مجله ادبیات فارسی، دوره ۲۰، شماره ۳۷، بهار ۱۴۰۳، صفحه ۱۴- ۲۳

تحلیل و بررسی روایت‌شناختیِ رمان آتش حسین سناپور بر اساس نظریه روایت‌شناسانه ژرار ژنت

عاطفه عسلی[۱]، حسام ضیایی[۲*]، حسین پارسایی[۳]

[۱]دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، مازندران، ایران.
[۲*]استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، مازندران، ایران.
[۳]استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، مازندران، ایران.
نویسنده مسئول: Email: ziaee.hesam@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۴ / تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۳۰

چکیده

رمانِ آتش، از آثار حسین سناپور است که روایتی از چند شخصیت، وقایع و رخدادهایِ مرتبط با زندگیِ آنان و فضایِ حاکم بر نوع مناسباتِ آنان ارائه می‌دهد. از منظرِ شیوه‌ها و تکنیک‌های روایی، رمانِ آتش، در ذیل رمان‌های مدرن قرار می‌گیرد. شیوه‌های متنوعِ روایت، فاصله گرفتن از زمانِ خطی روایت در آثار کلاسیک، چند صدا بودنِ فرم روایت در این اثر، بهره گرفتن از شیوه‌های نوینِ روایت داستان و عواملی از این دست سبب شده است تا ظرفیت‌های این اثر از منظر روایت‌شناختی، قابل توجه باشد. بر این مبنا، دو پرسش در این پژوهش مطرح خواهد شد. پرسشِ نخست این‌که از منظرِ روایت‌شناسی، شگردهایِ روایی در رمانِ آتش، چگونه به آفرینشِ یک رمانِ مدرن منجر شده و پرسش دوم نیز این‌که این خصلت‌های روایی چندگانه را چگونه می‌توان بر اساس نظریه ژنت توضیح و تبیین کرد؟ بر مبنای این پرسش‌ها، فرضیه این پژوهش این است که سناپور با ارائه رویکردهای مدرن در زمینه روایت، توانسته است اثری خلق کند که با معیارهایِ روایت‌شناسانه دوران مدرن تطابق دارد و این خصلت‌های روایی را می‌توان با استفاده از نظریه ژرار ژنت توضیح و تبیین کرد.

کلیدواژه: حسین سناپور، رمان آتش، روایت‌شناسی، ژرار ژنت.

۱- مقدمه

حسین سناپور یکی از نویسندگان و رمان‌نویسانِ معاصر ایرانی‌ست که او را می‌توان یا می‌بایست یکی از پرکارترین رمان‌نویسان و به طور کلی نویسندگانِ ایرانی در یکی دو دهه اخیر دانست. از جمله کارهای او می‌توان به رمانِ نیمه غایب، ویران می‌آیی(۱۳۸۲)، با گارد باز(۱۳۸۳)، شمایل تاریک کاخ ها(۱۳۸۸)، لب بر تیغ(۱۳۹۰)، دود (۱۳۹۳)؛ سپیدتر از استخوان(۱۳۹۴)؛ خاکستر(۱۳۹۶) و آتش(۱۳۹۷) اشاره کرد. از منظر شیوه نویسندگی یا نزدیکیِ سبکِ روایی، می‌توان سناپور را جزو نسلِ نویسندگانی دانست که در حد فاصلِ انقلاب اسلامی تا دورانِ پس از اصلاحات در ایران، رشد یافته، اصول رمان‌نویسیِ مدرن را فراگرفته و به نگارش رمان‌هایی بر اساس اصلوب و شیوه‌های مدرن اقدام کرده‌اند. می‌توان شیوهٔ نویسندگیِ او را در رمان‌هایش، نوعی رئالیسم اجتماعی و فرهنگی دانست که در آن‌ها به مسائل اجتماعی هم‌چون پدرسالاری، طلاق، اعتیاد، مهاجرت، تحصیل، تحول در سبک زندگیِ ایرانی و تبعات خواسته یا ناخواسته این دگرگونی‌های اجتماعی، هنجارهای فرهنگی و خُلقیاتِ اجتماعی و عواملی از این دست پرداخته شده است. (به عنوان نمونه‌ای از این رویکردها نک: لب بر تیغ: ۱۳۹۰؛ دود: ۱۳۹۳؛ کلاه‌گردانی میان آس‌وپاس‌ها: ۱۴۰۰)

۲- طرح مسئله:

ساختارِ مدرنِ روایت در رمان‌های حسین سناپور، سبب شده است تا کارهای او از منظر پیچیدگی‌های روایی، خصلت‌های زبانی، چند صدایی بودنِ فضای رمان‌ها و تکنیک‌ها و شگردهای روایی، در زمره رمان‌های مدرن جای داده شوند. در این رمان‌ها با پرهیزِ آگاهانه از استفاده از راوی دانای کل و خط مستقیم روایت، تمایل آگاهانه به چندصدایی بودنِ فضای رمان و دادن فرصت به شخصیت‌ها برای سخن گفتنِ بیرونی و درونی و هم‌چنین دستکاری عامدانه در نظمِ داستان، صبغه‌های روان‌شناختی و ادبی بیشتری به روایت داده می‌شود. در رمانِ آتش، تمامِ این شیوه‌ها و شگردها نمودی ملموس دارند. بر این اساس، مسئله این پژوهش حول محور این پرسش اصلی شکل خواهد گرفت که از یک چشم‌انداز روایت‌شناختی، ساختارِ روایت در رمانِ آتش چگونه

با چارچوبِ تئوریِ ژرار ژنت قابل توضیح است؟ در واقع، آن‌چه به مثابه یک ضرورت در نقد ادبی مطرح است این‌که ساختِ این رمانِ مدرن چگونه با رویکرد نظریِ ژنت در زمینه روایت‌شناسی قابل توضیح است؟

۳- سوالات تحقیق:

- از منظرِ روایت‌شناسی، شگردهایِ روایی در رمانِ آتش، چگونه به آفرینشِ یک رمانِ مدرن منجر شده است.
- این خصلت‌های رواییِ چندگانه را چگونه می‌توان بر اساس نظریه ژنت توضیح و تبیین کرد.

۴- فرضیه‌ها:

- سناپور با ارائه رویکردهای مدرن در زمینه روایت، توانسته است اثری خلق کند که با معیارهایِ روایت-شناسانه دوران مدرن تطابق دارد.
- این خصلت‌های روایی را می‌توان با استفاده از نظریه ژرار ژنت توضیح و تبیین کرد.

بنابراین، در این پژوهش هدف این است تا با تمرکز بر تکنیک‌ها و لایه‌هایِ روایِی این رمان، زمانِ روایِی این داستان و ابعاد روایت‌شناسانه آن مورد تامل قرار بگیرد. برآیندهایِ این پژوهش نشان می‌دهد که از منظرِ تئوریِ روایت‌شناسانه ژرار ژنت، رمانِ آتشِ حسین سناپور، از چند لایه روایِی متنوع و متکثر تشکیل شده است به‌نحوی که می‌توان این لایه‌های روایی را از منظرِ نظم، تداوم، بسامد و لحن، یعنی چند مفهومِ بنیادین در تئوریِ ژنت، مورد تامل قرار داد.

۵- پیشینه تحقیق

درباره نقد و بررسیِ کارنامه ادبی حسین سناپور و هم‌چنین کاربستِ نظریه ژرار ژنت تاکنون پژوهش‌هایی انجام شده است و محققان و پژوهش‌گران از زوایای مختلفی هم آثار سناپور را بررسی کرده‌اند و هم نظریه ژرار ژنت را برای تحلیل بافتارِ روایِی رمان‌ها یا متونِ روایِی دیگر مورد استفاده قرار داده‌اند؛ البته هیچ کدام از این پژوهش‌ها از منظری که پژوهش حاضر صورت‌بندی شده است، انجام نگرفته‌اند. به عنوان نمونه می‌توان به پژوهش‌هایی مانند «گفتمانِ غیر مستقیم آزاد در رمان لب بر تیغ» (نجومیان و غفاری: ۱۳۹۱) «عرصه‌هایِ تاریک زندگیِ شهری در رمان سمت تاریک کلمات» (محمدی: ۱۳۸۶)، «بررسی عناصر داستانی در رمانِ نیمه غایب» (ابراهیم‌تبار و دیگران: ۱۳۹۱)، اسکاز در داستان‌هایِ ذهنِ حسین سناپور (نیک‌فر و دیگران: ۱۳۹۶) اشاره کرد. هم‌چنین در زمینه نقد متون ادبی با استفاده از نظریه ژنت می‌توان به پژوهش‌هایی همچون روایت‌شناسیِ رمان شناگر بر اساس نظریه ژرار ژنت(فیروزآبادی: ۱۳۹۴)، کانون روایت در الهی‌نامه عطار بر اساس نظریه ژرار ژنت (علی‌زاده و سلیمیان: ۱۳۹۱)، بررسی زمان‌مندیِ روایت در رمان سالمرگی (بهنام‌فر و دیگران: ۱۳۹۳) اشاره کرد. در این پژوهش‌ها، هم می‌توان نقد و بررسیِ برخی از کارهای حسین سناپور بر اساس چشم‌اندازهای انتقادیِ متون ادبی را مشاهده کرد و هم در عین حال، استفاده نسبتا چشم‌گیر از نظریه ژرار ژنت در بررسی ظرفیت‌های روایت‌شناسانه‌ی رمان‌ها یا متون ادبیِ دیگر. اما تاکنون رمان آتش سناپور بر اساس نظریه ژنت مورد بررسی قرار نگرفته است.[۱]

---

[۱]_خلاصه داستان: در میان این سرنخ‌ها رابطه لادن با پدر و مادرش از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، رابطه‌ای که در جای‌جای رمان و در موقعیت‌های مختلف به آن اشاره‌شده است. و لادن به‌درستی ریشهٔ تمام مشکلات امروزش را در دیروزی می‌داند که آن‌ها برایش ساخته بودند: «باید برگردی پیش همان پدر و مادر، که نفرت از بی‌پولی و پایین‌بودن را به‌ات داده‌اند، که بیزاری از خودت را به‌جای افتخار کردن به هوشت و به قیافه‌ات به‌ات داده‌اند (سناپور، آتش، ۱۳۹۶، ص. ۱۱۳)»

لادن در خانه‌ای بزرگ شده است که روابط میان آن‌ها همیشه با مشکل روبرو بوده است، لادن پدر و مادرش را این‌طور تصویر می‌کند: «دو تا بمب کنار هم زندگی می‌کنند، روز و ساعت می‌گذرانند و تلافی همهٔ نداشته‌هاشان را سر هم درمی‌آورند. (سناپور، آتش، ۱۳۹۶، ص. ۱۱۳)». عمق اختلاف آن‌ها از نگاه لادن این‌طور روایت می‌شود: «حالا باید بیایی سراغ ناسازگاریِ پدر و مادرت، بیفتی وسط یکی که جا کن نمی‌شود و خیال‌بافی می‌کند و آن یکی که توی رویاپردازی‌هاش خانه براش فقط یک ایستگاه بین‌راهی است. من به کدامشان رفته‌ام؟ به کدام؟ انگار عیب‌های هر دوشان را گرفته‌ام فقط. (سناپور، ۱۳۹۶، ص. ۳۹)» لادن رابطه عاطفی عمیق‌تری با پدرش دارد، این را می‌شود از مقایسه دو صحنه از رمان به‌وضوح دریافت، صحنهٔ نخست، زمانی است که لادن بعد از دیدن مظفر و شنیدن حرف‌های او با روحیه‌ای خراب به خانهٔ پدر و مادرش می‌رود، پدرش لادن را که می‌بیند خودش می‌آید دم در و در را برایش باز می‌کند. و صحنه دوم زمانی است که نگار، مادرش، بعد از یک شب بی‌خبر بیرون از خانه ماندن، در مقابل چشم‌های نگران لادن و پدر، بی‌تفاوت و سرد وارد خانه می‌شود. رابطه سرد لادن و نگار در این صحنه به‌خوبی بازنمایی شده است. لادن از مادرش تا حدی نفرت دارد، او را مسبب بسیاری از مشکلات خود و پدرش می‌داند. باوجوداین لادن خوب می‌داند که شبیه نگار است، نسخهٔ دیگری است از مادرش رمزگشایی از رابطهٔ آن‌ها که از سویی مبتنی است بر دوری و اختلافی عمیق و از سویی دیگر در سطحی ناخودآگاه مبتنی است بر شباهت انکارناپذیرشان به هم، ما را در شناخت بهتر شخصیت لادن و درک تعارض‌های روانی و حالت‌های ذهنی‌اش یاری می‌کند.

مادر، زنی بلندپرواز است «آدمی که قو نیست و اما خیال می‌کند هست و می‌خواهد پروازهای بلند بکند. زنی است که زندگی و روابطش به سمت بی‌معنایی میل کرده است. لادن هم در انتهای داستان به‌تمامی، معنای زندگی‌اش را گم می‌کند و هر چه می‌کوشد نمی‌یابدش. از برادرش، امیر دور است چون او عاشق مادرش است و شبیه به آن نوع مردی که مادر دوست دارد. رابطه لادن با پدرش، چالش کمتری دارد، جنبه‌هایی از پدر که لادن دوست دارد، موجب ایجاد رابطهٔ عاطفی میان آن‌ها شده است و آن جنبه‌هایی را که پدر باید داشته باشد ولی ندارد، لادن در دیگری یافته است، در مظفر. مظفر بازتولید نقش پدربودگی در زندگی لادن است. تصور لادن از خودش دقیقاً همان آدم ضعیفی است که مظفر فکر می‌کند آن‌طور نیست. لادن به دنبال پدری حمایت‌گر بوده است و مظفر جانشین پدرش است. یعنی آن حمایت‌گری که باید پدر می‌داشت و نداشت از مظفر می‌خواهد. اما مظفر شبیه مادرش هم هست، یعنی بلندپرواز است، خودکامه است، به چیزی که می‌خواهد باید برسد. مظفر تجلی تمام نداشته‌های لادن است، نداشته‌هایی که باید از سمت پدر و مادرش می‌داشت و حالا ندارد.

۵-۱- نظریه روایت‌شناسانه‌ی ژرار ژنت

نظریه روایت‌شناسیِ ژرار ژنت، یکی از مهمترین نظریه‌های ادبیِ قرن بیستم بود که با تمرکزِ بیشتر بر مسئله‌ی روایت و ابعاد و لایه‌هایِ آن، پرسش‌های متمایزی پیشِ پای متون ادبی به طور اعم و رمانِ مدرن به شکل اخص گذاشت و پرسش از «چه کسی می‌گوید» و «چه کسی می‌بیند» را مهمترین پرسش‌هایی دانست که شاکله‌ی روایت را تعیُن می‌بخشد. (Bal, 1993: 3) در واقع ژرار ژنت برآن بود تا مسئله زمانِ روایت را واکاوی کند و جذابیت‌های متنِ روایی را از منظر توالی زمانی و علیِ رویدادها مورد تامل قرار دهد. این مسئله زمانی اهمیت می‌یافت که تفکیکِ میان دو عنصرِ داستان و روایت از منظر ژنت، تفکیکی مهم و حیاتی بود. ژنت داستان را زنجیره‌ای از رخدادها می‌دانست که به‌وسیله‌ی راوی به خواننده منتقل می‌شود. بر این اساس، وی روایت را نیز شرحِ آن داستان می‌دانست که با زبان گفتار یا نوشتار و در پیرنگِ ویژه‌ای عرضه می‌شود.(cohan and shirez: 2001: 51، shen.2007: 137) از نظر ژنت، در فرایندِ روایت کردن بود که مسیر خطیِ زمان به هم می‌خورد و در ترتیب و توالیِ زمانیِ آن، تغییراتی اِعمال می‌شد. بدین ترتیب، روایتِ آن داستانِ واقعی، صورت‌بندی می‌شد. با تکیه بر این چشم‌اندازِ روایت‌شناسانه بود که ژنت مقدار زمانِ اختصاص یافته به خوانشِ متن و مقدار زمانِ رخدادهای داستان را از هم تفکیک می‌کرد و الگویی دوگانه از زمانِ داستان و زمانِ روایت را از هم تفکیک می‌کرد و خلق زمان بر مبنایِ تحریف و دیگر گونه‌خوانیِ زمان را یکی از مهمترین کارکردهای روایت می‌دانست. (در این زمینه نک: ژنت، ۱۳۸۸: ۱۳۶-۱۳۱)

با تمرکز بر دو مسئله زمانِ داستان و زمانِ روایت، ژنت از پنج مفهومِ نظم، تداوم، حالت، بسامد و لحن صحبت و با این چند مفهوم، روایت‌شناسیِ خود را عرضه می‌کند. ژنت با کاربست مفهومِ نظم، در صدد بود تا نشان دهد که چه ارتباطی میانِ توالیِ رخدادها در داستان و ترتیبِ بازنماییِ آنها در روایت وجود دارد و راوی برای بازنماییِ سلسله رخدادها، چگونه زمانِ تقویمی را می‌شکند و با اِعمالِ نوعی زمان‌پریشی در ارائه روایتِ خود، منطقِ زمانمند بودن رخدادها در داستان را آگاهانه می‌شکند. (Feludernic,2009: 6-4) برای ژنت، این روی‌گردانی از زمان تقویمی و شکستنِ منطقِ زمان‌مندِ سیرِ داستان اهمیتِ قابل تاملی قائل بود و آن‌را منجر به شکل‌گیری انحراف از نُرمِ زمان تقویمی و نیز ایجاد زمان‌پریشی در بافت روایت می‌دانست که در جای خود یکی از مهمترین نقطه تمایزات میان رمان مدرن و کلاسیک نیز به شمار می‌رفت. (در این زمینه نک: تولان ، ۱۳۸۳: ۵۵-۵۳؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۱۲۱) برخی دیگر از منتقدان ادبیِ دوران معاصر اِعمال این رفت‌وآمدهای زمانی در زمانِ روایت را برتافته از تفاوتِ زمان در روایت و زمان در عالم واقع می‌دانستند. بر این مبنا، ماهیتِ زمان در عالم واقع و ماهیتِ زمان در فرآیند روایت متمایزند به نحوی که زمان در عالم واقع، خط سیر مستقیم و تک ساحتی را دنبال می‌کند؛ در حالی که زمان روایت، به صورت متناوب خطر سیر مستقیم را می‌شکند و به دلیل ماهیتِ چندساحتی بودنش، مدام در رفت‌وآمدهای مکرر میان گذشته، حال و آینده سیر می‌کند و راوی با بهره‌گیری از این آزادیِ قراردادی، خط زمان روایتش را در سیلان نگه می‌دارد (تودورف ، ۱۳۷۹: ۵۹).

با توجه به این زمان‌پریشی در زمانِ روایت، دو نوع روایت‌پردازیِ گذشته‌نگر و روایت‌پردازیِ آینده‌نگر قابل تفکیک‌اند که در آرای ژرار ژنت جایگاه قابل توجهی به خود اختصاص می‌دهند. بر این مبنا، روایتِ داستان به تناسبِ اِعمال فلش‌بک‌ها یا گذشته‌نگری‌ها یا پرش‌های زمانی به آینده از جانب راوی، سه خصلت برجسته پیدا می‌کند. این سه خصلت عبارتند از روایتِ گذشته‌نگرِ درونی، بیرونی و مرکب و روایتِ آینده‌نگرِ درونی، بیرونی و مرکب. خصلتِ درونی یا بیرونی بودن این روایت‌ها نیز بسته به جایگاهِ راوی در روایت‌ها در تغییر است. یعنی اگر روایتِ گذشته‌نگر، داده‌ها، اطلاعات و آگاهی‌هایی درباره‌ی شخصیت‌های اصلی داستان نباشد، آن روایتِ گذشته نگر را گذشته‌نگرِ بیرونی می‌داند و اگر برگشتِ روایت به گذشته با تزریق پاره‌ای اطلاعات، آگاهی‌ها و دانش‌ها درباره شخصیت‌های اصلیِ داستان همراه باشد، آن گذشته‌نگری، گذشته‌نگری درونی خواهد بود. در روایتِ آینده‌نگر نیز قضیه بر همین شکل است (نک: بهنام‌فر و دیگران، ۱۳۹۳: ۷-۶).

مفهومِ دوم در سامانه تئوریکِ ژنت درباره روایت، مفهومِ تداوم است. آن‌چه از این مفهوم نزدِ ژنت مد نظر است در واقع نسبتِ میان طولِ مدت زمانِ واقعیِ داستان و طولِ زمانِ آن در روایت است (نک: ریمون‌کنان ، ۱۳۸۷: ۷۳). در واقع مفهومِ تداوم به نوعی ناظر بر حجمِ اختصاص یافته‌ی روایت به کلِ داستان است که راوی تلاش می‌کند با نوعی شتاب ثابت، مثبت یا منفی، آن را صورت‌بندی کند. شتاب ثابت در واقع آن بخش از روایتِ روای‌ست که غالبا خود را در قامتِ دیالوگ‌هایی میان شخصیت‌ها نشان می‌دهد. در این موقعیت، راوی بدون اینکه بخواهد شتابِ بیشتر یا کمتری به روایتش بدهد، آن را در حالتی ساکن و در قامت گفت‌وگو و دیالوگ به دست می‌دهد و حجم مطالب در نسبتی هماهنگ با زمانِ روایت قرار می‌گیرد. منظور از شتاب مثبت، عبور سریعِ راوی از یک بازه طولانیِ زمانی‌ست یا در واقع، اختصاص حجم کمی از مطالب به یک بازه زمانیِ طولانی‌تر و شتاب منفی نیز ناظر بر درنگ و آهستگیِ بیشتر در فرآیند روایت است. بر این اساس راوی حجم بیشتری از متن را ممکن است به مدت زمانِ کوتاهی از داستان اختصاص دهد و با ارائه‌ی جزئیات، توصیف‌ها، گفت‌وگوها و دیالوگ‌ها، یک بازه زمانیِ کوتاه را در حجم بیشتری از متن ارائه دهد. به بیانِ دیگر، آنچه در شتابِ مثبت رخ می‌دهد، نوعی حذف عامدانه از جانب راوی‌ست که تصمیم می‌گیرد مدت زمانی طولانی از فرآیندِ اصلی داستان را حذف و آن را در قامتی فِشرده‌تر و متراکم‌تر بیان کند و در مقابل، آنچه در شتابِ منفی اتفاق می‌افتد، نوعی مکث توصیفی‌ست که در آن راوی، بخش‌هایی از داستان را به صورتی جزئی‌تر، توصیفی‌تر و همراه با

جزئیات بیشتری در اختیار مخاطب قرار می‌دهد (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۷۳-۷۲؛ فورستر، ۱۳۸۴: ۹۱). علاوه بر این، از نظر ژنت دو نوع تکنیکِ روایی دیگر با عنوان حذف و مکث نیز وجود دارد که به صورت مستقیم با مسئله زمان‌مندیِ روایت پیوند دارد. حذف یعنی وقتی زمان روایت صفر است اما زمان داستان پیش می‌رود. در اینجا راوی یا دانای کل یا نویسنده، با اضافه کردنِ قیدهایی هم‌چون «ده سال بعد» در داستان، بخشی از زمان و رخدادهای داستان را حذف می‌کند که در این‌جا، زمانِ روایت صفر است و تکنیکِ مکث که بر اساسِ آن، زمان روایت پیش می‌رود اما زمان داستان صفر می‌شود (استم، بورگواین و فیلترمن، ۱۳۷۷: ۱۶۶).

مفهومِ حالت یا وجه، سومین مفهومی‌ست که در تئوریِ روایت‌شناسیِ ژانت، مفهومی بنیادین و پراهمیت است. به طور کلی، مراد از مفهومِ حالت یا وجه، نوع قرار گرفتنِ راوی نسبت به داستان یا موقعیتِ وی نسبت به روایت است و ناظر بر چنین پرسش‌هایی است که آیا روایت مستقیم است یا غیر مستقیم؟ یا غیر مستقیمِ آزاد؟ از این منظر، اول شخص یا سوم شخص بودنِ راوی در جریان روایت، میزان حضورِ او در روایت، مقدار کانونی بودن یا در حاشیه بودنِ وی در فرآیند داستان و عواملی از این دست دارای اهمیت‌اند (Cuddon, 2004: 970) برخی از منتقدان ادبی در زمینه‌ی حالت یا وجه یا موقعیتِ راوی نسبت به داستان از منظر ژنت، قائل به نوعی تفکیک‌اند. بر این اساس دو شکلِ روایت را بر اساس موقعیت راوی نام می‌برند. نخست: عملِ روایت در دنیایِ داستانیِ همسان و دوم: عملِ روایت در دنیایِ داستانیِ ناهمسان. منظور از عملِ روایتِ همسان، آن شکل از روایت است که راوی در آن نه تنها روایت‌گر بلکه در عین حال، خود، یکی از شخصیت‌های داستان است و عملِ روایتِ ناهمسان، به آن شکل از موقعیتِ راوی گفته می‌شود که راوی در آن، نقشی در داستان نداشته باشد و صرفا روایت‌گر باشد (نک: لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۲۵؛ Abramz,2006: 242). علاوه بر این، در نظرگاهِ ژانت، دو پرسشِ بنیادین در پیوند با راوی مطرح می‌شود. این دو پرسش عبارتند از این‌که چه کسی سخن می¬گوید؟ و دیده¬های چه کسی ارائه می‌شود؟ بنابراین این مسئله که رخدادها از منظرِ چه کسی وضوح می‌یابند، کانونی شدنِ روایت را رقم می‌زند (کالر ، ۱۳۸۹: ۶۶؛ پورجوادی، ۱۳۸۵: ۲۳). به بیانِ دیگر، در این‌جا در نسبتِ میان راوی و روایت، چهار وضعیت پیش می‌آید. ۱. داستان‌هایی که در آن راوی، به عنوان روایت‌گر یا شخصیتی از شخصیت‌های داستان حضور ندارد.۲. راوی به عنوان راوی وجود ندارد اما به عنوان شخصیت وجود دارد. ۳. راوی به عنوان راوی حضور دارد و نه شخصیتی از شخصیت‌های داستان.۴. به عنوان راوی و شخصیت حضور دارد (علوی‌مقدم و براتی، ۱۳۹۲: ۱۳۱۳).

مفهوم چهارم در تئوری روایت‌شناسیِ ژرار ژنت مفهوم بسامد یا تکرار است. منظور از مفهومِ بسامد یا تکرار در آرایِ ژنت، ناظر بر وجود نوعی توازن یا عدم توازن میانِ رخدادهای داستان و تعداد دفعاتِ تکرارِ آنها در روایت است. بدین معنی که ممکن است در فرآیند داستان، یک رویداد یک بار اتفاق بیفتد و یک بار نیز روایت شود؛ یا برخی وقایع که ممکن است در داستان، به تناوب تکرار شوند و راوی صرفا یک بار آنها را روایت کند و یا اینکه ممکن است رخدادی در داستان یک بار رخ داده باشد و راوی، چندین بار به روایتِ آن اقدام کرده‌باشد. در این زمینه، ژرار ژنت قائل به یک تفکیک سه‌گانه‌ست. بسامد مفرد، بسامد مکرر و بسامدِ بازگو. بسامد مفرد به این معنی ست که رویدادی که در داستان یک بار رخ داده‌است، راوی نیز در روایت یک بار آن را نقل کند. منظور از بسامد مکرر، رویدادی‌ست که یک بار رخ داده باشد اما در فرآیند روایت، چند بار و به صورت مداوم تکرار شود. بسامد بازگو نیز به رویدادهایی گفته می‌شوند که در داستان ممکن است چند بار رخ داده‌باشند اما راوی بنا بر برخی ملاحظات همچون رعایت ایجاز و امتناع از تکرار به ویژه تکرار رخدادهای غیرضروری، صرفا فقط یک بار به گفتن آن‌ها اقدام می‌کند (نک: تولان، ۱۳۸۳: ۶۳-۵۵).

پنجمین و آخرین مفهوم در نظریه ژراژ ژنت، مفهوم آوا یا لحن است. پرسشِ اصلی و مهمِ ژنت ذیلِ مفهومِ آوا یا لحن این است که چه کسی سخن می‌گوید؟ در اینجا، بسته به اینکه راویِ داستان اول شخص، دوم شخص و یا سوم شخص باشد، درونی یا بیرونی بودن روایت هم فرق می‌کند؛ بدین معنی که زمانی که روایت از دید اول شخص یا دوم شخص بیان می‌شود، ما با روایت درونی مواجهیم و زمانی که روایت از نگاه سوم شخص انجام می‌شود، روایت، بیرونی‌ست. در روایتی که راویِ آن اول شخص است فرم بازگویی روایت نیز ممکن است در یکی از گونه‌های منِ قهرمان، منِ ناظر یا شیوه‌ذهنی انجام بگیرد. در روایت از چشمِ سوم شخص نیست ممکن است که راوی دانای کل باشد یا به صورت محدود به روایت بپردازد (نک احمدی، ۱۳۸۶: ۲۹۱؛ اسکولز ، ۱۳۸۳: ۲۳۳-۲۲۹؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۲۷-۲۵).

۲ـ۵ـ موقعیتِ روایی رمانِ ویران آتش و نسبتِ آن با نظریه ژرار ژنت

مانند اغلبِ کارهایِ حسینِ سناپور، رمانِ آتش نیز از منظر نوع روایت و وجود شگردهایِ روایی متنوع و متکثر درآن، یک رمانِ مدرن به شمار می‌آید. در این رمان نیز مولفه‌هایی هم‌چون غلبه الگویِ روایت غیرخطی، بهره بردن از تکنیک‌هایی همچون جریان سیالِ ذهن، شتاب‌های روایی مثبت و منفی در جریانِ داستان، عقب‌گردها و فلش-بک‌ها و فلش فورواردهای موجود در بافتِ روایت و مواردی از این دست سبب شده‌است تا این رمان از منظرِ خصلت‌های روایی، یک رمان با ویژگی‌های مدرن به شمار بیاید. در چنین زمینه‌ای، تحلیلِ این شگردهای روایی بر اساسِ نظریه روایت‌شناختیِ ژرار ژنت، امری معقول

به نظر می‌رسد. می‌توان مدعی بود که این رمان تمامِ آن خصلت‌های روایت‌شناختیِ مندرج در تئوریِ ژرار ژنت را داراست به نحوی که می‌توان محتوایِ آن را بر اساس مفاهیم نظری ژنت تحلیل و بررسی کرد. در اینجا با تکیه بر آن مفاهیم، تلاش می‌شود تا تکنیک‌های روایی این رمان مورد بررسی قرار گیرد.

۳ـ۵ـ تداوم

در رمانِ آتش، شگردِ استفاده از تکنیکِ تداوم در روایت، تا حدودی قابل مشاهده است. اگر چه به صورت کلی، ریتم و ضرباهنگِ روایت در این اثر به دلیلِ انتخاب راویِ اول شخص، کُند و با شتابی منفی در جریان است اما در کنار این رویکردِ غالب، تکنیک‌های دیگری نیز به کار برده شده است. می‌توان گفت که سناپور در رمانِ خاکستر، بعضا با اعمال تکنیک‌هایی همچون شتابِ مثبت یا منفی و شتاب خنثی حجم کمی از مطالبِ رمان را به بازه‌ی زمانیِ طولانی‌تری اختصاص داده است و در نقطه مقابل، با اِعمال درنگ‌های توصیفی، مدت‌زمان و حجم نسبتا قابل توجهی را به یک زمانِ کوتاه اختصاص داده است. علاوه بر این، خصلتِ گفت‌وگو محورِ رمان، حجمِ شتابِ خنثایِ این رمان را نیز ارتقا داده‌است. به بیان دیگر، در رمانِ خاکستر، هم می‌توان شتاب مثبت، هم شتاب منفی و هم شتابِ خنثی را مشاهده کرد.

به طورِکلی، شتاب منفی در رمانِ آتش تکنیکِ روایی غالب به شمار می‌رود. در این رمان، حجم قابل توجهی از روایت، با شتابی منفی و از زبان و ذهنِ لادن، شخصیتِ اصلی داستان روایت می‌شود. می‌توان نمونه‌های فراوانی از این تکنیکِ روایی را در سرتاسرِ رمان مشاهده‌کرد. «ای کرم‌پودر لانکوم، چاله‌چوله‌هام را بپوشان لطفا. ای خط‌لب ایوسن لورن، نشان‌شان بده تمام لب‌هام را، تمامش را. ای کوکو شانل، ای کوکو شانل، که من را می بری به باغ‌های پر از شیرینی و پر از خنکی، از خنکی باغ‌هات پرم کن. خواهش می‌کنم، تمنا می‌کنم.، پناه بدهید به من همه‌تان. کاری بکنید از خودتان بشوم، اصلا شما از من بشنوید، ای کشیدگی شلوار زارا، ای برازندگی پالتوِ بنتون. دارم خفه می‌شوم با این پالتو. خفگی‌اش اما می‌ارزد. مرا پناه بدهید ای چراغ‌های مشوش/ ای خانه‌های روشنِ شکاک/ که چامه‌های شسته در آغوشِ دودهایِ معطر/ بر بام‌های آفتابی‌تان تاب می‌خورند» (سناپور، ۱۳۹۸: ۱).

در جای دیگری از رمان، نویسنده با اِعمالِ درنگ‌های توصیفیِ مکرر توصیفات و جزئیاتِ بیشتری از خود و محیطِ اطراف را به زبان می‌آورد. «آهان!آهان! حالا، حالا، ببینید چی شدم! ببین چی شدی! هوم! آینه برنزی قدیمیِ پیدا شده در سمساری، خوب نگاهم بکن! ببینم، بدرخشانم! همه‌تان بگویید: درخشش از آنِ تو باد ای لادن! خاکسار کنید این مردانِ ندیدبدید را برای من امشب!» (سناپور، ۱۳۹۸: ۱)

هم‌چنین در جای دیگری از رمان آمده است «می‌روم جلو پنجره. نمی‌دانم چرا حالا دوست دارم به تاریکی گوشه و کنار حیاط نگاه کنم که دو متری از آپارتمانم بالاتر است. حیاطی که فقط مال من است و مال من هم نیست. نمی دانم چرا دوست دارم از همین جا نگاهش کنم، اما نروم توش. شاید بخاطر چشم‌های آن کلاغ چند روز پیش است. آن طور سیاه و گرد از فاصله کمتر از یک متر زل بزند به آدم از پشت شیشه. انگار که طلبکار، انگار که عصبانی از آن شیشه که نمی‌گذارد حمله کند. ترسش از ذهنم نمی‌رود. ترسش از این حیاط بیرون نمی‌رود. چشم‌های آن کلاغ نشسته پایِ نارون روبه‌روی خانه هم مثل او بود. تو بگو ای حیاط که گوشه و کنارت تاریک است حالا، چرا من که از آدم‌ها باید بترسم نمی‌ترسم، اما می‌ترسم از چشم‌های سیاهِ یک کلاغ» (سناپور، ۱۳۹۸: ۱۰).

این تمرکز بر زمان حال و توصیف همزمانِ حالت‌ها و هیجان‌های درونی در کنارِ توصیف جزئیاتی از فضا و حال‌وهوایِ بیرون شتاب منفی مندرج در روایت را چند بُعدی‌تر می‌کند. «موبایل را هم از کیفم درمی‌آورم و پرت می‌کنم توی سینه‌اش. دیگر گوش نمی‌دهم به حرف‌ها و عذرخواهی‌هایش که نمی‌تواند نگهبانی را ول کند، نمی‌تواند ماشین را ببرد پارک کند، مهمانی‌های امشبِ آقا زیاد هستند، خیلی‌هاشان هم ناشناس. خطرناک است ترکِ نگهبانی و از این جور دررفتن‌ها از زیرِ همان چیزی که هستی؛ هشت‌پایی که با هر کدام از پاهاش می‌خواهد یکی را نگه دارد. هشت‌پا، هشت‌پا. نسیم می‌گوید عصبانی نباش لادن. لبخند می‌زنم و می‌گویم عصبانی نیستم. نمایش عصبانیت می‌دهم. می‌رویم تو. روی گرمای تن داغ شده از عصبانیتم خنگیِ درخت‌ها مثلِ سیل می‌آید، می‌دود، آغوش می‌شود. ای درخت‌ها، ای درخت‌ها، خنکی‌ها و سایه‌ها، تکیه‌گاه‌ها و خانه‌های من که بچگی‌ام بیشتر روی شاخه‌هاتان گذشته. ای رفقای کم‌یابِ من! چرا حتی یکی از شما را حالا ندارم؟» (سناپور، ۱۲۳۹۸: ۱۴).

در کنار شتابِ منفی، نویسنده بعضا از شتابِ مثبت نیز برای ارائه‌ی اطلاعاتِ بیشتری از رخدادهایِ داستان استفاده می‌کند. در مقایسه با شتابِ منفی در کلیتِ رمان، شتاب مثبت چندان فراگیر نیست اما می‌توان آن را در جاهایی از رمان و از زبانِ برخی شخصیت‌های رمان مشاهده‌کرد. لادن در جایی از رمان با فلش‌بکی به گذشته با شتابی مثبت رخدادهایی از سه هفته پیش را در چند خط به زبان می‌آورد. «مثلِ سه هفته پیش، سر آگهی‌یی که اولین بار و به اسم خبر دادم یکی برامان توی برنامه‌ای تلویزیونی پخش کند و بعد وزارت بهداشت از همان ردِ جنس را گرفت و آگهی شد بهانه بستن موقتِ کارگاهِ تولیدی‌اش. چقدر روی آن آدم کار کرده‌بودم تا برسم به آن پخشِ آگهی. حالا اما به آن سادگی نیست» (.سناپور، ۱۳۹۸: ۳۲).

علاوه بر شتابِ منفی و مثبت که در کلیتِ رمان نمود دارد، شتابِ خنثی نیز که ناشی از فزونیِ گفت‌وگویِ شخصیت‌ها در رمان است نیز قابل توجه است. با توجه به اینکه گفت‌وگوهایِ دو نفره در کل رمان نقش قابل توجهی در روایت ایجاد کرده‌اند، می‌توان گفت که شـــتابِ خنثی در رمانِ آتش قابل توجه

است. این گفت‌وگوها حجم قابل ملاحظه‌ای از کلِ رمان را دربرمی‌گیرند. به عنوان نمونه، گفت‌وگوهایِ لادن با منصور و لادن با نسیم و نیز گفت‌وگوهایِ او با دیگر شخصیت‌های داستان در زمره همین رویکردهایِ روایی با شتابِ خنثی قلمداد می‌شوند (نک: سناپور: ۵۹-۵۴ و ۷۱-۷۰ و ۹۴-۹۳).

۴ـ۵ـ نظم

هم‌چنان‌که در فصول پیشین تاکید شد، آنچه که ژنت از مفهومِ نظم در روایت مد نظر داشت، ناظر بر نسبتِ میانِ زمان روایت و زمانِ داستان و تقدم‌ها و تاخراتِ آن توسط نویسنده بود. در واقع منظور از مفهوم نظم در روایت‌شناسیِ ژنت، چگونگی ترتیب و زمان‌بندیِ رخدادهای داستان و بازنماییِ آنها در زمانِ روایت بود. کاری که در این اثر سناپور فُرم قابل تاملی از آن را به دست می‌دهد. در اینجا، همان‌طور که مفهوم زمان‌پریشی در روایت برای ژنت بسیار حائز اهمیت بود و او این مفهوم را مهم‌ترین مولفه در ایجاد مرزبندی میان زمانِ داستان و زمانِ روایت تلقی می‌کرد، برای سناپور هم درانداختنِ طرحی متمایز از پریشانیِ زمانِ روایت نسبت به زمانِ داستان و وارونه کردنِ منطقِ زمانیِ عُرفی یکی از دغدغه‌های روایت است. از این منظر، نظم روایی رمانِ آتش را می‌توان دارای خصلت‌های روایی مدرنی دانست که راوی بر اساس آن، به صورت مداوم با فلش‌بک‌های مداوم به گذشته و زمان حال، درصدد ارائه‌ی الگویی زمان‌پریشانه از داستان است تا هم زمانِ خطیِ مرسوم را بشکند و هم طرحی مدرن از روایت را در بدنه رمان بگنجاند.

به عنوان نمونه در این رمان هم نظمِ روایی یا پریشانیِ زمانی در زمانِ داستان و زمانِ روایت خود را آشکار می‌کند. به عنوان نمونه، در ابتدایِ رمان، گفت‌وگوی شخصیت اول داستان، یعنی لادن با نسیم بخشی از وقایع گذشته را نمایان می‌سازد که از منظر پریشانی یا تقدم زمان روایت بر زمان داستان حائز اهمیت است.«می‌دانی که من یک حسام هم داشتم. نگاه کن به من نسیم. آهان. خوب شد حالا. یادت هست که؟ می‌دانی حسام چه عیبی داشت که من ولش کردم؟ می‌دانی؟ فقط یکی از عیب‌های این آشغال را داشت. صبح‌ها تا از جاش بلند شود و صبحانه بخورد اول کلی فکر می‌کرد و آخرش می‌گفت ما داریم چکار می‌کنیم و این زندگی ما اصلا برای چیست و این همه می‌دویم برای کی و چی؟ همش از این حرف‌ها. تازه همان وقت برای من همه کار می‌کرد. هر کاری که من پیدا می‌کردم پا به پام می‌آمد. هر کاری هم برام می‌کرد. حتی خرید کردن حتی هر روز صبحانه درست کردن. می‌دانی یعنی چی؟ همه جور پایه بود و با معرفت بود. فقط اهل کار کردن و جلو رفتن نبود. یک رفیق تمام عیار به درد نخور بود. من ولش کردم. این سهراب که یک ذره از معرفت و محبت او را هم ندارد» (سناپور، ۱۳۹۸: ۹).

صحبت کردن از شخصیتِ مظفر، معشوقه لادن و ارائه اطلاعات بیشتری از او در بخش ابتدایی رمان نیز ناظر بر شگرد روایی پریشانیِ زمانی است که اگر چه با تاخیر اما به صورت اندک مخاطب را با اندکی از شخصیت و پایگاه خانوادگی مظفر آشنا می‌کند. «ای درخت‌ها، سبزیتان را بدهید پشت من. بگذارید مثل شما باشم. جنگل باشد پشتم و پیدا نباشد. تودرتو باشد. بلند باشد هر درختم. آها. مثل همین مظفر باشم که کنار درخت¬هاست مثل همیشه. مثلِ او که کمتر کسی می داند نام اصلیش حمید است و من حتی نتوانسته‌ام هیچ وقت با این اسم صدایش بزنم. کمتر کسی هم حتی می‌داند مظفر نام کامل خانوادگی‌اش نیست و او این تک اسم را جای مظفر فتح‌علیشاهی جا انداخته، با همیشه همین را امضا کردن بی یک حرف زیاد یا کم. خودش انکار می‌کند از خانواده قجر است. شاید هم نیست. چطور می‌شود دانست وقتی هیچ نشانه‌ای نمی‌گذارد؟ کسی نمی‌داند همان‌طور که پشت به درخت‌ها ایستاده همه را در هر گوشه‌ای می بیند» (سناپور، ۱۳۹۸: ۲۳).

هم‌چنین در گفت‌وگویی بین لادن و مظفر با فلش‌بکی به گذشته، رخدادهایی بازگو می‌شود که منجر به سست شدن جایگاه لادن در شرکتِ مظفر شده است. بیانِ این رخدادها از زبان لادن و مظفر به صورت مداوم زمان روایت را میان اکنون و گذشته در نوسان و سیالیت نگه می‌دارد. «آن پاکت را می‌بینی روی میز؟ گفته‌اند عکسهای توست با دیگران. گزارش‌هایی هم گویا هست از خرید و فروش اطلاعات شرکت به دیگران. مال توست. من بازش نکردم و نگاهشم نکردم. نمی‌خواهمم بکنم. اما اگر خودت می‌خواهی بردار و نگاه کن. لازم نیست نگاه کنم. آن گزارش‌ها هر چی هست دروغ است. عکس‌ها چی؟ نفس می‌کشم و صدام را پایین می‌آورم. به خاطر تو بود. می‌دانستم جاویدی دارد یک کارهایی برای کنار زدن تو می‌کند. می‌خواستم بفهمم چه کار دارد می‌کند و نقشه‌هایش چیست؟ این چیزها به تو مربوط نیست و نبود. قبلا هم بهت گفته بودم. این کار تو هم یک اسم ساده دارد: دودوزه بازی کردن.... دو دوزه نبود. اگر تو را می‌انداخت کار من هم اینجا تمام بود. تو زیادی به خودت و بی‌عرضگیِ او مطمئن بودی. گفته بودی از این اتفاق‌ها نمی‌افتد. من می‌دانستم که دارد می‌افتد. می‌دانستم، می‌شناختمش. از پیشنهادهایی که مدام حتی به من می‌داد چه برسد به آدم‌های دیگرِ دوربرت. باید کاری می‌کردم، می‌فهمیدم دارد چکار می‌کند. برای همین آن سفر دبی را رفتم» (سناپور، ۱۳۹۸: ۳۴).

۵ـ۵ـ حالت(وجه)

حالت یا وجه در نظریه ژانت، به موقعیتِ راوی در روایت مربوط می‌شود. بر این اساس، این‌که روایت از زبانِ چه کسی صورت می‌گیرد، اول شخص یا سوم شخص بودنِ راوی و عواملی از این دست است که حالت یا وجهِ روایتِ یک اثر را تعیُن می‌بخشد. در رمانِ آتش، بخش عظیمی از روایت بر دوش لادن

نقل می‌شود. در واقع لادن هم در مقامِ راوی دانایِ کل و هم روای اول شخص مهم‌ترین شخصیت رمان است که از زبانِ او داستان و بخش زیادی از آن‌چه به شخصیت‌های فرعی رمان مربوط است روایت می‌شود. اگر چه غلبه در روایت، با اول شخص است و راویِ دانایِ کل و سوم شخص چندان در این اثر مورد استفاده قرار نگرفته‌اند، اما در کلیتِ اثر می‌توان با شگردهای چندگانه‌ای مواجه شد که یکنواختیِ روایت و ثبات موقعیت لادن در مقام راوی اول شخص اندکی کمتر می‌شود و جا برای بهره بردن از دیگر شگردها نیز برای مولف باز می‌شود. به عنوان نمونه در بخش‌های دیگری از رمان، روایت از زبانِ دوم شخص و هم‌چنین با استفاده از تکنیک‌هایی همچون جریانِ سیال ذهن ادامه پیدا می‌کند. می‌توان نقش روایت‌گریِ نسیم را به عنوان راوی دوم شخص در رمان ذکر کرد که بخشی از روایت از زبان او ادا می‌شود (به عنوان نمونه نک: سناپور، ۱۳۹۸: ۱۱-۸).

بر این مبنا از منظر تکنیکِ حالت یا وجه یا متغیر بودنِ موقعیتِ راوی در روایت، رمان آتش را می‌توان رمانی با خصلت‌های متکثر دانست که موقعیتِ راوی در آن به صورت متناوب و مکرر تغییر می‌کند. اگر چه می‌توان گفت که موقعیتِ راویِ اول شخص تا حدودی در جریانِ کلِ روایت، موقعیتِ برتر و غالب است و شخصیتِ لادن روایت بخش بیشتری از داستان را بر عهده دارد و موقعیت‌ها بیشتر از زبانِ او بیان می‌شوند. بر این اساس، نقشِ لادن در این رمان، به عنوان راوی اول شخص، بسیار پرنگ است و می‌توان حجم قابل توجهی از رمان را به واگویه‌ها، حدیث نفس‌ها و سخن گفتن‌ها به شیوه جریان سیال ذهن او اختصاص داد. «زنگِ درِ خانه. یعنی چی؟ از همان توی آینه و از چارچوب درِ اتاق خواب به جایی که در باید باشد نگاه می‌کنم. سر می‌چرخانم از روی شانه. یعنی کی؟ همسایه؟ دوباره زنگ می‌زند. زنگِ بی‌موقع یعنی دلشوره، یعنی خبرِ بد، یعنی مسئله. یک پیغام که امشب آن جا نروم؟ می‌روم. باید آنجا باشم، باید» (سناپور، ۱۳۹۸: ۷). این شکل از روایت هم‌چنین در جای دیگری این‌گونه در بدنه‌ی داستان نقل می‌شود. در این‌جا لادن در واگویه‌هایی زمان‌پریشانه و از نظر موضوعی، متلاطم و متنوع را با خود و در ذهن خود نقل می‌کند. «کله‌ی پُرپشت و سبز و زرد درخت‌های چنار و چند تکه آسمان سیاه می‌چرخد و آسفالت می‌خورد پشتِ کمرم. ای بچه، ای بچه عادت کرده به پا برهنگی، کی بزرگ می‌شوی تو؟ کی این پاشنه‌ها جفت و همراه تو می‌شوند آخر؟ نسیم با نگرانی بالای سرم می‌ایستد. نفس می‌کشم، نفس می‌کشم. می‌خندم و دستش را می‌گیرم و بلند می‌شوم. پشتم را می‌تکانم و راه می‌افتیم. تف به تو ای کفش. تف به آن پنجاه دلاری که که برات دادم. ای دشمن. ای دشمن داخلی! ای ستون پنجم»(سناپور، ۱۳۹۸: ۱۶).

۶ـ۵ـ بسامد

مفهومِ بسامد در تئوریِ روایت‌شناختیِ ژرار ژنت به مجموعه‌ای از اشاره‌ها یا بسامدها و تکرارها گفته می‌شد که یک حادثه یا یک دوره یا یک شخص و رخدادِ داستان را در فرآیند روایت در معرض تکرارهای مکرر قرار می‌داد. بنابراین یک رخداد یا حادثه یا یک زمان و شخصیت، بر حسبِ اهمیتِ آن در داستان، ممکن بود یک‌بار یا بیش از یک بار مورد اشاره یا بازخوانیِ نویسنده قرار بگیرد. این بسامدها و تکرارها را هم بافتِ کلیِ رمان و نوع خوانشِ نویسنده از رخدادها و اهمیت و جایگاهِ آنها در کل اثر تحت تاثیر قرار می‌داد. رمانِ آتش، از نظرِ بسامد یا تکرارِ موقعیت‌های روایی هم دارای ویژگی‌های قابل توجهی‌ست. در این اثر برخی شخصیت‌ها و رخدادها و اتفاقات، به تناسبِ جایگاهشان در کانونِ روایت، با شدت یا بسامدِ کم و بیش ظاهر می‌شوند. در واقع، نویسنده در این رمان، به تناسبِ منطقِ روایت و فضایِ حاکم بر داستان، به برخی از رخدادهایِ مهم و بنیادینِ داستان، اشاره‌هایی چندباره می‌کند و در نقطه مقابل نیز وقایع یا رخدادهای ریز و درشتِ دیگری را بنا به نوع روایت و یا اهمیتِ آن رخدادها در سیرِ کلیِ داستان، به حاشیه می‌راند یا از کنارِ آن‌ها به راحتی عبور می‌کند. در واقع، با توجه به نوع روایت و بافتِ رابطه‌محورِ داستان و تداعی‌های همیشگیِ شخصیت‌های داستان از رویدادهای گذشته، برجسته کردن برخی و به حاشیه بردنِ برخی دیگر از آن‌ها، بسامدِ برخی رخدادها، اتفاقات و پیشامدها را تحت تاثیر قرار داده است به نحوی که برخی رویدادهایی که چندین بار رخ داده‌اند، به دلیل رعایت ایجاز یا کمتر مهم بودنِ‌شان، در بستر داستان زیاد روایت نمی‌شوند و در نقطه مقابل، برخی رویدادهای تاثیرگذار دیگری هم وجود دارند که یک بار رخ داده‌اند که از جانب شخصیت‌های داستان مورد رجوع قرار گرفته و در بدنه این رمان، با بسامد قابل توجهی مورد اشاره قرار گرفته‌اند.

یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های داستان، که هم خود و هم رخدادهایِ حولِ محور او، بسامدِ زیادی در کلِ رمان دارد، شخصیتِ لادن است. لادن شخصیتِ اصلی رمان تقریبا در اغلبِ جاهای رمان حضوری پررنگ دارد. استخدام شدنش در شرکت، گذشته‌اش، پایگاه خانوادگیش، پدر و مادرش، رویاها و آرزوهاش، روابطه‌ش با مظفر و غیره در زمره همین بسامدهاست (نک:سناپور، ۱۳۹۸ : ۲۰-۸). علاوه بر شخصیتِ لادن، مسائلِ مربوط به شرکت، فسادهایِ مربوط به آن، شخصیت‌های نزدیک به شرکت و روالِ اداری و فضایِ حاکم بر آن جزو رخدادها و لایه‌های اصلیِ رمان به شمار می‌آیند که صحبت از آن‌ها در رمان بسامد بالایی دارد. این حجم از روایت حول محورِ شرکت سبب شده است که به نوعی آن را یکی از عناصر کانونیِ رمان خاکستر دانست (نک سناپور، ۱۳۹۸: ۳۰-۱۴).

به عنوان نمونه، برخی شخصیت‌های دیگر و نوع روابط آن‌ها با لادن، مانند نسیم و مظفر، بسامد نسبتا بالایی در رمان دارند. شخصیت نسیم، دوست نزدیک لادن است که اگر چه درباره پیشینه خانوادگی و زوایای شخصیت او چندان جزئیات قابل توجهی در طول داستان عرضه نمی‌شود اما بودن او در

کنار لادن و یادکردِ او و حضورش در گفت وگوها بسامد نام وی را در رمان بالا برده است. هم‌چنین شخصیت مظفر و موقعیت او در شرکت نیز جزو شخصیت‌ها و موقعیت‌ها با بسامد بالا در رمانند. نوع رابطه لادن با مظفر، علاقه لادن به او و رخدادهایی که تحت تاثیر قدرت مظفر برای لادن می‌افتد جزو پربسامدترین اتفاقات رمانند (نک: سناپور، ۱۳۹۸: ۶۹-۳۲). رخدادهای دیگری که بسامد آن‌ها در داستان کم است، شرح و توصیف‌هایی‌ست درباره شرکت و وسائل و ابزارآلات آن. بجز این اشاره‌های کوتاه، مخاطب از سازوکارهایِ شرکت و فعالیت‌هایش اگر چه تا حدودی اطلاع پیدا می‌کند اما ارجاع به شرکت به نسبت در این رمان چندان زیاد نیست و بجز بخش اول و دوم رمان در بخش‌های پایانی بسامد تکرار آن پایین است.

پدر و مادرِ لادن نیز جزو شخصیت‌هایی هستند که حضورِ آنها در رمان با بسامد پایین روایت شده است. به این دو شخصیت می‌بایست شخصیتِ گلاره حکمت و علوی را نیز افزود. گلاره به عنوان رقیبِ عشقیِ لادن و عاشقِ مظفر نقش پررنگی در کلیتِ رمان ندارد و صحبت از او و جریانِ داستان از زبانِ او به همان ابتدایِ رمان محدود می‌شود که نویسنده از زبانِ گلاره، بخشی از داستان را بازگو می‌کند و به نوع رابطه‌ی خودش با لادن، چگونگیِ ورودش به شرکت و ارتباطش با مظفر اشاره می‌کند.

۷ـ۵- لحن (آوا)

مفهومِ لحن یا آوا در مفهوم‌شناسیِ تئوریِ ژنت، به بیرونی یا درونی بودنِ روایت اشاره داشت. اما منظور از بیرونی یا درونی بودنِ روایت از نظر ژنت این بود که در یک اثر ادبی، (رمان) اگر روایت از زبانِ اول شخص یا دوم شخص بیان شود، آن روایت، درونی و اگر سوم شخص یا دانایِ کل در موقعیت روایت قرار گرفته باشند، روایت، بیرونی‌ست. همان‌گونه که پیش از این نیز گفته شد، در هر یک از این دو موقعیتِ روایی درونی یا بیرونی نیز موقعیتِ راوی می‌توانست متفاوت باشد. مثلا در موقعیتِ راویِ اول شخص یا دوم شخص، ممکن است روایت در حالت‌های منِ قهرمان، منِ ناظر یا من در حالت جریانِ سیالِ ذهن صورت‌بندی شود. بر همین اساس در روایت سوم شخص نیز موقعیتِ راوی ممکن است متغییر باشد و راوی به صورتِ دانایِ کل، یا سوم شخصِ ناظر یا راویِ دارای محدودیتِ آگاهی در رفت‌وآمد باشد. بر این اساس می‌توان از موقعیت‌های متغیر راوی در رمانِ آتش صحبت کرد. از آن‌جا که تکنیک‌های روایی رمانِ آتش، تکنیک‌های متنوع و متکثری هستند و بر اساس شیوه‌های روایت در رمان مدرن صورت‌بندی شده‌اند، لذا می‌توان لحنِ راویانِ متعدد رمان را بر اساسِ اول شخص بودن، سوم شخص بودن و شیوه جریان سیال بودنِ روایت را رصد نمود. به دلیل مجاورتِ همیشگیِ دو راویِ اول شخص و سوم شخص در کل داستان، می‌توان نمونه‌های قابل توجهی از این لحن‌ها را دید.

در رمانِ آتش، بخش بسیار زیادی از روایت از زبانِ لادن بیان می‌شود. لادن بعضا هم در مقام راویِ اول شخص با حالتِ درونی و هم بیرونی ظاهر می‌شود. یعنی هم می‌توان وی را در مقام روایت‌گری دید که به صورت درونی، با خود در حال فکر کردن است و توصیف‌های همراه با جزئیات از رخدادها برای مخاطب عرضه می‌کند هم می‌توان وی را در مقام راوی‌ای با شگردِ جریان سیال ذهن دید که در جای‌جایِ رمان با این وسیله بخشی از روایت را بازگو می‌کند. تقریبا می‌توان اغلبِ این موقعیت‌های روایی را هم در فرم بیرونی و هم در فرمِ درونیِ آن مشاهده کرد.

علاوه بر این، شخصیتِ لادن به عنوان نمونه، در بخش‌هایی از رمان که روایت از جانب اول شخص یا دوم شخص در حالِ جریان است، ما هم می‌توانیم مظفر را در مقامِ دانایِ کل و هم وی را در مقامِ راویِ ناظر و هم راویِ روایت‌گر به شیوه جریانِ سیال ذهن ببینیم.

نتیجه‌گیری:

هدف این پژوهش این بود تا شگردهای روایتیِ حسین سناپور در رمان آتش بر اساس نظریه روایت‌شناسانه‌ی ژرار ژنت مورد بررسی قرار بگیرد. در ابتدا نظریه‌ی ژرار ژنت به عنوان یکی از معروف‌ترین نظریه‌های ادبی مدرن در زمینه روایت‌شناسی مورد بررسی قرار گرفت. آن‌گاه بر اساس مبانی تئوریکِ این نظریه، رمانِ آتش تحلیل و بررسی شد. این بررسی نشان داد که به دلیلِ نوع روایتِ مدرنی که سناپور در این اثر به دست داده است و تلاشش در جهت ارائه روایتی غیرخطی و متکثر، آن را واجد خصلت‌هایی کرده است که بر اساس مفاهیم مندرج در تئوریِ ژرار ژنت می‌توان آنها را توضیح داد.

نتایج این بررسی نشان داد که بر اساس پنج مفهومِ غالب در تئوریِ ژنت، یعنی نظم، تداوم، بسامد، حالت و لحن، شگردهای روایی در رمان آتش وجود دارد. وجودِ خصلت‌هایی همچون شکستنِ خطِ مستقمِ روایت در داستان و تبدیل آن به نوعی رایتِ زمان‌پریشانه و جریانِ رفت وآمدهای مکرر به گذشته و حال و آینده تداومِ روایی این رمان را برجسته کرده است. هم‌چنین بر اساسِ سه مولفه شتابِ مثبت، شتابِ منفی و شتابِ خنثی مشخص شد که رمانِ آتش در هر سه زمینه شتاب، دارای خصلت‌های روایت‌شناختیِ برجسته‌ای است. یکی دیگر از نتایج پژوهش این بود که از منظر حالت، لحن و بسامد، رمانِ آتش تمام خصلت‌های روایی مندرج در آن نظریه را داراست؛ بدین معنی که موقعیت‌های متفاوتِ راوی در داستان و تغیرِ لحن و زاویه‌ی دیدِ راوی به تناسبِ صورت‌بندیِ زمانِ روایت، این اثر را به اثری چند صدایی تبدیل کرده است.

منابع:

۱- احمدی، بابک (۱۳۸۶)، ساختار و تاویل متن، تهران، مرکز.
۲- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان‌ها، اصفهان، فردا.
۳- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، مرکز.
۴- استم، رابرت، رابرت بورگواین، سندی فیلترمن (۱۳۷۷)، روایت‌شناسی فیلم، ترجمه فتاح محمدی، ویژه نامه روایت و ضدروایت، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.
۵- بهنام‌فر، محمد، اکبر شامیان و زینب طلایی (۱۳۹۳)، بررسی زمانمندیِ روایت در رمان سالمرگی بر اساس نظریه ژرار ژنت، متن‌پژوهیِ ادبی، سال ۱۸، ش ۶۰، تابستان.صص ۱۴۵-۱۲۵.
۶- تودورف، تزوتان (۱۳۷۹)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران، آگه.
۷- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)، درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.
۸- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۵)، زبان حال، تهران، هرمس.
۹-سناپور، حسین (۱۳۹۳)، لب بر تیغ، تهران، چشمه.
۱۰- علوی‌مقدم، مهیار، قدسی براتی (۱۳۹۲)، نقد شازده احتجاب گلشیری با تاکید بر دیدگاهِ ژرار ژنت، هفتمین همایش پژوهش-های زبان و ادبیات فارسی.
۱۱.-ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، نیلوفر.
۱۲- ژنت، ژرار (۱۳۸۸)، نظم در روایت: گزیده مقالات روایت، به کوشش مارتین مک کوئیلان، ترجمه فتاح محمدی، تهران، مینوی خرد.
۱۳- فورستر، ادگار مورگان (۱۳۸۴)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، نگاه.
۱۴- کالر، جاناتان (۱۳۸۵)، نظریه ادبی(معرفی بسیار مختصر)، ترجمه فرزانه طاهری، تهران مرکز.
۱۵- لین ول، ژپ (۱۳۹۰)، رساله‌ای درباره گونه‌شناسیِ روایت نقد دید، مترجمان: علی عباسی و نصرت حجازی، تهران، علمی و فرهنگی.

16- Abram.M.H. (2006), A glossary of literary terms, Eighteen Edition, Harcourt Brace college Publishers.
17- Bal , M. (1997). Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto.
18- Cuddon, J.A (2004), A dictionary of literary terms and literary theory. Penguin books.
19- Cohen, Steven and Linda Shirez, telling storis: A theoretical analysis of narrative fiction. London and New York: poutledge: 2001.
20- Fludernik, M. (2009). An Introduction to Narratology. Oxford: Routledge.
21- Shen, Dan, what narratology and stylistics can do for each other. In a companion to narrative theory. Ed jaimz felan and Piter H. rabirtz. Oxford. Blackwell, 2008.

Narratological analysis and investigation of Atesh Hossein Sanapour's novel based on the narratological theory of Gerard Genet

Atfeh Asali[1], Hossam Ziaee[2], Hossein Parsai[3]
[1]PhD student of Persian language and literature, Qaimshahr Branch, Islamic Azad University, Mazandaran, Iran.
[2*]Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Qaimshahr Branch, Islamic Azad University, Mazandaran, Iran.
Email: ziaee.hesam@gmail.com
[3]Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Qaimshahr Branch, Islamic Azad University, Mazandaran, Iran.

Abstract
The novel of fire is one of Hossein Sanapour's novels that presents a narrative of several characters, events related to their lives and the atmosphere that governs the type of their communication. From the point of view of narrative methods and techniques, this novel is considered one of the modern novels. Various ways of narration, distancing from the linear narration style, multi-voiced narrations, use of new narration methods and factors of this kind have caused this work to be a modern work from the point of view of narratology. Based on this, two questions will be raised in this research. The first question is, from the aspect of narratology, how did the narrative techniques in the novel Atash contribute to the creation of a modern novel, and the second question is how these multiple narrative characteristics can be explained based on Genet's theory. The hypothesis of this research is that by presenting modern approaches in the field of narration, Senapour has been able to create a work that matches the narratological standards of the modern era, and these narrative features can be explained using Gerard Genet's theory

Keywords: Hossein Sanapour, Atash novel, narratology, Gerard Genet.