

مولفه‌ی زمان روایی در داستان‌های «روز اسب‌ریزی» و «چشم‌های دکمه‌ای من» بیژن نجدی بر اساس نظریه‌ی ژرار ژنت

فاطمه کاسی^۱

سمیه باقری^۲

چکیده

بیژن نجدی یکی از داستان‌نویسان معاصر روزگار ماست که با بهره‌گیری از صناعات روایی فراوان، آثاری پیچیده و چند لایه خلق کرده است. این پژوهش به تحلیل ساختاری داستان‌های روز اسب‌ریزی و چشم‌های دکمه‌ای من از «مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» بیژن نجدی با تأکید بر نظریه‌ی ژرار ژنت نظریه پرداز فرانسوی می‌پردازد. او یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان زمان متن است و بین زمان داستان و زمان متن تفاوت قائل شده است و روایت‌شناسی را به سه مقوله زمان دستوری، صدا، وجه/حالت تقسیم می‌کند. زمان دستوری نیز بر سه نوع است: نظم، تداوم، بسامد. نتیجه بررسی نشان می‌دهد که مولفه‌ی زمان و انواع آن در داستان‌های نجدی کاربرد فراوانی دارد و روایت‌وی را به روایت سینمایی نزدیک کرده است.

کلید واژه: بیژن نجدی، روایت‌شناسی، زمان روایی، تداوم، بسامد.

مقدمه

بیژن نجدی- شاعر، نویسنده، معلم- در سال ۱۳۲۰ هـ.ش. در خاش به دنیا آمد و در سال ۱۳۷۶ در لاهیجان چشم از جهان فرو بست. کارشناس ارشد ریاضی و دبیر، دبیرستان‌های لاهیجان بود، او فعالیت‌های ادبی خود را از دوره‌ی دانشجویی آغاز کرد.

اگر چه بحث در روایت‌شناسی و روایت‌گری از زمان ارسطو در میان متفکران مطرح بوده است، اما در دهه‌های اخیر به روایت و انواع آن توجه جدی شده و در این باب مباحث تازه و دقیقی مطرح شد. روایت‌شناسی یا نظریه روایت، علم مطالعه‌ی ساختار و دستور زبان حاکم بر روایت بررسی و تحلیل تک تک روایت‌ها زیر عنوان روایت‌شناسی یا رویکرد روایت‌شناختی به ادبیات داستانی یا داستان روایی یاد می‌کنند.

از جدیدترین و با اهمیت‌ترین مباحث روایت‌شناسی بحث در زمانمندی روایت است و کسانی چون امیل بنوینست، توماشفسکی، پل ریکور، ژرار ژنت، ریمون - کنان ... نظریه‌های مختلفی درباره‌ی جایگاه و نقش آن در روایت مطرح کرده‌اند. نخستین کسی که به صورت جدی به مسأله زمان در روایت پرداخته است، ژرار ژنت فرانسوی است، او یکی از

^۱ استادیار دانشگاه پیام نور Fateme.casi@gmail.com

^۲ دانشجوی کارشناسی ارشد Bagheri.somaye@ymail.com

تأثیر گذارترین نظریه پردازان زمان متن است. او بین زمان داستان و زمان متن تفاوت قائل شده است و روایت شناسی را به سه مقوله ی زمان دستوری، صدا و وجه/حالت تقسیم می کند. زمان دستوری به کاربرد وجه زمان در سطوح داستان و متن اشاره می کند و خود بر سه نوع است: نظم، تداوم، بسامد.

الف. نظم/سامان: بر روابط میان توالی مورد نظر رخدادها و سامان واقعی عرضه آنها در متن نظارت دارد، ژنت هرگونه به هم خوردن نظم در ترتیب بیان و چینش وقایع را زمان پریشی می نامد و آن را به دو نوع گذشته نگر و آینده نگر تقسیم می کند.

ب. تداوم: از نظر ژنت تداوم روابط میان گستره ی زمان که رخدادها را در بر می گیرد و حجم متن اختصاص یافته به آن است، به بیان دیگر؛ تداوم را به معنی نسبت بین زمان متن و حجم متن به کار برده است.

ج. بسامد: در بسامد تعداد دفعات وقوع رخدادهای داستان با تعداد نقل آنها در متن بیان می شود. این پژوهش بر آن است تا از دیدگاه تحلیل زمان روایی بر اساس نظریه ژرار ژنت دو داستان از مجموعه داستان "یوزپلنگانی که با من دویده اند" بیژن نجدی را مورد بررسی قرار دهد.

