دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هفدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱ شماره پنجاه و سوم
صفحات ۱۸۵- ۱۶۷

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 17, NO. 53, AUTUMN & WINTER 2022

تحلیل و بررسی روایت‌شناختیِ رمان لب بر تیغ بر اساس نظریه روایت‌شناسانهٔ ژرار ژنت

عاطفه عسلی[۱]
حسام ضیایی[۲]
حسین پارسایی[۳]

چکیده

رمانِ *لب بر تیغ*، نوشته‌ی حسین سناپور، یکی از آثارِ ادبی قابل توجهی‌ست که در اواخر دهه ۸۰ به نگارش درآمد. سناپور در این اثر تلاش کرده است که روایتی از چند شخصیت، وقایع و رخدادهایِ مرتبط با زندگیِ آنان و فضایِ حاکم بر نوع مناسباتِشان ارائه دهد. فضای زمانی و تاریخی که این داستان در آن روایت می‌شود، چندان مشخص نیست اما زبانِ روایت و فُرم گفت‌وگوها، نوعِ سخن گفتن‌ها، عامیانه بودنِ شکلِ دیالوگ‌ها، طبقه‌ی اجتماعیِ شخصیت‌ها، استفاده از زبانِ شکسته‌ی کوچه‌بازاری و جنوب شهریِ تهران و مقوله‌هایی از این دست، فضایِ حاکم بر داستان‌ها و فیلم‌هایِ قبل از انقلاب را تداعی می‌کند؛ هر چند سبکِ زندگیِ شخصیت‌های داستان و فضایِ حاکم بر نوع روابط و مناسباتِ آنها زمانِ تاریخی روایت را نیز ممکن است به دوره‌های بعدتر پیوند دهد. از منظرِ شیوه‌ها و تکنیک‌های روایی، رمانِ *لب بر تیغ*، در ذیل رمان‌های مدرن قرار می گیرد. شیوه‌های متنوعِ روایت، فاصله گرفتن از زمانِ خطی روایت، چندصدا بودنِ فرم روایت در این اثر، بهره گرفتن از شیوه‌های نوینِ روایت داستان و عواملی از این دست سبب شده است تا ظرفیت‌های رمانِ *لب بر تیغ* از منظر روایت‌شناختی، قابل توجه باشد. در این پژوهش، با تمرکز بر خصلت-های روایی این اثر تلاش خواهد شد تا با کاربستِ نظریهٔ روایت‌شناسیِ ژرار ژنتِ فرانسوی، تکنیک‌های روایی غالب در این اثر مورد تامل قرار بگیرد. فرضیهٔ پژوهش این است که سناپور با ارائه‌ی رویکردهای مدرن در زمینه روایت، توانسته است اثری خلق کند که با معیارهایِ روایت‌شناسانهٔ دوران مدرن تطابق دارد و این خصلت‌های روایی را می‌توان با استفاده از نظریه ژرار ژنت توضیح و تبیین کرد.

کلیدواژه‌ها: حسین سناپور، رمان لب بر تیغ، نظریه، روایت‌شناسی، ژرار ژنت.

۱- دانشجوی دکتری گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائمشهر، قائمشهر،ایران.
dr.atefehasali@yahoo.com
۲- استادیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائمشهر، قائمشهر،ایران(نویسنده مسئول).
ziaee.hesam@gmail.com
۳- استادیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائمشهر، قائمشهر،ایران. hosseinparsaei@gmail.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۹/۱۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۳۰

مقدمه

حسین سناپور یکی از نویسندگان و رمان‌نویسانِ معاصر ایرانی‌ست که او را می‌توان یا می‌بایست یکی از پرکارترین رمان‌نویسان و به طور کلی نویسندگانِ ایرانی در یکی دو دهه اخیر دانست. از جمله کارهای او می‌توان به *رمانِ نیمه غایب*، *ویران می‌آیی(۱۳۸۲)*، *با گارد باز(۱۳۸۳)*، *سمت تاریک کلمات، برنده بهترین مجموعه داستان کوتاه در ششمین دوره جایزه هوشنگ گلشیری(۱۳۸۴)*، *شمایل تاریک کاخ ها(۱۳۸۸)*، *لب بر تیغ(۱۳۹۰)*، *دود (۱۳۹۳)*؛ *سپیدتر از استخوان(۱۳۹۴)*؛ *خاکستر(۱۳۹۶)* و *آتش(۱۳۹۷)* اشاره کرد. از منظر شیوهٔ نویسندگی یا نزدیکیِ سبکِ روایی، می‌توان سناپور را جزو نسلِ نویسندگانی دانست که در ایران در حد فاصلِ انقلاب اسلامی تا دورانِ پس از اصلاحات، رشد یافته، اصول رمان‌نویسیِ مدرن را فراگرفته و به نگارش رمان‌هایی بر اساس اسلوب و شیوه‌های مدرن اقدام کرده است. می‌توان شیوهٔ نویسندگیِ او را در رمان‌هایش، نوعی رئالیسم اجتماعی و فرهنگی دانست که در آنها به مسائل اجتماعی همچون پدرسالاری، طلاق، اعتیاد، مهاجرت، تحصیل، تحول در سبک زندگیِ ایرانی و تبعات خواسته یا ناخواستهٔ این دگرگونی‌های اجتماعی، هنجارهای فرهنگی و خُلقیاتِ اجتماعی و عواملی از این دست پرداخته شده است (به عنوان نمونه‌ای از این رویکردها نک: لب بر تیغ: ۱۳۹۰؛ دود: ۱۳۹۳؛ کلاه‌گردانی میان آس‌وپاس‌ها: ۱۴۰۰).

مسئلهٔ این پژوهش در واقع تلاش برای تبیین و تحلیلِ لایه‌های روایی و روایت‌شناسیِ حسین سناپور در رمانِ لب بر تیغ بر اساسِ نظریه‌ی روایت‌شناسیِ ژرار ژنت است. بر این مبنا، پرسشِ اصلی این است که از منظرِ روایت‌شناسی، شگردهایِ روایی در رمانِ لب بر تیغ، چگونه به آفرینشِ یک رمانِ مدرن منجر شده و این خصلت‌های رواییِ چندگانه را چگونه می‌توان بر اساس نظریه ژنت توضیح و تبیین کرد؟ بنابراین، در این پژوهش هدف این است تا با تمرکز بر تکنیک‌ها و لایه‌هایِ روایی این رمان، زمانِ روایی این داستان و ابعاد روایت‌شناسانهٔ آن مورد تامل قرار بگیرد. برآیندهایِ این پژوهش نشان می‌دهد که از منظرِ تئوریِ روایت‌شناسانهٔ ژرار ژنت، رمانِ لب بر تیغِ حسین سناپور، از چند لایهٔ روایی متنوع و متکثر تشکیل شده است به نحوی که می‌توان این لایه‌های روایی را از منظرِ نظم، تداوم، بسامد و لحن، یعنی چند مفهومِ بنیادین در تئوریِ ژنت، مورد تامل قرار داد.

دربارهٔ نقد و بررسیِ کارنامهٔ ادبی حسین سناپور و همچنین کاربستِ نظریهٔ ژرار ژنت تاکنون پژوهش‌هایی انجام شده است و محققان و پژوهشگران از زوایای مختلفی هم آثار سناپور را بررسی

کرده‌اند و هم نظریهٔ ژرار ژنت را برای تحلیل بافتارِ روایی رمان‌ها یا متونِ روایی دیگر مورد استفاده قرار داده‌اند که در این میان می‌توان گاهی نقد رمان *لب بر تیغ* را نیز دید. البته هیچ کدام از این پژوهش‌ها از منظری که پژوهش حاضر صورت‌بندی شده است، انجام نگرفته‌اند. به عنوان نمونه می‌توان به پژوهش‌هایی مانند «*گفتمانِ غیر مستقیم آزاد در رمان لب بر تیغ*»(نجومیان و غفاری: ۱۳۹۱). «*عرصه‌های تاریک زندگیِ شهری در رمان سمت تاریک کلمات*»(محمدی: ۱۳۸۶)، «*بررسی عناصر داستانی در رمانِ نیمه غایب*»(ابراهیم‌تبار و دیگران: ۱۳۹۱)، اسکاز در داستان‌هایِ ذهنِ حسین سناپور(نیک‌فر و دیگران: ۱۳۹۶) اشاره کرد. همچنین در زمینه نقد متون ادبی با استفاده از نظریه ژنت می‌توان به پژوهش‌هایی همچون روایت‌شناسیِ رمان شناگر بر اساس نظریه ژرار ژنت(فیروزآبادی: ۱۳۹۴)، کانون روایت در الهی‌نامه عطار بر اساس نظریه ژرار ژنت(علی‌زاده و سلیمیان: ۱۳۹۱)، بررسی زمان‌مندیِ روایت در رمان سالمرگی(بهنام‌فر و دیگران: ۱۳۹۳) اشاره کرد. در این پژوهش‌ها، هم می‌توان نقد و بررسیِ برخی از کارهای حسین سناپور بر اساس چشم‌اندازهای انتقادیِ متون ادبی را مشاهده کرد و هم در عین حال، استفاده نسبتاً چشم‌گیر از نظریه ژرار ژنت در بررسی ظرفیت‌های روایت‌شناسانهٔ رمان‌ها یا متون ادبیِ دیگر. اما تاکنون رمان نیمه غایب سناپور بر اساس نظریه ژنت مورد بررسی قرار نگرفته است.

معرفیِ رمانِ لب بر تیغ

رمانِ لب بر تیغِ حسین سناپور داستانِ خانواده‌ای‌ست که تحت تاثیر طلاقِ سیروس از همسر اولش و ازدواجِ دومِ او با فرنگیس و نیز روابطِ این دو با دخترِ سیروس یعنی سمانه، از زن اولش، مجموعه‌ای از رخدادها و اتفاقات با محوریتِ شخصیتِ سمانه قرار دارد. شخصیتِ اصلیِ رمان، یعنی سمانه، تحت تاثیر جدایی پدر و مادرش، وارد نوعی از مناسبات و روابطِ اجتماعیِ پُرریسک می‌شود. این گرایش‌ها در کنارِ رابطهٔ او با فرنگیس، نامادری‌اش، و همچنین رابطهٔ تقریبا سردِ او با پدرش بر کلیتِ فضای داستان سایه افکنده است. نویسنده در این اثر تلاش کرده است تا با نگاهی واقع‌گرایانه و خلقِ یک بسترِ اجتماعیِ پر از خشونت و همچنین با کاربستِ زبانی کلاسیک، فضای روایی ویژه را خلق کند.

در این میان، ارتباطِ مخفیانهٔ سمانه با داوود، کارهایِ پنهانیِ او، حضورش در برخی مهمانی‌ها به دور از چشمِ پدر، هماهنگی‌هایِ او با فرنگیس، رابطه‌ی مخفیانه‌اش با داوود، وی را وارد مجموعه‌ای از روابط و رقابت‌هایِ خشن و پر از اضطراب می‌کند که به واسطهٔ شخصیتِ داوود و گرایش‌های

فزایندهٔ او به رقابت‌ها و حسادت‌ها و دوئل‌های خطرناک با دار و دستهٔ رقیبان، شکل می‌گیرد. بنابراین، محتوای داستان میان دو گونهٔ اجتماعی و جنایی در کش و قوس است. هر چند به ظاهر با یک رمان عاشقانه-جنایی طرفیم، اما فرم اثر چنان با وسواس پرداخت می‌شود که مضمون را به دنبال خود می‌کشد و از درغلتیدن در وادی ابتذال و پیش پا افتادگی می‌گریزد.

نویسنده با تکیه بر این شکل از مناسبات و با انتخاب یک فضای روایی در پایین‌شهر، زبان و ادبیاتِ ویژه‌ای را خلق می‌کند که احتمالا بیشترین تداعی‌ها را با زبانِ شخصیت‌های فیلم فارسیِ قبل از انقلاب متبادر می‌کند. رمان دارای ۲۴ فصل است. حجمِ فصل‌ها بسیار کم است و در طولانی‌ترین فصل به پنج یا شش صفحه هم نمی‌رسد. در هر فصل، تلاقی آدم‌های هر گروه به تدریج آشکار می‌شود و در پایان رمان، آنهایی که باید با هم درگیر و مواجه شوند، به جان هم می‌افتند. رمان را راوی دانای کل تعریف می‌کند و گاهی با بیان مستقیم گفت‌وگوها و گاهی با توصیف رفتار و بیان غیرمستقیمِ گفت‌وگوها، شکل داستان‌گویی را از فرم سنتی به فرمی مدرن تغییر می‌دهد. این کار باعث می‌شود تا خواننده صرفاً با خواندن گفت‌گوهای مطول دچار ملال و سردرگمی نشود. از منظرِ زبانِ روایت و ساختِ ادبیِ رمان نیز می‌توان گفت که نویسنده با استفاده از جملات و توصیف‌ها موجز و تکه تکه، در صدد بوده است تا بیشترین میزانِ تمرکزِ مخاطب را طلب کند و کاری بکند که کلِ این رمانِ نه چندان بلند، با دقت و بدون حواس‌پرتی خوانده شود. نویسنده همچنین با ارائه‌ی روایتی پر از کِش-وقوس‌هایِ خشن، گفت‌وگوهای سریع و پُرشتاب، شخصیت‌های نسبتا فراوان، موقعیت‌های اضطراب-آورِ پلیسی و جنایی، ادبیاتِ کوچه‌بازاری و جنوب‌شهری، رمانی شبیه به یک فیلم فارسیِ کلاسیک خلق کرده است که اگر چه مرزبندی‌های قابل توجهی با آن فرمِ روایی می‌تواند داشته باشد اما از منظر فُرم و ساختِ موقعیت‌های روایت، شباهت‌های فراوانی می‌توان بینِ این دو فرم روایی در رمان و فیلم فارسی یافت. بنابراین عجیب نیست اگر مخاطب هنگامِ خواندنِ این داستان، در هر فصل رمان احساس کند که با یک فیلمنامهٔ ساختارمند سکانس‌بندی شده و تقطیع و برش‌ها همانند سکانس‌ها و پلان‌های سینمایی، مواجه است.

نظریه روایت‌شناسانه‌ی ژرار ژنت[1]

نظریهٔ روایت‌شناسیِ ژرار ژنت، یکی از مهمترین نظریه‌های ادبیِ قرن بیستم بود که با تمرکزِ بیشتر بر مسئلهٔ روایت و ابعاد و لایه‌هایِ آن، پرسش‌های متمایزی پیشِ پای متون ادبی به طور اعم و رمانِ مدرن به شکل اخص گذاشت و پرسش از «چه کسی می‌گوید» و «چه کسی می‌بیند» را مهمترین پرسش‌هایی دانست که شاکله‌ی روایت را تعیُن می‌بخشد(Bal, 1993: 3). در واقع ژرار ژنت برآن بود تا مسئله‌ی زمانِ روایت را واکاوی کند و جذابیت‌های متنِ روایی را از منظر توالی زمانی و علیِ رویدادها مورد تامل قرار دهد. این مسئله زمانی اهمیت می‌یافت که تفکیکِ میان دو عنصرِ داستان و روایت از منظر ژنت، تفکیکی مهم و حیاتی بود. ژنت داستان را زنجیره‌ای از زنجیره‌ای از رخدادها می‌دانست که به وسیلهٔ راوی به خواننده منتقل می‌شود. بر این اساس، وی روایت را نیز شرحِ آن داستان می‌دانست که با زبان گفتار یا نوشتار و در پیرنگِ ویژه‌ای عرضه می‌شود(cohan and shirez, 2001: 52؛ shen, 2007: 137). از نظر ژنت، در فرایندِ روایت کردن بود که مسیر خطیِ زمان به هم می‌خورد و در ترتیب و توالیِ زمانیِ آن، تغییراتی اِعمال می‌شد. بدین ترتیب، روایتِ آن داستانِ واقعی، صورت‌بندی می‌شد. با تکیه بر این چشم‌اندازِ روایت‌شناسانه بود که ژنت مقدار زمانِ اختصاص یافته به خوانشِ متن و مقدار زمانِ رخدادهای داستان و همچنین الگویی دوگانه از زمانِ داستان و زمانِ روایت را از هم تفکیک می‌کرد و خلق زمان بر مبنایِ تحریف و دیگرگونه‌خوانیِ زمان را یکی از مهم‌ترین کارکردهای روایت می‌دانست(در این زمینه نک: ژنت، ۱۳۸۸: ۱۳۶-۱۳۱).

با تمرکز بر دو مسئلهٔ زمانِ داستان و زمانِ روایت، ژنت از پنج مفهومِ نظم، تداوم،حالت، بسامد و لحن صحبت و با این چند مفهوم، روایت‌شناسیِ خود را عرضه می‌کند. ژنت با کاربست مفهومِ نظم، در صدد بود تا نشان دهد که چه ارتباطی میانِ توالیِ رخدادها در داستان و ترتیبِ بازنماییِ آنها در روایت وجود دارد و راوی برای بازنماییِ سلسله رخدادها، چگونه زمانِ تقویمی را می‌شکند و با اِعمالِ نوعی زمان پریشی در ارائهٔ روایتِ خود، منطقِ زمانمند بودن رخدادها در داستان را آگاهانه می‌شکند(Feludernic, 2009: 4-6). برای ژنت، این رویگردانی از زمان تقویمی و شکستنِ منطقِ زمانمندِ سیرِ داستان اهمیتِ قابل تاملی داشت و آن را منجر به شکل‌گیری انحراف از نُرمِ زمان تقویمی و نیز

1- Gerard Genette

ایجاد زمان‌پریشی در بافت روایت می‌دانست که در جای خود یکی از مهم‌ترین نقطه تمایزات میان رمان مدرن و کلاسیک نیز به شمار می‌رفت(در این زمینه نک: تولان[1]، ۱۳۸۳: ۵۵-۵۳؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۱۲۱). برخی دیگر از منتقدان ادبیِ دوران معاصر اِعمال این رفت‌وآمدهای زمانی در زمانِ روایت را برتافته از تفاوتِ زمان در روایت و زمان در عالم واقع می دانستند. بر این مبنا، ماهیتِ زمان در عالم واقع و ماهیتِ زمان در فرآیند روایت متمایزند به نحوی که زمان در عالم واقع، خط سیر مستقیم و تک ساحتی را دنبال می‌کند؛ در حالی که زمان روایت، به صورت متناوب خطر سیر مستقیم را می‌شکند و به دلیل ماهیتِ چندساحتی بودنش، مدام در رفت‌وآمدهای مکرر میان گذشته، حال و آینده سیر می‌کند و راوی با بهره‌گیری از این آزادیِ قراردادی، خط زمان روایتش را در سیلان نگه می‌دارد(تودورف[2]، ۱۳۷۹: ۵۹).

با توجه به این زمان‌پریشی در زمانِ روایت، دو نوع روایت‌پردازیِ گذشته‌نگر و روایت‌پردازیِ آینده‌نگر قابل تفکیک‌اند که در آرای ژرار ژنت جایگاه قابل توجهی به خود اختصاص می‌دهند. بر این مبنا، روایتِ داستان به تناسبِ اِعمال فلش‌بک‌ها یا گذشته‌نگری‌ها یا پرش‌های زمانی به آینده از جانب راوی، سه خصلت برجسته پیدا می کند. این سه خصلت عبارتند از روایتِ گذشته‌نگرِ درونی، بیرونی و مرکب و روایتِ آینده‌نگرِ درونی، بیرونی و مرکب. خصلتِ درونی یا بیرونی بودن این روایت‌ها نیز بسته به جایگاهِ راوی در روایت‌ها در تغییر است. یعنی اگر روایتِ گذشته‌نگر، داده‌ها، اطلاعات و آگاهی‌هایی درباره‌ی شخصیت‌های اصلی داستان نباشد، آن روایتِ گذشته نگر را گذشته-نگرِ بیرونی می‌داند و اگر برگشتِ روایت به گذشته با تزریق پاره‌ای اطلاعات، آگاهی‌ها و دانش‌ها درباره‌ی شخصیت‌های اصلیِ داستان همراه باشد، آن گذشته‌نگری، گذشته‌نگری درونی خواهد بود. در روایتِ آینده‌نگر نیز قضیه بر همین شکل است(نک: بهنام‌فر و دیگران، ۱۳۹۳: ۶-۷).

مفهومِ دوم در سامانهٔ تئوریکِ ژنت دربارهٔ روایت، مفهومِ *تداوم* است. آنچه از این مفهوم نزدِ ژنت مد نظر است در واقع نسبتِ میان طولِ مدت زمانِ واقعیِ داستان و طولِ زمانِ آن در روایت است(نک: ریمون‌کنان[3]، ۱۳۸۷: ۷۳). در واقع مفهومِ *تداوم* به نوعی ناظر بر حجمِ اختصاص یافتهٔ روایت به کلِ داستان است که راوی تلاش می‌کند با نوعی شتاب ثابت، مثبت یا منفی، آن را صورت‌بندی کند.

1- Tollan
2- Todorove
3- Kenan

شتاب ثابت در واقع آن بخش از روایتِ روای‌ست که غالبا خود را در قامتِ دیالوگ‌هایی میان شخصیت‌ها نشان می‌دهد. در این موقعیت، راوی بدون اینکه بخواهد شتابِ بیشتر یا کمتری به روایتش بدهد، آن را در حالتی ساکن و در قامت گفت‌وگو و دیالوگ به دست می‌دهد و حجم مطالب در نسبتی هماهنگ با زمانِ روایت قرار می‌گیرد. منظور از شتاب مثبت، عبور سریعِ راوی از یک بازهٔ طولانیِ زمانی‌ست یا در واقع، اختصاص حجم کمی از مطالب به یک بازهٔ زمانیِ طولانی‌تر و شتاب منفی نیز ناظر بر درنگ و آهستگیِ بیشتر در فرآیند روایت است. بر این اساس راوی حجم بیشتری از متن را ممکن است به مدت زمانِ کوتاهی از داستان اختصاص دهد و با ارائهٔ جزئیات، توصیف‌ها، گفت‌وگوها و دیالوگ‌ها، یک بازهٔ زمانیِ کوتاه را در حجم بیشتری از متن ارائه دهد. به بیانِ دیگر، آنچه در شتابِ مثبت رخ می‌دهد، نوعی حذف عامدانه از جانب راوی‌ست که تصمیم می‌گیرد مدت زمانی طولانی از فرآیندِ اصلی داستان را حذف و آن را در قامتی فِشرده‌تر و متراکم‌تر بیان کند و در مقابل، آنچه در شتابِ منفی اتفاق می‌افتد، نوعی مکث توصیفی‌ست که در آن راوی، بخش‌هایی از داستان را به صورتی جزئی‌تر، توصیفی‌تر و همراه با جزئیات بیشتری در اختیار مخاطب قرار می‌دهد (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۷۳-۷۲؛ فورستر[1]، ۱۳۸۴: ۹۱).

مفهومِ حالت یا وجه، سومین مفهومی‌ست که در تئوریِ روایت‌شناسیِ ژنت، مفهومی بنیادین و پراهمیت است. به طور کلی، مراد از مفهومِ حالت یا وجه، نوع قرار گرفتنِ راوی نسبت به داستان یا موقعیتِ وی نسبت به روایت است. از این منظر، اول شخص یا سوم شخص بودنِ راوی در جریان روایت، میزان حضورِ او در روایت، مقدار کانونی بودن یا در حاشیه بودنِ وی در فرآیند داستان و عواملی از این دست دارای اهمیت‌اند(Cuddon, 2004: 970). برخی از منتقدان ادبی در زمینهٔ حالت یا وجه یا موقعیتِ راوی نسبت به داستان از منظر ژنت، قائل به نوعی تفکیک‌اند. بر این اساس دو شکلِ روایت را بر اساس موقعیت راوی نام می‌برند. نخست: عملِ روایت در دنیایِ داستانیِ همسان و دوم: عملِ روایت در دنیایِ داستانیِ ناهمسان. منظور از عملِ روایتِ همسان، آن شکل از روایت است که راوی در آن نه تنها روایت‌گر بلکه در عین حال، خود، یکی از شخصیت‌های داستان است و عملِ روایتِ ناهمسان، به آن شکل از موقعیتِ راوی گفته می شود که راوی در آن، نقشی در داستان نداشته باشد و صرفا روایت‌گر باشد(نک: لین ول، ۱۳۹۰: ۲۵؛ Abramz,2006: 242). علاوه بر این، در نظرگاهِ

1- Forster

ژانت، دو پرسشِ بنیادین در پیوند با راوی مطرح می‌شود. این دو پرسش عبارتند از اینکه چه کسی سخن می‌گوید؟ و دیده‌های چه کسی ارائه می‌شود؟ بنابراین این مسئله که رخدادها از منظرِ چه کسی وضوح می‌یابند، کانونی شدنِ روایت را رقم می‌زند(کالر[1]، ۱۳۸۹: ۶۶؛ پورجوادی، ۱۳۸۵: ۲۳).

مفهوم چهارم در تئوری روایت‌شناسیِ ژرار ژنت مفهوم بسامد یا تکرار است. منظور از مفهومِ بسامد یا تکرار در آرایِ ژنت، ناظر بر وجود نوعی توازن یا عدم توازن میانِ رخدادهای داستان و تعداد دفعاتِ تکرارِ آنها در روایت است. بدین معنی که ممکن است در فرآیند داستان، یک رویداد یک بار اتفاق بیفتد و یک بار نیز روایت شود؛ یا برخی وقایع که ممکن است در داستان، به تناوب تکرار شوند و راوی صرفاً یک بار آنها را روایت کند و یا اینکه ممکن است رخدادی در داستان یک بار رخ داده باشد و راوی، چندین بار به روایتِ آن اقدام کرده باشد. در این زمینه، ژرار ژنت قائل به یک تفکیک سه‌گانه است. بسامد مفرد، بسامد مکرر و بسامدِ بازگو. بسامد مفرد به این معنی ست که رویدادی که در داستان یک بار رخ داده است، راوی نیز در روایت یک بار آن را نقل کند. منظور از بسامد مکرر، رویدادی‌ست که یک بار رخ داده باشد اما در فرآیند روایت، چند بار و به صورت مداوم تکرار شود. بسامد بازگو نیز به رویدادهایی گفته می‌شوند که در داستان ممکن است چند بار رخ داده باشند اما راوی بنا بر برخی ملاحظات همچون رعایت ایجاز و امتناع از تکرار به ویژه تکرار رخدادهای غیرضروری، صرفا فقط یک بار به گفتن آنها اقدام می‌کند(نک: تولان، ۱۳۸۳: ۶۳-۵۵).

پنجمین و آخرین مفهوم در نظریه‌ی ژراژ ژنت، مفهوم آوا یا لحن است. پرسشِ اصلی و مهمِ ژنت ذیلِ مفهومِ آوا یا لحن این است که *چه کسی سخن می‌گوید؟* در اینجا، بسته به اینکه راویِ داستان اول شخص، دوم شخص و یا سوم شخص باشد، درونی یا بیرونی بودن روایت هم فرق می‌کند؛ بدین معنی که زمانی که روایت از دید اول شخص یا دوم شخص بیان می‌شود، ما با *روایت درونی* مواجهیم و زمانی که روایت از نگاه سوم شخص انجام می‌شود، روایت، بیرونی‌ست. در روایتی که راویِ آن اول شخص است فرم بازگویی روایت نیز ممکن است در یکی از گونه‌های *منِ قهرمان، منِ ناظر یا شیوهٔ ذهنی* انجام بگیرد. در روایت از چشمِ سوم شخص نیست ممکن است که راوی دانای کل باشد

1- Coller

یا به صورت محدود به روایت بپردازد(نک احمدی، ۱۳۸۶: ۲۹۱؛ اسکولز[1]، ۱۳۸۳: ۲۳۳-۲۲۹؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۲۷-۲۵).

ابعاد روایت‌شناختیِ رمانِ لب بر تیغ بر اساس نظریه ژرار ژنت

در اینجا با تمرکز به ساختارِ روایی و تکنیک‌هایِ آن در رمانِ *لب بر تیغِ* حسین سناپور، تلاش می‌شود تا روایت شناسیِ این اثر بر اساس الگوی تئوریک ژرار ژنت مورد تامل قرار بگیرد. بر این اساس، پنج مفهومِ نظم، تداوم، حالت، بسامد و لحن که مهمترین مفاهیمِ در روایت‌شناسیِ ژنت هستند، به مثابه مفاهیم معیار در نظر گرفته می‌شوند و ساختارِ روایی رمانِ لب بر تیغ بر اساس نوع برداشتِ ژنت از این پنج مفهوم مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

۱. نظم

منظور از مفهوم *نظم* در روایت‌شناسیِ ژنت، چگونگی ترتیب و زمانبندیِ رخدادهای داستان و بازنماییِ آنها در زمانِ روایت بود. در اینجا، مفهوم زمان‌پریشی برای ژنت بسیار حائز اهمیت بود به نحوی که این مفهوم را مهمترین مولفه در ایجاد مرزبندی میان زمانِ داستان و زمانِ روایت تلقی می‌کرد. از این منظر، نظم روایی رمانِ *لب بر تیغ* را می‌توان دارای خصلت‌های روایی مدرنی دانست که راوی بر اساس آن، به صورت مداوم با فلش‌بک‌های مداوم به گذشته و زمان حال، درصدد ارائه‌ی الگویی زمان‌پریشانه از داستان است. این مسئله در همان ابتدای داستان قابل مشاهده‌ست. آنجا که روای با فلش‌بکی به زمان گذشته، بخش‌هایی از داستان را که در گذشته به وقوع پیوسته، با تقدم زمانی روایت می‌کند. «سرِ تختی پیاده شد و رفت توی دکتر حسابی. مثل همیشه نفهمید از پشتِ کدام کوچه یا درخت؛ پسر لاغره باز با موتور افتاد دنبالش و باز احساس کرد که پشت سرش حجم سنگینی جمع شد. جلوش اما انگار خالی شد که قدم‌هاش را نفهمید کجا می‌گذارد. همه خیابان و شلوغی‌ها و دست‌فروش‌هاش و جوان‌هایِ بیکارِ سرگردان آمده بودند چسبیده بودند پشت سرش و خانه‌اش آن جلوتر، هی داشت ازش دورتر می‌شد»(سناپور، ۱۳۹۳: ۷).

این رفت‌وآمدهای زمانی در همین بخش ابتداییِ داستان به صورت متناوب انجام می‌گیرد و مخاطب به صورت مستمر بین زمانِ گذشته و اکنون در سیلان است و زمانِ روایت به گونه‌ای نامنظم و

1- Schols

غیرتقویمی، نظمِ واقعی سلسله رویدادها در داستان را می‌شکند. در فصل دومِ رمان، نویسنده با یک فلش‌بک، از زبانِ داوود، بخشی از رخدادهایِ محلهٔ آنها را در این سالهایِ گذشته روایت می‌کند. رخدادهایی که از منظرِ زمانِ روایت، با تقدم، بازگو می‌شوند. «خیابان مالِ او بود و اصغر تیزه و دستِ بالا با یکی دو نسناسِ دیگر. آنها که سه چهار سال بود تهِ خیابان، برج ویلا و قصر ساخته بودند و فقط هوایِ آنجا را کثیف کرده بودند؛ آره با بوهای گندشان. اما فقط می‌بایست می‌آمدند و می‌رفتند؛ مثل بچه‌های آدم»(سناپور، ۱۳۹۳: ۱۹). در فصلِ دهم هم نویسنده از زبانِ فرنگیس، نظمِ روایت خطی را می‌شکند و با برگشتِ به عقب، رخدادهایی که از نظرِ زمانِ داستان، قبل‌تر رخ داده‌اند را بازگو می‌کند. «برگشت پایین، پله به پله. انگار که منتظر باشد با هر قدمش اتفاقی بیفتد. آشنایی در مهمانیِ ثقفی با سیروس، یاد گرفتنِ اسکی با اصرار ثقفی، قرارهایِ شام و اسکی، لیسانسِ مدیریتِ تقلبی که ثقفی بی‌خبر از ترکیه براش خریده بود که توی کار فقط یک دورهٔ شش ماههٔ آموزش حسابداری توجیهش می‌کرد. گذاشته بود ثقفی به عنوان مدیر تدارکات داخلی معرفی‌اش کند. گذاشته بود او هر کاری می‌خواهد بکند؛ فقط برای اینکه داشت پیش می‌رفت و از نکبتِ منشی‌گری و مستاجری و بی‌پولی دور می‌شد»(سناپور، ۱۳۹۳: ۷۲-۷۳).

در فصل نوزدهم نیز نمونهٔ دیگری از این زمان‌پریشی‌های روایی را می‌توان مشاهده کرد. نویسنده از زبانِ راویِ کل و از زبانِ فرنگیس، همسر سیروس و نامادریِ سمانه، به عقب برمی‌گردد و برخی از اطلاعات و آگاهی‌های مورد نیاز در زمینهٔ رابطه خود و سیروس را با مخاطب در میان می‌گذارد. «از این اتاق و خانه و دنیا همین مالِ او بود. چمدانِ خودش. همان که باهاش آمده بود. گوش نکرده بود به حرفِ سیروس که بیندازدش دور. گفته بود یادگاریِ مادرم است. نگفته بود یادگاریِ اینکه یادم بماند چطور آمده بودم خانه‌ات. اما فقط این نبود. نگهش داشته بود تا روزی که مطمئن شود آنجا ماندنی‌ست. داشت خیال می‌کرد هست. داشت خیال می‌کرد چیزهایِ دیگری هم از آن خانه مالِ اوست. حالا اما خیال نمی‌کرد و میدانست که بقیه‌اش مالِ او نبوده و نیست. حتی این طلا جواهرات که وقتی چمدان را بسته بود فکر کرده بود قرضی می‌بَرَدِشان. یک روزی هم پسِشان می‌داد»(سناپور، ۱۳۹۳: ۱۳۲).

۲. تداوم

در رمانِ *لب‌برتیغ*، شگردِ استفاده از تکنیکِ تداوم در روایت، علی‌رغمِ حجمِ کمِ کلِ اثر، تا حدودی قابل مشاهده است. در واقع، روایت‌شناسیِ رمانِ *لب‌برتیغ* از منظر تداوم نیز حائز اهمیت است. در این اثر، نویسنده بعضاً با اعمال تکنیک‌هایی همچون شتابِ مثبت یا منفی، حجم کمی از مطالبِ رمان را به بازۀ زمانیِ طولانی‌تری اختصاص داده است و در نقطه مقابل، با اِعمال درنگ‌های توصیفی، مدت‌زمان و حجم نسبتا قابل توجهی را به یک زمانِ کوتاه اختصاص داده است. علاوه بر این، خصلتِ گفت‌وگو محورِ رمان، حجمِ شتابِ خنثایِ این رمان را نیز ارتقا داده است. به بیان دیگر، در رمانِ لب‌برتیغ، هم می‌توان شتاب مثبت، هم شتاب منفی و هم شتابِ خنثی را مشاهده کرد. در زمینۀ شتابِ منفی، راوی در برخی جاهایِ رمان، با درن‌های توصیفیِ قابل توجه، شتابِ روایت را کاهش داده و جزئیاتِ بیشتری را با مخاطب در میان می‌گذارد. به عنوان نمونه، در فصل نخست و در حالِ روایتِ یکی از موقعیت‌های سمانه، یکی از شخصیت‌های اصلیِ داستان، می‌آورد «سمانه رد که شد، رو به عقب برگشت. قدم‌هاش کُند و کندتر شد. پسرلاغره چشم تیز کرده بود و آهسته‌تر می‌آمد. به مامور و بعد لحظه‌ای به او و دوباره به مامور خیره شد. آهسته می‌آمد انگار تا بایستد پیشِ پایِ مامور. یک مرتبه سر موتور چرخید. پسرلاغره خم شد. سینه‌اش چسبید به موتور و موتور با قاااااارِ بلندی از جا کنده شد. مامور هم انگار با موتور کشیده شد. که آرنج‌هاش به عقب کوبید و کوبید و رفت تا از موتور هم شاید جلو بزند. چون آن‌طور که پاهاش با هم می‌آمدند پُشتش و ضربدر درست می‌کردند، مثل این بود که گلوله‌ای‌ست که می‌رود تا به هدف بنشیند»(سناپور، ۱۳۹۳: ۹).

علاوه بر تکنیکِ شتابِ منفی، شتابِ خنثی نیز در این رمان به تناوب در جریان است. از آنجا که بافتِ کلیِ رمانِ *لب‌برتیغ* بیشتر گفت‌وگو محور است و شخصیت‌ها در حجم قابل توجهی از این اثر، مشغولِ گفت‌وگو با هم‌اند، بنابراین، استفاده از تکنیکِ شتابِ خنثی در این اثر نیز قابل توجه است. نمونه‌های فراوانی از گفت‌وگوهای این شخصیت‌ها را در کلیتِ رمان نشان داد که در آن کیفیتِ گفت‌وگوها، شتاب مثبت و منفیِ روایت را گرفته است و نوعی حضور در اینجا و اکنون را برای مخاطب رقم زده است که این می‌تواند نشانه‌هایی از شتاب خنثی باشد(برای نمونه‌هایی از این گفت-وگوها نک: سناپور، ۱۳۹۳: ۱۱، ۱۳، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۲۹، ۳۲، ۳۵، ۴۵، ۵۳، ۵۴، ۵۹).

علاوه بر این دو تکنیک روایی در زمینهٔ تداوم، شتاب مثبت هم از جانب نویسنده به عنوان یکی از شگردهای روایی مورد توجه بوده است. اگر چه تناوب و فراوانیِ این تکنیک در مقایسه با دو شگردِ شتاب منفی و خنثی، در کلیتِ رمان، کمتر است. نمونه‌ای از این شگرد در فصل اول رمان قابل رصد هست. در اینجا نویسنده، وقایع یک هفته از کلِ داستان را در یک پاراگرف خلاصه کرده است. «پسر لاغره داشت پشتش می‌آمد. پسر لاغرهٔ عصرهایِ این یک هفته. همان دور و بَر از زمین سبز می‌شد. تا نزدیکی‌های خانه اسکورتش می‌کرد، بی حرف و هیچ چیز. پسر لاغرهٔ بی‌اعتنا به نگاهِ مردم. پسر لاغره که پدر گفت وسیله‌اش را دارد که باهاش ادبش کند تا بفهمد شهر قانون و حساب و کتاب دارد. همین است؟ این آدمِ گُنده؟ که بزندش؟ که بلایی بیاورد سرش؛ سرِ این جثهٔ ریز که آن چشم‌هایِ سیاه یخی را دارد؟»(سناپور، ۱۳۹۳: ۸).

۳. حالت(وجه)

حالت یا وجه در نظریه ژانت، به موقعیتِ راوی در روایت مربوط می‌شود. بر این اساس، اینکه روایت از زبانِ چه کسی صورت می‌گیرد، اول شخص یا سوم شخص بودنِ راوی و عواملی از این دست است که حالت یا وجهِ روایتِ یک اثر را تعیُن می‌بخشد. در رمانِ لب بر تیغ، تکنیک‌های روایی چندگانه‌ای به کار گرفته شده است و موقعیتِ راوی در داستان، به صورت مکرر در حال تغییر است. علاوه بر شخصیت‌های اصلی داستان که در بخش‌های این اثر راویِ بخش‌هایی از داستانند و به شیوه اول شخص عملِ روایت را انجام می‌دهند، در بخش‌هایی از آن نیز رد پای راویِ سوم شخص نیز قابل مشاهده است. در رمانِ *لب‌برتیغ* اگر چه ردپایِ راوی کل در کلیتِ رمان قابل تامل است اما روایت از زبانِ اول شخص و همچنین در وضعیتِ جریانِ سیالِ ذهن هم در این اثر هم به چشم می‌خورد. در فصل چهارم، بخشی از روایت را از زبانِ قاسم و در قالب اول شخص نقل می‌کند. «به خدا امیرخان نفهمیدم چه شد. کار درست بود و داشتیم راه می‌افتادیم که دیدیم یه پسر ریزه کنار ماشین وایساد و ناغافل دوتا نیش چاقو به منصور زد و تا من جنبیدم، خط‌خطی شده بودم و تیزی‌ام هم گم‌وگور شده بود و رضا تپل هم افتاده بود روی ماشین. می‌ماندم آنجا، حالا خوابانده بودم توی خون خودم، کف آسفالت»(سناپور، ۱۳۹۳: ۳۷).

از این نمونه‌ها در کل روایت می‌توان به تعداد فراوان مشاهده کرد. در جای دیگری در فصل پنجم، روایت از زبانِ امیرکَله ادامه پیدا می‌کند. شخصیتِ امیر در حال صحبت با یکی دیگر از

شخصیت‌های رمان، با ارجاع به گذشته، بخشی از روایت را خود ادامه می‌دهد.« منصور فِری یادت هست؛ که پهلو دستِ من نشسته بود و تو خوشِت نیامده بود و براش لب وَرچیده بودی و اِشکِل تو کار می‌آوردی و می‌گفتی چرا تنها نیامدی؟ یادت هست؟ می‌دانی که حالا وسطِ خیابان با شکمِ سُفره خوابیده و زنش این دنده‌آن دنده می‌شود که کِی شوهرش دراز می‌کشد پهلوش؟ می‌دانی رضا تپل، رفیقِ خانه‌یکیِ من کنار منصور افتاده و ننه‌اش اگر بفهمد، خودش یک‌تنه آن خیابان و بساطِ هر جفت‌مان را دود می‌دهد؟ می‌دانی یا نه؟ آخر لامصب؛ واکُن آن غنچه‌ات را؛ بگو هر چه می‌دانی»(سناپور، ۱۳۹۳: ۴۴).

در کنارِ این شکل از روایت از زبانِ اول شخص، نویسنده در برخی از جاهای این اثر، همچنین از شیوهٔ روایتِ جریانِ سیالِ ذهن هم بهره می‌برد. اگر چه در قیاس با روایتِ اول شخص و سوم شخص، بسامدِ روایت به شکلِ جریانِ سیالِ ذهن در این رمان کمتر است اما این اثر در برخی جاها، خالی از گونه‌هایی از این فُرم از روایت نیست. به عنوان نمونه‌ای از این شکل از روایت، در بخش یازدهم، روایت به شکلِ جریان سیال ذهن، در ذهن امیر، یکی از شخصیت‌های داستان روایت می‌شود. «تخمِ مرغ بردار جلو چشمِ مغازه‌دار رو دَررو. اگر جرات داری و بازی می‌خواهی. چَک‌هایِ داغِ مغازه‌دار را بخور؛ وقتی می‌گیردت. فحشش بده وقتی زورت نمی‌رسد و هنوز تا کَمَرِشی. بعد، کبودیِ صورتت را ببر خانه و بگو با بچه‌ها باز دعوات شده. نه که سرِ شانسی و پولِ دخل بلند کردن کتک خوردی. باز برو زیرِ فحش بابا و پس گردنی‌اش. که همچین که خوردی، میری با سر توی دَر و می‌ندازدت بیرون تا نصف شب که بنشینی زیرِ تیر برق تا رادیوش خفه شود و کپه‌اش را بگذارد و مادرت بیاد و بکِشَدِت تو. آره بچه. بپر وسط. وسطِ فوتبال و کمربازی و هر چه شد. فقط بپر»(سناپور، ۱۳۹۳: ۷۸).

به این دو شکل از روایت، باید شکلِ سوم روایت کردن به صورت دانای کل یا سوم شخص را نیز افزود. این شکل از روایت نیز در این اثر به صورت متناوب مورد استفاده قرار گرفته است. به عنوان نمونه، در فصل سوم، بعد از گفت‌وگوی مستقیمی میان داوود و مادرش، سمانه و بتول، موقعیتِ روایت تغییر می‌کند و راویِ کل با انتخابِ موقعیتِ داوود، ادامهٔ روایت را دربارهٔ او صورت‌بندی می‌کند. «کیفش را بست و بُرد اتاق خودش، گذاشت توی کمد. پرده را کنار زد. تکیه داد به دیوارِ روبه‌رو. خیره شد به آسمانِ تاریک. شکمش انگار سنگ شده بود. گرسنه نبود با اینکه خالی بود. بلند شد رخت‌وخوابش را از صندوق‌خانه درآورد، پهن کرد و دراز کشیدو باز از پنجره به آسمان خیره شد.

همین جوری بود که همان لقمهٔ حرام هم بُریده می‌شد» (سناپور، ۱۳۹۳: ۳۳). در کلِ رمان، استمرار روایت از چشمِ راویِ کل، کم نیست. در فصل نوزدهمِ رمان نیز، شخصیت فرنگیس که شخصیتِ کانونیِ این روایت قلمداد می‌شود و نامادریِ سمانه است. در این قسمت، فرنگیس، ناظر بگومگوهایِ تکراری بین سمانه و پدرش است. راوی در اینجا در مقامِ ناظر کل، موقعیتِ پر از حسرت، ناامیدی، نگرانی و پر از یاسِ فرنگیس را روایت می‌کند. فرنگیس با مشاهدهٔ این رفتارها، با اندوه به سرنوشتِ خود می‌نگرد و از آنچه که خود او از دست رفتنِ تمام آرزوها و تلاش‌هایش برای این زندگی می‌داند، احساس ناامیدی می‌کند. راوی در اینجا در مقامِ دانایِ کل دربارهٔ فرنگیس می‌آورد «باز سیگاری آتش زد و دودش را با نفس‌های عمیق کشید تو. قاب عکس‌هاشان را نگاه کرد. مسجد ایاصوفیه استانبول، ماه عسل با سیروس، همراه سمانه. دو تا هم کنار سی‌وسه پل و حافظیه. چه زود پر از خاطرهٔ مشترک شده بودند و سیروس فقط خودش خواسته بود یکی از عکس‌هایِ تکیِ زنش، مهدخت، روی دیوار بماند و بقیه را یکی‌یکی برداشته بود. چه زود می‌شد خاطره‌هایش را بدهد به یکی دیگر. شاید اگر این دفعه می‌توانست خلاص شود از دستِ آن کوچه‌ها و زن‌های پچ‌پچ‌کُنِ ایستاده توی درگاهی و از دست برادر و آدم‌های معتاد افتاده توی کوچه و کنجِ خانه، برای همیشه یقه‌اش را درمی‌بُرد(سناپور، ۱۳۹۳: ۱۳۴).

۴. بسامد

از نظرِ بسامد یا تکرارِ موقعیت‌های روایی، نویسندهٔ رمان لب بر تیغ، به تناسبِ منطقِ روایت و فضایِ حاکم بر داستان، به برخی از رخدادهایِ مهم و بنیادینِ داستان، اشاره‌هایی چندباره می‌کند و در نقطه مقابل نیز وقایع یا رخدادهای ریز و درشتِ دیگری را بنا به نوع روایت و یا اهمیتِ آن رخدادها در سیرِ کلیِ داستان، به حاشیه می‌راند یا از کنارِ آنها به راحتی عبور می‌کند. در واقع، با توجه به نوع روایت و بافتِ رابطه‌محورِ داستان و تداعی‌های همیشگیِ شخصیت‌های داستان از رویدادهای گذشته، برجسته کردن برخی و به حاشیه بردنِ برخی دیگر از آن‌ها، بسامدِ برخی رخدادها، اتفاقات و پیشامدها را تحت تاثیر قرار داده است به نحوی که برخی رویدادهایی که چندین بار رخ داده‌اند، به دلیل رعایت ایجاز یا کمتر مهم بودن‌شان، در بستر داستان زیاد روایت نمی‌شوند و در نقطه مقابل، برخی رویدادهای تاثیرگذار دیگری هم وجود دارند که یک بار رخ داده‌اند که از جانب شخصیت‌های داستان مورد رجوع قرار گرفته و در بدنهٔ این رمان، با بسامد قابل توجهی مورد اشاره قرار گرفته‌اند.

به عنوان نمونه‌ای از این بسامدها، در اولِ داستان، نوع ارتباطِ شخصیتِ پسرِ لاغر(که در داستان بدون اسم است) با سمانه بسامد قابل توجهی دارد. نوع رفتارهای پسر لاغر، تلاشش برای جلب توجه سمانه، ذهنیتِ سمانه دربارهٔ او و به طور کلی برخی حرکاتِ ظاهراً مضحکی که این پسرلاغر انجام می‌داد، با بسامد چندباره روایت شده است(نک: سناپور: ۱۳۹۳: ۸-۷). علاوه بر این، شخصیتِ سمانه، نوع رابطه-اش با پدر، گفت‌وگوهای غالبا سرد و بگومگوهای متناوب‌شان در طول داستان، همواره در حال بازتکرار است. این دو شخصیت یعنی سمانه و پدرش به مثابه نقطه کانونیِ داستان به شمار می‌روند که روایتِ رابطهٔ آنها تقریبا بر فضای کلیِ داستان سایه افکنده است. بنابراین اشاره‌های مکرر و فراوان به گفت‌وگوهایِ آنها و نیز مجادلات و تنش‌های آشکار و پنهانِ این دو، با بسامدِ قابل توجهی در داستان تکرار شده است(به عنوان نمونه‌هایی از این بسامدها نک: سناپور، ۱۳۹۳: ۱۰، ۱۱، ۱۳۶، ۱۳۷). علاوه بر این، رابطهٔ فرنگیس به عنوان نامادریِ سمانه با او و با پدرش نیز از تناوب و بسامدِ قابل توجهی در کلِ داستان برخوردار است. تلاش‌های فرنگیس برای برقراریِ رابطه‌ای صمیمانه با سمانه، ناتوانیِ او در ایجاد چنین رابطه‌ای، تاثیرِ رابطهٔ پدر سمانه با فرنگیس بر روابطِ این سه نفر و مجموعه‌ای از این روابط با محوریتِ فرنگیس نیز در زمرهٔ رخدادهایِ پربسامدِ داستان به شمار می‌رود(به عنوان نمونه نک: ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳).

رابطهٔ داوود، نوع ارتباطش با سمانه، شخصیتش، رفتارها و کاروکردارهایِ ویژه‌اش، علاقه‌اش به سمانه و به طور کلی، هر آنچه که به شخصیتِ داوود در داستان پیوند می‌خورد را نیز می‌بایست در زمرهٔ رخدادها و لایه‌های از داستان دانست که در روایتِ نویسنده با بسامدِ بالا تکرار می‌شوند (به عنوان نمونه نک: ۹، ۱۰، ۲۷، ۲۸، ۲۰).

در کنارِ این رخدادهای پربسامد، نویسنده در جریانِ داستان از مجموعه‌ای از رخدادها و اتفاقاتِ ریز و درشت چشم‌پوشی یا از کنارِ آنها عبور کرده که حذفِ آنها خِللی در کلیتِ روایت ایجاد نکرده است.

۵. لحن

رمانِ *لب بر تیغ* همچنین از منظر لحن یا بافت روایی داستان از زبانِ راویان مختلف نیز دارای خصلت-های روایی قابل توجهی‌ست. همچنان که اشاره شد از منظر ژرار ژنت، لحن در روایت، ناظر بر دو پرسش اساسی بود و آن اینکه چه کسی سخن می‌گوید و چه کسی می‌بیند؟ از آنجا که تکنیک‌های

روایی رمانِ *لب بر تیغ*، تکنیک‌های متنوع و متکثری هستند و بر اساس شیوه‌های روایت در رمان مدرن صورت‌بندی شده‌اند، لذا می‌توان لحنِ راویانِ متعدد رمان را بر اساسِ اول شخص بودن، سوم شخص بودن و شیوه‌ی جریان سیال بودنِ روایت را رصد نمود. به دلیل مجاورتِ همیشگیِ دو راویِ اول شخص و سوم شخص در کل داستان، می‌توان نمونه‌های بسیاری از این لحن‌ها را دید.

اگر چه باید به این نکته اذعان کرد که رمانِ لب بر تیغ، به صورت کلی، رمانی‌ست که دانایِ کل یا روایت سوم شخص در آن غلبه دارد اما شخصیت‌های داستان بنا به موقعیت و وضعیتی که در بافتِ داستان دارند، معمولا در مقامِ راوی قرار می‌گیرند و استمرارِ روایت بر دوشِ آنان نهاده می‌شود. در آنچه که به رویِ سوم شخص مربوط می‌شود، این رمان سرشار از این شگردِ روایی‌ست و منظرِ سوم شخص در کلیتِ رمان غلبه دارد(به عنوان نمونه نک سناپور، ۱۳۹۳: ۷، ۸، ۹، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۳).

اما علاوه بر روایتِ سوم شخص، روایتِ اول شخص نیز در رمان قابل توجه است. اگر چه به صورت مستقیم هیچ یک از بخش‌های متکثرِ کتاب، به صورت مستقیم از زبانِ یکی از شخصیت‌های داستان روایت نمی‌شود و بخش‌بندی‌های رمان بر اساسِ تکثرِ راویان بنا نشده است اما در برخی لایه‌های رمان می‌توان شخصیت‌هایی همچون سمانه، سیروس پدرِ سمانه، فرنگیس نامادریِ سمانه و داوود معشوق سمانه را نیز مشاهده کرد که به صورت مختصر در مقامِ راوی اول شخص قرار داده شده‌اند(به عنوان نمونه نک: سناپور، ۱۳۹۳: ۱۲، ۱۸، ۱۳۵، ۱۳۶).

نتایج مقاله

رمانِ *لب بر تیغِ* حسین سناپور که یکی از مهم‌ترین آثار او و به طور کلی از معروف‌ترین کارهایِ نسل جدید رمان‌نویسانِ ایرانی‌ست که در یکی دو دهه اخیر مورد توجه قرار گرفته است. هدف این پژوهش این بود تا شگردهای روایتیِ سناپور در رمان لب بر تیغ بر اساس نظریهٔ روایت‌شناسانهٔ ژرار ژنت مورد بررسی قرار بگیرد. این بررسی نشان داد که به دلیلِ نوع روایتِ مدرنی که سناپور در این اثر به دست داده است و تلاش او در جهت ارائهٔ روایتی غیرخطی و متکثر، آن را واجد خصلت‌هایی کرده است که بر اساس مفاهیم مندرج در سامانه تئوریکِ ژرار ژنت می‌توان آن‌ها را توضیح داد. بر این مبنا، بر اساس پنج مفهومِ غالب در تئوریِ ژنت، یعنی نظم، تداوم، بسامد، حالت و لحن، شگردهای روایی مهم در رمان لب بر تیغ مورد تامل قرار گرفت. بر این اساس مشخص شد که شکستنِ خطِ مستقیمِ روایت در داستان و تبدیل آن به نوعی روایتِ زمان‌پریشانه توسط نویسنده، جریانِ رفت-

وآمدهای مکرر به گذشته و حال و آینده را در این اثر تعیُن بخشیده است. از نظر تداوم، سه مولفهٔ شتابِ مثبت، شتابِ منفی و شتابِ خنثی در روایت‌های رمان بررسی شد. از منظر حالت، لحن و بسامد هم روایت شناسیِ سناپور در این اثر مورد ارزیابی قرار گرفت و مشخص شد که بر اساسِ الگویِ تئوریکِ ژنت، رمانِ لب بر تیغ تمام خصلت‌های روایيِ مندرج در آن نظریه را داراست.

کتابشناسی

احمدی، بابک.(۱۳۸۶). **ساختار و تاویل متن**، تهران، نشر مرکز.

اخوت، احمد.(۱۳۷۱). **دستور زبان داستان‌ها**، اصفهان، نشر فردا.

اسکولز، رابرت.(۱۳۸۳). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز.

بهنام‌فر، محمد، اکبر شامیان و زینب طلایی.(۱۳۹۳). **بررسی زمانمندیِ روایت در رمان سالمرگی بر اساس نظریه ژرار ژنت**، متن‌پژوهیِ ادبی، سال ۱۸، ش ۶۰، تابستان.صص ۱۴۵-۱۲۵.

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

تولان، مایکل جی.(۱۳۸۳). **درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت**، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

پورجوادی، نصرالله.(۱۳۸۵). **زبان حال**، تهران، نشر هرمس.

سناپور، حسین.(۱۳۹۳). **لب بر تیغ**، تهران، نشر چشمه.

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

ژنت، ژرار.(۱۳۸۸). **نظم در روایت: گزیده مقالات روایت**، به کوشش مارتین مک کوئیلان، ترجمه فتاح محمدی، تهران، مینوی خرد.

فورستر، ادگار مورگان.(۱۳۸۴). **جنبه‌های رمان**، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، نشر نگاه.

کالر، جاناتان.(۱۳۸۵). **نظریه ادبی(معرفی بسیار مختصر)**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران نشر مرکز.

لین ول، ژپ.(۱۳۹۰). **رساله‌ای درباره گونه‌شناسیِ روایت نقد دید**، مترجمان: علی عباسی و نصرت حجازی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

Abram.M.H.(2006), A glossary of literary terms, Eighteen Edition, Harcourt Brace college Publishers.

Bal, M. (1997). Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto.

Cuddon, J.A(2004), A dictionary of literary terms and literary theory. Penguin books.

Cohen, Steven and Linda Shirez, telling storis: A theoretical analysis of narrative fiction. London and New York: poutledge: 2001.

Fludernik, M. (2009). An Introduction to Narratology. Oxford: Routledge.

Shen, Dan, what narratology and stylistics can do for each other. In a companion to narrative theory. Ed jaimz felan and Piter H. rabirtz. Oxford. Blackwell, 2008.