تحلیل رمان "مهرگیاه" نوشتۀ امیرحسن چهل‌تن بر اساس الگوهای روایت‌شناختی ژرار ژنت و رولان بارت

دکتر نرگس اسکویی

دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب ایران .(نویسنده مسؤول)

پروین زینالی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران.

(تاریخ دریافت: ۹۷/۰۷/۲۷ تاریخ پذیرش:۹۸/۰۶/۱۲)

چکیده

روایت‌شناسی رویکردی نوین در مطالعه ادبیّات داستانی است و در پی یافتن دستور زبان داستان، کشف زبان روایت و نظام حاکم بر روایت‌ها است. روایت‌شناسانی چون ژرار ژنت، پراپ، گریماس، برمون، تودورف و ...با ارائه نظریه‌هایی در این عرصه تلاش کرده‌اند تا به الگویی منسجم و مؤثر برسند که به کمک آن بتوان ساختار روایت‌ها را شناسایی کرد. امیرحسن چهل‌تن از نویسندگان معاصر ماست که در دهۀ اخیر آثار او موردتوجّه مخاطبین بسیاری قرارگرفته است، مسأله اصلی این پژوهش، آن بوده است تا با رویکرد به مقوله تکنیک‌های روایت‌شناسی بر اساس نظریات نظریه‌پردازان روایت‌شناسی ژنت و بارت و به یاری مفاهیم و اصطلاحات این نگره‌ها، رمان‌های «مهرگیاه» از این نویسنده معاصر را مورد تحلیل و بررسی قرار دهد و ساختار روایی آن را با تکیه بر این نظریه دریابد. در این تحقیق که بر اساس شیوۀ تحلیل قیاسی انجام یافت، روشن شد که زمان در مقام جزئی از روایت و به‌عنوان یک ابزار ادبی مؤثر، موردتوجّه نویسنده قرار دارد؛ بطوری‌که به کمک آن و بر اساس تغییراتی که در نظم خطی آن ایجاد می‌کند پیرنگ دلخواه خود را می‌سازد. نویسنده با در نظر داشتن قوانینی مانند اصل معناداری و علیّت کنش‌ها، در ترتیب نقل وقایع و کنش‌های داستان دست به گزینش و انتخاب می‌زند و به این صورت زمانمندی خاص داستانش را ایجاد می‌کند.

کلمات کلیدی: روایت‌شناسی، ژرار ژنت، رولان بارت، امیرحسن چهلتن، رمان مهرگیاه .

noskooi@yahoo.com

۱- مقدّمه

روایت‌شناسی مطالعهٔ شکل و کارکرد روایت است. روایت‌شناسی به بررسی جنبه‌های همانند و متفاوت همه روایت‌ها می‌پردازد. بنابراین چندان در پی تاریخ رمان‌ها، حکایت‌ها، معنای آن‌ها، ارزش زیبایی‌شناختی‌شان نیست، بلکه در پی دو چیز است: یکی ویژگی‌هایی که روایت را از دیگر نظام‌های دلالت متمایز می‌سازد و دیگری حالت‌ها و خصوصیّات این ویژگی‌ها (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۰). «اگرچه روایت شناسان در مورد ماهیّت روایت نظری مشترک دارند، نظریه‌پردازان مختلف سعی کرده‌اند درک و تصویری متفاوت از روایت ارائه دهند. بعضی از مؤلّفان نگاهشان فراتر از وقایع می‌رود و روایت را بر اساس آنچه که ترتیب و تغییر را ممکن می‌سازد، تعریف می‌کنند» . (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۲۹۱)

اصول روایت‌شناسی با ساختار بنیادین درون‌مایه داستان‌ها کار چندانی ندارد؛ بلکه بر ساختار شیوه نقل داستان‌ها از طریق روایت است، متمرکز می‌شود» (برتنس، ۱۳۸۷: ۸۶).

آنچه تعاریف مختلف موجود در زمینهٔ این علم به دست می‌دهد، گویای آن است که روایت‌شناسی به دنبال آن است که واحدهای کمینهٔ روایت و به‌اصطلاح دستور پیرنگ را که برخی نظریه‌پردازان به آن (دستور داستان) نیز گفته‌اند، مشخص کند. بررسی نظام حاکم بر روایت‌های داستانی در حیطهٔ نظریه و دستور زبان روایت و یا روایت‌شناسی ادبیّات داستانی مطرح می‌شود. ازاین‌رو روایت‌شناسی یا نظریه روایت، علم مطالعه ساختار و دستور زبان حاکم بر روایت‌هاست.

امیرحسن چهل‌تن از دههٔ پنجاه به عرصهٔ داستان‌نویسی ایران قدم برداشته و آثار متعدّدی در نوع رمان و داستان کوتاه تألیف کرده است. بهره‌گیری از تمهیدات روایی، به غالب آثار او ساختار ویژه‌ای می‌دهد که از منظر روایت‌شناسی قابل‌تأمل است. چهل‌تن، نویسندهٔ معاصر ایرانی ، اکنون در سایهٔ تدریس شاخه‌های مختلف ادبیّات داستانی و شیوه‌های داستان‌نویسی در برخی دانشگاه‌های آلمان و آمریکا، و نیز به جهت ترجمهٔ آثارش به زبان‌های بسیار (انگلیسی، فرانسوی، آلمانی، ایتالیایی، سوئدی، عربی، ارمنی، ترکی، چینی و کردی)، به چهره‌ای شاخص و بین‌المللی در ادبیّات داستانی ایرانی تبدیل شده است؛ چهل‌تن بواسطهٔ آشنایی با اندیشه‌های نوین ادبی جهان، در سبک نویسندگی خویش، تکنیک‌های مدرن روایت را در بستری از تاریخ و فرهنگ سنتی ایران در ساختار داستان‌هایش درهم‌آمیخته است و با پیروی از نویسندگان پیشرو ایرانی چون صادق هدایت، در کنار داستان‌گویی، به روایت واقع‌گرایانه و انتقادی از فرهنگ و سنن ایرانی می‌پردازد؛ در اغلب رمان‌های چهل تن، ویژگی ادبیّات پست‌مدرن نظیر پراکنده‌گویی و روایت غیرخطی، ابهام و پوشیده‌گویی، هجو و نقد موقعیّت‌ها و شخصیّت‌ها، جریان‌سیال ذهن، بهره‌مندی از تعدد شخصیّت‌ها و شخصیّت‌های پویا و تغییرپذیر، تعدد راوی و ... وجود دارد. تحقیق در آثار این نویسنده و شیوه‌های روایت‌پردازی وی بر اساس نظریات محقّقان ساختارگرا علاوه بر معرفی جدیدتری از این نویسندهٔ نام‌آور، فرم‌های جدیدی از ساختارهای روایی و عناصر آن را در سطوح مختلف متنی در اختیار پژوهش‌های روایت‌شناختی قرار خواهد داد.

۱-۱-بیان مسأله

تحلیل ساختاری آثار داستانی، امروزه یکی از اصلی ترین اهداف علم روایت‌شناسی می باشد. پیشتر این کار برای رسیدن به یک الگوی روایی و دستور زبان مشترک برای آثار روایی انجام می‌گرفت؛ امّا اکنون دانشمندان این علم به این نتیجه رسیده‌اند که روایت‌شناسی نیز مانند برخی دیگر از علوم چون زبانشناسی باید راه و روش قیاسی در پیش گیرد چرا که تحلیل روایت‌های گوناگون جدید و پیچیده نیازمند الگویی فرضی (نظریه) برای توصیف می‌باشد؛ آن‌گاه از این الگو می‌توان به انواع مختلف روایت پرداخته شود که همزمان با الگو هم‌خوان یا ناهم‌خوانند. برای تجزیه و تحلیل آثار داستانی می‌شود هر یک از این نظریات را به کار بست و از نظرگاه هر یک از این محقّقان به بررسی آثار روایی پرداخت. در ایران نیز در این راستا تلاش‌هایی شده است و در دهه‌های اخیر پژوهشگران و محقّقان ایرانی با به کار بستن برخی از این نظریات به کار تجزیه و تحلیل بر روی آثار داستانی پرداخته‌اند؛ مسألهٔ این پژوهش نیز تلاشی در همین راستا می‌باشد و سعی شده است تا رمان تاریخی مهرگیاه بر اساس دیدگاه‌های مختلف موجود در زمینهٔ علم روایت‌شناسی بررسی و عناصر روایی آن تجزیه و تحلیل گردد.

۲-۱- ضرورت و اهداف تحقیق

هدف اصلی این تحقیق جست‌وجوی ویژگی‌ها و عناصر مختلف روایت‌شناسی بر اساس نظریات ساخت‌گرایان و پساختاگرایان در آثار داستانی امیر حسن چهل‌تن به‌عنوان نویسنده‌ای صاحب سبک و متمایز در داستان‌نویسی معاصر ایران است. امیر حسن چهل‌تن ازجمله نویسندگان مطرح معاصر است که متأسفانه آثارش مورد بررسی جدی و دقیق علمی قرار نگرفته است. مجموعه داستان‌های کوتاه صیغه، دخیل بر پنجره فولاد، دیگر کسی صدایم نزد، چیزی به فردا نمانده است و ساعت پنج برای مردن دیر است، آثاری است که در کنار داستان‌های بلند روضهٔ قاسم، تالار آینه، مهرگیاه، تهران شهر بی آسمان، عشق و بانوی ناتمام، سپیده‌دم ایرانی و فیلم داستان کات- منطقهٔ ممنوعه، طی سال‌های ۱۳۵۵ تا ۱۳۸۴ از این نویسنده به چاپ رسیده است که هر یک از این آثار، ویژگی‌ها، جذابیّت‌ها و قابلیّت‌های روایی ویژه‌ای دارد و برای درک درست از آثار این نویسنده ضرورت تحقیق‌های روایت‌شناسی در آثار او وجود دارد؛ اهداف جزئی این پژوهش عبارت‌اند از:

الف) کاربست روایت‌شناسی در رمان مهرگیاه امیر حسن چهل‌تن؛

ج) تجزیه‌وتحلیل ساختاری روایت در رمان مهرگیاه امیر حسن چهل‌تن؛

د) ارائهٔ الگوهای روایی جدید از بررسی آثار چهل‌تن به‌عنوان نویسنده‌ای صاحب سبک و مسلط به تکنیک‌های داستان‌نویسی معاصر.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

به لحاظ پژوهشی مقالات و پایان‌نامه‌هایی در نقد و بررسی عناصر داستانی و محتوایی این نویسنده نوشته‌شده، امّا تحقیقی مستقل با دیدگاهی روایت‌شناسانه در تحلیل آثار چهل تن و بویژه رمان مهرگیاه تاکنون انجام‌نشده است. در مورد آثار این نویسنده می‌توان به پایان‌نامه‌هایی با عناوین: «نگاهی به زن در آثار فرخنده آقایی و امیر حسن چهل‌تن» اثر ملیحه بهمنیار (۱۳۹۴)، «تحلیل ساختاری داستان‌های کوتاه امیر حسن چهل‌تن» اثر لیلا پیغمبرزاده (۱۳۸۸)، «مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در آثار امیر حسن چهل‌تن» اثر مینا جلیلوند (۱۳۹۲)، «جامعه‌شناسی رمان‌های منیر و روانی‌پور و امیر حسن چهل‌تن» اثر رجب قربانی‌افراچالی (۱۳۸۹)، «بررسی عناصر داستان در سه رمان مهرگیاه، تهران شهر بی‌آسمان و سپیده‌دم ایرانی» اثر فاطمه مرادی (۱۳۸۸) اشاره کرد.

۲- بحث و بررسی

«تاریخ علم روایت‌شناسی را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد:

۱- دورهٔ پیش ساختارگرا (از آغاز تا ۱۹۶۰ م)،

۲- دورهٔ ساختارگرایی که بیشتر با ساختارگرایی فرانسوی شناخته می‌شود. (۱۹۶۰- ۸۰ م)،

۳- دورهٔ پساساختارگرا» (همان: ۱۴۹)

هر چند سرچشمه‌های روایت‌شناسی را به طورعام می‌توان در مطالعات ادبی دوران ادبی دوران باستان و کتاب بوطیقای ارسطو جستجونمود، امّا روایت‌شناسی مدرن با مطالعات ولادیمیر پراپ آغاز می‌شود» (پروینی و ناظمیان، ۱۳۸۷: ۱۸۵). در قلمرو ادبیّات، روایت‌شناسی منعکس کنندهٔ گرایش‌های انتقادی، یعنی واسازی، فیمینیسم و روان‌کاوی است. پژوهشگران در این دوره بیش از همه تحت تأثیر نظریات ژنت هستند. از نظریه‌پردازان پساساختارگرا می‌توان به سیمور (Seymour Chatman)، میخاییل باختین (Mikhail Bakhtin)، بن فیلد (Ben Field)، و جاناتان کالر (Color Jonathan) اشاره نمود» .(بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۵۳)

مایکل تولان برای روایت قائل به پنج ویژگی است:

۱- مصنوعی بودن: تفاوت روایت با زبان طبیعی و روزمره در این است که روایت از قبل دارای طرح و برنامه‌ای است و طبق آن طرح ساخته می‌شود.

۲- تکراری بودن: این تکراری بودن به این معناست که چیزهایی که در داستان می‌خوانیم، در داستان‌ها و با قصّه‌هایی که قبلاً خوانده‌ایم، تکرار شده و فضاسازی و شخصیّت‌های داستان هم برای ما آشناست.

۳- سیر مشخص روایت: هر روایت از جایی شروع می‌شود و به جایی ختم می‌شود.

۴- هر روایت یک راوی و یک قصه‌گو دارد.

۵- در هر روایت با نوعی جابه‌جایی روبه‌رو هستیم. به‌این معنا که روایت سلسله‌ای از حوادث نیست که پشت سر هم قطار شده باشند، بلکه راوی (نویسنده) می‌تواند حادثه‌ای را جابه‌جا کند یا دست به ترکیب‌های تازه‌ای بزند و یا سیر زمانی وقایع را عوض کند (اخوت، ۱۳۹۲: ۱۲-۱۴).

۲-۱- ژرار ژنت

ژرار ژنت یکی از بزرگترین نظریه‌پردازان در حوزه روایت‌شناسی است. «او در سال ۱۹۳۰ در پاریس به دنیا آمده‌است و در اکول نرمال سوپریور پرورش یافته است- جایی که او، درسال ۱۹۳۰، در ادبیّات کلاسیک لیسانس گرفت- درست معاصر ژاک دریدا و پی‌یر بوردیو است» (لچت، ۱۳۷۷: ۹۸). «ژرار ژنت، زندگی‌اش یکسر در دانشگاه گذشته است، نخست همچون شاگرد و بعد به عنوان استاد، پس از انتشارسه مجلّدکتاب ***مجازها*** به عنوان یکی از مهمترین پژوهشگران بررسی ساختاری متن شناخته شد» (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۰۸). «ژنت باکتاب ***گفتمان روایی*** خود، نقش بسزایی در شناخت روایت داشت، تلاش او در زمینهٔ تعریف داستان وبررسی انتقادی پیرامون مقولهٔ نظرگاه، نقطهٔ آغازین بررسی‌های بعد در زمینهٔ بوطیقای داستان بود» (طاهری و پیغمبرزاده، ۱۳۸۸: ۲۷). ژنت یکی از پرآوازترین و تأثیرگزارترین دست‌آوردهای ساختارگرایانهٔ خود را از روایت، در ***گفتمان روایت*** آورده است که در آن جامع‌ترین چارچوبی را که تا کنون برای تحلیل متون روایی پیشنهاد شده، توضیح می‌دهد.

در نظریهٔ ژنت این سه مقوله به شرح زیر توصیف می‌شوند:

- **داستان**: عبارت است توالی رویدادهای روایت شده. بنابراین داستان محتوای قصه است به‌ترتیبی که رویدادها برای شخصیّت‌ها «واقعاً اتفاق افتاده‌اند»، ترتیبی که همیشه با آنچه در روایت ارائه می‌شود، یکی نیست.
- **روایت:** همان کلمات روی کاغذ، گفتمان یا خود متن است که خواننده از طریق آن هم داستان و هم روایت را می‌شناسد. روایت محصول روایت کردن است.
- **روایت‌گری:** عمل داستان‌گویی برای تعدادی از مخاطبان و به طور کلی ایجاد روایت است. امّا درست همان‌طور که راوی تقریباً هیچ‌گاه دقیقاً با نویسنده یکی نیست، مخاطب (روایت شنو) نیز هیچ‌گاه با خواننده یکی نیست (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۰).

«نخستین موضوع مورد توجّه ژنت شیوهٔ ارائهٔ ترتیب زمانی رخدادها و کنش‌های مثلاً یک رمان (طرح اوّلیّه در نزد فرمالیست‌ها) در یک داستان عینی (طرح روایی) است» (برتنس، ۱۳۸۷: ۸۷). «روایت می‌تواند موقتاً از ترتیب زمان تقویمی رخدادها جلو بیفتد... دومین رابطه‌ای که ژنت درباره‌اش بحث می‌کند. استمرار زمان است. استمرار به رابطهٔ زمان وقوع یک رخداد در جهان داستان و شدت زمانی که طول می‌کشد تا این رخدادها روایت شوند، می‌پردازد. روایت برای دوری گزیدن از پیامدهای فاجعه‌آمیز می‌باید به سرعت وقایع بیفزاید» (بارت، ۱۳۷۸: ۸۸).

ژنت با توجّه به عامل زمان سه نوع روایت را از هم متمایز می‌کند:

- **روایت مقدم (گذشته‌نگر):** که همان روایت به صورت گذشته است. این روایت از نظر زمانی از آرایش تقویمی رویداد عقب می‌افتد. گویی که روایت به گذشته‌ای در داستان برمی‌گردد، و بدین ترتیب واقعه‌ای که قبلاً رخ داده، بعداً بیان می‌کند.
- **روایت مابعد (آینده‌نگر):** که از رویدادها جلو می‌افتد. در این نوع روایت ، زمان طرح جلوتر از زمان داستان است. یعنی، آن‌چه در آینده اتفاق خواهد افتاد و بیشتر اختصاص به رؤیا و یا داستان‌های علمی-تخیلی دارد. این نوع روایت به زمان حال است.
- **روایت همزمان(لحظه به لحظه)**: که در آن روایت با رویدادها هم‌زمان می‌شود (اخوت، ۱۳۹۲: ۲۵-۲۶).

سطح کنش روایت همواره با سطح زمان رخدادهای داستان، فاصله‌های زمانی متفاوتی دارد که به‌طور کلی به چهار صورت است:

- **روایت پس از داستان**: عقل سلیم می‌گوید کنش روایت و فرایند تولید آن همواره پس‌از رخدادهای داستان باشد و به لحاظ زمانی پس از داستان بیاید. از این روی همواره فاصله‌ای هست میان زمان وقوع رخدادها درداستان و زمان کنش روایت کردن آنها. البته فاصلهٔ زمانی میان روایت پس از رخداد داستان، ازهر متنی تا متن دیگر تفاوت دارد.
- روایت **پیش از داستان:** یعنی روایت رخدادها پیش از آن‌که زمان وقوع آنها فرا رسیده باشد. نمونه‌های این نوع روایت فال‌بینی و پیش‌گویی (روایی) است. در واقع هر نوع پیشواز زمانی، نوعی روایت پیش از زمان رخداد است.
- **روایت هم‌زمان داستان**: به گونه‌ای است که کنش روایت با زمان داستان رخدادها هم‌زمان باشد. همچون گزارش‌های بر روی صحنه یا گزارش‌های مسابقات ورزشی.
- **روایت جابه‌جا شونده**: هنگامی که روایت و رخدادها با هم ، هم‌زمان نباشد، بلکه به تناوب یکی پس از دیگری بیایند یا کنش روایت موجب پدیدآمدن رخدادی شود و در نتیجه رخداد نیز باعث روایت شدن خود شود یا اینکه کنش روایت میان دو لحظه از یک کنش واقع شود (قاسمی‌پور،۱۳۸۷: ۱۴۰).

ژنت قائل به چهار نوع راوی است:

- **راوی فراداستانی/ برون داستانی:** یک راوی خارجی است که در داستانی که نقل می‌کند، شخصیّتی خیالی به حساب نمی‌آید.
- **راوی فراداستانی/ درون‌داستانی:** یک راوی خارجی است که داستان خود را نقل می‌کند.
- **راوی میان‌داستانی / برون‌داستانی:** یک راوی خیالی که رخدادهایی را که خود در آنها حضور ندارد، نقل می‌کند.
- **راوی میان‌داستانی/ درون‌داستانی:** یک راوی خیالی است که داستان خود را نقل می‌کند .

(حری، ۱۳۸۲: ۳۴۷)

یکی از آخرین دستاوردهای ژنت در مورد ادبیّات معرفی فرایند "کانونی‌سازی" بود. او این اصطلاح را برای تشریح پیچیدگی رابطهٔ بین راوی و جهانی که روایت می‌شود، به‌کار گرفت. اگر راوی برای چشم‌انداز یکی از شخصیّت‌ها، راه باز کند حتی اگر آن چشم‌انداز هنوز به وسیله راوی برای ما توصیف نشود، روایت از طریق کانونی‌سازی پیش می‌رود. بدین ترتیب کانون‌سازی، ژنت را قادر می‌سازد تا تفاوت‌های وسیع میان گونه‌های متعدد روایت را مطرح کند (برتنس، ۱۳۸۷: ۱۰۱-۱۰۴).

چشم‌انداز همان چیزی است که می‌توان آن را به بیان سنتی «دیدگاه» نامید و می‌توان آن را به اشکال گوناگونی تقسیم کرد. راوی ممکن است بیش از شخصیت‌ها یا کمتر از آنها بداند و یا در سطح آنها حرکت کند.

۴- تحلیل رمان

۱-۳- نگاهی به رمان مهرگیاه

امیرحسن چهل‌تن را می‌توان از نویسندگان سبگ‌گرا به شمار آورد؛ چرا که خواننده با مطالعهٔ آثار داستانی وی از جمله مهرگیاه، به شیوه و روش خاصی که در بیان مقاصد و افکار خود انتخاب می‌کند، پی برده و به خوبی می‌تواند دربارهٔ عناصر تکرار شوندهٔ زبانی و محتوایی آن صحبت کند.

ساختار مهرگیاه خارج از دایرهٔ ساختاری رمان‌های سنتی است؛ یعنی توالی رویدادها بر اساس نظم منطقی زمان صورت نگرفته و به صورت الگوی ساختاری خطی در نمایاندن گذشته، حال و آینده مرتب نشده است. ساختار روایت مهرگیاه بر اساس تداعی خاطرات گذشتهٔ شمس‌الضحی و پیگیری هم‌زمان لایهٔ سطحی داستان به واسطهٔ شکست زمان، ساختاری زمان‌پریش و غیرخطی است. به بیان دیگر، عدم توالی خطی زمان، روایت سیلان‌وار حوادث داستانی و ایجاد پیچیدگی در کشف اجزای طرحی که بر محور رمز و راز ترسیم شده است، از ویژگی‌های ساختاری مهرگیاه به حساب می‌آید.

چهل‌تن در رمان مهرگیاه، تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران معاصر را با داستان زنانی پیوند می‌زند که زندگی‌شان به نحوی با وقایع سیاسی گره خورده است، گرچه هم چنان در حاشیه تاریخ هستند. «مهرگیاه» در حوالی شهریور ۲۰ و ورود متفقین به ایران اتفاق می‌افتد. شمس‌الضحی و رفعت، شخصیّت‌های اصلی این رمان، زنان تنها و شکست‌خورده‌ای هستند که سرنوشت‌شان به نحوی با وقایع سیاسی کشور در آغاز دهه ۲۰ تلاقی می‌کند. این دو زن گرچه با هم متفاوتند امّا وجه اشتراک‌شان همان تنهایی و احساس شکست و ترس‌هایی است که تنهایی و احساس بیگانگی در جهانی مردانه به جان‌شان انداخته است. مهرگیاه، روایت‌گر زندگی زنان متجدد، تحصیل‌کرده و مستقل در بستر تاریخی عصر قاجار با ویژگی‌های خاص اجتماعی و فرهنگی آن عصر است؛ شخصیّت‌های اصلی داستان، شمس‌الضحی و رفعت (دخترداییی-دخترعمه)، نخستین‌گام‌های حضور اجتماعی زنان در عرصهٔ تحصیل دانشگاهی و بعدتر اشتغال در ادارات دولتی را به نمایش می‌گذارند و در هر دو حوزهٔ زندگی شخصی و اجتماعی در عین استقلال، متحمل حضور مستبدانه و بالادستی مردانه هستند. پدر نظامی شمس‌الضحی،

چهرهٔ مرد مقتدر و بی‌توجه به اهل و عیال را به تماشا می‌گذارد و همسر رفعت نیز به شکلی دیگر همین نقش را در زندگی رفعت ایفا می‌کند و او را با پسرش تنها می‌گذارد. شمس‌الضحی در پطرزبورگ مامایی می‌خواند و در ایران در همین تخصص کار می‌کند، رفعت نیز پس از تحصیل در بیروت به عنوان مترجم در اداره‌ای استخدام می‌شود. رفعت که زن زیبایی است، نگاهی سنتی‌تر نسبت به زنان و نقش‌های جنسیتی آنان دارد و علی‌رغم لطمه دیدن از مردان، هم‌چنان در آرزوی زندگی در سایهٔ یک مرد است؛ شمسی، تحت تاثیر تربیت‌های مردستیز مادر و در رنجش فراموش‌ناشدنی از رفتار دل‌آزار پدر، از عهدهٔ پذیرش این نقش‌ها برنمی‌آید و همهٔ زندگیش را در تنهایی سپری می‌کند.

زبان رمان مهرگیاه، زبانی فاخر، شاعرانه، ادبی و غیر عامیانه است. کاربرد صنایع ادبی بویژه تشبیه که تقریباً در هر صفحه از رمان مشاهده می‌شود نیز بسیار قابل توجّه است؛ و این هر دو نشان دهندهٔ سطح والای دانش نویسنده در مسائل مختلف و علوم متنوع می‌باشد: «وقتی بیدار می‌شد آوای زمزمه‌وار مادر را می‌شنید که بر زمینه‌ای از قل‌قل قلیان مثل نسیمی از پنجرهٔ باز تالار قلمدانی به سویش می‌وزید» (چهل‌تن، ۱۳۹۶: ۸۱). «چشم‌های کشیده و براق مثل چیزی سحرکننده خون را به رگ‌های تنش منجمد می‌کرد. دلش مثل دل گنجشکی اسیر می‌طپید» (همان: ۱۲۱).

علاوه بر صنعت تشبیه، در بیشتر قسمت‌های داستان تمثیلات زیبا و کنایات مانند: قصهٔ حسین کرد، فقط علی ماند و حوضش، لرز و خربزه، نه مرغ و نه کیش، نمک به زخم پاشیدن، هزار مهرهٔ کورنخ کردن و... استفاده شده‌است. جز این، چهل‌تن توانسته است با چیره‌دستی تمام استعاراتی زیبا را در این داستان به تصویر بکشد. «حریر نازک خنده‌ها از دو سو روبه هم تاب خورد. شمس‌الضحی دست بالا برد، پنجه‌ها را تکان داد و پا به راهرو گذاشت» (همان: ۲۱). «مبل‌های قدیمی در منظر زن می‌لرزید و گل‌های فیروزه‌ای، حلقه حلقه از مرکز قالی رو به حاشیه می‌گریخت» (همان: ۲۲). «چشم‌ها را بست. زمان ایستاد. درون دلش زخمی بود. غرقه در این دل آگاهی ناب، خود را به جریان درد سپرد» (همان: ۳۶).

اجزای صحنه در مهرگیاه به دلیل ویژگی‌های خاص روایت، بسیار متنوع و مختلف است و نویسنده به طور غیرصریح و تدریجی تمام زمان‌ها و مکان‌های به کار رفته در رمان را به خواننده معرفی می‌کند؛ در واقع زمان و مکان در مهرگیاه دو جنبه ظاهری و درونی دارند و متناسب با شخصیّت‌پردازی داستان که بر اساس روحیات و ویژگی‌های روانی شخصیّت‌ها است، طراحی شده‌اند، به بیان دیگر، نویسنده، آشفتگی و هرج و مرج ذهنی اشخاص را با صحنه‌پردازی اوضاع سیاسی-اجتماعی ایرانی پیش از سال ۱۳۲۰ هماهنگ کرده و با انتخاب زمان و مکان ویژه و صحنه‌پردازی متناسب برای طرح رمان مهرگیاه بر جذابیت اثر خود افزوده است.

۳-۲- پیرنگ

اوّلین اصطلاحی که برای ساختار روایت به‌کار می‌رود، پیرنگ (طرح) است. پیرنگ در داستان به معنی روایت حوادث با تأکید رابطهٔ علیّت می‌باشد. و بر اساس الگوی ارسطو، پیرنگ داستان آغاز، میانه و پایان دارد. در پیرنگ وحدتی حاکم است که اوّلین بار ارسطو بدان اشاره کرده‌است. ارسطو می‌گوید: طرح اساسی‌ترین مختصهٔ روایت است و داستان خوب باید، آغاز (که حتماً نباید در پی حادثهٔ دیگری آمده باشد)، میانه (که هم در پی حوادث آمده و هم با حوادث دیگری دنبال می‌شود) و پایان (که پیامد طبیعی و منطقی حوادث داستان است)، داشته باشد و لذتی که از آنها می‌بریم به خاطر ضرباهنگ آن‌هاست. هم‌چنین طرح باید دچار یک تحول اساسی هم بشود. باید وضعیّت اوّلیّه‌ای باشد و تغییری رخ دهد و به بازگشت بیانجامد و به گره‌گشایی صورت گیرد که آن تغییر را معنی‌دار کند (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۷). ارسطو میان طرح‌های ساده و پیچیده تمایز قائل می‌شود. طرح‌های ساده نیازمند آن هستند که شخصیّت‌های اصلی تغییراتی در تقدیر دهند، بدون آنکه امکان بازگشت وجود داشته باشد. طرح‌های پیچیده، تغییراتی در سرنوشت را دربرمی‌گیرند که از امکان واژگونی و بازشناسی یا هر دو برخوردارند (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۳۰).

می‌توان گفت که رمان مهرگیاه پیرنگی ساده و خطی دارد. رویدادها در زمان خود به ترتیب اتفاق می‌افتند، امّا در مواردی راوی با بازگشت به گذشته سیر خطی داستان را به‌هم میزند.این رمان بر اساس الگوی ارسطو اوّل، میانه و پایان دارد. راوی در بیشتر جاهای رمان برای آن‌که بتواند سیر علّی حوادث را به خواننده نشان دهد به گذشته برمی‌گردد و این گذشته‌ها همگی بر اساس تداعی خاطرات اوست. می‌توان پیرنگ این داستان را بر اساس الگوی ارسطو این‌چنین ترسیم کرد:

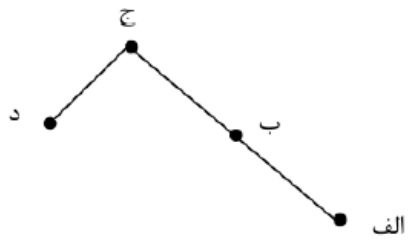
آغاز	میانه (نقطهٔ اوج)	پایان
آمدن بهروز از بندر پهلوی به تهران و سکونت او در منزل رفعت	نقشهٔ پورداود برای مجبورکردن بهروز و پدرش به جاسوسی برای آلمان‌ها و مجبور کردن رفعت نیز برای شرکت در این بازی کثیف	رسیدن روس‌ها و انگلیسی‌ها به ایران، فرار آلمانی‌ها، دستگیری پورداود و آمدن پدر بهروز به ایران و پیدا کردن پسرش

جدول شماره ۱- پیرنگ داستان مهرگیاه بر اساس الگوی ارسطو

بنابراین، «پیرنگ که حاصل ترکیب پی‌رفت زمانی و علیت است، بر وحدت حاکم است، یعنی در آغاز موقعیّت آرامی وجود دارد، سپس این موقعیّت دچار آشفتگی می‌شود و در پایان موقعیّت آرام دیگری شکل می‌گیرد. نمودار کلی پیرنگ که منتقد آلمانی، گوستاو فریتاگ، ارائه کرد و نموداری از ساختار کلی روایت است، به شکل V وارونه می‌باشد. در این نمودار، «الف- ب» نشان‌دهندهٔ مقدمه‌چینی داستان یعنی همان نقطهٔ تعادل است، «ب» آغاز

کشمکش، «ب- ج» پیچیدگی یا پرداخت کشمکش یا کنش تصاعدی است. «ج» نقطۀ اوج یا نقطۀ برگشت کنش، و «ج- د » فرود یا بازگشایی کشمکش است یا همان تعادل به حالت اولیه» .

(مارتین، ۱۳۸۲: ۵۷)



بر اساس نمودار کلی فریتاگ، از طرح (پیرنگ)، پیرنگ این داستان را می‌توان این‌چنین ترسیم کرد.

۱	مقدّمه‌چینی داستان یا همان نقطۀ تعادل	آمدن بهروز به تهران وملاقات شمس‌الضحی با وی
۲	آغاز کشمکش	جدال شمس‌الضحی و رفعت بر سر دیدگاه زنان ومردان نسبت به هم، مشاجره رفعت و پورداود درباره جاسوسی برای آلمانی‌ها ، درگیری ذهنی شمس‌الضحی و یادآوری خاطرات گذشته با دیدن بهروز
۳	پیچیدگی یا پرداخت کشمکش یا کنش تصاعدی	احتمال ورود ارتش روس به ایران و ترس و اضطراب رفعت و پورداود و تلاش برای پیدا کردن راهی برای فرار
۴	نقطۀ اوج یا برگشت کنش	ورود ارتش روسیه به ایران و دستگیری پورداود، پنهان شدن رفعت در منزل شمس‌الضحی
۵	فرود یا بازگشایی کشمکش	آمدن پدر بهروز به ایران و دیدار دوباره او توسط شمس‌الضحی؛ بازگشت دوباره شمس‌الضحی به زندگی عادی و تمایل وی برای درمان بیماری خویش

جدول شماره ۲- پیرنگ داستان بر اساس نمودار گوستاو فریتاگ

۳-۳- زاویهٔ دید و راوی در داستان مهرگیاه

نویسندهٔ مهرگیاه بر اساس ویژگی‌های روایی رمان، از شگردهای مختلف روایت در داستان‌های جریان سیال ذهن بهره برده است، به این صورت که دیدگاه دانای کل معطوف به ذهن شخصیّت را به عنوان شیوهٔ اصلی زاویهٔ روایت خود برگزیده و در خلال آن از حدیث نفس و تک‌گویی درونی غیر مستقیم نیز استفاده می‌کند.

خواننده در مهرگیاه با حجم وسیعی از تداعی‌های آزاد، ابهام و عدم انسجام روبه‌رو می‌شود که نویسنده آن را با تغییر زاویهٔ دید و بیان کردن محتویات ذهن شخصیّت‌های اصلی ایجاد کرده است؛ چهل‌تن در اغلب موارد با استفاده از شیوهٔ بیانی خود به توصیف محتویات ذهن شمس‌الضحی و رفعت می‌پردازد و زاویهٔ دید دانای کل محدود را که بر اساس خاطرات، ذهنیات و حافظه شخصیت‌ها شکل می‌گیرد، به کار می‌بندد (راوی درون داستانی):

«بهار بعد وقتی با مادرش بازوبه‌بازوی هم در باغ تابستانی تورید قدم می‌زدند، با او روبرو شد. او را از میان شرابه‌های طلایی و آویزان چتر بزرگ آفتاب دید. محو بود. امّا بو مثل نسیمی اوراق این کتاب کهنه را به صفحات نخستین برد. شمس‌الضحی چتر را بالا گرفت. مرد بهت‌زده و خاموش او را نگاه می‌کرد. هیچ صدایی نبود و تمام آنچه از این سکوت برمی‌خاست یک لحظه نگاه بود. نگاه؛ نگاهی با وقار و زیبا که نامی نداشت و او برای آن نامی می‌خواست؛ پس مرد این است» (چهل‌تن، ۱۳۹۶: ۱۹).

نویسنده در برخی موارد نیز با زبان سوم شخص به ذکر لایه‌هایی از سطح پیش از گفتار ذهن شمس‌الضحی و در موارد معدودی رفعت می‌پردازد و تکنیک تک‌گویی درونی غیر مستقیم را نیز وارد زاویهٔ دید رمان می‌کند:

«روزی نبود که به دیدن تو به اتاق ما نیاید. اگر خواب بودی این‌قدر بالای سرت می‌نشست تا بیدار شوی. من هم رفعت را می‌خواستم. کوچکی‌هاش زاغ و بور بود... حالا کجا هستند» (همان: ۱۰۵)؟

«و حالا تنها پای پنجره برتخت خوابیده بود. چشم‌ها باز بود. دیگر نه عموجان بود و نه الله‌قلی‌خان و نه حتی رفعت و پورداود و بهروز. فقط ستاره‌ای درشت و روشن بود که به او نزدیک می‌شد. او کجا خوابیده بود» .(همان: ۱۰۷)

حدیث نفس نیز از شگردهای دیگری است که در آن نویسنده افکار و احساسات درونی شمس‌الضحی و در موارد معدودی رفعت را برای مخاطبش بیشتر نمایان می‌سازد:

«از دور سوت آژانی می‌آمد... آن وقت مرغش خواند، با همان آوای دلگیر. چه می‌خواهد به من بگوید این مرغ بیچاره؟ برگشت؛ نگاهی به بستر کرد. بخوابم؟ شاید حیف بود. این آرامش را دوست داشت ، این سکوت را».(همان: ۱۵۱-۱۵۲).

«توی دلش گفت، بترکند. چقدر می‌زایند!... این جوری تا کی می‌توانم ادامه بدهم. دامن روپوش خیس بود. سرگیجه‌ای ناگهانی بود... چشم‌ها را بست. به ساده‌دلی‌اش خندید. باید بروم» (همان : ۱۶۲-۱۶۳).

به طور کلی استفادهٔ مکرر از دیدگاه دانای کل موجب شده است فضای رمان هیچ‌گاه از حضور نویسنده خالی به نظر نرسد؛ زمانی هم که راوی به ظاهر کنار می‌رود و با استفاده از ترفندهای زبانی، خواننده در مقابل ذهنیّات بی‌واسطهٔ شخصیّت قرار می‌گیرد، باز هم گاه و بی‌گاه، در لابه‌لای تک‌گویی و حدیث نفس، ناگهان راوی سوم

شخص به میان می‌آید و داستان را پی می‌گیرد. این تغییر زاویه دید از مشخصه‌های اصلی پسامدرنیسم است که چهل‌تن در زاویهٔ دید رمان مهرگیاه به کار می‌برد.

۳-۴- زمان

۳-۴-۱- نظم

ژنت میان زمان تقویمی و زمان روایی تفاوت قائل است و زمان داستان را زمان مدلول و زمان روایت را زمان دال می‌داند. «نظم از نظر ژنت بیان منطقی و زمانمند داستان است» (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۱۵). «به تعبیری، توالی وقایع روایت با توالی خطی وقایع و زمان هم خوانی دارد. گاه میان زمان روایت (طرح) و زمان داستان تفاوت ایجاد می‌شود. ژنت این شیوه را «زمان پریشی» می‌خواند» (همان: ۳۱۵). «در واقع از آن‌جا که زمان متن به ناگزیر خطی است به محض اینکه روایت بیش از یک خط زمانی داستانی را دربر می‌گیرد نوعی خلل آشکار و آنی در همبستگی بین زمان واقعی و زمان متن پدید خواهد آمد. به تعبیری این خلل وقتی به‌وجود می‌آید که بیش از یک مجموعه شرایط پیش‌برندهٔ داستان بر مجموعه شخصیّت‌های مختلف تأثیر می‌نهد» (تولان، ۱۳۸۶: ۷۸). «عمده‌ترین انواع ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن را، ژنت به نقل از ریمون-کنان، گذشته‌نگر و آینده‌نگر نامگذاری می‌کند» (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۶۵). ژنت با توجّه به عامل زمان سه نوع روایت را از هم متمایز می‌کند:

- **روایت مقدم (گذشته‌نگر):** که همان روایت به صورت گذشته است. این روایت از نظر زمانی از آرایش تقویمی رویداد عقب می‌افتد. گویی که روایت به گذشته‌ای در داستان برمی‌گردد، و بدین ترتیب واقعه‌ای که رخ داده، بعداً بیان می‌کند.
- **روایت مابعد (آینده‌نگر):** که از رویدادها جلو می‌افتد. در این نوع روایت ، زمان طرح جلوتر از زمان داستان است. یعنی، آن‌چه در آینده اتفاق خواهد افتاد و بیشتر اختصاص به رؤیا و یا داستان‌های علمی-تخیلی دارد. این نوع روایت به زمان حال است.
- **روایت همزمان(لحظه به لحظه)**: که در آن روایت با رویدادها هم‌زمان می‌شود (اخوت، ۱۳۹۲: ۲۵-۲۶).

امّا با توجّه به تقسیم‌بندی روایت به چهارنوع، بر اساس نظریه ژنت، می‌توان گفت که روایت این داستان، روایت مابعد (گذشته‌نگر) است که در آن نوعی عقب‌گرد نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد و گویی که روایت به گذشته‌ای در داستان برمی‌گردد و بدین‌ترتیب حادثه‌ای که قبلاً رخ داده بعداً روایت شده‌است. زمان تقویمی رمان حدود روزهای پایانی تابستان و روزهای آغازین پاییز سال ۱۳۲۰ هجری شمسی است؛ امّا زمان درونی و عمیقی که مخاطب در رمان با آن مواجه می‌شود، مربوط به دوره‌های مختلفی است که از انقلاب مشروطه آغاز می‌شود و تا ورود نیروهای متفقین به ایران ادامه پیدا می‌کند.

۳-۴-۲- انواع زمان‌پریشی یا نابهنگامی

۳-۴-۲-۱-گذشته نگر

۱-۱-۲-۴-۳-گذشته‌نگرهای بیرونی:

گذشته‌ای را فرا یاد می‌آورند که پیش از نقطه آغاز اوّلین روایت رخ داده است. ذهن شمس‌الضحی در زمان حال قرار دارد و نویسنده به وسیلهٔ بازگشت ناگهانی به گذشته، تغییر مداوم زمان روایت بین حال و گذشته و آینده، روایت مدتی طولانی از گذشته از دریچهٔ لحظاتی محدود در زمان حال، جابجایی زاویهٔ روایت داستان و تداعی‌های مکرر که گذشته و حال را در هم می‌آمیزد. تقریباً می توان گفت یک سوم داستان به زمان حال دلالت دارد و دو سوم بقیه به خاطرات گذشتهٔ شمس‌الضحی و اندکی هم به گذشتهٔ رفعت می‌پردازد.

۲-۱-۲-۴-۳-گذشته‌نگرهای درونی:

گذشته‌ای را در یاد زنده می‌کنند که پس از نقطه آغاز اوّلین روایت رخ داده‌اند، امّا یا بطور پس‌نگرانه تکرار یا خارج از مکان «مقرر»، برای اوّلین مرتبه نقل شده‌اند، گذشته‌نگرهای درونی هستند. در این داستان گذشته‌نگر درونی دیده نمی‌شود.

«از دیدگاه نظریه‌های ادبی در مبحث ساختارگرایی، زمان‌پریشی‌ای که ناظر به بازگشت به گذشته باشد، در نظریهٔ زمان روایت ژرار ژنت_ ساختارگرای فرانسوی _ مورد بررسی قرار گرفته است. از نظر ژنت بازگشت به گذشته یکی از انواع زمان‌پریشی محسوب شده و به نام گذشته‌نگر مصطلح می‌باشد» (تولان، ۱۳۸۳: ۵۶). از این دیدگاه، ساختار روایی مهرگیاه، گذشته‌نگر درون داستانی به‌شمار می‌آید چرا که مخاطب در آغاز با مطالب پراکنده‌ای از گذشته و کودکی و نوجوانی شمس‌الضحی آشنا شده که در فصل‌های بعدی با شرح کاملتری از آن وقایع مواجه می‌شود.

۳-۴-۳- تداوم

تداوم یا دیرش یعنی آن مقدار زمانی که فرض می‌شود، وقایع در هنگام وقوع، به خود اختصاص داده‌اند و مقدار متنی که برای ارائهٔ همان وقایع صرف می‌شود. برای بررسی تداوم در رمان مهرگیاه، به تفکیک، زمان به ساعت، حجم به صفحه در جدول شماره ۱ طبقه بندی شده است. :

ردیف	فصل	زمان	حجم به صفحه
۱	اول	یک روز تابستانی از ظهر تا آخر شب	۷۰
۲	دوم	زمان پریشی بیرونی(خاطرات شمس‌الصحی) گذشته‌ای نامعلوم	۳۳
۳	سوم	فردای روز تابستانی فصل اول صبح	۲۱

۴	چهارم	زمان پریشی بیرونی (خاطرات رفعت)زمان نامعلوم	۱۶
۵	پنجم	چند هفته بعد از فصل اول از ساعت ۱۱ شب تا دو روز بعد	۲۲

جدول شماره ۳ تداوم در مهرگیاه

رمان مهرگیاه، بدون در نظر گرفتن صفحات سفید، شامل ۱۶۲ صفحه است، زمان در این رمان به طور دقیق مشخص نشده است امّا می‌توان گفت که زمان این رمان برمی‌گردد به چند روز تابستانی در سال ۱۳۲۰، حجم زیادی از این رمان شامل گذشته‌نگری های دو نفراز شخصیّت‌های داستان است که نویسنده به آن ها اشاره کرده است. بنابراین می‌توان گفت که سرعت روایت در این رمان کند است.

هم چنین با دقّت به فصل‌های اول و سوم و پنجم می‌توان گفت شتاب زمانی منفی است و در بیشتر قسمتها منجر به مکث توصیفی می‌شود :

«شمس‌الضحی سبک می‌شد و لحظاتی بعد پیش از آن‌که به بی‌وزنی برسد در حضوری بی‌واسطه مطمئن شد خواب نمی‌بیند. و غبار را، غباری را که در آفتاب موج می‌زد....آفتاب از شکاف تخته‌های پرده می‌تابید...».
(همان: ۱۳-۱۴)

۳-۴-۴- بسامد

بسامد جزء زمانی مهمی از داستان روایی است که عبارت است از رابطهٔ بین این‌که یک رخداد چند بار در داستان تکرار می‌شود و تعداد روایت شدن (یا ذکر شدن) آن در متن؛ بنابراین منظور از اصطلاح بسامد بازگویی مکرر یک حادثه داستانیِ واحد در متن است. هر سه نوع انواع بسامد در رمان مهر گیاه دیده می‌شود:

۳-۴-۴-۱- بسامد مفرد یا تک محور

قسمت بیشتر این داستان دارای بسامد مفرد یا تک محور است. یعنی اتفاقاتی که یک بار افتاده‌اند و فقط یک بار نیز روایت شده‌اند. اتفاتی که در طی چند روز برای شخصیت‌های داستان اتفاق افتاده یا خاطرات گذشته هر یک از شخصیّت‌ها دارای بسامد مفرد هستند.

۳-۴-۴-۲- بسامد مکرر

بسامد مکرر، چند دفعه نقل کردن رخدادی است که یک بار اتفاق افتاده است. در این داستان به تعداد محدودی بسامد مکرر وجود دارد.مثلاً خاطرهٔ گردش در باغ تابستانی تورید شهر پترزبوغ توسط شمس‌الضحی و مادرشو جزییات دیدن مرد جوان روسی چند بار در طول داستان تکرار شده است. و یا اوّلین ملاقات رفعت و پورداود در یکی از مهمانی‌های شب سفارت و آشنایی اوّلیّه آنها دوبار تکرار شده است.

۳-۴-۴-۳- بسامد بازگو

بسامد بازگو یعنی رخدادی که چند بار اتفاق افتاده است به یکباره بیان شود. بسامد بازگو در این رمان خیلی بیشتر از بسامد مکرر در طول داستان به چشم می‌خورد؛ مخصوصا در جای جای خاطرات شمسی‌الصحی و رفعت و عادت‌های گذشته آنها می‌توان بسامد بازگو را مشاهده کرد:

«ببین جانم؛ مثلا پورداود مرد گنده وقتی دلش می‌گیرد، سرش را می‌گذارد روی دامنم و های های گریه می‌کند. این جوری آرام می‌شود. در بچگی هم لابد همین کار را می‌کرده است» (همان: ۲۷).

«ایساک همیشه بعد از شمس‌الضحی به خانه می‌رسید. پشت در برف کلاه و کتش را می‌گرفت» . (همان: ۹۵)

«... تابستان‌ها به باغ می‌رفتند رفعت میان درخت‌ها و گل‌ها دنبال پروانه‌ها می‌دوید» (همان: ۱۳۹).

۳-۵- کارکردها و کنش‌های روایی رمان مهرگیاه بر اساس آرای رولان بارت

رولان بارت ادیب، منتقد و نویسندۀ فرانسوی و یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان روایت در چند دهۀ گذشته است که توانسته است روش‌های برگرفته از مردم‌شناسی و زبان‌شناسی ساختاری را برای بررسی ادبیّات نو به‌کار بندد. از نظر بارت روایت معنای عام و کلی دارد. وی معتقد است که روایت قدمتی هم‌پای تمدن بشری دارد و بنابراین روایت‌ها انبوه‌تر از آنند که بتوان تک‌تک آنها را تحلیل کرد و در تمام جلوه‌های فرهنگی بشر وجود دارند. به نظر بارت روایت‌ها اشکال گوناگونی دارند و به شکلهای مختلف روایت می‌شوند. از دیدگاه روایت‌شناسی بارت «ادبیّات خوب و بد، منحط ومترقی وجود ندارد، روایت، روایت است» (اخوت، ۱۳۹۲: ۱۰).

رولان بارت برآن بود که تحلیل روایت فقط از طریق توصیف ساختاری یا تحلیل سطح توصیفی روایت ممکن است. «بارت تقریباً مانند پراپ، روایت را توصیف از یک حالت به حالت دیگر می‌داند. او در یک روایت قائل به سه سطح توصیفی است: ۱- کارکرد ۲- کنش ۳- روایت، در یک روایت این سه سطح با هم پیوند ارگانیک دارند و هر سه با هم روایتی را به وجود می‌آورند» (اخوت، ۱۳۹۲: ۲۱-۲۲). این سه سطح با هم پیوند دارند و روایت را به وجود می‌آورند.

به عقیده بارت، خوانش ساختاری روایت، برای نشان دادن این نکته است که چگونه معنای روایت با پی گیری یک روند امکان‌پذیر است. او رخدادهای روایی را به رخدادهای پایه و پیرو تقسیم می‌کند؛ رخدادهای پایه برای پیرنگ ضروری‌اند، حذف آن‌ها باعث کاستی علّی و معلولی روایت می‌شود. رخدادهای پیرو، ساختار اصلی روند یک روایت را شامل می‌شود و به روشن‌تر شدن دنیای داستان کمک می‌کنند. این توالی رخدادها از جایی آغاز می‌شود که میان کنش و کارکرد پیشین ارتباطی منطقی وجود نداشته باشد، و در نقطه‌ای به پایان می‌رسد که با کنش و کارکرد بعدی بی‌ارتباط باشد. «مفهوم رمزگان روایی رولان بارت و طبقه‌بندی رخدادهای روایی به "رخدادهای پایه" و "رخدادهای پیرو". رخدادهای پایه به لحاظ منطقی برای پیرنگ ضروری‌اند و نمی‌توانند

حذف شوند، مگر آن که در ساختار علّی آن خلأیی حادث شود. رخدادهای پیرو ساختار روایی را پر می‌کنند و به بازنمایی دنیای داستانی روشنی می‌بخشند، امّا در پیشبرد پیرنگ نقشی ندارند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۵۲). به نظر بارت، آنچه روایت را پیش می‌راند، «کارکرد» است؛ بارت ، واحدهای کارکردی را به دو دسته تقسیم‌بندی می‌کند:

«الف) کارکرد توزیعی (نقش): همان تعریف پراپ و برمون از کارکرد است، یعنی عمل هر شخصیّت بنا به نقشی که آن عمل در پیشبرد پیرنگ (طرح) داستان دارد.

ب) کارکرد ترکیبی (نشانه، نمایه): نقشی که به خودی خود دارای معنا نیست بلکه باید معنای آن را از سطوح دیگر روایت استخراج کرد، تمام انواع نمایه را شامل می‌شود» (بارت، ۱۳۸۷: ۴۳).

بارت برای بررسی ساختاری داستان به این دو نوع واحد اشاره کرده است: «واحدهای به‌نام "علامت" یا "نشانه" وجود دارند، که برخلاف نقش‌ها، نه به یک عمل مکمل بعدی، بلکه به مفهوم کم و بیش پراکنده‌ای که در عین حال برای داستان ضروری است، اشاره دارند. این واحد نشانه‌هایی هستند که برای شناخت خصوصیّات مربوط به شخصیّت‌ها، آگاهی‌هایی دربارهٔ هویت آنها، توصیف محیط و... است. (این) نشانه‌ها اصالتاً واحدهای معنایی هستند و بر خلاف خود نقش‌ها بر یک معنی دلالت دارند بر رفتار یا عملی. بنابراین اهمیّت این نشانه‌های داستان همانند اهمیّت نقش‌هاست زیرا، معنی داستان را به‌دست می‌دهند، ولی در روشن کردن بافت و ساختار داستان کمتر کارایی دارند» (اخلاقی، ۱۳۸۳: ۶۱-۶۲).

تقسیم‌بندی دیگری –به لحاظ اهمیّت در اهمیّت- بر کارکردهای توزیعی(نقش) است که بارت آن را به دو نوع کارکرد تقسیم کرده است:

«**کارکردهای اصلی (هسته‌ای):** نقاط اصلی خط روایی هستند و اهمیّت بیشتری دارند.

کارکردهای واسطه: در فواصل میان کارکردهای اصلی می‌آیند و نقش محوری ندارد. کارکردهای واسطه، صرفاً واحدهای متوالی هستند. امّا کارکردهای اصلی هم متوالی و هم علّی هستند. انگیزه اصلی روایت هم؛ همان آمیختگی توالی و علّیت است» (بارت، ۱۳۸۷: ۴۶). برای مثال: تلفن کردن یا جواب دادن آن، کارکردهای هسته‌ای هستند و تأخیر در جواب دادن و اعمال مرتبط دیگر، کارکردهای واسطه‌ای هستند.

به نظر بارت کارکردهای ترکیبی (نمایه‌ها یا نشانه‌ها) نیز دو دسته هستند:

اوّل- نمایه دارای معنای ضمنی: علاوه بر معنای سطحی و ظاهری، حاوی معنایی ضمنی نیز هست، معنایی که مخاطب را درگیر نوعی رمزگشایی می‌کند.

دوم- نمایه اطلاع‌رسان: «معنی ضمنی ندارد و صرفاً کارکرد اطلاع‌رسانی دارد» (بارت، ۱۳۸۷: ۱۶).

براین اساس می‌توان گفت که این داستان ترکیبی از کارکردهای ویژه و نمایه‌ها می‌باشد و بیشتر کارکردها از نوع اصلی می‌باشد یا به عبارتی اکثر کارکردها و رویدادهای این رمان به‌نوعی نقاط اصلی خط روایی هستند و اهمیّت بیشتری دارند.

در این جا به ترتیب به قسمتی از رویدادها و کارکردها در این داستان می‌پردازیم. (زمان گذشته با T۲ و زمان حال با T۱ شان داده شده است) :

ترتیب	عبارت‌های روایت	زمان وقوع	اصلی	واسطه
۱	شمس‌الضحی با مصیب برای ساکت کردن بیماران مشاجره می‌کند.	T1		*
۲	شمس‌الضحی تلفنی با رفعت صحبت می‌کند.	T1		*
۳	شمس‌الضحی با زن بیمار صحبت می‌کند.	T1		*
۴	شمس‌الضحی با نورجهان صحبت می‌کند و برای رفتن به خانهٔ رفعت آماده می‌شود.	T1	*	
۵	شمس‌الضحی در پاگرد پایین خانه رفعت بهروز را می‌بیند.	T1	*	
۶	شمس‌الضحی و رفعت با هم به کافهٔ مرجان می‌روند.	T1		*
۷	شمس‌الضحی و رفعت به خانه برمی‌گردند و پورداود را می‌بینند.	T1		*
۸	شمس‌الضحی برای اولین بار در خانه رفعت، بهروز را می‌بیند.	T1	*	
۹	همهٔ آنها با هم به رستوران پرندهٔ آبی می‌روند.	T1		*
۱۰	شمس‌الضحی به خانه برمی‌گردد و عکس قدیمی بهروز را پیدا می‌کند.	T1	*	
۱۱	شمس‌الضحی به رفعت زنگ می‌زند و خبر پیدا کردن عکس بهروز را می‌دهد.	T1		*
۱۲	پدر شمس‌الضحی به ملک تاج بی توجهی میکند و مادرش، ملک‌تاج دچار بیماری می‌شود.	T2	*	

۱۳	پدر به ایران منتقل می‌شود و به همراه مادر به ایران برمی گردد.	T2	*	
۱۴	شمس‌الضحی برای ادامهٔ تحصیل مجبور می‌شود در پترزبورغ و در خانهٔ مهرارفع بماند.	T2	*	
۱۵	مادر در ایران می‌میرد.	T2	*	
۱۶	شمس‌الضحی به ایران و به خانهٔ قدیمی خود بر می گردد.	T2	*	
۱۷	پورداود از رفعت می‌خواهد که بهروز را وادار کند که به پدرش نامه بنویسد و اخبار روسیه را از او بگیرد.	T1	*	
۱۸	پدر رفعت خانوادهٔ خود را به بیروت می‌برد.	T2	*	
۱۹	رفعت با جهانگیر ازدواج می‌کند.	T2	*	
۲۰	سهراب به دنیا می‌آید و رفعت مورد بی‌مهری جهانگیر قرار می‌گیرد.	T2	*	
۲۱	رفعت و جهانگیر به ایران باز می‌گردند و رفعت طلاق می‌گیرد.	T2	*	
۲۲	رفعت در یک مهمانی با پور داود آشنا می‌شود.	T1	*	
۲۳	ارتش روسیه وارد ایران می‌شود و پور داود به جرم جاسوسی برای آلمانی‌ها دستگیر می‌شود.	T1	*	
۲۴	پدر بهروز به ایران بر می‌گردد.	T1	*	
۲۵	شمس‌الضحی اقدام به درمان بیماری خود می‌کند.	T1	*	

جدول شماره ۴ – خلاصهٔ ترتیب کارکردهای رمان مهرگیاه

نتیجه

پس از تحلیل روایت‌شناختی رمان مهرگیاه بر اساس الگوهای روایی دو صاحب‌نظر علم روایت‌شناسی یعنی ژرار ژنت و رولان بارت می‌توان نتیجه گرفت که در این رمان، نویسنده، امیر حسن چهل‌تن، با استفاده از شیوه‌های نوگرایی در شیوهٔ روایت، زاویهٔ دید، صحنه‌پردازی و زبان دستوری و تصویری اثرش، از اصول داستان‌نویسی سنتی فاصله می‌گیرد و بر مبنای تکنیک جریان سیال ذهن به آفرینش رمان مدرنی دست یافته است. با بررسی‌هایی که براساس دیدگاه‌های نظریه‌پردازان روایت بر روی رمان چهل‌تن انجام شد به این نتایج دست یافتیم.

۱- در داستان بررسی شده، الگوی هنرمندانهٔ پیرنگ‌ها از طریق برجسته کردن تمهیدات هنری، از جمله به هم ریختگی توالی زمان رویدادها و ایجاد گسست‌ها شکل گرفته که باعث آشنایی‌زدایی قصّه می‌شود.

۲- از نظر شخصیّت‌پردازی، شخصیّت اوّل داستان پویا ولی بیشتر شخصیّت‌های داستان، ایستا و نوعی هستند و با شیوهٔ التقاطی توصیف می‌شوند. نویسنده بیشتر شخصیّت‌ها را از طریق اعمال آن‌ها و با کمی شرح و تفسیر، به خواننده معرفی می‌کند.

۳- عنصر زمان در این رمان نقش ویژه‌ای دارد. عمده‌ترین عامل ایجاد تعلیق درمهر گیاه زمان‌پریشی‌هاست. با توجّه به تقسیم‌بندی‌های ژنت در مقولهٔ زمان می‌توان گفت بیشتر زمان‌پریشی‌ها از نوع بازگشت زمانی یا گذشته‌نگر است که بخش اصلی آن‌ها با کارکرد تعلیقی صورت می‌گیرد. وقایع داستان بیشتر در گذشته اتفاق می‌افتد و با افعال گذشته گزارش می‌شود.

۴- از نظر زاویهٔ دید، نویسندهٔ این رمان بر اساس ویژگی‌های روایی رمان، از شگردهای مختلف روایت در داستان‌های جریان سیال ذهن بهره برده است، به این صورت که دیدگاه دانای کل معطوف به ذهن شخصیّت را به عنوان شیوهٔ اصلی زاویهٔ روایت خود برگزیده و در خلال آن از حدیث نفس و تک‌گویی درونی غیرمستقیم نیز استفاده می‌کند.

۵- براین اساس می‌توان گفت که این داستان ترکیبی از کارکردهای ویژه و نمایه‌ها می‌باشد و بیشتر کارکردها از نوع اصلی می‌باشد یا به عبارتی اکثر کارکردها و رویدادهای این رمان به‌نوعی نقاط اصلی خط روایی هستند و اهمیّت بیشتری دارند.

۶- از نظر نظم زمانی با توجه به تقسیم بندی روایت به چهارنوع، بر اساس نظریه ژنت، می‌توان گفت که روایت این داستان، روایت مابعد (گذشته‌نگر) است که در آن نوعی عقب‌گرد نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد و گویی که روایت به گذشته‌ای در داستان برمی‌گردد و بدین‌ترتیب حادثه‌ای که قبلاً رخ داده بعداً روایت شده‌است.

۷- از نظر بسامد قسمت بیشتر این داستان دارای بسامد مفرد یا تک محور است.

کتابنامه

۱. احمدی، بابک، (۱۳۷۵)، ***ساختار و تأویل متن***، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
۲. اخلاقی، اکبر، (۱۳۸۳)، ***تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار***، اصفهان: نشر فردا.
۳. اخوت، احمد، (۱۳۹۲)، ***دستور زبان داستان***، چاپ دوم، اصفهان: نشرفردا.
۴. بارت، رولان، (۱۳۸۷)، ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***، ترجمه محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.
۵. برتنس، یوهانس، (۱۳۸۷)، ***مبانی نظریهٔ ادبی***، چاپ دوم، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی،تهران: انتشارات ماهی.
۶. بی‌نیاز، فتح‌اله، (۱۳۸۷)، ***درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*** (با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران)، تهران: نشرافراز.
۷. پروینی، خلیل؛ ناظمیان، هومن، (۱۳۸۷)، ***«الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کارکردهای آن در روایت‌شناسی»***، دو فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی،دانشگاه تربیت مدرس، شماره ۱۱، پاییز و زمستان، صفحه ۱۸۳-۲۰۳.
۸. پرینس، جرالد، (۱۳۹۱)، روایت‌شنا***سی شکل و کارکرد روایت***، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.
۹. تایسن، لوئیس، (۱۳۸۷)، ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز/ حکایت قلم زرین.
۱۰. تولان، مایکل جی، (۱۳۸۳)، ***درآمدی نقادانه و زبانشناختی بر روایت***، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: بنیاد فارابی.
۱۱. تولان، مایکل جی، (۱۳۸۶)، ***روایت‌شناسی (درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی)***، ترجمهٔ سید فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
۱۲. چهل‌تن، امیرحسن، (۱۳۹۶)، مهرگیاه، چاپ چهارم، تهران: نشر نگاه.
۱۳. حری، ابوالفضل، (۱۳۸۲)، ***«روایت و روایت‌شناسی»***، فصلنامهٔ هنر،دانشگاه اراک، شماره ۸، بهار، صفحه ۳۲۱-۳۵۰.
۱۴. ریمون- کنان، شلومیت، (۱۳۸۷)، ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
۱۵. زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۱)، ***ارسطو و فن شعر***، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیر کبیر.

۱۶.طاهری، قدرت‌الله؛ پیغمبرزاده، لیلاسادات، (۱۳۸۸)، ***«نقد روایت‌شناسانه "ساعت پنج برای*** مردن ***دیر است" بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت»***، فصلنامهٔ ادب پژوهی، دانشگاه پیام نور، شمارهٔ ۷-۸، دوره سوم، بهار وتابستان، صفحه ۲۷-۴۹.

۱۷.قاسمی‌پور، قدرت، (۱۳۸۷)، ***«زمان و روایت»***، نشریه نقد ادبی،دانشگاه شهید چمران اهواز، سال اول، شماره۲، تابستان، صفحه۱۲۳-۱۴۴.

۱۸.لچت، جان، (۱۳۷۷)، ***پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته***، ترجمهٔ محسن حکیمی، تهران: نشر رهنما.

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

۲۰.یعقوبی، رویا، (۱۳۹۱)، ***«روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان براساس نظریات ژرار ژنت»***، **پژوهشنامه فرهنگ وادب**، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن، شماره۱۳، دوره هشتم، بهار و تابستان ۱۳۹۱، صفحه ۲۸۹-۳۱۱.