نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــان
سال ۸، شمارهٔ ۱۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های زمان روایی در داستان «فرار» آلیس مونرو و داستان «پرلاشز» زویا پیرزاد

(علمی- پژوهشی)

جلیل شاکری*[۱]
سهیلا فغفوری[۲]
راحله بهادر[۳]

چکیده

زمان روایی در قالب داستان کوتاه، به دلیل اختصار و تأثیر در شخصیت‌پردازی، اهمیّت بسزایی دارد. در پژوهش حاضـــر، داســـتان «فرار» آلیس مونرو و داســـتان «پرلاشـــز» زویا پیرزاد از مَنظرِ مؤلفه‌های زمان روایی، بر مبنای نظریهٔ ژرار ژنت، مورد بررسی و تحلیل تطبیقی قرارگرفته‌است. در این جُستارف به دو سؤال مطرح‌شده پاسخ داده‌خواهدشد: استفادهٔ از زمان روایی تا چه حد در قالب داستان کوتاه و شخصیّت‌پردازی ضروری است؟ آیا در این سبک از روایت، زویا پیرزاد از آلیس مونرو متأثر بوده‌است؟ بررسی تطبیقی این دو داستان از مَنظرِ زمان روایی، از آن جهت حائز اهمیّت است که آثار دو نویسنده، در فُرم و محتوا دارای ویژگی‌های مشترکی همچون مؤلفه‌های زمان روایی با تأکید بر شخصیّت‌های زن و رویکردِ اجتماعی به مسائل زنان است. تحلیل این دو داستان نشان می‌دهد که وجوهِ مشترک سبک روایی و محتوایی، با تأکید بر مسائل زنان و رویکرد اجتماعی، به مشکلات آنان در داستان‌های دو نویسنده و مقارن‌بودن دورهٔ اوج تکامل این سبک از داستان‌ها در امریکا و اروپا (دههٔ نود میلادی)، با تألیفِ داستان‌های زویا پیرزاد و ترجمهٔ فارسی این آثار، می‌تواند حاکی از متأثربودن او از این سبک داستان‌نویسی آلیس مونرو باشد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، روایت‌شناسی، ژِرار ژِنت، آلیس مونرو، زویا پیرزاد

---

[۱]- استادیار بخش زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان: jshakeri6@gmail.com
[۲]- استادیار بخش زبان و ادبیّات انگلیسیِ، دانشگاه ولی‌عصر(عج) رفسنجان: sohila_faghfori@yahoo.com
[۳]- کارشناس ارشد زبان و ادبیّات انگلیسی دانشگاه ولی عصر(عج) رفسنجان: rahelehbahador@gmail.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۳/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۹/۲۹

۱- مقدمه

ادبیات تطبیقی(Comparative Literature) بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌ها و نیز تأثیر و تأثُّرِ آثار ادبی ملل مختلف بر یکدیگر است که از قرن نوزدهم در فرانسه قُوَّت گرفت. از بین مکاتب مختلف ادبیات تطبیقی، دو مکتب فرانسوی و آمریکایی از شهرت بیشتری برخوردارند. در پژوهش حاضر، از منظر مکتب فرانسوی که به مسائلی از قَبیلِ شُهرت و نفوذ یا تأثیر و آوازهٔ یک شاعر یا نویسنده در ادبیات بیگانه می‌پردازد، دو داستان کوتاه از دو نویسندهٔ مشهور مورد بررسی قرارگرفته‌است.

با ظهور شیوه‌ها و نظریه‌های روایت در دو قرن اخیر که فراتر از ملیَّتِ ادبیات، می کوشند شالوده، ساختار و دیدگاه مشترکی در ادبیات پدید آورند، ادبیات تطبیقی بیش از پیش مورد توجه صاحب‌نظران و پژوهشگران قرارگرفته‌است. والاس مارتین در کتاب «نظریه‌های روایت»، بر این باور است که بررسیِ روایت را نمی‌توان به یک دورهٔ تاریخی یا ادبیات یک سرزمین محدود ساخت.(ن.ک: مارتین، ۱۳۸۶: ۱۵) «روایت شناسی (Narratology)، شاخه‌ای از نقدِ ادبی مدرن است که به بررسی تئوری کلی و شکل روایی در همهٔ اشکال ادبی می‌پردازد.»(Abrams,2008 :173) روایت شناسی، به‌طور ویژه، به بررسی انواع راوی، تحلیل اجزای ساختاری روایت، ابزار روایت و تحلیل انواع آن می‌پردازد.

تاریخ روایت‌شناسی را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد. دورهٔ پیش‌ساختارگرا تا ۱۹۶۰، دورهٔ ساختارگرا از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ و دورهٔ پسا ساختارگرا. (ن.ک: مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹) در دورهٔ پیش‌ساختارگرایی، هنوز روایت‌شناسی به شکل ساخت‌مند و اصولی مطرح نشده‌بود؛ به‌طور مثال، «نویسندگانی چون اِمیل زولا، یک راوی عینی را به‌عنوان بهترین ضامن بازنمایی معتبر و کلاسیک در نظر داشتند.» (Galens,2012:385) دورهٔ دوم، یعنی دورهٔ ساختارگرایی، مهِّم‌ترین و تأثیرگذارترین نظریه‌های روایت را دربرداشت. رولان بارت، کلود برمون، ژرار ژنت، گرماس و تودوروف، از نظریه‌پردازان سرشناس این حوزه‌اند (ن.ک:ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۸-۲۷) امّا در میان ساختارگرایان، ژرار

ژنت(Gerard Genette) در سال ۱۹۷۳، جامع ترین نظریه را در باب زمان روایی مطرح کرد که از سوی بسیاری از متخصصان این حوزه، شیوهٔ خوانشی تلقی شده که نقطهٔ عطفی را در توسعهٔ نظریهٔ ادبی و تحلیل گفتمان نشان می‌دهد.

۱-۱- بیان مسئله

زمان روایی یا به تعبیرِ ژنت زمان داستانی (Genette, 1980 : 135)، در داستان کوتاه، به دلیل فضای محدود آن، در انتقال مفاهیم، شخصیّت‌پردازی و توصیف، نقشی غیرِقابل انکار دارد. در این مقاله، داستان کوتاه «فرار» اثر آلیس مونرو، برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات در سال ۲۰۱۳ و داستان «پرلا شز» اثر زویا پیرزاد، برندهٔ جایزهٔ کوریه انترنا سیونال در سال ۲۰۰۹، از دیدگاه نظریهٔ زمان روایی ژرار ژنت، در سطوح «نظم و ترتیب، تداوم و بسامد» مورد بررسی قرارگرفته، شباهت‌ها و تفاوت‌های سبک روایی دو داستان بیان شده و گاه به اجمال، به مباحث محتوایی دو اثر از جهت نقد زن‌محور و تأثیرپذیری پیرزاد از آلیس مونرو اشاره شده‌است.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

براساس جستجوها و اطلاعات به‌دست‌آمده، تا کنون پژوهشی با عنوان مقالهٔ فوق انجام نشده است امّا در حوزهٔ زمان روایی، می‌توان به مقالات ذیل اشاره کرد: مقالهٔ «نقد روایت‌شناسانهٔ مجموعهٔ ساعت پنج برای مردن دیر است، بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت»، تألیف قدرت‌الله طاهری و لیلا پیغمبر زاده؛ در این مقاله، نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که زمان‌پریشی گذشته‌نگر، باعث آشنازدایی در پیرنگ داستان‌های کوتاه این مجموعه شده‌است. همچنین در مقالهٔ «تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت شناسی، براساس نظریهٔ زمان ژنت در داستان «بی وطن»، اثر رضا امیرخانی»، نویسندگان، از دو عنصر گذشته‌نگری و درنگ توصیفی، به‌عنوان دو عامل روایی مهّم در این کتاب، نام برده‌اند. (ن.ک: درودگریان و حدادی، ۱:۱۳۹۰) در مقالهٔ دیگری با عنوان «بررسی مؤلفه های زمان روایی در رمان «جزیرهٔ سرگردانی» و «ساربان سرگردانِ» سیمین دانشور»، نگارندگان زمان را به‌عنوان عنصر اصلی رمان‌های سیمین دانشور مطرح کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که سیمین دانشور، با عبور از زمان خطی به زمان متن و انواع زمان‌پریشی‌ها، نویسنده‌ای موفق

در عرصهٔ زمان روایی داستان است. از آنجا که داستان کوتاه، قالبی نوپا و مدرن است، در قیاس با دیگر انواع داستانی، از قبیل نمایشنامه یا رمان، کمتر مورد توجه پژوهشگران قرارگرفته و از این‌رو، در مبحث ادبیات تطبیقی نیز مَهجور مانده‌است.

۱-۳- ضرورت و اهمیّت تحقیق

بررسی تطبیقی این دو داستان از منظر زمان روایی، از آن جهت حائز اهمیّت است که آثار دو نویسنده در فُرم و محتوا، دارای ویژگی‌های مشترکی همچون مؤلفه‌های زمان روایی با محور قراردادن شخصیّت‌های زن و رویکرد اجتماعی به مسائل زنان است. براساس شباهت‌های محتوایی و سبک روایی دو نویسنده و نیز پیشکسوتی مونرو و اینکه دوران جوانی و میان‌سالی پیرزاد، مقارن با دورهٔ پختگی مونرو از سال‌های ۱۹۹۰ تا ۲۰۱۴ بوده ، احتمال تأثیرپذیری پیرزاد از مونرو را قوّت می‌بخشد. پژوهشِ حا ضر، شباهت‌های سبک روایی و محتوایی داستان دو نویسنده و تأثیرِ احتمالی پیرزاد از آلیس مونرو را به‌عنوان یک رویکرد نقد ادبی مشترک، برای تجزیه و تحلیل ویژگی‌های روایی مدِنظر قرارداده‌است.

۲- بحث

آلیس مونرو (Alice Munro)، نویسندهٔ برجستهٔ داستان کوتاه معاصر، متولد ۱۰ ژوئیهٔ ۱۹۳۱ (۱۳۱۰ ه.ش)، در شهر وینگم کانادا، برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات در سال ۲۰۱۳، برندهٔ جایزهٔ بوکِرمن ادبیات در سال ۲۰۰۹ و برندهٔ جایزهٔ ادبی تریلیوم در سال ۱۹۹۸ است. منتقدان ادبی، آلیس مونرو را ملکهٔ داستان کوتاه نامیده‌اند و آثار او را با آثار آنتوان چخوف مقایسه می‌کنند. در مجموع از او ۱۴ مجموعهٔ داستانِ کوتاه منتشر شده‌است؛ در ایران نیز تا کنون از این داستان‌نویس برجستهٔ زن، هفت مجموعه داستان کوتاه به فارسی ترجمه شده‌است که عبارتند از: مجموعه داستانِ «گریز پا»، «فرار»، «پاییز داغ»، «دور نمای کاسل راک»، «عشق زن خوب»، «رؤیای مادرم» و «خوشبختی در راه است». آلیس مونرو، نگاهِ ویژه‌ای به مسائل و جزییات زندگی زنان دارد. او در داستان‌های اولیه‌اش، به مضامینی چون بلوغ و کنارآمدن با خانواده پرداخته‌است امّا با گذر سن، توجه او به میان‌سالی و تنهایی بیشتر شده‌است که این ویژگی سبکی، کم و بیش در داستان‌های زویا پیرزاد نیز برجسته است.

زویا پیرزاد، داستان‌نویس برجستهٔ معاصر ایرانی، متولد ۱۳۳۱ (۱۹۵۲ م) آبادان، برندهٔ جایزهٔ بهترین رمان سال بنیاد هوشنگ گلشیری در سال ۱۳۸۰، برندهٔ جایزهٔ کتاب سال وزارت ارشاد جمهوری اسلامی ایران در سال ۱۳۸۱، برندهٔ جایزهٔ ادبی یلدا در سال ۱۳۸۰ و برندهٔ جایزهٔ «کوریه انتر ناسیونال» در سال ۲۰۰۹ است. از زویا پیرزاد، یک مجموعه داستان کوتاه با عنوان «سه کتاب» دو رمان بلند با عنوان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» در سال ۱۳۸۰ و «عادت می‌کنیم» در سال ۱۳۸۱ به چاپ رسیده‌است. زویا پیرزاد کتاب‌هایی نیز ترجمه کرده‌است؛ از آن جمله «آلیس در سرزمین عجایب» و «آوای جهیدن غوک» که مجموعه‌ای از هایکوی شاعران آسیایی است. به‌طورِکلی، سبک نوشتار او در داستان، مثل آلیس مونرو، سبک نوشتار زنانه است؛ شخصیّت‌های اصلی داستان‌های او را اغلب زنان تشکیل‌می‌دهند و در داستان‌هایش به مشکلات و جزییات زندگی زنان پرداخته‌است.

۲-۱- خلاصهٔ دو داستان «پرلاشز» و «فرار»

موضوع داستان «پرلاشز»، در مورد زنی به نام ترانه است از خانواده‌ای متوسط، با تعریفی روزمره از زندگی که از نامزد سابق خود، عیسی نقوی، جدا شده‌است و با مردی روشنفکر و نویسنده به نام مراد آشنا و با گذشت زمان به او علاقه‌مند می‌شود و سرانجام، با او ازدواج می‌کند. اگرچه درک طرز فکر مراد، برای ترانه کمی دشوار به نظر می‌رسد، او سعی می‌کند تا با تفکر و زندگی مراد همراه شود. حضور در جمع دوستان روشنفکر و هنرمند مراد، رفت‌وآمد با آنها، خریدن و مطالعهٔ کتاب های صادق هدایت و کتاب های خود مراد، از جمله تلاش‌های ترانه برای هم‌فکری با مراد و دوستان اوست. ترانه در یک شرکت هواپیمایی کار می‌کند و با گذشت زمان، ارتقای شغلی می‌یابد و مراد نیز پس از تغییردادن شغل‌های مختلف، به استخدام کانون پرورش فکری کودکان درمی‌آید. نظم ترانه، در نقطهٔ مقابل حواس‌پرتی و بی‌نظمی مراد قراردارد. ترانه سعی می‌کند که عادت‌های مراد را تغییر دهد امّا تلاش‌های او بی‌فایده است. در پایان، سرنوشت مراد که همراه ترانه به فرانسه سفر کرده، در هاله‌ای از ابهام قرارمی‌گیرد و داستان، با انتظار و نگرانی ترانه برای بازگشت مُراد به هتل محل اقامت‌شان پایان می‌یابد.

در داستانِ «فرار» (۲۰۰۳)، کارلا و کلارک، زن و شوهر جوانی هستند که در یکی از شهرهای کوچک کانادا زندگی می‌کنند. کارلا و کلارک، با وجود مخالفت والدین کارلا، فرار و ازدواج کرده‌اند و اکنون از طریق پرورش اسب و آموزش سوارکاری، درآمد کسب می‌کنند. با ورود بَرّه‌ای به نام فلورا، زندگی آنها وارد مرحلهٔ تازه‌ای می‌شود. فلورا که در آغاز متمایل به کلارک است، به‌تدریج به سوی کارلا جذب می شود. ناپدید شدن ناگهانی فلورا و آشفتگی بیش از پیش وضعیت روحی کارلا که متأثّر از نارضایتی او از زندگی زناشویی است، از یک سو و از سوی دیگر، ورود زن همسایه، سیلویا جیمسون که به تازگی همسرش را از دست داده‌است، زندگی زوج جوان را دستخوش تغییر می‌کند تا آنجا که کارلا، متأثّر از محبّت‌های پیرزن همسایه و با کمک او، خانه و همسرش را ترک می‌کند تا در جستجوی زندگی آرمانی به تورنتو بگریزد امّا در میانهٔ راه پشیمان می شود و بعد از تماس با کلارک، از فرار منصرف می شود. کلارک نیمه شب به خانهٔ خانم سیلویا وارد می‌شود و او را به دلیل کمک به فرار کارلا، مورد سرزنش قرارمی‌دهد. در این لحظه، فلورا، بَرّهٔ گمشده، از میان مه ظاهر می‌شود و پیرزن و کلارک را شگفت‌زده می‌کند. کلارک به خانه برمی‌گردد و سرنوشت فلورا، مبهم و نامعلوم باقی می‌ماند. با وجود نامهٔ پیرزن که در آن، کارلا را از بازگشت فلورا آگاه کرده، کارلا حرف پیرزن را باور نمی‌کند و با تردید نسبت به کلارک که در ناپدید شدن فلورا به او سوءظن دارد و وسوسهٔ پنهان و همیشگی برای فرار، به زندگی با کلارک ادامه می‌دهد.

۲-۲- زمان روایی دو داستان

ژرار ژِنت در کتاب گفتمان روایی(۱۹۸۰)، برای تحلیل روایت، سه مؤلفهٔ ترتیب زمانی (order)، تَداوم (duration) و بَسامد (frequency) را به‌عنوان مؤلفه‌های اصلی زمان روایی مطرح کرده‌است:

۲-۲-۱- نظم و ترتیب (order)

نظم و ترتیب، به چگونگی آرایش زمانی رویدادها و کُنش‌های یک داستان مربوط است. ممکن است راوی، رخدادها را با همان نظمی که اتفاق افتاده‌اند، ارائه‌دهد؛ یعنی، نظم تقویمی (chronology) که در این صورت، روایت داستان، خطی است یا می‌تواند آنها را

بدون نظم و ترتیب نقل کند؛ یعنی، نظم غیرِتقویمی که در اصـطلاح ژنت، زمان‌پریشـی (anachrony) نامیده‌می‌شود و روایت غیرِخطی را به‌وجودمی‌آورد. زمان‌پریشی بر دو نوع است: گذشته‌نگری (Analepsis) و آینده‌نگری (prolepsis).

گذشته‌نگری یا فِلَش بَک(flashback) : واژه‌ای است که از سینما وارد روایت شده است و اکنون برای توصیف هر صحنه یا اپیزودی در یک نمایش، رمان، داستان یا شعر استفاده‌می‌شود؛ به عبارت دیگر، گذشته‌نگری، روایت رخداد داستان، پس از نقل رخدادهای سپری شدهٔ متن است.(Cuddon,1984:271) هر دو نویسنده، با استفاده از گذشته‌نگری در داستان، تصویر روان‌شناختی عمیقی از درون شخصیّت قهرمان دو داستان، ترانه و کارلا، به خواننده ارائه می‌دهند و خواننده، گاه گذشتهٔ شخصیت اصلی را در خیالات و اندیشه‌های او می‌بیند. اندیشه‌ها و افکار شخصیّت‌ها، دروازهٔ ورود به دنیای روحی خودِ شخصیّت یا دیگر شخصیّت‌های داستان است. در مثال ذیل، ترانه، مراد را با نامزد سابقش، عیسی نقوی، مقایسه می‌کند: «ترانه فکر کرد، نامزد سابقش، عیسی نقوی، در یک سالی که نامزد بودند، یک بار هم بدقولی نکرد.» (پیرزاد،۱۴۲:۱۳۸۵) در مثال ذیل از داستان «فرار»، راوی نشان می‌دهد که کارلا چگونه در جریان ناپدیدشدن ناگهانی فلورا، به همسرش کلارک مظنون است. کارلا در حال فکر کردن به فلورا: «تصور کن کلارک، فلورا را دور کرده‌بود یا او را به پشت کامیون خود بسته‌بود و به فاصله‌ای دور رفته‌بود و رهایش کرده‌بود.» (مونرو، ۱۵۵:۱۳۹۰)

مرور ذهنی خاطرات، از ابزار اصلی شکل‌گیری عنصر زمان‌پریشی گذشته‌نگر است. خواننده اغلب، گذشتهٔ شخصیّت اصلی را در مرور خاطرات‌اش می‌بیند. در داستان «فرار» نیز راوی با مرور خاطرات ذهن کارلا، از زندگی گذشتهٔ او، چگونگی رابطهٔ او با والدینش و شرایط تحصیل و ازدواج او با کلارک سخن می‌گوید. در مثال ذیل، دیدگاه والدین کارلا دربارهٔ کلارک بیان شده‌است: «پدر و مادرش، به بریتیش کلمبیا کوچ کرده‌بودند. آنها از کلارک بیزار بودند. وقتی کارلا فرار کرده‌بود، آنها برایشان فرقی نمی‌کرد که او مرده یا زنده است.» (مونرو، ۵۱۵:۱۳۹۰) در جای دیگر، راوی از شرایط تحصیل کارلا با

مرور خاطرات ذهن او، گزارش می‌دهد: «وقتی پاییز شد، او می‌بایست برای رفتن به کالج آنجا را ترک می‌کرد، از رفتن سر باز زد. گفت که به یک سال ترک تحصیل نیاز دارد.» (همان: ۵۲۲) گذشته‌نگری گاه در گفت‌وگوی شخصیّت‌ها دیده‌می‌شود. گفت‌وگوها، در واقع توصیف حالات روحی شخصیّت‌هاست. بِرَد هوپر در کتاب The Fiction of Alice Munro(2008)، در بارهٔ اهمیّتِ عنصر گذشته‌نگری در داستان‌های آلیس مونرو، می‌نویسد: «داستان‌های مونرو اساسا مطالعهٔ شخصیت بودند؛ قریحهٔ خاص مونرو از غیر سنتی پرداخت کردن گذشته سرچشمه می‌گیرد. تفاوتی که مونرو در پردازش «گذشته» ایجاد می‌کند این است که به راه جدیدی بر سد و آن آوردن گذشته به چارچوب داستان است.» (Hooper, 2008: ix)

گذشته‌نگری بر دو نوع است: گذشته‌نگری بیرونی (external analepsis) و گذشته‌نگری درونی(interna analepsis). اگر بخشی از داستان روایت شود، سپس راوی گذشته‌ای را به یاد آورد که ارتباط مستقیمی با روایت اصلی نداشته‌باشد، این گذشته‌نگری از نظر ژنت، «گذشته‌نگری بیرونی» است. در اواسط داستان «پرلاشز»، پیرزاد به گذشته‌ای برمی‌گردد که مربوط به دیگر شخصیّت‌هاست و ارتباط مستقیمی با روایت اصلی داستان ندارد: «آن وقت‌ها، بحث‌های ژان و مینوش و شهاب و مراد دربارهٔ هنر و ادبیات، همیشه با داد و فریاد و مخالفت با حرف‌های همدیگر شروع می‌شد.» (پیرزاد، ۱۳۸۵: ۱۶۵) این بخش از گذشته‌نگری، ارتباطی با سیر اصلی داستان، یعنی زندگی ترانه و مراد، ندارد امّا در بستر عنصر شخصّیت‌پردازی و برای تکمیل‌شدن تصویر زندگی اجتماعی ترانه و مراد لازم است. همچنین نمونه‌ای از گذشته‌نگری بیرونی را می‌توان در داستان «فرار» دید: «کارلا جرئت نکرده‌بود دربارهٔ چپ افتادنش با جوی تاکر، زنی که حالا کلارک او را جوی فاکر می‌نامید، چیزی بگوید...» (مونرو، ۱۳۹۰: ۴۹۲)

اگر گذشته‌نگری در مورد شخصیّت، حوادث و یا خط سیر داستان در حال نقل باشد، گذشته‌نگری درونی است. در داستان «فرار»، اغلب گذشته‌نگری‌ها از نوع گذشته‌نگری درونی و در ارتباط با شخصیّت‌ها و سیر حوادث و زندگی آنهاست اما در داستان «پرلاشز»

گذشته‌نگری‌ها اغلب از نوع گذشته‌نگری بیرونی است که ارتباطی با دو قهرمان اصلی داستان، ترانه و مراد، ندارد. این گذشته‌نگری‌ها شامل توصیف حوادث، مکان‌ها و افرادی می‌شود که در جریان سیر اصلی داستان تأثیرگذار نیستند؛ با وجود این، می‌توان گفت که پیرزاد، با این‌گونه توصیف‌ها، تصویر جامعی از دههٔ هفتاد تهران به خواننده می‌دهد که نمونهٔ این تصویرپردازی‌ها در داستان‌های آلیس مونرو نیز کاملاً مشهود است. در داستانِ «فرار»، گذشته‌نگری درونی، در خدمت پرداخت شخصیّت است و «از برجسته‌ترین وجوه داستان‌نویسی مونرو، نشان دادن گذشتهٔ شخصیت‌های داستان است که سعی در پنهان‌کردن و فرار از آن دارند.» (Hooper, 2008 : 2)

از دیگر ویژگی‌های مشترک سبک روایی دو نویسنده، این است که بیشتر گذشته‌نگری‌های درونیِ داستان‌ها، در قالب تصویرهایی اتفاق می‌افتد که نویسندگان در ذهن شخصیّت‌های اصلی، ترانه و کارلا، و دیگر شخصیّت‌ها از گذشته و خاطراتشان با یکدیگر مجسم می‌کنند. مرور خاطرات ذهنی ترانه، از جملهٔ این شخصیّت‌پردازی‌ها است. در داستان «فرار» نیز گذشته‌نگری درونی، در قالب تصویرهایی از زندگی گذشتهٔ کارلا و کلارک و سیر زندگی آنها پیش از ازدواج، ارائه شده‌است: «وقتی که هجده سال داشت و تازه دبیرستان را تمام کرده‌بود، همان‌جا بود که با کلارک آشنا شد.» (مونرو، ۱۳۹۰: ۵۲۲) هارولد بلومف در بارهٔ اهمیّت گذشته‌نگری در داستان‌های مونرو می‌نویسد: «آلیس مونرو بیش از آنکه نوستالژی قهرمانان زن داستان‌هایش را در داستان نشان‌دهد، تصویرگر شکیبایی خارق‌العادهٔ آنان است.» (Bloom, 2009 : 2) این دیدگاه هارولد بلوم در خصوص تصویر زن در داستان‌های آلیس مونرو، همخوان است با تصویر زنان در داستان‌های زویا پیرزاد؛ ازین رو، این وجوه مشترک در سبک داستان‌پردازی و روایت، تصوّر تأثیرپذیری پیرزاد از مونرو را قوّت می‌بخشد.

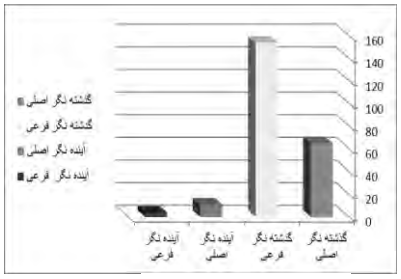
زمان‌پریشی آینده‌نگر: در این نوع زمان‌پریشی، داستان با نوعی پرش، به زمان آینده می‌رود و حوادث آینده را پیش‌بینی می‌کند. در دو داستان «پرلاشز» و «فرار»، نویسندگان از این مؤلفه در جهت بازنمایی ذهنیت شخصیّت‌ها و واکنش آنها نسبت به حوادث پیش‌رو و

حالات روحی و روانی آنها بهره‌می‌گیرند. نمونه‌ای از این نوع زمان‌پریشی‌ها را در قالب افکار ترانه در مورد دیرآمدن مراد می‌بینیم: «چشم‌هایش را بست و فکر کرد اگر خبر مرگ مراد را بیاورند، چه باید بکند؟... بعد به مراسم کفن و دفن فکر کرد؛ کجا؟ برگردم تهرون؟!» (پیرزاد، ۱۳۸۵: ۱۶۹) در داستان «فرار» نیز آینده‌نگری با سهم اندک، در جهت بازنمایی افکار پریشان کارلا از تبعات فرارش است: «از فردا، نگاه‌کردن به دفتر تلفن برای نشانی اصطبل‌های اسب‌دوانی، از اسب‌های تازه مراقبت‌کردن و زندگی که کلارک شامل آن نبود.» (مونرو، ۱۳۹۰: ۵۳۱)

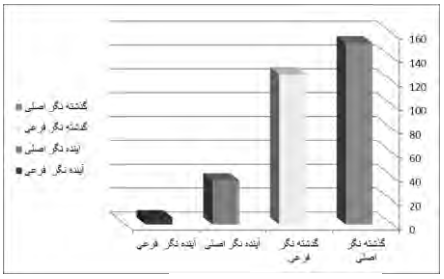
آینده‌نگرها نیز شامل آینده‌نگر بیرونی (external prolepsis) و آینده‌نگر درونی (internal prolepsis) است. آینده‌نگری بیرونی، پرش به جلوی داستان است امّا به آینده‌ای رجوع می‌کند که به یک داستان دیگر مربوط است و به خط داستان مورد بحث، ارتباطی پیدا نمی‌کند. برخلاف این نوع زمان‌پریشی، آینده‌نگری اگر به یک شخصیّت داستان، رخداد و یا خط داستان مورد نظر اشاره‌کند، آینده‌نگر درونی به‌شمارمی‌رود. در دو داستان «فرار» و «پرلاشز»، سهم اصلی از آینده‌نگری در داستان، مربوط به آینده‌نگری درونی است که روحیهٔ شخصیّت‌های داستان را نشان می‌دهد. در داستان «فرار»، مونرو از این نوع زمان‌پریشی، برای نشان‌دادن آشفتگی روحی کارلا بهره گرفته‌است: «حالا داشت گریه می‌کرد- چشمانش پر اشک بود بی آنکه بفهمد- سعی کرد دربارهٔ تورنتو فکر کند، نخستین قدم‌هایی که در پیش داشت، تاکسی، خانه‌ای که هرگز ندیده‌بود.»(مونرو، ۱۳۹۰: ۵۳۱) در داستان «پرلاشز» نیز آینده‌نگر درونی، در نمایی کوتاه از ذهن ترانه می‌گذرد: «ترانه فکر کرد اگه باهام عروسی نمی‌کرد، چه کار می‌کردم؟» (پیرزاد، ۱۳۸۵: ۱۶۲)

از سویی، نظر به اینکه گذشته‌نگر یا آینده‌نگر دربارهٔ شخصیّت، رخداد یا خط سیر اصلی یا فرعی روایت باشد، گذشته‌نگر و آینده نگر اصلی یا فرعی (analepsis/prolepsis) نامیده‌می‌شود. در دو داستان مذکور، سهم کمی از فضای داستان، به آینده‌نگر فرعی (heteradiegetic prolepsis) اختصاص داده‌شده‌است و این

از نقاط قُوَّت آنها به شمارمی‌رود. در نمودار زیر، نسبت عنا صر گذ شته‌نگر و آینده‌نگر در دو داستان مقایسه شده‌است:



داستان پرلاشز



داستان فرار

۲-۲-۲- تداوم/ دیرش زمانی (Speed)

دومین مؤلفه‌ای که ژرار ژنت بررسی می کند، تَداوم یا دیرش زمان است. تداوم، به رابطهٔ بین زمانی که یک رویداد در دنیای واقعی به درازا کشیده و زمانی که در واقعیت طول می‌کشد تا آن رویداد در دنیای روایی، روایت شود، توجه دارد (ن.ک: برتنز، ۱۳۸۸: ۱۰۰)؛ به‌طور مثال، می توان تمام زندگی کسی را در یک جمله خلاصه کرد یا می توان هزار صفحه را به گزارش رخداد هایی اختصاص داد که در یک روز اتفاق افتاده‌اند. (Genette, 1980: 94) یاکوب لوته، معتقد است که پاسخ به این پرسش که متن روایی چه مدت طول می کشد، در واقع غیرممکن است چون در اینجا، تنها میزان و معیار، «زمان خواندن» است که آن هم از خواننده به خواننده متفاوت است (ن.ک: لوته، ۱۳۸۶: ۷۶) امّا ژرار ژنت، با ارجاع به خود متن داستان، معیار را ثبات میان تداوم داستان و مقدار متن در نظر گرفته شده برای آن بخش می‌داند. او تداوم را که در ابتدا تجربی و در رابطهٔ با خواننده است، با معیاری مشخص در خود متن داستان تعریف می کند؛ از این رو، تداوم و سرعت در داستان کوتاه، باید به گونه‌ای باشد که بتوان در ظرفیت اندک، بیشترین استفاده را از زمان برد. «تداوم روایت نیز نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد.» (ن.ک: احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۶)

تَداوم، شامل سه مقولهٔ شتاب ثابت، مثبت و منفی است که «در هر حال، سرعت رخدادها و حجم آنها نباید در حدی باشد که شخصیّت‌پردازی از یاد برود.»(ن.ک: بی نیاز،

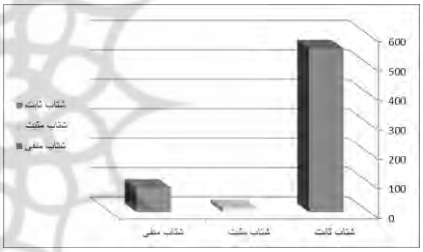
۱۳۸۷: ۷۴) شتاب ثابت، به معنای برابری نسبت بین زمان متن و حجم اختصاص‌داده‌شده است که داستان، با تداوم و شتابی ثابت به پیش می‌رود؛ نمونهٔ بارز آن، گفت‌وگوهایی است که در یک متن، بین شخصیّت‌های داستان اتفاق می‌افتد. گفت‌وگو، به‌عنوان ابزاری برای شتاب‌بخشیدن به روند داستان، در هر دو داستان جایگاه خوبی دارد. نمونهٔ این گفت‌وگوها را در داستان «پرلاشز» و در گفت‌وگوی ترانه و مادر مراد می‌بینیم: «ترانه گفت: ببخشید، مُراد هست؟ نه جونم. از صبح رفته بیرون. ترانه گفت: ساعت شش با من قرار داشت. هنوز نیومده. مادر مراد خندید. خُب دیر که نکرده مادر. تازه یک رُبع به هفته. حتماً میاد. اگه یادش نرفته باشه. می‌دونی که چقدر حواس پرته!» (پیرزاد، ۱۳۸۵: ۱۴۲) نمونه‌ای از شتاب ثابت در داستان «فرار» که بین خانم جیمسون و کلارک اتفاق می‌افتد: «سیلویا گفت: او خواست برگردد؟ اوه بله. مطمئن باش که می‌خواسته برگردد. او برای برگشتن در یک حالت هیستریک واقعی بود. او دختری است که در احساساتش نوسان دارد امّا فکر می‌کنم او را طوری که من می‌شناسم، نمی‌شناسی. او به نظر خیلی خوشحال می‌آمد که برود. واقعاً؟!» (مونرو، ۱۳۹۰: ۵۳۷) در داستان «فرار»، اغلب سیر داستان، دارای شتاب ثابت است که به جریان زندگی کنونی زوج جوان می‌پردازد امّا در داستان «پرلاشز،» شتاب ثابت، فضای کمتری از داستان را به خود اختصاص داده‌است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، در هر دو مثال، گفت‌وگوها به «صحنهٔ نمایشی» (scene) شباهت دارند. از خلال همین گفت‌وگوها، می‌توان به فراموش‌کاری و سهل‌انگاربودن مراد، وقت‌شناسی ترانه و آشفتگی وضعیت روحی کارلا پی برد. در داستان «پرلاشز»، گفت‌وگوهای مراد و ترانه، ترانه و دوستان مراد، ترانه و مادرش و در داستان «فرار»، گفت‌وگوهایی که بین کارلا و کلارک، کارلا و کلارک با خانم جیمسون و کارلا و والدین‌اش رد و بدل می‌شود، نمونه‌هایی از شتاب ثابت است.

اختصاصِ یک بخش کوتاه از متن به مدّت درازی از داستان، شتاب مثبت نامیده می‌شود. شتاب مثبت، به حذف (ellipsis) منجر می‌شود و بدان معناست که قسمت‌هایی از داستان، از سوی راوی مسکوت می‌ماند.(Genette, 1980: 94) در این موارد،

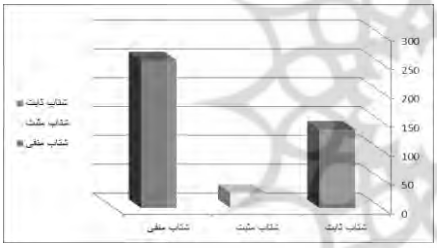
نویسنده بنا به ضرورت، به گزینش و یا نقل اشاره‌وار حوادث بسنده می‌کند؛ از این‌رو، به نظر می‌رسد که شتاب مثبت، از اهمیّت زیادی در داستان کوتاه برخوردار است چرا که نویسنده می‌تواند با استفاده از این مؤلفه، از ظرفیت قالب داستان کوتاه در جهت شخصیّت‌پردازی استفاده‌کند. نمونه‌ای از شتاب مثبت در داستان «پرلاشز» که در آن پیرزاد، زمان داستان را شش ماه به جلو می‌برد: «تا شش ماه بعد که با هم ازدواج کردند، ترانه همهٔ سعی خودش را کرد که مراد قرارهایش را فراموش نکند.» (پیرزاد، ۱۳۸۵: ۱۵۸) نمونه‌ای دیگر از شتاب مثبت در داستان «فرار» که مونرو در این قطعه، زمان داستان را یک فصل به پیش می‌برد. تغییر فصل از بهار به تابستان و گرمای آن، در هماهنگی کامل با رابطهٔ رو به بهبود کارلا و کلارک، پس از بازگشت کارلا ست: «هوای صاف و روشن ادامه یافت. در خیابان‌ها، مغازه‌ها، ادارهٔ پست، مردم به یکدیگر با درودگفتن، به این اشاره داشتند که سرانجام، تابستان رسید.» (مونرو، ۱۳۹۰: ۵۴۵) مشاهده می‌شود که مونرو، چگونه از عنصر شتاب مثبت هم روایت داستانی در قالب داستان کوتاه را به پیش می‌برد و هم از این عامل برای تکمیل‌کردن حالات درونی شخصیّت‌های داستان استفاده می‌کند.

اختصاص بخش زیادی از متن به مدّت زمانی کوتاه از زندگی، شتاب منفی نامیده می‌شود. شتاب منفی، به درنگ (pause) منجر می‌شود که در آن داستان یا رویداد قطع می‌شود تا جای به گفتمان راوی بدهد. توصیف‌های ایستا در این مبحث قرارمی‌گیرند. (Genette, 1980: 94) در داستان «پرلاشز»، پیرزاد با توصیف‌های زاید و طولانی که گاه فضایی چند صفحه‌ای را به خود اختصاص‌می‌دهد، شتاب داستان را به حالت ایستا می‌رساند که نقشی در شخصیّت‌پردازی ندارد. نمونه‌ای از این توصیف زاید، شرح مدل موی ترانه است که از صفحهٔ ۱۴۴ تا ۱۴۵ را به خود اختصاص داده‌است. نمونهٔ دیگر، شرح فراموش‌کاری مراد از سوارکردن مادرش در ساعتی معیّن است که داستان را وارد شتاب منفی می‌کند و در روند کُنش شخصیّت‌ها و حوادث، نقشی ندارد و بخشی از فضای مفید داستان کوتاه، بدین شکل به هدر می‌رود. توصیف صحنه‌های دیدار ترانه با مراد و دوستانش در رستوران‌ها نیز بخش بزرگی از شتاب منفی را به خود اختصاص داده‌است. در

داستان «فرار» نیز روایت مونرو از شتاب منفی بی‌نصیب نمی‌ماند؛ هر چند در مقایسه با داستان پیرزاد، دارای حجم کمتری است و اغلب توصیف‌ها از فضا و شرایط آب و هوایی یا فصلی با وضعیت روحی شخصیّت‌ها هم‌خوانی دارد. شتاب منفی در این داستان، شامل توصیف وضعیت ظاهری خانم جیمسون، کلارک، دوران نوجوانی کارلا و تغییر فضای محل سکونت کارلا و کلارک است؛ به‌طور مثال، توصیف مونرو از روزهای بارانی چند روز اخیر، از صفحهٔ ۴۸۸ شروع می‌شود و تا صفحهٔ ۴۹۰ ادامه دارد. به طورِکلی، در داستان «پرلاشز»، شتاب منفی دارای وجه غالب و در داستان «فرار»، شتاب ثابت دارای فضای حداکثری داستانی است. آنچه قابل توضیح است، اینکه شتاب منفی در داستان کوتاه، از نقاطِ ضعف آن به شمارمی‌رود. می‌توان در نمودار زیر، بسامد تداوم یا دیرش زمانی را در دو داستان «پرلاشز» و «فرار» مشاهده کرد:



داستان فرار



داستان پرلاشز

۲-۲-۳- بسامد (frequency)

سومین مؤلفه‌ای که ژرار ژنت در زمان روایی مورد بررسی قرارمی‌دهد، بسامد نام دارد. بسامد، نسبت بین تعداد دفعات رخ‌دادن یک رویداد و تعداد دفعات نقل آن در داستان است. (Genette, 1980: 114-116) مایکل تولان معتقد است که بسامد، به اندازهٔ ترتیب و تداوم تجربی نیست و به همین دلیل، از بین عناصر زمان، به بسامد کمتر پرداخته‌شده‌است. (ن.ک: تولان، ۱۳۸۳: ۶۸-۵۵). ژنت سه نوع بسامد را برمی‌شمرد.

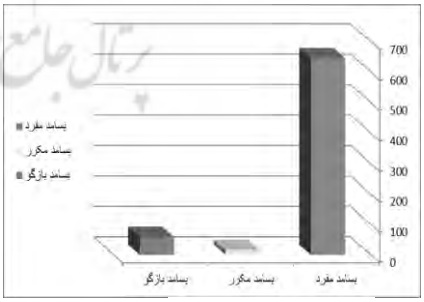
بسامد مفرد (singulative frequency)، متداول‌ترین نوع بسامد است و به این معنی است که رخدادی که یک‌بار اتفاق افتاده، یک‌بار هم در روایت داستانی نقل شده‌است. عنصر غالب در هر دو داستان، بسامد مفرد است. به‌طور نسبی، اغلب حوادث، تنها یک‌بار

رخ داده‌است؛ برای نمونه، در داستان «پرلاشز»، ترانه از جریان سفرش به هند می‌گوید: «ترانه گفت که فقط یک‌بار سفر خارج رفته. مراد پرسید: کجا؟ فرانسه؟ ترانه سرش را زیر انداخت و گفت: هند.» (پیرزاد، ۱۳۸۵: ۱۴۷) مسافرت ترانه و مراد به فرانسه، ارتقای شغلی ترانه و ازدواج او، مسافرت‌رفتن مادر ترانه و مادر مراد، جداشدن ترانه از آقای نقوی، ازدواج شهاب و مینوش و جدایی آنها، از دیگر موارد بسامد مفرد است. در داستان «فرار» نیز اغلب رخدادها از نوع بسامد مفرد است. آشنایی کارلا با خانم جیمسون، بحث و جدل کارلا و کلارک برای اخاذی از خانم جیمسون و سفر خانم جیمسون به یونان، همه از این مؤلفه پیروی می‌کند. بسامد مفرد در هر دو داستان، مؤکّد این نکته است که در هر دو داستان، جریان و روال عادی زندگی شخصیت‌ها روایت شده‌است.

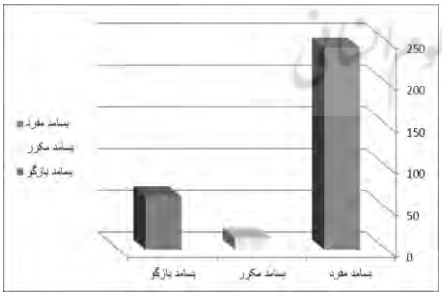
نوع دیگر بسامد، بسامد مکرر (Repetitive Frequency) است که در آن، رویدادی را که تنها یک‌بار اتفاق افتاده‌است، چندین بار در داستان روایت‌کنند. در داستان «پرلاشز»، زو یا پیرزاد با تأکید بر بدقولی ها، حواس پرت‌بودن مراد و نگرانی های ترانه در بارهٔ سهل‌انگاری‌های مراد، نمونه‌هایی از بسامد مکرر را نقل کرده‌است. اگرچه این نوع بسامد، گاه به شتاب منفی انجامیده‌است، برای تأکید بر ویژگی‌های شخصیّتی شخصیّت‌های داستان لازم به نظر می‌آید. در داستان «فرار» نیز نمونهٔ بارز بسامد مکرر، غیبت فلوراست؛ بازگویی داستان پیداشدن فلورا در نامهٔ سیلویا به کارلا و جریان فرار کارلا، از دیگر نمونه‌های بسامد مکرر در داستان است. بسامد مکرر در هر دو داستان، کمترین میزان تکرار را به خود اختصاص داده‌است؛ از این‌رو، می‌توان گفت که این امر، نشان‌دهندهٔ اهمیّت فضا و روایت در قالب داستان کوتاه است.

آخرین نوع بسامد، بسامد بازگو (Iterative Frequency) است. بسامد بازگو، یک مرتبه نقل‌کردن رویدادی است که چندین بار اتفاق افتاده‌است. «نویسنده معمولاً حالت پایدار آغازین را به کمک افعال استمراری (که ارزشی تکرار شونده دارند)، بیان می‌کند.» (تودوروف، ۱۳۷۳: ۶۲) آلیس مونرو در داستان «فرار»، از این مؤلفه بهره برده‌است و راوی، از بسامد بازگو برای نشان‌دادن نوع زندگی و رفتار شخصیّت‌ها استفاده می‌کند. این بسامد

را در منازعهٔ کلارک با کارلا می بینیم: «کارلا گفت: فقط از من عصبانی نباش. عصبانی نیستم. فقط از این‌طورشُدنت بیزارم...همین. من این‌طور می‌شوم برای اینکه تو از من عصبانی هستی.» (مونرو، ۱۳۹۰: ۴۹۸) (کارلا پیش‌تر از این نیز، از این رفتارها داشته‌است). یا در جای دیگر، راوی از زاویهٔ دید کارلا به عصبانیت‌های مکرر کلارک اشاره می‌کند: «کلارک اغلب دعوا می‌کرد، نه فقط با مردمی که به آن‌ها پول بدهکار بود.» (مونرو، ۱۳۹۰:۴۹۰) در داستان «پرلاشز» نیز بسامد بازگو وجود دارد و تا حد زیادی، در نمایاندن ویژگی‌های شخصیّتی از آن استفاده شده‌است. در داستان پیرزاد، پس از بسامد مفرد، بیشترین نوع بسامد، مربوط به بسامد بازگو است؛ در مثال ذیل، مشاهده می شود که ترانه، نسبت به برخی رفتارهای مراد حساس است: «ترانه از روی تخت، دست دراز کرد، کمربند را از روی لباس کشید. نگاهش کرد و فکر کرد: چرا باز بهش اخم کردم؟ مگه نه اینکه همهٔ این کارهاش به خاطر منه؟...» (پیرزاد، ۱۳۸۵: ۱۶۸) بسامد بازگو در هر دو مثال مذکور، نشان‌دهندهٔ عادت‌ها و رفتار شخصیّت‌های اصلی است که از یک سو، نویسندگان با استفادهٔ از این مؤلفه، توانسته‌اند در پرداخت شخصیّت قلم بزنند و از دیگر سو، همان‌طور که گفته‌شد، در چارچوب محدود داستان کوتاه که فاقد ظرفیت‌های گستردهٔ دیگر انواع داستانی مثل رمان است، از ظرفیت اندک، بیشترین بهره را ببرند. در نمودار زیر، چنان‌که مشاهده می‌شود، بسامد مفرد در هر دو داستان، دارای بیشترین میزان تکرار و بسامد بازگو و بسامد مکرر در رتبه‌های بعدی قرار دارند.



داستان فرار



داستان پرلاشز

۳- نتیجه‌گیری

همان‌طور که ملاحظه شد، وجوه مشترک و تفاوت‌های سبک روایی در داستان مونرو و پیرزاد، نمود و برجستگی خاصی دارد. گذشته‌نگری، به‌عنوان وجه غالب روایت داستانی، ابزار اصلی سبک روایی دو نویسنده به‌شمار می‌رود که در این بین، گذشته‌نگری درونی، با مرور ذهنیِ خاطرات شخصیّت‌های اصلی، اغلب برای ترسیم روابط بین شخصیّت‌ها و کُنش فردی و اجتماعی شان استفاده شده‌است. زمان‌پریشی آینده‌نگر، گرچه سهم اندکی در دو داستان مذکور دارد، تصویرگر آشفتگی‌های روحی و دغدغه‌های زنانهٔ شخصیّت‌های داستان است. شتاب مثبت که اصلی‌ترین مؤلفهٔ آن در داستان‌ها، گفت‌وگوست، بخشی از بار شخصیّت‌پردازی و استفادهٔ حداکثری از قالب داستان کوتاه را بر عهده دارد. شتاب مثبت در داستان «فرار»، وجه غالب روایت است و نشان می‌دهد که آلیس مونرو چگونه با این تکنیک، هم روایت داستانی در قالب داستان کوتاه را به پیش می‌برد و هم از آن به بهترین شکل، برای نشان‌دادن حالات درونی شخصیّت‌ها استفاده می‌کند امّا در داستان «پرلاشز»، زویا پیرزاد با توصیف‌های زاید و گاه طولانی از مکان‌ها و شخصیّت‌های فرعی، شتاب داستان را به حالت ایستا رسانده‌است که نقشی در شخصیّت‌پردازی داستان ندارد. گفت‌وگوها سهم بسزایی در نمایش ویژگی‌های شخصیّتی و رفتاری شخصیّت‌های هر دو داستان دارند. بسامد مفرد، دیگر عنصر روایی غالب در هر دو داستان است که منجر به شتاب مثبت در داستان‌ها شده و از ابزارهای اصلی قالب داستان کوتاه است. بسامد مکرر و بسامد بازگو نیز در هر دو داستان، برای تأکید بر عادات و ویژگی‌های شخصیّتی در دست نویسندگان است. با وجود این وجوه مشترک سبک روایی و محتوایی در داستان‌های دو نویسنده و از آنجا که دههٔ نود میلادی، دورهٔ اوج تکامل داستان کوتاه در اروپا و آمریکا، مصادف با دههٔ هفتاد در ایران است، زویا پیرزاد متأثر از گسترش این قالب داستانی در غرب، با محورقراردادن شخصیت‌های زن و مسائل آنان در داستان کوتاه، می‌تواند تا حد زیادی متأثر از این نوع سبک داستان‌نویسی آلیس مونرو باشد.

فهرست منابع

-کتاب‌ها

۱- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**، جلد اول. اصفهان: فردا.

۲- احمدی، بابک.(۱۳۸۰). **ساختار و تأویل متن**. چاپ یازدهم. تهران: نشر مرکز.

۳- اسکولز، رابرت.(۱۳۷۹). **در آمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.

۴-برتنز، یوهانس ویلم.(۱۳۸۸). **نظریهٔ ادبی**. ترجمهٔ فرزان سجودی. چاپ دوم. تهران: آهنگ دیگر.

۵- بی‌نیاز، فتح‌الله.(۱۳۸۷). **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**. تهران: افراز.

۶- پیرزاد، زویا.(۱۳۸۵). **سه کتاب**. چاپ سیزدهم. تهران: نشر مرکز.

۷- تودوروف، تزوتان.(۱۳۸۲). **بوطیقای ساختارگرا**. ترجمهٔ محمّد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.

۸- تولان، مایکل جی.(۱۳۸۳). **درآمدی نقادانه – زبان شناختی بر روایت**. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

۹- فرخ‌زاد، پوران.(۱۳۸۱). **کارنمای زنان کارای ایران از دیروز تا امروز**. تهران: قطره.

۱۰- لوته، یاکوب.(۱۳۷۶). **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما**. ترجمهٔ امید نیک فرجام. تهران: مینوی خرد.

۱۱- مارتین، والاس.(۱۳۸۶). **نظریه های روایت**. ترجمهٔ محمد شهبا. چاپ دوم. تهران: هرمس.

۱۲- مکاریک، ایرنا ریما.(۱۳۸۵). **دانشنامهٔ نظریه های ادبی معاصر**. ترجمهٔ محمّد نبوی و مهران مهاجر. چاپ دوم. تهران: آگه.

۱۳- مونرو، آلیس.(۱۳۹۰). **مجموعهٔ ده داستانِ آلیس مونرو**. ترجمهٔ گیل آوایی. پرسلیت.

- مقاله‌ها

۱- درودگریان، فرهاد و حدادی، الهام.(۱۳۹۰). « تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت شناسی بر اساس نظریه زمان ژنت در داستان «بی وتن» اثر رضا امیرخانی». مجلهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی. دورهٔ۴، شمارهٔ۳، صص۱۲۷-۱۳۸.

۲- ریمون-کنان، شلومیت.(۱۳۸۷). «مولفهٔ زمان در روایت». ترجمهٔ ابوالفضل حری. *فصل‌نامهٔ هنر*. شمارهٔ ۵۳، صص ۸-۲۷.

۳- طاهری، قدرت‌الله و پیغمبرزاده، لیلا.(۱۳۸۸).« نقد روایت شناسانهٔ مجموعهٔ «ساعت پنج برای مردن دیر است» بر اساسِ نظریهٔ ژرار ژنت ». مجلهٔ ادب پژوهی. دورهٔ ۳، شمارهٔ ۷ -۸ ، صص۲۲- ۴۹ .

- منابع انگلیسی

1-Abrams, M,H (2008). ***The Glossary of Literary Terms,*** 8th Edition, Heinle&Heinle Press, London

2-Bloom, Harold. (2009). ***Alice Munro,*** 1st Edition, Infobase, New York

3-Cuddon, J. A. (1984).***A dictionary of literary terms***, Penguin books

4-Galens, David.(2012). ***Literary Movements for students***, volume 1&2, 1st edition, Rahnama Pub.

5-Genette, Gerard. (1980). ***Narrative Discourse***. *An essay in method*. trans. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca New York

6-Hooper, Brad (2008). ***The Fiction of Alice Munro***, 1st Edition, Preager Publishing, London

7-Munro, Alice.(2009). **A Conversation with Alice Munro**, Bookbrowse. Retrieved on:2 June. http://fa.wikipedia.org

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی