فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی - دانشکده علوم انسانی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج -سال چهاردهم / شماره ۵۰/ بهار ۱۴۰۱

نقد و تحلیل گونهٔ روایت در رمان «نخل‌های بی‌سر» اثر قاسمعلی فراست بر اساس نظریهٔ ژپ لینت ولت و الگوی لباو و والتسکی

شهین قاسمی[۱]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی،دانشکده علوم انسانی،واحد اهواز،دانشگاه آزاد اسلامی،اهواز،ایران

تاریخ دریافت:۱۴۰۰/۳/۵ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۱/۲۷

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

این پژوهش به‌نقد و بررسی ساختار گونهٔ روایت در رمان «نخل‌های بی‌سر» اثر قاسمعلی فراست بر اساس نظریهٔ ژپ لینت ولت و الگوی لباو و والتسکی می‌پردازد. نخست، ضمن معرفیِ نظریه‌های ساختارگرایی به تاریخچهٔ مختصری از این دو علم در ادبیات داستانی اشاره خواهد شد و دو الگوی ارتباطیِ در ساختار پی‌رنگ مورد واکاوی و تحلیل قرار خواهد گرفت. بر این اساس می‌توان برای این داستان یک الگوی مشابه ترسیم کرد، زیرا در آن‌ها یک شیء ارزشی به نام عمل به تکلیف انسانی و دفاع از اسلام و وطن دیده می‌شود؛ بنابراین یک اصل مهم در داستان‌های دفاع مقدس

۱ . sh.ghasemi888@yahoo.com

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 به سمت شیء ارزشی می‌شود، در داستان‌های دفاع مقدس همواره یک نیروی درونی برخاسته از اعتقادات دینی باعث حرکت کنشگر و هیچ پاداش دنیوی یا شخصیت بیرونی در این امر دخیل نیست. شناخت ابعاد مختلف داستان‌ها ضروری می‌نماید؛ در پژوهش حاضر نگارنده با رویکردهای نوین به واکاوی در رمان دفاع مقدس با عنوان «نخل‌های بی‌سر» می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: روایت، داستان، نخل‌های بی‌سر، ژپ لینت ولت، لباو، والتسکی

۱- مقدمه

۱- ۱- 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 ثبت‌شده 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 به شمار می‌رود. از صدر اسلام تاکنون تاریخ این دین شاهد ایثارگری و شهادت‌طلبی مردان وزنان 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 و جامعه را از حالت سکون به حالت حرکت و جنبش و پویایی درآورده و خدمت بزرگی به جامعه‌هایی که اسیر استبداد و

زورگویی بوده‌اند نموده است. 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.

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 فلسفه‌اش کاملاً هویداست. در پژوهش حاضر نگارنده به دنبال آن است که با رویکردهای نوین به واکاوی در رمان دفاع مقدس با عنوان «نخل‌های بی‌سر» بپردازد.

۱- ۲- پیشینه پژوهش

درزمینهٔ ادبیات داستانی دفاع مقدس پژوهش‌هایی به‌صورت مقاله، پایان‌نامه و کتاب نوشته‌شده است که هرکدام از دیدگاهی مختلف به بررسی سازه‌های ساختاری این آثار پرداخته‌اند. در اینجا به چندی از این آثار اشاره می‌نماییم:

پایان‌نامه‌ها

تحلیل عناصر داستانی و نگاه اسماعیل فصیح به جنگ، زهرا اسماعیل زادگان، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ابهر. (۱۳۸۹)

روایت شناسی ادبیات داستانی نوجوان با رویکرد دفاع مقدس، احسان خواجوی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، ادبیات مقاومت، دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوراسگان. (۱۳۸۵)

بررسی شخصیت‌پردازی با تأکید بر شخصیت کانونی در داستان نوجوان دفاع مقدس، عادل محمد زاده، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، (۱۳۸۸).

کتاب‌ها

شاکری، احمد. (۱۳۹۵)، جستاری در اصطلاح‌شناسی و مبانی ادبیات داستانی دفاع مقدس، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، تهران.

صنعتی، محمدحسین. (۱۳۹۰)، آشنایی با ادبیات دفاع مقدس، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس، تهران.
حنیف، محمد. (۱۳۸۹)، کندوکاوی پیرامون ادبیات داستانی جنگ و دفاع مقدس، صریر، تهران.

مقالات

حورا، نژاد صداقت. (۱۳۸۹)، جریان شناسی ادبیات داستانی دفاع مقدس، کتاب ماه ادبیات، شماره ۶۰، صص، ۱۱۵- ۱۴۸).
علی زاده، کوثر. (۱۳۸۹)، کندوکاوی پیرامون ادبیات داستانی، جنگ و دفاع مقدس، کتاب ماه، شماره ۱۵۸، صص (۱۲-۳۱).
حسن‌پور، عسکر. (۱۳۹۰)، «نبود نقش فرستنده از نقش‌های الگوی کنشی گرماس در چهار رمان دفاع مقدس»، ادبیات پایداری، سال دوم پاییز، شماره ۳ و ۴، صص، (۱۴۷-۱۶۶).

عنایت‌الله شریف پور و همکار (۱۳۹۱) در پژوهشی تحت عنوان «بررسی مضامین طنز در خاطره نوشته‌های دفاع مقدس» به ابعاد طنز و شوخی در خاطرات به‌جای مانده از رزمندگان پرداخته‌اند.

بهجت‌السادات حجازی در پژوهشی مختصر به «نقدی بر دو رمان از رضا امیرخانی» پرداخته است و همچنین فاطمه کوپا (۱۳۹۰) در مقاله‌ای به بررسی «بن‌مایه‌های نمادین و شگردهای روایی در رمان ارمیا» از سری داستان‌های دفاع مقدس پرداخته است.

