

Research Article

Discourse Analysis of Two Stories "Woman at Point Zero" by Nawal El Saadawi and "Touba and the Meaning of Night" by Shahrnush Parsipur Based on Gérard Genette's Theory

Elias Nooraei^{1*}, Shiva Sadeghi²

Abstract

Narrative discourse analysis is one of the methods of structural analysis of stories that, by relying on explaining and interpreting the ways of processing the surface structure of a narrative text, paves the way for discovering the author's hidden meaning and concept. The two stories "Woman at Point Zero" by Nawal El Saadawi and "Touba and the Meaning of Night" by Shahrnush Parsipur have feminine language and style, and both authors have tried to show women's perspective on society by focusing on female characters in their stories.

This article attempts to discover the structural pattern and access the hidden meaning in the text through a comparative study of these two stories and mapping their narrative discourse techniques. The research method is descriptive-analytical and, based on library resources and case studies of the authors' story samples, has outlined the differences and similarities between these two stories without considering the issue of influence and being influenced.

In conclusion, it was found that both stories, regardless of different schools of thought, share content similarities and from a structural perspective have great potential for study from the perspective of narrative discourse analysis. Time reversals, repetition, descriptive pause, summary, external focalization, omniscient narrator, dual focalization, and dialogue element are among the most important narrative techniques in these two stories. Parsipur's story is based on the mental and spiritual turmoil of the main character, while Saadawi's story reveals the intensity and frankness of the main character's tone and stability. Women and gender challenges existing in a relatively similar cultural context have made both stories valuable examples.

Keywords: Narrative discourse analysis, Gérard Genette, Nawal El Saadawi, Shahrnush Parsipur, Contemporary Arabic literature, Contemporary Persian literature

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

2. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran

How to Cite: Nooraei E, Sadeghi S, Discourse Analysis of Two Stories "Woman at Point Zero" by Nawal El Saadawi and "Touba. and the Meaning of Night" by Shahrnush Parsipur Based on Gérard Genette's Theory, Journal of Comparative Literature Studies, 2025;19(74):150-171.



تحلیل گفتمان روایی «امراة عند نقطة الصفر» نوال السعداوی و «طوبی و معنای شب» شهرنوش پارسی پور بر اساس نظریه ژرار ژنت

الیاس نورایی^۱، شیوا صادقی^۲

چکیده

تحلیل گفتمان روایی یکی از شیوه‌های بررسی ساختاری داستان است که با تکیه بر توضیح و تفسیر راههای پرداخت و ساخت یک متن روایی، راه را برای کشف معنا و مفهوم پنهان نویسنده فراهم می‌آورد. دو داستان «امراة عند نقطة الصفر» نوال السعداوی و «طوبی و معنای شب» شهرنوش پارسی پور، دارای زبان و سبک زنانه هستند و هر دو نویسنده سعی کرده‌اند با تمرکز بر شخصیت زنان در داستان خود، نوع نگرش زنان به جامعه را نشان دهند. این مقاله سعی دارد تا با بررسی تطبیقی این دو داستان، و ترسیم تکنیکهای گفتمان روایی آنها، علاوه بر کشف الگوی ساختاری، به معنا و مفهوم پنهان در متن نیز دست یابد. روش پژوهش، تحلیلی توصیفی بوده و با استناد به منابع کتابخانه‌ای و مطالعه موردی نمونه‌های داستانی دو نویسنده، به ترسیم تفاوتها و شباهتهای این دو داستان بدون توجه به بحث تأثیر و تأثر پرداخته است. در پایان مشخص شد که هر دو داستان صرف نظر از مکاتب مختلف، در کنار شباهت محتوایی، از منظر ساختاری قابلیت بررسی بسیاری از منظر تحلیل گفتمان روایی را دارند. بازگشتهای زمانی، تکرار، وقفه توصیفی، خلاصه، کانون بیرونی، راوی دانای کل، کانونی‌سازی دوگانه و عنصر گفتگو از مهمترین تکنیکهای روایی این دو داستان است. داستان شهرنوش پارسی پور بر آشفتگی ذهنی و روحی شخصیت اصلی استوار است، اما داستان السعداوی، از حدت و صراحت لهجه استواری شخصیت اصلی داستان حکایت دارد. زن و چالش‌های جنسیتی موجود در بستر فرهنگی تقریباً مشابه، هر دو داستان را به نمونه‌های ارزنده‌ای تبدیل نموده است.

واژگان کلیدی: تحلیل گفتمان روایی، ژرار ژنت، نوال السعداوی، شهرنوش پارسی پور، ادب معاصر عربی، ادب معاصر فارسی

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

مقدمه و بیان مسئله

زنان در دوره‌های مختلف همواره سعی کرده‌اند تا هویت زنانه خود را در کنار هویت مردانه مطرح کرده و توانایی خود را به اثبات برسانند. در این میان، ادبیات (شعر و داستان) یکی از عرصه‌های قابل اتکا برای آنها بوده است. نوشته‌های زنانه، بیشتر در جنبه اجتماعی نگاشته می‌شوند و دربرگیرنده‌ی آلام و آرزوهای جامعه‌ی زنان هستند. «زنانه‌نویسی، یعنی جنسیتی کردن ادبیات، بر اساس تجربه و نگاه زنانه. زنانه‌نویسی یعنی نوشتن از مسائل، مشکلات و حالات و روحیات خاص زنان به منظور شناساندن شعور و حساسیت‌های جنس زن.» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۴۰۲) این مقاله با تمرکز بر دو داستان «امراة عند نقطة الصفر» نوال السعداوی و «طوبی و معنای شب» شهرنوش پارسی‌پور سعی دارد تا از منظر تحلیل گفتمان روایی ژرار ژنت به این دو اثر نظر افکنده و با رویکرد تطبیقی، مهمترین تکنیک‌های ساختاری این داستانها را مورد بررسی قرار دهد. این تطبیق بر اساس مکتب آمریکایی صورت گرفته است. بر این اساس، بدون تمرکز بر اثبات تأثیر و تأثر تنها به نشان دادن وجه تمایز و تشابه آنها در قالب تحلیل گفتمان و کارکرد تکنیک‌های روایی در ساخت داستان نژد دو نویسنده اشاره کند. «مکتب آمریکایی به هیچ روی، موضوع تأثر و ارتباطات ادبی را نفی نمی‌کند؛ ولی برای اثبات شباهت آثار ادبی در جست و جوی مستندات تاریخی هم نیست.» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۳).

بیان مسئله

دانش ساختارگرایی با احترام به استقلال متن و با تمرکز بر پیکره داستان و الگوی حاکم بر آن، سعی دارد تا نحوه پرداخت یک متن روایی را با زبانی ساده و به شکلی هدفمند توضیح دهد و ویژگی‌های ساختاری و زبانی آن را مشخص کند. روایت‌شناسی دانشی بود که در بستر علم ساختارشناسی به وجود آمد و می‌توان گفت که «گونه‌ای جدید از ساختارگرایی ادبی است که با ساختار بنیادین درون‌مایه 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.» (برتس، ۱۳۸۷: ۸۶) ساختارگرایان با هدف کشف فرآیند شکل‌گیری پیرنگ روایی، داستان را به عنوان پیام روایی مورد بحث قرار دادند و یک شیوه خاص را برای بررسی روایت طراحی کردند. روایت‌شناسانی چون رولان بارت، تزیتیفان تودورف و ژرار ژنت با ارائه رویکردی نظام‌مند برای مطالعه روایت و کشف ساختارها و مکانیزم‌های موجود در یک متن روایی، از شاخص‌ترین چهره‌های ساختارگرایی به شمار می‌روند. در این میان، ژرار ژنت، با ارائه الگوی گفتمان روایی خود، سعی کرد تا در تلاش برای تعیین روش‌ها و طرح‌های گفتمانی، همه روابط پیچیده بین گفتمان و قصه‌ای که گفتمان در صدد بازگویی آن است را مورد مطالعه قرار دهد. وی، در تحلیل یک داستان، از اصطلاحاتی چون زمان، زمان‌پیشی، کانون روایی، راوی دانای کل،

شخصیت‌پردازی، تکنیک گفت‌وگو و جایگاه راوی در داستان استفاده کرده و برای هرکدام از آنها چندین حالت را در نظر می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

شهرت بسیار نوال السعداوی در شعر و ادبیات داستانی، باعث شده است که آثار وی پیوسته از مواردی باشد که از نگاه کاوش‌گران به دور نمانده و گزینه‌ای فاخر برای بررسی و مطالعه باشد. از جمله پژوهش‌هایی که مشخصاً «امراه عند النقطة الصفر» را هدف قرار داده است، «بازنمایی عقده حقارت در شخصیت قهرمان داستان «امراه عند نقطة الصفر» اثر نوال سعداوی» است که احمد رضا صاعدی به آن پرداخته است. «بررسی آثار نوال سعداوی از دیدگاه نقد فمینیستی» (مطالعه‌ی موردی رمان‌های امراه عند نقطة الصفر و موت الرجل الوحيد على الأرض» عنوان پایان‌نامه‌ای است که زهره نامعی و همکاران آن را ارائه داده‌اند. همچنین «رویکرد تطبیقی از فمینیسم شرقی و غربی در زن در نقطة صفر (امراه عند نقطة الصفر) نوشته نوال السعداوی و ماریا نوشته مری والاستونکرافت» عنوان پایان‌نامه‌ای است که توسط عذرا قندهاریون و همکاران انجام شده است. و «بررسی و تحلیل دلالت‌های ایدئولوژیک در داستان طوبی و معنای شب» اثر مریم عابدپناه و همکاران، «بررسی رمان طوبی و معنای شب از شهرنوش پارسی‌پور بر اساس نظریه داغ ننگ اروینگ گافمن» اثری از سیمین فتح‌الله و همکاران و «بررسی تحول وجه‌نمایی قهرمان رمان طوبی و معنای شب از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی» اثر ندا نوایی کاظمی و همکاران از جمله آثاری است که به این اثر شهرنوش پارسی‌پور پرداخته‌اند. بررسی‌ها نشان می‌دهد با وجود تلاش‌های فراوان که بطور جداگانه یا تطبیقی و مقایسه‌ای با آثار دیگر شاعران یا راویان بر روی آثار نوال السعداوی و شهرنوش پارسی‌پور صورت گرفته است، تاکنون «المرأة عند النقطة الصفر» و «طوبی و معنای شب» در مطالعه‌ای مجزا مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. تفاوت اصلی این مقاله با پژوهش‌های پیش از خود، علاوه بر بررسی دو اثر از نویسنده مشهور ایران و مصر، در نگاه جامعی است که به نظریه گفتمان روایی ژرار ژنت و با در نظر گرفتن همه تکنیک‌های آن در دو داستان مذکور می‌پردازد.

ضرورت پژوهش

بازخوانی داستان‌های زنانه بر اساس دانش‌های زبان‌شناسی جدید خصوصاً تحلیل گفتمان، علاوه بر پررنگ ساختن نقش نظام ساختاری متن در هر داستان، مهارت نویسنده در بکارگیری این نظام در انتقال معنا را نیز به تصویر کشیده و تلاش نویسندگان زن در اثبات هویت علمی و فرهنگی خود و همپایی آنان با جریان‌های نوین ادبیات را نیز اثبات می‌کند. هر داستانی از یک شکل، قالب و ساختار پیروی می‌کند که به عنوان یک ظرف وظیفه انتقال معنا را برعهده دارد. اینکه نویسنده تا چه حد در

انتخاب قالب خود آگاهانه عمل نموده و به دانش جدید ساختارشناسی توجه کرده است، نکته‌ای است که از طریق بررسی ساختاری متن وی صورت می‌گیرد.

بحث

نوال السعداوی و شهرنوش پارسی پور

السعداوی، پزشک، منتقد، نویسنده و رمان نویس مصری از مشهورترین نویسندگان و داستان‌نویسان زن عرب است که در قاهره به دنیا آمد و به دفاع از حقوق بشر و به خصوص حقوق زنان معروف است. در سال ۱۹۵۴ از دانشکده پزشکی دانشگاه قاهره فارغ التحصیل شد. دوره پزشکی عمومی را در جراحی گذراند و متخصص بیماری‌های قفسه سینه شد. در سال ۱۹۵۴ به عنوان پزشک متخصص در قصر العینی مشغول به کار شد، اما بعدها به خاطر دیدگاه‌ها و نوشته‌های جسورانه‌اش از کار برکنار شد. در سال ۱۹۸۱، در زمان انورسادات به زندان افتاد، همچنین به خاطر آراء و کتاب‌هایی که نوشته بود، تبعید شد. نوال السعداوی جمعیت همکاری زنان عربی را در سال ۱۹۸۲ به منظور توجه به زن در دنیای عرب تاسیس کرد (الفوزی، ۲۰۱۰: ۳۸۶). وی را می‌توان نویسنده‌ای شورشی قلمداد کرد که انقلاب سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، روانی و اخلاقی را هدف خود قرار داده است. السعداوی خواستار آزادی و عدالت برای تمامی زنان و مردان کشورهای عربی است و بیزاری خود را از محدودیت آزادی بر فکر و عقیده نشان می‌دهد (کامل الیسوعی، ۱۴۳۱: ۷۲۷).

شهرنوش پارسی‌پور (۲۸ بهمن ۱۳۲۴) متولد تهران، از هفده سالگی به عنوان تلفنچی و ماشین‌نویس در سازمان آب و برق خوزستان مشغول بکار شد. در سال ۱۳۴۵ پس از بازگشت به تهران در کارخانه تولید دارو و سپس در سازمان رادیو و تلویزیون ملی ایران مشغول بکار شد که در خرداد ۱۳۵۳ در اعتراض به اعدام گل‌سرخ و کرامت‌الله دانشیان از این سازمان استعفا نمود. او که نویسندگی را از نوجوانی آغاز کرده بود از جمله زنان نویسنده‌ای است که بیشترین کوشش و گرایش را در بیان مسئله زنان و عصیان شدید علیه سنتها و قراردادهای اجتماعی در ایجاد تغییر و تحول در شیوه نگاه جامعه به برابری و نگاه فراجنسیتی نمود. آثار او نماینده تلاش‌های این بانو در به نمایش گذاردن عقاید و روحیات و گسستن قید و بندهای قراردادی جامعه سنت‌گرا می‌باشد.

زمان روایی و کارکرد آن در داستانهای السعداوی و پارسی پور

زمان و نقش آن در پرداخت متون روایی بسیار حائز اهمیت است تا آنجا که میتوان گفت «عمل روایتگری یک فعالیت زمانی است» (محادین، بیتا: ۱۳). هر داستان که از خلال گفت‌وگو بازخوانی شود؛ دارای دو مقطع زمانی متفاوت است: زمان داستان و زمان گفت‌وگو. «زمان گفت‌وگو نوعی زمان خطی است در حالی که زمان داستان دارای ابعاد مختلفی است. حوادث داستان در قالب گفت‌وگو باید

به شکل متوالی مرتبط شوند به گونه‌ای که یکی از پی دیگری ذکر شوند» (تودورف، ۱۹۹۲ م: ۵۲) ژنت، سه تکنیک زمانی «نظم، تداوم و تکرار» (ژنت، ۱۹۹۷ م: ۴۶) را برای بررسی زمان داستان برشمرده است.

نظم

ژنت در بحث نظم، به عدم تطابق زمان داستان با زمان گفتمان میپردازد و هرگونه ناهماهنگی میان زمان داستان و گفتمان را که از طریق شکستن خط زمان تقویمی آن ایجاد میشود؛ به زمانپریشی تعبیر می‌کند. «ژنت، زمان پریشی را به دو نوع بازگشت به عقب (گذشته‌نگر) و پیشواز آینده (آینده‌نگر) تقسیم می‌کند» (تولان، ۱۳۸۶: ۵۵).

بازگشت به گذشته: هرگاه نویسنده در داستان خود، به عقب برگردد تا حوادثی را که در زمانی قبل از زمان حاضر داستان رخ داده است؛ برای مخاطب شرح دهد به نوعی خط زمان داستان را درهم شکسته و آن را در شکلی نامنظم قرار داده است. «بازگشت‌های زمانی ممکن است که در داخل داستان باشند یعنی به صورتی متوالی جریان یابند و یک خط زمانی مشخص را تشکیل دهند. و یا روندی کاملاً مجزا با داستان اصلی داشته باشند و خود بیانگر یک داستان جدید باشند» (ژنت، ۱۹۹۷ م: ۶۰). داستان طوبی و معنای شب به شکل وسیعی از بازگشتهای زمانی بهره برده است.

«باران ریز و یکنواخت بر سرش می‌بارید، به حمام که رسید از تمام کناره‌های چادر سیاهش آب می‌چکید. طوبی دلخور یا کسل نبود. باران از روز نخست با خود شادمانی آورده بود در طی چهارسال سختی که در خانه شوهر گذرانده بود یکی از اتهامات دائمی که بر دوش می‌کشید خشکسالی بود. زن در آغاز نمی‌توانست اهمیت این اتهام را درک کند. خاطره پدرش، مردی به بزرگی دنیا برایش گرمی بود. لقبش ادیب بود. به خاطر علمش، مادرش زن بی سواد بود. شش هفت ساله بود که انگلیسی به خانه شان آمد. هرگز هیچ کس یک انگلیسی ندیده بود. هرگز یک انگلیسی به خانه کسی نرفته بود، اما به خانه ادیب آمد. حقیقت جریان را بدها درک کرد.....» (پارسی پور، ۱۳۶۸: ۲).

این داستان با فراز و فرود زمانی زیادی روبرو است و مدام در صحنه‌های مختلف به عقب برمیگردد؛ خاطرها را نقل می‌کند و دوباره به زمان حال می‌رسد بدون اینکه مقدمه‌ای برای این رفت و برگشتهای زمانی ذکر شود و خواننده تنها از طریق اشارتهای زمانی متوجه رفت و برگشت داستان میشود. داستان زن در نقطه صفر نیز از فراز و فرودهای زمانی بی بهره نمانده است اما با یک روند منظم آغاز می‌شود و سپس در سیری طبیعی یک بازگشت طولانی به گذشته را تجربه میکند به گونه‌ای که آغاز و پایان این بازگشت زمانی نسبت به زمان حال، معلوم است. نقطه آغاز و پایان آن زمان مصاحبه السعداوی با فردوس است.

« کانت هی السجانه وقد جرت خلفی تلهث و بصوت لاهث و فمها أيضاً اصبح کبیراً، تتحرکان أمام عینی کمصرعی باب کبیر یفتح ویغلق، وسمعتها تقول فردوس یا دکتوره! فردوس ستقابلک!.....الباب انفتح فجأة، و رأیت عدداً من رجال البولیس المسلحین أحاطوا علی شکل دائرة، و سمعت أحدهم یقول لها(فردوس):.. هیا، حان موعدک» (السعداوی، ۲۰۱۷: ۱۶).

« زندانبان بود و با صدای نفس نفس زدن پشت سرم دوید و دهانش هم بزرگ شد و مثل دو طرف درب بزرگی که باز و بسته می شد جلوی چشمانم حرکت می کرد و شنیدم که می گفت: «فردوس، دکترا! فردوس با تو ملاقات می کند! (آغاز)... ناگهان در باز شد، دیدم تعدادی پلیس مسلح به صورت دایره ای او را احاطه کرده اند و شنیدم که یکی از آنها به او گفت: بیا، وقت توست» (پایان)

ژنت در باب ارتباط زمانپرسی با داستان اصلی، دو حالت پرشهای زمانی همگن و ناهمگن را مطرح کرده است. «هر بازگشت به عقبی در قیاس با متن داستانی که در آن جریان می یابد، ممکن است خودش یک داستان زمانی جداگانه باشد که تابع داستان اصلی است یا ممکن است که همگن و در داخل داستان باشد..» (ژنت، ۱۹۹۷م: ۶۰) داستان طوبی در چند صحنه، بازگشتهای زمانی همگن را تجربه کرده است. خاطراتی که طوبی از ماجرای برخورد انگلیسی با ادیب (پدرش تعریف می کند از نوع پرشهای زمانی همگن است:

«انگلیسی با اسب چهارنعل در خیابان می تاخت و پدرش خواسته بود از کناره ای به کناره دیگر برود و اسب انگلیسی در مقابل او رم کرده بود و ادیب محکم به زمین خورده بود. انگلیسی شلاقش را بلند کرده بود و با خشونت به صورت او کوبیده بود و به فارسی شکسته ای گفته بود، -«احمق! ابله!» و دور شده بود. اسداله قصاب که روی کنده درخت مقابلش دکانش گوشت قطعه قطعه می کرد، ناسزاهای رکیک گفته بود، بعد برگشته بود تا با کسبه دیگر ادیب را از گل و لای خیابان بتکاند و با شگفتی به رد سرخ تازیانه بر روی صورت او بنگرد و حاجی را دچار عذاب می بماند که تا لحظه مرگ دست از سرش برندارد» (پارسی پور، ۱۳۶۸: ۳).

داستان السعداوی، بیشتر بر زندگی و خاطرات شخصیت اصلی متمرکز است و همانطور که گفته شد جز در چند مورد، که به وضعیت مردان و زنان داستان اشاره شده است؛ ماجرای غیر مرتبطی را روایت نمی کند.

«أتتمی بمولدی من أب فقیر فلاح، لم یقرأ و لم یکتب، و لم یعرف من الحیاة إلا أن یزرع الأرض، و یبیع الجاموسة المسمومة قبل أن تموت، و یبیع ابنته العذراء قبل أن تبور، و یسرق زراعة جاره قبل أن یسرقه جاره، و یضرب زوجته کل لیلة حتی تعصّ الأرض، و صباح کل جمعظ یرتدی جلباباً و یدهب لیصلی الجمعة فی الجامع، و أراه بعد الصلاة یمشی بین أمثاله من الرجال

يتحدثون عن خطبة الجمعة و كيف أن إمام الجامع كان عظيم البيان و البلاغة...» (السعداوی، ۲۰۱۷: ۱۸).

من از پدری دهقان و فقیر به دنیا آمدم که خواندن و نوشتن نمی دانست و تنها دانش او از زندگی این بود که زمین را آباد کند، گاومیش مسموم را قبل از مرگ بفروشد و دختر باکره اش را قبل از مرگ بفروشد. محصول همسایه را بدزد قبل از اینکه همسایه محصولش را بدزد. هر شب زنش را آنقدر می زند تا زمین را گاز بگیرد و هر روز صبح عبايي می پوشید و می رفت تا نماز جمعه را در مسجد بخواند بعد از نماز او را می دیدم که در میان مردانی مانند خود راه می رفت و از خطبه نماز جمعه و فصاحت و بلاغت امام جمعه در سخنرانی، می گفت...

پیشواز زمانی: یکی دیگر از مباحث مورد اشاره در الگوی نظم داستانی، پیشواز زمانی است. از دیدگاه ژنت، پیشواز «هر نوع عمل روایی در داخل داستان است که سیر زمانی حوادث را به آینده ببرد و یا برای آن مقدمه چینی کند در حالی که هنوز قصه به آن مقطع نرسیده است» (ژنت، ۱۹۹۷: ۵۱). پیشواز زمانی در داستان پارسی پور در چند مورد اتفاق می افتد از جمله زمانی که طوبی به پدرش قولی را داده بود:

«طوبی به پدرش گفته بود که هرگز اجازه نخواهد داد محبت هیچ کس، حتی فرزندش جانشین عشق خداوند برای او شود» (پارسی پور، ۱۳۶۸: ۱۰) یا زمانی که اولین ازدواج طوبی اتفاق افتاد: «به همین سادگی طی مراسم بی رنگ و جلایی به همسری حاج محمود درآمده بود تا چهار سال یخ زده و منجمد را بگذرانند» (پارسی پور، ۱۳۶۸: ۱۲).

پرشهای زمانی داستان طوبی که به آینده اشاره دارند همگی از نوع همگن یا درونی هستند و سعی در ترسیم آینده شخصیت اصلی داستان دارند. پیشواز زمانی در داستان السعداوی نیز چندبار رخ میدهد؛ این پیشواز زمانی یکبار لحظه ای که فردوس به چهره و رفتار زن عمویش اشاره می کند، رخ می دهد:

«کانت زوجته امرأة سمينة بيضاء البشرة، صوته رقيق، ليس في رقة رقة، و انما قسوة و غلظة، عيناها سوداوان واسعتان، في اتساعهما خمول و نعاس أكثر من النشاط و اليقظة. لم تكن تغسل قدمي عمي، ولم يكن عمي يضربها أو يرفع صوته على صوته، كان يعاملها بأدب شديد، كنت أحس أنه يخشاها أكثر مما يحبها» (السعداوی، ۲۰۱۷: ۲۴).

«همسر عمویم چاق و سفید بود و صدای نازکی داشت و صدای صافش بجای مهربانی از سنگدلی آکنده بود. چشمان ساه و درشتی داشت که فاقد شور و حیات بود. دریایی از سیاهی و بی تفاوتی. هیچ وقت پای عمویم را نمی شست. عمویم هرگز او نمی زد و به او پر خاش نمی کرد. عمویم بسیار با او مؤدب بود. به نظر می رسید که احترامش بیشتر از روی ترس بود تا روی محبت»

بار دیگر سعدای پیشواز زمانی را برای ترسیم آینده‌ای نو برای فردوس بکار می‌گیرد. متأثر شدن فردوس خبر از تحولات آینده دارد:

« قبل أن تصل كلمة "غير محترمة" إلى أذني رفعت يدي الاثنتين بسرعة و أخفيت أذني، لكن الكلمة قد نفذت كالسهم إلى رأسي. ودبَّ الصمت بعد أن أطبق شفثيه وانقطع صوته، لكن الكلمة ظلت باقية في أذني، موجودة في أعماق مكلن من أذني، مدفونة في رأسي كشئء مادی له قوام، و له طرف جادٌ كنصل سكين، شَقَّت الأذن و شَقَّت الرأس و دخلت المخ» (السعدای، ۲۰۱۷: ۵۲).

قبل از اینکه کلمه "بی احترامی" به گوشم برسد، سریع دو دستم را بالا بردم و گوش‌هایم را پنهان کردم، اما بعد از اینکه لب‌هایم را بست و صدایش قطع شد، این کلمه مانند یک تیر در سرم فرورفت و در ژرف‌ترین مکان از گوش‌هایم، در سرم مدفون شده و به صورت یک شی مادی با بافت و نوک سختی مانند تیغه چاقو، گوش را شکافت و سر را شکافت و وارد مغز شد.

پرشهای زمانی داستان السعدای نیز از نوع همگن و هماهنگ با ماجرای اصلی داستان است و سعی در توضیح بیشتر داستان و تحولات جاری در سیر داستان دارد.

تداوم

تداوم به سرعت گفتن نسبت به داستان مرتبط است. هر نویسنده با توجه به توانایی خود و نیز اهدافی که از بیان یک داستان دارد؛ روش متفاوتی برای سرعت بخشیدن یا کاهش سرعت آن به کار می‌گیرد. ژنت برای سرعت داستان، الگوی «فراگیری یا تداوم زمانی» را پیشنهاد داده است. «تداوم به عنوان تعیین‌کننده میزان کندی و یا تندی سرعت روایت، نشان می‌دهد که کدام رخداد یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد (ژنت، ۱۹۹۷: ۱۰۲). تداوم، دارای چهار تکنیک: «خلاصه، حذف، وقفه توصیفی و نمایش صحنه» است با این توضیح که دو تکنیک خلاصه و حذف، برای افزایش شتاب، و وقفه توصیفی و نمایش صحنه برای کاهش شتاب داستان مورد استفاده قرار می‌گیرند.

حذف: «مؤثرترین راه برای سرعت‌بخشی به روایت است» (ژنت، ۱۹۹۷: ۱۱۷). و به این صورت است که نویسنده، حوادثی را که بر روند سیر رویدادهای داستان در متن روایی تأثیر چندانی ندارد، حذف می‌کند تا بتواند بر رویدادهای مهم‌تر تمرکز کند.

داستان طوبی، در چند مقطع از تکنیک حذف استفاده کرده و شتاب داستان را افزایش داده است. به این صورت که پارسی‌پور با ذکر مدت زمان حذف شده از داستان، مدت‌های طولانی را در قالب یک یا چند کلمه بیان کرده است:

«خیلی ساده همه کارها رو برآه شد. باید زود عروسی می گرفتند. پیش از آنکه ماه مبارک شروع شود، حداکثر تا پانزده روز دیگر. شاهزاده خانم گفت فردا اینه و شمعدان و شال خواهد فرستاد و گفت ضرورتی به دیدن داماد نیست. او شهره عالم استو عبدالله خان می تواند او را در ساختمان حکومتی ملاقات کند. گفت وقتی او دختر را بیسندد مثل آن است که برادرش پسندیده باشد و هنگامی که بلند شد تا برود حتی قرار روز عروسی هم گذاشته شده بود، سه شنبه دو هفته بعد» (پارسی پور، ۱۳۶۸: ۳۹).

«رویاهای صادق داشت و عواملی در روح و روانش احساس می کرد که گهگاه برای شاهزاده و رفیقش بازگو می کرد و آنان را ناگهان از جهان مادی به عالم ماورایی پرتاب می کرد» (پارسی پور، ۱۳۶۸: ۴۳).

پارسی پور با حذف برخی جزئیات روایت، فواصل زمانی را درهم کوبیده و به کمترین زمان ممکن تقلیل داده است تا بتواند بر سرعت روایت بیفزاید. داستان السعداوی نیز از تکنیک حذف برای نادیده گرفتن زمانهای مرده داستان بهره برده است.

«لا أدري كيف تحمّلت الحياة في بيت عمي وزوجته، ولا أدري كيف تزوجت الشيخ محمود، لكن أي شيء كان قد أصبح أقلّ فرعاً من تلکما كنت أنذکرهما حتى تسري فوق جسدی رجفة باردة» (السعداوی، ۲۰۱۷: ۳۶).

دیگر نمی دانم که پس از بازگشت، زندگی در منزل و عمو و زن عمویم چطور گذشت و یا چطور به عقد شیخ محمود درآمد، همینقدر بگویم که تحمل هر چیز دیگری برایم از تحمل تصویر آن دو چشم مخوفی که از به یاد آوردنش لرزه به اندام می افتاد، آسان تر بود.

«ورأتني إحدى الجارات ذات يوم وأنا أبکی من خلال شراعة الباب، فسألتنی وحکیت لهما فبکت معی، وقالت: إنها ستطلب البولیس» (السعداوی، ۲۰۱۷: ۴۱).

روزی یکی از زنان همسایه از قسمت مشبک در مرا در حال گریستن دید، جریان را جویا شد و من همه چیز را برایش شرح دادم و او برایم گریست و گفت باید پلیس را خبر کنی.

استفاده هر دو داستان، از تکنیک حذف سبب شده است تا سرعت این داستانها در مقاطعی شتاب بگیرد. در مبحث افزایش شتاب، نویسنده سعی می کند تا حوادث بی اهمیت داستان را نادیده بگیرد و تنها با اشاره های زمانی، خواننده را از وقوع آنها باخبر سازد. در این حالت، نویسنده به ذهن مخاطب جهت می دهد تا بر روی حوادثی خاص تمرکز کند و از روی حوادث فرعی عبور کند.

به این ترتیب «یک حادثه یا ماجرای که چندین روز یا چند سال به طول انجامیده است در قالب یک صفحه یا کمتر روایت شود بدون اینکه جزئیاتی برای آن ذکر گردد» (ژنت، ۱۹۹۷: ۱۰۹). در این حالت، راوی به دنبال ذکر جزئیات یک ماجرا نیست بلکه فقط می خواهد خواننده را از رخ داد آن باخبر

سازد. برخی از اشارتهای زمانی که پارسی‌پور در داستان طوبی دارد همگی از نوع خلاصه یا فشرده‌سازی است:

«تار را همیشه با غزلیات مولانا می‌خواندند و زن اندک اندک غزلیاتی را از بر می‌کرد. شش ماهی چنین گذشت، عین خواب و رویا» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۴۹).

«بعد دوباره قحطی شده بود. هر روز از چربی آبگوشت کاسته می‌شد. باز آسمان سر ناسازگاری گذاشته بود. طوبی نماز باران می‌خواند. الماس خاتون، یاقوت و بچه‌ها را پشت سرش ردیف می‌کرد و دست جمعی پشت سرش نماز می‌خواندند. سپس قران به سر می‌گرفتند و زاری می‌کردند، افاقه نمیکرد. زن روز به روز گوشت تلخ‌تر می‌شد...» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۶۰).

در داستان السعداوی نیز در چند مقطع از تکنیک خلاصه استفاده شده است و زمانهایی نامشخص در قالب چند کلمه یا جمله بیان شده‌اند:

«تحدثنا ذلك اليوم في كل شيء، حكيته له طفولتي و حياتي الماضية، و حكي لي طفولته و أحلام مستقبله. و في اليوم التالي تحدثنا و حكي لنا كل شيء، حتى الأحاسيس التي أخفيت عنها عن نفسي حكيتهما له و حكي لي كل شيء» (السعداوي، ۲۰۱۷: ۵۷).

آن روز درباره همه چیز با هم صحبت کردیم، من داستان کودکی و گذشته‌ام را برایش گفتم، او نیز از کودکی و آرزوهای آینده‌اش برایم گفت. روز بعد نیز با هم درباره همه چیز صحبت کردیم همه چیز، حتی احساساتی که از خودم پنهان کرده بودم. او نیز همه چیز را برایم گفت.

ژنت، دو تکنیک وقفه توصیفی و نمایش صحنه را به عنوان راههای کاهش شتاب داستان برشمرده و توضیح میدهد که این روش «تنها در متن‌های صحنه‌ای، یعنی آثاری که در آنها تک‌گویی، گفت‌وگو، پیوستگی کنش‌های فیزیکی لحظه‌ای یا کوتاه‌مدت و سفرهای کوتاه گزارش می‌شود، کارایی دارد» (ژنت، ۱۹۹۷: ۸۸-۸۶).

وقفه توصیفی: ژنت، وقفه توصیفی را یکی از راه‌های اصلی کاهش سرعت داستان برمی‌شمارد و عقیده دارد. «در توصیف، راوی به وصف حوادثی می‌پردازد که کمترین مدّت زمانی را در داستان دارند تا زمان آنها در سطح گفتمان، طولانی‌تر از زمان داستان شود.» (همان: ۱۱۲) پارسی‌پور در داستان طوبی، با توجه به اینکه روایتگر نزدیک به چندین دهه از زندگی طوبی است؛ با وقفه‌های توصیفی، زمان را کش‌دارتر نشان می‌دهد. او با توصیف‌های طولانی و ذکر جزئیات، شتاب داستان را کاهش داده و آن را به حالت ایستا می‌رساند»

«می‌دانید از برلین به تهران می‌آمدم، از راه مسکو. سرمای سختی خورده بودم به قول خودمان چاییده بودم و مرتب عطسه می‌زدم. روزهای کسالت‌باری را از برلین تا مسکو و از مسکو تا باکو باید در قطار می‌گذراندیم و سرماخوردگی افسرده‌ام کرده بود. روبه روی من در کوپه قطار مردی نشسته بود،

بیست و هفت، هشت ساله و بسیار متین و آقا. مرد خودش را معرفی کرد. اسمش کامل یادمان نمانده. اما یادمان هست که اسم کوچکش ایوان بود..... (پارسی پور، ۱۳۶۸: ۷۰).

«شبی را برای گشتن دختر انتخاب کرده بودم. در پیچ کوچه کمین کرده بودم تا هنگامی که از خمخانه به تنهایی، پوشیده در چادر باز می‌گردد به ضرب دشنه‌ای قلبش را از هم بدرم و بگیریم. این زن ارزش آن را نداشت تا در ملاء عام کشته شود. می‌باید طوری می‌مرد تا خوار و ذلیل و بی‌پناه در نظر آید. به تو اطمینان می‌دهم که کاملاً حالت عادی داشتیم، فقط ایمان آورده بودم که باید دشنه را در قلبش فرو کنم. می‌دانی یک نوع ایمان سرد و یخ‌زده. یک جور انجام فریضه بود که داشتم می‌رفتم تا انجامش دهم.....» (پارسی پور، ۱۳۶۸: ۷۴).

در داستان السعداوی، توصیف، نقش بسیار پررنگی دارد و نویسنده تمامی عناصر و اتفاقات داستان را با ذکر جزئیات توصیف می‌کند. ذکر این جزئیات به حدی می‌رسد که گویی مخاطب در میان داستان است یا داستان تصویری است که مخاطب به تماشای آن نشسته است. در زمان و مکان هر توصیف وقفه‌ای شکل می‌گیرد که علاوه بر کاهش سرعت داستان به آن رنگ متفاوتی می‌بخشد تا برای خواننده از حس و حال فضای آن وصف تصویری ملموس بسازد.

«أخرجت السكين من عنقه، ثم أعمدته مرة ثانية في صدره، وأخرجته، فأعمدته في بطنه، في كل أجزاء جسمه أعمدت السكين، دُهِشْتُ لسهولة حركة يدي وهي تُعَمِدُ السكين، ودُهِشْتُ أَكْثَرَ لِأَنِّي لَمْ أَفْعَلْهَا مِنْ قَبْلُ، حاولتُ دُنْ أَعْرِفُ لِمَاذَا لَمْ أَفْعَلْهَا مِنْ قَبْلُ، وَأَدْرَكَتُ أَنَّي كُنْتُ أَخَافُ...» (السعداوی، ۲۰۱۷: ۶۵).

چاقو را از گردنش بیرون کشیدم، سپس دوباره آن را در سینه اش فرو کردم، سپس آن را بیرون آوردم، در شکمش فرو کردم. چاقو را در هر قسمت از بدنش فرو می‌کردم، از راحتی حرکت دستم شگفت زده می‌شدم. هربار که چاقو را فرو می‌کردم بیشتر از قبل متحیر می‌شدم، چون قبلاً این کار را نکرده بودم، سعی کردم بفهمم چرا این کار را قبلاً انجام ندادم، متوجه شدم که می‌ترسیده‌ام.

نمایش صحنه: نمایش صحنه نیز مانند وقفه توصیفی، برای کاهش سرعت داستان در گفتمان مورد استفاده قرار می‌گیرد. «نمایش‌های صحنه، در حالت عام خود، ممکن است زمان قصه را تا حد زیادی با زمان روایت برابر و منطبق کنند.» (ژنت، ۱۹۹۷م: ۱۰۸) این امر زمانی رخ می‌دهد که راوی از صحنه کنار رفته و جریان داستان از طریق شخصیت‌ها و گفت‌وگوی مستقیم آنها به پیش برود. داستان طوبی به شکل قابل قبولی از تکنیک گفت‌وگو بهره برده و اما دخالت راوی در صحنه بیشتر از گفت‌وگوهاست.

«اماده شده بود که برود. گفت دستور داده است چند روز دیگر وقتی حال پسرک خوب بشود یکی از وابستگانش او را با اتومبیل تا تهران هدایت کند. این چند روزه را طوبی میهمان خانقاه بود. زن آرزومند

بود از احوال خاله‌اش برای آقا بگوید. همچنین درباره آقای خیابانی بپرسد. در مورد اول اقا شانه بالا انداخت. گفت؛ پیزنک در خود غرق شده، اندوه او را از پای درآورده، سرش را به کاری گرم کنید. باید دائم کار کند تا از خود به در رود. گفتبرایش دعا خواهد خواند» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۸۵)

می‌توان گفت که در داستان السعداوی، حجم گفت و گو و توصیف بطور منطقی تقسیم شده است و این امر مانع طولانی‌تر شدن زمان داستان نسبت به زمان گفتمان شده است.

«و اتسعت عیناه فی ذعر حین نظر فی عینی، و قلت له: اَتَصَدِّقُ الان اَنّی یمکن اَن اُقتلک؟ فأنّت لست إلا بعوضة تنفق الآلاف من اموال شعبک الجائع علی المومسات، و قبل اَن اُرفع یدی لأصفعه مرة أخرى؛ صرخ مستنجداً کما تصرخ النساء المستنجدات، لم یکف عن الصراخ حتی اُقبل لنجدته رجال البولیس، و قال لهم: اُمسکوها، فأنا قاتلة مجرمة و سألونی: هل أنت قاتلة مجرمة؟ قلتُ: أنا قاتلة» (السعداوی، ۲۰۱۷: ۶۸).

وقتی به چشمانم نگاه کرد چشمانش از وحشت گرد شد و به او گفتم: حالا باور داری که بتوانم تو را بکشم؟ تو چیزی جز پشه ای نیستی که هزاران پول مردم گرسنه را خرج فاحشه‌ها می‌کند و قبل از اینکه دوباره دستم را بلند کنم تا دوباره به او سیلی بزنم. فریاد کمک سر داد، همان‌طور که زنان فریاد می‌کشند. تا آمدن پلیس همچنان فریاد می‌کشید. او به آنها گفت: او را بگیرید، زیرا من یک قاتل جنایتکار هستم. پلیس از من پرسید: ایا تو قاتلی؟ گفتم: من قاتل هستم.

بسامد (تکرار)

آخرین تکنیک زمان روایی، الگوی بسامد است. «بسامد به رابطه میان تعداد دفعات تکرار رخدادی در داستان با تعداد دفعات روایت آن رخداد، در متن می‌پردازد. (مارتین، ۱۳۸۶: ۹۲-۹۱) «هر حادثه در داخل داستان می‌تواند ۴ حالت داشته باشد. یک بار اتفاق افتاده و یک بار در قالب گفتمان به ما منتقل شود. (بسامد مفرد)؛ یک حادثه بارها و بارها در داستان رخ داده و بارها و بارها هم روایت شود (بسامد مساوی)؛ حادثه‌ای که فقط یک بار اتفاق افتاده بارها و بارها روایت شود (بسامد مکرر) حادثه‌ای که بارها اتفاق افتاده است، فقط یکبار روایت شود. (بسامد بازگو).» (ژنت، ۱۹۹۷: ۱۳۱-۱۲۹)

بسامد مفرد در هر داستانی وجود دارد و شایع‌ترین نوع بسامد در داستان است. این تکنیک در داستان پارسی‌پور بیش از دیگر تکنیک دیده می‌شود. غالباً هر اتفاق یکبار رخ داده و یک بار روایت شده است از جمله:

«طوبی نامه را روی قبر دخترک چال کرد تا او اگر می‌تواند آن را بخواند و گواهی بر بی گناهی دایی در پیشگاه حق باشد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۱۰).

این تکنیک به عنوان یکی از شایع‌ترین نوع تکرار در داستان السعداوی را نیز جریان دارد:

«کلمة واحدة سلطت الضوء على حياتي، فرأيتها على حقيقتها، و مرّقت الغشاوة عن عيني: محترمة، لم أكن أعرف من قبل، و عدم المعرفة كان أفضل، و كنت أكل و أنام نوماً عميقاً، فهل شيء يقتلع هذه المعرفة من رأسي؟» (السعداوی، ۲۰۱۷: ۵۲).

«یک کلمه کوچک نور فراوانی به زندگی ام تاباند، و کمکم کرد که چهره واقعی زندگی را ببینم. پرده از پیش چشمانم کنار زده شد. پیشتر از این نمی دانستم زن محترمی نبودم و با ندانستنش چیزی را از دست نداده بودم. می توانستم خوب غذا بخورم و خوب بخوابم. آیا راهی وجود داشت که خود را از شر این آگاهی برهانم؟»

بسامد مساوی با هدف پررنگ ساختن یک حادثه یا سخن به کار گرفته می شود و نویسنده آن را برای تأکید بر روی مفهوم مورد نظر خود به کار می گیرد. این تکنیک در داستان پارسی پور بیش از همه در صحنه های ملاقات با درویش مورد استفاده قرار گرفته است:

«زن پایش را در یک کفش کرده بود که هر طور شده به دیدار حضرت گدا علیشه به کرمانشاه برود» (پارسی پور: ۱۳۶۸: ۶۶). «آن روز می خواست به خدمت حضرت گدا علیشه برود. دو سه سالی بود سرسپرده بود و ذکر آقا می گفت» (همان: ۱۰۹). «آن روز که در خدمت حضرت گدا علیشه بود و آقا در خمشی خودساخته فریاد زده بود: طوبی خانم و زن سربلند کرده بود و دیده بود آقا تا سقف بالا رفته است» (همان: ۱۳۲). «طوبی پیشنهاد کرده بود به اتفاق به دیدار حضرت گدا علیشه بروند» (همان: ۱۳۴).

اما در داستان سعداوی بارها و بارها شاهد بسامد مساوی هستیم. با شروع یک رخداد برای فردوس، مسیر زندگی دختر به سمت زندگی روسپی گری تغییر جهت داده و بر همین اساس یک اتفاق بارها در شرایط مختلف برای فردوس تکرار می شود و السعداوی آن را به تعداد دفعات رخ داده در داستان روایت می کند. این بسامد آنقدر پر تکرار است که تقریباً تمام داستان را تحت الشعاع قرار داده است و به این ترتیب تلاش می کند که به عمق بیچارگی، درماندگی، درگیری ها و ترسهای فردوس بپردازد.

در داستان پارسی پور در مواردی اندک می توان شاهد بسامد بازگو بود از جمله آنجا که شاهزاده گیل روایت کشتن مکرر زنها را یک بار برای طوبی بازگو می کند:

«یک بار دیگر به فکر زن کشی افتادم و این بار نه برای نجات پیر که برای نجات خودم و شوهر دختر بود که اگر روی او کار می شد شاید می توانست جنگجو بشود. عافیت عزم جزم کردم دخترک را بکشم. شوبش را به جستجوی خار و خاشه فرستادم. دختر کیسه آردی را که به کمرش بسته بود بازکرد تا خمیر درست کند. من او را فراخواندم و بی آنکه فرصت نفس کشیدن به او بدهم دشنهرها را تا دسته در قلبش فرو کردم» (پارسی پور، ۱۳۶۸: ۷۶).

این تکنیک در داستان السعداوی تقریباً وجود ندارد مگر در نمای پایانی که در گفتگوی بین السعداوی و فردوس، دختر در حال بازگو کردن اتفاق تلخی است که بارها و بارها آن را تجربه کرده است و باعث شده که پایانش اعدام باشد.

وجه یا حالت

دومین بخش گفتمان روایی، وجه یا حالت است که به اشکال و درجات ارائه روایت مربوط می‌شود و دو تکنیک کانون روایی و مسافت را دربرمیگیرد: «در بحث حالت، ابتدا موقعیت راوی نسبت به رخدادهای روایت شده (نقل) و در وهله دوم، موقعیت او نسبت به مخاطب سنجیده می‌شود.» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲)

کانون روایی

کانون روایی، برای تشریح رابطه بین راوی و داستانی که روایت میکنند به کار گرفته می‌شود. «کانونی سازی اصطلاحی است که ژرار ژنت برای انتخاب اجتناب‌ناپذیر و منطقی (محدود) در روایت برگزید. این منظر، زاویه دیدی است که چیزها به طور غیر صریح از رهگذر آن دیده، احساس کرده، فهمیده و ارزیابی می‌شوند.» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۰۸)

ژنت از سه کانون روایت یعنی کانون صفر، درونی و بیرونی در تقسیم‌بندی خود نام می‌برد. کانونی‌شدگی صفر یا حالت دانای کل، با صدایی است که هیچ ارتباطی با شخصیتها و حوادث داستان ندارد. در این نوع داستان‌ها «راوی به همه امور آگاه است و از موضع بالا و به تعبیر دیگر از منظر خدایی به درون داستان می‌نگرد.» (بارت و همکاران، ۱۹۹۲: ۲۶) در وضعیتی که ژنت آن را به «کانون درونی» تعبیر کرده است، داستان در خلال آگاهی یک شخصیت کانونی سازی می‌شود و این در حالی است که «کانون بیرونی» کاملاً با آن متفاوت است چرا که داستان، به جای تمرکز بر آگاهی شخصیت، بر خود وی و حرکاتش متمرکز است. داستان طوبی، از دیدگاه راوی دانای کل یا همان کانونی‌شدگی صفر روایت می‌شود به این صورت که راوی، با تمرکز بر افکار و رفتار شخصیت قهرمان داستان یعنی طوبی، خارج از داستان به توضیح حالات و رفتار وی می‌پردازد و نوعی دیدگاه مرکزی و ثابت در داستان دارد. دیدگاه واحد و مرکزی در داستان «زمانی است که راوی در داستان حضور دارد اما تنها بر رفتارهای شخصیت اصلی داستان متمرکز است و به دیگران کاری ندارد.» (عزام، ۲۰۰۳: ۲۱۷).

«طوبی سر پایین انداخت. آقا قدم دیگری پایین گذاشت و قلب طوبی پایین ریخت. گفت: ما بازدیدکننده زن داریم، اما زنهایی نه از نوع شما. زنان شوی مرده، زنان بی سرپرست مانده، زنانی که همه چیز خود را از دست داده‌اند. اما شما متعهد به شوهر و بچه‌هایتان نیستید؟ طوبی دوباره سر فرود آورد. آقا گفت؛ برگردید، ده سال دیگر بیایید، خود راه را پیدا خواهید کرد.» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۸۵).

داستان السعداوی نیز با کانون صفر و راوی دانای کل شروع می‌شود. او که خود یکی از شخصیت‌های فرعی داستان است در ابتدا و انتهای داستان حضور دارد:

«فی الصباح التالی وجدت نفسی فی السجن، لم أکن أسعی إلى محاولات جديدة للقاء فردوس؛ فقد یئست تماماً من لقاءها» (السعداوی، ۲۰۱۷: ۱۵).

صبح روز بعد خود را در زندان دیدم، به دنبال تلاش جدیدی برای ملاقات با فردوس نبودم. من از ملاقات با او کاملاً منصرف شده بودم.

«ذهبت فردوس معهم، و اختفت من أمام عینی الى الأبد، لكن صوته کان لا یزال یتردد فی أذنی، یرجُ أذنی و یرج رأسی و یرج السجن و یرج الشوارع و یرج العالم كله» (همان: ۶۹).

فردوس با آنها رفت و برای همیشه از جلوی چشمانم ناپدید شد، اما صدای او هنوز در گوشم طنین انداز بود، گوش‌هایم را تکان می‌داد، سرم را تکان می‌داد، زندان را تکان می‌داد، خیابان‌ها را می‌لرزاند و تمام دنیا را می‌لرزاند.

و به طور دقیق و قوی بر ماجرای داستان و افکار شخصیت اصلی آگاه است. السعداوی فردوس را کاملاً می‌شناسد، احساسش را درک می‌کند و نه تنها تلاش می‌کند تا بصورت کاملاً عینی و دقیق احساسات و رفتار فردوس را به تصویر بکشد بلکه لحن او را نیز به دقت ترسیم می‌کند.

«یقول عمی: ماذا ستفعلین فی مصر یا فردوس؟ فأقول له: سأدخل الأزهر و أتعلم مثلک، و یضحک عمی و یقول: الأزهر لا یدخله إلا رجال. و أبکی و أمسک بید عمی و القطار یتحرک، لکنه یشد یدیه من یکل قوته» (همان: ۲۰).

عمویم می‌گفت: فردوس در مصر چه کار خواهی کرد؟ به او می‌گفتم: وارد الأزهر می‌شوم و مانند تو می‌آموزم، عمویم می‌خندد و می‌گفت: فقط مردان می‌توانند وارد الأزهر شوند. و وقتی قطار حرکت می‌کرد گریه می‌کردم و دست عمویم را می‌گرفتم اما او با تمام قدرتش دستم را تکان می‌داد و رها می‌کرد. اما در ادامه، راوی داستان از دانای کل، به راوی اول شخص یعنی کانون درونی تغییر پیدا می‌کند. در این حالت ماجراهای داستان، از درون داستان پرداخته می‌شود و راوی در داستان نقش اصلی را دارد. تغییر در زاویه دید، سبب ایجاد نوعی کانون متغیر در داستان می‌شود که تا صحنه پایانی که دوباره روایت به راوی اصلی سپرده می‌شود؛ ادامه می‌یابد.

«دعینی أتکلم و لا تقاطعینی؛ فلیس عندی وقت لأسمعک، فی الساعة السادسة تماماً بعد الظهر سیأتون و یأخذوننی، ئ فی الصباح الغد لن أكون هنا، و لن أكون فی أی مکان یعرفه أحد، إن هذه الرحلة إلى مکان مجهول یجهله کل الناس فوق هذه الأرض» (السعداوی، ۲۰۱۷: ۱۸)

بگذار حرف بزیم و حرفم را قطع نکن. من وقت ندارم دقیقاً ساعت شش بعد از ظهر می آیند و مرا می برند. فردا صبح اینجا و هر جای دیگری که کسی بداند نخواهم بود. جایی خواهم بود که همه افراد روی زمین از آن بی خبرند.

«و انقطع صوت فردوس فجأة، كما تنقطع الأصوات في الحلم، و حركت جسمی كمن يتحرك و هو نائم، لكن الذي تحتی ليس هو السرير، إنما شيء صلب صلابة الأرض و برودة الأرض، و لكنها برودة لا تصل الى جسدی، كبردة البحر في الحلم، أصبح فيه و أنا عارية، فلا أبرد و لا أغرق، مع أنني لا أعرف السباحة» (السعداوی، ۲۰۱۷: ۶۸)

و صدای فردوس ناگهان قطع شد، همانطور که صداها در خواب متوقف می شوند، و من بدنم را طوری حرکت دادم که انگار در خواب حرکت می کند، اما آنچه در زیر من است تخت نیست، چیزی به سختی زمین و سردی زمین است، اما سرمایی است که به بدن من نمی رسد، مثل سرمای دریا در خواب، در آن شنا می کنم با این که برهنه هستم سرد نمی شوم و با اینکه شنا بلد نیستم غرق نمی شوم.

السعداوی، با توجه به آگاهی بر نقش ضمیر اول شخص در اقناع مخاطب، بخشهای مهم داستان را از زبان شخصیت اصلی و با ضمیر «من» روایت می کند. «خواننده، داستانی را که از طریق خود شخصیت و با ضمیر متکلم روایت شود، بهتر و بیشتر از هر نوع روایتگری دیگری درک و با آن ارتباط برقرار می کند» (ژنت، ۱۹۹۷: ۱۸۱).

وجه

وجه یا حالت، مربوط به جایگاه راوی در انتقال گفت و گوی شخصیتها در داستان است. سه سطح متفاوت از گفتار ممکن است در داخل داستان موجود باشد. «اولین حالت، نقل گفتگوها به شکل مستقیم و بدون هیچ دخالتی از جانب راوی است. این نوع از نقل قول، بیشترین تناسب را با شکل گفت و گو دارد.» (ژنت، ۱۹۹۷: ۱۸۵) و دارای خصوصیات چون «بهره گیری از گیومه ها، ضمائر اول و دوم شخص، فعل زمان حال، کلمات اشارنگر زمان و مکان کنونی اینجا، امروز و فعل حرکتی خاص که دال بر حرکت به سمت چیزی است» (تولان، ۱۳۸۶: ۲۲۶).

گفت و گوی غیر مستقیم: دومین حالت نقل قول، گفت و گوی غیر مستقیم است که در آن «هیچ گونه تضمینی به مخاطب داده نمی شود که عین سخن در همان شکل اولیه به او انتقال داده شده باشد» (ژنت، ۱۹۹۷: ۱۸۴).

داستان السعداوی اگرچه حجم کمتری از گفتگو را منتقل کرده و بیشتر صدای خود شخصیت به گوش میرسد اما همان مقدار از گفت و گوهای داستان به شکل مستقیم است فردوس به عنوان راوی

اصلی داستان به طور مستقیم به گفت و گوهایش در برخورد با شخصیت های داستان می پردازد و السعداوی، تمایل بیشتری به نشان دادن حضور راوی - شخصیت دارد.

«سألتنی وفیة ذات لیلة: هل تحببتِ یا فردوس؟ و قلت لها: أبداً یا وفیة، لم أحب أبداً، و نظرت إلیّ بدهشة و قالت: غریبة! و قلت لماذا غریبة؟ قالت: لأنّ شکلک یوحی بأنک تحببن» (السعداوی، ۲۰۱۷: ۲۶).

وفیه یک شب از من پرسید: فردوس دوستش داری؟ و من به او گفتم: هرگز، وفیه، من هرگز دوستش نداشتم و او با تعجب به من نگاه کرد و گفت: عجیبه! گفتم چرا عجیبه؟ گفت: چون ظاهرت می گه که عاشقی!

«رأتنی مرة إحدى المدرسات وأنا جالسة، فزعت أول الأمر حين رأت فی الظلمة كتلة بحجم الجسم ثابتة. قالت من بعيد و قبل أت تقرب منی: من الذی جالس هناك؟ و قلت بصوت ضعیف خائف: أنا، أنا فردوس، واقتربت منی و عرفتنی و ذهبت؛ فأنا من أحسن بنات فصلها، و أحسن بنات فصلها یمنّ بمجرد أن یدقّ جرس النوم» (السعداوی، ۲۰۱۷: ۲۷).

«یک باریکی از معلمان زمانی که تنها نشسته بودم مرا دید، او ابتدا وقتی در تاریکی توده ای ه اندازه یک بدن ثابت دید، ترسید و قبل از اینکه به من نزدیک شود، گفت: چه کسی آنجا نشسته است؟ و با صدای ضعیف و ترسناکی گفتم: من فردوس هستم و مرا شناخت و متحیر شد. من یکی از بهترین دختران کلاس او بودم و بهترین دختران کلاس او که به محض به صدا درآمدن زنگ خواب، می خوابیدند.»

گفتگوی غیر مستقیم: دومین حالت نقل قول، گفت و گوی غیر مستقیم است که در آن «هیچ گونه تضمینی به مخاطب داده نمیشود که عین سخن در همان شکل اولیه به او انتقال داده شده باشد.» (ژنت، ۱۹۹۷ م: ۱۸۴) بیشترین حجم گفت و گو در داستان پارسی پور از نوع گفت و گوی غیر مستقیم است که حجم نسبتاً زیادی از داستان را هم بخ خود اختصاص داده است:

«حاجی محمود حالت کرنش به خود گرفته بود و زهرا از فرصت استفاده کرده تا طوبی را به داخل هل بدهد.. آقای خیابانی گفته بود: «حضرت حاجی نگران نباشید، صبیّه در گورستان تشریف داشتند. چون غروبگاه بود فکر کردم ایشان را تا خانه مشایعت کنم» (پارسی پور، ۱۳۶۸: ۱۷).

«زن که روبروی طوبی نشسته بود رنگش پرید و سراسیمه به دختر نگاه کرد، طوبی با سر به او اشاره کرد و زن فقط یک کلمه گفت، «بفرماید» و ساکت نشست» (پارسی پور، ۱۳۶۸: ۱۱).

«مادرش می گفت بابایش ادیب است. به شاهزاده فریدون میرزا گفته بود، «ادیب است». شاهزاده پرسیده بود، «ادیب چه معنی دارد خانم؟» گفته بود، «خب قربون شما به شأن شاه. شعر گفته ادیب شده» (همان: ۲۰۱).

در گفت‌وگوی غیر مستقیم، حضور راوی بیشتر از حضور شخصیت‌ها به چشم می‌آید گویی که راوی به عنوان یک شاهد، سخنان آنها را گرفته و با دخل و تصرف خود به مخاطب منتقل میکند. در داستان پارسی‌پور سلطه راوی بیش از شخصیت‌های دیگر در داستان افزایش پیدا می‌کند.

لحن یا آوا

لحن به دو مبحث حضور و عدم حضور راوی در داخل داستان اشاره می‌کند. ژنت از این منظر، روایت را به دو نوع همگون و ناهمگون تقسیم می‌کند: یعنی اگر راوی (سوم شخص) در بیرون از داستان باشد، روایت وی ناهمگون؛ و اگر راوی (اول شخص یا دوم شخص) خود در داخل قصه باشد و داستان در مورد خود یا یکی دیگر از شخصیت‌ها باشد؛ روایت همگون است. داستان پارسی‌پور در بیشتر قسمتهای خود، بیانگر یک دنیای ناهمسان است که در آن راوی بیرون از ماجرا است و به عنوان یک مشاهده‌گر و نه کنشگر به روایت داستان می‌پردازد. اما در داستان السمان، بیشترین حجم داستان را «من مشارک» روایت می‌کند و در داخل داستان است. «من مشارک زمانی است که داستان توسط شخصیت محوری داستان و با ضمیر متکلم روایت می‌شود.» (عزام، ۲۰۰۳م: ۲۱۷).

نتیجه‌گیری

همانطور که مشاهده شد، دو داستان طوبی و معنای شب شهرنوش پارسی‌پور و امرأة عند نقطة الصفر نوال السعداوی دارای شباهتها و تفاوت‌های ساختاری بوده که تا حدی از تفاوت در محتوی ناشی می‌شود: هر دو داستان در سبک و نگاه زنانه نگاشته شده‌اند با این توضیح که شخصیت داستان السعداوی، مطالبه‌گر و آشفته است. تقریباً تمامی تکنیک‌های پیشنهادی ژنت برای بررسی ساختاری یک متن روایی در هر دو داستان قابل بررسی است. از منظر زمان روایی، داستان پارسی‌پور بازگشتهای زمانی، الگویی نامنظم را دنبال کرده و مدام بین حال و گذشته در نوسان است اما داستان السعداوی از آشفتگی درونی کمتری برخوردار است. آشفتگی ذهنی شخصیت داستان السعداوی، با تمرکز بر تکرار بازگو و مکرر، بعضی از صحنه‌ها را پررنگتر کرده است؛ اما تکرار در داستان پارسی‌پور بیشتر بر اساس حوادث داستان است و بسته به رخداد هر حادثه، در داستان نیز بازنمایی شده است. توصیف در داستان السعداوی نقش کلیدی دارد و از شتاب داستان نکاسته است اما در داستان پارسی‌پور به نوعی زائد بر داستان است و بیشتر برای اطالۀ کلام آمده است و از شتاب داستان کاسته است. روایت در داستان پارسی‌پور از نوع ناهمگون است و در کل داستان از روای دانای کل و خارج از داستان بهره می‌برند اما داستان السعداوی از نوع روای همگون است برای جلب همراهی و توجه بیشتر خواننده از راوی اول شخص و دوم شخص استفاده می‌کند.

عنصر گفت‌وگو در داستان پارسی‌پور غالب‌تر است اما داستان السعداوی چون راوی اول شخص است سعی کرده است تا با کمترین حالت غیبت راوی از داستان همراه باشد.

منابع

کتابها

- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر آگاه.
- بارت، رولان و جنیت، جرار و آخرون. (۱۹۹۲). *طرائق تحلیل السرد الأدبی (دراسات)*. ترجمه: مجموعه من الباحثین. الطبعة الأولى. المغرب: منشورات اتحاد کتاب المغربي.
- برنتس، هانس. (۱۳۸۷). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی. چاپ دوم. تهران: ماهی.
- برنس، جerald. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی شکل و کارکرد روایت*، ترجمه محمد شهباء. تهران: مینوی خرد.
- پارسی‌پور، شهرنوش (۱۳۶۸). *طوبی و معنای شب*. چاپ نهم. تهران: نشر البرز.
- تودوروف، تزفیتان (۱۹۹۲م). *طرائق التحليل السرد الأدبی*. ترجمه: الحسین سحبان وفواد صفا. ط ۱. رباط: منشورات الاتحاد الكتاب المغرب.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی، درآمدی بر زبان‌شناختی انتقادی*. مترجمان: سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- جنیت، جرار (۱۹۹۷) *خطاب الحکایه بحث فی المنهج*. ترجمه: محمد معتصم وعمر حلی و عبدالجلیل الأزدي. الطبعة الثانية. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- السعداوی، نوال. (۲۰۱۷). *امراة عند نقطة الصفر*. مؤسسه نشر فرهنگ و معارف هنداوی.
- عزّام، محمد (۲۰۰۳). *تحليل الخطاب الأدبی (على ضوء المناهج النقدية الحدائیه)*. الطبعة الأولى. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها، روش‌ها)*. چاپ دوم. تهران: سخن.
- کامبل الیسوعی، روبرت (۱۴۳۱). *أعلام الادب العربی المعاصر*؛ قم: سوق القدس.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهباء. تهران: هرمس.
- المحادين، عبدالحمید. (بی‌تا). *التقنيات السردیه فی روايات عبدالرحمن منیف*. ط ۱. بیروت: المؤسسة العربیه للدراسات.

مقاله‌ها

- انوشیروانی، علیرضا. (۱۳۸۹). «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران». *ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی نامه فرهنگستان*. پیاپی ۲. صص: ۳۲-۵۵.

COPYRIGHTS

© 2025 by the authors. Licensee Islamic Azad University Jiroft Branch. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

ارجاع: نورایی الیاس، صادقی شیوا، تحلیل گفتمان روایی «إمرأة عند نقطة الصفر» نوال السعداوی و «طوبی و معنای شب» شهرنوش پارسی پور بر اساس نظریه ژرار ژنت، فصلنامه ادبیات تطبیقی، دوره ۱۹، شماره ۷۴، بهار ۱۴۰۴، صفحات ۱۷۱-۱۵۰.

