Journal of Linguistic Studies Theory and Practice
https://jls.uok.ac.ir

Research paper
Year (Vol.), Season, 2025

Analysis of Innovations in Simin Daneshvar's Novels: Sauvashun, Island of Wandering and Wandering Cameleer

Behnam Dousti[1] | **Teymoor Malmir**[2] | **Ebrahim Badakhshan**[3]

[1] PH.D. Student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Kurdistan, Iran
[2] Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Kurdistan, Iran
[3] Associate Professor of Linguistics. Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj. Kurdistan, Iran.

Article Info

Article type:
Research article

Article history:
Received: 19 Oct. 2025
Accepted: 24 Dec. 2025

Keywords:
Simin Daneshvar,
Sauvashun,
Wandering Island,
Wandering Cameleer,
elements of the story

ABSTRACT

This study examines Simin Daneshvar's narrative innovations in her three novels *Sauvashun*, *The Wandering Island*, and *The Wandering Camel Driver* through a descriptive–analytical approach, focusing on characterization, the narrator, and point of view, in order to elucidate the reasons for Daneshvar's prominence and influence in Iranian fiction. By employing various forms of interior monologue in all three works, the author seeks to enhance the transparency of the plot structure. Given the representation of the central themes of *Sauvashun* through the mental, emotional, and spiritual concerns of the focal character (Zari), as well as her solitude and love for her husband and children, the use of a first-person narrator could have more directly connected the reader's emotions to Zari's inner world and created a stronger correspondence between theme and narrative technique.

Cite this article: Dousti, B., Malmir, T., Badakhshan, E. (2026). "Analysis of Innovations in Simin Daneshvar's Novels: *Sauvashun*, *Island of Wandering* and *Wandering Cameleer*". *Journal of Linguistic Studies: Theory and Practice*, Year (Vol.), …-…..

© The Author(s).

Publisher: University of Kurdistan.

DOI: 10.22034/jls.2025.144759.1310

1. Introduction

Simin Daneshvar is the first and most renowned Iranian female novelist. She published the novel *Sauvashun* in 1969. This was followed by *Island of Wandering* in 1993 and *Wandering Cameleer* in 2001. The central characters in Daneshvar's works are women, and the stories are often narrated from their point of view. One of the objectives of writers can be the innovative application of narrative elements to advance the governing idea of the work. Innovation in how something is told is the distinguishing feature and the criterion for valuing literary works, especially the novel genre. Every writer has a unique style and method for storytelling and expressing their mental concepts. Some writers, throughout their literary and artistic lives, repeat a fixed and specific style and a method of writing and processing, far from any change, creativity, or innovation, while others avoid repetition. Among the criteria for measuring the manner and extent of innovation in novel writing is assessing the way and degree to which creativity is employed in selecting new and modern forms of story elements. Attention must be paid to how and with what quality these elements are utilized, and how innovative the influence of these factors and elements on each other is, and to what extent.

2. A brief note of previous works

Numerous studies have been conducted on Simin Daneshvar's trilogy of novels, which, despite analyzing narrative structure and certain fictional elements such as narrative time components, theme, and characterization, none of these previous studies have addressed the trajectory of repetition and innovation in her work.

3. Results & discussion

The narration of Simin Daneshvar's trilogy of novels is entrusted to a third-person limited narrator. In this method, the narrator hides behind the focal character, moves alongside them, and records events. The reader only becomes privy to those scenes and occurrences where the focal character is present, only able to see and hear what that character sees and hears. In the aforementioned works, the narrative voice and the narrative focus differ; meaning, the reader hears the voice of the third-person narrator but observes the scenes and events through the focal character's eyes. In other words, the narrative voice is external, while the narrative focus is internal, and instead of an external narrator overseeing everything from the outside, the focal character views the events from within. The representation of *Sauvashun*'s theme is achieved through narrating the life story of Zari, and the story's events are linked to her concerns and thoughts, especially in her dual roles as a wife and a mother. Considering that Zari's concerns for maintaining family tranquility are also largely narrated from the angle of her mind, choosing a first-person narrator could have created a greater harmony between the theme and the narrative method. This is because, by choosing a first-person narrator, the reader directly engages with Zari's thoughts and psyche, feels the weight of her concerns, and can better sense her anxiety and love for Yousef and her children, without having to hear her concerns indirectly through an external narrator. In *Island of Wandering* and *Wandering Cameleer*, given the absence of a single hero and the equal contribution of the main characters and their thoughts to advancing the plot, the choice of third-person limited perspective is an intelligent selection and is consistent with the theme of a generation's wandering. Daneshvar, who had revolted against the patriarchal system in Iranian fiction with the introduction of the character Zari in *Sauvashun*, skillfully managed in *Island of Wandering* and *Wandering*

Cameleer to display the contradiction and duality of tradition versus modernism in the Iranian society of that time by creating the character Hasti, introducing her as a symbol and representative of a generation's bewilderment and wandering through a network of behavioral contradictions.

4. Research methodology

The research methodology is descriptive-analytical, and the data were collected library-style through document analysis and then analyzed using the content analysis technique.

5. Conclusion

In the novel *Sauvashun*, there is a lack of proportion between the narrator and the theme. Considering that the central character's concerns are represented through her mind, choosing a first-person narrator could have accompanied the reader in understanding her mental state. Daneshvar has succeeded in establishing a greater balance among narrative elements in her last two novels. In the two novels, *Island of Wandering* and *Wandering Cameleer*, the choice of a third-person narrator is intelligent due to the absence of a single protagonist and the writer's unbiased narration of the conflicting ideas of a bewildered generation and the description of their disagreements with each other and with others. The author has succeeded in rebelling against the obsolete and deeply rooted ideas in the souls of Iranian women by creating dynamic and believable characters such as Zari and Hasti. Another aspect of innovation in is *Island of Wandering* and *Wandering Cameleer* the author's presence alongside the fictional characters, which led her to experiment with a new method compared to the narration of *Sauvashun*. Furthermore, in these two works, despite using the repetitive limited third-person point of view, the continuous shift between the third-person and first-person perspectives confirms the characters' mental turmoil and psychological crises, rendering the narrative plot non-linear and increasing ambiguity and bewilderment for the readers.

نشریهٔ پژوهش‌های زبان‌شناسی

نظریه و کاربرد

دورهٔ ....، شمارهٔ ....، شمارهٔ پیاپی ...، فصل ۱۴۰۴، ص ...-...

تحلیل نوآوری‌های سیمین دانشور در رمان‌های سووشون، جزیرهٔ سرگردانی و ساربانْ سرگردان

بهنام دوستی[۱]، تیمور مالمیر[۲]، ابراهیم بدخشان[۳]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. behnamdousti@gmail.com

۲. (نویسندهٔ مسؤول)، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. t.malmir@uok.ac.ir

۳. دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشکدهٔ زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران، badakhshan@uok.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ وصول:
۲۷ مهر ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش:
۳ دی ۱۴۰۴

واژه‌های کلیدی:
سیمین دانشور، سووشون، جزیرهٔ سرگردانی، ساربانْ سرگردان، عناصر داستان

چکیده

نوآوری‌های سیمین دانشور را در نگارش سه رمان *سووشون*، *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* با روش توصیفی تحلیلی، ازنظرِ شخصیت‌پردازی، راوی و زاویه‌دید بررسی می‌کنیم تا سبب شهرت و تأثیرگذاری دانشور در داستان‌نویسی ایرانی روشن شود. نویسنده با به‌کارگیری انواع تک‌گویی در هر سه اثر، جهت شفافیت پیرنگ داستان‌ها می‌کوشد. باتوجه‌به بازنمایی درونمایهٔ *سووشون* در افکار و دغدغه‌های ذهنی و روحی شخصیت کانونی‌گر (زری) و تنهایی و عشق او به همسر و فرزندانش، استفاده از راوی اول‌شخص می‌توانست احساس خواننده را به‌صورتِ مستقیم به ذهنیات زری گره بزند و میان درونمایه و شیوهٔ روایت، تناسب بیشتری برقرار کند. در *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان*، باتوجه‌به عدم وجود شخصیت قهرمان و سهم یکسان شخصیت‌های اصلی و افکار آنها در پیشبرد طرح داستان، انتخاب زاویه‌دید سوم‌شخص محدود، با درونمایهٔ سرگردانی نسلی تناسب دارد. استفاده از پیرنگ غیرِخطی و نوسان زاویه‌دید جهت نمایش آشفتگی روحی شخصیت‌ها در روایت *ساربانْ سرگردان* تازگی دارد.

استناد: دوستی، بهنام، مالمیر، تیمور، بدخشان، ابراهیم (۱۴۰۴). «تحلیل نوآوری‌های سیمین دانشور در رمان‌های سووشون، جزیرهٔ سرگردانی و ساربانْ سرگردان». *پژوهش‌های زبان‌شناسی: نظریه و کاربرد*، دوره (شماره)، ...-....

ناشر: دانشگاه کردستان

حق مؤلف: نویسندگان

DOI: 10.22034/jls.2025.144759.1310

۱. مقدمه

سیمین دانشور اولین و مشهورترین داستان‌نویس زن ایرانی است. رمان *سووشون* وی در سال ۱۳۴۸ منتشر شده است. بعد از آن *جزیرهٔ سرگردانی* در سال ۱۳۷۲و *ساربانْ سرگردان* در سال ۱۳۸۰ چاپ شده است. شخصیت‌های محوری آثار دانشور زنان هستند و داستان‌ها نیز غالباً از نظرگاه آنان روایت می‌شود.

یکی از اهداف نویسندگان می‌تواند به‌کارگیری نوآورانهٔ عناصر داستانی در راستای پیشبرد اندیشهٔ حاکم بر اثر باشد. نوآوری در چگونه گفتن، وجه تمایز و معیار ارزش‌گذاری میان آثار ادبی و به‌طور خاص نوع ادبی رمان است. شاید مناسب‌ترین شیوهٔ ارزش‌گذاری رمان براساس نوع تدوین عناصر سازندهٔ رمان آن باشد. یک رمان خوب و دقیق مانند بدن زنده‌ای است که عناصر سازنده‌اش با هم ارتباطی ارگانیک و اندام‌وار دارند. این ارتباط ارگانیک و اندام‌وار سبب می‌شود موضوع و درونمایهٔ رمان به‌خوبی و ظرافت ارائه شود و ذهن مخاطب را درگیر کند. قطعاً انتخاب زاویه دید، نوع راوی، چگونگی توصیف، فصل‌بندی و مواردی از این دست می‌تواند در ارائهٔ موضوع و درونمایه مؤثر باشد. جمال میرصادقی دربارهٔ اهمیت توجه به عناصر داستان می‌گوید: «فراگیری فنون داستان‌نویسی در نقد ادبی نیز به کار می‌آید و ادبیات داستانی بر پایهٔ ضابطهٔ علمی مورد سنجش قرار می‌گیرد و ارزیابی آثار که متأسفانه در کشور ما دچار آشفتگی و بی‌سروسامانی و حب و بغض است، ضابطه و قاعده‌ای پیدا می‌کند و قضاوت‌ها و داوری‌ها، دیگر براساس سلیقه و ذوق شخصی صورت نمی‌گیرد» (میرصادقی، ۱۳۹۸: ۱۵). گفتنی است که ممکن است رمانی از نظر به‌کارگیری عناصر داستانی، ایرادی نداشته باشد؛ ولی درنهایت با اثری متوسط و میان‌مایه روبه‌رو شویم. البته تشخیص میان‌مایه بودن یا متوسط بودن یک اثر ادبی، دشواری‌هایی دارد و ممکن است منتقد را به ورطهٔ اعمال سلیقه بکشاند. برای جلوگیری از این امر باید توجه داشت که برآیند کلی یک اثر منجر به ابداع شده است یا خیر. ابداع و نوآوری در مضمون‌پردازی و به‌کارگیری عناصر داستانی برای بیان آن، راه را بر اعمال سلیقهٔ منتقد می‌بندد. همچنین، توجه به ساخت داستان نیز می‌تواند به منتقد در این زمینه کمک شایانی کند. از نظر هاوتورن، ساخت شباهت زیادی با پیرنگ دارد ولی با آن یکی نیست؛ «اگر پیرنگ رمان را چیزی بدانیم که ترتیب حوادث داستان آن را می‌سازد، ساخت رمان متضمن چیزی بیش از داستان و دربرگیرندهٔ کل سازمان اثر در مقام یک قطعهٔ ادبی و یک اثر هنری است» (هاوتورن، ۱۳۹۵: ۷۶–۷۵). توجه به ساخت، به منتقد کمک می‌کند که به کلیت یک رمان توجه بیشتری کند. در یک اثر ادبی ناب، اجزا به‌نحوی کنار هم چیده شده‌اند که تغییر یکی از آنها منجر به انهدام کلی ساخت اثر خواهد شد. رمانی که به این ساخت ادبی و هنری دست یافته باشد، اجزایش در ارتباطی ارگانیک قرار می‌گیرند؛ مثلاً راوی اول‌شخص رمانی که به این حد از انسجام و ساخت رسیده باشد، قابل تغییر به راوی سوم‌شخص و دانای کل نیست؛ زیرا چیدمان نویسنده و پیرنگ روایتی که برگزیده ایجاب کرده که از این نوع زاویه‌دید استفاده کند و با تغییر آن قطعاً ساخت فرو می‌ریزد و اثرگذاری خود را از دست می‌دهد.

هر نویسنده، شیوه و روش خاصی در داستان‌نویسی و بیان مفاهیم ذهنی خود دارد. برخی نویسندگان در عمر ادبی و هنری خویش، یک سبک ثابت و خاص و یک شیوهٔ نگارش و پردازش را دور از هرگونه تغییر، خلاقیت و نوآوری تکرار می‌کنند اما برخی نیز از تکرار پرهیز می‌کنند. از معیارهای سنجش چگونگی و میزان نوآوری در داستان‌نویسی، سنجش نحوه و میزان کاربست خلاقیت در انتخاب شکل‌های تازه و نوین عناصر داستان است. باید دقت کرد که این عناصر چگونه و با چه کیفیتی به کار گرفته شده‌اند و تأثیر این عوامل و عناصر بر یکدیگر چگونه و تا چه اندازه نوآورانه است.

در این مقاله، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، با دقت در عناصر «راوی»، «شخصیت» و «زاویه‌دید» سه رمان *سووشون*، *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* تلاش کرده‌ایم به این پرسش‌ها پاسخ دهیم که نویسنده تا چه میزان از عهدهٔ انتخاب راوی و زاویه‌دید برآمده است؟ وضعیت تناسب راوی و زاویه‌دید با سایر عناصر داستانی در هریک از رمان‌ها چگونه است؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

پاینده (۱۳۸۲)، با اطلاق شهرزاد پسامدرن به دانشور، سبک نگارش رمان‌های *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* را پسامدرنی می‌داند؛ برخی از شگردهای پسامدرنی نظیر فراداستان، دور باطل، اتصال کوتاه و جنبهٔ وجودشناسی را در این دو اثر بررسی کرده است.

قبادی (۱۳۸۳)، در کوششی جهت بازشناسی نوآوری‌ها و وجوه ممیزهٔ آثار دانشور، معتقد است دانشور علی‌رغم تسلط بر شگردهای پیشرفتهٔ داستان‌نویسی جهان و با آگاهی نسبت به زیبایی‌شناسی و فنون زیبانوشتن، اسیر محدودیت‌های ناشی از تعصب به مکتبی خاص نشده و توانسته است برخی ویژگی‌های مکاتب ادبی غربی را درون ساختار داستان خویش جای دهد.

سرشار (۱۳۸۳)، به نقد ساختار و شیوهٔ بیان در دو رمان *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* پرداخته است و با بررسی نحوهٔ چینش فصول و چگونگی کاربست عنصر زاویه‌دید در هر یک از این فصل‌ها، ایراداتی از قبیل بخش‌بندی غیرِضروری در برخی فصول، طرح جابه‌جای برخی ماجراها، منفعل‌بودنِ برخی فصول در پیشبرد طرح داستانی و خروج بدون توجیه از چارچوب‌های تعریف‌شده برای زاویه‌دید دانای محدود را بر آثار مذکور وارد دانسته است.

قبادی و نوری (۱۳۸۶)، وجوه و ابعاد نمادپردازی در رمان‌های دانشور و تحلیل تحولات نمادپردازی او را بررسی کرده‌اند. از نظرِ ایشان، نمادپردازی دانشور از *سووشون* تا *ساربانْ سرگردان* سیری از سادگی و استواری و روشنی، به غموض و پیچیدگی است.

اردلانی (۱۳۸۷)، با دسته‌بندی زمان داستانی به سه دستهٔ گاهنامه‌ای، ذهنی و زمان نقل داستانی، به این نتیجه رسیده است که روایت در این داستان بیشتر به شکل گذشته‌نگر در جریان است گاهی نیز در قالب روایت آینده‌نگر، به پیش‌بینی وقایع می‌پردازد.

محمدی و طلاپور (۱۳۹۱)، شخصیت‌پردازی رمان *سووشون* را براساسِ دو شیوهٔ شخصیت‌پردازی نمایشی و گزارشی بررسی کرده‌اند. گلشیری، در کتاب *جدال نقش با نقاش*، در پی آن است که براساس

آثار دانشور، شیوه و روند عبورکردن وی را به‌عنوانِ یک زن «با وجود تبعیت از مضایق فکری خودش و ابتلا به مخمصه‌های فکری آل احمد» (گلشیری، ۱۳۹۲: ۱۳)، از سلطهٔ مردانه مخصوصاً شیوهٔ فکری آل احمد تبیین کند. گلشیری به نقشی که فکر و آثار آل احمد در رمان *سووشون* به تفصیل پرداخته است. در نهایت، تقابل را هسته و ساختار اصلی این رمان می‌داند که «سلسلهٔ علّیِ وقایع رمان، براساس آن هستهٔ تقابل و این دو سطح متقابل و بالاخره متداخل، معنای ظاهری رمان را می‌سازد» (همان: ۱۴۰). ازنظرِ گلشیری، «*سووشون* از سطح رابطهٔ یک زن و شوهر، یا تقابل زری با جهان بیرون در یک دورهٔ مشخص تاریخی درمی‌گذرد و بر زمان دیگری صادق می‌شود و این همان مختصهٔ رمزی رمان است» (همان). گلشیری از روند زن در داستان *شهری چون بهشت* تا *سووشون* را در نظر دارد، اما موضوع تحقیق ما مربوط به رمان *سووشون* و پس از آن است.

رضویان (۱۳۹۳) با انطباق قهرمان داستان *سووشون* با قهرمان مسئله‌دار لوکاج و گلدمن، یوسف را قهرمانی مبارز و عملگرا معرفی کرده که با مرگ خود زری و برخی دیگر از اشخاص داستان را به یک خودآگاهی سیاسی رسانده و موجب تکوین و تحوّل آنها شده است. رنجبر (۱۳۹۳) معتقد است که رمان دوجلدی *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* دارای دو سطح داستانی یا روایی و رمزی یا تأویلی است و شواهد و قراین حاکی از آن است که هرکدام از شخصیت‌های داستانیِ هستی، سلیم و مراد، به تنهایی از مجموع خصایص شخصیت‌های تاریخی آل‌احمد، شریعتی، ملکی، فردید، بازرگان و دانشور ساخته شده‌اند.

شاکری و رمشکی (۱۳۹۴)، مؤلفه‌های زمان روایی در *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* را بررسی کرده‌اند. از نظرِ ایشان، نویسنده بیشتر از روایت گذشته‌نگر و لحظه به لحظه بهره برده است؛ همچنین گذشته‌نگری را وجه غالب داستان و ابزار اصلی سبک روایی نویسنده، و کارکرد نوع درونی آن را ترسیم روابط بین شخصیت‌ها و کنش فردی و اجتماعی‌شان دانسته‌اند.

میرعابدینی به تحلیل فکر اصلی حاکم بر رمان بر بستر تاریخ مشخصی از وقایع سیاسی و اجتماعی ایران پرداخته و آن را اثری رمزی و سیاسی با لایه‌های درونی دانسته است (میرعابدینی، ۱۳۹۷: ۴۷۳–۴۷۹). همچنین، رمان *جزیرهٔ سرگردانی* را ترکیبی از وقایع‌نگاری‌های تاریخی و خیال‌پردازی‌های داستانی با نقش‌آفرینی شخصیت‌های داستانی و چهره‌های تاریخی دانسته است. ساخت رمان را محصول تقابل شخصیت عینی و واقعی نویسنده با شخصیت «هستی» به‌عنوانِ تصویر تخیّلی و داستانی او می‌داند. معتقد است که داستان میان یک فضای تخیّلیِ داستانی و فضای مستندِ تاریخی سرگردان مانده و نتوانسته است شخصیت‌های تاریخی حاضر در داستان را تا حد یک شخصیت داستانیِ زنده برکشد (همان: ۱۳۸۰–۱۳۸۵).

شوریابی و همکاران (۱۴۰۰)، شخصیت‌های *سووشون* را تمثیلی پنداشته‌اند؛ زری را تمثیلی از جنس زن و به‌طورِ خاص مؤلف، یوسف را تمثیلی از امام حسین(ع)، سیاوش و نمایندهٔ روشنفکران و زینگر و مک‌ماهون را تمثیلی از استعمار دانسته‌اند.

ناصری و مالمیر (۱۴۰۲) به تبیین و تحلیل پیکربندی روایت، کانونی‌سازی و نشانه–معناشناسی داستان کوتاه ماه نیمروز پرداخته‌اند. دریانورد و همکاران (۱۴۰۲)، بحران هویت زنان را در *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* بررسی کرده‌اند. آنان معتقدند بحران هویت زنان در این رمان‌ها، در سال‌های ملتهب قبل از انقلاب اسلامی و سال‌های آغازین انقلاب تا آغاز جنگ، منجر به تقابل اشرافیت و محرومیت، تقابل سنت و مدرنیته، غربزدگی و غربگرایی، نفوذ مکتب‌های فکری مدرن، تقابل اعتقادات مذهبی و دیدگاه‌های فمینیستی شده است. رضویان و زارع (۱۴۰۲)، سبک زنانهٔ داستان‌های کوتاه غزاله علیزاده را بررسی و تحلیل کرده‌اند.

سلطانی و همکاران (۱۴۰۴)، با واکاوی عناصر رئالیستی در رمان‌های *سووشون*، *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان*، چگونگی بازتاب واقعیت‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایران در دهه‌های میانی قرن بیستم را از منظر «رئالیسم نمادین»، تبیین کرده‌اند.

۳. مبانی نظری پژوهش

تولان، روایت را توالی نظام‌مند رویدادهایی می‌داند که به شکلی غیرِتصادفی و از پیش تعیین شده در کنار هم قرار گرفته‌اند (تولان[1]، ۱۳۸۳: ۲۰). داستان یعنی «رخدادهای روایت‌شده که از طرز قرارگیری در متن، منتزع و براساسِ نظم گاهشمارانه برساخته می‌شوند و نیز شرکت‌کنندگان در این رخدادها» (ریمون–کنان[2]، ۱۳۸۷: ۱۲). شاکلهٔ داستان را عناصر آن تشکیل می‌دهند. قرارگرفتنِ این عناصر در کنار یکدیگر منجر به خلق یک کلیّت و یک سازهٔ واحد می‌شود و هرکدام از آنها نقشی کاربردی در این سازه دارند که عدم پرداخت صحیح آن به کلیّت داستان لطمه می‌زند.

هریک از عناصر، تعاریف، انواع، زیرمجموعه‌ها و ریزه‌کاری‌های متفاوتی دارند. پیرنگ، «نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول» (فورستر[3]، ۱۳۹۱: ۱۱۸). پیرنگ می‌تواند خطی و غیرِخطی باشد؛ در پیرنگ خطی ترتیب چیدمان وقایع در متن داستان منطبق بر نظم وقایع در جهان داستانی است. اما در پیرنگ غیرِخطی میان ترتیب و توالی رخدادهای موجود در متن با جهان داستانی ناهماهنگی وجود دارد. منظور از متن، «همان چیزی است که پیش رو داریم و رخدادهایش لزوماً نظم گاهشمارانه ندارند» (ریمون–کنان، ۱۳۸۷: ۱۲).

اگر عمل روایتگری بعد از وقوع رخدادها صورت گیرد به آن روایت مؤخر یا گذشته‌نگر می‌گویند. اگر پیش از وقوع رویدادها صورت گیرد، به آن روایت مقدم می‌گویند و اگر همزمان با وقوع رویدادها صورت گیرد، به آن روایت همزمان می‌گویند (پرینس[4]، ۱۳۹۵: ۳۲). همه چیز در رمان صرفاً برای

[1]Tulane
[2]Rimmon -Kenan
[3]Forster
[4]Prince

نمایش شخصیت داستان و تحوّل اوست و «هنگامی که از شخصیت‌ها در روایت سخن می‌گوییم منظورمان عامل‌های کنش داستان است» (کوری[1]، ۱۳۹۵: ۱۹۸).

درونمایه، اندیشهٔ حاکم بر اثر است. رشته‌ای است که در سراسر داستان کشیده می‌شود و زمینه‌ساز پیوند عناصر داستانی از قبیل حادثه‌ها، وضعیت و موقعیت‌های داستان است (میرصادقی، ۱۳۹۸: ۲۲۹).

در هر روایتی حداقل یک راوی وجود دارد (پرینس، ۱۳۹۵: ۱۶). «راوی‌ها نقطهٔدید دارند» (کوری، ۱۳۹۵: ۱۳۹). بر همین اساس «تشخیص اینکه چه کسی راوی است و تشخیص اینکه نقطهٔدید کدام شخصیت، آن روایتگری را جهت می‌دهد، آشکارا دو چیز متفاوتند» (همان: ۱۴۳). زاویه‌دید، نمایشگر شیوهٔ ارائهٔ مواد و مصالح داستانی از نویسنده به خواننده است و رابطهٔ نویسنده با داستان را نشان می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۹۸: ۵۰۵). زاویه‌دید انواع مختلفی دارد؛ «زاویه‌دید اول‌شخص، شیوه‌ای در نقل داستان است که در آن گوینده یا گوینده‌هایی داستانی را با ضمیر اول‌شخص مفرد یا جمع (من- ما) روایت می‌کنند» (میرصادقی، ۱۴۰۱: ۱۷). در زاویه‌دید دوم‌شخص، خواننده به یکی از شخصیت‌های درون داستان تبدیل می‌شود و ناگزیر صدا و دیدگاه شخصیت را بر خود حمل می‌کند (بولتر[2]، ۱۳۹۸: ۲۷۲). شیوهٔ سوم‌شخص بر دو نوع است: دانای کل و سوم‌شخص محدود. در شیوهٔ دانای کل، «نویسنده همچون ربّ‌النوعی بر بلندای داستان نشسته و اعمال کلیهٔ اشخاص آن را روایت می‌کند» (مندنی‌پور، ۱۳۹۵: ۹۸-۹۹). در شیوهٔ سوم‌شخص محدود، نویسنده، تنها می‌تواند به ذهن یک یا چند نفر از شخصیت‌ها نفوذ کند. در این روش راوی پشت سر شخصیت کانونی‌گر پنهان می‌شود و دانش راوی از وقایع در حدود دانایی اوست (همان: ۹۹). منظور از شخصیت کانونی‌گر، شخصیتی است که راوی به‌عنوانِ کانونی‌ساز تمام وقایع را از نظرگاه او می‌نگرد. «دو مفهوم بنیادی در بررسی کانون روایت عبارتست از عامل کانون (مشاهده‌گر) و مورد کانون (مورد مشاهده)» (مارتین[3]، ۱۳۹۳: ۱۰۹). «تک‌گویی؛ صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد» (میرصادقی، ۱۳۹۸: ۵۳۲). اگر تک‌گویی در متن داستان برای مخاطبی خاص یعنی دیگر شخصیت‌های داستان روایت شود، از نوع تک‌گویی بیرونی است. اما در تک‌گویی درونی مخاطبی وجود ندارد و «روای به کمک بازگویی آنچه در ذهنش می‌گذرد واقعهٔ داستان را نقل می‌کند» (مستور، ۱۳۹۱: ۴۳). در تک‌گویی درونی اگر بازگویی ذهنیات شخصیت به شیوهٔ اول‌شخص صورت بگیرد، تک‌گویی درونی مستقیم است و اگر این بازگویی به شیوهٔ سوم‌شخص انجام شود، به آن تک‌گویی درونی غیرِمستقیم می‌گویند.

3. Currie
4. Boulter
5. Martin

۴. راوی و زاویه‌دید در سووشون

سووشون در بیست و سه فصل روایت شده است. نسبت ترتیب بازگویی رویدادها و حوادث در متن روایت با توالی حوادث در جهان داستانی، به‌گونه‌ای است که به روایت، پیرنگی خطی بخشیده است؛ وجه غالب رمان، خطی‌بودن و در زمان حال جریان داشتنِ روایت است. روایت بر عهدهٔ راوی برون‌داستانی سوم‌شخص محدود به ذهن زری است. راوی پشت سر شخصیت کانونی‌شده پنهان می‌شود و پا به پای او حرکت می‌کند و به ثبت وقایع می‌پردازد و خواننده فقط در جریان آن دسته از صحنه‌ها و اتفاقات قرار می‌گیرد که شخصیت زری در آنجا حضور دارد و تنها می‌تواند دیده‌ها و شنیده‌های زری را ببیند و بشنود. یوسف اگرچه قهرمان داستان است اما به دلیل محدود بودن زاویه‌دید به ذهن زری، تنها آن هنگام که نزدیک زری است از اعمال و گفتار او مطّلع می‌شویم. حتی خواننده از نقطهٔ اوج داستان یعنی کشته‌شدن یوسف هم با تأخیر مطّلع می‌شود و تنها زمانی از مرگ یوسف آگاه می‌شود که زری هم در صحنه حاضر باشد. چون امکان حضور زری در تمام صحنه‌های داستان غیرِطبیعی و غیرِقابل باور می‌نماید، راوی در برخی موارد شخصیت کانونی‌شده را وادار کرده است که از صحنه خارج شود، فال‌گوش بایستد و پنهانی استراق سمع کند (دانشور، ۱۴۰۰: ۸۶).

در این رمان صدای روایت و کانون روایت با هم تفاوت دارند؛ یعنی ما صدای راوی سوم‌شخص را می‌شنویم اما صحنه‌ها و وقایع را از دریچهٔ چشم زری مشاهده می‌کنیم. اگر به روایت سرکشی زری از دارالمجانین دقت کنیم، می‌بینیم که مخاطب از دریچهٔ چشم زری ولی با صدای راوی سوم‌شخص در جریان وقایع قرار می‌گیرد (دانشور، ۱۴۰۰: ۱۰۰–۱۰۱). یا مثلاً در عبارت «پشت میز آرایش، داشت ایستاده بزک می‌کرد. از پنجرهٔ اطاق خواب می‌توانست باغ را ببیند» (همان: ۳۱)، مخاطب صدای راوی را می‌شنود اما صحنه را از کانون چشم زری به‌عنوانِ شخصیت کانونی‌ساز می‌بیند. موارد بیشتر را می‌توان در سراسر روایت مشاهده کرد. در مجموع حوزهٔ ادراکی راوی، چشم و گوش زری است. مثلاً در فصل هفدهم که کانون روایت دیده‌های افسر ارتشی است و یا در تک‌گویی بیرونی عزّت‌الدوله در فصل هشتم، مخاطب باز هم از طریق شنیده‌های زری در جریان وقایع قرار می‌گیرد و چون زری نمی‌تواند سخنان خانم فاطمه را که دورتر از در اتاق خواب نشسته است، بشنود، مخاطب نیز در جریان سخنان خانم فاطمه قرار نمی‌گیرد.

راوی دانای کلِ محدود به ذهن زری، در کلیّت رمان دستخوش تغییر می‌شود و در فصول ششم، هشتم و هفدهم، روایت با زایهٔ دید اول‌شخص و به شیوهٔ تک‌گویی ادامه می‌یابد و چون این تک‌گویی‌ها در متن داستان برای مخاطبی خاص یعنی دیگر شخصیت‌های داستان روایت می‌شوند، از نوع تک‌گویی بیرونی به شمار می‌روند. این تمهید روایی بدان سبب است که مخاطب در جریان آن دسته از حوادث و اتفاقاتی هم که زری به‌عنوانِ کانونی‌گر روایت در آنجا حضور نداشته است قرار گیرد. نویسنده متوجه شده است که با زاویه‌دید سوم‌شخص محدود نمی‌تواند برخی از زوایای تاریک پیرنگ را روشن سازد؛ به همین خاطر با واگذاری روایت به عزّت‌الدوله و خانم فاطمه در قالب تک‌گویی بیرونی، سعی در

گسترش پیرنگ و گسترش حوزهٔ آگاهی مخاطب دارد. نکتهٔ حائز اهمیت دیگر روایت رؤیاگونه و هذیان‌گونهٔ فصل بیست و یکم است. در این فصل که ابتدا با زاویه‌دید سوم‌شخص و سپس با تک‌گویی درونی غیرِمستقیم زری پیش می‌رود، روایت مدام بین زمان گذشته و حال جابه‌جا می‌شود. در تک‌گویی درونی غیرِمستقیم، راوی نیز در داستان حضور دارد و همپای تک‌گویی درونی شخصیت، در انتقال ذهنیات او به خواننده شرکت می‌کند و ذهنیات شخصیت را به‌گونه‌ای ارائه می‌کند که گویی این افکار به‌طورِ مستقیم از ذهن شخصیت نقل می‌شوند. تشکیل یک تودهٔ زمانی متشکل از گذشته و حال و آینده و ترتیب ارائهٔ خاطرات و نگارش درهم‌ریختهٔ آنها به‌گونه‌ای است که ممکن است مخاطب آن را سیلان ذهن بپندارد اما باید به این نکته توجه داشت که اگرچه تک‌گویی درونی غیرِمستقیم یکی از شیوه‌های روایت سیال ذهن است؛ با وجود این هیچکدام از ویژگی‌های عمدهٔ این شیوهٔ روایت یعنی اشارات و معانی مبهم، ترکیب‌های غیرِدستوری، گسستگی و عدم انسجام ظاهری، عدم رعایت قواعد نحوی، جملات و عبارات ناقص و پرهیز از نشانه‌گذاری درست در متن این فصل از داستان مشاهده نمی‌شود. چنانچه در این فصل به ترتیب مرور ذهنیات زری دقت کنیم (همان: ۲۵۳–۲۷۵) می‌بینیم که اگرچه گذشته مدام در حال سرازیرشدن به زمان حال و آینده است؛ اما قواعد دستوری و نحوی جملات مرتب و قابل فهم‌تر از آن است که بتوان آن را روایت سیال ذهن نامید و همچنین روایات ذهنی آغاز، میانه و پایان مشخصی دارند و خواننده در فهم روایات با ابهام خاصی روبرو نمی‌شود.

بازنمایی درونمایهٔ *سووشون* در قالب روایت سرگذشت زندگی زری انجام گرفته و حوادث داستان به دغدغه‌ها و افکار او به‌ویژه در دو نقش همسر و مادر پیوند خورده است. باتوجه‌به اینکه دغدغه‌های زری برای حفظ آرامش خانواده نیز عمدتاً از زاویهٔ ذهن او روایت می‌شود، انتخاب راوی اول‌شخص می‌توانست میان درونمایه و شیوهٔ روایت تناسب بیشتری ایجاد کند؛ زیرا با انتخاب راوی اول‌شخص، خواننده به‌طورِ مستقیم با افکار و ذهنیات زری درگیر می‌شود و سنگینی افکار او را بر دوش خود حس می‌کند و بهتر می‌تواند اضطراب و عشق او به یوسف و فرزندانش را احساس کند و نیازی نیست که دغدغه‌های او را به‌صورتِ غیرِمستقیم و از زبان راوی بیرونی بشنود.

علی‌رغم خطی‌بودنِ پیرنگ روایت در رمان *سووشون*، روایات گذشته‌نگر و آینده‌نگر نقش پررنگی دارد. راوی در برخی از روایات گذشته‌نگر از افعال مضارع و ماضی نقلی استفاده کرده است و با این کار قصد داشته است که برخی خاطرات را در ذهن شخصیت‌ها، زنده و تازه نشان دهد. زنده و تازه بودن برخی خاطرات گذشته در ذهن یک نفر نشانگر درگیری مداوم آن شخص با همان افکار و خاطرات و سرازیر شدن مداوم گذشته در زمان حال است. از آنجایی که روایت خاطرات از زاویه‌دید سوم‌شخص، خواننده را غیرِمستقیم و باواسطه در جریان افکار ذهنی شخصیت‌ها قرار می‌دهد، حتی استفاده از افعال مضارع و ماضی نقلی هم نمی‌تواند به خوبی زنده و تازه بودن خاطرات را به خواننده منتقل کند؛ بنابراین بهتر بود که نویسنده با انتخاب راوی اول‌شخص، خواننده را بدون واسطه در جریان ذهن زری قرار می‌داد و از طریق تک‌گویی درونی مستقیم و هجوم مداوم خاطرات گذشته به زمان حال، او را به‌طورِ

مستقیم در حس زنده‌بودنِ خاطرات با خود همراه می‌کرد. همچنین نویسنده سعی کرده است با بهره‌گیری از روایات آینده‌نگر، تعلیق و هول و ولای داستان را افزایش دهد و با روایتی پیشگویانه، ضمن تعلیق خواننده، او را در حدس پایان‌بندی داستان با خود همراه کند. بهره‌گیری از زاویه‌دید اول‌شخص می‌توانست اضطراب ناشی از این آینده‌نگری را به‌طورِ مستقیم به خواننده منتقل کند و تعلیق داستان را به احساس او گره بزند. در مجموع وقتی ارائهٔ نابهنگامی‌های زمانی از طریق ذهن شخصیت صورت می‌گیرد، بهتر است راوی از نوع اول‌شخص باشد تا ذهن خواننده مستقیماً با ذهن راوی اول‌شخص درگیر شود.

۱.۴ شخصیت‌پردازی در سووشون

حوادث داستان اگرچه حول محور شخصیت یوسف شکل گرفته است اما خواننده در اصل فراز و فرودهای زندگی زری، دغدغه‌های زنانه و مادرانهٔ او و همچنین روند تحوّل شخصیت او را می‌خواند. زری در ابتدای داستان دغدغه و اضطراب آرامش خانه، فرزندان و شوهرش را دارد (همان: ۱۹). شخصیت محافظه‌کاری دارد و سعی می‌کند خود و خانواده‌اش خصوصاً یوسف را از خطر دور نگه دارد. تنهاست و بار مسئولیت خانواده روی دوش او سنگینی می‌کند (همان: ۱۲۲). علی‌رغم تمکن مالی و داشتن زندگی مرفه، از مسئولیت‌های اجتماعی و نوع‌دوستانهٔ خود شانه خالی نمی‌کند اما مانند یوسف دغدغهٔ مسائل کلان اجتماعی را ندارد. سرکشی‌های او از زندان و دارالمجانین و توجه او به بهداشت محلهٔ مردستان گواه همین قضیه است. اولین نشانه‌های تغییر شخصیت زری با جریان عاریه‌گرفتنِ اسب خسرو برای دختر حاکم شروع می‌شود (همان: ۶۰). این تحوّل شخصیت ادامه می‌یابد و برای بار دوم در مهمانی خانهٔ عزّت‌الدوله نمایان می‌شود؛ آنجا که با پاسخ قاطع «نه، نمی‌کنم. عذر می‌خواهم» (همان: ۱۷۴)، درخواست عزّت‌الدوله مبنی بر رساندن یک پاکت به زنی زندانی را رد می‌کند. در نهایت با مرگ یوسف شخصیت زری به‌طورِکلی دستخوش تغییر می‌شود، ترس و واهمه را کنار می‌گذارد و می‌خواهد ادامه‌دهندهٔ راه یوسف باشد (همان: ۲۵۲). شخصیت نهایی و متحوّل‌شدهٔ زری را می‌توان در پایان رمان به خوبی تشخیص داد؛ «شوهرم را به تیر ناحق کشته‌اند... در زندگیش ترسیدیم و سعی کردیم او را هم بترسانیم. حالا در مرگش دیگر از چه می‌ترسیم؟ آب از سر من یکی که گذشته» (همان: ۲۹۱). زری شخصیتی پویا و قابل تعمیم به همهٔ زنان ایرانی است. نمایندهٔ ذهنیت زنان جامعهٔ وقت ایران است و دانشور با خلق و تربیت شخصیت او در پی براندازی بنیان‌های فکری رسوخ‌کرده در روح زنان ایران آن روزگار است. اساساً وجه نوآورانهٔ رمان *سووشون* همین نکته است؛ جایی که نویسنده برای اولین بار شخصیتی را خلق می‌کند که خواهان قیام علیه باورهای نظام مردسالار است.

یوسف، که خان تحصیل‌کرده، روشنفکر، فرزند یک مجتهد و از طبقهٔ زمین‌داران است، شخصیتی تمثیلی دارد و آمیزه‌ای از یک مبارز ضد استعمار، سیاوش پهلوان اسطوره‌ای ایرانی و امام حسین (ع) است. نام و عمل او با نام یوسف پیامبر (ع) که او نیز دستگیر مردمانش در روزگار قحطی بود گره خورده است (همان:۶۲). یوسف قهرمان داستان است و روحیات یک مبارز را دارد؛ مبارزی که خواهان

احقاق حقوق هموطنان خویش است و نمی‌تواند مانند سایر خان‌ها رعیتش را گرسنه ببیند (همان: ۱۸). شخصیت آرام و فرهیخته‌ای دارد و لحن کلام او توأم با آرامش و مهربانی است. به کسی و جایی وابسته نیست و ضمن داشتن استقلال فکری، در زندگی روی پای خودش ایستاده است و این را از نصیحت و نامهٔ او به خواهرش می‌توان فهمید (همان: ۷۷). موافق اسکان عشایر، بهداشت و مدرسه است و با زندگی دشوار و کوچ‌رو ایلیاتی مخالف است (همان: ۴۸). شخصیت متناقض و ایستایی دارد؛ متناقض به این سبب که فرزند مجتهد است و شراب هم می‌نوشد، دکترای اقتصاد کشاورزی دارد، مترجم شعر نیماست و قلیان هم می‌کشد (گلشیری، ۱۳۷۲: ۲۲۷) و ایستا به این دلیل که تا زمان مرگ در جهان داستانی بر یک شیوه و بر یک اعتقاد می‌ماند. دانشور برای خلق این شخصیت از آل احمد الگو گرفته است، مخالفت او با انگلیسی‌ها و حرکات ضد استعماری او بیشتر یک اعتقاد شخصی و یک حرکت انفرادی است و به جنبشی اجتماعی بدل نمی‌شود.

ابوالقاسم‌خان، تیپ ضدِقهرمان و نقطهٔ مقابل شخصیت یوسف است. ترسو، محافظه‌کار و منفعت‌طلب است. یک خودباختهٔ تمام‌عیار که برای نیل به مقصود خود، از هیچ‌گونه تملقی فروگذار نمی‌کند و برخلاف یوسف شخصیت آزادی‌خواه، مبارز و وارسته‌ای ندارد. چاره را تنها در تسلیم و رضا می‌بیند (دانشور، ۱۴۰۰: ۲۵۰) و علی‌رغم آنکه وکیل مردم است، به فکر مردم قحطی‌زده نیست و کوچکترین اعتنایی به آنها ندارد. محافظه‌کاری و سازش‌کاری به قصد منفعت، بارزترین ویژگی اوست. شخصیت ایستایی دارد و تا پایان داستان دستخوش تغییر نمی‌شود و حتی در شرایطی که برادرش را به تیر غیب کشته‌اند، باز هم از محافظه‌کاری و منفعت‌طلبی دست نمی‌کشد (همان: ۲۴۹).

خانم فاطمه (عمه‌خانم) شخصیت متناقضی دارد؛ علی‌رغم مهربانی و علاقه‌ای که به یوسف و خانواده‌اش دارد، گاهی آنها را به باد کنایه و متلک می‌گیرد. طرفدار حق است و به سازشکاری و منفعت‌طلبی خان‌کاکا معترض است. طرز گفتار پرخاشگرانه‌ای دارد و تکرار عبارت «شهر سگساران» حاکی از نگاه تلخ و تیز او به جامعه است. شخصیت ایستایی دارد و خشم و عصبیتش را تا پایان حفظ می‌کند. عادت او به تریاک کشیدن نیز مؤید شخصیت ایستای اوست (ر. ک. همان: ۴۸، ۵۷، ۶۰، ۱۶۷، ۲۵۲).

عزّت‌الدوله شخصیتی مغرور، ریاکار، حسود و دروغگو است. چشمِ دیدنِ زری را ندارد و سعی می‌کند با تحقیر زری و خانواده‌اش از او عقده‌گشایی کند. شخصیت او را می‌توان از لابه‌لایِ گفتار و کنش او تشخیص داد (ر. ک. همان: ۸۶، ۸۸، ۱۵۸).

مستر زینگر سابق و سرجنت زینگر کنونی شخصیتی است که سال‌ها در قالب یک تاجر چرخ خیاطی مشغول جاسوسی برای انگلیسی‌ها است و حال که اوضاع جنگی پیش آمده، چهرهٔ واقعی خود را آشکار کرده است (همان: ۷). زینگر نماد استعمار انگلستان است و همچون استعمارگری کشورش که بر بسیاری از ممالک دنیا سایه انداخته است، او نیز در داستان حضوری سایه‌وار دارد. در بسیاری از گفتگوها و صحنه‌ها نام او هست اما خودش چون روح ناپیداست و این بدان سبب است که نویسنده

تلاش کرده است شخصیت او را به‌گونه‌ای نمایش دهد که مخاطب تنها سایه‌ای از او را در داستان احساس کند و به شکلی استعاری سایهٔ استعمار انگلستان بر ایران را به ذهن مخاطب متبادر کند. همین ویژگی موجب تناسب شخصیت‌پردازی او با درونمایهٔ داستان شده است. تطابق شیوهٔ گفتار او با خارجی بودنش، از او شخصیتی باورپذیر ساخته است. حتی هنگام نقل سخنان او از زبان ملک سهراب نیز همچنان لهجهٔ بریتانیایی او حفظ می‌شود (همان: ۱۷۸).

ملک‌رستم و ملک‌سهراب به زندگی ایلیاتی خو گرفته‌اند و حاضر به تغییر عقاید سنتی‌شان نیستند. جدال یوسف با آنها در داستان، به نوعی جدال سنت با مدرنیته است (همان: ۵۳) و عقاید سنتی آنها در تضاد با عقاید یوسف مبنی بر بهداشت، ساخت مدرسه و اسکان عشایر است. ملک سهراب شخصیت نترس و شجاعی دارد، شاعر است و طبع لطیفی دارد و به تبع شخصیت سنت‌گرایی که دارد، در شعر نیز طرفدار گونهٔ سنتی آن است و با جملهٔ «شعر یک شاعر با جرأتی را که می‌گویند مصرع‌ها را کوتاه و بلند کرده» (همان: ۱۸۰)، به شعر نو متلک می‌گوید. در ابتدا بازیچهٔ دست انگلیسی‌ها است اما رفته‌رفته نشانه‌هایی از پشیمانی از اعمال گذشته در شخصیت او جلوه می‌کند (همان: ۱۸۷) و نهایتاً دچار تحوّلِ شخصیت شده و می‌خواهد از انگلیسی‌ها انتقام بگیرد و دکل‌های نفتی‌شان را آتش بزند.

خسرو و هرمز، نمایندهٔ جوانانی هستند که تفکر چپی دارند و به حزب توده پیوسته‌اند. خسرو در *شاهنامه* پسر سیاوش است و سیاوش در این داستان همان یوسف است که بی‌گناه قربانی می‌شود؛ بنابراین انتخاب نام او هدفمند است. فتوحی نمایندهٔ جنبش چپ است که جوانانی چون خسرو و یوسف جذب او شده‌اند. در مجموع دانشور توانسته است با خلق شخصیت زری، شخصیت پویا و تازه‌ای را به ادبیات داستانی ما معرفی کند. زنی که با حفظ تمام ویژگی‌های نوعی و معمول زنان اعم از عشق به همسر و دارا بودن دغدغه‌های مادرانه، در نهایت ضمن اثرپذیری و اختلاط با ویژگی‌های فکری نویسنده، در سیر طبیعی و باورپذیر حوادث داستان، آنچنان دچار تغییر و دگرگونی می‌شود که با قیام علیه بنیان‌های فکری کهنه و رسوخ‌کرده در روح زنان ایرانی به جریان ضداستعماری و ضدِاستبدادی می‌پیوندد. شخصیت یوسف که به نوعی بازتولید شخصیت جلال آل‌احمد است و سعی در مبارزه با استعمار خارجی دارد، علی‌رغم داشتنِ ویژگی‌هایی که خاص شخصیت اوست، با پذیرش ویژگی‌های کلی و کلیشه‌ای یک قهرمان، نتوانسته است به فردیت برسد و در حد تیپ باقی مانده است. سایر شخصیت‌های داستان نیز راز یا ابهامی در وجودشان ندارند که نیازمند کشف باشد و با پذیرش عموم ویژگی‌های یک گروه یا طبقهٔ خاص، در حد تیپ باقی مانده‌اند.

۲.۴ راوی و زاویه‌دید در جزیرهٔ سرگردانی و ساربانْ سرگردان

راوی *جزیرهٔ سرگردانی*، مانند *سووشون* از نوع برون‌داستانی و سوم‌شخص محدود است. در این رمان تمرکز راوی بر شخصیت هستی است. حوزهٔ ادراکی راوی چشم و گوش هستی است و هستی شخصیت کانونی‌گر داستان است و وقایع داستان از نظرگاه او روایت می‌شود. خواننده از رخدادهایی که شخصیت هستی در آنجا حضور ندارد، یا بی‌اطلاع است یا با تمهید روایی دیگری مطلّع می‌شود. نویسنده برای

اطلاع خواننده از آن دسته اتفاقاتی که هستی در مکان وقوع آنها حضور ندارد، در فصول پنجم، هفتم و هجدهم، زاویه‌دید را به تک‌گویی درونی غیرِمستقیم تغییر داده است. تک‌گویی درونی غیرِمستقیم، ذهن‌خوانی شخصیت توسط راوی است بدون آن که به زبان بیاید و مخاطبی هم ندارد. به عبارت دیگر راوی سوم‌شخص محتویات لایه‌های پیش از گفتار را چنان ارائه می‌کند که گویی این مطالب مستقیم از ذهن شخصیت ارائه می‌شوند. نویسنده سعی کرده است با این تمهید و از طریق کاربست این تک‌گویی‌ها اطلاعاتی را به خواننده ارائه دهد که انتقال آنها با تکیهٔ صرف بر شخصیت کانونی‌گر هستی میسر نبوده است؛ اطلاعاتی که موجب پرکردن شکاف‌های روایت و روشن‌شدنِ زوایای تاریک پیرنگ و برخی شخصیت‌ها شده است؛ اعم از آشنایی بیشتر با شخصیت افسرده و کینه‌توز توران، چگونگی شهادت حسین نوریان، چگونگی مرگ مهرماه، بخش‌هایی از زندگی پنهانی عشرت و ... .

در رمان *ساربانْ سرگردان*، شیوهٔ به‌کارگیری نظرگاه سوم‌شخص محدود با *جزیرهٔ سرگردانی* متفاوت است. بدین صورت که راوی در فصل اول و دوم محدود به ذهن سلیم، در فصل هشتم محدود به ذهن مراد و در سایر فصول محدود به ذهن هستی است و زاویه‌دید در سراسر فصول اول، دوم، چهارم، هشتم و یازدهم مدام بین سوم‌شخص محدود و اول‌شخص در نوسان است. به این صورت که راوی پس از روایت وقایع در زاویه‌دید سوم‌شخص، افکار شخصیت‌ها را داخل گیومه و به‌صورتِ اول‌شخص روایت می‌کند. همچنین در آغاز بخش اول از فصل دوم که زاویه‌دید محدود به ذهن سلیم فرخی است، قسمتی از افکار احمد گنجور هم بیان شده است. در فصل هشتم زاویه‌دید میان دانای محدود، تک‌گویی درونی، تک‌گویی بیرونی و جریان سیال ذهن معلق است و بخش پنجم همین فصل به شیوهٔ من–راوی بیان شده است. عدم دقت نویسنده در به‌کارگیری این شیوه موجب ضعف تألیف در برخی بازنمایی‌های ذهنی شده است؛ مبنی بر اینکه در چند مورد با شروع بازنمایی ذهن اشخاص در قالب قرارگرفتن داخل گیومه، ابتدا راوی سوم‌شخص در جملات ابتدایی با بهره‌گیری از تک‌گویی درونی غیرِمستقیم و استفاده از افعال متناسب با این شیوه به ذهن شخصیت نفوذ می‌کند و باعث می‌شود خواننده نتواند صدای راوی را از صدای شخصیت تشخیص دهد اما بلافاصله افعال جملات بعدی را به شیوهٔ تک‌گویی درونی مستقیم ادا می‌کند که باعث ایجاد ناهماهنگی میان افعال و به تبع آن سردرگمی خواننده می‌شود. (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۸–۲۹).

حوزهٔ ادراکی راوی که در *جزیرهٔ سرگردانی* چشم و گوش هستی بود، در *ساربانْ سرگردان* وابسته به سه شخصیت هستی، سلیم و مراد است. با انتخاب زاویه‌دید سوم‌شخص محدود، صدای راوی و کانون روایت از هم متمایز می‌شوند. یعنی ما صدای راوی سوم‌شخص را می‌شنویم اما از دریچهٔ چشم شخصیت کانونی‌گر صحنه‌ها و وقایع را مشاهده می‌کنیم؛ به عبارت دیگر، صدای روایت، بیرونی و کانون روایت، درونی است و به جای آنکه راوی بیرونی از بیرون همه چیز را زیر نظر داشته باشد، شخصیت کانونی‌ساز از درون به وقایع نظر دارد.

بهره‌گیری از پیرنگ غیرِخطی و به هم ریختن توالی منطقی فصول و نوسان مداوم روایت میان راوی سوم‌شخص و راوی اول‌شخص در رمان *ساربانْ سرگردان*، خواننده را در فهم جهان داستانی دچار آشفتگی و سرگردانی می‌کند. انتخاب این شیوه بدان خاطر است که نویسنده می‌خواهد خواننده را با سرگردانی شخصیت‌های داستانی همراه، و با انتقال آشفتگی روحی آنها به خواننده، میان دو عنصر راوی و درونمایه تناسب ایجاد کند. همچنین از آنجایی که نویسنده در حال روایت و شرح سرگردانی یک نسل است؛ بنابراین انتخاب راوی سوم‌شخص به دو دلیل انتخاب هوشمندانه‌ای است؛ اولاً داستان قهرمان ندارد و راوی در پی اثبات یا جانبداری از عقاید و نظرات هیچکدام از شخصیت‌ها نیست و تنها در حال روایت عقاید ضد و نقیض نسلی سرگردان و شرح تضارب آراء و عقاید آنها با هم و با دیگران است. ثانیاً هستی به‌عنوانِ کانونی‌گر داستان در ظاهر شخصیت اصلی داستان است؛ در صورتی که به عقاید سلیم و مراد به اندازهٔ عقاید هستی پرداخته می‌شود و حتی سلیم را می‌توان شخصیت اصلی *ساربانْ سرگردان* دانست زیرا بیشترین بار تغییر و دگرگونی را متحمل می‌شود. بنابراین حال که راوی به دور از هرگونه قضاوت و جهت‌گیری بیرون از داستان قرار گرفته است و با شرح یکسان عقاید هرکدام از شخصیت‌ها قضاوت و نتیجه‌گیری را به خواننده سپرده است، به نظر انتخاب راوی– سوم‌شخص، انتخابی هوشمندانه و متناسب با سرگردانی شخصیت‌ها و درونمایهٔ داستان است. لازم به ذکر است که دانشور در پرداخت رمان‌های *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* برای بیان ذهنیات شخصیت‌ها برخلاف داستان *سووشون* از راوی اول‌شخص استفاده کرده است و ضمن روایت منفعل و بدون جهت‌گیری سراسر داستان در زاویه‌دید سوم‌شخص، با انتخاب راوی اول‌شخص در بیان ذهنیات، خواننده را بدون واسطه با افکار شخصیت‌ها درگیر کرده و احساس او را به‌طورِ مستقیم با احساس شخصیت‌ها گره زده است.

۳.۴ شخصیت‌پردازی در جزیرهٔ سرگردانی و ساربانْ سرگردان

هستی، محوری‌ترین شخصیت دو رمان به هم پیوستهٔ *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* است. زنی خودساخته و مستقل که میان رد و پذیرش چندین تفکر و ایدئولوژیِ افسارگسیخته، حیران و سرگردان مانده است. تفکراتی از قبیل: اندیشه‌های ملی– مذهبی توران، مارکسیسم مراد پاکدل، سوسیالیزم خلیل ملکی و جلال آل‌احمد، ایدئولوژی‌ستیزی سیمین دانشور و مهدویت انقلابی سلیم فرخی. در *جزیرهٔ سرگردانی* اندیشه‌ها و تفکرات ضد استعماری و ضد استبدادی دارد (دانشور، ۱۳۹۷: ۱۹۹). تازه و نو می‌اندیشد، تنها به جوهر روح خویش معتقد است و به عقاید سنتی اطرافیان بی‌اعتناست (همان: ۲۳). صریح و بی‌پرواست، به سرکوب حقیقت به بهانهٔ حفظ حیا علاقه‌ای ندارد و تنهایی را به ادامهٔ ارتباطی آمیخته به دروغ ترجیح می‌دهد (همان: ۴۲). از آنجایی که در جامعهٔ سنتی ما زنان اولین قربانیان گذار از سنت به مدرنیته بوده‌اند، دانشور به خوبی توانسته است تضاد و دوگانگی سنت – مدرنیسم جامعهٔ وقت ایران را با آفرینش شخصیت هستی به نمایش بگذارد. هستی، دختری رها و سرگردان میان دنیایی از ایده‌ها و اندیشه‌ها، بی‌شباهت به ایران نیست. ایرانی که از دنیای مدرن تنها به ظواهری

عاریتی چون زندگی عشرت و احمد گنجور بسنده کرده اما در واقعیت و در بطن خویش شبیه به شهر حلب است. این دوگانگی تنها مربوط به اندیشه‌های سیاسی هستی نیست، بلکه دانشور توانسته است با ساخت شبکه‌ای از تناقض‌های رفتاری، او را به‌عنوانِ نماد و نمایندهٔ حیرانی و سرگردانی یک نسل معرفی کند. هستی علی‌رغم آشفتگی و سردرگمی در ورطهٔ حیرانی، شخصیت طناز و شوخ‌طبعی دارد. (ر. ک. همان: ۱۸، ۳۴، ۳۸، ۳۹ و ۸۰). در ابتدا بسیار ناامید است و روزگار را پر از سیاهی می‌بیند (همان: ۳۴). اما بعدها و در رمان *ساربانْ سرگردان* به شخصیتی خداجو و امیدوار بدل می‌شود. شخصیت او در هر دو داستان آمیخته به برخی تناقضات رفتاری است. با اینکه برخی رفتارهای او اعم از خواندن قرآن پشت سر متوفی (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۲۳)، ارتباط معنوی و مکاشفه‌گونه با طوطک و بزرگ‌شدن تحت تربیت توران به‌عنوانِ شخصیتی مذهبی حاکی از مذهبی بودن هستی است، با این وجود خیلی مقید به احکام و شرعیات هم نیست. همچنین از دیگر تناقضات رفتاری او سرگردانی او میان تأهل و تجرد است. گاه راضی به اسارت شوهر نیست (دانشور، ۱۳۹۷: ۲۵۴). و گاهی می‌خواهد مانند همهٔ زنان دنیا بچه‌داری بکند (همان: ۳۱۸). در مجموع دانشور توانسته است شخصیتی زنده، باورپذیر و پویا از هستی بسازد که آشفتگی و سرگردانی او در ابتدای داستان در نهایت به آرامش و سکون بدل می‌شود. شخصیت او در هر دو داستان پویا و متغیر است و در پایان هر داستان طیفی از تغییرات روحی و ذهنی را می‌پذیرد. نویسنده برای پردازش شخصیت او شیوه‌های مختلفی را به کار برده است. گاه از زبان دیگر شخصیت‌ها و به شیوهٔ توصیف مستقیم عمل کرده است (همان: ۲۳). گاهی از خلال گفتگوهای او با دیگران به برخی ویژگی‌های شخصیتی او پی می‌بریم. (دانشور، ۱۳۸۰: ۶۹). و گاهی نیز نویسنده با کمک گرفتن از فضا و صحنه، سعی در نمایش اوضاع روحی او داشته است (همان: ۱۳۱).

مراد پاکدل (بکتاش)، مارکسیست و روشنفکر توده‌ای، مهندس تحصیل‌کرده و طراح نقش قالی است. شخصیت و افکار او در *جزیرهٔ سرگردانی* ایستا و بدون تغییر است اما در رمان *ساربانْ سرگردان* پس از عبور از میان سلسله‌ای از حوادث در نهایت شخصیت او متحوّل می‌شود و تغییر رویه می‌دهد. در خانهٔ پدری با تفکرات سنتی— به‌ویژه در مورد رفتار با زنان– بزرگ شده است، اما خود تنها کسی است که قصد استثمار و تصاحب هستی را ندارد و و به هستی امکان نوشدن و نوبودن می‌دهد (دانشور، ۱۳۹۷: ۱۵). در *جزیرهٔ سرگردانی* قضاوت‌های متناقضی در مورد او وجود دارد؛ هستی او را بی غل و غش و دارای شخصیتی قوی می‌داند اما همسر استاد مانی او را ایده‌الیست و نوروتیک معرفی می‌کند (همان: ۷۰) و عشرت او را خل و چل می‌پندارد (همان: ۱۶۶). مراد با اینکه یکی از سه شخصیت اصلی داستان است اما کمتر از هستی و سلیم به او پرداخته شده است. معتقد است که برای آگاهی توده‌ها باید دست به اقدام مسلحانه زد و در نهایت دوستش مرتضی را نیز بر سر همین اعتقاد از دست می‌دهد (همان: ۱۸۰). ترس و امید، دو ویژگی برجستهٔ مراد در جهان داستانی هر دو رمان است و ترس و احتیاطی که در *جزیرهٔ سرگردانی* با خود دارد، در *ساربانْ سرگردان* نیز همراه اوست (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۰۱). باید به این نکته توجه داشت که ترسی که بر وجود مراد مستولی است با چریک‌بودن و اعتقاد

او به مبارزهٔ مسلحانه تناقض دارد. همچنین عدم ازدواج او با هستی به بهانهٔ اعتقاد راسخ به تفکرات و اهداف سیاسی خویش، و تناقض آن با پنهان شدن در کمد خانهٔ هستی بعد از مرگ مرتضی مؤید همین نکته است. دانشور احتمالاً با کاربست این تناقض سعی در پوشالی جلوه دادن عقاید روشنفکران چپ‌گرا داشته است و همین اعتقاد خود را در *جزیرهٔ سرگردانی* و در گفتگوی میان مراد و استاد عیسی پنهان کرده است (دانشور، ۱۳۹۷: ۱۷۹). امیدواری یکی دیگر از خصوصیات شخصیتی مراد است. امید به تغییر و بهبود وضع موجود. این را از طرح قالی مراد می‌توان فهمید؛ از طرح او اینگونه بر می‌آید که در عمق شب و ظلمت و در محاصرهٔ تاریکی بی‌پایان و اوضاع نابسامان مملکت، بازهم به کورسوی امید ایمان دارد (همان: ۱۸۰). همچنین تلقی مراد از رنگ قرمز مشربه‌های پلاستیکی کنار حوض‌های آب گرم نیز مؤید همین نکته است (همان: ۱۸۳). شخصیت او در نهایت در پایان رمان *ساربانْ سرگردان* دستخوش تغییر می‌شود و با کنار گذاشتن عقاید خود با هستی ازدواج می‌کند و صاحب فرزند می‌شود و تصمیم می‌گیرد برای کمک به تأمین آب لوله‌کشی به جبههٔ جنگ برود.

سلیم فرخی (پوریا)، طرفدار اومانیته، مهدویت انقلابی و نمایندهٔ شخصیت دکتر شریعتی در هر دو رمان است. در *جزیرهٔ سرگردانی* وضع ظاهری او مانند سایر شخصیت‌های جهان داستان به شیوهٔ توصیف مستقیم ارائه می‌گردد (دانشور، ۱۳۹۷: ۲۳). و در *ساربانْ سرگردان* لابه‌لایِ گفتگوی دیگران با گوشه‌هایی از شخصیت او آشنا می‌شویم؛ «مرموز و تا حدی ترسو. اما مسلمان واقعی و بسیار دانا. مردسالار و پدرسالار هم هست» (دانشور، ۱۳۸۰: ۸۱). رابط میان روشنفکران و روحانیون است اما بیش از آن که عمل کند، شعار می‌دهد و کمترین عمل در میان شخصیت‌های اصلی داستان مربوط به اوست. روح او با سنت، مذهب و عرفان اسلامی آمیخته است. علاقهٔ او به کتب *طواسین* حلاج، *مفاتیح‌الجنان*، *زادالمعاد*، *کشف‌المحجوب* و *تذکرةالاولیا* مؤید همین نکته است. از روی نشانه‌های موجود در متن مانند مخالفت او با کار کردن زنان، اصرار به حفظ پوشش اسلامی هستی، اتکا به نظر مادر برای ازدواج سنتی، مخالفت با ورود زنان به مکان‌های مردانه و نامگذاری فرزندش بر اساس سنتی قدیمی می‌توان تصور کرد که نوع نگاه مرد سنتی ایرانی در ذهن و روان او رسوخ کرده و معتقد به ایفای نقش سنتی زنان در خانواده است. تفکرات او درست نقطهٔ مقابل تفکرات هستی است و برخلاف هستی که تفکر نو و تازه‌تری دارد، بسیار سنتی می‌اندیشد و پایبند به اصول و سنن خانواده است. لازم به ذکر است که اگرچه جهان داستانی هر دو رمان بر مدار شخصیت هستی و با تمرکز راوی بر شخصیت او پیش می‌رود، اما سلیم را باید شخصیت اصلی *ساربانْ سرگردان* دانست؛ زیرا بیشترین تغییرات و تحولات روحی و شخصیتی را می‌توان در پرداخت شخصیت او مشاهده کرد. شخصیت و عقاید او در *جزیرهٔ سرگردانی* ثابت است اما در پایان رمان *ساربانْ سرگردان* انقلابی در عقاید او رخ می‌دهد و عقاید او به شکل باورناپذیری دستخوش تغییر می‌شود. از مذهب و از تفکرات پیشین خود فاصله می‌گیرد، ریش‌های خود را می‌تراشد و تلقی او از پوشش زنان از اساس دگرگون می‌شود؛ در دیدار با هستی به

وضعیت ظاهری او اهمیتی نمی‌دهد (همان: ۱۲۵) و به رعایت حجاب همسرش اهمیتی نمی‌دهد (همان: ۲۵۵).

نوآوری دانشور در آفرینش شخصیت سیمین جلوه‌گر می‌شود. حضور نویسنده به‌عنوانِ شخصیت در هر دو داستان از وجوه نوآوری دانشور و گریز او از مفاهیم سنتی داستان‌نویسی است و باعث شده است که نسبت به اثر پیشین خود شیوهٔ تازه‌ای را بیازماید. در این شیوه که خاص داستان‌پردازی پسامدرن است، نویسنده خود وارد داستان شده و در پیشبرد طرح داستان ایفای نقش می‌کند. او در *جزیرهٔ سرگردانی* نقش پررنگ‌تری دارد اما در داستان دوم کمتر حضور او را احساس می‌کنیم تا اینکه در فصول پایانی دوباره با او روبرو می‌شویم. در هر دو رمان شخصیت آرام و مستقلی دارد. اگرچه سال‌ها با یکی از مشهورترین نظریه‌پردازهای معاصر ما زندگی کرده است؛ اما شیوهٔ تفکرات او منحصر به فرد است و طوطی‌صفت در پی تکرار سخنان دیگران نیست. به فرهنگ روز آشنایی دارد اما در بسیاری از موارد نگاه سنتی و فرهنگ ایرانی خود را حفظ کرده و خانهٔ او مأمن و پناهگاهی برای نسل سرگشته و حیران است.

توران نمایندهٔ تفکر ملی- مذهبیون است و به مصدق و راهش علاقه دارد و فرزند او نیز در همین راه کشته شده است. مایل به عبور از مرزهای سنت و مذهب نیست و به دنبال مأمنی برای آرامش ابدی است. از روی نشانه‌های موجود در متن می‌توان به مذهبی بودن او پی برد؛ نشانه‌هایی از قبیل ادای فرضیاتی چون نماز و روزه. شخصیت آشفته، تنها و پریشانی دارد و نویسنده به خوبی توانسته است این تنهایی و پریشان‌حالی را در قالب تک‌گویی‌های درونی او نشان دهد؛ به عبارت دیگر انتخاب شیوهٔ تک‌گویی درونی با شخصیت تنها و آشفتهٔ توران تناسب دارد. تناقض روایت او از چگونگی کشته‌شدنِ فرزندش با روایات عشرت و مرتضی به او شخصیتی غیرِقابل‌اعتماد بخشیده است. در مجموع شخصیت باورپذیری دارد و در پایان رمان *جزیرهٔ سرگردانی* افکار او به‌ویژه دربارهٔ عشرت دستخوش تغییر می‌شود.

عشرت (مامان عشی) از طبقهٔ مرفه و بالای جامعه و در جهان داستانی تیپ و نماد سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی است. خرید کالاهای لوکس، تفریحات گران‌قیمت و عمارت وسیع او حاکی از همین واقعیت است. اینکه علی‌رغم داشتن ظواهر دنیای مدرن همچنان ذات سنتی خود را حفظ کرده است، از تناقضات شخصیت اوست و مؤید این نکته است که هنوز او و شوهرش نتوانسته‌اند با ملزومات طبقهٔ جدید سازگاری یابند. در *جزیرهٔ سرگردانی* از او شخصیتی سست و ولنگار به نمایش گذاشته شده است. با آنکه نسبت به سه شخصیت اصلی داستان نقش کمرنگ‌تری در داستان دارد، اما همپای آنان عمل می‌کند و در بطن حوادث و اتفاقات مهم داستان مانند سرکشی به خانهٔ خانم شکوهی و درگیری با مأمورین ساواک در منزل توران حضور دارد (دانشور، ۱۳۸۰: ۴۱-۴۹). شخصیت او در پایان رمان *جزیرهٔ سرگردانی* متحوّل می‌شود و تغییر رویه می‌دهد. از اعمال پیشین و زندگی اشرافی خویش دست می‌کشد و اختلاف با توران را کنار می‌گذارد.

ضعف شخصیت‌پردازی دانشور در پرداخت شخصیت احمد گنجور نمایان می‌شود. احمد گنجور، در *جزیرهٔ سرگردانی* انسانی بی‌اراده و رباخوار، و دلال و کارچاق‌کن آمریکایی‌هاست که نظارتی بر اعمال اعضای خانواده از جمله ولنگاری‌های فرزند و همسرش ندارد. با وجود این، تغییر بنیادین شخصیت او در داستان *ساربانْ سرگردان* و تغییر قضاوت‌ها در مورد او مایهٔ اعجاب است و شخصیت او به شکل باورناپذیری از سیاه به سفید دستخوش تغییر می‌شود. همین عامل باعث شده است که شخصیت‌پردازی گنجور در رمان *ساربانْ سرگردان* بدون توجه به پیشینهٔ شخصیتی او در *جزیرهٔ سرگردانی*، راوی را از دید خواننده غیرمعتمد جلوه دهد.

اوج هنر دانشور در روایت هر دو رمان در پرداخت اشخاص داستان نمایان می‌شود. آنجا که بسیاری از شخصیت‌ها با ویژگی‌های منحصربه‌فرد خویش، پویایی و فردیت خود را حفظ کرده و توانسته‌اند با رفتار و گفتارشان بخشی از درونمایه را به خواننده منتقل کنند. حیرانی و سرگردانی، به‌عنوانِ درونمایهٔ دو داستان در رفتار تک‌تک شخصیت‌ها نمایان است. دانشور که پیش از این با معرفی شخصیت زری به ادبیات داستانی ما علیه نظام مردسالار قیام کرده بود، در دو رمان مذکور نیز به خوبی توانسته است تضاد و دوگانگی سنت – مدرنیسم جامعهٔ وقت ایران را با آفرینش شخصیت هستی به نمایش بگذارد و با ساخت شبکه‌ای از تناقض‌های رفتاری، او را به‌عنوان نماد و نمایندهٔ حیرانی و سرگردانی یک نسل معرفی کند. در پردازش عقاید مراد و سلیم نیز تناقضات بسیاری به چشم می‌خورد که حاکی از سرگردانی آنها میان عقاید گوناگون است. به نظر، نویسنده در پرداخت شخصیت مراد به‌گونه‌ای عمل کرده است که عامدانه پوچی تفکرات چپ مارکسیستی را به نمایش بگذارد. این سرگردانی و آشفتگی در شخصیت‌های توران و شاهین نیز ملموس است. نویسنده به درستی با انتخاب شیوهٔ تک‌گویی درونی مستقیم، میان راوی و آشفتگی روحی توران تناسب برقرار کرده است. دو شخصیت عشرت و احمد گنجور نیز علی‌رغم پویایی و نقش پررنگی که در داستان دارند، در حد تیپ باقی مانده‌اند؛ تیپ طبقهٔ مصرف‌گرا و سرمایه‌دار که با وجود زندگی مرفه هنوز نتوانسته‌اند از ریشه‌های سنتی خویش جدا شوند و همچنان با ملزومات طبقهٔ جدید بیگانه‌اند.

۵. نتیجه‌گیری

راوی و درونمایه در *سووشون* با هم تناسب ندارند. باتوجه‌به اینکه عشق، تنهایی و دغدغه‌های شخصیت محوری داستان با عبور از ذهن او بازنمایی می‌شود، انتخاب راوی اول‌شخص می‌توانست خواننده را به‌طورِ مستقیم در درک ذهنیات راوی با خود همراه کند. در *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان* به دلیل عدم حضور شخصیت قهرمان و روایت یکسان و بدون جهت‌گیری نویسنده از عقاید ضد و نقیض نسلی سرگردان و شرح تضارب آراء و عقاید آنها با هم و با دیگران، انتخاب راوی سوم‌شخص، انتخاب هوشمندانه‌ای است. دانشور موفق شده است که به مرور در نگارش دو رمان آخر خود میان عناصر داستانی تناسب بیشتری برقرار کند. شخصیت محوری هر سه اثر، زنان هستند و نویسنده موفق شده است با خلق شخصیت‌هایی پویا و باورپذیر چون زری و هستی، علیه افکار کهنه و رسوخ‌کرده در روح

زنان ایرانی قیام کند. از ساختارشکنی دانشور به‌عنوانِ اولین زن داستان‌نویس ایرانی که بگذریم، اساساً بارزترین وجه نوآوری وی در این داستان‌ها، خلق زنانی عصیانگر علیه باورهای نظام مردسالار است. از دیگر جنبه‌های نوآوری در *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربانْ سرگردان*، حضور نویسنده در کنار شخصیت‌های داستانی و گریز از مفاهیم سنتی داستان‌نویسی است. انتخاب این شیوه سبب شده است نسبت به روایت رمان *سووشون* شیوهٔ تازه‌ای را بیازماید. این شیوه که خاص داستان‌های پسامدرن است، توسط دانشور در ساختار روایی یک اثر کلاسیک و سنتی به کار گرفته شده است. همچنین در این دو اثر علی‌رغم استفاده از زاویهٔ دید تکراری و آزمودهٔ سوم‌شخص محدود، با جابه‌جایی مداوم روایت میان نظرگاه سوم‌شخص و اول‌شخص بر آشفتگی‌های ذهنی و بحران‌های روحی شخصیت‌ها صحه گذاشته، پیرنگ روایت را غیرِخطی ساخته و بر ابهام و سرگردانی خوانندگان افزوده است. این شیوه تازه است و در روایت رمان اول وی نیز سابقه ندارد.

منابع فارسی

اخوّت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. چاپ اول، اصفهان: فردا.

اردلانی، شمس‌الحاجیه (۱۳۸۷). «عامل زمان در رمان *سووشون*». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۴(۱۰)، ۹–۳۵. Dor: 20.1001.1.20084420.1387.4.10.1.4

بولتر، آماندا (۱۳۹۸). *داستان‌نویسی: نگارش و نقد*. ترجمهٔ انیسا رئوفی، چاپ اول، تهران: هنوز.

پاینده، حسین (۱۳۸۲). *گفتمان نقد (مقالاتی در نقد ادبی)*. چاپ اول، تهران: روزنگار.

پرینس، جرالد (۱۳۹۵). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*. چاپ دوم، تهران: مینوی خرد.

تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

دانشور، سیمین (۱۳۸۰). *ساربانْ سرگردان*. چاپ اول، تهران: خوارزمی.

دانشور، سیمین (۱۴۰۰). *سووشون*. چاپ بیست و هشتم، تهران: خوارزمی.

دانشور، سیمین (۱۳۹۷). *جزیرهٔ سرگردانی*. چاپ ششم، تهران: خوارزمی.

دریانورد، سمیه، محمدعلی محمودی، محمود عباسی (۱۴۰۲)، «بحران هویت زنان در دو رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربانْ سرگردان سیمین دانشور». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۱(۴۰)، ۵۹–۷۶. doi: 10.22111/jllr.2022.35589.2797

رضویان، رزاق (۱۳۹۳). «مقایسهٔ شخصیت در رمان‌های *سووشون* و *کریستین و کید*». *مطالعات داستانی*، ۳(۲)، ۸۹-۱۱۰. https://pl.journals.pnu.ac.ir/article_2466.html

رضویان، حسین، زارع، ندا (۱۴۰۲)، «سبک زنانه در داستان‌های کوتاه غزاله علیزاده و مصطفی مستور». *پژوهش‌های زبان‌شناسی: نظریه و کاربرد*، ۲(۱)، ۸۵–۱۰۳. doi: 10.22034/jls.2023.140165.1052

رنجبر، ابراهیم (۱۳۹۳). «واقعیت و تخیّل، دو مؤلفهٔ هویت‌سازی در سه شخصیت رمان *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربان سرگردان*». *تاریخ ادبیات*، ۷(۱)، ۱۱۳-۱۳۲.
https://hlit.sbu.ac.ir/article_98791.html
ریمون-کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
سرشار، محمدرضا (۱۳۸۳). «نقد ساختار و شیوهٔ بیان در *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربان سرگردان*»، *ادبیات داستانی*، ۱۲(۸۲)، ۱۴-۱۸.
سلطانی، ساناز، شاهرخ حکمت، علی اسکندری، قهرمانی، فاطمه (۱۴۰۴). «تحلیل رئالیسم نمادین در سه رمان سیمین دانشور: سووشون، جزیرهٔ سرگردانی و ساربانْ سرگردان». *گنجینهٔ زبان و ادبیات فارسی*، ۳(۸)، ۱-۱۵. doi.org/10.61838/jtpll.193.۱۵
شاکری، جلیل و سعید رمشکی (۱۳۹۴). «بررسی مؤلفه‌های زمان روایی در رمان *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربان سرگردان* سیمین دانشور». *ادبیات پارسی معاصر*، ۵(۳)، ۸۹-۱۱۱.
https://contemporarylit.ihcs.ac.ir/article_2203.html
شوریابی، زهرا، مهدی نوروز، بتول فخر اسلام، عباسی، فرزاد (۱۴۰۰). «بررسی و تحلیل تمثیلی شخصیت‌های رمان *سووشون* از سیمین دانشور با رویکرد به شخصیت زری، یوسف، سرجنت زینگر و مک‌ماهون». *تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*، ۱۳(۴۹)، ۵۱-۶۷.
https://journals.iau.ir/article_682921.html
فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱). *جنبه‌های رمان*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی، چاپ ششم، تهران: نگاه.
قبادی، حسینعلی (۱۳۸۳). «تحلیل درونمایه‌های *سووشون* از نظر مکتب‌های ادبی و گفتمان‌های اجتماعی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ۲(۳)، ۴۱-۵۴.
https://literature.ihss.ac.ir/Article/10182
قبادی، حسینعلی، نوری، علی (۱۳۸۶). «نمادپردازی در رمان‌های سیمین دانشور، *پژوهش‌های ادب عرفانی*، ۱(۳)، ۶۳-۸۶. https://jpll.ui.ac.ir/article_16267.html
کوری، گریگوری (۱۳۹۵). *روایت‌ها و راوی*. ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: مینوی خرد.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۲). «حاشیه‌ای بر رمان *سووشون*». *زنده‌رود*، ۲(۴-۵)، ۲۰۴-۲۶۳.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۹۲). *جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور (از آتش خاموش تا سووشون)*. چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
مارتین، والاس (۱۳۹۳). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ ششم، تهران: هرمس.
محمدی، ابراهیم، طلاپور، پریسا (۱۳۹۱). «نمایش شخصیت‌ها (شخصیت‌پردازی نمایشی) در *سووشون*». *متن‌پژوهی ادبی*، ۱۶(۵۱)، ۳۳-۵۲. doi: 10.22054/ltr.2012.6570
مستور، مصطفی (۱۳۹۱). *مبانی داستان کوتاه*. چاپ پنجم، تهران: مرکز.
مندنی‌پور، شهریار (۱۳۹۵). *کتاب ارواح شهرزاد*. چاپ پنجم، تهران: ققنوس.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۸). *عناصر داستان*. چاپ دهم، تهران: سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۹۷). *صدسال داستان‌نویسی ایران*. چاپ پنجم، تهران: چشمه.

ناصری، شهلا، مالمیر، تیمور (۱۴۰۳). «پیکربندی روایت، کانونی‌سازی و نشانه–معناشناسی داستان کوتاه ماه نیمروز». *پژوهش‌های زبان‌شناسی: نظریه و کاربرد*، ۲(۲)، ۴۹–۷۸.
doi: 10.22034/jls.2024.140795.1077

هاوتورن، جرمی (۱۳۹۵). *پیش‌درآمدی بر شناخت رمان*. ترجمهٔ شاپور بهیان، چاپ اول، تهران: چشمه.

یونسی، ابراهیم (۱۳۹۹). *هنر داستان‌نویسی*. چاپ شانزدهم، تهران: نگاه.

References

Ardalani, Sh. (2008). "The Role of Time in the Novel Sauvashun*", Mytho-Mystic Literature Quarterly Journal.* 3(10), 9-35. [In Persian]
Doi: 20.1001.1.20084420.1387.4.10.1.4

Boulter, A. (2019). *Writing Fiction: Creative and Critical Approaches*, translated by A. Raoufi, Third edition, Tehran: Hanouz. [In Persian]

Currie, G. (2014). *Narratives and Narrators*, Translated by M. Shahba, second edition, Tehran: Minovi-ye kherad. [In Persian]

Daneshvar, S. (2001). *Wandering Cameleer*, first edition, Tehran: Kharazmi. [In Persian]

Daneshvar, S. (2018). *Wandering Island*, sixth edition, Tehran: Kharazmi. [In Persian]

Daneshvar, S. (2021). *Sauvashun*, twenty-eighth edition, Tehran: Kharazmi. [In Persian]

Daryanavard, S., Mahmoodi, M. A. and Abbasi, M. (2023). Women's identity crisis in two novels "Wandering Island" and "The Wandering Camel Rider" by Simin Daneshvar. *Journal of Lyrical Literature Researches*, *21*(40), 59-76. doi: 10.22111/jllr.2022.35589.2797 [In Persian]

Forester, E. M. (2012). *Aspects of the Novel*, translated by I. Younesi, Sixth edition, Tehran: Negah. [In Persian]

Golshiri, H. (1993). "Commentary on the Novel Sauvashun". *Zendehrud*. 2(4-5), 204-263. [In Persian]

Golshiri, H. (2013). *The Struggle of the Painting with the Painter in the Works of Simin Daneshvar*, Second edition, Tehran: Niloufar. [In Persian]

Hawthorne, J. (2016), *Studying the Novel*, translated by Sh. Behyan, First edition, Tehran: Cheshmeh. [In Persian]

Mandanipour, Sh. (2016). *The Ghosts of Shahrzad*, fifth edition, Tehran: Qoghnous.[In Persian]

Martin, V. (2014). *Recent Theories of Narrative*, translated by M. Shahba, Sixth edition, Tehran: Hermes. [In Persian]

Mastour, M. (2012). *Foundation of the Short Story*, fifth edition, Tehran: Markaz. [In Persian]

Mirabedini, H. (2018). *A Hundred Years of Storytelling in iran*, fifth edition, Tehran: Cheshmeh. [In Persian]

Mirsadeghi, J. (2019). *Elements of Story*, tenth edition, Tehran: Sokhan. [In Persian]

Mohammadi, E. Talapour, P. (2012). "Display of Characters (Dramatic Characterization) in Sauvashun". *Literary Text Research*, 16(51), 33-52. doi: 10.22054/ltr.2012.6570 [In Persian]

Naseri, S. and Malmir, T. (2025). Narrative Configuration, Focalization, and Semantic-Semiotic of the Story of Midday Moon. *Linguistic Studies: Theory and Practice*, *2*(2), 49-78. doi: 10.22034/jls.2024.140795.1077 [In Persian]

Okhovvat, A. (1992). *The Grammer of The Story*, first edition, Isfahan: Farda. [In Persian]

Payandeh, H. (2003). *Discourse of Criticism: Essays in Literary Crriticism*, first edition, Tehran: Rouznegar. [In Persian]

Prince, J. (2016). *Narratology: the form and functioning of narrative*, translated by M. Shahba, second edition, Tehran: Minooye Kherad. [In Persian]

Qobadi, H. and Noori, A. (2007). "A Study on symbolization in Simin Daneshvar's novels". *Research on Mystical Literature*, 1(3), 63-86. https://jpll.ui.ac.ir/article_16267.html [In Persian]

Qobadi, H. (2014). "Analysis of the Themes in Sauvashun from the Perspective of Literary Schools and Social Discourses". *Biannual Journal of Persian Language and Literature Research*. 2(3), 41-54. https://literature.ihss.ac.ir/Article/10182 [In Persian]

Ranjbar, E. (2014). "Reality and Imagination: Two Elements of Identification of Three Characters in "Wandering Island" and "wandering Cameleer". *Journal of History of Literature*, 7(1), 113-132. https://hlit.sbu.ac.ir/article_98791.html [In Persian]

Razavian, R. (2014). "Comparison of Characters in the Novels Sauvashun & Cristian va Kid". *Quarterly Journal of Narrative Studies*. 3 (2), 89-110. https://pl.journals.pnu.ac.ir/article_2466.html [In Persian]

Razavian, H. and Zare, N. (2023). "Feminist Stylistics in Ghazale Alizade and Mostafa Mastor's Short Stories". *Linguistic Studies: Theory and Practice*, 2(1), 85-103. doi: 10.22034/jls.2023.140165.1052 [In Persian]

Rimon-Kenan, Sh. (2008). *Narrative Narration: Contemporary Poetics*, translated by A. Horri, first edition, Tehran: Niloufar. [In Persian]

Sarshaar, M. (2004). "Analysis of Structure and Style in the Island of Wandering & Wandering Cameleer". *Fictional Literature*. 12(82), 14-18. [In Persian]

Shakeri, J. and Rameshki, S. (2015). "Examining Narrative Time Elements in Simin Daneshvar's Novels Island of Wandering and Wandering Cameleer". *Contemporary Persian Literature*. 5(3). 89-111. https://contemporarylit.ihcs.ac.ir/article_2203.html [In Persian]

Shouryabi, Z. Nowruz, M. Fakhr Islam, B. And Abbasi, F. (2021). "Examination and Analysis of the Symbolism of Characters in the Novel Sauvashun with a Focus on the Characters Zari, Yousef, Sergent Zinger and Mc Mahoun". *Quarterly Journal of Symbolic Studies in Persian Language and*

Literature. 13(49), 51-67. https://journals.iau.ir/article_682921.html [In Persian]

Soltani, S. Hekmat, S. Eskandari, A. & Ghahremani, F. (2025). "Analysis of Symbolic Realism in Three Novels by Simin Daneshvar: Sauvashun, Island of Wandering, and Wandering Cameleer". *Treasury of Persian Language and Literature*, 3(2), 1-15. doi.org/10.61838/jtpll.193 [In Persian]

Tulan, M. J. (2004). *A Critical-Linguistic Introduction to Narrative*, translated by A. Harri, first edition, Tehran: Farabi Cinema Foundation. [In Persian]

Younesi, I. (2020). *The Art of Fiction Writing*, Sixteenth edition, Tehran: Negah. [In Persian]