همان‌گونه که از مختصر پیشینه پژوهش برمی‌آید، کاره‌ای انجام‌شده پیرامون دفاع مقدس جدای از ارزش خود، هر یک به نحوی با پژوهش حاضر فرق دارند و از طرفی نیز می‌توان تمسک به جدیدترین نظریه‌های روز روایت شناسی و ساختارگرایی را دلیل برتری پژوهش حاضر بر سایر پژوهش‌ها دانست. با توجه به جستجوهای نگارنده تاکنون پژوهشی که به بررسیِ این رمان از دریچهٔ نظریات نوین ساختارگرایی و روایت شناسی و غیره بپردازد، انجام‌نشده است و فقط مطالبی مختصر در خصوص نویسنده و خلاصه‌ای از داستان منتشرشده

است. به‌گونه‌ای که انجام پژوهشی ازاین‌دست را لازم دانستیم؛ لذا پژوهش حاضر با تکیه‌بر الگوهای موردنظر به بررسی گونهٔ روایت در رمان «نخل‌های بی‌سر» انجام‌شده است.

۱- ۳- ضرورت انجام پژوهش

ازآنجاکه در دوران معاصر با توجه به ترجمهٔ نظریه‌های جدید ساختارگرایی و روایت شناسی، 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 به‌اندازه کافی نقد و تحلیل نشده است و از شیوه‌های جدید نقد و نظریه فاصله دارد، به همین دلیل شناخت و نقد ابعاد مختلف داستان‌ها و انجام چنین پژوهش‌هایی ضروری می‌نماید؛

ضرورت انجام پژوهش حاضر را باید در اهمیت موضوع آن جستجو کرد؛ یعنی (واکاوی ساختار پی‌رنگ در رمان) با تکیه‌بر نظریه‌های جدید روایت شناسی و ازآنجاکه تاکنون پژوهشی با چنین موضوعی تخصصی در عرصه ادبیات داستانی دفاع مقدس انجام نگرفته است، انجام آن را نه‌تنها لازم، بلکه ضروری دانستیم.

۱-٤- پرسش‌های پژوهش

۱-۴-۱- روایت چگونه می‌تواند در ساختار رمان مؤثر باشد؟

۱-۴-۲- ساختار و سازه‌های پی‌رنگ و گونه روایت در ادبیات داستانی دفاع مقدس چگونه نمود می‌یابد؟

۱-۴-۳- رابطه راوی با روایت شنو، رویدادها و شخصیت‌ها چگونه در ادبیات داستانی دفاع مقدس نمود می‌یابد؟

۱- ۵- فرضیه‌ها

۱-۵-۱- به نظر می‌رسد روایت همچون ظرفی عمل کرده و 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 به‌کاربرده است.

۱-۵-۲- ساختار پی‌رنگ ادبیات دفاع مقدس با توجه به محتوا و موضوع این آثار شکل می‌گیرد.

۱-۵-۳-با توجه به الگوهای روایت شناسی و ساختارگرایی بین راوی با روایت شنو (مخاطب) و شخصیت‌های داستان به دلیل بعد عاطفی کلام رابطه‌ای صمیمانه به وجود می‌آید و بلعکس نسبت به دشمن رابطه‌ای خصمانه در داستان ایجاد می‌شود و خواننده از شخصیت‌های دشمن بدش می‌آید.

۱-۵-۴- 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.

۲- معرفی پایه‌های نظری پژوهش

۲- ۱- تاریخچهٔ علم ساختارگرایی و روایت شناسی

در پژوهش حاضر بنا بر آن بوده که با اتکا به ایده‌ها و نظریات گروهی از ساختارگرایان- ژپ لینت ولت (Jappé Lint Veldt)، لباو و والتسکی (Labav & Valetsky) به ساختارگرایی و ملزومات آن پرداخته شود و در گام بعدی با تکیه‌بر این نظریات مورد واکاوی و تحلیل ساختاری قرار بگیرد.

ساختارگرایی از مهم‌ترین جنبش‌های فرمالیسم است که در دهه‌های اخیر نقش مهمی در تجزیه‌وتحلیل آثار ادبی ایفا کرده است و می‌توان دو علم روایت شناسی و ریخت‌شناسی را از دستاوردهای مهم آن دانست. «ازنظر فکری، از میان رفتن اعتقاد به مارکسیسم در اواسط دههٔ 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 پیکرهٔ ساختاری یک اثر ادبی می‌پردازیم. «ریخت‌شناسی، علمی در حوزهٔ 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)

«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) ساختارگرایی روش کار با ابزارهایی که زبان‌شناسی نوین و فرمالیسم در اختیارمان نهاده را نشان می‌دهد.

۲- ۲- روایت – روایت شناسی

روایت شناسی علم پرداختن به ساختار روایت با ابزارهای زبان‌شناسی و روش‌های بوطیقایی است. روایت شناسی به‌عنوان اصطلاحی ساختارگرا اولین بار به‌وسیله تزوتان تودوروف (Toduruf) در سال ۱۹۹۹ به‌کاررفته است. «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 بازندگی درحرکت و جنب‌وجوش سروکار داشته باشد. روایت به سؤال «چه اتفاق افتاد؟» جواب می‌دهد و داستان را نقل می‌کند.» (میر صادقی، جمال و میر صادقی، میمنت،۱۳۷۷: ۱۵۰)

مایکل تولان (Michal Toolan) «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) «از ویژگی‌های روایت می‌توان به این نکته اشاره کرد که در آنجا چیزی در حال اتفاق افتادن است» (عباسی، ۱۳۹۳: ۹۲)

۲-۳-نظریهٔ ژپ لینت ولت

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 اندک‌سخنی در مورد نظریه لینت ولت می‌تواند مفید باشد. او در کتاب رساله‌ای در باب گونه شناسی 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.

در قیاس دقیق‌تری از تأویل و بوطیقا باید گفت تأویل در آثاری معین در پی بازگویی معناست؛ اما بوطیقا هدفش شناخت قوانین عامی است که ناظر بر خلق اثر ادبی است و یا به قولی به دنبال الگویی نظری و انتزاعی از قالب‌های ادبی (روایی) بالقوه است (لینت ولت،۱۳۹۰،۲۲۶). تودوروف دربارهٔ ارزش سلاح انتظار در روایت می‌گوید، «در هزارویک‌شب حکایت مساوی بازندگی و غیاب حکایت مرگ است». (تودوروف،۱۳۸۸، ۵۴).

