https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 18, Issue 4, No.57, 2027, pp. 105-122
Received: 07/01/2026 Accepted: 08/07/2026

# Narrative Typology in Sudabeh Fazaeli's *Sodaa* Based on Jaap Lintvelt's Theory

**Ayda Izadabadi**
PhD. Candidate of Linguistics, Department of English Language and Linguistics, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
ayda.izadabadi@iau.ir

**Hoseyn Razaviyan** *
Associate Professor, Department of Linguistics, Faculty of Literature and Foreign Languages, Semnan University, Semnan, Iran
razavian@semnan.ac.ir

**Mahnaz Karbalaie Sadegh**
Assistant Professor of Linguistics, Department of English Language and Linguistics, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Mahnaz.K.Sadegh@iau.ac.ir

## Abstract
This study analyzes the narrative structure of *Sodaa* by Sudabeh Fazaeli based on Jaap Lintvelt's framework of narrative typology. Given that Fazaeli's works remain underexplored from a narratological perspective and the significance of examining innovative narrative structures in contemporary Persian literature, the study investigates how the four dimensions of narrative—including perceptual-psychological, temporal, spatial, and verbal dimensions—are represented within the novel's non-linear structure. The research method is based on structural analysis of the text and examines components such as point of view, temporal order, narrative space, and the narrator's discourse. The findings indicate that the dominant narrative type is homodiegetic auctorial narration, in which the first-person narrator recounts psychological and self-reflective experiences through a limited and mind-oriented perspective. At the same time, temporal and spatial flexibility, along with discursive diversity, enables the controlled presence of certain actorial features. Furthermore, self-reflective discourse, narrative disruptions, and suspense move the narrative beyond a mere representation of events and transform it into a reflection of the narrator's linguistic and psychological consciousness.

**Keywords**: Narrative Typology, Jaap Lintvelt, *Sodaa*, Sudabeh Fazaeli.

## Introduction
Sudabeh Fazaeli is recognized as one of the prominent writers and scholars of contemporary Persian literature whose works occupy a distinctive position due to their incorporation of mythological layers, symbolic structures, and interdisciplinary approaches. Her novel *Sodaa*, as one of her most significant works, represents an important example of narrative innovation in contemporary Persian literature through its mind-oriented, multilayered, and non-linear structure. Despite its literary significance and considerable potential for structural analysis, Fazaeli's works have received relatively limited scholarly attention in narratological studies.

*Corresponding author
Izadabadi, A. , Razavian, H. and Karbalaie Sadegh, M. (2027). A Narrative Typology of Soudabeh Fazaeli's "Soda'" within Jaap Lintvelt's Theory. *Literary Arts*, *18*(4), 105-122.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2026.148011.2553

Previous studies have employed Jaap Lintvelt's theory in the analysis of various narrative texts and have demonstrated that narrative typology can provide an effective framework for explaining the structure and organization of literary narratives. Nevertheless, no independent study has yet examined the narrative structure of *Sodaa* based on the four dimensions proposed in Lintvelt's theory. Accordingly, the main objective of the present study is to investigate how perceptual-psychological, temporal, spatial, and verbal dimensions are reflected in the narrative structure of the novel. Furthermore, the study seeks to determine the narrative typological status of the work. The study is based on the hypothesis that *Sodaa*, through its mind-oriented perspective and self-reflective language, tends toward an auctorial narrative mode while simultaneously incorporating certain actorial features, thereby creating a hybrid and multilayered narrative structure.

**Materials and Methods**

The present study adopts a qualitative approach and employs a descriptive-analytical method based on Jaap Lintvelt's theory of narrative typology as its theoretical framework. This theory, through its emphasis on the relationships among the narrator, the actor, and the narrative world, provides a framework for analyzing narrative structures across different dimensions. By examining narrative components, Lintvelt classifies narrative types according to perceptual-psychological, temporal, spatial, and verbal dimensions, thereby enabling the identification of the typological status of narrative works.

The corpus of the present study consists of *Sodaa* by Sudabeh Fazaeli, which has been selected as the primary text for analysis. Research data were collected through a close reading of the novel and the extraction of textual instances related to narrative components. The analytical process was conducted through an examination of the narrative structure and by correlating textual evidence with the dimensions proposed in Lintvelt's theory. In this regard, components such as point of view, modes of representing consciousness and perception, temporal organization, spatial structure, and discursive features of the text were examined. Subsequently, the relationships among these components were analyzed in order to determine the narrative typological status of the novel and explain the formation of its narrative structure.

**Research Findings**

The findings of the study indicate that *Sodaa*, within Jaap Lintvelt's framework of narrative typology, belongs to the category of homodiegetic narration and is characterized by the dominance of the auctorial mode accompanied by the controlled presence of certain actorial features.

At the perceptual-psychological level, the narrative is constructed through a limited and mind-oriented first-person perspective, and the overlap between "who sees" and "who speaks" results in the representation of the story world through the narrator's unstable and psychological disruptions. The oscillation among memory, reality, and illusion further contributes to the multilayered structure of perception.

Within the temporal dimension, narrative time is governed by the narrator's subjective experience, and the linear sequence of events is disrupted through temporal shifts, flashbacks, and mental associations. In the spatial dimension, places function less as sites of external action and more as reflections of the narrator's psychological, mental, and hallucinatory states, often assuming symbolic and metaphorical functions.

At the verbal level, the variation of grammatical persons, particularly the use of the second-person pronoun as an alienated form of the "I," together with poetic language, internal dialogues, and multilayered discourse, creates a hybrid narrative structure. Overall, *Sodaa* combines auctorial and actorial characteristics to produce a multilayered and intergeneric narrative that transcends the boundaries of conventional narrative categories.

**Discussion of Results and Conclusions**

The results of the present study suggest that the narrative structure of *Sodaa* cannot be fully explained within the framework of a single narrative category. Although, according to Jaap Lintvelt's criteria, the narrative generally falls within the category of homodiegetic narration with the dominance of the auctorial mode, meaningful features of the actorial mode also emerge across different narrative layers. Therefore, the study's hypothesis regarding the hybrid nature of the narrative structure is confirmed.

The analysis of the perceptual-psychological, temporal, spatial, and verbal dimensions demonstrates that these components do not function independently; rather, they interact with one another to form a narrative network directly influenced by the narrator-character's mental and psychological condition. Within this structure, time departs from linear organization, space extends beyond a merely physical function, and language operates not only as a medium for conveying events but also as a means of representing the narrator's lived experience and psychological state. Consequently, the narrative moves beyond the simple recounting of events and becomes a process of mental reconstruction of experience.

The findings also indicate that Lintvelt's theory of narrative typology, in addition to categorizing narrative structures, offers considerable potential for the analysis of complex and multilayered narratives in contemporary Persian literature. From this perspective, *Sodaa* may be regarded as a significant example of an intergeneric narrative that transcends established narrative boundaries and creates a dynamic and multidimensional structure.

فنون ادبی
سال هیجدهم، شماره ۴ (پیاپی ۵۷) ۱۴۰۵، ص ۱۰۵-۱۲۲
تاریخ وصول: ۱۴۰۴/۱۰/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۴/۱۷

**مقاله پژوهشی**

# گونه‌شناسی روایت در رمان *صداع* سودابه فضائلی براساس نظریهٔ ژپ لینت‌ولت

**آیدا ایزدآبادی**، دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، گروه تخصصی زبان انگلیسی و زبان‌شناسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
ayda.izadabadi@iau.ir

**حسین رضویان** *، دانشیار گروه زبان شناسی، دانشکده ادبیات و زبان های خارجی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران
razavian@semnan.ac.ir

**مهناز کربلایی‌صادق**، استادیار زبان‌شناسی، گروه تخصصی زبان انگلیسی و زبان‌شناسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
mahnaz.k.sadegh@iau.ac.ir

**چکیده**

مقالهٔ حاضر به تحلیل ساختار روایی رمان *صداع* سودابه فضائلی می‌پردازد و چارچوب گونه‌شناسی روایی ژپ لینت‌ولت را به‌عنوان مبنای نظری برگزیده است. با توجه به فقدان پژوهش روایت‌شناسانه دربارهٔ آثار فضائلی و ضرورت واکاوی ساختارهای نوین روایی در ادبیات معاصر فارسی، مسئلهٔ اصلی این است که چگونه ابعاد چهارگانهٔ روایتِ ادراکی – روانی، زمانی، مکانی و کلامی در ساختار غیرخطی رمان تجلی یافته‌اند. روش پژوهش بر تحلیل سطوح خرد ساختاری متن، شامل زاویه دید، نظم زمانی، فضای روایی و گفتمان راوی، استوار است. یافته‌ها نشان می‌دهد که گونه غالب روایت، متنگرای همسان است؛ راوی اول شخص، با پرسپکتیو محدود و ذهن‌محور، تجربه‌های روان‌پریش و بازاندیشانه خود را روایت می‌کند و دسترسی مستقیم به کنش‌های دیگر شخصیت‌ها ندارد؛ با این حال، بازنمایی دقیق برخی صحنه‌ها، تغییرپذیری زمان و مکان و انعطاف گفتمانی، امکان هم‌نشینی کنترل‌شده ویژگی‌های کنشگر را فراهم می‌کند، بی‌آنکه محدودیت‌های ذهنی و بازتاب تجربه‌های شخصی راوی نقض شود. گفتمان‌های بازاندیشانه، گسست‌های روایی، خطاب‌های درون‌روایتی و تعلیق، روایت را از بازنمایی صرف کنش فراتر می‌برد و آن را به بازتابی از آگاهی زبانی و روانی راوی بدل می‌کنند. بدین ترتیب، صداع نمونه‌ای برجسته از روایت ترکیبی در ادبیات معاصر فارسی است که مرزهای گونه‌های متنگرا و کنشگر را در چارچوب محدودیت‌های ذهنی راوی به هم می‌زند.

**کلیدواژه‌ها:** گونه‌شناسی روایت، ژپ لینت‌ولت، صداع، سودابه فضائلی

---

* مسؤول مکاتبات

ایزدآبادی، آیدا، رضویان، حسین و کربلایی‌صادق، مهناز .(۱۴۰۵). گونه‌شناسی روایت در رمان "صداع" سودابه فضائلی بر اساس نظریهٔ ژپ لینت ولت، *فنون ادبی*، *۱۸* (۴)، ۱۰۵-۱۲۲.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2026.148011.2553

**۱ ـ مقدمه**

سودابه فضائلی، نویسنده و پژوهشگر ایرانی، با آثاری میان ادبیات داستانی، اسطوره شناسی، نمایشنامه و ترجمه، جایگاهی خاص و مستقل در ادبیات معاصر دارد. تحصیلات او در ادبیات انگلیسی، زبان پهلوی و ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های کمبریج، لندن و سوربن، به آثارش بعدی میان‌رشته‌ای و غنای مفهومی بخشیده است. رمان *صداع* که فضائلی آن را تمامیت‌بخش‌ترین و نمادآمیزترین اثر خود می‌داند (ایران کتاب، ۱۴۰۴)، روایتی درونی، چندلایه و استعاری از تجربه‌ای روان پریش ارائه می‌دهد و نمونه‌ای شاخص از نوآوری‌های فرمی در روایت فارسی است. با وجود این ویژگی‌ها، آثار فضائلی کمتر مورد توجه نقد رسمی و دانشگاهی قرار گرفته‌اند؛ مسئله‌ای که این مقاله می‌کوشد به آن بپردازد. در سال‌های اخیر، روایت در ادبیات داستانی فارسی با گرایش به ساختارهای پیچیده، غیرخطی و ذهن‌محور دچار تحول شده است. رمان *صداع* با ساختاری گسسته، زبان نمادین و ارجاعات بینامتنی، از جمله نمونه‌های برجسته این تحول است. با وجود ظرفیت بالای این اثر برای تحلیل‌های ساختاری، تا کنون مطالعه‌ای با رویکرد گونه‌شناسی روایی *ژرپ لینت‌ولت* بر آن انجام نشده است. مسئلهٔ این پژوهش، تحلیل ساختار روایی رمان صداع براساس ابعاد چهارگانهٔ نظریه لینت‌ولت است: بعد ادراکی – روانی، بعد زمانی، بعد مکانی و بعد کلامی. پرسش‌های اصلی تحقیق عبارتند از:

چگونه مؤلفه‌های روایی نظریه لینت‌ولت در ساختار غیرخطی رمان *صداع* بازتاب یافته‌اند؟

رمان *صداع* از نظر گونه‌شناسی روایی در کدام طبقه قرار می‌گیرد؟

فرضیه‌های مقاله آن است که *صداع* با تکیه بر پرسپکتیو ذهن‌محور و زبان بازتابی، نمونه‌ای از روایت متنگراست؛ اما با بهره‌گیری از کنش‌های زبانی و ترکیب مؤلفه‌های زمانی و مکانی، مرزهای میان روایت متنگرا و کنشگر را در می‌نوردد و ساختاری ترکیبی خلق می‌کند. روش تحقیق، تحلیل کیفی متن با تکیه بر نظریهٔ گونه‌شناسی روایت ژپ لینت‌ولت است. داده‌ها از طریق بررسی دقیق ساختار روایی رمان *صداع* و تطبیق آن با ابعاد نظریه استخراج و تحلیل شده‌اند.

**۲ ـ پیشینهٔ تحقیق**

عباسی (۱۳۸۱) با معرفی مفاهیم بنیادین گونه‌شناسی روایت و بررسی کاربرد آن در متون فارسی و فرانسوی، نخستین تلاش‌ها برای بومی‌سازی نظریه‌های روایت را در فضای آکادمیک ایران رقم زد. او نشان داد که گونه‌شناسی روایی می‌تواند ابزاری علمی برای تحلیل ساختار متون باشد و شناخت دقیق‌تری از تمایزات روایی فراهم آورد. محمدی فشارکی و خدادادی (۱۳۹۲) در پژوهشی با روش توصیفی‌تحلیلی، *ساختار روایی سفرنامه ناصر خسرو را براساس ابعاد چهارگانهٔ لینت‌ولت* بررسی کردند. نتیجهٔ این پژوهش نشان داد که ساختار این متن با الگوی روایتی همسان گونهٔ کنشگر بیشترین تطابق را دارد و در آن از دو گونه زاویه دید درونی و صفر استفاده شده است. عباسی و رشیدی (۱۳۹۶) با *بررسی رمان به هادس خوش آمدید*، با رویکردی ترکیبی از نظریه *لینت‌ولت* و *گریماس* استفاده کردند و با پیوند این دو رویکرد به این نتیجه رسیدند که نویسنده در روایت داستانش از چه عناصری برای تولید معنا سود جسته و روایت این رمان ویژگی‌های گونهٔ متنگرا را داراست. آقاربپرست و مطیع (۱۳۹۷) با تکیه بر روایت زندگی حضرت موسی، به روش توصیفی‌تحلیلی و با هدف تحلیل شیوه روایی داستان، ساختار روایی این متن را بررسی کرده‌اند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که داستان موسی(ع) از جهت گونه روایی، ناهمسان و به‌صورت تلفیقی متنگرا و کنشگر روایت شده است. جاور و همکاران (۱۳۹۷) رمان *رویای تبت* اثر فریبا وفی را از منظر گونه‌شناسی روایت با روش توصیفی‌تحلیلی بررسی کرده‌اند و یافته‌های آنها نشان داده است که این اثر داستانی

به مشخصه‌های الگوی روایتی گاهی ناهمسان و گاهی همسان نزدیک شده است و از نظر زاویه دید با کانونی شدگی بیرونی و صفر مطابقت دارد. ناظمی سجزئی و همکاران (۱۳۹۹) در پژوهشی تحلیلی به *گونه‌شناسی روایت در رمان مصابیح اورشلیم اثر علی بدر* پرداختند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد این اثر داستانی به مشخصه‌های الگوی روایتی همسان و ناهمسان متن نگار نزدیک شده است و از نظر زاویه دید با کانونی شدگی درونی و صفر مطابقت دارد. الفت‌فصیح (۱۴۰۲) در پژوهشی با عنوان *ساختار روایی داستان سنگر و قمقمه‌های خالی*، ساختار روایت، سطوح روایی و شیوه‌های روایتگری در داستانی از بهرام صادقی را براساس روایت‌شناسی ساختاری بررسی کرده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که چگونگی سازمان یافتگی روایت و جایگاه راوی در شکل‌گیری ساختار معنایی متن نقشی اساسی دارد؛ مسئله‌ای که در پژوهش حاضر نیز با تکیه بر نظریهٔ *ژرپ لینت‌ولت* مورد توجه قرار گرفته است.

با وجود این پژوهش‌ها، تا کنون مطالعه‌ای مستقل دربارهٔ ساختار روایی آثار سودابه فضائلی، به‌ویژه رمان *صداع*، با تکیه بر نظریه *لینت‌ولت* صورت نگرفته است. بیشتر تحلیل‌های پیشین تمرکز خود را بر خوانش‌های نمادین و اسطوره‌ای آثار او نهاده‌اند و تحلیل گونه‌شناختی روایت در آن مغفول مانده است. پژوهش حاضر درصدد است این خلأ را پر کند و ساختار پیچیدهٔ روایت در *صداع* را براساس چارچوب روایی *لینت‌ولت* تحلیل کند.

## ۳ ـ چارچوب نظری

در این پژوهش، نظریه گونه‌شناسی روایت *ژرپ لینت‌ولت* به‌عنوان چارچوب اصلی تحلیل گونه‌های روایی در ادبیات داستانی فارسی به کار گرفته شده است. این نظریه با تمایز میان سه سطح روایت، گفتمان و زبان، امکان تحلیل چندلایه متن و بررسی ساختارهای پیچیده و ویژگی‌های ذهنی و ادراکی راوی را فراهم می‌کند.

براساس این نظریه، سه عنصر بنیادین دنیای داستانی راوی، کنشگر و مخاطب مبنای طبقه‌بندی‌های روایی هستند. تقابل میان راوی و کنشگر، به دو قالب عمل روایت ناهمسان (راوی و کنشگر جدا) و همسان (راوی و کنشگر یکی) تقسیم می‌شود. در روایت ناهمسان، سه گونه متنگرا (متمرکز بر راوی)، کنشگر (متمرکز بر کنشگر) و خنثی (فاقد تمرکز مشخص) شناسایی می‌شوند و در روایت همسان، دو گونه متنگرا و کنشگر وجود دارد.

جهت‌گیری خواننده در دنیای داستانی براساس موضع‌گیری ذهنی – تخیلی او تعیین می‌شود که در چهار پایه روایی بررسی می‌شود: ادراکی – روانی (پرسپکتیو و وجه روایی)، زمانی، مکانی و کلامی. این چهار پایه، شاخص‌های تحلیلی گونه‌شناسی را فراهم می‌کنند و با تطبیق آنها بر گونه‌های روایی مختلف، تمایزات ساختاری روایت‌ها مشخص می‌شود (لینت‌ولت، ۱۳۹۰، ص. ۳۵-۳۱).

با تکیه بر این چارچوب، پژوهش مؤلفه‌هایی برای تحلیل انتخاب کرده است که با ساختارهای روایت مدرن ایرانی همخوانی دارند و لایه‌های زبانی، فرهنگی و جنسیتی نهفته در متن را بازنمایی می‌کنند. این مؤلفه‌ها برای استخراج الگوهای روایی در آثار سودابه فضائلی به کار گرفته شده‌اند.

### ۳-۱ ـ پایهٔ ادراکی – روانی

پایه ادراکی – روانی در نظریه *ژرپ لینت‌ولت* به بررسی چگونگی ادراک جهان داستانی توسط یک فاعل ادراک‌کننده (راوی یا کنشگر) اختصاص دارد و مفهومی گسترده از «زاویه دید» را در ارتباط با جایگاه گفتمانی راوی، دسترسی به اطلاعات و هدایت نگاه مخاطب تحلیل می‌کند. سه نوع پرسپکتیو روایی شناسایی می‌شود: متنگرا (تمرکز بر راوی)، کنشگر (تمرکز بر

کنشگر) و خنثی (راوی بی‌طرف) (لینت‌ولت، ۱۳۹۰، ص. ۳۸-۴۰). تفاوت میان پرسپکتیو روایی و عمق آن، امکان تشخیص میزان شناخت فاعل از شیء ادراکی را فراهم می‌کند. این چارچوب، دو نوع کانونی‌شدگی را مطرح می‌کند: بیرونی (ادراک محدود به سطح رخدادها) و درونی (دسترسی به ذهن، احساسات و انگیزش‌های شخصیت) که برای تحلیل ساختار روایی و فهم لایه‌های ذهنی شخصیت‌ها اهمیت دارد (لینت‌ولت، ۱۳۹۰، ص. ۴۰-۴۷). همچنین نحوه ارائه رخدادها از سوی راوی می‌تولند در میزان نزدیکی مخاطب به جهان داستانی مؤثر باشد؛ به گونه‌ای که بازنمایی جزئی‌تر رخدادها و گفت‌وگوها احساس حضور مستقیم‌تری در صحنه ایجاد می‌کند.

### ۳-۲ ـ پایهٔ زمانی

در گونه‌شناسی روایی *ژرپ لینت‌ولت*، زمان روایت صرفاً به ترتیب تقویمی وقایع محدود نیست؛ بلکه رابطهٔ میان کنش‌های داستانی، عمل روایت‌گری و سازمان گفتمانی روایت را در بر می‌گیرد. *لینت‌ولت* با الهام از *ژرار ژنت*، زمان روایت را در دو سطح تحلیلی بررسی می‌کند. نخست، رابطهٔ روایت و داستان که ناظر به چگونگی بازنمایی زمانی رخدادها در متن است و در سه محور نظم (تطابق یا گسست توالی رخدادها)، دیرش (نسبت زمان وقوع رویداد با حجم روایت آن) و تکرار (نسبت وقوع رخداد در داستان با دفعات روایت آن) تحلیل می‌شود. این مؤلفه‌ها امکان تشخیص ساختارهای خطی و غیرخطی روایت را فراهم می‌کنند (لینت‌ولت، ۱۳۹۰، ص. ۸۱-۸۴، ۱۰۸-۱۱۱).

سطح دوم، رابطهٔ عمل روایت‌گری و داستان است که به موقعیت زمانی روایت نسبت به رخدادها می‌پردازد. اگرچه ژنت این سطح را در حوزهٔ لحن بررسی می‌کند، لینت‌ولت از آن برای تمایز گونه‌های روایی بهره می‌گیرد. روایت‌های متنگرا عمدتاً پسین و مبتنی بر اشراف روایی‌اند؛ درحالی‌که در گونهٔ کنشگر، روایت هم‌زمان با کنش‌ها پیش می‌رود و توهم زمان حال ایجاد می‌کند. این تفاوت، نقشی تعیین‌کننده در تشخیص گونه روایی دارد (لینت‌ولت، ۱۳۹۰، ص. ۵۲، ۱۰۸؛ Genette, 1972).

### ۳-۳ ـ پایهٔ مکانی

پایهٔ مکانی در گونه‌شناسی روایی *ژرپ لینت‌ولت*، در کنار زمان، دیدگاه و زبان، در شکل‌گیری فضای ادراکی متن نقش اساسی دارد. مکان در این چارچوب صرفاً یک بستر فیزیکی نیست؛ بلکه عنصری معنایی و ذهنی است که با وضعیت روانی کنشگر، دیدگاه راوی و ساختار گفتمانی روایت پیوند می‌خورد. در دنیای داستانی همسان، مرکز جهت‌گیری مکانی در گونهٔ متنگرا بر شخصیت – راوی و در گونهٔ کنشگر بر شخصیت – کنشگر متمرکز است و بازنمایی مکان همواره گزینشی و محدود به ظرفیت ادراکی فاعل روایت باقی می‌ماند (لینت‌ولت، ۱۳۹۰، ص. ۱۱۱). در دنیای داستانی ناهمسان، در گونه کنشگر مسیر فضایی کنشگر دنبال می‌شود؛ حال آنکه در گونهٔ خنثی، حرکت «دوربین روایت» ادراک فضایی خواننده را هدایت می‌کند، بی‌آنکه حضور هم‌زمان در همه مکان‌ها ممکن باشد (لینت‌ولت،۱۳۹۰، ص. ۸۴). مکان همچنین کارکردی گفتمانی دارد و در ترسیم تقابل‌هایی چون خود/دیگری و آشنا/بیگانه نقش ایفا می‌کند و با مفاهیمی نظیر قدرت، هویت و حاشیه‌نشینی پیوند می‌خورد؛ ازاین‌رو فضاهای روایی بخشی از تجربه ذهنی و نظام معنایی روایت به‌شمار می‌آیند، نه صرفاً بازتاب واقعیت بیرونی.

### ۳-۴ ـ پایهٔ کلامی

در گونه‌شناسی روایت *ژرپ لینت‌ولت*، پایهٔ کلامی به رابطهٔ میان راوی، عمل روایت‌گری و ساختار زبانی روایت در نسبت با داستان می‌پردازد. روایت در این چارچوب، کنشی زبان‌شناختی و گفتمانی تلقی می‌شود که شیوه بازنمایی رخدادها، گفتار و

ذهنیت شخصیت‌ها را سامان می‌دهد. در دنیای داستانی همسان، راوی غالباً با شخص دستوری یکی است و روایت معمولاً در اول شخص ارائه می‌شود؛ با این حال به‌کارگیری ضمایر دوم یا سوم شخص می‌تواند به فاصله‌گذاری روانی یا شکل‌گیری ساختارهای چندلایه روایی بینجامد؛ ازاین‌رو، روایت اول شخص الزاماً به ضمیر اول شخص محدود نمی‌ماند. از منظر صرف افعال، در گونهٔ متنگرا افعال گذشته غالباً ناظر بر گذشته‌ای پایان یافته‌اند؛ درحالی‌که در گونهٔ کنشگر، همین افعال برای ایجاد توهم تداوم زمان حال و هم‌زمانی روایت با کنش‌ها به کار می‌روند.

از نظر سیاق کلامی، در گونهٔ متنگرا خلاصه‌سازی کنش‌ها و گفتمان شخصیت‌ها رایج است و روایت تابع شیوه گفتاری شخصیت – راوی یا کنشگر است. در مقابل، گونهٔ کنشگر با صحنه‌پردازی دقیق‌تر در بازنمایی کنش‌ها و گفتار همراه است و تمرکز روایت بر تجربه زیسته کنشگران قرار می‌گیرد. در بازنمایی گفتمان کنشگران، گونهٔ متنگرا بیشتر به اشکال غیرمستقیم یا درونی گفتار محدود می‌شود؛ حال آنکه در گونهٔ کنشگر طیفی متنوع از بازنمایی گفتار، از گفتار مستقیم تا سبک غیرمستقیم آزاد و بازنمایی مستقیم گفتمان درونی، به کار گرفته می‌شود. در این میان، *لینت‌ولت* معیار اصلی تشخیص نوع روایت را نه زاویه دید دستوری، بلکه جایگاه کنشگر به‌عنوان مرکز جهت‌گیری روایت می‌داند. در نهایت، در گونهٔ متنگرا راوی می‌تواند از تمهیدات گفتمانی متنوع برای تحلیل و ارزیابی استفاده کند؛ اما در گونهٔ کنشگر، چنین کارکردهایی غایب‌لند؛ زیرا تمرکز روایت بر کنشگر و تجربه او از رخدادهاست، نه داوری یا تحلیل راوی (لینت‌ولت، ۱۳۹۰، ص. ۱۱۱–۱۱۷).

بر این اساس، نظریه گونه‌شناسی روایت *ژرپ لینت‌ولت* با تفکیک سطوح ادراکی – روانی، زمانی، مکانی و کلامی، امکان تحلیل نظام‌مند ساختارهای روایی و شیوه‌های جهت‌دهی خواننده در متن را فراهم می‌کند. این چارچوب با تمرکز بر رابطه راوی، کنشگر و مخاطب، ابزار مناسبی برای بررسی روایت‌های مدرن فارسی و استخراج الگوهای روایی مسلط در آثار مورد مطالعه به دست می‌دهد.

### ۴ ـ بحث و بررسی

در گونه‌شناسی روایی *ژرپ لینت‌ولت*، عمل روایت در پیوندی دیالکتیکی میان راوی و مخاطب و در تعامل با کنشگران دنیای داستانی بررسی می‌شود (لینت‌ولت، ۱۳۹۰، ص. ۳۲). این رویکرد بر تقابل کارکردی میان راوی و کنشگر استوار است؛ تقابلی که در رمان *صداع* به‌وضوح دیده می‌شود. شخصیت اصلی رمان به‌طور هم‌زمان دو نقش را بر عهده دارد: «منِ روایت‌گر» که روایت را پیش می‌برد و «منِ روایت‌شده» که تجربه‌ها، خاطرات و هذیان‌های خود را بازگو می‌کند. با وجود روایت اول‌شخص، زبان متن غالباً در قالب دوم‌شخص ارائه می‌شود؛ به‌گونه‌ای که «تو» در واقع ضمیر ازخودبیگانه «من» است. شخصیت اصلی، مردی تب‌دار و هذیان‌زده، روایت را در گفت‌وگویی بی‌وقفه با خود پیش می‌برد:

«حس می‌کردی که نیستی، انگار نبودی، اصلاً نبودی ...» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۷).

کنشگری شخصیت ماهیتی متکثر و چندلایه دارد و در نقش‌هایی متنوع چون پدر، اسیر، بیمار، عاشق، شاعر، مسافر و حتی قاتل ظاهر می‌شود. این نقش‌ها گاه در قالب فلاش‌بک‌های خاطره‌محور و گاه به‌صورت تصاویر ذهنی و خیال‌های هذیانی شکل می‌گیرند؛ کنش‌هایی که گاه فراتر از آگاهی شخصیت‌اند و محدودیت ادراک راوی را برجسته می‌کنند. زبان روایت درونی، گسسته و چندلایه است و زمان روایی با پرش‌ها و عقب‌گردهای مکرر، ساختار خطی را می‌شکند. روایت در نوسانی مداوم میان واقعیت و وهم و میان درون و برون پیش می‌رود. گفت‌وگوهای درونی میان «منِ روایت‌گر» و «منِ دیگرِ خود» محور روایت‌اند و گاه در قالب مواجهه‌های استعاری با کنشگرانی نمادین و بی‌نام چون «مرد زشت» یا «زن کیسه‌دار» بازنمایی

می‌شـــوند. بدین‌ترتیب، *صـــداع* تجربه‌ای هذیانی و درهم‌تنیده ارائه می‌دهد که خودآگاه و ناخودآگاه را در هم می‌آمیزد و میان لایه‌های ذهنی، زمانی و مکانی حرکت می‌کند. این ویژگی‌ها، به‌ویژه همپوشانی نقش راوی و کنشگر، نشان می‌دهد که روایت فراتر از تک‌گویی درونی صـرف، به جریان سـیال ذهن نزدیک می‌شـود. از آنجا که روایت *صـداع* در قالب اول‌شـخص شـکل گرفته است، در گونه‌شناسی *لینت‌ولت* در ردیف روایت همسان قرار می‌گیرد (لینت‌ولت، ۱۳۹۰، ص. ۹۲)؛ زیرا راوی و کنشگر در یک شخصیت داستانی ادغام شده‌اند. در چنین روایتی، تنها دو مرکز جهت‌گیری قابل تشخیص است: یکی متناسب با گونه متنگرا و دیگری با گونه کنشگر؛ زیرا ادراک روایت درنهایت، از منظر یک شـخصیت منفرد صـورت می‌گیرد (لینت‌ولت،۱۳۹۰، ص. ۳۳-۳۴). در *صـــداع*، مرکز جهت‌گیری روایت اغلب بر راوی متمرکز اســـت و ازاین‌رو، می‌توان گونهٔ غالب را متنگرا دانسـت؛ راوی با سـازمان‌دهی روایت، مخاطب را در تجربه داسـتانی هدایت می‌کند؛ با این حال، همان‌گونه که *لینت‌ولت* اشـاره می‌کند، گونه‌شـناسـی روایت در عمل اغلب به‌صـورت ترکیبی از گونه‌ها تحقق می‌یابد (لینت‌ولت،۱۳۹۰، ص. ۳۵). در *صـداع* نیز، هرچند جهت‌گیری روایی عمدتاً از سوی راوی اعمال می‌شود، در برخی موقعیت‌ها تمرکز ادراک به کنشگران دیگر منتقل می‌شود و گونه کنشگر مجال بروز می‌یابد. نمونه‌هایی از این جابه‌جایی مرکز ادراک عبارت‌اند از:

«... به غیظ می‌پرســـی: مادرت کجاســـت؟ ... مادرم؟ پدر گفتم فقط یک دقیقه کلید را بده بروم. مادری نیســـت، تو هیچ نمی‌دانی، هیچ‌چیز در خاطره‌ات نداری، فقط تعفن است در لایه‌های یادت ...» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۱۳).

«... شـمه می‌گوید: مرسیل هیمه‌ها را بیاور تا آتشی روشـن کنیم ... هردو روبه روی هم کنار آتش می‌نشینند، تو بی صـدا و بی اعتنا می‌مانی ... انگار نباشـی. شـمه می‌گوید: هیچ کس غیر از من و تو اینجا نیسـت، پدر لال و کور اسـت، شـاید مرده ... بیا بازی حقیقت کنیم ...» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۷۰).

در این نمونه‌ها، تمرکز ادراک به‌طور موقت از راوی به کنشـگر منتقل می‌شـود و مداخلهٔ گونهٔ کنشـگر در روایت آشـکار اسـت؛ هرچند کنترل کلی روایت همچنان تا حدی در اختیار راوی باقی می‌ماند. این جابه‌جایی‌های مقطعی، نوسـان میان گونهٔ متنگرا و کنشگر را نشان می‌دهد.

از ســـوی دیگر، اگرچه روایت غالباً در قالب تک‌گویی درونی پیش می‌رود، پرش‌های زمانی، خاطرات و خیال‌های روان‌پریشـانه باعث می‌شـوند روایت به‌صـورت تجربه‌ای نزدیک به جریان سـیال ذهن شـکل گیرد؛ جایی که مرز میان ادراک لحظه‌ای و خاطره، و میان واقعیت و وهم، محو می‌شود. راوی متنگرا در *صـداع* محدود به زمان حال نیست و از خلال خاطرات و هذیان‌ها به ادراک‌هایی فراتر دسـت می‌یابد؛ اما این ادراک همواره به دیدگاه او محدود اسـت و دیگر شـخصـیت‌ها صـرفاً از دریچه ذهن او بازنمایی می‌شـوند. این وضـعیت دوسـویه، یعنی هم حضـور کنترل‌شـده راوی و هم سـیلان ذهنی روایت، به شـــکل‌گیری ســـاختاری چندلایه و پیچیده می‌انجامد که تجربه‌ای هم‌زمان از ادراک بیرونی و درونی فراهم می‌کند و امکان دست‌یابی خواننده به لایه‌های عمیق‌تر روان و زیست‌جهان شخصیت اصلی را مهیا می‌سازد.

شـــایان توجه اســـت به‌کارگیری تکنیک‌های زبانی‌ای چون تداعی آزاد و ســـیلان ذهن در روایت *صـــداع* امکان خوانش روان‌کاولنه متن را فراهم می‌کند؛ هرچند این پژوهش به تحلیل روان‌کاولنه نمی‌پردازد؛ با این حال، اگرچه پرش‌های زمانی و تداعی‌های ذهنی مکرر، روایتی نزدیک به جریان سـیال ذهن ایجاد می‌کنند، *صـداع* را نمی‌توان نمونه‌ای از جریان سـیال ذهن کلاسیک دانست؛ زیرا تمرکز روایت بر تک‌گویی درونی راوی و محدودیت نسبی آگاهی او، مانع شکل‌گیری پیوستگی مداوم و سیالیت کامل روایت می‌شود؛ ازاین‌رو، جریان ذهنی رمان در چارچوب کنترلی روایت و محدودیت دیدگاه، صورتی ترکیبی و مدرن دارد. در مجموع، روایت این جهان داســـتانی همســـان در دســـتهٔ «منِ روایت‌گرِ شـــاهد» قرار می‌گیرد؛ زیرا راوی با

برجسته‌سازی گسست‌های زمانی و روانی زندگی خود که آکنده از بحران‌های ذهنی است، هم نظاره‌گر کنش‌های گذشته خویش است و هم درگیر بازآفرینی و تفسیر آنها.

«شمه مقابل آینه ایستاده، به چشم‌هاش می‌نگرد ... صدای تک‌تک آتش می‌آید و غژغژ صندلی ...» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۱۳).

از منظر ژانرشناسی، *صداع* در قلمرو ژانر تغزلی جای می‌گیرد؛ زیرا بیش از هر چیز بر بازتاب درونیات شخصیت – راوی تکیه دارد. ساختار روایت ترکیبی است و هرچند از ویژگی‌های گونهٔ کنشگر بهره می‌برد، وزن غالب بر گونهٔ متنگراست و گونهٔ خنثی در چارچوب روایت همسان عملاً کنار گذاشته می‌شود. هدایت مخاطب در این جهان داستانی از خلال ذهن تب‌آلود مرد روایت‌گر صورت می‌گیرد؛ ذهنی که جهت‌گیری خواننده را در سطوح ادراکی – روانی، زمانی، مکانی و کلامی سامان می‌دهد. بدین‌ترتیب، مختصات گونه روایی متن مستقیماً با ماهیت ذهنی و شخصیتی راوی پیوند می‌خورد. اکنون می‌توان به بررسی دقیق‌تر این مختصات و تمایزهای روایی پرداخت.

### ۴-۱ ـ پایهٔ ادراکی – روانی

پایهٔ ادراکی – روانی در نظریهٔ گونه‌شناسی *ژرپ لینت‌ولت* به سازمان‌یابی ادراک در روایت می‌پردازد؛ ادراکی که از خلال زاویه دید، عمق آگاهی و وجه بازنمایی تجربه شکل می‌گیرد. در رمان *صداع*، ادراک روایت محدود، گسسته و وابسته به وضعیت روانی شخصیت – راوی است. بررسی این پایه سه مؤلفه به هم پیوسته را شامل می‌شود: زاویه دید روایی، عمق زاویه دید و وجه روایی، که با تعامل هم، ساختار ذهن‌محور و ناپایدار روایت را شکل می‌دهند.

**۱-۴-۱- زاویهٔ دید روایی**: زاویه دید در *صداع* عمدتاً مبتنی بر گونهٔ متنگرا در جهان داستانی همسان است؛ شخصیت – راوی با فاصله‌ای روانی و زمانی از وقایع گذشته، تجربه‌های زیسته خود را بازسازی می‌کند. این فاصله به معنای دید کل‌نگر نیست، بلکه بازتاب ذهنی آسیب‌دیده و تب‌آلود راوی است؛ با این حال، در برخی لایه‌ها زاویه دید به گونهٔ کنشگر نزدیک می‌شود؛ جایی که مرز میان شخصیت – راوی و شخصیت – کنشگر موقتاً کمرنگ و تجربه گذشته به‌صورت زیسته و ذهنی بازنمایی می‌شود. این نوسان، ساختار ادراکی روایت را به حالتی سیال میان بازنمایی بازتابی و بازآفرینی حس گذشته بدل می‌کند. لینت‌ولت تأکید می‌کند که زاویه دید فراتر از یک انتخاب روایی، تعیین‌کننده تعامل خواننده با متن است. در *صداع* روایت از زاویه دید اول شخص محدود و غیرقابل‌اعتماد شکل می‌گیرد. در این ساختار «چه کسی سخن می‌گوید» و «چه کسی می‌بیند» بر یک شخصیت منطبق است؛ شخصیت – راوی هم روایت‌کنندهٔ رخدادهاست و هم کانون ادراک و تجربهٔ آنها؛ با این حال، این هم‌پوشانی به تثبیت ادراک نمی‌انجامد؛ زیرا گسست‌های روانی، هذیان‌گویی و آشفتگی ذهنی راوی فرایند کانونی‌سازی را دچار اختلال می‌کنند؛ ازاین‌رو، جهان داستان نه از خلال نگاهی عینی، بلکه از مسیر ادراکی ذهن‌محور و متزلزل بازنمایی می‌شود؛ درنتیجه، خواننده به جای مواجهه با واقعیتی قطعی، با ادراکی ناپایدار روبه‌رو است که مرز میان واقعیت، خاطره و توهم را پیوسته جابه‌جا می‌کند.

«... به خود فرو می‌روی و به گوشه‌هات می‌خزی. آرامش در تو پژمرده. بی‌قراری، می‌نشینی، می‌لمی، نمی‌گذرد، برایت نمی‌گذرد. هیچ چیز شکلی ندارد. شاید غروب است یا نیمه‌ای از بعدازظهر، همان وقت که ابر درگرفته و همه‌جا خاکستری است. باز هم دست تو نیست که دلت گرفته ...» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۱۲۹).

این نمونه‌ها، محدودیت ادراک راوی و درهم‌تنیدگی وهم و واقعیت را نشان می‌دهند و تأکید دارند که سیالیت زاویه دید در *صداع* نه حاصل جریان سیال ذهن کلاسیک، بلکه برآمده از تک گویی گسسته و ذهنی ناپایدار است.

**۲-۴-۱- عمق زاویه دید روایی**: در *صداع*، عمق زاویه دید تلفیقی از گونه‌های متنگرا و کنشگر است. در وجه متنگرا، راوی به آگاهی بازتابی پسینی دست می‌یابد؛ آگاهی‌ای که نه کل‌نگر، بلکه از تجربه زیسته و با فاصله‌ای روانی و زمانی شکل می‌گیرد. بازنگری او نسبت به گذشته محدود، تکه‌تکه و متاثر از وضعیت روانی اکنون است و ادراک، تأملی، ناپایدار و آمیخته با تردید است. این آگاهی گاه لحظاتی از خودفهمی و بازاندیشی را فراهم می‌کند که از رنج و بحران‌های زیستی ناشی می‌شوند. در بخش‌هایی که روایت به گونهٔ کنشگر نزدیک می‌شود، عمق زاویه دید محدود است و راوی تنها به همان میزان از جهان و ذهن خود دسترسی دارد که در لحظه وقوع تجربه داشته است. در این بخش‌ها نه پیش‌آگاهی وجود دارد و نه تحلیل پسینی؛ تجربه ذهنی و حسی به‌صورت بی‌واسطه و زمان‌مند بازنمایی می‌شود. بدین‌ترتیب، عمق زاویه دید در *صداع* نه براساس گسترش دانایی که بر مبنای نوسان میان بازتاب محدود و زیست بی‌واسطه شکل می‌گیرد و ساختار ذهنی راوی را چندلایه، ناپایدار و روان –زمانمند می‌سازد.

**۳-۴-۱- وجه روایی**: وجه روایی در *صداع* همچون سایر مؤلفه‌های ساختاری روایت، در نوسان میان گونه‌های متنگرا و کنشگر شکل می‌گیرد. در بخش‌هایی از متن، گرایش به ایجاز، خلاصه‌گویی و بازگویی غیرمستقیم رویدادها و گفتارها دیده می‌شود؛ شیوه‌ای که با منطق گونهٔ متنگرا همخوان است. در این وضعیت، فاصلهٔ زمانی و روانی شخصیت – راوی از رخدادها، در چارچوب گونه‌های روایی لینت‌ولت، به شکل گیری نوعی روایت بازتابی و غیرمستقیم منجر می‌شود که در آن بازنمایی گذشته نه به مثابه ثبت عینی رویداد، بلکه به‌صورت بازسازی ذهنی و ادراکی انجام می‌گیرد؛ امری که زمینه را برای نا پایداری ادراکی و امکان روایت نامطمئن فراهم می‌کند و در مقابل، بخش‌های درخور توجهی از متن به وجه کنشگر نزدیک می‌شوند؛ به‌ویژه در بازنمایی صحنه‌ای گفت‌وگوها و موقعیت‌های بحرانی. در این بخش‌ها گفتارها با جزئیات شنیداری، مکث‌ها، تکرارها و تقابل‌های زبانی میان کنشگران عرضه می‌شوند و سطحی نمایشی و لحظه مند ایجاد می‌کنند. این شیوهٔ بازنمایی با کاهش فاصلهٔ روایی، تجربهٔ رخداد را در زمان حال داستانی برجسته می‌کند و نوعی حضورمندی ادراکی برای خواننده می‌سازد.

نمونه‌ای از غلبه وجه کنشگر در صحنه‌های گفت‌وگو محور رمان دیده می‌شود:

«فریادی می‌شنوی – زنی است. شمه است ... نیمه‌هات به رعشه آمده‌اند از صدای شیون و صدای طشت مسینی که بر سرسرای سنگی کشیده می‌شود: – طشته، یکی داره طشتی رو روی زمین می‌کشه ... آخ سردم شده، از این صدا سردم شده ... صدای طشت می‌آید و راهروی دراز را می‌خراشد و دم به دم به در اتاق تو نزدیک می‌شود ...» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۲۲۲ – ۲۲۳).

در این قطعه، انباشت صداها، تکرار جملات کوتاه و تأکید بر حس‌های شنیداری، روایت را به سطحی نمایشی نزدیک می‌کند که ویژگی بارز گونهٔ کنشگر است. این جابه‌جایی میان روایت تحلیلی و بازنمایی صحنه‌ای، وجه روایی *صداع* را ترکیبی و چندلایه می‌سازد؛ از یک سو، بازتاب ذهن آشفته و گسیخته راوی را نشان می‌دهد و از سوی دیگر، تجربه‌های روانی و عاطفی او را به شکل زنده و بی‌واسطه در معرض ادراک خواننده قرار می‌دهد.

### ۲-۴ ـ پایهٔ زمانی

ژپ لینت‌ولت بر اهمیت رابطه میان زمان داستان و زمان روایت در شکل‌گیری ادراک روایی تأکید می‌کند. در *صداع*، این رابطه بر نوعی زمان‌مندی ذهنی و غیرخطی استوار است؛ روایت تابع زمان درونی شخصیت – راوی است، نه زمان بیرونی و عینی مبتنی بر توالی منطقی رویدادها، ساعت یا تقویم؛ ازاین‌رو، ترتیب روایت رویدادها با نظم زمانی وقوع آنها در جهان داستان همخوانی ندارد. خاطره، هذیان و توهم در ذهن راوی در هم می‌آمیزند و روایت از خلال پرش‌های زمانی و بازگشت‌های

ناگهانی به گذشته پیش می‌رود. فلش‌بک‌های پراکنده و جابه‌جایی‌های زمانی ناشی از وضعیت ادراکی و روانی شخصیت – راوی‌اند؛ راوی‌ای که به دلیل تب، آشفتگی ذهنی و گسست روانی، قادر به بازسازی منسجم و خطی تجربه‌های زیسته خود نیست؛ ازاین‌رو، ساختار زمانی روایت بازتاب محدودیت ادراک راوی است و زمان نه به‌مثابه چارچوبی عینی؛ بلکه به‌صورت تجربه‌ای ذهنی و ناپایدار بازنمایی می‌شود. نمونه‌ای از این تجربه ذهنی در متن:

«... هیاهوی مهمانی بالا گرفته بود، همه مشغول صحبت بودند ... آهسته با کفش‌های سفیدت از در باغ بیرون آمدی و به کوچهٔ بلند نگاه کردی ... به سمت راست رفتی که دکان اوس نیآزی در آنجا بود ... گفتی یک آب نبات می‌خواهی ... چرخ‌زنان با آب‌نبات صورتی‌ات از جلوی در مدرسه گذشتی ... مرد زشت گوشهٔ اتاق دفتر روی صندلی نشسته بود. به او گفتی به خانم مدیر بگویید از من امتحان بگیرد، یک کاری بکنید ...» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۱۴۲-۱۴۴).

در این قطعه، خاطره کودکی بدون نشانه‌های گذار زمانی روشن و به شکلی سیال در متن ارائه می‌شود؛ بیش از آنکه جایگاهی مشخص در تقویم داستان داشته باشد، تابع تداعی‌های ذهنی راوی است.

**۱-۴-۲- زمان عمل روایت:** در *صداع* زمان عمل روایت نسبت به رخدادهای داستانی واپسین است. شخصیت – راوی که همزمان کنشگر اصلی نیز هست، با فاصله‌ای زمانی و روانی از گذشته خود، تجربه‌های زیسته‌اش را بازخوانی می‌کند. این فاصله نه به معنای ادراک کل‌نگر، بلکه ناشی از گسست‌های ذهنی، تب و آشفتگی روانی راوی است و با مکانیسم‌هایی چون تردید، بازاندیشی، پیش‌بینی‌های ناتمام و مداخله‌های تحلیلی ناپایدار تشدید می‌شود؛ درنتیجه، روایت پسین است و عمل روایت نه‌تنها پس از رخدادها، در فرایندی نوسانی میان یادآوری، هذیان و تفسیر شکل می‌گیرد. فاصله میان کنش داستانی و کنش روایی برجسته می‌شود؛ روایت به جای بازسازی منسجم گذشته، تجربه‌ای روانی – متنی از گذشته ارائه می‌دهد که محدود، ناپایدار و متاثر از وضعیت ادراکی راوی باقی می‌ماند.

**۲-۴-۲- نظم روایت:** در *صداع*، نظم روایت تابع نوسان میان گونه‌های متنگرا و کنشگر است. در بخش‌های متنگرا، راوی از جایگاهی واپس‌نگر و تحلیلی به بازسازی گذشته می‌پردازد و امکان جابه‌جایی آزاد در خط زمانی دارد؛ بازگشت به گذشته یا پیش‌بینی آینده، ناشی از فاصله زمانی و روانی میان راوی و کنش‌ها، منجر به گسست‌ها و تقطیع‌های زمانی می‌شود. در بخش‌هایی که روایت به گونهٔ کنشگر نزدیک است، جهت‌گیری زمانی تابع تجربه زیسته راوی است و پیش‌داوری یا تعلیق زمانی رخ نمی‌دهد. بدین‌ترتیب، روایت عمدتاً متنگراست اما لحظاتی تابع نظم درونی روایت – کنشگر نیز می‌شود و ساختار روایی پیچیده و غیرخطی می‌سازد. زمان داستان عمدتاً گذشته است؛ اما زمان روایت در نوسان میان گذشته و حال قرار دارد. نویسنده با ترکیب افعال گذشته ساده، گذشته بعید و گذشته استمراری، روایت را در گذشته مستقر می‌کند و با افعال حال، تجربهٔ ذهنی و درونی‌شدهٔ راوی را به اکنون منتقل می‌سازد. این تلفیق بازتاب وضعیت روانی آشفته، هذیانی و تب‌آلود شخصیت اصلی است و ساختاری غیرخطی ایجاد می‌کند. اگرچه روایت ذهن محور و غیرخطی است، جریان سیال ذهن کلاسیک نیست؛ ذهنیت راوی محدود، تب‌آلود و گسسته است و تجربه‌ها پراکنده و با وقفه‌های زمانی بازنمایی می‌شوند، نه به شکلی پیوسته.

**۳-۴-۲- دیرش زمانی:** از منظر دیرش زمانی، *صداع* را می‌توان گونه‌ای حسب حال روایی دانست که با ساختاری واپس‌نگر و ذهنی، دامنه‌ای گسترده از زندگی شخصیت اصلی را در برمی‌گیرد. با وجود آنکه پیرنگ در فضای محدودی از تب، هذیان و بستری‌بودن می‌گذرد؛ اما تداعی‌ها، فلاش‌بک‌ها و جریان ذهنی شبیه جریان سیال ذهن، اما با ساختاری گسسته و پراکنده، روایت را به دوره‌های مختلفی از گذشته شخصیت می‌کشاند. بدین‌ترتیب، زمان داستان به جای آنکه مبتنی بر سیر خطی و واحدی از رویدادها باشد، در قالب مرور خاطرات، کشیده می‌شود و گاه کل زندگی شخصیت را در خود می‌گنجاند.

این گسترش زمانی که به‌واسطه گسست در زمان روایت رخ می‌دهد، دیرش داستان را از سطح اتفاقات بیرونی فراتر می‌برد و به سطح تجربه ذهنی و روانی شخصیت می‌کشاند. این ویژگی سبب می‌شود روایت، با فاصله‌ای پسین نسبت به رویدادها و بازتابی واپس‌نگر از تجربیات شخصیت، دامنه‌ای گسترده و چندلایه از زندگی ذهنی او را دربرگیرد.

### ۴-۳- پایهٔ مکانی

پایهٔ مکانی روایت در *صداع* تلفیقی است، با غلبه بر گونهٔ روایی متنگرا؛ مکان‌ها عمدتاً بازتاب ذهن، تب و هذیان راوی‌اند و نه صرفاً محل کنش بیرونی. این فضاها اغلب تحریف‌شده، مبهم و استعاری‌اند و تجربه‌های روانی و ذهنی راوی را شکل می‌دهند. بیشتر این مکان‌ها از منظر ذهنی و احساسی بازنمایی می‌شوند و حضور عینی و فعال راوی در آنها محدود است که سویه متنگرا را برجسته می‌سازد.

با این حال، در برخی صحنه‌ها، عناصر کنشگر نیز حضور دارند: حرکت در کشتی، کالسکه، عبور از رودخانه و سوار بر تاب در دشت تاب‌ها؛ حتی در این موارد، مکان‌ها در هاله‌ای از ابهام، مه یا تأویل ذهنی قرار دارند و بیشتر بر تجربهٔ ادراکی راوی تأکید می‌کنند تا بر کنش بیرونی. نمونه‌ای از این بازنمایی ذهنی مکان:

«... تابی که بر آن نشسته بودی، تاب دادی، تاب می‌خورد و غژغژ چوب‌هایش درآمده بود. بعد جیغ زد گویی که کسی بر آن نشسته باشد. گفتی: آرام بگیر! اما آرام نگرفت و تاب کنار دستش هم تابید و همهٔ تاب‌ها و همهٔ آنهایی که بر تاب‌ها نشسته بودند، جیغ می‌زدند، تو همهٔ تاب‌ها را تابانده بودی ... در آن نم دائمی و مه رمزآلود کسی گم شده بود، یک آشنا ...» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۱۶۵).

تعدد و تنوع مکان‌ها، از اتاق، سردابه، کاروانسرا، مدرسه، کوچهٔ بلند، شهر مه‌آلود گرفته تا حوض یخین، باغ، رودخانه و صحنه رسنمایش، نشان‌دهنده گسترش افقی روایت است؛ اما این گسترش بیشتر در سطح تداعی‌های ذهنی و روایت تکه‌تکه رخ می‌دهد تا در قالب یک حرکت روایی منسجم. «اتاق باریک بی تناسب» که به «آن باریکهٔ بی تناسب» بدل می‌شود، به‌مثابه فضای مرکزی روایت، اهمیت استعاری و روانشناختی دارد و از حالت مکان فیزیکی فراتر می‌رود، به نماد وضعیت ذهنی و روانی راوی تبدیل می‌شود:

«باز یاد اتاق زیرزمین در مغزت پیچید و احساس کردی که نم تمام تنت را فراگرفته. کیسه دار تو را بر دوش گرفت و به باریکه بی تناسب برد و یواش به مرد زشت گفت که پسرک را سربه‌نیست کرده‌اند ...» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۱۰۶). بسیاری از فضاها ویژگی بسته، مرزدار و محدودکننده دارند؛ مانند حوض یخین، سردابه، اتاق کشتی و اتاق کاروانسرا که بر حس دربند بودن و محدودیت راوی تأکید می‌کنند. در مجموع، گرچه در برخی صحنه‌ها عناصر کنشگر حضور دارند، گونهٔ غالب مکانی روایت، متنگراست و ویژگی‌هایی روان گرایانه، توهمی و استعاری دارد که تجربهٔ ذهنی راوی را برجسته می‌سازد.

### ۴-۴- پایهٔ کلامی

پایهٔ کلامی روایت به تحلیل ساختار زبان روایت، انتخاب ضمایر و چگونگی بازنمایی گفتمان کنشگران می‌پردازد و نقش آن را در هدایت تجربهٔ داستانی مخاطب آشکار می‌سازد. این پایه مشخص می‌کند که چگونه زبان روایت، تعامل میان شخصیت‌ها و خواننده و همچنین بازتاب لایه‌های روانی، زمانی و مکانی متن را سامان می‌دهد. در بخش‌های بعدی، مؤلفه‌های اصلی این پایه در رمان *صداع* و تأثیر آنها بر شکل‌گیری تجربه روایت بررسی می‌شوند.

### ۱-۴-۴- وضعیت راوی و شخص دستوری

در رمان *صداع* وضعیت راوی از نوع همسان است؛ بدین معنا که راوی همان شخصیتی است که تجربه روایت‌شده را از سر می‌گذراند. اگرچه روایت به صورت اول شخص جریان می‌یابد، صرفاً به ضمیر «من» محدود نمی‌شود و از تنوع ضمایر، به ویژه دوم شخص نیز بهره می‌گیرد. روایت غالباً به شکل دوم شخص نوشته شده است، اما این «تو» نه شخصیتی دیگر، بلکه خود راوی است که با خویش گفت‌وگوی درونی دارد. این تکنیک به روایت، حالتی روان‌گرایانه، خودکاوانه و گاه تب‌آلود می‌بخشد.

«حالا دیگر فهمیده‌ای که شب آخر است و باید حب‌ها را بخوری، حب‌ها را در دستمالی پیچیده‌ای و در جیب شلوارت گذاشته‌ای، آنها را از زنی کولی خریده بودی ...» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۹۷).

در برخی مقاطع نیز ، روایت به شکل سوم شخص نسبت به دیگر کنشگران ارائه می‌شود. در این گونه موارد، «من روایت‌کننده» همچون شاهدی مشارکت‌گر ظاهر می‌شود که هم در روایت حضور دارد و هم با فاصله‌ای نسبی، تجربه دیگران را بازگو می‌کند؛ برای نمونه، جملهٔ «باغبان رفته است و همراه خود تصویرش را از شیشه برده است» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۱۳۳) مؤید این شگرد روایی است که در آن، روایت‌کننده با فاصله‌ای مختصر نسبت به صحنه، ناظر کنش شخصیت‌های دیگر است. این شگرد نوعی از روایت همسان چندسویه را شکل می‌دهد که در آن موقعیت‌های گوناگون راوی نسبت به روایت (اول شخص روایت‌کننده، دوم شخص خطاب‌شونده و روایت‌کنندهٔ شاهد سوم شخص برای دیگران) به‌نرمی در هم تنیده شده‌اند.

به این ترتیب، اگرچه روایت در کلیت خود از نوع همسان باقی می‌ماند، کاربرد خلاقانه و متنوع شخص‌های دستوری، لایه‌های گوناگون ذهنی، روانی و ادراکی، را به روایت می افزاید و آن را به تجربه‌ای چندوجهی و پیچیده بدل می‌سازد.

### ۲-۴-۴- ارزش‌های زمانی افعال گذشته

در *صداع* هرچند افعال روایت غالباً به گذشته صرف شده‌اند: (چشمانت باز بود، او را دیده بودی، می‌نگریست)، این گذشته، از جنس گذشتهٔ فاصله‌مند و تثبیت‌شدهٔ گونهٔ روایی متنگرا نیست؛ بلکه برعکس، کارکردی مشابه گونهٔ کنشگر دارد؛ گذشته‌ای که هنوز در حال رخ دادن است و راوی همچنان در دل آن زندگی می‌کند.

«کاش می‌شد چند لحظه به عقب رفت و صدای در را نشنیده گرفت و بعد خوابید، تا چشم‌ها نبینند آن کسی را که استخدام شده، آن کسی را که آمده تا تو را بکشد ... آن وقت می‌توانستی او را تصور کنی که شاید مهربان بود، شاید چند بچه داشت و بچهٔ سومش را بیشتر از بچه‌های دیگرش دوست می‌داشت، چون چشمان بچهٔ سومش بلوری بود و همان موقع، همان موقع که چشمانت بسته بود و خیال می‌بافتی داخل می‌شد، و در تاریکی کار را تمام می‌کرد؛ اما چشمانت باز بود و او را دیده بودی و صدای دلش را که می‌شناختی، شنیده بودی، وقتی ضربه بر در می‌زد، وقتی رنگپریده در لباس سیاهش آرام می‌نگریست تا چشمش به تاریکی خو کند و تو را ببیند که به انتظاری، تا انتظارت برآورد» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۲۰۵-۲۰۶).

در نمونهٔ بالا، حرکت ذهنی راوی میان گذشته نزدیک، گذشته خیالی و اکنون روایت، نوعی توهم تداوم و هم‌زمانی پدید می‌آورد. جمله «کاش می‌شد چند لحظه به عقب رفت» با آرزوی بازگشت به گذشته آغاز می‌شود؛ اما بلافاصله در لحن و ساختار، خواننده را در موقعیتی روانی قرار می‌دهد که مرز میان گذشته، حال و خیال ناپدید می‌شود. افعال گذشته دیگر صرفاً نشانهٔ فاصلهٔ زمانی نیستند؛ بلکه با حفظ تداوم ذهنی تجربه، نوعی انسجام و کنترل روایی نیز ایجاد می‌کنند؛ گویی راوی از خلال باززیستی گذشته، جریان ادراک و دریافت خواننده را هدایت می‌کند.

در این روایت، گذشته همچون زخمی باز است که راوی همچنان درگیر آن است. «چشمانت باز بود و او را دیده بودی» نه یک گزارش خشک گذشته، بلکه بازتجربه عاطفی آن لحظه است. از این منظر، افعال گذشته در *صداع*، با وجود ظاهر متنی‌شان، عملکردی ادراکی و روانی دارند که آنها را به حال نزدیک می‌کند.

بنابراین، می‌توان گفت ارزش زمانی افعال گذشته در این متن، نه در خدمت تثبیت گذشته، در جهت خلق تداوم و حضور است. این ویژگی *صداع* را در جایگاهی بین گونهٔ روایی متنگرا و کنشگر قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که روایت، هم بازگویی است و هم باززیستی؛ ازاین‌رو، بررسی ارزش‌های زمانی افعال ما را به سطح سیاق کلام و نحوهٔ بیان تجربهٔ روایی در *صداع* هدایت می‌کند.

### ۳-۴-۴- سیاق کلام

سیاق کلام در *صداع* غالباً شاعرانه، استعاری و ذهنی است و نه‌تنها روایت، تجربه ذهنی راوی از مکان، زمان و کنشگران را نیز بازتاب می‌دهد. زبان روایت از سطح گزارشی فاصله می‌گیرد و با جملات کوتاه، افعال حال ساده و ضرباهنگ شتاب‌زده، تجربه ذهنی اکنون‌مند راوی را منتقل می‌کند، بدون آنکه زمان حال روایی تثبیت شود.

«آنجاست شهر مه‌آلود و کدرت. قلبات فرو می‌ریزد، نفس‌ات بالا نمی‌آید. مات می‌شوی از شهری که می‌بینی ... و آن صدای خوش در گوش‌ات زنگ می‌زند، آن صدای آشنای شناختگی. یکباره از خود می‌روی، بیخود می‌شوی و بوی عشق می‌آید از آنجا، از آنجا که شهر تار و کدر توست» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۱۲۲).

در این نمونه، با وجود ضمیر دوم شخص، مخاطب خود راوی است؛ نوعی خودخطاب‌گری درون روانی که تجربه‌های بیرونی را درونی و عاطفی می‌کند. سیاق کلام نه خلاصه رویدادها (متنگرا) و نه صرفاً صحنه‌پردازی بیرونی (کنشگر) است؛ بلکه صحنه‌پردازی درون‌روانی است که زبان شخصیت – راوی و جهان پیرامون ذهنی او را بازتاب می‌دهد. ویژگی‌های شاعرانه و احساسی زبان روایت، آن را از الگوهای مرسوم گونه‌های متنگرا و کنشگر عبور می‌دهد و به گونه‌ای ترکیبی بدل می‌کند؛ گونه‌ای که سیاق کلام نه‌تنها ابزار انتقال اطلاعات، واسطه تجربه روانی و هستی‌شناختی راوی است. در این ساختار، مرز میان گفتار شخصیت‌ها و روایت راوی فرو می‌ریزد و مخاطب مستقیماً با حال ذهنی و عاطفی او مواجه می‌شود که نشان‌دهندهٔ نوعی روایت چندلایه و میان‌گونه‌ای است که فراتر از مرزهای سنتی گونه‌شناسی حرکت می‌کند.

### ۴-۴-۴- میزان جایگیری گفتمان کنشگران

در ادامهٔ بررسی سیاق کلام، مسئلهٔ مهم دیگری که در پایهٔ کلامی روایت مطرح می‌شود، چگونگی جایگیری وبازنمایی گفتمان کنشگران در متن است. در *صداع*، میزان جایگیری گفتمان کنشگران فراتر از یک الگوی منفرد عمل می‌کند و بین دو گونهٔ متنگرا و کنشگر در نوسان است. اگرچه راوی به ظاهر در موضعی درونی ایستاده و اغلب گفتارها را از درون خود عبور می‌دهد، بازنمایی گفتمان شخصیت‌ها، چه بیرونی و چه درونی، به شیوه‌های متنوعی ارائه می‌شود.

در سطحی با بازنمایی غیرمستقیم یا غیرمستقیم آزاد گفتمان بیرونی روبه‌رو هستیم؛ مانند توصیف گفت‌وگوهای شخصیت‌ها با یکدیگر از منظر ذهنی راوی؛ اما در بسیاری از صحنه‌ها، گفتمان به‌صورت مستقیم، دیالوگ‌محور و با ضرباهنگ سریع و منقطع بازگو می‌شود. نمونه‌های متعدد گفت‌وگو بین دو نیمه مرد، میان او و شمه، مرسیل، زن کیسه‌دار، باغبان، حشره درونی و حتی صحنه‌های گفت‌وگوی کنشگران با یکدیگر، از حضور پررنگ گفت‌وگوی صحنه‌پردازانه حکایت دارند که به

روشنی در امتداد گونهٔ کنشگر قرار می‌گیرند؛ در عین حال، بسیاری از این گفتمان‌ها با درون‌گویی‌های فشرده، تک‌گویی‌های روان پریش‌گونه یا نوعی واگویه درونی هیجانی درمی‌آمیزند که مرز بین گفت‌وگوی بیرونی و تک‌گویی درونی را محو می‌کند. این سبک روایی خاص، گاه باعث می‌شود که خواننده در تشخیص گوینده با مخاطب دچار تردید شود؛ زیرا صداها چندپاره و درهم تنیده‌اند. چنین سبکی با الگوی بازنمود مستقیم گفتمان درونی همخوانی دارد و از این حیث به گونهٔ روایی کنشگر نزدیک می‌شود؛ درنتیجه، *صداع* را نمی‌توان صرفاً در چارچوب بازنمایی گفتار درونی شخصیت راوی (گونهٔ روایی متنگرا) محدود کرد؛ بلکه باید آن را گونه‌ای ترکیبی دانست که هم از بازنمایی مستقیم گفتمان شخصیت‌ها بهره می‌برد و هم از جریان سیال ذهن، تک‌گویی‌های درونی و شیوه‌های پیچیدهٔ بینامتنی برای درهم‌تنیدن اصوات و صداهای روایی استفاده می‌کند. این شیوه به شکلی خاص، خواننده را درگیر تجربهٔ روانی و چندصدایی متن می‌کند و بازتابی از روان آشفتگی و فروپاشی انسجام ذهنی راوی است.

### ۵-۴-۴- چهارچوب صوری گفتمان متنگرا

راوی متنگرای دنیای داستانی همسان می‌تواند از تمام تمهیداتی گفتمانی استفاده کند که راوی متنگرای دنیای داستانی ناهمسان از آن برخوردار است (لینت‌ولت، ۱۳۹۰، ص. ۱۱۶). در گونهٔ روایی متنگرا، به‌ویژه در روایت همسان، راوی می‌تولند از شگردهای گفتمانی خاصی بهره ببرد که به بازتاب مندی و چندلایگی روایت می‌انجامد؛ شگردهایی نظیر زبان فراگفتمانی، تفسیر و تحلیل کنش‌ها، تداخل گفتمان‌های بیرونی، جابه‌جایی سبکی و گفتمان‌های تودرتو. در *صداع* نیز با وجود قالب ذهنی و روایت غالباً درونی، نشانه‌های روشنی از این تمهیدات صوری متنگرا دیده می‌شود.

راوی در بخش‌هایی به فرایند روایت اشاره می‌کند، از شک و تردید نسبت به گفتار خود می‌گوید یا روایت را ناتمام می‌گذارد. همچنین در لایه‌های روایی، گفتمان‌هایی چون زبان هذیان و بیمارگونه، روان‌پریشانه و گفت‌وگوهای تودرتو وارد می‌شود که از مرز زبان شخصیت فراتر می‌رود و به سطحی فرادست‌تر و بینامتنی نزدیک می‌شود. سبک روایت نیز بین لحن هذیانی، نثر شاعرانه و گفتار روزمره در نوسان است.

با وجود خصلت کنشگرمحور و ذهن‌گرای غالب در روایت، این عناصر صوری متنگرا، ساختار *صداع* را پیچیده و چندلایه کرده‌اند. بدین ترتیب می‌توان *صداع* را روایتی همسان و ترکیبی دانست که از چارچوب‌های صوری گفتمان متنگرا بهره می‌برد؛ هرچند این تمهیدات با گسست‌ها و انقطاع‌های روایت کنشگرانه درهم می‌آمیزند.

### ۶-۴-۴- گونه‌های کارکردی گفتمان متنگرا

در روایت متنگرای همسان، راوی می‌تواند کارکردهایی نظیر تحلیل، ارزیابی یا بازاندیشی نسبت به کنش‌ها و تجربه‌های زیسته را ایفا کند. در *صداع*، با وجود حضور راوی‌ای درگیر در هذیان و آشوب ذهنی، گاه لحظاتی از این آگاهی روایی بروز می‌یابد؛ لحظاتی که راوی نه‌تنها تجربه را بیان می‌کند، از آن فاصله می‌گیرد و به بازنمایی نحوهٔ ادراک خود از جهان می‌پردازد.

در نمونه‌ای از این موقعیت، راوی تصمیم خود برای فرار را بازگو می‌کند و آن را با تعلیق، تحلیل و نوعی خودآگاهی در می‌آمیزد:

«می‌دانستی باید بروی، و اگر می‌ماندی باید تحقیر دائم او را تحمل می‌کردی. درواقع حوصله سفر نداشتی اما نمی‌بایست می‌ماندی. سرانجام گریختی، از سرمای او، از چاله‌های صورتش و چشمهایش گریختی» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۱۱۷). در اینجا

زبان روایت از توصیف صرف یک کنش فاصله می‌گیرد و به بررسی درونی منطق تصمیم و لایه‌های هیجانی آن نزدیک می‌شود؛ این نشانه‌ای از عملکرد کارکرد تحلیلی و تا حدی بازتابی در روایت است.

در نمونه‌ای دیگر، راوی با خلق موقعیتی خیالی و در عین حال آگاهانه نسبت به نحوهٔ نگاه‌کردن، تعامل و تصویرسازی ذهنی از دیگری، عملاً نوعی شبیه‌سازی نمایشی از کنش روایت‌گری را رقم می‌زند.

«هرگز از نزدیک ندیده بودیش، اما می‌شناختیش، بیش از همه چشمهایش را که بر و بر نگاه می‌کرد و پلک نمی‌زد، و تو نمی‌توانستی بگویی این نگاه مهربان است یا غضبناک و یا حتی بی‌تفاوت، تکان‌خوردن و جابه‌جا شدنش را نمی‌دیدی، گاهی چهارزانو روبه‌روت می‌نشست، چاره‌ای نداشتی، به او گفتی آنجا روی صندلی روبه‌روی تخت بنشیند. گفتی لبخند بزند ولی هیچ سخنی نگوید. گفتی با نگاه مجبورت کند اما سخنی نگوید. نمی‌دانی چند وقت گذشت، بی‌تاب و بی‌قرار بودی، همانجا روی صندلی نشسته بود ...» (فضائلی، ۱۳۸۹، ص. ۹۶).

این فراز با آنکه حاصل هذیان یا خیال ذهن راوی است؛ اما نشان دهندهٔ توانایی راوی بر کنترل روایت، دستور دادن، بازسازی و شکل‌دادن به واقعیت ذهنی است؛ و از این منظر، کارکردی متنگرایانه دارد.

بنابراین، گرچه در بسیاری از لایه‌ها روایت *صداع* به گونهٔ کنشگر نزدیک می‌شود، در سطوحی محدود و معنادار گفتمان آن واجد کارکردهای متنگرایانه نیز هست. این کارکردها ساختارمند و پایدار نیستند؛ اما از حضورشان می‌توان نتیجه گرفت که روایت در *صداع*، ساختاری ترکیبی دارد؛ با حضور راوی‌ای که همزمان در دل کنش ذهنی غوطه‌ور است و گاه از بیرون به آن می‌نگرد.

**جدول ۱: تحلیل مؤلفه‌های روایی و گونه‌های غالب در رمان «صداع»**

| مؤلفهٔ روایی | گونهٔ غالب | نمودها در متن رمان |
|---|---|---|
| پایهٔ ادراکی – روانی | ترکیبی با غلبهٔ متنگرا (ذهنی، همسان) | روایت از زبان مردی تب‌زده؛ دیدگاه اول شخص درهم‌شکسته، توأم با هذیان، خیال و توهم؛ شکست مرز واقعیت و ذهن؛ انکار تمایز دقیق میان راوی و جهان روایت |
| پایهٔ زمانی | ترکیبی با غلبهٔ متنگرا (تداعی‌محور، ذهنی) | پرش‌های زمانی مکرر، رویدادهای ناهم زمان، فلاش‌بک‌های ذهنی و حافظه محور؛ فقدان خط سیر علی و منطقی |
| پایهٔ مکانی | ترکیبی با غلبهٔ متنگرا (ذهنی، استعاری) | مکان‌های استعاری، محدودکننده و درونی حرکت‌های فضایی نیز اغلب ذهنی و تأویلی‌اند؛ مکان‌ها کنش روایی را می‌سازند نه فقط بستری برای آن. |
| پایهٔ کلامی | ترکیبی با غلبهٔ متنگرا (درون‌نگر، ذهنی، شاعرانه) | زبان حسی، استعاری، گاه گسیخته و تأویلی؛ تمرکز بر دریافت درونی و ذهنی راوی؛ حذف لحن خنثی و اطلاع‌رسان. |

## ۵- نتیجه

رمان *صداع* اثر سودابه فضائلی نمونه‌ای برجسته از روایت‌های ترکیبی در ادبیات داستانی معاصر فارسی است که بر پایهٔ گونهٔ متنگرای همسان شکل گرفته است. تحلیل حاضر نشان داد که روایت اول شخص ذهن‌محور با بهره‌گیری از ظرفیت‌های گفتمانی متنگرا، شامل آگاهی روایت‌گری، تعلیق، گسست‌های روایی و بازاندیشی، تجربه‌ای پیچیده و چندلایه از فرآیندهای

ذهنی شـــخصـــیت اصـــلی ارائه می‌دهد. این ویژگی‌ها خواننده را نه‌تنها با بازگویی وقایع، با جریان ذهنی ناپایدار و تب‌آلود شخصیت درگیر می‌کند و مرز میان روایت و تجربه ذهنی شخصیت به شکل پویا محو می‌شود. همزمان، حضور گونه کنشگر در حوزه‌های زمانی شـامل نظم غیرخطی، دیرش گسـترده و پرش‌های حافظه‌محور؛ در حوزه مکانی شـامل فضـاهای درونی، بسته و نمادین؛ و در وجه روایی با بازنمایی تجربیات ذهنی ناپایدار، ساختاری سیال، گسسته و تجربه‌محور ایجاد می‌کند. این هم‌نشـــینی گونه‌ها امکان بازنمایی همزمان تحلیل ذهنی و صـــحنه‌پردازی زنده را فراهم می‌آورد و رمان را از قالب‌های خطی و تک‌لایه روایی فراتر می‌برد. بررسی افعال گذشته نشان می‌دهد که گذشته در رمان بسته و پایان‌یافته نیست؛ بلکه گذشته‌ای در حال تجربه است که راوی همچنان در دل آن زندگی می‌کند و خواننده را با حس حضور همزمان در گذشته و اکنون همراه می‌سـازد. سـیاق کلام شـاعرانه و اسـتعاری، با تلفیق ضـمیر دوم شـخص و تجربه درونی راوی، مرزهای روایت متنگرا و کنشـگر را در هم می‌آمیزد و روایت چندوجهی و میان‌گونه‌ای خلق می‌کند. جایگیری گفتمان کنشـگران نیز نشـــان می‌دهد رمان از بازنمایی مســـتقیم گفت‌وگوها و جریان‌های ذهنی همزمان بهره می‌برد و خواننده را در تجربه چندصدایی متن سهیم می‌سازد. چارچوب صوری گفتمان متنگرا، شامل زبان فراگفتمانی، تحلیل و بازاندیشی، جابه‌جایی سـبکی و گفتمان‌های تودرتو، به پیچیدگی و غنای روایت، کمک و لایه‌های متعدد ذهنی و عاطفی شـخصـیت اصـلی را برجسته می‌کند؛ درنتیجه، *صداع* نمونه‌ای شاخص از روایت‌های ترکیبی است که مرزهای گونه‌شناسی سنتی را به چالش می‌کشـد و چارچوب نظری – روش‌شـناختی غنی برای تحلیل آگاهی ذهنی، بازنمایی روانی و جریان ذهنی ارائه می‌دهد. یافته‌های این پژوهش می‌تواند زمینه‌ساز مطالعات آتی در حوزهٔ روایت‌های ذهن‌محور، چندلایه و گسسته باشد و به فهم عمیق‌تر پیچیدگی‌های زبانی، گفتمانی و روانشناختی متون داستانی کمک کند.

## منابع


آقارب‌پرسـت، فاطمه سـعیده، و مطیع، مهدی (۱۳۹۷). تحلیل روایی داسـتان حضـرت موسـی با تکیه بر نظریه ژپ لینت‌ولت. *پژوهش‌های قرآن و حدیث*، *۵۱*(۱)، ۲۵-۴۴. https://doi.org/10.22059/jqst.2018.257726.669035

الفت‌فصیح، سمیه (۱۴۰۲). ساختار روایی داستان سنگر و قمقمه‌های خالی نوشتهٔ بهرام صادقی. *فنون ادبی*، *۱۵*(۱)، ۴۹-۶۴. https://doi.org/10.22108/liar.2023.135470.2196

ایران کتاب (۱۴۰۴). *معرفی کتاب صداع اثر سودابه فضائلی*. بازدید در آبان ۱۴۰۴. https://www.iranketab.ir/book/28453-seda

جاور، سـعیده، علیزاده، ناصـر، و مشـفقی، آرش (۱۳۹۷). گونه‌شـناسـی روایی در رمان رؤیای تبت اثر فریبا وفی بر پایهٔ نظریات ژپ لینت‌ولت، ژرار ژنت و ویلیام جیمز. *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، *۹*(۳۱)، ۳۳-۵۴. https://sanad.iau.ir/Journal/lit/Article/1020662

عباسی، علی (۱۳۸۱). گونه‌های روایتی. *پژوهشنامه علوم انسانی*، (۳۳)، ۵۱-۷۴. https://sid.ir/paper/66779/fa

عباســی، علی، و رشــیدی، ملیحه (۱۳۹۶). ســاختار رمان به هادس خوش آمدید براســاس نظریهٔ ژپ لینت‌ولت و گریماس. *دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی*، *۱*(۱)، ۱۲۵-۱۴۵. https://www.narratologyjournal.ir/article_47167.html

فضائلی، سودابه (۱۳۸۹). *صداع*. نیلوفر

لینت‌ولت، ژپ (۱۳۹۰). *رسـاله‌ای در باب گونه‌شـناسـی روایت نقطهٔ دید* (علی عباسـی و ناصـر حجازی، مترجمان). انتشـارات علمی و فرهنگی.

محمدی فشارکی، محسن، و خدادادی، فضل‌الله (۱۳۹۲). بررسی ساختار و گونهٔ روایی در متن سفرنامه ناصرخسرو براساس نظریهٔ ژپ لینت‌ولت. *متن‌شناسی ادب فارسی*، ۵(۳)، ۵۳–۶۸.

https://rpll.ui.ac.ir/article_19367.html?lang=fa

ناظمی سجزئی، زهرا، سیفی، طیبه، و عباسی، علی (۱۴۰۰). گونه‌شناسی روایی در رمان مصابیح اورشلیم علی بدر براساس نظریهٔ ژپ لینت‌ولت. *دوفصلنامه روایت‌شناسی*، ۵(۱۰)، ۵۷۹–۶۰۷.

https://doi.org/10.22034/jlc.2021.133804

**References**

Abbasi, A. (2002). Styles of Narration. *Journal of Human Sciences*, (33), 51-74. https://sid.ir/paper66779/en [In Persian]

Abbasi, A., & Rashidi, M. (2017). Structural examination of the novel “Welcome to Hades” based on the theory of Jaap Lintvelt and Greimas. *Journal of Narrative studies, 1*(1), 125-145. https://www.narratologyjournal.ir/article_47167.html [In Persian]

Agha rab parast, F., & Motie, M. (2018). An Analysis of the Prophet Moses’ Story based on Jaap Lintvelt's Theory. *Iranian Journal for The Quranic Sciences & Tradition*, *51*(1), 25-44. https://doi.org/10.22059/jqst.2018.257726.669035 [In Persian]

Fazaeli, S. (2010). *Sodaa*. Niloofar. [In Persian]

Genette, G. (1972). *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil.

Iran Book. (2025). *Introducing the book "Sada'" by Sudabeh Fada'eli*. Revisited in December 2025. https://www.iranketab.ir/book/28453-seda [In Persian]

Javar, S., Alizadeh, N., & Moshfeghi, A. (2017). Narrative Typology in Fariba Vafi’s Dream of Tibet: Based on the Theories of Jaap Lintvelt, Gerard Genette, and William James. *Journal of literary Criticism and Stylistics Research*, *9*(31), 33-54. https://sanad.iau.ir/Journal/lit/Article/1020662 [In Persian]

Lintvelt, J. (2011). *Essay on Narrative Typology and Point of View* (A. Abbasi & N. Hejazi, Trans). Elmi va Farhangi. [In Persian]

Mohammadi Fesharaki, M., & Khodadadi, F. (2013). The Analysis of Structure and Type of Narration in Nasserkhosrow’s Travelogue based on Jaap Lintvelt’s Theory. *Textual Criticism of Persian Literature*, *5*(3), 53-68. https://rpll.ui.ac.ir/article_19367.html?lang=en [In Persian]

Nazemisejzi, Z., Seyfi, T., & Abbasi, A. (2021). Narrative typology in the novel The Jerusalem's lantern by Ali Badr According to the theory of Jaap Lintvelt. *Journal of Narrative Studies*, *5*(10), 579–607. https://doi.org/10.22034/jlc.2021.133804 [In Persian]

Olfat Fasih, S. (2023). The Narrative Structure of the Story Trench and Empty Thermoses Written by Bahram Sadeghi. *Literary Arts*, *15*(1), 49-64. https://doi.org/10.22108/liar.2023.135470.2196 [In Persian]