دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳ شماره پنجاه و هفتم
صفحات ۱۱۸- ۹۷

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 23, NO. 57, AUTUMN & WINTER 2024

روایت‌شناسی ترکیبی داستان «از کجا دارم تلفن می‌کنم» اثر ریموند کارور

مریم برزگر[۱]
محمدرضا صالحی[۲]

چکیده

روایت‌شناسی از شیوه‌های تحلیل متن است که موجب رسیدن به معناهای نهفته در متن می‌شود. هدف پژوهش حاضر بررسی داستان «از کجا دارم تلفن می‌کنم» اثر ریموند کارور، بر اساس نظریات روایت‌شناسانی چون توماشوفسکی، ژنت و تودوروف است که به روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته‌است. بازهٔ زمانی داستان طولانیست. نویسنده فضای مرکز ترک‌اعتیاد الکل را صحنهٔ مرکزی داستان ثابت نگه می‌دارد. صدای روایت بدون تغییر در تمام داستان باقی می‌ماند. راوی یکی از شخصیت‌های مرکز ترک اعتیاد است که علاوه‌بر روایت قسمت‌هایی از زندگی‌اش، خاطرات شخصیت دیگری به نام جی.پی را نیز روایت می‌کند. در طول داستان جی.پی بر اعتیادش غلبه کرده و به زندگی عادی‌اش بازمی‌گردد. قصد راوی از روایت‌کردن خاطرات او، درونی‌کردن آنها برای خودش است، تا او نیز بتواند از اعتیاد به الکل نجات یابد. بنابراین کانونی‌سازی در داستان تغییر می‌کند. شخصیت کانونی‌ساز گاه راوی بی‌نام و گاه جی.پی است. با استفاده از الگوی پنج‌مرحله‌ای تودوروف می‌توان سه مقطع از زندگی جی.پی را تحلیل کرد. در هر مقطع مشکلاتی تعادل زندگی جی.پی را برهم می‌زنند و همواره نیروهایی تعادل را به زندگیش بازمی‌گردانند. جی.پی کودک در چاه افتاده و پدرش با بیرون کشیدن او تعادل را برقرار می‌کند. جی.پی جوان بعد از اتمام دبیرستان، دچار رخوت و بی‌کاری شده و شخصیت راکسی با عشق‌ورزی و هم‌کاری با او، تعادل جدیدی را به‌وجود می‌آورد. اعتیاد به الکل، تعادل زندگی جی.پی بزرگسال را برهم زده و راوی بی‌نام با مرور خاطرات و عشق به راکسی دوباره تعادل جدیدی برقرار می‌کند.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی ترکیبی، از کجا دارم تلفن می‌کنم، ریموند کارور، تودوروف، ژنت، توماشوفسکی

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم وتحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
drbarzegar.ac.ir@gmail.com
۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم وتحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Salehi.mohammadreza1996@gmail.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۴/۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۶/۲۶

۱- مقدمه

به‌رغم وجود تعاریف گوناگونی که پژوهشگران از روایت ارائه کرده‌اند، به‌نظر می‌رسد چیستی و همین‌طور اهمیت روایت، بدون نیاز به ارائهٔ تعریفی جامع و مانع، برای انسان تا حدودی مشخص و معلوم باشد. با نگاهی به شاهکارهای کلاسیک ادبیات جهان که قبل از نظریات روایت‌شناختی نوشته شده‌اند، می‌توان حدس زد که آشنایی با روایت از دیرباز کانون توجه انسان بوده است. برای فهمیدن اهمیت روایت، روایت‌شناسی و روایت‌گری برای انسان، کافیست که به نگارگری‌های روی دیواره‌های غارها (روایت‌گری غیرکلامی) توجه کنیم. هم‌چنین توجه به شاهکارهایی مانند شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد و اودیسه‌ی هومر و تاریخ بیهقی، خبر از نویسندگان و شاعرانی کاملاً آشنا با صناعات روایت‌گری می‌دهد؛ بدون آنکه نظریات روایت‌شناختی هنوز شکل گرفته باشند، اما پس از وضع اصطلاح روایت‌شناسی در سال ۱۹۶۹ توسط تزوتان تودوروف بود که نظریه‌پردازان بسیاری از جمله خود تودوروف، گریماس، برمون، ژرار ژنت و... به تنظیم نظریات خود دربارهٔ روایت و روایت‌شناسی پرداختند. غالب نظریات آن‌ها متأثر بود از زبان‌شناسی ساختارگرا و نظریات فردینان دو سوسور دربارهٔ زبان و تمایزی که او بین لانگ و پارول قائل می‌شد. تحت‌تأثیر نظریات او بود که روایت‌شناسان ساختارگرا، مانند تودوروف، کوشیدند تا برای روایتگری داستان‌های مختلف، نوعی فرمول و دستور زبان روایت پیدا کنند. تودوروف حتی کتابش را "دستور زبان دکامرون" نامید تا اهمیت زبان‌شناسی ساختارگرا و تأثیری که او از زبان‌شناسی گرفته بود، مشخص کند.

شاید انتقادی که بتوان به این نوع از نظریات وارد کرد، این باشد که این نظریات نوعی نگاه خشک و شبه علمی به ادبیات دارند. در دوران ما با نگاهی منتقدانه و در واکنش به نظریات روایت‌شناسی کلاسیک و طرح نظریات جدید، که خود تحت‌تأثیر نظریات پسامدرنیسم، پساساختارگرایی و پسااستعماری بودند، شاخه‌ای جدید از مطالعات روایت پدید آمد که با رویکرد ساختارگرایانه و علمی نسبت به روایت فاصله داشت. همچنین از طرف دیگر «هدف روایت‌شناسی پسا کلاسیک دیگر این نیست که مطابق با سنت‌های قبلیِ روایت‌شناسی صرفاً متون ادبی را تحلیل کند، بلکه می‌خواهد دربارهٔ محتوای رسانه‌ها و روایت‌های رسانه‌های نوین، دیجیتالی شدن روایت و نقش خواننده/مخاطب نیز به بحث پردازد»(تامس، ۱۴۰۰: ۳۰).

اما سؤال این‌جاست که چگونه می‌توان از نظریات روایت‌شناختی یادشده، که غالباً توجه خود را معطوف به محتوا و معنای اثر نمی‌کنند و پرسش‌هایشان بیشتر در راستای فرم و شکل اثر است، جعبه‌ابزاری ترکیبی ساخت و با استفاده از آن به تحلیل آثار ادبی روایی و ارائهٔ نوعی خوانش از اثر پرداخت تا به درون‌مایه‌ای که اثر در کلیاتش سعی در القای آن دارد، نزدیک شد؟

۱-۱- بیان مسئلهٔ تحقیق

هدف این پژوهش آنست تا با بهره‌گیری از تعدادی نظریات روایت‌شناسی و ترکیب آن‌ها با یکدیگر، این امکان را بسنجد که چطور می‌توان با استفاده از این ترکیب، نگاهی تحلیلی به اثر ادبی داشت و خوانشی از آن ارائه داد؟ نمونهٔ موردی این پژوهش، داستان کوتاه «*از کجا دارم تلفن می‌کنم*» نوشتهٔ نویسندهٔ معاصر آمریکایی، *ریموند کارور* است.

درواقع در این پژوهش با استفاده از نظریات بوریس توماشوفسکی، منتقد فرمالیست، دربارهٔ تمایزی که بین *فابیولا* و *سیوژه* قائل بود، نظریات تودوروف دربارهٔ روایت‌شناسی و الگوی پنج‌مرحله‌ای او دربارهٔ پیرنگ داستان و هم‌چنین نظریات ژرار ژنت دربارهٔ مقولهٔ *وجه روایت* و *صدای روایت* و فرم راه‌گشای *کانونی‌سازی* او استفاده کرده تا به‌نوعی روایت‌شناسی ترکیبی از داستان «*از کجا دارم تلفن می‌کنم*» دست‌یابد.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

درباره روایت‌شناسی آثار معاصر فارسی تحقیقات متعددی انجام شده است که برخی عبارتند از:

۱- مقاله «*تحلیل روایت‌شناسی ترکیبی در داستان «پرنده من» فریبا وفی از دیدگاه بوطیقای ساختارگرا*»، بهزاد پورقریب و مسعود احمدی، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دوره ۱۵، زمستان ۱۴۰۲، شماره۵۸، صص۲۴۹-۲۲۶.

۲- مقاله «*روایت‌شناسی داستان‌های کوتاه محمدعلی جمال‌زاده*»، رحمان مشتاق مهر و سعید کریمی قره‌بابا. نشریه زبان و ادب فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز،۱۳۸۷، شماره ۲۰۷، سال ۵۱، پاییز و زمستان ۸۷، صص۱۳۵-۱۶۱.

۳- مقاله «*روایت شناسی یک داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری بر اساس نظریه‌ی ژنت*»، کاظم دزفولیان و فواد مولودی. متن پژوهی ادبی، زمستان ۱۳۹۰، شماره ۵۰، صص ۸۰-۵۳.

۴- مقاله «*بررسی الگوی روایی داستان حمام بنفش صبحی مهتدی بر اساس نظریه تزوتان تودوروف*»، *داود* مژده عنبران و شکراله پورالخاص. پژوشنامه ادبیات داستانی، دوره ۱۰، شماره ۳،پیاپی ۳۶، مهر ۱۴۰۰، صص ۱۰-۸۳.

۱-۳- پرسش‌های تحقیق

۱)مواد خام داستانی (فابیولا) چطور توسط راوی داستانِ «*از کجا دارم تلفن می‌کنم*» به سیوژه تبدیل می‌شود و این انتخاب چطور موجب معناسازی می‌شود؟

۲)چطور می‌توان از الگوی پنج مرحله‌ای دستور زبان روایت تودوروف برای تحلیل داستان «*از کجا دارم تلفن می‌کنم*» استفاده کرد؟

۳)وجه و صدای روایت، با توجه به نظریات ژرار ژنت، در داستان «*از کجا دارم تلفن می‌کنم*» چه کیفیتی دارد و چطور معناسازی می‌کند؟

۱-۴- چارچوب نظری تحقیق

در این بخش به بیان مفاهیمی خواهیم پرداخت که در واقع ابزارهای اصلی تحلیل ما خواهند بود. این ابزارها به‌ترتیب عبارتند از:

الف) استفاده از تمایزی که فرمالیست‌های روس بین دو ترم "فابیولا" و "سیوژه" قائل می‌شدند تا بتوانند تمایز میان سیر خطی وقایع به‌صورت تقویمی و نحوهٔ روایت آن‌ها به‌صورت غیرخطی در داستان را نشان دهند. باید توجه داشت که بعدها این دو ترم توسط روایت‌شناس‌ها تغییر کردند به مواردی چون هیستوار/دیسکورس (تودوروف)، هیستوار/ رسیت/ روایت‌گری (ژنت)، داستان/گفتمان (چتمن) و غیره. در این پژوهش از همان ترم قدیمی فرمالیست‌ها استفاده خواهیم‌کرد.

ب)استفاده از الگوی مطرح‌شدهٔ پنج مرحله‌ای تودوروف برای تحلیل پیرنگ و سیر رخدادهای داستان‌های منتخب.

ج)استفاده از ترم راه‌گشای ژرار ژنت به نام "کانونی‌سازی" روایت،و توجه به دو مقولهٔ صدای روایت و وجه روایت برای تحلیل راوی داستان‌ها.

فابیولا/ سیوژه

شاید بتوان گفت یکی از مهم‌ترین و معروف‌ترین اصطلاحات فرمالیست‌های روس، آشنایی‌زدایی است. آن‌ها آشنایی‌زدایی را یکی از مهم‌ترین وظایف هنر، و آن را مقابل خودکار شدن زبان می‌دانند.

فرمالیست‌های روس «می‌خواستند بدانند که ادبیات چگونه عمل می‌کند و چگونه به تأثیرات آشنایی‌زداینده دست می‌یابد» (برنتس، ۱۴۰۰: ۴۵).

نگاه مکانیکی فرمالیست‌های روس به ادبیات برای یافتن "تأثیرات آشنایی‌زداینده" منجر به شکل‌گیری یک‌سری تقابل‌های دوتایی شد. این تقابل‌ها و توجه بسیار به زبان اثر، به‌خوبی در بررسی شعر پاسخ‌گو بود. اجزا و عناصر موجود در شعر مانند وزن و قافیه و تصویرسازی به‌راحتی در اشعار نمایان بودند و می‌شد دربارهٔ آن نظریه‌پردازی کرد. «با این‌همه قابل پیش‌بینی بود که فرمالیست‌ها در انطباق دادن "تمهیدات" آشنایی‌زدای شعر بر داستان به دردسر بیفتند» (همان، ۴۷).

بوریس ویکتورویچ توماشوفسکی(Boris Tomashevsky1890-1957). منتقد فرمالیست روسی، پاسخی داد به این پرسش که زبان داستان چگونه از زبان خودکار شدهٔ روزمره متمایز می‌شود؟ وی معتقد بود که مسئله، یافتنِ تفاوت زبان شعر از داستان برای دست‌یابی به تأثیرات آشنایی‌زدا نیست، بلکه مسئله نحوهٔ ارائهٔ این زبان است. توماشوفسکی برای دست دادن توضیحی برای این مسئله، دو ترم را در تقابل با هم‌دیگر قرار داد؛ فابیولا و سیوژه.

فابیولا یا «طرح اولیه، شرح سر راستِ یک رویداد است و آنچه را واقعاً رخ داده برای ما نقل می‌کند» (همان، ۴۸). نویسندهٔ اثر همیشه داستان خود را به‌صورت کرونولوژیک و طبق زمان تقویمی رویدادها روایت نمی‌کند. او با دست‌کاری و تغییر در نحوهٔ ارائهٔ این مواد خام، به چیزی دست می‌یابد که توماشوفسکی آن را سیوژه یا طرح روایی می‌نامد. «با دستکاری طرح اولیه، طرح روایی (یا داستان، آن‌چنان‌که روایت می‌شود) به وجود می‌آید. طرح روایی است که به‌مانند تمهیدات شعر، تأثیر آشنایی‌زداینده دارد» (همان، ۴۹).

با کمی دقت در تقابلی که توماشوفسکی می‌سازد، می‌توان گفت که می‌شود از یک "طرح اولیه" یا فابیولا، چندین و چند "طرح روایی" یا سیوژه برساخت و داستان‌های جدیدی به‌وجود آورد. مفهوم همین تمایز بود که افرادی مانند ولادیمیر پراپ(Vladimir Propp1895-1970). را به‌تفکر واداشت تا در کتاب تاریخ‌ساز خود، قصه‌های پریان روسی، به یافتن الگوها و ساختارهای تکرار شوندهٔ روایات این قصه‌ها بپردازد. الگوی مطرح‌شده توسط پراپ (۳۱ کارکرد و ۷ حوزه‌ی کنش) بعدها منتقدان و پژوهشگران بسیاری را تحت‌تأثیر قرار داد و آن‌ها را به‌سمت ارائهٔ الگوهایی سوق داد. یکی از همین

افراد، تزوتان تودوروف(Tzvetan Todorov1939-2017)، منتقد ساختارگرای بلغاری-فرانسوی، بود. در بخش بعدی به قسمتی از نظریات تودوروف خواهیم پرداخت.

با توجه به این بحث که چگونه می‌توان با مقایسه‌ی فابیولا و سیوژه داستان را تحلیل کرد لازم به توضیح است که آن چیزی که از مفهوم فابیولا در این پژوهش مورد استفاده قرار خواهد گرفت، همان سیر خطی و تقویمی تمام وقایع داستان است؛ قبل از این‌که راوی داستان آن سیر وقایع را از نو تعریف کند. «راوی آن کسی است که با تصمیم‌گیری در خصوص این‌که چه جزئیاتی با چه ترتیبی گفته شوند، ماوقع [یا فابیولا] را به پیرنگ [یا سیوژه] تبدیل می‌کند» (کوش، ۱۳۹۸: ۸۴).

اساساً نویسنده با دست‌بردن در این زمان خطی و کرونولوژیک، و برساختن سیوژه، هدفی را دنبال می‌کند و یکی از اساسی‌ترین وجه‌هایی که میزان صناعت‌مندی نویسنده آشکار می‌شود، همین برساختن سیوژه است. یکی از ساده‌ترین اهدافی که نویسنده دنبال می‌کند، می‌تواند ایجاد تعلیق در داستان و یا ایجاد پرسش "چطور شد که این‌طور شد؟" در ذهن مخاطب باشد. نمونهٔ بسیار واضح از این کارکرد را می‌توان در داستان‌های کاراگاهی و جنایی مشاهده کرد.

ازطرف دیگر اساساً می‌توان این پرسش را مطرح کرد که چرا داستان از این نقطه‌نظر زمانی شروع می‌شود و به کجا ختم می‌شود؟ همین موضوع محدودیت‌هایی را برای انتخاب راوی و نظرگاه روایت برای نویسندهٔ داستان ایجاد می‌کند. به‌نظر می‌رسد که این سؤال را می‌توان حتی در مورد داستان‌هایی که سیر وقایع کاملاً خطی دارند نیز پرسید. مثلاً در داستان بسیار معروف تپه‌هایی چون فیل‌های سفید از ارنست همینگوی که سیر وقایع کاملاً خطی است، نویسنده با انتخاب برش بسیار کوتاهی از زمان، بیشتر در پی بازنمایی یک‌سری دیالوگ توسط زوجی در راه‌آهن است. از خلال این دیالوگ‌ها و روایت راوی، می‌توان به پیشینه‌ای دست یافت که در حال حاضر در اصل داستان بازنمایی نشده‌اند و خواننده با سفیدخوانی به آن پیشینه دست می‌یابد. به‌نظر می‌رسد می‌توان این پیشینهٔ مستقیماً بازنمایی‌نشده را هم جزو همان مفهوم فابیولایی دانست که توماشوفسکی مطرح کرده است. استاد محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب رستاخیز کلمات، دربارهٔ تقابل فابیولا و سیوژه چنین می‌گوید: «اگر نظامِ طبیعی و علّت و معلولیِ یک واقعه یا چند واقعه را بیان کنیم، ما با fabula یا موادِ قصّه و حکایات و وقایع روزمرّه سروکار داریم امّا وقتی هنرمندی که استعداد و مهارت در داستان‌نویسی دارد، مثل چخوف یا داستایوسکی، می‌آید و با نگاهِ هنری خود در مجموعهٔ وقایع چیزهایی را پس و

پیش می‌کند، چیزهایی را حذف می‌کند و «پیرنگ» را به وجود می‌آورد، ما با «داستان» در معنیِ هنری آن سروکار پیدا می‌کنیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۱۸۴).

مشخص است که محمدرضا شفیعی کدکنی در بیان آرای فرمالیست‌های روس، فقط به پس و پیش کردن وقایع داستان اشاره نمی‌کند؛ او "حذف کردن" را هم تمهیدی می‌داند برای ساختن یک پیرنگ هنرمندانه توسط نویسنده.

الگوی پنج مرحله‌ای تودوروف

تزوتان تودوروف در سال ۱۹۶۹ تحت‌تأثیر آرای زبان‌شناسان ساختارگرا و پژوهش‌های پیش از خود از جمله ولادیمیر پراب، به‌دنبال یافتن یک دستور زبان عام روایت کتاب خود با عنوان دستور زبان دکامرون را منتشر کرد. «او به شیوه‌ای مشابه به سوسور می‌کوشد قواعد عامِ ناظر بر قصه‌های دِکامرون را استخراج و تبیین کند» (پاینده، ۱۳۹۹: ۲۱۱).

به‌نظر می‌رسد آن عنصری از عناصر داستان که توجه تودوروف را به خود بیشتر از باقی عناصر جلب کرده بود، عنصر پیرنگ بود. «تودوروف توجه خود را به عنصر پیرنگ معطوف ساخت و نشان داد که پیرنگ بر اساس کدام قواعد ساختاری در قصه‌های دِکامرون بسط پیدا می‌کند» (همان، ۲۱۲).

نظریهٔ تزوتان تودوروف در ارائهٔ "لانگ" روایت (در تقابل با "پارول" از دید ساختارگرایان) از پنج مرحله‌ی اصلی تشکیل شده است:

۱. وضعیت تعادل در آغاز روایت.

۲. مختل شدن تعادل به دلیل رخ دادن واقعه‌ای.

۳. تشخیص این‌که تعادل اولیهٔ داستان برهم خورده است.

۴. تلاش برای اعادهٔ تعادلِ آغازینِ داستان.

۵. برقراری مجدد تعادل اولیه. (تامس، ۱۴۰۰: ۵۵).

با توجه به این الگوی پنج مرحله‌ای، می‌توان گفت که از نظر تودوروف، روایت داستان‌ها همواره از یک حالت تعادل اولیه به‌سمت تعادل ثانویه درحال حرکت‌اند.

وجه روایت و صدای روایت در آرای ژرار ژنت

ژرار ژنت(Gé rard Genette1930-2018) نظریه‌پرداز و منتقد ادبی فرانسوی، یکی از اصلی‌ترین چهره‌های روایت‌شناسی است. نظریات او دربارهٔ روایت، مخصوصاً در کتاب گفتمان حکایت،

واژه‌های تخصصی راه‌گشایی در روایت‌شناسی و تحلیل روایی متون برساخته است. «نظریهٔ روایی ژرار ژنت براساس اصول ساختارگرایی بنا شده است» (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۲۳۳).

ژنت نظریاتش را در سه سطح ارائه می‌کند: صدا (لحن)، زمان، وجه (منظر). آن‌چه این پـژوهش از نظریات ژنت استفاده خواهد کرد، نظریات او دربارهٔ صدا و وجه است و دو سؤال اساسی‌ای کـه ژنـت مطرح می‌کند، یعنی: چه کسی می‌بیند، که مربوط به وجه است، و چه کسی می‌گویـد، کـه مربـوط بـه صداست. تِرمـی کـه ژنـت بـرای پاسـخ بـه سـؤال اول، یعنـی "چـه کسـی مـی‌بینـد؟" وضـع مـی‌کنـد، کانونی‌سازی است.

با کمی دقت در واژهٔ کانونی‌سازی، چیزهایی مانند دوربین و لنز و کانون و تمرکز دوربین برای‌مان تداعی می‌شوند. ابوت به‌درستی به این تداعی اشاره می‌کند و می‌گویـد کـه «کانونمندسـازی بـه لنـزی اشاره دارد که ما از پشت آن شخصیت‌ها و رخدادهای روایت را می‌بینیم» (ابوت، ۱۳۹۹: ۱۴۱).

این واژه اولین بار توسط ژرار ژنت به‌کار گرفته شد. او در نظریـات روایـت‌شـناختی خـود، هنگـام بحث دربارهٔ وجه روایت، به‌درستی میان دو عنصر وجه روایت و صـدای روایـت تفـاوت مـی‌گـذارد و معتقد است خلط این دو عنصر موجـب اشـتباهاتی در تحلیـل مـی‌شـود. او مـی‌گویـد: بـه بـاورم در دو مقوله‌ای که من در بحث خودمان، وجه و صدا می‌نامم ابهامی اسف‌بار مشهود است. بـه‌عبـارت دیگـر، آن‌ها [(منتقدان و نظریه‌پردازان روایت)] بین این دو پرسش تمییز قائل نمـی‌شـوند کـه، نخسـت: کـدام شخصیت است که دیدگاهش، منظر روایی را هدایت می‌کنـد؟ دوم: راوی کیسـت؟ ایـن پرسـش دوم البته از جنسی کاملاً متفاوت است [و به صـدا مربـوط اسـت]. از ایـن خلاصـه‌تـر هـم مـی‌تـوان گفـت، نخست: کیست که می‌بیند؟ دوم: کیست که حرف می‌زند؟ (ژنت، ۱۴۰۰: ۲۵۵).

چنان‌چـه ملاحظـه مـی‌شـود، اصـطلاح ابـداعی ژنـت مـی‌توانـد جـایگزین مناسـبی بـرای اصـطلاح مناقشه‌برانگیز زاویه دید شود. وقتی می‌گـوییم زاویـه دیـد فـلان داسـتان اول‌شـخص اسـت، اطلاعـات چندانی دربارهٔ راوی نداده‌ایم. به‌عنوان مثال آیـا تفـاوتی نمـی‌کنـد کـه ایـن راوی اول‌شـخص در سـن پنجاه‌سالگی دربارهٔ واقعه‌ای در ده‌سالگی خود صحبت کند یا در همان هفت‌سالگی و با توجه به دانـش یک کودک هفت‌ساله اتفاقات اطراف خـود را روایـت کنـد؟ یـا در حالـت سـوم‌شـخص، اگـر راوی هفتادساله‌ای، به‌دلیل تغییر عقاید یا ابراز نوعی پشیمانی، خودِ بیست‌ساله‌اش را سوم‌شخص خطاب کند، با راوی اول‌شخص طرف هستیم یا سوم‌شخص؟ یا باز در حالت موسـوم بـه سـوم‌شـخص، وقتـی راوی

سعی دارد اطلاعات داستان را از چشم یکی از شخصیت‌هایش روایت کند، آیا دارد احساسات خود را (که اکثراً بی‌نام و فاقد هویت است) بازنمایی می‌کند یا در لحظاتی از روایت، دیدگاه یکی از شخصیت‌ها را با نفوذ به ادراکاتش با صدای خودش بیان می‌کند؟ مسلم است که اصطلاحاتی مانند راوی اول‌شخص و سوم‌شخص در تحلیل این‌طور داستان‌ها توانایی چندانی ندارد. ژنت برای این‌که از این اشتباهات جلوگیری شود، اصطلاح کانونی‌سازی را ابداع کرد و انواع مختلفی از آن را معرفی نمود. انواع حالات کانونی‌سازی (برای پاسخ به سؤال "چه کسی می‌بیند؟") معرفی‌شده توسط ژرار ژنت عبارتند از:

روایت بدون کانونی‌سازی: همان است که پیش از ابداع این اصطلاحات، به "راوی دانای کل" شهرت داشت. ژنت به این حالت "کانونی‌سازی صفر درجه" نیز می‌گوید. در این حالت، روایت بر ادراکات و برداشت‌های شخصیت واحدی تمرکز نمی‌کند.

روایت با کانونی‌سازی

اگر سیر حوادث و توصیفات و در کل جهان داستان بر اساس ادراکات و ذهنیت شخصیتی از شخصیت‌های داستان بازنمایی شود، اصطلاحاً با حالت کانونی‌سازی در روایت مواجه هستیم. دو حالت کلی کانونی‌سازی عبارتند از: کانونی‌سازی درونی و بیرونی.

کانونی‌سازی درونی

در این حالت ادراک‌های شخصیتی از داستان در روایتگری دخیل می‌شود و مخاطب روایت (خواننده) از طریق ادراک‌های این شخصیت، پی به سر رخدادها و وقایع داستان می‌برد. «در کانونی‌سازی داخلی [(درونی)] کانونی‌ساز شخصیتی است که ما از دید او "می‌بینیم"، بنابراین افکار این شخص برای خود شخصیت نیز شفاف است؛ امّا افکار سایر شخصیت‌ها برایش مثل یک کتاب بسته می‌مانند» (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۲۴۲). کانونی‌سازی درونی سه حالت مختلف دارد:

- ثابت: فقط یک شخصیت روایتگری می‌کند.
- متغیر: چند شخصیت روایتگری می‌کنند.
- چندگانه: یک یا چند واقعهٔ مشخص از طریق چند راوی (از زوایای مختلف) روایت می‌شود.

کانونی‌سازی بیرونی

این حالت بیشتر شبیه دستور صحنه و دیالوگ است که در نمایشنامه‌ها دیده می‌شود. در روایت با کانونی‌سازی بیرونی راوی به افکار و احساسات درونی شخصیت‌ها نفوذ نمی‌کند و بیشترین فاصله را از شخصیت‌هایش می‌گیرد و همه‌چیز را از طریق اکت‌های بیرونی و کنش‌ها و واکنش‌ها و دیالوگ‌های شخصیت‌ها می‌سازد. قبل از ابداع ترمینولوژی روایت‌شناسی، به این نوع راوی، راوی "سوم‌شخص نمایشی" می‌گفتند. کانونی‌ساز بیرونی «این تصوّر را به وجود می‌آورد که آنچه کانونی‌سازی شده است مرئی است، چیزهای نامرئی، مثلاً افکار را نمی‌توان کانونی‌سازی خارجی کرد» (فلودرنیک، ۱۳۹۹: ۲۴۲).

حال باید بازگردیم به سؤال دوم ژرار ژنت: چه کسی می‌گوید؟ ژنت پاسخ به این سؤال را در مقولهٔ صدای روایت مطرح می‌کند. صدای روایت «مؤلفه‌ای [است] که مشخص می‌کند راوی کیست و در چه زمانی و از کدام جایگاه روایت را بازمی‌گوید» (پاینده، ۱۳۹۹: ۲۱۶).

ژنت صدای روایت را در سه زیرسطحِ "کیستیِ راوی، زمان روایتگری، سطح روایت" بررسی می‌کند. آن‌چه در این پژوهش مورد استفاده قرار خواهد گرفت، زیرسطح‌های اول و سوم از سه زیرسطح اشاره شده است؛ یعنی کیستیِ راوی و سطح روایت.

کیستیِ راوی: «مؤلفه‌ای که نسبت راوی با داستان روایت‌شده را مشخص می‌کند» (همان). ژنت خودِ این زیرسطح را به دو زیرسطح دیگر تقسیم می‌کند.

- راوی درون‌رویداد: راوی‌ای است که در جهان داستان است و یکی از کاراکترهای داستان.
- راوی برون‌رویداد: راوی‌ای است که خود جزو کاراکترهای جهان داستان نیست و صرفاً به‌شکل یک صدا، بدون شرکت در سیر رخدادهای داستان، در سرتاسر متن حضور دارد.

سطح روایت: «مؤلفه‌ای که نسبتِ بین روایتگری و جهان داستان را مشخص می‌کند [...] به بیان دیگر، مقصود از سطوح روایت چهارچوب مکانی-زمانی‌ای است که داستان در آن رخ می‌دهد» (همان، ۲۱۸). ژنت این زیر سطح را به سه زیرسطح دیگر تقسیم می‌کند که عبارتند از:

- برون‌داستانی: راوی خارج از جهان داستان است و مخاطبانش نیز. گویا او بر جهان داستان سیطره دارد.

• درون‌داستانی: خود راوی درون جهان داستان حضور دارد. مخاطبان و روایت‌شنوها هم درون جهان داستان هستند.

• زیرداستانی: حالتی است که یکی از شخصیت‌ها داستانی را برای شخص دیگری از جهان داستان تعریف می‌کند. به این حالت داستان در داستان نیز می‌گویند. «داستان ثانویه‌ای که این شخصیت برای شخصیتی دیگر تعریف می‌کند، یک لایه پایین‌تر از داستان اصلی قرار دارد و لذا زیرداستانی محسوب می‌شود» (همان، ۲۱۹)

استفاده از واژهٔ کانونی‌سازی به‌جای زاویه دید و استفاده از مقولهٔ صدای روایت، این امکان را برای تحلیل‌گر فراهم می‌آورد که با تحلیل این‌که "چه کسی می‌بیند" و "چه کسی می‌گوید"، به نحوهٔ روایتگری داستان بیش از پیش نزدیک شود و محتوای اثر را بهتر تحلیل کند.

۲- بحث

۲-۱- پیرنگ: داستان در یک مرکز ترک اعتیاد به الکل می‌گذرد. راوی بی‌نام همراه با دوست جدید خود، جی.پی، در ایوان این مرکز نشسته و به ماجرای زندگی او گوش می‌کند. او زندگی سایر افراد حاضر در مرکز ترک اعتیاد الکل هم توجه نشان می‌دهد و هم‌زمان زندگی ازهم‌پاشیده‌ی خانوادگی خودش را نیز به یاد می‌آورد. درنهایت شوق جی.پی برای بازگشت به زندگی عادی و ملاقات با همسرش، او را تحریک می‌کند که با همسر خودش، یا دوست‌دخترش تماس بگیرد؛ ولی در انتخاب بین این دو مردد می‌ماند.

۲-۲- فابیولا و سیوژه: داستان از کجا دارم تلفن می‌کنم روایت پیچیده‌ای دارد. داستان مملو از پرش‌های زمانی است و بازهٔ زمانی روایت آن نیز کوتاه نیست. اتفاقات اصلی دقیقاً به این ترتیب در داستان آورده شده‌اند:

۱. راوی بی‌نام و شخصیت جی.پی در ایوان مرکز ترک اعتیاد الکل با هم می‌نشینند.

۲. راوی ماجرای روز قبل را که بر سر شخصیت "کوچولو" در مرکز ترک اعتیاد الکل آمده را به یاد می‌آورد.

۳. کوچولو درحال گپ زد با دوستانش است و از این بابت که شب سال نو پیش همسرش بازخواهد گشت، خوشحال است.

۴. کوچولو ناگهان دچار حمله‌ی عصبی می‌شود و تشنج می‌کند.

۵. کوچولو را به بیمارستان می‌برند.
۶. کوچولو را روز بعد برمی‌گردانند به مرکز و او از بابت تشنجش بابت ترک اعتیاد الکل و بازنگشتنش با خانه ناراحت است.
۷. شخصیت جی.پی از خاطرات کودکی‌اش به راوی می‌گوید.
۸. جی.پی کودک درون چاه می‌افتد.
۹. جی.پی کودک وحشت می‌کند و شلوارش را خیس می‌کند.
۱۰. پدرِ جی.پی کودک با طناب او را از چاه بیرون می‌کشد.
۱۱. جی.پی کودک از چاه به دنیای قبلی خودش باز می‌گردد.
۱۲. راوی از جی.پی می‌خواهد باز هم از زندگی‌اش بگوید.
۱۳. جی.پی از خاطرات جوانی‌اش به راوی می‌گوید.
۱۴. جی.پی نوزده‌ساله بعد از اتمام دبیرستان سراغ دوستش می‌رود.
۱۵. جی.پی جوان در خانهٔ دوستش تفریح می‌کند.
۱۶. یک زن دودکش‌پاک‌کن، به نام راکسی، وارد خانهٔ دوست جی.پی جوان می‌شود.
۱۷. جی.پی جوان راکسی را می‌بوسد.
۱۸. جی.پی جوان کارت ویزیت راکسی را می‌گیرد و با هم قرار می‌گذارند.
۱۹. جی.پی بزرگ‌سال دیگر برای راوی، از گذشته‌اش نمی‌گوید.
۲۰. صبح روز بعد، جی.پی بزرگسال با راوی در ایوان خلوت می‌کند.
۲۱. جی.پی جوان و راکسی ازدواج می‌کنند.
۲۲. جی.پی جوان و راکسی صاحب دو فرزند می‌شوند.
۲۳. جی.پی جوان به مصرف الکل معتاد می‌شود.
۲۴. جی.پی بزرگسال از تعریف دست می‌کشد.
۲۵. راوی از جی.پی می‌خواهد که تعریف کردن را ادامه دهد.
۲۷. پدر و برادر راکسی از او می‌خواهند که از جی.پی جدا شود.
۲۸. راکسی قبول نمی‌کند.
۲۹. جی.پی بزرگسال دیگر حرف نمی‌زند.

۳۰. راوی از جی.پی می‌خواهد که ادامه دهد.
۳۱. راکسی یک دوست‌پسر پیدا می‌کند.
۳۲. جی.پی خبردار می‌شود و حلقه‌ی ازدواج راکسی را می‌شکند.
۳۳. مصرف الکل جی.پی بیشتر می‌شود.
۳۴. در کار جی.پی خلل ایجاد می‌شود و از پشت‌بام می‌افتد.
۳۵. جی.پی می‌آید به مرکز تا سروسامان بگیرد.
۳۶. راوی با خود از آمدن خودش به مرکز، برای بار دوم، می‌گوید.
۳۷. راوی چک هزینه‌ی مرکز ترک اعتیاد را امضا می‌کند.
۳۸. راوی با دوست‌دخترش در مرکز ترک اعتیاد الکل خداحافظی می‌کند.
۳۹. دوست‌دختر راوی مست است و به چارچوب در گیر می‌کند.
۴۰. دوست‌دختر راوی با اتومبیل راوی از حیاط مرکز ترک اعتیاد الکل خارج می‌شود.
۴۱. پدرزن و برادرزن جی.پی او را کشان‌کشان می‌آورند به مرکز.
۴۲. یک روز و نیم بعد از آوردن جی.پی، او و راوی با هم در ایوان مرکز آشنا می‌شوند.
۴۳. راوی خاطرهٔ بار اولی که به مرکز آمده را به‌یاد می‌آورد.
۴۴. زنِ راوی بار اول او را به مرکز می‌آورد.
۴۵. راوی خاطرهٔ بار دومی را دوباره مرور می‌کند.
۴۶. راوی با دوست‌دخترش، قبل از ورود دوم به مرکز، شامپاینی می‌خورد.
۴۷. دوست‌دختر راوی او را به مرکز می‌آورد.
۴۸. راوی صبح قبل از سال نو به زنش زنگ می‌زند.
۴۹. همسر راوی تلفن را جواب نمی‌دهد.
۵۰. شب سال نو را در مرکز جشن می‌گیرند.
۵۱. شخصیت کوچولو غذا نمی‌خورد و ناراحت است.
۵۲. جی.پی به راوی می‌گوید که فردا صبح، اولین روز سال نو، همسرش به دیدارش خواهد آمد.
۵۳. راوی دوباره با زنش تماس می‌گیرد.
۵۴. زن راوی گوشی را بر نمی‌دارد.

۵۵. راوی و جی.پی صبحانه را در ایوان می‌خورند.
۵۶. راکسی، زنِ جی.پی، با ماشین به مرکز می‌آید.
۵۷. راوی و راکسی با هم آشنا می‌شوند.
۵۸. راکسی از جی.پی می‌خواهد که برای ناهار به بیرون از مرکز بروند.
۵۹. جی.پی مخالفت می‌کند و می‌خواهد درمانش کامل شود.
۶۰. راوی از راکسی درخواست بوسه می‌کند و آن‌ها هم‌دیگر را دوستانه می‌بوسند.
۶۱. جی.پی و راکسی با هم در مرکز می‌روند تا قهوه بخورند.
۶۲. راوی به‌یاد خانه‌اش با همسرش می‌افتد.
۶۳. راوی با صدای خش‌خشی از خواب، کنار همسرش، می‌پرد.
۶۴. راوی کنار پنجره، پیرمرد صاحب‌خانه را می‌بیند که آمده تا خانه را رنگ بزند.
۶۵. پیرمرد صاحب‌خانه برای راوی شکلک در می‌آورد و به پیری‌اش اشاره می‌کند.
۶۶. راوی خوشحال می‌شود که هنوز جوان است و کنار همسرش است.
۶۷. زنِ راوی از او می‌خواهد که به تخت‌خواب بازگردد.
۶۸. راوی از جیبش سکه‌ای در می‌آورد تا با همسر یا دوست‌دخترش تماس بگیرد.
۶۹. راوی نمی‌تواند تصمیم بگیرد که به کدام زنگ بزند.

با دقت در اتفاقات بازنمایی‌شده متوجه می‌شویم که اکثر اتفاقات زمان‌مند و کرونولوژیک نیستند. علاوه‌براین، اتفاقات برای یک شخص واحد رخ نمی‌دهند. بیشتر اتفاقات بازنمایی‌شده مربوط به شخصیت جی.پی و کودکی و جوانی او هستند و در موازات این اتفاقات، اتفاقات کاملاً نامربوط دیگری دربارهٔ راوی روایت می‌شوند. به‌طور دقیق نمی‌توان گفت که به‌عنوان مثال، روزی که راوی کنار همسرش خوابیده و صاحب‌خانه دیوارها را رنگ می‌کند، شخصیت جی.پی با راکسی آشنا شده یا نشده. یا معتاد به الکل شده یا نشده. بنابراین تنظیم کرونولوژیک وقایع و ارائهٔ آن چندان کارآمد به‌نظر نمی‌رسد.

دلیل برهم زدن توالی اتفاقات، علاوه‌بر آشنازدایی، در این داستان چند دلیل عمدهٔ دیگر دارد. اولاً نویسنده با ذهنی کردن ماجرا، باعث کوتاه‌شدن زمان اصلی روایت شده است و درواقع داستان را از نزدیک‌ترین جا به پایان آن شروع می‌کند که یکی از اصل‌های نانوشتهٔ داستان کوتاه جذاب است.

زمان اصلی روایت، تماماً در مرکز ترک اعتیاد رخ می‌دهد. از طرفی اتفاقاتی مانند شماره‌های ۱۲ و ۲۵ رخ می‌دهد تا ارتباط با زمانِ اصلی روایت (درون مرکز ترک اعتیاد الکل) قطع نشود. ثانیاً برهم خوردن خاطرات و ماجراها، می‌تواند ذهن مشوش و مه‌گرفتهٔ راوی را که درحال ترک اعتیادش به الکل است را نیز بازنمایی کند. ثالثاً این امکان پدید می‌آید که با موازی درنظر گرفتن شخصیت و زندگی جی.پی و راوی، به درون‌مایهٔ اثر پی ببریم. رابطهٔ شخصیت جی.پی با همسرش و زندگی عاشقانهٔ او و نجات‌بخشی این عشق، چیزی است که در زندگی شخصی راوی نمی‌بینیم. به همین علت است که در آخرین اتفاق اصلی داستان (اتفاق شمارهٔ ۶۹) راوی نمی‌داند که به همسرش زنگ بزند یا به زنی که به‌خاطرش از همسرش جدا شده است.

۲-۳- الگوی تودوروف: داستان از تعداد زیادی خرده‌روایت تشکیل شده و این خرده‌روایت‌ها که در هم تنیده شده‌اند، در نگاه اول، چندان هم ربطی به‌هم ندارند. به‌نظر می‌رسد که می‌توان با کمی خلاقیت الگوی تودوروف را چندبار در داستان تکرار کرد.

اگر الگو را برای کل داستان و بیشتر از منظر راوی بی‌نام داستان بنویسیم:

۱. وضعیت تعادل در آغاز روایت:

۲. راوی داستان به مرکز ترک اعتیاد الکل آمده و آن‌جا آرام گرفته است و می‌خواهد الکل را ترک کند.

۳. مختل شدن تعادل به دلیل رخ دادن واقعه‌ای:

۴. شخصیت جی.پی وارد مرکز ترک اعتیاد می‌شود و با راوی داستان دوست می‌شود.

۵. تشخیص این‌که تعادل اولیهٔ داستان برهم خورده است:

۶. جی.پی سرگذشت خود را برای راوی داستان تعریف می‌کند و راوی به آن علاقه نشان می‌دهد و مدام او را تشویق به ادامه‌ی روایتگری می‌کند.

۷. تلاش برای اعادهٔ تعادلِ آغازینِ داستان:

۸. راوی داستان از سرگذشت جی.پی و مشاهده‌ی وضعیت شخصیت "کوچولو"، متوجه می‌شود که فقدانی در عشق دارد و سعی می‌کند آن فقدان را پُر کند تا مانند جی.پی بتواند برای ترک الکل انگیزه داشته باشد. مدام با همسرش تماس می‌گیرد و او پاسخ نمی‌دهد.

۹. برقراری تعادل جدید:

۱۰. راوی در انتها مردد می‌ماند که به همسرش تلفن کند یا به دوست‌دخترش. او فقدانش را درک کرده و می خواهد با جبران آن، برای ترک اعتیادش به الکل علتی پیدا کند و تعادل جدیدی در زندگی‌اش آغاز کند.

۱۱. همچنین می‌توان الگو را سه‌بار برای شخصیت جی.پی بنویسیم.

برای جی.پی کودک:

۱. وضعیت تعادل در آغاز روایت:

۱۲. جی.پی کودک است و در مزرعه‌ای زندگی می کند.

۲. مختل شدن تعادل به دلیل رخ دادن واقعه‌ای:

۱۳. جی.پی کودک درون چاهی نزدیک مزرعه‌شان سقوط می کند.

۳. تشخیص این‌که تعادل اولیهٔ داستان برهم خورده است:

۱۴. جی. پی سقوط کرده و نمی‌تواند خودش را از چاه نجات دهد.

۴. تلاش برای اعادهٔ تعادلِ آغازینِ داستان:

۱۵. او خیره است به دایرهٔ کوچکِ چاه و از آن‌جا آسمان آبی را نگاه می‌کند و کار خاصی برای نجات خودش نمی‌تواند انجام دهد جز منتظر بودن.

۵. برقراری تعادل جدید:

۱۶. پدرِ جی.پی کودک به کمک او می‌آید و او را با طناب نجات می‌دهد. جی.پی کودک به زندگی قبلی خود باز می گردد.

برای جی.پی جوان، بعد از اتمام دبیرستان:

۱. وضعیت تعادل در آغاز روایت:

۱۷. جی.پی درسش را تمام کرده و کار خاصی ندارد که انجام دهد. در خانهٔ دوستش ساکن می‌شود.

۲. مختل شدن تعادل به دلیل رخ دادن واقعه‌ای:

۱۸. شخصیت راکسی وارد خانهٔ دوستش می‌شود.

۳. تشخیص این‌که تعادل اولیهٔ داستان برهم خورده است:

۱۹. جی.پی به او علاقه‌مند می‌شود.

۴. تلاش برای اعادهٔ تعادلِ آغازینِ داستان:

۲۰. جی.پی تلاش می‌کند که با راکسی وارد رابطه شود. پدر و برادر راکسی چندان موافق نیستند.

۵. برقراری تعادل جدید:

۲۱. جی.پی و راکسی ازدواج می‌کنند.

و در نهایت برای ج.پی بزرگسال، بعد از آمدنش به مرکز ترک اعتیاد:

۱. وضعیت تعادل در آغاز روایت:

۲۲. جی.پی ساکن مرکز ترک اعتیاد می‌شود و این برایش تعادل جدیدی است.

۲. مختل شدن تعادل به دلیل رخ دادن واقعه‌ای:

۲۳. او با راوی بی‌نام داستان آشنا می‌شود و راوی مدام از او می‌خواهد تا سرگذشتش را بگوید.

۳. تشخیص این‌که تعادل اولیهٔ داستان برهم خورده است:

۲۴. جی.پی با مرور خاطراتش متوجه می‌شود که در گذشته زندگی بسیار بهتری داشته و زندگی مشترکش با راکسی حالا نابود شده است.

۴. تلاش برای اعادهٔ تعادلِ آغازینِ داستان:

۲۵. جی.پی متحمل حمله‌های عصبی، لرزش دست و امثال آن می‌شود ولی مدام سرگذشتش را روایتگری و مرور می‌کند.

۵. برقراری تعادل جدید:

۲۶. راکسی برای دیدن جی.پی به مرکز ترک اعتیاد می‌آید. جی.پی با او به خارج از مرکز نمی‌رود و می‌خواهد الکل را ترک کند و مداوایش کامل شود و بعد دوباره به زندگی مشترکش باز گردد.

چنانچه مشاهده می‌شود، این الگوها بی‌شباهت با یکدیگر نیستند. در الگوی کودکی جی.پی، پدرش به کمک او می‌آید تا او را از چاه بیرون بکشد. در الگوی نوشته‌شده برای راوی، گویا این جی.پی است که راوی را ناخواسته تشویق می‌کند که کسی را پیدا کند که او را از چاه (مجازاً، اعتیاد به الکل) بیرون بکشد. در الگوی جوانیِ جی.پی، راکسی است که او را از چاه (مجازاً، زندگی پرملال و بی‌کاری) بیرون می‌کشد. این اتفاق در الگوی نوشته‌شده برای بزرگسالی جی.پی نیز صادق است. در این الگو، راوی داستان با درخواست‌های مکررش از جی.پی، باعث می‌شود که جی.پی متوجه شود که راکسی می‌تواند او را از چاه (مجازاً، اعتیاد به الکل) نجات دهد. نقش راکسی در این الگوها

موازی است با نقش پدر در الگوی نوشته‌شده برای کودکی جی.پی. در اتفاق شمارهٔ ۶۰ که در بخش قبل ذکر شد، می‌توان نقش نجات‌بخشی راکسی به زندگی راوی بی‌نام داستان هم تعمیم داد.

۲-۴- تحلیل وجه روایت و صدای روایت بر اساس آرای ژرار ژنت

وضعیت صدای روایت در همین ابتدای داستان مشخص می‌شود. «من و جِی.پی. روی ایوان شمالی مرکز ترک الکل مارتین نشسته‌ایم. جی.پی. هم مثل بقیهٔ ما ساکنان مرکز مارتین اول و مقدم بر هر چیز دایم‌الخمر است. اما دودکش پاک‌کن هم هست» (کارور، ۱۴۰۰: ۲۸۳).

صدای روایت (آن کسی که می‌گوید) در سرتاسر داستان تغییری نمی‌کند. یک راوی بی‌نام در مرکز ترک اعتیاد الکل تمام رخدادها را روایت می‌کند. آنچه جالب توجه است این است که این صدا حتی کودکی و جوانی شخصیت جی.پی را نیز روایت می‌کند. رخدادهایی که طبیعتاً او نمی‌تواند از آن‌ها اطلاعی داشته باشد. مثلاً در رخدادهای شمارهٔ ۷ تا ۱۱، یا ۱۴ تا ۱۸، که درواقع رخدادهایی مربوط به کودکی و جوانی شخصیت جی.پی هستند، توسط راوی بی‌نام داستان روایت می‌شوند. نحوهٔ آگاهی‌یافتن این راوی بی‌نام از این سیر رخداد وقایع، در اتفاق‌هایی مثل اتفاق شمارهٔ ۷-۱۲-۱۳-۲۵ و امثال آن‌ها مشخص می‌شود. شخصیت جی.پی خاطرات خود را برای راوی که دوستش است تعریف می‌کند، راوی آن خاطرات را درونی می‌کند و با صدای خودش آن را روایت می‌کند.

علت استفاده از این تکنیک این است که راوی داستان می‌خواهد خودش را جای شخصیت جی.پی قرار دهد تا درنهایت مانند او به رستگاری و ترک اعتیاد الکل برسد. این روند را می‌توان با مقایسه‌ی الگوهای تودوروف برآمده از داستان هم مشاهده کرد. مثلاً در قسمتی که راوی دارد خاطرهٔ کودکی جی.پی را روایت می‌کند، با تغییر ندادن صدای روایت، راوی خودش نیز به‌گونه‌ای از چاه، توسط شخصی، نجات پیدا می‌کند (اتفاق‌های شمارهٔ ۸ تا ۱۱).

درمورد زمان روایتگری نیز می‌توان گفت با یک ترکیب از روایتگری همزمان با رویداد (مثلاً هنگامی که راوی و شخصیت جی.پی در ایوان نشسته‌اند) و روایتگری پسارویداد (مثلاً هنگام روایت تشنج شخصیت کوچولو و یا روایت کودکی و جوانی جی.پی) طرف هستیم. همچنین در رخدادهایی مثل رخدادهای ۸ تا ۱۱ که به کودکی شخصیت جی.پی می‌پردازد، راوی برون‌رویداد است و در روایت خاطرات خودش، مثل رخدادهای ۴۳ تا ۴۹ با راوی درون‌رویداد طرف هستیم. درمورد سطح روایت، به‌نظر می‌رسد که می‌توان دوسطح برای داستان قائل شد. قسمت‌هایی مربوط به زمان حال که

در مرکز ترک اعتیاد الکل مارتین می‌گذرد، مانند رخدادهای شمارهٔ ۵۵ تا ۶۰، سطح درون‌داستانی دارند و رخدادهایی که شخصیت جی.پی در آن داستان زندگی‌اش را بازگو می‌کند، سطح زیرداستانی دارند. می‌توان جدول زیر را برای بررسی مؤلفهٔ صدای روایت تشکیل داد:

جدول شمارهٔ ۱

مؤلفهٔ کیستیِ راوی:	متغیر. راوی درون‌رویداد/راوی برون‌رویداد
مؤلفهٔ زمان روایتگری:	روایتگری متناوب
مؤلفهٔ سطح روایت:	متغیر. سطح درون‌داستانی/ سطح زیرداستانی

در بخش بعدی می‌بایست کانونی‌سازی داستان را تحلیل کنیم.

در همین ابتدای داستان می‌خوانیم که راوی دربارهٔ دوستش، جی.پی، می‌گوید «وقت حرف زدن دلش می‌خواهد دستش را تکان بدهد، اما دست‌هایش می‌لرزد. یعنی بی‌حرکت نمی‌ماند» (همان). یا در جای دیگر می‌خوانیم که راوی می‌گوید که «صبح دیروز یک حمله دیدم. مردی که کوچولو صداش می‌زنند. مردی چاق و گنده، برقکار اهل سانتارُرزا» (همان، ۲۸۴).

در هر دو نمونهٔ ذکر شده، کسی که می‌بیند، همان راوی بی‌نام داستان است. پس با **کانونی‌سازی درونی** روبه‌رو هستیم، اما نکتهٔ جالب توجه در قسمت‌هایی رخ می‌دهد که راوی با صدای خودش، خاطراتی را که دوستش- شخصیت جی.پی- برای او تعریف کرده را روایت می‌کند. در این قسمت‌ها صدای روایت تغییری نمی‌کند و ثابت می‌ماند، اما کانونی‌سازی تغییر می‌کند. به‌عنوان مثال می‌خوانیم که: «برایم گفت که ماندن در ته آن چاه تأثیری ماندگار داشته. آنجا نشسته بوده و به بالا، به دهانه‌ی چاه نگاه می‌کرده» (همان، ۲۸۶). در این قسمت کسی که می‌بیند جی.پی کودک است و کسی که می‌گوید، همان راوی سرتاسر داستان است. در این قسمت‌ها از داستان که با خاطرات شخصیت جی.پی طرف هستیم، از علامت دیالوگ استفاده نشده است. بنابراین گفته‌های جی.پی مستقیماً روایت نشده‌اند و این خاطرات از طریق صدای راوی بی‌نام داستان روایت می‌شوند. این کانونی‌سازی است که تغییر می‌کند. این تغییر در قسمت‌های دیگر داستان که سطح زیرداستانی دارند نیز رخ می‌دهد. مثلاً در رخداد شمارهٔ ۱۶ که راکسی برای کار به منزل دوستِ جی.پی می‌آید، شخصیت جی.پی و دوستش مشغول چشم‌چرانی می‌شوند و به بدن راکسی نگاه می‌کنند: «جی.پی و دوستش صفحه گوش می‌کنند و آبجو می‌خورند. اما خود او و کاری را که می‌کند تماشا می‌کنند. هر به چندی جی.پی و

دوستش به هم نگاه می‌کنند و نیششان باز می‌شود، یا به هم چشمک می‌زنند. وقتی بالاتنهٔ زن جوان داخل دودکش می‌رود، ابرو بالا می‌اندازند» (همان، ۲۸۷).

در این قسمت هم مانند قسمت قبلی، صدای روایت ثابت می‌ماند، اما کانونی‌ساز و بازتاب‌گر وقایع داستان (کسی که می‌بیند) جی.پی است و نه راوی داستان. پس در این قسمت هم با **کانونی‌سازی درونی** طرف هستیم. خلاقیت کارور در این‌جاست که وظیفه‌ی روایتگری داستان (چه کسی می‌گوید؟) را شخصیتی از درون خود داستان بر عهده دارد. شخصیتی که اتفاقاً در آن وقایع شرکت نداشته است، ولی با توجه به شنیده‌هایش سعی می‌کند آن‌ها را درونی کند و سپس روایت. بنابراین می‌توان گفت که در داستان «از کجا دارم تلفن می‌کنم» از ریموند کارور، در کل، نوع کانونی‌سازی درونی است از نوع کانونی‌سازی متغیر.

تکنیکی که نویسنده در این‌جا به‌کار برده است، با توجه به شرایط راوی داستان و حضور او در مرکز ترک اعتیاد، بسیار معناساز است. او مانند شخصیت جی.پی کسانی را ندارد که او را از چاه (به‌معنای مجازی) نجات دهند. بنابراین سعی می‌کند خاطراتی را که محصول ادراکات جی.پی بوده است، برای خودش درونی کند و آن را با صدای خودش روایت کند تا شاید بتواند از چاهِ اعتیاد به الکل نجات پیدا کند.

نتایج مقاله

داستان «از کجا دارم تلفن می‌کنم» اثر ریموند کارور، بازهٔ زمانی بسیار طولانی‌ای را شامل می‌شود، البته نویسنده فضای مرکز ترک اعتیاد الکل را به‌عنوان صحنهٔ مرکزی داستان ثابت نگه می‌دارد و راوی بی‌نام داستانش را مجاب می‌کند تا گزیده‌هایی از خاطرات خودش و همچنین خاطرات شخصیت جی.پی را نیز روایت کند و بسیاری از قسمت‌هایی را که مورد نیاز داستان نبوده، حذف کند. مخاطب از این طریق در مدت زمانی بسیار کوتاه- که مناسب داستان کوتاه است- با زندگی شخصیت‌های داستان آشنا می‌شود. گزیده‌هایی که راوی برای روایتگری انتخاب کرده، علاوه‌بر موجز کردن اثر، موجب رهنمون شدن مخاطب به‌سمت درون‌مایه شده است.

در داستان «از کجا دارم تلفن می‌کنم» مقولهٔ صدای روایت بدون تغییر در تمام داستان باقی می‌ماند. راوی این داستان یکی از افرادی است که در مرکز ترک اعتیاد حضور دارد و شخصیتی داستانی است. او علاوه‌بر روایت کردن قسمت‌هایی از زندگی خودش، خاطرات شخصیت دیگری به

نام جی.پی را نیز با صدای خودش روایت می‌کند. چنانچه از داستان برمی‌آید جی.پی می‌تواند بر اعتیادش غلبه کند و احتمالاً به زندگی عادی خودش بازگردد. راوی با روایت کردن خاطرات او با صدای خودش، احتمالاً قصد این را دارد که خاطرات و زندگی او را برای خودش درونی کند و از آن‌ها استفاده کند تا او نیز بتواند از اعتیاد به الکل نجات پیدا کند. بنابراین کانونی‌سازی در داستان تغییر می‌کند. شخصیت کانونی‌ساز در داستان گاه راوی بی‌نام است و گاه شخصیت جی.پی.

از طرفی با استفاده از الگوی پنج‌مرحله‌ای تزوتان تودوروف در روایت‌شناسی، مشاهده می‌شود که می‌توان در سه مقطع از زندگی شخصیت جی.پی این الگو را تشکیل داد. در هر یک از این سه‌مقطع، شخصیت جی.پی دچار مشکلاتی می‌شود که تعادل زندگی تو را برهم می‌زنند. البته همواره نیروهایی وجود دارند که تعادل را به زندگی جی.پی بازگردانند. برای جی.پی کودک، که در چاه افتاده، پدرش تعادل را برقرار می‌کند و او را بیرون می‌کشد. جی.پی جوان بعد از اتمام دبیرستان، دچار نوعی رخوت و بی‌کاری شده و در آن مقطع، شخصیت راکسی است که او با عشق‌ورزی به او و هم‌کار شدن با او، تعادل جدیدی را برای خودش به‌وجود می‌آورد. برای جی.پی بزرگسال، نیرویی که تعادل زندگی او را برهم زده است، اعتیاد به الکل است. راوی بی‌نام داستان باعث می‌شود که شخصیت جی.پی خاطراتش را مرور کند و درنهایت شخصیت راکسی و عشق به او است که می‌تواند به او کمک کند تا دوباره تعادل جدیدی در زندگی‌اش برقرار شود.

بنابراین با ترکیب سه نظریهٔ روایت‌شناختی، تحلیل روایت‌شناسی ترکیبی داستان «از کجا دارم تلفن می‌کنم» اثر ریموند کارور معناهای نهفته در متن آشکار گردید.

کتابشناسی

ابوت، اچ پورتر.(۱۳۹۹). **سواد روایت**. ترجمهٔ آذرپور، رویا و م.اشرفی، نیما. تهران: نشر اطراف.

برنتس، هانس.(۱۴۰۰). **مبانی نظریهٔ ادبی**. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی.

پاینده، حسین.(۱۳۹۹). **نظریه و نقد ادبی درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای**. تهران: نشر سمت.

تامس، برانون.(۱۴۰۰). **راویت؛ مفاهیم بنیادی و روش‌های تحلیل**. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نشر مروارید.

ژنت، ژرار.(۱۴۰۰). **گفتمان حکایت: جستاری در تبیین روش**. ترجمهٔ حسین‌زاده، آذین و شهپرراد، کتایون. تهران: نشر نیلوفر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۹۸). **رستاخیز کلمات: درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایانِ روس**. تهران: نشر سخن.

فلودرنیک، مونیکا.(۱۳۹۹). **درآمدی بر روایت‌شناسی**. ترجمهٔ حسن‌پور، هیوا. تهران: نشر خاموش.

کارور، ریموند و دیگران.(۱۴۰۰). **کلیسای جامع و داستان‌های دیگر**. ترجمهٔ طاهری، فرزانه. تهران: نشر نیلوفر.

کوش، سلینا.(۱۳۹۸). **اصول و مبانی تحلیل متون ادبی**. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نشر مروارید.