

راوی در رمان «آتش بدون دود»

دکتر قدسیه رضوانیان* - حمیده نوری**

چکیده:

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

واژه های کلیدی:

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

مقدمه:

«نادر ابراهیمی» را می‌توان از چهره‌های قابل توجه و پرکار در داستان نویسی معاصر دانست. برجسته‌ترین و قابل تأمل‌ترین اثر او رمان **آتش بدون دود** است که شامل هفت جلد است؛ با عناوین: «گالان و سولماز»، «درخت مقدس»، «اتحاد بزرگ»، «واقعیت‌های پر خون»، «حرکت از نو»، «هرگز آرام نخواهی گرفت» و «هر سرانجام، سرآغازی است». این رمان رئالیستی، یکی از رمانهای بلند و پرحجم فارسی است که جایزه نویسنده برگزیده ادبیات داستانی بیست سال بعد از انقلاب را دریافت کرده است و بر اساس قابلیت‌های نمایشی آن در سالهای ۵۳ و ۵۴، از چند جلد نخست

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

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

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

روایت

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

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

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

راوی

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

روایت می‌کند، راوی گویند. به سخن دیگر، راوی شخصیتی است که نویسنده، حوادث داستان را از زبان او نقل می‌کند (داد، ۱۳۷۸: ۲۲۹) و این بدان معنی است که «همهٔ حوادثی که در داستان بیان می‌شود، به نوعی مربوط به راوی است. این واژه از کلمهٔ لاتین «narratus» به معنی «اعلام شده» گرفته شده است. راوی چیزی را - یک داستان را - به آگاهی می‌رساند، خواه این داستان را شخص دیگری آفریده باشد و خواه، آن طور که در مورد داستان‌سرا صدق می‌کند، خود راوی آفریده باشد.» (برگر، ۱۳۸۰: ۲۱).

«راوی، عامل همهٔ ساخت و سازهایی است که دیدیم. در نتیجه، تمامی اجزای تشکیل دهندهٔ این ساخت و ساز به طور غیر مستقیم ما را به سوی «راوی» راهنمایی می‌کنند. راوی است که اصولی را که بر پایهٔ آنها داوریه‌ای ارزشی صورت می‌گیرند، تجسم می‌بخشد. اوست که اندیشه‌های شخصیت‌ها را از ما پنهان می‌دارد، یا آنها را بر ما آشکار می‌کند. و به این ترتیب، تصور خود را از «روان‌شناسی» با ما در میان می‌گذارد. اوست که میان سخن نامستقیم و سخن انتقالی، میان ترتیب تقویمی رخدادها و زمان پریشی‌ها گزینش می‌کند. بدون راوی، هیچ روایتی وجود ندارد.» (تودورف، ۱۳۸۲: ۷۲-۷۱)

زاویه دید (point of view):

زاویه دید، به معنی محل یا دریچهٔ دیدن، به موقعیتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت داستان اتخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه، حوادث داستان را ببیند و بخواند (داد، ۱۳۷۸: ۲۵۹). زاویه دید در واقع، رابطهٔ راوی را با داستان نشان می‌دهد و از دو جهت برای خواننده حایز اهمیت است: یکی، از جهت فهم داستان و دیگر این که داستان را محک زده، ارزیابی کند (لورنس، ۱۳۶۸: ۸۸). در واقع، نقد ساختاری داستان ممکن نیست، مگر آن که عنصر دیدگاه مبنای اصلی نقد قرار گیرد و در هر داستان خاصی بدقت سنجیده شود که آیا دیدگاه با توجه به موضوع، درست انتخاب شده است یا نه؟ و اگر درست انتخاب شده، نقش ویژه هایش را با چه کیفیت زیبایی شناختی ای انجام داده است (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۷۹).

انواع زاویه دید:

دیدگاه‌های روایت در داستان را به طور عمده در هشت گروه می‌توان دسته‌بندی کرد: دیدگاه دانای کل نامحدود، دیدگاه دانای کل نمایشی، دیدگاه دانای کل محدود، دیدگاه اول شخص، دیدگاه تک‌گویی درونی، دیدگاه دانای کل نامحدود، دیدگاه دانای کل محدود، دیدگاه اول شخص، دیدگاه تک‌گویی درونی، دیدگاه دوم‌شخص و دیدگاه بدون راوی (مستور، ۱۳۸۴: ۳۵-۴۵). گاه نیز ممکن است نویسنده از ترکیبی از این دیدگاه‌ها بهره‌گیری کند. دربارهٔ انواع روایت‌های اول و سوم شخص، به شکل گسترده در بسیاری از کتابها و مقالات ادبیات داستانی سخن گفته شده. در این جستار، برای پرهیز از تکرار، تنها به دو مبحث مهم که در روایت این داستان مورد توجه قرار گرفته؛ یعنی «تک‌گویی درونی» و «شیوهٔ مختلط» پرداخته می‌شود. عمدهٔ نظرهای بازگفته شده، از کتاب **روایت داستان**، نوشتهٔ محمود فلکی بیان شده است:

تک‌گویی درونی:

در تک‌گویی درونی، اندیشه و احساس شخصیت داستان «بازگو» می‌شود؛ یعنی آنچه در ذهن شخصیت می‌گذرد، بی

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

تک‌گویی درونی مستقیم:

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

تک‌گویی درونی غیر مستقیم:

این نوع تک‌گویی درونی به دلیل جابه‌جایی زاویه دید، باعث پیچیدگی داستان و گاه بدفهمی آن می‌شود. علت این که این نوع گفت‌وگو «غیر مستقیم» نامیده می‌شود، این است که برخلاف تک‌گویی درونی مستقیم که در آن جمله‌ها با نقل قول مستقیم و در نتیجه از سوی اول شخص ارائه می‌شود، در این جا جمله‌ها با نقل قول غیر مستقیم و از سوی سوم شخص بیان می‌شود.

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

شیوه مختلط:

در این شیوه در عین حال که تک‌گویی درونی (هر نوعش) برای بیان داستان به کار گرفته می‌شود، راوی نیز به عنوان دانای کل در لابه‌لای تک‌گویی‌ها حضور می‌یابد.

کانون:

نکته دیگر در بررسی راوی توجه به این نکته است که آیا همه آن چیزی که راوی از آن سخن می‌گوید، همان چیزهایی است که خودش آنها را مستقیم می‌بیند؟ آیا ما تنها از آن چیزهایی باخبر می‌شویم که در زاویه دید مستقیم

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

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

انواع کانون

نزد عموم نظریه پردازان، کانون به سه دسته عمده تقسیم می شود:

- ۱- کانون بیرونی: در این نوع کانون، راوی به ذهن شخصیت‌ها می نگرد. در نتیجه، راوی مشاهده گر و ذهن شخصیت مورد مشاهده است. در این حالت، شخصیت‌ها تنها از بیرون قابل روایت‌اند و دسترسی به افکار و اندیشه‌هایشان میسر نیست. میزان آگاهی خواننده، از آگاهی شخصیت کمتر است.
 - ۲- کانون درونی: راوی از خلال ذهن یکی از اشخاص داستان، دنیا را می نگرد و یا اشتغالات درونی ذهن آن شخصیت را می نمایاند. در نتیجه شخصیت، مشاهده گر است و جهان بیرون مورد مشاهده. به تعبیر دیگر، راوی این بار اطلاعات را منحصر به دیدگاه تنها یک (تمرکز درونی ثابت) یا تعدادی (تمرکز درونی متغیر) شخصیت می کند.
 - ۳- کانون صفر (خنثی): راوی از تمرکز خاصی برخوردار نیست و اطلاعاتی کامل را در دسترس خواننده قرار می دهد. هم می تواند از درون آدم‌ها به ما خبر بدهد و هم می تواند از بیرون آدم‌ها برای ما بگوید. در این حال هم راوی و هم خواننده دانای کل هستند و میزان آگاهی آنها به نسبت از تمامی شخصیت‌های داستان بیشتر است (میشل و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۴۳-۱۴۴). راوی می تواند به جای این که از زاویه دید خودش برای ما سخن بگوید، از زاویه دید شخص دیگری از اشخاص داستان برای ما حرف بزند و این دقیقاً به معنای کانون است. ذکر این نکته لازم است که در هر صورتی، راوی باید از منظر یک کانون به جهان بنگرد. این کانون می تواند با زاویه دید او منطبق بوده، یا بر اساس زاویه دید یکی دیگر از اشخاص داستان استوار باشد. به تعبیر دیگر، هر راوی حتماً از منظر یک کانون سخن می گوید.
- «کانون خنثی» شناخته شده ترین نوع کانون است. در این کانون، راوی صرفاً خود را به زاویه دید یکی از اشخاص روایت، محدود نکرده، همه چیز را درباره اشخاص و وقایع و علت رویدادها برای مخاطب روایت می کند. این کانون می تواند هر زمان که لازم آید، از درون و بیرون افراد به ما خبر دهد. ژرار ژنت، «کانون خنثی» را مشابه سبک روایی «کلاسیک» یا «روایتگری دانای کل» می داند. در این جا راوی همچون نقال عمل کرده، هرآنچه را که می بیند و می خواند، برای مخاطب بازگو می کند. در نتیجه، همیشه راوی و مخاطب از شخصیت‌های درون داستان بیشتر می دانند و آگاهترند.

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

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

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

کانون دید راوی:

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

«آق اویلر با قدم‌های کوتاه به راه افتاد، آمد تا وسط اینچه برون. یک لحظه ایستاد، سربلند کرد و کوشید که عمیق نفس بکشد. خورشید را دید که می‌چرخد. درخت مقدس را دید که تاب خوران در آستانه سقوط است. کوشید که سیاه چادر خود را از چادرهای دیگر جدا کند و بشناسد اما نتوانست» (ج: ۳: ۴۲-۴۳).

و گاهی از بیرون، مثل دوربینی که از فاصله‌ای دور، فضایی را جلوه می‌دهد، روایت را تعریف می‌کند: «آی دوغدی رفت. صحنه خلوت شد. در شعاعی وسیع، یک نعش مانده بود، آت میش مانده بود و یاماق.» و سپس به درون شخصیت سرک می‌کشد و از آن هم خواننده را آگاه می‌کند؛ که در این صورت کانون بیرونی است؛ راوی، مشاهده‌گر است و ذهن شخصیت مورد مشاهده:

- پیش من می‌مانی یاماق؟

یاماق، به ملایمت، سر به نشانه «آری» تکان داد. اینک او جواز ماندن داشت و آرامشی عمیق (ج: ۲: ۱۸۶). گاهی نگاه بیرونی راوی، باعث می‌شود که در گفتار او واژه‌هایی نظیر شاید، گمان می‌برم، انگار، احتمالاً و... استفاده شود که علاوه بر ترفند راوی در پنهان کردن دانای کل بودنش، بیان‌کننده ذهنیت خنثی و یا بیگانه راوی ست و یا به این دلیل ساده که راوی از صحنه دور بوده است:

حدوداً، یک ماه بعد از شب گزمه، آلنی به صحرا برگشت - برای ملاقات با بیماران خود، از جمله کبتر... و احتمالاً

یک سخنرانی در گنبد (ج: ۵: ۱۰۶):

آلنی به دیدار کبتر رفت

نگاه به نگاه هم نینداختند

گمان می‌برم که حتی سلام هم نکردند (ج: ۵: ۲۰۲).

از دیگر ویژگیهای آتش بدون دود، جا به جایی، یا درهم آمیزی زاویه دید راوی (او - راوی) و شخصیت هاست که گاه، داستان را در آمیزه‌ای از موقعیت‌های داستانی نقل و شخص گانه می‌نماید. درباره دانای کل بودن راوی و ویژگیهای مربوط به این موقعیت، پیشتر سخن به میان آمد، اما در بسیاری از قسمت‌های داستان، راوی به حدی در درون فکر شخصیتش می‌رود و آن قدر به شخصیت‌ها نزدیک می‌شود که خود، کاملاً از نظر محو می‌گردد؛ در این گونه مواقع خواننده با تک گویی و یا جریان سیال ذهن سروکار دارد.

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

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

نقل تک گویی درونی مستقیم:

آلنی، تیراندازی را شروع کرد و در دل گفت: «به زودی به کمکم خواهند آمد» (ج:۷: ۲۲۳)
 آلنی فکر کرد: «باید باغچه درخت مقدس را به چنین باغی تبدیل کنیم» و لبخند زد (ج:۵: ۳۳)
 بویان میش از خود پرسید: «یعنی بدون من؟» (ج:۱: ۱۶۱)

تک گویی درونی مستقیم:

یار محمد اما، هیچ نمی فهمید، هیچ.
 «چرا احوال کبترم را نمی پرسد؟ چرا با این مرد جوان، این طور حرف می‌زند؟ چرا این مرد - که می‌گویند مرید آلنی ست - جواب او را این طور می‌دهد؟ مرافعه دارند انگار. رازی هست. جریانی هست. حتما» (ج:۵: ۱۱۱).

تک گویی درونی غیر مستقیم (بازتابنده):

شب‌های طولانی تنهایی پیش چشمش بود و نعش ناشناختنی آت میش. «به یکی دو تیر قناعت نمی‌کنند. تیربارانش می‌کنند» (ج:۲: ۲۶۷). [نچه از ذهن یاماق می‌گذرد، بازتاب داده می‌شود]
 بچه‌ها شادمان و حیران نگاه می‌کردند: «این کیست که پالتای آرام را به جوش آورده است؟ این کیست که بایات کدخدا اگر می‌شناختش، برایش قربانی می‌کرد؟» (ج:۳: ۲۷) [بازتابنده ذهن بچه‌ها]
 در این چند روز، کسانی که عابرانه به زیارت درخت مقدس می‌آمدند - بی خبر از همه جا - ناگهان تکان می‌خوردند و مبهوت می‌شدند. خواب یا سراب؟ (ج:۱: ۱۹۸) [بازتابنده ذهن عابران]

صدای دوگانه (روایت شخص گانه):

گاهی نمی‌توان دریافت راوی است که سخن می‌گوید یا بازتابنده ذهن شخصیت است که ارائه شده است:

آت میش، شرم زده و سربه زیر، پا به درون اتاق گذاشت، اما مهتاب را که نمی شود نگاه نکرد. تنها زنان خوب روی هستند که باب درویشی چشم را می بندند. کور باد چشمی که گدای دیدن خوب رویان نیست (ج:۳: ۳۰). [هم می تواند راوی باشد و هم بازتابنده ذهن آت میش]

آه که چه انبوهی از حرف‌های نگفته، مانده است. درد دل‌های آرام کننده در گلو مانده. آه که چه بسیار ترانه‌های ناب ناسروده، پوزش خالصانه... (ج: ۵: ۲۲۹ - ۲۳۰) [از آن جایی که لحن و زبان آلتی بسیار شبیه لحن و زبان راوی است، تشخیص این دو از هم دشوار است]

استفاده ابراهیمی از تک گویی ها و بازتابنده بسیار بیش از موارد ذکر شده است؛ به گونه ای که گاه، به سختی می توان دریافت که راوی کیست! بهتر است گفته شود در بسیاری از فصلها او از شیوه مختلط؛ یعنی دانای کل و انواع تک گویی ها در بیان داستان استفاده کرده است.

ویژگیهای راوی آتش بدون دود:

حضور پر رنگ راوی در داستان:

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

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

اما علی رغم این تنهایی طلبی، گفتیم که دوستی مارال و آی تکین زبانزد همگان شده بود (ج: ۴: ۲۵۶).

البته، متوجه شدید - از دهانم گریخت و گفتم - که یاماق، عاقبت پس از آن همه در به دری روحی و خلوت گزینی (ج: ۲۵۲: ۶)

و سوک انجام‌ترین ماجراهای داستان ما را پدید آورد (ج: ۲۱۷: ۱).

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

می خواهم از یلماز حرف بزنم، یلماز مرادی، که در طول این سالها در خانه قدیمی آلتی - مارال، مانده بود و بی بی بمانی او را تر و خشک کرده بود، اما دلم می خواهد فشرده داستان غریب یلماز را، از آغاز تا انجام در فصلی مستقل بیاورم. پس اینک موقتاً یلماز را رها می کنم (ج: ۲۳۸: ۶).

راوی نقال و روایت گزارشی:

حضور فراوان راوی، بخصوص در جلد ششم رمان، بسیار پررنگ و چشمگیر است؛ به گونه‌ای که روایت را از حالت صحنه بیشتر به خلاصه گویی و بیان گزارشی تبدیل کرده است. در قسمتهای بسیاری از جلد ششم، از جمله، فصل سوم آن، مخاطب، به جای این که خود، در داستان حضور داشته باشد، از زبان یک راوی نقال، یا یک گزارشگر، داستان را می شنود؛ حتی به نظر می رسد خلاف آنچه ابراهیمی، خود، در یادداشت پایان کتاب می گوید که آتش بدون دود، تاریخ نیست، بلکه داستان است، در این چند صفحه خواسته اطلاعات تاریخی و واقعی را که در جریان تحقیقات خود به دست آورده، بیان نماید تا ادای دینی به مردم ترکمن کرده باشد. نویسنده، خود، در قسمتهایی می گوید که چند

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

در این چند صفحه که به راستی «گزارش وضعیت» است، نه داستان، و بودنش را به این دلیل لازم دیده‌ام که احتمالاً «فضای عمومی حوادث» را به مخاطب منتقل و برای او محسوس و ملموس می‌کند و نشان می‌دهد که چرا ترکمن‌های آرام قدرتمند اهل کار، هرگز دست از ستیز با نظام حاکم نمی‌کشیدند و هرگز، حتی برای یک نفس هم به خودشان استراحت نمی‌دادند، بی‌فایده نمی‌بینم که به نام تنی چند از همان کسانی که می‌توان از تک‌تک آنها، داستانهای بلند بلند بسیار سوک انجام مویه طلب ساخت، اشاره کنم. تیمسار پالیزبان، تیمسار اویسی، تیمسار قره باغی، تیمسار بدره‌یی، تیمسار مین‌باشیان، تیمسار... برادران رشیدیان (رهبران مافیا در ایران) هژیر یزدانی، غلامرضا پهلوی، اشرف و شمس و فاطمه پهلوی و... (ج: ۱۳۳: ۶).

خطاب راوی به شخصیت:

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

تاری ساخلا! به شماره کردن راهها برخیز و گزینش نیک‌ترین آنها، نه به فروکشیدن قله‌ها. تاری ساخلا! آریاچی بر جسدت خون‌گریه خواهد کرد. نوشدارو این جاست. نه سوار تیز تک می‌خواهد، نه خیمه دور دست. تاری ساخلا! مردان چهل ساله بر جسد پدران پیر خود با صدای بلند گریه می‌کنند. نگویی که: «آریاچی مرا دوست نداشت» نگویی که: «دیگری را بیش از من دوست داشت» نگویی که: «غرور جوانی و پیمان ناروا، به ایستادن در برابر منش وادار کرد». تاری ساخلا! اینک راه... اینک راه... (ج: ۲: ۲۷۹).

ارتباط راوی با مخاطب داستان:

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

و مارال بانوی ما هم می‌خندید. چقدر خوب می‌خندید (ج: ۳۰۱: ۵).

پیرزنی که ضمن عبور از کوچه بی‌به ضرب رگباری از پا درآمده بود، بی‌بی بمانی دلاور خودمان بوده است (ج: ۷: ۲۷۳).

پالاز بیابان بود، آریاچی هم، یاماق هم، هیچ یک از آنها که دلمان می‌خواست، نبودند تا ببینند که آلتی، در کنار ملا قلیچ دیشب آمده، چه مهربان قدم برمی‌دارد. نبودند. هیچ کدام شان (ج: ۴: ۳۶).

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

خرده خبرهای بسیاری مانده است، مثل... اما اجازه بدهید بیش از این، شما را با گزارش‌هایم خسته نکنم. هنوز هم فرصت باقی است (ج: ۶: ۱۸۵).

از این جنگی که در آن همه به رگ می‌زدند و برای کشتن و مردن به میدان می‌آمدند، به تفصیل سخن نخواهم گفت. ما از جنگ‌های قدیمی، تصویرهای کم و بیش روشنی در ذهن خویش داریم (ج: ۱: ۲۳۴).
و گاه راوی با یک مخاطب فرضی سخن می‌گوید و او را مورد خطاب و پرسش قرار می‌دهد:
- در صحرا، عشق، آسان آغاز می‌شود. دختر محبوبیت را کجا می‌توانی ببینی؟ کنار گله یا چاه آب؟ (ج: ۱۲۳: ۴).
- ملکان بانو که هنوز سنت پرخون مویه کردن زنان ترکمن را ترک نکرده بود، ضجه بی‌زد که بیا و بشنو (ج: ۵: ۲۴۲).
او با وارد کردن مخاطب در داستان عاطفه و احساس او را درگیر و مخاطب را در احساسات خود شریک می‌کند؛ مثلاً راوی، ابتدا شخصیت «کبتر» را در داستان به خواننده شناسانده، او را با عشق‌ها، ناکامیها، رنجها و مبارزاتش آشنا کرده است و حال، «کبتر» شخصیت آشنای داستان است و خواننده او را بسیار بیشتر از فرهاد جهانبانی و مریم عدل می‌شناسد و این هم حسی و ارتباط با خواننده را راوی با آوردن عبارت «کبتر ما» ایجاد می‌کند:
نعش سوراخ سوراخ شده فرهاد را به جهانبانی تحویل دادند؛ دختر بسیار زیبا و هفده ساله عدل را از کمر فلج، به دکتر عدل تحویل دادند؛ و نعش تکه تکه کبتر ما را، اما، هیچ کس از خاک برنداشت (ج: ۶: ۲۳۴).

انتخاب زمان روایت

با توجه به تمایز صحنه (نمایشی، زمان حال) و چکیده (روایت، زمان گذشته) آشکار است که راوی باید میان این دو حرکت کند. نویسنده با کاربرد پیوسته زمان گذشته ساده، یا گذشته استمراری، همراه با نشانه‌های مستقیم و ماضی بعید برای هر رویدادی که پیشتر رخ داده است می‌تواند این احساس را بیافریند که گذشته بر حال دلالت می‌کند و ماضی بعید همان کارکردی را دارد که معمولاً بر عهده گذشته ساده است. به این ترتیب، همه دستگاہ زمان رو به آینده قرار می‌گیرد (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۲). به این ترتیب، روایت داستان در آتش بدون دود به زمان ماضی ساده یا استمراری است، مگر در گفت و گوها، تک‌گویی‌ها و دسترسی به خودآگاه که به زمان حال نشان داده می‌شود. غیر از این موارد، راوی آتش بدون دود در موارد متعددی روایت را از گذشته ساده یا استمراری به زمان حال تبدیل می‌کند؛ مثال:

تک جمله‌ها و گاه توصیف‌های راوی:

مرگ هرگز بدرقه نمی‌کند، به پیشواز می‌آید (ج: ۴۸: ۱).

طلوع را از پشت پرده اشک دیدن زیباست (ج: ۳۴۹: ۳).

توصیف‌ها گاه به زمان حال است و وقتی به روایت داستان باز می‌گردیم، زمان، تبدیل به گذشته می‌شود:

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

انبوهی از لشکر سکوت ملموس، صدای فروتن حشرات شب را فرو می‌بلعد- چنان که نه انگار صدایی هست و نه

انگار عابری و آوازی. شب صحرا پرسش‌انگیز است و کم جواب.

و دیر وقت شب بود که یاماق به چادر خود می‌رفت (ج: ۲: ۱۶۱-۱۶۰).

اظهار نظر، توضیح و تحلیل راوی:

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

گنبد آهسته آهسته، حال دیگری پیدا می کرد، همه این را حس می کردند و هیچ کس حس خود را به دیگری منتقل نمی کرد. وقتی چیزی را همه می دانند، فقط احمق ها درباره آن سخن می گویند (ج: ۵: ۱۷۸).

در برابر رأی دادگاه نظامی، مردم گرفته خاطر و مبهوت بودند و کاملاً خاموش... و این خصلت جماعت های بی رهبری است: بلا تکلیف، معطل، گیج، عصبی... جنگل بزرگ، کبریت می خواهد؛ نیروی بی رهبری، رودخانه ای است که به کویر می ریزد (ج: ۵: ۲۲۴).

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

ساجلی با خود گفت: «این بدترین روز زندگی من است» و روزهای بدتری در راه بود (ج: ۲: ۲۰۹) و بگذارید همین جا بگویم که نتوانستند، تا سی سال بعد، تا سی سال بعد (ج: ۶: ۱۸).

راوی، دانای کل بودن خود را پنهان می کند:

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

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

بیان تردید و شاید:

- اما هیچ کس سد معبر نکرد، جلوی جمعیت را نگرفت و آلتی را از سخنرانی باز نداشت. شاید گودالی بسیار عمیق برای آلتی کنده بودند، شاید میخواستند گزارشی کاملاً مستند به حضور اعلیحضرت بفرستند (ج: ۵: ۱۳۸).
- شاید سولماز می گفت گالان می آید، تا خاطر آسوده کند که به ایل و تبارش خیانت نکرده است (ج: ۱: ۴۶).

راوی، تحت تأثیر پرسشها و تردیدهای مخاطب فرضی:

آلتی دیگر تا پایان عمر، بشارتی را ندید، ندید، ندید، باور کنید که ندید (ج: ۶: ۱۱۸).
 یاشا از زیر چشم، به کبتر نگاه کرد، یک نگاه، فقط یک نگاه، خدا شاهد است که فقط یک نگاه. ماه تمام را دید با

هاله پهناور غبارآلودش (ج ۵: ۴۸).

راوی همچون یک شخصیت بی نام و نشان:

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

دل را که بی جهت نمی‌خواهیم بسوزانیم، پس چرا به گزارش لحظه لحظه آن روزهای سخت پردازیم؟ چرا جمله جمله، به تشریح کوه کوه غم‌های دسته دسته مردم دل شکسته صحرا مشغول شویم؟ چرا ذره ذره آن دو فاجعه، باز بسازیم و خشت خشت آن دو بنای اندوه را به عرش عرش برسانیم؟ شب اعدام آلتی، مردم صحرا گریستند. باز انگار که گفتم «آلتی» یقیناً مرا خواهید بخشید. یا شا را می‌گوییم. خدایا! چرا زبان این طور می‌گردد؟ نه فقط زبان من راوی که از دور دستی بر آتش داشته‌ام، زبان تک تک مردمی که با این واقعه سوگ انجام از نزدیک آشنا بودند، این طور می‌گردد. همه می‌گفتند «آلتی» و همه می‌گفتند: خدایا! چرا زبان این طور می‌گردد؟ (ج ۵: ۲۳۶-۲۳۷).

نمایان شدن راوی به عنوان یکی از شخصیت‌های داستان:

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

آلتی اوجا، شبی در زندان، وقتی که از یک بازجویی بد ناخوددارانه بازگشته بودم، به من گفت: در گذشته به دنبال شکست‌های خود نگر، به دنبال آن اشتباه بزرگ، آن عقب نشینی، آن انهدام، آن جدایی، آن عزا، آن سقوط، آن اسارت، آن ضعف... آلتی اوجا به من گفت: تنها کسانی که می‌جنگند و به زندان می‌افتند و بازجویی می‌شوند، ممکن است از پاسخ‌هایی که داده‌اند، ناراضی باشند... آن شب، من آرام و بی‌دغدغه خفتم - تا نماز صبح، و به هنگام نماز صبح، سبک، بسیار سبک، از خواب برخاستم. برخاستم. آلتی اما خواب بود؛ نشنیده بودم که نماز بخواند، بعد ها هم نشنیدم. آن روز چنان در برابر بازجویان ایستادم که کوه در برابر باد (ج ۴: ۲۴-۲۶).

استفاده راوی از جا به جایی زمان و مکان:

در بسیاری از بخش‌های داستان، زمان به جلو می‌رود و دوباره، برمی‌گردد:

- دیدی مارال؟ این مرد ساده دل، به همین سادگی به دادگاه خواهد رفت، همین حرف‌ها را خواهد زد، محکوم خواهد شد...

[مارال، تمام طول حیاط را دوید، در اتاق آلتی را چارطاق کرد و فریاد کشید: «آلتی! محمود را محکوم کردند... محمود را... بمیرم الهی... مادرش... آلتی می‌شنوی؟] این البته بعد ها اتفاق افتاد (ج ۵: ۱۳).

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

آن کنش‌ها و گفت و گوها را نقل می‌کند. سپس در جلدهای بعد، گوشه‌های دیگر آن ماجرا را کامل تر بیان می‌نماید؛ مثلاً در جلد چهارم، آلی اوجا را در حال صحبت با محمدرضا پهلوی نشان می‌دهد و خواننده را آگاه می‌کند که آلی کارش در این داستان آن طور بالا می‌گیرد که بسیار مسلط، با شخص اول مملکت، محمد رضا پهلوی، گفت و گو خواهد کرد و سپس در جلد هفت از نظر زمانی به این ملاقات می‌رسد و چگونگی برخورد آنها را کامل نشان می‌دهد.

استفاده از قالب نامه در روایت:

اولین نامه داستان، نامه‌ای است که مارال به آلی در شهر می‌نویسد، و پاسخ آلی به نامه مارال نشان می‌دهد که در ادامه، آلی مردی مبارز خواهد شد، اتفاقاتی برای او در شهر می‌افتد و چیزهایی می‌بیند که از آلی مردی اهل مبارزه علیه ظلم می‌سازد (ر. ک. ج ۲: ۱۰۲). از مزایای قالب نامه‌نگاری، افزون بر تازگی اش این است که برخلاف عمل روایت، در نامه زمان حال به کار می‌رود و بنابراین، در خواننده حس درگیری و پیش بینی آلی را پدید می‌آورد (مارتین، ۱۳۸۲: ۹۷). در این رمان، راوی، بسیاری از اطلاعات، نظرگاه‌های فکری، اندیشه‌های سیاسی، بیان جریانهای اجتماعی حاکم، کنش‌های داستان، عواطف و احساسات و شخصیت پردازی‌ها را از راه نامه منتقل کرده است.

تأثیر مستقیم راوی بر احساس خواننده:

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

موضع‌گیری مخاطب، در بند سلطه فراگیر راوی در داستان است؛ بدون این که خود آزادانه قضاوتی داشته باشد:

مرد خیکچه‌ای جا خورد (ج ۷: ۱۸۱).

(باشولی حسن) کنار چادری ایستاده بود و حسابگرانه نگاه می‌کرد؛ باشولی حسن مردی زیرک بود (ج ۱: ۱۴۹).

رخ می‌گرداند و پیشاپیش جماعت آرام، باشولی آیدین را دید با آن لبخند شوم تاریخی (ج ۳: ۳۴۰).

راوی حتی احساسات خود را آشکارا ابراز می‌کند:

او باور داشت که دل آریاچی به حال مادر خواهد سوخت و کوتاه خواهد آمد؛ اما چه بد - که آریاچی نمی‌دید (ج ۲: ۲۸۳).

قیام سرهنگ نوایی و پادگان مشهد، آن چنان ساده آغاز شد و به پایان سوگ انجام خود رسید که انگار یک بازی غم‌انگیز بد فرجام بود، حیف شد؛ خیلی حیف شد؛ اما شد و تمام شد (ج ۶: ۱۲۶).

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

آلنی چنان زمانی را صرف یک بیمار می‌کرد که اغلب پزشکان موج‌نو، صرف بیست بیمار می‌کردند و راه به جایی هم نمی‌بردند، الا به بانک‌ها و از بانک‌ها به گورستانها، و عجیب‌تر آن که دست خالی خالی هم می‌رفتند و حتی یک تکه الماس کوچک هم به عنوان ذره بی‌از غنایمی که از چنگ بیماران خود درآورده بودند، با خود نمی‌بردند (ح: ۶: ۱۴۶).

شاه جوان، یکی از کتاب‌های این فیلسوف رذل را - که به زبان فرانسه ترجمه شده بود - همیشه بالای تخت خوابش داشت (ح: ۴: ۷۰).

ایجاد توهم واقعیت و بر هم زدن آن:

هنر رمان نویسی، درست از جایی آغاز می‌شود که کل رمان واقعی جلوه کند، اصطلاح‌شناسان این اصل صناعی را «توهم واقعیت» (illusion of reality) خوانده‌اند. توهم واقعیت به این معنی است که خواننده، دست کم در لحظه‌هایی که دارد رمان می‌خواند، کلمه‌های مکتوب مطبوع را نبیند، بلکه با دو بال خیال به جهان داستان پرواز کند و محیط زیست، شخصیت‌ها و رویدادهای آن را واقعی ببیند (ایرانی، ۱۳۸۰: ۱۶۲). نویسندگان برای نیل به حقیقت ماندی، به شگردها و فنون بسیاری دست می‌زنند، از جمله بعضی از آنها به شیوه بازگویی داستان توجه مخصوص دارند و «زاویه دید» داستان‌های خود را به صورتی انتخاب می‌کنند که داستان به ظاهر، حقیقت‌مانندتر جلوه کند (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۵۲). ابراهیمی نیز داستان خود را به شکلهای مختلف واقعی جلوه داده؛ آن طور که گاه به نظر می‌رسد، خواننده با رمانی تاریخی مواجه است:

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

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

در جشن فارغ التحصیلی دانشجویان - که هر ساله در ۱۵ بهمن ماه برپا می‌شد و شاه، شخصاً در آن حضور می‌یافت و تصدیق و نشان افتخار شاگردان اول را به آنها می‌داد... چرا که در همین ۱۵ بهمن سال بیست و هفت بود که ناصر فخرایی، در صحن دانشگاه، شاه را به گلوله بست و خود در جا به دست آنها که او را به این کار واداشته بودند، کشته شد. و از پی این حادثه، با نقشه بی‌دقیق، حزب توده - که در واقع بخشی از دولت و حکومت به شمار می‌رفت - غیر قانونی دانسته شد و از آن پس تا سالیان سال، تمام کسانی که علیه پهلوی - در هر جبهه - می‌جنگیدند، با انگ «توده‌بی» به قتل رسیدند (ح: ۶: ۱۳۷ - ۱۳۸).

راوی برای این که درجه واقعیت را بالاتر ببرد، توضیح می‌دهد که به جست و جوی شخصیت‌های داستانش رفته، برخی شخصیت‌ها هنوز زنده‌اند، راوی آنها را می‌شناسد و فرزندان و نزدیکانشان را باز یافته و با آنها گفت و گو کرده است:

جاده در تمامی سالهای قصه، بسیار شلوغ بود، شلوغ: آنقدر که من نتوانستم، حتی صورتی ناقص از نام عابران فراهم آورم. از حال آیلر و آیناز ملت‌هاست که هیچ خبر ندارم، و هر چه جست و جو کردم، نیافتمشان. زمانی شنیدم که آیلر با مردی روحانی از اهل سنت، دلدار و پایدار، ازدواج کرده و برای تبلیغ دین، پنهانی به آن سوی مرز رفته است (ح: ۶: ۲۴۱).

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

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

- ما، احتمالاً فرصت نخواهیم یافت که در این داستان با تای جان و زندگی پر شور او آشنا شویم (ج: ۶: ۱۵۱).

- دلم سودای آن دارد که فرصتی کوتاه پیش بیاید - در همین کتاب - تا لا اقل در حد اختصار از این مبارزه غریب

پرشکوه سخن بگویم (ج: ۶: ۱۵۲).

آلنی - از شما چه پنهان؟ - قصد آن را نداشت که درخت را بیندازد (ج: ۳: ۲۴۲).

نتیجه گیری:

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

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

منابع:

- ۱- آسا برگر، آرتور. (۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه محمد رضا لیراوی، تهران: سروش.
- ۲- ابراهیمی، نادر. (۱۳۷۱). آتش بدون دود، تهران: روزبهان، چاپ سوم.
- ۳- احمدی، بابک. (۱۳۷۸). ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز، چاپ چهارم.
- ۴- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان، اصفهان: چاپخانه اصفهان.
- ۵- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه، چاپ سوم.
- ۶- ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). هنر رمان، تهران: آبانگاه.
- ۷- تودورف، تزوتان. (۱۳۸۲). بوطیقای ساختارگرا، محمد نبوی، تهران: انتشارات آگاه، چاپ دوم.
- ۸- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). درآمدی نقادانه زیباشناختی بر روایت، ابوالفضل حری، تهران: انتشارات بنیاد سینمای فارابی.
- ۹- داد، سیما. (۱۳۸۳). فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: انتشارات مروارید، چاپ دوم.
- ۱۰- فلکی، محمود. (۱۳۸۲). روایت داستان (تئوری های پایه یی داستان نویسی)، تهران: بازتاب نگار.
- ۱۱- لورنس، پرین. (۱۳۶۸). تأملی دیگر در باب داستان، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات، چاپ چهارم.
- ۱۲- مارتین، والاس. (۱۳۸۲). نظریه های روایت، ترجمه محمد شهباء، تهران: نشر هرمس.
- ۱۳- مستور، مصطفی. (۱۳۸۴). مبانی داستان کوتاه. تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.
- ۱۴- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). عناصر داستان، تهران: نشر سخن، چاپ چهارم.
- ۱۵- میشل، ژان و آدام و فرانسوا رواز. (۱۳۸۳). تحلیل انواع داستان، ترجمه آذین حسین زاده و کتایون شهپر راد، تهران: نشر قطره.