پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکده ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
دورهٔ جدید، شماره۴ ، زمستان ۱۳۸۸، ص ۹۴- ۷۹

راوی در رمان «آتش بدون دود»

دکتر قدسیه رضوانیان*- حمیده نوری **

چکیده:

در این مقاله از میان عناصر داستان، به بررسی راوی، ویژگیها و زاویهٔ دید وی در رمان **آتش بدون دود**، اثر «نادر ابراهیمی» پرداخته می‌شود. براین اساس، ابتدا تعریفی از روایت ارائه شده، پس از تعریف راوی -که از کلیدی‌ترین عناصر داستان به حساب می‌آید و سازمان بندی داستان تا حد زیادی در گرو آن است- از میان انواع زاویهٔ دید، «تک گویی درونی» و انواع آن -که از راههای دسترسی به ذهن شخصیت‌های داستان است- بررسی می‌گردد. از آن جا که رمان **آتش بدون دود** را راوی «دانای کل» روایت می کند، ویژگیهای این راوی در رمان بیان شده است و سپس به چگونگی استفادهٔ راوی **دانای کل** از انواع **تک گویی**ها و تغییر **کانون دید** به روایت داستان پرداخته و ویژگیهای خود را همچون یک شخصیت داستانی، آشکار ساخته است و آمیخته ای از روایت **کلاسیک و مدرن** را به صورتی به نمایش می‌گذارد که گاه، «**آتش بدون دود**» را به رمانهای پست مدرن نزدیک می‌کند.

واژه های کلیدی:

راوی، روایت، زاویهٔ دید، کانون، آتش بدون دود، نادر ابراهیمی

مقدمه:

«نادر ابراهیمی» را می توان از چهره‌های قابل توجه و پرکار در داستان نویسی معاصر دانست. برجسته‌ترین و قابل تأمل‌ترین اثر او رمان **آتش بدون دود** است که شامل هفت جلد است؛ با عناوین: «گالان و سولماز»، «درخت مقدس»، «اتحاد بزرگ»، «واقعیت های پرخون»، «حرکت از نو»، «هرگز آرام نخواهی گرفت» و «هر سرانجام، سرآغازی است».

این رمان رئالیستی، یکی از رمانهای بلند و پرحجم فارسی است که جایزهٔ نویسندهٔ برگزیدهٔ ادبیات داستانی بیست سال بعد از انقلاب را دریافت کرده است و بر اساس قابلیتهای نمایشی آن در سالهای ۵۳ و ۵۴، از چند جلد نخست

* - استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران rezvaniyan@yahoo.com

**- دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

تاریخ وصول ۸۶/۱۱/۱۰ تاریخ پذیرش ۸۸/۷/۵

Archive of SID
www.SID.ir

آن، سریالی تهیه شد. شیوهٔ روایت در این رمان، آمیزه‌ای از شیوهٔ کلاسیک و مدرن است و راوی و زاویهٔ دید او در این رمان، از عناصر کلیدی و تأثیرگذار بر ساختار داستان هستند. از آن جا که بحث زاویه و کانون دید در داستان نویسی معاصر کمتر بررسی شده؛ و **آتش بدون دود** نیز، با وجود نکات درخور توجه، بررسی علمی نشده است، بر همین اساس، در این مقاله، ابتدا به تعریف روایت و انواع راوی و زاویهٔ دید در داستان و چگونگی استفادهٔ راوی از زاویهٔ دید و کانون دید اشاره می شود و سپس این ویژگیها، در رمان «**آتش بدون دود**» بررسی می‌گردد.

روایت

از مباحث کلیدی در بررسی داستان و رمان، بحث **روایت** است. شاید بتوان روایت را در ساده‌ترین و عامترین بیان، متنی دانست که در آن فردی قصه‌ای را بیان می کند و قصه‌گویی (راوی) دارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). از آن جا که روایت‌ها در چارچوب یا طی نوعی دورهٔ زمانی، صورت می گیرند و این دورهٔ زمانی می تواند بسیار کوتاه، یا بسیار طولانی باشد، می توان روایت‌ها را داستانهایی دانست که در زمان رخ می‌دهند (برگر، ۱۳۸۰: ۱۸– ۲۰).

یکی از مهمترین نکته‌ها در پژوهش ادبی، شناخت ساختار روایی داستان یا مطالعهٔ روایت است که ساختارهای مختلف روایت، مانند راوی، طرح، شخصیت و... را بررسی می‌کند. روایت‌شناسی (Narratology) شعبه‌ای از رویکرد علمی نسبتاً نوینی است که دغدغهٔ اصلی آن شناسایی عناصر ساختاری و حالتهای مختلف ترکیب این عناصر در روایت، شگردهای متکرّر روایت و تحلیل انواع گفتمان در روایت است (داد، ۱۳۷۸: ۲۵۵).

در مبحث روایت، افراد بسیاری به ارائهٔ نظریه پرداخته‌اند. از مهمترین و کارآمدترین این نظریه‌پردازان، ولادیمیر پراپ(Propp, Vladimir)، تزوتان تودورف(Todorov, Tzvetan)، رولان بارت(Barthes, Roland) و ژرار ژنت(Genette, Gerard) هستند که به تعریف‌ها و تقسیم بندی‌های گوناگون دست یافته‌اند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۸– ۲۴). نظریه‌پرداز دیگری که در زمینهٔ روایت حرفهای ماندگار و قابل تأمّلی زده، آنا باربولد(Barbauld, Anna) است. گرچه نویسندگان از زمان باربولد تاکنون روشهای تازه‌ای برای عمل روایت کشف کرده‌اند، ولی تمایزهای مفهومی او همچنان در نقد معاصر حضور دارد. نخست موضوع **شخص در دستور زبان** یا **لحن** است؛ چه کسی می نویسد؟ راوی یا داستانی را دربارهٔ دیگران می گوید و به همهٔ شخصیت ها به صیغهٔ سوم شخص اشاره می کند؛ یا خودش درگیر آن داستان است. دوم انواع **گفتمان** است: عمل روایت، ارائهٔ نمایشی (گفتگو یا تک گویی مستقیم) و مقوله‌ای کلی است که اغلب «تفسیر» نامیده می‌شود (مقدمه‌چینی، تأویل، داوری و احتمالاً گریزهایی که راوی به موضوعهای دیگر می‌زند). مبنای سوم دسته‌بندی **دسترسی به خود آگاه** است. راوی می تواند به ذهن چند نفر (چون همه‌چیزدان و دانای کل) یا یک نفر وارد شود، و البته می تواند داستان را در جهان بیرون بگذراند. **زمان** و **زمان فعل** نیز دو محور ناگزیر تحلیل است. در نامه، دفتر خاطرات، گفت‌وگو و تک گویی – خواه ملفوظ باشند و خواه مکتوب – معمولاً زمان حال به کار می رود، ولی روایت همیشه در زمان گذشته است. در برخی از جمله‌های روایت، هر دو زمان به کار می رود (مارتین، ۱۳۸۲ :۹۸).

راوی

هر روایت از دو جزء تشکیل می شود: قصه و قصه گو. در اصطلاح ادبیات به کسی (و گاهی چیزی) که داستان را

Archive of SID

www.SID.ir

روایـــت می کند، راوی گویند. به سخن دیگر، راوی شخصیتی است که نویسنده، حـوادث داسـتان را از زبـان او نقـل می‌کند (داد، ۱۳۷۸: ۲۲۹) و این بدان معنی است که «همهٔ حوادثی که در داستان بیان می شود، به نوعی مربوط بـه راوی است. این واژه ازکلمهٔ لاتین «narratus» به معنی«اعلام شده» گرفته شده است. راوی چیزی را – یک داستان را – بـه آگاهی می رساند، خواه این داستان را شخص دیگری آفریده باشد و خـواه، آن طـور کـه در مـورد داسـتان‌سـرا صـدق می‌کند، خود راوی آفریده باشد.» (برگر، ۱۳۸۰: ۲۱).

«راوی، عامل همهٔ ساخت و سازهایی است که دیدیم. در نتیجه، تمامی اجزای تشکیل دهندهٔ این سـاخت و سـاز بـه طور غیر مستقیم ما را به سوی «راوی» راهنمایی می‌کنند. راوی است که اصولی را کـه بـر پایـهٔ آنهـا داوریهـای ارزشـی صورت می‌گیرند، تجسم می‌بخشد. اوست که اندیشه‌های شخصیت‌ها را از ما پنهان مـی‌دارد، یـا آنهـا را بـر مـا آشـکار می‌کند. و به این ترتیب، تصور خود را از «روان‌شناسی» با ما در میان می‌گذارد. اوست که میان سخن نامستقیم و سـخن انتقالی، میان ترتیب تقویمی رخدادها و زمان پریشی‌هـا گـزینش مـی کنـد. بـدون راوی، هـیچ روایتـی وجـود نـدارد.» (تودورف، ۱۳۸۲: ۷۲-۷۱)

زاویهٔ دید (point of view):

زاویهٔ دید، به معنی محل یا دریچهٔ دیدن، به موقعیتی گفته می شود که نویسنده نسبت به روایت داستان اتخاذ می کنـد و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می گشاید تـا او از آن دریچـه، حـوادث داسـتان را ببینـد و بخوانـد (داد، ۱۳۷۸: ۲۵۹). زاویهٔ دید در واقع، رابطهٔ راوی را با داستان نشان می دهد و از دو جهت برای خواننده حایز اهمیت اسـت: یکـی، از جهت فهم داستان و دیگر این که داستان را محـک زده، ارزیـابی کنـد (لـورنس،۱۳۶۸: ۸۸). درواقـع، نقـد سـاختاری داستان ممکن نیست، مگر آن که عنصر دیدگاه مبنای اصلی نقد قرار گیرد و در هر داستان خاصی بدقت سـنجیده شـود که آیا دیدگاه با توجه به موضوع، درست انتخاب شده است یا نه؟ و اگر درست انتخاب شده، نقش ویـژه هـایش را بـا چه کیفیت زیبایی شناختی ای انجام داده است (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۷۹).

انواع زاویهٔ دید:

دیدگاههای روایت در داستان را به طور عمده در هشت گروه می‌توان دسـته‌بنـدی کـرد: دیـدگاه دانـای کـل نامحـدود، دیدگاه دانای کل نمایشی، دیدگاه دانای کل محدود، دیدگاه اول شخص، دیدگاه تک‌گـویی درونـی، دیـدگاه تـک‌گـویی بیرونی، دیدگاه دوم‌شخص و دیدگاه بدون راوی (مستور، ۱۳۸۴: ۳۵- ۴۵). گاه نیز ممکن اسـت نویـسنده از ترکیبـی از این دیدگاهها بهره گیرد. دربارهٔ انواع روایت‌های اول و سوم شخص، به شـکل گـسترده دربـسیاری از کتابهـا و مقـالات ادبیات داستانی سخن گفته شده. در این جستار، برای پرهیز از تکرار، تنها به دو مبحث مهم که در روایـت ایـن داسـتان مورد توجه قرار گرفته؛ یعنی «تک گویی درونی» و «شیوهٔ مختلط» پرداخته می‌شود. عمدهٔ نظرهای بازگفته شده، از کتاب **روایت داستان**، نوشتهٔ محمود فلکی بیان شده است:

تک گویی درونی:

در تک گویی درونی، اندیشه و احساس شخصیت داستان «بازگو» می‌شود؛ یعنی آنچه در ذهن شخصـیت می‌گـذرد، بـی

Archive of SID

www.SID.ir

آن که بر زبان آورده شود، توسط راوی (نویسنده) گویا می‌شود. بازگویی راوی به این معنی نیست که او لزوماً در بیان ذهن شخصیت دخالت می کند، بلکه به این معناست که انگار راوی از قدرت فکرخوانی برخوردار است و با خواندن ذهن شخصیت، تنها نقش انتقال‌دهنده یا بازگو کنندهٔ ذهن شخصیت را ایفا می‌کند و نویسنده -یا بهتر بگوییم راوی- در این حالت، کاتب ذهن شخصیت داستان است. تک گویی درونی خود انواعی دارد که به آن اشاره می شود:

تک گویی درونی مستقیم:

در این شیوه، ذهن شخصیت داستان در موقعیت اول شخص (من – راوی) و در نتیجه با نقل قول **مستقیم** روایت می‌شود. از آن جا که شخص، دربارهٔ تجربه‌ها، عواطف و خاطره‌های خود فکر می‌کند، خود او در محور رابطه‌ها قرار می‌گیرد و در نتیجه به شکل «من»، حضور و وجودش را اعلام می‌کند. این شیوه یا به شکل ساده و روشن ارائه می‌شود یا پیچیده و گنگ. در شکل **روشن**، مسیر ذهن و زبان (جمله ها) نسبتاً دارای انسجام هستند؛ اما اگر این شیوهٔ تک گویی درونی، در شکل پیچیده و گنگ ارائه شود، دیگر در آن از انسجام ذهنی و زبانی نمی توان سراغ گرفت. این نوع تک گویی درونی به «**جریان سیال ذهن**» معروف است که در واقع نوع اغراق آمیز تک گویی درونی مستقیم است.

تک گویی درونی غیر مستقیم:

این نوع تک گویی درونی به دلیل جابه جایی زاویهٔ دید، باعث پیچیدگی داستان و گاه بدفهمی آن می شود. علت این که این نوع گفت‌و گو«غیر مستقیم» نامیده می شود، این است که برخلاف تک گویی درونی مستقیم که در آن جمله‌ها با نقل قول مستقیم و در نتیجه از سوی اول شخص ارائه می‌شود، در این جا جمله‌ها با نقل قول غیر مستقیم و از سوی سوم شخص بیان می‌شود.

در هر حال، در تک گویی درونی غیر مستقیم، ازآن جا که داستان از زاویهٔ دید او – راوی مطرح می شود، به نظر می رسد که راوی وجود ندارد و خواننده همه چیز را از طریق بازتاب ذهن شخصیت -نه راوی- مشاهده می‌کند. به همین علت، چنین شخصیتی «**بازتابنده**» نامیده می‌شود. در این شیوه، گاه تشخیص صدای راوی از صدای شخصیت دشوار است. چنین حالت از تک‌گویی، «دوصدایی» یا «صدای دوگانه» نامیده می‌شود؛ زیرا این نوع گزارش ذهنی می‌تواند آمیزه‌ای از صدای راوی و شخصیت باشد.

شیوهٔ مختلط:

در این شیوه در عین حال که تک گویی درونی (هر نوعش) برای بیان داستان به کار گرفته می شود، راوی نیز به عنوان دانای کل در لابه‌لای تک گویی‌ها حضور می‌یابد.

کانون:

نکتهٔ دیگر در بررسی راوی توجه به این نکته است که آیا همهٔ آن چیزی که راوی از آن سخن می گوید، همان چیزهایی است که خودش آنها را مستقیم می بیند؟ آیا ما تنها از آن چیزهایی باخبر می شویم که در زاویهٔ دید مستقیم

Archive of SID

www.SID.ir

راوی قرار دارد؟ واقعیت آن است که «می توان مفهوم نقطهٔ دید را از سطح راوی به سطح شخصیت داستان بسط داد. در این حالت، هر یک از شخصیت‌ها می توانند همچون راوی دیدگاهی را دربارهٔ کنش ارائه دهند. چنین امری را نباید به منزلهٔ تغییر راوی دانست، چراکه همچنان این راوی است که دارد برای ما روایت می کند؛ منتها این بار وظیفهٔ مشاهده کردن- و نه روایت کردن- را به کس دیگری واگذار کرده است. هم اکنون در بسیاری از روایت‌ها، جهت گیری و تألیف متن، ریشه در یک شخص دارد؛ اما لزومی ندارد که تمامی گفتن‌ها، فکر کردن‌ها و دیدن‌ها نیز از آنِ همان شخص باشد. در برخی از موارد راوی می گوید که «دیگری چه می‌بیند یا چه دیده است» (تولان، ۱۳۸۳: ۶۸). دو عامل اساسی که در بررسی کانون باید مورد توجه قرار گیرند، عبارتند از:

۱- عامل کانون (مشاهده گر)؛ ۲- موضوع کانون (مورد مشاهده).

انواع کانون

نزد عموم نظریه‌پردازان، کانون به سه دستهٔ عمده تقسیم می‌شود:

۱- کانون بیرونی: در این نوع کانون، راوی به ذهن شخصیت‌ها می نگرد. در نتیجه، راوی مشاهده‌گر و ذهن شخصیت مورد مشاهده است. در این حالت، شخصیت‌ها تنها از بیرون قابل روایت‌اند و دسترسی به افکار و اندیشه‌هایشان میسّر نیست. میزان آگاهی خواننده، از آگاهی شخصیت کمتر است.

۲- کانون درونی: راوی از خلال ذهن یکی از اشخاص داستان، دنیا را می نگرد و یا اشتغالات درونی ذهن آن شخصیت را می نمایاند. در نتیجه شخصیت، مشاهده‌گر است و جهان بیرون مورد مشاهده. به تعبیر دیگر، راوی این بار اطلاعات را منحصر به دیدگاه تنها یک (تمرکز درونی ثابت) یا تعدادی (تمرکز درونی متغیر) شخصیت می کند.

۳- کانون صفر (خنثی): راوی از تمرکز خاصی برخوردار نیست و اطلاعاتی کامل را در دسترس خواننده قرار می‌دهد. هم می‌تواند از درون آدم‌ها به ما خبر بدهد و هم می تواند از بیرون آدم‌ها برای ما بگوید. در این حال هم راوی و هم خواننده دانای کل هستند و میزان آگاهی آنها به نسبت از تمامی شخصیت‌های داستان بیشتر است (میشل ودیگران، ۱۳۸۳: ۱۴۳-۱۴۴). راوی می‌تواند به جای این که از زاویهٔ دید خودش برای ما سخن بگوید، از زاویهٔ دید شخص دیگری از اشخاص داستان برای ما حرف بزند و این دقیقاً به معنای کانون است. ذکر این نکته لازم است که در هر صورتی، راوی باید ازمنظر یک کانون به جهان بنگرد. این کانون می تواند با زاویهٔ دید او منطبق بوده، یا بر اساس زاویهٔ دید یکی دیگر از اشخاص داستان استوار باشد. به تعبیر دیگر، هر راوی حتماً از منظر یک کانون سخن می‌گوید.

«کانون خنثی» شناخته شده‌ترین نوع کانون است. در این کانون، راوی صرفاً خود را به زاویهٔ دید یکی از اشخاص روایت، محدود نکرده، همه چیز را دربارهٔ اشخاص و وقایع و علت رویدادها برای مخاطب روایت می کند. این کانون می تواند هر زمان که لازم آید، از درون و بیرون افراد به ما خبر دهد. ژرار ژنت، «کانون خنثی» را مشابه سبک روایی «کلاسیک» یا «روایتگری دانای کل» می‌داند. در این جا راوی همچون نقّال عمل کرده، هرآنچه را که می‌بیند و می‌خواند، برای مخاطب بازگو می کند. در نتیجه، همیشه راوی و مخاطب از شخصیت‌های درون داستان بیشتر می‌دانند و آگاهترند.

Archive of SID

www.SID.ir

تجزیه و تحلیل زاویهٔ دید راوی در رمان «آتش بدون دود»:

شیوهٔ روایت در آتش بدون دود روایت سوم شخص است و داستان را «راوی دانای کل» بیان می کند. شکل غالب روایت این داستان، موقعیت داستانی نقّال است (فلکی، ۱۳۸۲: ۶۳- ۶۴). راوی، بیرون از جهان داستان به نقل ماجرا می‌پردازد و همچون یک دانای کل و یک فرد آگاه به همهٔ ماجراهای داستان، از جهان درون و بیرون شخصیت ها گزارش می‌دهد؛ بی آن که خود جزو شخصیت‌های داستان باشد.

نویسنده، هر جا لازم دانسته، با روشی گزارش‌گونه و با تلخیص، زمان داستان را پیش برده؛ وهرجا که احساس نیاز کرده، مفصل به ماجراها پرداخته و از روایت چکیده به صحنهٔ نمایشی روی آورده است. گاه آن جا که داستان طلبیده، از بیرون و از فاصله‌ای دور به شخصیت‌ها و حوادث نگریسته و گاه به پیچ و خم ذهن شخصیت‌ها وارد شده و تک گویی درونی آنها را به خواننده نشان داده است.

کانون دید راوی:

در **آتش بدون دود** راوی سوم شخص، از منظرگاه متفاوت، به اشخاص و حوادث می‌نگرد؛ او گاه از خلال شخصیت به بیرون نگاه می‌کند و از چشم او و با احساس او اطراف را می‌بیند که در این صورت، کانون درونی است و شخصیت، مشاهده‌گر است و جهانِ بیرون مورد مشاهده؛ مانند:

«آق اویلر با قدم های کوتاه به راه افتاد، آمد تا وسط اینچه برون. یک لحظه ایستاد، سربلند کرد و کوشید که عمیق نفس بکشد. خورشید را دید که می‌چرخد. درخت مقدس را دید که تاب خوران در آستانهٔ سقوط است. کوشید که سیاه چادر خود را از چادر های دیگر جدا کند و بشناسد اما نتوانست» (ج۳: ۴۲- ۴۳).

و گاهی از بیرون، مثل دوربینی که از فاصله‌ای دور، فضایی را جلوه می‌دهد، روایت را تعریف می کند:

«آی دوغدی رفت. صحنه خلوت شد. در شعاعی وسیع، یک نعش مانده بود، آت میش مانده بود و یاماق.»

و سپس به درون شخصیت سرک می کشد و از آن هم خواننده را آگاه می کند؛ که در این صورت کانون بیرونی است؛ راوی، مشاهده‌گر است و ذهن شخصیت مورد مشاهده:

- *پیش من می مانی یاماق؟*

یاماق، به ملایمت، سر به نشانهٔ «آری» تکان داد. اینک او جواز ماندن داشت و آرامشی عمیق (ج۲: ۱۸۶).

گاهی نگاه بیرونی راوی، باعث می شود که در گفتار او واژه هایی نظیر شاید، گمان می‌برم، انگار، احتمالاً و... استفاده شود که علاوه بر ترفند راوی در پنهان کردن دانای کل بودنش، بیان کنندهٔ ذهنیت خنثی و یا بیگانهٔ راوی ست و یا به این دلیل ساده که راوی از صحنه دور بوده است:

*حدوداً، یک ماه بعد از شبِ گزمه، آلنی به صحرا برگشت – برای ملاقات با بیماران خود، از جمله کِبتر... و **احتمالاً** یک سخنرانی در گنبد (ج۵: ۱۰۶):*

آلنی به دیدار کبتر رفت

نگاه به نگاه هم نینداختند

***گمان می برم** که حتی سلام هم نکردند (ج۵: ۲۰۲).*

Archive of SID

www.SID.ir

از دیگر ویژگیهای **آتش بدون دود**، جا به جایی، یا درهم‌آمیزی زاویهٔ دید راوی (او – راوی) و شخصیت‌هاست که گاه، داستان را در آمیزه‌ای از موقعیت‌های داستانی نقّال و شخص‌گانه می‌نماید. دربارهٔ دانای کل بودن راوی و ویژگیهای مربوط به این موقعیت، پیشتر سخن به میان آمد، اما در بسیاری از قسمت‌های داستان، راوی به حدّی در درون فکر شخصیتش می‌رود و آن قدر به شخصیت‌ها نزدیک می‌شود که خود، کاملاً از نظر محو می‌گردد؛ در این گونه مواقع خواننده با تک گویی و یا جریان سیال ذهن سروکار دارد.

یکی از راههای دسترسی به خودآگاه شخصیت ها، بیان تک گویی‌های درونی آنهاست؛ چه به شکل مستقیم، چه به شکل غیر مستقیم یا ارائهٔ بازتابنده.

راوی **آتش بدون دود** به طور تقریباً برابری این دو شیوه را به کار گرفته است. تک گویی درونی مستقیم، گاهی به صورت «نقل تک گویی» است که در آن راوی از کلماتی مانند: «فکر کرد، به خود می‌گفت، در دل گفت، اندیشید، از خویش می‌پرسید» استفاده می‌کند و گاهی، «تک گویی درونی مستقیم»، بدون واسطه و بدون ذکر این واژ ههاست و تنها از تغییر زاویهٔ دید دریافته می‌شود که روایت از زبان دانای کل نیست:

نقل تک گویی درونی مستقیم:

آلنی، تیراندازی را شروع کرد و در دل گفت: «به زودی به کمکم خواهند آمد» (ج۷: ۲۲۳)

آلنی فکر کرد: «باید باغچهٔ درخت مقدس را به چنین باغی تبدیل کنیم» و لبخند زد (ج۵: ۳۳)

بویان میش از خود پرسید: «یعنی بدون من؟» (ج۱: ۱۶۱)

تک گویی درونی مستقیم:

یار محمد اما، هیچ نمی فهمید، هیچ.

«چرا احوال کبترم را نمی پرسد؟ چرا با این مرد جوان، این طور حرف می‌زند؟ چرا این مرد – که می‌گویند مرید آلنی ست – جواب او را این طور می‌دهد؟ مرافعه دارند انگار. رازی هست. جریانی هست. حتما» (ج۵: ۱۱۱).

تک گویی درونی غیر مستقیم(بازتابنده):

شب‌های طولانی تنهایی پیش چشمش بود و نعش ناشناختنی آت میش.«به یکی دو تیر قناعت نمی‌کنند. تیربارانش می‌کنند» (ج۲: ۲۶۷). [آنچه از ذهن یاماق می‌گذرد، بازتاب داده می‌شود]

بچه ها شادمان و حیران نگاه می‌کردند: «این کیست که پالتای آرام را به جوش آورده است؟ این کیست که بایات کدخدا اگر می‌شناختش، برایش قربانی می‌کرد؟» (ج۳: ۲۷) [بازتابندهٔ ذهن بچه ها]

*در این چند روز، کسانی که عابرانه به زیارت درخت مقدس می آمدند - بی خبر از همه جا- ناگهان تکان می‌خوردند و مبهوت می شدند. **خواب یا سراب؟**[(ج۱: ۱۹۸)][بازتابندهٔ ذهن عابران]*

صدای دوگانه (روایت شخص گانه):

گاهی نمی توان دریافت راوی است که سخن می گوید یا بازتابندهٔ ذهن شخصیت است که ارائه شده است:

Archive of SID

www.SID.ir

*آت میش، شرم زده و سربه زیر، پا به درون اتاق گذاشت، **اما مهتاب را کـه نمـی شـود نگـاه نکـرد. تنهـا زنـان خوب‌روی هستند که باب درویشی چشم را می‌بندند. کور باد چشمی که گدای دیدن خـوب‌رویـان نیـست** (ج۳: ۳۰). [هم می تواند راوی باشد و هم بازتابندهٔ ذهن آت میش]*

آه که چه انبوهی از حرف‌های نگفته، مانده است. درد دل‌های آرام کنندهٔ در گلو مانده. آه کـه چـه بـسیار ترانـه‌هـای ناب ناسروده، پوزش خالصانهٔ... (ج ۵: ۲۲۹ - ۲۳۰) [از آن جایی که لحن و زبان آلنـی بـسیار شـبیه لحـن و زبـان راوی است، تشخیص این دو از هم دشوار است]

استفادهٔ ابراهیمی از تک گویی ها و بازتابنده بسیار بیش از موارد ذکر شده است؛ بـه گونـه ای کـه گـاه، بـه سـختی می‌توان دریافت که راوی کیست! بهتر است گفته شود در بسیاری از فصلها او از شیوهٔ مختلط؛ یعنی دانـای کـل و انـواع تک گویی ها در بیان داستان استفاده کرده است.

ویژگیهای راوی آتش بدون دود:

حضور پر رنگ راوی در داستان:

یکی از مسائلی که در سراسر رمان **آتش بدون دود** به چشم می خورد، سعی و تلاش نویـسنده در نـشان دادن راوی است. راوی به شکلهای مختلف خود را از پشت حوادث بیرون می کشد و به خواننده نشان می‌دهد:

- فعلی را به خود نسبت می دهد و از ضمیر مفرد یا جمع استفاده می کند:

*اما علی رغم این تنهایی طلبی، **گفتیم** که دوستی مارال و آی تکین زبانزد همگان شده بود (ج۴ :۲۵۶).*

*البته، متوجه شدید - از **دهانم** گریخت و **گفتم** – که یاماق، عاقبـت پـس از آن همـه در بـه دری روحـی و خلـوت گزینی (ج۲۵۲:۶)*

*و سوک انجام‌ترین ماجراهای داستان **ما** را پدید آورد (ج۲۱۷:۱).*

و همین علاقه به حضور است که به طور ناخودآگاه به دخالت‌های آشکار راوی تبدیل می شود:

می خواهم از یلماز حرف بزنم، یلماز مرادی، که در طول این سالها در خانهٔ قدیمی آلنی – مارال، مانده بود و بی‌بی بمانی او را تر و خشک کرده بود، اما دلم می خواهد فشردهٔ داستان غریب یلماز را، از آغاز تا انجـام در فـصلی مـستقل بیاورم. پس اینک موقتاً یلماز را رها می کنم (ج۲۳۸:۶).

راوی نقال و روایت گزارشی:

حضور فراوان راوی، بخصوص در جلد ششم رمان، بسیار پررنگ و چشمگیر است؛ به گونه‌ای که روایـت را از حالـت صحنه بیشتر به خلاصه گویی و بیان گزارش تبدیل کرده است. در قسمتهای بسیاری از جلد ششم، از جمله، فصل سـوم آن، مخاطب، به جای این که خود، در داستان حضور داشته باشد، از زبان یک راوی نقال، یا یـک گزارشـگر، داسـتان را می شنود؛ حتی به نظر می‌رسد خلاف آنچه ابراهیمی، خود، در یادداشت پایان کتاب می‌گوید که **آتش بدون دود**، تاریخ نیست، بلکه داستان است، در این چند صفحه خواسته اطلاعات تاریخی و واقعی را کـه در جریـان تحقیقـات خـود بـه دست آورده، بیان نماید تا ادای دینی به مردم ترکمـن کرده باشد. نویـسنده، خـود، در قـسمتهـایی مـی گویـد کـه چنـد

Archive of SID

www.SID.ir

صفحهٔ **آتش بدون دود** گزارش است، نه داستان؛ و می‌گوید که آگاهانه، این نوع روایت را انتخاب کرده و توضیح می‌دهد که علت آوردن این گزارشها در میان رمان چیست:

*در این چند صفحه که به راستی «**گزارش وضعیت**» است، نه داستان، و بودنش را به این دلیل لازم دیده ام که احتمالاً «فضای عمومی حوادث» را به مخاطب منتقل و برای او محسوس و ملموس می کند و نشان می دهد که چرا ترکمن های آرام قدرتمندِ اهل کار، هرگز دست از ستیز با نظام حاکم نمی کشیدند و هرگز، حتی برای یک نفس هم به خودشان استراحت نمی دادند، بی فایده نمی بینم که به نام تنی چند از همان کسانی که می توان از تک تک آنها، داستانهای بلند بلند بسیار سوک انجام مویه طلب ساخت، اشاره کنم. تیمسار پالیزبان، تیمسار اویسی، تیمسار قره باغی، تیمساربدره یی، تیمسار مین باشیان، تیمسار... برادران رشیدیان(رهبران مافیا در ایران) هژبر یزدانی، غلامرضا پهلوی، اشرف و شمس و فاطمه پهلوی و... (ج۶:۱۳۳).*

خطاب راوی به شخصیت:

از دیگر موارد حضور پر رنگ راوی در داستان، خطاب راوی به شخصیت های داستان است. راوی با شخصیت داستان خود حرف می‌زند:

تاری ساخلا! به شماره کردن راهها برخیز و گزینش نیک ترین آنها، نه به فروکشیدن قله ها. تاری ساخلا! آرپاچی بر جسدت خون گریه خواهد کرد. نوشدارو این جاست. نه سوار تیز تک می خواهد، نه خیمهٔ دور دست. تاری ساخلا! مردان چهل ساله بر جسد پدران پیر خود با صدای بلند گریه می کنند. نگویی که: «آرپاچی مرا دوست نداشت» نگویی که: «دیگری را بیش از من دوست داشت» نگویی که: «غرور جوانی و پیمان ناروا، به ایستادن در برابرَ مَنَش وادار کرد». تاری ساخلا! اینک راه... اینک راه... (ج۲: ۲۷۹).

ارتباط راوی با مخاطب داستان:

راوی **آتش بدون دود** در بسیاری از قسمتهای داستان با مخاطب خود ارتباط برقرار می‌کند. او از همان ابتدای داستان، خود و مخاطب را در یک جبهه قرارداده، شخصیت‌ها ی مورد علاقه را متعلق به خود و خواننده می داند و به این صورت عواطف خواننده را نسبت به شخصیت‌های داستانش شکل داده، خواننده را درگیر کنش داستان می کند و به این ترتیب، نوعی خواندن فعال را برای او تدارک می بیند:

*و مارال بانوی **ما** هم می خندید. چقدر خوب می خندید (ج۱ ۵:۳۰).*

*پیرزنی که ضمن عبور از کوچه یی به ضرب رگباری از پا درآمده بود، بی بی بمانی دلاور **خودمان** بوده است (ج۷: ۲۷۳).*

*پالاز بیابان بود، آرپاچی هم، یاماق هم، هیچ یک از آنها که **دلمان** می خواست، نبودند تا ببینند که آلنی، در کنار ملا قلیچِ دیشب آمده، چه مهربان قدم برمی دارد. نبودند. هیچ کدام شان (ج۴: ۳۶).*

راوی، دربارهٔ مراحل مختلف روایتش به مخاطب توضیح می‌دهد و می‌گوید که چرا وارد جزئیات نمی‌شود و چرا جزء به جزء حوادث را نمایش نمی‌دهد:

Archive of SID

www.SID.ir

*خرده خبر های بسیاری مانده است، مثل... اما اجازه بدهید بیش از این، شما را با **گزارش‌هایم** خسته نکنم. هنوز هم فرصت باقی است (ج۶: ۱۸۵).*

*از این جنگی که در آن همه به رگ می‌زدند و برای کشتن و مردن به میدان می‌آمدند، **به تفصیل سخن نخواهم گفت**. ما از جنگ‌های قدیمی، تصویرهای کم و بیش روشنی در ذهن خویش داریم (ج۱: ۲۳۴).*

و گاه راوی با یک مخاطب فرضی سخن می‌گوید و او را مورد خطاب و پرسش قرار می دهد:

*– در صحرا، عشق، آسان آغاز می شود. دختر محبوبت را کجا **می‌توانی ببینی؟** کنار گله یا چاه آب؟ (ج۱۲۳:۴).*

*– ملّان بانو که هنوز سنت پرخون مویه کردن زنان ترکمن را ترک نکرده بود، ضجّه یی زد که **بیا و بشنو**(ج۵: ۲۴۲).*

او با وارد کردن مخاطب در داستان عاطفه و احساس او را درگیر و مخاطب را در احساسات خود شریک می‌کند؛ مثلاً راوی، ابتدا شخصیت «کبتر» را در داستان به خواننده شناسانده، او را با عشق ها، ناکامیها، رنجها و مبارزاتش آشنا کرده است و حال، «کبتر» شخصیت آشنای داستان است و خواننده او را بسیار بیشتر از فرهاد جهانبانی و مریم عدل می‌شناسد و این هم حسی و ارتباط با خواننده را راوی با آوردن عبارتِ «کِبتِر ما» ایجاد می کند:

*نعش سوراخ سوراخ شدهٔ فرهاد را به جهانبانی تحویل دادند؛ دختر بسیار زیبا و هفده سالهٔ عدل را از کمر فلج، به دکتر عدل تحویل دادند؛ و نعش تکه تکهٔ **کبتر ما** را، اما، هیچ کس از خاک برنداشت (ج۶: ۲۳۴).*

انتخاب زمان روایت

با توجه به تمایز صحنه (نمایشی، زمان حال) و چکیده (روایت، زمان گذشته) آشکار است که راوی باید میان این دو حرکت کند. نویسنده با کاربرد پیوستهٔ زمان گذشتهٔ ساده، یا گذشتهٔ استمراری، همراه با نشانه های مستقیم و ماضی بعید برای هر رویدادی که پیشتر رخ داده است می تواند این احساس را بیافریند که گذشته بر حال دلالت می کند و ماضی بعید همان کارکردی را دارد که معمولاً بر عهدهٔ گذشتهٔ ساده است. به این ترتیب، همهٔ دستگاه زمان رو به آینده قرار می‌گیرد (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۲). به این ترتیب، روایت داستان در **آتش بدون دود** به زمان ماضی ساده یا استمراری است، مگر در گفت وگوها، تک گویی ها و دسترسی به خودآگاه که به زمان حال نشان داده می‌شود. غیر از این موارد، راوی **آتش بدون دود** در موارد متعددی روایت را از گذشتهٔ ساده یا استمراری به زمان حال تبدیل می‌کند؛ مثال:

تک جمله‌ها و گاه توصیف‌های راوی:

مرگ هرگز بدرقه نمی کند، به پیشواز می آید (ج۱:۴۸).

طلوع را از پشت پردهٔ اشک دیدن زیباست (ج۳:۳۴۹).

توصیف‌ها گاه به زمان حال است و وقتی به روایت داستان باز می گردیم، زمان، تبدیل به گذشته می شود:

– شب صحرا، شب خدایان است؛ وسیع و مسلط.

انبوهی از لشکر سکوت ملموس، صدای فروتن حشرات شب را فرو می بلعد– چنان که نه انگار صدایی هست و نه انگار عابری و آوازی. شب صحرا پرسش انگیز است و کم جواب.

و دیر وقت شب بود که یاماق به چادر خود می رفت (ج۲: ۱۶۱–۱۶۰).

Archive of SID

www.SID.ir

اظهار نظر، توضیح و تحلیل راوی:

راوی دانای کل داستان، همان طور که پیشتر اشاره شد، حضوری آشکار در روایت دارد و در موارد بسیار متنوع و فراوان، خود، به استدلال و توضیح و تحلیل می پردازد؛ یا خارج از جریان داستان دربارهٔ موضوعی اظهار نظر می کند و همهٔ اینها، خلاف جریان گذشه نگر داستان، به زمان حال صورت می گیرد:

گنبد آهسته آهسته، حال دیگری پیدا می کرد، همه این را حس می کردند و هیچ کس حس خود را به دیگری منتقل نمی کرد. ***وقتی چیزی را همه می دانند، فقط احمق ها دربارهٔ آن سخن می گویند*** *(ج۵: ۱۷۸).*

در برابر رأی دادگاه نظامی، مردم گرفته خاطر و مبهوت بودند و کاملاً خاموش... ***و این خصلت جماعت های بی‌رهبری است: بلاتکلیف، معطل، گیج، عصبی... جنگل بزرگ، کبریت می‌خواهد؛ نیروی بی رهبری، رودخانه‌ای است که به کویر می ریزد*** *(ج۵: ۲۲۴).*

راوی دانای کل، خواننده را زودتر از جریان داستان، از آینده با خبر می‌کند:

ساچلی با خود گفت: «این بدترین روز زندگی من است» و ***روزهای بدتری در راه بود*** *(ج۲: ۲۰۹)*

و بگذارید ***همین جا بگویم*** *که نتوانستند، تا سی سال بعد، تا سی سال بعد (ج۶: ۱۸).*

راوی، دانای کل بودن خود را پنهان می کند:

راوی دانای کل، گاهی با تغییر جایگاه و زاویهٔ دیدی که از آن به شخصیت ها و حوادث داستان نگاه می‌کند و با روایت اول شخص، خود را در حدّ یک ناظر عادی و بی طرف داستان بی اطلاع جلوه می‌دهد و برای این که به مخاطب خود بباوراند که از همه چیز آگاهی ندارد، در بسیاری مواقع، با کلمات تردید: احتمالاً، شاید، ممکن است، انگارکه و... دانای کل بودن خود را می‌پوشاند و این گونه با خواننده، هم حسی می‌آفریند و تحت تأثیر مخاطب فرضی خود، باورها، عکس العمل‌ها، پرسش‌ها و تردیدهای او را در نظر دارد و سؤالهایی را که ممکن است در ذهن یک مخاطب بگذرد، راوی، خود می‌پرسد.

شیوه‌هایی که راوی، دانای کل بودن خود را پنهان می کند:

بیان تردید و شاید:

– اما هیچ کس سد معبر نکرد، جلوی جمعیت را نگرفت و آلنی را از سخنرانی باز نداشت. ***شاید*** *گودالی بسیار عمیق برای آلنی کنده بودند،* ***شاید*** *می‌خواستند گزارشی کاملاً مستند به حضور اعلیحضرت بفرستند (ج۵: ۱۳۸).*

– ***شاید*** *سولماز می‌گفت گالان می آید، تا خاطر آسوده کند که به ایل و تبارش خیانت نکرده است (ج۱: ۴۶).*

راوی، تحت تأثیر پرسش‌ها و تردیدهای مخاطب فرضی:

آلنی دیگر تا پایان عمر، بشارتی را ندید، ندید، ندید، باور کنید که ندید (ج۶: ۱۱۸).

یاشا از زیر چشم، به کبتر نگاه کرد، یک نگاه، فقط یک نگاه، خدا شاهد است که فقط یک نگاه. ماه تمام را دید با

Archive of SID

www.SID.ir

هالهٔ پهناور غبارآلودش (ج ۵: ۴۸).

راوی همچون یک شخصیت بی نام و نشان:

راوی همچون یک شخصیت که تحت تأثیر اتفاقات داستان قرار گرفته، ماجرا را تعریف می‌کند؛ مثل کسی که از بیرون، به داستان می‌نگرد. او همچون یک شخصیت بی نام و نشان از جریان حوادث داستان آگاهی دارد و خود نیز تحت تأثیر این اتفاقات قرار می‌گیرد و به خاطر این تأثّر اشتباه می‌کند، اندوهگین می‌شود، تردید می‌کند و از تأثیر روایتش بر مخاطب نیز آگاهی دارد:

دل را که بی جهت نمی خواهیم بسوزانیم، پس چرا به گزارش لحظه لحظهٔ آن روز های سخت بپردازیم؟چرا جمله جمله، به تشریح کوه کوه غم‌های دسته دسته مردم دل شکستهٔ صحرا مشغول شویم؟ چرا ذره ذرهٔ آن دو فاجعه، باز بسازیم و خشت خشت آن دو بنای اندوه را به عرش عرش برسانیم؟ شب اعدام آلنی، مردم صحرا گریستند. باز انگار که گفتم «آلنی» یقیناً مرا خواهید بخشید. یاشا را می گویم. خدایا! چرا زبان این طور می گردد؟ نه فقط زبان من راوی که از دور دستی بر آتش داشته ام، زبان تک تک مردمی که با این واقعهٔ سوک انجام از نزدیک آشنا بودند، این طور می‌گردید. همه می گفتند «آلنی» و همه می گفتند: خدایا! چرا زبان این طور می گردد؟ (ج۵: ۲۳۶ – ۲۳۷).

نمایان شدن راوی به عنوان یکی از شخصیت‌های داستان:

و در جایی از جلد چهارم داستان، راوی دانای کل، به عنوان یک شخصیت که با قهرمان داستان ارتباطی داشته، خود را نمایان می‌کند و در همهٔ این موارد، روایت از سوم شخص، تبدیل به اول شخص می‌شود:

آلنی اوجا، شبی در زندان، وقتی که از یک بازجویی بد ناخودداراته بازگشته بودم، به من گفت: در گذشته به دنبال شکست های خود نگرد، به دنبال آن اشتباه بزرگ، آن عقب نشینی، آن انهدام، آن جدایی، آن عزا، آن سقوط، آن اسارت، آن ضعف... آلنی اوجا به من گفت: تنها، کسانی که می جنگند و به زندان می افتند و بازجویی می شوند، ممکن است از پاسخ هایی که داده اند، ناراضی باشند...آن شب، من آرام و بی دغدغه خفتم- تا نماز صبح، و به هنگام نماز صبح، سبک، بسیار سبک، از خواب برخاستم. برخاستم. آلنی اما خواب بود؛ نشنیده بودم که نماز بخواند، بعد ها هم نشنیدم. آن روز چنان در برابر بازجویان ایستادم که کوه در برابر باد (ج۴: ۲۴ – ۲۶).

استفادهٔ راوی از جا به جایی زمان و مکان:

در بسیاری از بخشهای داستان، زمان به جلو می رود و دوباره، برمی گردد:

– دیدی مارال؟ این مرد ساده دل، به همین سادگی به دادگاه خواهد رفت، همین حرف ها را خواهد زد، محکوم خواهد شد...

[مارال، تمام طول حیاط را دوید، در اتاق آلنی را چارطاق کرد و فریاد کشید: «آلنی! محمود را محکوم کردند... محمود را... بمیرم الهی... مادرش... آلنی می شنوی؟] این البته بعد ها اتفاق افتاد (ج۵: ۱۳).

گاه با جا به جایی زمان و مکان، پیشتر به اتفاقاتی اشاره می کند که در آینده اتفاق خواهد افتاد. راوی گوشه‌هایی از

Archive of SID

www.SID.ir

آن کنش‌ها و گفت وگوها را نقل می کند. سپس در جلدهای بعد، گوشه‌های دیگر آن ماجرا را کامل تر بیان می نماید؛ مثلاً در جلد چهار، آلنی اوجا را در حال صحبت با محمدرضا پهلوی نشان می دهد و خواننده را آگاه می کند که آلنی کارش در این داستان آن طور بالا می گیرد که بسیار مسلط، با شخص اول مملکت، محمد رضا پهلوی، گفت وگو خواهد کرد و سپس در جلد هفت از نظر زمانی به این ملاقات می رسد و چگونگی برخورد آنها را کامل نشان می دهد.

استفاده از قالب نامه در روایت:

اولین نامهٔ داستان، نامه‌ای است که مارال به آلنی در شهر می نویسد، و پاسخ آلنی به نامهٔ مارال نشان می دهد که در ادامه، آلنی مردی مبارز خواهد شد، اتفاقاتی برای او در شهر می افتد و چیزهایی می بیند که از آلنی مردی اهل مبارزه علیه ظلم می سازد(ر. ک. ج۲: ۱۰۲). از مزایای قالب نامه‌نگاری، افزون بر تازگی اش این است که برخلاف عمل روایت، در نامه زمان حال به کار می رود و بنابراین، در خواننده حس درگیری و پیش بینی آنی را پدید می آورد (مارتین، ۱۳۸۲: ۹۷). در این رمان، راوی، بسیاری از اطلاعات، نظرگاه‌های فکری، اندیشه‌های سیاسی، بیان جریانهای اجتماعی حاکم، کنش‌های داستان، عواطف و احساسات و شخصیت پردازی‌ها را از راه نامه منتقل کرده است.

تأثیر مستقیم راوی بر احساس خواننده:

راوی با انتخاب کلمات ارزش‌گذار، تشبیهات، استعاره ها، قیدها و صفت‌های فراوان، احساس و تحلیل خود نسبت به حوادث و شخصیت‌ها را به خواننده منتقل نموده و به این ترتیب اوست که احساسات و داوری‌های خواننده را نسبت به شخصیت ها و پندار و گفتار و کردار آنها شکل می دهد و جایگاه هر یک از شخصیت‌ها و حوادث را نزد خواننده تعیین می کند:

موضع گیری مخاطب، در بند سلطهٔ فراگیر راوی در داستان است؛ بدون این که خود آزادانه قضاوتی داشته باشد:

*مرد **خیکچه‌ای** جا خورد (ج۷: ۱۸۱).*

*(یاشولی حسن) کنار چادری ایستاده بود و **حسابگرانه** نگاه می کرد؛ یاشولی حسن **مردی زیرک** بود (ج۱: ۱۴۹).*

*رخ می گرداند و پیشاپیش جماعت آرام، یاشولی آیدین را دید با آن **لبخند شوم تاریخی** (ج۳: ۳۴۰).*

راوی حتی احساسات خود را آشکارا ابراز می کند:

*او باور داشت که دل آرپاچی به حال مادر خواهد سوخت وکوتاه خواهد آمد؛ **اما چه بد** – که آرپاچی نمی دید (ج۲: ۲۸۳).*

*قیام سرهنگ نوایی و پادگان مشهد، آن چنان ساده آغاز شد و به پایان سوگ انجام خود رسید که انگار یک بازی غم انگیز بد فرجام بود، **حیف شد؛ خیلی حیف شد؛** اما شد و تمام شد (ج۶: ۱۲۶).*

راوی نظر خود را دربارهٔ برخی افراد آشکارا بیان می‌کند و بندرت حتی ناسزا هم می‌گوید:

Archive of SID

www.SID.ir

آلنی چنان زمانی را صرف یک بیمار می کرد که اغلب پزشکان موج نو، صرف بیست بیمار می کردند و راه به جایی هم نمی بردند، الا به بانک ها و از بانک ها به گورستانها، وعجیب تر آن که دست خالی خالی هم می رفتند و حتی یک تکه الماس کوچک هم به عنوان ذره یی از غنایمی که از چنگ بیماران خود درآورده بودند، با خود نمی بردند (ج۶: ۱۴۶).

شاه جوان، یکی از کتاب های ***این فیلسوف رذل*** *را – که به زبان فرانسه ترجمه شده بود – همیشه بالای تخت خوابش داشت (ج۴: ۷۰).*

ایجاد توهّمِ واقعیت و بر هم زدن آن:

هنر رمان نویسی، درست از جایی آغاز می شود که کلّ رمان واقعی جلوه کند، اصطلاح‌شناسان این اصل صناعی را «توهم واقعیت» (illusion of reality) خوانده‌اند. توهم واقعیت به این معنی است که خواننده، دست کم در لحظه‌هایی که دارد رمان می خواند، کلمه‌های مکتوبِ مطبوع را نبیند، بلکه با دو بال خیال به جهان داستان پرواز کند و محیط زیست، شخصیت ها و رویدادهای آن را واقعی بپندارد (ایرانی، ۱۳۸۰: ۱۶۲). نویسندگان برای نیل به حقیقت مانندی، به شگردها و فنون بسیاری دست می‌زنند، از جمله بعضی از آنها به شیوهٔ بازگویی داستان توجه مخصوص دارند و «زاویهٔ دید» داستان های خود را به صورتی انتخاب می‌کنند که داستان به ظاهر، حقیقت مانندتر جلوه کند (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۵۲). ابراهیمی نیزداستان خود را به شکلهای مختلف واقعی جلوه داده؛ آن طور که گاه به نظر می رسد، خواننده با رمانی تاریخی مواجه است:

ذکر مکان و تاریخ، همراه با حضور شخصیت‌های واقعی و احزاب سیاسی:

برخورد و کنش افراد واقعی با شخصیت‌های داستان، باورپذیری حوادث و شخصیت‌ها را بیشتر می کند:

در جشن فارغ التحصیلی دانشجویان- که هر ساله در ۱۵ بهمن ماه برپا می شد و شاه، شخصاً در آن حضور می‌یافت و تصدیق و نشان افتخار شاگردان اول را به آنها می داد... چرا که در همین ۱۵بهمن سال بیست و هفت بود که ناصر فخرایی، در صحن دانشگاه، شاه را به گلوله بست و خود در جا به دست آنها که او را به این کار واداشته بودند، کشته شد. و از پی این حادثه، با نقشه یی دقیق، حزب توده- که در واقع بخشی از دولت و حکومت به شمار می‌رفت- غیر قانونی دانسته شد و از آن پس تا سالیان سال، تمام کسانی که علیه پهلوی- در هر جبهه – می جنگیدند، با انگ «توده یی» به قتل رسیدند (ج۶: ۱۳۷ – ۱۳۸).

راوی برای این‌که درجهٔ واقعیت را بالاتر ببرد، توضیح می دهد که به جست وجوی شخصیت‌های داستانش رفته، برخی شخصیت‌ها هنوز زنده‌اند، راوی آنها را می‌شناسد و فرزندان و نزدیکانشان را بازیافته و با آنها گفت وگو کرده است:

جاده در تمامی سالهای قصه، بسیار شلوغ بود، شلوغ؛ آنقدر که من نتوانستم، حتی صورتی ناقص از نام عابران فراهم آورم. از حال آیلر و آیناز مدتهاست که هیچ خبر ندارم، و هر چه جست وجو کردم، نیافتمشان. زمانی شنیدم که آیلر با مردی روحانی از اهل سنت، دلدار و پایدار، ازدواج کرده و برای تبلیغ دین، پنهانی به آن سوی مرز رفته است (ج۶: ۲۴۱).

Archive of SID

www.SID.ir

آن مرد هنوز هم عاشق خدیجه است. من می شناسمش؛ خوب می شناسمش. چندی پیش که برای دیدار با توماج توی قلی و جستن ردّ پای برخی از شخصیت های داستانم به صحرا رفته بودم، شبی را با او، در خانه اش، نزدیک خدیجه و فرزندانش گذراندم...

اما با آن که ایجاد توهّم واقعیت در خواننده مهمترین معیار زیبایی شناختی در سنجش هنر هر نویسنده‌ای است، برخی از نویسندگان، شاید برای آن که توانایی خود را در ایجاد توهّم واقعیت به رخ خواننده بکشند، عالمانه، عامدانه و مکرر در مکرر به شیوه‌های مختلف، از جمله تقسیم داستان به فصلها و بخشهای مختلف، سخن گفتن نویسنده با خواننده، و تصریح به مخاطب در داستان بودن متن؛ خواننده را از قید توهم واقعیت آزاد می سازند و به او یادآوری می کنند که دارد کتاب می‌خواند. آنها توانایی چنان اعجاب انگیزی در فنّ روایت دارند که باز، بلافاصله، او را مسحور می‌سازند و در توهّم واقعیت غرقه می گردانند (ایرانی، ۱۳۸۰: ۲۸۷ و ۲۸۵)؛ همان که در ادبیات پست‌مدرن، فراداستان خوانده می‌شود. ابراهیمی نیز در آتش بدون دود، به شکلهای مختلف، خواننده را از پندار واقعیتی که خود، در آنها ایجاد کرده است، بیرون آورده بارها به او یادآوری می‌کند که با داستان روبه روست و دارد کتاب می‌خواند:

*– ما، احتمالاً فرصت نخواهیم یافت که در این **داستان** با تای جان و زندگی پر شور او آشنا شویم (ج۶: ۱۵۱).*

*– دلم سودای آن دارد که فرصتی کوتاه پیش بیاید – در همین **کتاب** – تا لا اقل در حدّ اختصار از این مبارزهٔ غریب پرشکوه سخن بگویم (ج۶: ۱۵۲).*

*آلنی – **از شما چه پنهان؟**– قصد آن را نداشت که درخت را بیندازد (ج۳: ۲۴۲).*

نتیجه گیری:

در پایان این بحث باید اشاره شود، راوی در **آتش بدون دود** اصرار دارد تک تک شخصیت‌های داستانش را به سرمنزلی برساند. او، هیچ چیز را به اندیشه و سلیقهٔ مخاطب وانمی‌گذارد. این ویژگی به همراه آشکار شدن راوی، ارتباط با مخاطب و سخن گفتن با شخصیت داستان، شیوهٔ روایتِ **آتش بدون دود** را به شیوهٔ کلاسیک و سنتی نزدیکتر می‌کند؛ هر چند او به شکل فراوانی از مؤلفه‌های روایت مدرن هم، در داستان استفاده کرده؛ مانند جابه جایی‌های زمانی و مکانی در روایت، دسترسی فراوان راوی به خودآگاه شخصیت‌ها از طریق تک گویی‌ها و بازتابنده‌ها و حضور شخصیت‌های واقعی در داستان. تلفیق دو شیوهٔ کلاسیک و مدرن، گاه، **آتش بدون دود** را، به روایت پست مدرن نزدیک کرده است.

روایت، در سه جلد ابتدای داستان بسیار یکدست و روان است و از ابزار صحنه در آن بیشتر از نقل به تلخیص و گزارش استفاده شده، اما چهار جلد بعد که با فاصلهٔ زمانی چندساله، نسبت به جلدهای قبلی نوشته شده، بیشتر گزارشی است و راوی حضور پررنگ خود را در بسیاری از قسمت‌ها نشان می‌دهد و این امر، گاه به یکپارچگی رمان لطمه می‌زند. نکتهٔ مهم دربارهٔ راوی **آتش بدون دود**، این است که او آن چنان بر جریان داستان سایه افکنده که می توان او را و ویژگیهای شخصیتی او را همچون یکی از شخصیت‌های داستان بررسی نمود؛ مثلاً می توان دریافت که راوی **آتش بدون دود**، ادبیات را خوب می شناسد، نثری زیبا دارد، بخوبی می تواند از توصیف‌های شاعرانه استفاده کند. او به ایرانی بودن خود افتخار می‌کند و وطن از عناصر کلیدی ذهن اوست. همچنین، می توان دیدگاه او را نسبت به عشق، زن، مذهب و حتی اندیشه‌های سیاسی‌اش باز شناخت.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع:

۱- آسا برگر، آرتور. (۱۳۸۰). **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، ترجمهٔ** محمدرضا لیـراوی، تهـران: سروش.

۲- ابراهیمی، نادر. (۱۳۷۱). **آتش بدون دود،** تهران: روزبهان، چاپ سوم.

۳- احمدی، بابک. (۱۳۷۸). **ساختار و تأویل متن،** تهران: نشر مرکز، چاپ چهارم.

۴- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان،** اصفهان: چاپخانهٔ اصفهان.

۵- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات،** ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه، چاپ سوم.

۶- ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). **هنر رمان،** تهران: آبانگاه.

۷- تودورف، تزوتان. (۱۳۸۲). **بوطیقای ساختارگرا،** محمد نبوی، تهران: انتشارات آگاه، چاپ دوم.

۸- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). **درآمدی نقّادانه زیباشناختی بر روایت،** ابوالفضل حری، تهران: انتشارات بنیاد سـینمای فارابی.

۹- داد، سیما. (۱۳۸۳). **فرهنگ اصطلاحات ادبی،** تهران: انتشارات مروارید، چاپ دوم.

۱۰- فلکی، محمود. (۱۳۸۲). **روایت داستان** (تئوری های پایه یی داستان نویسی)، تهران: بازتاب نگار.

۱۱- لورنس، پرین. (۱۳۶۸). **تأملی دیگر در باب داستان،** تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات، چاپ چهارم.

۱۲- مارتین، والاس. (۱۳۸۲). **نظریه های روایت،** ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: نشر هرمس.

۱۳- مستور، مصطفی.(۱۳۸۴). **مبانی داستان کوتاه.** تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.

۱۴- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). **عناصر داستان،** تهران: نشر سخن، چاپ چهارم.

۱۵- میشل، ژان و آدام و فرانسوا روآز. (۱۳۸۳). **تحلیل انواع داستان،** ترجمـهٔ آذیـن حـسین زاده و کتـایون شـهپر راد، تهران: نشر قطره.

Archive of SID

www.SID.ir