-- Literary Text Research ---------
25(90), 135-159
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2020.41532.2663

ATU PRESS

Original Reserch Received: 16/Mar/2019 Accepted: 24/Dec/2019 ISSN:2251-7138 eISSN:2476-6186

"Narrative Time" and its Relationship with the Element of "Suspension" in the Novel of "the Year of the Riots" by Abbas Maroufi based on Gerard Genette's Theory

Nasraddin Abdollahzadeh* MA in Persian Language and Literature, Mahabad Branch, Islamic Azad University, Mahabad, Iran

Mohammad Amir Obaydinia Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran

Abstract

"The Year of the Riot" is a novel based on the Stream of Consciousness that does not have a Regular Chronological Order, and a Reader Needs to Gather the Information that is Scattered in the Story in Order to Complete the events. In the Present study, Using Gerard Genette's Theory, the Narrative time of the Novel and its Relationship with the Element of "Suspension" was Investigated. The Results Show that a Retrospective Quality is often Used to Describe Past events and their Causal Relationship, and Futurism and Futurism has also led to Suspense in the Story. Due to the Use of Multiple Sub-Stories and Descriptive delay, the Speed of the Story Comes to be Negative. Sub-Stories in the Novel Studied in this Research have Functions such as Allegory, Ambiguity in Time and Place, and the creation of a Stream of Consciousness. The Descriptions in the Text of the Story are Applied to Characterize and Describe a Specific Time and Place. In Regard to Frequency, it can be Said that the most Frequent is "the smell of soil" that the Narrator Mentions Throughout the Novel.

Keywords: Year of Riot, Abbas Maroufi, Narrative Time, Suspension, Stream of Consciousness.

* Corresponding Author: nasradin.abdollahzade@gmail.com

How to Cite: Abdollahzade, N., Obeydinia, M. A. (2021). "Narrative Time" and Its Relationship with the Element of "Suspension" in the Novel of "the Year of the Riots" by Abbas Maroufi based on Gerard Genette's theory. *Literary Text Research*, 25(90), 135-159. doi: 10.22054/ltr.2020.41532.2663.

-- متن‌پژوهی ادبی---------
دوره ۲۵، شماره ۹۰، زمستان ۱٤۰۰، ۱۵۹-۱۳٦
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2020.41532.2663

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۰۳
ISSN: ۲۲۵۱-۷۱۳۸ eISSN: ۲۴۷۶-۶۱۸۶

«زمان روایی» و رابطهٔ آن با عنصر «تعلیق» در رمان سال بلوا نوشتهٔ عباس معروفی بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت

نصرالدین عبداله زاده * کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران

محمد امیر عبیدی نیا دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران

چکیده

سال بلوا رمانی است مبتنی بر جریان سیّال ذهن که ترتیب زمانی منظمی ندارد و خواننده برای تکمیل کردن حوادث نیازمند گردآوری اطلاعاتی است که در داستان به‌صورت پراکنده آمده است. در پژوهش حاضر با استفاده از نظریه ژرار ژنت زمان روایی رمان مذکور و رابطه آن با عنصر «تعلیق» بررسی شده است. نتایج نشان می‌دهد که اغلب پس‌نگری در تشریح حوادث گذشته و بیان روابط علّی و معلولی آن‌هاست و پیش‌نگری‌ها نیز سبب تعلیق در داستان شده است. به دلیل استفاده از داستان‌های فرعی متعدد و درنگ توصیفی سرعت داستان منفی می‌شود. داستان‌های فرعی در رمان سال بلوا کارکردهایی چون تمثیل‌سازی، ابهام در زمان و مکان و ایجاد جریان سیال ذهن دارند. توصیفات موجود در متن داستان برای شخصیت‌پردازی و توصیف زمان و مکان خاص به کار می‌روند. در مورد بسامد نیز می‌توان گفت که بیشترین تکرار، بوی خاکی است که راوی در سراسر رمان بدان اشاره می‌کند.

کلیدواژه‌ها: سال بلوا، عباس معروفی، زمان روایی، تعلیق، جریان سیال ذهن.

* نویسنده مسئول: nasradin.abdollahzade@gmail.com

مقدمه

روایت‌شناسی[۱] علمی جدید و نتیجه انقلاب ساختارگرایی[۲] در عرصه داستان است و به مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایتی[۳]، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ[۴] گفته شده است. (مکاریک[۵]، ۱۳۸۵). تودوروف[۶] در تعریف روایت می‌گوید: روایت متنی است ارجاعی که دارای بازنموده زمانی است.» (اخوت، ۱۳۷۱) عنصر زمان از مؤلفه‌های اساسی در هر روایت است و بازی‌های زمانی نویسنده در روایت یک داستان باعث جذابیت بیشتر آن و نشانگر نحوه گزینش رویدادها از سوی نویسنده است. با شکل‌گیری روایت، توجّه بسیاری به عنصر «زمان» شد؛ به‌گونه‌ای که «روایت، سنّت ادبی دیرینهٔ استفاده از داستان‌های بی‌زمان، به‌منظور منعکس کردن حقایق جاودانهٔ اخلاقی را زیر پا نهاد؛ به‌عبارت‌دیگر، در پیرنگِ روایت به‌واسطهٔ عامل زمان، ارتباطی علّی بین وقایع برقرار می‌شود و همین امر ساختار روایت را منسجم می‌کند. شاید از این مهم‌تر، تأثیری باشد که تأکید روایت بر فرایند زمان، در شخصیّت‌پردازی باقی می‌گذارد.» (پاینده، ۱۳۸۹) زمان و روایت نسبت مستقیمی با همدیگر دارند، نه‌تنها روایت را بدون زمان نمی‌توان تعریف کرد، روایتِ بدون زمان نیز نمی‌تواند، وجود داشته باشد. «عنصر زمان نه‌فقط درونمایه مکرر داستان‌های روایی است، بلکه عنصر سازه‌ای داستان و متن هم به شمار می‌آید. مختصه روایت کلامی این است که در آن، زمان مؤلفه اصلی ابزار بازنمایی (زبان) و شیءِ بازنموده (حوادث) داستان محسوب می‌شود.» (ریمون کنان[۷]، ۱۳۱۷)؛ بنابراین، در تعریف روایت، باید از آغاز، پایان، توالی، اپیزود، گذشته، حال و آینده سخن گفت. «یکی از روایت‌پژوهان بنامی که توجه خاصی به عنصر زمان داشته است، ژرار ژنت[۸] است. او به‌منظور یافتن ارتباطاتی گوناگون میان زمان داستان و زمان متن در یک روایت، به تحلیل مقوله زمان می‌پردازد. ژنت میان زمانِ داستان و زمانِ روایت تفاوت قائل است و مسیرگردش داستان را از زمان تقویمی به زمان روایی (متن) به سه

1- Narratology
2- Stracturalism
3- Narrative genres
4- Plot
5- Makaryk, I. R.
6- Todorov, T.
7- Ramon-Kenan, S
8- Genette, G. R.

مبحث عمده: ۱. نظم/ ترتیب[1]؛ ۲. بسامد[2]؛ ۳. تداوم/دیرش[3] تقسیم می‌کند (Gennet, 1980) که هرکدام از این موارد، شامل تکنیک‌ها و زیرمجموعه‌هایی است که در تحلیل روایت بسیار کارآیی دارد. در پژوهش حاضر که به بررسی رمان سال بلوا اختصاص دارد، به تحلیل زمان روایی و رابطه آن را با عنصر «تعلیق» خواهیم پرداخت.

۱. پیشینه پژوهش

اکبری بیرق (۱۳۹۱) در «زمان روایی در رمان پیکر فرهاد» به این نتیجه رسیده است که معروفی در این رمان، زمان حقیقی و ذهنی را مبنای اصلی روایت خود قرار می‌دهد. نویسنده در روساخت رمان، داستانی واحد را با سه زمان متفاوت بیان می‌کند، اما سیر خطی روایت را درهم می‌شکند، به‌گونه‌ای که اغلب، روابط و نظم زمانی رویدادها مبهم می‌ماند و به‌این‌ترتیب، زمان ارزش کمی خود را ازدست‌داده، به‌تدریج از روایت محو می‌شود. دهقانی (۱۳۹۴) در «عوامل مؤثر بر شتاب روایت در رمان سمفونی مردگان» برخلاف الگوی ژنت، شتاب روایت را تنها به شمار صفحات رمان و زمان داستان وابسته نمی‌داند و به عوامل دیگری مانند میزان دریافت‌پذیری خواننده از متن و توانایی او در بازپیکربندی و بازآفرینی روایت نیز تأکید می‌کند. از دیگر پژوهش‌ها می‌توان به «بررسی ساختار زمانی در رمان چشم‌هایش بزرگ علوی» از اسماعیل صادقی و محمود آقاخانی (۱۳۹۱)، «تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت‌شناسی بر اساس نظریه زمان در داستان بیوتن» از فرهاد درودگریان (۱۳۹۰)، بررسی سرعت روایت در رمان جای خالی سلوچ» از کاووس حسن‌لی و ناهید دهقانی (۱۳۸۹)، «بررسی زمان روایت در نمایشنامه «زنان مهتابی، مرد آفتابی» از مهدی نیک‌منش و سونا سلیمانیان (۱۳۸۹)، «بررسی زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک» از غلامحسین غلامحسین‌زاده و همکاران (۱۳۸۸) اشاره کرد. گفتنی است که تاکنون پژوهشی مستقل درباره رابطه زمان و تعلیق در رمان سال بلوا نوشته عباس معروفی نگاشته نشده است.

1- Order
2- Frequency
3- Duration

۲. بحث و بررسی

۲-۱. نظریه ژرار ژنت

در هر روایت داستانی دو نوع زمان وجود دارد، «زمانی که متعلق به داستان است، یعنی نظم واقعی حوادث و رویدادها، و دیگری، نظم دروغین و ساختگی آن، یعنی زمان روایت که به نحوه روایت راوی یا نویسنده مربوط می‌شود.» (بامشکی، ۱۳۹۱) مورد دوم را «زمان متن روایی» می‌نامیم. زمان در روایت به معنای ارتباط زمانی میان داستان و متن گفتمان روایی است؛ اما چگونه زمان داستان با زمان متن روایی متفاوت است؟ در داستان، نظم زمانی وجود دارد، اما در متن ممکن است که این نظم زمانی جابجا شود؛ زیرا راوی، تعریف‌کننده آن است. از میان فرمالیست‌های روسی، بوریس توماشفسکی نیز به تمایز زمان داستان و زمان متن اشاره کرده است؛ او در رساله خود موسوم به «*درونمایگان*» بیان کرده که «زمان داستان مقدار زمانی است که به‌واسطه رخدادهای روایت‌شده گرفته می‌شود؛ اما زمان متن را زمانی می‌داند که برای خواندن اثر ادبی مورد نیاز است.» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷) ژنت، جامع‌ترین بحث را ذیل ناهمخوانی میان زمان داستان و زمان متن مطرح کرده است و معتقد به سه نوع رابطه زمانی میان زمان داستان و زمان متن است: ۱. نظم یا ترتیب (پاسخ به پرسش «کی؟»)، ۲. تداوم یا دیرش: (پاسخ به پرسش «چه مدت؟»)، ۳. بسامد (پاسخ به پرسش «چند وقت یکبار؟»).

۲-۱-۱. نظم و ترتیب

نخستین موضوع مدّ نظر ژنت در روایت، «شیوه ارائه ترتیب زمانی رخدادها و کنش‌های مثلاً یک رمان (طرح اولیه[1] نزد فرمالیست‌ها) در داستان‌های عینی (طرح روایی[2]) است» (برتنس[3]، ۱۳۸۳). مقصود از «ترتیب»، ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ارائه همین رخدادها در گفتمان روایی است. ژنت ناهماهنگی در ترتیب و نظم رویدادها در گفتمان روایی با ترتیب و نظم همان رویدادها در داستان را زمان‌پریشی می‌نامد ساده‌ترین رابطه‌ای که در روایت مشاهده می‌شود، رابطه «ترتیب» است. ترتیب زمان روایت (سخن) با ترتیب زمان روایت‌شده (داستان) متوازن نیست، و به ناگزیر در ترتیب وقایع «پیشین و پسین» تغییر

1- Fibula
2- Syuzhet
3- Bertens, J. W.

به وجود می‌آورد. دلیل تغییر این ترتیب، در تفاوت میان این دو نوع زمان نهفته است. زمانمندی سخن تک‌ساحتی است و زمانمندی داستان چندساحتی. در نتیجه، ناممکن‌بودگی زمانمندی به «زمان‌پریشی» می‌انجامد. (Genette, 1980)

۲-۱-۱-۱. زمان‌پریشی «گذشته‌نگر» (پس‌نما، پس‌نگری)

در زمان‌پریشیِ گذشته‌نگر، زمان داستان رو به عقب برمی‌گردد ولی نظم فضایی- زمانی سخن، رو به پیش می‌رود. به‌عبارت‌دیگر، «اگر رخدادهای الف، ب، ج در متن به ترتیبِ ب، ج و الف قرار گیرند، آنگاه رخداد «الف» گذشته‌نگر خواهد بود» (Gennet, 1980). پس‌نما بر سه نوع است: پس‌نمای بیرونی، درونی، و مختلط (مرکب).

در گذشته‌نگری درون‌داستانی روایت به جایی در اوایل داستان برمی‌گردد؛ امّا این نقطه در درونِ داستان اصلی قرار دارد. «اگر گذشته‌نگری درون‌داستانی درباره شخصیت، رخداد یا خطِ سیر اصلیِ روایت باشد، اصلی و در غیر این صورت فرعی است» (حری، ۱۳۸۸). گذشته‌نگر برون‌داستانی نوعی عقب‌گرد نسبت به زمان تقویمی است به این شکل که واقعه‌ای پیش از نقطه آغازِ اولین روایت رخ داده است، در متن بعداً روایت می‌شود. زمان داستان در این نوع پس‌نگاه، خارج و مقدم بر زمان روایت اصلی (که ژنت «روایت نخست» می‌نامد) قرار دارد» (لوته[1]، ۱۳۸۶)، درصورتی‌که گذشته‌نگر درباره شخصیت، رخداد یا خطِ سیر اصلیِ روایت باشد، گذشته‌نگر اصلی و در غیر این صورت فرعی نامیده می‌شود. همچنین، «اگر دوره‌ای را که گذشته‌نگر در بر می‌گیرد پیش از نقطه آغاز اولین روایت آغاز شود، اما در مرحله بعدتر داستان این دوره به اولین روایت متّصل شود یا از آن جلوتر برود، آنگاه گذشته‌نگر «مرکب» خواهد بود» (ریموند کنان، ۱۳۸۷)

۲-۱-۱-۲. زمان‌پریشی «آینده‌نگر»

در این نوع زمان‌پریشی، «روایت نگرشی به جلو دارد و رویدادهایی از داستان، که در آینده اتفاق می‌افتند، قبل از زمان وقوع خود نقل می‌شوند. پیش‌نگاه از پس‌نگاه نادرتر است و اغلب در روایت اول شخص دیده می‌شود» (لوته، ۱۳۸۶) زیرا در این روایات طبیعی به نظر می‌رسد که «راوی هرازگاهی به وقایع بعدی، که به زمان حال خود آن راوی نزدیک‌ترند، جهشی داشته باشد» (تولان[2]، ۱۳۸۳). این نوع زمان‌پریشی باعث کم‌شدن یا از

1- Lothe, J.
2- Tolan, M. J.

بین رفتن میزان تعلیق می‌شود؛ به‌این‌علت که تقدم شرایط و موقعیت‌های آینده را خیلی پیش از آنکه هرگونه ضرورت زمانی گفتن آن را ایجاب کند، برای خواننده آشکار می‌نماید» (همان). زمان‌پریشی از نوع آینده‌نگر نیز مانند گذشته‌نگر، ممکن است بسته به روابط زمانی آن در برابر نقطه پایانی روایت اصلی، درونی، بیرونی، و مرکب باشد. آینده‌نگری درون‌داستانی در صورتی اتفاق می‌افتد که آینده‌نگری در چارچوبِ زمانی روایت اصلی باشد. همچنین «اگر آینده‌نگری درون‌داستانی درباره شخصیت، رخداد یا خط سیراصلیِ روایت باشد، اصلی و در غیر این صورت فرعی نامیده می‌شود» (مارتین، ۱۳۸۲). آینده‌نگری برون‌داستانی شامل «نقل و روایت رخدادهایی است که پس از پایان خطّ اصلی داستان یا روایتِ اصلی رخ بدهند. همچنین اگر آینده‌نگری برون‌داستانی شخصیت، رخداد یا خط سیر اصلیِ روایت باشد، اصلی و در غیر این صورت فرعی نامیده می‌شود.» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷) در آینده‌نگریِ مرکب، آینده‌نگری در آن ظاهراً بیرونی است؛ ولی بعدها به روایت متّصل، و مشخّص می‌شود که پایان از پیش معین روایت را در برداشته است.

۳. تداوم یا دیرش

منظور از تداوم یا دیرش، «رابطه بین مدت‌زمانی که رویدادی معین در داستان طی آن اتفاق می‌افتد و تعداد صفحاتی از روایت که به توصیفِ آن رویداد اختصاص داده شده است.» (تایسن[1]، ۱۳۸۷) ژنت هنگامی از تداوم در بخش زمان روایت سخن می‌گوید، به دشوار بودن آن نسبت به نظم و بسامد اقرار می‌کند؛ زیرا اندازه‌گیری سرعت در یک روایت به آسانی میسر نمی‌شود و موقعیت‌های افراد در خواندن متن متفاوت است و برخلاف فیلم یا حتی موسیقی است. (Gennet, 1980) ژنت، ثبات پویایی را به‌منزله معیار سنجش درجات تداوم پیشنهاد می‌کند و مراد از آن نسبت ثابت میان تداوم داستان و طول متن اختصاص‌یافته به آن تکه از داستان است و با در نظر گرفتن پویایی ثابت به‌منزله معیار، دو شتاب به وجود می‌آید: شتاب مثبت و شتاب منفی. اختصاص یک‌تکه کوتاه از متن به مدت‌زمان درازی از داستان، شتاب مثبت و اختصاص یک‌تکه بلند از متن به مدت‌زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی است. سرعت حداکثر، «حذف» و سرعت حداقل، «درنگ توصیفی» نام دارد. میان این دو بی‌نهایت نیز، «خلاصه یا تلخیص» و «صحنه نمایشی» قرار

1- Tyson, L.

می‌گیرد. در حذف، پویایی صفر متن متناظر با برخی تداوم‌های داستان است. در درنگ توصیفی، تداوم متن طولانی‌تر از تداوم داستان است. در خلاصه، تداوم متن کوتاه‌تر از تداوم داستان است. در صحنه نمایشی، تداوم داستان و متن تقریباً برابر است که آن را «زمان طبیعی» نامیده‌اند.

۳-۱. درنگ یا گسست

هرچند استفاده از «توصیف» در متون روایی، اغلب زمان داستان را از حرکت باز می‌دارد؛ امّا درعین‌حال، مناظری را برای خواننده ترسیم می‌کند تا از کندی سرعت ملول نشود و پیگیر ادامهٔ داستان باشد. «توصیف، کیفیت اشیاء، اشخاص، اوضاع، احوال و رفتار را ارائه می‌دهد، همان‌گونه که در وهلهٔ اوّل به چشم ناظر می‌آید.» (میرصادقی، ۱۳۸۷) ژنت دو کارکرد اصلی را برای توصیف‌های موجود در روایت ذکر می‌کند که عبارت‌اند از: کارکرد تزیینی و کارکرد نمادین و توضیحی.

۳-۲. حذف و ایجاز

بیشترین شتاب و سرعت در زمان داستان است که روایت نمی‌شود؛ ولی فهمیده می‌شود. به اعتقاد تولان «حذف در قالب شکاف‌ها یا گسست‌های زمانی- مکانی شیوه‌ای روایی‌است که ارزش متغیر دارد، امّا اگر ما سرعت روایی را وابسته به قضاوت‌هایمان دربارهٔ شتاب گفتن وقایع داستانی در نظر بگیریم، آنگاه حذف درواقع اصلاً نوعی سرعت روایی نیست؛ به‌بیان‌دیگر معتقدم که باید سرعت را شتاب گفتن آنچه گفته می‌شود، تلقی کنیم حذف به‌صورت تقطیع زمانی و یا خلاصه‌گویی صورت می‌گیرد.» (تولان، ۱۳۸۶)

۳-۳. خلاصه

خلاصه، با صرفِ بخشِ کوتاهی از سخن روایی برای یک دوره طولانی از زمانِ داستان پدید می‌آید. این‌گونه شتاب، در بسیاری از متون دیده می‌شود که زمان داستان بسیار طولانی‌تر از زمان سخن باشد. چندین سال می‌تواند در خلاصه‌ای از سخن بیان گردد.

۳-٤. صحنه نمایشی

این حالت معمولاً زمانی به وجود می‌آید که روایت شکل نمایشی به خود بگیرد یا به شیوه دیالوگ (گفتگو) ارائه شود. بیان نمایشی یکی از تقسیم‌بندی‌های مبحثِ «حالت‌هایِ

روایت» است که به بیان جریان پیوسته‌ای از حوادث جزئی و مفصل گفته می‌شود (Gennet, 1980).

٤. بسامد

ژنت بسامد را به سه دسته تقسیم می‌کند: اگر بسامد به‌صورت یک‌بار نقل کردن واقعه‌ای باشد که یک‌بار اتفاق افتاده است و یا چندبار نقل کردن رویدادی که به همان تعداد مرتبه در داستان رخ داده باشد، بسامد مفرد نامیده می‌شود. نوع دیگر بسامد، بسامد مکرر نام دارد که عبارت است از چند مرتبه نقل کردن رویدادی که فقط یک‌بار رخ داده است. آخرین گونه بسامد، بسامد بازگو به معنی یک‌بار نقل کردن رویدادی است که چند مرتبه اتفاق افتاده است. بسامد، مؤلّف‌های است که قضاوت درباره آن و کشف انواع تکرارهای آن در پایان خواندن روایت و با بازگشت به عقب و بررسی کل داستان سنجیده می‌شود و در ضمن این تکرارها، ممکن است سبک، راوی، تداوم و زاویه دید تغییر کند یا تغییر نکند (نگ به: تودوروف، ۱۳۸۲؛ تولان، ۱۳۸۳و نیز: احمدی، ۱۳۸۶).

٤-۱. بررسی رمان سال بلوا

٤-۱-۱. پیرنگ رمان

زمان تاریخیِ شش‌ماههٔ داستان، شامل اواخر سلطنت رضاشاه، وقایع شهریورِ بیست و سال‌های جنگِ جهانی دوم است. رمان سال بلوا، گزارش هفت شبی است که برای شخصیت اصلی داستان (نوش‌آفرین) اتفاق می‌افتد. راویِ شب‌های زوج، نویسنده و راوی شب‌های فرد، شخصیت اصلی یعنی نوشا (نوش‌آفرین) است.

نوش‌آفرین، فرزند سرهنگ نیلوفری و عالیه خانم است که در کودکی در شیراز زندگی می‌کند. سرهنگ نیلوفری از قدرتمندترین مردان منطقه فارس بوده (معروفی، ۱۳۸۸) و روزگاری بس طولانی در انتظار نامه «قلدر آلاشتی» (رضاخان) (همان) می‌ماند چراکه او قول مردانه! داده تا سرهنگ را به مرکز ببرد (همان). آرزوی سرهنگ نیلوفری نیز این است که به مقام وزارت جنگ برسد (همان) و یا بتواند نوش‌آفرین را عروس شاه بکند. (همان) سرهنگ به وعده رضاخان اعتماد می‌کند و زندگی خود را در شیراز می‌فروشد و به سنگسر می‌آید و خانه‌ای بزرگ از مستر ملکوم آلمانی می‌خرد (همان) و در آنجا فرمانده نظامی شهر می‌شود. چهار سال از این وعده می‌گذرد اما خبری نمی‌رسد و

سرانجام، سرهنگ نیلوفری بر اثر گریه‌های زیاد کور می‌شود، وعده رضاخان عملی نمی‌شود (همان) و نیلوفری از دنیا می‌رود. (همان) حادثه اول داستان ازآنجا آغاز می‌شود که نوش‌آفرین در رفت‌وآمدها و گشت و گذارهای خود به باغات درگزین، که پدرش خریده است، با شخصی به نام «حسینا» برخورد می‌کند و بعدها متوجه می‌شود که کارگاه سفالگری دارد و به دنبال برادرانش می‌گردد. (همان) نوشا دلداده او می‌شود و در این زمان هفده ساله است. (همان) شرح دیدار نخست نوش‌آفرین با حسینا بسیار عاطفی و پر از هیجان وصف ناشدنی است و در طول تمام رمان به‌صورت پراکنده آمده است. بیان منظم آن بدین شکل است که: نوش‌آفرین بعد از دیدن حسینا در هنگام عزیمت به درگزین (همان)، تصمیم می‌گیرد آن «جوان خوشگل» را پیدا کند و همه سنگسر را «زیر پا می‌گذارد تا او را بیابد.» (همان) نوش‌آفرین به بهانه خیاط‌خانه از خانه بیرون می‌رود به دنبال حسینا می‌گردد و از قضا پارچه‌ای که مادرش به او داده، گم می‌کند. (همان) نوش‌آفرین بسیار ناراحت و هیجان‌زده، نمی‌داند چه بهانه‌ای بیاورد که ناگهان حسینا در مقابل درب خانه آن‌ها، پارچه را به نوش‌آفرین می‌دهد. (همان) بعدازاین اتفاق، نوش‌آفرین شیفته حسینا می‌شود و لحظه‌ای از یاد او بیرون نمی‌رود. در همین زمان که نوش‌آفرین عاشق حسینا می‌شود، دکتر معصوم وارد داستان می‌شود. نوش‌آفرین که از عشق حسینا هیجان‌زده، پریشان و بیمار (عشق) است به مطب معصوم می‌رود و حتی به معصوم می‌گوید که عاشق هم شده است. (همان) در این زمان نام و نشان حسینا را نمی‌داند. نوش‌آفرین بار دوم، حسینا را در میان عزاداران می‌بیند. (همان) در این میان، معصوم در رفت و آمدهای خود به خانه نوش‌آفرین، از او خواستگاری می‌کند. در یکی از همین روزها، نوش‌آفرین به نمایش «شکسته‌بندها» می‌رود و در میدان تعزیه، کارگاه سفالگری را می‌بیند و زمانی که وارد کارگاه می‌شود، به‌طور اتفاقی حسینا را می‌بیند. (همان) حسینا در کارگاهش، نوش‌آفرین را در آغوش می‌کشد و دهن او را می‌بوسد و بوی خاک، تمام وجود نوش‌آفرین را پر می‌کند. (همان) در این دیدار معلوم می‌شود که حسینا نیز در همان زمانی عاشق نوش‌آفرین شده است که او شده بود، و برای اینکه عشق نوش‌آفرین و یا خودش را فراموش کند، به این کارگاه پناه آورده بود. (همان) حسینا به نوش‌آفرین می‌گوید که «تو مال معصوم هستی»، اما نوش‌آفرین می‌گوید که او فقط خواستگاری کرده است. (همان) نوش‌آفرین جریان حسینا را با مادر در میان می‌گذارد، اما مادر او به خواستگاری حسینا، به

بهانه‌هایی واهی، جواب رد می‌دهد. (همان) یاد حسینا نوش‌آفرین را شیفته‌تر می‌کند و به بهانه‌هایی از مدرسه اجازه می‌گیرد (همان) و پنهانی به دیدار حسینا می‌رود. حسینا چندین بار به او می‌گوید که دیگر اینجا نیا چون متعلق به معصوم هستی. (همان) نوش‌آفرین به اصرار مادر و آنچه که خودش «تقدیر» می‌نامد، زن معصومِ ۳۶ ساله می‌شود. (همان) بعد از عروسی نوش‌آفرین با معصوم، حسینا ناپدید می‌شود و حتی هیچ‌کس به یاد نمی‌آورد که کسی با نام حسینا در گوشه میدان تعزیه، کارگاه کوزه‌گری داشته است. (همان) هم‌زمان با آغاز زندگی مشترک نوش‌آفرین و معصوم، ناامنی و جنگ جهانی دوم و ورود قوای روسیه به کشور اتفاق می‌افتد و یاغیانی چون عباس‌آقا سبیلم است و حسین‌خان با نیروهای نظامی‌ای چون سروان خسروی (جانشین سرهنگ نیلوفری) و سرهنگ آذری (قوای مرکزی) درگیر می‌شوند. شخصی به نام میرزاحبیب رزم‌آرا برای مردم شهر، قبله تعیین می‌کند و قبله‌ای را که رو به روسیه باشد، بسیار بدفرجام می‌داند. (همان) شخصیت مرموز دیگری به نام ملکوم نیز بر آن است تا کوه پیغمبران را به کافر قلعه متصل نماید، اما اهداف دیگری [دست‌یابی به گنج] دارد. (همان) در درگیرهای میان یاغیان و نیروهای نظامی، شمار بسیاری کشته می‌شوند و رحمت ایزدی و ماشاالله آهنگر وظیفه جمع‌آوری و تدفین کشتگان را بر عهده دارند. (همان) سروان خسروی، که تصدی حکومت نظامی شهر را در دست دارد، به این فکر می‌افتد که در وسط فلکه شهر «دار» به پا کند و یاغیان و مجرمان را اعدام کند؛ این «دار» علی‌رغم مخالفت‌های سایر اعضا، در نهایت برپا می‌شود و تا آخر داستان جز «بز» شخصیتی به نام «اخوی» از آن آویخته نمی‌شود. (همان) حادثه دوم که زمانِ حال داستان است، از جایی آغاز می‌شود که معصوم در میخانه «کی‌پور» متوجه می‌شود حسینای کوزه‌گر، «عاشق» نوش‌آفرین بوده است (همان)، گویا همه‌کس این جریان را می‌دانند و فقط معصوم است که نمی‌داند (همان)؛ لذا از همین نقطه، شکاکیت معصوم به نوش‌آفرین تشدید می‌یابد. اولین باری که معصوم قصه حسینا را می‌شنود، مست و عصبی به خانه می‌رود و با نوشا مفصل بحث می‌کند (همان)، بحث بالا می‌گیرد و معصوم با قنداق تفنگ موزر بر کله نوش‌آفرین می‌کوید و او را بیهوش می‌کند و در تختخواب می‌گذارد. هم‌زمان با بیهوشی نوش‌آفرین که هفت شب طول می‌کشد، اتفاقات دیگری می‌افتد. معصوم با این تهمت که حسینا جذامی است، همه را علیه او تحریک می‌کند و به فرزندان شخصیتی به نام «آقاجانی» رشوه می‌دهد که حسینا را بکشند. سروان خسروی نیز

علت بسیاری از وقایع، همچون کشته شدن رزم آرا، انداختن کوزه باروت در زمان افتتاح دار، پخش شب‌نامه‌ها علیه حکومت، تحریک مردم برای هو کردن خسروی، سرقت اموال خزانه شهر و بسیاری از وقایع را به گردن حسینا می‌اندازد [که قبل از بیهوشی نوش‌آفرین نیز مطرح بود] (همان). در شب پنجم، بیهوشی و حال نوش‌آفرین بدتر می‌شود؛ معصوم که شایعه «شیوع جذام» را مطرح کرده (همان)، به دیگران می‌گوید که زن او نیز دچار جذام شده است (همان) و نزدیک به مرگ است. در همین زمان، فرزندان آقاجانی که به دنبال حسینا رفته‌اند، با «سیاوشان»، برادر حسینا برخورد می‌کنند و او را می‌کشند. (همان) سیاوشان به یک درخت چنار بسته می‌شود و چنان گمان می‌کنند که این شخص «حسینا» است که کشته شده است. (همان) در همین زمان خبر می‌رسد که ملکوم فرار کرده و هرچه گنج توی کوه پیغمبران بوده با خود برده است. (همان) در شب هفتم، نوش‌آفرین می‌میرد و روایت او در شب هفتم بسیار پراکنده و مملو از جریان سیال ذهن در گذشته و حال و آینده است. در پایان داستان، به ناگاه، نوش‌آفرین را در سالیان بسیار جلوتری می‌بینیم که به جلوی خانه خودشان می‌رود و میرزاحسن را می‌بیند که برای نوه خود «باسی» افسانه دختری را می‌گوید که عاشق یک کوزه گر شد. میرزاحسن وقتی نوشا را می‌بیند [آمیختگی حقیقت و رؤیا]، از سال‌های پس از سال بلوا سخن می‌گویید، و به نوش‌آفرین می‌گوید که ۲۲ سال از آن سال گذشته است. (همان) میرزاحسن فرجام بسیاری از شخصیت‌ها و وقایع را برای نوه‌اش «باسی» می‌گوید. سرنوشت دکتر معصوم که مالیخولیایی شده و مردم به او دیوانه می‌گویند و آخرین خبر او از «دارالمجانین ورامین» رسیده است (همان)؛ سرنوشت سروان خسروی که در تشییع جنازه سیاوشان، با ضرب گلوله‌ای کشته شده است (همان)؛ سرنوشت حسینا هم که برای هیچ کس مشخص نشده است. (همان) نوش‌آفرین با «باسی» سخن می‌گوید و به او توصیه می‌کند که «مرا از یاد نبر، من خیلی غریبم!» و میرزا حسن نیز از این که داستان سال بلوا را برای باسی گفته است، غمگین می‌شود، چراکه داستان‌های غم انگیزی را برای نوه‌اش تعریف کرده است. (همان) علاوه بر داستان نوش‌آفرین و فرجام او، داستان‌های فرعی دیگری نیز وجود دارد که در بخش تداوم و دیرش (داستان‌های فرعی) بدان‌ها اشاره خواهیم کرد.

٤-١-٢. پیرنگ زمانمندی روایت در رمان سال بلوا

٤-١-٢-١. نظم

ازآنجاکه زمانِ حالِ داستان، ضربه خوردن نوش‌آفرین و بیهوشی او (در شب اول) است، اغلب وقایع روایت‌شده در شب‌های اول و سوم و پنجم که نوش‌آفرین روایت می‌کند، نسبت به همین زمان (شب اول)، «پس‌نگری» است. درواقع، به‌نوعی رمان سال بلوا، همچون برخی رمان‌های نو از پایان آغاز می‌شود (پاینده، ۱۳۹۳: ج ۳/ ۲۹). در روایت شب هفتم نیز زمان‌پریشی‌های مربوط به آینده بیشتر می‌شوند و در برخی موارد، زمان حال و گذشته و آینده به شکل عجیبی با یکدیگر پیوند می‌یابند. روایت‌های شب دوم، چهارم و ششم چندان زمان‌پریشی ندارند و جریان سیال ذهن بسیار کمتر از روایت نوش‌آفرین است.

٤-١-٢-١-١. پس‌نگری

٤-١-٢-١-١. پس‌نگری درون داستانی: برای اینکه بسامد و وسعت این پس‌نگری‌ها را در جریان سیال ذهن راوی نشان دهیم، بخش‌هایی از صفحه ۱۲ را نقل می‌کنیم: «می‌شنیدم که قنداق موزر بر جمجمه‌ام صدای رژه سربازها سنگفرش خیابان را می‌شکافت. به خانه‌ای بر می‌گشتم که مردی در آرزوی ملکه‌شدن من کور شده بود ... مادر گفته بود از بس گریه‌کرده بود کور شده بود و حالا خودش مرض ناامنی داشت. من کجا بودم؟

در خانه‌ای زندگی می‌کردم که دختری از دیوار خانه سمت چپ، هر وقت پای دار قالی خسته می‌شد به بهانه مِه نردبان را می‌گرفت و می‌آمد بالا و با لبخندی گرم می‌گفت: «نوشا! نوشا! پیس پیسو».

به کوچه رفتم، چی می‌خواستم بخرم؟ ...صدای نفس‌های آن مرد را می‌شنیدم که نزدیک‌تر شده بود و گفته بود: خوشگل پدر سگ! و رفته بود.

معصوم گفت: «حرام زاده پدرسگ!» و باز زد... باید بر می‌گشتم.

این فکر که عاشق من سال‌ها پشت پنجره بخارگرفته‌ای می‌نشسته و زل می‌زده به ایوان خانه ما ... خودم را نفرین می‌کردم و به اشتباه بزرگی که کرده‌بودم، لعنت می‌فرستادم.» (معروفی، ۱۳۸۸)

اگر به افعالی که زیر آن‌ها خط کشیده شده است دقت کنیم، خواهیم دید که وفور تداعی‌های گذشته و سیال بودن ذهن راوی، هیچ اطلاعاتی را به‌صورت کامل ارائه نمی‌کند، هیچ نظمی ندارد و اغلب مربوط به گذشته است. خواننده با مجموعه‌ای از تعلیقات روبرو می‌شود که باید در شب‌های دیگر آن‌ها را تکمیل کند. در چند سطر فوق به چندین زمان و حادثه اشاره شده است: ۱. ضربه خورن نوش‌آفرین (زمان حال)، ۲. برگشتن به زمانی که پدر منتظر نامه شاه است و کور شدن او، ۳. مرض ناامنی داشتن مادر در زمان حال، ۴. کودکی و صدازدن دختر همسایه، ۵. به کوچه رفتن (در زمان گذشته ولیکن دقیقاً معلوم نیست)، ۶. فحش دادن معصوم در زمان حال، ۷. نگاه کردن عاشق (حسینا) از پشت پنجره به ایوان خانه (قبل از ازدواج با معصوم)، ۸. اشتباه بزرگ توسط راوی، (قبل از ازدواج).

برای تکمیل شدن هر یک از موارد فوق باید به دیگر شب‌ها مراجعه کنیم. برای نمونه برای تکمیل همین مورد آخر، «نگاه کردن عاشق از شیشه بخار گرفته»، باید به صفحه ۲۳۱ مراجعه کنیم و حسینا را ببینیم که در میخانه «کی‌پور» می‌نشیند و از آنجا به ایوان خانه نوش‌آفرین چشم می‌دوزد. هرچند در صفحات قبل نیز می‌دانیم که او حسیناست اما تا صفحه ۳۳۱، محل نگاه کردن او «شیشه بخار گرفته میخانه» گفته نشده است. تمام پاراگراف‌های مذکور از نوع «پس‌نگری درون داستانی اصلی» است، چراکه در ادامه به زمان اصلی روایت متصل خواهند شد.

٤-۱-۲-۱-۱-۲. پس‌نگری برون داستانی

نمونه: «زانو زده بودم. دست‌هام را بلند کردم که اولین ضربه‌های تفنگ موزر را دفع کنم. معصوم لوله موزر را در دست داشت و قنداق سنگینش را به کله‌ام می‌کوفت. دست‌های من بالای سرم پی چیزی می‌گشت که نمی‌یافت. بچگی‌هایی را به یاد نمی‌آورم که توی بغل پدر، پاهام را به سگگ کمربندش گیر بدهم و نخواهم مرا پایین بگذارد.» (همان)

در عبارت مذکور، روایت ابتدا در زمان حال راوی، که در حال کتک خوردن است، ارائه‌شده، امّا در ادامه، روایت به نقطه‌ای در داستان پیش از آغاز روایت اصلی رجعت می‌کند و اطلاعاتی از بچگی نوشا در اختیار خواننده قرار می‌دهد. در اینجا گذشته‌نگری درباره شخصیت و از نوع اصلی است. همچنین ازآنجاکه گذشته‌ای را فرایاد می‌آورد که پیش از نقطه آغاز اولین روایت به وقوع پیوسته، ازاین‌رو این گذشته‌نگر برون داستانی

اصلی است. نمونه‌های بسیار از این نوع پس‌نگری در طول داستان وجود دارد که در حکم تکه‌های پازل است که خواننده باید آن‌ها را جمع‌آوری کرده و یک داستان واحد را بسازد. این نوع پس‌نگری‌ها به‌نوعی سبب رفع تعلیق در داستان می‌شود.

نمونه دیگر: «روزی که اعدام داشتید یادتان هست؟ پیرزنی از بین جماعت داد زد: ای شمر! ای خولی! ای افراسیاب! (همان). این عبارات خطاب به سروان خسروی است که بز اخوی را اعدام کرده بود و ازآنجایی‌که قبل از زمان اصلی روایت و مربوط به شخصیت اصلی نیست، پس‌نگری برونی فرعی محسوب می‌شود. این نوع پس‌نگری برای تکمیل و یا پردازش شخصیت‌های فرعی به کار می‌رود.

٤-١-٢-١-١-٣. پس‌نگری مرکب

نمونه: «روزی که پدر را در گورستان شیب‌دار زیارت *دفن می‌کردند*، جاوید پیرمردی بیست‌وهشت‌ساله بود که بیش از ما اشک می‌ریخت. گفته بود که زرتشتی است؛ و پدر گفته *بود*: «*حکم می‌کنم* به احدی نگویی، وگرنه این مردم تهمت آتش‌پرستی بهت می‌بندند و آتشت می‌زنند.» «من آتش‌پرست نیستم، من یکتای بی‌همتا را می‌پرستم.» «نمی‌خواهد این چیزها را به من بگویی. به من می‌گویند سرهنگ نیلوفری، در حریم من آزاد هستی که هر دینی داشته باشی، حتی می‌توانی آتش هم بپرستی» (همان).

«من *خاکبازی می‌کردم* و پدر را *می‌دیدم* که جلوی طاق‌نماها قدم می‌زد. بعد خاک را کوه کردم که پدر مرا نبیند، و عاقبت دید: «*مگر تو پسری؟*» و بالای گودال ایستاد... «آره من پسرم» «بیا بیرون مارمولک» «نمی‌توانم، حالا دستم بند است» (همان).

در عبارات مذکور، پس‌نگری برون داستانی، با استفاده از گفتگو به زمان حال متصل شده است. کارکرد این نوع پس‌نگری ایجاد جریان سیال ذهن است. پرش‌های زمانی که در یک پاراگراف ایجاد می‌شود عامل سیالیت زمان است.

٤-١-٢-١-٢. پیش‌نگری

٤-١-٢-١-٢-١. پیش‌نگری درونی

«مادرم در خواب دید که می‌میرم و مرده‌ام.» (همان)

عبارت مذکور، پیش‌نگری درباره سرانجام نوش‌آفرین است که در همان صفحات اول آمده است. کارکرد پیش‌نگری بیان نتایج برخی اتفاقات و سرانجام رویدادهاست و به‌نوعی تعلیقات برخی از رویدادها را رفع می‌کند.

یا درجایی می‌گوید: «مگر نمی‌شود میرزا حسن سال‌ها پس از مرگم یاد من افتاده باشد؟» (همان) در جمله مذکور که از زبان نوش‌آفرین است، او چهارده سال پس از مرگش در ذهن میرزاحسن زنده می‌شود و با او به گفتگو می‌نشیند.

همچنین در عبارت: ««مگر نمی‌شود آدم سال‌های بعد را به یاد بیاورد و برای خودش گریه کند؟» (همان). پیش‌نگری درون داستانی از این نوع سرعت و شتاب داستان را بسیار بالا می‌برد و به زمانی فراتر از زمان کنونی سوق می‌دهد.

٤-۱-۲-۱-۲-۲. پیش‌نگری برونی

تمام شب برای دخترهایی که در تنهایی از خودشان خجالت می‌کشند، گریه کردم، دخترهایی‌که بعدها از خود متنفر می‌شوند و مثل یک درخت توخالی، پوست‌های بیش نیستند و عاقبت به روزی می‌افتند که هیچ جای اندامشان حساس نیست، روح و جسمشان همان پوسته است و خودشان نمی‌دانند چرا زنده‌اند.» (همان)

در عبارت مذکور، سخن از دخترانی است که در آینده می‌آیند و از خود متنفر می‌شوند. یا در عبارات ذیل:

«من بعدها فهمیدم که از حسینا مهربان‌تر بود [سرهنگ نیلوفری].» (همان)

«[سرهنگ نیلوفری] خدا آن روز را نیاورد که این سروان خسروی مزه قدرت را بفهمد، دماری از روزگار مردم درآورد که ... (همان). عبارت مذکور از سرهنگ پیش‌نگری در مورد سروان خسروی است، تا جایی که در ابتدای شب دوم راوی می‌گوید: «خسروی تصدی حکومت‌نظامی را در دست دارد، و نفس همه را بریده است و چاره جز سوختن و ساختن نیست.» (همان) کارکرد این نوع پیش‌نگری رفع تعلیق، توصیف عملکرد شخصیت‌ها و ایجاد جریان سیال ذهن است. درواقع، «نویسنده در گزینش این صناعت دو هدف عمده دارد: «نخست با دادان اطلاعاتی ناقص و اندک خواننده را برای آگاهی از روند رخدادها برطرف می‌کند و به وی فرصت می‌دهد تا به سیر رخدادها دل نهد و به ژرفای داستان بیندیشند و دوم اینکه با اشاره‌ای مجمل به یک رخداد، آتش اشتیاق او را

دامن می‌زند و وی را برای آگاهی از مشروح واقعه بی‌شکیب‌تر می‌سازد. این شگرد به «کلی بافی» مشهور است» (اسحاقیان، ۱۳۸۶).

٤-۱-۲-۱-۲-۳. پیش‌نگری مرکب

«صدای گریه زنی را می‌شنیدم که از سرما و گرسنگی، یا شاید از تنهایی بر سومین پله خانه پدرش مانده بود... انگشت‌های پاهاش یخ‌زده و رفته‌رفته ریخته بود، انگار از جذامی سرد پوسیده باشد... حرفی نزدم. تا مرا دید گفت: «خدا خیلی به ما رحم کرد». گفتم خدایا من از تنهایی، این‌جور نشوم.» (معروفی، ۱۳۸۸) در عبارت مذکور، راوی از گذشته‌ای که آن را روایت می‌کند، ناگهان به آینده [این‌طوری نشوم]، می‌رود.

٤-۱-۲-۲. تداوم یا دیرش

٤-۱-۲-۲-۱. درنگ توصیفی

یکی از مشخصه‌های بارز نثر معروفی در رمان سال بلوا توصیفات شاعرانه اوست. این توصیفات شامل شخصیت‌ها، مکان‌ها، اشیاء و فضاهای فراواقع گرایی و جادویی و توهم زاست که زمان داستان را به شتاب منفی سوق می‌دهد. شاید بتوان گفت در تمام صفحات این رمان، «توصیف» وجود دارد. برای نمونه در ابتدای داستان:

وصف دار (تشبیه، چهاربار پشت سر هم): «دار سایه درازی داشت، وحشتناک و عجیب. روزها که خورشید برمی‌آمد، [۱] سایه‌اش از جلوی همه مغازه‌ها و خانه‌های خیابان خسروی می‌گذشت؛ سایه مردی که در برابر نور گردسوز پاهاش را از هم باز کرده و بالا سر آدم ایستاده است. [۲] شب‌ها شکل جانوری می‌شد که صورتش را روی ستون یادبود گذاشته و دست‌هاش را از دو طرف حمایل کرده بود، [۳] شکل یک جانور خیس که آویخته‌اندش تا خشک شود و قطره‌قطره خونش در حوض بریزد، [۴] چیزی نظیر صدای سکسکه مردی مست که از واماندگی در ساعت بزرگ بالای ساختمان انجمن شهر تکرار می‌شود.» (معروفی، ۱۳۸۸)

معروفی در توصیف شخصیت‌ها، مکان‌ها و فضاهای فراواقع گرایی و جادویی بسیار با دقت عمل کرده است. این‌گونه توصیفات شتاب روایت را بسیار کند می‌کند، اما بسیاری از خصوصیات شخصیت‌ها و مکان وقوع داستان را به‌خوبی و با جزئیات به نمایش می‌گذارد: نمونه‌های از این توصیفات در صفحات ذیل آمده است: سهراب خان (همان)؛

ماشالله آهنگر (همان)؛ مستر ملکوم (همان)؛ مادر نوش‌آفرین (عالیه خانم): (همان)؛ سرهنگ (همان)؛ رقیه دلال (همان)؛ رزم‌آرا (همان)؛ کی‌پور می‌فروش (همان)؛ میرزاحسن (همان)؛ جاوید (همان)؛ توصیف خانه سنگسر (همان)؛ توصیف ساختمان مرکزی شهر (همان)؛ توصیف سیل (همان) و ... .

٤-١-٢-٢-٢. صحنه نمایش یا گفتگو

تأمل در متن رمان نشان می‌دهد که گفتگوی درونی راوی اول‌شخص (نوش‌آفرین) بسامدی تقریباً برابر با گفتگوی شخصیت‌ها در این رمان دارد. درواقع به نظر می‌رسد تداعی‌های پی‌درپی و نیز جریان سیال ذهن سبب شده است تا عنصر گفتگو چندان به چشم نیاید. از طرف دیگر، توصیفات بی‌شماری که در جایجای کتاب دیده می‌شود، نسبت به گفتگوها بیشتر است. طولانی‌ترین گفتگویی که در متن آمده است متعلق به جلسه‌ای که برای آتش‌بس برگزار شده است (همان). راوی اول‌شخص در تک‌گویی‌ها، با سؤال‌های پی‌درپی، خود را در بسیاری از موارد بازخواست می‌کند و تعداد این سؤالات به حدی است که شتاب داستان را کند می‌کند. اغلب این گفتگوها برای شخصت‌پردازی و نمایش ذهنیت نوش‌آفرین است.

٤-١-٢-٢-٣. داستان‌های فرعی

در این رمان علاوه بر روایت اصلی (عشق نوش‌آفرین به حسینا و سرانجام او با معصوم)، چندین داستان فرعی وجود دارد که برخی از این داستان‌ها به‌صورت قطعه‌قطعه در روایت شب‌های متعدد آمده است. این داستان‌های فرعی سبب می‌شوند تا زمان داستان در حالت ایستایی قرار بگیرد و شتاب روایت منفی شود. برای نمونه: افسانه دختر پادشاه و مرد زرگر از زبان راویان مختلف و به‌صورت پراکنده در صفحات ذیل نقل شده است: «۱۱: «راوی: نوش‌آفرین»؛ ۱۴: راوی «مادر نوشا»؛ ۱۳۵-۱۳۸: راوی «نوشا»؛ ۲۷۵-۲۷۶: راوی «نوشا»؛ ۳۱۰: راوی «میرزاحسن»؛ ۳۲۵-۳۲۶: راوی «نوشا».

داستان‌های فرعی که در این رمان آمده است، به ترتیب ذیل است: کشته شدن یحیی پسر حیدر که هیچ توضیحی داده نشده است (همان). سهراب خان و پسرش ایرج کشته شدند و هیچ توضیحی درباره آن‌ها نیامده است (همان)؛ داستان افسر (خواهر سرهنگ) و کشته شدن او به دست سرهنگ نیلوفری (همان)؛ داستان فارابی و موسیقی نواختن او

(همان)، کشته‌شدن غلامحسین‌خان در شب عروسی‌اش (همان)؛ دارزدن مجرمی توسط سروان خسروی در سالیان پیش (همان)، کشته شدن زن اسفندیار قشنگ به دست او (همان)؛ افسانه پیرمردی که سه پسر داشت (۱۲۱-۱۲۳) و پسر سوم او که زرگر بود [که با افسانه دختری که عاشق زرگر شده بود پیوند می‌یابد و تخلیط می‌شود.] زندگی جاوید (نوکر خانواده نیلوفری) (همان)؛ خواب دیدن نوشا که از معصوم بچه‌دار شده است (همان)؛ زندگی معصوم در انگلیس که بسیار موجز و در ۴ سطر آمده است (همان)؛ افسانه نوروز (همان)؛ اعدام شدن بز اخوی توسط سروان خسروی (همان)؛ خودکشی دختری به نام رخشو به خاطر عشق به حسینا (همان)؛ افسانه حکیم حقه باز و کشیدن شیره جوانان (همان)؛ قصه دوست معصوم در بلژیک که با مردگان آمیزش می‌کرد (همان)؛ کشته شدن سیاوشان به دست فرزندان آقاجانی (همان)؛ خواب دیدن نوشا که یازده خواهر دارد و زن حسینا شده و چندین فرزند به دنیا آورده است (همان)؛ قصه زنی که معشوق خود را در سردابه‌ای تاریک انداخته بود (همان).

کارکرد این داستان‌های فرعی چندگانه است. تمثیل سازی (مانند اسطوره دختر عاشق و زرگر)، تأخیر در روایت، ایجاد تعلیق و بیان سرانجام برخی از شخصیت‌ها نمونه‌هایی از کارکرد داستان‌های فرعی در رمان سال بلواست. ابهام در زمان و مکان یکی دیگر از مهم‌ترین این کارکردهاست که از ویژگی‌های رمان نو محسوب می‌شود (نگ به: پاینده، ۱۳۹۳، ج ۲).

٤-١-٢-٢-٤. حذف یا تلخیص

موارد انگشت‌شماری در این رمان دیده می‌شود که مطلبی کامل بیان نشود. باوجوداین، برخی از حوادث و وقایعی در این رمان وجود دارند که بسیار مختصر گفته شده است. شاید مهم‌ترین آن‌ها کشته‌شدن خواهر سرهنگ (افسر) به دست خود اوست. کل مطالب گفته‌شده درباره او این است که: خیلی خوشگل بود، عاشق یک تارزن دوره‌گرد شد، اما همه‌اش تقصیر آن شوهر تریاکی‌اش بود. چه فایده! نگویم بهتر است.» (همان) مورد دیگر حذف اوضاع‌واحوال نوش‌آفرین در شب دوم است. در ابتدای شب سوم نوش‌آفرین می‌گوید: «از پریشب که قنداق موزر را به کله‌ام کوفته بود، در سرسرا خوابیده بودم.» (همان) از تلخیص‌ها هم می‌توان به برخی از مواردی اشاره کرد که نویسنده چندان میلی به توضیح بیشتر ندیده است. برای مثال درباره عاقبت معصوم آمده است: «در اردبیل مطب

دایر کرده، بعدها شنیدم مالیخولیایی شده ... و آخرین بار خبرش را از دارالمجانین ورامین داشتم.» (همان) یا در مورد عملکرد سرهنگ نیلوفری در مدت چهار سالی که در سنگسر بوده، هیچ سخنی نیامده است. (همان) برخی از شخصیت‌ها هم یا توضیحی درباره آن‌ها داده نشده است و یا در حد یک یا دو جمله گفته شده است. برای مثال عاقبت کار سیاوشان و تا حدودی حسینا مشخص است، اما هیچ سخنی از اسماعیل، برادر سوم و پدر او که در حال مرگ بود، نیست. هیچ سخنی از عاقبت مادر نوش‌آفرین در میان نیست و یک‌باره از داستان محو می‌شود. از سرنوشت جاوید باوجوداینکه راوی بارها او را توصیف کرده و زندگی‌اش را شرح کرده بود، خبری نیست.

درنهایت باید گفت که معروفی با استفاده از روش حذف بسیاری از وقایع آینده را در همان آغاز می‌گوید و خواننده با یک تعلیق وسیعی روبرو می‌شود؛ لذا برای تکمیل و چندوچون این وقایع، باید روایت شب‌های دیگر را نیز بخواند. درواقع، «در دشواری‌های متن، بی‌گمان حذف یکی از گونه‌های ایجاز بیانی است. نویسنده در دادن اطلاعات به‌شدت اقتصادی رفتار می‌کند، زیرا می‌خواهد خواننده را بیشتر به وادی متن بکشاند. گاه شخصیت داستان در حال نزدیک‌سازی خواننده به قلب هزارتوست که بی‌درنگ سخن را ناتمام فرا می‌نهد؛ از روی آن می‌جهد و خواننده را با دریغ روبرو می‌سازد؛ آنچه نویسنده از روی آن می‌پرد، همان واژه‌ای است که گره از کار فروبسته معما می‌گشاید.» (اسحاقیان، ۱۳۸۶) برای مثال همان پاراگراف اول رمان نشان می‌دهد که «دار» ی ساخته‌شده است، اما شرح چگونگی این دار به‌صورت مفصل در شب‌های دیگر نقل‌شده است. این تکنیک که در رمان‌های مدرن وجود دارد به «قطره‌چکانی» معروف است. در برخی موارد نیز، نویسنده و یا راوی به دلیل کم‌اهمیت بودن موضوع و یا به دلیل تلخی آن واقعه نیازی به شرح مفصل نمی‌بیند. برای مثال، نوش‌آفرین یکی از بدترین روزهای عمر خود را ازدواج و عروسی با معصوم می‌داند، لذا درنهایت ایجاز، عروسی خود را چنین شرح می‌کند: «دلم مثل سیر و سرکه می‌جوشید؛ و میهمانان به خود مشغول بودند. آمدند و رقصیدند و هیاهو کردند و خوردند و رفتند بی‌آنکه خاطره‌ای در ذهنم مانده باشد.» (همان) در این موارد، حذف، سبب شتاب روایت می‌شود. یا در مورد غیبت یک‌ماهه معصوم هیچ گزارشی وجود ندارد: «ماه‌ها گذشت و ما او (معصوم) را ندیدیم ... ناگاه دکتر معصوم جلوم سبز شد. (همان)

٤-۱-۲-۳. بسامد

٤-۱-۲-۳-۱. بسامد مفرد

مهم‌ترین و مشخص‌ترین این نوع از بسامد کتک خوردن نوش‌آفرین از معصوم است. «دست‌هام را بلند کردم که اولین ضربه‌های تفنگ موزر را دفع کنم. معصوم لوله موزر را در دست داشت و قنداق سنگینش را به کله‌ام می‌کوفت.» (همان)

معصوم موزر را از لیفه شلوارش بیرون کشیده بود و با دسته آن جوری به سرم می‌کوبید که انگار پوست کله‌ام کنده می‌شد.» (همان)

با مشت به جناغ سینه‌ام کوفت. به سرفه افتادم و نفسم تنگ شد. روی پله‌های حوض‌خانه نشستم و به سیاه روزی خودم نگاه کردم.» (معروفی، ۱۳۸۸)

٤-۱-۲-۳-۲. بسامد مکرر

برخی از مهم‌ترین این نوع بسامد به شرح ذیل است:

انتظار سرهنگ نیلوفری برای دریافت نامه «قلدر آلاشتی» (رضاشاه)(همان)؛ کور شدن سرهنگ نیلوفری: (همان)؛ آکنده شدن نوش‌آفرین از بوی خاک: (همان)؛ زنی که به نوش‌آفرین می‌گوید: «شما خیلی جوان و شادابید» (همان)؛ «سرفه کردن معصوم در هنگام رسیدن به خانه» (همان).

این نوع بسامد بیشتر برای مواردی کاربرد دارد که شخصیت اصلی داستان از آن‌ها بسیار متأثر است و گاه معنای نمادین می‌گیرد. برای نمونه «بوی خاکی» که نوش‌آفرین از او صحبت می‌کند تداعی‌کننده «عشق» به حسیناست و از اول تا آخر رمان به مشام می‌رسد.

٤-۱-۲-۳-۳. بسامد بازگو

«برای رفتن به آنجا [کارگاه سفالگری] دروغ‌هایی می‌بافتم که همان شب خنده‌ام می‌گرفت و از خودم تعجب می‌کردم.» (همان)

مادر مرض ناامنی داشت، مرض ترس. شب‌ها که می‌خوابید درِ اتاق را باز می‌گذاشت، همیشه می‌ترسید جایی بماند و در بسته شود.» (همان) این نوع بسامد بیشتر برای تلخیص به کار می‌رود.

بحث و نتیجه‌گیری

سال بلوا رمانی است بر محور جریان سیال ذهن که از پایان آغاز می‌شود. روایت شب‌های فرد که برعهده قهرمان اصلی داستان است، بسیار متشتّت و پراکنده است. مفهوم زمان در ذهن راوی بسیار مبهم است و در هاله‌ای از مه و ابر در میان زمان‌های گذشته و حال و آینده در تعلیق قرار دارد. گاهی از کودکی صحبت می‌کند و گاه از زمان حال و گاه از ۲۲ سال بعد که در ذهن شخصیت دیگری زنده شده است. پراکندگی مطالب و زمان پریشی‌های سال بلوا اغلب اتفاقات داستان را در حالت تعلیق قرار می‌دهد. نویسنده با این ترفند مطالب را در نقطه اوج رها می‌کند و به جریان دیگری اشاره می‌کند که بعدها با مطالب گفته‌شده پیوند می‌یابد. در کل درباره پس‌نگری‌ها و پیش‌نگری‌ها می‌توان گفت که در اولی، زمینه‌های ایجاد حادثه و اتفاق، شخصیت‌پردازی و معرفی شخصیت‌ها، پردازش مکان داستان اتفاق می‌افتد و خواننده با مرور گذشته و آنچه در آن اتفاق افتاده است به چگونگی حوادث در پیش‌نگری‌هایی که در اغلب آن‌ها در آغاز داستان گفته‌شده است، پی می‌برد. درنگ توصیفی از ویژگی عمده رمان سال بلواست. توجه به جزئیات صحنه‌ها و چهره شخصیت‌ها سبب می‌شود که سرعت روایت منفی باشد. گفتگوهای درونی راوی و پرسش‌های متعددی که از خود می‌پرسد، عامل دیگر کاهش سرعت روایت اصلی است. نویسنده معمولاً برخی از داستان‌های فرعی کم‌اهمیت و یا اتفاقاتی را که برای راوی اول‌شخص (نوش‌آفرین) کم‌اهمیت است، حذف می‌کند. در مورد بسامد نیز می‌توان گفت که آن چیزی که برای راوی اول‌شخص (نوش‌آفرین) اهمیت دارد و از آن متأثر است، بارها روایت شده است. مهم‌ترین این تکرار، بوی خاکی است که نوش‌آفرین در سراسر رمان بدان اشاره می‌کند، تا جایی که خاک وجهه‌ای نمادین (عشق) پیدا می‌کند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Nasraddin Abdollahzadeh **https://orcid.org/0000-0003-2027-9849**
Mohammad Amir Obaydinia **https://orcid.org/0000-0003-0026-8747**

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۶). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

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

اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۶). *راهی به هزارتوی رمان نو «در آثاری از: کوندرا، یاروت، رب‌گریه*. تهران: گل آذین.

اکبری‌بیرق، حسن، قربانیان، مریم. (۱۳۹۱). *زمان روایی در رمان پیکر فرهاد. نقد ادبی*، ۵(۱۸)، ۷ – ۲۴.

بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۱). *روایت شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.

برتنس، یوهانس ویل. (۱۳۸۸). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

پاینده، حسین. (۱۳۸۹). *نظریه‌های رمان*. تهران: نیلوفر.

ـــــــــــ (۱۳۹۳). *داستان کوتاه در ایران «داستان‌های مدرن»*. ج ۲. تهران: نیلوفر.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت شناسی*. ترجمه محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.

تایسن، لوئیس (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگه.

تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه و زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

حری، ابوالفضل. (۱۳۸۸). درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمان آینه‌های دردار هوشنگ گلشیری. *پژوهش‌های زبان‌های خارجی*، ۵۱(۲۰۸)، ۵۳–۷۸.

دهقانی، ناهید، حسام‌پور، سعید. (۱۳۹۴). عوامل مؤثر بر شتاب روایت در رمان سمفونی مردگان. *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، ۶(۲۲)، ۱۴۱–۱۶۲.

ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.

غلامحسین‌زاده، غلامحسین، طاهری، قدرت الله، رجبی، زهرا. (۱۳۸۶)، بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید برحکایت اعرابی و درویش در مثنوی. *پژوهش‌های ادبی*، ۴(۱۱)، ۲۱۸-۱۹۹.

قاسمی پور، قدرت. (۱۳۸۷). زمان و روایت. *نقد ادبی*، ۱(۲)، ۱۲۳-۱۴۴.

لوته، یاکوب. (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.

مارتین، والاس. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهبا. تهران: هرمس.

معروفی، عباس. (۱۳۸۸). *سال بلوا*. تهران: ققنوس.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). *دانشنامه ادبی معاصر*. مترجمان: مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۹). *داستان: ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*. ترجمه محمّد گذرآبادی. تهران: هرمس.

References

Ahmadi, B. (2007). *Text Structure and Interpretation*. Tehran: Center. [In Persian]

Akbari Bayraq, H., Ghorbanian, M. (2012). *"Narrative Time in Farhad's Novel"*. Literary Criticism, 5(18), 7-24. [In Persian]

Bamshki, S. (2012). *Narrative of Masnavi Stories*. Tehran: Hermes. [In Persian]

Bertens, J. W. (2009). *Fundamentals of Literary Theory*. Translated by Mohammad Reza Abolghasemi. Tehran: Mahi. [In Persian]

Dehghani, N., Hesampour, S. (2015). *"Factors Affecting the Acceleration of Narrative in the Symphony of the Dead"*. Literary Criticism and Stylistics Research, 6(22), 141-162. [In Persian]

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca New York: Cornell University.

Ghasemipour, Gh. (2008). *"Time and Narration"*. Literary Criticism, 1(2), 123-144. [In Persian]

Gholam Hosseinzadeh, Gh., Taheri, Gh., Rajabi, Zahra. (2007), *"A Study of the Element of Time in Narration with Emphasis on the Story of the Arabs and Darwish in Masnavi"*. Literary Research, 4(11), 199-218. [In Persian]

Horri, A. (2009), *"An Introduction to the Narrative-Cognitive Approach to Narrative Story with a Look at Houshang Golshiri's Novel Door Mirrors"*. Foreign Languages Research, 51(208), 53-78. [In Persian]
Ishaqian, J. (2007). *A Way to a Thousand in a New Novel* "in works by: Kundera, Yarot, Rabbagriyeh. Tehran: Gol Azin. [In Persian]
Lotte, Y. (2007). *An Introduction to Narrative in Literature and Cinema*, Translated by Omid Nikfarjam. Tehran: Minavi Kherad. [In Persian]
Makaryk, I. R. (2006). *Contemporary Literary Encyclopedia*, Translators: Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. Tehran: Ad. [In Persian]
Martin, W. (2003). *Narrative Theories*. Translated by Mohammad Shahba. Tehran: Hermes. [In Persian]
Marufi, A. (2009). *Year of the Riot*. Tehran: Phoenix. [In Persian]
McKee, R. (2010). *Story: Structure, Style and Principles of Screenwriting*, Translated by Mohammad Gozarabadi. Tehran: Hermes. [In Persian]
Okhowwat, A. (1992). *Grammar of the story*. Isfahan: Tomorrow. [In Persian]
Payande, H. (2010). *Novel Theories*. Tehran: Niloufar. [In Persian]
———— . (2014). *Short Story in Iran "Modern Stories*". Volume 2, Tehran: Niloufar. [In Persian]
Prince, G. (2012). *Narrative Studies*. Translated by Mohammad Shahba. Tehran: Minavi Kherad.
Raymond Kennan, Sh. (2008). *Narrative: Contemporary Poetics*. Translated by Abolfazl Hori. Tehran: Niloufar. [In Persian]
Todorov, T. (2000). *Structuralist Poetics*. Translated by Mohammad Nabavi. Tehran: Ad. [In Persian]
Tolan, M. J. (2004). *A Critical and Linguistic Introduction to Narration*. Translated by Abolfazl Hori. Tehran: Niloufar. [In Persian]
Tyson, L. (2008). *Theories of Contemporary Literary Criticism*. Translated by Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini. Tehran: Today's look. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد به این مقاله: عبداله‌زاده، نصرالدین، عبیدی‌نیا، محمدامیر. (۱۴۰۰). «زمان روایی» و رابطهٔ آن با عنصر «تعلیق» در رمان سال بلوا نوشتهٔ عباس معروفی بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت. *متن پژوهی ادبی*، *۲۵(۹۰)*، ۱۳۵-۱۵۹. doi: 10.22054/ltr.2020.41532.2663

Literary Text Research is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.