

تحلیل گفتمان روایی در دو مجموعه داستان *قصه‌های مجید* و *کرک‌هویجی*

فریده علوی^{۱*}، منیژه قنبری^۲

۱. دانشیار دانشکده زبانها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تهران

چکیده

هدف پژوهش حاضر بررسی گفتمان روایی در دو مجموعه داستان *قصه‌های مجید*، نوشته هوشنگ مرادی کرمانی، و *کرک‌هویجی*، نوشته ژول روناو فرانسوی است. با توجه به نظریه‌های دومینیک منگنو در باره تحلیل گفتمان بر آثار ادبی، پژوهشگران کوشیده‌اند با تاکید بر عناصر درون‌متنی، مواردی همچون ارتباط میان راوی و روایت‌شون، نوع گفته و نیز چندآوایی در روایت را در این دو اثر بررسی کنند. پرداختن به زندگی یک شخصیت نوجوان با الهام از زندگی نویسنده، بکارگیری زبانی طنزآلود و همچنین واقعه‌ها دو اثر را تبدیل به نمونه‌های مناسبی از داستان کودک و نوجوان می‌کند. در این پژوهش تلاش شده تا با بهره‌گیری از نظریه تحلیل گفتمان که یکی از شیوه‌های تحلیل متون ادبی و برخاسته از دل روش‌های ساختارشناسانه و علوم زبانی و انسانی است و بر نقش گفته‌پردازان و تعاملی بودن ارتباط میان آنها تأکید دارد، آنگاه نشان دهیم چگونه شیوه‌های هر نویسنده در روایت داستان و ترسیم موقعیت گفته‌پرداز و وضعیت راوی، نوع گفته تولیدی و چندآوایی در روایت، منجر به تفاوت‌های قابل توجه در تولید نوع ادبی دو نویسنده می‌شود.

واژگان کلیدی: گفتمان روایی، چندآوایی، *قصه‌های مجید*، *کرک‌هویجی*، ژول روناو، هوشنگ مرادی کرمانی

۱. مقدمه

پیچیدگی گفتمان ادبی از حیث تعدد سطوح گفته‌پردازی، واقعی و تخیلی بودن گفته‌پردازان و موقعیت‌های گفته‌پردازی ترسیم شده، تنوع گفته و چندمعنایی بودن آن، راه را برای پژوهش‌های گوناگون و گسترده‌ای هموار کرده است. از آنجا که "گفته‌پردازی ژانر داستانی از گذشته با عنوان روایت بررسی می‌شود [و] این روایت است که امکان مطالعه‌گزینه‌های شکلی و فنی حاکم بر ساماندهی تخیل در متن را فراهم می‌آورد" (Calas, Charbonneau, 2002: 24)، در این مبحث با استفاده از دیدگاه‌های دومینیک منگنو، زبان‌شناس فرانسوی که در گردآوری و تبیین مفاهیم بکار رفته در زمینه تحلیل گفتمان بسیار کوشیده است و البته خود از نظریات دیگران، بویژه ژرار ژنت در کتابش *زمینه اثر ادبی* (Maingueneau, 1993) بهره فراوان برده است، به بررسی چگونگی گفته‌پردازی راویان در دو اثر *قصه‌های مجید و کرک-هوچی*^۱ خواهیم پرداخت تا گفتمان روایی بکار گرفته شده را در آثار هوشنگ مرادی کرمانی و ژول رونار^۲ فرانسوی با یکدیگر مقایسه کرده شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها را آشکار سازیم. شایان ذکر است که از اهمیت مطالعه تنوع نظام‌های روایی در سپهرهای گوناگون فرهنگی که همواره با بررسی نقاط اشتراک و تفاوت آنها در شیوه گفته‌پردازی، در جهت ارائه شناخت جدیدی از امکانات متنی در معنای عام، همراه است به‌عنوان دلیل اصلی تحلیل مقایسه‌ای صورت گرفته در این مقاله و مبنای گزینش منابع، می‌توان نام برد.

این دو اثر که پیرامون شخصیت یک نوجوان شکل یافته‌اند، برگرفته از زندگی شخصی نویسندگان و دارای نوشتاری طعنه‌آمیز، کنایه‌آلود و طنزگونه‌اند. وجود این شباهت‌ها، این مسئله را به‌ذهن متبادر می‌سازد که نویسندگان ایرانی و فرانسوی این دو، اثر از کدامین شگردهای گفته‌پردازی بهره برده‌اند و چه تفاوت معناداری در گفتمان روایی آنها وجود دارد؟ بر همین اساس، با تاکید بر شیوه گفته‌پردازی راوی و ارتباط میان راوی و روایت‌شنو در گستره مباحث تحلیل گفتمان و با تکیه بیشینه بر عناصر درون‌متنی، در پی یافتن پاسخی برای پرسش‌های زیر خواهیم بود:

گفته‌پردازی روایی یا ارتباط و انتقال پیام بین راوی و روایت‌شنو در دو اثر چگونه صورت گرفته است؟

رابطه میان نوع گفته و گفتمان‌های بکار رفته در دو روایت و نوع ژانر روایی آنان چیست؟
 بررسی چندآوایی در دو روایت، چه هویتی از گفته‌پردازان را در ذهن خواننده متبادر می-
 سازد؟

۲. پیشینه پژوهش

این نوشتار با دو مقوله تحلیل گفتمان و روایت‌شناسی در گستره بررسی متون ادبی مرتبط است. گرچه "ریشه مطالعات نوین تحلیل گفتمان و روایت‌شناسی در رویکردهای نقد ادبی به- رویکرد نقد فرمالیستی می‌رسند و به روشنی نمی‌توان پیشینه آغاز دگرگونی‌ها و تحولات مربوط به نقد ادبی را کاملاً مشخص کرد" (آذر ا، عباسی ع، آزاد و، ۱۳۹۳: ۱۸)، باید گفت که، در مجموع، "کارکرد روایی از مباحث جدید در گستره رویکردهای نقد ادبی در ادبیات ایران و جهان است" (همان).

در ایران، گرچه "در باب تبیین نشانه معنانشناسی گفتمان می‌توان تألیفات شعیری را پیش‌تاز دانست" (اکبری زاده، محمص، ۱۳۹۶: ۲۹۵)، وی که بیشتر نظریه گرمس را برجسته کرده و در کتاب *نشانه معنانشناسی ادبیات* به نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی پرداخته است، آثار مرادی کرمانی و یا ژول رونار را از این نگرش مورد بررسی قرار نداده است. علی عباسی نیز در زمینه روایت‌شناسی، تألیفات و پژوهش‌هایی داشته و در کتاب *روایت‌شناسی کاربردی* (۱۳۹۳)، به- بررسی عنصر پیرنگ مطابق با نظریه گرمس و لنت و لت پرداخته است، ولی علیرغم اختصاص مطلبی به تحلیل این عنصر در دو داستان از قصه‌های مجید به نام‌های "عاشق کتاب" و "گرچه"، به مباحث مورد نظر این پژوهش ورود چندانی نداشته است. بطور کلی، پژوهش‌های صورت گرفته در باره آثار مرادی کرمانی و بویژه *قصه‌های مجید*، گفتمان روایی را مورد تحلیلی بسیط قرار نداده‌اند. پروین سلاجقه نیز در کتاب *صدای خط خورین مشق* به بررسی آثار این نویسنده پرداخته، ولی به مباحث مورد نظر این پژوهش تنها اشاراتی اندک و گذرا داشته است.

در باره ژول رونار نیز فریده علوی مقالاتی را در مورد این نویسنده و کتاب *یادداشت‌های روزانه* وی در ایران انتشار داده است. پژوهش‌ها و رساله‌های فرانسوی هم اغلب سبک نگارشی نویسنده و محتوای کلی آثار وی را هدف گرفته و هیچیک بطور خاص به تحلیل گفتمان کرکمیوچی نپرداخته‌اند. هوگ لاروش هم که کتاب *ژول رونار، واقعیت و همزاد آن* را به بررسی آثار این

نویسنده اختصاص داده است، در بارهٔ ترکیب‌مویجی تنها مطالبی را بصورت هماهنگ و همگام با ویژگی‌های سایر آثار وی بیان کرده است. در مجموع می‌توان گفت که این پژوهش اولین مطالعه‌ای است که گفتمان روایی دو اثر مورد نظر را بنابر نظریهٔ منگنو بررسی کرده و به-مقایسهٔ آنها در این زمینه می‌پردازد.

۳. چارچوب نظری

دومینیک منگنو در آغازین صفحات کتاب *گفتمان و تحلیل گفتمان* با اشاره به تاریخچهٔ رویکردهای علمی تحلیل متون در غرب، از جمله بلاغت و نحو، به شکل‌گیری و پیدایش تحلیل گفتمان یا مطالعات گفتمان می‌پردازد و از آن به‌عنوان "اقدامی اساساً فرارشته‌ای و حتی از نظر برخی منتقدان پسارشته‌ای" یاد می‌کند که "از مجموعهٔ علوم انسانی و اجتماعی و همهٔ دروس انسانی عبور کرده، به تقابل با گرایش به تجزیه کردن معرفت به گستره‌های بیش از پیش تخصصی می‌پردازد." (Maingueneau, 2014:3). در حقیقت، نقدها و تحلیل‌های ادبی از حیث در زمانی، ابتدا بیشتر بر محتوای آثار متمرکز بودند، ولی با ظهور علم زبان‌شناسی در قرن نوزدهم و پس از آن، ارائهٔ نظریهٔ نظام‌مند بودن زبان توسط فردینان دو سوسور و سپس پیامد آن یعنی ساختگرایی، این نوع تحلیل‌ها رفته رفته بر زبان و متن متمرکز شدند و بدین ترتیب، نقش گفته-پردازان و موقعیت آنها در هر دو شیوه، مورد غفلت واقع شد. در نیمهٔ دوم قرن بیستم، پیشرفت سایر علوم انسانی، و به‌موازات آن، رشد روزافزون علوم زبانی منجر به پیدایش نظریه‌هایی از قبیل گفته‌پردازی و تحلیل گفتمان در گسترهٔ مجموعهٔ تولیدات کلامی شد. این نظریه‌ها با اولویت بخشیدن به برخی ویژگی‌ها از جمله هم‌کنشی بودن زبان، شیوهٔ ارتباط میان گفته‌پرداز و گفته-شنو و جایگاه آنها، شرایط تولید گفته، و نوع گفته‌پردازی را بررسی کرده و با تلفیق رهاوردهای علوم مختلفی که در شکل‌گیری آنها نقش داشته‌اند، سعی در ارائهٔ دیدی کارآمدتر و همه‌جانبه‌تر از متون و آثار داشته‌اند، گر چه صورت زبانی همیشه در آنها از وزن افزون‌تری برخوردار بوده است.

در یک اثر ادبی، حداقل سه سطح از گفته‌پردازی در قالب طرح ارتباطی گفته‌پرداز/ گفته / گفته‌شنو قابل تصور است که در ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر قرار دارند: نویسنده / اثر / خواننده، راوی / روایت / روایت‌شنو، ارتباط کلامی شخصیت‌ها با یکدیگر. این مبحث بر سطح گفته-

پردازشی راوی / روایت / روایت‌شنو تأکید دارد، زیرا راوی، عمل تولید روایت را بر عهده داشته و در سامان بخشیدن به متن و ایجاد تأثیر مورد نظر بر روایت‌شنو، و در مفهومی وسیع‌تر بر خواننده، نقش اصلی را برعهده دارد. واژه‌های مذکور در دایره علم روایت‌شناسی ادبی یعنی شاخه‌ای برآمده از علوم ساختاری‌اند که "به‌ارائه نظریه‌های مرتبط با فعل نقل کردن و به صورت متن در آوردن آن" پرداخته است (Charaudeau, Maingueneau, 2002:485). با توجه به این که دو نوع روایت‌شناسی وجود دارد که یکی بر رابطه میان رخدادها و کنشگران^۲ و موقعیت‌های ابتدایی و انتهایی استوار است و دیگری بر راوی، زمان روایت، زاویه دید و ... دلالت دارد (Rivara, 2000:11-12)، در این مبحث، با تکیه بر نوع دوم که در جهت گفته‌پردازشی راوی یا ارتباط و انتقال پیام بین راوی و روایت‌شنو گام برمی‌دارد، به بررسی و مقایسه گفته-پردازشی راوی در دو اثر خواهیم پرداخت. در این مقاله با توجه به مسئله اصلی پژوهش و فرضیات پژوهش روایت‌شناسی استوار بر بررسی موقعیت راوی، زمان روایت و زاویه دید، نمونه‌های گویاتری جهت بررسی فرضیات به دست می‌دهند.

۴. گفته‌پردازشی راوی: راوی و روایت‌شنو

برای کاوش و استخراج مشخصات کلی دو روایت یاد شده، در ابتدا، بخش آغازین هر مجموعه را از نظر می‌گذرانیم؛ داستان *عاشق‌کتاب* اینگونه آغاز می‌شود:

"مش اسدالله صفحه‌ای از کتاب پاره کرد. با صفحه پاره شده پاکت قیفی درست کرد. تویش تنباکو ریخت. گذاشت توی ترازو. وزنش کرد. درش را بست و داد دست من. قند و چای و زردچوبه هم گرفته بودم. مش اسدالله چرتکه انداخت، حساب کرد و پولش را گرفت. راه افتادم." (م.ک، کتاب اول: ۹)

و داستان *مرغ‌ها* اینگونه:

"- شرط می‌بندم که اونورین بازهم فراموش کرده در قفس مرغ‌ها را ببندد، این را مادام لوپیک می‌گوید.

درست است. می‌توان از پنجره از این بابت مطمئن شد. آنجا، درست در انتهای حیاط بزرگ، آلونک مرغ‌ها، مربع سیاه در باز خود راه، در تاریکی شب، حک می‌کند." (رونار، ۲۵)

از مقایسه این دو عبارت نتایج ابتدایی زیر را می‌گیریم:

۱) *قصه‌های مجید* را یک راوی اول شخص و *مهرک مویجی* را بظاهر یکی از شخصیت‌های داستان، روایت می‌کند.

۲) *قصه‌های مجید*، با زمان گذشته ساده، به شیوه متأخر^۶ و *مهرک مویجی*، با زمان حال و به شیوه همزمان^۷ روایت شده و بدین ترتیب، "با احتساب رابطه میان زمان و مکان گفته‌پردازی راوی (صحنه‌نگاری روایت) و زمان و مکان حوادث روایت شده" (Maingueneau, 2007:38)، منطبق با تقسیم‌بندی بنونیست، اولی به دلیل فاصله‌اندازی میان زمان تولید روایت و ماجرای نقل شده، در ظاهر به حکایت^۸ و دومی به دلیل وجود مؤلفه‌های "من، اینجا، اکنون" در ظاهر به زمان حال گفته‌پردازی و در نتیجه به گفتمان^۹ تعلق دارند.

۳) اولی سخن راوی و گفتمانی تحت کنترل وی را به نمایش می‌گذارد و دومی سخن شخصیت‌ها و گفتمان آنها را برجسته‌تر می‌سازد.

۴) اولی بیشتر بر اعمال رفتاری و دومی بیشتر بر اعمال کلامی و ذهنی استوار است.

۵) در *قصه‌های مجید* زبان روایت، با قرار دادن فعل بر سر جمله، ساختار شفاهی و در *مهرک مویجی* ساختاری نوشتاری دارد.

با نگاهی به ادامه داستان‌ها، همگی برگفته‌های بالا تا پایان کل مجموعه ایرانی به قوت خود باقی‌اند. در این اثر، شخصیت اصلی داستان، در قالب روایتی خودگویی^{۱۰}، ماجراهایی از نوجوانی خود را نقل می‌کند. کاربرد زمان گذشته ساده، نقل تسلسل‌وار این حوادث و برقرارسازی زنجیره علت و معلولی میان آنها را (Maingueneau, 2007:59) میسر ساخته است، ولی، نکته دیگری هم از خطوط پایانی همان داستان اول استخراج می‌شود:

"اما، حقیقتش را بخواهید، هنوز هم که هنوز است دلم می‌خواهد که آن کتاب قصه، یعنی کتاب "فرار به کوهستان" را پیدا کنم و بخوانم." (م.ک،، کتاب اول: ۱۷)

از نظر ژنت، استفاده از زمان حال در ابتدا یا انتهای داستان‌های کلاسیکی که با زمان گذشته نقل می‌شوند موجب کاهش نسبی فاصله میان زمان ماجرا و زمان روایت می‌شود (Genette, 1972: 232). در این روایت نیز، راوی با استفاده از زمان حال در آخر داستان، سعی در کاهش این فاصله دارد. زمان حال که در اینجا همان زمان تولید روایت بوده و با

مؤلفه‌های "من، اینجا، اکنون" مطابقت دارد، موقعیت گفته‌پردازی مستقیم میان راوی و روایت-شنو را ترسیم می‌سازد و در حقیقت، در اثر ایرانی‌نمایی گفتمانی، نمایی تاریخی را در بر گرفته است. در این روایت، آن "من" گذشته که ماجراهایش با زمان گذشته ساده نقل می‌شوند برای "من" روایت کننده یا همان گفته‌پرداز کنونی، حکم یک غیر شخص^{۱۱} را دارد، ولی من-راوی امکان گذر راحت از یک پلان گفته‌پردازی به پلان دیگر، یعنی "از متن روایی^{۱۱} به گفتار را میسر می‌سازد" (Maingueneau, 2007:58). در این مجموعه در بیشتر داستان‌ها عباراتی همانند "از شما چه پنهان"، "انگار همین دیروز بود"، "چه دردسرتان بدهم"، "شما که غریبه نیستید" و ... که مشخصاً به زبان راوی بزرگسال منتسب‌اند، در کنار استفاده از زمان حال در پایان برخی از داستان‌ها (مانند داستان اول و آخر) یا به ندرت در ابتدای برخی از آنها (مانند عکس یادگاری از کتاب اول) مدام حضور راوی، ارتباط کلامی وی با روایت‌شنو و ویژگی گفتمانی بودن آن را خاطرنشان می‌سازند. با این وجود، روایت‌شنو که در قالب ضمیر "شما" در کلام راوی تجسم می‌یابد هرگز مداخله‌ای در روند نقل ماجرا ندارد.

در اثر فرانسوی نیز نتایج مربوط به نوع نثر و استفاده غالب از گفتگو تا پایان مجموعه به-قوت خود باقی می‌مانند ولی در باره راوی و گفتمانی بودن روایت وی این گونه نیست. تصور ابتدایی مبنی بر این که راوی یکی از شخصیت‌های داستان است رفته‌رفته متزلزل می‌شود، زیرا هیچکدام از شخصیت‌های اثر در مقام راوی قرار نمی‌گیرند. در واقع، این اثر، "دارای یک راوی ناهمراه با جهان‌داستان^{۱۲} با زاویه دیدی محدود به شخصیت اصلی است: ما تنها از آنچه در فکر و احساس کرک هویجی می‌گذرد و آنچه وی در مورد سایر شخصیت‌ها تصور می‌کند با خبر می‌شویم" (Laroche, 2010:59).

بدین ترتیب، در هر دو اثر با روایت کانونی شده درونی^{۱۳} مواجه‌ایم، یعنی "راوی تنها آن چیزی را می‌گوید که یکی از شخصیت‌ها می‌داند" (Charaudeau, Maingueneau, 2002:264). از آنجا که راوی فرانسوی نیز بیشتر از زاویه دید شخصیت اصلی بهره می‌برد، بدین صورت که زاویه دید غالباً از کرک‌هویجی است. اما راوی در بیرون از داستان می‌ماند و سوم شخصی را وارد داستان می‌کند تا بتواند صدای کودکی او را از صدای بزرگسالی‌اش متمایز سازد، روایتش می‌تواند نوعی از نظام روایت اول شخص باشد. برای رد یا تأیید این مطلب، مطابق با معیار تعریفی رولان بارت، "کافی است که روایت (یا پاره روایت) با جایگزینی

"او" با "من" بازنویسی شود. تا زمانی که این کار، بجز تغییر در ضمیرهای دستوری، نیازمند دگرگونی دیگری در گفتمان نباشد، بدیهی است که از محدوده نظام شخصی [اول شخص] بیرون نرفته‌ایم" (بارت و دیگران، ۵۲-۵۳: ۱۳۹۴). بر همین اساس، بخش ابتدایی داستان کبک‌ها را از نظر می‌گذرانیم:

"آقای لوپیک کیف شکارش را بر روی میز خالی می‌کند. دو عدد کبک درون آن است. داداش بزرگه فلیکس آنها را روی لوح آویزان شده به دیوار محکم می‌کند. این وظیفه اوست. هر کدام از بچه‌ها وظیفه‌ای دارند. آجی ارنستین پوست و پر شکارها را جدا می‌کند. و اما کرک هویجی، او بطور خاص مأمور پایان دادن به جان موارد زخمی است. او این امتیاز را مدیون قساوت کاملاً شناخته شده دل سنگ خویش است." (رونار، ۲۷)

حال، با گذاشتن ضمیر "من" به جای کرک هویجی، تنها پاره انتهایی تغییر می‌کند:

"و اما [من]؛ [من] بطور خاص مأمور پایان دادن به جان موارد زخمی [م]. [من] این امتیاز را مدیون قساوت کاملاً شناخته شده دل سنگ خویش [م]."

بدین ترتیب، معیار ذکر شده هم برای این پاره و هم برای اکثریت قریب پاره‌های روایی قابلیت کاربردی می‌یابد؛ از همین رو می‌توان گفت که روای کرک هویجی نیز همچون روای قصه‌های مجیب، همان کرک هویجی بزرگسال است. استفاده روای از عناوین "آجی" و "داداش بزرگه" برای خواهر و برادر کرک هویجی هم می‌تواند نشانه‌ای مبنی بر همسانی او و شخصیت باشد.

در قصه‌های اول شخص، روای بزرگسال از نوجوان ادراک‌کننده متمایز بوده و دانسته-هائیش تا حدودی بیشتر از قهرمان است (Genette, 1972:210)؛ در این گونه روایت‌ها روای می‌تواند کانون را بر روی اطلاعات گذشته قهرمان قرار دهد یا آن را متناسب با اطلاعات کنونی خود تنظیم کند (همان: ۲۱۴)؛ در قصه‌های مجیب، اطلاعات روای، بویژه در مورد استفاده مکرر از لفظ "خدا بیامرزد" برای شخصیت بی‌بی نمایان است، ولی در دادن این گونه اطلاعات چندان سخاوت بخرج نداده و کانون روایتش را بیشتر بر روی قهرمان و دیدگاه و دانسته‌های او متمرکز می‌کند، ولی در کرک هویجی، روایت بیشتر بر اساس اطلاعات کنونی روای شکل می‌گیرد که گاهی اطلاعاتی هر چند اندک در باره آینده رخدادها در اختیار می‌گذارد.

از آنجا که روایت متأخر "معمول‌ترین" و "به یک معنا تنها امکان موجود" است و روایت همزمان تنها در مواردی همچون "گزارش مستقیم مسابقه فوتبال در رادیو" امکان‌پذیر است

(لوته، ۱۳۸۶:۷۱)، باید گفت که زمان حال در روایت فرانسوی همان "حال تاریخی" یا روایی است که "کاربردی مخصوص به زبان نوشتاری" دارد (Maingueneau, 1981:63) و نمایی تاریخی به متن روایی می‌بخشد. بدین ترتیب برخلاف تصور اولیه، روایت کرک هویجی بیشتر بر نمایی تاریخی استوار است.

در حقیقت، در این اثر، زمان حال باعث اختلاط مرزها شده است. این زمان بیشتر ارزش یکی از زمان‌های گذشته را دارد ولی در پرسش‌هایی که گاهی در کلام راوی دیده می‌شود مانند: "آیا می‌توان و آیا باید گفت؟" (رونار، ۳۲)، می‌توان زمان حال را همان حال گفته‌پردازی دانست که حضور یک روایت‌شنو را بایسته می‌کند، روایت‌شنویی که هرگز دخالتی در روایت نداشته و برون‌رویدادی باقی می‌ماند.

از نظر منگنو، زمان حال روایی، جز در متون کوتاه، نمی‌تواند جانشین خالص و مطلق برای ماضی ساده باشد بلکه اغلب به صورت موضعی و در جهت اهداف سبک‌شناختی به این زمان ضمیمه می‌شود (Maingueneau, 2007:63)، ولی راوی کرک هویجی با کوتاه کردن داستان‌ها (اغلب بین ۱ تا ۴ صفحه) و نیز کوتاه کردن پاره‌های روایی، زمان حال را تبدیل به زمان محوری و اصلی و به نوعی، تنها زمان روایت کرده است.

با یکی دانستن راوی و کرک هویجی بزرگسال، باید گفت که راوی با استفاده از ضمیر "او" برای شخصیت نوجوان، وضعیت غیر شخص^{۱۴} آن "من" گذشته را حفظ کرده است؛ افزون بر این، با انتخاب زمان حال روایی، هم خود را در جایگاه شاهد و گزارشگر قرار داده است و هم در شنونده^{۱۵} احساس نزدیکی پدید می‌آورد، زیرا وی "احساس می‌کند که شاهد ماجراست یا اینکه با نوعی زوم^{۱۶} مواجه است که برخی از جزئیات را بزرگ‌نمایی می‌کند" (همان: ۶۴). این نوع استفاده از زمان حال به جای ماضی ساده که نزد بسیاری از نویسندگان اخیر، رواج یافته است (همان: ۶۶)، باعث می‌شود که هم ماجراها به شکل جدا از حال گفته‌پردازی روایت شوند و هم "نوعی فعلیت بخشی و رستاخیز در رخداد‌های گذشته ایجاد شود" (همان: ۶۷).

۵. از نوع گفته تا ژانر روایی

راوی با شیوه‌هایی که برای سامان‌بخشیدن به روایت اتخاذ می‌کند، به گفته خود هویتی می‌دهد

که آن را در طبقه خاصی جای می‌دهد؛ اکنون این سؤال پیش می‌آید که گفتمان‌های بکار رفته در دو روایت مورد نظر، آنها را به کدامیک از انواع ادبی، نزدیک و یا دور می‌سازند که با تحلیل نتایج فوق در پی پاسخی برای آنیم.

علیرغم اینکه "رمان از نظر مکتب ناتورالیسم اواخر قرن نوزدهم نوع ادبی قاعده‌مند^{۱۷} است" (Maingueneau, 2002:92 Charaudeau)، مری مویجی که حاصل این دوران است، از نظر ساختار روایی در این زمینه نمی‌گنجد و مؤلف هم خود این نکته را اعلام داشته است: "نه، مری مویجی رمان نیست" (Laroche, 2010:83). هر متن روایی از این مجموعه در حقیقت لحظه‌ای جداگانه از زندگی کرک‌هوچی را به تصویر می‌کشد و بنابه گفته مؤلف، اثری "ساخته شده از لحظه‌هاست" (همان: ۶۰)؛ روایت‌ها، جز در مواردی معدود (مانند دو داستان *ماتیلد* و *گاوصندوق* و...)، به دلیل نامشخص بودن زمان وقوع رخدادها، قابلیت ردیف شدن بر حسب توالی زمانی و در نتیجه تشکیل یک داستان و دنیای واحد را ندارند، نکته‌ای که در باره مجموعه روایت‌های *قصه‌های مجید* نیز صدق می‌کند، زیرا توالی زمانی داستان‌های این مجموعه نیز، جز در مورد سه داستان *ارو، بیل و آبگوش* از کتاب چهارم، نامشخص است. افزون بر این گرچه مانند مکتب ناتورالیسم، ظاهراً یک راوی دانای کل و نامرئی روایت را برعهده گرفته است (Laroche, 2010:42)، ولی برخلاف قاعده این مکتب، در این اثر، شرح تفصیلی و عینی جزئیات وجود ندارد و کوتاهی متون روایی خود دلیلی بر این ادعاست.

همچنین گرچه این روایت با تصویر بیشتر دنیای ذهنی و کلامی، داستان‌های روانشناختی رتاداعی می‌کند که از قرن هیجدهم، در مقایسه با داستان‌های کنش‌محور، رجحان مشهودی یافتند (Adam, 1996:58)، در اینجا نیز، عنصر روانشناختی ارزش حقیقت قابل تعمیم^{۱۸} خود را از دست داده و محدود به ترسیم یک لحظه می‌شود (Laroche, 2010:60). روایت در *قصه‌های مجید* هم بیشتر کنش‌محور است و توصیف‌ها هم کوتاه و اغلب یا با اعمال کوچکی همراه می‌شوند که نمی‌توان نقش آنها را در پیشبرد داستان بکلی نادیده گرفت، یا با یک گفتگو قطع می‌شوند:

"بی‌بی در خانه عمه ایستاد. در نزد. پا به پا کرد. فکر کرد. نگاهش کردم؛ رنگش شده بود زرد، عین زعفران. چشم‌هاش، مثل دو تا گل کوچک آتش بود که روشن خاکستر گرفته باشد. دست لاغر و لرزشش را، نرم نرمک، بالا آورد، برد طرف «کوبه» در. [...] (م.ک، کتاب سوم: ۵۰)

درواقع، هر دو داستان از نظر محتوایی به‌گستره واقعه‌گرایی تعلق دارند ولی شیوه

برقرارسازی موقعیت گفته‌پرداز راوی در یک اثر هم در اطلاق واژه رئالیسم به آن اهمیت دارد (Maingueneau, 2004:193). هردو مجموعه، از توالی روایت و گفتگو پیروی می‌کنند و متناسب با ژانر رئالیست، گفتگوها تابع داستان بوده و به پیشروی آن کمک می‌کنند (Laroche, 2010:85). در *قصه‌های مجید*، این گفتگوها در ابتدا اندک‌اند، ولی رفته رفته بر تعداد آنها افزوده می‌شود، اما در *مرک مویجی* گفتگوها از همان ابتدا خود را بر تعداد نشان می‌دهند و راوی در برخی از داستان‌ها مانند *اونورین*، *بروتوس* و *برنامه* هم بکلی غایب است و این از ویژگی روایت‌های مدرن است که محاکات^{۱۹} را به حد اعلا رسانده و با گذاشتن سخن در اختیار شخصیت، سعی در محوسازی هر چه بیشتر سازه‌روایی دارند (Genette, 1972:193).

افزون بر این، راوی اول شخص *قصه‌های مجید* از زمان گذشته ساده که "کلاسیک ترین نوع استفاده" است (Maingueneau, 2007:63) بهره می‌گیرد در حالی که راوی *مرک مویجی* از کاربری یک شیوه‌روایی کلاسیک که در قالب عباراتی دقیق قابل تعریف باشد، احتراز جسته است. این راوی که می‌تواند نوعی راوی اول شخص، یا همان کرک‌هویجی بزرگسال باشد، با اطلاق ضمیر "او" به شخصیت اصلی از او فاصله گرفته و در همان حال با استفاده از زمان حال روایی، خود و روایت‌ش را در مقام شاهدی از رخدادها زنده قرار می‌دهد.

روایت‌های اول شخص، متناسب با قرارداد خوانش، زمان و موضوع شامل زیر ژانرهای نظیر خودسرگذشت، خاطره‌نویسی، برخی از رساله‌ها، دفترچه خاطرات روزانه واقعی یا دروغین و رمان‌های بیوگرافیک را شامل می‌شوند (Calas, Charbonneau, 2002:72). *قصه‌های مجید* شباهت‌های محتوایی، روایی و زبانی بسیاری با *شما که غریبه نیستید*، اثر خودسرگذشت نگاری نویسنده دارد. و ظهور عبارت "شما که غریبه نیستید" در آخرین داستان از مجموعه از این حیث معنادار است. افزون بر این، همچون روایت خودسرگذشت نگاری که متن قهرمانش را تا نقطه گفته‌پردازی راوی هدایت کرده و این دو سازه را درهم می‌آمیزد (Genette, 1972:236)، در پایان این مجموعه نیز شخصیت و راوی با هم یکی می‌شوند:

"حالا خودمانیم، شما که غریبه نیستید. تعریف از خود نباشد، تا اینجا زندگی‌م، نشد دست به کاری بزنم و آخرش ناجور نشود" (م.ک.، کتاب پنجم: ۱۵۵)

در *مرک مویجی* نیز ترکیب اعضای پنج نفره خانواده که کرک‌هویجی خردسال‌ترین آنهاست، و نیز کاربرد القابی مانند "داداش بزرگه"، "آبجی" و "به‌ندرت" "مامان" (رونار، ۱۳۱) در زبان

راوی می‌تواند حاکی از عناصری قابل ارجاع به زندگی نویسنده باشد؛ در حقیقت، در این متون، نویسنده، راوی و شخصیت به یکدیگر پیوند خورده‌اند. با این حال نباید این آثار را به‌ژانر زندگی‌نامه نویسی تقلیل داد زیرا "حتی اگر داستانی در قالب خودسرگذشت نگاری روایت شده باشد، منِ راوی تصویری از «راوی» است، نه از کسی که متن را نوشته است و این تصویر در یک صحنه گفته پردازگی تعیین شده توسط متن شرکت جسته است" (Maingueneau, 2007:11)؛ بنابراین باید بین راوی متن و مؤلف اثر تفاوت قائل شد.

در واقع *قصه‌های مجید*، با توجه به نوع روایت، استفاده از واژه‌ها، اصطلاحات و ساختارهای متعلق به زبان عامیانه و نیز به دلیل خطاب قرار دادن روایت‌شنو و تأکید بر عمل ارتباطی روایت خود، در مجموع نوعی خاطره‌گویی شفاهی را در حیطه ادبیات کلاسیک و عامیانه تداعی می‌کند. افزون بر این، توضیحات نویسنده در پانوشته‌ها که در کتاب‌های اول تا سوم، کم تعداد ولی در دو کتاب آخر پرشمارند، گویای مطلب جدیدی است: این توضیحات در ابتدا واژه‌ها و اصطلاحاتی را شامل می‌شوند که می‌تواند برای کلیه خوانندگان، از بزرگسال و نوجوان مفید باشد، ولی در انتها، گاه واژه‌ها و اصطلاحاتی آشنا و معمول (علیرغم، حقیر (م.ک.)، کتاب پنجم (6:)) را در بر می‌گیرند که به نظر می‌رسد تنها خوانندگان کم سن و سال را هدف گرفته باشند و بدین ترتیب این گفتمان سعی در ثبت خود در ادبیات کودکان و نوجوانان دارد.

ولی تعیین ژانر روایتی *مرک مویجی*، در چارچوب واژه‌هایی مشخص و قطعی، چندان امکان پذیر نیست و لئون بلوم^۲ نیز این نکته را متذکر شده است: "تصور می‌کنم که برونتی‌پره‌های^{۳۱} آینده مدت زمان مدیدی در باره جای‌دادن *مرک مویجی* در ستون تعریف کننده آن دچار تردید خواهند بود" (Laroche, 2010:88). این مسئله مرهون بازی‌های زبانی پیچیده‌ای است که راوی در همه زمینه‌ها به‌کار برده است. این روایت به‌زمره ادبیات رئالیست تعلق دارد، ولی به دلیل وضعیت راوی، بکار گرفتن زمان حال روایی که مخصوص زبان نوشتاری و ادبی است، و فور گفتگوها، نداشتن توصیف‌های طولانی و ... از ادبیات کلاسیک و نیز عامیانه متمایز شده و به‌نمونه‌های ادبیات روایی نو پیوند می‌خورد.

۶. چندآوایی و شناسایی هویت گفته‌پرداز

مسئله چندآوایی که هویت گفته‌پردازها را نشانه می‌رود (Maingueneau, 2007:89)، ابتدا از

سوی باختین مطرح شد و سپس اسوالد دوکرو^{۲۲} به گسترش زبانشناختی آن پرداخت. این مسئله در تضاد با اندیشه‌ای است که "برای یک گفته تنها یک منبع قائل می‌شود" (همان) و معتقد است که در گفتمان یک گفته‌پرداز، همزمان چندین صدا وجود دارد (همان: ۹۰). پرداختن به مسئله چندآوایی، در تمام ابعاد متنوع آن، زمان و صفحات بیشتری می‌خواهد که از حوصله این مبحث اجمالی بیرون است؛ بنابراین در این جا تنها به مواردی چند که بیانگر شباهت یا تفاوتی معنادار میان دو اثر مورد نظر باشد خواهیم پرداخت.

از بارزترین علائم چندآوایی، "نقل سخنانی از خود یا گوینده‌ای^{۲۳} دیگر توسط گفته‌پرداز است، سخنانی که مربوط به یک موقعیت گفته‌پردازی متمایز از موقعیت کنونی گفته‌پردازی اوست" (Mangueneau, 1981:97). نقل قول مستقیم و غیرمستقیم از بدیهی‌ترین این موارد، در هر دو زبان نوشتاری و گفتاری‌اند. به یک نمونه از هر یک اکتفا می‌کنیم:

نقل قول مستقیم:

"جلو آمد و گفت: "چرا آمدی تو دکان؟ برو بیرون" (م.ک، کتاب اول: ۱۲)

"موقع شام باز می‌گوید:

- مرسی، مامان، تشنه نیستم" (رونار، ۵۱)

نقل قول غیرمستقیم:

"ولی وقتی خواهرم گفت که نصف پول دوچرخه را می‌دهد قبول کرد." (م.ک، کتاب

دوم: ۱۰)

"ولی اینک مامان می‌آید تا خود پاسخ دهد که نمی‌خواهد." (رونار، ۱۳۱)

در این مثال‌ها، وجود دو گفته‌پرداز در دو موقعیت گفته‌پردازی مجزا در کنار یکدیگر آشکار است که یکی متعلق به راوی و دیگری متعلق به شخصیت است. در نقل قول مستقیم، گفته شخصیت پس از علائمی چون دو نقطه، خط تیره یا گیومه، با حفظ صورت اولیه و مؤلفه‌های "من، اینجا و اکنون" می‌آید و در نقل قول غیرمستقیم تنها با حفظ محتوا، بدون مؤلفه‌های موقعیتی خویش (به‌ویژه در زبان فرانسه)، و بیشتر پس از فعلی با معنای "گفتن" و حرف "که" قرار می‌گیرد. وجود این فعل و علائم مذکور مرز میان دو گفته‌پردازی را قابل تشخیص می‌سازد. باید گفت که در هر دو اثر، شمار نقل قول مستقیم بسیار بیشتر از نوع نقل غیرمستقیم و در اثر فرانسوی نیز شمار کلام مستقیم بسیار بیشتر از متن ایرانی است.

ولی انواع پیچیده‌تری از نقل قول از قبیل غیرمستقیم آزاد و مستقیم آزاد هم وجود دارند که مرز گفته‌پردازی‌ها و دیدگاه‌ها را درهم می‌شکنند، بطوری که تشخیص آنها تنها با دقت در بافت کلام^{۲۴} و عناصر پیرامون^{۲۵} میسر می‌شود. نقل قول غیرمستقیم آزاد که "بیشترین کارامدی را در روایت نوشتاری و بویژه روایت ادبی داراست" (Maingueneau, 1981:111)، در ادبیات قرن نوزدهم فرانسه رواج فراوان یافت، از اینرو، وجود آن در مرز موبجی نیز قابل انتظار است: "کبک‌ها با تکان‌های شدید از خود دفاع می‌کنند و بال‌زنان، پره‌های خود را پراکنده می‌سازند. هرگز قصد مردن ندارند. او یک همکلاسی را، با یک دست، راحت‌تر خفه می‌کند." (رونار، ۲۸)

در مثال فوق، عبارت پررنگ شده قابل انتساب به فکر و زبان شخصیت است، ولی با رهایی از علائم وجودی نقل قول مستقیم و غیرمستقیم و نیز با از دست دادن مؤلفه‌ها و اشاره‌گرهای^{۲۶} مربوط به موقعیت گفته‌پردازی شخصیت، در سخنان راوی بخوبی رخنه نموده و با آن یکی شده است، بطوری که در حقیقت، "شخصیت از طریق صدای راوی حرف می‌زند" (Genette, 1972:194). راوی با اتخاذ این شیوه از نقل قول، با بر عهده گرفتن گفته شخصیت، "بدون هیچ گونه گسستگی، از روایت ماجراها به روایت گفتار و افکار و بالعکس گذر می‌نماید" (Maingueneau, 1981:112) و در حقیقت تغییر چشم‌انداز را با استفاده از این نوع نقل قول سامان می‌بخشد (Adam, 1996:85). اگر عبارت مذکور را بصورت نقل مستقیم آن در نظر بگیریم، بصورت زیر تغییر می‌یابد:

هرگز قصد مردن ندارند. من یک همکلاسی را، با یک دست، راحت‌تر خفه می‌کنم.

بدین ترتیب، عبارت "هرگز خیال مردن ندارند" در گفته راوی و در کلام خام شخصیت به یک صورت آمده است و در حقیقت نقل قول مستقیمی است که با رهایی از قید علائم این نقل قول، در بطن سخن راوی جای گرفته است. در واقع، در مرز موبجی، زمان حال روایی باعث اختلاط مرز میان این نقل قول‌ها شده است زیرا اگر روایت به زمان گذشته صورت می‌گرفت، عبارت فوق هم بصورت زیر تغییر می‌یافت:

هرگز قصد مردن نداشتند. او یک همکلاسی را راحت‌تر، با یک دست، خفه می‌کرد.

نقل قول مستقیم آزاد پدیده‌ای متأخر است که در قرن بیستم "در ادبیات روایی مدرن" ظهور یافته و مانند نقل قول غیرمستقیم آزاد "مرز میان گفتمان نقل‌کننده و گفتمان نقل‌شده را بقدری بر هم می‌زند که تشخیص جدایی میان آن دو را با مشکل مواجه می‌سازد" (Maingueneau, 1981:112).

2007:124). در واقع راوی کرکموویی، با این که نقل مستقیم سخنان شخصیت‌ها را بر روایت صرف ترجیح می‌دهد، در همان پاره‌های روایی اغلب کوتاهی هم که بر عهده می‌گیرد، با بکارگیری شیوه نقل قول غیرمستقیم آزاد، افکار، گفتار و صدای شخصیت‌ها را در بطن کلام خود بازتاب می‌دهد ولی زمان حال روایی، در بیشتر موارد، باعث حفظ حالت خام گفتار در موقعیت اصلی گفته‌پردازی شده است و در نتیجه می‌توان آن‌ها را نقل قول مستقیم آزاد هم تعبیر کرد؛ مثال دیگری از نقل قول مستقیم آزاد در پی می‌آید:

"پیشاپیش از شکلک‌های آینده می‌خندند. باید چند تا از همسایه‌ها را دعوت می‌کردیم." (همان، ۳۲)

در روایت ایرانی نیز گاهی عبارات بلندی یافت می‌شود که در حقیقت گفتار یا فکری است که مجید نوجوان با خود دارد ولی راوی، بدون استفاده از علایم نقل قول مستقیم یا غیرمستقیم آن را در بطن سخن خود جای داده و مطابق با گفته خود زمان آن را نیز به گذشته تغییر داده و بدین ترتیب با نقل قول غیر مستقیم آزاد، صدای مجید نوجوان را با صدای مجید بزرگسال درهم آمیخته است؛ گاهی نیز عباراتی کوتاه، اغلب به حالت تعجبی، از این دست یافت می‌شود، برای مثال:

"عجب چیزی شده بودم" (همان، کتاب چهارم: ۱۲۱)، "چقدر خوب و ساده و گیرا نوشته شده بود" (همان، کتاب اول: ۹)، "عجب آشی برایش پخته بودم" (همان، کتاب اول: ۲۳).

علاوه بر این، در این روایت، گاهی نمونه‌هایی از نقل قول مستقیم آزاد، بیشتر در قالب عبارات تعجبی یافت می‌شود که در واقع سخنان مجید نوجوان‌اند که آنها را، در موقعیت گفته-پردازی خود در گذشته، به همان شکل به زبان آورده یا از فکر گذرانده است و راوی بدون استفاده از نشانه‌های نقل مستقیم، آنها را در بطن روایت خود گنجانده است، برای مثال:

"یعنی چه! چه اتفاقی برای دایی افتاده که پاک از فکر ما رفته؟" (همان، کتاب پنجم: ۵)، "عجب، یعنی ندید عکس را!" (همان، کتاب چهارم: ۴۰)، "عجب کاری شد" (همان، کتاب پنجم: ۸).

ولی در مجموع، فراوانی این نقل قول‌ها نزد راوی کم حرف کرکموویی، بیشمارتر است و در حقیقت، صداهاى بیشتری در گفتار راوی اثر فرانسوی تنیده شده است.

ایرونی^۷ (کنایه) که در فارسی معادل دقیقی ندارد و گاه نعل وارونه، تحکم، طعنه، کنایه خوانده می‌شود، یکی دیگر از مصادیق چندآوایی است که حضور دو گفته‌پرداز متمایز را مفروض می‌دارد. ایرونی، گفتمانی دوگانه با یک معنای واضح و یک معنای ناواضح است که

هر دو معانی آن قابل گردآمدن در یک جا نیستند (Hamon, 1996:10). به عبارت دیگر، گوینده سخن، کلامی را بر زبان می‌آورد ولی معنایی متضاد با آنچه در خوانش آن نهفته است القا می‌کند و مسئولیت این معنای نهفته را بر عهده گفته‌پرداز دیگری قرار می‌دهد.

در کرک مویجی، از زبان راوی می‌شنویم: "و برای تشویق نهایی، مادرش به او یک سیلی وعده می‌دهد" (رونار، ۲۶)؛ در این گفته، "سیلی" با اعمال "تشویق" و "وعده" منافات دارد و از آنجا که در ایرونی همیشه قصد "از اعتبار انداختن" وجود دارد (Charaudeau, Maingueneau, 2002:331)، واژه‌های مذکور مفهوم لفظی گفته را از درجه اعتبار ساقط نموده و معنای "تهدید کردن" را جایگزین آن می‌سازند. ایرونی همچون استعاره، مجاز و غیره در زمره آرایه‌های فکری جای دارد که دارای دو معنا بوده و معنایی متفاوت از معنای لفظی را اعتبار می‌بخشند، ولی در ایرونی، این تفاوت به سرحد تضاد رسیده است و بطور معمول "نه در قالب واژه" بلکه در "بی‌اعتبار ساختن جامع وجوه و ساختارهای استدلالی" جای می‌گیرد (Hamon, 1996:23). بافت موقعیتی کلام و فحوای آن، بویژه در زبان نوشتاری که از امکان تغییر لحن یا نشان دادن ژست بدنی محروم است، نقش بسزایی در تشخیص این آرایه ایفا می‌کند. از این رو، استدلال راوی کرک مویجی در "و چطور فریاد بزنند؟ تمام نیرویش صرف به تأخیر انداختن فاجعه می‌شود" (رونار، ۳۶)، فاقد اعتبار است زیرا در موقعیت کرک مویجی، "فریاد زدن" راحت‌ترین کاری است که وی می‌تواند انجام دهد. همچنین در "کرک مویجی بقدری از آمدن به تعطیلات خوشحال است که به‌گریه می‌افتد. و اغلب همین طور است، و اروونه عکس‌العمل نشان می‌دهد" (رونار، ۸۴)، در حقیقت شخصیت، با توجه به موقعیت، عکس‌العملی بجا و حاکی از ناراحتی از خود نشان می‌دهد و این خانواده است که آن را به شکل دیگری تعبیر کرده و چنین استدلالی را در بطن سخن راوی ارائه می‌دهد.

از نظر کارکرد اجتماعی، ایرونی علامت برتری و یک رخداد زبانی به‌منظور تثبیت یا تقویت چیرگی کسب شده است (Hamon, 1996:18)؛ فاصله مکانی و زمانی هم می‌تواند ایجادکننده نوعی برتری باشد. در کرک مویجی این فاصله از نوع مکانی است، زیرا راوی از شخصیت با ضمیر "او" یاد می‌کند؛ ولی در *قصه‌های مجید*، این فاصله از نوع زمانی است؛ در این روایت، من روایت‌کننده با من روایت‌شونده، از حیث سن و تجربه متفاوت است و همین نکته به‌اولی اجازه می‌دهد که با دومی با نوعی برتری تحقیرآمیز یا ایرونی رفتار کند (Genette, 1972: 259)؛ از

این رو، بطور طبیعی عباراتی یافت می‌شوند که در بافت موقعیتی خود، معنایی غیر همسو با معنای لفظی القا می‌کنند. بعنوان نمونه، با توجه به بافت کلام، صفات استعمال شده در عبارت "عجب پیرمرد فهمیده و دلسوزی بود!" (م.ک.، کتاب اول: ۱۳) برای شخصیت مورد نظر صدق نمی‌کنند؛ در "با خطکش کف دستهام را با تمام قوت نوازش کرد" (م.ک.، کتاب دوم: ۵۳)، "نوازش کردن"، به معنای "ضربه زدن" و "کتک زدن" است و در "می‌خواستم بگویم چه اتفاقی افتاده و چه جوری روزگارم عوض شده" (م.ک.، کتاب چهارم: ۳۳)، روایت‌ش‌نو، با توجه به بافتار، تغییر چندان‌ی در روزگار شخصیت دریافت نمی‌کند.

در این اثر، چنان‌که پیداست، جنبهٔ ایرونیکی بودن کلام بیشتر بر گزافه‌گویی تکیه دارد، زیرا "گزافه‌گویی بیجا یا استفاده از کلماتی که به‌گویندهٔ کلام تعلق ندارند، یکی از علایم وجودی ایرونی در محتوا به‌شمار می‌رود" (Charaudeau, Maingueneau, 2002:331) در واقع در کلیهٔ متون روایی این مجموعه، راوی با گنجاندن مضامین و مصادیق اغراق در گفته، آنها را از اعتبار می‌اندازد، مثلاً:

"دنیا برایم عوض شده بود. حتی آفتاب داغ تابستان، داغ و سوزنده نبود. ملایم بود. سبک بودم. انگار تو آسمان، روی ابرها، راه می‌رفتم. زمین زیر پاهایم نرم و صاف بود، عینو تشک. کفشم پایم را نمی‌زد. چاله چوله‌ها را نمی‌دیدم. کوچه‌ها تنگ و دراز و پیچ واپیچ نبود. [...]" (م.ک.، کتاب چهارم: ۳۷)

بدین ترتیب، روایت‌ش‌نو از خلال دنیای لحظه‌ای و اغراق‌آمیز شخصیت، دنیای واقعی را، در تضاد با آن، دریافت و بینش یک دیدگاه جمعی را در معنای پنهان گفته احساس می‌کند؛ ولی ایرونی در کرک‌هویجی، اشکال متعدد و پیچیده‌تری می‌یابد و اغلب هم محتوا و هم کل داستان و ساختار آن را درگیر می‌کند. به‌عنوان نمونه در داستان *کابوس* (رونار، ۳۱)، راوی در بارهٔ عادت شخصیت به "خروپف کردن" می‌گوید: "بدون هیچ شکی، به‌عمد خروپف می‌کند" (رونار، ۳۱)؛ در این عبارت، ایرونی جمله قابل تشخیص است زیرا عمل مذکور نمی‌تواند تعمدی باشد؛ ولی گفتمان راوی با به‌تصویر کشیدن تمهیداتی که کرک‌هویجی برای "خروپف کردن" اتخاذ می‌کند (صاف کردن گلو، اطمینان حاصل کردن از باز بودن راه بینی)، این تصور را بوجود می‌آورد که کرک‌هویجی به‌عمد وانمود به‌خروپف کردن می‌کند؛ ولی وقتی، پس از اولین خروپف، مادرش، ناخن‌های تیزش را تا عمق گوشت بدن وی فرو برده و فریاد او را به آسمان بلند می‌-

کند، همان تصور اولیه به جای خود باز می‌گردد زیرا او نمی‌تواند خواهان چنین تنبیهی باشد و در نتیجه گفته مذکور به قضاوت و سخنی از مادر تقلیل می‌یابد که در قالب نقل قول غیرمستقیم آزاد از زبان راوی خارج شده است.

همچنین در روایت رفت و برگشت که چگونگی استقبال یا بدرقه خانواده از کرک‌هویجی را به-تصویر می‌کشد، این گفته در پایان هر پاره به چشم می‌خورد:

"سپس او را می‌بوسد، تنها یک بار، برای این که دیگران حسادت نورزند." (رونار، ۸۴)

"با این حال او را می‌بوسد، تنها یک بار، برای این که دیگران حسادت نورزند." (همان، ۸۵)

این گفته، صدای راوی، مادر کرک‌هویجی و شخص وی را در هم آمیخته است و در همان حال که بافت گفته و رفتار متناقض خانواده با فرزندان دیگر، استدلال مذکور را فاقد اعتبار می‌سازد، تکرار آن در پایان هر پاره روایی هم بر شدت این بی‌اعتباری افزوده است.

"از نظر میخاییل باختین، تکثر بازی زبانی یکی از ویژگی‌های بنیادین یک رمان مدرن است" (بی‌نیاز، ۱۳۹۳: ۹۸). در دو روایت مورد بحث، نمونه‌های مختلفی از حضور صداها و متمایز در یک گفته، در قالب نقل قول‌های متعدد اعم از مستقیم و غیرمستقیم، مستقیم آزاد و غیرمستقیم آزاد و نیز ایرونی، وجود دارد. با این حال روایت فرانسوی از حیث تعدد و تنوع نقل قول، بویژه دو نوع اخیر آن که منگنو آنها را بیشتر مختص روایت ادبی و زبان نوشتاری می‌داند، پا را بسی فراتر از روایت ایرانی گذاشته است. از نظر ایرونی هم، راوی ایرانی، بیشتر نوع محتوایی آن را از طریق گزافه‌گویی ارائه می‌دهد و اغلب صدای راوی و یک دیدگاه جمعی را به هم پیوند می‌دهد، اما راوی فرانسوی بیشتر چندین صدا را، با بازی‌هایی هم در ساختار و هم در محتوا، در گفته خود گنجانده و بر جنبه‌های ادبی و مدرن بودن روایت خود می‌افزاید.

۷. نتیجه‌گیری

از تحلیل و مقایسه دو روایت مورد نظر نتایج زیر حاصل می‌شود:

الف- در *قصه‌های مجید*، علیرغم استفاده راوی از زمان گذشته برای نقل رخدادها و اختصاص فضای متنی بسیار به‌نمای تاریخی، به دلیل تأکید وی بر زمان حال گفته‌پردازی و ارتباط هم-کنشی میان خود و روایت‌شنو، در مجموع، حالت گفتمانی به‌گفته‌اش می‌بخشد، ولی زمان حال روایی و عدم تأکید بر حضور روایت‌شنو در کرک‌هویجی، نمایی تاریخی به‌روایت می‌بخشد.

ب- روایت در *قصه‌های مجید* از نوع اول شخص و خودسرگذشت نگاری کلاسیک است، ولی در *کرمویجی*، راوی با اتخاذ زاویه دیدی محدود به شخصیت اصلی و با داشتن اطلاعاتی بیشتر از او، در حالتی میان راوی اول شخص و دانای کل قرار دارد؛ می‌توان گفت که وی همان شخصیت اصلی در بزرگسالی است که نوعی روایت خودسرگذشت نگاری به‌شیوه دیگر سرگذشت‌نگاری ارائه می‌دهد.

ج- وفور نقل‌قول‌های غیرمستقیم آزاد و مستقیم آزاد و نیز حضور بیشتر ایرونی محتوایی و ساختاری در روایت فرانسوی نشانه تکرر بیشتر صداها و تعدد بیشتر بازی‌های زبانی در این روایت است.

د- *قصه‌های مجید* نوعی خاطره‌گویی شفاهی برای کودکان در گستره ادبیات عامیانه و واقعگرا را تداعی کرده و از محدوده ادبیات کلاسیک چندان فراتر نمی‌رود ولی *کرمویجی* با تأکید بر دنیای درونی و ذهنی شخصیت نوجوان و با اختلاط مرزها در سطوح متعدد، اعم از وضعیت راوی، زمان روایت و نقل‌قول‌ها، از روایت‌های کلاسیک فاصله گرفته و به‌متون روایی دوران پس از خود می‌پیوندد. بنابراین، اگر دو اثر از حیث واقع‌گرایی، طعنه‌آمیز بودن کلام و متمرکز بودن بر یک شخصیت نوجوان دارای شباهت‌هایی کلی‌اند، نحوه بکارگیری زبان روایت، به-شمار تفاوت‌ها می‌افزاید و صحبت از شباهت مطلق میان این گونه آثار را بی‌اعتبار می‌سازد.

۸. پی‌نوشت‌ها

1. *Poil de Carotte*
2. Jules Renard
3. actant

۴. نقل‌قول‌های برگرفته از اثر فرانسوی توسط مولفین ترجمه شده‌اند.

5. ultérieure
6. simultané
7. histoire
8. discours
9. autodiégétique
10. non personne
11. récit
12. hétérodiégétique
13. focalisation interne
14. non personne

15. allocutaire
16. zoom
17. canonique
18. généralisable
19. mimésis
20. Léon Blum
21. Ferdinand Brunière
22. Oswald Ducrot
23. locuteur
24. contexte
25. cotexte
26. déictiques
27. Ironie

۹. منابع

- آذر ا.، عباسی ع. و آزاد و. (۱۳۹۳). بررسی کارکرد روایی دو حکایت از الهی نامه‌ی عطار براساس نظریه گرمس و ژنت، در: جستارهای زبانی، د ۵، ش ۴ (پیاپی ۲۰)، آذر و دی، صص ۱۷-۴۳.
- اکبری زاده ف. و م. محمص (۱۳۹۶). نشانه معناشناسی گفتمان تبلیغی موسی(ع)، جستارهای زبانی، د ۸، ش ۵ (پیاپی ۴۰)، آذر و دی، صص ۳۱۸-۲۹۳.
- بارت ر.، تودوروف ت.، چرینس ج. (۱۳۹۴). درآمدی به روایت‌شناسی (مترجم: هوشنگ رهنما)، تهران، هرمس.
- بی نیاز، ف. (۱۳۹۳). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، تهران، افراز.
- سلاجقه، پ. (۱۳۹۲). صدای خط خوردن مشق، چاپ سوم، تهران، معین.
- شعیری، ح. ر. (۱۳۹۵). نشانه-معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی، تهران، انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.
- عباسی، ع. (۱۳۹۳). روایت‌شناسی کاربردی، تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- لوته، ی. (۱۳۸۶). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما (مترجم: امید نیک فرجام)، تهران، مینوی خرد.
- مرادی کرمانی، ه. (۱۳۸۵). شماکه غریبه نیستید، چاپ ششم، تهران، معین.
- مرادی کرمانی، ه. (۱۳۷۰). قصه‌های مجید (کتابهای اول تا پنجم)، تهران، کتاب سحاب.

- Adam, M. & F. Revaz (1996). *Analyse des récits*, Paris, Seuil.
- Alavi, F., «L'écriture brève du Journal de Jules Renard», Tehran, *Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji*, no. 6, Spring & Summer 1999, Published by University of Tehran, pp. 55-66.
- Alavi, F., «Etude des difficultés de la traduction des aphorismes», Tehran, *Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji*, no.7, Autumn & Winter 1999, Published by University of Tehran, pp. 47-55.
- Calas, F. & D.-R. Charbonneau (2002). *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Nathan.
- Charaudeau, P. & D. Maingueneau (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris.
- Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris, Seuil.
- Hamon, Ph. (1996). *Ironie littéraire*, Paris, Hachette.
- Laroche, H. (2010). *Jules Renard, Le réel et son double*, Paris, Eurédit.
- Maingueneau, D. (2014). *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand Colin.
- ----- (2007). *linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin.
- ----- (2004). *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin.
- ----- (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod.
- ----- (1981). *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- Renard, J. (1965). *Poil de Carotte*, Paris, Garnier-Flammarion.
- ----- (1977). *Journal 1887-1910*, Léon Guichard et Gilbert Sigaux éd., Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- Rivara, R. (2000). *La langue du récit*, Paris, Harmattan.

منابع فارسی: