روایت‌گردانی در قصه‌های عامیانه و داستان‌های نوین فارسی

حسین صافی پیرلوجه *
استادیار گروه زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

برای «روایت‌پژوهیِ درزمانی» عرصه‌های گوناگونی را می‌توان متصور شد که گونه‌شناسیِ روایت در دوره‌های تاریخی مختلف یکی از آن‌هاست و جستن پیشینهٔ فنون داستان‌پردازیِ نوین در قصه‌های عامیانهٔ بومی یکی دیگر از آن‌ها. بنابراین و با این گمان که حتی درصورتِ تغییر کارکرد یا چه‌بسا نقش‌باختگیِ کامل روایت‌نماهای شفاهی، باید آثاری از آن‌ها در رمان و داستان کوتاه فارسی به‌جا مانده باشد، نگارندهٔ مقالهٔ حاضر برآن است تا پس از معرفی نمونهٔ ظریفی از این قالب‌های کلامی خاصِ روایت در پیکره‌ای مشتمل بر ۲۷۰ قصهٔ عامیانه که دست‌کم ۷۰ سال از گردآوری و ثبت هرکدام می‌گذرد، روند زوال یا صرفاً تحول نقشی این قالب‌ها را در ادبیات داستانی ایران پی بگیرد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات داستانی ایران، روایت‌گردانی قالبی، فراداستان، فراروایت، قصه‌های عامیانهٔ فارسی.

پرتال جامع علوم انسانی

* نویسندهٔ مسئول: spirloojeh@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۵/۲

درآمد

روایت‌پژوهی در همین چند دههٔ اخیر از آبشخور ساختارگرایانهٔ خود فاصله گرفته و با بهره‌گیری از چارچوب‌های روش‌شناختیِ تازه‌تر به‌سوی الگوهای مطالعاتی دیگری مانند فمنیسم، روان‌کاوی، پساساختارگرایی و مطالعات فرهنگی دامن گسترده است؛ بی‌آنکه پاسخ‌جویی برای مسائل نظری و توصیفی پیشین را فروبگذارد. در این میان، روایت‌پژوهیِ سنتی مقاصد صورت‌گرایانهٔ خود را نیز در دو جهت: یکی زبان‌شناسی و علوم شناختی و دیگری مطالعات رسانه، همچنان پی گرفته است. اما حوزهٔ روایت‌پژوهی با دامنه‌ای چنین گسترده هنوز هم- جز در فاصله‌ای دور از جریان اصلی نظریه‌پردازیِ روایی، آن‌هم در جریانی بسیار کم‌شتاب- نتوانسته است فراتر از نگرش‌های هم‌زمانی مرسوم، مسائل مرتبط با سیر تحول صوری و ساختاری گونه‌های روایی را دربرگیرد.

این‌همه درحالی است که اندک پژوهش‌های روایت‌شناختی نوپدید در ایران هم نه‌تنها پیرو اوضاع جهانیِ روایت‌پژوهی، به مطالعهٔ درزمانیِ گفتمان روایی[1] و سیر تحول آن از قصه‌های شفاهی تا داستان‌های نوین فارسی چندان توجهی نداشته‌اند؛ بلکه حتی غافل از دستاوردهای تازهٔ روایت‌پژوهان، بیشتر به تجزیهٔ پی‌رنگ[2] آثار ادبی در الگوهایی به‌قدمت صورت‌گرایی روسیه و آمریکا و ساختارگرایی فرانسه پرداخته‌اند. درواقع هنگامی‌که پای مطالعات تاریخی به حوزهٔ روایت‌پژوهی- به‌ویژه از نوع ایرانی آن- کشیده می‌شود، با حجم انبوهی از مسائل بنیادین روبه‌رو می‌شویم که یا اساساً مطالعه نشده‌اند و یا بدون رسیدن به پاسخی درخور برجا مانده‌اند. پژوهش حاضر به امید پاسخ‌یابی برای بخش بسیار کوچکی از این مسائل انجام شده است.

برای روایت‌پژوهیِ درزمانی می‌توان عرصه‌های گوناگونی را تصور کرد که آشناترینشان بررسی سیر تحول صوری و ساختاری یک نمونه یا یک گونهٔ روایی خاص (مانند قصهٔ ***امیرارسلان*** به‌تنهایی یا به نمایندگی از گونهٔ رمانس) در دوره‌ای معین است. محمدجعفر محجوب دربارهٔ این عرصه- که خود یکی از برجسته‌ترین پژوهندگان آن است- می‌گوید:

مطالعه در داستان‌های عامیانه موجب می‌شود که داستان اصیل و قصهٔ تقلیدی بازشناخته شود و قدیم‌ترین منشأ هر حکایت تعیین گردد... . در عین حال تعیین این تقدم و تأخر برای مطالعهٔ سیر داستان‌نویسی و نحوهٔ روایت یک داستان در زمان‌های مختلف بسیار مفید است (۱۳۸۲: ۱۴۴).

اما در نگاهی باریک‌تر، ریشه‌یابیِ انواع قصه‌های عامیانهٔ فارسی از یک‌سو و مطالعهٔ وجوه امتیاز آن‌ها از داستان‌های معاصر ایرانی از سوی دیگر با اینکه موجب شناسایی روایت‌گونه‌های رایج در واپسین دوره‌های پیشامدرن و دریافت پیوندهایی میان قصه‌گویی سنتی و داستان‌پردازی نوین شده؛[۳] ولی دیگر حوزه‌های ممکن برای روایت‌پژوهیِ تاریخی را تحت شعاع خود قرار داده است که موارد زیر از آن‌جمله‌اند: مطابقهٔ تحریرهای منظوم و منثور از یک قصهٔ مشخص؛ سبک‌شناسی رمانس‌های عصر صفوی به قیاس با نسخه‌بدل‌های آن‌ها در دوره‌های بعدی (برای مثال دورهٔ قاجار)؛[۴] شناسایی قالب‌های کلامی بازمانده از قصه‌گویی سنتی در الگوهای داستان‌نویسیِ معاصر که مقالهٔ حاضر نتیجهٔ تلاشی است در همین‌باره.

روایت‌پژوهیِ درزمانی، به‌جز جنبه‌های اغلب زبان‌شناختی یا بلاغی، ممکن است ابعادی به‌نسبت بوطیقایی یا روایت‌شناختی هم به خود بگیرد. برای مثال، تمایز ساختاری میان نویسنده و راوی یا راوی و روایت‌شنو[۵] را دستمایه کند؛ تمایزی همه‌زمانی که گویی فقط به حکمِ رسمیت یافتن در مکتب روایت‌شناسی ساختارگرا (ر.ک Chatman, 1978: 151) و باوجود ماهیتی ژانرگذر، هرگز نباید از حدود داستان‌پردازی نوین برگذرد و مصداق‌های خود را بیرون از میدان مطالعاتیِ ساختارگرایان، در قصه‌های عامیانه نیز به‌نمایش بگذارد تا مگر به این ترتیب نشان دهد آیا مثلاً مرزشکنیِ خطابی[۶] در گذر از قصه‌گویی به داستان‌نویسی شکل گرفته یا صنعتی است کاملاً بی‌سابقه که به‌تازگی از مقتضیات دورهٔ مدرنیسم سر برآورده است.

شیوه‌های اخلال در گفتمان روایی به‌منظور اظهارنظر دربارهٔ خودِ گفتمان روایی را نیز می‌توان- چنان‌که در همین مقال خواهیم دید- دست‌مایهٔ روایت‌پژوهیِ درزمانی کرد. از این راه معلوم شود که آیا راوی داستان‌های نوین نیز مانند گویندهٔ قصه‌های عامیانه از عبارت‌های قالبی برای اعلام آغاز و انجام عملِ روایتگری، رفت‌وبرگشت

میان روایت‌های موازی، درونه‌سازیِ[۷] داستان در داستان و معرفی شخصیت‌های تازه‌وارد بهره می‌گیرد؛ یا به‌جای اقدامات فراروایت[۸]گرانه‌ای از این‌دست، می‌کوشد تا در قالبی هرچه بدیع‌تر پرده از صنعت داستان‌پردازی و صناعت‌مندی داستان بردارد و مشت نویسنده را دربرابر خواننده باز کند. درنتیجهٔ این نگرش تاریخی می‌توان به‌طور مشخص دریافت که توصیف‌های گاه وسواس‌آلود از صحنهٔ آغازین داستان چگونه با رواج رئالیسم و ناتورالیسم در ادبیات داستانی[۹] ایران به‌تدریج جای عبارت قالبیِ «یکی بود یکی نبود» را می‌گیرد و بعدها با گسترش ادبیات مدرنیستی جای خود را (در آستانهٔ روایت) کم‌کم به تک‌گویی درونی،[۱۰] نقل‌قول غیرمستقیم[۱۱]و یا چکیدهٔ روایی[۱۲] می‌دهد تا اینکه سرانجام این فنون هم در (آغازِ) داستان‌های پست‌مدرن، با آشکارسازیِ[۱۳] شگردهای نویسندگی- که همان خودنمایی نویسنده از راه فراداستان‌پردازی[۱۴] است- جایگزین شوند.

در عرصه‌ای دیگر از روایت‌پژوهی تاریخی می‌توان افزون‌بر لوازم روایت‌شناسی (ازجمله وجه[۱۵]، زمان[۱۶]و شخص[۱۷])، روند پدیدآیی و دگردیسی فنون روایتگری (مانند پس‌وپیش‌نگری[۱۸]، کانونی‌سازیِ درونی[۱۹] و مرزشکنی خطابی) را به امید پاسخ‌جویی برای این پرسش بررسید که ناپایداریِ دو عامل اخیر- یعنی شیوه‌های روایتگری و ابزارهای روایت‌شناسی- چگونه دامنگیر نظام مقوله‌بندیِ روایت می‌شود و آن را گه‌گاهی دستخوش خود می‌کند. برای مثال، با پیگیری روند نوآوری در استفاده‌های روایی از وجوه دستوریِ فارسی می‌توان کانونی‌سازیِ فرضی[۲۰] و گونه‌های فرعی آن را به انواع کانونی‌سازی مورد نظر ژنت[۲۱] (1980: 189-194) افزود. ساختار پیرنگ، شیوهٔ شخصیت‌پردازی، میزان روایتمندی[۲۲] و موضع راوی، فقط مشتی از انبوه مسائلِ قابل طرح در این عرصه از روایت‌پژوهی تاریخی است.

حوزه‌های درخور روایت‌پژوهیِ تطبیقی میان قصه‌های عامیانه و داستان‌های نوین فارسی، دامنه‌ای چنان گسترده و بکر را می‌پوشاند که حتی ترسیم حدود آن از حوصلهٔ این جستار بیرون است. پس جای شگفتی نخواهد بود اگر آنچه درپی می‌آید فقط حاصل بررسی مقابله‌ایِ سازکار روایت‌گردانی میان صحنه‌های موازی یا متناوب در ۲۷۰ قصهٔ عامیانهٔ ایرانی و پیکره‌ای شامل بیش از ۳۰۰ داستان معاصر فارسی باشد.

روایت‌گردانی در قصه‌گویی و داستان‌نویسی فارسی

پیش از درآمدن به این بحث، اشاره به نکته‌ای ضروری می‌نماید و آن نکته این است که منظور نگارنده از روایت‌گردانی در اینجا، «تغییر موضوع روایت» است و تغییر موضوع روایت در نظر او، لزوماً از تغییر گفتمان‌بنیادِ صحنه (موقعیت مکانی داستان) مایه می‌گیرد که خود معمولاً با جایگزینیِ عوامل صحنه (شخصیت‌های داستان) همراه است. اما برخلاف موقعیت مکانی، اعمالِ تغییر در موقعیت زمانی داستان نه یک شرط کافی برای روایت‌گردانی، بلکه از پیامدهای آن شمرده می‌شود؛ یعنی پس‌وپیش‌نگری یا رفت‌وبرگشت روی محور زمانیِ داستان و بازی با توالی رویدادها درضمنِ گفتمان را نمی‌توان به‌تنهایی و بدون جابه‌جایی (عواملِ) صحنه، حمل بر مفهوم روایت‌گردانی کرد؛ زیرا در این بازی روایی فقط زنجیرهٔ واحدی از رویدادها به‌هم خواهد ریخت بی‌آنکه در بستر گفتمان با توالی دیگری از رویدادها درآمیزد. کوتاه سخن اینکه، روایت‌گردانی اصولاً نیازمند زمان‌پریشی[۲۳] نیست و گاه فقط از نوسان روایت میان خطوط داستانیِ موازی به‌دست می‌آید.

بنابراین، در جستار حاضر صرف‌نظر از (نا)هم‌زمانیِ دو یا چند سلسله‌رویدادِ مورد روایت، شیوه‌های روایت‌گردانی سنتی و نوین فارسی با یکدیگر مقایسه شده‌اند. نتایج این بررسی نشان می‌دهد عبارت‌های قالبی روایت‌گردان چگونه ابتدا نقش سنتی خود را در سطح خرده‌ساختارهای روایی نوین به الگوهای فصل‌بندی واگذاشته، سپس در سطح کلان‌ساختارهای متأخرتر، نقشی مرزشکنانه و فراداستانی به خود گرفته است. حال که سمت‌وسوی کلی بحث را تاحدی دریافتیم، به‌جای گمانه زدن دربارهٔ روایت‌پژوهی درزمانی و چگونگی آن، بهتر است پیوندهای مفروض میان قصه‌گویی سنتی و داستان‌نویسی نوین را عملاً با بررسی روایت‌گردانی، در پیکره‌ای از نمونه‌های فارسی بجوییم.

روایت‌گردانی قالبی

روایت‌گردانی در قصه‌های عامیانهٔ فارسی معمولاً در قالب بخشی از مجموعه‌عبارات کلیشه‌ای زیر، به‌ویژه در شکل عبارت‌های درشت‌نوشتهٔ آن صورت می‌گیرد:

باری/ القصه/ الغرض/ چون حرفِ *ب* را آوردم/ حالا که این مطلب را تا اینجای داستان دربارهٔ *الف* دانستید، اندکی آسایش کنید/ *الف* **را همین‌جا/ در همین حال داشته باشید**/ نگه دارید/ بگذارید/ ول کنید/ فراموش کنید، و از آن‌طرف چند کلام/ یک خرده/ دو کلمه **بشنوید از *ب***/ برویم سرِ/ سراغِ/ سروقتِ *ب*... و حالا از این‌طرف ردِ *الف* را بگیریم/ بیاییم/ **برگردیم ببینیم**/ بشنوید که **چه بر سر *الف* آمد**/ سرگذشت/ سرانجامِ کارِ *الف* به کجا رسید... اما چیزی که من دربارهٔ *الف*/ *ب* نگفته گذاشتم و شما هم نشنیده گذشتید اینکه... .

نمونه‌هایی از این‌گونه روایت‌گردانی قالبی را در پاره‌روایت‌های شفاهی زیر می‌توان یافت:

پسر با دختر وداع کرد و رفت. ***اینجا را نگهدار تا ما به سراغ درویش برویم.***[۲۴] درویش هنگامی‌که به قصر برگشت و کلید را آورد از دختر و اسب خبری ندید دست را بهم زد و گفت: ... . ***داستان را اینجا داشته باشیم برویم سراغ دختر*** (انجوی شیرازی، ۱۳۵۲: ۳۰۰-۳۰۱).

پسر کوچک‌تر به شهری دیگر رفت و به دادوستد پرداخت و سود فراوان برد و پول روی پول گذاشت. ***او را ول کنید که با او کاری نداریم، زیرا داستانش شگفت نیست. اما بشنوید از پسر بزرگ*** (صبحی مهتدی، [۱۳۴۶][۲۵] ۱۳۸۷: ۱۸۲).

... و خب دیگر، باقی حکایت معلوم است: ... اول ناز و نوز کردن و بعد رضا دادن ملاباجی و، رفتنِ محضر و جاری کردن صیغهٔ عقد و باقی حرف‌ها... ***اما چیزی که من نگفته گذاشتم و شما هم نشنیده گذشتید اینکه*** خود ملاباجی هم از شوهر قبلیش- که سرش را خورده بود- یک دختر داشت که... (شاملو، ۱۳۷۹: ۳۱۴).

پیرزن فوری کارد آورد، همونجا سر خیابان گوش تا گوش سرِ پسر [را] برید. دخترو بغل کرد و گذاشت توی صندوق، پیچو پیچوند، بلند شد رو به شهر مصر. ***او رو در مصر بذار، اون کشته رو اینجا بذار، برو سرِ وزیر*** (مشدی‌گلین خانم، ۱۳۷۴: ۸۵).

در گذار از قصه‌های شفاهی به داستان‌های نوین فارسی، عبارت‌های قالبی روایت‌گردان ردّ خود را اگرنه چندان پربسامد، ولی همچنان به‌روشنی در بعضی آثار

(شبه)داستانی دورهٔ مشروطه به‌جا گذاشته‌اند؛ به‌ویژه آنجا که نویسندگان مشروطه‌خواه روی سخن خود را از نثر پرتکلّف، اعیان‌مآبانه و اشراف‌پسند قاجاری به‌سوی شیوه‌های ساده و دیرآشنای قصه‌گویی در فرهنگ فارسی گردانده‌اند تا توجه مردم عادی را به محتوای انتقادی و اجتماعی آثار خود جلب کنند. برای مثال، علی‌اکبر دهخدا ([۱۲۸۶] ۱۳۸۹) در مجموعهٔ ***چرندپرند***، یعنی درست در محل برخورد ادبیات داستانی و سنت قصه‌گویی فارسی، به‌ازای هر مقاله تقریباً یک‌بار (درکل ۲۴ بار) از عبارت‌های روایت‌گردان بهره برده است. مواردی از این کاربرد را در نمونه‌های زیر می‌بینیم:

> خوب حالا آدم شهری باشد؛ حاجی‌زاده هم باشد؛ چه‌طور می‌شود همچون آدمی پهلوان بشود. ***از اینجا دو کلمه به حاشیه می‌رویم***. ما دهاتی‌ها حق داریم که شهری‌ها را تاجیک و ترسو بگوییم (دهخدا، [۱۲۸۶] ۱۳۸۹: ۲۷).
>
> شلوارش هم باید تنگ باشد. ***اما نگاه کن، بگذار ببینم، مطلب کجا بود. مطلب اینجا بود. آخ حواسم را ببین. مطلب اینجا بود که*** پارچه‌های یزدی خیلی از پارچه‌های فرنگی بادوام‌تر است (همان، ۳۱).
>
> ***حالا درددل‌ها چه بود بماند. یارقلی صحبت باقی، به آنجا هم شاید برسیم. مطلب اینجاها نیست، مطلب اینجاست که*** گاهی ننم در بین اینکه چانه‌اش خوب گرم شده بود و پک‌های قایم به قلیان می‌زد، ... (همان، ۳۵).

با این حال، در بیشتر آثار روایی دورهٔ مشروطه- که اغلب از گونهٔ وقایع‌نگاری، سفرنامه و نمایش‌نامه‌های سرراست و تک‌خطی هستند- حتی اگر گه‌گاه نیازی هم به روایت‌گردانی باشد، این نیاز برخلاف آنچه در ***چرندپرند*** می‌بینیم، با وام‌گیریِ عبارت‌های قالبی از قصه‌های عامیانه مرتفع نمی‌شود؛ بلکه با بهره‌گیری از شگردِ بریده‌گویی[۲۶] برطرف می‌شود. «صحبت»های *کتاب* ***احمد یا سفینهٔ طالبی*** (طالبوف، [۱۲۷۲] ۱۳۳۶)، «مجلس»های مجموعهٔ ***تمثیلات*** (آخوندزاده، [۱۲۲۹] ۱۳۴۹) و «**سیاحت**»های ***سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیک*** (مراغه‌ای، [۱۲۷۴] ۱۳۵۳: ۱۱۵-۱۸۴) را بایست محصول بریده‌گویی در غیاب روایت‌گردانی قالبی دانست. برای نمونه، زین‌العابدین مراغه‌ای در ***سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیک***

ماجرای دیدار راوی از چند شهر ایران را بدون مقدمه (یا مؤخره)، فقط زیر عنوان «اجمالِ سیاحت» فلان‌جا شرح می‌دهد.

از مقایسهٔ الگوی روایت‌گردانی در ادبیات مشروطه (به‌طور کلی) و ادبیات نوین فارسی چنین برمی‌آید که جایگاه عملکرد الگوی مورد نظر در اولی مصادف با مرز برش‌های روایی[۲۷] و در دیگری منطبق با آغاز فصل‌هاست. این تفاوت توزیعی از تقطیع متفاوت متون روایی یا به بیان دیگر، از جایگزینیِ نظام فصل‌بندی با شگرد بریده‌گویی مایه می‌گیرد و چون معمولاً حجم فصل‌ها بیشتر و تعدادشان کمتر از برش‌های روایی است، بسامد روایت‌گردانیِ قالبی هم‌زمان با گسترش واقع‌گرایی در داستان‌پردازیِ نوین فارسی کاهش می‌یابد.

از دیگر تفاوت‌های میان روایت‌گردانی در ادبیات مشروطه و ادبیات نوین فارسی این است که چون بیشتر روایت‌ها در ادبیات مشروطه به‌شیوهٔ اول‌شخص یا دقیق‌تر بگوییم، از جایگاه راویِ خودداستان[۲۸] نقل می‌شوند و چون روایت خودداستان به‌لحاظ منطقی نیازمند حضور مداوم راوی در جریان داستان است؛ بنابراین روایت‌گردانی بی‌آنکه موجب تغییر شخصیت اصلی شود، تنها به تغییر صحنه و زمان داستان می‌انجامد و این خود- مگر درصورت طی‌الارض کردن راوی- امکان گریز از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر را سخت فرومی‌کاهد. این درحالی است که داستان‌های فارسی هرچه امروزی‌تر می‌شوند، راوی نیز از قید داستان آزادتر و به مقام آفرینندهٔ آن نزدیک‌تر می‌شود؛ چنان‌که گاه یکسره جای نویسنده(ی‌ضمنی)[۲۹] را می‌گیرد و با گرفتن اختیارات او، پیوسته به هر گوشه از جهان داستان که بخواهد، سرمی‌کشد.

اما راوی تا به چنین جایگاهی برسد، با وام‌گیریِ عبارت‌های قالبی از قصه‌های عامیانه، روزگاری نزدیک به چهار دهه از سدهٔ خورشیدیِ جاری را درست مانند پیشینیان خود- البته در آثار پیش‌گامان داستان‌پردازی نوین فارسی- به تصریحِ روایت‌گردانی گذرانده است. در پاره‌روایت‌های زیر که بنابر تاریخ نخستین چاپ خود چیده شده‌اند، فقط مشتی عبارت قالبی به نمایندگی از انبوه روایت‌گردان‌های پراکنده در داستان‌های جمالزاده و هدایت، از بازه‌ای به‌گستردگیِ چهار دهه گرد آمده است:

قاه‌قاه بنای خندیدن را گذاشتم. ***در این بین*** کیسه‌ای که در دستم بود بزمین افتاد و شکمش روی آجرفرش حیاط ترکید و... ***در همین بین*** ناغافل در باز شد و... (۴۵-۴۶). ***حالا چند کلمه از مردها حرف بزنیم. ... حالا برسیم بر سر سفیدکلاه‌ها که***به «شیخ» و «آخوند» معروف هستند. ... ***حالا برسیم بطایفهٔ سوم یعنی کلاه‌سیاه‌ها که***در خود ایران به آن‌ها «خان» می‌گویند (جمالزاده، [۱۳۰۰] ۱۳۲۰: ۹۳-۹۷).

ولی آن سه قطره خون مال گربه نیست مال مرغ حق است. ***می‌دانید که مرغ حق سه دانه گندم از مال صغیر خورده و...*** (۲۲). سه سال با هم سر کردیم که اَلذّ اوقات زندگی من است. ***دست بر قضا در همین اوان بود که*** وکیل بیوه میوه‌ای شدم که بی‌پول نبود (هدایت، [۱۳۱۱] ۱۳۸۳الف: ۱۶۴).

خواهش می‌کنم گوش بدهید، یک قصه‌ای برای شما نقل بکنیم که بعد از شنیدن آن تصدیق بکنید گفته‌های فیلوزوف معروف نمسه بی‌مأخذ نبوده و... (۹۴). ***ازقضا خود دکتره سل گرفت و مُردش،*** اما اسفاهونیه که هی خاک پاک می‌خوردش، مرضش خوب شد و گردنش شد کلفت، همین! (هدایت، [۱۳۱۳] ۱۳۸۳ب: ۰۲-۱۰۱).

شغل مضحک نقاشی روی قلمدان را انتخاب کرده بودم برای اینکه خودم را گیج بکنم، برای اینکه وقت را بکشم. ***از حسن اتفاق*** خانه‌ام بیرون شهر، در یک محل ساکت و آرام دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده- (هدایت، [۱۳۱۵] بی‌تا الف: ۱۲).

برای اینکه پدرم را بهتر بشناسید دلم می‌خواهد ولو خارج از موضوع هم باشد لامحاله شرحی درباب عیش و عبادت او برایتان حکایت کنم (۱۱). ***اینک برای اینکه از اوضاع و احوالم بهتر باخبر باشید چند تکه از آن کتابچه را اختیار نموده در اینجا نقل می‌نمایم*** (جمالزاده، [۱۳۲۱] ۱۳۵۶الف: ۲۰۵).

یک شب که گوسبندها از همه‌جا بی‌خبر خوابیده بودند و نشخوار می‌کردند، کفتاره محلل دوالپا شد و رفت دست او را گرفت (۱۱۰)، ***یکروز که آدم-میمون‌ها از همه‌جا بی‌خبر دور آتش حلقه زده بودند و دست‌هایشان را گرم می‌کردند، دیدند*** ننه‌نسناس با دسته‌ای از آدم- میمون‌های چهارپا به سراغشان آمدند (هدایت، [۱۳۲۳] ۱۳۵۶: ۱۱۲).

حالا دو کلمه هم از پریان بشنوید (۳۶). ***قضیه جالبی در آنجا پیش آمد که حکایتش بی‌لطف نیست*** (۵۰). ***در همان گیرودار قصهٔ مضحکتری اتفاق افتاد که...*** (۵۰). اگر زیاد خسته نشده‌اید ***می‌خواهم این یک قصهٔ دیگر را هم گفته مجلس را ختم کنم...*** . ایوای ***الساعه باز قصه‌ای بخاطرم آمد که...*** (۱۱۱-۱۱۲). ***همین الان قصه‌ای بخاطرم آمد.*** چنانچه اسباب دردسرتان نباشد بعرض برسانم (جمالزاده، [۱۳۲۶] ۱۳۵۶ب: ۲۰۲).

گفت‌وگوی پروانه و زنبور بدینجا رسیده بود که فریاد سوسکی... بلند شد که می‌گفت... (۶۴). ***ازقضا در همان ایام*** هیئتی از نظامی‌ها از طرف وزارت جنگ برای خرید به آلمان آمده بود و... (۱۵۰). ***حالا می‌رسیم به سیامک*** (جمالزاده، ۱۳۳۴: ۱۶۱-۱۶۲).

تا اینجا مقدمه بود و اینک باصل مطلب که موضوع اساسی این مقاله یا داستان است می‌رسیم (۱۲). ***راستی دلم می‌خواهد یک قضیهٔ دیگر را برایتان حکایت کنم*** (۱۵۸). ***چون صحبت از دستمال به میان آمد باید دانست که دستمال‌های میرزا خطاط هم برای خود داستانی بود*** (جمالزاده، ۱۳۴۰: ۱۸۴).

در این نمونه‌ها نویسنده علاوه‌بر مشتقات گزارهٔ «حالا *الف*» را اینجا داشته باشید، بشنویم از ب»، پاره‌ای عبارت‌ها و ساخت‌های دیگر را نیز در روایت‌گردانی به‌کار گرفته است که اگرچه درمقام مقایسه چندان هم قالبی به‌نظر نمی‌رسند، می‌توان آن‌ها را همراه با آشناترین نمودهای روایت‌گردانی، در دو گروه اصلی جای داد:

۱. آن‌دسته عبارت‌هایی که در کنار تجلی‌های پرشمارِ گزارهٔ بالا برای روایت‌گردانی میان دو زنجیره‌رویدادِ هم‌زمان به‌کار می‌روند (مانند: در همین میان/ حیص‌وبیص/ شش‌وبش/ گیرودار...، دست بر قضا/ حالا تو نگو که/ از حُسن اتفاق/ از بد حادثه/ از آنجا که کار خدا باید جور دربیاید.../ الف سرگرم فلان کار بود که ناگهان ج شروع کرد به...).

۲. آن‌دسته عبارت‌هایی که کاربردشان باعث درونه‌سازیِ داستانی در داستان دیگر یا موجب هم‌پایه‌سازیِ دو داستان مستقل می‌شود (مانند: آخر می‌دانید که/ نقل است که/ دربارهٔ فلان کس می‌گویند...، و حالا که صحبت از فلانی شد/ برای اینکه فلانی را بهتر بشناسید/ اگر سرتان را درد نمی‌آورم بگذارید این قصه را هم بگویم که...).

در این میان، بسامد وقوع دستهٔ نخست حتی بدون احتساب پربسامدترین قالب روایت‌گردانی: «حالا برویم سروقت...»، بیش از آن دیگری است؛ زیرا به‌جای آنکه دو زنجیرهٔ کلان را در یک مقطع به هم متصل کند، «حلقه‌هایی» از دو زنجیرهٔ موازی را درطول گفتمان روایی به‌تناوب با یکدیگر پیوند می‌دهد.

حال، این دو گونه از روایت‌گردانیِ «قالبی» به هریک از صورت‌های بالا در سرچشمه‌های داستان‌نویسی نوین فارسی نمود یافته باشند، از روایت‌گردانی «آزاد» کم‌بسامدترند؛ زیرا هنگامی روایت‌گردانی را آزاد می‌نامیم که نه در قالب عبارت‌های کلیشه‌ای و در میان چند زنجیره‌رویداد، بلکه آزادانه در امتداد تنها یک خط داستانی عمل کند. اتفاقاً بیشتر داستان‌ها هم در ابتدای شکل‌گیری ادبیات داستانی در ایران دارای ساختاری ساده و تک‌خطی‌اند. در این داستان‌ها اگر نشانه‌ای از روایت‌گردانی یافت شود، پربسامدتر از قید زمان نخواهد بود که آن‌هم قالب چندان مشخصی به خود نمی‌گیرد. برای مثال جمالزاده ([۱۳۴۳] ۱۳۵۷) در داستان «مُرکب محو» به‌کمک صورت‌های متنوعی از قید زمان، ابتدا ساعت‌ها، سپس روزها و سرانجام سال‌ها پس از مرگ شخصیت اصلی را درمی‌نوردد تا در مقطع پایانی داستان، روند نابودی انسان در «قلزم بیکران عدم» را از قلم فرشتگان «ثواب و عِقاب» روایت کند.

به این تمهید، ضمنِ تقطیع زمان معمولاً فرصت مناسبی هم برای چیدن صحنه‌ای تازه دست می‌دهد؛ ولی چون صحنه‌ای از این‌دست بیشتر مصروف پرداختِ شخصیت‌هایی می‌شود که پیشتر در آستانهٔ (فصلی تازه از) داستان یا هنگام درونه‌سازیِ داستان از زبان شخصیت‌های دیگر معرفی شده‌اند، دیگر جای زیادی برای شخصیت‌های تازه نمی‌ماند. ازهمین‌روست که نویسنده با تکیه بر روایت‌گردانی آزاد به‌سادگی می‌تواند شرح احوال شخصیت‌ها را از ورای چندین مقطع داستانی پی‌بگیرد، بی‌آنکه در کار روایتگری‌اش گرهی افتد. برای مثال، هدایت ([۱۳۲۱] ۱۳۸۳ج) در پایان داستان «میهن‌پرست»، در یک جهش زمانی صحنه را عوض می‌کند و به‌جای شخصیت اصلی، یعنی سیدنصرالله، شخصیت دیگری به‌نام حکیم‌باشی‌پور را پس از پانزده صفحه به کانون روایت بازمی‌گرداند.

روایت‌گردانی آزاد

از دیگر شیوه‌های روایت‌گردانیِ تک‌خطی در آثار پیش‌گامان داستان‌نویسی نوین فارسی- البته تا جایی که نگارنده بررسی کرده است- می‌توان به موارد زیر اشاره کرد که همگی کم‌بسامدتر از روایت‌گردانی با قید زمان هستند:

۱. بازگویی رویدادهای پیش‌گفته:

> ***اگر خوانندگان گرامی فراموش نکرده باشند سابقاً اشاره کردیم که*** یکی از اجزای جدایی‌ناپذیر توپ‌مرواری ماده‌ای بود به نام کانتاریدین که از عصارهٔ همین مگس‌های کانتارید اسپانیولی است که ناخدا کلمب از جیبش و یا درست‌تر بگوییم: از جیب زیرجامه‌اش درآورد و به رئیس قبیله داد که... (هدایت، [۱۳۲۷] بی‌تا ب: ۴۳).

۲. کلی‌گویی در آغاز یا انجام یک خرده‌روایت:[۳۰] «هوای ایران به سرم زد و راهی شدم. ***اگر شیراز خال لب هفت کشور است اصفهان و زاینده‌رود که چون اشک شادی و نشاط و زندگانی بر عارض دلگشای اصفهان روانست چشم و چراغ ایران است و...*** .» (جمالزاده، ۱۳۵۳: ۴۹).

۳. اظهارنظرهای فضل‌فروشانه دربارهٔ اوضاع و احوال شخصیت‌ها: «***در آن اوقات*** [قرن بیستم] ***تصور می‌کردند*** دست یافتن بسرعت متضمن سود بسیار است و عاقبت انسان را صاحب و مالک ماه و ستاره می‌کند ولی ***امروز*** [سال ۲۱۳۵ میلادی] ***ما دیگر از این صرافت‌های کودکانه افتاده‌ایم*** و... .» (جمالزاده، [۱۳۴۳] ۱۳۵۷: ۲۰۴).

۴. تعلیلِ یک خرده‌روایت، یا نتیجه‌گیری از آن، در قالب خرده‌روایتی دیگر: «روزنامه‌ها هم همین ترهات را حاشیه می‌رفتند و تفسیر می‌کردند. ***این شد که*** عدهٔ زیادی گیج و منگ در هم می‌لولیدند و آن‌هایی که فنر اعصابشان درمی‌رفت به آب و آتش می‌زدند و... .» (هدایت، [۱۳۲۳] ۱۳۵۶: ۱۱۲).

پیداست که در داستان‌پردازی فارسی، دامنهٔ فهرست بالا به همین چهار شیوه و پیشینهٔ به‌کارگیریِ شیوه‌هایی از این‌دست به تاریخ ادبیات داستانی ختم نمی‌شود؛ بلکه

روایت‌گردانی آزاد نیز مانند روایت‌گردانی قالبی، از قصه‌گویی عامیانه ریشه می‌گیرد. رگه‌های باریکی از این ریشهٔ عمیق در پاره‌روایت‌های زیر آشکارا دیده می‌شود:

- روایت‌گردانی با استفاده از قید زمان: «***کلّهٔ آفتاب روز بعد***،کُرّهٔ بادی ملک‌جمشید را نزدیک در باغی گذاشت زمین.» (شاملو، ۱۳۷۹: ۳۱۴).
- روایت‌گردانی از راه بازگویی: «نگو ***همان‌طور که گفتم*** کنیزو حسد و بخل دخترو را بدل گرفته بید.» (انجوی شیرازی، ۱۳۵۲: ۴۰۴).
- روایت‌گردانی از راه کلی‌گویی: «***از قدیم هم می‌گفتند "یک مرید خر بهتر از یک بدرهٔ زر" بی رودروایسی برایتان بگویم: خدا هم از بندهٔ خر و مالک از رعیت خر خوشش می‌آید.*** باری.» (صبحی مهتدی، ۱۳۴۹: ۱۲۶).
- روایت‌گردانی از راه قضاوت: «***بیچاره‌ها غافل از اینکه*** این نقشه‌ها برای از بین بردن پسر آن‌هاست که همه از زیر سر خاله‌های سلیطهٔ او سر می‌زند و برای این بود که مبادا روزی کاری را که کرده‌اند فاش شود.» (انجوی شیرازی، ۱۳۵۲: ۱۱۸).
- روایت‌گردانی به‌قصد تعلیل: «***از این رو*** زن در کوچه را کند، گذاشت رو سرش راه افتاد، رسید در خونهٔ شاه، گفت: .... .» (مشدی‌گلین خانم، ۱۳۷۴: ۴۶).

ولی با همهٔ این ریشه‌هایی که داستان‌های نوین فارسی را از بدو شکل‌گیری‌شان با سنت داستان‌گویی عامیانه پیوند می‌دهد، الگوی بریده‌گویی در داستان‌های کوتاه و نظام فصل‌بندی در ابعاد وسیع‌تری مانند داستان بلند و رمان، رفته‌رفته جای روایت‌گردانیِ قالبی را در طرح‌ریزی ساختار درونی روایت می‌گیرد؛ زیرا با تغییر کنش روایتگری از گفتن به نوشتن، دیگر نه به حضور خود راوی دربرابر روایت‌شنو نیازی هست و نه به تصریح روایت‌گردانی در قالب‌هایی از جنس کلام.

روایت‌گردانی در کارکردی فراداستانی

از آنجا که پیش‌گامان داستان‌نویسی فارسی پیرو همتایان غربی‌شان، ولی به فاصله‌ای بیش از یک قرن، واقع‌نماییِ عینی (در داستان‌های رئالیستی) یا ذهنی (در داستان‌های مدرنیستی) را از مهم‌ترین رسالت‌های حرفه‌ای خود می‌دانستند؛ پیداست که

روایت‌گردانی قالبی را هم مانند هر تمهید فراروایی دیگر فدای پنهان نگه داشتنِ راوی در پس رویدادهای داستان می‌کردند تا مبادا به باورپذیری اثر خدشه‌ای وارد شود. در نظر این‌ها، بهای عبارت‌های قالبی هرچه بود، به واقع‌نماییِ داستان نمی‌ارزید؛ درنتیجهٔ چنین نگرشی، کاربرد فراروایی عبارت‌های قالبی همگام با پیدایش و تثبیت ادبیات داستانی در زبان فارسی رو به کاهش نهاد تا جایی که (هرگاه آثار متأخر جمالزاده را نادیده بگیریم) روایت‌گردانیِ قالبی نیز تقریباً از پنج دههٔ گذشته جز در کارکردهای پست‌مدرنیستی و فراداستانی، آن‌هم بسیار به‌ندرت، ظاهر نشده است.

با این حال، برای کارکردهای سنتیِ قالب‌های روایت‌گردان نمی‌توان تاریخ انقضای دقیقی به‌دست داد؛ همچنان که مبدأ روایت‌گردانیِ پست‌مدرنیستی را نیز نمی‌توان به‌دقت تعیین کرد. به این دلیل که از یک‌سو با گذشت نزدیک به پنج دهه از پیدایش ادبیات داستانی در ایران، کسانی مثل جلال آل‌احمد و بهرام صادقی هنوز از روایت‌گردانیِ قالبی به‌قصد بازیابی و گسترش شیوه‌های روایتگریِ عامیانه در بعضی داستان‌های خود بهره می‌بردند. نمونه‌هایی از این بهره‌برداری فراروایی را در پاره‌روایت‌های زیر می‌بینیم:

> ***خوب! حالا که فهمیدیم*** حال و روز زنبورها از چه قرار است و کار و بارشان چه‌جور، ***می‌رویم سراغ قصه‌مان*** (۲۸). ***حالا تو نگو*** توی هر دوازده تا ولایتِ زنبورها اوضاع از همین قرار است و... (۳۱). ***هنوز سؤال شاباجی‌خانم بزرگه تمام نشده بود که*** همه فریاد زدند «کوچ می‌کنیم». ***حالا از آن‌طرف بشنوید از*** آبجی‌خانم درازه و هم‌سفرهاش که... (آل‌احمد، [۱۳۳۳] ۱۳۵۶الف: ۶۹).

> ***اما از گربه بشنوید که*** پاورچین پاورچین آمد نزدیک باغچه و... (۵۲). ***اما بشنوید که*** موش‌های زبان‌نفهم بی‌سواد چه به سر کتاب او آورده بودند (۵۴). اگر آهی داریم بکشیم و اگر اشکی داریم بریزیم زیرا ***گربه را همین‌جا فراموش خواهیم کرد و دیگر به سراغش نخواهیم آمد*** (صادقی، [۱۳۳۶] ۱۳۸۰: ۵۴).

> ***اما از آقای سماوات مادرمرده تعریف کنم:*** تو کجایش را شنیده‌ای، کجایش را دیده‌ای... (۱۲۴). خُلاصت‌الکلام، ***از خود میرزا محمود خان بشنو.*** پیرمرد هفتهٔ پیش تسبیح گرانبهای کمیابش را... گم کرد (صادقی، [۱۳۳۷] ۱۳۸۰: ۱۲۶).

اما بشنوید از پرقیچی‌های وزیر دست راست قبلی که با آمدن آقاچوپان ما دست و پاشان حسابی تو پوست گردو رفته بود و از لفت و لیس افتاده بودند (۱۳)؛ ***از آن‌طرف*** در زمان سرگذشت ما، جنگ طولانی شیعه و سنی با دولت همسایه، و سنی‌کشی‌هایی که در داخلهٔ شهرها و ولایات شده بود رس مردم را کشیده بود (۸۲)؛ جان دلم که شما باشید، ***از قضای کردگار*** در همان شهر و ولایتی که میرزابنویس‌های ما زندگی می‌کردند، از سی چهل سال پیش یک عده قلندر پیدا شده بودند که... (آل‌احمد، [۱۳۴۰] ۱۳۵۶ب: ۸۱).

از سوی دیگر، پیشینهٔ روایت‌گردانیِ فراداستانی از پنج دههٔ اخیر برمی‌گذرد و به سرچشمه‌های داستان‌پردازی نوین فارسی در اوایل سدهٔ خورشیدی حاضر می‌رسد. برای مثال، هدایت در جای‌جای *کتاب* ***وغ‌وغ‌ساهاب*** از عبارت‌های قالبی نه برای پیشبرد روند روایتگری، بلکه برخلاف معمول، برای برجسته‌سازیِ هجوآمیز و سپس درهم‌شکستن خودِ قالب‌های روایی بهره می‌گیرد و به این ترتیب، سنت قصه‌گویی و درنهایت، کل ادبیات سنتی را دست‌مایهٔ قالب ادبی تازه‌ای به‌نام «قضـیه» می‌کند. از عبارت‌های قالبی‌ای که در ***وغ‌وغ‌ساهاب*** موردِ این‌گونه بهره‌برداری‌های فراداستانی قرار گرفته‌اند، برای نمونه می‌توان به قالب‌های به‌ظاهر روایت‌گردان در تکه‌هایی از «قضیهٔ داستان باستانی» و «قضیهٔ کن فیکون» اشاره کرد:

ناگاه ***دست بر قضا*** پایش به گلدان بگونیا گرفت جابجا زمین خورد، بر جای سرد گردید و باقی عمرش را به شما داد. ********* اگر این قضیه رخ نمی‌داد، داستان تاریخی عشقبازی کاراپی‌تاپان با ماه‌سلطان خانم در زمان اسمردیس غاصب در جزیرهٔ شیخ شعیب خیلی مفصل و بامزه می‌شد، ولی متأسفانه قهرمان رمان ما صدای توپ کرد و ما مجبوریم داستان او را به همین‌جا خاتمه بدهیم، وس‌سلام (هدایت، [۱۳۱۳] ۱۳۸۳ب: ۱۳۸).

عرب پاجوراب‌دار چون بگوید «کن فیکون» یعنی: «زود باش تظاهر کن بیا به میدون... هرکه در این شک کند واجب‌الأزون‌کاری‌هاست» ***از این طرف بشنو که*** ایرانی‌های ناقلا مقصودشان یک چیز دیگر است، استغفرالله! ایرانی که بگوید «کن فیکونش کردم» یعنی «عزیز و محترم بود خار و زبونش کردم»... ***این را در خاطر***

داشته باش، این را هم بشنو: که منطقی نیست به عدم بگویند: «یالا وجود شو!» (همان، ۲۴۸-۲۴۹).

حتی پیشتر از این‌ها، جمالزاده در داستان «درددل ملا قربانعلی»- که جزء نخستین داستان‌های کوتاه فارسی است- برای آنکه روی روایت را از اظهارنظرهای حکیمانهٔ آغاز داستان به‌سوی شرح احوال شخصیت اصلی بگرداند، به‌کمک یکی از مؤثرترین شگردهای فراداستانی موسوم به «مرزشکنی خطابی» و بدون استفاده از عبارت‌های قالبی، جهان داستان و جهان واقع را به‌شدت درهم می‌آمیزد و با نادیده گرفتن محدودیت‌های هستی‌شناختی میان این دو جهان، شخصیت اصلی را به گفت‌وگوی مستقیم با خواننده(ی ضمنی)[۳۱] وامی‌دارد:

> ... ولی از مقوله دور افتادم بوراجی سر عزیز شما [خوانندگان] را درد آوردم می‌پرسیدید چطور شد که در این زندان افتادم و زنجیر بگردن پوسی و استخوان شده‌ام و کُند و بخو باین پایم که کاش بگور می‌رفت گذاشتند! ***این سرگذشت دنبالهٔ دراز دارد و می‌ترسم اسباب دردسر شما بشوم. نه، والله نه! خیلی خوب حالا که راستی مایلید چه مضایقه.*** بعد از آنکه چند سالی روضه‌خوانی کرده بودم یک روز... (جمالزاده، [۱۳۰۰] ۱۳۲۰: ۷۱).

از روایت‌گردانی فراداستانی نمونه‌های به‌نسبت ضعیف‌تری را هم در آغازین دوره‌های داستان‌نویسی نوین فارسی می‌توان یافت که بیشتر به نویسندگی و صنعت داستان‌پردازی اشاره دارند تا به گفت‌وگوی مرزشکنانهٔ راوی و خواننده. برای مثال، زین‌العابدین مراغه‌ای در جایی از ***سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیک*** دربارهٔ نگارش این سفرنامه چنین می‌نویسد: «چون می‌دانم مطالعه‌کنندگان به انتظار مندرجات سیاحتنامه‌اند لهذا صورت آن را ذیلاً می‌نویسم:... .» ([۱۲۷۴] ۱۳۵۳: ۵۵). او در جای دیگر بخشی از ***سیاحتنامه*** را این‌گونه پیش‌نویسی می‌کند: «در اینجا به‌یادم آمد که اجمال سیاحت طهران را، به‌لحاظ اینکه در آینده به‌کار خواهد خورد، بنگارم. این است اجمال آن تفصیل... .» (همان، ۱۱۵). بزرگ علوی، نویسنده‌ای از دوران معاصر، هم با این عبارت وارد جزئیات داستان «شیک‌پوش» می‌شود: «من مجبورم از روزی که متوجهٔ پالتوی آقای نواپور شدم، مطلب

را برای خوانندهٔ گرامی که وقت شریف خود را صرف قرائت ترهات و لاطائلات این عبد ضعیف راقم سطور کرد، شرح دهم.» ([۱۳۱۳] ۱۳۵۷: ۷۰). صادق چوبک نیز در فرازی از رمان رئالیستیِ ***سنگ صبور***، دربارهٔ ناممکن بودن رئالیسم این‌طور فراداستان‌پردازی می‌کند: «نویسندگی چه هنر ناقصیه، هیچوخت نمیشه حقیقت رو رو کاغذ آورد.» ([۱۳۴۵] ۱۳۵۵: ۵۷). نمونه‌هایی از این‌دست را که به‌قصد واقع‌نماییِ داستان وارد گفتمان روایی می‌شوند، باید مواردی از «روایت‌گردانی فراداستانی آزاد» انگاشت؛ زیرا در آن‌ها راوی به‌طور موقت ملاحظات رئالیستی را هنگام گرداندنِ مسیر روایت کنار می‌گذارد و از حدود یک گزارشگر بی‌نشان برمی‌گذرد و به‌جایِ القای حس باورپذیری از راه واگوییِ محض رویدادهای داستان، به مقام نویسنده درمی‌آید و بیرون از هر قالب کلامیِ مشخصی به بازنماییِ صادقانهٔ داستان وانمود می‌کند:

> ممکن است خوانندگان این گزارش را افسانه بدانند و در وقوع آن شبهه به هم رسانیده حمل بر کذب نمایند. در این صورت من از آن‌ها متوقعم که در «تاریخ عالم‌آرا» به وقایع صادرهٔ سال هفتمین جلوس شاه‌عباس ملاحظه فرمایند. اکنون لازم شد یوسف سراج را معرفی کنم که کیست؟ (آخوندزاده، [۱۲۲۹] ۱۳۴۹: ۴۶۳).

اما در میانهٔ راهی که از روایت‌گردانی قالبی می‌گذرد و به روایت‌گردانی آزاد می‌رسد، شیوهٔ جالبی از روایت‌گردانی هم به‌چشم می‌آید که از یک‌سو کارکردی فراروایی دارد و از سوی دیگر کارکردی فراداستانی؛ یعنی هم برای قالب‌گیریِ روند روایت- و به‌طور مشخص برای تصریح پس‌نگری[۳۲] در گفتمان روایی- به‌کار می‌رود و هم برای اشارهٔ آزاد به جریان داستان. برای نمونه‌ای از این‌گونه روایت‌گردانیِ دوسویه[۳۳] می‌توان بخشی از داستان ***سرگذشت کندوها*** از آل‌احمد را بازگفت که راویِ آن خط اصلیِ روایت را به‌بهانهٔ فرصتی که در داستان پیش آمده است، به‌طور موقت رها می‌کند تا سرگذشت یکی از شخصیت‌ها را در بیانی پس‌نگرانه چنین شرح دهد:

> خوب! حالا چطور است ***تا قاصدها برگردند و از ولایت‌های همسایه خبر بیاورند و آبجی‌خانم درازه هم به خانه و زندگی قدیمی سرکشی کند، ما برگردیم به پنج‌سال پیش*** و ببینیم شاباجی‌خانم بزرگه که بود و چطور شد که خانه و زندگی اصلیش را ول کرد و با بروبچه‌هاش آمد به این ولایت تازه و اینجوری گرفتار بلا شد (آل‌احمد، [۱۳۳۳] ۱۳۵۶: ۳۶-۳۷).

شرح این سرگذشت پس از شش صفحه این‌طور پایان می‌یابد:

> خوب، حالا که از اصل و نسب شاباجی‌خانم بزرگه و علت نقل مکانش به ولایت تازه و حرف‌شنوایی همهٔ اهل ولایت از شاباجی‌خانم بزرگه و هم‌دوره‌ای‌هایش خبردار شدیم، ***می‌رویم سراغ قصه‌مان که ببینیم*** بعد از رفتن قاصدها و آبجی‌خانم درازه چه اتفاقی افتاد (همان، ۴۱).

در این نمونه گویی روند روایتگری همگام با جریان داستان پیش می‌رود («چطور است تا قاصدها برگردند، ما برگردیم به پنج‌سال پیش... حالا که از سرگذشت شاباجی‌خانم خبردار شدیم، برویم سراغ قصه‌مان») و همین پیشرفتِ به‌ظاهر همگام از فرط تلاش راوی برای واقع‌نمایی، به افشای یکی از ترفندهای داستان‌پردازی یعنی روایت‌گردانیِ دوسویه می‌انجامد و از راه نقض غرض باعث القای تأثیری فراداستانی می‌شود؛ تأثیری که نه در یک قالب پیش‌ساخته و تحت اختیار راوی، بلکه درضمنِ گفتمان روایی و به‌رغم مجاهدت‌های راوی برای واقع‌نماییِ داستان شکل می‌گیرد.

روایت‌گردانیِ دوسویه را برای نخستین‌بار ژرار ژنت (1980: 65) با آوردن شواهدی از رمان ***آرزوهای بربادرفته***[۳۴] معرفی کرد و آن را محصول «بازی با زمان داستان در جریان روایت» دانست. از نمونه‌ای که ژنت در این باره آورده: «همین‌طور که پدر مقدس دارد از راه‌پلهٔ کلیسای آنگولم بالا می‌رود، بد نیست از منافعی بشنویم که در پیش پای او نهفته است» (همان‌جا) و نیز از نمونهٔ بالا چنین برمی‌آید که روایت‌گردانیِ دوسویه نیازمند موقوف کردن روند روایتگری به توضیحاتی دربارهٔ داستان است. به بیان دیگر، در روایت‌گردانی دوسویه جریان داستان به‌بهانهٔ توضیحی دربارهٔ پیش‌گفته‌های راوی متوقف می‌شود تا در این وقفه، توجه روایت‌شنو به بعضی بخش‌های روایت‌ناشدهٔ[۳۵] داستان جلب شود.

ژنت (همان، فصل پنجم) شیوه‌ای را که ما در اینجا روایت‌گردانیِ دوسویه نامیده‌ایم، مرزشکنی روایی[۳۶] می‌خواند و دامنهٔ تعریف آن را به روایت‌گردانیِ قالبی در قصه‌های عامیانه نیز گسترش می‌دهد:

> مرزشکنی روایی [از راه روایت‌گردانی دوسویه] را همچنین می‌توان شامل تداخل‌هایی دانست که معمولاً در قصه‌پردازی سنتی برای رفت‌وبرگشت میان زمان داستان و زمان گفتمان به‌کار می‌رود... چنان‌که گویی کنش روایتگری،

هم‌زمان با جریان داستان پیش می‌رود و توقف این دومی را با تداوم آن دیگری می‌توان جبران کرد (همان، ۲۳۵).

با این اوصاف، قلمرو روایت‌گردانی دوسویه را باید حد واسط قصه‌گویی سنتی و داستان‌نویسی نوین دانست.

روایت‌گردانی دوسویه با اینکه به‌لحاظ صوری و ساختاری از قالب‌های روایی کهن سربرمی‌آورد، رفته‌رفته این قالب‌های کهنه را تهی می‌کند و دست‌مایهٔ هجوپردازی در داستان‌های نوین می‌شود تا به مذاق خوانندهٔ امروزی هم خوش بیاید. با بسته شدن نطفهٔ داستان‌نویسی در ادبیات مشروطه و پیدایش الگوی فصل‌بندی در چارچوب داستان‌نویسی نوین فارسی، دیگر چندان نیازی به تصریح نقاط عطف در گفتمان روایی نیست. به این ترتیب، در آغاز هر فصل معمولاً مسیر روایت به‌سوی صحنه و یا شخصیت‌های تازه می‌گردد بی‌آنکه دربارهٔ این چرخش آشکار سخنی- مگر از روی مطایبه، هنرفروشی و قدرت‌نمایی راوی/ نویسنده- به میان آید. بر اثر همین دگردیسی است که هرچه از میانهٔ سدهٔ خورشیدیِ حاضر می‌گذرد، سویهٔ فراداستانی در روایت‌گردانی دوسویه آن‌چنان گسترش می‌یابد و جای سویهٔ فراروایی را تنگ می‌کند که سرانجام در ادبیات داستانی چهار دههٔ اخیر هیچ اثری از دوسویگیِ مورد نظر ژنت به‌چشم نمی‌آید. برای مثال در پاره‌روایت‌های زیر- که برگرفته از آثار داستانی نیم‌سدهٔ اخیر هستند- اگرچه جریان داستان و روند روایت درهم آمیخته‌اند، این آمیختگی بیرون از هر قالب کلامیِ مشخصی فقط به‌قصد فراداستان‌پردازی صورت گرفته است:

نمی‌توان بیش از این مته به خشخاش گذاشت. چون ***اگر چنین کنیم... از تماشای شکست یا فتح آقای کمبوجیه*** [شخصیت اصلی] ***هم محروم خواهیم ماند*** (۸۵). حنا به سر زنِ جاافتاده خشکیده است. دیگر نمی‌توان او را به بخت‌النصر تشبیه کرد. اوه، اما چرا... نویسندگانی داریم که تاریخ و اساطیر را به هم می‌آمیزند ***ولی مگر می‌شود زن بدبخت را معطل نگاه داشت؟*** (صادقی، [۱۳۴۶] ۱۳۸۰: ۴۲۵-۴۲۶).

گاهی قد می‌کشد و گاهی خمیازه می‌کشد، ***اما برای آنکه مهمان او را بیش از این در انتظار نگذاریم*** از اشاره به اینکه ***هم‌اکنون*** دو قرص آرام‌بخش از نوع «میروبامات» خورده است خودداری می‌کنیم (صادقی، [۱۳۴۹] ۱۳۸۰: ۳۸۷).

همه‌اش برای این است که [بعضی خواننده‌ها] بگویند کوندرا و کارور و صادقی و گلشیری را می‌شناسند و داستان هایشان را خوانده‌اند و هیچ‌کدامشان کاری به خود داستان ندارند... خب، اگر می‌خواهی اختیارت را دست این جماعت بدهی، بهتر است همین حالا بروی سراغ داستان بعدی. ... ***بهتر است زود تصمیم بگیری، چون مهرداد*** [شخصیت اصلی داستان] ***پنج دقیقه‌ای است که در تخت کش‌وقوس می‌آید و منتظر است ببیند بالاخره باید از جایش بلند شود یا نه*** (۵۹-۶۰). البته زن ها ***امروز- یعنی الآن که این داستان را می‌نویسم و تاریخش را می‌توانید آخر داستان ببینید و نه لحظه‌ای که داستان در آن جریان دارد***- از این کار خوششان نمی‌آید (رضایی‌زاده، ۱۳۸۶: ۶۳).

جمع‌بندی

سیر تحول روایت‌گردانی در ادبیات داستانی ایران با احیای قالب‌های قصه‌گویی در ادبیات دورهٔ مشروطه آغاز شد و با رواج این قالب‌ها در آثار پیش‌گامان داستان‌نویسی نوین فارسی تداوم یافت و درنهایت، سیر این تحول با کاهش تدریجیِ قالب‌های روایی به جایی رسید که اگر هم روایت در حین گردشِ خود به‌ندرت به قالبی تن دردهد، این قالب را بیشتر برای به هجو کشیدن قاطعیتِ حقیقت، داستان‌پردازی دربارهٔ چیستیِ داستان، شکستن مرزهای میان واقعیت و خیال و به‌طور کلی برای دست‌یابی به مقاصدِ فراداستانیِ نویسنده می‌خواهد تا برای خدمت به پیشرفت داستان. با توجه به این خطِ سیر، حتی در پیش‌نمونه‌های روایت‌گردانی قالبی هم- که بیشترِ نمونه‌های مورد استناد در این مقاله از آن‌جمله‌اند- می‌توان رگه‌های هرچند باریکی از فراداستان‌پردازی را دریافت.

نتیجه‌گیری

۱. نتایج بررسی ساختارهای روایت‌گردان

الف. روایت‌گردانی قالبی دیرزمانی بنابر ماهیت شفاهی قصه‌های عامیانه، ضرورتاً برای اشارهٔ مستقیم به تغییر سمت‌وسوی روایت و بریدن روند آن به‌کار می‌رفت. ولی با تحول تدریجی ساختارهای روایی و متروک ماندن الگوی بریده‌گویی در سنت نقالی، یا کارکرد فراروایی خود را به سود کارکردی فراداستانی و به‌رغم حفظ ظاهری سنتی

از دست داده است و یا اساساً قالب سنتی خود را هم کنار گذاشته و در آغاز هر فصل از داستان‌های نوین فارسی به عنصری فرعی تقلیل یافته است. این شگرد که در کارکرد اولیهٔ خود و در قیاس با شگردهای فراروایی دیگری مانند چکیده‌گویی[۳۷]، ارزیابی[۳۸]، نتیجه‌گیری[۳۹] و پایان‌بندی[۴۰] (Labov & Waletzky, 1967; Johnstone, 2001: 636-639) بسیار عادی می‌نماید، با پیدایش داستان‌های نوین فارسی کارکردی خارق‌العاده یافته است؛ چنان‌که با گسترش رئالیسم در ادبیات داستانی ایران و چیرگی الگوی نمایشنامه‌نویسی بر داستان‌پردازی، اختیار روایت‌گردانی در بعضی داستان(واره)های دورهٔ مشروطه و اوایل سدهٔ خورشیدی حاضر به‌همراه اندک اختیاراتی که از گذشته‌های دور در دست راوی مانده بود، کم‌کم از میان رفته است.

ب. راویِ رئالیست برای آنکه مبادا از اصول واقع‌نمایی غفلت کند و چهرهٔ خود را ازپس گفتمان روایی به خواننده نشان دهد، زیرساخت‌های نمایشنامه را به کارِ داستان‌سرایی می‌گیرد و صحنه‌ها را نه در قالب تکیه‌کلام‌های مخصوص قصه‌پردازان، بلکه فقط از رهگذر تغییر موقعیت یا معرفی شخصیت‌های تازه تجدید می‌کند. ازاین‌رو، در بیشتر داستان‌های نوین فارسی صحنه‌ها جای یکدیگر را می‌گیرند بدون اینکه موقعیت داستان در میانهٔ فصل‌ها تغییری کند. این‌گونه داستان‌پردازی واقع‌نمایانه از راه وام‌گیری ساختارهای نمایشنامه‌ای، با گفت‌وگوپردازی‌های طولانی و سپس با نقل سیلان‌های ذهنیِ شخصیت‌ها تقویت می‌شود.

۲. نتایج بررسی نقش روایت‌گردانی

الف. نگارنده در این مجال، افزون‌بر رابطهٔ میان روایت‌گردانی و ساختارهای روایی، به بررسی تحول نقشی در قالب‌های روایت‌گردان هم پرداخته است: روایت‌گردانی قالبی حتی اگر طی تحولی که از ادبیات مشروطه آغاز شده- و شرح آن از نظر خوانندهٔ این سطور گذشته است- کارکرد فراروایی همیشگی‌اش را ظاهراً حفظ کرده باشد، درحال حاضر عملاً کارکردی فراداستانی یافته است. از یک نظر، مسیر این تحول نقشی را می‌توان همسو با روندِ به هجو کشیده شدن شگردی انگاشت که با

پیدایش الگوی فصل‌بندی در نظام داستان‌پردازی نوین، از ایفای نقش بدوی خود بازمانده است؛ از منظری دیگر می‌توان تغییر کارکرد روایت‌گردانی را به تغییر رسانهٔ اصلیِ روایت از گفتار به نوشتار نسبت داد و چنین پنداشت که وقتی داستان‌نویسی جای قصه‌گویی را می‌گیرد، دور از انتظار نخواهد بود اگر تکیه‌کلام‌های مخصوص قصه‌گویان هم بیرون از بافت طبیعی خود به کارهای نامتعارفی مانند مطایبه و تعریض گرفته شوند.

ب. اما در این میان، تحول جالب‌تر این است که راوی داستان‌های نوین- برخلاف همتای خود در قصه‌های عامیانه- به‌جای روایت‌گردانی شتاب‌زده و پیاپی میان شخصیت‌های مختلف، بهره‌گیری از این شگرد را بسیار قناعت‌ورزانه، به شرح مفصلی از احوال هر شخصیت موکول می‌کند و شرح این احوال را با چنان آرامشی پی می‌گیرد که خود از اطمینان نویسنده به پایداری نوشتار دربرابر بی‌ثباتی گفتار خبر می‌دهد. از همین‌روست که خوانندهٔ داستان نیز آسوده‌خیال‌تر از شنوندهٔ قصه با روند بی‌وقفهٔ روایت همراه می‌شود و بی‌نیاز از علامت‌های پی‌درپی راوی، مسیر مستقیم آن را تا رسیدن به مقطع بعدی طی می‌کند.

ج. روایت‌گردانی در ادامهٔ سیر تحولات نقشی خود، از مرحلهٔ نوسان میان خطوط داستانی می‌گذرد و در جایی میان کارکرد فراروایی و کارکرد فراداستانی‌اش به نوعی دوسویگی یا درنگ روایی می‌رسد؛ درنگی که حاصل درهم آمیختن روند روایت و جریان داستان است تا در این وقفه بخشی از آنچه نویسنده به‌قصد هنرنمایی در دهان راوی پنهان کرده است، فاش گفته شود. به بیان دیگر، روایت‌گردانی در این برهه بیش از آنکه خطوط داستانی موازی را در بستر گفتمان روایی دنبال کند، به بهانهٔ تعلیق داستان و پس‌نگری در بعضی زوایای تاریک آن، درواقع خودِ روایتگری و شیوهٔ داستان‌پردازی توسط گفتمان روایی را برجسته می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری کلی

مقالهٔ حاضر با بزرگ‌نماییِ مصداقِ بسیار کوچکی از دگرگونی‌های گستردهٔ گفتمان فارسی- آن‌هم فقط از گونهٔ روایی‌اش- آغاز شده است؛ ولی در اینجا با ذکر چند یافتهٔ

(نسبتاً) مهم دربارهٔ تطوّر بعضی ساختارهای کلان در روایت‌های فارسی (از قصه‌های عامیانهٔ پراکنده در سراسر فرهنگ شفاهی ایران تا شبه‌داستان‌هایی از ادبیات مشروطه و نخستین نمونه‌های ادبیات داستانی فارسی و نمونه‌های هرچه «مدرن»تر و سرانجام، داستان‌های پست‌مدرنیستی، یا به‌اصطلاحِ فروشندگانشان، داستان‌های نشرچشمه‌ایِ تازه منتشرشده) به‌پایان می‌رسد. فقط می‌ماند تأکید دوباره بر اهمیت کاربردشناسی درزمانیِ ساختارهای روایی در کنار بررسی تحولات صوری‌شان؛ بررسی تاریخیِ جامعی از این‌دست حتی اگر پژوهنده را به تشخیص و تبیین کاربردهایی تازه برای صورت‌های کهنه و به‌ظاهر بی‌مصرفی مثل قالب‌های روایت‌گردان رهنمون نشود، دست‌کم چشم او را به انبوه مسائلی روشن خواهد کرد که درزمینهٔ تحلیل گفتمان فارسی، به‌ویژه روایی آن بر زمین مانده است.

پی‌نوشت‌ها

1. narrative discourse
2. plotline

۳. به‌عنوان دو نمونهٔ اعلا از پیشینه‌شناسی رمان و داستان کوتاه، به‌ترتیب نگاه کنید به اثر بالایی (۱۳۷۷) و بالایی و کویی‌پرس (۱۳۶۶).

۴. به‌عنوان دو نمونهٔ مرتبط با این حوزه می‌توان از یاوری (۱۳۸۷) و نیز فتوحی رودمعجنی و یاوری (۱۳۸۸) نام برد.

5. narratee

۶. addressive metalepsis: گفت‌وگوی راوی و روایت‌شنو با یکدیگر، فراتر از مرزی که معمولاً آن‌ها را در دو سطح داستان (diegesis) و فوق‌داستان (extradiegesis) یا داستان و فروداستان (metadiegesis) از هم جدا می‌کند.

7. embedding

۸. metanarration: سخن گفتن از روند روایتگری در حین روایتگری.

9. literary fiction
10. internal monologue
11. indirect speech/ discourse
12. narrative summary
13. laying bare

۱۴. metafictionalization: سخن گفتن از شگردهای داستان‌پردازی در حین داستان‌پردازی.

15. mood
16. tense
17. person

18. ana-/ pro-lepsis (anachrony)
19. internal focalization
۲۰. hypothetical focalization: برای آشنایی با این مقوله و زیرمقوله‌هایش، بنگرید به مقالهٔ صافی و فیاضی (۱۳۹۰).
21. Gerard Genette
22. narrativity
۲۳. anachrony: به‌هم‌ریختگیِ توالی رویدادهای داستان در گفتمان روایی.
۲۴. همهٔ تأکیدها در سراسر متنَ از نگارنده است.
۲۵. تاریخ شمسی نخستین چاپ بعضی آثار به این صورت درون قلاب آمده است تا جایگاه آن‌ها را در جریان تطور گونه‌های روایی فارسی بهتر بتوان دریافت.
26. episodic narration
27. episodes
۲۸. autodiegetic narrator: گونهٔ خاصی از راوی اول‌شخص یا هم‌داستان است که نه‌تنها خود در جریان ماجراهای مورد روایتش نقش دارد؛ بلکه در نقش شخصیت اصلی این ماجراها وارد صحنهٔ داستان می‌شود.
۲۹. (implied) author: هویت مفروضی است که از نویسندهٔ واقعی (flesh-and-blood author) در نظر خواننده نقش می‌بندد و ریمون- کنان (88-87 :2002) آن را «شعور حاکم بر کل اثر و صاحبِ نگرش‌های نهفته در آن» تعریف می‌کند. نویسندهٔ ضمنی را در بیانی دیگر می‌توان چنین معرفی کَرد: «گونهٔ تراشیده‌ای است از نویسندهٔ واقعی؛ زیرمجموعه‌ای است حقیقی یا خیالی که از قابلیت‌ها، خصلت‌ها، باورها، رفتارها، معیارها و دیگر ویژگی‌های نویسندهٔ واقعی تشکیل می‌شود.» (Phelan, 2005: 45).
۳۰. منظور از «خرده‌روایت»، هرکدام از روایت‌های تشکیل‌دهندهٔ یک متن روایی است. به این اعتبار، حتی روایت اصلی نیز خرده‌روایت شمرده می‌شود.
۳۱. implied reader: مخاطب آرمانی نویسندهٔ ضمنی.
32. analepsis
33. bilateral narrative shift
۳۴. *Les Souferancsde l'inventeur*: رمانی از اونوره دو بالزاک ([۱۸۴۳] ۱۳۴۵).
35. the un-narrated
36. narrative metalepsis
37. abstraction
38. evaluation
39. resolution
40. coda

منابع

- آخوندزاده، فتحعلی (۱۳۴۹). ***تمثیلات***. ترجمهٔ میرزاجعفر قراجه‌داغی. تهران: اندیشه.
- آل‌احمد، جلال (۱۳۵۶). ***سرگذشت کندوها***. تهران: رواق.

- ـــــــــــــــ (۱۳۴۰). ***نون والقلم***. تهران: رواق.
- مشدی‌گلین خانم (۱۳۷۴). ***قصه‌های مشدی‌گلین خانم***. گردآورنده ل. پ. الول ساتن. ویرایش اولریش مارتسولف، آذر امیرحسینی نیتهامر و احمد وکیلیان. تهران: نشر مرکز.
- انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم (۱۳۵۲). ***قصه‌های ایرانی ۱ و ۲***. تهران: امیرکبیر.
- بالایی، کریستف (۱۳۷۷). ***پیدایش رمان فارسی***. ترجمهٔ مهوش قویمی و نسرین‌دخت خطاط. تهران: معین.
- بالایی، کریستف و میشل کویی پرس (۱۳۶۶). ***سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی***. ترجمهٔ احمد کریمی حکاک. تهران: پاپیروس.
- بالزاک، اونوره دو (۱۳۴۵). ***آرزوهای بربادرفته***. ترجمهٔ سعید نفیسی. تهران: امیرکبیر.
- جمالزاده، محمدعلی (۱۳۲۰). ***یکی بود و یکی نبود***. تهران: بنگاه انتشاراتی پروین.
- ـــــــــــــــ (۱۳۳۴). ***تلخ و شیرین***. [بی‌جا].
- ـــــــــــــــ (۱۳۴۰). ***غیر از خدا هیچکس نبود***. تهران: کانون انتشاراتی معرفت.
- ـــــــــــــــ (۱۳۵۳). ***قصه‌های کوتاه برای بچه‌های ریش‌دار***. تهران: کانون انتشاراتی معرفت.
- ـــــــــــــــ (۱۳۵۶الف). ***دارالمجانین***. تهران: کانون انتشاراتی معرفت.
- ـــــــــــــــ (۱۳۵۶ب). ***صحرای محشر***. تهران: کانون انتشاراتی معرفت.
- ـــــــــــــــ (۱۳۵۷). ***آسمان‌ریسمان***. تهران: کانون انتشاراتی معرفت.
- چوبک، صادق (۱۳۵۵). ***سنگ صبور***. تهران: جاویدان.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۹). ***چرندپرند***. کرمان: ولی.
- رضایی‌زاده، پدرام (۱۳۸۶). ***مرگ‌بازی***. تهران: نشر چشمه.
- شاملو، احمد (۱۳۷۹). ***قصه‌های کتاب کوچه***. تهران: مازیار.
- صادقی، بهرام (۱۳۸۰). ***سنگر و قمقمه‌های خالی***. تهران: کتاب زمان.
- صافی، حسین و مریم‌سادات فیاضی (۱۳۹۰). «کانونی‌سازی فرضی و معناشناسی مفهومی». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. س۴. ش۱۴. مرکز تحقیقات زبان و ادب فارسی. دانشگاه تربیت مدرس. صص ۵۱-۷۸.
- صبحی مهتدی، فضل‌الله (۱۳۸۷). ***قصه‌های صبحی***. ج ۱ و ۲. به‌اهتمام لیما صالح رامسری. تهران: معین.
- طالبوف، عبدالرحیم (۱۳۳۶). ***کتاب احمد یا سفینهٔ طالبی***. تهران: گام.
- علوی، بزرگ (۱۳۵۷). ***چمدان***. تهران: امیرکبیر.

- فتوحی رودمعجنی، محمود و هادی یاوری (۱۳۸۸). «نقش بافت و مخاطب در تفاوت سبک نثر امیرارسلان و ملک‌جمشید». ***جستارهای ادبی***. *ش۱۶۷*. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد. صص۶-۲۵.
- محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۲). ***ادبیات عامیانهٔ ایران: مجموعه‌مقالات دربارهٔ افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران***. به‌کوشش حسن ذوالفقاری. تهران: نشر چشمه.
- مراغه‌ای، زین‌العابدین (۱۳۵۳). ***سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیک یا بلای تعصب او***. حواشی و مؤخره از محمدباقر مؤمنی. تهران: اندیشه.
- مرتضائیان آبکنار، حسین (۱۳۸۸). ***معرفی و بررسی آثار داستانی و نمایشی از ۱۲۵۰ تا ۱۳۰۰ شمسی براساس پژوهش‌های طرح تطور مضامین داستانی گروه ادبیات معاصر فارسی***. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- هدایت، صادق (۱۳۵۶). ***علویه‌خانم و ولنگاری***. تهران: جاویدان.
- ـــــــــــ (بی‌تا الف). ***بوف کور***. تهران: جاویدان.
- ـــــــــــ (بی‌تا ب). ***توپ‌مرواری***. تهران: جاویدان.
- ـــــــــــ (۱۳۸۳الف). ***سه قطره خون***. تهران: جامه‌دران.
- ـــــــــــ (۱۳۸۳ب). ***وغ‌وغ‌ساهاب***. تهران: جامه‌دران.
- ـــــــــــ (۱۳۸۳ج). ***سگ ولگرد***. تهران: جامه‌دران.
- یاوری، هادی (۱۳۸۷). «گزاره‌های قالبی در قصهٔ امیرارسلان». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. س۱. ش۴. مرکز تحقیقات زبان و ادب فارسی. دانشگاه تربیت مدرس. صص۱۵۳-۱۸۸.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method.* Ithaca. New York: Cornell University Press.
- Phelan, J. (2005). *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration.* Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Rimmon-Kenan, S. ([1983] 2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* 2nd Edn. London: Routledge.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Johnstone, B. (2001). "Discourse Analysis and Narrative" in Deborah Schiffrin, Deborah Tannen & Heidi E. Hamilton (Eds.). *The Handbook of Discourse Analysis.* Oxford: Blackwell. Pp. 635-649.
- Labov, W. & J. Waletzky (1967). "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience" in J. Helm (Ed.). *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Seatle: University of Washington Press. Pp. 12-44.