نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۲/ شماره ۲۳۹/ بهار و تابستان ۱۳۹۸

الگوهای نوین ساختارگرایی و روایت‌شناسی در تحلیل پیرنگ رمان «ارمیا» *

شهین قاسمی**
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی واحد اهواز

چکیده

این پژوهش به بررسی و تحلیل ساختار پیرنگ و گونهٔ روایت با تکیه بر الگوهای نوین ساختارگرایی و روایت‌شناسی در یکی از رمان‌های دفاع مقدس با عنوان *ارمیا* اثر رضا امیرخانی می‌پردازد؛ ازآنجاکه بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده در حوزهٔ آثار داستانی دفاع مقدس، به‌نوعی کلی‌گویی و یا حداکثر در حد معرفی عناصر داستان باقی مانده است، در این پژوهش بر آنیم تا برای نخستین بار با تکیه بر الگوهای نوین ساختارگرایی و روایت‌پردازی که از شیوه‌های نوپا در نقد ادبی به شمار می‌آید، ساختار پیرنگ و گونهٔ روایت در این رمان را بررسی کنیم؛ بنابراین نخست، ضمن معرفیِ نظریه‌های ساختارگرایی به تاریخچهٔ مختصری از این دو علم اشاره خواهد شد و پس‌ازآن دو الگوی ارتباطیِ (پیوندی و گسستنی) در ساختار پیرنگ مورد واکاوی و تحلیل قرار خواهد گرفت. در ادامه بر اساس نظریه پژوهش ضمن بررسی ساختار پیرنگ، بر آنیم تا با تکیه بر الگوهای نام‌برده، به واکاوی گونه روایت و کارکردهای آن نیز بپردازیم.

واژه‌های کلیدی: *پیرنگ، ساختارگرایی، روایت‌شناسی، دفاع مقدس، ارمیا.*

*تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۹/۲۰ تایید نهایی: ۱۳۹۸/۰۶/۰۹

**E-mail: sh.ghasemi158@yahoo.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

جریان ادبیات دفاع مقدس پایان نیافته و یک جریان مستمر است که همواره آثاری در قالب‌های مختلف با مضمون دفاع مقدس نمود می‌یابد. یکی از این آثار رمان و داستان است. اگرچه در زمینهٔ دفاع مقدس آثار داستانی فراوانی نوشته شده است و هنوز هم نوشته می‌شود، اما پژوهشی که به بررسیِ ساختار این رمان از دریچهٔ نظریات نوین ساختارگرایی و روایت‌پردازی بپردازد، تاکنون انجام نشده است به‌گونه‌ای که انجام پژوهشی ازاین‌دست را لازم دانستیم؛ لذا پژوهش حاضر با تکیه بر الگوهای نوین ساختارگرایی و روایت‌شناسی به بررسی ساختار پیرنگ و گونهٔ روایت در رمان «*رمیا*» انجام شده است. ازآنجاکه در دوران معاصر با توجه به ترجمهٔ نظریه‌های جدید ساختارگرایی و روایت‌شناسی، دریچهٔ جدیدی به روی منتقدان و نظریه‌پردازان داستان گشوده شده است، ولی ادبیات داستانی معاصر و به‌ویژه ادبیات داستانی دفاع مقدّس به‌طور دقیق و علمی و به اندازه کافی نقد و تحلیل نشده است و از شیوه‌های جدید نقد و نظریّه فاصله دارد، به همین دلیل شناخت و نقد ابعاد مختلف داستان‌ها و انجام چنین تحقیقاتی ضروری می‌نماید به‌طوری‌که انجام تحقیقی ازاین‌دست را لازم دانستیم. در این پژوهش دو هدف عمده را دنبال می‌نماییم. در ابتدا در پی آنیم تا با تکیه بر الگوی کنشگر گریماس به شناخت ساختاری جامع از این رمان دست یابیم و در گام بعدی بر آنیم تا الگوی روایتیِ این اثر را مشخص و ابزارهای روایی آن‌ها (زبان، بن‌مایه‌های مشابه و رابطهٔ راوی و مخاطب) را نیز بررسی نماییم.

بیان مسئله

بر این باوریم که ادبیات هر ملتی تجلی اعتقادات دینی، فرهنگی و مذهبی آن ملت محسوب می‌شود و آیینه تمام نمای ادب و فرهنگ آن ملت است. آثار ادبی نویسندگان بعد از انقلاب به‌ویژه دوران دفاع مقدس جلوه‌های بی‌نظیر رشادت، شجاعت، ایثار و فداکاری جوانان این مرزوبوم را متجلی می‌سازد که ادبیات و آموزه‌های تربیتی آنان در اوراق تاریخ و تمدن ایرانیان ثبت شده و به آیندگان منتقل خواهد شد.

چشم‌انداز و برداشت هر نویسنده‌ای در داستان‌هایش، برآیند نوینی است که او از حماسه‌ها و جریانات فکری پیرامون خود دارد و هرچقدر این نگاه شفاف‌تر و زلال‌تر باشد به‌خوبی می‌تواند جریانات فکری جامعه خود را بسازد و در قالب آثاری مانا و ماندگار باقی بماند و آثاری چون شعر، قصه، رمان، نمایش‌نامه و سایر آثار ادبی را به ارمغان آورد. فرهنگ پایداری در نظام اسلامی

از مهم‌ترین و بارزترین ویژگی‌های این مکتب علی‌الخصوص به شمار می‌رود. از صدر اسلام تاکنون تاریخ این دین شاهد ایثارگری و شهادت‌طلبی مردان و زنان بزرگی بوده که تداوم آن در تاریخ انقلاب اسلامی ایرانی و هشت سال دفاع مقدس به چشم می‌خورد. این فرهنگ منشأ بیداری، آگاهی، جوانمردی، شجاعت، شورونشاط مردم بوده است و جامعه را از حالت سکون به حالت حرکت و جنبش و پویایی درآورده و خدمت بزرگی را به جامعه‌هایی که اسیر استبداد و زورگویی بوده‌اند، نموده است.

در این میان سهم ادبیات داستانی بیداری در تاریخ ملت ایران بیانگر حقایق، رخدادها و حماسه‌های انکارناپذیری است که توجه پژوهشگران و ادیبان عصر حاضر را به خود جلب نموده است. این ادبیات سند غیرقابل‌انکاری است که در آن تاریخ و فلسفه آن کاملاً هویداست.

در پژوهش حاضر نگارنده به دنبال آن است که با رویکردهای نوین روایت‌شناسی و ساختارگرایی به واکاوی ساختار پیرنگ در رمان دفاع مقدس «*ارمیا*» بپردازد؛ لذا سؤال اساسی پژوهش حاضر این‌گونه مطرح می‌گردد: روایت چگونه می‌تواند در ساختار رمان جنگی «*ارمیا*» مؤثر باشد؟

ضرورت انجام پژوهش

ضرورت انجام پژوهش حاضر را باید در اهمیت موضوع آن جستجو کرد یعنی (واکاوی ساختار پیرنگ در رمان‌های دفاع مقدس) با تکیه بر نظریه‌های جدید روایت‌شناسی و ازآنجاکه تاکنون پژوهشی با چنین موضوعی تخصصی در این رمان انجام نگرفته است، انجام آن را نه‌تنها لازم، بلکه ضروری دانستیم.

پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های اصلی

۱) روایت چگونه می‌تواند در ساختار رمان جنگی *ارمیا* مؤثر باشد؟

۲). ساختار و سازه‌های پیرنگ در ادبیات داستانی دفاع مقدس و *ارمیا* چگونه نمود می‌یابد؟

پرسش‌های فرعی

۱). رابطه راوی با روایت شنو، رویدادها و شخصیت‌ها چگونه در ادبیات داستانی دفاع مقدس نمود می‌یابد؟

۲). با تکیه بر نظریه گریماس نیروی فرستنده در ساختار پیرنگ داستان‌های دفاع مقدس چیست؟

فرضیه‌ها

۱. به نظر می‌رسد روایت می‌تواند حامل اندیشه، محتوا و پیام داستان‌های دفاع مقدس به مخاطب باشد. به عبارت ساده‌تر می‌توان گفت نویسنده داستان و روایت را به‌عنوان ابزاری برای انتقال اندیشه‌های خویش به کار برده است.

۲. ساختار پیرنگ ادبیات دفاع مقدس با توجه به محتوا و موضوع این آثار شکل می‌گیرد.

۳. با توجه به الگوهای روایت‌شناسی و ساختارگرایی بین راوی با روایت شنو (مخاطب) و شخصیت‌های داستان به دلیل بعد عاطفی کلام رابطه‌ای صمیمانه به وجود می‌آید و بالعکس نسبت به دشمن رابطه‌ای خصمانه در داستان ایجاد می‌شود و خواننده از شخصیت‌های دشمن بدش می‌آید.

۴. چون در داستان‌های ادبیات دفاع مقدس (بیشتر موارد) شخصیت‌ها بنا بر حس وطن‌پرستی عازم جبهه می‌شوند، بنابراین شخصیت دیگری آن‌ها را به جبهه نمی‌فرستد و برای گرفتن جایزه یا پاداشی مادی نیز این کار را نمی‌کنند بنابراین می‌توان گفت نیروی فرستنده در این داستان‌ها (در بیشتر موارد) از نوع درونی است.

معرفی پایه‌های نظری پژوهش

تاریخچهٔ علم ساختارگرایی و روایت‌شناسی

قبل از پرداختن به مبحث موردنظر ذکر توضیحاتی الزامی می‌نماید. در پژوهش حاضر بنا بر آن بوده که با اتکا به ایده‌ها و نظریات گروهی از ساختارگرایان-آلژیرداس ژولین گِرِماس (A.J.Gremas)، ولادیمیر پراپ (Vladimir Prop)، ژرار ژنت (Jeerer Jennet)، ژپ لینت ولت (Jappé Lint Veldt)، گوستاو فریتاک (Gustav Freytag) و لباو و والتسکی (Labav & Valetsky) به ساختارگرایی و ملزومات آن پرداخته شود و در گام بعدی اثر داستانی دفاع مقدس «*ارمیا*» با تکیه بر این نظریات مورد واکاوی و تحلیل ساختاری قرار بگیرد که ترجیح نگارنده حتی برای صحبت از کلی‌ترین مفاهیم استفاده از گفته‌های این روایت‌شناسان و ساختارگرایان بود؛ اما با توجه به محدودیت‌هایی مانند منابع ترجمه‌شده و همچنین پیچیدگی موضوع و ابعاد و معناهای گسترش یابنده آن، مطالعه صرف آثار این روایت‌شناسان به حد کفایت سودمند نیفتاد. پس برای فهم بهتر

مبحث به کتبی که به شیوه‌ای آموزشی‌تر به مسئله پرداخته‌اند مراجعه شد و از میان کتب متعددی که در این باره در بازار موجود بود کتاب ساختارگرایی در ادبیات رابرت اسکولز و بوطیقای ساختارگرای جاناتان کالر سودمند واقع شد که به کمک آن‌ها فهم ابعاد و نکات مختلف موضوع ممکن شد. پس به‌ناچار در پرداختن به مسائل کلی‌تر مراجعه به این دو کتاب آموزشی غیرقابل‌اجتناب بوده است.

ساختارگرایی از مهم‌ترین ادامه‌دهندگان فرمالیسم است که در دهه‌های اخیر نقش مهمی در تجزیه‌وتحلیل آثار ادبی ایفا کرده است و می‌توان دو علم روایت‌شناسی و ریخت‌شناسی را از دستاوردهای مهم آن دانست. جنبش ساختارگرایی از دهۀ ۱۹۶۰ م به‌طور کامل بر حیات روشن‌فکری فرانسه مسلط گردید. گرچه، به‌ظاهر آن را محصول صورت‌گرایی دانسته‌اند، اما نباید تأثیر سرچشمه‌های مشترک دیگری چون مارکسیسم و روانکاوی را فراموش کرد. ازنظر فکری، از میان رفتن اعتقاد به مارکسیسم در اواسط دهۀ ۱۹۵۰ م و هم‌زمان با آن افول اقبال روشنفکران به اگزیستانسیالیسم مهم‌ترین دلایل ظهور جنبش ساختارگرایی به شمار می‌آید (کولی، ۱۳۸۲: ۱۰). «ساختارگرایی با در نظر گرفتن قواعد درون‌متنی، به تحلیل اثر ادبی می‌پردازد و می‌کوشد قوانینی را کشف کند که تا حد امکان قابل‌تعمیم به دیگر متون به‌ویژه متن‌های مشابه باشد، این قوانین مشترک یا تکرارشونده، همان ساختار متن یا روایت است که پراپ آن‌ها را کارکرد خوانده است» (دهقانیان و حسام پور،۱۳۹۰: ۱۱۹). در ریخت‌شناسی به بررسی پیکرۀ ساختاری یک اثر ادبی می‌پردازیم. «ریخت‌شناسی، علمی در حوزۀ مطالعات ادبی است که نخستین بار ولادیمیر پراپ، مردم‌شناس روسی (۱۸۹۵-۱۹۷۵) آن را در مهم‌ترین اثر خویش، ریخت‌شناسی قصه (۱۹۲۸) مطرح کرد» (انوشه،۱۳۷۶: ۷۳/۲). وی با بررسی صد قصۀ روسی دربارۀ پریان، به این نتیجه رسید که برخی از رویکردها در تمام قصه‌ها تکرار می‌شود درحالی‌که شخصیت حیوان‌ها عوض می‌شوند، همان چیزی که پراپ در داستان‌های پریان به آن رسید. تحلیل ساختاری که در حوزۀ ادبیات داستانی به‌تازگی مورد استقبال منتقدان ایرانی قرار گرفته، گامی نو در جهت شناختن بهتر متون داستانی کهن و معاصر فارسی است.

ساختارگرایی یک ایدئولوژی و دیدگاه نیست بلکه روش خوانش و تحلیل است. روشی برای جستجوست. به قول اسکولز روشی است که استلزامات ایدئولوژیک هم دارد (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۶). روش برخورد ساختارگرایی با متن‌ها بدین گونه است که آن‌ها را بدون توجه به بافت

تاریخی و اجتماعی موردمطالعه قرار می‌دهد و دلالت‌های متن با درون‌نگری در خود و جستجو در چیستیِ عناصر درونی و چگونگی رابطه‌ای که با هم دارند شناسایی می‌شود.

ساختارگرایی روش کار با ابزارهایی که زبان‌شناسی نوین و فرمالیسم در اختیارمان نهاده را نشان می‌دهد. البته ساختارگرایی به‌صورت روشی و نظامی بسته بیشتر موردپسند ساختارگرایی اولیه بود، اما در جنبش پساساختارگرایی که نگاه به معنا و ارتباطات عناصر فرمالیسم با جهان اطرافش بود، وجود روشی ثابت که توانایی خوانش تمام آثار موجود را داشته باشد رد شد.

فرمالیست‌ها با استفاده از ابزارهای بیانی به تحلیل موضوع اثر می‌پردازند، خود ابزارها و فرایند شکل‌گیری آن‌ها را هدف شناختی خود ساختند. روش پرداختن ایشان به خود اثر نیز روش متفاوتی به نسبت گذشته بود. آن‌ها در خواندن اثر از عناصر بیانی مانند وزن عروضی، ریتم و... به‌عنوان عوامل سازنده شعر گذشتند و فرم (نحوه ترکیب) عناصر نحوی، واژگانی و معنایی را تحلیل و بررسی کردند. این همان دیدگاهی است که ارسطو در بوتیک خود بکار برد (تودوروف بوطیقا). بدین ترتیب تلاش در جهت احیای اصطلاح بوطیقا آغاز شد و عاقبت در نوشته‌های رومن یاکوبسن هویدا شد.

پیش از جلوتر رفتن و پرداختن به مباحث اصلی ساختارگرایی و بوطیقا ذکر نکته‌ای ضروری به نظر می‌آید. آنچه در دو بند اخیر آمده چهره دقیق فرمالیسم اولیه نیست و به‌روشنی می‌توان دید که از آن فاصله گرفته. چه فرمالیست‌های سنتی توجه خود را معطوف به فرم و مسائل صوری کردند و اشخاصی مانند: «آیخن باوم» از چهره‌های دوره گذار از فرمالیسم به ساختارگرایی محسوب می‌شود. در واقع ساختارگرایی جدید از مطالعات جزئی فراتر رفته و به تفسیر و شناخت رابطهٔ میان عناصر اثر می‌پردازد.

روایت – روایت‌شناسی

آنچه تاکنون گفته شد مقدمه‌ای برای پرداختن به بحث روایت‌شناسی بوده است. روایت‌شناسی علم پرداختن به ساختار روایت با ابزارهای زبان‌شناسی و روش‌های بوطیقایی است. پیش‌تر به روشن کردن حدود ساختار، بوطیقا و مطالعات زبان‌شناسی و علمی توجه نشان دادیم. اینک به تعریف روایت، ارتباط آن با داستان و شکل‌گیری روایت داستانی خواهیم پرداخت.

درحالی‌که روایت‌شناسی عمر کوتاه‌تری به نسبت مباحث پیشین دارد اما به اندازهٔ آن‌ها ابعاد و نظریات متعددی را در بر می‌گیرد که مانند بحث ساختارگرایی مشکلاتی در ارائهٔ دیدگاهی کلی

و تا حد امکان جامع ساخته است. پس همانند مبحث ساختارگرایی با کمک کتبی آموزشی مانند نظریهٔ شناختی روایت از مایکل تولان و ادبیات داستانی- بوطیقای معاصر از شلومیث ریمون کنان استفاده کرده‌ایم.

روایت‌شناسی به‌عنوان اصطلاحی ساختارگرا اولین بار به‌وسیله تزوتان تودوروف در سال ۱۹۹۹ به کار رفته است. روایت‌شناسی پژوهشی علمی در روایت و به عبارتی دستور زبان علمی روایت است. روایت نه‌تنها در داستان بلکه در اسطوره، افسانه، حکایت اخلاقی، قصه، تراژدی، کمدی، حماسه، تاریخ، پانتومیم، نقاشی، کتاب مصور، خبر و مکالمه حضور دارد. روایت تنها در حوزهٔ قصه و ادبیات داستانی مطرح نمی‌شود بلکه حوزهٔ موجودیت روایت‌ها بسیار گسترده است، حتی در زندگی روزمره نیز همواره روایت‌هایی جریان دارد و اساس ارتباط انسان‌ها با یکدیگر بر اساس در یافت‌های گوناگون از روایت شکل می‌گیرد.

روایت نقل رشته‌ای از حوادث واقعی و تاریخی یا خیالی است، به‌نحوی‌که ارتباطی بین آن‌ها وجود داشته باشد. روایت نوعی از بیان است که با عمل یا سیر حوادث در زمان و با زندگی در حرکت و جنب‌وجوش سروکار داشته باشد. روایت به سؤال «چه اتفاق افتاد؟» جواب می‌دهد و داستان را نقل می‌کند. (میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۵۰). علاوه بر تعاریف گفته‌شده روایت نوعی از کلام و سخن است که «رویداد یا رویدادهایی» را بیان می‌کند. ازاین‌رو شامل آثار غیرداستانی مانند خاطرات، زندگینامه‌ها، زندگینامه‌های خود نوشت و متن‌های تاریخی می‌شود. چون آن‌ها هم رخداد یا رخدادهایی را بازگو می‌کنند. طبق تعاریف ارائه‌شده از روایت، روایت ابزاری است جهت بیان رشته‌ای از حوادث یا رویدادهایی که در یک توالی منظم و پشت سر هم اتفاق افتاده باشد. آنچه عامل پیشبرد یک روایت است، چه در داستان و چه در دیگر انواع متون (فیلم، خاطره، سفرنامه، نمایش‌نامه و پانتومیم) دو عامل «کشش و حس انتظار» است. یعنی مخاطب به دنبال این است تا بداند چه اتفاقی می‌افتد.

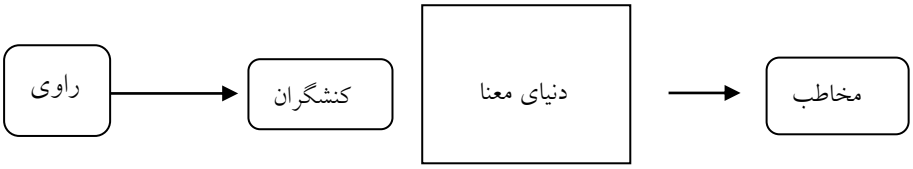
دلیل این‌که ما داستان می‌خوانیم همین دنبال کردن حس انتظار است و پاسخ به این سؤال که «چه اتفاقی خواهد افتاد؟». تاکنون تعاریف زیادی برای «روایت» ارائه شده است، مایکل تولان(Michal Tool an) «روایت» را توالی ملموس از حوادثی می‌داند که به صورتی غیر تصادفی در کنار هم آمده باشند (تولان، ۱۳۸۶: ۱۹؛ نیز ن.ک: اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰). همچنین روایت اصطلاحی عام است برای هر آنچه قصه، داستان یا حکایتی را نقل می‌کند، به کار می‌رود. در زبان

انگلیسی نیز اصطلاح [narrative] به هر قسم روایتی که دارای حادثه، شخصیت، نقل، گفتار و اعمال شخصیت‌ها باشد، خواه نظم یا نثر اطلاق می‌شود(داد،۱۳۸۳: ۵۳) بنابراین روایت یا متن روایی سخن، گفتار یا نوشتاری است که نقل رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادها را بر عهده دارد و با یک ابزار بیانی خاص (عکس، فیلم، نوشته، حرکات و...) به بیان آن می‌پردازد. مطابق این تعاریف، «روایت» ابزاری است جهت بیان رشته‌ای از حوادث یا رویدادهایی که در یک توالی منظم و پشت سر هم آمده باشد. در داستان کوتاه یا رمان شخصیت یا شخصیت‌ها اعمال و حوادثی را سبب می‌شوند، گره‌ای به وجود می‌آید، در انتهای داستان این گره باز می‌شود یا نمی‌شود؛ بنابراین مبنای دنبال کردن سیر روایت در داستان بر اساس جملهٔ «چه اتفاقی خواهد افتاد؟» دنبال می‌گردد. روایت در معنای کلی آن دستاورد توضیح تسلسل کنش‌های آدمی است. آنچه را در نوع خام و عامیانه داستان می‌نامند، امتدادی است که از یک زمان ابتدایی آغاز می‌شود و سپس با گذر از مجموعه‌ای از وقایع به نقطه‌ای نزدیک می‌شود و در این گذر، شخصیت‌ها پرداخته می‌شوند ازاین‌روی باید گفت که روایت ذکر گام‌به‌گام وقایع است. برای قهرمان داستان مانند هر شخصیت دیگر اتفاقات گوناگونی می‌افتد و این همان چیزی است که سبب می‌شود، خواننده به خواندن ادامه دهد.

مایکل تولان در ابتدایی‌ترین شکل، توالی ادراک‌شده‌ای از وقایع که به شکلی غیر اتفاقی با هم مرتبط شده‌اند تعریف می‌کند. در تعریف او سخن از تعدادی رخداد است که در توالی زمانی کنار یکدیگر می‌نشینند. یعنی رخدادها از جایی آغاز شده‌اند و در جایی ختم می‌شوند.

تعریف بالا شامل سه وجه است. راوی، کنش و مخاطب. راوی به معنای نقل‌کننده روایت و داستان است. کنش حوزه رخدادهاست که توسط شخصیت‌ها یا کنشگران ساخته می‌شود. مخاطب شنوند یا خواننده روایت است. تودوروف بیشترین توجه خود را مصروف دنیای کنش می‌کند. او در کتاب بوریای ساختارگرا در فصل دوم با طراحی سرفصل‌های نمود معنایی، سبک‌های کلامی، وجه، زمان، دید، لحن، ساختارهای متن، نحو روایت و تخصیص‌ها و واکنش‌ها منظر و موضع خود را برای تحلیل متن ادبی نشان می‌دهد. در این فصل او در بخش دید، لحن به راوی و موضع او می‌پردازد؛ اما در بخش نحو روایت صرفاً دنیای کنش‌های داستانی را موردتوجه قرار می‌دهد. او در کتاب بوریای نثر با بهره‌گیری از روش‌های تأویلی– بوطیقایی (که پیش‌تر از آن سخن گفتیم) ساختار حکایت و روایت هفت گونه داستانی را بررسی می‌کند.

صحبت از بحث اخیر هنگامی اهمیت پیدا خواهد کرد که بدانیم لینت ولت بررسی گونه‌های روایی را بر پایه زاویه دید و لحن راوی تنظیم می‌کند. ضمناً او روایت را سطح‌بندی می‌کند که مباحث آن توان پاسخ‌گویی به سؤالاتی در مورد داستان‌های دفاع مقدس را دارا هستند. در اینجا اندک سخنی در مورد نظریه لینت ولت می‌تواند مفید باشد. او در کتاب رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت با تمرکز بر نقطه دید راوی به وجوه متعدد روایت می‌پردازد. او وجوه متن روایی را با سطح‌بندی استفاده از جدول زیر در سطوح مختلف آن می‌شود.



پیش‌تر گفتیم تودوروف با الگویی پرابی در تحلیل روایت بیشترین توجه را به دنیای رخدادهای داستانی یعنی آنچه در بالا دیدیم دنیای داستان و کنشگران معطوف می‌کند. او شکل‌گیری روایت را وابسته به دو عامل دنیای کنشگران و رخدادها و دگردیسی‌های روایی توضیح می‌دهد.

تحلیل ساختاری – روایی رمان «*ارمیا*» بر اساس نظریه‌های تعریفی پژوهش

بررسی ساختار پیرنگ در رمان «*ارمیا*»

در اینجا خلاصه‌ای از داستان را با تکیه بر حوادث اصلی پیرنگ[1] آن می‌آوریم و در ادامه به تحلیل ساختار و گونهٔ روایت آن می‌پردازیم:

> *الله و اکبر. بسم الله الرحمن الرحیم. چشمان مصطفی ارمیا را بر خطوط کتاب ترجیح دادند، اما چشم‌هایش مثل همیشه از نخستین در نماز ارمیا جلوتر نرفتند. همیشه همین‌طور بود. هنگامی‌که مصطفی در دورهٔ آموزشی کنار ارمیا می‌نشست، گوش‌هایش صدای ارمیا را بر صدای استادان ترجیح می‌داد. روز اول که همدیگر را دیدند آخر زمستان شصت‌وشش در مسجد بود. هر دو برای ثبت‌نام آمده بودند و این دیدن اتفاقی به آشنایی تبدیل شد تا جایی که هر دو در جبهه با یکدیگر*

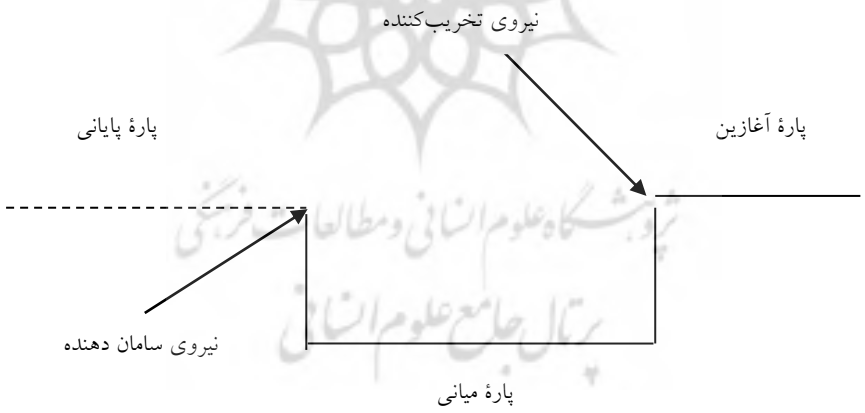
هم‌سنگر شدند. روزی مصطفی در سنگر هنگامی‌که دستش را بالا برد تا مثل همیشه دعای بعد از نماز را هم بخواند، صدای انفجار خمپارهٔ صد و ده با صدای مصطفی در هم آمیخت. ارمیا به ته سنگر پرت شد و کمرش به دیوار کیسه‌ای خورد. مصطفی! فریاد ارمیا سنگر را لرزاند. درد کمر را فراموش کرد. با دو خیز خودش را به مصطفی رساند. لب‌های مصطفی بدون به هم زدن زیبایی لبخند، لخته‌های خون روی صورت را جابه‌جا کردند و صدایی هرچند از دور آرام نجوا کرد، ارمیا! ارمیا از سنگر بیرون آمده بود و با این‌که جنگ تمام شده بود و مصطفی شهید شده بود، او دیگر حرفی برای گفتن نداشت و نمی‌شد به‌راحتی آنجا را ترک کند. پیرمرد اسم ارمیا را از لیست غذا خط زد و گفت، ارمیا کی برمی‌گردی خونه؟ یک هفته از آتش‌بس گذشته است. باید برویم شهر.

- بریم شهر؟ شهر کجاست؟ من که تا بیرونم نکنند نمی‌روم.

هنوز از آمدن ارمیا به خانه خبری نشده بود و او یک ماه بود که نامه‌ای هم برای مادرش نفرستاده بود، تا این‌که پدرش تصمیم گرفت برای تفتیش حال وی خود راهی جبهه شود. پدر با سؤال از افراد حاضر در جبهه بالاخره سنگر ارمیا را پیدا کرد. پدرش فهمیده بود که ارمیا عوض شده است و دیگر آن ارمیای سابق نیست. دیگر شهر و فضای آن برای ارمیا لذت‌بخش نبود. مادرش نیز این را فهمیده بود. ارمیا همیشه در گوشه‌ای تنها می‌نشست و فکر می‌کرد تا این‌که یک روز تصمیم گرفت تنها به جنگل‌های شمال مسافرت کند. در راه به دلیل مجادله‌ای که بر اثر یک آهنگ مبتذل با راننده داشت، از ماشین پیاده شد و ترجیح داد راه را با پای خود بپیماید تا این‌که به آهنگ‌های مبتذل گوش دهد و رفت تا این‌که شبانه به معدنی رسید و حدود یک ماه با کارگران در آن معدن کار کرد و یک روز هنگام غروب وقتی‌که خبر فوت حضرت امام خمینی (ره) را از رادیو شنید، گریان و آشفته‌حال به خانه برگشت. با ورود او به خانه پدر و مادرش از جا پریدند، اما ارمیا آن ارمیای سابق نبود. ارمیا گریان در تشییع‌جنازهٔ امام شرکت کرد و داستان با این صحنه به پایان می‌رسد. (امیرخانی،۱۳۸۳: ۲۲۴-۱ با تلخیص)

هر داستان شامل به هم ریختن یک وضعیت است و باید حداقل دارای دو مرحلهٔ ابتدایی و انتهایی باشد، یعنی در یک داستان با یک توالی حوادث مواجهم که در محور زمان اتفاق می‌افتد و دارای دو موقعیت ابتدا و انتها (قبل و بعد) با تأکید بر تغییر شخصیت اصلی است. به‌عنوان‌مثال در داستان «*ارمیا*» نوشتهٔ رضا امیرخانی، شاهد توالی حوادث داستان در محور زمان هستیم، در ابتدای داستان *ارمیا* را جوانی می‌یابیم که هنوز وارد فضای جنگ و جبهه نشده است و همراه دوستانش در دانشگاه مشغول تحصیل است و همانند آن‌ها زندگی می‌کند، درحالی‌که در انتهای داستان کاملاً شخصیتش عوض می‌شود و به دلیل تأثیر فضای روحانی جبهه و شهادت بهترین دوستش، مصطفی، او به‌نوعی انزوا و گوشه‌گیری دست می‌زند، از دنیای مادی دوری می‌کند، ساده‌زیست می‌شود و دیگر آن شخصیت ابتدای داستان نیست. می‌توان هر داستان را شامل پنج موقعیت داستانی دانست به‌طوری‌که تمام داستان‌ها دارای این الگو بوده و از آن تبعیت می‌کنند و همچنین هر داستان شامل یک توالی حوادث بین کنشگران است که باعث تداوم پیرنگ و بسط آن به جلو می‌گردد. در هر داستان شخصیت‌ها بر مبنای عملی دست به کنش می‌زنند و در انتها یا به نتیجه‌ای مطلوب رسیده یا به هدف خویش نائل نمی‌آیند.

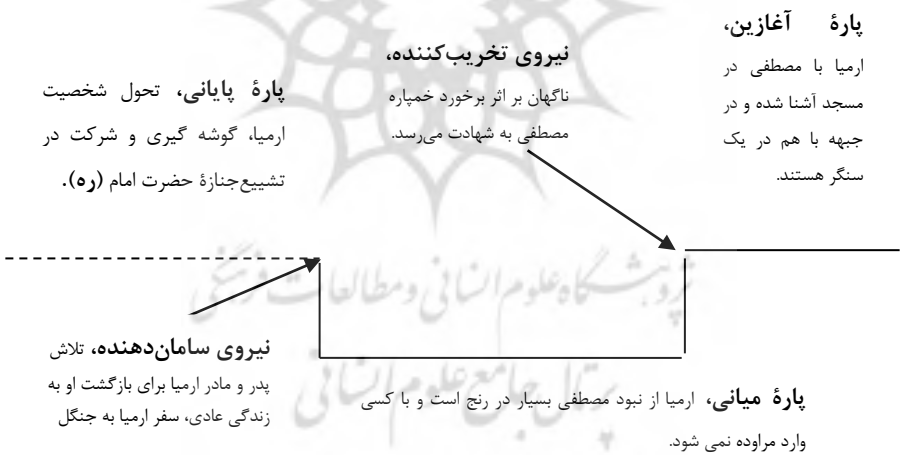
پنج موقعیت ساختار داستان بر اساس پیرنگ و توالی حوادث را می‌توان به گونهٔ زیر ترسیم نمود. بر این باوریم که ساختار پیرنگ هر داستان از پنج نقطه تشکیل شده است که دارای وضعیت اولیه، نیروی تخریب‌کننده[۲]، وضعیت میانی، نیروی سامان دهنده و وضعیت پایانی است،



شکل (۱). توالی ساختار پیرنگ در داستان

پیرنگ در تعریف فرمالیست‌ها، مجموعهٔ ساختار گرفتهٔ همهٔ رویدادهای علت و معلولی است که از طریق آن می‌توانیم زنجیرهٔ علت و معلولی را که این رویدادها را به هم پیوند می‌دهد برقرار سازیم. فورستر نیز پیرنگ را سوای از داستان و بر اساس روابط علی و معلولی تعریف می‌کند، «پیرنگ نیز روایتی از رویدادهاست، اما تأکید روی روابط علّت و معلولی نهاده می‌شود و علیت بر آن سایه می‌افکند و با یک راز همراه است و همیشه با سؤال (چرا؟) همراه است» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۷۴). اکنون می‌توان گفت، هرگونه جابجایی در ساختار شکل شمارهٔ (۱) مربوط به پیرنگ داستان است که حالتی هنری دارد و فقط برای نویسندگان و خوانندگان ماهر قابل‌درک است و الا یک مخاطب غارنشین یا کودکی که در پی کشش یا جذب روایت می‌رود هیچ‌وقت از ساختار پیرنگ داستان آگاهی ندارد، بنا بر این می‌توان گفت پیرنگ شکل هنری ساختار داستان است درحالی‌که داستان همان شرح وقایع بر اساس زمان تقویمی آن است.

ناگفته نماند متن روایی (داستان) چیزی غیر از همین توالی حوادث علت و معلولی همراه با دو وضعیت ابتدایی و انتهایی نیست. پس می‌توان گفت اصل در داستان بر این است که حتماً باید تغییری در آن رخ دهد. البته یک نکتهٔ خیلی مهم در ادبیات داستانی این است که حتماً باید در ساختار طرح داستان یک نیروی تخریب‌گر[۳] وجود داشته باشد و در غیر این صورت متن حالت گزارشی پیدا کرده و دیگر صورت داستانی ندارد. در اینجا با تکیه بر ساختار پیرنگ، به ترسیم ساختار پیرنگ رمان «*ارمیا*» می‌پردازیم:



بررسی گونهٔ روایت در رمان «*ارمیا*» بر اساس نظریهٔ ژپ لینت ولت

گونه روایی در این داستان از شکل «روایت ناهمسان» است، زیرا راوی به‌عنوان کنشگر در دنیای داستان ظاهر نمی‌شود، راوی ≠ کنشگر؛ و این روایت از گونهٔ «روایت متن نگار است». زیرا مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر روی راوی واقع می‌شود نه بر یکی از شخصیت‌ها. به زبان ساده‌تر می‌توان گفت، دوربین در این داستان فقط با *ارمیا* شخصیت اصلی داستان همراه نیست، بلکه با مصطفی و دیگر شخصیت‌ها نیز همراه است و خواننده اطلاعات خود را فقط از طریق یکی از شخصیت‌ها دریافت نمی‌کند، بلکه از طریق شخصیت‌های گوناگون در داستان دریافت می‌کند، «روز اول که همدیگر را دیدند، آخر زمستان شصت‌وشش در مسجد بود. هر دو برای ثبت‌نام آمده بودند. *ارمیا* از مصطفی در مسجد، قامت بلندی دیده بود و مصطفی از *ارمیای* نوزده‌ساله سرخ شدن چهره را دیده بود؛ وقتی مسئول ثبت‌نام دفترچهٔ بسیج را به *ارمیا* پس داد و گفت:

– برادر، شما باید در محل خودت ثبت‌نام کنی. اینجا جنوب شهره. حداقل در یکی از محلات شمال شهر می‌تونستی ثبت‌نام کنی؛ و این دیدن اتفاقی به آشنایی تبدیل شد» (امیرخانی، ۱۳۸۳: ۵). همان‌گونه که این قطعه از داستان نشان می‌دهد، دوربین روایی داستان فقط با *ارمیا* همراه نیست بلکه از دید مصطفی نیز به مخاطب تزریق اطلاعات می‌کند. این قطعه نشان می‌دهد که بر اساس نظریهٔ ژپ لینت ولت نوع روایت این داستان از گونهٔ دنیای داستان ناهمسان است، بدین‌صورت که راوی خود یکی از شخصیت‌های داستان نیست و دوربین روایی داستان نیز فقط با یک شخصیت همراه نیست بلکه راوی است که شخصیت‌های مختلف داستان را توصیف می‌کند، پس به‌طور تخصصی‌تر می‌توان گفت گونهٔ روایت به‌کاررفته در این داستان از نوع ناهمسان متن‌گرا است.

به‌عنوان‌مثال قطعهٔ زیر که در آغاز فصل دوم داستان آمده است، نشانگر این امر است، «دکتر حیدری دستی به ریش‌بزی‌اش کشید، نه خیلی کوتاه، نه خیلی بلند، مقبول، می‌دانست در وارسی خودش و خانمش در حدود یک‌چهارم از موها و بالطبع ریش‌هایش سفید شده بود، اما نمی‌خواست باور کند و به یقین برسد» (همان: ۱۱).

هنگامی‌که روایت از نوع دنیای داستان ناهمسان– متن‌گرا باشد، دوربین روایی داستان فقط با یک شخصیت همراه نیست، بلکه با دیگر شخصیت‌های داستان نیز همراه است. همچنین است در مثال زیر از رمان «*ارمیا*»، هنگامی‌که دوربین روایی داستان دکتر حیدری را همراهی می‌کند، مخاطب از طبقهٔ دوم اطلاعی ندارد و فقط دوربین روایی داستان با دکتر حیدری همراه است، اما

هنگامی‌که دوربین روایی شخصیت دیگر داستان یعنی، ساناز را همراهی می‌کند دیگر ما از دکتر حیدری اطلاعی نداریم، «دکتر همیشه همین‌طور بود. هر چیز را که لازم داشت، باور می‌کرد. دکتر می‌دانست همان‌طور که بالا بودن یا پایین پایین بودن خیلی سخت است، وسط وسط بودن هم خیلی سخت است... طبقهٔ بالای مطب همه‌چیز درهم‌ریخته بود. ساناز پشت در قفل‌شدهٔ اتاق گریه می‌کرد. خانم حیدری در را قفل کرده بود و که مبادا بچه ناراحت شود» (همان: ۱۱).

پس می‌توان گفت: گونهٔ روایت بر اساس نظریهٔ ژپ لینت ولت در رمان «*ارمیا*» از گونهٔ دنیای داستان ناهمسان متن‌گراست. به‌تبع گونهٔ روایی در هر داستان یک زاویهٔ دید نیز شکل می‌گیرد و بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت[۴] سه نوع زاویهٔ دید وجود دارد:

زاویهٔ دید بیرونی، داستان از نگاه و دید کسی روایت می‌شود که آگاهی‌هایش به اندازهٔ شخصیت‌های داستان نیست و حتی کمتر از آن‌ها می‌داند. در حقیقت خواننده تنها از برون شخصیت‌ها آگاه است و از درون آن‌ها اطلاعی ندارد. نگاه و دیدگاه راوی در این زاویهٔ دید مانند یک دوربین فیلم‌برداری است (محمدی و عباسی، ۱۳۸۰: ۲۳۰).

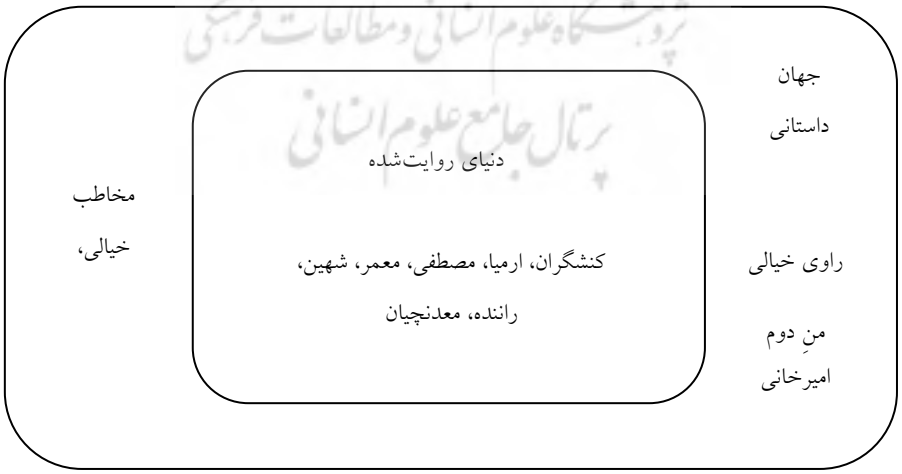
زاویهٔ دید درونی، داستان از نگاه و دیدگاه کسی روایت می‌شود که آگاهی‌هایش به اندازهٔ شخصیت‌های داستان است. در حقیقت در زاویهٔ دید درونی خواننده تنها از درون (حالت‌های روانی) و برون (حرکات، شکل) یک شخصیت آگاه است و از درون دیگر شخصیت‌ها بی‌خبر است و شخصیت‌های دیگر را تنها از روی حرکات و چهره‌شان می‌شناسد.

زاویهٔ دید صفر، داستان از نگاه و دیدگاه کسی روایت می‌شود که اطلاعاتش بیشتر از دیگر شخصیت‌های داستان است. در حقیقت او خداگونه از همه‌چیز داستان آگاهی دارد و از بیرون به رویدادهای داستان نگاه می‌کند (همان:۲۳۰). زاویهٔ دید در داستان ***ارمیا*** بر اساس بیانات فوق از نوع زاویهٔ دید **صفر** است و داستان از دیدگاه کسی بیان می‌شود که اطلاعاتش بیشتر از دیگر شخصیت‌های داستان است؛ و از همه‌چیز داستان آگاهی دارد و از بیرون به رویدادهای داستان نگاه می‌کند. به‌عنوان نمونه مثال‌های زیر از داستان *ارمیا* نشانگر زاویهٔ دید صفر در این داستان است. آنجا که *ارمیا* بر روی سجاده نشسته و گریه می‌کند، راوی می‌داند که در درون وی چه می‌گذرد، «سه قوطی کنسرو در سنگر تاریک برق می‌زدند. *ارمیا* باز هم روی سجاده نشسته بود و گریه می‌کرد. زار می‌زد. روزهای اول برای مصطفی گریه می‌کرد؛ اما هر چه می‌گذشت خود را برای

گریه مستحق‌تر می‌دید. حالا قیافهٔ مصطفی را بدون قطره‌های خون به خاطر نمی‌آورد. مصطفی با لخته‌های خون زیباتر بود» (امیرخانی، ۱۳۸۳: ۲۳).

همچنین است در صحنه‌ای که پدر *ارمیا* او را در آغوش کشیده است؛ راوی از افکار درونی *ارمیا* خبر می‌دهد، «معمر انگار معنی خستگی را نمی‌فهمید. دست‌هایش با همان شدت اول *ارمیا* را در آغوش می‌فشردند و چشم‌هایش با همان قدرت اول اشک می‌ریختند. *ارمیا* دشت خالی را نمی‌دید. قدبلند مصطفی را در وسط دشت می‌دید؛ که هرلحظه دورتر می‌شد. تانک‌های سوخته در خیال *ارمیا* راه افتاده بودند و انفجار خمپاره و لبخند مصطفی و آخرین «*ارمیا*» ی او فقط غدد اشک *ارمیا* را تحریک می‌کردند...»(همان: ۵۴). همان‌گونه که نمونه‌های فوق نشان می‌دهد، این داستان از زاویه دید صفر بازگو می‌شود، یعنی از نگاه فردی که از جایگاهی برتر به رویدادها نگاه می‌کند. او همه شخصیت‌های داستان را می‌شناسد و آگاهی‌های او بی‌پایان است. ازآنجاکه این داستان از نگاه و دیدگاه یکی از شخصیت‌های اصلی بیان نمی‌شود، زاویه دید درونی نیست، بلکه صفر است.

نویسندهٔ انتزاعی در این داستان با نفوذ به درون ذهن کنشگران در داستان، به بیان ایده‌ها و نظرات هرکدام از آن‌ها می‌پردازد و این توانایی که با زاویهٔ دید صفر همراه است، تنها مختص روایت دنیای داستان ناهمسان است. با مراجعه به شکل شمارهٔ (۲) مشاهده می‌کنیم که نویسندهٔ واقعی در این داستان رضا امیرخانی است، درحالی‌که نویسندهٔ انتزاعی (منِ دوم امیرخانی) در دنیای داستان قرار دارد و هنگامی‌که دست به قلم می‌برد و شروع به نوشتن داستان می‌کند، نویسندهٔ انتزاعی به شمار می‌آید و با نفوذ در درون ذهن کنشگران، معرّف دیدگاه هرکدام از آن‌ها به مخاطب داستان است. شکل زیر نشانگر موقعیت‌های متن روایی در داستان *ارمیا* است که شخصیت *ارمیا* به‌عنوان شخصیت محوری داستان در کانون دید نویسنده قرار دارد و دیگر حوادث داستان نیز پیرامون کنش‌های وی در چرخش است.



شکل (۲) موقعیت‌های متن روایی داستان *ارمیا*

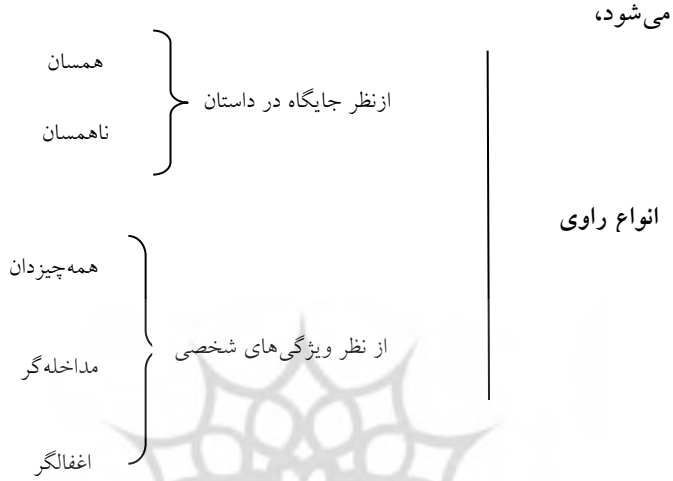
درحالی‌که در زاویه دید درونی یکی از کنشگران صحنه‌ها را می‌بیند و آن‌ها را به خواننده انتقال می‌دهد و دیگر کنشگران از نگاه و دیدگاه او به خواننده معرفی می‌شوند.

بررسی گونهٔ راوی در رمان «*ارمیا*»

در علم روایت‌شناسی و ادبیات داستانی راوی یکی از عناصر اساسی تشکیل‌دهندهٔ یک متن روایی است، به‌گونه‌ای که می‌توان آن را به‌عنوان مؤلفهٔ ای ضروری و حیاتی در میان دیگر نقش‌های داستان و روایت به شمار آورد. در هر روایت «صدایی» وجود دارد که سخن می‌گوید و به‌واسطهٔ او داستان به مخاطب انتقال می‌یابد. اوست که رخدادهای داستان را برمی‌گزیند و با اعمالی نظیر، گسترش دادن، فشرده کردن، جابه‌جایی و گسست زمانی به آن‌ها شکل می‌دهد. راوی (Narrator) (قصه‌گو) در ادبیات داستانی کسی است که داستان (Story) را نقل می‌کند و این بدان معنا است که کلیهٔ حوادثی که در داستان بیان می‌شود، به‌نوعی به راوی مربوط است. «در متن روایی راوی صدایی است که سخن می‌گوید، مسئولیت کنش روایت بر دوش اوست و داستان را به‌عنوان امری واقعی تعریف می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۳۳). راوی به‌عنوان گوینده و منبع انتقال پیام از مؤلفه‌های ضروری و حیاتی داستان به شمار می‌رود، به‌طوری‌که می‌توان به جد تمام داوری‌های ارزشی داستان اعم از اندیشه‌های شخصیت‌ها، ترتیب زمانی رخدادها و زمان پریشی‌های نهفته در داستان را متأثر از راوی دانست. میکه بال (Mike ball) می‌گوید، «راوی بنیادی‌ترین مفهوم در تحلیل متون روایی است» (Ball, 1997: 19). در ادبیات داستانی برای طیف‌های مختلف مخاطبان، راویان مختلفی نیز وجود دارد یا حتی‌الامکان به زبان آشنای مخاطبان سخن می‌گوید؛ مثلاً در داستان‌های کودکان راوی به زبان کودک و در داستان‌های فلسفی و علمی راوی به زبان مخاطبی خاص سخن می‌گوید.

همچنین در ادبیات داستانی بین راوی و رویدادهای روایت‌شده فاصله وجود دارد. «این فاصله می‌تواند زمانی باشد، یعنی راوی رویدادهایی را که سه ساعت یا سه سال پیش رخ داده روایت کند)، می‌تواند گفتمانی باشد (یعنی راوی با واژگان خود آنچه یک شخصیت می‌گوید، روایت کند)، می‌تواند ذهنی باشد (یعنی راوی ازنظر هوشی و ذهنی برتر از روایت شنو باشد). می‌تواند اخلاقی باشد (یعنی راوی با فضیلت‌تر از شخصیت‌ها باشد) (Prince, 2003، 67). در *فرهنگ*

کادن نیز دربارهٔ مشارکت راوی در داستان آمده است، «راوی‌ها مطابق با حدود مشارکتشان در داستان فرق می‌کنند، در روایت‌های اول‌شخص، راوی یا شاهد ماجرا در حوادث آن شرکت دارد، حال‌آن‌که در روایت سوم‌شخص، راوی بیرون از حوادث است و راویِ دانای کل نیز خارج از حوادث داستان است، اما از این امتیاز برخوردار است که مثلاً افکار ناگفتهٔ شخصیت‌ها را می‌داند و از حوادثی که هم‌زمان در جاهای مختلف رخ می‌دهد آگاه است» (کادن، ۱۳۸۵: ۲۶). راوی در ادبیات داستانی ازنظر جایگاه در داستان و ازنظر ویژگی‌های شخصیتی و خصوصیات فردی به دو دسته تقسیم می‌شود،



از عواملی که باعث همه‌چیزدانی راوی و آشکارگی صدای او در روایت داستانی می‌شود؛ می‌توان به «توصیف مکان و زمان»، «شناسایی و تعریف شخصیت‌ها»، «خلاصه‌های زمانی»، «گزارش چیزهایی که شخصیت‌ها فکر نمی‌کنند و نمی‌گویند» و «بیان اظهارات شخصی به شیوهٔ تعمیم» اشاره کرد،RimonKenan 1989، 97) Chatman,1978، Toolan, 220, 2001، 69). هر یک از موارد نام‌برده نشانگر «همه‌چیزدانی» راوی در ادبیات داستانی است. گونهٔ راوی در داستان بلند *ارمیا* را به دلیل دارا بودن ویژگی‌های نام‌برده ذیل راویِ همه‌چیزدان، می‌توان از نوع همه‌چیزدان دانست.

علاوه بر ویژگی‌های نام‌برده، ویژگیِ دیگری نیز در راویِ رمان «*ارمیا*» دیده می‌شود و آن بسامد بالای قیدهای «هرگز»، «همیشه»، «اصلاً» و «ابداً» در گفتار این راوی است که خود دلیلی بر

دانایی و همه‌چیزدانی این راوی است. در اینجا به تشریح هر یک از خصوصیات راویِ همه‌چیزدان و نمونه‌هایی از آن در رمان «*ارمیا*» می‌پردازیم:

استفاده از قیدهای خاص در گفتار راوی

یکی از ویژگی‌های راوی همه‌چیزدان در ادبیات داستانی استفاده از قیدها و صفاتی است که نشان می‌دهد این راوی از دنیای داستان و همچنین اعمال کنشگران داستان آگاهی دارد. راوی داستان *ارمیا* نیز در مقام یک راوی همه‌چیزدان از این ویژگی برخوردار است و به دلیل اشرافی که بر زندگی کنشگران دارد، بسامد این قیدها در گفتار وی بسیار به چشم می‌خورد، «چشمان مصطفی *ارمیا* را بر خطوط کتاب ترجیح دادند، اما چشم‌هایش مثل **همیشه** از نخستین در نماز *ارمیا* جلوتر نرفتند» (امیرخانی، ۱۳۸۳: ۳). «و بعد بی‌اختیار بازهم نگاهش *ارمیا* و نمازش را به عینک ترجیح داد، یعنی **همیشه** همین‌طور بود» (همان: ۳). بسیجی تمام سیم‌های دستگاه نوار مغز را که به نقاط مختلف بدنش وصل بود، با پریدن به زیر میز پاره کرده بود. دکتر **اصلاً** ناراحت نشد» (همان: ۱۳). «نامه‌ای که رئیس بیمارستان اهواز نوشت، **هیچ‌وقت** پست نشد» (همان: ۲۰). همچنین دربارهٔ مداح گردان به‌صراحت می‌گوید، «گردان **هیچ‌وقت** مداح ماندنی نداشت» (همان: ۲۴). علاوه بر شخصیت اصلی، راویِ همه‌چیزدان در داستان *ارمیا* از زندگی دیگر شخصیت‌ها نیز باخبر است، «کاووس **همیشه** دوست داشت در جایی بلند باشد که دیگران به او و افکارش توجه کنند» (همان: ۱۷۰).

بیان اظهارات شخصی به شکل تعمیم، ویژگی همه‌چیزدانی به راوی این امکان را می‌دهد تا در داستان به بیان اظهارات شخصی خود بپردازد و این بیان اظهارات به شیوهٔ تعمیم بیان می‌شود. «بیان اظهارات شخصی به این معناست که راوی عقاید، ایدئولوژی و احساساتش را بیان می‌کند که درجه‌های متفاوت دارد، زمانی که راوی کامل و به‌وضوح نظر و احساسش را بیان می‌کند، صدایی آشکار دارد» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۹۵). وقتی عنوان همه‌چیزدان را به راوی داستانی نسبت می‌دهیم مسلم است که این‌گونه راوی بر اساس اطلاعاتی که نسبت به دیگر گونه‌های راوی دارد، می‌تواند به تفسیر، قضاوت یا تعمیم دادن حوادث داستان بپردازد. این‌گونه راوی در هر یک از حالت‌های بیان اظهارات شخصی خویش در داستان، همانند پیری دانا وارد شده و هر جا که لازم باشد با یکی از ابزارهای نام‌برده اظهار وجود و دانایی می‌کند.

هنگامی‌که راوی در مقام یک راوی همه‌چیزدان مطلبی را تعمیم می‌دهد، خود گویای دانایی زیاد این راوی است و نشان می‌دهد که اطلاعات علمی و شناختی فراوانی نسبت به دنیای اطراف و همچنین شخصیت‌های داستانی خویش دارد.

در رمان *ارمیا* نیز راوی به دلیل همه‌چیزدانی وقایع داستان را تعمیم می‌دهد، «همهٔ مادرها با هم اشتراکاتی دارند. همهٔ مادرها مثل هم هستند. این هیچ ربطی به پسرها ندارد» (امیرخانی، ۱۳۸۳: ۱۱۳). همچنین کارهای *ارمیا* در مقام یک مسافر را به تمام مسافران تعمیم می‌دهد، «*ارمیا* مثل همهٔ مسافرها یک چمدان بالنسبه کوچک داشت، مثل همهٔ مسافرها ساکت بود و بیرون را تماشا می‌کرد» (همان: ۱۲۴). ازآنجاکه یکی از ویژگی‌های این راوی اشرافیت بر تمام ابعاد زندگی شخصیت‌های داستان است، اعمال کارگران در یک روز را به تمام روزهای آنان تعمیم می‌دهد، «آن روز ظهر هم مثل همهٔ ظهرها معدنچیان خسته، کمپرسور را خاموش کردند و همه با هم به‌طرف کلبهٔ نورعلی راه افتادند» (همان: ۱۵۵). در جایی دیگر آن اعمال کاووس که از سرشت حیوانی او نشئت می‌گیرد را به تمام انسان‌ها تعمیم می‌دهد، «طولی نکشید که کاووس به سرچشمه رسید. خسته شده بود. همهٔ آدم‌ها سرشت حیوانی خود را به همراه دارند» (همان: ۱۷۱).

شناسایی و تعریف شخصیت‌ها، یکی دیگر از عناصری که به شناخت بهتر راوی «همه‌چیزدان» در ادبیات داستانی منجر می‌شود، «شناسایی و تعریف ویژگی‌های ظاهری و اخلاقی شخصیت‌ها» در داستان است. این امکان در داستان به دو صورت آشکار (با توصیف خصوصیات ظاهری، اخلاقی و اجتماعی) و یا به‌صورت پوشیده (از طریق اعمال و حرکات شخصیت‌ها) انجام می‌شود، «*ارمیا* قد متوسطی داشت، حال‌آن‌که مصطفی بسیار قدبلند بود. *ارمیا* دانشجو بود و مصطفی کارگاه تعمیرات رادیوتلویزیون پدر را اداره می‌کرد. *ارمیا* از شمال شهر تهران اعزام شده بود ولی مصطفی از جنوب شهر. *ارمیا* ریش پرپشت بلندی داشت درحالی‌که مصطفی را فقط چند دانه موی صورتش با پسربچه‌ای بلندقد متمایز می‌ساخت» (همان: ۵).

گزارش از آنچه شخصیت‌ها فکر نمی‌کنند یا نمی‌گویند، بارزترین صفت راویِ همه‌چیزدان را می‌توان نفوذ کردن به درون ذهن شخصیت‌ها و بیان افکار و آرزوهای درونی آنان دانست. این راوی برخلاف راویِ مداخله‌گر و یا راویِ غیرقابل‌اعتماد، می‌تواند به درون ذهن شخصیت‌ها رفته و اعمال درونی ذهن آنان را گزارش کند، «خودش را به خواب زده بود. چشمانش بسته بود، اما مطمئناً نخوابیده بود. لبخندی چهرهٔ مصطفی را پوشانده بود» (امیرخانی،

۱۳۸۳: ۱۰). همچنین در جای دیگری از داستان از افکار درونیِ دکتر حیدری خبر می‌دهد، «دکتر حیدری دستی به ریش‌هایش کشید. بلند بلند. دوست داشت کشوی سمت راست میز را باز کند و نقاشی‌های ساناز را ببیند» (همان: ۱۳).

جزئی‌نگری در توصیف، جزئی‌نگری در توصیف مکان و زمان از ابزارهای شناخت «راوی همه‌چیزدان» است به‌طوری‌که توصیف گام‌به‌گام و دقیق صحنه به‌آرامی در آگاهی خواننده نفوذ می‌کند و ازآنجایی‌که مخاطب نمی‌تواند تمامی موارد توصیف‌شده را به‌یک‌باره به چنگ آورد، لذا راوی این توصیفات را به‌صورت جزئی در اختیار وی قرار می‌دهد. در همین زمینه لئونارد بیشاپ (Leonard Bishop) می‌گوید، «اگر به نحو غیر مؤثر و مصنوعی از جزئیات در توصیف استفاده کنیم بین شخصیت و مکان جدایی می‌افتد درحالی‌که جزئیات باید با اعمال شخصیت یکی شود. اگر جزئیات را جدای از شخصیت روی کاغذ بیاوریم یا در کار داستان اخلال و حرکت آن را کند و یا ذهن ما را نه به شخصیت بلکه به چیز دیگری مشغول می‌کند(بیشاپ، ۱۳۸۳: ۷۷). راوی داستان *ارمیا* در مقام یک راویِ همه‌چیزدان دقت فراوانی در توصیف جزئیات به خرج می‌دهد، «نگاهی به راست، از کنار مهر تا ته سنگر که یک متر بیشتر نبود و فقط دو کیسه‌خواب، خلوتِ گلیم و دیوار کیسه‌شنی را به هم می‌زد. نگاهی به چپ. دیوار کیسه‌شنی، دو کیسهٔ مسی با دو قاشق که سرشان را نتوانسته بودند به‌طور کامل پشت کاسه‌ها پنهان کنند، دو قوطی کنسرو دربسته، ساعتی که دو عقربه‌اش یکدیگر را پنهان کرده بودند» (امیرخانی، ۱۳۸۳: ۴). با توجه به اظهارات فوق می‌توان گفت، گونه راوی در داستان بلند *ارمیا* از نوع همه‌چیزدان است.

تحلیل موقعیت‌های داستانی در داستان *ارمیا* بر اساس الگوی کنشگر گریماس

در مقام تحلیل این داستان بر اساس الگوی کنشگر گریماس همواره این نکتهٔ جالب ذهن نگارنده را به خود مشغول کرده بود که آیا نیروی فرستنده در این الگو همیشه یک شخصیت است؟ و ازآنجاکه در داستان‌های دفاع مقدس هیچ شخصیتی عامل فرستندهٔ کنشگران به جبهه‌های جنگ حق علیه باطل نیست، چگونه این وضعیت در این داستان قابل توجیه است؟ در ادامه و در پی کاوش‌های پژوهشی، نگارنده به این نتیجه رسید که همیشه نیروی فرستنده در الگوی کنشگر گریماس یک شخصیت نیست بلکه یک نیرو یا انگیزه نیز باعث حرکت کنشگر به سمت شیء ارزشی خود می‌شود. دقت در انگیزهٔ اعمال آدمی نسبت به دیگر موجودات نیز خود نشانگر نوعی

هدف و انگیزه در اعمال وی است به‌عنوان‌مثال ما ورزش می‌کنیم تا سالم باشیم نه به خاطر خود ورزش. همچنین هنگامی‌که یک شخصیت در زندگی روزانه ورزش می‌کند، فردی دیگر او را وادار به این کار نکرده است، بلکه سلامتی و شادابی به‌عنوان یک نیرو باعث شده تا این شخص روی به ورزش آورد. در داستان‌های دفاع مقدس نیز چنین است و نیروی وطن‌پرستی، ایمان، دفاع از آرمان‌های انقلاب و ... باعث فرستادن رزمندگان به جبهه می‌شود و نوعی هدف و انگیزه در این داستان‌ها نیروی فرستندهٔ آن‌ها به شمار می‌آید. اکنون ما در این جستار در پی آنیم تا این الگوی ساختاری را به‌عنوان دست‌آویزی برای تشریح دستور زبان داستانی و گونهٔ پیرنگ در داستان منتخب این پژوهش قرار دهیم و با تکیه بر این الگو به‌نوعی قرار داد ساختاری برای پیرنگ این داستان دست یابیم. گرماس نیز سعی کرد بین ساختارهای یک اثر ادبی و ساختارهای یک جمله، نزدیکی و پیوندی برقرار سازد. اگر فعل گرانیگاه و مرکز ثقل جمله باشد، کنش گران همان کار را در روایت انجام می‌دهند. کنشگر آن کسی یا چیزی است که عملی انجام می‌دهد و یا عملی روی او انجام می‌گیرد. در واقع «فاعل» و «مفعول» هر دو می‌توانند کنشگر باشند. واژهٔ کنشگر از شخصیت داستانی فراتر می‌رود زیرا کنشگر می‌تواند یک نفر، یک شیء، یا گروه و حتی می‌تواند یک واژهٔ انتزاعی (آزادی) باشد (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۷۵).

اکنون بر اساس دستاورد فوق می‌توان این‌گونه به تحلیل ساختار الگوی کنشگرها در رمان «*ارمیا*» پرداخت:

۱. کنشگر فرستنده، شخصیت یا نیرویی است که کنشگر را به دنبال هدفی می‌فرستد. در این داستان عشق به وطن، دفاع از ناموس و انقلاب باعث می‌شود تا *ارمیا* راهی جبهه شود، بنابراین نیروی فرستنده به شمار می‌آید. **۲. کنشگر گیرنده**، کسی است که از عمل کنشگر سود می‌برد. در اینجا *ارمیا* که از عمل خویش به سعادت می‌رسد، گیرنده است. **۳. کنشگر**، **معمولاً مهم‌ترین** شخصیت داستان است که عملی را انجام می‌دهد و به‌سوی شیء ارزشی می‌رود. در این‌جا *ارمیا*، کنشگر اصلی داستان است. **۴. شیء ارزشی (مفعول)**، هدفی است که کنشگر به سمت آن می‌رود. در اینجا دفاع از وطن و انقلاب شیء ارزشی داستان است. **۵. کنشگر بازدارنده**، کسی است که کنشگر را از رسیدن به شیء ارزشی محروم می‌کند. در اینجا می‌توان گفت مسئول ثبت‌نام جبهه که دفترچهٔ *ارمیا* را پس می‌دهد به‌نوعی کنشگر بازدارندهٔ داستان است.**٦.**

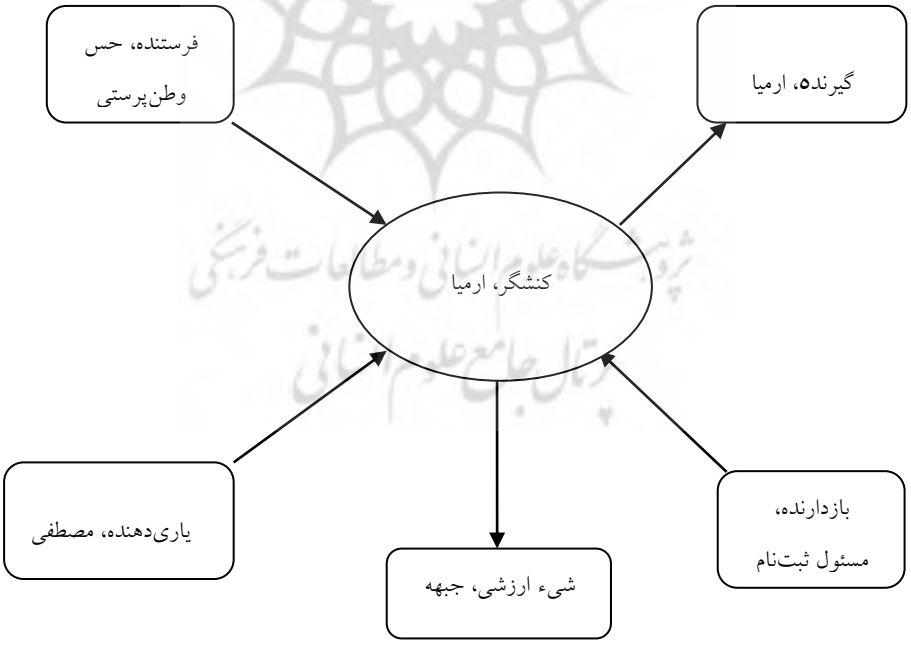
یاری‌دهنده، کسی که کنشگر را در رسیدن به شیء ارزشی یاری می‌کند. در اینجا دوستی با مصطفی، حس وطن‌پرستی *ارمیا* و ارادهٔ راسخ وی در عمل نقش یاری‌دهنده را دارند.

بررسی مؤلفه‌های زمان در رمان «*ارمیا*»

ساختار روایی پیرنگ داستان، خطی نیست و از گونهٔ مدوّر است. برخلاف داستان کلاسیک که روایت آن خطی است، در این داستان نظم روایی حوادث جابه‌جا شده است. ازآنجاکه این اثر یک داستان رئالیستی است و داستان‌های واقع‌گرا معمولاً از اصل علت و معلولی پیروی می‌کنند ولی ساختار این داستان دارای روایتی غیرخطی است. «در داستان‌های رئالیستی، هر واقعه‌ای از واقعهٔ پیشین منتج و خود به واقعهٔ بعدی منجر می‌شود به سخن دیگر زنجیره‌ای از وقایع به‌صورت علت و معلول پیرنگ داستان‌های رئالیستی را به وجود می‌آورند که می‌توان آن را با نمودار زیر نشان داد،

الف← ب←پ←ت←...

نخستین رویداد داستان، وضعیتی مفروض است که به سبب وجود یک کشمکش موجب رویدادی دیگر می‌شود. در هر داستان رئالیستی وضعیت نخستین (الف) حکم علت و واقعهٔ بعدی (ب) حکم معلول را دارد، اما خود رویداد (ب) در ادامهٔ داستان علتی می‌شود برای رخداد (پ) که معلول (ب) و علت (ت) است» (پاینده،۱۳۹۱: ۵۹). در پیرنگ داستان‌های کلاسیک بین وقایع داستان رابطهٔ علی و معلولی برقرار است؛ یعنی رویداد (الف) با (ب) در ارتباط است.



شکل (۳) الگوی کنشگر داستان *ارمیا*

مثلاً هنگامی‌که دو جملهٔ «علی سردش بود، بنابراین در را بست» پشت سر هم می‌آید. جملهٔ «علی سردش بود» به جملهٔ بعد متصل شده است و در واقع جملهٔ نخست حکم علت برای جملهٔ دوم را دارد.

در داستان‌های کلاسیک نیز هر واقعه به همین ترتیب علّتی برای واقعهٔ بعدی به شمار می‌آید. ولی رمان «*ارمیا*» اثر رضا امیرخانی دارای روایتی خطی نیست، اگرچه مضمون داستان رئالیستی است ولی ساختار آن بیشتر به داستان‌های مدرنیسم شباهت دارد تا داستان‌های کلاسیک. با ظهور مدرنیسم زمان و مکان در داستان متحول شد، یعنی همراه با جابه‌جایی زمان، مکان نیز به تبعیت از آن عوض شد. نویسندگان مدرنیسم به‌جای بیان خطی رویدادها بیشتر گرایش داشتند تا اول معلول و بعد علّت را بیان کنند؛ مثلاً نویسندهٔ مدرنیسم ابتدا «مرگ» و بعد «علت» مرگ را بیان می‌کرد، درحالی‌که نویسندگان کلاسیک در پی به هم ریختن پیرنگ نبودند. در رمان «*ارمیا*» که یک داستان با ساختار مدرنیستی به شمار می‌آید، ابتدا معلول و بعد علت بیان گردیده است و وقایع داستان دارای نظمی خطی- روایی نیست، بلکه ساختار پیرنگ آن دچار تحول گردیده و داستان با نقطهٔ اوج آغاز می‌شود بعد نویسنده با فلاش‌بک زدن به گذشته ابتدای داستان و میانهٔ آن را بیان کرده است. در مجموع ساختار رمان «*ارمیا*» از سه رویداد اصلی تشکیل شده است که به‌صورت زیر است:

A⟵ ابتدای داستان ⟵*ارمیا* برای ثبت‌نام و رفتن به جبهه به مسجد محل می‌رود و با مصطفی دوست می‌شود.

B⟵ میانهٔ داستان ⟵مصطفی هنگام نماز بر اثر برخورد خمپاره به شهادت می‌رسد و *ارمیا* در نبود او بسیار سختی‌ها می‌کشد و به انزوا و تنهایی روی می‌آورد.

C⟵ انتهای داستان ⟵*ارمیا* تنهایی به جنگل‌های شمال می‌رود و یک ماه در معدنی مشغول به کار می‌شود.

رمان «*ارمیا*» برخلاف داستان‌های کلاسیک از نقطهٔ اوج و وسط داستان شروع می‌شود، به‌طوری‌که متن داستان نیز گویای این امر است، «دستش را بالا برد مثل همیشه دعای بعد از نماز را هم بخواند. ما رو هم دعا... صدای انفجار خمپارهٔ صد و ده و صدای مصطفی در هم آمیخت *ارمیا* به ته سنگر پرت شد...»(امیرخانی، ۱۳۸۳: ۶).

هنگامی‌که این داستان را می‌خوانیم، به‌وضوح شاهد فلاش‌بک‌های نویسنده به نقاط سه‌گانهٔ داستان (A,B,C) هستیم. اگرچه داستان با نقطهٔ اوج (B) آغاز می‌شود، بعدازآن نویسنده در صفحهٔ دوم داستان را از ابتدای آن (نقطهٔ A) ادامه می‌دهد، «دست‌ها همدیگر را در آغوش گرفتند. اندکی بعد دست‌های بزرگ مصطفی شانه‌های عریض *ارمیا* را به خود فشردند...»(همان: ۸)؛ و بعد از چند صفحه دوباره به نقطهٔ اوج (B) فلاش‌بک می‌زند، «*ارمیا* دیگر حرفی برای گفتن نداشت ولی نمی‌شد به‌راحتی آنجا را ترک کند. خلاف ادب بود. آن‌قدر به نقطه‌ای مبهم روی خاک‌ریز خیره شد...»(همان: ۲۲). داستان به همین ترتیب ادامه می‌یابد یعنی راوی بعد از هرچند پاراگراف، دوباره به نقطهٔ اوج داستان باز می‌گردد و ساختار داستان به‌صورت زیر ادامه می‌یابد:

$$B \rightarrow A \rightarrow C \rightarrow B \rightarrow A \rightarrow C \rightarrow B \rightarrow \dots$$

این جابه‌جایی زمانی و فلاش‌بک در تمام داستان تا انتها ادامه پیدا می‌کند، به‌طوری‌که بعد از قطعهٔ فوق (B) دوباره نویسنده به ابتدای داستان برگشت می‌زند. به تبعیت از ساختار پیرنگ، تحولات زمان (زمان پریشی) نیز به دو صورت زیر در داستان *ارمیا* اتفاق می‌افتد:

صورت‌های زمان‌پریشی روایی در داستان ارمیا
- (پس‌نگاه Antisepsis)
- (پیش‌نگاه Prolepsis)

همان‌گونه که بیان شد می‌توان رمان «*ارمیا*» را یک داستان با ساختار مدرن در نظر گرفت به همین دلیل ازنظر زمان روایی دارای خصوصیاتی به دو صورت پس‌نگاه و پیش‌نگاه است که در علم روایت‌شناسی و ادبیات داستانی به آن زمان پریشی گفته می‌شود. در ابتدای داستان راوی ابتدا از نقطهٔ اوج سخن می‌گوید، سپس با پس‌نگاه به گذشتهٔ شخصیت‌ها از آشنایی آن‌ها در مسجد

سخن می‌گوید. همچنین در ادامهٔ داستان وقتی دوباره از فضای شهر به جبهه می‌پردازد، نوعی پیش‌نگاه در زمان روایی داستان به چشم می‌خورد و این فرایند پس‌وپیش کردن دوربین روایی داستان با تکیه بر محور زمان تا انتهای داستان ادامه می‌یابد.

نتیجه‌گیری

فرضیهٔ اول: بر اساس الگوی گریماس می‌توان برای این داستان‌ها یک الگوی مشابه ترسیم کرد، زیرا در تمام این داستان‌ها یک شیء ارزشی (هدف نهایی) به نام عمل به تکلیف انسانی و دفاع از اسلام و وطن دیده می‌شود. بر اساس الگوی گریماس «فرستنده» همیشه یک شخصیت نیست بلکه گاه یک حس و نیروی درونی نیز نقش شخصیت را ایفا می‌کند.

پاسخ فرضیه: با تکیه بر الگوی کنشگران گریماس یک اصل مهم در داستان‌های دفاع مقدس همواره تکرار می‌شود و آن غیرشخصی بودن نیروی فرستنده در این داستان‌ها است. برخلاف گونه‌های دیگر داستانی که همواره یک شخصیت باعث سوق دادن کنشگر (فاعل) به سمت شیء ارزشی می‌شود، در این داستان نیز همواره یک نیروی درونی برخاسته از اعتقادات دینی باعث حرکت کنشگر به سمت شیء ارزشی می‌شود و هیچ پاداش دنیوی یا شخصیت بیرونی در این امر دخیل نیست.

فرضیهٔ دوم: بر این باوریم که در دستور زبان هر داستان یک مرحلهٔ عقد قرارداد بین کنشگران یا در درون خود کنشگر وجود دارد. در داستان‌های دفاع مقدس نوع قرار داد کنشگران درونی و تنها در درون خود کنشگر بسته می‌شود و کنشگر بر اساس تکلیف و به قصد دفاع از وطن، اسلام و انقلاب به تکلیف انسانی و دینی خویش عمل می‌کند و برخلاف نوع آشکار و ملموس در داستان‌های دفاع مقدس بین کنشگران قراردادی بسته نمی‌شود. داستان دارای یک پیرنگ ساختاری است که بر اساس روایت‌شناسی ساختارگرا می‌توان به تبیین این ساختار و سازوکارهای آن رهنمون شد، اگرچه با دیدگاهی غیرعلمی و نگاه فرمالیستی به نظر می‌آید که ساختار پیرنگ و دستور زبان روایت در داستان‌های دفاع مقدس (گونهٔ ادبیات پایداری) با دیگر قالب‌های داستان تفاوتی ندارند، اما واکاویِ این داستان‌ها و بررسیِ پیرنگ آن‌ها با رویکرد روایت‌شناسی ساختارگرا نشانگر تفاوت‌هایی به شرح زیر در دستور زبان ساختاری آن‌ها است.

پاسخ فرضیه: در روایت داستان‌های دفاع مقدس، همواره مرحلهٔ عقد قرارداد بین کنشگران لفظاً بر زبان نمی‌آید و تنها یکی از کنشگران با خود عهد می‌کند تا کنشی را انجام دهد. درحالی‌که این مرحله در سایر گونه‌های داستانی عموماً لفظی است.

یادداشت ها

۱-چون در ادبیات داستانی پیرنگ به معنای خلاصهٔ داستان نیست، نگارنده از اصطلاح خلاصهٔ داستان با تکیه بر حوادث اصلی پیرنگ استفاده نموده است.

۲-منظور تخریب به معنای منفی آن نیست و هرگونه تغییر در داستان یک تخریب به‌حسا

۳منظور تخریب به معنای منفی آن نیست و هرگونه تغییر در داستان یک تخریب به‌حساب می‌آید.

۴- Jeerer Jennet

منابع

- امیرخانی، رضا. (۱۳۸۳). *ارمیا*، چاپ سوم، تهران: سمپاد.
- امیرخانی، رضا. (۱۳۸۸). *ارمیا*، چاپ شانزدهم، تهران: سوره مهر.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگه.
- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). *فرهنگنامهٔ ادب فارسی*، جلد دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۲). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، چاپ اول، تهران: هرمس.
- بیشاب، لئونارد. (۱۳۸۳). *درس‌هایی درباره داستان‌نویسی*، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: سوره مهر.
- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
- پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت)*، ترجمهٔ، محمد شهبا، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر*، ترجمهٔ انوشیروان گنجی پور، تهران: نشر نی.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی*، ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
- حسام پور، سعید و جواد دهقانیان. (۱۳۹۰)، «نگاهی ساختارگرایانه به داستان‌های کاووس»، *بوستان ادب*، شمارهٔ ۲، صفحات (۱۲۲-۱۰۰).
- حسن بیگی، ابراهیم. (۱۳۷۶). *ریشه در اعماق*، تهران: سروش.

- ریمون کنان، شلومیث. (۱۳۸۷). *روایت داستانی، بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
- عباسی، علی و محمدی هادی. (۱۳۸۰). *صمد، ساختار یک اسطوره*، چاپ اول، تهران: چیستا.
- عباسی، علی. (۱۳۸۵). «دورنمای روایتی»، *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، شمارهٔ ۱، صفحات، ۹۱-۵۷.
- ----. (۱۳۸۱). «گونه‌های روایتی»، *شناخت*، شمارهٔ ۳۳، صفحات، (۷۴-۵۱).
- کادن، جی. ای. (۱۳۸۰). *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
- کامو، آلبر. (۱۳۷۷). *سقوط*، ترجمهٔ شورانگیز فرح، تهران: نیلوفر.
- کولی، میان. (۱۳۸۲). *رولان بارت*، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران: ماهی.
- لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سیما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.
- لینت ولت، ژپ. (۱۳۹۰). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت- نقطهٔ دید*، ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- میر صادقی، جمال. (۱۳۶۷). *عناصر داستان*، تهران: شفا.
- میر صادقی، جمال. (۱۳۸۰). *عناصر داستان*، تهران: سخن.
- مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). *مجموعه مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.
- مکاریک، ایرماریما. (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- Prince, Gerald, (2003),A Dictionary of Narratology, Lincoln & London، University Of Nebraska Press.
- Prince, Gerald, (2003/1887),A Dictionary of Narratology, Lincoln & London، University Of Nebraska Press.
- Rimmon- Kenan, Shlomith. (1989), Narrative Fiction. Second Editicn. London & New York. Routledge.
- Toolan,Michael J, 2001, Narrative: A Critical Linguistic Intruduction, London: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی