ما ـ راوی مشوش «خانه‌روشنانِ» گلشیری: چرایی یک روایتگریِ مبهم

نسترن شهبازی[*1]
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی
بهادر باقری[2]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی
حسین بیات[3]
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی

فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی نقد ادبی. س ۱۳. ش ۵۱. پاییز ۱۳۹۹ (صص ۱-۲۴)

چکیده

براساس دسته‌ای از نظریه‌های روایت‌شناسی، گاه ممکن است راوی و بینندهٔ رخدادهای داستانی با هم تفاوت داشته باشند. پیوند این‌دست نظریه‌ها در قالب‌های داستانی‌ای که خود به‌لحاظ ساختمان، صناعت‌محور و دارای ساختارهای غیرمتعارف‌اند، باعث پیچیدگی فزایندهٔ روایت می‌شود. «خانه‌روشنان» از مجموعه‌داستان *نیمهٔ تاریک ماه* اثر هوشنگ گلشیری، از این‌گونه داستان‌هاست. روایت این داستان با ساختاری مبتنی بر زاویهٔ دید اول‌شخص جمع، در کنار برهم‌خوردگی نظم زمانی و ابهام‌هایی که در فرایند فهم کیستی روایتگر داستان وجود دارد، شناخت راویان را با مشکل مواجه کرده است. این نوشته سعی دارد با تکیه بر زاویهٔ دید این داستان، ویژگی‌های منحصربه‌فرد راویان را که شامل سیلان آگاهی و انسان‌وارگی است،

* نویسندهٔ مسئول: shahbazi_nastaran@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۲/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۲۹

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

بررسی کند و نشان دهد گزینش هوشمندانهٔ روایتگر جمعی چگونه توانسته است با منسجم نگه داشتن زبان روایی، درعین غیرمتوازن بودن آگاهی راوی در بخش‌های گوناگون روایت، انسجام ساختاری داستان را حفظ کند.

واژه‌های کلیدی: ساخت‌گرایی، زاویهٔ دید، هوشنگ گلشیری، «خانه‌روشنان»، روایت‌شناسی، ما ـ روایت.

۱. مقدمه

در سال‌های اخیر در نقد ادبیات داستانی، بررسی روایت با اقبال فزاینده‌ای روبه‌رو بوده است. این گرایش چه بسا حاصل تمرکز نظریه‌پردازان ساختارگرا بر این پدیده است که ماهیت فرارشته‌ایِ آن اهمیت و گسترش چندگفتمانی را پدید آورد و ابتدا در علوم انسانی و کم‌کم با استحاله، به سایر علوم سرایت کرد. گرچه این نظریه‌ها مخالفانی نیز داشت «که با بی‌اعتمادی به کل این فرایند، روش‌شناسی استنتاجی، سازوکار به‌شدت صورت‌گرا و متن‌محور و پیش‌فرض‌های مخفی ـ خصوصاً آن‌هایی را که برگرفته از گزیده‌ای از پیکرهٔ روایی هستند ـ در روایت‌شناسی زیر سؤال می‌برند» (کرایسورت، ۱۳۹۶: ۵۵). اما برعکس به‌نظر می‌رسد محوریت چنین نظریه‌هایی می‌تواند مکمل بسیاری از رویکردهای غیر [لزوماً] ساخت‌گرا قرار بگیرد. روایت، به‌عنوان هستهٔ اصلی داستان، فارغ از صناعت‌هایی که نویسنده در شکل متن از آن بهره می‌برد، برای نویسندگان تکنیک‌محور خود می‌تواند حامل پیچیدگی‌های فرمی باشد. برای هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶ـ۱۳۷۹) که از همین‌دست نویسنده‌هاست، اساساً کار داستان‌نویس در ابتدا جست‌وجوی تکنیک و سپس شکل دادن به پیام است. از نظر او، «تکنیک افشاکنندهٔ نگاه نویسنده به جهان است» (گلشیری، ۱۳۶۹: ۲۶). همین دیدگاه به آفرینش اثر داستانی در «خانه‌روشنان» او آشکار است. این داستان، داستان ساده‌ای نیست؛ خود وی نیز در گفت‌وگویی، آن را «کار بسیار دشواری» خوانده است (گلشیری، ۱۳۷۹).

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

داستانی با پی‌رنگ بسته و زاویهٔ دیدی کمتر استفاده‌شده که روایتگر آن تا انتها در هاله‌ای از ابهام می‌ماند و دانسته‌های ما از او محدود به اشاره‌های جسته‌گریخته در متن داستان است.

«خانه‌روشنان» کامل‌ترین تجربهٔ داستانی گلشیری در استفاده از شیوهٔ روایت اول‌شخص جمع به‌حساب می‌آید. به‌طور کلی «توجه به شیوه‌های گوناگون دیدن، جای ارائهٔ یک واقعیت کلی و یک‌بار برای همیشه مشخص‌شده، نویسنده را وامی‌دارد تا از طریق تجربهٔ فرم، به شناختی تازه از واقعیت برسد» (میرعابدینی، ۱۳۸٦: ۱۰٤۲)؛ همان‌گونه که گلشیری در این اثر، از زاویهٔ دید در منطق داستان بهره‌ای تازه می‌برد. پرسش مهم در پژوهش‌های گوناگون دربارهٔ این داستان، تبیین کیستی یا چیستی راوی «خانه‌روشنان» بوده که پاسخ‌های مختلفی داشته است.

این جستار سعی می‌کند به این پرسش پاسخ دهد که چه ویژگی‌هایی در روایت وجود دارد که شناخت راوی خانه‌روشنان را دشوار می‌سازد و چگونه این شناخت با عدم قطعیت گره خورده است. این هدف با بررسی روند تغییرات رخ‌داده در فرایند روایتگری و تبیین زاویهٔ دید «ما ـ راوی» حاصل می‌شود. بنابراین مقولهٔ زاویهٔ دید و تمرکز بر مشخصه‌های راوی، محور کار قرار گرفته و به‌شیوه‌ای توصیفی ـ تحلیلی در بستر معناشناسی روایت بررسی می‌شوند.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

پیش‌تر در آثاری به بررسی داستان «خانه‌روشنان» از جنبه‌های گوناگون پرداخته شده است. صالح حسینی و پویا رئوفی در کتاب *گلشیری کاتب و خانه‌روشنان* (۱۳۸۰) به‌تفصیل ارجاعات و تبادرهای داستان را بررسی کرده‌اند. در بخشی از کتاب آمده است: «مطابق با دو شخصیت [شاعر و کاتب] دو تصویر اصلی در کار است؛ نور و ظلمت یا روشنایی و تاریکی. همچنین مطابق با این دو تصویر، راوی ـ یا بهتر است

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

بگوییم ـ راویان نورهای سیاه‌اند که درحقیقت جمع این دو تصویرند» (حسینی و رئوفی، ۱۳۸۰: ۱۱). در بخش دیگری نویسندگان معتقدند ثنویت در تقابل شاعر و کاتب نشان‌دهندهٔ موضوع و مضمون داستان یعنی کلمه است: «دو شخصیت اصلی جلوهٔ دوگانه دارد: کلمات سایه‌دار (مرتبط به شاعر) و کلمات بی‌سایه (مرتبط به کاتب)» (همان‌جا).

عباس جاهدجاه و لیلا رضایی در مقالهٔ «بررسی نظری و کاربردی روایت اول‌شخص جمع» (۱۳۹۲)، ضمن تعریف و تقسیم‌بندی‌های گوناگون ما ـ روایت که به‌لحاظ کمّی بیشترین بخش مقاله را به خود اختصاص داده است، پنج داستان از داستان‌های گلشیری را که با این شیوه نوشته شده‌اند، نقد و بررسی کرده‌اند. در ابتدای بخش مربوط به «خانه‌روشنان»، نویسندگان معتقدند: «راویان در اغلب بخش‌های داستان، نقش شاهد را دارند؛ اگرچه گاه از این خارج شده و اعمالی را انجام می‌دهند» (جاهدجاه و رضایی، ۱۳۹۲: ٦۹).

در مقاله‌ای دیگر باعنوان «بررسی مجموعه‌داستان نیمهٔ تاریک ماه اثر هوشنگ گلشیری»، مهدی دریایی، پروانه عادل‌زاده و کامران پاشایی (۱۳۹٦) مؤلفهٔ وجه در نظریهٔ ژرار ژنت را مبنا قرار داده و براساس آن، داستان‌ها را تحلیل کرده‌اند. اساسی‌ترین ایراد وارد به این پژوهش به این نکته بازمی‌گردد که به‌دلیل چندوجهی بودن داستان «خانه‌روشنان»، قرار دادن آن در تقسیم‌بندی معهود مؤلفان اساساً باعث نقض به‌حساب آمدن مثال‌های مربوط به این داستان در بخش‌های گوناگون شده است؛ به این دلیل که بخش‌های مختلفی در داستان وجود دارد که هریک در دسته‌بندی گوناگونی از یک سرمجموعه قرار می‌گیرد و مقاله به این نکته بی‌توجه بوده است. برای مثال در زیرمجموعهٔ «فاصله»، نویسندگان با ذکر بخشی از داستان که دیالوگ است، داستان را ذیل عنوان گفتار مستقیم قرار داده‌اند؛ با این توضیح که «در این گونه، سخن هیچ‌گونه تغییری به خود نمی‌بیند. در این مورد می‌توان از سخن بازگفته سخن

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

گفت» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۵۷). درحالی که بخش‌های دیگری از داستان ذیل عنوان گفتار غیرمستقیم قرار می‌گیرد؛ چنان‌که در این مقاله آمده است: «به بیان کلی می‌توان گفت کلمات شخصیت داستان یا کنش‌های او توسط راوی گزارش می‌شود و او آن‌ها را به بیان خود ارائه می‌دهد» (دریایی، عادل‌زاده و پاشایی، ۱۳۹۶: ۱۸۱).

«شاعر در مه می‌رفت. از مه هم می‌گفت» (گلشیری: ۱۳۸۲: ٤۱۳). «می‌رفت و می‌آمد همچنان کاتب. شاعر از پنجره می‌گفت» (همان، ٤۱۵). «هم‌خانهٔ فراق است هرچه مریم گفت» (همان‌جا). همچنین بخش‌هایی از داستان با تعریف گفتار غیرمستقیم آزاد هماهنگ است: «صندلی‌ها می‌گویند از سنگینی یا سبکی می‌فهمند که هرکس چقدر تاریک است. گفته‌اند وقتی آمد و نشست، تلخ بود» (همان، ٤۰۸). «ضبط‌صوت و نوارها می‌گویند منتظر بودیم» (همان‌جا).

در مقالهٔ «مصادیق پی‌رنگ فرمالیستی در داستان‌های کوتاه فارسی» مریم بخشی، منوچهر تشکری و قدرت قاسمی‌پور (۱۳۹۵) به کاربرد روایت اول‌شخص جمع در داستان «خانه‌روشنان» پرداخته و آن را روشی خلاقانه دانسته‌اند که «افزون‌بر مهجوریت و غرابت ذاتی این منظر روایی، کیفیت خاص کاربرد آن، مبتنی بر مبهم گذاشتن هویت راویان، مزید بر علت شده است و فضایی مبهم و رازگونه در اثر ایجاد می‌کند که با موضوع شگفت آن سازگار افتاده است» (بخشی، تشکری و قاسمی‌پور، ۱۳۹۵: ۹۸).

در مقالهٔ «تحلیل کارکرد ابژه در روایت خانه‌روشنان گلشیری» ابراهیم کنعانی (۱۳۹۸) بر بررسی نشانه‌معناشناختی کنشگرهای داستان متمرکز شده است. این پژوهش البته با فاصلهٔ موضوعی با پژوهش حاضر، چه در رویکرد و چه یافته‌ها، ثابت می‌کند چگونه کنش‌های اجتماعی ابژه‌ها در این داستان در تعاملی ادراکی‌حسی و تنی با سایر سوژه‌ها، به مقام سوژه ـ کنشگر ارتقا می‌یابند. نویسنده درنهایت نتیجه می‌گیرد رابطهٔ میان سوژه و ابژه از یک تعامل دوسویه شکل گرفته و در این ارتباط ممکن است نقش‌ها جا عوض کنند. «این امر از تحقق وضعیتی سیال و ادراکی‌حسی در گفتمان

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

حکایت دارد. همچنین کارکردهای بیناابژه‌ای، تنی، سرایتی، خط‌دهندگی و هم‌آمیختگی از مهم‌ترین کارکردهای ابژه در این اثر است» (کنعانی، ۱۳۹۸: ۲۱۹).

در کتاب *جادوی جن‌کشی* نیز قهرمان شیری (۱۳۹۸) ذیل عنوان گذار از سنت، در سه صفحه به این داستان پرداخته و دربارهٔ نگاه مدرن گلشیری به زاویهٔ دید نوشته است:

> نوآوری در آنجاست که نویسنده برخلاف رسم معمول، به‌مقتضای ساختار پرتخیل و شاعر مشربانه‌ای که بر کل روایت حاکم کرده است، منظری کاملاً نامتعارف را برای مصورسازی موضوع برگزیده است. روشی که اگر در دنیای قصه‌های کودکانه رایج باشد، در عوالم داستان‌نویسی رسمی در حکم یک استثناست (۱۳۹۸: ۲۱٤).

نویسنده در ادامه پی‌رنگ داستان را نقل می‌کند و دربارهٔ قسمت‌هایی از آن توضیحات کوتاهی می‌دهد و درنهایت نتیجه می‌گیرد که علاوه‌بر اینکه ماهیت راوی می‌تواند «اشیای درون اتاق»، «وجدان جمعی» یا «نورهای سیاه» فرض شود، راوی بودن خود کاتب نیز محتمل است و در آخر چنین جمع‌بندی می‌کند: «می‌توان گفت که زاویهٔ دید در این داستان به‌واقع در ذات خود حدیث نفسی است که به سوم‌شخص بدل شده است؛ ولی البته این استدلال اگر دربارهٔ نویسنده و داستان درست باشد، درباب راوی به‌سختی قابل قبول می‌نماید» (همان، ۲۱٦).

۱ـ۲. چارچوب نظری

با توجه به اینکه هستهٔ اصلی مورد بحث در این نوشتار راوی و زاویهٔ دید است، در بررسی زاویهٔ دید، «معناشناسی روایت» رویکرد قابل اتکایی خواهد بود؛ زیرا ماهیت غیرانسانی راویان داستان در ساخت‌های مختلفی در قالب روایت مطرح می‌شود. دامنهٔ معناشناسی برداری است که از یک سو نشانه‌های روایی را درنظر دارد و به تفسیر آن‌ها می‌پردازد و از سویی دیگر «تابع پیوندی است که در نظر مفسر و در جریان

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

انگاره‌سازی وضعیت‌ها و رویدادهای داستان، میان قواعد تفسیر و نشانهٔ روایی برقرار می‌کند» (فرولی و هرمن، ۱۳۹٦: ۱۷٦). معنایی که از دل این تفسیر بیرون می‌آید، از نظر گِرِمس «در آغاز نیازمند دنیایی حسی‌ادراکی است؛ دنیایی که در آن جسمانه با موضع‌گیری خود دو کلان‌نشانه‌معنا را برقرار می‌سازد که مرزهای آن پیوسته قابلیت جابه‌جایی دارند» (شعیری، ۱۳۸۸: ٤۲) و این مسئله درباب روایت «خانه‌روشنان» بسیار صادق است. اساساً «معناشناسی روایتی روابط مختلف میان نقش‌های روایتی موجود در داستان را بررسی می‌کند. مهم‌ترین این نقش‌ها عبارت‌اند از: فاعل کنشگر[۱] و موضوع ارزشی[۲] که فاعل کنشگر به‌دنبال آن است» (معین، ۱۳۸۲: ۱۱۹). با این تعریف، کاتب کنشگر داستان است و روایت رخ‌دادهای مربوط به او موضوعی است که راوی آن را برجسته خواهد کرد. پس یکی دیگر از نقش‌های مؤثر در روایت راوی است که کارکرد خودش نیز می‌تواند تا برعهده گرفتن نقش یکی از شخصیت‌ها در بطن داستان ارتقا یابد؛ همان‌گونه که در داستان «خانه‌روشنان»، راوی/ راویان در بخش‌هایی به این سطح می‌رسند. نکتهٔ مهم دیگر در بحث نشانه‌معنا این است که «هربار که ما از زاویهٔ دیدی و یا موضعی با دنیای پیرامون ارتباط برقرار می‌کنیم، به بازی دوباره با زبان و کنش زبانی می‌پردازیم که منشأ شکل‌دهی به معناست» (شعیری، ۱۳۸۸: ٤۳).

ما ـ روایت در زمرهٔ زاویهٔ دیدهای کم‌کاربردی است که کمتر از سایر زاویهٔ دیدها مطالعه شده است. در یکی از جدیدترین نظریه‌ها دربارهٔ این شیوه، ناتالیا بختا[۳] در مقالهٔ «ما ـ روایت‌ها: مشخصهٔ روایت جمعی» با استفاده از نظریه‌هایی که پیش از او کسانی همچون لانسر[٤]، مارگولین[٥]، استانزل[٦]، فلادرنیک[۷]، ریچاردسون[۸] و مارکوس[۹] درباب ما ـ روایت مطرح کرده‌اند، تقسیم‌بندی جدیدی برای این شیوهٔ روایی ارائه می‌کند. در این نظریه، بختا سه سطح از روایت اول‌شخص جمع را تبیین می‌کند:

۱. من + دیگران (که به‌صورت ما خطاب می‌شود)؛

۲. ما به‌عنوان گروه (که در مواضع خاصی مشترک هستند)؛

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

۳. ذهنیت جمعی (Bekhta, 2017: 166).

مسئلهٔ اصلی در حوزهٔ ما ـ روایت تفاوت میان یک فرم روایی با گفتمان روایی است. به‌طور کلی هرجا ما ـ راوی نقش شخصیتی اصلی در داستان را عهده‌دار شود، یک روایت جمعی ساخته می‌شود تا این قسمت فرم روایی داستان یک فرم جمعی شود. اما گفتمان ما ـ روایت زمانی رخ خواهد داد که این ما ـ راوی موضوعی جمعی نشان داده شود و «ما»ی معرفی‌شده را نتوان به سطح «اول‌شخص + دیگران» تقلیل داد. ما ـ روایت در سطح گفتمان صرفاً با کمک تکنیک در روایت به‌وجود نمی‌آید. همان‌گونه که مارگولین می‌گوید، روایتگر در این گفتمان باید به‌عنوان عامل جمعی شناخته شود و برای واجد بودن این شرط «مجموعه باید به‌عنوان گروه مایی عمل کند که قادر به ایجاد اهداف گروهی و عمل مشترک است» (Margolin, 2000: 591).

ایراد وارد به این تعریف آن است که شاید در چنین متنی بتوان شواهدی یافت که روایت تا سطح فردی پایین بیاید و درواقع روایتگر بتواند در بخش‌هایی از روایت، به‌عنوان یک من با توانایی مشخص قرار بگیرد و شاید همیشه مای بی‌طرف گوینده نماند. اساساً مارگولین نیز، مانند ژنت، درنهایت تکثر راوی را انکار می‌کند. اما بختا در سطح گفتمان به تکثر راویان قائل است و با تمسک به ایدهٔ پالمر[۱۰] از ما ـ روایت، تبیینی اجتماعی دارد. او «تنها ذهنیت جمعی» را مصداق ما ـ روایت می‌داند؛ زیرا همان‌گونه که گفته شد، در دو نوع قبلی ما ـ راوی صرفاً تکنیک نویسنده در خلق فرم داستان به‌حساب می‌آید. نظریهٔ پالمر اهمیت ذهن اجتماعی را در مواجهه با اثرپذیری تبلیغات اثبات می‌کند و درنهایت نتیجه می‌گیرد درمورد برخی گروه‌ها می‌توان از گزارهٔ «فکر می‌کنند» استفاده کرد. این نظریه نشان می‌دهد برخلاف فرضی که درمورد «مفرد عمل کردن افراد» در ذهن داریم، به‌لحاظ فلسفی ـ اجتماعی می‌توان اثبات کرد که افراد می‌توانند مشترکاً تأثیر بپذیرند و به‌تبع آن مشترک فکر و حتی عمل کنند (Palmer, 2011: 79-100). درواقع ما ـ راوی روایتگر جدیدی است که ماهیت آن براساس

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

داشتن ویژگی‌های مشترک معرفت‌شناختی، چشم‌انداز و سایر خصوصیات بنا شده است و می‌توان آن را در اطلاق «یک کل» نظر گرفت؛ یعنی راویان را راوی خطاب کرد، بی آنکه خللی در مفهوم جمعی مستتر آن وارد شود.

۲. بحث و بررسی

۲ـ۱. پی‌رنگ

یکی از نکته‌های کلیدی که در بازشناخت پی‌رنگ داستان «خانه‌روشنان» کمک می‌کند، به اشاره‌های راوی به زمان بازمی‌گردد. داستان در زمان حالی روایت می‌شود که کاتب در گذشتهٔ آن ناپدید شده است. راوی ضمن یادآوری خاطرات، به‌اقتضای صحنهٔ مورد روایت، به زمان حال بازمی‌گردد که کاتب در آن وجود خارجی ندارد. این صحنه‌ها متضمن عناصری هستند که راوی با تمسک به آن‌ها، زمان حال را تداعی می‌کند. این یادآوری‌ها به دو شکل رخ می‌دهد؛ ۱. در اشاره‌های راوی به نبود کاتب؛ ۲. با روایت صحنه‌هایی که همسر و فرزندان کاتب در نبود او به خانه می‌آیند و دربارهٔ او با یکدیگر صحبت می‌کنند یا کاری را در خانه انجام می‌دهند. درواقع راوی درحال روایت کردن خاطرهٔ ساعات پایانی زندگی کاتب و چگونگی ناپدید شدن اوست. بخش آغازین داستان، با ورود کاتب به خانه پس از مراسم ختم شاعر شروع می‌شود. در ادامه کاتب تلفنی با همسرش گفت‌وگو می‌کند و وقتی تلفن را قطع می‌کند، اولین اشاره به نبود او در پی‌رنگ داستان صورت می‌گیرد. در ادامه کاتب با شاعر گفت‌وگویی خیالی دارد و شاعر از خاطرات عاشقانهٔ ناکامش برای وی می‌گوید. سپس کاتب اعلام می‌کند که قصد دارد خانه را ترک کند. راوی سعی می‌کند او را منصرف کند، اما موفق نمی‌شود. کاتب به اتاق می‌رود و نوشته‌ای را با ماشین تحریر تایپ می‌کند، سپس آن را می‌سوزاند و نوشتهٔ دیگری را شروع می‌کند. این بار آن را با دست می‌نویسد که راوی قادر به خواندن آن نیست. این نوشته را نیز ازبین می‌برد و در

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

مستراح می‌ریزد. همان‌جا برهنه می‌شود و پس از شستن خود، درحالی که عریان است، چهار شمع در خانه به‌شکل مستطیل روشن می‌کند، میان آن‌ها می‌نشیند و شروع به نوشتن داستانی نو می‌کند. در این داستان، او به همراه مریم، معشوق سابق خود، در هامبورگ قدم می‌زند، به کافه‌ای می‌رود و صحبت می‌کند. مریم از آنچه در این سال‌ها روی داده است، می‌گوید. پس از نوشتن این داستان، کاتب به همسرش تلفن می‌کند و می‌گوید چنانچه کار نوشتنش تمام شود، به آن‌ها که در سفر شمال هستند، می‌پیوندد. سپس تمام نوشته‌هایش را می‌سوزاند و بعد «نوشت: ما هم رفتیم، نعشمان را هم بُردیم» (گلشیری، ۱۳۸۲: ٤۳۰). این نوشته را زیر زیرسیگاری می‌گذارد و سپس در خانه رو به دیوار ناپدید می‌شود. راوی صحنهٔ آخر حضور کاتب را این‌گونه نقل می‌کند:

> لرزان بودیم ما، مستان، نوری سیاه شاید، غلتان و چرخان و دهان‌گشاده، اژدهایی انگار، وقتی کاتب رو به دیوار آمد، برهنه و کاغذی سیاه کرده بر سر دست. سرد و سنگین بر پاشنه می‌چرخید. دری سنگین و زمهریری چرخان چرخان در بر خود می‌بست (همان‌جا).

زمان رخدادهای داستان با زمان روایت شدن آن توسط راویان متفاوت است. روایت برساختهٔ آن‌ها شبیه قالب خاطره است؛ خاطرهٔ ماجرایی که در گذشته برای او رخ داده است و در حین تعریف کردن آن، به‌اقتضای نقطه‌ای که در آن قرار دارد، موضوعی از زمان حال را نقل می‌کند و آن را در خاطره‌اش می‌گنجاند.

> آنچه در این موقعیت پراهمیت جلوه می‌کند، لحظه/ لحظه‌های داستانی است. ما در خانه‌روشنان با آن[۱۱] و آنیت زبان روبه‌رو هستیم. لحظاتی که به‌خودی‌خود از گذشته، حال و آینده تشکیل شده‌اند؛ اما به‌غایت گذرا، موقتی و کوتاه‌اند؛ چراکه تنها یک لحظه‌اند (هوشیار، ۱۳۹۳).

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

منطق زمانی روایت نشان می‌دهد داستان درحدود یک روز و نیم اتفاق می‌افتد. تمام رویدادها در خانهٔ کاتب در جریان است و همهٔ آنچه در خارج از خانه تصویر می‌شود، در خیال کاتب رخ می‌دهد.

۲ـ۲. زاویهٔ دید

۲ـ۲ـ۱. راوی

روایت متوالی داستان با استفاده از چند راوی که هریک در محدودهٔ دانش خود جزئیات را پیش می‌برند، یکی از راه‌های غلبه بر محدودیت آگاهی من ـ راوی است. معمولاً در این شیوهٔ روایی، «همهٔ من ـ راوی‌ها باید خاص و متمایز از دیگری باشند؛ ولی در یک داستان واحد چیزی باید آن‌ها را به‌هم پیوند دهد» (راسلی، ۱۳۹٤: ۲۰۹). این پیونددهنده در غالب داستان‌ها محتوایی است؛ مثلاً موضوعی مشترک در پی‌رنگ داستان یا تصویری مشترک. اما اگر این اتصال گرامری باشد، روایتگری داستان گونه‌ای منحصربه‌فرد پیدا می‌کند. در روایت مورد نظر ما، راویتگر اول‌شخص جمع است. گلشیری پیش‌تر در چهار داستان «ملخ» (۱۳٤۵)، «سبز مثل طوطی، سیاه مثل کلاغ» (احتمالاً ۱۳۵۸)، «فتح‌نامهٔ مغان» (۱۳۵۹) و «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» (۱۳٦۹)، تجربهٔ استفاده از ما ـ روایت را داشته است؛ اما هیچ‌یک به پیچیدگی «خانه‌روشنان» نیست. براساس تقسیم‌بندی بختا، «خانه‌روشنان» را می‌توان در مجموعه‌ای قرار داد که آن را ذهنیت جمعی نام نهاده است؛ زیرا روایتگری در این داستان محدود به فرم نیست و آنچه اساس قرار گرفته، صدای جمعی و ناشناخته‌ای است که گفتمان جمعی را وارد متن کرده است. اگر راوی در زاویهٔ دید نقش مؤثر بگیرد و به شخصیت بدل شود، با خواننده ارتباط مستقیم برقرار می‌کند و به واسطهٔ شناخت مخاطب تبدیل می‌شود. همچنان که در پی‌رنگ داستان پیش می‌رویم، راوی شناخته‌شده‌تر می‌شود؛ اما در «خانه‌روشنان» این فرایند رخ نمی‌دهد و درحالی که گزاره‌های زیادی دربارهٔ راوی

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

می‌خوانیم، در انتهای داستان، بازهم او را نمی‌شناسیم. مسئلهٔ اصلی درمورد شناخت راوی «خانه‌روشنان» تمایز بین اطلاع[۱۲] و آگاهی[۱۳] مخاطب از اوست؛ یعنی «درواقع تمایز میان چیزهایی است که ما تصوری از آن‌ها در ذهنمان داریم [اطلاع ما از آن‌ها]، و چیزهایی که صرفاً از طریق عبارت‌های دلالی می‌شناسیم [آگاهی‌های ما]» (راسل، ۱۳۹۲: ۵۸). در بخش اول، تعریف راوی با تمام راویانی که به‌طور معمول در داستان‌ها دیده‌ایم، متفاوت است؛ ویژگی‌های انسانی دارد و درعین حال غیرانسان است. پس این اولین تناقض در فرایند شناخت راوی/ راویان است. در بخش بعد، دلالت‌های او در طول داستان به‌واسطهٔ سیالیتی که توضیح داده خواهد شد، تغییر می‌کند. راسل معتقد است اصلاً برای فهم این دلالت‌ها «ضرورتی ندارد با چیزهایی که عبارتی به آن دلالت می‌کند، آشنا باشیم، آن‌هم عبارتی که ما با معنای واژه‌هایش آشناییم» (همان‌جا). ولی این گزاره درحالی صادق است که این «چیزها» در سراسر بافت متن مورد نظر معنای واحد داشته باشند یا موارد ثابتی باشند؛ درحالی که در داستان «خانه‌روشنان» دلالت‌ها می‌توانند طیف وسیعی متشکل از المان‌های زبانی و زمانی باشند که چون ثابت نمی‌مانند، اساساً مبهم هستند. پس فرایند شناخت کامل نمی‌شود. اما در منطق داستانی، حتی با عدم شناخت راویان، آن‌ها را می‌پذیریم. دلیل این پذیرش به مفهوم جوهری بودن این راوی بازمی‌گردد. «جوهر شیئی است که در خودش است و به نفس خودش به‌تصور می‌آید؛ یعنی تصورش به تصور شیء دیگری که از آن ساخته شده باشد، متوقف نیست» (اسپینوزا، ۱۳۹٤: ٤). این نقطه در ساحت زبان توسط ما ـ راوی پدید آمده است. وقتی روایت توسط یک جمع انجام می‌شود، پذیرفتنی است که هر فرد صدای مخصوص خود و دیدگاه خاص خود را داشته باشد؛ اما درعین حال از زبان جمعی که خود جزئی از آن است، سخن بگوید.

برخلاف کل‌نگریِ دانای کل به‌عنوان سخن‌گویی که قضاوت‌های او عادلانه است، «ما ـ روایتگر به مجموعه‌ای از افراد اشاره دارد که به‌عنوان یک گروه ضرورتاً

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

خصوصیات فردی خود را ازدست می‌دهند و اقدامات گروهی آن‌ها به‌عنوان یک شخصیت خاص و جمعی نمود می‌یابد» (Bekhta, 2017: 177). بااینکه ماهیت ما ـ راوی اساساً ایجاب می‌کند صداهای درونی غیرقابل شناسایی باشند، می‌توان ویژگی‌های مشخصی را با بررسی‌شان کشف کرد. دو مشخصهٔ اصلی روایتگری «خانه‌روشنان» سیلان آگاهی و انسان‌وارگی است.

۲ـ۲ـ۱ـ۱. سیلان آگاهی

همان‌گونه که گلشیری اذعان کرده است: «وقتی زبان عنصر اساسی داستان باشد و خود در داستان، عاملی برای افشای ذهنیت راوی یا شخصیت شود، مطمئناً ساختار کلاسیک داستان نمی‌تواند ادامه یابد. جست‌وجوی ساختار متناسب با هر داستان در این سال‌ها، مهم‌ترین مشغلهٔ من بوده است» (۱۳۸۲: ۳٤). انتخاب این شیوهٔ روایت هوشمندانه‌ترین حالت ممکن برای پی‌رنگ داستان «خانه‌روشنان» بوده است. در این داستان، راوی چهار شکل دسترسی به رخدادها را تجربه می‌کند. همان‌گونه که اشاره شد، اساس این ادعا میزان دخالت و محدودهٔ دانش راوی از شخصیت اصلی داستان ـ کاتب است. زمان افعال روایت نیز در این تشخص‌ها قابل تأمل است. هرچه از ابتدای داستان فاصله می‌گیریم، راوی چرخش حضوری از بیرون به درون دارد. اگر به‌ترتیب تغییر توالی زمانی پی‌رنگ روایت پیش برویم، می‌توان داستان را به چهار بخش تقسیم کرد:

الف. شروع

این بخش از جملات آغازین داستان تا عبارت «در بند آدمی ماییم و آدمی در بندان ما» را شامل می‌شود (همان، ٤۰۷ـ٤۰۹). در تمام این بخش آغازین، راوی ناظر بی‌طرفی است که نمی‌تواند کنش مؤثری داشته باشد؛ پس بدون هیچ‌گونه دخالتی داستان را نقل می‌کند. حضور وی پررنگ‌تر از موضوع روایت اوست؛ از آن جهت که محوریت

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

روایت با اثرپذیری او از حرکات و رفتار کاتب معنا پیدا می‌یابد. حاصل روایت این کنش‌ها بسامد استفاده از افعال را در این بخش بالا برده است. او درضمن این روایت، به ویژگی‌های خود نیز اشاره می‌کند. میزان اشراف او به رخدادهای این قسمت از سایر بخش‌ها محدودتر است؛ کاتب هنگام ورود به خانه، پاکتی در دست دارد که راوی تا هنگام روشن شدن چراغ، متوجه نمی‌شود درون پاکت چیست (همان، ٤١٠).

تمام این بخش در خانهٔ کاتب اتفاق می‌افتد. راوی به ذهنیات کاتب آگاهی ندارد: «نمی‌دانیم چه خبر است. می‌رفت و می‌آمد. ساعت هم که زد همچنان رفت و آمد» (همان، ٤٠٨). در این بخش، او در موقعیت ثابت خود می‌تواند ببیند و سایر فکت‌های مورد نظرش را نقل‌قول کند: «خسته نمی‌خواست بشود. زیرسیگاری و صندلی رو به تلویزیون منتظر بودند. صندلی‌ها می‌گویند از سنگینی یا سبکی می‌فهمند که هرکس چقدر تاریک است» (همان، ٤٠٨). آینه می‌گوید: «هیچ‌وقت ندیده بودم که رو به من مشت بلند کند» (همان، ٤٠٧). یا رفتارهای احتمالی او را براساس عادات گذشته حدس می‌زند: «بوی مستی اگر بود بر تخت می‌افتاد و صبح که از درز میان دو پرده می‌آمد، می‌نشست بر تاقچهٔ پنجره، بیدار می‌شد» (همان، ٤٠٨). اسم بردن از اشیای خانه و نقل‌قول از آن‌ها در این بخش به‌لحاظ کمّی بیش از بخش‌های دیگر است و چون «غلبهٔ واژه‌های عینی (دربرابر ذهنی) سبک متن را حسی می‌کند و کثرت واژه‌های ذهنی موجب انتزاعی شدن سبک می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۵۱)، باید به این تقابل توجه کرد؛ زیرا به‌لحاظ سبک‌شناختی، در بحث تفاوت بین بخش‌های روایت نشانهٔ مهمی تلقی می‌شود.

در داستان‌های کوتاه مدرن، آغاز روایت بدون زمینه‌چینی و معمولاً ناگهانی رخ می‌دهد. وقتی در ابتدای امر، خواننده وارد داستان می‌شود، با فضایی مواجه می‌گردد که شخصیت(ها) در آن کنش‌های گوناگونی دارند.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

خواننده هنوز از مفاد گفته‌های این شخصیت(ها) یا از چندوچون رویدادهایی که به ذهن شخصیت منزوی متبادر شده‌اند، خبر ندارد و لذا آغاز این داستان‌ها مشحون از ابهام است. اساساً صنعت ادبی موسوم به ابهام[۱۴] در زمرهٔ کارآمدترین ابزارهایی است که به‌ویژه نویسندهٔ داستان کوتاه در کار خود به آن احتیاج دارد (پاینده، ۱۳۹۰: ۲۹۲).

در آغاز روایت «خانه‌روشنان» نیز شروع داستان با چرخاندن کلید کاتب درون قفل و داخل شدن او همراه است: «از وقفه‌ای که در چرخش کلید پیش آمد، فهمیدیم خودش است» (گلشیری، ۱۳۸۲: ٤٠٨). تا این قسمت متوجه شده‌ایم که به‌جای راوی، با گروهی از راویان مواجهیم. بلافاصله با جملهٔ بعد مشخص می‌شود که این راویان، انسان نیستند: «این را بعد جاکلیدی و در، بارها برایمان گفته‌اند» (همان‌جا). ضمن اینکه این شیوهٔ ورود به داستان با وجه نمادین قفل، کلید و درنگ در پیچاندن آن تناسب فوق‌العاده‌ای با گفتمان روایی گنگ داستان دارد.

مسئلهٔ مهم دیگر دربارهٔ بخش آغازین، ارجاعات پیش‌نگر[۱۵] است. «اشارات پیش‌نگر به اشاراتی اطلاق می‌گردد که پیش از معلوم شدن مرجع فعل یا قید به‌کار می‌روند. این ارجاعات معمولاً بین ضمیر و عبارت‌های اسمی قرار می‌گیرند و کارکردشان ایجاد تعلیق در گفتار یا نوشتار است» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۰۰). موضوع شناخت راوی که نخستین ابهام داستان است و تا انتها با مخاطب باقی می‌ماند، مصداق ارجاع پیش‌نگر نیز است.

پُرتکرارترین واژه‌ها در این بخش «تاریک» و «تاریکی» (۲۳ بار) است. از واژگان «خاموش» و «خاموشی» نیز سه بار استفاده شده است که می‌توان آن را دلالتی بر شدت و حدت تاریکی درنظر گرفت. این بسامد در متمرکزترین بخش داستان به‌لحاظ ترسیم فضای خانهٔ کاتب، یعنی مکان فیزیکی داستان، است که با تجسم فضای ناخوشایند و دلگیر ذهن کاتب متناسب است و می‌توان آن را مکمل فضاسازی داستانی دانست. از

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

سوی دیگر تکرار ویژگی کلامی راویان این بخش است و از آنجا که این بسامد در قسمت‌های دیگر به این شیوه دیده نمی‌شود، خود زمینه‌ساز ایجاد تفاوت میان ساختار لحنی ـ زبانی این بخش با بخش‌های بعدی خواهد بود. نکتهٔ مهم دیگر تقابل فضای آغازین داستان با جملهٔ پایانی داستان است وقتی که فضای سراسر تاریک آغازین، در انتها با ناپدید شدن کاتب به روشنایی بدل می‌شود: «روشنانیم ما» (گلشیری، ۱۳۸۲: ٤۳۱).

ب. میانه

این بخش از عبارتِ «آن سوی این حصار ما را راهی نیست» آغاز می‌شود و تقریباً تا عبارتِ «تا هرچه تلخ را براند، به اتاق مطالعه رفت» ادامه می‌یابد (همان، ٤۰۹ـ٤۱٦). در مرحلهٔ بعد به تصمیم کاتب برای رفتن و نبودنش در زمان حال اشاره می‌شود؛ یعنی راوی به‌واسطهٔ تداعی‌ای که در بخش اول به آن اشاره کرده بود، می‌تواند میان خاطرات و در زمان گردش کند. «حافظه نداریم ما. وقتی تکرار شود چیزی، یادمان می‌آید، بعد یادمان می‌آید و باز فراموشمان می‌شود تا آن چیز دیگر بیاید و همجنس خودش را بیدار کند» (همان، ٤۰۸) و در این بخش لحن دروغ گفتن کاتب به همسرش بوی کافور و خاک چرب را برای راوی تداعی می‌کند. عکس کاتب نیز همین‌گونه است. «عکس او را به دیوار زده‌اند، قاب کرده. سیاه و آغشته به چربی خاک، پارچه‌ای حمایل‌وارش بر شانه و ساعد کشیده‌اند» (همان، ٤۱۱).

در این بخش، زبان روایت رو به شاعرانگی می‌رود. ضمن اینکه داستان در خط زمانی خود پیش می‌رود، اولین پرش زمانی رخ می‌دهد: «می‌آیند با نرگس، و غنچه می‌نشیند بر همین مبل، خیره به در، می‌گوید: بابا همین جاهاست، من مطمئنم، بویش را می‌شنوم» (همان، ٤۱۱).

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

از برخی جملات محدودیت مکانی راوی برداشت می‌شود: «در بند آدمی ماییم و آدمی در بندان ما. در آن سوی این حصار ما را راهی نیست» (همان، ٤٠٩). «در را می‌بست، نه بر ما که هر جا هستیم، که بر خیال‌های نابهنگام که سایهٔ هر خیال احضار شده‌اند» (همان، ٤١٦).

در این بخش راوی می‌تواند به کاتب القای خیال کند و این نخستین کنش مؤثر راوی است که تا بخش سوم ادامه می‌یابد و رفته‌رفته قدرت بیشتری می‌گیرد: «القای خیال البته توانیم کرد» (همان، ٤٠٩). «گفتیم بگذاریمش تا خود مگر خیالی را احضار کند» (همان، ٤١٠). «نغمه‌ای میان دو سکوت را به خانهٔ خیالش القا کردیم» (همان‌جا). «تلفن زنگی زد. ما نگفته بودیم که بزند. می‌توانیم، به القای خیال می‌توانیم» (همان‌جا). «تا دلش را از آن مبادا منصرف کنیم، تیغیش به خانهٔ خیال القا کردیم» (همان، ٤١٦).

در این بخش، روایت به‌سمت روایت ذهنی تغییر پیدا می‌کند. در این شیوه، نمایش مستقیم ذهن شخصیت اصلی اساس قرار می‌گیرد و رخدادهای فیزیکی تا حد زیادی به‌حاشیه می‌روند. راوی کمتر از بخش قبل، از ویژگی‌های خود سخن می‌گوید و بیشتر به نقل عینی ذهنیات کاتب می‌پردازد. بخش اعظم این قسمت به رویارویی کاتب با شاعر در خیال کاتب می‌گذرد. این اولین خیال‌پردازی وی در داستان است. تصویرهای ذهنی او در این بخش امپرسیونیستی می‌شوند و راویان که به ذهن او آگاهی دارند، بینندهٔ تصاویر و نقل‌کنندهٔ گفت‌وگوی مجازی کاتب با شاعرند. همان‌گونه که در نثر امپرسیونیستی، «شرح و توصیفی که از شخصیت‌ها و اعمال و حالات آن‌ها داده می‌شود، بیشتر نشان‌دهندهٔ تأثرات ذهنی نویسنده است تا واقعیت عینی» (بیات، ۱۳۹۰: ۱۹)، در این بخش نیز کاتب می‌تواند در نقش نویسنده‌ای قرار بگیرد که تجسم تخیلی او برمبنای انگاشته‌های خود او پیش رفته است؛ زیرا حضور خیالی شاعر در ذهن کاتب سه کنش مهم در داستان را به‌همراه دارد: اول آنکه، کاتب با دیدن بدن تکه‌تکه‌شدهٔ شاعر تصمیم می‌گیرد اثری از بدن خود باقی نگذارد؛ دوم آنکه، شاعر از

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

کج‌فهمی‌ها در خوانش آثارش سخن می‌گوید و کاتب نیز هیچ اثری جز نوشته‌ای با محتوای خداحافظی از خود به جا نمی‌گذارد؛ سوم آنکه، خاطرهٔ شاعر و مه‌بانو، داستان مریم را در ذهن او خواهد ساخت.

پ. اوج

این بخش از عبارتِ «صدای ماشین تحریر پر می‌کند تاریکی فاصله‌هامان را» آغاز می‌شود و تا عبارتِ «ما هم رفتیم، نعشمان را هم بُردیم» ادامه می‌یابد (گلشیری، ۱۳۸۲: ٤١٦ـ٤٣٠). در اینجا که طولانی‌ترین بخش روایت است، کاتب متن‌هایی می‌نویسد؛ اول با ماشین تحریر و بعد با مداد و هرچه را که می‌نویسد، می‌سوزاند. در این بخش، راویان خود بخشی از ذهن کاتب شده‌اند: «ذهن کاتب بودیم ما» (همان، ٤١٧). «در حلقهٔ نور ظلمانی با کاتبیم ما حالا، در اوییم ما و او در ما» (همان، ٤١٨). «چارقد گلدار را ما به القای خیال جملهٔ دومش کردیم» (همان، ٤٢٩).

راوی می‌تواند به جزئیات خیال کاتب وارد شود و آن را تحت‌الشعاع قرار بدهد. متن اول نوشتهٔ ناقصی است که کاتب با استفاده از ماشین تحریر و دربارهٔ طبیعت نوشته است. متن دوم داستان نیمه‌تمامی است که یکی از شخصیت‌های آن خود اوست و دیگری مریم معشوقهٔ پیشینش. روایت خیالی کاتب از این دیدار در هامبورگ اتفاق می‌افتد و یادآور داستان «نقشبندان» گلشیری (١٣٦٨) است و شباهت‌های فراوانی با آن دارد. در این داستان، مریم ماجرای آشنایی، ازدواج و مرگ همسرش را برای کاتب شرح می‌دهد.

این بخش گرچه در ذهن او رخ می‌دهد، قراینی در داستان وجود دارد که مخاطب را به خانهٔ کاتب و ترسیم فضای ضمن نوشتن او برمی‌گرداند. در داستان کاتب و مریم، هوا بارانی است و کاتب در روایت راوی، در خانه میان چهار شمع نشسته است: «به شمع‌ها هم نگاه کرد و به یکی خیره شد. اما باران را دید. رگبار بود» (همان، ٤٢٠).

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

چند بند پایین‌تر، راوی می‌گوید: «کاتب شمع را راست کرد. مداد به دست و زیردستی بر زانو چشم بست. جای شمع‌ها را نرگس دیده است. چهار شمع نیم‌سوخته را هم پیدا کرد. گفت: من اینجا نمی‌توانم زندگی کنم» (همان‌جا). راوی در هر دو بخش حضور دارد: «دور می‌زد کاتب. ما هم دور می‌زدیم. نمی‌دانیم به کجا می‌رویم» (همان، ٤٢١).

راوی در این بخش، حتی به دانسته‌های کاتب آگاهی پیدا می‌کند: «کیفش را جلوش گذاشته بود و آن تو، دنبال چیزی می‌گشت. پیدا نمی‌کرد. می‌دانست کاتب. سر تکان داد» (همان، ٤٢٣).

از بخش‌های انتهایی روایت کاتب و مریم، خواستهٔ راوی با روایت مکتوب و سرانجام داستان کاتب متفاوت است. در بخش‌های واپسین داستان کاتب و مریم، راوی می‌گوید: «ماییم بیهوده. سیاهیم ما. فریبمان داد کاتب. در هزارتوی رفته‌ها و نرفته‌ها گم شدیم» (همان، ٤٢٨). در بخش‌های پیشین، راوی تصور می‌کرد می‌تواند به کاتب و خیال او جهت بدهد و اینک متوجه شده است که این گزاره صادق نیست: «دربندان می‌شویم باز. پچپچه‌های کهنه را از سر می‌گیریم باز» (همان، ٤٢٩). «فریبمان داد کاتب» (همان‌جا)؛ و در انتهای این بخش، کاتب چیزی بر کاغذی می‌نویسد و زیر زیرسیگاری قرار می‌دهد و بعد از آن، راوی تلاش می‌کند متوجه نوشته‌های او شود، اما نمی‌تواند.

نکتهٔ قابل توجه این قسمت تمایزی است که تسلط راویان را بر عملکرد ذهنی کاتب در فرایند نوشتن داستان خود و مریم نشان می‌دهد. همان‌گونه که «فراداستان جهان را از طریق نظام دلبخواهانهٔ زبان مقوله‌بندی می‌کند» (وو، ۱۳۹۳: ۱۷٦)، راویان در این بخش، اجزای سیستماتیک تفکر کاتب را در فرایند خلق متن روایی‌اش، یعنی داستان کاتب و مریم، روایت می‌کنند. می‌توان سه سطح آگاهی برای راوی در این بخش درنظر گرفت:

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

۱. زمان حالی که روایت را نقل می‌کند: مانند بخش‌های گذشته، با حضور نرگس و غنچه در خانه پدیدار می‌شود.

۲. زمان گذشته‌ای که کاتب درحال نوشتن است: با توصیف شرایط خانه و احوالات کاتب مشخص می‌شود.

۳. زمانی که در خیال کاتب، او و مریم درحال مکالمه‌اند: که عموماً به شکل سیال اول‌شخص (از زبان مریم) و سوم‌شخص مفرد (متن دانای کل محدود کاتب در نوشتن داستان) است.

آمدورفت راویان در این سه فضا تحت عامل زبان نیز نمودار می‌شود و همین سیالیت زمانی، تفکیک فضاهای این بخش را مشکل می‌کند.

ت. پایان

از عبارتِ «سیاق جمله گیجمان می‌کرد» تا عبارت پایانی داستان یعنی «روشنانیم ما» (گلشیری، ۱۳۸۲: ٤٣٠ـ٤٣١) بخش پایانی و کوتاه‌ترین بخش این تقسیم‌بندی است. در اینجا راوی دیگر به ذهنیات کاتب دسترسی ندارد؛ برخلاف سابق، دربارهٔ آنچه می‌بیند، با تردید سخن می‌گوید و از چیزی مطمئن نیست. علی‌رغم دو بخش قبل که جزئیات را به‌دقت به‌یاد می‌آورد، در اینجا گویی فراموش کرده دقیقاً چه اتفاقی افتاده است: «حافظه‌مان نیست ما» (همان، ٤٣٠). «سیاه بود و خالی خانه‌خانه‌های ما» (همان‌جا). «نمی‌توانیم بخوانیم ما» (همان‌جا). «در ماست کاتب شاید یا در سایه‌روشن‌های میان آن کلام که بر سر دست داشت» (همان، ٤٣١). «زیرسیگاری را ندیدیم کدام دست بر کاغذها گذاشت» (همان‌جا).

در این بخش، او بار دیگر به راوی تلویحی بدل شده است: «راوی تلویحی ـ که نقشی در کنش ندارد ـ داستان را نقل می‌کند، ولی تفسیری به آن نمی‌افزاید» (مارتین، ۱۳۹۱: ۹۹).

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

در بخشی که کاتب با شاعر دیدار خیالی داشت، شاعر به تکه‌تکه شدن تن خود اشاره می‌کند. شاید تجربهٔ این مضمون تلخ سبب می‌شود کاتب در انتهای داستان ناپدید شود؛ چون همان‌طور که به شاعر می‌گوید: «من نمی‌خواهم مثل تو وجه‌المصالحه شوم» (گلشیری، ۱۳۸۲: ٤١٢) و از سوی دیگر محتوای نوشته‌هایش را ازبین می‌برد تا مبادا مثل شاعر چیزی نوشته باشد که مردم آن را هر طور که می‌خواهند بفهمند (همان‌جا).

در پایان داستان، راویان کاتب را می‌بینند که رو به دیوار می‌آید: «لبخند بر لب و رقصان، انگار بگوید انا الحق یا انا **کلمة** الحق» (همان، ٤٣١) که یادآور جملات آغازین انجیل یوحنا است: «در آغاز کلمه بود و کلام با خدا بود و کلام خدا بود». واژهٔ لوگوس[۱۶] (که معادل «کلمه» است) به معانی گوناگونی تعبیر شده است. از نظر هراکلیتوس:

> فراتر از لوگوس، موجود مطلق و متعالی‌ای وجود ندارد که لوگوس بین این موجود و جهان مادی، نقش واسطه را ایفا کند. خود لوگوس وجود مطلق و متعالی است و مستقیماً و بدون هیچ واسطه‌ای در جهان حضور دارد و به تمام امور نظم می‌بخشد (معتمدی، ۱۳۹۲: ۱۰۷).

اگر این تعریف را بپذیریم و به شباهت گزارهٔ انتهایی داستان و عبارت آغازین انجیل بازگردیم، مفهوم فنا و بی‌جسم شدن در پیوند با فرم نمادین پایان‌بندی داستان نمود بیشتری می‌یابد.

۲ـ۲ـ۱ـ۲. انسان‌وارگی

روایتگری به‌عنوان یک کنش در قالب زبان میسر می‌شود. چنین عملکردی منوط به ویژگی انسانی است که «زبان مختص اوست و با داشتن نیروهای بالقوهٔ ذهنی، ازجمله قوهٔ نطق در جهان، با دیگران زندگی می‌کند و این جهان و پدیده‌های درون آن است

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

که در به فعل درآوردن قوهٔ نطق نقش تعیین‌کننده‌ای دارند» (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۲: ۵۷). پس خود روایتگری با استفاده از زبان، عملی انسان‌گونه است. در این عمل روایتگری، نویسنده می‌توانست دو شیوه را برگزیند: در شیوهٔ نخست، اشیا می‌توانستند بیننده و راوی حوادث باشند؛ محدودهٔ فهم و درک آن‌ها باید محدود به رخدادهای پیرامون شخصیت کانونی روایت یعنی کاتب می‌بود. اما گلشیری شیوهٔ دوم را برای روایتگری انتخاب کرده است. راوی گرچه انسان نیست، رخدادها را براساس تأثیری که از شخصیت اصلی می‌گیرد، نقل می‌کند. برای مثال در بخش آغازین راوی می‌توانست بگوید: نزدیک بود کاتب آینه(مان) را بشکند؛ اما به‌جای گفتار مستقیم، این گزاره را از دید آینه و ترس او از شکسته شدن بیان کرده است: «[آینه] صدای خودش را پیشاپیش شنیده و دیده که حالا می‌ریزد. در را که بسته و باز تاریک شده‌اند، آینه ترسیده که شاید حالا با لگد بزند. نزد.» (گلشیری، ۱۳۸۲: ٤٠٧ـ٤٠٨)؛ یعنی علاوه‌بر اینکه راوی به‌واسطهٔ استفاده از زبان برای نقل روایت، انسان‌گونه است، نقش تأثرات خود از رخدادها را از زبان تک‌تک اشیا بیان می‌کند که مدعای دیگری بر انسان‌گونگی اوست. او در بخش نخست داستان، از افعال دیدن، شنیدن، لمس کردن، پچپچه کردن، سرک کشیدن، ترسیدن، منتظر ماندن و... استفاده می‌کند که اغلب کنش‌محور هستند (همان، ٤٠٧ـ٤٠٩).

در بخش‌های بعد، تصویرهایی که راوی پس از گذار و گزارش بخش اول در قالب زبانی شاعرانه بیان می‌کند، یادآور مبحث مهمی در فلسفهٔ ویتگنشتاین است که آن را جهان ـ تصویر نام می‌نهد. این جهان ـ تصویر «متضمن معتقداتی است که شخص، بدون اینکه دلیلی له آن اقامه کرده باشد، آن‌ها را تلقی به قبول کرده است؛ معتقداتی که ورای شک و تردیدهای متعارف معرفت‌شناختی‌اند و درعین حال، بنیان و اساس سایر مجموعه معتقدات کاربر زبان را تشکیل می‌دهند» (دباغ، ۱۳۹۳: ۲۱). این مفهوم از جهتی مرتبط به‌نظر می‌رسد که راوی از افعالی همچون دانستن، حس کردن، فراموش

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

کردن و فهمیدن دربارهٔ خودش استفاده می‌کند؛ یعنی پیش‌فرض‌های جهان ـ تصویر راوی در درجهٔ اول با کاتب و درعین حال با مخاطب مشترک هستند؛ زیرا «نحوهٔ زیست متعدد، مشارکت و مدخلیتی در تکوین معانی مفاهیم دارند» (همان، ٢٤) و این زنجیره در بخش انتهایی داستان، جایی که راوی دیگر زبان کاتب را نمی‌فهمد، ازهم گسسته می‌شود. «تشبیه نمی‌کرد کاتب. شب را نمی‌نوشت کاتب مثل شب حتا. شب را روز هم نمی‌نوشت یا مثلاً دیوار. اگر از ریشهٔ سر بر زده می‌گفت، دیواره را می‌دیدیم ما، یا آجر قزاقی را» (گلشیری، ۱۳۸۲: ٤٣٠). البته همان‌گونه که نشان داده شد، نمی‌توان ویژگی‌های یکسانی را به راوی از ابتدا تا انتهای روایت نسبت داد و «حتی اگر دلیل سوژه‌گونگی راوی ابژکتیو داستان «خانه‌روشنان» را تعامل مداوم این راوی با سوژه در شکل‌های مختلف متصور شویم که درنتیجهٔ این تعامل، ابژه به سطح سوژه صعود می‌کند» (کنعانی، ۱۳۹۸: ۲۰۱ـ۲۲۳). با این حال، نمی‌توان این گزاره را به همهٔ متن بسط داد. بخشی دیگر از داستان هست که راوی در آن حیطهٔ ادراک محدودی دارد؛ اما حتی در همین بخش‌ها نیز، ویژگی‌های انسان‌گونهٔ او به‌لحاظ ظرفیت زبانی که در شمایل واژگان و ساخت‌های ایماژی پدیدار می‌شوند، دیده می‌شوند و درعین حال تأکید می‌کند که «هستیم ما، صورتمان مهم نیست. او [کاتب] را به‌صورت باز بسته‌اند. اگر نفس‌هایش بی‌حجم شوند، نیست دیگر» (گلشیری، ۱۳۸۲: ٤٠٨). این گزاره‌ها سطح دیگری از انسان‌وارگی را تأیید می‌کنند که بر شناخت دلالت دارد؛ به این معنا که شناخت فی‌نفسه امری انسانی است و راوی عملاً در گزاره‌های شبیه به گزارهٔ بالا، به ماهیت وجودی خود اشاره می‌کند و انتهای داستان با عبارتی به‌پایان می‌رسد که باید آن را معرفی‌کنندهٔ راوی تلقی کنیم. هرچند برای ما قابل درک نباشد؛ او با عبارت «روشنانیم ما» به چیستی خود اشاره کرده است.

همین دو ویژگی سیال بودن کانون روایت و انسان‌گونه بودن راوی درعین انسان نبودن او، شناخت راوی را با مشکل روبه‌رو می‌کند. اما مسئلهٔ مهم تجمیع این

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

ویژگی‌ها در بافت داستان است؛ به‌گونه‌ای که داستان منطق قابل دفاعی درعین تناقض‌های موجود داشته باشد. وجود این تناقض در هر داستان می‌تواند از حقیقت‌مندی آن بکاهد یا به پی‌رنگ ضربهٔ اساسی وارد کند؛ خصوصاً پی‌رنگ دارای فاصله‌گذاری‌های زیاد و پرش‌های زمانی. اما در «خانه‌روشنان» این اتفاق نمی‌افتد؛ زیرا گلشیری قوانین مشخصی را بر منطق داستانی حاکم کرده است. تمهید اصلی او انتخاب ما ـ روایت به‌عنوان زاویهٔ دید داستان است.

۳. نتیجه

داستان «خانه‌روشنان» برساختهٔ بن‌مایه‌های تکراری مانند عشق، مرگ، سرگشتگی انسان و مبارزهٔ نافرجام است. این بن‌مایه‌های تکراری در بافتی منحصربه‌فرد، فهم داستان «خانه‌روشنان» را تا حد زیادی وابسته به دنبال کردن نشانه‌ها به‌ویژه نشانه‌های زبانی و پیوند آن‌ها در بافت زمانمند روایت می‌کنند. اوج این نشانه‌ها در لحن راویان نهفته است. دنیای برساختهٔ روایتگر داستان بی آنکه دانای کل نامحدود باشد، عامل کانونی و نقطهٔ تمرکز روایت است. برای کشف داستان، شناخت او بر شناخت آنچه می‌گوید، اولویت پیدا می‌کند. این موقعیت زمانی رخ می‌دهد که یک داستان بیش از یک عامل کانونی داشته باشد؛ در این صورت، هر تغییری در آن جنبه‌ای از ساخت روایت خواهد بود. با در ذهن داشتن این تعریف به داستان بازگردیم: در بخش ابتدایی، فقط لازم است مخاطب به داستان وارد شود. راوی از خود و دربارهٔ آنچه می‌بیند، می‌گوید. در این بخش کمترین میزان اطلاع از ذهنیات کاتب به مخاطب داده می‌شود. اطلاعات گزارش‌وار و محدود به مکان راوی است. در بخش دوم، راوی به نبودن کاتب اشاره می‌کند و مخاطب بدون فهم چرایی، از رهگذر تکه‌های کوچک زمانی که با زمان روایت داستان تفاوت دارند، خانوادهٔ کاتب را معرفی می‌کند. در بخش سوم، قرار است مخاطب از محتوا و فرایند نوشتن نوشته‌هایی که کاتب تمام آن‌ها را ازبین می‌برد، آگاه

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

شود؛ پس راوی وارد فرایند ذهنی او در خلق داستان می‌شود و هرآنچه را که رخ می‌دهد یا قرار است رخ بدهد، روایت می‌کند. در این بخش آزادانه تفسیر خودش از افکار کاتب را بیان می‌کند و حتی گاهی به مخاطب اعلام می‌کند با او مخالف است. درنهایت چون داستان پایانی نمادین دارد و قرار است هیچ‌کس، حتی خود راوی، نداند دقیقاً کاتب چگونه ناپدید خواهد شد، دانش راویان از معنای نوشته‌های کاتب کاسته می‌شود و او به یک بینندهٔ صرف تقلیل پیدا می‌کند و فقط آنچه را که می‌بیند، برای مخاطب نقل می‌کند.

راویان «خانه‌روشنان» تمام ویژگی‌های قرار گرفتن در کانون روایت را دارند و حتی آشکارا از موقعیتی به موقعیت دیگر منتقل می‌شوند؛ بی آنکه به منطق حاکم بر دنیای داستان خللی وارد کنند؛ زیرا مخاطب ازپیش مجاب شده است که دنبال نقطهٔ دید متفاوتی در داستان نباشد و راویان را از ابتدا تا انتها به‌عنوان «ما»ی واحد بشناسد. این «ما»ی به‌ظاهر واحد به‌اقتضای شرایط و بدون آنکه ویژگی «ما»ی قبلی را نقض کند، بر آن ویژگی چیزی می‌افزاید. در این حالت، خواننده او را علاوه‌بر ویژگی‌های خود، با ویژگی‌های خودهای قبلی می‌شناسد و این بازشناخت پی‌درپی، گرچه گویی ابعاد مختلفی از او را می‌نمایاند، به همان اندازه بر گنگ‌تر شدن آن می‌افزاید. در همین حال که سعی می‌کنیم با کنار هم قرار دادن قطعه‌های پازل ویژگی‌های راوی، او را بشناسیم، بُعد متناقض دیگری پیش روی ما قرار می‌گیرد؛ چراکه برخلاف فکت‌های مبتنی بر ادراکش که انسان‌نمایانه‌اند، سلب عناصر دیگری از او، هویتش را غیرانسانی می‌سازد. درواقع در فرایند شناختی راوی، فقط می‌توان به ویژگی‌های ماهوی او استناد کرد که آن‌ها هم اساساً ابژکتیوند و نه‌تنها آن‌ها را نمی‌شناسیم، بلکه با استفاده از دلالت‌ها نیز نمی‌توانیم درکشان کنیم. فقط به اعتبار اینکه در کل روایت، این راویان جوهری واحد درنظر می‌گرفته می‌شوند و از سویی چون این جوهر در بستر زبان شکل می‌گیرد و از سوی دیگر در روایت، جهان کلام‌محور خود را می‌سازند، ما در همین جهان برساخته،

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

آن‌ها را می‌پذیریم و منطق حاکم بر تمام تناقض‌ها را تحت عنوان «ما» باور می‌کنیم؛ «ما»یی که عملاً گوینده و بیننده‌ای نامعلوم است. اما رخدادهای داستان و تفسیرهای او برای ما پذیرفتنی‌اند. درعین حال باید درنظر داشت که همین انسان‌وارگی شخصیت راویان است که به ما اجازه می‌دهد تا آن‌ها را در بررسی همتای راوی انسانی فرض کنیم و در تقسیم‌بندی‌های مرتبط جای دهیم.

از سویی دیگر، مهارت گلشیری خلق روایتی است که گفتمان جمعی در آن حاکم است و استفادهٔ او از شیوهٔ ما ـ روایت محدود به ساخت گرامری در داستان نشده است. داستان به ما نشان می‌دهد نویسنده در استفاده از ما ـ راوی، بر محدودیت‌های اول‌شخص و روایت تلویحی فائق آمده است و از تمام ظرفیت‌های گونه‌های مختلف روایت برای توانمندسازی راوی خود یک‌جا بهره برده است، بی آنکه مجبور باشد زمان جداگانه‌ای را برای معرفی روایتگری جدید یا شیوهٔ نگاهی نو معرفی کند. البته این آزادی عمل همواره منطبق با منطق داستانی پیش می‌رود و گلشیری محدودیت‌های خاصی را تعریف کرده است. برای نمونه وقتی کاتب ناپدید می‌شود، راوی توان فهم این مسئله را ندارد که او به کجا رفته است. دانایی او در بُعد مکانی خانه محدود است و هرجا راوی تصویری از خارج خانه ارائه می‌کند، از فیلتر ذهن کاتب می‌گذرد و راوی به‌واسطهٔ اشرافی که به ذهنیات او دارد، می‌تواند آن را تصور کند. پس می‌توان یکی از دلایل انسجام روایت را به قانون‌هایی ارجاع داد که گلشیری درعین سیالیت راوی در اشراف به ابعاد داستان، برای او وضع کرده است.

همان‌گونه که گفته شد، ماهیت راوی «خانه‌روشنان» در فرایند روایت به‌لحاظ دسترسی او به درون شخصیت اصلی تغییر می‌کند و میزان دسترسی راوی به رخدادهای داستان نیز براساس نیازی است که نویسنده در گزارش اطلاعات داستانی لازم می‌بیند. درعین حال ویژگی «ما» بودن در روایت همواره پایدار باقی می‌ماند. اکنون می‌توان نتیجه گرفت که راویان داستان «خانه‌روشنان» به‌اعتبار دو عامل زاویهٔ دید

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

ما ـ روایتگر و ماهیت ابژکتیوشان در داستان ایجاد سیالیت می‌کنند، بی آنکه پیوستگی ساختار زبان روایت دستخوش تغییر شود. این فرم در هماهنگی کامل با محتوا صورت گرفته است؛ یعنی دراصل می‌توان استحالهٔ کاتب و راوی را همسو و هم‌راستا با هم درنظر گرفت.

درواقع ارائهٔ «تعریف» نهایی با ویژگی‌های منطقی از چیستی راوی «خانه‌روشنان» همواره در سایهٔ عدم قطعیت قرار خواهد داشت و توسل به نظام‌های استعلایی پیشین در خوانش این داستان کارساز نیست؛ زیرا به اعتبار اینکه خود «ما» در شیوهٔ روایت ما ـ راوی مجهول است، «ما»ی «خانه‌روشنان» در حوزهٔ اطلاع و دریافت ما قرار ندارد و از این جهت که ویژگی‌های دلالی او در داستان در بخشی متغیر است، نمی‌توان ماهیتی یکسان برای او متصور شد. به همین جهت، از سویی می‌توان تمام حدسیات درمورد کیستی او را پذیرفت، چراکه به ابعاد خاصی از ماهیت او برمی‌گردد و از سویی نمی‌توان این گمان‌ها را منطبق با راوی تمام داستان دانست، چون جامع و مانع نیست. آنچه می‌تواند جمع‌بندی دیدگاه‌های گوناگون دربارهٔ ماهیت راویان باشد، اطلاق «ذهنیت جمعی» به آن‌هاست که درنهایت حاصلی جز عدم قطعیت در فهم جزئیات ماهیت راویان نخواهد داشت. باید اذعان کرد که تجربهٔ استفاده از این شیوهٔ روایی، از توفیق‌آمیزترین تجربیات تکنیکی گلشیری در پرداخت داستان‌های اوست و خود داستان «خانه‌روشنان» نیز از منحصربه‌فردترین داستان‌های معاصر به‌شمار می‌رود.

پی‌نوشت

1. subject
2. object de valeur
3. Natalya Bekhta
4. Susan Lanser
5. Uri Margolin
6. Franz Karl Stanzel
7. Monika Fludrnik
8. Brian Richardson

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

9. Amit Marcus
10. Palmer Alen
11. instant
12. acquaintance
13. knowledge
14. ambiguity
15. cataphoric references
16. logos

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۲). «نگاهی به تفکر و زبان». *تازه‌های علوم شناختی*. س۵. ش۱. صص۵۷ـ٦٤.
- اسپینوزا، باروخ (۱۳۹٤). *اخلاق*. ترجمهٔ محسن جهانگیری. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- بخشی، مریم، منوچهر تشکری و قدرت قاسمی‌پور (۱۳۹۵). «مصادیق پیرنگ‌های فرمالیستی در داستان کوتاه فارسی». *متن‌پژوهی ادبی*. ش۷۲. صص۸۷ـ۱۱٦.
- بیات، حسین (۱۳۹۰). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. چ۲. تهران: علمی و فرهنگی.
- تایسن، لیس (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.
- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- پاینده، حسین (۱۳۹۰). *گفتمان نقد*. چ۲. تهران: نیلوفر.
- دباغ، سروش (۱۳۹۳). *زبان و تصویر جهان*. چ۲. تهران: نشر نی.
- دریایی، مهدی، پروانه عادل‌زاده و کامران پاشایی (۱۳۹٦). «بررسی مجموعه‌داستان نیمهٔ تاریک ماه اثر هوشنگ گلشیری». *زیبایی‌شناسی ادبی*. د۸. ش۳۳. صص۱٦۵ـ۱۹۳.
- راسل، برتراند (۱۳۹۲). *سه رساله درباب معنی*. ترجمهٔ راحله گندم‌کار. چ۲. تهران: قطره.
- راسلی، آلیشیا (۱۳۹٤). *جادوی زاویهٔ دید*. ترجمهٔ محسن سلیمانی. تهران: سورهٔ مهر.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

- ریمون ـ کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- جاهدجاه، عباس و لیلا رضایی (۱۳۹۲). «بررسی نظری و کاربردی روایت اول‌شخص جمع». *جستارهای ادبی*. ش۱۸۲. صص۴۷ـ۷۴.
- حسینی، صالح و پویا رئوفی (۱۳۸۰). *گلشیری کاتب و خانه‌روشنان*. تهران: نیلوفر.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. ش۸. صص۳۳ـ۵۱.
- شیری، قهرمان (۱۳۹۸). *جادوی جن‌کشی*. تهران: نشر ورا.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی*. تهران: سخن.
- فرولی، ویلیام و دیوید هرمن (۱۳۹۶). «معنی‌شناسی روایت». ترجمهٔ حسین صافی. در *دانشنامهٔ نظریه‌های روایت*. گردآوری محمد راغب. تهران: نیلوفر.
- کرایسورت، مارتین (۱۳۹۶). «چرخش روایت در علوم انسانی». ترجمهٔ امیرحسین عفتیان. در *دانشنامهٔ نظریه‌های روایت*. گردآوری محمد راغب. تهران: نیلوفر.
- کنعانی، ابراهیم (۱۳۹۸). «تحلیل کارکردهای ابژه در روایت خانه‌روشنان گلشیری». *دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی*. س۳. ش۵. صص۲۰۱ـ۲۲۳.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۶۹). «گفت‌و گو با هوشنگ گلشیری». *آدینه*. ش۵۰ـ۵۱.
ـــــــــــــــ (۱۳۷۹). «گفت‌وگو با میترا شجاعی». *دنا*. ش۸.
ـــــــــــــــ (۱۳۸۲). *نیمهٔ تاریک ماه*. چ۲. تهران: نیلوفر.
- معتمدی، منصور و ولی عبدی (۱۳۹۲). «نگرش تحلیلی و انتقادی به مفهوم لوگوس از یونان باستان تا آباء کلیسا». *مطالعات اسلامی: فلسفه و کلام*. س۴۵. ش۹۰. صص۱۰۵ـ۱۲۸.
- معین، مرتضی‌بابک (۱۳۸۲). «معناشناسی روایت». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*. ش۳۷. صص۱۱۷ـ۱۳۲.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. چ۴. تهران: نشر چشمه.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

- وو، پاتریشیا (۱۳۹۳). «مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی» در *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. چ۲. تهران: نیلوفر.
- هوشیار محبوب، مجتبا (۱۳۹۳). «گلشیری، خانه‌روشنان و آنچه شاعرانگی نام نهاده‌اند». مجلهٔ اینترنتی هنر آنلاین. در: http://www.honaronline.ir
- Aqa gol zade, F. (2006). "Negāhi be Tafakkor va Zabān". *Tāze-hā-ye Olum-e Shenākhti*. No. 1. pp. 64-57. [in Persian]
- Bakhshi, M., M. Tashakori & Q. Qasemi-pur (2016). "Masādigh-e Peyrang-hā-ye Formālisti dar Dāstan-e Kutāh-e Fārsi". *Matn Pazhuhi-ye Adabi*. No. 72. pp. 116-87. [in Persian]
- Bayat, H. (2011). *Dāstān Nevisi-e Jaryān-e Sayyāl-e Zehn*. 2nd Ed. Tehran: Elmi va Farhangi Publication. [in Persian]
- Bekhta, N. (2017). "We-Narratives: The Distinctiveness of Collective Narration". *Narrative*. Vol. 25. No. 2. pp. 181-164.
- Bekhta, N. (2017). "We-Narratives: The Distinctiveness of Collective Narration". *Narrative*. Vol. 25. No. 2. Pp. 164-181.
- Dabbaq, S. (2014). *Zabān va Tasvir-e Jahān*. 2nd Ed. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Daryayi, M., P. Adelzade & K. Pashayi (2017). "Barresi-e Majm'mue Dāstān-e Nime-ye Tārik-e Māh Asar-e Hushang Golshiri". *Zibāyi Shenāsi-e adabi*. No. 33. pp. 193-165. [in Persian]
- Fotuhi, M. (2011). *Sabk shenāsi*. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]
- Frawley, W. & D. Herman (2017). "Ma'ni Shenāsi-e Revayat". Tr. Amir Hossein Effatiyan. in *Dānesh-nāme-ye Nazarie-hā-ye Revayat*. Selected by Mohammad Ragheb. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Golshiri, H. (1990). "Interview with Hushang Golshiri". *Ādine*. No. 51-50. [in Persian]
- _____ (2000). "Interview with Mitra Shojayi". *Denā*. No. 8. [in Persian]
- _____ (2003). *Nime-ye Tārik-e Māh*. 2nd Ed. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Hushyar Mahbub, M. (2014). "Golshiri, Khāne Roshanān va Ānche Shāerānegi Nām Nahādeand". *Honar Online Magazine*. Address: http://www.honaronline.ir
- Jahed Jah, A. & L. Rezayi (2013). "Barresi-e Nazari va Kārbordi-e Revayat-e Avval Shakhs-e Jam'". *Jostār-hā-ye Adabi*. No. 8. pp. 51-33. [in Persian]

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

- Kan'ani, E. (2019). "Tahlil-e Kārkard-hā-ye Obzhe dar Revāyat-e Khāne Roshanān". *Do Fasl Nāme-ye Revayat Shenāsi*. No. 5. pp. 223-201. [in Persian]
- Margolin, U. (2000). "Telling in the Plural: From Grammar to Ideolog". *Poetics Today* 21. pp. 618-591.
- Micheal, J. Tolan (2004). *Dar-Āmadi Naqādāne-Zabān Shenākhti bar Revayat*. Tr. Abolfazl Horri. Tehran: Bonyād-e Sinemayi-e Fārābi Publication. [in Persian]
- Mir-Abedini, H. (2007). *Sad Sāl Dāstān Nevisi-e Irān*. 4th Ed. Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Moeini, B. (2003). "Ma'ni Shenāsi-e Revāyat". *Pazhuhesh-Nāme-ye Olum-e Ensāni-e Shahid Beheshti*. No. 37. pp. 132-117. [in Persian]
- Mo'tamedi, M. & V. Abdi (2013). "Negaresh-e Tahlili va enteqādi be Mafhum-e Logos az yunān-e Bāstān tā Ābā-e Kelisā". *Motāelāt-e Eslāmi: Falsafe va Kalām*. Yr. 45. No. 90. pp. 128-105. [in Persian]
- Palmer, A. (2011). "The Mind Beyond the Skin in Little Dorri". in *Current Trends in Narratology*. Ed. Greta Olson & Monika Fludernik. Berlin. New York: de Gruy
- Palmer, A. (2011). "The Mind Beyond the Skin in Little Dorri" in *Current Trends in Narratology*. Ed. Greta Olson & Monika Fludernik. Berlin. New York: de Gruy.
- Patricia, W. (2014). "Modernism va Pasā-Modernism: Ta'rifi Jadid az Khod-Āgāhi-e Adabi" in *Modernism va Pasā-Modernism dar Romān*. Tr. Hossein Payande. 2nd Ed. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Payande, H. (2011). *Goftemān-e Naqd*. 2nd Ed. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Rasley, A. (2015). *Jādu-ye Zāvie-ye Did*. Tr. Mohsen Soleymani. Tehran: Sure-ye Mehr Publication. [in Persian]
- Rimmon-Kenan, Sh. (2008). *Revāyat-e Dāstāni: Butiqā-ye Moāser*. Tr. Abolfazl Horri. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Russell, B. (2013). *Se Resāle dar Bāb-e Ma'hi*. Tr. Rahele Gandom-Kar. 2nd Ed. Tehran: Qatre Publication. [in Persian]
- Shiri, Q. (2019). *Jādu-ye Jen Koshi*. Tehran: Varā Publication. [in Persian]
- Spinoza, B. (2015). *Akhlāgh*. Tr. Mohsen Jahangiri. Tehran: Markaz-e Nashr-e Dāneshgāhi Publication. [in Persian]
- Todorov, T. (2013). *Butiqā-ye Sākht-gerā*. Tr. Mohammad Nabavi. Tehran: Agah Publication. [in Persian]

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

- Tyson, L. (2008). *Nazariye-hā-ye Naqd-e Adabi-e Moāser*. Trans. Maziyar Hossein-zade & Fateme Hosseini. Tehran: Negāh-e Emruz Publication. [in Persian]

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]

We-Narrator of "Khane Roshanan" by Golshiri: A Causative Analysis

Nastaran Shahbazi [1*], Bahador Bagheri[2], Hossein Bayat[3]

1. MA in Persian Language and Literature, Kharazmi University
2. Associate professor, Department of Persian Language and Literature, Kharazmi University
3. Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Kharazmi University

Received: 14/05/2020 Accepted: 19/09/2020

Abstract

According to some theories of narratology, occasionally the narrator and the viewer of fictional events may differ. Such theories coupled with fictions that have unconventional structures and are structurally rhetoric-oriented, makes the analysis of narrative increasingly intricate. "Khane Roshanan" from the collection of stories of the *Nimeye Tarike Mah [The Dark Side of the Moon]* by Houshang Golshiri is one of such stories. The narration of this story, with a structure based on the first-person plural point of view, along with the disruption of the chronological order and the ambiguities that exist in the process of understanding the narrator's identity, has made it difficult to identify narrators. Relying on the point of view of this story, this paper tried to examine the unique characteristics of narrators, which include the flow of awareness. Upon analysis it became apparent that the selection of the collective narrator has resulted in retaining the structural coherence of the story by keeping the narrative language coherent, despite the narrator's unbalanced awareness in different parts of the narration.

Keywords: Structuralism, point of view, Houshang Golshiri, Khane Roshanan, narratology, We-Narrator

* Corresponding Author's E-mail: shahbazi_nastaran@yahoo.com

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-02]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.6.6]