بررسی عناصر روایت و کانون مشاهده در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع»

دکتر مریم سلطان بیاد
استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران
دکترغلامحسین کریمی دوستان
دانشیار زبانشناسی دانشگاه کردستان
زکریا بزدوده*

چکیده
این مقاله به بررسی ۱ـ کانون مشاهده و ۲ـ کانون روایت در نظریه‌های روایت‌شناختی در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» می‌پردازد. در رویکردهای روایت‌شناختی به ایجاد تمایز میان دو جنبه مختلف زاویه دید تمایلی نیست. تمایز بین دو مفهوم ۱ـ روایت و ۲ـ کانون مشاهده قبل از ژرار ژنه، روایت‌شناس مشهور فرانسوی، مورد توجه قرار گرفته بود، اما این ژرار ژنه بود که این تمایز را به صورتی نظام‌مند مورد بررسی قرار داد. ژنه برای عبارت زاویه دید این دو عبارت متمایز را به کار برد که اولی به عمل انتقال کلامی داستان توسط گوینده (راوی در ادبیات داستانی) و دومی به کانونی مربوط می‌شود که از طریق آن روایت از نظر مکانی ـ زمانی، روانشناختی و ایدئولوژیکی مشاهده می‌شود. ژنه معتقد است که در هر اثر روایی دو جنبه متمایز زاویه دید ممکن است از طریق یک فرد واحد و یا همزمان از طریق چندین راوی و مشاهده‌گر نمود

تاریخ دریافت : ۸۶/۳/۶ تاریخ پذیرش : ۸۷/۱/۲۵
* کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی

یابد. در اثری روایی مانند «سخت‌تر شدن اوضاع»[1] اثر هنری جیمز[2]، که یکی از آثار برجسته در حوزه ادبیات روایی است، می‌توان جنبه‌های مختلف زاویه دید و کانون مشاهده را بررسی کرد. بنابراین در این پژوهش دو جنبه متمایز زاویه دید که ذکر آنها رفت، مورد بررسی قرار می‌گیرد و به اهمیّت هر یک از این جنبه‌ها در برخی از آثار برتر ادبیات داستانی اشاره می‌شود.
کلید واژه: روایت در داستان، زاویه دید، کانون مشاهده، راوی، مشاهده‌گر

۱. درآمد

در رویکردهای سنّتی تصوّر می‌کردند هر روایت دارای یک راوی است که داستان را از زاویه دید خود بیان می‌کند و راوی، هم راوی و هم مشاهده‌گر داستان است. در این مقاله ضمن بررسی مفاهیمی چون راوی، زاویه دید، کانون مشاهده و جنبه‌های مختلف آن، مشاهده‌گر و... نشان داده می‌شود که درک صحیح و عمیقتر برخی از این مفاهیم می‌تواند برای درک و فهم بهتر زوایای هر اثر روایی مؤثر و مفید باشد. در پرداختن به این مفاهیم، بعد از ارائه پیشینه آثار نقد ادبی قبل از ژنه روشن می‌شود که ژنه نظام‌مندتر از پیشینیان خود به این موضوعها پرداخته است و دستاوردهای او می‌تواند برای فهم این مفاهیم در نقد ادبی راهگشا باشد.

به منظور روشن کردن نظریات ژنه و اثبات کاربردی بودن آنها در نقد متون روایی به اختصار به آثاری چون داستان کوتاه «بچه‌ای از جنس ببر» توماس ولف و رمانهای «گور به گور» ویلیام فاکنر، «چهره مرد هنرمند در جوانی» جیمز جویس اشاراتی شده، و بخشهای کوچکی از رمان «بوف کور» مورد بررسی قرار گرفته است. سرانجام با بررسی قسمتهای بیشتری از رمان «سخت‌تر شدن اوضاع»هنری‌جیمز به دلیل ویژگیهای خاصش از نظر زاویه دید و کانون مشاهده نشان داده می‌شود که آگاهی از نظریات ژنه در روایت‌شناسی برای نقد متون روایی، لازم و اجتناب‌ناپذیر است. پس از پرداختن به زاویه دید، کانون مشاهده و جنبه‌های مختلف آن و تبیین کاربرد آنها در برخی از آثار ادبی، نتیجه بحثها و نظرها ارائه گردیده است.

۲. زاویه دید

در میان نخستین کسانی که موضوع زاویه دید را به صورت نظام‌مند مورد بررسی قرار

داده‌اند، نام هنری جیمز و پرسی لاباک[3] به چشم می‌خورد (رامبرگ، ۱۹۶۲، ص ۱۱). در این زمان زاویه دید به عنوان زاویه‌ای تعریف شد که راوی از طریق آن روایت را ارائه می‌کند؛ یعنی «جایگاهی که راوی در برابر روایت برای خود معین می‌کند» (لابک، ۱۹۶۰، به نقل از میلر، ۱۹۶۰، ص ۶۲-۵۳). بنابراین زاویه دید یا آنچه کلان بروکس[4] و رابرت پن وارن[5] آن را «کانون روایت[6]» می‌نامند (رامبرگ، ۱۹۶۲، ص ۱۱)، نقطه‌ای است که از طریق آن روایت دیده می‌شود. این نقطه یا زاویه ممکن است بیرون یا درون خود روایت باشد که این نوع از تقسیم‌بندی به دسته‌بندی آثار روایی به دو مقوله اول شخص و سوم شخص منجر شده است.

برخی دیگر از رویکردهای زاویه دید، روی میزان دانش راوی تأکید می‌کردند و این باعث به وجود آمدن دو مقوله راویهای با دانش محدود[7] و راویهای دانای کل[8] شد. نورمن فریدمن[9] (۱۹۵۵) در مقاله‌اش تحت عنوان «زاویه دید در داستان: بسط مفهومی انتقادی» کوشیده است تا انواع زاویه دید را براساس عینیّت و ذهنیّت تقسیم‌بندی کند (همان) و بر همین اساس طیفی را فرض می‌کند که در منتهی‌الیه سمت چپ راویت ذهنی، که راوی در آن به طور کامل دخل و تصرف دارد و در منتهی‌الیه سمت راست روایت عینی قرار می‌گیرد که راوی یا گوینده هیچ‌گونه دخل و تصرفی در روایت ندارد و آن را به صورت کاملاً دراماتیک و عینی ارائه می‌کند. هنری جیمز نیز با شعار مشهورش تحت عنوان «نمایش بده! نمایش بده! نمایش بده!» (جیمز، ۲۰۰۳) جزو اولین کسانی بود که از امر عینی برای تقسیم‌بندی و ارزشگذاری در ادبیات داستانی استفاده کرد. قبل از ژرار ژنه[10]، روایت‌شناس مشهور فرانسوی، مباحث زیادی در مورد زاویه دید ارائه شده است که می‌توان گفت هیچ‌کدام نمی‌تواند به طریقی فراگیر، تمامی زیر مجموعه‌های ادبیات داستانی را در برگیرد. ژنه با تقسیم‌بندی جدید خود کوشید این موضوع را هرچه بیشتر علمی کند و آن را به صورت شاه کلیدی درآورد که بتواند رمزگشای انواع مختلف داستانها باشد. آنچه در زیر می‌آید، نظریات و تقسیم‌بندی جدید ژنه از انواع روایت براساس راوی و مشاهده‌گر است.

۳. روایت و کانون مشاهده

اصطلاح کانون مشاهده برای اولین بار توسط ژرار ژنه به کار رفت. معادل انگلیسی این اصطلاح، یعنی فوکولایزیشن[11] از کلمه فوکوس[12] به معنی تمرکز و نقطه تمرکز می‌آید

و بیانگر تمرکز یا کانون تمرکز در روایت است. قبل از ژنه، برخی از روایت‌شناسان و صاحبنظران علم روایت، این اصطلاح را برای تمایز میان دو جنبه زاویه دید به کار برده بودند. اما آنچه آنها انجام داده بودند، انسجام کار ژنه را در تعریف این اصطلاح نداشت و این ژنه بود که به صورت نظام‌مند آن را مورد بررسی قرار داد. ژنه معتقد بود که باید میان دو جنبه زاویه دید تمایز قائل شد. این دو جنبه را می‌توان با پاسخ به این دو سؤال در هر روایت از هم متمایز کرد: «**چه کسی می‌گوید؟**» و «**چه کسی می‌بیند؟**» (ریمون کنان، ۱۹۹۴، ص ۷۲).

ژنه معتقد بود کسی که در روایت سخن می‌گوید و رویدادها را روایت می‌کند، ضرورتاً همان کسی نیست که رویدادها را می‌بیند (ژنه، ۱۹۸۳ به نقل از ریمون کنان، ۱۹۹۴، ص ۷۲)[۱۳]. بنابراین به جای عبارت زاویه دید، ژنه دو اصطلاح متمایز روایت و کانون مشاهده[۱۴] را به کار می‌برد یا به عبارت دیگر به جای اصطلاح راوی، امروزه دو اصطلاح متمایز راوی و مشاهده‌گر به کار می‌رود. راوی کسی است که سخن می‌گوید و با به کار بردن نشانه‌های زبانشناختی اخبار و رویدادها را به خواننده انتقال می‌دهد در حالی‌که مشاهده‌گر کسی است که رویدادها از نظر پنداری، روانشناختی و ایدئولوژیکی از دیدگاه او می‌گذرد. اگر میان این مفاهیم و یک دستگاه تلویزیون مقایسه کنیم، می‌توان گفت که راوی به بلندگوهای دستگاه و مشاهده‌گر به تصویر آن می‌ماند که ممکن است هر دو به چشمان و زبان یک نفر متصل باشد و یا نه، ممکن است که هر کدام به شخص جداگانه متّصل باشد. (توضیح بیشتر در مورد هر کدام از این جنبه‌ها ذیل جنبه‌های کانون مشاهده ارائه می‌شود)؛ به عنوان مثال در جملات آغازین رمان «چهره مرد هنرمند در جوانی»، راوی، فردی است خارج از روایت که هیچ‌گاه در رویدادهای داستانی وارد نمی‌شود این نوع از راوی را ژنه فرا روایی خارج از طرح روایی[۱۵] می‌نامد در حالی که مشاهده‌گر، یعنی کسی که از نظر زمانی و مکانی و شناختی رویدادها را ارائه می‌کند، استیفن است که نوزاد است و هنوز خودش را خیس می‌کند. در این جملات گفته می‌شود پدری سرش را به صورت بچه نوزادش نزدیک می‌کند (کلام راوی) و صورت پدر پوشیده از مو است (از چشمان نوزاد) در این صورت دو جنبه از کلام از هم متمایز می‌شود: یک جنبه صرف گفتاری است که راوی بر زبان می‌آورد و جنبه دیگر که در برگیرنده موقعیت زمانی ـ مکانی و روانشناختی آن چیزی است که گفته می‌شود و این از نگاه استیفن نوزاد مشاهده می‌شود. گوینده متن را راوی و

تصویرگر آن را مشاهده‌گر می‌نامیم. برای توضیح بیشتر در این‌باره بخشی از رمان بوف کور نقل می‌شود و این دو جنبه به صورت دقیقتر مورد بررسی قرار می‌گیرد:

> قبل از اینکه آنها را در سیاه چال بیندازند، پدرم از بوگام داسی خواهش می‌کند که یک بار دیگر جلو او برقصد، رقص مقدس معبد را بکند، او هم قبول می‌کند و به آهنگ نی‌لبک مار افسا جلو روشنایی مشعل با حرکات پرمعنی و موزون و لغزنده می‌رقصد و مثل مار ناگ پیچ و تاب می‌خورد ـ بعد پدر و عمویم را در اتاق مخصوص با مار ناگ می‌اندازند ـ عوض فریاد اضطراب‌انگیز، یک ناله مخلوط با خنده چندشناکی بلند می‌شود، یک فریاد دیوانه‌وار ـ در را که باز می‌کنند، عمویم از اتاق بیرون می‌آید ـ ولی صورتش پیر و شکسته و موهای سرش از شدت بیم و هراس، صدای لغزش و سوت مار خشمگین که چشمهای گرد و شرربار و دندانهای زهرآگین داشته و بدنش مرکب بوده از یک گردن دراز که منتهی به یک برجستگی شبیه به قاشق و سر کوچک می‌شده از شدت وحشت عمویم با موهای سفید از اتاق خارج می‌شود ـ مطابق شرط و پیمان بوگام داسی متعلق به عمویم می‌شود ـ یک چیز وحشتناک معلوم نیست کسی که بعد از آزمایش زنده مانده پدرم و یا عمویم بوده است (شمیسا، ۱۳۸۳، ص ۲۵۰).

آنچه در این متن اهمیّت دارد این است که آنچه راوی نقل می‌کند به سالها قبل مربوط می‌شود؛ یعنی زمانی که حتّی راوی نیز به دنیا نیامده بود. او رویدادهایی را که روایت می‌کند، ندیده است. آنچه راوی (که خود خارج از رویدادها بوده است و در آنها درگیر نمی‌شود) نقل می‌کند، توسط فرد دیگری مشاهده شده که این فرد ممکن است پدر، عمو، مادر و یا یکی از حاضران در آن موقعیت باشد. صفات «پرمعنی، موزون و لغزنده» را راوی به کار می‌برد اما این کلمات نشانگر درک و فهم همان فردی است که در آن زمان در محل حاضر بوده است. از جمله «یک ناله مخلوط با خنده چندشناکی بلند می‌شود»، مشخص می‌شود که ناله مخلوط با خنده چندشناک را کسی شنیده است که در پشت در حاضر بوده و این همان مشاهده‌گر است. البته ذکر این نکته لازم است که مشاهده‌گر در هر روایت می‌تواند در هر رویداد تغییر کند و فرد دیگری باشد و یا ممکن است که جنبه‌های مختلف کانون مشاهده را مشاهده‌گرهای مختلف ارائه کنند. در قسمت «... مار خشمگین که چشمهای گرد و شرربار و دندانهای زهرآگین داشته و بدنش مرکب بوده از یک گردن دراز که...» توصیفات ارائه شده از مار به برداشت و یا توصیف پدر یا عموی راوی مربوط می‌شود که در اتاق با مار تنها بوده‌اند. بنابراین در این قسمت مشاهده‌گر باید فردی باشد که در آن زمان، مار را از

نزدیک دیده است. متن نقل شده از رمان «بوف کور» نشان می‌دهد که با وجود اینکه راوی در طی رویدادهای ذکر شده یک نفر بوده است، مشاهده‌گر طیفی از افراد مختلفی را تشکیل می‌دهد که در زمانی حتّی قبل از به دنیا آمدن راوی زنده بوده‌اند.

روایت‌شناسان دیگری همچون سیمور چتمن[16] بین دو جنبه زاویه دید تمایز قائل شده‌اند و برای روایت، بیان[17] و برای کانون مشاهده اصطلاح منظر[18] را پیشنهاد می‌کنند (چتمن، ۱۹۸۹، ص۱۵۳). جاکوب لوته، روایت‌شناس نروژی، اصطلاح پرسپکتیو را برای روایات مکتوب و کانون مشاهده را برای فیلم به کار می‌برد (لوته، ۲۰۰۰، ص ۴۰).

مشاهده‌گر ممکن است درون روایت باشد و در رویدادهای روایت درگیر شود؛ به عنوان مثال در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع»، که در بخش بعد مورد بررسی قرار خواهد گرفت، مشاهده‌گر همان شخصیّت اصلی روایت است که در بیشتر از هشتاد درصد از رویدادهای داستان حاضر است. این شخص، که یک معلم سرخانه است، هم راوی است و هم مشاهده‌گر. اما ممکن است که مشاهده‌گر از نظر دخالت در رویدادهای روایت، خارجی و یا داخلی باشد. مشاهده‌گر ممکن است در رویدادها درگیر نباشد اما با راوی همزمان باشد و یا در زمانی فراتر از زمانی باشد که راوی قرار دارد. در بخش نقل شده از رمان «بوف کور»، راوی در زمان حال قرار دارد حال اینکه مشاهده‌گر در زمانی مربوط به سالیان قبل، یعنی در زمانی واقع است که راوی متولد نشده است؛ زیرا رویدادهای ذکرشده در مورد زمانی است که پدر راوی با مادرش، بوگام داسی، ازدواج کرده است و بوگام داسی به رابطه نامشروع با برادرشوهرش متّهم می‌شود. همان‌گونه که در مورد راوی رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» ذکر شد، راوی و مشاهده‌گر می‌توانند در یک فرد نمود یابند اما همیشه این‌گونه نیست و ممکن است که راوی فردی جدا از مشاهده‌گر باشد (مانند بخش ذکر شده از «بوف کور»). بدین ترتیب مشخص می‌شود که راوی که همیشه یک فرد در نظر گرفته شده است، اکنون طیفی را تشکیل می‌دهد یا می‌توان گفت که عمل روایت را تنها یک فرد انجام نمی‌دهد بلکه ممکن است که همزمان افراد مختلفی در عمل انتقال متن روایی درگیر باشند و متن را برای خواننده به تصویر بکشند.

رویکرد مشاهده‌گر به رویدادهای ارائه شده نیز خود مقوله پیچیده‌ای است که بحث در مورد آن خود می‌تواند موضوع مقاله‌ای دیگر باشد. چیزهایی که یک مشاهده‌گر می‌بیند، مشاهده[19] نامیده می‌شود و بر دو قسم است: واقعی[20] و تخیلی[21] (تولان، ۲۰۰۱،

ص ۶۲). در مشاهدات واقعی، آنچه مشاهده‌گر می‌بیند، واقعی است و ما نیز ممکن است بتوانیم در زندگی واقعی آنها را تجربه کنیم؛ به عنوان مثال در بخش نقل شده از «بوف کور»، صدای مار، چهره فرد خارج شده از اتاق و... واقعی است، اما در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع»، مشاهده‌گر با موارد واقعی رو به رو نمی‌شود و آنچه با آن رو به رو می‌شود اشباح است و فرا واقعی جلوه می‌کند. در صحنه‌های مختلف رمان، ظهور اشباح از طریق معلم سرخانه است و هیچ‌گونه اشاره‌ای از جانب دیگر شخصیتها مبنی بر وجود اشباح دیده نمی‌شود. چون هیچ‌گاه ما در رمان نمی‌بینیم که دیگر شخصیتها خواه به صورت مستقیم یا غیرمستقیم از اشباح صحبت کنند. همچنین روش رویکرد مشاهده‌گر نیز حائز اهمیت است. او ممکن است در آنچه می‌بیند احساسات شخصی خود را وارد کند و این پیچیدگی متن را افزایش می‌دهد و آن را برای خواننده غیرقابل درک می‌کند. مشاهده‌گر می‌تواند عینی برخورد کند و مانند دوربین فقط واقعیات را منعکس کند؛ مانند مشاهده‌گر جملات آغازین رمان «چهره مرد هنرمند در جوانی»، که نوزاد مانند ماشین حسگر آنچه را از طریق حسهای پنجگانه دریافت می‌کند، منعکس می‌کند. اماتصاویری که مشاهده‌گررمان «سخت‌تر شدن اوضاع» ارائه می‌کند، تصاویری مرکب از برخی از حقایق خارجی، تصورات شخصی و رؤیا بوده است که درک آنها را برای خواننده کاملاً مشکل می‌کند.

۴. جنبه‌های کانون مشاهده

کانون مشاهده سه جنبه پنداری، روانشناختی و ایدئولوژیکی دارد (ریمون کنان، ۱۹۹۴، ص ۷۵) که در قسمتهای زیر به تفصیل مورد بررسی قرار می‌گیرد:

۱-۴. جنبه پنداری[۲۲]

جنبه پنداری «کانون مشاهده» دربرگیرنده مکانی است که مشاهده‌گر از آن رویدادها را می‌بیند و زمانی که او در آن واقع شده است. در بررسیهای زاویه دید در ادبیات داستانی قبل از ژنه، این‌جنبه، موقعیت حماسی[۲۳] نامیده می‌شد (رومبرگ، ۱۹۶۲، ص ۳۳) که نشانگر موقعیت مکانی ـ زمانی راوی داستان بود. برای توضیح بیشتر می‌توان در مورد موقعیت مکانی مشاهده‌گر از یک مقایسه استفاده کرد. اگر داستان (یا مجموعه رویدادهای روایت شده) را به دریاچه‌ای و مشاهده‌گر را به فردی که به نوعی می‌خواهد از آن

فیلمبرداری کند، تشبیه کنیم، می‌توان این را بهتر درک کرد. فیلمبردار ممکن است در داخل بالگرد باشد و به صورتی بر فراز دریاچه قرار گیرد که بتواند کل دریاچه را در یک تصویر جا دهد یا ممکن است بر فراز یکی از تپه‌های اطراف باشد که بتواند نیمه‌ای از دریاچه را در یک تصویر جای دهد و یا ممکن است در داخل قایق باشد و در تصویر، بخشی از دریاچه را نشان دهد که در این صورت برای ارائه تمامی دریاچه در تصویر، نیاز به آوردن تعداد بیشتر از یک تصویر پشت سر هم است. در حالتی دیگر ممکن است فیلمبردار لباس غواصی بپوشد و در زیر دریاچه از بخشهای مختلف آن فیلمبرداری، و سپس آن را پخش کند. در حالت اول، فیلمبردار به مشاهده‌گری می‌ماند که تمامی رویدادها را می‌بیند و آنها را به صورت یک کل به تصویر می‌کشد. او دانشی گسترده در مورد کل داستان دارد که نمونه چنین مشاهده‌گری را می‌توان در رمان «گذری به هند» نوشته ای. ام. فورستر (۱۹۸۶) دید. در حالت آخر، فیلمبردار به مشاهده‌گری می‌ماند که خود درگیر رویدادهای داستان است؛ از نزدیک آنها را لمس می‌کند و برای دیدن و گزارش آنها به خواننده باید خود به درون رویدادها برود تا بتواند تصویر آنها را ارائه کند که چنین مشاهده‌گری را می‌توان در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» دید. وی در بیشتر موارد دچار اشتباه می‌شود و کمتر می‌تواند بر تمامی رویدادها اشراف داشته باشد؛ چون هیچ‌گاه نمی‌تواند از زاویه‌ای فراتر به رویدادها و شخصیتها بنگرد. در داستان کوتاه «گل رزی برای امیلی» نوشته ویلیام فاکنر نیز می‌توان چنین مشاهده‌گری را دید. مشاهده‌گر در این داستان نمی‌تواند وارد خانه امیلی شود و بنابراین ما تصویری از داخل خانه امیلی نداریم تا پایان داستان که امیلی می‌میرد و اهالی شهر وارد خانه او می‌شوند و تصویری از داخل خانه ارائه می‌شود.

وضعیت زمانی مشاهده‌گر نیز حائز اهمیت است. مشاهده‌گر ممکن است در یک نقطه زمانی بعد از پایان رویدادها قرار گیرد که در این صورت همانند همان فیلمبرداری است که با بالگرد بر فراز دریاچه فیلمبرداری می‌کند. او از آنجا که در بعد زمانی فراتر قرار گرفته است، دیدی متفاوت از رویدادها دارد و ممکن است در مورد آنها اظهارنظر هم بکند. در صورتی که مشاهده‌گر با رویدادها در یک زمان باشد، دید او به همان زمان روایت محدود می‌شود و تصاویر ارائه شده از روایت تصاویری کامل و فراگیر نخواهد بود. به این ترتیب اهمیت موقعیت زمانی ـ مکانی مشاهده‌گر مشخص می‌شود.

۲-۴ جنبه روانشناختی

جنبه روانشناختی به موقعیت شناختی[۲۴] و احساسی[۲۵] مشاهده‌گر مربوط می‌شود (ریمون کنان، ۱۹۹۴، ص ۷۹). در موقعیت شناختی، وضعیت مشاهده‌گر از نظر دانش و آگاهی او نسبت به اطراف و رویدادها مورد بررسی قرار می‌گیرد. مشاهده‌گر ممکن است در رویدادها درگیر باشد و نسبت به هر موقعیتی به دنبال کسب دانشی باشد و یا در مورد هر دانشی حرفی برای گفتن داشته باشد. در داستان کوتاه مشهور توماس ولف، «بچه‌ای از جنس ببر»[۲۶]، یکی از مشاهده‌گرها (از آنجا که در این داستان کوتاه در بخشهای مختلف، مشاهده‌گرهای مختلف وجود دارند) که همان راوی است، دانشی در مورد ذهن انسان دارد. او که خود یکی از شخصیتهای درگیر در رویدادهای داستان نیز هست برخلاف دیگر شخصیتها و مشاهده‌گرها از وجود تبعیض نژادی بر ضد سیاهان در امریکا آگاه است و آن را بخوبی درک می‌کند. به همین دلیل تصاویر این مشاهده‌گر با اظهارنظر و نقد و بررسی همراه است و این را می‌توان در آخر داستان دید؛ زمانی که راوی در مورد سیاه‌پوست فراری صحبت می‌کند. البته این ویژگی حالتی ذهنی به داستان می‌بخشد و از ویژگیهای سینمایی داستان می‌کاهد. اما همین ویژگی می‌تواند به صورتی دیگر به داستان عینیت بدهد و این زمانی رخ می‌دهد که مشاهده‌گر نوعی شناخت خاص از ادبیات، داستان و هنر داستان‌نویسی داشته باشد.

میزان درگیر بودن و برقراری ارتباط عاطفی و احساسی مشاهده‌گر، بُعد با اهمیت دیگری است که زیر عنوان جنبه روانشناختی مورد بررسی قرار می‌گیرد. مشاهده‌گر ممکن است کاملاً عینی برخورد کند و به هیچ وجه در رویدادهای داستان درگیر نشود و خواننده به هیچ وجه از عواطف او در مورد رویدادها آگاه نشود. همچنین ممکن است که او به دلایل خاص و به دلیل ارتباط خاصی که با برخی رویدادها و شخصیتها دارد در تصاویری که ارائه می‌کند، احساسات و عواطف خود را دخیل کند. نمونه برجسته این مورد را می‌توان در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» دید. راوی مشاهده‌گر یا بهتر است بگوییم، شخصیت مشاهده‌گر در این داستان، یعنی همان معلم سرخانه، آن‌قدر با رویدادها و شخصیتهای دیگر ارتباط برقرار می‌کند که تصویری که از رویدادها ارائه می‌کند، کاملاً ذهنی و مبهم می‌شود و شدت این امر به اندازه‌ای است که باعث شده است تا داستان یکی از پیچیده‌ترین داستانهای تاریخ رمان باشد. از همان ابتدای داستان مشخص می‌شود که مشاهده‌گر از عواطف و احساسات خود در

تصاویرش بسیار استفاده می‌کند و مشخص می‌شود که او نسبت به برخی از شخصیتها تمایلات خاصی دارد. این مورد به تفصیل در بخش بررسی عملی رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» آمده است.

۳-۴ جنبه ایدئولوژیکی

مهمترین جنبه کانون مشاهده، جنبه ایدئولوژیک آن است که به جهان‌بینی و ایدئولوژی مشاهده‌گر مرتبط است و از جهاتی قابل بررسی است. این جنبه، روایت را به ترکیبی از اندیشه‌ها و جهان‌بینی‌ها تبدیل می‌کند و حالتی جامعه‌شناختی به متن روایی می‌دهد؛ به زبان دیگر متن روایی به جامعه‌ای می‌ماند که در آن می‌توان افکار و عقاید مختلف را دید. ممکن است در یک روایت، بعد ایدئولوژیک کانون مشاهده تنها از طریق یک تصویرگر ارائه شود که در این صورت متن تک‌صدایی می‌شود. (لازم به ذکر است در این مورد به کارگیری اصطلاح تصویرگر برای مشاهده‌گر به این دلیل است که کار مشاهده‌گر برخلاف راوی، مجسم کردن است نه نقل کردن.) اما در برخی از متون روایی با وجود همزمان چندین مشاهده‌گر، تعداد ایدئولوژیها نیز از یکی بیشتر، و متن چندصدایی می‌شود. در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» تنها یک مشاهده‌گر وجود دارد و آن هم فردی است که می‌توان گفت جهان‌بینی یا ایدئولوژی خاصی به مفهومی که اینجا مد نظر است، ندارد. می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که این جنبه در این رمان جایگاهی ندارد و یا بهتر است بگوییم که اهمیتی ندارد. در این رمان، دغدغه اصلی اثر ادبی کندوکاو در مسائل فلسفی، سیاسی و فکری نیست بلکه تأکید بر مسائل پنداری و روانشناختی است. به همین دلیل دو جنبه پنداری و روانشناختی بر جنبه ایدئولوژیکی غالب است؛ اما در برخی از متون روایی مانند آثار ویلیام فاکنر و نمونه بسیار برجسته آن یعنی «گور به گور»، مشاهده‌گرهای متعددی وجود دارند که هر کدام جهان‌بینی خاص خود را دارند. در رمان «گور به گور» پدر خانواده باندرنها[۲۷] یعنی انسی[۲۸] معتقد است که هر چیزی که به صورت عمودی قرار گرفته باشد مانند درخت ثبات دارد در صورتی که چیزهایی که به صورت افقی باشد مانند جاده، نمایانگر حرکت و عدم سکون و آرامش است. او معتقد است که چون خانه او در کنار جاده واقع شده است، او همیشه دچار مشکل‌می‌شود و به آرامش و سکون‌نمی‌رسد. یکی دیگر از مشاهده‌گرها دارل[۲۹] است که فردی بدبین و آگاه به معناباختگی[۳۰] وضع موجود است. مشاهده‌گرهای

دیگر کش[۳۱] و جول[۳۲] هستند؛ افرادی با ذهنی علمی و عملی و نمونه افرادی که تفکرات ماتریالیستی دارند و در جامعه ماتریالیستی می‌توانند خوب زندگی کنند. تصویری که در نهایت ارائه می‌شود، همانند صفحه‌ای است که هر بخش از آن از چشم هر یک از این مشاهده‌گرها ارائه می‌شود.

۵ . روایت و کانون مشاهده در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع»

مفاهیم روایت و کانون مشاهده در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» به طریقی پیچیده نمود پیدا می‌کند که بررسی آنها اهمیت خاصی دارد. رمان «سخت‌تر شدن اوضاع»، روایتی سه لایه‌ای است که هر کدام از لایه‌ها با حضور یک راوی متمایز می‌شود. ژرار ژنه برای هر کدام از این لایه‌ها اصطلاحی را به کار می‌برد. او اصطلاح diegesis را به مفهومی مشابه با همان اصطلاح روایت[۳۳] به کار می‌برد. (از این به بعد در این مقاله از اصطلاح فارسی روایت به مفهوم narrative و نه narration برای diegesis استفاده می‌کنیم.) او سپس از پیشوندهای فرا[۳۴]، میان[۳۵] و درون[۳۶] برای مشخص کردن لایه‌های مختلف استفاده می‌کند. لایه اصلی در هر روایت، لایه روایی[۳۷] است که بر تمامی اثر روایی به عنوان یک کل سیطره دارد. به این لایه، اصطلاح میان روایی[۳۸] نیز اطلاق می‌شود. برای مشخص کردن بیشتر این مورد از رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» استفاده می‌کنیم. در این رمان، لایه‌ای که توسط داگلاس روایت می‌شود، لایه روایی در نظر گرفته می‌شود. آنچه را قبل از روایت داگلاس (که در آن راوی یکی از افراد حاضر در گروهی است که در شب سال نو دور هم جمع شده‌اند و برای یکدیگر داستانسرایی می‌کنند و داگلاس نیز حضور دارد.) در این رمان می‌بینیم، لایه فراروایی[۳۹] نامیده می‌شود. این بخش از رمان در قالب مقدمه آورده شده و نقش آن آماده کردن خواننده برای ورود به بخش اصلی است. در برخی موارد، بخش روایی بسیار کوتاه است؛ مانند بخش روایی رمان «سخت‌تر شدن اوضاع». اما بیشتر اوقات طولانی‌ترین بخش روایت را می‌سازد. آثار روایی‌ای که تنها یک لایه دارد در واقع تنها لایه روایی را در خود دارد. طولانی‌ترین بخش رمان «سخت‌تر شدن اوضاع»، لایه درون روایی[۴۰] است که راوی آن، همان معلم سرخانه، اصلی‌ترین شخصیت و مشاهده‌گر روایت نیز هست که از این قسمت به بعد مورد بحث قرار می‌گیرد.

از آنجا که راوی رمان « سخت‌تر شدن اوضاع » همان مشاهده‌گر نیز هست ، تمامی

اطلاعات و تصاویر ارائه شده از این کانون ارائه می‌شود. در واقع کانون روایت و کانون مشاهده معلم سرخانه است. کاری که اکنون به آن می‌پردازیم بررسی کامل این راوی ـ مشاهده‌گر از نظر شخصیتی و روحی و روانی است. یکی از ویژگیهای این فرد این است که احساسات و پیش‌بینی‌های فاقد دلایل معقول و منطقی را اساس روایتهایش قرار می‌دهد. در کلام راوی می‌توان عبارت «من احساس می‌کنم» را همراه با دیگر فرمهای صرفی این فعل بارها دید. او این عبارت را بیشتر از هفتاد بار به زبان می‌آورد و این رقم برای روایتی یکصد صفحه‌ای رقم زیادی است. به جز صورتهای فعلی از مصدر «احساس کردن» از مصدرهای «شگفت‌زده بودن»، «تصور کردن»، «خیال کردن» و «تصویر کردن»، البته با بسامد کمتر نیز استفاده می‌کند. در میان این افعال، «خیال کردن» پربسامدتر از بقیه است. برای روشن شدن موضوع به نمونه‌های زیر از این رمان و توضیحاتی در مورد آنها توجه شود:

«تصور می‌کنم آنچه که من انتظار داشتم و از آن ترسیده بودم با آنچه که دیدم آنقدر فرق داشت که شگفت‌زده شدم» (ص ۹ و ۱۰)[۴۱].

از این جمله مشخص می‌شود که اولین پیش‌بینی مشاهده‌گر پس از ورود به عمارت بلای[۴۲] اشتباه از آب درآمده است.

«بعداز نیم ساعت احساس‌کردم که او خانمی‌ساده، شاد، بااراده و سالم‌است»(ص ۱۰).

از این جمله راوی مشخص می‌شود که او خیلی زود قضاوت کرده و در قضاوتش عجول است. چگونه ممکن است فردی فقط با گذشت نیم ساعت در مورد فرد دیگری که بار اول است با هم آشنا می‌شوند، این‌گونه قضاوت کند؟

«کاملاً احساس اطمینان می‌کردم که او مرا دوست خواهد داشت... می‌توانستم او را ببینم که نسبت به من احساس تحسین‌آمیز و عجیبی داشت» (ص ۱۱۹).

در این جملات مشخص می‌شود که راوی فکر می‌کند می‌تواند احساسات دیگران را بفهمد و با اطمینان در مورد آنها صحبت می‌کند و یا در جملات زیر:

«او از اینکه من آنجا بودم خوشحال بود... او (فلورا) این را قدم به قدم، اتاق به اتاق و راز به راز نشان داد» (ص ۱۲).

آنچه را تصوّر می‌کند درست پنداشته است با اطمینان ابراز می‌کند.

در عبارت زیر نشان داده شده است که او فردی خیالپرداز و پر از توهم است:

خیال کردم که شنیده بودم و این کمتر طبیعی بوده و از درون بود. لحظه‌ای پیش آمده

بود که فکر کرده بودم دور و ضعیف صدای گریه‌ی بچه‌ای را تشخیص داده بودم، صدای دیگری نیز آمده بود و آن صدای پایی بود که در پشت در شنیده بودم (ص ۱۱).

و به نوعی مشخصتر در این قسمت:

منظره‌ای در قصری رؤیایی را می‌دیدم که در آن یک پری سرخ‌گون زندگی می‌کرد؛ چنان مکانی یا چنان تصویری که تمام رنگ و بوی خود را از کتابهای داستان و قصه‌های تخیلی می‌گیرد (ص ۱۳).

در برخی موارد نیز او خود را صاحب نوعی نیروهای متافیزیکی می‌بیند؛ مانند «او (مایلز) را لحظه‌ای دیده بودم هم از درون و هم از برون» (ص ۱۷).

و در

«در این پسربچه کوچک و قشنگ (مایلز) چیزی به طور غیرطبیعی حساس و در عین حال شاد جلوه می‌کرد» (ص ۲۴).

حتی قبل از اینکه واقعاً اشباح را ببیند و با آنها رو به رو شود این تخیل را در ذهن می‌پروراند که:

«اگر کسی سر همین پیچ ناگهان بر من ظاهر شود...» (ص ۱۹).

بعضی وقتها نیز به صورت آدمی بی‌منطق و خودخواه جلوه کرده، تعمیم بخشیده بر آنچه تصوّر می‌کند، پافشاری می‌کند. در زیر نمونه‌هایی از این ویژگیها ذکر شده است:

الف) عمومیت بخشیدن و به صورت کلی نظر دادن:

«آینده کلاً خشن است» (ص ۱۸).

ب) بی‌منطقی و خودخواهی:

هنگامی که خانم گروس از او می‌پرسد که شبح به دنبال چه کسی بوده است در پاسخ می‌گوید: مایلز و هنگامی که از او می‌پرسد که چگونه مطمئن است که شبح به دنبال مایلز است در پاسخ تنها تأکید می‌کند که:

«من می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم،» (ص ۳۱).

ج) پافشاری و اصرار:

«کاملاً مطمئن بودم که دروغ می‌گفت» (ص ۵۰).

«او (خانم گروس) حرف مرا باور نمی‌کرد. کاملاً مطمئنم» (ص ۵۳).

«این فقط تخیل و تصور من نبود هم‌چنانکه آن زمان مطمئن بودم و اکنون نیز مطمئنم، مشخص بود که آنها (مایلز و فلورا) از این وضعیت مطلع بودند...» (ص ۵۹).

همچنین در کلام این معلم می‌توان مبالغه بویژه در کاربرد صفات و توصیفات دیگر را دید. او از توصیفهایی مانند «زیبایی فرشته‌گون» (ص ۱۰)، «به گونه‌ای بسیار عجیب در جهان» (ص ۱۱)، «آرامشی عمیق و شیرین در حقیقت از نوع آرامشی که در کودکان مقدس رافائل می‌توان دید» (ص ۱۱)، «چشمان آسمانی» (ص ۱۱) و «غمی شیرین و غیرعادی» (ص ۸۶) بسیار استفاده کرده و کلماتی مانند خارق‌العاده و عجیب را بسیار به کار برده است. او همچنین با به کارگیری کلمات و واژگان مناسب برای بیان مقاصد خود وسواس دارد. این براساس آنچه یاکوبسن بیان می‌کند بر کارکرد فرا زبانی کلام تأکید گذاشته و نشانگر تلاش گوینده برای متقاعد کردن مخاطب است (لاج، ۲۰۰۰، ص ۳۵). او بارها از اصطلاحات و جملات زیر استفاده می‌کند:

«سعی می‌کنم واژگان [مناسب برای بیان خود را] پیدا کنم» (ص ۶۲).

باید سخن خود را حفظ کنم (ص ۶۵).

اگر بتوانم تمام آن را بیان کنم (ص ۸۴).

عبارتی دیگر را نمی‌توانم به کار ببرم (ص ۸۶).

اسم دیگری برای آن سراغ ندارم (ص ۹۹).

این عبارت و جملات، بیانگر این واقعیت است که راوی فردی است که تمامی سعی خود را برای به کارگیری زبان مناسب برای توضیح و تعریف به کار می‌برد.

با در نظر گرفتن تمام آنچه گفته شد، کلام او، که نمونه‌هایی از آن ذکر شد، شخصیت معلم سرخانه را در قالب صفاتی همچون احساسی، خیالپرداز، بی‌منطق، توهم‌پرداز و خودخواه معرفی می‌کند. این شخصیت، راوی رمان، و راوی ذهنی است؛ زیرا در مورد آنچه روایت می‌کند، اظهارنظر، تفسیر و قضاوت می‌کند. علاوه بر این او تنها مشاهده‌گر رمان نیز هست و این پیچیدگی بحث را دوچندان می‌کند. آنچه ما می‌بینیم، درست همان چیزی است که او به عنوان یک فرد با ویژگیهای بالا می‌بیند. او تنها فردی است که اشباح را می‌بیند و ما هیچ‌گاه دیدن آنها را توسط دیگر شخصیتها نمی‌بینیم. به همین دلیل موقعیت زمانی ـ مکانی هیچ کدام از دیگر شخصیتها حائز اهمیت نیست. آن‌گونه که خانه بالا توصیف شده است، تمامی اطلاعاتی که ما در مورد بچه‌ها (مایلز و فلورا) داریم و حتی در بیشتر موارد نیز افکار و احساسات بچه‌ها و دیگر شخصیتها از دید معلم سرخانه است. ما در طول رمان موقعیتی را نمی‌بینیم که در آن یکی از شخصیتها دیدگاه خود را بیان کند و از روی نشانه‌های متن به این نتیجه

می‌رسیم که این فقط معلم است که اشباح را می‌بیند حال اینکه معلم به عنوان راوی و مشاهده‌گر و همچنین به عنوان اصلی‌ترین شخصیت رمان با اطمینان اعلام می‌کند که بچه‌ها نه تنها اشباح را می‌بینند بلکه با آنها ارتباط نیز دارند. در این صورت تناقضی میان آنچه نویسنده پنهان[۴۳] و آنچه راوی ـ مشاهده‌گر نمایش می‌دهد به وجود می‌آید که از جهاتی قابل بررسی است. نویسندهٔ پنهان را نمی‌توان یک شخصیت یا یک نویسنده در نظر گرفت. همان‌گونه که بیشتر نظریه‌پردازان روایت اتفاق‌نظر دارند، نویسنده پنهان وجود خارجی ندارد؛ بلکه تنها مفهومی است که به عنوان عامل فراگیر و وحدت‌بخش در متن روایی حضور دارد. او را می‌توان نمایشگری در نظر گرفت که فراتر از شخصیت، مشاهده‌گر و راوی قرار دارد و عامل کنترل‌کننده و هماهنگ‌کننده تمامی آنهاست. در روایت‌شناسی از آنجا که یکی از زیرمجموعه‌های ساختارگرایی است، معمولاً از نویسنده صحبتی به میان نمی‌آید؛ زیرا نمی‌توان او را به عنوان یکی از اجزای متن در یک زمان مشخص در نظر گرفت. همچنین نمی‌توان همزمان از نویسنده و عینیت متن سخن گفت. بنابراین تناقض موجود میان آنچه نویسنده پنهان و راوی/ مشاهده‌گر ارائه می‌کنند، بیانگر این‌است که نمی‌توان به معلم به عنوان راوی/ مشاهده‌گر اعتماد کرد و باید کوشید جاهای خالی در متن را از روی نشانه‌های دیگر غیر از کلام و تصاویر راوی ـ مشاهده‌گر پر کرد.

نتیجه‌گیری

از آنچه گفته شد مشخص می‌شود که مفهوم راوی پیچیده‌تر از آن چیزی است که همیشه تصور شده است. راوی همیشه به گونه‌ای معرفی شده است که با شنیدن نام آن، ناخودآگاه در ذهنمان فردی را تصور می‌کنیم که معمولاً مسن، باتجربه و دارای موقعیتی خاص است. اما با توجه به آنچه گفته شد، مشخص می‌شود که راوی در درجه اول ضرورتاً آن‌گونه نیست که همیشه تصور شده است؛ یعنی راوی می‌تواند نوزاد، فردی دروغگو، آدمی بی‌تجربه و حتی فردی روان‌پریش نیز باشد و در سطحی فراتر می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که راوی با آنچه امروز مشاهده‌گر نامیده می‌شود، کاملاً متمایز است. امروزه راوی به کسی اطلاق می‌شود که در متن روایی سخن می‌گوید و با استفاده از نشانه‌های زبانشناختی با خواننده ارتباط برقرار می‌کند. این فرد ضرورتاً همان فرد، یا بهتر است بگوییم، همان کانالی نیست که از طریق آن رویدادهای روایت از

لحاظ مختلف منعکس می‌شود. در متون روایی این کانال ممکن است در داخل همان متن روایی باشد و یا در زاویه‌ای فراتر از آن قرار گرفته باشد. به هر حال با این رویکرد به مسئله زاویه دید، می‌توان بسیاری از پیچیدگیهای متون روایی را حل کرد و راه‌حلهایی برای پرسشهای بی‌پاسخ در متون ادبی یافت. اگر خواننده با رویکردی قدیمی در مورد زاویه دید به رمانی مانند «سخت‌تر شدن اوضاع» و یا «چهره مرد هنرمند در جوانی» بنگرد بی‌شک نخواهد توانست بسیاری از جاهای خالی در متن را پر کند. متون روایی از دیرباز رابطه عمیقی با انسان و مفاهیمی چون دانش، قدرت و سلطه داشته است. از مهمترین ابزارهای موجود در روایت، که همیشه در خدمت این مفاهیم بوده است، همان مفهوم زاویه دید است که بررسی آن به شیوه‌های مختلف به نوعی روشنگری در مورد متون روایی و در نتیجه در مورد انسان منجر می‌شود.

پی‌نوشت

1. The Turn of the Screw
2.Henry James
3.Percy Lubbock
4.Cleanth Brooks
5.Robert Pen Warren
6.Focus of narration
7.Limited Third-person
8.Omniscient
9.Norman Friedman
10.Gerard Genette
11. Focalization
12. Focus

۱۳. تمامی نظریات ژنه در این مقاله از (تولان، ۲۰۰۱)، (چتمن، ۱۹۸۹)، (ریمون کنان، ۱۹۹۴) و (لوثه ۲۰۰۰) گرفته شده است.

14.Narration and Focalization
15.Extradiegetic-Heterodiegetic
16.Seymour Chatman
17.Expression
18. Perspective
19.Focalized
20.Real
21.Imagined
22.Perceptual
23.Epic situation
24.Cognitive
25.Emotional
26.The Child by Tiger

27.Bundrens
28.Anse
29.Darl
30.Absurdity
31.Cash
32. Narrative
33.Jewel
34.Extra
35.Intra
36.Hypo
37.Diegetic
38.Intradiegetic
39.Extradiegetic
40.Hypodiegetic

۴۱. ترجمه جملات نقل شده از متن رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» (The Turn of the Screw) از نگارندگان مقاله است.

42.Bly
43.Implied author

منابع

الف- فارسی

۱. شمیسا، سیروس؛ ***داستان یک روح***؛ تهران: فردوس، ۱۳۸۳.

ب- انگلیسی

2. Chatman, Seymour, Point of View; McQuillan, Martin; (ed), **The Narrative Reader**; London: Routledge, 2000.
3.---; **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**; Ithaca: Cornell University Press, 1989.
4. Faulkner, William; **As I Lay Dying**; London: Penguin Books, 1975.
5.Forster, E.M; **A Passage to India**; New York, Penguin, 1986.
6.Friedman, Norman; Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept; **PMLA** 1955, PP. 1160-1184.
7.Hildick,Vallace;**Thirteen Types of Narrative**; London: MacMillan, 1968.
8.James, Henry; The Art of Fiction; Gottesman, Ronald, Krupat Arnold; (eds), **The Norton Anthology of American Literature**; Vo. II. New York: W. W. Norton and Company, 2003.
9.---; **The Turn of the Screw**; New York: Bentam, 1983.
10. Lodge, David (ed.); **Modern Criticism and Theory**; London: Longman, 2000.

11. Lothe, Jakob; **Narrative in Fiction and Film: An Introduction**; Oxford: Oxford University Press, 2000.
12. Lubbock, Percy; Point of View, In James E. Miller, (ed.); **Myth and Method**; Nebraska: University of Nebraska Press, 1960.
13. Miller, James E. Jr, (ed); **Myth and Method: Modern Theories of Fiction**; Nebraska: University of Nebraska Press, 1960.
14. Perrine, Laurence; **Literature: Structure, Sound, and Sense**; (Vo. I); New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1974.
15. Rimmon-Kenan, Shlomith; **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**; London: Routledge, 1994.
16. Romberg, Bertil; **Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel**; Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1962.
17. Selden, Raman, and Widdowson, Peter; **A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory**; Karaj: Daha, 2003.
18. Toolan, Michael; **Narrative: A Critical Linguistic Introduction**; London: Routledge, 2001.
19. Wolf, Thomas; The Child by Tiger, Perrine, Laurence; **Literature: structure, Sound, and Sense**; (Vo. I). New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1974.