◇ نشریه علمی‌زن و فرهنگ
سال دوازدهم. شماره۴۷. بهار ۱۴۰۰

صفحات۳۷-۱۹
تاریخ وصول:۱۳۹۹/۰۷/۲۴ـ تاریخ پذیرش:۱۳۹۹/۱۱/۱۷

نقد و تحلیل پیرنگ و گونهٔ روایت در رمان « شب نشینی کفتارها » اثر معصومه افراشی

شهین قاسمی*

چکیده

هدف پژوهش حاضـــر نقد و تحلیل پیرنگ و گونه روایت در رمان «شـــب نشینی کفتارها» اثر «معصومه افراشی» با تکیه بر الگوهای نوین ساختارگرایی و روایت شناسی می باشد. جامعه پژوهش آثار«معصومه افراشی» و نمونه مورد پژوهش رمان «شب نشینی کفتارها» بود. طرح پژوهش توصیفی ـ تحلیلی، که در بخش توصیفی اطلاعات از طریق اسنادی و کتابخانه ای گرد آوری شد ، و در بخش تحلیلی رمان شب نشینی کفتارها مورد مطالعه قرار گرفت. نخست، تاریخچهٔ مختصری از ســـاختارگرایی و روایت شناســـی در ادبیات داستانی معرفی و سپس به دو الگوی ارتباطی(پیوندی و گسستنی) در ساختار پیرنگ پرداخته شـــد. نتایج نقد و تحلیل سَـــاختار پیرنگ و گونه روایت در رمان بر اساس نظریه های پژوهش نشان داد که می توان برای آن الگویی مشابه ترسیم کرد، زیرا ارزشی(هدف نهایی) به نام عمل به تکلیف انسانی و دفاع از اسلام و وطن دیده می شود. هم چنین «فرستنده» همیشه یک شخصیت نیست بلکه گاه یک حس و نیروی درونی نیز نقش شخصیت را ایفا می کند که برخاسته از اعتقادات دینی اســـت و هیچ پاداش دنیوی یا شخصیت بیرونی در این امر دخیل نیست و نیروی فرستنده غیر شخصی است.

کلید واژگان: نقدوتحیل، پیرنگ، روایت، رمان شب نشینی کفتارها، معصومه افراشی

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران. (نویسنده مسئول، ایمیل: Sh.ghasemi158@yahoo.com)

مقدمه

ادبیات هر ملتی تجلی اعتقادات دینی، فرهنگی و مذهبی آن ملت محسوب می‌شود و آیینه تمام نمای ادب و فرهنگ آن ملت است. آثار ادبی نویسندگان بعد از انقلاب به ویژه دوران دفاع مقدس جلوه‌های بی‌نظیر رشادت، شجاعت، ایثار و فداکاری جوانان این مرز و بوم را متجلی می‌سازد که ادبیات و آموزه‌های تربیتی آنان در اوراق تاریخ و تمدن ایرانیان ثبت شده و به آیندگان منتقل خواهد شد. جریان ادبیات دفاع مقدس پایان نیافته و یک جریان مستمر است که همواره آثاری در قالب‌های مختلف با مضمون دفاع مقدس نمود می‌یابد. یکی از این آثار رمان و داستان است. هر نویسنده ای در داستان هایش، برآیند نوینی از حماسه‌ها و جریانات فکری پیرامون خود دارد و هر چقدر این نگاه شفاف‌تر و زلال‌تر باشد به خوبی می‌تواند جریانات فکری جامعه خود را بسازد و در قالب آثاری مانا و ماندگار باقی بماند. فرهنگ پایداری در نظام اسلامی از مهم ترین و بارزترین ویژگی های این مکتب علی الخصوص به شمار می رود. در دوران معاصر با توجه به ترجمهٔ نظریه‌های جدید ساختارگرایی و روایت شناسی، دریچهٔ جدیدی به روی منتقدان و نظریه پردازان داستان گشوده شده ، ولی ادبیات داستانی معاصر و به ویژه ادبیات داستانی دفاع مقدس به طور دقیق و علمی وبه اندازه کافی نقد و تحلیل نشده است ، به همین دلیل شناخت و نقد ابعاد مختلف داستان‌ها و انجام چنین پژوهش ها و واکاوی ساختار پیرنگ در رمان های دفاع مقدس با تکیه برنظریه های ساختارگرایی و روایت شناسی ضروری است . «ساختارگرایی یک ایدئولوژی و دیدگاه نیست بلکه روش خوانش و تحلیلی برای جستجوست، به گفته اسکولز[1](۱۹۷۴) روشی است که استلزامات ایدئولوژیک هم دارد»(اسکولز، ۱۹۷۴، ترجمه طاهری، ۱۶:۱۳۷۹).

ساختار گرایی از مهم‌ترین جنبش‌های فرمالیسم است که در دهه‌های اخیر نقش مهمی در تجزیه و تحلیل آثار ادبی ایفا کرده است و می‌توان دو علم روایت شناسی و ریخت شناسی را از دستاوردهای مهم آن دانست. «ساختار گرایی با در نظر گرفتن قواعد درون متنی، به تحلیل اثر ادبی می‌پردازد و می‌کوشد قوانینی را کشف کند که تا حد امکان قابل تعمیم به دیگر متون به ویژه متن‌های مشابه باشد، این قوانین مشترک یا تکرار شونده، همان ساختار متن یا روایت است که پراپ[2] (۱۹۲۸) آن‌ها را کارکرد خوانده است» (حسامپور و دهقانیان، ۱۳۹۰: ۱۱۹). «پراپ کوچک‌ترین جزء سازای قصه‌های پریان را خویشکاری می‌نامد و خویشکاری را به عمل و کار یک شخصیت از نقطه نظر اهمیتش در پیشبرد قصه تعریف می‌کند» (پراپ، ۱۹۲۸ ، ترجمه بدره ای، ۱۳۶۸: ۸).

در ریخت شناسی به بررسی پیکرهٔ ساختاری یک اثر ادبی پرداخته می شود. «ریخت شناسی، علمی در حوزهٔ مطالعات ادبی است که نخستین بار ولادیمیر پراپ، آن را در مهم‌ترین اثر خویش، ریخت شناسی قصه را مطرح کرد»(انوشه،۱۳۷۶: ۷۳/۲).

ساختار پیرنگ ادبیات دفاع مقدس با توجه به محتوا و موضوع آثار شکل می گیرد. با توجه

1. Robert Scholes
2. prap

به الگوهای روایت شناسی و ساختارگرایی بین راوی با مخاطب و شخصیت های داستان به دلیل بعد عاطفی کلام رابطه ای صمیمانه به وجود می آید و بلعکس نسبت به دشمن رابطه ای خصمانه در داستان ایجاد می شود و خواننده از شخصیت های دشمن بدش می آید. چون در داستان های ادبیات دفاع مقدس(بیشتر موارد) شخصیت ها بنا بر حس وطن پرستی عازم جبهه می شوند، بنابراین شخصیت دیگری آن ها را به جبهه نمی فرستد و برای گرفتن جایزه یا پاداشی مادی نیز این کار را نمی کنند بنابراین می توان گفت نیروی فرستنده در این داستان (در بیشتر موارد) از نوع درونی است.

روایت شناسی علم پرداختن به ساختار روایت با ابزارهای زبان‌شناسی و روش‌های بوطیقایی است. روایت شناسی به عنوان اصطلاحی ساختارگرا اولین بار به وسیله تودوروف[1] (۱۹۹۹) به کار رفته است. «روایت نقل رشته‌ای از حوادث واقعی و تاریخی یا خیالی است، به نحوی که ارتباطی بین آن‌ها وجود داشته باشد. روایت نوعی از بیان است که با عمل یا سیر حوادث در زمان و با زندگی در حرکت و جنب و جوش سروکار داشته باشد. روایت به سوال «چه اتفاق افتاد؟» جواب می‌دهد و داستان را نقل می کند» (به نقل از میرصادق و میر صادقی، ۱۳۷۷: ۱۵۰). تولان[2] (۲۰۰۱) «روایت» را توالی ملموس از حوادثی می‌داند که به صورتی غیر تصادفی در کنار هم آمده باشند(تولان،۲۰۰۱، ترجمه علوی و نعمتی،۱۳۸۶: ۱۹). «همچنین روایت اصطلاحی عام است برای هر آن چه قصه، داستان یا حکایتی را نقل می کند، به کار می‌رود. در زبان انگلیسی نیز اصطلاح روایت به هر قسم روایتی که دارای حادثه، شخصیت، نقل، گفتار و اعمال شخصیت‌ها باشد، خواه نظم یا نثر اطلاق می‌شود» (داد، ۱۳۸۳: ۵۳). «از ویژگی‌های روایت می‌توان به این نکته اشاره کرد که در آن جا چیزی در حال اتفاق افتادن است» (عباسی، ۱۳۹۳: ۹۲). «بنابراین در ادبیات روایی، زمان در پرتو روابط گاه شمارانه میان داستان و متن معنا می‌یابد» (ریمون کنان[3]، ۱۹۸۹،ترجمه حری، ۱۳۸۷: ۶۲).

هم چنین در ادبیات داستانی بین راوی و رویدادهای روایت شده فاصله وجود دارد. «این فاصله می‌تواند زمانی باشد، یعنی راوی رویدادهایی را که سه ساعت یا سه سال پیش رخ داده روایت کند می‌تواند گفتمانی باشد (یعنی راوی با واژگان خود آنچه یک شخصیت می گوید، روایت کند)، می‌تواند ذهنی باشد(یعنی راوی از نظر هوشی و ذهنی برتر از مخاطب باشد) می‌تواند اخلاقی باشد(یعنی راوی با فضیلت‌تر از شخصیت‌ها باشد (پرینس[4]، ۲۰۰۳، ترجمه شهبا،۱۳۹۱ : ۶۷). «یک کارکرد، تا حدی که جایی را در کنش عمومی از کنشگر اشغال کند، معنی دارد. این عمل و کنش در عوض معنی نهایی را از حقیقتی که روایت شده دریافت می کند و به یک گفتمان که کد و نشانهٔ خود را دارد، می‌سپارد» (مکوئیلان[5]، ۲۰۰۰، ترجمه فتاح محمدی، ۱۳۸۸: ۱۱۳). «نویسندگان شاخص هر دوره با توجه به دوری یا نزدیکی به سطح زبانی و فکری مردم به شکلی الگویی روشن

1. Toduruf
2. Toolan
3. Raymond Kenan
4. Prince
5. Makuillan

از تفکرات کلان جامعه هستند و تحلیل این متون می تواند سند مهمی برای تشخیص زبان و الگوهای فکری حاکم بر آن باشد» (آلیانی، فاضلی و هوشیارکلویر، ۱۳۹۹: ۱۰۴).

در این پژوهش با تکیه بر الگوهای نوین ساختارگرایانه به شناخت ساختاری جامع رمان «شب نشینی کفتارها» پرداخته می شود. هم چنین الگوهای روایتیِ این اثر و ابزارهای روایی آن‌ها (زبان، بن مایه‌های مشابه و رابطهٔ راوی و مخاطب) مشخص و این کَه روایت می تواند در ساختار رمان موثر و نیز ساختار و سازه های پیرنگ، رابطه راوی با مخاطب رویدادها و چگونگی نمود شخصیت ها ، مورد بررسی قرار می گیرند. لذا با توجه به مطالب ارایه شده هدف پژوهش حاضر نقد و تحلیل پیرنگ و گونه روایت در رمان «شب نشینی کفتارها» اثر «معصومه افراشی» با تکیه بر الگوهای نوین ساختارگرایی و روایت شناسی می باشد.

روش

طرح پژوهش، جامعه آماری و روش نمونه گیری: طرح پژوهش در این مقاله توصیفی - تحلیلی است. جامعه پژوهش آثار«معصومه افراشی» ، و نمونه مورد پژوهس نقد و تحلیل پیرنگ و گونه روایت در رمان «شب نشینی کفتارها» بود.

روش اجرا

در انجام تحقیق حاضر، در بخش توصیفی، اطلاعات از طریق اسنادی و کتابخانه ای به دست آمد. در بخش تحلیلی برای دست یابی به هدف پژوهش رمان شب نشینی کفتارها مورد مطالعه قرار گرفت. سپس به تحلیل دو الگوی ارتباطیِ(پیوندی و گسستنی) در ساختار پیرنگ و روایت بر اساس نظریه های پژوهش (لینت ولت۱۹۸۱[1]، ترجمه عباسی و حجازی، ۱۳۹۰) و گریماس[2] (۱۹۸۳) پرداخته شد.

یافته ها

از آنجا که کتاب شب نشینی کفتارها نوشتهٔ معصومه افراشی در قالب ژانر داستان بلند نوشته شده است، بر خلاف داستان دارای تعدد شخصیت‌ها، حوادث و به تبع آن گسترش پیرنگ است و در دل پیرنگ اصلی رمان گاه خرده پیرنگ های فراوانی نیز به چشم می‌خورد و از آن جایی که تمام مطالعات در این جستار بر پیکرهٔ علم ساختارگرایی می‌چرخد، در این رمان با تکیه بر نظریه های پژوهش لینت ولت و گریماس در گام نخست ساختار پیرنگ داستان بررسی و در ادامه به واکاوی جنبه‌های روایی و مؤلفه‌های زمانی آن پرداخته شد.

خلاصه ای از رمان شب نشینی کفتارها

برای ورود به مبحث به طور مختصر خلاصه‌ای از داستان با تکیه بر حوادث اصلیِ پیرنگ آن گزارش می شود.

---

1. Lintvelt
2. Gerimas

حنانه دختر کوچک اهل جنوب ایران و شهر آبادان است. وی مدتی با پدرش در شیراز به سر می برد اما در بهبوهه جنگ تحمیلی به آبادان بر می گردد تا ظاهرا تجدیدی های مدرسه اش را جبران کند. در همین حین که وارد آبادان می شود، با صحنه های دلخراش جنگ مواجه می گردد. برادرش یاسین به شهادت رسیده است. بسیاری از دوستانش دیگر وجود ندارند. حنانه عروسک پشمی زیبایی به نام احلام دارد. او روزی احلام را در بغلش گرفته برای دیدن مدرسه قدیمی اش می رود. همین طور که در کوچه ها می گردد. با اجساد شهدا مواجه می گردد. وقتی به مدرسه می رسد به یاد ایام گذشته می افتد، هوی هوی بچه ها، هل دادن ها و ... ناگهان حنانه مشاهده می کند که دو مرد در حال حفر گودالی در مدرسه هستند. این دو مرد از دیدن حنانه تعجب می کنند. حنانه از آن ها علت حفر این گودال را می پرسد آن ها می گویند می خواهند در داخل مدرسه سنگری بسازند و از شهر دفاع کنند. حنانه قدم زنان به سمت مغازه پدرش می رود. روبروی مغازه می ایستد و به یاد داداش یاسین است که در گذشته با مشتری هایش خوش و بش می کرده است. ناگهان صدای انفجار بلند می شود. مردم فریاد می زنند، هواپیماهای عراقی! هواپیماهای عراقی! حنانه به گوشه ای فرار می کند. بعد از مدتی مغازه پدرش را می بیند که تنها خاکستری از آن بر جای مانده است. حنانه در شوک از دست دادن پدر است و در این حالت بی هوش می شود. ناگهان از خواب بیدار می شود و خود را در میانی مردمانی خونگرم می بیند که گوسفند و مرغ دارند و دورو بر حنانه نشسته اند و او را با خود به بیرون از شهر برده اند(افراشی، ۱۳۸۷: ۱-۱۰۰با تلخیص).

بررسی ساختار پیرنگ در رمان شب نشینی کفتارها

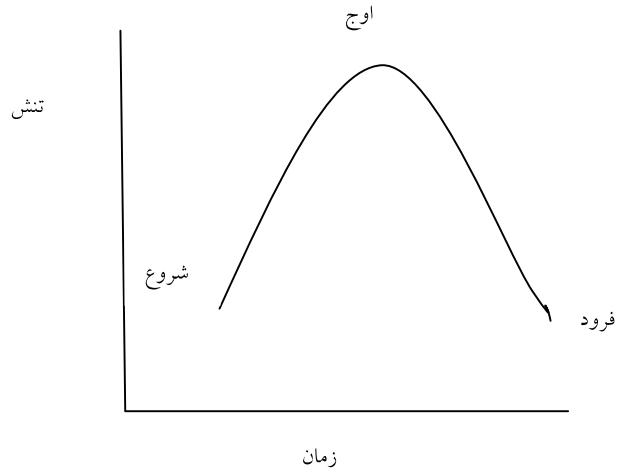
نکتهٔ جالبی که در ساختار پیرنگ این رمان دیده می‌شود، شباهت در آغاز و پایان داستان است. در علم ساختارگرایی و روایت شناسی هنگامی که آغاز و پایان در اثری مثل داستان، فیلم، تئاتر و... شبیه هم باشد، نشانگر ساختار هنری آن اثر و تبحر سازندهٔ آن است. در داستان بلند شب نشینی کفتارها آغاز و پایان شبیه است،

آغاز	پایان
هوا آفتابی و سکوتی مروح در شیراز جای خشک کرده است. من همراه با پدرم سوار قطار می شوم تا به سمت آبادان بروم. (افراشی، ۱۳۸۷، ۲)	از خواب بیدار می شوم. هوا آفتابی است و سکوت همه جا را فرا گرفته است. مردمانی خونگرم با مرغ و خروس هایشان مرا احاطه کرده اند.(افراشی، ۱۳۸۷: ۹۸).

همان گونه که دیده می‌شود، راوی برای نقل روایت داستان، بر اساس اصول ساختارگرایی، روایت تشکیل شده از یک پارهٔ ابتدایی و انتهایی است. با مقایسهٔ پارهٔ ابتدایی و انتهایی می‌توان شباهت‌ها و تفاوت‌های آن را مشاهده نمود که این امر تولید معنا در هنگام خوانش کتاب را ایجاد

می‌کند. یکی از فنونی که راوی در این روایت از آن سود جسته است، تشابه در آغاز و پایان روایت است. داستان به شیوهٔ سبک مدرنیسم از وسط شروع می‌شود و یک جمله نشانگر این است که مخاطب حوادث قبل از شروع داستان را پذیرفته است.

شخصیت اصلی رمان فردی به نام حنانه است که قبلا در آبادان حضور داشته است و خواننده این واقعه را از گفتار کنشگران درک می‌کند، در حالی که راوی مستقیم به بیان این حادثه نمی‌پردازد، *«حنانه همراه پدر تابستان از شیراز به آبادان برگشته بود تا تجدیدی هایش را در مدرسه امتحان دهد»*(افراشی، ۱۳۸۷: ۱). این عبارات نشان می‌دهد که حنانه قبلا نیز در آبادان حضور داشته است و در واقع با بیان این جمله مخاطب این واقعیت و حوادث قبل در داستان را پذیرفته است. یکی از شگردهای آغاز در داستان‌های مدرن شروع از وسط است و این امر به معنای این است که مخاطب حوادث قبل از شروع داستان را پذیرفته است.

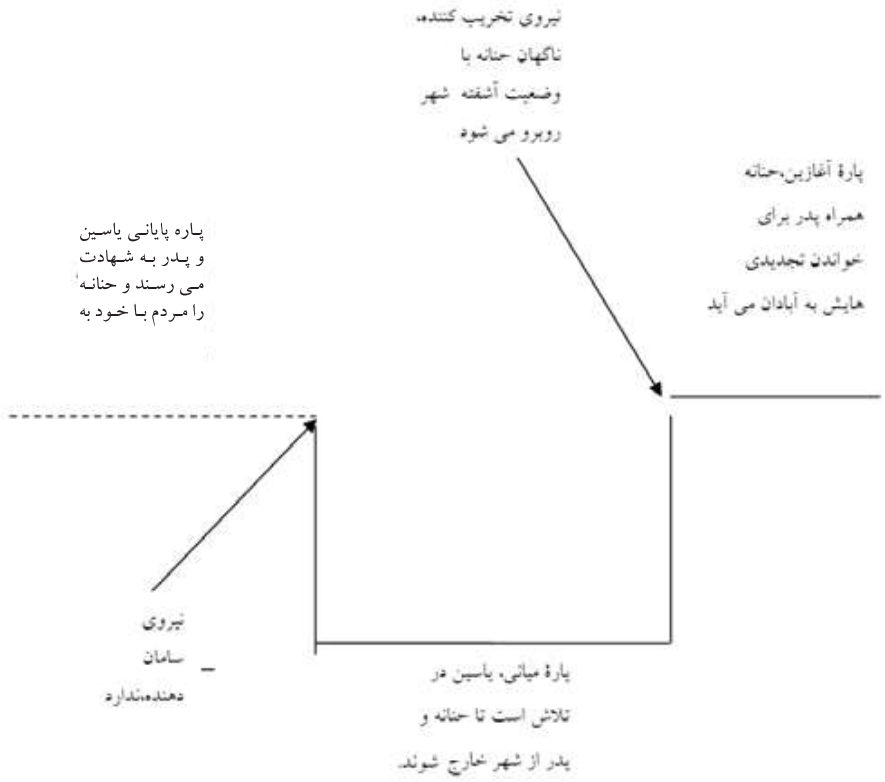


شکل ۱. نمودار شروع داستان مدرن

در داستان‌ها و رمان‌های سبک مدرنیسم هر چه حوادث داستان در محور زمان به جلو می‌رود، بر میزان بحران و تنش در ساختار پیرنگ افزوده می‌شود. داستان بلند شب نشینی کفتارها نیز به عنوان یک رمان مدرن با شگرد «شروع از وسط» آغاز می‌شود؛ و برخلاف رمان‌های کلاسیک با «یکی بود، یکی نبود» و «توصیف ظاهر شخصیت‌ها یا خصوصیات محیط پیرامون» آغاز نمی‌شود. ژنت[1] (۱۹۸۰) داستان را «یک رشته رخداد واقعی یا خیالی که موضوع روایت را تشکیل می دهند» می داند (ژنت، ۱۹۸۰، ترجمه زواریان، ۱۳۹۸: ۲۵).

1. Genette

بنابراین ساختار پیرنگ این رمان به صورت زیر قابل ترسیم است،



شکل ۲. توالی ساختار پیرنگ در رمان شب نشینی کفتارها

همان طور که در طرح روایتی بالا مشاهده می شود و از متن کتاب نیز بر می‌آید، راوی عامدا دو پارهٔ نیروی تخریب کننده و وضعیت میانی را بیشتر از پاره‌های دیگر برجسته کرده است. حال پرسش این است که دلیل این برجستگی چیست؟ جواب این است که دو عامل، موضوع داستان و هدف نویسنده باعث گسترش پارهٔ میانی پیرنگ در این رمان شده است، زیرا بیشتر وقایع مهم داستان که بستر داستان را نیز شکل می‌دهد در بخش میانی داستان قرار دارد و هدف نویسنده نیز به تبعیت از موضوع داستان نشان دادن رشادت‌ها و دلیری‌های سربازان اسلام در برابر دشمن متجاوز بوده است که خش میانی داستان را محیط مناسبی برای آن می‌یابد. بر خلاف داستان‌های پلیسی که جایگاه نیروی تخریب کننده در آن برجستگی دارد، در ادبیات داستانی دفاع مقدس این بخش دارای برجستگی نیست. هم چنین در داستان‌های لطیفه وار یا لطیفه وار معمولی، معمولا وضعیت انتهایی دارای برجستگی است.

معرفی نظریهٔ وجوه متن روایی ژپ لینت ولت

لینت ولت (۱۹۸۱، ترجمه عباسی و حجازی، ۱۳۹۰) بررسی گونه‌های روایی را برپایه زاویه دید و لحن راوی تنظیم می کند. ضمنا او روایت را سطح بندی می کند که مباحث آن توان پاسخ گویی به سوالاتی در مورد داستان‌های دفاع مقدس را دارا هستند. در نظریه لینت ولت در کتاب رساله‌ای در باب گونه شناسی ، روایت با تمرکز بر نقطه دید راوی به وجوه متعدد روایت پرداخته می شود. وی وجوه متن روایی را با سطح بندی استفاده از جدول زیر در سطوح مختلف آن مشخص می‌شود.

شکل ۳. سطوح مختلف وجوه متن روایی

در قیاس دقیق‌تری از تاویل و بوطیقا باید گفت تاویل در آثاری معین در پی بازگویی معناست. اما بوطیقا هدفش شناخت قوانین عامی است که ناظر بر خلق اثر ادبی است و یا به قولی به دنبال الگویی نظری و انتزاعی از قالب‌های ادبی(روایی) بالقوه است(لینت ولت،۱۹۸۱ ، ترجمه عباسی و حجازی،۱۳۹۰: ۲۲۶). تودوروف (۱۹۹۹) در بارهٔ ارزش سلاح انتظار در روایت می گوید، «در هزار و یک شب حکایت مساوی با زندگی و غیاب حکایت مرگ است» (تودوروف،۱۹۹۹،ترجمه گنجی پور،۱۳۸۸: ۵۴).

بررسی گونهٔ روایت در رمان« شب نشینی کفتارها » بر اساس نظریه ژپ لینت ولت

شیوه روایت در این داستان بلند از دو نوع همسان – متن گرا و همسان- کنشگر است. زیرا «جهان داستان از طریق چشم انداز روایتی شخصیت- راوی(من- روایت کننده) و نه شخصیت کنشگر(من- روایت شده) درک شود. در واقع شخصیت- راوی(من- روایت کننده) با نگاهی به عقب یا به گذشتهٔ خود آن چه را که برایش پیش آمده است، روایت می کند(عباسی،۱۳۸۱ :۶۱). بنابراین روایت بر خط اسناد معنی پیدا می کند و به ظهور می رسد. این ادعای شاید جدید، روایت را ماهیتا نوعی مطالعه می داند که در آن راوی به چینش گزاره های موازی پیش روی یک پدیده از جمله جنگ می پردازد- آن هم نه به گونه ای تجویزی و دستوری، که توصیفی- تحلیلی(جمشیدی،۱۳۸۷ :۷۹-۶۸).

در این جا راوی تخیلی، با برگشت به گذشته آن چه را که برایش اتفاق افتاده، روایت می کند. در واقع راوی در «امروز و اینجا»، روایت «آن روز و آنجا» را بیان می کند، حنانه با برگشت به گذشته به بیان واقعه‌ای می‌پردازد که برای وی اتفاق افتاده است، *«قطار آخرین سوتش را کشید و با صدای سوت قطار چشم هایم را باز کردم و نگاهی به بیرون انداختم مسافران را دیدم که با ساک ها و چمدان های در دستشان به این سو و آن سو می رفتند...»*(افراشی، ۱۳۸۷ :۹).«زمان داستان در این نوع پس نگاه خارج و مقدم بر زمان روایت اصلی است. این بدان معناست که روایت به نقطه ای در داستان پیش از آغاز

روایت اصلی پرش دارد»(لوته[1]، ۲۰۰۰، ترجمه نیکفرجام، ۱۳۸۸: ۷۳). فورستر[2] (۱۹۲۷) می گوید، «داستان نقل حوادث به ترتیب توالی زمان است» (فورستر، ۱۹۲۷،ترجمه یونسی، ۱۳۶۹: ۱۸).

هم چنین می‌توان گفت در گونهٔ روایت دنیای داستان همسان متن گرا بین شخصیت راوی و شخصیت کنشگر از نظر بعد زمانی و بعد روانی فاصله وجود دارد و این اختلاف بعد زمانی در صحنهٔ زیر از رمان به خوبی نمایان است، *«بر می خیزم طاقت ماندن در این فضا را ندارم. می‌روم تو آن یکی اتاق. کتاب‌هایم را از دور و بر جمع می کنم و می‌ریزم تو کارتن. کتاب فیزیکم رو می‌ماند. برش می گردانم و می‌افتم کف اتاق. چشم‌هایم را می‌بندم. فضای جبهه و بچه‌های دستهٔ یکم هجوم می‌آورند به ذهنم. سرم را می کنم تو چادر دسته یک و مهدی فرماندهٔ دسته یکم، در آغوشم می‌گیرد»*(افراشی، ۱۳۸۷ :۹). در این صحنه شخصیت- راوی(حنانه) زمانی که خود کنشگر(شخصیت - کنشگر) بوده است، در آبادان بوده است، اما حالا دیگر دانش آموز نیست و در خانه به سر می‌برد. آن روز در مدرسه بوده است اما امروز دیگر نمی‌تواند این کار را کند. هم چنین می‌توان گفت، بر اساس تقسیم بندیِ ژپ لینت ولت گونهٔ روایت همسان- کنشگر نیز در این رمان دیده می‌شود. زیرا جهان داستان از طریق چشم انداز روایتی شخصیتی بیان می‌شود که عهده دار نقش در داستان است. همان گونه که از عبارات نخستین داستان بر می‌آید، راوی خود یکی از کنشگران و حوادث داستان پیرامون اعمال وی می گردد. به عبارت دیگر هر جا حنانه حضور دارد دوربین روایی داستان نیز همراه وی حرکت می کند و تا او وارد یک صحنه نمی‌شود، مخاطب از مکان آن صحنه و اتفاقات آن جا بی خبر است به عنوان مثال تا هنگامی که حنانه به درون مدرسه نرفته، مخاطب از حال و اوضاع داخل مدرسه بی خبر است، اما هنگامی که خنانه به آن جا می‌رسد دوربین روایی داستان داخل مدرسه را نشان می دهد، *«سرم را توی در بزرگ مدرسه فرو کردم و ننه مدرسه را صدا زدم. اما جوابی به گوشم نیامد. جلو و جلوتر رفتم...وقتی وارد سالن مدرسه شدم نتوانستم طاقت بیاورم و جیغ زدم..* (افراشی، ۱۳۸۷ :۹).

پس همان گونه که از متن داستان بر می‌آید راوی از یک سو نقش منِ- روایت کننده به عنوان کسی که به نقل حوادث می‌پردازد، را بر عهده دارد و از سوی دیگر به عنوان منِ- کنشگر، یکی از شخصیت‌های داستان است. در واقع شخصیت حنانه در این داستان هم راوی و هم کنشگر داستان است. همان گونه که در ابتدای امر نیز بیان شد، گونه روایت به کار رفته در این روایت بر اساس تقسیم بندیِ ژپ لینت ولت از نوع دنیای داستان همسان است و راوی خود یکی از کنشگران داستان است که دو نقش راوی و شخصیت را در داستان بر عهده دارد، راوی در این داستان با انتخاب گونهٔ روایت دنیای داستان همسان با نفوذ در ذهن شخصیت اصلی داستان قادر است افکار درونی وی را بخواند و دیدگاه وی نسبت به دیگر شخصیت‌ها محدود است و فقط ظاهر آن‌ها را می‌شناسد و از درون آن‌ها بی خبر است. زاویهٔ دید در این رمان، بر اساس بیانات فوق از نوع زاویهٔ دید درونی است و داستان از دیدگاه

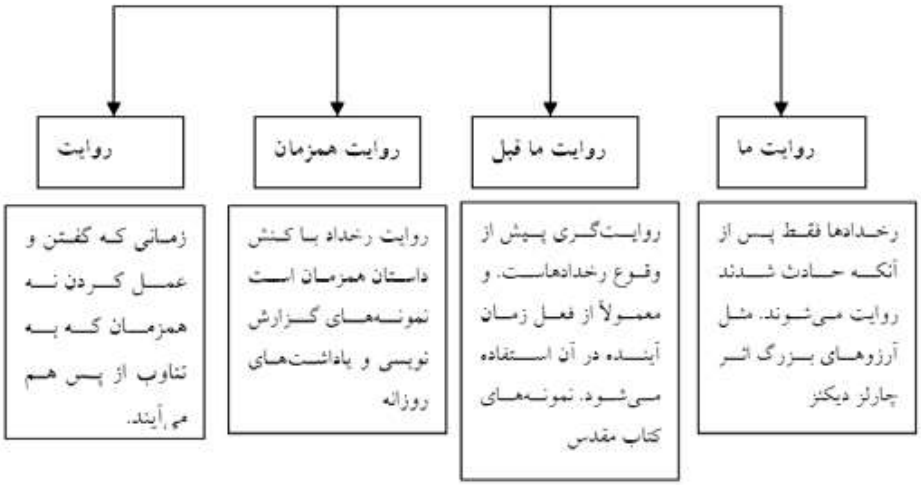
1. Lothe
2. Forśter

کسی بیان می‌شود که خواننده فقط از حالات درونی همان شخصیت آگاه است و بس. در این داستان فقط از حالات درونیِ حنانه(راویِ داستان) با خبرمی شویم. آن جا که حنانه می گوید، *«برمی‌خیزم طاقت ماندن در این فضا را ندارم. می‌روم تو آن یکی اتاق»*(افراشی، ۱۳۸۷: ۲۰).

خواننده می‌داند که در دل حنانه چه می گذرد. اما راوی از درون دیگر شخصیت‌ها بی خبر است و از آنچه در درون آن‌ها می گذرد بی خبر است، حتی از فکر آن‌ها نیز خبر ندارد، «نمی‌دانم چرا یاسین این قدر هیجان زده شده. اورکتش را رو دوش انداخته. چهره‌اش مردانه می نماید. هم چنین راوی از خندهٔ مرد ناشناس نیز بی خبر است و نمی‌داند در درون وی چه می گذرد، *«مردی جا افتاده، با هیکلی تو پر و چهره‌ای سوخته. لبخندی به هم می‌زند که معنایش را نمی‌فهمم»*(افراشی، ۱۳۸۷ :۹). حنانه چون از درون مرد کهن سال و حنیفه با خبر نیست می گوید، «معنای خنده‌شان را نمی‌فهمم» پس می‌توان گفت گونهٔ زاویهٔ دید در این داستان از نوع درونی است.

گونه روایت در داستان بلند شب نشینی کفتارها با تکیه بر فاصلهٔ روایت و رخدادها

روایت پردازی در ادبیات داستانی با تکیه بر بُعد زمان به چهار شیوهٔ روایت متعاقب(روایت رویدادها بعد از حادثه)، روایت آینده نگر(روایت رویدادها پیش از وقوع رخدادها)، روایت هم‌زمان(روایت رویدادها در حین وقوع رویدادها) و روایت دخیل(روایت توامان رویدادهای گذشته و آینده) تقسیم می‌شود،



شکل ۴. گونه های روایت با تکیه بر بعد زمان (ریمون کنان،۱۹۸۹،ترجمه حری، ۱۳۸۷: ۱۲۴)

پی بردن به گونهٔ خاص روایت در داستان بلند شب نشینی کفتارها با تکیه بر فاصلهٔ بین روایت و رخدادها است. به زبان ساده‌تر در ادبیات داستانی از زمانی که رخدادی به وقوع می‌پیوندد تا زمانی که راوی دست به قلم برده و آن واقعه را ثبت می کند، بین این دو رخداد یک زمان تقویمی

وجود دارد. در برخی از متون داستانی راوی خود به طور مستقیم به بیان فاصلهٔ بین رخدادها و روایت می‌پردازد و از نشانه‌ها و قید های زمانی برای انجام این امر استفاده می کند،به عنوان مثال در داستان«پسرک لبو فروش» نوشتهٔ صمد بهرنگی، راوی اعلام می کند که چند سال بیشتر از وقوع رویداد های داستان نمی گذرد، *«چند سال پیش در دهی معلم بودم، مدرسهٔ ما فقط یک اتاق بود که یک پنجره و یک در به بیرون داشت و فاصله‌اش با ده صد متر بیشتر نبود. سی و دو شاگرد داشتم...»*(بهرنگی، ۱۳۸۹: ۱۴۶).

در حالی که رواِی داستان«طشت خون» نوشتهٔ اسماعیل فصیح بیش از نیم قرن با رویداد های داستان فاصله دارد، *«اوه اون روز بعد از رفتن مادر از زیر زمین من راست راستی داشتم خون به جگر می‌شدم... خوب من یه بچهٔ هشت ساله بودم و محتاج مهر و محبت و نوازش؛ وای چی بگم که از آن روز به بعد هم سال‌ها و سال‌ها و نزدیک یه قرنه که تمام لحظه‌های اون دو سه ساعت توی اون زیر زمین مدام در مغزم بیشتر حک میشه. با وجود این که ده پانزده سال بعد خودم شوهر کردم...»*(فصیح، ۱۳۷۶: ۴۱). اما نوع روایت در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه بر اساس تقسیم بندیِ از نوع روایت هم‌زمان است. در تعریف این گونهٔ روایت می‌توان گفت:

روایت هم‌زمان[1]، زمانی که رویدادها و روایت آن‌ها با هم هم‌زمان باشد. در این شیوهٔ روایتگری گویی رویدادها هم اکنون در حال وقوع هستند. از نمونه‌های این گونه روایت می‌توان به گزارش فوتبال اشاره کرد، زیرا رویدادها و روایت آن‌ها به طور هم‌زمان اتفاق می‌افتد. علاوه بر این بسیاری از برنامه‌های زندهٔ تلویزیون را می‌توان از گونهٔ روایت پردازی هم‌زمان دانست. راوی در این گونهٔ روایت گری معمولا از افعال زمان حال استفاده می کند و گویا وقایع هم اکنون در حال وقوع است. بالزاک[2] (۱۸۳۵) در رمان «باباگوریو»، می گوید،*«خانم واکور با نام خانوادگی دوکن فلان، پیرزنی است که چهل سال است در پاریس پانسون دارد...»* (بالزاک، ۱۸۳۵ ، ترجمه اعتماد زاده به آذین، ۱۳۳۴ : ۱۹). در این جا راوی اتفاقات زمان گذشته را به زبان حال بیان کرده است.

در داستان بلند شب نشینی کفتارها نیز راوی از افعال زمان حال و شیوهٔ روایت هم‌زمان برای بیان وقایع گذشته استفاده می کند و چنین به ذهن خواننده متبادر می‌شود که گویا هم اکنون وقایع در حال اتفاق افتادن است، *«وقتی من و بابا به خانه رسیدیم داداش یاسین خانه نبود در حالی که او می دانست که ما می آییم و این تعجب و اندوه بابا را چند برابر کرد...»*(افراشی، ۱۳۸۷: ۱۱). همان گونه که قطعهٔ انتخابی بالا نیز نشان می‌دهد، گونهٔ روایت به کار رفته در این رمان از نوع روایت هم‌زمان است، یعنی راوی وقایع زمان گذشته را در قالب افعال زمان حال بیان کرده است و چنین به ذهن می‌رسد که انگار وقایع هم اکنون در حال وقوع است. در این جا برای روشن شدن مطلب به ذکر مثال از گونهٔ روایت هم‌زمان در ادبیات داستانی پرداخته می شود:

سلینجر[3] (۱۹۴۰)نیز در رمان«ناطور دشت» طوری وقایع را روایت می کند که گویا بین رویدادها

1.simoltaneous narration
2. Balzac
3. Salinjer

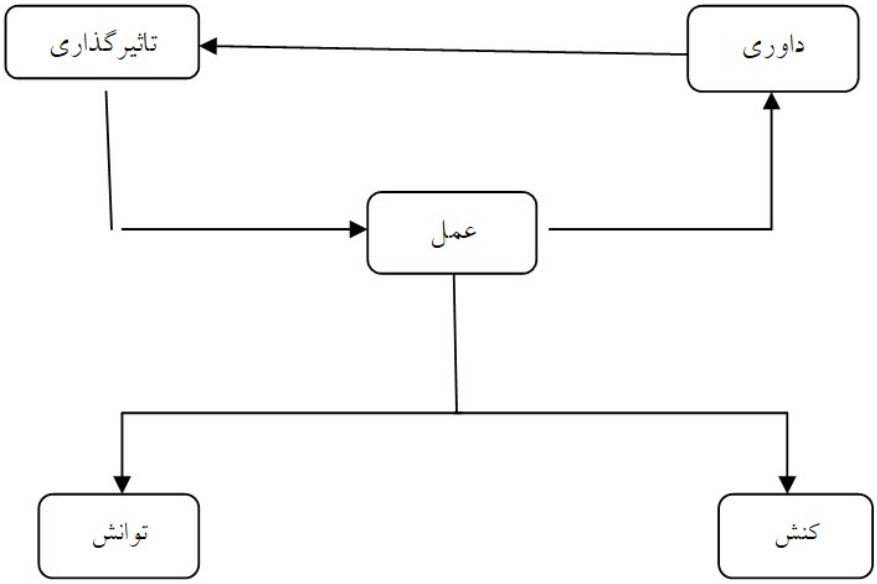
و روایت فاصله‌ای وجود ندارد، *«اگه واقعا می خوای قضیه رو بشنوی. لا بد اول چیزی که می خوای بدونی اینه که کجا به دنیا اومده ام و بچگی گندم چه جوری بوده و پدر و مادرم قبل از اومدنم چکار می کرده ان و از این جور مزخرفاتِ دیوید کاپرفیلدی ولی من اصلا حال و حوصلهٔ تعریف کردن این چیزها را ندارم»*(سلینجر، ۱۹۴۰، ترجمه کریمی،۱۳۸۹: ۶). گاه نیز در ادبیات داستانی دیده می‌شود که اگر چه روایت با رویدادهای حادث شده فاصله دارد، ولی راوی از افعال زمان حال برای روشن‌تر و زنده‌تر کردن رویدادها استفاده می کند. در بحث روایت، راوی هم مطرح می‌شود. «تشخیص راوی، یکی از راه های ابتدایی و اولیهٔ طبیعی کردن داستان است»(کالر[1]، ۲۰۰۰،ترجمه طاهری، ۱۳۸۵ :۳۴). «عشق یکی از مهم ترین روابطی است که انسان ها در طول زندگی خود تجربه می کنند و تا حدودی یک واکنش هیجانی است که به نظر می رسد به اندازه خشم ، اندوه، خوش حالی و ترس اساسی است» (رشیدی ظفر و قسیمی ترشیزی، ۱۳۹۹: ۴۸).

معرفی الگوی کنشگر گریماس

گریماس (۱۹۸۳) میان روساخت و ژرف‌ساخت تمایز قائل شد و برای توصیف ژرف‌ساخت‌ها از مربع نشانه‌ای استفاده کرد. کار او بر مبنای کار پراپ (۱۹۲۸)بود اما تغییراتی در کارکردهای روایی و کنشگرهای او داد. گریماس (۱۹۸۳)، اساساً معنی‌شناس بود، به روایت نیز از دیدگاه معنی‌شناسی می‌نگریست و روایت را بیشتر محدود به قصه و داستان می‌دانست. به اعتقاد او «ساختارهای روایی را می‌توان در نظام‌های دیگری که از زبان طبیعی استفاده نمی‌کنند (مانند نقاشی) به‌کار برد. تقابل میان سطح زیربنا که دربرگیرندهٔ الگوی کنش است و زایاست و دیگری روبنا که از آن الگوی زیربنایی کنش منشأ می‌گیرد، شالودهٔ نظریهٔ معنایی گریماس (۱۹۸۳) است. به عبارت دیگر، می‌توان گفت: روایت، دارای ساختاری جهانی است و به اصطلاح، نقشهٔ ذهنی آن محدود است، ولی تبلور آن در زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف گوناگون است. بنابراین، با توجه به شش کنشگر ذهن و عین، فرستنده و گیرنده، یاری دهنده و دشمن می‌توان حوزه‌های عمل گوناگون پراپ(۱۹۲۸) را استنتاج کرد و حتی به سادگی زیباتری دست یافت» (نقل از ایگلتون[2]، ۱۹۸۳ ،ترجمه مخبر،۱۳۸۸:۱۴۴).

در رمان به دلیل حجم زیاد و تعدد کنشگران در برابر داستان کوتاه، تحلیل و بررسی دستور زبان داستان و گونهٔ پیرنگ نیز کار آسان‌تری است. در این مرحله از بررسی ساختار داستان بلند شب نشینی کفتارها، با تکیه بر مطالعات ساختاری گریماس (۱۹۸۳) به واکاوی گونهٔ پیرنگ و نقش گنشگران در این رمان پرداخته شد. گریماس (۱۹۸۳) عقیده دارد که در هر داستان پنج موقعیت کنشیِ زیر به صورت آشکار یا پوشیده وجود دارد که اساس دستور زبان داستان را شکل می‌دهد.

1. Culler
2. Eagleton

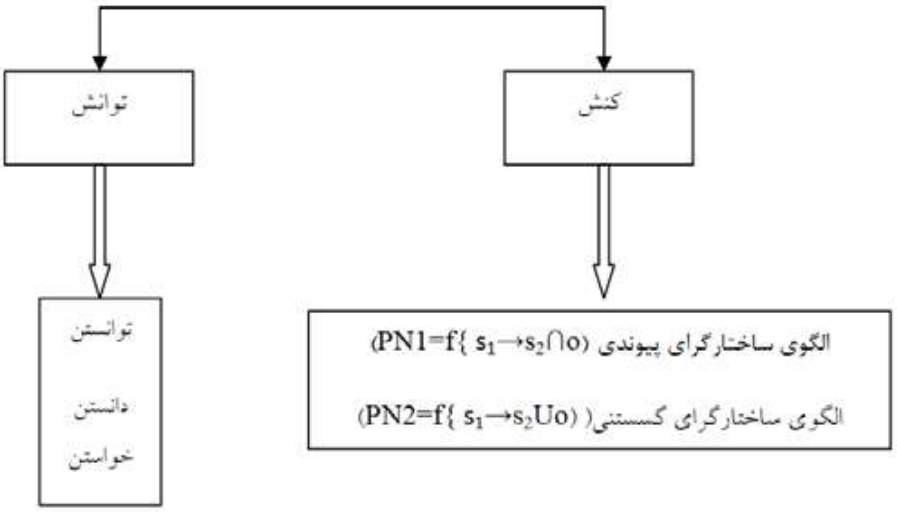


شکل ۵. ساختار دستور زبان داستان

در این الگو منظور از«تأثیرگذاری» همان قرار داد بین شخصیت‌ها است(تأثیرگذاری). مثلاً شخصیت x با شخصیت y قرار دادی منعقد می‌کنند که چنان چه شخصیت x فلان کار را انجام دهد(عمل) چنان چه بعد از قضاوت (داوری) آن کار به نحو مطلوب انجام شده باشد، فرد انجام دهندهٔ آن عمل پاداشی دریافت نماید. مثلاً در زندگی روزمره هنگامی که به کسی می‌گوییم اگر فلان کار را به درستی انجام دهی فلان مبلغ را به تو می‌دهم. بارزترین مثال داستانی برای این الگو داستان رستم و اسفندیار است. در این داستان گشتاسب با اسفندیار قرار داد می‌کند (مرحلهٔ عقد قرار داد) که اگر رستم را دست بسته به نزد وی آورد(عمل) تاج و تخت را تقدیم وی کند(مرحلهٔ داوری). این نمونه از نوع قرار داد بیرونی است، اما در داستان‌های ادبیات مقاومت و به خصوص ادبیات داستانی دفاع مقدس مرحلهٔ عقد قرار داد بین کنشگران درونی و بر اساس عقیده است و کنشگر در این داستان‌ها با کسی قرار دادی نمی‌بندد و بر اساس معیار های اخلاقی و دینی دست به انجام کنش(معمولا رفتن به جبهه) می‌زند و هنگامی که کار خویش را در مقام قضاوت قرار می‌دهد، رسیدن به درجهٔ رفیع شهادت و رضایت خداوند بزرگ‌ترین پاداش عمل کنشگران این داستان‌ها است. آن چه از بافت شب نشینی کفتارها بر می‌آید این است که به صورت پوشیده نوعی قرار داد بین خود کنشگر با خویشتن به صورت زیر وجود دارد، شخصیت اصلی داستان پذیرفته است که رفتن به جبهه یک امر خیر و خداپسند است و دفاع از وطن، ناموس و ارزش‌های انقلاب یک امر همگانی است(مرحلهٔ تأثیر گذاری) و چنان چه در جبهه حضور یابد(مرحلهٔ عمل) عمل وی در پیشگاه

خداونـد قابل تحسـین و شـهادت در راه خدا والاتریـن جایگاه دنیا و آخرت اسـت(مرحلهٔ داوری). از باب ریخـت شناسـی داسـتان‌ها سـه مرحلهٔ«تأثیرگـذاری، عمـل و داوری» در سـاختار ایـن داسـتان‌ها بـه چشـم می‌خـورد.در داسـتان بلنـد شـب نشـینی کفتارهـا، یاسـین بـه عنوان یکـی از شـخصیت های اصلی داسـتان بـا خـود عهـد می‌بنـدد کـه راهـی جبهه شـود، پـس می‌توان گفـت ایـن شـخصیت از مراحل عمـل و نتیجهٔ ایـن کار نیـز آگاه اسـت و هنگامـی کـه عمـل خویـش را در مرحلهٔ قضاوت قـرار می‌دهد، خـود را ملزم به انجـام ایـن عمـل می‌یابـد. پس مشـاهده می‌شـود کـه با ابزارهـای علـم سـاختارگرایی در داسـتان‌های دفاع مقـدس نیـز شـاهد مرحلـهٔ عقد قرار داد بین کنشـگران هسـت و ایـن مرحله در این داسـتان‌ها بیشـتر درونی و بیـن خـود کنشـگر و باورهـای وی اتفـاق می‌افتـد. دو مرحلهٔ توانش و کنـش رخداد های داسـتان که در مرحلـهٔ بعـد از عقـد قـرار داد قـرار می‌گیرد، در هر داسـتان باعث کشـش پیرنـگ و تعیین نوع دسـتور زبان داسـتان می‌گـردد. در هـر روایت چهار فعل روایی، دانسـتن، توانسـتن، خواسـتن و بایسـتن وجـود دارد که باعث تداوم سـاختار پیرنگ و در نتیجه شـکل گیری کنش اصلی داسـتان توسـط شـخصیت‌ها می‌شـود و گسسـت در عـدم انجـام هـر یـک از ایـن افعـال باعث کشـش روایـت در داسـتان می‌گردد.

شـکل زیـر نشـانگر دو مرحلـهٔ توانـش و کنـش در سـاختار داسـتان اسـت کـه مرحلـهٔ توانـش بر اسـاس چهـار فعـل روایـی توانسـتن، دانسـتن، بایسـتن و خواسـتن باعـث کشـش و تعلیـق در داسـتان می‌شـود در حالـی کـه مرحلـهٔ کنـش تعییـن کننـدهٔ نـوع پیرنـگ در هر داسـتان اسـت،



شکل ۶. دو مرحلهٔ توانش و کنش در ساختار داستان

در مرحلـهٔ کنـش، توالـیِ رخدادهـا بیـن کنشـگران و شـی ارزشـی در داسـتان بـه دو صورت«پیونـدی و گسسـتنی» نمـود می‌یابـد در فرمـول سـاختاریِ پیونـدی کـه بـر اسـاس کنش و توانـش بین شـخصیت‌های

داستان ایجاد می‌شود، یکی از شخصیت‌ها باعث می‌شود تا شخصیت دیگر داستان به شی ارزشی خویش دست یابد،

الگوی ساختارگرای پیوندی (s_1=PN۱ $\rightarrow f\{ \cap s_2 o$).

در این الگو(برنامهٔ روایتی یک)[1] شخصیت یک(s_1) کاری می‌کند($\rightarrow$) تا شخصیت دوم (s_2) با شی ارزشی خود(o) پیوند برقرار نماید($\cap$).
اما در فرمول ساختار گسستنی بر عکس فرمول پیوندی است و در آن یکی از شخصیت‌ها کاری می‌کند که شخصیت دیگر از رسیدن به شی ارزشی خود باز ماند،

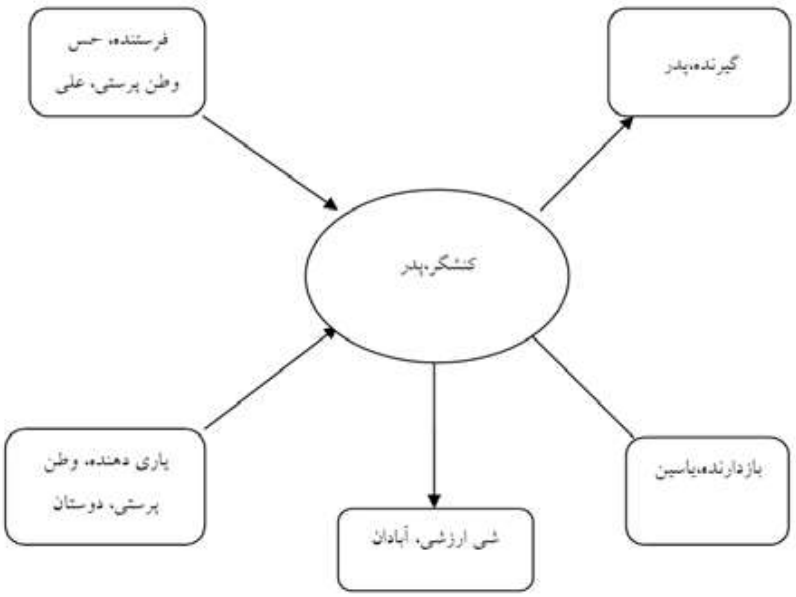
الگوی ساختارگرای گسستنی (s_1=PN۲ $\rightarrow f\{ s_2 U o$)

در این الگو (برنامهٔ روایتی دو)[2] شخصیت یک(s_1) کاری می‌کند($\rightarrow$) تا شخصیت دوم (s_2) از شی ارزشی خود (o) محروم شود(U).
مربع معنا شناختی گریماس ساختارگرا نیز بر اساس همین تقابل ها و با داشتن دو اصطلاح و عبارت متضاد (مقوله) شکل می گیرد زیرا او « متاثر از لوی استروس معتقد است که ساختار طرح قصه متشکل از تقابل های دوگانه است و کوچک ترین واحد معنایی قصه ها از نقیضه ها و متضادها تشکیل می شوند» (اخوت،۱۳۹۲: ۶۴).

تحلیل موقعیت‌های داستانی در رمان شب نشینی کفتارها بر اساس الگوی کنشگر گریماس

پیرنگ داستان در داستان بلند شب نشینی کفتارها نشان می‌دهد که شخصیت پدر بر اساس حس وطن پرستی در پی دفاع از وطن است و راضی نیست حتی با اصرار یاسین به عقب برگردد و حتما باید همراه دیگر مردم در شهر بماند و از آبادان دفاع کند.اکنون بر اساس این بیانات می توان الگوی کنشگران این رمان را به صورت زیر ترسیم کرد،

1. program narrative
2. program narrative



شکل ۷. الگوی کنشگران شب نشینی کفتارها

اکنون بر اساس بیانات فوق می‌توان گفت، ساختارپیرنگ داستان بلند شب نشینی کفتارها از نوع الگوی پیوندی است. اگر هر یک از کنشگران اصلی و شی ارزشی داستان را با علائم اختصاری زیر مشخص شوند، در انتها الگوی پیرنگ داستان به صورت زیر خوانده می‌شود،

s_1=(حس وطن پرستی) / s_2=(پدر) / شی ارزشی o=آبادان/ حالت اتصال=(∩)

الف) ، s_1(حس وطن پرستی) کاری می کند(←) که s_2(پدر) با شی ارزشی خود(آبادان o) در حالت اتصال قرار گیرد(∩).

بررسی مؤلفه‌های زمان روایی در داستان بلند شب نشینی کفتارها

همان گونه که ذیل مبحث گونهٔ روایت نیز بیان شد، نوع روایت در داستان بلند شب نشینی کفتارها از نوع روایت هم‌زمان است. یکی از ویژگی‌های روایت هم‌زمان این است که زمان برون متنی و درون متنی در داستان با یکدیگر مساوی بوده و به موازات هم حرکت می کنند. به زبان ساده‌تر راوی به همان اندازه که لازم است سخن می گوید و از اطناب و ایجاز خود داری می کند. این ویژگی بیان وقایع در علم روایت بیان نمایشی نامیده می‌شود و خود یکی از ابزار های ایجاد شتاب ثابت در داستان است و بیشتر خاص داستان‌هایی است که از عنصر گفتگو استفاده می کنند. به عنوان مثال قطعهٔ زیر از داستان«تش خند» نوشتهٔ حسن بنی عامری دارای شتاب ثابت است، «می‌روم از پیرمردی می‌پرسم، تا بیشه دراز چقدر راه است؟ نگاهش به قمقمه است. می گوید، زیاد نمانده. از

پل که بگذری... نگاهش می‌چرخد روی تفنگ و دست و پا و صورتم. می گوید، جنگ به آنجا هم رسیده؟ نمی‌ایستد جوابش را بگیرد. تندتر از من می‌رود. می‌دود...»(پاینده، ۱۳۹۱: ۲۷۴).

در شب نشینی کفتارها به دلیل استفاده از روایت هم‌زمان، از عنصر شتاب ثابت به حالت بیان نمایش گونه بسیار استفاده شده است، «من فقط حرکات شتابزده و غمگین آن مرد عرب را می دیدم و حس می کردم که با گفتن هر کلمه اندوهی در چهره پدر ایجاد می شود. بعد از ان که پدر از او سیگار خرید با عصبانیت به سمت من آمد و از من خواست که زود حرکت کنیم...»(افراشی، ۱۳۸۷: ۱۱).این قطعه از داستان نشانگر گونهٔ شتاب ثابت در داستان بلند شب نشینی کفتارها است.

بحث و نتیجه گیری

در دستور زبان هر داستان یک مرحلهٔ عقد قرارداد بین کنشگران یا در درون خود کنشگر وجود دارد. در این داستان نوع قرار داد کنشگران درونی و تنها در درون خود کنشگر بسته می شود و کنشگر بر اساس تکلیف و به قصد دفاع از وطن، اسلام و انقلاب به تکلیف انسانی و دینی خویش عمل می کند و بر خلاف نوع آشکار و ملموس در داستان های دفاع مقدس بین کنشگران قرار دادی بسته نمی شود. داستان بلند شب نشینی کفتارها دارای ساختاری منسجم و به هم پیوسته است و پنج موقعیت داستانی در ساختار پیرنگ آن به چشم می‌خورد. بر اساس الگوی گریماس (۱۹۸۳) می توان برای این داستان یک الگوی مشابه ترسیم کرد، زیرا یک شی ارزشی(هدف نهایی) به نام عمل به تکلیف انسانی و دفاع از اسلام و وطن دیده می شود هم چنین «فرستنده» همیشه یک شخصیت نیست بلکه گاه یک حس و نیروی درونی نیز نقش شخصیت را ایفا می کند. با تکیه بر الگوی کنشگران گریماس (۱۹۸۳)یک اصل مهم در داستان همواره تکرار می شود و آن غیر شخصی بودن نیروی فرستنده است. بر خلاف گونه های دیگر داستانی که همواره یک شخصیت باعث سوق دادن کنشگر(فاعل) به سمت شی ارزشی می شود، در داستان های دفاع مقدس همواره یک نیروی درونی برخواسته از اعتقادات دینی باعث حرکت کنشگر به سمت شی ارزشی می شود و هیچ پاداش دنیوی یا شخصیت بیرونی در این امر دخیل نیست.

داستان دارای پیرنگ ساختاری است که بر اساس روایت شناسیِ ساختارگرا می توان به تبیین این ساختار و ساز و کارهای آن رهنمون شد. در روایت داستان، همواره مرحلهٔ عقد قرار داد بین کنشگران لفظا بر زبان نمی آید و تنها یکی از کنشگران با خود عهد می کند تا کنشی را انجام دهد. در حالی که این مرحله در سایر گونه های داستانی عموما لفظی است.

تعارض منافع: نویسندگان تصریح می‌کنند که در این پژوهش تعارض منافع وجود ندارد و این پژوهش با هزینه‌های پژوهشگر انجام گرفته است.

سپاسگزاری: نویسندگان برخود لازم می‌دانند از افرادی که در انجام این پژوهش یاری رساندند تشکر و قدردانی به عمل آورند.

منابع

- آلیانی، فرشته، فاضلی، فیروز، هوشیار کلویر، بهار. (۱۳۹۹). تحلیل انتقادی گفتمان غالب در داستان زن زیادی (اثر جلال آل احمد). *نشریه علمی زن و فرهنگ*، ۴۶ (۱۲)، ۱۱۶-۱۰۳.
- اخوت، احمد. (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان*. چاپ دوم. اصفهان: فردا.
- اسکولز، رابرت. (۱۹۷۴). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. (۱۳۷۹). تهران: آگه.
- افراشی، معصومه. (۱۳۸۷). *شب نشینی کفتارها*. تهران: پالیزان.
- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). *فرهنگ نامهٔ ادب فارسی*. جلد دوم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ایگلتون، تری. (۱۹۸۳). *پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. (۱۳۸۸) تهران: مرکز.
- بالزاک، اونوره دو. (۱۸۳۵) *باباگوریو*. ترجمهٔ محمود اعتماد زاده به آذین. (۱۳۳۴). تهران: نیل.
- بهرنگی، صمد. (۱۳۸۹). *قصه های بهرنگ*. تهران: روزبهان.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۱). *داستان کوتاه در ایران*. چاپ اول. تهران: نیلوفر.
- پراپ، ولادیمیر. (۱۹۲۸). *ریخت شناسی قصه‌های پریان*. ترجمهٔ فریدون بدره ای. (۱۳۶۸). تهران: توس.
- پرینس، جرالد. (۲۰۰۳). *روایت شناسی شکل و کارکرد روایت*. ترجمه حمد شهبا. (۱۳۹۱). تهران: مینوی خرد.
- تودوروف، تزوتان. (۱۹۹۹). *بوطیقای نثر*. ترجمهٔ انوشیروان گنجی پور. (۱۳۸۸). تهران: نشر نی.
- تولان، مایکل. (۲۰۰۱). *روایت شناسی درآمدی زبان شناختی- انتقادی*. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. (۱۳۸۶). تهران: سمت.
- حسامپور، سعید، دهقانیان، جواد. (۱۳۹۰). *نگاهی ساختارگرایانه به داستان‌های کاووس*. بوستان ادب(شعرپژوهی دانشگاه شیراز)، ۳ (۲). ۱۲۲-۹۹.
- جمشیدی، فرانک.(۱۳۸۷). *گونه شناسی روایت های جنگ*. فصلنامهٔ مطالعات ملی، ۳۴ (۲)،۱۱۱-۷۹.
- رشیدی ظفر، محبوبه، قسیمی ترشیزی. (۱۳۹۹). *تحلیل ارتباطات عاطفی زنان در آثار سیمین دانشور بر اساس نظریه مثلث عشق استرنبرگ*.). نشریه علمی زن و فرهنگ، ۱۱(۴۴)، ۵۹-۴۷.
- ریمون کنان، شلومیث. (۱۹۸۹). *روایت داستانی. بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. (۱۳۸۷). چاپ اول .تهران:نیلوفر.
- ژنت، ژرار. (۱۹۸۰). *گفتمان روایت*. ترجمه معصومه زواریان. (۱۳۹۸). تهران: انتشارات سمت.
- داد، سیما. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
- سلینجر، ج. د. (۱۹۴۰). *ناطور دشت*. ترجمهٔ احمد کریمی. (۱۳۴۵). تهران: مینا.
- فصیح، اسماعیل. (۱۳۷۶). *طشتخون*. تهران: نگاه.
- فورستر، ای. ام. (۱۹۲۷)، *جنبه‌های رمان. ترجمهٔ ابراهیم یونسی*.(۱۳۶۹). تهران :نگاه.
- عباسی، علی. (۱۳۸۱). *گونه‌های روایتی*. شناخت، (۳۳)، ۷۴-۵۱.
- کالر، جاناتان. (۲۰۰۰). *نظریهٔ ادبی*. چاپ سوم. ترجمهٔ فرزانه طاهری. (۱۳۸۵). تهران: مرکز.
- لینت ولت، ژپ. (۱۹۸۱). *رساله‌ای در باب گونه شناسی روایت- نقطهٔ دید*. ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی. (۱۳۹۰). چاپ اول. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- لوته، یاکوب. (۲۰۰۰). *مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سیما*. ترجمهٔ امید نیکفرجام. (۱۳۸۸). چاپ اول، تهران: مینوی خرد.
- مکوئیلان، مارتین. (۲۰۰۰). *مجموعه مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. (۱۳۸۸). تهران: مینوی خرد.
- میرصادقی، جمال، میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۷). *واژه نامهٔ هنر داستان نویسی*. تهران: کتاب مهناز.

- Genette, G .(1980). *Narrative Discoures. Trans Jane Elewin.* Oxford: Blackwell.
- Greimas, A. J. (1983). *Structural Semantics: An Attempt at a method,* published by university of Nebraska press.
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology.* Lincoln & London: University Of Nebraska Press.
- Toolan, M. J. (2001). *Narrative. A Critical Linguistic Intruduction.* London: Routledge.

Critique and Plot Analysis of the Novel "Soiree of Hyenas" by Masoumeh Afrashi

Sh. Ghasemi *

Abstract

The aim of the present study was to criticize the plot and type of narrative in a novel called "Soiree of the Hyenas" by "Masoumeh Afrashi" based on new models of structuralism and narratology. The research design was descriptive-analytical. In the descriptive part, data was obtained through documents and librarary and in the analytical part, the “Soiree of Hyenas” novel was studied. First, a brief history of structuralism and narratology in fiction was introduced and then two models of communication (linking and breaking) in plot structure were discussed. The results of critique and analysis of the plot structure and type of narrative in the novel based on research theories showed that a similar pattern could be drawn for it, because a value (ultimate goal) called human responsibility fulfilment and defending Islam and the homeland was observed. Also, the "sender" was not always a character, but sometimes an inner feeling and force played the role of a character that arised from religious beliefs, and no worldly reward or external character was involved in this and the sender's force was impersonal.

Keywords: criticism, plot, narrative, “Soiree of Hyenas” novel, Masoumeh Afrashi.

* Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ahvaz Branch, Islamic Azad University, Ahvaz, Iran. (corresponding author, Email: Sh.ghasemi158@yahoo.com)