

## بررسی داستان کوتاه معصوم اول اثر هوشنگ گلشیری بر اساس مؤلفه‌های روایت‌شناسی ساختارگرای ژرار ژنت

### پروانه عادل‌زاده\*

عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز،  
تبریز، ایران

### مهدی دریائی\*\*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز،  
تبریز، ایران

### کامران پاشایی فخری\*\*\*

عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز،  
تبریز، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۵/۰۴/۳۱، تاریخ تصویب: ۹۶/۰۱/۱۸، تاریخ چاپ: دی ۱۳۹۸)

### چکیده

بررسی داستان معصوم اول، اثر هوشنگ گلشیری با روش تحقیق ساختاری، با استفاده از آرای روایی ژنت در مؤلفه‌های زمان نشان داد نقل رخدادها در متن روایی تفاوت اندکی با سطح داستانی دارد. متن جز در سه رخ داد زمان پریشی چندانی ندارد و دارای نظم تقویمی است. برد زمان پریشی به سمت گذشته نزدیک و در چند مورد به سمت گذشته دور، دامنه‌های زمان پریشی مشمول بر زمان اندکی است. متن برخوردار از شتاب مثبت است. بسامدها از نوع مفرد، مکرر و بازگو است. در مؤلفه‌های وجه، نویسنده برای استفاده از فاصله، از گفتار مستقیم، گفتار غیرمستقیم، گفتار غیرمستقیم آزاد و سخن روایت‌شده بهره برده است. راوی از نقش‌های ارتباطی، گواهی‌دهنده و ایدئولوژیک برخوردار است. کانون‌های صفر، کانون درونی از انواع ثابت، متغیر و چندگانه و کانون خارجی مطابق طبقه‌بندی ژنت در روایت موجود است. در مؤلفه‌های صدا، مؤلف، در روایت درون‌داستانی از نوع اول شخص، من‌ضمنی، من‌عینی و من‌قهرمان و همچنین دوم شخص و در روایت برون‌داستانی از دانای کل نمایشی بهره برده است.

**واژه‌های کلیدی:** زمان دستوری، وجه، صدا، ژرار ژنت، معصوم اول هوشنگ گلشیری، روایت‌شناسی ساختارگرا.

\* نویسنده مسئول: E-mail: adelzadeh@iau.ac.ir

\*\* E-mail: mahdi.daryaei@gmail.com

\*\*\* E-mail: pashaei@iau.ac.ir

#### ۱- مقدمه

اغلب منتقدان به اهمیت روایت در آثار ادبی اذعان دارند، چنان‌که «پژوهشگران و نظریه‌پردازان، از زمان ارسطو تا کنون، روایت را بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی دانسته‌اند» (ویستر، ۱۳۸۲: ۷۹). بنابراین مخاطب برای درک متون ادبی به روایت و شناخت آن نیازمند است و «شناخت شیوه‌های کارکرد روایت، ما را در فهم متون ادبی یاری می‌کند» (ویستر، ۱۳۸۲: ۹۲). از این‌رو، پژوهش حاضر به بررسی ساختار روایی داستان کوتاه معصوم اول از مجموعه داستان نیمه‌تاریک ماه (۱۳۸۲) اثر هوشنگ گلشیری (۱۳۷۹-۱۳۱۶) نویسنده مدرن مکتب داستان‌نویسی اصفهان می‌پردازد. از برجسته‌ترین ویژگی‌های آثار گلشیری، به کاربردن تکنیک‌های پیچیده روایی و اهمیت به ساختار روایت است. این نکته‌ای است که خود گلشیری، در گفتگوهایی که در مورد آثارش کرده و همچنین در مقدمه‌ای که بر ابتدای مجموعه داستان کوتاه نیمه‌تاریک ماه نگاشته، بر آن تکیه داشته است. «جستجوی ساختار متناسب با هر داستان در این سال‌ها مهم‌ترین مشغله من بوده است» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۴). از این‌رو نگارندگان در پژوهش حاضر، با استفاده از نظریه روایی ژرار ژنت در کتاب *گفتمان روایت*، که از متأخرترین نظریه‌های عرصه روایت‌شناسی ساختارگرا و همچنین به اذعان برخی از منتقدان از جمله دیوید لاج، از کامل‌ترین آن‌هاست، به این مهم خواهند پرداخت.

آنچه امروزه ساختارگرایی نامیده می‌شود، زمانی پدید آمد که انسان‌شناسان، منتقدان ادبی و دیگران دریافتند که زبان‌شناسی می‌تواند برای توجیه روش کارشان کمک مؤثری باشد. اما زمانی که آنان زبان‌شناسی را الگوی کار خود قرار دادند، به این نکته پی‌بردند که آنچه را سوسور بدان پرداخته و مطرح کرده، در یک طرح کلان‌تر نظری می‌گنجد؛ که از آن به عنوان ساختارگرایی یاد کردند. ساختارگرایی در نزد آنان چیزی بود که دست‌کم با دو جریان فکری دیگر تفاوت اساسی داشت: پدیدارشناسی ذهنیت‌گرا و سوژه‌محور و کنش‌گرایی فردگرایانه. بدین ترتیب آنان با قراردادن اصول فکری سوسور در طرح کلان ساختارگرایی، خط تمایزی میان خود و جریان‌های نظری موازی کشیدند. سوسور گرچه آشکارا ساختارگرایی را بر زبان جاری ساخت اما با تمرکز بر اهمیت رابطه‌ها و نظامی که بر مبنای آن شکل می‌گیرد، آنچه را که به صورت زمزمه‌های خاموش، دغدغه‌های ضمنی و مکنون در درون نظریات متفکران پیشین نهفته بود صراحت بخشید. بدین ترتیب آنچه را که سوسور تدوین کرده بود به نحله‌ای نظری بدل شد و در ادامه از درون این نحله شاخه‌هایی سر برکشید که بسیاری از ریشه‌های

علوم انسانی را تحت تأثیر قرار داد، به گونه‌ای که دل‌مشغولی اصلی متفکران در بستر نظری، ساختارگرایانه شد و یا اینکه تلاش کردند به هر نحو ممکن خود را از زیر این چتر فراگستر بیرون کنند و هویت متمایز و مستقلی برای خود بتراشند. یکی از این جریان‌ها که در لوای قدرت ساختارگرایان پدیدار گشت، روایت‌شناسی ساختارگراست. «نو ارسطوئیان مکتب شیکاگو پیش از وقوع انقلاب ساختارگرایی در مخالفت با تأکید منتقدان نو بر محوریت علت مادی در هنر کلامی، از معادله روایت مساوی زبان خرده گرفته بودند. این معادله اساس روایت‌شناسی ساختارگراست» (پیرلوجه و فیاضی، ۱۵۵). ساختارگرایی در ادبیات که روایت‌شناسی یکی از شاخه‌های مهم آن به شمار می‌رود همچون رویکردهای ساختارگرایی دیگر بر پایه دیدگاه‌های سوسور در مورد نظام زبان یا لانگ (فارغ از کاستی‌های کنشی اهل هر زبان در قالب پارول) استوار است. «روایت‌شناسی، مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). «هدف نظریه روایت این است که ثابت‌ها، متغیرها و ترکیبات سخنی روایت را توصیف کند و نشان بدهد که چگونه ویژگی‌های متون روایی در بطن الگوهای نظری به یکدیگر می‌پیوندند» (حری، ۱۳۹۲: ۷۶). همان‌گونه که ارسطو در مدلی دو سطحی اصطلاحات لوگوس و میتوس را به ترتیب برای داستان و گفتمان به کار می‌برد در میان نظریه‌پردازان جدید نیز گروهی از آن‌ها مانند سیمور چتمن برای مطالعه ارتباط میان آنچه بیان می‌گردد و چگونگی بیان آن چیز، از مدل دو سطحی استفاده کردند. چتمن آن‌ها را به ترتیب داستان و گفتمان می‌نامد. از نظر او داستان و گفتمان اجزای اصلی روایت را تشکیل می‌دهد. عناصر داستان، آن اجزایی است که گفته می‌شود یا محتوا را تشکیل می‌دهد و گفتمان چگونگی بازگو کردن داستان یا بیان است. همچنین در بیانی دیگر، ویکتور شکولوفسکی، فرمالیست روس، از اصطلاحات فیولا و سیوزه استفاده کرده است. از منظر او فیولا به ترتیب زمانی موقعیت‌ها و رویدادهایی اشاره دارد که بر اساس سرخ‌هایی که در متن روایی وجود دارد می‌تواند بازسازی شود. اما نظریه‌پردازان دیگری هم وجود دارند که به جای مدل دو سطحی داستان و گفتمان به مدل سه سطحی معتقدند. روایت‌شناسی اولیه را می‌توان متشکل از چند مکتب دانست و الگوی پیشنهادی ژرار ژنت در کتاب گفتمان روایت: مقاله‌ای درباره‌ی متد (۱۹۸۰)، یکی از برجسته‌ترین این مکاتب به حساب می‌آید که دیوید لاج معتقد است «کامل‌ترین و پالوده‌ترین نوشته‌ای است که پس از تمایزی که فرمالیست‌های روسی میان داستان و طرح گذاشتند، منتشر شده است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۰۹).

ژنت در این کتاب که قسمتی از اثر سه جلدی او یعنی مجازها را تشکیل می‌دهد، روایت را به سه سطح اساسی طبقه‌بندی می‌کند و آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌سازد.

**داستان:** رخدادها و شرکت‌کنندگان آن‌هاست که از طرز قرارگرفتن در متن متنوع و بر اساس نظم گاهشمارانه بر ساخته می‌شود (کنان، ۱۳۸۷: ۱۲). داستان شامل رویدادهایی با ترتیب زمانی و علی است پیش از آنکه در قالب واژگان ریخته شود. (مارتین، ۱۳۸۶: ۷۸) یعنی توالی واقعی رخدادهاست که می‌توان آن را از متن روایی استخراج کرد (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۰)

**متن روایی:** کلامی مکتوب یا شفاهی است که رخدادها در آن نقل می‌شوند. متن روایی همان چیزی است که پیش رو داریم و رخدادها لزوماً در آن نظم گاهشمارانه ندارند (کنان، ۱۳۸۷: ۱۲). رسیت همان نوشتار است (مارتین، ۱۳۸۶: ۷۸). در واقع متن روایی همان گفتمان متن است (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۰).

**روایت‌گری:** کنش یا فرایند خلق متن روایی است، از این رو ایجاد یا عمل روایت است. چون متن روایی کلامی شفاهی یا مکتوب است، لازم است کسی آن را بگوید یا بنویسد (کنان، ۱۳۸۷: ۱۲). روایت‌گری رابطه میان گوینده/نویسنده و شنونده/خواننده را دربرمی‌گیرد (مارتین، ۱۳۸۶: ۷۸). توجه بیشتر ژنت برای بررسی، مختص به سطح دوم یعنی متن روایی است و معتقد است این سه سطح از طریق سه مشخصه (۱) زمان دستوری، (۲) وجه یا حالت، (۳) صدا یا لحن با یکدیگر در تعامل قرار می‌گیرند.

هدف از انجام این تحقیق، تحلیل ساختار روایی داستان کوتاه معصوم اول است. برای اینکه ببینیم با یک الگوی نظری، چگونه می‌توان ثابت‌ها، متغیرها و ترکیبات یک متن روایی را توصیف کرد و در نتیجه ساختار کلی روایی آن اثر را دریافت. برای رسیدن به این هدف، نگارندگان الگوی پیشنهادی ژرار ژنت را، که از منظر بسیاری از منتقدان از جمله دیوید لاج، از کامل‌ترین الگوهای بررسی ساختاری است، به عنوان نظریه و الگوی تحلیل برگزیدند. بر این نکته نیز باید اذعان داشت که الگوی پیشنهادی ژنت، تنها راه برای تحلیل ساختاری نیست.

در پیشینه تحقیق بر مبنای نظریه روایی ژنت، مقالات پیش رو تا کنون به ثبت رسیده‌اند. در این میان سه مقاله در بررسی آثار گلشیری است که دو مورد از آن‌ها، بر روی رمان شازده احتجاب، و یک مورد، بر روی یکی از داستان‌های کوتاه او انجام شده است. در سایر مقالاتی که به آن‌ها اشاره خواهد شد متون دیگر در حوزه ادبیات را بررسی نموده‌اند. «روایت‌شناسی یک داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری بر اساس نظریه ژنت» مقاله‌ای از کاظم ذرفولیان و دکتر فؤاد مولودی است. هدف این مقاله آن است که نشان دهد مطالعه ساختار روایی آثار گلشیری

به درک پیچیدگی‌های آن‌ها کمک می‌کند و به شناخت بیشتر جنبه‌های معنایی منجر می‌شود. مقاله دیگر با عنوان «بررسی عوامل مؤثر بر شتاب روایت در رمان شازده احتجاب» پژوهشی است از دکتر سعید حسام‌پور و ناهید دهقانی که بیان می‌دارند زمان در شازده احتجاب گلشیری پیشروی بسیار کندی دارد، اما در ذهن شازده و دیگر شخصیت‌های آن، با شتابی وصف‌ناپذیر در حال پیشروی و پسروی است. مقاله دیگر با عنوان «نقد شازده احتجاب گلشیری با تأکید بر دیدگاه ژرار ژنت» که تحقیقی است از دکتر مهیار علوی مقدم و قدسی براتی که ساختار یک مقاله علمی پژوهشی را ندارد و در یک همایش ارائه داده شده است. همچنین در مقاله «بررسی کانون روایت در اسرارالتوحید»، اسماعیل شفق، فاطمه مدرسی و امید یاسینی با بهره‌گیری از روش توصیفی تحلیلی، شگردهای روایی در حکایات اسرارالتوحید بر اساس نظریه کانون روایت ژنت را مورد بررسی قرار داده‌اند و در آن به میزان موفقیت محمدبن منور در بهره‌گیری از کانون روایی برای انتقال اندیشه‌های عرفانی و بالابردن جذابیت و واقع‌نمایی اثر توجه نشان داده‌اند. همچنین «نقد روایت‌شناسانه مجموعه ساعت پنج برای مردن دیر است بر اساس نظریه ژرار ژنت» مقاله‌ای از قدرت‌الله طاهری و لیلاسادات پیغمبرزاده است که در آن به بررسی این مجموعه داستان از امیرحسن چهل‌تن پرداخته‌اند و انتخاب کانون روایت مناسب را بر زمان‌بندی داستان، میزان و حجم اطلاعات ارائه‌شده، ایجاد جهت فکری خاص در خواننده و تفسیر وقایع داستانی مؤثر دانسته‌اند. و مقالات دیگری از جمله: «بررسی روایت در رمان چشم‌هایش از دیدگاه ژرار ژنت» پژوهشی از دکتر محمد پاشایی. «بررسی زمانمندی روایت در رمان سالمرگی بر اساس نظریه ژرار ژنت»، کار مشترک محمد بهنام‌فر، اکبر شامیان ساروکلایی و زینب طلایی. «بررسی ساختاری عنصر زمان بر اساس نظریه ژرار ژنت در نمونه‌ای از داستان کوتاه دفاع مقدس» کار مشترک محمود رنجبر، دکتر علی تسلیمی، دکتر عباس خائفی و دکتر علی صفایی سنگری. «روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفت‌وگو بر اساس نظریه ژرار ژنت» تحقیقی از رویا یعقوبی. «زمان روایی در رمان احتمالاً گم شده‌ام بر اساس نظریه ژرار ژنت» پژوهش مشترک فرهاد درودگریان، فاطمه کویا و سهیلا اکبرپور. «مقایسه عنصر زمان در روایت‌پردازی رمان‌های به هادس خوش آمدید و سفر به گرای ۲۷۰ درجه بر مبنای نظریه ژرار ژنت» که تحقیقی است از سیدعلی قاسم‌زاده، حمید جعفری و عبدالله شیخ حسینی.

در این تحقیق بر آنیم تا به پاسخی برای این پرسش‌ها دست یابیم:

- چگونه به کارگیری زمان در معصوم اول؟

- نویسنده برای ایجاد فاصله، از چه مؤلفه‌هایی بهره برده است؟
- چه نوع کانون یا کانون‌هایی در معصوم اول به کار گرفته شده است؟
- در معصوم اول روایت از کجا صورت می‌گیرد؟ آیا راوی درون داستانی است یا بیرون داستانی؟ در چه انواعی؟

در ادامه و در قسمت بحث و بررسی، مباحث نظری مطرح شده توسط ژنت، در مقولات زمان دستوری، وجه یا حالت، صدا یا لحن، تعریف می‌شوند. در مقوله زمان دستوری، مؤلفه‌های نظم، تداوم و بسامد، در وجه یا حالت، مؤلفه‌های فاصله و کانون‌شدگی و در نهایت، در مقوله صدا، به مکان راوی در داستان کوتاه معصوم اول پرداخته می‌شود.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- زمان دستوری

«عنصر زمان، مفهومی ساختاردهنده است، چراکه روابط میان موقعیت‌های خاص یا تغییرات یک حالت را نشان می‌دهد» (تولان، ۱۳۸۳: ۵۴). زمان، بازگویی رابطه میان متن روایی و داستان است و در رابطه گاهشمارانه میان داستان و متن روایی معنا پیدا می‌یابد. موقعیت زمانی راوی نسبت به رخدادهایی که گفته شده، چیست؟ باید دانست داستان نسبت به متن روایی به مثابه یک کل، نسبت به نتیجه نهایی، چگونه ارائه شده است؟ گزینش‌های روایت‌شناختی چندی در دسترس نویسندگان قرار دارد. «ژرار ژنت، یعنی تأثیرگذارترین نظریه‌پرداز زمان متن، در حرکت از داستان به متن روایی قائل به سه نمونه عمده زمانی است: نظم، تداوم، بسامد» (تولان، ۱۳۸۳: ۵۵). استفاده متنوع از این تکنیک‌ها روایتگر را قادر می‌سازد که آن عناصر روایی را که مورد تأکید نویسنده قرار گرفته است مشخص سازد و تشخیص دهد که ساخت و سازمان متن روایی چیست.

۱-۱- **نظم:** «بر روابط میان توالی مورد نظر رخدادها در داستان و سامان واقعی عرضه آن‌ها در متن روایی نظارت دارد» (تولان، ۱۳۸۳: ۵۵). ممکن است راوی رخدادها را به همان ترتیب که اتفاق افتاده‌اند ارائه دهد. یعنی نظم تقویمی، و یا می‌تواند آن‌ها را بدون نظم گزارش کند؛ که در نهایت این درهم‌شدن نظم زمانی به تولید طرحی پیچیده و محکم منجر می‌شود. «ژنت هرگونه انحراف در نظم و آرایش ارائه عناصر متن روایی را از نظم و سامان وقوع عینی رخدادها در داستان، زمان‌پریشی می‌نامد» (تولان، ۱۳۸۳: ۵۵) زمان‌پریشی عبارت است از هر پاره‌ای از متن روایی که در نقطه‌ای زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی یا منطقی توالی رخدادها

بیان گردد. زمان‌پریشی در دو نوع بازگشت به گذشته و بازگشت به آینده یا به اصطلاح ژنت به گذشته‌نگرها و آینده‌نگرها تقسیم می‌شوند. گذشته‌نگر حرکتی ناگهشمارانه به عقب است به گونه‌ای که حادثه‌ای که به لحاظ زمانی زودتر به وقوع پیوسته بعداً در متن روایی بیان می‌شود. آینده‌نگر حرکتی ناگهشمارانه به جلو است به گونه‌ای که رخداد آتی زودتر از موعد مقرر یعنی پیش از وقوع رخدادهایی که به لحاظ گاهشمارانه در این میان قرار دارند بیان می‌شود. هر نوع افشاگری همراه با تأخیر را افشاگری گذشته‌نگر و هرگونه افشاگری زودرس را افشاگری آینده‌نگر می‌نامند. در رابطه با بازگشت زمانی و آینده‌نگری می‌توان دو عامل را نام برد. دامنه و برد. زمان‌پریشی می‌تواند به گذشته یا آینده کشیده شود با فاصله دورتر یا نزدیک‌تر به زمان حال (یعنی لحظه‌ای که در داستان روایت می‌شود تا جا به زمان‌پریشی بدهد) این فاصله را برد زمان‌پریشی می‌نامیم. خود زمان‌پریشی نیز می‌تواند مدتی از داستان را دربرگیرد که کم و بیش طولانی است که همان دامنه زمان‌پریشی است. زمان‌پریشی کارکردهای مختلفی در روایت دارد. برای نمونه بازگشت زمانی می‌تواند نقش توضیحی و ایراد گسترش روان‌شناسی شخصیت با بیان رویدادهایی از گذشته او را شکل دهد. و یا آینده‌نگری با نشان دادن کمی از حقایقی که بعدها بر ملا می‌شوند، کنجکاوای مخاطب را برانگیزاند. چنانچه نویسنده بخواهد شیوه بازگویی خطی آثار کلاسیک را تا اندازه‌ای بر هم بزند، نقض نظم تقویمی رخدادها می‌تواند این امر را برای او ممکن سازد.

کیفیت روایت رخدادها در متن روایی معصوم اول با سطح داستانی تفاوت‌های اندکی دارد. آرایش توالی خطی در بیان رخدادها از سوی راوی چندان حفظ نمی‌شود اما در عین حال ما در متن روایی با زمان‌پریشی چندان مواجه نمی‌شویم. زمان‌پریشی در متن روایی در چند رخداد از نوع گذشته‌نگر و آینده‌نگر قابل بررسی است. به این صورت که رخدادهایی که راوی در متن نامه به برادرش بیان می‌دارد در گذشته‌ای نزدیک رخ داده‌اند و راوی شروع به بازگویی آن‌ها کرده است.

توالی رخدادها در داستان:

۱. بیان ناخوشی احوال عبدالله.
۲. تغییر در چهره حسنی توسط عبدالله.
۳. ایجاد وحشت عمومی از حسنی بین اهالی روستا.
۴. برخورد ننه صغری با حسنی.
۵. تشدید ترس عمومی از حسنی میان اهالی روستا علی‌الخصوص زنان و کودکان.

۶. برخورد تقی آبیاری با حسنی.
۷. مکالمه تقی آبیاری و راوی درباره مسائل پیش آمده.
۸. بازدید دسته‌جمعی برخی از اهالی روستا از موقعیت حسنی برای تشخیص صدق یا کذب بودن گفته‌های تقی آبیاری.
۹. سقط جنین زن میرزا یدالله.
۱۰. گفتگوی راوی با همسرش در مورد صدای مرموز. (صدای پای حسنی در نزدیکی‌های خانه)
۱۱. پیدا شدن نرگس دختر کدخدا نزدیکی‌های حسنی.
۱۲. معاینه ننه کبری از سلامت زنانگی نرگس.
۱۳. دیده شدن ننه کبری با طاسی بر سر در حال رفتن به صحرا به سمت موقعیت حسنی.
۱۴. فرستادن دانش‌آموزان مدرسه برای ورزش به صحرا.
۱۵. راوی حضور حسنی را پشت سرش در صحرا حس می‌کند.
۱۶. شرط‌بندی عبدالله برای کندن تپه خاک جلوی پای حسنی.
۱۷. آسیب‌دیدگی عبدالله.
۱۸. به صحرا رفتن اهالی روستا برای نجات عبدالله.
۱۹. عبدالله بر اثر جراحت زخم پا می‌میرد.
۲۰. عبدالله کنار پای حسنی و در جوار تپه خاک جلوی پای او به خاک سپرده می‌شود.
۲۱. اخباری جسته و گریخته به برادر راوی از اتفاقات ناشی از حضور حسنی به برادر راوی می‌رسد و موجبات دل‌نگرانی او را فراهم می‌کند.
۲۲. راوی برای روشن کردن برادر از اتفاقات پیش آمده شروع به بازگویی آن‌ها در قالب نامه می‌کند.

توالی رخدادها در متن روایی:

۲۰-۱۹-۱۸-۱۷-۱۶-۱۵-۱۴-۱۳-۱۲-۱۱-۱۰-۸-۷-۹-۶-۵-۴-۳-۲-۱-۲۲-۲۱

راوی رخدادها را بنا بر نظم تقویمی آن‌ها ارائه می‌کند، و تنها در رخدادها ۲۱-۲۲ و ۹ زودتر از زمان تقویمی آن‌ها که در داستان وجود دارد در متن روایی بیان شده‌اند. با توجه به تعریف ژنت این ۳ رخداد در زمانی زودتر از منطق طبیعی خود بیان شده‌اند و زمان‌پریشی آن‌ها از نوع آینده‌نگری است. متن برخوردار از افشاگری گذشته‌نگر است، چراکه راوی در بیان اتفاقات با تأخیر عمل می‌کند. در



واقع رخدادها در گذشته‌ای نزدیک روی داده‌اند و حال راوی آن‌ها را بعد از گذشت مدت زمان اندکی نسبت به زمان حال -لحظه نگارش نامه- انتقال می‌دهد. راوی در گزارش خود برای بالابردن فضای وحشت و اضطراب ناشی از تأثیرات متقابل حسنی و اهالی روستا بر یکدیگر، اطلاعات را به روایت شنو با سیستم قطره‌چکانی انتقال می‌دهد. به این معنی که قسمتی از ماجرا را بیان می‌کند و شکل‌گیری مابقی اتفاق را به ذهن مخاطب می‌سپارد. برد زمان‌پریشی نیز به سمت گذشته نزدیک و در قسمت‌هایی گذشته دور است. دامنه زمان‌پریشی مدت زمان اندکی است. چرا که بیشترین قسمت از متن با نظم تقویمی بیان شده است. کارکرد زمان‌پریشی گذشته‌نگر در این داستان توضیحی است و راوی در این داستان برای توضیح اتفاقات ناشی از وجود حسنی به گذشته نزدیک برمی‌گردد و آن‌ها را برای روشن شدن روایت شنوی مستقیم خود -برادر- توضیح می‌دهد.

۱-۲- تداوم: ژنت معتقد است «مشکل مفهوم زمان متن روایی در خصوص تداوم مسئله‌دارتر از همین مفهوم در خصوص نظم و بسامد است. مفاهیم نظم و بسامد ممکن است به سهولت از زمان داستان به خطییت (فضای) متن روایی انتقال یابند ... اما توصیف هم‌زمان واژه‌های تداوم متن روایی و تداوم داستان، اندکی مشکل‌زاتر است. به این دلیل ساده که نمی‌توان تداوم متن روایی را از هیچ راهی اندازه گرفت. یگانه ابزار زمانی اندازه‌گیری، مدت زمان قرائت متن روایی است که این امر از خواننده‌ای به خواننده دیگر فرق می‌کند و بالتیجه نمی‌توان آن را به منزله معیاری عینی انتخاب کرد» (کنان، ۱۳۸۷: ۷۲). تداوم «رابطه میان مدت زمانی است که رخدادی معین در طول آن زمان در داستان اتفاق می‌افتد و تعداد صفحاتی از متن روایی که به بیان آن رخداد اختصاص دارد» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۲). با دگرگون کردن سرعت روایت می‌توان تأثیرات خوانشی دیگری به دست آورد. ژنت اجرای تثاتری را که در آن مدت داستان/ رویداد با مدت بیان صحنه‌ای آن یکی است به عنوان مبنای کارش مورد استفاده قرار می‌دهد. با وجود این، در متون ادبی راوی می‌تواند سرعت روایت را نسبت به رخدادهای گفتنی کم یا زیاد کند. ژنت ثابت پویایی را به منزله معیار سنجش درجات تداوم می‌داند و معتقد است شتاب مثبت اختصاص یک تکه کوتاه از متن روایی به مدت زمان زیادی از داستان است و شتاب منفی اختصاص یک تکه بلند از متن روایی به مدت زمان کوتاهی از داستان است. به لحاظ نظری میان شتاب منفی و مثبت، بی‌نهایت پویایی محتمل قرار می‌گیرد (کنان، ۱۳۸۷: ۷۳-۷۶). ژنت چهار نوع حرکت روایی را برمی‌شمارد. (در این فرمول‌های چهارگانه که در زیر به آن‌ها اشاره می‌شود، NT زمان روایت و ST زمان داستان است).

در داستان معصوم اول، مدت زمان اختصاص یافته در متن روایی نسبت به مدت زمان صرف شده برای رخدادها در داستان کمتر است. بنابراین متن روایی برخوردار از شتاب مثبت است.

۱-۲-۱- درنگ: داستان قطع می شود تا منحصراً جا به گفتمان راوی بدهد. در این حالت توصیفات ایستا است. زمان متن روایی در حرکت و زمان داستان ساکن است (  $N=NT$ ,  $ST=0$  ).

در رخداد زیر راوی در حین بیان اتفاق رخ داده برای ننه صغرا، رخداد را قطع کرده و به اظهار نظر شخصی در آن خصوص می پردازد.

«اما ننه صغرا چی؟ ننه صغرا که دیگر بچه نیست. فردا غروبش بود یا دوشنبه عصر چو افتاد که زن حسابی از آن طرفها رد می شده، علف چیده بوده، بچه علف روی سرش بوده که چشمش افتاده به حسنی. تاریک بوده یا نه؟ نگفتند. اما حالا خودمانیم هوا یک کم تاریک بوده. زنک هم تنها. صدا هم به آبادی نمی رسیده. صبح پیدایش کرده بودند، علی دشتبان پیدایش کرد، کنار جوی آب. کسی نفهمید که کی آن کار را کرده بود. یکی بالاخره کرده بود. نمی شود گفت که حسنی خودش کرده. یک کمر بند پهن، آن هم به چه پهنی، بسته بودند به قد حسنی و یک جمجمه مرده هم گذاشته بودند توی جیب گشاد پالتویش. شاید باد می آمده و آستین هایش را تکان می داده، شاید هم پر و بال کلاغها تکان می خورده. آن سیبل های بزرگ هم تکان می خورده. همین طورها بوده، حتماً. وگرنه چرا زن رشید و بالغ بعد از اینکه با سرکه و کاهگل به هوشش آوردند تا چشمش به حسنی افتاد، جیغ کشید و باز پس افتاد؟ حالا خواهی گفت، مگر نمی شد با یک لگد حسنی را بیندازند و راحت بشوند؟ اما مگر یادت نیست که خیلی جاها کدویی، کله خری، چیزی را می گذارند سر یک تکه چوب، یا اگر تازه بذر پاشیده باشند و آلبالوها رنگ گرفته باشد چند تا بچه را می فرستند صحرا تا هوار بکشند یا سنگ بپراندند؟ پرنده ها مگر می گذارند تخم ریشه بدواند و نیش بزند و برگ و بار پیدا کند؟» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۸-۱۸۹).

۱-۲-۲- صحنه: زمان متن روایی با زمان داستان هماهنگ و منطبق است. برای نمونه در گفتگو این گونه است. (  $NT=ST$  )

گفتگوی های راوی با همسرش: «مادر اصغر بیدارم کرد و گفت:...» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۰-۱۹۱) و گفتگوی راوی با تقی آبیاری:

«گفتم:

- آخر تقی، چه مرگت شده بود؟ تو دیگر چرا، مرد حسابی؟ ببین چطور باعث خون  
یک بچه شدی، آن هم پسر.  
گفت: ای آقا، مگر دست خودم بود. من با همین دو تا چشم‌هام دیدمش.  
گفتم: خوب، که چی؟  
گفت: والله. چطور بگویم، شده بود عین یک گول بیابانی. اصلاً داشت توی جاده  
پشت سر من می‌آمد. تفنگ، به خدا یک تفنگ دو لول به دوشش حمایل کرده بود»  
(گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۰).

۳-۲-۱- چکیده: قسمتی از داستان در متن روایی خلاصه می‌شود تا به سرعت بیفزاید.  
چکیده می‌تواند طول متفاوتی داشته باشد. در چکیده زمان متن روایی از زمان داستان کمتر  
است (ST>NT).

در قسمت پایانی متن روایی، رخدادهایی از داستان به صورت خلاصه بازگویی می‌شود:  
«حالا تو هر چه می‌خواهی فکر کن ... زن و بچه‌هایم هم سلام می‌رسانند» (گلشیری، ۱۳۸۲:  
۱۹۶-۱۹۵).

۴-۲-۱- حذف: روایت دربارهٔ قسمت‌هایی از داستان اصلاً چیزی بیان نمی‌کند (N=NT,  
ST=0).

از آنجا که داستان معصوم اول گزارشی در قالب نامه است، راوی تنها به ذکر رخدادهایی  
پرداخته است که سعی در انتقال آن‌ها حول محور حسنی به برادر خود داشته است. بنابراین به  
صورت طبیعی حذف در آن قابل بررسی نیست.

این چهار نوع سرعت روایی را می‌توان به میزان متفاوتی به کار برد و یا می‌توان آن‌ها را  
ترکیب کرد. تغییرات سرعت در متن روایی می‌تواند میزان اهمیت داده شده به رخداد‌های  
مختلف را نشان دهد.

۳-۱- بسامد: «مؤلفهٔ زمانی‌ای است که تا پیش از ژنت ذکر از آن در میان نبود. بسامد  
رابطهٔ میان تعداد دفعاتی است که یک رخداد در داستان اتفاق می‌افتد و تعداد دفعاتی که در  
متن روایی بیان می‌شود» (کنان، ۱۳۸۷: ۷۸). به عبارت دیگر بسامد «رابطهٔ میان راه‌های تکرار  
رخدادها در داستان و در متن روایی است.» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۲) «بسامد چیزی است که فقط

با بازگشت به عقب، وقتی که قرائت متن روایی به پایان می‌رسد قابل تعیین است» (تولان، ۱۳۸۳: ۶۷). که در سه شکل ظاهر می‌شود:

۱-۳-۱- **بسامد مفرد**: بیان یکباره رویدادی است که یک بار رخ داده است. به جز رخدادهای ذکر شده در بسامد مکرر و بازگو، سایر رخدادها، از نوع بسامد مفرد هستند.

۱-۳-۲- **بسامد مکرر**: بیان مکرر و چندباره رویدادی است که یک بار رخ داده است. گذاشتن کلاه و سیبل برای حسنی توسط عبدالله که یکبار رخ داده و دوبار تکرار می‌شود: «کلاه خودش را هم گذاشته روی سر حسنی. با یک مشت پشم هم برایش سیبل گذاشته» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۸) «اما می‌دانی مسئله کلاه او نیست، یا حتا آن سیبل که عبدالله خدایاמרز با پشم برایش ساخته بود» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۶).

شنیدن صدای به زمین خوردن کنده: «مثل صدای کنده‌ای بود که به زمین بزنند» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۲). «حتا تو، صدایش را می‌شنوی، صدای دوتا کنده بزرگ را که به زمین می‌خورد» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۶).

۱-۳-۳- **بسامد بازگو**: بیان یکباره رویدادی است که چند بار رخ داده است (کنان، ۱۳۸۷: ۷۸-۸۰).

در اثر ایجاد ترس عمومی بین زن‌های روستا از حسنی، مسیر رفتن به صحرا تغییر می‌کند. در واقع این رویداد مکرر اتفاق افتاده است و در متن روایی تنها یک بار ذکر شده است. «کی باور می‌کند که زن‌ها از بس که بچه‌ها را ترسانده بودند خودشان هم ترس برشان داشته بود؟ همه‌شان می‌انداختند توی بیشه کبوده و از پشت گدار می‌رفتند صحرا» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۹).

۲- **وجه**: فضای روایت است. یعنی اینکه راوی برای روایت خود از چه دیدگاهی استفاده می‌کند که از طریق فاصله و کانونی شدگی ایجاد می‌گردد.

۲-۱- **فاصله**: هر خوانش از وجه، متضمن این نکته است که فاصله موجود میان راوی و داستان را تعیین کنیم. چرا که به ما کمک می‌کند تا میزان دقت یک متن روایی و اطلاعات منتقل شده را مورد بررسی قرار دهیم. منظور از فاصله، فاصله میان داستان و روایت‌گری است. در واقع فاصله به رابطه روایت‌کردن با مصالح خودش می‌پردازد و به این نکته اشاره دارد که آیا مسئله روایت کردن یا به نمایش گذاشتن است. بیشترین فاصله میان دو سطح داستان و روایت‌گری نتیجه ترکیب ارائه حداکثری اطلاعات و کمترین حضور راوی به‌دست می‌آید.

«بسیاری از نویسندگان مدرنیست ترکیب فوق را برهم می‌زنند تا اثر خود را به گونه‌ای دیگر واقع‌بینانه جلوه دهند. این نویسندگان معمولاً فاصله این دو سطح را با ترکیب حضور حداکثری راوی و ارائه اطلاعات اندک کم می‌کنند» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۴). چهار نوع گفتمان برای بیان فاصله میان راوی و متن روایی موجود است:

۱-۱-۲- گفتار مستقیم/سخن گزارش شده: بیان وفادارانه و موبه‌موی کلمات واقعی شخصیت است. «در اینجا سخن هیچ‌گونه تغییری به خود نمی‌بیند. در این مورد می‌توان از سخن بازگفته سخن گفت» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۵۷).  
فقط گفته: «ای وای!» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۹)

«گفتم:

- آخر تقی، چه مرگت شده بود؟ تو دیگر چرا، مرد حسابی؟ بین چطور باعث خون یک بچه شدی، آن هم پسر.

گفت: ای آقا، مگر دست خودم بود. من با همین دو تا چشم‌هام دیدمش.  
گفتم: خوب، که چی؟

گفت: والله، چطور بگویم، شده بود عین یک گول بیابانی. اصلاً داشت توی جاده پشت سر من می‌آمد. تفنگ، به خدا یک تفنگ دو لول به دوشش حمایل کرده بود» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۰).

«گفت: مرد، گوش بده! گوش بده!

گفتم: چی را؟

گفت: تو گوش بده» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۰).

«زنم گفت:

ترا به خدا در را باز نکن! ... گفتم:

- می‌بینی که چیزی نیست» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۱).

«زنم گفت:

- شنیدی؟

گفتم: چی را؟ چیزی که نیست» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۱).

«گفتم:

- دیدی که خیالاتی شده بودی؟» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۱).

۲-۱-۲- گفتار غیرمستقیم/سخن انتقالی: اگر مضمون گفته‌ای را بی‌آنکه سیاق کلام گوینده را در آن دخالت دهیم بیان کنیم با گفتار غیرمستقیم مواجهیم. «در آن محتوای آنچه فرضاً گفته شده حفظ می‌شود. اما این محتوا از نظر دستوری با کلام راوی درمی‌آمیزد. علاوه بر این غالب تغییرات دستوری هستند: گفتار خلاصه می‌شود، ارزیابی‌های عاطفی حذف می‌شوند و غیره» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۵۷). به بیانی کلی می‌توان گفت کلمات شخصیت یا کنش‌های او، از سوی راوی گزارش می‌شود و او آن‌ها را به بیان خود ارائه می‌دهد.

«اگر نرسیده بنویس بینم باز این عبدالله دسته گلی به آب نداده باشد. گفت که به وسیله یکی از آشناهایش برایت فرستاده اما من که باورم نمی‌شود» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۷).

«چیزی نبود. دکتر هم که دیدش گفت خوب می‌شود. نسخه‌ای هم نوشت. دوا و درمان هم کردیم، اما خوب نشد» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۷).

«اما وقتی برمی‌داری می‌نویسی که بعضی حرف‌ها که از این طرف و آن طرف شنیده‌ای دل‌نگرات کرده است خواستم بی‌خبر نمانی» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۷).

«یعنی مستخدم مدرسه خبرم کرد که دختر کدخدا را توی صحرا پیدا کرده‌اند» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۲).

۲-۱-۳- گفتار غیرمستقیم آزاد: در این شیوه هم سیاق کلام گوینده حفظ می‌شود و هم گفته‌های او به‌طور آزاد بیان می‌شود. «گفتار غیرمستقیم آزاد حد میانی سبک مستقیم و سبک غیرمستقیم است. در اینجا شکل دستوری سبک غیرمستقیم اختیار می‌شود اما تنوعات معنایی سخن اصلی به‌ویژه اشارات مربوط به فاعل گفت‌کرد همچنان در سخن باقی می‌ماند. در اینجا دیگر فعل اخباری‌ای وجود ندارد که بخواهد بگوید دارد جمله انتقالی را نقل یا ارزیابی می‌کند» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۵۷). کلمات شخصیت یا کنش‌های او به وسیله راوی بدون حروف ربط بیان می‌شوند.

«نصراالله می‌گفت، پیش پای حسنی پیدایش کرده‌اند. خوابیده بوده، یعنی هنوز توی گندم‌ها که تازه نیش زده بودند خواب بوده، چارقده سرش بوده. پیراهنش گلی نشده بوده. آخر زمین که گلی نبوده، اما حتی خاکی هم نشده بود. کفش پایش نبوده، مردها که رسیده‌اند بالای سرش کدخدا با لگد زده توی پهلویش. اول غلتیده بعد بلند شده. خودش

را جمع کرده، به حسنی نگاه کرده و بعد به مردها. نخندیده. اما نصرالله می‌گفت مثل اینکه می‌خواست بخندد، یا چشم‌هایش طوری بوده که مردها فکر کردند دارد می‌خندد» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۲-۱۹۳).

۴-۱-۲- سخن روایت‌شده: «در اینجا هیچ‌یک از عناصر کنش کلامی حذف نمی‌شوند، بلکه فقط به ثبت مضمون آن بسنده می‌شود» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۵۷). در واقع گفته‌ها و کلمات شخصیت و کنش‌ها با بازگویی راوی یکی شده و مثل هر رویداد دیگری تلقی می‌شوند.

«من که گفتم صدای پایش را شنیدم. چند تا، دیگر هم شنیده بودند. استاد قربان شنیده بود، اما می‌گفت، تو خواب شنیده، یا اصلاً خواب بوده که شنیده. بعد هم که بیدار شده دیگر نشنیده. حتی سرش را که دوباره گذاشته روی متکا و خواسته بخوابد نشنیده» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۳).

«قسم می‌خورد که بلاخره زن همسایه چفت دهن ننه کبرا را باز کرده» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۳).

در متن مورد بررسی تنها نمونه‌های محدود ذکر شده در بالا، از گفتار غیرمستقیم آزاد و سخن روایت شده یافت شد.

«بنابراین، وجه یک سخن در میزان دقتی نهفته است که سخن هنگامی که از مرجع خود حرف می‌زند دارد. بیشینه این دقت در سبک مستقیم است و کمینه آن در بیان رخداد‌های غیرکلامی» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۵۸).

۲-۲- نقش‌های راوی: ژنت با استفاده از مفهوم فاصله به‌عنوان نقطه شروع، نقش‌های راوی را این‌گونه ارائه می‌کند. او پنج کارکرد برمی‌شمارد که درجه دخالت راوی در روایتش را بر اساس میزان جدایی و درگیری او نیز نشان می‌دهند. این فاصله‌گذاری بین نقل و داستان به روایتگیر کمک می‌کند که اطلاعات ارائه‌شده در روایت را ارزیابی کند.

۱-۲-۲- کارکرد روایی: نقش و کارکرد روایی نقش مهمی است. هر وقت و هر کجا که روایتی داشته باشیم این نقش نیز از سوی راوی به عهده گرفته می‌شود (جدایی) خواه در روایی حضور داشته باشد و خواه نداشته باشد. تمام متن روایی مشتمل بر ۱۵۰ سطر است.

۲-۲-۲- نقش هدایت‌کننده: راوی وقتی نقش هدایت‌کننده را اجرا می‌کند که داستان را قطع کند تا دربارهٔ سازمان، بیان و مفصل‌بندی داستانش اظهار نظر کند (درگیری).  
در این متن کارکردی ندارد و بیشتر مختص به فرا داستان و داستان‌های پست‌مدرن است.  
۲-۲-۳- نقش ارتباطی: راوی مستقیماً روایت‌گیر (یعنی خواننده بالقوهٔ متن) را مورد خطاب قرار می‌دهد برای اینکه ارتباط با او را برقرار یا ایقا کند (درگیری).

«یک صندوق به برایت فرستاده بودم. در نامه‌ات از رسیدنش حرفی نزده بودی. اگر نرسیده بنویس ببینم باز این عبدالله دسته‌گلی به آب نداده باشد» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۷).  
«حتماً یادت مانده، عبدالله آدم سربه‌راهی نبود» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۷).  
«شاید هم هر کس دید خندید و دست مریزادی به عبدالله گفت. اما آخر بچه‌ها؟ می‌فهمی دیگر؟» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۸).  
«حالا خواهی گفت، مگر نمی‌شد با یک لگد حسنی را ببندازند و راحت بشوند؟ اما مگر یادت نیست که خیلی جاها کدویی، کله خری، چیزی را می‌گذارند سر یک تکه چوب، یا اگر تازه بذر پاشیده باشند و آلبالوها رنگ گرفته باشد چند تا بچه را می‌فرستند صحرا تا هوار بکشند یا سنگ بپراند؟» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۹).  
«می‌بینی؟ پاک خیالاتی شده بود» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۰).  
«اما خوب. مثل قبر بچه بود. مگر یک جنین دو سه ماهه چقدر جا می‌گیرد؟» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۳).  
«منکه می‌دانی دیگر تن و توش آن روزها را ندارم» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۴).

۲-۲-۴- نقش گواهی‌دهنده: راوی صحت داستانش را میزان دقت در نقل روایت، قطعیت مربوط به رویدادها، منبع اطلاعاتش و امثال آن‌ها را تأیید می‌کند. این کارکرد هم‌چنین زمانی که راوی احساس خود را، یعنی ارتباطی عاطفی که با آن داشته، نسبت به داستان، بیان می‌کند وارد عمل می‌شود.  
تمام قسمت ماجرای راوی و همسرش در احساس شنیدن صدای پای حسنی مشتمل بر صفحات ۱۹۰ تا ۱۹۳

«حالا از خودم بشنو، این‌را دیگر نمی‌شود گفت از این و آن شنیدم. شیش بود، تازه چشمم گرم شده بود ... پشت به دیوار ندادم، می‌دانستم که از تن دیوار بود که صدا می‌آمد» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۰-۱۹۳).



۵-۲-۲- نقش ایدئولوژیکی: راوی داستان را قطع می‌کند تا توضیحات و تفاسیر آموزنده یا خرد عمومی مرتبط با داستان را ارائه دهد (درگیری).

«حالا خواهی گفت، مگر نمی‌شد با یک لگد حسنی را ببندازند و راحت بشوند؟ اما مگر یادت نیست که خیلی جاها کدویی، کله خری، چیزی را می‌گذارند سر یک تکه چوب، یا اگر تازه بذر پاشیده باشند و آلبالوها رنگ گرفته باشد چند تا بچه را می‌فرستند صحرا تا هوار بکشند یا سنگ بیرانند؟ پرندها مگر می‌گذارند تخم ریشه بدواند و نیش بزند و برگ و بار پیدا کند؟ تازه بچه‌ها چی؟ یعنی خود مادرها بدشان نمی‌آید چیزی باشد که تا بچه‌ها دهن باز می‌کنند، یا نحس می‌شوند اسمش را ببرند و جان خودشان را راحت کنند» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۹).

«رنگش به سفیدی ماست بوده. نوک پستان‌هایش سیاه می‌زده» (توضیح درباره‌ی علایم زنی که زایمان کرده است) (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۳).

۳-۲- کانونی‌شدگی: در گفتمان روایت، ژنت میان راوی و شخصیت کانونی که از دیدگاه او روایت صورت می‌گیرد، تفاوت قائل می‌شود. از منظر ژنت، میان این سؤال که چه کسی می‌بیند؟ و این سؤال که چه کسی صحبت می‌کند؟ تفاوت وجود دارد. کانونی‌سازی به پرسش اول پاسخ می‌دهد و این مسئله که از دیدگاه چه کسی روایت شکل می‌گیرد. میان صدای روایی و منظر روایی تمایز وجود دارد. منظر روایی دیدگاهی است که راوی می‌پذیرد و ژنت آنرا کانون روایت می‌نامد. منظور از کانونی‌شدگی، زاویه دید یا چشمانی است که از منظر آن، هر بخش معین از متن روایی دیده می‌شود. «اگرچه ممکن است راوی در حال گفتن داستان باشد اما زاویه دید می‌تواند به شخصیت‌های دیگری تعلق داشته باشد» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۴). کسی که می‌بیند الزاماً همان کسی نیست که به بیان می‌پردازد. بنابراین منظور از کانون روایت، تحدید گسترده است. در حقیقت یعنی گزینش اطلاعات روایی با توجه به آنچه به طور سنتی همه چیزدانی نامیده می‌شود. فاعل کانونی‌شدگی، کانونی‌گر است. کانونی‌گر کارگزاری است که می‌نگرد و نگریسته‌های او در متن روایی ثبت می‌شود. «مفعول کانونی‌شدگی، کانونی‌شده است. کانونی‌شده، کسی یا چیزی است که کانونی‌گر مشاهده‌اش می‌کند» (کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۳-۱۰۱) ژنت طبقه‌بندی خود را در مورد کانونی‌سازی این گونه ارائه می‌دهد.

۱-۳-۲- کانونی‌سازی نشده/دیدگاه برتر/کانون صفر: به‌طور کلی در روایت‌های کلاسیک به کار می‌رفت و روشی مشترک در روایت سنتی دانای کل است که در آن راوی

بیش از همه شخصیت‌ها آگاهی دارد. «دیدگاهی است که راوی از پشت سر یا بالا به وقایع و شخصیت‌های داستانی نگاه می‌کند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۷). جایگاه او برتر است و ممکن است تمام اطلاعات مربوط به همه شخصیت‌های اصلی را بداند و همین‌طور تمام افکار و اشارات آن‌ها را. این راوی به همه چیزدان یا دانای کل مرسوم است.

«برادر عزیزم، نامه شما رسید. خیلی خوشحال شدم. اگر از احوالات ما خواسته باشید سلامتی برقرار است و ملالی نیست جز دوری شما که آن هم امیدوارم به زودی دیدارها تازه شود. باری، همه خوب و خوش‌اند و به دعاگویی مشغول. دختر کل‌حسن را برای اصغر فتح‌الله عقد کرده‌اند و شاید پیش از ماه محرم عروسی‌شان سربرگیرد. زن‌دایی باز هم دختر زائیده، آن هم دو قلو و حالا، بی‌آن دو تا که عمری پری به شما دادند، هفت تا دختر دارد. میرزا عمو حالش خوب است. خیال دارد امسال به مکه مشرف شود. مادر اصغر سلام می‌رساند» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۷).

«حتماً یادت مانده، عبدالله آدم سربه‌راهی نبود. اما خوب، به درد ده می‌خورد. با همان ماشین قراضه‌اش خرت و پرت‌های مردم را می‌آورد، مسافرکشی هم می‌کرد» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۷).

**۲-۳-۲- کانون درونی / دیدگاه همسان:** تمرکز کانون داخلی است و از یک شخصیت ثابت و یا از چند شخصیت متفاوت سرچشمه می‌گیرد. «اطلاعات راوی و شخصیت‌ها برابر است و راوی به شخصیت از روبه‌رو نگاه می‌کند و دید او محدود است. شعاع کانونی چشم راوی، داخلی است، خواه این نقطه ثابت باشد یا متغیر، یعنی از شخصیتی به شخصیت دیگر عبور می‌کند و دوباره به شخصیت اول بازمی‌گردد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۸). شخصیت‌ها تنها چیزی را می‌دانند که به‌عنوان شخصیت قادرند بدانند. این نوع روایت به سه دسته تقسیم می‌شود:

**۱-۲-۳-۲- ثابت:** که در آن تنها یک کانونی‌کننده در روایت وجود دارد.

«پای راستش شده بود مثل یک متکا. بعد هم صورتش باد کرد، آن‌قدر که دیگر نمی‌شد شناختش» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۵).

«چراغ را پایین کشیدم و گذاشتم پهلوئی دستم و دراز کشیدم. حالا همین‌طور منتظر بودم، گوش به زنگ که کی پیری پارس می‌کند. باز شکر خدا که زخم خوابش برد. اما من همین‌طور بیدار ماندم» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۲).

۲-۲-۳-۲- متغیر: کانونی‌کننده از یک شخصیت به شخصیت دیگر تغییر می‌کند. منبع کانونی‌سازی ممکن است به کانونی‌کننده اول بازگردد یا ممکن است به شخصیتی دیگر انتقال یابد.

«به همین غروب قسم، یک روز گرگ و میش که هیچ، اصلاً صبح بوده، تقی آبیاری که سی سال آزرگار هر شب خدا توی صحرا است دویده طرف ده و سر گذاشته رفته توی خانه مردم، آن‌هم وقتی عیال میرزا یدالله، سرباز، پشت تنور بوده. بیچاره زن آبستن، آن‌هم تنها. تقی دویده تا وسط حیاط و گفته، یا اصلاً حرفی نزده. زبانش بندآمده بوده. فقط گفته: «ای وای!» همین. بعد نقش زمین شده. عیال میرزا یدالله همان شب بچه انداخت. فکرش را بکن تقی آبیاری، آن هم صبح، حتی به گمانم آفتاب بلند بوده. وقتی رفته بودند بالای سر تقی و به هوشش آورده بودند چشم‌هایش شده بود دو تا کاسه خون. دهنش کف کرده بود، من که دیدمش دیگر چیزیش نمانده بود، پوست و استخوان.

گفتم:

- آخر تقی، چه مرگت شده بود؟ تو دیگر چرا، مرد حسابی؟ بین چطور باعث خون یک بچه شدی، آن هم پسر.

گفت: ای آقا، مگر دست خودم بود. من با همین دو تا چشم‌هام دیدمش.

گفتم: خوب، که چی؟

گفت: والله. چطور بگویم، شده بود عین یک غول بیابانی. اصلاً داشت توی جاده پشت سر من می‌آمد. تفنگ، به خدا یک تفنگ دو لول به دوشش حمایل کرده بود» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۹-۱۹۰).

در این قسمت ابتدا کانون روایت راوی است سپس بعد از مشاهده حضوری تقی آبیاری کانون مشاهده تغییر کرده و به تقی برمی‌گردد.

«شاید هم تقصیر ننه کبرا بوده که زخم یک هفته بعد آن حرف‌ها را زد. قسم می‌خورد که بلاخره زن همسایه چفت دهن ننه کبرا را باز کرده. من که باورم نمی‌شد. حالا هم نمی‌شود. درست است که دو تا سه ماه کسی رنگ نرگس را توی کوچه حتی حمام ندید. اما، خوب، گفتم شاید دلش نمی‌خواهد چشمش توی چشم مردم بیفتد. یک ماه پیش بوده به گمانم، که زخم گفت، ننه کبرا را دیده که طاس سرش بوده و می‌رفته صحرا. کی؟ غروب آفتاب. پیچیده توی قلعه و از قبرستان رفته صحرا. حالا کی دیده؟ گفت که

قسمش داده به کسی نگوید. یک هفته بعد هم گفت که دختر کدخدا را توی حمام دیده. رنگش به سفیدی ماست بوده. نوک پستان‌هایش سیاه می‌زده. دختر هجده ساله مردم درست حسابی سر زبان‌ها افتاده. چطور می‌شود باور کرد؟ من خودم هم دیدم، یعنی دوم یا سوم مهر بود که شاگردها را به صف کردم، یک توپ هم دادم دست مبصرشان که آن‌ها را ببرد صحرا، آن طرف قنات. نیم ساعت بعد هم خود راه افتادم که سری به بچه‌ها بزنم. بی‌هوا داشتم از توی جاده می‌رفتم که یکدفعه چشمم افتاد به حسنی. دیدم جلو پایش یک بلندی طوری هست، به اندازه دو تا بیل خاک هم نمی‌شد. اما، خوب، مثل قبر بچه بود. مگر یک جنین دو سه ماهه چقدر جا می‌گیرد؟ ماتم برده بود. آن هم غروب یک زن تنها. این ننه کبرا هم عجیب دلی دارد!» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۳). در این قسمت از متن روایی ابتدا داستان از کانون راوی بیان می‌شود، بعد به شخصی مجهول برمی‌گردد، سپس به همسر راوی منتقل می‌شود و سرانجام خود راوی کانون مشاهده می‌شود.

۳-۲-۳-۲- چندگانه: یعنی بر رویدادی مشابه تمرکز می‌شود و آن رویداد توسط شخصیت‌هایی مختلف بازگو می‌شود.

«من که گفتم صدای پایش را شنیدم. چند تا، دیگر هم شنیده بودند. استاد قربان شنیده بود، اما می‌گفت، تو خواب شنیده، یا اصلاً خواب بوده که شنیده. بعد هم که بیدار شده دیگر نشنیده. حتی سرش را که دوباره گذاشته روی متکا و خواسته بخوابد نشنیده» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۳).

«نه، خیال نمی‌کردم. اصلاً خیالاتی نشده بودم. درست صدای پا بود. نه که کسی قدم بزند، اصلاً. مثل اینکه می‌پرید، روی یک پا. مثل صدای کنده‌ای بود که به زمین بزنند، آن هم صدای کنده‌ای که سرش را نم‌پیچ کرده باشند. تازه صدا توی هوا نبود، از زمین بود، از متکا. اما توی هوا؟ خیر، نبود. حتی به نمد زیر قالی، می‌شنیدم. صدا می‌آمد. پشت سر هم نبود. حتی گاهی فکر می‌کردم که دیگر تمام شده است، یا دور شده اما بعد از چند لحظه، نه، چند ساعت، باز صدای برخورد کنده نمد پیچ‌شده را با زمین می‌شنیدم» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۲).

شنیده شدن صدای پای حسنی در خواب ابتدا از کانون راوی و سپس همان رخداد از کانون استاد قربان بیان شده است.

۳-۳-۲- کانون خارجی: «راوی عینی و شاهد ماجراست. چشم راوی یک نقطه ثابت ندارد و در پی خبر می‌گردد. اطلاعاتش از شخصیت‌ها کمتر است و یا به عللی اگر اطلاعات دارد آن‌را بروز نمی‌دهد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۸). در آن قهرمان مقابل ما نقش بازی می‌کند بدون اینکه ما مجاز باشیم از افکار و احساسات او باخبر باشیم. آنچه از این نوع کانون‌سازی حاصل می‌شود روایتی عینی و رفتارگرایانه است.

«یک روز رفته بود صحرا، حالا مست بوده یا نه، هیچ کس نمی‌داند. شاید هم بوده، شاید هم شیشه عرقی داشته و رفته که سر قنات دو استکانی بخورد، آن هم غروب جمعه. حرف سر این‌ها نیست. من که، تو خوب می‌دانی، تعصبی ندارم، اما، خوب، بعد که مست کرده، وقتی که بی‌هوا داشته می‌آمده طرف ده، از همان راهی که از کنار قبرستان رد می‌شود، عمداً بوده یا نه، گردش خودش، با یک تکه زغال برای حسنی چشم و ابرو کشیده، کلاه خودش را هم گذاشته روی سر حسنی. با یک مشت پشم هم برایش سبیل گذاشته، آن‌هم به چه بزرگی. به خاطر همین سبیل هم شده باورم نمی‌شود که مست بوده. تازه پشم چی؟ حتماً قبلاً فکرش را کرده بود. حالا می‌گوییم یک تکه زغال از اجاقی، جایی پیدا کرده. اما آخر آن‌همه پشم توی جیب یک آدم چیکار می‌کند؟ مردم فردا فهمیدند، اصلاً چند تایی دیده بودندش که ایستاده بوده کنار حسنی و داشته بهش ور می‌رفته. حسنی را، حتماً یادت است. آن پالتو پاره خیلی وقت بود که تنش بود. پالتو مال کدخدا بود. با همان دوتا دست و آن قد و قواره یغورش هیچ کلاغی، پرنده‌ای جرئت نمی‌کرد تیرس زمین‌های بالای قلعه خرابه برود. تازه وقتی یکی، معلوم نیست کی، دو تا کلاغ با قلوه سنگ زده بود و خونشان را مالیده بود به یقه و دامن پالتو حسنی و بعد هم کلاغ‌ها را بسته بود به دست‌هایش، دیگر چه لزومی داشت که عبدالله برود و برای حسنی چشم‌هایی به آن درشتی بکشد و سبیل برایش درست کند که حتی از صد متری پیدا باشد؟» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۷-۱۸۸).

«اما ننه صغرا چی؟ ننه صغرا که دیگر بچه نیست. فردا غروبش بود یا دوشنبه عصر چو افتاد که زن حسابی از آن طرف‌ها رد می‌شده، علف چیده بود، بقچه علف روی سرش بوده که چشمش افتاده به حسنی. تاریک بوده یا نه؟ نگفتند. اما حالا خودمانیم هوا یک کم تاریک بوده. زنک هم تنها. صدا هم به آبادی نمی‌رسیده. صبح پیدایش کرده بودند، علی دشتبان پیدایش کرد، کنار جوی آب. کسی نفهمید که کی آن کار را کرده بود. یکی بلاخره

کرده بود. نمی‌شود گفت که حسنی خودش کرده. یک کمربند پهن، آن هم به چه پهنی، بسته بودند به قد حسنی و یک جمجمه مرده هم گذاشته بودند توی جیب گشاد پالتویش. شاید باد می‌آمده و آستین‌هایش را تکان می‌داده، شاید هم پر و بال کلاغ‌ها تکان می‌خورده. آن سیل‌های بزرگ هم تکان می‌خورده. همین طورها بوده، حتماً (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۸-۱۸۹).

**۳- صدالحن:** همان صدای راوی است و «به خود عمل روایت کردن می‌پردازد. اینکه چه نوع راوی و شنونده‌ای مورد نظرند» (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۱۴۶). هنگام تحلیل صدا، رابطه راوی با داستان و متن روایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. راوی می‌تواند حوادث را قبل، بعد و یا هم‌زمان با وقوع آن‌ها روایت کند. راوی ممکن است بیرونی یا خارج از روایت خود باشد و یا مانند روایت‌هایی که از زبان اول شخص بیان می‌شوند درونی یا داخل روایت خود باشد و یا اینکه نه تنها داخل روایت خود، بلکه شخصیت اول آن نیز باشد. به عبارت دیگر درک این نکته که زمان روایت و زمان متن روایی چه نسبت‌هایی با یکدیگر دارند و چگونه یک راوی موقعیت‌های متفاوت زمانی و مکانی را در داستان روایت می‌کند، مورد بررسی قرار می‌گیرد. بنابراین به چهار حالت تقسیم می‌شود:

روایت از کجا صورت می‌گیرد؟ الف: داخل متن ب: خارج از متن.

آیا راوی یک شخصیت در داستان؟ الف: است ب: نیست.

**۳-۱- مکان راوی:** راوی در هنگام روایت برای ارائه رویدادهای روایت شده، جایگاه مشخصی را انتخاب می‌کند. «راوی می‌تواند مانند ناظری بی‌طرف، شخصیت را از بیرون یا همان شخصیت را از دید خودش توصیف کند. همچنین راوی می‌تواند از دید ناظر دانای کل، هم از بیرون و هم از درون درباره شخصیت داستانی سخن بگوید» (پرینس، ۱۳۹۱: ۵۴). ژنت دو نوع روایت درون داستانی و برون داستانی را از یکدیگر تفکیک می‌کند.

**۳-۱-۱- روایت درون داستانی:** همه چیز بر پایه آگاهی و احساسات و دریافت‌های یک یا چند شخصیت ارائه می‌شود یعنی راوی تنها چیزهایی را می‌گوید که یک یا چند شخصیت می‌دانند و می‌گویند. در آن راوی به عنوان یکی از شخصیت‌های داستان، روایت را از زاویه دید اول شخص یا دوم شخص بیان می‌کند.

**۳-۱-۱-۱- اول شخص:** در این شیوه نقل داستان به یک من واگذار می‌شود. کانون

روایت در آن به من دوم نویسنده، شاهد، قهرمان و تک‌گو تقسیم می‌شود.

۱-۱-۱-۱-۳- من دوم نویسنده/من ضمنی: «اولین شکل غیبت نویسنده از داستان است. منی که جانشین نویسنده است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۶) و در آن نویسنده به ظاهر از داستان حذف می‌شود و وقایع داستان از کانون روایت منی که جانشین نویسنده است صورت می‌گیرد که ممکن است یا دانای کل باشد و یا منی با دیدگاه محدود و یا من شاهد.

«تقی آبیاری که سی سال آزرگار هر شب خدا توی صحرا است دویده طرف ده و سر گذاشته رفته توی خانه مردم، آن‌هم وقتی عیال میرزا یدالله، سرباز، پشت تنور بوده. بیچاره زن آستن، آن هم تنها. تقی دویده تا وسط حیاط و گفته، یا اصلاً حرفی نزده. زبانش بندآمده بوده. فقط گفته: «ای وای!» همین. بعد نقش زمین شده. عیال میرزا یدالله همان شب بچه انداخت» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۹).

«وگر نه چرا زن رشید و بالغ بعد از اینکه با سرکه و کاهگل به هوشش آوردند تا چشمش به حسنی افتاد، جیغ کشید و باز پس افتاد؟» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۹). نویسنده از ماجرا غایب است و با زاویه دید دانای کل محدود به شخصیت از کانون نگاه اهالی روستا که برای کمک به ننه صغری رفته بودند روایت صورت پذیرفته است.

۱-۱-۱-۲- من شاهد/من عینی: در این شیوه، من تنها قسمتی را که شاهد است و یا بوده است روایت می‌کند. او بی‌طرف است و ناظری بیش نیست و نمی‌تواند به ذهن آدم‌ها دسترسی پیدا کند. این راوی نسبت به آدم‌ها و حوادث هم‌دلی دارد ولی در آن‌ها دخالت نمی‌کند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۶).

«چطور می‌شود باور کرد؟ من خودم هم دیدیم ... ماتم برده بود» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۳).

«بعد هم که خبرمان کردند و با چراغ رفتیم صحرا، عبدالله را دیدیم که روی یکی از قبرها افتاده بود، نزدیکی‌های ده. بیل هنوز دستش بود. دو تا انگشت پای راستش قلم شده بود. کفش پایش نبود. چرا؟ نفهمیدم. کفش‌هایش پای حسنی بود، یعنی آنجا بود، زیر دامن پالتو. از زیر دامن پالتو فقط نوک کفش‌ها پیدا بود. چراغ قوه هم توی جیب حسنی بود. خاموش بود. حسنی ایستاده بود. دو تا پا داشت. آن تپه خاک هم دست نخورده بود. من فکر می‌کنم دوباره درستش کرده بودند، صافش کرده بودند، مثل قبر، یک قبر کوچک» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۵).

۳-۱-۱-۱-۳- من قهرمان: «راوی دیگر فقط شاهد نیست بلکه خود یکی از اشخاص داستان است و گرچه مانند من شاهد نمی‌تواند زیاد از دیدگاه بیرونی استفاده کند ولی در عوض به ذهن خود دسترسی دارد و ممکن است داستان را از زاویه دید درونی نیز نگاه کند. من قهرمان معمولاً داستان زندگی خود را تعریف می‌کند. زاویه دید او ثابت است و تنها می‌تواند افکار خود را بیان کند. او می‌تواند هر جا می‌خواهد مکث کند، روایتش را خلاصه کند و یا همه‌چیز را مشروح تعریف کند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰۹).

«حالا از خودم بشنو. این را دیگر نمی‌شود گفت از این و آن شنیدم. شیش بود، تازه چشمم گرم شده بود که مادر اصغر بیدارم کرد و گفت: مرد، گوش بده! گوش بده! گفتم: چی را؟  
گفت: تو گوش بده ... سگ‌ها فقط وقتی سپیده زد و پنجره درست و حسابی روشن شد از صدا افتادند» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۹۰-۱۹۲).

۳-۱-۱-۲- دوم شخص: «در این دیدگاه راوی، کسی یا خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد. در واقع نویسنده از خواننده می‌خواهد که جای شخصیت داستان را بگیرد و در عین حال با روایت در تعامل قرار بگیرد. بدیهی است که در این حالت گوینده از لحن خطابی استفاده می‌کند تا مخاطبش را در متن داستان قرار دهد و او را در جریان رویدادها و رابطه‌ها بگذارد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۸۶) (مانند قسمت پایانی معصوم اول)

۳-۱-۲- روایت برون داستانی: در آن راوی از بیرون ماجرا کنش، اندیشه‌ها و خصوصیات شخصیت‌های داستان را روایت می‌کند و به سه گونه دانای کل نامحدود، دانای کل محدود و دانای کل نمایشی تقسیم می‌شود.

معصوم اول متشکل از سه دیدگاه دانای کل، دوم شخص و اول شخص است. به عبارتی تغییر زاویه دید که از فنون داستان نویسی مدرن است در این داستان به کار گرفته شده است. با کمی دقت در شکل روایت درمی‌یابیم که داستان از زاویه دید دانای کل نمایشی به اول شخص در حال جابه‌جایی است.

دانای کل نمایشی: «این دیدگاه که به دیدگاه عینی هم معروف است از نفوذ به درون شخصیت‌ها خودداری می‌کند و فقط آنچه را می‌بیند روایت می‌کند» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۷۹).



«برادر عزیزم، نامه شما رسید. خیلی خوشحال شدم. اگر از احوالات ما خواسته باشید سلامتی برقرار است و ملالی نیست جز دوری شما که آن هم امیدوارم به زودی دیدارها تازه شود. باری، همه خوب و خوش‌اند و به دعاگویی مشغول. دختر کل‌حسن را برای اصغر فتح‌الله عقد کرده‌اند و شاید پیش از ماه محرم عروسی‌شان سر بگیرد. زن‌دایی باز هم دختر زائیده، آن هم دو قلو و حالا، بی‌آن دو تا که عمری پری به شما دادند، هفت تا دختر دارد. میرزا عمو حالش خوب است. خیال دارد امسال به مکه مشرف شود. مادر اصغر سلام می‌رساند. یک صندوق به برایت فرستاده بودم. در نامه‌ات از رسیدنش حرفی نزده بودی. اگر نرسیده بنویس ببینم باز این عبدالله دسته گلی به آب نداده باشد» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۱۸۷).

#### ۳- نتیجه

هوشنگ گلشیری نویسنده‌ای تکنیکی از مکتب داستان‌نویسی اصفهان، می‌باشد که در داستان‌های خود توجه فراوانی بر ساختار اثر از خود نشان داده است. در این پژوهش نگارندگان، داستان کوتاه معصوم اول را در سه مقوله اصلی روایی ژنت یعنی، زمان دستوری، وجه و صدا، به همراه زیرمؤلفه‌های فرعی آن‌ها بررسی نموده و نتایج پیش رو به دست آمد.

**زمان دستوری:** در اولین مؤلفه یعنی نظم، کیفیت بیان رخدادها در متن روایی تفاوت‌های اندکی با سطح داستان دارد و متن روایی جز در سه رخداد، زمان‌پریشی چندانی ندارد و دارای نظم تقویمی است. کارکرد زمان‌پریشی گذشته‌نگر در این داستان توضیحی است و راوی در این داستان برای توضیح اتفاقات ناشی از وجود حسنی به گذشته نزدیک برمی‌گردد و آن‌ها را برای روشن شدن روایت‌شنوی مستقیم خود -برادر- توضیح می‌دهد. بُرد زمان‌پریشی به سمت گذشته نزدیک و در چند مورد به سمت گذشته دور و دامنه زمان‌پریشی نیز مشمول بر مدت زمان اندکی است. راوی در بیان اتفاقات با تأخیر عمل می‌کند. در واقع رخدادها در گذشته‌ای نزدیک روی داده‌اند و حال راوی، آن‌ها را بعد از گذشت مدت زمان اندکی نسبت به زمان حال -لحظه نگارش نامه- انتقال می‌دهد. در دومین مؤلفه زمان دستوری یعنی تداوم، مدت زمان اختصاص یافته در متن روایی نسبت به مدت زمان صرف‌شده برای رخدادها در سطح داستان کمتر است و متن روایی از شتاب مثبت برخوردار است. مؤلفه‌های فرعی درنگ، صحنه و چکیده در متن روایی قابل بررسی است اما به علت استفاده از قالب نامه در گزارش اطلاعات، مؤلفه حذف در معصوم اول، کارکردی ندارد. در سومین مؤلفه از زمان دستوری،

یعنی بسامد، هر سه نوع مورد نظر ژنت یعنی بسامدهای مفرد، مکرر و بازگو به کار گرفته شده است.

**وجه:** نویسنده برای به وجود آوردن فاصله، از گفتار مستقیم، گفتار غیرمستقیم، گفتار غیرمستقیم آزاد و سخن روایت شده بهره برده است. اما میزان استفاده از گفتار مستقیم و گفتار غیرمستقیم از گفتار غیرمستقیم آزاد و سخن روایت شده به مراتب بیشتر بوده و این عنصر بیانگر شگرد گلشیری در ایجاد نثر منحصر به خود در داستان است. راوی برخوردار از نقش‌های ارتباطی، گواهی‌دهنده و ایدئولوژیک می‌باشد و نقش هدایت‌کننده در ساختار این داستان وجود ندارد. نویسنده از شگرد کانونی‌سازی استفاده کرده است و کانون‌های صفر، کانون درونی از انواع ثابت، متغیر و چندگانه و کانون خارجی مطابق طبقه‌بندی ژنت در روایت موجود است. صدا: نویسنده، در روایت درون داستانی از انواع اول شخص، من‌ضمنی، من‌عینی و من‌قهرمان و همچنین دوم شخص و در روایت برون داستانی از دانای کل نمایشی بهره برده است. معصوم اول متشکل از سه دیدگاه دانای کل، دوم شخص و اول شخص است. به عبارتی تغییر زاویه دید که از فنون داستان‌نویسی مدرن است در این داستان به کار گرفته شده است. با کمی دقت در شکل روایت درمی‌یابیم که داستان از زاویه دید دانای کل نمایشی به اول شخص در حال جابه‌جایی است.

#### ۴- منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.
- ایگلتن، تری (۱۳۹۲)، پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷)، درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، تهران: افراز.
- پرینس، جرالده (۱۳۹۱)، روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت، ترجمه محمد شهباز، تهران: مینوی خرد.
- تولان، مایکل (۱۳۸۳)، درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.

تایسن، لیس (۱۳۸۷)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه‌ی مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۲)، روایت‌شناسی: راهنمای درک و تحلیل ادبیات داستانی، تهران: لقاءالنور.  
صافی پیرلوجه و فیاضی، حسین و مریم سادات، «نگاهی گذرا به پیشینه نظریات روایت»، نقد ادبی، شماره دوم، سال اول، ص ۱۵۵.

کنان، شلومیت ریمون (۱۳۸۷)، روایت داستانی، ترجمه‌ی ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۲)، نیمه‌تاریک ماه، تهران: نیلوفر.

مارتین، والاس (۱۳۸۶)، نظریه‌های روایت، ترجمه‌ی محمد شهباء، تهران: هرمس.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، دانشنامه نظریه ادبی معاصر، ترجمه‌ی محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران: نشر آگه.

وبستر، راجر (۱۳۸۲)، پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی، ترجمه‌ی الهه دهنوی، تهران: روزنگار.

