

رویکردی روایت‌شناختی به داستان دو دنیا اثر گلی ترقی

الهام حدادی

کارشناس ارشد ادبیات فارسی دانشگاه اراک

عضو باشگاه پژوهشگران جوان

چکیده

رویکرد روایت‌شناختی^۱ در بررسی ساختار روایت‌های داستانی^۲، بستر و الگوی منظمی برای تحلیل مؤلفه‌های اصلی متن روایی، یعنی داستان^۳ و متن^۴ فراهم می‌کند. در این جستار، به تحلیل داستان *دو دنیا* از دیدگاه روایت‌شناختی پرداخته می‌شود و به فرض اولیه پژوهش در مورد امکان کاربرد عملی الگوی ساختاری روایت‌شناختی در روایت داستانی مدرن *دو دنیا* با بررسی مؤلفه‌های روایت‌شناسی در این داستان، پاسخ داده می‌شود. دلیل انتخاب داستان *دو دنیا* در بحث ژرف‌ساخت^۵، زمان^۶، مکان^۷ و کانونی‌شدگی^۸ در باب تضاد^۹ و تناقض میان مرگ و زندگی است. نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهد رویکرد روایت‌شناختی با مؤلفه‌های خود که شامل مؤلفه‌های سطح داستان می‌شود؛ از قبیل عناصر زمانی: نظم^{۱۰}، تداوم^{۱۱} و بسامد^{۱۲}؛ مکانی: مکان داستان و مکان متن؛ شخصیت‌پردازی^{۱۳}: مستقیم و غیرمستقیم (کنش^{۱۴}، گفتار^{۱۵}، وضعیت ظاهری^{۱۶}، محیط^{۱۷} و قیاس اسامی^{۱۸})؛ کانونی‌شدگی^{۱۹}: درونی، بیرونی و وجوه کانونی‌شدگی (وجه ادراکی، وجه روان‌شناختی و وجه ایدئولوژیکی)؛ روایتگری^{۲۰}: سطوح روایی (فرادستانی^{۲۱} و زیرداستانی^{۲۲})، لایه‌های روایی (درونی^{۲۳} و بیرونی^{۲۴})؛ بازنمایی

گفتار و اندیشه^{۲۵}: نقالی^{۲۶} و محاکات^{۲۷} (خلاصه داستانی، خلاصه کمتر داستانی محض، بازگفت غیرمستقیم محتوا، سخن غیرمستقیم آزاد) می‌تواند تحلیلی ساختاری از تمام وجوه روایت داستان *دو دنیا* عرضه کند.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، روایت *دو دنیا*، ژرف‌ساخت، زمان، مکان، شخصیت، قانونی‌شدگی، تضاد و تناقض، بازنمایی گفتار و اندیشه.

درآمد

روایت‌شناسی در اصل بررسی دستور زبان حاکم بر روایت‌ها و بیشتر، روایت‌های داستانی است و چارچوب و الگویی نظری و کاربردی برای تجزیه و تحلیل گونه‌های روایات فراهم می‌کند (حری، ۱۳۸۷: ۸۴). داستان *دو دنیا* جزء روایت‌های داستانی است که می‌توان روایات آن را با الگوی ساختاری روایت‌شناسی بررسی کرد. ژرف‌ساخت پنهان روایت *دو دنیا* از تضاد شکل گرفته است؛ همان‌گونه که گریماس، روایت‌شناس ساختارگرا، در فصل آخر کتاب *معناشناسی ساختاری در بررسی «ساختار جهانی برنانوس»*، تمایز مرگ و زندگی را در آثار برنانوس برگزید و کاربردهای گوناگون واژه را در متون مختلف کنار یکدیگر قرار داد: آتش و شادی را برابری و آب و اندوه را برابر مرگ یافت و بر اساس این، جدولی از «موارد متقابل» در آثار برنانوس را تدوین کرد (احمدی، ۱۳۸۵: ۱۶۵). سپس دو واحد معنایی متضاد را روبه‌روی هم گذاشت، به‌گونه‌ای که هر دو واحد معنایی متضاد نمی‌توانند هم درست باشند هم غلط و در تناقض با یکدیگر قرار می‌گیرند و تمام و کمال انحصاری و جامع‌اند (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۲۳). در بررسی روایت *دو دنیا* ژرف‌ساخت تقابل مرگ و زندگی، برابری معنایی متضادی است که در الگوی ساختاری روایت‌شناسی در باب مؤلفه زمان و قانونی‌شدگی تحلیل می‌شود. در واقع، روایت‌شناسی در بحث ژرف‌ساخت‌ها، فرصت یافتن بن‌مایه متضاد و مشابه را در داستان به‌وجود می‌آورد و این الگو دیدگاه تازه‌ای در تحلیل داستان‌هایی چون *دو دنیا* می‌گشاید که از بافتی متناقض‌نما ایجاد شده‌اند.

مقدمه

جهان، روایتی بزرگ است که از زبان ساخته می‌شود و انسان زندگی خود را از آن زمان که قدرت واژه‌سازی در او نمایان می‌شود با روایت‌سازی سپری می‌کند. روایت، هنر انسان است در بازنمایی آنچه در خود و دنیای اطرافش می‌بیند.

اولین بار تودوروف در کتاب *دستور زبان دکامرون* واژه روایت‌شناسی را به‌عنوان «علم مطالعه قصه» به‌کار برد (تودوروف به نقل از اخوت، ۱۹۶۹: ۱۰) و مقصودش از این واژه، معنای گسترده آن است و تنها به بررسی قصه و داستان و رمان محدود نمی‌شود و تمام اشکال روایت از قبیل اسطوره، فیلم، رویا و نمایش را دربرمی‌گیرد (اخوت، ۱۳۷۱: ۷).

هر آنچه داستانی را بازگو کند یا نمایش دهد، روایت نام دارد و نقل حوادث بدین معناست که روایت‌ها در بُره‌ای و به‌صورت متوالی و پیوسته اتفاق می‌افتد. داستان را «چکیده‌ای از رخداد‌های روایت‌شده و شرکت‌کنندگان متن» تعریف کرده و آن را «بخشی از یک برساخت بزرگ‌تر... {یعنی} جهان داستانی (یا سطح بازسازی یا بازنموده‌شده واقعیت) در نظر می‌گیرد که اشخاص داستان در آن زندگی می‌کنند و رخدادها نیز در آن به‌وقوع می‌پیوندد» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۵). نظریه روایت به بحث درباره مسائل بنیادی ارتباطات انسانی می‌پردازد و در شرایط، شکل و محتوای این ارتباطات کاوش می‌کند. فرهنگ بر شالوده انواع مختلف داستان استوار است: رمان، فیلم، مجموعه تلویزیونی، داستان مصور، اسطوره، حکایت، ترانه، پیام‌های بازرگانی، زندگی‌نامه و غیره (لوت، ۱۳۸۶: ۲). روایت در هرگونه و شکل آن چه اساطیر و افسانه‌ها چه به‌صورت خوابی که برای کسی تعریف می‌کنیم و چه به گونه‌های ادبی‌تر آن چون حکایت، رمان، داستان کوتاه و شعر روایی، همه شکلی از بیان تجربه است و به زندگی انسجام می‌بخشد. شکل روایت به ما کمک می‌کند داده‌های تجربه و لحظه‌های پراکنده آن را در زمان سامان دهیم و در آن الگوهای معناداری بیابیم و بدین ترتیب بازشناخت، تفسیر و بیان آن را برای ما و دیگران ممکن می‌سازد (اخلاقی، ۱۳۸۲: ۱۲۵). به‌تعبیر ریمون‌کنان، «روایت داستانی» زنجیره‌ای از رخداد‌های داستانی است و عمل روایت/روایتگری به دو مقوله اشاره دارد: ۱. فرایند ارتباط که در آن فرستنده، روایت را در

قالب پیام برای گیرنده می‌فرستد؛ ۲. ماهیت کلامی رسانه که پیام را انتقال می‌دهد و همین ماهیت کلامی است که روایت داستانی را از روایت در دیگر رسانه‌ها مثل فیلم، رقص یا پانتومیم متمایز می‌سازد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰-۱۱).

مایکل تولان معتقد است «روایت توالی از پیش انگاشته‌شده رخدادهایی است که به‌طور غیرتصادفی به‌هم اتصال یافته‌اند» و شرط عمده توالی حوادث این است که ارتباط میان حوادث باید مشخص و با انگیزه باشد (۱۳۸۳: ۲۰).

نظریه روایت (روایت‌شناسی) شعبه‌ای فعال از نظریه ادبی بوده است و مطالعه ادبی بر نظریه‌های ساختار روایی متکی است: بر مفاهیم طرح، انواع مختلف راوی و تکنیک‌های روایی. آنچه می‌توان بوطیقای روایت نامید، هم درصدد درک مؤلفه‌های روایت برمی‌آید و هم چگونگی تأثیرگذاری روایت‌های معین را تحلیل می‌کند (کالر، ۱۳۸۲: ۱۲). از نظام حاکم بر روایت‌ها با عنوان نظریه روایت، و از شیوه بررسی و تحلیل تک‌تک روایت‌ها با عنوان روایت‌شناسی یا رویکرد روایت‌شناختی به ادبیات داستانی یا داستان روایی نام می‌برند (حری، ۱۳۸۷: ۸۷). اما نظریه روایت و روایت‌شناسی دو مقوله جداگانه نیست، بلکه روایت‌شناختی از نظریه روایت روایت‌شناسان در بررسی تک‌تک روایت‌ها به‌منزله محصول منحصربه‌فرد نظامی همگانی بهره می‌برد.

اگر چه سراسر ادبیات داستانی در زبان فارسی از شکل‌گیری روایت‌ها حکایت می‌کند و روایت در ایران از پیشینه‌ای دیرین برخوردار است، در زبان فارسی مبحث نقد و روایت‌شناسی سابقه طولانی ندارد و پژوهش‌های اندکی در این زمینه صورت گرفته است که در اینجا به چند نمونه از آن‌ها اشاره می‌شود:

حری (۱۳۸۸) رمان *آینه‌های در دار* هوشنگ گلشیری را با استفاده از الگوی روایت‌شناسی ریمون کنان بررسی کرده و نتیجه گرفته است که رویکرد روایت‌شناختی به روایت داستانی یا هرگونه روایت، در واقع بستر و چارچوبی ساختاری برای تحلیل مؤلفه‌های اصلی متن روایی یعنی داستان و متن فراهم می‌کند.

حری (۱۳۸۸) همبستگی میان سطوح داستان، متن روایی و فراکردهای هلیدی را با نگاهی به داستان «ذکر بر دار کردن حسنک وزیر» بررسی کرده و به این نتیجه رسیده که بیهقی با انتخاب درست زاویه دید، در حد فاصل میان خواننده و جهان داستانی

خود ایستاده است؛ نه از جهان داستانی خود دور، و نه به خواننده نزدیک می‌شود. حری (۱۳۸۷) قصص قرآنی را از دیدگاه روایت‌شناختی تحلیل کرده و به این نتیجه رسیده است که میان مؤلفه‌های روایت‌شناسی و مطالعه قصص قرآنی ارتباطی وجود ندارد.

آقاگلزاده (۱۳۸۷) به بررسی زبان‌شناختی دیدگاه روایتگری در روایت «روز اول قبر» صادق چوبک پرداخته و این داستان را در چارچوب مدل سیمپسون تحلیل کرده است. او به این نتیجه رسیده است که مدل سیمپسون می‌تواند تصویری را که ما از داستان به صورت ناخودآگاه و ضمنی به دست می‌آوریم، به شکلی عینی و صوری با توسل به عناصر به‌کار رفته در زبان درون متن و انتخاب واژگان و دستور زبان ترسیم کند.

قاسمی‌پور (۱۳۸۷) به رابطه زمان و روایت و چگونگی تبلور زمان در روایت پرداخته و نتیجه گرفته است که یکی از جنبه‌های پدیداری زمان، تبلور و تجسم آن در ساحت روایت است.

حسین صافی پیرلوجه (۱۳۸۷) در مقاله خود با عنوان «نگاهی گذرا به پیشینه نظریه‌های روایت»، به واکاوی نظریه‌های روایت از آغاز قرن بیستم تاکنون پرداخته است.

هدی لزگی در دانشگاه شهید بهشتی به بررسی داستان‌های ادگار آلن‌پو از دیدگاه روایت‌شناختی پرداخته است.

راضیه آزاد (۱۳۸۵) در دانشگاه اراک به بررسی داستان‌های *تذکره‌الاولیا* از باب زاویه دید در روایت‌شناختی پرداخته است.

مریم عسگری (۱۳۸۴) در دانشگاه اراک داستان‌های ابوتراب خسروی را از دیدگاه نظریه روایت تزوتان تودوروف تحلیل کرده است.

پاینده (۱۳۸۲) در *گفتمان نقد* به اهمیت زاویه دید در داستان کوتاه پرداخته است.

با توجه به آنچه گفته شد، دو پرسش اساسی این جستار عبارت است از:

۱. الگوی روایت‌شناسی ریمون کنان از چه مؤلفه‌هایی شکل گرفته است؟

۲. بررسی الگوی روایت‌شناسی ریمون کنان در رمان *دو دنیا* از گلی ترقی در بردارنده چه نتایجی است؟
به نظر می‌آید مؤلفه‌های روایت‌شناسی ریمون کنان در رمان *دو دنیا* کاربرد عملی دارد.

از نظرگاه روش‌شناختی شیوه این پژوهش، تحلیلی - استنباطی است؛ اما دستور کار پژوهش، یعنی حیطه روایت‌شناسی، پی‌جویی تحقیق را بر مبنای اصول و رهیافت‌های الگوی روایت‌شناسی ریمون کنان ناگزیر ساخته است و از قواعد و چارچوب‌های این رهیافت بهره می‌برد.

مؤلفه‌های روایت داستانی

با توجه به تمایز قائل شدن ژنت میان داستان و متن و روایتگری، ریمون کنان هم معتقد است هر روایت داستانی دو جزء دارد: داستان و متن. داستان عبارت است از «رخداد‌های روایت‌شده که از طرز قرارگیری در متن منتزع و بر اساس نظم گاهشمارانه و شرکت‌کنندگان در رخدادها بر ساخته می‌شوند» و متن «کلامی شفاهی یا مکتوب است که نقل رخدادها را بر عهده دارد.» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲). از میان این سه جنبه روایت داستانی: داستان، متن و روایتگری فقط متن است که سراسر در اختیار خواننده قرار می‌گیرد و در واقع، متن یگانه جنبه محسوس و ملموس روایت کلامی است (همان، ۱۵). در یک کلام، داستان شامل رخدادها و نیز افرادی است که رخدادها را در زمان و مکان تجربه می‌کند و دست به انجام کنش می‌زند؛ حال اینکه طرح نهایی / گفتمان / متن روایی، چگونگی نقل داستان یا عمل روایت است و عمل روایت مؤلفه‌های: مؤلف واقعی و مستتر / خواننده واقعی و مستتر / زاویه دید و کانونی‌شدگی / بازنمایی گفتار و اندیشه اشخاص به شیوه مستقیم و غیرمستقیم / سخن غیرمستقیم آزاد را در برمی‌گیرد. پس متن از طریق کلام، داستانی را نقل می‌کند که اصطلاح دیگر برای این نوع داستان گویی ارتباط روایی است که نشان‌دهنده فرایند انتقال از مؤلف در مقام خطابگر به خواننده در مقام مخاطب است (لوت، ۱۳۸۶: ۲۱)؛ یعنی مخاطب در ابتدا متن روایی را می‌خواند و سپس داستان را (یعنی حوادث گاهشمارانه‌ای که در زمان و

مکانی خاص برای اشخاص اتفاق است) از متن استخراج می‌کند. بنابراین، روایت داستانی، پی‌آیند رخدادها در بطن محور زمان است. رخدادها بر دو نوع است: رخدادهای اصلی که خط سیر داستان را به پیش می‌برد و رخدادهای فرعی که در پیشبرد کنش داستان تأثیری ندارد و فقط هسته‌ها را همراهی می‌کند. رخدادها خردتوالی‌ها را ایجاد می‌کند، خردتوالی‌ها کلان‌توالی‌ها را پدید می‌آورد و کل روایت داستانی نیز از به هم پیوستن کلان‌توالی‌ها بر ساخته می‌شود (حری، ۱۳۸۸، زیر چاپ).

رمان *دو دنیا*ی گلی ترقی (۱۳۸۳) از چندین مجموعه رخداد اصلی و فرعی تشکیل شده است. رخدادهای اصلی هر کدام از رویدادهای بی‌شماری به وجود می‌آید که ذهن راوی را به خود مشغول می‌دارد و در پس بیان خاطره‌ای در مجموع چندین داستان نمود می‌یابد. اولین مجموعه یا رویداد داستان، اولین فصل رمان را با عنوان «اولین روز» شروع می‌کند؛ این‌گونه که راوی یا من اصلی داستان، فردی بیمار و روان‌پریش است که در بیمارستان روانی در حومه پاریس دور از وطن خویش زندگی می‌کند. ذهن راوی آشفته و متعجب از این موضوع است: چرا در بیمارستان حضور دارد؟ یعنی رمان یا اولین روز یا اولین فصل با این سؤال آغاز می‌شود: «من اینجا چه کار می‌کنم؟» (ترقی، ۱۳۸۳: ۱۱).

راوی با نگاه سرگردان و آشفته‌اش آدم‌های دور و بر خود را می‌نگرد و چنین شرح می‌دهد: «آدم‌های مچاله، با صورت‌های مقوایی چشم‌های مسدود، روی نیمکت‌های چوبی کنار هم نشسته‌اند. آدم‌های ویران با دست‌های پیر، از این پرستارهای سفیدپوش موطلابی وحشت دارم. از این باغ خاموش و بیگانه.» (همان، ۱۱). سپس با استفاده از فنّ تداعی آزاد به گذشته و خاطرات دوران نوجوانی خود برمی‌گردد: «من به باغ شمیران فکر می‌کنم به درختان تبریزی که هم‌بازی من بودند، به مجسمه‌های گچی توی باغچه‌ها و پری دریایی چاق و چله‌ای که پای استخر ایستاده بود و پدرم را می‌بینم که روی صندلی راحتی‌اش زیر درختان چنار نشسته است.» (همان‌جا).

درواقع، این چند جمله اول رمان، کلیدواژه‌های اساسی برای شکل‌گیری رویدادهای فرعی است که از ذهن راوی می‌گذرد و آن‌ها را در پنج مجموعه روایت

واگویه می‌کند. راوی به خاطرات دوران نوجوانی خود برمی‌گردد و سعی می‌کند با بازیافت و کشف دوران کودکی خود، ریشه روان‌پریشی و احساس آزرده‌اش را شناسایی کند و برای سؤال آغازین ذهنش که چرا در بیمارستان روانی است! پاسخی بیابد. تنها دستاویز فکر راوی بیمار، نوشتن است و او با این حربه می‌خواهد به جنگ روان آشفته‌اش برود:

خانم دکتر از عشق من به نوشتن آگاه است. برایم یک‌دسته کاغذ سفید و چند تا مداد نوک‌تیز می‌آورد. می‌نویسم. خط می‌زنم. به دنبال کلمه‌ها می‌گردم فکرهایم آشفته‌اند و سر و ته ندارند (همان، ۲۳). هر چه توی سرم می‌گذرد می‌نویسم، مهم نیست که سر و ته ندارند. این ابتدای کار است. سلامت روانی من در گرو نوشتن فکرها، حس‌ها و خاطره‌هایم است (همان، ۲۴).

این جرقه باعث می‌شود راوی به نگارش پنج مجموعه داستان بشتابد که هر کدام از عناصر روایی، رخدادها و شخصیت‌های متفاوتی تشکیل شده‌اند و سرانجام همه یک هدف را پی می‌گیرند: تکامل شخصیت من راوی. راوی قصد دارد با بازنگری و شناخت دقیق این حوادث و شخصیت‌های اثرگذار بر روانش و مرور دوباره آن‌ها به نتیجه منطقی در مورد وحشت‌هایش برسد.

«یک ماه نگذشته، چهار داستان نوشته‌ام. اغلب شب‌ها بیدار می‌شوم و می‌بینم صورتی آشنا از انتهای خاطره‌های دور به دیدنم آمده است. گه‌گاه آن‌چنان واقعی و زنده است که تماس سرانگشتانش را با پوست صورتم احساس می‌کنم.» (همان، ۲۶-۲۷).

درواقع، گلی ترقی در پی‌ریزی طرح کلی روایت‌های داستانی‌اش از تداعی آزاد، زمان‌پریشی، سطوح روایت و انواع راوی به‌صورت مجموعه چند داستان بهره می‌گیرد و برای تبدیل طرح اولیه خود (یعنی گریز از بیماری روانی و اولین روز برای رسیدن به صعود و آخرین روز که سلامتی است) چنین به طراحی پیرنگ‌های خود می‌پردازد:

۱. توالی و نظم و ترتیب هر داستان به‌گونه‌ای که در ذهن راوی اثرگذارتر بوده است.
۲. توالی شخصیت‌پردازی تمام و کمال در هر داستان تا حدی که از شخصیت و کنش‌های او هیچ ابهامی در ذهن مخاطب باقی نماند.
۳. اهمیت بحث زمان و مکان

به صورت آشکار آن‌چنان که زمان یکی از مهم‌ترین عناصر رخدادهای اصلی ذهن راوی (که همان بیماری اوست) است و مکان ذهنی راوی، جایی که شخصیت او در خلال خاطرات دوران نوجوانی‌اش شکل می‌گیرد. سطوح روایت و چگونگی ارائه گفتار و افکار در این سطح مطرح می‌شود.

مؤلفه زمان

ویژگی روایت کلامی به این است که در آن، زمان مؤلفه اصلی ابزار بازنمایی (زبان) و شیء بازنموده (حوادث داستان) به‌شمار می‌آید. بنابراین، در ادبیات روایی، زمان در پرتو روابط گاه‌شمارانه میان داستان و متن معنا می‌یابد (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۶۲). از این رو، دوگونه زمانمندی مطرح می‌شود: یکی زمانمندی دنیای بازنموده‌شده داستانی و دیگری زمانمندی سخن بازنمونه آن. این تفاوت میان ترتیب رخدادها و ترتیب کلام آشکار است؛ اما به‌رغم این آشکارگی، ورود این تفاوت به ساحت نظریه ادبی هنگامی پذیرفته شد که فرمالیست‌های روسی از آن به‌عنوان یکی از شاخص‌های اساسی برای تقابل گذاشتن میان حکایت (ترتیب رخدادها) و متن حکایت (ترتیب سخن) بهره جستند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۸). در روایت‌شناسی ساختارگرا سخن‌روایی یا برونه آن، دال روایت است و داستان یا محتوای درونی، روایت مدلول به‌شمار می‌آید. از این رو، روایت‌شناسان ساختارگرا برای هر روایتی به دو نوع زمان قائل‌اند: یکی زمان دال روایت و دیگری زمان مدلول روایت (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۶). پل ریکور در پاسخ به این سؤال که چگونه ساختارهای روایی تاریخ و داستان (یعنی زمان و قصه) به شیوه‌های موازی کار می‌کنند تا شکل‌های جدیدی از زمان انسانی و از این رهگذر شکل‌های جدیدی از ارتباط انسانی بیافرینند، در تحلیل خود از روایتگری سه مسئله را مطرح می‌کند: ۱. روایت چون تاریخ؛ ۲. روایت چون داستان؛ ۳. روایت چون زمان انسانی و زمان انسانی را زندگی کردن؛ یعنی زیستن میان زمان شخصی و زمان همگانی زبان تعریف می‌کند (ریکور، ۱۳۸۲: ۷۵-۷۶).

در روایت‌شناسی، توالی و نظم و ترتیب ارائه رخدادها در جهان داستانی زیر عنوان مؤلفه زمان داستان مطرح می‌شود. بحث اصلی مؤلفه زمان، که بر اساس آرای ژرار

ژنت (۱۹۸۸-۱۹۸۹م) استوار می‌باشد، این است که میان زمان گاهشمارانه سطح داستان و زمان نه حتمی گاهشمارانه سطح متن ارتباط برقرار می‌کند. زمان داستان، رابطه گاهشمارانه میان حوادث داستان است بدان گونه که در اصل رخ داده است و زمان متن چگونگی جایگزین کردن این حوادث در سطح متن (حری، ۱۳۸۷: ۹۷). ژنت بر اساس این رابطه، به سه نوع رابطه زمانی میان زمان سطح داستان و زمان سطح متن قائل است: نظم، تداوم/ دیرش و بسامد.

۱. نظم و ترتیب

مقصود از «ترتیب»، ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ارائه همین رخدادها در گفتمان روایی است (لوت، ۱۳۸۶: ۷۲)؛ یعنی توالی رخدادها در داستان و نظم آرایش آن‌ها به شیوه‌ای خاص و بر مبنای پیرنگ ویژه در سخن یا متن روایی. ژنت هر گونه انحراف در نظم و آرایش ارائه عناصر متن را از نظم و سامان وقوع عینی رخدادها در داستان، زمان‌پریشی می‌خواند و عدم توازی‌های ترتیب را با اصطلاحات گذشته‌نگر و آینده‌نگر مطرح می‌کند (تولان، ۱۳۸۳: ۵۵). نظم و ترتیب رخدادها در داستان به هر صورتی که باشد، در نظام تک‌ساحتی زبان بازنمایی می‌شود. تودوروف در باب زمان‌پریشی می‌گوید:

ساده‌ترین رابطه‌ای که مشاهده می‌شود، رابطه «ترتیب» است. ترتیب زمان روایت (سخن) با ترتیب زمان روایت‌شده (داستان) متوازن نیست و ناگزیر در ترتیب وقایع «پیشین و پسین» تغییر به وجود می‌آورد. دلیل تغییر این ترتیب در تفاوت میان این دو نوع زمان نهفته است. زمان‌مندی سخن، تک‌ساحتی است و زمان‌مندی داستان، چندساحتی. در نتیجه، ناممکن‌بودگی زمان‌مندی به «زمان‌پریشی»^{۲۸} می‌انجامد (۱۳۷۹: ۵۹).

بازگشت زمانی یا گذشته‌نگر، روایت رخداد داستان پس از نقل رخدادهای سپری‌شده متن است. گویی روایت به گذشته‌ای در داستان بازمی‌گردد. اگر رخداد‌های الف ب پ در ترتیب متن به صورت ب پ الف بیاید، «الف» نوعی بازگشت زمانی است. از سوی دیگر، اگر روایت رخداد داستان پیش از نقل رخداد‌های اولیه باشد گویی که روایت به آینده داستان نقل مکان می‌کند، روایت آینده‌نگر یا پیشواز زمانی

است. اگر رخدادهای پ الف ب پشت سر هم قرار گیرد، آن‌گاه رخداد «پ» آینده‌نگر خواهد بود. هم روایت آینده‌نگر و هم گذشته‌نگر نسبت به روایتی که از آن جوانه زده‌اند - و ژنت آن را «اولین روایت» می‌نامد- از نظر زمانی لایه دوم روایت را بنا می‌نهند. بنابراین، «اولین روایت» -گاهی دایره‌وار- سطح زمانی روایتی است که بر اساس آن، زمان‌پریشی این‌گونه تعریف می‌شود: «ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن.» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۶۵-۶۶).

روایت زمان داستان *دو دنیا*ی گلی ترقی نقل‌خاطره‌ای در دوران گذشته است که در ارتباط با کلیت دیگر داستان‌ها در دوران کودکی راوی، نوعی گذشته‌نگری به‌شمار می‌آید که رخداد اصلی را قبل و بعد از نقل‌رخدادهای سپری‌شده متن بازگویی می‌کند. زمان‌پریشی و گذشته‌نگری شیوه غالب کاربرد زمان در *دو دنیا* است. راوی یا من شخصیت اصلی رمان در خاطراتش، با ماجراها و شخصیت‌هایی روبه‌رو بوده و زندگی کرده است که زمانی زنده بودند و اکنون، در پس بیماری روان‌پریشی خود در بیمارستان روانی دور از وطن باز به آن‌ها رجوع می‌کند. حال‌که خواننده رمان را می‌خواند، راوی پشت میزش روبه‌روی پنجره در بیمارستان روانی در حومه پاریس نشسته است و برای درمان خود سعی می‌کند داستان‌هایی را که از گذشته و خاطراتش در ناخودآگاهش وجود دارد روی ورق‌های سفید بنویسد. گذشته‌نگری درونی، اساس نوشته‌های او برای به‌یاد آوردن حوادث مهم در ذهنش است. شروع «اولین داستان یا اولین روز» در بیمارستان روانی است؛ یعنی داستان از وضعیتی ثابت شروع می‌شود و سپس راوی با گذشته‌نگری درونی و زمان‌پریشی، پنج داستان از شخصیت‌ها و رخداد‌های گوناگون گذشته می‌آفریند تا از میان داستان‌های یادآوری‌شده به «آخرین روز یا آخرین فصل» به بیمارستان روانی برگردد. اما این‌بار، با وضعیت اولیه «اولین روز» متفاوت است؛ او می‌تواند به سؤالش در مورد حضورش در بیمارستان روانی پاسخ دهد.

یکی از نمونه‌های زمان‌پریشی و تداعی آزاد و گذشته‌نگری راوی در داستان «خانم‌ها» است. داستان «خانم‌ها» اولین داستانی است که در شروع نوشتن به ذهن راوی

می‌آید و در واقع پایه و اساس ترس‌ها و وحشت‌های راوی را شکل می‌دهد. نمونه‌ای از زمان‌پریشی در داستان «اولین روز»:

جشن امروز در باغ است. از پشت پنجره نگاه می‌کنم. دور یکدیگر می‌چرخند و... بعضی شب‌ها به کافه نادری می‌رویم و خاله‌آذر با شوهرش می‌رقصد هر دو به کلاس رقص‌های فرنگی می‌روند و... (ترقی، ۱۳۸۳: ۲۱). پرستار موهایم را شانه می‌کند تکان نمی‌خورم. تسلیمم. چه خوب است وقتی کسی مهربان موهای آدم را می‌بافد، دگمه‌های روپوشش را می‌بندد و نان و مربایی توی کیف مدرسه‌اش می‌گذارد. اسمم را در دبستان فیروزکوهی نوشته‌اند... (همان، ۱۶).

نمونه‌ای از زمان‌پریشی در داستان «خانم‌ها»:

یک ماه بعد، دوباره از شهرستان برمی‌گردد تا دوا، پارچه و کفش بخرد. می‌گوید خانم گرگه را در کوچه‌های دور ته شهر دیده‌اند. با خودش حرف می‌زده و سر و وضع دیوانه‌ها را داشته است... (همان، ۵۵-۵۶). چند سال بعد خانم ناز خبر مرگ آقای حسام را به علت بیماری قلبی به اطلاع همه می‌رساند... (همان، ۶۰). بعدها مادر به من می‌گوید که آقای حسام چندین سال در خانه سالمندان بوده و هیچ‌کس از او خبر نداشته است... (همان‌جا).

نمونه‌ای از گذشته‌نگری در داستان «خانم‌ها»: «اول تابستان بود که خانم‌ها - خانم ناز و خانم گرگه - با بقچه‌های رنگی از آن سر دنیا رسیدند.» (همان، ۳۱). «ورود خانم‌ها مثل هجوم قبیله‌ای ناآشنا به سرزمینی امن، نظام یکنواخت خانه ما را به هم می‌ریزد.» (همان‌جا).

راوی با استفاده صحیح از زمان‌پریشی و گذشته‌نگری، می‌تواند تمام اطلاعاتی را که سال‌ها بعد از حوادث و شخصیت‌های اصلی روایت شده است، به مخاطب یا به خود خبر دهد. در واقع احاطه او به گذشته، حال و آینده شخصیت‌ها با استفاده از فن زمان‌پریشی صورت می‌گیرد. گذشته و آینده به گونه‌ای خاص در برابر دیدگان راوی قرار دارد. او در رخداد اصلی یا همان «اولین روز» با سفر به گذشته، دیدن آینده و حس زمان حال، قصد دارد به زمان جنبه عینی و ملموس ببخشد؛ گویی زمان را همچون شیء بلوری در دستان خود دارد و تمام زوایا و گوشه کنارش را می‌بیند و این بار با زبان کلمات جنبه دیداری آن را با زمان‌پریشی، گذشته‌نگری و آینده‌نگری تصویر

می‌کند. او با زمان گذشته‌نگری می‌تواند با مرگ مبارزه کند و به تمام کسانی که مرده‌اند جان دوباره ببخشد.

۲. تداوم

پاسخ به این پرسش که متن روایی چه مدت «طول می‌کشد» واقعاً غیرممکن است؛ زیرا در اینجا تنها میزان و معیار، «زمان خواندن» است که آن هم از خواننده به خواننده متفاوت است (لوت، ۱۳۸۶: ۷۶). تداوم به این پرسش پاسخ می‌دهد که چه اندازه از زمان سطح داستان در سطح متن نمود می‌یابد؟ ژنت، ثبات پویایی را به‌منزله معیار سنجش درجات تداوم پیشنهاد می‌کند و مراد از آن، نسبت ثابت میان تداوم داستان و طول متن اختصاص‌یافته به آن تکه از داستان است. با در نظر گرفتن پویایی ثابت به‌منزله معیار، دو شتاب به‌وجود می‌آید: شتاب مثبت و شتاب منفی. اختصاص یک تکه کوتاه از متن به مدت زمان درازی از داستان، شتاب مثبت و اختصاص یک تکه بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی است. سرعت حداکثر «حذف»^{۲۹} و سرعت حداقل «درنگ توصیفی»^{۳۰} نام دارد. میان این دو بی‌نهایت نیز «خلاصه»^{۳۱} و «صحنه نمایشی»^{۳۲} قرار می‌گیرد. در حذف، پویایی صفر متن با برخی تداوم‌های داستان متناظر است. در درنگ توصیفی، تداوم متن از تداوم داستان طولانی‌تر است. در خلاصه، تداوم متن از تداوم داستان کوتاه‌تر است. در صحنه نمایشی، تداوم داستان و متن تقریباً برابر است (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۳-۷۴).

حذف: در روایت داستانی، گاه سرعت نقل حوادث سطح داستان در سطح متن افزایش می‌یابد؛ به‌دیگر سخن، مقادیری از زمان داستان در سطح متن حذف می‌شود. حذف دو نوع است: حذف صریح و حذف تلویحی. در حذف صریح آشکار می‌شود که چه مقدار از داستان حذف شده است. در حذف تلویحی هیچ اشاره روشنی به تغییر یا تبدیل در زمان داستان نمی‌شود. در واقع، حذف رخداد‌های میانی سرعت نقل حوادث اصلی را در سطح متن افزایش می‌دهد و خواننده موجزوار با حوادث داستان روبه‌رو می‌شود. به‌عبارت دیگر، حذف حوادث غیرضروری در سطح متن، خواننده را یک‌راست در بطن ماجرا قرار می‌دهد (حری، ۱۳۸۷: ۱۰۰).

حذف صریح: در روایت‌های گلی ترقی و از جمله روایت «خانم‌ها»، حذف صریح کارکرد اندکی دارد؛ زیرا رخدادهایی که راوی برای توصیف برمی‌گزیند، آن‌قدر برایش مهم و حیاتی است که کمتر پیش می‌آید بخواند از آن رخداد صرف‌نظر کند و به گسترش آن نپردازد. بنابراین، از حذف صریح برای حذف رخدادهای بی‌اهمیت استفاده می‌کند و در نتیجه، مقادیری از زمان داستان را که در روند داستان تأثیری ندارند در سطح متن حذف می‌کند:

چهار سال بعد، وقتی پانزده سالم است برای خداحافظی به دیدن خانم ناز می‌روم... (ترقی، ۱۳۸۳: ۵۸). مرا به خانه یکی از دایی‌ها می‌فرستند و وقتی برمی‌گردم از خانم گرگه خبری نیست... (همان، ۵۵). آخرین ماه تابستان داغ‌تر از ماه‌های دیگر سنگین و کند می‌گذرد و هیچ اتفاق تازه‌ای نمی‌افتد... (همان، ۴۹).

درنگ توصیفی: سراسر داستان «خانم‌ها» از درنگ توصیفی انباشته شده است؛ گویی راوی قصد دارد با ریزبینی و دقت تمام به کاوش در ذهن، کنش و گفتار شخصیت‌های داستانش بپردازد تا هرگونه شک و شبهه‌ای از شناخت آن‌ها باقی نماند. راوی **دو دنیا** آن‌قدر سرعت روایت داستان را در متن کاهش می‌دهد که گاه یک صفحه یا بیشتر را به کنش شخصیت اختصاص می‌دهد. گاهی نیز رخداد یا حادثه داستان آن‌قدر از نظر مخاطب مهم به نظر نمی‌رسد، اما گویی در ذهن راوی اثر بسیار عمیقی داشته است که زمان بیشتری را برای توصیف، برای نمونه به سینما رفتن، صرف می‌کند. از جمله به این نمونه‌ها می‌توان اشاره کرد:

شرح دقیق به سینما رفتن برای اولین بار با خانم گرگه و برای دومین بار با پسر خانم گرگه: «یک‌بار وقتی مادر خانه نبود نمی‌دانم چطور شد که محبتش گل کرد و تصمیم گرفت من و پسردایی‌ام را با خودش به تئاتر ببرد... جای نشستن نبود و جلوی هرکه می‌ایستادیم فحشمان می‌داد... مردی گردن پسردایی را گرفت و او را مثل جوجه بلند کرد...» (همان، ۳۳). شرح دقیق شخصیت خانم ناز و آقای حسام (همان، ۳۳-۳۶). شرح دقیق شخصیت خانم گرگه و پسرش و بیماری خانم گرگه وقتی پسرش در خانه نیست و همچنین توصیف حال خانم گرگه در مرگ پسرش (همان، ۴۲-۴۳). شرح دقیق

ملاقات با خانم ناز و بیماری آقای حسام و سفر بلژیک آقای حسام با خانم ناز (همان، ۳۸).

صحنه نمایشی: مکالمه، ناب‌ترین شکل صحنه نمایشی است. در صحنه نمایشی روایت «خانم‌ها» است که مخاطب با شخصیت آقای حسام بیشتر آشنا می‌شود و گویی من واقعی آقای حسام در این صحنه‌هاست که فاش می‌شود و راوی از او شناخت عمیق‌تری به دست می‌آورد. شرح گفت‌وگوی راوی با آقای حسام: «آقای حسام می‌گوید: «به‌به ماشاءالله چه بزرگ شده‌ای، هنوز پیانو می‌زنی؟ می‌پرسم: چرا تو تاریکی نشسته‌اید؟ می‌گوید: به خانم ناز حرفی نزن. نمی‌خواهد کسی مرا به این شکل ببیند. شاید هم حق دارد. می‌پرسد: مادر جانت هم هستند؟ سرم را تکان می‌دهم.» (همان، ۵۹).

خلاصه داستانی: راوی با تمام بسط و توصیفی که از شخصیت خانم گرگه در داستان ارائه می‌دهد در آخر، برای خداحافظی با این شخصیت در ذهنش، سرانجام او را با خلاصه داستانی شرح می‌دهد:

یک‌ماه بعد، دوباره از شهرستان برمی‌گردد تا دوا پارچه و کفش بخرد. می‌گوید خانم گرگه را در کوچه‌های دور ته شهر دیده‌اند، با خودش حرف می‌زده و سر و وضع دیوانه‌ها را داشته است. خانم گرگه را دیگر نمی‌بینیم خبرش گاه‌گاه به گوشمان می‌رسد، پدر تنها کسی است که می‌داند کجاست (همان، ۵۵-۵۶).

۳. بسامد

بسامد جزء زمانی مهمی از داستان روایی است. از نظر ژنت، بسامد عبارت است از رابطه بین اینکه یک رخداد چندبار در داستان تکرار می‌شود و تعداد روایت‌شدن آن در متن؛ بنابراین، بسامد به تکرار ربط دارد که خود مفهومی مهم در روایت است (لوت، ۱۳۸۶: ۸۰). بسامد مفرد یا تک‌محور: یک‌بار گفتن آنچه یک‌بار در داستان اتفاق افتاده و متداول‌ترین نوع روایت است. روایت n مرتبه آنچه n مرتبه اتفاق افتاده است. بسامد مکرر: نقل n دفعه چیزی است که یک‌بار اتفاق افتاده است. بسامد بازگو: نقل یک‌بار آنچه n بار اتفاق افتاده است (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۷۹-۸۱).

در داستان *دو دنیا* بسامد چندمحور کاربرد گسترده‌ای دارد. موتیف پیانو زدن و آواز خواندن و شعر گفتن در چند جای داستان چندین بار تکرار می‌شود: «آقای حسام می‌پرسد: پس این پیانو چی شد؟» (ترقی، ۱۳۸۳: ۴۹). «رسیدن پیانوی دم دار دیواری میان من و خانم‌ها کشید.» (همان‌جا). «نواختن پیانو مثل روزه گرفتن خانم ناز است.» (همان، ۵۰). موتیف‌های دیگر در داستان: رفتن خانم گرگه و پسرش به سینما (پنج‌بار)، روزه گرفتن خانم ناز و ادا اطوارهای اسلامی در آوردن (سه‌بار) و سفر رفتن (دو بار).
 راوی از بسامد چندمحور در داستان «خانم‌ها» برای بیان عقده‌ها و کمبودهای شخصیت‌ها استفاده می‌کند؛ یعنی آرزوی پیانو زدن آقای حسام را بارها و بارها تکرار می‌کند تا علاقه سرکوب‌شده او را نشان دهد و عقده‌های افراط‌گرایی خانم ناز را در ریاکاری مذهبی برای خودنمایی و جلب توجه با شگردهای گوناگون تکرار می‌کند.

مؤلفه مکان

هر روایت در جایی اتفاق می‌افتد. دو نوع مکان وجود دارد: مکان داستان و مکان متن. مکان داستان، جایی است که حوادث در آنجا اتفاق می‌افتد و مکان متن، صحنه‌هایی است که خواننده در خلال متن بدانجا سرک می‌کشد (حری، ۱۳۸۸، زیر چاپ).
 مکان داستان *دو دنیا* مکانی کاملاً ذهنی است. از این دیدگاه که راوی بار دیگر این مکان را از خلال خاطرات کودکی خود در سال‌ها پیش می‌آفریند و امروز دیگر باغی به نام شمیران وجود ندارد؛ دیگر اینکه مکان ذهنی به او این فرصت را می‌دهد که با شخصیت‌هایی روبه‌رو شود که در زمان حال امکان دست‌یابی به آن‌ها نیست و با شناخت منطقی‌تر از آنان، با خود و زمان مرگ کنار آید. اما مکان متن که همان دوربین راوی در روایت‌های کلامی است (چتمن، ۱۹۸۹: ۱۰۲)، در جای‌جای داستان «خانم‌ها» حضور می‌یابد. در شرح روزه‌خواری خانم ناز: «می‌روم پشت پنجره. سرک می‌کشم. خانم ناز دارد موهای پشت لبش را برمی‌دارد. دهانش می‌جنبد. دستش را زیر بالش می‌برد و یک تکه بزرگ سوهان بیرون می‌کشد و می‌خورد.» (ترقی، ۱۳۸۳: ۴۸).

مؤلفه شخصیت

اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایش و... ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و

اخلاقی او در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند نمایان باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی در حوزه داستان، شخصیت‌پردازی نامیده می‌شود (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۸۴). اشخاص در متن، گره‌های طرح کلامی، و در داستان - طبق تعریف - ساخت‌ها یا انگاره‌های غیر یا پیش‌کلامی‌اند. اگرچه این ساخت‌ها به معنای واقعی کلمه و به‌هیچ‌رو انسان نیستند، بخشی از وجود آن‌ها براساس برداشت خواننده از مردم واقعی الگوبندی می‌شود و از این جهت شخصیت‌ها انسان می‌نمایند (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۴۸). یکی از ضعف‌های روایت ساختارگرا کم‌توجهی به شخصیت است. جالب توجه اینکه این بی‌توجهی نسبی چیز تازه‌ای نیست، ارسطو هم در *بوطیقای* خود کنش را مهم‌تر از شخصیت می‌داند و معتقد است کنش از دو علت طبیعی شکل می‌گیرد: شخصیت و اندیشه. شخصیت انسان او را وادار می‌کند به طرق خاصی عمل کند؛ اما او در واقع فقط در واکنش به شرایط متغیر زندگی خود عمل می‌کند و این اندیشه اوست که به او نشان می‌دهد در هر موقعیت در پی چه باشد و از چه دوری کند (ارسطو، ۱۳۸۶: ۲۹). در اصل، هر عنصر متن حکم شاخص شخصیت را دارد و برعکس ممکن است شاخص‌های شخصیت در راستای سایر اهداف متن عمل کند. شخصیت دو شاخص متنی بنیادین دارد: توصیف مستقیم: «خصلت شخصیت یا یک صفت او معرفی می‌شود.» توصیف غیرمستقیم: «به‌جای آنکه به خصلت اشاره کند، آن را از طریق کنش، گفتار، وضعیت ظاهری، محیط و قیاس اسامی نمایش می‌دهد و تشریح می‌کند.»

راوی *دو دنیا* هم از شخصیت‌پردازی مستقیم و هم غیرمستقیم برای توصیف آدم‌های داستان استفاده می‌کند و شخصیت‌های داستان را آنقدر چالش‌برانگیز توصیف می‌کند که گویی مخاطب با آن‌ها روبه‌روست و از همه ساحات وجودی آنان آگاه است:

خانم گرگه شلخته و بی‌بند و بار و بذله‌گوست. زبانی تیزتر از نیش مار دارد و هیچ‌کس از دست متلک‌های آبدار او در امان نیست (ترقی، ۱۳۸۳: ۳۱). خانم ناز زمین تا آسمان با خواهرش فرق دارد. لوس و نازک‌نارنجی است و همیشه وانمود می‌کند که حرف‌هایی را که دوست ندارد نمی‌شنود. این خانم همیشه رنجور الکی دلخور است (همان، ۳۴). آقای حسام هر که هست منگوله‌باف یا شازده شوهر مطیع

و صبوری است که برای زن بهانه‌گیر و نُنرش می‌میرد (همان، ۳۷). امیرخان از آن مردهای بی‌کار و... است که تا بی‌پول می‌شود یاد مادرش می‌افتد (همان، ۴۱).

شخصیت پردازی غیرمستقیم

۱. کنش

کنش‌ها یا یک‌زمانه و پویا هستند یا عادت‌ی و پایدار. کنش‌های یک‌زمانه اغلب در نقطه عطف روایت نقشی برعهده می‌گیرند و کنش‌های پایدار عملی است که شخصیت همیشه انجام می‌دهد (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۸۶).

کنش‌های خانم گرگه عادت‌ی و پایدار است:

خانم گرگه با مشت و لگد وارد شد (ترقی، ۱۳۸۳: ۳۲). خانم گرگه در جوابش شانه‌هایش را بالا انداخت (همان، ۲۴). قیافه خانم گرگه وقتی آقای حسام از سفرش به شهرهای مختلف اروپا می‌گوید، تماشایی است. سکوت می‌کند اما چشم‌های سیاهش برق می‌زند و تمام تمسخر دنیا روی لب‌های باریک و بدجنسش می‌چرخد (همان، ۳۸).

کنش‌های خانم ناز عادت‌ی و پایدار است: «به محض ورود پرده‌هایش را می‌کشد و...» (همان، ۳۵). «بشقاب غذا را با دست پس زدن و قهر کردن.» (همان، ۳۸).

کنش‌های آقای حسام گاه عادت‌ی و پایدار است گاه یک‌زمانه و پویا:

کنش‌های عادت‌ی: «توی راهرو می‌نشیند و گوش به زنگ است و دقیقه‌شماری می‌کند.» (همان‌جا). «آقای حسام تمام دروغ‌های دنیا را برای زنش می‌گوید.» (همان‌جا). کنش‌های یک‌زمانه: «آقای حسام دو تا آدم است و دو تا زندگی دارد، با اسم‌های مختلف و من نمی‌دانم کدام یک از این دو آدم خود واقعی اوست. خودش هم یواشکی، دور از چشم زنش، شعر می‌گوید.» (همان، ۳۹).

کنش‌های من‌راوی یک‌زمانه و پویاست: «بدون اجازه با خانم گرگه و امیرخان به سینما رفتن.» (همان، ۴۹). «مچ‌گیری خانم در روزه‌خواری.» (همان، ۴۸). «روزه گرفتن و نماز خواندن و در نماز جر زدن.» (همان، ۳۶). «پنهانی با آقای حسام صحبت کردن.» (همان، ۵۹).

۲. گفتار

گفتار شخصیت به واسطه محتوا و شکل خود، چه در مکالمه و چه در ذهن، نشانه‌ای از خصلت یا خصلت‌های شخصیت به‌شمار می‌آید (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۸۹). تودوروف تحت تأثیر بنویست‌ها «ذهنیت زبان» را مطرح می‌کند. هر گفتاری، نشانه‌هایی از گوینده آن دارد؛ نشانه‌هایی از طبقه اجتماعی، گویش، وجهه نظر، میزان تحصیلات و همانند این‌ها. هنگامی که ما با چیزی مخالفیم و مخالفت خود را به زبان می‌آوریم، این عمل تا حدود زیادی معرف خاستگاه فکری و ذهنیت ماست (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۷۳).

ویژگی‌های گفتار شخصیت‌های دو دنیا:

۱. گفتار شخصیت‌ها در خدمت عمل داستانی است و حکم آرایشی و تحمیلی بر داستان ندارد (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۳۱۹). گفتار خانم گرگه و خانم ناز و آقای حسام سیر روایی داستان را پیش می‌برد و بر داستان به‌صورت مصنوعی تحمیل نشده است.

۲. گفت‌وگوی شخصیت‌ها با ذهنیت آنان هماهنگی دارد و با موقعیت اجتماعی و علاقه‌های شخصی آن‌ها در تناقض نیست. خانم گرگه با گفتار نام‌های اصلی خانم ناز و آقای حسام را فاش می‌کند. «بچه‌های کوچک صدات می‌زدند فاطمه ریقو. چطور شد که یک‌مرتبه ناز ملوس خانم شدی.» (ترقی، ۱۳۸۳: ۳۴). یا اعتراف آقای حسام که با گفت‌وگو ذهنیت او آشکار می‌شود: «به من گفت: من پیش از آشنایی با خانم ناز اهل ساز و آواز بودم. وقتی می‌خواندم آدم‌ها بی‌حال می‌شدند. غش و ضعف می‌کردند.» (همان، ۳۹).

۳. گفتار، احساس طبیعی و واقعی بودن را به خواننده می‌دهد. وقتی روزه‌خواری خانم ناز فاش می‌شود، مادر با لحنی خاص دخترش را نصیحت می‌کند و این احساس طبیعی و واقعی بودن را به خواننده منتقل می‌کند: «مادر می‌گوید: بچه خر اگر باور نمی‌کنی که ناز ملوس خانم کلک می‌زند برو از سوراخ کلید نگاه کن.» (همان، ۴۸).

در این داستان با بررسی گفتار شخصیت‌ها، می‌توان با شخصیت پدر و مادر راوی آشنا شد که هیچ توصیف مستقیمی از آنان وجود ندارد. «پدر گفت: گرگ‌ها آمدند

مراقب خودتان باشید.» (همان، ۳۱). مادر می‌گوید: «خانم گرگه بویی از مهر و وفا نبرده است و دلش از سنگ است.» (همان، ۳۲). «پدر می‌گوید: این امیرخان ابله تنبل دار و ندار مادرش را بر باد داده است.» (همان، ۴۱).

۳. وضعیت ظاهری

وضعیت ظاهری به صفات شخصیت اشاره می‌کند. راوی دو دنیا، وضعیت ظاهری اشخاص داستان را با توجه به ویژگی‌ها و صفات روحی آنان توصیف می‌کند؛ برای نمونه، با توصیف راوی می‌توان از حالت مادر فهمید که از خانم گرگه و خانم ناز خوشش نمی‌آید:

مادر با سردترین لبخند دنیا و تواضعی دروغی به استقبالشان رفت و گونه‌های گویشتالودشان را بوسید (همان، ۳۱). خانم ناز گه‌گه چند قطره اشک روی گونه‌های قرمزش می‌غلتید. عاشق خودش است و به موی روشن و پوست سفیدش می‌نازد از ترس آفتاب پایش را بیرون نمی‌گذارد (همان، ۳۶). خانم گرگه سکوت می‌کند اما چشم‌های سیاهش برق می‌زند و تمام تمسخر دنیا روی لب‌های باریک و بدجنسش می‌چرخد (همان‌جا). آقای حسام: من از این آدم چاق و چله که صورت گرد و سفیدش شبیه صورت بچه‌های خوب و مهربان است خوشم می‌آید و چشم‌های ساده و صدای ملایمش را دوست دارم (همان، ۳۸). امیرخان چشم‌های عسلی‌رنگ و موی مجعد و بور دارد، صورتش مثل قرص خورشید گرد است، دماغی باریک و سربالا دارد و دهانی زیاد کوچک دارد (همان، ۴۱).

۴. محیط

محیط فیزیکی اطراف شخصیت (اتاق، خانه، خیابان، شهر) و نیز محیط انسانی او (خانواده و طبقه اجتماعی) از مواردی است که بر ویژگی و صفت شخصیت دلالت می‌کند (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۹۳). «باغ شمیران بسیار زیبا و بزرگ با اتاق‌های بسیار است.» (ترقی، ۱۳۸۳: ۱۱).

سینما و تئاترهای پایین شهر که مکان‌های مناسبی برای خانم‌های محترم نیست و خانم گرگه دائم به آنجا می‌رود (همان، ۳۳). خانواده خانم گرگه از نمونه‌های بارز

خصلت شخصیت است: «خانم گرگه سه تا دختر پرمو و چشم و ابرو مشکی دارد که هر کدام مشتی بچه قد و نیم‌قد از شوهرهای مختلف دارند. خانم گرگه چشم دیدن دامادهایش را ندارد و متلک‌های آبدار بارشان می‌کند. دخترهایش هم دشمن او هستند و با افاده و اخ و تف از او دوری می‌کنند.» (همان، ۴۰).

همچنین وضعیت اتاق خواب آقای حسام که بسیار تاریک، و نشان‌دهنده روح افسرده حاکم بر آن محیط است (همان، ۵۹).

۵. قیاس اسامی

«قیاس، مایه قوت شخصیت‌پردازی است و قابلیت خاص قیاس به وجود از پیش خصال مربوط می‌شود که قیاس هم بدان روش‌ها متکی است.» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۹۳).
 راوی در داستان «خانم‌ها» برای نام‌گذاری شخصیت‌ها از قیاس پیروی می‌کند؛ زیرا اولین نکته‌ای که مخاطب در شروع داستان با آن روبه‌رو می‌شود، اسامی شخصیت‌هاست. راوی به‌عمد دو اسم خانم گرگه و خانم ناز را برگزیده و در آغاز داستانش قرار داده است؛ به این دلیل که انتخاب نام گرگه ناخودآگاه برای راوی نمود وحشت و ترسی است که در ذهن او از خاطرات کودکی به‌جا مانده است و راوی با انتخاب این نام و روبه‌رو شدن با این شخصیت می‌خواهد ترس از این آدم را در ذهنیت خود از بین ببرد. نام‌گذاری شخصیت‌ها بسیار مناسب و بجاست و با اعمال و گفتار و وضعیت ظاهری شخصیت‌ها هماهنگی دارد. خانم ناز شخصیتی نازک‌نارنجی و لوس و نرور، ریاکار و دروغگوست و نامش بسیار به او می‌آید. خانم گرگه هم زنی بی‌پروا، متلک‌گو، پررو، خوشگذران و کله‌شق است.

۶. قیاس میان اشخاص

قیاس میان اشخاص زمانی است که دو شخصیت در موقعیت‌های همسان معرفی می‌شوند. راوی در داستان «خانم‌ها» برای شناخت و معرفی شخصیت‌ها از این قیاس بهره می‌گیرد. قیاس میان خانم ناز و خانم گرگه از آشکارترین قیاس میان شخصیت‌هاست. این دو زن، دو انسان متفاوت با عقاید و اعمال مختلف‌اند. تفاوت

میان این دو، عنصر همه تناقضات فکری ذهن راوی است که نمی‌داند کدام یک حقیقی است و پس از شناخت و بازسازی دوباره آن‌ها در ذهنش، می‌تواند به درک درستی از اعمال آنان برسد.

سطوح روایی و انواع راوی

مؤلف به‌همان ترتیب که می‌تواند طرح متنی را با ترکیب کاربردهای دو راوی اول شخص و سوم شخص بنویسد، می‌تواند طرح گفتمان خود را با ترکیب سطوح روایی مختلف پی‌ریزی کند؛ بنابراین شخصیت انجام‌دهنده کنش‌هایی که روایت می‌شود، خود می‌تواند راوی داستانی درون داستان باشد (لوته، ۱۳۸۶: ۶۴). این گونه روایت در روایت سطوحی لایه‌لایه دارد که در آن هر روایت میانی تابع روایت درونه‌ای خود است. داستان اصلی، سطح داستانی است که اولین سطح روایی آن، سطح فراداستانی نام دارد و راوی آن راوی فراداستانی نامیده می‌شود. دومین سطح روایی، سطحی است که مجموعه رویدادها و رخدادها را در بطن سطح داستانی اصلی و این سطح نیز در سطح فراداستانی قرار می‌گیرد. این سطح را سطح زیرداستانی و راوی آن را -که شخصیتی داستانی است و در سطحی پایین‌تر از راوی فراداستانی و بالاتر از سطح زیرداستانی قرار می‌گیرد- راوی مرتبه دوم یا میان‌داستانی می‌نامیم. از این رو، راوی فراداستانی، سطح داستانی اصلی رمان و راوی سطح داستانی، سطح زیرداستانی را روایت می‌کند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۵-۱۲۶).

رمان *دو دنیا* از چندین مجموعه روایت یا داستان تشکیل شده است که اولین سطح رمان یعنی داستان «اولین روز»، سطح فراداستانی است و راوی آن هم فراداستانی است و این سطح فراداستانی خود را باز هم در «آخرین روز» نشان می‌دهد. سطح داستان اصلی در دو داستان «اولین روز» و «آخرین روز» است و رخدادها فرعی از سطوح زیرداستانی یا زیر زیرداستانی ایجاد شده است. هر کدام از این سطوح زیرداستانی خود از روایتی جدا و از رخداد و شخصیتی متفاوت با دیگر روایت تشکیل شده است. در سطح زیرداستانی، راوی همانند داستانی است و در تمام روایت‌های *دو دنیا*، راوی اول شخص روایت‌های زیرداستانی را روایت می‌کند. راوی اول شخص از پس روایت‌های

زیرداستانی مثل «خانم‌ها»، «آن سوی دیوار»، «گل‌های شیراز»، «فرشته‌ها» و «پدر» به بلوغ و تکامل فکری می‌رسد و انگیزه‌های وحشت او آشکار می‌شود. در واقع هر کدام از این روایت‌های زیرداستانی یکی از دلایل روان‌پریشی راوی اول شخص را کشف می‌کند.

میزان دریافت‌پذیری راوی

میزان دریافت‌پذیری از نهایت پوشیدگی به نهایت آشکارگی راوی در نوسان است. راوی‌ای که بتواند درباره اشخاص چیزهایی از جمله ناخودآگاه یا آنچه آن‌ها آگاهانه مخفی می‌دارند بر زبان براند، منبع مستقل اطلاعات درباره شخصیت به‌شمار می‌آید (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۲).

راوی **دو دنیا** از نوع راویان همه‌چیزدان است. عناصری که در زیر می‌آید نشان‌دهنده اطلاعات او در مورد اشخاص است:

۱. **توصیف مکان:** این توصیف به‌منزله کمترین نشان حضور راوی است. در **دو دنیا** راوی از تمام مکان‌های در بسته اطلاع دارد؛ از اتاق خانم ناز و اتفاقات درون آن باخبر است و همچنین می‌داند خانم گرگه وقتی با امیر، پسرش، تنها در اتاق است چه کارهایی برای پسرش انجام می‌دهد.

۲. **تعیین هویت شخصیت‌ها:** بیان‌کننده پیش‌شناخت راوی از شخصیت است. راوی **دو دنیا** شخصیت‌های روایتش را به‌خوبی می‌شناسد و پیش‌شناخت او از شخصیت‌ها دقیق است. او قصد دارد با توصیف و تعیین هویت تمام و کمال آن‌ها، هیچ ابهام و شکی برای روایت‌شنو یا مخاطب باقی نگذارد و همه اطلاعاتی که از گذشته، حال و آینده شخصیت دارد در اختیار روایت‌شنو قرار دهد.

۳. **خلاصه زمانی:** متضمن میل به توجیه زمان گذشت زمان و ارضای پرسش‌های ذهن روایت‌شنو در باب هر آن چیزی است که در این میان اتفاق افتاده است. راوی **دو دنیا** به‌سبب گذشته‌نگری و آگاهی از گذشته، حال و آینده، شخصیت‌های روایتش را بدون هیچ ابهامی به مخاطب یا روایت‌شنو معرفی می‌کند و سرانجام هر کدام از آنان را آشکار می‌سازد و علت پدید آمدن چنین سرنوشتی را برای آنان بازگو می‌کند.

۴. توصیف شخصیت: نمودار گزیده‌گویی، تعمیم‌پذیری یا جمع‌بندی راوی از شخصیت و نیز بیان‌کننده گرایش او به نمایش این‌گونه عنوان‌ها به‌منزله شخصیت‌پردازی تمام و کمال است. در داستان «خانم‌ها» راوی از حد شناساندن شخصیت‌ها پا را فراتر می‌گذارد و به شخصیت‌پردازی تمام و کمال خانم گرگه و خانم ناز و... می‌پردازد. در واقع، باید گفت داستان‌های *دو دنیا* روایت شخصیت‌پردازی است. راوی آن‌قدر صریح و بی‌کم و کاست شخصیت‌ها را معرفی می‌کند که روایت‌شنو می‌تواند شکل و قیافه شخصیت‌ها را تصور، و حتی کنش‌های بعدی آن‌ها را پیشگویی کند. گاه راوی آن‌قدر به توصیف مستقیم و غیرمستقیم شخصیت‌ها می‌پردازد که حوصله مخاطب سر می‌رود و از کنش‌های شخصیت عصبانی می‌شود و دلش می‌خواهد در داستان حضور داشت و جلوی رخداد را می‌گرفت.

۵. گزارش راوی از آنچه شخصیت‌ها به ذهن خطور نداده یا بر زبان نرانده‌اند: راوی *دو دنیا* از ذهن و ناخودآگاه آدم‌های روایت باخبر است حتی از فکریایی که بر زبان نمی‌آورند: «اما من که چشم‌های شاد و شنگول و بدجنس او را می‌شناسم، می‌بینم که چه غم بزرگی ته چشم‌هایش خوابیده است و چقدر زور می‌زند تا خودش را بی‌اعتنا و بی‌خیال نشان دهد.» (ترقی، ۱۳۸۳: ۴۱).

۶. نقد و نظر: نوعی نقد و نظر در مورد داستان است. راوی *دو دنیا* در داستان‌هایش دائم در حال تفسیر و نظر دادن در مورد روایتش است؛ برای نمونه در داستان «خانم‌ها» پیوسته به توضیح تأثیر نماز و روزه و حرف‌های خانم ناز بر او می‌پردازد. تظاهر و ریای خانم ناز را نفی می‌کند و از رک و راستی خانم گرگه تعریف می‌کند: «من برخلاف دیگران از خانم گرگه خوشم می‌آید، حرف خودش را رک و راست می‌زند و...» (همان، ۳۲).

کانونی‌شدگی

کانون یا منظر (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۵) یا نظرگاه (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۸) یا منشور و دورنما (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۹۹) یکی از بحث‌انگیزترین مؤلفه‌ها در حوزه نقد ادبیات داستانی روایی است و دلیل آن، نزدیکی با نقطه دید است که شیوه‌ای برای نقل داستان می‌باشد. کانون درست همچون راوی جزء مستقلی از زاویه دید است. بدون در نظر

گرفتن این استقلال، هم زاویه دید و هم راوی دچار اغتشاش خواهند شد (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۹). انتخاب کانون برای روایت راوی ناگزیر است. گاه می‌توان راوی را از داستان حذف کرد؛ اما تصور داستانی بدون کانون روایت غیرممکن است (صرفی، ۱۳۸۶: ۱۳۹). ارتباط راوی با کانون نیز انکارناشدنی است. هر روایت شامل طیف گسترده‌ای از فنون روایتی است. شناخت شکل‌های مختلف روابط راوی و کانونی‌ساز برای تحلیل شیوه روایت و به دنبال آن ارزش‌گذاری برای شخصیت‌ها و جایگاه‌های معرفت و قدرت‌های گوناگون وابسته به آن‌ها در متن اهمیت فراوان دارد (ویستر، ۱۳۸۰: ۸۶).

کانونی‌شدگی در روایت، یعنی دیدگاهی که اشیاء از آن زاویه دیده، احساس، ادراک و سنجیده می‌شود. مراد از کانونی‌شدگی زاویه‌ای است که اشیاء از آن زاویه دیده می‌شود (تولان، ۱۳۸۳: ۶۶). ژنت کانونی‌شدگی را مرتبه‌ای از فشرده‌گویی می‌داند و دو پرسش را در مورد آن مطرح می‌کند: «چه کسی می‌بیند؟» در مقابل «چه کسی می‌گوید؟» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۰). یعنی در داستان جملاتی است که از آن راوی نیست؛ زیرا بر اساس فاصله‌ایی که راوی از فضا و اشخاص داستانی دارد، قادر نیست آن سخنان را بر زبان براند یا بدان افکار ببیند. پس او میان زاویه دید (چه کسی می‌بیند؟) و صدا (چه کسی می‌گوید؟) تمایز قائل می‌شود. در این باره که روایت از آن راوی است، اما اندیشه و افکار به اشخاص تعلق دارد، شگرد تازه‌ای مطرح می‌شود که از آن به «کانونی‌شدگی» یاد می‌کنند. در مجموع، زاویه دید را از آن راوی و کانونی‌شدگی را از آن اشخاص می‌دانند. راوی، همان کسی که داستان را روایت می‌کند و کانونی‌شدگی، نظر و افکار اندیشیده‌شده / ناشده اشخاص داستانی است (حری، ۱۳۸۷: ۱۱۰).

در رمان *دو دنیا*، راوی اول شخص کانونی‌گر درونی داستان‌هاست و خواننده از میان چشمان او با شخصیت‌ها و رخدادها آشنا، و از گذشته و حال و آینده آنان خبردار می‌شود. راوی اول شخص همان کسی است که داستان را می‌بیند و در مورد آن حرف می‌زند؛ اما این راوی اول شخص خود کانونی‌شده دیگری است و این دیگری همان کودک درون اوست که هنگام روایتگری حاضر می‌شود و همه اشخاص درون خاطره

را کانونی می‌کند. کانونی‌گر داستان «اولین روز» توسط کودک درونش کانونی می‌شود و ادامه داستان را از نگاه او می‌بیند:

«یک‌ماه نگذشته، چهار داستان نوشته‌ام. اغلب شب‌ها بیدار می‌شوم و می‌بینم صورتی آشنا از انتهای خاطره‌های دور به دیدنم آمده است. گه‌گاه آن‌چنان واقعی و زنده است که تماس سر انگشتانش را با پوست صورتم احساس می‌کنم.» (ترقی، ۱۳۸۶: ۲۶).

در روایت «خانم‌ها»، خانم ناز، خانم گرگه، آقای حسام و امیر کانونی‌شده‌هایی‌اند که کانونی‌گر آن‌ها را می‌بیند و در موردشان صحبت می‌کند. اما گاه راوی‌های درون‌داستانی هم در مورد کانونی‌شده‌ها صحبت می‌کنند و نظر خود را آشکار می‌سازند؛ یعنی راوی درون‌داستانی کانونی‌گر می‌شود و کانونی‌شده‌ها را با دیدگاه خود می‌بیند و در مورد آن‌ها نظر می‌دهد. در داستان «خانم‌ها»، گاه راوی درون‌داستانی پدر است، گاه مادر، گاه خانم گرگه و گاه آقای حسام. پس این شخصیت‌ها هم کانونی‌شده و هم کانونی‌گر هستند؛ یعنی همان کسانی که بعد از راوی اول شخص در داستان حرف می‌زنند و از زاویه دید خود داستان را نقل می‌کنند. راوی با نقل گفتارهای پدر و مادر در مقام کانونی‌گر به آن‌ها اجازه حضور می‌دهد تا هم شخصیت آنان را به مخاطب معرفی کند و هم از دیدگاه آنان شخصیت‌های دیگر را ببیند.

مخاطب از طریق خانم گرگه که کانونی‌گر درون‌داستانی است، خانم ناز را می‌بیند که کانونی‌شده درونی است: «خانم گرگه رک و راست به من می‌گوید که خواهرش دروغ‌گوست و حرف‌هایش همه کشک است.» (همان، ۴۶). «خانم‌ها» توسط کانونی‌گر درونی «پدر» کانونی می‌شود. «پدر می‌گوید: گرگ‌ها آمدند مراقب خود باشید.» (همان، ۳۱).

از دیگر مؤلفه‌های کانونی‌شدگی، وجه روان‌شناختی روایت است. در واقع، بحث کانونی‌شدگی به الگوی ساختارگرا یاری می‌رساند که در بحث روان‌شناختی ضعیف است. کانونی‌گر و کانونی‌شده‌ها در رمان *دو دنیا* ذهنی‌اند و شخصیت‌های روایت‌ها هیچ‌کدام حضور خارجی ندارند؛ یعنی زمانی که راوی اول شخص به نوشتن خاطره‌هایش می‌پردازد، از افرادی که درباره آن‌ها حرف می‌زند هیچ‌کدام زنده نیستند و

تنها خاطره آن‌هاست که در ذهن راوی زندگی می‌کند. هر کدام از این آدم‌ها زمانی بر شخصیت راوی آثار خاصی گذاشته‌اند و هنوز در یاد او زندگی می‌کنند. شاید بتوان بیشترین اثر این آدم‌ها را در ترس‌ها و وحشت‌های راوی یافت؛ ترس از خدا، جهنم، بهشت و مرگ در ذهن راوی تابویی خطرآفرین به‌جا گذاشته است: خداست که آدم‌ها را با مرگ به بهشت یا جهنم می‌برد. رخداد اصلی هر داستان، مرگ است و هراس او را از مرگ بیشتر می‌کند. متأسفانه، راوی با حادثه مرگ زمانی آشنا می‌شود که در سنین نوجوانی و بلوغ است و ذهن او هنوز آمادگی پذیرش حقایق زندگی را ندارد و هیچ‌کدام از اطرافیانش به‌دلیل نداشتن شناخت صحیح از دین، زندگی و مرگ نتوانسته‌اند او را با منطق درست حیات آشنا کنند. ذهن راوی پیوسته با ترس از دست دادن دوستان و نزدیکانش درگیر است و چون توانایی شناخت اصولی و درست را ندارد نمی‌تواند به توجیه قانع‌کننده‌ای از این حادثه در زندگی برسد. سرانجام، وقتی ازدهای مرگ دوستان و از همه مهم‌تر پدرش را از او می‌گیرد، دچار روان‌پریشی می‌شود. پدر شخصیتی محکم و استوار دارد و راوی هیچ‌گاه گمان نمی‌کند پدر که «اراده‌اش از آهن است و اعصابش از سنگ و به سه چیز اعتقاد دارد: عدالت، علم و ثروت» (همان، ۱۷۶) بمیرد؛ یعنی باور اینکه این جمله پدر را فراموش کند: «من فولادم و فولاد هیچ‌گاه زنگ نمی‌زند» (همان، ۱۸۶)، برایش غیرممکن است؛ اما ازدهای مرگ او را هم می‌بلعد و تکیه‌گاه ذهنی راوی از بین می‌رود. دیگر امیدی برایش نیست تا اینکه در بیمارستان روانی با نوشتن خاطره‌هایش به‌خود می‌آید. او با کمک کودک درون خود بار دیگر با همه کسانی که یادآور ترس و وحشت در ذهن او بودند روبه‌رو می‌شود. اما این بار نه با نگاه کودکی، بلکه با نگاه اندیشمندانه به آن‌ها می‌نگرد و با احاطه بر گذشته و حال و آینده فرجام شخصیت‌ها و کنش‌هایشان را درون خود بازیافت و کشف می‌کند؛ مرگ جزئی اساسی در زندگی است. اتوبوس شمیران با راننده‌اش - که یکی از افراد دوست داشتنی ذهن او بود- و با همه مسافرانش - که شخصیت‌های داستان‌های او هستند- این بار یادآور خاطرات شیرین او از کودکی می‌شوند. راوی در «آخرین روز» سلامت روانی خود را به‌دست می‌آورد و نگاهی به دنیای اطرافش تغییر می‌کند.

بازنمایی گفتار و اندیشه

شگرد انتقال سخنان و افکار شخصیت از زبان راوی، بازنمایی گفتار و اندیشه نام دارد. گاهی راوی سخنان و افکار شخصیت را سراسر در اختیار خواننده می‌گذارد که گفتار مستقیم نام دارد، گاهی نیز غیرمستقیم است و گاه به هر دو صورت. این شیوه ترکیبی صدای شخصیت (نقل مستقیم) و صدای راوی (نقل غیرمستقیم) را سخن غیرمستقیم آزاد می‌نامند. یکی از دسته‌بندی‌های جامع دربارهٔ وجوه بازنمایی گفتار و اندیشه را مک‌هیل (۱۹۷۸م) ارائه می‌دهد. وی این وجوه را روی پیوستاری تا هفت نوع طیف‌بندی می‌کند. دستورالعمل مک‌هیل (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۸) از خودگویی محض تا محاکات محض را دربرمی‌گیرد. خودگویی محض نزدیک‌ترین حالت به گزارش راوی و محاکاتی محض نزدیک‌ترین صورت به کلام و اندیشه شخصیت است:

۱. خلاصه داستانی: گزارش صرف راوی از ادای گفتار شخصیت به‌گونه‌ای که از ویژگی یا چگونگی ادای آن سخنی به‌میان نیاورد:

یک‌ماه بعد، دوباره از شهرستان برمی‌گردد تا دوا پارچه و کفش بخرد. می‌گوید خانم گرگه را در کوچه‌های دور ته شهر دیده‌اند، با خودش حرف می‌زده و سر و وضع دیوانه‌ها را داشته است. خانم گرگه را دیگر نمی‌بینیم خبرش گاه‌گاه به گوشمان می‌رسد. پدر تنها کسی است که می‌داند کجاست (ترقی، ۱۳۸۳: ۵۵-۵۶).

۲. خلاصه کمتر داستانی محض: خلاصه‌ای که فقط به نقل گفتار بسنده نمی‌کند، بلکه تا اندازه‌ای رخداد گفتاری را باز می‌نماید و در موضوع گفت‌وگو سخن به‌میان می‌آید: آقای حسام هم از روزه‌خواری زنش با خبر است - در تمام این مدت می‌دانسته - اما به من و خودش دروغ می‌گوید. وقتی به او می‌گویم که با چشم خودم دیدم، سرخ می‌شود و سرش را پایین می‌اندازد. دستم را می‌گیرد و زود صحبت را به جایی دیگر می‌کشاند و می‌پرسد: پس این بیانو چی شد؟ (همان، ۴۸).

۳. بازگفت غیرمستقیم محتوا (گفتار غیرمستقیم): بازگفت محتوایی رخدادی گفتاری از سوی راوی بدون توجه به سبک یا شکل پاره گفته مفروض شخصیت: «امیرخان به من می‌گوید که هیچ‌کس تا به حال با دوز و کلک به خدا نزدیک نشده و خدا

دشمن آدم‌های ترسو و متظاهر است. خانم گرگه رک و راست به من می‌گوید که خواهرش دروغ‌گوست.» (همان، ۴۶).

طبقه‌بندی مک هیل تا آنجا که در رمان *دو دنیا* کاربرد داشته است، ذکر شد. البته بازنمایی گفتار و اندیشه وجوه دیگری چون انواع تک‌گویی‌ها دارد که پرداختن به آن‌ها در این جستار مجال نیست.

نتیجه‌گیری

رویکرد روایت‌شناختی به روایت داستانی، الگویی ساختاری برای تحلیل مؤلفه‌های اصلی متن روایی، یعنی داستان و متن فراهم می‌کند. با فرض اینکه ساختار روایت‌شناختی ریمون کنان در رمان *دو دنیا* کاربرد عملی دارد، در تحلیل این رمان با رویکرد روایت‌شناختی این نتایج به دست می‌آید:

۱. با بررسی ژرف‌ساخت روایت در الگوی روایت‌شناسی، امکان دست‌یابی به بن‌مایه داستان *دو دنیا* ایجاد شد که بر اساس تضاد میان مرگ و زندگی شکل گرفته است.
۲. با استفاده از دو جزء روایت داستانی (داستان و متن) می‌توان رویدادهای اصلی و فرعی داستان را تشخیص داد و کلیدواژه‌های مهم برای شکل‌گیری رویدادهای اصلی و فرعی را شناخت و از طراحی پیرنگ‌های نویسنده در روند داستان‌نویسی‌اش آگاه شد.
۳. در بررسی زمان، از عنصر نظم و ترتیب این نتیجه حاصل شد که راوی از زمان‌پریشی یا گذشته‌نگری درونی بهره برده است و از عنصر تداوم در درنگ توصیفی با ریزینی و دقت تمام به شخصیت‌ها و رخدادها پرداخته است تا هرگونه شک و تردیدی از ذهنش پاک شود؛ همچنین با زمان مرگ که برایش ترس‌آور بود مصالحه و آشتی کند.
۴. در بررسی شخصیت‌پردازی، راوی اساس روایت را بر توصیف شخصیت‌ها پایه‌گذاری کرده است. مخاطب را با همه جنبه‌های شخصیت از جمله کنش، گفتار، وضعیت ظاهری، محیط و قیاس اسامی آشنا می‌کند. راوی حتی در نام‌گذاری

شخصیت‌ها هم می‌خواهد خود و مخاطب را از جزء جزء سلول‌های شخصیت خبردار کند و به این دلیل بسیار دقیق اسامی را نام می‌نهد.

۵. در سطوح روایی، با این الگو می‌توان سطوح فراداستانی و زیرداستانی رمان *دو دنیا* را شناخت و با بهره‌گیری از آن، میزان مشارکت راوی را در توصیف مکان و تعیین هویت شخصیت‌ها و... مشخص کرد.

۶. آشکارترین نشانه‌های کشف راوی و افکار و اندیشه او در روایت‌ها، در کانونی‌گری و کانونی‌شدگی خود را نشان می‌دهد. آن‌گونه که در این جستار آمد، نویسنده با استفاده از این عنصر توانست دلیل وحشت‌ها و ترس‌های راوی را نشان دهد و به ذهنیت او در نوشتن خاطراتش دست یابد و حدود هر راوی را در داستان بنماید.

۷. گونه‌های ارائه گفتار در *دو دنیا*، بیشتر در بازگفت غیرمستقیم محتوا کاربرد دارد و راوی از این نوع گفتار در روایتش استفاده کرده است.

سخن آخر اینکه با استفاده از چارچوب ساختاری ریمون کنان می‌توان روایت *دو دنیا* و روایت‌هایی از این قبیل را از دیدگاه روایت‌شناختی تحلیل کرد.^{۳۳}

پی‌نوشت

1. Narratology
2. Narrative Fiction
3. Story
4. Text
5. Deep Structure
6. Story Time
7. Place
8. Focalization
9. Conflict
10. Order
11. Duration
12. Frequency
13. Characterization
14. Action
15. Parol
16. External Appearance
17. Environment
18. Analogy
19. Focalized

20. Narration
21. Extradiegetic Level
22. Hypodiegetic Level
23. Internal Focalizer
24. External Focalizer
25. Speech and Thought Representaion
26. Diegesis
27. Mimesis
28. Analepsis
29. Ellipsis
30. Descriptive Pause
31. Summary
32. Scene

۳۳. در پایان، از کمک‌های شایان استاد ابوالفضل حری در یادگیری اینجانب از واژه‌واژه روایت کمال تشکر و قدردانی را دارم.

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۷). «بررسی زبان‌شناختی دیدگاه روایت‌گری داستان روز اول قبر صادق چوبک در چارچوب مدل سیمپسون». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۱. ش ۳. صص ۷-۲۸.
- آزاد، راضیه. (۱۳۸۵). *تحلیل روایت در تذکره‌الاولیاء*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه اراک.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۵). *ساختار و تأویل متن*. چ ۸. تهران: نشر مرکز.
- اخلاقی، اکبر. (۱۳۸۲). *تحلیل ساخت روایی مثنوی مولوی*. پایان‌نامه دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه اصفهان.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: نشر فردا.
- ارسطو. (۱۳۸۶). *بوطیقای ارسطو*. ترجمه هلن اولیایی‌نیا. اصفهان: نشر فردا.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۲). *گفتنمان نقد*. تهران: نشر روزنگار.
- ترقی، گلی. (۱۳۸۳). *دو دنیا*. چ ۳. تهران: نشر نیلوفر.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگاه.
- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه و زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

- حری، ابوالفضل. (۱۳۸۷). «رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۱. ش ۲. صص ۸۳-۱۲۲.
- _____ (۱۳۸۸). «درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمان *آیین‌های در دار* هوشنگ گلشیری». *نشریه علمی پژوهشی دانشگاه تبریز*، ش ۲۰۸.
- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نشر نیلوفر.
- ریکور، پل. (۱۳۸۲). *زندگی در دنیای متن*. ترجمه بابک احمدی. چ ۳. تهران: نشر مرکز.
- صرفی، محمدرضا. (۱۳۸۶). «کانون روایت در مثنوی». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. ش ۱۶. صص ۱۳۷-۱۵۹.
- صافی پیرلوجه، حسین، و مریم‌السادات فیاضی. (۱۳۸۷). «نگاهی گذرا به پیشینه نظریه‌های روایت». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۱. ش ۲. صص ۱۴۵-۱۷۰.
- عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۱). *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*. تهران: نشر آن.
- عسگری، مریم. (۱۳۸۴). *تحلیل ساختاری دو رمان ابوتراب خسروی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه اراک.
- قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۷). «زمان و روایت». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۱. ش ۲. صص ۱۲۳-۱۴۴.
- کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.
- لوته یاکوب. (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: نشر مینوی خرد.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهبان. تهران: نشر هرمس.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). *عناصر داستان*. تهران: نشر شفا.
- وبستر، راجر. (۱۳۸۰). *درآمدی بر پژوهش نظریه ادبی*. ترجمه مجتبی ویسی. تهران: نشر سپیده سحر.

-Chatman, Seymour. (1989). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.