پیش‌تر گفتیم تودوروف با الگویی پراپی 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.

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 متن روایی راوی صدایی است که سخن می‌گوید، مسئولیت کنش روایت بر دوش اوست و داستان را به‌عنوان امری واقعی تعریف می‌کند (مکاریکا، ۱۳۸۵، ۱۳۳).

۳- بررسی گونهٔ روایت در رمان «نخل‌های بی‌سر» بر اساس نظریهٔ ژپ لینت ولت

«گونهٔ روایتی زمانی کنشگر است که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی واقع نشود، بلکه درست برعکس بر یکی از کنشگران انجام می‌گیرد» (عباسی،۱۳۸۱:۸۵)

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).

گونهٔ روایت به‌کاررفته در این رمان بر اساس نظریه ژپ لینت ولت از نوع گونه روایت متن نگار از دنیای داستان ناهمسان است، زیرا مرکز نگاه خواننده بر راوی متمرکز می‌شود ونه بر

یکی از کنش گران و راوی به‌عنوان کنش گر در دنیای داستان حاضر نمی‌شود؛ یعنی راوی یکی از کنش گران نیست. اصطلاحاً در این رمان دوربین روایی فقط با بتول خانم یکی از شخصیت‌های داستان همراه نیست، بلکه با ناصر، پدر خانواده، شهناز، حسین و صالح نیز همراه است. در حقیقت خواننده اطلاعات داستانی خود را تنها همراه با ناصر یا بتول دریافت نمی‌کند، بلکه با کمک صالح یا شهناز نیز از دنیای داستان مطلع می‌گردد. درصحنه زیر ابتدا هرکجا که شخصیت داستانی بتول (مادر ناصر) حضور دارد خواننده می‌تواند صحنه‌های روایت را نیز ببیند وقتی بتول در خانه است خواننده تصویر خانه را دارد و هنوز تصویری از کوچه ندارد و به‌محض این‌که وارد کوچه می‌گردد خواننده با دنیای درون کوچه آشنا می‌شود، «زن کوتاه می‌آید وهمان طور که چمباتمه زده تنش را بار دیوار اتاق می‌کند و ذهنش را به ناصر می‌دهد. سرش را به چپ و راست می‌چرخاند. غم به چهره‌اش می‌دود و صورتش مثل پنجه‌ای که مشت کرده به هم گره می‌خورد... زن‌باز از جا کنده می‌شود و سراسیمه به کوچه می‌زند چشم‌هایش را از پشت عینک ریز می‌کند و تا ته فلکه مقبل را می‌کاود اما اثری از ناصر نیست ... ازته کوچه شبهی پیدا می‌شود و در دل زن بذر امید می‌کارد. چشم‌هایش را ریز تر می‌کند و قد و بالای سیاهی را ورانداز. سیاهی، زیر نور زردرنگ چراغ‌های کوچه که می‌رسد واضح‌تر می‌شود.» (فراست،۱۳۹۲: ۱۲ و ۱۳) با برگشتن زن به خانه مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده از این کنش گر خارج می‌شود و روی کنش گر دیگر سوار می‌شود. اصطلاحاً دوربین به همراه شخصیت دیگر داستان حرکت می‌کند، ابتدا با پدر، سپس ناصر و بعد با شهناز همراه می‌گردد. صحنه زیر که ادامه صفحات بالا است این تغییر جهت مرکز زاویه دید خواننده را نشان می‌دهد، «ناصر یک سرو گردن از مادر بلندتر است. هیکلش آغوش مادر را پرکرده است. بدنش سنگین است وپر؛ اما دست‌هایش بیش از روزهای دیگر می‌لرزد. ناصر میان دست‌های او اسیرشده است چند بار دست‌هایش را برای جدا کردن مادر از خود بالا می‌برد، اما دلش راضی نمی‌شود...» (همان: ۱۵)

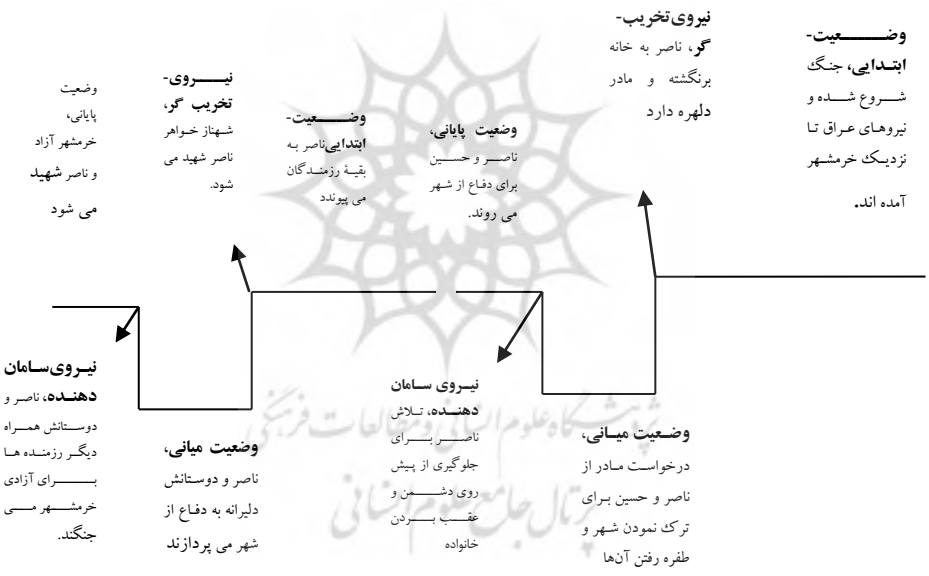
بنابراین روایت بر خط اسناد معنی پیدا می‌کند و به ظهور می‌رسد. این ادعای شاید جدید، روایت را ماهیتاً نوعی مطالعه می‌داند که در آن راوی به چینش گزاره‌های موازی پیش روی یک پدیده ازجمله جنگ می‌پردازد – آن‌هم نه به‌گونه‌ای تجویزی و دستوری که توصیفی-تحلیلی. (رک. جمشیدی،۱۳۸۷،۷۹-۶۸).

۳- ۱- آمیختگی پی‌رنگ و فضا در رمان نخل‌های بی‌سر

در رمان نخل‌های بی‌سر بین پی‌رنگ و فضای داستان ارتباط و همبستگی به چشم می‌خورد. «فضا و رنگ باحالت مسلط مجموعه‌ای که از صحنه، توصیف و گفت‌وگو آفریده می‌شود، سرکار دارد.» (میرصادقی،۱۳۸۰: ۵۳۱) در اولین پاراگراف داستان جو حاکم بر آن‌یک جو ناآرام و به‌هم‌ریخته ناشی از آغاز جنگ است که با دلهرهٔ درونی شخصیت بتول نشان داده‌شده است، «مادر با شنیدن خبر و دیدن مردمی که دست‌وپایشان را گم‌کرده‌اند، از آرام و قرار افتاده است. یک‌پا در خانه دارد و یک‌پا به کوچه؛ و وقتی یادش می‌آید که ناصر گفت کار امروزش سمت شلمچه است، دل‌شوره‌اش بیشتر می‌شود. به هر چیز و هر کس که برمی‌خورد تاب تحمل ندارد.» (فراست، ۱۳۹۲: ۱۱) این جو سرشار از دلهره و تشویش در سراسر داستان وجود دارد و در جایگاه نیروی تخریب‌گر پی‌رنگ به اوج می‌رسد. آنچه در این رمان باعث ایجاد دلهره و فضای نگران برای شخصیت‌ها شده ناشی از دو عامل درونی و بیرونی است. بدین‌صورت که عامل بیرونی (جنگ) باعث ایجاد دلهره و نگرانی درونی شخصیت‌ها شده و آن را در سیطرهٔ خود قرار داده است.

این حالت نگرانی و دل‌شوره در گفتار و رفتار شخصیت بتول، پدر خانواده، ناصر، صالح و ... دیده می‌شود. بتول در جایگاه شخصیت مادر نگران وضعیت ناصر است و ناصر و دیگر دوستانش نگران پیش روی دشمن به سمت خرمشهر. علاوه بر این ناصر نگرانی و دل‌شورهٔ دیگری نیز دارد و آن دور کردن پدر و مادر از منطقهٔ جنگ است، «چی بگم ننه، جنگ شروع‌شده، هر فکری دارین ها بکنین. اگر تو این دو روز طفره می‌رفتین و حاضر نمی شدین

برین خونل دایی، دیگه مجبورین. گفته باشم. هلی کوپترهاشون از دور دیده می شن، نیم ساعت به نیم ساعت یا خودشونه نشون می دن یا الکی شلیک می کنن.» (همان: ۱۶) آنچه در ساختار پی‌رنگ این رمان به شکل برجسته‌ای خودنمایی می‌کند، ارتباط بین فضای حاکم بر داستان و طرح آن است. این فضای دلهره نه‌تنها در جایگاه نیروی تخریب‌کننده بلکه در وضعیت میانی و نیروی سامان دهندهٔ رمان نیز دیده می‌شود. از طرف دیگر در ساختار این رمان با تعدد پی‌رنگ مواجهیم، یعنی رمان دارای دو پی‌رنگ به‌هم‌پیوسته است و وضعیت پایانی در پی‌رنگ اول، نقطهٔ آغازی برای پی‌رنگ دوم به‌حساب می‌آید. با آنچه دربارهٔ ساختار پی‌رنگ این رمان گفته شد، این‌گونه به ترسیم آن می‌پردازیم:



شکل (۱) ساختار پیرنگ در رمان نخل های بی سر

همانگونه که از ساختار پی‌رنگ رمان نیز برمی‌آید، فضای دلهره و نگرانی در سراسر رمان به چشم می‌خورد و فقط مختص به‌جایگاه نیروی تخریب‌کننده نیست. در اکثر داستان‌ها نیروی

تخریب‌گر در جایگاه نقطهٔ اوج قرار دارد و فضای دلهره نگرانی نیز فقط در این نقطه – برای مدتی کوتاه– به وجود آمده و پس از حل بحران فروکش می‌کند، اما در این رمان دو پی‌رنگ به‌هم‌پیوسته با دونیروی تخریب‌گر به چشم می‌خورد، عدم برگشت به‌موقع ناصر و شهادت شهناز به دست دژخیمان بعثی عراق. فضای دلهره و نگرانی در این دونقطه از رمان نسبت به بقیهٔ آن برجستگیِ بیشتری دارد و همان‌گونه که بیان شد، این حالت دلهره در سراسر رمان به چشم می‌خورد.

می‌توان دلیل همبستگی پی‌رنگ و فضا در این رمان را ناشی از شگرد «گره‌افکنی و سازمان‌بخشی به گره» در داستان دانست. نویسنده با ایجاد فضای جنگ‌زده و دلهرهٔ ناشی از آن به طرح گره‌هایی در داستان می‌پردازد و در ادامه هنوز گره اولیه حل‌نشده، گره‌ای دیگر می‌آفریند به‌طوری‌که این وضعیت هم شخصیت‌پردازی داستان را هنری نموده و هم در پیوستگی بیشتر فضا و طرح مؤثر افتاده است. در اینجا برای واکاوی بهتر این مبحث و همچنین پیام نهفته در کنش‌های شخصیت‌های رمان از الگوی ساختاری لباو و والتسکی کمک گرفته‌ایم تا با کاربست آن بر دیگر جنبه‌های ساختاری رمان واقف شویم. در ابتدا به معرفی این نظریه می‌پردازیم و در ادامه به بررسی ساختار رمان با تکیه‌بر این ایده خواهیم پرداخت.

۳- ۲- معرفی الگوی لباو و والتسکی (۱۹۶۷)

لباو و والتسکی با بررسی داستان‌های نقل‌شده توسط سخن‌گویان عادی زبان، ارتباط خواص صوری داستان و نقش‌هایشان را به دست آوردند و بامطالعهٔ پیشرفت فن‌های داستان از کودکان به افراد بالغ و همچنین تعداد این فن‌ها در بین افراد پایین و متوسط، به جداسازی عناصر داستان پرداختند. تحقیق آن‌ها بر اساس خواص الگوهای استفاده‌شده در داستان از سطح بند گرفته تا سطح داستان ساده و پیچیده است که ازلحاظ صوری به داستان توجه دارد. لباو و والتسکی با اتکا به فن‌های اصلی تجزیه‌وتحلیل زبان‌شناختی داستان مانند الف (جداسازی واحدهای ساختاری متفاوت؛ ب) توجه ویژه به خاص داستان، به بررسی ساختاری داستان‌ها پرداختند.

لباو و والتسکی در عین تحقیق دریافتند که چنانچه داستانی فقط دارای همین خصلت روایی باشد، معمولی و پیش‌پاافتاده است و به‌عنوان داستانی بی‌محتوا و بی‌ارزش تلقی می‌شود. معمولاً داستان دارای نقش دیگری است که این نقش با توجه به علاقهٔ شخصی و عکس‌العمل مخاطب در بافت اجتماعی مشخص می‌شود. بر اساس مطالب بالا می‌توان گفت که داستان دارای دو نقش است. ۱ (ارجاعی (referential)، عمل کرد داستان به‌عنوان وسیله‌ای برای تکرار تجربه به ترتیبی خاص از عباراتی است که تسلسل وقایع گذرا و زمانی تجربهٔ اصلی را به هم ربط می‌دهد.۲) ارزیابی (evaluative)، این نقش از تأکید کمتری برخوردار است، زیرا همیشه داستان با موقعیت رخداد آن ارتباط مناسبی داشته و بیشتر به‌عنوان وسیله‌ای برای استفاده‌کنندگان بشری به شمار آمده است. (لباو و والتسکی، ۱۹۶۷:۲۳)

۳- ۳- قالب گفتمانی داستان بر اساس الگوی لباو و والتسکی

شکل (۲) ساختار داستان بر اساس الگوی لباو و والتسکی

(تولان، ۱۳۸۶: ۲۲۶)

۳- ٤- تشریح عناصر الگوی لباو و والتسکی

مقدمهٔ هر داستان یکی از ویژگی‌های ساختاری آن است که سعی در معرفی شخصیت‌ها، مکان، زمان و موقعیت رفتاری شخصیت دارد، البته همه داستان‌ها ممکن است شامل این قسمت نباشند. مقدمهٔ هر داستان پیش از متن روایی آن می‌آید و شامل معرفی شخصیت‌ها و بعضاً نوعی براعت استهلال و فضاسازی اولیه در داستان است. در ساختار لباو و والتسکی مقدمه، چکیده نیز نامیده می‌شود. چکیده معمولاً با پایان داستان در این الگو ارتباط دارد. البته به‌طور واضح نمی‌توان گفت که منظور لباو و والتسکی از چکیده فقط مقدمهٔ داستان است زیرا بر اساس این الگو، مایکل تولان این‌گونه به تعریف چکیده می‌پردازد، «چکیده (abctract)، به‌طور خلاصه داستان دربارهٔ چیست؟» (تولان، ۱۳۸۶: ۲۶۵)

۳- ٥- روند (جهت نگری)

همان حرکت روایی داستان از آغاز به سمت گره‌افکنی و نقطهٔ اوج است. «جهت‌گیری، شرکت‌کنندگان و موقعیت‌ها، به‌خصوص موقعیت‌های زمانی و مکانی را در روایت مشخص می‌کند و معادل زمینه‌سازی داستانی (setting) است.» (همان:۲۷۰) درواقع روند یا جهت‌گیری حد فاصلهٔ بین شروع داستان تا گره‌افکنی را در برمی‌گیرد. مایکل تولان در ذیل جهت‌گیری در الگوی لباو و والتسکی می‌گوید، «جهت‌گیری، چه کسی؟ کی؟ و کجا؟» پس جهت‌گیری در این ساختار نقش عمده‌ای در تعیین زمان و مکان داستان دارد.

۳- ٦- گره و گره‌گشایی

قسمت اصلی داستان را در برمی‌گیرد که در آن معمولاً یک سری وقایع در برخورد شخصیت‌ها با یکدیگر به وجود می‌آید و این قسمت انگیزهٔ ادامهٔ داستان را جهت برطرف کردن اثرات ناخواسته گره در شخصیت به وجود می‌آورد. در الگوی ترسیمی مایکل تولان شکل (۲) گرهٔ داستان «کنش گره افکن» نامیده می‌شود و ذیل آن می‌آید «کنش گره افکن، ابتدا چه اتفاقی افتاد و پس‌ازآن چه اتفاقی افتاد؟» (تولان، ۱۳۸۶: ۲۶۶)

۳- ۷- ارزیابی (evaluation)

ازلحاظ ساختاری حدفاصلی که بین گره و گره‌گشایی است، قسمت ارزیابی را در برمی‌گیرد که نقش آن اهمیت دادن به قسمت‌های خاص و مدنظر گوینده است و در بیشتر داستان‌ها بخش ارزیابی با گره‌گشایی (نتیجه، راه‌حل) تداخل پیدا می‌کند. «ارزیابی شامل همهٔ ابزارهایی است که برای به اثبات رساندن و حفظ نکتهٔ اصلی داستان اهمیت بافتی، قابلیت بازگویی یا گزارش‌پذیری آن به کار می‌رود.» (همان: ۲۷۱) می‌توان گفت ارزیابی همان تنهٔ اصلی داستان است و قسمت عمدهٔ روایت را در برمی‌گیرد. ارزیابی تأکید نویسنده برای بیان پیام داستان را در برمی‌گیرد و تأکید آن به روش‌های زیر انجام می‌شود:

۱) بیان مستقیم
۲) واژه‌های تأکیدی
۳) توقف عمل به دو صورت
۴). قضاوت فردی سوم

از طریق بند های
تکرار

ارزیابی به‌عبارتی‌دیگر خط سیر اصلی داستان را در برمی‌گیرد و تا حدودی با پی‌رنگ داستان در ارتباط است. در همین زمینه مایکل تولان ذیل ارزیابی می‌گوید، «ارزیابی، خب حالا که چرا؟ چرا و چگونه این ماجرا جالب است؟» (همان: ۲۶۶) راه‌حل (گره‌گشایی) راه‌حل آن قسمتی از داستان است که بعد از ارزیابی می‌آید و نتیجه‌گیری داستان را در برمی‌گیرد و داستان به سرانجام خود می‌رسد.

۳- ۸- درس اخلاق

بسیاری از داستان‌ها با راه‌حل یا گره‌گشایی به پایان می‌رسند، اما برخی دارای قسمتی اضافه هستند که درس اخلاقی نامیده می‌شود.

۳- ۹- پایانه

آخرین قسمت داستان است و پس از گره‌گشایی یا درس اخلاقی (در برخی داستان‌ها) می‌آید. پایانه اتمام روایت را نشان می‌دهد. درست به همان صورت که چکیده آغاز روایت را اعلام می‌کند. به نظر می‌رسد در پایانه استفاده از دو ابزار کاملاً معمول است، یکی از آن‌ها اعلام صریح این نکته که خود داستان به پایان رسیده است. به‌طوری‌که اگر مخاطب در این زمان سؤال کند که «بعد چه اتفاقی افتاد؟» سؤالش بی‌معنی خواهد بود یا سردکننده زیرا سؤالش بیانگر آن است که او نکتهٔ اصلی روایت را درنیافته است. (همان: ۲۸۰) پس از پایان داستان نویسنده به دنیای واقعی برمی‌گردد و این کار با استفاده از یکی از شیوه‌های زیر انجام می‌شود: ۱) با استفاده از عناصر اشاره‌ای ۲) با دنبال کردن رخدادی که به زمان حال متصل است.

٤- بررسی ساختار رمان «نخل‌های بی‌سر» بر اساس الگوی لباو و والتسکی

در هر اثر داستانی با تکیه‌بر الگوی لباو و والتسکی بخش ابتدایی یا مقدمه معرفی شخصیت‌ها، فضا، مکان و زمان را در برمی‌گیرد. هنگامی‌که شروع به خواندن یک رمان یا داستان می‌کنیم، در همان صفحات اولیه یا حداقل تا اواسط آن با فضاسازی و دیگر عناصر آن آشنا می‌شویم. در رمان نخل‌های بی‌سر نیز با تکیه‌بر این الگو، در پارهٔ ابتدایی با مقدمهٔ داستان روبرو می‌شویم، نویسنده در مقدمه به معرفی شخصیت‌ها، زمان، مکان و فضای داستان می‌پردازد. پارهٔ آغازین در این رمان حول کنش‌های یک خانواده (پدر، مادر، حسین، ناصر، هاجر و شهناز) می‌گردد. درواقع شخصیت‌های این خانواده، کنشگران رمان هستند. مکان داستان، خرمشهر و زمان آن، هنگام جنگ تحمیلی عراق علیه ایران است. آنچه بیش از سایر عناصر در بخش مقدمهٔ این رمان خودنمایی می‌کند، «فضاسازی و جو حاکم بر رمان» است که با برجستگی خاصی ابتدا در کنش‌های مادر و سپس فرزندان نشان داده می‌شود.

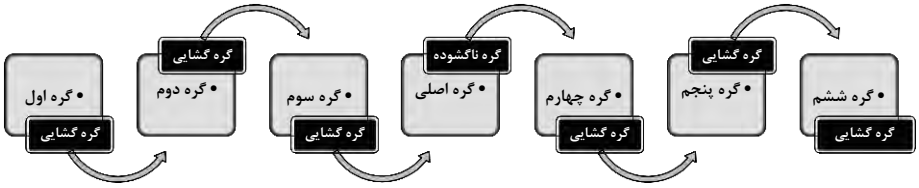
پس از مقدمه مرحلهٔ «روند» قرارگرفته است. روند در الگوی لباو و والتسکی همان فاصلهٔ بین شروع داستان تا گره‌افکنی را در برمی‌گیرد. در این رمان با تکیه‌بر الگوی لباو، یک گره اصلی و شش گره فرعی وجود دارد. گره اصلی رمان در مرکز آن قرارگرفته و دغدغهٔ اصلی

کنشگران است، «دشمن خرمشهر را اشغال نموده و ناصر و دوستانش در پی به دست آوردن سلاح و ابزار جنگی هستند تا جلوی پیش روی دشمن را بگیرند». همان‌گونه که ساختار پی‌رنگ رمان نیز نشان می‌دهد، رمان با گره‌افکنی آغاز می‌شود، «مادر با شنیدن خبر و دیدن مردمی که دست‌وپایشان را گم‌کرده‌اند، از آرام و قرار افتاده است. یک‌پا در خانه دارد و یک‌پا به کوچه؛ و وقتی یادش می‌آید که ناصر گفت کار امروزش سمت شلمچه است، دل‌شوره‌اش بیشتر می‌شود.» (فراست، ۱۳۹۲: ۱۱) نکتهٔ مهم دربارهٔ مرحلهٔ «روند» این رمان و در جایگاه گره‌افکنی آن، ایجاد گره و بازگشایی آن در همان قسمت از رمان است و این روند تا مرحلهٔ گره اصلی (اشغال خرمشهر توسط دشمن) ادامه می‌یابد، اما گره اصلی ناگشوده باقی می‌ماند و در انتهای رمان باز می‌شود (آزادی خرمشهر) این روند گره و گره‌گشایی پس‌ازآن تا انتهای رمان ادامه دارد.

به‌عنوان‌مثال گره ابتدایی رمان (دلشورهٔ مادر به دلیل برنگشتن ناصر)، در دو صفحه بعد گشوده می‌شود، «ناگهان صدای ماشینی پشت در حیاط از ناله می‌افتد، نگاه زن و مرد به هم گره می‌خورد و زن، ولنگار بیرون می‌پرد و لنگهٔ در حیاط را شترق به دیوار می‌کوبد. ناصر هنوز از ماشین بیرون نیامده که زن بغل باز می‌کند و او را به آغوش می‌کشد.» (همان: ۱۴) گره دوم رمان مربوط به اپیزود تلاش ناصر و شهناز برای برگرداندن پدر و مادر به عقب است، اما آن‌ها مقاومت کرده و حاضر نمی‌شوند خانهٔ خود را ترک کنند»، بغض گلوی شهناز را فشرده. تاکنون چند بار حرفش را به لب آورده است و دوباره فروداده. عاقبت دل به دریا می‌زند و به حرف می‌آید، «جنگ... جنگ شروع‌شده ننه. امروز بیست نفر را کشتن. حالا دیگه مجبورین از اینجا برین. ناصر راست می‌گفت. بهتره برین اون طرف شط، خونه دایی اینا... پدر لب به شکایت باز می‌کند، آخه مگه می شه؟» (همان: ۱۹) این گره نیز همانند گره اولیهٔ داستان در چند صفحه بعد با راضی شدن پدر و مادر برای رفتن به خانهٔ دایی گشوده می‌شود، «{کبری} سر در گم و بی میل هر تکهٔ اثاث را از گوشه‌ای بر می‌دارد و چنان روی

هم تلنبار می‌کند که انگار دیگر همان کبری خانم با سلیقه نیست.» (همان: ۲۴) این روند گره‌افکنی و بازگشایی تا آخر رمان ادامه می‌یابد.

شکل شمارهٔ (۳) ساختار گره‌افکنی و گره‌گشایی در این رمان را نشان می‌دهد:



شکل (۳) روند گره‌افکنی و گره‌گشایی در رمان نخل‌های بی‌سر

قسمت ارزیابی در الگوی لباو تنهٔ اصلی داستان را در برمی‌گیرد. بر این باوریم که در هر روایت همیشه یک کنش اصلی وجود دارد به‌طوری‌که قبل از تحلیل بخش ارزیابی، باید کنش اصلی را پیدا کنیم. کنش اصلیِ روایت معمولاً گره اصلی آن را نیز در برمی‌گیرد، به‌گونه‌ای که قسمت اعظم روایت و همچنین کنش‌های شخصیت‌ها بر محقق نمودن کنش اصلی (تنهٔ اصلی) استوار است. در رمان نخل‌های بی‌سر تنهٔ اصلی روایت (کنش اصلی) همان «تلاش کنشگران برای تهیهٔ سلاح و جلوگیری از پیش روی دشمن» است و تمام خرده روایت‌ها و گره‌های ایجادشده در داستان، حول محقق نمودن این کنش شکل‌گرفته است (ارزیابی). ارزیابی (همان‌گونه که الگوی لباو نیز نشان می‌دهد)، خط سیر اصلی روایت را در برمی‌گیرد و آنچه باعث قوام و پایداری این بخش از داستان می‌گردد، «ایجاد حس تعلیق و انتظار» در مخاطب است. جملهٔ «بعد چه خواهد شد؟» عامل اصلی و ستون بقای «روایت و داستان» بوده است. سلاحی که شهرزاد با استفاده از آن توانست هزارویک‌شب از مرگ فرار کند. او می‌دانست چگونه «تعلیق و انتظار» را به‌عنوان ابزاری کارآمد برای فرار از مرگ بکار برد.

تودوروف دربارهٔ ارزش سلاح انتظار در روایت می‌گوید، «در هزارویک‌شب حکایت مساوی با زندگی و غیاب حکایت مرگ است.» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۵۴) پس می‌توان گفت، «ارزیابی» با ایجاد تعلیق در روایت همراه است و به سؤال «چرا و چگونه؟» درروند بازگشایی گره اصلی داستان پاسخ می‌دهد. در رمان نخل‌های بی‌سر نویسنده دو سؤال در ذهن مخاطب ایجاد نموده است، «چرا شخصیت‌های رمان به دنبال سلاح هستند و چگونه آن را تهیه می‌کنند؟» مخاطب با دنبال نمودن روایت به دنبال جوابی برای این دو سؤال است و در قسمت «پایانهٔ رمان» به آن‌ها خواهد رسید.

۵- نتیجه‌گیری

بهترین پاسخی که در انتهای این پژوهش در برابر نتیجه‌گیری آن می‌توان به مخاطب ارائه کرد، بررسی فرضیه‌های ابتدایی نگارنده و صحیح یا ناصحیح بودن آن‌ها در انتهای پژوهش است. در ابتدای کار نگارنده بر اساس مطالعات روایت شناسی و ساختارگرایی خویش چندین فرضیه با تکیه‌بر الگوهای نوین ساختارگرایی دربارهٔ دستور زبان روایت در آثار داستانی دفاع مقدس مطرح نمود که در انتهای کار با توجه به سؤالاتی که در ذهن داشت به نتایج مطلوبی به شرح ذیل دست‌یافت. برای این داستان‌ها می‌توان یک الگوی مشابه ترسیم کرد، زیرا در تمام آن‌ها یک شی ارزشی (هدف نهایی) به نام عمل به تکلیف انسانی و دفاع از اسلام و وطن دیده می‌شود. براین اساس «فرستنده» همیشه یک شخصیت نیست بلکه گاه یک حس و نیروی درونی نیز نقش شخصیت را ایفا می‌کند. با تکیه‌بر این الگو 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 داستان‌های دفاع مقدس 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. بر این باوریم که در دستور زبان هر داستان یک مرحلهٔ عقد قرارداد بین کنشگران یا در درون خود کنشگر وجود دارد. هر داستان

دارای یک پی‌رنگ ساختاری است که بر اساس روایت شناسیِ ساختارگرا می‌توان به تبیین این ساختار و ساز و کاره‌ای 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 آن‌ها با رویکرد روایت شناسیِ ساختارگرا نشانگر تفاوت‌هایی به شرح زیر در دستور زبان ساختاری آن‌ها است.

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.

فهرست منابع

الف. کتاب‌ها

– آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). **روایت در فرهنگ عامه**، ترجمهٔ محمد رضا لیراوی، تهران: سروش

– اخوت، احمد. (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**. چاپ دوم. اصفهان: فردا.

– اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.

– انوشه، حسن. (۱۳۷۶). **فرهنگ نامهٔ ادب فارسی**. جلد دوم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

– پاینده، حسین. (۱۳۹۱). **داستان کوتاه در ایران**. چاپ اول. تهران: نیلوفر.

– پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). **روایت شناسی (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). **روایت شناسی درآمدی زبان شناختی– انتقادی**. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

– ریمون کنان، شلومیث. (۱۳۸۷). **روایت داستانی بوطیقای معاصر**. ترجمهٔ ابوالفضل حری. چاپ اول. تهران: نیلوفر.

– داد، سیما. (۱۳۸۳). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: مروارید.

علی، عباسی. (۱۳۹۳). **روایت شناسی کاربردی**، چاپ اول، دانشگاه شهید بهشتی تهران، تهران

- فراست، قاسمعلی. (۱۳۹۲). **نخل‌های بی‌سر**. تهران: امیرکبیر.

-کولی، میان. (۱۳۸۲). **رولان بارت**. ترجمهٔ خشایار دیهیمی. تهران: ماهی.

- لینت ولت، ژپ. (۱۳۹۰). **رساله‌ای در باب گونه شناسی روایت- نقطهٔ دید**. ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی. چاپ اول. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

لئونارد بیشاپ. (۱۳۸۳). **درس‌هایی درباره داستان‌نویسی**، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: انتشارات سوره مهر.

- میر صادقی، جمال. (۱۳۸۰). **عناصر داستان**. تهران: سخن.

-میر صادقی، جمال و میمنت، میر صادقی. (۱۳۷۷). **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی**. تهران: کتاب مهناز.

مارتین، والاس. (۱۳۸۶). **نظریه‌های روایت**، ترجمهٔ محمد شهبا، چ. دوم، تهران: هرمس.

- مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). **مجموعه مقالات روایت**. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.

مکاریکا، ایرماریما. (۱۳۸۵). **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، آگه، تهران

ب. مقالات

- حسام پور، سعید و دهقانیان، جواد. (۱۳۹۰). «**نگاهی ساختارگرایانه به داستان‌های کاووس**». بوستان ادب. دوره سوم. شماره ۲. صص ۱۲۲-۹۹

- جمشیدی، فرانک. (۱۳۸۷). «**گونه شناسی روایت‌های جنگ**»، فصلنامهٔ مطالعات ملی، سال نهم، شمارهٔ ۲.

- عباسی، علی. (۱۳۸۱). «**گونه‌های روایتی**». شناخت. (شمارهٔ ۳۳): ۷۴-۵۱.

-Genette, Gerard۱۹۸۰ .(). *Narrative Discourse*. Trans Jane Elewin.Oxford. Blackwell.

-Prince, Gerald. (۲۰۰۳). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln & London. University Of Nebraska Press.

-Rimmon- Kenan, Shlomith. (۱۹۸۹). *Narrative Fiction*. Second Editicn. London & New York. Routledge.

-Toolan,Michael J. (۲۰۰۱). *Narrative. A Critical Linguistic Intruduction*. London.Routledge.

references

a. Books

-Asaberger, Arthur. (۱۳۸۰). Narration in popular culture, translated by Mohammad Reza Liravi, Tehran: Soroush

-Brotherhood, Ahmad. (۱۳۷۱). Grammar of the story. second edition. Isfahan: Tomorrow.

-Scholes, Robert. (۱۳۷۹). An Introduction to Structuralism in Literature. Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Ad.

- Anousheh, Hassan. (۱۹۹۷). Dictionary of Persian Literature. Volume II. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.

-Payende, Hossein. (۱۳۹۱). Short story in Iran. First Edition. Tehran: Niloufar.

-Prince, Gerald. (۱۳۹۱). Narratology (form and function of narration). Translated by Mohammad Shahba. First Edition. Tehran: Minavi Kherad.

-Todorov, Tzutan. (۱۳۸۸). Poetry prose. Translated by Anoushirvan Ganjipour. Tehran: Ney Publishing.

-Tolan, Michael. (۲۰۰۷). Linguistic-critical income narratology. Translated by Fatemeh Alavi and Fatemeh Nemati. Tehran: Samat.

-Raymond Kennan, Shalomith. (۲۰۰۸). The storytelling of a contemporary poet. Translated by Abolfazl Hori. First Edition. Tehran: Niloofar.

-Dad, Sima. (۲۰۰۴). Dictionary of Literary Terms. Tehran: Morvarid.

Ali, Abbasi. (۲۰۱۴). Applied Narratology, First Edition, Shahid Beheshti University of Tehran, Tehran

-Frost, Qasem Ali. (۲۰۱۳). Bare palms. Tehran: Amir Kabir.

- Gypsy, middle. (۱۳۸۲). Roland Barthes. Translated by Khashayar Dihimi. Tehran: Fish.

-Lint Volt, Jep. (۱۳۹۰). A treatise on the typology of narrative-point of view. Translated by Ali Abbasi and Nusrat Hejazi. First Edition. Tehran: Scientific and cultural publications.

Leonard Bishop. (۲۰۰۴). Lessons on Fiction, translated by Mohsen Soleimani, Tehran: Surah Mehr Publications.

-Mir Sadeghi, Jamal. (۱۳۸۰). Story elements. Tehran: Sokhan.

-Mir Sadeghi, Jamal and Meymant, Mir Sadeghi. (۱۳۷۷). Glossary of the Art of Fiction. Tehran: Mahnaz Book.

Martin, Wallace. (۲۰۰۷). Theories of Narration, translated by Mohammad Shahba, Ch. Second, Tehran: Hermes.

-McQuillan, Martin. (۱۳۸۸). Collection of Narrative Articles. Translated by Fattah Mohammadi. Tehran: Wisdom menu.

Makarika, Irmarima. (۱۳۸۵). Encyclopedia of Literary Theories, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Agha, Tehran

B. articles

-Hesampour, Saeed and Dehghanian, Javad. (۱۳۹۰). "A structuralist look at Kavous's stories." Literature Park. Third period. Issue ۲. Pp. ۹۹-۱۲۲

-Jamshidi, Frank. (۲۰۰۸). "Typology of War Narratives", National Studies Quarterly, Year ۹, Issue .۲

-Abbasi, Ali. (۱۳۸۱). "Narrative types". cognition. (No. ۳۳): .۵۱-۷۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی