سال چهارم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۷
صفحات ۹۴-۷۱

پایه‌های گزیده‌خوانی از داستان

دکتر حسین صافی پیرلوجه[1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۶/۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۴/۹

چکیده

به باور بعضی روان‌شناسان شناخت‌نگر، بنیان فهم و ادراک آدمی بر نیروی ساده‌سازی و سامان‌دهی، یا به‌اصطلاح بر «پراگنانزِ» دریافت‌های تازه در طرحواره‌ها، یادآیندها و قالب‌های پیش‌ساخته استوار است. چنین سازوکارهایی را روان‌شناسان، در چارچوب نظریه «گشتالت» تبیین کرده‌اند. بنا بر روان‌شناسی گشتالت، خوانش داستان نیز، خواه ساده باشد یا نقادانه، بسان هرگونه فرایند واریخت‌سازی یا قلبِ معرفت‌شناختی، محصول تأمل و تعمق در بخش‌هایی از متن به بهای ناخوانده‌گرفتن بخش‌های دیگر است. به طور طبیعی، هیچ خوانشی نیست که همه جزئیات متن را در بر گیرد، زیرا این جزئیات تمامی ندارد. خواننده خود به‌تجربه می‌داند که خوانشِ بالسَویه همه جزئیات متن، اگر بسیار دور از روند عادی فهم نباشد، دست‌کم مقرون به صرفه او نیست. در پی همین صرفه‌جویی است که هم خوانش عادی متن و هم تحلیل نقادانه آن به عملی تقلیل‌گرایانه بدل می‌شود؛ یعنی در جریان خوانش، عملاً از معانی بالقوه متن کاسته می‌شود. البته دامنه متصرفات مُجاز خواننده در مضامین داستان نه چندان بی‌کران است که در نخستین نگاه به نظر می‌رسد، و نه چندان تنگ که معمولاً از سوی بیشتر منتقدان تجویز می‌شود. در این میان، دامنه برداشت‌های خواننده را نوعی سنت داستان‌نویسی و عرفِ داستان‌خوانی در دایره‌ای هرچند گسترده مهار می‌کند. در مقاله حاضر، از منظر مطالعات هرمنوتیکی به معرفی و بررسی پاره‌ای از این پیش‌دانسته‌های مشترک میان خوانندگان داستان فارسی خواهیم پرداخت.

واژگان کلیدی: هرمنوتیک ادبی، انتگریسم ادبی، ریزخوانی، روخوانی، گزیده‌خوانی، داستان‌های نوین فارسی

---

۱. استادیار زبان‌شناسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
* spirloojeh@gmail.com

۱- مقدمه

«نظریه دریافت، تقریباً در همان برهه‌ای جای خود را در عرصه نقد ادبی باز کرد که روان‌شناسی کم‌کم داشت رو به شناخت‌نگری می‌نهاد. با اینکه مسئله اصلی نظریه دریافت نیز تعریف پیش‌فهم‌های خواننده از متن بود ولی روان‌شناسی شناختی، مسئله فهم را در افقی بازتر، به چگونگی تشخیص الگوها و تفسیرپذیری‌شان در سایه اطلاعات طرح‌واره‌ای (مفروضات و محفوظات خواننده) تعمیم می‌داد» (Bamberg, 2005: 218). از این نظر، نه خوانش متن، و نه ارزیابی خوانش‌های وارد بر آن را نباید بیرون از دایره روال‌های عمومی فهم پنداشت؛ روال‌هایی که مفهوم هر چیزی را معمولاً از راه گزینش، تشبیه، تکمیل، زمینه‌چینی، آرایش، بازآرایی، جمع‌بندی و از این‌دست راه‌کارهای سامان‌دهی به مؤلفه‌های فهم، ساده‌سازی می‌کنند. اما این حکم منطقی با دیدگاه منتقدان ملانقطی سازگار نیست. هنوز بسیاری از منتقدان بر آن‌اند که هیچ‌کجای متن ادبی را ناخوانده نباید گذاشت. کم توجهی به کوچک‌ترین جزئیات متن اگرچه نزد این دسته از منتقدان گناهی نابخشودنی است، چشم‌پوشی از زمینه تاریخی متن از نظر ایشان ستودنی، بلکه ضروری است.

باری، خواندن و بازخوانی مکرر همه متن با همه جزئیاتش در هر دو صورت (چه خوانشی درون‌متنی باشد در جهت سخن‌کاوی به رسم اصحاب نقد نو، و چه خوانشی برون‌متنی در جهت نوتاریخ‌گرایی) عملاً ناممکن است. برخلاف کسانی که ریزخوانی از متن را به خواننده تجویز می‌کنند یا حتی کسانی که گزیده‌خوانی را بر ریزخوانی ترجیح می‌دهند، هستند کسانی هم که گزیده‌خوانی را نه یک جور قابلیت هنرمندانه، بلکه نوعی اجبار می‌دانند که از حدود اختیارات خواننده بر می‌گذرد. این‌گونه دیدگاه‌های مخالف با ریزخوانی متن، هرچند از نظر نگارنده این سطرها معقول‌تر به نظر می‌رسند، ولی نسبت به سنت ضدگزیده‌خوانی در نقد ادبی ایران توجهات کمتری را به خود جلب کرده‌اند. دیدگاه‌های حامی گزیده‌خوانی، در مخالفت با سنت دیرپای نقدِ تمامیت‌خواه، بر این پایگاه مشترک استوارند که نمی‌توان همه جزئیات متن را در خوانشی هرچند دقیق بررسید. بنا بر چنین پایگاهی است که بعضی آثار دشوارخوان و نخبه‌پسند، در راستای «اشاعه فرهنگ فاخر»، تلخیص و ساده‌سازی می‌شوند و برای مصرف عموم به تولید انبوه می‌رسند. برون‌دادهای صنعت فرهنگ‌سازی با اینکه از سوی نهادهای دانشگاهی جزو فرآورده‌های ناخالص فرهنگی به شمار می‌روند، ولی گاه زیر همین برچسبِ «زرد» نیز بیش از نسخه‌های

به‌اصطلاح «اصیل»ترِ خود مورد بهره‌برداری‌های (شبه) علمی دانشگاهیان قرار می‌گیرند. به این ترتیب، سیاست‌گذاری‌های فرهنگی با اِعمال الگوهای عمومی خوانش بر متون خاص و سهل‌الهضم کردن متون ثقیل به اجرا درمی‌آید. در این صورت، دیگر نمی‌توان گفت که «رمان‌های عامه‌پسند و کتاب‌های مد روز، کتاب‌هایی هستند که به قول نیچه علوفه برای شکمبه عوام تهیه می‌کنند»[1] (فاضلی، ۱۳۹۳: ۱۷۸). محصولات این‌گونه سیاست‌های حمایتی را اتفاقاً خواص بیش از عوام مصرف می‌کنند. برخلاف این تصور که «دانشگاهیان عموماً کتاب را برای نقد و عامه مردم برای سرگرمی و تفریح می‌خوانند» (همان‌جا)، در اینجا ای‌بسا دانشگاهیانی که ترجیحاً کتاب‌های رقیق‌شده را برای وقت‌گذرانی و رفع مسئولیت‌های مطالعاتی خود می‌خوانند و عامه مردم هم که معمولاً کتاب نمی‌خوانند حتی مِن‌باب دفع‌الوقت. خلاصه‌داستان‌هایی که به نام نقد در نشریات به چاپ می‌رسد، نیاز به مطالعه نسخه کامل اثر را برطرف، و خواننده پخته‌خوار را از جستجوی خوراک فکریِ باب دندان خود معاف می‌کند. اما باید توجه داشت که آماده‌سازی این‌نوع خوراک‌های فوری و دم‌دستی به هیچ‌روی دل‌بخواهی و بی‌حساب نیست؛ بلکه تابع پاره‌ای قواعد به‌گزینی و بازآرایی است که خود غالباً در چارچوب سیاست‌گذاری‌های کلان فرهنگی به اجرا درمی‌آیند. با این حساب، بازیابی و به‌روزرسانی میراث ادبی را باید یک کار فنی و حساب شده، دانست که از اهل تفنن برنمی‌آید. محاسبه روال‌های این کار، از جمله، نیازمند معرفتی ژانرشناسانه درباره فرم‌ها و ساختارهایی است که حس جمال‌پسندی مخاطب عام را از دیرباز برمی‌انگیخته‌اند.

