Archive of SID

گونه های روایتی

دکتر علی عباسی

گروه زبان و ادبیات فارسی

چکیده:

این مقاله به بررسی گونه های روایتی و دیدگاه (Le Point de vue) بر اساس روشهای علمی پیشرفته،در ادبیات (روش ژپ لینت ولت) وکاربرد آن بر روی آثار نویسندگان ایرانی و فرانسوی (بهرام صادقی ، محمد هادی محمدی، صمد بهرنگی، هوشنگ مرادی کرمانی و آلبر کامو) می پردازد . قسمت پایانی مقاله، ترجمهٔ آزاد از کتاب Essaie de Typologie Narrative "Le " point de vue می‌باشد ؛که البته، ترجمهٔ خط به خط نیست و برای درک بهتر روش لینت ولت صحنه‌هایی از کتاب «بیگانه»ی آلبرکامو نیز به آن افزوده شده است .

واژگان کلیدی: گونه‌های‌روایتی،داستان،راوی،کنش گر، مخاطب، گونه شناسی، روایت، زاویهٔ دید، شخصیت .

***

در کتاب مقاله‌هایی درباره گونه شناسی روایتی « دیدگاه » (Esside Typologis " narrative le" point de Vue) ژپ لینت ولت، بر این باور است که دنیای داستان غالباً از سه موقعیت[1]: راوی[2] ـ کنش گر[3] ـ مخاطب[4] ، تشکیل شده است که می توان بررسی گونه شناسی (typology) را به هر اندازه که بخواهیم بر روی این سه موقعیت انجام

www.SID.ir

Archive of SID

می‌دهیم .

گونه شناسی اگر همچون طبقه بندی بر روی دلایل شکلی[۵] و یا / عملی[۶] در نظر گرفته شود، می‌تواند سه نوع بررسی را به دنبال بیاورد :

۱ـ بررسی راوی و عمل روایت کردن[۷].

۲ـ بررسی تحلیل گونه‌های کنش‌گر و گونه‌های کنشی

۳ـ بررسی مخاطب

گونه شناسی روایتی مورد بررسی، ژپ‌لینت ولت بیشتر به مسئلهٔ عمل‌روایت می‌پردازد . وانگهی، عمل روایت، به طور خودکار به رابطهٔ متضاد راوی و مخاطب هم خواهد پرداخت . البته باید خاطر نشان کرد که ژپ‌لینت ولت مسئله عمل روایت را در ارتباط با روایت[۸] و داستان[۹] هم در نظر دارد که در نتیجهٔ این کار، این عمل روایتی رابطهٔ خودش با کنش‌گران را مطرح می کند.

در حقیقت، گونه شناسی ژپ لینت ولت بر تضاد عملی بین بین راوی و کنش‌گر استوار است . این تقسیم بندی دوتایی میان راوی و کنش‌گر به ژپ لینت ولت اجازه می‌دهد که در ابتدا دو شکل روایت اصلی را تشکیل دهد :

۱ـ راویت دنیای داستان ناهمسان[۱۰]

۲ـ رایت دنیای داستان همسان[۱۱] (Lintvel, PP. 37-39)

ژپ‌لینت ولت خود می‌گوید این دو کلمه را از ژرار ژنت (Genett PP.203-207) به عاریت گرفته است. اما از دیدگاه ژپ لینت ولت، روایت هنگامی « راویت دنیای داستان ناهمسان» است که راوی به‌عنوان کنش‌گر در دنیای داستان[۱۲] ظاهر نشود: راوی ≠ کنش‌گر بر عکس، در « روایت دنیای داستان همسان »، یک شخصیت داستانی دو نقش را به عهده می‌گیرد: از یک طرف به عنوان راوی، (من ـ روایت‌کننده)[۱۳] وظیفهٔ روایت کردن‌روایت[۱۴] را بر دوش دارد : از طرف دیگر همچون کنش‌گر (من ـ روایت شده)[۱۵]، او عهده دار نقش در داستان[۱۶] می‌باشد : شخصیت ـ راوی =شخصیت ـ کنش‌گر.

www.SID.ir

Archive of SID

تضادی که بین راوی | کنش‌گر وجود دارد، این سود را دارد که مرکز جهت‌گیری [۱۷] و زاویهٔ دید خواننده را مشخص خواهد کرد و به کمک آن می‌توان در داخل شکل‌های روایتی اصلی؛ یعنی «روایت دنیای داستان ناهمسان» و «روایت دنیای داستان همسان»، ترکیبات اصلی این گونه‌های روایتی را تشخیص داد. این ترکیبات اصلی و اساسی از دیدگاه ژپ‌لینت ولت در زیر نشان داده شده است.

در واقع، «روایت دنیای داستان ناهمسان» به سه گونه تقسیم می‌شود:

۱ـ گونه روایتی متن نگار [۱۸]

۲ـ گونه روایتی کنش‌گر [۱۹]

۳ـ گونه روایتی بی طرف [۲۰]

الف ـ گونه روایتی متن نگار:

گونهٔ روایتی زمانی «متن نگار» است که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی (+) واقع شود و نه بر یکی از کنش‌گران (-). دراین حالت خواننده در جهان داستان به وسیلهٔ راوی ـ که همچون تشکیل دهنده (auctor)ی روایت می‌باشد ـ هدایت می‌شود.

برای مثال، بر اساس نظریهٔ ژپ‌لینت ولت، روایت گاوهای آرزو اثر محمد هادی محمدی از شکل «روایت ناهمسان» است، زیرا راوی، به عنوان، کنش‌گر در دنیای داستان ظاهر نمی‌شود: راوی ≠ کنش‌گر. وانگهی، این «روایت ناهمسان» از «گونه روایت متن نگار» [۲۰] است. زیرا مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده روی راوی واقع می‌شود و نه بر یکی از کنش گران. به زبان ساده‌تر، اصطلاحاً دوربین فقط با دونا، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان، همراه نیست بلکه با ایران یا آقا حسن، پدر خانواده نیز همراه است. در حقیقت، خواننده اطلاعات داستانی خود را تنها همراه با دونا دریافت نمی‌کند، بلکه بعضی اوقات به کمک ایران، آقا حسن و غیره دریافت می‌شود.

داستان کوتاه «فردا در راه است» از کتاب «سنگر و قمقمه‌های خالی» اثر بهرام

www.SID.ir

Archive of SID

صادقی، مثل مناسبی برای «گونهٔ روایتی متن نگار» از «روایت دنیای داستان ناهمسان» است. در صحنهٔ زیر ابتدا هر کجا که شخصیت داستانی پیرمرد حضور دارد، خواننده می‌تواند صحنه‌های روایت را ببیند. وقتی پیرمرد در دالان مسجد است، خواننده تصویر جسد و دالان را دارد؛ هنوز تصویری از مسجد داده نشده است. به محض این که پیرمرد از مسجد خارج می‌شود، خواننده با دنیای بیرون از مسجد آشنا می‌شود.

نعش را گذاشته بودند در دالان مسجد، خون آلود و لهیده و کسی فرصت نکرده بود چیزی رویش بیندازد. اما خون و گل خشکیده همه جایش را پوشانده بود. دالان از همیشه خاموش‌تر و غمزده‌تر بود. تاریک بود. چراغی درش نمی‌سوخت. تنها از لای در که نیمه باز بود، یک شعاع نور از چراغ خیابان به درون افتاده بود.

