

بررسی عناصر تشکیل دهنده داستان عیناک قدری غادة السمان (بر اساس نظریه گفتمان روایی ژرار ژنت)

علی سلیمی

استاد گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه رازی

سمیره خسروی*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب دانشگاه رازی

(از ص ۱ تا ۱۸)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۷/۰۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۲۵

چکیده

تحلیل گفتمان روایی با یک رویکرد کل‌گرایانه یکی از شاخه‌های تحلیل گفتمان است. این مقاله سعی دارد محتوای داستان عیناک قدری غادة السمان را در قالب یک پژوهش ساختار محور و با تأکید بر مهمترین مباحث گفتمان روایی مورد اشاره ژرار ژنت نظریه‌پرداز ساختارگرای فرانسوی مورد بررسی و مطالعه قرار دهد. هدف اصلی در این جستار، بررسی سه عنصر زمان، وجه و لحن به‌عنوان تکنیک‌های روایتی و کارکرد آنها در به تصویر کشیدن سختی‌ها و مشکلات دنیای زنان در قالب یک داستان فمینیستی است تا علاوه بر کشف تکنیک‌های روایی آن، خواننده را با تفکر نویسنده در باب زنان و موضع‌گیری آنان در برابر محدودیت‌های زندگی شخصی و اجتماعی آشنا سازد. روش کار در این پژوهش، توصیفی - تحلیلی بوده و با تمرکز به کتاب ژنت سعی شده است تا به این پرسش پاسخ دهد که گفتمان روایی تا چه میزان توانسته است در انعکاس درگیری‌های ذهنی نویسنده در باب مشکلات زنان موفق عمل کند؟ زمان‌پریشی، ایجاد پرسش‌ها و وقفه‌های داستانی، کانونی‌سازی دوگانه، پرننگ یا کم‌رنگ‌ساختن نقش راوی در مواضع مختلف داستان، حرکت زمانی برای رسیدن به نوعی همزمانی بین داستان و فعل روایت از مهمترین تکنیک‌های روایی است که در این داستان مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

واژه‌های کلیدی: گفتمان روایی، زنانه‌نویسی، غادة السمان، عیناک قدری، ژرار ژنت.

۱. مقدمه

تحلیل گفتمان روایی با یک رویکرد کل‌گرایانه یکی از شاخه‌های تحلیل گفتمان است که برای بررسی واحدهایی بالاتر از سطح جمله مورد استفاده قرار می‌گیرد. «گفتمان روایی عبارت است از اینکه چگونه داستان گفته شود. تمایز روایت‌شناختی بین داستان و گفتمان روایی تمایزی است میان چیستی امر روایت شده و چگونگی انتقال داستان» (shen, 2005,b:136). این مقاله با رویکردی انتقادی به بررسی ساختاری و محتوایی داستان عیناک قدری غادة السمان از نظرگاه ژرار ژنت می‌پردازد. هدف اصلی در این جستار، بررسی سه عنصر زمان، وجه و لحن به‌عنوان تکنیک‌های روایتی و کارکرد آنها در به تصویر کشیدن سختی‌ها و مشکلات دنیای زنان در قالب یک داستان فمینیستی است. روش تحقیق، تحلیلی - توصیفی بوده و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای از دو منظر به داستان حاضر نگاه کرده است: از آنجایی که در داستان‌های زنانه، توجه نویسنده زن بیشتر بر روی شخصیت داستان، واقعیت زندگی و صدای او در داستان است. ابتدا سعی شده است تا شخصیت زن داستان (طلعت) مورد مطالعه قرار گیرد و نقش وی در قصه بررسی شود. از این طریق، مشخص شد که نویسنده با آفریدن این نقش در داستان، به دنبال مطرح کردن اهمیت هویت زنانه در زندگی زنان بوده است. دوم، از منظر تحلیل و نقد گفتمان و کارکرد آن در کشف و توضیح دوگانگی هویتی که در نتیجه انکار زنانگی بر شخصیت داستان عارض گشته، توجه نشان داده است. تحلیل گفتمان روایی از این منظر بسیار موفق عمل نموده و لایه‌های پنهان متن را از طریق زمان‌پریشی، تغییر در کانون‌روایی و جایگاه راوی در داستان، آشکار می‌سازد.

زنان به‌عنوان نیمی از جوامع بشری، در دوره‌های مختلف همواره سعی کرده‌اند تا هویت خود را به اثبات برسانند و در این میان، داستان در انواع سه‌گانه آن داستان بلند (رمان)، داستان کوتاه و داستانتک به‌عنوان مهم‌ترین مجال برای نظریه‌پردازی درباره ساختارها و روابط اجتماعی در اختیار آنان قرار می‌گیرد تا دغدغه‌های روزمره خود را در آن منعکس کنند. «زنانه‌نویسی، یعنی جنسیتی‌کردن ادبیات، بر اساس تجربه و نگاه زنانه، این سبک مصرانه می‌خواهد شکل، صدا و محتوایی زنانه و متفاوت با صدای مردان بیافریند» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۲). غادة السمان نیز با استفاده از داستان کوتاه عیناک قدری سعی کرده است تا به اهمیت بعد زنانگی در زنان اشاره کرده و راه‌حل مناسبی برای زنانی که دچار تعارض هویتی شده‌اند ارائه دهد.

۲. غادة السمان و داستان عیناک قدری

غادة السمان (۱۹۴۲)، نویسنده، شاعر و روزنامه‌نگار اهل دمشق است. آثار وی در زمینه شعر، داستان و مقالات در موضوعات مختلف بارها و بارها به چاپ رسیده و به زبان‌های مختلف نیز ترجمه شده است. مجموعه *عیناک قدری* (چشم‌های تو سرنوشت من است)، دربرگیرنده هفت داستان کوتاه است که موضوع همه این داستان‌ها را زنان، مشکلات آنها و عشق تشکیل می‌دهد. سمان در اولین داستان این کتاب که اسم مجموعه را هم از آن برداشت نموده، سعی کرده است به ترسیم مشکلات و رنج‌های روحی - روانی دخترانی بپردازد که خانواده رفتاری دوگانه با آنها در پیش گرفته و از شخصیت حقیقی‌شان دور می‌سازند. داستان در مورد زندگی دختری با نام مردانه طلعت است که از همان بدو تولد در نگاه پدر جایگزین پسری می‌شود که باید رؤیاهایش را برآورده کند. دختر در نقش پسر خانواده فرو می‌رود تا آنجا که بارها خود را یک پسر جوان خطاب می‌کند، اما در طی یک حادثه عاشق می‌شود. عشق او را دچار تردید ساخته و زندگی مردانه‌اش را زیر سؤال می‌برد تا سرانجام، با دیدن زندگی دوستش سلوی، و آرامش و خوشبختی که در کنار شوهر و فرزندش دارد، در تصمیم نهایی خود قاطع شده و وجود حقیقی خویش را به‌عنوان یک زن می‌پذیرد.

در باب *عیناک قدری* و تفسیر داستان‌های آن پژوهش قابل اتکائی صورت نگرفته است و تنها می‌توان به دو مقاله کوتاه اشاره کرد: *عیناک قدری* که توسط محمد حیدر در سال ۱۹۶۲ و در قالب پنج صفحه به نگارش درآمده و در آن سعی شده است تا نکته‌های بلاغی و وصفی این داستان‌ها را مشخص و نشان داده شود که چگونه این عناصر، در بیان اندیشه نهایی نویسنده به خدمت گرفته شده‌اند. *نقد فمینیستی داستان کوتاه مردی در کوچه* از مجموعه داستان چشمان تو سرنوشت من است نوشته اویس محمدی و زینب صادقی که تنها به نقد یکی از این داستان‌های این مجموعه پرداخته است. پایان‌نامه دکتری با عنوان *بنیة الخطاب الروائي عند غادة السمان* توسط زهیرة بنینی در دانشگاه العقید الحاج الخضر که نویسنده در این اثر، سعی کرده است نقش گفتمان روایی در انتقال معنا در چند رمان مشهور سمان را مورد بررسی قرار دهد.

۳. تحلیل گفتمان روایی از منظر ژرار ژنت

ژرار ژنت (Genette.G) «هر روایت را به سه سطح: طرح اولیه یا داستان (توالی رویدادهای روایت‌شده است به ترتیبی که واقعاً رخ داده‌اند)؛ روایت (ترتیب روایت رخ داده‌ها در متن) و روایت‌گری (همان عمل روایت‌کردن و داستان‌گویی برای مخاطب)، تقسیم کرده است» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۵). وی، سه عامل «زمان روایی (رابطه میان زمان داستان و زمان گفتمان)، حالت یا وجه (اشکال و درجات ارائه روایت)، و آوا یا لحن (روشی که در آن عمل روایت‌کردن خود در روایت دخیل می‌شود) را مورد توجه قرار داده است» (shen, 2005 b:137). ژنت، تأکید می‌کند که «زمان و وجه هر دو بر ارتباطات بین گفتمان و داستان دلالت دارند در حالی که لحن در آن واحد به ارتباطات بین روایت و گفتمان و نیز روایت و داستان مرتبط می‌شود» (جینیت، ۱۹۹۷: ۴۲).

۴. کارکردهای گفتمان روایی در داستان عیناک قدری

۴-۱. زمان روایی

ژنت، سه مقوله زمانی را برای هر گفتمان داستانی پیشنهاد می‌کند: «ترتیب زمانی (مدت زمان حوادث داستان و ارتباط آن با توالی زمانی کاذب برای انتقال این حوادث از طریق گفتمان)؛ تداوم زمانی (متغیر بین حوادث داستان و زمان کاذب گفتمان یا همان سرعت روایت داستان)؛ و تکرار زمانی (دفعات تکرار یک حادثه در داستان و تکرار آن در داخل گفتمان)» (جینیت، ۱۹۹۷: ۴۶).

۴-۱-۱. ترتیب زمانی

در بحث ترتیب زمانی، دو حالت پیش‌نمایی (گذر به آینده) و پس‌نمایی (گذر به گذشته) مطرح می‌گردد که باعث برهم خوردن نظام خطی حوادث در داخل گفتمان می‌شود. «پیش‌نمایی هر نوع عمل روایی در داخل داستان است که سیر زمانی حوادث را به آینده ببرد و یا برای آن مقدمه‌چینی کند در حالی که هنوز قصه به آن مقطع نرسیده است و منظور از پس‌نمایی، هر نوع روایت حوادثی است که در مقطع زمانی رخ داده که قصه از آن مرحله عبور کرده است اما گفتمان دوباره به آن مرحله برمی‌گردد» (همان: ۵۱). برهم‌خوردن نظم زمانی روایت، به معنای بیان یک حادثه در غیر جای خود با تقدیم و تأخیر آن بر سایر حوادث داستان است و به نوعی زمان‌پریشی تعبیر می‌شود. زمان‌پریشی ممکن است در فاصله دور یا نزدیک از لحظه زمانی متن صورت بگیرد، و نیز مدت زمان کم یا زیادی از داستان را به خود اختصاص داده و به تداوم داستان بینجامد

در حالی که متن اصلی را در یک زمان خاص رها کرده است. ژنت این دو حالت را، «برد و حدّ زمان پریشی تعبیر می‌کند» (همان: ۵۹).

در داستان سمان، راوی حوادث را بر اساس خاطرات و تمایلات ذهنی شخصیت داستان روایت می‌کند و بر این اساس، خط زمانی روایت را ذهن طلعت و حافظه وی و رؤیاهای ارادی و غیر ارادی اش تعیین می‌کند:

لقد نجحت في أن تكون «رجل الدار»... لقد انتصرت، إنها فاشلة كبيرة.. .. تعيش مرارة نصر عجيب. لماذا لم يقتلها أبوها يوم نأوه بأن بنتا خامسة ولدت له؟ .. كان يريد صبيا بعد بناته الأربع... يريد ولده يسميه طلعت .. سماها طلعت! وهي قد وعت قضيتها منذ البداية. منذ البداية و هي تكافح ضد الشمس. تتعلق بأذيالها وتشدها كي تشرق من الغرب (السمان، ۲۰۰۵: ۹).

«او توانست مرد خانه شود. ... پیروز شد، این زن، یک بازنده بزرگ بوده و با تلخی یک پیروزی عجیب همراه گشته است. چرا پدرش بعد از اینکه شنید دختر پنجمی برایش متولد شده است، او را نکشت؟ پدر، بعد از چهار دختر یک پسر می‌خواست... پسری که اسمش را طلعت بگذارد و اسم او را طلعت گذاشت!! او از همان ابتدا متوجه داستانش شد. از همان ابتدا با خورشید مبارزه کرد. بر دامنش آویخت و آن را کشید تا از غرب طلوع کند.»

این بازگشت زمانی، تنها به هدف نشان دادن وضعیت دشوار طلعت و چگونگی رشد زنی با اسم و رفتارهای مردانه انجام شده و برای داستان ضروری است چرا که خواننده درگیر آشفستگی روحی طلعت می‌شود و لازم است که پیش‌زمینه‌های این آشفستگی را دریابد. این حالت‌ها به نوعی مونتاژ شده برای خواننده به تصویر کشیده می‌شود. یعنی از برد طولانی و سرعت بالا برخوردار است. علاوه بر این، داستان گاه و بی‌گاه، به طور موقت درگیر بازگشت‌های زمانی نزدیک‌تری می‌شود که به ماجرای عشق بین طلعت و عماد اختصاص دارد و دیدگاه‌های متفاوت وی را نسبت به مردان آشکارتر می‌سازد: نظر إليها لم تتجاوزها عينا المفترسان كما يفعل الرجال جميعا. عينان عميقتان حضراوان بجوسان وجهها كعاصفة عطرٍ مثيرة... (همان: ۱۱).

«به طلعت نگاه کرد اما چشمانش، بر عکس مردان دیگر، با درندگی بدن او را واکاوی نکرد. دو چشم ژرف و سبزش چهره‌اش را مانند نسیم یک عطر محرک نگریست.»
يومٌ مرضتُ أخته أصرَّ عليها أن تبقى جلّسا معا يتحدّثان. أعد لها القهوةَ بيديه. الزمانُ يجمدُ أمامَ نظراته، حديثه الذكي يُخاطبُ أنوثتها. يتجاهلُ نظارتها السوداء، يثبُرُ ضعفها إلى ما

لاتدري... (همان: ۱۳). «روزی که خواهرش بیمار شد، با اصرار از طلعت خواست پیشش بماند تا با هم صحبت کنند و با دست خودش برایش قهوه آماده کرد. در برابر دیدگاه‌های عماد، زمان منجمد می‌شد، سخنان زیرکانه‌اش زنانه‌گی طلعت را مورد خطاب قرار داده و عینک سیاهش را نادیده می‌گرفت و ناتوانی‌اش را نسبت به چیزی که نمی‌دانست برمی‌انگیخت».

اما در مورد پیشواز زمانی، در چند برش از داستان، به آینده نظر افکنده و دست به نوعی پیشگویی زده می‌شود که البته این پیشواها، فاصله زمانی چندانی با زمان حاضر داستان ندارند. پیش‌نمایی‌های داستان نیز به هدف ترسیم آشفتگی ذهنی طلعت بوده و خواننده را بیشتر با تفکرات وی درگیر می‌سازد. وی از یک‌سو با ذهنیتی منفی که نسبت به زنان خانه‌دار دارد، درباره دوستش سلوی که بعد از سال‌ها قرار است ببیند، تصوراتی ارائه می‌دهد که نشان از بدبینی شدیدش نسبت به نقش زن در خانه دارد:

تَخَيَّلَهَا ثَمِينَةً مَشَقَّةَ الْيَدَيْنِ، أَنْفُهَا مَحْمَرٌّ بَعْدَ شَحَارٍ حَارٍ مَعَ زَوْجِهَا، تَنْظِفُ إِحْدَى النِّوَافِذِ بَيْنَمَا رِيحُ الشِّتَاءِ تَصْفُرُ فِي عُرْفِ الدَّارِ وَتَلْسَعُ طِفْلَهَا الَّذِي يَبْكِي.. وَاثِقَةٌ مِنْ أَنَّهَا هِيَ سَتْرَى سَلْوَى هَكَذَا (همان: ۱۳).

«او را چاق با دست‌هایی ترک‌خورده تصور می‌کند، در حالیکه دماغش بعد از مشاجره شدیدی که با همسرش کرده قرمز است، یکی از پنجره‌ها را پاک می‌کند و سرمای زمستان در اتاق‌های خانه سوت می‌کشد و گونه کودک گریانش را می‌گذرد... مطمئن است که سلوی را اینگونه خواهد دید.»

از سوی دیگر، چون خود یک زن است و تعلیمات بیرونی هرگز نتوانسته است ریشه تمایلات درونی‌اش را بخشکند، گاه از عشق عماد با نوعی خوشبینی یاد کرده و آینده‌اش را در حالت یک زن خانه‌دار به تصویر می‌کشد: فِيهَا حِينٌ مَبْهَمٌ إِلَى دَارٍ تَفُورُ فِي إِحْدَى زَوَايَاهُ أُبْحَرُهُ طَعَامٌ أَعْدَتْهُ بِيَدَيْهَا وَقَفَتْ خَائِفَةً تَنْتَظِرُ أَنْ يَتَذَوَّقَهُ وَيَتَنَّى عَلَيْهِ كَأَنَّهَا تَعْلُقُ مَصِيرَ عَمْرِهَا كُلَّهُ بِرِضَاهُ وَإِعْجَابِهِ (السمان، ۲۰۰۵: ۱۳).

«اشتیاقی مبهم، نسبت به خانه‌ای که در گوشه‌ای از آن بوی غذایی که او خودش آماده کرده و با اضطراب به گونه‌ای منتظر ایستاده است تا عماد آن را بچشد و گویی سرنوشت وی بسته به رضایت و خوشایند عماد است؛ وجودش را فراگرفت».

باید توجه داشت که همهٔ زمان‌پرسی‌های داستان، برای تکمیل یک حادثه استفاده شده‌اند. زمان در اینجا متنوع است اما هرگز به مرحلهٔ آشفتگی و بی‌نظمی نرسیده است.

۴-۱-۲. تکرار زمانی

دومین حالت زمان، تکرار یا بسامد است. منظور از بسامد، تکرار نقل یک حادثه در داستان و تکرار آن در داخل گفتمان است که ژنت چهار حالت را برای آن ذکر می‌کند: «بسامد مفرد (یک بار اتفاق افتاده و یک بار در قالب گفتمان به ما منتقل شود)؛ بسامد مساوی (حادثه بارها و بارها در داستان رخ داده و بارها و بارها هم روایت شود)؛ بسامد مکرر (حادثه‌ای که فقط یک بار اتفاق افتاده بارها و بارها روایت شود)؛ بسامد بازگو (حادثه‌ای که بارها اتفاق افتاده است، فقط یکبار روایت شود)» (جینیت، ۱۹۹۷: ۱۲۹-۱۳۱).

بیشترین نوع تکرار در این داستان، مربوط به بسامد مساوی است و بارزترین نمونه‌های آن که بر کل داستان نیز سایه افکنده، درگیری درونی طلعت در انتخاب زندگی مردانه یا تسلیم شدن به عشق عماد است: لَقَدْ نُحِثُ فِي أَنْ تَكُونَ «رجلُ الدار»... لَقَدْ انْتَصَرْتُ، إِذَا فَاشِلَةٌ كَبِيرَةٌ (همان: ۸).

انْتَصَرْتُ .. لَقَدْ انْتَصَرْتُ فِي أَنْ تَهْزِمِي نَفْسَكَ .. أَنْتَ فَاشِلَةٌ كَبِيرَةٌ (همان: ۱۴).

«پیروز شدی. توانستی خودت را شکست بدهی. تو یک بازندهٔ بزرگ هستی.»
إِنَّمَا لَا تَحِبُّهُ! لَا لَمْ تَحِبُّهُ قَطُّ.. كَانَتْ تَتَسَلَّى بِهِ (همان: ۹).

«نه او را دوست ندارد. نه هرگز او را دوست نداشته است. فقط با او آرامش می‌یابد.»
مَا هَذِهِ الْخَوَاطِرُ السَّخِيفَةُ؟ إِنَّمَا لَا تَحِبُّ الْعِمَادَ... (همان: ۱۱).

«این خاطرات بی‌ارزش چیست؟ او عماد را دوست ندارد.»

كُنْتُ أَسْتَلِّي كَأَيِّ شَابٍ.. كَأَيِّ كَزْمِيلِي فِي الْعَمَلِ.. تَدْفِنُ رَأْسَهَا بَيْنَ يَدَيْهِ، تَعْرِفُ أَنَّهَا تَحْدَعُ نَفْسَهَا. لَمْ تَكُنْ تَتَسَلَّى (همان: ۱۳).

من مانند هر پسر جوان دیگری فقط با او سرگرم بودم و آرامش داشتم، مانند پدرم، مانند همکارم در اداره! سرش را بین دست‌هایش پنهان می‌کند. می‌داند که خودش را گول می‌زند. هرگز سرگرم نشده است.»

تکرار یک درگیری درونی، مفهوم عمیق هویت زنانه‌ای که سرکوب شده و باید بازیابی شود را به ذهن دختر متبادر می‌سازد. این داستان تا حدودی دارای بسامد بازگو نیز هست، آنجا که یک حادثهٔ روتین‌وار را تنها یک‌بار روایت می‌کند: «الدائرةُ فِي الصَّبَاحِ،

مکتب الشركة بعد الظهر، الدروس الخاصة ليلاً حتى الحادية عشرة حين تعود إلى الدار» (السمان، ۲۰۰۵: ۱۰).

«صبح، اداره، بعدازظهر، دفتر شرکت، و درس‌های شبانه تا ساعت یازده شب که به خانه برمی‌گردد.»

«الساعة السابعة تخرج إلى العمل... الثالثة ظهراً تأكل... الخامسة تخرج. لاجديده هي لا تملك إلا أن تعمل» (همان: ۱۳).

«ساعت هفت به سر کار می‌رود. ساعت سه ظهر نهار می‌خورد. ساعت پنج از محل کار خارج می‌شود. چیز جدیدی وجود ندارد. او راهی ندارد جز اینکه کار کند.»
در نهایت می‌توان گفت که داستان، از بسامد مکرر خالی است.

۳-۱-۴. تداوم زمانی

تداوم به رابطه میان زمان گفتمان و زمان روایت اشاره دارد و تعیین‌کننده سرعت روایت است. ژنت چهار تکنیک روایی را برای آن برشمرده است: فشرده‌سازی، حذف، نمایش صحنه، وقفه توصیفی.

الف. فشرده‌سازی: «اگر در داستان به یک حرکت در امتداد زمانی مشخص اشاره شود اما جزئیات آن ذکر نشود، در این حالت زمان به نحوی محدود شده است و خواننده نمی‌تواند بفهمد در طول این مدت چه اتفاقاتی رخ داده است» (جینیت، ۱۹۹۷: ۱۴۱). در این داستان بیشتر زندگی گذشته طلعت به صورت فشرده روایت شده است: هي «رجل الدار» لقد نجحت في أن تكون رجل الدار نجحت في تحقيق قضيتها... إنتصرت (السمان، ۲۰۰۵: ۸): «او مرد خانه است. موفق شد که مرد خانه شود. موفق شد که هدفش را محقق کند. پیروز شد». و: أصرت على إتمام دراستها بعنادٍ كان يثير في نفس أبيها سروراً خفياً يفشل في إخفائه... (همان: ۹): «با لجبازی به تکمیل تحصیلش اصرار کرد و این در درون پدرش شادی پنهانی برمی‌انگیخت که نمی‌توانست آن را مخفی کند.»

ب. حذف (پرش): حذف یکی از روش‌های سرعت‌بخشی به داستان است به گونه‌ای که زمان طولانی یک حادثه را در چند پرش کوتاه خلاصه می‌کند. داستان حاضر، در بخش‌هایی از حذف بهره برده و زمان آن کوتاه شده است که گاه به مدت زمان سپری‌شده اشاره رفته و گاه هیچ اشاره‌ای به آن نشده است. «اگر در داستان به مدت زمان سپری شده اشاره نشود و خود خواننده از طریق شکاف‌های موجود در تسلسل

زمانی و نشانه‌های داخل متن، به آن پی‌ببرد؛ حذف ضمنی می‌گویند» (جینیت، ۱۹۹۷: ۱۱۷-۱۱۸). نمونه‌های حذف ضمنی را می‌توان در برش‌هایی از داستان مشاهده کرد. از جمله اشاره ناگهانی راوی به زمان اتمام تحصیل طلعت در دوران دانشگاه بدون هیچ توضیح یا فاصله‌ای: «یوم حازت شهادتها الجامعة رمتها بوجه أیها كأها تصفعه (السمان، ۲۰۰۵: ۱۰): «روزی که مدرک دانشگاهی‌اش را گرفت، آن را چون یک سیلی به‌صورت پدرش کوبید».

زمانی که به آغاز عشق او به عماد اشاره می‌کند؛ روزی نامعلوم در فصل زمستان را به تصویر می‌کشد: «عماد وحده كَشَفَ سرها يومَ رآها للمرة الأولى في الشتاء الماضي عندما جاءت تلقي على أخته دروساً خاصةً في اللغة الإنكليزية» (همان: ۱۱): «عماد تنها کسی بود که وقتی زمستان سال گذشته طلعت را برای اولین بار هنگام تدریس انگلیسی به خواهرش دیده؛ راز او را کشف کرده بود».

حال «اگر به زمان حذف شده در داخل داستان اشاره شود و برای آن توصیفاتی ذکر شود، حذف صریح گفته می‌شود» (جینیت، ۱۹۹۷: ۱۱۷-۱۱۸): «بعد از گذشت تنها یک ماه، مبلغ کافی برای خرید یک ماشین را پس‌انداز کرد».

لم ترها منذ أعوامٍ. منذ أن جاءت إلى المدرسة ضاحكةً و نفذت عن يديها غباز الطباشير
للمرة الأخيرة فالتمع في يديها خاتمٌ ذهبي وقالوا إنها تزوجت. ... و قرأت بعد أعوامٍ أنها أنجبت
ولدا. جميلٌ من سلوى أن تذكرها وتحتف لها بعد كل هذه الأيام طالبةً مساعداً في اللغة
الإنكليزية (همان: ۱۵).

«سالهاست که سلوی را ندیده است. از زمانی که خوشحال به مدرسه آمد و برای آخرین بار گچ دستانش را تکاند، و در دستانش انگشتری از طلا درخشید. گفتند که او ازدواج کرده است. و سالها بعد فهمید که صاحب پسری شده است. خوب است که بعد از گذشت این همه مدت، سلوی به یاد او بوده و برای کمک گرفتن از وی برای تدریس انگلیسی به او زنگ زده است».

ج. نمایش صحنه: «نمایش صحنه یک حالت محاوره‌ای در داستان است که زمان قصه را با زمان روایت برابر و هماهنگ می‌کند» (جینیت، ۱۹۹۷: ۱۰۸). بر این اساس، هر جا در داستان، گفت‌وگو حاکم شده و راوی حضور ندارد، سرعت داستان افزایش یافته است:

محمود يتكلم. يبدو أنه يقول شيئاً. «عفواً، ماذا كنتَ تقول؟» سلوى حَجَلَةٌ منك لقد نسيْتُ أنّ الليلةَ عيدُ زواجنا، لكنني لم أنس. إنا نعتذرُ منك ولكننا سنقضي سُهرتُنَا في «شموع» لماذا لا تسهرين معنا؟ «شكراً لكما إني متعبةٌ جداً ... لا لن أشربَ القهوةَ يجبُ أن أذهب» (السمان، ۲۰۰۵: ۱۸-۱۹).

«محمود حرف می‌زند. به نظر می‌رسد که او می‌خواهد چیزی بگوید. «ببخشید چه می‌خواستید بگویید؟» سلوی از شما خجالت می‌کشد. او شب سالگرد ازدواجمان را فراموش کرده بود اما من فراموش نکرده بودم. از شما عذر می‌خواهیم اما ما قصد داریم شب را در «شموع» بگذرانیم. چرا با ما بیدار نمی‌مانید؟ از شما ممنونم من واقعا خسته هستم. ... نه قهوه نمی‌نوشم باید بروم.»

مونولوگ یا گفت‌وگوی درونی شخصیت‌ها را نیز می‌توان نوعی از نمایش صحنه یا توصیف داستانی به حساب آورد. مونولوگ «نوعی تکنیک است که از جانب نویسنده انتخاب می‌شود تا دغدغه‌ها و افکار شخصیت داستان را به خواننده انتقال دهد بدون آنکه گفت‌وگویی کلی یا جزئی در لحظه انتقال این مفاهیم انجام شود.» (همفری، ۱۹۷۵: ۴۴) مانند صحنه پایانی داستان، که طلعت تصمیم نهایی خود را می‌گیرد و در حالیکه به سمت خانه عماد می‌رود، در خیال خود با وی شروع به صحبت می‌کند:

«يا عمادُ قل لي ماذا أفعل؟» .. إلى أين أهرب؟ ... عيناك قدری لا أستطيعُ أن أهربَ منهما وأنا أرسهما في كلِّ مكانٍ وأرى الأشياءَ خلاهما» (السمان، ۲۰۰۵: ۲۰).

«ای عماد به من بگو چه کنم؟ به کجا بگریزم؟ چشم‌های تو سرنوشت من است نمی‌توانم از آنها بگریزم در حالی که آنها را در همه اطرافم نقاشی کرده و از خلال آنها چیزها را می‌بینم.»

د. وقفه توصیفی: «در اینجا راوی به وصف حوادثی می‌پردازد که کمترین مدت زمانی را در داستان دارند و زمان در سطح گفتمان طولانی‌تر از زمان داستان است» (جینیت، ۱۹۹۷: ۱۱۲).

در داستان سمان، به نسبت حجم کم آن، توصیف‌های زیادی از صحنه‌های مختلف ارائه شده و زمان طولانی‌تر شده است. هنگامی که طلعت به سمت خانه سلوی در حرکت است، ساعت وسط میدان را دیده و با آن همزادپنداری می‌کند و در ذهن خود به توصیفاتی برای خود و ساعت دست می‌زند و به این ترتیب وقفه زمانی کش‌داری را در داستان ایجاد می‌کند که در اصل بسیار گذرا و کوتاه است:

ساعة الحجاز تطلُّ عليها كأمراً مصلوبة في وسط الشارع، كأنها سيزيفُ المدينة. عقرباها يكاد أن يشيرا إلى الثامنة ... تحلُّ أهما تسمع دقاتها أبدأ تدور مثلها. .. هي لا تملك إلا أن تعمل، الساعة لا تملك إلا أن تدور وتدق دقة واحدة دقتين، ثلاثا، أربعاً، ثمان، لا تبدع شيئا (السمان، ۲۰۰۵: ۱۶).

«ساعت حجاز، بالای سر وی، گویی زنی است که در وسط خیابان به صلیب کشیده شده است، گویی سیزیف شهر است. عقربه‌هایش نزدیک هشت را نشان می‌دهند. گمان می‌کند که صدای تیک‌تاک ساعت را که مانند خود او مدام در گردش است، می‌شنود... او چاره‌ای جز کار ندارد، ساعت چاره‌ای جز به دور خود چرخیدن ندارد و باید یک بار، دوبار، سه بار، هشت بار تیک‌تاک کند...».

سمان در این داستان، برای توصیف گذشته طلعت با شتاب بیشتری عمل کرده و در این راه از پرس‌های زمانی و فشرده‌سازی بهره برده است چرا که مسئله اصلی داستان، درگیری‌های ذهنی طلعت برای تصمیم‌گیری نهایی است؛ بنابراین، هر چه به پایان داستان نزدیک می‌شویم؛ صحنه‌هایی که نشان از این آشفتگی روحی دارند با توصیفاتی طولانی کش‌دار شده و خواننده را به طور کامل با تفکرات و دشواری‌های وی همراه نموده است.

۴-۲. وجه

وجه یا حالت، به اشکال و درجات ارائه روایت مربوط می‌شود و شامل دو بخش اصلی دیدگاه و فاصله است. «حالت، سطح سوم داستان، یعنی روایت و رابطه آن با دو سطح دیگر است: در وهله اول، موقعیت راوی نسبت به رخداد‌های روایت شده (نقل) و در وهله دوم، موقعیت او نسبت به مخاطب را شامل می‌شود.» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲) ژنت، در بحث دیدگاه کانونی، از سه کانون روایت و دو موقعیت راوی نام می‌برد سه سطح متفاوت از گفتار ممکن است در داخل داستان موجود باشد: «نقل حوادث به شکل روایتگری (نقل قول غیر مستقیم آزاد) بدون هیچ نشانه کلامی مثل گیومه و ... به جای نقل قول‌ها به همان شکل گویشی خود، آنها را خلاصه‌وار بیان کنیم. و این پیچیده‌ترین نوع مسافت در داخل گفتمان است و از مقبولیت بیشتری برخوردار است» (جینیت، ۱۹۹۷: ۱۸۴).

۴-۳. کانون روایی

راوی در داستان می‌تواند دارای سه جایگاه بیرونی، درونی و دانای کل باشد. حالت دانای کل یا کانونی‌شدگی صفر، مرتبط با صدایی است که هیچ ارتباطی با شخصیت‌ها، حوادث و زمان داستان ندارد. در این داستان‌ها «راوی در آنها به همه امور آگاه است و از موضع

بالا و به تعبیر دیگر از منظر خدایی به درون داستان می‌نگرد» (بارت، ۱۹۹۲: ۲۶). «اگر راوی برای چشم‌انداز یکی از شخصیت‌ها راه باز کند - حتی اگر آن چشم‌انداز هنوز بوسیله راوی برای ما توصیف شود - روایت از طریق یک کانونی‌کننده به پیش می‌رود» (برتنس، ۱۳۸۴: ۱۰۴ - ۱۰۳).

اما در حالت کانونی‌سازی داخلی «نقطه جهت‌یابی اصولاً با یکی از شخصیت‌ها مرتبط است. در اینجا، خواننده هیچ راهی ندارد، جز اینکه رخداد‌های داستان را از دریچه چشم این شخصیت ببیند و از همین رهگذر است که اصولاً بینش و نگرش این شخصیت را هم آسانتر خواهد پذیرفت» (لوت، ۱۳۸۸: ۵۹). در کانون بیرونی، راوی تنها چیزهای شنیدنی و دیداری را به خواننده منتقل می‌کند و از درک افکار و درون شخصیت ناتوان است. «در این حالت تنها گفت‌وگو و اعمال شخصیت‌هایی که در داستان حضور دارند روایت می‌شود و به هیچ‌عنوان افکار و احساسات آنها بازگو نمی‌شود. خواننده باید از سیاق کلام به درون شخصیت‌ها و موضع‌گیری آنها پی‌ببرد» (جینیت و آخرون، ۱۹۸۹: ۱۴).

داستان سمان، در ابتدا با شعاع کانونی صفر آغاز می‌شود و راوی دانای کل به توضیح و روایت آن می‌پردازد اما در خلال داستان، چندبار کانون‌روایی بین راوی و شخصیت دست به دست می‌شود و بر این اساس می‌توان گفت که از نوعی کانون دوگانه برخوردار است. «وقتی که کلام شخصیت و راوی به هم آمیخته شود کانون دوگانه است و این نشان از عدم آگاهی کامل راوی از وقایع و یا تردید در دانش خود دارد» (جینیت، ۱۹۹۷: ۲۰۴).

راوی در این داستان به دنبال ارائه تفکرات و واکنش‌های شخصیت اصلی داستان بوده و محور و دیدگاه قهرمان داستان حاکم بر فضا است و زمانی که راوی به مرحله تردید برسد؛ شخصیت اصلی خود به سخن می‌آید و از افکار پنهانش پرده برمی‌دارد:

هي وراء إحدى النوافذ رصينة جامدة كعادتها أنكبت على بعض الأوراق حتى كادت تلتصق بها وجهها... كأنها تهرب إلى أوراقها من عالمها ولماذا الهرب؟ لا شيء في حياتي سوى عملي. أنا سعيدة لا شيء ينقصني. أملك حريتي وقدري كأني رجل في هذه المكاتب. أنا حرة سعيدة (السمان، ۲۰۰۵: ۸).

«او پشت یکی از پنجره‌ها به عادت همیشگی‌اش، بر روی تعدادی ورق خم شده است تا جاییکه نزدیک است صورتش رابه آنها بچسپاند. گویی از دنیای خودش به درون

کاغذهایش می‌گریزد و چرا فرار؟ در زندگیم فقط کار خودم مهم است. من خوشبختم هیچ چیزی کم ندارم. من صاحب آزادی و سرنوشت خودم هستم مثل هر مرد دیگری در این ادارات. من آزاد و خوشبختم».

و گاه اندیشه‌های شخصیت، از زبان راوی منتقل می‌شوند و دیدگاه طلعت است که بر فضای داستان حاکم است:

أحزانٌ مبهمَةٌ تَنمو فی هدوءِ صمتها و فی غمرَةِ احساسِها القاتمِ نَحْوَ أیها.. تری فیہ عالمها و مجتمَعها. تتحدّاه تُکرِهه کراهیةً شفاقةً لا حِقْدَ فیها (همان: ۱۰).

«در سکوت و اوج احساسات ناامیدانه‌اش، اندوه‌های رمزآلود نسبت به پدرش دارد. دنیا و اجتماعش را در درون وی می‌بیند. با او به چالش برمی‌خیزد. از او نفرت دارد اما نفرتی که دلسوزانه و خالی از کینه است».

این حضور همزمان راوی و شخصیت داستان که به هم‌پوشانی آن دو انجامیده و تنها از طریق ضمیر است که می‌توان آن دو را از هم تشخیص داد؛ به نوعی درگیری‌های طلعت را رنگ و سرعت بخشیده است و همین امر سبب شده است تا داستان، با وجود حجم کم خود دارای دو موقعیت کانونی صفر و کانون درونی باشد.

۴-۴. مسافت

مسافت، با جایگاه راوی نسبت به نقل قول‌های داستان در ارتباط است. یعنی جایگاهی که راوی انتخاب و از طریق آن، کلام شخصیت داستان را منتقل می‌کند. ژرار ژنت سه حالت متفاوت از نقل قول را برشمرده است که در داستان حاضر، با وجود حجم اندک نقل قول‌ها، هر سه حالت را می‌توان مشاهده نمود. نقل مستقیم که «این نوع از نقل قول، بیشترین تناسب را با شکل گفت‌وگو دارد. در این حالت راوی کلام را برعهده شخصیت داستان می‌گذارد. و عجیب آنکه، در این شکل از نقل قول، داستان تا حدّ زیادی از سیطرهٔ گفتمان رها می‌شود و شخصیت اصلی داستان خود به سخن می‌آید» (جینیت، ۱۹۹۷: ۱۸۵). و دارای ویژگی‌هایی چون «بهره‌گیری از گیومه‌ها، ضمیر اول و دوم شخص، فعل زمان حال، کلمات اشارتگر زمان و مکان کنونی اینجا، امروز و فعل حرکتی خاص که دال بر حرکت به سمت چیزی است» (تولان، ۱۳۸۶: ۲۲۶).

عماد قال لها ذات مرة: «عندما نكونُ سعداءِ فعلاً لا يخطرُ لنا أن نساءَ لَ إن كنا كذلك أم لا؛ السعادةُ تصبِحُ جزءاً منا (السمان، ۲۰۰۵: ۸).

«عماد یک‌بار به او گفت: هرگاه ما در عمل خوشبخت باشیم، این سؤال که آیا خوشبختیم یا خیر به ذهنمان خطور نمی‌کند. خوشبختی جزئی از وجود ما می‌شود.»
و: قالت أخته: «أستاذ طلعت أقدّم لك أخي عماد» (همان: ۱۱).

«خواهرش گفت: استاد طلعت برادرم عماد را معرفی می‌کنم.»

اما در بخش‌هایی از داستان، راوی نقش اصلی در رساندن سخن دیگران به خواننده را دارد و می‌تواند آن را بر حسب نیاز خود تغییر دهد که آن را شکل تحویلی (اسلوب غیر مستقیم) می‌نامند. «اگر چه این نوع از نقل قول، از حالت گفت‌وگو برخوردار است اما هیچ‌گونه تضمینی به مخاطب داده نمی‌شود که عین سخن در همان شکل اولیه به او رسانده شود. در این حالت، حضور راوی بیشتر از حضور شخصیت‌ها به چشم می‌آید» (جینیت، ۱۹۹۷: ۱۸۴).

حينَ تعودُ إلى الدارِ منهكةً نائرةً تصيحُ في وجهِ أمِّها لأنَّ طعامها لم يجهزْ ثم تتقدّمه مهما كانَ نوعه. كما يفعل أيّ شابٍ في الحلي (السمان، ۲۰۰۵: ۱۰).

«هنگامی که خسته و عصبانی به خانه برمی‌گردد بر سر مادرش فریاد می‌کشد چرا که غذایش حاضر نیست و از او هر گونه که باشد انتقاد می‌کند. کاری که همه پسرهای جوان محله انجام می‌دهند.»

وهو يقهّمها ويتجاهلها ويحبّها وهو يقولُ يريدُ أن يُنقذها عن نفسها... (همان: ۱۳).

«عماد او را درک می‌کند، کارهایش را نادیده می‌گیرد و دوستش دارد؛ به او گفته که می‌خواهد از خودش نجاتش دهد.»

آخرین نوع از انواع نقل قول، نقل سخنان به شکل غیرمستقیم یا «نقل حوادث به شکل روایتگری است که هیچ نشانه کلامی مثل گیومه و ... ندارد و این پچیده‌ترین نوع مسافت در داخل گفتمان بوده و طرفداران بیشتری دارد» (جینیت، ۱۹۹۷: ۱۸۴). باید به این نکته توجه داشت که «در نقل قول غیر مستقیم آزاد، راوی عهده‌دار رساندن سخن شخصیت اصلی داستان به مخاطب می‌شود. به عبارت بهتر، شخصیت با زبان راوی به سخن درمی‌آید و نوعی هم‌پوشانی بین آن دو ایجاد می‌شود. اما در نقل قول مستقیم راوی به کلی از بین رفته و شخصیت به تنهایی به سخن درمی‌آید» (همان: ۱۸۶).

ولكنّ قضيتك كانت فاشلةً منذُ البداية. كنت تحارِبين الشمسَ، تريدِ أن تشرقَ من الغرب. أن تحرسَ الأمواجَ وأن يضلَّ الليلَ طريقه إلى دروبِ المدينة (السمان، ۲۰۰۵: ۸).

«ولی داستان تو از همان ابتدا شکست خورده بود. تو می‌خواستی که با خورشید مبارزه کنی می‌خواستی که خورشید از غرب طلوع کند. می‌خواستی که امواج لال شوند و شب راهش را به دروازه‌های شهر پیدا نکند».

در اینجا اگر چه طلعت خود را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ اما راوی سخنان وی را بیان کرده و بین راوی و شخصیت طلعت، هم‌پوشانی ایجاد شده است.

۴-۵. لحن یا آوا

لحن به دو مبحث زمان روایت‌کردن و سطوح مختلف روایت اشاره دارد. «زمان روایت‌کردن، ارتباط میان داستان و روایت‌کردن است و چهار موقعیت اصلی در آن متصور است: روایت‌کردن بعدی که اشاره به روایت حوادث بعد از اتفاق افتادن آنها دارد و در روایت‌های کلاسیک بیشتر دیده می‌شود؛ روایت‌کردن قبلی که اشاره به پیشگویی حوادث قبل از وقوع آنها دارد و فعل به زمان آینده است اما می‌تواند به زمان حال هم بیاید؛ روایت‌کردن همزمان که روایت، همزمان با وقوع فعل رخ می‌دهد؛ و در نهایت روایت‌کردن تداخلی که عملی پیچیده است و بیشتر به داستان‌هایی اشاره دارد که به شکل مراسله‌ای نگاشته می‌شوند آنجا که نامه حکم واسطه در انتقال داستان به مخاطب را دارد و از سخت‌ترین و پیچیده‌ترین نوع روایت محسوب می‌شود» (جینیت، ۱۹۹۷: ۲۳۱). سطوح روایت نیز، به جایگاه راوی در داستان مربوط می‌شود و دو مبحث حضور و عدم حضور راوی در داخل داستان را شامل می‌شود. ژنت از این منظر، روایت را به دو نوع همگون و ناهمگون تقسیم می‌کند: یعنی اگر راوی (ضمیر سوم شخص) در بیرون از داستان باشد و در ماجراهای آن نقشی نداشته باشد، روایت وی ناهمگون؛ و اگر راوی (اول شخص یا دوم شخص) خود در داخل قصه باشد و داستان در مورد خود یا یکی دیگر از شخصیت‌ها باشد، روایت همگون است.

۴-۶. زمان روایت

داستان سمان نوعی روایت بعدی است و اگر چه از زبان راوی و با ضمیر سوم شخص روایت می‌شود اما تنها بر افکار و رفتار شخصیت اصلی داستان متمرکز شده است. در این حالت، ممکن است داستان با زمان گذشته آغاز شود اما در روند رو به جلو حرکت کند؛ به زمان حال رسیده و اختلاف زمانی در آن به نقطه صفر برسد یعنی قصه به روایت‌کردن ملحق شود. و یا از ابتدا با زمان مضارع شروع شود و با زمان پریشی‌هایی که در آن رخ می‌دهد، نوعی بازی زمانی در آن برقرار شده، زمان درهم‌آمیخته شود به

گونه‌ای که تا نقطه پایان، خواننده با تداخلات زمانی روبه‌رو باشد و داستان هرگز به هم‌زمانی مطلق نرسد. داستان سمان در ابتدا در زمان حال آغاز می‌شود و لحظه حاضر شخصیت با لحظه حاضر راوی متصل شده است:

نوافذُ البناءِ الواسعةِ المضيئةِ تنظرُ إلى الشارعِ المزدحمِ كأنها عيونٌ كبيرةٌ بلهاء. وهي وراءَ إحدى النوافذِ رصينةٌ جامدةٌ كعادتها... (السمان، ۲۰۰۵: ۸).

«پنجره‌های بزرگ و روشن ساختمان رو به خیابان شلوغ است؛ گویی چشم‌های بزرگ یک نادان هستند. و او پشت یکی از این پنجره‌ها مثل همیشه، استوار و بی‌حرکت ایستاده است.»

در اندک زمانی بعد، داستان با صیغه ماضی روایت می‌شود تا گذشته را به تصویر بکشد در این حالت زمان حال راوی با زمان گذشته طلعت تداخل می‌یابد. زمان پیریشی‌ها در قسمت‌های پایانی کم می‌شوند و روند داستان هر چه به جلوتر می‌رود، زمان روایت و زمان قصه به هم نزدیک‌تر می‌شوند. تا جائیکه در آخر داستان نوعی هم‌زمانی حاصل می‌شود اما زمان به صفر نمی‌رسد. چرا که داستان قبل از صحنه آخر و روبه‌رو شدن با عماد به اتمام می‌رسد:

الشمسُ لن تطلُعَ إلا من الشرقِ. الأمواجُ لن تحرسَ. ماذا تقولُ له؟ يكفي أن تهتف: عيناك قدري يا عمادُ. لا أحدٌ يهربُ من قدره يا عماد... (همان: ۲۰).

خورشید تنها از شرق طلوع می‌کند. امواج هرگز لال نمی‌شوند. به عماد چه می‌گوید؟ تنها کافی است که فریاد بزند: چشم‌های تو سرنوشت من است ای عماد. هیچ‌کس از سرنوشتش نمی‌گریزد ای عماد.

۴-۷. سطوح روایت

در بخش سطوح روایت، می‌توان گفت که داستان حاضر به علت برخوردار بودن از کانون دوگانه، دو دنیای همسان و غیر همسان را روایت می‌کند. داستان در ابتدا نوعی عمل روایی در دنیای ناهمسان محسوب می‌شود. چرا که راوی به‌عنوان کنشگر در درون داستان حضور ندارد و تنها به‌عنوان دانای کل به تصویرکردن ماجراهای کنشگر اصلی می‌پردازد و به نوعی متن روایی کنشگر به حساب می‌آید:

تركضُ فجأةً، لا ترى الناسَ الذين يرمقونها بدهشةٍ. تركضُ فجأةً، شعرها يتبعثرُ، نظارتها تسقطُ تحطّم تحت قدميها، تركضُ... (همان: ۲۰).

ناگهان می‌دود، به مردمی که با وحشت به او خیره شده‌اند، نمی‌بیند. ناگهان می‌دود، موهایش آشفته می‌شود، عینکش می‌افتد و زیر پایش خرد می‌شود. می‌دود. اما در گوشه‌هایی از داستان، ضمیر از سوم شخص به اول شخص تغییر می‌یابد. در این حالت، روایت داستان به کنشگر اصلی داستان سپرده می‌شود:

لماذا أهرّب من التفكير به وكأنّه شيءٌ يُخيفني؟ إنّه لم يعلن شيئاً بالنسبة إليّ. إنّها مغامرةٌ كأية مغامرةٍ لأيّ شابٍ. جميعُ الشبابِ يستعيدون ذكرى مغامراتهم... هدأت نفسها بهذا التعليلِ وخيّل إليها أنّ عينيه تزادان خضرةً وغموضاً (همان: ۱۲).

«برای چه باید از فکر کردن به عماد فرار کنم چنان که گویی من را می‌ترساند؟ او نسبت به من هیچ ابراز علاقه‌ای نکرده است. این تنها یک ماجراجویی است. مثل داستان هر جوان دیگری. همه جوانان خاطرات ماجراجوییشان را مرور می‌کنند. دلش با این توجیه آرام شد. و احساس کرد که سبزی چشمان عماد بیشتر و رمزآلودتر شده است.»

تمامی این تغییرات چه در سطح زمان روایت و چه در سطوح روایت، برای انتقال حس آشفته‌گی و تنگنای روحی و جسمی شخصیت اصلی داستان ضروری است. طلعت زنی است که دنیای زنانه‌اش از وی گرفته شده و وادار شده است تا در نقش یک مرد فرو برود.

۵. نتیجه

آمیختگی داستان کوتاه عیناک قدری، با گفتمان یا ساختار روایی به خوبی قابل پیگیری است. آنچه از زن در این داستان می‌بینیم یک هویت سرکوب‌شده است که به باوری نادرست تن داده و نوعی تضاد عمیق بین هویت حقیقی خویش و نقشی که پذیرفته، ایجاد گشته است. داستان با زمان‌پریشی‌های گاه و بی‌گاه به تفسیر این دوگانگی و رنج حاصل از آن می‌پردازد. ماجرای این داستان را سیاق‌های کلام و تمهیدات رو ساختی نویسنده به عهده گرفته است. ایجاد تغییر در دیدگاه و انتقال از ضمیر غائب به متکلم و برعکس در چند مرحله از داستان سمان، قابل مشاهده است. گاه داستان گزارشی است و گاه در برش‌های کوتاهی تبدیل به نجوای درونی می‌شود. فعالیت ذهنی در این داستان بیشتر از فعالیت‌های دیگر است. داستان از طریق واگویه‌های ذهنی طلعت که از زبان راوی بیان می‌شوند به پیش می‌رود. همین امر باعث می‌شود تا نوعی تفاوت زمانی بین داستان و گفتمان ایجاد شود اما در نهایت در یک نقطه نزدیک به هم برسند.

بازپس‌گیری هویت زنانه و جرئت پذیرش جنس خویش، نتیجه اصلی این داستان به حساب می‌آید.

منابع

- اسکولز، رابرت، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر آگاه، ۱۳۸۳.
- ایگلتون، تری، *پیش‌درآمدی بر نظریه‌های ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران، چاپ سوم، مرکز، ۱۳۶۸.
- بارت، رولان و آخرون، *طرائق تحلیل السرد الأدبی (دراسات)*، ترجمه: مجموعه من الباحثین، المغرب، منشورات اتحاد کتاب المغربي، ۱۹۹۲.
- برتنس، هانس، *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، تهران، نشر ماهی، ۱۳۸۴.
- بهرام‌پور، شعبان‌علی، *مقدمه تحلیل انتقادی گفتمان (نورمن فرکلایف)*، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۹.
- بنی، زهره، *بنیة الخطاب الروائي عند غادة السمان مقارنة بنویة*، أستاذ المشرف الطيب بودريالة، جامعة العقيد الحاج لخضر، ۲۰۰۸.
- تولان، مایک، *روایت شناسی*، درآمدی زبان شناختی انتقادی، مترجمان سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران، سمت، ۱۳۸۶.
- جینیت، جیرار، *خطاب الحکایة بحث فی المنهج*، ترجمة محمد معتصم وعمر حلّی وعبدالجلیل الأزدي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، ۱۹۹۷.
- جینیت، جیرار و آخرون، *نظریة السرد من وجهة النظر إلى التبیير*، ترجمة ناجی مصطفی، منشورات الكوثر، ۱۹۸۹.
- حیدر، محمد، «عیناک قدری»، *الآداب*، السنة العاشرة، العدد ۶، صص ۳۱-۳۵، یونیه ۱۹۶۲.
- سمان، غادة، *عیناک قدری*، بیروت، منشورات غادة السمان، ۲۰۰۵.
- عزّام، محمد، *تحلیل الخطاب الأدبی (على ضوء المناهج النقدية الحديثة)*، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ۲۰۰۳.
- فتوحی، محمود، *سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها، و روش‌ها)*، تهران، سخن، چاپ دوم، ۱۳۹۰.
- لوتیه، یاکو، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک فرجام، تهران، مینوی خرد، ۱۳۸۸.
- محمدی، اویس و زینب صادقی، «نقد فمینیستی داستان کوتاه مردی در کوچه از کتاب چشمانت سرنوشت من اند از غادة السمان»، *زبان و ادبیات عربی*، ش ۸، صص ۸۵-۱۱۴، بهار و تابستان ۱۳۹۲.
- همفری، روبرت، *تیار الوعي الروایة الحادیة*، ترجمة محمود الربيعي، دارالمعارف، القاهرة، ۱۹۷۵.

Shen, Dan, "Defense and challenge: reflections on the relation between story and discourse, Vol. 10, No. 3, pp. 222-243, Ohio State University Press, 2005.