



Narrative Analysis of the Novel "The Foot That Stayed Behind" Based on Gérard Genette's Theory

Reza Zandavar^۱

PhD student in Persian Language and Literature, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Roghieh Sadraei (Responsible Author)^۲

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Maryam Barzegar

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Date of receipt: ۲۹/۹/۱۴۰۳ Date of acceptance: ۲۱/۲/۱۴۰۴

Abstract

The book "The Foot That Stayed Behind," which falls under the genre of Sacred Defense literature, is written by Seyyed Nasir Hosseini Pour. In this work, Hosseini Pour presents his captivity memories in the form of diary entries. This paper aims to analyze the mentioned book according to Gérard Genette's theory, focusing on the characteristics of (time, mood, and tone). The research findings indicate that, since the entire work is written in the present tense while recounting past events, the author relies on a retrospective view regarding time. In the story analysis, the narrator is in the first person and is one of the main characters of the narrative (the hero), who is either present in most events or observes them.

^۱ . Rzand111@gmail.com.

^۲ . faridesadraie@yahoo.com.

Repetition is not a focus for the author in this work; instead, he utilizes instances of recounting to reduce the volume of content and employs repeated recounting for purposes such as emphasis, necessity, and significance of the matter. The focalizer (Seyyed Nasir) observes the narrative space from a limited viewpoint, as his circle of information is confined to the presence of individuals within the story's setting.

Keywords: Narrative Analysis, Narrative, Gérard Genette, The Foot That Stayed Behind.

Abstract

The book "The Foot That Stayed Behind," which falls under the category of Sacred Defense literature, aims to analyze this work based on Gérard Genette's theory, focusing on the characteristics of time, voice, and tone. The research findings indicate that although the entire work is written in the present tense and recounts events from the past, the author relies on a retrospective perspective. In the story analysis, the narrator is in the first person and is one of the main characters (the hero), who is either present in most events or observes them. The author does not focus on repetition in this work; instead, he has utilized occasional narrative frequency to reduce the volume of content and employed repeated frequency for purposes such as emphasis, necessity, and importance. The focalizer (Seyyed Nasser) observes the story's space from a limited viewpoint, as his information circle is restricted to the presence of characters within the story's context.

۱) Introduction

Narrative analysis is a newly founded discipline that allows for the examination of story structures based on existing theories. As a branch of structuralism, it comprises a set of general rules applicable to narrative genres, governing systems, and structural frameworks that organize story elements to achieve the author's intent. Narrative encompasses a wide range and can be verbal or non-verbal, real or fictional, transient or enduring, and expressed through various media. Despite shared understandings among narratologists regarding the essence of narrative, each theorist has attempted to provide a different interpretation and image of it.

Gérard Genette, a prominent figure in narrative theory, differentiated between

written in the present tense while describing events from the past, the author relies on a retrospective perspective in terms of time.

By vividly depicting the events that have occurred, the narrator helps the reader form their own interpretation of the material. This aspect is a strength of the work. Despite its length, the narrator has managed to present a multi-voiced text to the reader by showcasing diverse characters and utilizing direct dialogue among them.

As a result, the voice that the reader perceives from the text is not solely that of the narrator or the author; it also includes the voices of the characters that both the narrator and the reader observe together.



روایت شناسی رمان پای که جا ماند بر اساس نظریه ژرارژنت

رضا زندآور^۳

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران.

رقیه صدرایی (نویسنده مسئول)

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران.

مریم برزگر

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۹/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۲/۲۱

چکیده

کتاب «پای که جاماند» که در زمره ی ادبیات دفاع مقدس قرار می گیرد به قلم سید ناصر حسینی پور نوشته شده است. حسینی پور در این اثر، خاطرات اسارت خود را به صورت یادداشت های روزانه ارائه کرده است. این جستار در پی آن است که کتاب مذکور را براساس نظریه ی ژرارژنت با توجه به شاخصه های (زمان، وجه و لحن) بررسی کند. نتایج پژوهش نشان می دهد با توجه به این که کل اثر در زمان حال به نگارش در آمده و وقایع مربوط به گذشته را به رشته تحریر کشیده است، نویسنده از نظر زمانی به گذشته نگری تکیه دارد. در تحلیل داستان، راوی اول شخص است و خود یکی از شخصیت های اصلی داستانی (قهرمان) است که در اکثر اتفاقات یا حضور دارد یا ناظر بر آنها می باشد.

تکرار در این اثر مد نظر نویسنده نیست و برای کمتر شدن حجم مطالبش در موارد معدودی از بسامد بازگو بهره برده است و از بسامد مکرر برای مقاصدی مثل تأکید، ضرورت و اهمیت مطلب استفاده کرده است. کانونی گر(سید ناصر) از زاویه دید محدود

به تماشای فضای داستان نشست است، چرا که دایره اطلاعاتش محدود به حضور اشخاص در فضای داستان می باشد.

کلید واژه‌ها: روایت‌شناسی، روایت، ژرارژنت، رمان پایی که جا ماند

۱) مقدمه

روایت‌شناسی یکی از دانش‌های نو بنیان می باشد که می توان ساختار داستان را بر اساس نظریه‌های موجود در آن مورد بررسی قرار داد و به عنوان یکی از دانش‌های وابسته‌ی ساختارگرایی، مجموعه‌ای از احکام کلی در ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت و ساختار پی‌رنگ است که با بهره‌گیری از اصول ساختاری، اجزای داستان را به منظور رسیدن به مقصود نویسنده سامان می دهد. روایت گستره وسیعی را در بر می گیرد و می‌تواند کلامی یا غیر کلامی، واقعی یا ساختگی، گذرا یا بلندگار باشد و از طریق رسانه‌های گوناگون بیان شود. با وجود اشتراک روایت‌شناسان در ماهیت روایت، هریک از نظریه پردازان سعی کرده اند درک و تصویری متفاوت از آن ارائه دهند.

ژرارژنت فرانسوی شاخص‌ترین چهره روایت‌شناسی با تکامل بخشیدن به روایت‌شناسی ساختارگرا، گفتمان و روایت را از هم متمایز دانست و برای روایت سه سطح داستان، متن و روایت‌گری را در نظر گرفت (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۳). ژنت داستان را توالی حوادث به ترتیبی که واقعا اتفاق افتاده است و روایت را ترتیب رویدادها در متن معرفی کرد و سه سطح یاد شده را از هم تفکیک می کند و می گوید این سطوح به واسطه سه مشخصه زمان دستوری، وجه یا حال و هوا و صدا یا لحن با هم دیگر در تعامل می باشند (تولان، ۱۳۸۳: ۵۳). مبحث زمان رابطه‌ی میان زمان داستان و زمان روایت

را بررسی می کند و به شناسایی وجه روایی اشکال و درجات روایت می پردازد. وجه یعنی راوی دیده های چه کسی را در روایت خود ارائه می دهد؛ از این رو، در یک اثر داستانی وجه، مسائل مربوط به فاصله و منظر را در بر دارد و مقوله لحن یا آوا در اصطلاح روایت شناسانه، به عمل سخن گفتن راوی معطوف می شود و در پی کشف صدای روایتگر داستان است.

با توجه به جایگاه ارزشمند نظریه ساختار گرایی ژنت در میان سایر آراء، جستار حاضر با رویکرد تحلیلی و توصیفی در پی واکاوی دو مورد از مؤلفه های مهم دیدگاه وی یعنی زمان و وجه روایی در رمان پایی که جا ماند که از جمله داستان های معاصر می باشد می پردازد.

۲) پیشینه تحقیق

در باب پیشینه مقاله می توان گفت که در زمینه روایت شناسی بر اساس نظریه ژرارژنت در ایران، مقالاتی در داستانها و متون دیگر نوشته شده مقاله « سرعت روایت در رمان آن بیست و سه نفر بر اساس نظریه ژنت ». امید وحدانی فر، نشریه کاوش نامه، زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد. مولف به عوامل افزاینده و کاهش سرعت روایی در مباحثی مانند: گزینش و حذف. زمان پریشی. بسامد. توصیف گفتگو پرداخته است و با بررسی بیان کرده که سرعت روایت در رمان بیست و سه نفر کند است.

مقاله « بررسی و تحلیل زمان روایی در رمان مدار صفر درجه، بر اساس نظریه ژنت»، اثر احمد محمود، از صفیه توکلی مقدم، فاطمه کوپا و مصطفی گرجی، متن پژوهی ادبی. نتایج مقاله نشان می دهد که نویسندگان از کانون دید دانای کل محدود به نمونه ای از زمان پریشی از نوع بازگشت زمانی و پیشواز زمانی و شتاب، گاه تند و گاه کند و حذف

بسیاری از زمان‌های تقویمی و حوادث با ذکر صحنه‌های نمایشی، وقایع مهم را به تصویر کشیده‌اند.

پایان‌نامه «بررسی نظریه روایت‌شناسی ژرارژنت»، از هدی صادقی مرشت و همکاران، دانشگاه قم، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، کارشناسی ارشد، ۱۳۹۲. در این پژوهش نویسندگان به بررسی نظریه روایت‌شناسی ساختارگرا و صورتگران متقدم و متأخر و به تمایز داستان و روایت، «مفهوم زمان و زیرشاخه‌های آن، وجه و لحن» بر اساس نظریه ژنت پرداخته‌اند.

این مقاله ضمن تحلیل داستان، در پی پاسخگویی به سؤالات زیر می‌باشد:

۱. شاخصه‌های زمان در رمان پایی که جا ماند چگونه است؟
۲. شاخصه‌های وجه در رمان پایی که جا ماند چگونه است؟

۳) خلاصه رمان

پایی که جا ماند عنوان اثری از جانباز جنگ تحمیلی عراق به ایران، سید ناصر حسینی‌پور است که در رده‌ی آثار اتوبیوگرافیک (خودزندگی‌نامه‌نوشت) قرار می‌گیرد و جزو برترین کتاب‌های خاطرات جنگی محسوب می‌شود. کتاب پایی که جا ماند برای اولین بار در سال ۱۳۹۱ هجری شمسی به چاپ رسید و در همان سال به واسطه‌ی این اثر، برنده‌ی عنوان کتاب سال انقلاب اسلامی ایران شد. غیر از این عنوان، فروش پایی که جا ماند هم حیرت‌انگیز بود و این کتاب نه تنها در شش ماه اول عرضه‌ی خودش، بیست بار تجدید چاپ شد، بلکه تا کنون در حدود هفتاد بار به انتشار دوباره رسیده است.

سید ناصر حسینی‌پور این کتاب را به گروه‌بان عراقی، ولید فرحان، سرنگهبان اردوگاه ۱۶ تکریت، که در زمان اسارت، او را بسیار شکنجه و آزار داده، تقدیم کرده است. «

پایی که جا ماند» یادداشت‌های روزانه سید ناصر حسینی پور از زندان‌های مخفی عراق است. سید ناصر چهارده ساله است که به جبهه می‌رود و شانزده ساله است که در آخرین روزهای جنگ، در جزیرهٔ مجنون به اسارت عراقی‌ها درمی‌آید؛ در حالی که دیده‌بان است و در واحد اطلاعات فعالیت می‌کند. وقتی اسیر می‌شود یک پایش تقریباً قطع شده و به رگ و پوستی بند بوده است. با این حال تصمیم می‌گیرد در دورهٔ بعد از اسارت باز هم دیده‌بان اتفاقات و حوادث باشد، اما این بار بدون دوربین و دکل.

او دیده‌ها و شنیده‌هایش را در کاغذهای کوچکی که از حاشیه روزنامه‌ها و کتاب‌های ارسالی سازمان مجاهدین خلق جمع‌آوری کرده است، با رمز می‌نویسد و در لوله عصایش جاسازی می‌کند. و در شهریور ۱۳۶۹، در بیمارستان ۱۷ تموز، این یادداشت‌ها را در دفتر کوچک ۲۰ برگی می‌نویسد و در میان بانداژ پای مجروحش به ایران می‌آورد. او به روایت اتفاقاتی که در جبهه و دوره اسارت گذراند پرداخته است، همچنین به شهادت همزمانش، رفتار خشونت‌آمیز عراقی‌ها با اسرای ایرانی و حتی اسیران مجروح از جمله خود او (مثل شلیک دو گلوله به پاهای مجروحش)، عدم رسیدگی به مجروحیت شدید پایش تا جایی که پایش عفونت می‌کند و کرم‌ها روی همه بدنش به حرکت درمی‌آیند و نهایتاً عراقی‌ها پایش را قطع می‌کنند و جلوی پیشرفت عفونت گرفته می‌شود.

او در بازداشت‌گاه‌های مختلف مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرد و بازجویی می‌شود ولی هرگز به عقایدش پشت نمی‌کند. در آبان ۱۳۶۶، در سالگرد شهادت برادرش، سید هدایت‌الله، می‌دانند که خانواده برای هر دوی آن‌ها مراسم برگزار کرده‌اند. چند روز مانده به آزادی‌اش می‌شنود که بازرسان سازمان صلیب سرخ قرار است برای نام‌نویسی آن‌ها بیایند! سید ناصر جزو بیست هزار لیسیر ایرانی در تکریت است که مفقودالانتر و از حقوق اسیر جنگی بی بهره‌اند. روز پنجشنبه ۲۲ شهریور ۱۳۶۹، اتوبوسی سید ناصر و

اسرای دیگر را به فرودگاه بغداد می‌برد و آنجا سوار هواپیما شده و عازم ایران می‌شوند.

۴) ساختار زمان روایت در رمان پایی که جا ماند

زمان در داستان‌های روایی به روابط بین زمان داستان و زمان متن روایی گفته می‌شود که بر اساس نظریه ژنت با سه اصطلاح ترتیب و تداوم و بسامد بررسی می‌شود (لوته، ۱۳۸۸: ۷۲).

۴-۱) بررسی نظم و ترتیب و زمان پریشی

نظم و ترتیب به ترتیب زمانی قصه مربوط می‌شود (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۴۵). عمده ناهماهنگی‌های بین نظم داستان و نظم متن «گذشته نگری» و «آینده نگری» می‌باشد. گذشته نگر، روایت رخداد داستان پس از نقل رخداد‌های سپری شده متن است. گویی روایت به گذشته ای از داستان بر می‌گردد، آینده نگر روایت رخداد داستان پیش از نقل رخداد‌های اولیه است گویی روایت به آینده داستان پرش دارد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۵). برای بررسی گزارش نظم و ترتیب زمان در متن روایی و در سطح داستان و تعیین فاصله این دو، ناچار باید زمان‌های اصلی را در داستان مشخص کنیم این زمان‌ها گذشته نزدیک، گذشته دور و زمان حال می‌باشند. در سطح داستان همیشه حوادث از گذشته دور شروع می‌شود و از گذشته نزدیک عبور می‌کند تا به زمان حال می‌رسد. اما در متون روایی راوی اغلب این گونه موازی سطح، داستان زمان‌ها را گزارش نمی‌دهد، بلکه زمان از ذهن راوی می‌گذرد و هر حادثه ای را همان لحظه که از ذهنش می‌گذرد شرح می‌دهد که نظم در ذهن راوی بستگی به اهمیت آن رخداد در لحظه ای که بیان می‌شود دارد. گویی زمان در ذهن راوی جریانی دوباره می‌یابد.

۱-۱-۴) زمان پریشی گذشته نگر

«سعی کردم صبور باشم و جلو روان شدن اشک های گریزانم را بگیرم. افکار پراکنده ای در مغزم می چرخید؛ به یاد آوردم چند روز قبل در همین جاده، سوار موتور تریل به پد خندق می رفتم و جاده دست بچه های ما بود. بعد از آبتنی کنار همین جاده، ماهی گرفتم و بانی های خشک، باکمک الله خواست پرگانی و پیران مستوفی زاده، آتش درست کردیم. و ماهی کباب خوردیم؛ چه روزهای خوبی داشتیم. روزهای بودن با عبدالعلی حق گو در پد بیت الهی در نظرم آمد و مخلوط کردن کنسرو ماهی با خاویار و بادمجان که چقدر به هر دویمان چسبید. خاطراتم را در این جاده به یاد می آوردم در حالی که پایم سالم بود و یک جا بند نمی شدم.

دردناکتر اینکه بعضی از همین شهدایی را که تا حالا با جسم خونین، روی جاده افتاده بودند، بارها در حال عبور از همین جاده می دیدم، ولی افسوس که اکنون ورق برگشته و جاده، زیر چکمه نظامیان بعثی قرار گرفته است» (حسینی پور، ۱۴۰۰: ۹۱).

راوی در نمونه فوق در ذهنش به گذشته بازگشته است و خاطرات گذشته خود را مرور می کند و به شیوه جریان سیال ذهن حین روایت خطی رخدادها با بازگشت به گذشته نه تنها روایت را از شیوه یکنواخت بیرون آورده بلکه اطلاعاتی از رخدادهای قبل را در اختیار خواننده قرار می دهد.

به طور کلی می توان گفت گرچه راوی روایت گر رخدادها است اما حین روایت در مسیر خطی رخدادها با انحراف به سمت گذشته و آینده از مسیر خطی خارج شده و روایتی جذاب در اختیار خواننده قرار داده است.

۱-۱-۲) زمان پریشی آینده نگر

«مطمئن بودم بچه های گردان امام علی (ع) به فرماندهی علی مردان روستا اجازه نخواهند داد ما در محاصره بمانیم.» بچه های گردان امام علی (ع) با سختی زیاد و پس

از یک درگیری دشوار و نفس‌گیر، چراغچی را از دشمن پس گرفتند» (حسینی پور، ۱۴۰۰: ۴۲).

از مواردی که منجر به آینده‌نگری می‌شود مانند نمونه بالا هنگامی است که راوی از تفسیرها و برداشت‌های ذهنی خود سخن می‌گوید و در ذهن خود به گذشته یا آینده می‌نگرد نمونه‌های زیر نیز از این دسته از موارد می‌باشد:

«در این اندیشه بودم که عراقی‌ها تا چند لحظه دیگر به محض رسیدن، کارم را با یک گلوله تمام و و جنازه ام را درون آبراه کناری پرت می‌کنند؛ اما شهادت به این شکل اصلاً برایم دل‌چسب نبود؛ دوست داشتم در صورت مقدر شدن چنین سرنوشتی، کنار سایر دوستان و هم‌زمانم، هنگام مقاومت آبرومندانه شهید می‌شدم. دلم مثل سیر و سرکه می‌جوشید. دیگر نه گلوله‌ای مانده بود و نه رمقی. سالار که نگرانی در چهره اش موج می‌زد، گفت: سید جان! چه کارت کنم؟ عقب که نمی‌تونم ببرمت!» (همان، ۶۵).

«تا آخرین قطره خون مقاومت کنین و مطمئن باشید که ما هم توی قرارگاه خاتم ۳ تا آخرین لحظه، کنارتون می‌مونیم و تنهاتون نخواهیم گذاشت» (همان، ۴۴).

۲-۴) تداوم

جنبه دیگری از زمان داستان عبارت است از دیرند، یا انقباض و انبساط زمان که از مقایسه زمان سپری شده در رویدادهای واقعی با زمان سپری شده برای خواندن این رویدادها به آن می‌رسیم این عامل بر سرعت روایت تأثیر می‌گذارد و این حس به ما دست می‌دهد که مثلاً زمان دارد تند پیش می‌رود یا آهسته.

ژنت برای تعیین درجه تداوم ثباط پویایی را در نظر گرفته است، منظور از ثباط پویایی نسبت ثابت بین تداوم داستان و طول متن اختصاص یافته به آن بخش از داستان می باشد.

بنابراین دو نوع شتاب می توانیم داشته باشیم شتاب مثبت و شتاب منفی که شتاب مثبت اختصاص یک تکه کوتاه از متن به مدت زمان طولانی از داستان می باشد. شتاب منفی اختصاص یک تکه بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان می باشد. سرعت حداکثر را حذف و سرعت حداقل را مکت توصیفی می نامند.

به لحاظ نظری، میان شتاب مثبت و شتاب منفی بی نهایت پویایی احتمالی قرار گرفته است اما در عمل تمام این پویایی بنابر قرارداد به دو پویایی تقلیل می-یابند تلخیص و صحنه نمایش (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۴).

۱-۲-۴) صحنه نمایش

« در نمایش صحنه بر اساس قرار داد می توان گفت که زمان روایت با زمان داستان برابر است. دیگر اینکه خود صحنه هم روایت می شود و این نکته معمولاً در مورد متونی صدق می کند که بیشتر از گفتگو استفاده می کنند چراکه معمولاً گفتگو ناب ترین شکل صحنه به شمار می رود. در این روش شخصیت ها با یکدیگر وارد گفتگو می شوند و راوی در مقام شخصی که دانا به همه چیز است و توضیح می دهد نیست راوی فقط به دادن اطلاعات بسنده می کند» (لوت، ۱۳۸۸: ۷۹).

« آماده باز جویی شدم. مجروحان را دیرتر از سایر اسرا به اطاق بازجویی بردند. به سید محمد گفتم: سید! حالا چه کنیم، واقعاً لری غلیظ حرف بزیم؟ نه بابا! پدر مونو در می آرن.

خودت گفتمی اینجا لری غلیظ صحبت کنیم. حالا مایه حرفی زدیم، تو چرا جدی گرفتی!». (حسینی پور، ۱۴۰۰: ۱۵۲).

از آنجا که سید ناصر سعی اش بر این بوده که اکثر خاطرات مربوط به آن روزها را بیان کند به همین دلیل بیشتر در قالب دیالوگ گفت و گوی دو طرفه بین شخصیت‌ها، بین زمان واقعی رخدادها و زمانی که صرف نگارش آن در متن حاضر می‌شود با شتاب ثابت موفق به نگارش متن حاضر شده است.

۲-۲-۴) درنگ توصیفی

به بخشی از داستان می‌گویند که کنش و گفتاری در آن روی نمی‌دهد یعنی هنگامی که زمان داستان متوقف می‌شود و نویسنده یا راوی به خواننده می‌گوید چه می‌بیند، توصیف رخ می‌دهد. به همین دلیل روایت کند می‌شود و به خواننده این امکان داده می‌شود که تصویر ثابتی از یک منظره خارجی یا حالت روحی ببیند (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۱۵).

دریاد داشت‌های روزانه پایی که جاماند مواردی که سبب کند شدن روایت در زمان حال شده است استفاده از شیوه توصیف می‌باشد. نویسنده با توصیف ظاهری اشخاص، پرداختن به ویژگی‌های اخلاقی خود و دیگر شخصیت‌ها، همچنین توصیف مکان باعث ایجاد تعلیق در جریان زمان شده است. و در حین نگارش متن، زمان داستان متوقف و در نتیجه داستان با شتاب کند پیش رفته است، راوی (سید ناصر) بیشتر به وضعیت ظاهری شهداء، اسراء نظامیان عراقی و توضیح و تفسیر ذهنیت اشخاص... پرداخته و کمتر موقعیت‌های مکانی را توصیف کرده است.

«چشمم به نوک سنگر بود که ناگهان سه، چهار نظامی از آن بالا آمدند. در نگاهشان ترس شدیدی را حس می‌کردم از این سمت سنگر؛ یعنی جایی که من نشسته بودم.

چند نارنجک در فاصله ده، دوازده متری پشت سنگر پرتاب کردند و ترکش یکی از آنها به دست راست اصابت کرد.

یک نظامی به محض دیدنم، تیر بارش را به سمت نشانه رفت و با صدایی بلندگفت: لانتحرگ!؛ تکون نخور! (حسینی پور، ۱۴۰۰: ۷۱).

توصیف به اسارت در آمدنش پرداخته است. در متن توصیفات بسیار است که فقط به نمونه فوق اکتفا کردیم.

۳-۲-۴) تلخیص

در خلاصه گویی زمان گفتمان از زمان رویدادهایی که به نمایش در می آیند کوتاه تر است. پاره ای از رخدادها بوسیله گزاره های روایی در گفتمان خلاصه می شوند. این امر بیشتر با رفتارها و قیدهایی استمراری همراه است (جان به مدت هفت سال در نیویورک زندگی کرد) و همراه با قالب های تکرار رخدادها می باشد (شرکت بارها و بارها کوشید به اعتصاب پایان دهد) (چتمن، ۱۳۹۰: ۸۰).

در این متن راوی هر جا که خواسته از تکرار پرهیز کند از این شیوه بهره برده است مانند:

«هنگام بیرون آوردن عکس حاج علی از کلاسور سرهنگ و گرفتنش به سمتم، تنها به این فکر می کنم که عکس او نزد عراقیها چه می کند! با خود گفتم خدایا یعنی علی هاشمی چه شده؟! دراندیشه سرنوشت او بودم که بازجو پرسید: «این علی هاشمی؟ میشناسیش؟»

اونو چند بار تو جزیره مجنون دیدم.

علی هاشمی رو تو حمله بیست و پنجم ژوئیه تو جزیره دیدی؟

نخیر! تو روز حمله شما به جزیره ندیدمش.

دروغگوی مجوس! من می دونم تو پیک علی هاشمی هستی.

نه من پیک ایشون نیستم.

توقع داری حرفتون رو باور کنیم؟

باور کردن یا نکردن دست شماست.

بازجو با عصبانیت، چوب دستی اش را به سمت پرت کرد.

تو پیک علی هاشمی هستی. تو جزایر مجنون، علی هاشمی کجا رفت و چه شد؟»

(حسینی پور، ۱۴۰۰: ۱۶۴).

استفاده از قیده‌های استمراری به جای تکرارهای بیهوده از حجم گفتمان کاسته و با

شتاب مثبت به سرعت از بیان این وقایع گذشته است.

حذف (۴-۲-۴)

حذف دو گونه دارد؛

حذف آشکار متن نشان می‌دهد که چه مقدار از زمان داستان پریده

است...

حذف (۴-۲-۴-۲) پنهان در این حالت هیچ اشاره مستقیمی به تغییر یا گذر در زمان

داستان نمی‌شود (لوتی، ۱۳۸۸: ۷۹).

راوی در یادداشت‌های روزانه پایی که جاماند، در بیان مطالب خود از حذف چندانی

استفاده نکرده است جز چند مورد محدود که در اینجا یکی دو مورد از آن ذکر می

شود. از آنجا که راوی خاطرات مربوط به یک دوره چند ساله از زندگی را انتخاب

کرده، و سعی داشته که به صورت روزشمار از خاطراتش سخن بگوید حذف در این

اثر او کاربرد چندانی ندارد و در صورت استفاده از این شیوه حتماً با اشاره به آن

خواننده را در جریان این که کدام بخش از حوادث حذف شده قرار داده است « بچه

های گردان امام علی بعد از یک درگیری سخت و نفس گیر، چراغچی را از دشمن پس

گرفتند؛ گروهان های سلمان، ابوذر و مالک اشتر طی نبردی جانانه در برابر دو گردان تکاور دشمن، آن ها را عقب راندند» (حسینی پور، ۱۳۹۲: ۴۲).

در این نمونه وقایع مربوط به درگیری حذف شده است و از آنجا که به آن اشاره شده است حذف از نوع آشکار می باشد.

« و گفت: جنگ تمام شد ... ایران قطعنامه ۵۹۸ را پذیرفت! » (همان، ۲۷۵).

در اینجا حذف به صورت آشکار می باشد راوی به قطعنامه فقط اشاره کرده و در مورد شرایط و ضوابط آن سخن نگفته است و با حذف بخشی از وقایع با شتاب مثبت بیان شده است.

۳-۴) بسامد

بسامد، گزارش تکرار بین روایت و داستان خارج از زمان خیلی کوتاهی که توسط منتقدین و نظریه پردازان رمان مطالعه می شود را بسامد روایت می نامیم (Gentte ۱۹۸۰: ۱۱۳). به تعداد دفعاتی که یک رخداد روایت می شود بسامد می گویند. تکرار یا توصیف چندباره یک رخداد از جالبترین موارد می باشد. (مارتین، ۱۳۸۹: ۹۲).

انواع بسامد عبارتند از

۱-۳-۴) بسامد مفرد (Singular telling) متداول ترین نوع بسامد است که در آن رخدادی را که یک بار اتفاق افتاده است را یک بار روایت کنند. این نوع تکرار در همه روایت ها وجود دارد. کل رخدادها اصلی در یادداشت های روزانه پایی که جاماند به صورت بسامد مفرد می باشد.

۲-۳-۴) بسامد مکرر (Repetitive telling)

آنچه یک بار رخ داده چند بار بازگو می شود (لوته، ۱۳۸۸: ۸۰).

در این نوع بسامد رخدادی که فقط یک بار اتفاق افتاده باشد را چندین بار روایت می‌کنند.

«سر نگهبان به سید علی دستور به خط کردن بچه‌ها و نشان‌دندان در صف آمار را صادر می‌کند.

صحبت‌های ستوان فاضل، صلوات‌های گوش‌خراش، سرنگونی میز شیرینی و شکستن شیشه عکس صدام در سالگرد حزب بعث، همه و همه دست به دست هم داد برای نوش جان کردن یک کتک مفصل، ظهر از ناهار خبری نبود» (حسینی پور، ۱۴۰۰: ۵۲۷).

نویسنده در یادداشت‌های روزانه خود برای اینکه بتواند حق مطلب را ادا کند با توجه به مطالبی که قصد بیان آنها را دارد و زیاد می‌باشد تا جایی که توانسته از تکرار استفاده نکرده، مگر با اغراضی خاص مانند مهم جلوه دادن مطلبی، تأکید بر امری.

۳-۳-۴) بسامد بازگو (iterative telling)

یک سخن به نقل چندین رویداد می‌پردازد (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۱).

نویسنده در یادداشت‌های روزانه خود به ندرت از بسامد بازگو استفاده کرده، جز چند مورد مانند:

«نگفت: تو که زبونت خیلی درازه! علوم انسانی و مطالعات فرهنگی»

به امام توهین کرد و دیگر در سخنانش ادب و احترام نمی‌دیدم. با خشمی شدید و در حالی که در تلاش بود برای به رخ کشیدن حقانیت و انسانیت خود، گفت: هر چه می‌خواهی اسمشو بذار. ما به عراقی می‌گیم هوای شما رو داشته باشن؛ در صورتی که می‌تونیم بگیم شما رو بکشون و جنازه هاتون رو بندازن توی این آب‌ها تا خوراک ماهیا بشه... برای چندمین بار بود آمده بودند از جزیره مجنون فیلم بگیرند» (حسینی پور، ۱۴۰۰: ۱۳۷).

که راوی عین چند باری را که آمده بودند با جریئات بیان نمی کند، فقط این چند بار را به صورت کلی در یک عبارت بیان می کند.

۵) وجه یا حالت

تفاوت راوی سوم شخص و راوی اول شخص باعث اهمیت اصطلاحات فاصله و نظرگاه دیدگاه کانون روایت می شود که هر دو در اینجا نیاز به توضیح بیشتر دارد (لوته، ۱۳۸۸: ۴۹). وجه از دو منظر فاصله و کانون شدگی مورد بررسی قرار می گیرد:

۱-۵) فاصله

فاصله بین سطح داستان و متن روایی می باشد هر چه حضور راوی در متن روایی بیشتر شود فاصله بین سطح داستان و متن روایی بیشتر می شود و ارائه اطلاعات و جزئیات کم می شود هر چه حضور راوی در متن روایی کم تر باشد فاصله بین دو سطح کمتر می شود و ارائه اطلاعات بیشتر می شود (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۴).

از نظر ژنت این فاصله بین مؤلف متن روایی و خود متن و میان راوی های متن و رخدادها و شخصیت های آن و نیز زمان می باشد. فاصله زمانی روایت در داستان منشور معمولاً گذشته نگر می باشد و این امر فاصله ای میان زمان روایت و زمان رخ دادن حادثه ها می باشد (لوته، ۱۳۸۸: ۵۰).

از نظر زمانی راوی در زمان حال به نگارش خاطرات زمان گذشته پرداخته و همچنان با فعل سوم شخص مفرد روایت می کند « خب تو هم مثل بقیه باش و هفته ای دو بار صورتت را بتراش، خیال خودت را راحت کن و بهلنه کتک زدن رو، از این دو تا بی رحم، ولید و حامد بگیر!» (حسینی پور، ۱۴۰۰: ۳۶۷).

از نظر مکانی نویسنده در شرایط امن امروز از موقعیت مکانی آشفته جنگ سخن می گوید اغلب فاصله زمانی و مکانی با هم ترکیب می شوند و در این متن هم از لحاظ

زمانی و هم از لحاظ مکانی فاصله زیاد است و همین امر سبب ایجاد تعلیق شده است. همچنین بین شخصیت راوی در گروه طبقه اسیر در کشور بیگانه با مردمی که در کشور خودشان در رفاه زندگی می‌کنند فاصله است راوی اگر می‌توانست این فاصله‌ها را کم کند واقع‌گراتر به نظر می‌رسید.

۲-۵) کانون شدگی

در کانون روایت (کانونی شدگی)، عامل کانون (مشاهده‌کننده) و مورد کانون (مشاهده‌شده) اصلی‌ترین مفاهیم کانون روایت می‌باشند عامل کانونی علاوه بر اینکه می‌تواند حوادثی را که از بیرون می‌بیند توصیف کند می‌تواند در مورد این حوادث بیندیشد و در وقایع داستان تصمیم‌گیرنده باشد و با به تصویر کشیدن اندیشه‌هایش خواننده را از محتوای خود آگاهش با خبر سازد. در واقع در مبحث مفهوم کانون، شیوه‌ای ارائه می‌شود بوسیله آن بتوان گفت و گو و خودآگاه را به ساختار روایت افزود (مارتین، ۱۳۹۱: ۱۰۹).

کانونی شدگی همان شیوه نگرش کانون‌روایی و نقطه دیدی است که راوی برای تعریف داستان خود در آن قرار می‌گیرد (بورنرف، ۱۳۸۷: ۹۵).

۶) وجه ادراکی

این جنبه از کانون‌ساز به ادراکات حسی کانون‌ساز مربوط می‌شود. این ادراکات حسی به نوبه خود تحت تأثیر دو همپایه اصلی یعنی زمان و مکان است.

۱-۶) مکان روایت

تابع نظرگاه راوی یا شخصیت است و در بررسی کانون‌سازی مکانی، موضع دیداری کانون‌ساز را تعیین کرده یا به عبارتی بررسی می‌کنیم کانون‌ساز از چه زاویه دوربینی

به تماشای دنیای داستان نشسته است. این زاویه بین دید پرنده و نا محدود و نمای درشت و محدود در نوسان است (نعمتی، ۱۳۸۴: ۹۵).

کانونی گر بیرونی به تمام وجوه گذشته، حال آینده دسترسی دارد؛ حال آن که کانونی گر درونی به حضور اشخاص محدود است (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

۱-۶) بررسی وجه مکان در یادداشت های روزانه پایی که جاماند:

کانونی گر (سید ناصر) از زاویه دید محدود به تماشای فضای داستان نشسته است، چرا که دایره اطلاعاتش محدود به حضور اشخاص در فضای داستان می باشد، مانند:

امجد ادامه داد: «روزی که اسیر شدیم، دو نظامی یعنی که مجروح شده بودند و خون زیادی از شان رفته بود، اجازه ندادند بهشان خون تزریق کنند. می گفتند اگر ما بمیریم. اجازه نمی دهیم خون مجوس ها به بدن ما تزریق بشه، بعد ها یکی از همون یعنی ها رو تو اردوگاه حشمتیه دیدم، بهم گفت: امجد! این ایرانی ها اون جوری ام که تو عراق تبلیغ می کردن نبودن! خیلی آدمای با شرف و خوبی ان!» (حسینی پور، ۱۴۰۰: ۷۰۶).

در این اینجا نیز زاویه دید سید ناصر از منظر وجه مکانی محدود می باشد، و مطالبی را که شنیده برای خواننده بیان می کند و گرنه خودش به همه وقایعی که در مکانهای مختلف اتفاق افتاده است اشراف ندارد و اطلاعاتش محدود به وقایعی می باشد که خود ناظر به آن ها بوده، یا اینکه از سخنان شخصیت های دیگر مانند امجد در این مثال برای فضا سازی استفاده می کند.

۲-۶) بررسی وجه زمان در یادداشت های روزانه پایی که جاماند:

کانونی گر درونی و بسته به حضور اشخاص می باشد چرا که کانونی گر از آینده بی اطلاع است و اطلاعات مربوط به گذشته و حال را با توجه به حضور اشخاص داستان یا خودش بیان کرده است مانند:

« به همراه محمد کاظم بابایی کنار در ورودی آسایشگاه نشسته بودم. مجروحان عراقی آسایشگاه روبرویی در محوطه حیاط قدم می زدند. تا امروز نمی دانستم چرا این مجروحان اینجا هستند. حتی ندیده بودم کسی به ملاقاتشان بیاید از اینکه نگهبان‌ها آنها را تحویل نمی گرفتند، در شگفت بودم» (همان، ۲۹۷).

در این مورد سید ناصر (راوی) شناختی از مجروحان ندارد و علت حضورشان را در آن مکان نمی داند و به همین دلیل اظهار بی‌اطلاعی می کند اما در سطرهای بعد که با حسین رحیم، یکی از این مجروحان هم صحبت می شود همه سوالاتی را که برایش پیش آمده می پرسد، از این زاویه محدود زمان‌های گذشته و حال داستان به تصویر کشیده شده است. چراکه کانونی‌گر از همه‌ی زمان‌های گذشته، حال و آینده داستان باخبر نمی‌باشد و فقط از زمان‌هایی سخن می‌گوید که آن زمان‌ها را درک کرده است.

۷) وجه روان‌شناختی

در این قسمت می‌توان به دو مؤلفه اشاره کرد: مؤلفه شناختی و عاطفی

۷-۱) **مؤلفه شناختی**: کانونی‌گر بیرونی یا راوی کانونی‌گر همه چیز را درباره جهان باز نمودی می‌داند و زمانی که شعاع ارائه اطلاعات خود را محدود می‌کند، این کار را به اقتضای نیاز داستان انجام می‌دهد. از دیگر سو اطلاعات کانونی‌گر درونی نیز، بنابر تعریف، محدود است و یا او که خود جزو جهان باز نموده است چیزی درباره این جهان نمی‌داند.

۷-۲) **مؤلفه عاطفی**: از خارج یا داخل می‌تواند کانونی‌گر شده را مشاهده کند. در حالت اول، تمام مشاهدات به پدیده‌های خارجی معطوف شده است و در این مواقع، لازم است عواطف را از بطن این پدیده‌ها تشخیص دهیم در حالت دوم که از داخل به

کانونی شده نظر می افکنیم، زندگی درونی کانونی شده بر ملا می شود (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۱)

۱-۱-۷) وجه شناختی درونی در یادداشت های روزانه پایی که جا ماند:

«خیلی تشنه بودم و محتاج جرعه ای آب؛ نمی دانم چرا افسر بازجو تصمیم گرفت به من نوشابه بدهد. به تصورم، قصد احترام را داشت به خاطر بردن نام جواد عظیمی فر. در همین خیالات و در فکر نوشابه بودم که تکرار کرد: بگم برات نوشابه بیارن! آگه باشه ممنون می شم!

بین افسر بازجو و عقال به سر همراهش، صحبت هایی رد و بدل شد؛ ... به زندانبانی که مرا آنجا آورده بود دستور داد به من نوشابه ی مشکی بدهد! وقتی از اتاق بیرون رفتم زندانبان با کابل برق به جانم افتاد آدم بی رحمی بود، سی و چند ضربه به کمرم زد. ضربات کابل که به کمرم می نشست فهمیدم بازجو مرا دست انداخته و این نوشابه ی مشکی همان کابل سه یاه برق است. هنگام اصابت کابل ها به کمرم در دلم می گفتم: بخور سید! حفته؛» (حسینی پور، ۱۴۰۰: ۳۲۵).

در این مثال سید ناصر (راوی) به عنوان یکی از شخصیت های اصلی از زاویه دید درونی به مشاهده کانونی شده ها (بازجوها) می پردازد و ارائه اطلاعاتش محدود است. همان طور که مشاهده می شود مانند کانونی گر بیرونی همه چیز دان نیست؛ وقتی به او می گویند نوشابه زرد میخواهی یا مشکی، تا زمانی که با کابل به جانش می افتند نمی داند که نوشابه همان کابل است، چراکه بعنوان یکی از شخصیت های درون داستانی در حد دانسته های خود سخن می گوید. کانونی ساز (سید ناصر)، به خاطرات گذشته خود دسترس ی دارد، نیز می تواند درون خود را به تصویر بکشد و در قالب جملاتی مانند در این فکر بودم چه بگویم.

فهمیدم، مرا دست انداخته است ... از احساس درونی خود سخن گفته است یعنی کانونی گر درونی از درون این کانونی شده (خود) را به تصویر کشیده است.

۷-۱-۲) وجه شناختی بیرونی در یادداشت‌های روزانه پایی که جا ماند:

« به ابراهیم گفتم: عراقیا واسه برادرت نقشه دارن! او نیز به اقتضای سادگی، زیاد قابل اعتماد نبود و از نگهبانان می ترسید» (همان، ۴۷۶).

« قاسم درجه دار عراقی به دلیل رابطه خویش با من با خواهش و تمنا، سعی در منصرف کردن او از تنبیه ام داشت، ولی حامد با سر سختی ولجبازی نمی پذیرفت. قاسم، مسئول بخش تعمیرات اردوگاه، آدمی، مهربان و بی آزار است که اهل کینه و دشمنی نبود؛» (همان، ۳۶۶).

در این دو مورد که به عنوان شاهد مثال ذکر شد سید ناصر از زاویه بیرونی به معرفی شخصیت‌هایی چون ابراهیم و حامد پرداخته است و گویی همه چیز را در مورد آنها می داند، خواننده در این موارد فقط شنونده است و باید گفته‌های او را تأیید کند و گرنه همراه خوبی برای سخنان او نخواهد بود. البته در یادداشت‌های روزانه سید ناصر، مخاطب شنونده صرف دیدگاه‌های وی نیست و می شود گفت تقریباً به تمام شخصیت‌های داستانش اجازه حضوری فعال داده است اما در مقام یکی از شخصیت اصلی داستان در مواردی از زاویه بیرونی به فضای داستان می نگرد.

۷-۲-۱) عاطفی بیرونی در یادداشت‌های روزانه پایی که جاماند:

«توفیق احمد، در لحظات آخر هنگام سوار شدنم به ماشین، رو به من کرد و گفت: اگر رفتی شیراز، سر قبر شیرعلی سلطانی منم دعا کن! سه روز قبل و پس از تنبیه و تحقیرم توسط سعدون فیاض، برای چندمین بار به جرم مداحی ظهر عاشورا، داستان شهید سلطانی را برایش تعریف کردم. قصدم بیان نمونه‌ای از عشق و ارادت قلبی ما

ایرانی ها به آقا امام حسین (ع) بود تا دیگر نگویند: «حسین، عرب و شما عجم؛ شما عجم ها رو چه کار با حسین؟!... شب های آخر محرم او پشت پنجره آمد و گفت: طوری سینه بزنید که صداتون رو نشنون! وقتی صدایمان بیشتر از حد معمول بلند می شد دوباره می آمد و با اشاره دستش می گفت: آروم تر اگه منو از اینجا تبعید کنند، خودتون ضرر می کنید! روزهای آخر، تنها خواسته اش از مجروحان ایرانی را این گونه بیان کرد: آزاد که شدید و رفتید مشهد سلام مرا به آقا امام رضا (ع) برسانید و بگید با اسرای ایرانی نامهربانی نکردم. بهش بگید من اذیتون نکردم موقعی فهمیدم آدم متدین و با خدایی است که به یکی از بچه های بازداشتگاه: گفت مادرم مریضه ناراحتی قلبی داره اسیر پیش خدا آبرو داره، برای مادرم دعا کنید» (همان، ۳۰۹).

اینجا سید ناصر از عواطف و احساسات این شخصیت بی خبر است و از بیرون شاهد رفتارها و سخنان او است و از مشاهدات خود به شناخت شخصیت دست می یابد ذهن خواننده درگیر تجزیه و تحلیل رفتارهای او می شود و اینگونه حین خوانش حضور خود را احساس می کند و برای شناخت بهتر، با ایجاد حس تعلیق و انتظار به این ترتیب که چرا این نگهبان عراقی رفتارش با دیگر نگهبانان متفاوت است به چه چیز اعتقاد دارد که این سخنان را بر زبان می آورد و سؤالات این چنینی اثر را دنبال می کند.

۲-۷) عاطفی درونی در یادداشتهای پایبی که جاماند:

« برای رهایی از شر او و کینه بی پلینش مجبور بودم حرف ها و نیش زبانش را تحمل کنم. در دلم می گفتم: حیوون، جد و آبادته! فاضل، دستانم را باز کرد. هنگام باز گشت، ناگهان ولید گفت: اوگف! وایسا!» (همان، ۴۴۸).

در این جا نیز کانونی گر با حدیث نفس از درون کانونی شده را مشاهده می کند، خواننده در این بخش از متن به صورت ملموس با افکار و احساسات شخصیت (ناصر)

آشنا می‌شود ضمن این که دلیل سکوتش را بیان کرده است و به دور از حالت تعلیق خود را به صورت کامل به خواننده معرفی می‌کند و این گونه فاصله بین رخداد را در زمان تقویمی (زمان رخ دادن واقعه) و زمان متن روایی (یادداشت روزانه) را کاهش داده است و بر جذابیت اثر داستانی افزوده است.

۸) وجه ایدئولوژیک

بیان نقاط دید متفاوت که در واقع مجموعه‌ای از گرایش‌ها، نگرش‌ها و علایق افراد می‌باشد و جایگاه شان را در ارتباط با جهان بیرون مشخص می‌کند (مارتین، ۱۳۸۹: ۱۱۰).

جهان بینی راوی کانونی گر معمولاً حرف اول را در متن می‌زند و دیگر جهان بینی‌های موجود در متن را همین موقعیت برتر ازیابی می‌کند. در متون پیچیده‌تر، کانونی‌گر بیرونی موثق، زمینه را برای عرض اندام چندین موقعیت لیدئولوژیک فراهم می‌آورد (همان، ۱۱۲).

۹) لحن

لحن در مورد عمل روایت کردن می‌باشد به بررسی نوع راوی و شنونده (ایگلتون، ۱۳۸۷: ۱۴۵).

اگر ساخت داستان به گونه‌ای تک صدایی که همان صدای نویسنده باشد، پیش برود، پس خواننده تنها توانسته یک متن ادبی بخواند که در آن شخصیت‌ها بازیچه‌ی نویسنده‌اند و خواننده به تماشای این بازی نشسته و هیچ نقشی در انجام آن ندارد (رستمی، ۱۳۸۹: ۱۰۹).

در اینجا حسینی پور راوی اول شخص است و خود یکی از شخصیت های اصلی داستانی (قهرمان) است که در اکثر اتفاقات یا حضور دارد یا ناظر بر آنها می باشد. در متن هم تک صدایی (مونولوگ) در حد گفت و گوهای درونی راوی، هم دو صدایی گفت و گوی دو طرفه بین راوی و شخصیت های دیگر داستانی و همچنین چند صدایی گفت و گوی بین دیگر شخصیت های داستانی وجود دارد. راوی اول شخص که خود از شخصیت های داستانی است و گزارشگر گفت و گوی مستقیم بین شخصیت ها است شخصیت های زیادی را دور هم جمع کرده و از تقابل این صداها در داستان صدای خواننده ایجاد شده است.

بدلیل استفاده از شخصیت های فراوان و گفت و گوی مستقیم بین این شخصیت ها که بیشتر مواقع طولانی هم می باشد در ایجاد صدا در داستان موفق عمل کرده است. در نتیجه صدایی که خواننده از این متن برداشت می کند تنها صدای راوی و نویسنده این اثر که خود راوی (سید ناصر) می باشد نیست بلکه صدای شخصیت هایی است که راوی و خواننده با هم به تماشای آنها نشسته اند. در این داستان لحن های متعدد مانند محزون، شکوه و شکایت، مغرورانه، پشیمانی، احساساتی، طنز آمیز، تمسخر، شوخی، ملتسمانه و... کاربرد دارد.

۱۰) نتیجه گیری

در تحلیل یادداشت های روزانه سید ناصر حسینی پور، راوی اول شخص است و خود (حسینی پور) یکی از شخصیت های اصلی داستانی (قهرمان) است که در اکثر اتفاقات یا حضور دارد یا ناظر بر آنها می باشد. گرچه راوی، روایت گر رخدادها است اما حین روایت در مسیر خطی رخدادها با انحراف به سمت گذشته و آینده از مسیر خطی خارج شده و روایتی جذاب در اختیار خواننده قرار داده است. با توجه به این که

کل اثر در زمان حال به نگارش در آمده و وقایع مربوط به گذشته را به رشته تحریر کشیده است، نویسنده از نظر زمانی به گذشته نگری تکیه دارد.

تکرار در این اثر مد نظر نویسنده نیست و برای کمتر شدن حجم مطالبش در موارد معدودی از بسامد بازگو بهره برده است و از بسامد مکرر برای مقاصد مثل تأکید، ضرورت و اهمیت مطلب استفاده کرده است. از ویژگیهای بارز این اثر استفاده هرچه بیشتر از توصیف جسمی و ظاهری، مجروحان، اسرا، عراقیان و دیگر شخصیت‌ها همراه با مشاهده حالت‌های روحی افکار درونی موقعیت‌های مکانی و زمانی از زاویه‌های متفاوت و استفاده بهینه از دیالوگ برای معرفی شخصیت‌ها در پیشبرد وقایع می‌باشد. کانونی‌گر (سید ناصر) از زاویه دید محدود به تماشای فضای داستان نشسته است، چرا که دایره اطلاعاتش محدود به حضور اشخاص در فضای داستان می‌باشد.

راوی بیطرف است و با به تصویر کشیدن هرچه بیشتر وقایعی که اتفاق افتاده است به خواننده کمک کرده تا به برداشت خود از خواندن این مطالب دست یابد نه آنچه مدنظر نویسنده اثر می‌باشد، همین نکته نقطه قوت این اثر می‌باشد. اما از جمله نقاط ضعف این اثر این است که نویسنده نتوانسته فاصله زمان، مکان و شخصیت‌ها را حداقل در غالب همدلی کم کند و تأثیر بیشتری بر خواننده بگذارد اما از طرف دیگر با توجه به طولانی بودن اثر، راوی توانسته است با به نمایش کشیدن شخصیت‌های متفاوت و بهره‌گیری از گفتگوی مستقیم بین شخصیت‌ها، متنی چند صدا را به خواننده ارائه دهد. در نتیجه صدایی که خواننده از این متن برداشت می‌کند تنها صدای راوی و نویسنده این اثر که خود راوی (سید ناصر) می‌باشد نیست، بلکه صدای شخصیت‌هایی است که راوی و خواننده با هم به تماشای آنها نشسته‌اند. در این داستان لحن‌های متعدد مانند محزون، شکوه و شکایت، مغرورانه، پشیمانی، احساساتی، طنز آمیز، تمسخر، شوخی، ملتمسانه و... کاربرد دارد.

منابع و مآخذ

- ۱) ایگلتون، تری (۱۳۸۸) پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز
- ۲) بورنوف، رئال اوئله (۱۳۷۸) جهان رمان، نازیلا خلخالی، چاپ اول، تهران: مرکز
- ۳) بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷) درآمدی بر داستان نویسی و روایت‌شناسی با اشاره ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران، تهران: انتشارات افراز
- ۴) تایسن، لیس (۱۳۸۷) نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز
- ۵) تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲) بو طبقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، چاپ سوم، تهران: آگاه
- ۶) تولان مایکل جی (۱۳۸۳) درآمدی نقادانه- زبان شناختی بر روایت ترجمه ابو الفضل حری، تهران: نیلوفر
- ۷) جیرار، جینت (۱۴۰۱) کاوش نامه ادبیات تطبیقی، دوره ۱۲، شماره ۳
- ۸) چتمن، سیمور (۱۳۹۰) داستان و گفتمان: ساختار روایی در داستان و فیلم، ترجمه راضیه سادات میرخندان، چاپ اول، قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما
- ۹) حسینی پور، ناصر (۱۴۰۰، ۱۳۹۲) پایی که جاماند، تهران: سوره مهر
- ۱۰) رستمی، فرشته (۱۳۸۹) ساختار صدا در داستان‌های مندنی پور: نقش زاویه دید در صدای داستان، بوستان ادب، سال دوم
- ۱۱) ریمون کنان شلومیت (۱۳۸۷) روایت داستانی بو طبقای معاصر، ترجمه ابولفضل حری، چاپ اول، تهران: نیلوفر
- ۱۲) لوتی یاکوب (۱۳۸۸) مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک فرجام، چاپ اول، تهران: مینوی خرد

- ۱۳) مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸) دانش نامه ی نظریه های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ سوم، تهران: آگاه
- ۱۴) می، چالز، (۱۹۹۴) داستان کوتاه: حقیقت هنر ترجمه راشین گلشن، تهران: شرکت سهامی انتشار
- ۱۵) هارتین، والاس (۱۳۸۹ و ۱۳۹۱) نظریه های روایت، ترجمه محمد شهبابا، چاپ چهارم، تهران: هرمس
- ۱۶) نعمتی، علیرضا (۱۳۸۴) راهی به سوی نورپیرامون «ارتباط روحی با امام زمان(ع)»، ناشر: خورشید مکه
- ۱۷) مجوزی، محمد و سوری، لیلی (۱۳۹۵) "تحلیل ساختار روایی رمان سلوک بر اساس نظریه ژرار ژنت" پژوهشنامه ادبیات داستانی، شماره یک، صص ۷۱-۹۹.
- ۱۸) قهرمانی، علی؛ شهیدایی، آرزو و حسینی، صدیقه (۱۳۹۶) "بازخوانی وجه ولحن روایی داستان "ابو معزی" اقرنجیب گیلانی از منظر ساختارگرایانه ژرار ژنت" نشریه روایت‌شناسی، دوره یک، شماره ۲، صص ۵۱-۸۰.

references

- ۱) Abbas Mokhber, Tehran: Markaz.
- ۲) Nazila Khalkhali, first edition, Tehran: Markaz.
- ۳) Theory with a Brief Reference to the Pathology of the Novel and Short Story in Iran*, Tehran: Afraz Publications.
- ۴) translated by Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini, Tehran: Negah Emruz.
- ۵) Mohammad Nabavi, third edition, Tehran: Agah.
- ۶) Narrative*, translated by Abolfazl Harri, Tehran: Niloufar.

۷)aaaa eeanette (۲۲۲۲ aaaaaaaaaa Crrrrr riiee rrrrr rrrre,,
Volume ۲۲, Issue ۳.

۸)Caamma Se ۲۰۱۱ *S cccceeeeeea rraiee Scccrrr e
Fiction and Film*, translated by Razieh Sadat Mirkhandan, first edition,
Qom: Islamic Research Center of Broadcasting.

۹)eeee eeeP rrrr (۳۳۳۳ ۲۰۲۱ eeee Fttt aaa Wa ee Be
Tehran: Sooreh Mehr.

)Riiiiiii iiFeee ۲۰۱۰ eeee Scccæeee cccce aa aaappp"
Stories: The Role of Point of View in Story Voice*, Boustan-e Adab, Year
۲.

۱۱)aa aa SmmnttnRa ^^^^ aaa rraiee eee Crrrrrrr rry
Poetics*, translated by Abolfazl Harri, first edition, Tehran: Niloufar.

۱۲) c (۹۹۹۹ rrrrcccc ii aa rraiee rrrrr rrrre and
Cinema*, translated by Omid Nikfarjam, first edition, Tehran: Minoui
Khard.

۱۳)aa aa nna Rmra (۹۹۹۹ cccc ccaaaaaaæ Crrrrrrr ryy rrrrr r
Theories*, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, third
edition, Tehran: Agah.

۱۴)aa Caeeee (۴۴۴۴) eeee S rr aaæeeeeee
Rashin Golshan, Tehran: Public Shareholding Company Entesharat.

۱۵)aa allace (۰۰۰۰ a ۲۰۱۲ aaa rraiee eee eeee rraeeeeeeeb
Mohammad Shahba, fourth edition, Tehran: Hermes.

۱۶)ee a (۰۰۰۰ Pa wwwa ttttt tReaa uuuuuu
Connection with Imam Mahdi (AS)"*, Publisher: Khorshid Makkah.

۱۷) Mojazi, Mohammad Soori, Leili (۱۱۱۱). "Narrative Structure Analysis of
the Novel 'Solook' Based on Gérard Genette's Theory," *Journal of Fiction
Literature*, Issue ۱, pp. ۱۱-۹۹.

۱۸)aaa aaa Seeeee rr ezu eeeee ee Se ۷۷۷۷ Re-
reading of the Narrative Voice and Tone in the Story 'Abu Ma'zi' by Aghran
Najib Gilani from a Structuralist Perspective of Gérard Genette," *Journal of
Narratology*, Volume ۱, Issue ۲, pp. ۱۱-۰۰.