



تحلیل ساختاری زمان در نگارگری رمان و روایت

(مطالعه موردی: رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم» از نادر ابراهیمی)

فاطمه کوپا^۱ ID، مریم شفیعی تابان^۲ ID، علی (پدرام) میرزایی^۳ ID، نرگس محمدی بدر^۴ ID

^۱ استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران. f.koopaa@pnu.ac.ir

^۲ (نویسنده مسئول) دانشجوی دکترا، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران. Shafieetaban_m@pnu.ac.ir

^۳ دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران. Ap_mirzaie@pnu.ac.ir

^۴ دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران. badr@pnu.ac.ir

چکیده

تحلیل ساختاری زمان از رویکردهای نوین در زمینه نقد ادبی است که خط سیر روایت بر مبنای آن شکل می‌گیرد. روایت‌شناسی، علم شناخت شیوه‌های گوناگون بیان رویدادها و تحلیل ادبیات روایی از جمله «رمان» می‌باشد و نقد روایت‌شناسانه در تحلیل ساختار روایت‌های داستانی، بستر مناسبی برای بررسی مؤلفه‌های اصلی متن روایی همچون مفاهیم نظم، تداوم و بسامد فراهم می‌سازد. ژنت (Gérard Genette) با کتاب «گفتمان روایی» خود، با تأکید بر عنصر «زمان روایی»، درخشان‌ترین نظریه را در باب روایت ارائه داده است. پژوهش حاضر می‌کوشد با بررسی رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم» اثر نادر ابراهیمی براساس نظریه ژنت، ساختار زمانی در این روایت را با شیوه‌ای تحلیلی-استنباطی واکاوی کند و بازتاب مسئله زمان در نگارگری ایرانی را تحلیل و ارزیابی کند. نادر ابراهیمی در رمان مذکور با تغییراتی که در سیر خطی داستان ایجاد می‌کند، شکل داستانی مدرن و نوینی پدید می‌آورد و در ترتیب و توالی وقایع داستان در قالب گزینشی تازه و تا حدودی پیچیده، زمانمندی خاصی را برای جهان داستان خود خلق می‌نماید. ابراهیمی این رمان را از پایان، آغاز می‌کند و در آن، سه زمان متفاوت (جهش‌های زمانی) را شاهد هستیم. از نظر تداوم، داستان دارای سه نوع شتاب مثبت و منفی و ثابت است و بیشتر بسامدها از نوع مکرر و بازگو می‌باشند.

اهداف پژوهش:

۱. تحلیل مؤلفه‌های روایت و نقش عنصر زمان براساس نظریه ژنت در رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم».

۲. درک و نگرشی تازه از کاربرد عنصر «زمان» و ساختار در نگارگری ایرانی.

سؤالات پژوهش:

۱. چگونه می‌توان با تحلیل ساختاری زمان، رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم» را تحلیل کرد؟

۲. نادر ابراهیمی تا چه میزان از شیوه‌های زمان روایی در سیر روایت رمان استفاده کرده است؟

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی

شماره ۴۷

دوره ۱۹

صفحه ۵۰۳ الی ۵۲۳

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۲۹

تاریخ داوری: ۱۴۰۰/۱۰/۱۷

تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۲۴

تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی

روایت،

عنصر زمان،

رمان و نگارگری،

نادر ابراهیمی،

تحلیل ساختاری.

ارجاع به این مقاله

کوپا، فاطمه، شفیعی تابان، مریم، میرزایی، علی (پدرام)، & محمدی بدر، نرگس. (۱۴۰۱). تحلیل ساختاری زمان در نگارگری رمان و روایت (مطالعه موردی: رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم» از نادر ابراهیمی). مطالعات هنر اسلامی، ۱۹(۴۷)، ۵۰۳-۵۲۳.



[dori.net/dor/20.1001.1.1735708.1401.19.47.308](https://doi.org/10.22034/IAS.1735708.1401.19.47.308)



dx.doi.org/10.22034/IAS.2022.33.226.1826

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری «مریم شفیعی تابان» با عنوان «نقد روایت شناختی رمانهای نادر ابراهیمی بر اساس نظریات ژرار ژنت (آتش بدون دود، بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم، یک عاشقانه آرام، تکثیر تاسف انگیز پدر بزرگ)» است که به راهنمایی دکتر «فاطمه کوپا» و مشاوره دکتر «علی (پدرام) میرزایی» و «نرگس محمدی بدر» در سال ۱۴۰۰ در دانشگاه «پیام نور» واحد «تهران» ارائه شده است.



مقدمه

نقد ساختارگرا گونه‌ای از نقد است که در دهه ۱۹۷۰ شکل گرفت. «در ساده‌ترین تعریف، ساختارگرایی، بررسی روابط متقابل بخش‌های ساختمان‌های معین است که می‌تواند جمله‌ها، آثار هنری یا فرهنگ‌ها باشد» (عبدی، ۱۳۸۳: ۱۴۳). از شاخه‌های اصلی ساختارگرایی می‌توان به «روایت‌شناسی»^۱ اشاره کرد که به‌عنوان رویکردی قابل تأمل در مطالعه ادبیات و به‌دنبال انقلاب ساختارگرایی در حوزه داستان به‌وجود آمد. «روایت‌شناسی عبارت است از نظریه‌ی روایات، متون روایی، ایماژها (Imagism)^(۱)، صحنه‌پردازی، رویدادها، دست‌یافته‌های فرهنگی که بیانگر یک داستان می‌باشد» (بال، ۱۹۹۷: ۳). از نظر حوزه مطالعات، روایت‌شناسی در سه دوره پیش از ساختارگرایی، ساختارگرایی و پس‌ساختارگرایی قابل پژوهش می‌باشد. حیطه‌ی روایت‌شناسی بسیار گسترده و متنوع است؛ تا آنجا که «روزنامه‌ها، گزارش‌ها، کتاب‌های تاریخی، رمان‌ها، فیلم‌ها، صحنه‌های کمیک (Comics)، پانتومیم (Pantomime)، رقص، شایعات بی‌اساس، جلسات روان‌کاوی تنها برخی از این روایات است که در زندگی ما رخ می‌کنند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱). اصطلاح روایت‌شناسی را نخست، تزوتان تودوروف (Tzotan Todorov) در کتاب دستور دکامرون (Decameron) (۱۹۶۹) به‌کار برد. البته، سابقه‌ی مهم‌ترین پژوهش در آن حوزه، به کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» برمی‌گردد که در آن، ولادیمیر پراپ (Vladimir Propp) انگاره‌ی ریخت‌شناسی روایت را پایه‌ریزی کرد.

در روایت‌شناسی، اصولاً پدیده‌های مختلف به‌صورت مجزا و مستقل از یکدیگر بررسی نمی‌شوند؛ بلکه هر پدیده در ارتباط با مجموعه‌ای از پدیده‌ها مورد مطالعه قرار می‌گیرد. پیشگامان نظریه‌ی روایت کوشیدند براساس زبان‌شناسی فردینان دوسوسور (Ferdinand Dossour) به بررسی اجزای روایت بپردازند. «از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان روایت‌شناسی ساختارگرا، ولادیمیر پراپ، آژ. گریماس (Algirdas Julien Greimas)، تزوتان تودوروف، کلود برمون (Claude Bermon)، ژرار ژنت و رولان بارت (Roland Barthes) هستند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۵۱). در این میان، بسیاری از منتقدان و متخصصان نظریه‌های روایت‌شناسی، ژرار ژنت فرانسوی (۱۹۳۰) را برترین نظریه‌پرداز در این زمینه دانسته‌اند که در تکامل نظریه‌های ادبی و تحلیل گفتمان تأثیر به‌سزایی داشت. وی مهم‌ترین نظریات خود را درباره‌ی عنصر «روایت» در مقاله‌ای با عنوان «درباره‌ی متد»^۲ ارائه داده است. «عمده شهرت این نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی، به مطالعه ساختارگرایانه از روایت باز می‌گردد که یکی از جامع‌ترین تحلیل‌های متون روایی را به‌دست می‌دهد» (لچت، ۱۳۸۳: ۹۸) و به‌همین خاطر به‌عنوان پدر علم روایت شناخته می‌شود. ژنت مهم‌ترین مؤلفه در مطالعه‌ی روایت را «عنصر زمان» می‌داند. وی روش «بررسی زمان در روایت» را پایه‌ریزی کرده است؛ روشی که به تحلیل مناسبات زمانی در کل متن می‌پردازد. «آنچه در هر روایت، مد نظر روایت‌شناسان است، ارتباط میان حوادث داستان در یک زنجیره‌ی زمانی است؛ اما به جز زمان – که ژرار ژنت آن را اصلی‌ترین عنصر روایت می‌داند» (تولان، ۱۳۸۳: ۲۵).

^۱ narratology^۲ Narrative Discourse: An Essay in Method

رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم» به جهت وجوه مختلف روایت پردازی و قرارداد داشتن در زمره رمان‌های نو، بسیار حائز اهمیت است و نادر ابراهیمی از شگردهای روایی جدید سود جسته است؛ همین مسئله، ضرورت تحقیق را باز می‌کند و مقاله به‌دنبال پاسخ‌دهی به این سؤال اساسی است که با مدنظر قراردادن نظریه روایت‌شناسی ژنت، رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم» چگونه تحلیل و بررسی خواهد شد و ابراهیمی تا چه میزان از شیوه‌های زمان روایی در سیر روایت رمان استفاده کرده است.

نظریه‌های ادبی در حوزه علم «روایت‌شناسی» افق‌های تازه‌ای را به‌روی پژوهشگر می‌گشاید و آشنایی با معیارهای مطرح شده در این نظریات، ما را به درکی نوین از متون روایی رهنمون می‌شود. از آنجاکه عنصر «زمان»، به عنوان یکی از برجسته‌ترین عناصر، در تحلیل رمان نقش به‌سزایی دارد، نویسندگان این جستار، برآنند که به تحلیل مؤلفه‌های روایت و به‌ویژه نقش عنصر زمان براساس نظریه ژنت (پدر علم روایت‌شناسی) در رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم» دست یازند؛ ضمن اینکه بررسی‌ها نشان می‌دهد اثر موردنظر تاکنون از چنین منظری مورد نقد و تحلیل قرار نگرفته است و البته، این پژوهش می‌تواند به درک و نگرشی تازه از کاربرد عنصر تأثیرگذار «زمان» در این اثر روایی بینجامد. این تحقیق با تکیه بر شیوه تحلیلی - استنباطی و استفاده از روش کتابخانه‌ای انجام پذیرفته است.

بررسی ساختار «زمان» در آثار روایی گذشته و امروز پیشینه زیادی ندارد و از بین کارهای پژوهشی معدودی که به تحلیل مؤلفه زمان از منظر ژنت پرداخته‌اند، می‌توان به مواردی اشاره کرد؛ از جمله: «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر حکایت اعرابی درویش در مثنوی» اثر غلامحسین غلامحسین‌زاده (۱۳۸۶)؛ «بررسی زمان در تاریخ بیهقی بر اساس نظریه ژنت» از فروغ صهبا (۱۳۸۷)؛ «عامل زمان در رمان سووشون» نوشته شمس‌الحاجیه اردلانی (۱۳۸۷)؛ «نقد روایت‌شناسانه مجموعه ساعت پنج برای مردن دیر است، براساس نظریه ژنت» اثر قدرت‌اله طاهری و لیلا سادات پیغمبرزاده (۱۳۸۸)؛ «بررسی سرعت روایت در رمان جای خالی سلوچ، مجله زبان و ادب پارسی» نوشته کاووس حسن‌لی و ناهید دهقانی (۱۳۸۹)؛ «بررسی زمان روایت در نمایشنامه زنان مهتابی، مرد آفتابی» از مهدی نیک‌منش و سونا سلیمیان (۱۳۸۹)؛ «روایت زمان در رمان از شیطان آموخت و سوزاند» به قلم فیروز فاضلی و فاطمه تقی‌نژاد (۱۳۸۹)؛ «تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت‌شناسی بر اساس نظریه ژنت در داستان بیوتن اثر رضا امیرخانی» نوشته فرهاد درودگریان و محمدرضا زمان احمدی (۱۳۹۰)؛ «بررسی ساختاری عنصر زمان براساس نظریه ژرار ژنت در نمونه‌ای از داستان کوتاه دفاع مقدس» به قلم محمود رنجبر و علی تسلیمی (۱۳۹۰)؛ «زمان روایی در رمان احتمالاً گم شده‌ام براساس نظریه ژرار ژنت» نوشته فاطمه کوپا و دیگران (۱۳۹۱)؛ «تحلیل ساختار روایت در رمان آفتاب پرست نازنین» اثر محمود بشیری و زهرا هرمزی (۱۳۹۳)؛ «بررسی زمانمندی روایت در رمان سالمردگی براساس نظریه ژرار ژنت» از محمد بهنام‌فر و دیگران (۱۳۹۳)؛ «مقایسه عنصر زمان در روایت پردازی رمان‌های به هادس خوش آمدید و سفر به گرای ۲۷۰ درجه بر مبنای نظریه ژنت» به تحقیق سید علی قاسم‌زاده و دیگران (۱۳۹۳) و نیز «تحلیل ساختاری زمان در رمان درخت انجیر معابد با تأکید بر نظریه ژنت» به قلم صفیه توکلی مقدم و فاطمه کوپا (۱۳۹۶) به رشته تحریر در آمده است که به موضوع مدنظر پژوهش حاضر نپرداخته است.

۱. ژرار ژنت و نظریهٔ زمان روایی

نظریات ژنت به‌ویژه با جنبش ساختارگرایی و شخصیت‌هایی چون رولان بارت و کلود لوی استراوس (Claude Loui Strauss) همسویی دارد. ژنت در کتاب معروف «گفتمان روایی»^۳ (۱۹۷۲): مقاله‌ای در مورد متد، ظرفیت‌های اثر روایی از لحاظ کاربرد زمان را کشف و با تقسیم روایت به سه سطح مختلف، تمایزی را که فرمالیست‌های روسی میان «قصه»^۴ و «طرح»^۵ قائل می‌گردند، پرداخته‌تر می‌کند (سلدن و ویدسون، ۱۳۸۴: ۱۴۶).

سه سطح روایت از این قرارند:

«داستان»^۶: از دید ژرار ژنت، داستان شامل موادی است که هنوز به لفظ یا کلام در نیامده‌اند (پیش‌کلامی) و ترتیب آنها بر اساس روند گاه شماری است (مارتین، ۱۳۸۶: ۷۷).

«متن روایی»^۷: تسلسلی است که وقایع عملاً در آن اتفاق می‌افتد و می‌توان آن‌ها را از متن استنتاج نمود (ایگلتن، ۱۳۶۸: ۱۴۵).

«روایت‌گری»^۸: منظور از آن، عمل روایت‌گری است. ژنت روایت‌گری را برای تولید کنش روایت یا به سخن دیگر، برای تمام موقعیت واقعی یا ساختگی‌ای که کنش درون آن رخ می‌دهد (ژنت، ۱۹۷۲: ۲۷)، به‌کار می‌برد.

از بین سه جنبهٔ روایت داستانی مذکور، تنها متن به‌طور مستقیم در دسترس خواننده است. ژنت همواره بر تعامل سه سطح روایت، تأکید می‌ورزد؛ این تعامل از طریق سه مقوله اساسی برقرار می‌گردد: «زمان»^۹ (رابطهٔ میان زمان داستان و زمان گفتمان)، «حالت» یا «وجه»^{۱۰} (اشکال و درجات ارائهٔ روایت) و «آوا» یا «لحن»^{۱۱} (روشی که در آن، عمل روایت خود در روایت دخیل می‌شود) (شن، ۲۰۰۸: ۱۳۷).

۱.۱. زمان دستوری

بررسی «زمان» از نظر ژنت، به معنی مقایسهٔ «زمان داستان» و «زمان روایت» است. ژنت معتقد به سه نوع رابطهٔ زمانی میان زمان سطح داستان و زمان سطح متن است: (۱) نظم و ترتیب؛^{۱۲} (۲) تداوم؛^{۱۳} و (۳) بسامد^{۱۴} (حری، ۱۳۸۷: ۵۷).

۱.۱.۲. نظم و ترتیب (چه زمانی)

تعریف ژنت از نظم و ترتیب وقایع بدین قرار است: «پیوندهای میان ترتیب زمانی توالی رویدادها در داستان و ترتیب شبه زمانی آرایش آن‌ها در روایت» (۱۳۸۸: ۱۴۴). ژنت ناهماهنگی‌های بین نظم داستان و نظم روایت را «ناپهنگامی یا

^۳ .narrative of discourse

^۴ .Tale

^۵ .Plot

^۶ .Histoire

^۷ .Recit

^۸ .Narration

^۹ .Tense

^{۱۰} .Mood

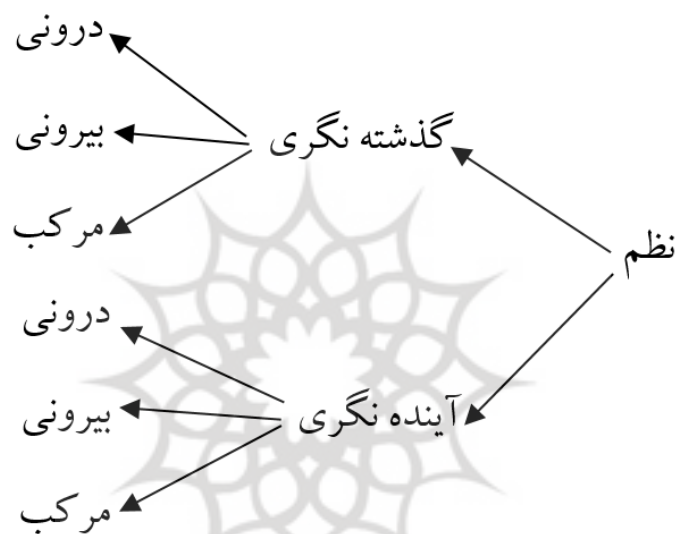
^{۱۱} .Voic

^{۱۲} .Order

^{۱۳} .Duration

^{۱۴} .Frequency

زمان پریشی^{۱۵} می‌داند. «عمده‌ترین انواع ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن را به رسم مألوف از یک سو بازگشت به عقب یا پس‌نگری^{۱۶} و از دیگر سو، رجعت به آینده یا پیش‌نگری^{۱۷} می‌نامند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۵). ژنت نیز، زمان‌پریشی را به دو نوع کلی تقسیم می‌کند: گذشته‌نگری، یعنی داستان در میان راه به زمانی در گذشته بازگردد و آینده‌نگری، یعنی داستان با نوعی پرش به زمانی در آینده برود و حوادث آینده را پیش‌بینی کند (ژنت، ۱۹۷۲: ۴۰). از بازگشت زمانی و پیشواز زمانی به «پس‌نمایی» و «پیش‌نمایی» نیز تعبیر می‌شود؛ همچنین، نوع دیگر اختلال زمانی، زمان‌پریشی «مرکب» است که به یادآوری‌هایی اطلاق می‌شود که قبل از نقطه شروع روایت اول آغاز می‌شوند و تا بعد از آن ادامه می‌یابند؛ یا آن‌هایی که پیش از پایان آخرین روایت آغاز و تا پس از آن کشیده می‌شوند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۷).



نمودار ۱: نظم و ترتیب (منبع: نگارندگان)

علاوه بر تقسیم‌بندی بالا، ژنت طبقه‌بندی دیگری نیز برای این دو نوع زمان‌پریشی قائل می‌شود و معتقد است گذشته‌نگرها و آینده‌نگرها خود به دو نوع قابل تقسیم‌اند: «همانند داستانی» و «متفاوت داستانی». گذشته‌نگرها و آینده‌نگرها همانند داستانی اطلاعاتی درباره شخصیت، رخداد و خط داستانی درون روایت به مخاطب ارائه می‌دهند و گذشته‌نگرها و آینده‌نگرها متفاوت داستانی اطلاعاتی درباره شخصیت، رخداد و خط داستانی دیگری پیش روی مخاطب می‌نهند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۶).

۱.۲. تداوم روایت^{۱۸} (چه مدت)

دومین مؤلفه از زمان روایت در منظر ژنت، تداوم یا دیرش زمان است به معنی نسبت بین زمان رخدادن یک حادثه در داستان و طول متن اختصاص یافته به آن. به عبارت روشن‌تر، «ژنت، تداوم را به معنی نسبت میان زمان متن و حجم متن به کار می‌برد و از آن، در تعیین ضرب‌آهنگ و شتاب داستان استفاده می‌کند» (تولان، ۱۳۸۳: ۶۱). ژنت نسبت ثابت

^{۱۵}. Anachrony

^{۱۶}. Analepsis

^{۱۷}. Prolepsis

^{۱۸}. Duration

بین طول متن و تداوم داستان را به‌عنوان ثبات در پویایی و معیار^{۱۹} در نظر می‌گیرد و در مقایسه با آن، شتاب مثبت^{۲۰} و منفی^{۲۱} را استنتاج می‌کند. در شتاب ثابت^{۲۲} نیز زمان داستان و زمان روایت با هم برابرند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۴)؛ بدین ترتیب، ارتباط میان زمان روایت و زمان واقعی ممکن است به‌صورت یکی از این سه نوع باشد: شتاب ثابت (صحنه^{۲۳} نمایشی^{۲۳})، شتاب مثبت (تلخیص^{۲۴}، حذف^{۲۵}، پرسش‌های حجمی-زمانی) و شتاب منفی (مکث توصیفی و توضیحی^{۲۶}). جهت ایضاح بیشتر مطلب باید گفت ژنت کاهش و افزایش سرعت متن را در چهار گروه تعریف می‌کند: «حذف» (که بر دو گونه است: آشکار و پنهان)، «چکیده» (تلخیص)، «صحنه» و «مکث برای توصیف».

حذف: در صورتی است که سرعت روایت یک رویداد در متن به بالاترین میزان باشد و بر دو گونه است: حذف صریح (آشکار و مستقیم) و حذف تلویحی (پنهان و غیر مستقیم): در حذف صریح، مخاطب میزان حذف را درک می‌کند و در حذف تلویحی، زمان داستان برای او قابل فهم و حدس‌زدن نمی‌باشد.

چکیده (تلخیص): در چکیده، زمان روایت کمتر از زمان داستان است یا به‌عبارتی، «حوادث سطح داستان، خلاصه‌وار و فشرده در سطح متن، نقل می‌شوند» (حرّی، ۱۳۸۷: ۶۰).

صحنه: در تداومی که ژنت «صحنه» می‌خواند، زمان داستان و زمان روایت با هم برابرند و «دیالوگ»^(۲) بهترین شکل صحنه^{۲۳} نمایشی به‌شمار می‌آید.

مکث برای توصیف: نقطه مقابل حذف، درنگ توصیفی قرار دارد؛ بدین معنی که سرعت روایت داستان نسبت به سرعت آن در متن به حداقل می‌رسد.



نمودار ۲: نمودار تداوم روایت (منبع: نگارندگان)

^{۱۹}. Norm

^{۲۰}. Acceleration

^{۲۱}. Deceleration

^{۲۲}. Isochrony

^{۲۳}. Scene

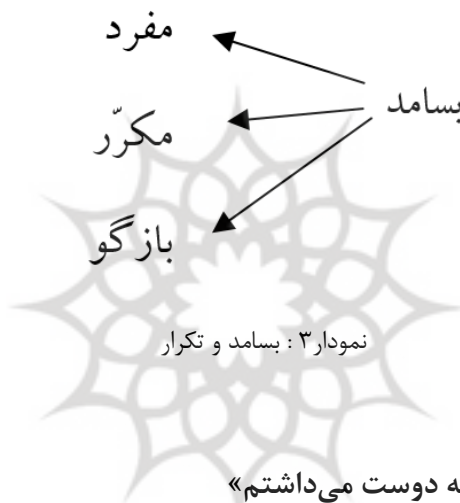
^{۲۴}. Summary

^{۲۵}. Ellipsis

^{۲۶}. Descriptive pause

۱۳. بسامد یا تکرار^{۲۷} (چندوقت یک بار)

بسامد به دفعات روایت رخدادی واحد در متن اطلاق می‌شود که نخستین بار، ژنت به این مقوله اشاره نموده است. به گفته ریموند کنان (Shalomite Raymond Kenan)، «رابطه میان تعداد دفعات تکرار رخداد در داستان و تعداد دفعات روایت رخداد در متن است» (۷۸:۱۳۸۷). درباره انواع بسامد باید گفت «بسامد مفرد^{۲۸}» به‌عنوان رایج‌ترین نوع روایت، عبارت است از یک‌بار گفتن آنچه یک بار اتفاق افتاده یا چندبار گفتن واقعه‌ای که چندبار اتفاق افتاده است. «بسامد مکرر^{۲۹}» یعنی حادثه‌ای که یک بار اتفاق افتاده، چندبار نقل شود که یکی از شیوه‌های روایی مهم در ادبیات مدرن به‌شمار می‌آید. «بسامد بازگو^{۳۰}» یعنی حادثه‌ای که چند بار اتفاق افتاده، تنها یک بار روایت شود (ایگلتون، ۱۴۶:۱۳۶۸).



۲. معرفی رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم»

رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» اثر نادر ابراهیمی در ۱۱۱ صفحه به سال ۱۳۴۵ منتشر گردید. «این داستان، پیش از هرچیز حکایت عشق است؛ عشقی در ابتدا پاک و معصوم و در انتها، ویران و زخم خورده» (محسن پور، ۱۳۸۴: ۱۳۵ و ۱۳۴). این رمان، به‌شیوه جریان سیال ذهن^{۳۱} نوشته شده و نویسنده، زمان داستان خود را مشخص نکرده است؛ بنابراین، زمان داستان مبهم است.

نثر داستان نیز رمانتیک و شاعرانه است. لحن گفتاری میان شخصیت‌ها گاه رمانتیک و گاه نیز، تند و خشن و گاه، سرشار از یأس و ناامیدی است. در آغاز رمان، از حرف «خ» برای ایجاد حسّ خستگی و خواب‌آلودگی استفاده شده است و حروف «د»، «ه» و «ب» برای انتقال نقش مهربان و غمگینانه: «بخواب هلیا! دیر است. دود دیدگانت را آزار می‌دهد. دیگر نگاه هیچ‌کس بخار پنجره‌ات را پاک نخواهد کرد. دیگر هیچ‌کس از خیابان خالی کنار خانه تو نخواهد گذشت. چشمان تو چه دارد که به شب بگوید؟ شب از من خالی است هلیا!...» (ابراهیمی، ۱۳۵۲: ۸). موسیقی اصوات

^{۲۷}. Frequency

^{۲۸}. Singulative frequency

^{۲۹}. Repetitive frequency

^{۳۰}. Iterative frequency

^{۳۱} Stream of consciousness

«خ» و «د» بر مخاطب تأثیر گذاشته و همین واج آرایبی به آهنگین بودن کلام و نثر شعرگونه ابراهیمی کمک شایانی کرده است.

این رمان، داستان عشق نافرجامی است بین پسر کشاورز و دختر خان (هلیا)؛ آن‌ها دوران کودکی و نوجوانی و تمام لحظه‌های خوششان را با هم سپری می‌کردند. چند سال بعد، به دلیل مخالفت خانواده‌ها برای ازدواجشان، با یکدیگر می‌گریزند و به ساحل چمخاله می‌روند تا بتوانند دور از خانواده‌ها با هم زندگی کنند. مدتی پس از فرارشان، هلیا زیر بار مشکلات زندگی شانه خالی می‌کند و تصمیم می‌گیرد به خانه بازگردد. راوی (شخصیت اصلی داستان) - که در این مدت، اتفاقات تلخی چون غم از دست دادن مادر را تحمل می‌کند- در نهایت از شهری که در آن، دوران کودکی خود را به دست جوانی سپرده بود طرد می‌گردد. وی پس از گذر سال‌ها به دیاری بر می‌گردد که روزگاری به خاطر عشقش از آن گریخته بود؛ ولی هنگام بازگشت به آن شهر، می‌بیند که چهره شهر کاملاً تغییر کرده است! (ترکمن‌ها دیگر اسب ندارند؛ باغچه دیگر از نگاه عابر، چیزی نمی‌پرسد؛ آلوچه باغ، خیابان ملل شده است!) و او با مرور خاطرات گذشته، همچنان در حسرت آن روزها می‌ماند.

۴. بررسی زمان دستوری در رمان و نگارگری ایرانی

۴.۱. نظم

در داستان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم» سیر خطی رایج در زمان با هنرمندی خاصی درهم می‌شکند و با بی‌زمانی و فضایی کاملاً سیال و مه‌آلود، یکی از درخشان‌ترین عاشقانه‌های چند دهه اخیر در عرصه ادبیات معاصر ایران خلق می‌شود. جریان سیال ذهن با تقطیع و جهش‌های زمانی - که مدام بین گذشته و حال در جریان است - خوانش چندباره متن را می‌طلبد. نویسنده به منظور شفاف‌سازی این تقطیع زمانی، سه زمان موجود در داستان (گذشته دور، گذشته نزدیک و حال) را با سه فونت مختلف مشخص کرده است؛ بدین ترتیب، هرچه به سمت زمان حال می‌آییم، فونت‌ها درشت‌تر می‌شود: «شب، کنارم می‌نشینی و من با چشم‌هایی از مشق شب خمار، به دست‌های کوچک تو می‌نگرم و می‌گویم: های! دست‌های تو خیلی کوچک است! من در مشتت آن‌ها را خرد می‌کنم و تو دست‌هایت را دراز می‌کنی که: خرد کن؛ اما نمی‌توانی. من آن‌ها را می‌فشردم. دست‌های تو نرم و نوازشگر است! به من لبخند می‌زنی...» (نادر ابراهیمی: ۱۹).

جریان سیال ذهن - که اصطلاحی است بر ساخته ویلیام جیمز (William James) (۱۸۴۲-۱۹۱۰) - به سیلان ادراکات حسی و اندیشه‌های آگاه یا نیمه‌آگاه اشاره می‌کند که به یاری تداعی معانی^{۳۲} در بستر روایت نمایان می‌شود (ایدل، ۱۳۷۴: ۷۱). در داستان‌های جریان سیال ذهن، عدم انطباق زمان عینی (بیرونی) و زمان ذهنی (درونی) را شاهد هستیم. به بیان دیگر، «توالی منظم زمانی در این‌گونه رمان‌ها به هم می‌خورد. دورترین واقعه در کنار واقعه‌ای عینی قرار می‌گیرد و یا دو خاطره جدا از یکدیگر، دوش به دوش هم و با فشار به ذهن آدم هجوم می‌آورند» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۲۱۲). در رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم»، داستان در زمان حال، سیر مستقیم و خطی دارد تا اینکه به اقتضای طرح داستانی، تداعی‌های راوی،^{۳۳} با به هم ریختن نظم دستوری و توالی زمان کرونولوژی^(۳) (Chronology)، روایت را غیر خطی می‌سازد؛ چراکه در رمان مدرن، زمان «جریانی دائمی در ذهن فرد قلمداد می‌شود که در آن، وقایع گذشته

^{۳۲}. Association of ideas

^{۳۳}. Association

دائم به زمان حال سرازیر می‌شود و بازنگری گذشته با پیش‌بینی آینده درهم می‌آمیزد» (دیچز، ۱۳۷۴: ۱۱۷). تداعی‌مداری این روایت نیز، گریزهای زمانی پی‌درپی به گذشته را موجب می‌شود و ساختار منسجم زمان را فرو می‌ریزد. بیات، دلیل تعریف‌ناپذیری زمان گذشته و آینده را در این گونه داستان‌ها، تلاش برای رسیدن به «کشف و شهودی محض از لحظه‌ٔ حال» برمی‌شمارد و بر اصل «آشفته‌گی زمانی»، به عنوان یکی از تکنیک‌های برجسته داستان‌های جریان سیال ذهن، تأکید می‌ورزد (۱۳۸۳: ۷). آشفته‌گی زمانی را می‌توان در برخی نگاره‌های تاریخی نیز مشاهده کرد. در تصویر شماره (۱) نگارگر کوشیده تا مسئله زمان را میان دو دنیای فرشتگان و جهان مادی حل کند.



تصویر ۱- نگاره نثار نور فرشتگان بر سعدی، منسوب به عبدالعزیز، مشهد. ۹۶۳-۹۷۳ق. مأخذ: گالری فریر واشنگتن. منبع: (سیمپسون، ۱۳۸۲)

۴.۲. بازگشت زمانی

نمود اصلی زمان پریشی و شکست روایت خطی در داستان «باردیگر شهری که دوست می‌داشتم»، در همین تداعی‌ها و مرور خاطره‌ها به شکل بازگشت زمانی دیده می‌شود. کارکرد این گذشته‌نگری‌ها، بازنمایی گذشتهٔ شخصیت‌ها از طریق یادآوری خاطراتی است که با حسرتی دائمی از آن‌ها یاد می‌شود: «... حرف بزن! بگو که گناه بزرگ پسرت را بخشیدی! بگو که آسوده خفته‌ای و صدای مرا می‌شنوی!» (ابراهیمی: ۴). اصولاً بهره‌گیری از تداعی‌های مکرر - که گذشته و حال را درهم می‌آمیزد- و جابه‌جایی کانون روایت میان لایه‌های مختلف ذهن شخصیت‌ها، از شیوه‌هایی است که نویسندگان به کار می‌برند تا تلقی‌های متفاوت اذهان مختلف از مفهوم زمان را بنمایانند (بیات، ۱۳۸۷: ۱۱۹). در «باردیگر شهری که دوست می‌داشتم» بازآفرینی وقایع گذشته نه با معیار تقدّم زمانی، بلکه براساس عمق و شدت تأثیر و اهمیت آن بر ذهن راوی انجام می‌گیرد و کارکرد این نوع گذشته‌نگری‌ها، تأکید بر دریغ و تأسّف راوی نسبت به حوادث گذشته و از دست‌دادن عزیزانی است که زمانی به آن‌ها دلبستگی داشته است: «بخواب هلیا! تنها خواب تو را به تمامی آنچه از دست رفته است، به من و به رویاهای خوش بر باد رفته، پیوند خواهد زد. من دیگر نیستم. نیستم تا که به جانب تو بازگردم..!» (ابراهیمی: ۱۷). گذشتهٔ نزدیک همانند داستانی به حساب می‌آید که زمان پایهٔ روایت را می‌سازد.

«نویسنده با کاربرد مستقیم و ماضی بعید برای هر رویدادی که پیشتر رخ داده است، می‌تواند این اساس را بیافریند که گذشته بر حال دلالت می‌کند و ماضی بعید همان کارکردی را دارد که معمولاً بر عهده گذشته ساده است» (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۰۲). هر چیز کوچکی، راوی داستان را به یاد گذشته می‌اندازد و ماجرای را در ذهنش زنده می‌کند؛ گاه، واژه‌ای و جمله‌ای آشنا، ذهن سیال او را به گذشته می‌کشاند و این بازگشت زمانی به حدی ماهرانه اتفاق می‌افتد که مرز بین حال و گذشته کاملاً آمیخته می‌شود: «زمین‌ها گل خواهند شد و تو در قلب یک انتظار، خواهی پوسید. پدر می‌گوید: «باز با دست‌های گلی، با لباس کثیف!.. آخ... برو خودت را پاک کن! این طور که نمی‌شود سر سفره نشست.» بر می‌گردم و...» (همان: ۷). تداعی معانی به معنای فرآیندی که به شکل غیرارادی در ذهن اتفاق می‌افتد، یکی از شاخصه‌های داستان‌های جریان سیال ذهن است و از سه هنجار پیروی می‌کند: «الف) هنجار همانندی (ب) هنجار تضاد؛ (ج) هنجار مجاورت» (اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۴۹).

تداعی‌های ذهنی - که براساس دو هنجار مجاورت و همانندی، هم‌سو با فضای داستان تصویر شده‌اند - حجم زیادی از داستان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» را پوشش داده‌اند. تکنیک تداعی در این رمان، از اولین فصل کتاب شروع می‌شود و تا آخر ادامه می‌یابد. می‌توان گفت «جریان سیال ذهن، مجموعه درهم و گسسته تداعی‌ها، لحظه‌ها و عواطف است» (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۶).

زمان‌پریشی^{۳۴} در این داستان، بویژه از نوع «بازگشت زمانی» است؛ ماجراهای داستان بیشتر در گذشته اتفاق افتاده و از طریق مرور خاطرات در ذهن راوی تداعی می‌شود.

بازپس‌رفتن در مقام یک مکانیزم^(۴) ناخودآگاه روان، روی برگرداندن از امروز ناخوشایند و رنج‌خیز است و بازگشت به مرحله پیشینی از زندگی که در آن آرامش و لذت بیشتری فراهم بوده است (یاوری، ۱۳۸۴: ۱۶۵). به عبارت دیگر، هر جا که طرح و توطئه^(۵) رمان ایجاب می‌کند، نویسنده بدون هیچ زمینه‌سازی قبلی، به گذشته گریز می‌زند و موقعیتی را عینی می‌سازد و دوباره به موقعیت حال برمی‌گردد (زنوزی، ۱۳۸۶: ۳۸۸). براساس تعریف حرّی، در روایت داستانی، گاهی بخشی از داستان نقل می‌شود؛ آنگاه زمان روایی به گذشته‌ای پیش از آغاز روایت رجعت می‌کند که به آن، گذشته‌نگری بیرونی گفته می‌شود؛ از آنجاکه راوی، پس از شروع روایت به دوران کودکی بازمی‌گردد، این گذشته‌نگری از نوع «گذشته‌نگری بیرونی» است و چون راوی در مورد شخصیت، رخدادها و خط داستانی - که در متن نقل می‌شود - اطلاعاتی به خواننده می‌دهد، به قول ژنت راوی «گذشته نگر همانند داستانی» است: «آیا هنوز می‌انگاری که من از پای پنجره‌ات خواهم گذشت؟ یا کنار پله‌ها خواهم نشست؟ من جیب‌های کهنه‌ام را از بادام زمینی پر می‌کنم و فریاد می‌زنم...» (ابراهیمی: ۳). در موارد متعددی، بازگشت‌های زمانی تنها کارکرد عاطفی و تداعی خاطرهم‌آمیز دارند که از نوع گذشته نزدیک درون داستانی به‌شمار می‌آیند: «- من می‌خواهم بروم با هلیا بازی کنم. مادر می‌گوید که او باز می‌رود به قصه‌های شبکوره‌هایش گوش بدهد. - باور کن مادر! من زبان شبکوره‌ها را می‌فهمم...» (همان: ۴).

^{۳۴} .regression



تصویر ۲: نگاره معراج پیامبر، نگارگر نامعلوم، نسخه بوستان سعدی، ۹۱۹ق. مأخذ: موزه کاخ گلستان

در نگاره بالا نیز هنرمند کوشیده است تا از فضای آسمان برای تغییر در زمان استفاده کند.

۴.۳. پیشواز زمانی

این نوع زمان‌پریشی، عبارت است از پیش‌بینی حوادث و پیشی گرفتن از آن‌ها به گونه‌ای که رویدادهای آینده، قبل از موعد مقرر و منطقی خود و پیش از وقوع، روایت شوند؛ به دیگر بیان، پیش‌شواهای زمانی می‌تواند با پیش‌بینی رویدادهایی که در آینده محقق می‌شوند، سرعت متن روایی را افزایش یا با بالابردن بار تعلیقی، سرعت روایت را کاهش دهند. در واقع، نویسنده به منظور مقدمه چینی جهت بیان حوادثی که در داستان اتفاق خواهد افتاد، اعلام آمادگی برای حادثه‌ای جدید، مشارکت خواننده در متن و جلب توجه نسبت به واقعه‌ای خاص... از این نوع آینده‌نگری‌ها در چند جای داستان سود جسته است. از آنجاکه این پیش‌شواهای زمانی به یک شخصیت، رخداد یا خط داستانی داخل متن اشاره می‌نمایند، از نوع «آینده‌نگر همانند داستانی» محسوب می‌شوند و چون به حوادثی اشاره دارند که در سیر روایی داستان هنوز رخ نداده‌اند یا در زمان آینده رخ خواهند داد، «آینده‌نگری درونی» به‌شمار می‌آیند. با توجه به ساختار گذشته‌نگر داستان، سهم پیش‌شواهای زمانی نسبت به بازگشت‌های زمانی بسیار محدود است: «باران فرو خواهد ریخت و تو هرگز به انتظارت کلامی نخواهی داشت که بگویی. زمین‌ها گل خواهند شد و تو در قلب یک انتظار، خواهی پوسید...» (ابراهیمی: ۷) «بیا بگریزیم. کلبه‌های چوبین، کنار دریا نشسته‌اند و ما با مرغان سپید دریایی سخن خواهیم گفت. ما جاده‌های خلوت شب را خواهیم رفت. به آواز دور دست روستاییان گوش خواهیم داد و به هر پرنده رهگذر سلام خواهیم گفت. از عابران نشان یک مهمان‌خانه متروک را خواهیم گرفت و آنها هرچه بگویند، ما نخواهیم شنید...» (همان: ۱۲).

۴.۴. تداوم

تداوم (دیرش زمان یا سرعت روایت) به ارتباط بین مدت واقعی رویدادها و طول متن اختصاص داده شده به آن اشاره دارد. در واقع تداوم، حاصل تقسیم زمان (به سال، روز، ساعت و...) بر حجم (به صفحه یا سطر) است (حسن لی، ۱۳۸۹: ۴۴). از نظر ژنت، یک روایت، بدون زمان‌پریشی می‌تواند صورت پذیرد، اما بدون تغییر ریتم روایت^{۳۵} (شتاب یا کاهش سرعت) یا تأثیرات ریتم امکان‌پذیر نیست. «ریتم روایتی (سرعت معمولی، شتاب، کاهش سرعت، حذف، مکث) - همان‌طور که به توسط روایت شناسان بررسی شده است - اساساً از ریتم کلامی سبک‌گرایان - که موضوع ویژگی‌های کلمات و ترکیبات آن‌هاست - متفاوت است» (شن، ۲۰۰۸: ۱۳۹). اگر نسبت بین زمان متن و حجم اختصاص داده شده به آن، ثابت و یکسان باشد، داستان با تداوم و شتابی ثابت پیش می‌رود. اختصاص قطعه بلندی از متن به زمانی کوتاه شتابی منفی دارد و اختصاص قطعه‌ای کوتاه از متن به زمانی بلند از زندگی، دارای شتاب مثبت می‌باشد (ایگلتن، ۱۳۶۸: ۱۴۵).

ذهن راوی در کتاب مورد بحث، در طول یک روز بین واقعیت و خیال تردد و سیلان دارد. زمان تقویمی در این داستان حدود ۳۳ سال زندگی راوی یعنی از ۱۰ سالگی تا زمان حال یا زمان روایت داستان (۳۳ سالگی راوی) را دربرمی‌گیرد و این مدت به صورت دو زمان اصلی حال و گذشته روایت گردیده است.

آمیختگی مرزهای خیال و واقعیت (پیوند زمان حال و گذشته) از طریق گذشته نگری‌های دائمی نویسنده در طول رمان شکل می‌گیرد؛ البته، زمان پایه روایت، زمان گذشته نزدیک است و تقریباً یک مونولوگ^(۴) (Monologue) طولانی را شامل می‌شود. زمان گذشته دور را نیز در بازآفرینی خاطره‌های راوی شاهد هستیم؛ خاطرات وی، ترتیب زمانی منظمی ندارند و اصولاً یادآوری دوره‌های زمانی پیشین، اندیشه‌هایی را در دوره‌های پیشتر برانگیخته است. همان‌گونه که اشاره شد، زمان در این کتاب، به سه دوره دور، گذشته نزدیک و حال تقسیم می‌شود که البته گذشته نزدیک حجم بیشتری از متن را به خود اختصاص داده است. اگر زمان کل کتاب - که حدود ۳۳ سال می‌باشد - و تعداد صفحات کتاب (با کسر صفحات سفید داخل متن ۱۱۱ صفحه) را در نظر بگیریم، تداوم کل کتاب ۱۰۰٪ خواهد بود که از این میزان تقریباً ۶۰٪ مربوط به گذشته نزدیک، ۲۰٪ مربوط به گذشته دور و ۲۰٪ مربوط به زمان حال می‌باشد.

۴.۵. مکث توضیحی و درنگ توصیفی

ابراهیمی با استفاده از شیوه توصیف (توصیف اشخاص، مکان‌ها، طبیعت و حتی اشیاء)، نمایش (دیالوگ‌ها و حتی مونولوگ‌ها)، ابراز احساسات درونی، لحظه‌پردازی، خیال‌پردازی و توجه دقیق به جزئیات اطراف خود... موجب کندی سرعت روایت در زمان حال شده است (شتاب منفی)؛ چراکه توصیف، ابزار اصلی نویسنده برای شخصیت‌پردازی مستقیم و بیان کیفیت رویدادهاست. توصیف به جهان داستان، بُعد و فضا می‌بخشد و آن را زنده، واقعی و ملموس می‌سازد. توصیف، عنصر ساکن در روایت است (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۱۶)؛ در واقع نویسنده، از طریق این فضاسازی‌ها و توصیفات دقیق، جریان زمان را به تعلیق درآورده و به قول ژنت، زمان داستان را متوقف کرده و تنها زمان متن را جلو برده است:

^{۳۵}. Anisochrony

«قماربازها گرد میز چوبی سنگین نشسته‌اند و حامیان پیگیر تکرار مسائل‌اند. تو می‌دانی که این رسم کهنه شهرستان - هاست؛ شهرهایی که کافه‌های تمیز ندارند؛ شهرهایی که بازارهایش بوی ماهی‌شور و پیاز و سیر می‌دهد؛ بوی دیوارهای مرطوب بیگانه با آفتاب. باران زمین‌ها را گل‌آلود می‌کند...» (ابراهیمی، ۱۳۵۲: ۱۷).

۴.۵.۱. صحنه نمایشی

گفت‌وگوی مستقیم شخصیت‌ها در برخی قسمت‌های رمان، سبب می‌شود زمان گاه‌شناسانه و زمان روایت رویدادها برابر شوند و ضرب‌آهنگ یا شتاب ثابت به وجود آید: «هللیا! برویم توی شهر بگردیم؟-نه، بابا جان دعوا می‌کند.- هللیا! آن‌ها خیال می‌کنند که ما توی باغ هستیم. برویم بازار از آن انارهای ترش بخریم. زود برمی‌گردیم...» - آقا دوتا انار ترش بدهید! - چقدر پول دارید؟ - ها؟ ما پول نداریم. ما از آن انارهای خیلی ترش می‌خواهیم» (همان: ۱۸).



تصویر ۳- نگاره موعظه یوسف(ع) به ندیمان زلیخا، منسوب به شیخ محمد، مشهد، ۹۶۳-۹۷۳ق. محل نگهداری گالری فریر. مأخذ: (سیمپسون: ۱۳۸۲).

در نگاره بالا شاهد روایت‌گری یا نمایش توسط هنرمند هستیم که در نوع خود نوعی نظم را روایت می‌کند.

۴.۵.۲. حذف و تلخیص

در تلخیص، مقطعی طولانی از زمان داستان به صورت برشی موجز و فشرده درمی‌آید و زمان سخن از زمان داستان کوتاه‌تر می‌شود (شتاب مثبت). می‌توان گفت حذف و گزینش، مهم‌ترین شگرد نویسنده در جهت سرعت‌بخشیدن به روایت است؛ به‌عنوان مثال، راوی خیلی خلاصه به مرگ مادر خود در مدت جدایی از خانواده و در قالب دیالوگ اشاره می‌نماید: «دایه، چه خبر شده؟ چرا اینطور به من نگاه می‌کنی؟ - تحمل کنید آقا، خیلی سخت است. چیزهایی پیش آمده که شما نمی‌دانید. این پنج ماه که نبودید، به قدر پنجاه سال زندگی شما را خراب کرد آقا! - می‌دانم دایه. - آقا

تغییر داد؛ اما خراب نکرد. - می‌دانم. - این دیگر زبان پرندگان نیست آقا که بدانید. شما رفتید. اینجا همه چیز به هم ریخت. پدر هلیا خانم با پدر شما خیلی بد کرد. مادر نمی‌توانست تحمل کند آقا. حالا دیگر همه چیز تمام شده. تحمل داشته باشید آقا!» (همان: ۴۵).

۴.۵.۳. بسامد

بسامد به رابطه بین تعداد دفعات تکرار رخدادی در داستان با تعداد دفعات روایت آن رخداد در متن می‌پردازد و خود به بسامد مفرد، مکرر و بازگو تقسیم می‌شود (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۲).

بسامد مفرد: اگر رخدادی که یک بار و یا چند بار رخ داده است، یک بار و یا چند بار روایت شود، بسامد مفرد نام دارد؛ مصادیقی از این نوع بسامد: «عابر در جست و جوی پاره‌های یک رؤیا، ذهن فرسوده‌اش را می‌کاود.» (ابراهیمی، ۱۳۵۳: ۳). «رهگذر، پاره‌های تصوّرش را نمی‌یابد... و سگ‌ها را نفرین می‌کند» (همان). «ملخ‌های سبز رنگ به تصرف بوته‌های پنبه آمده بودند» (همان).

«بلوچ‌ها می‌خندند» (همان: ۳۸).

بسامد مکرر: از ویژگی‌های برجسته ساختار روایی رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم»، روایت چند باره یک رخداد است که از آن به بسامد مکرر یاد می‌شود؛ به عنوان مثال: «بخواب هلیا، دیر است. دود، دیدگان را آزار می‌دهد» (همان: ۳)؛ «قماربازها تا صبح بیدار خواهند نشست و دود، دیدگان را آزار خواهد داد» (همان: ۳)؛ «در تمام طول شب آنها بیدار می‌نشینند و دود می‌کنند و ورق‌ها را دست به دست می‌دهند» (همان: ۴)؛ «بخواب هلیا! دیر است» (بار دیگر... ص ۱۰)؛ «بخواب هلیا، دیر است. دود دیدگان را آزار می‌دهد» (همان: ۱۴)؛ «بخواب هلیا... دود دیدگان را آزار می‌دهد. قماربازها گرد میز چوبی سنگین نشسته‌اند» (همان: ۱۷)؛ «بخواب هلیا!» (همان: ۱۸)؛ «بخواب هلیا! دیر است. دود، دیدگان را آزار می‌دهد» (همان: ۵۳)

«و آن مرد با چوب‌دست سنگینش به روی میز کوبید و نگاه او مرا مصلوب کرد» (همان: ۵)؛

«... و آن مرد، چوب‌دست سنگینش را به روی میز کوبید» (همان: ۹).

بسامد بازگو: رخدادی که چندین بار اتفاق افتاده است، اما تنها یک بار روایت می‌شود؛ به عنوان مثال:

«ما گل‌های کوچکمان را آب می‌دادیم. کنار باغچه می‌نشستیم و علف‌ها را از ریشه بیرون می‌آوردیم و دور می‌انداختیم» (همان: ۵)؛ «توی یک صندلی نرم فرومی‌رفتیم. شیشه را کمی پایین می‌کشیدیم و ...» (همان: ۱۵).

۴.۶. وجه یا حال و هوا

وجه یعنی راوی دیده‌های چه کسی را در روایت خود ارائه می‌دهد؛ از این‌رو، در یک اثر داستانی وجه، مسائل مربوط به فاصله و منظر را دربر دارد (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲).



تصویر ۴- نگاره جشن سده، منسوب به سلطان محمد. شاهنامه طهماسبی، دوره صفوی. منبع: (آزند: ۱۳۸۴).

در تصویر بالا نیز حال و هوای شادی توسط نگارگر ترسیم شده است.

۴.۷. فاصله

هر خوانشی از وجه روایت، متضمن این است که فاصله موجود میان راوی و داستان را تعیین نماییم. این فاصله به ما کمک می‌کند میزان دقت و صحت اطلاعات منتقل شده را تعیین کنیم؛ خواه متن، روایت رویدادها (گفتن آنچه اشخاص انجام می‌دهند) باشد یا روایت گفتارها (آنچه را که شخص می‌گوید یا می‌اندیشد).

بیشترین فاصله، نتیجه ارائه حداقل اطلاعات و بیشترین حضور راوی است و کمترین فاصله در نتیجه ارائه حداکثر اطلاعات و کمترین حضور راوی به دست می‌آید. ژنت در بررسی رمان «در جست و جوی زمان از دست رفته»، نشان داده است که با ترکیب بیشترین حضور راوی و بیشترین ارائه اطلاعات، می‌توان به کمترین فاصله رسید (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۳). به عبارت دیگر، میزان فاصله بین سطح داستان و روایتگری، به میزان حضور راوی در متن روایی و ارائه جزئیات بستگی دارد. در رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم»، شاهد تک‌گویی درونی^(۷) راوی با بهره‌گیری از گفتار مستقیم در داستان هستیم؛ بنابراین، کمترین فاصله میان روایت و بیان راوی ایجاد می‌گردد.

۴.۸. کانونی‌شدگی

یکی از دستاوردهای ماندگار ژنت در برخورد ما با ادبیات، طرح مفهوم «کانونی شدن» است. منظور از کانونی شدن، زاویه دید یا چشمانی است که از منظر آن، هر بخش معین از متن روایی دیده می‌شود. اگرچه ممکن است روای در حال گفتن روایت باشد، اما زاویه دید می‌تواند به شخصیت‌های دیگری تعلق داشته باشد (همان: ۳۷۳).

در رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم»، کانونی‌گر همان راوی اول شخص است؛ چراکه وی همه چیز را می‌بیند و جزئیات را ارائه می‌دهد؛ بنابراین، کانونی‌شدگی داستان درونی است.

به دیگر بیان، رمان با زاویه دید درونی و از منظر قهرمان و شخصیت محوری داستان، پسر کشاورز، روایت می‌شود و تا پایان، همین زاویه دید را ادامه می‌دهد. از آنجا که راوی در داستان نقش دارد و با شخصیت‌های داستان همگن است، کانونی‌شدگی را باید از نوع بازنمود همگن^(۸) به شمار آورد. در متن روایی، راوی هم به زمان حال و هم به زمان گذشته اشاره می‌نماید. در واقع راوی، با گذر کردن به زمان حال و گذشته، خود را نیز در موقعیت کانونی قرار می‌دهد؛ بنابراین، راوی هم کانونی‌ساز است، هم کانونی‌شده؛ زیرا در بازگشت به گذشته، به خود نیز می‌نگرد. گذر زمان، راوی زمان حال را از شخصیتش در زمان گذشته جدا کرده و او دیگر آن شخصیت زمان گذشته نیست؛ در نتیجه، راوی توانسته «خود» گذشته را مانند دیگر اشخاص ببیند و مورد کانونی شدن قرار دهد. کانونی ساز در این داستان ثابت است؛ یعنی همان راوی اول شخص که همه جا حضور دارد و کانونی شده‌ها (همه شخصیت‌های اصلی و فرعی رمان، حتی اشیاء، مکان‌ها و فضاهای بیرون و طبیعت)، با تغییر زمان و مکان روایت، تغییر می‌کنند. کانون دید، من - قهرمان ثابت است و تنها می‌تواند افکار خود را بیان بدارد. او می‌تواند روایتش را موجز بازگو نماید و یا هر جا که خواست، مکث کند و همه چیز را به شکلی مبسوط تشریح نماید.

۴.۹. صدا یا لحن

اگر راوی اجازه دهد که نشانه‌های حضورش در روایتی که نقل می‌شود آشکار شوند، می‌تواند به موقعیتی خاص دست یابد. این امر به روش اجرای داستان وابسته است؛ بنابراین، می‌توانیم دو نوع روایت داشته باشیم: راوی از داستانی که نقل می‌کند، غائب است^{۳۶} و یا راوی در داستانی که می‌گوید به عنوان شخصیت حاضر است؛^{۳۷} به راوی نوع اول، راوی دگرروایتی (روایت‌دیگری) و به راوی نوع دوم، راوی هم‌روایتی (روایت خود) گفته می‌شود. اگر راوی هم‌روایتی، قهرمان یا شخصیت اصلی داستان باشد، راوی خودروایتی^{۳۸} نامیده می‌شود (گیلمت، ۱۳۸۷: ۵۴). از دید ژنت، روایتگری داستان، رخدادی است مانند سایر رخدادها و ممکن است با رخدادهای داستان، روابط زمانمند مختلف برقرار کنند. ژنت این روابط را زیر چهار عنوان کلی طبقه‌بندی می‌نماید:

روایت مابعد^{۳۹} (رخدادها پس از آنکه حادث شدند، روایت می‌شوند)؛ روایت ماقبل (روایتگری پیش از وقوع رویدادهاست^{۴۰})؛ روایت هم‌زمان (روایت رخداد، با کنش داستان هم‌زمان است) و روایت میان‌افزود^{۴۱} یا لحظه به لحظه (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۳).

راوی متن روایی «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم»، از نوع اول شخص می‌باشد که در داستان به عنوان شخصیت اصلی حضور دارد و به روایت خود می‌پردازد. این راوی از نوع راوی خودروایتی به حساب می‌آید. در این متن روایی،

^{۳۶}. Heterodiegetic

^{۳۷}. Homodiegetic

^{۳۸}. Autodiegetic

^{۳۹}. Ulterior narration

^{۴۰}. Anterior narration

^{۴۱}. Intercalated

تداعی‌های نامنسجم و مشوّش ذهن راوی سبب شده است که رمان معنادار، مفهوم خود را از دست بدهد و راوی از زمان حال به گذشته و بالعکس حرکت نماید.

گاه راوی، روایت مابعد می‌کند: «پاسبان می‌خندد... یادت هست هلیا؟ ما خیلی خندیدیم...» (ابراهیمی، ۱۳۵۲: ۱۸).
گاه روایت ماقبل یا پیشینی می‌کند: «تمام راه‌ها به کلبه چوبی ساحل چمخاله می‌انجامید...» (همان: ۷)؛ «باران فرو خواهد ریخت و تو هرگز به انتظارت کلامی نخواهی داشت که بگویی. زمین‌ها گل خواهند شد و تو در قلب یک انتظار، خواهی پوسید» (همان).

«بیا بگریزیم. کلبه‌های چوبین، کنار دریا نشسته‌اند... از عابران نشان یک مهمان‌خانه متروک را خواهیم گرفت و آنها هرچه بگویند، ما نخواهیم شنید.» (همان: ۱۲).

گاه روایت همزمان می‌کند؛ یعنی داستانش را در همان لحظه رخداد نقل می‌نماید: «کودکی است که به گرد یک تیر چراغ برق می‌گردد. رنگی با من پیوند می‌خورد، کشیده می‌شود و کنار می‌رود. مردی با یک شیشه بزرگ ترشی - شاید سیر - می‌آید که بگذرد...» (همان: ۵۲).

گاه روایت میان‌افزود یا لحظه به لحظه می‌کند. به عبارتی، گفتن و عمل کردن، نه همزمان که به تناوب از پس یکدیگر می‌آیند: «من جیب‌های کهنه‌ام را از بادام زمینی پر می‌کنم و فریاد می‌زنم: هلیا! بیا برویم توی باغ قصر بگردیم! پنجره باز می‌شود. تو می‌خندی... برمی‌گردد و یک نان مربایی بزرگ از پنجره‌ات می‌اندازی پایین. من روی هوا آن را می‌گیرم و تو باز می‌خندی...» (همان: ۳).
راوی در این رمان، از بیرون همه چیز و خود گذشته و حالش را می‌بیند. در نتیجه، عمل روایت‌گری در سطح برون‌روایتی اتفاق می‌افتد و راوی از نوع راوی فراداستانی محسوب می‌گردد؛ اما محتوای داستان، در سطح درون‌روایتی یا میان‌داستانی قرار دارد.

نتیجه‌گیری

رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم» یکی از مصادیق داستان مدرن به حساب می‌آید؛ چراکه ابراهیمی این رمان را از پایان، آغاز کرده و داستان دربردارنده سه زمان متفاوت (جهش‌های زمانی) است شامل: گذشته دور (دوران کودکی راوی)، گذشته نزدیک (دوران جوانی و فرار راوی) و زمان حال (زمان بازگشت به شهر پس از یازده سال)؛ نویسنده این سه زمان را به سه قلم متفاوت نگاشته است. فضای مه‌آلود و جریان سیال ذهن با تقطیع زمانی - که مدام بین گذشته و حال در جریان است - خوانش چندباره متن را می‌طلبد. در این داستان، تداعی‌های آگاه یا نیمه‌آگاه و مرور خاطرات به شکلی بدیهه‌وار از طریق ادای یک واژه یا همانندی یک موقعیت پیش می‌آید و فضای رمان را به سوی داستانی سوررئالیستی^(۹) (Surrealistic) و تخیلی سوق می‌دهد؛ این بازگشت‌های زمانی به رفع ابهام و پیچیدگی متن کمک می‌کند و مخاطب را به گذشته افراد یا گشودن گره‌های داستانی رهنمون می‌سازد. تداعی‌مداری این روایت در اصل گریزهای زمانی پی در پی به گذشته را خلق می‌کند و ساختار منسجم زمان را درهم می‌شکند. در «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتیم» بازآفرینی وقایع گذشته نه با معیار تقدّم زمانی، بلکه براساس عمق و شدت تاثیر و اهمیّت آن بر ذهن راوی انجام می‌گیرد و کارکرد این نوع گذشته‌نگری‌ها، تأکید بر دریغ و تأسّف راوی نسبت به حوادث گذشته و عزیزان از دست رفته است و البته در این داستان، گذشته نزدیک همانند داستانی به‌شمار می‌آید که زمان پایه روایت را تشکیل می‌دهد و تقریباً یک مونولوگ طولانی را شامل می‌شود. تداعی‌های ذهنی - که براساس دو هنجار مجاورت و

همانندی، همسو با فضای داستان تصویر شده اند. حجم زیادی از داستان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» را پوشش داده‌اند. تکنیک تداعی در این رمان، از اولین فصل کتاب شروع می‌شود و تا آخر ادامه می‌یابد.

گذشته‌نگری‌های این رمان هر دو نوع «گذشته‌نگری بیرونی» و «گذشته نزدیک درون‌داستانی» را شامل می‌شوند؛ همچنین، نویسنده به‌منظور مقدمه‌چینی جهت بیان حوادثی که در داستان اتفاق خواهد افتاد، اعلام آمادگی برای حادثه‌ای جدید، مشارکت خواننده در متن و جلب توجه نسبت به واقعه‌ای خاص... از «پیشواز زمانی» در چند جای رمان سود جسته است و از آنجا که این آینده‌نگری‌ها به یک شخصیت، رخداد یا خط داستان داخل متن اشاره می‌کند، از نوع «آینده‌نگر همانند داستانی» محسوب می‌شوند و چون به حوادثی اشاره دارند که در سیر روایی داستان هنوز رخ نداده‌اند یا در زمان آینده رخ خواهند داد، «آینده‌نگری درونی» به‌شمار می‌آیند. باتوجه‌به ساختار گذشته‌نگر داستان، سهم پیشواهای زمانی نسبت به بازگشت‌های زمانی بسیار محدود است و تنها در حد پیشگویی و بیان انتظارات و آرزوهای قهرمان داستان جلوه‌گر می‌شود. بررسی تداوم داستانی در این رمان نیز بیانگر این نکته است که نویسنده با روایت گسترده‌ی زمانی تقریباً ۳۳ ساله در حدود ۱۱۱ صفحه، داستان را بویژه در زمان گذشته با شتاب پیش می‌برد. ابراهیمی با استفاده از شیوه توصیف (توصیف اشخاص، مکان‌ها، طبیعت و حتی اشیاء)، نمایش (دیالوگ‌ها و حتی مونولوگ‌ها)، ابراز احساسات درونی، لحظه‌پردازی، خیال‌پردازی و توجه دقیق به جزئیات اطراف خود... موجب کندی سرعت روایت در زمان حال شده است (شتاب منفی)؛ همچنین، گفت‌وگوی مستقیم شخصیت‌ها در برخی قسمت‌های رمان، سبب می‌شود زمان گاه‌شناسانه و زمان روایت رویدادها برابر شوند و ضرباهنگ یا «شتاب ثابت» به وجود آید و دیگر اینکه، حذف و گزینش نیز مهم‌ترین شگرد نویسنده در جهت سرعت بخشیدن به روایت است (شتاب مثبت). در رمان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» هر سه نوع بسامد مفرد، مکرر و بازگو دیده می‌شود ولیکن، بسامد مکرر و بازگو از فراوانی برخوردار است. از آنجا که شاهد تک‌گویی درونی راوی با بهره‌گیری از گفتار مستقیم در داستان هستیم، کمترین «فاصله» میان روایت و بیان راوی ایجاد می‌گردد. گفتنی است در این رمان، کانونیگر همان راوی اول شخص است؛ چراکه وی همه‌چیز را می‌بیند و جزئیات را ارائه می‌دهد؛ بنابراین، کانونی‌شدگی داستان درونی و از نوع بازنمود همگن می‌باشد و از آنجا که راوی در گریز به گذشته، به خود نیز می‌نگرد، هم کانونی‌ساز است هم کانونی شده؛ در واقع، گذر زمان راوی زمان حال را از شخصیتش در زمان گذشته جدا کرده و او دیگر آن شخصیت زمان گذشته نیست؛ در نتیجه، راوی توانسته «خود» گذشته را مانند دیگر اشخاص ببیند و مورد کانونی‌شدن قرار دهد. کانونی‌ساز در این داستان ثابت است؛ یعنی همان راوی اول شخص که همه‌جا حضور دارد و کانونی‌شده‌ها (همه شخصیت‌های اصلی و فرعی رمان، حتی اشیاء، مکان‌ها و فضاها، بیرون و طبیعت)، با تغییر زمان و مکان روایت، تغییر می‌کنند. سخن آخر اینکه راوی متن روایی «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» از نوع اول شخص می‌باشد که در داستان به عنوان شخصیت اصلی حضور دارد و به روایت خود می‌پردازد؛ این راوی از نوع «راوی خودروایتی» به حساب می‌آید.

پی‌نوشت‌ها

- (۱) نقش، انگاره، تصویر ذهنی، خیال.
- (۲) در مورد داستان، فیلم و نمایشنامه، یعنی همان گفتگوهای شخصیت‌ها در روایت که تابع ریزه‌کاری‌ها و قواعد مربوط به خود است. دیالوگ در مقابل مونولوگ (تک‌گویی) است.

(۳) گاه‌شناسی یا گاه‌شماری یا کرونولوژی به‌عنوان علمی برای محاسبه زمان یا دوره‌هایی از زمان و شناسایی تاریخ درست روی دادن رخدادها شناخته می‌شود.

(۴) ساز و کار، روالی که برای تحقق هدفی ایجاد می‌گردد.

(۵) طرح و توطئه به ترتیب حوادث درون داستان اشاره دارد که حوادث دیگر را به واسطه اصل علت و معلول متأثر می‌سازد.

(۶) تک‌گویی یا مونولوگ یکی از شگردهای ادبیات داستانی و هنرهای نمایشی است که در آن، شخصیت داستان یا گوینده شعر، خطابه یا داستان یا وصف و درد دلی را به تنهایی، خطاب به خود یا بینندگان و شنوندگان عرضه می‌کند و در برابر دیالوگ قرار می‌گیرد.

(۷) یکی از شگردهای ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی است. شیوه‌ای در روایت و آن، بازگویی افکار درونی و عاطفی شخصیت داستان یا نمایشنامه است که در یک یا چند سطح ذهن جریان می‌یابد و تا سطح پیش از گفتار می‌رسد. این گفتار بر زبان نیامده، بدون دخالت نویسنده، از طریق تداعی معانی یا ساده‌ترین جملات - که غالباً از نظم منطقی نیز بی‌بهره است - زندگی درونی شخصیت و گاه تاریک‌ترین زوایای ذهن وی را می‌نمایاند.

(۸) هرگاه راوی در داستان نقش داشته و با یکی از شخصیت‌های داستان همگن باشد، کانونی‌سازی را باید از نوع بازنمود همگن به شمار آورد.

(۹) سوررئالیسم یا واقع‌گرایی یکی از جنبش‌های هنری قرن بیستم است به معنی گرایش به ماورای واقعیت یا واقعیت برتر (مطلق).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

کتاب‌ها

- آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). مکتب نگارگری تبریز و قزوین، تهران: فرهنگستان هنر.
- ابراهیمی، نادر. (۱۳۵۲). بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم، چاپ دوم، تهران: ایران کتاب.
- اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۷). از خشم و هیاهو تا سمفونی مردگان، تهران: هیلا.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: آگه.
- ایدل، لئون. (۱۳۷۴). قصه روان شناختی نو، ترجمه ناهید سرمد، چاپ دوم، تهران: شب‌اویز.
- ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- بی نیاز، فتح اله. (۱۳۸۸). درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی، تهران: افراز.
- بیات، حسین. (۱۳۸۷). داستان نویسی جریان سیال ذهن، تهران: علمی و فرهنگی.
- تایسن، لیس. (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین.
- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). درآمدی نقادانه - زبان شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- دیچز، دیوید و ستلوردی، جان. (۱۳۷۴). رمان قرن بیستم؛ نظریه رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران: نظر.
- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). روایت داستانی؛ بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.
- زنوزی جلالی، فیروز. (۱۳۸۶). باران بر زمین سوخته، تهران: تندیس.
- ژنت، ژرار. (۱۳۸۸). نظم در روایت، ترجمه فتاح محمدی، ویراسته مارتین مکوئیلان، گزیده مقالات روایت، تهران: مینوی خرد.
- سلدن، رامان و چیترو ویدوسون. (۱۳۸۴). راهنمای نظریه ادبی معاصر، ویرایش سوم با تجدید نظر و اضافات، ترجمه عباس مخبر، چاپ چهارم، تهران: طرح نو.
- فلکی، محمود. (۱۳۸۲). روایت داستان (تئوری‌های پایه داستان نویسی)، تهران: بازتاب نگار.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۰). باغ در باغ، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
- لچت، جان. (۱۳۸۳). پنجاه متفکر معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته، ترجمه محسن حکیمی، تهران: خجسته.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۶). نظریه روایت، ترجمه محمد شهباز، چاپ دوم، تهران: هرمس.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ اول، تهران: آگه.
- یاوری، حورا. (۱۳۸۴). زندگی در آینه، چاپ اول، تهران: نیلوفر.

مقالات

- بیات، حسین. (۱۳۸۳). «زمان در داستان‌های جریان سیال ذهن»، مجله پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۳، صص ۳۲-۷.

حرّی، ابوالفضل. (۱۳۸۷). «درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان‌روایی با نگاهی به رمان آینه‌های دردار هوشنگ گلشیری». پژوهش‌های زبان‌های خارجی، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شماره ۲۰۸، صص ۷۸-۵۳.

حسن‌لی، کاووس و دهقانی، ناهید. (۱۳۸۹). «بررسی سرعت روایت در رمان جای خالی سلوچ»، فصلنامه زبان و ادبیات پارسی، (۴۵) ۱۴، صص ۶۳-۳۷.

عبدی، محمد. (۱۳۸۳). «روش‌های نقد فیلم، بیناب»، شماره ۵، صص ۱۵۱-۱۳۴.

گیلمت، لوسی. (۱۳۸۷). «روایت‌شناسی ژرار ژنت»، فصلنامه ادبی خوانش، ترجمه محمدعلی مسعودی، ص ۵۴.
محسن‌پور، مهتاب. (۱۳۸۴). «رؤیای یک شب بارانی»، نقد و بررسی بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم از نادر ابراهیمی، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۹۳، صص ۱۳۵-۱۳۴.

منابع لایتن

Bal, M. (۱۹۹۷). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

Genette, G. (۱۹۷۲). *Narrative Discourse: An essay in Method*. Tr. J.E. Lewin. New York: Cornell University Press.

Shen, D. (۲۰۰۸). *what Narratology and Stylistics Can Do for Other In A Companion to Narrative Theory*. Ed James Phelan and Peter H. Rabinowitz. Oxford: Blackwell.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی