

بررسی مجموعه داستان نیمه تاریک ماه اثر هوشنگ گلشیری بر اساس زیبایی‌شناسی روایت در مؤلفه وجه ژرار ژنت

مهدی دریائی*

پروانه عادل‌زاده**

کامران پاشایی فخری***

چکیده

هنر روایت به خودی خود یک امر بسیار مهم زیبایی‌شناسانه است. معمولاً تعداد زیادی از مؤلفه‌های زیبایی‌شناسانه در داستان‌هایی که خوب پرداخت شده‌اند، وارد عمل می‌شوند. این مؤلفه‌ها شامل ایده‌های ضروری ساختار روایت از قبیل نقطه دید، کانون روایت، انتخاب نوع گفتار و غیره که در خطوط پیرنگ به صورت منسجم ساختاربندی شده‌اند، قابل تشخیص‌اند. نگارندگان در این پژوهش با روش تحلیل ساختاری به بررسی مؤلفه وجه، یعنی فاصله و کانون‌شدگی از منظر ژنت در مجموعه داستان نیمه تاریک ماه اثر هوشنگ گلشیری پرداخته‌اند. نویسنده در مؤلفه فاصله در تمام سی و شش داستان از گفتار مستقیم و سخن روایت‌شده استفاده کرده است. گفتار غیرمستقیم در شانزده داستان و گفتار غیرمستقیم آزاد در نه داستان به‌کار رفته است. همچنین در مؤلفه کانونی‌سازی، کانونی‌سازی نشده با بازنمود همگن، یک داستان. کانونی‌سازی نشده با بازنمود ناهمگن، دو داستان. کانون درونی با بازنمود همگن، بیست و پنج داستان. کانون خارجی با بازنمود ناهمگن و کانون خارجی با بازنمود همگن، هر یک چهار داستان و کانون خارجی با بازنمود همگن نیز در هیچ داستانی به‌کار گرفته نشده است.

واژه‌های کلیدی

زیبایی‌شناسی روایت، روایت‌شناسی ساختارگرایی فرانسه، کانون‌شدگی، فاصله، ژرار ژنت، مجموعه داستان نیمه تاریک ماه

* دانشجوی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، گروه زبان و ادبیات فارسی، تبریز، ایران.

** دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، گروه زبان و ادبیات فارسی، تبریز، ایران.

*** دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، گروه زبان و ادبیات فارسی، تبریز، ایران.

امروزه منتقدی که بخواهد از اهمیت زبان در ادبیات سخن بگوید از صمیم قلب می‌گوید اثر ادبی از کلمات پدید آمده است. اما اثر ادبی مانند هر گفته‌ی زبانی دیگر، نه از کلمات، بلکه از جمله‌هایی صورت بسته است که به سیاق‌های گوناگون کلام متعلق‌اند. اثر داستانی گذاری است از مجموعه‌ای از جمله‌ها به دنیایی خیالی. گذاری که همه‌جا بودگی‌اش، اهمیت و یکتایی‌اش را پنهان می‌دارد. آنچه ما هنگام خواندن یک اثر در دست داریم فقط یک سخن زنجیره‌ای است و نباید به توهم بازنمایاننده‌ای تن داد که دیر زمانی در امر پوشیده نگاه‌داشتن این دگردیسی سهیم بوده‌است. توهمی ناظر بر این‌که نخست واقعیتی در کار است و سپس بازنمود این واقعیت به وسیله متن. داده ما متن ادبی است. بر مبنای این متن ادبی و با عملی مبتنی بر ساخت و ساز که در ذهن خواننده صورت می‌گیرد. اما از آن‌جا که نزد همه خوانندگان ساخت و سازی مشابه صورت می‌گیرد، این عمل، عملی فردی نیست. پا به دنیایی می‌گذاریم که شخصیت‌ها در آن زندگی می‌کنند. این دگردیسی سخن به داستان می‌تواند حاصل مجموعه اطلاعاتی باشد که سخن دربردارد. مجموعه‌ای که ضرورتاً کامل نیست و دلیل آن این است که هیچ‌گاه چیزها در نام‌شان خلاصه نمی‌شوند. در نتیجه این غیاب امر مطلق هزاران راه برای فراخوانی یک چیز واحد وجود دارد. راه‌هایی که بسته به تمایلات زیبایی‌شناسانه نویسنده، در متن اعمال می‌شوند. این اطلاعات بر پایه عوامل متعددی تنظیم و ارزیابی می‌شوند. جدا کردن این عوامل از یکدیگر به ما امکان می‌دهد که مسئله نمود کلامی داستان را مطرح کنیم. امری که به طور مستقیم به بررسی زیبایی‌شناسی یک روایت ادبی مرتبط است. یکی از ویژگی‌هایی که مشخصه اطلاعاتی هستند که ما را از سخن به داستان راهبر می‌شوند و ارتباطی مستقیم با زیبایی‌شناسی ادبی دارد مقوله وجه است که به میزان حضور وقایعی که در متن آمده‌اند مربوط می‌شود.

اغلب منتقدان به اهمیت روایت در آثار ادبی اذعان دارند. چنان‌که «پژوهشگران و نظریه‌پردازان، از زمان ارسطو تا کنون، روایت را بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی دانسته‌اند.» (وبستر، ۱۳۸۲: ۷۹). بنابراین مخاطب برای درک متون ادبی و شناخت بهتر نسبت

به ارزش‌های زیبایی‌شناسی آن به روایت و شناخت آن نیازمند است و «شناخت شیوه‌های کارکرد روایت، مار را در فهم متون ادبی یاری می‌کند.» (وبستر، ۱۳۸۲: ۹۲). از این رو، پژوهش حاضر به بررسی مؤلفه وجه یعنی کانون روایت و فاصله در مجموعه داستان نیمه تاریک ماه (۱۳۸۲) اثر هوشنگ گلشیری (۱۳۷۹-۱۳۱۶) نویسنده مدرن مکتب داستان‌نویسی اصفهان می‌پردازد. از برجسته‌ترین ویژگی‌های آثار گلشیری، به کاربرد تکنیک‌های پیچیده روایی و اهمیت به ساختار روایت در بالا بردن سطح زیبایی‌شناسی داستان است. این نکته‌ای است که خود گلشیری، در گفتگوهایی که در مورد آثارش کرده و همچنین در مقدمه‌ای که بر ابتدای مجموعه داستان کوتاه نیمه تاریک ماه نگاشته، بر آن تکیه داشته است. «جستجوی ساختار متناسب با هر داستان در این سال‌ها مهم‌ترین مشغله‌ی من بوده است.» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۴). از این رو نگارندگان در پژوهش حاضر، با استفاده از نظریه روایی ژرار ژنت در کتاب گفتمان روایت، که از متأخرترین نظریه‌های عرصه روایت‌شناسی ساختارگرا و همچنین به اذعان برخی از منتقدان از جمله دیوید لاج، از کامل‌ترین آن‌هاست، به این مهم خواهند پرداخت.

آنچه امروزه ساختارگرایی نامیده می‌شود، زمانی پدید آمد که انسان‌شناسان، منتقدان ادبی و دیگران دریافتند که زبان‌شناسی می‌تواند برای توجیه روش کارشان کمک مؤثری باشد. اما زمانی که آنان زبان‌شناسی را الگوی کار خود قرار دادند، به این نکته پی‌بردند که آنچه را سوسور بدان پرداخته و مطرح کرده، در یک طرح کلان‌تر نظری می‌گنجد؛ که از آن به عنوان ساختارگرایی یاد کردند. ساختارگرایی در نزد آنان چیزی بود که دست‌کم با دو جریان فکری دیگر تفاوت اساسی داشت: پدیدارشناسی ذهنیت‌گرا و سوژه محور و کنش‌گرایی فردگرایانه. بدین ترتیب آنان با قراردادن اصول فکری سوسور در طرح کلان ساختارگرایی، خط تمایزی میان خود و جریان‌های نظری موازی کشیدند. سوسور گرچه آشکارا ساختارگرایی را بر زبان جاری ساخت اما با تمرکز بر اهمیت رابطه‌ها و نظامی که بر مبنای آن شکل می‌گیرد، آنچه را که به صورت زمزمه‌های خاموش، دغدغه‌های ضمنی و مکنون در درون نظریات متفکران پیشین نهفته بود صراحت بخشید. بدین ترتیب آنچه را که سوسور تدوین کرده بود به نحله‌ای

شماره ۳۳ ❖ سال چهاردهم ❖ فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی □

نظری بدل شد و در ادامه از درون این نحله شاخه‌هایی سر برکشید که بسیاری از ریشه‌های علوم انسانی را تحت تأثیر قرارداد، به گونه‌ای که دل‌مشغولی اصلی متفکران در بستر نظری، ساختارگرایانه شد و یا این‌که تلاش کردند به هر نحو ممکن خود را از زیر این چتر فراگستر بیرون کشیده و هویت متمایز و مستقلی برای خود بتراشند. یکی از این جریان‌ها که در لوای قدرت ساختارگرایان پدیدار گشت، روایت‌شناسی ساختارگراست. «نو ارسطوئیان مکتب شیکاگو پیش از وقوع انقلاب ساختارگرایی در مخالفت با تأکید منتقدان نو بر محوریت علت مادی در هنر کلامی، از معادله‌ی روایت=زبان خرده‌گرفته بودند. این معادله اساس روایت‌شناسی ساختارگراست.» (پیرلوجه و فیاضی، ۱۵۵) ساختارگرایی در ادبیات که روایت‌شناسی یکی از شاخه‌های مهم آن به شمار می‌رود همچون رویکردهای ساختارگرایی دیگر بر پایه‌ی دیدگاه‌های سوسور در مورد نظام زبان یا لانگ (فارغ از کاستی‌های کنشی اهل هر زبان در قالب پارول) استوار است. «روایت‌شناسی، مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ است.» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹) «هدف نظریه روایت این است که ثابت‌ها، متغیرها و ترکیبات سخنی روایت را توصیف کرده و نشان بدهد که چگونه ویژگی‌های متون روایی در بطن الگوهای نظری به یکدیگر می‌پیوندند» (حری، ۱۳۹۲: ۷۶) همانگونه که ارسطو در مدلی دو سطحی اصطلاحات لوگوس و میتوس را به ترتیب برای داستان و گفتمان بکار می‌برد در میان تئورسین‌های جدید نیز گروهی از آن‌ها مانند سیمور چتمن برای مطالعه ارتباط میان آن‌چه بیان می‌گردد و چگونگی بیان آن چیز، از مدل دو سطحی استفاده کردند. چتمن آن‌ها را به ترتیب داستان و گفتمان می‌نامد. از نظر او داستان و گفتمان اجزای اصلی روایت را تشکیل می‌دهد. عناصر داستان، آن اجزایی است که گفته می‌شود یا محتوا را تشکیل می‌دهد و گفتمان چگونگی بازگو کردن داستان یا بیان است. همچنین در بیانی دیگر، ویکتور شکولوفسکی، فرمالیست روس، از اصطلاحات فیولا و سیوژه استفاده کرده است. از منظر او فیولا به ترتیب زمانی موقعیت‌ها و رویدادهایی اشاره دارد که بر اساس سرنخ‌هایی که در متن روایی وجود دارد می‌تواند بازسازی شود. اما نظریه پردازان دیگری هم وجود دارند که به جای مدل دو سطحی داستان و گفتمان به

مدل سه سطحی معتقدند. روایت‌شناسی اولیه را می‌توان متشکل از چند مکتب دانست و الگوی پیشنهادی ژرار ژنت در کتاب گفتمان روایت: مقاله‌ای درباره‌ی متد، (۱۹۸۰) یکی از برجسته‌ترین این مکاتب به حساب می‌آید که دیوید لاج معتقد است «کامل‌ترین و پالوده‌ترین نوشته‌ای است که پس از تمایزی که فرمالیست‌های روسی میان داستان و طرح گذاشتند، منتشر شده‌است.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۰۹)

ژنت در این کتاب که قسمتی از اثر سه جلدی او یعنی مجازها را تشکیل می‌دهد، روایت را به سه سطح اساسی طبقه‌بندی می‌کند و آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌سازد.

داستان: رخدادها و شرکت‌کنندگان آن‌هاست که از طرز قرارگرفتن در متن منتزع و بر اساس نظم گاهشمارانه بر ساخته می‌شود (کنان، ۱۳۸۷: ۱۲). داستان شامل رویدادهایی با ترتیب زمانی و علی است پیش از آن‌که در قالب واژگان ریخته‌شود. (مارتین، ۱۳۸۶: ۷۸) یعنی توالی واقعی رخدادهاست که می‌توان آن‌را از متن روایی استخراج کرد (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۰)

متن روایی: کلامی مکتوب یا شفاهی است که رخدادها در آن نقل می‌شوند. متن روایی همان چیزی است که پیش رو داریم و رخدادها لزوماً در آن نظم گاهشمارانه ندارند. (کنان، ۱۳۸۷: ۱۲) رسیت همان نوشتار است. (مارتین، ۱۳۸۶: ۷۸) در واقع متن روایی همان گفتمان متن است. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۰)

روایت‌گری: کنش یا فرایند خلق متن روایی است، از این رو ایجاد یا عمل روایت است. چون متن روایی کلامی شفاهی یا مکتوب است، لازم است کسی آن‌را بگوید یا بنویسد. (کنان، ۱۳۸۷: ۱۲). روایت‌گری رابطه میان گوینده/نویسنده و شنونده/خواننده را دربرمی‌گیرد. (مارتین، ۱۳۸۶: ۷۸). توجه بیشتر ژنت برای بررسی، مختص به سطح دوم یعنی متن روایی است و معتقد است این سه سطح توسط سه مشخصه ۱- زمان دستوری، ۲- وجه یا حالت، ۳- صدا یا لحن با یکدیگر در تعامل قرار می‌گیرند.

هدف از انجام این تحقیق، تحلیل کانون روایت و انواع گفتار در سی و شش داستان کوتاه مجموعه داستان نیمه تاریک ماه اثر هوشنگ گلشیری می‌باشد. برای این‌که ببینیم با این الگوی نظری، چگونه می‌توان زیبایی‌شناسی یک متن روایی را توصیف کرد و در نتیجه ساختار کلی

شماره ۳۳ ❖ سال چهاردهم ❖ فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی □

روایی آن اثر را دریافت. برای رسیدن به این هدف، نگارندگان الگوی پیشنهادی ژرار ژنت را، که از منظر بسیاری از منتقدان از جمله دیوید لاج، از کامل‌ترین الگوهای بررسی ساختاری است، به عنوان نظریه و الگوی تحلیل برگزیدند.

در پیشینه‌ی تحقیق بر مبنای نظریه‌ی روایی ژنت، مقالات پیش رو تا کنون به ثبت رسیده‌اند. در این میان سه مقاله در بررسی آثار گلشیری است که دو مورد از آن‌ها، بر روی رمان شازده احتجاب، و یک مورد، بر روی یکی از داستان‌های کوتاه او انجام شده‌است. اما تا کنون هیچ پژوهشی بر روی تمام سی و شش داستان این مجموعه داستان کوتاه صورت نپذیرفته است. «روایت‌شناسی یک داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری بر اساس نظریه ژنت» مقاله‌ای از کاظم ذرفولیان و فؤاد مولودی است. هدف این مقاله آن است که نشان‌دهنده مطالعه‌ی ساختار روایی آثار گلشیری به درک پیچیدگی‌های آن‌ها کمک می‌کند و منجر به شناخت بیشتر جنبه‌های معنایی می‌شود. مقاله دیگر با عنوان «بررسی عوامل مؤثر بر شتاب روایت در رمان شازده احتجاب» پژوهشی است از دکتر سعید حسام‌پور و ناهید دهقانی که بیان می‌دارند زمان در شازده احتجاب گلشیری پیشروی بسیار کندی دارد، اما در ذهن شازده و دیگر شخصیت‌های آن، با شتابی وصف‌ناپذیر در حال پیشروی و پسروی است. مقاله‌ی دیگر با عنوان «نقد شازده احتجاب گلشیری با تأکید بر دیدگاه ژرار ژنت» که تحقیقی است از دکتر مهیار علوی مقدم و قدسی براتی که ساختار یک مقاله علمی پژوهشی را ندارد و در یک همایش ارائه داده شده است. همچنین در مقاله‌ی «بررسی کانون روایت در اسرارالتوحید»، اسماعیل شفق، فاطمه مدرسی و امید یاسینی با بهره‌گیری از روش توصیفی تحلیلی، شگرهای روایی در حکایات اسرارالتوحید بر اساس نظریه کانون روایت ژنت را مورد بررسی قرار داده‌اند و در آن به میزان موفقیت محمدبن منور در بهره‌گیری از کانون روایی برای انتقال اندیشه‌های عرفانی و بالابردن جذابیت و واقع‌نمایی اثر توجه‌نشان داده‌اند. همچنین «نقد روایت‌شناسانه‌ی مجموعه ساعت پنج برای مردن دیر است بر اساس نظریه‌ی ژرار ژنت» مقاله‌ای از قدرت‌الله طاهری و لیلاسادات پیغمبرزاده است که در آن به بررسی این مجموعه داستان از امیرحسن چهل‌تن پرداخته‌اند و انتخاب کانون روایت مناسب را بر زمان‌بندی

داستان، میزان و حجم اطلاعات ارائه شده، ایجاد جهت فکری خاص در خواننده و تفسیر وقایع داستانی مؤثر دانسته‌اند. و مقالات دیگری از جمله: «بررسی روایت در رمان چشم‌هایش از دیدگاه ژرار ژنت» پژوهشی از دکتر محمد پاشایی. «برسی زمانمندی روایت در رمان سالمرگی بر اساس نظریه ژرار ژنت»، کار مشترک محمد بهنام‌فر، اکبر شامیان ساروکلائی و زینب طلایی. «بررسی ساختاری عنصر زمان بر اساس نظریه ژرار ژنت در نمونه ای از داستان کوتاه دفاع مقدس» کار مشترک محمود رنجبر، دکتر علی تسلیمی، دکتر عباس خائفی و دکتر علی صفایی سنگری. «روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان بر اساس نظریه ژرار ژنت» تحقیقی از رویا یعقوبی. «زمان روایی در رمان احتمالا گم شده‌ام بر اساس نظریه ژرار ژنت» پژوهش مشترک فرهاد درودگریان، فاطمه کوپا و سهیلا اکبرپور. «مقایسه عنصر زمان در روایت‌پردازی رمان‌های به هادس خوش‌آمدید و سفر به گرای ۲۷۰ درجه بر مبنای نظریه ژرار ژنت» که تحقیقی است از سیدعلی قاسم‌زاده، حمید جعفری و عبدالله شیخ حسینی.

در این تحقیق بر آنیم تا به پاسخی برای این پرسش‌ها دست‌یابیم:

نویسنده برای ایجاد فاصله، از چه مؤلفه‌هایی بهره برده است؟

چه نوع کانون‌هایی و به چه میزان، در مجموعه داستان نیمه تاریک ماه به کارگرفته شده

است؟

مؤلفه وجه چه تأثیری در بالابردن سطح زیبایی‌شناسی اثر دارد؟

در ادامه و در قسمت بحث و بررسی، مباحث نظری مطرح شده توسط ژنت، در مؤلفه

وجه یا حالت، تعریف می‌شود؛ و مؤلفه‌های فاصله و کانون‌شدگی در سی و شش داستان کوتاه

مجموعه داستان نیمه تاریک ماه تحلیل می‌گردد.

بحث و بررسی

وجه

فضای روایت است یعنی این‌که راوی برای روایت خود از چه دیدگاهی استفاده می‌کند.

که از طریق فاصله و کانون‌شدگی ایجاد می‌گردد.

۱- فاصله

هر خوانش از متن متضمن این نکته است که فاصله موجود میان راوی و داستان را تعریف می‌کنیم. چراکه به ما کمک می‌کند تا میزان دقت یک روایت و اطلاعات منتقل شده را مورد بررسی قرار دهیم. منظور از فاصله، فاصله میان داستان و روایت‌گری است. در واقع فاصله به رابطه روایت‌کردن با مصالح خودش می‌پردازد و به این نکته اشاره دارد که آیا مسئله روایت‌کردن است یا به‌نمایش گذاشتن. بیش‌ترین فاصله میان دو سطح داستان و روایت‌گری نتیجه ترکیب ارابه حداکثری اطلاعات و کم‌ترین حضور راوی به‌دست می‌آید. «بسیاری از نویسندگان مدرنیست ترکیب فوق را برهم می‌زنند تا اثر خود را به گونه‌ای دیگر واقع‌بینانه جلوه دهند. این نویسندگان معمولاً فاصله میان این دو سطح را با ترکیب حضور حداکثری راوی و ارابه اطلاعات اندک کم می‌کنند.» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۴) ژرار ژنت چهار سطح گنجاندگی کلام را از یکدیگر متمایز می‌کند:

۱-۱- گفتار مستقیم (سخن روایت شده، نقل مونولوگ یا دیالوگ)

«نقل وفادارانه و موبه‌موی کلمات واقعی شخصیت است.» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۰۵) «در این‌گونه، سخن هیچ‌گونه تغییری به‌خود نمی‌بیند. در این‌مورد می‌توان از سخن بازگفته سخن گفت.» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۵۷) «این‌گونه موضوع توهم محاکات صرف را به‌یاد می‌آورد. هرچند همیشه و در همه حالی به سبکی تازه مطرح می‌شود. با بررسی مجموعه داستان «نیمه تاریک ماه» مشاهده می‌شود که گلشیری در تمام سی و شش داستان از این‌گونه استفاده کرده است.

۱-۱-۱- چنار: «مرد عینکی به آرامی گفت: خوبه یکی بره بالا بگیردش تا خودشو پایین ندازه. جوانک گفت: نمی‌شه تا وقتی یکی به اون‌جا برسه اون خودشو تو خیابون انداخته» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۶)

«پاسبان برگشت و رو به بالا داد زد: آهای عمو، بیا پایین، جناب سرهنگ حاضرن کمکت کنن» (همان: ۳۸)

۱-۱-۲- دهلیز: «سفره که برچیده شد خواهر زنش گفت: چطور فردا تو مسجد یه ختم بگیریم؟» (همان: ۴۳)

«خب بسه دیگه، می‌دونم تقصیر تو نبود، آخه شلاق که با گوشت نمی‌سازه، آدم دردش می‌آد» (همان: ۴۶)

۱-۱-۳- ملخ: «گفت: ما همه ش کوه می‌ریم، هر روز جمعه، تمام کوه‌های دور و بر اصفهانو رفته‌ایم، این لقمه پیش اونا چیزی نیست» (همان: ۴۸)

«من گفتم: مگر اینجاها کاسنی پیدا نمی‌شد که باس برین آباده؟ رو اون کوها پیدا می‌شه اما کمه، آباده خیلی هستن» (همان: ۵۱)

۱-۱-۴- پرنده فقط یک پرنده بود: «گفتند و نوشتند که: این پرنده فقط از دروازه‌های شهر آمده است.» (همان: ۵۹)

۱-۱-۵- شب شک: «آقای استیجاری می‌گوید: رفقا از بس مست بودند نفهمیدند که آقای صلواتی حتی سرش را هم تکان نداد» (همان: ۶۳)

«آقای فکرت می‌گوید: با همه‌ی این قسم‌ها، آقای صلواتی از آن آدم‌ها نبود که این طور رک و راست تو روی رفقای چندین و چند ساله‌اش بایستد.» (همان: ۶۴)

۱-۱-۶- مثل همیشه: «صدا که بلند شد از خانه پریدم بیرون. مادر گفت: فرهاد کجایی؟» (گلشیری: ۷۶)

«دلالت گفت: یه زن و یه مرد که آزارشون به احدی نمی‌رسه.» (همان: ۸۱)

۱-۱-۷- دخمه‌ای برای سمور آبی: «- بابا چرا سه تا نکندی؟ - بچه، این فضولی‌ها به تو نیامده‌است. - پس من و مادر را کجا خاک کنند؟ - بس کن، بچه، بابات این کار را برای طول عمر کرده.» (همان: ۱۲۶)

۱-۱-۸- عیادت: «زن گفت: سلام.» (همان: ۱۳۳)

«زن گفت: دو ماه می‌شه که به کله افتاده. - می‌دانستم.» (همان: ۱۳۴)

«از زن پرسید: باز می‌شه صداشو شنید؟ - کدوم صدا رو؟» (همان: ۱۳۵)

- ۹-۱-۱- پشت ساقه‌های نازک تجیر: داد زدم: باز هم ول کن نیستی؟ اصلاً کی گفت بری باز این عکسو پیدا کنی؟» (همان: ۱۴۱)
- «گفت: خواهش می‌کنم ردش کن بره، خواهش می‌کنم. گفتم: تو نخواه، کسی مجبورت نکرده.» (همان: ۱۴۳)
- ۱۰-۱-۱- یک داستان خوب اجتماعی: «عمه خانم می‌گوید: بلند شو جانم، یه کمی توی مهتابی قدم بزن، نمی‌دونی چه آفتابی شده.» (همان: ۱۴۷)
- «آقای منزه گفت: باید به حقایق توجه داشت. تا انسان تأمینی پیدا نکند نباید به ازدواج و این حرف‌ها تن در بدهد.» (همان: ۱۴۹)
- ۱۱-۱-۱- مردی با کراوات سرخ: «گفتم: خدمت نمی‌رسیم؟ گفت: خدمت از ماست. گفتم: آقای س.م کتاب تازه چی؟» (همان: ۱۶۱)
- «گفتم: حتماً تشریف می‌برید بقیه کتاب را؟ گفت: کی می‌داند که آدم باید سراغ کدامشان برود؟ گفتم: خیلی مایلم کتابخانه‌تان را ببینم. گفت: کتابخانه؟ کتابخانه‌ای نیست. فقط چند تا کتاب آن هم پر و پخش» (همان: ۱۶۳)
- ۱۲-۱-۱- عکسی برای قاب عکس خالی من: «گفت: خیلی نامردی، گفتم: نامرد کسی است که این‌ها را کشانده این‌جا گفت: من؟ ببینم، پس تو چی؟ تو که می‌توانستی حسن را نگویی.» (همان: ۱۸۰)
- «گفتم: آخر خیلی چیزها را فقط سرداری می‌دانست. همه می‌گفتند که فقط او می‌توانسته بگوید. گفت: آره. همه می‌گفتند. برای همین هم تو آنقدر محکم می‌زدی.» (همان: ۱۸۳)
- ۱۳-۱-۱- معصوم اول: «گفتم:
- آخر تقی، چه مرگت شده بود؟ تو دیگر چرا، مرد حسابی؟ بین چطور باعث خون یک بیچه شدی، آن هم پسر.
- گفت: ای آقا، مگر دست خودم بود. من با همین دو تا چشم‌هام دیدمش.
- گفتم: خوب، که چی؟

- گفت: والله، چطور بگویم، شده بود عین یک غول بیابانی. اصلاً داشت توی جاده پشت سر من می‌آمد. تفنگ، به خدا یک تفنگ دو لول به دوشش حمایل کرده بود.» (همان: ۱۹۰)
- ۱-۱-۱۴- معصوم سوم: «گفتم: شاید همان‌جا رفته باشد. آن‌جا را هم برای حمایت از شکار قدغن کرده‌اند. برای کوهنوردی هم قدغن است. گفت: کوهنوردی دیگر چرا؟ گفتم: من نرفته‌ام.» (همان: ۲۰۰)
- «زنم گفت: می‌خواهید بگذاریدشان خانه ما. با بچه‌ها بازی می‌کنند. این‌ها که گناهی ندارند. گفت: نمی‌ترسند عادت کرده‌اند.» (همان: ۲۰۱)
- ۱-۱-۱۵- هر دو روی یک سکه: «گفت: تجرید و مطلق‌گرایی مخصوص مردهاست. یا لااقل مردهای ایرانی این‌طورند.» (همان: ۲۲۵)
- «حالا حتماً خواهید گفت: پس قهرمان‌ها چی؟ آن‌ها چطور می‌توانند؟» (همان: ۲۱۵)
- ۱-۱-۱۶- گرگ: «زنم انگار گفت: دکتر خانمتان چی؟ توی آن خانه، کنار قبرستان؟ دکتر گفت: برای همین باید زود بروم.» (همان: ۲۳۲)
- «صفر به دکتر گفته بود: دیشب حتماً نیامده. دکتر گفته: نه. آمده بوده خودم صدایش را شنیدم.» (همان: ۲۳۴)
- ۱-۱-۱۷- عروسک چینی من: «گفت: خانم کوچک اجازه می‌دین؟ مادر بزرگ گفت: آخه اونو دیگه چرا؟ مامان دوباره گفت: خانم بزرگ، مگه نشنیدی خانم چی گفتن؟» (همان: ۲۴۵)
- «بابا می‌گفت: پس دماغش کو؟ می‌گفتم: از بس کوچیکه پیدا نیست.» (همان: ۲۴۶)
- ۱-۱-۱۸- نمازخانه کوچک من: «گفتم: آن یکی پات چی شده؟ گفت: یعنی چی؟ گفتم: هیچ. گفت: نه، بگو دیگه.» (همان: ۲۵۵)
- «می‌گفت: مطمئنم ته همه چیز را برابیم نگفته‌ای. می‌گفتم: باور کن چیز زیادی نبوده. می‌گفت: رفیق دختر؟ می‌گفتم: نه. می‌گفت ممکن نیست. تو که نه زشتی و نه نمی‌دانم... سر و وضعت هم که بدک نیست. می‌گفتم: کم رو بودم.» (همان: ۲۵۷)
- ۱-۱-۱۹- بختک: «گفت: شما می‌باید؟ گفتم: آقای نبوی تشریف ندارند؟ گفت: توی اتاقتند.»

کارشان داشتید؟ می‌خواهید صدایشان کنم؟» (همان: ۲۶۵)

«گفتم: آخر، یعنی فکر کردم نکند باز بچه‌هایتان... راستی حال شیرین چطور است؟ گفت: همین حالا شیرش را خورد تا دو ساعت دیگر هم بیدار نمی‌شود. گفتم: اصغر. اصغر تان چی؟ گفت: او هم خوب است. باباش دارد جدول ضرب یادش می‌دهد. گفتم: پس می‌بخشید که مزاحم شدم. گفت: نه؟ چه مزاحمتی؟» (همان: ۲۶۵)

۱-۱-۲۰- به خدا من فاحشه نیستم: «اختر گفت: دانشجو بود. نسرين گفت: اولی؟ اختر گفت: شوهرم را که نگفتم. نسرين گفت: مال من محصل بود. نمی‌دانم داشت دیپلمش را می‌گرفت. وقتی عاشق من شد، می‌دانی، پنج تا تجدیدی آورد.» (همان: ۲۹۵)

۱-۱-۲۱- سبز مثل طوطی، سیاه مثل کلاغ: «می‌گویم: آخر پس چرا؟ می‌گوید: من که دیگر عقلم قد نمی‌دهد. مادر بچه‌ها می‌گوید شاید این بار یک کلاغ گرفته بال‌هایش را رنگ کرده، سبز سبز. می‌گویم: نوکش چی؟ نوک کلاغ که کج نیست. می‌گوید: من هم همین را می‌گویم» (همان: ۳۰۷)

۱-۱-۲۲- فتحنامه مغان: «گفتم: برات چه می‌کنی؟ گفت: شما شب‌ها چکار می‌کنید؟ هان؟ می‌روید خانه‌هایتان، مثل مرغ غروب نشده می‌تپید توی لانه‌هایتان؟ گفتم: برات، شاه رفت، در رفت. این بس نیست؟ گفت: من چهارده سالم بود که دیدم، دیدم که با پتک زدند به بینی‌اش، عضو سازمان جوانان حزب بودم. پدرم هم حزبی بود. با چشم خودم دیدم که چطور سیم بکسل را بستند به همان دستش و با تریلی کشیدند. گفتم: این دفعه دیگر رفت، برای همیشه رفت. مردم تهران دست به اسلحه شده‌اند. حالا دیگر دست‌هایشان خالی نیست. جوان‌ها دیگر وابسته نیستند. روی پای خودشان ایستاده‌اند.» (همان: ۳۱۵)

۱-۱-۲۳- میر نوروزی ما: «گفت: هست که هست. گفتم: ما هم می‌توانیم برویم. گور پدر خانه و زندگی. مگر چی داریم؟ راه می‌افتیم و می‌رویم مثل حسین. گفت: محسن هیچ وقت اینجا نبود. گفتم: حداقل اینجا را که او پیدا کرده بود. گفت: فقط دیده و رد شده. اگر هم پشت جعبه اسلایدهایش نمی‌نوشت هیچ وقت یادش نمی‌ماند. گفتم: تو چی؟ ما چی؟ گفت: می‌بینی

که ما اینجائیم.» (همان: ۳۶۴)

۱-۱-۲۴- نیروانای من: «می‌گفت: من از پدرم متنفر بودم. از بس مرتب دستور می‌داد. گفتم: من اگر شاه بروم و این دستگاه جهنم ساواک برچیده شود حاضرم زخم چادر سرش کند. گفت: خودتان چی؟ حاضرید ریش بگذارید و پیراهن یخه حسنی بپوشید؟» (همان: ۳۵۹)

۱-۱-۲۵- نقشبندان: «گفت: هوم. گفتم: برگردیم؟ گفت: نه. گفتم: بچه‌ها را هم ببریم؟ گفت: نه. گفتم: آنجا هم هست. گفت: من خوابم می‌آید. دیدی که قرص خوردم. گفتم: خواهش می‌کنم. گفت: دیدی که. گفتم: برای من فرقی نمی‌کند. گفت: می‌دانم. اما این دفعه موهایم می‌ریزد. نمی‌خواهم به من ترحم کنی. گفتم: ترحم چرا؟ تو مادر بچه‌هایم هستی. گفت: همین؟» (همان: ۳۸۴-۳۸۵)

۱-۱-۲۶- شرحی بر قصیده جملیه: «گفتم: خوب؟ گفت: آخر هر روز می‌رود دادگاه با بچه‌اش. تا بلکه حکم بگیرد تا شترها را برگرداند به آیدشت. یا حاج بمانی را مجبور کند پنجاه شتر دیگر هم بدهد. گفتم: بلند شویم بریم ببینیم چه خاکی باید به سرمان بریزیم.» (همان: ۳۹۹)

۱-۱-۲۷- خانه روشنان: «کاتب گفت: می‌رنجند، نمی‌بخشنده‌مان اگر بفهمند آن حیوان را تو هم دیده‌ای، در وصفی از دو دست چنگ شده احضار کرده‌ای. پاره می‌کنم من. سوزاندم، پیش پای تو.»

- پس تو هم می‌ترسی؟» (همان: ۴۱۳)

۱-۱-۲۸- دست تاریک، دست روشن: «گفتند: دو بار است آقایی تلفن می‌کند، اسمش را هم نمی‌گوید. گفتم: اگر باز تلفن کرد اسمش را بپرسید. خاور دختر بزرگم گفت: من که رویم نمی‌شود. گفتم: غربال را بگیر جلوت دخترم. زخم گفت: حالا که هستی، خودت بردار. گفتم: ای به چشم.» (همان: ۴۳۳)

۱-۱-۲۹- نقاش باغانی: «پرسیدم: مگر چی شده؟ گفت: این تابلو آبرنگ حسابی کلافه‌اش کرده. فکر می‌کند که یکی خیلی وقت پیش همان را کشیده که او همین دیروز عصر با همان

اشکال موج‌ها و حتی لکه‌ی ابری که او توی آب دیده‌بود. گفتم: خوب، یکی شاید درست همین ساعت از فصل از همانجا به آب نگاه کرده. گفت: من هم همین را گفتم. اما در جوابم گفت این لکه ابر وقتی نگاه می‌کردم همین‌جا نبود که حالا هست. من فکر کردم بهتر است درست کنار سایه‌ی پایه‌ی پل بکشمش» (همان: ۴۸۷)

۱-۱-۳۰- انفجار بزرگ: «گفت: چطوری بابا؟ گفتم: من خوبم می‌سازم. تو چطوری؟ هنوز هم ماهی‌گیری می‌روی؟ گفت: ساعت خواب بابا. گفتم: آخر نامرد، جمعه را که ازت نگرفته‌اند. دست زن و بچه‌ها را بگیر ببر، برو کنار رودخانه. چند تا ساندویچ هم توی راه بگیر تا طلعت ناچار نشود باز غذا درست کند. قلاب هم که داری، بنشین کنار رودخانه، روی یک تکه سنگ. توی حرف من دوید که: بیداری بابا؟ گفتم: من شصت و پنج سال و سه ماه است که بیدارم. تو خوابی نامرد.» (همان: ۴۹۹)

۱-۱-۳۱- حریف شب‌های تار: تقریباً تمام متن به شکل دیالوگ بین مرد و جن نوشته شده است.