روایت شناسی^۳:

روایت شناسی مجموعه ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی، نظام های حاکم بر روایت (داستان گوئی) و ساختار پیرنگ است. ارسطو در فصل سوم بوطیقا، میان باز نمایی یک ابژه^۴ (یک سرگذشت) توسط راوی و باز نمایی آن توسط شخصیت ها تمایز قائل شد و این نخستین گام در قلمرو روایت شناسی بود، که در مورد اول سرگذشت تعریف می شود (نقل) و متن، متن روایی است، اما در مورد دوم داستان نشان داده می شود (محاکات) و متن، متنی نمایشی است، اما باز نمایی نقلی متن روایتی ممکن است عناصر محاکاتی را نیز شامل شود، مثل وقتی که داستان از طریق گفتگوها و تک گوئی شخصیت ها گفته شود (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۴۹-۱۵۰).

واژه ی روایت شناسی، ترجمه واژه فرانسوی narratologic است که اولین بار تروتان تودروف آن را در کتاب دستور زبان دکامرون (۱۹۶۹) معرفی کرد (حری، ۱۳۸۸: ۱۲۶). هر روایت باز نمود و نقل تجربه ای از زندگی است و هر تجربه ای متضمن حادثه و کنشی^۵ است، اما آن چه یک روایت را روایت می کند حادثه و کنش نیست، بلکه سازماندهی این کنش ها بر اساس نظامی مبتنی بر رابطه ای علی و معلولی در قالب پیرنگ است. ارسطو می گوید: پیرنگ عبارت است از آراستن امور واقع به صورت نظام و منظور او از نظام، داشتن آغاز، میانه و پایان برای طرح است (ریکور، ۱۳۸۳: ۶۲). آسابرگر معتقد است که «در روایت ها در ساده ترین مفهوم خود، داستان هایی هستند که در زمان رخ می دهند» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۸-۲۰).

بی نیاز روایت را نوعی از کلام و سخن می داند که رویداد یا رویدادهایی را بیان می کند از این رو شامل آثار غیرداستانی مانند خاطرات، زندگی نامه ها و زندگی نامه خود نوشت و متن های تاریخی هم می شود، چون آن ها هم رویدادهایی را بازگو می کنند، اما در روایت شناسی ادبی، روایت، شکل های داستانی مانند: داستان کوتاه، داستان بلند، ناولت، رمان و حتی اشکال قدیمی تر یعنی افسانه، قصه جن و پری، حماسه و رمانس را هم در برمی گیرد (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۱۰۸).

مولفه زمان روایی:

³ -narratology

⁴ -object

⁵ -action

ژرار ژنت پیشرو علم روایت شناسی، جامع ترین مباحث را پیرامون زمانمندی در روایت مطرح کرده است. در روند زمان روایت، با دو زمان روبرو هستیم، زمان گاهشمارانه و زمان روایت. زمان گاهشمارانه یا واقعی برای هر روایت، زمان جبری و قهری است که نویسنده با استفاده از فنون داستان نویسی و شم هنری خود براساس آن به ساخت "زمان روایت" می پردازد و روایت "پاره های طرح" را در قالب آن به صورت فشرده یا گسترده نقل می کند. بنابراین، زمان روایت زمانی ذهنی است که حدود ویژگی های آن بر اساس زمان واقعی یا گاهشمارانه تعیین می شود. به بیان دیگر "زمان روایت" زمانی است که رویدادها و کنش ها در قالب آن به متن تبدیل می شوند (ر.ک. غلامحسین زاده و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۰۰).

ماریو بارگاس یوسا درباره، زمان روایت می گوید: زمان روایت، زمان ساختگی و سامان یافته ای است که نویسنده با مهارت تمام همانند دیگر عناصر روایت، آن را ایجاد می کند تا از طریق آن صفحه های روایتش از تقدم و تأخر و توالی مستتر در جهان واقعیت برخوردار شود... این زمان، یک نظام زمانی منحصر به فردی است که با زمان واقعی که ما در آن زندگی می کنیم، بسیار متفاوت است (ر.ک. بارگاس یوسا، ۱۳۸۲: ۸۶ و ۹۰).

ژنت- تأثیرگذارترین نظریه پرداز زمان متن- در حرکت از داستان به متن، قائل به سه نمونه عمده زمانی است:

۱. **نظم / سامان**^۶: نظم بر روابط میان توالی مورد نظر رخ داده ها در داستان و سامان واقعی عرضه آن ها در متن نظارت دارد.

۲. **تداوم**^۷: از نظر ژنت، تداوم، روابط میان گستره ی زمان که رخ داده ها را در برمی گیرد و حجم متن اختصاص یافته به عرضه همان رخداد را بررسی می کند.

۳. **بسامد**^۸: تعداد وقوع رخ داده های داستان با تعداد نقل آن ها در متن مقایسه می شود (ر.ک. تولان، ۱۳۸۳: ۵۵؛ مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۸۱).

نظم و ترتیب:

ژنت هرگونه انحراف در نظم و آرایش ارائه عناصر متن را از نظم و سامان وقوع عینی رخ داده ها در داستان، زمان پریشی^۹ می نامد. به بیان دیگر، هر پاره ای از متن که در نقطه ای زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی یا منطقی توالی رخداد نقل می شود، زمان پریشی است. زمان پریشی از جهت سیر خطی زمان به دو قسم تقسیم می شود: «بازگشت به عقب یا فلاش بک یا نگاه گذشته نگر»^{۱۰} و «نگرش به آینده یا فلاش فوروارد یا نگاه آینده نگر»^{۱۱}.

اصطلاح ژنت برای این دو نوع زمان پریشی «گذشته نگر» و «آینده نگر» است.

گذشته نگر، روایت رخداد داستان پس از نقل رخ داده های سپری شده متن و حرکتی ناگاهشمارانه به عقب است، به گونه ای که حادثه ای که به لحاظ زمانی زودتر به وقوع پیوسته، بعداً در متن نقل می شود، به بیان دیگر، گوینده از طریق گذشته نگرها به رخ داده های گذشته ی خاطرات شخصیت ها رخنه می کند و آنچه را که پیش تر رخ داده است مورد جست و جو قرار می دهد.

گذشته نگر خود به دو نوع بیرونی و درونی تقسیم می شود. اگر گذشته نگری درباره رخداد یا شخصیت در محدوده داستان اصلی رخ داده باشد، به آن گذشته نگر درونی می گویند، اما اگر گذشته نگری از محدوده ی داستان اصلی فراتر

6 - order

7 - duration

8 - frequency

9 - anachrony

10 - analepsis

11 - prolepsis

رفته باشد، یعنی پیش از آغاز داستان رخ داده باشد به آن گذشته نگر برون داستانی می گویند و همچنین اگر دوره ای را که گذشته نگر در برمی گیرد، قبل از آغاز روایت اصلی باشد ولی در مراحل بعدی داستان به روایت اصلی متصل شود، یا به عبارت دیگر، گذشته نگری که برون داستانی است بعدها در روند روایت به شخصیت، رخداد و یا خط سیر داستان پیوند بخورد و درون داستانی شود، گذشته نگر مرکب^{۱۲} خوانده می شود.

آینده نگری همان گونه که از نام آن پیداست عبارت است از روایت رخداد داستان پیش از نقل رخدادها، اولیه، در آینده نگری نویسنده سیر خطی زمان داستان را رها کرده و به بیان چیزهایی می پردازد که بر اساس حدس و گمان بعداً رخ خواهد داد.

آینده نگری نیز مانند گذشته نگری به دو نوع تقسیم می شود: آینده نگر درون داستانی و آینده نگر برون داستانی. اگر آینده نگری در محدوده ی زمانی داستان اصلی رخ داده باشد به آن آینده نگری درون داستانی و اگر آینده نگری از محدوده ی داستان اصلی فراتر رفته باشد به آن آینده نگر برون داستانی می گویند و آینده نگری را هم که ظاهراً بیرونی است ولی بعدها به روایت متصل، و مشخص می شود که پایان از پیش معین روایت را دربرداشته است، آینده نگر مرکب^{۱۳} باید نامید (ر.ک. ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۶۷-۶۸؛ تودروف، ۱۳۸۲: ۵۹؛ مارتین، ۱۳۸۲: ۹۰).

تداوم:

در نگاه اول به نظر می رسد منظور از تداوم (کشش، دیرش) مدت زمان خواندن یک روایت است ولی ژنت این معیار را درست نمی داند، زیرا روش های خواندن متن از خواننده ای به خواننده ی دیگر متفاوت است؛ همچنین سرعت خواندن افراد یکسان نیست، نه رخداد و نه ارائه رخداد، مدت زمان ثابتی را برای هیچ قرائتی ارائه نمی کند، از این رو ژنت راهکار فرامتنی^{۱۴} را در پیش می گیرد. در این راهکار، ضرباهنگ متن در هر نقطه ی خاص نسبت به ضرباهنگی دیگر در همان روایت سنجیده می شود. بنابراین؛ آن ضرباهنگ به عنوان نسبت میان تداوم مشخص داستان و حجم^{۱۵} متن اختصاص یافته به نقل آن، در نظر گرفته می شود. این نسبت منجر به تعیین معیار^{۱۶} ضرباهنگ برای یک قطعه روایت خاص می شود و "شتاب مثبت"^{۱۷} و "شتاب منفی"^{۱۸} نیز براساس همین معیار تعریف می شود.

بر این اساس؛ اختصاص یک تکه کوتاه از متن به مدت زمان درازی از داستان، شتاب مثبت و اختصاص یک تکه بلند از متن به زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی نام دارد (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۷۲).

حالات مختلف تداوم زمان داستان و متن:

درنگ^{۱۹}:

شتاب منفی در حد نهایی خود به درنگ توصیفی یا مکث توصیفی^{۲۰} منجر می شود، چرا که توصیف ماجرا زمان خواندن را طولانی تر از زمان رویداد می کند، در این حالت زمان متن صرف توصیف و یا تفسیر می شود، در واقع زمان داستان از حرکت باز می ماند و هیچ کنشی صورت نمی پذیرد به عبارتی تداوم متن طولانی تر از تداوم داستان است.

12- mixed analepsis

13- mixed analepsis

14- intra-textual

15- tente

16- norm

17- accelevation

18- decelevation

19- Pause

20- Descriptive

حذف و ایجاز^{۲۱}:

شتاب منفی در حد نهایی خود به حذف منجر می شود، چرا که نویسنده بنا به ضرورت به گزینش در حوادث و یا نقل اشاره وار آن ها می پردازد، به عبارتی در حذف پاره هایی از تداوم داستان، هیچ ما به ازایی در متن ندارد. در چنین حالتی زمان داستان برای خود حرکت می کند، ولی زمان متن متوقف می ماند، حذف در واقع بیشترین شتاب و سرعت در زمان داستان است که روایت نمی شود ولی فهمیده می شود. ریمون- کنان می گوید: به لحاظ نظری میان شتاب و شتاب منفی، بی نهایت پویایی احتمالی قرار گرفته است، اما در عمل تمام این پویایی بنا بر قرارداد به دو پویایی تقلیل می یابند:

چکیده یا تلخیص^{۲۲}:

حالتی از روایت است که در آن، توالی رخدادها برمبنای گزارشی فشرده و متراکم بیان می شوند، در چکیده ضرباهنگ زمان داستان از طریق فشردگی متن- بنیاد به دست می آید.

به عبارت دیگر در چکیده تداوم متن کوتاه تر از تداوم داستان است. البته میزان ادغام از چکیده ای به چکیده ی دیگر فرق کرده و درجات چندگانه شتاب تولید می کند (ر.ک. قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۱۳۸).
صحنه^{۲۳}:

حالتی است که در آن زمان داستان و زمان متن پا به پای هم پیش می روند، یعنی تداوم داستان و متن هماهنگ می شوند، همچنین حالتی مبتنی بر روایت مفصل و پر جزئیات رخداد است. نمایش صحنه در واقع تلاشی برای به نمایش گذاشتن رخدادها و در واقع نوعی محاکات است، به عبارتی دیگر در صحنه که برجسته ترین نمود آن دیالوگ است، تداوم داستان و متن تقریباً برابر است (همان: ۱۳۸).

بسامد:

بسامد مؤلفه ای زمانی است که تا پیش از ژنت ذکر از آن در میان نبود، بسامد به رابطه بین تعداد دفعات تکرار رخدادی در داستان و تعداد دفعات روایت آن رخداد در متن می پردازد.

روایت شناسان بسامد را سه نوع اصلی می دانند:

- تک محور / مفرد^{۲۴}: در متن، نقل یکبار آنچه یک بار در داستان اتفاق افتاده است. متداول ترین نوع روایت است، روایت n مرتبه آنچه n مرتبه اتفاق افتاده است، نیز در این رده جای می گیرد، زیرا در اینجا نیز هر بار نقل رخداد در متن با یکبار اتفاق افتادن در داستان متناظر است.

- چند محور / مکرر^{۲۵}: در متن، نقل چند باره ی آنچه یک بار در داستان اتفاق افتاده است، که البته در ضمن این تکرارها، ممکن است، راوی، سبک و زاویه دید تغییر کند یا نکند.

- تکرار شونده / بازگو^{۲۶}: در متن، نقل یک بار آنچه چند بار در داستان اتفاق افتاده است (ر.ک. حری، ۱۳۸۸: ۱۳۵؛ ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۷۹؛ تولان، ۱۳۸۳: ۶۷).

21- ellipsis

22- Summery

23 - Sence

24 - Singulative

25 - repetitive

26 - itertive

مجموعه داستان یوزپلنگان

مجموعه داستان «یوزپلنگانی که با من دویده اند» شامل ده داستان کوتاه: سپرده به زمین؛ استخری پر از کابوس؛ روز اسبریزی؛ تاریکی در پوتین؛ شب سهراب کشان؛ چشم های دکمه ای من؛ مرا بفرستید به تونل؛ خاطرات پاره پاره دیروز؛ سه شنبه خیس و گیاهی در قرنطینه، است.

در این مجموعه نجدی به مدل های تصویری و سینمایی، سیلان ذهن، ریالیسم جادویی و زبان غریبه گردان خاص خود رو کرده است. او علاوه بر روایت از زاویه دید مردگان، به زاویه دید های اشیای بی جان و حیوان نیز نظر داشته است (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۴۸).

روز اسبریزی

داستان یک اسب مسابقه است که زین آزارش می دهد. آسیه دختر خان، بدون زین سوار اسب می شود و از آن پس اسب سرکشی می کند و خان را پرت می کند. خان می خواهد اسب را بکشد، اما آسیه مانع می شود سپس خان، برای مجازات اسب او را به بارکشی وا می دارد. اسب پس از رنجهای طاقت فرسا تغییر هویت می دهد و دیگر قادر نیست بدون گاری بایستد یا راه برود، کل داستان تلاش نافرمام اسب برای کسب آزادی و حفظ هویت است. آسیه نوجوانی است که احساس اسب را درک می کند، او طعم راحتی را به اسب می چشاند و گره داستان از همین طریق شکل می گیرد. این داستان که در نهایت ایجاز و زیبایی و انسجام بافت و متن نوشته شده است، حکایت دلبستگی است و مقاومت اسب در مقابل قیدی که ناگزیر بر او تحمیل می شود، شکستش در مقابل قدرت قاهره انسانی که ورای صورت ظاهر خود حرف و حدیثی دیگر دارد، ترسیم سرانجام زیبایی اسب و آفرینش ملایم شاعرانگی و حرکت داستانی غیر متعارف، مهارت و چیره دستی نویسنده را بیان می کند.

نظم و ترتیب:

برای آنکه زمان پریشی ها را تشخیص دهیم باید تعیین کنیم که داستان اصلی از کجا شروع شده و کجا تمام می شود. در نمونه حاضر داستان با توصیفات اسب از خودش شروع می شود (راوی اول شخص، اسب است) و داستان آنجایی که اسب دیگر نمی تواند بدون گاری بایستد به پایان می رسد. زمان پریشی از نوع گذشته نگری در این داستان تکنیک خاص ندارد به جز یک مورد در ابتدای داستان و بعد از توصیفات اسب از خودش که اسب به گذشته ای بر می گردد که مربوط به دو سالگی اوست و این گذشته نگری برون داستانی است و چون با ابتدای داستان پیوند می یابد، از نوع گذشته نگری مرکب است.

«روزی که توانستم از دیوار کاجای پا کوتاه، جست بزنم و بی آنکه پل را ببینم قالان خان را از روی آبرد کنم و آن طرف رودخانه جلوتر از همه اسبها به میدان دهکده برسم، دو ساله بودم. قالان خان یک زین یراق دوزی و یک پوستین بلند پر از منجوق جایزه گرفت و به پاکار گفت که در اصطبل، خاک اره بریزد تا اگر گاهی بخواهم غلت بزنم، پوست پهلوی و شانه هایم، خراش بر ندارد» (نجدی، ۱۳۸۹: ۲۱).

نوع دیگر زمان پریشی آینده نگری است که در این داستان نمود ندارد.

تداوم:

در این داستان زمان متن نسبت به زمان داستان دارای شتاب مثبت است، جز در برخی موارد که راوی به توصیف در مورد شخصیت ها یا رخدادها پرداخته و زمان متن را طولانی تر از زمان داستان کرده است که در این گونه موارد با شتاب منفی یا مکث توصیفی روبرویم،

مکث توصیفی:

به عنوان مثال آنجا که راوی به توصیف پاکار می پردازد:

«قدش به گردن اسب هم نمی رسید، شکم بر آمده ای داشت، کمر بند شلوار را درست زیر نافش بسته بود، صورتی داشت با گوشت آویزان، لب بالایش آنقدر کوتاه بود که انگار بدون هیچ خنده ای همیشه لبخند می زد.» (همان: ۲۴-۲۵).

راوی برای شناساندن شخصیت پاکار به مخاطب به توصیف ظاهر او پرداخته است و یا در جای دیگر که به توصیف آسیه پرداخت.

«آسیه پوست سرخ و سیاه شده ای داشت. دو گردوی زیر جلیقه اش به سختی دیده می شد. موهای بلندش را روی گوش راستش گیس کرده بود. دنباله گیس روی سینه اش افتاده بود» (همان: ۲۲).

کارکرد این نوع توصیف نیز همانند مورد قبل برای شناساندن آسیه به مخاطب و توصیف مشخصات ظاهری وی است.

«اسب یکی از دست هایش را جلو برد. پاهایم را نمی توانستم تکان دهم. جای خالی زین تا مچ پاهایم را گم کرده بودم. اسب دست دیگرش را هم جلو برد. تمام سنگینی تنم روی دست هایم ریخت. پاهای اسب از دو طرف باز شد. شانه هایم پایین آمد و با صورت روی زمین افتادم» (همان: ۲۷).

در اینجا نیز زمان کوتاهی که اسب پایش را بلند کرده به زمین گذاشته تا زمین خوردن او را با مکث توصیفی بیان کرده و زمان متن را طولانی کرده است.

حذف:

در حذف سرعت نقل حوادث سطح داستان در سطح متن افزایش می یابد، به دیگر سخن مقادیری از زمان در سطح متن حذف می شود.

در این داستان نیز در مواردی با حذف روبرویم، در واقع راوی با حذف حوادث غیر ضروری در سطح متن، خواننده را یک راست در بطن ماجرا قرار می دهد.

به عنوان مثال، پس از آنکه اسب و آسیه به حیاط باز می گردند راوی جزئیات بعد از آن را حذف کرده و داستان از فردای آن روز دنبال می شود.

و همچنین بعد از این که قالان خان تصمیم می گیرد که برای تنبیه اسب آن را به گاری ببندد. راوی با حذف جزئیات و رخدادهای غیر ضروری داستان بلافاصله رخدادهای فردا صبح را بیان می کند که اسب را به گاری می بندد تا برای بردن بار آماده شود:

«قالان خان گفت: می بندمش به گاری... اونو ببندین به گاری.

من نمیدانستم گاری چیست. صبح روز بعد پاکار طنابی را دور گردنم انداخت و مرا بیرون کشید...» (همان: ۲۴).

خلاصه (تلخیص):

در خلاصه تداوم متن کوتاه تر از تداوم داستان است، خلاصه یا تلخیص در داستان کوتاه و نیز در این داستان کاربرد فراوانی دارد. راوی بسیاری از رخدادهایی که در سطح داستان روی داده را به صورت خلاصه وار در سطح متن بیان می کند، به عنوان مثال، هنگامی که آسیه به همراه اسب از اصطبل خارج می شود، تا زمانی که دوباره به حیاط باز می گردد به صورت خلاصه در داستان بیان می شود:

«تا اسب با قدم های آرام آسیه را به حیاط بازگرداند قالان خان با زیر شلواری و پوستین پر از منجوق در حیاط راه می رفت و چاه را دور می زد» (همان: ۲۳).

و نیز هنگامی که اسب را به گاری بسته اند و پاکار به همراه اسب از جنگل و کوه عبور می کنند تا بارها را به مقصد برسانند، نیز داستان با شتابی مثبت پیش می رود و راوی رخدادهای خلاصه وار بیان میکند:

«از جنگل کوچکی گذشتیم، چرخ های گاری پشت سر من غژ و غژ می کرد. مالرو روی کوه پیچ می خورد بالا می رفت، صدای تمام شدن روز را می شنیدم» (همان: ۲۶).

بسامد:

بسامد غالب در این داستان، بسامد مکرر است. آسیه و تصویری که از او در ذهن اسب است، چندین بار در داستان تکرار و یادآوری می شود، تا اینکه در پایان داستان این تصویر در ذهن اسب از میان می رود و دیگر نمی تواند تصویر آسیه را به یاد آورد:

«صورت آسیه را نمی توانستم به یاد بیاورم. شانه ام را به تیرک تکیه دادم!» (همان: ۲۷).

چشم های دکمه ای من

چشمه های دکمه ای من، لحظه های خیال گونه است از زبان عروسکی با چشمهای دکمه ای و کله ای بزرگ و صورتی صاف، که متعلق به دختر بچه ای به نام فاطمی است. این داستان روایت رویدادهایی است که در جنگ شکل گرفته و مردم شهر را ترک کرده و عروسک گوشه ای افتاده و رویدادهای جنگ و روزهای پس از آن از زبان عروسک بیان می شود.

در این داستان تخیل لحظه های بستگی و ترک عروسک موجد زیبایی هایی شده است که از آن یک طرح داستانی به دست آمده است مجموع عناصر طرح فضای ملموس کودکانه ای ایجاد کرده که شیرینی کلام و شکل و موضوع آن بخوبی در هم بافته شده اند.

نظم و ترتیب:

در این روایت، توالی وقایع روایت، با توالی خطی وقایع و زمان، تا همخوانی دارد و روایت دچار زمان پریشی شده است. گذشته نگری:

از نمونه های گذشته نگری در داستان عبارت است از:

«وقتی که فاطمی با پدرش از خانه بیرون می رفت، مرا روی طاقچه و پشت پنجره می گذاشتند. با دیدن خیابانی که فاطمی از لای مردم برای پیراهن مخمل آبی من دست تکان می دهد بی حرکتی دستها و پاهایم را فراموش می کردم» (همان: ۴۷).

این نوع گذشته نگری قبل از آغاز روایت اصلی است بنابراین، گذشته نگری پرون داستانی است.

«دلم برای شنیدن صدای چرخ خیاطی مادر فاطمی تنگ شده بود روزی که من به دنیا آمده بودم از آشپزخانه بوی پیاز داغ می آمد، پرده ای که به باد تکیه داده بود هم تا وسط اتاق می آمد و پاهای توری خودش را به من می مالید» (همان: ۴۸).

این نوع گذشته نگری نیز قبل از آغاز روایت اصلی و مربوط به زمان به وجود آمدن عروسک است بنابراین گذشته نگری از نوع بیرون داستانی است.

آینده نگری:

در این داستان در دو مورد آینده نگری وجود دارد:

«من نمی دانستم که اصلا دندان ندارم و بعدها باید کنار در باز خانه ای بیافتم و ساعتها، روزها، شاخه های سوخته یک درخت خرما را نگاه کنم» (همان: ۴۸).

این نوع آینده نگری که در ابتدای داستان بیان شده مربوط به خط سیر روایت است و در پایان داستان اتفاق می افتد. بنابراین آینده نگری درون داستانی است.

و نیز در جای دیگری که می گوید «روزی که مردم دوباره به این شهر باز گردند حتما او را از کنار دیوارک حوض برمی دارند» (همان: ۴۹).

این نوع آینده نگری بیرونی است، چون پس از پایان خط اصلی داستان یا روایت اصلی می باشد.

تداوم:

همه انواع تداوم به جز صحنه نمایش در این داستان نمود یافته است.

مکت توصیفی:

در این حالت زمان سخن صرف توصیف یا تغییر می شود، زمان داستان از حرکت باز می ایستد و در واقع هیچ کنشی صورت نمی گردد و زمان متن به حرکت ادامه می دهد.

«من کله ای بزرگ دارم، صورتم صاف و بدون گونه است. چشم های من دکمه ای است، نمی توانم بایستم. کسی باید کمک کند تا بتوانم راه بروم وگرنه روی کشاله ران هایم شکسته می شوم و با صورت به زمین می افتم، موهایم مثل ریش قالی است...» (همان: ۴۷).

در این قسمت، عروسک به توصیف شکل ظاهری خود می پردازد. در واقع زمان داستان متوقف و زمان متن در حرکت است.

و نیز آنجا که عروسک با زبان کودکانه به توصیف تانک دشمن می پردازد، روایت را دارای شتاب منفی کرده است: «روی صورتش دماغ گوله شده درازی داشت پاهای آهنی اش گرد بود و زمین را خط می انداخت از کنار صورتم گذشت، پشت سرش عده ای از پیاده رو می آمدند که کلاهشان را مثل سطل دست گرفته بودند. با هم حرف نمی زدند. فقط یکی از آنها روی آن نشسته بود و به طرفشان داد می کشید...» (همان: ۴۹).

«یکی از همان غروب ها از پشت تخت خواب وارونی که وسط خیابان افتاده بود سگی تا چند قدمی من آمد که پای چپش را در هوا گرفته بود پنجه پایش ریخته بود کیل خاکستریش را به دیوار روبروی من تکیه داد شکمش را چسباند به زمین و زخم پنجه اش را لیس زد و از لای پلک های قی آورده اش مرا نگاه کرد و تا آمدن تاریکی پوزه اش را روی دستهایش گذاشت و چرت زد. تاریکی که ریخت دوباره کیلش را به دیوار تکیه داد پای چپش را بالا گرفت و آهسته دور شد» (همان: ۴۸).

در اینجا نیز راوی به توصیف سگ پرداخته و باعث طولانی شدن زمان متن شده است.

حذف:

حذف یعنی شکاف آشکار یا پنهان در توالی داستان برای حرکت دادن یا پراندن داستان به جلو به عبارتی مقداری از زمان مربوط به داستان است که به هیچ وجه در متن نقل و بازنمایی نشده باشد. در چنین حالتی زمان داستان برای خود حرکت می کند ولی زمان متن متوقف می ماند (قاسمی پور، ۱۳۸۶: ۱۳۶).

«تا غروب همان روز خبری از فاطی نشد روزهای بعد هم که مردم از شهر می رفتند کسی را ندیدم که از کنارم بگذرد و بوی دهان او را روی من بریزد همین که شهر خالی شد من بی آنکه چشم هایم را باز کنم یا ببندم زدم زیر گریه» (نجدی، ۱۳۸۹: ۴۸).

«روزهای بعد خالی بودن خیابان حوصله مرا سر می برد می دانستم که دستهایم کنار شانه هایم دراز شده و آبی پیراهنم روز به روز رنگ پریده تر می شود» (همان ۴۸-۴۹).

«آنقدر پس کله من روی زمین مانده بود که می توانستم صدای رودخانه زیر پل را بشنوم حتی صدای عبور آهن را بار اول از آب شنیدم مدت ها بعد دیدم که از ته خیابان آهن پاره بزرگی جلو می آید» (همان: ۴۹).

راوی مدت زمان زیادی که عروسک در گوشه ای افتاده تا آمدن تانک دشمن بسیاری از جریئات را حذف کرده.

خلاصه (تلخیص):

حالتی است از روایتی که در آن توالی رخدادها بر مبنای گزارشی فشرده و متراکم بیان می شود:

«من نمی دانستم که اصلا دندان ندارم و بعدها باید کنار درهای باز خانه ای بیافتم و ساعت ها، روزها، شاخه های سوخته یک درخت خرما را نگاه کنم، گاهی یکی از شنبه ها را می دیدم که از کوچه ای بیرون می آمد و سر می خورد توی کوچه دیگر. همان جا غروب می شد و از همان جا هم می رفت» (همان: ۴۸).

در اینجا یک روز کامل از صبح تا شب را به صورت خلاصه وار در یک سطر بیان کرده است.

«یک شب ساعت ها باران بارید و زمین زیر من گل آلود شد. دانه های باران در صورتم فرو می رفت. زیر من آب راه افتاد. توی کله من خیس شد آفتاب هم که زد خیلی دیر خشک شدم، یک بار هم باد تندی آمد که یکی از دست هایم را تکان داد و یک تکه سایه را از این پیاده رو برد آن پیاده رو ریخت کم کم با تمام اشیاء دور تا دورم آشنا شدم» (همان: ۴۹).

در اینجا نیز وقایع چند روز را در چند سطر به صورت خلاصه وار بیان کرده است.

صحنه نمایش:

این داستان چون به صورت تک گویی و از زبان شخصیت اصلی داستان که همان عروسک است بیان شده صحنه نمایش که نمونه برجسته آن دیالوگ است در آن وجود ندارد.

بسامد:

بسامد غالب در این داستان بسامد مفرد است یعنی وقایع و رخدادها یکبار در داستان اتفاق افتاده و یکبار هم در سطح متن بیان شده است.

و تنها بسامد مکرر در این داستان نام فاطمی است، که چندین بار در سراسر داستان در ذهن زاوی عروسک تکرار می شود.

نتیجه گیری

رویکرد روایت شناختی به روایت داستانی؛ در واقع بستر و چارچوبی ساختاری برای تحلیل مؤلفه های اصلی متن روایی یعنی داستان و متن فراهم می آورد.

عنصر زمان و اشکال مختلف آن - نظم، تداوم، بسامد - و نیز کانونی سازی در داستان های نجدی نمود فراوانی یافته است و از اهمیت ویژه ای برخوردار است و به کارگیری این مؤلفه ها داستان های نجدی را سرشار از تکنیک های سینمایی کرده است.

در مبحث نظم و ترتیب زمانی، گذشته نگرها و آینده نگرها عمده ترین شکل های به هم خوردن نظم و توالی در روایت است. نویسنده با استفاده از گذشته نگری و آینده نگری باعث ایجاد جذابیت و تأثیر گذاری بیشتر در داستان ها شده است و همچنین استفاده از فلاش بک ها (گذشته نگر) و فلاش فوروارد های (آینده نگر) پی در پی و نیز در آمیختن زمان گذشته و حال، داستان های وی را نمایشی و به تکنیک های سینمایی نزدیک کرده است. در مبحث تداوم مکث توصیفی بیشترین کاربرد را دارد و به داستان ها شتاب منفی داده است. حذف نیز کاربرد زیادی در داستان ها دارد و راوی بسیاری از رویدادها را برای رسیدن به رویداد اصلی حذف کرده است. بسامد پر کاربرد در هر دو داستان بسامد مکرر است.

منابع

- آسبرگر، آرتور (۱۳۸۰)، روایت در فرهنگ عامیانه و رسانه و زندگی روزمره، ترجمه محمدرضا لیروای، تهران: سروش (کانون اندیشه پژوهش های سیما).
- ایگلتون، تری (۱۳۸۸)، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، ویرایش دوم، تهران: مرکز.
- بارگاس یوسا، ماریو (۱۳۸۹)، نامه هایی به یک نویسنده جوان، ترجمه رامین مولایی، تهران: مراورید.
- بی نیاز، فتح الله (۱۳۸۷)، درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی، تهران: افراز.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۸ الف)، گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)، تهران: کتاب آمه.
- تودورف، تزوتان (۱۳۷۹)، بوطقیای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.
- حری، ابوالفضل (تابستان ۱۳۸۸)، مولفه های زمان و مکان روایی در قصص قرآنی، ادب پژوهی، شماره ۷ و ۸، صص ۱۴۱-۱۲۵.
- ریمون - کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، روایت داستانی: بوطقیای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- غلامحسین زاده، غلامحسین و همکاران (۱۳۸۶)، بررسی عنصرزمان در روایت با تاکید بر حکایت اعرابی و درویش در مثنوی، پژوهش های ادبی، سال چهارم، شماره ۱۶، صص ۱۲۷-۱۹۹.
- قاسمی پور، قدرت (۱۳۸۷)، زمان و روایت، فصلنامه نقد ادبی، سال اول، شماره مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس.
- مارتین، والاس (۱۳۸۱)، نظریه های روایت، ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی. از افلاطون تا عصر حاضر، تهران: فکر روز.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)، دانشنامه نظریه های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- نجدی، بیژن (۱۳۸۹)، یوزپلنگانی که با من دویده اند، تهران: مرکز.