Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol.7. No.1. S/N.12. Printemps et Été 2024

Etude narratologique des *Misérables* de Victor Hugo basée sur la théorie de Gérard Genette[1]

Somayeh Sheikhzadeh
Doctorante en langue et littérature françaises, Département de français, Université islamique Azad, Branche centrale de Téhéran, Téhéran, Iran

Mohammad Ziyar [2] (Auteur correspondant)
Maître de conférences, Département de français, Université islamique Azad, Branche centrale de Téhéran, Téhéran, Iran

Panthea Rahim Tabrizi
Maître-assistante, Département de française, Université islamique Azad, Branche centrale de Téhéran, Téhéran, Iran

Résumé

La narration est la description des événements d'un texte romanesque sous différentes formes, et la narratologie est une science qui analyse et examine les méthodes de narration et sa structure. En tant que chercheur et l'un des théoriciens les plus influents de la science de la narratologie, Gérard Genette propose des méthodes complètes d'analyse narrative. En raison des aspects du roman *Les Misérables* (social, politique, éducatif, psychologique, etc.), dans cette recherche, nous tentons d'analyser cette œuvre de manière analytique ou qualitative, en recourant aux éléments narratifs de Gérard Genette. Afin d'analyser la structure et le mécanisme du roman, il convient de déterminer les techniques utilisées par Hugo. Les études réalisées montrent que dans le roman mentionné, le temps est divisé en trois catégories : passé, présent et futur, et malgré la linéarité du temps, l'auteur a utilisé le futur pour empêcher l'histoire de tomber dans la monotonie de la narration des événements. Les trois modes de fréquence singulière, de fréquence répétée et de fréquence du narrateur se retrouvent abondamment tout au long du roman, et l'aspect est également donné en accord avec la narration tout au long du récit. Par conséquent, on peut conclure que dans *Les Misérables*, Hugo a pu exercer le plus grand impact sur l'esprit de son léctorat en créant une œuvre cohérente tout en utilisant diverses techniques narratives.

Mots-clés : Narratologie, Le roman des *Misérables*, Victor Hugo, Théorie de Genette, Narration.

[1]. Cet article est extrait de la thèse de doctorat du premier auteur intitulée : « La narratologie du roman *Les Misérables* de Victor Hugo basée sur la théorie de Gérard Genette. sous la direction du deuxième auteur et avec la consultation du troisième auteur.

[2]. E-mail: Mohaziar16@gmail.com DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.87673.1112
https://orcid.org/0000-0002-5041-0679

Reçu: 21 Mai 2024 Révisé: 22 Juin 2024 Accepté: 25 Juin 2024

French Language and Translation Research. Vol.7. No.1. S/N.12. Spring and Summer 2024

The Narratology of Victor Hugo's Novel *Les Miserables* based on The Theory of Gerard Genette[1]

Somayeh Sheikhzadeh
PhD. Student in French language and literature, Department of French Language, Islamic Azad University, Tehran Central Branch, Tehran, Iran

Mohammad Ziyar [2] (Corresponding author)
Associate Professor, Department of French Language, Islamic Azad University, Tehran Central Branch, Tehran, Iran

Panthea Rahim Tabrizi
Assistant Professor, Department of French Language, Islamic Azad University, Tehran Central Branch, Tehran, Iran

Abstract

Narration is the description of the events of a novelistic text in different forms, and narratology is a science that analyzes and examines the methods of narration and its structure. As a researcher and one of the most effective theorists of the science of narratology, Gérard Genette proposes comprehensive methods of narrative analysis. Due to the aspects of the novel *Les Misérables* (social, political, educational, psychological, etc.), in this research, we try to analyze this work analytically or qualitatively, and this, by resorting to the narrative elements of Gérard Genette. To analyze the structure and mechanism of the novel, it is necessary to determine the techniques used by Hugo. The studies carried out show that in the mentioned novel, time is divided into three categories: past, present, and future, and despite the linearity of time, the author used the future to prevent the story from falling into the monotony of the narration of events. The three modes of singular frequency, repeated frequency, and narrator frequency are found abundantly throughout the novel, and the aspect is also given by the narration throughout the narrative. Therefore, it can be concluded that in *Les Misérables*, Hugo was able to exert the greatest impact on the minds of his readership by creating a coherent work while using various narrative techniques.

Keywords: Narratology, The novel of *The Miserable*, Victor Hugo, Genette's theory, Narration.

[1]. This article is extracted from first author`s Ph.D. thesis entitled: "The narratology of Victor Hugo's novel Les Miserables is based on the model of Gerard Genette", under supervising of second author and consultation of third author.

[2]. E-mail: Mohaziar16@gmail.com DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.87673.1112
https://orcid.org/0000-0002-5041-0679

Received: 21 May 2024 Revised: 22 June 2024 Accepted: 25 June 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ هفتم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۲)، بهار و تابستان ۱۴۰۳

روایت‌شناسی رمان *بینوایان* اثر ویکتور هوگو براساس الگوی ژرار ژنت [1]

مقالهٔ پژوهشی

سمیه شیخ زاده

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، گروه زبان فرانسه، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران

محمد زیار [2] (نویسنده مسئول)

دانشیار گروه زبان فرانسه، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران

پانته‌آ رحیم تبریزی

استادیار گروه زبان فرانسه، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران

چکیده

روایت، توصیف رویدادهای یک داستان به اشکال مختلف است و روایت‌شناسی دانشی است که شیوه‌های روایت و ساختار آن را تحلیل و بررسی می‌کند. ژرار ژنت به‌عنوان یک محقق و یکی از نظریه‌پردازان مؤثر در علم روایت‌شناسی، اسلوب‌های جامعی از تحلیل روایت ارائه می‌دهد. با توجه به چندوجهی بودن رمان *بینوایان* (اجتماعی، سیاسی، تعلیمی، روان‌شناختی و ...) در این پژوهش سعی بر آن است که این اثر به‌صورت تحلیلی یا کیفی براساس این وجه نیز، یعنی عناصر روایی ژرار ژنت بررسی شود تا ساختار و سازوکار آن و فنونی که هوگو در این اثر خود به کار گرفته است مشخص شود. بررسی‌های صورت‌گرفته نشان می‌دهد که در رمان مذکور، زمان به سه دستهٔ گذشته، حال و آینده تقسیم می‌شود و نویسنده با وجود خطی‌بودن زمان، از زمان آینده استفاده کرده و داستان را از حالت یکنواخت بودن نقل حوادث خارج کرده است. سه شیوهٔ بسامد مفرد، مکرر و بازگو به‌وفور در طول داستان یافت می‌شود و بخش وجه مناسب با روایت در سراسر داستان آورده شده است. بنابراین می‌توان چنین استنباط کرد که در رمان *بینوایان*، هوگو توانسته است با خلق اثری یکدست و با بهره‌گیری از انواع فنون روایی بیشترین تأثیر را در ذهن و روان مخاطب بر جای بگذارد.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، رمان بینوایان، ویکتور هوگو، نظریهٔ ژنت، روایت.

---

[1]. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارنده اول با عنوان «روایت‌شناسی رمان *بینوایان* اثر ویکتور هوگو براساس الگوی ژرار ژنت» (به راهنمایی نگارندهٔ دوم و مشاورهٔ نگارندهٔ سوم در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی است).

[2]. E-mail: Mohaziar16@gmail.com DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.87673.1112
https://orcid.org/0000-0002-5041-0679

تاریخ دریافت: ۰۱ خرداد ۱۴۰۳ تاریخ بازبینی: ۰۲ تیر ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۰۵ تیر ۱۴۰۳

۱. مقدمه

داستان‌ها، روایت رویدادهای زندگی بشر در بستر زمان هستند و این انسان‌ها هستند که در بطن این روایات و داستان‌های شکل‌گرفته، تکامل یافته‌اند. روایت‌شناسی یا دستور زبانِ روایت نیز، رویکردی روش‌مند در بررسی ساختار روایت است. این دانش ادبی، با بررسی صورت اثر ادبی می‌کوشد به نظامی معنایی فراتر از متن برسد و متن روایی را فهم‌پذیر کند. یکی از چهره‌هایی که در زمینهٔ روایت‌شناسی و بررسی ساختاری روایت‌ها فعالیت داشته و توانسته است یکی از کامل‌ترین ساختارهای تحلیل متون روایی را ارائه کند، ژرار ژنت است. برای درک الگوی ژرار ژنت لازم است از دیدگاه او در باب روایت‌شناسی به‌اجمال تعریفی ارائه دهیم و با مطالعه و نگاهی دقیق به داستان *بینوایان* و شناختی که در مورد اصول روایت‌شناسی به‌دست آورده‌ایم، دسترسی عمیق‌تری به لایه‌های درونی آن پیدا کنیم، چیزی که در درکِ بهتر فضای موجود به ما کمک خواهد کرد.

براین‌اساس، در تحلیل رمان *بینوایان* از نظریات روایی استفاده می‌شود؛ اما در بسیاری از موضوعات، خود متن روایی، نظریه و الگویی خاص ارائه می‌دهد. با مطالعهٔ رمان *بینوایان* درمی‌یابیم که بیشتر ویژگی‌های مربوط به حوزهٔ روایت‌شناسی در آن مشهود است و می‌توان مسائل مربوط به روایت، ازجمله رابطهٔ زمانی بین روایت و داستان، سطوح روایی، سبک روایت، راوی و زمان را در این داستان به‌وضوح مشاهده کرد.

این پژوهش سعی بر این دارد که نحوهٔ چینش زمانی رخدادها و ارتباط زمانی رویدادهای روایت و رویدادهای داستان را در رمان *بینوایان* براساس عناصر پنج‌گانهٔ ژنت (نظم، تداوم، بسامد، وجه، صدا یا لحن) تحلیل و بررسی کند: ۱) نظم، ۲) ارتباط طول و دورهٔ زمانی اختصاص‌داده‌شده به رویدادهای روایت نسبت به طول زمان موجود در داستان با توجه به عنصر تداوم، ۳) تعداد دفعات تکرارِ رویدادهای داستان و تعداد تکرارِ همان رویدادها در متن با توجه به عنصر بسامد یا تکرار، ۴) فاصلهٔ میان داستان و روایت‌گری براساس میزان حضور راوی و دخالت وی در متن و زاویهٔ دید داستان براساس عنصر وجه و ۵) روش راوی در روایت داستان. همچنین می‌کوشد تا پاسخی برای پرسش‌های زیر بیابد:

۱- ساختار روایی رمان *بینوایان* به‌عنوان یک اثر کلاسیک با توجه به دیدگاه و نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت چگونه است؟

۲- جلوه‌های تأثیر هوگو بر مخاطب و روش وی در القای مفاهیم مدنظر خویش با ساختار و فنون روایت در رمان *بینوایان* چیست؟

این پژوهش در سه مرحله گردآوری شده‌است؛ نخست به بررسی مناسبات زمانی در متون روایی براساس الگوی ژنت می‌پردازد و پس از آن بررسی متن از منظر وجه، مورد تحلیل قرار می‌گیرد و سپس به‌مدد روش تحلیلی یا کیفی، به بررسی‌کامل ساختار صدای راوی در این اثر پرداخته شده‌است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

تحقیقات بسیاری دربارهٔ رویکرد روایت‌شناسی از دیدگاه ژرار ژنت و نیز آثار ویکتور هوگو به زبان فارسی انجام شده‌است؛ به‌عنوان نمونه می‌توان به آثار زیر در این زمینه اشاره کرد:

امینی (۱۴۰۰) در مقالهٔ خود تحت عنوان «کاربست تطبیقی عنصر صدای روایت در تکوین فرآیند گفتمان براساس نظریهٔ ژرارژنت در دو اثر روایی *پله‌آس و ملیزاند* و *زال و رودابه*» با این فرض که داستان غنایی *زال و رودابه* و نمایش‌نامهٔ *پله‌آس و ملیزاند* بر مبنای نظریهٔ ژنت روایی هستند، امکان تبیین شگرد صدای روایت را در این دو اثر می‌سنجد و تمهیدات به‌کاررفته در آن‌ها را بررسی می‌کند.

زختاره (۱۳۹۸) در مقالهٔ خود «بررسی فراداستان در آوازهای مالدورور» می‌کوشد تا نخست نمودهای فراداستان را در متن لوتره‌آمون نشان دهد و سپس کارکردهای گوناگون آن را در سطوح مختلف این متن بررسی کند. بدین‌ترتیب، این مقاله دو حوزهٔ روایت‌شناسی و نظریهٔ ادبیات را به یکدیگر پیوند می‌زند.

رجبی (۱۴۰۲) در مقالهٔ «مطالعهٔ اقتباس سینمایی فیلم "پوستی که در آن زندگی می‌کنم" از رمان *رتیل* براساس بیش‌متنیت ژرار ژنت» به تحلیل این مفهوم تحت عنوان جایگشت به‌عنوان بخشی از نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت پرداخته‌است.

گلشن (۱۴۰۰) در «روایت‌شناسی رمان رقصنده‌ها از دیدگاه ژرار ژنت» به بررسی و تحلیل نحوهٔ استفاده از انواع روایت براساس تئوری تکنیک‌های روایت ژرار ژنت می‌پردازد. این پژوهش

تعدادی از روایت‌های رمان «رقصنده‌ها» را براساس چهار مضمون نظم، تداوم، بسامد و زمان در چارچوب نظریهٔ روایت در زمان ژرار ژنت بررسی می‌کند.

صافی و فیاضی (۱۳۸۷)، در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه‌های روایت»، تبارشناسی پژوهش‌های مربوط به روایت‌شناسی را پیش از شکل‌گیری آن به‌عنوان یک دانش مستقل معرفی کرده، سپس بخش عمدهٔ اثر خود را به بررسی روایت‌شناسی ساختارگرا و عناصر روایی ژرار ژنت اختصاص داده‌اند.

جعفری‌کاردگر (۱۳۹۶) در «سیری در ادبیات جهان با نگاهی به مکاتب شعر قرن نوزدهم» به تحلیل تنوع و تعدد آثار ویکتور هوگو، نویسنده و شاعر فرانسوی، شخصیت شاخص و تأثیرگذار در فرانسه قرن نوزدهم پرداخته است. به گفتهٔ نویسنده، هوگو با نظریهٔ اهمیت و اولویت ریتم و قافیه و تأکید بر فرم در معرفی شرق‌شناسی، بر بنیان‌گذاران مکتب‌های هنری، پارناس و نمادگرایی، با ایده‌ها و رمانتیسم خود تأثیر گذاشت.

پژوهش کنونی بیش از آنکه بخواهد به معرفی و کارآیی روایت‌شناسی بپردازد، درصدد آن است تا به‌مدد متنی ادبی، مبانی بنیادین رویکرد روایت‌شناسی و اندیشه‌ها و الگوی ژرار ژنت را بررسی نماید. با توجه به اهمیت آثار هوگو، پژوهشی نوآورانه در قالب «رویکرد روایت‌شناسانهٔ رمان *بینوایان* براساس نظریه ژرار ژنت» می‌تواند کاملاً جدید و جذاب باشد و برای محققانی که در زمینهٔ روایت‌شناسی و آثار داستانی ویکتور هوگو کار می‌کنند، یک مرجع کارآمد به شمار بیاید. این پژوهش همچنین می‌تواند پاسخی باشد برای پرسش‌های فراوانی که در این زمینه در ذهن مخاطبان شکل می‌گیرد. بنابراین انجام این پژوهش امری ضروری می‌نماید؛ در همین راستا این مقاله در حوزهٔ روایت‌شناسی براساس الگوی ژنت از سه مقولهٔ زمان، وجه و صدا بهره می‌گیرد.

۳. چارچوب نظری

روایت‌شناسی به‌عنوان یک رویکرد نوین، به‌دنبال کشف قاعده، نظام و ساختار حاکم بر داستان‌ها و روایات است و با توجه به نفوذ و نمود آن در سطح زندگی، موضوعی است که در سراسر جهان مطالعه و بررسی می‌شود، به‌گونه‌ای که بسیاری از محققان و پژوهشگران در بیشتر تحقیقات خویش از این روش نو بهره می‌برند.

با توجه به ضرورت بررسی مقولهٔ روایت‌شناسی در رمان *بینوایان* و اهمیت درک و دریافت مخاطب از این متن، این پژوهش بر آن است تا این داستان را با تکیه بر عناصر روایی ژنت مطالعه کند تا با استفاده از دانش روایت‌شناسی، ساختار و جنبه‌های روایی آن، به‌صورت نظام‌مند تحلیل شود.

اهداف مقالهٔ حاضر را می‌توان به این ترتیب بیان نمود:

۱- به‌کارگیری اصول و قوانین یک دانش نو در یک اثر کلاسیک و بررسی نتایج حاصل از آن.

۲- بررسی ساختار رمان *بینوایان* و اصول و فنون به‌کارگرفته‌شده در آن.

در ادامهٔ مبانی نظری پژوهش، خلاصه و نقد داستان و بررسی نظریه از دیدگاه ژرار ژنت ارائه می‌شود.

۴. خلاصه و نقد داستان

این اثر، داستانی تاریخی است که به روایت زندگیِ طیف‌های گوناگونی از اقشار اجتماعی و شخصیت‌هایی متفاوت در فرانسهٔ نیمهٔ نخست قرن نوزده می‌پردازد. موضوع اصلی این کتاب، سقوط ژان والژان در دوزخ اجتماعی و تجدید حیات اخلاقی او و عروج او به‌سوی نور، معرفت و نیکوکاری است. یکی از مواردی که خوانندگان تحلیل‌گر *بینوایان* را بسیار خوش می‌آید این است که گاه دگرگونی‌های اساسی موقعیت‌ها و ذکر جزئیاتِ بی‌شمار، زائد به نظر می‌رسند یا نشان‌دهندهٔ کُندکاری نویسنده‌اند، بااین‌همه، داستان هرگز از رشد و پیشرفت روایت باز نمی‌ماند. زمانی که ژان والژان، قهرمان داستان، تصمیم می‌گیرد راه جدیدی را در پیش گیرد، تا انتها آن را ادامه می‌دهد، اما نویسنده از محک زدن و متزلزل شدن عزم شخصیت اصلی، ابایی ندارد. سبک نوشتن این اثر بسیار ساده است؛ هیچ واژه‌ای زیادی نیست و همهٔ جملات مکمل یکدیگر هستند. ویکتور هوگو با نوشتن این اثر، بی‌عدالتی آشکار حاکم بر جامعهٔ قرن نوزدهم فرانسه را نشان می‌دهد. سطح زبان و سرعت کار پایدار است و انواع بسیاری از شکل‌های گفتاری در آن دیده می‌شود.

۵. نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت

روایت، جزئی از قصه، افسانه، اسطوره، حکایاتِ پندآموز و گفت‌وشنودهاست. هر آنچه داستانی را بازگو کند یا نمایش دهد «روایت» نام دارد. روایت یک شیوهٔ استدلال و نیز یک شیوهٔ بازنمایی

است، زیرا انسان‌ها در قالب روایت می‌توانند جهان را درک کنند و دربارهٔ جهان بگویند (آسابرگر، ۱۳۸۰، ص. ۲۴). انتخاب روش روایت‌شناسی، که ابزاری برای تحلیل متن در اختیار می‌گذارد، یکی از برجسته‌ترین روش‌ها برای تحلیل متون داستانی و روایی است (بامشکی، ۱۳۹۳، ص. ۷). ژنت در کتاب *کلام روایی*، سه عامل نقل یا گزارش، داستان و روایت را از یکدیگر متمایز می‌کند. منظور از نقل، ترتیب و نظم واقعی رویدادها در متن است. داستان، تسلسلی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتد و می‌توان آن را از متن استنباط کرد و روایت، همان عمل روایت‌کردن است (ایگلتون، ۱۳۸۸، ص. ۱۲). این سطوح توسط سه مشخصهٔ زمان دستوری، وجه یا حال‌وهوا، و صدا یا لحن، با یکدیگر در ارتباط هستند. ژنت این سه سطح یادشده را از هم تفکیک می‌کند و می‌گوید این سطوح با هم تعامل دارند و جداگانه عمل نمی‌کنند (تولان، ۱۳۸۳، ص. ۸۲). ژرار ژنت، جامع‌ترین بحث را ذیل ناهمخوانی‌های میان زمانِ داستان و زمانِ متن مطرح می‌کند و به‌طور کلی از سه جهت به زمان می‌نگرد: نظم و ترتیب، تداوم، و بسامد (ریمون کنان، ۱۳۸۷، ص.۷۴). مقولهٔ وجه نیز فضای روایت است که ازطریق فاصله و کانونی‌شدگی ایجاد می‌شود (تایسن، ۱۳۸۷، ص. ۳۲). لحن یا صدا نیز در حوزهٔ راوی و روایت‌شناسی مورد بحث قرار می‌گیرد.

۵. ۱. زمان

ژنت با تأکید بر عنصر زمان، به بررسی مناسبات زمانی در متون روایی براساس مفاهیم نظم و ترتیب روایت، سرعت و بسامد می‌پردازد.

۵. ۱. ۱. نظم و ترتیب روایت

در هر روایتِ داستانی دو نوع زمان وجود دارد: زمانی که متعلق به داستان است؛ یعنی نظم واقعی حوادث و رویدادها و دیگری نظم ساختگی آن، یعنی زمانِ روایت که به نحوهٔ روایتِ راوی یا نویسنده مربوط می‌شود که آن را زمانِ متن روایی می‌نامیم (بامشکی، ۱۳۹۳، ص. ۳۲۷). «این زمانِ دوگانهٔ داستان و روایت تنها تحریفات زمانی را که در همهٔ روایت‌ها معمول است ارائه نمی‌کند، بلکه ما را به درنظر گرفتن یکی از نقش‌های روایت فرامی‌خواند که عبارت است از ابداع کردن یک طرحِ زمانی در مورد یک طرح زمانی دیگر» (ژنت: ۱۹۸۰، ص. ۳۳). در نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت، زمان در رمان به سه دستهٔ گذشته، حال و آینده تقسیم می‌شود.

رخدادهای زمان گذشته:

«سه روز پس از ورودش به دین‌ی، اسقف از بیمارستان بازدید کرد. چون بازدید پایان یافت دستور داد از مدیر بیمارستان تقاضا شود که لطفاً تا خانهٔ او آید. به وی گفت: آقای مدیر بیمارستان، هم‌اکنون چند بیمار دارید؟ – بیست و شش، عالیجناب. [...] روز بعد بیست و شش بیمار مسکین، در کاخ اسقف جای گرفتند و اسقف در بیمارستان سکونت گزید» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۹).

هوگو در این قسمت از رمان به زمان گذشته برمی‌گردد و واقعه‌ای را که در زمان گذشته برای اسقف بین ونو رخ‌داده (ملاقات با مدیر بیمارستان و تبدیل‌کردن کاخ محل سکونت اسقف به بیمارستان و سکونت اسقف در بیمارستان) را روایت می‌کند.

در بخش دیگری از رمان راوی به فاش کردن هویت ژاور بین انقلابیون توسط گاوروش می‌پردازد.

« [...] – پونزده روز نشده که گوش منو گرفت و از روی گیلویی پل شاهی که واسه هواخوری به اونجا رفته بودم بلندم کرد. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵،ص. ۱۱۳۰؛ و نک. ص ۱۶۹، ۱۸۰، ۳۲۹، ۳۳۴، ۶۱۳، ۶۲۱).

رخدادهای زمان حال: « [...] هر روز چیزی از این مجموعه از بین می‌رفت. امروز، و از بیست سال پیش تاکنون، محل بارگیری راه‌آهن اورلئان، آنجا، کنار حومهٔ قدیم برقرار است و آن را به‌کار می‌گیرد.» (هوگو، ۱۳۸۵،ص. ۴۵۱؛ و نک.ص ۹۴۴، ۱۰۹۷، ۱۱۷۴، ۱۴۰۱).

رخدادهای زمان آینده:

«[...] بعدازظهر همین روز نوئل ۱۸۲۳ مردی در خلوت‌ترین قسمت بولوار هوپیتال پاریس مدتی بس دراز گردش کرد. این مرد همچون کسی بود که در جستجوی منزلی باشد، و به نظر می‌رسید که جلو فقیرانه‌ترین خانه‌های این گوشهٔ ویران حومهٔ سن مارسو می‌ایستد. به‌زودی معلوم خواهد شد که به‌راستی مرد اتاقی در این محل دور افتاده اجاره کرده بود.» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۴۱۳)

در اینجا راوی داستان دربارهٔ اتفاقاتی که در آینده می‌افتد (پیداکردن کوزت و به‌طور مخفیانه به این خانه رفتن)، سخن می‌گوید و همچنین در قسمت دیگر رمان، رخدادی از زمان آینده (ناپدید شدن ماریوس) به‌طور دقیق و شفاف بیان شده است:

«[...] ماریوس کجا رفت؟ به‌زودی خواهیم دانست. [...] ماریوس پیشانی در دو دستش نهاده، میان علف‌ها روی گوری به زانو درآمده بود. دسته‌گلش را بازکرده وگل‌ها را روی قبر ریخته بود. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص.۶۵۵). راوی در این بخش از داستان به دیدار پنهانی ماریوس با مزار پدرش اشاره می‌کند (برای شواهدی دیگر نک. ص۶۲۳، ۱۴۴۶، ۱۲۲۶، ۱۱۲۱).

۵. ۱ ۲. مدت و سرعت روایت

مدت نشان می‌دهد که کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد. ژنت معتقد است «شتاب مثبت»، اختصاص بخش زیادی از داستان به بخش کمی از متن روایی است و «شتاب منفی»، اختصاص بخش کمی از داستان به بخش زیادی از متن روایی (فورستر، ۱۳۸۴، ص. ۹۱). چهار حالت برای مدت می‌توان تصور کرد: ارائهٔ حذفی، ارائهٔ خلاصه، ارائهٔ همزمان و ارائهٔ با مکث یا درنگ. این چهار حالت از سمت ارائهٔ پرشتاب تا ارائهٔ کم‌شتاب درنوسان است (تولان، ۱۹۸۰، ص. ۹۴).

۱- ارائهٔ با درنگ: رویداد داستانی قطع می‌شود و هیچ عملی اتفاق نمی‌افتد و داستان پیش نمی‌رود تا زمان متن روایی برای توصیف یا تفسیر صرف شود و بدین ترتیب راوی در این زمینه دارای صدای بسیار محسوس است. (بامشکی، ۱۳۹۳، ص. ۳۸۳). برای نمونه، در رمان *بینوایان*، راوی نبرد واترلو را با ذکر جزئیات توصیف می‌کند (بامشکی، ۱۳۹۳، ص. ۳۲۲-۳۸۲) و یا در بخشی دیگر از رمان، راوی به تفصیلِ ماجرایی دربارهٔ یک اعتقاد خرافی بسیار قدیمی می‌پردازد؛ اینکه شیطان در جنگل مون‌فرمی گنج‌هایش را پنهان کرده است. (بامشکی، ۱۳۹۳، ص. ۳۸۶) در قسمت دیگری از رمان راوی به‌صورت کاملاً آگاهانه فضای زیادی را به توصیف صومعه پتی پیکپوس اختصاص می‌دهد (بامشکی، ۱۳۹۳، ص. ۴۹۱). همچنین توصیف یک بنای تاریخی قدیمی به شکل فیل که محل زندگی گاوروش کوچک بود. (بامشکی، ۱۳۹۳، ص. ۹۶۷)

۲- **ارائهٔ همزمان:** زمان داستان با زمان متن روایی مطابقت دارد و تقریباً یکسان است و در داستان‌هایی صدق می‌کند که براساس دیالوگ و گفتگو هستند، مانند گفتگوی اسقف نیکوکار و کنوانسیونل «ژ» تبعیدشده که در این بخش از داستان، راوی برای نشان دادن اینکه حق با کنوانسیونل است، نوبت مکالمه و طول سخن بیشتری نیز به او داده است؛ و یا از نمونه‌های دیگری که برای ارائهٔ همزمان می‌توان شرح داد، گفتگوی ژان والژان با کوزت و مادام تناردیه و

همسرش، زمان اولین ملاقات با آنها است که در این حالت، گفتگو سبب کاهش حالت تک‌صدایی و یکنواختی در داستان می‌شود و روایت‌شنو را از بی‌میلی به‌واسطهٔ شنیدن سخنان طولانی استدلالی بیرون می‌آورد. (پورنامداریان، ۱۳۸۴، ص. ۲۸۹).

۳- ارائهٔ خلاصه: یعنی رویداد داستانی در روایت خلاصه می‌شود که در این حالت زمان روایت از زمان داستان کوتاه‌تر و دارای شتاب است. مانند آنچه راوی به نمونه‌هایی در رمان *بینوایان* اشاره می‌کند، «[...] با ما موافقت خواهد شد که از تفصیلات دردناک به‌سرعت بگذریم. [...]» و یا در مورد دیگر «[...] برای آن‌که دیگر به این موضوع بازنگردیم باید بگوییم که سعادت مونتر وی سورمر نیز با مسیو مادلن نابود شد. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۳۸۵)

۴- ارائهٔ حذفی: هنگامی که در متن روایی هیچ زمانی به بخشی از داستان اختصاص داده نمی‌شود و به‌طور مطلق حذف می‌شود، ارائهٔ حذفی وجود دارد. برای مثال زمانِ متن روایی از زمانی که شخصیت ژان والژان مرد میانسالی است و نویسنده مدت زمانِ از تولد تا میانسالی شخصیت را که در زمان داستان وجود دارد در متن نادیده انگاشته است و ازطریق یک گذشته‌نگری کوتاه تنها به این اشاره دارد که پیرمرد در جوانی بعد از دزدیدن تکه‌نانی کوچک و تلاش برای فرار، به نوزده سال زندان محکوم می‌شود، زیرا آنچه برای راوی مهم است بی‌عدالتی و ظلم دستگاه قضا با محکومان است. گاهی راوی دلیل مهم دیگری برای حذف رویدادهای داستانی دارد و آن تابو از نوع فرهنگی است مانند رعایت ادب و عفاف و ممنوع بودن صحنه‌های عشق‌ورزی در رمان *بینوایان* که این مدت زمان در داستان حذف شده است، مانند لحظهٔ دیدار مجدد کوزت و ماریوس، سه ماه بعد از نجات ماریوس از مرگ: «کوزت و ماریوس یکدیگر را دیدند. آنچه را که در این میان اتفاق افتاد ناگفته می‌گذاریم. چیزهایی در این جهان هست که نباید برای ترسیمشان کوشید: خورشید از آن شمار است.»

یا مانند شب عروسی ماریوس و کوزت که به گفتهٔ راوی، «[...] عروس و داماد ناپدید شدند. کمی پس از نیمه‌شب، خانهٔ ژیونورمان، به‌صورت یک پرستشگاه درآمد.» (هوگو، ۱۳۸۵، ص.۱۴۰۱)

۵. ۱. ۳. بسامد رویدادها

بسامد روایی یعنی رابطهٔ بین تعداد وقوع یک رویداد در داستان و تعداد دفعات ذکر آن در داستان. بسامد به سه دستهٔ منفرد، مکرر و بازگو تقسیم می‌شود:

بسامد منفرد به معنای یک بار گفتن آن چیزی است که یک بار اتفاق افتاده است و حالت دیگر آن، چندین بار تکرار کردن آن چیزی است که چندین بار اتفاق می‌افتد. بسامد مکرر یعنی چندین بار نقل کردن آنچه یک بار اتفاق افتاده است. بسامد بازگو یعنی یک بار بازگو کردن آنچه چندین بار اتفاق افتاده است.

بسامد منفرد: نبرد واترلو، رویدادی است که راوی آن را فقط یک بار، ولی با ذکر تمام جزئیات در داستان روایت می‌کند. «[...] اگر شب بین ۱۷ و ۱۸ ژوئن ۱۸۱۵ باران نباریده بود آیندهٔ اروپا تغییر می‌یافت. چند قطره کم‌وبیش آب، ناپلئون را خم کرد. برای آن‌که ولترلو پایان اوسترلیتز شود مشیت الهی جز فروریختن اندکی باران زحمتی نداشت، [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۳۲۹ – ۳۸۲).

همچنین در قسمت دیگر داستان، راوی یک بار به‌طور کامل از مؤسسهٔ مذهبی تابع مارتن ورگا و صومعه پتی پیکپوس که کوزت در آنجا دوران کودکی خود را گذراند سخن می‌گوید (هوگو، ۱۳۸۵، ص.۴۹۱ – ۵۳۳).

بسامد مکرر: در ابتدای داستان، نویسنده از حضور ناگهانی ژان والژان که با حالتی خشمگین وارد منزل اسقف می‌شود سخن می‌گوید:

> «[...] داخل شد، قدمی پیش آمد، ایستاد و در را پشت سرش باز گذاشت. توبره‌اش را بر پشت، عصایش را به دست، حالتی خشن، گستاخانه، کسالت‌آمیز و خشم‌آگین در چشمان داشت، آتش بخاری روشنش می‌کرد. نفرت‌انگیز بود. مثل ظهور یک نحوست بود. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۸۲)

در بخش دیگری از داستان، راوی از نگاه خواهر اسقف، آن شب و صحبت ژان والژان و برادر خود را با ذکر جزئیات بیان می‌کند:

> «[...] این مرد هیچ توجه به کسی نمی‌کرد. با ولع یک قحطی‌زده غذا می‌خورد. بااین‌همه، پس از خوردن سوپ گفت: آقای خوری خدای مهربان! ... این‌ها برای من خیلی زیاد

خوب است. اما باید بگویم که گاری‌چی‌ها که نخواستند بگذارند من باهاشان غذا بخورم غذایشان بهتر از مال شماست. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۸۷)

بسامد بازگو: آوردن آب از چشمهٔ جنگل توسط کوزت کوچک، رویدادی که بارها در داستان اتفاق افتاده اما نویسنده یک بار آن را روایت کرده است: «[...] از انتهای بیشه تا چشمه، بیش از هفت تا هشت دقیقه راه نبود. کوزت این راه را خوب می‌شناخت، زیرا مکرر هنگام روز آن را پیموه بود. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص.۴۰۹)

۵. ۲. وجه یا حال‌وهوا

ژنت با تفکیک دو مقولهٔ وجه و لحن، به کشف دیدگاهی دست می‌یابد که رخدادها در ذهن یا موضع آن دیدگاه، متمرکز شده‌اند و آن نقطه را به‌عنوان نقطهٔ کانونی، معرفی می‌کند (کالر، ۱۳۸۲، ص. ۱۱۹). به نظر وی مسئلهٔ وجه (چه کسی می‌بیند؟) با مسئلهٔ لحن (چه کسی سخن می‌گوید؟) تفاوت بسیار دارد (اسکولز، ۱۳۸۳، ص. ۲۳۳). وجه روایت به فضا و عواطفی مربوط می‌شود که راوی در متن پدید می‌آورد. این فضاسازی برای تأثیرگذاریِ عاطفی بر خواننده و روایت‌شنو ایجاد می‌شود. در بررسی متن از منظر وجه، سه وجه ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

۵. ۲. ۱. فاصله

مفهوم فاصله بیانگر یکی از ویژگی‌های بنیادی داستان روایی است، اینکه داستان روایی انعطاف‌پذیری نامعمولی دارد و می‌توان در آن رخدادها و تنش‌ها را با شدت و عمقی زیاد نشان داد، به این دلیل است که با مجموعه‌ای از ابزارهای فاصله‌گذاری ساخته می‌شود (لوته، ۱۳۸۶، ص. ۵۰). وجه یک سخن، در میزان فاصله‌ای نهفته است که روایت با بیان راوی دارد. به بیان دیگر، فاصله به رابطهٔ روایت‌کردن با مقصود بیان آن می‌پردازد؛ اینکه آیا مسئله، تنها روایت‌کردن است و راوی به‌سرعت از نقل آن می‌گذرد و یا مسئله، به نمایش‌گذاشتن روایت است و راوی نقل خود را با شرح جزئیات و به‌آهستگی بیان می‌کند؟ (کالر، ۱۳۸۲، ص. ۱۲۱ و ایگلتون، ۱۳۶۸، ص. ۱۴۶)

در رمان *بینوایان*، راوی خود نویسنده است که بر همه‌چیز آگاه و تواناست. دانایی بی‌مکان و زمان تا جایی‌که به افکار و ذهنیات شخصیت‌ها نیز می‌تواند نفوذ کند (اخوت، ۱۳۷۱، ص. ۱۰۴).

به گفتهٔ پرینس، در این شیوه از روایت (راوی دانای کل)، نویسنده از همهٔ اسرار نهان آگاهی دارد و می‌تواند دربارهٔ هرچیزی، هرچه می‌خواهد بگوید (پرینس، ۱۳۹۱، ص. ۷۴). در این شیوه کم‌ترین فاصله میان داستان و روایت‌گری ایجاد می‌شود.

هراندازه میزان ارائهٔ جزئیات و واقع‌بینی داستان کمتر شود، فاصلهٔ دو سطح داستان و روایتگری بیشتر می‌گردد و هرچقدر جزئیات بیشتر ارائه گردد، فاصله کمتر می‌شود. درنتیجه بیشترین فاصله، در پی بیشترین حضور راوی و ارائهٔ اطلاعات کمتر حاصل می‌شود و کم‌ترین فاصله، با استفاده از حداکثر اطلاعات و حداقل حضور راوی به دست می‌آید.

ژنت با استفاده از مفهوم فاصله، پنج کارکرد برای راوی قائل می‌شود:

کارکرد روایی: هر روایتی در هر زمان و مکانی، نیازمند حضور راوی است، خواه راوی در متن حاضر باشد خواه نباشد.

کارکرد ارتباطی: راوی به‌طور مستقیم، خواننده را مخاطب قرار می‌دهد با این هدف که با او ارتباط برقرار کند.

کارکرد ایدئولوژیکی: زمانی که راوی، داستان را قطع می‌کند تا نتیجه و تفسیری آموزنده از روایت که با خرد عمومی مرتبط باشد، ارائه دهد.

کارکرد هدایت‌کننده: هنگامی که راوی، در روند روایت درنگ ایجاد کند تا دربارهٔ ساختار، بیان و فصل‌بندی داستان اظهارنظر کند، نقش هدایتگر را ایفا می‌کند.

کارکرد گواهی‌دهنده: راوی، درستی داستان و میزان دقت در بیان روایت و رخدادها و اعتماد به منبع اطلاعات را تأیید می‌کند (ژنت، ۱۹۸۰، ص. ۱۸۹).

در رمان *بینوایان*، راوی اطلاعات فراوانی از شخصیت‌ها و وقایع داستانی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد و از کنار هم قرار دادن این اطلاعات، فضای آموزنده و اخلاقی رمان ساخته و پرداخته می‌شود. اطلاعاتی نظیر (فلسفهٔ اخلاق، ضد اخلاقیات، زندگی و ساده‌زیستی اسقف، تاریخ فرانسه و فقر و زندگی مردم در قرن نوزدهم، معماری و طراحی شهریِ پاریس، زبان و اصطلاحات مخصوص اصناف و طبقهٔ پایین جامعه (آرگو)، سیاست‌ها، ، قانون و بخشش، قضاوت‌ها و بی‌عدالتی دستگاه قضا، مذهب و ظلم و ستمِ کشیشان به مردم، بورژوازی و فرهنگ مردم فرانسه، نوع و ماهیت عشق، جرم، و انقلاب فرانسه و ...). بدین ترتیب، ویکتور هوگو با

بیان جزئیات دقیق و کم کردن فاصله بین متن روایی و متن داستانی و استفاده از هر پنج کارکردِ راویِ مورد نظر ژنت توانسته است داستان را برای خواننده به نمایش بگذارد که این یکی از ویژگی‌های هوگو برای برقراری ارتباط مؤثر با مخاطب است.

۵. ۲. ۲. کانونی‌شدگی

مؤلفه‌های یک داستان به طریق خاصی ارائه می‌شوند؛ ازاین‌رو کانون‌سازی یعنی ارتباط میان مؤلفه‌های ارائه‌شده و بینشی که ازطریق آن مؤلفه‌ها ارائه می‌شوند. کانون‌سازی را در این مدل می‌توان خلاصه کرد: «الف» می‌گوید که «ب» آنچه را «ج» در حال انجام آن است می‌بیند. از منظر روایت‌شناسی میان کانونی‌گر و کانونی‌شدگی تفاوت وجود دارد. کانونی‌گر می‌تواند راوی باشد و کانونی‌شدگی عملی است که کانونی‌گر در روایت انجام می‌دهد. کانونی‌شدگی، توجه به گفته‌های شخصیتِ داستان است، یعنی کانونی‌گر و کانونی‌شدگی دو عمل جدای از هم هستند (ریمون کنان، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۳). انواع کانونی‌شدگی عبارتند از سه وجه بارز ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک.

۵. ۲. ۲. ۱. وجه ادراکی

ادراک به‌وسیلهٔ دو مشخصهٔ مکان و زمان اندازه‌گیری می‌شود. این جنبه از کانونی‌شدگی به ادراکات حسیِ کانونی‌گر می‌پردازد. به عبارت دیگر، جهت‌گیری ادراکی یا دامنهٔ حسیِ عامل کانونی‌کننده (بینایی، شنیداری، بویایی، چشایی و لامسه)، در زمان و مکان است. کانونی‌گر از چه نقطه‌ای به متن داستان می‌نگرد؟ «کانون روایت می‌تواند در درون یا در بیرون رمان باشد. به عبارت دیگر، راوی داستان را از درون یا از بیرون تعریف می‌کند» (بورنف، ۱۳۷۸، ص. ۵۹). مکان، موقعیت (بیرونی / درونی) کانونی‌گر به عنایت واژه‌های مکان‌مند، خود را به‌صورت چشم‌انداز در برابر مشاهده‌گر نشان می‌دهد. کانونی‌گر بیرونی به تمام وجوه زمان (گذشته، حال و آینده) دسترسی دارد؛ حال آنکه کانونی‌گر درونی به حضور اشخاص محدود است (حداد، ۱۳۸۸، ص. ۹۷).

در رمان *بینوایان*، ویکتور هوگو همهٔ وجوه ادراکی (حس‌های بینایی، شنیداری، بویایی و ...) را به‌کار برده که با توصیفات بسیار همراه است. در زیر به‌طور جداگانه از هرکدام نمونه‌ای آورده شده است.

حس بینایی:

«[...] ماریوس ناگهان از جا برخواست، زیراکه در قسمت بالای دیوار، نزدیک سقف، سوراخ سه‌گوشی را بین سه تکه الوار که خوب به‌هم متصل نشده بودند دیده بود. از کمد بالا رفت؛ چشمش را به روزنه نزدیک کرد و نگریست. آنچه ماریوس می‌دید یک زاغه بود. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۷۶۰)

حس شنیداری: «[...] در همان موقع ماریوس این چند جمله را که با صدای آهسته رد و بدل می‌شد شنید: ـ چاره‌ای نداریم جز یک کار ـ سربه‌نیست کردنش! ـ همین. این صدای زن و شوهر بود که با هم مشورت می‌کردند.» (هوگو، ۱۳۸۵، ص.۸۶۲)

«[...] می‌شد تصور کرد که کوزت رنج بسیار برده است و هنوز هم رنج می‌برد، زیراکه با خود می‌گفت که پدرش رفتاری شرارت‌آمیز کرده است؛ اما روی ماریوس با امیدواری حساب می‌کرد. نابودی چنین نور، مسلماً محال می‌نمود. به عبادت پرداخت. گاه‌گاه، از نقاط دور، صداهایی مانند تکان‌های سنگین به گوشش می‌رسید و او با خود می‌گفت: «عجیب است که درهای بزرگ را به این زودی باز می‌کنند.» این‌ها از ضربات توپی بود که به سنگر شورشیان می‌خورد.» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۲۲۸)

حس بویایی: «[...] هیچ دیده نمی‌شد، اما برودت عداوت‌آمیز آب و بوی زنندهٔ سنگ‌های خیس احساس می‌شد. دم تندی از این لجه متصاعد بود. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۳۵۰)

«[...] ماریوس پاکت را برداشت. بوی توتون از آن به مشامش می‌رسید؛ هیچ مثل بو، خاطرات گذشته را بیدار نمی‌کند. ماریوس بوی توتون را می‌شناخت، خط روی پاکت را نگریست. نوشته بود: خدمت آقای بارون پومرسی در منزل شخصی. بوی توتون چون شناخته شد خط را نیز به ماریوس شناساند. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۴۵۴)

حس چشایی: «[...] سپس با صدای بلند گفت: پوه! الان یک صدف بد را قورت دادم. باز مالیخولیا مرا گرفت. صدف‌های اینجا بد و کلفت‌هایش زشتند. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۱۰۸)

حس لامسه:

«[...] به یاد می‌آوری وقتی را که من دستهٔ سطل آب را گرفتم؟ اولین دفعه بود که من دست کوچولوی ضعیف تو را لمس کردم. چقدر یخ کرده بود! آه مادموازل، دست‌های شما در آن زمان سرخ بود؛ حالا دست‌هایتان کاملاً سفید است. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۴۸۰)

۵. ۲. ۲. ۲. وجه روان‌شناختی

درحالی‌که شکل‌های ادراکی ازطریق حواس عامل کانونی‌کننده حاصل می‌شوند، شکل‌های روان‌شناختی به ذهن و عواطف او معطوف می‌گردند. بنابراین در وجه، جهت‌گیری‌های عاطفی و ذهنیتِ کانونی‌گر نسبت به حوادث و رخدادها بررسی می‌شود. وجه روان‌شناختی شامل دو مؤلفهٔ شناختی و عاطفی است. مؤلفه‌های شناختی یا نامحدود هستند یا محدود. میان شناخت محدود و جهت‌گیری عاطفی ذهنی ارتباط مستقیم وجود دارد؛ یعنی شخصیتی که دارای دانش محدود است به‌طور معمول جهت‌گیری عاطفی‌اش ذهنی است. درنتیجه، ادراکات و افکار این نوع عامل کانونی‌کنندهٔ درونی تا حدّ زیادی دقیق نیست و جایزالخطا و اشتباه‌کننده است. مانند بخشی از رمان *بینوایان* که فانتین اولین بار مادام تناردیه را در کنار دو دختر خردسالش می‌بیند و تصور می‌کند که مسافرخانه آنها بهشت، و این زن و فرزندانش فرشتگان این بهشت می‌باشند (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۷۱). ویکتور هوگو انواع عواطف و احساسات شامل خشم، عصبانیت، ترس، نگرانی، ترحم، خوشحالی، محبت، ناامیدی، مهربانی، شجاعت، دلتنگی و ... را به‌طور دقیق و مناسب با حالات روحی مخاطب در داستان می‌آورد.

ناراحتی:

> «از این قرار، تأثیر این قضیه، مهیب و عمیق بود؛ روز بعد از اعدام جانی، و چندین روز پس از آن نیز اسقف خسته به نظر می‌رسید. صفوت مدهش آن لحظهٔ شوم نابود شده بود و شبح هولناک عدل اجتماعی رنجش می‌داد. وی که معمولاً از همه اعمالش با رضایی چنان درخشان بازمی‌گشت، به نظر می‌رسید که در این باره خود را سرزنش می‌دهد. گاه با خود حرف می‌زد و با نیمه‌صدا، سخنان حزن‌انگیز زیر لب می‌گفت.»
> (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۲۱)

با خواندن این قسمت از داستان مخاطب ناراحتی اسقف از بی‌عدالتی و مجازات‌های ناعادلانه آن دوره را به‌خوبی درک می‌کند.

> «[...] یک دفعه امتحانی به عمل آورد. از کوزت پرسید: می‌خواهی به لوکزامبورگ برویم؟ شعاعی درخشان چهرهٔ پریده‌رنگ کوزت را روشن کرد. گفت: بله. به لوکزامبورگ رفتند؛

سه ماه گذشته بود؛ دیگر ماریوس به آنجا نمی‌آمد. ماریوس آنجا نبود. روز بعد ژان والژان باز از کوزت پرسید: می‌خواهی به لوکزامبورگ برویم؟ کوزت با حزن و با ملایمت جواب داد: نه! ژان والژان از حزن او رنجیده‌خاطر و از ملایمتش اندوهگین شد.» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۹۱۶)

نویسنده در ادامهٔ این صفحات غم و ناراحتی کوزت را با صفاتی چون نگاه‌های محنت‌آلود، ناخوشی، درماندگی، خستگی و غرق در افکار خویش، نشان می‌دهد.

خوشحالی:

«[...] حالا که تو بی‌رحمی را به این درجه رساندی که خودت را این طور به کشتن دادی، من هم از مرگت حتی غصه نمی‌خورم! می‌فهمی قاتل؟ در این لحظه ماریوس به‌آهستگی پلک‌هایش را گشود و نگاهش که هنوز حجابی از بهت مخصوص سکرات داشت، بر چهرهٔ مسیو ژیونورمان توقف کرد. پیرمرد فریاد زد: ماریوس! ماریوس! ماریوسم! ماریوس کوچولویم! بچه‌ام! پسر محبوبم! تو چشمانت را باز می‌کنی! تو به روی من نگاه می‌کنی، تو زنده‌ای، مرسی! و مدهوش بر زمین افتاد!» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۳۳۸)

«[...] روزی که پزشک به وی اعلام داشت که ماریوس از خطر جسته است، پیرمرد را حالت هذیان فراگرفت. سه لیره به دربان عمارت انعام داد. شب وقتی که به اتاقش بازگشت یک رقص «گاووت» کامل کرد و در حال بشکن زدن با دو انگشت، این تصنیف را خواند: [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۳۵۶)

«[...] هم الان وقتی که به ما خبر رسید که به اینجا بیاییم باز هم گمان می‌کردم که دارم می‌میرم، اما این دفعه دیگر از خوشحالی بود. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۳۶۴) در چند اپیزود پی‌درپی در این فصل از کتاب، هوگو خوشحالی دو خانواده از بهبودی حال ماریوس و دیدار دو دلداده را با ذکر جزئیات برای مخاطب توصیف می‌کند.

مهربانی: «[...] ماریوس با سرگشتگی نگاهش می‌کرد. چهرهٔ متحرک و متأثر پیرمرد دیگر چیزی جز یک مهربانی و نیک‌مردی خشونت‌آمیز نشان نمی‌داد. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۰۵۱)

«یک روز مسیو ژیونورمان، هنگامی که دخترش شیشه‌های دارو و فنجان‌ها را روی مرمر کمد مرتب می‌کرد، روی ماریوس خم شده بود و با مهربان‌ترین لحنش به او می‌گفت: ـ ماریوس کوچولوی خودم، ببین، من به جای تو بودم گوشت بیشتر از ماهی می‌خوردم، یک سپر ماهی

سرخ‌کرده برای شروع ایام نقاهت خوب است؛ اما برای آن‌که مریض راه افتد یک کتلت خوب لازم است.» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۳۵۹)

دلتنگی: «[...] اما کوزت به‌تدریج رو به درماندگی می‌رفت از غیبت ماریوس، به وضعی عجیب و بی‌آنکه به‌درستی چیزی بداند رنج می‌برد همچنان که سابقاً از حضورش لذت برده بود. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۹۱۶)

«[...] پدربزرگ از چهار سال به این طرف همه‌روزه منتظر ماریوس بود، و به اصطلاح خود، ثابت‌قدم ایستاده بود و یقین داشت که امروز یا فردا این بد بچهٔ بی‌سروپا در خواهد زد و وارد خواهد شد. اکنون دیگر گاه‌به‌گاه اتفاق می‌افتاد که در بعض ساعات حزن‌انگیز با خود بگوید که ماریوس برای چیزی به آن کمی دوران انتظار را این قدر طولانی می‌کند. یک چیز برایش تحمل‌ناپذیر بود؛ تصور نرود که آن مرگ بود، فقط این خیال بود که شاید دیگر ماریوس را نبیند. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۰۴۳)

ترس: «[...] زندانی ایستاد و لرزان بر این آستانهٔ مشئوم، با وحشت به قهقرا می‌رفت...». (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۹) هوگو در این چند سطر از داستان، ترس و ناامیدی محکوم‌به‌اعدامی را که مرگ برایش به‌منزلهٔ یک پرتگاه بوده است توصیف می‌کند.

«[...] کوزت بی‌آنکه بداند در چه حال است و بی‌آنکه چیزی بفهمد احساس می‌کرد که به‌وسیلهٔ این عظمت تاریکِ طبیعت، گرفته شده است. این فقط وحشت نبود که گریبانش را می‌گرفت، چیزی بود از وحشت هم موحش‌تر ... تعبیراتی نمی‌توان یافت که بتواند میزان غرابت لرزشی را که تا ته قلبش منجمدش می‌کرد بیان کنند. [...] ترسش باز آمده بود، یک ترس طبیعی و تفوق‌ناپذیر [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۴۱۱)

خجالت: «[...] ناگهان ساعت زنگ زد، ماریوس بازوی برهنهٔ دل‌انگیز کوزت را، و چیزهای گلگونی را که مبهماً از خلال توری‌های نیم‌تنهٔ او دیده می‌شد نگاه می‌کرد، و کوزت چون متوجه نگاه ماریوس شد، سرخی شرم تا سفیدی چشمانش را گرفت.» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۳۹۵)

شجاعت:

«[...] لامارک مردی نامدار و فعال بود. پیاپی در زمان امپراتوری و در دوران رجعت دو شجاعت را که برای هر دو عصر لازم است، یعنی شجاعت میدان نبرد و شجاعت کرسی خطابه را داشت. بلیغ بود همچنان که شجاع بود؛ در بیانش شمشیری احساس می‌شد.

مانند ژنرال فوا، سلف خود، پس از آن‌که فرمانفرمایی را به‌خوبی اداره کرده بود، آزادی را به‌خوبی در دست می‌گرفت. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۰۷۴)

در این بخش نویسنده صفت شجاعت لامارک را با صفت محبوبِ ملت برابر می‌داند و آن را مانند فرصتی برای شروع طغیان توده در برابر بیداد می‌داند.

ناامیدی: «[...] این مرد با نومیدی سوی مرگ می‌رفت، مرگ در نظرش به‌منزلهٔ یک ورطه بود....» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۹).

«ماریوس، اندوهگین از خانهٔ مسیو ژیونورمان بیرون آمده بود. با امیدی بسیار کوچک وارد خانهٔ او شده بود؛ با یأسی عظیم از آن خارج می‌شد.» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۱۰۵۶)

۵. ۲. ۲. ۳. وجه ایدئولوژیک

این وجه که به هنجارهای متن برمی‌گردد شامل نظام کلی جهان‌بینی از نظر مفهومی است که بنابر آن رویدادها و شخصیت‌های داستان ارزشیابی می‌شوند. این وجه به دو نوع هنجار غالب و هنجار همجوار تقسیم می‌شود. «دیدگاه غالب یعنی دیدگاه راوی کانونی‌گر، هنجارهای متن را ارائه می‌دهد. جهان‌بینی و عقیدهٔ راویِ کانونی‌گر معمولاً حرف اول را در متن زده و ارزیابی می‌کند. در این وجه، هنجارها و عقاید کانونی‌گر بررسی می‌شود» (مارتین، ۱۳۸۶، ص. ۲۱۵).

«[...] ماریوس سه روز غایب بود. سپس به پاریس بازگشت. مستقیماً به کتابخانهٔ مدرسهٔ حقوق رفت و دورهٔ روزنامهٔ مونتیور را طلبید. مونتیور را خواند. همهٔ تواریخ جمهوری و امپراتوری را، [...] ناپلئون در نظر او به صورت یک مرد ملت شد، همچنان که عیسی مرد خدا است. [...]» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۶۴۸)

در اینجا راوی، هوگو، عقیدهٔ خود را دربارهٔ ناپلئون بناپارت اول بیان می‌کند؛ هوگو در این بخش از داستان، وطن‌پرستی خود را به‌شدت ابراز می‌کند و ستایشی را که برای ناپلئون کبیر دارد نشان می‌دهد.

هنجار همجوار، به معنای در کنار هم قرار گرفتن جهت‌گیری‌های ایدئولوژیکِ متفاوت، بدون هیچ داوری میان آنها است. در این حالت راوی بی‌طرف است و فقط نظراتِ شخصیت‌ها را گزارش می‌کند. از نظر نگارندهٔ این پژوهش در رمان *بینوایان*، هنجار غالب بر هنجار همجوار فزونی دارد و راوی در بیشتر بخش‌های داستان به جانبداری از شخصیت‌ها و نظرات خاص می‌پردازد. شگردهایی چون افزایش تعدادِ مکالمه‌ها برای شخصیتی که مورد همدلی راوی است

و یا نحوهٔ نام‌گذاری و صفات و عناوینی که به هرکدام از شخصیت‌ها می‌دهد. او به شخصیت‌هایی که با جهت‌گیری آنان موافق است صفات و عناوین مثبت می‌دهد، مثلاً در قسمتی از داستان:

«توسن، بانوی پیری که با ژان والژان و کوزت زندگی می‌کند، دربارهٔ ژان والژان می‌گوید: این، یک قدیس است.» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۸۹۸)

۵. ۳. صدا یا لحن

منظور از صدا یا لحن، همان صدای راوی است؛ بُعدی از روایت که با دو سطح دیگر یعنی زمان و وجه پیوند دارد. ژنت، بحث پیرامون راوی و عمل روایت را در مقولهٔ صدا بررسی می‌کند. چه کسی صحبت می‌کند؟ یا چه کسی رخداد را روایت می‌کند؟ راوی، گوینده یا صدای متنِ روایی است که با مخاطب تعامل برقرار می‌کند؛ اما نکتهٔ مهم این است که معمولاً همان کسی که در داستان صحبت می‌کند، همان نیست که داستان را می‌بیند و یا به متن روایی جهت می‌دهد و همین تمایز میان چه کسی می‌گوید و چه‌کسی می‌بیند، ازجمله نقدبرانگیزترین مباحث نقد ادبیات روایی است (چتمن، ۲۰۰۰، ص. ۲۲).

در رمان *بینوایان*، شخصیت اصلی نه اسقف بین ونو است، نه ژان والژان، نه فانتین، نه گاوروش، نه ماریوس، نه کوزت، بلکه کسی است که سرگذشت آنان را شرح می‌دهد و آنان را شکل می‌بخشد. راوی در این داستان حضوری پایدار و مستحکم دارد و در هر قدم روایت را قطع می‌کند تا نظر بدهد، تمام آنچه در طول زمانِ رمان می‌گذرد را می‌داند و از آنچه هم در گذشته رخ داده باخبر است. یا اینکه چطور، در آینده‌ای دور، فرقهٔ پرستش پایدار که پنج سال ژان والژان و کوزت را پناه داد، از بین می‌رود و منقرض می‌شود. در مقابل، گاهی در رمان وقایعی پیش می‌آیند که کاملاً مشخص نیستند و این امر به ارادهٔ راوی رخ می‌دهد که تصمیم گرفته بعضی چیزها را نداند: «یکی از کتابفروشی‌هایی که برایشان کار می‌کرد، گمانم آقای ماژیل ... » (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۳۱۰). در مواردی دیگر، کاملاً بی‌اطلاع به نظر می‌رسد. هنگامی که ژان والژان از زندان مونتروی سورمر، که ژاور آنجا محبوسش کرده می‌گریزد؛ ناغافل از خانه‌اش سر درمی‌آورد، کنار خانم سرایدار سالخورده. راوی از خود می‌پرسد، چگونه وارد حیاط شد بی آنکه درِ درشکه را باز کند؟ فرضیه‌هایی طرح می‌کند که تمامشان را باطل می‌یابد؛ و سرانجام چنین

نتیجه می‌گیرد: «این نکته هیچ‌گاه مشخص نشد» (هوگو، ۱۳۸۵، ص. ۳۱۴). در رمان *بینوایان*، تردیدها، سکوت‌ها و نادانسته‌هایی که راوی به نمایش می‌گذارد برای جلب اعتماد خواننده است؛ او می‌خواهد ما را نسبت به صداقت خودش در مقام روایت‌کننده متقاعد سازد و اطمینان دهد که آنچه را می‌داند، آنچه را ناقص می‌داند و آنچه را نمی‌داند، بی‌پرده بیان می‌کند. او همواره مقدم بر شخصیت‌ها و داستان است.

۶. نتیجه‌گیری

در این پژوهش با توجه به بررسی‌هایی که براساس تطبیق نظریهٔ ژنت بر رمان *بینوایان* صورت گرفت، نتایج زیر در پاسخ به پرسش‌های مطرح‌شده در مقدمه به دست آمد:

۱- زمان در داستان *بینوایان* به سه دستهٔ گذشته، حال و آینده تقسیم می‌شود. ازجمله ویژگی‌های رمان مذکور این است که نویسنده با وجود خطی بودن زمان، از زمان آینده استفاده کرده و داستان را از حالت یکنواخت بودن نقل حوادث خارج کرده است. داستان در رمان *بینوایان* به‌صورت خطی جریان نمی‌یابد، زیرا شکست‌های فراوانی دارد که به‌دلیل عوامل متعددی در روایت به وجود می‌آید. هوگو برای بازگشت از این گسست‌ها به ادامهٔ داستان، و به‌منظور پیوند دادن برش‌های جداافتادهٔ یک اپیزود، از شیوه‌هایی منحصربه‌فرد استفاده می‌کند تا روایت‌شنو را دوباره درجریان و فضای قطع‌شدهٔ داستان قرار دهد.

۲- هوگو در روایت از سه شیوهٔ بسامد مفرد، بسامد مکرر و بسامد بازگو استفاده کرده است. ویکتور هوگو با استفاده از بسامد منفرد تنها یک بار به توصیف دقیق از رخدادهای نبرد واترلو، توصیف صومعهٔ پتی پیکوپس و جزئیات اگو پاریس یا زبان مردم کوچه و بازار و بینوایانِ شهر پاریس پرداخته است؛ و یا با کاربرد بسامد مکرر بر صحنه‌هایی از داستان تأکید کرده است.

۳- در بخش وجه نیز، سه وجه ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک در مبحث کانونی‌شدگی بررسی شد. با توجه به بررسی‌های صورت گرفته مشخص شد که تسلط راوی و کانونی‌گر در سطح داستان و وقایع و رخدادهای آن بسیار است به‌گونه‌ای که می‌توان نظرات و عقاید راوی را در جای‌جای سطوح داستان و تمامی رویدادهای آن به‌روشنی مشاهده کرد.

۴- راویِ *بینوایان* و نویسندهٔ داستان با یکدیگر متفاوتند، زیرا راوی شخصیتی است که هویتی را غصب کرده، درست مانند ماجراهای داستان که گفته می‌شود در واقعیتِ انسانی اتفاق افتاده است، درصورتی‌که این‌ها درحقیقت، تنها در تخیل وجود دارند.

۵- علاوه‌بر اینکه نقطهٔ دید در داستان از آنِ سوم شخص است، وی با توصیف صحنه‌ها و جزئیات نشان می‌دهد که به همهٔ ماجرا واقف و به اصطلاح دانای کل است.

کتابنامه

آسابرگر، آ. (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه*. (م.ر. لیراوی، مترجم). تهران: سروش.

احمدی، ب. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. چاپ چهارم. تهران: مرکز.

اخوت، ا. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

اسکولز، ر. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. (ف. طاهری، مترجم). تهران: آگاه.

امینی، ه؛ خدادادی‌مهاباد، م؛ و چگینی، ا. (۱۴۰۰). کاربست تطبیقی عنصر صدای روایت در تکوین فرآیند گفتمان براساس نظریهٔ ژرار ژنت در دو اثر روایی پله‌آس و ملیزاند و زال و رودابه. *نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*. ۴ (۱). ۶۳-۸۳.

ایگلتون، ت. (۱۳۶۸). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. (ع. مخبر، مترجم). چاپ اول. تهران: مرکز.

بارت، ر. (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. (م. راغب، مترجم). تهران: فرهنگ صبا.

بامشکی، س. (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.

بورنوف، ر. (۱۳۷۸). *جهان رمان*. (ن. خلخالی، مترجم). چاپ اول. تهران: مرکز.

پرینس، ج. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*. (م. شهبا، مترجم). چاپ اول. تهران: مینوی خرد.

پورنامداریان، ت. (۱۳۶۴). *داستان پیامبران در کلیات شمس*. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

تایسن، ل. (۱۴۰۱). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. (م. حسین‌زاده، مترجم).چاپ پنجم. تهران: حکایت قلم نوین.

تودوروف، ت. (۱۳۷۷). *منطق گفتگویی میخاییل باختین*. (.د. کریمی، مترجم). تهران: مرکز.

تودوروف، ت. (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. (م. نبوی، مترجم). تهران: آگاه.

تولان، م. ج. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت*. (ا. حری، مترجم). تهران: فارابی.

جعفری، س. (۱۳۹۶). سیری در ادبیات جهان با نگاهی به مکاتب شعر قرن نوزدهم. *فصلنامهٔ زبان وادبیات فارسی*. ۱۳(۱۲). ۶۷ –۹۰.

چتمن، س.ب. (۱۳۹۷). *داستان و گفتمان (ساختار روایی در داستان و فیلم). (ر.س. میرخندان، مترجم). چاپ اول*. تهران: دین و رسانه (وابسته به ادارهٔ کل پژوهش‌های اسلامی رسانهٔ سازمان صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران).

حاجی‌آقابابایی، م.ر. (۱۳۹۷). *روایت‌شناسی، نظریه و کاربرد*. تهران: مهراندیش.

دزفولیان، ک؛ و مولودی، ف. (۱۳۹۰). روایت‌شناسی یک داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری براساس نظریهٔ ژنت. *فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی*. ۱۵ (۵۰)، ۵۳–۸۰.

رجبی، و؛ ناظری، ا؛ و نقاش‌زاده، م. (۱۴۰۱). مطالعهٔ اقتباس سینمایی فیلم *«پوستی که در آن زندگی می کنم»* از رمان *رتیل* براساس بیش‌متنیت ژرار ژنت. *نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*. ۶ (۲)، ۱ – ۳۲.

ریمون کنان، ش. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. (ا. حری، مترجم). تهران: نیلوفر.

زختاره، ح. (۱۳۹۸). بررسی فراداستان در آوازهای مالدورور. *نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*. ۲(۲)، ۱۳۹–۱۵۶.

ژنت، ژ. (۱۳۹۸). *گفتمان روایی*. (م. طیورپرواز، مترجم). تهران: مهراندیش.

صافی، ح؛ و فیاضی، م.س. (۱۳۸۷). نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه‌های روایت. *نقد ادبی*. ۱ (۲)،۱۴۵–۱۷۰.

فورستر، ا. م. (۱۳۵۷). *جنبه‌های رمان*. (ا. یونسی، مترجم). چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

کالر، ج. (۱۳۸۹). *نظریهٔ ادبی*. (ف. طاهری، مترجم). چاپ سوم. تهران: مرکز.

گلشن، م؛ اردلانی، ش؛ و حمیدی، س.ج. (۱۴۰۰). روایت‌شناسی رمان «رقصندگان» براساس دیدگاه ژرار ژنت. *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. ۱۴ (۹). (پیاپی ۶۷)، ۲۱–۳۶.

لوته، ی. (۱۳۸۸). *چگونه ادبیات داستانی را تحلیل کنیم*. (م. ترابی‌نژاد؛ و م.حنیف ، مترجمان). چاپ اول. تهران: زیبا.

مارتین، و. (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*. (م. شهبا، مترجم). چاپ اول. تهران: هرمس.

هوگو، و. (۱۳۸۵). *بینوایان*. (ح.ق، مستعان، مترجم). چاپ پنجم. تهران: بدرقهٔ جاویدان.