Literary Theory and Criticism
Year 10, Vol. 2, No. 21
Fall 2025 & Winter 2026
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2025.30902.2709
Received: 14/07/2025
Accepted: 18/10/2025

Syntactic-narrative Analysis of Houshang Golshiri's "Portrait of an Innocent: 1": A Reading of Evidentiality, Modality, and Focus Marking

Mona Valipour[1]*
Seyedeh Fatemeh Hosseini[2]

Abstract

Golshiri has repeatedly emphasised that the most important aspect of writing a story, for him, is the choice of suitable language—particularly, selecting the appropriate language for the narrator. In a successful narrative, language and narrative elements interact closely to create an effective and coherent experience for the reader. Therefore, identifying the linguistic features of a story is a crucial step in its narratological analysis. This becomes especially important when examining the works of authors like Golshiri, who engage consciously with language and experiment with various linguistic techniques. By analysing the language of his short story, titled "Portrait of an Innocent: 1," this study aims to answer the following question: To what extent does the language of this story serve its narrative function? Although various researchers have analysed Golshiri's works, a linguistic analysis has been largely neglected in these studies. This is notable given that Golshiri considered the most practical way to critique a story to be through an examination of the author's use of language. The most significant narratological element in "Portrait of an Innocent: 1" is the homodiegetic narrator, who is also the focalised character. This study explores how unreliability, narrative breaks, contradictions, and subjective or fictitious interpretations frequently appear in the narrator's speech, and how language plays a key role in conveying these features. The results show that Golshiri employs three major grammatical categories—evidentiality, modality, and focus marking—throughout the story. Examples of these categories are presented and analysed in the article to demonstrate how they function in constructing an unreliable narrative voice, which signals narrative breaks and shapes the contrastive identity of the narrator.

Keywords: Grammar, Houshang Golshiri, Linguistic Criticism, Persian Fiction, Unreliable Narrator

---

*1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. (**Corresponding Author:** m_valipour@sbu.ac.ir)
2. M. A. Graduate in Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. (leilihoseini02@gmail.com)

Extended Abstract

1. Introduction

Golshiri has repeatedly emphasised that the most important aspect of writing a story, for him, is the choice of suitable language—particularly, an appropriate language for the narrator. In a suitable narrative, language and narrative elements interact closely to create an effective and coherent experience for the reader. Therefore, identifying the linguistic features of a story is a crucial step in alaysing its narratological quality. This becomes especially important when examining the works of authors like Golshiri, who consciously deliberate on language and experiment with various linguistic techniques. By analysing the language of his short story, titled "Portrait of an Innocent: 1," this study aims to answer the following question: To what extent does the language of this story reveal its narrative function? Although various researchers have analysed Golshiri's works, no linguistic analysis has ever been conducted. Ironically, Golshiri believed that the most practical way of criticising a story is an examination of the author's use of language.

2. Methodology

To examine the role of language in the narrative, we have selected a short story from Golshiri's collection of stories, in which language is used in a seemingly completely natural and automatic manner, and at first glance, no particular linguistic feature stands out. Upon closer examination, however, it becomes clear that the role of linguistic features in constructing the narrative elements in this story is quite prominent. The most important narrative element in the story is the homodiegetic narrator, who is also the focal character of the story. This study explores how unreliability, narrative breaks, contradictions, and subjective or fictitious interpretations frequently appear in the narrator's speech, and how language plays a key role in conveying these features. In this regard, we have carefully examined the story and extracted and classified the examples of some grammatical features which serve to construct the narrator's voice. We have conducted this research by employing a descriptive-analytical method.

3. Theoretical Framework

Golshiri considers linguistic techniques to be the most important tool of a storyteller. This study is organized around Golshiri's theoretical views on the role of language in creating a narrative. He directly addresses the role of language in character development, the construction of the narrator's voice, the coherence of the narrative, and the creation of style. In accordance with these perspectives, and informed by the linguistic descriptions of the three

categories of evidentiality, modality, and focus marking, we have examined the role of these grammatical categories in the construction of the narrator's voice. We have also drawn on narratological concepts, such as types of narrators (especially the unreliable narrator) and types of focalization (Genette's perspective).

4. Discussion and Analysis

The present study investigates a number of linguistic features, which serve to create the narrator's contrasting voice. The narrator of the story is a village schoolteacher who writes letters to his brother. The narrator refers to himself throughout the narrative, uses the first-person pronoun for himself, and, in several instances, inserts his personal views in the story. Although the narrator tries to distance himself from the story and present himself as a neutral narrator, who is simply reporting the events to his brother, the implicit layers of the story convey the opposite to the reader. Since the narrative unfolds in the form of an epistolary story, the writer of the letters (the narrator) narrates all the actions through his mediation, without actually allowing the direct presence of anyone or anything in the story. The reader sees and hears all the actions from the narrator's point of view. Despite his apparent insistence on an impartial narrative, the narrator constantly distorts and interprets events, blending his own perspective with the events and statements of others, which takes place through specific linguistic devices (evidentiality, modality, and focus marking). These elements create a sense of doubt, contradiction, and ambiguity on the one hand, and uncover the narrator's inner conflict on the other, all of which help the narrator's unreliability become apparent throughout the story. Despite the reader's suspicion regarding the narrator's unreliability, the narrative unfolds in such a way that the reader, like the narrator, is captured in a whirlpool of rumors, superstitions, and horrifying fabricated events. In addition, despite the narrator's dominance, intervention, and direct presence, there is no narrative distance, and the illusion of reality reaches its highest level.

5. Conclusion

The results show that Golshiri employs three major grammatical categories—evidentiality, modality, and focus marking—throughout the story. Examples of these categories are presented and analyzed to demonstrate how they function to construct an unreliable narrative voice, signal narrative breaks, and shape the contrastive identity of the narrator.

Bibliography

Aikhenvald, A. Y. 2004. *Evidentiality*. Oxford: Oxford University Press.

Gennette, G. 1400 [2021]. *Goftemān-e Hekāyat*. Azin, H (trans.). Tehran: Niloufar. [In Persian]. [*Discours Du Récit*]

Golshiri, H. 1388 [2009]. *Bāgh dar Bāgh*. Tehran: Niloufar. [In Persian].

Golshiri, H. 1399 [2020]. *Nimeh-ye Tārik-e Māh.* Tehran: Niloufar. [In Persian].

Hall, A. 2004. "The Meaning of But: A Procedural Reanalysis." *UCL Working Papers in Linguistics*, 16 (1): 199-236.

Palmer, F. R. 1986. *Mood and Modality*. Cambridge: Cambridge University Press.

How to cite:

Valipour, M., Hosseini, F. 2026. "Syntactic-narrative Analysis of Houshang Golshiri's "Portrait of an Innocent: 1": A Reading of Evidentiality, Modality, and Focus Marking", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 21(2): 153-178. DOI: 10.22124/naqd.2025.30902.2709

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2025.30902.2709

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۲۷
صفحات ۱۵۳-۱۷۸

سال (دوره) دهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۴، شماره پیاپی ۲۱
مقاله پژوهشی

تحلیل دستوری–روایی داستان «معصوم اول»: نگاهی به گواه‌نمایی، وجهیت و کانون‌نمایی

مونا ولی‌پور*[۱] سیده فاطمه حسینی[۲]

چکیده

شناسایی ویژگی‌های زبانی داستان، گام مهمی در روایت‌شناسی داستان است. این امر در بررسی آثار نویسندگانی چون گلشیری که مواجهه‌ای نسبتاً آگاهانه با زبان داشته‌اند و تکنیک‌های زبانی مختلفی را آزموده‌اند، اهمیتی دوچندان می‌یابد. پژوهش حاضر با بررسی زبان داستان «معصوم اول»، در پی پاسخ‌گویی به این پرسش است که زبان این داستان تا چه اندازه در خدمت‌رسانی روایی توفیق داشته است؛ موضوعی که در نقد آثار گلشیری کاملاً مغفول بوده است. این درحالی است که گلشیری عملی‌ترین راه نقد داستان را پرداختن به زبان نویسنده می‌داند. مهم‌ترین عنصر روایی در داستان «معصوم اول»، راوی هم‌داستان آن است که شخصیت کانونی داستان (از نوع درونی) نیز هست. عدم اعتبار روایت، گسست‌های روایی، تناقض‌گویی‌های مکرر، تفسیرهای ذهنی و برساخته در کلام او مکرراً دیده می‌شود که نقش زبان در بازنمایی این ویژگی‌ها در این پژوهش بررسی شده است. نتایج نشان می‌دهد که گلشیری از سه مقولهٔ دستوری عمده، یعنی گواه‌نمایی و وجهیت و کانون‌نمایی تقابلی، در این داستان استفاده کرده است. مصادیق کاربرد این مقولات دستوری به‌تفکیک با شواهد متنوع در این مقاله نشان داده شده و نحوهٔ استفادهٔ نویسنده از این ویژگی‌ها در خدمت بازنمایی روایت نامعتبر، گسست روایی و ساخت صدای تقابلی راوی تبیین شده است.

واژگان کلیدی: نقد زبان‌شناختی، دستور، راوی نامعتبر، هوشنگ گلشیری، داستان کوتاه

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) * m_valipour@sbu.ac.ir

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. leilihoseini02@gmail.com

۱- مقدمه

داستان «معصوم اول» در سال ۱۳۴۹ در *جنگ اصفهان* و در سال ۱۳۵۴ در مجموعه داستان *نمازخانهٔ کوچک من* و در سال ۱۳۸۰ در مجموعهٔ *نیمهٔ تاریک ماه* منتشر شده است. موضوع کلی داستان، ترس و واهمهٔ اهالی یک روستا از مترسکی است که خود در مزارعشان علم کرده‌اند. در جریان داستان، عاملیت‌بخشی به مترسک رفته‌رفته بیشتر می‌شود، اعمال زیادی به او منتسب می‌شود و منشأ شر و قدرت تلقی می‌گردد. این داستان در قالب یک نامه روایت می‌شود و دارای راوی نامعتبر[1] است. ویژگی‌های زبانی راوی که در سراسر داستان منعکس شده است، در شخصیت‌پردازی راوی، عدم اعتبار روایت او و ایجاد ترس و واهمهٔ تدریجی در خواننده مؤثر است. این پژوهش بر آن است تا با تدقیق در این ویژگی‌های زبانی که عمدتاً به نحو و کاربردشناسی زبان مربوط می‌شوند، نشان دهد که زبان این داستان تا چه اندازه در ساخت روایت و به‌ویژه در ساخت درست صدای راوی دخالت دارد. بررسی ویژگی‌های زبانی در آثار گلشیری اهمیتی دوچندان دارند، چراکه این نویسنده آگاهانه شیوه‌های زبانی متفاوتی را در داستان‌هایش آزموده و به اهمیت انتخاب درست زبان برای روایت کاملاً آگاه بوده است.

باتوجه‌به اهمیت زبان داستان از منظر گلشیری، این پرسش مطرح می‌شود که گلشیری در داستان‌های خود چگونه از ویژگی‌های مختلف زبانی در خدمت عناصر مختلف روایی استفاده کرده است؟ درواقع، باید نشان داد نویسنده‌ای که در ساحت نظر این‌چنین بر اهمیت شگردهای زبانی پا می‌فشارد، در ساحت عمل چگونه این ایده‌ها را به‌کار بسته است؟ برای پاسخگویی به این پرسش، به سراغ داستانی رفته‌ایم که برخلاف بعضی داستان‌های گلشیری (مانند «خانه‌روشنان») ویژگی‌های زبانی‌ای ندارد که در بادی امر به چشم خواننده بیاید. در داستان «معصوم اول» ظاهراً زبان به‌نحوی طبیعی و خودکار و ناآگاهانه استفاده شده است؛ اما با باریک‌بینی بیشتر، بعضی انتخاب‌های آگاهانهٔ نویسنده جلوه‌گر می‌شوند.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

کتاب‌های نسبتاً زیادی دربارهٔ آثار و آرای گلشیری نوشته شده است. حسینی و رئوفی (۱۳۸۰) اختصاصاً به بررسی داستان «خانه‌روشنان» پرداخته‌اند و این داستان را از زوایای گوناگون بررسی کرده‌اند، هرچند که به ویژگی‌های زبانی این داستان توجه چندانی نداشته‌اند. عامری (۱۳۸۲) و رویین (۱۳۹۸) با تمرکز روی رمان‌های گلشیری به نقد آثار و افکار او پرداخته‌اند.

1. Unreliable narrator

شیری (۱۳۹۵) تلاش کرده که آثار و عقاید گلشیری را با نگاهی همه‌جانبه بررسی کند، اما بررسی‌های زبانی در این اثر نیز مغفول است. تقوی (۱۴۰۰) نیز گرچه آثار گلشیری را از زوایای گوناگون بررسی کرده اما اشارهٔ چندانی به شگردهای زبانی این نویسنده نکرده است. به‌طورکلی، در نقد آثار گلشیری، بررسی چگونگی استفاده این نویسنده از امکانات و عناصر زبانی در خلق روایت از خلأهای جدی پژوهش در آثار اوست. نظرات گلشیری دربارهٔ زبان، اهمیت این خلأ را بهتر نشان می‌دهد. او تصریح کرده‌است که «عملی‌ترین راه برای نقد یک اثر پرداختن به زبان نویسنده است، چه در عرصهٔ صرفی یا نحوی و آنگاه رسیدن به برشی که نویسنده از لایه‌ای از زبان برمی‌گزیند» (گلشیری، ۱۳۸۸: ۱۹)؛ اما منتقدان او این راه را نپیموده‌اند.

درمورد داستان «معصوم اول»، پژوهش‌هایی انجام شده است که در آنها نیز همین خلأ وجود دارد. برای نمونه، ملکی و شوهانی (۱۳۹۸) طی یک بررسی تطبیقی ادعا کرده‌اند که گلشیری داستان «معصوم اول» را براساس مؤلفه‌های مکتب گوتیک و «به تأسی از مضمون محوری مرگ خالق به دست مخلوق در هیولای فرانکشتاین» نوشته است. عادل‌زاده و همکاران (۱۳۹۸) نیز اگرچه مؤلفه‌های روایی داستان «معصوم اول» را براساس نظریهٔ ژنت[1] توصیف کرده‌اند اما نشان نداده‌اند که این مؤلفه‌ها چگونه در ساخت یک روایت موفق عمل کرده‌اند؛ علاوه‌برآن، توجهی به سهم ویژگی‌های زبانی در شکل‌گیری این مؤلفه‌ها نداشته‌اند.

۲- دیدگاه گلشیری دربارهٔ زبان داستان

به گفتهٔ براهنی «تکنیک در هرچیز که گلشیری می‌نویسد، اهمیت دارد» (۱۳۷۳: ۲۷۷) و به‌ویژه تکنیک‌های زبانی. گلشیری خود گفته است: «بدون تکنیک داستان نوشته نمی‌شود. تکنیک برخلاف نظر بعضی ادبا مرادف با تکنولوژی نیست. اگر بگوییم شگرد شاید برای‌شان مفهوم بشود. مثلاً چه زاویهٔ دیدی انتخاب می‌کنیم، زبانی که انتخاب می‌کنیم چه زبانی باشد و الی آخر» و اضافه می‌کند: «جستجوی نحوهٔ بیانی که با این روایت می‌خورد، این مهم‌ترین مسئله برای من است» (محمدی، ۱۳۸۰: ۳۹۲). توجه او به زبان که به گفتهٔ خودش «مهمترین یادگار حشر و نشر با شعر و شاعران بوده است» (گلشیری، ۱۳۹۹: ۳۳) به‌نحو بارزی او را از سایر نویسندگان معاصر متمایز می‌کند. خود می‌گوید: «داستان‌نویسی‌ای که من علمدارش هستم،

1. Genette

نویسنده را مطرح می‌کند[...] یعنی اینکه چه کسی می‌نویسد و به چه زبانی می‌نویسد» (گلشیری، ۱۳۷۹).

گرچه درست است که «برای گفتن یک جمله در عرصهٔ زبان امکانات متعددی وجود دارد و یک قصه یا وقایع رفته بر کسی یا کسانی را می‌توان به‌انحای مختلف تعریف کرد، که تنها یکی از این انواع به‌نسبت با درونمایه و نیز جهان‌بینی نویسنده می‌خواند» (گلشیری، ۱۳۸۸: ۴۰۶) اما چگونه می‌توان فهمید که زبانی که نویسنده انتخاب کرده است، بهترین و صحیح‌ترین زبانی بوده که می‌توانسته برای روایت داستان از آن استفاده کند؟ به گفتهٔ گلشیری «زبان باید با مکان، اشخاص داستان و حادثه مطابقت داشته باشد» (همان: ۷۸۵). به‌عبارت‌دیگر، زبان داستان باید در خدمت بازنمایی صحیح عناصر داستان باشد.

۲-۱- زبان در خدمت شخصیت‌پردازی

نویسنده باید زبان هر شخصیت را باتوجه‌به ویژگی‌های خاص او بسازد. ارزش ساخت یک نوع زبان برای هر شخصیت تا حدی است که گلشیری اذعان دارد این تکنیک، از بازسازی زبان شاهکارهای ادبی پیشین نیز اهمیت بیشتری دارد: «اگر ما توانستیم زبان رانندهٔ اتوبوس را خلق کنیم [...] این ارزشش بیش‌تر از آن است که زبان وَصّاف را بخواهی دوباره بازسازی کنی» (سناپور، ۱۳۸۰: ۳۸۶). به‌بیانی‌دیگر، «اولین و ظاهراً بدیهی‌ترین اصل داستان تبعیت زبان داستان از همان زبانی است که شخصیت‌های داستان در واقعیت به‌کار می‌برند» (همان: ۲۹۰).

۲-۲- زبان در خدمت ساخت صدای راوی

گلشیری درمیان شخصیت‌های یک داستان بیشتر از همه بر زبان راوی داستان تأکید دارد. او معتقد است که برای نوشتن داستان خوب ابتدا باید راوی مناسب برای روایت آن ساخته شود و پس از خلق راوی باید زبانی که مناسب اوست انتخاب شود: «عامل اصلی در هر واقعه نه خود واقعه که راوی یا حداقل منظری است که از آن به واقعیت می‌نگریم» (گلشیری، ۱۳۹۹: ۳۰). پس زبان منتخب یک نویسنده، از دیدگاه گلشیری، درواقع زبان منتخب راوی است. نویسندهٔ یک داستان باید راوی داستانش را تماماً بشناسد و زبانی را که او بدان سخن می‌گوید، به‌عنوان زبان داستان خود برگزیند. به سخن دیگر، نویسنده دیگر در داستان خود نقشی ندارد؛ تمام کار روایت، به دوش راوی انتخاب‌شده توسط نویسنده است.

۲-۳- زبان در خدمت انسجام روایت

«اگر یک داستان کوتاه نوشتی، به‌گونه‌ای باید بنویسی که انگار نوشتنش دو ثانیه طول کشیده است» (سناپور، ۱۳۸۰: ۳۸۰). همین یک جمله، می‌تواند خلاصهٔ آرای گلشیری درخصوص یکپارچگی زبان داستان باشد. او معتقد است که ضرب‌آهنگ در سراسر داستان باید یکسان باشد. نمی‌شود داستانی چندپاره و گسسته نوشت که زبان در ابتدا و انتهای آن متفاوت باشد. به عقیدهٔ گلشیری یک نویسنده باید یک برش خاص از نثر را برای نوشتهٔ خود انتخاب کند و در سراسر داستان خود از همان نوع نثر استفاده نماید.

۲-۴- زبان در خدمت سبک

گلشیری معتقد است که در هر جمله جایگاه ارکان جمله مطابق با مضمون روایت و زبان منتخب نویسنده تغییر می‌کند. در اینجا گلشیری این جمله را مثال می‌زند: «توی کوچه‌ی بن‌بستی جلوی در خانه‌ای ایستاد، در گمانم باز بود یا شاید کلید داشت». سپس توضیح می‌دهد: «من اگر بیایم '*در باز بود به گمانم*' بگذارم می‌شود شیوهٔ *شازده احتجاب*، اگر بگذارم '*باز بود شاید به گمانم*' شیوهٔ دیگری می‌شود» (سناپور، ۱۳۸۰: ۳۷۹). از این سخنان می‌توان دریافت که از نظر گلشیری تغییر در جایگاه ارکان جمله به‌واسطهٔ زبان منتخب نویسنده صورت می‌گیرد. این تغییرات باعث عوض شدن زبان داستان شده و هر نویسنده‌ای باید براساس زبان داستان و زبان راوی و شخصیت‌های خود جایگاه ارکان هر جمله را مشخص نماید. نحوهٔ چینش ارکان جمله در یک روایت در متمایز شدن سبکی آن بسیار مؤثر است.

به‌طورکلی، دستور زبان داستان با عناصر و فنون روایت، رابطه‌ای دوسویه دارند. زبان داستان، تحت‌تأثیر برخی از عناصر روایی، دچار تغییر یا هنجارگریزی خواهد شد. به‌عبارت دیگر، دستور زبان داستان در خدمت عناصر روایی و شیوه روایت است. درواقع، در داستان خوب، این دو حوزه بیشترین تعامل را با هم دارند و تجربه‌ای مؤثر و منسجم را برای خواننده رقم می‌زنند.

۳- تحلیل عناصر روایی داستان

باتوجه‌به اهمیت انتخاب راوی و نقش ویژگی‌های زبانی در شکل‌گیری صدای راوی در داستان «معصوم اول»، بخش تحلیل‌های زبانی این پژوهش عمدتاً نقش ابزارهای زبان‌شناختی در ساخت و پرداخت این عنصر مهم در روایت را نشان می‌دهند. بااین‌همه، سایر عناصر روایی نیز

در شکل‌گیری درست صدای راوی مؤثرند. نظم زمانی خطی و قالب نامه و درون‌مایهٔ داستان، دقیقاً تقویت‌کنندهٔ هدفی است که نویسنده با انتخاب راوی نامعتبر در نظر داشته است. قبل از اینکه در بخش ششم، به‌تفصیل به ابزارهای زبانی بپردازیم، نگاهی کلی به این عناصر روایی می‌اندازیم تا برهم‌کنش آنها و ابزارهای زبانی مورداستفاده در ساخت صدای راوی را نشان دهیم.

۳-۱- زمان: نظم و توالی رویدادها

در داستان «معصوم اول» نظم و توالی زمانی وقایع دست‌کاری نشده است. تقریباً تمام رویدادها یکی پس از دیگری براساس ترتیب وقوعشان در داستان ذکر می‌شوند. این شیوه آگاهانه انتخاب شده است؛ چراکه راوی می‌خواهد قدم‌به‌قدم حوادث را روایت کند تا برادرش نیز به‌تدریج حسنی را به‌عنوان موجودی صاحب‌قدرت و ترسناک در ذهن بسازد و آن را باور کند و به همین دلیل از رویدادهای ساده‌تر به سمت رویدادهای ترسناک‌تر و وهمناک‌تر حرکت می‌کند. داستان دربارهٔ شکل‌گیری ترسی خرافی و بزرگ‌تر شدن این ترس در دل افراد یک روستاست. چنین محتوایی ایجاب می‌کند که حوادث در داستان به ترتیب طبیعی پیش بروند تا خواننده به‌تدریج با روند چگونگی گسترش این هراس آشنا شود. ازطرف‌دیگر، راوی تلاش می‌کند که با دادن اطلاعات به‌صورت تدریجی شرایطی ایجاد کند که مخاطب با او همدل شود و به او حق بدهد. تنها رویدادی که خارج از این توالی در ابتدای داستان به آن اشاره می‌شود، عاقبت عبدالله است. این مورد نیز تحریف می‌شود تا به‌موقع در بستر متوالی رویدادها طوری بازگو شود که باورپذیر باشد.

۳-۲- قالب روایت: نامه

در داستان «معصوم اول» با جملاتی کوتاه سروکار داریم. همچنین تعداد افعال و جملات در این داستان نسبت به حجم آن زیاد است.[1] می‌توان تصور کرد که تعدد افعال حاکی از تعدد وقایع اتفاق‌افتاده در داستان و اعمال شخصیت‌های آن است. علاوه‌برآن، حالت تلگراف‌گونه و جملات کوتاهِ داستان از اقتضائات قالب داستان یعنی نامه است: «اگر داستان در قالب نامه گفته شود بلند بودن نامه بی‌درنگ جلب‌توجه خواننده را خواهد کرد و ایمان وی را به صحت وقوع داستان متزلزل خواهد نمود» (یونسی، ۱۳۵۱: ۶۹-۷۰). درواقع، نامه قالبی است که کمتر مجال پرگویی می‌دهد. گلشیری خود در این‌باره گفته است: «چون راوی می‌داند که برادرش رئوس مطلالب را می‌داند وراجی نمی‌کند» (۱۳۸۸: ۴۳۲).

علاوه‌برآن، این ویژگی (ذکر تیتروار و باعجلهٔ وقایع با جملات کوتاه) که در ابتدای داستان پررنگ‌تر است، از نشانه‌های اضطراب راوی نیز هست. راوی تمامی اخبار روستا را این‌گونه بیان می‌کند تا ابتدا وانمود کند روستا در امن و آرامش است و هیچ اتفاق ناگواری در روستا نیفتاده است. به‌عبارت‌دیگر، راوی مشوش است و از تعریف واقعهٔ اصلی که برای خودش و روستا افتاده طفره می‌رود. او تمامی این اتفاقات را پشت‌سرهم تعریف می‌کند تا علت اصلی و به‌نوعی انگیزه‌اش از نوشتن نامه را پنهان کند. رویدادهایی که راوی به ذکر تیتروار آنها می‌پردازد، همگی مثبت و توأم با خوشی‌اند؛ همین خبرهای خوشِ شتاب‌زده خبر از واقعه‌ای تلخ و تکان‌دهنده می‌دهند (گلشیری، ۱۳۹۹: ۱۸۷).

راوی از ابتدا سعی می‌کند خود را به‌دور از جهل و خرافات و باورهای عوام نشان دهد. او می‌ترسد از اینکه دیگران (ازجمله برادرش) او را فردی عامی و خرافی تصور کنند. در آغاز، تمام تلاشش را می‌کند که ماجرای حسنی را به‌صورت خنثی روایت کند و آن را نوعی خرافات جلوه دهد و سپس برای اینکه همچنان موضع بالادستی‌اش حفظ شود، سعی می‌کند با آوردن دلایل ظاهراً منطقی باور به قدرت حسنی را موجه جلوه دهد و خود را از اتهام‌های احتمالی بری کند. اتفاقاً قالب روایت کاملاً هوشمندانه در همین راستا انتخاب شده است؛ چراکه این قالب به راوی اجازه تک‌گویی و یک‌جانبه‌نگری می‌دهد. این سوبژکتیویته بهترین بستر برای بروز راوی نامعتبر است. در این قالب، دسترسی به پاسخ یا واکنش برادر راوی مسدود است. ازطرف‌دیگر، وجود مخاطب نامه که روایت‌شنویِ آشکارِ داستان است، به گوینده اجازهٔ تأییدطلبی‌های مدام را داده است. راوی طوری حرف می‌زند که خوانندهٔ داستان در نگاه اول گمان می‌کند برادر او بی‌تردید با او موافق است.

ازطرف‌دیگر، قالب نامه به نویسنده اجازه داده است راوی و روایت‌گری او به بخشی طبیعی از داستان تبدیل شود. گلشیری با این ترفند، از دام یکی از عوامل کاهش توهم ارجاعی در داستان، جَسته است. یکی از اصول رایج در نظریهٔ رمان و داستان این است که حضور آشکار راوی موجب زیاد شدن فاصله و کاهش «توهم ارجاعی» یعنی واقعی جلوه داده شدن داستان در نزد مخاطب می‌شود (نک. ژنت، ۱۴۰۰: ۲۲۱-۲۲۹). گلشیری با انتخاب قالب نامه هم اجازهٔ حضور راوی آشکار را داده و هم گرفتار تبعات آن نشده است؛ گویی با حقه‌ای هوشمندانه نقطه‌ضعفی را به نقطه‌قوت داستان تبدیل کرده است.

۳-۳- درون‌مایه

داستان «معصوم اول» ظاهراً دربارهٔ اعتقاد اهالی یک روستا به قدرت یک مترسک و ترس از آن است. تصوری وهمی که خرده‌خرده شکل می‌گیرد و استوار می‌شود و حتی دامن معلم روستا که باسوادترین فرد روستاست را هم می‌گیرد. اما داستان بی‌تردید داستانی نمادین است و نشان می‌دهد که چگونه با خرافه و هراس‌افکنی می‌توان بر ذهن و زندگی عوام و سپس روشنفکران، سلطه یافت. نام داستان نیز دلالتی پنهان بر مقدس‌انگاری عامل سلطه دارد. گلشیری خود به روشن‌ترین وجه در این‌باره سخن گفته است:

> دوستی داشتم که تعبیر جالبی از شاه داشت، می‌گفت ما یک تکه چوب در زمین فرو کردیم و حالا خودمان از آن می‌ترسیم. من جملهٔ او را به مترسک تعبیر کردم. مترسک را کنار قبرستان در زمین فرو می‌کنیم که کلاغ‌ها را براند، بعد خود مردم از آن می‌ترسند و کار به جایی می‌رسد که مترسک بر تمام ذهن مردم سلطه پیدا می‌کند و در تمام ده، سکوت و وحشت ایجاد می‌شود [...] یک تکه چوب وقتی ذهنی شد چنین وحشتی با خود به همراه می‌آورد. حالا مهم نیست که این یک تکه چوب است یا آقامحمدخان قاجار، وقتی سلطه را پذیرفتی دیگر بندهٔ آن مترسک شده‌ای (به نقل از منصوری، ۱۳۷۷: ۳۰۸).

۳-۴- راوی

راوی داستان «معصوم اول» همان معلم روستایی است که برای برادر خود نامه می‌نویسد. راوی کاملاً آشکار است و درخلال روایت، اشارات متعددی به خود می‌نماید، از ضمیر اول‌شخص برای خود استفاده می‌کند و در موارد متعددی دیدگاه‌های شخصی خود را وارد داستان می‌کند و صدایی کاملاً بازشناختی دارد.

علاوه‌برآن، راوی از نوع درون‌داستانی[1] است؛ چراکه خود یکی از شخصیت‌های داستان است. البته او درخلال داستان تبدیل به راوی برون‌داستانی[2] نیز می‌شود؛ به این صورت که در مقام تعریف روایت گاهی اتفاقاتی را تعریف می‌کند که خود در آنها حضور ندارد (مثل داستان نرگس). در این مواقع راوی برون‌داستانیِ خرده‌روایت‌هایی است که از اهالی روستا شنیده است؛ اما در حالت کلی راوی از نوع درون‌داستانی است.

---

1. intradiegetic
2. extradiegetic

از آنجایی‌که محوریت داستان، بازنمایی احساسات و تجربهٔ راوی در قبال حسنی است، راوی از نوع هم‌داستانی[1] نیز هست. درست است که راوی سعی می‌کند خود را از ماجرا کنار بکشد و خود را شبیه یک راوی خنثی نشان دهد که دارد صرفاً اتفاقات را برای برادرش گزارش می‌کند، اما لایه‌های پنهان داستان عکس این رویهٔ ظاهری را به مخاطب القا می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، راوی ظاهراً تلاش می‌کند وقایع روستا را با نگاهی بی‌طرفانه ببیند و چندین بار صراحتاً این موضع را اعلام می‌کند. به همین دلیل، ممکن است در ابتدا به نظر برسد که هنگامی که وقایع روستا به نقل از دیگران روایت می‌شود، راوی شخصیت کانونی نباشد. اما به دلایل مختلف می‌توان نشان داد که راوی و شخصیت کانونی در این داستان یکسان است و همهٔ وقایع از دریچهٔ او و با جرح‌وتعدیل‌های او روایت می‌شود. راوی مکرراً از ضمیر اول‌شخص مفرد استفاده می‌کند. می‌دانیم زبان فارسی ازجمله زبان‌های ضمیرانداز[2] است؛ یعنی به دلیل وجود نظام مطابقه[3] نیازی به ذکر ضمیر غیرمؤکد فاعلی ندارد. پیداست که استفادهٔ مکرر از این ضمیر، نشان از تأکیدی بودن ضمیر و اصرار راوی بر موضع خود است (هرچند که به طرق مختلف و با رنگ‌ولعاب‌های گوناگون، سعی می‌کند به مخاطب القا کند که او موضعی بیرونی و ناظر دارد).

راوی این داستان، نامعتمد است. راوی نامعتمد راوی‌ای است که شخصیت‌ها و رویدادها را نادرست تصویر می‌کند یا ارزیابی نادرستی از آنها ارائه می‌دهد. این نوع راویت اغلب طنزآمیز است. اما در کاربردهای غیرطنزآمیز، بر دیدگاه‌های جانبدارانه یا دانش محدود یا نقص‌های شخصیت دلالت دارد (Vide. Nünning, 2005: 496). در داستان «معصوم اول» کاربرد راوی نامعتبر غیرطنزآمیز و درجهت برجسته کردن ویژگی‌های روان‌شناختی راوی و جانبداری‌ها و ضعف‌های او درمقام شخصیت داستانی است. ازجمله مواردی که ما را به نامعتمد بودن راوی داستان هدایت می‌کند تناقض میان عمل و گفته‌های راوی است که خرده‌خرده درز می‌کند. او بارها و بارها به دور بودن خودش از خرافه‌ها اشاره می‌کند و از برادرش تأیید می‌گیرد. همین تأییدطلبی‌های مکرر که است که موجب بالارفتن بسامد جملات استفهامی در داستان شده است. (اما آخر بچه‌ها؟ می‌فهمی دیگر؟ (گلشیری، ۱۳۹۹: ۱۸۸)؛ می‌بینی؟ پاک خیالاتی شده بود (همان: ۱۹۰)؛ مگر یک جنین دو سه ماهه چقدر جا می‌گیرد؟ (همان: ۱۹۳)؛ چه کار

1. Homodiegetic
2. Pro-drop
3. Agreement

می‌توانسته‌اند بکنند؟ (همان: ۱۹۵). بیش از ۵۰ جمله استفهامی در داستان وجود دارد. علاوه‌برآن، بالابودن بسامد فعل‌های التزامی و همراه کردن سخن با قیدها و فعل‌های وجهی در راستای همین موضع‌گیری متناقض راوی است. درواقع، تلاش راوی در پنهان‌کردن ترس مفرطش از حسنی باعث می‌شود که به بسیاری از گزاره‌های او نتوان اعتماد کرد. عدم‌صداقت راوی در بعضی گزاره‌هایش در طول داستان مشخص می‌شود. برای نمونه، در آغاز داستان به برادرش می‌گوید که مشکل عبدالله جدی نیست و این حرف‌ها ارزش گفتن ندارد؛ اما یک صفحه مانده به انتهای داستان می‌فهمیم که عبدالله مرده است. آنچه در ادامه می‌آید، بررسی موشکافانهٔ نقش زبان در بازنمایی این عنصر حیاتی روایت، یعنی راوی، است.

۴- نقد: دستور در خدمت شکل‌گیری صدای راوی

گفتیم که راوی داستان «معصوم اول» آشکار است و صدایی بازشناختی در داستان دارد. او همچنین از نوع راویان نامعتبر است. به بعضی از نشانه‌های زبانی اجمالاً اشاره کردیم ولی در ادامه به‌تفصیل دربارهٔ اینکه چگونه نویسنده از امکانات دستوری فارسی برای شکل‌دادن به صدای راوی استفاده کرده است، توضیح می‌دهیم.

۴-۱- گواه‌نمایی

گواه‌نمایی[1] مقوله‌ای زبانی است که منبع اطلاع گوینده از یک خبر یا رویداد را نشان می‌دهد؛ یعنی آیا گوینده رویدادی که روایت می‌کند را به چشم خود دیده، آن را شنیده، آن را از شواهدی استنباط کرده یا حدس زده است. مطالعات رده‌شناسی نشان می‌دهد که گواه‌نمایی به‌عنوان مقوله‌ای دستوری در بعضی زبان‌ها وجود دارد. این امر بدان معناست که در بعضی زبان‌ها مثلاً تکواژی وجود دارد که وظیفهٔ اولیه و اصلی آن معرفی منبع خبر است. به‌طورکلی، زبان‌ها از این نظر به دو دسته تقسیم می‌شوند: ۱- دارای گواه‌نمایی دستوری: شامل حدود یک‌چهارم زبان‌های دنیا که ذکر منبع خبر در ساختار جملاتشان اجباری است(۲) و بیشتر به‌صورت اجزای ساختواژی و تصریفی مانند وند[2] و واژه‌بست[3] بروز می‌یابد. ۲- دارای گواه‌نمایی غیردستوری: شامل زبان‌هایی که ذکر منبع خبر ازطریق بافت، واژه‌ها یا از رهگذر

1. Evidentiality
2. Affix
3. Clitic

مقولات نحوی دیگر (مثل زمان دستوری[1]، نمود[2]، وجه[3]، مجهول‌شدگی، شخص‌وشمار) صورت می‌پذیرد. به مجموعهٔ این روش‌ها راهبردهای گواه‌نمایی[4] گفته می‌شود. زبان فارسی در دستهٔ دوم جای می‌گیرد و از راهبردهای مختلفی برای بیان منبع خبر بهره می‌برد.

به گفتهٔ آیخنوالد[5] گواه‌نماها می‌توانند دست‌اول و یا غیردست‌اول باشند. منبع اطلاع نیز عموماً شش نوع است: دیداری، حسی غیردیداری، استنباطی، فرضی، شنیده‌ها، نقل‌قول. منبع دیداری از نوع مستقیم یا دست‌اول است و بقیهٔ منابع از نوع غیرمستقیم یا غیردست‌اول هستند (2004: 65).

چنانکه گفتیم گواه‌نمایی دستوری در زبان فارسی وجود ندارد. اما از راهبردهای گواه‌نمایی به طرق مختلف برای انتقال این مفهوم استفاده می‌شود. یکی از راهبردهای اصلی در فارسی، ساخت‌های موسوم به «نقلی» هستند(۳) که در کاربرد ثانویهٔ خود نشان‌دهندهٔ اطلاع غیرمستقیم (غیردست‌اول) هستند (Vide. Valipour & Bahrami, 2024; Lazard, 2001; Jahani, 2000). گفتنی است که منبع غیردست‌اول معمولاً در جملاتی به‌کار می‌رود که فاعل آنها سوم‌شخص باشد؛ چراکه گوینده طبیعتاً درمورد خودش به اطلاع دست‌اول دسترسی دارد و نیازی به استناد به اقوال دیگران یا استنتاج از روی شواهد و قرائن نیست.

مهمترین و پرکاربردترین ساخت نقلی در زبان فارسی «ماضی نقلی» است. کاربرد اولیهٔ این زمان، اشاره به رویدادی در گذشته است که به‌نوعی با زمان حال پیوند دارد (یا به هر نحوی در زمان حال موضوعیت دارد) (Comrie, 1976: 14؛ ولی‌پور و بهرامی، ۱۴۰۱). دستورهای سنتی فارسی عمدتاً از تعبیر ماندگاری اثر یک رویداد بر زمان حال صحبت کرده‌اند (خیامپور، ۱۳۳۳: ۴۹-۵۰؛ قریب و همکاران، ۱۳۵۰: ۲/ ۳۱؛ خانلری، ۱۳۵۱: ۳۴؛ شریعت، ۱۳۶۴: ۱۵۰). کاربرد ثانویهٔ این ساخت اشاره به غیردست‌اول بودن خبر است. حال این خبر می‌تواند نقل‌قول از کسی باشد، یا به طرق دیگر شنیده شده باشد یا از روی شواهدی استنتاج شده باشد. برای مثال، اگر من شخصاً در عروسی علی شرکت کرده باشم می‌گویم: «علی ازدواج کرد»؛ اما اگر با دیدن حلقه‌ای در دست علی ازدواج کردن او را استنتاج کنم نمی‌توانم بگویم: «ظاهراً علی ازدواج کرد». در چنین مواردی باید بگویم: «ظاهراً علی ازدواج کرده (است)». وجه‌تسمیهٔ

1. Tense
2. Aspect
3. Mood
4 . Evidential strategies
5. Aikhenvald

ماضی نقلی اتفاقاً در فارسی همین است. چراکه یکی از منابع اطلاع، نقل‌قول از شخص دیگری است. در جملهٔ «زنم گفت ننه‌کبرا گفته باکیش نیست» (گلشیری، ۱۳۹۹: ۱۹۳)، ازآنجایی‌که راوی حرف زدن زنش را مستقیماً دیده (منبع دست‌اول) از ماضی ساده استفاده کرده ولی ازآنجایی‌که حرف زدن ننه‌کبرا را مستقیماً ندیده (منبع غیردست‌اول) از ماضی نقلی استفاده کرده است. البته کاربرد گواه‌نمایانهٔ ماضی نقلی محدود به نقل‌قول غیرمستقیم نیست و تمامی منابع غیردست‌اول (ازجمله استنتاج از روی شواهد) را نیز در بر می‌گیرد.

کاربرد گواه‌نمایانهٔ ساخت‌های نقلی[۴] چندان پربسامد نیست. چراکه استفاده از شیوه‌های گواه‌نمایی برای نشان دادن غیردست‌اول بودن خبر، به‌نوعی عدم اعتبار گزاره یا فاصله‌گیری گوینده از خبر را نیز نشان می‌دهد و به همین دلیل صرفاً در بافت‌های خاصی به‌کار می‌رود. ازجملهٔ این موارد خاص می‌توان به داستان «معصوم اول» اشاره کرد که در آن بسامد ساخت‌های نقلی بسیار بالاست و این یکی از تکنیک‌های نحوی نویسنده برای خلق روایت موردنظرش است.

۴-۱-۱- کاربرد گواه‌نمایی در داستان

راوی بعد از مقدمه‌چینی‌هایی که در نامه می‌کند و به بهانهٔ آوردن اسم عبدالله، اولین ماجرای مرتبط با حسنی را به شیوهٔ نقل از دیگران و با استفاده مکرر از فعل‌های نقلی روایت می‌کند:

> یک روز رفته بوده صحرا [...] بعد که مست کرده، وقتی‌که بی‌هوا داشته می‌آمده طرف ده [...] با یک‌تکه زغال برای حسنی چشم و ابرو کشیده، کلاه خودش را هم گذاشته روی سر حسنی. با یک‌مشت پشم هم برایش سبیل گذاشته [...] مردم فردا فهمیدند، اصلاً چندتایی دیده بودندش که ایستاده بوده کنار حسنی و داشته بهش ورمی‌رفته (گلشیری، ۱۳۹۹: ۱۸۸).

علاوه‌برآن، در حین روایت برداشت‌ها و استنتاج‌ها و حدس‌های خودش را نیز اضافه می‌کند. این کار به‌نحوی غیرمستقیم ماجرا را جدی‌تر و رمزآلودتر جلوه می‌دهد:

> حالا مست بوده یا نه، هیچ‌کس نمی‌داند. شاید هم بوده، شاید هم شیشه عرقی داشته و رفته که سر قنات در استکانی بخورد [...] عمداً بوده یا نه، گردن خودش [...] به‌خاطر همین سبیل هم شده باورم نمی‌شود که مست بوده. تازه پشم چی؟ حتماً قبلاً فکرش را کرده بود. حالا می‌گوییم یک‌تکه زغال از اجاقی، جایی پیدا کرده (همان‌جا).

درواقع، راوی چیزی که درباره حسنی شنیده را با جزئیاتی که خود بدان اضافه می‌کند، پروبال می‌دهد تا رفته‌رفته ذهن برادرش و همزمان ذهن خواننده را برای موجه جلوه دادن باورمندی به حسنی آماده کند.

بسامد بالای این شیوه از گواه‌نمایی محدود به ماجرای مذکور نمی‌شود. در ادامهٔ این ماجرا، راوی شک می‌کند که برادرش حسنی را به یاد داشته باشد و برای اطمینان به توصیف حسنی می‌پردازد. البته ظاهر امر چنین است و درواقع، راوی دستاویز و بهانه‌ای می‌جوید تا به ذکر جزئیاتی از حسنی بپردازد که به نظر خودش وهمناک و رمزآلود و معنادار است و بدین ترتیب، به ترس بچه‌ها از حسنی اشاره می‌کند و بعد، برای اینکه توجیه کند این ترس بیهوده نیست، به ترس زن‌ها اشاره می‌کند و به نقل ماجرای ننه‌صغرا می‌پردازد. درواقع، ابتدا از ترس بچه‌ها حرف می‌زند، سپس از ترس زن‌ها حرف می‌زند تا به ترس مردها و درنهایت به ترس پنهان خودش برسد.

در ذکر ماجرای ننه‌صغرا، اگرچه کلیت ماجرا را به نقل از دیگران بیان می‌کند اما جزئیات آن تماماً حدس‌ها و برساخته‌های خودش است. حتی کلیات ماجرا هم نقل از منبع مشخصی نیست و راوی خود از اصطلاح «چو افتادن» استفاده می‌کند و حتی از روز ماجرا هم مطمئن نیست. بسامد فعل‌های نقلی در ذکر این ماجرا هم زیاد است (همان: ۱۸۸-۱۸۹). ماجرای بعدی، ماجرای فرار تقی آبیار از حسنی و افتادن بچهٔ میرزایداله است که باز به همان شیوه روایت می‌شود؛ یعنی کلیت ماجرا براساس شنیده‌ها و برساختن جزئیات توسط راوی. استفاده از فعل‌های نقلی در روایت این ماجرا هم پرشمار است (همان: ۱۸۹-۱۹۰).

این سه ماجرا که براساس شنیده‌ها و استنباط‌های راوی ساخته و پرداخته شده‌اند، زمینه‌چینی لازم را برای روایت دست‌اول راوی از تجربهٔ خودش فراهم می‌کند. این‌بار ماجرا به شیوهٔ اول‌شخص و به‌صورت مستقیم روایت می‌شود اما برخلاف ماجراهای قبل، هستهٔ ماجرا چیزی جز شنیدن صداهایی مبهم نیست. بااین‌همه، راوی سکوت و هرچیزی در اطرافش را وهمناک و معنادار تفسیر می‌کند. این تجربه چون دست‌اول است، نیازی به ابزارهای گواه‌نمایی ندارد.

به‌طورکلی، در این داستان هفت ماجرا یا خرده‌روایت وجود دارد: ۱- ماجرای چشم و ابرو و سبیل گذاشتن عبدالله برای حسنی، ۲- غش‌کردن ننه‌صغرا کنار حسنی، ۳- فرار تقی‌آبیار از حسنی و افتادن بچهٔ میرزایدالله، ۴- تجربهٔ راوی از شنیدن صداهای عجیب در شب، ۵- دزدیده‌شدن نرگس و باردار شدنش از حسنی و انداختن و خاک کردن جنین، ۶- ترسیدن راوی و بچه‌های مدرسه از حسنی، ۷- شرط‌بندی عبدالله و مرگ او. جز موارد چهارم و ششم که تجربهٔ مستقیم راوی هستند، ماجراهای دیگر با ابزارهای گواه‌نمایی روایت شده‌اند.

از بین منابع غیرمستقیم، چهار منبع استنباطی، فرضی، شنیده‌ها و نقل‌قول به‌عنوان منابع گواه‌نمایی غیردست‌اول (Vide. Aikhenvald, 2004: 65)، در داستان «معصوم اول» دیده می‌شود. راوی هنگام تعریف کردن ماجراهایی که خود در آنها حضور ندارد، اطلاعات را به‌صورت غیردست‌اول به خواننده می‌دهد. این امر نشانگر این نکته است که خود راوی، اکثراً درحال استناد به سخنان افراد دیگر یا حدسیات خودش است. صیغه‌های مختلف فعل «گفتن» در مجموع ۴۷ بار در این داستان به‌کار رفته است که اکثراً برای نقل اقوال دیگران به‌کار رفته‌اند. چنین زبانی برای داستان، دو هدف را دنبال می‌کند. اول اینکه گواه‌نمایی با یکی از کاربردهایش (نقل اقوال دیگران) این امکان را به راوی می‌دهد که خود را ظاهراً از داوری دربارهٔ صحت و سقم وقایع کنار بکشد و بین خودش و اتفاقات روایت‌شده تا حد ممکن فاصله بیندازد و خود را راوی‌ای بی‌طرف جلوه دهد. نکتهٔ جالب‌توجه این است که گلشیری از این فاصله‌اندازی که معمولاً باعث کاهش توهم ارجاعی و باورناپذیری داستان می‌شود (نک. ژنت، ۱۴۰۰: ۲۲۵-۲۲۸)، به‌نحو هنرمندانه‌ای در شخصیت‌پردازی راوی استفاده کرده طوری که برعکس، موجب افزایش توهم ارجاعی و باورپذیری روایت شده است. ازطرف دیگر، با کاربرد دیگر گواه‌نمایی (بیان استنباط‌های گوینده) این امکان را به راوی داده است که حدس‌ها و برساخته‌ها و استنباط‌های خودش را نیز در داستان لابه‌لای شنیده‌هایش بگنجاند و آنها را تفسیر کند. زبان یکدستی که این هر دو کاربرد را در خود گنجانده، بستر بسیار مناسبی برای بروز تناقض‌های درونی راوی است. گلشیری به این تناقض چنین اشاره کرده است: «بعضی وقایع را که محیرالعقول است به نقل از دیگران می‌گوید. بعضی‌ها را هم می‌گوید که باور نکن اما بالاخره خواننده و حتی راوی می‌فهمند که هجوم این‌همه احادیث کذب بالاخره کارشان را خواهند کرد و اگر دیر بجنبند ایمان هم خواهند آورد» (۱۳۸۸: ۴۳۲).

۴-۲- وجهیت

یکی از مفاهیمی که ارتباط تنگاتنگی با مفهوم گواه‌نمایی دارد و یکی دیگر از ابزارهای دستوری پرکاربرد در خدمت روایت «معصوم اول» است، وجهیت[1] است. وجهیت مقوله‌ای معنایی است که دیدگاه گوینده را دربارهٔ گزاره نشان می‌دهد. این مقولهٔ معنایی در سطح واژگانی و نحوی در زبان‌های بشری منعکس می‌شود و بیانگر درجاتی از عدم‌قطعیت یا تمایز

1. Modality

بین واقع و ناواقع است. به گفتهٔ پورتنر[1]، وجهیت پدیده‌ای زبانی است که از رهگذر آن سخن گفتن در مورد موقعیت‌هایی که لزوماً واقعی نیستند، فراهم می‌شود (Portner 2009: 1). وجهیت به‌طورکلی بیانگر دیدگاه گوینده دربارهٔ گزاره و ناظر بر عدم‌قطعیت است و الزام و احتمال و امکان از کلیدواژه‌های آن هستند. در جملهٔ «علی باید درس بخواند»، فعل «باید» یک عنصر وجهی است. این جمله می‌گوید وضعیتی که علی در آن درس می‌خواند بهتر از وضعیتی است که علی در آن درس نمی‌خواند. چه علی درس بخواند و چه نخواند، بالاخره یکی از این دو وضعیت نامحقق‌اند و به همین دلیل «باید» یک عنصر وجهی تلقی می‌شود (Ibid: 4)

وجهیت بحثی بسیار گسترده است و دسته‌بندی‌های مختلفی از منظرهای گوناگون برای آن قائل شده‌اند؛ برای نمونه، پالمر[2] (1986) وجهیت را به سه دستهٔ معرفتی[3]، تکلیفی[4] و پویا[5] تقسیم کرده است. به‌طورکلی می‌توان به دو دستهٔ کلان وجهیت معرفتی و غیرمعرفتی (بنیادی)[6] قائل شد (Vide. Portner, 2009 & 2018).

وجهیت معرفتی عمدتاً متکی بر دانش فرد و بیانگر استنتاج و استنباط وی از شواهد موجود است و از نظر معنایی و کارکردی، بسیار به گواه‌نمایی غیرمستقیم استنتاجی نزدیک است. در زبان فارسی نیز این دو مقوله بسیار به هم نزدیک‌اند با این تفاوت که در وجهیت معرفتی لزوماً باید از ابزارهای وجهی (عمدتاً افعال و قیدهای وجهی) استفاده شود. برای مثال می‌توان به این جملات اشاره کرد: «زنم گفت ننه‌کبرا گفته باکیش نیست. من هم فکر کردم نباید باکیش شده باشد، یعنی به عقل درست درنمی‌آید که طوریش شده باشد» (گلشیری، ۱۳۹۹: ۱۹۳) یا «می‌دانستم که گرگ نبایست باشد» (همان: ۱۹۱). «باید» و «بایست» در این جملات استنتاج معرفتی گوینده را می‌رساند و به احتمال و امکان اشاره دارد(۵). فعل ماضی التزامی در جملهٔ اول و مضارع التزامی در جملهٔ دوم نیز عدم قطعیت گزاره را نشان می‌دهد.

مقوله‌های اصلی بیان وجهیت در زبان فارسی عبارت‌اند از قید وجهی، فعل وجهی و وجه فعلی(۶). وجه فعلی که در فارسی به دو دستهٔ اخباری و غیراخباری (التزامی و امری) تقسیم

1 . Portner
2 . Palmer
3. Epistemic
4. Deontic
5. Dynamic
6. Root

می‌شود، مقوله‌ای نحوی است (نک. اکبری و ولی‌پور، ۱۳۹۵). اما قید وجهی و فعل وجهی مقوله‌هایی صرفی تلقی می‌شوند که بر نحو تأثیرگذارند.

فعل‌های وجهی به دو دستهٔ افعال دستوری وجهی و افعال واژگانی وجهی تقسیم می‌شوند. افعال دستوری[۷] وجهی فارسی عبارت‌اند از «بایستن»، «شدن» (در معنای امکان داشتن و نه در کاربردهای اسنادی و مجهول‌ساز آن) و «توانستن». افعال واژگانی وجهی معنای واژگانی مستقل و ویژه‌ای دارند و در کنار این ویژگی، درجاتی از عدم‌قطعیت را نیز بازنمایی می‌کنند؛ مانند «گمان کردن»، «فکر کردن»، «حدس زدن»، «به نظر رسیدن»، «مجبور بودن»، «تصمیم گرفتن»، «خواستن»، «آرزو کردن» و بسیاری دیگر. قیدهای وجهی نیز درجاتی از عدم قطعیت را نشان می‌دهند.

۴-۲-۱- کاربرد وجهیت در داستان

از میان فعل‌های وجهی دستوری، در داستان «معصوم اول» کاربرد «شدن» بیشتر است. در مثال‌های زیر کاربرد وجهی این فعل را می‌بینیم که عمدتاً احتمالات برساخته ذهن راوی را نشان می‌دهند.

نمی‌شود گفت که حسنی خودش کرده (گلشیری، ۱۳۹۹: ۱۸۹).

حالا از خودم بشنو، این را دیگر نمی‌شود گفت از این‌وآن شنیدم (همان: ۱۹۰).

عبدالله بچه‌رعیت است، نمی‌شود گفت بلد نبوده بیل بزند. تازه چرا با پای چپ بیل زده؟ کفش‌ها چی؟ کفش‌به‌پا که بهتر می‌شود بیل زد. چرا کفش‌هایش را کنده بوده؟ (همان: ۱۹۵).

فعل‌های وجهی واژگانی (مثل فکر کردن/ نکردن، دانستن/ ندانستن، مطمئن نبودن، باور کردن/ نکردن، گفتن [در معنای فرض کردن]) نیز در داستان با همین کاربرد مکرراً استفاده شده‌اند:

من هم فکر کردم نباید باکیش شده باشد، یعنی به عقل درست درنمی‌آید که طوریش شده باشد. گیرم که نمی‌دانم (همان: ۱۹۳).

اصلاً فکرش را نمی‌کردم که پشت‌سرم باشد. اما، باور کن، از جلو رویم مطمئن نبودم (همان: ۱۹۴).

قیدهای وجهی که دلالت بر عدم قطعیت دارند نیز به‌دفعات در داستان به‌کار رفته‌اند؛ مثل «شاید» و «حتماً» (به‌عنوان قید وجه‌نمای معرفتی) که هرکدام بیش از ده بار در داستان به‌کار رفته‌اند.

به‌طورکلی، بین کثرت استفاده از ابزارهای وجهی و عدم اعتبار راوی رابطهٔ مستقیمی وجود دارد؛ چراکه این ابزارها ذهنیت گوینده، نگرش درونی، جانب‌داری‌ها و تردیدهای او را نشان می‌دهند و درواقع این حس را در خواننده ایجاد می‌کنند که آنچه روایت می‌شود، بیش از آنکه با واقعیت محض مرتبط باشد با ذهنیت راوی سروکار دارد (Vide. Simpson, 1993; Giovanelli, 2013; Giovanelli & Harrison, 2024).

نکته‌ای که در این میان نباید از آن غفلت کرد این است که در داستان «معصوم اول»، علی‌رغم اینکه عدم‌اعتبار راوی رفته‌رفته بر خواننده آشکار می‌شود، اما از زور و تعلیق و فوریت روایی[1] کاسته نمی‌شود. برعکس، همزمان با جلو رفتن روایت خواننده جهان ذهنی موازی‌ای می‌سازد که گرچه برساخته است اما همان‌قدر برای او می‌تواند وهمناک باشد که برای راوی هست. به‌عبارت‌دیگر، ابزارهای وجهی در ساخت روایت نامعتبر و صدای راوی دخیل هستند و این روایت نامعتبر است که خواننده را به اندیشیدن دربارهٔ واقعیت ماجرا و به بازاندیشی دربارهٔ تأثیر ذهن آدمی بر واقعیت وامی‌دارد.

۴-۳- کانون‌نمایی

اصطلاح کانون‌نمایی[2] در زبان‌شناسی با آنچه در روایت‌شناسی و نقد ادبی تحت‌عنوان کانونی‌سازی[3] مطرح است، متفاوت است؛ گرچه این دو مفهوم بی‌ربط به یکدیگر نیستند. در زبان‌شناسی، کانون‌نمایی یا در اصطلاح برخی زبان‌شناسان «تأکید» (نک. راسخ‌مهند، ۱۳۸۴) یک مقولهٔ دستوری است که مشخص می‌کند کدام بخش از جمله حاوی اطلاع نو[4] یا تقابلی[5] است یا به‌طورکلی در موضع تأکید است.

اطلاع نو و اطلاع تقابلی، هر دو، آن بخشی از جمله هستند که گوینده فرض می‌کند بین او و شنونده مشترک نیست یا در دسترس شنونده نیست (Jackendoff, 1972: 16) و به همین دلیل مورد تأکید قرار می‌گیرد. اما تفاوت آنها در این است که اطلاع نو اطلاعی صرفاً جدید و بدون پیشینه است و در بسیاری از جملات خبری وجود دارد؛ اما اطلاع تقابلی علاوه‌بر داشتن اطلاع نو، به‌نوعی با پیش‌فرض قبلی شنونده در تقابل است یا آن را تصحیح

1. Narrative urgency
2. Focus marking
3. Focalization
4. New information
5. Contrastive information

می‌کند یا قسمتی از آن را برجسته می‌کند. علاوه‌برآن، کم‌بسامد است. به‌طورکلی، تأکید در نشانه‌گذاری اطلاع تقابلی بیشتر از اطلاع نو است. در گفتار، استفاده از ابزارهای آوایی (مانند تکیه و آهنگ و نوا) برای کانون‌نمایی بسیار پرکاربرد است. اما در نوشتار که امکان استفاده از این ابزارها وجود ندارد، ابزارهای دستوری[۸] تنها راه ممکن برای کانون‌نمایی و ساختن لحن مناسب در نوشتار است.

۴-۳-۱- کاربرد کانون‌نمایی در داستان

در «معصوم اول» از کانون‌نماهای مختلفی استفاده شده است که همگی کارکرد تقابلی دارند. در این قسمت، به بررسی کارکردهای کانون‌نمایی تقابلی کلمات «که»، «حتی»، «آن هم»، «اما، «تازه» و «اصلاً» می‌پردازیم.

یکی از ابزارهای کانون‌نمایی در فارسی «که»ی کانونی است که در سطح جمله عمل می‌کند و می‌تواند هر سازه‌ای از جمله را مؤکد کند. برای نمونه، اجزای مختلف جملهٔ «شما غریبه نیستید» را می‌توان با این «که» کانونی کرد و مورد تأکید تقابلی قرار داد: «شما که غریبه نیستید»، «شما غریبه که نیستید» و «شما غریبه نیستید که»[۹].

گفتیم که کانون‌نمایی در زبان‌شناسی احتمالاً ارتباطی با کانونی‌سازی در نقد ادبی و روایت‌شناسی دارد. این ارتباط دقیقاً در کاربرد این نوع «که» در داستان «معصوم اول» بروز پیدا کرده است. در داستان مذکور، راوی، شخصیت کانونی نیز هست و تمام اتفاقات از نظرگاه او دیده و روایت می‌شود. از نشانه‌های این نوع کانونی‌سازی، کاربرد مکرر ضمیر اول‌شخص مفرد است. به‌دلیل ضمیرانداز بودن زبان فارسی، استفاده مکرر از آن، نشانهٔ تأکید راوی بر دریافت و نگرش خود است. اما نویسنده به این نوع تأکید بر منظر راوی بسنده نمی‌کند و از «که» برای برجسته‌سازی بیشتر استفاده می‌کند (در این حالت، امکان حذف ضمیر فاعلی نیز ممتنع می‌شود). در داستان، پانزده بار از این نوع «که» استفاده شده است که بیشتر آنها برای نشان دادن راوی به‌عنوان کانون جمله است؛ ازجمله:

اما من که باورم نمی‌شود (گلشیری، ۱۳۹۹: ۱۸۷).

من که تو خوب می‌دانی تعصبی ندارم (همان: ۱۸۸).

من که از پستو صدایی نشنیدم (همان: ۱۹۰).

تأکید مضاعف راوی بر خود، و به‌ویژه بر صحت درک و دریافت خود در راستای این است که خود را از عامهٔ روستاییان جدا کند؛ اما همین تأکیدها به‌نحوی تناقض‌وار شک و تردید و ابهام راوی و فروریختن منطقش و همسو شدنش با جریان غالب را نشان می‌دهد. ازخلال

همین تأکیدهاست که خواننده به نامعتمد بودن راوی پی می‌برد و تلاش می‌کند واقعیت ماجرا را خود جست‌وجو کند. اینجاست که کانون‌نمایی دستوری در خدمت کانونی‌سازی روایی عمل می‌کند. اما این کانون‌نمایی‌ها همیشه مستقیماً اول‌شخص داستانی را برجسته نمی‌کنند. گاهی برداشت‌ها و استنتاج‌های ظاهراً منطقی او را برجسته می‌کنند؛ ازجمله:

تو که زن‌ها را می‌شناسی (همان: ۱۹۱).

گفتم: چی را؟ چیزی که نیست (همان‌جا).

کفش‌به‌پا که بهتر می‌شود بیل زد (همان: ۱۹۵).

مورد بعدی «حتی» است که وظیفه‌اش تأکید کردن بر آن چیزی است که خواننده انتظارش را ندارد. این کانون‌نما که در سطح جمله عمل می‌کند، بیانگر امری غیرمنتظره و مهم است که مورد تأکید قرار می‌گیرد. دوازده بار از این کانون‌نما در این داستان استفاده شده است؛ از جمله:

بچه‌ها، حتی اصغر، نه که بترسد، اما، خوب، اگر مچ دستش را نگرفته بودم حتماً حاضر نمی‌شد به پای خودش تا ده قدمی حسنی بیاید (همان: ۱۸۸).

فکرش را بکن تقی آبیار، آن‌هم صبح، حتی به گمانم آفتاب بلند بوده (همان: ۱۸۹).

صدایی نمی‌آمد، حتی صدای سگ‌ها که شب‌های دیگر تا صبح پارس می‌کردند (همان: ۱۹۰- ۱۹۱).

مواضع کاربرد این کانون‌نما نشان می‌دهد که راوی برای ساختن فرضیه‌های وهمناک خود و دراماتیزه کردن ماجراها چطور بعضی چیزها را برجسته می‌کند. راوی تمام مواردی را که با «حتی» کانونی شده‌اند، غیرعادی و معنادار تلقی می‌کند و به همین دلیل است که آنها را با کانون‌نما مؤکد کرده است.

کانون‌نمای دیگری که ۱۵ بار در این داستان به‌کار رفته، «آن‌هم» است که در پژوهش زبان‌شناسان ایرانی به‌طورکلی مغفول مانده‌است. این کانون‌نما که می‌تواند در سطح یک جمله یا بین دو جمله عمل کند، برای افزودن یک اطلاع نو و جلب‌توجه مخاطب به آن استفاده می‌شود و بیشتر در گونهٔ گفتاری زبان فارسی استفاده می‌شود(۱۰).

نمی‌شود گفت که حسنی خودش کرده. یک کمربند پهن، آن‌هم به چه پهنی، بسته بودند به قد حسنی (همان: ۱۸۹).

فکرش را بکن تقی آبیار، آن‌هم صبح، حتی به گمانم آفتاب بلند بوده (همان‌جا).

ببین چطور باعث خون یک بچه شدی، آن‌هم پسر (همان: ۱۹۰).

مورد بعدی، حرف ربط «اما/ ولی» است که یکی از ابزارهای ایجاد تقابل بین گزاره‌هاست. در یک ساختار «الف اما ب»، تقابل گزارهٔ الف وگزارهٔ ب با «اما» نشان داده می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، «اما» گزارهٔ اول را به تعلیق می‌برد. این تقابل می‌تواند سنگین یا سبک باشد. تقابل سنگین به این معناست که گزارهٔ بعدی گزارهٔ قبلی را بی‌اعتبار می‌کند؛ مانند جملهٔ «دوستت دارم اما نمی‌خواهم ببینمت»(۱۱). تقابل سبک، گزارهٔ اول را به‌کلی بی‌اعتبار نمی‌کند اما آن را نسبت به گزارهٔ دوم کم‌اهمیت‌تر جلوه می‌دهد؛ مانند «علی آدم کج‌خلقی است اما می‌توان با او کنار آمد». معلق کردن گزارهٔ قبلی بدین معناست که با شنیدن گزارهٔ اول شنونده مسیر استنباطی خاصی را در پیش می‌گیرد که «اما» او را از این مسیر استنباطی خارج می‌کند و او را وارد مسیر دیگری می‌کند (Vide. Hall, 2004). در داستان «معصوم اول»، به‌کرات از واژهٔ «اما» (۴۵ بار) استفاده شده است. با مقایسهٔ این داستان از این نظر با داستان‌های دیگر گلشیری متوجه می‌شویم که این تعداد نمی‌تواند تصادفی باشد(۱۲). در همهٔ این کاربردها «اما» بین دو گزاره تقابل سنگین ایجاد می‌کند و گزارهٔ پیشینی را تضعیف یا انکار و گزارهٔ پسینی را تقویت می‌کند. این تقابل‌ها نقش مهمی در شکل‌گیری صدای راوی در داستان دارند.

استفادهٔ مکرر از «اما» در این داستان در خدمت ایجاد حس تردید و تناقض و عدم اطمینان است. رفت‌وبرگشت‌های استدلالی و معلق کردن گزارهٔ اول با افزودن گزاره‌ای دیگر بعد از «اما»، آینه‌ای است که تلاش راوی را برای درک و توجیه وقایع عجیب‌وغریب نشان می‌دهد. به‌عبارت‌دیگر، «اما» تقابل دیده‌ها، باورها و ارزیابی‌های منطقی را نشان می‌دهد. در نمونه‌های زیر، نه‌تنها گزارهٔ نخست با افزودن «اما» بی‌اعتبار یا تضعیف می‌شود، بلکه «اما» لایه‌ای جدید از شک و تناقض را به روایت اضافه می‌کند:

طوریش نشده بود	اما	خوب، پایش کمی باد کرده بود (گلشیری، ۱۳۹۹: ۱۸۷).
من که، تو خوب می‌دانی، تعصبی ندارم	اما	خوب، بعد که مست کرده [...] با یک‌تکه زغال برای حسنی چشم و ابرو کشیده (همان‌جا).
تاریک بوده یـــا نه؟ نگفتند	اما	حالا خودمانیم هوا یک‌کم تاریک بوده (همان: ۱۸۸-۱۸۹).
می‌بینی که چیزی نیست	اما	بود (همان: ۱۹۱).

ازآنجایی‌که مردم روستا کم‌وبیش قدرت حسنی را باور کرده‌اند، همه‌چیز در همین راستا بازتفسیر می‌شود. درواقع، آنچه دیده می‌شود (حتی اگر منطقاً عادی باشد) با تعبیر و تفسیری

که در ذهن راوی و مردم روستا پیدا می‌کند، سویه‌ای جادویی پیدا می‌کند. برای نمونه در قسمت مربوط به دختر کدخدا، بسیاری از مشاهدات معمول مثل گِلی نشدن پیراهن نرگس، تبسم نرگس، سرعتش در راه رفتن، شنیده شدن صدایی در خواب، یا کم‌پیدا بودن نرگس برای دو سه ماه، وقتی با اماواگرهای راوی و تفسیرهای او و شنیده‌هایش ترکیب می‌شود، معنایی مشکوک و مبهم و رازآلود پیدا می‌کند که به نفع قدرتمندی حسنی مصادره می‌شود و درنهایت تبدیل به باوری جدی و همه‌گیر می‌گردد.«اما» به‌عنوان عنصری زبانی در خدمت همین هدف روایی است؛ یعنی ایجاد حس تردید و تناقض و ابهام ازیک‌طرف و نشان‌دادن درگیری درونی راوی ازطرف‌دیگر. راوی به‌عنوان یک معلم که نماد عقلانیت و آموزش آن است، به گرداب خرافات و ترس‌های روستاییان کشیده می‌شود و این «اما»ها مظهر زبانی موضع متزلزل اوست. درواقع، کاربرد فراوان این واژه ابزاری زبانی است برای ایجاد گسست روایی و ساخت صدای تقابلی راوی(۱۳).

کانون‌نمای دیگری که در این داستان ۹ بار به‌کار رفته، «تازه» است. این کلمه در گونهٔ گفتاری زبان فارسی، کارکردی شبیه به حروف ربط افزایشی دارد و بند مستقلی را به بند مستقل دیگر اضافه و با آن هم‌پایه می‌کند. ازطرف‌دیگر، «تازه» به‌مثابه یک کانون‌نما کل بند افزوده‌شده را برجسته و مؤکد می‌کند. معنای لفظی این واژه نشان می‌دهد که اطلاع اضافه‌شده اطلاع نو است، و با کارکرد کانون‌نمایی بر این تازگی و اهمیت تأکید می‌شود.

> به‌خاطر همین سبیل هم شده باورم نمی‌شود که مست بوده. تازه پشم چی؟ حتماً قبلاً فکرش را کرده بود (همان: ۱۸۸).
>
> اما بود، یعنی فکر کردم که حتماً چیزی هست که سگ‌ها پارس نمی‌کنند. تازه خروس‌ها چی؟ (همان: ۱۹۱).
>
> نمی‌شود گفت بلد نبوده بیل بزند. تازه چرا با پای چپ بیل زده؟ (همان: ۱۹۵).

کانون‌نمای دیگری که در این داستان ۱۱ بار به‌کار رفته، «اصلاً» است. این کلمه یک قید نفی در معنای «به‌هیچ‌وجه» است که با فعل منفی همراه می‌شود. اما این واژه، کاربرد ویژه‌ای در فارسی گفتاری پیدا کرده که همان کانون‌نمایی است با هدف «اصلاح پیش‌فرض شنونده» و در این کاربرد با ساختار داستان هماهنگی دارد؛ چراکه راوی مدام رویدادها را تفسیر می‌کند و عمدتاً از یک تفسیر منطقی به سمت یک تفسیر رمزآلود و معنادار حرکت می‌کند. بنابراین بعد از گفتن یک جمله، با مقید کردن جملهٔ بعدی با این قید، جملهٔ قبلی را اصلاح می‌کند و آن را در محاق می‌برد. این کار با تأکید بر جملهٔ دوم

همراه است. پیداست که در این کاربرد «اصلاً» هم قید و هم کانون‌نماست. اما برخلاف کاربردش به‌عنوان قید نفی، لزومی ندارد با فعل منفی همراه شود و طبیعتاً معنای «به‌هیچ‌وجه» نیز ندارد.

اما، به همین غروب قسم، یک روز گرگ‌ومیش که هیچ، اصلاً صبح بوده (همان: ۱۸۹).

گفت: والله، چطور بگویم، شده بود عین یک غول بیابانی. اصلاً داشت توی جاده پشت سر من می‌آمد (همان: ۱۹۰).

عبدالله داشته جیغ می‌زده. اصلاً دیگر داشته ناله می‌کرده (همان: ۱۹۵).

۵- نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، بعضی ویژگی‌های زبانی داستانکه در خدمت خلق صدای تقابلی راوی بوده‌اند بررسی شده است. ازآنجایی‌که داستان در قالب نامه روایت می‌شود، نویسندهٔ نامه (راوی) تمامی کنش‌ها را با میانجی‌گری خود روایت می‌کند؛ بدون اینکه عملاً اجازهٔ حضور بی‌واسطهٔ کسی یا چیزی در داستان داده شود. خواننده تمامی کنش‌ها را از صافی ذهن راوی می‌بیند و می‌شنود. علی‌رغم اینکه راوی ظاهراً اصرار بر روایت بی‌طرفانه خود دارد، اما پیوسته وقایع را تحریف و تفسیر می‌کند و ذهنیت خود را با وقایع و گفته‌های دیگران می‌آمیزد. این آمیزش از رهگذر ابزارهای زبانی خاصی صورت می‌گیرد که عمده‌ترین آنها عبارت‌اند از گواه‌نمایی، وجهیت و کانون‌نمایی تقابلی که مصادیق متعددی از کاربرد آنها در داستان دیده می‌شود. این عناصر هدف روایی ایجاد حس تردید و تناقض و ابهام ازیک‌طرف و نشان دادن درگیری درونی راوی ازطرف‌دیگر را برآورده می‌کنند و کمک می‌کنند که عدم اعتبار راوی در طول داستان رفته‌رفته آشکار شود. باوجود علم خواننده به بی‌اعتباری راوی، روایت طوری جلو می‌رود که خواننده نیز مانند راوی در گرداب شایعات و خرافات و وقایع برساختهٔ هولناک اسیر می‌شود؛ درست همان‌طور که راوی به‌عنوان معلم روستا و فردی غیرخرافاتی رفته‌رفته زیر حجم این شایعات تسلیم و ترس‌خورده می‌شود. اعجاز داستان در همین است.

علاوه‌برآن، با وجود سیطره و دخالت و حضور مستقیم راوی در روایت، فاصله روایی ایجاد نمی‌شود و توهم واقعیت به بالاترین حد می‌رسد[۱۴]. اعجاز دیگر این داستان در همین است.

پی‌نوشت

۱- ده سطر آغازین داستان در مجموعهٔ نیمه تاریک ماه، ۲۷ فعل دارد. از همین مجموعه، به‌صورت تصادفی ده سطر آغازین هفت داستان دیگر نیز بررسی شد که تعداد فعل‌ها در همهٔ آنها کمتر از داستان

معصوم اول بود: «چنار»، ۱۹ فعل؛ «ملخ»، ۲۲ فعل؛ «پرنده فقط یک پرنده بود»، ۲۱ فعل؛ «مثل همیشه»، ۲۱ فعل؛ «عیادت»، ۲۰ فعل؛ «عکسی برای قاب عکس خالی» ۲۵ فعل. در همهٔ شمارش‌ها، فعل‌های محذوف به‌قرینه یا بی‌قرینه را در نظر نگرفتیم.

۲- این وضعیت بیشتر در زبان‌های بومیان آمریکای شمالی و جنوبی، زبان‌های حوزهٔ قفقاز و زبان‌های تبتی-برمه‌ای دیده می‌شود (Aikhenvald, 2004: 17).

۳- از دیگر راهبردها در فارسی می‌توان به استفاده از مجهول‌های معنایی مانند «آورده‌اند که...» و «می‌گویند...»، استفاده از افعال حسی و نقل قول اشاره کرد. عمدهٔ این راهبردها واژگانی‌اند.

۴- علاوه‌بر ماضی نقلی، تمامی ساخت‌های فعلی دیگری که برچسب «نقلی» دارند این کاربرد را دارند: ماضی استمراری نقلی (می‌رفته است)، ماضی مستمر نقلی (داشته می‌رفته)، ماضی بعید نقلی یا همان ماضی ابعد (رفته بوده است) (نک. Windfuhr & Jahani, 2018: 465، وحیدیان‌کامیار و عمرانی، ۱۳۸۷: ۴۲-۴۳، حق‌شناس و همکاران، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۵).

۵- گفتنی است که «باید» می‌تواند در معنای وجهیت غیرمعرفتی (بنیادی) نیز به‌کار رود. این کلمه در مثال «علی باید درس بخواند» یا «باید پشت چراغ قرمز بایستی» از نوع وجهیت غیرمعرفتی است. وجهیت غیرمعرفتی در «معصوم اول» کاربردی ندارد؛ چراکه این نوع وجهیت به الزامات و احتمالاتی که از بیرون و اجتماع و محیط بر انسان تحمیل می‌شوند اشاره دارد: برای مثال الزامات مربوط به رعایت قوانین یا پیروی از معیارهای اجتماع. در این داستان گلشیری، این الزامات و احتمالات اتفاقاً از درون شخصیت‌ها برمی‌خیزند.

۶- اسامی و صفات هم می‌توانند بیانگر مفاهیم وجهی باشند؛ اما به دلیل اینکه بسیاری از پژوهشگران آنها را به‌عنوان مقولات وجهی در نظر نگرفته‌اند و همچنین به دلیل عدم کاربرد آنها در داستان موردبررسی، بدان‌ها نپرداختیم (درمورد صفات وجهی نک. ایلخانی‌پور، ۱۳۹۴).

۷- این افعال ازآن‌رو دستوری تلقی می‌شوند که الزاماً باید تابع (بند پیرو) داشته باشند، معنای واژگانی چندانی ندارند و بیشتر بر مفاهیم کلی الزام و احتمال و امکان دلالت دارند و بسیار پربسامدند.

۸- «کانون‌نمایی» غیر از نحو، با ساحت‌های دیگر زبان به‌ویژه کاربردشناسی ارتباط دارد؛ چراکه موضع کانون‌نما را بافت و گفتمان مشخص می‌کند.

۹- «شما که غریبه نیستید» عنوان کتابی است از هوشنگ مرادی کرمانی. این مثال‌ها را دکتر محمد دبیرمقدم در توضیح این مفهوم به‌کار می‌بردند.

۱۰- گاهی «هم» به‌تنهایی نیز چنین کارکردی دارد: «دیدم جلو پایش یک بلندی طوری هست، به‌اندازهٔ دو تا بیل خاک هم نمی‌شد» (گلشیری، ۱۳۹۹: ۱۹۳).

۱۱- این نوع تقابل یادآور این گفتهٔ مشهور بین انگلیسی‌زبانان است: 'Everything before 'but' is a lie

۱۲- این داستان ۳۳۹۴ کلمه است و «اما» ۴۵ بار در آن به‌کار رفته است. در داستان «خانه‌روشنان» با حجمی بیش از دوبرابر (۷۸۶۹ کلمه) تنها ۳۴ بار از این واژه استفاده شده است. در داستان «معصوم سوم» با ۴۵۱۸ کلمه، ۲۳ بار، در داستان «نقاش باغانی» با ۳۵۶۶ کلمه، ۲۲ بار، و در داستان «عروسک چینی من» تنها ۱۱ بار از این کلمه استفاده شده است (در شمارش‌ها، معادل دیگر کلمه «اما» یعنی «ولی» نیز شمرده شده است. انتخاب داستان‌ها تصادفی بوده است).

۱۳- این استفاده‌های زبانی را نمی‌توان ویژگی سبکی در نظر گرفت؛ بلکه این ویژگی‌ها بازتابی از درون‌مایه داستان و در خدمت روایت هستند.

۱۴- بی‌راه نیست اگر بگوییم این قضاوت ژنت (۱۴۰۰: ۲۲۹) دربارهٔ شاهکار پروست درمورد این داستان گلشیری نیز صادق است: «فاصلهٔ زمانی میان داستان و مقام روایی، به‌هیچ‌روی به ایجاد فاصلهٔ وجهی بین داستان و حکایت منجر نمی‌شود. به دیگرسخن، توهم تقلید به‌هیچ‌وجه ممکن نه تضعیف می‌شود و نه دچار کاستی. این، حد نهایتِ استفاده از میانجی و درعین‌حال، حد اعلای فقدان میانجی است».

منابع

اکبری، منوچهر و ولی‌پور، و مونا. (۱۳۹۵)، «نقد و تحلیل انواع وجه فعلی در فارسی». *ادب فارسی*، ۶(۱)، ۱-۱۵.

ایلخانی‌پور، نگین. (۱۳۹۴). *صفات وجهی در زبان فارسی*، تهران: مرکز.

براهنی، رضا. (۱۳۷۳). *رؤیای بیدار*، تهران: قطره.

تقوی، محمد. (۱۴۰۰). *احضار مغان*، تهران: نیلوفر.

حسینی، صالح و رئوفی، پویا. (۱۳۸۰). *گلشیری کاتب و خانه‌روشنان*، تهران: نیلوفر.

حق‌شناس، علی‌محمد؛ سامعی، حسین؛ سمایی، مهدی و طباطبایی، علاءالدین. (۱۳۸۷)، *دستور زبان فارسی*، تهران: مدرسه.

خانلری، پرویز. (۱۳۵۱). *دستور زبان فارسی*، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

خیامپور، عبدالرسول. (۱۳۳۳)، *دستور زبان فارسی*، تبریز: دانشگاه تبریز.

راسخ‌مهند، محمد. (۱۳۸۴). «بررسی انواع تأکید در زبان فارسی». *زبان و زبان‌شناسی*، ۱(۱)، ۵-۱۹.

رویین، روح‌الله. (۱۳۹۸). *غیاب و از هم پاشیدگی معنا*، تهران: سیب سرخ.

ژنت، ژرار. (۱۴۰۰). *گفتمان حکایت*، ترجمهٔ آذین حسین زاده و کتایون شهپرراد. تهران: نیلوفر.

سناپور، حسین. (۱۳۸۰). *همخوانی کاتبان*، تهران: دیگر.

شریعت، محمدجواد. (۱۳۶۴). *دستور زبان فارسی*، تهران: اساطیر.

شیری، قهرمان. (۱۳۹۵)، *جادوی جن‌کشی*، تهران: بوتیمار.

عادل‌زاده، پروانه؛ دریائی، مهدی و پاشائی فخری، کامران. (۱۳۹۸). «بررسی داستان کوتاه معصوم اول اثر هوشنگ گلشیری براساس مؤلفه‌های روایت‌شناسی ساختارگرای ژرار ژنت». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۴(۲)، ۴۹۵-۵۲۱.

عامری، رضا. (۱۳۸۲). *نقشبندان قصهٔ ایرانی*، تهران: اندیشه.

قریب، عبدالعظیم؛ رشیدیاسمی، غلامرضا؛ همایی، جلال‌الدین؛ فروزانفر، بدیع‌الزمان و بهار، محمدتقی. (۱۳۵۰). *دستور زبان فارسی*، تهران: کتابفروشی مرکزی.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۷۹). «هیولای درون؛گفت‌وگو با میترا شجاعی». *نشریهٔ دنا*، (۸)، بازیابی در https://golshirifoundation.com/interview_MitraSchojai.htm

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۸). *باغ در باغ*، تهران: نیلوفر.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۹۹). *نیمهٔ تاریک ماه*، تهران: نیلوفر.

محمدی، سایر. (۱۳۸۰). *هر اتاقی مرکز جهان است (گفت‌وگوهایی با اهل قلم)*، تهران: نگاه.

ملکی، فرشته و شوهانی، علیرضا. (۱۳۹۸). «مرگ خالق به دست مخلوق؛ بررسی تطبیقی هیولای فرانکشتاین و معصوم اول براساس مکتب گوتیک». *پژوهش‌نامهٔ مکتب‌های ادبی*، ۳(۷)، ۲۱-۴۰.

منصوری، مسلم. (۱۳۷۷). *سینما و ادبیات*، تهران: علم.

وحیدیان‌کامیار، تقی و عمرانی، غلامرضا. (۱۳۸۷). *دستور زبان فارسی ۱*، تهران: سمت.

ولی‌پور، مونا و بهرامی، فاطمه. (۱۴۰۱)، «نمود کامل یا زمان دستوری تقدمی؟ تاملی در بحث نمود در زبان فارسی». *جستارهای زبانی*، ۱۳(۶)، ۲۲۵-۲۵۹.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۵۱). *هنر داستان‌نویسی*، تهران: امیرکبیر.

Aikhenvald, A.Y. (2004). *Evidentiality*, Oxford: Oxford University Press.

Comrie, B. (1976). *Aspect*, New York and Cambridge: Cambridge University Press.

Giovanelli, M. & Harrison, Ch. (2024). *Cognitive Grammar in Stylistics*, 2nd edition. London: Bloomsbury Academic.

Giovanelli, M. (2013). *Text World Theory and Keats' Poetry: The Cognitive Poetics of Desire, Dreams and Nightmares*, London: Bloomsbury Academic.

Hall, A. (2004). "The meaning of but: a procedural reanalysis". UCL Working *Papers in Linguistics*, (16), 199-236.

Jackendoff, R. (1972). *Semantic Interpretation in Generative Grammar*, Cambridge: MIT Press.

Jahani, C. (2000). "Expressions of indirectivity in spoken modern Persian". In *Evidentials: Turkic, Iranian and neighbouring languages*, Johnson and Utas (Eds.). Berlin/New York: Mouton de Gruyter. 185-207.

Lazard, G. (2001). "On the grammaticalization of evidentiality". *Journal of Pragmatics*, (33), 359-367.

Nünning, A. (2005). "Reliablity". In *Routledge encyclopedia of narrative theory*, (Eds.). Herman, D. & Jahn, M. & Ryan, M.-L. London: Routledge. 495-497

Palmer, F.R. (1986). *Mood and modality*, Cambridge: Cambridge University Press.
Portner, P. (2009). *Modality*, Oxford: Oxford University Press.
Portner, P. (2018). Mood, Oxford: Oxford University Press.
Simpson, P. (1993). *Language, Ideology and Point of View*, London: Routledge.
Valipour M. & Bahrami, F. (2024). "Present Perfect in Persian as an Evidential and Epistemic Modal". In *Evidentiality in Language and Discourse*, A. Ganea & G. Scripnic (Eds.). Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
Windfuhr, G. & Jahani, C. (2018). "Persian". In *The world's major languages*, (Ed.). Comrie, B. London/New York: Routledge. 455-469.

روش استناد به این مقاله:

ولی‌پور، مونا و حسینی، سیده فاطمه. (۱۴۰۴). «تحلیل دستوری-روایی داستان «معصوم اول»: نگاهی به گواه‌نمایی، وجهیت و کانون‌نمایی». *نقد و نظریه ادبی*، ۲۱(۲): ۱۵۳-۱۷۸. DOI: 10.22124/naqd.2025.30902.2709

Copyright:
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.