر به زبان انگلیسی در به تصویر کشیدن فرهنگ بومیان شناخته شده است (شافر ١٢)، سرگذشت یکی از بزرگان قبیله را روایت می‌کند که در خلال زندگی وی، خواننده با چهرهٔ حقیقی آفریقا و تأثیر اروپاییان بر آن آشنا می‌شود. قهرمان داستان با مشاهدهٔ مرگ سنت‌ها و ناتوان در هماهنگ کردن خود با شرایط جدید، در پایان دست به خودکشی می‌زند. اما نکتهٔ حائز اهمیت آن است که این رمان، چون دیگر آثار تولید شده در زمینهٔ ادبیات پسااستعماری، به جهت ماهیت ویژهٔ این ادبیات، کمتر توجهی به جنبه‌های زیباشناختی Aesthetics خود دریافت کرده است. به عبارت دیگر، تمرکز براستعمارزدایی از طریق به تصویر کشیدن گذشته، سبب شده است تا منتقدان از توجه به اثر به عنوان یک متن ادبی غفلت ورزند (اسنایدر ١٩٦).

مقالهٔ پیش رو، با تکیه بر روایت‌شناسی پسااستعماری Postcolonial Narratology که

Archive of SID

www.SID.ir

شاخه‌ای نو در گسترهٔ روایت‌شناسی است، به بررسی نقش عنصر زاویهٔ دید در فرایند استعمارزدایی می‌پردازد. بدین منظور، ابتدا روایت‌شناسی پسااستعماری، استعمارزدایی، و نیز مفهوم زاویهٔ دید از نظرگاه ژرارد ژنت Gerard Genette به تفصیل ارائه می‌شود، تا خواننده را با مفاهیم مورد نظر آشنا سازد. در ادامه با استناد به بخش‌هایی برگرفته از رمان، به کارکرد و تأثیر زاویهٔ دید در اثر، در راستای هدف نویسنده می‌پردازیم.

بحث و بررسی

ققنوس بر خاکستر خویش

روایت‌شناسی یا آن گونه که تزوتان تودورف Tzvetan Todorov می‌نامد، علم روایت، شاخه‌ای از ساختارگرایی است که در دههٔ شصت میلادی و سال‌های آغازین دههٔ هفتاد رو به گسترش نهاد. این رویکرد که ریشه در اندیشه‌های زبان‌شناس سویسی فردینان دو سوسور و نیز مطالعات شکل‌گرایان روسی دارد، به بررسی ساختار روایت برای دستیابی به دستور زبان و نظام حاکم بر اشکال روایی[۱] می‌پردازد. به بیان دیگر، هم چنان که سوسور زبان را نظامی قاعده‌مند می‌دانست که در آن معنا از طریق تضاد و هم‌نشینی واحدهای زبانی حاصل می‌شود، روایت‌شناسی نیز دانشی است در پی کشف قواعد موجود در روایت و تحلیل عناصر ثابت و متغیر و همچنین ترکیب این عوامل و به طور کلی هر آنچه که از متن (کلمات روی کاغذ) داستان به دست می‌دهد.

اما نادیده گرفتن دنیای برون از متن، پاشنهٔ آشیل رویکرد متن محور شد. به عبارت دیگر، با ظهور و رواج رویکردهای جدیدی چون تاریخ‌گرایی‌نوین New Historicism، نقد خواننده محور، پژوهش‌های جنسیتی Gender Studies، و مطالعات فرهنگی، روایت‌شناسی به تدریج رو به زوال نهاد تا جایی که در طول دو دههٔ گذشته به عنوان رویکردی ناکارامد در تحلیل متون ادبی معرفی شد (هرمن، ۲۰۰۵، ۳۱). روایت‌شناسان که خود را از گردونه رقابت حذف می‌دیدند، توجه خود را از تحلیل شکل‌گرایانهٔ متن به «تحلیل فرهنگی» آن معطوف کردند و «ادوات و ابزارآلات تحلیل روایت را در خدمت موضوعاتی قرار دادند که در عرصهٔ مطالعات فرهنگی از اهمیت حیاتی برخوردار بودند» (بال ۲۲۹). نتیجهٔ این تغییر در نقطهٔ توجه، پیدایش

۱- لازم به‌ذکر است که روایت تنها داستان را دربر نمی‌گیرد، بلکه فیلم، نقاشی، باله، و... نیز می‌توانند گونه‌ای از روایت باشند که تنها زبان بیان در آن‌ها متفاوت است.

Archive of SID

www.SID.ir

نوع جدیدی از روایت‌شناسی بود که دیوید هرمن آن را روایت‌شناسی پساکلاسیک-Post (classical Narratology) می‌نامد (هرمن، ۲۰۰۷، ۱۱). بدین ترتیب، این رویکرد به تعبیر روایت شناس آلمانی انگسر نونینگ Angsar Nunning «بار دیگر چون ققنوسی از خاکستر خویش برخاست» که نتیجهٔ آن تحول روایت‌شناسی کلاسیک به شاخه‌های جدیدی بود که کوچکترین شباهتی با نیای شکل‌گرای خود نداشتند (نونینگ ۲۲۵). به اعتقاد وی آن چه عصر جدید با آن مواجه است نه روایت‌شناسی که روایت‌شناسی‌ها است. در مقاله‌ای به همین عنوان- «روایت‌شناسی یا روایت‌شناسی‌ها»- نونینگ شرح مفصلی از مهم‌ترین شاخه‌های روایت‌شناسی به همراه اسامی فعالان هر زمینه و هم چنین تفاوت‌های روایت‌شناسی کلاسیک و پساکلاسیک ارائه می‌دهد. تنوع گونه‌های جدید روایت‌شناسی که فرهنگ، تاریخ، جنسیت، و حتی توجه به فرایند خواندن را مورد توجه قرار می‌دهد، به حدی است که به اعتقاد برایان ریچاردسون، دگرگونی‌ها را می‌توان به «رنسانسی» در نظریه و تحلیل روایت تشبیه کرد (ریچاردسون ١٦٨). از میان گونه‌های نوظهور می‌توان به‌روایت‌شناسی فمنیستی، روایت‌شناسی پسامدرن، روایت‌شناسی شناختی Cognitive Narratology، روایت‌شناسی تطبیقی، روایت‌شناسی کاربردی، روایت‌شناسی مارکسیستی، و روایت‌شناسی زمینه‌گرا Contextual Narratology اشاره کرد. اما آن چه منتقدانی چون جرالد پرینس را شگفت‌زده می‌کند، جای خالی روایت‌شناسی پسااستعماری در میان گونه‌هایی است که زیر عنوان روایت‌شناسی پسا کلاسیک گرد هم آمده‌اند. وی که خود از چهره‌های برجستهٔ روایت‌شناسی محسوب می‌شود، به جای خالی این گونه از روایت‌شناسی در میان شاخه‌های جدید این گستره اشاره می‌کند. پرینس در مقالهٔ خود تحت عنوان «در باب روایت‌شناسی پسااستعماری» علت این امر را در نگاه ویژهٔ صاحب نظران نقد و ادبیات پسااستعماری جست و جو می‌کند. به اعتقاد وی برای متخصصان این گستره، بحث و ارزیابی ارزش‌ها و کارکردهای ادبیات پسااستعماری وجوب بیشتری در مقایسه با پرداخت روایت‌شناسانه این آثار دارد (پرینس ۳۷۲). اما به اعتقاد پرینس، ترکیب این دو زمینهٔ به ظاهر بیگانه به جهت توانمندی‌های قابل توجه روایت‌شناسی، می‌تواند عامل تأثیرگذاری در راستای اهداف ادبیات پسااستعماری باشد. به عبارت دیگر، هر یک از اجزای روایت، اعم از انتخاب زاویه دید، سرعت[1] Speed موجود در داستان، صحنه یا مکان

سرعت به رابطه بین مدت زمان وقوع یک حادثه و میزان حجم اختصاص داده شده برای گزارش آن در اثر، اعم از کلمات، سطور، و صفحات اطلاق می شود.

Archive of SID

www.SID.ir

رویداد، نقش هر کدام از شخصیت‌ها و ... می‌تواند در پررنگ کردن ایدئولوژی که متن در پی ارائه و ساختن آن است، کارساز باشد (همان). وی در این مقاله، ضمن تعیین حدود روایت‌شناسی پسااستعماری، اذعان می‌دارد که این شاخهٔ خاص از روایت‌شناسی، در پی شناسایی و برجسته کردن ویژگی‌های متفاوت و متمایزکنندهٔ روایت‌های پسااستعماری نیست[۱]، بلکه به بررسی رابطهٔ عناصر موجود در متن و مفاهیمی که در نقد پسااستعماری حائز اهمیت‌اند، از قبیل غیریت Otherness، از هم گسیختیگی Fragmentation، رابطهٔ قدرت Power Relation، چند گانگی Hybridity و ... می‌پردازد. به عبارت دیگر، هر یک از عوامل سازندهٔ روایت از منظر رابطهٔ احتمالی آن با مفاهیم نقد پسااستعماری بررسی می‌شود (همان).

یکی از عناصر روایت که از اهمیت خاصی برخوردار است، انتخاب راوی و زاویه دید است. از آن جایی که این مقاله به بررسی کارکرد زاویهٔ دید انتخابی آچبه در رمان همه چیز *فرو می‌پاشد*، می‌پردازد، شرح مختصری از این عنصر روایی و تعریف آن در روایت‌شناسی ضروری به نظر می‌رسد.

زاویهٔ دید، کانون دید، راوی

زاویه دید آن گونه که ام. اچ. آبرامز در کتاب فرهنگ *توصیفی اصطلاحات ادبی* خود می‌نویسد، شیوه و سبکی است که نویسنده به وسیلهٔ آن مصالح و مواد داستان خود اعم از شخصیت‌ها، گفتگوها، حوادث و مکان رویدادها را به‌اطلاع خواننده می‌رساند و به‌سه دستهٔ کلی اول شخص، سوم شخص یا دانای کل، و شیوهٔ نادر دوم شخص طبقه‌بندی می‌شود (آبرامز ۲٤٥). اما به اعتقاد ژرارد ژنت، زاویهٔ دید و نظریه‌های مطرح شده در باب این عنصرروایی، از یک نقص اساسی رنج می‌برد و آن عدم تمایز بین راوی داستان (چه کسی می‌گوید:"Who Speaks?") و شخصیت داستان (چه کسی می‌بیند:"Who Sees?") است (ژنت ۱۸٦). به اعتقاد وی زاویهٔ دید، دو فرایند مجزای روایت Narration و آن‌چه را وی کانون دید Focalization می‌نامد، بدون تمییز قائل شدن بین آن دو جمع می‌کند. برای تمایز قائل شدن بین این دو باید به این نکته توجه کرد که کانون دید آن‌گونه که شلومیث ریمون-کنن Shlomith Rimmon-Kenan می‌گوید فرایندی «غیرکلامی» (Non-verbal) است، در حالی که

۱- ادبیات پسااستعماری به جهت برآمدن از فرهنگی متفاوت ناگزیر ویژگی‌های خاص خود را می‌یابد که حجم اندک مکالمات و پرداخت متفاوت مفهوم زمان ازجمله این ویژگی‌ها است (لارسن ۲۹۸)

Archive of SID

www.SID.ir

عمل روایت کردن و یا نقل و در نتیجه زبان متن در اختیار راوی است وکانون دید تنها به این روایت رنگ و جهت می‌دهد، به گونه‌ای که به نظر می‌رسد، داستان از منظر ادراکی شخص دیگری ارائه می‌شود (ریمون-کنن ٨٤). به عنوان مثال در زاویهٔ دید سوم شخص محدود Limited Omniscient که نمونه آن را در رمان *زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آیند*، اثر ارنست همینگوی می‌توان دید، داستان از دید قهرمان اصلی روایت می‌شود و محدود به اطلاعاتی است که در اختیار فهم و درک وی قرار دارند (هر آن چه وی می‌بیند، می‌شنود، احساس می‌کند، می‌اندیشد و ...). اما راوی این اثر قهرمان داستان نیست. به عبارت دیگر، قهرمان داستان خود گویندهٔ داستان نیست، بلکه راوی بیرون از داستان قرار داد و داستان را محدود به کانال ادراکی این شخصیت ساخته است. نگاهی به سطورآغازین این اثر شاید در شفاف نمودن این تفاوت مؤثر باشد:

> کف جنگل روی برگ‌های سوزنی خرمایی رنگ کاج دراز کشیده بود و چانه‌اش را به‌دست‌های تا شده‌اش گذاشته بود. بر فراز جنگل، باد بر سر درختان کاج می‌وزید. دامنهٔ کوه در آن نقطه که او قرار داشت دارای شیب ملایمی بود. اما پایین تر از آن، شیب تندتر می‌شد و او سیاهی جاده قیراندود را که در گردنه می‌پیچید می‌دید. همراه جاده رودخانه جریان داشت و پایین گردنه ارّه خانه‌ای را در کنار رودخانه و آب را که از بالای سد می‌ریخت و در آفتاب تابستان سفید بود، می‌دید (همینگوی ۹)[۱].

همان طور که مشاهده شد، در این جا راوی داستان متفاوت از شخصیتی است که حوادث از منظر وی به‌خواننده نشان داده می‌شود. بنابراین ژنت با ناکارآمد دانستن زاویهٔ دید مفهوم کانون دید یا ارائهٔ مواد روایت از طریق یک فیلتر ادراکی را معرفی می‌کند و آن را به سه دستهٔ کانون دید صفر Zero Focalization،کانون دید درونی Internal Focalization، و کانون دید بیرونی External Focalization طبقه‌بندی می‌نماید. در نوع اول، همان گونه که از نام‌گذاری آن پیداست، بر روی هیچ یک از شخصیت‌ها تمرکز نشده است و داستان از منظر یک دانای کل ارائه می‌شود. اما در نوع دوم تمرکز بر یک یا چند شخصیت است و داستان از کانال ادراکی یک شخصیت کانون دید Focal Character به‌خواننده ارائه می‌شود. کانون دید درونی، خود به سه شاخهٔ زیر تقسیم می‌شود: کانون دید ثابت Fixed Focalization که در آن

۱- مثال ذکر شده از جان منفرد به‌امانت گرفته شده است (جان منفرد ۹۸).

Archive of SID

www.SID.ir

داستان تنها از زاویهٔ یک فرد ثابت روایت می‌شود مانند رمان *تصویر هنرمند به‌گاه جوانی* اثر جیمز جویس. کانون دید متغیر Variable Focalization که در آن حوادث از منظر چندین شخصیت باز گفته می‌شود، مانند *مادام بواری* اثر گوستاو فلوبر و یا *خانم دالوی* اثر ویرجینیا ولف. و سومین شاخه، کانون دید چندگانه Multiple Focalization که در آن حوادث مشابه، به تکرار، اما هر بار از نگاه شخصیتی متفاوت ارائه می‌شود، مانند *خشم و هیاهو* اثر ویلیام فالکنر. در نوع سوم کانون دید که محدودترین شکل ممکن برای گزارش داستان است، ارائهٔ مواد داستان به تمام اموری تقلیل می‌یابد، که از منظر یک دوربین قابلیت ضبط و ثبت دارد. فراوانی گفتگو از ویژگی‌های بارز روایت‌هایی است که از این نوع کانون دید بهره می‌برند[۱] (ژنت ۹۰-۱۸۹). توضیح این نکته ضروری است که به عقیدهٔ ژنت الگوی کانون دید نیازی ندارد که در طول یک اثر ثابت و بی‌تغییر باقی بماند، بلکه می‌تواند به یک جزء بسیار کوتاه و مشخص از روایت محدود شود (ژنت ۹۷). ژنت به راوی که مسئولیت روایت داستان را به دوش دارد نیز توجه کرده است. وی در بحث از راوی و عمل روایت یا نقل، قائل به دو سطح متفاوت از روایت است. این تقسیم‌بندی، به ویژه در داستان‌هایی اهمیت می‌یابد که روایت دیگری در دل داستان مطرح می‌شود. به عبارت دیگر، شخصیتی که کردار و پندارهای او موضوع روایت است، خود درگیر روایت داستانی دیگر می‌شود. روایت مارلو در *قلب تاریکی* اثر جوزف کنراد و یا داستان‌های نقل شده توسط هر یک از شخصیت‌ها در *داستان‌های کنتربری* اثر چاوسر از نمونه‌های مناسب روایت در روایت‌اند[۲] (ژنت ۲۲۸). ژنت سطح آغازین روایت را که در بالاترین مرتبه قرار دارد سطح برون رو Extradiegetic Level و سطح زیرین و دوم را سطح درون لایه‌ای Intradiegetic Level می‌نامد. در دستگاه فکری ژنت، راوی با توجه به‌دو عامل سطح روایت و رابطهٔ وی با داستانی که روایت می‌کند، - حضور و یا عدم حضور- در داستان، به‌چهار دستهٔ اصلی بخش‌بندی می‌شود (ژنت ۲٤۸). در این جا تنها به‌معرفی اجمالی دو شاخه‌ای که با در نظر گرفتن رابطهٔ راوی با داستان حاصل می‌شود،

۱- لازم به ذکر است که این دسته بندی توسط روایت شناسان پس از ژنت مورد انتقاد و تغییر قرار گرفت. به عنوان مثال رایمون کنن در بحث خود از کانون دید، تنها قائل به دو نوع کانون دید درونی و برونی است. و یا مایک بال که گونه سوم کانون دید در تقسیم بندی ژنت را مبهم می‌داند، چرا که دراین نوع کانون دید، آن که می بیند، آن چه دیده می شود، و چگونگی این عمل مشخص نیست.

۲- دو مثال ارائه شده برای روشن ساختن مفهوم سطوح روایت از رایمون کنن به‌امانت گرفته شده است (رایمون کنن ۹۵).

Archive of SID

www.SID.ir

می‌پردازیم و از ذکر باقی آن‌ها چشم پوشی می‌کنیم. هرگاه راوی خود یکی از شخصیت‌های داستانی باشد که روایت می‌کند، راوی همان داستانی Homodiegetic Narrator نامیده می‌شود. در نقطهٔ مقابل این گونه راوی، راوی برون داستانی Heterodiegetic Narrator قرار دارد که خارج از داستانی است که نقل می‌کند. نقش راوی از این جهت در داستان اهمیت می‌یابد که درک خواننده از رویکرد داستان بر میزان محسوس بودن نقش راوی، اعتبار و قابلیت اطمینان وی Reliability، و میزان مشارکت و درگیری Involvement وی با داستان استوار است (ریمون-کنن ۹۵).

راوی در رمان *همه چیز فرو می‌پاشد* از نوع راوی برون داستانی است. به‌این معنا که نه تنها راوی یکی از شخصیت‌های روایت نیست، بلکه به‌طور کلی خارج از فضای داستان و مسلط بر اثر است. این نوع راوی، یادآور همان دانای کل و یا سوم شخص در مبحث زاویهٔ دید است. در نتیجه، کانون دید نیز از نوع صفر است. اما قبل از بررسی چرایی انتخاب این نوع خاص از راوی توسط نویسنده، مقدمهٔ کوتاهی از مفهوم استعمارزدایی که یکی از اهداف ادبیات پسااستعماری است، ضروری به‌نظر می‌رسد.

تقابل دو گفتمان

بیل اشکرافت، گارت گریفیتس و هلن تیفین در کتاب *مفاهیم کلیدی در مطالعات پسااستعماری*، واژهٔ استعمارزدایی را این گونه معنا می‌کنند: استعمارزدایی به فرایندی اطلاق می‌شود که به بررسی، افشاء و مقابله با شیوه‌هایی می‌پردازد که استعمار با مستمسک قرار دادن آن‌ها، مبانی و اصول فکری خود را به ملت‌های تحت سلطه تحمیل و به وسیلهٔ آن به سلطهٔ خود در تمامی اشکال آن اعم از فرهنگی، اقتصادی، و ... تداوم می‌بخشد (اشکرافت، ۱۹۹۸، ٦٣). در طول سال‌ها استقرار در مستعمرات، اروپاییان دست به تأسیس مدارسی زدند که در آن‌ها فرهنگ و ارزش‌های اروپایی به اذهان مستعمره‌شدگان تزریق می‌شد. این مدارس نه تنها مناسب‌ترین راه برای حفظ و تداوم استیلای نیروهای حاکم بودند، بلکه راه را بر هرگونه شورش بر ضد استعمارگران سد می‌کردند؛ چرا که در این مدارس فرهنگ، ارزش‌ها و نگرش اروپایی به عنوان فرهنگ برتر معرفی می‌شد و هر آن چه رنگ و بوی بومی داشت حقیر، عقب مانده، و دور از تمدن جلوه داده می‌شد. در این شرایط، طبیعی است افرادی که طی نسل‌ها آموخته بودند خود را حقیر و پست و اشغالگران را برتر بینگارند، جرأت اظهار وجود و شورش نمی‌یافتند (تایسن ٤١٩). استعمارگران در خارج از مرزهای مستعمرات نیز برای توجیه

Archive of SID

www.SID.ir

وحشیگری‌های خود، شیوهٔ مشابه تحقیر و تحمیق فرهنگ مستعمرات را، اما این بار در قالبی متفاوت پیش‌گرفتند. اینان با ابداع پدیده‌ای که ادوارد سعید آن را شرق‌شناسی می‌نامد، مشاهدات خود را در قالب ادبیات، تاریخ، فلسفه، مردم‌شناسی، و ... به رشته تحریر درآوردند تا بار دیگر تفوق و برتری خود را بر ملت‌هایی که بدوی، وحشی، و غیر متمدن تصویر شده بودند، به اثبات رسانند. در میان آثار ادبی که به این سیاق نوشته شده‌اند، می‌توان به رمان جویس کری با نام *آقای جانسون* اشاره‌کرد که در سال ۱۹۵۲ توسط مجلهٔ *تایم* بهترین رمان نوشته شده دربارهٔ آفریقا شناخته شد (آچبه، ۱۹۷۳، ٦٢٦). لازم به ذکر است که همین رمان و «کاریکاتور» ارائه شده از نیجریه در آن، محرک آچبه برای نوشتن رمان همه چیز *فرو می‌پاشد* گردید. جهت‌گیری نویسنده و تصویرپردازی مغرضانه از آفریقا در این اثر به حدی بود که حتی خواننده‌ای چون آچبه، آن گونه که خود اعتراف می‌کند، قادر به همانندسازی و همگام شدن با بومیان تصویر شده در رمان نبود (لاوسی ١٣٤). در این میان، استعمارزدایی ادبی به عنوان یکی از گونه‌های استعمارزدایی از جمله روش‌های مقابله با روایت امپریالیسم غربی از سرزمین‌های تحت سلطه است که اقتضا می‌کند، حقیقت عاری از هر گونه تحریف و سمت‌گیری ارائه شود (تیفن ۹۵). در این فرایند، پرداختن به آداب و رسوم و زندگی محلی تا قبل از ورود استعمارگران برای بازسازی هویت فرهنگی ملی از اهمیت خاصی برخوردار است. آچبه در مصاحبه‌ای خطاب به نویسندگان آفریقایی بر ضرورت و حساسیت این مهم صحه می‌گذارد، آن جا که بیان می‌کند: «مردمانی که هیچ درکی از تاریخ سرزمین خود ندارند، محکوم‌اند که هر روز را از ابتدا از سر بگیرند» (به نقل از وایز ١٠٦٢). وی هم چنین معتقد است که راهبرد مؤثرتری برای زنده ماندن در دنیای مدرنیزه شدهٔ معاصر جز مطالعه و حفظ فرهنگ و سنت‌های گذشته وجود ندارد (همان). وی که به هنر به منزلهٔ ابزاری برای آموزش و شکل دادن به اندیشه‌های مردم سرزمین‌اش می‌نگرد، تا آن جا پیش می‌رود که بیان می‌کند «من راضی خواهم بود، اگر بدانم رمان‌های من، به ویژه آن‌ها که در گذشته واقع شده‌اند، هیچ کارکردی نداشته‌اند، جز این که به خوانندگانم بیاموزند که گذشتهٔ آن‌ها، با تمام کاستی‌هایش، یک شب طولانی بربریت نبوده است که اروپاییان به نیابت از خداوند، آنان را از این توحش برهانند» (به نقل از پارخ ۲۳-۲۲). بنابراین، درشرایطی که همهٔ کودکان اعم از سفید و سیاه آموزش داده می‌شدند تا ورود اروپاییان را مبدأ فرهنگ، تاریخ، و پیشرفت تلقی کنند، اولین قدم به تعبیر فرانتس فانون برای ساختن یک هویت فرهنگی و ملی، احیا کردن گذشته‌ای است که استعمار با تمام قوا برای بی‌ارزش نمودن و نابود ساختن آن تلاش کرد (بری ۲۸-۱۲۷).

Archive of SID

www.SID.ir

رمان همه چیز *فرو می‌پاشد* در زمرهٔ این آثار قرار دارد. در این رمان، آچبه تصویر شفافی از نیجریه قبل از ورود استعمار ارائه می‌دهد که خواننده را با زوایای مختلف این جامعهٔ آفریقایی اعم از ساختار سیاسی، دستگاه قضایی، آیین‌های مذهبی، جشن‌ها و آداب و رسوم و سنت‌های اجتماعی آشنا می‌سازد. به جرأت می‌توان گفت رمان سندی از وقایع روزمرهٔ زندگی قبیله‌ای در نیجریه است، قبایلی که نه تنها ابتدایی و فاقد هرگونه تمدن نیستند، بلکه پیچیدگی‌های خاص خود را دارایند. بنابراین، رمان با ارائهٔ تصویری صحیح از آفریقا، پاسخ حساب شده‌ای به روایت امپریالیسم از این سرزمین‌هاست. گواهی یکی از خوانندگان اثر در آمریکای لاتین حاکی از موفقیت رمان در زدودن چهرهٔ نادرست ترسیم شده از جوامع آفریقایی در اذهان خوانندگان است: «تا قبل از همه چیز *فرو می‌پاشد* تصور می‌کردم همه آفریقایی‌ها مردمی وحشی‌اند که در کپرهای گلی زندگی می‌کنند، اما با خواندن این رمان دریافتم که آن‌ها مردمی متمدن و آرام‌اند» (به نقل از لیچ ١٠٥٦).

لازم به ذکر است که نویسنده از وجوه منفی و گاه خرافی این جوامع غافل نبوده است. رها کردن نوزادان دوقلو در جنگل به جهت شوم تلقی شدن، قربانی کردن افراد به پیشگاه خدایان، جایگاه نامناسب زنان در سلسله مراتب اجتماعی و ... از جمله این نکات منفی‌اند که آچبه منصفانه آن‌ها را نیز به تصویر کشیده است تا وجوه مثبت و منفی در کنار یکدیگر تصویری صحیح از جوامع آفریقایی تا قبل از ورود نیروهای اروپایی ارائه دهند. بنابراین رمان همه چیز *فرو می‌پاشد*، حرکتی در جهت استعمارزدایی است که نویسنده در آن با نشان دادن گذشته، چهرهٔ حقیقی آفریقا را جایگزین چهرهٔ مغرضانه‌ای که غرب ارائه می‌دهد، می‌کند. اما مسئله این جاست که این مهم چگونه در رمان نمود می‌یابد؟ به عبارت دیگر آچبه کدام عامل روایی را در خدمت این هدف قرار می‌دهد؟ آیا دو عامل راوی و کانون دید نقشی دارند و اگر پاسخ مثبت است چگونه؟ و آیا دراساس به تصویر کشیدن گذشته بدون انتخاب راوی مناسب تحقق می‌یابد؟ بخش بعدی این جستار به بررسی و توجیه راوی انتخابی آچبه در رمان مورد نظر می‌پردازد.

راوی و کانون دید در همه چیز فرو می‌پاشد

همان طور که پیشتر اشاره شد، اهمیت نقش راوی در هدایت خواننده به معنای مورد نظر داستان است. رمان همه چیز *فرو می‌پاشد* نیز از این قاعده مستثنی نیست. بخش اعظم این رمان که فراز و فرود قهرمان اصلی داستان را به نمایش می‌گذارد، در گذشته واقع شده است و

Archive of SID

www.SID.ir

تنها فصل‌های پایانی آن به شرح ورود اروپاییان و استقرار آن‌ها در منطقه و واکنش‌های متفاوت مردم قبیله آموفیا Umoufia می‌پردازد. خطوط آغازین داستان که به توصیف ویژگی‌های فیزیکی و روحی قهرمان داستان، اوکنکو Okonkwo، اختصاص می‌یابد، این ذهنیت را به خواننده می‌دهد که داستان بر زندگی و اعمال این شخصیت متمرکز شده است. اما حرکت به گذشته و گزارش ویژگی‌های پدر اوکنکو ،که ده سال پیش مرده است، خیلی زود خواننده را به این نتیجه می‌رساند که اثر از خارج داستان هدایت می‌شود. این امر حاکی از وجود یک دانای کل و راوی مسلط بر اثر و در نتیجه کانون دید صفر است. به عبارت دیگر داستان بر فرد خاصی متمرکز نمی‌شود تا وقایع از دریچهٔ ادراک وی به خواننده ارائه شود. این دریافت با پیشرفت داستان و به تصویر کشیدن حوادث زندگی دیگر افراد قبیله که برخی شخصیت‌های فرعی و حاشیه‌ای داستانند نیز تأیید می‌شود؟

بنابراین راوی رمان آچبه از نوع برون‌داستانی است. انتخاب این نوع خاص از راوی فرصت‌هایی را در اختیار نویسنده قرار می‌دهد که بدون آن تحقق یکی ازاهداف رمان که همانا ارائهٔ تصویری صحیح از گذشته می‌باشد، میسر نمی‌شود. شاید مهمترین شاخصهٔ این نوع از راوی درجه بالای اعتبار آن است. به عبارت دیگر، راوی برون‌داستانی قابلیت اطمینان بیشتری در مقایسه با دیگر انواع همان‌داستانی، در لایه‌ای Intradiegetic Narrator و ... دارد. حضور راوی در داستان به عنوان یکی از شخصیت‌ها و یا تمرکز داستان بر منظر ادراکی یکی از افراد داستانی (کانون دید درونی)، داستان را محدود به ادراک و ارزیابی وی از حوادث و دیگر افراد می‌سازد که چه بسا این ارزیابی عاری از تعصبات و سوگیری‌ها نباشد، در نتیجه از وثوق روایت کاسته می‌شود. این مسئله یادآور مفهوم راوی غیرقابل اعتماد است.

راوی غیرقابل اعتماد آن گونه که وین بوس Wayne Booth تعریف می‌کند، به فردی اطلاق می‌شود که تعبیر وی از وقایع با آن چه نویسنده در داستان به صورت ضمنی نشان می‌دهد، هم‌خوانی ندارد. لازم به ذکر است که حضور راوی در داستان و یا کانون دید درونی به معنای وجود راوی غیرقابل اعتماد نیست. اما از آن جا که داستان در این نوع روایت محدود به اموری می‌شوند که در حیطهٔ ادراکی فردی خاص قرار دارند، در مقام مقایسه وثوق و اعتبار کمتری نسبت به راوی برون داستانی دارد. چه بسا داستان از منظر فردی دیگر، جلوه‌ای دیگر داشت. این امر در رمان همه چیز *فرو می‌پاشد*، در تصویر ذهنی اوکنکو از پسرش نمود پیدا می‌کند؛ تصویری که در صورت عدم وجود راوی مسلط بر اثر یک جانبه به خواننده عرضه می‌شد:

Archive of SID

www.SID.ir

در طول فصل کاشت، اوکنکو هر روز از خروس خوان تا دیر وقت در مزرعه کار می‌کرد. او مرد خیلی قوی‌ای بود و به ندرت احساس خستگی می‌کرد، اما همسران و فرزندان کوچک‌اش به اندازهٔ وی قدرتمند نبودند، در نتیجه رنج می‌بردند. اما جرأت نمی‌کردند بطور مستقیم شکایت کنند. پسر اول اوکنکو، نوی Nwoye، در آن زمان تنها ۱۲ سال داشت و مایهٔ نگرانی پدرش به جهت تنبلی‌اش شده بود. لااقل این طور به نظر پدرش می‌رسید و او سعی داشت که وی [نوی] را با غر زدن‌های مکرر و تنبیه بدنی اصلاح کند (آچبه، ۱۹۵۹، ٤).

در جای دیگری از داستان آمده است: «اوکنکو می‌خواست پسرش کشاورزی عالی و مردی بزرگ باشد و هرگونه علامت هشداردهنده از وجود تنبلی را که تصور می‌کرد پیشتر در او دیده است، از بین می‌برد» (همان ۱۰). هم چنان که مشاهده می‌کنید، نوی تنها در چشم پدرش این گونه جلوه می‌کند. اما پیشروی داستان و اشارات راوی، خواننده را به این نتیجه می‌رساند که این پسر جوان که به تأیید یکی از شخصیت‌ها هنوز برای انجام کارهای فیزیکی ضعیف و کوچک است (همان ۲۱)، نه تنها کاهل نیست، بلکه حساسیت وسواس‌گونهٔ پدر، وی را این گونه به خواننده معرفی می‌کند؛ حساسیتی که ریشه در گذشتهٔ اوکنکو و حس نفرت نسبت به پدر خود دارد. در نظام قبیله‌ای آموفیا که موقعیت اجتماعی، شجاعت و دلاوری در جنگ‌ها، و نیز مالکیت زمین از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، فردی خوشگذران و تن‌پرور مانند انوکا که نه تنها تحمل دیدن خون را ندارد، بلکه صحبت از جنگ نیز او را برآشفته می‌کند (همان ۲)، بدون هیچ زمین و در نتیجه ناتوان از تأمین زندگی و تا حدودی مدام بدهکار یک فرد ضعیف و شکست خورده تلقی می‌شد. این ویژگی‌ها که سبب می‌شود اوکنکو از همان کودکی از پدر متنفر باشد (همان ٤) او را بر آن می‌دارد که منش سخت‌گیرانه‌ای را هم بر خود و هم بر خانواده‌اش اعمال کند تا هر گونه نشانه از آن چه وی را به یاد پدر می‌اندازد، نابود کند:

> اوکنکو خانواده‌اش را مقتدرانه اداره می‌کرد. همسرانش به‌ویژه جوان‌ترین آن‌ها و فرزندانش از خوی خشمگینانهٔ وی دائماً در وحشت بودند. شاید اوکنکو ذاتاً فردی بیرحم نبود. اما ترس بر تمام زندگی وی سایه افکنده بود، ترس از شکست و ضعف ... این ترس بیرونی نبود، بلکه عمیقاً ریشه در درونش داشت. و این، ترس از خودش بودکه مبادا به نظر برسد که به پدرش شباهت پیدا کرده است ... بنابراین اوکنکو ... از تمام چیزهایی که پدرش دوست داشت متنفر بود و ملایمت و تنبلی از جمله آن‌ها بودند (همان ٤).

Archive of SID

www.SID.ir

بنابراین ترس از شبیه شدن به پدر، نه تنها تلاش جانفرسایی را بر اوکنکو تحمیل می‌کند، بلکه نظام داوری‌ای را در ذهن وی شکل می‌دهد که همه چیز از دریچهٔ آن ارزیابی و ارزش‌گذاری می‌شود. نظامی که حتی ملایمت را مجاز نمی‌داند، چرا که یادآور چهرهٔ نامطلوب پدر است. پسر جوان اوکنکو ناگزیر از همین دریچه ارزیابی می‌شود و از همین دریچه است که کاهل و تنبل دیده می‌شود. نتیجه این که اوکنکو نمی‌تواند گزینهٔ مناسبی برای روایت داستان باشد (چه خود راوی باشد و چه حوادث از دید ادراکی وی روایت شود). لازم به ذکر است، این امر اختصاص به اوکنکو ندارد، بلکه انتخاب هر یک از افراد دیگر نیز روایت را محدود به کانال فکری و ادراکی آن شخصیت و در نتیجه روایتی محدود می‌سازد.

افزون بر وجود احتمال راوی غیر قابل اعتماد، تمرکز بر هر یک از شخصیت‌ها، روایتی متفاوت و دیگرگون از حوادث ارائه می‌دهد که ناگزیر متأثر از فیلتر ادراکی فردی خاص نیست، بلکه جهت‌گیری متفاوت هر یک از افراد نسبت به رخدادی مشخص، روایتی متفاوت درپی خواهد داشت. این امر به طور خاص در صحنهٔ تقابل اروپاییان و بومیان آفریقایی پدیدار می‌شود. از اولین اقدامات اروپاییان در مستعمرات، احداث کلیسا و تبلیغ و ترویج مسیحیت بود. این اقدام، واکنش‌های متفاوتی را در میان مردم برمی‌انگیزد. گرچه در ابتدا تصور می‌شد «دین جدید» که اندک طرفدارانی یافته بود، دیری نخواهد پایید، اما رفته رفته بر شمار اینان افزوده شد. مبلغان مسیحی با رد شوم بودن نوزادان دوقلو و پذیرش آن‌ها، رد تناسخ فرزندانی که در اصطلاح محلی اُگبانج Ogbanje نامیده می‌شدند و تصور می‌شد که در یک چرخهٔ بی‌پایان بعد از مرگ زود هنگام، دوباره به رحم مادر بر می‌گردند تا از نو متولد شوند، و نیز استقبال از افرادی که در نظام طبقاتی قبیله‌ای در پایین‌ترین ردهٔ اجتماعی قرار داشتند و برابر دانستن آن‌ها با دیگر افراد، گروه‌های بسیاری را به سوی خویش جذب کردند. پسر اوکنکو نیز یکی از این افراد است که از همان روزهای اول به «دین جدید» ملحق می‌شود و حتی نام خود را به اسحاق تغییر می‌دهد. قربانی شدن دوست جوان وی به پیشگاه خدایان و نیز وحشتی که بعد از شنیدن صدای دوقلوهای رها شده در جنگل بر وی مستولی می‌شود، ذهن وی را از همان کودکی نسبت به برخی سنت‌ها دچار تردید می‌کند:

> به نظر می‌رسید آن سرود مذهبی که از برادرانی سخن می‌گفت که هراسناک در تاریکی نشسته بودند پاسخی برای مسائل مهم و سؤالات همیشگی او که روح جوانش را اشغال کرده بود، داشت. سؤالاتی مثل [سرنوشت] دوقلوها که در جنگل می‌گریستند و

Archive of SID

www.SID.ir

مسئلهٔ ایکمفیونا Ikemefuna که کشته شد. هم چنان که سرود بـه روح تشـنه‌اش رسـوخ می‌کرد، آرامش نیز به درونش راه می‌یافت. کلمات سرود مثل قطرات باران یخ زده بودنـد که با رسیدن به کام خشک زمین ذوب می‌شدند (همان ٤٨).

گرچه به تأیید راوی، نوی درک درستی از برخی مفاهیم مسیحیت چون تثلیـث نداشـت، ولی بیزاری از وضعیت دوقلوها و اُگبانج‌ها، وی را همراه با مادران رنج‌کشیده و نیز طردشدگان از زندگی اجتماعی که مجبور به تحمل زندگی رقت باری بودند، ترغیب به رها کردن آیین‌های سنتی و پیوستن به مسیحیت نمود. در مقابل این گروه، رهبران قبیله و بزرگـانی چـون اوکنکـو قرار داشتند که گسترش «دین جدید» روز به‌روز آن‌ها را نگران‌تر می‌ساخت. خطوط زیر خشم و اندوه اوکنکو را بعد از شنیدن خبر پیوستن پسرش به مسیحیت نشان می‌دهد:

اوکنکو آن شب در کپر خویش نشسته بود و در حالی که به آتش چشـم دوختـه بـود، بـه این مسئله فکر می‌کرد. ناگهان خشمی در وی شعله‌ور گردید و میلی شـدید در خـود احسـاس کرد تا قداره‌اش را بردارد، به سمت کلیسا برود و همهٔ آن گـروه پسـت فطـرت و رذل را نـابود کند. اما بیشتر که اندیشید، با خود گفت که نـوی ارزش جنگیـدن نـدارد... اکنـون کـه فرصـت بیشتری برای فکر کردن داشت، قباحت گناه پسرش بیشتر جلوه می‌نمـود. رهـا کـردن خـدایان اجدادی و پیوستن به یک مشت مرد زن صفت که مانند مرغ قدقد می‌کردند، نهایت انزجار بـود. تصور کرد که با مرگ وی تمام پسرانش تصمیم بگیرند، آیـین پیشـینیان خـود را تـرک و مسـیر نوی را دنبال کنند. تصور چنین فکر وحشتناکی، هم چون اندیشهٔ نابودی، بـر وجـودش رعشـه افکند. خودش و پدرانش را می‌دید که بیهوده به دور زیارتگاه آباء و اجدادی خود برای عبـادت و قربانی گرد هم آمده‌اند و چیزی جز خاکستر روزهای از دست رفته نمی‌یابند و در ایـن حـین فرزندانش خدای مردان سفید را می‌پرستند. اگر چنین اتفاقی می‌افتاد، او، اوکنکو، همـهٔ آن‌هـا را از روی زمین محو می‌کرد[1] (همان ۵۰).

ناگفته پیداست که برای هر یک از این افراد «دین جدید» مفهوم و کـارکرد متفـاوتی دارد. در حالی که برای بومیان نوکیش، مسیحیت آلامـی بـرای رنـج‌هـا و پاسـخی بـرای بسـیاری از پرسش‌های آن‌هاست، برای بزرگان قبیله و دیگر افراد منبع ناآرامی و نابودی آیین‌ها، هـر چنـد

۱- همان طور که پیش از این اشاره شد، ژنت معتقد است که کانون دید را می‌توان به‌قسـمت کوتـاهی از داسـتان محدود کرد. جملات پایانی این بند از جمله موارد انگشت شماری است که کانون دید دراثردرونی است.

Archive of SID

www.SID.ir

نادرست، است. بنابراین تمرکز بر هر یک از شخصیت‌ها روایتی متفاوت- حداقل از این بخش- از برنامهٔ استعمار در این سرزمین‌ها ارائه خواهد داد. بی‌شک روایت نوی متفاوت از روایت پدرش خواهد بود که نوکیشان را پست فطرت، زن صفت، و گناهکار تلقی می‌کند. بنابراین برای دست یافتن به دیدی همه جانبه و به تصویر کشیدن تمامی واقعیت، راوی برون داستانی به دلیل تسلط بر اثر، مناسب‌ترین گزینه است. آچبه خود در مصاحبه‌ای استعمار را پدیده‌ای چندوجهی تعریف می‌کند که با وجود تحمیل رنج‌های بسیار بر آفریقا، مزایایی را نیز به دنبال داشته است. وی می‌گوید: «من یکی از آن افراد نیستم که می‌گویند آفریقا در طول دوران استعمار هیچ چیز به‌دست نیاورد. منظورم این است که این غیر قابل قبول است. ما خیلی چیزها به دست آوردیم» (به نقل از بگم ۳۹۶). شاید زدودن عقاید خرافی که جهل علمی سبب بروز بسیاری از آن‌ها بوده است، یکی از این فواید باشد.

در رمان همه چیز *فرو می‌پاشد* راوی برون داستانی ویژگی دیگری می‌یابد که متأثر از شرایط خاص زندگی آچبه است و آن فاصلهٔ راوی با روایتی است که نقل می‌کند. به عبارت دیگر راوی نه تنها به سنت روایت سوم شخص بر اثر مسلط است، بلکه در نقش یک ناظر Observer نیز ظاهر می‌شود. در حین خواندن رمان به جملاتی برمی‌خوریم که با دلالت بر این فاصله، شاهدی بر این ادعا هستند (به قسمت‌های ایتالیک شده توسط نگارنده توجه شود):

> «خوشبختانه میان *این* مردم، یک مرد مطابق با ارزش خودش و نه ارزش پدرش قضاوت می شد» (آچبه، ۱۹۵۹، ۲).

> «اوکوی Okoye که تا به حال به زبان ساده سخن گفته بود، نیمی بیشتر جملات بعدی‌اش را با ضرب‌المثل همراه کرد. در میان مردم قبیلهٔ ایبو، هنر محاوره از ارزش بالایی *برخوردار است* و ضرب‌المثل‌ها گویی روغن نخل هستند که کلمات با چاشنی آن‌ها خورده می‌شوند» (همان ۲).

> «تاریکی ترسی مبهم در *این* مردم ایجاد می‌کرد، حتی در میان شجاع ترینشان» (همان ۳).

استفاده از عبارت «این مردم» و به‌ویژه زمان حال در جملهٔ دوم (*برخوردار است*)، به خوبی بیانگر این حقیقت است که راوی به تعبیر کری اسنایدر Carey Snyder بین دو نقش

Archive of SID

www.SID.ir

همراه و مشارکت کنندهٔ ضمنی Implied Participant و ناظر در حرکت است. به بیان دیگر روایت آچبه از زندگی بومیان همآوا از درون و برون ارائه می‌شود. گویی راوی در عین همراهی و آشنایی کامل با فضای داستان، با فاصلهٔ یک شخص غیر بومی نیز به‌سنت‌ها می‌نگرد که یادآور نگاه یک مردم‌شناس است (اسنایدر ١٨٧). این امر به تأیید آچبه، ریشه در شرایط زندگی وی دارد.

وی می‌گوید: «من در روستایی بزرگ شدم که روش‌های سنتی زندگی هم‌چنان پابرجا بود. بنابراین من می‌دیدم که تتمهٔ سنت‌های ما هم‌چنان جاری هستند. اما من با کمی فاصله از این زندگی بزرگ شدم. چون پدرم یک مبلغ مسیحی بود و ما به طور کامل جزیی از زندگی بومیان غیرمسیحی نبودیم، من به نوعی، فاصله از این زندگی سنتی را هم تجربه کردم» (به نقل از اسنایدر ١٨٣). شرایط ویژهٔ آچبه، افزون بر این، برای وی موقعیتی ممتاز در به تصویر کشیدن گذشتهٔ بومیان، در مقایسه با دیگر نویسندگان هم عصرش، پدید آورد. وی در مقالهٔ خود با عنوان «نقش نویسنده در ملت جدید» از اظهار شگفتی هم‌عصرانش در تسلط و آگاهی وی از آداب و رسوم گذشته یاد می‌کند: «بسیاری از هم دوره‌ای‌های من که با من به مدرسه رفته‌اند و از بومیان غیر مسیحی بودند، امروز از من می‌پرسند «چگونه همهٔ این چیزها را می‌دانی؟» می‌بینید برای همهٔ آن‌ها این روش‌های قدیمی بخشی از زندگی بود. [ولی] من می‌توانستم از یک فاصلهٔ مشخص به آن‌ها نگاه کنم» (همان). به دلیل مشابه، انتخاب راوی از میان شخصیت‌ها نمی‌تواند در به نمایش کشیدن گذشته مؤثر باشد. هم چنان که بسیاری از عادات و روش‌ها برای بومیان «بخشی از زندگی» و عادی جلوه می‌کرد، برای شخصیت‌های داستانی نیز این آداب و رسوم بخشی از زندگی روزمره است ودر نتیجه احتمال گزارش آن‌ها کمتر خواهد شد. بنابراین، فاصله در عین حضور در فضای زندگی بومیان غیر مسیحی، سبب شد، آچبه دیدی همه جانبه نسبت به تمامی زوایای این زندگی به‌دست آورد. این مشاهدات از طریق انتخاب مناسب راوی برون‌داستانی که دیدی پانوراماییک Panoramic و عاری از هر گونه حذف، اغراق، و بزرگنمایی دارد، ابزاری برای ارائهٔ تصویری جامع از گذشتهٔ بومیان در اختیار وی قرار داد.

استفاده از راوی برون‌داستانی مزایای دیگر نیز دارد. گرچه این مزایا شاید تأثیر چندانی در به تصویر کشیدن گذشته نداشته باشد، ولی خواننده را در درک همه جانبه از حوادث و شخصیت‌ها یاری می‌رساند. آگاهی از احساسات و اندیشه‌های افراد متفاوت، در آن واحد، یکی از این فواید است که در صورت انتخاب راوی دیگر میسر نمی‌شد. صحنهٔ زیر که بخشی

Archive of SID

www.SID.ir

کوتاه از گفتگوی اوکنکو با یکی از دوستان اوست مثال مناسبی است:

«اوبیرکا Obierika گفت: تو بی‌جهت نگران هستی. بچه‌ها هنوز خیلی کوچک‌اند.»
«...وقتی من به سن او [نوی] بودم خودم گلیم خودم را از آب می‌کشیدم .... من تمام تلاشم را کردم تا نوی مثل یک مرد بزرگ شود، ولی او بیش از حد به مادرش شبیه است.»
«به پدربزرگش» اوبیرکا اندیشید، ولی چیزی بر زبان نیاورد (آچبه، ۱۹۵۹، ۲۲).

حرکت در زمان و گزارش آن‌چه قبل و بعد از زمان محدود اثر می‌تواند رخ دهد، یکی دیگر از این ویژگی‌هاست. راوی در طول داستان، نه تنها به سال‌های قبل از داستان اشاره دارد (به عنوان مثال، شرح کوتاهی از زندگی پدر اوکنکو که ۱۰ سال قبل از زمان داستان مرده است)، بلکه به آینده نیز حرکت می‌کند. خطوط زیر که نشان‌دهندهٔ رابطهٔ صمیمانهٔ نوی و ایکمفیونا است (پسری که از یکی از قبایل به جرم این‌که پدرش یکی از افراد آموفیا را به قتل رسانده است، برای جلوگیری از خونریزی بیشتر به اسارت گرفته شد) گواه این مطلب است:

ایکمفیونا دیگر احساس می‌کرد جزئی از خانوادهٔ اوکنکو است. [اما] هنوز به مادرش و سه خواهر کوچکش فکر می‌کرد و لحظاتی، اندوه و دلتنگی بر وی غلبه می‌کرد. اما او و نوی آن قدر به یکدیگر دلبستگی پیدا کرده بودند که این لحظات کمتر و تحمل‌اش آسانتر می‌شد. نوی این دوران را تا پایان عمرش به‌خوبی به یاد می‌آورد. او حتی به خاطر می‌آورد که چه قدر خندیده بود وقتی که ایکمفیونا به او گفته بود نام صحیح چوب بلالی که تعداد کمی دانهٔ بلال بر آن مانده باشد eze – agadi – nwagi یا دندان پیرزن است (همان ۱۰).

اما نکتهٔ بسیار مهم این است که گرچه راوی در رمان همه چیز *فرو می‌پاشد* برون داستانی و در نتیجه کانون دید صفر است، اما این وضعیت تا انتهای اثر ثابت باقی نمی‌ماند. به عبارت دیگر، با تغییر ناگهانی کانون دید در آخرین پاراگراف رمان، روایت محدود به منظر ادراکی سرکردهٔ نیروهای اروپایی می‌شود (فراموش نکنیم که راوی هم چنان خارج از داستان باقی است). این تغییر ناگهانی کانون دید صفر به کانون دید درونی که طنزی در اثر پدید می‌آورد، کارکرد ویژه‌ای با در نظر گرفتن هدف آچبه دارد. به‌پاراگراف نهایی رمان توجه کنید:

سرکرده در حالی که سه یا چهار سرباز همراهی‌اش می‌کردند، محل را ترک کرد. در این سال‌ها که وی برای متمدن کردن بخش‌های متفاوت آفریقا رنج فراوان برده بود، چند

Archive of SID

www.SID.ir

> چیز را آموخته بود. یکی از آن‌ها این بود که سرپرست یک منطقه هرگز نباید به امور نازلی چون پایین‌کشیدن کسی که خود را دار زده است رسیدگی کند. رسیدگی به چنین اموری تصویر ضعیفی از وی در اذهان مردم بومی بر جای می‌گذاشت. در کتابی که تصمیم به نوشتن‌اش داشت، بی‌شک بر این نکته تأکید می‌ورزید. هم‌چنان که به سمت دادگاه برمی‌گشت، به کتابش اندیشید. گذشت هر روز جزئیات تازه‌ای برای [داستان] وی فراهم می‌آورد. داستان این مرد که یک فرستاده را کشته و سپس خودش را دار زده بود، داستان خوبی از آب در می‌آمد. حتی می‌شد یک فصل دربارهٔ آن نوشت؛ شاید نه یک فصل، بلکه یک بندنوشتهٔ قابل قبول. چیزهای زیادی برای گنجاندن در داستان وجود داشت و باید دقت می‌کرد تا جزئیات را حذف کند. او حتی بعد از تأمل بسیار نام کتابش را نیز انتخاب کرده بود: *آرام‌سازی قبایل بدوی نیجریهٔ سفلی* (همان ٦٨).

استفاده از کلماتی چون امور نازل، متمدن کردن، رنج فراوان، آرام سازی، و بدوی همگی ناظر بر این حقیقت است که در این‌جا کانون دید از نوع درونی است و وقایع از منظر سرکردهٔ نیروهای اروپایی بازگو می‌شود. این پاراگراف از چند جهت قابل تأمل است. اول این که اندیشهٔ نگارش کتابی دربارهٔ بومیان، آن هم با مشخصه‌های مورد نظر، یادآور «دروغ بزرگ» شرق‌شناسی است. دروغی که ضمن ارائهٔ تصویری دیگرگون و خلاف واقع از آفریقا، هویت گزارش دهنده را نیز برملا می‌سازد؛ به تعبیر ادوارد سعید «دروغی دربارهٔ ما و دربارهٔ آن‌ها» (اشکرافت، ۲۰۰۱ ٦٢) این گزارشگر در رمان آچبه آن گونه که اسنایدر می‌گوید، گزارشگر «ضعیفی» است. چرا که حتی کنجکاوی و تواضع را که دو ابزار اصلی برای فهم و شناخت فرهنگ دیگر است، ندارد (اسنایدر ۱۷۸). سرکردهٔ نیروهای اروپایی، که آچبه حتی از ذکر نام وی خودداری می‌کند، در فصل ۲۳ وارد فضای رمان می‌شود. گرچه تا بندنوشتهٔ پایانی اثر، نویسنده حتی کلمه‌ای برای معرفی و توصیف این شخصیت به‌کار نمی‌برد، اما رفتار حقارت‌آمیز وی با بومیان، گویای جهت‌گیری‌های ذهنی وی است. به نظر می‌رسد بر خلاف آقای براون- کشیش قبلی- که به گفتگو با بزرگان قبیله می‌نشیند تا فارغ از هر گونه پیش فرض به شناخت صحیحی از فرهنگ و سنن بومیان دست بیابد، سرکرده از آن دسته افرادی است که تفاوت را، نه تفاوت، بلکه نوعی نقص تلقی می‌کند. به تأیید یکی از شخصیت‌ها «او می‌گوید ما احمقیم، چون روش‌های او را درک نمی‌کنیم» (آچبه، ۱۹۵۹، ٦٢). واضح است که روایت چنین شخصیتی از قبایل آفریقایی رنگ و بویی متفاوت و دور از حقیقت خواهد

Archive of SID

www.SID.ir

داشت. اما نکتهٔ دیگر، هوشمندی آچبه در انتخاب جایگاه مناسب برای تغییر کانون دید است.۲٤ فصل از ۲۵ فصل رمان به ترسیم یک تمدن با تمام وجوه مثبت و منفی‌اش اختصاص می‌یابد تا خواننده را- اعم از آفریقایی و غربی- با چهرهٔ واقعی آفریقا آشنا سازد. خواننده که تا بدین جای اثر با راوی آشنا به‌محیط همراه بوده است، با حرکت ناگهانی به‌فضای ذهنی یک بیگانه در آخرین پاراگراف رمان، با تصویری روبرو می‌شود که کوچکترین شباهتی به آن چه تا به حال دیده است، ندارد. به عبارت دیگر آچبه خواننده را با خود همراه می‌سازد تا هم حقیقت آفریقا و هم حقیقت روایت استعمار را مشاهده کند؛ روایتی که در آن زندگی و مرگ قهرمان یک قبیله تا حد یک بندنوشتهٔ تقلیل می‌یابد و یک تمدن با تمام پیچیدگی‌هایش وحشی و بدوی توصیف می‌شود. در برابر چنین روایتی است که آچبه با قدرت تمام می‌ایستد تا به این روایت نامعتبر پاسخ دهد. پاسخی که بخشی از پروژهٔ استعمارزدایی است و حاصل رمان همه چیز *فرو می‌پاشد*.

نتیجه

استعمار برای پیشبرد اهداف و دستیابی به مطامع خود در مستعمرات، تصویری مغرضانه از این سرزمین‌ها ارائه می‌دهد که با واقعیت موجود این سرزمین‌ها در تضاد است. از کارکردهای ویژهٔ ادبیات پسااستعماری، زدون چهرهٔ ترسیم شده از مستعمرات و جایگزین نمودن آن با حقیقت سرزمین‌های تحت سلطه، برای باز پس‌گیری منزلت و هویت تاریخی بومیان است. در این میان روایت‌شناسی پسااستعماری، با پیوند دادن عناصر روایی با مفاهیم پسااستعماری جایگاه ویژه‌ای می‌یابد، چرا که به نقش این عوامل در برجسته‌کردن هدف و پنداشت نهفته در اثر توجه دارد. مقالهٔ حاضر نشان داد که چگونه عنصر روایی زاویهٔ دید، که به تعبیر ژنت در بر گیرندهٔ دو عامل متمایز راوی و کانون دید است، می‌تواند در خدمت روند استعمارزدایی قرار گیرد. به عبارت دیگر، آچبه با انتخاب آگاهانه راوی برون داستانی از توانمندی‌های این راوی در راستای هدف خود سود می‌برد، هدفی که شاید با انتخاب راویی دیگر به کمال محقق نمی‌شد. در پایان، افزودن یک نکته خالی از لطف نیست و آن این‌که روایت‌شناسی پسااستعماری می‌تواند گمشدهٔ منتقدانی چون اسنایدر باشد که بر این باورند، رویکرد مردم‌شناسانه به ادبیات پسااستعماری – که به جهت ترسیم گذشته رویکرد غالب به این آثار است- این آثار را تا سطح یک «سند فرهنگی» و تاریخی تنزل می‌دهد . به‌عبارت دیگر توجه بیش از حد به جنبه‌های فرهنگی این آثار، سدی برای توجه به عناصر زیباشناختی آنان

Archive of SID

www.SID.ir

شده است (اسنایدر ١٩٦). بنابراین روایت‌شناسی پسااستعماری در پرداخت همآوای متن و مفاهیم پسااستعماری، می‌تواند گزینهٔ مناسبی برای منتقدانی از این دست باشد.

Bibliography

Abrams, M. H. (2005). *A Glossary of Literary Terms*. 8th ed. Australia: TompsonWadsworth.

Achebe, Chinua. (1973). "Africa and Her Writers." *The Massachusetts Review*. 14.3. 617-629. <http:www.jstor.org>.

---.(1959). *Things Fall Apart*. Nc: Np.

Ashcroft, Bill, and Pal Ahluwalia. (2001). *Edward Said*. 2nd ed. London: Routledge.

---.Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, eds. (1998). *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London: Routledge.

Bal, Mieke. (1990). "The Point of Narratology." *Poetics Today*. 11.4. 727-753.<http:www.jstor.org>.

Barry, Peter. (2002). *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. 2nd ed. Nc: Np.

Begam, Richard. (1977). "Achebe's Sense of an Ending: History and Tragedy in Things Fall Apart." *Studies in the Novel*. 29.3. 396+. <http:www.questia.com>.

Gennette, Gerard. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. New York: Cornell University Press.

Hemingway, Ernest. (1350). Zangha Baraye Ke Be Seda Dar Miayand(For Whom the Bell Tolls). tarjome Ali Salimi. Tehran: Piruz.

Herman, David. (2005). "Histories of Narrative Theory: A Genealogy of Early Developments." *A Companion to Narrative Theory*. Ed. James Phelan, and Peter J. Rabiowitz. India: Blackwell Publishing. 19-35.

---.(2007). "Introduction." *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: CUP. 3-21.

Jahn, Manfred. (2007). "Focalization." *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: CUP. 94-108.

Larson, Charles R. (1998). "Okonkwo in His Time." *World and I*. 13.3. 298+.<http:www.questia.com>.

Leech, Josephine. (1971). "A Study of Chinua Achebe's Things Fall Apart in Mid-America." *The English Journal*. 60.8. 1052-1056. <http:www.jstor.org>.

Archive of SID

www.SID.ir

Lovesey, Oliver. (2010). "Making Use of the Past in Things Fall Apart." *Bloom's Modern Critical Interpretations: Chinua Achebe's Things Fall Apart*. Ed. Harold Bloom. USA: Infobase Publishing. 115-140.

Nunning, Angser. (2003). "Narratology or Narratologies: Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposal for the Future Usage of the Term." *What Is Narratology*?. Berlin: Walter de Gruyter. 239-275.

Prince, Gerald. (2005)."On a Postcolonial Narratology." *A Companion to Narrative Theory*. Ed. James Phelan, and Peter J .Rabinowitz. UK: Blackwell. 2005. 372 -381.

Parekh, Pushpa Naidu, and Siga Fatima Jange, eds. (1998). *Postcolonial African Writers: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. USA: Greenwood Press.

Richardson, Brain. (2000). "Recent Concept of Narrative and the Narration of Narrative Theory." *Style*. 34.2.168+. <http:www.questia.com>.

Rimmon-kenan, Shlomith. (2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London: Routledge.

Shaffer, Brian W. (2006). *Reading the Novel in English 1950-2000*. USA: Blackwell.

Snyder, Carey. (2010). "The Possibilities and Pitfalls of Ethnographic Reading: Narrative Complexity in Things Fall Apart." *Bloom's Modern Critical Interpretations: Chinua Achebe's Things Fall*. Ed. Harold Bloom. USA: Infobase Publishing. 177-196.

Tiffin, Helen. (1995). "Post-colonial Literatures and Counter-discourse." *The Post-Colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft, et al. London: Routledge. 153-157.

Tyson, Lois. (2006). *Critical Theory Today: A User Friendly Guide*. 2nd ed. London: Routledge.

Wise, Christopher. (1999). "Excavating the New Republic: Postcolonial Subjectivity in Achebe's Things Fall Apart." *Callaloo*. 22.4. 1057-1070. <http:www.jstor.org >.

Archive of SID

www.SID.ir