دو مرد به دیوار دالان، پشت در تکیه داده بودند، رو به روی هم. [...] آن یکی پیر بود [...]می خواست بنشیند و نشست. [...] مردی که استاده بود هنوز چشمش به او بود. [...] مرد جوان در را باز کرد. صدای ریزش باران در دالان پیچید. پیرمرد وحشت زده بیرون رفت. [...]

[پیرمرد] آمد توی خیابان. جلوش را نمی‌توانست ببیند. بالای سرش، زیر پایش، و جلو و عقبش، همه جا آب بود. ناودانها می‌لرزید، فشار آب آنها را تکان می‌داد و بیم آن می‌رفت که یکباره کنده شود. شاخه‌های درختها می‌شکست. دیوارهای نم کشیده آهسته آهسته فرو می‌ریخت و خیابان همچنان خلوت بود.

پیرمرد چند قدم رفت تا رسید به کوچه، پاک خیس شده بود. کوچه شلوغ بود. شلوغ‌تر از چند ساعت پیش. پیرمرد از وسط کوچه می‌رفت. آب تا قوزکش می‌رسید و او به سختی قدم برمی‌داشت.

همه از خانه‌ها آمده بودند بیرون. زنها، پابرهنه و سربازها، سطل و بادیه و ملاقه دستشان گرفته بودند و با آنها آب را به جلو می‌دادند. بچه‌ها جیغ می‌زدند. [...]هر کسی چیزی می‌گفت، اما صدایش در صدای باران و رعد گم می‌شد. [...]

www.SID.ir

Archive of SID

پیرمرد آمده بود در خانه. باران وحشی‌تر و سنگین‌تر می‌ریخت. رعد پر صداتر می‌غرید و برق روشن‌تر می‌کرد. [...] (صادقی، ۹-۱۳)

با رسیدن پیرمرد به خانه مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده از این کنش‌گر خارج می‌شود و روی کنش‌گر دیگر سوار می‌شود. اصطلاحاً دوربین با همراه شخصیت دیگری روان می‌شود: ابتدا به «زن‌ها»، آنگاه به «صنم»، بعد به «غلام‌خان» و در آخر به «گاوها» که در آخر کوچه هستند. وقتی دوربین همراه «گاوها» می‌شود، دیگر از غلام خان اثری نیست. با حرکت گاوها، ابتدا آخر کوچه، سپس صنم و خانهٔ فضلی نمایش داده می‌شود. و در آخر گاوها به غلام خان می‌رسند؛ که در این حالت راوی دوربین را به غلام خان می‌دهد. «غلام خان» دوربین را می‌گیرد و با صنم به خانه می‌رود.

صحنهٔ زیر ـ که ادامهٔ صحنهٔ بالا است ـ این تغییر جهت مرکز زاویهٔ دید خواننده را نشان می‌دهد:

پیرمرد آمده بود در خانه. باران وحشی‌تر و سنگین‌تر می‌ریخت. رعد پر صداتر می‌غرید و برق روشن‌تر می‌کرد. زن‌ها جایشان را به یک دسته دیگر داده بودند. اما صنم هنوز کار می‌کرد. مردها تقریباً مأیوس شده بودند. بیل و کلنگ کاری نکرده بود و کوچه همان طور ناهموار بود. [...]

غلام خان خاموش بود. سرش را بالا نمی‌کرد. با همان پیراهنی که از اول پوشیده بود و بی آن که یک دقیقه استراحت کند با سطل آب را جلو می‌راند. [...]

غلام خان جلو خودش صنم را می‌دید که دولا و راست می‌شود. در تاریک و روشن کوچه همهٔ سرها به طرف غلام برگشت. غلام خان همه آن‌ها را برانداز کرد و دوباره مشغول شد.

گاوها را آوردند و آخر کوچه بنا کردند خیش زدن. صنم با موهای آشفته، دستهای لخت، سراپای گل آلود و خیس، جلو خانه فضلی ایستاده بود. وقتی گاوها به غلام خان رسیدند او سطل را گذاشت زمین [...]

صنم و غلام خان رفتند به خانه شان. چراغ گرد سوز در طاقچهٔ اتاق می‌سوخت. قوری

www.SID.ir

Archive of SID

چای هنوز بر سر سماور بود. غلام خان نشست. از همه جایش آب می‌ریخت.» (صادقی، ص ۱۳-۱۵)

ب. گونه روایتی کنش گر:

گونه روایتی، زمانی «کنش گر» می‌باشد که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی (-)واقع نشود، بلکه درست برعکس، بر یکی از کنش گران (+) واقع شود.

برای «گونهٔ روایتی کنش گر» از کتاب فضانوردها در کورهٔ آجرپزی از محمدهادی محمدی مثال آورده‌ایم. روایت در فضانوردها در کورهٔ آجرپزی زمانی که به وسیلهٔ «راوی» روایت می‌شود از شکل «روایت ناهمسان» است، زیرا راوی به عنوان کنش گر در دنیای داستان ظاهر نمی‌شود: راوی ≠ کنش گر.

این «روایت ناهمسان» از «گونهٔ روایتی کنش گر»[۲۲] است. زیرا مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده روی راوی واقع نمی‌شود: بلکه بر یکی از شخصیت‌های داستان - یعنی چمن - متمرکز می‌شود. به زبانی ساده‌تر، اصطلاحاً دوربین فقط با چمن همراه است. هر کجا که چمن است، خواننده می‌تواند کنش‌های داستان را ببیند. آن جا که چمن نیست، خواننده هیچ اطلاعی از کنش‌های داستانی ندارد.

روایت چنین آغاز می‌شود که سبزی در بستر و چمن در کنار پنجرهٔ اتاقی ایستاده است. تمام داستان تلاشی است که چمن برای سبزی می‌کند تا او زنده بماند. هنگامی که چمن از اتاق خارج می‌شود، خواننده دیگر تصویری از سبزعلی ندارد، بلکه به لطف چمن فضای بیرون از خانه به خواننده معرفی می‌شود. بعد از این که چمن کوزهٔ آب را پر کرد، به طرف دکان مش محمد می‌رود و بعد از آن به اتاق نزد دوستش، چمن، بازمی گردد. با برگشت چمن به اتاق، دیگر، اثری از مش محمد و فضای خارج از کوره وجود ندارد:

. . . چمن از کوزه‌ای که زیر پنجره بود، کاسه را پر از آب کرد. از پنجره‌ای گشوده نگاهی به

www.SID.ir

Archive of SID

آسمان انداخت. ماه بالای سرش در قرص کامل می‌درخشید. هاله‌ای از نور دورش را گرفته بود. آمد کاسهٔ گلی را به‌دهانش نزدیک کند که نگاهش به دوستش افتاد.

[...]

سبزی در بستر، صدای تارتار موتور برق را می‌شنید که تمام صداهای دیگر را در خود خفه کرده بود. اتاق گرم بود. عرق متکایش را خیس کرده بود. [...]

چمن کوزه را برداشته و به سر چاه برد. تلمبه می‌زد و کوزه را که در کورسوی چراغهای زرد، شب را می‌گذراند، می‌پائید، اتاقها در باختر کوره بود. در وسط چال کوره، قرار داشت. خاور کوره موتور و چاه بود. وقتی که مطمئن شد آب چاه خنکتر شده، کوزه را پر آب کرد. به این قناعت نکرد. به طرف دکان کوره رفت. مش محمد موتورچی و دکاندار کوره، بیرون دکانش در روشنایی نشسته بود و شام می‌خورد. [...]

وقتی به اتاق مش رضا رسید، ابتدا آب یخ در گلوی رفیقش ریخت. آبگوشتشان از داغی افتاده بود.

در هر دو کاسه نان ترید کرد. کاسهٔ سبزی را کف دست گرفت و کنار بسترش نشست. [...]

پوست صورتش [سبزی] رنگ زرد چوبه شده بود. (محمدی، ص ۱، ۷، ۸ و ۹)

همچنین، روایت در ماهی سیاه کوچولو اثر صمد بهرنگی زمانی که به وسیله «ماهی پیر» نقل می‌شود، از شکل «روایت ناهمسان» است. زیرا راوی ـ یعنی «ماهی پیر» ـ به عنوان کنش‌گر در دنیای داستان ظاهر نمی‌شود: راوی ≠ کنش‌گر.

این «روایت ناهمسان» از «گونهٔ روایتی کنش‌گر»[۲۳] است؛ زیرا مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده روی راوی واقع نمی‌شود، بلکه بر یکی از کنش‌گران داستان ـ یعنی شخصیت داستانی ماهی ـ متمرکز می‌شود. به زبانی ساده‌تر، اصطلاحاً دوربین فقط با ماهی سیاه همراه است. هرکجا که ماهی سیاه است، خواننده می‌تواند کنش‌های داستان را ببیند. آن جا که ماهی سیاه نیست خواننده هیچ اطلاعی از کنش‌های داستانی ندارد.

www.SID.ir

Archive of SID

ج ـ گونه روایتی بی طرف:

گونهٔ روایتی، زمانی «بی طرف» است که نه راوی (ـ) و نه حتی یک کنش‌گر ـ هیچ کدام ـ به عنوان مراکز جهت‌گیری نگاه خواننده قرار نگیرند؛ در نتیجه هیچ مرکز جهت‌گیری فردی[۲۴] برای نگاه خواننده وجود ندارد.

در این حالت فقط یک نقش ساده ـ یعنی نقش روایتی که به او تحمیل شده است ـ را به عهده می‌گیرد و با این عمل، به طور خودکار، عمل تفسیر کردن را از دست می‌دهد. از ذهنیت درونی[۲۵] راوی، دیگر، در این گونهٔ روایتی اثری وجود ندارد. راوی در این مرحله، دربارهٔ شخصیت‌های داستان، نه قضاوت می‌کند و نه تفسیری انجام می‌دهد؛ حالتی خنثی را اتخاذ می‌کند. در حقیقت، او همچون دوربینی است؛ فقط آن چه را که می‌بیند و می‌شنود؛ بیان می‌کند و حالتی ابژکتیوت[۲۶] یا بیرونی را اتخاذ می‌کند. در این گونهٔ روایتی، عمل داستان[۲۷] به وسیلهٔ ذهن درون‌گرای راوی یا یک کنش‌گر تصفیه نمی‌شود، بلکه به نظر می‌رسد که این عمل به وسیله یک دوربین بیرونی ضبط می‌شود. مسلماً، در این گونهٔ روایتی، راوی بعضی صحنه‌ها را به سلیقهٔ خود انتخاب می‌کند؛ و این عمل مانع و مشکلی ایجاد نمی‌کند.[۲۸] صحنهٔ زیر از کتاب «مشت بر پوست» اثر مرادی کرمانی، این گونهٔ روایتی بی طرف را به خوبی نشان می‌دهد. راوی، در زیر، همچون یک دوربین فیلم برداری، فقط، می‌بیند و ضبط می‌کند، از درون شخصیت داستانی چیزی نمی‌گوید:

فقط کله‌ها را می‌دید. کله‌ها از دور، از ته بازار، می‌آمدند و از کنارش رد می‌شدند. تا چشم کار می‌کرد کله بود. همه جور کله‌ای، طاس، پر مو، کم مو، بی کلاه، با کلاه، کلاه نمدی، سربازی، پشمی، پاره پوره، کج و کوله، نو نوار.

کله‌های پیچیده توی چادر، چارقد، چادرهای ابریشمی، رنگ به رنگ، جلوی چار قدها سکه آویزان بود، سکه‌های ریز و درشت، زرد و سفید، براق.

گاه کله‌ای پیش می‌آمد، دستی بالا می‌آمد و سکه‌ای می‌گذاشت کف دست پدر، پدر می‌جنبید،

www.SID.ir

Archive of SID

قد بلندی داشت. از جلوی دکانها رد می‌شد.

«موشو» آن بالا روی شانه‌های پدر نشسته بود. شانه‌های پدر تکان تکان می‌خورد. پیچ و تاب می‌خورد. پاهایش از شانه‌های پدر آویزان بود. (مرادی کرمانی، ص ۵)

«موشو» کنار بازار می‌نشست و سرش پائین بود. از زیر چشم پاها را می‌دید. و کفشها را، نعلین‌ها، گالش‌ها، گیوه‌های گندهٔ روستایی، پوتینها و پاهای برهنه و کفشهای پارهٔ بچه‌هایی که گریه می‌کردند، کتک می‌خوردند، دستشان توی دست پدر و مادرشان بود، کشان کشان از میان جمعیت برده می‌شدند. موشو سر و گردنش را به چپ و راست می‌چرخاند و تنبک می‌زد و می‌خواند [...](مرادی کرمانی، ص ۹)

جدول زیر گونه‌های روایتی در « روایت دنیای داستان ناهمسان» را به نمایش می‌گذارد:

گونه‌های روایتی در «روایت دنیای داستان ناهمسان »

مرکز جهت دید / گونهٔ روایتی	راوی (گونهٔ روایت متن نگار)	بازیگران (گونهٔ روایت کنش گر)
متن نگار.....	+	-
کنش گرا.....	-	+
خنثی	-	-

«روایت دنیای داستان ناهمسان» به دو گونه تقسیم می‌شود :

۱ـ گونه روایتی متن نگار[۲۹]

۲ـ گونه روایتی کنش گر[۳۰]

الف: گونه روایتی متن نگار: گونه روایتی، زمانی «متن نگار» است که جهان داستان از طریق پرسپکتیو روایتی شخصیت ـ راوی (من ـ روایت کننده) و نه شخصیت ـ کنش گر

www.SID.ir

Archive of SID

(من ـ روایت شده) درک شود. در واقع، شخصیت ـ راوی (من ـ روایت کننده) اصطلاحاً با نگاهی به عقب یا به گذشتهٔ خود آنچه را که برایش پیش آمده است، روایت می‌کند.

پسرک لبوفروش از صمد بهرنگی این گونهٔ روایتی را به نمایش می‌گذارد. در واقع داستان پسرک لبوفروش از دو مرحله (۳۱) تشکیل شده است:

۱ـ مرحلهٔ اول: این مرحله شامل چند ماه معلمی در ده است. داستان تاری وردی از زبان بچه‌ها برای معلم نقل می‌شود و بعد معلم این داستان را به صورت نقل قول آزاد برای خواننده بیان می‌کند.

۲ـ مرحله دوم: در این مرحله داستان تاری وردی از زبان خود تاری وردی برای معلم تعریف می‌شود و هدف این مقاله، در واقع همین «مرحله دوم» است. داستان از این قرار است که تاری وردی بعد از چندین بار حضور در کلاس درس بچه‌ها، روزی به درخواست معلم داستان زندگی خود را برایش می‌گوید:

روزی بش گفتم: تاری وردی، حاجی قلی دعوات شده می‌توانی به من بگویی چطور؟

تاری وردی گفت: حرف گذشته‌هاست، آقا، سرتان را درد می‌آورم. گفتم: خیلی هم خوشم می‌آید که از زبان خودت از سیر تا پیاز شرح دعواتان بشنوم... (بهرنگی، ص ۱۷۳)

بعد از این صحنه، تاری وردی شرح داستان زندگیش را آغاز می‌کند:

«بعد تاری وردی شروع به صحبت کرد و گفت: خیلی ببخش آقا، من و خواهرم از بچگی پیش حاج قلی کار می‌کردیم. یعنی خواهرم پیش از من آنجا رفته بود.[...]

آقا این آخرها حاجی قلی بیشرف می‌آمد می‌ایستاد بالای سر ما دو تا و هی نگاه می‌کرد به خواهرم و گاهی هم دستی به سر او یا من می‌کشید و بیخودی می‌خندید و رد می‌شد. من بد به دلم نمی‌آوردم که اربابمان است و دارد محبت می‌کند.[...]

و ما دو تا، آقا آمدیم پیش ننه‌ام. وقتی شنید حاجی قلی به خواهرم اضافه مزد داده، رفت تو فکر و گفت: دیگر بعد از این پول اضافی نمی‌گیرید.[...]

www.SID.ir

Archive of SID

آقا! روز پنجشنبه دیگر آخر از همه رفتیم مزد بگیریم. حاجی خودش گفته بود که وقتی سرش خلوت شد پیشش برویم. حاجی، آقا، پانزده هزار اضافه داد و گفت: فردا می‌آیم خانه‌تان. یک حرفهایی با ننه‌تان دارم. [...]

بعدش هم تو صورت خواهرم خندید که من هیچ خوشم نیامد. خواهرم رنگش پرید و سرش را پایین انداخت. [...]

آنوقت پانزده هزار را برداشت و خواست تو دست خواهرم فرو کند که خواهرم عقب کشید و بیرون دوید. از غیظ گریه‌ام می‌گرفت. دفه‌ای روی میز بود. برش داشتم و پراندمش. دفه صورتش را برید و خون آمد. حاجی فریاد زد و کمک خواست. من بیرون دویدم و دیگر نفهمیدم چی شد. به خانه آمدم. خواهرم پهلوی ننه‌ام کز کرده بود و گریه می‌کرد.

شب آقا کدخدا آمد. حاجی قلی از دست من شکایت کرده بود و نیز گفته بود که می‌خواهم باهاشان قوم و خویش بشوم، اگر نه پسره را می‌سپردم دست امنیه‌ها پدرش را در می‌آوردند. [...]

صبح خواهرم سرکار نرفت. من تنها رفتم. حاجی قلی دم در ایستاده بود و تسبیح می‌گرداند. من ترسیدم، آقا، نزدیک نشدم. حاجی قلی که زخم صورتش را با پارچه بسته بود، گفت: پسر بیا برو تو کاریت ندارم.

من ترسان ترسان نزدیک او شدم و تا خواستم از در بگذرم مچم را گرفت و انداخت توی حیاط کارخانه و با مشت و لگد افتاد به جان من. آخر خودم را رها کردم و دویدم دفهٔ دیروزی را برداشتم، آن قدر کتکم زده بود که آش و لاش شده بودم. فریاد زدم که: قرمساق پیشرف، حالا بت نشان می‌دم که باکی... طرفی... مرا می‌گویند پسر عسگر قاچاقچی...

تاری وردی نفسی تازه کرد و دوباره گفت: آقا، می‌خواستم همان جا بکشمش، کارگرها جمع شدند و بردند خانه مان [...](صمد بهرنگی، صص ۱۲۳-۱۲۶)

در این صحنه تاری وردی از زبان خودش سرگذشت خود را برای، مخاطب خود (معلم) ـ که همان آقا می‌باشد ـ بیان می‌کند. همچنین در این صحنه حضور و مداخله یا ردپای راوی «معلم» در راوی «تاری‌وردی» نمایان است، هنگامی که راوی «تاری وردی»

www.SID.ir

Archive of SID

در حال نقل کردن داستان است، راوی «معلم» این چنین می‌گوید: «تاریّ وردی نفس تازه کرد و دوباره گفت.»

از طرف دیگر می‌توان رد پای راوی «تاری وردی» را هنگامی که داستان خودش را روایت می‌کند، نیز دید:

«می‌بخشی، آقا، مرا. خودت گفتی همه‌اش را بگویم ـ پانزده هزارش را طرف حاجی انداختم و گفتم: [...]

وانگهی، وقتی راوی «تاری وردی» با مخاطب خود صحبت می‌کند، بچه‌ها هم به طور غیر مستقیم روایت تاری وردی را می‌شنوند، پس آن‌ها رانیز مـی‌توان در لیست مخاطبین قرار داد.روایت در پسرک لبوفروش، زمانی که به وسیلهٔ راوی «تاری وردی» نقل می‌شود، از شکل «روایت همسان» است؛ زیرا، راوی ـ یعنی راوی تاری وردی ـ به عنوان کنش گر در دنیای داستان ظاهر می‌شود: شخصیت ـ راوی = شخصیت ـ کنش گر.

این «روایت همسان» از «گونهٔ روایتی متن نگار» است؛ زیرا جهان داستان از طریق پرسپکتیو روایتی شخصیت ـ راوی (من ـ روایت کننده) و نه شخصیت ـ کنش‌گر(من ـ روایت شده) درک می‌شود.به زبانی ساده، تاری وردی که زمانی خود کنش گر داستان پسرک لبوفروش بوده است. حالا با نگاهی به عقب ـ یعنی به زندگی گذشته خود ـ به عنوان راوی (من ـ روایت کننده) داستان زندگی خود را ـ یعنی زمانی کـه شـخصیت ـ کنش گر بوده است ـ بیان می‌کند. در این حالت بین شـخصیت ـ راوی و شـخصیت ـ کنش‌گر در بعد زمانی و بعد روانی فاصله‌ای وجود دارد. مسلماً تاری وردی زمانی که کنش گر بوده است، همچون یک «پیرمرد دنیا دیده» حرف می‌زده است.

«تاری وردی لبویی انتخاب کرد و داد دست من و گفت: بهتر است خودت پوست بگیری، آقا... ممکن است دستهای من... خوب دیگر ما دهاتی هستیم... شهر ندیده‌ایم... رسم و رسوم نمی‌دانیم... «مثل پیرمرد دنیا دیدهٔ حرف می‌زد» (بهرنگی ۷، ص ۱۷۱)

زمانی که تاری وردی نقش راوی را به عهده می‌گیرد و داستان زندگی خود را برای

www.SID.ir

Archive of SID

معلم روایت می‌کند، زاویهٔ دید، «زاویهٔ دید درونی» (Genett, PP. 203-2007) است ؛ زیرا خواننده فقط از درون و برون تاری وردی آگاه است و از درون دیگر شخصیت‌ها آگاه نیست و آن‌ها را فقط از ظاهرشان می‌شناسد. آن جا که تاری وردی می‌گوید: «من هیچ خوشم نیامد»، خواننده می‌داند که در دل تاری وردی چه می‌گذرد. در این صحنهٔ بالا تاری وردی اعلام نمی‌کند که حاجی قلی با نگاه «بد» به خواهرش نگاه می‌کرده است ؛ این، یعنی او هنوز از آن چه در سر حاجی قلی می‌گذرد، خبر ندارد، حتی از فکر سوء حاجی قلی نسبت به خواهرش هم مطمئن نیست؛ «من بد به دلم نمی‌آوردم که اربابمان است و دارد محبت می‌کند». در صورتی که وقتی بچه‌ها به عنوان راوی، داستان تاری وردی را برای معلم می‌گفتند، از نگاه حاجی قلی با اطلاع بودند؛ «با نظر بد بش نگاه می‌کرد».

تاری وردی چون از درون حاجی قلی با خبر نیست، می‌گوید: حاجی قلی «بیخودی می‌خندید». راوی تاری وردی حتی از واکنش خواهرش هم مطمئن نیست؛ «مثل این که ترسید»، حتی روز بعد از درگیری، هنگامی که تاری وردی به محل کار می‌رود تا دوباره در آن‌جا کار کند، تاری وردی حاجی قلی را «دم در» می‌بیند و نمی‌تواند حدس بزند که حاجی قلی برای انتقام آن جا ایستاده است.

صحنهٔ زیر داستان تاری وردی است که از طریق بچه‌ها برای معلم روایت می‌شود:

بچه‌ها خیلی چیزها از تاری وردی برایم گفتند. اسم خواهرش « سولماز » بود. دو، سه سالی بزرگتر از او بود. وقتی پدرشان زنده بود، صاحب خانه و زندگی خوبی بودند. بعدش به فلاکت افتادند. اول خواهر و بعد برادر رفتند پیش حاجی قلی فرشباف. بعدش با حاجی قلی دعواشان شد و آمدند بیرون.

رضاقلی گفت: آقاحاجی قلی بیشرف خواهرش را اذیت می‌کرد. با نظر بد بش نگاه می‌کرد، آقا. ابوالفضل گفت: آ... آقا... تاری وردی می‌خواست، آقا، حاجی قلی را با دفه بکشدش، آ... (صمد بهرنگی، ص ۱۷۲-۳)

www.SID.ir

Archive of SID

در صحنهٔ بالا زاویهٔ دید «زاویه دید صفر» می‌باشد ؛ زیرا بچه‌ها، (به عنوان راوی) از همه چیز آگاه هستند. آن‌ها می‌دانند که حاجی قلی «بیشرف» است و می‌خواسته خواهر تاری وردی را «اذیت» کند. آن‌ها همچنین نوع نگاه حاجی قلی را می‌شناسند ؛ «بانظر بد بش نگاه می‌کرد».

ب ـ گونه روایتی کنش گر:

گونهٔ روایتی زمانی «کنش گر» است، که شخصیت ـ راوی (من ـ روایت کننده) با شخصیت ـ کنش گر (من ـ روایت شده) کاملا یکی شود تا بتواند دوباره گذشته‌اش را در فکر و حافظه‌اش زنده کند؛ بدین وسیله خواننده می‌تواند پرسپکتیو روایتی شخصیت ـ کنش گر را درک کند. (Lintvelt P.89)

برای این قسمت مثال خوبی از کتاب «گاوهای آرزو»، اثر محمد هادی محمدی را انتخاب کرده‌ایم. البته اسم این داستان قصهٔ کبود مار است، که در روایت گاوهای آرزو آورده است. صاحب، یکی از شخصیت‌های گاوهای آرزو، با مارش دوره گردی می‌کند. در یکی از این دوره گردی‌ها، وقتی که جمعیت زیادی جمع شده بود، داستان «قصهٔ کبود مار» را برای جمعیت نقل می‌کند :

[صاحب] رو به جمعیت ادامه داد:

ـ عرض شد که این قصه اسمش کبود مار است، اما خودش قصه نیست. چون که اگر قصه بود، الان کبود مار همنشین شب روز من نبود. این قصه سرگذشت دردهای هندی بابا است در هندوستان. جایی که سرزمین مار و مور است، شاه و کور است! آهای مسلمانها شما که مرا امروز چنین خوار و بدبخت می‌بینید، روزی برای خودم آدمی بودم، صاحب شوکت و جلال. مالک زمین و برده بودم. اسب داشتم. قصری داشتم مثل باغ بهشت. چهار برش پنجره داشت که به باغ باز می‌شد، چه باغی! شام و نهار توی ظرف طلا بود. اما ای آدمیزاد بشنو چه می‌گویم و گوش کن پندهایم را تا روزگارت مثل من سیاه نشود. هیچ وقت کفر نگو. چه در بیداری و چه

www.SID.ir

Archive of SID

و چه در هوشیاری، چه در مستی. من کفر نگفتم و روزگارم این جور شد. شراب سرخ خوردم و بر تختم تکیه زدم و زبانم لال، زبانم لال، گفتم من خدا هستم. از آن شب، روزگارم برگشت. شبانه هوس شکار ببر به سرم زد، سوار فیل به جنگل رفتم. خداوند کریم هیچ بنده‌ای را گرفتار جنگل‌های هندوستان نکند، صلوات بلند ختم کن!

[...] وقتی به شکارگاه رسیدیم که دیگر صبح شده بود. اما توی جنگل تاریک بود، مثل ظلمات. این ور بگرد، آن ور بگرد، پیری را روی درخت سدر دیدم. تیری در کمان گذاشتم و گفتم یا علی. تیر از کمان رها شد و یک راست به چشم پیرمرد فرو رفت و از آن طرف سرش در آمد. کاش پایم می‌شکست و از پشت فیل پایین نمی‌آمدم. اما نشد آنچه باید می‌شد. [...]

از آن به بعد من و کبود مار شدیم آوارهٔ زمین. آن همه جلال و جبروتم به یک حرف و به یک آن بر باد رفت. و اما تو ای آدمیزاد، از زندگی من پند بگیر و هیچ وقت، کفر نگو و کار بد نکن! (محمدی، ص ۱۸۰-۲)

روایت قصه کبود مار از زبان راوی «صاحب» نقل می‌شود که مخاطب او جمعیت (صلوات بلند ختم کن) و دونا (در این صحنه نام دونا برده نشده است ولی در کتاب اشاره رفته است) می‌باشد. در ضمن، راوی «صاحب» مخاطب فرضی دیگری را نیز در نظر گرفته است: «آهای ای مسلمانها»، «ای آدمیزاد»

روایت قصهٔ کبود مار از شکل «روایت همسان» است. زیرا راوی ـ یعنی «صاحب» ـ به عنوان کنش‌گر در دنیای داستان ظاهر می‌شود؛ شخصیت ـ راوی = شخصیت ـ کنش‌گر. اما این «روایت همسان» از هر دو گونهٔ خود ـ هم از «گونهٔ روایتی متن‌نگار» و هم از «گونهٔ روایتی کنش‌گر» ـ استفاده کرده است.

۱ـ این روایت از «گونهٔ روایتی متن نگار» است؛ زیرا جهان داستان از طریق پرسپکتیو روایتی شخصیت ـ راوی (من ـ روایت کننده) و نه شخصیت ـ کنش‌گر (من ـ روایت شده) درک می‌کند؛ به زبانی ساده، «صاحب» که زمانی خود کنش‌گر داستان قصهٔ کبود مار بوده است. حالا با نگاهی به عقب ـ یعنی به زندگی گذشتهٔ خود ـ به عنوان راوی (من

www.SID.ir

Archive of SID

ـ روایت کننده) داستان زندگی خود را ـ یعنی زمانی که شخصیت ـ کنش گر بوده است ـ بیان می‌کند. در این حالت بین، شخصیت ـ راوی و شخصیت ـ کنش گر از بعد زمانی و بعد روانی فاصله‌ای وجود دارد. این اختلاف بعد زمانی و بعد روانی در صحنهٔ بالا به خوبی نمایان است. شخصیت ـ راوی «صاحب» زمانی که کنش گر (شخصیت ـ کنش گر) بوده است، پولدار است، اما «الان» پولدار نیست. آن روز کفر می‌گفته است ؛ اما امروز کفر نمی‌گوید. آن روز باغ زیبایی داشت ؛ ولی الان حسرت آن باغ را می‌خورد ؛ «چه باغی!». آن روز گفت: «من خدا هستم» ؛ ولی امروز نمی‌گوید و...

اگر خواننده صحنهٔ بالا را به دو زمان: «الان» و «روزی» بخش کند، به این تفاوت پی می‌برد. برای راحتی کار، هر جا عبارت و یا کلمات پر رنگ شده است مربوط به «الان یا امروز» است و هر کجا که زیر عبارات خط کشیده شده است، مربوط به « روزی » ـ یا گذشته ـ است.

۲ـ این روایت از «گونهٔ روایتی کنش گر» است ؛ زیرا شخصیت ـ راوی (من ـ روایت کننده) با شخصیت ـ کنش گر (من ـ روایت شده) کاملاً یکی می‌شود ؛ برای این که شخصیت دوباره گذشته‌اش، را از لحاظ فکری زنده کند. بدین وسیله خواننده می‌تواند پرسپکتیو روایتی شخصیت ـ کنش‌گر را درک کند.(Lintvelt P.86)

زمانی که صاحب(راوی)از الان و روزی استفاده می‌کند، می‌توان به تشابهٔ شخصیت ـ راوی (الان) که روزی شخصیت ـ کنش گر(روزی)بوده است، پی ببرد.

کتاب بیگانه از آلبر کامو، یک روایت از شکل «روایت دنیای داستان ناهمسان» می‌باشد. بر این کتاب نقدهای بسیاری نوشته شده است ؛ از جمله از نگاه روایت‌شناسی[۳۲]. این کتاب دارای فن روایتی خاصی می‌باشد. تأثیر رمان امریکایی بر بیگانه به خوبی نمایان است. فیچ (Fitch) از قول خود آلبرکامو می‌گوید که قسمت اول رمان بیگانه از فن رمانس امریکایی الهام گرفته است. در رمان بیهویزیست (رفتارگرا)[۳۳] از راوی همچون یک عدسی دوربین فیلم برداری استفاده می‌شود. این دوربین باید با بی

www.SID.ir

Archive of SID

طرفی هر چه را که اتفاق می‌افتد، ضبط کند به نوعی که (مطابق نظر ژان پل سارتر دربارهٔ رمان‌های همینگوی) ما به هیچ وجه قادر به شناختن قهرمانان داستان نباشیم ؛ مگر از طریق حرکات، حرف‌ها و داوری‌های مبهمی که روی دیگران می‌کنند.مسلماً در پنج بخش اول کتاب بیگانه همه چیز به صورتی اتفاق می‌افتد که انگار راوی محدود شده است که فقط، چیزهایی را که پنج حس ادراک می‌کنند، توصیف بکند: چیزهای توصیف شده همه آن جا هستند و هیچ چیز دیگری جز آن چه که هستند، نیستند. خواننده فقط ظاهر مورسو (Meursault)، قهرمان بیگانه، را می‌شناسد. فیچ می‌گوید هویت مورسو صرفاً در اعمال و حرف هایی که به دیگر شخصیت‌های داستان می‌زند، خلاصه می‌شود ؛ تمام آن چه که از حالت درونی او روایت می‌شود، لحظه‌ای و کوتاه مدت است ؛ در این کتاب راوی انتخابی نمی‌کند، بلکه به اندازهٔ یک عدسی دوربین خودکار از مسایل اطرافش فاصله گرفته، حالت بی طرفانه و ابژکتیو اتخاذ می‌کند. در ادامه، فیچ بر این باور است که مورسو هیچ چیز را فراموش نمی‌کند و از کنار جزئیات حتی خیلی کوچک هم به آسانی رد نمی‌شود: لذا، نمی‌توان گفت که او مشاهده می‌کند، بلکه بهتر است بگوئیم که او ضبط و فیلم برداری می‌کند.

بر اساس دیدگاه فیچ، زمان عمل روایت در انتهای رمان اتفاق می‌افتد.روایت پسین[۳۴] میان مورسو ـ راوی و مورسو ـ کنش گر یک فاصلهٔ زمانی به وجود می‌آورد،که این فاصلهٔ زمانی به نوبهٔ خود، یک فاصلهٔ روانی را هم میان دو عنصر رمان (۱ـ مورسو ـ راوی و ۲ـ مورسو ـ کنش گر) به وجود می‌آورد. تحت تأثیر مواجه شدن با دو مرگ (مرگ مادر در ابتدای رمان و مرگ عرب در آخر بخش پنجم از قسمت اول) مورسو به جهتی رانده می‌شود تا به نوعی آگاهی از پوچی[۳۵] دست پیدا می‌کند و این آگاهی تغییری در شخصیت او به وجود می‌آورد که پس از شورش و طغیان مورسو در اواخر کتاب علیه کشیش زندان، مورسو به این نتیجه می‌رسد که باید پوچی وجود را پذیرفت و درست پس از قبول این حقیقت آرامش پیدا می‌کند و در شرایطی که هر لحظه به

www.SID.ir

Archive of SID

اعدامش نزدیک می‌شود می‌گوید:

او [کشیش] که گذاشت و رفت دوباره آرام شدم. از رمق افتاده بودم و رو تختخواب افتادم. به گمانم خواب رفتم چون بیدار که شدم ستاره‌ها روی چهره‌ام می‌درخشیدند. سر و صدای شهر تا به من می‌رسید. بوهای شب و زمین و نمک شقیقه‌هایم را خنک می‌کرد. آرامش شگفت انگیز این تابستان خواب ربوده، همچون خیزابی به درونم می‌ریخت و در آن دم، و در مرز پایانی شب، [پریهای دریایی فریاد کشیدند] آن‌ها عزیمت به دنیایی را اعلام می‌کردند که اکنون تا ابد به حالم فرقی نمی‌کرد (کامو، ص ۱۵۴-۵)

در چنین حالت روانی است که مورسو داستان زندگی‌اش را بیان می‌کند. مورسو در نوع (ژانر) خاصی از گفتگوی درونی به گذشته خود نگاه می‌کند. ضبط حوادث داستان همچون دوربین فیلم برداری و به صورت خنثی انجام می‌گیرد. علت وقوع چنین امری فاصله و جدایی روانی است که میان مورسو ـ راوی، مورسو ـ کنش گر و همچنین دنیای بیگانه وجود دارد.

در این جا، ژپ لینت ولت بر اساس گفته‌های فیچ به این نتیجه می‌رسد که موضوع به هیچ وجه در مورد یک روایت خنثی، بی طرفانه و ابژکتیو (چنان که از عدسی یک دوربین فیلم برداری ملاحظه می‌شود) نیست، بلکه قضیه مربوط به گونهٔ روایتی متن نگار با دورنمای (پرسپکتیو) روایتی دورن نگر (سوبژکتیو) مورسو ـ راوی می‌باشد.

این فاصله و جدایی روانی (میان مورسو ـ راوی و مورسو ـ کنش گر) در خواننده، تأثیر دوگانه ایجاد می‌کند. از یک طرف، خواننده پوچ بودن وجود را نتیجه می‌گیرد؛ زیرا به قول باریه (Barrier) « در این جهان بیگانه‌ای که مورسو را در آن نهاده‌اند. او می‌بیند و می‌شنود، اما هیچ چیزی را نمی‌فهمد. هیچ چیزی را نمی‌داند. مورسو جهان بیگانه‌ای را همراه با جدایی [روانی] یک انسان بیگانه برای ما توصیف می‌کند.» (Lintvelt, PP.85-86)، از طرف دیگر جدایی روانی‌ای که راوی در بخش دوم کتاب (بیگانه)، همچون قصه‌های قرن هیجدهم، علیه عدالت و دستگاه قضایی کشور ترسیم

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند، نقاشی هجایی ـ انتقادی آن دوره را برای خواننده تداعی می‌کند.

گونهٔ روایتی کنش‌گر: دورنمای (پرسپکتیو) روایتی شخصیت ـ کنش‌گر

در گونهٔ روایتی کنش‌گر، شخصیت ـ راوی (من ـ روایت کننده) کاملاً با شخصیت ـ کنش‌گر یکی می‌شود تا بتواند در فکر و حافظهٔ خود گذشته‌اش را، دوباره، زنده بکند؛ پس خواننده با دورنمای (پرسپکتیو) روایتی شخصیت ـ کنش‌گر سهیم می‌شود.

دیدیم که بعضی قسمت‌های کتاب بیگانه به وسیلهٔ گونه روایتی متن نگار مشخص شد. مورسو ـ راوی از مورسو ـ کنش‌گر فاصله می‌گیرد تا بتواند تجربیات گذشته‌اش را با یک فاصلهٔ روانی قابل ملاحظه[۳۶] بیان کند. بااین وجود در بخش دیگر کتاب، مورسو ـ راوی اصطلاحاً در پوست مورسو ـ کنش‌گر می‌شود.

موضوع زمانی دربارهٔ گونهٔ روایتی کنش‌گر می‌باشد که این گونهٔ روایتی کنش‌گر بر دو صحنهٔ اصلی این کتاب ـ یعنی آنجایی که در مورسو تحول روحی انجام می‌گیرد ـ غالب است. این امر یک بار در بخش آخر قسمت اول، درست هنگامی که مورسو عرب را می‌کشد، رخ می‌دهد و با این عمل او به پوچ بودن وجود آگاه می‌شود؛ و بار دیگر در بخش آخر قسمت دوم، زمانی که راوی شورش خود و قبول همیشگی پوچ بودن وجود را بیان می‌کند رخ، می‌دهد. در این باره، فیچ می‌گوید «با این دیدگاه این آخرین بخش [کتاب] کاملاً شبیه به آخرین بخش قسمت اول می‌باشد: لحظه تشابه را در کامل‌ترین شکل ممکن آن بین خواننده و قهرمان مشخص می‌کند؛ لحظه‌ای که، درهر دو بخش باعمل قطعی و نهایی [: قرار گرفتن مورسو در مقابل مرگ و زندگی،] وجودش مصادف می‌شود.» (Lintvelt, P.86-7)

جدایی روانی دورنمای (پرسپکتیو) روایتی مورسو ـ راوی، از یک طرف باعث پوچ بودن وجود می‌شود و از طرف دیگر، توصیف ریشخندگونه‌ای علیه عدالت و دستگاه قضایی را نشان می‌دهد. عامل این مسایل نیز، باز، دورنمای (پرسپکتیو) روایتی مورسو ـ

www.SID.ir

Archive of SID

کنش‌گر است، زیرا با تقسیم کردن دورنما (پرسپکتیو) است که به قول فیچ «خواننده به جای مورسو هنگام قتل را حس، و عکس العمل‌های درونی او را درک می‌کند.» و در نتیجه، تنها توصیحی که مورسو می‌تواند در روز محاکمه‌اش بدهد را قبول کند: «همه‌اش تقصیر آفتاب بود» ؛ این چنین، خواننده انگیزهٔ درونی مورسو را درک می‌کند. این انگیزه درست برعکس استدلال‌های عقلی دادگاه می‌باشد. در چنین شرایطی از طریق ناتوانی دستگاه قضائی و ناتوانی مردان این دستگاه ـ که نمی‌توانند خود را در وضعیت مورسو قرار دهند تا بتوانند انگیزه‌های غیر عقلی او را بفهمند ـ عدالت ریشخند می‌شود.

تحلیل تیپ‌شناسی بیگانه نشان می‌دهد که گونهٔ روایتی متن‌نگار و گونهٔ روایتی کنش‌گر ـ هر کدام به نوبت ـ در بعضی از بخش‌های این روایت غالب می‌باشند. حتی گاهی این دو گونهٔ روایتی از جمله‌ای به جملهٔ دیگر به طور متناوب تکرار می‌شوند. آگاه شدن بین مورسو از پوچ بودن وجود در ارتباط با تجربیاتش با مرگ می‌باشد. بدین گونه است که جدایی روحی و روانی بین مورسو ـ کنش‌گر، بی خبر از پوچ بودن وجود، و مورسو ـ راوی، بعد از آگاهی از پوچ بودن وجود، در تغییر رفتار مورسو نسبت به مرگ کاملاً ظاهر می‌شود؛ دو صحنهٔ کتاب می‌تواند این مطلب را به خوبی نشان بدهد. در صحنهٔ اول، مورسو نقل می‌کند که برای مراسم شب زنده داری مادرش میان پیرمردها و پیرزنان در مرده خانهٔ کوچک بود:

> حتی به گمانم رسید این مرده [مادر] که وسطشان دراز کشیده بود هیچ معنایی در نظرشان نداشت. اما حالا فکر می‌کنم که آن گمانم درست نبود. (کامو، ص ۴۳)

در صحنهٔ دوم مربوط به یک حکم اعدام است که پدر مورسو برای تماشای حکم رفته بود:

> در این موقع داستانی به یادم می‌آمد که مامان دربارهٔ پدرم برام نقل می‌کرد. او را ندیده بودم. تنها چیز دقیقی که دربارهٔ این آدم می‌دانستم شاید همان بود که آن وقتها مامان از او با من می‌گفت: او به تماشای اعدام آدمکشی رفته بود. از فکر رفتن مریض شده بود. با این همه رفته بود و

www.SID.ir

Archive of SID

چون برگشت تا مدتی از صبح به قی کردن افتاده بود. آن وقتها پدرم یک خوردهٔ دلم را به هم می‌زد. حالا می‌فهمیدم، کاملاً طبیعی بود. چطور پی نبرده بودم که هیچی مهمتر از اعدام نیست و، خلاصه، این تنها چیز به راستی جالب برای آدم است.(کامو، ص ۱۴۳)

بدین ترتیب گونهٔ روایتی کنش گر و گونهٔ روایتی متن نگار (Auctoriel)، همچنین دورنمای (پرسپکتیو) روایتی مربوط به مورسو ـ کنش گر و دورنمای (پرسپکتیو) روایتی مربوط به مورسو ـ راوی، در کنار هم در این روایت قرار گرفته‌اند. بعد از تغییر و تحول روحی و در هنگام روایت ـ یعنی «حالا»[۳۷] ـ مورسو ـ راوی قضاوتی را که به عنوان کنش گر و سابقاً ـ یعنی «آن وقت»[۳۸] ـ داشته است، تصحیح می‌کند. جدول زیر گونه‌های روایتی در «روایت دنیای داستان ناهمسان» را به نمایش می‌گذارد:

گونه‌های روایتی در روایت دنیای داستان همسان

مرکز جهت‌دید / گونهٔ روایتی	شخصیت ـ راوی (گونهٔ روایت متن نگار)	شخصیت ـ کنش‌گر (گونهٔ روایت کنش گر)
متن نگار.....	+	-
کنش گر	-	+

همان طور که در شکل بالا دیده می‌شود «روایت دنیای داستان همسان» گونهٔ روایتی بی طرف را حذف کرده است ؛ زیرا شخصیت جهان داستان به اجبار یک کارکرد تفسیری را به عهده می‌گیرد. پس به این دلیل ساده، «روایت دنیای داستان همسان» گونهٔ روایتی بی‌طرف را حذف می‌کند. حتی اگر شخصیت داستانی به یک دوربین فیلم برداری ساده محدود شود، با این حال او به کمک ادراک شخصی عمل می‌کند و این ادراک شخصی یا از طریق شخصیت ـ راوی یا به وسیلهٔ شخصیت کنش‌گر انجام می‌گیرد است ؛ به نوعی که بیشتر از دو مرکز جهت‌گیری نداریم: ۱ ـ در ارتباط با گونهٔ روایتی متن

www.SID.ir

Archive of SID

نگار ۲ـ در ارتباط با گونهٔ روایتی کنش گر.

توضیحات:

1- Les trois inctances

2- Narrateur

3- Acteur

4- Narrataire

5- Formies

6- Fonctionnels

7- Narration

8- Lerecit

9- Histoire

10-La narration heterodiegetique

11-Le narration homodiegetique

12-Diegese دنیای داستان

13-Je - narrant

14-Lerecit

15-Je naire

16-Histoire

17-Le centre d'orientation

18-Type narratif auctoriel

19-Type narratif actorief

www.SID.ir

Archive of SID

20-Type narratif neutre

21-Le type narratif auctoriel

22-Le type narratif actoriel

23-Le type narratif actoriel

24-Individualise

25-La conscience aubjective

26-Objectiverent

27-Laction romanesque

۲۸ـ البته دراین جا شخصاً با نظر ژپ لینت ولت موافق نیستم ؛ زیرا این نوع انتخاب کردن، صحنه‌ها، خود، یک نوع حالت درون‌گرا و تفسیری را به وجود می‌آورد ؛ زیرا راوی از حالت خنثی بودن خارج می‌شود و دیگر همچون دوربین عمل نمی‌کند ؛ آن چه را که می‌خواهد نشان می‌دهد و آن چه را که مایل نیست ـ ولو مهم باشد ـ رها می‌کند. در هر صورت، خواننده تحت سیطرهٔ راوی است ؛ زیرا او است که تشخیص می‌دهد من چه چیز را ببینم و چه چیز را نه.

در این کلام، حق انتخاب از خواننده گرفته شده است ؛ خواننده در آخر امر همان چیزی را نتیجه می‌گیرد که راوی یا نویسنده در نظر داشته است ؛ در این صورت محل قرارگرفتن این گونه‌های روایتی در کجای جدول پیشنهادی (صفحه) قرار می‌گیرد؟

29-Auctoriel

30-Actoriel

۳۱ـ البته این تقسیم بندی برای تسهیل در تحلیل متن از سوی نگارنده انجام شده است.

۳۲ـ از این جا تا آخر مقاله ترجمه‌ای آزاد از (Jaap, Essai de Typologie narrative (Le " point de vue " Paris, Jose Corti, PP. 84-85-86-87-88. می باشد؛ با این تفاوت که تقریباً ترجمهٔ خط به خط نیست، بلکه برای درک بهتر سعی شده تا حد امکان، مطالبی

www.SID.ir

Archive of SID

به متن اضافه شود ؛ وانگهی برای این که خواننده درک ملموسی از روش لینت ولت داشته باشد، صحنه هایی از کتاب بیگانه را نیز به آن اضافه کرده‌ایم.

33-Behariouriste

34-La narration ulterieur

35-Une prise conscience de L'absurde

۳۶ـ مقایسه ابتدا و انتهای داستان بیگانه نشان می‌دهد که در این فاصله، در درون مورسو تغییراتی انجام پذیرفته است :

۱ ـ تغییر احساس مورسو نسبت به مادرش ؛

۲ـ تغییر رابطه مورسو با مرگ .

۳ـ رابطه‌اش با دیگران و با جهان هم تغییر کرده است.

37-Maintenant

38-Alors

منابع و مآخذ :

بهرنگی، صمد. «پسرک لبوفروش». قصه‌های بهرنگی. تهران: انتشارات دنیا و انتشارات روزبهان، [بی تا].

صادقی، بهرام. «فردا در راه است». سنگر و قمقمه‌های خالی. تهران: کتاب زمان، [بی تا]، ج ۴.

کامو، آلبر. بیگانه. ترجمهٔ امیر جلال الدین اعلم. تهران: نشر نشانه، ۱۳۷۱، ج ۲.

مرادی‌کرمانی، هوشنگ. مشت برپوست. تهران: جوانهٔ توس وابسته به انتشارات توس، ۱۳۷۵، ج ۲.

محمدی، محمدهادی. فضانوردها در کورهٔ آجرپزی. تهران: کتاب‌های شکوفه وابسته به انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۹، ج ۲.

محمدی، محمد هادی. گاوهای آرزو. تهران: انتشارات خانهٔ ادبیات، ۱۳۷۸.

Genett, Gerard. *Figures* III. Editions du seuil. Paris: 1972.

Lintvènt,Jaap. *Essai de Typologie narrative Le "Point de vue"* . Paris: Jose Corti, 1989.

www.SID.ir