شگردهای فعل در روایت

دکتر منظر سلطانی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی(تربیت معلم سابق)
سید علی بنی‌فاطمی *

چکیده

در این مقاله، که دربارهٔ نقشهای فعل در روایت است، ابتدا اهمیت فعل از نگاه صاحبنظران روایت، مطرح، و سپس ضمن پرداختن به مفاهیم بنیادی این موضوع، طبقه‌بندیهای تازه در زمینهٔ فعل‌شناسی از زاویهٔ روایت‌پژوهی معرفی شده است.

شگردهای فعل و نقش دوگانهٔ آن نیز، هم در ساحت نحوی و هم در ساحت روایتی، مورد توجه بوده است.

در این بررسی سعی شده است تا با استفاده از نظریه‌های روایت‌شناسانه، نقش فعل در مفاهیمی مانند پی‌رفت، کنش، توصیف، نمایش، کانونی‌سازی و دگردیسیهای نحوی به شیوه‌ای روشن بیان شود و در نهایت، تأثیرگذاری افعال در ایجاد نوعی طبقه‌بندی گونه‌های داستانی و پرداخت سبک‌شناسانهٔ رمانها مورد ارزیابی قرارگیرد.

در بخش روانشناسی با ارائهٔ برخی آزمونها و طرح جملات همپایه و ناهمپایه، اهمیت فعل در خوانش و حفظ و درک مضامین متن روایی، مطمح نظر واقع می‌شود. در ساخت نحوی، اقسام فعل معرفی، و در جلوه‌های ویژه‌ای همچون حذف، تکرار و تراکم فعل، تأثیر این شگردها در عناصر مهم داستانی مثل پیرنگ، شخصیت و زمان داستان برجسته می‌شود. علاوه بر این، معناشناسی فعل در روایت نیز قابل طرح است که در طی آن، پژوهنده تلاش می‌کند؛ ظرافتها و ظرفیتهای فعل در ساختن متنهای شاخص ادبی را نمایش دهد.

کلیدواژه‌ها: فعل فارسی در روایت، ساختارگرایی و فعل فارسی، معناشناسی و رابطه آن با فعل فارسی، دستور زبان فارسی، عناصر داستان و ارتباط آن با فعل فارسی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۶/۳۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۲/۱۳

* دانش آموختهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه خوارزمی تهران(تربیت معلم سابق)

پیشینهٔ پژوهش

به‌رغم آنچه دربارهٔ نقش و جایگاه فعل در روایت گفته خواهد شد، منابع کمی هست که این مقوله را به گونه‌ای مستقل و همه‌جانبه، مورد بررسی قرار داده باشد؛ مثلاً ممکن است انواع فعل و دگردیسیهای معنایی آن را در یک کتاب خاص، معرفی و طبقه‌بندی کرده باشند؛ اما تأثیرش در روایتگری تاریخی، ارزیابی نشده باشد؛ مانند کتاب «دستور تاریخی زبان فارسی» و «ماده‌های فعل‌های فارسی دری» از **دکتر محسن ابوالقاسمی** و «انواع فعل در تاریخ بیهقی» تألیف **مریم‌السادات رنجبر**. گاهی نیز تحولات تاریخی فعل را رصد کرده‌اند؛ مانند «دستور تاریخی فعل» از دکتر **احمدی گیوی** و یا «دستور مفصل امروز» از **دکتر فرشیدورد** که آثاری البته بسیار ارزشمند است؛ اما اساساً منظور این صاحبنظران، تنها بحثهای دستوری فعل بوده است؛ بی‌اینکه بخواهند شگردهایش را در داستان و روایت دقیقاً تشریح کنند.

از سوی دیگر اغلب صاحبنظران روایت‌شناسی نیز به طور پراکنده و جزئی به تأثیر فعل در روایت پرداخته‌اند. آثاری همچون *ده جستار دربارهٔ داستان‌نویسی*، *ارواح شهرزاد*، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، *دستور زبان روایت*، *داستان از این قرار بود*، *در غیاب استعاره*، *تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی* و نیز مطالعات *وندلر* در نسبت فعل و روایت از این دسته است. برخی از این کتابها با تکیه بر منابع غیر فارسی به مقولهٔ فعل در روایت‌شناسی توجهی جدی، و گزارشهای نسبتاً قابل قبولی از فعل را عرضه کرده‌اند. با این همه باز کارکردها و شگردهای پیچیدهٔ روانی، معنایی و زیبایی-شناسانهٔ فعل را آن چنانکه باید نکاویده‌اند؛ بدین صورت این نوشته نسبت به خلأ نظری چنین منظوری، دلیلی موجّه خواهد داشت.

درامد

بحث فعل در روایت، اساساً بحثی چندسویه است. از یک جهت به مباحث دستوری و زبان‌شناسی مربوط است و از سویی دیگر با فنون داستان‌پردازی پیوند می‌خورد.

همچنین از یک دید، مسائل روانشناسی زبان و معناشناسی را دربردارد و از چشم‌اندازی دیگر به حوزهٔ روایت‌شناسی و ساختار و فرم متن وارد می‌شود. این پیوندها را می‌توان با نمونه‌هایی از آرای صاحبنظران، تبیین و تشریح کرد.

تعابیر روایت‌شناسان از مفهوم روایت را بدین‌صورت می‌توان خلاصه کرد که روایت، بیان سلسله‌ای از حوادث است که در گذشته به صورت غیر تصادفی در فضایی از زمان _ مکان، رخ داده است.

برخی صاحبنظران در تفاوت با تاریخ، روایت را اعمال کلامی‌ای می‌دانند که در آنها کسی به کس دیگر می‌گوید که چیزی اتفاق افتاده است؛ اینکه چیزی اتفاق افتاده است؛ به خودی خود تاریخ است اما اینکه کسی به کس دیگر می‌گوید چیزی اتفاق افتاده است، روایت است (نک: مکوئیلان، ۱۳۸۸: ٤١٢).

بر این اساس متون تاریخی اغلب، حوادث را برای خوانندگانشان روایت نمی‌کنند؛ بلکه برای تبدیل‌کردن حوادث به روایت به چیزهای دیگری هم نیاز دارند؛ مثل توالی عِلّی رخدادها. گرچه برخی تاریخ‌نویسان نیز هستند که به دلیل نبوغ یا ذوق و خلاقیت خویش، رویدادها را روایتمندانه بازگو کرده‌اند.

در یک رویکرد، که بیشتر بر اساس آرای یاکوبسن، نظریه‌پرداز روسی شکل می‌گیرد؛ درمی‌یابیم که متون نثری و روایی به طور کلی دو گونه است. در دستهٔ نخست، پیامی خاص با زبانی روشن و ساده عرضه می‌شود که البته این زبان در زمان خواندن متن چندان برجسته نیست. در واقع زبان، که بیشتر جنبهٔ ابزار انتقالی نثرهای علمی است، کمرنگ می‌شود؛ مثل تاریخ یعقوبی و ترجمهٔ تفسیر طبری و کیمیای سعادت؛ اما آثار دیگری هست که زبانشان جزئی از متن آنهاست؛ یعنی قوام پیامشان به زبانشان وابسته است؛ مانند تاریخ بیهقی و گلستان سعدی و کلیله و دمنه. در آثار نوع اول، نویسنده فقط راه می‌رود تا به هدفش برسد ولی در متون نوع دوم، نویسنده برای رسیدن به مقصد، فقط راه نمی‌رود؛ چرخی هم می‌زند! بدین دلیل با رویکردی معناکاوانه، پیچیدگیهای زبانی، کلید فهم متن به شمار می‌آید.

فعل به عنوان یک عنصر فعال روایی در هر دو دسته خدمت می‌کند: هم کار می‌کند و هم بازی. در این متون، اگر قرار است واژه‌ها خیز بردارد، فعل از همه‌شان پیچان‌تر و طنازتر می‌شود و صدایش بیشتر از دیگر واژه‌ها به گوش خواهد رسید. بر این اساس، «فعل از دیدگاه ساختاری مهمترین و کلیدی‌ترین رکن جمله است» (احمدی گیوی، ۱۳۸۰: ٥٦).

صدای این نوع واژه، حتی از متون مقدس –مثل قرآن– نیز به گوش می‌رسد؛ فی‌المثل،

بحث در مورد فعلهای «یأتیهم» و «ینظرون» در آیهٔ ۲۱۰ بقره همواره در طول تاریخ تفسیر قرآن از پیچده‌ترین بحثهای قرآنی بوده است؛ چه از نظر ساختار و چه از نظر معناشناسی و محتوا. فی‌المثل از نظر ترجمه و معناشناسی افعال در تفاسیر قرآنی و نحو روایتیشان در کتاب «دستور تاریخی فعل» بحثهای نسبتاً گسترده و دقیقی صورت گرفته است و شواهد فراوانی از شکلهای فعل در حالات مختلف روایی از متون تفسیری سده‌های هشتم و نهم و دهم، استخراج شده که فوق‌العاده اهمیت دارد؛ مثلاً تعبیر «دروغ نداشتمانی» در برابر فعل *لا نکذّب* و «ببردمانی» در برابر *تذهبنّ* کاربردهایی از این دسته است (نک: همان، ۳۲۱).

باز از نگاه زمان‌پردازی فعل در عباراتِ پایانی داستان اصحاب کهف به زیبایی تمام، پرسپکتیو زمان با سین مستقبل در جهت آینده، همراه با تکرار فعلهای مضارع و مستقبل، نشان داده شده است و در عین حال با تعلیقی عامدانه، نوعی صمیمیت و رازآلودگی را القا می‌کند:

سیقولون ثلاثه رابعهم کلبهم و یقولون خمسه سادسهم کلبهم رجماً بالغیب و یقولون سبعه و ثامنهم کلبهم. (کهف/۲۲)[1]

بدین‌گونه، فعل، هم جزئی از زبان است و هم به یک اعتبار، جزئی از روایت. بنابراین بحث از روایت، خواه‌ناخواه ما را به بحث *فعل‌شناسی* نیز خواهد کشاند.

افرادی مثل *پراپ*، *تودوروف*، *رولان بارت*، *گرماس* و *ژنت*، سرمنشأ بسیاری از نظریه‌های روایت‌شناسانه هستند. آنها معتقدند که نمی‌توان از زندگی یک زبان سخن گفت بدون اینکه چیزی دربارهٔ اجزای گفتار آن دانست.

نظم منطقی و زمانمند داستان و تداوم روایت و تکرار کنشی، که ژرار ژنت به عنوان عناصر روایت برمی‌شمرد، همگی به گ.نه‌ای استوار با فعل ارتباط می‌یابد (نک:مارتین، ۱۳۸٦: ٦٥). بنابراین، گفتگو در مورد فعل یعنی بحث کردن بر روی مرکزیتر‌ین نقطه روایت که خود از مباحث ساختارگرایی به شمار می‌رود. همین طور، وضعیتهای پایدار و ناپایدار رویدادهای داستان و عبور از آنها که توسط پراپ و تودوروف، مطرح شده، عموماً به کنش متکی است که فعل بیانگر آن است.

کاربرد عناصر زبانی مانند فعل و جستجوی کارکردهای فراگیر آن در متن و توضیح امکان معنا از اساسی‌ترین ارکان ساختارگرایی است. به زبانی کلی‌تر در یک متن، محتوا

محصول ساختار می‌شود و مفهوم عینی نفی می‌گردد؛ بنابراین ساخت دستور با ساختار داستان، داد و ستدی نظام‌مند و ارگانیک خواهد داشت.

فعل به این دلیل به عنوان پل ارتباطی ساخت داستان و دستور زبان متن مورد هدف قرار داده می‌شود؛ به بیانی دقیقتر در واشکافی و تجزیهٔ روایت به عنصری برمی‌خوریم که اگرچه از نظر دستور زبان، یک واژه به شمار می‌رود از نظر روایت و بویژه داستان، عاملی تعیین‌کننده است؛ بدین‌صورت، گاهی فعل را هستهٔ یک رویداد و یک کنش در نظر می‌گیریم و آن را در مجموعهٔ برهم کنشی مانند پیرنگ، زاویه دید، لحن، فضا، تکنیک و ... بررسی می‌کنیم و گاهی آن را به مثابهٔ یک واحد زبانی مؤثر در انتقال پیام زیر نظر می‌گیریم و در مجموعه‌ای شامل صفت و قید و اسم و ... قرار می‌دهیم که در تلائمی پیوسته، گفتمان یک روایت را می‌سازند.

از همین رو وقتی می‌خواهیم طرح داستانی را بنویسیم، معمولاً فقط جملات کوتاه همراه با فعل را می‌نویسیم: سارا به خانه رفت. مادرش در خانه نبود. دلتنگ شد. رفت کنار پنجره. بعد کارهای زیادی کرد تا مادرش آمد. بنابراین «طرح داستان چیزی نیست جز مجموعه‌ای از فعلها» (اخوت، ۱۳۷۱: ٤٣).

جلوه‌های فعل

بر اساس این جهتگیریها در یک منشور نوین، جلوه‌های کاربردی فعل را می‌توان در پنج جلوهٔ ساختاری، روانشناسی زبان، زیبایی‌شناسی و معناشناسی پیکربندی کرد:

۱. جلوهای فعل از نظر ساختاری

فعل گرچه در یک جملهٔ عادی عنصری دستوری است با فعل در داستان تفاوت بسیار دارد. فعل در دستور زبان، یک نشانه است؛ ولی در اثر هنری می‌تواند بیشتر از حالت دستوریش القای معنا کند و گستردگی معناشناسیک بیابد. آگاهی نسبت به فعل و گونه‌ها و تطوراتش، بین اثر هنری و مخاطبش مناسباتی رمزگونه پدیدار می‌سازد که البته با دلالات معناییش می‌تواند خواننده یا منتقد را در کشف و تحلیل معنایی روایت مدد کند.

به عقیدهٔ تودوروف از نظر مقایسه، اهمیت فعل در ساختار، بیشتر از اهمیت آن در نظام معنایی است:

«هر کنش در قاعدهٔ دستور زبانی «فاعل+ فعل+ مفعول» سویه‌ای نامشخص دارد؛ اما هر کنش در قاعدهٔ نهایی داستان یعنی گذار از موقعیت پایدار نخست به موقعیت پایدار، سویه‌ای مشخص می‌یابد» (احمدی، ۱۳۷۵: ۲۸)؛ به عبارتی روشنتر، ماجرای یک روایت هنگامی حالت رخداد داستانی به خود می‌گیرد که از یک موقعیت عادی یا پایدار خارج شود؛ اگرنه داستان شکل نمی‌گیرد. این خروج از حالت پایداری، موقعیتی ناپایدار است که باز در روند رو به جلوی گره‌گشایی به موقعیتی پایدار منتهی می‌شود و داستان فرود پیدا می‌کند. این گذر کردنها از پایداری به ناپایداری و بالعکس که در جریانهای خطی، زیگزاگی، رفت و برگشتی و ... جلوه‌های مختلف دارد به نظر می‌رسد با تکیه بر فعلها صورت می‌گیرد. فعلها بهتر از هر عنصر دستوری دیگر موقعیتها را گزارش می‌کند.

صرف نظر از اینکه نظر تودوروف را بپذیریم یا نه در اینجا بحث فعل، مبتنی بر دانش روایت‌شناسی و در نتیجه بحث فرمالیستی خواهد بود؛ پس بررسی فعل به عنوان عنصری از زبان یا روایت یا بخشی از پیام، علاوه بر اینکه در معنای متن دخالت دارد و اهمیت می‌یابد از نظر ساختاری نیز مورد توجه قرار می‌گیرد و به دلیل ابعاد گوناگونی که در روایت تولید می‌کند، قابلیت دارد که مورد مطالعه قرار گیرد.

شاید به همین دلیل بود که وقتی فرمالیستهای روسی از دو اصطلاح «فبیولا»[۲] و«سیوژه»[۳] استفاده می‌کردند، نقش فعل را به شکلی ویژه در این دو مورد توجه قرار می‌دادند.

فبیولا همان قصهٔ داستان است یا آنچه رخ می‌دهد و سیوژه، همان پیرنگ یا سیر علّی حوادث و کنشها است.

رخداد و کنش از دیرباز مورد توجه داستانشناسان بوده است. *ارسطو* در«بوطیقا» معتقد بود اگر داستان از سوی راوی بیان شود، متن روایی یا نقل[۴] پدیدار می‌شود و اگر مطالب داستان توسط اشخاص داستان نشان داده شود، محاکات یا تقلید[۵] به وجود می‌آید. این نظر گرچه تا به امروز فراز و فرودهای زیادی را طی کرده هستهٔ تاثیرگذار در تقسیم‌بندیهای آن یعنی فعل همچنان در معرض گفتگوست. در متون روایی از نگاه ارسطو مفهوم نقل برگزارش رخدادها و توصیف احوال اشخاص قصه متکی است بدون اینکه خواننده مستقیماً صدا یا سخن اشخاص داستان را تجربه کند و به گفتهٔ منتقدان معاصر، متن توصیفی[۶] نامیده می‌شود در حالی که ماجرای داستان امکان دارد به

صورت نمایش، مستقیماً به خواننده نشان داده شود که منتقدان آن را صحنه[۷] می‌نامند. با این نگرش می‌توان حساسیت عنصری مثل فعل را دریافت؛ فی‌المثل برخلاف متنهای صحنه، فعلهای امری در توصیف کمتر دیده می‌شود یا مثلاً نقش فعلها- که مفهوم زمان با آنها گره خورده است- در توصیف و نمایش چه تفاوتی می‌تواند داشته باشد؟ برخی معتقدند فعلها در متن توصیفی، ساکن و ایستا است؛ اما در صحنه، فعلها بیشتر حرکتی است. به همین دلیل، توضیح دنیای ساکن بیرون از ذهن «آن بخش از داستان است که کنش یا گفتاری در آن اتفاق نمی‌افتد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۱۰). گرچه امروزه در دنیای داستانی، این دو با هم آمیخته می‌شود و کیفیت آمیختگیشان یکی از مبناهای داوری منتقدان قرار می‌گیرد؛ فی‌المثل «دولت‌آبادی، آنجا که کسان داستان را در حال کشمکش توصیف می‌کند سخاوتمندانه از فعل سود می‌جوید اما نیک می‌داند که هیجان و رفتار تند شخصیتها فعل خاص می‌طلبد؛ یعنی فعلی که بر حرکت کنش پویایی دلالت کند» (اسحاقیان، ۱۳۸۳: ۳۷٤). در ادامهٔ همین مقاله، این مطلب توضیح بیشتری خواهد یافت.

فعل در متن، حکم نشانه را داد؛ بدین دلیل روایت‌شناسی را می‌توان شاخه‌ای از نشانه‌شناسی هم دانست که می‌کوشد ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها را در متن بازیابد؛ پس تحلیل سخن همچون دستور زبان متن، اهمیت می‌یابد. هر داستان از یک حادثه آغاز می‌شود و فعل به طور خودکار مرکز حادثه است.

کلود برمون و گرماس، که از صاحبنظران روایت‌شناسی هستند؛ متنهای روایی را به قطعات کوچکتری تقسیم کرده‌اند به نام «پی‌رفت»[۸]. پی‌رفتها همان روایات فرعی است در زمینهٔ روایت اصلی. هر پی‌رفت خودش یک قصهٔ کوچک است.

هر پی‌رفت دارای قسمتهای کوچکتری از ساختار روایت است که گرماس آنها را «الگوی کنش»[۹] نامیده است؛ پس برای فهم روایت ابتدا الگوها و بعد پی‌رفتها و در نهایت، کل متن، مورد شناخت و ارزیابی قرار می‌گیرد؛ «اما دلالت معنایی پی‌رفت همچون دلالت معنایی واژه قراردادی نیست؛ بل به رابطهٔ جمله‌های اسمی با فعل استوار است» (احمدی، همان. ١٦٢).

۱-۱ گونهٔ فعلهای روایت

به نظر می‌رسد هیچ پی‌رفتی بدون فعل معنایی نداشته باشد؛ چرا که هر پی‌رفت با حادثه در ارتباط است و حادثه به فعل متکی است؛ علاوه بر اینکه برمون، عامل زمان را

هم به طرح سادهٔ ساختار روایت افزود. او معتقد بود که حادثـه بـرای تبـدیل‌شـدن بـه داستان، باید دست کم در دو گزاره از نظر زمانی متفاوت بیان شود و موضوع هـر پیـام باید در دو زمان رخ دهد. «در نتیجه در یک حکایت دو نوع اپیزود داریـم: یـک دسـته آنهایی که حالتی را بـه تصـویر مـی‌کشـد (تعـادل یـا عـدم تعـادل) و دسـتهٔ دیگـر آن اپیزودهایی که گذار از یک حالت به حالت دیگر را ترسیم مـی‌کنـد. نـوع اول ایسـتا و ساکن و نوع دوم پویاست» (تودوروف، ۱۳۸۸ الف: ٦٧).

دستهٔ اول بیشتر همراه فعلهای اسنادی یا عام یا به زبان تودوروف «فعلهای وصفی» است[۱۰] و دستهٔ دوم همراه فعلهای خاص یا «فعلهای کنشی وجنبشی» است که رویـداد و گذار را شکل می‌دهد.

علاوه بر اینکه هستهٔ ماجراها چه ایستا وچه پویا، فعل است[۱۱]، حامل زمـان نیـز در اینجا همان فعل خواهد بود؛ چون ماجرا از زمان جدا نیست. بنابراین بـه طـور ضـمنی علاوه بر جنبهٔ کنشمندی، نقش زمان‌سازی فعل نیز درحادثه‌ها نشان داده می‌شود.

چنین سازوکاری در تعریف و تقسیم فعل، نمود یا حد[۱۲] خوانـده مـی‌شـود کـه در نسبت با روایت مجموعاً پنج‌گونه فعل می‌سازد و «دلالـت بـر آغـاز و پایـان و دوام و نقص و کمال فعل دارد» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۳۷۹).

در توضیح فعلهای توصیفی و کنشی، تودوروف از دو گونه رخداد سخن می‌گفت:

> رخدادهای غیر کلامی» که دربردارندهٔ فعلهای کنشی است و «رخدادهای کلامی» یـا نقلهای توصیفی، که باز شکلهای مختلفی دارد؛ مثل جمله‌های توصیفی مشهوری کـه از آن با عنوان «سخن روایت‌شده» نام می‌برد؛ یعنی جملاتی که «هیچ یک از عناصـر کنش کلامی در آن حذف نمی‌شود؛ بلکه فقط به ثبت مضمون آن بسنده می‌شود و ما را فقط از محتوای کنش آگاه می‌کند؛ اما از واژه‌هایی که به زبان آمده است؛ چیزی به ما نمی‌گوید (تودوروف، ۱۳۸۲ ب: ٥٦).

از این دست جملات را می‌توان در رمان *کافه پیانو* به فراوانی مشاهده کرد:

> گفت که امروز یکی از هم‌کلاسیهایش آمده پیشش و بهـش گفتـه دوسـت دیگـرش – همان که خیلی هم خودش را باهاشان رفیق می‌گیرد– خبرچین است و خبر آنهـا را می‌دهد به رئیس دانشکده...گفتم خودش را آماده کند تا یک وقتی بفهمد از هر سه نفر دوستش، یک نفر این طور مرامی دارد. زندگیش از همین راه مـی‌گـذرد و بـرای کسی‌شدن، این مسیر سهل و ساده را انتخاب کرده (جعفری، ۱۳۸۸: ۱۲۹).

این مطلب حتی می‌تواند به ما در درک مفهوم «کانونی‌سازی»[۱۳] کمک فراوان کند. کانونی‌سازی، گونه‌ای از روایت است که بر اساس دیدگاه محدود یکی از اشخاص داستان صورت می‌گیرد؛ مثل دوربینی که گویی از نگاه یک نفر تمامی صحنه‌ها را گزارش می‌کند. فاصلهٔ فعل و نهاد در اینجا نقش مهمی ایفا می‌کند؛ چون در صحنه یا نمایش فعل از نهادش فاصلهٔ زیادی نمی‌گیرد درحالی‌که در توصیف، امکان چنین مسئله‌ای بسیار زیاد است که باعث کشدار شدن جملات راوی می‌شود؛ «کاربرد نادرست و طولانی نقل یا توصیف، داستان را یکنواخت می‌کند و موجب می‌شود خواننده از جهان قصه دور شود. در نتیجه، جهان داستان برای خواننده به جهانی دست دوم تبدیل می‌شود» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۱۱). بهترین حالت این است که نویسنده، ترکیبی از توصیف و صحنه را با شیوه‌ای به نام «گسست» یا نیم‌صحنه[۱۴] بیان کند:

> صبحانه که می‌خوردیم پری‌سیما تازه فرصت کرد نگاهی به دور و بر خانه بیندازد. آن وقت شروع کرد به غر زدن که دستمان درد نکند؛ برداشته‌ایم و چه خانه زندگی‌ای برایش ساخته‌ایم!
>
> گل‌گیسو گفت به من چه. پیشنهاد بابایی بود. پری‌سیما ازش پرسید چی پیشنهاد بابایی بود؟ گل‌گیسو گفت: ... (جعفری، ۱۳۸۸: ۱۹۸).

در رمان یاد شده این شگرد در سرتاسر داستان به چشم می‌خورد. البته یک نکتهٔ دیگر را هم باید افزود که به دلیل محدودیت زمان «در داستانهای کوتاه، صحنه، نسبت به نقل (توصیف) از ضرورت بیشتری برخوردار است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۱۲).

علاوه بر تفاوتهای فعل در رخداد و توصیف، تودوروف در خوانش نظریهٔ پراپ، تحول کارکردهای نحوی روایات را نیز مورد توجه قرار داد. این بازتولید کارکردهای نحوی یا همان «دگردیسی»ها[۱۵] ارتباط استواری با فعل دارد؛ بدین‌صورت که تقسیمات انواع دگردیسی یا تحولات نحوی باتکیه بر گونه‌های فعلیشان صورت می‌گیرد:

الف) فعلهای بایستن، توانستن و ... که به ضرورت یا امکان کنش مربوط است در دگردیسی وجهی، کاربرد دارد؛ مثل او باید مرتکب جنایتی بشود.

ب) فعلهای سعی‌داشتن، نقشه‌کشیدن و ... که به خود کنش مربوط نیست بلکه مقدمهٔ کنش است در دگردیسی نیت، کاربرد دارد؛ مثل او سعی دارد تو را بکشد.

ج) فعلهای موفق‌شدن، کسب‌کردن و ... که به پایان کنش مربوط است در دگردیسی

نتیجه کاربرد دارد؛ مثل او موفق به ارتکاب جنایت شد.

د) فعلهای تعجیل‌داشتن، جرئت‌کردن، تبحر داشتن و ... که به قیدهای کنش مربوط است؛ در دگردیسی حالت کاربرد دارد؛ مثل او در ارتکاب جنایت تعجیل دارد.

ه) فعلهای شروع‌کردن، تمام‌کردن، درحال کاری‌بودن و ... که به جنبه‌های اجرا و تداوم مربوط است در دگردیسی جنبه کاربرد دارد؛ مثل او جنایت را تمام می‌کند.

و) فعلهای وانمودکردن، ادعا کردن و ... که به خبر محقق نشده‌ای مربوط است که جایگزین خبری دیگرست در دگردیسی نمود کاربرد دارد؛ مثل او ادعا می‌کرد که آنها مرتکب جنایت شده‌اند.

ز) فعلهای مشاهده‌کردن، فهمیدن، دانستن و ... که به آگاهی از کنشی مربوط است که با خبری دیگر اعلام می‌شود در دگردیسی شناخت کاربرد دارد؛ مثل او می‌فهمد که مرتکب جنایتی شده است.

ح) فعلهای تعریف‌کردن، شرح‌دادن، گفتن و ... که به جلب و برانگیختن آگاهی مربوط است در دگردیسی توصیف کاربرد دارد؛ مثل او تعریف کرد که چه جنایتی را مرتکب شده است.

ط) فعلهای انتظار داشتن، پیش‌بینی‌کردن و ... که به کنشی مربوط است ناظر بر رفتار محتمل‌الوقوع آینده در دگردیسی فرض کاربرد دارد؛ مثل او گمان می‌کرد آنها مرتکب جنایتی می‌شوند.

ی) فعلهای دوست‌داشتن، نفرت‌داشتن، اعتنا کردن و ... که به توصیف حالتهایی مربوط است که کنش اصلی درون فاعل ایجاد می‌کند در دگردیسی نگرش کاربرد دارد؛ مثل او دوست دارد جنایتی را مرتکب شود.

لازم به ذکر است که افعال دگردیسی مبتنی بر نگرش و شناخت بیشتر در رمانهای روانشناختی شایع است (نک: تودوروف، همان. الف: ۱۷۲).

تمایز اسم و فعل و نقش آن در روایت در دانشهای نسبتاً جدید زبانشناسی همچنان محل گفتگوست که بحثهای فیلسوف معناکاوی همچون *دونالددیویدسون*[۱۶] نمونه‌ای از آنهاست. پیش از او مطالعات *زنو وندلر*[۱۷]از آثار مرجعی است که دربارهٔ رابطهٔ فعل و روایت مورد توجه قرار گرفته است.

وندلر، افعال را بر مبنای کارکرد و زمان بـه چهـار دسـتهٔ «پویشـی»[18] مثـل دویـدن، «انجـامی»[19] مثـل نوشـتن، «دسـتاوردی»[20] مثـل پیـروز شـدن و «وضـعیتی»[21] مثـل مقروض‌بودن، تقسیم می‌کند. آن گاه به معناشناسی این فهرست می‌پردازد و ضمن بیـان کارکردهای فعل و اسم، تفاوتهای انواع فعلهای یاد شده را بررسی می‌کند.

در نتیجه‌گیری از پژوهشهای وندلر، می‌توان دریافت کـه اسـتفاده از انـواع فعـل در سرعت روایت تأثیر فراوان دارد؛ فی‌المثل «استفاده از افعال پویشی، ضرباهنگ روایت را تندتر می‌کند؛ چرا که این افعال معمـولاً فراینـدهایی را توصـیف مـی‌کنـد کـه در بـازهٔ گسترده‌ای از زمان جریان دارد برخلاف افعال وضعیتی که باعث کندی سرعت روایـت مـی‌شـود» (صـافی، ۱۳۸۸: ٦٤). ایـن در حـالی اسـت کـه افعـال انجـامی و دسـتاوردی، ضرباهنگی متوسط دارد؛ یعنی پدیدهٔ زمان در فعلهای داستان تلخـیص یـا تفصـیل داده نمی‌شود و اصطلاحاً نمایشی نیست؛ شبیه آنچه در داستان «مدار صفر درجه» از *احمـد محمود* به کار گرفته و در همین مقاله در قسمت جلوه‌های تراکمی فعل عیناً بیان شـده است.

اهمیت این فعلها در رده‌شناسی داستانها اساسی است؛ به عنـوان مثـال در روایـات پلیسی، توزیع یا پراکندگی فعلها بـه ترتیـب، انجـامی، دسـتاوردی، پویشـی، وضـعیتی خواهد بود؛ مانند داستان «ترس» نوشتهٔ *احمد محمود* درحالی که در روایات وهمنـاک، فعلهای وضعیتی در آغاز وسپس فعلهای پویشی، انجامی و دستاوردی قرار می‌گیرد یـا مثلاً در چیدمان توزیعی افعال در داستانهای گزارشگونه، فعلهای دستاوردی بر انجـامی اولویت دارد؛ چون آنچه در این داستانها مهم است، تحصیل نتیجـه اسـت نـه پیگیـری حوادث که در ژانرهای پلیسی رخ می‌دهد.

همین‌طور در داستانهای روانشناختی، بسامد فعلهای وضعیتی بمراتب بیشتر از دیگر گونه‌هاست؛ چون بیشتر به توصیف فرایند روحی شخصیت پرداخته می‌شـود و حادثـه در آنها بسامد حداقلی دارد؛ مثل رمان «*چراغ‌ها را من خـاموش مـی‌کـنم*» نوشـتهٔ *زویـا پیرزاد*. فعلهای حدس می‌زدم، فکر کردم، منتظـر بـودم، نگـران بـودم، دوسـت داشـتم، نمی‌دانم، نفهمیدم، امیدوار بودم و ... از نمونه فعلهای وضعیتی است.

در داستانهای وهمناک هم، که استفاده از فعلهای پویشی از دیگر ژانرهاس فراوانتـر است، روایتگری مانند گونه‌های روانشناسی است با این تفاوت کـه ذکـر رویـدادها در

فضایی موهوم و جهانی تاریک و ناشناس و بی‌سرو تـه بیـان مـی‌شـود؛ماننـد داسـتان «به‌دزدی‌رفته‌ها» نوشتهٔ *ابراهیم گلستان* یا بخش عظیمـی از آثـار *غلامحسـین سـاعدی*. فعلهای خزیـدن، پنهـان‌شـدن، زل‌زدن، قـایم‌شـدن، زوزه‌کشـیدن، گـم‌شـدن، بلعیـدن، خیره‌شدن، نعره‌کشیدن، خس‌خس‌کردن و ... از این گونه است. نمونهٔ جدولی از سلسله مراتب این فعلها را در صفحهٔ ٦٨ کتاب «داستان از این قرار بود» می‌توان مشاهده کرد.

البته جای یادآوری است که هر داستانی می‌تواند از این گونه فعلها داشته باشد و یا آمیزه‌ای از فعلهای رویدادی، فرایندی و وضعیتی باشد. آنچه باعـث برجسـتگی زبـانی می‌شود، بسامد شکل خاص و میزان پراکندگی گونه‌هایی از فعـل اسـت کـه ژانـرهـای متفاوت پدید می‌آورد.

۲. جلوه‌های فعل از نظر روانشناسی زبان

بلومنتال[۲۲] یک روانشناس زبان است. او جمله‌ای نامتعارف را برای آزمایش به افراد مورد نظرش نشان داد: *آن مرد از اینکه آن دختر این را باور کـرد کـه آن پسـر او را ملاقـات خواهد کرد، خندید.*

> صرف نظر از تعدد ضمایر اشاره و تراکم فعلها، بلومنتال می‌خواست بفهمد کـه ایـن گونه جملات وقتی به حافظه سپرده می‌شود، چه اتفـاقی مـی‌افتـد. وی متوجـه شـد آزمایش‌شوندگان غالباً تمایل دارند این جملات را به صورت «فاعل و فعل» بـه یـاد بیاورند. بعدها *به‌ور*[۲۳] روانشناس دیگر متوجه شد که کودکـان از حـوالی دو سـالگی درصدد یافتن توالیهای اسم+ فعل هستند (اچسن، ١٣٦٤: ٣٠٦).

اهمیت اطلاعات واژگانی بویژه افعال در پردازش و درک گفتار تا آن اندازه است که بسیاری از روانشناسان زبان مدعی هستند *فعل به یک معنا در واقع کلید جمله است*.

پاره‌ای از روانشناسان زبان کوشیده‌اند تأثیر افعال را بر فرایند یادگیری دقیقاً بررسی کنند. *فودور، گارت و به‌ور* معتقدند وقتی انسان جمله‌ای را می‌شنود به فعل آن توجهی خاص معطوف می‌دارد و بـه محـض شـنیدن فعـل در فرهنـگ لغـت ذهنـی خـود بـه جستجوی آن می‌پردازد. اگر ادعای این سـه نفـر واقعـاً درسـت باشـد در آن صـورت، پردازش و فهمیدن افعالی که فقط یک شق دارند و فقط در یک ساخت نحوی بـه کـار می‌روند، باید از پـردازش افعـال چندشـقی[۲۴] آسـانتر باشـد.[۲۵] ایـن نظریـه را «فرضـیهٔ پیچیدگی افعال»[۲۶] نامیده‌اند (نک: همان، ٣٨٤).

این آزمون نشان می‌دهد فعل تا چه اندازه، مورد توجه دانشمندان روان و زبان قرار گرفته است. در ادامهٔ همین آزمایشها زبانشناسان متوجه شده‌اند که نقش فعلها در به‌حافظه‌سپردن جمله‌ها یا بندها تردیدناپذیرست؛ یعنی چنانچه قصد حفظ‌کردن یک جمله یا یک بند را داشته باشیم، نشان‌کردنِ فعلها کار ما را روانتر خواهد ساخت. در آزمونهای تندخوانی نیز فهمیده می‌شود که برای درک سریع یک متن، فعلها نقش مهمی دارد؛ یعنی اگر خواننده فقط فعلها را رصد کند، بار عظیمی از معنا را به ذهن انتقال خواهد داد.

طی یک آزمایش از دانش‌آموزان سوم دبیرستان در یک مدرسهٔ معمولی خواسته می‌شود تا چند داستان متفاوت را بخوانند و به بعضی پرسشها جواب دهند. هفتهٔ بعد از کسانی که رمانها را خوانده بودند، پرسیده می‌شود که از رمان مورد علاقه‌شان چه صفتها و قیدهایی در ذهنشان مانده است؛ همچنین خواسته می‌شود که تعدادی از افعال رمان را که در حافظه دارند، بیان کنند. صفت و قید، مشتری زیادی نداشت؛ اما تعداد اسمها و فعلهای به یاد مانده، فوق‌العاده بود؛ چرا؟

یک دلیل می‌تواند این باشد که فعلها در متنِ کنش و حوادث قرار دارد و اگر از این کنشها و رخدادها سؤال کنید، حتماً دستِ خالی بر نمی‌گردید. حوادث با فعلهایشان ماندگارند. بُرشی از یک روایت را می‌شود مثال زد:

سامان کتاب تاریخ را در کیف کهنهٔ چرمی که مثل خیکی بادکرده کنار قفسهٔ فلزی افتاده بود، قرار داد.

با خواندن این روایت در مرحلهٔ نخست، چند نفر به دکورِ صحنه توجه کرده‌اند؟ به نوع کتاب فکر کرده‌اند؟ به تمیزی یا کثیفی کیف؟ خالی یا پر بودن کیف؟ یا به قفسهٔ چوبی یا فلزی یا پلاستیکی یا حتی به اینکه کتاب خوانده شده باشد یا نه؟

شاید کمتر خواننده‌ای روی این صفتها دقیق شود. غالباً از این صفتها بسرعت عبور می‌کنند و بر روی فعل، متمرکز می‌شوند. فعل مثل «کات» عمل می‌کند در حرکتِ دوربینِ روایت. عناصر دیگر در اینجا- یعنی صفات و قیود- به دلیل فعل، حضورشان را در داستان نشان می‌دهند. با توجه به این مطلب آیا می‌توان گفت اینکه حفظ‌کردن شعر، دشوارتر از جملات عادی است به جهشهای نحوی فعل در شعر، مربوط است؟

جین *اچسُن* در کتاب «روانشناسی زبان» به این نتیجه رسید که شنونده ترجیح می‌دهد

مطالب شنیده‌شده را بند بند، پردازش کند. به محض پایان‌یافتنِ کدخوانیِ یک بند، شنونده احتمالاً ساخت نحوی آن را فراموش می‌کند و لُبّ مطلبِ شنیده‌شده را به یک فضای حافظه‌ای دیگر منتقل می‌کند.

به این جملات دقت کنید:

الف) «سیگاری آتش زدم با رول پیپر استیلی که امیر قادری هفتهٔ پیش که شام آمده بود خانهٔ ما و مدام می‌گفت چه قورمه‌سبزی خوشمزه‌ای و دلیلش هم این بود که شبیه قورمه‌سبزی مادرش شده با خودش آورده و به هم هدیه داده بود» (جعفری، ۱۳۸۸: ۱۳).

ب) سیگاری آتش زدم با رول پیپر استیلی که امیر قادری هفتهٔ پیش با خودش آورده و به هم هدیه داده بود. همان شبی که شام آمده بود خانهٔ ما و مدام می‌گفت چه قورمه‌سبزی خوشمزه‌ای. دلیلش هم این بود که شبیه قورمه‌سبزی مادرش شده.

در عبارت اول برای دریافت مطلب، وقت زیادی را باید صرف کرد اما در عبارت دوم چنین مشکلی وجود نخواهد داشت. به عبارات جملهٔ اول اصطلاحاً جملات «ناهمپایه» گفته می‌شود. در مقابل، عبارات دوم، جملات «همپایه» خوانده می‌شوند که جملاتی کوتاه، ساده و سرراست دارد، با فعلهای متعدد تقطیع‌شده و معنایشان بسرعت منعقد می‌شود. واقعیت این است که جملات ناهمپایه، که از خرد شدن چند جمله در دل یک جملهٔ طولانی پدید می‌آید و با انواع حروف ربط همچون زنجیری پشت سر هم قطار می‌شود؛ مخصوص فضاهای ذهنی است و برای بیان احوال درونی به کار می‌رود. نمونهٔ بارز این‌گونه جملات در رمانهای در جستجوی زمان از دست‌رفته، کافه پیانو و شازده احتجاب و امثال اینها به فراوانی قابل مشاهده است.

سیگارم را توی زیر سیگاری مخصوص خودم که یک لاستیک مینیاتوری مارک بریجستون است که وسطش یک شیشهٔ گود، کار گذاشته‌اند تا کرده بودم(همان،۵۰).

نمونه‌ای دیگر از «سمفونی مردگان»:

آیدین تا می‌آمد به پدر فکر کند که انگار دیروز با آن جسم کوچک از حجره به خانه برمی‌گشت و با آن پاپاخ سیاه و پالتوی طوسی رنگ، سنگین سنگین از پله بالا می‌رفت؛ ناگاه آن ابهت عجیب و آن حضور ماندنی در خاطره‌اش محو می‌شد و در گورستان قدیمی شهر، زیر خاک به چند تکه استخوان بدل می‌گشت (معروفی، ۱۳۸۰: ۲۵۹).

درعوض، جملات همپایه، که فواصل فعلها کوتاه است و اغلب در رمانهای مدیر مدرسه، کلیدر، من او، بی وطن و آدم‌کش‌های همینگوی زیاد به چشم می‌خورد در بیان رفتار بیرونی شخصیت داستان بسیار مؤثر است.

آرمیتا سر تکان می‌دهد. ارمیا دستش را جلو می‌برد و جوراب زنانه را لمس می‌کند. جوراب زنانه، بریدگی روی دستش را می‌سوزاند. خشی، جوراب را از لای آلبوم بیرون می‌کشد ... (امیرخانی، ۱۳۸۷: ۱۷۵).

جالب است بدانیم حتی فعلهای منفی هم در دریافت دیرهنگام معنای جمله نقش دارد. «روانشناسان می‌اندیشند که به طور کلی فهمیدن فعلهای منفی بیشتر از فعلهای مثبت زمان می‌برد. در واقع جملات منفی پردازش جمله را عقب می‌اندازد» (اچسن، ۱۳٦٤: ٤۰۱).

۳. جلوه‌های فعل از نظر زیبایی‌شناسی داستان

در یک روایت امکان دارد علاوه بر صفتها و قیدها، اسمها هم حذف شود؛ بویژه در شیوه گفتگو. ولی فعل، حسابی جداگانه دارد که اگر حذف هم بشود- که می‌شود- اما سایه‌اش بر سر داستان، همچنان سنگین است. گرچه باز بدین معنا نیست که اسم و صفت و قید در جمله نقش و ارزشی ندارد؛ بلکه آنها در پرداخت اشخاص داستانی و ایجاد لحن و فضا اتفاقاً مؤثر است؛ اما به نظر می‌رسد، کارکرد و نقش فعل از آنها گسترده‌تر باشد؛ فی‌المثل خلاصه‌کردن یک متن، بیشتر با حذف قیود و صفات صورت می‌گیرد. این تلخیص البته با پیرنگ هم نسبتی دارد؛ یعنی با حفظ فعلها، پیرنگ نیز حفظ خواهد شد. برجستگی نقش فعلها و حفظ زواید جمله در این ماجرای کوتاه از «مقالات شمس» کاملاً هویداست:

مردک گفت: هی آمدند. گریخت و در را بست. در کوفتند؛ خاموش کرد؛ یعنی مرده‌ام.

_ چگونه مرده‌ای که سخن می‌گویی؟

_ نه این یک نفس آخرین است. من مرده‌ام.

_ خیز!

_نخاست. در را شکستند. درآمدند که خیز! ترا شاه می‌خواند ...» (موحد، ۱۳٦۹ ج۲: ۳۵).

پیداست که فعلها در فرایند حذف و تلخیص ماجرا بشدت مقاومت کرده‌اند و این، البته بنا برکاربرد فراوانش در سخنان شمس تبریزی جنبه‌ای سبک‌شناسانه به خود می‌گیرد.

نخستین درسی که داستان‌نویسان در شخصیت‌پردازی عرضه می‌کنند؛ این است که تا آنجا که ممکن است از به کار بردن صفتهای مستقیم برای نشان‌دادن اوضاع و احوال درونی شخصیت داستان بپرهیزیم و آنها را به وسیلهٔ کنشها و واکنشهایشان در موقعیت، عرضه کنیم و باقی را به خواننده بسپاریم. عبارت معروف «نگو، نشان بده» در عرصهٔ داستانپردازی، بیشترین تأکیدش بر همین ظرفیت فعل است.

در«بیگانهٔ» *آلبرکامو* شخصیتی به نام **مرسو** وجود دارد. کامو برای معرفی او از صفت و قید بسیار کم استفاده می‌کند. شخصیت او را ما از روی رفتار و گفتارش- که بیشتر، فعل نمایندهٔ آنهاست- می‌فهمیم.

چنین تمهیداتی حتی در شعرهای روایی هم به چشم می‌آید. در واقع شعر و داستان به عنوان دو گونهٔ هنری، علاوه بر کلیات در برخی جزئیات نیز تعامل و تأثیر متقابل دارد؛ از جمله تأثیرات شعر در داستان، جابه‌جایی ارکان دستوری زبان است. این تغییر ارکان اساساً بحثی است که به دانش معانی در زیبایی‌شناسی شعر مربوط می‌شود؛ اما چون جهتگیری روایت داستانی در راستای تأثیر هنری و جمال‌شناسیک، قابل انکار نیست، بررسی تغییر ارکان و عناصر زبانی در داستان و تبیین چگونگی آن موضوعیت می‌یابد.[۲۷]

۱-۳ حضور افعال

جابه‌جایی فعل در شعر، پدیدهٔ شگفتی نیست. اقتضای وزن و قافیه امکان هر نوع جابه‌جایی را می‌دهد؛ اما اگر کسی مثل حافظ یا فردوسی یا نظامی، شاعر مورد نظر باشد، تغییر جای فعل را فقط نمی‌توان به اقتضای وزن تعبیر کرد. در بسیاری از داستانهای رزمی شاهنامه وقتی دقیق شویم، می‌بینیم حکیم توس، فعلها را در ابتدای بیت آورده است. آیا خداوندگار سخن به تنگنا افتاده بوده تا وزن و قافیه را جمع و جور کند یا اینکه به نظر او چنین کاری، موسیقی حماسی یا فضای حادثه را از جهت معنا فربه‌تر نشان می‌داده است؟

نمی‌توان نظر قطعی داد؛ ولی قرینه‌های موجود در شاهنامه- مانند اشعار ابتدای رزم

رستم و اشکبوس- نشان می‌دهد که فعلها چه اندازه در تپندگی حماسی روایت مؤثر است.

به نظر می‌رسد در داستان و روایت هم چنین باشد. وقتی فعل در ابتدای جمله قرار می‌گیرد، نقش مهمی به ماجرا می‌دهد. این تقدیم فعل، روشی برای ایجاد تعلیق در داستان است و نویسنده با توضیحات فرعی، منظورش را تا آخرین لحظه، آشکار نمی‌کند؛ گرچه با این روش، ریتم و روند روایت، آهسته می‌شود و اگر بی دلیل باشد، نقص فنی به شمار می‌آید.

برخی صاحبنظران معتقدند که برای پرهیز از دوگانگی زبانی در داستان، کلمات را به صورت عامیانه و گفتاری به کار نبریم؛ در واقع حالت نوشتاری آن را حفظ کنیم و نشکنیم. فرضاً به جای «می‌گویم»، ننویسیم «میگم». در عوض برای داستانی‌کردن متن یا روایت، اجزای جمله را جابه‌جا کنیم؛ مثلاً فعل را جابه‌جا کنیم تا در فضای داستانی تأثیر داشته باشد؛ به عنوان مثال در گفتگوها، اغلب، فعل را اول جمله بیاوریم؛ تقریباً به همان صورت که در معمول زبان اتفاق می‌افتد.

> اگر نویسنده، نحوِ دیالوگ را و کلمات مناسب‌گویه را بخوبی به کار گرفته باشد و شخصیت‌پردازیش کامل باشد، خواننده نه‌تنها کلمات‌گویه را به لفظ گفتاری خواهد خواند که حتی لحن شخصیت را هم در ذهنِ خود- یا به طور ناخودآگاه- بازسازی خواهد کرد (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۷۰).

مصطفی مستور نویسندهٔ رمان «سه گزارش دربارهٔ نوید و نگار» در اولین جمله‌اش می‌نویسد:

« *می‌زنم روی ترمز. یک بار. دوبار. سه بار. ده بار. ماشین نمی‌ایستد* ...» (مستور، ۱۳۹۱: ۳).

روایت در همان بدو ورود به ماجرا، خواننده را به «تیک آو» وا می‌دارد. این یک آغاز قوی با فعل است که خواننده را برمی‌انگیزد تا به سوی داستان، خیز بردارد. اما آغاز یکی از فصول رمان کافه پیانو، جملهٔ نفسگیری را می‌خوانیم که خواننده را هفت خط به دنبال می‌کشد تا به فعل پایان‌بخش جمله، برسد و خبر را دریافت کند:

> همین که آمدم در خانه را باز کنم و بروم بیرون تا چندتایی مای بی بی بخرم و برگردم و احتمالاً با یک پلاستیک سیاه توی دستم که مغازه‌دارها معمولاً آن را طوری مخفیانه می‌پیچند تویشان که انگار جنس قاچاقی .....{در سطر هشتم} پشت در،

رحیم آقا پستچی محلمان را دیدم (جعفری، ۱۳۸۸: ۱٦٥).

این گونه روایت را هم براحتی می‌توان به عنوان یک ویژگی سبکی به شمار آورد؛ چون نمونه‌های فراوانی از این دست در رمان یاد شده به چشم می‌خورد و البته در جای خود اغلب، جنبه‌ای هنری دارند. شاید این شیوه، جایگزینی برای مفهوم «آنشه» در سینما باشد و از سوی دیگر، ظرفیتی باشد برای حجم‌بخشیدن به روایت که البته با کش‌دادن داستان، تفاوت اساسی پیدا می‌کند.

اسپیتزر در مورد طولانی‌بودن جملات *مارسل پروست* و فاصلهٔ زیاد فعلها و نهادهای رمان «در جستجوی زمان از دست رفته» توضیح داده و برای آن دلایلی عرضه کرده است و البته همه را به پیچیدگی نگاه پروست مربوط می‌داند و شیوهٔ غریب ناهماهنگی فعلها و نهادها را مورد ارزیابی قرار می‌دهد.

«پروست به روشنی اشاره می‌کند که مخاطب روایت او باید تلاش کند تا از پس روساخت پریشان رمان به ساختار سازوار آن راه گشاید» (توکلی، ۱۳۸۹: ۳٤۳).

ابوالفضل بیهقی نیز بارها به تغییر ارکان بویژه فعل در تاریخش اقدام کرده است؛ مانند این بخشها که با تقدیمهای فعل در میانهٔ تاریخ، طنازی می‌کند:

«*دو قباله نبشته بودند همهٔ اسباب و ضیاع حسنک را بجمله از جهت سلطان ..... اقرار کرد بفروختن آن بطوع و رغبت*» (بیهقی، ۱۳۷۰: ۱۸٥).

«*و بسیار استر سلطانی بسته بودند در میان آن درختان تا آن دیوارهای آسیا*» (همان، ۲٦۰).

و انگار بعدها الگویی شده است برای کسانی چون *دولت‌آبادی* در نثر زیبای رمان «کلیدر»:

«*گل‌محمد بود به هیأت درختی ناتمام ایستاده تا زیر قامت شب ... دو دیگر خان عمو بود گره خورده در خود؛ بمانند گره ریشهٔ چناری کهن*» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۲۷۸۰).

نویسنده، عمدی دارد در این جابه‌جایی و لابد دلیلی. برجسته‌ترین دلیلش، موسیقی متن یا ایقاع است که به کمک فعل، روایتش را جذاب می‌کند.

۲-۳ غیاب افعال

فعل با همهٔ ظرفیتی که با حضور خود در روایت ایجاد می‌کند، گاهی با غیبت خویش نیز به روایت جذابیت، معنا و سرعت می‌بخشد. حذف فعل[۲۸] در داستان نیز همچون

جابه‌جایی تحت تأثیر شعر است. حافظ در غزل مشهوری با سه مصراع بدونِ فعل، ماجرایی را بازگو می‌کند:

زلفِ آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست

پیرهن چاک و غزل خوان و صراحی در دست ...

(غزل ۲۶)

یا در غزلی دیگر شش بیت را بدون فعل می‌سراید:

عشقبازی و جوانی و شراب لعل فام مجلسِ انس و حریفِ همدم و شربِ مدام...

(غزل ۳۰۹)

فردوسی نیز به طرزی شگفت، فعلهایش را حذف می‌کند تا به روایتش سرعت بدهد:

چو بوسید پیکان سر انگشت اوی گذر کرد بر مهرهٔ پشت اوی

(شاهنامه، ج ۳: بیت۱۱۰۱)

فعل «رها کردن» در پایان مصراع اول حذف شده است تا سرعت جنگ و تیراندازی رستم را به این وسیله بیان کرده باشد. کاری که در قرآن کریم بارها تکرار شده است؛ مثلاً در ماجرای سلیمان و تخت بلقیس برای بیان کنشی شتابناک، فعلی که نمایانگر عمل پری مدعی است، حذف می‌شود و زمان از حالت استمرار به یکباره گسسته، و متوقف می‌شود.

«گفت: من آن را پیش از آنکه چشم خود بر هم زنی برایت می‌آورم و آن‌گاه تخت را در برابر خویش مستقر یافت» (نمل/۴۰).

همین طور فعلهای «تری، تزاور، تقرضهم، تجسهم و نقلبهم» در سورهٔ کهف، که بر استمرار زمان حال دلالت دارد و مفهوم کش‌آمدگی زمان سیصد سال را به تمهیدی روانکاوانه تداعی می‌کند؛ تا زمان را برای شنونده آرام‌آرام طول بدهد؛ اما با رسیدن صحنهٔ بعدی، زمان اخباری فعل، ناگهان به گذشته تغییر پیدا می‌کند؛ زیرا فضای این صحنه، دیگر پذیرای کنشهای کند نیست و در واقع روایت از توصیف به صحنه تبدیل می‌شود.

و تری الشمس اذا طلعت تزاور عن کهفهم ذات الیمین و اذا غربت تقرضهم ذات الشمال و هم فی فجوه منه.... و تجسهم ایقاظاً و هم رقود و نقلبهم ذات الیمین و ذات الشمال و کلبهم باسطٌ ذراعیه بالوصید.[۲۹]

و کذلک بعثناهم لیتسائلوا بینهم قال قائلٌ منهم کم لبثتم قالوا لبثنا یوماً أو بعض یـوم قالوا ربکم اعلم بما لبثتم فابعثوا أحدکم بورقکم.....(کهف/۱۹-۱۷)[۳۰]

شاعران جوان امروز نیز گاهی از این روش برای روایت شـاعرانهٔ خـویش اسـتفاده می‌کنند:

غروب، مرد، خیابان (...)، برف، زمستان
کنار پنجره، یک زن، اتاق غم‌زده، زندان
دوصندلی،دوسه تامبل، روزنامه و کاغذ
دو تا مجسمه، ساعت، سه قاب، آینه، گلدان
صدای عقربه **بود** و... (مصطفی موزانی، سروش جوان،آبان ۸۰)

بدین‌سان اهمیت یک متن را گاهی نکته‌هایی بیان می‌کند که گفته نشده است. وقتی یک عنصر از یک روایت حذف شود اما به‌گونه‌ای باشد که عناصر دیگر هنوز بر وجود او دلالت کند؛ سبب برجستگی مطلب محذوف می‌شود.

برخی معتقدند سابقهٔ حذف فعل در نثر به *فردیناند سلین* فرانسوی برمی‌گـردد. در ایران نیز داستانپردازانی همچون *دولت‌آبادی* از این روش فوق‌العاده بهره گرفته‌انـد کـه نثر خود را به موسیقی یا یک تابلوی نقاشی- همچون شعر اخیری که ذکر شد- نزدیک کنند.

«*نگاهی در آب روان و خیالی در پرواز به رهایی، آمیزش با زلال آب*» (دولـت‌آبـادی، ۱۳٦۸: ۱٦٦۸).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، حذف فعـل هـم مثـل جابـه‌جـایی فعـل، روایـت را همچون شعری منثور کرده است؛ درهم‌تنیدگی حوزه‌های عاطفه و خیال و آهنگ.

وقتی روایت، آرامش را تجربه می‌کند، فعل، دیگر دست و پاگیر می‌شود؛ یعنی نفس کنش، بی‌زمان و شخص می‌شود. دولت‌آبادی جای فعل را خوب می‌شناسد و می‌داند که این بادپا را چه وقتی باید به تک وا دارد و چه وقتی به آرامـی برانـد» (اسـحاقیان، ۱۳۸۳: ۳۷۳).

خود دولت‌آبادی در مورد حذف افعال در فضاهای گوناگون روایتش می‌گوید:

وقتی کلمه می‌نشیند جای خودش مثل ابزاری است که می‌خورد به سنج و می‌گذارم تا بازتاب سنج را بشنوم؛ بنابراین با یک **بود** یا **شد** نمی‌بندمش و خفه‌اش نمـی‌کـنم. می‌خواهم رها بگذارمش تا پژواک موسیقی کلام را بشنوم (اسحاقیان، ۱۳۸۳: ۳۷٤).

حذف فعل شاید سبکی جدید از گفتمان ادبی ایجاد کند؛ چون به دلیل عدم حضور یک عنصر تأثیرگذار از جمله و احساس‌کردن جای خالی آن توسط خواننده یا شنونده، او را به دنیایی جدید از تصورات و خیال دعوت می‌کند تا خود بتواند جای فعل حذف‌شده، افعالی را پیشنهاد کند و لذت حاصل از حل معادله را بچشد و یا برای یافتن مقصود اصلی نویسنده در تأملات خود غرق شود و مسیر جدیدی برای خلق آثاری متفاوت ایجاد کند. *دکتر احمدی* می‌نویسد:

> جلال آل‌احمد در بیشتر نوشته‌هایش یک مشت کلمه را بدون فعل تام در کنار هم می‌چید و این کار را چنان استادانه انجام می‌داد که اغلب آنها از جمله‌های با فعل دیگران، رساتر است و چون این سبک، ابتکار اوست از این رو این جمله‌ها به نام وی جمله‌های آل‌احمدی نامیده شد:
>
> چادرش را روی سرش انداختیم و... باز تاکسی و اتوبوس* و بعد بیمارستان* و تا ظهر از این اتاق به آن اتاق* هشت و نیم اینجا بودیم. .هفت و نیم به وقت محلی* و پذیرایی در طیاره*صبحانه بی‌چای یا قهوه*نانی و تکه مرغی و یک تخم مرغ*توی جعبه‌ای*و انگ شرکت هواپیمایی رویش*[31]» (احمدی گیوی، ۱۳۸۰: ۱٤۹۷).

از جمله موارد معلول حذف فعل این است که وقتی هم کنش و هم گفتگو از یک شخصیت سر می‌زند، کنش فاعل، ضرورت استفاده از فعلِ «گفت» را از بین می‌برد.

«*آرمیتا سری به تأسف تکان می‌دهد و می‌رود سراغ کنترل تلویزیون.*

– *حیف که نمی‌فهمی چقدر دوستت دارم*» (امیرخانی، ۱۳۸۷: ۲۱۲).

به طور کلی ویژگیها یا انگیزه‌های حذف فعل در روایت را می‌توان بدین صورت فهرست کرد:

۱. وادار کردن خواننده به تأمّل بیشتر
۲. انتقال سریع خبر به خواننده
۳. ابهام‌بخشی به داستان
٤. تعلیق‌بخشی به داستان
۵. فضاسازی
٦. نزدیک‌سازی زبان داستان به زبان شعرگونه
۷. سرعت‌بخشی به داستان

حذف فعل در داستان نسبت به شعر قابل توجه‌تر است. جنبش **مینی‌مال**، که از عرصهٔ هنرهای تجسمی و معماری و موسیقی آغاز شده بود، وقتی خودش را به پهنهٔ ادبیات کشاند بر این اساس بود که کمترین استفاده از کلمات صورت گیرد. بنابراین برای کوتاهی متن، دیواری کوتاهتر از قید و حتی صفت پیدا نکرد، چون زورش به فعل نمی‌رسید. اگر فعل را ندیده می‌گرفت، بیشتر وارد ساحت شعر می‌شد و شعر البته هویت آن را از بین می‌برد. به این دلیل بود که داستانک به‌رغم استفادهٔ حداقلی از واژگان با حضور فعل همچنان به عنوان یک ژانر داستانی به حیاتِ خود ادامه داد. ولی نباید فراموش کرد که حذف فعل، گاهی به ساخت داستان صدمه زده است:

غذا از توی یخچال روی گاز. هزار جزیره را با همهٔ مارکها. هندوانه‌ها روی پرتقالها و نارنجها، درهم و خرمالوها کنار هم چیده و لابه‌لا نرگس.[۳۲]

در این عبارات ساختارشکنانه، که قحطی فعل آشکار است، بدون هیچ قرینه‌ای محور اصلی جمله‌ها حذف شده است که نه در موسیقی متن اثر گذاشته و نه حذفشان معنای خاصی را القا کرده است. اتفاقاً گاهی بالعکس افزایش فعل، علاوه بر ایجاد موسیقی و دریافت معنا، موجبِ روانی روایت نیز می‌شود. مقایسه کنید:

الف) سرعت زیاد و به‌همراه‌داشتن کیف آیدین در حالی که در هوا موج می‌خورد، سبب به‌هم‌پیچیدن پاهایم می‌شود و بر زمین می‌خورم.

تند می‌دویدم اما به آیدین نمی‌رسیدم. کیف آیدین روی سینه‌ام در هوا موج می‌خورد و من با اینکه می‌دانستم پاهام در هم می‌پیچند، اما خودم را رها کردم و ناگاه با سر غلتیدم و بعد روی زمین پهن شدم (معروفی، ۱۳۸۰: ۲۵).

ظاهراً در عبارت دوم متن، روانتر، خوانده و فهمیده می‌شود؛ چراکه خواننده در حالت طبیعی فقط می‌تواند یک کنش را دنبال کند که بیشتر یک یا دو فعل، محملِ آن قرار می‌گیرد. اگر قرار است که روایت دوکنشِ همزمان را نشان دهد باید عبارتِ قیدی «در حالی که» و مشابه آن حذف شود و به خواننده مهلتی برای تجسم‌کردن داده شود؛ چون تجسم‌کردن دو کنش همزمان یا دو عمل (فعل) در ذهن خواننده کمی دیریاب خواهد بود. البته حذف کلمات اضافی مثل صفات و قیود، متن را روانتر می‌سازد. صفتها و قیدها، قدرت مانورِ فعل را در داستان کم می‌کند. آنها بیشتر به درد شعر می‌خورد تا نثر. علاوه بر این، فعلهای «پیچیدن، رها کردن، با سر غلتیدن و روی زمین

پهن‌شدن» را می‌شد با یک فعل خلاصه کرد؛ اما گویی این چهار فعل در پی هم نوعی حرکت آهسته (یا به زبان سینمایی، اسلوموشن) را رقم می‌زنند.

۳-۳ تراکم، تکرار و تداوم افعال

ژنت در مقاله‌ای که دربارهٔ رمان «در جستجوی زمان از دست رفته» نوشته است، عناصر روایت را بیان می‌کند؛ سپس بر عنصری به نام تکرار یا بسامد رخدادها تأکید می‌کند و دربارهٔ نقش آنها سخن می‌گوید؛ اما بیشتر به عمل داستانی می‌پردازد تا عمل دستوری. در حالی که این مطلب یعنی عمل دستوری که بیشتر به وسیلهٔ فعل، خود را نشان می‌دهد نیز قابل توجه است بویژه از دید زیبایی‌شناسی داستان؛ برای مثال در داستان «عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک» راوی در قسمتی از داستان می‌گوید که سبزپوشها، با باتوم روی سر سربازها می‌کوبیدند. تصویری که ارائه می‌شود با تکرار فعل، بسیار پرتأثیر است. خواننده احساس می‌کند که انگار باتوم بر سر او فرود می‌آید:

> دژبان با باتوم می‌کوبید توی سرِ سربازی که به زانو نشسته بود؛ می‌کوبید توی سر سربازی که به زانو نشسته بود. می‌کوبید می‌کوبید می‌کوبید توی سر سربازی که روی زمین افتاده بود....
>
> خون از زیر کلاهِ سرباز راه افتاد و آمد، آمد، آمد تا رسید به پله‌ها (مرتضائیان، ۱۳۸۵: ٦٦).

هرچند تکرار رخداد از نظر تودوروف، شناخته شده است به گفتهٔ ژرار ژانت نخستین بار مارسل پروست به تکرار فعل و رویدادها به مثابهٔ یک تمهید داستانی، نقشی مسلط داده است (تودوروف، ۱۳۸۲ ب: ٦٢).

فعل یا جمله‌ای که در داستان «منِ او» در سه صفحه پیوسته تکرار می‌شود[۳۳]، چه مفهومی را می‌تواند القا کند؟

آیا می‌توان تصور کرد که راوی می‌خواهد ظاهر تکراری مسئلهٔ ذکر را تلویحاً به ریشخند بگیرد یا مثلاً دور باطلی را به خواننده القا کند که محصول برخی مناسک بی‌اساس و بی‌هویت و بی‌محتواست؟

همین طور در این بخش از داستان «سه گزارش دربارهٔ نوید»:

> زن چاق داشت به بغل دستیش **می‌گفت** که نوهٔ آخرش دندان درآورده است. **می‌گفت** وقتی آدم نوه‌دار می‌شود دیگر به همهٔ آرزوهایش رسیده است. **می‌گفت**

برای نوه‌اش از بازار چینی‌ها یک خرس کوکی خریده کـه روی دو پـا مـی‌ایسـتد و می‌رقصد (مستور، ۱۳۹۱: ٤١).

پیداست که نویسنده با تکرار فعـل اسـتمراری، پرچـانگی زن را کـه در نهایـت بـه خواب‌آلودگی راوی می‌انجامد، برجسته می‌سازد. چنین تمهیدی در جاهای دیگر همین داستان مثل صفحهٔ۹٤ نیز دیده می‌شود که می‌تواند به عامل سبکی بدل شود. نـوع فعـل البته در نسبتش با تکرار، می‌تواند مهم باشد؛ فی‌المثل تکرار فعلهای عام، بیشتر از تکرار افعال خاص، فترت و رکود ایجاد می‌کند. بسامد زیـاد فعـل«بـود» در *شـازده احتجـاب* (گلشیری، ۱۳۵۰: ۷۱) چه درحالت اسنادی و چه درحالت ماضی بعید به طرزی ناخودآگاه خواننده را به تبع احوال درونی شخصیت در شکلی ایستا یا پس‌رونده، نگـه مـی‌دارد و اساساً انگار چیدمان فعلها طوری طراحی شده است که مثل یک ترمز، نگذارد کنشـهای داستانی، دور بردارد. درست برخلاف بعضی صحنه‌های کلیدر، که رخدادها به پشتیبانی فراوانی افعال خاص بشدت سریع و هیجان‌آور اسـت. فضـای کلیـدر را ترسـیم کنیـد. بُزمرگی به جان گوسفندهای ایل افتاده؛ مردان به تندی و با حرارت بـا کـارد بـه جـان احشام خویش افتاده‌اند و زنها می‌کوشند که کارد را از دست مردان بگیرند:

به میان گله ریختند؛ تلاش و کشمکش از هر سو گلاویختن. روی کـار کشـته‌تـرین گرگها را خان‌عمو سفید کرده. بیداد! او که از آغاز راه تا این دم پنجـهٔ خـود رنگـین نکرده بود؛ اینک به جبران می‌کوشید. کـدام دسـت توانـد او را از کشـتن وا بـدارد؟ بلقیس! مگر بلقیس. با او گلاویخت.....

از خان‌عمو مهربانتر گل محمد بود، پنداری یک‌سر، رخت خون به تن کرده، زیور به شیون بال بر شوی گشود، ماهک یورش به بیک‌محمد برد و مارال به سستی کـارد از پنجهٔ کلمشی بدَر آورد؛ ستیز خونین خویش با خویش، چه مـی‌کنیـد ای دیوانگـان! آرامش. دمی انگار جهان از گردش باز ایستاد (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ٤١٥).

مسلماً بخش عمده‌ای از زیبایی این متن، همـین تـراکم و تعـدد افعـال اسـت کـه روایت را تند و پر تپش کرده است.

شکلوفسکی در تک‌نگاری خود بر «تریسترام شَندی»[۳٤] اثر **استرن**، توجه خواننـده را به شیوه‌ای معطوف می‌دارد که در آن اعمال آشنا در نتیجهٔ کند شـدن و طـولانی‌شـدن، آشنایی‌زدایی می‌شود. این شگرد تأخیر و طولانی‌کردن رفتار، ما را وادار می‌کند مناظر و حرکات را غریب‌شده ببینیم.

آقای *شندی* پس از آنکه می‌شنود بینی پسرش **تریسترام**، شکسته است، غمگینانـه در بستر خود دراز می‌کشد. این جمله را مطابق مرسوم می‌توان به این صورت نوشت:
«او بـا انـدوه در بستر خـود دراز مـی‌کشـد»؛ امـا اسـترن، حالـت آقـای شـندی را آشنایی‌زدایی می‌کند:

وقتی به بستر رفت، کف دست راست او روی پیشـانیش قـرار گرفتـه بـود و بخـش اعظم هر دو چشمش را می‌پوشاند؛ به آرامی با صـورت روی تخـت دراز کشـید در حالی که آرنجش را به عقب برده بود تا جایی که دماغش روی روتختی قرار گرفت. دست چپش بی‌حال از کنار تخت آویزان بود و انگشتانش روی دسته لگنی بـود کـه پای تختش قرار داشت.....

استرن با کندکردن توصیف حالت آقای شندی نه دریافت تازه‌ای از اندوه ارائه می‌کند و نه ادراک تازه‌ای از یک حالت آشنا؛ بلکه فقط توصیف کلامی آن را بسط می‌دهـد (سلدون و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۵۱).

باز به این قسمت از داستان شازده احتجاب، نگاه کنید کـه چگونـه بـا تعددشـان، فعلها روی حرکات و رفتار شخصیتها، اصطلاحاً "فوکوس" می‌شود؛ اما زمـان بشـدت، کند حرکت می‌کند:

فخرالنسا پشت به او نشسته بود با همان پیراهن تور چین‌دار. دو گیسوی بلند و بافته به چینهای نازک کمر می‌رسید. شازده ایستاد. خطوط نرم و لغزندهٔ شانه‌هـا را دنبـال کرد و خطوط محو دو بازو را که پشت پیراهن تور بود. وقتی به پشتی صندلی رسید خطوط را رها کرد و به سفیدی پشتِ گردن و موهای ریز آن خیـره شـد. فخرالنسـا روی صندلی گردانش نشسته بود. پهلوی دستش یک میز بود. شازده تنـگ شـاخدار بلور را دید و بعد دو لیوان پایـه بلنـد کریسـتال و دو ظـرف گـز و آجیـل را، تنـگ شاخدار تا نیمه پر بود. فخرالنسا هنوز پشت به شازده نشسته بود. شازده جلوتر رفت. از کنار خط نازک گردن و چینهای روی شانهٔ راست، کتاب بزرگ جلد چرمی را دید و انگشت‌های سفید و کشیده را ... (گلشیری، ۱۳۵۰: ۱۷).

در آنچه خواندیم فعلها بیش از اندازهٔ طبیعی استفاده می‌شود تا سرعت، کم شـود و تصویر، ظریفتر زیر ذره‌بین قرار بگیرد. این شیوه فوق‌العاده‌ای است که به وسـیلهٔ فعـل انجام می‌پذیرد.

حسین *سناپور* اسم این شیوه را- با کمی تغییـر البتـه-«نسـبت معکـوس روایـت بـا موضوع»، می‌نامد. در کتاب «حکایت حال» (گفتگوی احمد محمـود بـا لیلـی گلسـتان)

محمود از صحنه‌ای از رمان «مدار صفر درجه» حرف می‌زند و می‌گوید در یک صفحه بیش از شصت هفتاد فعل به کار رفته است تا در حرکت داستان، بیقراری را در **باران** (شخصیت داستان) نشان بدهد.

> تو حیاط آشوب بود. باران، شلاقی بود و دور. آسمان غرنبه سنگین بود. باران در را بست. چراغ را روشن کرد. نامهٔ کتایون دستش بود. نشست پای منقل. لیوان چای را برداشت. سرد بود. به پاکت نگاه کرد و چای خورد. نامه را بار دیگر خواند و گذاشتش تو جیب. باز سیگاری گیراند. برخاست. پتو و متکا را از کنج اتاق آورد. دراز کشید ... .
>
> بیقراری باران در درجهٔ اول از طریق کند گذشتن لحظات، نشان داده می‌شود. نویسنده بسادگی می‌توانست مثلاً بنویسد: «باران چند ساعتی انتظار کشید تا مائده آمد» اما در این صورت کندی گذرِ زمان و به تبعِ آن بیقراری شخصیت القا نمی‌شد؛ می‌توانست بنویسد مثلاً «با بیقراریَ انتظار کشید» اما در این صورت خواننده فقط آگاه می‌شد و بیقراری باران را تجربه نمی‌کرد.
>
> مهمترین نکته، زیاد بودن تعداد فعلهاست. فعل ظاهراً باید مبین کاری باشد؛ اما باز ماجرا به جلو نمی‌رود. افعال بسیاری از شخصیت داستان سر می‌زند؛ بی‌اینکه در وضع او تغییری به وجود آید؛ درست مثل اینکه هیچ کاری انجام نداده است و این یعنی انتظاری جانکاه. در «جادهٔ فلاندر» نوشتهٔ *کلودسیمون* صحنه‌ای تقریباً شبیه صحنهٔ قبل است (سناپور، ۱۳۸۵: ۸۷).

تعداد زیاد فعل و کندی حرکت زمان در روایت، نسبتی معکوس ساخته و این شگرد فعل در آثار گفته‌شده، بسیار خوش نشسته است.

بازی شگفت فعل را در این روایت کهن از «طبقات الصوفیه»، نیز می‌توان ملاحظه کرد:

> محمود غزنوی به سر گور بایزید شد. درویشی دید آنجا. گفت: این استاد شما چه گفتید؟ گفت: وی گفتی: هر که مرا دید وی را بنسوزند. محمود گفت: این هیچ چیز نیست. بوجهل، مصطفی را دید. وی را بسوزند. آن درویش گفت: ندید، ای امیر! ندید. وی برادرزادهٔ بوطالب دید نه پیغامبر خدای- صلی‌الله علیه و سلم- ورنه وی را بنسوختید (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳٦۲۵: ٤۱۰).

تعدد فعل و دخالت فعل در موسیقی گفتار- که نتیجهٔ جابه‌جایی ظاهراً عمدی و محسوسِ آن است - و نیز صمیمیت حاصل از آن در روایت و از همه مهمتر، تکرار

معنادار فعل «ندید» کاملاً مشهود است.

در ورای تکرار فعل «ندید»، صدای اعتراض و سرزنش درویش را می‌شنویم که انگار دارد بر سر امیر داد می‌زند. شاید کسی معتقد باشد که این تکرار فعل یک ویژگی سبکی است؛ اما با مقایسه‌ای ساده بین این متن و متن قابوسنامه و تاریخ بلعمی- که تکرار فعلها- ویژگی سبکی به شمار می‌آید، ارزش فعل در آثار هنری بیشتر مشخص می‌شود.

موقعیتهای سبکی این کاربرد را می‌توان در دستور تاریخی فعل، مشاهده کرد؛ اما آنچه قابل توجه است، فعلهای «لحظه‌ای و تداومی» است که نقش مؤثری در داستانپردازی معاصر دارد.

> فعل لحظه‌ای فعلی است که جریان یا امتداد عمل را کوتاه می‌کند و به صورت آغاز نشان می‌دهد؛ مانند افتادن، ترکیدن، فهمیدن، رهاکردن، وحشت‌کردن و ... اما فعل تداومی فعلی است که جریان عمل را با تداوم بیان می‌کند و ابتدا و انتهای آن مورد نظر نیست؛ مانند بافتن، شمردن، دویدن، تحصیل‌کردن، بازی‌کردن و... (احمدی گیوی، ۱۳۸۰: ۱۲۲۷).

تفاوت کاربردی فعلهای لحظه‌ای بیشتر در زمانهای مستمر دیده می‌شود که در متنهای روایی امروزی پرکاربرد است. در عبارات زیر این تفاوت بیشتر محسوس است:

دارم می‌افتم/ دارم می‌بافم.

در تفاسیر قرآن بارها از تکرار فعل در آیات و معانی آنها یاد شده است؛ مثلاً طبری دربارهٔ تکرار فعل در سورهٔ نبأ آیه ٤ می‌نویسد:

جملهٔ «ثم کلاّ سیعلمون» تأکید و تثبیت «کلاّ سیعلمون» است؛ یعنی تکرار، تأکیدی است به واقعیتِ «دانستن و فهمیدن».

تکرار فعل در «اتاق آبی» به گونه‌ای دیگر رقم می‌خورد. *سهراب سپهری* برای یک معنا از فعلهای متعدد و گوناگون استفاده کرده است تا از تکرار ملال‌آور فعل در روایتِ خود جلوگیری، و علاوه بر آن ایقاع یا موسیقی کلامِ خویش را هم حفظ کند. «او به هر حال شاعر است و نمی‌توان توجه او را به این مسئله نادیده گرفت. وی برای مفهوم کشیدن و رسم‌کردن، فعلهای زیر را به کار برده است:

معلم، مرغان را گویا **می‌کشید**، گوزن را رعنا **رقم می‌زد**، خرگوش را چابک **می‌بست**، سگ را روان **گرته می‌ریخت**، لب را به اشاره **صورت بست**، فک زیرین

را **پیمود**، چشم را **نشاند**،گرده را **برآورد**، دم را **آویخت**، دو دست را **نمایان ساخت**، علفزاری **ساخت** (اکبرپور، ۱۳۸۸: ۵۰).

٤. جلوه‌های فعل از نظر معناشناسی

وقتی سخن از روایت است در وهلهٔ اول به رویداد توجه داریم و رویداد بر فعل مبتنی است؛ پس بین رویداد و روایت و فعل و کنش، تلاطم و درهم‌تنیدگی فوق‌العاده‌ای برقرار است. فعل نیز به تبع روایت، حالتی چندگانه دارد. از سوی دیگر روایت، خود ویژگی بسیار مهمی دارد که همزمان، هم زبانشناختی است و هم زمانمند و هم معناکاوانه.

> روایت به گذشته می‌پردازد. رویدادهای آغازین هر روایت، فقط در سایهٔ رویدادهای بعدی است که معنا می‌یابد و علت به شمار می‌رود. تغییرات بنیادیتر همچون تغییر دین و منش سیاسی می‌تواند معنای رویدادهای گذشته [و البته مفهوم افعال را] دستخوش دگرگونی اساسی سازد (مارتین، ۱۳۸۸: ۵۰).

با توجه به این معنا، این پرسش مطرح می‌شود که کاربرد فعل به عنوان یک واژه آیا در روایت متن داستانی یا متون دیگر مثل زندگینامه متفاوت است؟ *توماس پاول* که اندیشه‌های ساختارگرایی را به نوعی آسیب‌شناسی کرده‌است، در «بوطیقای طرح» می‌نویسد:

«فعل سیلی‌زدن همه جا یکسان نیست؛ معانی مختلف دارد. سیلی‌زدن از سر خشم، سیلی‌زدن برای به‌هوش‌آوردن، سیلی‌زدن آیینی و ...» (اخوت، ۱۳۷۱: ۷۲).

نظریه‌پرداز آلمانی، *کته هامبورگر*، نیز دو نوع فعل را از این نظر متمایز می‌سازد:

الف) افعال بیرونی که بیانگر رفتار بیرونی شخصیت است؛ مثل آمدن، رفتن، گریستن، خندیدن، خوردن و ... .

ب) افعال درونی که نشانگر جریانهای روانی شخصیت، تلقی می‌شود؛ مثل فکر کرد، احساس کرد، امیدوار بود و ... .

او دستهٔ دوم را فقط مخصوص اشخاص داستانی می‌دانست و معتقد بود که نمی‌توان آنها را دربارهٔ افراد واقعی به کار برد (نک: فلکی، ۱۳۸۲: ۳۰).

باز به عنوان یک پرسش: آیا در یک کتاب علمی یا تحقیقی یا حتی تاریخی، فعل همان طور به کار می‌رود که در یک کتاب رمان؟ در ادامهٔ این سؤالات، آیا می‌توان

معتقد شد که یکی از رازهایی که تاریخ بیهقی را بـه داسـتان و رمـان نزدیـک مـی‌کنـد استفاده ویژه او از افعال است؟

واقعیت این است که تعداد فعلها در زبان فارسی از تعداد اسمها بسیار کمتـر اسـت. علاوه بر این فعلهای تکراری از نظر ساختاری نیز آمار زیادی از فعلها را در بر می‌گیرد. به گفتهٔ برخی زبانشناسان در زبان فارسی سه هزار و پانصد فعل هست که از این مقدار بیش از هزار فعل یعنی تقریباً یک سوم، فقط فعلهایی است که با «کرد» ساخته می‌شود؛ یعنی شکلی یکسان و تکراری. این مسئله اگرچه به فقر زبانی مربوط می‌شـود معضـلی دیگر در روایات داستانی به وجود می‌آورد؛ یعنی تکرار و عـادت واژه‌هـا و در نتیجـه، سست‌شدن زبانِ داستان را در پی دارد.

عادت‌پذیریِ که یکی از ضعفهای زبان است در مورد فعلهای زبان، جلـوهٔ بیشـتری دارد. نمونه‌اش را در سبک خراسانی، فراوان می‌بینیم که چـه انـدازه نثـر را بـی‌ذوق و بی‌طراوت می‌کند.

آشنایی‌زدایی در معنای فعل شاید محصول چنین ابتذالی باشد که بعدها نویسندگان را به سمت آن سوق داد. وقتی اسـتفادهٔ مکـرر از فعـل، دیگـر کارامـدی آن را از بـین می‌برد، نویسنده، مجبور می‌شود آن را در معنای غیرواقعـی‌اش بـه‌کـار ببـرد یـا شـکل استفاده از آن را عوض کند. هرچند **آلن رب‌گری یه** «انتقاد می‌کند که چرا باید بگـویی که کومه‌های دهکده قوز کرده بود. قوز کردن حالتی انسانی است و ما نباید بـه وسـیلهٔ زبانمان حالتهای خودمان را به اشیا و پدیده‌ها تحمیل کنیم» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ٦١).

به فعلهای این قسمت از کلیدر توجه کنید:

«[گنبد] امامزاده قد کشیده در کنار گدایان چشـم‌بـه‌راه خیـرات و مبـرات، دسـتهای لاجوردین خود به آسمان برافراشته به سختی خمیازه می‌کشید. بازار از آن سوی خیابان دهن‌گشوده مردم را یک‌به‌یک چون حبّه‌ای به گلو می‌انداخت و فرو می‌داد» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ٥١١).

کاربرد فعلها در معنای اصیل و البته کهن، شاید امروز روایی نداشته باشد و زبـان را کمی به عقب برگرداند؛ ولی وقتی اقتضای ساختار و موسـیقی باشـد، خودبـه‌خـود آن فعلها هم به درون متن می‌خزد؛ بدون هیچ معطلی.

پشت‌دادن (گریختن) جفا گفتن (ناسزا) دستان‌کردن (رنگ‌کردن) بر دست‌گرفتن

(پرداختن) پدید کردن (ایجاد) و بسیاری دیگر از فعلهای محلی و اقلیمی، معنایی رسا و آهنگی گوشنواز دارد؛ اما در فرهنگ واژگان ما هنوز جای‌گیر نشده است و این برمی‌گردد به اینکه شعر امروز، که بیشترین بار واژه‌سازی و فعل‌سازی برعهده‌اش است، نتوانسته است به وظیفه‌اش عمل کند و لاجرم داستان مجبور شده بار او را به دوش بکشد.

با این همه در «کرشمهٔ لیلی»[۳۵]، تجربهٔ گسترش معنایی افعال برای کمک به موسیقی نثر انجام می‌گیرد و در عین حال ملال‌آور هم نیست.

> من تو را با خود کوتاه می‌دارم (ص۳۱). روزه‌ات می‌دهم (ص۴۳). نسیم تنگهٔ چهل‌تنان در هر کجا مقامی می‌زند (ص۴۱). مردم کوچه دادند (ص۱۳). زمین، برف درشت را می‌نوشید (ص۶۵). نور آفتاب در تکه‌های خیس ابر می‌شکست (ص۱۰). آبشار کف‌آلود خندهٔ بی‌امان مرگ را می‌پایید (ص۴۹). صدای پرستو زخم دارد (ص۱۳۸). گریه در دل انداختم (ص۱۸۴). دلم سرخ است؛ همهٔ رگهایم بلبل می‌شوند (ص۴۲).

چنین اسنادهای شاعرانهٔ فعل را می‌توان بیش و کم در آثار کسانی مثل *بیژن نجدی* هم دید. درست همان کاری که بیهقی آگاهانه با معانی افعالش انجام می‌دهد تا روایت تاریخش را – نه از آن‌گونه که هم عصرانش می‌نویسند- همچنان نافذ، جذاب و پرمعنا نگه دارد.

گفتنی است که استفاده از این افعال، آفتهایی هم در پی دارد که در پرداختن به آن باید جانب احتیاط را رعایت کرد؛ چون این گونه افعال، غیرملموس یا به تعبیری، غیر تصویری است و در جایی که راوی سوم شخص غایب باشد و بخواهد فضایی عینی را به تصویر بکشد، این افعال در وظیفهٔ خود عقیم می‌مانند.

این نکته، البته مطلوب کسانی هم چون شکلوفسکی است. وی در نوشته‌هایش بحث کرده بود که همهٔ جنبه‌های روایت از جمله موضوع و عناصر، «شکلی است» و آنها را می‌توان با بررسی قوانین زبانشناختی و قواعد آفرینش هنری دریافت و از آنجا که تمهیدهای ادبی با روشهای مرسومِ سخن، بسیار متفاوت است؛ می‌تواند واقعیت را آشنایی‌زدایی کند و دریافت ما را از دنیای پیرامونمان تازگی بخشد؛ به همین دلیل، *تاریخ روایت، تاریخ پیچیدگیها، ساده‌کردنها و وارونه کردن قوانین ساختار ادبی است.*

بر اساس چنین دیدگاهی، تنها *جمله* است که برای انتقال معنا ساخته می‌شود؛ به دیگر سخن در انتقال معنا، جمله، ساختار کاملتری نسبت به اجزا دارد و از میان اجزای کلام، نقطهٔ پایان این تکامل، فعل خواهد بود. از طرفی دیگر، یک جمله می‌تواند معانی متفاوت به خود بگیرد.

> تحلیلگران روایت و زبانشناسان، جمله‌ها و روایاتشان را با دو نمودار درختی نشان داده‌اند؛ نمودار نخست از بالا به پایین است و سرفصل آن را به زیرشاخه‌ها تقسیم می‌کند؛ مثلاً عبارات اسمی، عبارات فعلی. سپس آن را به واژه‌ها یا رویدادهای خاص تقسیم می‌کنند که واحدهای انتزاعی را تشکیل می‌دهند (مارتین، ۱۳۸۸: ٦٨).

در واقع ساختی تازه به وجود می‌آید که زیربنای شکلی دستور زبان داستانی جدیدی می‌گردد و البته فعل هم‌چون یک بازیگر، پیشرو این دگردیسی خواهد بود.

همچنین باید دانست که تقسیمهای ساختاری به معنای فراموشی معنا و محتوا نیست؛ آن چنانکه *لوی اشتراوس* برای تحقیر ساختارگرایان، واژهٔ «شکل‌گرا» را به کار برد؛ چون همین الگوی کنشی پس از ارزیابی، محتوایی معنایی پیدا می‌کند.

معنای فعل بر قالب اثر حاکمیت دارد در حالی که در نمونه‌های عادی، نوع روایت است که تعیین‌کنندهٔ فعل می‌شود و در نتیجه، واقعی یا غیر واقعی‌بودن فعل، مورد ارزیابی دوباره قرار می‌گیرد؛ فی‌المثل «جامع‌التواریخ و جهان‌گشا»، دو نوع روایت از یک موضوع را ارائه می‌کنند؛ اما در روایت نخستین، فعلها یا به‌طور عام، واژه‌ها فقط در خدمت پیام‌رسانی است بی‌اینکه گسترهٔ معنایی آنها وسعت تازه‌ای پیدا کند؛ اما در جهانگشا، جوینی آن‌قدر با واژه، چندپهلو برخورد می‌کند که در وهلهٔ اول نمی‌توان باور کرد؛ آنچه خوانده می‌شود تاریخ واقعی است یا لفاظی تاریخی که تأثیر کلام را بیشتر از توثیق تاریخی بها می‌دهد؟! گرچه این رقصِ واژگانی در فعلها- نسبت به تاریخ بیهقی- باز فریبایی کمتری دارد.

بیهقی به اقتضای موسیقی متن و گفتمان معنایی آن، مفهوم «مردن» را آگاهانه با افعال گوناگون بیان می‌کند: *فرمان یافت / برمرکب چوبین نشست/ گذشته شد/ کرانه شوید/ سوی حق شتافتند.*

ساختگرایانی مانند پراپ به همین دلایل معتقد بودند که *اهمیت ساختاری فعل و کنش* از اسم و شخصیت بیشتر است. در نمونه‌هایی که خود پراپ آورده است مانند تزار، عقابی را به قهرمان می‌بخشد یا پیرمردی اسبی را به سوچنکو می‌بخشد یا شاهزاده

انگشتری را به ایوان می‌بخشد. فعل *بخشیدن* برای تحلیلِ روایت مهمتر از افراد یا اشیا است (نک: مارتین، ۱۳۸۸: ٦٦).

در داستان «اورلیا» اثر *ژرار دونروال*[۳٦] راوی بارها می‌گوید: به نظرم رسید، احساس کردم و ... . مفهوم تردید، هجایی تکراری در داستان می‌شود. شبیه آنچه در *بوف کور هدایت* خوانده‌ایم. رمان، پر است از *تکرار گمان می‌کنم، نمی‌دانم چرا، نتوانستم تشخیص بدهم، به نظرم می‌آمد، نشان می‌داد* ...که همگی تأکیدی بر عدم قطعیت رخداد است و فضا بشدت حالتی شکننده و کرخت دارد. انتقال این معنا- اگر نه به طور کامل- تا حدود زیادی از طریق فعلها صورت گرفته است.

البته ذکر این نکته ضروری است که در حیطهٔ زبانهای طبیعی، رابطهٔ دستور زبان و معنا نسبتاً آشکار است؛ یعنی اگر معنای جمله‌ای را بدانیم، می‌توانیم ساختار دستوری آن را تبیین کنیم و برعکس؛ اما وقتی زبانِ داستان مطرح باشد، قاعدتاً رابطهٔ زبان و معنا چندان آشکار نخواهد بود.

این پدیده در زبان متون دینی که به دلیل قوای هنری و ادبی آنها- همان طور که پیش از این اشاره شد -کاملاً مشهود است. بابِ گفتگو بر سرِ مفرداتِ قرآن، همچنان در تفاسیر، مفتوح است و فعلهای قرآن به عنوانِ واژگان کلیدی نیز هم‌چنان مورد توجه است.

فعلهای «رفث» در آیهٔ ۱۹۷ بقره و «خُذ» در آیهٔ ۲٦۰ بقره و نیز فعل «اغویتنی» در ۱٦۱ اعراف و «ذرأ» در ۱۷۱ اعراف و فعل «فاضرب» در ۷۷ طه و ... نمونه‌هایی است از گسترهٔ معنایی فعل و تأثیر آن در فهم متن مقدس. این افعال بارها از سوی مفسران مورد نقد و بررسی قرار گرفته است که خود نشانگرِ اهمیت فعل در تجزیه و تحلیل و تفسیر متون، تواند بود.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه بیان شد، برجستگی نقش فعل به عنوان هستهٔ مرکزی در ساختار روایت- حتی اگر نیاز به تبیین داشته باشد- غیر قابل تردید است؛ گرچه به طور جدی و مستقل، گزارشی کامل از این تبیین، کمتر به چشم آمده است. بر همین اساس در این نوشتار سعی شد که دست کم، این نظرها یکجا فراهم شود و مورد مطالعه وارزیابی قرار گیرد.

الف) آشنایی با نقد و دیدگاه‌های صاحبنظران در مورد نقش و اهمیت فعل. نقد ساختارگرایی فعل به تحلیل قیاسی داستانها کمک می‌کند و در واقع این مزیت را دارد که برایمان آشکار سازد که داستانها در برخی امور مشترک هستند. از دید این اشتراک، ساماندهی دستوری از یک سو و پردازش فعل در داستان از سوی دیگر، منظور نهایی این نوشتار بود که نتایج تحلیل باید صدق مفروضات را تایید کند و در واقع راه را برای سبک‌شناسی نوین فعل هموار سازد.

ب) رویکردی این چنین به فعل و روایت، خواننده یا مخاطب نوشتهٔ روایی را آگاه می‌سازد که برای درک متن و لذت بردن از آن از شگردهای مختلف فعل می‌تواند بهره‌مند شود. در مقابل به صاحبان داستان می‌تواند یک شیوه یا یک روش را برای روان کردن روایت یا مؤثر کردن آن از طریق شناخت انواع فعل پیشنهاد کند.

ج) چنین شگردهایی در استفاده از فعل، علاوه بر برجسته‌سازی این عنصر دستوری – روایی و بهره‌مندی متفاوت از نقشهای فعل، سیر رویکردهای نوین را هموارتر می‌سازد و نهایتاً در اعتلای ادبیات نوشتاری عمومی مثل خاطره و گزارش و تاریخ و در غنای ادبیات داستانی بویژه، نقش موثری ایفا خواهد کرد.

د) ارائهٔ نمونه‌های کاربردی از انعطاف گونه‌های فعل در زمینهٔ داستان و پردازش روشنتر نظریه‌های روایت‌شناسان دربارهٔ اهمیت فعل، مدنظر این مقاله بود؛ مثل دگردیسیهای روایی در انواع متون، بازیهای زمانی و کنشمندیهای محوری فعل در میان عناصر داستان، تفکیک و تشخیص فعلهای کنشی، فرایندی، وضعیتی، پویا، ایستا، توصیفی و ... .

و) کارکردهای تکرار و تراکم فعل نیز، که برساخته‌ای جدید است به عنوان نمونه‌هایی از ظرفیتهای فعل تبیین شد. اصطلاح توزیع فعل در محور همین نقش ارزیابی می‌شود.

ز) همین طور جلوه‌های حضور و غیاب فعل نیز، که در دانش زیبایی‌شناسی می‌گنجد و حتی در گسترهٔ معنایی فعل و در نهایت در فربهی روایت، تأثیر بسزایی دارد، مورد توجه بود که نمایی کلی ازآن ارائه عرضه شد.

ح) امکانات روانشناختی فعل مانند فرضیهٔ پیچیدگی افعال و نسبت منفی یا مثبت بودن افعال با درک و حفظ پی‌رفت روایی، نکات باقیمتی بود که این مقاله بنا داشت با

توضیح و معرفی آن، چشم‌انداز مناسبی را در نگاه اصحاب نقد و روایت رقم بزنند.

پی‌نوشت

۱. «به زودی خواهند گفت: سه تن بودند و چهارمین آنها سگشان بود و می‌گویند: پنج تن بودند و ششمین آنها سگشان بود. تیر در تاریکی می‌اندازند و می‌گویند: هفت تن بودند و هشتمین آنها سگشان بود».

.2 Fabula

3.Syuzhet

4. Diegesis

5.Mimesis

6.Description

7. Setting

8. Sequence

9. Action

۱۰. مفهوم وصفی در اینجا با فعلهای وصفی مانند رفته و گفته و خورده و ... که در سبک‌شناسی بهار آمده متفاوت است.

۱۱. توماشوفسکی نوشته است که از نظر تودوروف توصیفات مربوط به طبیعت، مکان، موقعیت و منش شخصیتها بنمایه‌های ایستا و کارها و حرکات قهرمانان نوعاً بنمایه‌های پویا است.

12. aspect / form

13.focalization

14. scene-Half

15. transformation

16. donald davidson

17. zeno vendler

18. Activity

19. accomplishment

20. achievement

21. state

22.Blomental

23.Behver

24.Versatile verbs

۲۵. جملات چندشقی تقریباً معادل همان جملات مرکب فارسی است؛ مانند: من فکر می‌کنم که ... من انتظار دارم که... من امیدوارم که... من پیشنهاد می‌کنم که... .

26. Verbal complexity hypothesis

۲۷. ر.ک. توکلی، حمیدرضا؛ از اشارت‌های دریا / بوطیقای روایت در مثنوی؛ تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۹.

۲۸. در دستور تاریخی فعل جنبه‌های نحوی این مقوله در صفحهٔ ۱۵۱۱ مورد بحث قرار گرفته و البته رابطهٔ آن با روساخت و ژرف‌ساخت جمله توضیح داده شده است. ص ۱۵۵۸

۲۹. و آفتاب را می‌بینی که چون بر می‌آید از غارشان به سمت راست مایل است و چون فرو می‌شود از سمت چپ دامن بر می‌چیند در حالی که آنان در جایی فراخ از آن هستند ... و می‌پنداری که ایشان بیدارند در حالی که خفته‌اند و آنها را به پهلوی راست و چپ می‌گردانیم و سگشان بر آستانهٔ غار دو دست خود را دراز کرده بود.

۳۰. و این چنین بیدارشان کردیم تا میان خود از یکدیگر پرسش کنند. گوینده‌ای از آنان گفت: چقدر مانده‌اید؟ گفتند: روزی یا پاره‌ای از روز را مانده‌ایم. سرانجام گفتند پروردگارتان به آنچه مانده‌اید داناتر است. اینک یکی از خودتان را با این پول خود به شهر بفرستید».

در اینجا، فعلهای گذشته، پی‌درپی و از پی هم می‌آید؛ جایی برای توقف و گسستگی وجود ندارد. این صحنه‌پردازی از نظر زمان فعل، درست مقابل صحنه‌پردازی است که پیشتر، اصحاب کهف را در آن مشاهده می‌کردیم.

۳۱. مدیر مدرسه، ص۱۱۷.

۳۲. کتاب آذر نوشتهٔ علی خدایی.

۳۳. امیرخانی، رضا (۱۳۸۵)؛ من او؛ تهران: انتشارات سورهٔ مهر، ص ٤٦٩.

34. tristram shandy

۳۵. ابراهیمیان، محمد؛ کرشمهٔ لیلی؛ تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۵.

۳٦. برای درک پیوستگیهای هنری وی با هدایت، نک: ساجدی، طهمورث؛ کتاب ماه ادبیات و فلسفه؛ ش ٦۹ (۱۳۸۲)، ص۳٤.

منابع

قرآن کریم

اچسن، جین؛ روان‌شناسی زبان؛ *ترجمهٔ عبدالخلیل حجتی؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳٦٤.*

احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ چ۳، تهران: مرکز، ۱۳۷۵.

احمدی گیوی، حسن؛ دستور تاریخی فعل؛ *تهران: قطره، ۱۳۸۰.*

اخوت، احمد؛ دستور زبان داستان؛ *اصفهان: فردا، ۱۳۷۱.*

اسحاقیان، جواد؛ کلیدر رمان عشق و حماسه؛ *تهران: گل‌آذین، ۱۳۸۳.*

اکبرپور، حمیدرضا؛ «ظرفیتهای فعل در شعر سهراب سپهری»، *مجلهٔ رشد ادب فارسی؛ پاییز، شماره یکم، ۱۳۸۸.*

امیرخانی، رضا؛ بی وتن؛ چ۳، *تهران: علم، ۱۳۸۷.*

بی‌نیاز، فتح الله؛ درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی؛ چ۳، *تهران: افراز، ۱۳۸۸.*

بیهقی، ابوالفضل؛ تاریخ بیهقی؛ *به اهتمام دکتر غنی و دکتر فیاض؛* چ٤، *تهران:خواجو، ۱۳۷۰.*

تبریزی، شمس‌الدین محمد؛ مقالات؛ چ۳، *تهران: خوارزمی، ۱۳٦۹.*

تودوروف، تزوتان؛ بوطیقای نثر؛ *ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور؛ تهران: نی، ۱۳۸۸ الف.*
----------؛ بوطیقای ساختارگرا؛ *ترجمهٔ محمد نبوی؛ چ۲، تهران: آگاه، ۱۳۸۲ ب.*
توکلی، حمیدرضا؛ از اشارت‌های دریا/بوطیقای روایت در مثنوی؛ *تهران: مروارید، ۱۳۸۹.*
جعفری، فرهاد؛ کافه پیانو؛ *چ۲۰، تهران: چشمه، ۱۳۸۸.*
دولت‌آبادی، محمود؛ کلیدر؛ *چ۵، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۶۸.*
سناپور، حسین؛ ده جستار داستان‌نویسی؛ *چ۲، تهران: چشمه، ۱۳۸۵.*
سلدون، رامان؛ راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر؛ *ترجمهٔ عباس مخبر؛ چ۲، تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.*
صافی، حسین؛ داستان از این قرار بود؛ *تهران: رخداد نو، ۱۳۸۸.*
خواجه عبدالله انصاری؛ طبقات‌الصوفیه؛ *تهران: فروغی، ۱۳۸۵.*
فرشیدورد، خسرو؛ دستور مفصل امروز؛ *تهران: سخن، ۱۳۸۲.*
فلکی، محمود؛ روایت داستان؛ *تهران: بازتاب نگار، ۱۳۸۲.*
گلشیری، هوشنگ؛ شازده احتجاب؛ *چ۲، تهران: کتاب زمان، ۱۳۵۰.*
مارتین، والاس؛ نظریه‌های روایت؛ *ترجمهٔ محمد شهبا؛ چ۲، تهران: هرمس، ۱۳۸۶.*
مرتضائیان، حسین؛ عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک؛ *تهران: نی، ۱۳۸۵.*
مستور، مصطفی؛ سه گزارش دربارهٔ نوید و نگار؛ *چ۴، تهران: مرکز، ۱۳۹۱.*
معروفی، عباس؛ سمفونی مردگان؛ *چ۵، تهران: ققنوس، ۱۳۸۰.*
مکوئیلان، مارتین؛ گزیدهٔ مقالات روایت؛ *ترجمهٔ فتاح محمدی؛ تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۸.*
منذنی پور، شهریار؛ ارواح شهرزاد؛ *تهران: ققنوس، ۱۳۸۳.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی