The syntactic function of the short story "Marital Miracle" by "Abdul Qaddus" (Based on Todorf's narrative structure pattern)

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.59891

Ali Akbar Mohseni
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Shiva Sadeghi[1]
faculty Member of Arabic Language and Literature Department, Payam-e Noor University

Received: 27 September2018 Accepted: 9 January 2020

Abstract

With his theory of narrative syntax, which was an aspect of the three elements of semantics, theology, and syntax, Todoroff defined a new and independent mechanism for each literary work, especially in the field of fiction, and divided it into two parts: mythological and ideological. This model can discover many of the conflicts and misconceptions that govern human societies and provide a suitable solution for them. Based on Todorf's theory, this article examines the narrative structures of the short and ideological story (marital fervor) of Abdul Qudus. While showing this theory's ability to study the deep systems of the story along with its superficial structures, to answer the question that the prevailing ideology, what is this story about, and how was it conveyed to the audience? After examining the superstructural and semantic layers, it became clear that the story's doctrine focuses on women's sacrifice in relationships that men betray, which Abdul Qaddos shows with actions, names, and attributes and uses measures and characters to present an objective image to the audience.

Keywords: short story, narratology, Todorov, Abdul Qoddos, keramat zojati

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1]. Corresponding author. Email: sh.sadeghi11@gmail.com

کارکرد نحو روایی داستان کوتاه «كرامة زوجتي» عبدالقدوس
(بر اساس الگوی ساختار روایی تودورف)

(پژوهشی)

علی اکبر محسنی(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه، ایران)
شیوا صادقی(عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور، نویسنده مسئول) [۱]

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.59891
صص:۱۲۶-۱۱۲

چکیده

تودورف با نظریۀ نحو روایتی خود که جنبه‌ای از جوانب سه گانۀ معنایی و کلامی و نحوی بود، سازوکار نو و مستقلی برای هر اثر ادبی خصوصاً در زمینۀ داستان تعریف نمود و آن را در دو بخش اسطوره‌ای و ایدئولوژیک قرارداد. این الگو می‌توان بسیاری از تعارضات و اندیشه‌های نادرست حاکم بر جوامع بشر را کشف نموده و راه حل مناسبی برای آن‌ها ارائه داد. این مقاله سعی دارد تا بر اساس نظریۀ تودورف، به بررسی ساختارهای روایتی داستان کوتاه و ایدئولوژیک (**كرامة زوجتي**) عبدالقدوس بپردازد و ضمن نشان‌دادن توانایی این نظریه در بررسی ساخت‌های عمقی داستان در کنار ساخت‌های سطحی آن، به این پرسش پاسخ دهد که ایدئولوژی حاکم بر این داستان چیست و از چه طریقی به مخاطب انتقال‌یافته است؟ پس از بررسی لایه‌های روساختی و معنایی مشخص شد ایدئولوژی حاکم بر داستان معطوف به قربانی شدن زنان در روابطی است که مردان خیانت می‌کنند که عبدالقدوس آن را با افعال، اسماء و صفات به نمایش می‌گذارد. و با استفاده از کنش‌ها و شخصیت‌ها، تصویری عینی به مخاطب ارائه می‌دهد.

کلیدواژه‌ها:داستان کوتاه، روایت شناسی، تودروف، عبدالقدوس، کرامة زوجی.

تاریخ دریافت:۱۳۹۷/۷/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۱۹

[۱] رایانامه نویسنده مسئول: Sh.sadeghi11@gmail.com

۱. مقدمه

۱. ۱. مسأله پژوهش

ازآنجایی‌که هر متن دارای ساختارهای خاص خود است و در دنیای ادبیات، می‌توان آن را یک اثر مستقل به‌حساب آورد؛ دانش ساختارگرایی با احترام به استقلال متن، درصدد یافتن ویژگی‌های ساختاری و زبانی آن برمی‌آید و به‌نوعی ادبی بودن متن را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. روایت‌شناسی، دانشی بود که در بستر علم ساختارشناسی به وجود آمد و کم‌کم راه خود را در میان پژوهش‌های ساختاری باز کرد. بدون تردید تودورف را می‌توان پدر علم روایت شناسی به‌حساب آورد. وی با بهره‌گیری از تحقیقات ولادیمیر پراپ در زمینهٔ اصول و قواعد زبانشناسی، ساختاری جهانی را برای روایت پیشنهاد داد و آن را روایت‌شناسی نامید. در تعریف کلی روایت‌شناسی باید گفت که «گونه‌ای جدید از ساختارگرایی ادبی است که با ساختار بنیادین درون‌مایهٔ داستان‌ها کار چندانی ندارد؛ بلکه بر ساختار روایت متمرکز است. ساختار روایت شیوه‌ای است که داستان‌ها به معنای وسیع کلمه از طریق آن نقل می‌شوند.» (برتنس، ۱۳۸۷: ۸٦)

براین اساس می‌توان گفت که در روایت‌شناسی، هدف اصلی ما بررسی چگونگی شکل‌یافتن ساختار روایت است. در این حالت، ما به دنبال مشخص‌نمودن الفاظ، افعال و صفات نحوی نیستیم؛ بلکه قانون نحو داستانی بر اساس شخصیت‌ها و کنش‌های آنان است که در نتیجهٔ آن ویژگی‌هایی مطرح می‌شوند که می‌توان از طریق آن‌ها به معنای منتقل‌شده از داستان دست‌یافت. به‌عبارت‌دیگر، بررسی فعل‌های روایتی، به این معنی نیست که ما افعال را به‌عنوان یک وجود مستقل که در فضای کلی داستان مطرح می‌شوند، در نظر بگیریم؛ بلکه باید به دنبال کشف ارتباط آن‌ها باشخصیت‌ها و ویژگی‌های واردشده در داخل داستان بود و دلایل قرار گرفتن آن‌ها به‌صورت متوالی را کشف کرد. «به نظر روایت‌شناسان ساختارگرا، مهم‌ترین قیاس زبان‌شناسی، قیاس میان ساختار روایت و نحو جمله است. بر پایهٔ این قیاس، پرداخت کلی قصه از قواعد قراردادی معینی پیروی می‌کند، درست همان‌گونه که پرداخت جمله از قواعد نحوی پیروی می‌کند.» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳٦۱) تودورف با ارائهٔ نظریهٔ روایت‌شناسی به دنبال کشف یک ساختار جهانی و دستور زبانی جامع برای روایت و داستان بود. وی این امر را با تحقیق و بررسی صد قصه از دکامرون اثر بوکاچیو به سرانجام رساند و یک چهارچوب دستوری مشخص برای هر داستان ایجاد کرد. «تودورف متون روایی را از سه جنبهٔ معنایی، کلامی، و نحوی موردبررسی قرار می‌دهد و در این میان بیشتر بر جنبهٔ نحوی تأکید می‌ورزد.» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱٦۰) اگر چه تودورف، اصول نظری خود را بر داستان‌های کهن پیاده نمود امّا دستور ساختار روایتی وی را می‌توان بر انواع داستان‌های کوتاه و بلند اجرا نمود. خصوصاً اینکه داستان در دورهٔ معاصر، سعی دارد تا به بحران‌های موجود در جامعه واکنش نشان دهد و این همان وظیفهٔ اجتماعی است که آثار ادبی باید ادا کنند و تودورف هم بدان معتقد بوده است. «تودورف بی‌آنکه درصدد تخطئه یا نفی «فرمالیسم» و «ساختارگرایی» ـ که خود از سردمداران این رویکرد در جهان است ـ باشد، در عین اعتقاد به کارآمدی این رویکردها برای شناسایی و تحلیل هر متن ادبی یا «ادبیت» متن، به‌شدّت به کارکردهای انسانی، عاطفی و دلالت‌های فرهنگی، اجتماعی و حتی سیاسی ادبیات باور دارد و متن ادبی را ـ در عین پذیرفتن ساختار یگانه و مستقل آن ـ خودبسنده و خودارجاع نمی‌داند و دلالت‌های روان‌شناختی و جامعه‌شناختی و فکری ـ فلسفی متن برای او بسیار اهمیت دارند.» (علوی و اقبال‌زاده؛ ۱۳۸٦: ۹) حال پرسش اینجاست که

آیا عبدالقدوس توانسته است با استفاده از مقوله‌های اصلی روایت، همچنین کنش‌ها و شخصیت‌ها، به پردازش هدف ذهنی خود نائل آید؟

۱. ۲. اهمیت پژوهش

با استفاده از مدل روایتی تودورف، علاوه بر کشف ساختار سطحی داستان، می‌توان به ایدئولوژی‌های حاکم بر آن نیز آگاهی یافت. هر داستان در حالت توازنی خود، از ایدئولوژی ثابتی برخوردار است که پایبندی شخصیت‌های درگیر در آن را طلب می‌کند. شیوهٔ زندگی، علایق، سلیقه‌ها و باورهای درست و نادرست این افراد، در ثبات یا عدم ثبات این توازن نقش مهمی ایفا می‌کنند. امّا در مرحلهٔ عدم توازن، با تضادها و رفتارهایی روبه رو می‌شویم که به شدت ضدّ ارزش بوده و علاوه بر باورهای شخصی، باورها و ارزش‌های اجتماعی را نیز مورد تهدید قرار می‌دهند و از این رو، حل این بحران در داستان، بسیار مهم و حیاتی به نظر می‌رسد.

با این الگو می‌توان بسیاری از تعارضات و اندشه‌های نادرست حاکم بر جوامع بشر را کشف نموده و راه حل مناسبی برای آنها ارائه داد.

۱. ۳. پیشینه پژوهش

باوجود شهرت عبدالقدوس، تاکنون تنها یک پایان‌نامه با عنوان «بررسی و تحلیل و ترجمهٔ داستان کوتاه "دخترم مبارکت باشد" از صلاح عبدالقدوس» (۱۳۸۵ش) کارشده است. همچنین کتابی با عنوان« احسان عبدالقدوس فی ٤٠ عاما»(۱۹۸۵م)نوشته و پژوهش‌های فراوانی در این مورد انجام‌گرفته است.تا جایی که مجلهٔ عالم الکتب یک شمارهٔ خود را کامل به وی اختصاص داده و نزدیک به ۲۵ مقاله در باب وی چاپ نموده است ازجمله: «إحسان عبدالقدوس فی مکتبین قومین» (۱۹۹۱م)، «إحسان عبدالقدوس فی فکر الآخرین» (۱۹۹۱م)؛ «إحسان عبدالقدوس .. وتاریخ القلم» (۱۹۹۱م)؛ «أدباء المصر المعاصرون» (۱۹۳۷م)؛ (۱۹۹۱م). امّا در مورد نظریهٔ تودوروف نیز می‌توان به مقالاتی چون: «درآمدی بر روش‌شناسی تحلیل ساختارگرایانهٔ داستان» (۱۳۹۲ش)؛ «بررسی وجوه روایتی در روایت‌های هزار و یک‌شب» (۱۳۸۹ش)؛ «ساختار روایت در هفت‌پیکر» (۱۳۸۷) «روایت‌شناسی مقامات حریری بر اساس نظریهٔ تودورف» (۱۳۸۸) و... آنچه در این میان حائز اهمیت است، اثبات همگامی داستان‌های کوتاه عبدالقدوس با نظریات زبانشناسی جدید و نیز کارایی نظریهٔ تودورف در تحلیل ساختاری و معنایی داستان کوتاه است که در مقالهٔ حاظر سعی شده است تا به نحو عملی برای مخاطب توضیح داده شود.

۱ .٤. احسان عبدالقدوس و داستان کرامة زوجي

احسان عبدالقدوس (۱۹۹۰ ـ ۱۹۱۹م) یکی از بزرگ‌ترین نویسنده‌های معاصر مصر و حتی کل جهان عرب است. وی، داستان‌نویس، روزنامه‌نگار و فعال عرصهٔ سیاسی بوده است. آثار عبدالقدوس را می‌توان در سه دستهٔ رمان، داستان‌های کوتاه و مقالات سیاسی دسته‌بندی نمود. بیشتر آثار عبدالقدوس در مورد زن، مشکلات جامعه و دغدغه‌های شخصی و اجتماعی خود وی است. «من خودم را آزادانه در احساساتم نسبت به جامعهٔ انسانی رها کردم و همهٔ زندگی‌ام را وقف قلمم نمودم.

زندگی که در آن انواع مطالبات سیاسی، علمی و ادبی وجود داشت و با گریه‌ها و خنده‌های بسیاری همراه بود.... من بیش از ٦۰۰ داستان نوشتم که قهرمان همهٔ آن‌ها، جامعه بود که من باصداقت و جسارت در مورد آن نوشتم. در این قصه‌ها، آلام سیاسی و اجتماعی جامعه را منعکس نمودم.» (محمدعلی، ۱۹۸۵: ١٤٤ ـ ١٤٣). بیشتر رمان‌ها و داستان‌های کوتاه وی، به‌صورت سریال تلویزیونی، فیلم سینمایی یا تئاتر برای مردم پخش‌شده است. عبدالقدوس جایزه‌های ادبی چون «نشان افتخار از طرف جمال عبدالناصر»، «نشان لیاقت ریاست جمهوری از طرف حسنی مبارک سال ۱۹۹۰»، جایزهٔ بهترین رمان برای رمان «دمی و دموعی و ابتسامی سال ۱۹۷۳» و جایزهٔ بهترین داستان‌ـ فیلم برای داستان«الرصاصة لاتزال في قلبي»[1]را دریافت کرده است. مهم‌ترین دغدغهٔ اجتماعی عبدالقدوس را می‌توان در زن و مشکلات وی خلاصه نمود.

کرامة زوجی

محمد که پسری بی‌بندوبار است در دانشگاه عاشق دختری به نام لیلی می‌شود و بعد از اتمام دانشگاه با وی ازدواج می‌کند. وی داستان خوشگذرانی‌های دوران مجردی خود را برای همسرش تعریف می‌کند. لیلی محمد را می‌بخشد و از او قول می‌گیرد تا اگر دوباره به زن خیانت کرد، وی هم به همسرش خیانت کند. دوسال بعد از ازدواج، محمد به لیلی خیانت می‌کند. لیلی، وی را با معشوقه‌اش می‌بیند و طوری وانمود می‌کند که انگار او هم دارد به همسرش خیانت می‌کند. این رفتارها باعث می‌شود تا محمد به یاد قول و قرار اول ازدواج بیافتد و بدون اطلاع لیلی، وی را طلاق دهد. بعد از طلاق متوجه می‌شود که لیلی فقط تظاهر به خیانت نموده است. لیلی خانه را برای همیشه ترک می‌کند و محمد مانند آغاز آشنایی دوباره سعی در بازگرداندن لیلی دارد.

۲. تودورف و نظریهٔ نحو روایتی

تزوتان تودروف(۱۹۳۹م)در بلغارستان نشانه‌شناس و ساختارگرای ادبی، برای اخذ اولین مدرک خود به مطالعهٔ واژه‌شناسی اسلاوی در دانشگاه صوفیه پرداخت و سپس برای مطالعهٔ زبان و ادبیات در دانشگاه پاریس به فرانسه مهاجرت کرد(مقدادی،۱۳۹۳:۱۸۱).تودورف، برای نخستین بار در کتاب "بوطیقای شعر"، اصطلاح «روایت‌شناسی» را به کار برد و ثابت کرد که «با تجزیهٔ و تحلیل روایت می‌توان به واحدهای صوری دست یافت که با اجزای کلام دستوری مثل اسم خاص، صفت و فعل، شباهت‌های چشم‌گیری داشته باشند.» (تودورف، ۱۳۷۹: ۲۵۹) روایت‌شناسی تودورف در بعد همنشینی و جانشینی واژه‌ها و کلمات قابل ردیابی است. بُعد همنشینی را می‌توان در ساختار سطحی روایت، یعنی رابطهٔ علت و معلولی بین حوادث مطرح‌شده در داستان و ایجاد رابطهٔ منطقی بین آنها دنبال کرد. و بُعد جانشینی اشاره به ساخت‌هایی معنایی و ایدئولوژیک داستان مربوط می‌شود. «منظور از ایدئولوژی داستان، مجموعهٔ واکنش‌ها و سرخوردگی‌های ذهن انسان نسبت به واقعیت اجتماعی پیرامونی است که به واسطهٔ سخن، تصویرسازی و یا به هر شکل رمزآلود دیگری از آن پرده برمی‌دارد. بر همین اساس، هنگامی که ما می‌گوییم ایدئولوژی منظورمان یک اشاره، سخن، علامت، تصویر و رمز و .... است.» (باختین، ۱۹۸٦: ۲۲)

[1] ـ برگرفته از صفحهٔ اینترنتی: **القصة السورية**: http://www.syrianstory.com/a-kadousse.htm

وی عقیده دارد که در ساختمان روایت «یک روایت آرمانی با موقعیت پایداری آغاز می‌شود که نیرویی آن را آشفته کرده است. پیامد آن یک حالت عدم تعادل است. سپس با عمل نیرویی در خلاف جهت نیروی پیش‌گفته، تعادل برقرار می‌گردد. این تعادل دوم شبیه تعادل نخست است اما این دو هیچ‌گاه یک چیز نیستند.» (تودوروف: ۱۳۸۲: ۹۱) بر این اساس می‌توان گفت که هر روایت دارای دو اپیزود وضعیت است:

الف) اپیزود ثابت: هنگاهی که موقعیت متعادل ابتدای روایت تشریح می‌شود ویژگی وضعیت‌ها در این اپیزود این است که ایستا و همراه با تکرار است، بدین معنی که رویدادها تکراری است.

ب) اپیزودگذار: این اپیزود هنگامی است که روایت از حالت متعادل خارج، و وارد موقعیت نامتعادل می‌شود. در این حالت، تضادها اوج می‌گیرد. در واقع، گذار نمایانگر، گذر از مرحلهٔ متعادل ابتدای روایت به مرحلهٔ متعادل انتهای داستان است. این اپیزود بر خلاف اپیزود قبل، همراه با پویایی است و هیچ رویدادی بیش از یک بار رخ نخواهد داد. گره داستان در چنین حالتی، انتقال داستان از حالت عدم توازن به توازن ثانویه است. پس افعال داستان به دو صورت رخ می‌دهند؛حالتی که توازن یا عدم توازن را توصیف می‌کنند و حالتی که تلاش شخصیت‌ها را در برقراری مجدد توازن دربرمی‌گیرند.

تودورف داستان را بر سه پایهٔ اصلی تقسیم می‌کند: شخصیت‌ها، حوادث داستان و در آخر، ویژگی‌هایی که در داستان مطرح می‌شوند. و سپس این سه عنصر را به اعضای تشکیل دهندهٔ یک جمله در علم نحو تعمیم می‌دهد به این صورت که: شخصیت‌ها را به مثابهٔ اسم، حوادث را به مثابهٔ فعل، و ویژگی‌های مطرح‌شده را به مثابهٔ صفت در نظر می‌گیرد. نمودار ساختار روایت را می‌توان به صورت زیر ترسیم کرد:

۳. پردازش تحلیلی موضوع

داستان کوتاه عبدالقدوس، در ابتدا وضعیتی متعادل دارد. محمد عاشق لیلی می‌شود و تلاش خود را برای جلب توجه وی به کار می‌گیرد و در نهایت موفق می‌شود تا رضایت لیلی را بگیرد. در ادامه داستان با خیانت محمد از حالت تعادل خارج شده و زندگی آنها دچار هرج و مرج می‌شود. لیلی متوجه خیانت شده و هر کدام از این دو نفر به شیوهٔ خود برای بازگرداندن تعادل تلاش می‌کنند. اما در نهایت به بدترین حالت ممکن، تعادل ثانویه ایجاد می‌شود که اگرچه شبیه به تعادل اولیه است اما هرگز همان اولی نیست. جدایی لیلی از محمد و تلاش مجدد محمد برای بازگرداندن لیلی در بار دوم، متفاوت از تلاش برای ازدواج با لیلی در ابتدای داستان است.

تودروف روایت را متشکل از سه مقولهٔ اصلی می‌داند:۱-اسم خاص ۲- صفت ۳-فعل.

اسم خاص: هر اسم به منزلهٔ یک شخصیت است

صفت: توصیف کنندهٔ شخصیت داستان است

فعل: اعمال هر شخصیت همانند فعل در زبان‌های طبیعی است.(اخوت:۱۳۹۲:۲۳)

۳. ۱. اسم (شخصیت)

در یک داستان، تمامی شخصیت‌هایی که بر افراد معلوم دلالت دارند به عنوان اسم علم در نظر گرفته می‌شوند حتی اگر نام مشخصی نداشته باشند؛ چرا که برای خواننده تعریف شده و خصوصیات مشخصی را به نمایش می‌گذارند. در دستور زبان روایتی، اسامی دارای دو یا چند نقش و ویژگی‌اند. یعنی همزمان هم می‌توانند بر فرد (چه علم چه غیر علم) دلالت داشته باشند و هم بر خصوصیت (صفت و ویژگی) دلالت کنند. اسامی در داستان عبدالقدوس به شیوهٔ زیر مطرح شده‌اند:

الف) محمد: یکی از شخصیت‌های اصلی داستان است و به عنوان راوی، داستان را برای خواننده تعریف می‌کند. ابتدا خواننده از طریق ضمیر متکلم وحده با وی ارتباط برقرار می‌کند؛ اما به هنگام رودررو شدن با لیلی، نام وی نیز بیان می‌شود. محمد، انتقال‌دهندهٔ اصلی معنا و مفهوم نویسنده نیز هست. «شخصیتی که در داستان سخن می‌گوید، همواره یک ایدئولوژی را منتقل می‌کند و سخن او یک سخن ایدئولوژیک است که دیدگاهی خاص با ارزشی اجتماعی را به نمایش می گذارد. و همین کلام ایدئولوژیک است که به محور اصلی داستان بدل شده و داستان را از کلیشه‌ای شدن و بی‌موضوعی می‌رهاند.» (باختین، ۱۹۸۸: ۱۱۰)

ب) لیلی **(طالبة معی فی الجامعة؛ زوجتی)**: در ابتدا به عنوان هم‌دانشگاهی محمد معرفی می‌شود. در ادامه تمامی خصوصیت‌های ظاهری و اخلاقی وی مطرح و به اسم لیلی شناخته شده و سپس، به عنوان همسر یاد می‌شود. زنی که به صورت شرعی و عرفی در زندگی محمد حضور دارد. در هر سه حالت اسم علم به حساب می‌آید.

ج) زن کوتاه‌قامت **(سیدة صغیرة مطلقة)**: به عنوان فرد سوم در داستان مطرح می‌شود. هرگز نامی مشخص ندارد اما در داستان به عنوان اسم علم شناخته می‌شود. بیوه‌ای که آسان تسلیم می‌شود و به عنوان نیروی بیرونی و خرابکار در به‌هم‌خوردن توازن زندگی لیلی نقش مهمی ایفا می‌کند.

همان‌طور که ملاحظه شد، در نحو روایتی اسم ذات نیز، یک اسم علم است. مثلاً «زن کوتاه‌قامت مطلقه» برعکس قواعد نحوی، در اینجا یک اسم علم محسوب می‌شود که توصیفات ظاهری و غیرموجه بودن نقش وی کنار محمد را نیز توصیف می‌کند. این اسم، تعریف و توصیف را هم‌زمان داراست. همان‌گونه که لیلی در سه اسم متفاوت توصیف می‌شود که هرکدام انتقال‌دهندهٔ یک معنای متفاوت است که وی را به مخاطب معرفی می‌کند.

نکتهٔ دیگر در مورد شخصیت‌های داستان این است که آن‌ها فقط زمانی مهم جلوه داده می‌شوند و نقششان برجسته می‌شود که در برهم‌زدن توازن داستان یا تلاش برای حفظ آن، نقش داشته باشند. در اینجا، محمد در کنار زن مطلقه در برهم‌زدن توازن نقش اساسی دارند. سیطرهٔ تفکر سست‌ارادگی که نویسنده از مرد ارائه می‌دهد؛ و نیز نقشی که زن در ویرانی زندگی همنوع خود دارد؛ به‌خوبی تصویر شده است. در حقیقت، در این داستان یک زن در خدمت مردی متأهل درمی‌آید و به کمک وی، غرور و زندگی همنوع خود را مورد تهدید قرار می‌دهد. بر همین اساس، بوردیو معتقد است که «زنان بدترین دشمنان خود هستند.» (بوردیو، ۲۰۰۹: ٦٩)

۳. ۲. فعل (وجوه روایتی)

مهم‌ترین بخش هر روایت در نگاه تودورف فعل یا وجه روایتی است. وجه روایتی قضیه‌ای است که بیانگر ارتباط‌های مختلف شخصیت قصه است. بنابراین، نقش این شخصیت مانند نقش فاعل در یک گفته است. وجوه مختلف روایتی که تودورف مطرح می‌کند عبارت‌اند از وجه اخباری در مقابل وجوه غیر اخباری:

۳ .۲. ۱. وجه اخباری: قضیه‌ای است که در داستان به‌صورت قطعی رخ‌داده و خواننده آن را درک نموده است. در داستان محمد و لیلی، سه قضیهٔ اصلی به وقوع پیوسته‌اند که هرکدام پیامدهای متفاوتی در پی داشته‌اند:

الف) **توازن اولیهٔ داستان:** ازدواج محمد و لیلی: «إني أحبها وتزوجنا» (عبدالقدوس: ۸) «من او را دوست داشتم و ما ازدواج کردیم.»

ب) **مرحلهٔ گذار:** خیانت محمد به لیلی: «مرت أسابيع وأنا أخون زوجتي» (**همان: ۱۰**) «هفته‌ها گذشت و من همچنان به همسرم خیانت می‌کنم.»

ج) **برقراری توازن ثانوی:** طلاق‌دادن لیلی توسط محمد. محمد لیلی را طلاق می‌دهد تا توازن برقرار شود: «طلقتها. طلقت ليلي دون أن تدري» (همان: ۱۵) «او را طلاق دادم. من بدون اینکه لیلی بداند او را طلاق دادم.»

برقرار شدن توازن دوم یا بازگشت داستان به همان حالت اولیهٔ خود، نتیجهٔ اوج‌گرفتن تضاد اخلاقی موجود بین رفتار عفیفانهٔ لیلی و تفکر نادرست محمد در مجازشمردن خود به خیانت و ردّ این امر برای لیلی است.

۳ .۲. ۲. وجوه غیر اخباری: این وجوه چهار نوع فعل را شامل می‌شود که هنوز تحقق نیافته‌اند و خود «بر اساس تطابق با خواست و ارادهٔ انسان به دو دسته تقسیم می‌شوند: خواستی و فرضی:

الف) وجه خواستی: این وجه نیز خود شامل دو نوع وجه می‌شود: وجه الزامی و وجه تمنایی.

ـ **وجه الزامی**: «وجه الزامی خواستی است قانونی و غیر فردی و قانونِ جامعه محسوب می‌شود و از این رو دارای مقامی ویژه است. این قانون پیوسته ایجابی است و باید انجام شود. ضرورتی ندارد تا نام خاصی بر آن نهند؛ قانون همیشه هست، حتی اگر اجرا نشود و خطر بی‌آنکه خواننده متوجه آن شود، می‌گذرد.» (تودورف، ۱۳۷۹: ۲٦۰)

در اینجا، محمد به لیلی خیانت می‌کند. وی با این کار علاوه بر اینکه حقوق انسانی لیلی را نادیده گرفته است، به قوانین جامعه در قبال ازدواج نیز پشت پا زده و باید مورد مؤاخذه قرار بگیرد. خواننده در تمام طول داستان، منتظر مجازات محمد می‌ماند امّا هرگز این اتفاق رخ نمی‌دهد چرا که محمد برای جلوگیری از این فعل، تمام تلاش خود را انجام می‌دهد و خطر بدون آنکه خواننده متوجه شود، از داستان برچیده می‌شود.

ـ **وجه تمنایی**: «وجه تمنایی با توجه به آرزوهای شخصیت صورت می‌پذیرد. به عبارت دقیق‌تر، هر قضیه می‌تواند مغلوب قضایای عمل‌کننده شود. این امر به حدی است که هر عمل از این میل متأثر است که هر کس می‌خواهد خواستش برآورده شود.» (همان: ۲٦۱)

این نوع فعل، فضای بیشتری از داستان را به خود اختصاص داده است:

ـ در ابتدای داستان، خواننده مدام با واگویه‌های درونی محمد درگیر است و به امیدواری وی بر اینکه ارادهٔ لیلی را در هم بشکند و او را وادار کند تا مثل سایر دخترها در برابرش تسلیم شود و بتواند به او دست یابد؛ اما عفت و ارادهٔ لیلی این خواسته را در هم می‌شکند:

كانت تبدو دائما ارادتها في يدها وكنت أتمنى أن أسرق ارادتها ولكن مستحيل. (عبدالقدوس: ۸)

(ترجمه) «چنین به نظر می‌رسید که اراده‌اش در کف دستش است و من همیشه آرزو داشتم تا اراده‌اش را بدزدم ولی این محال بود.»

ـ در ادامهٔ داستان، و بعد از ازدواج محمد با لیلی، وی دوباره شیوهٔ کج‌رفتاری خود را در پیش می‌گیرد و به لیلی خیانت می‌کند. در این مرحله، نوع نگاه امیدوارانهٔ وی عوض شده و مدام دعا می‌کند تا لیلی وی را با زن کوتاه‌قامت ندیده و متوجه خیانت وی نشده باشد:

لعلها لم ترني. إنّي لم أر عينيها تلتقيان بوجهي يا رب لعلي قد أهميتها حتى لا تراني. (همان: ١٤)

(ترجمه) « شاید او من را ندیده باشد. من چشم‌هایش را ندیدم که به چهره‌ام خیره شده باشد. ای خدا کاش او را از دیدن من غافل کرده باشی.»

ـ در مرحلهٔ بعدی داستان، خواننده درگیر نگرانی‌های محمد می‌شود. وی چون خود خیانت کرده است، می‌داند که هیچ مانعی برای اجرای شرط لیلی وجود ندارد؛ در این حالت امیدوار به این است که لیلی به او خیانت نکند و توافق‌نامه را نادیده بگیرد:

هل تأكدت ليلي من خيانتي، وبدأت تخونني؟ مستحيل. ولكن ليلي لا تخونني. مستحيل. **(همان)**

(ترجمه) «آیا لیلی در خیانت به من تأکید دارد و شروع به خیانت به من کرده است؟ این غیرممکن است. ولی لیلی به من خیانت نمی‌کند. غیرممکن است.»

و درنهایت، داستان به حالت اول خود بازمی‌گردد؛ یعنی مرحلهٔ امیدواری محمد به بازگرداندن لیلی و رضایت وی به ازدواج مجدد:

«ولكني لم أيأس أنني أحبها وكلّ ما بقي لي من امل أنها تحبني **(همان: ١٦)**

(ترجمه)«ولی ناامید نمی شوم.او را دوست دارم و همهٔ امیدم این است که او هم من را دوست دارد.»

همان‌طور که مشاهده شد، فعل‌هایی که دلالت بر وجه تمنایی دلالت دارند، همه بر اساس محمد و دغدغه‌های وی تعریف‌شده‌اند و این نشان از نقش فعال وی در ایجاد گرهٔ داستان و حلّ آن دارد. محمد، برای به دست‌آوردن لیلی چندین سال تلاش می‌کند امّا بعد از ازدواج و با توجه به شناختی که از اراده و غرور لیلی دارد، نمی‌تواند از گذشته‌اش دور بماند و به راحتی لیلی را از دست می‌دهد.

ب) وجوه فرضی: این بخش از فعل روایتی نیز به دو نوع تقسیم می‌شود: شرطی و پیش‌بین.

ـ وجه شرطی «به گونه‌ای است که دو قضیهٔ اسنادی را به هم مربوط می‌کند. از این رو فاعل قضیهٔ دوم و کسی که شرط را تعیین می‌کند، یک شخصیت‌اند.» (تودورف، ۱۳۷۹: ٢٦١)

ـ در داستان تنها یک وجه شرطی وجود دارد و آن هم توافق لیلی با محمد است. لیلی تعیین‌کنندهٔ شرط است. هنگامی که شرط تحقق می‌یابد؛ فاعل قضیهٔ دوم، لیلی است:

تعرف لو خنتني يا محمد فأعمل إيه؟ قلت وأنا أضحک ضحكة مغرورة: إيه؟ قالت في بساطة: سأخونک. وقالت: اتفقنا. قلت: إتفقنا **(عبدالقدوس: ٩)**

(ترجمه)«می‌دانی محمد اگر به من خیانت کنی، من چه می‌کنم؟ حالی‌که مغرورانه می‌خندیدم گفتم چه کار می‌کنی؟ به آرامی گفت: خیانت خواهم کرد. توافق کردیم و من گفتم: توافق کردیم.»

لیلی، در ابتدای ازدواج شرطی می‌گذارد که زمینهٔ تحقق یا عدم تحقق آن وابسته به رفتار و عملکرد محمد است؛ اما در صورت تحقق، این لیلی است که شرط را به اجرا می‌گذارد و به محمد خیانت می‌کند. هر چند این فعل هرگز صورت نمی‌گیرد، امّا بازی‌کردن آن توسط لیلی، زندگی آن دو را به چالش کشانده و منجر به فروپاشیدن آن می‌شود.

ـ وجه پیش‌بین «ساختار آن مانند وجه شرطی است با این تفاوت که فاعل قضیهٔ پیش‌بین لازم نیست که فاعل قضیهٔ دوم (پیرو) هم باشد. فاعل قضیهٔ اول هیچ محدودیتی ندارد. از این‌رو این فاعل می تواند با فاعل پیش‌بین یکی باشد. همچنین دو قضیه می‌توانند یک فاعل داشته باشند.» (تودورف، ۱۳۷۹: ٢٦٣)

ـ محمد از رفتارهای لیلی و با توجه به توافقی که در ابتدای ازدواج داشته‌اند؛ پیش‌بینی می‌کند که لیلی در حال خیانت به وی است. پس در صدد جبران و یا پیشگیری از اتفاقات بعدی برآمده و لیلی را طلاق می‌دهد. در این حالت، وی خیال می‌کند که توازن را دوباره برقرار کرده است:

ثم فجأة تذكرت الإتفاق الذي كان تمّ بيننا في يوم من ايام العسل. أن تخونني إذا خنتها. .. وبدت أعصابي تتلف .. ذات يوم اتصلت بها بالتليفون، مشغول. إنها تخونني، تخونني. بدون أن أدري خرجت من مكتبي أجرى كالمجنون وجريت بسيارتي إلى أول مأذون وطلقتها. **(همان: ١٥)**

(ترجمه)«سپس توافقی را که در ماه‌عسل بینمان بسته‌شده بود به یاد آوردم. وقتی‌که من خیانت کردم، او به من خیانت کند. او دارد خیانت می‌کند. مانند دیوانه‌ها از دفترم خارج شدم و با ماشینم به راه افتادم و به اولین دفتر ازدواج رسیدم و او را طلاق دادم.»

در اینجا، محمد ابتدا به‌عنوان قهرمان داستان، لیلی را مجاب می‌کند تا وی را دوست داشته باشد و سرانجام به خواسته‌اش یعنی ازدواج با لیلی می‌رسد. اما با جلو رفتن داستان، نقش وی عوض شده و به‌عنوان یک آدم کج‌رفتار ظاهر می‌شود که قانون ازدواج را نادیده گرفته و به لیلی خیانت می‌کند. وی در این امر تنها نیست و یک زن دیگر وارد میدان می‌شود. زنی که خواسته یا ناخواسته، بحران زندگی لیلی را شکل می‌دهد. لیلی نیز، قربانی اصلی ماجرا است.

۳. ۲. ۳. تکرار و توالی افعال

بخش دوم نظریهٔ تودورف در باب وجوه روایتی، مربوط به مبحث تکرار و توالی افعال در داستان است که بر اساس نظم و منطق شکل می‌گیرد و به جنبهٔ جانشینی نظر دارد. از نگاه تودورف، هر عملی که در داستان صورت می‌گیرد؛ عمل دیگری را در پی دارد که به نسبت در تقابل با آن قرار می‌گیرد و گره داستان را به وجود می‌آورد. «بدون شک، توالی افعال در یک داستان به‌هیچ‌عنوان تصادفی نیست؛ بلکه تابع قانون و منطق خاصی است. پیدایش هر ماجرایی در داستان، وجود گره داستانی و مانع را در پی دارد؛ و این گره، مقتضی فرار، یا سعی و تلاش برای حل بحران است. ممکن است تفکرات اساسی که در داستان حاکم می‌شود محدود باشد و گره داستان از این تفکرات ایجاد شود.» (بارت و دیگران، ۱۹۹۲: ٤٧) تودورف بیان می‌دارد در هر داستان سه نوع توالی را می‌توان در نظر گرفت که «بر اساس مناسبات منطقی استثنا (این، یا آن)، تفکیک (و ـ یا)، و یا ربط (و ـ و) استوار است. قضایای نوع اول را «متناوب» می‌خوانیم، زیرا در یک نقطه از توالی تنها یک قضیه می‌تواند ظاهر شود. افزون بر این، حضور این قضیه الزامی است. نوع دوم قضایای (اختیاری) است که جایگاه آن نامشخص است و آن‌هم الزامی نیست. و بالاخره نوع سوم به وسیلهٔ قضایای الزامی تشکیل می‌شوند. این قضایا باید همیشه در جای مشخصی ظاهر شوند.» (تودورف، ۱۳۷۹: ٢٦٤)

بر این اساس، انتخاب‌های محمد و لیلی برای برقراری مجدد توازن را می‌توان از نوع اول یا متناوب دانست. به این صورت که حالت این جملات حالت اختیاری است با انتخاب یکی بقیهٔ راه‌ها را نفی کرده‌اند. محمد بعد از خانت به لیلی، روز به روز به او بیشتر محبت می‌کند. با این کار، انتخاب‌های دیگر یعنی گفتن حقیقت، یا ترک خیانت را رد می‌کند:

عدت إلى البيت مرحا. واقبلت على زوجتي أدللها أكثر مما تعودت وأملأ أذنيها بضحكاتي وكلامي الحلو. لقد اكتشفت إنّ الزوج عندما ينجح في خيانة زوجته، يحبها أكثر ويسعدها أكثر... ما أسهل خيانات الزوجات. **(عبدالقدوس: ۱۰)**

(ترجمه)«با خوشحالی به خانه برگشتم. به سمت همسرم رفتم و او را نوازش کردم و گوش‌هایش را با خنده‌ها و سخنان شیرینم پر کردم. متوجه شده‌ام که شوهر هرگاه در خیانت به همسرش موفق شود، او را بیشتر دوست دارد و بیشتر خوشبختش می‌کند. چه قدر خیانت‌های زوج ها آسان است.»

وی که قبل از ازدواج مردی هوسران بوده است، بعد از ازدواج نیز به خیانت روی می‌آورد و باافتخار و خشنودی نیز از آن یاد می‌کند و برای اینکه همسرش متوجه خیانت‌هایش نشود، محبتش را چند برابر می‌کند که می‌توان آن را تلاشی نادرست برای حفظ توازن داستان دانست.

لیلی اما با غرور و عفت، بعد از آگاهی از خیانت محمد، به بازی خیانت روی می‌آورد. او بین بیان ماجرا برای محمد و رودررو شدن با وی، و تظاهر به بی‌خبری؛ راه دوم را برمی‌گزیند:

ومرّ يومان ورفعت سماعة التليفون وأنا في مكتبتي، لأحادث زوجتي في البيت والنمرة مشغولة وانتظرت خمس دقائق وأدرت القرص مرة ثانية مشغولة ومشغولة. ..... وفي اليوم التالي اتصلت بها بالتليفون، مشغولة ومشغولة...وفي اليوم الثالث والرابع والخامس والتليفون مشغول لمدة نصف ساعة ثم ثلاثة أرباع ساعة ثم ساعة. أنها تخرج كلّ يوم ولم تكن هذه عادتها والتليفون مشغول دائما ولم تكن عادتها ايضا. **(همان: ۱۳)**

(ترجمه)«دو روز گذشت و من درحالی‌که در دفترم بودم گوشی تلفن را برداشتم تا با همسرم که در خانه بود صحبت کنم و تلفن مشغول بود. پنج دقیقه صبر کردم و شماره را مجدداً گرفتم اما مشغول بود و مشغول... در روز دوم دوباره به او تلفن زدم، مشغول بود و مشغول. و در روز سوم و چهارم و پنجم. و تلفن مشغول بود برای مدت نیم‌ساعت و سپس چهل‌وپنج دقیقه و سپس یک ساعت. او هرروز از خانه خارج می‌شد و این عادت را نداشت و تلفن همواره مشغول بود و این هم از عادت لیلی نبود.»

اما نوع دوم یعنی رابطهٔ تفکیک در جملاتی رخ می‌دهد که جایز است در داستان ذکر شوند و یا ذکر نشوند. یعنی وجود یکی مستلزم نفی دیگری نیست. و نیز گرهٔ داستان بر این‌گونه حوادث استوار نمی‌شود. هر چند داستان به این‌گونه حوادث نیازمند است اما نبودش به نابودی داستان منجر نمی‌شود. حوادثی که در داستان حاضر از نوع رابطهٔ تفکیک بیان شده‌اند را می‌توان در توصیفاتی که محمد از زن مطلقه ارائه می‌دهد، مشاهده کرد:

ثم وجدتُ نفسي أفكر في الوسائل القديمة التي كنت أصل بها إلى ما أريد من البنات. وقاومت. صدّقوني لقد قاومت ولكنها مقاومة ضعيفة وكانت السيدة الصغيرة المطلقة سهلة. **(عبدالقدوس: ۱۲)**

(ترجمه)«خودم را مشغول اندیشیدن به وسائل قدیمی یافتم که با آنها به آنچه که می‌خواستم از دخترها به دست می‌آوردم. و در برابرم مقاومت کرد. باورم کنید. او مقاومت کرد ولی مقاومتش ضعیف بود. زن کوتاه مطلقه، آسان بود.»

و نیز توصفاتی که محمد در ابتدای داستان از لیلی ارائه می‌کند:

كانت طالبة معي في الجامعة .. كانت جميلة .. جمالها هادئ مريح .. يريح القلب والعقل و كانت رغم جمالها جادة. كانت تبدو دائما كأنها تفكر. وكنت أتمنى لحظة لاتفكر فيها ولكنها تبدو وكان لها عقلين، العقل الثاني فى قلبها. كانت دائما محتفظة بكرامتها. **(همان: ۵)**

(ترجمه)«او نیز مثل من دانشجوی دانشگاه بود. زیبا بود و زیبایی‌اش آرام و دل‌انگیز. قلب را آرامش می‌داد و با وجود زیبایی‌اش، سخت‌کوش بود. گویی همیشه در حال تفکر بود. و من آرزو داشتم که حتی یک لحظه به او فکر نکنم. ولی چنان بود که فکر می‌کردی دوتا عقل دارد، عقل دوم در درون قلبش بود.»

و نوع سوم یا الزامی را می‌توان در طلاق لیلی توسط محمد به نمایش گذاشت. از آنجایی که توافق لیلی بر اساس خیانت محمد تعریف می‌شد؛ محمد جرأت سؤال و تحقیق را ندارد. بر همین اساس، تنها راه برای وی، طلاق لیلی و خلاصی از شک و تردیدهاست:

وبدت أعصابي تتلف .. أصبحت أصرخ في وجهها بمناسبة وبلا مناسبة. اعصابی تزداد قلقا ولكني لااستطع أفهمها ولا أستطيع أن أصارحها بشكوكي. إنها تخونني، تخونني. وبدون أن أدري خرجت من مكتبي أجرى كالمجنون وجريت بسيارتي إلى أول مأذون وطلقتها. طلقت ليلي دون أن أدري **(همان: ۱۵)**

(ترجمه)«اعصابم بهم ریخت. با مناسبت و بی‌مناسبت، بر سرش فریاد می‌کشیدم. اعصابم تحریک می‌شد ولی نمی‌تونستم شک‌هایم را به صراحت به او بگویم. او به من خیانت می‌کند. مانند دیوانه‌ها از دفترم خارج شدم و با ماشینم به راه افتادم و به اولین دفتر ازدواج رسیدم و او را طلاق دادم. لیلی را طلاق دادم بدون اینکه خودش خبر داشته باشد.»

در اینجا مخاطب به تناقض فکری محمد پی می‌برد. وی به راحتی به لیلی خیانت می‌کند و خرسند از اینکه توانسته وی را فریب دهد؛ به کارش ادامه می‌دهد. امّا زمانی که متوجه می‌شود همسرش رفتار مشکوکی دارد، نمی‌تواند تحمل کند که مورد خیانت قرار بگیرد و بعد از مدتی کوتاه وی را طلاق می‌دهد تا پیروز میدان خیانت باقی بماند. اما بعد از طلاق متوجه می‌شود که همسرش برعکس وی تنها ادای خیانت را درآورده و بی‌گناه بوده است. و در آخر، ذکر بیگناهی لیلی که لازم و ضروری است تا مخاطب از آن آگاه شود:

جريت بسيارتي إلى البيت ودخلت على أطراف أصابعي لأضبطها وهي تحادث الرجل الغريب. تسمرت كأني استحلت إلى تمثال من رخام. إن ليلي جالسة تقرأ في كتاب والتليفون بجانبها والسماعة مرفوعة. لقد اكتشفت في لحظة إنها لم تكن تخونني ولكنها كانت تلعب لعبة خطرة لتنتقم مني على خيانتي لها. **(همان: ۱۶)**

(ترجمه)«با ماشین به سمت خانه رفتم و با سرانگشت پا وارد شدم تا او را بگیرم در حالی‌که دارد با یک مرد غیبه حرف می‌زند. مثل یک مجسمه در جای خودم میخکوب شدم. لیلی نشسته بود درحالی‌که کتاب می‌خواند و گوشی تلفن را برداشته و در کنارش نهاده بود. در یک لحظه فهمیدم که او به من خیانت نکرده است بلکه در حال یک بازی خطرناک بوده است تا از من انتقام بگیرد به خاطر خیانتی که به او کردم.»

و نمونهٔ دیگری از حالت الزامی ذکر جملات را می‌توان در ترک خانه توسط لیلی و تلاش مجدد محمد برای برگرداندن وی توصیف کرد. حادثه‌ای که بعد از طلاق به‌صورت خود به خود وجودش الزامی می‌شود:

وبكت عندما علمت أني طلقتها في لعبة ولكنها جففت دموعها بسرعة ورفعت رأسها وخرجت من البيت. ومضت ستة شهور أحاول أن أقنعها أنها السبب في كل ما حدث. ولكنها لا تقتنع. ولكني لم ايأس إنني أحبها. وكل ما بقي لي من أمل أنها تحبني. **(همان: ۱۶)**

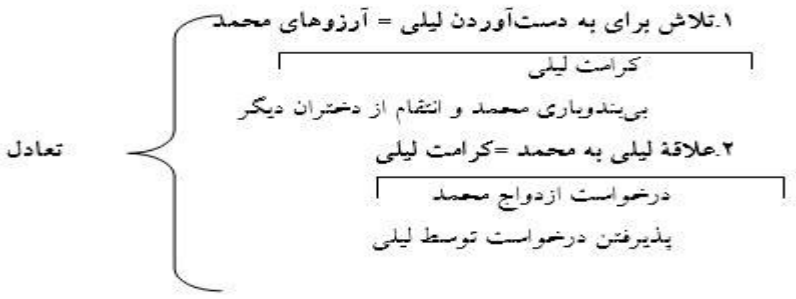
(ترجمه)«و هنگامی‌که فهمید من او را در یک بازی طلاق داده‌ام گریه کرد ولی سریع اشک‌هایش را پاک کرد و سرش را بالا گرفت و از خانه خارج شد. شش ماه گذشت و من همچنان سعی می‌کردم تا او را راضی کنم که خودش دلیل همهٔ حوادثی بوده که اتفاق افتاده است. ولی او قانع نشد. ولی من ناامید نمی‌شوم من دوستش دارم و همهٔ امیدی که برای من باقی‌مانده این است که او هم من را دوست دارد.»

۳. ۳. صفت

صفت، تمامی حالت‌ها و ویژگی‌هایی است که به واسطهٔ آن‌ها شخصیت‌ها تعریف می‌شوند و یا ویژگی‌هایی که بر کل داستان سایه افکنده‌اند. در این داستان، هرکدام از شخصیت‌ها دارای یک ویژگی اصلی است که بر روند کلی داستان تأثیر می‌گذارد. «باید توجه داشت که قوانین زندگی اجتماعی ما بر قوانین و منطق افعال و اعمال شخصیت‌های داستان نیز سایه می‌اندازند. به این صورت که ما با توصیف افعال یک تیپ شخصیتی در یک داستان، درواقع این امر را بر اساس قواعد و عادت‌های تعریف‌شده و مشخصی انجام داده‌ایم که در بیرون از جهان قصه برای این نوع شخصیت وجود دارد.» (بارت و دیگران، ۱۹۹۲: ۵۳) اصلی‌ترین ویژگی‌هایی که در داستان حاضر مطرح‌شده‌اند در حالت تقابلی کرامت لیلی / بی‌بندوباری محمد به تصویر درمی‌آیند. تمامی حوادث داستان، حول محور همین دو ویژگی به وقوع پیوسته‌اند و می‌توان گفت که نویسنده با این دو صفت نوعی نمادپردازی درون‌متنی تشکیل داده است تا به اعتقادات درونی شخصیت‌ها و ارتباط آن‌ها با نحوهٔ عملکردشان در شرایط متفاوت بپردازد.

بر اساس دیدگاه تودورف، توالی سلسله‌ها (قضایای روایتی)، متن را تشکیل می‌دهد. «تزوتان تودوروف، معتقد است کلیهٔ قواعد نحوی زبان در هیئتی روایتی بازگو می‌شوند. وی واحد کمینهٔ روایت را قضیه می‌داند و پس از تأیید واحد کمینه (قضیه)، دو سطح عالی‌تر آراء خود را نیز توصیف می‌کند: سلسله و متن بنا بر اعتقاد وی گروهی از قضایا، سلسله را به وجود می‌آورند و سلسله پایه‌ای از پنج قضیه تشکیل می‌شود که ناظر بر توصیف وضعیت معینی است که درهم‌ریخته و دوباره به شکل تغییریافته، سامان گرفته است.» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۱۰– ۱۱۱)

اصلی‌ترین شیوهٔ بیان صفات در داستان، استفاده از صنعت تکرار است. «بررسی‌های نحو روایتی حول محور داستان، بر این حقیقت تأکیددارند که در هر داستان و یا هر عمل ادبی به‌طور عام، میل به تکرار حاکم است چه این تکرار متعلق به افعال روایتی باشد؛ چه شخصیت‌های داستان و چه صفات و ویژگی‌هایی که در آن مطرح می‌شوند. قانون تکرار، داستان را مقید می‌سازد و آن را در قالب بعضی از تصاویر بلاغی مطرح می‌سازد. یکی از این صورت‌های بلاغی تضاد است. تضاد داستانی از طریق مقایسهٔ دو جزء مطرح شده در داستان قابل‌درک و پیگیری است.» (بارت و دیگران، ۱۹۹۲: ٤۳) در داستان «کرامت همسرم»، تکرار سلسله‌ها را می‌توان در پنج قضیهٔ اصلی و با محوریت: **عشق / خیانت** پیگیری کرد. نمودار زیر به‌خوبی گویای قرارگرفتن افعال در منطق تکراری داستان است. این افعال در همان ابتدا بر محوریت صفات شخصیت‌ها تکرار می‌شوند و روند داستان را تشکیل می‌دهند:



نتیجه

همان‌طور که ملاحظه شد، نظریهٔ تودورف به‌خوبی در شناخت لایه‌های روساختی و معنایی داستان موفق عمل نمود. در این داستان ابتدا وضعیت متعادل برقرار است و کنش شخصیت‌ها باعث برهم خوردن این تعادل می‌شود. پس از پشت سر گذاشتن تضادهای ایجادشده بر اساس کنش‌ها و واکنش‌های محمد و لیلی، وضعیت پایدار تازه‌ای شکل گرفت که محمد را در وضعیتی مشابه وضعیت اولیهٔ داستان قرارداد. همهٔ افعال داستان، در ارتباط با شخصیت‌های اصلی شکل‌گرفته و بیانگر تفکرات و خواسته‌های آن‌ها بودند. گره داستان در خیانت محمد به لیلی و بازی خطرناک خیانت از سوی لیلی شکل گرفت و به بدترین شکل ممکن این گره از بین رفت. داستان، جز در یک مرحله که همان ازدواج لیلی و محمد است، هرگز به انفعال نمی‌رسد و مدام با تعارضات پیدا و پنهان درگیر است به‌گونه‌ای که عنصر تضاد و تقابل در همهٔ مراحل وجود دارد. این داستان بازتابندهٔ دو ویژگی کرامت و خیانت و همچنین یکی از مشکلات بزرگ زنان یعنی خیانت همسر به آن‌ها است و وجه دردناک ماجرا در این است که همیشه زنان قربانی ماجرایی می‌شوند که هم‌جنس خود آن‌ها در آن نقش اصلی را ایفا می‌کنند و این باور نادرست از سوی مردان را که به خود حقّ خیانت داده و حتی آن را توجیه نیز می‌کنند؛ به‌شدت رد کرده و مخاطب را با لیلی همراه و همدل می‌سازد.

کتابنامه

۱. اخوت، احمد(۱۳۹۲). **دستور زبان داستان**. اصفهان: فردا
۲. اسکولز، رابرت (۱۳۷۲). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***. تهران:آگاه.

۳. بارت و آخرون (۱۹۹۲).**طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات).** ترجمة: مجموعة من الباحثين.الطبعة الأولى. المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغربي.

٤. برنتس، هانس (۱۳۸۷). **مبانی نظریه‌ی ادبی**.ترجمه: محمد رضا ابوالقاسمی. چاپ دوم. تهران: ماهی.

٥. بورديو، بيار (۲۰۰۹) .**الهيمنة الذكورية**.ترجمه: سلمان قعفرانی. الطبعة الأولى. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

٦. تودورف، تزوتان (۱۳۷۹). **دستور زبان داستان**.مترجم: احمد اخوت. چاپ دوم. اصفهان: فردا.

۷. _____(۱۳۸۲). **بوطيقاي ساختارگرا**. ترجمه محمد نبوی.چ دوم. تهران: آگه.

۸. سلدن، رامان (۱۳۷۲). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. ترجمه: عباس مخبر.تهران: طرح نو.

۹. عبدالقدوس، إحسان (د.ط). **لا ليس جسدک**. قاهرة: مكتبة مصر.

۱۰. محمد علی، کمال (۱۹۸٥) .**إحسان عبدالقدوس في ٤٠ عاما**. قاهره: مكتبة مصر لطباعة .

۱۱. مقدادی، بهرام (۱۳۹۳). **دانشنامه نقد ادبی**.تهران: چاپ دالاهو.

۱۲. میخائیل باختین (۱۹۸۸). **الكلمة في الرواية**. ترجمة: يوسف حلاق، دمشق: مكتبة منشورات وزارة الثقافة.

۱۳. هارلند، ریچارد (۱۳۸٥). **درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت**. مترجمان :علی معصومی و همکاران. تهران : چشمه.

۱٤. أبو زيد، مديحة (۱۹۹۱م).«إحسان عبدالقدوس في فكر الآخرين». مجلة عالم الكتب رياض. صص: ٥٤ ـ ٤٥.

۱٥. آزاد، راضیه (۱۳۸۸). «روایت‌شناسی مقامات حمیدی». فصلنامه پژوهش‌های ادبی. سال هفتم. ش: ۲٦.صص: ۳۲ ـ ۹.

۱٦. بسطاويسی، رمضان (۱۹۹۱م). «رؤية العالم عند عبدالقدوس». مجلة عالم الكتب (هذا العدد التذكاری لإحسان عبدالقدوس).رياض. صص: ۱٤۰ ـ ۱۳٥.

۱۷. تقی‌زاده، علی (۱۳۹۲). «درآمدی بر روش‌شناسی تحلیل ساختاری داستان». فصلنامه ادبیات داستانی دانشگاه رازی. سال اول.شماره ۲. صص: ۲۳ ـ ۱.

۱۸. حسینی، نجمه و محمدرضا صرفی (۱۳۸۹). «بررسی وجوه روایتی روایت‌های هزار و یک‌شب». مجله زبان و ادب دانشگاه کرمان. شمارة ۲۷.

۱۹. الشناوی، محمد (۱۹۷۳). «أدباء المصر المعاصرون». ادبیات و زبانها.عدد ۲۸. صص: ۱۲ ـ ۷.

۲۰. عبدالهادی، محمد فتحی (۱۹۹۱). «احسان عبدالقدوس في مكتبين قومين». مجلة عالم الكتب رياض. صص: ۱٦٤ ـ ۱٦۰.

۲۱. علوی، پرویز و شهرام اقبال‌زاده (۱۳۸٦) .«آشنایی با تزوتان تودورف: از سایه تا سایه‌روشن». مجله‌ی آزمایش ٥۰.صص: ۱۱ـ ۹.

۲۲. لوسی، یعقوب (۱۹۹۱). «إحسان عبدالقدوس .. وتاريخ القلم». مجلة عالم الكتب رياض. صص: ۳۲ ـ ۲۷.

۲۳. عزت‌دوست، کبری (۱۳۸٥).«بررسی و تحلیل و ترجمه داستان "مبروک يا بنتي: دخترم مبارکت باشد". استاد راهنما: محمود شکیب، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات.