Journal of Quranic Studies Quarterly **Volume 16, Issue 61**
Islamic Azad University in Jiroft **June 2025**
https://sanad.iau.ir/journal/qsf/ **pp. 150-171**

Research Article

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

Elias Nooraei[1*], Shiva Sadeghi[2]

Abstract

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

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

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

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

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran
2. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran

Correspondence Author: Elias Nooraei **E-mail:** nooraeielyas@yahoo.com, nooraei@razi.ac.ir

How to Cite: Nooraei E, Sadeghi S, Discourse Analysis of Two Stories "Woman at Point Zero" by Nawal El Saadawi and "Touba and the Meaning of Night" by Shahrnush Parsipur Based on Gérard Genette's Theory, Journal of Quranic Studies Quarterly, 2025;16(61):150-171.

فصلنامه علمی مطالعات قرآنی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت
https://sanad.iau.ir/journal/qsf/

دوره ۱۶، شماره ۶۱
بهار ۱۴۰۴
صص: ۱۷۱-۱۵۰

مقاله پژوهشی

تحلیل گفتمان روایي« إمرأة عند نقطة الصفر» نوال السعداوی و « طوبی و معنای شب» شهرنوش پارسی پور بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت

الیاس نورایی[۱*]، شیوا صادقی[۲]

چکیده

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

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

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
۲. استادیار گروه زبان وادبیات عرب، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

نویسنده مسئول: **الیاس نورایی** ایمیل: nooraeielyas@yahoo.com, nooraei@razi.ac.ir

مقدمه و بیان مسئله

زنان در دوره‌های مختلف همواره سعی کرده‌اند تا هویت زنانهٔ خود را در کنار هویت مردانه مطرح کرده و توانایی خود را به اثبات برسانند. در این میان، ادبیات (شعر و داستان) یکی از عرصه‌های قابل اتکا برای آنها بوده است. نوشته‌های زنانه، بیشتر در جنبهٔ اجتماعی نگاشته می‌شوند و دربرگیرنده‌ی آلام و آرزوهای جامعهٔ زنان هستند. «زنانه‌نویسی، یعنی جنسیتی‌کردن ادبیات، بر اساس تجربه و نگاه زنانه. زنانه‌نویسی یعنی نوشتن از مسائل، مشکلات و حالات و روحیات خاص زنان به منظور شناساندن شعور و حساسیت‌های جنس زن.» (فتوحی، ۱۳۹۲: ٤٠٢) این مقاله با تمرکز بر دو داستان« إمرأة عند نقطة الصفر» نوال السعداوی و « طوبی و معنای شب» شهرنوش پارسی‌پور سعی دارد تا از منظر تحلیل گفتمان روایی ژرار ژنت به این دو اثر نظر افکنده و با رویکرد تطبیقی، مهمترین تکنیک‌های ساختاری این داستانها را مورد بررسی قرار دهد. این تطبیق بر اساس مکتب آمریکایی صورت گرفته است. بر این اساس، بدون تمرکز بر اثبات تأثیر و تأثر تنها به نشان دادن وجوه تمایز و تشابه آنها در قالب تحلیل گفتمان و کارکرد تکنیکهای روایی در ساخت داستان نزد دو نویسنده اشاره کند. «مکتب آمریکایی به هیچ روی، موضوع تأثر و ارتباطات ادبی را نفی نمی‌کند؛ ولی برای اثبات شباهت آثار ادبی در جست و جوی مستندات تاریخی هم نیست.» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۳).

بیان مسئله

دانش ساختارگرایی با احترام به استقلال متن و با تمرکز بر پیکرهٔ داستان و الگوی حاکم بر آن، سعی دارد تا نحوهٔ پرداخت یک متن روایی را با زبانی ساده و به شکلی هدفمند توضیح دهد و ویژگی‌های ساختاری و زبانی آن را مشخص کند. روایت‌شناسی دانشی بود که در بستر علم ساختارشناسی به وجود آمد و می‌توان گفت که «گونه‌ای جدید از ساختارگرایی ادبی است که با ساختار بنیادین درون‌مایهٔ داستان‌ها کار چندانی ندارد؛ بلکه بر ساختار روایت متمرکز است. ساختار روایت شیوه‌ای است که داستان‌ها به معنای وسیع کلمه از طریق آن نقل می‌شوند.» (برتنس، ۱۳۸۷: ۸٦) ساختارگرایان با هدف کشف فرآیند شکل‌گیری پیرنگ روایی، داستان را به عنوان پیام روایی مورد بحث قرار دادند و یک شیوهٔ خاص را برای بررسی روایت طراحی کردند. روایت شناسانی چون رولان بارت، تزیتیفان تودورف و ژرار ژنت با ارائهٔ رویکردی نظام‌مند برای مطالعهٔ روایت و کشف ساختارها و مکانیزم‌های موجود در یک متن روایی، از شاخص‌ترین چهره‌های ساختارگرایی به شمار میروند. در این میان، ژرار ژنت، با ارائهٔ الگوی گفتمان روایی خود، سعي کرد تا در تلاش برای تعیین روش‌ها و طرح‌های گفتمانی، همهٔ روابط پیچیدهٔ بین گفتمان و قصه‌ای که گفتمان در صدد بازگویی آن است را مورد مطالعه قرار دهد. وی، در تحلیل یک داستان، از اصطلاحاتی چون زمان، زمان‌پریشی، کانون روایی، راوی دانای کل،

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

پیشینهٔ پژوهش

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

ضرورت پژوهش

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

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

بحث

نوال السعداوی و شهرنوش‌پارسی پور

السعداوی، پزشک، منتقد، نویسنده و رمان نویس مصری از مشهورترین نویسندگان و داستان‌نویسان زن عرب است که در قاهره به دنیا آمد و به دفاع از حقوق بشر و به خصوص حقوق زنان معروف است. در سال ۱۹٥٤ از دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه قاهره فارغ التحصیل شد.دورهٔ پزشکی عمومی را در جراحی گذراند و متخصص بیماری‌های قفسه سینه شد. در سال ۱۹٥٤ به عنوان پزشک متخصص در قصر العینی مشغول به کار شد، اما بعدها به خاطر دیدگاه‌ها و نوشته‌های جسورانه‌اش از کار برکنار شد. در سال ۱۹۸۱، در زمان انورسادات به زندان افتاد، همچنین به خاطر آراء و کتاب‌هایی که نوشته بود، تبعید شد. نوال السعداوی جمعیت همکاری زنان عربی را در سال ۱۹۸۲ به منظور توجه به زن در دنیای عرب تاسیس کرد(الفوزی، ۲۰۱۰ : ۳۸٦). وی را می‌توان نویسنده‌ای شورشی قلمداد کرد که انقلاب سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، روانی و اخلاقی را هدف خود قرار داده است. السعداوی خواستار آزادی و عدالت برای تمامی زنان و مردان کشورهای عربی است و بیزاری خود را از محدودیت آزادی بر فکر و عقیده نشان می‌دهد(کامل الیسوعی، ۱٤۳۱: ۷۲۷).

شهرنوش پارسی‌پور(۲۸ بهمن ۱۳۲٤) متولد تهران، از هفده سالگی به عنوان تلفنچی و ماشین‌نویس در سازمان آب و برق خوزستان مشغول بکار شد. در سال ۱۳٤٥ پس از بازگشت به تهران در کارخانه تولید دارو و سپس در سازمان رادیو و تلویزیون ملی ایران مشغول بکار شد که در خرداد ۱۳٥۳ در اعتراض به اعدام گلسرخی و کرامت‌الله دانشیان از این سازمان استعفا نمود. او که نویسندگی را از نوجوانی آغاز کرده بود از جمله زنان نویسنده‌ای است که بیشترین کوشش و گرایش را در بیان مسئلهٔ زنان و عصیان شدید علیه سنتها و قراردادهای اجتماعی در ایجاد تغییر و تحول درشیوهٔ نگاه جامعه به برابری و نگاه فراجنسیتی نمود. آثار او نماینده تلاش‌های این بانو در به نمایش گذاردن عقاید و روحیات و گسستن قید و بندهای قرادادی جامعه سنت‌گرا می‌باشد.

زمان روایی و کارکرد آن در داستانهای السعداوی و پارسی‌پور

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

به شکل متوالی مرتبط شوند به گونه‌ای که یکی از پی دیگری ذکر شوند» (تودورف، ۱۹۹۲م: ۵۲) ژنت، سه تکنیك زمانی «نظم، تداوم و تکرار» (ژنت، ۱۹۹۷م: ٤٦) را برای بررسي زمان داستان برشمرده است.

نظم

ژنت در بحث نظم، به عدم تطابق زمان داستان با زمان گفتمان میپردازد و هرگونه ناهماهنگی میان زمان داستان و گفتمان را که از طریق شکستن خط زمان تقویمی آن ایجاد میشود؛ به زمانپریشی تعبیر می‌کند. «ژنت، زمان‌پریشی را به دو نوع بازگشت به عقب (گذشته‌نگر) وپیشواز آینده (آینده‌نگر) تقسیم می‌کند» (تولان، ١٣٨٦: ٥٥).

بازگشت به گذشته: هرگاه نویسنده در داستان خود، به عقب برگردد تا حوادثی را که در زمانی قبل از زمان حاضر داستان رخ داده است؛ برای مخاطب شرح دهد به نوعی خط زمان داستان را درهم شکسته وآن را در شکلی نامنظم قرار داده است. «بازگشت‌های زمانی ممکن است که در داخل داستان باشند یعنی به صورتی متوالی جریان یابند و یک خط زمانی مشخص را تشکیل دهند. و یا روندی کاملا مجزا با داستان اصلی داشته باشند و خود بیانگر یک داستان جدید باشند» ژنت، ۱۹۹۷م: ٦٠). داستان طوبی و معنای شب به شکل وسیعی از بازگشتهای زمانی بهره برده است.

«باران ریز و یکنواخت بر سرش می‌بارید. به حمام که رسید از تمام کناره‌های چادر سیاهش آب می‌چکید.طوبی دلخور یا کسل نبود.باران از روز نخست با خود شادمانی آورده بوددر طی چهارسال سختی که در خانه شوهر گذرانده بود یکی از اتهامات دائمی که بر دوش می‌کشید خشکسالی بود. زن دراغاز نمی‌توانست اهمیت این اتهام را درک کند. خاطره پدرش، مردی به بزرگی دنیا برایش گرامی بود. لقبش ادیب بود.به خاطر علمش، مادرش زن بی سوادی بود.شش هفت ساله بود که انگلیسی به خانه شان آمد.هرگز هیچ کس یک انگلیسی ندیده بود.هرگز یک انگلیسی به خانه کسی نرفته بود،اما به خانه ادیب آمد.حقیقت جریان را بدها درک کرد.....» (پارسی‌پور،١٣٦٨: ٢).

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

« كانت هی السجانه وقد جرت خلفی تلهث و بصوت لاهث و فمها أيضاً اصبح كبيراً، تتحركان أمام عينی كمصراعی بابٍ كبير يُفتح و يُغلق، وسمعتها تقول فردوس يا دكتوره!فردوس ستقابلک!.....الباب انفتح فجأة، و رأيت عدداً من رجال البوليس المسلحين أحاطوا علی شكل دائرة، و سمعت أحدهم يقول لها(فردوس).: هيا، حان موعدک» (السعداوی،۲۰۱۷: ١٦).

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

ژنت در باب ارتباط زمانپریشی با داستان اصلی، دو حالت پرشهای زمانی همگن و ناهمگن را مطرح کرده است. «هر بازگشت به عقبی در قیاس با متن داستانی که در آن جریان می‌یابد، ممکن است خودش یک داستان زمانی جداگانه باشد که تابع داستان اصلی است یا ممکن است که همگن و در داخل داستان باشد..» (ژنت، ۱۹۹۷م: ٦٠) داستان طوبی در چند صحنه، بازگشتهای زمانی همگن را تجربه کرده است. خاطراتی که طوبی از ماجرای برخورد انگلیسی با ادیب(پدرش تعریف می‌کند از نوع پرش‌های زمانی همگن است:

«انگلیسی با اسب چهارنعل در خیابان می‌تاخت و پدرش خواسته بود از کناره‌ای به کنارهٔ دیگر برود و اسب انگلیسی در مقابل او رم کرده بود و ادیب محکم به زمین خورده بود. انگلیسی شلاقش را بلند کرده بود و با خشونت به صورت او کوبیده بود و به فارسی شکسته‌ای گفته بود،-«احمق! ابله!» و دور شده بود.اسداله قصاب که روی کنده درخت مقابلش دکانش گوشت قطعه قطعه می‌کرد،ناسزاهای رکیک گفته بود، بعد برگشته بود تا با کسبهٔ دیگر ادیب را از گل و لای خیابان بتکاند و با شگفتی به رد سرخ تازیانه بر روی صورت او بنگرد و حاجی را دچار عذابی بمند که تا لحظه مرگ دست از سرش برندارد» (پارسی پور،١٣٦٨: ٣).

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

«أنتمی بمولدی من أب فقير فلاح، لم يقرأ و لم يكتب، و لم يعرف من الحياة إلا أن يزرع الأرض، و يبيع الجاموسة المسمومة قبل أن تموت، ويبيع ابنته العذراء قبل أن تبور، ويسرق زراعة جاره قبل أن يسرقه جاره، و يضرب زوجته كل ليلة حتی تعضَّ الأرض، و صباح كل جمعظ يرتدی جلباباً و يذهب ليصلی الجمعة فی الجامع ، و أراه بعد الصلاة يمشی بين أمثاله من الرجال

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

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

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

«طوبی به پدرش گفته بود که هرگز اجازه نخواهد داد محبت هیچ کس، حتی فرزندش جانشین عشق خداوند برای او شود» (پارسی‌پور،۱۳٦۸: ۱۰) یا زمانی‌که اولین ازدواج طوبی اتفاق افتاد: « به همین سادگی طی مراسم بی رنگ و جلایی به همسری حاج محمود درآمده بود تا چهار سال یخزده و منجمد را بگذرانند»(پارسی‌پور،۱۳٦۸: ۱۲).

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

«**كانت زوجته امرأة سمينة بيضاء البشره، صوتها رقيق، ليس فی رقته رقة، و انما قسوة وغلظة، عيناها سوداوان واسعتان، فی اتساعهما خمول و نعاس أكثر من النشاط و اليقظة.لم تكن تغسل قدمی عمی، ولم يكن عمی يضربها أو يرفع صوته علی صوته، كان يعاملها بأدب شديد، كنت أحس أنه يخشاها أكثر مما يحبها»(السعداوی، ۲۰۱۷: ۲٤).**

« همسر عمویم چاق و سفید بود و صدای نازکی داشت و صدای صافش بجای مهربانی از سنگدلی آکنده بود.چشمان سیاه و درشتی داشت که فاقد شور و حیات بود.دریایی از سیاهی و بی تفاوتی.هیچ وقت پای عمویم را نمی‌شست.عمویم هرگز او نمی‌زد و به او پرخاش نمی‌کرد. عمویم بسیار با او مؤدب بود. به نظر می‌رسید که احترامش بیشتر از روی ترس بود تا روی محبت»

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

« قبل أن تصل كلمة" غير محترمة" إلى أذنى رفعت يدى الاثنتين بسرعة و أخفيت أذنى، لكن الكلمة قد نفذت كالسهم إلى رأسى.ودبَّ الصمت بعد أن أطبق شفتيه و انقطع صوته، لكن الكلمة ظلت باقية فى أذنى، موجودة فى أعمق مكلن من أذنى، مدفونة فى رأسى كشىء مادى له قوام، و له طرف جادٌّ كنصل سكين، شقَّت الأذن و شقَّت الرأس و دخلت المخ»(السعداوى، ۲۰۱۷: ۵۲).

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

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

تداوم

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

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

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

«خیلی ساده همهٔ کارها روبراه شد.باید زود عروسی می‌گرفتند.پیش از آنکه ماه مبارک شروع شود، حداکثر تا پانزده روز دیگر.شاهزاده خانم گفت فرردا اینه و شمعدان و شال خواهد فرستادو گفت ضرورتی به دیدن داماد نیست.او شهرهٔ عالم استو عبدالله خان می‌تواند او را در ساختمان حکومتی ملاقات کند. گفت وقتی او دختر را بپسندد مثل آن است که برادرش پسندیده باشد و هنگامی که بلند شد تا برود حتی قرار روز عروسی هم گذاشته شده بود، سه شنبه دو هفتهٔ بعد»(پارسی‌پور، ١٣٦٨: ٣٩).

«رویاهای صادق داشت و عواملی در روح و روانش احساس می‌کرد که گهگاه برای شاهزاده و رفیقش بازگو می‌کرد و آنان را ناگهان از جهان مادی به عالم ماورایی پرتاب می‌کرد»(پارسی‌پور، ١٣٦٨: ٤٣).

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

«**لا أدری کیف تحمَّلت الحیاة فی بیت عمی و زوجته، و لا أدری کیف تزوجت الشیخ محمود، لکن أی شئ کان قد أصبح أقل فزعاً من تلکما کنت أتذکرهما حتی تسری فوق جسدی رجفة باردة**» السعداوی، ٢٠١٧: ٣٦).

دیگر نمی‌دانم که پس از بازگشت، زندگی در منزل و عمو و زن عمویم چطور گذشت و یا چطور به عقد شیخ محمود درآمدم، همینقدر بگویم که تحمل هر چیز دیگری برایم از تحمل تصویر آن دو چشم مخوفی که از به یاد آوردنش لرزه به اندام می‌افتاد، آسان‌تر بود.

« **ورأتنی إحدی الجارات ذات یوم و أنا أبکی من خلال شراعة الباب،فسألتنی وحکیت لها فبکت معی، وقالت:إنها ستطلب البولیس** »(السعداوی، ٢٠١٧: ٤١).

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

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

به این ترتیب «یک حادثه یا ماجرایی که چندین روز یا چند سال به طول انجامیده است در قالب یک صفحه یا کمتر روایت شود بدون اینکه جزئیاتی برای آن ذکر گردد» (ژنت، ١٩٩٧: ١٠٩). در این حالت، راوی به دنبال ذکر جزئیات یک ماجرا نیست بلکه فقط می‌خواهد خواننده را از رخداد آن باخبر

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

«تار را همیشه با غزلیات مولانا می‌خواندند و زن اندک اندک غزلیاتی را از بر می‌کرد. شش ماهی چنین گذشت، عین خواب و رویا»(پارسی پور، ۱۳٦۸: ٤۹).

«بعد دوباره قحطی شده بود.هر روز از چربی آبگوشت کاسته می‌شد.باز آسمان سر ناسازگاری گذاشته بود.طوبی نماز باران می‌خواند.الماس خاتون، یاقوت و بچه‌ها را پشت سرش ردیف می‌کرد و دست جمعی پشت سرش نماز می‌خواندند.سپس قران به سر می‌گرفتند و زاری می‌کردند، افاقه نمیکرد.زن روز به روز گوشت تلخ‌تر می‌شد...»(پارسی‌پور، ۱۳٦۸: ٦۰).

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

«تحدثنا ذلک الیوم فی کل شئ، حکیت له طفولتی و حیاتی الماضیة، و حکی لی طفولته و أحلام مستقبله. و فی الیوم التالی تحدثنا و حکینا کل شئ، حتی الأحاسیس التی أخفیتها عن نفسی حکیتها له و حکی لی کل شئ»(السعداوی، ۲۰۱۷: ۵۷).

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

ژنت، دو تکنیک وقفهٔ توصیفی و نمایش صحنه را به عنوان راههای کاهش شتاب داستان برشمرده و توضیح میدهد که این روش «تنها در متن‌های صحنه‌ای، یعنی آثاری که در آنها تک‌گویی، گفت‌وگو، پیوستگی کنش¬های فیزیکی لحظه‌ای یا کوتاه‌مدت و سفرهای کوتاه گزارش می‌شود، کارایی دارد» (ژنت، ۱۹۹۷: ۸۸ـ۸٦).

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

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

بیست و هفت، هشت ساله و بسیار متین و آقا.مرد خودش را معرفی کرد.اسمش کامل یادم نمانده.اما یادم هست که اسم کوچکش ایوان بود.....(پارسی‌پور، ۱۳٦۸: ۷۰).

«شبی را برای گشتن دختر انتخاب کرده بودم. در پیچ کوچه کمین کرده بودم تا هنگامی که از خمخانه به تنهایی، پوشیده در چادر باز می‌گردد به ضرب دشنه‌ای قلبش را از هم بدرم و بگریزم. این زن ارزش آن را نداشت تا در ملاء عام کشته شود. می‌باید طوری می‌مرد تا خوار و ذلیل و بی‌پناه در نظر آید. به تو اطمینان می‌دهم که کاملا حالت عادی داشتم، فقط ایمان آورده بودم که باید دشنه را در قلبش فرو کنم.می‌دانی یک نوع ایمان سرد و یخزده.یک جور انجام فریضه بود که داشتم می‌رفتم تا انجامش دهم.....»(پارسی‌پور،۱۳٦۸: ۷٤).

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

«أخرجت السکین من عنقه، ثم أغمدته مرة ثانیة فی صدره، وأخرجته،ثأغمدته فی بطنه، فی کل أجزاء جسمه أغمدت السکین، دُهشت لسهولهٔ حرکة یدی و هی تُغمد السکین، و دُهشت أکثر لأننی لم أفعلها من قبل،حاولت دن أعرف لماذا لم أفعلها من قبل، وأدرکت أننی کنت أخاف..»(السعداوی، ۲۰۱۷: ٦٥).

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

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

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

بود از احوال خاله‌اش برای آقا بگوید. همچنین درباره آقای خیابانی بپرسد. در مورد اول اقا شانه بالا انداخت.گفت؛ پیزنک در خود غرق شده، اندوه او را از پای دراورده، سرش را به کاری گرم کنید.باید دائم کار کند تا از خود به در رود.گفتبرایش دعا خواهد خواند»(پارسی‌پور،۱۳٦۸: ۸۵)

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

«و اتسعت عیناه فی ذعر حین نظر فی عینی، و قلت له: أتصدِّق الان أننی یمکن أن أقتلک؟ فأنت لست إلا بعوضة تنفق الآلاف من اموال شعبک الجائع علی المومسات، و قبل أن أرفع یدی لأصفعه مرة أخری؛ صرخ مستنجداً کما تصرخ النساء المستنجدات، لم یکفَّ عن الصراخ حتی أقبل لنجدته رجال البولیس، و قال لهم: أمسکوها، فأنا قاتلة مجرمة و سألونی: هل أنتِ قاتلة مجرمة؟ قلتُ : أنا قاتلة»(السعداوی،۲۰۱۷: ٦۸).

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

بسامد (تکرار)

آخرین تکنیک زمان روایی، الگوی بسامد است. «بسامد به رابطة میان تعداد دفعات تکرار رخدادی در داستان با تعداد دفعات روایت آن رخداد، در متن می‌پردازد. (مارتین، ۱۳۸٦: ۹۲ـ۹۱) «هر حادثه در داخل داستان می تواند ٤ حالت داشته باشد.یک بار اتفاق افتاده و یک بار در قالب گفتمان به ما منتقل شود.(بسامد مفرد)؛ یک حادثه بارها و بارها در داستان رخ داده و بارها و بارها هم روایت شود (بسامد مساوی)؛ حادثه‌ای که فقط یک بار اتفاق افتاده بارها و بارها روایت شود (بسامد مکرر) حادثه‌ای که بارها اتفاق افتاده است، فقط یکبار روایت شود. (بسامد بازگو).» (ژنت، ۱۹۹۷م: ۱۳۱ ـ ۱۲۹)

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

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

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

«كلمة واحدة سلطت الضوء على حياتي، فرأيتها على حقيقتها، و مزّقت الغشاوة عن عينى: محترمة، لم أكن أعرف من قبل، و عدم المعرفة كان أفضل، و كنت آكل و أنام نوماً عميقاً، فهل شئ يقتلع هذه المعرفة من رأسي؟»(السعداوی،٢٠١٧: ٥٢).

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

بسامد مساوی با هدف پررنگ ساختن یک حادثه یا سخن به کار گرفته می‌شود و نویسنده آن را برای تأکید بر روی مفهوم مورد نظر خود به کار می‌گیرد. این تکنیک در داستان پارسی‌پور بیش از همه در صحنه‌های ملاقات با درویش مورد استفاده قرار گرفته است :

«زن پایش را در یک کفش کرده بود که هر طور شده به دیدار حضرت گدا علیشاه به کرمانشاه برود»(پارسی‌پور: ١٣٦٨: ٦٦). « آن روز می‌خواست به خدمت حضرت گدا علیشاه برود. دو سه سالی بود سرسپرده بود و ذکر آقا می‌گفت»(همان: ١٠٩). «ان روز که در خدمت حضرت گدا علیشاه بود و آقا در خشمی خودساخته فریاد زده بود : طوبی خانم و زن سربلند کرده بود و دیده بود آقا تا سقف بالا رفته است»(همان: ١٣٢). «طوبی پیشنهاد کرده بود به اتفاق به دیدار حضرت گدا علیشاه بروند»(همان: ١٣٤).

اما در داستان سعداوی بارها و بارها شاهد بسامدمساوی هستیم. با شروع یک رخداد برای فردوس، مسیر زندگی دختر به سمت زندگی روسپی‌گری تغییر جهت داده و بر همین اساس یک اتفاق بارها در شرایط مختلف برای فردوس تکرار می‌شود و السعداوی آن را به تعداد دفعات رخ داده در داستان روایت می‌کند .این بسامد آنقدر پر تکرار است که تقریبا تمام داستان را تحت الشعاع قرار داده است و به این ترتیب تلاش می‌کند که به عمق بیچارگی، درماندگی، درگیری‌ها و ترسهای فردوس بپردازد.

در داستان پارسی‌پور در مواردی اندک می‌توان شاهد بسامد بازگو بود از جمله آنجا که شاهزاده گیل روایت کشتن مکرر زنها را یک بار برای طوبی بازگو می‌کند:

«یک بار دیگر به فکر زن‌کشی افتادم و این بار نه برای نجات پیر که برای نجات خودم و شوهر دختر بود که اگر روی او کار می‌شد شاید می‌توانست جنگجو بشود.عافبت عزم جزم کردم دخترک را بکشم.شویش را به جستجوی خار و خاشه فرستادم.دختر کیسه آردی را که به کمرش بسته بود بازکرد تا خمیر درست کند. من او را فراخواندم و بی آنکه فرصت نفس کشیدن به او بدهم دشنهرا تا دسته در قلبش فرو کردم» (پارسی‌پور،١٣٦٨: ٧٦).

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

وجه یا حالت

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

کانون روایي

کانون روایی، برای تشریح رابطهٔ بین راوی و داستانی که روایت میکند به کار گرفته می‌شود.«کانونی‌سازی اصطلاحی است که ژرار ژنت برای انتخاب اجتناب‌ناپذیر و منظری (محدود) در روایت برگزید. این منظر، زاویهٔ دیدی است که چیزها به طور غیر صریح از رهگذر آن دیده، احساس کرده، فهمیده و ارزیابی می‌شوند.» (تولان، ۱۳۸٦: ۱۰۸)

ژنت از سه کانون روایت یعنی کانون صفر، درونی و بیرونی در تقسیم‌بندی خود نام می‌برد. کانونی‌شدگی صفر یا حالت دانای کل، با صدایی است که هیچ ارتباطی با شخصیتها و حوادث داستان ندارد. در این نوع داستان‌ها «راوی به همهٔ امور آگاه است و از موضع بالا و به تعبیر دیگر از منظر خدایی به درون داستان می‌نگرد.» (بارت و همکاران، ۱۹۹۲: ۲٦) در وضعیتی که ژنت آن را به «کانون درونی» تعبیر کرده است، داستان در خلال آگاهی یک شخصیت کانونی‌سازی می‌شود و این در حالی است که «کانون بیرونی» کاملا با آن متفاوت است چرا که داستان، به جای تمرکز بر آگاهی شخصیت، بر خود وی و حرکاتش متمرکز است. داستان طوبی، از دیدگاه راوی دانای کل یا همان کانونی شدگی صفر روایت می‌شود به این صورت که راوی، با تمرکز بر افکار و رفتار شخصیت قهرمان داستان یعنی طوبی، خارج از داستان به توضیح حالات و رفتار وي می‌پردازد و نوعی دیدگاه مرکزی و ثابت در داستان دارد. دیدگاه واحد و مرکزی در داستان «زمانی است که راوی در داستان حضور دارد امّا تنها بر رفتارهای شخصیت اصلی داستان متمرکز است و به دیگران کاری ندارد.» (عزام، ۲۰۰۳: ۲۱۷).

« طوبی سر پایین انداخت. اقا قدم دیگری پایین گذاشت و قلب طوبی پایین ریخت. گفت: ما بازدیدکنندهٔ زن داریم، اما زنهایی نه از نوع شما.زنان شوی مرده، زنان بی‌سرپرست مانده، زنانی که همه چیز خود را از دست داده‌اند.اما شما متعهد به شوهر و بچه‌هایتان نیستید؟ طوبی دوباره سر فرود آورد.آقا گفت؛ برگردید، ده سال دیگر بیایید، خود راه را پیدا خواهید کرد»(پارسی‌پور،۱۳٦۸: ۸۵».

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

«فی الصباح التالی وجدت نفسی فی السجن، لم أکن أسعی إلی محاولات جدیدة للقاء فردوس؛ فقد یئست تماماً من لقائها»(السعداوی، ٢٠١٧: ١٥).

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

«ذهبت فردوس معهم، و اختفت من أمام عینی الی الأبد، لکن صوتها کان لا یزال یتردد فی أذنی، یرجُّ أذنی و یرج رأسی و یرج السجن و یرج الشوارع و یرج العالم کله»(همان: ٦٩).

فردوس با آنها رفت و برای همیشه از جلوی چشمانم ناپدید شد، اما صدای او هنوز در گوشم طنین انداز بود، گوش هایم را تکان می داد، سرم را تکان می داد، زندان را تکان می داد، خیابان ها را می لرزاند و تمام دنیا را می لرزاند.

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

«یقول عمی: ماذا ستفعلین فی مصر یا فردوس؟ فأقول له: سأدخل الأزهر و أتعلم مثلک، و یضحک عمی و یقول: الأزهر لا یدخله إلا رجال. و أبکی و أمسک بید عمی و القطار یتحرک، لکنه یشد یده من یکل قوته»(همان: ٢٠).

عمویم می‌گفت: فردوس در مصر چه کار خواهی کرد؟ به او می‌گفتم: وارد الازهر می شوم و مانند تو می آموزم، عمویم می خندد و می‌گفت: فقط مردان می توانند وارد الازهر شوند. و وقتی قطار حرکت می‌کرد گریه می‌کردم و دست عمویم را می‌گرفتم اما او با تمام قدرتش دستم را تکان می‌دادو رها می‌کرد.

اما در ادامه، راوی داستان از دانای کل ، به راوی اول شخص یعنی کانون دروني تغییر پیدا می‌کند. در این حالت ماجراهاي داستان، از درون داستان پرداخته مي‌شود و راوي در داستان نقش اصلی را دارد. تغییر در زاویهٔ دید، سبب ایجاد نوعی کانون متغیر در داستان می‌شود که تا صحنهٔ پایانی که دوباره روایت به راوی اصلی سپرده میشود؛ ادامه می‌یابد.

« دعینی أتکلم و لا تقاطعینی؛ فلیس عندی وقت لأسمعک، فی الساعة السادسة تماماً بعد الظهر سیأتون و یأخذوننی، ئ فی الصباح الغد لن أکون هنا، و لن أکون فی أی مکان یعرفه أحد، إن هذه الرحلة إلی مکان مجهول یجهله کل الناس فوق هذه الأرض»(السعداوی، ٢٠١٧: ١٨)

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

«و انقطع صوت فردوس فجأة، کما تنقطع الأصوات فی الحلم، و حرَّکت جسمی کمن یتحرک و هو نائم، لکن الذی تحتی لیس هو السریر، إنما شئ صلب صلابة الأرض و برودة الأرض، و لکنها برودة لا تصل الی جسدی، کبردة البحر فی الحلم، أسبح فیه و أنا عاریة، فلا أبرد و لا أغرق، مع أننی لا أعرف السباحة»(السعداوی، ۲۰۱۷: ۶۸)

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

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

وجه

وجه یا حالت، مربوط به جایگاه راوی در انتقال گفت‌وگوی شخصیتها در داستان است. سه سطح متفاوت از گفتار ممکن است در داخل داستان موجود باشد. «اولین حالت، نقل گفتگوها به شکل مستقیم و بدون هیچ دخالتی از جانب راوی است. این نوع از نقل قول، بیشترین تناسب را با شکل گفت‌وگو دارد.» (ژنت،۱۹۹۷م: ۱۸۵) و دارای خصوصیاتي چون «بهره گیري از گیومه‌ها، ضمایر اول و دوم شخص، فعل زمان حال، کلمات اشارتگر زمان و مکان کنوني اینجا، امروز و فعل حرکتي خاص که دال بر حرکت به سمت چیزي است» (تولان، ۱۳۸٦: ۲۲٦).

گفت‌وگوی غیر مستقیم: دومین حالت نقل قول، گفت‌وگوی غیر مستقیم است که در آن «هیچ‌گونه تضمینی به مخاطب داده نمی‌شود که عین سخن در همان شکل اولیه به او انتقال داده شده باشد» (ژنت، ۱۹۹۷م: ۱۸٤).

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

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

« سألتنی وفیة ذات لیلة: هل تحببتِ یا فردوس؟ و قلت لها: أبداً یا وفیة، لم أحب أبداً، و نظرت إلیَّ بدهشة و قالت: غریبة! و قلت لماذا غریبة؟ قالت: لأن شکلک یوحی بأنکِ تحبین»(السعداوی،۲۰۱۷: ۲٦).

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

« رأتنی مرة إحدی المدرسات و أنا جالسة، فزعت أول الأمر حین رأت فی الظلمة کتلة بحجم الجسم ثابتة.قالت من بعید و قبل أت تقرب منی: من الذی جالس هناک؟ و قلتُ بصوت ضعیف خائف: أنا، أنا فردوس، واقتربت منی و عرفتنی و دُهِشَت؛ فأنا من أحسن ینات فصلها، و أحسن بنات فصلها یَنَمنَ بمجرد أن یدقَّ جرس النوم»(السعداوی،۲۰۱۷: ۲۷).

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

گفتوگوی غیر مستقیم: دومین حالت نقل قول، گفت‌وگوی غیر مستقیم است که در آن «هیچ‌گونه تضمینی به مخاطب داده نمیشود که عین سخن در همان شکل اولیه به او انتقال داده شده باشد.» (ژنت، ۱۹۹۷م: ۱۸٤) بیشترین حجم گفت‌و گو درداستان پارسی‌پور از نوع گفت‌و گوی غیر مستقیم است که حجم نسبتاً زیادی از داستان را هم بخ خود اختصاص داده است:

«حاجی محمود حالت کرنش به خود گرفته بود و زهرا از فرصت استفاده کرده تا طوبی را به داخل هل بدهد..آقای خیابانی گفته بود؛« حضرت حاجی نگران نباشید، صبیه در گورستان تشریف داشتند. چون غروبگاه بود فکر کردم ایشان را تا خانه مشایعت کنم»(پارسی‌پور،۱۳٦۸: ۱۷).

«زن که روبروی طوبی نشسته بود رنگش پرید و سراسیمه به دختر نگاه کرد، طوبی با سر به او اشاره کرد و زن فقط یک کلمه گفت،«بفرمایید» و ساکت نشست»(پارسی‌پور،۱۳٦۸: ۱۱).

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

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

لحن یا آوا

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

نتیجه‌گیری

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

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

منابع

کتابها

اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). **درآمدي بر ساختارگرايي در ادبيات**، ترجمة فرزانه طاهري. تهران: نشر آگاه.

بارت، رولان وجنيت، جرار وآخرون. (۱۹۹۲). **طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)**. ترجمة: مجموعه من الباحثين. الطبعه الأولی. المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغربي.

برنتس، هانس. (۱۳۸۷). **مبانی نظریهٔ ادبی**. ترجمهٔ محمد رضا ابوالقاسمی. چاپ دوم. تهران: ماهی.

برنس، جرالد. (۱۳۹۱). **روایت‌شناسی شکل و کارکرد روایت**، ترجمة محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.

پارسی‌پور، شهرنوش(۱۳٦۸).**طوبی و معنای شب**. چاپ نهم.تهران.نشرالبرز.

تودوروف، تزفيتان (۱۹۹۲م). **طرائق التحليل السرد الأدبي**. ترجمه: الحسين سحبان وفواد صفا. ط۱. رباط: منشورات الأتحاد الكتاب المغرب.

تولان، مایکل. (۱۳۸٦). **روایت‌شناسی، درآمدی بر زبانشناختی انتقادي**. مترجمان: سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

جنيت، جرار (۱۹۹۷) **خطاب الحكايه بحث في المنهج**. ترجمه: محمد معتصم وعمر حلّي وعبدالجليل الأزدي. الطبعه الثانيه. القاهره: المجلس الأعلی للثقافه.

السعداوی، نوال.(۲۰۱۷).**امرأة عند نقطة الصفر**. موسسه نشر فرهنگ و معارف هنداوی.

عزَّام، محمد (۲۰۰۳). **تحليل الخطاب الأدبي (على ضوء المناهج النقديه الحداثيه)**. الطبعه الأولی. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰). **سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها، و روش‌ها)**. چاپ دوم. تهران: سخن.

كامبل اليسوعي، روبرت(۱٤۳۱). **أعلام الادب العربی المعاصر**؛ قم: سوق القدس.

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

المحادين، عبدالحميد. (بی‌تا). **التقنيات السرديه في روايات عبدالرحمن منيف**. ط۱. بيروت: المؤسسه العربيه للدراسات.

مقاله‌ها

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

Foozi,M.(2010).kottab-ol-moaserin.Beirut : dar-ol- kateb-ol arabi.

COPYRIGHTS

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

ارجاع: نورایی الیاس، صادقی شیوا، تحلیل گفتمان روایي« إمرأة عند نقطة الصفر» نوال السعداوی و « طوبی و معنای شب» شهرنوش پارسی پور بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت، فصلنامه مطالعات قرآنی، دوره ۱۶، شماره ۶۱، بهار ۱۴۰۴، صفحات ۱۷۱-۱۵۰.