Journal of Cultural Studies and Communication

Journal of Cultural Studies and Communication, Serial 78, Volume 21, Issue 1, Spring 2025
Ranjbar,Mahmoud; An Analysis of Branigan's Eight Narrative Levels in the Perceptual Quality…;
Cultural Studies & Communication, 21(1), 289-316. doi: 10.22034/jcsc.2024.96664.1755

DOI:http/dx. doi. org https://doi.org/ 10.22034/jcsc.2024.96664.1755 https://www.jcsc.ir/article_718540.html ISSN: 2287-2717
© Authors / Access to the full text of the article is free under the Creative Commons BY 4.0 CC license
(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Research Paper

An Analysis of Branigan's Eight Narrative Levels in the Perceptual Quality of Narrative: A Case Study of the Novel Time of Shadows

Mahmoud Ranjbar[1]

Received :Oct. 28,2018 , Accepted:Jan. 26,2018

Abstract

Understanding narrative techniques in fiction has been a primary focus of structuralist research in recent decades. Narrative theorists argue that by categorizing the elements of a narrative, one can examine the methods, techniques, the world of the text, the narrative's fictional world, and the perceptual quality within a specific work. Edward Branigan identifies eight essential narrative levels for the transmission and perception of modern narratives. These levels facilitate the reader's immersion into the literary text and their comprehension of it.

In this study, we first employ a descriptive-analytical method to introduce Branigan's eight narrative levels. We then examine their reflection in the postmodern novel *Time of Shadows* by Mahmoud Falaki. The findings indicate that the narrator, through the deconstruction and representation of experiences via internal mental events, integrates the characters—revealed through memory—with concrete and external (social) developments. By layering and structuring information, the narrator creates a space for the audience to engage with the narrative and its events. Furthermore, the author highlights the differences and similarities between events and characters by disrupting chronological sequence and intertwining temporal layers.

Keywords: Narrative, Novel, Eight Levels, Branigan, *Time of Shadows*

Introduction

Literature, as a symbolic and discursive system, is interconnected with semiotics and social psychology through its structure. On the other hand, sociolinguists distinguish

[1] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Guilan:mranjbar@Guilan.ac.ir

between the process of meaning creation and the production and combination of human utterances. Greimas argues: *"The process of meaning creation does not initially occur through the production and combination of utterances in speech. Rather, this process is enriched along its trajectory by narrative structures"* (Rimmon-Kenan, 2008: 178). These structures inherently contain separable codes and details that collectively render utterances—or the products of these utterances—meaningful. One of the key objectives of structuralist approaches is the effort to discern codes and writing within various plots, as well as the grammar of narrative. Some narratologists refer to this aspect of narratology as *"pure empiricist structuralism"* (Branigan, 2017: 219).

This research employs Edward Branigan's eight levels of narrativity and is divided into two sections. In the first section, we provide a descriptive introduction to Branigan's eight-level framework. In the second section, we analytically examine these eight levels in the novel *Time of Shadows* (2014) by Mahmoud Falaki.

Falaki is among the pioneering Iranian authors who have actively contributed to both the theoretical elaboration of temporal narrative theories and the practice of novel writing. *Time of Shadows* is a postmodern novel in which the theoretical foundations of narrative and its levels are foregrounded through a deconstructive approach. By briefly tracing each of Branigan's eight levels, we demonstrate the quality of the narrative techniques employed in the work, the process of perception, and the boundaries that a narrative must establish to be comprehensible within a given framework.

The objective of this study is to analyze the layered constructs of a postmodern literary work. The underlying assumption of the research is that epistemological contexts in perceiving different narrative levels will contribute to a deeper understanding of the literary work's conceptual dimensions.

Theoretical Foundations and Literature Review

In the domain of narratology and narrative theories in our country, research has been conducted in two main areas: the analysis of classical works and contemporary works. The majority of studies based on linguistic and formal-structural approaches have been developed under the general title of *morphology*, drawing primarily on the theories of Vladimir Propp (1895–1970), particularly in the study of classical texts. Some researchers, utilizing the ideas of later narratologists such as Gérard Genette, Claude Lévi-Strauss, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, Louis Althusser, Roland Barthes, and others, have examined classical works while also paying attention to the analysis of contemporary texts.

Regarding Branigan's eight levels of narrative, an article containing a partial translation of the seventh chapter was published in *Farabi Journal* (Volume 11). Later, in 2017, this narratologist's book was published by Siahroud Publications. Due to the novelty of the presented topic, Branigan's proposed levels have not yet been reflected in any studies of Iranian works. Thus, the present research is the first study to analyze a postmodern work using the eight-level narrative approach.

Research Method

In this method, Edward Branigan, by integrating various narrative theories and expanding Susan Lanser's six-level narrative model into eight levels, proposes a hierarchy for the roles or levels of *the reader's entry into the literary text.* These levels are as follows: 1- Text 2- Story 3- Story world 4- Scene events 5- Acting 6. Speech 7. Perception 8. Thought

In this model, each level represents an epistemological framework within which data is described (Branigan, 2017: 184).

Conclusion

The novel *Time of Shadows* presents a postmodern narrative of the decline of an aristocratic family, in which the narrator reconstructs individual memory. By applying Edward Branigan's eight levels of narration, we demonstrate how the author disrupts the sequence of events, subverting the concept of time to evoke fragmented thought underlying the novel. This fragmented thought is reinforced through the author's extensive use of blank spaces between the adolescent years of the narrator within the text, reflecting the disjointed identity of the protagonist. Branigan's eight levels reveal the deliberate collapse of temporality and the incoherent sequencing of events, speaking to the disintegration of language and the absence of a unified narrator.

By blurring the boundaries between memory and imagination, Falaki constructs images and micro-narratives based on free association, leaving the reader in doubt between reality and fiction. He disrupts the conventional framework of memoir-writing, creating a perceptual field through which the reader is transported from one cognitive realm (memory) to another (postmodern fiction). Through the deferral of reality and the fusion of disparate micro-narratives, he portrays a kind of schizophrenia in the characters' identities, emblematic of Iran's transitional period in the 1970s. Wordplay and deconstruction, in the absence of a definitive narrator,

foreground a polyphonic and individualized discourse infused with humor and indeterminacy.

Bibliography

Abrams, M. H. (2008). *A Glossary of Literary Terms.* Translated by Saeed Sabzian-Moradabadi. Tehran: Rahnamā.(In Persian)

Ansari, Mansour (2005). *Dialogic Democracy: The Democratic Possibilities of Mikhail Bakhtin and Jürgen Habermas's Thought.* Tehran: Markaz. (In Persian)

Asa Berger, Arthur (2001). *Narratives in Popular Culture, Media, and Everyday Life.* Translated by Mohammad Reza Liravi. Tehran: Soroush. (In Persian)

Borges, Jorge Luis (2002). *Borges' Labyrinths.* Translated by Ahmad Mira'alaei. Tehran: Zaman. (In Persian)

Branigan, Edward (2009). "The Eight Levels of Narrative." Translated by Fattah Mohammadi. *Farabi Quarterly*, 11(4), 61–106. (In Persian)

Branigan, Edward (2017). *Understanding Narrative and Film.* Translated by Jalil Shahri Langaroudi. Tehran: Siahrood. (In Persian)

Bressler, Charles (2007). *An Introduction to Literary Theories and Criticism.* Translated by Mostafa Abedini-Fard. Tehran: Niloufar Publications. (In Persian)

Falaki, Mahmoud (2003). *Narrative Fiction: The Basics of Storytelling.* Tehran: Baztab Negar. (In Persian)

Falaki, Mahmoud (2014). *Time of Shadows.* Tehran: Sales. (In Persian)

Falaki, Mahmoud (2017). *Time of Shadows and Other Issues* [Interview with Payam Heidar-Qazvini]. *Kargadan Journal*, No. 70, 4 Azar. Available at: www.m-falaki.com(In Persian)

Genette Gerard:1988, From Narrative Discourse Revisited, in the narrative

Herman, David (2014). *Basic Elements of Narrative in Literary Theories.* Translated by Hossein Safi. Tehran: Nashr-e Ney. (In Persian)

Jouve, Vincent (2015). *The Poetics of the Novel.* Translated by Nosrat Hejazi. Tehran: Elmi va Farhangi. (In Persian)

Klages, Mary (2009). *Literary Theory: A Guide for the Perplexed.* Translated by Jalal Sokhanvari, Elaheh Dehnavi, and Saeed Sabzian. Tehran: Akhtaran. (In Persian)

Lloyd, Genevieve (2001). *Being in Time.* Translated by Manouchehr Haghighi-Rad. Tehran: Dashtestan. (In Persian)

Lodge, David et al. (2007). *Theories of the Novel.* Translated by Hossein Payandeh. Tehran: Niloufar. (In Persian)

Mahmoudian, Mohammad Rafi' (2008). *The Theory of the Novel and the Characteristics of Persian Fiction.* Tehran: Farsi Publications. (In Persian)

Mandanipour, Shahriar (2010). *The Spirits of Scheherazade* (3rd ed.). Tehran: Ghoghnous. (In Persian)

Martin, Wallace (2007). *Theories of Narrative*. Translated by Mohammad Shahba. Tehran: Hermes. (In Persian)

McQuillan , Martin(2000) the narrative reader, London, Rutledge.

