فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال نهم، شماره۲ (پیاپی ۱۹) تابستان ۱۳۹٦، ص ۳۲- ۱۷

تحلیل ساختاری زمان در رمان *درخت انجیر معابد* با تأکید بر نظریهٔ ژنت

صفیه توکلی‌مقدم *، فاطمه کوپا**

چکیده

تحلیل ساختاری زمان، یکی از رویکردهای جدید در حوزهٔ نقد ادبی به حساب می‌آید که دریافتی جامع از ابعاد زیبایی‌شناختی و نظام نحوی حاکم بر داستان‌ها ارائه می‌کند. ژنت از جمله نظریه‌پردازانی است که با تأکید بر عنصر زمان، به بررسی مناسبات و روابط زمانی در متون روایی بر اساس مفاهیم نظم، تداوم و بسامد می‌پردازد. این جستار در پی آن است که با بررسی آخرین رمان احمد محمود، «درخت انجیر معابد» بر اساس نظریهٔ ژنت، چگونگی ساختار زمانی در این روایت را با شیوه‌ای تحلیلی- استنباطی واکاوی کند.برآیند این واکاوی نشان می‌دهد که نویسنده با بنانهادن طرح روایت بر ساختاری غیرخطی، داستانی مدرن خلق می‌کند که عنصر زمان در آن نقشی اساسی دارد. تداعی‌های آگاه یا نیمه‌آگاه، منطبق با مؤلفه‌های جریان سیّال ذهن که از طریق همسانی مکانی یا کلامی روی می‌دهد، موجب بازگشت‌های مکرّر زمانی به گذشته می‌شود. کارکرد اغلب این گذشته‌نگری‌ها، رفع پیچیدگی متن، اشاره به گذشتهٔ اشخاص و یا بازگشایی گره‌های داستانی است. بررسی تداوم داستان نشان می‌دهد نویسنده به‌خصوص در زمان گذشته، داستان را با شتاب به پیش می‌برد و به اقتضای طرح داستان، گاه با حذف و تلخیص بر سرعت روایت می‌افزاید، گاهی با صحنه نمایشی و توصیف، به تفصیل رویدادها را شرح می‌دهد. انواع بسامد مفرد، مکرر و بازگو در داستان کارکرد دارد و کانون روایت، سوم شخص و دانای کل است.

کلیدواژه‌ها: درخت انجیرمعابد، روایت، زمان، ژنت

۱- مقدمه

روایت‌شناسی[1] رویکردی نوین در مطالعهٔ ادبیات است که در پی انقلاب ساختارگرایی در عرصهٔ داستان پدید آمد. این رویکردطی سه دورهٔ پیش از ساختارگرایی، ساختارگرایی و پساساختارگرایی مطالعه می‌شود. اصطلاح روایت‌شناسی، نخست در سال ۱۹٦۹میلادی در کتاب دستور زبان دکامرون از سوی تزوتان تودوروف[2] به کار گرفته شد؛ حال آن که سابقهٔ مهم‌ترین پژوهش در این زمینه به کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» بازمی‌گردد که در آن ولادیمیر پراپ، انگارهٔ ریخت‌شناسی روایت را بنیان نهاد.

* مربی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران (مسؤول مکاتبات) s.tavakkoli56@yahoo.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران f.koupa@yahoo.com

تاریخ وصول: ۱۳۹٤/۵/۲٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۹/۲۹

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

1.narratology
2.Tzvetan Todorov

Archive of SID
www.SID.ir

«از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان روایت‌شناسی ساختارگرا، ولادیمیر پراپ، آ.ژ.گریماس، تزوتان تودوروف، کلود برمون، ژرار ژنت و رولان بارت هستند» (مکاریک، ۱۳۸٤: ۱۵۱).

ژرارژنت[1] فرانسوی(۱۹۳۰) که برخی منتقدان، وی را پدر علم روایت نام نهاده‌اند، چهرهٔ برجستهٔمکتبی نوپا در مطالعات ادبی است، که در دههٔ ۱۹٦۰،برای تطبیق و بسط دادن نظریات ساختارگرایانهٔ فردینان دوسوسوردر زبان‌شناسی وکلودلوی‌استروس در انسان‌شناسی آغازشد.«عمدهٔ شهرت این نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی، به مطالعهٔ ساختارگرایانه از روایت بازمی‌گردد که یکی از جامع‌ترین تحلیل‌های متون روایی را به دست می‌دهد» (لچت، ۱۳۸۳: ۹۸).او مهم‌ترین عنصر در بررسی روایت را عنصر زمان می‌داند و روش «بررسی زمان در روایت» را بنیان نهاده است؛ روشی که مناسبات زمانی را در کل متن واکاوی می‌کند. «آنچه در هر روایت، مدّ نظر روایت‌شناسان است، ارتباط میان حوادث داستان در یک زنجیرهٔ زمانی است، اما به‌جز زمان که ژرار ژنت آن را اصلی‌ترین عنصر روایت می‌داند» (تولان، ۱۳۸۳:۲۵).

ژنت در کتاب *گفتمان روایی*[2](۱۹۷۲) به کشف ظرفیّت‌های اثر روایی از نظر کاربرد زمان دست یافت. تقسیمات اصلی ژنت در این کتاب عبارت‌اند از زمان دستوریکه روابط زمانی در روایت را مشتمل بر زیرمجموعه‌های‌نظم، تداوم و بسامد بررسی می‌کند؛ وجهکه در پرداختن به آن، مطالعهٔ سنتی نقطه‌نظرروایی را دگرگون می‌سازدوصداکه راوی، روایت‌شنو و سطوح روایت را به شیوه‌های جدیدی تحلیل می‌کند. ژنت در «گفتمان روایی» علاوه بر ترسیم و تحلیل نظریات خود،با نقد رمان در *جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته*، اثر مارسل پروست، نظریه را با عمل درمی‌آمیزد؛ بدینترتیب کتاب او به محل تلاقی نظریهٔ روایت و نقد پروست تبدیل می‌شود.

از نظر ژنت، سه نوع رابطهٔ زمانی میان زمان داستان و زمان متن برقرار است:

۱) نظم و ترتیب۲) تداوم۳) بسامد

۱) نظم و ترتیب[3]: نظم و ترتیب رویدادها در داستان به هر صورتی که باشند در نظام تک‌ساختی زبان بازنمایی می‌گردند. «بررسی نظم زمانمندانهٔ روایت، مبتنی است بر مقایسه میان ترتیبی که رخدادها یا بخش‌های زمانمند در سخن روایی انتظام می‌یابند، با ترتیب زنجیره‌ای که همین رخدادها یا بخش‌های زمانمند در داستان دارند»(ژنت،۲۰۰۰: ۹۲). ژنت هرگونه انحراف از توالی زمان مستقیم و شکست در آرایش خطی متن را که منجر به انحراف در ترتیب ارائه رویدادهای متن نسبت به ترتیب وقوعشان در داستان شود، زمان‌پریشی[4] یا نابهنگامی می‌خواند.زمان‌پریشی‌ها را در دو دسته‌بازگشت زمانیو پیشواز زمانیمی‌توان بررسی کرد.

۱-۱) بازگشت زمانی[5]:بازگشت زمانی عبارت است از «روایت رخدادی در مقطعی از متن پس از آنکه رخدادهای بعدآن رخداد روایت شده باشند. در چنین حالتی کنش روایت به برهه‌ای از گذشته داستان بازمی‌گردد» (ژنت، ۱۹۸۰: ٤۸).اگر زمان روایی به گذشته‌ای پیش از آغاز روایت بازگردد، بازگشت زمانی بیرونی نامیده می‌شود و بازگشت زمانی درونی «گذشته‌ای را در یاد زنده می‌کند که پس از نقطه آغاز اولین روایت رخ داده است» (ریمونکنان،۱۳۸۷: ٦۵).

۱-۲) پیشواز زمانی[6]:روایت رخدادی است در مقطعی ازمتن، پیش ازآنکه رخدادهای از پس‌آینده به لحاظ زمانی روایت شوند. در چنین حالتی زمان داستان بر زمان سخن پیشی می‌گیرد (ژنت، ۱۹۸۰: ٦۷).

۲)تداوم[7]: دومین مقوله از زمان روایت درنظریهٔ ژنت، تداوم است که به بررسی روابط میان گسترهٔ زمان و رویداد می‌پردازد و

1.Gerard Genette
2. narrative of discourse
3.order
4.anachrony
5.analepsis
6.prolepsis
7.duration

Archive of SID

www.SID.ir

اینکه هر رویداد چه بازه زمانی و حجمی از متن را در برمی‌گیرد. «ژنت تداوم را به معنی نسبت میان زمان متن و حجم متن به کار می‌برد وازآن در تعیین ضرباهنگ وشتاب داستان استفاده می‌کند»(تولان،۱۳۸۳: ٦١). سرعت روایت را با توجه به رابطه بین تداوم داستان (برحسب دقیقه، ساعت، روز، ماه وسال) و تداوم متن (تعداد سطور یا صفحات) اندازه‌گیری می‌کنیم (ژنت، ۱۹۸۰: ۸۷).بدین ترتیب، رابطه بین زمان روایت و زمان واقعی ممکن است به صورت یکی از این سه قسم باشد: شتاب ثابت، شتاب مثبت (تلخیص، حذف، پرش‌های حجمی-زمانی)، شتاب منفی (مکث توصیفی وتوضیحی، صحنه نمایشی)

۳)بسامد[1]: بسامد به عنوان سومین نمونه عمدهٔ زمانی، به دفعات روایت یک واقعه در متن گفته می‌شودکه برای اولین بار ژنت به این مقوله اشاره کرده است. «بسامد، مؤلفه‌ای است که قضاوت درباره آن وکشف انواع تکرارهای آن در پایان خواندن روایت و با بازگشت به عقب و بررسی کل داستان سنجیده می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۲: ۳۱٦).بسامد مفرد، به‌عنوان رایج‌ترین نوع روایت، عبارت است از یک بار گفتن آنچه یک بار اتفاق افتاده یا چند بار گفتن واقعه‌ای که چند بار اتفاق افتاده است.بسامد مکرر، یعنی حادثه‌ای که یک بار اتفاق افتاده، چند بار نقل شود که یکی از شیوه‌های روایی مهم در ادبیات مدرن است. بسامد بازگو اگر حادثه‌ای که چند بار اتفاق افتاده، تنها یک بار روایت شود (ایگلتون، ۱۳٦۸: ١٤٦).

۱-۱ پیشینهٔ پژوهش

مطالعهٔساختار زمان در آثار روایی گذشته و امروز سابقه‌ای طولانی ندارد و از میان پژوهش‌های معدودی که به بررسی عنصر زمان از دیدگاه ژنت پرداخته‌اند، می‌توان به مواردی اشاره کرد؛ ازجمله، «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر حکایت اعرابی درویش در مثنوی»، نوشتهٔ غلامحسین غلامحسین‌زاده(۱۳۸٦)؛ «بررسی زمان در تاریخ بیهقی براساس نظریه ژنت»فروغ صهبا (۱۳۸۷)؛ «عامل زمان در رمان سووشون»، نوشتهٔ شمس‌الحاجیه اردلانی (۱۳۸۷)؛ «نقد روایت‌شناسانهٔ مجموعه ساعت پنج برای مردن دیر است، براساس نظریهٔ ژنت»، از قدرت‌الله طاهری و لیلاسادات پیغمبرزاده(۱۳۸۸)؛کاووس حسن‌لی و ناهید دهقانی (۱۳۸۹)با عنوان «بررسی سرعت روایت در رمان جای خالی سلوچ، مجله زبان وادب پارسی»؛مهدی نیک‌منش و سوناسلیمیان (۱۳۸۹) تحت عنوان «بررسی زمان روایت در نمایشنامه زنان مهتابی، مردآفتابی». تحقیقات دیگر عبارت‌اند از:«روایت زمان در رمان از شیطان آموخت و سوزاند» از فیروز فاضلی و فاطمه تقی‌نژاد (۱۳۸۹)؛«تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت‌شناسی بر اساس نظریهٔ زمان ژنت در داستان بی‌وتن اثر رضا امیرخانی» نوشتهٔ فرهاد درودگریان و محمدرضا زمان‌احمدی(۱۳۹۰)؛ محمود رنجبر و علی تسلیمی(۱۳۹۰) با عنوان «بررسی ساختاری عنصر زمان براساس نظریه ژرار ژنت در نمونه‌ای از داستان کوتاه دفاع مقدس»؛محمود بشیری و زهرا هرمزی (۱۳۹۳) تحت عنوان «تحلیل ساختار روایت در رمان آفتاب‌پرست نازنین». بهنام‌فر و دیگران (۱۳۹۳) نیز به «بررسی زمانمندی روایت در رمان سالمرگی براساس نظریهٔ ژرار ژنت» پرداخته‌اند و مقالهٔ «مقایسه عنصر زمان در روایت‌پردازی رمان‌های به هادس خوش آمدید و سفر به گرای ۲۷۰ درجه بر مبنای نظریه ژنت» نیز به تحقیق سیدعلی قاسم‌زاده و شیخ‌حسینی جعفری (۱۳۹۳) نوشته شده است.

ازآنجا که معیارهای نظریه‌های روایت‌شناسانه، درک تازه‌ای از متون روایی به ما می‌بخشد، نویسندگان این جستار برآن شدند تا رمان درخت انجیر معابد را از نظر مؤلفه‌های روایت و نقش عنصر زمان براساس نظریه ژنت بررسی کنند؛ چراکه عنصر زمان به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر در این رمان، نقش اساسی دارد. البته باید گفت این اثر برجسته تاکنون از چنین منظری واکاوی نشده است و می‌تواند نگرشی تازه از کاربرد زمان در این اثر روایی به دست دهد. مقاله در پی پاسخ به این پرسش اساسی است که با توجه به الگوی روایت‌شناسی ژنت، رمان درخت انجیر معابد چگونه بررسی و تحلیل خواهد شد و احمد محمود تا چه اندازه از شگردهای زمان روایی در سیر روایت رمان بهره برده است.

[1].frequency

Archive of SID

www.SID.ir

۱-۲ معرفی رمان درخت انجیر معابد

رمان *درخت انجیر معابد* آخرین رمان احمد محمود به شمار می‌آید که ۱۰۳۸ صفحه دارد و در سال ۱۳۷۹، در دو جلد از سوی انتشارات معین به چاپ رسیده است. محمود در سال ۱۳۷۹ به پاس نگارش رمان *درخت انجیر معابد*، برندهٔ دوره اول جایزهٔ هوشنگ گلشیری شد.این رمان، نقطهٔ پایانی روایت‌پردازی محمود از تحولات اجتماعی و سیاسی صد سال اخیر ایران است که از جنبه‌های مختلف قابل‌بررسی است. «متن درخت انجیر معابد متنی فعّال و چندلایه است و تأویل‌های گوناگونی را برمی‌تابد. علّت وجودی این تأویل‌ها را باید در موضوع و مضمون این اثر جست‌وجو کرد نه در ساختار و فرم آن» (سلیمانی، ۱۳۸۰: ٦۷).

محمود در *درخت انجیر معابد* که تنها رمان مدرن اوست، از پرداختن به درون‌مایه‌های پرتکرار در داستان‌هایش مانند فقر، تبعیض، مبارزه‌های سیاسی و چپ‌گرایی دست برداشت و محتوای دیگری با شکل و ساختاری تازه و مدرن خلق کرد. یکی از دلایل مدرن بودن سبک این رمان، آغاز شدن طرح رمان از میانهٔ داستان و استفادهٔ نویسنده از زمان حال برای روایت داستان است؛ داستانی که بخش عمدهٔ روایت آن در بازگشت به گذشته سپری می‌شود. از دیگر مؤلّفه‌های برجسته این داستان، سیلان ذهن، شکست روایت خطی، استفاده از ذهن عمه‌تاجی به‌عنوان ذهنیّت مرکزی، شکست شخصیّت اصلی و خلق ضد قهرمان، مجاورت رئالیسم با سوررئالیسم در دو دنیای واقعی و تخیّلی، اشاره به مفاهیم نمادین و استفادهٔ سمبلیک از ابزارها و عناصر طبیعی، نمایش تضادهای تراژیک زندگی بشر و تقابل سنت و مدرنیتهبه شمار می‌آید.محتوای این روایت بر تأثیر باورهای خرافی مردم در فروپاشی ساختارهای اجتماعی در قالب جدال سنت با مدرنیته تأکید می‌کند. یکی از مظاهر تقابل سنت و مدرنیته در بریدن درخت انجیر معابد به عنوان درخت مقدّس یا ویرانی عمارت کلاه‌فرنگی کنار درخت نمایان می‌شود.

این کتاب نسبت به سایر آثار داستانی محمود، از نثری استوار، فاخر و زیبامحور برخوردار است. نویسنده با دقت در انتخاب واژه‌ها، بر زیبایی‌های تکنیکی در صدای نوشتار افزوده است. هر یک از شخصیّت‌ها به فراخور موقعیّت اجتماعی از لحنی خاص خود برخوردارند و هرگاه نویسنده به زبان گفتاری و محاوره‌ای نزدیک می‌شود، واژه‌های خاص لهجهٔ مردم جنوب و تکیه‌کلام‌های ایشان را به روال دیگر داستان‌ها به کار می‌برد. در مجموع، انطباق ساختار بیرونی داستان با محتوا و بن‌مایه‌های درونی، از سبک خاص بیانی محمود در شاکلهٔ این متن روایی حکایت دارد.

۲- خلاصه داستان

داستان با اسباب‌کشی عمه تاج‌الملوک، خواهر اسفندیارخان، از عمارت کلاه‌فرنگی به یک خانهٔ کوچک اجاره‌ای آغاز می‌شود. فرامرز، برادرزادهٔ تاج‌الملوک در این هنگام در زندان به سر می‌برد. این دو شخصیّت از بازماندگان اصلی خانوادهٔ اسفندیارخان آذرپاد، صاحب عمارت کلاه‌فرنگی هستند که تا چندی پیش با سایر اعضای خانواده در این عمارت، نزدیک درخت انجیر معابد زندگی می‌کردند. افسانه، زنی زیبا و جوان است که با وجود اختلاف سنی زیاد با اسفندیارخان، ثروتمندی از خانواده‌ای اصیل، ازدواج می‌کند و سه فرزند به نام‌های فرامرز، فرزانه و کیوان دارد. با مرگ اسفندیارخان، زندگی خوشایند اعضای خانواده از هم می‌پاشد. افسانه با مهران شهرکی، وکیل حقوقی خانواده آذرپاد که داعیهٔ تجددخواهی دارد، ازدواج می‌کند. این ازدواج به دلیل نارضایتی فرزندان و خانواده افسانه، باعث بروز اختلافات خانوادگی میان آنها می‌شود.

اولین جرقه این اختلاف در تیراندازی فرامرز به سوی مهران و مادرش در حال کشیدن تریاک شعله‌ور می‌گردد. چندی بعد، افسانه به دلیل سکتهٔ مغزی می‌میرد و فرزانه در اثر اندوه ناشی از مرگ مادر و دیدن اعتیاد فرامرز، در آستانهٔ ازدواج با خوردن تریاک خودکشی می‌کند. کیوان، برادر کوچک فرامرز نیز برای ادامه تحصیل به خارج مهاجرت می‌کند. فرامرز به جرم اعتیاد و خرده‌فروشی مواد مخدر، زندانی می‌شود و تاج‌الملوک با پناه بردن به خانه‌ای اجاره‌ای جنب عمارت کلاه‌فرنگی، فروپاشی خاندان آذرپاد را به نظاره می‌نشیند.فرامرز پس از آزادی از زندان متوجه می‌شود که مهران شهرکی پس از تصاحب اموال خانوادگی آنها،

Archive of SID

www.SID.ir

مشغول ساختن شهرکی مدرن در محل عمارت و ویران کردن درخت انجیر است و عمه تاج‌الملوک نیز در خانه‌ای اجاره‌ای سکونت دارد. او که مسبّب فروپاشی خانواده آذرپاد رامهران شهرکی می‌داند درصدد انتقام برمی‌آید، اما ضعف و ترس ناشی از اعتیاد، جسارت این کار را به او نمی‌دهد. پس از مرگ عمه تاج‌الملوک، فرامرز به تهران می‌رود و با معرفی خود به‌عنوان دکتر منوچهر آذرشناس به طبابت می‌پردازدتا اینکه هویّت واقعی او افشا می‌شود. چندی بعد در کسوت درویشان، به عنوان مرد سبزچشم، خود را پیشگو می‌خواند و با استفاده از باورهای خرافی مردم، از مهران شهرکی انتقام می‌گیرد و پس از رسوایی ناپدید می‌گردد.

۲-۱ بررسی زمان دستوری

۲-۱-۱ نظم

مشاهده زندگی بر گستره‌ای طولانی از زمان صورت می‌گیرد و زمان اهمیّتی بنیادی در ساختار روایت دارد. در رمان‌های دراماتیک، زمان هم بر پیشبرد داستان و هم بر شخصیّت‌پردازی حاکم است. دنیای تخیّلی رمان دراماتیک در زمان است. در این نوع رمان، مکان کم و بیش مفروض و بدیهی است و عمل در زمان تحقّق می‌پذیرد؛ این پیشروی و تداوم عمل است که به اجزا تناسب و معنا می‌دهد. پایان داستان ممکن است با پایان کتاب هم‌زمان باشد یا اینکه پیش از آن فرارسد. پایان در رمان دراماتیک، نه تنها پایان کنش‌ها بلکه پایان شخصیّت‌پردازی نیز هست؛ از این رو، اهمیّت زیادی دارد (میور، ۱۳۸۸: ٤٥، ٥٢).

یکی از نشانه‌های مدرن بودن رمان درخت انجیر معابد این است که طرح رمان از میانه داستان آغاز می‌شود و هنگامی که به موقعیّت تاج‌الملوک پرداخته می‌شود، اصل ماجرا تمام شده، تاج‌الملوک از وقایع فاصله گرفته است؛ در واقع با برگشت به گذشته، به داستان و حوادثی که در آن اتفاق افتاده است پرداخته می‌شود. در رمان مدرن، دیگر زمان به شکل خطی و رشته‌ای از لحظات متوالی به کار نمی‌رود که نویسنده بخواهد ناگزیر به رعایت ترتیب آن باشد، بلکه «جریانی دایمی در ذهن فرد قلمداد می‌شود که در آن وقایع گذشته دایم به زمان حال سرازیر می‌شود و بازنگری گذشته با پیش‌بینی آینده درهم می‌آمیزد» (دیچز، ١٣٧٤: ١١٧).در روایت خطی، داستان از نقطه‌ای آغاز شده،پس از اوج و فرودها و تعلیق‌های داستانی در نقطه‌ای به پایان می‌رسد. در این گونه روایت‌ها، سیر خطی و مستقیمی سلسله حوادث را به پیش می‌برد و «هیچ چرخشی در روایت ماجرا صورت نمی‌گیرد، درواقع، قصّه از وضعیّتی پایدار آغاز می‌شود، به وضعیّتی ناپایدار می‌رسد و در وضعیّت ناپایدار دیگری به پایان می‌رسد» (حسینی، ١٣٨٤: ٣٥).

در رمان *درخت انجیرمعابد*، داستان در زمان حال، سیر خطی و مستقیم دارد تا اینکه به اقتضای طرح داستانی، تداعی‌های راوی، نظم دستوری را برهم می‌زند و روایت را غیرخطی می‌سازد. تداعی‌مداری این روایت، موجب گریزهای زمانی پی‌درپی به گذشته شده، ساختار منسجم زمان را فرومی‌ریزد. هابز از نظریه‌پردازانی است که دربارهٔ اهمیّت تداعی معانی در شناخت‌شناسی و فلسفهٔ ذهن در کتاب *لویاتان* (۱۹۵۱) به بحث دربارهٔ توالی یا رشته تصورات می‌پردازد. «منظور من از توالی یا رشتهٔ افکار، تعاقب یک اندیشه پس از دیگری است که مکالمهٔ ذهنی خوانده می‌شود. وقتی کسی دربارهٔ هر چیزی بیندیشد، اندیشهٔ بعدی او، بر خلاف آنچه به نظر می‌رسد، یکسره تصادفی و بی‌ربط نیست» (هابز، ۱۳۸۰: ٨٤). فرایند تداعی[1] که بیشتر مبتنی بر مجاورت است، اسلوبی نوآیین در ساختار روایی است که شیوه‌های متنوّعی از نسبت‌های روایی را خلق می‌کند؛ نسبت‌هایی که گاه بر نویسنده و راوی پوشیده می‌ماند. نمود اصلی زمان‌پریشی و شکست روایت خطی در این داستان، در همین تداعی‌ها و مرور خاطره‌ها به شکل بازگشت زمانی مشاهده می‌شود. گاه وقفه‌های چندساله در داستان پیش می‌آید و روند منطقی زمان را پریشان می‌سازد. می‌توان این پرش‌های زمانی و درهم شکستن سیر خطی زمان در روایت را یکی از شگردهای هنرمندانهٔ محمود در پرداختن داستانی با تکنیک مدرن دانست که سعی می‌کند با کشاندن مخاطب از حال به گذشته و گاه به آینده، او را از رخوت ماندن در حال نجات دهد.

[1].association

Archive of SID

www.SID.ir

۲-۱-۱-۱ بازگشت زمانی

داستان با شیوهٔ بازگشت به گذشته از طریق خواندن دفترچهٔ خاطرات فرزانه، خواهر فرامرز، توسط تاج‌الملوک و فرامرز پیش از آنکه به زندان بیفتد روایت می‌شود. فرامرز دفتر خاطرات فرزانه را در چمدان عمه‌تاجی پیدا می‌کند و دور از چشم عمه، نسخه‌ای از آن را کپی می‌کند و می‌خواند (محمود، ۱۳۷۹: ۳۳۳). فرامرز با اینکه امروزی است، به شکلی عمیق و نوستالژیک‌گونه به گذشته چشم دوخته است و با یادآوری دورهٔ طلایی اسفندیارخان، اشک در چشم‌هایش حلقه می‌زند. او همواره به گذشته و سنت‌هایی می‌اندیشد که قدرتی بربادرفته را برایش تداعی می‌کند. راوی چندین بار در طول داستان، گذشته‌ای دور و برون‌داستانی را که به دوران کودکی فرامرز مربوط می‌شود، از طریق ذهن یکی از افراد داستان به یاد او می‌آورد. «همین دیروز بود انگار، باید یادت بیاد فرامرزخان.... باغچه را تازه خریده بودین، تاج‌الملوک خانم چه وسواسی داشت» (محمود، ۱۳۷۹: ٥٦)،یا زمانی که فرامرز به آرایشگاه می‌رود، ممد سلمانی خاطرات گذشته را بازگو می‌کند که آب‌نبات در دهان کیوان افتاد و نزدیک بود خفه شود (همان: ۷۱، ۷۵). دیدن رحمان، هم‌کلاسی قدیمی فرامرز در آرایشگاه، خاطرات مدرسه را در ذهن او تداعی می‌کند (همان: ۱۲۳). گاه آشفتگی‌های ذهنی، خاطر فرامرز را به سوی زمانی که با نازک عشق‌بازی می‌کرد سوق می‌دهد: «از اینجا به بعد ذهن فرامرز آشفته می‌شود تا می‌رسد به روزی که نفهمید چه وقت و چه طور خانواده نازک به شهر دیگر منتقل شد و حسرت نامزدی و ازدواج با نازک در دلش پینه بست» (همان: ۳۰۷). کارکرد این گذشته‌نگری‌ها، بازنمایی گذشتهٔ اشخاص از طریق یادآوری خاطراتی است که با حسرتی همیشگی همراه است.

تراژدی مرگ عزیزان، مانند پدر، مادر و خواهر که فروپاشی شکوه خاندان آذرپاد را به دنبال دارد، از خاطرات تلخ و اندوهبار زندگی فرامرز است که هرگز از ذهن او پاک نمی‌شود و راوی به یاری اصل تداعی در قالب بازگشت‌های زمانی دور و برون‌داستانی آنها را بازمی‌نماید؛ تداعی‌های ذهنی که بر مبنای دو اصل همانندی و مجاورت، سازگار با فضای داستان در این رمان به کار رفته، موجد تعلیق، گره‌افکنی و گره‌گشایی در داستان است و به پیشبرد روایت کمک می‌کند. «صدای اسفندیارخان را می‌شنود، رو می‌کند به دیوار شمالی، جنبش ملافه سفید در تاریک روشن. اسفندیارخان پای دیوار رو به قبله خوابیده است» (همان:۱۰). با آنکه فرامرز از مادرش به دلیل ازدواج با مهران شهرکی دل خوشی ندارد، دیدن تن افلیج او را پس از سکته تاب نمی‌آورد. «دم دمای سحر، افسانه سکته مغزی کرده است، سر تا پا فلج شده است... افسانه را با تخت روان از عمارت می‌آورند بیرون، انگار که مرده باشد، رو تنش ملافه سفید کشیده‌اند» (همان: ۳۱۸).

بهره‌گیری از تداعی‌های مکرر که گذشته و حال را در هم می‌آمیزد و جابه‌جایی کانون روایت میان لایه‌های مختلف ذهن شخصیت‌ها، از شیوه‌هایی است که نویسندگان به کار می‌برند تا تلقی‌های متفاوت اذهان مختلف از مفهوم زمان را بنمایانند (بیات، ۱۳۸۷: ۱۱۹). عمه تاج‌الملوک، یکی از ارکان اصلی خاندان آذرپاد است که بخش عمدهٔ بازگویی رویدادهای زندگی خانواده آذرپاد در عمارت کلاه‌فرنگی و سرگذشت درخت انجیر معابد، به‌واسطهٔ مرور ذهنیّات او صورت می‌گیرد. در کنار سیر خطی حوادث زمان حال، از نقل مکان عمه‌تاجی تا ایجاد فتنه و آشوب در شهرک انجیر معابد، حلقه‌های هاله‌مانند زیبایی از تداعی‌های ذهنی به گونهٔ جریان سیّال ذهن شکل می‌گیرد و بسیاری از پیچیدگی‌ها در بطن همین بازپس‌نگری‌ها نمایان می‌گردد. در یکی از صحنه‌ها، هنگامی که معمار عمارت کلاه فرنگی، اولین کلنگ را به پایهٔ عمارتی می‌زند که روزگاری نماد شکوه خاندان آذرپاد بوده است، ذهن سیّال تاج‌الملوک، روزی را به یاد می‌آورد که همین معمار، کلنگ تأسیس بنا را به امر اسفندیارخان بر زمین زده است. «همان که روزی نقشه کلاه فرنگی را گچ ریخته بود آن روز چهل‌ساله بود... معمار نقشه را پهن کرده بود رو زمین» (محمود، ۱۳۷۹: ۲۱). تداعی‌های ذهنی عمه‌تاجی به شیوهٔ بازگشت به عقب، حد و مرزی برای شکستن نظم منطقی زمان و گریز به سال‌های دور نمی‌شناسد. «یه روز حقّهٔ وافور بزرگ مرحوم پدربزرگم شکسته بود، خدا رحمتش کنه» (همان: ۳۸۸). گاه برخی جملات و خواسته‌های زمان حال، گذشته را پیش روی او تازه می‌گرداند. هنگامی که فرامرز از عمه‌تاجی درخواست پول می‌کند،

Archive of SID

www.SID.ir

عمه به یاد زمانی می‌افتد که فرامرز از او پول خواست تا فشنگ بخرد و مادرش را بکشد (همان: ۹۲).

یکی از ذهنیّات ناخوشایند عمه‌تاجی که چندین بار در داستان بدان اشاره می‌شود، ابتلای او به بیماری پیسی است. لکّه پیسی بر زانوی تاج‌الملوک، سبب می‌شود نامزدی خود را با یحیی‌خان فسخ کند و تا پایان عمر نسبت به مردها تنفّر و کینه داشته باشد. «تاجی جوان است، دو گیس بافته از دو سو بر سینه، یحیی‌خان آمده بود دیدنش... عزت‌الملوک، مادر تاجی کشتیار تاج‌الملوک شد که برود پیش یحیی‌خان نرفت» (همان:۱۱۱).بعدها فرامرز با خواندن دفتر خاطرات فرزانه متوجه می‌شود که این بیماری به شکل ژنتیک به فرزانه نیز منتقل شده است. «کی می‌تواند غم من را حس کند که در نوجوانی وارث پیسی عمه‌تاجی شده‌ام» (همان: ٦٣٥).نکوهش‌های درونی تاج‌الملوک پس از خودکشی فرزانه به دلیل وسوسه‌های عمه‌تاجی و تابو ساختن از مردها، او را در زمان حال رها نمی‌کند و بارها ندای وجدان، او را ناخودآگاه به گذشته سوق می‌دهد؛ گذشته‌ای که تلخی‌های آن ملامت‌انگیز است.«نماز تاج‌الملوک تمام می‌شود... فرزانه خنداخند می‌گوید: این چه بلایی بود سر من آوردی عمه تاجی؟ تاج‌الملوک عینک را برمی‌دارد می‌گوید: خدایا توبه» (همان:۷۱۷-۷۱٦). نویسنده هرجا که طرح و توطئه رمان ایجاب می‌کند، بدون هیچ زمینه‌سازی قبلی به گذشته باز می‌گردد و موقعیّتی را عینی می‌کند و دوباره به موقعیّت حال برمی‌گردد (زنوزی، ۱۳۸٦: ۳۸۸). کارکرد برخی از این زمان‌پریشی‌ها، رفع ابهام و پیچیدگی متن است. قصّه آشنایی افسانه با مهران، یکی از لایه‌های مبهمی است که در بازنمایی اندیشهٔ سیّال تاج‌الملوک گشوده می‌شود و از نظر زمانی، به گذشته و آینده اشاره دارد. «مهران را می‌بیند، کنار کرت گل سرخ همراه اسفندیارخان... جوان بود، بالا بلند و چشمش به افسانه بود که از پله ایوان شمالی می‌رفت پایین... تاج‌الملوک بعدها گفته بود که از این آشنایی حس بدی داشته است و ندیده نشناخته، دلش گواهی بد می‌داده است» (محمود، ۱۳۷۹: ۱۰۹). «اسفندیارخان بیمار است. مهران می‌آید عیادتش... مهران از کیف دستی بستهٔ کوچک کادوپیچی درآورد و داد به افسانه» (همان:٦٨٤). به اندازه‌ای نویسنده از تونل زمان حال به گذشته در حال رفت‌وآمد است که با نوع خاصی از حرکت در زمان روبه‌رو هستیم و خواننده گاهی اوقات نمی‌داند از نظر زمانی در کدام نقطه قرار دارد. بیشتر بازگشت‌های زمانی هنگامی رخ می‌دهد که راوی ناگاه هنگام گفت‌وگوی شخصیّت‌ها، از حال به گذشته پل می‌زند و خاطره‌ای، ذهن او را به سال‌ها پیش می‌کشاند. کارکرد این بازگشت‌های زمانی، بازگشایی گره‌های داستانی از طریق مرور ذهنیّات شخصیّت‌هاست. شبی که داریوش خان در خانه عمه‌تاجی می‌ماند، با مرور خاطرات گذشته، علّت دشمنی‌اش با اسفندیارخان را آشکار می‌کند که هر دو دختری به نام پریناز را دوست داشته‌اند و اسفندیارخان مانع ازدواج آنها شده است (همان:۸٥٤).

۲-۱-۱-۲ پیشواز زمانی

هرچند سهم پیشوازهای زمانی در این رمان به دلیل ساختار گذشته‌نگر داستان، نسبت به بازگشت‌های زمانی بسیار ناچیز است، به معدود مواردی از آن اشاره می‌گردد. پیشوازهای زمانی می‌تواند با پیش‌بینی رویدادهایی که در آینده حادث می‌شوند بر سرعت متن روایی بیفزاید یا با افزایش بار تعلیقی، از سرعت روایت بکاهد. در رمان *درخت انجیر معابد*، پیشوازها، کارکردی دووجهی دارند، اما نقش شتاب‌دهندگی آن به روایت مشهودتر است. کارکرد پیشوازهای زمانی در افزایش یا کاهش سرعت روایت، به عوامل زیادی از جمله شیوهٔ داستان‌پردازی و سبک نویسنده، نوع روایت و نیز دانش خواننده بستگی دارد. پیش‌نگرها نوعی تعلیق در داستان ایجاد می‌کنند و ذهن مخاطب را درگیر این پرسش می‌سازند که این رویداد چگونه اتفاق خواهد افتاد. یکی از کشمکش‌های اصلی داستان که نماد تقابل سنت و مدرنیته به حساب می‌آید، میان فرامرز و مهران شهرکی روی می‌دهد و خواننده در هر لایه از داستان می‌خواهد به پیش‌بینی‌هایی دربارهٔ سرنوشت فرامرز و چگونگی انتقام گرفتن از مهران شهرکی دست یابد. فرامرز چندین بار مهران و افسانه را تهدید به مرگ می‌کند. «من این مرتیکه را می‌کشم عمه‌تاجی، هر دوتاشان می‌کشم، این خط، این نشان» (همان:۱٤۲، ۱٥٤). او می‌خواهد با حذف مهران شهرکی از صفحه روزگار، سایهٔ شوم او را که باعث فروپاشی و چپاول خاندان آذرپاد شده است، محو گرداند. خواسته‌ای که بارها مطرح می‌شود و درنهایت تحقّق می‌یابد. کارکرد این پیشواز زمانی

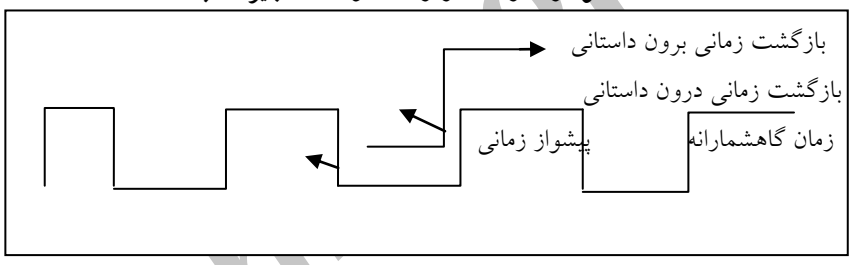
Archive of SID

www.SID.ir

درون داستانی، ایجاد تعلیق، مبهم‌سازی و شتاب‌دهندگی است. «عمه‌تاجی خدا بخواد نمی‌ذارم خیرش ببینه، این خط، این نشان» (همان:٦٥).

گاه پیشوازهای زمانی در قالب خیال‌پردازی‌ها، بلندپروازی‌ها و آرزوهای فرامرز نمایان می‌شود. او می‌خواهد بدون کار و زحمت، سرمایه‌ای هنگفت به دست آورد و به ثروت و خوشبختی برسد تا بتواند از موضع قدرت از مهران انتقام بگیرد. «فقط دو میلیون داشته باشم، آن انبار کنار شط میخرم میکوبمش یه سینما- تئاتر می‌سازم که بی‌نظیر باشه... یه گروه تئاتر تربیت می‌کنم که بزنه رو دست گروه آناهیتا» (همان:٢٤٠). در پاره‌ای موارد، پرش‌های زمانی به شکل بیان مقاصد شخصیّت‌ها یا وصیّت کردن جلوه می‌کند. «تاج‌الملوک قصد کرده بود سال‌های آخر عمر را مثل همه سه‌شنبه‌های سال‌های گذشته، روز بی‌بی سه‌شنبه برود زیر درخت انجیر معابد به نیّت مرحوم خان‌داداش، شمع روشن کند. گفته بود که دلش می‌خواهد بماند و ببیند چه کسی کلنگ اول را به پی و پایه بنیاد اسفندیارخان می‌کوبد، مانده بود و دیده بود» (همان:٢١).«نمی‌دونم چطور شده دلم میخواد وصیت بکنم، یادت باشه اگه بودی و من فوت کردم، تو صحن بولعلا خاکم کنید، تو وصیت‌نامه هم نوشتم» (همان:٤٣٢).برخی پیش‌گویی‌های سبزچشم (فرامرز) در فصل ششم، علاوه بر تأکید نویسنده بر باورهای سطحی و خرافی مردم، به بیان احساسات درونی شخصیّتی ناکام همچون فرامرز کمک می‌کند. هنگامی که زری برای پیش‌بینی سرنوشت نزد درویش سبزچشم می‌رود، فرامرز با بازگویی گذشته او، او را از مکافات عمل می‌ترساند. «اینها همه زری خانم تقاص داره، مکافات دنیوی داره. مجازات اخروی داره... در آینده‌ت درد هست، اما شادی هم هست» (همان:۹۹۷).

نمودار۱. زمان در رمان *درخت انجیر معابد*



۲-۱-۲ تداوم

رابطهٔ بین گسترش یا حذف کارکردها یا رخدادهای داستان را تداوم یا دیرش داستانی می‌گویند. ژنت، ثبات پویایی را به منزلهٔ معیار سنجش درجات تداوم پیشنهاد می‌کند و با در نظر گرفتن پویایی ثابت، دو شتاب منفی و مثبت را در نظر می‌گیرد. تداوم، حاصل تقسیم زمان گاهشمارانه بر حجم متن است. هرچند زمان وقوع حوادث به صراحت مشخّص نشده است، نشانه‌هایی وجود دارد که بیانگر آن است داستان از آغاز (روز اسباب‌کشی عمه‌تاجی) تا پایان (روز به آتش کشیدن شهر و در آتش سوختن مهران شهرکی)، به طور تقریبی بین سال‌های ۱۳٤٥ تا ۱۳٥٥ سپری می‌شود. اگر تداعی‌ها و بازپس‌نگری‌های داستان را که در قالب خاطرات عمه‌تاجی بیان می‌شود به حساب بیاوریم، رمان در مجموع حوادثی را که در نیمهٔ نخست قرن اخیر خورشیدی برای خانواده آذرپاد رخ داده روایت می‌کند. رمان درخت انجیر معابد در ۱۰۳۸ صفحه و شش فصل به نگارش درآمده است که تعداد صفحه‌های کتاب با کسر صفحه‌های سفید درون متن، ۱۰۰۹ صفحه است. تداوم کلی داستان، ۳/٦ به دست می‌آید.

قسمت عمدهٔ متن این رمان به روایت گذشته و یادآوری خاطره‌ها می‌گذرد و زمان کمی به حال اختصاص دارد. راهکاری که نویسنده برای واپس نرفتن روایت‌شنو از پرش‌های مکرّر زمانی اتّخاذ می‌کند، استفاده از عناصری است که گاه ریتمی تند و شتابناک به متن روایی می‌بخشد و گاه متن را در سکون نگاه می‌دارد. توصیف بسیار، جزئی‌پردازی و صحنه‌های نمایشی از عواملی است که شتاب منفی در داستان ایجاد می‌کند و برای تحلیل آن به شواهدی از متن اشاره می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

۲-۱-۲-۱ مکث توضیحی و درنگ توصیفی[1]

توصیف، ابزار اصلی نویسنده برای شخصیّت‌پردازی مستقیم و بیان کیفیت رویدادهاست. توصیف به جهان داستان، بُعد و فضا می‌بخشد و آن را زنده، واقعی و ملموس می‌سازد. توصیف، عنصر ساکن در روایت است (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۱٦) متن روایی درخت انجیرمعابد، به دلیل مکث‌های توضیحی و درنگ‌های توصیفی بسیار که در بیشتر موارد، اضافی و حذف‌شدنیاست، حجیم و مفصّل به نظر می‌رسد. نویسنده با توصیف دقیق و جزء به جزء اشخاص، اشیاء و مکان‌ها، روایت‌شنو را در حالت تعلیق نگاه می‌دارد. هرگاه توصیف‌ها به طول می‌انجامد، زمان از حرکت باز می‌ایستد و رخوت بر فضای داستان سایه می‌اندازد.«عمه به طاق پس نشسته سردر عمارت نگاه می‌کند، به رسمی‌بندی‌های جابه‌جاریختهٔ طاق و پیچ و شیارهای سنگی ستون‌نماهای شکسته در دو سوی در. پنجره‌ها بلند است با نیم‌دری‌های چوبی. کف پنجره‌ها، یک وجب از کف اتاق بلندتر است. شناشل قوس‌دار پای پنجره‌ها، نردهٔ چوبی دارد. باغچه پیش چشم عمه‌خانم است» (محمود، ۱۳۷۹: ۱۹).

در این رمان، ترکیبی مأنوس و هموار متأثّر از منطق شعر به زبان رئالیستی ساده‌گرا مشاهده می‌شود. آنجا که نویسنده به جای لحن روایی، توصیف می‌کند و به تصویر می‌کشد و لحظه‌های سرشار از هیجان، اندوه و رنج را در قالب زبان می‌ریزد، زبان لحنی شاعرانه پیدا می‌کند. در چنین فضایی، راوی در متن توقف می‌کند و خواننده را با تصویرهای ابداعی خویش همراه می‌سازد. «پای استخر، پیش روی درخت لور، لابه‌لای نخل‌های سرنگون‌شده، دور و نزدیک، جنبش تار انبوه سیاه‌پوشانی را می‌بیند که انگار به هم فشرده می‌شوند، از هم باز می‌شوند و باز درهم می‌آمیزند» (همان:٤٤). شاخصه‌هایی که چنین لحن شاعرانه‌ای را خلق می‌کند تناسب بین واژه‌ها، استفاده از بیان استعاری، تشبیهی و موسیقی درونی کلام است که تشبیه از بسامد بالایی برخوردار است. او تشبیه را در خدمت توصیف و شخصیّت‌پردازی به کار می‌برد. تشبیهاتی ساده و وفادار به هنجارهای زبان که پیچیدگی و ابهامی در آن نیست. «و ماه که انگار آمده بود پایین و همچون طبقی از زر به رنگی ملایم که خنکی و شادی را به همراه داشت و صدا در شب به سبکی شب‌پره پر می‌کشید و با صدای خوش آب در هم می‌شد» (همان:۵۰).جمله‌های کوتاهی که با توصیف‌های دقیق، از پیشرفت داستان جلوگیری می‌کند، بخش‌های وسیعی از رمان را در برگرفته‌است. «تاج‌الملوک شعله بخاری را کم می‌کند، آبی می‌سوزد. آفتاب از پس جام‌های رنگی پنجره‌ها می‌زند تو. اتاق گرم است» (همان:٦۰).

اصرار نویسنده در توصیف زندگی، حالات، احساسات و ظاهر شخصیّت‌ها به شکلی دقیق که کارکردی تزیینی دارند، موجب شده است سرعت روایت در بیشتر بخش‌ها بسیار کند یا دچار سکون شود. «اسفندیارخان سر تا پا سفید پوشیده است؛ کفش سفید، پاپیون سفید و گل سرخ بر برگردان نیمتنه... دست در دست افسانه، بلند و نازک و پرناز و انحنای گردن مثل گردن قو و سر تا پا سفید... موی سیاه و چشم آبی، هم‌زیستی شرق و غرب» (همان:٦۱).توصیف‌ها و تصویرسازی‌های محمود که در پنج فصل نخست رمان، ساده و واقعی به نظر می‌رسد، گاه به اندازه‌ای طولانی است که چندین صفحه را به خود اختصاص می‌دهد. کابوس‌ها و رؤیاهای علمدار اول، یکی از مواردی است که با دور کردن داستان از فضای رئالیستی و نمادین جلوه دادن مفاهیم، زمان داستان را از حرکت بازمی‌دارد. هنگامی که علمدار اول، خواب خود را تعریف می‌کند، نویسنده از صفحه ۳۲ تا ٤۳ را به تعریف خواب او می‌پردازد.

۲-۱-۲-۲ صحنه نمایشی[2]

صحنه‌های این رمان با نگاه، کردار و رفتار شخصیّت‌ها ساخته می‌شوند، پردازش این گونه صحنه‌ها با دیدگاه راوی پنهان داستان، در شکلی تصویری و سینمایی نمود می‌یابند. نویسنده همه چیز را در صحنه‌های نمایشی با تصویر و با تمام جزئیات ارائه می‌کند و قضاوت را بر عهدهٔ ذهن و خیال خواننده وامی‌گذارد. غالب صحنه‌های داستان و جزئی‌پردازی‌های آن از طریق ارتباط

[1].descriptive pause
[2].scene

www.SID.ir

راوی با شخصیّت‌ها، کارکردی در راستای پیشبرد داستان دارند و تنها از سر تفنّن و به قصد آراستن کلام پرداخته نشده‌اند. یکی از نقاط ضعف داستان‌ها، ریزپردازی و جزئی‌نگریی در توصیف است که موجب گرایش داستان به سبک ناتورالیستی می‌گردد؛ اما نویسندهٔ رمان درخت انجیر معابد در بسیاری از صحنه‌ها از نگارش جزئیات دست برمی‌دارد و تصاویری موجز با کارکرد داستانی قوی که ذهن خواننده را به خیال‌پردازی سوق بدهد می‌آفریند. یکی از صحنه‌های جذّاب نمایشی داستان در پایان فصل ششم به تصویر کشیده می‌شود، هنگامی که فرامرز در کسوت دوریشی سبزچشم، انتقام خانوادهٔ آذرپاد را از مهران شهرکی می‌گیرد.

«باد، انبوه موی سر سبزچشم را به یک سو رانده است. پس گوش چپش دو نوار چسب ضربدری چسبیده است. عرق در چشم سبزچشم می‌شکند، گردنش خم می‌شود، دستش تکان می‌خورد، پلک می‌زند، پلک می‌زند و لنزهای سبز می‌افتد کف دستش، از پشت سر می‌شنود: فرامرزخان، سر برمی‌گرداند حسن جان پشت سرش ایستاده است، چشمانش باز می‌شود، میشی است. صدای سرهنگ از پس شانه حسن‌جان برمی‌خیزد: دکتر آذرشناس، کوهه‌های آتش در جنگ باد» (همان:۱۰۳۸).

حدود ۲٤۰ شخصیّت در این رمان حضور دارند که ٦۰ نفر آنها به طور مستقیم در داستان نقش دارند و به جز ۷ شخصیّت اصلی، بقیّه نقشی فرعی در شکل‌گیری داستان دارند. شخصیّت‌های این رمان به دلیل مواجهه با نخستین نمودهای مدرنیته و زندگی صنعتی، به‌تدریج با بحران بی‌هویّتی روبه‌رو می‌شوند که در بخش‌های مختلف رمان به این تغییرات به شکل مستقیم و غیرمستقیم اشاره شده است. نویسنده برای معرفی شخصیّت‌ها از ابزارهای گوناگون از جمله انواع توصیف و نمایش بهره گرفته است. به گفتهٔ هنری جیمز «شخصیّت یعنی رخداد و رخداد یعنی شخصیّت؛ به بیان دیگر، در جریان رخداد که در صحنه اتفاق می‌افتد، کنش و دیالوگ و حتی مونولوگ شخصیّت نشان داده می‌شود و وجوه شخصیّتی نمود پیدا می‌کند. در این حالت، سرعت رخدادها و حجم آن نباید در حدی باشد که شخصیّت‌پردازی از یاد برود، برعکس آن قدر با توسّل به توصیف یا دیالوگ‌های طولانی به شخصیّت پرداخته نشود که رخداد به سکون کشیده شود» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۷٤).تک‌گویی برخی شخصیّت‌ها از مواردی است که داستان را از شتاب بازمی‌دارد. تک‌گویی، بازگویی ذهن است؛ به این معنا که فکر یا خودگویه شخصیت داستان، نوشته یا اجرا می‌شود (فلکی، ۱۳۸۲: ٤۲). در تک‌گویی‌هایی که عمّهتاجی یا فرامرز در خلوت تنهایی خویش دارند، شاهد بازایستادن زمان داستان از حرکت هستیم. پس از آنکه تاج‌الملوک سعی می‌کند با حرف‌هایش، زری را از ازدواج با جعفر منصرف سازد، دچار عذاب وجدان می‌شود و خودش را ملامت می‌کند. «باز تو این دختر تو هول و ولا انداختی؟ پات لب گورِ تاجی، دست بردار» (محمود، ۱۳۷۹: ۸۰۳). زمانی که فرامرز خود را نکوهش می‌کند: «تو با همهٔ زرنگی که داری احمقی فرامرزخان!... باید سنگ باشی، سنگ!» (همان: ٦۳۳).

در درخت انجیر معابد نه تنها رویدادها و کنش‌های داستانی، بلکه شخصیّت‌ها نیز به سوی پایانی مبهم پیش می‌روند؛ برای نمونه، فرامرز و مهران، دو قطب درگیر و ناهمگون در داستان، سرنوشتی نامحتمل دارند که تا پایان داستان قابل‌پیش‌بینی نیست. یکی از صحنه‌های درگیری فرامرز با مهران، زمانی که با تفنگ به او حمله می‌کند به نمایش درمی‌آید.«فرامرز انگار که یکهو به سرش زده باشد، تفنگ شکاری دولول را برداشته بود... قنداق تفنگ را به سینه کوفته بود و به مهران نشانه رفته بود و ماشه را کشیده بود...» (همان:۲۲۷).

یکی از بارزترین نمودهای صحنه، گفت‌وگوست که در این داستان به دلیل پرتعداد بودن شخصیّت‌ها، عنصر برجسته‌ای به حساب می‌آید. گفت‌وگوها نقش مهمی در پیشرفت و شناخت جهان‌بینی شخصیّت‌ها و فضای متن ایفا می‌کنند. «مهران گفته بود: ولی این هرچه هست یه درخت بیشتر نیست... اسفندیارخان گفته بود: این درخت حالا دیگه تبدیل شده به سمبل باورهای چند نسل از مردم» (همان:۱٦۷). گاه برخی گفت‌وگوهای طولانی از پیشروی داستان جلوگیری می‌کند و برای خواننده ملال‌آور می‌شود. مثل گفت‌وگوی طولانی تاج‌الملوک با زری و فریدون که بیشتر آن به مرور حرف‌های پیش پا افتادهٔ روزمره می‌گذرد (همان:۸۱۰– ۸۲۳، ۷۹۹–۸۰۳). «هرچه گفت‌وگوها بیشتر ادامه پیدا می‌کند،مخاطب با روایتی دیگر در بطن روایت نخست آشنا

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شود. روایتی که در گذشته اتفاق افتاده به دلیل ارائه مستقیم اندیشه، به اکنون داستان می‌رسد؛ زیرا آن را می‌بینیم، مـی‌شـنویم و این جا و حالا در برابرمان جریان دارد» (کوندرا، ۱۳۸۵: ۱۵).

در نگاهی کلی به داستان، به نظر می‌رسد که رمان صحنه‌های زاید و حذف‌شدنی بسیاری دارد. وصف چای خـوردن و تریـاک کشیدن از توصیف‌ها و صحنه‌هایی است که مکرر بدان اشاره شده است و در فصل چهارم، ۸٤ بار واژهٔ چای تکرار می‌شود. همین تکرارها و صحنه‌های اضافی، یکی از دلایل ایجاد شتاب منفی در داستان است. از حجم مفصّل داستان، حـدود چهارصـد صـفحه دربردارندهٔ صحنه‌ها، دیالوگ‌ها و حوادثی است که با حذف آنها هیچ خدشه‌ای به چارچوب داسـتان وارد نمـی‌شـود؛برای نمونـه، ماجرای فرزین یا بیشتر ماجرای زری، زاید و غیرضروری به نظر می‌رسد، همچنین درگیری فرامرز با رحمان، تغییر اسم و فـامیلی فرامرز پس از آنکه خودش را به‌دروغ، دکتر منوچهر آذرشناس معرفی می‌کند یا بسیاری از صحنه‌ها و شخصیّت‌های فرعی کـه بـا در نظر گرفتن محورهای اصلی رمان، اضافی به نظر می‌رسـند. فصـل چهـارم، یکـی از قسـمت‌هـای ضـعیف داسـتان اسـت کـه می‌توانست با حذف کنش‌ها و توصیف‌های غیرمرتبط و صحنه‌های تکراری، خلاصه‌تر بیان شود.

۲-۱-۲-۳ حذف[1] و تلخیص[2]

در فرم تلخیص، برهه‌ای طولانی از زمان داستان به شکل برشی کوتاه، فشرده و خلاصه می‌شود؛ در این صورت، زمـان سـخن کوتاه‌تر از زمان داستان خواهد بود. در پایان جلد اول، فرامرز پس از پول قرض گرفتن از شیخ ناصری با عمـه‌تـاجی خـداحافظی می‌کند که به تهران برود و در ابتدای جلد دوم، ناگهان نویسنده نمایی از هتل گلشهر را که دکتر منوچهر آذرشناس (فرامـرز) آنجـا اقامت دارد نشان می‌دهد (محمود، ۱۳۷۹: ٤٤٤).فصل چهارم با دعواهای زری و خانواده‌اش برای ازدواج با جعفر بـاغی بـه پایـان می‌رسد و فصل پنجم با رفتن زری همراه دو فرزندش برای دیدار مادر و یادآوری مرگ فرزانه در ذهن عمه‌تاجی آغاز می‌شـود و زمان داستان چندین سال به جلو می‌آید (همان:۸۲۸). در فصل پنجم، در فاصلهٔ کوتـاهی از پیشـرفت داسـتان، زری صـاحب سـه فرزند می‌شود و بی هیچ اشاره به حادثه‌ای در این مدت، چند سال از داستان می‌گذرد. فصل ششم رمان، با وقفه‌ای طولانی نسـبت به پایان فصل پنجم آغاز می‌شود و فرامرز در قالب درویش سبزچشم به زادگاهش بازمی‌گردد.مرور خاطرات گذشته و تداعی‌های ذهنی که یکی از تکنیک‌های اصلی در این متن روایی است در بیشتر موارد به شکل رفت‌وبرگشت‌های مکرّر زمانی روی می‌دهـد و گاه موجب می‌شود که نویسنده با شگردهای هنری، برخی ارکان جمله را حذف کند و کلامی موجز که به زبان گفتـاری امـروز نزدیک است به کار ببرد. در این موارد، راوی گفت‌وگوهای بین دو نفر در گذشته را بدون ذکر نهاد می‌آورد.

۲-۱-۳ بسامد

۲-۱-۳-۱ بسامد مفرد: نوع دوم بسامد مفرد یعنی روایت چندبارهٔ حوادثی که چنـدین بـار تکـرار شـده‌انـد و در دسـتهٔ امـور روزمره می‌گنجند، در این داستان از فراوانی برخوردار است.

– رؤیاهای علمدار «علمدار اول از این خواب‌ها زیاد می‌بیند... خواب دال، شبان شـب تکـرار شـده بـود تـا کهنـه شـده بـود» (همان:۳۲، ۳۳٦).

– فرامرز بارها مهران و افسانه را به قتل تهدید می‌کند: «من این مرتیکه را می‌کشم عمه‌تاجی، هر دوتاشان می‌کشم این خط این نشان» (همان:۱٤۲، ۱٥٤، ۲۲۳).

– ذکر و ورد خواندن جماعت سیاه‌پوش گرد درخت «جماعت پیش آمده بود و زمزمه‌شان کلام شده بود، کلام گسسته و انگار بی معنا: پانچا پامارا... هیپالا، هی، پا، لا» (همان:۲٤، ٤٦، ٤۸، ٥۲).

– اعتیاد فرامرز و تریاک کشیدن او«حسن چراغ الکلی را روشن کرده اسـت و سـیخ را گذاشـته اسـت داغ شـود» (۱۲۲، ۱۸٥،

[1].elipsis
[2].summary

Archive of SID

www.SID.ir

۱٤۰،۳۵۵، ۲۷٤، ۵۲۲)تزریق دولانتین «فرامرز سر آمپول دولانتین را با تیغ می‌پراند» (همان:۹۲، ۱۱۸).

– خواندن دفتر خاطرات فرزانه و یادآوری گذشته (همان:۳۳۳).

۲-۱-۳-۲ بسامد مکرر

– قصّه گوسفند نذری کشتن برای کیوان که چندبار تکرار می‌شود (همان:۲۰۷).

– ازدواج افسانه با مهران شهرکی و چپاول اموال خانواده آذرپاد توسط مهران که چندین بار در طول داستان تکرار می‌شود. «اینم مقدّر بود که مهران پیدا بشه هم مادرم را بدنام کنه و هم خرش کنه وکالت بلاعزل ازش بگیره و همه ثروت منقول و غیرمنقول پدرم را یک جا بالا بکشه؟» (همان: ۱۰۸).

– نفرت تاج‌الملوک از مردها و ازدواج نکردن او به دلیل پیسی ران پایش که مکرر به آن اشاره می‌کند. «مردها گرگن زری جان، چشم به هم بذاری درسته بلعیدنت... از بدم بدترن، از شیطانم شیطان‌ترن!» (همان:۷۹، ۱۵۹، ۱۱۱).

– حملهٔ فرامرز با تفنگ به سوی مهران و افسانه هنگامی که مشغول تریاک کشیدن هستند (همان:۲۲۷).

– مرگ اسفندیارخان «سینه اسفندیارخان از جا کنده شد و آرام شد، ساکت و بی‌تکان» (همان:۱۱۷).

– خودکشی فرزانه (همان:۲۰۳).

– دعوای رحمان با فرامرز (همان:٥٦۲).

۲-۱-۳-۳ بسامد بازگو

– «عصرها هر روز که فرامرزخان از دبیرستان می‌آمد خانه، دکتر ضیغم شاد آمده بود» (همان:۲۳۲).

– «دو سالی بیشتر است که تاج‌الملوک خودش چای دم می‌کند، خودش پخت‌وپز می‌کند» (همان:۲۱).

– «یادتان رفته که هزار بار بیشتر با غرور تعریف کردین که پدر باغچه را به خاطر دل شما خریده؟»(همان:۱۵۳).

– «افسانه گفته است که قرار است هفته‌ای دو روز شیخ جاسب بیاید سواری یادش بدهد» (همان:۳۳٤).

۲-۲ وجه یا حال و هوا[1]

۲-۲-۱ فاصله[2]

وجه به‌عنوان یکی از مفاهیم سخن روایی، مسائل مربوط به فاصله و منظر را دربردارد؛ وجه یک سخن در میزان فاصله‌ای که روایت با بیان راوی دارد نهفته است (کالر، ۱۳۸۲: ۱۲۰).میزان فاصله بین سطح داستان و روایتگری به میزان حضور راوی در متن روایی و ارائهٔ جزئیات بستگی دارد. روایت درخت انجیر معابد، از زبان راوی سوم شخص نقل می‌شود. راوی با بازگشت‌های زمانی مکرّر از طریق تداعی‌های ذهنی عمه تاج‌الملوک و فرامرز یا بازخوانی دفتر خاطرات فرزانه، زمان را درمی‌نوردد و با دادن اطّلاعاتی از گذشتهٔ شخصیّت‌های اصلی داستان که پیش از شروع داستان از صحنه حذف شده‌اند، فاصلهٔ خود را با متن کم و زیاد می‌کند.

در مواردی که راوی، گفت‌وگوی مستقیم یا تک‌گویی شخصیّت‌ها را در قالب گفتار مستقیم بدون هیچ دخالتی بازگو می‌کند، کمترین فاصله بین روایت و بیان راوی وجود دارد. از سوی دیگر، هنگام بازگویی خاطرات گذشته و روایت بخش‌هایی از داستان که از گفتار غیرمستقیم و غیرمستقیم آزاد به عنوان بهترین نوع گفتار در ادبیات مدرن بهره برده است، فاصله راوی با بیان روایت بیشتر و چالش مخاطب با متن روایی کمتر شده است.گفتمان غیرمستقیم آزاد، هم گفتار و هم افکار شخصیّت را منتقل می‌کند و از نظر زبان‌شناختی و روایی در میانهٔ دو گفتمان مستقیم و غیرمستقیم قرار می‌گیرد. به عبارتی، بیان محتوای ذهنی تصویری به شکلی مبهم‌تر از اولی و شفاف‌تر از دومیاست (لوته، ۱۳۸٦: ٦٤).

[1].mood
[2].distance

Archive of SID

www.SID.ir

۲-۲-۲ کانونی‌شدگی[1]

ژنت با مطرح کردن مفهوم کانونی‌شدگی می‌خواهد نشان دهد بر خلاف تصور، آن کس که می‌بیند با آن که می‌گوید یکسان نیست. «ژنت این نوع اتخاذ گریزناپذیر پرسپکتیوی در روایت را یعنی دیدگاهی که اشیا دیده، احساس، ادراک و سنجیده می‌شوند کانونی‌شدگی می‌نامد. مراد از کانونی‌شدگی، زاویه‌ای است که اشیا از آن زاویه دیده می‌شوند» (حرّی، ۱۳۸۵:۳۳).می‌توان مفهوم نقطهٔ دید را از سطح راوی به سطح شخصیّت داستان بسط داد. در این حالت، هر یک از شخصیّت‌ها می‌توانند همچون راوی دیدگاهی را دربارهٔ کنش ارائه کنند. چنین امری را نباید به منزلهٔ تغییر راوی دانست؛ چراکه هم‌چنان این راوی است که دارد برای ما روایت می‌کند، منتهی این بار وظیفهٔ مشاهده کردن و نه روایت کردن را به کس دیگری واگذار کرده است. هم‌اکنون در بسیاری از روایت‌ها، جهت‌گیری و تألیف متن ریشه در یک شخص دارد اما لزومی ندارد که تمامی گفتن‌ها، فکر کردن‌ها و دیدن‌ها نیز از آن همان شخص باشد. در برخی از موارد، راوی می‌گوید که دیگری چه می‌بیند یا چه دیده است (تولان،۱۳۸۳: ٦٨).

کانون روایت در این رمان، از نوع کانون صفر (خنثی) است. در این نوع کانون، راوی از تمرکز خاصی برخوردار نیست، هم می‌تواند از حالات درونی و ذهنیّات اشخاص به ما خبر بدهد و هم می‌تواند از بیرون اشخاص برای ما بگوید. در این حال، هم راوی و خواننده دانای کل هستند و میزان آگاهی آنها به نسبت از تمامی شخصیّت‌های داستان بیشتر است (آدام و دیگران، ۱۳۸۳: ١٤٤-١٤٣). ژرار ژنت، کانون خنثی را مشابه سبک روایی «کلاسیک» یا «روایت‌گری دانای کل» می‌داند. در اینجا، راوی همچون نقّال عمل کرده، هرچه را می‌بیند و می‌خواند برای مخاطب بازگو می‌کند؛ در نتیجه همیشه اطّلاعات راوی و مخاطب از شخصیّت‌های درون داستان بیشتر است.

رمان درخت انجیرمعابد با زاویهٔ دید راوی سوم شخص و دانای کل نگاشته شده است. استفاده از راوی سومشخص، نویسنده را ناگزیر کرده است هرجا لازم می‌بیند خود را نشان بدهد و در روایت حضوری فعّال داشته باشد. او گاه به جای شخصیّت‌ها احساس می‌کند، می‌اندیشد، دربارهٔ مسائل اعتقادی و باورهای سنتی و خرافه‌گرایی مردم نظر می‌دهد، با استفاده از مفاهیم نمادین تصویری از تقابل سنت و تجدّد را به نمایش می‌گذارد. او سعی می‌کند نظراتش را دربارهٔ جنبش‌های اجتماعی معاصر به شکلی نمادین و با تکنیکی جدید بیان کند. او تکنیک را در خدمت درون‌مایهٔ داستان قرار می‌دهد. در پایان داستان، سخنانی که سبزچشم در برانگیختن مردم به سوزاندن شهرک درخت انجیر می‌گوید، از جانب نویسنده اظهار می‌شود. «دل بی ایمان یعنی یک چنگ خون... اگر خودتان نتوانید ایمانتان را حفظ کنید، انتظار نداشته باشید دستی غریبه بیاید و امور نابسامانتان را سامان دهد» (محمود، ۱۳۷۹: ١٠٣٦).

نویسنده در بسیاری از صحنه‌ها می‌توانست دانسته‌های خود را از طریق عنصر گفت‌وگو به خواننده انتقال دهد و از نقش خود در جایگاه دانای کل بکاهد. او در پاره‌ای موارد، اظهارنظرهای سیاسی و اعتراضی را از زبان شخصیّت‌ها بیان می‌کند. «وقتی پسر یه قزاق، اعلی‌حضرت همایونی بشه، دیگه هیچ اعتباری به اسم و رسم و مشاغل نیست» (همان:۲۳۲). «همه دنیا هواخواه چین!» (همان:۲۳۸). در پاره‌ای موارد، راوی با تکنیک استفاده از کلمات بیگانه مانند انگار، شاید، احتمالا و... نگاهی بیرونی به اشخاص و رویدادها می‌اندازد و سعی می‌کند دانای کل بودنش را این‌گونه پنهان سازد. «انگار خرافات واقعا علاج ناپذیره!» (همان:٣٦٦، ٣٤٧).

جابه‌جایی زاویهٔ دید راوی و شخصیّت‌ها، یکی از مشخّصه‌های راوی درخت انجیر است. در اغلب بخش‌های داستان، زاویهٔ دید غالب، دانای کل محدود است و نویسنده دوربین‌وار از پشت صحنه، حوادث را روایت می‌کند تا همه چیز بدون دخالت و تأثیرگذاری او بر عواطف مخاطب شکل بگیرد. در بخش‌هایی از روایت مثل فصل چهارم و پنجم، هنگامی که باب بازگشت به زمان گذشته گشوده می‌شود، دو شخصیّت اصلی، عمه تاج‌الملوک و فرامرز، نقش راوی مجازی داستان را ایفا می‌کنند و رویدادها از منظر ایشان روایت می‌شود.زاویهٔ دید عمه تاج‌الملوک به افکار و احساسات شخصیّت‌ها عینیّت می‌بخشد. هرگاه راوی از منظر

[1].focalization

Archive of SID

www.SID.ir

شخصیّت‌ها به دنیای بیرون می‌نگرد و با پل زدن میان گذشته و حال، زوایای پنهان داستان را پیش روی مخاطب آشکار می‌سازد، کانون درونی است و شخصیّت، مشاهده‌گر است و جهان بیرون، مورد مشاهده. «بال مژه فرامرز می‌لرزد... فرامرز از پس جام پنجرهٔ اتاق دید که افسانه دست دراز کرد و دید که مهران خم شد و دست مادرش را بوسید» (همان:۱۰۹).گاهی خواننده را از درون شخصیّت، آگاه می‌سازد که در این صورت، کانون بیرونی است؛ راوی مشاهده‌گر است و ذهن شخصیّت، مورد مشاهده. «هی‌ی اسفندیارخان... خدا غرق رحمتت کنه که زندگی تو هم با همه ثروت و دارایی و با همه اعتباری که داشتی از من ناکام‌تر بود» (همان:۲۷۸).

باوجود آنکه روایت تداعی‌مدار، ساختاری تأویل‌پذیرتر دارد که می‌تواند مخاطب را به چالش با خویشتن و پرسش‌گری وادارد و پرده از احساسات و اندیشه‌های پنهان راوی یا شخصیّت‌ها بردارد، در برخی موارد، کاربرد آن خالی از اشکال نیست. استفاده از تداعی معانی برای بازگشت زمانی، به معنای بهره بردن از تکنیک‌ها و شگردهای نو در داستان‌پردازی است که با راوی دانای کل، چندان همخوانی ندارد. راوی دانای کل این رمان به این شیوه‌های جدید که مدرنیست‌ها به کار می‌برند نیازی ندارد، چون خودش همه چیز را می‌گوید. استفادهٔ هم‌زمان از این دو شیوه باعث ایجاد تناقض در نوع روایت رمان می‌شود.به‌عنوان مثال در تداعی معانی‌ای که در صفحهٔ ۱۱۱ به جوانی تاج‌الملوک اشاره می‌کند، نویسنده به درستی ذهن مخاطب را به زمانی که خواستگار برای تاج‌الملوک آمده سوق می‌دهد، ولی از صفحهٔ ۱۱۲ به بعد، از طریق تداعی ذهنی علیمراد که بر کندهٔ درخت تکیه زده است، زمانی که همه نگران سلامتی اسفندیارخان هستند و برایش دعا می‌کنند بازگو می‌شود. این تداعی نادرست به کار گرفته شده است؛ چراکه درون ذهن علیمراد هم در تداعی کاویده می‌شود که به طور طبیعی تاج‌الملوک نمی‌توانسته از آن آگاه باشد. «صدای خان داداش است: امیدوارم دروغ شنیده باشم... منظورم اینه که شنیدم گاهی پُکی به وافور می‌زنی... به خدای احد و واحد اگر این حرف حقیقت داشته باشد» (همان:۱۱۷).

در درخت انجیر معابد، بسیاری از تداعی‌های ذهنی به تک‌گویی‌های درونی از نوع غیرمستقیم می‌انجامد. در تک‌گویی درونی غیرمستقیم از آنجا که داستان از زاویهٔ دید او، راوی مطرح می‌شود، به نظر می‌رسد که راوی وجود ندارد و خواننده همه چیز را از طریق بازتاب ذهن شخصیّت به راوی مشاهده می‌کند؛ به همین علّت، چنین شخصیّتی بازتابنده نامیده می‌شود. در این شیوه، گاه تشخیص صدای راوی از صدای شخصیّت دشوار است؛ زیرا این نوع گزارش ذهنی می‌تواند آمیزه‌ای از صدای راوی و شخصیّت باشد (رضوانیان و نوری، ۱۳۸۸: ۸۲).

۲-۳ صدا یا لحن[1]

در روایت سوم‌شخص، راوی درباره سوم‌شخص‌ها سخن می‌گوید و با یکی از شخصیّت‌ها همسان نیست. ژنت این نوع روایت را دگرروایتی (روایت دیگری) می‌نامد. در رمان درخت انجیرمعابد، راوی سوم‌شخص به روایت زندگی شخصیّت‌های داستان می‌پردازد و از نوع دگرروایتی به حساب می‌آید؛ البته در بخش‌هایی از داستان که روایت رویدادها در بازگشت به گذشته به دو تن از شخصیّت‌های محوری داستان واگذار می‌شود، در صفحاتی محدود، راوی به نوع خودروایتی تغییر می‌یابد.

نویسنده در نقش دانای کل بر ذهن و زبان و فضا و صحنه‌ها اشراف دارد. با آنکه شخصیّت‌ها حضور و هویّت اجتماعی خود را در داستان به طور کامل حفظ کرده‌اند، باز هم در مواردی نویسنده به عنوان دانای کل این حضور را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. راوی بر احساس خواننده به شکل مستقیم تأثیر می‌گذارد و با موضع‌گیری خود، داوری خواننده را نسبت به شخصیّت‌ها و کردار و گفتار آنها شکل می‌دهد. «شما به چشم خود می‌بینید که این درخت لور یک درخت است، حتی از نوع درجه دوم... متأسفم که باید بگویم کسانی با افسانه‌بافی از این درخت بی‌ثمر، موجودی معجزه‌گر ساخته‌اند تا شما را مرعوب کنند» (همان:٤٧).

از آنجا که این داستان به شیوهٔ داستان‌های مدرن از میانه آغاز می‌گردد و در مسیری غیرخطی با تداعی‌های مکرّر هر یک از

[1].voice

Archive of SID

www.SID.ir

شخصیّت‌ها، دورنمایی از گذشته ترسیم و روایت می‌شود، در بخش عمده‌ای از داستان شاهد روایت مابعد راوی هستیم. راوی از طریق تداعی همانندی و مجاورت کلامی یا مکانی تا پایان داستان، ذهن خواننده را میان حال و گذشته معلّق نگاه می‌دارد تا قصّه‌ای از گذشته اشخاص داستان بازگوید. گاهی تداعی چنان در این روایت غلبه می‌کند و صحنه‌گردان می‌شود که گویی راوی نقشی ندارد و تداعی‌های ذهنی، راه را بر چیرگی راوی می‌بندد.«فرامرز لب از وافور می‌گیرد: اینم یه قصّه داره، یه قصهٔ واقعی که با خواب و خیال شروع شد!» (همان:۲۷۱-۲۷۰).راوی در معدود مواردی، در قالب بیان آرزوها و خواسته‌های اشخاص داستانی روایت ماقبل می‌کند. «تاج‌الملوک دو شاخه عود می‌سوزاند و بعد التماس می‌کند که فرامرزخان در کنکور پزشکی قبول شود!» (همان:۳۳۷). راوی هنگام بیان رویدادهای زمان حال، روایت هم‌زمان می‌کند. «شهربانو علائدین را تمیز می‌کند، نفت‌گیری می‌کند، می‌گذاردش پشت بام» (همان:۷۷٦).

نتیجه

بررسی ساختاری عنصر زمان بر مبنای نظریهٔ روایی ژنت در رمان درخت انجیر معابد، به اثبات این فرضیه منتهی می‌شود که بیان روایتی نویسنده با حرکت و سیر حوادث در زمان همراه است و او با غلبه بر عنصر زمان، توانسته است شگردهای جدید داستان‌نویسی را در آثار خود به نمایش بگذارد. در رمان *درخت انجیر معابد* به گونهٔ رمان‌های مدرن، طرح رمان از میانهٔ داستان آغاز می‌شود و نویسنده از همان ابتدا از طریق تداعی‌های ذهنی شخصیّت‌ها، نظم منطقی رویدادها را برهم می‌زند. تداعی‌مداری روایت به اسلوب داستان‌های جریان سیّال ذهن، افزون بر شکستن مرزهای زمانی، روایت واقع‌گرای آغازین را به سمت داستانی تخیّلی و سوررئالیستی سوق می‌دهد. بیشتر تداعی‌ها حالتی نیمه‌آگاه یا ناآگاه دارد و به شکلی بدیهه‌وار از طریق بیان یک کلمه یا همانندی یک موقعیت پدیدار می‌شود و گاه به قلمرو تک‌گویی درونی یا فراواقع‌گرایی نزدیک می‌گردد. بازگشت‌های زمانی مکرّر به گذشتهٔ دور برون‌داستانی با کارکرد اشاره به گذشتهٔ اشخاص، رفع پیچیدگی متن یا بازگشایی گره‌های داستانی همراه است. به دلیل ساختار خاص داستان که بر بازگشت‌های زمانی تکیه دارد، کمتر شاهد پیشوازهای زمانی هستیم و پیشوازهای زمانی تنها در محدودهٔ بیان آرزوهای اشخاص داستان و آرمان‌خواهی آنها در رویارویی با آینده نمود می‌یابد.

تحلیل دیرش داستانی در *درخت انجیر معابد* بیانگر این نکته است که نویسنده با روایت گسترهٔ زمانی ده‌ساله در هزار صفحه، داستان را به‌خصوص در زمان گذشته با شتاب به پیش می‌برد. او هر جا لازم دیده است با تلخیص و پرش‌های زمانی بر سرعت روایت افزوده، در برخی مواقع نیز به ضرورت، مفصّل به ماجراها پرداخته و به صحنهٔ نمایشی و توصیف روی آورده است. او در توصیف اشخاص، اشیا و مکان‌ها جزءنگاری می‌کند و صحنه به صحنه پیش می‌رود که همهٔ این‌ها موجد شتاب منفی در داستان است. گاه به دورنمایی از شخصیّت‌ها و فضای داستان بسنده کرده، گاهی ابعاد درونی ذهن شخصیّت‌ها و دغدغه‌های فکری آنها را در قالب تک‌گویی درونی به خواننده نشان داده است. بازگشت‌های زمانی پی‌درپی در سطوح روایتی مختلف و اشاره به حوادث فرعی و غیرضروری که ساختار داستان را از واقعیّت به تخیّل می‌کشاند از مواردی است که به شتاب داستان آسیب می‌زند. در رمان *درخت انجیرمعابد*، زاویهٔ دید به سوم شخص و دانای کل تغییر می‌یابد. هرگاه نویسنده می‌خواهد با اشراف کامل بر همهٔ شخصیّت‌ها و رویدادها، داستان را روایت کند، منظر سوم‌شخص و دانای کل را برمی‌گزیند تا هرجا که لازم دانست لابه‌لای گفتمان اشخاص یا با تأکید بر رویدادها، دیدگاه خود را اعلام کند.

منابع

۱. آدام و رواز، ژان میشل و فرانسوا (۱۳۸۳). *تحلیل انواع داستان*، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، چ۱، تهران: قطره.

۲. آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و فرهنگ روزمره*، ترجمهٔ محمود لیراوی، تهران: سروش.

Archive of SID

www.SID.ir

۳. احمدی، بابک (۱۳۷۲). *ساختار وتاویل متن*، چ ۲، تهران: مرکز.

٤. ایگلتون، تری (۱۳٦۸). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، چ۱، تهران: مرکز.

۵. ایوتادیه، ژان (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.

٦. بیات، حسین (۱۳۸۷). *داستان‌نویسی جریان سیّال ذهن*، تهران: علمی و فرهنگی.

۷. بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران: افراز.

۸. تولان، مایکل‌جی (۱۳۸۳). درآمدی نقّادانه- زبان‌شناختی بر روایت، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۹. حری، ابوالفضل (۱۳۸۵). دیدگاه و در مقابل کانونی‌شدگی، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش ۱۰۳، صص ۳٦-۳۰.

۱۰. حسینی، محمد (۱۳۸٤). *ریخت‌شناسی قصّه‌های قرآن*، چ۲، تهران: ققنوس.

۱۱. دیچز، دیوید و ستلوردی، جان (۱۳۷٤). *رمان قرن بیستم؛ نظریه رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نظر.

۱۲. رضوانیان، قدسیه و نوری، حمیده (۱۳۸۸). راوی در رمان آتش بدون دود، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، دانشگاه اصفهان، ش ٤، صص ۹٤-۷۹.

۱۳. ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی؛ بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

۱٤. زنوزی جلالی، فیروز (۱۳۸٦). *باران بر زمین سوخته*، تهران: تندیس.

۱۵. سلیمانی، بلقیس (۱۳۸۰). این یک درخت نیست، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، صص ۷۵-٦۷.

۱٦. فلکی، محمود (۱۳۸۲). *روایت داستان* (تئوری‌های پایه داستان‌نویسی)، تهران: بازتاب نگار.

۱۷. کالر، جاناتان (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

۱۸. کوندرا، میلان (۱۳۸۵). *رمان، حافظه و فراموشی*، ترجمهٔ خجسته کیهان، تهران: نشر علم.

۱۹. لچت، جان (۱۳۸۳). *پنجاه متفکر معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته* (ترجمهٔ محسن‌حکیمی)، تهران: خجسته.

۲۰. لوته، یاکوب (۱۳۸٦). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما* (ترجمهٔ امید نیک فرجام)، تهران: مینوی خرد.

۲۱. محمود، احمد (۱۳۷۹). *درخت انجیر معابد*، ۲ جلد، چ۱، تهران: معین.

۲۲. مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر* (مهران مهاجر و محمد نبوی)، چ ۲، تهران: آگه.

۲۳. مکوییلان، مارتین (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.

۲٤. میور، ادوین (۱۳۸۸). *ساخت رمان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چ۳، تهران: علمی و فرهنگی.

۲۵. هابز، توماس (۱۳۸۰). *لویاتان*، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران: نشر نی.

26. Genette, Gerard (1980). *Narrative Discourse, An essay in method*, Jane E. Lewin (trans.), Ithaca New York: Cornell university press.

27. Genette, Gerard (2000). *Order in narrative in narrative Reader*. Martin Macquillan, London and New York: Routledge.

Archive of SID

www.SID.ir