«گفت: خانه‌ی گدا را ببند. گفتم: اجازه می‌فرمائید خودم بازی کنم؟ گفت: به خاطر خودت گفتم. گفتم: من برای همین دارم تاوان می‌دهم. گفت: اختر دارد بیدار می‌شود» (همان: ۵۱۰)

۱-۱-۳۲- گنج‌نامه: «گفت: دروغ نگو آقای من. گفتم: دوتا برادر دارم. گفت: یکی‌شان هم حتماً رئیس اداره‌ی آگاهی است و آن یکی هم نمی‌دانم رئیس کلانتری سه. گفتم: کوچکتر از من‌اند. درس می‌خوانند. گفت: خاله که داری مادرتون که حیات دارند؟ گفتم: بله. گفت: خوب، آقای من، تو که خاله داری، مادر داری، چرا افتاده‌ای دنبال آبجی ما؟ گفتم: من؟ گفت: بله. آقای من نشانی‌ها هم موبه‌مو داده. بفرما.» (همان: ۵۲۹)

۱-۱-۳۳- زیر درخت لیل: «گفتم: اگر هم آدم بخواهد می‌تواند از هرجا قطعش کند. گفت: من زندگی را دوست دارم. حتی اگر آلزایمر بگیرم و زندگی گیاهی پیدا کنم. گفت: تهران می‌بینمت. گفتم: وقتی رسیدی زنگ بزن. گفت: چی؟» (همان: ۵۳۹)

۱-۱-۳۴- بانویی و آنه و من: «گفتم: خودت گفتی ما اینجا غریبیم، نمی‌شناسیم‌اش. آنه

گفت: زبان قشنگی است. گفتم: صبح چی؟ گفت: فقط قشنگ نیست. یک طوری است. مثل شیشه، نه، مثل یخ، به سفیدی و سردی یخ، با رنگ هم نمی‌شود نشان داد» (همان: ۵۴۶)

۱-۱-۳۵- آتش زردشت: «سیلویا گفت: یک ماهی هست که با هم چیز می‌کنند، دعوا نه، حرف می‌زدند. من این حرف‌ها را حوصله ترجمه ندارم. هر جا مثل هر جا می‌باشد. مثل یوگوسلاوی سابق جنگ است. می‌کشند. به زن‌ها... خودتان می‌فهمید. انقلاب کرده‌اید. گفتم: در انقلاب ایران این حرف‌ها نبود. هیچ کس به زنی تجاوز نکرد. جایی را غارت نکردند. سیلویا گفت: شیشه بانک‌ها را می‌شکستند. یک سینما را با هرکس که بود توش، آتش انداختند. من خودم بودم ایران. به صورت زن‌ها اسید پاشیدند. بانویی گفت: این‌ها استثنا بود. مردم به جایی برای غارت حمله نمی‌کردند. شیشه بانک را شکستند اما حتی یک مورد هم نشنیدم که کسی پولی بردارد. سیلویا گفت: کتاب‌های یکی از همین طاغوت‌ها- مراد بوده، دیده- ریخته بودند توی استخر، کتاب‌ها بیشتر کتاب‌ها خطی بوده همه جا شبیه هم هستند.» (همان: ۵۵۴)

۱-۱-۳۶- زندانی باغان: «می‌گویم: ابراهیم نمی‌تواند. اگر حتی دست دراز کند، دیگر می‌ماند. برای همیشه آن‌جا می‌ماند، بر نمی‌گردد.

- ابراهیم را فراموش کن. خودت چی؟ دقیقاً بنویس چی شد؟

- من که ابراهیم نیستم. ابراهیم هستش و حاضر نیست با آن به قول شما فسق و فجور همه چیز را خراب کند.

- پس قبول داری که فسق و فجور چندان هم خوب نیست؟

- تا کجا باشد و کی.

می‌گوید: آنجا چی که توی مهتابی نشسته‌ای، هر شب می‌نشینی و نرم نرم عرق را مزه مزه می‌کنی؟

- آن که داستان است. یکی دیگر است. راعی است.

- اگر خودت نکرده باشی که نمی‌توانی بنویسیش.

- داستان است. تازه مال بیست و چند سال پیش است.

شماره ۳۳ ❖ سال چهاردهم ❖ فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی □

- آن پیرمرد چلاق چی که می‌خواهد برقصد، اول هم هی زنگ می‌زند تا جوان‌ها را وادار کند بروند توی میدان ونک برقصند؟» (همان: ۵۶۴)

۱-۲- گفتار غیر مستقیم (سخن انتقالی)

اگر مضمون گفته‌ای را بی‌آن‌که سیاق کلام گوینده را در آن دخالت دهیم بیان کنیم با گفتار غیرمستقیم مواجه هستیم. در این‌گونه «محتوای آنچه فرضاً گفته شده حفظ می‌شود. اما این محتوا از نظر دستوری با کلام راوی درمی‌آمیزد. علاوه‌براین غالب تغییرات، دستوری هستند. گفتار خلاصه می‌شود، ارزیابی‌های عاطفی حذف می‌شوند و غیره» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۵۷) به بیان کلی می‌توان گفت کلمات شخصیت داستان یا کنش‌های او توسط راوی گزارش می‌شود و او آن‌ها را به بیان خود ارایه می‌دهد. «فهرست شیوه‌های صوری گفتار غیرمستقیم از گفتار مستقیم به این شرح است:

- حذف گیومه‌ها و از این رو برقراری رابطه‌ای متفاوت میان دو بند.

- ایجاد بند واسطه (پیرو) به واسطه حضور که اختیاری است.

- ضمائر اول و دوم شخص در گفتار مستقیم جای خود را به ضمائر مناسب سوم شخص می‌دهند.

- گفتار مستقیم از فعل زمان حال و گفتار غیرمستقیم از فعل زمان گذشته استفاده می‌کند.

- کلمات اشارتگر زمان و مکان کنونی (این‌جا، امروز) جای خود را به کلمات اشارتگر زمان گذشته (آن‌جا، همان روز) می‌دهد.

- فعل حرکتی خاص، که دال بر حرکت به سمت چیزی است، بدل به فعل حرکتی غیرخاص می‌شود.

۱-۲-۱- مثل همیشه: «آقای جلیل القدر درباره شکم روش بچه‌اش حرف بزند.» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۹۰)

۱-۲-۲- یک داستان خوب اجتماعی: «نویسنده می‌داند که دلبر اهل بحث نیست. فقط وقتی سرش گرم می‌شود به حرف می‌افتد و از همسایه‌ها می‌گوید، و از آقای مهندس که یک

بار، وقتی نیم بطری تمام را خالی کرده بود، خواسته است با او ازدواج کند و از بچه‌اش که پهلوی دایه است و یا از این که امروز با چه بدبختی بچه را پیش دکتر برده است و دکتر گفته است باید کدام دارو را، صبح و ظهر و شب، قاشق قاشق، به بچه بخوراند تا شکمش کار کند.» (همان: ۱۴۹)

۱-۲-۳- عکسی برای قاب عکس خالی من: «محمد هم گفت که م و د را دیده. گفت که آن‌ها را دیده و سلامشان نکرده. گفت که اگر می‌توانست توی صورتشان تف می‌انداخت.» (همان: ۱۸۳)

۱-۲-۴- معصوم اول: «اگر نرسیده بنویس بینم باز این عبدالله دسته گلی به آب نداده باشد. گفت که به وسلیه یکی از آشناهایش برایت فرستاده اما من که باورم نمی‌شود.» (همان: ۱۸۷)

۱-۲-۵- معصوم سوم: «گفته بوده نمی‌دانسته شکار در این کوه هم قدغن شده است.» (همان: ۱۹۷)

۱-۲-۶- هر دو روی یک سکه: «گویا از آینده حرف می‌زد، از امکاناتی که تجربه نکردیم و راه‌هایی که هنوز هست و از این حرف‌ها» (همان: ۲۱۹)

۱-۲-۷- گرگ: «بعد هم تعریف کرد که اول ترسیده، یعنی یک شب که صدای زوزه‌اش را شنیده حس کرده که بایست از نرده آمده باشد این طرف و حالا مثلاً پشت پنجره است یا در. چراغ را که روشن کرده سیاهیش را دیده که از روی نرده پریده و بعد هم دو چشم براقش را دیده» (همان: ۲۳۳)

۱-۲-۸- بختک: «من از غروب براش گفتم. از غم‌های غروبی.» (همان: ۲۶۵)

«همسایه‌ها هم نفهمیدند که چرا گفته مگر می‌شود، مگر بچه است.» (همان: ۲۶۷)

۱-۲-۹- به خدا من فاحشه نیستم: «و حالا حتماً به تعریض و کنایه می‌خواهد بگوید که پس چاپ سوم گرگ‌های گرش کی در می‌آید. و میرزایی همه‌اش طفره می‌رود.» (همان: ۲۸۱)

۱-۲-۱۰- سبز مثل طوطی، سیاه مثل کلاغ: «اما مادر بچه‌ها می‌گوید شاید نوک این زبان

- بسته را گرفته روی شعله پریموس یا چراغ، همچین که نرم شده کجش کرده» (همان: ۳۰۷)
- ۱-۲-۱۱- فتحنامه مغان: «می گفتند قلم دستش خرد شده است. گچ گرفته بودند. باند شانه‌هاش را که باز کرد خبر آوردند که رفته است.» (همان: ۳۱۵)
- ۱-۲-۱۲- میر نوروزی ما: «می گفت گله رفته بود و تنها یک گاو مانده بود. ایستاده بود و سرش را زیر انداخته بود و گاه‌گاه سر بلند می‌کرد.» (همان: ۳۴۸)
- ۱-۲-۱۳- نیروانای من: «همسایه‌ها می‌گفتند با ماشین می‌آمده، بعد از ظهرها بیشتر. سوار بر همان وانت» (همان: ۳۷۶)
- «مهندس می‌گفت حمامش را فروخته و فرستاده و حالا رفته توی همان خانه‌ی کلنگی.» (همان: ۳۷۶)
- ۱-۲-۱۴- شرحی بر قصیده جملیه: «گفتیم برویم با حاج بمانی حرف بزنیم تا بلکه خودش این‌ها را ببرد آیدشت» (همان: ۳۹۵)
- «یکی مان می‌دانست. می‌گفت مال آن طرف کویر است.» (همان: ۳۸۸)
- ۱-۲-۱۵- دست تاریک، دست روشن: «شماره تلفن و نشانی شما را توی وصیت‌نامه‌شان پیدا کردیم، تلفن مغازه هم بود. گفتند، بعد از ظهر فقط تشریف می‌آورید.» (همان: ۴۳۴)
- ۱-۲-۱۶- گنج‌نامه: «بورخس می‌گوید، گفتم شما که می‌دانید پرون مرا بازرس ماکیان و خرگوش‌فروشی‌ها کرد. دیشب خواب دیدم که دستور داده کتاب‌های من را از همه کتابخانه‌های آرژانتین بردارند.» (همان: ۵۲۵)

۱-۳- گفتار غیر مستقیم آزاد

«اغلب برای تشخیص سخنگوها و انتساب ویژگی‌های گفتاری و نگره‌های خاصی به آن‌ها ضرورت دارد» (سیف‌الدینی، ۱۳۸۸: ۱۰۷) در این شیوه هم سیاق کلام گوینده حفظ می‌شود هم گفته‌های او به طور آزاد نقل می‌شود. «این گفتار حد میانی سبک مستقیم و غیرمستقیم است. در این‌جا شکل دستوری غیرمستقیم اختیار می‌شود اما تنوعات معنایی سخن اصلی به‌ویژه اشارات مربوط به فاعلِ گفت‌کرد، هم‌چنان در سخن باقی می‌ماند. در این‌جا دیگر فعل

اخباری‌ای وجود ندارد که بخواهد بگوید دارد جمله انتقالی را نقل یا ارزیابی می‌کند.» (همان: ۵۷)

۱-۳-۱- مثل همیشه: «بعد از تو می‌خوان که بچه دار بشی. خوب تو از زور پیسی ناچار

می‌شی تخم و ترکه پس بندازی.» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۸۸)

۱-۳-۲- معصوم اول: «نصرالله می‌گفت، پیش پای حسنی پیدایش کرده‌اند. خوابیده بوده،

یعنی هنوز توی گندم‌ها که تازه نیش زده بودند خواب بوده، چارقد سرش بوده. پیراهنش گلی نشده بوده. آخر زمین که گلی نبوده، اما حتی خاکی هم نشده بود. کفش پایش نبوده، مردها که رسیده‌اند بالای سرش کدخدا با لگد زده توی پهلویش. اول غلتیده بعد بلند شده. خودش را جمع کرده، به حسنی نگاه کرده و بعد به مردها. نخندیده. اما نصرالله می‌گفت مثل این‌که می‌خواست بخندد، یا چشم‌هایش طوری بوده که مردها فکرکردند دارد می‌خندد.» (همان: ۱۹۲-۱۹۳)

۱-۳-۳- معصوم سوم: «اما انگار از صندوقش گفت. از طرح‌هاش» (همان: ۲۰۷)

۱-۳-۴- هر دو روی یک سکه: «با گفتن خواهش می‌کنم منطقی باشید و یا - نمی‌دانم از

شما بعید است، مجبورم می‌کرد صمیمی باشم.» (همان: ۲۱۹)

۱-۳-۵- گرگ: «یک روز که بهش پیشنهاد کردم اگر بخواهد می‌توانیم درس به عهده‌اش

بگذاریم گفت، حوصله سر و کله زدن با بچه‌ها را ندارد.» (همان: ۲۳۱)

۱-۳-۶- بختک: «خودش گفت که رسیده بود، خودش گفت که دست انداخته و یقه مرد

را گرفته و با دست راست بچه را» (همان: ۲۶۹)

۱-۳-۷- گنج‌نامه: «بورخس داد و قال راه می‌اندازد که شکایت خواهد کرد. رئیس کتابخانه

را خبر می‌کنند رئیس او را به اتاقش می‌برد، توضیح می‌دهد که شکایت فایده‌ای ندارد.» (همان: ۵۲۵)

۱-۳-۸- آتش زردشت: «ناتاشا حالا داشت به انگلیسی شکسته بسته برای بازنویسی

توضیح می‌داد. اول هم عذر خواست که عصبانی شده.» (همان: ۵۵۳)

۹-۳-۱- زندانی باغان: «او مدام چیزی می‌گوید به زمزمه که این‌جا دیگر هرچه بخواهند باید بنویسی.» (همان: ۵۶۲)

۴-۱- سخن روایت شده

در این‌جا هیچ یک از عناصر کنشی کلام حذف نمی‌شوند. بلکه فقط به ثبت مضمون آن بسنده می‌شود.» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۵۷) در واقع گفته‌ها و کلمات شخصیت و کنش‌ها با بازگویی راوی یکی شده و مثل هر رویداد دیگری تلقی می‌شود. در تمام داستان‌ها غیر از نمونه‌های دیگر انواع گفتار مابقی داستان به این صورت نوشته می‌شود.

۲- کانون‌شدگی

در گفتمان روایت، ژنت میان راوی و شخصیت کانونی که از دیدگاه او روایت صورت می‌گیرد تفاوت قایل می‌شود. از منظر ژنت میان این سؤال که چه کسی می‌بیند؟ و این سؤال که چه کسی صحبت می‌کند؟ تفاوت وجود دارد. کانونی‌سازی به پرسش اول پاسخ می‌دهد. و این مسئله که از دیدگاه چه کسی روایت شکل می‌گیرد. میان صدای راوی و منظرروایی تمایز وجود دارد. منظرروایی دیدگاهی است که راوی می‌پذیرد و ژنت آنرا کانون‌روایت می‌نامد. منظور از کانون‌شدگی، زاویه دید یا چشمانی است که از منظر آن، هر بخش معین از متن روایی دیده می‌شود. «اگرچه ممکن است راوی در حال گفتن داستان باشد، اما زاویه دید می‌تواند به شخصیت‌های دیگری تعلق داشته باشد.» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۴) کسی که می‌بیند الزاماً همان کسی نیست که به نقل می‌پردازد. بنابراین منظور از کانون‌روایت، تحدید گسترده است. در حقیقت یعنی گزینش اطلاعات راوی با توجه به آنچه که به‌طور سنتی همه‌چیز دانی نامیده می‌شود. «فاعل کانون‌شدگی کانونی‌گر است. کانونی‌گر، کارگزاری است که می‌نگرد و نگریسته‌های او در متن روایی ثبت می‌شود. مفعول کانونی‌شدگی، کانونی‌شده است. کانونی‌شده، کسی یا چیزی است که کانونی‌گر مشاهده‌اش می‌کند.» (کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۱) ژنت طبقه بندی خود را در مورد کانونی‌سازی این‌گونه ارایه می‌دهد:

□ فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی ❖ سال چهاردهم ❖ شماره ۳۳

۱-۲- کانونی‌سازی نشده (دیدگاه برتر، کانون صفر)

به‌طور کلی در روایت‌های کلاسیک به‌کار می‌رفت و روشی مشترک در روایت سنتی دانای کل است که در آن راوی بیش از همه شخصیت‌ها آگاهی دارد. «دیدگاهی است که راوی از پشت سر یا بالا به وقایع و شخصیت‌های داستانی نگاه می‌کند.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۷) جایگاه او برتر است و ممکن است تمام اطلاعات مربوط به همه شخصیت‌های اصلی را بداند و همین‌طور تمام افکار و اشارات آن‌ها را. این راوی به همه چیز دان یا دانای کل مرسوم است.

۱-۱-۲- کانونی‌سازی نشده با بازنمود ناهمگن: «در این حالت، راوی هم‌چون دانای کل، نقش راوی نقال را دارد. این راوی با درون داستان یا شخصیت‌های داستان ناهمگن است. یعنی راوی جزو شخصیت‌ها نیست.» (فلکی، ۱۳۸۲: ۷۳)

۱-۱-۲-۲- پرنده فقط یک پرنده بود: «روزی بود و روزگاری و شهری بود به اسم علی آباد که چنین بود و چنان.» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۵۷)

۲-۱-۱-۲- یک داستان خوب اجتماعی: «نویسنده تصمیم گرفته بود یک داستان اجتماعی بنویسد. بدین منظور پس از صرف غذا که یک بشقاب کوفته بود و یک نان و یک فلفل سبز به اضافه نصف پیاز به اتاقش رفت.» (همان: ۱۴۵)

۲-۱-۲- کانونی‌سازی نشده با بازنمود همگن: «در این حالت نیز راوی هم‌چون دانای کل، نقش راوی نقال را دارد، اما این راوی با درون داستان یا شخصیت‌های داستان همگن است. به عبارت دیگر راوی جزو شخصیت‌های داستان است.» (فلکی، ۱۳۸۲: ۷۴)

۱-۲-۱-۲- خانه روشنان: «از وقفه‌ای که در چرخش کلید پیش آمد فهمیدیم خودش است. این را بعدها جاکلیدی و در بارها برای‌مان گفته‌اند.» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۴۰۸)

۲-۲- کانون درونی (دیدگاه همسان)

تمرکز کانون داخلی است و از یک شخصیت ثابت و یا از چند شخصیت متفاوت سرچشمه می‌گیرد. «اطلاعات راوی و شخصیت‌ها برابر است و راوی به شخصیت از روبه‌رو نگاه می‌کند و دید او محدود است. شعاع چشم راوی، داخلی است. خواه این نقطه ثابت باشد

یا متغییر. یعنی از شخصیتی به شخصیتی دیگر عبور می‌کند و دوباره به شخصیت اول باز می‌گردد.» (همان: ۹۸) شخصیت‌ها تنها چیزی را می‌دانند که به عنوان شخصیت قادرند بدانند.

۲-۲-۱- کانون درونی با باز نمود همگن: در این حالت داستان از درون باز نموده می‌شود و راوی خود در داستان کنش دارد (عمل می‌کند) راوی با شخصیت‌ها همگن است.» (فلکی، ۱۳۸۲: ۷۴)

۲-۲-۱- چنار: «بعد از اندک زمانی صدای رژنامه فروش برید. فکری توی کله‌ام زنگ زد. سرم را بالا کردم و داد زدم آهای عمو این‌جا ما یه پولی برات جمع می‌کنیم. از خر شیطان بیا پایین.» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۷)

۲-۲-۱- ملخ: «ساعت هفت صبح بود که راه افتادیم. بارها را که فقط سه تا ساک بود گذاشتیم توی خورجین یکی از خرها و دنبال راه جاده را گرفتیم.» (همان: ۴۷)

۲-۲-۳- دخمه‌ای برای سمور آبی: «خون سرخ و گرم به همه ملافه‌ها نشت می‌کند. مرا واگذارید! واگذاریدم تا شاید این سیلان گرم و سرخ بتواند آن جثه عظیم را از سینه من بشوید.» (همان: ۹۷)

۲-۲-۴- پشت ساقه‌های نازک تجیر: «از پله‌ها که آمدم بالا دیدم پهلوی دستشویی دراز به دراز خوابیده است» (همان: ۱۴۱)

۲-۲-۵- مردی با کراوات سرخ: «آقای س.م. به شماره ۱۲۳۵۶/۹ مردی است با موی کوتاه. من از او همین را می‌دانستم و این‌که یحتمل عینک می‌زند.» (همان: ۱۵۳)

۲-۲-۶- عکسی برای قاب عکس خالی من: «هیچ‌کس حدس نمی‌زد که این‌طور بشود، یعنی این‌طور که آن‌ها رفتار کردند کار را مشکل‌تر کرد. ابتدای کار مشکل می‌شد فهمید که کدام عکس را باید از توی عکس‌های دسته جمعی یا خانوادگی انتخاب کنیم و بدهیم بزرگ کنند.» (همان: ۱۷۱)

۲-۲-۷- معصوم اول: «برادر عزیزم نامه شما رسید. خیلی خوشحال شدم. اگر از احوالات ما خواسته باشد سلامتی برقرار است و ملالی نیست جز دوری شما که آن هم امیدوارم به زودی دیدارها تازه شود.» (همان: ۱۸۷)

- ۲-۲-۱-۸- معصوم سوم: «دیده بودمش. لاغر بود و بلند با چانه‌ای باریک و گونه‌هایی کمی برجسته و چشم‌هایی که هیچوقت مستقیم به آدم نگاه نمی‌کردند.» (همان: ۱۹۸)
- ۲-۲-۱-۹- عروسک چینی من: «مامان می‌گه می‌آد. می‌دونم که نمی‌آد. اگه می‌اومد که دیگه مامان گریه نمی‌کرد» (همان: ۲۳۹)
- ۲-۲-۱-۱۰- نمازخانه کوچک من: «هیچ به فکرش نبودم، کوچک که بودم. می‌دانستم هست.» (همان: ۲۵۱)
- ۲-۲-۱-۱۱- بختک: «گفتم جناب صداقت، بیایید یک چیزی بگویم، هرچه باشد باشد. فقط بگویم. حتی می‌شود همه‌مان با هم حرف بزنیم.» (همان: ۲۶۳)
- ۲-۲-۱-۱۲- سبز مثل طوطی، سیاه مثل کلاغ: «هر وقت حسن آقا را می‌بینم می‌گویم خوب چطور شد؟ موفق شدی؟ می‌گویند نه نشد باز غار غار کرد» (همان: ۳۰۵)
- ۲-۲-۱-۱۳- میر نوروزی ما: «همه جاده از این‌جا که ما بودیم فقط پنج دقیقه راه بود اما همیشه باید در خم دوم رو به زمین حالا بایر می‌نشستیم.» (همان: ۳۳۷)
- ۲-۲-۱-۱۴- نیروانای من: «خوب، دیدم، اما حوصله نداشتم. داشتیم از محضر می‌آمدیم. بلاخره اجازه خروج اختر را امضا کردم.» (همان: ۳۵۵)
- ۲-۲-۱-۱۵- نقشبندان: «همیشه همین‌طورها می‌شود، مثل من که حالا این‌جا هستم.» (همان: ۳۷۸)
- ۲-۲-۱-۱۶- شرحی بر قصیده جملیه: «از خوای بیدار شده و نشده صدای زنگ‌ها را شنیدم. انگار هنوز خواب بودیم» (همان: ۳۸۷)
- ۲-۲-۱-۱۷- دست تاریک، دست روشن: «شناختمش. حال همه را پرسید. خانم چطورند؟ منیر قبول شد؟ از مهرداد چه خبر؟ رویم نشد بپرسم جنابعالی؟ پرسید تازگی‌ها حاجی‌پور را ندیده‌اید؟» (همان: ۴۳۳)
- ۲-۲-۱-۱۸- نقاش باغانی: «شش نفر بودیم. من و زنم و دو بچه و دایی بچه‌ها و زنش، مه‌ری، که هفت ماهه آبستن بود.» (همان: ۴۸۳)

۲-۲-۱۹-۱-۲-۲ انفجار بزرگ: «می‌گویم چرا یکی زنگ نمی‌زند بگوید فضل الله خان اولین دندان پسرم کیومرث همین امروز صبح نیش زد؟» (همان: ۴۹۵)

۲-۲-۱-۲۰-۱-۲-۲ حریف شب‌های تار: «شب پنجم بود که باز توی خواب شنیدم کسی حرفی زد. وقتی بلند شدم دیدم باز اختر یادش رفته چراغ خواب را روشن کند.» (همان: ۵۰۵)

۲-۲-۱-۲۱-۱-۲-۲ گنج‌نامه: «این خبر آخر مثل عکسی است که از آلبومی درش آورده باشم. نشسته، تکیه داده به دیوار، با کتی که روی دستش انداخته بود. بقیه را خودم باید لحظه تا لحظه کامل کنم.» (همان: ۵۱۷)

۲-۲-۱-۲۲-۱-۲-۲ زیر درخت لیل: «من داستان نویسم. اما این که می‌نویسم دیگر داستان نیست. سفرنامه هم نیست. شرح دیدار با درخت لیل است.» (همان: ۵۳۳)

۲-۲-۱-۲۳-۱-۲-۲ بانویی و آنه و من: «هوا که تاریک شد برگشتم. وقتی در را باز کردم دیدم زنی روبه‌رویش نشسته است.» (همان: ۵۴۱)

۲-۲-۱-۲۴-۱-۲-۲ آتش زردشت: «هفت نفر بودیم و در اتاق پذیرایی مجموعه خانه‌های بنیاد نشسته بودیم.» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۵۴۹)

۲-۲-۱-۲۵-۱-۲-۲ زندانی باغان: «سلام ناصر جان! نامه‌ات رسید. خوشحال‌مان کرد. ممنون که یاد ما کردی. ما هم خوییم، هستیم، اینجایم.» (همان: ۵۵۹)

۲-۲-۲-۲-۲ کانون درونی با بازنمود ناهمگن

«در این حالت ماجراها تنها از درون داستان بازنموده می‌شود. راوی داستان اما با شخصیت‌ها ناهمگن است و به همین خاطر داستان از دید سوم شخص تعریف می‌شود.» (فلکی، ۱۳۸۲: ۷۴)

این نوع کانون در مجموعه داستان نیمه تاریک ماه به‌کار گرفته نشده است.

۲-۲-۳-۲ کانون خارجی

«راوی عینی و شاهد ماجرا است. چشم راوی یک نقطه ثابت ندارد و در پی خبر می‌گردد.»

□ فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی ❖ سال چهاردهم ❖ شماره ۳۳

اطلاعاتش از شخصت‌ها کم‌تر است و یا به عللی اگر اطلاعات دارد آنرا بروز نمی‌دهد.» (همان: ۹۸) در آن قهرمان مقابل چشم ما نقش بازی می‌کند. بدون این‌که ما مجاز باشیم از افکار و احساسات او باخبر باشیم. آنچه از این نوع کانونی‌سازی حاصل می‌شود روایتی عینی و رفتارگرایانه است.

در انواع کانونی‌شدگی «تفاوت اصلی میان کانونی‌شدگی بیرونی و دورنی است. کانونی‌شدگی درونی وقتی اتفاق می‌افتد که کانونی‌شدگی از بیرون به داستان سمت‌وسو می‌دهد. (این بدان معناست که این نوع جهت‌گیری، ارتباطی به جهت‌گیری شخصیت متن ندارد) در برخی متون مرز میان راوی (کانونی‌گر) از میان می‌رود. بنابراین کانونی‌شدگی مستقل از عمل روایت، بی‌معنا خواهد بود. کانونی‌شدگی درونی در بطن رخدادهای بازنمایی شده یا بهتر بگوییم در بطن صحنه‌پردازی رخدادهای قرار دارد و تقریباً همیشه به یک شخصیت کانونی‌گرا توجه دارد... کانونی‌شدگی نیز به‌سان کانونی‌گر به دو گونه است. در هر دو کانونی‌شدگی تمایز میان دیدن از بیرون و درون است. در نوع اول یعنی دیدن از بیرون، فقط به پدیده‌های خارجی و به‌لحاظ فیزیکی پیدا پرداخته می‌شود. در نوع دوم، حقایقی درباره احساسات، افکار و واکنش‌های یک یا چند شخص بیان می‌شود. به طوری که تصویری نافذ حاصل می‌آید.» (تولان، ۱۳۸۳: ۶۹)

۱-۳-۲- کانون خارجی با بازنمود همگن: «در این حالت نیز راوی هم‌چون ناظر بی‌طرفی (خشی) بدون دخالت، داستان را تعریف می‌کند. این راوی اما با درون داستان یا شخصیت‌ها همگن است.» (فلکی، ۱۳۸۲: ۷۴)

۱-۱-۳-۲- هر دو روی یک سکه: «راستش را اگر بخواهی من کشتمش. باور کن. می‌شود هم گفت ما، البته نه با چاقو یا این‌که مثلاً هلش داده باشیم. خودت که می‌دانی. حالا چطور؟ همین را می‌خواهم برایت روشن کنم» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۲۱۳)

۲-۱-۳-۲- گرگ: «ظهر پنجشنبه خبر شدیم که دکتر برگشته است و حالا هم مریض است. چیزیش نبود. دربان بهداری گفته بود که از دیشب تا حالا یک کله خوابیده است.» (همان: ۲۳۱)

شماره ۳۳ ❖ سال چهاردهم ❖ فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی □

۲-۳-۱-۳- به خدا من فاحشه نیستم: «ساعت چهار و نیم بود. همه هم تا پنج مسلماً نمی‌رسیدند. میز آماده بود. فقط یخ کم داشت و ماست و خیاری، دریازکنی، چیزی.» (همان: ۲۷۳)

۲-۳-۱-۴- فتحنامه مغان: «بالاخره ما هم شروع کردیم. شیشه‌های سینماها قبلاً شکسته شده بود. یکی دو تا سنگ که انداخته بودند شیشه‌های قدی ریخته بود پایین.» (همان: ۳۱۱)

۲-۳-۲- کانون خارجی با باز نمود ناهمگن: «در این حالت راوی هم چون دانای کل عمل نمی‌کند، بلکه مانند ناظری بی‌طرف، بدون دخالت، داستان را می‌نماید. راوی جزو شخصیت‌ها نیست.» (فلکی، ۱۳۸۲: ۷۴)

۲-۳-۲-۱- داستان دهلیز: «فاجعه از وقتی شروع شد که مادر بچه‌ها از حمام برگشت و پا گذاشت روی خزند خانه و دید که سه تا بچه‌هاش تا قباز افتاده‌اند روی آب حوض» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۴۱)

۲-۳-۲-۲- شب شک: «هر سه نفر شک ندارند که درست سر ساعت پنج یا پنج و نیم یا شش و سه دقیقه و دو ثانیه وقتی آقای صلواتی در را باز کرد از دیدن آن عنق منکسر و ریش نتراشیده و موی شانه نکرده‌اش چرت هر سه تایشان پاره شد.» (همان: ۶۳)

۲-۳-۲-۳- مثل همیشه: «مرد از خواب که برخاست دندان‌هایش را مسواک زد و صورتش را شست و لباس خانه راه راهش را پوشید و موهای سرش را به دقت شانه زد.» (همان: ۷۳)

۲-۳-۲-۴- عیادت: «پله‌ها که پیچ خورد سرش را دزدید و طرح مبهم چهره کودکش را که توی دالان دیده بود از یاد برد.» (همان: ۱۳۳)

نتیجه

به کارگیری کانون مناسب در روایت و انتخاب نوع گفتار در روایت‌گری، ارتباطی مستقیم با زیبایی‌شناسی ساختار روایی آثار داستانی دارد. هوشنگ گلشیری نویسنده‌ای تکنیکی از مکتب داستان‌نویسی اصفهان می‌باشد که در داستان‌های خود توجه فراوانی بر ساختار اثر از خود نشان داده است. در این پژوهش نگارندگان با استفاده از الگوی روایی ژرار ژنت، روایت‌شناس ساختارگرای فرانسه به بررسی مؤلفه وجه یعنی فاصله، (انواع گفتار) و کانون‌شدگی در مجموعه داستان نیمه تاریک ماه اثر هوشنگ گلشیری، پرداخته و نتایج پیش‌رو به دست آمد.

گلشیری در تمام س و شش داستان این مجموعه داستان کوتاه از گفتار مستقیم و سخن روایت‌شده استفاده کرده است. به کارگیری گفتگو در داستان به بالابردن سطح نزدیکی مخاطب با روایت کمک فراوانی خواهد کرد. در بین سی و شش داستان این مجموعه، شانزده داستان از گفتار غیر مستقیم و نه داستان از گفتار غیرمستقیم آزاد استفاده شده است.

در انتخاب نوع کانون روایت، گلشیری بیشترین استفاده را از کانون درونی با باز نمود همگن داشته است و در بیست و پنج داستان از این نوع کانون بهره برده است. نوع کانون شدگی در سی و شش داستان این مجموعه از قرار زیر است:

کانون درونی با باز نمود همگن: بیست و پنج داستان. شامل داستان‌های:

- ۱- چنار ۲- ملخ ۳- دخمه‌ای برای سمور آبی ۴- پشت ساقه‌های نازک تجیر ۵- مردی با کراوات سرخ ۶- عکسی برای قاب عکس خالی من ۷- معصوم اول ۸- معصوم سوم ۹- عروسک چینی من ۱۰- نمازخانه کوچک من ۱۱- بختک ۱۲- سبز مثل طوطی، سیاه مثل کلاغ ۱۳- میر نوروزی ما ۱۴- نیروانای من ۱۵- نقشبندان ۱۶- دست تاریک، دست روشن ۱۷- نقاش باغانی ۱۸- انفجار بزرگ ۱۹- حریف شب‌های تار ۲۰- گنج‌نامه ۲۱- زیر درخت لیل ۲۲- بانویی و آنه و من ۲۳- آتش زردشت ۲۴- زندانی باغان ۲۵- شرحی بر قصیده جملیه.

کانون درونی با بازنمود ناهمگن:

کانون خارجی با بازنمود همگن: چهار داستان. شامل داستان‌های:

۱- هر دو روی یک سکه ۲- گرگ ۳- به خدا من فاحشه نیستم ۴- فتحنامه مغان

کانون خارجی با بازنمود ناهمگن: چهار داستان. شامل داستان‌های:

۱- دهلیز ۲- شب شک ۳- مثل همیشه ۴- عیادت

کانونی‌سازی نشده با بازنمود همگن: یک داستان: خانه روشن

کانونی‌سازی نشده با بازنمود ناهمگن: دو داستان. شامل داستان‌های:

۱- پرنده فقط یک پرنده بود ۲- یک داستان خوب اجتماعی

بنابراین گلشیری از منظر زیبایی‌شناسی روایت در عنصر فاصله علاقمند در به‌کارگیری

گفتار مستقیم و کانون درونی با بازنمود همگن می‌باشد.

منابع و مأخذ

- ۱- اخوت، احمد. دستور زبان داستان. اصفهان: فردا، ۱۳۷۱.
- ۲- احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
- ۳- ایگلتون، تری. پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس منخبر. تهران: مرکز، ۱۳۹۲.
- ۴- تولان، مایکل. درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۳.
- ۵- تودوروف، تزوتان. بوپیکای ساختارگرا. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگه، ۱۳۹۲.
- ۶- تاپسن، آیس. نظریه‌های نقد ادبی معاصر. ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز، ۱۳۸۷.
- ۷- حری، ابوالفضل، روایت‌شناسی: راهنمای درک و تحلیل ادبیات داستانی، تهران: لقاءالنور، ۱۳۹۲.
- ۸- سیف‌الدینی، علیرضا. قصه مکان: مطالعه‌ای در شناخت قصه در ایران. تهران: افراز، ۱۳۸۸.
- ۹- کنان، شلومیت ریمون. روایت داستانی. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۷.
- ۱۰- گلشیری، هوشنگ. نیمه تاریک ماه. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۲.
- ۱۱- مارتین، والاس. نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهبان. تهران: هرمس، ۱۳۸۶.
- ۱۲- مکاریک، ایرنا ریما. دانشنامه نظریه ادبی معاصر. ترجمه محمد نبوی و مهران مهاجر. تهران: نشر آگه، ۱۳۸۵.
- ۱۳- وبستر، راجر. پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی. ترجمه الهه دهنوی. تهران: روزنگار، ۱۳۸۲.