Meghdadi, Bahram (1999). *A Dictionary of Literary Criticism Terms (From Plato to the Present)*. Tehran: Fekr-e Rouz. (In Persian)

Mirfakhraei, Teja (2004). *The Process of Discourse Analysis*. Edited by Hosseinali Ghajari. Tehran: Center for Media Studies and Research. (In Persian)

Mirsadeghi, Jamal & Mirsadeghi, Maymant (1998). *Dictionary of Fiction Writing: A Detailed Glossary of Narrative Literature Terms*. Tehran: Ketab-e Mahnaz. (In Persian)

Namvar Motlaq, Bahman (2008). "Bakhtin, Dialogism, and Polyphony: A Study of Bakhtinian Pre-Intertextuality." *Human Sciences Research Journal*, No. 57, Spring 2008, pp. 397–414. (In Persian)

Nimrouzi, Rasul (2002). "Vladimir Nabokov and the Cinematic Gaze." *Klak Monthly*, No. 134, pp. 30–31. (In Persian)

Payandeh, Hossein (2010). *The Short Story in Iran (Realist and Naturalist Stories)*. Tehran: Niloufar. (In Persian)

Rima-Makarik, Irina (2009). *Encyclopedia of Literary Theory*. Translated by Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi. Tehran: Agah. (In Persian)

Rimmon-Kenan, Shlomith (2008). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Translated by Abolfazl Horri. Tehran: Niloufar. (In Persian)

Todorov, Tzvetan (2000). *The Poetics of Structuralism*. Translated by Mohammad Nabavi. Tehran: Agah. (In Persian)

Zarafa, Michel (1989). *Fictional Literature: The Novel and Social Reality*. Translated by Nasrin Parvini. Tehran: Foroughi. (In Persian)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پیاپی ۷۸، دوره ۲۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴
رنجبر، محمود . بررسی سطوح هشتگانه روایی برانیگان در کیفیت ادراک روایت...؛ مطالعات فرهنگی و ارتباطات ، ۲۱ (۱)؛ ۲۸۹-۳۱۶.
doi: 10.22034/jcsc.2024.96664.1755
DOI:http/dx. doi. org https://doi.org/ 10.22034/jcsc.2024.96664.1755. https://www.jcsc.ir/article_718540 .html شاپا: 2287-2717
©نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانی کریتیو کامانز BY 4. 0 CC آزاد است(https://creativecommons. org/licenses/by/4. 0)

مقاله پژوهشی

بررسی سطوح هشتگانه روایی برانیگان در کیفیت ادراک روایت
مطالعه موردی رمان وقت سایه‌ها

محمود رنجبر [۱]

تاریخ دریافت:۹۷/۸/۶، تاریخ تایید:۹۷/۱۱/۱

چکیده

شناخت شگردهای روایی در داستان یکی از اولویت‌های اصلی پژوهش‌های ساختارگرایی در دهه‌های اخیر است. از نظر روایت‌شناسان با سطح‌بندی عناصر روایت می‌توان شیوه‌ها، شگردها، جهان اثر، جهان داستانی روایتگر و کیفیت ادراک را در اثری خاص بررسی کرد. ادوارد برانیگان هشت سطح از سطوح روایی را برای انتقال و ادراک روایت‌های مدرن لازم می‌داند. این سطوح موجب ورود خواننده به متن ادبی و درک و دریافت آن می‌شوند. در این پژوهش ابتدا به روشی توصیفی تحلیلی به معرفی سطوح هشتگانه برانیگان پرداختیم. سپس بازتاب این سطوح را در رمان پست مدرن «*وقت سایه‌ها*» نوشته محمود فلکی بررسی کرده‌ایم. نتایج نشان می‌دهد راوی با ویران سازی و بازنمایی تجربه‌ها از طریق رویدادهای درون ذهنی، شخصیت‌های خود را که از خلال خاطره بازگو می‌شود با تحولات انضمامی و برون ذهنی(اجتماعی) همراه می‌سازد. سپس با سطح بندی و ارائه لایه لایهٔ اطلاعات زمینه را برای حضور مخاطب در روایت و رویدادهای آن فراهم می‌کند. نویسنده از طریق شکستن تسلسل زمانی و درهم تنیدگی آنها تفاوت‌ها و شباهت رویدادها و شخصیت‌های داستان را برجسته می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: روایت، رمان، سطوح هشتگانه، برانیگان، وقت سایه‌ها

۱- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان؛ mranjbar@Guilan.ac.ir

مقدمه

ادبیات به عنوان نظامی نمادین و گفتمانی از طریق ساختار با نشانه‌شناسی و روانشناسی اجتماعی در ارتباط است. از سوی دیگر زبان‌شناسان اجتماعی بین فرایند خلق معنا و تولید و ترکیب گفته‌های بشری تفاوت قائل هستند. گره‌ماس معتقد است:«فرایند خلق معنا نخست به صورت تولید گفته‌ها و ترکیب آنها در سخن صورت نمی‌گیرد. این فرایند در مسیر خود به وسیلهٔ ساختارهای روایی بارور می‌شود (ریما مکاریک،۱۳۸۸: ۱۷۸). این ساختارها در بطن خود واجد رمزگان و جزئیات تفکیک‌پذیری هستند که در مجموع گفته‌ها یا محصول این گفته‌ها را معنادار می‌کنند. تلاش برای شناخت‌رمزگان و نوشتاردر پیرنگ‌های مختلف و دستور زبان روایت از جمله اهداف رویکردهای ساختارگرایی است. برخی روایت‌شناسان این جنبه از روایت شناسی را «ساختارگرایی تجربه‌گرای محض» می‌دانند (برانیگان،۲۱۹:۱۳۹۶). در مقابل این روش، برخی روایت شناسان با ایجاد «سطح» در بازشناسی روایت، راهی برای گریز از کلیشه‌های مکانیکی رایج فرمالیستی و ساختارگرایی اولیه و در نهایت ورود خواننده به متن ادبی پدید آوردند. نمونه بارز این شیوهٔ خاص، کتاب «منطق ادبیات» نوشته کیت همبرگر(۱۹۷۵) است که در آن به شکلی نظام‌مند به بررسی سطوح کاربردی کلمات اشاره‌ای، ضمایر شخصی، زمان‌های خاص و «زمان‌جای» در روایت پرداخته است(ابرامز،۲۵۹:۱۳۸۷). از طریق سطح‌بندی عناصر روایت می‌توان شیوه‌ها، شگردها، جهان اثر، جهان داستانی روایتگر و ادراک را در اثری خاص بررسی کرد. این شیوه به نحو چشمگیری در روایت‌های مدرن به ویژه رمان و سینما کاربرد دارد. ادوارد برانیگان (۱۹۴۵م) در فصل چهارم کتاب «درک روایت و فیلم»(۱۳۹۶) با تحلیل فیلم«مرد عوضی» اثر آلفرد هیچکاک، به هشت سطح روایی در این اثر اشاره می‌کند. وی چهار سطح از سلسله مراتب روایی را به روایتگری اختصاص می‌دهد و چهار سطح دوم را شامل اطلاعاتی می‌داند که شخصیت از طریق کنش داستانی، سخن گفتن، دیدن و اندیشیدن به خواننده و بیننده ارائه می‌دهد(برانیگان،۷۲:۱۳۹۶).

این پژوهش با بهره‌گیری از سطوح هشتگانه روایی به دو بخش تقسیم شده است. در بخش اول به شیوه‌ای توصیفی به معرفی سطوح هشتگانهٔ ادوارد برانیگان پرداخته‌ایم. در بخش دوم به روش تحلیلی به بررسی سطوح هشتگانه در رمان «وقت‌سایه‌ها»(۱۳۹۳) نوشته محمود فلکی خواهیم پرداخت. این نویسنده از نخستین نویسندگان ایرانی است که هم در حوزه تبیین نظریه‌های زمانمندی روایت و هم در نگارش رمان فعالیت دارد. رمان وقت سایه‌ها از جمله رمان‌های پست

مدرنی است که مبانی نظری روایت و سطوح آن به شیوه‌ای ساخت شکنانه برجسته سازی می‌شود. به گونه‌ای که با ردیابی اجمالی هر یک از سطوح هشتگانه برانیگان کیفیت شگردهای به کار رفته در اثر، فرایند ادراک و حد و مرزهایی را که می‌بایست روایت داشته باشد تا بتواند در چارچوب درک قرار بگیرد، نشان داده‌ایم. هدف از این بررسی سطح بندی سازه‌های اثری پست مدرن است. پیش‌فرض پژوهش نیز بر این نکته شکل گرفته است که زمینه‌های معرفت شناختی در ادراک سطوح مختلف به دریافت مفاهیم اثر ادبی کمک خواهد کرد.

معرفی اجمالی نویسنده

محمود فلکی شاعر، نویسنده و پژوهشگر مقیم آلمان تاکنون ۲۵ عنوان کتاب منتشر کرده است. برخی از آثار پژوهشی وی عبارتند از: موسیقی در شعر سپید فارسی(۱۳۶۸)، نگاهی به شعرِ نیما(۱۳۷۳)، نقطه‌ها(مجموعه مقاله‌ها)(۱۳۷۵)، سلوک شعر (نقد و تئوری شعر) (۱۳۷۸)، نگاهی به شعرِ شاملو(۱۳۷۹) روایتِ داستان (تئوری‌های پایه‌ایِ داستان‌نویسی) (۱۳۸۲)، بیگانگی در آثار کافکا و تأثیر کافکا بر ادبیات مدرن فارسی (۱۳۸۷) (ر.ک: m-falaki.com). وی در کتاب روایتِ داستان(۱۳۸۲) با بهره‌گیری از آرای روایت پژوهان ضمن ارائه دیدگاه‌های نظری خود درباره شیوهٔ روایتگری به وجوه تازه‌ای از موقعیت روایی یا کانون روایی اشاره می‌کند.

رمان «*وقت سایه‌ها*» با شکست زمان خطی رویدادها به بازخوانی خاطرهٔ قتل عموی سهراب، نویسندهٔ درون متن می‌پردازد. که از طریق درونی‌سازی ارتباط - سطح نخستین داستان- با عکس‌های یازده تا پانزده سالگی‌اش که به شکلی کاریکاتورگونه بالای میز کار نویسنده درون متن قرار دارد، رویدادهای مرتبط را با فاصله‌ای مشخص کنار همدیگر قرار می‌دهد تا به پاسخ گره نخست داستان یعنی «قاتل چه کسی است» برسد. توزیع رویدادها و انتخاب آن‌ها برای نشان دادن شیوه‌ای خاص از روایت تحت تأثیر نوعی معنا باختگی و هویت زدایی سهراب به عنوان فرزند یک خرده مالک در دهه پنجاه شمسی است. پس از مرگ مشکوک پدر راوی، عموی سهراب، کربلایی نجف- برادر مقتول- در صدد بالا کشیدن اموال همسر و سه فرزند صغیر مقتول است. سطح ثانویهٔ داستان در سال‌های ۱۳۴۱ شمسی در منطقه جوردی از سخت‌سر (رامسر) در شمال ایران اتفاق می‌افتد. قرار است جاده‌ای از سخت‌سر احداث کنند و تا جوردی ادامه دهند. برخی برای آنکه جاده از کنار زمین آنان عبور کند و زمین زراعی‌شان ارزش افزوده بیابد، به انواع

حیله‌ها متوسل می‌شوند. کربلایی نجف هرسال به بهانه‌ای اموال بـرادر مقتـول خـود را از چنـگ همسرش (مادر سهراب) بیرون می‌کشد تا جایی که او را نیز مانند«بره‌ای، رام» خود می‌کند.

آنچه در شیوهٔ روایی این رمان اهمیت دارد، کـاربرد الگـوی روایـی نامنسـجم و چنـد وجهـی شخصیت‌های رمان در انعکاس واقعیت‌های درونی متن است که به طرز بنیادینی با ماهیت هویت زدایی انسان معاصر پیوند یافته است. خواننده با کـنش نویسـنده و راوی در مـتن روایـی مواجـه نیست. زیرا سهراب نویسندهٔ درون متن در حال نوشتن رمان است و حوادث از سوی نوجوانی‌های وی از طریق عکس‌های یازده تا پانزده‌سالگی به شیوهٔ بازخوانی خاطره روایت می‌شود. وی اگر چه کنشگر(فاعل) رویدادی در گذشته بود، اما اکنون به موضوع (سوژه) روایتگری خود در زمان حـال تبدیل شده است.

پیشینه پژوهش

در حوزه روایت شناسی و نظریه‌های روایت در کشورمان پژوهش‌ها در دو بخش تحلیل آثار کهن و آثار متأخر انجام شده است. عمدهٔ پژوهش‌های مبتنی بر رویکردهای زبانی و فرمی ساختاری بـا بهره‌گیری از آرای ولادیمیر پراپ(۱۹۷۰-۱۸۹۵) با عنوان کلی ریخـت‌شناسـی بـه ویـژه در آثـار کهن تدوین یافته است. برخی پژوهشگران نیز با بهره‌گیری از آرای روایت شناسـان متـأخر نظیـر ژنت، اشتروس، تودروف، کلود برمون، آلتوسر، بارت و ... ضمن بررسی آثار کهـن بـه تحلیـل آثـار معاصر نیز توجه نشان داده‌اند. در باره سطوح هشتگانه روایـی برانیگـان مقالـه‌ای شـامل ترجمـه بخشی از فصل هفتم در مجله فارابی (دوره یازدهم) چاپ شد و در سال ۱۳۹۶ کتاب این روایت-شناس به همت انتشارات سیاهرود منتشر شد. به دلیل تازگی مبحث ارائه شده، تـاکنون سـطوح مورد نظر برانیگان در هیچ پژوهشی از آثار ایرانی انعکاس نیافته است و تحقیق حاضـر نخسـتین پژوهشی است که با رویکرد سطوح هشتگانه روایت به تحلیل اثری پست مدرن می‌پردازد.

روش پژوهش

در این روش ادوراد برانیگان با بهره‌گیری از نظریه‌های مختلف روایی و تلفیق سـطوح شـش‌گانـه روایی «سوزان لنسر[1]» به هشت سطح، سلسله مراتبی برای نقش‌ها یا سطوح «ورود خواننـده بـه متن ادبی» اشاره می‌کند.

1 - Susan lanser

این سطوح عبارتند از: ۱- متن۲- داستان ۳- دنیای داستان ۴- رویدادهای صحنه ۵- کنش ۶- گفتار ۷- دریافت ۸- اندیشه. در این الگو هر سطح معرف زمینه‌ای معرفت شناختی است که در چارچوب آن داده‌ها توصیف می‌شوند (برانیگان،۱۳۹۶:۱۸۴). پرسش اصلی در این سطوح «کیفیت انتقال نظام‌مند داده‌ها» از یک زمینهٔ ادراکی به زمینهٔ دیگر است. هر یک از این سطوح با دو مفهوم ادراکی همراه است. برانیگان با تمرکز بر کیفیت نظام نشانه‌های زبانی، هر یک از این سطوح را با انعکاس در فیلم«مرد عوضی» هیچکاک نشان می‌دهد. از نظر برانیگان سطح چیزی جز متن و زمینه‌های ضمنی آن نیست. سطح روایت، تعیین کننده راوی است. سطح در واقع لایه‌هایی است که بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و در مجموع بافت اطلاعات داستانی را ارائه می‌کنند (همان:۱۶۰). این لایه‌ها شگردهایی روایی هستند که زمینه‌های ادراکی مخاطب را فراهم و به گونه‌ای عمل می‌کنند که در تعامل با یکدیگر چهارچوب مشخصی برای سازماندهی داده‌های داستانی ایجاد کنند.

سطوح هشتگانه روایت برینگان- به نقل از نشریه فارابی دوره ۱۱ شماره۴

پیش از برانیگان، شلومیت ریمون‌کنان و ژرار ژنت انواع راوی و روایت شنو را در چارچوب روایت شناسی با توجه به سطح روایت، میزان مشارکت در جهان داستان و قابلیت ادراک پذیری بررسی کرده‌اند. آنها انواع راوی را به راوی فوق داستانی، درون داستانی و فرو داستانی تقسیم کرده‌اند(هرمن،۱۳۹۳: ۱۰۶). از نظر آنان راوی اگر ساکن جهانِ داستانی نباشد که از آن سخن می‌گوید، راوی فوق داستانی است. اما اگر خود یکی از شخصیت‌های جهان داستانی باشد که از آن سخن می‌گوید، راوی درون داستانی است. راوی اگر یکی از شخصیت‌های سطح داستان باشد

که در حال گفتن داستان دیگر است از نوع فرو داستانی است (همان: ۱۰۷-۱۰۶). وجه ممیزه شیوه برانیگان نسبت به سایر روش‌های روایی اهتمام وی به زمینه‌های ادراکی مخاطب است. روایت شناسان ساختارگرا هریک از عناصر روایت را در تعامل با اندام وارگی اثر می‌دانند، مثلاً پراپ به قصه‌های پریان و بررسی یک عنصر ثابت و ترتیب رویدادها اشاره دارد (برسلر،۱۳۸۶:۱۳۴). یا ژرار ژنت به زمانمندی روایت توجه نشان داده است. اما برانیگان روایت را از سطح و عناصر ساختاری متن به ادراک خواننده می‌کشاند و معتقد است برای درک روایت، نیازمند سطوحی از روایت هستیم تا خواننده به شناخت درون متنی داده‌های ما برسد. وی علاوه بر این ویژگی در اثر هنری ردپای مؤلف را با عبارت مؤلف تاریخی و نشانه حضور مخاطب را با مفهوم مخاطب تاریخی نشان می‌دهد. وی بر خلاف سایر روایت شناسان معتقد است در سازه‌های روایی، تاریخ، جهان بینی، ارزش‌ها و مؤلفه‌های اجتماعی و فرهنگی آشکار می‌شود.

در این بخش سطوح یاد شده را با انعکاس در رمان *وقت سایه‌ها* بررسی خواهیم کرد تا فرایند ادراک و محدودیت‌های آن را در رمان یاد شده نشان دهیم.

۱- سطح متن

برانیگان مانند دریدا متن را مجموعه‌ای از نشانه‌ها می‌داندکه درجریان خواندن شالوده شکنی می‌شود. « یعنی بنیان و ساحت کلام محوری و متافیزیکی آن شکسته می‌شود » (مقدادی،۱۳۹۳:۴۱۸). بنابراین هویت متن آن چیزی نیست که به صورت عینی تحقق یافته است بلکه «متن چیزی بیشتر از مواد یک مصنوع و فراتر از نشانه‌هایی است که صورت عینی پیدا کرده‌اند»(برانیگان،۱۳۹۶:۱۸۵). در این سطح برای دستیابی به مفهوم گفتمان در متن باید به سه اصل در تبیین اثر توجه داشت: الف) کاربرد زبان‌متن ب) برقراری ارتباط میان باورها (شناخت) ج) تعامل در موقعیت‌های اجتماعی (میرفخرایی، ۱۳۸۳: ۸ - ۹). این سطح در تعامل مفهوم مؤلف تاریخی و مخاطب تاریخی بهتر شناخته می‌شود. وی معتقد است متن ردپای تاریخ، جهان بینی، ارزش‌ها و مؤلفه‌های اجتماعی و فرهنگی را آشکار می‌سازد. در *وقت سایه‌ها* مجموعه‌ای از نشانه‌های تاریخی و اقلیمی ساخت خطی کلام و متافیزیکی متن را بیان می‌کند. قرار است جاده‌ای از سخت‌سر «روستای بزرگی که با همان یک خیابان آسفالتش می‌خواست ادای شهر را در بیاورد» (فلکی،۱۳۹۳:۷۵) به منطقه ییلاقی جوردی بکشند. این جاده و بولدزرهایی که به آرامی «جنگل را می‌خورند تا به جوردی برسند»، نماد مدرن شدن و تصویری

از جدال اقوام محلی بر سر قدرت است: «از روزی که زمزمهٔ ماشین رو شدن راه سخت‌سر به جوردی شروع شده بود، مسابقه برای تصاحب زمین بین مردم مثل یک بیماری واگیر شیوع پیدا کرده بود»[1] (۹۲). اشارات نویسنده به اصلاحات ارضی هم از دیگر نشانه‌های آن است: «فُکلی بی-گردن فارسی حرف می‌زد و مرتب از انقلاب و اصلاحات ارضی می‌گفت از انقلابی حرف زد که سفید بود»(۱۰۶). این نشانه‌ها در سطح متن به عنوان گفتمان و به منزلهٔ ورود نویسنده یا مؤلف تاریخی یعنی «محمود فلکی» در متن است. اما او با رویکرد بازیگوشانهٔ پست‌مدرنیستی و فاصله-گذاری بین سهراب نویسنده و سهراب‌های یازده تا پانزده سالگی مؤلف تاریخی(نویسنده اصلی) را از متن پنهان می‌کند تا متن و گفتمان به عنوان «یک کل نامتناهی اما ساختار یافته و متشکل از نشانه‌های زبانی برجسته شود (آسا برگر،۱۳۸۰: ۸۳). وقتی خواننده با تمهید چند راوی (سهراب‌های یازده تا پانزده ساله، گلشن، قدرت و..) برای بازنمایی متن مواجه می‌شود، از خود می‌پرسد: راوی اصلی چه کسی است؟ «باید از شر یازده سالگی‌ام برای همیشه خلاص شوم... پس به دوازده سالگی‌ام رجوع می‌کنم... تیروکمان نیمه کاره‌ام را به گردن آویخته و معترض می‌گوید: چرا هیچ چی از مدرسه‌مون نگفتی؟»(۷۵)

فلکی با به کار بردن ترکیبات و واژگانی چون انقلاب سفید، بولدوزر، جاده و اعمال کسانی مثل آتقی خشکبیجاری، کربلایی‌نجف قدرت و فُکلی‌ها، شبکه‌ای از نشانه‌ها را پدید آورده است که توصیفی برای یک صورت انتزاعی یعنی گفتمان است. شیادی آتقی و بهره‌گیری از ساده‌دلی مردم گالش در مقدس جلوه دادن اعمال خود، طمع ورزی کربلایی نجف برای بالا کشیدن اموال برادر درگذشته‌اش و بی‌توجهی به زن و فرزندان برادر خود از قالب نشانه‌های صرف از متن بیرون می‌آید و به عنوان نمونه(تیپ)شخصیتی درگسترهٔ جامعه پدیدارمی‌شود.

۲- سطح داستان

برانیگان با بهره‌گیری از آرای «ژرار ژنت[2]» از دو سطح فراداستانی و زیر داستانی سخن می‌گوید. سطح فراداستانی و زیر داستانی«شیوه‌ای است در نثر مکالمه‌ای یا نثر دوصدایی؛ در این شیوه زنگ کلامِ شخصی دیگر در کلام گوینده گنجانده می‌شود» (ریمامکاریک،۱۲۵:۱۳۸۸). از نظر برانیگان سطح داستان با دو مفهوم «راوی فرا داستانی» و «روایت شنوی فرا داستانی» هویت می‌یابد. آنچه

۱- از این پس شماره صفحات رمان بدون نام و به همین شیوه خواهد آمد.

2 - GerardGenette

بین داستان و غیر داستان تمایز ایجاد می‌کند، «سطحی انتقالی» است. به عبارتی «برای صحبت دربارهٔ اشیا به عنوان موارد داستانی در سطح پایین‌تر از متن به سطحی فراداستانی در متن نیاز است» (برانیگان، ۱۸۶:۱۳۹۶). در سطح داستان رویکردهای فراداستانی و زیر داستانی شبیه دو مفهوم طرح اولیه[1] و طرح روایی[2] فرمالیست‌ها نشان داده می‌شود. در «*وقت سایه‌ها*» اعمال و رفتارهای سهراب موضوع روایت است. نویسندهٔ درون متن با انفکاک نوجوانی‌های خود، هر یک از آنان را راوی داستان خودشان می‌سازد تا تحت تأثیر ایدئولوژی و قدرت وی نباشند. از نظر برانیگان راوی در سطح داستان ممکن است خط روایت را به راویان دیگری بدهد و تسلسل‌وار روایت‌های متعددی به صورت لایه لایه داشته باشیم. در این صورت روایت به صورت «موقعیت شخص‌گانه[2]» منتقل می‌شود. در این ساختارِ سلسله مراتبی، ممکن است بالاترین سطح، نسبت به اولین روایت جایگاه بالاتری داشته باشد و از آن موضع روایت خود را بازگوید. این سطح را ژرار ژنت فراداستانی - نامیده بود. «تابع» چسبیده به این سطح، سطح داستانی نام دارد. یعنی خود رخدادها که در این سطح روایت می‌شوند (ریمون‌کنان، ۱۲۵:۱۳۸۷-۱۲۷). در *وقت سایه‌ها* سطح داستانی با راوی درون داستانی شکل می‌گیرد. به عبارتی جا به‌جایی راویان موجب انتقال اطلاعات متنوع (تغییر زاویه دید) از یک موضوع (قتل) در داستان می‌شود. حتی جایی که راوی اصلی(سهراب) امکان حضور ندارد، جابه‌جایی به شکل توصیف بازنمودی فرد صورت می‌گیرد. مثلاً در بخشی از رمان، کربلایی نجف که مست کرده بود وارد اتاق امینه(کلفت خود) می‌شود و در نبود امینه با گلشن (دختر سیزده ساله امینه) مواجه می‌شود. تا پیش از ورود کربلایی نجف در این صحنه که صحنهٔ بیرونی است، روایت از سوی چهارده سالگی راوی بیان می‌شود. اما وقتی به توصیف بازنمودی جزئیات در اتاق می‌رسد، جابه جایی راوی صورت می‌گیرد:

– می‌دید به او نزدیک می‌شود:[جابجایی راوی]«اول هیچ نترسیده بودم. بعضی وقت‌ها می-اومد پیش ما کنار اجاق می‌نشست. پاهاش رو دراز می‌کرد. بعضی وقت‌ها به من می‌گفت که پاهاش رو مشت و مال بدم(۸۸).

فلکی از راوی فوق داستانی نیز برای گسترش داستان بهره می‌گیرد. البته این راوی غیر از نامی است که پشت جلد کتاب نوشته شده است. راوی فوق داستانی در *وقت سایه‌ها* سهراب نویسنده است که گاهی حتی با زاویه دید دوم شخص سایهٔ نوجوانی خود را خطاب قرار می-

1 - fabula
2 - syuzhet

دهد:[در مکتبخانه درس را] با صدای بلند می‌خواندم: الف و لام ال،حی و میم زبر حم...».. «یه روز آتقی همهٔ بچه‌ها رو مرخص کرد و تو تنها ماندی گفته بود می‌خواهد با تو بیشتر کار کند...» (۷۷).

۳- سطح دنیای داستان

برانیگان دنیای داستان را تابع فرایندهای تجزیه و ترکیب می‌داند. در این شیوه، دنیای داستان در پیوند جهان‌های واقع‌نما با جهان‌های نمادین طی صنعت تمثیل و یا در انشعاب و درونه-گیری‌های مکرر نمایش داده می‌شود(ر.ک، هرمن،۱۳۹۳: ۱۵۹). بنابراین«رمان به جای اینکه اثری تخیلی محسوب شود، انعکاسی است از واقعیت. زیرا جوهر و کیفیت ضروری آن در رابطه‌ای است که میان واقعیت و تخیل نهفته است (زرافا،۸:۱۳۶۸). سهراب، نویسندهٔ درون متن، عکس-های نوجوانی خود را به دیوار روبه‌روی میز مطالعه خود چسبانده است. او با ارجاع به گذشته از شیوهٔ خطیِ تداعی خاطره‌گویی پیروی نمی‌کند. زیرا از نظر وی «خاطره هرزه است، به هر سویی کشیده می‌شود»(۱۸) او گسست‌های مکرری در حاشیهٔ یک مختصهٔ ذهنی در جهان روایت رمان ایجاد می‌کند و چنانچه برانیگان معتقد است برای «پرهیز از تضاد و تناقض» زمینه را فراهم می-کند تا کسانی که می‌خواهند دربارهٔ جهان داستان سخن بگویند، از زمینه‌ای انتزاعی‌تر از آنچه آن گفته‌ها به آن اشاره می‌کنند، فراهم نمایند(ر.ک،برانیگان،۱۳۹۶: ۱۸۶). ویژگی ذهنی برای پدید آمدن جهان رمان «*وقت سایه‌ها*» پیدا کردن قاتل از خلال خاطرات دوران نوجوانی است.تموّج خاطره‌های پراکنده‌ای مثل ارتباط خدمتکارشان(قدرت) با اجنه، ایجاد جاده از سخت‌سر[۱] به جوردی[۲]، روابط امینه (کلفت‌آنها) با کربلایی نجف، حضور بار فروشی تهرانی به نام صابری در جمع خانوادگی آنان و شایعهٔ ارتباط مادر سهراب با صابری، و... سطوح متعددی از خاطراتی هستند که گرداگرد جهان سهراب نوجوان و روایتگر اکنون را فراگرفته است. در واقع فلکی برای بسط دنیای داستان از شگرد«درج» بهره می‌گیرد به گونه‌ای که «داستان دومی در دل داستان اول گنجانده می‌شود» (تودورف،۴۹:۱۳۸۸). این مختصات ذهنی روایی، واجد داستان‌هایی موازی است که رمان را با مفاهیم راوی غیر جهان داستانی و روایت شنوی جهان داستانی گره می‌زند.

۱- نام قدیم شهر رامسر در شمال ایران

۲- جواهرده روستایی ییلاقی در جنوب شهر رامسر

برآیند این گره خوردگی نشان دهد که چگونه نویسنده با حذف استعارهٔ «نقشه[1]» برای تبیین جهان داستانی خویش از اختلاط رنگ‌ها[2] در تصویر سازی‌ها بهره می‌گیرد تا راوی غیر جهان داستانی و روایت شنوی جهان داستانی در هم مدغم شده و فعالانه در بازتولید معنی از دال‌های روایی همراه شوند (مهدی‌پور، ۱۳۹۰: ۱۲۶).

سهراب نویسنده،طی بازگشت به گذشته به شکلی حساب شده شش اپیزود را پدید می‌آورد که از نظر ماهیت با یکدیگرتفاوت دارند.وجه اشتراک آنها در بستر زمانی- خطی و به رخدادی واحد یعنی قتل کربلایی نجف ختم می‌شوند. بنابراین روایت بین متن که در بستر زمان فضایی قرار گرفته و فرامتن[3] که به ماجراها می‌پردازد، در نوسان است. وجه اشتراک اپیزودها در آن است که هر یکی بر دیگری دلالت دارد «و این مختصات مکانی و زمانی اپیزود است که تغییر می‌کند و نه خود ماهیت» (تودورف،۸۴:۱۳۸۸). فلکی از پیچیدگی زمانی سود می‌برد و روایت را به هزار توی خاطرهٔ سهراب نویسندهٔ درون رمان می‌کشاند. سهراب نویسنده به خوبی می‌داند که «هنگامی که به خاطرات شخصیت وارد می‌شویم ترتیب زمانی پیچیده می‌شود، زیرا با یادآوری دوره‌های زمانی پیشین می‌توان اندیشه‌ها را دربارهٔ دورهٔ پیشتر از آن برانگیخت» (مارتین،۱۳۸۶:۹۰).

۴- سطح رویداد/ صحنه

رویداد یا صحنه «کنشی است در درون یک کشمکش در زمان و فضای کم و بیش پیوسته که ارزشی را وارد زندگی شخصیت می‌کند، ارزشی که تا حدی مهم و با معنا باشد(مک‌کی،۱۳۸۷: ۲۶). راوی جهان داستانی وقتی از رویدادی سرنوشت ساز سخن می‌گوید. به دنبال آن است که توجه مخاطب را به این مسئله مهم جلب کند. بنابراین در چنین شرایطی روایت‌گری به هیچ وجه تلویحی نیست. در *وقت سایه‌ها* همانگونه که خواننده مشغول خواندن است، نویسنده درون رمان نیز آن را به صورت پنداری حسی[4] خوانده و می‌خواند. به عبارتی در خواندن نیز نوعی گفتگو وجود دارد. *وقت سایه‌ها* از جمله رمان‌هایی است که گفتگو در باره رویداد اساس داستان را تشکیل داده است و درنتیجه حایلی بین زمان داستان و زمان روایت قرار نمی‌گیرد. بنابراین دو زمان روایت و متن برابر می‌شوند و مخاطب بی‌واسطه به سرعت روایت پی می‌برد. از سوی دیگر

1 - Map
2 - Collage
3 - Mita text
4 - Illusion

شخصیت داستان نیز در برابر رویدادها شخصیتی فعال و تأثیر گذار نیست و چونان ناظری بی-طرف رویدادها را نشان می‌دهد: «یک سال می‌شد که کربلایی نجف، گلشن و مادرش، امینه را آورده بود پیش خودش تا برایشان کار کند» (۸۴). « احساس هم کاسه‌شدن با کربلایی نجف، مادرم را وا می‌داشت که با عمویم رفتاری برهوار در پیش بگیرد» (۱۱۲).

برانیگان معتقد است برای درک رویدادها باید به ارتباط‌های مکان و زمان در دنیای داستان حساس باشیم. او این زمینه خاص را به عنوان روایت‌گری فرا داستانی تلویحی یا صدای مؤلف تلویحی نام می‌برد(ر.ک: برانیگان،۱۳۹۶:۱۸۹). رویدادهای رمان در بازه زمان یازده تا پانزده سالگی راوی و در دهۀ پنجاه شمسی است. راوی با نشان دادن عناصر واقعی و تاریخی از جمله اماکن، باغ‌ها، کوه وژک (کوهی در روستای جواهرده رامسر) و حتی جهت غروب خورشید در پشت کوه وژک و اصلاحات ارضی، زمان انتشار شعر فروغ در نشریه فردوسی، سطح رویدادها را بین تاریخ خطی(کرونولوژی) و تاریخ فضایی در نوسان قرار می‌دهد. در نتیجه به قول برانیگان رویدادها در توهم واقعیت قرار می‌گیرد. هسته مرکزی آن نیز رویدادی است که سهراب را در توهم ماجرای قتل عمو قرار می‌دهد:

«گمانم شب بود».

در آغازین جمله، نمایی از تیرگیِ حادثه، رمان را در برمی‌گیرد. در ادامه فضای ملموس رمان زیر سایه تردیدها پدید می‌آید:

«شاید هوا مه آلود بود. کسی که آن شب یا در آن هوای مه‌آلود ضربه‌های بی‌شمار و ناشیانه کارد را در قفسه سینه و آلت و گلوی عمویم، کربلایی نجف فرود آورده بود، هرگز شناخته نشد(۷).

سیر درونی سهراب نویسنده از کنار هم قرار دادن سطوح رویدادهای پنج سال زندگی خود در دوران نوجوانی برای آن است که می‌خواهد نشان دهد چگونه «عالم هستی در مقابل کوشش-های بی‌اختیار ذهن انسان برای تفسیر کائنات(و کشف واقعیت‌ها) مقاومت می‌ورزد و مخمصه‌ای که آدمی در آن گرفتار آمده به یک مفهوم معنا باخته است» (لاج،۱۳۸۶: ۱۵۵).

از جمله ویژگی‌های دیگر سطح رویداد یا صحنه در سطوح هشتگانه برانیگان «ویران سازی و بازنمایی تجربه‌ها» از طریق رویدادهای درون ذهنی است. در وقت سایه‌ها نویسنده تلاش کرده است تا شخصیت‌های درون ذهنی(روانی) خود را که از خلال خاطره بازگو می‌شود با تحولات انضمامی و برون ذهنی(اجتماعی) در آمیزد. مثلاً همنوایی قدرت(نوکر خانوادۀ سهراب) با جن و

رقصیدن و عروسی با آنان تمهیدی طنز آمیز از اتصال هویت‌های برساخت با بازنمایی تجربه‌های زیستهٔ راوی(سهراب) است. او تلاش می‌کند با شگرد ویران‌سازی[1] هویت بر ساخت اجتماعی اکنون خود در مقام نویسنده را که موجب «مرئی شدن هر رویداد یا تفسیر سرکوفته، ممنوع یا مخالف نظم اجتماعی شود، برملا نماید» (ریمامکاریک، ۱۳۸۸: ۴۵۸). پارادوکسی که سهراب به عنوان فرزند یک خان و مالک (مختارخان) از کیفیت فروپاشی خانواده مالکان منطقه پس از اصلاحات ارضی بیان می‌کند، در بازی زبانی بین انقلاب در گویش محلی به معنی «استفراغ» بیان می‌شود. این طنز و نحوه تبیین اصلاحات ارضی با زور سرنیزه به مردم، بیانگر روح آزاد و توأم با صداقت راوی در بیان واقعیت و رویدادهای جهان داستان است. از سویی دیگر شخصیت-های نوجوانی سهراب درگیر ایدئولوژی‌های زمان خود هستند. آنها نمی‌خواهند جهان واقعی را به تصویر بکشند، بلکه به رابطهٔ خود با جهان واقعی و درکشان از شرایط واقعی زندگی بسنده می-کنند. بنابراین از خلال روایت آنها نمی‌توان به طور مستقیم به کنه جهان واقعی پیرامون آنها رسید. آنچه می‌شناسیم همواره تصویرهایی از آن جهان یا تصاویری از رابطه با آن جهان است(ر.ک:کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۸۱). «می‌خواهم سر صحبت را [با پانزده‌سالگی‌ام] باز کنم که لب‌های کوچک و باریکش را می‌گشاید و می‌گوید چه فایده دارد. صدایش کودکانه نیست. حتی لرزش پیرانه دارد. می‌خواهم بپرسم چی فایده داره؟ ولی او فرصت نمی‌دهد و می‌گوید: دست کردن در ماجرایی کهنه چه فایده داره؟»(۹).

۵- سطح کنش

کنش یا عمل داستانی رشته حوادث، وضعیت و موقعیتی است که به موضوع روایت شکل می‌دهد. از این رو عمل را گاهی معادل پیرنگ می‌دانند(ر.ک،میرصادقی،۱۳۸۸: ۲۲۹). در خلال کنش، ویژگی شخصیت‌ها مشخص می‌شود(برانیگان،۱۳۹۶:۲۰۱). در رمان *وقت سایه‌ها* نویسنده با فاصله‌گذاری بین سهراب نویسندهٔ درون متن با سهراب‌های نوجوان از «دوسویه‌گی دیالوگ نشاندار» برای کنش بهره می‌گیرد. این دیالوگ‌ها بین نویسنده درون متن و تخیل یا سایه‌های او در پشت میز مطالعه‌اش صورت می‌گیرد. اما کنش‌ها در فضای بیرون از مکان دیالوگ‌ها شکل گرفته است. گویا او نیز مانند شخصیت اصلی رمان«جنگ و صلح» دچار نوعی درد وجدان شده است و به شیوه‌ای تک‌گویانه به جهان اطرافش واکنش می‌دهد(انصاری، ۱۳۸۴: ۱۷۵).

1 -Subversion

بر مبنای دیدگاه برانیگان در کنش، دو مفهوم شخصیت داستانی و روایت‌گری ناکانونی شده در سلسله مراتب سطح کنش قرار می‌گیرند. شخصیت سهراب به عنوان راوی– همانند رمان‌های رئالیستی– شخصیتی فعال و تأثیرگذار در خط روایت یا بینندهٔ کامل رویدادها نیست. او شخصیتی کنش‌پذیر و منفعل[1] دارد. گویی او همراه داستان پرداخت می‌شود. فلکی سیر تحول و کنش پذیری سهراب را با مقاطع زمانی در عکس‌های او نشان می‌دهد. در واقع سهراب درون عکس‌ها داده‌هایی خام دارند که در پرداخت سهراب بزرگسال و نویسنده در اختیار نویسنده اصلی(نویسندهٔ پشت جلد کتاب) قرار می‌گیرد تا به واسطه نوشتن رمان در اختیار خواننده قرار بگیرد. این شگردِ بازنمایی نشان می‌دهد که چگونه انسان‌ها از واقعیت دور هستند و آنچه از واقعیت نشان داده می‌شود، تجسّم روایتگر در جهان داستانی است.

«پانزده سالگی‌ام عبوس و با همان زلف چسبیده بر بالای پیشانی‌اش در برابرم ظاهر می‌شود و می‌گوید: تو خجالت نمی‌کشی کچلی مادرمون رو رو می‌کنی؟ می‌گویم: نویسنده باید به واقعیت وفادار باشه. من که نمی‌تونم فقط...» حرفم را قیچی می‌کند و می‌گوید: وفاداری به واقعیت، چه حرف احمقانه‌ای. داستان نویسی که به واقعیت وفادار باشه، اصلاً نویسنده نیست (۱۸). فلکی با عبور از سطح عادی متن و نقل صرف روایت و زمان، چنان حوادث و شخصیت‌ها را در هم تنیده است که خواننده را دچار تشکیک وقوع حادثه در زمان تاریخمند و شخصیت واحد می‌کند. در نتیجه خواننده گویا با شحصیت اصلی سهراب مواجه است، اما روایت وی از هر سال دوره نوجوانی شخصیت اصلی رمان بیانگر تمایزی آشکار در انفکاک شخصیت از خویشتن خویش است.

نویسنده تلاش می‌کند تا متن را از شیوهٔ «توصیف واقعیت از راه نقل داستانی منسجم» برهاند. او با تکه تکه کردن روایت، مانند بسیاری از نویسندگان پست مدرن بر این باور است که «توصیف واقعیت در قالب داستانی منسجم، معادل با تحمیل معانی پیش ساخته به عینیتی است که فی‌نفسه معنایی در خود عمل نمی‌کند، بلکه صرفاً هست» (لوید، ۱۱:۱۳۸۰).

فلکی در شیوهٔ روایی بازگویی خاطره سهراب نوجوان از راوی جهان داستان استفاده می‌کند. برانیگان این شیوه روایی را به مثابه کنش شخصیت داستان می‌داند که در چارچوب علّی با هم تعامل دارند اما گاهی کنشی مشاهده نمی‌شود. بلکه شخصیت از طریق بازگویی رویدادها برای یک نفر در موقعیت قصه‌گو یا رؤیا بین قرار می‌گیرد. در چنین شرایطی راوی با فلاش‌بک تصورات و خاطرات خود را بیان می‌کند:« به عکس‌های شش در چهاری که به دیوار رو به روی

1 - Passive

بالای میز کارم سنجاق کرده‌ام، نگاه می‌کنم. وجود عکس باعث می‌شود که آدم در بازگویی خاطره کمتر دروغ بگوید»(۸).

بین زمان و روابط علّی و معلولی ارتباط وثیقی وجود دارد. به نحوی که زمان هویت خود را از روابط علّی به دست می‌آورد(Mcquillan, 2000:923) نویسنده/ راوی با شکست توالی خطی رویدادها به کمک گشتارهایی که به کار می‌برد، حوادث را آن گونه که خود می‌خواهد، جابه جا می‌کند و عناصر مشترک را کنار هم می‌گذارد(اخوت،۱۱:۱۳۷۱). در چنین شرایطی نباید انتظار داشت که راوی کنش‌های مندرج در خاطرات خود را در یک زنجیرهٔ علّی تعریف کند، بلکه او راوی جهان داستان است:

[پانزده‌سالگی‌ام می‌گوید] نویسنده‌ها وقتی دیگه چیزی برای آفریدن ندارند، خاطره می‌نویسند. می‌گویم: نه اینطور نیست. من نمی‌خواهم خاطره بنویسم و این حادثه هم فقط مایهٔ کارمنه. می‌گوید: پس چرا دیگه به وجود من نیاز داری؟ از خودت بساز»(۱۰).

راوی (سهراب نویسنده) داستانی را درون داستان بازگو می‌کند. حضور مداوم راوی در سطح روایت برای ایجاد فاصلهٔ بین رویدادهاست. زیرا راوی با کنش داستان مواجه نیست به عبارتی اگرچه کنشگری در یک رویداد در گذشته بود اما اکنون تبدیل به موضوع (اُبژه) روایتگری خود شده است. برانیگان این سطح روایتگری را روایتگری بی‌طرف یا ایضاح نیافته می‌داند «هنری جیمز»چنین شخصیتی را بازتابنده[1] نام نهاده است (ر.ک: برانیگان،۱۳۸۸: ۱۷۳).

نکته مهم در این فرایندِ رفت و برگشتی، عدم دخالت نویسنده درون متن و حتی نویسنده اصلی(فلکی) در پدید آمدن کنش‌هاست تا جایی که اعتراض یکی از شخصیت‌های درون داستان را پدید می‌آورد: «داستانم به اینجا که می‌رسد، عکس پانزده سالگی‌ام موج بر می‌دارد. انگار با من لج کرده است. درست آن جاهایی که لازمش ندارم، زنده می‌شود. یعنی موی دماغم می‌شود و می‌گوید:« تو هم با این ازدواج مسخره‌ات» می‌گویم: «چرا مسخره؟» می‌گوید:« فکر کردی خواننده حرفت را باور می‌کند؟» (۱۹۳).

رفتار نویسنده با شخصیت‌ها حتی با خوانندگانی که به سراغ این رمان می‌روند در « شرایط و وضعیت خاص رویداد» قرار می‌گیرد. او با وضعیت و موقعیتی که برای سهراب پدید آورده، نشان می‌دهد « از این که زندگی‌مان تحت اختیار خودمان است، هم مطمئنیم و هم نامطمئن» سهراب حتی در پایان داستان وقتی از نشانه‌ها سخن می‌گوید، بازهم گره آغازین رمان

1 - reflector

همچنان در هاله‌ای از ابهام قرار می‌گیرد و بیان می‌کند که باید با این شرایط «چنان زندگی‌مان را ادامه دهیم که گویی آزادی هم وجود دارد و هم وجود ندارد (لاج،۱۳۸۶ : ۲۲۸).

«بی‌جنبش به دیوارخیره شده‌ام،گلشن چند بار دیگر صدایم می‌کند و چون پاسخی نمی-شنود، با سر و صدا وارد اتاق می‌شود. نمی‌دانم در چهره‌ام چه می‌بیند که با وحشت می‌گوید: « سهراب چته؟ حالت خوب نیست؟ چرا شبکلاه مشدی قدرت روبرت گذاشتی؟» (۱۹۸)

۶- روایت در سطح گفتار

در فیلم و رمان «روایت‌گری، بازیگری و کانونی‌سازی» سه شکل جایگزین توصیف گزارش هستند. این سه شکل بر لایه‌های ادراک بشر از تصویر تأثیر می‌گذارند. اگر چه «در هر فرهنگ و در هر عصری فرم درونی و بنیادی یکسان وجود دارد که در شکل و شمایل خاص و متفاوتی ظهور می‌کنند(مک‌کی،۱۳۸۷: ۱۵) اما در داستان‌هایی که از ویژگی‌های گفتار برای توصیف‌های زنده بهره می‌گیرند، از فرم جهانی و عام داستان‌گویی پیروی می‌کنند. برانیگان برای چنین داستان‌هایی در سطح گفتار، دو مفهوم کانونی‌سازی خارجی و کانونی سازی بیننده را لحاظ می-کند. کیفیت روایت به درونمایهٔ رمان اهمیت می‌بخشد. نویسنده در وقت سایه‌ها بر اساس منطق سطح گفتار با ایجاد سه سطح موازی شامل روایت‌گری، بازیگری و کانونی‌سازی رمان را از قالب موضوع(تم) «پلیسی‌جنایی» یا «گفتاری معمایی» به روایت‌های تو در تو مبدل می‌سازد. شخصیت اصلی داستان به دنبال هویت فردی خود است. او این هویت را در گفتگو با ویژگی‌های جسمانی و خصوصیات روحی و اخلاقی نوجوانی‌های جدا از خویش می‌جوید. بین سهراب نویسندهٔ اکنون و نوجوانی‌های وی تنها سخن(گفتار) است که پیوند دهنده است. سهراب نوجوان در نقش کودکی و نوجوانی خویش اکنون به عنوان نویسنده و شاهد قتل کنش انجام می‌دهد اما به عنوان کانونی‌ساز آن را تجربه می‌کند. بنابراین در «*وقت‌سایه‌ها*» بین نویسنده اصلی(فلکی) و نویسندهٔ درون متن (سهراب نویسنده) و سهراب نوجوان گفتکو صورت می‌گیرد. زیرا هر کسی صدای خود را دارد. نام نویسنده اصلی به عنوان صدای خارج متن در پشت جلد رمان آمده است. صدای سهراب نویسنده در ابتدا و انتهای رمان آشکار است. سهراب یازده‌ساله تا پانزده ساله صدای خود را دارند. علاوه بر آن صدای منفرد نوکرشان(قدرت)، عمه‌صدیقه، کربلایی‌نجف،گلشن و .. بیانگر لایه‌ها و شبکه‌های درون گفتاری و چند صدایی رمان هستند. برانیگان معتقد است برای توصیف شخصیت یا شی هر سه شکل روایت‌گری، بازیگری و کانونی‌سازی لازم است. آنچه

در گفتار آنها را از هم متمایز می‌کند، پیش انگاری‌های متفاوتی است که به مثابه یکی از شرایط کسب آگاهی بر تماشاگر یا خواننده تحمیل می‌شود (برانیگان ،۲۰۹:۱۳۹۶).

بهترین شیوه آشکارسازی گفتار در رمان، نزدیک شدن به زندگی روزمره است. زیرا «برای ساختن دنیای ادبی چند صدایی، شیوه دیگری جز نزدیک شدن به زندگی عادی روزمره وجود ندارد. این امر موجب می‌گردد شخصیّت‌ها در عین تقابل گفتمانی درونی و بیرونی، در سیر حوادث در حال شدن و گردیدن باشند» (نامور مطلق،:۴۰۳۱۳۸۷-۴۰۵). آنچه رمان وقت سایه-ها را در سطح گفتار برجسته می‌سازد، ترتیب سطوح سه گانه برشمرده و مسیر رفت و برگشتی است که در خوانش رمان بین شخصیت سهراب نوجوان و سهراب نویسنده وجود دارد. این همان تصویری است که علل متفاوت اما پیوستاری واحد(طرد و به حاشیه راندن هویت) را با خود دارد. در *وقت سایه‌ها* پراکندگی حوادث و صداهای متعدد کسانی مثل نوکرشان قدرت، عمه صدیقه، کربلایی نجف، گلشن و حتی خوانندهٔ اکنون رمان در صدای واحدی به نام«قاتل کیست؟» متمرکز می‌شود.

۷- سطح دریافت

بحث دربارهٔ سطح دریافت با دو مفهوم همذات‌پنداری و کانونی‌سازی مورد توجه قرار می‌گیرد. در این دو مفهوم «رمان بر اساس ذهنیت فرضی خواننده طراحی و نوشته می‌شود و زبانی بسیار نزدیک به زبان ذهنیت خواننده دارد و احساسات و شور یا تعقل خواننده را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد(محمودیان،۱۳۸۷: ۶۹). از نظر برانیگان مؤلف، خوانندهٔ دیگری است « که از پیش پیامی برای ارسال ندارد. با این نگاه روایتگری عبارت می‌شود از فعالیتی که خواننده با آن توصیفی موجه از داده‌های حسی تولید می‌کند(برانیگان،۱۳۹۶: ۲۱۶). زمینه‌های این نوع روایتگری در رمان امروز به خوبی مشهود است. «زیرا دیگر نیت نویسنده تعیین کننده معنا یا تأویل متن نیست، به ویژه اینکه دیگر مانند گذشته زاویه دید از تک بعدی و یک سویه‌گی می-گریزد و به تعبیر و تفسیر متن از زاویه‌های مختلف می‌پردازد» (فلکی،۱۲۶:۱۳۸۲). در چنین شرایطی است که خواننده هویتی ساختمند در متن می‌یابد و می‌تواند مستقل از نویسنده مدلول‌های متعدد متن را کشف کند. در این شیوهٔ خوانش، فرایند تحول شخصیت‌های رمان از منظر خواننده و از راه تجربهٔ فرایندهای محقق شده در رمان ظهور و بروز می‌یابد.

ویژگی دیگر متون روایی در ایجاد و ارتباط از طریق بنیان نهادن جهان منطبق یا نزدیک به جهان خواننده است. نویسنده در روایت «فکر تثبیت شده‌ای» را به مثابهٔ گونهٔ نوینی از «در جهان بودن» ارائه می‌کند اما برقراری ارتباط از طریق متن تا لحظه‌ای که این فکر از سوی خواننده مورد تفسیر قرار گیرد، به تعویق می‌افتد. دریافت فکر تثبیت شده در متن به معنای کشف صاف و سادهٔ مقصود نویسنده نیست. این دریافت در واقع همچون درهم شدن دو افق صورت می‌پذیرد»(لوید، ۱۳۸۰:۲۰).

برانیگان با ارائه دیدگاه رولان بارت می‌نویسد: «اساس روایت ارتباط است. در اینجا هم یک دهنده روایت و یک گیرندهٔ روایت وجود دارد»(۱۳۹۶:۲۱۳). در *وقت سایه‌ها* نه تنها به «ارتباط بدیهی» مورد نظر بارت بین من و تو خلل وارد می‌شود بلکه بین من و خاطراتم، من و نوجوانی‌ام نیز فاصله ایجاد می‌شود. این خلط شخصیت و زوال مفهوم زمان به عنوان یکی از ویژگی‌های ادبیات پست مدرن چنان است که گویی عملی خاص در رمان را شخصیت در زمانی خاص انجام نداده بلکه همهٔ کسانی که متن را می‌خوانند، در هر زمانی مرتکب آن شده‌اند، هر انسانی همهٔ انسان‌هاست (بورخس ،۱۳۸۱:۹۴). پس هرکسی در جایگاه سهراب راوی به می‌تواند قاتل بالقوه باشد. قاتلی که درگذر نوجوانی‌اش را درون خود کشته باشد یا عمویش را در عالم واقع به قتل رسانده باشد. در برابر این شیوهٔ پست مدرنیستی، دریافت که بر تبادل افشاگرانهٔ واقعیت و تداعی نامنسجم اندیشه تأکید دارد، سهراب نوجوان به عنوان دیگریِ دریافت کننده در جریان گفتگوی با سهراب نویسنده به دلایل مختلف از جمله مفهوم سیطرهٔ سنت، غلبه گفتمان ایدئولوژیک، مناسبات اجتماعی و ... خواهان انکشاف واقعیت‌ها نیست. فلکی این مواجهه را برای سیزده سالگی خود با خالی گذاشتن دو صفحه سفید نشان می‌دهد:

«چند صفحهٔ سفید برایش کنار می‌گذارم تا هر زمان که به سراغم آمد، جایی برای خاطره‌هایش داشته باشم. اگرچه در ضمیر پنهانم این صفحات سفید حکم چند دقیقه سکوت را دارد برای مُرده‌ای»(۱۲۰).

چرا مُرده؟ برانیگان می‌گوید وقتی دریافت صورت نگیرد، مؤلفی حضور ندارد. برای آنکه ارتباطی بین راوی و گیرنده پیام ایجاد نمی‌شود. «به عکس سیزده سالگی‌ام خیره می‌شوم و برایش پیام درونی می‌فرستم، ولی هیچ خبری از او نیست»(۱۱۹).

به قول بارت نوشتن، ارسال پیام نیست که از نویسنده شروع شود و به خواننده برسد، بلکه به طور خاص، صدای خود خواندن است. در متن فقط خواننده حرف می‌زند» (برانیگان،

۲۱۴:۱۳۹۶) و این شیوه‌ای است که به آن «زیبایی شناسی دریافت» گفته می‌شود. سهراب نویسنده با پیام درونی نوجوانی‌های خود را فرا می‌خواند. می‌گوید با بزرگ شدنم آنها را کشته‌ام پس چه کسی پیام او را دریافت می‌کند. اگر سیزده سالگی سهراب «مفقود الاثر» شده دریافتی صورت نمی‌گیرد؟

۸- سطح روایی اندیشه

آخرین سطح روایتگری در آرای برانیگان اندیشه یا دانایی است. از نظر وی اندیشه به این معنا نیست که خواننده در نهایت همه چیز را می‌داند. یا اینکه راوی یا مؤلفی وجود دارد که همه چیز را می‌داند. بلکه صرفاً اشاره دارد به «رواداری خواننده دربارهٔ مرز یا حدی از آنچه در نهایت می‌توان در متن دانست» فرایند شناخت انسان با قرار دادن صحنه‌پردازی‌ها و گفتگوی شخصیت‌ها از بالا به پایین و از پایین به بالا صورت می‌گیرد (همان:۲۲۲). این فرایند چنان در روابط معرفتی انسان گنجانده شده است که از طریق آن می‌توان فرایند ارزشی را که یک متن به فاعل، مفعول و سایر نقش‌های کنش پذیر می‌دهد، به دست آورد (ژوو،۱۳۹۴: ۲۰۶). از سوی دیگر ساختارهای اندیشگانی متن از طریق درنگ در نقطهٔ دید به دست می‌آید «یعنی مجموعه‌ای از نگرش‌ها، گرایش‌ها و علائق شخصی که جایگاه فرد را در رابطه با جهان بیرون رقم می‌زند (مارتین، ۱۱۰:۱۳۸۶). در *وقت سایه‌ها* رابطه راوی با جهان مغفول(دوران نوجوانی) وی از طریق به سخن در آوردن جسمانیت تثبیت شده عکس‌ها صورت می‌گیرد. این ارتباط‌گیری بر تداعی آزاد و نوستالژی تکیه دارد که در مجموع موجب پدید آمدن خصلت فرا داستانی نیز می‌شود:

«داستانم دارد به پایانش نزدیک می‌شود، بی‌آنکه گرهی را که در آغاز داستانم بسته بودم، باز شده باشد» (۱۹۵). سهراب نویسنده با روایت زیست‌جهان نوجوانی خویش در آغاز داستان و تعلیق در مرگ پدر و عمو، راه را برای عدم قطعیت، بدعت گذاری‌های بازیگوشانه و فقدان شالودهٔ هدفمند باز می‌کند. او در تعاطی و تغییر پی در پی راویان نشان می‌دهد که چگونه روایت‌ها به مثابه نمودار اندیشه انسان معاصر در بازی آزادانه‌ای از سطوح مختلف روایتگری بدل شدند(ر.ک:لاج،۲۳۱:۱۳۸۶). «فلکی» به جای بازنمایی واقعیت به گسست و عدم حتمیت رویدادها روی می‌آورد تا نشان دهد چگونه تمامیت‌های کلان در روایت‌های مدرن به شالوده شکنی و آفرینش زدایی منجر می‌شود.

پایان بندی باز رمان نیز نوعی گره خوردگی با آغاز آن دارد. نویسنده، رمان را با زمان اکنون در حال نگارش و به شیوهٔ توصیف با جمله‌هایی پیش پا افتاده به پایان می‌برد:

« بی‌جنبش به دیوار خیره شده‌ام. گلشن چند بار دیگر صدایم می‌کند و چون پاسخی نمی-شنود با سر و صدا وارد اتاق می‌شود. نمی‌دانم در چهره‌ام چه می‌بیند که با وحشت می‌گوید: سهراب چته، حالت خوب نیست؟ چرا شبکلاه مشدی قدرت رو سرت گذاشتی؟» ویکتور اشکلوفسکی معتقد است چنین توصیفاتی در پایان داستان آن هم با جمله‌های پیش پا افتاده، پایان منفی یا درجه صفر نوشتار است. تأثیر این پایان‌ها دقیقاً به دلیل تضاد آنها با پایان‌های تعدیل شده‌ای است که داستان‌های سابق انتظارشان را در ما پدید می‌آورند (مارتین،۱۳۸۶:۵۹).

جملات آخر رمان روایتی حلقه‌ای است که موجب غافلگیری خواننده می‌شود. به گونه‌ای که «همه پیش‌بینی‌ها و پیش‌اندیشی‌های خواننده را در هم می‌ریزد و زمینه‌ای می‌شود تا حلقهٔ مفقوده(گره) آغاز داستان را این بار با خوانش داستان از زاویه خود دوباره بیافریند(ر.ک، فلکی:۱۳۹۶). گسست و چند تکه شدن نوجوانی راوی و نویسنده شمایی از گسست اجتماعی معاصر در مواجههٔ با پدیدارهای دورهٔ مدرن است؟ به راستی قاتل چه کسی است؟ آیا کسی که «ضربه‌های بی شمار و ناشیانهٔ کارد را در سینه و آلت عمو» فرو آورده، همان کسی است که با هویت پیشین خود بیگانه شده است؟

«مثل آدم هیپنوتیزم شده می‌گویم: قدش کوتاه بود؟ می‌گوید: چه دست‌های ظریفی داشت»(۱۹۷). راوی سیزده ساله در جای جای رمان نشانه‌هایی از افول خانواده و سنت‌های رایج را به نمایش می‌نهد. چه کسی عامل این تشتت است؟ عمو؟ یا عناصر مدرن مثل جاده و بولدوزر و مجسمه‌های کنار هتل؟ راوی با نشان دادن کینهٔ خود نسبت به عمو بیان می‌کند که به ناگزیر باید به فضای جدید تن داد. نمونه این ناگزیری در ازدواج خواهرش ماه بانو پدیدار می‌شود. اما کسانی که از این آب گل‌آلود ماهی می‌گیرند در صدد منافع شخصی و هوس‌های گذرای خود هستند. «دلم می‌خواست مادرم به او [عمو] فحش بدهد تا من هم آن را تکرار کنم(۱۶۰). «..زیر نور مردهٔ فانوس، سایه‌اش شتابان زیر لحاف پنهان شد. شبیه سر عمویم بود[مادرم] با صدای لرزانی گفت: تو هنوز نخوابیدی... من مثل خواب گردها دوباره در رختخوابم فرو رفتم و مزهٔ شور اشکم را در دهانم حس کردم»... «از پشت تنه انجیربُن که نگاهش می‌کردم درست مثل همان شب راه می‌رفت..». «پشت درخت میخ شدم...» «سنگ هنوز در مشتم فشرده می‌شد که کسی به پلکان[خانه عمو] نزدیک شد. لحظه‌ای پای پلکان درنگ کرد..». «در دستش چیزی بود. گمانم کارد بود. در آن غروب مه آلود نمی‌شد تشخیص داد. به سایه می‌مانست» (۶-۱۶۵).

بنیان اندیشگانی درون روایی، «*وقت سایه‌ها*» را در دو سطح واقعی و سطح هجویه تا تخیلی قرار می‌دهد(نیمروزی،۱۳۸۱:۳۰). این دو سطح، نگره‌ای ذهنی و فردی از حقیقت را پیش روی خواننده قرار می‌دهد تا او هم مانند نویسنده بر اساس تأثیرات و بافت فرهنگی انگارهٔ نسبی خود ازحقیقت را در منشور رمان بیابد.

نتیجه گیری

رمان *وقت سایه‌ها* روایتی پست مدرن از افول خانواده‌ای اشرافی است که در آن راوی به بازتولید خاطرهٔ فردی می‌پردازد. با به کار گیری سطوح هشتگانه ادوارد برانیگان نشان دادیم که چگونه نویسنده با ایجاد بی نظمی در توالی رویدادها با زوال مفهوم زمان به دنبال تداعی نامنسجم اندیشه مترتب بر رمان است. این اندیشه با استفاده گسترده نویسنده از فضاهای خالی بین سال‌های نوجوانی نویسنده درون متن، راوی و شخصیت نوجوانی بازتابی از هویت چهل تکه شخصیت رمان است. سطوح هشتگانه برانیگان با افشا سازی شکست عامدانه زمان و توالی نامنسجم رویدادها از گسیختگی زبان و غیاب راوی واحد سخن می‌گوید.

فلکی با شکستن مرز خاطره و تخیل تصاویر و خرده روایت‌هایی را بر اساس تداعی آزاد ایجاد می‌کند که خواننده بین امر واقع و تخیل دچار شک و تردید می‌شود. او با شکستن چارچوب مفروض برای خاطره‌نویسی زمینه‌ای ادراکی را ایجاد می‌کند تا از طریق آن خواننده از یک زمینهٔ ادراکی(خاطره) به زمینهٔ ادراکی دیگر(داستان پست مدرن) کشانده شود. وی با تعویق واقعیت و آمیزش خرده روایت‌های متفاوت نوعی روان گیسختگی در هویت شخصیت‌های داستان را به عنوان نمونه دوره در حال گذار ایران دهه ۵۰ نشان می‌دهد. بازی‌های زبانی و شالوده شکنی در غیاب راوی نهایی نوعی چند صدایی و گویش فردی را که همراه با طنز و عدم حتمیت است، برجسته سازی می‌کند.

یادداشت:

۱- سوزان لنسر، استاد ادبیات تطبیقی زبان انگلیسی، مطالعات زبان و بررسی‌های جنسیتی در دانشگاه برندایس.

۲- موقعیت داستانی «شخص گانه» یکی از شش حالت کانون درونی بازنمود ناهمگن برای روایتگری است که در آن راوی به عنوان کنشگر از زاویه دید محدود برخوردار است اما همهٔ داستان را او روایت نمی‌کند، بلکه اشخاص داستان روایتگر شخصیت خود هستند. به این موقعیت داستانی «شخص گانه» گفته می‌شود(ر.ک،فلکی،۱۳۸۲:۷۲).

منابع

ابرامز، ام اچ(۱۳۸۷)فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی.ترجمهٔ سعید سبزیان‌مرادآبادی، تهران: رهنما

آسا برگر، آرتور(۱۳۸۰) روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه محمد رضا لیراوی، تهران: سروش.

انصاری، منصور (۱۳۸۴)، دموکراسی گفتگویی (امکانات دموکراتیک اندیشه‌های میخاییل باختین و یورگن هابرماس)، تهران: مرکز.

برانیگان،ادوارد(۱۳۸۸) سطوح هشتگانه روایت ترجمه فتاح محمدی،فصلنامه فارابی،دوره یازدهم ، شماره چهارم، صفحات ۶۱-۱۰۶

برانیگان،ادوارد (۱۳۹۶) درک روایت و فیلم، ترجمه جلیل شاهری لنگرودی،تهران، سیاهرود.

برسلر، چارلز (۱۳۸۶) در آمدی بر نظریه‌ها و روش نقد ادبی، ترجمه مصطفی عابدینی فرد، تهران : انتشارات نیلوفر.

بورخس،خورخه لوئیس(۱۳۸۱) هزارتوهای بورخس، ارجمه احمد میرعلایی،تهران، زمان.

پاینده، حسین، (۱۳۸۹)، «داستان کوتاه در ایران (داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی)، تهران: نیلوفر.

تودروف، تزوتان (۱۳۷۹) بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی،تهران،آگه.

ریمامکاریک،ایرنا(۱۳۸۸)دانش‌نامه نظریه ادبی، ترجمه مهران مهاجر ، محمد نبوی ، انتشارات آگه.

ریمون‌کنان، شلومیت، (۱۳۸۷)، «روایت داستانی: بوطیقای معاصر»، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

زرافا، میشل (۱۳۶۸)، ادبیات داستانی، رمان و واقعیّت اجتماعی، ترجمه نسرین پروینی، تهران، فروغی.

ژوو، ونسان(۱۳۹۴) بوطیقای رمان، ترجمه نصرت حجازی، تهران: علمی وفرهنگی.

فلکی، محمود(۱۳۸۲) روایت داستان،تئوری پایه یی داستان نویسی،تهران،بازتاب نگار.

فلکی، محمود (۱۳۹۳) وقت سایه‌ها، تهران، ثالث.

فلکی، محمود (۱۳۹۶) وقت سایه‌ها و مسائل دیگر، گفتگو با پیام حیدرقزوینی، نشریه کرگدن،شماره هفتادم،چهارم آذر. در www.m-falaki.com

کلیگز، مری(۱۳۸۸) درسنامه نظریه ادبی،ترجمه جلال سخنوری،الهه دهنوی،سعید سبزیان، تهران،اختران.

لاج، دیوید و دیگران(۱۳۸۶)، «نظریه‌های رمان»،ترجمه حسین پاینده، چاپ اول، تهران: نیلوفر.

لوید، ژنویو(۱۳۸۰) هستی در زمان،ترجمه منوچهر حقیقی راد،تهران، دشتستان.

مارتین، والاس، (۱۳۸۶) «نظریه‌های روایت»، ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس.

محمودیان،محمدرفیع(۱۳۸۷) نظریه رمان و ویژگی رمان فارسی، تهران، نشر فارسی.

مقدادی بهرام.(۱۳۷۸) فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)، تهران، فکر روز.

مندنی‌پور، شهریار، (۱۳۸۹)، «ارواح شهرزاد»، چاپ سوم، تهران: ققنوس.
میرصادقی، جمال و میر صادقی، میمنت، (۱۳۷۷)، «واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی»، فرهنگ تفصیلی اصطلاحات ادبیات داستانی، تهران: کتاب مهناز.
میرفخرایی، تژا. (۱۳۸۳). فرایند تحلیل گفتمان. به کوشش حسینعلی قجری. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها.
نامورمطلق، بهمن(۱۳۸۷)، «باختین،گفتگومندی‌وچندصدایی»، مطالعه پیشابینامتنیّت باختینی»، پژوهشنامه علوم انسانی. شماره ۵۷، بهار ۱۳۸۷، صص۴۱۴ ـ ۳۹۷.
نیمروزی، رسول(۱۳۸۱) ولادیمیر ناباکوف و نگاه دوربینی، ماهنامه کلک، شماره ۱۳۴ صفحات ۳۰-۳۱
هرمن،دیوید(۱۳۹۳) عناصر بنیادین روایت در نظریه‌های ادبی، ترجمه حسین صافی، تهران: نشر نی.

Abrams, M. H. (2008). *A Glossary of Literary Terms*. Translated by Saeed Sabzian-Moradabadi. Tehran: Rahnamā.(In Persian)
Ansari, Mansour (2005). *Dialogic Democracy: The Democratic Possibilities of Mikhail Bakhtin and Jürgen Habermas's Thought*. Tehran: Markaz. (In Persian)
Asa Berger, Arthur (2001). *Narratives in Popular Culture, Media, and Everyday Life*. Translated by Mohammad Reza Liravi. Tehran: Soroush. (In Persian)
Borges, Jorge Luis (2002). *Borges' Labyrinths*. Translated by Ahmad Mira'alaei. Tehran: Zaman. (In Persian)
Branigan, Edward (2009). "The Eight Levels of Narrative." Translated by Fattah Mohammadi. *Farabi Quarterly*, 11(4), 61–106. (In Persian)
Branigan, Edward (2017). *Understanding Narrative and Film*. Translated by Jalil Shahri Langaroudi. Tehran: Siahrood. (In Persian)
Bressler, Charles (2007). *An Introduction to Literary Theories and Criticism*. Translated by Mostafa Abedini-Fard. Tehran: Niloufar Publications. (In Persian)
Falaki, Mahmoud (2003). *Narrative Fiction: The Basics of Storytelling*. Tehran: Baztab Negar. (In Persian)
Falaki, Mahmoud (2014). *Time of Shadows*. Tehran: Sales. (In Persian)
Falaki, Mahmoud (2017). *Time of Shadows and Other Issues* [Interview with Payam Heidar-Qazvini]. *Kargadan Journal*, No. 70, 4 Azar. Available at: www.m-falaki.com(In Persian)
Genette Gerard:1988, From Narrative Discourse Revisited, in the narrative
Herman, David (2014). *Basic Elements of Narrative in Literary Theories*. Translated by Hossein Safi. Tehran: Nashr-e Ney. (In Persian)
Jouve, Vincent (2015). *The Poetics of the Novel*. Translated by Nosrat Hejazi. Tehran: Elmi va Farhangi. (In Persian)
Klages, Mary (2009). *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*. Translated by Jalal Sokhanvari, Elaheh Dehnavi, and Saeed Sabzian. Tehran: Akhtaran. (In Persian)
Lloyd, Genevieve (2001). *Being in Time*. Translated by Manouchehr Haghighi-Rad. Tehran: Dashtestan. (In Persian)
Lodge, David et al. (2007). *Theories of the Novel*. Translated by Hossein Payandeh. Tehran: Niloufar. (In Persian)

Mahmoudian, Mohammad Rafi' (2008). *The Theory of the Novel and the Characteristics of Persian Fiction*. Tehran: Farsi Publications. (In Persian)
Mandanipour, Shahriar (2010). *The Spirits of Scheherazade* (3rd ed.). Tehran: Ghoghnous. (In Persian)
Martin, Wallace (2007). *Theories of Narrative*. Translated by Mohammad Shahba. Tehran: Hermes. (In Persian)
McQuillan , Martin(2000) the narrative reader, London, Rutledge.
Meghdadi, Bahram (1999). *A Dictionary of Literary Criticism Terms (From Plato to the Present)*. Tehran: Fekr-e Rouz. (In Persian)
Mirfakhraei, Teja (2004). *The Process of Discourse Analysis*. Edited by Hosseinali Ghajari. Tehran: Center for Media Studies and Research. (In Persian)
Mirsadeghi, Jamal & Mirsadeghi, Maymant (1998). *Dictionary of Fiction Writing: A Detailed Glossary of Narrative Literature Terms*. Tehran: Ketab-e Mahnaz. (In Persian)
Namvar Motlaq, Bahman (2008). "Bakhtin, Dialogism, and Polyphony: A Study of Bakhtinian Pre-Intertextuality." *Human Sciences Research Journal*, No. 57, Spring 2008, pp. 397–414. (In Persian)
Nimrouzi, Rasul (2002). "Vladimir Nabokov and the Cinematic Gaze." *Klak Monthly*, No. 134, pp. 30–31. (In Persian)
Payandeh, Hossein (2010). *The Short Story in Iran (Realist and Naturalist Stories)*. Tehran: Niloufar. (In Persian)
Rima-Makarik, Irina (2009). *Encyclopedia of Literary Theory*. Translated by Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi. Tehran: Agah. (In Persian)
Rimmon-Kenan, Shlomith (2008). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Translated by Abolfazl Horri. Tehran: Niloufar. (In Persian)
Todorov, Tzvetan (2000). *The Poetics of Structuralism*. Translated by Mohammad Nabavi. Tehran: Agah. (In Persian)
Zarafa, Michel (1989). *Fictional Literature: The Novel and Social Reality*. Translated by Nasrin Parvini. Tehran: Foroughi. (In Persian)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی