ـــــ (۳)، *در کوچه‌باغ‌های نشابور*، سخن، تهران ۱۳۸۸.
ـــــ (٤)، *هزارهٔ دوم آهوی کوهی* (پنج دفتر شعر)، سخن، تهران ۱۳۷٦.
شمس لنگرودی، محمّد، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، نشر مرکز، ویراست دوم، تهران ۱۳۷۷.
عبّاسی، حبیب‌الله، *سفرنامهٔ باران* (نقد و تحلیل اشعار دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی؛ م. سرشک)، نشر روزگار، تهران ۱۳۷۸.
فرکلاف، نورمن، *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ گروه مترجمان، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی-مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، تهران ۱۳۷۹.
کُرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیّه، «تعریف طنز از دیدگاه زبان‌شناسی»، *بخارا*، ش ٦۳، مهر و آبان ۱۳۸٦، ص ۲۰۵-۲۰۷.
کریچلی، سیمون، *در باب طنز*، ترجمهٔ سهیل سُمّی، ققنوس، تهران ۱۳۸٤.
کسرایی (۱)، سیاوش، *در هوای مرغ آمین* (نقدها، گفتگوها و داستان‌ها)، کتاب نادر، تهران ۱۳۸۲.
ـــــ (۲)، *مجموعه‌اشعار*، نگاه، چاپ چهارم، تهران ۱۳۹۱.
کلانتری، عبدالحسین، *گفتمان* (از سه منظر زبان‌شناختی، فلسفی و جامعه‌شناختی)، جامعه‌شناسان، تهران ۱۳۹۱.
لاکوست، ژان، *فلسفه در قرن بیستم*، ترجمهٔ رضا داوری اردکانی، سمت، تهران ۱۳۷۵.
لوناچارسکی، ا.و.، *چند گفتار دربارهٔ ادبیّات*، ترجمهٔ ع. نوریان، پویا، تهران ۱۳۵۱.
مک‌دانل، دایان، «مقدّمه‌ای بر نظریّات گفتمان؛ پایان دههٔ ۱۹٦۰م»، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، *گفتمان*، ش ۲، پاییز ۱۳۷۷، ص ۲۵-۵۸.
موریل، جان، *فلسفهٔ طنز* (بررسی طنز از منظر دانش، هنر و اخلاق)، ترجمهٔ محمود فرجامی و دانیال جعفری، نشر نی، تهران ۱۳۹۲.
هال، استوارت، *غرب و بقیّه: گفتمان و قدرت*، ترجمهٔ محمود متّحد، آگه، تهران ۱۳۸٦.
یارمحمّدی، لطف‌الله، *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*، هرمس، تهران ۱۳۸۳.
Brown, Gillian and George Yule, *Discourse Analysis*, Cambridge University Press, New York 1989.
Clark, John. R, *The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions*, university press of Kentucky, U.S.A 1991.

تحلیل عنصر زمان در رمان *دوشنبه‌های آبی ماه*

مریم پناهی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان)
مرتضی هاشمی (استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان)
محمود براتی (دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان)

چکیده

دوشنبه‌های آبی ماه، نوشتهٔ محمّدرضا کاتب، از رمان‌های دههٔ هفتاد در پنج فصل تألیف شده است و نویسنده، در آن، به توصیف دشواری‌ها و ایثار رزمندگان در جنگ تحمیلی می‌پردازد. برجسته‌ترین ویژگیِ رمان مذکور به‌کارگیریِ سبک خاصّی از عنصر زمان در نگارشِ آن است. وجود لایه‌ها و سطوح متفاوت روایی و زمان‌پریشی‌های مکرّر موجب شده است این اثر سبکی غریب داشته باشد. موضوع مقالهٔ حاضر تحلیل ابعاد مختلف عنصر زمان در رمان *دوشنبه‌های آبی ماه* است با تکیه بر نظریّهٔ «زمانمندیِ روایت» ژرار ژنت، به‌عنوان یکی از رویکردهای جامع در بررسی زمان روایت. مبنای مباحث بر سه اصل مهمّ نظریّه یعنی «نظم»، «تداوم» و «بسامد» استوار است. کاتب، در هریک از این سه مؤلّفه، از روش‌های مرسوم عدول می‌کند؛ چنان‌که مجموع این نوآوری‌ها تشخّص سبکیِ رمان را سبب شده است.

کلیدواژگان: *دوشنبه‌های آبی ماه*، نظریّهٔ زمانمندی روایت، نظم، بسامد، تداوم، ژرار ژنت.

۱ـ مقدّمه

محمّدرضا کاتب، متولّد ۱۳٤٥ در تهران، از داستان‌نویسان فعّال در سال‌های اخیر است. او با خلق آثاری چون *فقط به زمین نگاه کن* (مجموعه‌داستان کوتاه؛ معاونت تبلیغات سپاه، تهران ۱۳۷۲)، *دوشنبه‌های آبی ماه* (نشر صریر، تهران ۱۳۷۵)، *وقت تقصیر* (نیلوفر، تهران ۱۳۸٤)، *هیس* (ققنوس، چاپ چهارم، تهران ۱۳۸۵)، *آفتاب‌پرست نازنین* (هیلا، تهران ۱۳۸۸)، *پستی* (نیلوفر، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۹) و *بی‌ترسی* (ثالث، تهران ۱۳۹۲) توانسته است جوایزی متعدّد کسب کند.[۱] کاتب، در داستان‌نویسی، سبکی خاص دارد. گفتگومحور بودن داستان و نیز ارائهٔ شیوه‌ای تلفیقی از دو شیوهٔ مدرن و پست‌مدرن با تمایل به مؤلّفه‌های پست‌مدرن (از جمله قطعیّت نداشتن پایان روایت، تغییر مداوم زاویهٔ دید، نوآوری‌های ساختاری در فصل‌بندی و...) از ویژگی‌های سبکیِ آثار وی به شمار می‌آید.

موضوع مقالهٔ حاضر دربارهٔ رمان *دوشنبه‌های آبی ماه* از آثار برجستهٔ ادبیّات جنگ در دو سه دههٔ اخیر است. موضوع رمان نیز انعکاس مقاومت رزمندگان در جریان جنگ تحمیلی است. نویسنده این رمانِ ۲۲٤ صفحه‌ای را در پنج فصل و با عناوین غریبِ «ماهِ دوشنبه»، «آبیِ ماه دوشنبه»، «دوشنبه‌های آبیِ ماه»، «آبیِ دوشنبه‌ماه» و «هنوز دوشنبه است» تنظیم کرده و هر فصل متشکّل از چندین قسمت است. عامل برجستگیِ رمان بهره‌گیریِ نویسنده از روشی خاص و خلق رمانی با ساختار تکرارشونده، بازگشت‌های زمانیِ مکرّر و زاویهٔ دیدهای گوناگون است. راویِ تمام داستان خودِ نویسنده است که در جایگاه دانای کل نشسته، امّا فصل‌ها از زبان پنج شخصیّت روایت می‌شوند که به‌ترتیب عبارت‌اند از: مهندس، ابوالقاسم، ممّدو، رضا براتی و بابا. همهٔ این افراد روایتی

---

۱. رمان‌های *آفتاب‌پرست نازنین*، *هیس*، *وقت تقصیر* و *فقط به زمین نگاه کن*، به‌ترتیب، برندهٔ جوایز «روزی‌روزگاری»، «بهترین رمان سال نویسندگان و منتقدان مطبوعات»، «جایزهٔ ادبی یلدا» و «دومین دورهٔ بهترین کتاب دفاع مقدّس» شده‌اند.

واحد تعریف می‌کنند امّا، به‌علّت تغییر زاویهٔ دید، خواننده به‌سادگی متوجّه این نکته نمی‌شود. ضمناً، در همین تغییرات، نوعی تک‌گوییِ درونی در داستان وجود دارد. مجموع این عواملْ آشفتگیِ زمان طبیعی و تقویمیِ داستان را سبب شده است. بررسی وجوه آشفتگیِ زمانی، که نویسنده آن را به‌عمد و با استفاده از شگردهای خاص ایجاد کرده و موجب تشخّص سبکیِ رمان شده، موضوع پژوهش حاضر است.

در بررسی آشفتگیِ زمانی، از نظریّهٔ «زمانمندیِ روایت» ژرار ژنت[1] استفاده شده است. او، خود، نام «زمان‌پریشی» را بر آشفتگیِ زمانی می‌نهد. نظریّهٔ او، به‌علّت اشتمال بر انواع احتمالات در زمان روایی، کارآمدترین و مشهورترین روش در تحلیل عنصر زمان در داستان محسوب می‌شود. نویسندگان مقالهٔ حاضر نیز زمان روایی رمان *دوشنبه‌های آبی ماه* را با استفاده از آرای ژنت و مشخّصاً سه عامل «نظم»، «تداوم» و «بسامد» بررسی کرده‌اند.

۱ـ۱ـ روش تحقیق

مقالهٔ حاضر از نوع اسنادی و کتابخانه‌ای است و رویکردی تحلیلی دارد. دو بخش کلّیِ این پژوهش عبارت‌اند از: ۱) چارچوب نظری؛ ۲) کاربستِ آن نظریّه در متن رمان. نخست، لبّ نظریّهٔ ژرار ژنت دربارهٔ زمان روایت، در قالب مؤلّفه‌های سه‌گانهٔ «نظم» و «تداوم» و «بسامد» معرّفی و، سپس، رمان *دوشنبه‌های آبی ماه*، با توجّه به مؤلّفه‌های یادشده، ارزیابی و ویژگی‌های سبکیِ آن تحلیل می‌شود.

۱ـ۲ـ ضرورت پژوهش

شمار فراوانی از داستان‌های معاصر فارسی با استفاده از شگردهای خاصّی نوشته شده است که در داستان‌نویسیِ دنیا رواج دارد. فضای رمان‌هایی همچون *دوشنبه‌های*

1. Gerard Genette

آبی ماه، که به «چگونه نوشتن» و «ساختار» ـاگر نگوییم بیش از محتواـ به‌اندازهٔ محتوا اهمّیّت می‌دهند، عمدتاً مدرنیستی و پسامدرنیستی است. به‌مدد نظریّه‌های ادبیِ کارآمدی همچون روایت‌شناسی، ارزیابیِ دقیق و تبیین مصادیق تشخّص سبکیِ این‌گونه رمان‌ها میسّر می‌شود. با توجّه به استفادهٔ محمّدرضا کاتب از آشفتگی‌های زمانیِ متنوّع در زمان روایت، ضرورت دارد این وجه مهم از *دوشنبه‌های آبی ماه* با استفاده از نظریّهٔ ژنت بررسی شود.

۱ـ۳ـ پیشینهٔ پژوهش

به‌رغم اهمّیّت *دوشنبه‌های آبی ماه* و سبک ممتازِ آن، تحقیقات اندکی دربارهٔ این رمان شده است. کامران پارسی‌نژاد در کتاب *جنگی داشتیم، داستانی داشتیم* (نشر صریر، تهران ۱۳۸۱) بر مبحث شخصیّت‌پردازی تمرکز کرده و بلقیس سلیمانی در *تفنگ و ترازو* (روزگار؛ جوف، تهران ۱۳۸۰)، همچون پارسی‌نژاد و البتّه از منظری دیگر، به موضوع شخصیّت‌ها پرداخته است. ابراهیم حسن‌بیگی در *جنگ و رمان‌هایش* ابتدا چکیده‌ای از داستان را آورده و سپس، در تحلیلی کوتاه و دو صفحه‌ای، موضوع تقابل شخصیّت «مهندس» و «بابا» را مطرح کرده است. در مقالات «نبودِ نقش فرستنده از نقش‌های الگوی کنشیِ گرماس در چهار رمان دفاع مقدّس» (عسکر حسن‌پور، *نشریّهٔ ادبیّات پایداری*، دورهٔ دوم، ش ۳ و ٤، پاییز ۱۳۸۹ و بهار ۱۳۹۰، ص ۱٤۷-۱٦٦) و «بررسی عنصر زبان در رمان‌های دفاع مقدّس» (غلامرضا پیروز و سیّدعلی مهرداد، در *مجموعه‌مقالات همایش ملّی ایثار و شهادت*، ج ۱، دانشگاه مازندران، بابلسر ۱۳۸۷، ص ۲۵۵-۲٦۲) نیز مطالبی دربارهٔ این رمان آمده است. مقالهٔ نخست دربارهٔ الگوی کنشگر گرماس و مقالهٔ دوم دربارهٔ امکانات زبانی (از جمله واج‌آرایی و...) است.

تاکنون، دربارهٔ موضوع پژوهش حاضر یعنی تحلیل زمان در دوشنبه*های آبی ماه*، که به‌نظر نویسندگان این مقاله مهم‌ترین و برجسته‌ترین عامل روایت در رمان یادشده است، تحقیقی نشده است.

۲ـ چارچوب نظری

مطالعات ساختاریِ داستان‌ها با ظهور مکتب صورت‌گرایی در ابتدای قرن بیستم تداول یافت. از مهم‌ترین دستاوردهای صورت‌گرایان ایجاد تمایز بین طرح اوّلیّه[1] و طرح روایی[2] بود. به‌اعتقادِ آنان، در پسِ هر اثر داستانی، طرحی خام و اوّلیّه در جهان خارج وجود دارد و نویسنده، با استفاده از شگردهای ادبی و دخل‌وتصرّف در آن، داستانی می‌آفریند. (← سلدن[3] و ویدوسون،[4] ص ۸٤)

ساختارگرایان، که نسل بعدیِ صورت‌گرایان بودند، همّ خود را بر کشف «دستور جهانیِ روایت» گذاشتند. در هریک از شاخه‌های فرهنگ و تمدّن، از جمله ادبیّات و داستان‌نویسی، ساختاری غالب وجود دارد. هر پدیدهٔ نوظهوری تحت تسلّط و با ویژگی‌های آن ساختار متولّد می‌شود. منتقد، با معرفت به آن ساختار اصلی، به‌راحتی می‌تواند روایت‌های وابسته یا ـ به‌قول ساختارگرایانـ گشتارها[5] را شناسایی و ارزیابی کند.

زمانْ یکی از عناصر مهمّ داستان است. در میان تمامیِ روایت‌شناسان، ژرار ژنت تأمّلی بسیار بر زمان روایت داشته و حاصلِ آن بیان نظریّهٔ زمانمندیِ روایت است. به اعتقادِ ژنت، یک زمان تقویمی وجود دارد که حوادث بر اساس

1. fabula 2. syujhet 3. Selden, Raman 4. Widdowson, Peter

۵. transformation. هر نظامی یک ساختار و الگوی اصلی دارد. این الگو، در سازه‌های وابسته به آن نظام، به شکل‌های گوناگون ظهور می‌یابد و گشتار نامیده می‌شود. کار مهمّ ساختارگرایان تحلیل ساختار سازه‌های فرعی و تشخیص تبعیّتِ آن‌ها از الگوی اصلی است.

ترتیبی مشخّص در پی هم حادث می‌شوند امّا، در داستان، این سیر منظّم دچار درهم‌ریختگی می‌شود. او این آشفتگی را زمان‌پریشی[1] می‌نامد. از نظرِ ژنت، وظیفهٔ محقّق است که زمان‌پریشی‌ها را بشناسد و داستان را به شکل اصلیِ آن تصوّر کند. (← ریمون کنان،[2] ص ٦٤)

ژنت یگانه منتقدی نیست که بر اهمّیّت زمان داستانی و تمایز زمان واقعی از زمان روایی تأکید دارد. پیش از او، بوریس توماشفسکیِ[3] فرمالیست با مطرح ساختن «زمان داستان» و «زمان متن» (← قاسمی‌پور، ص ۱۲٦) و نیز روایت‌شناس مشهور، تزوتان تودوروف،[4] با بیان «نظم منطقی» و «نظم فضایی» (← تودوروف، ص ٤۲) به این موضوع اشاره داشتند. پل ریکور،[5] متفکّر پست‌مدرن، بیش از همهٔ پژوهشگرانِ روایت، به زمان اعتبار می‌دهد. به اعتقادِ او، زمان فقط بخشی از روایت نیست، بلکه روایت چیزی جز رابطهٔ انسان و زمان نیست. او، با دگرگون ساختن تعریف سنّتیِ منطقیّون از انسان (= حیوان ناطق)، انسان را «حیوان روایی» می‌داند (ریکور، ص ۱۱٤).[6] با این همه، نظریّهٔ ژنت کامل‌ترین بستر را برای تحلیل انواع زمان‌پریشی‌ها در داستان فراهم می‌سازد.[7]

در نظریّهٔ ژنت، روایت داستانی به سه سطح داستان،[8] متن روایی[9] و روایتگری[10] تقسیم می‌شود. او این سطوح را از سه کیفیّت فعل (زمان، حالت و صدا) اقتباس کرده است. از این میان، فقط متن روایی است که خواننده با آن سر و کار دارد و مبنای تمام نقدها قرار می‌گیرد.

داستان آنگاه داستان خواهد بود که حرکت و رابطهٔ علّیّت بر آن حاکم باشد؛ مجموع این دو سبب خلق پیرنگ می‌شود. حرکت از نقطهٔ آغاز تا پایان در بستر زمان

---

1. anachorny 2. Rimmon Kenan, SHlomith 3. Boris Tomaszevski
4. Tzvetan Todorov 5. Paul Ricoeur

٦. برای اطّلاع بیشتر دربارهٔ روایت‌شناسانی که به زمان توجّه کرده‌اند ← قاسمی‌پور، ص ۱۲۵–۱۲٦.

۷. هارلند (← ص ۳٦۱) نظریّهٔ ژنت را کاربردی‌ترین و واقع‌گرایانه‌ترین شیوهٔ تحلیلیِ روایت‌شناسی می‌داند.

8. histore 9. recit 10. narration

تعریف می‌شود. از این منظر، زمان عاملی است که، بدون آن، داستانی در کار نخواهد بود. از سوی دیگر، گفته شد داستان حاصل دخل و تصرّف نویسنده در اتّفاقات رخ‌داده در عالم واقعیّت و انتقالِ آن‌ها به جهان متن است. در «داستان»، زمانْ نظمی منطقی دارد امّا، در «متن»، نویسنده ناگزیر از تغییر است. مثلاً، نمی‌توان معادل یک سالِ تقویمی را در صفحات معدودِ متن گنجاند (← برتنس،[1] ص ۱٤٤). ژنت، با ارائهٔ الگویی جامع، ترکیباتی گوناگون از حالات روایت به دست می‌دهد. عمدهٔ مباحث ژنت دربارهٔ زمانِ روایت بر سه مبنای «نظم»، «بسامد» و «تداوم» استوار است. گفتنی است زمان‌پریشی همواره باید در خطّ اصلیِ روایت (≠ قصّه و روایت فرعی) لحاظ شود. در اغلب داستان‌ها، یک روایت اصلی وجود دارد که، در ذیلِ آن، قصّه‌های فرعیِ دیگری آمده است. در این شیوه از توالیِ پیرفت‌ها،[2] که تودوروف آن را درونه‌گیری[3] می‌نامد، همواره باید به قصّهٔ مادر توجّه کرد.

۲ـ۱ـ نظم

«نظم»[4] یا «ترتیب» مقایسهٔ ترتیب زمانی در دو سطح رخدادهای عالم واقع «داستان» با همان رخدادها در روایت داستانیِ «متن» است (← لوته،[5] ص ۷۲). گزاره‌های مربوط به نظم، در قالب کلماتی مثل اوّلین، دومین، آخرین، قبل و بعد و...، به پرسشِ «چه زمانی؟» پاسخ می‌دهند. در نظم، طیف متنوّعی از احتمالات لحاظ شده است. مبحث نظم مهم‌ترین بخش نظریّهٔ زمانمندیِ روایت است. دربارهٔ نظم، چند تقسیم‌بندی وجود دارد. اصلی‌ترینِ آن‌ها به دو نوعِ «گذشته‌نگر» یا «بازگشت زمانی»[6] و «آینده‌نگر» یا «پیشواز زمانی»[7] قائل است. در گذشته‌نگر، زمانِ نوشتن به سمت جلو امّا داستان به سوی زمان گذشته حرکت می‌کند. در مقابل، آینده‌نگرْ روایتی است که زمان داستان

1. Bertens, Johannes Willem

۲. در روایت‌شناسیِ ساختارگرا، هریک از فصل‌ها یا حکایات فرعیِ داستانْ پیرفت (sequence) نامیده می‌شود.

3. embedding
4. order
5. Lothe, Jakob
6. analepsis
7. prolepsis

جلوتر از زمان واقعی در حرکت است و نویسنده، به‌جای آغاز از نقطهٔ شروع پیرنگ، به رویدادهایی در آینده اشاره می‌کند. در بلاغت اسلامی‌ـایرانی، نوع خاصّی از این روایت در قالب دو صنعت ادبیِ براعت استهلال و آینه‌داری وجود دارد.

از زاویهٔ دیگر، هریک از روایت‌های گذشته‌نگر و آینده‌نگر به سه نوعِ درون‌داستانی[1] و برون‌داستانی[2] و مرکّب[3] تقسیم می‌شوند. روایتی که در گذشته یا آینده بدان مراجعه می‌شود، اگر به خطّ و پیرنگ اصلیِ داستان متعلّق باشد، درون‌داستانی است امّا اگر جزء خطّ اصلیِ داستان نباشد برون‌داستانی است. همچنین، اگر روایت مشارٌ إلیه بخشی از قصّهٔ اصلی نباشد ولی نویسنده، در ادامهٔ داستان، آن را به‌نحوی به پیرنگ داستان متّصل کند، مرکّب نامیده می‌شود. روایت‌های بازگشت و پیشوازِ زمانی، با توجّه به ارتباطشان با سیر اصلیِ روایت، به دو نوع «اصلی» و «فرعی» تقسیم می‌شود. اگر این روایت‌ها دربارهٔ شخصیّت و رخداد و خطّ سیر اصلیِ روایت باشند، اصلی وگرنه (حتّی نبودن یکی از سه عامل) فرعی خواهند بود. (← تایسن،[4] ص ۳۷۲)

۲ـ۲ـ تداوم

در یک نگاه ریاضی‌وار باید گفت تداوم[5] یا دیرش عبارت است از نسبت میان زمانِ متن و حجم متن. گزاره‌هایی که به تداوم دلالت دارند در قالب کلماتی مثل «یک ساعت» و «یک سال» بیان می‌شوند و به پرسش «تا چه مدّتی؟» پاسخ می‌دهند. ژنت، با طرّاحیِ این عامل، قصد سنجش دقیق سرعت داستان را داشت. صفحه واحد سنجشِ تداوم در «متن» است. همچنین، دقیقه، ساعت، روز، ماه و... واحدهای اندازه‌گیریِ زمان متن است (← تولان،[6] ص ۸۹). ژنت نسبت بین مقدار زمان و متن را در چهار نوع (صحنهٔ نمایش، درنگ توصیفی، حذف و چکیده) جای می‌دهد.

1. homodiegetic
2. heterodiegetic
3. mixed
4. Tyson, Lois
5. duration
6. Toolan, Michael

در صحنهٔ نمایش،[1] زمان داستان با زمان متن مساوی است؛ یعنی طول زمانِ رخدادها در دو سطحِ واقعی و داستانی برابر است. این نوع از تداوم در روایت‌های گفتگومحور وجود دارد؛ یعنی جملات و طول زمانیِ آن‌ها عیناً در داستان تکرار و خواننده نیز متوجّه این برابریِ زمانی می‌شود. درنگ[2] یعنی تداومی که زمانِ روایت یک رخدادْ طولانی‌تر از زمانِ وقوعِ آن در جهان واقعیّت است. در درنگ، سرعت روایتْ منفی و کُند می‌شود و قطعهٔ بلندی از متن به زمان کوتاهی از داستان اختصاص می‌یابد (← مارتین،[3] ص ۹۱). نوع خاصّ و نسبتاً مشابهی از درنگ در متون کهن فارسی، که سبک مصنوع دارند، وجود دارد. شاعر یا نویسنده جملات بسیاری در توصیف یک واقعهٔ کوتاه‌مدّت مثلاً لحظهٔ دیدن معشوق یا طلوع خورشید به کار می‌برد. توصیف سبب کندیِ روایت می‌شود. از این رو، درنگ را «درنگ توصیفی»[4] نیز نام نهاده‌اند.

چکیده[5] به روایتی اطلاق می‌شود که نویسنده، به منظور افزایش سرعت، بخشی از داستان را خلاصه می‌کند. در چکیده، زمانِ متن کوتاه‌تر از زمان داستان است. قسم آخرِ تداوم را حذف[6] نامیده‌اند. برخی رخدادها اصلاً در داستان ذکر نمی‌شود و مخاطب، با چینشِ آن‌ها بر اساس زمان تقویمی، متوجّه حذف در داستان می‌شود (← مکاریک،[7] ص ۱۵۲). در چکیده و حذف، روایتْ شتاب مثبت دارد.

حذف بر سه نوعِ علنی، غیر علنی و ضمنی است. در حذف علنی، زمانِ حذف‌شده صراحتاً ذکر می‌شود (مثلاً، «دو روز گذشت»). در حذف غیر علنی، به زمانِ حذف‌شده اشاره می‌شود، امّا دقیقاً مقدارِ آن بیان نمی‌شود (مانندِ «سال‌ها گذشت»). در حذف ضمنی، از زمان حذف‌شده نشانی نیست و خواننده باید خود به آن پی ببرد. در حذف علنی، قدرت و ترفند نویسنده و ظرفیّت اعجاب خواننده نزدیک به صفر است. حذف غیر علنی، به نسبتِ علنی، قدرت بیشتری در جذّاب کردن داستان دارد، زیرا خواننده می‌داند حوادثی در این مدّت رخ داده است که فهمیدنِ آن‌ها برای او جذّابیّت

1. scene 2. pause 3. Martin, Wallace
4. descriptive 5. summary 6. ellipsis 7. Makaryk, Irena Rima

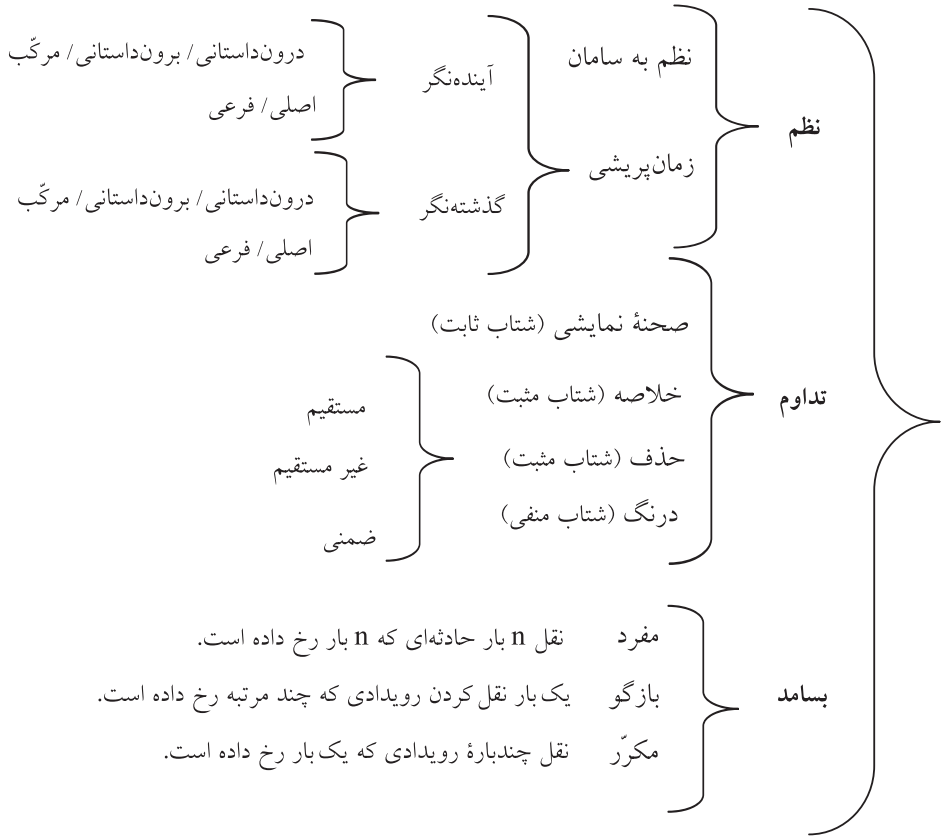
خواهد داشت، امّا دقیقاً از ماهیّت رویدادها آگاه نیست. در حذف ضمنی، زمینهٔ قدرت‌نماییِ نویسنده و ایجاد اعجاب در خواننده کاملاً مهیّاست. نویسنده دست به حذف زمانی از داستان می‌زند که، ندانستن حوادث رخ‌داده در آن، تعجّب خواننده را برخواهد انگیخت. حذف ضمنیْ هنری‌ترین نوعِ حذف و، در مجموع، هنری‌ترین نوع شتابِ مثبت در داستان به شمار می‌آید.

۲ـ۳ـ بسامد

بسامد[1] از دیگر مؤلّفه‌های مرتبط با زمان روایت و زمان متن است. تا پیش از ژنت، به این موضوع اشاره‌ای نشده بود. در تداوم، اگر طول زمان در دو سطحِ متن و داستان مدّ نظر بود، در بسامد، تعداد دفعات نقل یک رخداد و نسبت این تعداد در متن و داستان مطرح است. گزاره‌هایی که بر بسامد دلالت دارند در قالب کلماتی همچون «یک صفحه»، «یک دقیقه» و... می‌آیند و به پرسش «چند وقت به چند وقت؟» پاسخ می‌دهند (← تولان، ص ۸۹). بسیاری از متن‌های مدرن بر پایهٔ ظرفیّت روایی تکرار شکل گرفته است.

بسامد بر سه نوع است: مفرد، مکرّر، بازگو. بسامد مفرد[2] متداول‌ترین نوع بسامد است که، در آن، دفعات تکرار در متن و داستان مساوی است. بسامد مفرد یک تکرار طبیعی و یک معیار در نظر گرفته می‌شود و دیگر انواع بسامد در تمایز با آن مشخّص می‌شود. در بسامد مکرّر،[3] امری که فقط یک بار در واقعیّت رخ داده است چند بار نقل می‌شود. البتّه، در تکرارهای مکرّر، گاهی سبک و راوی تغییر می‌کند و گاهی نیز تغییر نمی‌کند (← Genette, p 7). در بسامدِ بازگو،[4] برعکس بسامدِ مکرّر، آنچه چند بار اتّفاق افتاده است فقط یک بار بازگو می‌شود. در مقایسه با دو نوع دیگر، احتمال وقوع بسامدِ بازگو بسیار اندک است.

1. frequency 2. singulative frequency 3. repetitive frequency
4. internatire frequency



نمودار ۱ـ خلاصهٔ نظریّهٔ زمان روایی ژنت دربارهٔ سه عامل نظم، تداوم و بسامد[1]

۳ـ خلاصهٔ داستان

بابا (فرمانده ۲۸سالهٔ بسیجی) و مهندس یا سرهنگ طاهری (افسر کهنه‌کارِ ارتش) در جبهه با هم آشنا می‌شوند. صحنهٔ نخستینِ داستان توصیف عملیّات شناسایی است که، بابا و مهندس به همراه سکّان‌دار، سوار بر قایق به‌سمت مقرّ نیروهای عراقی می‌روند. سرهنگ، که قائم‌مقامِ باباست، به محبوبیّتِ بابا حسّ خوبی ندارد و سعی دارد مثلِ او

۱. این نمودار، با کمی تغییر، مقتبس از مقالهٔ «بررسی زمان روایت در نمایشنامهٔ *زنان مهتابی، مرد آفتابی*» (← نیک‌منش و سلیمیان، ص ۲۲۰) است.

جلوه کند. در ابتدای داستان، مهندسْ بداخلاق است و با تکبّر و خودبزرگ‌بینی با دیگران حرف می‌زند.

مهندس خیلی دوست دارد افرادی که اطرافِ او هستند زیر فرمانِ او کار کنند و، مثل افراد زیردستِ بابا، عاشقش باشند. مهندس به‌تدریج متحوّل می‌شود. او درجه‌های لباسِ خود را می‌کَند و لباس سادهٔ بسیجی می‌پوشد و با اطرافیانِ خود بسیار صمیمی رفتار می‌کند.

حملهٔ اوّل دشمن با شدّت شروع می‌شود و، در آن، شمار بسیاری از نیروهای ایرانی به شهادت می‌رسند. سنگینیِ بمباران و تیراندازی‌ها امان نیروهای خودی را بریده است. بابا، که مدام به سنگرها سر می‌زند، زخمی می‌شود. مهندس، که اکنون با بابا صمیمی شده است، به ممّدو (موتورسوارِ بابا) اصرار می‌کند او را به بهداری برساند؛ امّا بابا نمی‌پذیرد و می‌خواهد در زیر آتش سنگین دشمن در کنار نیروهای خود باشد. رزمندگان از حضور بابا در این وضعیّت بسیار خوش‌حال‌اند. حملهٔ دشمن، با تلفات بسیار از هر دو جانب، دفع می‌شود. بابا را به سوله‌ای در همان‌جا منتقل می‌کنند. از طرفی، تعدادی از سربازان عراقی به اسارت ایرانی‌ها در می‌آیند. رضا براتی، هم‌رزم مهندس، در حرکتی انتقام‌جویانه و با تمرّد از دستورِ او، قصد دارد اسرای بعثی را به رگبار ببندد. بابا از دستِ براتی عصبانی می‌شود، او را خلع سلاح و به گروه امدادگران منتقل می‌کند. براتی می‌خواهد، با آمبولانس، زخمی‌ها را به عقب ببرد امّا با راننده، بر سر تعداد افرادی که در آمبولانس هستند، اختلاف نظر می‌یابد و بحثی بین آن‌ها در می‌گیرد. سرانجام، همهٔ افرادِ داخل آمبولانس را به عقب می‌برند و براتی به خط باز می‌گردد. بابا، به شرط دست نبردن به اسلحه، به او اجازهٔ حضور مجدّد در خطّ مقدّم می‌دهد. ابوالقاسم، از اقوام نزدیک بابا، در جستجوی او به جبهه می‌آید و از وی می‌خواهد به مرخّصی برود و مدّتی در کنار همسرش، صدّیق، باشد. بابا به یادِ گذشته و

روزهای خوش در کنار همسرش می‌افتد و همهٔ خاطراتش زنده می‌شود، امّا حضور در خطّ مقدّم را بر رفتن به خانه ترجیح می‌دهد.

ضدّ حملهٔ بسیار سنگینِ بعثی‌ها دوباره آغاز و مهندس به طرز دل‌خراشی شهید می‌شود. ممّدو پیکر بی‌جانِ او را، درحالی‌که به‌شدّت آسیب دیده و دنده‌هایش از کمرش بیرون زده است، در کنار چاله‌ای می‌بیند. دشمنْ واحد ترابریِ لشکر را زده است و انتقال مجروحان به عقب و آمدن نیروهای کمکی ممکن نیست. بابا، که در حملهٔ اوّل به‌شدّت مجروح شده و به بهداری رفته بود، همراه با ممّدو، درحالی‌که سُرُم را در دستش گرفته است، به خط باز می‌گردد. بازگشتِ وی، در این وضعیّت، قوّت قلبی برای نیروهاست. او، در راهِ بازگشت، با براتی که در حال حاضر مسئول خط است، ارتباط برقرار می‌کند. براتی بابا را نمی‌شناسد و به او پرخاش می‌کند که چرا به مرکز فرماندهی برای حمایت از خط فشار نمی‌آورد. بابا به لشکر می‌رسد و به سنگرها سر می‌زند. ممّدو هم زخمی شده است؛ بابا نیز دوباره مجروح می‌شود. ابوالقاسم، که همواره در تعقیبِ باباست، به او توصیه می‌کند به همسرِ خود (صدّیق) سر بزند. ابوالقاسم می‌داند بابا با این زخم‌ها زنده نخواهد ماند. از حرف‌های ابوالقاسم، بابا متوجّه می‌شود همسرش حامله است. دشمن بمباران شیمیایی می‌کند. تعداد زیادی از رزمندگان شهید می‌شوند و خط سقوط می‌کند.

نیروهای دشمنْ پل را زده‌اند. انتقال نیروها به عقب، از راه خاکی، میسّر نیست. بابا، ممّدو و دیگران منتظر می‌مانند قایق‌ها برای انتقالشان بیایند. بابا را، با برانکارد، داخل قایق می‌گذارند. قایق به راه می‌افتد. ممّدو نیز در کنار باباست؛ بابا به آب و رود و ماه نگاه می‌کند و از همراهان می‌پرسد: «امروز دوشنبه است؟»؛ دردِ بابا شدّت می‌گیرد و «یا علی می‌گوید» و... .

٤ـ تحلیل عنصر زمان در *دوشنبه‌های آبی ماه*

٤ـ١ـ نظم

دوشنبه‌های آبی ماه فاقد یک نظم متوالی و، به‌اصطلاح، زمان تقویمی است. زمان در اجزای این رمان حرکت پاندولیِ نامنظّم دارد و، به‌علّت تغییر زاویهٔ دید، تشخیص ترتیب حوادث و موقعیّت‌های داستانی برای خواننده دشوار می‌شود. نوع حرکت چنان است که در هر فصل، در مقایسه با دیگر فصل‌ها، کاهش‌ها و افزایش‌هایی دیده می‌شود. به‌عبارتی دیگر، نویسنده در هر قسمت شماری از کنش‌ها و حوادث داستانی ذکر کرده که در بخش‌های بعدی بدان‌ها اشاره نشده است و همچنین بالعکس؛ علّت این امر تغییر زاویهٔ دید است. کاتب از این نکته غافل نبوده که، در نقل روایت از چند زاویه، هریک از راویان در قسمت‌هایی حاضر و در موقعیّت‌هایی غایب خواهند بود. بنابراین، هریک از راویان و، به‌تبعِ آن، هریک از فصل‌ها روایتگر برخی از کنش‌هاست که در فصول دیگرِ داستان وجود ندارد. این نکته، علاوه بر درک درست نویسنده از مقولهٔ زاویهٔ دید، غافل‌گیریِ بیشتر خواننده را سبب می‌شود؛ زیرا اگرچه او به تکراری‌بودن مقصد و کنش‌های اصلیِ داستان پی می‌برد و مشابهت پیرفت‌ها را درمی‌یابد، آن‌قدر مسیر و پیرنگ هر فصل غریب است که قدرت پیش‌بینی را از وی سلب می‌کند: پیش‌بینیِ اینکه، در ادامهٔ مطالعه، داستان به چه موقعیّتی از طرح کلّی منتقل می‌شود و در چه نقطه‌ای از روایت قرار می‌گیرد.

زمان‌پریشی در *دوشنبه‌های آبی ماه* چند علّت دارد: علّت نخست بهره‌گیریِ نویسنده از پنج زاویهٔ دید است. هریک از فصل‌های پنج‌گانه یا پیرفت‌ها اگر مستقل بررسی شود، زمانی طبیعی و منظّم دارند؛ امّا کلّیّت رمان دچار آشفتگیِ زمانی است. اگرچه همهٔ فصولْ روایتی واحد بیان می‌کنند، مبدأ و مقصد روایت در فصل‌ها متفاوت است.

با شروع هر فصل و تغییر زاویهٔ دید، مجدّداً، زمان خطّی از مسیرِ خود خارج و از جایی دیگر شروع می‌شود.

دومین علّت زمان‌پریشی‌های متوالی در *دوشنبه‌های آبی ماه* علاقهٔ کاتب به خلق آثار پسامدرن است. نداشتن یک پیرنگ مشخّص (← سلیمانی، ص ۲۸۷ و ۲۸۹)، عدمِ قطعیّت در آخر داستان، ناتمام گذاشتن روایت و استفاده از نقطه‌چین در پایان حوادث یا جملات، استفاده از فونت‌های گوناگون، زمان‌پریشی و آشفتگیِ زمان روایت که در اغلب رمان‌های کاتب وجود دارد (← میرعابدینی، ص ۲۲۱)[۱] از ویژگی‌های داستان پسامدرن است. در این نوع رمان‌ها، زمان منطقی و تقویمی به هم می‌ریزد. کاتب، به‌دلیل اتّخاذ چنین شیوه‌ای، بسیاری از ساختارهای معهود داستان را نادیده می‌گیرد. روایت‌های داستانی معمولاً از سه موقعیّت (تعادل اوّلیّه، عدمِ تعادل، و تعادل ثانویّه) بهره می‌برند (← اسکولز،[۲] ص ۲٤). این ویژگی دربارهٔ شخصیّت‌ها و سیر تکاملیِ آن‌ها نیز صدق می‌کند؛ امّا در رمان *دوشنبه‌های آبی ماه* مثلاً فقط موقعیّت ناپایداریِ بابا وجود دارد که شخصیّت اصلیِ داستان است و رمان حول محورِ او شکل می‌گیرد، درحالی‌که موقعیّت تعادل ثانویّه و فرجامِ او که آیا شهید می‌شود یا زنده می‌ماند غایب است. موقعیّت تعادل اوّلیّه یا زندگیِ بابا پیش از شرکت در جنگ نیز در انتهای رمان (← کاتب، ص ۱۷٤–۱۷۹ و ۱۸۹–۱۹۷) ذکر می‌شود.

---

۱. تغییر مداوم زاویهٔ دید و راوی در رمان *آفتاب‌پرست نازنین*، تبدیل کتاب سه‌جلدی و مفصّل محمّدرضا کاتب به رمانی کوتاه به‌دست ویراستاری فرضی و خیالی، نقطه‌چین‌های متعدّد و رها گذاشتن روایت در رمان *بی‌ترسی*، کشته شدن کاتب در حین نگارش رمان و اتمامِ آن به قلم فردی دیگر در رمان *هیس*، قطعات جدا از هم تایپ‌شده در رمان *پستی* و، بالاخره، بخش‌هایی از رمان *وقت تقصیر* که به مثابهٔ «حاشیه‌نویسی» در کناره‌های صفحه‌های اصلی، در بخش‌های میانیِ رمان، در نزدیک به هفتاد صفحه نوشته شده‌اند همگی بر گرایش پسامدرنیِ محمّدرضا کاتب دلالت دارد. دربارهٔ رمان *هیس*، مقاله‌ای مستقل نیز نوشته شده است:
مهدی خادمی‌کولایی و غلامحسین ملاّزاده، «بررسی و تحلیل رمان *هیس* با توجّه به مؤلّفه‌های وجودشناسانهٔ پست‌مدرن»، *پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*، ش ۲۹، تابستان ۱۳۹۲، ص ۲۰۱–۲۲٦.

2. Scholes, Robert

وجود عنصر تک‌گوییِ درونی[1] سومین علّت آشفتگیِ روایت در *دوشنبه‌های آبی ماه* است. کاتب، در بخش‌هایی از رمان، از تک‌گوییِ درونی بهره می‌گیرد. البتّه، انتخاب این شیوه چون منجر به یادآوریِ خاطرات می‌شود، عمدتاً، در زمان‌پریشیِ گذشته‌نگر ـکه در ادامهٔ مقاله به‌تفصیل خواهد آمدـ کاربرد دارد.

ژنت، برای تعیین میزان و نوع بی‌نظمی‌های زمانی، معیاری در نظر گرفته است. به عقیدهٔ او، اندازه‌گیریِ زمان‌پریشیْ وابسته به تعیین یک متغیّر فرضی است که ژنت، خود، نام درجهٔ صفر[2] بر آن می‌نهد. در درجهٔ صفر، دو زمان واقعی و روایی با هم تطابق دارند (← قاسمی‌پور، ص ۱۳۱). به عبارتی دیگر، اگر سطح اصلی و قصّهٔ کلانِ (و نه روایت‌های فرعی) روایت را بر اساس زمان تقویمی و بدون در نظر گرفتن زمان‌پریشی‌های به‌کاررفته در متنِ آن مرتّب کنیم، داستان نقطهٔ آغازی خواهد داشت. مبنای هرگونه بحث در بررسی «نظمِ» داستان در نظر گرفتن این نقطه است.

نقطهٔ آغاز در *دوشنبه‌های آبی ماه*، بی‌آنکه نیازی به چینش حوادث بر اساس زمان گاه‌شماری باشد، در آغاز روایت آمده است. رمان با وصف عملیّاتِ شناسایی آغاز می‌شود. بابا و مهندس و سکّان‌دار، سه نفری، سوار بر قایق، به شناساییِ مواضع دشمن می‌روند. بابا از قایق به درونِ آب می‌رود و به سوی مواضع دشمن شنا می‌کند. در این میان، بین مهندس و سکّان‌دار بگومگویی در می‌گیرد:

> بابا نشسته بود جلوی قایق، به پیچ رودخانه نگاه می‌کرد؛ گفت: «خاموشش کن.» سکّان‌دار موتورِ قایق رو خاموش کرد. گوش داد؛ نی‌ها تکان می‌خوردند. باد تو نیزار بود. بند اسلحه را گرفت کشید طرف خودش. چیزی تو ساحل بین درخت‌ها تکان می‌خورد ... . (کاتب، ص ۱۱)

---

1. interieor monologue

۲. درجهٔ صفر متفاوت از اصطلاح کانون صفر است که ژنت در تحلیل مبحث «فاصله» (distance)، با موضوع انواع راوی، به کار می‌برد.

٤ـ۱ـ۱ـ گذشته‌نگری

در *دوشنبه‌های آبی ماه*، برگشت‌های پی‌در‌پی به عقب وجود دارد. کاتب سبک خاصّی از گذشته‌نگری ارائه می‌دهد که متفاوت از شیوهٔ معهودِ استفاده از این شگرد است. در ساختار متداول بازگشتِ زمانی، فرد با رفتن به خاطرات گذشته واقعهٔ خاصّی را مرور یا بدان اشاره می‌کند و، بعد از مدّتی، از فکرِ آن واقعه بیرون می‌آید و به زمان حال باز می‌گردد و به حرکت در مسیر پیرنگ ادامه می‌دهد. کاتب این شیوه را به مددِ پنج راوی در پیش می‌گیرد؛ گویا سکانس بازگشتِ زمانی در دیگر رمان‌ها همواره با یک دوربین از کنش‌های داستانیِ یک شخص فیلم‌برداری شده، امّا سکانس‌های *دوشنبه‌های آبی ماه* با پنج دوربین فیلم‌برداری شده است و، در بازگشتِ زمانی، هر بار تصاویرِ یکی از دوربین‌ها پخش می‌شود. در کلّ رمان، همواره مطلبی واحد (مبارزهٔ بابا و سربازانش با دشمن بعثی) موضوع داستان قرار می‌گیرد. با آغاز هر فصل، رمان از زاویهٔ دیدِ شخصیّتِ جدید نقل می‌شود. آنچه این گذشته‌نگری‌ها و ساختار تکرارشونده را در چشم مخاطبان نامأنوس و نو می‌نمایاند مهارت نویسنده در بهره‌گیری از زاویهٔ دیدهای متنوّع و پنهان ساختن گذشته‌نگری‌ها از نظر خواننده است.

در طول رمان، بارها بازگشتِ به گذشته رخ می‌دهد. مثلاً، درحالی‌که ابتدای پیرنگ با رفتن بابا و مهندس به عملیّات شناسایی شکل می‌گیرد، در اواخرِ «متن» است که اوّلین برخوردِ آن‌ها ـدرست قبل از رفتن به عملیّاتـ رقم می‌خورد:

> بابا انگشت کرد تو گوشش و تکان داد. آب رفته بود توش، صداها را بد می‌شنید. نگاهش خورد به مهندس. خیره شده بود بهش؛ همان‌طور ماند: «سرهنگ طاهرزاده؟» و دستش را جلو برد. مهندس گفت: «سرهنگ طاهری هستم» و با او دست داد. بارِ اوّلی بود که مهندس را می‌دید. (همان، ص ۱۸۱)

در اینجاست که نام حقیقیِ مهندس مشخّص می‌شود. در گفتگوی میان ممّدو و مصطفیّه معلوم می‌شود مهندس لقبِ اوست:

ممّدو دمغ نگاهش کرد. [ممّدو:] «تو اینو می‌بینیش روحیّه می‌گیری مثلاً؟» [مصطفیّه:] «امضاش که می‌آد پای نقشه خیالم جمع می‌شود. روحیّه یعنی همین دیگه.» مصطفیّه گفت: «نقشه‌هاش آن‌قدر حساب‌شده‌س که تو لشکرشان بهش می‌گویند مهندس». (همان، ص ۱۸۰-۱۸۱)

ممّدو نیز، در چند صفحهٔ بعد، این‌گونه معرّفی می‌شود:

ممّدو بود؛ اسم و فامیلش محمّد دولتشاهی بود. بابا صداش می‌کرد ممّدو. پشتِ پوتین‌هایش را خوابانده بود، می‌کشیدشان روی زمین و می‌آمد آن سمت: «چاکریم». (همان، ص ۱۸٤)

هم نام واقعی و هم رفتار لوطی‌منشانهٔ ممّدو در این قسمت از داستان مشخّص می‌شود. مثالِ دیگر رفتنِ بابا و مهندس برای شناساییِ مواضع دشمن، در آغاز داستان (← همان، ص ۱۳-۲۳)، است. امّا در نیمهٔ دوم رمان و در صفحات ۱۷۳-۱۷۹ مجدّداً ذکرِ آن می‌آید.

اغلب بازگشت‌های زمانیِ *دوشنبه‌های آبی ماه* درون‌داستانی است. بازهٔ قصّهٔ اصلی شامل رفتن به عملیّات شناسایی تا شهادتِ باباست و هرآنچه خارج از این محدوده قرار گیرد روایتی برون‌داستانی خواهد بود. روایت‌های برون‌داستانی (چه در بازگشت و چه در پیشواز زمانی)، به علّت آشنا ساختن خوانندگان با فضاهای جدید و سوابق روحی و رفتاریِ شخصیّت‌ها، جذّابیّت بیشتری برای آن‌ها دارد. در رمان، فقط دو روایت برون‌داستانی وجود دارد: روایتِ نخست هنگامی است که مهندس دچار تحوّل می‌شود، پیراهن درجه‌دارِ خود را از تن درمی‌آورد و لباس سادهٔ بسیجی می‌پوشد. مهندس، با نگاه به کوک‌های نامنظّم درجه‌ها، به یادِ همسرش می‌افتد:

... خندید. درجه‌هاش روی شانه‌های پیراهن کج و کوله ایستاده بودند. دوخت و دوزش تعریفی نداشت. کوک‌های درشتش قشنگ معلوم بود. دست زنش یه چیز دیگر بود. خوشش می‌آمد این‌قدر با دقّت و تمیز درجه‌هاش را می‌دوزد. (همان، ص ٦۳)

بعد از جملات مزبور، مهندس به خود می‌آید و گذشته‌نگری به پایان می‌رسد.

روایت دوم دربارهٔ زندگی خانوادگیِ بابا و رابطهٔ او با همسرش (صدّیق) است. این بخش به ایّام قبل از جنگ و پیش از حضور بابا در جبهه می‌پردازد و، اتّفاقاً، نقش مهمّی در شناخت شخصیّت بابا دارد. این قسمت‌ها، که در چندین جای داستان آمده‌اند،

به خواستِ نویسنده، با فونتی متفاوت مشخّص شده است. سرگذشتِ بابا، در پیرنگ اصلیِ رمان، همواره در موقعیّت «عدم تعادل» قرار دارد. نویسنده، نه‌تنها پایانی قطعی برای او مشخّص نمی‌کند، زندگی‌اش در پیش از جنگ (تعادل اوّلیّه) را نیز شرح نمی‌دهد. تا فصل پنجمِ رمان، نشانی از تغییر و تحوّل در شخصیّت بابا دیده نمی‌شود؛ امّا اصل شخصیّت‌پردازی ایجاب می‌کند سیر تکاملی یا تنزّلیِ شخصیّت‌ها نشان داده شود. وجود گذشته‌نگری در فصل پنجم رمان و توصیف زندگیِ گذشتهٔ بابا و مقایسهٔ رفتارهای او در گذشته با اکنون تغییر این شخصیّت را به‌درستی آینگی می‌کند. در این بخش، که به وصفِ گذشتهٔ بابا اختصاص دارد، او یک معلّم خجالتیِ دبستان و شخصیّتی منزوی و ترسوست که حتّی جرئت ندارد با مزاحمت‌هایی که برای صدّیق ایجاد می‌شود برخورد کند. (← همان، ص ۱۸۱)

پیش‌تر گفته شد که اگر روایت گذشته‌نگر یا آینده‌نگر مربوط به شخصیّت و کنش و خطّ سیر اصلیِ روایت باشد، «اصلی» خواهد بود وگرنه «فرعی» است. کاتب شرایط بازگشت‌های زمانی را به‌گونه‌ای رقم می‌زند که روایات درون‌داستانی با روایت اصلی تناظر دارد و روایت برون‌داستانی با روایت فرعی. نه یادآوریِ مهندس از خیّاطیِ همسرش جزء قصّهٔ اصلی است و نه رابطهٔ عاطفیِ صدّیق و بابا. همسران مهندس و بابا و نیز مکان‌های داستانی[1] که این دو در آنجا حضور دارند خارج از حوزهٔ پیرنگ اصلی (اتّفاقات میدان نبرد با بعثی‌ها) و فضاهای پیرنگ اصلی (مناطق جنگی؛ چه خطّ مقدّم و چه پشت جبهه) قرار دارد. در دیگر موارد، روایت گذشته‌نگر از نوع اصلی است. شخصیّت‌ها رزمندگان و افراد حاضر در فضای جنگ هستند. کنش‌ها همگی در شمار اتّفاقات جبهه و طرح روایت در محدودهٔ زمانیِ قصّهٔ اصلیِ داستان جای می‌گیرد.

در طول پژوهش حاضر بارها گفته شد که، در *دوشنبه‌های آبی ماه*، روایتی واحد در کلّ رمان وجود دارد. هر فصل از نگاه یک شخصیّت نقل و، در فصل بعد، رمان از نقطه‌ای پیش‌تر از انتهای فصل قبل آغاز می‌شود و این روند تا انتهای کتاب ادامه دارد. در این ساختار، به علّت بازگشت‌های مکرّر به عقب، طبیعتاً مجالی برای ظهور

1. locations

آینده‌نگری مهیّا نیست. در هیچ قسمتی از رمان، حتّی قسمت‌های فرعی و خارج از پیرنگ اصلی، پیشواز زمانی وجود ندارد.

٤ـ۲ـ تداوم

نوسان سرعتْ دلخواه و بی‌ارتباط به فضای داستان نیست. نویسندگانِ آگاه میزان سرعت داستان را به تناسب عوامل و عناصر داستانی نظیر اهمّیّت کنش‌ها و نیز اندازهٔ تعلیق[1] تنظیم می‌کنند. بنابراین، آن‌ها انواع تداوم را در رمانِ خود به کار می‌بندند. محمّدرضا کاتب هم بدین نکته واقف بوده و، در رمانِ خود، به تناسب فضای داستان، اقسام تداوم را به کار بسته است. نمودارِ شمارهٔ (۲) و آمارِ جانبیِ آن کمک می‌کند درک و تصوّر بهتری از انواع تداوم در رمان مذکور در ذهن نقش بندد.

۱) نخستین آشناییِ مهندس و بابا؛ ۲) رقابت پنهان مهندس با بابا؛ ۳) عملیّات شناسایی؛ ٤) ارتباط بی‌سیمیِ ممّدو و بابا در حین عملیّات شناسایی؛ ٥) بازگشتِ بابا از عملیّات؛ ٦) بیهوشیِ بابا؛ ۷) تحوّل روحیِ مهندس؛ ۸) حملهٔ اوّل دشمن؛ ۹) زخمی شدن بابا؛ ۱۰) خلع سلاح دشمن به‌دستِ رضا براتی به‌سبب کینهٔ او از آن‌ها و قصدِ او برای به رگبار بستن اسرا؛ ۱۱) مجادلهٔ براتی و رانندهٔ آمبولانس؛ ۱۲) حضور ابوالقاسم و توصیه به بابا برای رفتن به مرخّصی؛ ۱۳) انتقال بابا به بیمارستان به کمکِ ممّدو و به اصرار مهندس؛ ١٤) حملهٔ دوبارهٔ دشمن؛ ١٥) شهادت دل‌خراش مهندس؛ ١٦) بازگشتِ بابا به همراه ممّدو به جبهه؛ ۱۷) بحث بابا و براتی؛ ۱۸) زخمی شدن دوبارهٔ بابا؛ ۱۹) بمباران شیمیاییِ دشمن و سقوط خط؛ ۲۰) اعزام نیروها به عقب با قایق و پایان شهادت‌گونهٔ بابا.

نمودار ۲ـ مقدار تداوم پیرنگ اصلی رمان در فصل‌های پنج‌گانه[2]

1. conflict

۲. مبنای نمودار بر ذکر حوادث اصلیِ رمان استوار است. با این حال، ابتدا و انتهای فصل گاهی با حوادثی فرعی (شماره‌های ٤، ۱۱ و ١٥) مقارن بوده است که به‌ناگزیر آن‌ها نیز قید شده‌اند. ضمناً در ذکر حوادث اصلی نیز گزینشی در نظر بوده، زیرا درج همه آن‌ها (که شامل تعداد بسیاری است) بر نمودار میسّر نبود. با توجّه به پیرنگ اصلی، طول نقاط از یکدیگر تخمینی محاسبه شده است.

٤ـ۲ـ۱ـ شتاب برابر

داستان‌نویسی ماهیّتی متفاوت با تاریخ‌نگاری یا گزارش‌نویسی دارد. داستان‌نویس می‌کوشد، با دخل و تصرّف در رویدادی واقعی، متنی ادبی خلق کند. عنصر ادبیّت همان وجه ممیّز داستان‌نویسی و واقع‌نگاری است. برای ایجاد و تقویت عنصر ادبیّت و خلق طرح داستانی، بسیاری از عناصر روایت واقعی به هم می‌ریزد؛ از جمله برخی حوادث حذف می‌شوند و برخی با آب‌وتاب بیشتری در روایت باقی می‌مانند. خلاصه آنکه معمولاً، در داستان، شتابِ برابر یا صحنهٔ نمایش وجود ندارد.

تنها در حالت گفتگوست که نویسنده، برای ترسیم فضای داستان و نحوهٔ تعامل شخصیّت‌ها، ناگزیر از اِعمال شتابِ برابر در متن است. در ادبیّات داستانی، دو شکل از گفتگو دیده می‌شود: ۱) گفتگوی شخصیّت‌ها با یکدیگر (دیالوگ). در قطعات گفتگومحور عیناً زمان و حتّی کلام بی‌هیچ تغییری، شبیه به صحنهٔ نمایش، در داستان وارد می‌شود. ۲) گفتگوی تک‌گوییِ درونی یا گفتگوی شخص با خویشتن. استفاده از این نوع گفتگو سبب درنگ توصیفی می‌شود.

در *دوشنبه‌های آبی ماه*، عنصر گفتگو نقشی پُررنگ دارد. به‌رغم اینکه استفاده از گفتگو (دیالوگ) از ویژگی‌های سبکیِ کاتب است، برخلاف معمول و با شگردهایی، تک‌گوییِ درونی را در حوزهٔ درنگ به کار می‌برد. بنابراین، عملاً هیچ مجالی برای ایجاد شتابِ برابر در بخش‌های گفتگومحور داستان باقی نمی‌ماند. کاتب، ضمن روایت گفتگوی دو تن، ناگهان با استفاده از تک‌گوییِ درونی، یکی از طرفین مکالمه را به عالم خیال و درون می‌برد و، بدین‌ترتیب، سرعت روایت را آهسته و از حالت شتابِ برابر خارج می‌سازد.

٤ـ۲ـ۲ـ درنگ توصیفی

در این نوع از تداوم، با طولانی شدن روایت و مکث در آن، زمان بیشتری برای توصیف وقوع کنش یا یک حالت صرف می‌شود و تقویت حالت تعلیق داستانی و افزایش

جذّابیّت داستان را در پی خواهد داشت. اهمّیّت رخدادها، ویژگی‌های شخصیّت‌ها و استفاده از تک‌گوییِ درونی از جمله انگیزه‌های نویسنده برای استفاده از درنگ به شمار می‌آیند. برخی از قسمت‌های *دوشنبه‌های آبی ماه* به شیوهٔ تک‌گوییِ درونی روایت می‌شود. تک‌گوییِ درونی یعنی گفتگوی شخصیّت داستان با خود؛ بدون مداخله و حضور نویسنده یا شخصیّت‌های داستان (← حرّی، ص ۳۱). وقتی داستان در حرکت است، ناگهان یکی از شخصیّت‌ها زمانِ داستان را متوقّف می‌کند و با خود سخن می‌گوید. در این مواقع، حجم «متن» بیش از «داستان» می‌شود؛ زیرا داستان حرکتی ندارد، امّا متن در حال افزوده شدن است.

در *دوشنبه‌های آبی ماه*، ممّدو در جبهه همواره به دنبال نوجوانی می‌گردد که، تا انتهای رمان، مشخّص نمی‌شود با او چه نسبتی دارد. ممّدو گاهی آن نوجوان را خواهرزادهٔ خود معرّفی می‌کند و گاهی خویشاوند، آشنا و برادر ناتنی. ممّدو به رفقا می‌سپرد که، اگر او را یافتند، خبر دهند. او یک بار از مصطفیّه سراغ گم‌شده را می‌گیرد:

> ... «کی‌اِته واقعاً این پسره؟» «بچّهٔ خواهرمه دیگه.» «کی‌ام می‌خوای باشه؟...» «اگه بچّهٔ خواهرته، چرا به عیسیٰ فلاورجانی گفتی دنبال پسر یکی از بچّه‌محلاّتونی؟» (کاتب، ص ۱۳۲)

ممّدو، که قادر به دادن پاسخی روشن به مصطفیّه نیست، به فکر می‌رود و حدود یک صفحه از «متن» به حرف‌های او با خودش اختصاص می‌یابد. درخور توجّه اینکه، در این تک‌گوییِ درونی، او سؤالات احتمالیِ مصطفیّه را در ذهنِ خود تصوّر می‌کند و در پی یافتن جواب برای آن‌هاست:

> مصطفیّه گفت: «نمی‌خوای بگی، نه؟» ممّدو مانده بود چی بگوید؛ خودش هم درست نمی‌دانست دنبال کیست. تنها نشانی که ازش می‌داد این بود که چشم‌هاش آبی هستند و موهاش بلند. مصطفیّه گفت: «این‌طوری، صد سال دیگه‌ام بگردی، پیداش نمی‌کنی. حدّاقل باید اسمشو بدونیم تا بتوانیم شمارهٔ پلاکش رو پیدا کنیم.» [ممّدو:] «اسمشو ممکنه عوض کرده باشه...». (همان، ص ۱۳۲)

بعد از ردّ و بدل سؤال و جواب‌هایی، ممّدو به خود می‌آید. در داستان چنین می‌خوانیم:

> او، در جوابِ مصطفیّه، چیزی جز نگاه کردن نداشت. ممّدو همین‌طور نگاهش می‌کرد. (همان، ص ۱۳۳)

تمامیِ تک‌گویی‌های درونیِ رمان، که ۲۸ فقره می‌شود، با حروف ایرانیک آمده و از متن اصلی متمایز شده است.

پیش‌تر، در قسمت شتاب برابر، به انحراف کاتب در نحوهٔ کاربرد گفتگو (دیالوگ) و جابه‌جاییِ آن از شتاب برابر به درنگ توصیفی اشاره شد. کاتب، در گفتگوی شخصیّت‌های داستان، به‌جای آنکه ـمطابق معمولـ به تبادل بی‌وقفهٔ جملاتِ آن‌ها بپردازد، ایجاد درنگ می‌کند و، در ضمن گفتگو، علاوه بر گفته‌های آن‌ها جملاتی دیگر نیز در متن می‌آورد. یکی از ویژگی‌های عنصر گفتگو پی بردن به روحیّات شخصیّت‌های داستانی است (← بیشاپ،[1] ص ۳۷۳). حدّاقل میزان معرّفیِ شخصیّت‌ها بی‌وقفه بیان کردن جملاتِ آن‌هاست، امّا با شگردهایی می‌توان آن‌ها را بیشتر به خوانندگان شناساند. مثلاً، راوی و شخصیّت (گاهی ممکن است هر دو یک نفر باشند)، در ضمن گفتگو (دیالوگ)، جملاتی خارج از محاوره بر زبان آورند که معرّف احوالِ آن‌ها باشد. شیوهٔ کاتب در گفتگوها (دیالوگ‌ها) چنین است و، به علّت ذکرِ آن جملات، رمان متوقّف می‌شود و وجه خبریِ عبارات به وجه وصفی تغییر کاربرد می‌دهد. از این رو، دیالوگ‌های *دوشنبه‌های آبی ماه* از نوع درنگ توصیفی است.

٤ـ۲ـ۳ـ چکیده

«چکیده» یا «تلخیص»، در مقایسه با حذف، شتاب کمتری دارد. در چکیده، نویسنده «مدّتی طولانی» را در قالب حجمی اندک از متن فشرده می‌سازد. یکی از کاربردهای چکیده هنگامی است که نویسنده قصد بازگوییِ اتّفاقات مربوط به شخصیّت‌های

1. Bishop, Leonard

فرعی را دارد. در اینجا، نیازی به ذکر جزئیّات نیست، بلکه خلاصهٔ آنچه به سازهٔ پیرنگ تعلّق دارد نقل می‌شود. نوع دیگر قسمتی از داستان است که شخصیّت یا شخصیّت‌های اصلی در موقعیّت‌هایی کم‌اهمّیّت حضور می‌یابند یا، به‌رغم اهمّیّت، نویسنده به علل متعدّد از جمله برانگیختن شگفتی در خواننده، فضای پست‌مدرنیِ داستان، هیجان روایت صحنه‌های جنگ و... به آنان توجّه چندانی نمی‌کند. مسلّماً، نوع دوم از قابلیّت‌های روایی بیشتر برخوردار است و تناسب بیشتری با مباحث ژرار ژنت دارد. در *دوشنبه‌های آبی ماه*، هر دو نوع چکیده دیده می‌شود.

برای نوع نخستِ چکیده می‌توان به صحنه‌ای اشاره کرد که بعثی‌ها بمباران شیمیایی کرده‌اند. فردی به نام «آقا رضی» این خبر را از پشت بی‌سیم اعلام می‌کند (← کاتب، ص ۵۸-۵۹). حادثه بسیار مهم است و ظرفیّت مناسبی برای پرداختن دارد، زیرا بر رزمندگان و فضای جبهه نگرانی عارض می‌شود. این صحنه تأثیر عاطفیِ شدیدی بر خواننده می‌نهد. با این حال، محمّدرضا کاتب، به علّت اهمّیّت اندک حادثه در سیر داستانی، به ذکر یکی دو جمله در این باره بسنده می‌کند.

مثال برجسته برای چکیدهٔ نوع دوم جابه‌جاییِ بابا از بیمارستان به جبهه است. بابا، به‌رغم جراحت شدید، به‌قصد کمک به نیروهایش در خط، با مسئولیّتِ خود از بیمارستان مرخص می‌شود. او بر تَرک موتورِ ممّدو می‌نشیند و به جبهه می‌آید. به‌رغم تکرار پنج بارهٔ «پیرفت» مذکور در رمان (← همان، ص ۹۰، ۱۳۹، ۱۷۰، ۱۸۷ و ۲۱۹)، بخش «طیّ مسیر از بیمارستان تا سه‌راهیِ نزدیک خط»، که قطعاً میزان درخور اعتنایی است، در داستان مفقود است. اهمّیّت آن بخش از روایت که کنش مهمّی ندارد اندک است، امّا به هر حال تلخیص و چکیده‌سازیِ رمان را سبب شده است.

نمونهٔ دیگر برای چکیدهٔ نوع دوم شخصیّت براتی است. بابا او را به‌سبب رفتار انتقام‌جویانه‌اش با اسرا خلع سلاح کرده و، از این رو، او رانندهٔ آمبولانس شده است.

در ادامهٔ رمان، مجادلهٔ براتی با رانندهٔ آمبولانس بر سر چگونگیِ انتقال زخمی‌ها به بیمارستان نقل می‌شود. در روایت مذکور براتی در جبهه است امّا، در صفحهٔ بعد، او، یک‌باره و بدون توضیحی دربارهٔ سرنوشت اسرا و اتّفاقاتی که در مسیر خط به بیمارستان رخ داده است، در بیمارستان ظاهر می‌شود. (← همان، ص ۱۱۷ و ۱۱۸)

٤ـ۲ـ٤ـ حذف

«حذف» سرعت روایت را به حدّاکثر می‌رساند؛ نیازی به ذکر تمام رخدادها در داستان نیست. برخی حوادث اهمّیّت روایی ندارند و بودن یا نبودنِ آن‌ها به ساختار روایت خللی نمی‌رساند؛ امّا این همهٔ مطلب نیست. گاهی نویسنده برای شگفت‌زده ساختن مخاطبِ خود برخی قسمت‌ها و اتّفاقات مهم را، که خواننده به دانستنِ آن‌ها رغبت دارد، حذف می‌کند و خواننده ناگهان با صحنه‌ای مواجه می‌شود که هرگز تصوّرش را نمی‌کرده است و، بدین‌ترتیب، سخت تحت تأثیر قرار می‌گیرد.

نمونهٔ بارز «حذف ضمنی» روایت مرگ مهندس است. این شخصیّت مهمْ راویِ فصل اوّل و یکی از دو شخصیّت اصلی (در کنار بابا) است و حجم زیادی از داستان دربارهٔ او نوشته شده است. داستانِ تقابلِ او و بابا یکی از مهم‌ترین درون‌مایه‌های رمان است (← حسن‌بیگی، ص ۹۹-۱۰۱). مهندس داستانی‌ترین فرد رمان است (← سلیمانی، ص ۲۹۳-۲۹٤)، زیرا یگانه شخصیّتی است که سیری تکاملی و موقعیّت‌هایی سه‌گانه دارد. البتّه، کاتب تحوّل شخصیّت بابا را نیز نشان داده امّا، چنان‌که در مبحث «نظم» گفته شد، در رمان فقط موقعیّت تعادل اوّلیّه و عدم تعادلِ او وجود دارد و موقعیّت سوم از شخصیّت بابا یعنی فرجام کارِ او در جبهه ـ که آیا شهید می‌شود یا زنده می‌ماند ـ غایب است. با این همه، نویسنده مرگِ مهندس را در یک جمله گزارش می‌کند:

ممّدو برگشت؛ جنازهٔ مهندس افتاده بود اونجا؛ دَم اون چاله‌هه. تکّه‌تکّه شده بود پیـراهنش. دنده‌هاش از کمرش زده بود بیرون. بابا با دوربین دیده بودش. با شکم افتاده بود آن طـرفِ گودال. (کاتب، ص ۲۱۳)

انتخاب کلمات و سیاق کلام شاید چنین به ذهن متبادر کند که شهادت مهندس بی‌ارزش است؛ امّا با دقّت در فضای داستان معلوم می‌شود که این جملات متعلّق به زمانی است که دشمن، به‌غیر بابا و ممّدو و چند تن دیگر، تمامیِ گُردان را به شهادت رسانده است و آن‌ها زیرِ آتش دشمن سوخته‌اند. به‌قول معروف، بابا و اطرافیانش به آخر خط رسیده بودند:

بابا سرش را برگرداند؛ به ته خاک‌ریز نگاه کرد. هیچ جنبنده‌ای دیده نمی‌شد. فکر نمی‌کـرد خطّی بتواند این‌قدر ساکت و خلوت باشد. گفت: «پس سوختند؟» (همان، ص ۲۱۲)

البتّه، نویسنده مانند بسیاری از مواقع می‌توانست با متوقّف ساختن زمان در این نقطه از داستان توضیح بیشتری دربارهٔ نحوهٔ شهادت مهندس، این شخصیّت محبوبِ داستان، بدهد (درنگ توصیفی) یا، حدّاقل، لحظهٔ شهادتِ او را توصیف کند (شتاب برابر). این نیز یکی از مصداق‌های گرایش پسامدرنی و عادت‌شکنی‌های محمّدرضا کاتب است.

تعدادی شخصیّت فرعی در داستان هست که کنش‌های آن‌ها محدود و کم‌اهمّیّت است، امّا وجودِ آن کنش‌ها برای تکمیل پیرنگ ضرورت دارد. مثلاً، هیچ اطّلاعی از سرنوشت مجروحانی نیست که براتی آن‌ها را روی همدیگر سوار بر آمبولانس کرده و با مشقّت به بهداری رسانده است (← همان، ص ۱۰۸-۱۰۹). در متن، اینکه چند نفر نجات یافتند و چند تن شهید شدند یا به کجا منتقل شدند نیامده است. نمونهٔ دیگر اسرای عراقی است که براتی، در انتقام از حملهٔ وحشیانهٔ دشمن و شهادت اکثر گُردان، آن‌ها را به رگبار می‌بندد (← همان، ص ۱۰۱). در پیرنگِ رمان، فقط سرنوشت براتی و مجازاتِ او به دست بابا پی گرفته می‌شود (← همان، ص ۱۰٦) و هیچ نشانی از سرنوشتِ اسرای بعثی و، احیاناً، نحوهٔ دفنِ آن‌ها یا دستیابیِ عراقی‌ها به آن‌ها دیده نمی‌شود.

٤ـ۳ـ بسامد

ژنت، با دقّت تمام، از مقولهٔ نسبتِ تکرارها با متن سخن گفته است. پیش از او، هیچ محقّق عرصهٔ روایت‌شناسی به این مبحث وارد نشده بود. در *دوشنبه‌های آبی ماه*، طیف متنوّعی از عنصر بسامد وجود دارد که در ادامه بدان‌ها خواهیم پرداخت.

٤ـ۳ـ۱ـ بسامد مفرد

در هنجار کلام، تعداد دفعات بروز یک حادثه در جهانِ واقع و تعداد ذکرِ آن در داستان برابر است. ژنت این هنجار را بسامد مفرد می‌نامد. اگر سبک را انحراف از هنجار و نُرم بدانیم، نویسندهٔ *دوشنبه‌های آبی ماه* در این زمینه از هنجار عدول کرده است. البتّه، این انحراف باید همراه با بسامد باشد. اصولاً، در هرگونه تمایز سبکی، بسامد مهم‌تر از انحراف محسوب می‌شود (← شفیعی کدکنی، ص ۳۷). بدیهی است صرفاً تکرار نشدن کلمات و جملات مطرح نیست، بلکه مراد از بسامدِ مفرد آن دسته از روایت‌هایی است که از ارزش داستانی (به علّت تکمیل پیرنگ) برخوردارند و فقط یک‌بار در متنِ رمان آمده‌اند.

بارها گفته شد رمان *دوشنبه‌های آبی ماه*، در هر فصل، از یک زاویهٔ متفاوت نوشته شده است. هریک از افرادی که رمان از نگاهِ آن‌ها تألیف شده است از زاویهٔ دیدِ خود شاهد حوادث بوده و گاه در موقعیّت‌هایی حضور داشته‌اند که دیگران به آن وارد نشده‌اند. همچنین، گاه حوادثی دیده‌اند که از چشم دیگران پنهان مانده است. بنابراین، در هر فصلِ رمان، حوادث منحصربه‌فردی هست. به عبارتی، بسیاری از روایت‌ها در فصل‌های پنج‌گانه مشترک‌اند و بعضی نیز مختصّ یک فصل. این روایت‌های منحصربه‌فرد بسامدهای مفرد را می‌سازند؛ سکانس‌هایی که فقط یک بار رخ داده است.

رفاقت‌جوییِ مهندس از راننده‌اش غلامعلی، اهتمام مهندس یا همان سرهنگ طاهری به پوشیدن لباس سادهٔ بسیجیان و اعتراض سرگُرد بقایی (نیروی مهندس) به این کارِ فرمانده‌اش،

انهدام ترابریِ لشکر و انتقال نیروها با کامیون‌های باری، اعتقاد ممّدو به طیّ‌الارض بابا و انتقال بابا با قایق به پشت خط (← کاتب، ص ۲۱، ٦٤، ۱۲۱، ۱۳٦ و ۲۲۲) بسامدهای مفردی است که به‌ترتیب از هر فصل انتخاب شده است. دربارهٔ فقرهٔ آخر باید افزود انتقال بابا و عاقبت تردیدآمیزِ او در آخرین قسمت (بخش پانزده) از فصل پایانیِ رمان قرار و، در کلّ داستان، بیشترین حرکت[1] را دارد. فقط در همین قسمتِ شش صفحه‌ای (← همان، ص ۲۱۸-۲۲٤)، پیرنگ از حرکت پاندولی منتزع می‌شود و سیر حرکت خطّی و تقویمی می‌یابد و روایت به جلو حرکت می‌کند.

٤ـ۳ـ۲ـ بسامد بازگو

در حالت طبیعی، بسامد بازگو در کلام رخ می‌دهد. پرهیز از ذکر اتّفاقات روزمرّه انگیزهٔ استفاده از این نوع بسامد است؛ اتّفاقاتی که هر روزه در زندگی ـو به تبعِ آن، در داستانـ تکرار می‌شود. جملهٔ «او روزی نیم‌ساعت پیاده‌روی می‌کند یا هفته‌ای چهار روز به دانشگاه می‌رود» از جملهٔ این حوادث است. ارزش بسامدِ بازگو زمانی است که نقشی در تکامل داستان و روابط عِلّی و معلولیِ پیرنگ ایفا کند.

در *دوشنبه‌های آبی ماه*، بسامد بازگو در حدّ نوع اوّل است. تنها در یک نقطه از داستان است که بسامد بازگو به کمک طرح می‌آید. در فصل سوم و قبل از شروع عملیّات شناسایی، نویسنده اشاره‌ای گذرا به اختلافات بابا و مهندس می‌کند:

> سکّان‌دارْ لب اسکله، طناب‌به‌دست، ایستاده بود. به بابا گفت: «چی کار می‌کنی حالا؟» بابا به میدانِ صبحگاه نگاه می‌کرد؛ خالی بود. «چی کار می‌خوای بکنم؟» «کسی رو تو قرارگاه داری هواتو داشته باشه؟» بابا از کارهای مهندس سر در نمی‌آورد. **بارِ سوم بود تو این ماه حرفشان می‌شد**. حرف‌هاش را زیاد به دل نمی‌گرفت. گفت: «ما طبق وظیفه‌مون عمل می‌کنیم». (همان، ص ۱۸۳)

1. move

از گفتگوی مزبور دانسته می‌شود تنفّر مهندس از بابا، در عملیّات شناسایی، ریشه در مشاجره‌های قبلیِ آن‌ها دارد. بدون اطّلاع از این درگیری‌های لفظی، برای خواننده، حسادت و کینهٔ مهندس به بابا مشخّص نبود.

٤ـ٣ـ٣ـ بسامد مکرّر

آنچه، در نگاه اوّل و با یک بار خواندنِ *دوشنبه‌های آبی ماه*، توجّه خواننده را جلب می‌کند ساختار تکرارشونده و، در واقع، جملات تکرارشونده‌ای است که در بزنگاه‌های داستان ظاهر می‌شود و خواننده تازه می‌فهمد روایتی که در این فصل خوانده، در واقع، همان روایت فصل پیش است؛ امّا از زاویهٔ دیدِ یک راویِ دیگر. این مهم‌ترین و برجسته‌ترین ویژگی سبکیِ روایت کاتب است: انحراف از هنجار با بسامدی درخورِ اعتنا.

ذکر نکته‌ای دربارهٔ بسامد مکرّر ضرورت دارد. نباید چنین پنداشت که بسامد مکرّر در کلّ رمان تنها یک بار حادث شده و همان اتّفاق بارها در متن آمده است. ژنت هرگز به چنین حصری قائل نیست. او اعتقاد دارد از بین همهٔ رخدادها ممکن است یک یا چند اتّفاق بسامد مکرّر داشته باشند (→ Genette, p 142). این صورت از تکرارْ الگویی است که کاتب برای طرح رمانِ خود در نظر گرفته است.

بسامد مکرّر در *دوشنبه‌های آبی ماه* معمولاً چنین است که هر اتّفاقی که یک بار رخ داده است چند بار در داستان ذکر می‌شود. این نیز خود یک ویژگی سبکیِ رمان مذکور است؛ به‌ویژه آنکه تعداد دفعات تکرار این نوع بسامد فراوان و درخورِ اعتناست. برای پرهیز از اطالهٔ کلام،[1] تنها یکی از نمونه‌های بسامد مکرّر در *دوشنبه‌های آبی ماه* نقل می‌شود. رضا براتی، یکی از شخصیّت‌های فعّال داستان که جانشین بابا در زمان

۱. نقل هریک از بسامدهای مکرّر، که دو یا چند بار در داستان آمده‌اند، در مجال محدود صفحات این مقاله ممکن نیست. بنابراین، به ذکر یک نمونه بسنده می‌شود.

غیبتِ او در جبهه است، اعتراض می‌کند به سختیِ اوضاع و احوال رزمندگان و اینکه فرماندهان جنگ ـچنان‌که بایدـ آن‌ها را حمایت نمی‌کنند:

> رضا براتی دیگر جوش آورده بود: «آقایون عقب نشستند، هی می‌گند: "مقاومت کنید". یه توک پا تشریف بیارید اینجا، یه نگاهی بکنید تا بفهمید آتش تهیّه یعنی چی». (کاتب، ص ۹۵)

جملهٔ براتی در قسمت دیگری از داستان (← همان، ص ۱۵۳) تکرار می‌شود؛ با این تفاوت که خطّ سیر روایت در این دو قسمتِ داستان به‌گونه‌ای است که، تا خواننده به آن جملهٔ تکراری نرسد، قادر به تشخیص یکی بودن روایت نمی‌شود. این نکته مبیّن تبحّر نویسنده در پردازش داستان است. او، با استفادهٔ خلاّقانه از عنصر زاویهٔ دید، توانسته چنین شگردی در داستانِ خود به کار بندد و اعجاب خواننده را برانگیزاند.

۵ـ نتیجه

در این مقاله، رمان *دوشنبه‌های آبی ماه*، به‌دلیل داشتن سبک خاصّی از زمان روایت، بر اساس نظریّهٔ «زمانمندیِ روایت» تحلیل شده است. نتایج پژوهش بدین شرح است:

نویسندهٔ *دوشنبه‌های آبی ماه* در به‌کارگیریِ زمان به سبک خاصّی توجّه دارد. وجه تشخّص و مهم‌ترین عامل برجستگیِ سبکیِ رمان مزبور حرکت پاندولیِ (البتّه نامتوازن) زمان است. کاتب، در هر فصل، بازهٔ زمانیِ مشخّصی نقل می‌کند امّا، با شروع فصل بعد، داستان به‌عقب می‌رود و از موقعیّت جدیدی از سر گرفته می‌شود. در انتهای فصل‌های بعدی است که خواننده درمی‌یابد این فصل در همان بازهٔ زمانیِ فصل قبلی رخ داده و اتّفاقاتْ همان رویدادهای قبلی است. علّت موفّقیّت نویسنده، در استفاده از این شگرد، بهره‌گیری از پنج زاویهٔ دیدِ متفاوت است. دو عاملِ نظم و بسامد ارتباط مستقیمی با حرکت پاندولیِ زمان دارند. به‌علاوه، در هر فصل، به‌نسبتِ فصل‌های

دیگر، بخش‌هایی از داستان حذف یا اضافه می‌شود و این ویژگی نیز بر تشخّص سبکیِ نویسنده و غرابت داستان در نظر خوانندگان می‌افزاید.

نظم *دوشنبه‌های آبی ماه* از نوع گذشته‌نگر است و علّتِ آن بازگشت‌های مکرّر به بخش‌های قبلیِ داستان است. هیچ‌گونه روایت آینده‌نگری در رمان دیده نمی‌شود. این موضوع در نوعِ خود بدیع است، زیرا نویسندگان حدّاقل برای زمینه‌سازیِ ذهن مخاطب یا پیشبرد پیرنگ معمولاً به آینده نظر دارند و دست‌کم به چند حادثهٔ پیش‌بینی‌شدنی اشاره می‌کنند. بازگشت‌های زمانی عمدتاً از نوع درون‌داستانی و در شمار روایت‌های «اصلی»اند. در کلّ رمان، یادکردِ مهندس از خیّاطیِ همسرش و نیز روایت زندگیِ بابا قبل از جبهه و رابطه‌اش با همسرش برون‌داستانی و «فرعی» است که اوّلی مجمل و دومی به‌تفصیل آمده است.

در رمان *دوشنبه‌های آبی ماه*، هر چهار نوع تداوم (درنگ، حذف، چکیده و شتاب برابر) دیده می‌شود. یکی از ویژگی‌های سبکیِ رمان کاتب علاقهٔ بسیار نویسنده (بیش از حدّ معمول) به استفاده از عنصر گفتگو در داستان است. در هنگام گفتگوها (دیالوگ‌ها)، «شتاب برابر» در داستان وجود دارد. در غیر از این مواقع، سرعت داستان مثبت است و چکیده و حذف بیشترین بسامد را در رمان دارند. نویسنده هنری‌ترین و جذّاب‌ترین نوع یعنی «حذف ضمنی» را از میان انواع غالب حذف برگزیده است.

به‌علّت ساختار تکرارشونده و بازگشت‌های زمانیِ مکرّر، عمدهٔ بسامدهای *دوشنبه‌های آبی ماه* از نوع بسامد مکرّر (نقل چندبارهٔ یک رویداد) است.

منابع

اسکولز، رابرت ای، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، آگاه، تهران ۱۳۷۹.
برتنس، یوهانس ویلم، *مبانی نظریّهٔ ادبی*، ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی، ماهی، تهران ۱۳۸٤.

بیشاپ، لئونارد، *درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی* (به‌ضمیمهٔ مصاحبهٔ ایزاک سینگر و جوزف هلر)، ترجمهٔ محسن سلیمانی، سورهٔ مهر، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۳.

تایسن، لوئیس، *نظریّه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستهٔ حسین پاینده، نگاه امروز؛ حکایت قلم نوین، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۲.

تودوروف، تزوتان، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمّد نبوی، آگاه، تهران ۱۳۷۹.

تولان، مایکل، *روایت‌شناسی* (درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی)، ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، سمت، تهران ۱۳۸٦.

حرّی، ابوالفضل، «وجوه بازنماییِ گفتمان روایی» (جریان سیّال ذهن و تک‌گوییِ درونی)، *پژوهش ادبیّات معاصر جهان*، ش ٦۱، بهار ۱۳۹۰، ص ۲۵-٤۰.

حسن‌بیگی، ابراهیم، *جنگ و رمان‌هایش* (معرّفی، خلاصه و تحلیل کوتاه)، انتشارات سروش، تهران ۱۳۹۲.

ریکور، پل، *زمان و حکایت*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، گام نو، تهران ۱۳۸۳.

ریمون کنان، شلومیت، *روایت داستانی* (بوطیقای معاصر)، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، نیلوفر، تهران ۱۳۸۷.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون، *راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عبّاس مخبر، طرح نو، چاپ سوم، تهران ۱۳۸٤.

سلیمانی، بلقیس، *تفنگ و ترازو* (نقد و تحلیل رمان‌های جنگ)، روزگار؛ جوف، تهران ۱۳۸۰.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا، *شاعر آینه‌ها*، آگاه، چاپ ششم، تهران ۱۳۸٦.

قاسمی‌پور، قدرت، «زمان و روایت»، *نقد ادبی*، دورهٔ ۱، ش ۲، تابستان ۱۳۸۷، ص ۱۲۳-۱٤٤.

کاتب، محمّدرضا، *دوشنبه‌های آبی ماه*، نشر صریر، تهران ۱۳۷۵.

لوته، یاکوب، *مقدّمه‌ای بر روایت در ادبیّات و سینما*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، مینوی خرد، تهران ۱۳۸٦.

مارتین، والاس، *نظریّه‌های روایت*، ترجمهٔ محمّد شهبا، هرمس، تهران ۱۳۸۲.

مکاریک، ایرنا ریما، *دانشنامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، آگه، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۸.

میرعابدینی، حسن، *فرهنگ داستان‌نویسان ایران از آغاز تا امروز*، ویراستهٔ کاظم فرهادی، چشمه، تهران ۱۳۸٦.

نیک‌منش، مهدی و سونا سلیمیان، «بررسی زمان روایت در نمایشنامهٔ *زنان مهتابی، مرد آفتابی*»، *پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*، ش ۱۹، زمستان ۱۳۸۹، ص ۲۱۳-۲۳۵.

هارلند، ریچارد، *درآمدی تاریخی بر نظریّهٔ ادبی از افلاتون تا بارت*، گروه مترجمان زیر نظر شاپور جورکش، چشمه، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۵.

Genette, Gerard, *Narrative Discourse*, Trans by Jane E. Lewin, Cornell University press, first edition, New York 1980.

❑