



## Narrative study of the story collection *Crystal Pendants* by Shahrnoosh Parsipour based on Gerard Genet's Theory

Ahmad Tamimdari <sup>1</sup> | Ayat Shokati <sup>2\*</sup> | Sakineh Azadi <sup>3</sup>

1. Professor, Department of Persian Language and Literature, AllamehTabatabai University, Tehran, Iran. Email: a\_tamimdari@yahoo.com
2. Corresponding Author, Assistant professor of Persian language and literature. Khoy branch, Islamic Azad university. Khoy. Iran. Email: Ayat.shokati@iaukhoi.ac.ir
3. Ph.D student of Persian Language and Literature, humanism, Ilam state University ,Ilam . iran. Email: s.azadi275@gmail.com

---

### Article Info

#### Article type:

Research Article

#### Article history:

Received: 08/02/2022

Received in revised form:  
10/05/2022

Accepted: 10/05/2022

#### Keywords:

Narrative Studies,

Gerard Genet,

Iranian Fiction,

Short Story,

Shahrnoosh Parsipour,

*Crystal Pendants*.

### ABSTRACT

In his narratological theory, Gerard Genet examines the narratives in different texts based on five principles: the voice of narration, the time of narration, the level of narration, the time of narration and the landscape of narration, and his theory is considered the most prominent and comprehensive theory of narratology. Is known. The present research was carried out using a descriptive-analytical method with the aim of examining the collection of stories "Crystal Pendants" by ShahrnooshParsipour from the narrative aspect and showing the different levels of narration in it, and in this study, Genet's theory of narratology was emphasized; In this regard, the main question of the research is that in this case study, which elements of the narrative were used and to what extent? The research results showed that there are different levels of Genet's narratology theory in this collection of stories. In examining the voice of the narration, the author used a total of 12 short stories of this work, in seven stories the narrator is inside the event and in five stories the narrator is outside the event, and seven stories are narrated in the post-event style and the other five stories are narrated simultaneously with the event; Seven stories had constant internal focalization, two had external focalization, and the other three had no focalization or zero-degree focalization. Six cases of singular frequency, five cases of repeated frequency and one case of narrator frequency were obtained in the processing of stories. In the analysis of the narration time of the stories, nine cases of use of staging as a way of establishing dialogue between the characters of the stories, five cases of time sequence, two cases of prolongation and two cases of interruption or pause in the narration of the story were observed.

---

**Cite this article:** Tamimdari, A., Shokati, A. & Azadi, S. (2023). Narrative study of the story collection *Crystal Pendants* by Shahrnoosh Parsipour based on Gerard Genet's Theory. *Research Journal in Narrative Literature*, 12(1), 51-76.



© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2022.7596.1546

---



## بررسی روایت‌شناسانه مجموعه داستان آویزه‌های بلور اثر شهرنوش پارسی پور بر اساس نظریه ژرار ژنت

احمد تمیم‌داری<sup>۱</sup> | آیت شوکتی<sup>۲\*</sup> | سکینه آزادی<sup>۳</sup>

۱. استاد، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. رایانامه: a\_tamindari@yahoo.com

۲. نویسنده مسئول، استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خوی، دانشگاه آزاد اسلامی، خوی، ایران.

رایانامه: Ayat.shokati@iaukhoy.ac.ir

۳. دانشجوی دکتری، زبان و ادبیات فارسی، علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران. رایانامه: s.azadi275@gmail.com

### اطلاعات مقاله

### چکیده

#### نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

ژرار ژنت در نظریه روایت‌شناسانه خود با تکیه بر پنج اصل: صدای روایت، زمان روایتگری، سطح

روایت، زمان روایت و منظر روایت، روایت‌های موجود در متون مختلف را بررسی می‌کند. نظریه او

به‌عنوان مطرح‌ترین و جامع‌ترین نظریه روایت‌شناسی شناخته می‌شود. پژوهش حاضر به روش توصیفی -

تحلیلی و با هدف بررسی مجموعه داستان آویزه‌های بلور اثر شهرنوش پارسی پور از جنبه روایی و

نشان دادن سطوح مختلف روایت در آن، انجام شده و در این بررسی، بر نظریه روایت‌شناسی ژنت تأکید

شده است؛ در این راستا، پرسش اصلی پژوهش این است که در این نمونه انتخاب‌شده، کدام عناصر از

عناصر روایت و به چه میزان کاربرد داشته است؟ نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در این مجموعه داستان،

سطوح مختلفی از نظریه روایت‌شناسی ژنت وجود دارد. در بررسی صدای روایت، نویسنده از مجموع ۱۲

داستان کوتاه این اثر، در هفت داستان از راوی درون‌رویداد و در پنج داستان از راوی برون‌رویداد استفاده

نموده و هفت داستان به شیوه پسا‌رویداد و پنج داستان دیگر به شیوه هم‌زمان با رویداد روایت شده است؛

هفت داستان دارای کانونی‌سازی درونی ثابت، دو داستان کانونی‌سازی بیرونی و سه داستان دیگر فاقد

کانونی‌سازی یا دارای کانونی‌سازی صفر درجه است. شش مورد بسامد مفرد، پنج مورد بسامد مکرر و

یک مورد بسامد بازگو در پردازش داستان‌ها به‌دست آمد. در تحلیل زمان روایت داستان‌ها، سه نمونه

استفاده از صحنه‌پردازی به شیوه برقراری گفت‌وگو میان شخصیت‌های داستان‌ها، پنج نمونه توالی زمانی،

دو نمونه تطویل و دو نمونه وقفه یا مکث در روایت داستان مشاهده گردید.

#### واژه‌های کلیدی:

روایت‌شناسی،

ژرار ژنت،

ادبیات داستانی ایران،

داستان کوتاه،

شهرنوش پارسی پور،

آویزه‌های بلور.

**استناد:** تمیم‌داری، احمد؛ شوکتی، آیت و آزادی، سکینه (۱۴۰۲). بررسی روایت‌شناسانه مجموعه داستان آویزه‌های بلور اثر شهرنوش

پارسی پور بر اساس نظریه ژرار ژنت. پژوهشنامه ادبیات داستانی، ۱۲(۱)، ۵۱-۷۶.



حق مؤلف © نویسنده گان.

ناشر: دانشگاه رازی

## ۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف «روایت‌شناسی»<sup>۱</sup>

روایت‌شناسی، اصطلاحی است که تزوتان تودوروف در سال ۱۹۶۹، آن را برای مطالعه ساختارگرایانه روایت‌ها ابداع کرد. نظریه‌پردازانی همچون ولادیمیر پراپ، رولان بارت و ژرار ژنت از دیگر پیشگامان نگرش ساختارگرایانه به متن روایت‌ها هستند. در دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر در تعریف روایت‌شناسی آمده است: «روایت‌شناسی، مجموعه‌ای از احکام کلی درباره‌ی ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت و ساختار پیرنگ است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). رولان بارت معتقد است:

«روایت‌های جهان بی‌شمارند. روایت، نخست و بیش از هر چیز، شامل انواع ادبی مختلفی است که خود میان موضوعات مختلف پراکنده‌اند، چنانکه گویی داستان‌های بشر با هر ساخت مایه‌ای تناسب دارد. روایت از طریق زبان بیان شده، گفتار یا نوشتار، تصاویر ثابت یا متغیر، ایما و اشاره و تلفیق، بسامان همه این عناصر منتقل می‌شود، روایت در اسطوره، افسانه، شیشه‌کاری نقش‌دار، سینما، فکاهی، خبر و گفت‌وگو موجود است... و با تاریخ بشر شروع می‌شود و در هیچ کجا، ملت بی‌روایتی وجود نداشته است» (بارت، ۱۳۸۷: ۲۷).

هدف اصلی روایت‌شناسی، «مشخص کردن عناصر روایت و تبیین کارکرد معناسازانه آن عناصر در ساختار انواع روایت است» (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۵۸). ریمون کنان درباره‌ی بوطیقای روایت داستانی و واژه روایتگری به دو نکته توجه می‌دهد:

«۱- فرآیند ارتباط که در آن فرستنده، روایت را در قالب پیام برای گیرنده ارسال می‌کند؛  
۲- ماهیت کلامی رسانه که پیام را انتقال می‌دهد و همین ماهیت کلامی است که روایت داستانی را از روایت در دیگر رسانه‌ها مثل فیلم، رقص یا پاتومیم متمایز می‌سازد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰-۱۱).

روایت‌شناسان، درباره اصول و قواعد حاکم بر روایت به گونه‌ای نظام‌مند و بر اساس روش‌های ساختارگرایانه بحث و بررسی می‌کنند و با بررسی روایت‌های مختلف در پی دستیابی به نوعی «دستور زبان روایت» هستند که بر اساس آن بتوانند هر نوع روایتی را بر اساس معیارهای به‌دست آمده، سنجش و ارزیابی کنند تا مخاطب به فهمی درست از روایت‌ها و انواع آنها دست یابد. به عقیده روایت‌شناسان، روایت تنها به قصه، داستان کوتاه و رمان و در یک نگاه کلی، به ادبیات داستانی محدود نمی‌شود و «هر

جا که کسی (راوی‌ای) رویدادی یا مجموعه‌ای از رویدادهای مرتبط را بازگو می‌کند، درواقع با روایت مواجه هستیم» (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۷۵).

استفاده از نظریه ژرار ژنت در متون علمی و مقالات پژوهشی فارسی برای تحلیل داستان کوتاه، رمان و نیز منابع کهن تاریخی که دارای جنبه روایی هستند، بیش از دیگر نظریه‌های روایت‌شناسی رواج دارد. به منظور معرفی پیشینه پژوهشی این نظریه، می‌توان به مقالاتی همچون: «نقد روایت‌شناسانه مجموعه ساعت پنج برای مردن دیر است بر اساس نظریه ژرار ژنت» اثر قدرت‌الله طاهری و لیلیاسادات پیغمبرزاده؛ «روایت‌شناسی یک داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری بر اساس نظریه ژنت» اثر کاظم دزفولیان و فؤاد مولودی؛ «نقد سازده احتجاب گلشیری با تأکید بر دیدگاه ژرار ژنت» به نگارش مهیار علوی‌مقدم و قدسی براتی؛ «بررسی روایت در رمان چشم‌هایش از دیدگاه ژرار ژنت» اثر محمد پاشایی؛ «بررسی زمانمندی روایت در رمان سالمرگی بر اساس نظریه ژرار ژنت» اثر محمد بهنام‌فر، اکبر شامیان ساروکلانی و زینب طلایی؛ «زمان روایی در رمان احتمالاً گم شده/م بر اساس نظریه ژرار ژنت» کاری از فرهاد درودگریان، فاطمه کوپا و سهیلا اکبرپور؛ «کاربرد روایت‌شناسی نظریه ژرار ژنت در روایت ژرار ژنت در رمان جای خالی سلوچ» اثر زهرا بهرامیان، مهیار علوی‌مقدم و فیروزه کاویان و «مقایسه عنصر زمان در روایت‌پردازی رمان‌های به هادس خوش آمدید و سفر به گرای ۲۷۰ درجه بر مبنای نظریه ژرار ژنت» از سیدعلی قاسم‌زاده، حمید جعفری و عبدالله شیخ حسینی، اشاره کرد.

با توجه به مقالات یادشده و جست‌وجوهای انجام‌گرفته، تاکنون در هیچ پژوهشی، مجموعه داستان کوتاه آویزه‌های بلور بر اساس هیچ‌یک از دیدگاه‌های روایت‌شناسی تحلیل و بررسی نشده است و حتا عدم اقبال پژوهشگران به این مجموعه داستان، موجب ناشناخته ماندن این اثر پارسی‌پور در مقابل دیگر آثار او شده است. از این رو، نگارندگان در این پژوهش با استفاده از نظریه روایت‌شناسانه ژرار ژنت سعی نموده‌اند این مجموعه داستان را تحلیل کرده، به ابعاد تازه‌ای در شگردهای خلق داستان در آثار پارسی‌پور دست یابند.

## ۱-۲. شیوه، هدف و پرسش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی - تحلیلی و با هدف بررسی مجموعه داستان آویزه‌های بلور اثر شهرنوش پارسی‌پور از جنبه روایی و نشان‌دادن سطوح مختلف روایت در آن، انجام شده و در این بررسی بر نظریه روایت‌شناسی ژنت تأکید شده است؛ در این راستا، پرسش اصلی پژوهش این است که در این نمونه انتخاب‌شده، کدام عناصر از عناصر روایت کاربرد داشته و این کاربرد به چه میزان بوده است؟

## ۲. بحث و بررسی

### ۲-۱. نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت

ژنت، روایت را «بازنمایی یک واقعه یا زنجیره‌ای از وقایع» (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۷۵) می‌داند. به اعتقاد او: «روایت بازگویی امری است که به لحاظ زمانی و مکانی از ما فاصله دارد، گوینده خاص و ظاهراً به مخاطب و قصه نزدیک است؛ اما رخدادها غایب و دورند» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۶). مهمترین موضوع مورد توجه ژنت، «شیوه ارائه ترتیب زمانی رخدادها و کنش‌های یک رمان (طرح اولیه در نزد فرمالیست‌ها) در یک داستان عینی (طرح روایی)» است (پرتنس، ۱۳۸۴: ۸۷). ژنت زمان متن و زمان روایت را از هم تفکیک می‌کند و زمان تقویمی را که داستان در آن جریان دارد با زمان روایی که راوی با دخل و تصرف در سیر روایت و با استفاده از ابزار شتاب‌دهنده یا کندکننده روایت، سرعت داستان را متغیر می‌نماید، متفاوت می‌داند.

### ۲-۲. عناصر روایی نظریه ژرار ژنت

#### ۲-۲-۱. صدای روایت

پرسش اصلی در صدای روایت، کیستی راوی و زمان و جایگاه روایتگری اوست. ژنت معتقد است راوی یا از نوع «درون‌رویداد» است و خود یکی از شخصیت‌های داستان است که به بیان مشاهداتش می‌پردازد یا از نوع «برون‌رویداد» است و بدون مشارکت در رویدادهای داستان، رویدادها را می‌بیند و برای خواننده روایت می‌کند (پاینده، ۱۳۹۸: ۲۱۶).

#### ۲-۲-۲. زمان روایتگری

زمان روایتگری، نسبت مقطع زمانی روایت‌شدن وقایع را با مقطع زمانی رخ‌دادن آنها مشخص می‌کند. ژنت، زمان‌های روایتگری را به چهار دسته تقسیم می‌کند: ۱. «پسارویداد» که متداول‌ترین شیوه روایت است و وقایعی که در زمان گذشته روی داده‌اند در زمان حال روایت می‌شوند؛ ۲. «همزمان با رویداد» که راوی وقایع را به هنگام رخ‌دادن آنها در زمان حال بیان می‌کند؛ ۳. «پیشارویداد» که روایت رویدادها قبل از رخ‌دادن آنها انجام می‌شود، مانند پیشگویی آینده؛ ۴. «متناوب»: ترکیبی است از روایتگری پسارویداد با روایتگری همزمان با رویداد که در آن راوی اتفاقاتی را که در زمان گذشته روی داده روایت می‌کند و تفسیر و نظر فعلی‌اش را در زمان حال درباره آن رویداد نیز بیان می‌کند (همان: ۲۱۷).

### ۲-۲-۳. سطح روایت

سطح روایت، مؤلفه‌ای است که نسبت بین روایتگری و جهان داستان را مشخص می‌کند؛ در واقع، سطوح روایت، چهارچوب مکانی- زمانی‌ای است که داستان در آن رخ می‌دهد. ژنت سطوح داستان را در سه سطح برون‌داستانی، درون‌داستانی و زیرداستانی تقسیم‌بندی می‌کند: در سطح «برون‌داستانی»، راوی‌ای که بیرون از جهان روایت‌شده در داستان قرار دارد برای مخاطبانی که بیرون از جهان روایت‌شده در داستان هستند، روایتگری می‌کند؛ در سطح «درون‌داستانی»، راوی‌ای که درون جهان روایت‌شده در داستان قرار دارد، برای مخاطبانی در همان داستان، روایتگری می‌کند؛ سطح «زیرداستانی» که به صورت داستان در داستان است و در آن، روایتی جای گرفته در درون روایت اصلی توسط یکی از شخصیت‌های داستان برای شخصیت دیگری در همان داستان روایت می‌شود (همان: ۲۱۸).

### ۲-۲-۴. زمان روایت

از دیدگاه ژنت، عنصر زمان در پیرنگ داستان، نقش مهمی در شکل‌گیری روایت دارد. توالی زمانی و رابطه علت و معلولی میان رویدادها موجب جذابیت متن می‌شود. او ارتباط میان زمان داستان و زمان روایت را در سه گونه نظم، تداوم و بسامد معرفی می‌کند؛ هرگونه سرپیچی و انحراف در نظم و توالی و پس و پیش نمودن وقایع را به منزله «زمان‌پریشی» می‌داند و آن را به دو نوع «گذشته‌نگر» و «آینده‌نگر» تقسیم می‌کند.

*«کار گذشته‌نگرهای درون‌داستانی، بازگشت به گذشته متن در داستان است. این گذشته-*

*نگری‌ها عبارت‌اند از هرگونه تکرار وقایع که بیشتر در مکان گاه‌شمارانه مناسب خود*

*روایت شده‌اند» (مارتین، ۱۳۸۲: ۹۱).*

ژنت روایت رویدادها را به همان ترتیب و توالی که رخ داده‌اند «رعایت اصل توالی زمانی» می‌خواند و مؤلفه‌های دیگری همچون «دیرش»، «حذف»، «تلخیص»، «تطویل»، «وقفه (مکث)» و «صحنه‌پردازی» را برای نشان‌دادن نوسان شتاب روایت به کار می‌برد: «دیرش»، ضرباهنگ روایت (آهسته یا تندشدن روایت) را مشخص می‌کند؛ در «حذف»، با روایت‌نکردن برخی وقایع، ضرباهنگ داستان و شتاب روایت تندتر می‌شود؛ «تلخیص»، کوتاه کردن زمان روایت از طریق خلاصه کردن وقایع است؛ «تطویل»، طولانی‌تر کردن زمان یک واقعه در روایت است؛ به گونه‌ای که مدت روایت‌شدن آن بیشتر از مدت زمان رخ‌دادن آن باشد و این روش بیشتر در روایت‌هایی به کار می‌رود که نویسنده

بخواهد حس یکنواختی، رکود و ایستایی را به مخاطب القاء کند؛ «وقفه (یا مکث)» زمانی به کار می‌رود که راوی، روایت کردن داستان را رها کند و آن را به حالت تعلیق درآورد تا درباره یک شخصیت یا یک رویداد اظهار نظر کند؛ «صحنه‌پردازی»، برقراری تناظر زمانی بین واقعه و بازنمایی آن در روایت است؛ به عبارتی دیگر، برابری مدت زمانی که رخ دادن یک واقعه طول کشیده با مدت زمانی که همان واقعه روایت شده است و این روش که بیشتر در گفت‌وگوهای میان شخصیت‌های داستان خود را نشان می‌دهد، موجب کندشدن ضرباهنگ داستان می‌شود (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۹۷-۲۰۰).

ژنت بسامد را در سه نوع طبقه‌بندی می‌کند: ۱. بسامد مفرد: یک‌بار گفتن واقعه‌ای که یک‌بار رخ داده است؛ ۲. بسامد بازگو: واقعه‌ای که چندبار رخ داده است، تنها یک‌بار بیان می‌شود؛ ۳. بسامد مکرر: واقعه‌ای که یک‌بار رخ داده است، چندین بار روایت می‌شود (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۸-۸۰).

## ۲-۲-۵. منظر روایت

یکی از مفاهیمی که ژنت برای تمایز میان راوی و کسی که وقایع از نگاه او روایت می‌شوند، ارائه می‌دهد، بحث «کانونی‌سازی» است. وی روایتگری را با صدای روایت و کانونی‌سازی را با وجه روایت مرتبط می‌داند. از دیدگاه او در تحلیل هر روایتی دو پرسش اصلی مطرح می‌شود: پرسش اول این است که «چه کسی در مقام راوی، خطاب به روایت‌شنو سخن می‌گوید؟» و پرسش دوم اینکه «رویدادهای روایت از نگاه چه کسی دیده می‌شوند؟». ژنت معتقد است این دو، یک شخص واحد نیستند و روایتگری که به روایت وقایع می‌پردازد، به یقین همان کسی نیست که آن وقایع را می‌بیند؛ حتماً ممکن است یک شخص در دوره زمانی مختلف به روایت دوره زمانی دیگر خود پردازد که در این روش، بر اساس تحولات شخصیتی و ایدئولوژیکی که در طول زمان ممکن است برای هر شخصی روی دهد، شخصیت در زمان روایت داستان با شخصیت در زمان وقوع رویدادها متفاوت است؛ از این رو، ژنت برای این نوع روایت، تمایز قائل می‌شود. او سه قسم کانونی‌سازی را مطرح می‌کند:

۱. «فقدان کانونی‌سازی» یا «کانونی‌سازی صفر درجه»: در این نوع، داستان از زاویه دید و ادراک هیچ کدام از شخصیت‌های داستان روایت نمی‌شود؛ بلکه راوی‌ای که از نوع بیرون‌رویداد است به توصیف ظاهر شخصیت‌های داستان، بیان گفته‌ها و اعمال آنان و هر آنچه از بیرون می‌بیند، می‌پردازد و گاهی نیز با نفوذ به ذهن شخصیت‌های داستان، به طور مستقیم احساسات و افکار آنان را به خواننده می‌شناساند.

۲. کانونی‌سازی درونی: در این حالت، راوی از نوع بیرون‌رویداد و خود، یکی از شخصیت‌های موجود

در داستان است و ادراک و دیدگاه او مبنای روایت داستان قرار می‌گیرد و خواننده تنها از طریق چهارچوب ذهنی همان شخصیت می‌تواند داستان را دریابد. این نوع کانونی‌سازی در سه دسته طبقه‌بندی می‌شود: الف) «کانونی‌سازی درونی ثابت»: فقط یک شخصیت روایت داستان را بر عهده دارد؛ ب) «کانونی‌سازی درونی متغیر»: بیش از یک شخصیت روایت داستان را بر عهده دارند و هر کدام بخشی از داستان را روایت می‌کنند؛ ج) «کانونی‌سازی درونی چندگانه»: چندین شخصیت مختلف روایت داستان را به عهده دارند و هر کدام به نوبت داستان را از نو تکرار می‌کنند و روایت متفاوت خودش را از رویدادها ارائه می‌دهد. استفاده از کانونی‌سازی درونی در آثار مدرنیستی که شخصیت‌های آن درون‌گرا و اغلب تنها هستند، کاربرد بسیار دارد.

۳. «کانونی‌سازی بیرونی»: راوی به توصیف مکان رویدادها و نمود عینی آنها و ظاهر شخصیت‌های داستان، بدون آنکه اطلاعاتی از افکار و احساساتشان ارائه شود، می‌پردازد (ر.ک: پاینده، ۱۳۹۸: ۱۸۴).

### ۲-۳. گذری کوتاه بر زندگی و آثار شهرنوش پارسی‌پور

شهرنوش پارسی‌پور در سال ۱۳۲۴ در تهران به دنیا آمد. «او نویسندگی را از سیزده سالگی آغاز کرد و از شانزده سالگی، داستان‌هایش با نام مستعار در گاهنامه‌های گوناگون به چاپ می‌رسید» (یاوری، ۱۳۸۸: ۹۹). در سال ۱۳۴۵ در سازمان رادیو و تلویزیون ملی ایران مشغول کار شد و در سال ۱۳۵۳ در اعتراض به اعدام خسرو گل‌سرخ‌ی از کار خود استعفاء کرد. سگ و زمستان بلند (۱۳۵۵)، تجربه‌های آزاد (۱۳۵۷)، طوبی و معنای شب (۱۳۶۷)، زنان بدون مردان (۱۳۶۸)، عقل آبی (۱۳۷۲) و مجموعه داستان آویزه‌های بلور (۱۳۵۶) از جمله آثار اوست. مسائل مربوط به زنان و موقعیت آنان، اعتراض برضد سنت‌های مردسالارانه، تلاش برای آگاه‌نمودن زنان از حقوق خود و مبارزه با زورگویی و قدرت‌طلبی مردان و جامعهٔ مردسالار از دغدغه‌های پارسی‌پور در آثارش است و همین عقاید او را به‌عنوان یک نویسندهٔ فمینیستی مطرح می‌کند.

«شخصیت اصلی تمام داستان‌های پارسی‌پور، دختری است که حالت‌های غریب و

بیمارگونه‌اش او را از دیگران جدا می‌کند. او ذهنیتی مشوش دارد و همواره در فکر‌گریز از

موقعیت زیستی خویش به طبیعت یا گورستان است» (میرعابدینی، ۱۳۸۹: ۷۱۹).

مجموعه داستان آویزه‌های بلور که برای مطالعهٔ پژوهش حاضر انتخاب شده، ۱۲ داستان کوتاه (بهار آبی کاتماندو، همزاد، همکاران، آویزه‌های بلور، یک جای خوب، کشتار گوسفندها، گرما در سال صفر، سارا، آقایان، در چگونگی تحول یک خانواده، زندگی خوب جنوبی و باران) را شامل



می‌شود که نحوه گفتار در آنها استعاری است. در ادامه به این مجموعه داستان پرداخته می‌شود و از منظر روایت‌شناسی تحلیل می‌گردد.

## ۲-۴. تحلیل روایت‌شناسانه مجموعه داستان کوتاه *آویزه‌های بلور* بر اساس نظریه ژنت

### ۲-۴-۱. بهار آبی کاتماندو

این داستان، روایت زنی تنها از زندگی روزمره خود است؛ «درونمایه داستان *بهار آبی کاتماندو* را طرد واقعیت به بهانه شاعرانه کردن آن تشکیل می‌دهد. قهرمان این داستان با مرده باستانی توهمات خویش می‌زید. در اطاقی دربسته به سفرهای عرفانی ذهنی می‌رود؛ سفرهایی وهم‌آلود برای رسیدن به دیار آزادی‌های رؤیایی» (همان). در این داستان، راوی از نوع درون‌رویداد است و شخصیت اصلی داستان را نیز تشکیل می‌دهد که از زاویه دید خود به توصیف حالات و ویژگی‌های درونی و مشاهداتش می‌پردازد. توصیفاتی که راوی از اطاق خود و فضای بیرون از پنجره اطاق به مخاطب ارائه می‌دهد، بخش مهمی از داستان را در بر گرفته است. اطاق راوی، جایگاه مهمی در داستان دارد؛ راوی با تکرار جمله «*اتاق من، اطاق خوبی است*» (پارسی‌پور، ۲۵۳۶: ۵) بر فضای اطاق خود و نقش کانونی آن در میان فضاهای توصیف شده در داستان تأکید می‌کند. سطح روایت داستان، از نوع درون‌داستانی است که راوی (شخصیت اصلی داستان) که در درون جهان روایت شده در داستان قرار دارد، به روایتگری می‌پردازد.

زمان روایت در این داستان بر پایه توصیفاتی است که شخصیت اصلی داستان (راوی) در زمان حال از موقعیت کنونی خود و دنیای اطرافش ارائه می‌دهد و اغلب بیان روزمرگی‌ها و تکرار روزانه وقایع با توصیف جزئیات آن است:

«من صبح‌ها که از خواب بلند می‌شوم ورزش می‌کنم، جلو پنجره می‌ایستم و ورزش می‌کنم، حرکات سبک و آزاد. بعد نفس‌های عمیق می‌کشم و وقتی از زیر دوش برمی‌گردم قلقل سماور تمام اطاق را پر کرده است. آن وقت جای را روی میز کنار پنجره می‌خورم و به گل‌های باغ نگاه می‌کنم...» (همان: ۶).

«من هر روز صبح به قناری‌ها دانه می‌دهم، ظرف آبشان را پر می‌کنم، برای کبوترها نان خرد می‌کنم، اطاق را جارو می‌کنم و گردگیری می‌کنم و اطاق از تمیزی برق می‌زند» (همان: ۸).

در این گونه موارد، روایت رویدادها به شیوه توالی زمانی و به همان ترتیبی است که رخ داده‌اند. در دو مورد، شخصیت اصلی داستان (راوی) با استفاده از زمان پیشی، با گذری به گذشته خود، به روایت

وقایعی که در گذشته روی داده است، می‌پردازد و به نوعی از شگرد روایتگری «پسارویداد» در نوشته خود استفاده می‌کند:

«یادم می‌آید یک روز اواخر بهار از پسرک پرسیدم: "در بازار چه خبر است؟"، گفت: "آلبالو آمده". گفتم: "برای من می‌خری؟" و پول برایش انداختم. پسرک یک پاکت پر برایم آلبالو خرید و با سبد بالا فرستاد...» (همان).

نمونه دیگری از کاربرد روایتگری به شیوه پسارویداد و گذشته‌گویی، روایت راوی از رفتن به کاتماندو است که داستان با همین روایت به پایان می‌رسد:

«... یکی از این دلگرفتگی‌های خیلی خیلی بد، غروب روزی به سراغم آمد که به کاتماندو رفته بودم...» (همان: ۱۰).

در این داستان، از دیگر شگردهای مطرح‌شده در نظریه ژنت نیز برای تغییر در زمان روایت استفاده شده است؛ استفاده از عنصر «تطویل» در روایت داستان، در این متن کاربرد بسیار دارد و از آنجا که این داستان به نحوی درون‌گرایانه و فاقد عنصر حرکت و پویایی است و اغلب به توصیف روزمرگی و عواطف و افکار شخصی راوی داستان که همان شخصیت اصلی داستان است، می‌پردازد، موجب طولانی شدن روایت شده است. روایت به شیوه «صحنه‌پردازی» و با استفاده از عنصر گفت‌وگو، در بخش‌هایی که راوی با پسرک روزنامه‌فروش به صحبت می‌نشیند، ضرباهنگ داستان را به کندی می‌کشاند. استفاده از «وقفه یا مکث» در بخش‌هایی از داستان که راوی، روایت داستان را به حالت تعلیق درمی‌آورد و به بیان دیدگاه خود درباره روزنامه و فواید آن می‌پردازد و پس از آن دوباره روایت داستان را ادامه می‌دهد، قابل مشاهده است:

«... روزنامه واقعاً چیز خوبی است... روزنامه پر از آدم است، آدم‌ها بورس می‌خرند، آدم‌ها در مقابل دوربین‌ها هم‌دیگر را می‌بوسند و عکسشان در روزنامه چاپ می‌شود و یک عده به جنگ می‌روند. من با روزنامه به اینجا و آنجا می‌روم، به شیلی و بولیوی؛ در جنگل‌های بولیوی روزنامه را روی زمین پهن می‌کنم و روی آن می‌خوانم... من روزنامه را روی دستم می‌گیرم و... در سیبری سرسره بازی می‌کنم و در ویتنام روی زخم زخمی‌ها مرهم می‌گذارم و با روزنامه می‌بندم. روزنامه این طوری است و گاهی قبل از آنکه روزنامه بخرم با پسرک کمی حرف می‌زنم...» (همان: ۸).

در یک مورد ضرباهنگ داستان به گونه‌ای چشمگیر و ناگهانی سرعت می‌یابد و راوی با استفاده از عنصر «حذف» و روایت نکردن برخی وقایع، موجب شتاب بسیار بالای روایت می‌شود؛ نمونه

مشاهده شده در این مورد مربوط به زمانی است که راوی در اطاق خود نشسته و در حالی که به شست و پایش خیره شده است بدون مقدمه به کاتماندو می‌رود؛ البته این سفر به کاتماندو، خیالی و بر اساس تخیلات و رؤیایپردازی راوی و به دور از حقیقت است و از این نظر نیازی به توضیح اضافی ندارد؛ اما از این جهت که توصیفات راوی بسیار دقیق و با ذکر جزئیات است، مانند این است و حتا امکان دارد که راوی در عالم واقع به کاتماندو رفته و مخاطب را به‌طور ناگهانی وارد فضایی دیگر کرده باشد:

«من شب چیزی از کاتماندو خوانده بودم، از معابد کاتماندو. مخبر روزنامه نوشته بود که کاتماندو فلان مقدار معبد دارد و فلان و بهمان. من شب خوابیدم و صبح که شد اطاق را جارو کردم و صبحانه خوردم و ناهار را درست کردم و خوردم و بعد، بعد از ظهر کسالت آور احمقانه‌ای از راه رسید و من هزار ساعت به شست و پیم نگاه کردم. آن وقت یواش یواش کسالت جایش را به خیالبافی داد و من به کاتماندو رفتم» (همان: ۱۰).

استفاده از عنصر بسامد در این داستان، اغلب از نوع بسامد مفرد است و وقایع به‌طور معمول یک مرتبه روایت می‌شوند؛ اما برخی تصاویر و افکار مطرح شده در داستان اغلب تکرار می‌گردند و به نوعی به خلق فضای ذهنی مدنظر نویسنده کمک می‌کند. تصویر باز شدن پنجره اطاق راوی (شخصیت اصلی داستان) رو به باغ در داستان چند مرتبه تکرار شده است:

«پنجره اطاق من رو به یک باغ بزرگ قدیمی باز می‌شود که قنات دارد...»؛ «اطاق من اطاق خیلی خوبی است. یک پنجره بزرگ رو به باغ دارد...» (همان: ۵).

برخی افکار نیز در این داستان با تکرار شدنشان، اهمیت خود را در ذهن راوی (شخصیت اصلی داستان) نشان می‌دهند:

«من همیشه فکر می‌کنم اگر دو خیابان از خانه‌مان دور شوم مردم همه عاشق‌اند» (همان) و «و من فکر می‌کردم که به احتمال اگر بتوانم دو کوچه از خانه دور شوم حتماً حتماً همه عاشق‌اند» (همان: ۷).

در این داستان، روایت با تمرکز بر ذهن شخصیت اصلی داستان که همان راوی است، کانونی‌سازی شده است و کانونی‌سازی آن نیز از نوع درونی ثابت است که دیدگاه و ادراک شخصیت اصلی داستان، مبنای اطلاعات دریافتی مخاطب از داستان قرار می‌گیرد.

## ۲-۴-۲. همزاد

در داستان همزاد، راوی در سرمای زمستان، به همراه پیرمردی در کنار آتش به صحبت نشسته است.

سرما، تنهایی و درنهایت مرگ راوی، فضای حاکم بر داستان را شکل می‌دهد. راوی این داستان از نوع درون‌رویداد و خود، شخصیت اصلی داستان است که از دیدگاه خود به بیان مشاهدات عینی و تجربه‌های درونی و عواطف خود می‌پردازد. سطح روایت نیز از نوع درون‌داستانی است و راوی در جهان روایت‌شده در داستان حضور دارد. روایتگری در این داستان به شیوه توالی زمانی است؛ ولی در قسمتی از داستان که مربوط به پرسش‌های پیرمرد از راوی درباره دربان‌هاست، روایت داستان به سمت گذشته‌گویی و شیوه روایت «پسارویداد» متمایل می‌شود:

«پیرمرد پرسید: - آیا تو دربان‌ها را دیده‌ای؟ گفتم: - دیده‌ام، ده‌ها و صد‌هانشان را. کنار دیوار رو به آفتاب نشسته بودند و سیگار می‌کشیدند...» (همان: ۱۴).

بر اساس ترتیب زمانی روایت، در اغلب داستان، از عنصر صحنه‌پردازی و برقراری گفت‌وگو میان شخصیت‌های داستان استفاده شده که موجب برقراری تناظر زمانی میان وقوع رخداد و بازنمایی آن در روایت شده است:

«پیرمرد گفت: - آیا تو به انتهای آن جاده رفتی؟ - چگونه می‌توانستم رفیق، سرما برای برگ درخت‌ها خط و نشان می‌کشید و صدایش تا فراسوی دربان‌ها را آورده می‌کرد. رفیقم پیرمرد گفت: - دیگر چه؟ ... - و به دربان دیگری گفتم: - رفاقت مشت آبی است که وقت سحر خواب را از چشمان تو می‌شوید. - دربان پرسید: و اما دریا؟ من گفتم: - دریا طهارت است. دربان خندید...» (همان: ۱۴).

استفاده از عنصر «حذف» که با روایت‌نکردن برخی از وقایع، موجب شتاب روایت می‌گردد در دو نمونه در ابتدای این داستان با ناتمام گذاشتن جمله‌ها نشان داده می‌شود:

«فکر اندکی آسایش و چای داغ در فنجان لب‌پریاء کهنه... در را با احتیاط گشودم» (همان: ۱۳) و «من که می‌دانستم این چنین می‌شود فنجان را در میان پنجه‌های سردم گرفتم. فکر خستگی... گفتم: سرما رفیق بدجوری اذیت می‌کند.» (همان).

استفاده از عنصر بسامد در این داستان در تکرار چندباره وقوع فعل «کوبیدن دست‌ها به یکدیگر» نمایان می‌شود:

«یک روز اینجا مردی برای من دست‌هایش را بهم کوفت» (همان)؛ «من در مملو اطاق دست‌هایم را بهم کوفتم» (همان: ۱۵) و «کوبش دست‌های تو نیز "تنهایی" است» (همان).

تکرار چندین‌باره مفاهیم «محبت» و «تنهایی» در این داستان، در فضاسازی داستان و نمود سرمای درون انسان‌ها و بی‌روحي آنان مؤثر بوده است:

«من به خودم گفتم شادی به میهمانی باغ من آمده، امروز می‌دانم که نامش تنهایی بود» (همان: ۱۳)؛ «تنهایی چرا نمی‌خواهد محبت را بداند؟ من گفتم: - دانستن محبت، کار فرهاد است» (همان: ۱۵)؛ «تنهایی چگونه می‌تواند به حجم کوچک اطاق من میهمان شود؟»؛ «اندکی بذر محبت برای منقل. من دانه‌های محبت را به سرگل‌های آتش ریختم و اطاق از بخار اثیری محبت انباشته می‌شد» (همان).

شیوه کانونی‌سازی در این داستان با تمرکز بر شخصیت راوی داستان و ادراک او شکل می‌گیرد و از نوع کانونی‌سازی درونی ثابت است؛ به این معنا که مخاطب تنها از طریق دیدگاه این شخصیت است که می‌تواند داستان را دریابد.

### ۲-۴-۳. همکاران

این داستان، ماجرای گفت‌وگوی میان چند همکار در یک شرکت درباره کار، ازدواج و زندگی و بیان نظرات مختلف آنان است. راوی این داستان از نوع برون‌رویداد است و بدون مشارکت در وقایع داستان، رویدادها را آن‌گونه که می‌بیند برای خواننده بازگو می‌کند. سطح روایت نیز از نوع برون‌رویداد است؛ بدین معنی که راوی این داستان از جهان روایت بیرون است و برای مخاطبانی که خارج از جهان روایت هستند، روایتگری می‌کند. روایتگری در این داستان به جز مواردی که به گفت‌وگوهای میان شخصیت‌های داستان که به زمان حال روایت شده‌اند، مربوط می‌شود، به شیوه پسا‌رویداد است و راوی، وقایعی را که در زمان گذشته روی داده‌اند، اکنون و در زمان حال روایت می‌کند:

«ماشین‌نویس قسمت تهیه جلوی دروازه ایستاده بود و پا به پا می‌کرد که سرما را از تنش دور کند... سوت پایان کار را که زده بودند برگشته بود و از پنجره به باغ باران‌خورده نگاه کرده بود... برگ‌های بوته گل سرخ را دیده بود که دست‌های خشک و منجمدش را طرف آسمان بلند کرده بود. رئیس گفته بود فرم‌ها را ببرد خانه ماشین کند یا بگذارد برای فردا...» (همان: ۱۷).

در این داستان، ترتیب رویدادها به صورت متوالی و پی‌درپی است و روایت رویدادها به همان ترتیبی است که روی داده‌اند. استفاده از شیوه صحنه‌پردازی و برقراری گفت‌وگو میان شخصیت‌های داستان موجب کندشدن روند روایت داستان و ایجاد برابری زمانی میان طول داستان و طول روایت آن شده است:

«- به من اخطاریه دادن. - چرا دادن؟ - میگن سر به هوام، مسخره‌س. - بیرون می‌کنن؟ - نمیدونم. - حالا که فقط اخطاره. - فقط اخطاره. - خوب بازم خوبه. - خیلی‌ام بلده. - همش تقصیر سرپرستس» (همان: ۱۸).

«دختر دیگری که چند ردیف عقب‌تر نشسته بود به سرپرست گفت: - خانم بقایی خوشگل کردین؟ خانم بقایی خوشش آمده بود، گفت: - او، مسخره می‌کنی؟ - وا، چرا مسخره. - ای بابا. دختر جواب داد: - به خدا راست میگم، گیتی، خانم بقایی امروز خوشگل‌تر نشده؟ - خیلی‌ام شده، حسابی خوشگل شدن...» (همان: ۱۹).

بسامد در این داستان، در تکرار دوباره صحنه «بعد که دربان شروع کرد به گشتن مردها تندی رویش را برگرداند طرف اتوبوس‌ها» (همان: ۱۷) و «وقتی دربان‌ها شروع کرده بودند به گشتن مردها تند و راست رفت طرف اتوبوس» و نیز تکرار دومرتبه جمله «شیره آدمو می‌کشن و آدم همینطور ساکته» (همان: ۱۹ و ۲۰) از نوع مکرر است. منظر روایت در این داستان، فاقد کانونی‌سازی یا کانونی‌سازی صفر درجه است؛ به این معنا که روایت این داستان بر ذهنیت هیچ‌یک از شخصیت‌های داستان تمرکز ندارد و راوی‌ای از نوع برون‌داستانی، از دیدگاه خود به بیان رویدادها و گاهی آشکار کردن ذهنیت شخصیت‌های داستان برای مخاطبان می‌پردازد.

## ۲-۴-۴. آویزه‌های بلور

این داستان، روایت دختری است از یادآوری خوشه‌هایی که از دیوار آویزان بوده‌اند و او آنها را به شکل آویزه‌های بلور تجسم می‌کرده است و بعد روایت مراسم ختم مادر بزرگش و گذری به وقایع پیش از آن است. روایت این داستان بر عهده راوی درون‌رویداد است که شخصیت اصلی داستان هم خود اوست و از نگاه خود، مشاهدات و رویدادهای مرتبط با دنیای اطرافش را بازگو می‌کند. سطح روایت نیز از نوع درون‌داستانی است و راوی که خود در دنیای روایت‌شده در داستان قرار دارد، به روایتگری برای مخاطبان می‌پردازد. زمان روایت داستان از نوع پسارویداد است و راوی برای یادآوری خاطرات خود به گذشته نقب می‌زند:

«و آن روز این فکر برایم پیدا شده بود که اینها آویزه‌های بلور هستند... قبل از آن ختم مادر بزرگ بود. در تمام مدتی که قاری تلاوت می‌کرد و مادرم صیحه می‌زد، من به گلابه غلیظی که بیرون از مقبره را پوشانده بود، نگاه می‌کردم» (همان: ۲۱).

گذشته‌گویی راوی حتا از ماجرای ختم مادر بزرگ نیز عقب‌تر می‌رود و زمانی قبل‌تر از آن را نیز

روایت می‌کند:

«بار اولی که اینجا آمدم، یکسال پیش؟ بیشتر یا کمتر؟ نمی‌دانم، به هر حال بار اولی که اینجا آمده بودم خوشه‌ها چیزی بودند در حد یک توهم، در حد یک خواب پریشان...»  
(همان: ۲۲).

استفاده از «تلخیص» در بیان رویدادها برای شتاب گرفتن زمان روایت، در روایت لحظات احتضار مادر بزرگ راوی مشاهده می‌شود:

«در تمام مدتی که او جان می‌کند و ماه‌ها بود، من زیر درخت‌ها راه می‌رفتم یا توی اطاقم راه می‌رفتم» (همان: ۲۵).

دلیل روی آوردن راوی به تلخیص در این نمونه نیز فرار از فشار روانی ناشی از روابط عاطفی و پرهیز از زمان‌پریشی و آسیب‌رساندن به شتاب داستان بوده است. عنصر بسامد در تکرار واژگانی همچون «سایه»، «مرگ»، «احتضار»، «قبر»، «گور»، «قبرستان» و واژگانی از این نوع، فضایی مرگ‌آلود و دلهره‌آور را به وجود می‌آورد. تأکید راوی بر «سایه»، آن را به صورت موضوع کلیدی این داستان درآورده است:

«سایه، نزدیک‌ترین چهره به خودآگاهی است و اولین جزء شخصیت نیز هست که در تحلیل ضمیر ناخودآگاه خود را ظاهر می‌کند» (یونگ، ۱۳۶۱: ۱۶۷).

سایه به نوعی شخصیت و وجود راوی است و راوی به دلیل نبودن آن، دچار دلهره و اضطراب می‌گردد:

«دیدم سایه ندارم... خجالت‌زده بودم، شرم می‌کردم در چشم‌هایشان نگاه کنم. بی‌سایگی درد بدی است» (پارسی‌پور، ۲۵۳۶: ۲۵).

رویدادهایی همچون دیدن خوشه‌ها بر روی دیوار و تشبیه آنها به آویزه‌های بلور، چند مرتبه روایت می‌شود:

«و آن روز این فکر برایم پیدا شده بود که اینها آویزه‌های بلور هستند. می‌بینید؟ ابداً شباهتی بینشان وجود ندارد. من نمی‌دانم چرا فکر کرده بودم اینها آویزه‌های بلور هستند. از پیچ گذشته بودم که سایه‌هاشان را روی دیوار دیدم، سایه‌های ده‌ها خوشه را که روی دیوار افتاده بود» (همان: ۲۱).

و «... یکباره به فکر افتاده بودم که برگردم اینجا و همین بار بود که خوشه‌ها را دیده بودم و فکر کرده بودم که آویزه‌های بلور هستند» (همان: ۲۲).

واقعه ختم مادر بزرگ، صیحه‌زدن مادر و تلاوت قاری، از دیگر رویدادهایی است که راوی با بسامد مکرر، آنها را روایت می‌کند. بسامد بازگو به معنای یک‌بار گفتن واقعه چندبار رخ داده در لحظه جان‌کندن مادر بزرگ راوی و قدم‌زدن‌های راوی در اطاق و زیر درخت‌ها به کار رفته است:

«در تمام مدتی که او جان می‌کند و ماه‌ها بود، من زیر درخت‌ها راه می‌رفتم یا توی اطاقم راه می‌رفتم» (همان: ۲۵).

کانونی‌سازی در این داستان، با تمرکز بر شخصیت اصلی داستان که راوی وقایع نیز خود اوست، انجام می‌شود؛ کانونی‌سازی از نوع کانونی‌سازی درونی ثابت است؛ به این معنا که همه وقایع و رویدادهای داستان، از نگاه یک شخصیت داستان - همان دختری که به نقل مرگ مادر بزرگ و مجلس ختم او و ماجراهای مربوط به خودش می‌پردازد - برای مخاطب بازگو می‌گردد.

## ۲-۴-۵. یک جای خوب

روایت این داستان، بر عهده راوی برون‌رویداد است که بدون مشارکت در رویدادهای داستان به بیان وقایع داستان و توصیف اعمال، افکار و عواطف شخصیت‌های داستان می‌پردازد. سطح روایت از نوع برون‌داستانی است و روایت‌کننده داستان، بیرون از جهان داستان قرار دارد و برای مخاطبان بیرون از جهان داستان، وقایع را روایت می‌کند. زمان روایتگری نیز به شیوه همزمان با رویداد است که بر اساس آن، راوی وقایع را به هنگام وقوع آنها در زمان حال روایت می‌کند. رویدادهای داستان، به جز در مواردی اندک که یک مورد از آن به یادآوری لحظه‌ای در گذشته مربوط است، به همان ترتیبی که به وقوع پیوسته‌اند، روایت شده‌اند و توالی زمانی در نقل رخدادها رعایت شده است. نمونه‌ای از زمان‌پریشی از نوع گذشته‌گویی در داستان را نیز می‌توان در این قسمت مشاهده کرد:

«... قشنگه حس کرد الان بغضش می‌ترکد، یک لحظه یاد وقتی افتاد که بچه بود و غذایش را در قابلمه روحی به مدرسه می‌برد و کنار بخاری چدنی می‌گذاشت که گرم بماند...» (همان: ۲۹).

استفاده از عنصر حذف در برخی قسمت‌های داستان، روند روایت را سرعت بخشیده و مانع زیاده‌گویی و پراکنده‌گویی در روایت شده است. زمان وقوع رویدادهای داستان، فصل زمستان است؛ بعد از اینکه نوزاد به پایین پنجره و درون برف گوشه حیاط انداخته می‌شود، روایت داستان در فصل بهار آغاز می‌شود:

«از پنجره خم شد و در سوز بدی که می‌وزید با دقت به حیاط خلوت همسایه نگاه کرد.



هوا تاریک‌تر شده بود و چیزی از بچه پیدا نبود. به نظرش آمد که اتفاقاً دارد یک لکه سفید را در یک گوشه حیاط خلوت می‌بیند. شاید برف بود. شاید بچه بود... قشنگه گفت: حالا دارد بهار می‌شود. کمی به هیجان آمده بود و یک شکوفه سیب از لابلای درخت نمود داشت» (همان: ۳۰-۳۱).

در بخشی از داستان نیز راوی به یادآوری خاطره‌ای در گذشته مشغول می‌شود؛ اما آن را ناتمام می‌گذارد و دوباره به وضعیت کنونی خود بازمی‌گردد؛ چون نمی‌خواهد در روایت داستان وقفه‌ای ایجاد کند و آن را به حالت تعلیق درآورد:

«یک لحظه یاد وقتی افتاد که بچه بود و غذایش را در قابلمه روحی به مدرسه می‌برد و کنار بخاری چدنی می‌گذاشت که گرم بماند و وقتی ظهر غذا می‌خورد... به التماس گفت: عزیزم و خواهش می‌کنم ببریدش تو. این بیچاره الان میمیره» (همان: ۲۹).

در برخی قسمت‌های داستان، ناقص بیان کردن برخی افکار و محذوف گذاشتن بخشی از جملات از شیوه‌هایی است که موجب سرعت بخشیدن به روند روایت شده است؛ این گونه حذف‌ها، گاهی به دلیل خوشایند بودن افکار است مانند زمانی که مرد به قشنگه می‌گوید زمستان را دوست ندارد. قشنگه برای نشان دادن نظر مخالف خود به توصیف فضای زمستانی که دلخواه خود اوست می‌پردازد:

«ولی قشنگ است، وقتی برف می‌آید... آسمان آبی خاکستری...» (همان).

گاهی نیز از سرانزجار و آزرده شدن، ادامه افکار خود را رها می‌کند:

«قشنگه گفت: من اصلاً منظور شما را نمی‌فهمم، بی‌اختیار قلبش به طپش افتاد. این فکر که مرد دارد او را و جوانیش را دست می‌اندازد...» (همان).

در برخی قسمت‌های داستان، با استفاده از شیوه صحنه‌پردازی و برقراری گفت‌وگو میان شخصیت‌ها، ضرباهنگ داستان، آهسته می‌شود و مدت‌زمان رخ‌دادن ماجرا و بیان آن با هم برابر می‌گردد:

«قشنگه پرسید: شما ناراحت هستید؟ - من زمستان را دوست ندارم. - ولی قشنگ است، وقتی برف می‌آید... آسمان آبی خاکستری... . مرد گفت: من می‌خواستم بپرسم شما یک بچه نمی‌خواهید؟ ... - بچه؟ - بله - برای چی بخواهم؟ - یک بچه خوب و ساکت، اصلاً گریه نمی‌کند. قشنگه گفت: من اصلاً منظور شما را نمی‌فهمم...» (همان)؛ «قشنگه گفت: می‌آیی با هم به زنگبار برویم و نارگیل بخوریم؟ - نارگیل اینجا هم هست. - ولی اگر به قطب شمال برویم می‌توانیم کباب گوشت خرس سفید بخوریم. - باید چیز باطعمی باشد.

– مار خوردن در چین چطور است؟ – تهوع آور است. – خوردن سوسک در جایی که سوسک می‌خورند؟ احتمالاً همچین جایی باید باشد. – آه» (همان: ۳۲).

بسامد در این داستان از نوع مفرد است و وقایع معمولاً یک‌بار روایت می‌شوند، تنها نمونه‌ای که از آن می‌توان به‌عنوان بسامد مکرر نام برد، ماجرای مرگ نوزاد و بویی است که به دلیل فساد جسد او، فضا را در برگرفته و قشنگه را آزرده می‌کند و به دلیل عدم تحمل آن، حتا به فرار از آن محله هم می‌اندیشد:

«بوی تهوع‌آوری با بهار خانه را پر کرده بود. باران که می‌آمد بو کمی فروکش می‌کرد و بعد از باران دوباره می‌آمد و خیلی تندتر. تابستان دیگر نمی‌شد زندگی کرد. بو از فضای خانه تجاوز کرده بود و حالا می‌رفت که در همه شهر بنشیند» (همان: ۳۱).

«در هوای خوب، بو همیشه کمتر بود. قشنگه رفت به یک پارک سرسبز و روی یک نیمکت نشست. فکر کرد شاید بو بین مردم تقسیم می‌شود...» (همان: ۳۲)؛ «بو از روز قبل بیشتر شده بود قشنگه فکر کرد احتمالاً الان نمی‌شود کاری کرد. شاید با زمستان برود، شاید با بهار دیگر. بالاخره در یک جایی مجبور است تمام بشود، شاید من بتوانم به آن عادت کنم» (همان: ۳۳).

کانونی‌سازی در این داستان از نوع کانونی‌سازی بیرونی است و مخاطب داستان به واسطه روایت‌های راوی برون‌رویداد از شخصیت‌های داستان، به ظاهر شخصیت‌ها و اعمال و گفتار آنان پی می‌برد و با داستان ارتباط برقرار می‌کند.

## ۲-۴-۶. کشتار گوسفندها

روایت این داستان، از طریق راوی درون‌رویداد که خود از شخصیت‌های فعال در داستان است، انجام می‌گیرد و در آن، راوی به بیان ویژگی‌های شخصیتی، روانی و رفتاری رفیق خود می‌پردازد. زمان روایتگری از نوع پسارویداد است و راوی در زمان حال به روایت وقایعی که در گذشته اتفاق افتاده‌اند، می‌پردازد. سطح روایت از نوع درون‌داستانی است و راوی خود در جهان داستانی قرار دارد و به روایتگری می‌پردازد. راوی داستان، از شیوه‌های مختلفی برای برهم‌زدن نظم روایی داستان و طولانی‌تر کردن آن استفاده می‌کند؛ استفاده از عنصر صحنه‌پردازی و روایت داستان به شیوه برقراری گفت‌وگو میان دو شخصیت موجود در داستان، در مواقعی که راوی توصیفاتش را به پایان رسانده است و قصد دارد به بیان رخدادها بپردازد، قابل مشاهده است:

«- درسته، بدبختی کاملاً درسته. گفتی عکس می‌گیری؟ - آره، خب چه عیبی داره؟ - لابد عکس‌های کاریکاتوری؟ - از کجا فهمیدی؟ - خودت یک روز گفتی، همین دیگه. بدبختی همینه. ... - آخر چرا؟ کدام بدبختی؟ - ها ... ببینید آقا، شما عکس‌های کاریکاتوری می‌گیرین نه؟ - خوب گاهی، آره خوب، چه عیبی داره. - اونوقت یک روز به خودت میگی این یکی چقدر شبیه گوسفند افتاده. - گوسفند؟ - خوب بله، ممکنه یکی از کاریکاتورا شبیه گوسفند شده باشه تو هم بهش خندیده باشی. ممکن نیست؟...» (همان: ۴۱).

استفاده از زمان پریشی در مواردی که راوی یا رقیقش سعی در روایت موضوعی در گذشته دارند، وجود دارد:

«من یکبار از دختر همسایه‌مان که سالانه سالانه از پله‌ها بالا می‌آمد عکسی گرفته بودم و عکس دختر شباهت عجیبی به گوسفند پیدا کرده بود و چه مضمون‌ها که بعد از آن برای دختر بیچاره کوک کردیم» (همان).

«- آقا، می‌دونی جونم؟ - چی رو؟ - من با اصغر قاتل پریشب ساعت ۹ تو همین کافه ملاقات کردم...» (همان: ۳۶).

«آخرین باری که همدیگر را دیدیم باز در زمستان بود... دوتایی راه افتادیم طرف بلوار که برویم به طرف کافه‌ای که او می‌شناخت... به شدت به هیجان آمده بود، پرسیدم چه خبر است؟ با اشتیاق خندید و توضیح داد که با موسولینی در یک عرق‌فروشی ملاقات کرده...» (همان: ۳۷).

عنصر وقفه یا مکث در زمانی که راوی، روایت داستان را به‌طور موقت رها می‌کند تا به بیان عقاید و نظر شخصی خود درباره افراد نابغه پردازد، موجب طولانی‌تر شدن زمان روایت شده است:

«... و از همه مهمتر این‌که از استالین هم وقت ملاقات گرفته و با نگهبان‌های زندان هیتلر طرح دوستی ریخته تا این دو نابغه را هم ملاقات کند و غ نابغه را آنچنان غلیظ ادا کرد که من بی‌اختیار لرزیدم. عادت بدیست که نابغه‌های نیمه‌دیوانه دارند و آن انتقال دلهره‌های پوچشان است به مخاطب‌های ساده‌لوح و بدبختشان. خوشبختی من در این است که به اینجور آدم‌ها فقط عادت می‌کنم و صددرصد تحت تأثیر هیچ‌یک از آنها قرار نگرفته‌ام و...» (همان: ۳۸).

بسامد در این متن، به‌صورت بسامد مکرر است و راوی برخی از عادت‌ها و رفتارهای غیرعادی رقیقش را در سراسر داستان مدام تکرار می‌کند؛ یکی از این عادت‌ها، علاقه رقیق راوی به ملاقات و

آشنایی با مشاهیر خبیث است که بارها تکرار شده است:

«عادت بد رفیق خوبم، اینکه زندگیش را صرف آشنایی با مشاهیر خبیث می‌کرد، ... آرزو داشتی یک بار این آدم خوب را ببینی که حرفی غیر از مشاهیر خبیث بر زبان بیاورد» (همان: ۳۵)؛ «همیشه هم صحبت مشاهیر خبیث بود و آن گرفتگی صدا که می‌شد حدس بزنی مشاهیر خبیث را دیدن و شناختن حرفه او شده است» (همان: ۳۶)؛ «و خیلی غیرمنتظره به هر تقدیر توانستم این را بفهمم که او خیلی خیلی جدی با مشاهیر خبیث برخورد می‌کند» (همان: ۳۷)؛ «ازش پرسیدم: - رفیقم، چرا همه این مشاهیر خبیث فقط به ملاقات تو می‌آیند» (همان) و ...

در این متن، راوی رفیقش را نقطه کانونی داستان قرار داده و تمام وقایع و توصیفات داستان با مرکزیت رفیق راوی و بیان افکار و عواطف مربوط به او شکل گرفته است.

## ۲-۴-۷. گرما در سال صفر

راوی این داستان، از نوع درون‌رویداد است و به‌عنوان شخصیت اصلی داستان، به شرح زندگی روزمره و ملالت‌بار خود و خانواده‌اش در گرمای طاقت‌فرسای جنوب می‌پردازد. رویدادهای این داستان، در گذشته روی داده‌اند و به شیوهٔ پسارویداد، در زمان حال روایت می‌شوند. سطح روایت نیز درون‌داستانی است و راوی از شانزده‌سالگی خود نقل‌خاطره می‌کند؛ ماندن بر سر دو راهی گرمای جنوب و نارضایتی مادر از ترک خانه و زندگی‌اش:

«مادرم می‌گفت این طوری بهتر است آدم بر سر زندگی خودش نشسته، البته گرما هست؛ ولی خوب زندگیت دور و برته...» (همان: ۴۷).

سراسر داستان، صحبت از گرما و رفتن از جنوب و نارضایتی مادر است که درنهایت، پس از ماجرای دستگیری برادر به جرم دزدی، راضی به ترک خانه می‌شود. در پایان داستان، در گفت‌وگو میان راوی و برادرش، شیوهٔ روایت در روایت یا سطح زیرداستانی، به این معنا که روایتی در درون روایت اصلی از طرف یکی از شخصیت‌ها برای شخصیت دیگر روایت شود، وجود دارد:

«برادرم می‌گفت این دویه‌ها به هند می‌روند. می‌گفت یکی از رفقاییش که ۹ ماه روی آب مانده بوده به بندرعباس که می‌رسند از کشتی فرار می‌کند، آن وقت یکی دو روز بعد پشیمان می‌شود...» (همان: ۴۸).

روایت رویدادها به همان ترتیبی است که به وقوع پیوسته‌اند و به‌هم‌ریختگی زمانی و دیگر موارد

مؤثر در تغییر زمان روایت، به ندرت مشاهده می‌شود. توصیفاتی که راوی از گرمای طاقت‌فرسای روز و شب‌های شرحی جنوب ارائه می‌دهد، حجم قابل توجهی از داستان را در بر گرفته و با تطویل داستان، حس ملالت و یکنواختی زندگی و ایستایی وضع زندگی را به خواننده انتقال می‌دهد. بسامد در این داستان، اغلب از نوع مفرد است و وقایع تنها همان یک‌بار که اتفاق افتاده‌اند، روایت می‌شوند. بسامد مکرر تنها در تکرار جملاتی است که نشان از نارضایتی مادر درباره رفتن از جنوب دارد و اهمیت موضوع را در ذهن راوی برای مخاطب آشکار می‌کند:

«مادرم داشت پرده‌های اطاق پذیرایی را باز می‌کرد. بعد نشست روی چهارپایه‌ای که برای باز کردن پرده‌ها زیر پایش گذاشته بود: - اصلاً نمی‌ریم، حوصله ندارم... این بود که نرفتیم و توی گرما ماندیم» (همان: ۴۵)؛ «مادرم می‌گفت این طوری بهتر است آدم بر سر زندگی خودش نشسته، البته گرما هست؛ ولی خوب زندگیت دور و برته...» (همان: ۴۷).

کانونی‌سازی در این داستان از نوع درونی ثابت است و شخصیت خود راوی و زندگی او از طریق تمرکز روایت بر این شخصیت و دنیای اطرافش برای مخاطب قابل درک می‌شود.

## ۲-۴-۸. سارا

راوی برون‌رویداد به روایت وقایع داستان و افکار شخصیت‌های داستان می‌پردازد. زمان روایت مربوط به زمان حال است و رویدادها به شیوه همزمان با رویداد روایت می‌شوند. سطح روایت از نوع برون‌داستانی است و راوی‌ای که خارج از دنیای داستان است برای مخاطبانی خارج از دنیای داستان وقایع را بازگو می‌کند. بر هم زدن نظم زمانی در داستان چندان وجود ندارد و داستان صحنه‌ای است از گفت‌وگوی عادی و روزمره سه مرد در ایوان خانه آقای بهاری در مورد مسائل مختلف از کمونیست‌ها تا کرم‌های خاکی و فواید آنها! و در نهایت با وارد شدن سارا، دختر آقای بهاری، به حیاط، تا پایان داستان وضعیت عجیب سارا و ظاهر حامله‌مانند او محور بحث‌های بعدی آنان می‌گردد. استفاده از عنصر صحنه‌پردازی در تطویل روایت داستان تأثیر داشته است:

«- دکتر چرا گفتید موسیاه‌ها حشری هستند؟ - نمی‌دانم، همینطوری یادم آمد که جایی خوانده بودم، آنها عصبی، حسود و کینه‌جو هستند و طبعاً باید حشری باشند. - با این حال هیچ دلیلی نداشتید گفتید؛ ولی چشم‌تان به باغ بود. دکتر خسته شده بود و گفت به گیلاس-های پیوندی نگاه می‌کرده. - نه به آنها نگاه نمی‌کردید، به چیز دیگری نگاه می‌کردید...» (همان: ۵۴).

کاربرد عنصر حذف در برخی موارد که شخصیت داستان تمایلی به ادامه دادن بحث دارد یا ناتوان از درک موضوع ایجاد شده است، مشاهده می‌گردد و این روش، موجب سرعت بخشیدن به زمان روایت می‌شود:

«آقای بهاری فکر کرد هیچ‌وقت اجازه نمی‌دهد روی قبرش چراغ روشن کنند، ممکن بود که حتا در خیلی سیاهی بتواند از لابلای ذرات خاک چیزی را ببیند، لمس کند... و حسرت اینکه چرا شاعر نشده بود» (همان)؛ «شاید مریض است، غده‌ای چیزی...» (همان: ۵۵)؛ «گفت: خوب اگر دوست ندارید...» (همان: ۵۶)، «سارا مثلاً چه جوری قرار است، چه طوری قرار است... فکر کرد خدایا دیگر چه بگوید» (همان: ۵۷).

بسامد در این داستان از نوع مفرد است و وقایع تنها یک بار روایت می‌شوند. روایت این داستان بدون استفاده از عنصر کانونی‌سازی انجام گرفته و بر ذهن و ادراک شخصیت‌ها تمرکز نشده است.

## ۲-۴-۹. آقایان

روایت این داستان، از زاویه دید راوی برون‌رویداد صورت می‌گیرد. سطح روایت نیز از نوع برون‌داستانی است؛ در این روایت، راوی تنها به بیان گفت‌وگوهای میان شخصیت‌های داستان می‌پردازد و به جز سه سطر نخستین داستان که به معرفی شخصیت‌ها و مکان و زمان داستان می‌پردازد، هیچ نشانی از راوی و هنر روایتگری او وجود ندارد. مکالمه میان شخصیت‌های داستان به صورت پی‌درپی و به مانند صحنه نمایش بیان می‌شود و هیچ شرح و تحلیل و موضع‌گیری‌ای از سوی راوی در نقد گفت‌وگوهای رد و بدل شده وجود ندارد؛ مانند این است که مخاطب، نوار ضبط‌شده‌ای از مکالمه افراد در اختیار داشته باشد و تنها شاهد گفت‌وگوهای فلسفی، تاریخی، اجتماعی و سیاسی میان چند نفر باشد.

به دلیل نمایشی بودن داستان، زمان روایت با زمان وقوع رویدادها برابر و همزمان می‌شود. کاربرد حذف در این داستان، در مواردی که مخاطبان برای نشان‌دادن اعتراض خود، کلام گوینده را قطع می‌کنند، نمود دارد:

«آقای نعمتی گفت: صحبت از فرار مغزها بود. داداش من اصلاً دیگه حاضر نیس از آمریکا برگرده، هرچی نامه می‌نویسم، التماس می‌کنم... آقای طهمورثی گفت: تو دیگه خفه شو» (همان: ۶۳)؛

«آقای طهمورثی گفت: من یک وقت سرباز که بودم تو کردستان خدمت می‌کردم، یعنی

سرباز نبودم درجه داشتم، ستوان یکم بودم... آقای حبیبی گفت: این طوری مردم رو خر می‌کنن دیگه. دو تا ستاره می‌چسبونن رو کول آدم و اون وقت هرچی دلشون می‌خواد زور می‌گن» (همان: ۶۱).

بسامد در این داستان از نوع مفرد است و رویدادها تنها یک‌بار روایت می‌شوند. این داستان، فاقد کانونی‌سازی است و در روایت داستان بر شخصیت هیچ‌یک از افراد داستان تمرکز نشده است.

#### ۲-۴-۱۰. در چگونگی تحوّل یک خانواده

راوی این داستان از نوع برون‌رویداد است. سطح روایت نیز از نوع برون‌داستانی است و راوی که در وقایع داستان مشارکتی ندارد، رویدادهای داستان و ویژگی‌های درونی و رفتاری شخصیت‌های داستان را برای مخاطب بازگو می‌نماید. او سه شخصیت اصلی داستان را با ویژگی ابله بودن معرفی می‌کند:

«آقازاده مرد ابلهی بود» (همان: ۶۵)؛ «طلا هم ابله بود» (همان: ۶۶) و «زنش هم ابله بود» (همان).

زمان روایتگری در این داستان به شیوهٔ پسارویداد است و رویدادهایی که در گذشته اتفاق افتاده‌اند، در زمان حال روایت می‌شوند. روایت‌ها به همان ترتیبی که روی داده‌اند، روایت می‌گردند و زمان‌پریشی قابل توجهی در این داستان دیده نمی‌شود. بسامد در این داستان از نوع مفرد است و رویدادها تنها یک‌بار روایت می‌شوند. شیوهٔ کانونی‌سازی، از نوع کانونی‌سازی بیرونی است و شخصیت اصلی داستان از منظری بیرونی و بر اساس ظاهر و اعمال او به مخاطب شناسانده می‌شود.

#### ۲-۴-۱۱. زندگی خوب جنوبی

راوی از نوع درون‌رویداد است و به‌عنوان شخصیت اصلی داستان به شرح زندگی روزمرهٔ خود و بیان جزئیات رویدادهای روزانه‌اش می‌پردازد. سطح روایت از نوع درون‌داستانی است و راوی با قرار داشتن در دنیای داستان، نقش فعالی در رویدادها ایفا می‌کند. زمان روایتگری، به شیوهٔ همزمان با رویداد است و راوی کارهای روزانهٔ خود را به زمان حال استمرار برای مخاطب بازگو می‌کند. زمان‌پریشی در این داستان وجود ندارد و روایت رویدادها به شیوهٔ توالی زمانی و به همان صورتی است که به وقوع پیوسته‌اند. استفاده از عنصر صحنه‌پردازی و برقراری گفت‌وگو در متن موجب کندشدن روند روایت داستان شده است:

«- خواندی این را؟ - بله - خواندی آن را؟ - بله - بعد - مصاحبهٔ شاعر را؟ - بله - و

مصاحبه‌ناقد را؟ - بله - از سبک کار فلانی... خوشت می‌آید؟ - بله. دوستم می‌گوید: من در امتحان رد شدم. - چه بد. - فقط یک نمره می‌خواستم. - عجب. - تأثرآور است. - غریب است. - بی‌شرف‌ها...» (همان: ۷۴).

راوی گاهی با کاربرد حذف و روایت‌نکردن برخی وقایع به دلیل کم‌اهمیت‌بودن یا آزاردهندگی آنان، ضرباهنگ داستان را سرعت می‌بخشد:

«تله یک موش گرفته، درواقع موش یک تله گرفته، یک دستش به تله گیر کرده و هراسان تله را با خودش می‌کشد. برادرم سنگی به سویش می‌اندازد، موش بالاخره دستش را بیرون می‌کشد و از سوراخ راه آب می‌گریزد. برادرم تله خون‌آلود را به گوشه حیاط پرت می‌کند:- سگ‌دست، بی‌شرف، پست‌فطرت. چون یک بار موش به داخل دیگ نانمان رفته بود و این خاطره‌های لعنتی...» (همان: ۷۶).

رویدادها در این داستان، اگرچه هر روز برای راوی اتفاق می‌افتند؛ اما تنها یک‌بار روایت می‌شوند و در این موارد که به روزمرگی‌ها و کارهای تکراری می‌پردازد، از بسامد بازگو، به معنای یک‌بار روایت کردن واقعه چندبار رخ داده، استفاده نموده است. کانونی‌سازی این داستان، از نوع درونی ثابت است و تمرکز داستان بر ذهن، اعمال و زندگی خود راوی یا شخصیت اصلی داستان قرار گرفته است.

## ۲-۴-۱۲. باران

راوی داستان از نوع درون‌رویداد است و سطح روایت نیز به شیوه درون‌داستانی است. زمان روایتگری این داستان، به صورت همزمان با رویداد است و راوی به شرح رویدادها و گفت‌وگوهای میان خود و رفیقش به زمان حال می‌پردازد. در میان گفت‌وگوها، نمونه‌هایی از گذشته‌گویی وجود دارد که در آن به بیان خاطرات و وقایعی در گذشته اشاره می‌شود:

«گفتم: یک وقتی یک فیلم فرانسوی توی تلویزیون دیدم که در یکی از مستعمرات انگلیس پر کرده بودند، مثلاً عدن، یاد بگیریم یمن، یک کشیش انگلیسی توی فیلم بود که همیشه یک چتر سیاه با خودش داشت» (همان: ۷۸). «گفت می‌دانی، من یک دختری را دوست می‌داشتم... این را خیلی بی‌تفاوت گفت: چشم‌هایش آبی بود، می‌دانی، هیچ‌وقت راه نمی‌رفت، می‌دوید» (همان).

در قسمتی از داستان، روایت به شیوه صحنه‌پردازی و بیان گفت‌وگوهای میان شخصیت‌ها موجب کندشدن روند داستان و برقراری تناظر میان زمان داستان و زمان روایت می‌شود:



«گفت چه آدم‌های خوبی هستیم. - پرسیدم: چطور؟ - گفت: چهل و دو تومان داریم و بیست و نه تومانش را می‌دهیم چتر می‌خریم... - گفتم: شاید این از جوانی مان باشد، من که هنوز نتوانسته‌ام برای پول آن ارزشی را که باید قائل بشوم... - محمد گفت: اوه... و مدتی ساکت می‌رفتم. بعد گفت: - می‌دانی؟ گفتم: - چی را؟ - تو همیشه عادت داری توجیه کنی، خوب همیشه که نباید این طور باشد...» (همان).

استفاده از حذف و ناتمام بودن برخی جملات در گفت‌وگوی میان شخصیت‌های داستان در نمونه‌های یادشده، وجود دارد. رویدادها در این داستان، با بسامد مفرد، تنها یک‌بار روایت می‌شوند و تنها برخی واژگان، همچون: چتر، باران و منطق فولکس واگنی، با هدف فضاسازی و تثبیت در متن، تکرار شده‌اند. در این داستان، کانونی‌سازی از نوع درونی است و وقایع و رویدادها از دیدگاه شخصیت موجود در داستان روایت می‌شوند.

### ۳. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، مجموعه داستان کوتاه *آویزه‌های بلور* از دیدگاه روایت‌شناسانه ژرار ژنت بررسی شد و بر اساس تحلیل و بررسی مشخص شد که در این مجموعه داستان، سطوح مختلفی از نظریه روایت‌شناسی ژنت وجود دارد. در بررسی صدای روایت، نویسنده در هفت داستان از مجموع ۱۲ داستان کوتاه این اثر، از راوی درون‌رویداد و پنج داستان از راوی برون‌رویداد استفاده نموده و هفت داستان به شیوهٔ پسارویداد و پنج داستان دیگر به شیوهٔ همزمان با رویداد روایت شده است؛ هفت داستان دارای کانونی‌سازی درونی ثابت، دو داستان کانونی‌سازی بیرونی و سه داستان دیگر فاقد کانونی‌سازی یا کانونی‌سازی صفر درجه می‌باشند. شش داستان نیز بسامد مفرد، پنج داستان مکرر و یک داستان بسامد بازگو، در پردازش داستان‌ها به‌دست آمد. در تحلیل زمان روایت داستان‌ها، نه نمونه استفاده از صحنه‌پردازی به شیوهٔ برقراری گفت‌وگو میان شخصیت‌های داستان‌ها، پنج نمونه توالی زمانی، دو نمونه تطویل و دو نمونه وقفه یا مکث در روایت داستان‌ها مشاهده گردید.

### کتابنامه

- بارت، رولان. (۱۳۸۷) *پیش‌درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. ترجمهٔ محمد راغب. تهران: فرهنگ صبا.
- برتنس، یوهانس. (۱۳۸۴) *مبانی نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- پارسی‌پور، شهرنوش. (۲۵۳۶) *آویزه‌های بلور*. تهران: رز.

- پاینده، حسین. (۱۳۹۸) *نظریه و نقد ادبی*، ج اول، چ دوم. تهران: سمت.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۶) *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی*. ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷) *روایت‌داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۲) *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهبان. تهران: هرمس.
- مکاریک، ایرنا ریمما. (۱۳۸۵) *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، چ سوم. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۹) *صد سال داستان‌نویسی ایران*. تهران: چشمه.
- یاوری، حورا. (۱۳۸۸) *داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران*. تهران: سخن.
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۶۸) *چهار صورت مثالی*. ترجمه پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.

## References

- Barthes, Roland (2008). *Prior to the structural analysis of stories*. Mohammad Ragheb translated, Tehran: saba. (In Persian).
- Bertens, Johannes Willem, (2005). *Basics of Literary theory*, MohammadRezaabolqasemi translated, Tehran: saba. (In Persian).
- Parsipour, Shahrnoosh (2536). *Crystal Pendants*, Tehran: Rose. (In Persian).
- Payandeh, Hoseyn (2019). *Theory and literary criticism*, Tehran: Samt. (In Persian).
- Tolan, Michael (2007). *Narratives: Critical Linguistic Introduction*, Translated by Fatemeh Alavi and Fatemeh Nemati, Tehran: Samt. (In Persian).
- Raymond Kenan (2008). *Fiction Narrative: Contemporary*, Translated by Abolfazl Horri, Tehran: Niloufar. (In Persian).
- Martin, Wallace (2003). *Narrative theories*, translated by Mohammad Shahba, Tehran: Hermes. (In Persian).
- Makaric, Irna Rima (2006). *The encyclopedia of contemporary literary theories*, Translated by MehranMohajer and Mohammad Nabavi, Tehran: Agah. (In Persian).

---

Mirabedini, Hassan (2010). *One hundred years of Iranian storytelling*, Tehran: Cheshmeh. (In Persian).

Yawari, Houra (2009). *Farsi Story and the Story of Modernity in Iran*, Tehran: Sokhan. (In Persian).

Jung, Carl Gustav (1989). *Four Forms of Mosel*, Translated by Parvin Faramarzi, Mashhad: Astan-e qods-e Razawi. (In Persian).