

گونه های روایتی

دکتر علی عباسی

گروه زبان و ادبیات فارسی

چکیده:

این مقاله به بررسی گونه های روایتی و دیدگاه (Le Point de vue) بر اساس روشهای علمی پیشرفته، در ادبیات (روش ژپ لیت و لت) و کاربرد آن بر روی آثار نویسندگان ایرانی و فرانسوی (بهرام صادقی، محمد هادی محمدی، صمد بهرنگی، هوشنگ مرادی کرمانی و آلبر کامو) می پردازد. قسمت پایانی مقاله، ترجمه آزاد از کتاب *Essaie de Typologie Narrative* "Le point de vue" می باشد؛ که البته، ترجمه خط به خط نیست و برای درک بهتر روش لیت و لت صحنه هایی از کتاب «بیگانه»ی آلبر کامو نیز به آن افزوده شده است.

واژگان کلیدی: گونه های روایتی، داستان، راوی، کنش گر، مخاطب، گونه شناسی، روایت، زاویه دید، شخصیت.

در کتاب مقاله هایی درباره گونه شناسی روایتی «دیدگاه» (Esside Typologis "narrative.le" point de Vue) ژپ لیت و لت، بر این باور است که دنیای داستان غالباً از سه موقعیت^۱: راوی^۲ - کنش گر^۳ - مخاطب^۴، تشکیل شده است که می توان بررسی گونه شناسی (typology) را به هر اندازه که بخواهیم بر روی این سه موقعیت انجام

می دهیم .

گونه شناسی اگر همچون طبقه بندی بر روی دلایل شکلی^۵ و یا / عملی^۶ در نظر گرفته شود، می تواند سه نوع بررسی را به دنبال بیاورد:

۱- بررسی راوی و عمل روایت کردن^۷ -

۲- بررسی تحلیل گونه های کنش گر و گونه های کنشی

۳- بررسی مخاطب

گونه شناسی روایتی مورد بررسی، ژپ لینت ولت بیشتر به مسئله عمل روایت می پردازد. وانگهی، عمل روایت، به طور خودکار به رابطه متضاد راوی و مخاطب هم خواهد پرداخت. البته باید خاطر نشان کرد که ژپ لینت ولت مسئله عمل روایت را در ارتباط با روایت^۸ و داستان^۹ هم در نظر دارد که در نتیجه این کار، این عمل روایتی رابطه خودش با کنش گران را مطرح می کند.

در حقیقت، گونه شناسی ژپ لینت ولت بر تضاد عملی بین بین-راوی و کنش گر استوار است. این تقسیم بندی دوتایی میان راوی و کنش گر به ژپ لینت ولت اجازه می دهد که در ابتدا دو شکل روایت اصلی را تشکیل دهد:

۱- روایت دنیای داستان ناهمساز^{۱۰}

۲- روایت دنیای داستان همساز^{۱۱} (Lintvel, PP. 37-39)

ژپ لینت ولت خود می گوید این دو کلمه را از ژرار ژنت (Genett PP.203-207) به عاریت گرفته است. اما از دیدگاه ژپ لینت ولت، روایت هنگامی « روایت دنیای داستان ناهمساز» است که راوی به عنوان کنش گر در دنیای داستان^{۱۲} ظاهر نشود: راوی ≠ کنش گر بر عکس، در « روایت دنیای داستان همساز»، یک شخصیت داستانی ذو نقش را به عهده می گیرد: از یک طرف به عنوان راوی، (من - روایت کننده)^{۱۳} و وظیفه روایت کردن روایت^{۱۴} را بر دوش دارد: از طرف دیگر همچون کنش گر (من - روایت شده)^{۱۵}، او عهده دار نقش در داستان^{۱۶} می باشد: شخصیت - راوی = شخصیت - کنش گر.

تضادی که بین راوی | کنش‌گر وجود دارد، این سود را دارد که مرکز جهت‌گیری^{۱۷} و زاویه دید خواننده را مشخص خواهد کرد و به کمک آن می‌توان در داخل شکل‌های روایتی اصلی؛ یعنی «روایت دنیای داستان ناهمسان» و «روایت دنیای داستان همسان»، ترکیبات اصلی این گونه‌های روایتی را تشخیص داد. این ترکیبات اصلی و اساسی از دیدگاه ژپلینت ولت در زیر نشان داده شده است.

در واقع، «روایت دنیای داستان ناهمسان» به سه گونه تقسیم می‌شود:

۱- گونه روایتی متن نگار^{۱۸}

۲- گونه روایتی کنش‌گر^{۱۹}

۳- گونه روایتی بی طرف^{۲۰}

الف - گونه روایتی متن نگار:

گونه روایتی زمانی «متن نگار» است که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی (+) واقع شود و نه بر یکی از کنش‌گران (-). در این حالت خواننده در جهان داستان به وسیله راوی - که همچون تشکیل دهنده (auctor)ی روایت می‌باشد - هدایت می‌شود.

برای مثال، بر اساس نظریه ژپلینت ولت، روایت گاوهای آرزو اثر محمد هادی محمدی از شکل «روایت ناهمسان» است، زیرا راوی، به عنوان، کنش‌گر در دنیای داستان ظاهر نمی‌شود: راوی = کنش‌گر. وانگهی، این «روایت ناهمسان» از «گونه روایت متن نگار»^{۲۰} است. زیرا مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده روی راوی واقع می‌شود و نه بر یکی از کنش‌گران. به زبان ساده‌تر، اصطلاحاً دوربین فقط با دونا، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان، همراه نیست بلکه با ایران یا آقا حسن، پدر خانواده نیز همراه است. در حقیقت، خواننده اطلاعات داستانی خود را تنها همراه با دونا دریافت نمی‌کند، بلکه بعضی اوقات به کمک ایران، آقا حسن و غیره دریافت می‌شود.

داستان کوتاه «فردا در راه است» از کتاب «سنگر و قمقمه‌های خالی» اثر بهرام

صادقی، مثل مناسبی برای «گونه روایتی متن نگار» از «روایت دنیای داستان ناهمسان» است. در صحنه زیر ابتدا هر کجا که شخصیت داستانی پیرمرد حضور دارد، خواننده می‌تواند صحنه‌های روایت را ببیند. وقتی پیرمرد در دالان مسجد است، خواننده تصویر جسد و دالان را دارد؛ هنوز تصویری از مسجد داده نشده است. به محض این که پیرمرد از مسجد خارج می‌شود، خواننده با دنیای بیرون از مسجد آشنا می‌شود.

نمش را گذاشته بودند در دالان مسجد، خون آلود و لهیده و کسی فرصت نکرده بود چیزی رویش بیندازد. اما خون و گل خشکیده همه جایش را پوشانده بود. دالان از همیشه خاموش‌تر و غمزده‌تر بود. تاریک بود. چراغی درش نمی‌سوخت. تنها از لای در که نیمه باز بود، یک شعاع نور از چراغ خیابان به درون افتاده بود.

دو مرد به دیوار دالان، پشت در تکیه داده بودند، رو به روی هم. [...] آن یکی پیر بود [...] می‌خواست بنشیند و نشست. [...] مردی که استاده بود هنوز چشمش به او بود. [...] مرد جوان در را باز کرد. صدای ریزش باران در دالان پیچید. پیرمرد وحشت زده بیرون رفت. [...]

[پیرمرد] آمد توی خیابان. جلوش را نمی‌توانست ببیند. بالای سرش، زیر پایش، و جلو و عقبش، همه جا آب بود. ناودانها می‌لرزید، فشار آب آنها را تکان می‌داد و بیم آن می‌رفت که یکباره کنده شود. شاخه‌های درختها می‌شکست. دیوارهای نم‌کشیده آهسته آهسته فرو می‌ریخت و خیابان همچنان خلوت بود.

پیرمرد چند قدم رفت تا رسید به کوچه، پاک خیس شده بود. کوچه شلوغ بود. شلوغ‌تر از چند ساعت پیش. پیرمرد از وسط کوچه می‌رفت. آب تا قوزکش می‌رسید و او به سختی قدم برمی‌داشت.

همه از خانه‌ها آمده بودند بیرون. زنها، پابرهنه و سرناز، سطل و بادیه و ملاقه دستشان گرفته بودند و با آنها آب را به جلو می‌دادند. بچه‌ها جیغ می‌زدند. [...] هر کسی چیزی نمی‌گفت، اما صدایش در صدای باران و رعده گم می‌شد. [...]

پیرمرد آمده بود در خانه. باران وحشی‌تر و سنگین‌تر می‌ریخت. رعد پر صداتر می‌غرید

و برق روشن‌تر می‌کرد. [...] (صادقی، ۹-۱۳)

با رسیدن پیرمرد به خانه مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده از این کنش‌گر خارج می‌شود و روی کنش‌گر دیگر سوار می‌شود. اصطلاحاً دوربین با همراه شخصیت دیگری روان می‌شود: ابتدا به «زن‌ها»، آنگاه به «صنم»، بعد به «غلام‌خان» و در آخر به «گاوها» که در آخر کوچه هستند. وقتی دوربین همراه «گاوها» می‌شود، دیگر از غلام‌خان اثری نیست. با حرکت گاوها، ابتدا آخر کوچه، سپس صنم و خانه فضلای نمایش داده می‌شود. و در آخر گاوها به غلام‌خان می‌رسند؛ که در این حالت راوی دوربین را به غلام‌خان می‌دهد. «غلام‌خان» دوربین را می‌گیرد و با صنم به خانه می‌رود.

صحنه زیر - که ادامه صحنه بالا است - این تغییر جهت مرکز زاویه دید خواننده را

نشان می‌دهد:

پیرمرد آمده بود در خانه. باران وحشی‌تر و سنگین‌تر می‌ریخت. رعد پر صداتر می‌غرید

و برق روشن‌تر می‌کرد. زن‌ها جایشان را به یک دسته دیگر داده بودند. اما صنم هنوز کار

می‌کرد. مردها تقریباً مایوس شده بودند. بیل و کلنگ کاری نکرده بود و کوچه همان‌طور

ناهموار بود. [...]

غلام‌خان خاموش بود. سرش را بالا نمی‌کرد. با همان پیراهنی که از اول پوشیده بود و

بی آن که تیک دقیقه استراحت کند با سطل آب را جلو می‌راند. [...]

غلام‌خان جلو خودش صنم را می‌دید که دولا و زاست می‌شود. در تاریک و روشن

کوچه همه سرها به طرف غلام برگشت. غلام‌خان همه آن‌ها را برانداز کرد و دوباره مشغول شد.

گاوها را آوزدند و آخر کوچه بنا کردند خیش زدن. صنم با موهای آشفته، دستهای

لخت، سراپای گل آلود و خیس، جلو خانه فضلای ایستاده بود. وقتی گاوها به غلام‌خان

رسیدند او سطل را گذاشت زمین [...]

صنم و غلام‌خان رفتند به خانه شان. چراغ گرد سوز در طاقچه اتاق می‌سوخت. قوری

چای هنوز بر سر سماور بود: غلام خان نشست. از همه جایش آب می ریخت.» (صادقی، ص

۱۳-۱۵)

ب. گونه روایتی کنش گر:

گونه روایتی، زمانی «کنش گر» می باشد که مرکز جهت گیری نگاه خواننده بر راوی (-) واقع نشود، بلکه درست برعکس، بر یکی از کنش گران (+) واقع شود.

برای «گونه روایتی کنش گر» از کتاب فضانوردها در کوره آجرپزی از محمد هادی محمدی مثال آورده ایم. روایت در فضانوردها در کوره آجرپزی زمانی که به وسیله «راوی» روایت می شود از شکل «روایت ناهمسان» است، زیرا راوی به عنوان کنش گر در دنیای داستان ظاهر نمی شود: راوی بچ کنش گر.

این «روایت ناهمسان» از «گونه روایتی کنش گر»^{۲۲} است. زیرا مرکز جهت گیری نگاه خواننده روی راوی واقع نمی شود: بلکه بر یکی از شخصیت های داستان - یعنی چمن - متمرکز می شود. به زبانی ساده تر، اصطلاحاً دورین فقط یا چمن همراه است. هر کجا که چمن است، خواننده می تواند کنش های داستان را ببیند. آن جا که چمن نیست، خواننده هیچ اطلاعی از کنش های داستانی ندارد.

روایت چنین آغاز می شود. که سبزی در بستر و چمن در کنار پنجره اتاق ایستاده است. تمام داستان تلاشی است که چمن برای سبزی می کند تا او زنده بماند. هنگامی که چمن از اتاق خارج می شود، خواننده دیگر تصویری از سبزی علی ندارد، بلکه به لطف چمن فضای بیرون از خانه به خواننده معرفی می شود. بعد از این که چمن کوزه آب را پر کرد، به طرف دکان مش محمد می رود و بعد از آن به اتاق نزد دوستش، چمن، بازمی گردد. با برگشت چمن به اتاق، دیگر، اثری از مش محمد و فضای خارج از کوره وجود ندارد:

چمن از کوزه ای که زیر پنجره بود، کاسه را پر از آب کرد. از پنجره ای گشوده نگاهی به

آسمان انداخت. ماه بالای سرش در قرص کامل می‌درخشید. هاله‌ای از نور دورش را گرفته بود. آمد کاسه‌گلی را به‌دانش نزدیک کند که نگاهش به دوستش افتاد.

[...]

سبزی در بستر، صدای تارتار موتور برق را می‌شنید که تمام صداها را در خود خفه کرده بود. اتاق گرم بود. عرق متکایش را خیس کرده بود. [...]

چمن کوزه را برداشته و به سر چاه برد. تلمبه می‌زد و کوزه را که در کوزه‌سوی چراغهای زرد، شب را می‌گذراند، می‌پایید، اتفاقاً در باختر کوره بود. در وسط چال کوره قرار داشت. خاور کوره موتور و چاه بود. وقتی که مطمئن شد آب چاه خنکتر شده، کوزه را پر آب کرد. به این قناعت نکرد. به طرف دکان کوره رفت. مش محمد موتورچی و دکاندار کوره، بیرون دکانش در روشنایی نشسته بود و شام می‌خورد. [...]

وقتی به اتاق مش رضا رسید، ابتدا آب یخ در گلی رفیقش ریخت. آبگوششان از داغی افتاده بود.

در هر دو کاسه نان ترید کرد. کاسه سبزی را کف دست گرفت و کنار بسترش نشست. [...]

پوست صورتش [سبزی] رنگ زرد چوبه شده بود. (محمدی، ص ۸۷، ۸ و ۹)

همچنین، روایت در ماهی سیاه کوچولو اثر صمد بهرنگی زمانی که به وسیله «ماهی پیز» نقل می‌شود، از شکل «روایت ناهمسان» است. زیرا راوی - یعنی «ماهی پیز» - به عنوان کنش‌گر در دنیای داستان ظاهر نمی‌شود؛ راوی ≠ کنش‌گر.

این «روایت ناهمسان» از «گونه روایتی کنش‌گر»^{۲۳} است؛ زیرا مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده روی راوی واقع نمی‌شود، بلکه بر یکی از کنش‌گران داستان - یعنی شخصیت داستانی ماهی - متمرکز می‌شود. به زبانی ساده‌تر، اصطلاحاً دوربین فقط با ماهی سیاه همراه است. هر کجا که ماهی سیاه است، خواننده می‌تواند کنش‌های داستان را ببیند. آن جا که ماهی سیاه نیست خواننده هیچ اطلاعی از کنش‌های داستانی ندارد.

ج- گونه روایتی بی طرف:

گونه روایتی، زمانی «بی طرف» است که نه راوی (-) و نه حتی یک کنش گر - هیچ کدام - به عنوان مراکز جهت گیری نگاه خواننده قرار نگیرند؛ در نتیجه هیچ مرکز جهت گیری فردی^{۲۴} برای نگاه خواننده وجود ندارد.

در این حالت فقط یک نقش ساده - یعنی نقش روایتی که به او تحمیل شده است - را به عهده می گیرد و با این عمل، به طور خود کار، عمل تفسیر کردن را از دست می دهد. از ذهنیت درونی^{۲۵} راوی، دیگر، در این گونه روایتی اثری وجود ندارد. راوی در این مرحله، درباره شخصیت های داستان، نه قضاوت می کند و نه تفسیری انجام می دهد؛ حالتی خنثی را اتخاذ می کند. در حقیقت، او همچون دوزبینی است؛ فقط آن چه را که می بیند و می شنود؛ بیان می کند و حالتی ابژکتیو^{۲۶} یا بیرونی را اتخاذ می کند. در این گونه روایتی، عمل داستان^{۲۷} به وسیله ذهن درون گرای راوی یا یک کنش گر تصفیه نمی شود، بلکه به نظر می رسد که این عمل به وسیله یک دوربین بیرونی ضبط می شود. مسلماً، در این گونه روایتی، راوی بعضی صحنه ها را به سلیقه خود انتخاب می کند؛ و این عمل مانع و مشکلی ایجاد نمی کند.^{۲۸} صحنه زیر از کتاب «مشت بر پوست» اثر مرادی کرمانی، این گونه روایتی بی طرف را به خوبی نشان می دهد. راوی، در زیر، همچون یک دوربین فیلم برداری، فقط، می بیند و ضبط می کند، از درون شخصیت داستانی چیزی نمی گوید:

فقط کله ها را می دید. کله ها از دور، از ته بازار، می آمدند و از کنارش رد می شدند. تا چشم کار می کرد کله بود: همه جور کله ای، طاس، پر مو، کم مو، بی کلاه، باکلاه، کلاه نمدی، سربازی، پشمی، پاره پوره، کج و کوله، نو نواز.

کله های پیچیده توی چادر، چارقد، چادرهای ابریشمی، رنگ به رنگ، جلوی چار قدها سکه آویزان بود، سکه های ریز و درشت، زرد و سفید، براق.

گاه کله ای پیش می آمد، دستی بالا می آمد و سکه ای می گذاشت کف دست پدر، پدر می جنبید؛

قد بلندی داشت. از جلوی دکانها رد می‌شد.

«موشو» آن بالا روی شانه‌های پدر نشسته بود. شانه‌های پدر تکان تکان می‌خورد؛ پیچ و تاب:

می‌خورد. پاهایش از شانه‌های پدر آویزان بود. (مرادی کرمانی، ص ۵)

«موشو» کنار بازار می‌نشست. و سرش پائین بود. از زیر چشم پاها را می‌دید. و کفشها را،

نعلین‌ها، گالش‌ها، گیوه‌های گنده روستایی، پوتینها و پاهای برهنه و کفشهای پاره بچه‌هایی که

گریه می‌کردند، کتک می‌خوردند، دستشان توی دست پدر و مادرشان بود، کشان کشان از میان

جمعیت برده می‌شدند. موشو سر و گردنش را به چپ و راست می‌چرخاند و تنبک می‌زد و

می‌خواند [...] (مرادی کرمانی، ص ۹)

جدول زیر گونه‌های روایتی در «روایت دنیای داستان ناهمسان» را به نمایش می‌گذارد:

گونه‌های روایتی در «روایت دنیای داستان ناهمسان»

بازیگران (گونه روایت کنش‌گر)	راوی (گونه روایت متن نگار)	مركز جهت دید گونه روایتی
-	+	متن نگار.....
+	-	کنش‌گر.....
-	-	خنثی.....

«روایت دنیای داستان ناهمسان» به دو گونه تقسیم می‌شود:

۱- گونه روایتی متن نگار^{۲۹}

۲- گونه روایتی کنش‌گر^{۳۰}

الف: گونه روایتی متن نگار: گونه روایتی، زمانی «متن نگار» است که جهان داستان از طریق پرسپکتیو روایتی شخصیت - راوی (من - روایت کننده) و نه شخصیت - کنش‌گر

(من - روایت شده) درک شود. در واقع، شخصیت - راوی (من - روایت کننده) اصطلاحاً با نگاهی به عقب یا به گذشته خود آنچه را که برایش پیش آمده است، روایت می‌کند.

پسرک لبوفروش از صمد بهرنگی این گونه روایتی را به نمایش نمی‌گذارد. در واقع داستان پسرک لبوفروش از دو مرحله (۳۱) تشکیل شده است:

۱- مرحله اول: این مرحله شامل چند ماه معلمی در ده است. داستان تاری وردی از زبان بچه‌ها برای معلم نقل می‌شود. و بعد معلم این داستان را به صورت نقل قول آزاد برای خواننده بیان می‌کند.

۲- مرحله دوم: در این مرحله داستان تاری وردی از زبان خود تاری وردی برای معلم تعریف می‌شود و هدف این مقاله، در واقع همین «مرحله دوم» است. داستان از این قرار است که تاری وردی بعد از چندین بار حضور در کلاس درس بچه‌ها، روزی به درخواست معلم داستان زندگی خود را برایش می‌گوید:

روزی بش گفتم: تاری وردی، حاجی قلی دعوات شده می‌توانی به من بگویی چطور؟
تاری وردی گفت: حرف گذشته‌هاست، آقا، سرتان را درد می‌آورد. گفتم: خیلی هم خوشم می‌آید که از زبان خودت از سیر تا پیاز شرح دعواتان بشنوم... (بهرنگی، ص ۱۷۳)

بعد از این صحنه، تاری وردی شرح داستان زندگیش را آغاز می‌کند:

«بعد تاری وردی شروع به صحبت کرد و گفت: خیلی بیخس آقا، من و خواهرم از بچگی پیش حاج قلی کار می‌کردیم. یعنی خواهرم پیش از من آنجا رفته بود. [...] آقا این آخرها حاجی قلی بیشرف می‌آمد می‌ایستاد بالای سر ما دو تا و هی نگاه می‌کرد به خواهرم و گاهی هم دستی به سر او یا من می‌کشید و بیخودی می‌خندید و رد می‌شد. من بد به دلم نمی‌آوردم که اربابمان است و دارد محبت می‌کند. [...]

و ما دو تا، آقا آمدیم پیش ننه‌ام. وقتی شنید حاجی قلی به خواهرم اضافه مزد داده، رفت

تو فکر و گفتم: دیگر بعد از این پول اضافی نمی‌گیرید. [...]

آقا! روز پنجشنبه دیگر آخر از همه رفتیم مزد بگیریم. حاجی خودش گفته بود که وقتی سرش خلوت شد پیشش برویم. حاجی، آقا، پانزده هزار اضافه داد و گفت: فردا می‌آیم خانه‌تان. یک حرفهایی با نه‌تان دارم. [...]

بعدش هم تو صورت خواهرم خندید که من هیچ خوشم نیامد. خواهرم رنگش پرید و برش را پایین انداخت. [...]

آنوقت پانزده هزار را برداشت و خواست تو دست خواهرم فرو کند که خواهرم عقب کشید و بیرون دوید. از غیظ گریه‌ام می‌گرفت. دفته‌ای روی میز بود. برش داشتم و پیراندمش. دفته صورتش را برید و خون آمد. حاجی فریاد زد و کمک خواست. من بیرون دویدم و دیگر نفهمیدم چی شد. به خانه آمدم. خواهرم پهلوی ننه‌ام کز کرده بود و گریه می‌کرد.

شب آقا کدخدا آمد. حاجی قلبی از دست من شکایت کرده بود و نیز گفته بود که می‌خواهم باهاشان قوم و خویش بشوم، اگر نه پسر را می‌سپردم دست امنیه‌ها پدرش را در می‌آوردند. [...]

صبح خواهرم سرکار نرفت. من تنها رفتم. حاجی قلبی دم در ایستاده بود و تسبیح می‌گرداند. من ترسیدم، آقا، نزدیک نشدم. حاجی قلبی که زخم صورتش را با پارچه بسته بود، گفت: پسر بیا برو تو کاریت ندارم.

من ترسان ترسان نزدیک او شدم و تا خواستم از در بگذرم مجرم را گرفت و انداخت توی حیاط کارخانه و با مشت و لگد افتاد به جان من. آخر خودم را رها کردم و دویدم دفته‌دیروزی را برداشتم، آن قدر کتکم زده بود که آتش و لاش شده بودم. فریاد زدم که: قورمساقت یشرف، حالا بت نشان می‌دم که با کی... طرفی... مرا می‌گویند پسر عسگر قاچاقچی...

تاری وردی نفسی تازه کرد و دوباره گفت: آقا، می‌خواستیم همان جا بکشمش، کارگرها جمع شدند و بردند خانه مان [...](صمد بهرنگی، صص ۱۲۳-۱۲۶)

در این صحنه تاری وردی از زبان خودش سرگذشت خود را برای، مخاطب خود (معلم) - که همان آقا می‌باشد - بیان می‌کند. همچنین در این صحنه حضور و مداخله یا ردپای راوی «معلم» در راوی «تاری وردی» نمایان است، هنگامی که راوی «تاری وردی»

در حال نقل کردن داستان است؛ راوی «معلم» این چنین می‌گوید: «تاری وردی نفس تازه کرد و دوباره گفت».

از طرف دیگر می‌توان رد پای راوی «تاری وردی» را هنگامی که داستان خودش را روایت می‌کند، نیز دید:

«می‌بخشی، آقا، مرا. خودت گفתי همه‌اش را بگویم - پانزده هزارش را طرف حاجی انداختم و گفتم: [...]»

وانگهی، وقتی زاوی «تاری وردی» با مخاطب خود صحبت می‌کند، بچه‌ها هم به طور غیر مستقیم روایت تاری وردی را می‌شنوند، پس آن‌ها رانیز می‌توان در لیست مخاطبین قرار داد. روایت در پسرک لبوفروش، زمانی که به وسیله راوی «تاری وردی» نقل می‌شود، از شکل «روایت همسان» است؛ زیرا، راوی - یعنی راوی تاری وردی - به عنوان کنش‌گر در دنیای داستان ظاهر می‌شود: شخصیت - راوی = شخصیت - کنش‌گر. این «روایت همسان» از «گونه‌ی روایتی متن نگار» است؛ زیرا جهان داستان از طریق پرسپکتیو روایتی شخصیت - راوی (من - روایت‌کننده) و نه شخصیت - کنش‌گر (من - روایت‌شده) درک می‌شود. به زبانی ساده، تاری وردی که زمانی خود کنش‌گر داستان پسرک لبوفروش بوده است. حالا با نگاهی به عقب - یعنی به زندگی گذشته خود - به عنوان راوی (من - روایت‌کننده) داستان زندگی خود را - یعنی زمانی که شخصیت - کنش‌گر بوده است - بیان می‌کند. در این حالت بین شخصیت - راوی و شخصیت - کنش‌گر در بعد زمانی و بعد روانی فاصله‌ای وجود دارد. مسلماً تاری وردی زمانی که کنش‌گر بوده است، همچون یک «پیرمرد دنیا دیده» حرف می‌زده است.

