بررسی امکانات و محدودیت‌های روایی انواع کانونی‌سازی در ایجاد تعلیق و غافل‌گیری در رمان *بامداد خمار*

رضا نکوئی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی گرایش غنایی، دانشگاه شیراز
کاووس حسن‌لی*
استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز
سعید حسام‌پور
استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۱۲، ش ۴۶، تابستان ۱۳۹۸ (صص ۷-۴۷)

چکیده
کانونی‌سازی‌ها با امکانات و محدودیت‌های روایی خود از مهم‌ترین عناصر در ایجاد تعلیق و غافل‌گیری به‌شمار می‌روند. نویسندگان مقاله با رویکردی مبتنی بر سنت‌های صوری و محتوایی در تحلیل گفتمان روایی، به‌دنبال بررسی و یافتن امکانات و محدودیت‌های روایی انواع کانونی‌سازی در ایجاد تعلیق و غافل‌گیری و بیان دلیل زیبایی‌شناسی استفاده از یک کانونی‌سازی غالب در رمان *بامداد خمار* هستند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد کانونی‌سازی‌های بیرونی و درونی به‌صورت متناوب از امکانات و محدودیت‌های روایی خاص و مشترکی در توزیع اطلاعات روایی استفاده می‌کنند که تعلیق و غافل‌گیری را در این رمان به‌وجود می‌آورد. بر این اساس، امکانات روایی آغاز از میانه، تعلیق اشیا، روایت درونه‌ای و پی‌رنگ باز مختص کانونی‌سازی بیرونی، و امکانات و محدودیت‌های روایی روایت رمان به‌شیوهٔ داستان‌های

---

* نویسندهٔ مسئول: kavooshassanli@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۷/۱۴

موازی، نقض نهی، کشمکش درونی، کانونی‌سازی درونی چندگانه، تک‌گویی نمایشی، محدودیت مکانی کانونی‌ساز و تعلیق پس از غافل‌گیری مختص کانونی‌سازی درونی هستند. همچنین طرح پرسش‌های تلویحی در صحنهٔ آغازین رمان و بخش‌های دیگر آن، هم‌سازه‌اندیشی، پیشواز زمانی، بازگشت به گذشته، کشمکش بیرونی و کشمکش در مکالمه امکانات روایی مشترک کانونی‌سازی‌های بیرونی و درونی در ایجاد تعلیق شمرده می‌شوند. در این رمان، غافل‌گیری فقط در حوزهٔ کانونی‌سازی درونی صورت می‌گیرد؛ زیرا فقط این کانونی‌ساز با تغییر ناگهانی فرایند توزیع اطلاعات روایی به خواننده یا هریک از کنشگرهای رمان اطلاعات اضافی می‌دهد. همچنین کمک به تسریع غلبهٔ جهت‌گیری ایدئولوژیکی کانونی‌ساز درونی با همکاری شگردهایی مانند فرایند همدلی یکی از مهم‌ترین دلایل زیبایی‌شناسی استفادهٔ بیشتر از کانونی‌سازی درونی در رمان *بامداد خمار* است.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، کانونی‌سازی بیرونی، کانونی‌سازی درونی، تعلیق، غافل‌گیری، *بامداد خمار*.

۱. مقدمه

رمان گونه‌ای از گفتمان روایی[۱] است که آفرینش و خوانش آن نیازمند داشتن منظری مشخص است؛ از این رو بخش بزرگی از این گفتمان روایی با قرار دادن کنشگرها و اشیا در الگویی ناایستا، با مهم‌ترین و پیچیده‌ترین شیوه‌های منظرگزینی کلامی سروکار دارد. ژنت[۲] این قابلیت منظرگزینی را زیر مفهوم کانونی‌سازی[۳] بررسی می‌کند (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۴: ۱۲۳ـ۱۲۴). منظور از کانونی‌سازی، هم شاخص‌گذاری اوضاع و احوال رمان از منظری خاص است و هم طراحی شبکه‌ای از مناسبات بافتاری میان این شناسه‌ها؛ به‌طوری که امکان بازیابی آن‌ها از همان منظر و در همان بافت فراهم باشد (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۵: ۱۵۲ـ۱۵۳). یکی از مهم‌ترین کارکردهای کانونی‌سازی برای برانگیختن علایق خواننده توزیع دقیق اطلاعات روایی در قسمت‌های مختلف رمان است؛ به این صورت که هریک از انواع کانونی‌سازی با امکانات و محدودیت‌های روایی خود ممکن است سرنخ‌ها را به‌صورتی بچینند که اطلاعات رو نشود تا تعلیق[۴] و غافل‌گیری[۵] ایجاد شود (بوردول و تامسون: ۱۳۷۷: ۸۳ـ۸۴).

مسئلهٔ اصلی این مقاله توجه به انواع کانونی‌سازی روایی و ابزارهای کلامی آن‌ها و بررسی و مقایسهٔ امکانات و محدودیت‌های روایی آن‌ها در ایجاد تعلیق و غافل‌گیری، براساس نظریهٔ روایت‌شناسی[۶] ریمون ـ کنان[۷] در رمان *بامداد خمار* نوشتهٔ فتانه حاج‌سیدجوادی است.

پرسش‌های اصلی مقاله عبارت‌اند از:

امکانات و محدودیت‌های روایی انواع کانونی‌سازی در ایجاد تعلیق و غافل‌گیری در رمان *بامداد خمار* کدام‌اند؟

در رمان *بامداد خمار* بیشتر از کدام نوع کانونی‌سازی و امکانات و محدودیت‌های روایی آن برای ایجاد تعلیق و غافل‌گیری استفاده شده و دلیل زیبایی‌شناسی[۸] آن چیست؟

این پژوهش را با رویکردی مبتنی بر سنت‌های صوری و محتوایی در تحلیل گفتمان روایی انجام داده‌ایم. ابتدا با تلفیق و گسترش نظریهٔ کانونی‌سازی ریمون ـ کنان و نظریهٔ هیچکاک[۹] دربارهٔ امکانات و محدودیت‌های روایی انواع نقطه‌دید[۱۰]ها در ایجاد تعلیق و غافل‌گیری، امکانات و محدودیت‌های روایی انواع کانونی‌سازی‌های موجود در رمان *بامداد خمار* را استخراج کرده و سپس به بیان دلیل زیبایی‌شناسی استفاده از یک کانونی‌سازی غالب در این رمان پرداخته‌ایم. گفتنی است که در بررسی این امکانات و محدودیت‌های روایی تعلیق‌ساز، از نظریه‌های ریمون ـ کنان و هیچکاک و همچنین متون گوناگون روایت‌شناسی استفاده کرده‌ایم.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

حری (۱۳۸۳ و ۱۳۸۵)، بیاد و نعمتی (۱۳۸۴)، صافی پیرلوجه و فیاضی (۱۳۹۰)، پاینده (۱۳۹۳) و صافی پیرلوجه (۱۳۹۵) ضمن معرفی مفهوم کانونی‌سازی از نظر ژنت، به موارد اصلاح و تعدیل آن توسط روایت‌شناسانی مانند میکه بال،[۹] ریمون ـ کنان، مانفرد یان،[۱۰] مایکل تولان[۱۱] و غیره اشاره کرده‌اند. صرفی (۱۳۸۶)، حسنی راد (۱۳۸۷)، علی‌زاده و سلیمیان (۱۳۹۱)، بامشکی (۱۳۹۱)، فلاح قهرودی و آذرنوا (۱۳۹۲)، تسلیمی و مبارکی (۱۳۹۳)، نوروزی و شیرزاد نجف‌آبادی (۱۳۹۵)، عرب‌زاده حسینی،

صالحی‌نیا و مهدوی (۱۳۹۶) و عرب یوسف‌آبادی و داور (۱۳۹۶) با استفاده از مفهوم کانونی‌سازی نزد ژنت و ریمون ـ کنان، متون مختلف را بررسی و تحلیل کرده‌اند؛ اما هیچ‌یک از آن‌ها به امکانات و محدودیت‌های روایی انواع کانونی‌سازی‌ها و شگردها و تمهیدهای آن‌ها در ایجاد تعلیق و غافل‌گیری اشاره‌ای نکرده‌اند. بوردول و تامسون (۱۳۷۷)، اسلامی (۱۳۸۲) و لزگی و سجادی صدر (۱۳۸۴) نیز نظریهٔ هیچکاک دربارهٔ امکانات و محدودیت‌های روایی بعضی از انواع نقطه‌دیدها در ایجاد تعلیق و غافل‌گیری را شرح داده‌اند؛ اما در پژوهش آن‌ها، نقد عملی و ابزارهای کلامی گستردهٔ کانونی‌سازی و وجوه گوناگون آن وجود ندارد.

برای رفع این کاستی‌ها، در این پژوهش، به‌گونه‌ای متفاوت با پژوهش‌های پیشین، می‌کوشیم با تلفیق و گسترش نظریهٔ کانونی‌سازی ریمون ـ کنان و نظریهٔ هیچکاک دربارهٔ محدودیت‌ها و امکانات روایی بعضی از انواع نقطه‌دیدها در ایجاد تعلیق و غافل‌گیری، امکانات و محدودیت‌های روایی انواع کانونی‌سازی در ایجاد تعلیق و غافل‌گیری در رمان *بامداد خمار* را به‌صورت نظام‌مند بررسی کنیم. رمان حاج‌سیدجوادی از آثار پرفروش ادبیات فارسی معاصر ایران است که تاکنون از این منظر مورد پژوهش قرار نگرفته است.

۳. چارچوب نظری

۳ـ۱. مفهوم کانونی‌سازی براساس نظریه‌های روایت‌شناسی ژنت و ریمون ـ کنان

تعلیق و غافل‌گیری از عناصر کاملاً رایج در همهٔ روایت‌های موفق است که با ایجاد وضعیت بی‌ثبات بی‌قراری، شگفتی، ارضای نسبی تمایلات و درکل حالت کج‌دارومریز خواننده را به پیگیری جهان داستانی علاقه‌مند می‌کند (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۱۶). به‌عقیدهٔ هیچکاک، تعلیق همیشه وقتی به‌وجود می‌آید که اطلاعات خواننده در هریک از انواع کانونی‌سازی‌ها از کنشگر[۱۴]های رمان بیشتر باشد و اگر اطلاعات خواننده در هریک از انواع به دانسته‌های یکی از کنشگرها محدود باشد و ناگهان رمان با تغییر فرایند توزیع اطلاعات روایی به خواننده اطلاعات اضافی بدهد، با غافل‌گیری مواجه می‌شویم (تروفو، ۱۳۶۵: ۵۹). ژنت نخست کانونی‌سازی را که اکنون دیگر به یکی از ابزارهای

شناخته‌شدهٔ تحلیل گفتمان روایی بدل شده است، به‌جای معادل‌های عینی‌تر و حسی‌تری مانند دیدگاه، چشم‌انداز[۱۵] و زاویهٔ دید[۱۶] وضع کرد تا دریافت‌های شناختی، عاطفی و عقیدتی راوی را هم دربرگیرد (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۴: ۱۲۵؛ ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۹۹). وی کانونی‌سازی را زیرمقولهٔ وجه روایت[۱۷] (منظر روایت) قلمداد می‌کند و وجه روایت را در کنار زمان روایت از ویژگی‌های ساختاری گفتمان روایی به‌شمار می‌آورد (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۴: ۱۲۶). مهم‌ترین نکته در نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت، تمایز مبتکرانه بین صدای روایت و وجه روایت است. تا پیش از مطرح شدن نظریهٔ ژنت، در نظریه‌های غیرروایت‌شناختی برای اشاره به راوی[۱۸] عموماً از اصطلاح زاویهٔ دید استفاده می‌کردند؛ مثلاً راوی را اول‌شخص یا سوم‌شخص می‌نامیدند. ژنت برای نخستین بار استدلال کرد که برای تحلیل هر گفتمان روایی باید به دو پرسش بنیانی «چه کسی صحبت می‌کند؟» و «چه کسی می‌بیند؟» پاسخ داد. با استدلال او، این دو باوجود پیوند نزدیک و پیچیده‌ای که باهم دارند، لزوماً یک نفر نیستند. کسی که رویدادهای روایت را بازگو می‌کند، ممکن است همان کسی نباشد که آن رویدادها را می‌بیند (پاینده، ۱۳۹۳: ۲۱۰؛ تولان، ۱۳۸۶: ۱۰۹).

مانفرد یان معتقد است که ژنت مفهوم کانونی‌سازی خود را از چهار رویکرد سنتی در این زمینه اقتباس کرده که عبارت‌اند از: رویکرد زاویهٔ دید وارن و بروکس[۱۹] که حول این پرسش استوار است که چه کسی داستان را می‌بیند؛ رویکرد میدان دید بلین[۲۰] که ذهنیت‌های محدودشده‌ای را بررسی می‌کند که استانزل[۲۱] در نوشته‌هایش از آن سود جسته است؛ رویکرد دید پویون[۲۲] که بر تمایز بین سه شیوهٔ دید (دید همراه با دیدی که از طریق چشم شخصیت حاصل می‌شود، دید از پشت‌سر که همان زاویهٔ دید دانای کل است و دید از بیرون) استوار است؛ رویکرد دانش تودورف[۲۳] که بر این سؤال بنیان گذاشته شده که دانش راوی بیش از دانش شخصیت است یا به‌اندازهٔ دانش شخصیت یا کمتر از آن (یان، ۱۳۸۹: ۲۴؛ بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۸۵ـ۸۶؛ لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۳۹ـ۴۴). ژنت براساس امکانات و درجه‌های ایجاد محدودیت در انتقال اطلاعات روایی به خواننده، سه نوع کانونی‌سازی صفردرجه،[۲۴] درونی[۲۵] و بیرونی[۲۶] را معرفی می‌کند. در کانونی‌سازی صفردرجه، راوی برون‌داستانی است و می‌تواند با نفوذ به ذهن

شخصیت‌ها، خواننده را از احساسات و افکار آن‌ها باخبر کند. وقتی داستان برحسب چارچوب ادراکی هیچ شخصیت معیّنی روایت نشود، آن داستان را کانونی‌نشده یا دارای کانونی‌سازی صفردرجه می‌نامیم. در کانونی‌سازی درونی، راوی درون‌داستانی است؛ یعنی شخصیتی (اصلی یا فرعی) در داخل داستان است. در این وضعیت، ادراک‌های یک شخصیت چارچوبی برای روایت شدن داستان ایجاد می‌کند و خواننده هم فقط در همین چارچوب داستان را می‌فهمد (پاینده، ۱۳۹۳: ۲۱۶). این نوع کانونی‌سازی به سه دستهٔ ثابت[۲۷]، متغیر[۲۸] و چندگانه[۲۹] تقسیم می‌شود. در نوع ثابت، همهٔ داستان فقط از کانون ادراک یک شخصیت روایت می‌شود. در نوع متغیر، کانونی‌سازی هر تکه از داستان را یکی از شخصیت‌ها برعهده می‌گیرد. در کانونی‌سازی درونی چندگانه، یک رویداد یا پی‌رفت[۳۰] واحد از کانون ادراک چند شخصیت روایت می‌شود (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۵: ۱۵۴ـ۱۵۵؛ یان، ۱۳۹۷: ۸۳). در کانونی‌سازی بیرونی، رفتار و گفتار شخصیت اصلی داستان برای خواننده نمایش داده می‌شود؛ بدون اینکه افکار و احساسات درونی او برای ما آشکار شود. در این وضعیت، راوی به توصیف مکان رویدادها، ظاهر شخصیت‌ها، چندوچون وقایع و غیره بسنده می‌کند و نظر خود را ابراز نمی‌کند (پاینده، ۱۳۹۳: ۲۱۷).

هرچند رده‌بندی ژنت گامی مؤثر در مطالعات کانونی‌سازی است، به‌دلیل وجود نوعی ابهام میان فاعل و مفعول (ابهام میان «چه کسی می‌بیند؟» و «چه چیز دیده می‌شود؟»)، بسیاری از روایت‌شناسان از آن استقبال نکردند (حری، ۱۳۸۳: ۳۲۵). همچنین به‌عقیدهٔ میکه بال، درمورد مفهوم کانونی‌سازی صفردرجه بسیار تردید وجود دارد. به‌نظر او، هیچ‌کس نمی‌تواند بدون اینکه خواسته یا ناخواسته کنشی را از یک دیدگاه معیار ارائه کند، آن را به لفظ درآورد. درپیش گرفتن همین روش خاص، روایت او را محدود و متعادل می‌کند. بنابراین نمی‌توانیم ادعا کنیم کانونی‌سازی صفردرجه‌ای کاملاً بی‌طرف و خنثی و دور از هرگونه جهت‌گیری وجود دارد؛ ازاین‌رو کانونی‌سازی صفردرجه بی‌معنا خواهد بود (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۸۷).

ریمون ـ کنان ازجمله روایت‌شناسانی است که با بهره‌گیری از نظرات میکه بال دربارهٔ کانونی‌سازی و سطوح چهارگانهٔ دید آسپنسکی[۳۱]، آرای ژنت دربارهٔ مفهوم

کانونی‌سازی را اصلاح و تعدیل کرد و با ارائهٔ الگویی دودویی، دو نوع کانونی‌سازی درونی و بیرونی را در تقابل باهم قرار داد (همان، ۸۸). ریمون ـ کنان برای بحث دربارهٔ انواع کانونی‌سازی، از دو معیار موقعیت کانونی‌ساز نسبت به داستان و میزان تداوم کانونی‌سازی بهره می‌برد. براساس معیار اول، کانونی‌سازی ممکن است بیرونی یا درونی باشد (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۳). به‌عقیدهٔ بال، تصور می‌شود که کانونی‌سازی بیرونی همان کارگزار روایت است و از این رو او را راوی ـ کانونگر می‌نامند (همان‌جا)؛ و آن وقتی شکل می‌گیرد که کانونی‌ساز از بیرون به داستان جهت می‌دهد و جهت‌گیری او با جهت‌گیری شخصیت‌های متن ارتباطی ندارد (عرب‌زاده حسینی، صالحی‌نیا و مهدوی، ۱۳۹۶: ۵۳). کانونی‌سازی درونی در بطن رخدادهای ارائه‌شدهٔ متن جای دارد و معمولاً در قالب شخصیت ـ کانونی‌گر ارائه می‌شود (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۳). ریمون ـ کنان برای رفع ابهام میان فاعل (کانونی‌گر[۳۲]) و مفعول (کانونی‌شده[۳۳]) در الگوی کانونی‌سازی ژنت، بیان می‌کند که روایت‌ها را فقط کسی کانونی نمی‌کند؛ بلکه بر کسی یا چیزی نیز کانونی می‌شود. به سخن دیگر، کانونی‌سازی هم فاعل دارد و هم مفعول. فاعل کارگزاری است که با ادراک خود به ارائهٔ داستان سویه و جهت می‌دهد و مفعول چیزی است که کانونی‌گر مشاهده‌اش می‌کند. درست همان‌گونه که کانونی‌گر نسبت به رخدادهای ارائه‌شده ممکن است بیرونی یا درونی باشد، امکان نگریستن به کانونی‌شده از برون یا درون نیز وجود دارد (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۵). زمانی که کانونی‌گر در افکار و احساسات کانونی‌شده نفوذ کند، کانونی‌شده درونی است و وقتی ادراکات کانونی‌گر فقط نمودهای خارجی کانونی‌شده باشد و به افکار او مربوط نشود، کانونی‌شده بیرونی است (بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۹۲). بنابراین هم کانونی‌سازی درونی و هم کانونی‌سازی بیرونی می‌توانند جهان داستانی را از برون یا درون به‌تصویر بکشند و به این ترتیب، هریک از انواع کانونی‌سازی به دو دستهٔ کوچک‌تر از برون و کوچک‌تر از درون تقسیم می‌شود (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۹۱).

معیار دوم ریمون ـ کنان برای بحث از انواع کانونی‌سازی، میزان تداوم کانونی‌سازی است. بر این اساس، کانونی‌سازی ممکن است در خلال روایت ـ همچون انواع سه‌گانهٔ

کانونی‌سازی درونی در نظریهٔ ژنت ـ ثابت، متغیر و چندگانه باشد؛ با این تفاوت که تمایز میان این سه نوع کانونی‌سازی همان‌قدر که دربارهٔ کانونی‌شده اعمال می‌شود، درمورد کانونی‌گر نیز به‌کار می‌رود (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۶).

یکی دیگر از تعدیل‌های ریمون ـ کنان درمورد مفهوم کانونی‌سازی ژنت، بهبود و گسترش دامنهٔ وجوه کانونی‌سازی است. به‌عقیدهٔ ریمون ـ کنان، مفهوم کانونی‌سازی در معنای صرفاً بصری، خیلی تنگ‌نظرانه است. بنابراین او با بهبود وجوه ادراکی،[۳۴] روان‌شناختی[۳۵] و ایدئولوژیکی[۳۶] و افزودن زیرمجموعه‌های آن‌ها، دربارهٔ وجوه این پدیده بحث می‌کند و نشان می‌دهد که معیار بیرونی/ درونی چگونه بروز و ظهور می‌کند (همان، ۱۰۶ـ۱۰۷؛ حری، ۱۳۸۳: ۳۲۹).

۴. بحث و بررسی

۴ـ۱. بررسی امکانات و محدودیت‌های روایی انواع کانونی‌سازی در ایجاد تعلیق و غافل‌گیری در رمان *بامداد خمار*

بامداد خمار روایت زندگی دختر جوانی به‌نام محبوبه است. رمان با کشمکش سودابه و مادرش دربارهٔ ازدواج سودابه با پسری آغاز می‌شود که با خانوادهٔ آن‌ها سنخیتی ندارد. مادر سودابه که دریافته است دخترش برای این ازدواج تصمیم جدی گرفته، برای آخرین راه چاره از او می‌خواهد که به روایت زندگی عمه‌محبوبه که اکنون پیرزنی سال‌خورده است، گوش فرادهد و از آن پس آزادانه تصمیم بگیرد. محبوبه از خانواده‌ای بافرهنگ و نسبتاً اشرافی است که عاشق یک شاگرد نجار به‌نام رحیم می‌شود. او همهٔ خواستگاران ثروتمندش را رد می‌کند و دربرابر خانواده آن‌قدر مقاومت می‌کند تا پدرش به ازدواج او با رحیم رضایت می‌دهد. محبوبه که می‌خواهد نوعی دیگر از زندگی را تجربه کند، در مدت هفت سال زندگی با رحیم چنان حوادث تلخی را تجربه می‌کند که از زندگی با مردم فرودست جامعه سرخورده می‌شود و به جهان اشرافی بازمی‌گردد.

این رمان به‌ترتیبِ حضور کانونی‌سازها، از سه بخش تشکیل شده است. کانونی‌سازی بیرونی در بخش‌های آغازین و پایانی و کانونی‌سازی درونی در بخش میانهٔ آن، کانونی‌سازی‌های غالب اثر شناخته می‌شوند.

۴ـ۱ـ۱. کانونی‌سازی بیرونی

کانونی‌سازی بخش‌های آغاز و پایان رمان *بامداد خمار* برعهدهٔ یک کانونی‌ساز بیرونی است که از درون و برون بر اشیا، رویدادها و کنشگرهای رمان تسلط کامل دارد.

رمان *بامداد خمار* با نمای نزدیک[۳۷] از میانهٔ کشمکش کلامی مادر و دختری آغاز می‌شود و خواننده هیچ‌گونه شناخت و پیش‌زمینه‌ای از کنشگرها و رویدادهای کانونی‌شدهٔ آن ندارد:

ـ «مگر از روی نعش من رد بشوی».

ـ «اینطور حرف نزنید مامان، خیلی سبک است. از شما بعید است. شما که می‌دانید من تصمیم خودم را گرفته‌ام و زن او می‌شوم» (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۱).

آغاز از میانه[۳۸] یا شروع ناگهانی اولین شگرد کانونی‌ساز بیرونی برای ایجاد تعلیق در این رمان است. در این شگرد، کانونی‌ساز بیرونی و بعضی از کنشگرهای رمان دربارهٔ کنشگرها و رویدادهای کانونی‌شده از خواننده اطلاعات روایی بیشتری دارند؛ بنابراین کانونی‌ساز رمان را از جای بحرانی و هیجان‌انگیز میان عمل داستانی آغاز می‌کند و بعد از بازگشت به گذشت[۳۹] و شگردهای دیگر، دربارهٔ آغاز رمان به خواننده اطلاعاتی می‌دهد. خواننده نیز ضمن بازسازی گذشته، با کنجکاوی بیشتری رویدادهای رمان را دنبال می‌کند و همواره می‌کوشد تا بفهمد بعد چه اتفاقی می‌افتد، کنشگرها چه می‌گویند، چه می‌کنند و به چه می‌اندیشند و نیز چه نتایجی از افکار، گفتار و کنش‌های آن‌ها به‌دست می‌آید (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۰۸ و ۲۲۹).

> فقط یک صندوقچهٔ کوچک در گنجهٔ اتاق عمه‌جان بود که از اکتشاف و بازرسی بچه‌ها به‌دور مانده بود. نه اینکه غافل شده باشند و یا بارها تصرفش نکرده باشند و به‌جای چهارپایه برای اینکه دستشان به طبقات بالاتر برسد زیر پایشان نگذاشته باشند؛ بلکه به این دلیل که همیشه در آن قفل بود و هرگز به عقل کوچک آن‌ها

نمی‌رسید که از عمه بپرسند درون جعبه چیست. به‌جز این جعبه یک تار نیز به دیوار اتاق عمه آویخته بود. سودابه تا به‌یاد داشت این تار نیز به دیوار اتاق عمه آویخته بود. یک تار کهنهٔ عتیقه. این تار انگار حرمتی داشت که حتی بچه‌ها نیز به‌سوی آن دست دراز نمی‌کردند (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۹).

راز صندوقچهٔ کوچک در اتاق عمه‌جان و تار آویخته به دیوار اتاق او چیست؟ آن اشیا چه اهمیتی دارند که به‌نظر عمه‌جان نمی‌توان برای آن‌ها جانشینی متصور شد؟ چرا این اشیا مانند شیشهٔ عمر عمه‌جان هستند؟ به‌عقیدهٔ مندنی‌پور، یکی از عواملی که خواننده را به انتهای رمان می‌کشاند، اشتیاق او برای سر درآوردن از راز بعضی از اشیا موجود در جهان داستان است. با در محاق قرار گرفتن شیئی خاص، تعلیق اشیا پدید می‌آید. تصاویر مبهم، مه‌آلود و تاریک از اشیا بسیار کنجکاوی‌برانگیز هستند. ابهام این اشیا گاه در طول اثر روشن می‌شود و گاه معنای اثر را تشکیل می‌دهد (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۵۹). در رمان *بامداد خمار*، سه‌گانهٔ کانونی‌ساز بیرونی، کنشگرها و خواننده، اطلاعات متفاوتی دربارهٔ اشیای داخل صندوقچهٔ کوچک عمه‌جان و تار آویخته به دیوار اتاق او دارند؛ به‌گونه‌ای که کانونی‌ساز بیرونی، بعضی از کنشگرها (مانند سودابه) و خواننده اطلاعاتی دربارهٔ آن ندارند. همچنین کانونی‌ساز بیرونی با شش بار مداخله در بخش‌های میانهٔ رمان و همکاری با کانونی‌ساز درونی، از اشیای داخل صندوقچه رمزگشایی می‌کند: «عمه‌جان نامه را از صندوقچه بیرون کشید و به دست سودابه داد. واقعاً که خط زیبایی بود. ولی کاغذ از گذر زمان زرد و کهنه بود و بوی غم می‌داد» (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۶۳). به این ترتیب، سودابه و خواننده به‌مرور درمی‌یابند که آن اشیا به لحظات خاصی از زندگی عمه‌جان مربوط هستند. تلاش برای شناخت آن لحظات و ابهام ناشی از آن‌ها، بخش عمده‌ای از تعلیق رمان را تشکیل می‌دهد.

با پذیرش پیشنهاد مادر برای حکمیت عمه‌جان از سوی سودابه، عمه‌جان نیز برای گفتن قصهٔ زندگی‌اش وارد رمان می‌شود. ظاهر شدن یک کنشگر جدید، قطع داستان قبلی و آغاز داستان جدید را درپی دارد. شگرد گنجاندن داستان دومی در دل داستان اولی روایتگری درونه‌ای[۴۰] نام دارد (تودورف، ۱۳۸۸: ۴۹). بر این اساس و با تغییر موقت موضع روایت از کانونی‌سازی بیرونی به کانونی‌سازی درونی در خلال روایت

داستان اصلی، موقتاً کانونی‌ساز عوض می‌شود و داستان دیگری را روایت می‌کند که خط سیر زمانی روایت اصلی را دنبال نمی‌کند. به‌عقیدهٔ دریدا[۴۱]، روایتگری درونه‌ای سبب می‌شود معنا بیشتر به‌تأخیر بیفتد (بامشکی، ۱۳۹۱: ۵۵) و این دقیقاً در رمان *بامداد خمار* رخ می‌دهد. شگرد روایتگری درونه‌ای یا داستان‌درداستان، به‌دلیل انتظار هم‌زمان و دوگانه‌ای که در خواننده برای شروع مجدد روایت قبلی و پیگیری رویدادهای روایت جدید ایجاد می‌کند، بسیار تعلیق‌ساز است. در رمان *بامداد خمار*، درحالی که داستان سودابه روایت دربرگیر[۴۲] یا داستان مادر خوانده می‌شود، عمه‌جان حراف با روایتی درونه‌ای بیشتر از ۹۶ درصد کتاب را پر کرده است. در اینجا نیز کانونی‌ساز بیرونی با فراخواندن کانونی‌ساز درونی، برای پاسخ به پرسش‌های بنیادین آغاز رمان، از حربه‌ای استفاده می‌کند که قرن‌ها پیش، شهرزاد با استفاده از آن سرنوشت رقم‌خوردهٔ دختران و زنان دیار مشرق را تغییر داد (شعیری، ۱۳۹۴: ۱۸). به‌باور بعضی از روایت‌شناسان، روایتگری درونه‌ای «خاصیت اساسی تمام حکایت‌ها را برملا می‌کند؛ چراکه حکایت درونه‌ای عبارت است از حکایت یک حکایت» (تودورف، ۱۳۸۲: ۵۲). با این حال، این شگرد که در کهن‌ترین آثار ادبیات داستانی عامه و کلاسیک زبان فارسی، همچون *هزارویک‌شب*، *کلیله و دمنه*، *مرزبان‌نامه*، *طوطی‌نامه* و *مثنوی معنوی*، ریشه دارد (راغب، ۱۳۹۳: ۲۲۱)، با توجه به اینکه به‌طور معمول فقط بعضی از خصوصیات اساسی پی‌رنگ رمان را برملا می‌کند (این مقدار از افشاگری نیز می‌تواند در جلب توجه بیشتر خواننده مؤثر باشد)، خاصیت تعلیق‌بخشی بیشتری در مقایسه با لو دادن آن دارد.

همان‌گونه که اشاره کردیم، رمان *بامداد خمار* از یک روایت دربرگیر و یک روایت درونه‌ای تشکیل شده است. روایت دربرگیر رمان غیرخطی است و پایانی مبهم دارد؛ به این صورت که رمان با فرجامی نامشخص و بدون گره‌گشایی از انتخاب سودابه به‌پایان می‌رسد: «سودابه گفت: ’ولی مورد من فرق می‌کند، عمه جان. نه من یک دختر پانزده‌ساله هستم، نه او [...]‘» (همان، ۴۳۹). نتیجهٔ این انتخاب را فقط خود سودابه می‌داند و بقیهٔ کنشگرهای رمان، خواننده و کانونی‌ساز بیرونی (دست‌کم این‌گونه وانمود می‌کنند) اطلاعی از آن ندارند. درنتیجه در اینجا نیز تلاش خواننده برای پی

بردن به انتخاب سودابه موجِد تعلیق است. روایت‌شناسان این شگرد پایان‌بندی رمان را پی‌رنگ باز[۴۳] می‌نامند. آنان معتقدند در رمان‌های دارای پی‌رنگ باز، اغلب گره‌گشایی مشخصی وجود ندارد یا اگر باشد، زیاد به‌چشم نمی‌آید. به عبارت دیگر، نتیجه‌گیری‌ای که در پی‌رنگ بسته وجود دارد، در پی‌رنگ باز دیده نمی‌شود و اگر هم باشد، قطعی نیست (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۹ـ۸۰). گرایش به پی‌رنگ باز در اواخر سدهٔ نوزدهم را می‌توانیم نوآوری‌ای فنی بپنداریم که حاصل عزم همیشگی ادبیات برای خلق تأثیرات تازه از طریق فروشکستن قواعد بوده است (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۸). در این شگرد، خواننده نیز در ساخت معنای رمان مشارکت فعال دارد و نه‌تنها به دریافت‌کنندهٔ محض پیامی خاص تبدیل نمی‌شود، بلکه خود را در ساخت‌وپرداخت و تعیین نتیجهٔ رمان دخیل می‌داند (صهبا، ۱۳۹۲: ۱۶۰). بنابراین پی‌رنگ باز یکی از مهم‌ترین شگردهای تعلیق‌ساز در کلان‌روایت رمان *بامداد خمار* است که فرجام آن را در تعلیقی جاودانی قرار می‌دهد.

۴ـ۱ـ۲. کانونی‌سازی درونی

کانونی‌سازی بخش میانهٔ رمان *بامداد خمار* برعهدهٔ یک کانونی‌ساز درونی به‌نام محبوبه است که از هر نظر نسبت به اشیا، رویدادها و کنشگرهای کانونی‌شده محدودیت دارد.

کشمکش[۴۴] یکی از راه‌های تکوین و بسط پی‌رنگ و تقویت تعلیق در رمان است. رویدادهای هر رمان براساس کشمکش بین دو نیروی ناسازگار شکل می‌گیرد. این دو نیرو ممکن است دو کنشگر یا دو وجه از یک کنشگر باشند (پاینده، ۱۳۹۲: ۹۵ و ۳۶۳ـ۳۶۴). در رمان *بامداد خمار*، دو نوع کشمکش «بیرونی» و «درونی» به‌اعتبار نحوهٔ بروز و شکل تجلی می‌یابد. سودابه و محبوبه کنشگرهای اصلی روایت‌های دربرگیر و درونه‌ای رمان حاج‌سیدجوادی هستند که با انتخاب مردانی که با فرهنگ خانوادهٔ آن‌ها سنخیتی ندارند، بر ایدئولوژی غالب خانواده و طبقهٔ اشرافی زندگی خود شوریده‌اند. آن‌ها برای دستیابی به هدف بزرگ خود، با نیروهای مختلفی از درون و پیرامون خود مبارزه می‌کنند. کشمکش درونی فقط در بخش روایت درونه‌ای رمان *بامداد خمار*

وجود دارد که در آن محبوبه (کانونی‌ساز درونی رمان) با نیروهای متضادی از درون خود مبارزه می‌کند؛ برای نمونه در پی‌رفت:

> [محبوبه:] از اینکه از اعتماد و اطمینان پدر و مادرم سوءاستفاده کرده بودم احساس گناه می‌کردم و مصمم‌تر می‌شدم تا دل اسیر را از بند جدا کنم. ولی فقط دلم نبود که او را می‌خواست. قطره‌قطرهٔ خونم بود. بندبندِ وجودم بود. تک‌تک سلول‌هایم بودند و تنها مخالف در سراسر بدنم، مغز بیچاره‌ام بود که هرچه می‌کوشید به جایی نمی‌رسید. هیچ‌کس از او فرمان نمی‌برد. با این‌همه باز با خود می‌جنگیدم و هیچ نبردی از این سهمگین‌تر نیست. می‌خواستم موفق بشوم. ولی سرنوشت دیگری برایم رقم خورده بود (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۶۶).

محبوبه در انتخاب یکی از دو راه عشق و عقل، دچار تردید و تزلزل درونی می‌شود. در اینجا، ضدقهرمان یا گفتمان مخالف و رو در روی کنشگر اصلی رمان، عامل خارجی نیست؛ بلکه پاره‌ای از وجود او یا بخشی از عواطف و احساساتش است که درمقابل خواست و ارادهٔ آشکار او عصیان می‌کند و وجود او را عرصهٔ تاخت‌وتاز احساسات گوناگون و گاهی متضاد قرار می‌دهد. چنین کشمکشی را کشمکش درونی می‌نامند؛ زیرا مبارزهٔ اصلی در درون کنشگر اصلی رمان است و از بین راه‌هایی که در مقابلش قرار دارد، نمی‌داند کدام را برگزیند. در این شیوه، نویسنده با اعمال و گفتاری که برای کنشگر اصلی فراهم می‌آورد، علاقهٔ خواننده را جلب و توجهش را به سرنوشت او تا پایان رمان حفظ می‌کند (مکّی، ۱۳۶۶: ۱۹۴ـ۱۹۶). نخستین نشانهٔ کشمکش درونی محبوبه و پویایی شخصیت او خستگی بدون دلیل و سررفتن حوصله‌اش از خانهٔ نزهت است. محبوبه که هیچ‌وقت از خانهٔ خواهرش دل نمی‌کند، به‌قول خودش، حالا برای بازگشت به منزل سر از پا نمی‌شناسد و بال درمی‌آورد. همچنین درحالی که همه انتظار دارند بلافاصله بعد از خواستگاری پسر عطاءالدوله به او جواب مثبت دهد، بعد از نقض نهی مجدد، برای او آرزوی مرگ می‌کند. این کنش‌ها و مضمون گزاره‌های یادشده نشان می‌دهد که محبوبه با اتخاذ رویکردی چالش‌گرایانه به ازدواج با هیچ‌یک از خواستگارهای معرفی و تأییدشده از سوی خانواده تن نمی‌دهد. به‌دلیل ارائهٔ موازی اطلاعات در بخش کانونی‌سازی درونی رمان،

خواننده نیز هم‌زمان با کانونی‌ساز متوجه می‌شود که کشمکش درونی محبوبه در پایان این پی‌رفت حل می‌شود و او نهایتاً تصمیم می‌گیرد که محافظه‌کاری را کنار بگذارد و راه عشق را انتخاب کند. محبوبه بهای سنگین انتخابش را با وارد شدن به کشمکشی شدیدتر از کشمکش فعلی می‌پردازد و با پشت کردن به سعادت و خوشبختی امروز و فردای خود، وارد مرحلهٔ جدیدی از کشمکش با خانواده و اطرافیانش می‌شود که کشمکش بیرونی نامیده می‌شود. البته پیش‌بینی نتیجهٔ این کشمکش درونی برای خوانندهٔ آشنا با بن‌مایه[۴۵]های متون کهن ادب پارسی کار چندان مشکلی نیست. او به‌راحتی با توجه به دانش کلیشه‌ای یا انباره‌های ذهنی از تجربیات گذشته‌اش در مواجهه با زنجیره‌های روایی، همچون تقابل عقل و عشق، به پیروزی مقتدرانهٔ عشق پی‌می‌برد و نویسندهٔ رمان هم در خلاف‌آمد عادت کاری نکرده است.

روایت درونه‌ای رمان *بامداد خمار* دارای روایتی با ساختار خطی است که به‌مرور اطلاعات طبقه‌بندی‌شده درمورد کنشگرها و رویدادهای رمان را دراختیار خواننده می‌گذارد. با این حال، در اوایل فصل اول این روایت دو خط سیر روایت وجود دارد که به‌صورت موازی و در ارتباط با یکدیگر بازگو می‌شود؛ به این صورت که ابتدا بخشی از روایت اول و سپس بخشی از روایت دوم و باز بخشی از روایت اول و سپس بخشی از روایت دوم بیان می‌شود. محققان رمان این شیوهٔ روایت‌پردازی را داستان‌های موازی می‌نامند (آتش‌سودا، ۱۳۸۳: ۱۴۳). این شگرد گونهٔ ضعیف‌تری از روایت‌های چندلایه در رمان مدرن است که برای ایجاد تعلیق و ابهام در شیوهٔ روایت به‌کار می‌رود. در این شگرد که هر روایت مکمل روایت دیگر است، روایت لایه‌ای آن تنها به‌صورت روایت‌هایی به‌موازات یکدیگر نیست؛ بلکه نویسنده به یک ارتباط هندسی و چندوجهی دست یافته است که مطابق آن، گزاره‌های متفاوتی از روایت‌ها در روایت دیگر یافت می‌شود (صهبا، ۱۳۹۲: ۱۶۹ و ۱۷۶).

در روایت کانونی‌ساز درونی از رمان حاج‌سیدجوادی، همه‌چیز با خط روایت خواستگاری پسر عطاءالدوله از محبوبه آغاز می‌شود تا اینکه در میان این روایت به‌ظاهر اصلی، زیرروایتی از نحوهٔ آشنایی و دل بستنِ محبوبه به شاگرد نجاری سر گذر به‌سرعت شروع به رشد کردن می‌کند. کانونی‌سازِ درونی با میان‌برش[۴۶]های مکرر

روایت به‌ظاهر اصلی، به‌تدریج روایت دل بستن محبوبه به شاگرد نجاری را به روی خط روایت می‌آورد و تا پایان رمان پی‌رنگ آن را پیرامون رویدادهای این آشنایی گسترش می‌دهد. میان‌برش‌های مکرر کانونی‌ساز درونی از این روایت به آن روایت، این شگرد را به عنصری تعلیق‌ساز تبدیل می‌کند. با میان‌برش هریک از این خطوط روایت، خواننده منتظر است تا ببیند خط روایت دیگر به کجا خواهد رسید و سرنوشت محبوبه چه خواهد شد. در این شیوهٔ تعلیق‌سازی، ترکیب موضع کانونی‌سازی درونی با نحوهٔ توزیع اطلاعات در آن بسیار اهمیت دارد؛ یعنی درحالی که به‌دلیل کانونی‌سازی درونی روایت، خواننده و همهٔ شخصیت‌های خط اول رمان پیشاپیش از چندوچون خواستگاری پسر عطاءالدوله از محبوبه اطلاع دارند و فقط چگونگی وقوع این امر برای آن‌ها تعلیق‌ساز است، به‌جز خواننده هیچ‌یک از این کنشگرها از رویدادهایی که در زیرروایت رمان درحال وقوع است، اطلاعی ندارند. بنابراین آگاهی برتر خواننده از این رویدادها و انتظار او از چگونگی آگاهی کنشگرهای دیگر رمان از آن‌ها و نحوهٔ واکنش ایشان به نقض نهی‌های محبوبه، ممکن است بسیار تعلیق‌ساز باشد. به‌قول مندنی‌پور، در اینجا خواننده از دانش خود دربارهٔ سرنوشت کنشگرهای رمان و بی‌خبری دیگر کنشگرها لذتی شوم می‌برد و رمان برای او کشش دارد تا بفهمد آن کنشگرها پس از آگاهی چه می‌کنند و یا چه بلایی بر سر کنشگر رمان می‌آورند (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۵۷).

صحنهٔ آغازین بیشتر رمان‌های عامه‌پسند، جزئیات زندگی خانواده‌ای خوشبخت را نشان می‌دهد. این خوشبختی و بهروزی طبیعتاً به‌مثابهٔ زمینهٔ متضادی است برای بدبختی و روزگار سختی که فرامی‌رسد. سایهٔ این بدبختی هم اکنون به‌صورت نامرئی بالای سر این خانوادهٔ خوشبخت می‌چرخد. از این وضعیت، نهی‌ها و غدقن‌هایی همچون «به کوچه مرو» و غیره سرچشمه می‌گیرند (پراپ، ۱۳۶۸: ۶۲). ارسطو (۱۳۵۷: ۱۳۴) نیز معتقد است که افتادن قهرمان تراژدی از اوج سعادت به حضیض شقاوت به‌دلیل خطایی است که مرتکب شده، نه بی‌بهرگی او از فضیلت و عدالت. از این رو احتمال نقض نهی یا خطای قهرمان رمان، خواننده را دچار ترس و تعلیق ناشی از احتمال به‌هم خوردن این تعادل اولیه می‌کند. این احساس در مرحله‌ای پیش می‌آید

که رویدادهای رمان خردک‌خردک به‌سوی فاجعه پیش می‌روند و برگشت بخت و معکوس شدن وضع را از سعادت و خوشی به بدبختی و شقاوت کاملاً مشاهده می‌کنیم؛ به‌نحوی که خواننده دچار تنش می‌شود و به‌اصطلاح حرص می‌خورد و مدام می‌گوید «آخر چرا؟» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۴۵).

> [دایه‌خانم:] «می‌خواهی تو [محبوبه] پیغام انیس‌خانم را به شاگرد نجار بدهی تا من هم شمع را روشن کنم؟ ولی به خانوم‌جانت نگویی من داشتم شمع روشن می‌کردم ها. بگو دایه‌جان خودش با نجار صحبت کرد. باشه؟ وگرنه پدرم را درمی‌آورد». [محبوبه:] با بی‌حوصلگی گفتم: «خیلی خوب. باشد. زود روشن کن و دنبالم بیا. من یواش‌یواش می‌روم تا برسی». [... محبوبه:] در شرایط معمولی جواب سلام [شاگرد نجار] را هم نمی‌دادم عارم می‌شد با افراد این طبقه هم‌کلام شوم. ولی حالا بهار بود. چه مرگم شده بود؟ نمی‌دانم. [...] زبانم لال شود که [به شاگرد نجار] گفتم: خدا کند همیشه زنده باشید (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۲۶ـ۲۷).

مجموعه‌ای از نقض نهی‌ها یا خطاهای محبوبه، مانند پذیرش دروغ گفتن به خانوم‌جان، رفتن به مغازهٔ نجاری، هم‌کلام شدن با شاگرد نجاری و آرزوی همیشه زنده بودن برای او، از طرف محبوبه آمده است که به‌تدریج زمینهٔ تغییر سرنوشت تراژدیک او را فراهم می‌آورد. خواننده به‌واسطهٔ آگاهی برتری که در مقایسه با بسیاری از کنشگرهای رمان دارد، زودتر از آن‌ها انواع نقض نهی‌ها و درنتیجه بخت‌برگشتگی و به‌سوی فاجعه رفتن محبوبه را می‌بیند و به‌دلیل ترس و شفقتی که از چگونگی سرنوشت او تمام وجودش را فرامی‌گیرد، با کنجکاوی و تعلیق بیشتری رویدادهای رمان را دنبال می‌کند.

یکی دیگر از شگردهای حاج‌سیدجوادی برای ایجاد تعلیق در روایت درونه‌ای رمان استفاده از عامل کانونی‌سازی چندگانه است. در این شگرد، بعضی از رویدادهای رمان بیش از یک بار و هربار از منظر یک عامل کانونی‌ساز درونی روایت می‌شود و روایت کانونی‌ساز درونی فقط یکی از دو یا چند روایت موجود دربارهٔ رویدادهای کانونی‌شده است (پرینس، ۱۳۹۱: ۵۵). این شگرد برای خواننده و حتی کانونی‌ساز درونی رمان به‌مثابهٔ یک جورچین است که باید با درکنار هم چیدن خرده‌روایت‌های گوناگون

دربارهٔ رویدادی واحد، به یک روایت کامل از آن دست یابد. به این ترتیب، کانونی‌ساز درونی با محدودیت‌های روایی عدیده‌ای دست‌به‌گریبان است و در مقایسه با خواننده و دیگر کانونی‌سازهای درونی، اطلاعات بیشتری ندارد و باید در هربار مواجهه با این‌گونه روایت‌ها، به‌همراه خواننده برای یافتن ابعاد گم‌شدهٔ آن تلاش کند. روایت رحیم از چگونگی نشان‌کرده شدن نوهٔ خالهٔ مادرش برای او، نخستین نمونهٔ استفاده از شگرد کانونی‌سازی درونی چندگانه در رمان *بامداد خمار* است:

ـ [محبوبه:] شما که ظهرها خانه نمی‌روید زنتان ناراحت نمی‌شود؟

ـ [رحیم:] من زن ندارم.

ـ [محبوبه:] کسی را هم نشان‌کرده ندارید؟

ـ [رحیم:] چرا.

ـ [محبوبه:] مبارک است ان‌شاءالله. پس همین روزها شیرینی هم می‌خوریم.

ـ [رحیم:] برای مادرم مبارک است، من که نمی‌خواهم. الهی حلوایم را بخورید (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۴۴ـ۴۵).

در این روایت، رحیم با ابراز ناراحتی از نامزدی ناخواسته‌اش، برای خودش طلب مرگ می‌کند و در ادامه نیز محبوبه با اصرار بر ابراز عشق و علاقه به رحیم، ادامهٔ این روایت را به‌طرز مشکوکی به زیر سطح روایت می‌برد. این روایت باوجود تغییرات متعدد کانونی‌سازی درونی و احتمال بالا آمدن مجدد آن به سطح روایت، نزدیک به ۲۲۰ صفحه در زیر سطح روایت باقی می‌ماند. در این مدت‌زمان طولانی و درحالی که خواننده همواره درپی یافتن سرنخ‌های جدیدی از روایت نامزدی رحیم با دختر پسرخالهٔ مادرش است و حتی چه بسا آن را ضعف پی‌رنگ رمان به‌شمار آورد، روایتی دیگر از آن و این بار از میانهٔ کشمکش کلامی مادر رحیم با محبوبه، از سوی مادر رحیم کانونی‌سازی می‌شود:

ـ [مادر رحیم:] چرا نباید عقدش کند؟ چرا ناراحت می‌شوی؟ مگر او ناراحت شد که تو آمدی نامزدش را از چنگش درآوردی؟ مگر تو رحیم را قر نزدی؟ (همان، ۲۶۵).

در این روایت، مادر رحیم با یادآوری نامزدی رحیم و کوکب در گذشته، محبوبه را به این دلیل که با قر و اطوار رحیم را از چنگ محبوبه درآورده است، ملامت می‌کند و معتقد است که اینک رحیم نیز حق دارد کوکب را درعوض آن عمل محبوبه عقد کند. از این رو خواننده از زبان مادر رحیم با بعضی از ابعاد گم‌شده و مغفول رویدادی آشنا می‌شود که تاکنون امکان دسترسی به آن‌ها به‌دلیل کانونی‌سازی غالب محبوبه وجود نداشت. این رویداد ممکن است خواننده را با تردیدهایی دربارهٔ کانونی‌سازی محبوبه مواجه کند؛ زیرا این کانونی‌ساز درونی با به زیر سطح روایت بردن تعمدی روایت نامزدی رحیم و کوکب برای زمانی طولانی، درعمل امکان فریب خواننده را فراهم کرده است (پرینس، ۱۳۹۱: ۶۲). روایت سوم این رویداد را (با فاصله‌ای ۷۵صفحه‌ای از روایت دوم) خود محبوبه کانونی‌سازی می‌کند:

> پس کجا رفت آن رحیمی که در دکان می‌دیدم؟ کی رفت؟ چرا رفت؟ تقصیر من بود یا او؟ چرا نگذاشتم با کوکب بماند؟ اگر کوکب جای من بود چه می‌کرد؟ آیا او برایش مناسب‌تر نبود؟ آیا او زبان این مرد را بهتر از من نمی‌فهمید؟ (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۳۴۰).

در این روایت، محبوبه از گذشتهٔ خود و اینکه نگذاشته رحیم با کوکب که همسنخ او بود ازدواج کند، ابراز پشیمانی می‌کند. با این اعتراف دیرهنگام محبوبه، خواننده به‌دلیل زیبایی‌شناسی سکوت به بخش‌های زیادی از روایت دربارهٔ این رویداد پی می‌برد. همچنین در تمام این روایت‌ها، خواننده اطلاعات بسیار کمتری از کانونی‌سازی‌های درونی دارد و از این رو ممکن است از تعلیق ناشی از کنار هم گذاشتن و تجزیه و تحلیل روایت‌های متعدد این رویداد واحد که فاصله‌های بسیار زیادی نیز باهم دارند، لذت ببرد. گذشته‌از این، این شگرد روایی نشان می‌دهد که برداشت‌های ذهنی کنشگرهای مختلف از رویدادی واحد اغلب با یکدیگر تفاوتی چشمگیر دارند و این اختلاف در برداشت و تفسیر ـ علاوه‌بر مفهومی چون رویداد ـ اموری مانند هویت، جهت‌گیری در زندگی و ثبات روابط انسانی را دچار تردید می‌کند (لوته، ۱۳۸۶: ۲۵۴).

روایت‌های سرنوشت منصور بعد از خواستگاری از محبوبه و نحوهٔ ازدواج او با نیمتاج، نمونهٔ پیچیده‌تری از شگرد کانونی‌سازی درونی چندگانه در رمان *بامداد خمار*

است. این دو روایت به‌ترتیب از سوی مادر سودابه و دایه‌جان، به‌مثابهٔ دو روایت مستقل، کانونی‌سازی می‌شوند. در روایت مادر محبوبه، منصور بعد از شنیدن جواب رد از محبوبه با اسب از باغ عموجان بیرون می‌رود و کسی هم نمی‌داند کجا رفته است. این خرده‌روایت به‌دلیل اهمیت ناچیزش در این برهه از روایت، در همین‌جا رها می‌شود. ۱۰۲ صفحه بعد از این روایت و درحالی که محبوبه با رحیم ازدواج کرده است، دایه‌جان خبر ازدواج منصور را برای او و خواننده به‌عنوان روایتی فرعی کانونی‌سازی می‌کند. در این روایت، کانونی‌ساز درونی به‌دلیل اطلاعات روایی محدودش، همه‌چیز را فقط برحسب ظاهر رویداد و مطابق با روایت پدر و مادر منصور خوب و عالی بیان می‌کند. با این حال، این دو روایت یک بار نیز توسط خود منصور و به‌عنوان روایت‌هایی کاملاً به‌هم‌پیوسته و در ارتباط با یکدیگر کانونی‌سازی می‌شوند. در این روایت، همه‌چیز از روز خواستگاری منصور از محبوبه آغاز می‌شود. منصور بعد از شنیدن جواب منفی سودابه، با اسب از باغ پدرش بیرون می‌رود و دو روز به شاه عبدالعظیم پناه می‌برد. بعد از بازگشت به باغ پدر، دو ماه در آنجا می‌ماند و در این مدت، با نیمتاج و پدر او آشنا می‌شود و باوجود مخالفت‌های شدید پدر و مادرش با نیمتاج ـ که دختری آبله‌روست ـ ازدواج می‌کند. روایت منصور به این دلیل که خود کنشگر در محور کانونی‌سازی رویدادهایی قرار دارد که خواننده پیش از این روایت‌های محدودی از آن‌ها را خوانده است و هم به این دلیل که نقاط سفید آن دو روایت را پوشش می‌دهد، جنبهٔ تعلیق‌سازی زیادی برای خواننده دارد.

تک‌گویی نمایشی[۴۷] یکی دیگر از شگردهای ارائهٔ اطلاعات روایی از سوی کانونی‌ساز درونی است که خواننده را در موضع اطلاعاتی بالاتری در مقایسه با همهٔ کنشگرهای رمان قرار می‌دهد. تک‌گویی نمایشی یکی از انواع تک‌گویی و از شیوه‌های نقل رمان است که فقط یک نفر آن را بیان می‌کند. در این شگرد به‌نظر می‌رسد که یکی از کنشگرهای رمان با صدای بلند برای مخاطبی که او را می‌شناسد یا نمی‌شناسد، حرف می‌زند و برای حرف زدن خود دلیلی دارد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۴). در تک‌گویی نمایشی، کنشگر چه در صحنه تنها باشد و چه نباشد، کنشگرهای دیگر سخن او را نمی‌شنوند. خواننده در رویارویی با این شگرد، گویی به صحبت آدمی گوش

می‌دهد که مشغول گفت‌وگوی تلفنی است (جورکش، ۱۳۷۷: ۱۷۸). در این شگرد، خواننده به‌واسطهٔ آگاهی از مکنونات قلبی کانونی‌ساز درونی، از رویدادهای به‌ظاهر عادی‌ای که پیرامون او می‌گذرد، دربرابر کنشگرهای دیگر رمان حساسیت بیشتری از خود نشان می‌دهد. برای نمونه مادر رحیم که قرار بود فقط به‌طور موقت و تا پایان وضع‌حمل محبوبه در خانهٔ رحیم و محبوبه بماند، به پیشنهاد خودش برای همیشه در خانهٔ آن‌ها ماندگار می‌شود. درحالی که این موضوع برای رحیم و مادرش یک رویداد عادی است، فقط خواننده به‌واسطهٔ تک‌گویی نمایشی کانونی‌ساز درونی، از نارضایتی محبوبه از آن اطلاع دارد:

> [محبوبه:] چقدر دلم می‌خواست کاری را که آرزو داشتم می‌کردم. دستش را می‌گرفتم و از خانه بیرونش می‌انداختم. ولی نمی‌توانستم. عرضه نداشتم. یاد نگرفته بودم. دفاع از خود را یاد نگرفته بودم. همیشه گفته بودند کوتاه بیا. باز به یاد نصیحت‌های مادرم افتادم: تو خانم باش محبوب‌جان، تو خانم باش. از خشم منفجر می‌شدم و لبخند می‌زدم. ساکت می‌ماندم. او با حیله‌گری آنچه را می‌خواست به‌دست آورد. ماند و منتش را بر سر من نهاد (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۲۲۹).

در اینجا نیز پیامد آگاهی برتر خواننده در مقایسه با رحیم و مادرش تعلیق‌ساز است؛ زیرا خواننده به‌واسطهٔ تک‌گویی نمایشی کانونی‌ساز درونی به اطلاعاتی دست می‌یابد که در حالت عادی، دستیابی کنشگرهای رمان به آن‌ها غیرممکن است. این موضوع حساسیت بیشتر خواننده را به رویدادهای رمان درپی دارد؛ به‌گونه‌ای که او را در پیش‌بینی دقیق انواع کشمکش‌هایی یاری می‌رساند که در آیندهٔ نزدیک از دل این تک‌گویی نمایشی بیرون خواهند آمد.

عامل کانونی‌سازی درونی رمان *بامداد خمار* از نظر مکانی، موقعیت مشاهده‌گری محدودی دارد؛ از این رو از جهت‌گیری مکانی محدود تبعیت می‌کند. در این موارد، اگر کانونی‌ساز درون یک اتاق دربسته و بدون پنجره باشد، فقط می‌تواند خود اتاق را توصیف کند؛ زیرا ادراک کانونی‌ساز اغلب با مکان محدودی که در آن به‌سر می‌برد، ملازم است (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۷ـ۱۰۸؛ نوبل، ۱۳۸۷: ۳۸). بنابراین کنجکاوی

خواننده برای سر درآوردن از رویدادهایی که در مکان‌های دیگر و در ارتباط با کانونی‌ساز درونی رمان درحال روی دادن است، مستعد تعلیق است. محدودیت مکانی کانونی‌ساز درونی بیشترین سهم را در ایجاد تعلیق در رمان *بامداد خمار* برعهده دارد. برای نمونه در بخشی از روایت درونه‌ای رمان، وقتی که پدر محبوبه از ماجرای علاقهٔ دخترش به شاگرد نجار سرگذر آگاه می‌شود، محبوبه برای در امان ماندن از دست او، به آشپزخانهٔ ته حیاط پناه می‌برد. در اینجا، با قطع ارتباط کامل کانونی‌ساز درونی و بالطبع خواننده با رویدادهای داخل ساختمان محل استقرار پدر و دیگر اعضای خانواده، اطلاعات روایی کانونی‌ساز و خواننده از هریک از کنشگرهای داخل ساختمان کمتر می‌شود. درنتیجه کنجکاوی خواننده برای سر درآوردن از جزئیات رویدادهایی که در این مدت و در پیوند با محبوبه در ساختمان روی می‌دهد، بسیار تعلیق‌ساز است. خبرگیری از کنشگرهای حاضر در ساختمان یکی از ساده‌ترین راه‌حل‌های کانونی‌ساز درونی برای اطلاع از چندوچون این رویدادهاست. برای این کار، محبوبه بلافاصله بعد از فروکش کردن کامل کشمکش‌های داخل ساختمان، به اتاقی می‌رود که خواهرش نزهت در آنجا می‌خوابد و اقدام به این کار می‌کند:

> [نزهت:] آقاجان قدغن کرده که از خانه بیرون بروی. اگر هم لازم شد، با درشکه آن هم با خانم‌جان یا دده‌خانم و با اجازهٔ خانم‌جان. [...] آقاجان گفت به عمو پیغام می‌دهد که تا چند روز دیگر به باغ شمیران عموجان می‌روید. می‌برندت تا قرار و مدار عروسی‌ات را با منصور بگذارند. [...] تازه قدغن کرده که هیچ‌کس از اهل این خانه حق ندارد از طرف بازارچه رفت‌وآمد کند. همه باید راهتان را دور کنید. از سمت چپ بروید و سه‌چهار تا خانه را دور بزنید. باید از آن طرف بروید (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۱۰۸ـ۱۰۹).

منع محبوب از رفتن به خانهٔ پدر و درنتیجه عدم دسترسی او و بالطبع خواننده به رویدادهای پیرامون آنجا، بزرگ‌ترین محدودیت مکانی کانونی‌ساز درونی در این رمان به‌شمار می‌رود. در اینجا نیز خبرگیری از یکی از کنشگرهای حاضر در خانهٔ پدری تنها راه‌حل کانونی‌ساز درونی برای اطلاع از رویدادهای آنجاست. دایه‌جان تنها کنشگر خانهٔ پدری محبوبه است که به‌واسطهٔ آوردن ماهیانهٔ پدر به خانهٔ محبوبه رفت‌وآمد

دارد. دایه‌جان هر ماه که این مبلغ را برای محبوبه می‌آورد، او و خواننده را نیز در جریان همهٔ اخبار قرار می‌دهد. البته در بعضی از مواقع دایه‌جان نیز در آوردن اخبار با محدودیت‌هایی مواجه است. برای نمونه هنگامی که دایه‌جان خبر عروسی منصور را برای محبوبه کانونی‌سازی می‌کند، به‌دلیل محدودیت‌هایی در گرفتن و آوردن خبرهای صحیح، ناچار است این خبر را به‌صورت مخدوش کانونی‌سازی کند؛ به‌گونه‌ای که وقتی بعدها خود منصور اصل این خبر را کانونی‌سازی می‌کند، با خبر دایه‌جان مغایرت‌های زیادی دارد.

در بخش روایت درونه‌ای رمان *بامداد خمار*، ما اطلاعات روایی را تقریباً فقط از طریق یک کنشگر، یعنی محبوبه، دریافت می‌کنیم. بدون هیچ استثنائی، ما چیزی را نمی‌بینیم یا نمی‌شنویم که او ندیده یا نشنیده باشد؛ بنابراین کانونی‌سازی رمان محدود به چیزی است که محبوبه می‌داند. در این موارد، هرگاه کانونی‌ساز رمان با تغییر ناگهانی فرایند توزیع اطلاعات روایی، به خواننده و یا هریک از کنشگرها اطلاعات اضافی بدهد، با غافل‌گیری مواجه می‌شویم (تروفو، ۱۳۶۵: ۵۹). خواستگاری منصور از محبوبه نخستین غافل‌گیری کانونی‌ساز درونی و بالطبع خواننده در رمان *بامداد خمار* است. یک روز هنگام برگشتن محبوبه و مادرش از منزل عمهٔ محبوبه، مادر محبوبه او را به‌صورت ناگهانی در جریان خبر خواستگاری منصور از او قرار می‌دهد:

ـ [مادر محبوبه:] یک خواستگار خوب برایت پیدا شده. عموجانت تو را برای منصور خواستگاری کرده. به آقاجانت گفته، بگذار تا شیرین‌کام هستی کاممان شیرین‌تر شود (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۶۶).

در اینجا، توجه کانونی‌ساز درونی و خواننده تنها معطوف به رویدادهای مهم دیگری همچون خواستگاری پسر عطاءالدوله از محبوبه و عشق و علاقهٔ محبوبه به رحیم بود؛ اما این خبر با تغییر ناگهانی مسیر رویدادهای رمان، علاوه‌بر گسترش پی‌رنگ، آن را به‌سمتی غیرقابل پیش‌بینی هدایت می‌کند. این غافل‌گیری ناشی از محدودیت‌های روایی کانونی‌ساز درونی و بالطبع خواننده است؛ زیرا کانونی‌ساز درونی با توجه به نگاه محدودی که دارد، از دیدن رویدادهایی در مکان‌های دیگر و در ارتباط با او محروم است. در اینجا، بلافاصله بعد از این موقعیت جدید، با تعلیق جدیدی مواجه

می‌شویم؛ زیرا وقتی که روایت هنوز ادامه داشته باشد، انتظارات و پرسش‌های جدیدی از این موقعیت که قرار است به‌زودی استقرار یابد، به ذهنمان می‌رسد (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۲۱). در بخش دیگری از رمان، هنگامی که محبوبه به‌دلیل علاقه‌مند شدن به رحیم در اسارت خانگی به‌سر می‌برد، پدر او برای جدا کردن آن‌ها از یکدیگر، به‌صورت پنهانی مغازهٔ محل کار رحیم را می‌خرد و درش را می‌بندد. در اینجا، پدر و مادر محبوبه نسبت به دخترشان و خواننده برتری اطلاعاتی محسوسی دارند. آن‌ها برای نشان دادن غیرمستقیم تعطیل بودن مغازه، ترتیبی می‌دهند تا خود محبوبه بیاید و آن را ببیند. محبوبه بلافاصله با باز دیدن فضای امنیتی خانه برای دیدن رحیم به مغازهٔ نجاری او می‌رود. اما او و خواننده که انتظار تعطیل بودن همیشگی مغازه را نداشتند، با دیدن این صحنه غافل‌گیر می‌شوند و پرسش‌های متعددی به ذهنشان می‌رسد:

ـ [محبوبه:] او را حبس کرده‌اند؟ کشته‌اند؟ (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۱۱۶).

غافل‌گیری محبوبه از رفتن رحیم به پیش کوکب، یکی دیگر از بزرگ‌ترین غافل‌گیری‌های رمان *بامداد خمار* به‌شمار می‌آید. یک شب که پسرخالهٔ مادر رحیم با دختر و پسرش به خانهٔ رحیم و محبوبه می‌آیند، رحیم هنگام خواب به بهانهٔ رفتن به مستراح به اتاقی که کوکب (دختر پسرخالهٔ مادرش) در آن خوابیده، می‌رود. محبوبه که با باز نشدن در اتاق تالار به ایوان و دیر کردن رحیم متوجه این موضوع شده، کاملاً غافل‌گیر می‌شود. هرچند که رحیم در شب دیگر نیز کنش خود را تکرار می‌کند، به‌دلیل تکرار آن، دیگر خاصیت غافل‌گیرکنندگی خود را ازدست داده است. تکرار این کنش به این دلیل است که کانونی‌سازی رمان از نوع درونی است و درصورت تکرار نشدن ممکن بود باعث شک و تردید خواننده دربارهٔ صحت گفته‌های کانونی‌ساز شود. کانونی‌ساز درونی در این مورد، از غافل‌گیری به‌عنوان محکی برای آزمودن کنشگرهای رمان نیز استفاده می‌کند؛ به این صورت که وقتی محبوبه راز رفتن رحیم به پیش کوکب را با مادر رحیم درمیان می‌گذارد، او به‌جای غافل‌گیر شدن، از محبوبه شاکی می‌شود و او را متهم به رنگ درآوردن برای پسرش می‌کند. رحیم نیز وقتی مادرش او را در جریان گفته‌های محبوبه قرار می‌دهد، به‌جای حاشا کردن و اثبات اینکه محبوبه

اشتباه کرده است، گفته‌هایش را تأیید می‌کند. این موضوع در جهت‌گیری غالب ایدئولوژیک رمان در اثبات پستی مردم طبقهٔ فرودست جامعه ریشه دارد.

۴ـ۱ـ۳. کانونی‌سازی‌های مشترک بیرونی و درونی

به‌عقیدهٔ بسیاری از روایت‌شناسان، یکی از دو صورت عمدهٔ ایجاد تعلیق و ترغیب خواننده برای همراهی با کنشگرها و پیگیری رویدادهای رمان، طرح پرسش‌های تلویحی در صحنهٔ آغازین روایت و دیگر بخش‌های آن است (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۲۰؛ پاینده، ۱۳۹۲: ۱۰). در آغاز رمان *بامداد خمار* که از مواضع کانونی‌سازی بیرونی روایت می‌شود، سه پرسش و در بخش میانهٔ رمان که از موضع کانونی‌سازی درونی روایت می‌شود، دوازده پرسش اساسی مطرح می‌شود که کانونی‌سازهای بیرونی و درونی و نیز کنشگرها و خواننده اطلاعات متفاوتی دربارهٔ پاسخ‌های آن‌ها دارند. برای نمونه بعضی از مهم‌ترین این پرسش‌ها عبارت‌اند از:

آیا سودابه موفق می‌شود با مرد مورد علاقه‌اش ازدواج کند؟ (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۱).

آیا نظرهای متضاد سودابه و مادرش دربارهٔ خوشبخت بودن عمه‌جان ارتباطی با عشق سال‌های جوانی او دارد؟ (همان، ۴ـ۵).

نظر عمه‌جان دربارهٔ ازدواج سودابه با مرد مورد علاقه‌اش چه خواهد بود؟ (همان، ۵).

عمه‌جان عاشق چه کسی بوده است؟ (همان، ۱۶).

در پاسخ همهٔ این پرسش‌ها، اطلاعات کمتر خواننده در مقایسه با هریک از اضلاع مثلث نام‌برده قابل توجه است. برای مثال پاسخ پرسش اول را به‌جز کانونی‌ساز بیرونی، هیچ‌یک از کنشگرها و خواننده نمی‌دانند. پاسخ پرسش‌های دوم، سوم و چهارم را بعضی از کنشگرها می‌دانند؛ اما بعضی دیگر از کنشگرها و خواننده نمی‌دانند. بنابراین بار دیگر خواننده (این بار به‌همراه بعضی از کنشگرها) برای رسیدن به پاسخ این پرسش‌ها، باید زمان نسبتاً زیادی را در انتظار بمانند. با شروع روایت درونه‌ای رمان، حاج‌سیدجوادی با تغییر موضع روایت از کانونی‌سازی بیرونی به کانونی‌سازی درونی،

از زبان خود عمه‌جان به بسیاری از این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد. گفتنی است که از این تغییر موضع روایت که در متون کلاسیک ادبیات داستانی نیز سابقه‌ای طولانی دارد (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۹۸)، بیشتر برای باورپذیر کردن رویدادهای رمان و ایجاد فرایند همدلی[۴۸] خواننده با قهرمان مرد یا زن و درنتیجه تعلیق‌آفرینی بیشتر رمان‌های عاشقانه استفاده می‌شود (استوری، ۱۳۸۸: ۳۴).

احتمال گرفتاری بعضی از کنشگرها به هم‌سازه‌اندیشی یا بی‌توجهی به دلالت‌های ضمنی، بخش بزرگی از عنصر تعلیق در رمان *بامداد خمار* را تشکیل می‌دهد. هم‌سازه همان عرف عام و عقیدهٔ عمومی، کلیشه، ایدئولوژی مسلط و انگاشت مدلول‌های ثابت در پس دال‌هاست (آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۰)؛ درحالی که به‌عقیدهٔ بارت، استعاره‌های لفظی و بصری دو سطح معنایی دلالت صریح[۴۹] و دلالت ضمنی[۵۰] دارند. عکسی از طبیعت بی‌جان ممکن است گل‌هایی را داخل گلدانی روی میز چوبی نشان دهد (دلالت صریح) و نیز ممکن است بیانگر آرامش و سادگی باشد (دلالت ضمنی) (برت، ۱۳۷۹: ۵۵). بارت در خوانش درخشانش از *سارازین* بالزاک، به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه سارازین درکل نهایتاً به‌دلیل پذیرش بیش از حد منفعلانهٔ دال‌هایی که گرد او را فراگرفته‌اند، کُشته می‌شود. او بی‌خبر از دلالت‌های ضمنی فرهنگی در نمایش‌های اپرای ایتالیایی، به همان اندازه نیز اسیر کلیشه‌های فرهنگی درمورد هنر، زیبایی و زنانگی است (آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۰). سودابه ازجمله کنشگرهای در معرض ابتلا به هم‌سازه‌اندیشی است. در روایت دربرگیر رمان، مادر سودابه در گزاره‌هایی همچون «سودابه، در زندگی فقط چشم و ابرو که شرط نیست» و «چشم‌هایت را باز کن. گول سروظاهر و کت‌وشلوار را نخور» (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۱ و ۲) به دخترش دربارهٔ دلالت‌های ضمنی موجود در پس این دلالت‌های صریح بسیار هشدار می‌دهد. توجه به این هشدارها خواننده را در کنار مادر سودابه و کانونی‌ساز بیرونی، در موضع اطلاعاتی بالاتری نسبت به سودابه قرار دهد. مادر سودابه وقتی تصمیم جدی دخترش برای ازدواج با مرد مورد علاقه‌اش را می‌بیند، تصمیم می‌گیرد از روایت زندگی جوانی عمه‌جان به‌عنوان حربه‌ای روایی برای آگاه کردن دخترش استفاده کند. عمه‌جان از کنشگرهای روایت درونه‌ای رمان است که توجه نکردن به او دلالت‌های ضمنی او را به

ورطهٔ سقوط و تباهی می‌کشاند. او که در جوانی همچون سودابه اسیر کلیشه‌ها بوده است، با ملاک قرار دادن دلالت‌های صریح، آن‌قدر دربرابر خانواده مقاومت می‌کند تا پدرش به ازدواج او با شاگرد نجاری به‌نام رحیم رضایت می‌دهد. تقابل مقاومت محبوبه دربرابر خانواده و تلاش آن‌ها برای آگاهی دخترشان از دلالت‌های ضمنی، بخش عمدهٔ تعلیق در روایت درونه‌ای را تشکیل می‌دهد؛ با این تفاوت که اگر در روایت دربرگیر، خواننده به‌همراه بعضی از کنشگرها با کانونی‌ساز بیرونی در یک ردهٔ اطلاعاتی بودند، در اینجا خواننده به‌همراه بسیاری از کنشگرها نسبت به کانونی‌ساز درونی برتری اطلاعاتی دارد. درواقع بار دیگر پیامد آگاهی برتر خواننده برای او لذت‌بخش است.

رحیم از دیگر کنشگرهای درگیر هم‌سازه‌اندیشی در روایت درونه‌ای رمان است. برای نمونه او غافل از خودآگاهی محبوبه، در تلاش است بار دیگر محبوبه را با روایتی که سال‌ها پیش کارگر بوده، برای آخرین بار سرکیسه کند. رحیم در نسخهٔ دوم این روایت، مدعی است که با سفارش گرفتن از یکی از نجارهای معتبر که سرش خیلی شلوغ است، به وکالتی تام از سوی محبوبه برای گرو گذاشتن سندهای خانه و مغازه نزد نجار مذکور برای خرید چوب و وسیله نیاز دارد (همان، ۳۳۳ـ۳۳۴). با این حال، خواننده و محبوبه نیک می‌دانند که رحیم هنوز اسیر کلیشه‌هایی دربارهٔ ساده‌اندیشی محبوبه است و سعی دارد از یک حربهٔ روایی برای بار دوم استفاده کند. گذشته‌از این، در روایت دربرگیر، کانونی‌ساز بیرونی برای ایجاد تعلیق بیشتر با مداخله‌گری در روایت، از شگرد همدلی استفاده می‌کند. شگرد همدلی موجب هم‌ذات‌پنداری خواننده با کانونی‌ساز و بعضی از کنشگرهای رمان می‌شود و خواننده را شریک اطلاعات و احساس‌های فیزیکی و عاطفی آن‌ها می‌کند (بومن، ۱۳۹۷: ۱۹).

> زیبایی او [سودابه] دل مادر را بیشتر به درد می‌آورد. دخترش، دختر تحصیل‌کردهٔ روشنفکر و هنرمندش، با پشتوانهٔ معتبر فامیلی و به‌قول خود سودابه و قدیمی‌ترها، اصیل و استخوان‌دار، عاشق تنها پسر یک خانوادهٔ تازه‌به‌دوران‌رسیدهٔ جاهل شده بود که دری به تخته خورده و ثروتی گرد آورده بودند. پدر و مادر بیچارهٔ سودابه حتی جرئت نداشتند تا دربارهٔ سابقهٔ این خانواده تحقیق کنند. خوب می‌دانستند

سابقهٔ درخشان و آبرومندی در کار نیست و بهتر است قضیه را مسکوت بگذارند (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۴).

برای نمونه در گزاره‌های بالا، پیامد آگاهی برتر خواننده و نیز کانونی‌ساز و بعضی از کنشگرها از سودابه تا حد زیادی برای خواننده لذت‌بخش است و او را با پرسش‌هایی از این‌دست مواجه می‌کند که آیا باوجود هشدارهای جدی مادر و کانونی‌ساز بیرونی دربارهٔ دلالت‌های ضمنی موجود در پس دلالت‌های صریح که سودابه از وجودشان غافل است، باز هم سودابه برای ازدواج با مرد مورد علاقه‌اش اصرار خواهد کرد یا نه.

پیوندهای زمانی میان زمان وقوع روایتگری و رویدادهای روایت‌شده ممکن است زمینهٔ انتظار و تعلیق‌آفرینی را برای خواننده فراهم کند. به‌طور کلی زمان در رمان همیشه محرِک تعلیق است و نویسنده با به‌کارگیری آن، انتظار خواننده را به بازی می‌گیرد (پرونر، ۱۳۸۵: ۱۱۱). به‌عقیدهٔ تودورف، ترتیب زمان روایت (سخن) هیچ‌گاه کاملاً با ترتیب زمان روایت‌شدهٔ رمان متوازی نیست و به‌ناچار در ترتیب وقایع پیشین و پسین تغییری به‌وجود می‌آید. دلیل اصلی این تغییر ترتیب و درنتیجه به‌وجود آمدن تعلیق، در تفاوت میان این دو زمانمندی نهفته است؛ زمانمندی سخن تک‌ساحتی است و زمانمندی رمان چندساحتی. درنتیجه ناممکن‌بودگی توازی میان این دو نوع زمانمندی به زمان‌پریشی منجر می‌شود. دو گونهٔ اصلی زمان‌پریشی عبارت‌اند از بازگشت به گذشته یا فلاش‌بک و پیشواز زمانی[۵۱] یا استقبال. هنگامی که ازپیش گفته شود که بعداً چه اتفاقی خواهد افتاد، ما با پیشواز زمانی سروکار خواهیم داشت. این شگرد به خوانندگان امکان می‌دهد که پیش از خلق یک کنش به‌صورت داستانی از آن آگاهی یابند. نمونهٔ اصلی فرمالیست‌ها از این شگرد، داستان *مرگ ایوان ایلیچ تولسوتی* بود که گره‌گشایی داستان در عنوان آن قرار دارد. بازگشت زمانی بعد از پیشامدهای گذشته، ما را از آن‌ها آگاه می‌کند. مثلاً در روایت کلاسیک، درپی ورود یک کنشگر جدید، گزارشی دربارهٔ گذشتهٔ وی آورده می‌شود (تودورف، ۱۳۷۹: ۵۹ و ۹۸). شگردهای پیشواز زمانی و بازگشت به گذشته با ۳۱ بار استفاده، بسامد بالایی در خلق تعلیق‌های زمان‌بنیاد در رمان *بامداد خمار* دارند. شگرد پیشواز زمانی از آن نظر که

به‌طور معمول فقط بعضی از خصوصیات اصلی رویدادهای رمان را برملا می‌کند، می‌تواند هم‌زمان با پاسخ‌گویی به بخش‌هایی از پرسش بنیادی «چه خواهد شد؟»، با پرسش «چگونه خواهد شد؟» بیش از پیش دلهره و اضطراب ناشی از تعلیق را در ذهن خواننده برانگیزد (نیک‌خو و جلالی‌پندری، ۱۳۹۵: ۴۲). در روایت دربرگیر رمان به نقل از عمه‌جان آمده است: «سودابه جانم، مواظب باش. خیلی مواظب باش. کاری نکن که عاقبتت مثل من بشود. تنها، بدون فرزند. در خانهٔ این و آن مزاحم و سربار باشی.» (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۱۲). درحالی که پیش از این عمه‌جان به سودابه وعده داده بود که قصهٔ زندگی خودش را برای او بگوید و درعمل نیز تقریباً تمام رمان به این امر اختصاص یافته است، پیشاپیش در این گزاره‌ها، با اشاره به خطوط اصلی رویدادهای زندگی‌اش مانند تنهایی، نداشتن فرزند و درنهایت سربار این و آن شدن، از بسیاری از آن گره‌گشایی می‌کند. با گره‌گشایی عمه‌جان از خطوط اصلی رویدادهای زندگی‌اش، توجه خواننده نیز به چگونگی تنهایی، بدون فرزند ماندن و در خانهٔ این و آن زندگی کردن عمه‌جان متمرکز خواهد شد. نمونه‌های دیگری از این شگرد در روایت درونه‌ای رمان *بامداد خمار* عبارت‌اند از:

ـ [سودابه:] وای، باورم نمی‌شود. راستی او خواستگار شما بوده؟

ـ [عمه‌جان:] باور کن جانم. ولی من او را رد کردم (همان، ۲۱).

[محبوبه:] مادرم که از زیر چشم مرا می‌پایید، وقتی دید همان‌طور خونسرد و بی‌خیال نشسته‌ام، خیالش راحت شد. شاید از صرافت افتاده باشم. ولی این‌طور نبود. تازه مصمم‌تر شده بودم. دیشب تا صبح فکرهایم را کرده بودم و نقشه کشیده بودم (همان، ۱۲۵ـ۱۲۶).

استفاده از این شگرد پیشینه‌ای طولانی دارد. تراویک دربارهٔ پی‌رنگ نمایش‌نامه‌های تراژدی یونان باستان معتقد است: «بعضی از تماشاگران نکات داستان را ازپیش می‌دانستند و بیشتر برای مشاهدهٔ اینکه نمایش‌نامه‌پرداز چگونه موضوع را پرورده می‌آمدند تا دیدن سرانجام داستان» (تراویک، ۱۳۷۳: ۱/ ۸۵ـ۸۶). ذوالفقاری نیز ضمن اشاره به داستان‌هایی از *بهمن‌نامه*، *شاهنامه* و *قصهٔ حمزه*، معتقد است که پیشگویی سرنوشت کنشگر قهرمان، رویدادها و آینده از طریق درویش، غیب‌گو و موجود

افسانه‌ای، یکی از ابزارهای پیش‌برندهٔ داستان‌های عامیانهٔ فارسی است. هرچند این امر ممکن است تعلیق داستان را ازبین ببرد، امری عادی شده است (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۱۱۵ـ۱۱۶).

شگرد بازگشت به گذشته نیز براساس اطلاعات روایی کمتر خواننده در مقایسه با کانونی‌ساز و بعضی از کنشگرهای رمان بنا شده است. در این شگرد که از سینما وارد ادبیات شده است، رویدادهای پیش از آغاز رمان را به‌شکل‌های مختلف، مثلاً ذکر خاطره‌ای یا اعتراف یکی از کنشگرهای اثر، منحصراً مرور می‌کنند و بیننده و خواننده را در جریان موضوع اصلی قرار می‌دهند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۷۹ـ۱۸۰). روایت درونه‌ای بزرگ‌ترین اتفاق در استفاده از شگرد بازگشت به گذشته در کلان‌روایت رمان *بامداد خمار* است. با متوقف کردن توجه خواننده از کشمکش کلامی سودابه و مادرش، همهٔ توجه خواننده به قصهٔ زندگی عمه‌جان جلب می‌شود که خواننده به‌همراه بعضی از کنشگرها (مانند سودابه) شناخت بسیار کمی از سرگذشت او دارند. حاج‌سیدجوادی با تغییر موضع رمان از کانونی‌سازی بیرونی به درونی، از زمان حاضر رمان خارج می‌شود و اطلاعاتی دربارهٔ روزگار جوانی عمه‌جان و ماجرای عشق او را ارائه می‌کند. درنتیجه انتظار برای بازگشت دوباره به توالی رویدادهای گذشته و هیجان ناشی از دریافت اطلاعات تازه، خواننده را با تعلیقی بیشتر و لذت‌بخش‌تر همراه می‌کند. از این گذشته، در درون روایت درونه‌ای رمان که خود یک کلان‌بازگشت به گذشته است، با دوازده مورد خرده‌بازگشت به گذشته روبه‌روییم. خرده‌بازگشت به گذشته‌ها بیشتر از محدودیت مکانی کانونی‌ساز درونی ناشی می‌شود؛ یعنی کانونی‌ساز درونی رمان به‌دلیل محدودیت مکانی زندگی‌ای که در درجهٔ اول با خانوادهٔ پدری و سپس با رحیم دارد، مجبور است کانونی‌سازی درونی روایت را به‌طور موقت برعهدهٔ یکی دیگر از کنشگرهای رمان قرار دهد تا با استفاده از شگرد بازگشت به گذشته، خود و خواننده را در جریان رویدادهای آن مکان‌ها قرار دهد. برای نمونه در پی‌رفت زیر، کانونی‌ساز درونی با تغییر موضع روایت، کانونی‌سازی رمان را برعهدهٔ دایه‌جان قرار می‌دهد تا با بازگشت به گذشته، او و خواننده را در جریان رویدادهای خانوادهٔ پدری قرار دهد:

ـ [محبوبه:] باز سر برج بود. دایه آمد. [...] مدتی مرا نصیحت کرد و بعد من موضوع را عوض کردم و پرسیدم: «تازه چه خبر دایه‌جان؟».

ـ [دایه‌جان:] خبر خوب!

ـ [سودابه:] چه خبری زود بگو.

ـ [دایه جان:] منصورآقا عروسی کرده (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۲۴۲ـ۲۴۳).

نوع دیگر کشمکش موجود در رمان *بامداد خمار* از نوع بیرونی است. در یک سوی نخستین کشمکش بیرونی این رمان سودابه قرار دارد و در سوی دیگر مادر و پدر سودابه. از نظر سودابه، او یک دختر تحصیل‌کرده است که خودش می‌تواند برای زندگی‌اش تصمیم بگیرد و مرد زندگی‌اش را انتخاب کند؛ اما مادرش معتقد است: «یک دختر تحصیل‌کردهٔ امروزی می‌تواند خودش [مرد زندگی خودش را] انتخاب کند. باید خودش انتخاب کند. ولی نباید با پسری ازدواج کند که خیلی راحت دانشکده را ول می‌کند و می‌رود دنبال کار پدرش» (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۱). برخلاف کشمکش درونی، در اینجا، گفتمان مخالف رو در روی کنشگر اصلی رمان، یک عامل خارجی است که از سوی مادر سودابه و به نمایندگی از خانوادهٔ او هدایت می‌شود. دربارهٔ سرنوشت این کشمکش، خواننده و کنشگرها در موضع اطلاعاتی پایین‌تری از کانونی‌ساز بیرونی قرار دارند و همین امر خواننده را ترغیب می‌کند که حداقل تا پایان همین پی‌رفت، منتظر پاسخ سؤالات خود بماند. با بالا گرفتن کشمکش بین سودابه و مادرش، عمه‌جان نیز به درخواست مادر سودابه برای گفتن قصهٔ زندگی‌اش وارد رمان می‌شود. در زندگی عمه‌جان نیز کشمکش‌های بیرونی متعددی، ازجمله با خانوادهٔ خودش درمورد انتخاب رحیم نجار و با خود رحیم در زندگی مشترکشان، وجود دارد که نتیجهٔ هریک از آن‌ها برای خواننده، به‌دلیل اطلاعات محدودش، بسیار لذت‌بخش است. گذشته‌از این، در روایت‌های دربرگیر و درونه‌ای رمان، تعداد زیادی کشمکش در مکالمه نیز وجود دارد. مکالمات «درواقع یک شکل هنری عامه‌پسند هستند و لذا قواعد و قراردادهای خاص خود را دارند» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۷۹). بنابر یکی از این قراردادها، مکالمه گفت‌وگویی دوجانبه است که باید مرتب توسط دو طرف قطع شود. این کار باعث می‌شود در تمام طول مکالمه، تلألوئی از یک کشمکش مداوم که در

چارچوب کشمکش اصلی (کشمکش بیرونی) قرار دارد، دیده شود و در هر لحظهٔ آن، خواننده به کشفی جدید برسد. منظور از کشف جدید این است که هرچند عاقبت هر کشمکش قابل حدس باشد، در لحظات مختلف درگیری برای خواننده معلوم و آشکار نباشد. هرآن پیشامدی جدید تعادل معادلات را برهم زند، نتیجهٔ مکالمه را از سود یکی به سود دیگری تغییر دهد و خواننده را دائم در این تردید نگه دارد که لحظهٔ بعد چه پیش می‌آید و به جملهٔ یک کنشگر از سوی طرف مقابلش چگونه پاسخ داده می‌شود (مکّی، ۱۳۶۶: ۱۴۰ـ۱۴۱؛ هرمن، ۱۳۹۳: ۸۴). برای نمونه در گزارهٔ «[مادر سودابه:] پدرت ناراضی است سودابه، خیلی از دستت ناراحت است» (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۷۴: ۱) و گزاره‌های پیش و پس آن، گفت‌وگویی بین سودابه و مادرش در جریان است. مادر سودابه در کشفی جدید می‌کوشد سودابه را غافل‌گیر کند. او با اعلام نظر مخالف پدر و افزودن بر نیروهای مخالف، می‌کوشد نتیجهٔ مکالمه را به سود خود تغییر دهد. تلاش برای افزودن بر نیروهای مخالف و یا موافق یک کنش، امری تعلیق‌ساز است؛ زیرا به ایجاد پرسش‌های جدیدی منجر می‌شود. برای نمونه بعد از همراهی پدر با نظر مخالف مادر، این پرسش ایجاد می‌شود که آیا سودابه موفق به ازدواج با مرد مورد علاقه‌اش می‌شود یا نه. خوانندهٔ رمان در پاسخ به این پرسش‌ها در موضع اطلاعاتی ضعیف‌تری در مقایسه با کانونی‌ساز بیرونی قرار می‌گیرد و کانونی‌ساز با در بیم و امید نگه داشتن خواننده، گفت‌وگوی بین کنشگرهای رمان را زنده و جذاب می‌کند و خواننده را تا لحظهٔ آخر، در هر گزاره و هر واژه، تشنه و مشتاق نگه می‌دارد.

۵. نتیجه

در این مقاله، با بررسی امکانات و محدودیت‌های روایی انواع کانونی‌سازی در ایجاد تعلیق و غافل‌گیری در رمان *بامداد خمار* دریافتیم که در این رمان با دو نوع کانونی‌سازی بیرونی و درونی مواجهیم. کانونی‌سازی بیرونی به‌عنوان روایت دربرگیر، کانونی‌سازی درونی را درونه‌گیری می‌کند. هریک از این انواع کانونی‌سازی‌ها باتوجه به امکانات و محدودیت‌هایی که در توزیع اطلاعات روایی دارند، سرنخ‌ها را به‌گونه‌ای می‌چینند که تعلیق و غافل‌گیری ایجاد شود. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که

کانونی‌سازی‌های بیرونی و درونی به‌صورت متناوب از امکانات و محدودیت‌های روایی خاص و مشترک در توزیع اطلاعات روایی استفاده می‌کنند که به ایجاد تعلیق در رمان *بامداد خمار* منجر می‌شود. بر این اساس، امکانات روایی آغاز از میانه، تعلیق اشیا، روایت درونه‌ای و پی‌رنگ باز مختص کانونی‌سازی بیرونی، و امکانات و محدودیت‌های روایی روایت رمان به‌شیوهٔ داستان‌های موازی، نقض نهی، کشمکش درونی، کانونی‌سازی درونی چندگانه، تک‌گویی نمایشی، محدودیت مکانی کانونی‌ساز و تعلیق پس از غافل‌گیری، ویژهٔ کانونی‌سازی درونی هستند. همچنین طرح پرسش-های تلویحی در صحنهٔ آغازین رمان و دیگر بخش‌های آن، هم‌سازه‌اندیشی، پیشواز زمانی، بازگشت به گذشته، کشمکش بیرونی و نیز کشمکش در مکالمه، امکانات روایی مشترک کانونی‌سازی‌های بیرونی و درونی در ایجاد تعلیق هستند. این امکانات با توزیع هدفمند اطلاعات روایی در میان سه ضلع مثلث کانونی‌سازها، کنشگرها و خواننده که در همهٔ آن‌ها خواننده و کانونی‌سازها از بعضی از کنشگرها اطلاعات بیشتری دارند، تعلیق‌سازی می‌کنند. در این رمان، غافل‌گیری فقط در حوزهٔ کانونی‌سازی درونی صورت می‌گیرد؛ زیرا فقط کانونی‌ساز با تغییر ناگهانی فرایند توزیع اطلاعات روایی، به خواننده یا هریک از کنشگرهای رمان اطلاعات اضافی می‌دهد. همچنین کمک به تسریع غلبهٔ جهت‌گیری ایدئولوژیکی کانونی‌ساز درونی با شگردهایی مانند فرایند همدلی، یکی از مهم‌ترین دلایل زیبایی‌شناسی استفادهٔ بیشتر از کانونی‌سازی درونی در رمان *بامداد خمار* است.

در جدول زیر، بسامد امکانات و محدودیت‌های روایی انواع کانونی‌ساز بیرونی و درونی را در ایجاد تعلیق و غافل‌گیری در رمان *بامداد خمار* آورده‌ایم. این اطلاعات به‌طور خلاصه نتایج این پژوهش را نیز نشان می‌دهند.

شگرد مورد استفاده	کانونی‌ساز بیرونی	کانونی‌ساز درونی
آغاز از میانه یا شروع ناگهانی	۱	۰
تعلیق اشیا	۶	۰
روایت درونه‌ای	۱	۰
پی‌رنگ باز	۱	۰

روایت رمان به‌شیوهٔ داستان‌های موازی	۰	۲
نقض نهی یا خطای قهرمان رمان	۰	۹
کشمکش درونی	۰	۲
کانونی‌سازی درونی چندگانه	۰	۳
تک‌گویی نمایشی	۰	۱۸
محدودیت مکانی کانونی‌ساز	۰	۳۸
غافل‌گیری	۰	۲۸
تعلیق پس‌از غافل‌گیری	۰	۲۸
طرح پرسش‌های تلویحی در صحنهٔ آغازین رمان و دیگر بخش‌های آن	۳	۱۲
هم‌سازه‌اندیشی یا توجه نکردن به دلالت‌های ضمنی	۱	۲
پیشواز زمانی یا استقبال	۱	۱۷
بازگشت به گذشته	۱	۱۲
کشمکش بیرونی یا آدمی ضدآدمی	۱	۹
کشمکش در مکالمه	۱	۱۰
مجموع همهٔ تعلیق‌ها	۱۷	۱۹۰

پی‌نوشت‌ها

1. narrative discourse
2. Gerard Genette
3. focalization
4. suspense
5. surprise
6. narratology
7. Schlomite Rimmon-Kenan
8. aesthetics
9. Alfred Hitchcoch
10. point of view
11. Mieke Bal
12. Manfred Jahn
13. Michael J. Toollan
14. actant
15. field
16. (angle of) vision

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

17. narrative mood
18. narrator
19. aobert penn Warren and Cleanth Brooks
20. Georges Blin
21. Franz karl Stanzel
22. Jean Pouillon
23. Tzvetan Todorov
24. zero focalization
25. internal focalization
26. external focalization
27. fixed
28. variable
29. multiple
30. sequence
31. boris uspensky
32. focalizer
33. focalized
34. perceptual facet
35. psychological facet
36. ideological facet
37. close-up
38. in medias res
39. flashback
40. embedded narrative
41. Gacques Derrida
42. framing narrative
43. open plot
44. conflict
45. motif
46. Intercut
47. dramatic monologue
48. empathy
49. denotation
50. innotation
51. prequel

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

ـ آتش‌سودا، محمدعلی (۱۳۸۳). *رؤیای بیداری*. فسا: دانشگاه آزاد اسلامی.
ـ آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*. ترجمهٔ محمدرضا لیروای. تهران: سروش.
ـ آلن، گراهام (۱۳۸۵). *رولان بارت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.

ـ ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷). *سواد روایت*. ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما م. اشرفی. تهران: نشر اطراف.
ـ ارسطو (۱۳۵۷). *ارسطو و فن شعر*. ترجمه و تألیف عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.
ـ استوری، جان و دیگران (۱۳۸۸). «داستان‌های عامه‌پسند (مجموعه‌مقالات)». *فصلنامهٔ فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون*. ترجمهٔ حسین پاینده و دیگران. ش۲۵. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
ـ اسلامی، مجید (۱۳۸۲). *مفاهیم نقد فیلم*. تهران: نشر نی.
ـ بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.
ـ بَرت، تری (۱۳۷۹). *نقد عکس: درآمدی بر درک تصویر*. ترجمهٔ اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی. تهران: نشر مرکز.
ـ بوردول، دیوید و کریستین تامسون (۱۳۷۷). *هنر سینما*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: نشر مرکز.
ـ بومن، مری آر. (۱۳۹۶). *فراروایت در ارباب حلقه‌ها*. ترجمهٔ نیما م. اشرفی. تهران: نشر اطراف.
ـ بیاد، مریم و فاطمه نعمتی (۱۳۸۴). «کانونی‌سازی در روایت». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. د۲. ش۷. صص۸۳ـ۱۰۸.
ـ پاینده، حسین (۱۳۹۲). *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید.
ـ ـــــــــ (۱۳۹۳). «مفهوم کانونی‌سازی در روایت‌شناسی». *نشریهٔ فرهنگی، تحلیلی روایت*. ش۲. صص۲۱۰ـ۲۲۱.
ـ پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
ـ پرونر، میشل (۱۳۸۵). *تحلیل متون نمایشی*. ترجمهٔ شهناز شاهین. تهران: قطره.
ـ پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.
ـ تراویک، باکنر (۱۳۷۳). *تاریخ ادبیات جهان*. ج۱. ترجمهٔ عرب‌علی رضائی. تهران: نشر پژوهش فرزان روز.
ـ تروفو، فرانسوا (۱۳۶۵). *سینما به روایت هیچکاک*. ترجمهٔ پرویز دوایی. تهران: سروش.

ـ تسلیمی، علی و سهیلا مبارکی (۱۳۹۳). «بررسی کانون روایت و رابطهٔ آن با جریان سیال ذهن در رمان دل دلدادگی». *فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی*. د۱۸. ش۵۹. صص۲۷ـ۴۱.
ـ تودورف، تزوتان (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.
ـ ـــــــــــ (۱۳۸۲). *بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت*. ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور. تهران: نشر نی.
ـ تولان، مایکل جی. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناسی ـ انتقادی*. ترجمهٔ سیده‌فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
ـ جورکش، شاپور (۱۳۷۷). *زندگی، عشق و مرگ از دیدگاه صادق هدایت: نگاهی نو به بوف کور و دیگر عاشقانه‌های هدایت*. تهران: آگاه.
ـ حاج‌سیدجوادی، فتانه (۱۳۷۴). *بامداد خمار*. تهران: نشر البرز.
ـ حری، ابوالفضل (۱۳۸۳). «کانونی‌شدگی». *فصلنامهٔ زیباشناخت*. ش۱۰. صص۳۲۳ـ۳۵۴.
ـ ـــــــــــ (۱۳۸۵). «دو دیدگاه: زاویهٔ دید درمقابل کانونی‌شدگی». *ادبیات داستانی*. ش۱۰۵. صص۶۸ـ۷۲.
ـ حسنی‌راد، مرجان (۱۳۸۷). «کانونی‌سازی دربرابر روایتگری». *ماهنامهٔ ادبی ـ هنری گلستانه*. ش۹۵. صص۴۳ـ۴۶.
ـ ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴). *زبان و ادبیات عامه‌ی ایران*. تهران: سمت.
ـ راغب، محمد (۱۳۹۳). «گسترش پیرنگ در خطوط فرعی داستانی در قصه‌های ایرانی و هندی». *نامهٔ فرهنگستان* (ویژه‌نامهٔ شبه‌قاره). س۲. ش۲. صص۲۱۵ـ۲۳۰.
ـ ریمون ـ کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
ـ شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۴). «مقاومت، ممارست و مماشات گفتمانی: قلمروهای گفتمان و کارکردهای نشانه ـ معناشناختی آن». *مجلهٔ جامعه‌شناسی ایران*. د۱۶. ش۱. صص۱۱۰ـ۱۲۸.
ـ شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *انواع ادبی*. چ۲. تهران: نشر میترا.
ـ صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۴). *روایت‌پژوهی درزمانی: سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در فارسی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـ ـــــــــــ (۱۳۹۵). *درآمدی بر تحلیل انتقادی گفتمان روایی*. تهران: نشر نی.

ـ صافی پیرلوجه، حسین و مریم‌سادات فیاضی (۱۳۹۰). «کانونی‌سازی فرضی و معناشناسی مفهومی. *فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادبی*. س۴. ش۱۴. صص۵۱ـ۷۸.
ـ صهبا، فروغ (۱۳۹۲). *کارکرد ابهام در فرآیند خوانش متن*. تهران: آگه.
ـ صرفی، محمدرضا (۱۳۸۶). «کانون روایت در مثنوی». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. ش۱۶. صص۱۳۷ـ۱۵۹.
ـ عرب‌زاده حسینی، مرجان‌سادات، مریم صالحی‌نیا و محمدجواد مهدوی (۱۳۹۶). «بررسی تطبیقی الگوی کانونی‌سازی نمایش‌نامه‌های لیلی و مجنون و مجنون لیلی». *فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. د۵. ش۴. صص۴۸ـ۷۰.
ـ عرب یوسف‌آبادی، فائزه و زهرا داور (۱۳۷۹). «کانونی‌سازی در اشعار روایی نیما یوشیج». *مجلهٔ علمی ـ پژوهشی شعر پژوهشی (بوستان ادب)*. س۱۰. ش۲ (۳۶). صص۹۳ـ۱۰۸.
ـ علی‌زاده، ناصر و سونا سلیمیان (۱۳۹۱). «کانون روایت در الهی‌نامهٔ عطار براساس نظریهٔ ژرار ژنت». *نشریهٔ علمی ـ پژوهشی پژوهش‌های زبان و ادب عرفانی (گوهر گویا)*. س۶. ش۲ (۲۲). صص۱۱۳ـ۱۴۰.
ـ فلاح قهرودی، غلام‌علی و لیدا آذرنوا (۱۳۹۲). «طیف‌های کانونی در تراژدی رستم و اسفندیار». *دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*. س۲۱. ش۷۵. صص۴۷ـ۷۶.
ـ لزگی، سیدحبیب‌الله و احمدعلی سجادی صدر (۱۳۸۴). «بررسی امکانات روایی زاویهٔ دید سوم‌شخص محدود و دانای کل در خلق ترس و تعلیق». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد*. ش۱۵۱. صص۸۱ـ۹۸.
ـ لوته، یاکوب (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
ـ لینت‌ولت، ژپ (۱۳۹۰). *رساله‌ای درباب گونه‌شناسی روایت: نظریه و تحلیل*. ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.
ـ مارتین، والاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
ـ مکّی، ابراهیم (۱۳۶۶). *شناخت عوامل نمایش: نگاهی اجمالی بر فرآیند پیدایی نمایش و بررسی جامع اصول و مبانی متون نمایشی*. تهران: سروش.
ـ مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳). *کتاب ارواح شهرزاد: سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستانی نو*. تهران: ققنوس.
ـ میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

ـ میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر) (۱۳۸۸). *واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی*. تهران: کتاب مهناز.
ـ نوبل، ویلیام (۱۳۸۷). *تعلیق و کنش داستانی*. ترجمهٔ مهرنوش طلایی. اهواز: رسش.
ـ نوروزی، زینب و مریم شیرزاد نجف‌آبادی (۱۳۹۵). «بررسی ویژگی‌های راوی و کانون روایت در رمان منِ او رضا امیرخانی براساس نظریهٔ ژنت» در *گردهمایی سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی*. د۱۱. صص۱۹۸۱ـ۱۹۹۶.
ـ نیک‌خو، عاطفه و یدالله جلالی پندری (۱۳۹۵). «نقش تعلیق رویدادگرا در ساختار نمایش روایی طومار جامع نقالان، معروف به هفت لشکر». *مطالعات ادبیات روایی*. س۲. ش۱ (۳). صص۲۹ـ۴۶.
ـ هرمن، دیوید (۱۳۹۳). *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ حسین صافی پیرلوجه. تهران: نشر نی.
ـ یان، مانفرد (۱۳۸۹). «رویکرد روایت‌شناختی به کانونی‌شدگی». *کتاب ماه ادبیات*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. ش۱۵۷. صص۲۲ـ۳۱.
ـ ـــــــــ (۱۳۹۷). *روایت‌شناسی: مبانی نظریه‌ی روایت*. ترجمهٔ محمد راغب. تهران: ققنوس.
- Abbott, H. Porter (2018). *Savād-e Revāyat*. Roya Purazar & Nima M. Ashrafi (Trans.). Tehran: Atraf Publication. [in Persian]
- Alizadeh, N. & S. Salimian (2012). "Kānun-e Revāyat dar 'Elāhināme-ye 'Attār bar 'Asās-e Nazariye-ye Zherār Zhenet". *Nashriye-ye 'Elmi-Pazhuheshi-ye Pazhuheshhā-ye Zabān o 'Adab-e 'Erfāni (Gowhar-e Guyā)*. No. 22. pp. 113-140. [in Persian]
- Allen, G. (2006). *Rolān bārt*. Payam Yazdanju (Trans.). Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Arab Yusefabadi, F. & Z. Davar (2000). "Kānunisāzi dar 'Ash'ār-e Revāyi-ye Nimā Yushij". *Majalle-ye 'Elmi-Pazhuheshi-ye She'rpazhuhi (Bustān-e 'Adab)*. No. 36. pp. 93-108. [in Persian]
- Arabzade Hosseini, M., M. Salehinia & M. Mahdavi (2017). "Barrasi-ye Tatbiqi-ye 'Olgu-ye Kānunisāzi-ye Nemāyeshnāmehā-ye 'Leyli o Majnun' o 'Majnun o Leyli'". *Faslnāme-ye 'Elmi-Pazhuheshi-ye Pazhuheshhā-ye 'Adabiyāt-e Tatbiqi*. 5th year. No. 4. pp. 48-70. [in Persian]
- Aristotle (1978). *'Arastu o Fan-ne She'r*. Translated and Written by Abdolhossein-e Zarrinkub. Tehran: Amir Kabir Publication. [in Persian]
- Asa Berger, A. (2001). *Revāyat dar Farhang-e Āmiyāne, Resāne o Zendegi-ye Ruzmare*. Mohamadreza Liravi (Trans.). Tehran: Sorush Publication. [in Persian]

- Atash Soda, M.A. (2004). *Royā-ye Bidāri*. Fasa: Daneshgah-e Azad-e Eslami Publication. [in Persian]
- Bamashki, S. (2012). *Revāyatshenāsi-ye Dāstānhā-ye Masnavi*. Tehran: Hermes Publication. [in Persian]
- Barrett, T. (2000). *Naghd-e Aks: Darāmadi bar Dark-e Tasvir*. Esmaeil Abbasi & Kaveh Mirabbasi (Trans.). Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Beyad, M. & F. Nemati (2005). "Kānunisāzi dar Revāyat". *Faslnāme-ye Pazhuheshhā-ye ʾAdabi*. Yr. 2. No. 7. pp. 83-108. [in Persian]
- Bordwell, D. & K. Thompson (1998). *Honar-e Sinamā*. Fattah Mohammadi (Trans.). Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Bowman, M.R. (2017). *Farārevāyat dar ʾArbāb-e Halgheha*. Nima M. Ashrafi (Trans.). Tehran: Atraf Publication. [in Persian]
- Eslami, M. (2003). *Mafāhim-e Naghd-e Film*. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Fallah Qahrudi, Q. & L. Azarnava (2013). "Teyfhā-ye Kānuni dar Terāzhedi-ye Rostam o 'Esfandiyār". *Dofaslnāme-ye Zabān o ʾAdabiyāt-e Fārsi*. Yr. 21. No. 75. pp. 47-76. [in Persian]
- Haj Seyed Javadi, F. (1995). *Bāmdād-e Khomār*. Tehran: Alborz Publication. [in Persian]
- Hasani Rad, M. (2008). "Kānunisāzi dar barābar-e Revāyatghari". *Māhnāme-ye ʾAdabi-Honari-ye Gholestāne*. No. 95. pp. 43-46. [in Persian]
- Herman, D. (2014) *ʾAnāsor-e Bonyādin dar Nazariehā-ye Revāyat.* Hossein Safi Pirlooje (Trans.). Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Horri, A. (2004). "Kānunishodeghi". *Faslnāme-ye Zibāshenākht*. No. 10. pp. 323-354. [in Persian]
- Horri, A. (2006). "Do Didghāh: Zāviye-ye Did dar Moghābel-e Kānunishodeghi". *ʾAdabiyāt-e Dāstāni*. No. 105. pp. 68-72. [in Persian]
- Jahn, M. (2010). "Ruykard-e Revāyatshenākhti be Kānunishodegi". A. Horri (Trans.). in *Ketāb-e Māh-e ʾAdabiyāt.* No. 157 pp. 22- 31. [in Persian]
- _____ (2018). *Revāyatshenāsi: Mabāni-e Nazariye-ye Revāyat.* Mohammad Raqeb (Trans.). Tehran: Ghoghnus Publication. [in Persian]
- Jorkesh, Sh. (1998). *Zendeghi, ʾEshgh o Marg az didghāh-e Sādegh Hedāyat: neghāhi Now be Buf-e Kur o dighar ʾAsheghānehā-ye Hedāyat*. Tehran: Agah Publication. [in Persian]
- Lezgi, H. & A.A. Sajadi Sadr (2005). "Barrasi-ye 'Emkānāt-e Revāyi-ye Zāviye-ye Did-e Sevom Shakhs-e Mahdud o Dānā-ye Kol dar Khalq-e Tars o Ta'liq". *Majalle-ye Dāneshkade-ye ʾAdabiyat o ʿOlum-e ʾEnsāni-ye Mashhad*. No. 151. pp. 81-98. [in Persian]
- Lintvelt, J. (2011). *Resāleʾi dar bāb-e Guneshenāsi-ye Revāyat: Nazariye o Tahlil*. Ali Abbasi and Nosrat Hejazi (Trans.). Tehran: Elmi o Farhangi Publication. [in Persian]

- Lothe, J. (2007). *Moqaddameʾi bar Revāyat dar ʾAdabiyāt o Sinemā*. Omid Nikfarjam (Trans.). Tehran: Minoo-ye Kherad Publication. [in Persian]
- Makki, E. (1987). *Shenākht-e ʾAvāmel-e Nemāyesh: Negāhi ʾEjmāli bar Farāyand-e Peydāyi-ye Nemāyesh o Barrasi-ye Jāmeʾ-e ʾOsul o Mabāni-ye Motun-e Nemāyeshi*. Tehran: Soroush Publication. [in Persian]
- Mandanipour, S. (2004). *Ketāb-e Arvāh-e Shahrzād: Sāzehā, Shegerdhā o Formhā-ye Dāstāni-ye Now*. Tehran: Ghoghnus Publication. [in Persian]
- Mirsadeqi, J. (1997). *ʾAnāsor-e Dāstān*. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]
- Mirsadeqi, J. & M. Mirsadeqi (2009). *Vāzhenāme-ye Honar-e Dāstānnevisi: Farhang-e Tafsili-ye ʾEstelāhhā-ye ʾAdabiyāt-e Dāstāni*. Tehran: Ketab-e Mahnaz Publication. [in Persian]
- Martin, W. (2003). *Nazariyehā-ye Revāyat*. Mohammad Shahba (Trans.). Tehran: Hermes Publication. [in Persian]
- Nikkhu, A. & Y. Jalali Pandari (2016). "Naqsh-e Ta'liq-e Ruydādgerā dar Sākhtār-e Nemāyesh-e Revāyi-ye Tumār-e Jāme'-e Naqqālān, Ma'ruf be Haft Lashkar". *Motāleʿāt-e ʾAdabiyāt-e Revāyi*. No. 3. pp. 29-46. [in Persian]
- Noble, W. (2008). *Taliq o Konesh-e Dāstāni*. Mehrnoosh Talaei (Trans.). Ahvaz: Rasesh Publication. [in Persian]
- Noruzi, Z. & M. Shirzad Najafabadi (2016). "Barrasi-ye Vizhegihā-ye Rāvi o Kānun-e Revāyat dar Romān-e ‘Man-e 'U’ Rezā 'Amirkhānibar Asās-e Nazariye-ye Zhenet" in *Gerdehamāyi-ye Sarāsari-ye Anjoman-e Tarvij-e Zabān o Adab-e Fārsi*. Yr. 11. pp. 1981-1996. [in Persian]
- Payandeh, H. (2013). *Goshudan-e Romān: Romān-e ʾIrāni dar Partow-e Nazariyye o Naghd-e ' Adabi*. Tehran: Morvarid Publication. [in Persian]
- Payandeh, H. (2014). "Mafhum-e Kānunisāzi dar Revāyatshenāsi". *Nashriye-ye Farhanghi Tahlili-ye Revāyat*. No. 2. pp. 210-221. [in Persian]
- Prince, G. (2012). *Revāyatshenāsi: Shekl o Kārkard-e Revāyat*. Mohammad Shahba (Trans.). Tehran: Minoo-ye Kherad Publication. [in Persian]
- Propp, V. (1989). *Rikhtshenāsi-ye Ghesseha-ye Pariyān*. Fereydun Badre'I (Trans.). Tehran: Toos Publication. [in Persian]
- Pruner, M. (2006). *Tahlil-e Motun-e Nemāyeshi*. Shahnaz Shahin (Trans.). Tehran: Ghatre Publication. [in Persian]
- Ragheb, M. (2014). "Gostaresh-e Peyrangh dar Khotut-e Dāstāni-ye Far'i dar Ghesehā-ye 'Irāni o Hendi". *Nāme-ye Farhanghestān* (Vizhenāme-ye Shebheghārre). Yr. 2. No. 2. pp. 215-230. [in Persian]
- Rimmon-Kenan, S. (2008). *Revāyat-e Dāstāni: Butighā-ye Moʿāser*. Abolfazl Horri (Trans.). Tehran: Niloofar Publication. [in Persian]
- Safi Pirlooje, H. (2015). *Revāyatpazhuhi-ye Darzamāni: Sanjesh-e Raveshhā-ye Qeseguyi o Dāstānnevisi dar Fārsi*. Tehran: Pazhuheshgah-e Olum-e Ensani o Motale'at-e Farhangi Publication. [in Persian]

- _____ (2016). *Darāmadi bar Tahlil-e Ἐnteqādi-ye Goftemān-e Revāyi*. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Safi Pirlooje, H. & M. Fayyazi (2011). "Kānunisāzi-ye Farzi o Ma'nashenāsi-ye Mafhumi". *Faslnāme-ye Ἐlmi-Pazhuheshi-ye Naqd-e Adabi*. Yr. 4. No. 14. pp. 51-78. [in Persian]
- Sahba, F. (2013). *Kārkard-e Ἐbhām dar Farāyand-e Khānesh-e Matn*. Tehran: Agah Publication. [in Persian]
- Sarfi, M. (2007). "Kānun-e Revāyat da Masnavi". *Faslnāme-ye Pazhuheshhā-ye Ἀdabi*. No. 16. pp. 137-159. [in Persian]
- Sha'iri, H. (2015). "Moghāvemat, Momāresat o Momāshāt-e Goftemāni: Ghalamrowhā-ye Goftemān o Kārkardhā-ye Neshāne-Ma'nāshenākhti-ye 'ān". in *Majalle-ye Jāme'eshenāsi-ye Ἰrān*. Yr. 16. No. 1. pp. 110-128. [in Persian]
- Shamisa, S. (2007). *Ἀnvā'-e Ἀdabi*. Tehran: Mitra Publication. [in Persian]
- Storey, J. et al. (2009). "Dāstānhā-ye 'Āmmepasand". Hossein Payandeh (Trans.). in *Faslnāme-ye falsafi, adabi, farhangi-ye Arghanun*. No. 25. pp. 1-44. [in Persian]
- Taslimi, A. & S. Mobaraki (2014). "Barresi-ye Kānun-e Revāyat o Rābete-ye 'ān bā Jarayān-e Sayyāl-e Zehn dar Romān-e Del-e Deldādeghi". *Faslnāme-ye Matnpazhuhi-ye Ἀdabi*. Yr.18. No. 59. pp. 27-41. [in Persian]
- Todorov, T. (2000). *Butighā-ye Sākhtārgharā*. Mohammad Nabavi (Trans.). Tehran: Agah Publication. [in Persian]
- _____ (2003). *Butighā-ye Nasr: Pazhuheshhāyi Now darbāre-ye Hekāyat*. Anoushiravan Ghanjipour (Trans.). Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Toolan, M.J. (2007). *Revāyatshenāsi: Darāmadi Zabānshenāsi-Ἐnteghādi*. S. Fateme Alavi & Fateme Nemati (Trans.). Tehran: Samt Publication. [in Persian]
- Trawick, B.B. (1994). *Tārikh-e Ἀdabiyāt-e Jahān*. Vol. 1. Arabali Rezaei (Trans.). Tehran: Farzan-e Rooz Publication. [in Persian]
- Truffaut, F. & H.G. Scott (1986). *Sinemā be Revāyat-e Hichkāk*. Parviz Davaei (Trans.). Tehran: Soroush Publication. [in Persian]
- Zolfaghari, H. (2015). *Zabān o Ἀdabiyāt-e Ἀmme-ye Ἰrān*. Tehran: Samt Publication. [in Persian]