Poetics of Novels Narrate the Islamic Revolution of Iran from the Viewpoint of Todorov's Narratology

Ali Sheshtamadi[1], **Ali Tasnimi**[2]

Type of article: original research

Received: 09 February 2024, Accepted: 03 July 2024

Abstract

This article focuses on novels whose narrative cores are events about the Islamic Iran revolution. The research method uses tools that narratology gives to reviewers from the viewpoint of Todorov. Todorov provides a view in narratology, which can compare between different structures. This article tries to detect and analyze the typical pattern between these novels from this viewpoint. Fifteen novels were analyzed, and the result was that a typical pattern existed in some aspects of the narrative structure. The resemblance among structures is the output of social aspects and social cognition of the Islamic Iran revolution, which has shaped the generations in these novels. Revolutionary novels are divided into past and new-generation novels. Past generation novels like "Song of Martyrs" focused on "documentary," and new generation novels focused on " artistic structure and form."

As the time of writing the novels has moved away from 1979, the characteristics of the older generation have faded in the novels, and the characteristics of the new generation have become more prominent. The research results confirmed the initial hypothesis, and pathology and criticism were conducted based on these dominant narrative patterns.

Keywords: Revolutionary novel, Todorov, Narratology, Resistance literature

1. PhD in Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran (Corresponding Author). Email: Shabdiz1366@gmail.com
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. Email: a.tasnimi@hsu.ac.ir

بوطیقای رمان‌های انقلاب اسلامی ایران، از منظر روایت‌شناسی تودورف

علی ششتمدی[۱]، علی تسنیمی[۲]

دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۲۰، پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۱۳

چکیده

پژوهش حاضر به تحلیل رمان‌هایی می‌پردازد که محور روایت آنها، حوادث انقلاب اسلامی ایران است. رمان‌های انقلاب، بخشی مهم از ادبیات پایداری ایران را تشکیل می‌دهند و در این تحقیق به عنوان یک حوزهٔ تفکیک‌شده، در دامنهٔ پژوهش قرار گرفتند. روش تحقیق، استفاده از ابزاری است که روایت‌شناسی در اختیار منتقدان قرار می‌دهد با تمرکز بر دیدگاه تودورف در این حوزه. تودورف منظری را در روایت‌شناسی مطرح می‌کند که بتواند آثار روایی را به لحاظ ساختاری با یکدیگر مقایسه کند. این تحقیق با استفاده از این رویکرد، سعی دارد الگوی مشترک میان رمان‌های روایتگر انقلاب را کشف و تحلیل کند. تحلیل بر روی ۱۵ رمان شاخص انجام گرفت و نتیجه این بود که الگوی مسلطی در حوزه‌های مختلف ساختار روایت این رمان‌ها وجود دارد. شباهت میان ساختارها، محصول مسائل اجتماعی و دریافت جمعی از انقلاب اسلامی ایران بوده است که باعث شده دو نسل در این رمان‌ها شکل بگیرد. درنتیجه رمان‌های انقلاب به دو دسته نسل قدیم و نسل جدید تقسیم شدند. نسل قدیم مانند آواز کشتگان بر «استناد» تمرکز دارند و رمان‌های نسل جدید، مانند شاه‌کشی بر «ساختار هنری». با فاصله گرفتن زمان نگارش رمان‌ها از سال ۱۳۵۷، ویژگی‌های نسل قدیم در رمان‌ها محو شده و ویژگی‌های نسل جدید، برجسته‌تر می‌شوند. نتیجهٔ پژوهش فرض اولیه را تأیید کرد و بر اساس این الگوهای روایی مسلط، آسیب‌شناسی و نقد انجام گرفت.

کلیدواژه‌ها: رمان انقلاب، تودورف، روایت‌شناسی، ادبیات پایداری

---

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: shabdiz1366@gmail.com
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.
Email: a.tasnimi@hsu.ac.ir

۱. مقدمه

این پژوهش در مورد دامنه‌ای از روایت‌ها است که مرتبط می‌شود با جنگ‌ها، قیام‌ها و انقلاب‌ها. اگر دایرۀ مورد نظر خود را باز هم محدود کنیم، می‌توانیم از روایت‌هایی سخن بگوییم که «پایداری» انسان‌ها را در مورد ارزش‌ها و هنجارهایی مانند ملیت، مذهب و قومیت به تصویر می‌کشند. روایت‌هایی که امروز بخشی از «ادبیات پایداری» تلقی می‌شوند. البته به لحاظ پژوهشی، موضوع ادبیات پایداری هنوز محل و موضوع مناقشات و چالش‌های فراوانی است. چه در حوزۀ تعریف آن و تشخیص اینکه کدام آثار در حیطۀ ادبیات پایداری محسوب می‌شوند و کدام آثار در این حیطه قرار ندارند؟ چه در حوزۀ اثرگذاری سیاسی و اجتماعی و چه در حوزۀ نقد ادبی و گسترۀ عظیم آن. پژوهش‌گرانی که وارد این حوزه می‌شوند، با تمام این اگرها و اماها و صدالبته با قلمرویی جذاب از ادبیات روایی روبرو هستند که هرکدام می‌تواند موضوع یک تحقیق مبسوط باشد. ادبیات پایداری هم در حوزۀ شعر و متن ادبی، هم در حوزۀ قالب‌های روایی مانند داستان کوتاه و رمان، گسترش یافته و آثار متعددی در دایرۀ شمول آن قرار می‌گیرند. به لحاظ موضوعی نیز، عرصه‌های متفاوتی، از مبارزه با بیگانگان گرفته تا شرح انقلاب‌هایی علیه تک‌صدایی‌های یا جهان‌بینی‌های متفاوت، در این دامنه قرار می‌گیرند. این پژوهش، در دامنه‌ای خاص‌تر به روایت‌هایی مدرن از انقلاب اسلامی ایران می‌پردازد.

این انقلاب، در ابعاد سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیکی، منظر و گفتمانی جدید در کشور کهن‌سال ایران ایجاد کرد. تأثیر این اتفاق عظیم در تمام ابعاد هنر به‌ویژه ادبیات، غیر قابل انکار است. گسترۀ ادبیات به انواع مختلف ادبی تقسیم می‌شود و موضوع بحث در این مقاله، نوع ادبی رمان است. بررسی ساختار رمان‌هایی که موضوع محوری آنها انقلاب اسلامی ایران است، نکات بسیاری را در مورد نگرش نویسندگان و تأثیر دوطرفۀ جامعه و آنها، مشخص می‌کند.

رمان‌های انقلاب رنگ و بوی پایداری دارند و اساساً موضوع انقلاب، نوعی مقاومت و تلاش ملت برای بیداری اجتماعی و بازتاب حقایق جامعه‌ای است که در مسیر شدن و بازسازی هویتی به دنبال ترمیم خویشتن فردی و اجتماعی هستند. در بخش نتیجه‌گیری، به یافته‌های این پژوهش اشاره خواهد شد که نشانه‌های این تکامل اجتماعی و فردی، چطور در ساختار رمان‌های انقلاب اسلامی ایران نیز نمود یافته است.

ضرورت داوری منصفانه و ارزیابی غیر ایدئولوژیک، ما را به سمت استفاده از روش‌های زبان‌شناختی در تحلیل سوق می‌دهد. ازآنجاکه «در نقد ساختاری، برعکس نقد سنتی دانشگاهی که ارتباطی بین اجزاء یافته برقرار نمی‌شود، پیوسته سخن از «کلیت» اثر است و ازاین‌رو نقد ساختاری را نقد کلیت هم می‌خوانند.» (ابراهیمی‌فخاری ۱۳۸۹: ۱۲۷) و هدف این تحقیق نقد کلیت آثار و روند است، این زاویه‌دید، انتخاب مناسبی برای روش تحقیق تلقی خواهد شد. واژۀ «روایت‌شناسی» به‌منظور یکدست کردن آثاری که پژوهشگران رشته‌های مختلف دربارۀ روایت پدید می‌آوردند، ابداع شده بود (فراسکا، ۱۳۸۲: ۲۶۶). اولین بار تودورف (Tzvetan Todorov) واژه «روایت‌شناسی» را که ترجمه واژه فرانسوی «narratologie» است در کتاب دستور زبان دکامرون معرفی کرد (حری، ۱۳۸۲: ۳۲۲).

داستان، ارتباطی ناگسستنی با «طرح» یا همان پلات (Plot) دارد. داستان شامل همۀ چیزهایی است که خواننده می‌خواند. پلات همۀ این‌هاست به‌علاوۀ علل عینی و ذهنی که ممکن است در متن دیده نشوند، اما نویسنده داستان را بر مبنای آنها می‌نویسد (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۶۷ و ۱۶۸). ترتیب واقعی رویدادها به‌صورت مسلسل و مجرد است درصورتی‌که طرح یا پلات، سلسله‌ای از رخدادهاست آن‌گونه که راوی تعریف می‌کند (مارتین ۱۳۸۱: ۷۷). فرمالیست‌ها «طرح» را عبارت از عناصر غیرداستانی و حوادث بیان‌شده می‌دانند و داستان را حوادث بیان‌شده به‌اضافۀ حوادث بیان‌ناشده معرفی می‌کنند (احمدی، ۱۳۸۲: ۵۴).

تعریف روایت‌شناسی را این‌گونه ارائه کنیم ـ روایت‌شناسان آلمانی، این مقوله را برابر با «نظریه روایت» تعریف کرده‌اند ـ روایت‌شناسی مطالعه و تحلیل روایت به عنوان ژانر است. موضوع و تمرکز آن توصیف محتوا، تمایزها و ترکیب‌های مختلف از روایت است برای فهم این

مسئله که این‌ها به چه شکلی با نظریه‌ها و قالب‌های این حوزه ارتباط پیدا می‌کنند (Fludernik 2009: 8)؟ تودورف عبارت روایت‌شناسی را به کار برد تا عنوانی داشته باشد برای کارهایی که خودش و دیگر نظریه‌پردازان ساختارگرا انجام می‌دهد. به معنی علمی که ساختار روایت را بررسی می‌کند (Herman 2009: 24). روایت‌شناسی یک درک است. گاهی چیزی که درک می‌کنیم، به زبان قابل‌بیان یا تصویرسازی نیست. هنوز روایت‌شناسی تلاش دارد زبان مناسبی برای بیان آنچه درک می‌کنیم بیابد؛ مانند زبانی که شیمی برای خلق درکی که از ذرات ماده داریم، ارائه داده است.

مهم‌ترین نکته در مورد رویکردی که برای این پژوهش انتخاب شده، نگاه کلی به روند خلق آثار هنری است. یکی از مهم‌ترین اهداف این تحقیق، کشف «روند» به‌جای متمرکز شدن روی تک‌تک و جزء آثار است. کالر می‌گوید:

اگر مابین زبان‌شناسی و بوطیقا تناظری قائل شویم، به این نتیجه می‌رسیم که وظیفهٔ ما، توضیح معنی تک‌تک آثار ادبی به‌صورت منفرد نیست؛ همان‌طورکه یک زبان‌شناس نیز جمله‌های زبان را یکی‌یکی مطالعه و شرح نمی‌کند. هدف و وظیفهٔ ما در بوطیقا، مطالعهٔ آثار ادبی به‌مثابهٔ تجلّی‌های یک نظام ادبی است تا معلوم کنیم قراردادهای حاکم بر این نظام، چگونه این امکان را پدید می‌آورند که آثار ادبی معنادار شوند (Culler 2002: 113).

به همین دلیل، برای نیل به این هدف، تودورف به شکل مشخص از بوطیقا (Poetics) صحبت می‌کند. بوطیقا، برخلاف تأویل، فقط در پی جست‌وجو و گفتن معنا نیست؛ بلکه در پی آن است که قوانینی کلّی را که باعث به وجود آمدن یک اثر می‌شود بررسی کند. طبیعتاً بوطیقا این قوانین را در خود ادبیات جست‌وجو می‌کند؛ بنابراین بوطیقا رهیافتی است که هم مجرّد است و هم درونی. تودورف معتقد است ساختارگرایی، اصطلاحی چندمعنایی است و این سختی ارتباط بوطیقا و ساختارگرایی را به وجود می‌آورد. تودورف همهٔ گونه‌های بوطیقا را ساختاری می‌داند؛ زیرا موضوع بوطیقا مجموعهٔ آثار ادبی نیست؛ بلکه ساختاری مجرّد است که ادبیات نام دارد؛ چیزی که ما در این تحقیق به دنبال آن هستیم. تودورف بوطیقا را در اوّل راه خود می‌داند و معتقد است باوجود کاستی‌هایی که دارد، برای ادبیات ضروری است (Todorov 1981: 6, 7).

در میان پژوهش‌های فارسی، محققانی که از روش‌های روایت‌شناسان استفاده می‌کنند، عموماً این روش‌ها را برای بررسی آثار کلاسیک و مشهور تاریخ ادبیات فارسی به کار گرفته‌اند. پژوهش‌هایی نیز که آثار مدرن را قلمرو پژوهش قرار داده‌اند، هدفی متفاوت با این پژوهش داشته‌اند. هدف این پژوهش ازاین‌جهت متفاوت است که روایت‌شناسی در آن ابزاری است برای کشف الگوهای مسلط در روایت و شناسایی جریان‌های غالب در رمان‌نویسی حوزهٔ مورد نظر. از منظر روش نیز، تزوتان تودورف «روش» برای روایت‌شناسی ارائه نمی‌دهد، بلکه مجموع گفتمان او، منظر و ابزاری را در اختیار محققان قرار می‌دهد تا با استفاده از آن ساختار روایت را بشناسند. این ابزار، چنان‌که در بخش روش‌شناسی تبیین خواهند شد، برای بررسی فرضیه‌های پژوهش به کار گرفته شده‌اند.

روایت‌شناسی از منظر تودورف رویکرد اصلی این تحقیق خواهد بود. در این رویکرد، داستان به واحدهای کمینه تقسیم می‌شود و از منظر اجزای روایت (راوی، زاویه‌دید، شخصیت و ...) مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. پژوهش به دنبال پاسخ دادن به این پرسش‌هاست: چه الگوی مشخصی در داستان‌های روایتگر انقلاب سال ۱۳۵۷ ایران وجود دارد و در این آثار تکرار می‌شود؟ و نویسندگان آثار انقلاب با چه زمینه‌های شخصی و اجتماعی، به شکل مشترک به این الگو رسیده‌اند؟

فرضیه پژوهش این است که الگوی مشخصی در این روایت‌ها وجود دارد و زمینه‌های مشخصی در تشکیل این الگو مؤثر بوده‌اند و تأمل روی این الگو و زمینهٔ شکل‌گیری آن، ما را به سمت شناسایی دو جریان اصلی مرسوم در نگارش این رمان‌ها هدایت می‌کند.

۲. قلمرو پژوهش

قلمرو این پژوهش، رمان‌های شاخصِ روایتگر انقلاب سال ۱۳۵۷ مردم ایران هستند. برای مشخص‌تر شدن دامنه، معیار «شاخص بودن» را عینی‌تر تعریف می‌کنیم:

۱. به لحاظ نوع ادبی، رمان باشد.

۲. موضوع محوری رمان، حوادث مرتبط با انقلاب اسلامی ایران باشد. اولویت داشتن و محسوس بودن موضوع انقلاب و پایداری، مهم است. محورِ روایت شخصیت‌ها، مبارزه‌ها، مواجهه‌ها و ماجراهای مرتبط با اتفاقات مهم سیاسی اجتماعی باشد.
۳. جزء آثار شاخص باشد، یعنی حداقل یکی از این معیارها را داشته باشند: چند بار تجدید چاپ شده باشند ـ توسط انتشارات معتبر و مشهور چاپ شده باشند ـ جایزهٔ معتبری را گرفته باشند ـ نویسندهٔ قابل‌اعتنا و مهمی اثر را نوشته باشد ـ در مورد اثر، بحث، نقد یا تحلیل‌هایی به شکل کتاب، مقاله یا نشست تخصصی انجام گرفته باشد.
۴. از هر نویسنده، یک اثر در دامنه قرار می‌گیرد.

با این معیارها، ۱۵ رمان، موردبررسی و تحلیل قرار گرفت:

آواز کشتگان اثر رضا براهنی (۱۳۵۳)، *اهل غرق* اثر منیرو روانی‌پور (۱۳۶۷)، *جزیره سرگردانی* اثر سیمین دانشور (۱۳۷۲)، *مدار صفر درجه* اثر احمد محمود (۱۳۷۲)، *فصل کبوتر* اثر حسین فتاحی (۱۳۸۹)، *دخیل هفتم* اثر محمد رودگر (۱۳۹۱)، *سال گرگ* اثر جواد افهمی (۱۳۹۱)، *شاخه‌های روز* اثر حسن کیقبادی (۱۳۹۱)، *شاه‌کشی* اثر ابراهیم اکبری دیزگاه (۱۳۹۱)، *هزار و یک جشن* اثر محمد محمودی نورآبادی (۱۳۹۱)، *گرگ‌سالی* اثر امیرحسین فردی (۱۳۹۲)، *کافهٔ خیابان گوته* اثر حمیدرضا شاه‌آبادی (۱۳۹۴)، *باغ خرمالو* اثر هادی حکیمیان (۱۳۹۶)، *روز داوری* اثر سجاد خالقی (۱۳۹۷) و *سایه‌های باغ ملی* اثر محسن هجری (۱۳۹۷).

از نظر قلمرو، تعیین مطلق دامنه غیرممکن می‌نماید. نمی‌توان به‌صورت قطعی مدعی شد که تمام آثار بررسی شده و هیچ استثنایی از زیر ذره‌بین تحلیل خارج نمانده است. محققان تمام سعی خود را به کار گرفتند تا کتابشناسی‌ها و مراجع را به‌صورت کامل موردبررسی قرار دهند، اما همیشه امکان آن وجود دارد که در فضای بی‌نظم چاپ و انتشار کتاب‌ها از طریق مراجع مختلف نشر، کتاب‌هایی باشند که به فهرست‌ها راه پیدا نکرده باشند.

۳. روش تحقیق

تودورف روایت را به لایه‌های مختلف تقسیم می‌کند و بعد وارد مرحله تحلیل می‌شود. این لایه‌ها عبارت‌اند از خبر[۱]، عبارت یا گزاره[۲] و پی‌رفت[۳] (تودورف ۱۳۹۷: ۱۶۵). تودورف در مثال‌هایی که از تحلیل روایت دارد، این ساختار استخراج‌شده را گاهی به یک پدیدهٔ عینی هم تشبیه می‌کند (Todorov, 1971: 41). اساس کار تودورف، فروکاستن و تجزیهٔ متن به واحدهای کمینه است. از نظر او، روابط میان این واحدها، نخستین معیار متمایز کردن ساختارهای متنی متعدّد از یکدیگر است (Todorov, 1981: 41).

تمام راه‌ها برای آن‌که به یک اثر، از زاویه‌دید نکات و توصیفاتِ مدنظر تودورف نگاه کنیم، از «طرح» داستانی می‌گذرد. مسئله‌ای که روایت‌شناسان در تعریف آن زیاد اختلاف‌نظر ندارند. تودورف تأکید می‌کند که منظور از محدود شدن به خلاصهٔ طرح، این نیست که از نظر ما ادبیات، محدود به طرح است؛ بلکه او با تحلیلِ فهم مخاطب عام و خاص از متن و طرح، به این نتیجه می‌رسد که هدف از تقلیل[۴] متن به چکیدهٔ طرح، طبقه‌بندیِ این طرح‌ها است. یافتن طبقه‌هایی جهت دسته‌بندی روایت‌ها، به ما در تحلیل ساختار روایت کمک مهمی می‌کند (Todorov 1969: 72,73). مسئله خلاصه طرح در بوطیقا نیز مانند دیگر کتاب‌ها و مقالات تودورف طرح می‌شود «برای بررسی ساختار پی‌رنگ یک حکایت، باید ابتدا این پی‌رنگ را در قالب خلاصه‌ای عرضه کنیم که در آن، تک‌تک کنش‌های مشخص داستان، در یک عبارت بیان شده باشند» (تودورف ۱۳۹۷: ۷۲). منظور از «عبارت» در این ترجمه، همان مفهومی است که بعضی مترجمان دیگر آن را «گزاره» خوانده‌اند. در ادامه این سطح‌بندی را به این شکل ادامه می‌دهد:

«چنانچه بخواهیم می‌توانیم در حوزه نحو، واحدی را برای اندازه‌گیری تعریف کنیم که از یک عبارت ساده بزرگ‌تر باشد و نامش را هم سکانس یا پی‌رفت بگذاریم. پی‌رفت، بسته به نوع روابط حاکم میان عبارت‌ها، ویژگی‌های متفاوتی خواهد داشت؛ اما درهرحال، تکرار ناقص [تغییریافته] عبارت نخستین هر پی‌رفتی نشان می‌دهد که آن پی‌رفت به پایان رسیده است» (Todorov, 1971: 81).

تودورف، اساس کار خود را بر طبقه‌بندی روایت در ۴ سطح «خبر، عبارت، پی‌رفت و متن» قرار می‌دهد و در مقالات و کتاب‌هایش بارها سراغ این طبقه‌بندی می‌رود: (Todorov, 1971: 165). در بوطیقای نثر، از یک «کوچک‌ترین پی‌رنگ کامل» نام می‌برد که عبارت است از گذر از یک تعادل به تعادل دیگر. حکایت آرمانی با موقعیت ثابتی شروع می‌شود که نیرویی آن را بر هم می‌زند. حاصل این کار برهم خوردن تعادل است؛ سپس نیرویی در جهت عکس وارد عمل [شده] و درنتیجه تعادل بار دیگر برقرار می‌شود. تعادل دوم شبیه تعادل نخست است اما این دو هیچ‌گاه یکسان نیستند (Todorov, 1971: 73).

درواقع قطعه‌های روایی یا همان «پی‌رفت»ها از نگاه تودورف، اگر کامل باشند از پنج گزاره تشکیل می‌شوند:

۱. موقعیت متعادلی تشریح می‌شود.
۲. نیرویی موقعیت متعادل را بر هم می‌زند.
۳. موقعیت نامتعادلی به وجود می‌آید.
۴. نیرویی برخلاف نیروی گزاره دوم موقعیت متعادل را برقرار می‌کند.
۵. موقعیت متعادل تازه‌ای ایجاد می‌شود. (آزاد، ۱۳۸۸: ۱۱).

در این تحلیل دستوری ـ همان روشی که تودورف اولین بار در پژوهش «دستور زبان دکامرون» آن را به کار گرفت ـ شخصیت‌ها به عنوان اسم، خصوصیات آنها به عنوان صفت و اعمال آنها به‌منزلهٔ فعل قلمداد می‌شود (Eagleton 1996: 91). اجزای متن روایت را می‌توان طبق سطح‌بندیِ موردنظر، به این شکل شرح داد:

۱. کارکردها (خبر): وقتی می‌خواهیم روایت را به واحدهای کوچک‌تر تقسیم کنیم، نخستین واحدهایی که به دست می‌آید «کارکردها» هستند. یک روایت از چیزی جز کارکرد تشکیل نمی‌شود. از دید زبان‌شناسی، کارکرد یک واحد محتوایی است (Barthes 1975: 244).

۲. گزاره (عبارت): کوچک‌ترین واحدهای روایی است؛ و ازلحاظ ساختاری هم‌ارز یک جملهٔ تام (احمدی ۱۳۸۲، ۲۸۳).

۳. پی‌رفت: واحد بزرگ‌تر از گزاره و خود شامل چند گزاره است؛ و فی‌نفسه یک حکایت کوچک است (احمدی ۱۳۸۲، ۲۸۳).

این پژوهش، جهت آماده‌سازی خلاصه طرح متن را به پی‌رفت‌ها و گزاره‌ها تقسیم کرده است، کارکردها به دلیل اینکه اجزای بسیار کوچکی هستند که تحلیل را از هدف اصلی یعنی ترسیم شمایل کلی ساختار، دور می‌کنند، کمکی به تحقق هدف پژوهش نمی‌کردند. پی‌رفت‌ها به شکل شماره‌گذاری شده مرتب شدند و پی‌رفت‌های مرتبط، با یکدیگر ارتباط داده شدند.

ابزار دیگری که تودورف در روایت‌شناسی به کار می‌گیرد، «تحلیل زمان» در روایت است. زمان نمودی است که از سخن گذر می‌کند و به داستان می‌رسد. دربارهٔ زمان، تودورف ضمن تأیید حرف ژنت، مجدد از این سه ویژگی نام می‌برد و کاربرد آنها در روایت‌شناسی را بیان می‌کند: ۱. «ترتیب» که زمان روایت‌شدهٔ داستان مبتنی بر آن است، با ترتیب روایت که سخن است، متوازن نیست. در این مورد از «زمان‌پریشی» می‌گوید؛ ۲. «مدت» زمان‌های داستان و متن زمانی را که گمان می‌رود واقعه داستانی طی کرده باشد، با زمان لازم برای خواندن سخنی که آن کنش را فرامی‌خواند، می‌توان سنجید، ۳. «بسامد» که به سه قسمت ۱. روایت تک‌محور سخن واحد، بازنمایندهٔ رخدادی واحد است، ۲. روایت چند محور که یک رخداد واحد را چندین سخن بازنمایی می‌کند، ۳. سخن تکرارشونده یک سخن واحد تعدادی از رخداد شبیه هم را بازنمایی می‌کند (Todorov 1981: 30-33). روایت تک‌محور از هرگونه شرح و تفسیری بی‌نیاز است. روایت چند محور از فرایندهای گوناگونی نتیجه می‌شود؛ فرایندهایی نظیر پرداختن مکرر به داستانی واحد توسط شخصیتی واحد، روایت‌های مکمل چندین شخصیت داستانی درباره پدیده‌ای واحد.

تودورف معتقد است:

ترتیب زمان روایت (سخن داستان) هیچ‌گاه کاملاً با ترتیب زمان روایت‌شدهٔ داستانی یکی نیست و به ناگزیر در ترتیب وقایع «پیشین» و «پسین» تغییری به وجود می‌آید. زمانمندی سخن تک‌ساحتی است و زمانمندی روایت ساحتی درنتیجه، ناممکن بودگی توازی میان این دو نوع زمانمندی به زمان‌پریشی می‌انجامد. دو گونه اصلی این زمان‌پریشی عبارت‌اند از بازگشت زمانی یا عقب‌گرد (گذشته‌نگر) و پیشواز زمانی یا استقبال (آینده‌نگر).

هنگامی‌که از پیش گفته می‌شود که بعداً چه اتفاقی خواهد افتاد، ما با پیشواز زمانی سروکار داریم ... از سوی دیگر می‌توان تمایزی قائل شد میان برد زمان‌پریشی یعنی (فاصله زمانی میان دو لحظه از داستان) و دامنه آن (دیرش یا مدت‌زمانی که به حاشیه پردازی‌ها اختصاص می‌یابد). بر اساس این‌که این زمان‌پریشی با روایت اصلی برخورد داشته باشد یا نه؟ می‌توان آن را زمان پریشی درونی یا زمان‌پریشی بیرونی دانست. برای مثال نقل (به ناگزیر) پی‌درپی دو رخداد هم‌زمان یک زمان‌پریشی درونی خواهد بود. بدون آن‌که هیچ بردی داشته باشد (Rimmon-Ke-nan 2003: 21).

در روایت تکرارشونده، نویسنده معمولاً حالت پایدار آغازی را به کمک افعال استمراری (که ارزشی تکرارشونده دارند) بیان می‌کند و این عمل را پیش از وارد کردن مجموعه رخدادهای ویژه‌ای انجام می‌دهد که گزارش او را خواهند ساخت؛ تأثیر عام این تمهید نوعی تعلیق زمانی رخدادها خواهد بود (Rimmon-Kenan 2003: 25).

به‌طور خلاصه، بر اساس آنچه توضیح داده شد، روش این پژوهش به این شکل است که ابتدا، خلاصه طرح هر رمان به تفکیک پی‌رفت‌ها و گزاره‌ها استخراج شد و سپس این ابزار روایت، در مورد این خلاصه‌طرح‌ها مورد بررسی قرار گرفت: ساختار فضا ـ زمان، راوی، توالی رخدادها، وجوه فعلی، تمرکز، دیدگاه (منظر)، توصیف (بن‌مایه‌های ایستا)، شخصیت، تعهد، دگرگونی.

۴. تحلیل و بررسی

هر داستان با استفاده از ابزارها بررسی و تحلیل شد تا در مرحلهٔ بعد، به شباهت‌ها و تفاوت‌های میان آنها پرداخته شود. ابتدا چکیدهٔ نحوی هر رمان استخراج و سپس ابزار موردنظر روایت‌شناسی در مورد آن به کار گرفته می‌شود. پی‌رفت‌ها بر اساس خط سیر روایت مرتب و شماره‌گذاری شدند و با نشانه‌ها و توضیح‌ها، سیر طبیعی رخدادها نیز نمایش داده‌شده‌اند. جهت تمایز هر پی‌رفت علاوه بر شماره، عنوانی انتخاب شد. در ادامه برای هر داستان، جدول خاصی طراحی شد که در آن، ابزار روایت‌شناسی که بیان شده بود، بر روی چکیدهٔ استخراج‌شده، اعمال شد. به دلیل طولانی بودن حجم این داده‌ها (نزدیک به ۲۰۰ صفحه) ذکر آنها در متن مقاله امکان‌پذیر نبود اما اسناد تحقیق، جدول‌ها و خلاصه‌ها، موجود و قابل ارائه هستند.

لازم به ذکر است که با توجه به «نقد کلیت» که در روش‌شناسی توضیح داده شد، ویژگی‌های برجستهٔ داستانی در هرکدام از معیارها بررسی‌شده‌اند. طبیعی است که بررسی یک رمان به‌صورت دقیق، از دریچهٔ هرکدام از این ابزارهای روایت‌شناسی، خود موضوع پروندهٔ پژوهشی مفصل است، در این تحقیق، هدف اصلی کشف «جریان» و «الگوریتم» مشابه در داستان‌ها است؛ بنابراین نکات برجسته و مشابهت‌ها به شکل متمرکزتری پیگیری می‌شوند. به این منظور، آنچه میان یافته‌ها اشتراک بیشتری داشت، طبقه‌بندی می‌شوند. به دلیل تنگنای فضا، به یافته‌های حاصل از این تطبیق، اکتفا می‌شود:

۴. ۱. الگوی مسلط

رمان‌هایی که در نیم‌قرن اخیر، با محوریت حوادث و مبارزه‌های مربوط به انقلاب ۵۷ نوشته‌شده‌اند، از الگوهای مشترکی طبیعت می‌کنند. طبیعتاً در هرکدام از موارد، استثناء هم وجود دارد و این طبیعت الگوهای ساختاری است (آن‌ها الگوهای مسلط هستند نه مطلق). همچنین بدیهی است که هنجارزدایی و فرار از الگوهای تکراری، باعث شده آن روایت‌های استثنا، ساختاری جذاب‌تر و هنرمندانه‌تری داشته باشند که در بخش نتیجه‌گیری‌ها به آن پرداخته خواهد شد. الگوهای مشترک را می‌توان به این شکل دسته‌بندی کرد:

۴. ۲. روایت کمال

کمال یا بالاترین سطحی که یک انسان لازم است ـ یا می‌تواند ـ به آن برسد یکی از اساسی‌ترین مفاهیمی است که هر ایدئولوژی، به تعریف آن می‌پردازد. این مسئله که «گروه‌های مختلف دخیل در پیروزی انقلاب مردم در سال ۱۳۵۷، هرکدام چه جهان‌بینی داشتند؟» و «در قالب این جهان‌بینی «کمال»، «انسان» و «کمال انسان» را چطور معرفی می‌کردند؟» نیازمند پژوهش‌هایی در حوزه‌های دیگر علوم انسانی است. آنچه در این تحقیق موردنظر قرار

می‌گیرد، اثری است که این «کمال‌گرایی» در روایت‌های نویسنده‌ها از انقلاب گذاشته است.

این داستان‌ها به شکل مشترکی، روایت «کمال» هستند، آن‌هم به شکلی خاص. آنها کمال فرد و جامعه را هم‌زمان پیش می‌برند. قهرمان داستان، هم‌زمان با تکامل جامعه، رشد می‌کند تا در نقطهٔ پایانیِ داستان، قبل، بعد یا هم‌زمان با انقلاب ۵۷، خودش نیز به کمال می‌رسد. دو نکته در این مسئله بسیار مهم است: اول اینکه کمال، بر اساس جهان‌بینیِ موردنظر نویسنده تعریف می‌شود، دوم اینکه به‌صورت ضمنی، نویسنده‌ها انقلاب مردم ایران را «به کمال رسیدن جامعه» می‌دانند و در این نکته با هم تفاهم دارند. به عنوان مثال در رمانِ *آوازِ کشتگان* قهرمانِ داستان، ارزش «خاک» و سرزمین را بیشتر و بیشتر می‌شناسد و در پایان در همین مسیر جانش را از دست می‌دهد. در *گرگ‌سالی* قهرمان داستان در پیوند با گذشتهٔ خویش تکاملِ معنوی می‌یابد و زمانی که از روستا خارج می‌شود، شخصیتش را با اضافه شدن یک عشقِ زمینی کامل کرده است و آمادهٔ مبارزهٔ کامل برای از میان بردنِ ظلم است.

تعهد برای رساندن شخصیت و جامعه به کمال، این داستان‌ها را به ساختاری که افلاطون از ادبیات انتظار دارد، نزدیک کرده است. بخش زیادی از اخلاق‌مداری‌ها در این روایت‌ها و همچنین، جدال گام‌به‌گام برای تحقق تمام ارزش‌های اخلاقی (حتی شخصیت‌ها برای پخش نشدن صدای زن می‌جنگند یا بانک و مشروب‌فروشی را در شهرها تخریب می‌کنند) محصول همین نگاه کمال‌گرا است.

اگر روایت‌های بررسی‌شدهٔ این ۱۵ رمان را قطعات جورچین در نظر بگیریم که جزئی از تصویر یک جامعه هستند؛ تصویر شکل‌گرفته به ما نشان می‌دهد که این جامعه به نتیجه رسیده که کمال اجتماعی و فردی در راستای هم پیش خواهند رفت. به همین دلیل افراد آن جامعه تلاش می‌کنند ضمن مبارزه‌های جمعی و تشکیلاتی، به تعالی فردی نیز دست یابند.

در این تفاهم، یک نقطهٔ افتراق مهم وجود دارد: کمال، در هر جهان‌بینی، تعریف متفاوتی دارد! جامعهٔ ایران در دورانی که این روایت‌ها از آن استخراج شده، درگیر با چندین ایدئولوژیِ متفاوت از هم بود. این تفاوت‌ها در جهان‌بینی، خود را به شکل مباحثه‌های طولانی در رمان‌ها نشان داده‌اند. همان‌طورکه در چکیده‌های نحوی به شکل واضح مشخص است، پی‌رفت‌های زیادی در گزارهٔ سوم به «با هم بحث می‌کنند» و یا «بحث بالا می‌گیرد و وارد چالش می‌شوند» می‌رسند. صفحاتی طولانی از رمان‌ها، خط روایت را رها می‌کنند و در قالب یک بحث، مشغول توصیف حال‌وروز ذهنی شخصیت‌ها می‌شوند. این مباحثه‌ها و مجادله‌های طولانی، در داستان‌های ایرانیِ دیگر تا این حد شکل نمی‌گیرد و ویژگیِ سبکیِ داستان‌های انقلاب محسوب می‌شود. دلیل آن‌هم تبیین اصول همان جهان‌بینی است تا «کمال» را در پایان داستان، معنا ببخشد.

این‌گونه مباحثه‌ها و جدل‌ها، بخشی معمول از زندگی اقشار مختلف مردم بوده است. از شخصیت‌های نسبتاً متمول در *«جزیرهٔ سرگردانی»* که مدام مشغول بحث‌های روشنفکری در مورد ایدئولوژی‌های گروه‌های مبارز هستند تا اهالی بازار در *«مدار صفر درجه»* تا چریک‌های *«سال گرگ»* و حتی اهالی روستای فراموش‌شدهٔ *«اهل غرق»*، بخش قابل‌توجهی از زندگی خود را مشغول «بحث» کردن برای قانع کردن هم هستند. نویسنده‌های رمان‌های انقلاب، در تخیّل داستانی خود، مخاطبی را منکر جهان‌بینی خود می‌بینند و در قالب بحث‌های طولانی مشغول قانع کردن او می‌شوند تا «روایت کمال» خود را به او بقبولانند.

۴. ۳. ساختار

با توجه به چیدمان پی‌رفت‌ها و شیوهٔ روایت در رمان‌های موردبررسی، می‌توان الگوهایی که بیشتر استفاده می‌شوند را شناسایی کرد. البته در بعضی از روایت‌ها، ساختارهای کاملاً متفاوت استفاده شده که آنها را از دایرهٔ شمول این ساختار مسلط خارج می‌کند.

تعداد قابل‌توجهی از رمان‌های بررسی‌شده، یک نقطهٔ شروع دارای هم‌زمانی با نگارش داستان دارند که بعدازآن در قالب گذشته‌نگر به دوران گذشته می‌روند. گاهی هم

مانند *«اهل غرق»* شروع روایت، از این نقطه نیست، اما طیّ داستان، نشانه‌هایی از نویسنده ارائه می‌شود که در حال نوشتن گذشتهٔ خود است. اگر دوران نگارش داستان را «حال» بنامیم، نقطه اشتراک این روایت‌ها، خط زمانیِ حال خواهد بود. روایت‌های پیش از انقلاب، در قالب بهانه‌ای برای گذشته‌نگرها، نقل می‌شوند. این بهانه می‌تواند یادآوری خاطرات باشد، شخصی باشد که اصرار دارد آنها را روایت کند، داستان یا نوشته‌ای باشد که آنها نقل می‌کند یا ...

به‌عنوان‌مثال در داستان *«شاخه‌های روز»*، راوی از طریق تعدادی نوشتهٔ مبهم، به گذشتهٔ پدرِ شهیدش پی می‌برد یا در *«باغ خرمالو»*، شخصیتِ اصلی از ماجرای دیدارش با رضاخان می‌گوید و از این طریق به گذشته می‌رود.

روایت‌های محدودی مانند *«فصل کبوتر»* شروع و پایان بازهٔ داستانشان محدود است. به‌بیان‌دیگر، در اکثر رمان‌های روایتگر انقلاب ۵۷، زمان حوادث داستان، خطی مجزا از زمان روایت دارد.

نکتهٔ دیگر در بحث ساختار روایی، پی‌رفت‌های طولانی یا کلی هستند. منظور پی‌رفت‌هایی هستند که در تمام طول داستان ادامه‌دارند. این پی‌رفت‌ها در این رمان‌ها به دو شکل استفاده‌شده‌اند. یا به شکل درونه‌گیری هستند و رمان درواقع یک پی‌رفت کلی است که دیگر پی‌رفت‌ها از آنها درونه‌گیری شده‌اند، مانند رمان *شاه‌کشی* یا پی‌رفت‌های ضمنی هستند که در کنار دیگر حوادث داستانی، به‌آرامی پیش می‌روند. نوع دوم بیشتر رواج دارد به‌خصوص در پی‌رفت عاشقانه‌ای که در اکثر رمان‌های انقلاب شکل می‌گیرد. این روایت عاشقانه، جدا از روایت مبارزه یا قصهٔ اصلی است، اما بخش زیادی از داستان را همراه دیگر پی‌رفت‌ها طی می‌کند تا به سرانجام برسد.

از منظر ترتیب، رویکرد غالب، استفاده از ساختار خطی در روایت‌های انقلاب بوده است. خطوط زمانی در اکثر داستان‌ها شکسته نمی‌شود و گذشته‌نگرها و آینده‌نگرهای ـ در صورت وجود ـ پراکنده، این ترتیب و توالی را از بین نمی‌برد. *شاه‌کشی*، *سال گرگ* و *کافهٔ خیابان گوته*، ساختارهای متفاوتی به لحاظ زمانی دارند، اما ۱۲ اثر دیگر از «ترتیب زمانی» برای پیشبرد روایت استفاده می‌کنند. نگارنده معتقد است با توجه به تعاریفی که از روایت پست‌مدرن وجود دارد، دو رمان *سال گرگ* و *کافهٔ خیابان گوته* روایتی پست‌مدرن دارند. البته به لحاظ محتوایی، تناقضی اساسی در این مسئله وجود دارد، چراکه پست‌مدرن، محصول هیچ‌انگاری و ارزش‌زدایی است، درحالی‌که این دو رمان هدف غایی متفاوتی دارند. آنها روایت مبارزهای چپ و سرنوشت تباهشان را ارائه می‌دهند و در ذهن این راویان، ازهم‌پاشیدگی آرمان‌ها و بیهودگیِ تلاش‌ها و خون‌هایشان را به‌خوبی با روایت هنجارگسیخته پست‌مدرن، نقل می‌کنند، اما به‌طور ضمنی، هدفی ثانوی در تثبیت ایدئولوژی مشخص دیگری دارند. این «هدف غایی» هرچند پنهان است اما به‌اندازهٔ سهم خود در روایت، با این ساختار تناقض ایجاد می‌کند.

در مورد بسامد و مدت، اشتراک و الگوی خاصی میان رمان‌های انقلاب وجود ندارد و هرکدام سبک خود را پیگیری می‌کند.

۴. ۴. زاویه‌دید و راوی

دو زاویه‌دید در میان این رمان‌ها، محبوبیت بیشتری دارد، اول‌شخص و همه‌چیزدان. راوی معمولاً جزء شخصیت‌های داستان است، اگر هم نباشد، معمولاً جهان را همگام با او می‌بینند؛ به شکلی که با تغییر دادن ضمایر فعل‌ها از سوم شخص به اول‌شخص، می‌توان زاویه‌دید را به‌آسانی تغییر داد!

معمولاً راوی‌ها زیاد قضاوت می‌کنند، این قضاوت‌ها متأثر تسلط نگاه ایدئولوژیک بر داستان‌ها است. در اکثر داستان‌ها، سطح قضاوت‌ها به‌قدری زیاد است که مخاطب فرصت تفکّر نمی‌یابد. شخصیت‌ها قبل از ورود به داستان به شکل کامل و مبسوط پردازش می‌شوند. مخاطب اجازه ندارد شخصیت‌ها را بشناسد، راوی، خود این کار را انجام می‌دهد. توصیف‌ها اکثراً دقیق و کامل هستند و کمتر راوی با ایجاد خلأ، اجازه می‌دهد مخاطب نیز بخشی از قضاوت‌ها را انجام دهد.

منظرِ اول‌شخص یا همه‌چیزدان (که خدای داستان است) به این دلیل در روایت‌ها اهمیت دارد که نویسنده

نگران است مخاطب تأثیری متفاوت با آنچه او بیان می‌کند، بپذیرد. نمونهٔ مبالغه‌آمیز این منظر در *دخیل هفتم* و *جزیرهٔ سرگردانی* به‌خوبی دیده می‌شود. راوی بیشتر از آنکه به نقل داستانی از جهان و جامعه متمرکز شود، بر تشویش ذهنی و چالش‌های فکریِ نویسنده تمرکز می‌یابد. نکته‌ای که در مورد مباحثه با مخاطب خیالی که منکر جهان‌بینی نویسنده است، در بحث منظر و زاویه‌دید به‌خوبی نمایان است. غیرازاین دو رمان، دیگر روایت‌ها هم با شدت و ضعف‌های متفاوت، درگیر این بحث هستند. همان‌طورکه شخصیت‌ها در طول داستان مباحثه می‌کنند و سعی در متقاعد کردن یکدیگر دارند، راوی و مخاطب خیالی نیز دائم در جدل برای متقاعد کردن هم هستند. با این تفاوت که مخاطب خیالی، فقط موضع انکاری دارد و از جهان‌بینیِ خاصی حمایت نمی‌کند.

۴. ۵. موقعیت مکانی (جغرافیای اثر)

داستان‌ها به جغرافیای خاص می‌پردازند. هر داستان یک پهنه جغرافیایی را حوزهٔ بحث خود قرار می‌دهد. داستان‌های انقلاب، برخلاف روایت‌های سینمایی یا داستان‌های حوزه‌های دیگر، بر پایتخت ایران متمرکز نشده‌اند. در ۱۵ رمان موردبررسی جز *آواز کشتگان*، *فصل کبوتر* و *جزیرهٔ سرگردانی* که روایتشان را در تهران شکل داده‌اند، دیگر رمان‌ها هرکدام جغرافیایی خاص در یکی از استان‌های ایران دارند. *کافهٔ خیابان گوته* البته دارای تنوع مکان است و نمی‌توان تمرکز آن را روی جغرافیای خاصی محدود کرد. خط زمانیِ اصلی در این داستان در کشور آلمان می‌گذرد.

تنوع جغرافیایی در رمان‌های انقلاب، نوعی از بومی‌نویسی را در این رمان‌ها ایجاد کرده است. به‌عنوان‌مثال، در یک‌سوم ابتدایی *مدار صفر درجه* پی‌رفت‌ها درگیر «ماجرا» نمی‌شوند، بلکه در این بخش با توصیفی وسیع از شکل زندگی مردم این شهر خاص مواجه می‌شویم. این بومی‌نویسی در بسیاری از رمان‌ها، اصلاً عمیق نیست و تلاش‌های انجام شده، اصلاً موفق نبوده‌اند؛ مانند *سایه‌های باغ ملی* و *دخیل هفتم*.

۴. ۶. خلق ماجرا (کلیشه‌های مبارزه)

روایت‌ها نیاز به داستان‌پردازی دارند و طبق تعریف تودورف که در بخش‌های قبل نقل شد، برای تبدیل موقعیت پایدار اولیه به موقعیت پایدار ثانویه، نیاز به ناپایداری دارند. ناپایداری می‌تواند تحت تأثیر عوامل عینی اتفاق بیفتد و «ماجرا» خلق شود، همچنین می‌تواند اغتشاشی درونی باشد. روایت‌های انقلاب، به دلیل علاقه به جذب مخاطب عام، ناپایداری عینی و خلق ماجرا را بیشتر می‌پسندند. برای خلق این شکل از ماجرا، در برههٔ تاریخی که یک جامعه مشغول مبارزه است، هیجان‌های مختلفی از نوع مبارزه و جدال مرگ و زندگی، پیروزی و شکست، از مواد خام تاریخی به دست می‌آیند.

نکتهٔ جالب در این مورد، کلیشه‌هایی است که برای خلق ماجرا در این رمان‌ها به کار گرفته‌شده‌اند. به عنوان نمونه، بخشی از فعالیت‌های انقلابی در دههٔ ۴۰ و ۵۰، تکثیر اعلامیه‌های احزاب و گروه‌های مبارز، جهت نشر آگاهی بوده است. در روایت‌های انقلاب، عملاً این اقدام، به عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل خلق ماجرا، دستمایهٔ نویسندگان قرارگرفته است. همان‌طور که در طرح روایی رمان‌ها به‌وضوح مشخص است، بسیاری از پی‌رفت‌ها در داستان‌های مختلف، مربوط به «دستگاه تکثیر» و مخفی کردن این دستگاه هستند و بخش زیادی نیز مربوط به روند کپی گرفتن از اعلامیه‌ها و انتشار آنها میان مردم جامعه. در میان روایت‌هایی که ایدئولوژیِ مسلط اسلام‌گرایان را در انقلاب طرح می‌کنند، عملاً تنها شیوهٔ عینی مبارزه، همین تکثیر اعلامیه‌ها است. ماجرای هیجان‌انگیز و اضطراب‌آور دیگری در این روایت‌ها دیده نمی‌شود. تا حدی که مطالعهٔ تعداد زیادی از این داستان‌ها، مخاطب را به این باور می‌رساند که روش مبارزهٔ دیگری وجود نداشته و تمام انقلابی‌ها، به مدت دو دهه، صرفاً اعلامیه تکثیر کرده‌اند!

روایت‌هایی که آرمان‌های گروه‌های چریک چپ را دستمایهٔ داستان قرار داده‌اند نیز از کلیشه‌های ثابتی استفاده می‌کنند. کلیشه‌هایی مانند علامت سلامتی، اختلاف میان سران تشکیلات و اعدام‌های انقلابی.

در میان شکنجه‌ها هم شلاق زدن کف پا با کابل تنها شکنجهٔ ارائه شده است. بسامد استفاده از این کلیشه‌ها

به‌قدری در میان رمان‌های بررسی شده زیاد بود که می‌توان به یک الگوی ثابت دست‌یافت:

۱. قهرمان در جریان اتفاقات وارد گروه انقلابی می‌شود.
۲. مشغول یکی از روش‌های مبارزه می‌شود (تکثیر اعلامیه، عضویت در تشکیلات)
۳. او را دستگیر می‌کنند و زیر شکنجه (شلاق کف پا) می‌خواهند دوستانش را لو دهد.
۴. طاقت نمی‌آورد و احساس عذاب وجدان می‌کند. کسانی را لو می‌دهد.
۵. آزاد می‌شود و می‌فهمد مشکلات، به آرمان‌ها ضربه نزده‌اند.

این مدل پی‌رفت، با شکل‌های مختلف، در روایت‌های متعددی که از انقلاب نقل شده قابل ردگیری است. علت‌های متعددی را می‌توان به عنوان عامل شکل‌گیریِ این کلیشه‌ها بیان کرد. یکی عدم حضور مستقیم نویسنده‌ها در جریان فعالیت‌ها و دست چندم بودن اطلاعاتی که آنها دارند. درواقع کسانی که در بطن مبارزه‌ها بودند، کتاب و روایت منتشرشدهٔ شاخص ندارند و آنها که به این توانایی رسیده‌اند، از خود واقعهٔ تاریخی به حد محسوسی دور بوده‌اند. اطلاعات و اسنادی که نویسنده‌ها برای به دست آوردن مواد اولیهٔ داستان خود، تحلیل کرده‌اند نیز می‌تواند به‌اندازهٔ کافی جامع نبوده باشد و باعث ایجاد این کلیشه‌های ذهنی مشترک شده باشد. در واقع، احتمالاً هر نویسنده، سراغ روایت‌های موجودِ پیش از خود رفته، بنابراین هر اثر جدید، بر مبنای همان الگوی آثار قبلی نوشته‌شده‌اند و این بازنویسی و تکرار، باعث ایجاد کلیشه‌ها شده است.

۴. ۷. تعهد اثر

در بخش‌های قبل، اشاره‌های پراکنده‌ای به ایدئولوژی در روایت‌های انقلاب شد. طی تحلیل داده‌ها، بخشی به عنوان «تعهد اثر» که از ابزار مهم روایت‌شناسی است بررسی شد که از این زاویه روایت‌ها را موردبررسی قرار می‌داد. تکثّر زیادی میان افکار و اندیشه‌های مخالفان حکومت پهلوی دوم وجود داشت و این تکثّر را به سه دستهٔ کلی تقسیم می‌کنند: مارکسیست‌ها، اسلامیست‌ها و ناسیونالیست‌ها. بحث این مقاله، جزئیات این مسئله نیست، بلکه صرفاً در مورد تعهد روایت‌ها به ایدئولوژی، لازم است نوع آن ایدئولوژی را طبقه‌بندی کنیم. بر اساس تحلیل یافته‌ها، این سه رویکرد، تفاوت‌های زیادی را در حوزهٔ تعهد روایت‌ها شکل داده‌اند؛ اما نقطهٔ اشتراک آنها، مباحثه و مجادلهٔ لایهٔ محتوایی داستان‌ها در مورد یک تقابل است.

بخش زیادی از داستان‌ها، پیرو دوگانهٔ بحث «جنبش عملی و مسلحانه» یا «جنبش ایدئولوژیک» می‌گذرد. عموماً انسان‌های کامل که زبان نویسنده‌ها در داستان هستند، با رفتار مسلحانه و خشونت مخالفت دارند. در چهارگانهٔ مارکسیست‌ها، اسلامیست‌ها، دموکرات‌ها و ناسیونالیست‌ها، این مطلب بسیار دارای اهمیت است که نویسنده‌ها، از هر مشربی باشند، با روند مبارزهٔ مسلحانه و آسیب‌زا مخالف هستند. یکی از فرصت‌هایی که این تحقیق در اختیار محققان بعدی می‌گذارد، مقایسه و ارزیابیِ رمان‌های انقلاب، به لحاظ اصول جهان‌بینی با روایت‌های مستند و خاطراتی است که از این دوره ثبت‌شده و موجود است. یکی از مهم‌ترین پرسش‌ها این نکته است که آیا در عمل، مبارزه‌ها بیشتر شکل ایدئولوژیک و نرم دارد یا شکل عینی و سخت؟

نمادهای مختلفی در داستان‌های انقلاب وجود دارند که کشف تفکر مسلط بر آنها را میسر می‌سازند. مثلاً مفهوم «گرگ» و حملهٔ او در سه داستان *گرگ‌سالی*، *سال گرگ* و *آواز کشتگان* به شکل مشابهی وجود دارد و مدام تکرار می‌شود. تشبیهِ مبارزهٔ موجود در روایت با شکل مبارزه با گرگ و تشبیه نوع حملهٔ شخصیت‌های «دشمن» با حملهٔ گرگ، اهمیت بسیار زیادی در این داستان‌ها دارد.

کهن‌الگوی گرگ در تفکر ایرانی‌ها، درک عام از نوع زندگی و شکار گرگ و نوع وحشت انسان‌های محیط روستایی از گرگ، همچنین جزئیات دیگری از این تشبیه، دو هیئت مرکب را با یکدیگر تطبیق می‌دهد.

خارج از این نکته‌ها، تفاوت‌های عمیقی در مسئلهٔ تعهد و جهان‌بینی رمان‌های روایتگر انقلاب وجود دارد که نمی‌توان آنها را در الگوی مسلط، لحاظ کرد. بعد از تفکیک چهارگانهٔ این رویکردهای ایدئولوژیک، خواهیم دید رمان‌های موجود در هر دسته، شباهت‌های بیشتری با هم خواهند داشت و الگوی مشترکی در این زمینه‌دارند.

تا این قسمت، آنچه در میان اغلب آثار، مسلط بود جمع‌بندی کردیم، در بخش بعد، با طبقه‌بندی آثار در دو طبقه، الگوهای مشترک بیشتری را در هر طبقه بیان خواهیم کرد. جریان رمان‌نویسی با محوریت حوادث انقلاب را به دو دوره تقسیم می‌کنیم. دورهٔ اول نویسندگی، در سه دههٔ ۵۰ تا ۸۰ شکل می‌گیرد، دورهٔ دوم در دههٔ ۸۰ تا پایان قرن چهاردهم. دو برهه خلأ نسبی از داستان‌های انقلاب داریم: دههٔ ۶۰ و دههٔ ۸۰. خلأ دورهٔ اول با توجه به درگیری فکری جامعه با مسئلهٔ جنگ ایران و عراق و غائله‌های غرب و جنوب شرق کشور، منطقی است. پس‌ازاین در دههٔ ۷۰ نویسنده‌ها آثاری را با محوریت انقلاب ۵۷ خلق می‌کنند و باز در دههٔ ۸۰ با خلأ دیگری روبرو می‌شویم. از اواخر دههٔ ۸۰ موجی از داستان‌نویسی در مورد انقلاب شکل می‌گیرد که داستان‌های مشهور زیادی طیّ این موج خلق می‌شوند. جریان اول را «نسل قدیم» و جریان دوم را «نسل جدید» نام می‌گذاریم و در ادامه به تفاوت‌های الگوی مسلط بر هرکدام از این جریان‌ها خواهیم پرداخت.

در مورد داستان‌های موج اول، تحقیق و پژوهش‌هایی پراکنده‌ای انجام شده است. به‌طورکلی می‌توان گفت، وقتی از داستان‌های نوشته‌شده در سال‌های نزدیک به ۱۳۵۷، به سمت داستان‌های سال‌های بعد می‌رویم، به‌تدریج، جنبهٔ اسنادی و تاریخی داستان‌ها استحاله شده یا کم می‌شود، در مقابل جنبهٔ فنی و روایی داستان‌ها افزایش می‌یابد. در دههٔ ۹۰ داستان‌هایی داریم که جز شباهت موضوعی، شباهتی با حوادث واقعیِ انقلاب سال ۱۳۵۷ ایران ندارند و به تعبیر منتقدان، فقط ساختاری قوی دارند.

۴. ۸. نسل قدیم و نسل جدید

نکته‌ای که باید در این تقسیم‌بندی لحاظ کرد، مسئلهٔ «نسل» است. آثاری وجود دارند که هرچند به لحاظ زمانی، متعلق به سال‌های ۸۰ به بعد هستند، اما به لحاظ فکری (نویسندهٔ متعلق به نسل قبلی یا تفکر حاکم بر قلم نویسنده) و ساختاری از آثار نسل قدیم تبعیت می‌کنند. آثار این نویسندگان را با توجه به شباهتشان با الگوی روایی نسل قدیم، در همان دسته قرار می‌دهیم.

بر اساس آنچه گفته شد و اطلاعاتی که در تحلیل یافته‌ها بیان شد، نسل قدیم را شامل کتاب‌های: *آواز کشتگان*، *اهل غرق*، *جزیره سرگردانی*، *مدار صفر درجه*، *فصل کبوتر*، *باغ خرمالو* و *گرگ‌سالی* فرض می‌گیریم و داستان‌های نسل جدید نیز شامل: *دخیل هفتم*، *سال گرگ*، *شاخه‌های روز*، *شاه‌کشی*، *هزار و یک جشن*، *کافهٔ خیابان گوته*، *روز داوری*، *سایه‌های باغ ملی* خواهند بود.

این مقایسه را به تفکیک جنبه‌های مختلف، انجام خواهیم داد:

جنبهٔ اسنادی: یکی از مهم‌ترین ابعادِ رمان‌هایی که یک اتفاق تاریخی را محور روایت خود قرار می‌دهند، جنبهٔ اسنادیِ آن است؛ یعنی میزان کیفیت رمان در نزدیکی به بافت آن واقعه و اینکه بامطالعهٔ رمان، چه مقدار آشنایی با واقعهٔ تاریخی ایجاد می‌شود. داستان‌های نسل قدیم علاقهٔ شدیدی به مستندنگاری دارند. در اغلب مواقع، ثبت بافت اسنادیِ جامعه، مهم‌تر از خود روایت است، گاهی داستان را رها می‌کنند تا توصیف کنند. به همین دلیل در تحلیل این رمان‌ها معمولاً میزان توصیف بیشتری از روایت می‌بینیم.

در نقطهٔ مقابل، رمان‌های نسل جدید، حال و هوایی شگفت‌انگیز و دور از واقعیت دارند. جنبهٔ اسنادی برای آنها اهمیت کمتری دارند و بیشتر به دنبال روایتی جذاب هستند که مخاطب را تا صفحات پایانی در تعلیق نگاه دارد. به تعبیر منتقدین ادبی، ساختار بر اِسناد چیره است. بعضی از این رمان‌ها مانند *«روز داوری»* یا *«سایه‌های باغ ملی»* حتی شباهت‌های کلی هم با تاریخ موردنظر ندارند! در *«سایه‌های باغ ملی»* یک «علی شریعتی» توصیف می‌شود که شبیه یک شخصیت پویانمایی است و هیچ شباهتی به مصلح اجتماعی و انقلابی دههٔ ۴۰ و ۵۰ ندارد. تنها ویژگی مشترک آنها نامشان است! در داستان‌های جدید، ساختار اجتماعی و اداری بسیار ساده و سطحی است. مثلاً در یک شهر، مقام نظامی همه‌کاره است. تصمیم می‌گیرد و... نقشی برای فرماندار وجود ندارد. آدمِ دولت، خدای هر جامعه است. مسائل سیاسی هم بسیار ساده و تک‌بعدی هستند. ابلاغ می‌شوند و اجرا! در هر اتفاقِ جزئی، عالی‌ترین مقام کشور مقصر است. مردم یک دسته‌اند و حکومت یک دسته. سیاه‌وسفید! هیچ‌کس با هیچ‌کس مخالف نیست!

عمق توصیف: داستان‌های نسل قدیم، توصیف‌های

عمیق‌تر و شخصیت‌های واقعی‌تر دارند. بعد از تمام شدن صفحات داستان، شخصیت‌ها علاوه بر تجسم ظاهری، روح هم یافته‌اند و مخاطب احساس می‌کند مدتی با آنها زندگی کرده است. این داستان‌ها شخصیت‌های عمیق و نزدیک به واقعیتی دارند. رذالت‌های اخلاقیِ شخصیت‌ها را با جسارت بیشتری نمایش می‌دهند. درک واضح‌تری که نویسندگان نسل قدیم از حال و هوای جامعه در سال‌های نزدیک انقلاب دارند، باعث شده آدم‌های داستانشان نسبت به شخصیت‌های داستان‌های جدید، خاکستری‌تر باشند. آنها در پردازش ضدقهرمان‌ها منصف‌تر هستند. مأمورها سیاه‌تر و خبیث‌تر از مردم جامعه نیستند، معمولاً جز چند مورد استثناء، بقیه از جنس مردم هستند که به‌ضرورت شغلی وارد آن کار شده‌اند. هر چه از سال ۵۷ فاصله می‌گیریم، شخصیت‌ها، توصیف‌ها و گره‌های داستانی سطحی‌تر می‌شوند. در داستان‌های نسل جدید، شخصیت‌ها بیشتر تیپ و داستانی هستند و عمقی ندارند. مأمور ساواک، راننده کامیون، نیروهای انقلابی و... شبیه تصور اولیه‌ای هستند که هر مخاطبی از آنها دارد. از هنجارهای تیپ (Type)[۱] خارج نمی‌شوند و در داستان‌ها هم نقش‌های قابل پیش‌بینی ایفا می‌کنند.

در ساختار سه‌بخشی «تعادل اولیّه ـ عدم تعادل ـ تعادل ثانویه» که محور نگاه تودورف به رایت را تشکیل می‌دهد، با بررسی‌های انجام‌گرفته نتیجه می‌گیریم که این سه بخش، در تمام پی‌رفت‌ها شکل می‌گیرد، اما روایت ممکن است فقط به بخشی از آن بپردازد. داستان‌های نسل قدیم، معمولاً به دلیل گرایش زیاد به توصیف، موقعیت پایدار اولیّه و ثانوی هر پی‌رفت را به‌صورت کامل روایت می‌کنند، اما در رمان‌های نسل جدید، به دلیل گرایش به تعلیق، گاهی تعادل اولیه نقل نشده و داستان مستقیم وارد موقعیت ناپایدار و نامتعادل می‌شود. گاهی هم بخش تعادل ثانوی را داستان روایت نمی‌کند و مستقیم وارد پی‌رفت بعدی می‌شود. این قطع‌ها باعث ایجاد الیپس‌ها یا پی‌رفت‌های ناقص می‌شود.

سرعت روایت: داستان‌های نسل قدیم شتابی برای روایت ندارند. شتابی برای شروع داستان نیز ندارند. در *جزیرهٔ سرگردانی* و *مدار صفر درجه* می‌بینیم که راوی، صفحاتی طولانی مشغول توصیف است و گاهی بعد از چندین صفحه از شروع کتاب، به‌تدریج روایت شروع می‌شود. داستان‌های نسل جدید اما هراس از دست رفتن مخاطب را دارند. عموماً با ضرب‌آهنگ بالا داستان را آغاز می‌کنند و کمتر سطر و صفحه‌ای، روایت را به خاطر توصیف، مسکوت می‌گذارند. از منظر نگاه تودورف به زمان روایت، باید گفت سرعت روایت در داستان‌های نسل قدیم بسیار کم است و گاهی یک پی‌رفت یا وقایع یک روز، طیّ چند صفحه بیان می‌شود، درحالی‌که داستان‌های نسل جدید، بسیار مدت کمتری از زمان داستان را طی یک سطر یا صفحه روایت می‌کنند. همان‌طورکه در چکیده‌ها مشخص است، داستان‌های جدید الیپس (سفیدخوانی) زیادی دارند و پی‌رفت‌ها را در اوج رها می‌کنند زیرا تعلیق برای آنها اولویت دارد. همچنین اتمام فصل‌ها در نقطه اوج و ناپایداری پی‌رفت، با هدف ایجاد تعلیق، از ویژگی‌های آثار جدید است.

ساختار زمانی: در مورد داستان‌های قدیم جسارت زیادی در استفاده از حرکت‌های زمانی وجود ندارد. معمولاً به شکل خطی روایت می‌کنند با پی‌رفت‌های کامل. توالی رویدادها به شکل کاملاً خطی است و می‌توان به‌راحتی خلاصه‌ای از داستان را نقل کرد. این نظم و ساختار خطی در زمان به شکلی است که در داستان‌های قدیم، بعد از ثابت شدن ضرب‌آهنگ، هر بخش یا فصل، یک پی‌رفت می‌شود. پی‌رفت‌ها به‌جز یک حادثهٔ عاشقانه ـ که در طول رمان ادامه می‌یابد ـ به‌صورت مجزا از هم شروع شده، اوج می‌گیرند و تمام می‌شوند. داستان‌های نسل قدیم، پی‌رفت‌های متناوب دارند یعنی ماجراها تمام می‌شوند، شرایط پایدار می‌شود، سپس پی‌رفت و ماجرای بعدی آغاز می‌شود.

در نقطهٔ مقابل، داستان‌های نسل جدید به لحاظ ساختار و حرکت‌های روایی بسیار قوی‌ترند. پی‌رفت‌های تکه‌تکه دارند که معمولاً در حافظه شخصیت اصلی شکل می‌گیرند و به شکل یک جورچین، گذشتهٔ او را به‌تدریج روایت می‌کنند. پی‌رفت‌های در هم دارند، گاهی یک پی‌رفت در هر گزاره، پی‌رفتی دیگر دارد. گاهی پنج گزارهٔ یک پی‌رفت، به شکل متناوب در میان گزاره‌های پنج پی‌رفت دیگر روایت می‌شوند. عموماً کل داستان یک یا دو پی‌رفت بزرگ است که حوادث دیگر محاط در این دو پی‌رفت روایت می‌شوند.

داستان‌های جدید عموماً با مسائل فن نویسندگی درگیرند، راوی، قهرمان یا شخصیت اصلی، معمولاً خودش نویسنده است و معمولاً شکل روایت طوری است که بر اصالت وقایع تاریخی غالب می‌شود. داستان‌های جدید برای پوشش ضعفشان از درک نکردن فضای تاریخی داستان، معمولاً از یک حادثه در زمان حال، به آن دوران برمی‌گردند. سعی می‌کنند نویسنده و فنون نویسندگی را در داستان دخالت دهند و این بازی با خود نویسندگی، بخش مهمی از داستانشان را شکل می‌دهد.

جسارت: داستان‌های قدیم در روایت شکنجه‌ها و رفتار مأموران بی‌پرواترند، برخلاف داستان‌های جدید که با بیان واقعیت راحت نیستند. شخصیت‌ها به‌اصطلاح اتوکشیده و سینمایی هستند (بدون ایراد ظاهری، بدون اشکال اساسی باطنی) و بخش‌های دردناک داستان مانند شکنجه‌ها نیز به‌شدت تلطیف شده‌اند. داستان‌های نسل قدیم، تلاش محسوسی در نمایش عمق سختی‌های زندان و شکنجه دارند و سعی دارند با جزئیات، آن را قابل تجسم کنند، درحالی‌که داستان‌های نسل جدید، از بیان زشتی‌های و تلخی‌ها فاصله می‌گیرند. معمولاً به‌جای تجسم و تصویرسازی از «صفت»ها برای گزارش موقعیت شکنجه استفاده می‌کنند.

کلیشه‌ها: البته داستان‌های نسل قدیم و جدید، هر دو درگیرِ کلیشه‌ها هستند، اما میزان این کلیشه‌ها در داستان‌ها نسل جدید بسیار بیشتر است؛ زیرا ذهن نویسنده‌ها از این کلیشه‌ها اشباع شده. آنها تصور می‌کنند که بر اساس شناخت خود می‌نویسند اما علت اصلی نوشتن آنها همین کلیشه‌ها و بسته‌های آماده است. مثلاً تصویر شخصیتی که کُلت همراه دارد و کُلت‌اش را زیر صندلیِ خودرو مخفی می‌کند، یا تصویر «به پهنای صورت» اشک ریختن، زندان و شکنجه و اعتراف گرفتن و... در داستان‌های جدید مدام تکرار می‌شود. همه یک سبک دارند. در اکثر داستان‌ها به کابل زدنِ کف پا بیشتر اشاره می‌شود. مهم نیست داستان در کدام پهنهٔ جغرافیایی باشد، این کلیشه‌های زندان به‌قدری شبیه هم هستند که می‌توان زندانبان‌های آنها را با هم تعویض کرد!

عاشقانه: نسل قدیم به خود انقلاب و ایدئولوژی عرفانی که در نگاه انقلاب خلق شده، عاشقانه نگاه می‌کنند؛ اما نسل جدید برای جذاب کردن داستان‌ها یک عشق انسانی خلق می‌کنند و درواقع روایت انقلاب، ابری است محاط بر داستان عاشقانه. به‌بیان‌دیگر، نسل قدیم که عاشقانه تصویر مرد اول انقلاب را در ماه می‌بیند، در روایت هم «عشق حقیقی» را فراتر از هورمون‌های انسانی توصیف می‌کند و در تفکر نوافلاطونی که به شکل عرفان در ایران پدیدار شد، به دنبال وصال «حق» می‌گردد. این دیدگاه در قامت گزاره‌های انقلابی، تصویری خاص و جدید یافته و عشق در داستان‌های انقلابِ نسل قدیم را به این شکل خاص درآورده است. داستان‌های نسل جدید اما عشق را مادّی می‌بینند و تمام اجزای آن از انسان واقعی و مادی تشکیل شده، روایت عاشقانهٔ داستان و روایت انقلاب را موازی پیش می‌برند، متفاوت با روایت عشقی که در نسل قدیم، با روایت انقلاب عجین شده است.

عشق در رمان‌های نسل جدید، مستلزم عبور از بعضی خط قرمزهای اخلاقی است و نویسنده‌ها عشق را برتر از اخلاق می‌بینند و گاهی قهرمان‌هایشان را وارد این سرزمین ممنوعه می‌کنند. هرچند در روایت کمال‌گرای پایانی، این عشق، پله‌ای است برای رسیدن به همان عشق حقیقی که در روایت‌های نسل قدیم وجود دارد، اما بزرگ‌ترین اختلاف این دو نوع روایت، در تطبیق یا جداسازی دو طرف این خط از یکدیگر است.

پی‌رفت ضمنی و درونه‌گیری: روایت‌های نسل جدید، عموماً بر مبنای یک قصهٔ اصلی هستند که دیگر ماجراها، در دل این قصه جریان دارد. به بیان روایت‌شناسانه، یک یا چند پی‌رفت کلی وجود دارد که دیگر پی‌رفت‌ها از آن به شیوهٔ درونه‌گیری منشعب شده‌اند. نگارنده معتقد است بسیاری از این پی‌رفت‌های کلی، درواقع درونه‌گیری نشده‌اند، زیرا ماجراهای جزئی، گاه ارتباطی به آن پی‌رفت‌های طولانی که در کل داستان ادامه دارند، ندارد! بلکه به لحاظ زمانی، موازی با آن هستند و در زمان‌های کوتاه‌تری به پایان می‌رسد. به همین دلیل این پی‌رفت‌ها را «ضمنی» نام گذاشتیم تا توضیح دقیق‌تری در مورد آن‌ها ارائه دهیم.

روایت‌های نسل قدیم، از تعداد زیادی پی‌رفت کوتاه که به شکل دانه‌های تسبیح پشت سر هم چیده شده‌اند تشکیل

می‌شوند، اما روایت‌هایی نسل جدید، داستان را بر تعداد محدودی پی‌رفت ضمنی بنا می‌نهند که پی‌رفت‌های کوتاه دیگر، تحت سایهٔ آنها ساختار زمانی داستان را پیش می‌برند؛ بنابراین در روایت‌های نسل جدید، پی‌رفت‌های ضمنی بیشتری نسبت به نسل قدیم مشاهده می‌کنیم.

دیدگاه: داستان‌ها هر چه قدیمی‌تر هستند خانواده‌محورتر می‌شوند. داستان‌های نسل قدیم اغلب ماجرای یک خانواده را طرح می‌کنند، مناسبات خویشاوندی در داستان اهمیت دارد و تعداد زیادی از اعضای یک خانواده یا یک شجره در روایت، حضور مؤثر دارند. داستان‌های نسل جدید، فردمحور هستند، شخصیت‌ها یا خانواده‌ای ندارند، یا از خانواده جدا هستند یا خانوادهٔ آنها تأثیر مستقیمی روی خط روایت ندارد.

نکتهٔ مهم دیگر در مورد داستان‌های نسل جدید، این خطای مهم است که این داستان‌ها به‌شدت تحت تأثیر اصطلاحات و تعابیری هستند که متعلق به دورهٔ تاریخی داستان نیستند. این اصطلاحات بعد از چندین سال، با توجه به اتفاقات و تحولات اجتماعی و بر اساس قضاوت جامعه در مورد اتفاقات تاریخ گذشته، به کار گرفته‌شده‌اند. این اشتباه، امضای آنهاست و با دیدن آنها، بدون نگاه کردن به تاریخ نشر کتاب، می‌توان نسل آن را تشخیص داد. این رمان‌ها از زبان شخصیت‌ها، اصطلاحاتی مثل «انقلاب»، «ترور»، «مجاهدین»، «فتنه» و... بیان می‌کنند درحالی‌که متوجه این خطا نمی‌شوند؛ این خطا به دلیل نگاهِ دور از واقعه است که نویسندگان ۴ دهه بعد از انقلاب، به حوادث آن دارند. آنها انقلاب را از پالایه متون، تصویرها و اسنادی که روی آنها تحقیق کرده‌اند (که گاهی تحقیق بسیار کمی هم بوده) شناخته‌اند و این خطا را در آثار خود به‌وضوح به نمایش گذاشته‌اند.

۵. نتیجه‌گیری

آنچه در این پژوهش گذشت، استفاده از روایت‌شناسی با رویکرد تودورف، به عنوان ابزاری برای تحلیل بود و الگوهای مسلّط در رمان‌های روایتگر انقلاب اسلامیِ ایران، علیه حکومت مستبد پهلوی از طریق این ابزار، استخراج و طرح شدند. تودورف، نگاهی ویژه در روایت‌شناسی داشت و در رویکردِ او، بنا به هدفِ تحلیل، ابزارهایی را می‌توان ساخت که الگویِ ساختاریِ یک روایت را مشخص می‌کند. این الگوها، وقتی در چند روایت مقایسه شوند، شباهت‌ها و تفاوت‌های معناداری را در میانِ روایت‌ها نشان می‌دهند.

تحلیل انجام و این نتیجه حاصل شد که فرضیهٔ تحقیق صحت داشته است و الگوی مشخصی در ساختار روایت این رمان‌ها تسلّط دارد. بررسی پی‌رفت‌ها و گزاره‌ها نشان داد که ساختارِ طرح روایت در غالب این داستان‌ها مشابه است. بعضی ابزارهای روایت‌شناسی مانند زاویه‌دید، شخصیت، راوی، فضا ـ زمان و... تشابهِ معناداری در ساختار روایت این رمان‌ها داشتند. این ساختار، روایتِ پایداریِ یک ملت، در راستایِ تکامل و سعادت فردی و اجتماعی را نشان می‌داد. به‌بیان‌دیگر، می‌توان در اکثرِ این روایت‌ها، قصهٔ کمالِ یک شخصیت و در تعاملِ با او، قصهٔ کمالِ یک جامعه را به‌وضوح مشاهده کرد.

این پژوهش، نشان داد که می‌توان برای پیدا کردن شباهت‌های بیشتر، رمان‌ها را به دو دورهٔ «نسل قدیم» و «نسل جدید» تقسیم کرد. روایت‌های نسل قدیم به دنبال تاریخ‌گویی و اسناد هستند و روایت‌های نسل جدید به دنبال تاریخ‌سازی و داستان‌گویی. روایت‌های نسلِ قدیم، مربوط به نویسندگانی است که برایشان ارائهٔ پیام، جهان‌بینی و محتوا اهمیت بیشتری داشت و روایت‌های نسلِ جدید را نویسندگانی نوشته‌اند که بیشتر به ساختار، فرم و شکلِ روایی اهمیت می‌دهند. شناسایی این دو جریان در میان رمان‌ها شاخص روایتگر انقلاب اسلامی ایران، منظری تازه برای انجام پژوهش‌های تازه در این زمینه، به دیگر پژوهشگران ارائه می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. prédicat
2. proposition
3. séquence
4. réduction

فهرست منابع

ابراهیمی فخاری، محمدمهدی (۱۳۸۹)، تحلیل و بررسی نمود کلامی در داستان اول مثنوی معنوی بر اساس نظریهٔ تودورف، *نامه پارسی*، شماره ۵۵، از صفحه ۱۲۵ تا ۱۴۶.

احمدی، بابک (۱۳۸۲)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز، چاپ دوازدهم، چاپ اول: ۱۳۷۰.

آزاد، راضیه (۱۳۸۸)، بررسی ساختار حکایت‌های مرزبان‌نامه بر اساس الگوی الماسی شکل لابوف، *پژوهش‌های ادب عرفانی*، بهار، شماره ۹، از صفحه ۱۲۳ تا ۱۴۰.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران*، تهران: نشر افراز، چاپ دوم.

تودورف، تزوتان (۱۳۹۷)، *بوطیقای نثر*، ترجمه کتایون شهپر راد، تهران: نیلوفر.

حری، ابوالفضل (۱۳۸۲)، روایت و روایت‌شناسی، *زیباشناخت*، شماره ۸، از صفحهٔ ۳۲۱ تا ۳۵۰.

فراسکا، گونزالو (۱۳۸۲)، بازی‌شناسی روایت‌شناسی، ترجمه ابوالفضل حری، *زیباشناخت*، شماره ۸، از صفحهٔ ۲۶۵ تا ۲۷۴.

مارتین، والاس (۱۳۸۱)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.

Barthes, roland (1975). “introduction to the structural analysis of narratives”. *New Literary History*, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives. pp. 237-272.

Culler. Jonathan (2002) Structuralist Poetics Structuralism, linguistics and the study,of literature. London: Routledge.

Eagleton, Terry (1996). *Literary Theory An Introduction*. London: Blackwell Publishing.

Fludernik, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*. (translated from the German by Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik). London: Taylor & Francis e-Library.

Herman. David (2009). *Basic Elements of Narrative*. Singapore: Ho Printing Pte Ltd.

Rimmon-Kenan, Shlomith (2003). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.

Todorov, Tzvetan (1969). “Structural Analysis of Narrative”. (Translate by Arnold Weinstein). *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 3, No. 1 (Autumn, 1969), pp. 70-76.

Todorov, Tzvetan (1971). “The 2 Principles of Narrative”. *Diacritics*, Vol. 1, No. 1 (Autumn, 1971), pp. 37-44.

Todorov, Tzvetan (1981). *Theory and history of literature - Introduction to Poetics-*. University of Minnesota Press.