«تاری وردی لبویی انتخاب کرد و داد دست من و گفتم: بهتر است خودت پوست بگیری،

آقا!... ممکن است دستهای من... خوب دیگر ما دهاتی هستیم... شهر ندیده‌ایم... رسم و رسوم

نمی‌دانیم... (مثل پیرمرد دنیا دیده حرف می‌زد) (بهرنگی ۷، ص ۱۷۱)

زمانی که تاری وردی نقش راوی را به عهده می‌گیرد و داستان زندگی خود را برای

معلم روایت می‌کند، زاویه دید، «زاویه دید درونی» (Genett, PP. 203-2007) است؛ زیرا خواننده فقط از درون و برون تاری وردی آگاه است و از درون دیگر شخصیت‌ها آگاه نیست و آن‌ها را فقط از ظاهرشان می‌شناسد. آن‌جا که تاری وردی می‌گوید: «من هیچ خوشم نیامد»، خواننده می‌داند که در دل تاری وردی چه می‌گذرد. در این صحنه بالا تاری وردی اعلام نمی‌کند که حاجی قلی با نگاه «بد» به خواهرش نگاه می‌کرده است؛ این، یعنی او هنوز از آن‌چه در سر حاجی قلی می‌گذرد، خبر ندارد، حتی از فکر سوء حاجی قلی نسبت به خواهرش هم مطمئن نیست؛ «من بد به دلم نمی‌آوردم که اربابمان است و دارد محبت می‌کند». در صورتی که وقتی بچه‌ها به عنوان راوی، داستان تاری وردی را برای معلم می‌گفتند، از نگاه حاجی قلی با اطلاع بودند؛ «با نظر بد بش نگاه می‌کرد».

تاری وردی چون از درون حاجی قلی با خبر نیست، می‌گوید: حاجی قلی «بیخودی می‌خندید». راوی تاری وردی حتی از واکنش خواهرش هم مطمئن نیست؛ «مثل این که ترسید»، حتی روز بعد از درگیری، هنگامی که تاری وردی به محل کار می‌رود تا دوباره در آن‌جا کار کند، تاری وردی حاجی قلی را «دم در» می‌بیند و نمی‌تواند حدس بزند که حاجی قلی برای انتقام آن‌جا ایستاده است.

صحنه زیر داستان تاری وردی است که از طریق بچه‌ها برای معلم روایت می‌شود:

بچه‌ها خیلی چیزها از تاری وردی برایم گفتند. اسم خواهرش «سولماز» بود. دو، سه سالی بزرگتر از او بود. وقتی پدرشان زنده بود، صاحب خانه و زندگی خوبی بودند. بعدش به فلاکت افتادند. اول خواهر و بعد برادر رفتند پیش حاجی قلی فرشیاف. بعدش با حاجی قلی دعواشان شد و آمدند بیرون.

رضاقلی گفت: آقا حاجی قلی بیشتر خواهرش را اذیت می‌کرد. با نظر بد بش نگاه می‌کرد، آقا. ابوالفضل گفت: آقا... آقا... تاری وردی می‌خواست، آقا، حاجی قلی را با دفه بکشدش، آقا...

در صحنه بالا زاویه دید «زاویه دید صفر» می‌باشد؛ زیرا بچه‌ها، (به عنوان راوی) از همه چیز آگاه هستند. آن‌ها می‌دانند که حاجی قلی «بیشرف» است و می‌خواسته خواهر تاری وردی را «اذیت» کند. آن‌ها همچنین نوع نگاه حاجی قلی را می‌شناسند؛ «بانظر بندش نگاه می‌کرد».

ب - گونه روایتی کنش گر:

گونه روایتی زمانی «کنش گر» است، که شخصیت - راوی (من - روایت کننده) با شخصیت - کنش گر (من - روایت شده) کاملاً یکی شود تا بتواند دوباره گذشته‌اش را در فکر و حافظه‌اش زنده کند؛ بدین وسیله خواننده می‌تواند پرسپکتیو زوایتی شخصیت - کنش گر را درک کند. (Lintvelt P.89)

برای این قسمت مثال خوبی از کتاب «گاوهای آرزو»، اثر محمد هادی محمدی را انتخاب کرده‌ایم. البته اسم این داستان قصه کبود مار است، که در روایت گاوهای آرزو آورده است. صاحب، یکی از شخصیت‌های گاوهای آرزو، با مارش دوره‌گردی می‌کند. در یکی از این دوره‌گردی‌ها، وقتی که جمعیت زیادی جمع شده بود، داستان «قصه کبود مار» را برای جمعیت نقل می‌کند:

[صاحب] رو به جمعیت ادامه داد:

- عرض شد که این قصه اسمش کبود مار است، اما خودش قصه نیست. چون که اگر قصه بود، الان کبود مار همنشین شب روز من نبود. این قصه سرگذشت دزدهای هندی بابا است در هندوستان. جایی که سرزمین مار و مور است، شاه و کور است! آهای مسلمانها شما که مرا امروز چنین خوار و بدبخت می‌بینید، روزی برای خودم آدمی بودم، صاحب شوکت و جلال. مالک زمین و برده بودم. اسب داشتم. قصری داشتم مثل باغ بهشت. چهار برش پنجره داشت که به باغ باز می‌شد، چه باغی! شام و نهار توی ظرف طلا بود. اما ای آدمیزاد بشنو چه می‌گویم و گوش کن پندهایم را تا روزگارت مثل من سیاه نشود. هیچ وقت کفر نگو. چه در بیداری و چه

و چه در هوشیاری چه در مستی. من کفر نگفتم و روزگارم این جور شد. شراب سرخ خوردم
و بر تخم تکیه زدم و زبانم لال، زبانم لال، گفتم من خدا هستم. از آن شب، روزگارم برگشت.
شبانه هوس شکار بیر به سرم زده، سوار فیل به جنگل رفتم. خداوند کریم هیچ بنده‌ای را گرفتار
جنگل‌های هندوستان نکند، صلوات بلند ختم کن!

[...] وقتی به شکارگاه رسیدیم که دیگر صبح شده بود. اما توی جنگل تاریک بود، مثل
ظلمات. این ور بگرد، آن ور بگرد، پیری را روی درخت سدر دیدم. تیری در کمان گذاشتم و
گفتم یا علی. تیر از کمان رها شد و یک راست به چشم پیرمرد فرو رفت و از آن طرف سرش
در آمد. کاش پام می شکست و از پشت فیل پایین نمی آمدم. اما نشد آنچه باید می شد. [...]
از آن به بعد من و کبود مار شدیم. آواره زمین. آن همه جلال و جبروت به یک حرف و به
یک آن بر باد رفت. و اما تو ای آدمیزاد، از زندگی من پند بگیر و هیچ وقت، کفر نگو و کار بد
نکن! (محمدی، ص ۱۸۰-۲)

روایت قصه کبود مار از زبان راوی «صاحب» نقل می شود که مخاطب او جمعیت
(صلوات بلند ختم کن) و دیونا (در این صحنه نام دیونا برده نشده است ولی در کتاب
اشاره رفته است) می باشد. در ضمن، راوی «صاحب» مخاطب فرضی دیگری را نیز در
نظر گرفته است: «آهای ای مسلمانها»، «ای آدمیزاد»
روایت قصه کبود مار از شکل «روایت همسان» است. زیرا راوی - یعنی «صاحب» - به
عنوان کنش گر در دنیای داستان ظاهر می شود؛ شخصیت - راوی = شخصیت - کنش گر.
اما این «روایت همسان» از هر دو گونه خود - هم از «گونه روایتی متن نگار» و هم از
«گونه روایتی کنش گر» - استفاده کرده است.

۱- این روایت از «گونه روایتی متن نگار» است؛ زیرا جهان داستان از طریق پرسپکتیو
روایتی شخصیت - راوی (من - روایت کننده) و نه شخصیت - کنش گر (من - روایت
شده) درک می کند؛ به زبانی ساده، «صاحب» که زمانی خود کنش گر داستان قصه کبود
مار بوده است. حالا با نگاهی به عقب - یعنی به زندگی گذشته خود - به عنوان راوی (من

- روایت کننده) داستان زندگی خود را - یعنی زمانی که شخصیت - کنش گر بوده است - بیان می کند. در این حالت بین، شخصیت - راوی و شخصیت - کنش گر از بعد زمانی و بعد روانی فاصله ای وجود دارد. این اختلاف بعد زمانی و بعد روانی در صحنه بالا به خوبی نمایان است. شخصیت - راوی «صاحب» زمانی که کنش گر (شخصیت - کنش گر) بوده است، پولدار است، اما «الان» پولدار نیست. آن روز کفر می گفته است؛ اما امروز کفر نمی گوید. آن روز باغ زیبایی داشت؛ ولی الان خسرت آن باغ را می خورد؛ چه باغی!». آن روز گفت: «من خدا هستم»؛ ولی امروز نمی گوید و... .

اگر خواننده صحنه بالا را به دو زمان: «الان» و «روزی» بخش کند، به این تفاوت پی می برد. برای راحتی کار، هر جا عبارت و یا کلمات پر رنگ شده است مربوط به «الان» یا امروز است و هر کجا که زیر عبارات خط کشیده شده است، مربوط به «روزی» - یا گذشته - است.

۲- این روایت از «گونه روایتی کنش گر» است؛ زیرا شخصیت - راوی (من - روایت کننده) با شخصیت - کنش گر (من - روایت شده) کاملاً یکی می شود؛ برای این که شخصیت دوباره گذشته اش، را از لحاظ فکری زنده کند. بدین وسیله خواننده می تواند پرسپکتیو روایتی شخصیت - کنش گر را درک کند. (Lintvelt P.86)

زمانی که صاحب (راوی) از الان و روزی استفاده می کند، می توان به تشابه شخصیت - راوی (الان) که روزی شخصیت - کنش گر (روزی) بوده است؛ پی برد.

کتاب بیگانه از آلبر کامو، یک روایت از شکل «روایت دنیای داستان ناهمسان» می باشد. بر این کتاب نقدهای بسیاری نوشته شده است؛ از جمله از نگاه روایت شناسی^{۳۲}. این کتاب دارای فن روایتی خاصی می باشد. تأثیر رمان امریکایی بر بیگانه به خوبی نمایان است؛ فیچ (Fitch) از قول خود آلبر کامو می گوید که قسمت اول رمان بیگانه از فن رمانس امریکایی الهام گرفته است. در رمان بیهویزیست (زفتارگرا)^{۳۳} از راوی همچون یک عدسی دوربین فیلم برداری استفاده می شود. این دوربین باید با بی

طرفی هر چه را که اتفاق می‌افتد، ضبط کند به نوعی که (مطابق نظر ژان پل سارتر دربارهٔ رمان‌های همینگوی) ما به هیچ وجه قادر به شناختن قهرمانان داستان نباشیم؛ مگر از طریق حرکات، حرف‌ها و داوری‌های مبهمی که روی دیگران می‌کنند. مسلماً در پنج بخش اول کتاب بیگانه همه چیز به صورتی اتفاق می‌افتد که انگار راوی محدود شده است که فقط، چیزهایی را که پنج حس ادراک می‌کنند، توصیف بکنند: چیزهای توصیف شده همه آن جا هستند و هیچ چیز دیگری جز آن چه که هستند، نیستند. خواننده فقط ظاهر مورسو (Meursault)، قهرمان بیگانه، را می‌شناسد. فیچ می‌گوید هویت مورسو صرفاً در اعمال و حرف‌هایی که به دیگر شخصیت‌های داستان می‌زند، خلاصه می‌شود؛ تمام آن چه که از حالت درونی او روایت می‌شود، لحظه‌ای و کوتاه مدت است؛ در این کتاب راوی انتخابی نمی‌کند، بلکه به اندازهٔ یک عدسی دوربین خودکار از مسایل اطرافش فاصله گرفته، حالت بی طرفانه و ابژکتیو اتخاذ می‌کند. در ادامه، فیچ بر این باور است که مورسو هیچ چیز را فراموش نمی‌کند و از کنار جزئیات حتی خیلی کوچک هم به آسانی رد نمی‌شود؛ لذا، نمی‌توان گفت که او مشاهده می‌کند، بلکه بهتر است بگوئیم که او ضبط و فیلم برداری می‌کند.

بر اساس دیدگاه فیچ، زمان عمل روایت در انتهای رمان اتفاق می‌افتد. روایت پسین^{۳۴} میان مورسو - راوی و مورسو - کنش‌گر یک فاصلهٔ زمانی به وجود می‌آورد، که این فاصلهٔ زمانی به نوبهٔ خود، یک فاصلهٔ روانی را هم میان دو عنصر رمان (۱- مورسو - راوی و ۲- مورسو - کنش‌گر) به وجود می‌آورد. تحت تأثیر مواجه شدن با دو مرگ (مرگ مادر در ابتدای رمان و مرگ عرب در آخر بخش پنجم از قسمت اول) مورسو به جهتی رانده می‌شود تا به نوعی آگاهی از پوچی^{۳۵} دست پیدا می‌کند و این آگاهی تغییر در شخصیت او به وجود می‌آورد که پس از شورش و طغیان مورسو در اواخر کتاب علیه کشتیش زندان، مورسو به این نتیجه می‌رسد که باید پوچی وجود را پذیرفت و درست پس از قبول این حقیقت آرامش پیدا می‌کند و در شرایطی که هر لحظه به

اعدامش نزدیک می شود می گوید:

او [کشیش] که گذاشت و رفت دوباره آرام شدم. از رفق افتاده بودم و رؤتخت خواب افتادم. به گمانم خواب رفتم چون بیدار که شدم ستاره ها روی چهره ام می درخشیدند. سر و صدای شهر تا به من می رسید. بوهای شب و زمین و نمک شقیقه هایم را خنک می کرد. آرامش شگفت انگیز این تابستان خواب ربوده، همچون خیزی به درونم می ریخت و در آن دم، و در مرز پایانی شب، [پریهای دریایی فریاد کشیدند] آن ها عزیمت به دنیایی را اعلام می کردند که اکنون تا ابد به حالم فرقی نمی کرد (کامو، ص ۱۵۴-۵)

در چنین حالت روانی است که مورسو داستان زندگی اش را بیان می کند. مورسو در نوع (ژانر) خاصی از گفتگوی درونی به گذشته خود نگاه می کند. ضبط حوادث داستان همچون دوربین فیلم برداری و به صورت خنثی انجام می گیرد. علت وقوع چنین امری فاصله و جدایی روانی است که میان مورسو - راوی، مورسو - کنش گر و همچنین دنیای بیگانه وجود دارد.

در این جا، ژپ لیت و لت بر اساس گفته های فیچ به این نتیجه می رسد که موضوع به هیچ وجه در مورد یک روایت خنثی، بی طرفانه و ابژکتیو (چنان که از عدسی یک دوربین فیلم برداری ملاحظه می شود) نیست، بلکه قضیه مربوط به گونه روایتی متن نگار با دورنمای (پرسپکتیو) روایتی دورن نگر (سوپرکتیو) مورسو - راوی می باشد.

این فاصله و جدایی روانی (میان مورسو - راوی و مورسو - کنش گر) در خواننده، تأثیر دوگانه ایجاد می کند. از یک طرف، خواننده پوچ بودن وجود را نتیجه می گیرد؛ زیرا به قول باریه (Barrier) «در این جهان بیگانه ای که مورسو را در آن نهاده اند، او می بیند و می شنود، اما هیچ چیزی را نمی فهمد. هیچ چیزی را نمی داند. مورسو جهان بیگانه ای را همراه با جدایی [روانی] یک انسان بیگانه برای ما توصیف می کند.» (Lintvelt, PP.85-86)، از طرف دیگر جدایی روانی ای که، راوی در بخش دوم کتاب (بیگانه)، همچون قصه های قرن هیجدهم، علیه عدالت و دستگاه قضایی کشور ترسیم

می‌کند، نقاشی هجایی - انتقادی آن دوره را برای خواننده تداعی می‌کند.

گونه‌ی روایتی کنش‌گر: دورنمای (پرسپکتیو) روایتی شخصیت - کنش‌گر

در گونه‌ی روایتی کنش‌گر، شخصیت - راوی (من - روایت‌کننده) کاملاً با شخصیت - کنش‌گر یکی می‌شود تا بتواند در فکر و حافظه‌ی خود گذشته‌اش را، دوباره، زنده بکند؛ پس خواننده با دورنمای (پرسپکتیو) روایتی شخصیت - کنش‌گر سهیم می‌شود. دیدیم که بعضی قسمت‌های کتاب بیگانه به وسیله‌ی گونه‌ی روایتی، متن نگار مشخص شد. مورسو - راوی از مورسو - کنش‌گر فاصله می‌گیرد تا بتواند تجربیات گذشته‌اش را با یک فاصله‌ی روانی قابل ملاحظه^{۳۶} بیان کند. پایین وجود در بخش دیگر کتاب، مورسو - راوی اصطلاحاً در پوست مورسو - کنش‌گر می‌شود.

موضوع زمانی درباره‌ی گونه‌ی روایتی کنش‌گر می‌باشد که این گونه‌ی روایتی کنش‌گر بر دو صحنه‌ی اصلی این کتاب - یعنی آنجایی که در مورشو تحول روحی انجام می‌گیرد - غالب است. این امر یک بار در بخش آخر قسمت اول، درست هنگامی که مورسو عرب را می‌کشد، رخ می‌دهد و با این عمل او به پوچ بودن وجود آگاه می‌شود؛ و بار دیگر در بخش آخر قسمت دوم، زمانی که راوی شورش خود و قبول همیشگی پوچ بودن وجود را بیان می‌کند رخ، می‌دهد. در این باره، فیچ می‌گوید «با این دیدگاه این آخرین بخش [کتاب] کاملاً شبیه به آخرین بخش قسمت اول می‌باشد: لحظه‌ی تشابه را در کامل‌ترین شکل ممکن آن بین خواننده و قهرمان مشخص می‌کند؛ لحظه‌ای که، در هر دو بخش با عمل قطعی و نهایی [قرار گرفتن مورسو در مقابل مرگ و زندگی] وجودش مصادف می‌شود.» (Lintvelt, P.86-7)

جدایی روانی دورنمای (پرسپکتیو) روایتی مورسو - راوی، از یک طرف باعث پوچ بودن وجود می‌شود و از طرف دیگر، توصیف ریشخند گونه‌ای علیه عدالت و دستگاه قضایی را نشان می‌دهد. عامل این مسایل نیز، باز، دورنمای (پرسپکتیو) روایتی مورسو -

کنش گر است؛ زیرا با تقسیم کردن دورنما (پرسپکتیو) است که به قول فیچ «خواننده به جای مورسو هنگام قتل را حس، و عکس العمل‌های درونی او را درک می‌کند.» و در نتیجه، تنها توصیحی که مورسو می‌تواند در روز محاکمه‌اش بدهد را قبول کند: «همه‌اشن تقصیر آفتاب بود»؛ این چنین، خواننده انگیزه درونی مورسو را درک می‌کند. این انگیزه درست برعکس استدلال‌های عقلی دادگاه می‌باشد. در چنین شرایطی از طریق ناتوانی دستگاه قضائی و ناتوانی مردان این دستگاه - که نمی‌توانند خود را در وضعیت مورسو قرار دهند تا بتوانند انگیزه‌های غیر عقلی او را بفهمند - عدالت ریشخند می‌شود. تحلیل تیپ‌شناسی بیگانه‌نشان می‌دهد که گونه روایتی متن‌نگار و گونه روایتی کنش‌گر - هر کدام به نوبت - در بعضی از بخش‌های این روایت غالب می‌باشند. حتی گاهی این دو گونه روایتی از جمله‌ای به جمله دیگر به طور متناوب تکرار می‌شوند. آگاه شدن بین مورسو از پوچ بودن وجود در ارتباط با تجربیاتش با مرگ می‌باشد. بدین گونه است که جدایی روحی و روانی بین مورسو - کنش‌گر، بی‌خبر از پوچ بودن وجود، و مورسو - راوی، بعد از آگاهی از پوچ بودن وجود، در تغییر رفتار مورسو نسبت به مرگ کاملاً ظاهر می‌شود؛ دو صفحه کتاب می‌تواند این مطلب را به خوبی نشان بدهد. در صفحه اول، مورسو نقل می‌کند که برای مراسم شب زنده داری مادرش میان پیرمردها و پیرزنان در مرده خانه کوچک بود:

حتی به گمانم رسید این مرده [مادری که وسطشان دراز کشیده بود هیچ معنایی در نظرشان

نداشت. اما حالا فکر می‌کنم که آن گمانم درست نبود. (کامو، ص ۴۳)

در صفحه دوم مربوط به یک حکم اعدام است که پدر مورسو برای تماشای حکم رفته بود:

در این موقع داستانی به یاد می‌آید که ماما دریا پدرم برام نقل می‌کرد. او را ندیده بودم. تنها چیز دقیقی که درباره این آدم می‌دانستم شاید همان بود که آن وقتها ماما از او با من می‌گفت: او به تماشای اعدام آدمکشی رفته بود. از فکر رفتن مریض شده بود. با این همه رفته بود و

چون برگشت تا مدتی از صبح به قی کردن افتاده بود. آن وقتها پدرم یک خورده دلم را به هم می‌زد. حالا می‌فهمدم، کاملاً طبیعی بود. چطور پی نبرده بودم که هیچی مهمتر از اعدام نیست

و، خلاصه، این تنها چیز به راستی جالب برای آدم است. (کامو، ص ۱۴۳)

بدین ترتیب گونه‌ی روایتی کنش‌گر و گونه‌ی روایتی متن‌نگار (Auctorial)، همچنین دورنمای (پرسپکتیو) روایتی مربوط به مورسو - کنش‌گر و دورنمای (پرسپکتیو) روایتی مربوط به مورسو - راوی، در کنار هم در این روایت قرار گرفته‌اند. بعد از تغییر و تحول روحی و در هنگام روایت - یعنی «حالا»^{۳۷} - مورسو - راوی قضاوتی را که به عنوان کنش‌گر و سابقاً - یعنی «آن وقت»^{۳۸} - داشته است، تصحیح می‌کند. جدول زیر گونه‌های روایتی در «روایت دنیای داستان ناهمسان» را به نمایش می‌گذارد:

گونه‌های روایتی در روایت دنیای داستان همسان

شخصیت - کنش‌گر (گونه‌ی روایت کنش‌گر)	شخصیت - راوی (گونه‌ی روایت متن‌نگار)	مرکز جهت دید گونه‌ی روایتی
-	+	متن‌نگار.....
+	-	کنش‌گر.....

همان‌طور که در شکل بالا دیده می‌شود «روایت دنیای داستان همسان» گونه‌ی روایتی بی‌طرف را حذف کرده است؛ زیرا شخصیت جهان داستان به اجبار یک کارکرد تفسیری را به عهده می‌گیرد. پس به این دلیل ساده، «روایت دنیای داستان همسان» گونه‌ی روایتی بی‌طرف را حذف می‌کند. حتی اگر شخصیت داستانی به یک دوربین فیلم برداری ساده محدود شود، با این حال او به کمک ادراک شخصی عمل می‌کند و این ادراک شخصی یا از طریق شخصیت - راوی یا به وسیله‌ی شخصیت کنش‌گر انجام می‌گیرد است؛ به نوعی که بیشتر از دو مرکز جهت‌گیری نداریم: ۱ - در ارتباط با گونه‌ی روایتی متن

نگار ۲- در ارتباط با گونه روایتی کنش گز.

توضیحات:

- 1- Les trois instances
- 2- Narrateur
- 3- Acteur
- 4- Narrataire
- 5- Formes
- 6- Fonctionnels
- 7- Narration
- 8- Lerecit
- 9- Histoire
- 10-La narration heterodiegetique
- 11-Le narration homodiegetique
- 12-Diegeese دنیای داستان
- 13-Je - narrant
- 14-Lerecit
- 15-Jè naire
- 16-Histoire
- 17-Le centre d'orientation
- 18-Type narratif auctorial
- 19-Type narratif actorief

20-Type narratif neutre.

21-Le type narratif auctorial

22-Le type narratif actoriel

23-Le type narratif actoriel

24-Individualise

25-La consciencè subjective

26-Objectiverent

27-L'action romanesque

۲۸- البته در این جا شخصاً با نظر ژپ لنت ولت موافق نیستیم؛ زیرا این نوع انتخاب کردن، صحنه‌ها، خود، یک نوع حالت درون‌گرا و تفسیری را به وجود می‌آورد؛ زیرا راوی از حالت خنثی بودن خارج می‌شود و دیگر همچون دوربین عمل نمی‌کند؛ آن چه را که می‌خواهد نشان می‌دهد و آن چه را که مایل نیست - ولو مهم باشد - رها می‌کند. در هر صورت، خواننده تحت سیطرهٔ راوی است؛ زیرا او است که تشخیص می‌دهد من چه چیز را ببینم و چه چیز را نه.

در این کلام، حق انتخاب از خواننده گرفته شده است؛ خواننده در آخر امر همان چیزی را نتیجه می‌گیرد که راوی با نویسنده در نظر داشته است؛ در این صورت محل قرار گرفتن این گونه‌های روایتی در کجای جدول پیشنهادی (صفحه) قرار می‌گیرد؟

29-Auctorial

30-Actoriel

۳۱- البته این تقسیم‌بندی برای تسهیل در تحلیل متن از سوی نگارنده انجام شده است.

۳۲- از این جا تا آخر مقاله ترجمه‌ای آزاد از (Essai de Typologie narrative Jaap,

Paris, Jose Corti, PP. 84-85-86-87-88. "Le " point de vue " می‌باشد؛ با این تفاوت

که تقریباً ترجمهٔ خط به خط نیست، بلکه برای درک بهتر سعی شده تا حد امکان، مطالبی

به متن اضافه شود؟ وانگهی برای این که خواننده درک ملموسی از روش لیست ولت داشته باشد، صحنه هایی از کتاب بیگانه را نیز به آن اضافه کرده ایم.

33-Behariouriste

34-La narration ulterieur

35-Une prise conscience de L'absurde

۳۶- مقایسه ابتدا و انتهای داستان بیگانه نشان می دهد که در این فاصله، در درون مورو تغییراتی انجام پذیرفته است :

۱- تغییر احساس مورو نسبت به مادرش ؛

۲- تغییر رابطه مورو با مرگ .

۳- رابطه اش با دیگران و با جهان هم تغییر کرده است.

37-Maintenant

38-Alors

منابع و مأخذ :

- بهرنگی، صمد. «پسرک لبو فروش». قصه های بهرنگی. تهران: انتشارات دنیا و انتشارات روزبهان، [بی تا].
- صادقی، بهرام. «فردا در راه است». سنگر و قمقمه های خالی. تهران: کتاب زمان، [بی تا]، ج ۴.
- کامو، آلبر. بیگانه. ترجمه امیر جلال الدین اعلم. تهران: نشر نشانه، ۱۳۷۱، ج ۲.
- مرادی کرمانی، هوشنگ. ششت بر پوست. تهران: جوانه توس وابسته به انتشارات توس، ۱۳۷۵، ج ۲.
- محمدی، محمد هادی. فضانوردان در کوره آجرپزی. تهران: کتاب های شکوفه وابسته به انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۹، ج ۲.

محمدی، محمد هادی. گاوهای آرزو. تهران: انتشارات خانه ادبیات، ۱۳۷۸.

Genett, Gerard: *Figures*. III. Editions du seuil. Paris: 1972.

L'intyent, Jaap. *Essai de Typologie narrative Le "Point de vue"*. Paris: Jose Corti, 1989.