ادب پژوهی
شمارهٔ هفتم و هشتم
بهار و تابستان ۱۳۸۸
صفحات ۲۵-۷

واژگان کلیدی
☑ شازده احتجاب
☑ رمان
☑ راوی
☑ زاویهٔ دید
☑ گلشیری

بررسی تکنیک‌های روایی در رمان *شازده احتجاب* هوشنگ گلشیری

دکتر کاووس حسن‌لی*
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
زیبا قلاوندی**
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

در داستان‌نویسی مدرن بسیاری از شیوه‌های سنتی روایت از میان رفته و معمولاً صناعت داستان بیشتر از محتوای آن در کانون توجه قرار گرفته است. رمان کوتاه *شازده احتجاب* اثر هوشنگ گلشیری یکی از نخستین داستان‌های ایرانی است که در آن به «فرم» داستان و شیوه‌های روایت بیش از هر چیز دیگر تکیه شده است. از نکته‌های مهم این رمان، چرخش‌های به‌جا و به‌موقع زاویهٔ دید است. بررسی و تحلیل زاویهٔ دید و شیوه‌های روایی با دیدگاه‌های متفاوت از بحث‌های جدید نقد ادبی است که امروزه به عنوان شاخه‌ای مستقل و مهم در مباحث داستان‌نویسی به آن توجه می‌شود. گلشیری در این رمان از تکنیک‌های تک‌گویی درونی مستقیم روشن و تک‌گویی درونی غیرمستقیم به‌شایستگی استفاده کرده و جریان داستان را پیش برده است. این اثر از نظر روایت، رمانی منسجم و ساخت‌مند است که همهٔ بخش‌های آن به طور منظم و منطقی در جای خود قرار گرفته‌اند. روایت در این رمان به شیوهٔ رمان‌های جریان سیال ذهن است اما اغتشاش آن‌گونه از رمان‌ها ندارد.

نشانی پست الکترونیکی نویسندگان:
*Hasanli_adab@yahoo.com
**ziba.ghalavandi@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۹/۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۸۸/۲/۹

۱. مقدمه

رمان کوتاه *شازده احتجاب* نوشتهٔ هوشنگ گلشیری نخستین تجربهٔ جدی نگارش داستان به شیوهٔ جریان سیال ذهن در داستان‌نویسی فارسی است. با توجه به تکنیک خاص گلشیری در داستان‌نویسی و دوری از هرگونه تقلید صرف، این رمان شکل و فرم خاص خود را به دست آورده و در نتیجه با داستان‌های جریان سیال ذهن تفاوت‌هایی یافته است.

شازده احتجاب داستان اضمحلال و فرو پاشی خاندان قاجار است. شخصیت اصلی داستان یکی از شازده‌های عقیم این خاندان است. او در اتاقی که بوی نا می‌دهد و دیوارهایش پر از عکس‌های موریانه‌خوردهٔ اجداد و نیاکانش است، آرام‌آرام جان می‌دهد.

شازده احتجاب که گذشتهٔ او با نام خسرو شناخته می‌شود، در کنار پدربزرگ و در میان عمه‌ها، عموها و دبدبه‌ها و کبکبه‌هایشان بزرگ می‌شود. پدر بزرگ، یعنی همان شازدهٔ بزرگ، مردی بسیار مستبد و خون‌خوار است، مادرِ خود را می‌کشد، برادر نا تنی و زن و سه فرزند او را به چاه می‌اندازد و یکی از زنان خود را داغ می‌کند.

فخرالنساء، همسر شازده احتجاب، که دختر عمهٔ شازده است و خواهر زادهٔ شازدهٔ بزرگ، از خاندان مادری خود نفرت دارد. او پس از مرگ پدر و مادر بزرگ پدری خود به‌اجبارِ مادرش با شازده احتجاب ازدواج می‌کند، اما هرگز با او پیوندی مهرآمیز ندارد و پیوسته حکایت خون‌خواری‌های اجدادش را به رخ او می‌کشد.

شازده با فخری، کلفت فخرالنساء، ارتباطی پنهانی برقرارمی‌کند، اما موفق نمی‌شود حسادت فخرالنساء را برانگیزد و در پی آن محبت او را به دست آورد. به شراب و قمار روی می‌آورد و کم کم املاک پدری را از دست می‌دهد. فخرالنساء از بیماری سلِ موروثی می‌میرد و شازده احتجاب از فخری می‌خواهد که نقش او را بازی کند.

شخصیت دیگری که پیام‌آور مرگ برای شازده و خاندان اوست، «مراد» کالسکه‌چی است. او هر از مدتی خبر یکی از بستگان شازده را می‌آورد تا روزی هم نوبت خود شازده فرا می‌رسد «و یک شب شازده وقتی پیچیده بود توی کوچه در سایه‌روشن زیر درخت‌ها صندلی چرخدار را دیده بود و مراد را که همان‌طور پیر و

مچاله توی آن لم داده بود ...» (گلشیری،۱۳۸۰: ۷). «مراد گفت: شازده جون، شازده احتجاب عمرش را داد به شما. شازده پرسید: احتجاب؟» (گلشیری،۱۳۸۰: ۱۱۷). این‌گونه است که یک شب در حالی که فخری بزک کرده و منتظراست شازده او را صدا کند، شازده در اتاق نمور خود در میان عکس‌های موریانه خوردهٔ اجدادی جان می‌دهد.

هدف این نوشته بررسی نوع روایت در رمان کوتاه *شازده احتجاب* است. این مقاله در پی آن است تا با بررسی تکنیک‌های روایی داستان به این سؤال پاسخ دهد که آیا *شازده احتجاب* کاملاً به شیوهٔ جریان سیال ذهن نوشته شده است یا نه؟ اگر نه، برای روایت این رمان از کدام تکنیک‌های روایی استفاده شده است؟

پیش از بررسی روایی رمان یاد شده، توضیحی کوتاه دربارهٔ شیوهٔ جریان سیال ذهن و انواع تک‌گویی‌ها بایسته می‌نماید:

۲. تک‌گویی

«خودگویه»ی شخصیت از قرن هیجدهم در رمان‌نویسی مطرح شد، سپس در آستانهٔ قرن بیستم به «تک‌گویی درونی» و سپس «جریان سیال ذهن» تبدیل شد. مونولوگ از دو واژهٔ یونانیMono (تنها) و Logos (سخن) ساخته شده است که به معنی «با خود سخن‌گفتن یا تک‌گویی است» (فلکی،۱۳۸۲: ۴۲). در حقیقت، همان‌گونه که بسیاری از واژه‌ها و اصطلاحات ادبی تعریف جامع و مانعی ندارند، نظریه‌پردازان تعریف واحدی برای تک‌گویی و انواع آن نیز ارائه نکرده‌اند.

«تک‌گویی، گفتار خاموش یا بازگویی ذهن است؛ به این معنی که فکر یا خودگویهٔ شخصیت داستان نوشته یا اجرا می‌شود» (همان: ص۴۲).

تک‌گویی عمدتاً از زاویهٔ دید اول شخص یا من- راوی بیان می‌شود. البته به‌ندرت می‌تواند از زاویهٔ دید سوم شخص یا او- راوی بیان شود.

در داستان‌نویسی امروز، تک‌گویی بیشتر به عنوان تک‌گویی درونی مطرح می‌شود. در تک‌گویی درونی اندیشه‌ها و احساساتی که در ذهن شخصیت داستان جریان دارد، بدون اینکه به زبان آورده شود، از سوی راوی بازگفته می‌شود. راوی تنها افکار ذهن شخصیت داستان را انتقال می‌دهد و دخالتی در ذهن شخصیت ندارد. اساس تک‌گویی

درونی «تداعی معانی» است. (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۶۷) و همواره محرکی بیرونی یا درونی وجود دارد که انگیزهٔ یادآوری خاطره‌ها و تک‌گویی ذهنی شخصیت داستان می‌شود.

در یک تقسیم‌بندی کلی، تک‌گویی‌های درونی به سه دسته تقسیم می‌شوند:

الف- تک‌گویی درونی مستقیم

ب- تک‌گویی درونی غیرمستقیم

ج- شیوهٔ مختلط (دانای کل + انواع تک‌گویی‌ها)

در بیشتر موارد، تعریف‌های ارائه شده با هم آمیخته شده و به جای یکدیگر به کار رفته‌اند، تا جایی که جریان سیال ذهن به جای تک‌گویی درونی مستقیم روشن و یا برعکس به کار می‌رود.

۲-۱ تک‌گویی درونی مستقیم

منظور از تک‌گویی درونی مستقیم این است که ذهن شخصیت داستان در موقعیت اول شخص یا من- راوی قرار دارد و افکار وی با نقل قول مستقیم روایت می‌شود و مکتوب می‌گردد. در واقع گفت‌وگویی صورت نمی‌گیرد و راوی افکار شخصیت را مکتوب می‌کند. «معمولاً در این تک‌گویی شخصیت حضور کامل دارد؛ زیرا ذهن وی در حال فکر کردن به خاطره‌ها، تجربه‌ها، آرزوها و احساسات خود است. در نتیجه به شکل من، حضور و وجودش را اعلام می‌کند» (فلکی،۱۳۸۲: ۴۳).

تک‌گویی درونی خود به سه گونه تقسیم می‌شود:

۱-۱-۲ تک‌گویی درونی مستقیم روشن

در این شیوه از روایت، افکاری که از ذهن شخصیت داستان می‌گذرد، ساده و روشن است، به گونه‌ای که برای خواننده قابل فهم است. رابطهٔ علی و معلولی جمله‌ها در آن آشکار است. ذهن و زبان نسبتاً دارای انسجام هستند و در مجموع جست‌وجوی کمتری نیاز دارد تا خواننده موضوع و مقصود جمله‌ها را دریابد.

۲-۱-۲ تک‌گویی درونی مستقیم گنگ (ناروشن)

در این‌گونه از تک‌گویی، افکار و احساسات شخصیت به صورت گنگ و غیر منسجم بیان می‌شود. فهم و درک جمله‌ها و کشف رابطهٔ منطقی میان جمله‌ها برای خواننده دشوار است. این نوع تک‌گویی به جریان سیال ذهن یا سیلان ذهن معروف شده است.

همان‌گونه که گفته شد، معمولاً تک‌گویی درونی مستقیم روشن و گنگ را به جای یکدیگر به کار می‌برند. در حالی که با هم متفاوت‌اند. «دوریت کن جریان سیال ذهن را گفتار مستقیم گنگ می‌نامد» (فلکی،۱۳۸۲: ۴۴).

۳-۱-۲ جریان سیال ذهن(تک‌گویی درونی مستقیم گنگ یا ناروشن)

اصطلاح جریان سیال ذهن را نخستین بار «ویلیام جیمز» فیلسوف و روان‌شناس آمریکایی، (۱۸۴۲-۱۹۱۰م) در کتاب «اصول روان‌شناسی» (۱۸۹۰م) مطرح کرد. وی کوشید تا برخی مفاهیم مورد نظر و تجربه‌های ذهنی خود را به کمک آن شرح دهد (رضایی، ۱۳۸۰: ۳۲۰).

ویلیام جیمز ابتدا اصطلاحاتی مانند «سلسلهٔ فکر» و «رشتهٔ فکر» را ردّ کرد، زیرا معتقد بود که این دو عبارت مفهوم پیوستگی را به ذهن می‌رساند. در حالی که Stream در اصطلاح (The Stream of Consciousness)یا جریان سیال ذهن، در لغت به معنی رودخانه یا نهر است و در واقع استعاره‌ای است که از عنوان سیال ذهن مورد نظر است (ایدل ،۱۳۷۴: ۷۱).

در زبان فارسی، معمولاً اصطلاح (The Stream of Consciousness) به جریان سیال ذهن یا سیلان ذهن یا سیلان آگاهی ترجمه شده است. به نظر می‌رسد با توجه به تعاریف ارائه شده، برای این اصطلاح، جریان سیال ذهن از دو ترجمهٔ دیگر جامع‌تر باشد.

شیوهٔ جریان سیال ذهن به همت «ادوارد دو ژاردن» با رمان کوتاه «برگ‌های بو چیده شده‌اند» (۱۸۸۸) پدید آمد و بر بسیاری نویسندگان همچون «ویرجینیا وولف»و «ویلیام فاکنر» تأثیر نهاد، اما در نهایت «جیمز جویس» با بهره‌گیری از این شیوه نشان داد که «چگونه رمان‌نویسان جدی قرن بیستم باید احساس کنند که فراخوانده شده‌اند تا هنر خود را بیالایند و آن را در خدمت هشیاری سرگردان و بی سکان بشری در آورند» (آلوت، ۱۳۶۸: ۱۵۴).

در *اولیسیس* جیمز جویس که یکی از بهترین نمونه‌های این شیوه است، جریان سیال ذهن همواره ناگهانی آغاز می‌شود و ناگهانی نیز پایان می‌گیرد. خواننده ظاهراً احساس می‌کند که جمله‌ها پاره‌هایی بی ارتباط هستند و گمان می‌کند این جریان دور شدن از منطق زبان‌شناختی است. اما از طریق تداعی معانی می‌توان پی برد که شگردی کار آمد در شخصیت‌پردازی واقع‌گرایانه‌ی آن نهفته است (رضایی، ۱۳۸۰: ۳۲۰).

در شیوهٔ جریان سیال ذهن، احساسات و اندیشه‌ها بدون منطقِ روشن و قابل فهم در ذهن شخصیت داستان جریان می‌یابند. در این شیوه، تک‌گویی درونی شخصیت همان‌گونه که در ذهن جریان دارد، نوشته می‌شود. بر خلاف تک‌گویی روشن که نویسنده با دست‌کاری در ذهن شخصیت، درون او را می‌نویسد، راوی در شیوهٔ سیال ذهن بدون دخالت هرآنچه را که در ذهن شخصیت می‌گذرد روایت می‌کند. از همین رو معمولاً روایت نامنسجم و گنگ است.

«پرواز فکر به گونه‌ای است که خود آگاه و ناخودآگاه، زمان حال و گذشته و آینده، حوادث و خاطره‌ها و احساسات درهم می‌شوند و یافتن رابطه‌ها دشوار می‌گردد. در واقع، جریان سیال ذهن مجموعهٔ در هم و گسستهٔ تداعی‌ها، لحظه‌ها و عواطف است که در آن لایه‌های خودآگاه و ناخودآگاه از هم می‌گذرند» (فلکی،۱۳۸۲: ۴۶).

شیوهٔ جریان سیال ذهن بیش از آنکه به ملاحظات ساختاری، دارای هرگونه ارزش ذاتی باشد، از این لحاظ در خور امتیاز است که بیش از هر گونهٔ دیگری انعطاف‌پذیر است؛ در عین حال سبب شده است تا از رهگذر شیوه‌ای هنرمندانه، درک و بینش بسیار ژرف‌تری نسبت به حرکت‌های ذهن و عواطف، به درون جهان رمان‌نویسی رسوخ کند (آلوت، ۱۳۶۸: ۴۱۵).

در جریان سیال ذهن، نویسنده تمام احساس‌ها، تداعی‌ها و فکرهایی را که به‌طور اتفاقی در ذهن شخصیت داستان اتفاق می‌افتد، بدون توجه به تفاوت آنها در سطوح مختلف و بدون هیچ توضیح، تفسیر یا تحلیلی مکتوب می‌کند. در این شیوه، تداعی آزاد نقش اصلی را در بیان احساس و افکار ذهنی شخصیت بر عهده دارد.

۱-۳-۱-۲ زمان و جریان سیال ذهن

زمان، مهمترین خصیصهٔ رمان و مخصوصاً رمان‌های جریان سیال ذهن در عصر حاضر است. این عنصر یکی از عناصر تعیین‌کننده و انسجام‌بخش در هر اثر ادبی است، اما آنچه در این نوشته در کانون توجه است، «زمان» به مفهوم جدید آن یا به عبارتی مفهوم قرن بیستمی آن است که زمان حسی یا ذهنی هم نامیده می‌شود. زمان ذهنی یا زمان حسی با تیک تاک‌های ساعت مچی قابل سنجش نیست و جریان نامنظم خاطرات و رؤیاهاست. این زمان از هیچ نظمی پیروی نمی‌کند و گاهی یک ساعت در

ذهن یک شخصیت یک روز طول می‌کشد یا برعکس. گذشته و حال و آینده در این زمان غیر قابل تفکیک‌اند.

به گفتهٔ ایدل: این نوع از «زمان» یا به عبارتی زمان غیر ساعتی، نقش بسیار زیادی در شکل‌گیری رمان مدرن داشته است. زمان به این معنی، رشته‌ای از حوادث پشت سر هم نیست؛ بلکه جریان دائمی در ذهن انسان است که در آن وقایع گذشته در حرکتی سیال، مدام به زبان حال اندیشیده می‌شوند. همان‌گونه که «برگسون» نشان داد که تجربه، ما را دایماً به قالبی جدید در می‌آورد و آگاهی تداوم گذشته‌ای است نامحدود در زمان حالی زنده (ایدل، ۱۳۷۴: ۳۷).

این زمان مقیاس خاص خودش را دارد و با مقیاس‌های مکانیکی سنجیده نمی‌شود. گذشته و آینده هر دو در ذهن انسان در زمان حال غوطه‌ورند. «ژان پل سارتر» در مقالهٔ «زمان در نظر فاکنر» می‌گوید: «آنگاه آنچه می‌ماند و کشف می‌شود، زمان حال است» (سارتر، ۱۳۸۶: ۳۸۳). فاکنر در فصل دوم رمانِ *خشم و هیاهو*، از زبان «کونتین» آورده است: «پدرمان می‌گفت ساعت‌ها زمان را می‌کشند. می‌گفت زمان تا وقتی چرخه‌های کوچک با تق‌تق پیش می‌برندش، مرده است، زمان تنها وقتی زنده می‌شود که ساعت‌ها باز ایستد» (فاکنر، ۱۳۸۶: ۱۰۱).

نویسنده‌ای که با تکنیک جریان سیال ذهن می‌نویسد، رمان را براساس همین «زمان» می‌نویسد. به این دلیل بر خلاف زمان در رمان‌های سنتی، داستان بر خطی مستقیم ناشی از انطباق حوادث یا توالی زمان ساعتی جریان پیدا نمی‌کند. ناگفته نماند که هدف نویسنده در این نوع گزینشِ زمان، ابدا سرگرم کردن خواننده نیست، بلکه وضعیتی اجتناب‌ناپذیر است که از درک و فهم نویسنده نسبت به زمان و فلسفهٔ غالب بر اندیشه‌های وی نشأت می‌گیرد. و به عبارتی روشن‌تر، داستان او «باید» این‌گونه نوشته شود.

گفتهٔ سارتر مفهوم این وضعیت اجتناب ناپذیر را روشن‌تر می‌کند. سارتر می‌گوید: «خطاست که این نابهنجاری‌ها را بازی‌های بی‌موجبی برای هنرنمایی بشماریم؛ زیرا که صناعت داستان همواره بر دید فلسفی نویسنده دلالت می‌کند... و اگر صناعتی که

فاکنر به کار می‌بندد، در بادی امر، نفی زمان می‌نماید، بدین سبب است که ما مفهوم زمان را با توالی زمان مخلوط و مشتبه می‌کنیم» (همان: ۳۸۲).

در پایان به‌طور کلی می‌توان شش ویژگی را برای جریان سیال ذهن آثار فاکنر و رمان‌هایی که با این تکنیک نوشته می‌شوند بر شمرد:

۱- در تکنیک سیال ذهن، لایه‌های پیش از گفتار بر گفتارهای عقلانی برتری دارد و آنچه در ذهن شخصیت جریان دارد و هنوز به گفتار زبانی در نیامده است، نوشته می‌شود.

۲- در این شیوه، گذشته چنان با حال در آمیخته می‌شود و نامرتب و پاره‌پاره در ذهن شخصیت جریان دارد که خواننده نمی‌تواند به‌سرعت به کلیت آن پی ببرد.

۳- سوم شخص یا دانای کلی که گاهی در میان تک‌گویی‌ها شرکت می‌کند، به هیچ وجه در کیفیت و چگونگی گفت‌وگوهای ذهنی دخالت نمی‌کند؛ فقط گاهی در رفتار دیگر شخصیت‌ها و اتفاقات زمان حال دخالت می‌کند.

۴- گسست‌های زمانی که در جریان سیال ذهن پدید می‌آید با تفکر و تک‌گویی درونی شخصیت همخوانی دارد وگرنه، نوشته‌ها کاملاً هذیانی به نظر می‌رسد.

۵- در جریان سیال ذهن، «همزمانی» اتفاق می‌افتد ولی در قصه‌های معمولی با پدیدهٔ «در زمانی» مواجه‌ایم.

۶- در جریان سیال ذهن، فعل‌ها به واقعیت‌های ذهنی تعلق دارند نه واقعیت عینی. در نتیجه معمولاً با ضمیرهای شخصی معنی کامل می‌یابند. به همین سبب مقولهٔ زمان و به کارگیری درست و هنرمندانهٔ آن در این‌گونه رمان‌ها اهمیت قابل ملاحظه‌ای دارد.

۲-۲ تک‌گویی درونی غیرمستقیم

در تک‌گویی درونی غیر مستقیم، راوی، داستان را از زاویهٔ دید سوم شخص باز می‌گوید. بر خلاف تک‌گویی درونی مستقیم که جمله‌ها با نقل قول مستقیم و در نتیجه، از سوی اول شخص ارائه می‌شود، در این نوع تک‌گویی جمله‌ها با نقل قول غیر مستقیم و از ذهن سوم شخص بیان می‌گردد.

یادآوری می‌شود که این سوم شخص راوی کسی جز من راوی نیست که به جای آنکه در قالب «من»به شرح ماجرا بپردازد، از زاویهٔ دید «او» داستان را بازگو می‌کند.

در واقع، راوی ذهنش را از منِ دیگرِ خود ارائه می‌دهد. یعنی تک‌گویی درونی خود را در قالب «او» بیان می‌کند. «در این نوع تک‌گویی درونی جابه‌جایی زاویهٔ دید باعث پیچیدگی داستان و گاه بدفهمی آن می‌شود» (فلکی،۱۳۸۲: ۵۰). این مثال از *شازده احتجاب* نمونه‌ای روشن برای این نوع تک‌گویی است:

> شازده سرفه کرد و فخری کشو را کشید. اسباب آرایش خانمش را به هم زد. آینهٔ کوچک خانمش را برداشت، بازش کرد. یک طرفش، خانمش بود و شازده احتجاب. پهلوی هم ایستاده بودند. موهای شازده تنک بود و موهای خانم پرپشت و سیاه. شیشهٔ روی عکس را پاک کرد و خال خانمش را دید و حتی دوتا چین نازک کنار لب‌ها را و بعد چشم‌ها را که پشت شیشهٔ عینک تار می‌زد. وقتی خواستم عینکو بذارم چه الم‌شنگه‌ای راه انداخت. گفت: «من گفتم فخرالنساء باش، نگفتم که همهٔ اداهای اونو...» (گلشیری،۱۳۸۰: ۶۰ و ۶۱).

از «شازده سرفه کرد» تا «شیشهٔ عینک تار می‌زد» از زاویهٔ دید سوم شخص (او- راوی) روایت شده است. ولی همهٔ این گفتار در ذهن فخری می‌گذرد و نویسنده یا راوی دخالتی در آن ندارد؛ بلکه همان اول شخص است که در قالب سوم شخص بیان می‌شود. بلافاصله جملهٔ «وقتی خواستم عینکو بذارم چه الم‌شنگه‌ای راه انداخت» که ادامهٔ اندیشهٔ فخری است، در قالب من- روای ارائه می‌گردد یعنی از تک‌گویی درونی غیر مستقیم به تک‌گویی درونی مستقیم تغییر می‌یابد.

«در تک‌گویی درونی غیرمستقیم، از آنجا که داستان از زاویهٔ او- راوی- مطرح می‌شود و راوی وجودش را در قالب دیگری بیان می‌کند، به نظر می‌رسد که راوی وجود ندارد و خواننده همه چیز را از طریق بازتاب ذهن شخصیت- نه راوی- مشاهده می‌کند. به این دلیل، چنین شخصیتی بازتابنده[۲۰] نامیده می‌شود. حتی گاهی تشخیص صدای راوی از صدای شخصیت دشوار است. «روی پاسکال» چنین حالتی از تک‌گویی را « دو صدایی» یا «صدای دوگانه» می‌نامد. زیرا این نوع گزارش ذهنی می‌تواند آمیزه‌ای از صدای راوی و شخصیت باشد» (فلکی، ۱۳۸۲: ۵۴ و ۵۵).

۳-۲ شیوهٔ مختلط (دانای کل+ انواع تک‌گویی‌ها)

در این شیوه، در عین حال که تک‌گوییِ درونی (هر نوعش) برای بیان داستان به کار گرفته می‌شود، راوی نیز به عنوان دانای کل در لابه‌لای تک‌گویی‌ها حضور می‌یابد.

«آنچه در این شیوه تعیین کننده است، همین حضور راوی به عنوان دانای کل در میان تک‌گویی‌های درونی است» (فلکی، ۱۳۸۲: ۵۶).

۳. بررسی نوع روایت در شازده احتجاب

وجود زاویه‌دیدهای مختلف در رمان به تحرک، چندصدایی و پویایی رمان کمک می‌کند و این خود از ویژگی‌های بارز رمان *شازده احتجاب* است. البته « تغییرات به‌جا و به‌موقعِ زاویهٔ دید می‌تواند یک داستان را غنی و پرمایه ساخته به آن عمق ببخشد و یا به آن ظرافت و طرحی چندوجهی و هرمی شکل بدهد یا ممکن است داستان را مخدوش نماید و از هم بپاشد» (بارگاس،۱۳۸۲: ۸۳).

روایت *شازده احتجاب* با راوی دانای کل محدود به ذهن شازده آغازمی‌گردد:

«شازده توی همان صندلی راحتی‌اش فرورفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد» (گلشیری،۱۳۸۰: ۷).

اما چنانکه خواهیم دید، گلشیری به این زاویه دید وفادارنمی‌ماند و جابه‌جا در ذهن شخصیت‌ها رسوخ می‌کند و روایت را به آنها می سپارد. در این داستان، مدام با چرخش زاویهٔ دید روبه‌روییم. البته ورود و خروج راویِ دانای کل به ذهن شازده احتجاب و از ذهن شازده به ذهن فخری و دوباره سپردن روایت به راوی دانای کل در این رمان چنان با مهارت و هنرمندی انجام می‌شود که یک کل پیوسته و زیبا را می‌آفریند.

اولین چرخش زاویهٔ دید در صفحهٔ نهم رمان اتفاق می افتد: روایت از دانای کل به اول شخص مفرد یعنی شازده احتجاب تغییر می‌یابد. محرکِ تداعی ذهن شازده، آواز جیرجیرک‌هاست:

آواز جیرجیرک‌ها نخی بی‌انتها بود، کلافی سردرگم که در تمامی پهنهٔ شب ادامه داشت، شاید لای علف‌های هرز باغچه باشند،...گفتم:« فخری این پرده‌ها را کیپ بکش... (گلشیری،۱۳۸۰:۹)

در دو سطر بعد، دوباره راوی دانای کل روایت را در دست می‌گیرد. سپس در پاراگراف بعد، بدون اشاره به فعل روایت، با تغییر لحن راوی به نظر می‌رسد راوی اکنون شازده احتجاب است که فخرالنساء را به یاد می‌آورد: «دهان فخرالنساء چه

کوچک بود؛ آن قدر کوچک که وقتی می‌خندید، فقط چند دندان سفیدش پیدا می‌شد... (همان: ۱۰) و این روایت ادامه دارد تا آنجا که فعل«گفتم» آشکار می‌کند- همان‌گونه که به نظر رسیده بود- راوی شازده احتجاب است که داستان را از زاویهٔ دید اول شخص روایت می‌کند.

در صفحهٔ ۱۲، دوباره روایت به دانای کل محدود به ذهن شازده سپرده می‌شود: «شازده نگاه کرد، روی بدنهٔ ساغر یک زن برهنه بود، با موهای افشان...» سپس در صفحهٔ چهاردهم، چرخش زاویهٔ دید، روایت را به شازده می‌دهد و تا یک صفحه و نیم بعد، همچنان شازده احتجاب راوی است.« گفتم: خواهش می‌کنم، دست بردار. روز دوم نشده شروع کرده‌ای؟ کلاهِ خود را گذاشت روی سر من...». از آن پس تا صفحهٔ ۶۰ روایت به راوی دانای کل سپرده می‌شود که روایت را با زاویهٔ دید سوم شخص از ذهن شازده بیان می‌کند:

انگشت‌های سرد فخرالنساء گوشهای شازده احتجاب را لمس می‌کرد و انحنای گونه‌ها و چانه‌ها... (همان: ۱۵)

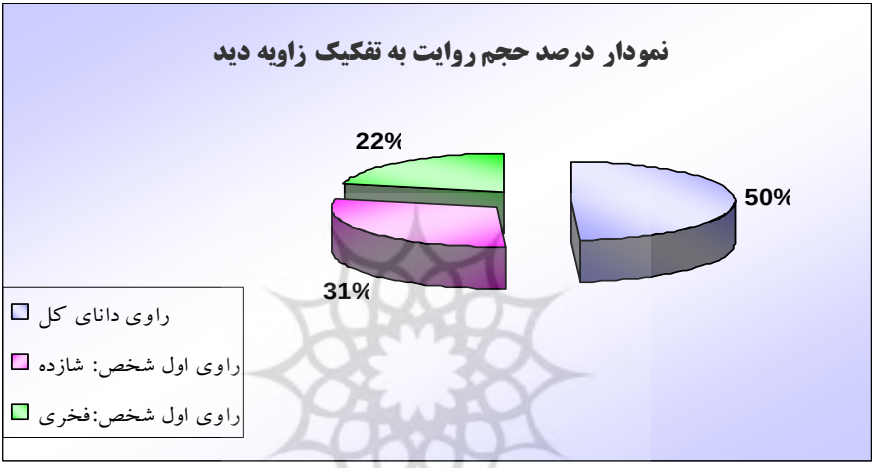
از صفحهٔ۶۱ تا ۸۵، روایت مرتب از زاویهٔ دید سوم شخص به اول شخص(فخری) و از فخری به زاویهٔ دید سوم شخص می‌چرخد که در این میان، سهم روایت اول شخص بیشتر است. از صفحهٔ ۸۵ تا ۱۱۵ راوی دانای کل و شازده احتجاب روایت را پیش می‌برند و در نهایت، از ص۱۱۶ تا ۱۱۸ را راوی دانای کل روایت می‌کند. تمام چرخش‌های زاویهٔ دید در جدولی به شکل زیر نشان داده شده است.

جدول تفکیک چرخش زاویهٔ دید در رمان شازده احتجاب

زاویهٔ دید سوم شخص	تعداد صفحه
صفحات ۷ تا ۱۰	۳
صفحات ۱۳ تا ۱۴	۱
صفحات نیمهٔ ۱۵ تا ۶۰	۴۴/۵
صفحات ۶۱ تا ۱۱۵ *	۴/۵
صفحات ۱۱۶ تا ۱۱۸	۱/۵
جمع	۵۴/۵

زاویهٔ دید اول شخص	تعداد صفحه
شازده: صفحات ۱۱ تا ۱۲	۲
شازده: صفحات ۱۴ تا نیمهٔ ۱۵	۱/۵
فخری: صفحات ۶۱ تا نیمهٔ ۸۵	۲۳/۵
شازده: صفحات نیمهٔ ۸۵ تا ۱۱۵	۲۹/۵
جمع	۵۶/۵
حجم کلی صفحات کتاب	۱۱۱

* در این صفحات، زاویهٔ دید هر چند خط یک بار میان سوم شخص و اول شخص چرخیده و حجم هرکدام جداگانه محاسبه شده است.



به‌طور کلی روایت *شازده احتجاب* به دو شیوهٔ تک‌گویی درونی مستقیم روشن و تک‌گویی درونی غیر مستقیم بیان شده است. با بررسی دقیق‌تر و با توجه به کل متن داستان خواهیم دید که بهترین شیوهٔ روایت همین تکنیکی است که گلشیری به کار گرفته است: «در *شازده احتجاب*، تک‌گویی درونی نسبتاً از انسجام برخوردار است و در آن منطق زبانی و زمانی نسبتاً رعایت می‌شود» (فلکی،۱۳۸۲: ۴۷).

در همان صفحه‌های نخستین داستان، راوی دانای کل و تک‌گویی شازده احتجاب برخی مسائل را که ممکن است به شیوهٔ رمان‌های سیال ذهن پنهان بماند، برای خواننده آشکار می‌کند. برای نمونه، این جمله‌ها تا حدود زیادی معرف شخصیت فخری و فخرالنساء است و خوانندهٔ تیزبین در همان نگاه اول درمی‌یابد که فخری به جای فخرالنساء برای شازده ایفای نقش می‌کند:

تا فخری بلند شود و لچکش را روی سرش بیندازد، پیش‌بندش را ببندد و میز را بچیند و وقتی شازده دستش را شست و خشک کرد و داد زد فخرالنساء! لچک را توی جیب پیشبند فخری بگذارد، پیراهنش را عوض کند، روبه‌روی آینه بنشیند و تندتند صورتش را بزک کند و برود توی اتاق غذا خوری روبه‌روی شازده بنشیند، شامش را بخورد و شازده که رفت بالا، فخری ظرف‌ها را جمع کند و بشوید و فخرالنساء خودش را بزک

کند و برود توی اتاق خواب تا شازده نیمه‌های شب پیدایش شود و آهسته بگوید: خوابی فخرالنساء؟ (گلشیری،۱۳۸۰: ۸ و ۹).

پس از آن نیز همان‌گونه که گفته شد، از صفحهٔ ۱۵ تا ۶۰ راوی دانای کل با زاویهٔ دید سوم شخص محدود به ذهن شازده احتجاب، داستان را بدون پیچیدگی روایت می‌کند. همه‌جا جمله‌ها ساختار منطقی و منظم دارند. راوی ماجراها را منظم نقل می‌کند. تک‌گویی‌های شازده نیز چیزی جز یادآوری خاطرات نیست که منظم به ذهن می‌آیند. پیوستگی جمله‌های زیر تنها یکی از آن نمونه‌هاست:

و تو پدرسوخته، بیرونش کردی تا برود این طرف و آن طرف بنشیند و بگوید شازدهٔ بزرگ، که من، چه کارها که نکردم، که چه‌طور با دست خودم مادر سلیطه‌ام را کشتم، که من رفتم در خانهٔ حجةالاسلام و کهف‌المؤمنین و المؤمنات و به نوکرهای آقا گفتم: بگویید بیاید بیرون ... (همان: ۲۱)

ولی گاهی چرخش‌های بیش از اندازهٔ زاویهٔ دید و راوی متن را مغشوش می‌کند. به‌طور مثال در طول سه صفحه- از صفحهٔ ۱۷ تا ۲۰ چند ماجرای مهم از ذهن شازده می‌گذرد؛ «اگر چشم گنجشکی را دربیاورند تا کجا می‌تواند بپرد؟» (همان: ۱۷). یادآوری اینکه جد کبیر برای سرگرمی چشم گنجشک‌ها را در می‌آورده است. سپس پدربزرگ از قاب عکس بیرون می‌آید و می‌خواهد روی صندلی بنشیند، ولی شازده صندلی را به همراه اموال دیگری به یک یهودی فروخته است. بلافاصله ذهن شازده به یاد یهودی می‌افتد و با او بگو مگو می‌کند، سپس می‌خواهد ماجرا را برای پدربزرگ توجیه کند که پدربزرگ اجازه نمی‌دهد و داد می‌زند: «تو حتی از سر این یکی هم نگذشتی؟» (همان: ۱۹). بعد ازآن شازده احتجاب مراد کالسکه‌چی را به یاد می‌آورد که از اسب می‌افتد و افلیج می‌شود. «جابه‌جا شدن مکرر صحنه‌ها در ذهن شازده احتجاب بدون توالی و ترتیب زمانی و درآمیختن این جابه‌جایی‌ها با فرایندهای هنی غیر عادی و پیچیدهٔ او موجب شده است، رمان شازده احتجاب آشفته به نظر برسد. باید گفت این آشفتگی ظاهری نتیجهٔ استفادهٔ گلشیری از تکنیک‌های متفاوت و گنجاندن آنها به صورت متراکم در فضایی محدود است که در غیاب شگردهای مربوط به نشانه‌گذاری و استفاده از امکانات حروف مختلف چاپی، بیشتر خوانندگان را سر در گم و آشفته می‌سازد (بیات،۱۳۸۷: ۲۳۲).

با توجه به توضیحی که پیش از این در پیوند با تک‌گویی درونی غیر مستقیم آورده شد، از صفحهٔ ۶۱ تا ۸۵ اگر همهٔ ضمیرهای سوم شخص (دانای کل) را در تک‌گویی‌های فخری تبدیل به اول شخص کنیم، نه تنها هیچ پیچیدگی در گفته‌های فخری نیست، بلکه بسیار روشن و دریافتنی است. خواننده می‌داند که فخری در حال یاد آوری خاطراتی است که در گذشته اتفاق افتاده است و اکنون مدام ذهن فخری را به خود مشغول می‌دارد. در واقع من-راوی مدام جای خود را به او-راوی می‌دهد.

هرجا که مربوط به زمان حال است، از زاویهٔ دید سوم شخص و هرجا که مربوط به زمان گذشته است از زاویهٔ دید اول شخص، یعنی فخری، بیان می شود. در حالی که با اندکی درنگ دریافته می‌شود که او-راوی مدام از زبان من-راوی سخن می‌گوید. «یکی از عللی که باعث پیچیدگی *شازده احتجاب* و برخی از داستان‌های دیگر گلشیری می‌شود، به‌کارگیری همین شیوه است که گاه مشخص نیست کدام شخصیت سخن می‌گوید و یا اینکه روشن نیست، داستان کجا از سوی شخصیت بیان می‌شود و کجا توسط راوی» (فلکی،۱۳۸۲: ۵۴). اما اگر دانسته شود که اکثر این پراکندگی‌ها تک‌گویی درونی غیر مستقیم است، فهم داستان‌های گلشیری ساده‌تر می‌شود. به نظر می‌رسد تمام تک‌گویی‌های فخری از صفحهٔ ۶۱ تا ۸۵ به شیوهٔ تک‌گویی درونی غیرمستقیم بیان شده است. کاربرد این تکنیک در تک‌گویی‌های فخری ضروری به نظر می‌رسد. می‌دانیم که شازده احتجاب که در زمان زنده بودن فخرالنساء محبتی از وی ندیده است، پس از مرگش حتی در حضور جنازهٔ او با فخری همبستر می‌شود. از آن پس نیز از فخری می‌خواهد که کاملاً خود را به هیأت فخرالنساء دربیاورد؛ مدام لباس‌های تور سفید فخرالنساء را بپوشد؛ شراب بخورد و حتی خالی مصنوعی گوشهٔ لبش بگذارد تا یکسره شبیه فخرالنساء شود. فخری نقش فخرالنساء را بازی کند. فخری باید هر لحظه باید منتظر باشد تا شازده صدا بزند:

> فخری! تا فخری بلند شود و لچکش را روی سرش بیندازد، پیش‌بندش را ببندد و میز را بچیند و وقتی شازده دستش را شست و خشک کرد و داد زد فخرالنساء! لچک را توی جیب پیشبند فخری بگذارد، پیراهنش را عوض کند، رو به روی آینه بنشیند و تندتند صورتش را بزک کند و برود توی اتاق غذاخوری روبه‌روی شازده بنشیند، شامش را بخورد و شازده که رفت بالا، فخری ظرف‌ها را جمع کند و بشوید، و فخرالنساء خودش را

بزک کند و برود توی اتاق خواب تا شازده نیمه‌های شب پیدایش شود و آهسته بگوید: خوابی فخرالنساء؟ (گلشیری،:۸۱۳۸۰ و ۹)

در زمان حال، فخری جای خودش نیست؛ پس، از نگاه فخرالنساء می‌بیند و فخری برایش فردی است که در باره‌اش سخن می‌گوید. در حالی که وقتی به گذشته بر می‌گردد خود فخری می شود و از زبان خودش سخن می‌گوید: «می‌گه: فخرالنساء این حرفا از تو قبیحه. من که فخرالنساء نیستم؛ من فخری‌ام» (همان:۶۲). فخری وجود خود را با بازی کردنِ نقش فخرالنساء برای شازده احتجاب از دست داده است. دو نمونهٔ زیر به‌گونه‌ای آشکار این ادعا را اثبات اثبات می‌کند: «پس اقلا یکی را بیاورد که با من همزبان باشد، اگر فخری بودش...»(همان: ۷۲). این جمله از زبان فخری است و دیگر:«آن وقت من و فخری، نه، من و فخرالنساء، دو تا زن تنها، صبح تا شب توی این خانه با این دیوارها» (همان: ۷۸).

در این تک‌گویی، فخری خود را کاملاً از یاد برده و به‌گونه‌ای حرف می‌زند که انگار فخری کس دیگری است. فخری مدام در تضاد شخصیت خود با شخصیتی که نقش آن را بازی می‌کند قرار دارد:

نشستم روبه‌روی آینه، توی آینه هنوز فخری بود که گریه می‌کرد، اسباب آرایش خانم روی میز بود، جلو آینه موهایم را شانه زدم، بعد خال را گذاشتم...خانم توی آینه نبود. فخری بود.گریه نمی‌کرد. کاش سرفه می‌کردم، مثل خانمم (همان: ۸۴).

پس چرخش زاویهٔ دید دقیقاً متناسب با چرخش شخصیت فخری در ذهن و حرکات اوست و همان‌طور که پیشتر گفته شد اگر گاهی سخنانی از زاویهٔ دید سوم شخص بیان می‌شود، در واقع خود فخری است که سخن می‌گوید، با این تفاوت که خود را در قالب یک «شخص سوم» می‌بیند. نمونهٔ زیر این تکنیک را آشکار می‌کند:

دستبندها را برداشت و یکی‌یکی دستش کرد: هنوز تنگه. این انگشت‌ها! انگشت‌های خانم کشیده و سفید بودند. ناخن‌هایش...آخر وقتی آدم از صبح تا شب با این همه ظرف... برق دستبندها را توی آینه نگاه کرد و فضای کنار بخاری را که فخری هنوز آنجا، پشت سر خانمش، ایستاده بود: شازده توی تاریکی ایستاده بود. داشت دست‌های سردش را به تن برهنهٔ فخری می‌کشید. آهسته‌آهسته رفتم نزدیکش. دستم را گذاشتم روی شانه‌اش، گفتم: شازده، قباحت دارد، پس اقلاً مثل جد کبیرت عقدش کن. شازده

برنگشت، داشت گردن فخری را می‌بوسید. دستش را دور کمر من، دور کمر فخری، حلقه کرده بود. گفت: من که بچه‌ام نمی‌شود، فخرالنساء. گفتم: پس اقلاً ببرش روی تخت، اینجا که نمی‌شود. شازده گفت: باشد، تو یک کم حوصله داشته باش. از اتاق آمدم بیرون. هنوز آن گوشه، توی تاریکی به هم پیچیده بودند (گلشیری، ۱۳۸۰: ۶۹).

اینک برای روشن‌تر شدن مقصود، فعل‌ها- آن‌گونه که می‌توانستند باشند- در جمله‌ها بازنویسی می‌شوند:

دستبندها را برداشت (برداشتم) و یکی‌یکی دستش کرد (دستم کردم): هنوز تنگه. این انگشتها! انگشتهای خانم کشیده و سفید بودند. ناخن‌هایش...آخر وقتی آدم از صبح تا شب با این همه ظرف... برق دستبندها را توی آینه نگاه کرد (کردم) و فضای کنار بخاری را که فخری (من) هنوز آنجا پشت سر خانمش (خانمم)، ایستاده بود (بودم): شازده توی تاریکی ایستاده بود، داشت دست‌های سردش را به تن برهنهٔ فخری (من) می‌کشید. آهسته‌آهسته رفتم نزدیکش. دستم را گذاشتم روی شانه‌اش، گفتم: «شازده، قباحت دارد، پس اقلاً مثل جد کبیرت عقدش کن». شازده برنگشت، داشت گردن فخری (من)را می‌بوسید. دستش را دور کمر من، دور کمر فخری، حلقه کرده بود، گفت: «من که بچه‌ام نمی‌شود، فخرالنساء» گفتم: «پس اقلاً ببرش (مرا ببر) روی تخت، اینجا که نمی‌شود». شازده گفت:« باشد، تو یک کم حوصله داشته باش». از اتاق آمدم بیرون. هنوز آن گوشه، توی تاریکی به هم پیچیده بودند.

از صفحهٔ ۱۱تا ۱۲ و ۱۴ تا نیمهٔ ۱۵ و نیز از ۸۵ تا ۱۱۵ یعنی جمعاً سی و دو صفحه و نیم که تک‌گویی‌های شازده احتجاب است، چیزی جز یادآوری خاطرات نیست که همهٔ یادآوری‌ها ساختاری منطقی دارند و در واقع، تک‌گویی‌های شازده احتجاب، تک‌گویی درونی مستقیم روشن است. نمونه‌های زیر این معنی را بهتر نشان می‌دهد. در این قسمت شازده نه تنها کاملاً واقف به گفته‌های خویش است، بلکه دلایل منطقی را در ذهن خود برای بیرون کردن پدر فخری مرور می‌کند:

حیدرعلی توی خانهٔ خودم باز زن گرفت. چه آدم سمجی بود! آمده بود که من و دخترم با همیم. هر کس دخترم را خواست باید من را هم بخواهد». انداختمش بیرون. نمی‌شد اگر راهش می‌دادم وقتی فخری آن ریش توپی سپید و قد کوتاه و دست‌های پیر پدرش را می‌دید می‌فهمید که فخری است، فخرالنساء نیست. خوب کاری کردم. تا دو سال بعد هم زنده بود. پولش می‌دادم. گفت: اگر فخری را عقد نکنی می‌روم عارض می‌شوم. گفتم:

برو هر غلطی می‌خواهی بکن. پولش دادم. هر ماه مقرری‌اش را سر موعد می‌رساندم... (همان: ۹۳)

در نمونهٔ زیر، شازده در حال یادآوری خاطرات فخرالنساء است:

گفت: «خسرو خان سرخ شده‌ای؟ خیلی عجیب است! توی این خانه و میان این‌همه عترت و عصمت. آن‌هم تو با این قد و شمایل! حتماً...» از کجا می‌دانست؟ با منیره خاتون که فقط... پدربزرگ گفت: بازی می‌کردی؟ دو زانو روی تختش نشسته بود...» (همان: ۹۵)

سپس شازده این تک‌گویی را ادامه می‌دهد ولی کاملاً واقف است که از قبل به فخرالنساء می‌اندیشیده است و از خودش می‌پرسد: «چرا به منیره‌خاتون رسیدم؟» (همان: ۹۷).

۴. نتیجه‌گیری

شازده احتجاب رمانی منسجم و ساختمند است که تمامی بخش‌های آن به‌طور منظم و منطقی در جای خود قرار گرفته‌اند. هرچند به گفتهٔ خود گلشیری: «تحریر اول *شازده احتجاب* چند صفحه بیشتر نبود: آدمی که نشسته بود و سرفه می‌کرد و خاطراتی یادش می‌آمد و دست آخر آن شب باید می‌مرد» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۱۵). اما شاید به دلیل اعتقاد گلشیری بر ضرورت توجه به طرح داستانی با چارچوبی کاملاً اندیشیده، این اثر بیش از دیگر داستان‌های سیال ذهن از طرحی منسجم برخوردار شده است (بیات، ۱۳۸۷: ۲۴۲).

گلشیری معتقد است: «عامل اصلی در هر واقعه نه خود واقعه که راوی یا حداقل منظری است که از آن به واقعه می‌نگریم» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۳۰). در رمان *شازده احتجاب*، همواره گلشیری سعی کرده تا آنجا که می‌تواند نقش نویسنده را در داستان کم‌رنگ کند و تحلیل را به عهدهٔ خواننده بگذارد تا از طریق تک‌گویی‌های درونی شخصیت‌ها و ذهنیات آنها به داوری بنشیند. «منظری که گلشیری از آن به رابطهٔ خواننده و داستان می‌نگرد، بیشتر به رویارویی مخاطب اثر با روایت‌های متعدد و موازی از رخدادی واحد معطوف است، نه ارائهٔ ذهنیات شخصیتی واحد در فضایی حاکی از ابهام و تردید و عدم قطعیت» (بیات،۱۳۸۷: ۲۳۹). ولی با بررسی دقیق این رمان دریافته می‌شود که در صفحات زیادی از این اثر راوی دانای کل حضور دارد و

هرجا که راوی دانای کل حاضر نیست، از تک‌گویی مستقیم روشن استفاده شده است. این پدیده امکان دخالت کامل را از خواننده سلب می‌کند. بررسی دقیق روایت در این اثر نشان می‌دهد که هرجا تک‌گویی‌ها کارآمد نبوده است، دانای کل روایت داستان را بر عهده گرفته است.

سخن آخر اینکه روایت در این رمان به شیوهٔ رمان‌های جریان سیال ذهن است، اما اغتشاش و بی‌نظمی رمان‌های جریان سیال ذهن را ندارد.

پی‌نوشت‌ها

1- Monologue
2- Interior monologue
3- Stream of consciousness
4- Association of ideas
5- Indirect Interior monologue
6- Free indirect style speech
7-Mixtuer method
8-Clear Indirect Interior monologue
9- Unclear Indirect Interior monologue
10- Doriet chon?
11- William James
12- Principles of psychology
13- Chain of thought
14-Train of thought
15- Edward Do Jurden
16- Lourels Have Been cut
17- Virginia Wolf
18- William Faulkner
19- James Joyce
20- Ulysses
21- Pre speech levels
22- Rational Verbalization
23- Synchronicity

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آلوت، میریام(۱۳۶۸) *رمان به روایت رمان‌نویسان*. ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس، تهران: نشر مرکز.

ایدل، لئون(۱۳۷۴) *قصهٔ روان‌شناختی نو*، ترجمهٔ ناهید سرمد، تهران: شباویز.

بارگاس یوسا، ماریا(۱۳۸۶) *عیش مدام (فلوبر و مادام بواری)*، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: نیلوفر.

بیات، حسین(۱۳۸۷) *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، تهران: علمی فرهنگی.

رضایی، عربعلی(۱۳۸۲) *واژگان توصیفی ادبیات*، (انگلیسی- فارسی)، تهران: فرهنگ معاصر.

سارتر، ژان پل(۱۳۶۹) *«زمان در نظر فاکنر»*، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، *خشم و هیاهو*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

فاکنر، ویلیام (۱۳۶۹) *خشم و هیاهو*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

فلکی، محمود (۱۳۸۲) *روایت داستان (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی)* ، تهران: بازتاب‌نگار.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰) *شازده احتجاب*، تهران: نیلوفر.

ـــــــــــــ (۱۳۸۰) *«شازده احتجاب از زبان گلشیری»*، همراه با شازده احتجاب، گردآوردهٔ فرزانه طاهری و عبدالعلی عظیمی، تهران: نشر دیگر.

میرصادقی، جمال، میرصادقی، میمنت (۱۳۷۷) *واژه‌نامهٔ هنر داستان نویسی*، تهران: کتاب مهناز.

مندنی‌پور، شهریار(۱۳۸۰) *کتاب ارواح شهرزاد (سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نویسی)*، تهران: ققنوس.