

## ارتباط درون‌مایه با عناصر و شگردهای روایی در رمان وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند

هیوا حسن‌پور\*<sup>۱</sup>، محمدحسن حسن‌زاده نیری<sup>۲</sup>، آزاده اسلامی<sup>۳</sup>

(دریافت: ۱۳۹۸/۳/۱۰ پذیرش: ۱۳۹۸/۵/۲)

### چکیده

درون‌مایه هر داستان مانند رشته‌ای است که سایر اجزای آن اثر را بهم می‌پیوندد. هرچه این ارتباط تنگ‌تر باشد، آن اثر قوی‌تر و هنری‌تر است. رمان وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند دومین اثر از سردار اُزکان، نویسنده موفق تُرک است که به بیش از بیست زبان زنده دنیا ترجمه شده است. این پژوهش به‌شیوه توصیفی - تحلیلی در پی آن است که ارتباط درون‌مایه و فرم داستانی را بررسی کند. نتایج نشان می‌دهد که درون‌مایه «وقتی چون کودکان به معصومیت و پاکی رسیدی، به کتاب و اسرار آفرینش که در درون خود توست، خواهی رسید» به‌گونه‌ای هنرمندانه و هماهنگ در عناصر «راوی»، «شخصیت»، «فضا»، «لحن» و «گفت‌وگو» منعکس شده است. در واقع اُزکان توانسته است فرم رمان را در خدمت محتوا و مضمون آن قرار دهد. در این اثر، استفاده بجا از بن‌مایه‌هایی که جنبه نمادین دارند، مانند

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان (نویسنده مسئول)

\* hiva.hasanpour@uok.ac.ir

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی

۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرفانی، دانشگاه قزوین

کتاب، سفر، کودک، نور، مرگ و دریا، به القای بهتر درون‌مایه در ذهن مخاطب کمک کرده و استفاده هوشمندانه از عناصر داستانی در این اثر ادبی باعث اتحاد بین روای‌ها و شخصیت‌ها و درنهایت معنا و مضمون عرفانی رمان شده است.

واژه‌های کلیدی: سردار ازکان، وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند، درون‌مایه، راوی.

#### ۱. مقدمه

ادبیات و به‌تبع آن داستان و رمان، مجموعه‌ای از واژگان است که به «چگونه گفتن» منتهی می‌شود. در میان آثار ادبی متونی یافت می‌شوند که توانسته‌اند میان «چگونه گفتن» و «چه گفتن»، ارتباطی هنرمندانه و گاه تنگاتنگ ایجاد کنند. شاید این نکته را بتوان یک‌پارچگی متن نامید. اعتقاد به انسجام متن یعنی «فرض کنیم یک شعور خلاق یگانه پشت روایت وجود دارد» (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۸۷). این شعور یگانه بیش‌خوانی‌های بی‌وجه و تحمیل‌های نامناسب بر متن را تحدید می‌کند و اجازه نمی‌دهد تفسیرهای ناموجه سربرآرند. یکی از مواردی که مانند شعور واحد، وحدت اثر داستانی را رقم می‌زند، درون‌مایه آن است. درون‌مایه داستان گرانیگاه، اصل و قوام داستان است که داستان براساس آن شکل می‌گیرد. چگونگی ارتباط عناصر داستانی و روایی با درون‌مایه می‌تواند ابعاد هنری اثر را برجسته و یا درحد نازلی ضعیف کند. «میزان حضور و محوریت و تسلط درون‌مایه بر روایت با شدت و ضعف همراه است. اگر درون‌مایه یک روایت به‌درستی مشخص شود، درک و فهم چستی روایت آسان‌تر می‌شود» (پرینس، ۱۳۹۱: ۷۹)؛ چراکه روایت سازوکارهایی است برای القای درون‌مایه، به‌گونه‌ای که اثرگذاری آن بیشتر شود و ذهن و روان خواننده و مخاطب را درگیر کند. برای نمونه انتخاب زاویه دید و راوی مناسب به‌گونه‌ای که همسو و متناسب با درون‌مایه داستان باشد، می‌تواند وجه هنری اثر را برجسته کند و مخاطب را به لذت هنری برساند؛ به همین ترتیب، هماهنگی دیگر عناصر روایی و داستانی با درون‌مایه درنهایت می‌تواند اثر هنری منسجمی را پدید آورد. در این پژوهش، به‌دنبال پاسخ این پرسش‌ها هستیم: چه سازوکارهای روایی با درون‌مایه داستان وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند درهم‌تنیدگی حاصل کرده‌اند و درثانی این درهم‌تنیدگی به چه شیوه‌هایی

است؟ این شگردهای روایی با درون‌مایه داستان به‌نحو خلاقانه‌ای تلفیق شده‌اند و در پی القای مفهومی واحد هستند؟ یا آنکه ارتباط فرم و محتوای اثر ضعیف است؟ فرضیه پژوهش بر این اصل استوار است که استفاده خلاقانه از عناصر و شگردهای روایی و همگامی و هماهنگی آن‌ها با درون‌مایه داستانی در رمان وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند وجود دارد. در مقاله حاضر چگونگی و چرایی این ارتباط را تحلیل کرده‌ایم. به عبارت دیگر، در این پژوهش در پی تبیین و تحلیل شگردهای هنری رمان وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند در ارتباط با درون‌مایه داستان هستیم.

### ۱-۱. پیشینه پژوهش

در مورد تحلیل تناسب درون‌مایه با شگردهای روایی مقالاتی نوشته شده که عمده آن‌ها به بررسی ارتباط درون‌مایه با عناصر داستان خاصی پرداخته‌اند. یکی از این مقالات «تحلیل تناسب شگردهای روایتگری با درون‌مایه در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» (۱۳۹۷) است که در آن، ارتباط اجزا و عناصر داستان با درون‌مایه آن بررسی شده؛ اما گرانیگاه پژوهش بر راوی و کنش‌های او در ارتباط با درون‌مایه داستان نهاده شده است. با توجه به اینکه تاکنون پژوهشی در مورد ارتباط درون‌مایه با شگردهای روایی در رمان مورد بررسی انجام نشده، این تحقیق در نوع خود تازه است.

### ۲. معرفی رمان

رمان وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند ماجرای سفر درونی فردی به نام عُمر است. داستان به صورت یک فصل درمیان از زبان «کودکی» و نیز «بزرگ‌سالی» او روایت می‌شود. راوی در شروع داستان و در فصل اول، در قایقی نشسته است و می‌خواهد با خوردن چند قرص به زندگی خود که در نظرش پوچ است، پایان دهد. در پایان فصل دوم، راوی همچنان در همان قایق نشسته است و قرص‌ها را به دریا می‌اندازد. این فاصله زمانی میان نقطه شروع و پایان داستان، زمان داستان (نه روایت) را بسیار کوتاه می‌کند. در این میان، گفت‌وگو و سفر درونی عُمر با دیگر شخصیت‌های داستان که همگی در ذهن عُمر وجود دارند، این امکان را ایجاد می‌کند که در آخرین سطرهای

کتاب *عُمر* متحول شود و قرص‌ها را درون آب بیندازد. این سفر درونی پرماجرا با نظم خاصی در داستان چیده شده است؛ به‌گونه‌ای که خواننده جز با دقت و تأمل، متوجه یکی بودن زمان آغاز و پایان داستان نمی‌شود. این سفر درونی که ۲۶ سال پرماجرا از زندگی راوی را دربرمی‌گیرد و در زمان داستان تغییری ایجاد نمی‌کند، بیانگر ازلی بودن زمان در دنیای درون و عالم خیال راوی است. راوی در این سفر درونی مدام و به‌طور تناوبی از دنیای کودکی به بزرگسالی و برعکس پرت می‌شود. او در پایان داستان، نمودها و ردِ پاهایی از سفر درونی و خیال‌انگیز خود را پیدا می‌کند. درواقع در پایان داستان، مرز میان خیال و واقعیت (دنیای درون و بیرون) به صفر می‌رسد و واقعیت در امتداد خیال قرار می‌گیرد. سفر درونی راوی به شرح زیر است:

راوی در هشت‌سالگی آرزو دارد با فرشته‌ها دوست شود. او یک بار با پیرزنی روبه‌رو می‌شود که فرشته است و ذهن او را می‌خواند. پیرزن به او می‌گوید: فرشته‌ات را صدا کن. پس از آن، با ایمانی که به حرف پیرزن دارد، دلفینی پیدا می‌کند که می‌تواند حرف بزند. آن‌ها با هم دوست می‌شوند. دلفین نیز که فرشته است و هم‌اسم با خود اوست (*عُمر*)، چیزهای زیادی دربارهٔ دوست داشتن بی‌چشم‌داشت و نور شدن و نیز سفر به دنیای فناپذیران می‌گوید. دلفین به او می‌گوید که تمام این شخصیت‌ها، از جمله خودِ دلفین، در درون او زندگی می‌کنند. او باید «من» جانور را که در درونش زندگی می‌کند و مانع از نور شدنش می‌شود، با داشتن محبت بی‌چشم‌داشت به همه چیز و همه‌کس، رام کند تا بتواند به سرزمین نور که بازهم در درون خود اوست و همه چیز آنجا جاودانه است، سفر کند. پیرمردی که در ابتدای روایت و پیش از شروع داستان حضور دارد، در جست‌وجوی کودکی (*عُمر*) است که با دلفین (فرشتهٔ درونش) حرف زده باشد. پیرمرد کتابی به نام «امید» دارد که باید پیش از مرگش آن را به *عُمر* بدهد. درواقع قانون کتاب «امید» این است که باید همیشه به یک کودک تحویل داده شود و آن کودک هم باید آن کتاب را پس از تحویل گرفتن، چال کند تا پیش از مرگش از طریق الهامی که در خواب به او می‌شود، به کودک بعدی بسپارد. ماجراهای داستان این سیر را دنبال می‌کند. درنهایت *عُمر* به‌جای خودکشی در قایق، به جزیره‌ای می‌رسد و

کتاب را که حالا از خیال به واقعیت پیوسته و درواقع سوغات سفر درونی اوست، چال می‌کند.

وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند رمانی است با مضمون عرفانی که با قلم روان بهروز دیجوریان به فارسی ترجمه شده است. اُزکان<sup>۱</sup> در این اثر به‌روش سهل‌ممتنع از عناصر داستان استفاده کرده است. حضور سه راوی به‌ظاهر متفاوت که درواقع هر سه یک نفر هستند، زمینه را برای پژوهش دربارهٔ این رمان فراهم کرده است. از دلایل مهم انتخاب این رمان برای مطالعه، محتوای غنی و عالی، ساختار بدیع آن و بیان آموزه‌های مفید و امیدبخش بوده است؛ ضمن اینکه این پژوهش می‌تواند علاوه‌بر معرفی بیشتر رمان مورد بررسی، زیبایی‌های پنهان آن را آشکار کند. رمان وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند داستانی است که دغدغهٔ رها شدن از رنج تنهایی و یأس فلسفی دارد. نویسندهٔ این اثر تلاش کرده است تا از شیوهٔ متداول بیان روایت فاصله بگیرد و طرحی نو دراندازد. استفاده از راوی چندصدایی که گاه کودک است و گاهی بزرگ، کمک می‌کند مخاطب اندیشه‌های عرفانی از قبیل «تمام هستی در درون انسان است» را بهتر دریابد. همچنین بن‌مایه‌هایی چون نور، دریا، جزیره، سفر، کودک و... که در ناخودآگاه بشر حضور دارند، به فهم بهتر مکان و زمان ازلی و انتزاعی داستان بیشتر کمک می‌کند.

### ۳. خلاصهٔ رمان

این اثر دومین رمان سردار اُزکان دربارهٔ سفر درونی جوانی خسته و ناامید از زندگی است. عُمر که قصد خودکشی دارد و در واپسین لحظاتی که می‌خواهد با بلعیدن قرص خودش را به کام مرگ بیندازد، اتفاقاتی برایش می‌افتد که مرز خیال و واقعیت در نظرش از بین می‌رود و تصاویر ذهنی و درونی برای او حکم تصاویر عینی و بیرونی را پیدا می‌کند. درنهایت نیز پشیمان می‌شود و زندگی را با نگاهی تازه و پرامید از سر می‌گیرد. او در این سفر درونی و به‌نوعی عارفانه، با فرشتهٔ مرگ روبه‌رو می‌شود. فرشتهٔ مرگ که ابتدا به صورت پری دریایی و سپس به سیمای پیرمردی دریانورد درمقابلش جلوه می‌کند، گذشته و کودکی و خاطرات فراموش‌شدهٔ او را به یادش می‌آورد. عُمر به

دنیای کودکی‌اش سفر می‌کند و دلفینی را که دوست و فرشته آن دوران او بوده و به او آموزه‌های معنوی همچون محبت بی‌چشم‌داشت به دیگران را می‌آموخته است، به یاد می‌آورد و همین‌طور ماجرای کتابی به نام «امید» را که در کودکی چال کرده و حالا پیش از مرگ خود باید آن را به دست کودکی برساند که با فرشته‌ها دوست و هم‌صحبت است. این کتاب توسط کودکی در زمان باستان نوشته شده و همواره به دست کودکی سپرده و چال می‌شود و تا بزرگ شدن کودک، کسی از راز آن باخبر نمی‌شود تا مرگ نگه‌دارنده کتاب نزدیک شود. آن‌وقت به کودکی که کتاب باید به او سپرده شود، الهام می‌شود و این‌چنین کتاب حفظ می‌شود. عُمر تمام این سفر به کودکی و سیر در خیال را در فاصله کوتاه برداشتن قرص‌ها برای بلعیدن طی می‌کند و در پایان این سفر درونی از بلعیدن قرص‌ها برای خودکشی منصرف می‌شود و به جهانی پر از نور و روشنایی قدم می‌گذارد. حالا کتابی را که در کودکی خود چال کرده است، به یاد می‌آورد. آن را پیدا می‌کند و به جست‌وجوی کودک بعدی که کتاب باید به او سپرده شود، می‌پردازد. این کودک که در همسایگی عُمر زندگی می‌کند، پیش از این، خوابی را که نشان می‌داد کتاب باید بدو سپرده شود، برای عُمر بازگو کرده است.

#### ۴. درون‌مایه و مضمون رمان

درون‌مایه فکر اصلی حاکم بر اثر است و بنابراین به‌طور مستقیم نتیجه اندیشه نویسنده در مورد موضوع خاصی است. ایدئولوژی و نگاه نویسنده به جهان هستی سبب می‌شود که درون‌مایه اصلی اثر شکل بگیرد. به‌طور خلاصه می‌توان گفت وظیفه درون‌مایه ایجاد هماهنگی و انسجام بین اجزا و عناصر اثر است؛ چون زمانی که نویسنده فکر خاصی را بر اثر خود مسلط می‌کند، براساس آن به چینش سایر عناصر دست می‌زند. از سوی دیگر سایر عناصر نیز می‌توانند در روند شکل‌گیری و تکامل درون‌مایه مؤثر واقع شوند. «درون‌مایه از دو بخش 'درون' به‌معنای داخل و میان و 'مایه' به‌معنای اصل و بُن هرچیز تشکیل شده است که در مجموع به‌معنای 'اصل درونی هرچیز' است» (داد، ۱۳۷۵: ۱۳۱). در تعریفی دیگر از درون‌مایه آمده است:

درون‌مایه مضمون یا تم، فکر اصلی و مسلط هر اثر ادبی است. خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درون‌مایه را به‌عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند و به همین جهت است که می‌گویند درون‌مایه هر اثری جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۷۴).

درون‌مایه رمان وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند بازگشت به کودکی (سادگی و معصومیت) و رسیدن به کتاب اسرارآمیز آفرینش است. کتابی که در قلب انسان‌هاست و راز جاودانه شدن را در محبت بی‌چشم‌داشت می‌داند. اینجاست که مطابق گفته مسیح (ع)، فرد می‌تواند به ملکوت برسد: «دوست بدار عُمر، تنها دوست بدار؛ اما بی‌چشم‌داشت. خانواده‌ات را دوست بدار، بچه‌های مدرسه را، آموزگاران را، دریا را، مرغان دریایی را، باد را دوست بدار» (أزکان، ۱۳۹۰: ۱۹۰). نویسنده برای اینکه بتواند چنین باوری را که بارها در متون دینی و عرفانی مطرح شده است، از کلیشه بودن دور کند، به‌ناچار باید دست به ابداعات ادبی و هنری خاصی بزند. اُزکان هنرمندانه توانسته است برای القای این مضمون و درون‌مایه عرفانی از فرم خاصی از داستان کمک بگیرد. نقش ویژه راوی در این داستان به‌گونه‌ای است که خواننده این معصومیت و پاکی را در راوی «عُمر کودک» که به‌نوعی در تقابل با راوی «عُمر بزرگ» است، احساس می‌کند.

##### ۵. تقابل<sup>۲</sup> در داستان و ارتباط آن با درون‌مایه

اصولاً هر داستانی با تقابل و ضدیت شخصیت‌ها، اعمال و کنش‌ها در آن شکل می‌گیرد و معنا می‌یابد. گریماس<sup>۳</sup>، از نظریه‌پردازان این حوزه، اعتقاد دارد که دلالت با تقابل‌های دوتایی شروع می‌شود. پایین و بالا، چپ و راست، تاریک و روشن، براساس تقابلهایشان، در ارتباط با یکدیگر تعریف می‌شوند. از دید او، خوب بدون بد معنا نمی‌دهد و معنا به‌واسطه تقابل‌هایی شکل می‌گیرد که میان دو واحد معنایی قائل می‌شویم.

گریماس یک سطح تفکر پیش‌زبانی را فرض می‌کند که در آن به این تقابل‌های ابتدایی شکلی انسان‌گونه داده می‌شود که به‌واسطه آن، تقابل‌های منطقی یا مفهومی

ناب به مشارکینی در یک موقعیت جدلی بدل می‌شوند؛ موقعیتی که وقتی مجال توسعه زمانی را پیدا کند به یک قصه بدل می‌شود. اگر به این مشارکین ویژگی‌های فردیت‌بخش داده شود، به کنشگر یا به عبارت دیگر، شخصیت تبدیل می‌شوند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۴۷).

تقابل اصلی و اساسی این رمان، ضدیت بین راوی‌های آن است که به صورت تقابل کودک و بزرگ جلوه می‌کند. اما با وجود تمام شباهت‌ها و درنهایت اتحادی که میان آن‌ها برقرار می‌شود، برگ برنده را به راوی «عُمر کودک» می‌دهد. اشتیاق «عُمر کودک» به دوستی با فرشته‌ها در برابر یأس و دل‌زدگی «عُمر بزرگ» از پرسش‌های فلسفی، تصویری آرامش‌بخش و ملکوتی از «عُمر کودک» در ذهن خواننده ایجاد می‌کند: هر دو چشممان را بستیم و با قلبمان به قو نامه نوشتیم. نمی‌دانم نامه «عُمر دلفین» چگونه بود اما مال من این بود:

«قوی عزیز»

«اول از اینکه نورت را ندیدم عذر می‌خواهم. اگر واقعیت را بخواهی، من انتظار دیدن نوری را داشتم که بدرخشد. اما اگر «عُمر دلفین» بگوید که تو نور هستی حتماً درست است؛ زیرا من هرچه «عُمر دلفین» می‌گوید باور می‌کنم. او را باور دارم، چون هرچه می‌گوید مستقیم به قلبم می‌رود. امیدوارم آنچه من می‌گویم هم مستقیم به قلب تو برود و پیش ما بیایی. زیرا ما هم خیلی می‌خواهیم مثل تو نور شویم. برای همین، ای «قوی عزیز»، پیش ما بیا و برای ما از نور شدن بگو» (ازکان، ۱۳۹۰: ۱۵۶).

همچنین است تقابل میان خیال و واقعیت که در داستان مرزشان بسیار کم‌رنگ می‌شود و در پیشگفتار کاملاً از میان می‌رود و یکی می‌شود:

هرجا محبت هست، نه پایان وجود دارد و نه جدایی. با هم اوقات فوق‌العاده‌ای داشتیم. اما دراصل همه‌چیز در درون تو اتفاق افتاد. «پیرزن دست‌قرمز»، «قو»، «عُمر و من، همه ما در درون تو زندگی کردیم و به زندگی نیز ادامه خواهیم داد و به همین خاطر داستان ما هرگز پایان نمی‌یابد (همان، ۱۹۰).

از دیگر تقابل‌ها در این داستان می‌توان به ضدیت مرگ و زندگی اشاره کرد. فرشته مرگ در برابر عُمر ایستاده است و از او اجازه می‌گیرد تا جانش را بگیرد. همه چیز به سوی پایان زندگی پیش می‌رود؛ اما درنهایت ما با جریان زندگی روبه‌رو می‌شویم که



معلوم نیست این زندگی تازه و روشن، زندگی پس از مرگ است یا زندگی واقعی در همین دنیا است: «فرشته مرگ برای در آغوش گرفتن من دست‌هایش را گشود. من تکان نخوردم. اما با تمام قلبم می‌خواستم که مرا در آغوش کشد. در آن لحظه ناگهان یک کودک شدم» (همان، ۱۹۴).

همچنین در داستان، از فناپذیران و فناپذیران سخن بسیار به میان آمده است. فناپذیران با رسیدن به نور درونشان جاودانه می‌شوند. اینجا نیز مرز میان فناپذیری و فناپذیری از بین می‌رود؛ زیرا مخاطب موجودی را در داستان می‌بیند که اگرچه فناپذیر است، حالا جاودانه شده است.

تمام این تقابل‌ها در داستان سرانجام متحد می‌شوند و هر دو راوی کودک و بزرگ با هم یکی می‌شوند:

کودکی	با	بزرگی
خیال	با	واقعیت
درون	با	برون
زندگی	با	مرگ
جاودانگی	با	فنا
مقدس	با	غیرمقدس

یکی شدن تمام تقابل‌ها در داستان امکان جمع اضداد در عرفان را یادآوری می‌کند. در عرفان، این نکته که تمام کائنات کلمات حق هستند و با تمام تفاوت‌هایشان، کتاب واحد آفرینش را تشکیل داده‌اند، مورد تأیید و تأکید است. درون‌مایه داستان نیز که بیان همین مطلب است، با یکی کردن تقابل‌ها و درنهایت جمع اضداد در وجود عمر (انسان) و نگاشته شدن کتاب «امید» (کتاب آفرینش) در قلب او، این مطلب را به خواننده می‌رساند.

#### ۶. راوی<sup>۴</sup> و ارتباط آن با درون‌مایه

یکی از پایه‌های اصلی و اساسی هر روایتی، راوی آن است که بنابر صلاح‌دید نویسنده داستان، می‌تواند جنبه‌ها و شکل‌های مختلفی به خود بگیرد. از سوی دیگر یکی از

راه‌های کشف مناسبات درونی هر روایتی در گرو فهم درست و صحیح راوی آن است و روایت‌شناسی<sup>۵</sup> نیز بر تجزیه و تحلیل شکل روایت و انواع راوی تمرکز می‌کند. در واقع این تجزیه و تحلیل‌ها به رابطه داستان و نقش و اهمیت آن در ارتباط میان داستان، گوینده داستان و خواننده، گوناگونی اصول و ضوابط بیان، عمل روایت و تغییرات در آگاهی بیرون و درون، رابطه میان نویسنده واقعی، نویسنده تلویحی، و صدا یا صداهای روایت‌کننده می‌پردازد (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۱۵۱). مطابق نظر کالر (2000: 34)، تشخیص راوی یکی از راه‌های ابتدایی و اولیه طبیعی کردن داستان است. راوی نقش انتقال داستان به خواننده را برعهده دارد و اصولاً یکی از اساسی‌ترین عنصر روایت است و روایت بدون راوی معنایی ندارد. هرچند که در برخی جاها نقش آن کم‌رنگ می‌شود (مانند گفت‌وگوهای داستانی)، به معنای حذف راوی نیست و در اینجا خود شخصیت‌ها یا نویسنده عمل روایت را انجام می‌دهند.

به‌طور کلی روایت بازگویی قصه در مکان و برهه‌ای توسط راوی است؛ شخصیت‌هایی دارد که عمل انتقال پیام به وسیله آن‌ها صورت می‌گیرد و همچنین خوانندگان و مخاطبانی که پیام برای آن‌ها بازگو می‌شود. «در هر روایت، حداقل یک راوی می‌توان یافت؛ البته ممکن است که در روایتی چندین راوی متفاوت وجود داشته باشند که هرکدام به‌نوبت روایت‌نویشان متفاوت یا یکسان را مورد خطاب قرار می‌دهند» (پرینس، به نقل از بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۷۰).

رمان وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند از یک پیشگفتار و دو فصل تشکیل شده است. در این اثر، راوی در سه سطح دانای کل، راوی کودک و راوی بزرگسال وجود دارد. در فصل اول، نخست «عمر بزرگ» روایت را شروع می‌کند و سپس «عمر کودک» داستان را ادامه می‌دهد. این کار به‌تناوب صورت می‌گیرد. راوی فصل دوم ابتدا «عمر کوچک» است. این مطلب نشان می‌دهد که در نیمه دوم کتاب، راوی شروع معصومانه‌ای دارد و وارد جهان پاک کودکی شده است. آخرین قسمت هر فصل نیز با روایت «عمر بزرگ» پایان می‌یابد که چه بسا بیانگر آن است که راوی اصلی در داستان، بزرگسال است که مدام به کودکی خود بازمی‌گردد.

یک - پیشگفتار (راوی سوم‌شخص / دانای کل)  
دو - فصل اول: عُمر بزرگ / عُمر کودک / عُمر بزرگ / عُمر کودک / .... / عُمر بزرگ  
سه - فصل دوم: عُمر کودک / عُمر بزرگ / عُمر کودک / عُمر بزرگ / .... / عُمر بزرگ

### ۱-۶. راوی دانای کل

در پیشگفتار، راوی، سوم‌شخص دانای کلی است که از آنچه در ذهن شخصیت‌های داستان می‌گذرد، خبر دارد:

پدربزرگش همان‌طور که گفته بود، چند روز بعد فوت کرد و او نیز کتاب را از جایی که چالش کرده بود بیرون آورد و باز کرد. آن‌طور که از «کتاب امید» فهمیده بود، کتاب را کودکی نوشته بود که در زمان باستان زندگی می‌کرد و با فرشته‌ها دوست شده بود (اُزکان، ۱۳۹۰: ۱۳).

مرجع فعل «فهمیده بود» کودک است. فهمیدن در این جمله به معنای برداشت کردن است؛ بدین معنا که کودک از مطالب درون کتاب چنین و چنان برداشت کرده است. اِشراف راوی به این مطلب دال بر دانای کل بودن و آگاهی نامحدود اوست. راوی در این بخش از متن از پیرمردی صحبت می‌کند که در جست‌وجوی کودکی است که کتاب باید به او سپرده شود؛ کودکی که با یک دلفین حرف زده باشد.

در پیشگفتار، راوی سوم‌شخص، دانای کل است. راوی این بخش روایتی را بیان می‌کند که از زبان راوی‌های اول‌شخص، بیشتر جنبه ذهنی دارند نه عینی. شیوه روایت در پیشگفتار به گونه‌ای است که هیچ اثری از ذهنی بودن اتفاقات در آن وجود ندارد:

هفتادو هشت سال بود که این کتاب با او بود. وقتی نُه‌ساله بود. یک روز پدربزرگش کتابی قدیمی با جلد چرمی سیاه به او داد. گفته بود تا چند روز دیگر خواهد مُرد و از آن به بعد او صاحب جدید کتاب است و سپس او را قسم داده بود که آن را در جایی چال کند که کسی نتواند آن را پیدا کند (همان‌جا).

در این بخش از رمان، راوی از کتابی حرف می‌زند که وجود عینی دارد. اسم کتاب «امید» است. جلدش چرمی و سیاه است و مانند میراثی گران‌بها از شخصی به شخص

دیگری می‌رسد. راوی از مطالب درون کتاب «امید» آگاه است. در پیشگفتار آمده است که این کتاب فقط توسط شخصی که کتاب را دارد، خوانده می‌شود. آورده شدن این مطلب در پیشگفتار نشان می‌دهد که راوی یکی از افرادی بوده که از وجود چنین کتابی آگاه بوده و آن را خوانده است. در اینجا راوی نمی‌تواند با نویسنده ضمنی<sup>۶</sup> یکی باشد. روایت شیوه‌ای از ارائه داستان توسط نویسنده است. برای پدید آمدن هر روایتی، به تعدادی شرکت‌کننده (شخصیت داستانی) نیاز است که اصولاً در قالب نماد برای بیان پیام داستانی مورد استفاده قرار می‌گیرند. از طرف دیگر سازوکارهای شخصیت‌ها نیز خود بحث درازدامن و پیچیده‌ای است و به قدرت نویسنده در شخصیت‌پردازی بستگی دارد. ریمون - کنان<sup>۷</sup> می‌گوید هر کدام از این شرکت‌کنندگان ممکن است کمکی به عمل انتقال باشند؛ ولی هریک ممکن است در آن دخالت داشته باشند. عناصر و موجوداتی که هویت تجربی دارند، نویسنده واقعی و خواننده واقعی نامیده می‌شوند که هر دو انسان هستند و در هر قطب روند ارتباط ظاهر می‌شوند؛ این‌ها به‌همراه میانجیگران در یک روایت داستانی مثل نوول به این ترتیب جای دارند: نویسنده واقعی، نویسنده ضمنی، راوی، خواننده ضمنی و خواننده واقعی (Cobley, 2001: 138). نویسنده ضمنی یا تلویحی «صدایی فرضی است که از طریق آن نویسنده واقعی حرف‌های خود را به زبان می‌آورد. هر اثر ادبی این نویسنده تلویحی را دارد که آگاهانه آفریده شده و شکل دلخواه دیگری از خود نویسنده است» (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۰۵). نویسنده ضمنی اثر خالق تمام راوی‌های همان اثر است.

## ۲-۶. راوی اول شخص

در رمان وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند از پیشگفتار به بعد، راوی تغییر می‌کند و تا انتهای کتاب متناوباً محدود به ذهن غم‌بزرگ و غم‌کودک می‌شود. در پیشگفتار، راوی مقدمه ورود یکی از شخصیت‌هایی را که کتاب «امید» به او می‌رسد، فراهم می‌کند. این شخصیت که غم‌نام دارد، در دو جایگاه کودکی و بزرگ‌سالی قرار می‌گیرد و داستانش را روایت می‌کند. در هر دو جایگاه کودکی و بزرگ‌سالی، راوی

مطمئن نیست که آنچه روایت می‌کند، در دنیای بیرون و خارج از ذهن او اتفاق افتاده است یا در دنیای درون و ذهن:

در آن لحظه اتفاق عجیبی افتاد. ناگهان صدایی در درونم گفت: «از اینکه سرانجام با تو آشنا شدم، بسیار خوشحالم، غمَر.» اما، اما آیا حقیقت داشت؟ آیا می‌شد این را دلفین گفته باشد، یا نه؟ اگر می‌توانست حرف بزند، جواب او بود که از ذهن من گذشته بود؟ با هیجان از دلفینم پرسیدم: «واقعاً تو بودی که این را گفتی؟ یعنی این تو بودی که گفتی «از اینکه سرانجام تو را دیدم خوشحالم»، یا نه، من این‌طور خیال کردم؟»

«بله من گفتم.»

«الآن چی؟ این تو بودی که گفتی من گفتم؟»

«بله غمَر، اینکه حرف می‌زند منم» (اُزکان، ۱۳۹۰: ۷۷).

راوی چه در کودکی و چه در بزرگسالی به‌جز در پیشگفتار، درون‌متنی است. راوی درون‌متنی راوی‌ای است که در خود داستان حضور دارد. راوی رمان مذکور قادر نیست مرز میان واقعیت و خیال را تعیین کند و پدیده‌های ذهنی را از پدیده‌های عینی تشخیص دهد: «آنچه اتفاق افتاده بود آن‌قدر واقعی بود که نمی‌توانست رؤیا باشد و آن‌قدر عجیب بود که نمی‌توانست واقعی باشد» (همان، ۱۱۴). به‌نظر می‌رسد شخصیت اصلی داستان هر دو جهان عینی و ذهنی را، حتی یکی شدن آن‌ها را، به‌رسمیت می‌شناسد. به‌رسمیت شناختن خیال و واقعیت در همه مکاتب عرفانی وجود دارد. تفاوت نگاه شخصیت این داستان با نگاه عارفانه در این است که در عرفان، تردید راه ندارد و عارف در منبع یافته‌های خود (عینی یا ذهنی بودن یافته‌ها) به قطعیت و یقین می‌رسد؛ اما در نگاه اُزکان، چنین قطعیتی وجود ندارد. او به نوعی تحلیل روان‌شناسانه در یافته‌های عرفانی دست می‌زند او این توجیه را نیز پیش روی مخاطب می‌گذارد که عینی دانستن جهان ذهن می‌تواند از شرایط خاص و فشارهای روانی فرد ناشی شود.

سپس مرتب به خوابش فکر می‌کند، به آن مکان درخشان پشت ابرها، به فرشته‌های بدون بال، به کتابی با جلد چرمی سیاه [...] خیلی نمی‌گذرد که با آن‌ها برای خود دنیایی مرموز درست می‌کند. به‌خاطر اینکه در دنیای واقعی همواره

رنجیده، مایوس و دلگیر شده است، به آن دنیای خیالی که ساخته است، می‌گریزد (همان، ۴۷).

در داستان آمده است که شخصیت و راوی داستان (عُمر) فردی است بسیار تنها و گوشه‌گیر که دچار یأس فلسفی شده است. والدینش را از دست داده، بیمار است و گمان می‌کند در سرش غده‌ای وجود دارد؛ برای همین مدام داروی آرام‌بخش و خواب‌آور مصرف می‌کند. فشارهای وارد بر روان این شخصیت چنان زیاد است که تصمیم به خودکشی می‌گیرد. نویسنده در این باره قضاوت و ارزش‌گذاری نمی‌کند و فقط احتمال‌ها و علائم را گزارش می‌دهد و نتیجه‌گیری را به خواننده واگذار می‌کند. تفاوت برجسته میان راوی پیشگفتار با راوی سایر فصل‌ها نشان می‌دهد که راوی در زمان روایت به یافته‌های ذهنی شخصیت داستان ایمان آورده است؛ گویی که واقعاً آن‌ها در جهان بیرون از ذهن شخصیت داستان اتفاق افتاده است. این تسلیم‌پذیری راوی دانای کل در پیشگفتار نشانه‌ای از به‌رسمیت شناختن و تأیید یافته‌های ذهنی شخصیت داستان است. راوی در زمان روایت به کل داستان اشراف دارد و از پایان آن آگاه است و مانند گزارشگری نیست که هم‌زمان با دیدن وقایع آن‌ها را گزارش می‌کند. همین تسلط بر کل داستان و آگاه‌تر بودنش از روایت‌شنو، سبب سوگیری و اثرپذیری راوی از شخصیت داستان شده است؛ به‌گونه‌ای که راوی هم‌داستان با شخصیت پیچیده داستان (عُمر) شده است. در رمان بارها آمده است که «کتاب امید» در درون انسان‌هاست: «فرقی با کسی نداری عُمر. دراصل 'کتاب امید' در قلب هر انسانی نوشته شده است و به این دلیل فرقی نداری؛ اما تو نیت کردی و خواستی، با تمام وجود خواستی» (همان، ۱۸۶). ذهن عُمر کودک قادر به هضم چنین مفهومی نیست و چون ساده و کودکانه است، نمی‌تواند میان دنیای درون و بیرون مرز بگذارد و آن‌ها را تفکیک کند.

به‌جز پیشگفتار، در دیگر بخش‌های رمان تمام راوی‌ها اول‌شخص هستند. راوی اول‌شخص این امکان را فراهم می‌کند که مخاطب بتواند وارد ذهن، اندیشه و احساس شخصیت‌ها شود. هر دو راوی کودک و بزرگ یافته‌های خود را که جنبه ذهنی دارند، بازگو می‌کنند. اما این ذهنیت‌گرایی در عُمر بزرگ برجسته‌تر است. ذهن راوی کودک به دلیل ساده بودن، قادر نیست میان دنیای درون و بیرون تمایز چندانی قائل شود؛

بنابراین روایت راوی از داستان در زمان بزرگ‌سالی (عُمر بزرگ) پیچیده‌تر از روایت او در زمان کودکی (عُمر کودک) است. یکی بودن هر دو راوی و حضور آن‌ها در راوی دانای کل (پیشگفتار) نوعی وحدت را به مخاطب نشان می‌دهد که دقیقاً همسو و هماهنگ با درون‌مایه داستان است. یکی شدن راوی‌ها و صداها این اندیشه را آشکار می‌کند که تمام هستی (کتاب آفرینش) در وجود خود انسان است. درنهایت نیز هم‌صدا شدن عُمر بزرگ و عُمر کودک و ختم کتاب با آخرین کلام عُمر کودک و تکرار آن توسط عُمر بزرگ، این پیام را می‌رساند که برای رسیدن به ملکوت باید کودک شد: «به‌زودی به‌هم خواهیم رسید! جزیره‌ای از نور خواهیم داشت و از آن جزیره چهره‌های بی‌شمار محبت را تماشا خواهیم کرد. 'محبتی' که منبع نور است و آری، دیگر هرگز جدا نخواهیم شد؛ وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند» (همان، ۱۹۵ و ۱۹۹). این نقل‌قول درواقع آخرین سخن عُمر کودک و عُمر بزرگ و آخرین عبارت کتاب است. در عبارت فوق، جمله کلیدی «به‌زودی به‌هم خواهیم رسید»، به وحدت میان راوی‌ها و یکی شدن آن‌ها اشاره می‌کند که همان دغدغه نویسنده و درون‌مایه داستان است.

#### ۷. شخصیت و ارتباط آن با درون‌مایه

شخصیت‌های داستان بیشترین توانایی اثرگذاری بر مخاطب را دارند. ساختن شخصیتی حقیقی و باورپذیر که خواننده کنش‌ها و واکنش‌هایش را باور کند، به‌طوری که سرنوشت و حوادثی که گریبان‌گیر آن شخصیت می‌شود بتواند خواننده را تکان دهد، یکی از بزرگ‌ترین رازهای موفقیت در داستان است. باید توجه کرد که «شخصیت حقیقی را تنها می‌توان از طریق انتخاب در یک دوراهی بیان کرد. تصمیماتی که فرد در شرایط بحرانی و تحت فشار می‌گیرد، معرف هویت اوست. هرچه فشار بیشتر باشد، انتخاب شخصیت حقیقی‌تر و عمیق‌تر است» (مک‌کی، ۱۳۸۲: ۲۴۶). در رمان وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند، شخصیت اصلی داستان عُمر است که آن را روایت می‌کند (راوی). عُمر در نقطه‌ای بحرانی ایستاده و آماده خودکشی است.

شخصیت‌های نمادین داستان عبارت‌اند از: پری دریایی، پیرزن دست‌قرمز، دلفین، قو و فرشته مرگ. تمام این شخصیت‌ها در داستان با راوی (شخصیت اصلی داستان)

هم‌نام هستند و عُمر نام دارند. نویسنده هوشمندانه با هم‌نام کردن شخصیت‌ها با راوی داستان، تمام شخصیت‌ها را جلوه‌ای از یک شخصیت واحد (عُمر) نشان داده است. گویی در این داستان خارج از جهان راوی و کسی جدای از او وجود ندارد. راوی ابتدا شخصیت‌های داستانش را به شخصیت‌های ذهنی و شخصیت‌های عینی تقسیم می‌کند؛ اما بعد این مرز را از میان برمی‌دارد. به بیان دیگر، ذهنیت راوی برای او جنبه عینیت و بیرونی پیدا می‌کند: «گفت‌وگویی که تا چند لحظه قبل کمترین شکی نداشتیم که در درونم دیده می‌شود، این بار بین من و این پری دریایی تکرار می‌شد» (أزکان، ۱۳۹۰: ۱۹). از همین جمله می‌توان فهمید که تمام اتفاقاتی که راوی تعریف می‌کند، از جنس خیال اوست و واقعیت بیرونی ندارد. برای همین است که هیچ تأییدکننده‌ای مانند مادر، پدربزرگ، هم‌کلاسی‌ها و معلم از این اتفاقات باخبر نمی‌شوند. به نظر می‌رسد روایت‌شنو در این داستان دوست خیالی و نایافته (فرشته) راوی است که این شانس را داشته تا راوی به او اعتماد کند و ماجراهایی را که خیال می‌کند واقعاً اتفاق افتاده است، برایش تعریف کند. تنهایی آزاردهنده راوی در داستان چندین بار آمده است و همین مطلب وجود چنین روایت‌شنویی را بیشتر تأیید و توجیه می‌کند: «چون برای من دوست، یعنی کسی که از حرف دلم خبر دارد، دوستی یعنی دو نفر که دراصل یکی هستند. همین است که من هیچ دوستی ندارم» (همان، ۵۱). همچنین در داستان به روشنی آمده است که عُمر (بزرگ) از لحاظ اعصاب و روان در وضعیت طبیعی قرار ندارد.

امشب دوباره با آن تشنج‌های عجیب و غریب روانی بیدار شدم. چون تقریباً یک ماه پیش هم همین‌طور شده بودم، این را خوب می‌دانم که این تشنج نیز ارتباطی به پری دریایی یا احتمال اینکه دیوانه شده باشم، ندارد. آن چیزی که نتوانستم اسمی برایش بگذارم با یک لرز ساده شروع شد و سپس تمام بدنم را فراگرفت. صورتم قفل شد؛ در تمام آن مدت بینایی و سایر حواسم به‌جا بود. به‌خاطر این تجربه ناخوشایند با دوست دکترم تماس گرفتم و به توصیه‌هایش عمل کردم. او پیشنهاد کرد که از آرام‌بخش استفاده کنم و حتماً نزد یک دکتر بروم [...] تشنج‌ها مثل یک ساعت کوکی هر سه چهار روز یک بار مرا حاضر و غایب می‌کردند (همان، ۳۹).



به نظر می‌رسد نویسنده با آوردن نشانه‌هایی از قبیل تشنج کردن و مصرف داروی آرام‌بخش و احساس تنهایی شدید در کودکی، نتیجه‌گیری را به اختیار خواننده می‌گذارد تا این قبیل وقایع را که برای شخصیت اصلی داستان اتفاق افتاده، جزو مکاشفات عرفانی بداند یا اختلالات روانی. از یک طرف با نشان دادن علائم بیماری، این احتمال را که راوی داستان دچار اختلال روانی است، تأیید می‌کند و از طرف دیگر با آوردن عناصر معنوی و گزاره‌های عرفانی، مکاشفه بودن این رخدادها را به ذهن خواننده متبادر می‌کند:

هر آنچه در آفرینش وجود داشت، در وجود انسان نیز بود. در درون انسان هم ستیزهایی بود که تمامی نداشت و هم دل‌تنگی‌هایی برای صلح و خوشبختی که هرگز آرام نمی‌گرفتند. در درون انسان نیز «شخص مقدس»ی وجود داشت، کتابی که باید به او می‌رسید و مه‌ری که باید باز می‌شد (همان، ۱۵).

## ۸. فضا و ارتباط آن با درون‌مایه

فضا از عناصری است که لازم است با درون‌مایه داستان هماهنگ باشد تا مخاطب بتواند با آن اثر بیشتر ارتباط برقرار کند. برای مثال در داستان‌های ترسناک، فضای وهم‌آلود بسیار بیشتر از فضای رماتیک کارایی دارد. در تعریف فضا می‌توان گفت: «هوایی را که (آرام، شوم، شاق و غیره) که خواننده به محض ورود به دنیای مخلوق اثر ادبی استنشاق می‌کند، فضا و رنگ می‌گویند» (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۸۸: ۹۴). در داستان مذکور نویسنده با ایجاد فضایی معصومانه، جهان پاک کودکی را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. استفاده مکرر از بن‌مایه‌های نمادینی چون نور و دریا و نیز حضور شخصیت‌هایی مثل دلفین که تداعی‌کننده جهان معصوم کودکی هستند، در القای درون‌مایه داستان نقش بسیار برجسته‌ای دارند؛ به این صورت که دست یافتن به دنیای پاک کودکی که شرط رسیدن به ملکوت است، از یک سو با حضور واژگانی چون نور و فرشته که تناسب تام با ملکوت دارد و از سوی دیگر با ترسیم جهان کودکانه‌عاری از آلاینش و پلشتی محقق می‌شود و مضمون عارفانه رمان به مخاطب منتقل می‌گردد. این بن‌مایه‌ها نمادین هستند و همین امر به درهم آمیخته شدن تجربه‌های ذهنی و عینی کمک می‌کند. نمادها و اسطوره‌ها جنبه‌ی ازلی دارند و محدود به زمان خاصی نیستند.

آن‌ها می‌توانند در داستان‌های نمادین، به زمان تقویمی کارکردی نمادین ببخشند. اوج این اثرگذاری نمادها بر زمان روایت را می‌توان در داستان‌های مربوط به متون مقدس یافت؛ مثلاً در داستان حضرت ابراهیم (ع) که از نظر زمانی به دوره تاریخی پادشاهی نمرود مربوط می‌شود، وجود عناصر نمادینی مانند آتش و گلستان، داستان را از مسیر تاریخی به سمت اسطوره و نمادین بودن سوق می‌دهد. استفاده بسیار پررنگ و پربسامد از نمادها در رمان وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند برای «زمان» چنین کارکردی یافته است. آوردن تاریخ‌های دقیق و تقویمی مانند «بیست‌وشش سال پیش» یا «ساعت هفده و چهل‌وسه دقیقه اول نوامبر» در کنار نمادهای ازلی، مرز میان زمان تقویمی و زمان ازلی را برمی‌دارد؛ همان‌طور که این نمادها توانسته‌اند مرز میان خیال و واقعیت را بردارند.

می‌دانی خیال و واقعیت دو فناپذیر دوقلو هستند که در «سرزمین نور» زندگی می‌کنند. آن‌ها در دو جزیره هستند که به وسیله نوار باریکی به هم وصل شده‌اند. گاهی چنین دلشان برای هم تنگ می‌شود که به طرف هم می‌دوند و یکدیگر را محکم در آغوش می‌کشند و درست در همان لحظه در دنیای ما تمام رؤیاهایی که آدم‌ها رهایشان نکرده‌اند به واقعیت تبدیل می‌شوند (ازکان، ۱۳۹۰: ۱۴۳).

در زیر برخی از این نمادها را توضیح داده‌ایم:

- «جزیره»: در فرهنگ نمادها آمده است که جزیره نماد مرکز معنوی اولیه است (شوالیه و گریبان، ۱۳۸۸: ۲ / ۴۲۴). استفاده مکرر از این مکان نمادین داستان را فرامکانی کرده است. ازکان هوشمندانه در کنار این مکان‌های نمادین، از مکان‌های جغرافیایی و دقیق مانند «چُل‌تپه‌سی»، «چیچک آداسی»، «یاسی جا»، «پی نارلی» و... استفاده کرده است. همین مسئله باعث شده که مرز میان عینیت و ذهنیت - یا به بیان خود داستان، مرز میان خیال و واقعیت - از بین برود. گویی حقیقت دو جلوه دارد که هیچ‌کدام بر دیگری برتری ندارد: یکی خیال و دیگری واقعیت.

- «دلفین»: در رمان وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند دلفین کارکرد نمادین بسیار برجسته‌ای دارد. در این داستان، دلفین نقش هادی و راهنمای معنوی را برعهده دارد. در فرهنگ نمادها آمده است که در نقاشی‌های یونانی تصاویر زیادی دیده شده است که در آن‌ها، مردها بر دلفین‌ها سوار شده‌اند. این حیوان مقدس در مراسم

خاک‌سپاری هادی ارواح تلقی می‌شده است (همان، ۳/ ۲۳۶). دلفین در این داستان با سایر شخصیت‌ها یکی است و تمام شخصیت‌ها جلوه‌هایی واحد از عُمر هستند که خود، بیانگر آن است که هادیان و راهنمایان الهی در درون هر انسانی وجود دارند.

- «قو»: در اغلب فرهنگ‌ها، قو تجسد زنده نور است (همان، ۴/ ۶۰). قو در این داستان همان دلفین، عُمر کودک، فرشته، فناپذیر و... است.

- «کتاب»: کتاب نمادی از جهان و نیز قلب انسان است. این مضمون در متون دینی از جمله قرآن کریم آمده است: اقرأ کتابک (اسراء/ ۱۴).

اگر جهان به مثابه یک کتاب است و کتاب سراسر وحی و الهام، پس در نهایت نشانه ظهور حق است. (کتاب جهان) هم دربرگیرنده پیام الهی است و هم الگویی ازلی است از برای کتاب‌های وحی‌شده مختلف که از آن جز وجیزه‌ای و ترجمانی به زبان قابل فهم در دست نیست (همان، ۵۳۱).

در قرآن کریم، از مسیح (ع) به «کلمة الهی» تعبیر شده است. هر کلمه ضمن دارا بودن معنایی مستقل، جزئی از کتاب آفرینش است و از آن جدا نیست و کتاب آفرینش بدون آن یک کلمه ناقص است. درون‌مایه داستان مورد بررسی این است: کودک (معصوم) شو تا کتاب آفرینش را به تو بسپارند.

- «کودک»: در فرهنگ نمادها، کودکی نماد معصومیت دانسته شده است؛ مرحله‌ای قبل از خطای آدم و حوا (همان، ۶۲۴). در داستان، عُمر کودک نماد پاکی و سادگی، و بازگشت به کودکی و جهان ساده و بی‌آلایش است. آنجاست که نه تنها دلفین‌ها، بلکه تمام هستی زبان پیدا می‌کند و با انسان سخن می‌گوید. درون‌مایه این داستان همان سخن معروف عیسی (ع) است که در کتاب نیز آمده است: «مادام که همانند کودکان نباشید، نمی‌توانید به فرزاندگی ملکوت دست یابید» (اُزکان، ۱۳۹۰: ۱۹۷). بنابراین سیر داستان در جهتی است که قهرمان داستان در انتهای سفر درونی خود بتواند کودک درون خودش را به آغوش بکشد: «در آن لحظه ناگهان یک کودک شدم. کودکی که دلفین‌ها را دوست دارد» (همان، ۱۹۴).

## ۹. مکان<sup>۸</sup> و زمان<sup>۹</sup> و ارتباط آن‌ها با درون‌مایه

یکی دیگر از ویژگی‌های مهم روایت این است که وقایع داستان در زمان رخ می‌دهند و در زمان نیز روایت می‌شوند. ریمون - کنان درمورد زمان روایت می‌نویسد:

عنصر زمان نه فقط درون‌مایه مکرر تعداد زیادی داستان روایی است، بلکه عنصر سازه‌ای داستان و متن هم به‌شمار می‌آید. مختصه روایت کلامی به این است که در آن زمان، مؤلفه اصلی ابزار بازنمایی (زبان) و شیء بازنموده (حوادث داستان) محسوب می‌شود (۱۳۸۷: ۶۲).

به گفته ژرار ژنت:<sup>۱۰</sup>

روایت [...] نوعی توالی زمانی دولایه است [...] [در روایت دو نوع زمان داریم]: زمان چیزی که نقل می‌شود و زمان روایت (زمان مدلول و زمان دال). کار این ثنویت این است که از ما می‌خواهد در نظر داشته باشیم که یکی از کارکردهای روایت عبارت است از ابداع یک طرح‌واره زمانی برحسب یک طرح‌واره زمانی دیگر (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۴۲-۱۴۳).

در رمان وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند، زمان انتزاعی است و به مفهوم زمان فیزیکی نیست؛ یعنی گذشته‌نگری به معنای سیر در زمان گذشته تقویمی نیست. شخصیت داستان ذهن بسیار پیچیده‌ای دارد که راوی در زمان روایت آن را به دو بخش کودک و بزرگ تقسیم کرده است. راوی هر لحظه میان این دو جهان کودکانه و غیرکودکانه (بزرگ) در رفت‌وآمد است. تمام وقایع داستان در چند لحظه میان برداشتن قرص‌ها برای خودکشی (در فصل اول) و سپس انصراف از خودکشی و ریختن قرص‌ها در آب سپری می‌شود. بنابراین در فصل اول کتاب، زمان تقویمی سپری شده چند لحظه بیشتر نیست. در واقع زمان در این داستان، ذهنی است؛ مثل زمانی که فرد در خواب احساس می‌کند. ممکن است فردی در یک چرت زدن چند دقیقه‌ای صد سال زمان را تجربه کند. عمر بزرگ کودکی و دنیای معصومانه آن را فراموش کرده است. اما کودکی در داستان نمادی از کودکی فرازمانی است و به دوران کودکی و معصومیت بشر اشاره دارد. به نظر می‌رسد ازکان به عصر پیامبران و انبیای الهی اشاره ظریفی کرده است؛ بدین معنا که عمر کودک نماد فرستادگان الهی (شخص مقدس) در دوران گذشته است که امروز ازکان همانند بسیاری از روشن‌فکران دینی خوانش فردی و متفاوتی از آن دارد. او با آوردن بخش‌های «عمر کودک» به ناخودآگاه جمعی و حافظه دینی بشر اشاراتی کرده است. در داستان تأکید شده است که تمام این شخصیت‌ها خودِ عمر هستند؛ مثل نویسنده‌ای که شخصیت‌های داستانش اگرچه افرادی غیر از او هستند،

چیزی جز اندیشه و خیال خود او هم نیستند. شباهت «عمر کودک» به اسطوره‌ها و کاربرد بسیار برجسته نمادها در این بخش از داستان، این برداشت را تقویت می‌کند که همه این شخصیت‌ها و راوی‌های داستان جنبه‌هایی از «من» واحد هستند. در رمان، «به ملکوت نزدیک بودن کودک» سبب می‌شود که این‌همانی کودک با پیامبران و اولیای الهی به ذهن خواننده متبادر شود: «تنها قانون ثابت این بود: کتاب امید همیشه به یک کودک تحویل داده می‌شد. مقدمه با این جمله خاتمه می‌یافت: مادام که همانند کودکان نباشید، نمی‌توانید به فرزندی ملکوت دست یابید» (آزکان، ۱۳۹۰: ۱۹۷). یکی شدن زمان انتزاعی با زمان تقویمی از دیگر شگردهای این داستان است. در پایان رمان، اتفاقاتی که برای «عمر کودک» افتاده بود به یاد «عمر بزرگ» می‌آید و در داستان «گذشته‌نگری»<sup>۱۱</sup> اتفاق می‌افتد: «در آن لحظه ناگهان یک کودک شدم. کودکی که دلفین‌ها را دوست دارد و سپس با پیرزنی دست‌قرمز آشنا شدم. با او بستنی توت‌فرنگی خوردم، فرشته درونم را صدا زدم و به دلفین نامه نوشتم» (همان، ۱۹۴). در این داستان، ارتباط میان زمان انتزاعی (گذشته‌نگر) و زمان تقویمی (حال) از طریق نمادها صورت می‌گیرد.

#### ۱۰. گفت‌وگو<sup>۱۲</sup> و ارتباط آن با درون‌مایه

گفت‌وگو به کلام و صحبت‌هایی می‌گویند که میان شخصیت‌ها و یا در ذهن آن‌ها صورت می‌گیرد، در داستان باعث گستردگی پی‌رنگ می‌شود، درون‌مایه را نشان می‌دهد، شخصیت‌ها را معرفی می‌کند و باعث پیش‌بردن کنش و عمل داستانی می‌شود (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۵۵). در داستان مورد بحث، تمام گفت‌وگوها از یک نظر درونی‌اند و از نظر دیگر بیرونی. از این جهت که راوی یا همان شخصیت اصلی داستان شخصیتی را درمقابلش می‌بیند که از جنس او نیست - و برای مثال دلفین، قو یا پیرزن است - می‌توان گفت این گفت‌وگوها از جنس مونولوگ نیست که فرد با خودش حرف بزند و صدای ذهنش را به‌وضوح بشنود؛ بلکه از جنس دیالوگ و گفت‌وگو با فرد دیگر است. اما از این نظر که درنهایت خواننده درمی‌یابد که تمام این شخصیت‌های به‌ظاهر متفاوت با شخصیت داستان (عمر)، در ذهن خود او حضور

داشته‌اند، می‌توان آن را به‌نوعی گفت‌وگوی درونی دانست. ولی این نوع گفت‌وگو که در آن، شخصیت داستان با هرکس که حرف می‌زند درنهایت آن شخصیت را در درون خودش می‌یابد، در هماهنگی کامل با درون‌مایه داستان است که انسان را معادل تمام جهان می‌داند. این اندیشه در تمام مکاتب عرفانی حضوری چشمگیر دارد و در این رمان نیز که بازتابی از اندیشه و نگاه عرفانی نویسنده است، دیده می‌شود: «یعنی بعد از اینکه صدای درونی‌ام را ساکت می‌کردم، می‌توانستم به‌راحتی بمیرم. فکر می‌کردم می‌توانم آن صدا را خاموش کنم، زیرا آن صدا در درونم بود» (ازکان، ۱۳۹۰: ۱۸).

تأکید نویسنده بر درونی بودن صدایی که شخصیت داستان می‌شنیده، بازتاب آن اندیشه عرفانی است که تمام هستی را شنوا و بینا و گویا می‌داند:

سنگ بر احمد سلامی می‌کند	کوه یحیی را پیامی می‌کند
ما سمیعیم و بصیریم و خوشیم	با شما نامحرمان ما خامشیم
چون شما سوی جمادی می‌روید	محرم جان جمادان چون شوید
از جمادی عالم جانها روید	غلغل اجزای عالم بشنوید
فاش تسبیح جمادات آیدت	وسوسه تأویل‌ها نربایدت

(مولوی، ۱۳۹۱: ۳۲۷)

## ۱۱. نتیجه

وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند رمانی است با مضمون عرفانی. درون‌مایه این اثر به این نکته اشاره می‌کند که تمام هستی و کتاب آفرینش در درون خود انسان است و شرط دست یافتن به آن، رسیدن به معصومیت و پاکی کودکانه است. از ویژگی‌های این اثر هنری آن است که سایر عناصر این داستان مانند شخصیت و راوی، فضا، گفت‌وگو، مکان و زمان و بن‌مایه‌ها کاملاً در خدمت برجسته کردن درون‌مایه و القای آن به مخاطب هستند. این رمان یک راوی سوم‌شخص و دو راوی اول‌شخص دارد. هر دو راوی اول‌شخص یک نفر هستند. بررسی راوی در این رمان نشان می‌دهد که تفاوت‌هایی اساسی میان این دو سنخ راوی وجود دارد: هر دو راوی اول‌شخص که یک شخصیت هستند، میان خیال و واقعیت (ذهنیت و عینیت) مرز و جدایی قائل‌اند؛ اما راوی سوم‌شخص که در پیشگفتار حضور دارد، خیال و واقعیت را عین همدیگر

می‌داند و جهان ذهنی را به‌اندازه جهان عینی واقعی می‌داند. راوی سوم‌شخص این رمان دانای کلی است که تجربه‌های ذهنی شخصیت‌های داستان را عین واقعیت می‌داند؛ درحالی که این تجربه‌های ذهنی برای خود شخصیت‌ها از نظر واقعیت داشتن، محل تردید است. راوی‌های اول‌شخص آگاهی محدود دارند؛ اما راوی سوم‌شخص به کل داستان و سرنوشت شخصیت‌های آن اشراف دارد. همچنین زمان در این رمان جنبه انتزاعی دارد، نه تقویمی. استفاده از بن‌مایه‌های نمادین و نیز فضای معصومانه که تداعی‌بخش دوران پاک کودکی است، کمک می‌کند تا درون‌مایه داستان بهتر و عمیق‌تر دریافت شود. وحدت و این‌همانی تمام شخصیت‌های داستان با شخصیت اصلی آن (عُمر) و نیز گفت‌وگوهایی که میان عُمر و این شخصیت‌ها پیش می‌آید، نشان می‌دهد که کل این کتاب نوشته شده، با تمام شخصیت‌های متعددی که دارد، کتاب یک نفر است و در وجود هر انسانی نوشته و چال شده است. درنهایت می‌توان گفت در این رمان میان درون‌مایه و عناصر داستان پیوند بسیار هماهنگ و تنگاتنگی وجود دارد و عناصر و ارکان داستانی همچون راوی، شخصیت، فضا، مکان و زمان، تقابل‌های درون داستان و نمادها، هنرمندانه در خدمت درون‌مایه قرار گرفته‌اند. از شگردهای روایی این اثر، یکی شدن و وحدت میان تمام اجزای داستان است. این وحدت میان اجزا به رساندن پیام داستان و آموزه‌های عرفانی آن کمک بسیار مهمی می‌کند.

#### پی‌نوشت‌ها

1. Ozkan
2. contrast
3. Grimas
4. narrator
5. narrotology
6. implied author
7. Rimmon-Kenan
8. place
9. time
10. Gérard Genette
11. flash back
12. dialogue

## منابع

- قرآن کریم
- اُزکان، سردار (۱۳۹۰). وقتی چراغ‌های زندگی روشن می‌شوند. ترجمه بهروز دیجوریان. تهران: آموت.
- ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷). سواد روایت. ترجمه رؤیا پورآذر و نیما م. اشرفی. تهران: نشر اطراف.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). عناصر داستان. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱). روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی. تهران: هرمس.
- پرینس، جرال (۱۳۹۱). روایت‌شناسی، شکل و کارکرد روایت. ترجمه محمد شهباز. تهران: مینوی خرد.
- داد، سیما (۱۳۷۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی - واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی (تطبیقی - توضیحی). تهران: مروارید.
- ریمون - کنان، شلومیت (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای معاصر. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- شوالیه، ژان و آلن گریبان (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها. ترجمه سودابه فضاییلی. ج ۲-۴. چ ۳. تهران: جیحون.
- مالمیر، تیمور و صابر رضوان صفایی (۱۳۹۷). «تحلیل تناسب شگردهای روایتگری با درون‌مایه در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم». نشریه ادبیات پارسی معاصر. ش ۲۵. صص ۱۰۷-۱۲۶.
- مک‌کی، رابرت (۱۳۸۲). داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.
- مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸). گزیده مقالات روایت. ترجمه فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۱). مثنوی معنوی. تهران: مجید.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵). عناصر داستان. چ ۵. تهران: سخن.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). ادبیات داستانی. چ ۵. تهران: سخن.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۸۸). واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی. چ ۲. تهران: مهناز.
- Culler, J. (2002). *Structuralist poetics: Structuralism*. London, New York.
- Cobley, P. (2001). *Narrative*. London: Routledge.



## The Relationship between the Theme and the Elements of the Story in the Novel *When the Lights of Life Are Lit*

Hiva Hasanpour\*<sup>1</sup> Mohammadhassan Hassanzadeh Niri<sup>2</sup>  
Azadeh Eslami<sup>3</sup>

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Kurdistan University.
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabatabayi University.
3. PhD Candidate of Mystic Language and Literature, Qazvin University.

Received: 31/05/2019

Accepted: 24/07/2019

### Abstract

The emergence of comparative literature bestowed to a great extent the democracy and justice to the world of doing research. One of its branches is interdisciplinary studies which deal with the mutual interactions among different sciences. Before the twentieth century, time was considered as one of the rigid criteria which was used to measure the world. By the advent of Einstein's theory of relativity, time was to be considered relatively. Despite classical authors who viewed time from the outside and considered it as the causal consequences, modern novelists distorted the time sequence and employed the stream of consciousness as a means of their narration. One of the most successful works, in this respect, is Faulkner's *The Sound and the Fury* (1929) in which he follows the theory of relativity and ignores the linear conception of time. The major concern in this paper is to analyze the impact of Einstein's relativity on the early twentieth novelist in general, and on *The Sound and the Fury*, in particular.

**Keywords:** Interdisciplinary studies; Uncertainty; Stream of consciousness; Space-time.

---

\* Corresponding Author's E-mail: hiva.hasanpour@uok.ac.ir