اصولاً تداوم ژانر را در گرو فعالیت سَر ویراستاران کارکشته‌ای باید دانست که تحت کارفرماییِ بنگاه‌های نشر مشغول کالاسازی از هنر و سوداگری با آن هستند: هدف نهایی ژانر، «لذت دادن به خواننده و جذب سرمایه» با تکیه بر نقاط اشتراک آثار بزرگ است. فرماندهی این جریان را هم «نهاد ناشر و نماینده آن، ادیتور»، بر عهده دارد (شهسواری، ۱۳۹۵: ۵۵). منظور از «سر ویراستار»، کسی است که برخلاف ویراستاران زبان، زیرساخت داستان را مطابق با اصول «ژانرنویسی» تصحیح، و سیاست‌های کلان نشر را تدوین می‌کند. حرفه سر ویراستاری نه‌تنها با ویرایش زبان، بلکه همچنین با نقد و نظریه‌پردازی ادبی نیز تفاوت دارد: «منتقد و نظریه‌پرداز در «مطالعات پسانگارشی»، استقلال نویسندگان و سبک شخصی و فردیت آنها را ارج می‌گذارد، ولی ادیتور در «مطالعات پیشانگارشی» به نقاط

مشترک شاهکارهای بزرگ نظر دارد» (همان: ۵۶). تودوروف نیز درباره شرایط بازنویسی داستان می‌گوید: «این تعبیر مجدد دل‌بخواهی نیست و آن را دو مجموعه از الزامات کنترل می‌کند. مجموعه اول در خود متن وجود دارد. [...] مجموعه دوم، از زمینه فرهنگی نشأت می‌گیرد. [...] این الزامات فرهنگی، چیزی نیستند جز مشترکات یک جامعه» (۱۳۸۸: ۲۴۵). این الزامات فرهنگی، لاجرم در جریان ریزخوانیِ متن نادیده می‌مانند. اساساً ریزخوانی متن از آنجا که با الزامات فرهنگیِ ناظر بر ژانرنویسی نمی‌خواند، از عهده توصیف عمل روزمره خواندن نیز برنمی‌آید. در عوض، چون ارزش ادبی اثر را در مقیاس نوآوری‌های کلامی و متناسب با قدرت زبان‌ورزی نویسنده می‌سنجد، بیش از گزیده‌خوانی به مذاق منتقدان - خاصه پیروان نقد نو- خوش می‌آید. باری، ساده‌سازی داستان را می‌توان با ساختارشناسی آن در سلسله‌مراتبی از پی‌رفت‌های اصلی و فرعی، و نیز تجزیه هر پی‌رفت به رویدادهای هسته‌ای و وابسته آغاز کرد؛ و سپس پی‌رفت‌های فرعی را از کلان‌ساختار داستان، و رویدادهای وابسته را از پی‌رفت‌های اصلیِ این ساختار کنار گذاشت.

با همه این احوال، نه بخش‌بندی متن و نه درجه‌بندی اهمیت بخش‌ها را نمی‌توان تابع سازوکاری چندان قانون‌مند و دقیق دانست. در نظر خواننده بیش‌خوان ممکن است هر چیزی، حتی ویژگی‌های تصادفی متن (مانند صفحه‌بندی مطالب)، دلالتمند جلوه کند. اما «خواندنِ معنا از متن» و «خوراندن معنا به متن» دو کار متفاوت‌اند. خواننده معمولاً متنیت متن را حمل بر نیتی می‌کند که (گویی) در پس آن نهفته است. در این صورت، دیگر لازم نیست که به همه جزئیات متن اهمیتی یکسان بدهد و این همه را از هر راه ممکن، تأویل به مقصود نویسنده کند؛ زیرا یقیناً خود نویسنده نیز بعضی از این جزئیات را بی‌منظورتر از بعضی اجزای دیگر به کار برده‌است. همچنان‌که مقادیری از متن، صرف نگارش بخش‌های دیگر می‌شود، خواننده نیز جاهایی از متن را در سایه‌روشنِ جاهای دیگر می‌بیند یا نادیده می‌گیرد. پس خوانش متن هم مانند نگارش آن، جهت‌مند است، نه باری‌به‌هرجهت.

دلایل ناتوانی نویسنده در اِعمال اختیار بر کوچک‌ترین سازه‌های متن و افاده منظور از تمام اجزای آن، تنها به ضعف قوای تألیف برنمی‌گردد. اصولاً به دلیل محدودیت در توان محاسبات ذهنی است که نمی‌توان سراسر متن را به‌دقت زیر نظر گرفت و منظور خود را یکسره بر همه اجزای کلام حمل (تحمیل) کرد. توجه مؤلف به دقایق معنویِ متن و پرداختِ ظرایف آن در سطح مفهومی، او را از ظریف‌کاری در رونمای اثر بازمی‌دارد؛

همچنان‌که مثلاً دقت در وزن و آهنگ بیان نیز راه تعمق مؤلف در معانی متن را می‌زند و به بهای شلختگیِ مضامین تمام می‌شود. از این‌رو، امر هنری همواره متضمن چینش مقتصدانه بهترین گزینه‌ها در قالب یک اثر است. همین رابطه متضایف میان جوانب مختلف متن است که افزون بر امکان تکلم، امکانات هنرورزیِ کلامی را فراهم و ادبیت کلام را تضمین می‌کند. میزان نظارت‌پذیری متن، البته در تصنیف آثار هنری، کمتر از تألیف آثار علمی است. با این حال هیچ متنی، مطلقاً نظارت‌پذیر نیست؛ چنانکه کاملاً لاقید هم نیست: «نه مرجع مرکزی یا نهادینه‌شده [مانند اداره ممیزی و فرهنگستان زبان] و نه سوژه منفرد [مانند نویسنده یا خواننده]، هیچ‌کدام را نمی‌توان گفت که بر زبان کنترل مطلق دارند. [...] با در نظر گرفتن اینکه گفتار هرگز به طور کامل تحت کنترل کسی نیست، هم سانسور و هم آزادسازی گفتار همیشه لزوماً ناتمام باقی می‌مانند» (مدینا، ۱۳۸۹: ۲۷۷). با مقاومت متن در برابر نظارت سوژه‌ها و سازمان‌ها، روابط درون‌متنی (انسجام صوری و محتوایی میان عناصر هم‌نشین در متن) رو به سستی می‌گذارد و در عوض، ظرفیت برقراری پیوندهای بینامتنی (میان متن و جهان بیرون از آن) فزونی می‌گیرد. این معادله را شاید بتوان «آزادی متن در ازای پرداخت ادبی» نامید.

شرایط آفرینش متن که این‌گونه باشد، شرایط بازآفرینی آن نیز معلوم است: شرط «آزادی یا نظارت‌پذیریِ محدود» را گذشته از نگارش متن، باید در مورد خوانش آن نیز صادق دانست. وقتی نویسنده خود نمی‌تواند با نگاهی وسواس‌آلود مشغول ریزه‌کاری در همه‌جای متن شود، پیداست که خواننده را هم نمی‌توان به ریزخوانی واداشت و او را بابت گزیده‌خوانیِ متن به سهل‌انگاری متهم کرد. از این بدیهه اما به این نتیجه هم نمی‌توان رسید که خواننده باید متن را طابق‌النعل بالنعل در پی نویسنده، و عیناً هم‌آهنگ با او از نظر بگذراند. چنین حکمی البته قابل اجراست، ولی تنها با نعل وارونه زدن به خوانش؛ همان کاری که امثال اریک دانلد هرش کرده‌اند. هرش بر آن است که برای نیل به نیت مؤلف باید متن را گام‌به‌گام متأثر از (درست بر اثرِ) او پیمود: «بهتر است قبول کنیم که معنای یک متن، همان معنای مورد نظر مؤلف است» (۱۳۹۵: ۱۳). از این نظر نه‌تنها غایت خوانش، بلکه راه و روش آن نیز با توجه به مقصود نویسنده تعیین می‌شود. مغالطه مسیر و مقصد از این قرار است: «بعضی می‌گویند که شما می‌توانید بر بخش‌ها و جنبه‌های مختلفی از اثر تأکید کنید. اما پاسخ هرش به این مسائل این است که هر الگوی تأکیدی الگوهای دیگر را بی-

اهمیت می‌کند». بنا بر این مغلطه، «الگوهای تأکید باید با هم هماهنگ شوند، وگرنه نمی‌توانند **معنایی واحد باشند**.[۲] این به آن معناست که آثار ادبی فقط به یک نحو می‌توانند پیچیده باشند، صورتی از پیچیدگی که منظور نظر مؤلف بوده‌است» (اسکیلاس، ۱۳۸۷: ۱۰۸). با این حساب، درست است که خواننده در هر حال مجبور به گزیده‌خوانی است، ولی نه با شعار «به هر ورق که رسیدی، خطی بخوان و برو»! جسته و گریخته خواندن از اینجا و آنجای متن، برای رسیدن به خوانشی پذیرفتنی کفایت نمی‌کند، گو اینکه شرط گزیده‌خوانی را به‌جا می‌آورد. قصد خواننده اگر تقرب به مؤلف باشد، نباید از هرکجای متن که دلش خواست، چیزی برداشت کند؛ بلکه برای دستیابی به این هدف فقط و فقط باید بر «مطالب مؤکد» در متن متمرکز شود، نه بیشتر و نه کمتر. اما مسئله اساسی این است که طرفین حکم دوشرطیِ بالا با یکدیگر نمی‌خوانند: خواننده با پیگیری نگاه مؤلف در طول متن اگرچه ممکن است به قصد وی در ضمن متن پی می‌برد، ولی عکس این قضیه صادق نیست؛ یعنی پی بردن به مضمون اثر، مستلزم «پیرویِ وارونه» از الگوی نگارش آن نیست. اگر چنین خوانش واژگونه‌ای مطلقاً ناممکن نباشد، خواننده بدون پافشاری بر مواضع مؤلف نیز می‌تواند سر از مقاصد او درآورد.

حال با این ملاحظه که گام نهادن در جای پای نویسنده برای پی‌بردن به مقصود او شرط کافی است و نه لازم، مسئله این خواهد بود که در مقام یک خواننده آرمانی چگونه می‌توان نکات مورد تأکید نویسنده را از پس‌زمینه گفته‌هایش بازشناخت؛ برجستگی‌های مفهومی متن را از کدام مظاهر آن می‌توان دریافت؟ بیرون از حیطه نقد حرفه‌ای، خواننده معمولاً پیش از آنکه خود بداند، دریافت‌هایش را در سلسله‌ای از مراتبِ اهمیت طبقه‌بندی می‌کند. این اولویت‌بندی، از نظر اسکیلاس، در ملتقای ذهنیت خواننده و عینیت متن رخ می‌دهد: «شخص در معنا کردن اثر ادبی باید برخی از عناصر متن را مهم‌تر از سایر عناصر تشخیص دهد، که این را با توصیف‌ها و بازتوصیف‌ها انجام داده و به دیدگاهی می‌رسد درباره این‌که اثر ادبی راجع به چیست. در این فرایند، تلاقی عنصر ذهنیِ دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌های خود شخص، با وجود عینیِ متن باید تعیین‌کننده باشد» (۱۳۸۷: ۱۶۵). جاهایی از متن بی‌گمان برجسته‌تر از جاهای دیگر به نظر خواننده می‌رسد؛ اما گذشته از این پست و بلندها، لابد متن در افق دید خواننده رنگ‌به‌رنگ نیز می‌شود: بخش‌هایی از آن مایه همدلی خواننده می‌شود، بخش‌هایی برایش شگفت‌انگیز است، و بخش‌هایی هم یادآور

خاطرات تلخ یا شیرین. پس درجه اهمیت هر تکه از متن به این نیز بستگی دارد که چه واکنشی را در شخص خواننده بر می‌انگیزد. واکنش خواننده غالباً از یک نقطه متن به نقطه دیگر ثابت نمی‌ماند؛ ولی واحد محرک آن در هر صورتی از ادبیات، به‌ویژه در گونه داستانی‌اش، بزرگ‌تر از جمله، و متأثر از پیش‌زمینه فرهنگیِ خواننده است. اسکیلاس درباره این بافت‌وابستگی دولایه، این گزیده‌خوانیِ وابسته به بافتار زبانی و ایستار فرهنگی، می‌گوید: «ما در فهم یک اثر ادبی از معنای جمله فراتر می‌رویم و درکی از کل اثر به دست می‌آوریم، بخش‌های خاصی از اثر را برجسته‌تر می‌کنیم و تلاش می‌کنیم تا آن را در بافتی بزرگ‌تر ببینیم. چنین تلاشی احتمالاً از دیدگاه‌های ما درباره جهانی که در آن زندگی می‌کنیم تأثیر می‌پذیرد و نشانگر دغدغه‌های شخصی و نیز دغدغه‌های فرهنگی ماست» (۱۳۸۷: ۱۳۱-۱۳۲). ما تنها در تلاش برای نزدیک شدن به مقام خواننده‌ای آرمانی است که با حاشیه‌روی‌های نویسنده از خط اصلی داستان کنار می‌آییم؛ وگرنه بدون اعتنا به «منویات» وی، از کنار این حواشی می‌گذشتیم.

در هر حال، شگردهای برجسته‌سازی، پیش از آنکه به قلم نویسنده بیایند، در ناخودآگاه خواننده آرمانیِ وی مفروض‌اند. نویسنده، چه در پیروی و چه در سرپیچی از سنت‌های ادبیات داستانی، بنای کار را بر آگاهی خواننده از این سنت‌ها می‌گذارد. از سوی دیگر، خواننده نیز هیچ متن کلاسیک یا مدرنی را بدون تکیه بر مفروضات نویسنده و بدون تلاش برای پی بردن به نیت او نمی‌خواند. این‌چنین است که هم آفرینش و هم خوانش داستان وابسته به پیش‌انگاره‌هایی است که نویسنده و خواننده از نظر یکدیگر بر متن وارد می‌کنند. این مفروضات بنا بر سرشت خود مبهم‌تر و متنوع‌تر از آن‌اند که تن به هرگونه توصیف آماری دهند. به همین دلیل، در جستار حاضر، مدعی فهرست‌برداری و آمارگیری از قواعد مفروض در داستان‌پردازی یا پردازش داستان‌های فارسی نبوده‌ایم. پس به‌جای توصیف دقیق این قواعد، تنها به دسته‌بندی تقریبی عملکردشان بسنده کرده‌ایم.

۲- پایگاه‌های گزیده‌خوانی از صورت متن

تعامل به طور طبیعی هنگامی برقرار می‌شود که هم‌سخنان بدانند موضوع سخن از چه قرار است. تعاملی از این دست، هنگامی ابعاد اجتماعی به خود می‌گیرد و زمینه‌ساز مفصل‌بندی عناصر فرهنگ در قالب متن می‌شود که نویسنده به‌جای آب‌وتاب دادن به جزئیات

کم‌اهمیت‌تر وعقب‌نشینی از اهم مطالب، بتواند گفته‌های خود را متناسب با اهمیتی که بدان‌ها می‌دهد، به هر تمهید، پس و پیش‌زمینه‌سازی کند. برای آنکه جابه‌جایی نکات کم‌وبیش مهمتر به قیمت رسانگی متن تمام نشود، گاهی نویسنده اهمیت بعضی موارد را به خواننده گوشزد می‌کند و منظور خود را اکیداً با او در میان می‌گذارد. مثلاً زمینه ورود به ماجرای اصلی را این‌گونه می‌چیند:

«حسرت می‌خورم که چرا همان شب، همان وقت که آن ماجرا را به چشم خودم دیدم و تحت تأثیرم قرار داد، با آن وضعی که مرا و هوش‌وحواس مرا به خودش واداشت، با آن شدت و حدتی که مرا دچار خودش کرد، ننشستم و به کاغذ نیاوردمش. [...] خودم با گوش‌های عطش‌دار خودم شنیدم همه‌اش را و همان بعدازظهر دم‌کرده مردادی جمله‌ای که از پس تمام سال‌ها کلمه‌کلمه‌اش را بی هیچ کم‌وکسری هنوز به یاد دارم بی‌ترس و بی‌پروا از زبانش ریخت بیرون و در گوشم هجی شد. و من تا هنوز و تا این لحظه، حیران آن حرف و تصمیم، به سال‌های مختار فکر می‌کنم» (عبدی‌پور، ۱۳۸۷: ۴۰-۴۶) .

در این نمونه، نویسنده با بهره‌گیری از کلام مؤکد (در عباراتی چون «به چشم خودم دیدم»، «کلمه‌کلمه‌اش [...] در گوشم هجی شد»، «با حدت و شدت مرا دچار خودش کرد» و «هنوز حیران آن حرف و تصمیمم»)، بر اهمیت ماجرا به‌صراحت تأکید کرده‌است. نویسنده گاهی هم با استفاده از نقش‌نماها یا عبارت‌های نخ‌نمایی (مانند «همین‌که فلان‌طور شد/ هنوز فلان‌طور نشده بود که ناگهان بهمان اتفاق افتاد»، یا «شرح دقیق ماجرا به‌گفته فلان راوی معتبر از این قرار بود که»، «اما این هم ناگفته نماند که») توجه خواننده را به گفته‌های خود جلب می‌کند؛ و گاهی هم با بهره‌گیری از ساخت‌های نشان‌دارِ نحوی، مانند نمونه زیر که بخشی از آن با «تأخیر در ذکر مبتدا» برجسته‌سازی شده‌است:

کُشنده مشروطه‌به‌پاکُن‌ها و کسانی که می‌خواستند امورات را از دست اولیای دولت خارج کنند و به میل خودشان امور مملکتی را حل و عقد نمایند، **منم** (شرفی خبوشان، ۱۳۹۵: ۲۱۶).

کمتر نویسنده‌ای را می‌توان سراغ گرفت که برای ترغیب خواننده از این‌گونه تکیه‌کلام‌های جالب توجه استفاده نکند. چه‌بسا نویسندگانی که در این راه به زیاده‌روی می‌افتند و مثلاً در تأکید بر بخشی از داستان، راوی را به پرگویی پیرامون خرده‌روایتی خاص وامی‌دارند. باری، شیوه هوشمندانه‌تر آن است که نویسنده، همان خرده‌روایت را به عبارت‌های دیگر و از دیدگاه‌های متفاوت بازگو کند.

یکی از شیوه‌های تأکید در داستان‌پردازی، کاستن از «ضرب‌آهنگ»[1] یا شتابِ روایت‌گری است. منظور از ضرب‌آهنگ در اینجا حجمی از متن است که مصروف روایت یک رویداد می‌شود. اگر ضرب‌آهنگ را حاصل تخصیص حجمی از متن به بازنمود هر رویداد داستانی بگیریم، دیرش روایت بر هر رویداد با سهمی که آن رویداد از متن برده‌است، نسبتی مستقیم خواهد داشت و با ضرب‌آهنگ روایت، نسبتی معکوس؛ یعنی هرچه دیرش گفتمان بر رویدادها بیشتر باشد، از ضرب‌آهنگ روایت کاسته می‌شود، و بالعکس. «درنگ»،[2] وجهی از این دیرش است که در آن جریان روایت به واسطه توصیف صحنه یا اظهار نظر درباره حال‌وهوای داستان متوقف می‌شود و در محل این تصلب، توده‌ای از گفتمان غیرروایی شکل می‌گیرد که عاری از هر گونه اشارتی به رویدادهای داستان است. روایت به شیوه «خیزش»[3] نیز اگرچه گاهی از انباشت گفتمانِ غیرروایی در مسیر روایت به بار می‌آید، اما این تورم چندان متراکم نیست که جریان روایت را یکسره بند بیاورد (چندان‌که سخن از هیچ رویدادی در آن نرود). خیزشِ کندِ روایت، گاهی هم تنها از بازنمایی دو یا چند رشته رویداد موازی ریشه می‌گیرد. به هر رو، جریانی چنین پراُفت و کم‌خیز در بستری انباشته از توصیف و تشریح، یا در رفت و برگشت میان ماجراهای هم‌زمان، چندان کند است که توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. به همین دلیل، معمولاً از درنگ و خیزش برای بازنمایی رویدادهای هسته‌ای استفاده می‌شود. این دو شیوه، همچون نوعی سرعت‌گیر در مسیر خوانش عمل می‌کنند: خواننده وقتی در مسیر اصلی داستان با پاره‌روایت‌های ایضاحی و تکه‌داستان‌های فرعی روبه‌رو می‌شود، چون درمی‌یابد که بر بعضی جاهای داستان پافشاری شده‌است، به نوبه خود در آن جاها پا سست می‌کند.

آنچه در بافت نخ‌نمای یک ژانر رسوخ کرده‌است، با تجدید بافت (تغییر ژانر)، کاملاً بی‌سابقه و بدیع به نظر خواهد رسید. از همین رو، تصور مرزشکنی‌های بازی‌گوشانه رایج در داستان‌های پست‌مدرن، در کار نویسندگان واقع‌گرا بسیار بعید و به همان اندازه جالب‌توجه است. همان‌قدر که ژانرنویسی می‌تواند مقوم الگوی داستان‌خوانی باشد، ژانرستیزی نیز ذهنیت خواننده از چیستی داستان را برمی‌آشوبد. الگوهای جاافتاده داستان‌خوانی هنگامی به هم می‌خورد که نویسنده‌ای تازه‌کار، به قصد تجربه‌اندوزی دست به کارِ نوآوری در شیوه‌های ژانرنویسی می‌شود ولی کار را به جایی می‌رساند که دیگر هیچ پایگاهی برای خوانش داستان

1. rhythm
2. pause
3. stretch

بر جا نمی‌ماند؛ گاهی هم نویسنده‌ای خسته از پایبندی به کلیشه‌های دست و پاگیر، دست از ژانرنویسی برمی‌دارد و رو می‌آورد به ژانرستیزی تا جایی که خود درنهایت چارچوب تازه‌ای را برای داستان‌پردازی بنیان می‌گذارد. جابه‌جایی بافت داستان در هر دو صورت، ذهنیت خواننده را به هم می‌زند؛ اما تنها در این صورت دوم (ساختارشکنی هدف‌مند) است که توجه خواننده در پس ظواهر ضدژانرِ یک داستان، به درون‌مایه‌های آن نیز جلب می‌شود. برای مثال، «فراروایت‌پردازی»[1] یکی از شیوه‌های ضدواقع‌نمایی است که معمولاً در داستان‌های پست‌مدرن به کار می‌رود؛ به این ترتیب که از شگردهای روایت‌گری، برخلاف شیوه‌های متعارف داستان‌پردازی، به قصد برجسته‌سازی خودِ این شگردها پرده‌برداری می‌شود. به عنوان نمونه‌ای از این‌گونه بهره‌برداری‌های «عریانگر» می‌توان به بیش‌رمزگذاری پیوندهای بینامتنی از راه اختلاط بی‌پرده ژانرهای ناهمگون اشاره کرد. هدف از ایجاد اختلالات ضدژانرشناسانه در داستان‌های پست‌مدرن، درشت‌نمایی ویژگی‌های ژانری و تأکید بر روابط بینامتنی است. برای مثال، سبک و سیاق و لحنِ چندرگه نثر را در پاره‌روایت زیر به‌وضوح می‌توان دید. برجستگی این نثر چندرگه به‌ویژه در جایی دوچندان می‌شود که یکی از شخصیت‌های داستان (محمد میانجی) لب به گلایه از آمیختگی «روایات و حکایات و کلمات قصار» در «هذیان‌های» راوی گشوده‌است:

[محمد میانجی:] *مسی گدازان است خورشید، از رفتن گریزیش نیست. من گیج و بهت‌زده، از این‌همه دنائت راه می‌افتم. صدای پُر و زنده‌اش می‌وزد بر شانه‌هایم*[...].

[راوی:] می‌دانم «محمد میانجی» این‌بار دلخور می‌شود دیگر! چندبار بگوید: «*التماس می‌کنم قصه درد مرا با روایات و حکایات و کلمات قصار و هذیان‌های خودت و دیگران درنیامیز*،[...]».

این‌بار اگر مطلب را تکرار کند، ناچار، به او خواهم گفت: شیخ عزیز من! *پَرِش ذهن، نه در حکم من است و جهت آزردنت نیست* به‌مولا (ایوبی، ۱۳۸۷: ۱۱۷).

به گواهی واپسین جمله از پاره‌روایت بالا، نویسنده همچنین می‌تواند خواسته‌هایی را که از خواننده آرمانی خود دارد، با التفات به شخصیت‌های داستانی خاطرنشان کند. در این صورت، منظور خود را از قول راوی به شخصیتی خیالی می‌گوید تا ضمناً خواننده واقعی را مخاطب گرفته باشد. مثلاً در جایی از روایت خود، این‌چنین مخاطبه‌آمیز به داستان‌پردازی درباره داستان می‌پردازد:

1. metanarration

می‌گویم بانو لطفاً خراب نکن! اجازه بده مخاطب هرجور می‌خواهد داستان را تمام کند (همان: ۱۰۵).

این‌گونه التفات غیرمستقیم راوی به خواننده را در نمونه‌های زیر هم می‌توان دید:

می‌دانی یا نه؟ نمی‌دانی[...] کی را می‌گویم؟ *یاد بگیر*، اسمش پاسکوویچ [الیاخوف] بود (شرفی خبوشان، ۱۳۹۵: ۱۱۴).

حالیت هست چه می‌گویم؟ تو کتاب‌خوانی و نسخه‌شناسی، *باید بفهمی. گرفتی مطلب را؟* نه، ملتفت نشدی (همان: ۱۱۷).

همچنین ممکن است راوی، یکراست خود خواننده را مخاطب بگیرد و توجه او را بدون واسطه شخصیت و گاه با لحنی آمرانه به فرازهایی از داستان جلب کند:

می‌دانید که وقتی نام شخصیت را می‌آورید، شخصیت کمی زنده و باورپذیرتر می‌شود. [...] بله، درست متوجه شدید. دانیال بویایی، اصلاً ازدواج نکرده‌است. *دقت کنید لطفاً:* شما متوجه نشدید، جایی در متن، دخالتی غیرمستقیم و تقریباً نامحدود انجام دادم و [...] (ایوبی، ۱۳۸۷: ۲۴۲-۲۴۱).

توجه! توجه! در این صحنه، بی‌بی ما را به اصل ماجرا نزدیک می‌کند. صحنه هیجان‌انگیزی است. [...] *توجه داشته باشید* که در همین لحظه بی‌بی خیری، اعتراف وحشتناکی می‌کند که [...] (شهسواری، ۱۳۸۶: ۱۲۹-۱۳۰).

از امکانات حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی نیز می‌توان برای جلب توجه خواننده به نکات مهم داستان بهره گرفت. از این‌گونه امکانات جالب توجه مثلاً در نمونه زیر برای شکستن مرز میان جهان داستان و جهان فوق‌داستان[۳] بهره‌برداری پست‌مدرنیستی شده‌است:

پس تا فصل بعد به این دو تعلیق داستانی فکر کنید، سرگرم‌کننده‌تر از عوض کردن سِرم و کثافت‌بازیِ دمرخوابیدن و نیش‌های چندگانه سرنگ را تحمل کردن نیست؟ *تبلیغ برای آینده*

یادمان نرود. زن اول، درواقع پرستار اول بوده. زن دوم هم زن دوم نیست، زن دوم هم پرستار [آقای] بویایی است و دلخوری‌اش بیشتر از همین موضوع است [...]

(ایوبی، ۱۳۸۷: ۱۰۵-۱۰۶).

بهره‌برداری از «رمزگان هرمنوتیک»[1] هم در جای خود موجب جلب توجه خواننده می‌شود. واحدهای این رمزگان با طرح پرسشی در آستانه روایت، خواننده را به کنجکاوی در داستان وامی‌دارند؛ و با طفره رفتن از پاسخ‌دهی، او را مجذوب داستان نگه می‌دارند. این رمزگان را، بنابر آنچه رولان بارت برای نخستین بار (۱۹۷۰) معرفی کرده‌است، به کوتاه‌تر سخنی می‌توان ضامن جذابیت یا روایت‌پذیریِ[۴] داستان دانست. رمزگان هرمنوتیک را در واحدهایی از متن می‌توان جست که «کارکردشان در هر صورت، طرح پرسش است و ارائه پاسخ، و نیز ذکر وقایع نامنتظری که یا پرسشی را در می‌اندازند، یا پاسخی را به تأخیر می‌اندازند، یا حتی معمایی را مطرح می‌کنند و راه حل آن را پی می‌گیرند» (Barthes, 1974: 17). گرهی که به این ترتیب در جریان خوانش می‌افتد، هرچه آرام‌تر گشوده شود، بر عطش خواننده می‌افزاید. در واقع، رمزگان هرمنوتیک با افکندن گرهی در داستان، خواننده را به پی‌گیری آن برمی‌انگیزد، و با تعلل در گره‌گشایی از داستان، انگیزه خواننده را برای پی‌بردن به فرجام آن بیشتر می‌کند. بنابراین، رمزگان هرمنوتیک را می‌توان تکانه خوانش و تأمین‌کننده نیروی محرک آن دانست. جذبه هرمنوتیک متن، قطع نظر از نوع بازنمودهای صوری‌اش، گاهی در همان نگاه نخست چنان نیرومند می‌نماید که خواننده را در پی مفهوم هستی و چیستی انسان، از داستانی به داستان دیگر می‌کشاند؛ و گاهی چنان کم‌توان، که «مصرف تفننیِ» یک داستان را هم به‌سختی کفاف می‌دهد. این جذبه، برای مثال، در همان آغاز رمان *بی‌کتابی* چنین رمزگذاری شده‌است:

> کدام شمری دلش آمده بود از این تن لطیف و وجود گرم و معطر، قطعِ حیات کند؟ این فکر که آمد به سرم، ترسیدم و با خودم گفتم قتل این آدم، گردن چه کسی را می‌خواهد بگیرد؟ حتماً منِ بخت‌برگشته را (شرفی خبوشان، ۱۳۹۵: ۵).

با گره‌افکنیِ مضاعف در پی‌رفت داستان، توجه خواننده از معمای قتل به مسئله اصلی (جای گنج) معطوف می‌شود و با این عطف توجه، جذابیت هرمنوتیکی رمان در نظر او شدت می‌گیرد. وقتی معلوم می‌شود که انگیزه قتل، دزدیدن یک گنج‌نامه بوده‌است، قضیه به‌مراتب بغرنج‌تر می‌شود:

> کتابی که آدم بالایش بکشند و به این طرز زیر خاک مخفی‌اش کنند، حتماً تحفه‌ای است برای خودش (همان: ۴۱).

1. hermeneutic code

دوست داشتم بروم، رمز [گنج‌نامه] را بخوانم ببینم جای ضحاک کجاست. با اینکه کتاب مزخرفی بود ولی ذهنم را به خودش مشغول کرده بود. ضحاک در غار است و غار هم جای دفینه است و این کتاب بی‌شباهت به گنج‌نامه نیست؛ وگرنه این‌طور به‌خاطرش آدم نمی‌کشتند (همان: ۴۸).

رمزگان هرمنوتیک، خواه به‌صراحت گفته شود، یا ناگفته از روند خارق‌العاده امور و سِیر شگفت‌آور رویدادها برداشت شود، به هر رو خواننده را از مسیری پیچیده و پرمانع به سوی غایتی موعود رهنمون می‌شود. رمزگان هرمنوتیک با مانع‌تراشی در مسیر هموار داستان است که به چنین مقصودی راه می‌برد و خواننده نیز به قصد چنین سرمنزلی است که هر تعلیق، تأخیر، تعویق و تعللی را در می‌نوردد.

از دیگر شگردهای جالب‌توجه در داستان‌پردازی، یکی هم می‌تواند بهره‌گیری از زبانی استعاری در سبکی غنایی باشد: «هم استعاره در تعریف سنتی، و هم استعاره مفهومی، ذهن خواننده را به تکاپو وامی‌دارند و به‌نوعی توجه وی را جلب می‌کنند» (فقیه ملک‌مرزبان، ۱۳۹۵: ۲۶). استعاره، شگردی بلاغی است که در آن به دلیل قیاس‌پذیری دو واحد واژگانی در سطح مدلول‌های‌شان، از یکی برای اشاره به مدلول آن دیگری استفاده می‌شود. با وجود این مشابهت، استعاره را باید پوششی انگاشت بر تقابل‌های جاری در زیر پوسته متن؛ تقابل‌هایی که همراه با جریان خود، امکان انتشار معنا را در زمینه‌ای دلالت‌خیز و خوانش‌پذیر فراهم می‌کنند و موجب تیرگی و رازوارگی متن در نظر خواننده می‌شوند. در حالی که رمزگان هرمنوتیک، خواننده را به کشف تقابل‌های پراکنده در پس پوسته استعاری متن و گرد آوردن آنها پیرامون یک تقابل کانونی برمی‌انگیزد، بیان استعاری، توجه خواننده را به شباهت‌های برآمده از پس‌زمینه تفاوت‌های نامحسوس جلب می‌کند، بی‌آنکه از این تفاوت‌های پنهان پرده بردارد. کارکرد استعاره، نه یکسان‌سازی مفاهیم ناهمگن از راه تفاوت‌زدایی، بلکه وانمود به وحدت درونی از راه برجسته‌نمایی شباهت‌های کوچک در پس‌زمینه انبوهی از تفاوت‌هاست. از سوی دیگر، رمزگان هرمنوتیک با پرتو افشاندن بر سویه تاریک متن، نیمه مکتوم تقابل‌ها را بر سویه پُرِ آن منعکس می‌کند و کل تقابل را از این راه بازمی‌سازد. برای مثال، تقابل تکمیلی میان نرینگی و مادینگی در تعابیر بیولوژیکی از مفهوم جنسیت، اگرچه مبتنی بر جنسیت بیولوژیکی و از مبانی تعریف هویت فردی است، لیکن برای حفظ عفت و نزاکت و پرهیز از هزالی و رکاکت، معمولاً از گفتمان‌های رایج در عرصه

عمومی طرد، یا در زیر لایه‌هایی از بیان استعاری به خرده‌تقابل‌های هرچه ظریف‌تر تجزیه می‌شود. به بیان دیگر، قطبیت زیست‌شناختی میان زن و مرد در پیوستاری از تقابل‌های فرهنگی میان محرم و نامحرم مستحیل می‌شود. این استحاله تدریجی را برای نمونه در لذت گناه‌آلودی می‌توان یافت که از دید زدن صحنه (کوتاه‌شده) زیر به راوی دست داده‌است:

چشمم افتاد به آن طرف شیشه‌های رنگی ارسی. یک نفر از کلفت‌ها را دیدم که لباس برش نبود. لخت با یک تنکه چیت، دخترم را بغل کرده بود، داشت می‌رفت طرف حوض [...] دخترکم جیغ می‌کشید و دست‌هایش را تکان می‌داد و خوشحالی می‌کرد. دیدم با آن نفس‌های به شماره‌افتاده، لبخند به لب دارم و خوشم شده‌است. بعد صدای زنم را شنیدم که [...] بچه را بغل کرده بود و دوتایی با آن‌یکی کلفت رخت‌شو، وسط حوض ایستاده بودند. [...] حتی تنکه هم پای زنم نبود [...] خپله و کوتاه بود. کم‌پشت بود موهایش و پشتش بفهمی‌نفهمی قوز داشت و شکمش پیه آورده بود [...] هرکسی حلالش همین است به چشمش، کباب ساطوری و مسمای بره و مرغ هم که باشد، چند بار که بخوری، مِیلت نمی‌کشد حتی نگاه کنی دوباره [...] سروصدای پشت ارسی زیادتر شده بود [...] مادرم و کلفتش علاوه شده بودند به آنها. [...] شرم داشتم که دارم به مادرم نگاه می‌کنم اما نگاه می‌کردم [...] زن‌ها در آب بودند آن بدن‌ها که من حرص داشتم به دیدنشان [...] قاطی شده بودند با بدن مادرم، با بدن زنم، با بدن دخترکم [...] انگار که میانه خوردن کباب باشد آدم، [...] و بعد نگاهش بیفتد به پهلوی خودش، ببیند [...] گوشت میان راسته را برداشته‌اند. بعد طعم کباب در دهانش برگردد و حالی شود که گوشتِ خودش را ریخته‌اند در همان کبابی که نصفش را با کِیف خورده‌است (شرفی خبوشان، ۱۳۹۵: ۱۵۱-۱۵۴).

با کمی دقت در پس تقابلی متقارن میان استعاره‌های تنانه «رجولیت به‌مثابه گوشت‌خواری» و «زنانگی همچون خوراک» می‌توان پرهیب گنگ و نامتقارنی از مؤلفه‌های فرهنگی مفهوم «محرمیت» را دریافت. این مفهوم غیرجسمانی، آن دوگانه نمادینی را که معمولاً از تضاد و طباقی توأمان میان نرینگی و مادینگی بر می‌آید، مُلغی کرده‌است. اصولاً هویت در عرصه فرهنگ نه مفهومی دو ارزشی، بلکه مفهومی است که ارزش آن بسته به حضور و غیاب مشخصه‌های مختلف در پیوستاری از جنسیت‌های آمیخته درجه‌بندی می‌شود. در این پیوستار، دیگر نمی‌توان کل جنسیت را مفهومی دو ارزشی دانست. هویت را

هم بالطبع، دیگر نمی‌توان مانع از جمع ویژگی‌های ناهمگون جنسیتی انگاشت. چراکه رمزگان هرمنوتیک با انتقال مفهوم هویت از عرصه فرهنگ به حوزه زیست‌شناسی، و با تلفیق ارزش‌های جنسیتیِ مثبت و منفی، یا تبدیل این ارزش‌ها به یکدیگر، تضاد تکمیلی میان نر و ماده را با تقابل تدریجی میان «آندروژنی» و «اختگی» جایگزین کرده و قطبیت را از این میان زدوده‌است. آندروژنی از اختلاط مختصات نرینگی و مادینگی حاصل می‌شود و اختگی، از سقط این همه. پس چون مفهوم نرمادگی، بزرگ‌تر از آن است که دریک نیمه از تعریف بیولوژیکیِ جنسیت بگنجد و مفهوم اختگی، کوچک‌تر از آن که نیمی از این تعریف استعلایی را پر کند، ماهیتی که در نگاه نخست کاملاً طبیعی، بدیهی، مقطوع و مطلق می‌نمود، در جریان رمزگشایی از نمادها رو به نرمش می‌گذارد و به این ترتیب، جنبه زیست‌شناختی جنسیت دستخوش وجوه فرهنگی شخصیت می‌شود.

باید توجه داشت که نویسنده برای جلب توجه خواننده معمولاً به شیوه‌های درشت‌نمایی متنی بسنده نمی‌کند، بلکه در کنار این‌گونه امکانات پیش‌پاافتاده، از انواع شگردهای تکیه‌گذاری ساختاری هم بهره می‌گیرد.

۳- پایگاه‌های گزیده‌خوانی از ساختار متن

درشت‌نمایی اطلاعات با توسل به ساختار متن از شگردهای برجسته‌سازی ضمنی است، و آغاز و پایان متن نیز از آشناترین جایگاه‌های درشت‌نمایی ساختاری. اگر از خوانندگان *بوف کور* بخواهیم جمله‌ای را از آن بازگو کنند، به احتمال زیاد آغازین جمله داستان را نقل خواهند کرد: «در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره در انزوا روح را آهسته می‌خورد و می‌تراشد». اگر از آنها بخواهیم جمله‌ای را از *داش‌آکل* بازگو کنند، احتمالاً با نقل قولی از پایان داستان خواهند گفت: «مرجان، عشق تو مرا کشت». هیچ‌یک از این دو جمله به‌خودی خود چندان برجسته‌تر، شیواتر، یا پرمغزتر از دیگر جمله‌های هم‌بافت خود نیست. آنچه موجب برجستگی نسبی این دو جمله در نظر بیشتر خوانندگان شده‌است، جایگاهشان در کلان‌ساختار متونی است متشکل از جملاتی مشابه، یا حتی نغزتر. آغازه و پایانه هرکدام از زیربخش‌های متن هم به اندازه سرلوحه و پی‌نوشت آن چشم‌گیر و راهبردی‌اند. اینها نقاط عطف داستان از پی‌رفتی به پی‌رفت دیگرند. سروته داستان در همین نقاط به هم می‌رسد؛ تکه‌های متن در همین نقاط با یکدیگر پیوند می‌خورد؛ و از انبوه جزئیات متن، همین

مفاصل هستند که به طور عمده در یاد خواننده می‌مانند. البته پیرو دستورالعملی که معمولاً در درس‌نامه‌های نویسندگی خلاق تجویز می‌شود، نویسنده ممکن است هرگز در قید بخش‌بندی متن و سامان‌دهی زیربخش‌های آن نباشد: «موقع نوشتن بهتر است خیلی به نقطه شروع و پایان پاراگراف‌ها فکر نکنید؛ کلَک کار این است که بگذارید طبیعت کار خودش را بکند» (کینگ، ۱۳۹۵: ۱۰۰). در پاسخ به چنین توصیه‌هایی می‌توان گفت مطالبی که خواه‌ناخواه در چنین جایگاه‌هایی عرضه می‌شوند، از این نظر به‌یادماندنی‌ترند که هریک سمت‌وسوی پیشروی خوانش را تا تکیه‌گاه بعدی تعیین می‌کنند و دریافت نهایی خواننده را از همه پیش‌خوانده‌هایش رقم می‌زنند. انباشت خوانش، شدیداً متأثر از مفصل‌بندی زیربخش‌ها در کلان‌ساختار متن است. پیام احتمالی متن از همان پایگاه‌هایی برداشت می‌شود که بنیاد متن بر آنها نهاده شده‌است.

تأثیر جایگاه سازه‌های متن بر درشت‌نمایی نقش آنها را برای مثال با نگاهی به عنوان داستان *داش‌آکل* می‌توان دید. تنها یک نگاه به این عنوان برای تشخیص شخصیت اصلی داستان و تعریف دیگر شخصیت‌ها در قیاس با او کافی است. البته ممکن است بگوییم عنوان داستان هرچه باشد، ساختمان و اسکلت‌بندی داستان مستقل از آن است. از این نظر، شخصیت اصلی را بدون توجه به نام داستان می‌توان از نسبتی بازشناخت که در سراسر متن میان او و شخصیت‌های دیگر برجاست. در این صورت، به‌جای تعریف شخصیت‌های فرعی در قیاس با قهرمان، این شخصیت اصلی است که باید در تقابل با آنها تعریف شود. این اما و اگرها پذیرفتنی است، ولی تا جایی که یکسره منکر تأثیرپذیری عمیق خواننده از عنوان متن نشویم. مسلماً نقش شخصیتی که نام او به‌عنوان موضوع کانونی داستان در پیشانی متن آمده، به‌تنهایی همسنگ تمام تفاصیلی است که تحت این نام درباره مناسبات میان شخصیت‌ها خواهد آمد. هم‌نامی کل داستان *داش‌آکل* با یکی از شخصیت‌هایش، دیگر شخصیت‌های ریز و درشت (اعم از مرجان و کاکارستم) را، با هر حجمی از مواد متنی که صرف برساختن و پرداختن آنها شده باشد، از آستانه داستان به پس‌زمینه ذهن خواننده می‌راند. ذهنیت خواننده داش‌آکل از ابتدا در مسیری دیگر می‌افتاد و بالتبع منجر به خوانشی متفاوت می‌شد اگر هدایت، عنوان داستان را گذاشته بود مثلاً «طوطی و لوطی‌اش». این استلزامِ خلاف واقع را -از آنجا که تابعی از یک قانون فراگیر در خوانش متن است- ما خود در اینجا «اصل پیشرفتِ پس‌نگر» می‌نامیم.

باری، شاید با نادیده‌گرفتن تأثیرپذیری ناگزیر خوانش از تکانه‌های آغازین متن است که بعضی پیروان نقد نو بازتاب طبیعی رانه‌های اولیه در خوانش‌های بعدی را، به‌رسم منتقدان سنتی‌تر از خود، حمل بر «براعت استهلال»کرده‌اند و به‌رغم قوانین عمومی خوانش، به نبوغ معدودی نویسنده چیره‌دست در «صنعت شگرف‌آغازی» نسبت‌اش می‌دهند. ناتانیل هاتورن در این‌باره می‌گوید: «هر حقیقت والایی چنانچه خوش و زیبا و ماهرانه پرداخته شود، به‌گونه‌ای که در هر مرحله درخشان‌تر از مراحل پیشین جلوه کند، و سرانجام نیز همچون گوهری شبتاب در واپسین صفحات داستان به تلألو درآید، البته می‌تواند به تمامیِ اثر شکوهی هنرمندانه ببخشد؛ اما آن حقیقت والا به هیچ روی در آخرین صفحه داستان حقیقی‌تر و راست‌تر، یا هرگز آشکارتر و چشم‌گیرتر از آن جلوه‌گر نمی‌تواند شود که در نخستین صفحه از آن می‌تواند چنان شود» (به نقل از آلوت، ۱۳۶۸: ۱۷۰). قانون پیشرفتِ پس‌نگر در خوانش، شاید هم به دلیل غفلت از این تناقض اساسی مصادره به قدرت نبوغ‌آمیز نویسنده‌ای خاص باشد که «حُسن مطلعِ» هر داستانی را تنها به قیاس با فرجام آن می‌تواند بسنجد. اگر حسن مطلع به معنی خوانش‌پذیری پایان داستان از آغاز آن باشد، به اعتبار این تعریف پیداست که ارزیابی آن نیز، فارغ از چرب‌دستی نویسنده، مستلزم آگاهیِ خواننده از پایان داستان است. خواننده، پیش از رسیدن به پایان هیچ داستانی نمی‌تواند درباره حسن‌مطلع آن قضاوت کند. از سوی دیگر، با خواندن مکرر هر داستانی بی‌اختیار می‌توان نشانه‌هایی از فرجام را در آغاز آن یافت. این وضعیت، تابعی از «دورِ هرمنوتیکی» است که در آن «فهمِ کل، منوط به فهم یکایک اجزا، و فهم اجزا منوط به فهم کل است» (اسکیلاس، ۱۳۸۷: ۱۶۰).

واپس‌نگریِ پیاپی در روند خوانش، از قضا هنگامی بیشتر می‌شود که ارتباط چندان روشنی میان عنوان و متن داستان به نظر خواننده نمی‌رسد. برای مثال، عنوان رمان *نهنگی که یونس را خورد هنوز زنده‌است*، برگرفته از عبارتی استعاری است که از قول کسی در اواخر داستان (محسنی، ۱۳۹۵: ۱۶۱) نقل می‌شود. چون شخصیتی به نام یونس در داستان وجود ندارد، خواننده تا رسیدن به این نقل قول، بارها در جست‌وجوی وجه تسمیه رمان به نقطه صفر خوانش بازمی‌گردد. البته پس از کشف وجوه شباهت میان یونس پیامبر (به روایت قرآن) و شخصیت مستعار از او (به روایت رمان) نیز متن را همچنان بازمی‌کاود، اما این‌بار در جست‌وجوی «نهنگی» که شخصیت اصلی داستان را خورده‌است. حال اگر براعت استهلال اغلب در آثار نوکلاسیک دیده می‌شود، لابد برای آن است که در آثار غیرکلاسیک

جستجو نمی‌شود؛ وگرنه، به خودی خود، وجه امتیاز هیچ داستانی از داستان دیگر نیست؛ این امتیاز از بیرونِ متن به مطلع آن داده می‌شود. حسن مطلع، در واقع، تأکید بر ارزش بعضی داستان‌های دیرآشناست در برابر داستان‌های ناخوانده؛ مُهری است که در توجیه آثار ازپیش‌موجه، بر مطلع آنها زده می‌شود؛ مهری که اعتبار داستان‌های ازپیش‌معتبر را تأیید و تمدید می‌کند.

مطلع متن، علاوه بر مبدأ خوانش، مرجع آن نیز هست. خواننده، در طول متن پیوسته به نقطه عزیمت خود بازمی‌گردد؛ زیرا خواندن متن را با این پیش‌فرض می‌آغازد که هرگونه خوانشی بالاخره باید از جهاتی متناسب با مبدأ متن باشد: «آراگون که نخستین جمله متن را «هدیه‌ای از سوی خدایان، ضمیر ناخودآگاه، یا یک اثر ادبی دیگر» می‌داند، معتقد است که تمامی متن، کشف و کاوش آن امکانات زبان‌شناختی است که در پیش‌گویه [یا پاره آغازین متن] رخ می‌نماید» (قویمی، ۱۳۸۵: ۱۱۷). شروع روایت از میانه داستان، یا به‌اختصار «شروع از میانه»،[1] یکی از ساده‌ترین شگردهای جلب توجه خواننده است: «پیش‌گویه‌های روایی، به‌ویژه زمانی که از همان ابتدا خواننده را در میانه حوادث داستان قرار می‌دهند، گاه چنان سحر و افسونی در بر دارند که خواننده نمی‌تواند لحظه‌ای مطالعه را کنار بگذارد» (همان: ۱۲۷). تأثیر این شگرد چنان فوری است که خواننده تا به خود بیاید، در دام متن گرفتار آمده‌است. تحت چنین تأثیری است که برای مثال، خواننده رمان *آدابِ دنیا* درست در آستانه روایت، از دنیای پیرامون خود برکنده، و تنها در عرض سه نقطه به ناکجایی در جهان داستان پرتاب می‌شود. به این ترتیب، حس کنجکاوی خواننده درباره زمان، مکان و عوامل داستان به محض مواجهه ناگهانی او با ضمایر پس‌مرجع[2] و کاربرد بی‌پشتوانه عبارات معرفه در جملاتی بدون هرگونه فاعل آشکار، تحریک می‌شود. خواننده در آستانه متن دچار این مسئله می‌شود که اصلاً داستان از چه قرار است. هنوز پاسخ روشنی به این مسئله داده نشده، که روند روایت در آغاز هر فصل ناگهان به جای دیگری از جهان داستان بُرش می‌خورد، و خواننده با هر یک از این برش‌ها و پَرش‌های روایی، موجی از ابهامات تازه را از سر می‌گذراند. با هر گسست روایی، خواننده وادار به بازیابی داستان می‌شود. پاره‌ای از گسل‌های روایی در آغاز هر فصل از *آداب دنیا* عبارت‌اند از:

1. in medias res
2. cataphora

نمی‌فهمید دارد بهش حال می‌دهد در آن آفتاب تند، یا به‌عمد می‌آید می‌پیچد دور خیسی شلوار/ [...] هی یدکیِ چینی می‌بندند به خیکش./ [...] و حالا چهل‌ساله نشده، ویرش گرفته بود با دنیا کل‌کل کند./ [...] بعد هیاهوست و جیغ./ [...] وِگَن نباشی و سیگار نکشی./ ... جایی دنج و پرت که به هیچ دردی نخورد جز غلط کردن/ (یادعلی، ۱۳۹۵: آغازه‌ی فصل‌های ۶-۱).

این «پیش‌گویه»های نحواً ناقص، که به موجب استفاده از جملات پیرو در آغاز هر فصل ایجاد شده‌اند، خود موجب انقطاع خوانش در سراسر متن می‌شوند. از این نمونه‌ها پیداست که به‌کارگیری شروع بی‌مقدمه، چه کارکرد تعیین‌کننده‌ای می‌تواند در جهت‌دهی به خوانش و نتیجه‌گیری از آن داشته باشد. روایت بی‌مقدمه داستان با اینکه موجب سردرگمی خواننده می‌شود، ولی فراتر از تعجیب، به کار دیگری می‌آید. گره‌افکنی و ابهام‌انگیزی درواقع ابزاری برای ترغیب مخاطب به تجدید اقامت در جهان داستان و بازکاوی گوشه و کنار آن در زمینه‌ای هرچه گسترده‌تر است. البته با شروع خوانش از آغاز ماجرا نیز می‌توان به تصور روشنی از ماوقع رسید، ولی در تصویری به‌مراتب کوچک‌تر. مقدمه‌چینی برای ورود به داستان، درست است که مانع از زیاده‌خوانی می‌شود، اما در عوض، ورود بی‌مقدمه نیز با جلب توجه خواننده به روابط بینامتنی، جلوی کوته‌نگری و تنگ‌نظری را می‌گیرد. با این‌همه، احکام اخیر را در مورد خوانندگانی می‌توان صادر کرد که اساساً برای آغازه متن اهمیتی قائل باشند، تا جای خالی آغازه را بر این اساس دریابند.

برخلاف آغازه، پایان‌بندی متن تنها و تنها هنگامی در روند خوانش تأثیر دارد که موجب بازخوانی داستان شود. دریافت دلالت‌های روان‌شناختی از آغازه *بوف کور*، در ادامه خوانش، ابعاد تاریخی و اجتماعی هم به خود می‌گیرد. اما با اختتام نخستین خوانش در انتهای متن، راه بازنگری بسته نمی‌شود. جمله پایانی *داش‌آکل* اگر خواننده را به تجدید نظر در برداشت‌های اولیه خود وا نمی‌داشت، اکنون اثری از کل داستان در خاطر خوانندگان نمانده بود. بر اثر همین یک جمله است که برداشت‌های پیشین خواننده فرو می‌ریزد و کم‌کم با خوانشی دیگر جایگزین می‌شود. داش‌آکل پس از مرگ‌اش به‌واسطه طوطی با مرجان سخن می‌گوید: نه زخم خنجرِ کین، که «عشق تو مرا کشت!» (هدایت، ۱۳۸۳: ۳۳). با همین تک‌جمله، گویی خود نویسنده می‌خواهد از زبان داش‌آکل به ما یادآور شود که بر دوش کشیدن بار امانت، جانکاه‌تر از جدال بر سرِ نام و ننگ است.

تأثیرات آغازه و پایانه متن بر روند خوانش آن ممکن است در نگاه نخست بسیار روشن و کم‌اهمیت جلوه کند؛ اما برجستگی نقش این جایگاه‌ها در ساختار متن هنگامی به چشم می‌آید که پیوندشان با زیرساخت متن نیز در نظر گرفته شود. در ظاهر متن تنها بخشی از ساختار کلی آن را می‌توان دید؛ ارزش واقعی این سازه‌های روساختی را در تعامل پیچیده آنها با اجزای ناپیدای پی‌رنگ (رشته‌رویدادهای نهفته در درونه متن) باید سنجید. برای مثال، هشدار، تهدید، وعده و وعید، اظهار نظرهای ارزش‌گذارانه و تعلیقاتی از این دست به‌ویژه هنگامی جالب‌توجه‌اند که با کاستن از ضرب‌آهنگ روایت و افزودن بر کشمکش رویدادها در بزنگاه‌ها، هم‌زمان بر ساختار متن و پی‌رفت داستان تأثیر بگذارند. در این هنگام، یعنی درست پیش از گره‌گشایی، لایه بیرونی و درونی متن با یکدیگر گره می‌خورند. اوضاعی را تصور کنید که در آن، جهت‌گیری پی‌رفت از یک سو به موضع‌گیری اخلاقی شخصیت اصلی در برابر حریف بستگی دارد، و از سوی دیگر، خود تعیین‌کننده چنین موضعی است. در این اوضاع فروبسته، «هر اطلاعات جدید و غافلگیرکننده‌ای که به رازگشایی منجر شود، یکی از مهم‌ترین منابع جذابیت داستان است» (شهسواری، ۱۳۹۵: ۳۹۷). این در حالی است که گره‌گشایی از داستان را می‌توان با امساک از خرج کردن «منابع جذابیت» (با صرفه‌جویی در ارائه اطلاعات کلیدی) درست در نقطه عطف به تأخیر انداخت.

از سکوت نابه‌هنگام در میانه متن نیز می‌توان برای جلب‌توجه بهره گرفت. تکیه‌گذاری براساس سکته درون‌متنی، چنان جلب‌توجه می‌کند که زخمی بر چهره، یا شکافی بر بوم نقاشی. این ترفند را، که برای نمونه در پاره‌روایت زیر بازسازی شده‌است، می‌توان «تأکیدِ سفید» نامید و آن را به همین نام از رمزگان هرمنوتیک -که به کارِ گره‌افکنی می‌رود- بازشناخت:

> نور به قبرشان ببارد! همیشه می‌فرمودند: «میان نوکرهای ما یکی پیدا نمی‌شود که آخر کار حلوای تنتنانی بالا نیاورد». - خداوند عالم او را مشمول عنایات خاصه خودش بفرماید و لشگری از آن [...] [/////][۵] [...] القصه شبی خاقان رضوان‌الله به اصرار شاه‌زادگان در ایضاح اصطلاح خاقانی «آخر کار حلوای تنتنانی بالا آوردن» فرمودند: [...] (شاملو، ۱۳۹۳: ۷۵).

تأکید سفید را در مواردی از این دست باید واکنشی دانست به «روایت‌ناپذیری»؛[1] و روایت‌ناپذیری را فراتر از سانسور ساختاری (خودسانسوری‌های لازم برای ژانرنویسیِ

1. un/non-narratability

حرفه‌ای) باید شامل «حرف‌های مگو» یا مطالبی دانست که اظهارکردن‌شان بنا بر محذورات اخلاقی و فرهنگی، ناشایست تلقی می‌شود و بنا بر منافع سیاسی و اقتصادی، نابایست. درک ژرفای این گسل بدون پیش‌انگاره انسجام ممکن نیست. در واقع با نقض چنین پیش‌انگاره‌ای است -و نه با رفع آن- که سکوت برجسته می‌شود: «زمانی که یک صورت‌بندی را انکار می‌کنیم، در حقیقت آن را فعال کرده‌ایم» (لیکاف، ۱۳۹۲: ۱۴). مانند شکستگی‌ها و ریختگی‌های صوری متن، شکست یا تغییر ناگهانی سمت‌وسوی پی‌رفت هم به نوبه خود می‌تواند جلب‌توجه کند. حاشیه‌رفتن از خط اصلی داستان به‌ویژه هنگامی در جلب توجه خواننده مؤثر می‌افتد که محل حاشیه‌روی به‌صراحت نشانه‌گذاری شده باشد، چنانکه مثلاً از پاره‌روایت‌های زیر پیداست:

> درست است که از اصل مطلب دور افتادیم و این حاشیه، بیش از حد طولانی شد، ولی شما بگذارید به حساب جنگ اول به از صلح آخر (شجاعی، ۱۳۸۸: ۱۱).
>
> *مطلب را فراموش نکن از اینجا دو کلمه به حاشیه می‌رویم.* بله، یکی بود یکی نبود، غیر از خدا هیچ‌کس نبود [...] (دهخدا، ۱۳۸۵: ۳۹-۴۰).
>
> خوب حالا آدم شهری باشد، حاجی‌زاده هم باشد، چطور می‌شود همچون آدمی پهلوان بشود. *از این‌جا دو کلمه به حاشیه می‌رویم.* ما دهاتی‌ها حق داریم شهری‌ها را تاجیک و ترسو بگوییم، برای اینکه مثلاً [...] (همان: ۴۵-۴۶).

ایجاد اختلال در پیوستگی منطقی داستان نیز با روایت‌گریزی یا گرداندن روی سخن از موضوع اصلی به‌سوی جزئیات ظاهراً نامربوط یا کم‌اهمیت باعث جلب‌توجه می‌شود. مثلاً مختار سیاه، یکی از باربرهای بندر در داستان *بَلَکی* (عبدی‌پور، ۱۳۸۷)، همین‌طور که راستِ نفتکش‌ها را گرفته‌است و سلانه‌سلانه و شَروه‌خوان می‌آید، به کاپیتان یک کشتی یونانی برمی‌خورد و بی‌مقدمه سر صحبت را با او بازمی‌کند. گفت‌وگوی این دو در حالی به درازا می‌کشد که حتی یک کلمه از حرف‌های یکدیگر را نمی‌فهمند. رفتار ناهنجار شخصیت‌های داستان نیز یکی دیگر از عوامل جلب توجه خواننده است، مانند وضو گرفتن قهرمان سیاه‌مستِ داستان *آمرزش* پیش از ورود به حرم یک امامزاده (نک. شهسواری، ۱۳۸۶). شکست مرزهای هستی‌شناختی میان جهان داستان و جهان فوق‌داستان یا فروداستان[۶] نیز از دیگر راه‌های برجسته‌سازی محتوایی در داستان است. برای نمونه، داستان *رؤیا یا کابوس* (خسروی ۱۳۸۷) درباره سرگذشت یک اعدامی و یک مأمور اعدام است که خود را در خواب به جای

یکدیگر می‌بینند و سرانجام معلوم نمی‌شود کدام‌یک در سطح داستان زندگی می‌کند و کدام‌یک در «رؤیا یا کابوسِ» آن دیگری که در سطح داستان زندگی می‌کند.

۵- نتیجه‌گیری

خوانش داستان‌های مدرن فارسی، هم با ریزخوانی و هم با روخوانی این گونه ادبی تفاوت دارد. در جایی میان ریزخوانی سختگیرانه و روخوانی سهل‌انگارانه -که هر دو از آموزه‌های ریشه‌دار در سنت نقد ادبی مایه می‌گیرند- آنچه طبیعت خوانش حکم می‌کند، در پیش گرفتن شیوه گزیده‌خوانی است. این رویکرد، در مقایسه با سنت دیرپای نقد تمامیت‌خواه از یک سو، و نقد زاهدانه از سوی دیگر، بر این واقعیت استوار است که نمی‌توان همه جزئیات داستان را در خوانشی هرچند دقیق بررسید؛ از سوی دیگر نمی‌توان به بهانه حفظ جوانب بی‌طرفی در نقد دانشگاهی بدون اعتنا به سویه‌گیری متن تنها به نسخه‌برداری از صورت آن بسنده کرد. با همه این اوصاف، توانایی گزیده‌خوانی از متن، تنها یکی از شرایط لازم برای خوانش داستان است. در این راه افزون بر گزیده‌خوانی باید بتوان خرده‌خوانش‌های گزینشی را در یک کلان‌ساختار مفهومیِ یکپارچه، هم‌پیکر، سازمند و انداموار سامان داد. خواننده در عین گزیده‌خوانی از متن، باید مهم‌ترین برداشت‌های خود را در ساختاری سلسله‌مراتبی سامان دهد. در فرایند ساختاردهیِ اطلاعات، مفهوم کلی متن به همان تدریج شکل می‌گیرد که امهات آن نزد خواننده درجه‌بندی می‌شود و به این ترتیب، هرکس سرانجام متناسب با تکیه‌ای که خود بر جای‌جای متن گذاشته‌است، مضمونی را از کل آن برداشت می‌کند. در این باره جا دارد بار دیگر بر این نتایج تأکید شود که اولاً کار خوانش با رسیدن خواننده به پایان اثر، فیصله نمی‌یابد؛ چراکه خوانش، به کنش خواندن خلاصه نمی‌شود، بلکه مدتی پس از به انجام رسیدن این عمل، تداوم می‌یابد. در این مدت، مجالی برای واکاوی گوشه‌های تاریک متن و بازنگری در زوایای ظاهراً بی‌اهمیت آن به دست خواننده می‌افتد تا شاید در خیال خود با نویسنده بر سر کلی‌ترین مضامین متن به توافقی برسد. از طرف دیگر، معمولاً خوانش هر متن، مدت‌ها پیش از خوانده‌شدن نخستین جمله‌های آن آغاز می‌شود. از همین رو است که هیچ متنی در نگاه نخست چندان غریب به نظر نمی‌رسد. ما به‌پشتوانه شناختی که از سوابق حرفه‌ای نویسنده داریم، اثر تازه‌ای از آثار او را شروع به خواندن می‌کنیم و این کار را به هوای برآوردن آنچه گمان می‌کنیم نویسنده از ما به عنوان خوانندگان آرمانی خود توقع داشته‌است،

تا انتهای متن پی می‌گیریم. آگاهی از پیشینه متن و گمانه‌زنی درباره رسالت آن، نه‌تنها روند خوانش، که برداشت نهایی ما را نیز از پیش رقم می‌زند.

پی‌نوشت

۱- برگرفته از گفت‌وگویی دراماتیزه‌شده میان یک استاد و شاگرد واقعی.
۲- نه اینکه به معنایی واحد برسند.
۳- منظور جهانی است که داستان در آن به روایت درمی‌آید.
۴- narratability: آنچه به داستان، ارزش روایت شدن می‌دهد.
۵- خطوط ممیز در اینجا، نشانه سطرهای ممیزی شده در متن اصلی‌اند.
۶- منظور جهانی است که از زبان یکی از شخصیت‌های داستان به روایت درمی‌آید.

منابع

آلوت، م. ۱۳۶۸. *رمان به روایت رمان‌نویسان*، ترجمه ع .م. حق‌شناس. تهران: مرکز.
اسکیلاس، ا. ۱۳۸۷. *درآمدی بر فلسفه و ادبیات*، ترجمه م. نادری دره‌شوری، تهران: اختران.
ایوبی، م. ۱۳۸۷. *صورتک‌های تسلیم*، تهران: افراز.
تودوروف، ت. ۱۳۸۸. *بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو درباره حکایت*، تهران: نی.
خسروی، ا. ۱۳۸۷. «رؤیا یا کابوس». در مجموعه‌داستان *کتاب ویران*، تهران: چشمه.
دهخدا، ع. ۱۳۸۵. *چرندپرند*، به‌کوشش ع. شاهری لنگرودی. تهران: گهبد.
شاملو، ا. ۱۳۹۳. *روزنامه سفر میمنت‌اثر به ایالات متفرقه امریغ*، تهران: مازیار.
شرفی خبوشان، م. ۱۳۹۵. *بی‌کتابی*، تهران: مؤسسه فرهنگی‌هنری شهرستان ادب.
شجاعی، م. ۱۳۸۸. *دموکراسی یا دموقراضه*، تهران: کتاب نیستان.
شهسواری، م. ۱۳۹۵. *حرکت در مه: چگونه مثل یک نویسنده فکر کنیم*، تهران: چشمه.
ـــــــــــ . ۱۳۸۶. «آمرزش». در مجموعه‌داستان *تقدیم به چند داستان کوتاه*، تهران: افق.
عبدی‌پور، ا. ۱۳۸۷. «بِلَکی»، مجله فرهنگی *رودکی*، (۲۳): ۳۹-۴۷.
فاضلی، ن. ۱۳۹۳. *فرهنگ و دانشگاه: منظرهای انسان‌شناسی و مطالعات فرهنگی*. تهران: ثالث.
فقیه ملک‌مرزبان، ن ۱۳۹۵. «احساس خواندن در تعامل با متون هنرمندانه». *مجموعه مقالات نخستین همایش ملی خواندن*، به کوشش م. حسینی. تهران: چاپار. ۱۰۳-۱۱۶.
قویمی، م. ۱۳۸۵. «در آستانه متن». *مجله پژوهش زبان‌های خارجی*، ۱۲(۳۳): ۱۱۵-۱۳۲.
کینگ، ا. ۱۳۹۵. *از نوشتن*. ترجمه ش. صفوی. تهران: میلکان.

لیکاف، ج. ۱۳۹۲. *دموکرات‌ها! سخنگوی جمهوری‌خواهان نباشید!* ترجمه م. عسگری. تهران: ثالث.
محسنی، س. ۱۳۹۵. *نهنگی که یونس را خورد هنوز زنده است*، تهران: چشمه.
مدینا، خ. ۱۳۸۹. *زبان: مفاهیم بنیادی در فلسفه*، ترجمه م. کریمی. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
هدایت، ص. ۱۳۸۳. داش‌آکل، اصفهان: انتشارات صادق هدایت.
هرش، ا. ۱۳۹۵. *اعتبار در تفسیر*، ترجمه م. ح. مختاری، تهران: حکمت.
یادعلی، ی. ۱۳۹۵. *آداب دنیا*، تهران: چشمه.
Bamberg, M. 2005. “Narrative Discourse and Identities”. In *Narratology beyond Criticism*, J. C. Meister (ed.). Berlin and New York: Walter de Gruyter.
Barthes, R. 1974 [1970]. *S/Z: An Essay,* trans. R. Miller. New York: Hill & Wang.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی