قصه گو کیست؟

نوشته: ژان مولینو و رافائل لافای- مولینو
ترجمه: شهروز خنجری
دانشجوی دکترای ادبیات فارسی دانشگاه تهران

از دید من، مسئله غامض سبک با قاعده‌بندی حل نمی‌شود، بلکه حل کردن آن منوط است به توان نگارنده در باور دادن گفته‌هایش به مخاطب.

ادوارد مورگان فارستر[1]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در آغاز سده نوزدهم، یک بانوی منتقد انگلیسی، آنا لائتیتیا باربولد، به وجود سه شیوه در هدایت یک روایت قائل شد، چیزی که می‌توانیم آن را وضعیت‌های روایی[2] بنامیم[3]. نخستین آنها فن «حماسی»[4] است که در آن، «نویسنده، خود، قصه تمام وقایع را بیان می‌کند. این فنی است که سروانتس[5] در دن کیشوت[6] و فیلدینگ[7] در تام جونز[8] به کار گرفته‌اند. این، رایج‌ترین شیوه است. چنین به نظر می‌رسد که مؤلف، به مانند فرشته الهام[9]، از همه چیز آگاه باشد». فن دوم «خاطره»نگاری است که در آن، «قهرمان رویدادها قصه ویژه خویش را به نقل می‌نشیند».[10] بدین دو فن که امروز نیز همچنان به طور طبیعی بدان‌ها می‌اندیشیم، خانم باربولد عضو سومی نیز می‌افزاید: رمان نامه‌نگارانه[11] که جلوه‌گاه

رسائل مبادله شده بین شخصیت‌های داستان است. از دید وی که ویراستار نامه‌های ریچاردسون[۱۲] بوده است، این شیوه رضایت‌بخش‌ترین است: «این روش به خوبی می‌تواند جامع مزایای دو روش پیشین باشد: «می‌تواند بازآفریننده احساسات آن لحظه‌ای باشد که نگارندگان نامه‌ها تجربه کرده‌اند، و اگر قلم مؤلف توانا باشد که به چند شیوه بنویسد، به او امکان می‌دهد تا تنوعی دل‌پذیر در سبک ایجاد کند، و از کلیت اثر چیزی نمایشنامه‌گون برمی‌آورد، چرا که شخصیت‌ها همه از زبان خویش و با نام خود سخن می‌گویند».[۱۳] کتاب باربولد سندی بنیادین است برای درک وضع فنون روایی در لحظه‌ای که سرآغاز قرن شکوهمند رمان می‌خواست شد.

در طول نیمه دوم از سده نوزدهم، رمان نامه‌نگارانه کم و بیش به تمامی حذف شد و تنها در یک سو خاطرات حاضر ماند و در سوی دیگر «داستان حماسی» (به روایت سوم شخص) که در آن، راوی نگاهی «همه‌چیز داننده»[۱۴] دارد. این راوی که اغلب آن را با الاهه جهان‌آفرین[۱۵] قیاس می‌گیرند و خود میراث نقالی شفاهی است، خویشتن را محق می‌داند که بی‌پرده در متن داستان وارد شود. به همین ترتیب است که راوی صومعه پارم[۱۶] (نوشته استاندال[۱۷]) برای «مدیریت» ظهور می‌یابد، بدین معنا که بر مسیر و ساختمان داستان نظارت می‌کند:

اقرار می‌کنیم که به پیروی از مثال بسیاری از نویسندگان مهم، قصه قهرمان خویش را از یک سال پیش از میلادش آغاز کرده‌ایم.[۱۸]

در لحظاتی دیگر، همین راوی برای ابراز عقیده در باب شخصیت پرداخته خویش، هیچ تردید نمی‌کند:

> فابریس قلبی ایتالیایی داشت، از این بابت از جانب او معذرت می‌خواهم. این نقیصه که او را کمتر دوست‌داشتنی می‌کرد، ناشی از این بود که او هرگز لاف بیهوده نمی‌زند و یگانه جلوه‌ای از زیبایی او را به ترحم وامی‌داشت و از بار ماتمش شدت و خشونت را کم می‌کرد.[۱۹]

راوی بالزاک[۲۰] نیز به نوبه خویش، از مطرح کردن خود در جمله‌های معترضه ابایی ندارد. او در این جملات به مخاطب اطلاعات گوناگون می‌دهد و او را در آرای خویش سهیم می‌کند. پس رمان‌نویس از این نمی‌هراسد که حضور دائم یک راوی را که چندین بار در فضای گفت‌وگوهای خودمانی با مخاطب، در داستان مداخله می‌کند، به متن تحمیل نماید.

در میانه قرن، واکنش‌هایی در مخالفت با حضور فراگیر راوی در متن ابراز شد. متأثر از فلسفه اثبات‌گرا[۲۱] و مکتب رئالیسم، گوستاو فلوبر[۲۲] اعتقاد داشت که رمان‌نویسی باید تغییر ذاتی کند:

رمان (و فراتر از آن می‌روم، همه ادبیات در شکل عام) جز نمایش خصلت‌های نگارنده نبوده است (کارهای دو سه تن مستثنا است). لیکن بایسته است که دانش‌های اخلاقی مسیری دیگر بجویند و به مانند علوم طبیعی رفتار کنند؛ بی‌طرف باشند. امروز بر شاعر است که نگران همه چیز و هر کس باشد تا آنها را بهتر درک و توصیف کند. پیش از هر چیز فاقد علم هستیم...[۲۳]

نتیجه این پنداشت همان چیزی است که خونسردی فلوبر می‌نامند، هم او که به هنگام سخن گفتن از مادام بواری[۲۴] می‌نویسد: «دور از ادب غنایی، فاقد اندیشه، خصلت‌های نگارنده غایب است».[۲۵] در واقع سهل است که حضور خصایل فلوبر را در نوشته‌هایش همه جا حاضر بیابیم و ببینیم که او هرگز از ابراز عقیده در باب شخصیت‌هایش خودداری نمی‌کند، اما این جهت‌گیری‌ها نامحسوس است و دیگر به شکل مداخله‌های راوی ظاهر نمی‌شود. این همان فنی است که در پایان سده نوزدهم - برای مثال نزد زولا[۲۶] - هنجار داستان‌های رمان‌گون می‌گردد. بدین ترتیب دو گونه نگاه همه چیز داننده آشکار خواهد شد: در آنچه نورمان فریدمن «همه‌چیزدانی ویراستارانه»[۲۷] می‌نامد، راوی آشکارا در متن مداخله می‌کند، در فن «همه‌چیزدانی خنثی»[۲۸]، او هرگز همان طوری که هست، ظاهر نخواهد شد.[۲۹]

در رهگذار این قرن، افزایش آفرینش و نگارش رمان، جایگاه عظیم و عظیم‌تری که به مرور ایام این گونه ادبی تصاحب می‌کرد و رشد فنون جدید نویسندگی، همچون سبک نامستقیم آزاد[۳۰]، موجب تفکرات نظری بسیار عمیق‌تری شد. تا آن زمان، این گونه بی‌قانون هرگز سبب‌ساز مطالعات گسترده در باب فنون خاص خویش (از آن دست که مثلاً درباره حماسه‌پردازی رواج داشت) نشده بود. بی‌گمان، با مقالات انتقادی و مقدمه‌های هنری جیمز[۳۱] است که نظریه رمان به بلوغ می‌رسد: از نظر وی، مسئله عمده فن رمان‌نویسی بحث زاویه دید بود، که آن را مجموعه پرسشی در باب رابطه راوی، قصه‌ای که او نقل می‌کند و خواننده فرض می‌کرد. جیمز می‌خواست مرکز نگرشی بیابد که از آنجا داستان بتواند به شیوه‌ای طبیعی و موثر بیان شود. او از یک سو راوی دانای کل را (حتی اگر مداخله‌گر هم نمی‌بود) محکوم می‌کرد، چه اعتقاد داشت که این راوی، وقایع را از منظر خاص خویش شرح می‌دهد، از سوی دیگر خاطره‌نویسی اول شخص را هم طرد می‌کرد، چه بدین قائل بود که در این شیوه فاصله‌ای زمانی و روان‌شناختی میان رویدادهای منقول و لحظه‌ای که نویسنده به تحریر خاطراتش می‌پردازد، وجود

خواهد داشت. به همین دلیل، راه حل پیشنهادی جیمز که خود در شمار بسیاری از آثارش به کار برده است، از این دو نقیصه اجتناب دارد، بدین معنا که در نوشته‌های وی فن قصه‌گویی استفاده از سوم شخص است - همچون دید دانای کل سنتی - ، اما قصه، به انحصار، طبق شعور یکی از شخصیت‌های داستان، ادراک و تاویل می‌شود. در نخستین سطرهای رمان سفیران[۳۲] (۱۹۰۳) متن به روایت سوم شخص است، اما فوری می‌توان دانست که همه چیز از نظرگاه قهرمان داستان، استرثر[۳۳]، توصیف می‌شود:

> وقت رسیدن به هتل، نخستین دل‌مشغولی استرثر، جست‌وجوی دوستش بود. ولی از دانستن این مطلب که ویماش[۳۴] پیش از غروب آنجا نخواهد بود، هرگز ابراز نومیدی نکرد. در دفتر مهمان‌سرا، در برابر پرسش‌های وی، بدو تلگرامی نشان دادند که اتاقی را به شرط آسایش داشتن درخواست کرده بود. پس بدین ترتیب، قرار ایشان برای بازیافتن هم در چستر، پیش از رفتن به لیورپول، همچنان پا بر جا بود. همان انگیزه پنهانی که استرثر را ترغیب کرده بود تا از حضور ویمارش در بارانداز بندر، اظهار شور و شعف نکند و در نتیجه شادمانی از دیدار وی را دیگرگون جلوه دهد، اینک او را بر آن می‌داشت که با خود بگوید حتی اگر این انتظار طولانی‌تر هم شود، او را رنجی نمی‌تواند داد. حتی با در نظر گرفتن بدترین چیزها، آنها با هم شام خواهند خورد.[۳۵]

این فن پیش از این در نوشته‌های فلوبر جلوه‌گر شده بود: بخش بزرگی از مادام بواری از خلال دید و دریافت قهرمان زن قصه بیان می‌شود.

در داستان‌های متأخرتر دیده‌ایم که راوی خود را به ثبت یک نما، چند شخصیت، رفتارها و گفتارهای ایشان محدود می‌کند بی‌آنکه از مکنونات ضمیرشان سخن بگوید. رمان‌های داشیل هامت[۳۶] و ریموند چندلر[۳۷] و نیز بسیاری از داستان‌های کوتاه ارنست همینگوی[۳۸] به صورت یک گزارش‌نامه «رفتارگرا»[۳۹] از کرده‌های انسانی نمودار می‌شوند:

> دیگری گفت: «به من تخم مرغ مخلوط با گوشت خوک دودی بدهید». کم و بیش با آل[۴۰] هم‌قامت بود. چهره‌هایشان با هم تفاوت داشت، اما جامه‌ای یک‌سان بر تن داشتند. هر دو بالاپوش‌هایی تنگ در بر کرده، نشسته و آرنج‌هایشان را به پیش‌خوان تکیه داده بودند.[۴۱]

تجربه‌ها و آزمون‌های رمان‌نویسان و گسترش اندیشه در باب فنون روایی، به نخستین مطالعات در

حوزه رده‌شناسی زاویه دید منجر شد. تأثیر عمده، متعلق به نقدهای انگلیسی‌زبانان، در پی آثار هنری جیمز و «عوام فهم‌کننده»اش پرسی لابک بود.[۴۲] در میانه این قرن، سنت‌های ملی گوناگون به یکدیگر پیوستند و موجب زایش چیزی شدند که امروز آن را روایت‌شناسی می‌نامیم. هدف ما در این مقال، بازگفتن یا قیاس کردن نظریات بی‌شمار مطرح شده در طول بیش از یک نیم‌قرن درباره زاویه دید نیست، بلکه مقصود، با استمداد از یک دسته‌بندی نمودارگون، به دست دادن پایه‌های یک رده‌شناسی اجماعی است. بدین منظور، از دسته‌بندی‌های نورمان فریدمن[۴۳]، فرانتز ک استانزل[۴۴] و ژرار ژُنت[۴۵] سود خواهیم جست. اگر سه نوع مشخص شده از جانب آ. ل. باربولد را هم بازگو کنیم، یک فهرست موازی (با تنها یک استثنا) از حالات روایی‌ای به دست خواهیم آورد که به شکل‌های کمابیش

باربولد	فریدمن	استانزل	ژُنت
داستانِ حماسی (سوم شخص)	دانایِ کلِ ویراستار	وضعِ روایی‌یِ تألیفی	روایتِ ازداستان‌گسسته با کانون‌سازی‌یِ صفر(متغیر)
	دانایِ کلِ خُنثا		
داستان– خاطره (اول شخص)	منِ شاهد	روایتِ اول شخص	روایتِ به‌داستان‌پیوسته با کانون‌سازی‌یِ درونی
	منِ کُنشگر		
رُمانِ نامه‌نگارانه			
	دانایِ کلِ گزینشی‌یِ متکثر	وضعِ روایی‌یِ تصویری	روایتِ ازداستان‌گسسته با کانون‌سازی‌یِ درونی
	دانایِ کلِ گزینشی		
	حالت نمایش‌نامه‌گون		روایتِ ازداستان‌گسسته با کانون‌سازی‌یِ بیرونی

یک‌سان، اما با نام‌های ناهمسان، در مبنای تمام تحلیل‌های معاصر یافته می‌آیند. استثنای مورد اشاره، رمان نامه‌محور است که امروزه دیگر نوعی مستقل به شمار نمی‌رود، بلکه خود زیرمجموعه‌ای از گونه‌ای دیگر محسوب است. در جدول ذیل، دسته‌بندی‌های پیشنهاد شده از سوی آ. ل. باربولد، ن.

اول شخص (به‌داستان‌پیوسته)			رمانِ نامه‌نگارانه	سوم شخص (ازداستان‌گسسته)		
	راوی				کانون‌سازی	
شاهد		کُنشگر		صفر (متغیر)	درونی	بیرونی
				داستانِ حماسی	حالتِ تصویری	داستانِ خُنثا

فریدمن، ف. ک. استانزل و ژ. ژنت را نشان می‌دهیم:

مطالعه جدول فوق، به فهرست برآیندوار زیر می‌انجامد که با گونه‌هایی از داستان که هم در نظر و هم در عمل، نزد عام، شناخته‌تر و مشخص‌ترند، مطابق است. (از آنها با نام‌هایی سخن خواهیم گفت که منتخب چندین دسته‌بندی است)[۴۶]:

این وضعیت‌های روایی، هر روز فزاینده‌تر، در آثار رمان‌نویسان حضور داشته‌اند و به همین سبب، از ارزش تجربی خاصی برخوردارند. چون می‌توان به لطف برخی معیارهای مشخص، طبیعت این مباحث را توضیح داد، دسته‌بندی‌هایی را بر اساس آمیزه‌ای از خطوط انتزاعی، به قصد بازیابی و تعریف انواع اصلی روایت که در عمل بدان‌ها بر می‌خوریم، پیشنهاد کرده‌ایم. به رغم واژه‌گزینی‌های متفاوتی که اغلب در نوشته‌های روایت‌شناسان مذکور می‌بینیم، اصل‌هایی که ایشان بدان‌ها اشاره می‌کنند، بسیار به یکدیگر نزدیک است. داستان به روایت اول شخص و سوم شخص از این حیث در برابر هم قرار می‌گیرد که در مورد دوم، جهان راوی از جهانی که در آن شخصیت‌های داستان زندگی دارند، به تمامی جداست، حال آنکه در مورد اول، راوی و اشخاص ماجرا به جهانی واحد تعلق دارند (استانزل این تمایز را میان روایت تألیفی[۴۷] و روایت اول شخص قرار می‌دهد و ژنت بین روایت از داستان گسسته[۴۸] و روایت به داستان پیوسته[۴۹]). در درون داستان منقول به روایت سوم شخص، فریدمن اوضاعی را که در آنها راوی خود وارد قصه می‌شود (دانای کل ویراستار)، از اوضاعی که در آنها مداخله راوی آشکار نیست (دانای کل خنثی)، جدا می‌کند. شاخصه رمان نامه‌نگارانه از جنسی دیگر است: این اصل، چیزی انتزاعی نیست، بلکه حقیقتی فرهنگی است که باعث مراسله می‌گردد. هرگاه رمان‌نویس بخواهد، در چارچوب داستانی از قول سوم شخص، عرصه روایت خویش را به دیدگاه یک یا چند شخصیت محدود کند، روایت تصویری[۵۰] همچون یک نوع ظاهر می‌شود.[۵۱] وجود این نوع، کارآمد بودن تفکیک دو بعد موجود در آنچه زاویه دید می‌نامند را آشکار می‌کند: مایه تفاوت این شیوه با داستان حماسی شخص (قصه‌گو) نیست، چه هر دوی این داستان‌ها به روایت سوم شخص‌اند، بلکه (با استفاده از کلمات ژنت) به «حالت[۵۲]» مربوط می‌گردد.[۵۳] با در نظرداشت قاعده‌بندی‌های وی، باید دو پرسش را از هم جدا کرد: سؤال «که سخن می‌گوید»؟ را از سؤال «که می‌بیند»؟ یا به عبارت دقیق‌تر «که درک می‌کند»؟ در آن حال که نخستین پرسش به «صدا» مربوط است - راوی کیست؟- دومین، به مناسبت، با دیدگاه پیوند می‌یابد -آن کدام شخصیت است که داستان از

زاویه دید وی جهت می‌گیرد؟- از آنجا که همواره روایت‌کننده‌ای هست، یک «کانون روایی»[۵۴] نیز وجود خواهد داشت که واژه «کانون‌سازی»[۵۵] بدان راجع است. بدین ترتیب، ژنت داستان با کانون‌سازی صفر یا متغیر (داستان حماسی) را در برابر داستان با کانون‌سازی درونی که بیشتر در روایت از داستان گسسته (حالت تصویری) حاضر است تا در روایت به داستان پیوسته (داستان از زبان اول شخص)، قرار می‌دهد.

واپسین وضع روایی، داستان خنثی (حالت نمایشنامه‌گون به تعبیر فریدمن، روایت از داستان گسسته با کانون‌سازی بیرونی به قول ژنت) معیاری دیگر پدید می‌آورد: در آنچه ژنت «کانون‌سازی بیرونی» می‌نامد، اطلاعاتی که در اختیار خواننده قرار می‌گیرد، به انحصار، به آن چیزی مربوط می‌شود که شخصیت‌های داستان می‌گویند و می‌کنند، بی‌آنکه در وادی حالات روانی ایشان - آنچه ممکن است ایشان دریابند، احساس کنند و یا بیندیشند - مداخله کند، به ضمیر ایشان دسترسی نیست.

بنابراین، انتخابی وجود دارد بین دسته‌بندی‌های تحلیلی[۵۶]، مانند آنچه در آثار ژنت می‌بینیم یا آنچه استانزل در کتاب خویش موسوم به نظریه روایت پیشنهاد کرده است[۵۷] که مبتنی‌اند بر فهرستی از مقولات کم و بیش انتزاعی، و دسته‌بندی‌های برآیندوار[۵۸] یا به بیان دقیق‌تر جهانی که به سبب سنت و توان عام و مشترک آفرینندگان و خوانندگان - آنچه ما به پیروی از استانزل اوضاع روایی می‌خوانیم- چنین نامیده می‌شود. روایت‌شناسی معاصر پیشرفتی شایان از خود نشان داده است بدان حد که توانسته، به واسطه تلاش‌هایش برای یافتن معیارهایی محکم، تفاوت ابعاد آنچه را در آغاز زاویه دید نام کرده‌اند، به تمایز بیان کند. اما دسته‌بندی‌های تحلیلی در معرض این خطرند که بخواهند به هر قیمتی که شد آثار ادبی را در چارچوبه‌های نظری برگزیده خویش ببرند و برای آنها در جدولی که فقط دو خانه دارد: حلقه یا کمان، جایی پیدا کنند... آنها همچنین پدیدارهایی را که موجب پیوند سفت و سخت آثار می‌شوند، از هم جدا می‌کنند در دسته‌بندی ژنت «حالت و صدا همبستگی» دارند، یا، اگر ترجیح بدهیم، میان دیدگاه و شخص قصه‌گو. این نیز موضوعی ویژه است که داستان به روایت اول شخص (به‌داستان پیوسته) به طور طبیعی با کانون‌سازی درونی ارتباط می‌یابد[۵۹]: عادی آن است که آن راوی که رویدادها را از زبان اول شخص بیان می‌کند، جز از آن کانون نگرش که خود بنیان می‌نهد به نقل ماجرا ننشیند. درست به همین دلیل، در جدول بالا، ترجیح دادیم تا دسته‌بندی خویش را بر پایه ابعاد جهانی‌ای که (به لطف خطوط معین در روایت‌شناسی) شاخصه‌هایشان مشخص

شده‌اند، ابتنا دهیم، از همین‌رو، توجهی ویژه کرده‌ایم به تفاوت سطح میان آن حقایق پیچیده و مبهم که تشکیل‌دهنده اوضاع روایی (و ابعادی که به تعریف آنها یاری می‌کنند) هستند.

شیوه‌ای که بر اساس آن اوضاع مختلف روایی را در جدول تطبیقی خویش مرتب کردیم، از مقاله مذکور فریدمن ملهم است و با شیوه‌ای که این وضعیت‌ها، از قرن هجدهم تا بیستم، در رمان اروپایی ظهور داشته‌اند، همخوانی دارد: از دو گونه سنتی روایت، یعنی داستان حماسی و داستان از زبان اول شخص می‌آغازد و سپس از رمان نامه‌محور، پس از آن از وضع تصویری و در نهایت از داستان خنثی سخن می‌گوید. اغلب در فاصله دو جنگ عالم‌گیر در این تطور جهتی و پیشرفتی دیده‌ایم: «با نظری اجمالی به رمان انگلیسی در فاصله آثار فیلدینگ[60] تا فورد[61]، آنچه بیش از هر چیز دیگر برایتان اسباب شگفتی می‌شود، غیبت نویسنده است».[62] وضع تصویری و داستان خنثی، گویا نقطه پایان این تطور فن باشند. سرگذشت نیامده رمان، بی‌شک، در گرو پشت پا زدن بدین یقین خواهد بود.

این مقاله ترجمه‌ای است از بخش «قصه‌گو کیست»؟ (Qui Raconte?) از کتاب

Homo Fabulator, Théorie et analyse du Récit, MOLINO (Jean), LAFHAIL- MOLINO (Raphaël),

Leméac/Actes Sud, 2003

پی‌نوشت‌ها:

پی‌نوشت‌ها (به جز آنهایی که شکل لاتین کلمات موجود در متن را نشان می‌دهند) همگی از مؤلف است.

1. Edward Morgan Forster, Aspects du Roman, p.88, trad. S. Basch, Ed.Christian Bourgeois, 1993

در اینجا فارستر با قلم خویش پاسخی می‌دهد به قاعده‌بندی‌های پرسی لابک (Percy Lubbock) که به تبعیت از هنری جیمز، در کتاب خویش صنعت داستان (The Craft of Fiction)، نوشته بود که جوهره هنر رمان در مسئله زاویه دید نهفته است.

2. les situations narratives

۳. این اصطلاح را فرانتز ک. استانزل پیشنهاد کرده‌است، بنگرید به:

Die Typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses. Beitärge zur englischen Philologie, n° 63, Stuttgart, 1955

4. épique

5. Cervantes

6. Don Quichotte

7. Fielding

8. Tom Jones

9. Muse

10. Anna Laetitia Barbauld, "A Biographical Account of Samuel Richardson", The Correspondence of Samuel Richardson (1804), vol. I,

به نقل از:

Miriam Allot, Novelists on the Novel, London, Routledge & Kegan Paul,1965, p. 258

11. le roman épistolaire

12. Richardson

13. Anna Laetitia Barbauld, éd. cit. , p. 259

14. omniscient

15. démiurge

16. La Chartreuse de Parme

17. Stendhal

18. II, P.33

19. II, p. 166

20. Balzac

21. philosophie positive

22. Gustave Flaubert

23. Flaubert, letter á Mademoiselle Leroyer de Chantepie du 12 décembre 1857, Correspondence, II, pp. 785-786

24. Madame Bovary

25. Flaubert, letter á Louise Collet du 31 Janvier 1852, Correspondence , II, p.40

26. Zola

27. omniscience éditorial

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

28. omniscience neutre

29. Norman Friedman, "Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept", Publications of the Modern Language association of America, vol. LXX, 1955, p. 1160-1184

30. style indirect libre

31. Henry James

32. The Ambassadors

33. Strether

34. Waymarsh

35. Henry James, Les Ambassadeurs, trad. G. Belmont, Ed. Robert Laffont, p. 473

36. Dashiell Hammett

37. Raymond Chandler

38. Ernest Hemingway

39. Behavoriste

40. Al

41. Ernest Hemingway, "les tueurs", Oeuvres Romanesques , II, Ed. Gallimard, p.270

42. Percy Lubbock, op. cit.

43. Norman Friedman, op. cit

44. Franz K. Stanzel, Typische Formen des Romans , Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1981

45. Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972 ; Nouveau Discours du Récit, Paris, Seuil, 1983

۴۶. می توان بدین فهرست، نام‌هایی را که ژان پوئن برای توصیف سه گونه از روایت سوم شخص پیشنهاد می کند، نیز افزود: نگاه از پشت، نگاه هم‌راه، نگاه از بیرون:

Jean Pouillon, Temps et Roman, Paris, Gallimard, 1964

47. narration auctorielle

48. hétérodiegétique

49. homodigtiéqéue

50. narration figurale

۵۱. این همان است که ژرژ بلن محدودیت عرصه می‌نامد:

George Blin, Stendhal et les Problémes du Roman, Paris, José Corti, 1954

52. mode

53. Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 203-224

54. foyer narratif

55. focalisation

56. classification analytique

57. Franz K. Stanzel, theorie des Erzählens , Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992

58. classification synthétique

59. Grard Genette, Nouveau Discours du Récit, Paris, Seuil, 1983, p. 52

60. Fielding

61. Ford

62. Joseph Warren Beach, The Twentieth Century Novel: studies in Technique, New York & London, 1932, p. 14

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تئاتر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی