دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی
سال هیجدهم، شماره ۵۴، بهار و تابستان ۱۴۰۲
صفحات ۷۴-۵۹

BIANNUAL JOURNAL OF THE
STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 18, NO. 54, SPRING & SUMMER 2023

بررسی و تحلیل عناصر داستانی رمان تنگسیر صادق چوبک براساس مولفه‌های کلاسیک و نوین داستان‌نویسی

علی کشاورز قدیمی[۱]
جواد طاهری[۲]
لیدا نامدار[۳]

چکیده

رمان مدرن شکل نوینی از نوشتار است که همواره در پی یافتن احساسات، تاثرات روحی مبهم و فرار انسان‌ها و سپس انتقال آن‌ها از زاویهٔ دید عینی و بی‌طرفانه‌ای که نه به روایت‌گر و نه به خواننده تعلق دارد. نوشتاری که شفافیت، تبیین ارزش‌ها، اصول دستور سنتی، توصیف‌های انسان مدارانه، سیاست و... از ساحت آن رخت بربسته باشد. عواملی مانند عدم قطعیت، نبود روابط علی معلولی، ارائه موضوعات جدید، آشنایی‌زدایی از مفاهیم سنتی متن، ابهام و پیچیده‌گویی، حضور جدی خواننده مولفه‌هایی است که در ساختار و ساختمان این فرم ادبی نوین وجود دارد که تعدادی از این مولفه‌ها قابل مقایسه در رمان تنگسیر صادق چوبک است. به نوعی زبان و نوشتار چوبک در تنگسیر به قصد مفهوم‌سازی جدید است که رویکردی آمیخته دارد تا اصالت زبان سنتی را به چالش بکشد. فرم و تکنیک‌های منحصر به فرد چوبک در تنگسیر اعم از زمان ترکیبی، پیرنگ خطی و گسسته، شروع چند ابزاری، فرجامی بسته، شخصیت‌های تحول یافته، ارائه مفهوم جدید، گفت‌وگوهای تک نفره مؤلفه‌هایی است که می‌توان آن را در دو ساختمان کلاسیک و نوین داستان نویسی مقایسه کرد. هدف این پژوهش بررسی و تحلیل مولفه‌های رمان مدرن و کلاسیک در *تنگسیر صادق چوبک* به روش توصیفی- تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد چوبک نویسنده‌ای نوگراست چون با تاثیر از ادبیات نوین جهان و نبوغ ذاتی خویش توانسته است فرم جدیدی از نوشتار را ارائه دهد که تا آن زمان مسبوق به سابقه نیست. هم‌چنین یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد چوبک در رمان تنگسیر گاهی از زمان ترکیبی بهره جسته و آن‌را به سیلان ذهن نزدیک کرده است که شیوه‌ای کاملا جدید است و حتی سعی بر آن داشته است که پیرنگ خطی را در بخش‌هائی از رمان شکسته و آن‌را به صورت گسسته و هنری ارائه نماید.

کلید واژه‌ها: تنگسیر، صادق چوبک، زمان ترکیبی، شخصیت‌های تحول یافته، پیرنگ خطی و هنری

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد خدابنده، دانشگاه آزاد اسلامی، خدابنده، ایران.
akg1356@yahoo.com
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ابهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ابهر، ایران. (نویسنده مسئول).
j.taheri22h@gmail.com
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خدابنده، دانشگاه آزاد اسلامی، خدابنده، ایران.
namdar.lida@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۳/۳

۱- مقدمه

رمان روایت‌گر انسان و هستی اوست. (نک : کوندرا، کوندرا، ۱۳۹۱: ۵۵). از سال‌های دهه ۱۹۴۰ میلادی به تدریج گسترش یافت. مهد این صورت ادبی که آن‌را می‌توان مرحله‌ای از تطور ادبیات پسارئالیستی دانست فرانسه بود. این رویکرد یا جنبش به رمان نو معروف شد و نویسندگان و تئوریسین‌های برجستهٔ آن فرانسوی بودند و کسانی مثل میشل بوتور، ناتالی ساروت، آلن روب‌گریه، و نیز تا حدودی مارگریت دوراس و تا حدودی ساموئل بکت در بستر سازی برای ظهور رمان نو نقش داشته است. (نک : زرشناس، ۱۳۸۶: ۱۶۵-۱۶۶). طبق تعاریف رمان نو شکل نوینی از نوشتار است که همواره در پی یافتن احساسات، تاثرات روحی مبهم و فرار انسان‌ها و سپس انتقال آن‌ها از زاویهٔ دید عینی و بی‌طرفانه‌ای که نه به روایت‌گر و نه به خواننده و.... تعلق دارد. نوشتاری که شفافیت، تبیین ارزش‌ها، اصول دستور سنتی، توصیف‌های انسان‌مدارانه، سیاست از ساحت آن رخت بربسته باشد. در رمان نو به فرم بیش از محتوا توجه شده است و اعتقادی به قهرمان‌سازی نیست چون ضرورتی نسبت به وجود شخصیت و قهرمان در آن احساس نمی‌شود و چرخش محوریت بر اشیاء و دیگر عناصر داستانی است. انعکاس واقعیت در رمان نو مطرح نیست زیرا تعهد شکسته شده و چندان ضرورتی ندارد برهمین مبنا جذابیت این نوع نوشتار در بازی‌های پیچیدهٔ زبانی و تکرار مضامین و شخصیت بوده که در بیان مشکلات نوشتاری مدنظر است. فردیت‌یافتگی شخصیت در رمان نو ملاک نیست گاهی این ثبات از بین رفته و فهماندن و فهمیده شدن شخصیت بسی دشوار است. در رمان نو، اشیاء نقش محوری و اساسی داشته، آن‌را به مالکیت و سیطرهٔ خود درآورده‌اند. رمان نو ارزش محتوایی را از اثر ادبی گرفته، همه چیز را بی‌مفهوم و بی‌معنا ساخته است. لذا داستان به تکه‌های پراکنده‌ای تقسیم شده، در نتیجه درک و دریافت آن به خاطر پراکندگی و گسستگی، نامفهوم و گنگ است. زمان نیز در نوردیده شده و نشانه‌های زمانی و... کنار گذاشته شده‌اند لذا پذیرش زمان در وقایع‌نگاری معنایی ندارد. در این فرم نوین به روان‌شناسی اعماق اهمیت داده شده است. توصیف پدیده‌ها، اشیاء و مکان از ویژگی‌های این فرم ادبی است. شخصیت‌ها شکست‌خورده، عزلت‌گزین و از خود بیگانه‌اند. مرگ قهرمان، حذف گرهٔ داستان، عدم‌تعهد، از خودبیگانگی شاخصه‌هایی است که بزرگان این جنبش مانند

ناتالی‌ساروت، آلن‌رب، کلودسیمون و... در آن‌ها اتفاق نظر دارند. (نکـ : میشل‌مول‌پوآ، ۱۳۷۴: ۳۷-۳۳). اصطلاح رمان نو با این‌که تقریبا مانند مکتب جا افتاده‌ای شهریت یافته و تئوریسین‌هائی پیدا کرده است، در واقع نامیست که به وسیلهٔ روزنامه‌نویسان به عده‌ای فعالیت‌های پراکنده داده شده است. هدف مشترک این نویسندگان انکار عده‌ای از قالب‌های موجود در رمان در دنیا بود. (سیدحسینی، ۱۳۴۷: ۴۱۶- ۴۱۷).

هدف پژوهش، بررسی و تحلیل عناصر داستانی رمان تنگسیر براساس مؤلفه‌های رمان مدرن و کلاسیک به روش توصیفی-تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای است. در واقع این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که چوبک از چه مولفه‌هایی کلاسیک و نوینی در *رمان* تنگسیر بهره برده است؟

۱-۱-پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ رمان تنگسیر کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های زیادی به چاپ رسیده است اما پژوهشی که به صورت تخصصی به بررسی و تحلیل مولفه‌های رمان کلاسیک و مدرن در این داستان پرداخته باشد مسبوق به سابقه نیست. اما منابعی که به نوعی مرتبط با موضوع پژوهش بوده و اطلاعات سودمندی در اختیار قرار می‌دهد عبارتند از: پایان‌نامه کارشناسی ارشد آقای سجاد جواهری (۱۳۹۸) با موضوع «بررسی تطبیقی عناصر داستان در رمان تنگسیر و سرباز خوب» است که به دلیل شباهت این اثر با آثار کشور انگلستان مورد بررسی قرار گرفته است. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد دیگری توسط مریم سلملیان (۱۳۹۵) با عنوان «بررسی تطبیقی درون‌مایه‌های رمان تنگسیر اثر صادق چوبک و اللص و الکلاب اثر نجیب محفوظ» است. در این پایان‌نامه سعی شده است وجوه اشتراک دو نویسنده در پرداختن به فقر و نیازها اقتصادی، حس انتقام و تعقیب و گریز و جایگاه زن در منزل و جامعه مورد بررسی بگیرد. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد دیگری نیز نوشتهٔ حسین وفادار (۱۳۹۱) با عنوان «بررسی شخصیت‌پردازی در دو رمان تنگسیر و سنگ صبور صادق چوبک» است که به مقایسهٔ شخصیت‌ها و نحوهٔ شخصیت‌پردازی در این دو اثر پرداخته شده است. مقالاتی نیز با عنوان «بازتاب عناصر اقلیمی در رمان تنگسیر» نوشتهٔ رضا چهرقانی (۱۳۹۵) و «تحلیل و بررسی دلالت‌های ضمنی رمان تنگسیر» نوشته غلامرضا سالمیان (۱۳۹۷) و «نقد آثار صادق چوبک بر اساس نظریهٔ ساختارشکنی ژاک دریدا با تکیه بر

تنگسیر و سنگ صبور» نوشته داوود اسپرهم(۱۴۰۰) به چاپ رسیده است که برای شناخت مفید و سودمند هستند. هم‌چنین رساله‌ای که از جنبهٔ دیگری به رمان نو پرداخته است رسالهٔ دکتری با عنوان «جریان‌شناسی رمان نو در ادبیات داستانی فارسی با تکیه بر آثار بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری» نوشتهٔ عبدالله حسن‌زاده‌میرعاملی است که از مؤلفه‌های آن در این پژوهش بهره برداری لازم شده است.

۲-۱- زمان

حقیقت اصلی زمان، دست‌نیافتنی است. ولی مانند وجود معنا و مفهومی آشناست. تعاریف‌ها در این باب متناقض است و توصیف دقیقی ارائه نشده است. طبق نظرات زمان و وجود هم‌عرض حرکت کرده و در فلسفه نیز بنیاد اندیشه بر این دو استوار است. (نکـ : جعفرنادری، ۱۳۸۰: ۵۹). زمان مانند وجود مفهومی آشناست، به نحوی که همهٔ ما آن‌را می‌شناسیم، ولی کنه و حقیقت آن بسیار مبهم و مخفی است. زمان عبارت است از تجمع، تکامل و استمرار. هم‌چنین استمرار عبارت است از تکامل دایمی زمان گذشته که در آینده می‌خزد و هر چه رو به پیش می‌رود، افزون‌تر می‌شود، یعنی زمان گذشته تا زمان حال ممتد است و در آن بالفعل موجود است و به فعالیت خود ادامه می‌دهد، به بیان دیگر زمان گذشته موجود است و چیزی از آن تلف نشده است. (نکـ : قاسم خان، ۱۳۷۴: ۵۹۲). نقش زمان در ادبیات کهن، قرون وسطی و دورهٔ رنسانس مسلما بسیار متفاوت‌تر از نقشی است که در رمان و عصر مدرن جریان دارد. (نکـ : وات، ۱۳۸۹: ۳۲). باید گفت نقش زمان در رمان **تنگسیر** صادق چوبک برعکس رمان مدرن یک دست و بسیط است و لایه‌های پیچیده‌ای ندارد. از همان نگاه اول پدیده‌ای ساده و بدیهی به نظر می‌رسد و هیچ وقت هم به مفهومی پیچیده و دشوار تبدیل نمی‌شود. بنابراین ماهیت زمان حقیقی است و ابتدا و انتهای آن مشخص و معلوم است: «تازه از ماه رمضان پنج روز می‌گذره. بیست و پنج روز دیگه مانده. هر روز این وختا بوشهر بودم تو دکون می‌خوابیدم. سایه بوده و این جور تشنه‌ام نمی‌شد. به افطار خیلی مانده. باید پنج شش ساعت داشته باشیم. راوی شونزده هفده ساعته تابستون خیلی سخته آدم روزه بگیره. اما خدا اجر بده.» (چوبک، ۱۳۷۷: ۱۲). از وجهی تنگسیر در همهٔ جنبه‌های گوناگونش با مفهوم زمان در ارتباط است. در این رمان مانند رمان مدرن درهم شکستن زمان و تجزیه‌کردن آن اتفاق نیفتاده است و

تقابل زمانی درونی و بیرونی وجود ندارد و مفهوم جدیدی از زمان ارائه نشده و زمان مکانیکی نیست یعنی از خاصیت خود استفاده نکرده و در گذشته و حال و آینده دست نمی‌برد. نادری در مفهوم زمان در رمان مدرن می‌گوید: «زمان و مکان در داستان جاری می‌شوند و هر یک در کار دیگری اخلال می‌کند و نویسنده با استفاده از این خاصیت در گذشته، حال و آینده دست می‌برد. (جعفری، ۱۳۸۰: ۶۷). از طرفی در رمان تنگسیر مانند رمان مدرن زمان روانی نیست. زمان‌ها در هم مستحیل و ادغام نشده‌اند و مرز بین آن‌ها ناشناخته نیست بدان معنا که گذشته پس باشد و آینده پیش وجود ندارد. بلکه زمان خطی است و آینده پس از گذشته آمده است. لذا شکست و انکسار زمان در تنگسیر وجود ندارد و سیر خطی داستان را از مسیر مستقیم و یک‌سویه خارج نکرده است برهمین مبنا تنگسیر رمانی زمان‌پریش نیست که زمان وقوع رخدادها با زمان داخل متنی هم‌خوانی و برابری نداشته باشد. در این رمان، زمان حرکتی ناهمگون ندارد و از گذشته به حال و بالعکس در نوسان نیست. مانند نویسندگان رمان نو خواننده از یک لحظه به لحظهٔ دیگر کشیده نمی‌شود. حرکت زمان خطی و افقی است و خود زندگی یا زمان واقعی است. اسحاقیان معتقد است: «آن چه در رمان‌نو به کار می‌رود. مانند ساعتی است که بر دیوار ذهن نصب شده و متناسب با ضرباهنگ ذهن کند یا تند حرکت می‌کند و یا از حرکت باز می‌ایستد. (اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۲۳).

۲-۲- مکان

مکان جایگاهی است فیزیکی کیفیت‌های اجتماعی و مکانی‌اش که علی‌رغم پذیرا بودن تحول پیوسته از کلیت مادی‌اش دفاع می‌کند و ارتباطات متقابلش را در لحظه‌ای از زمان بازگو می‌کند. (نکـ: مدنی‌پور، ۱۳۸۲: ۷۱). باید گفت در رمان تنگسیر مکان داستان تابع نگرش خود نویسنده یا چویک است. تنوع و دگرگونی مکان مانند رمان نو وجود ندارد بلکه مانند داستان‌های رئالیست نویسنده در توصیف مکان به ثبت رویدادها هم‌راه با ذکر جزئیات پرداخته است. لذا می‌توان این‌چنین استدلال کرد که مکان با چنان عینیتی توصیف شده که مانند یک فیلم عمل کرده است. بنابراین نقش مکان در رمان تنگسیر عینی و پررنگ است چون وجه بیرونی آن مطرح گردیده و شرح و توصیف واقعی از مکان بوشهر، دواس و جنوب صورت گرفته است که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «هوای آبکی بندر هم‌چون اسفنج آبستنی هرم نمناک

گرما را چکه‌چکه از تو هوای سوزان ور می‌چید و دوزخ شعله‌ور خورشید تو آسمان غرب یله شده بود و گردی از نم برچهره داشت.» (چوبک، ۱۳۷۷: ۵). با توجه به توصیف‌های فوق در تنگسیر مانند داستان مدرن، فضا و مکان ماهیتی ذهنی و انتزاعی ندارند، به عبارتی خواب‌گونه و رویایی نیست بلکه با تصورات رئالیست‌ها از مکان و فضاهای واقعی نوشته شده است که آشکار و نمایان است. از طرفی در این رمان مکان داستان یک امر کیفی مطرح نشده است به بیانی دیگر مکان به همراه عناصر دیگر داستان در خدمت خلق و ایجاد یک فضای روانی در نظر گرفته نشده و با روحیهٔ شخصیت‌های داستان پیوند نخورده است. باید گفت جهان تنگسیر دچار تحول و دگرگونی اساسی نیست و از انسجام، وحدت و معنا برخوردار است. در *این رمان* مانند رمان سیال‌ذهن، سیالیت مکان وجود ندارد و آزادی حرکت قابل مشاهده نیست. برعکس رمان مدرن در رمان تنگسیر به وحدت مکان توجه شده است. مکان رویایی و انتزاعی نیست بلکه واقعی بوده و عقل آن را ادراک کرده و فهم می‌کند. (نکـ: پاینده، ۱۳۸۹: ۳۴).

۳-۳- شخصیت

در تعریف شخصیت میرصادقی می‌گوید: «اشخاص ساخته شده‌ای، مخلوقی را که در داستان و نمایش‌نامه ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. این شخصیت در اثر روایتی با نمایشی، فردی که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل و آن‌چه می‌گوید و انجام می‌دهد، می‌بایست وجود داشته باشد» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۸۴). باید گفت رمان تنگسیر بازتاب و انعکاسی از شخصیت، افکار، اندیشه‌ها و ویژگی‌های نویسندهٔ آن و ترسیم‌گر وضع جامعهٔ خود است و به شیوه‌های گوناگون، حوادث و خصوصیات آن‌را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. در ضرورت و اهمیت شخصیت در داستان باید گفت آفرینش اثر بدون حضور انسان یا یکی از خصوصیات او غیرممکن و بعید است. تجزیه و تحلیل شخصیت‌های داستانی یکی از عناصر مهم جامعه‌شناسی داستان است. در رمان تنگسیر چوبک از تیپ‌سازی استفاده کرده است و تا حد امکان اشخاص گنگ و مبهم در این داستان وجود ندارند تا خواننده بتواند به راحتی به ماهیت آن‌ها پی‌ببرد. بنابراین شخصیت‌هایی مانند میرمهنا، شیرمحمد و... شخصیت‌های آن‌چنان تحول‌یافته‌ای نیستند بلکه الگوبرداری شده از انسان‌های عادی و معمولی جامعه بوده که رئالیست‌ها از آن بهره گرفته‌اند لذا شخصیت‌پردازی جدید در این داستان اتفاق نیفتاده است. برعکس رمان نو تنگسیر

رمانی قهرمان محور است به بیانی قالب‌شکنی و گریز از مظاهر و مواردی که در رمان مدرن وجود دارد در تنگسیر نیست چون حوادث حول محور شخصیت اصلی شیرمحمد می‌چرخد که همان قهرمان داستان است. در این رمان مرگ شخصیت مفهوم و معنایی ندارد بلکه داستان شخصیت محور است لذا قوانین و محدودیت‌های شخصیت‌پردازی در داستان‌های کلاسیک در این رمان دارای اعتبار است و جان بخشیدن اعتباری به شخصیت‌ها مهم و ضروری تلقی می‌گردد. باید تاکید کرد در رمان تنگسیر مانند رمان مدرن شخصیت‌های داستان مانند رهگذرانی که از خیابان و کوچه می‌گذرند نیستند بلکه خود را به‌طور کامل برای خواننده معرفی می‌کنند و مانند رمان نو قهرمان رمان جای خود را به اشباح اندک فردیت یافته نداده است و استحکام و ثبات شخصیتی در آن‌ها کاملا آشکار و نمایان است. در این رمان برعکس رمان مدرن شخصیت‌هایی شکست خورده، پوچ و عزلت‌گزین وجود ندارد و شخصیت‌ها در روزمرگی خود گرفتار نیستند. در این رمان شخصیت‌ها فقط مشخصات ظاهری و حضوری از خود ندارند بلکه دائما در انفعال و حرکت هستند و مانند داستان‌های رب‌گریه در مسیر قصه تحلیل نمی‌روند و عنصر محو ساختن قهرمان از متن وجود ندارد. باربو معتقد است: «معمولی‌ترین روش مقایسهٔ اثر هنری و طبقهٔ اجتماعی، تشابهی است که میان ساخت ذهنی، نگرش‌های مسلط و حاکم، احساس‌ها و ارزش‌های شخصیت اصلی یک اثر هنری و بافت رفتاری و فرهنگی یک طبقهٔاجتماعی خاص وجود دارد» (باربو، ۱۳۸۶: ۱۶۹-۱۷۰).

۲-٤- پیرنگ

میرصادقی می‌گوید: «پیرنگ یا نقشه، طرح یا الگوی حوادث داستان است و چونی و چرایی حوادث داستان را نشان می‌دهد و حوادث را در داستان به گونه‌ای تنظیم می‌کند که در نظر خواننده منطقی جلوه نماید. پیرنگ توالی حوادث، با تکیه بر روابط علی و معلولی است. گره‌افکنی، کشمکش، تعلیق اوج و گره‌گشائی در پیرنگ طرح‌ریزی می‌شوند»(میرصادقی، ۱۳۸۰: ۲۹۵). در رمان تنگسیر ترتیب و توالی رویدادها و حوادث همان ساختار کلاسیک داستان را دارد و اهمیت محتوا و شکل آن مطرح است. پیرنگ در این رمان که قالب سنتی دارد از وحدت و انسجام قوی برخودار است و مطابق با شاخصه‌های کلاسیک داستان پیش رفته است. به بیانی این رمان با موقعیتی آرام آغاز شده و سپس این موقعیت دچار آشفتگی و

پریشانی می‌گردد و پس از مراحلی دوباره موقعیتی آرام به خود می‌گیرد. پیرنگ این رمان از سه بخش آغاز، میانه و پایان تشکیل شده است که ساختار رمان‌های رئالیستی و ناتورالیستی را دارد. چوبک ابتدا زمینهٔ شکل‌گیری کنش‌های داستانی را فراهم کرده و با استفاده از عنصر کشمکش و گره افکنی، آن را به سمت اوج داستان هدایت می‌کند و سرانجام فرود داستان را فراهم کرده و داستان را به پایان می‌رساند. باید گفت سیر پیشرفت رویدادها تدریجی و منطقی است و مرز میان آغاز و پایان مشخص شده است. یعنی داستان با زندگی عادی زار محمد در دواس و بوشهر شروع شده و عده‌ای با همدستی پول زار محمد را بالا کشیده و پس از آن زار محمد با کشتن آن چند نفر به حق خود رسیده است. در این رمان محور و اساس شخصیت و پیرنگ است و از خواننده انتظار می‌رود که به اتفاقات و حوادثی که روی می‌دهند توجه داشته باشد. در این رمان روایت خطی و منظم رویدادهایی می‌سازند که بر پایهٔ توالی زمانی، نظم و ترتیب واقع‌اند. در مقایسهٔ باید گفت پیرنگ تنگسیر مانند رمان‌های مدرن معماگونه و پیچیده نیست و داستان درهم تنیدگی ندارد و فضایی مبهم و حیرت‌آفرین باقی نمانده است بلکه در پایان داستان گره‌ها گشوده شده و خواننده به نتیجهٔ قطعی داستان که گرفتن حق زار محمد است می‌رسد. از دیدگاه یونسی «بهترین طرح، طرحی است که مردم بدان توجه نکرده باشند؛ چیزی که بتواند علاقه و میل خواننده را در مسیری مناسب بیفکند و به سوی نقطهٔ دلخواه هدایت کند» (یونسی، ۱۳۶۹: ۴۲).

۲-۵- دیالوگ

بیشاپ معتقد است: «برای آماده‌سازی اغلب از دیالوگ یا گفتگو استفاده می‌کنند. شخصیت‌ها معمولاً برای ایجاد ارتباط، بیان خویشتن و قانع‌کردن دیگران، حرف می‌زنند. به علاوه می‌توانند نهال داستان و روابط احتمالی آینده را در عمل داستانی زمان حال بکارند» (بیشاپ، ۱۳۸۲: ۵۸-۵۹). تودوروف معتقد است: «گفت‌وگو از عناصر اصلی و بنیادین ادبیات داستانی است که هم‌سو و هم‌جهت با ساختار روایی داستان عمل می‌کند و شخصیت‌ها، درون مایه، کشمکش و به طور کلی طرح اثر را قوام می‌بخشد. گفت‌وگو باعث می‌شود اندیشهٔ اشخاص بازنمایی داده شده و داستان بسط و گسترش یابد. گفت‌وگو باعث شده انتقال اطلاعات صورت گرفته و شخصیت‌پردازی و بیان داستان با این عنصر مهم صورت بگیرد. چون برای

سخن گفتن حداقل دو نفر وجود دارد و حتی اگر مخاطب در صحنه داستان نباشد که در این صورت تک‌گویی گفته می‌شود. تودوروف معتقد است: «سخن با پیش فرض یک مخاطب در لباس فرد متعارف اجتماعی که گوینده بدان متعلق است آغاز می‌شود» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۹۰). برهمین اساس بخشی از دیالوگ‌ها در رمان تنگسیر دیالوگ‌های بیرونی است و وجود ذهنی، خیالی و درونی ندارد. در این رمان دیالوگ‌ها برای روشن شدن روند داستان به‌کار گرفته شده است و نویسنده با آوردن شخصیت‌های خود به میدان داستان و مقابل هم‌دیگر قراردادن آن‌ها که تقابل شخصیت است روند و سیر داستانی را برای خواننده ارائه کرده است که همان قواعد و ساختار رمان کلاسیک است. در این رمان روش بیان به طور زنده و مستقیم است و ابهام‌انگیزی در روند بیان وجود ندارد. دیالوگ‌ها معمولا سطحی هستند نه عمقی و چوبک به صورت مستقیم نام گوینده سخن را ذکر کرده است و در صدد معرفی او برآمده است. گاهی نیز این گفتگوها با قرارگرفتن دوشخصیت روبروی هم به وجود آمده است که با خط ممتد و تیره مشخص گردیده است. مانند رمان‌های دیگری که ساختمان سنتی و کلاسیک دارند جمله‌های طولانی، تصنع‌آمیز و گاهی خشک در این داستان نیز به صورت کم‌رنگ به چشم می‌خورد (نکـ : اسدالهی تجرق، ۱۳۷۹: ۳)گاهی این نوع گفت‌وگوها شباهتی به گفتگوهای عادی و روزمرهٔ مردم ندارد بلکه با این شیوه چوبک در نظر دارد عقاید و نظریات خود را در قالب روایت داستانی به خورد خواننده دهد. پیچیدگی و تضادهای رمان مدرن در شیوهٔ روایت و ساختار داستان تنگسیر به چشم نمی‌خورد. تغییرات گسترده‌ای در دیالوگ رمان تنگسیر با توجه به نوشتار و روایت داستان وجود ندارد همان دیالوگ رمان سنتی است چون شخصیت‌های این رمان برای خواننده یا مخاطب ناشناخته نیستند بنابراین گفتگوهایی که به این شخصیت‌ها نسبت داده شده‌اند مرتبط و دارای هویت و ثبات هستند. پس با این توضیح گفت‌وگوها مرجع داشته و ارتباط منطقی آن‌ها مشخص است. در تنگسیر گفت‌وگوها برعکس رمان نو به دلیل تاکید بر موقعیت‌های روحی - روانی و ذهنی شخصیت‌ها زمینه‌های بیش‌تری برای تاویلات و تعابیر مختلف وجود ندارد و در چرخهٔ ذهنی و درونی به دام نیفتاده و وابسته نشده است و ذهن مخاطب به واقعیت‌ها و داده‌های عینی و بصری معطوف شده است. گفت‌وگوهای رمان تنگسیر پیچیدگی و ابهام رمان نو را ندارد و برای نمایان ساختن لایه‌های

پنهان در نظر گرفته نشده است. ناتالی‌ساروت معتقد است: «گفت‌وگو در رمان نو، از لحظه‌ای که ایجاد می‌شوند، تا لحظه‌ای که شدت افزاینده‌شان، آن‌ها را به سطح زمین می‌آورد و آن‌ها برای اثر گذاشتن در مخاطب و برای حفظ خود از خطرات محیط خارج، خود را در لایهٔ محافظ کلمات می‌پیچند» (ساروت، ۱۳۶۴: ۹۱).

۲-۶- ابهام و پیچیدگی

شیری معتقد است: «هر کلمه، اصطلاح، عبارت، جمله یا متنی که در هنگام مطالعه، به درستی و با قطعیت فهمیده نشود و ذهن مخاطب را به بی‌معنایی، چند معنایی یا به معنایی نامتعارف و یا فراتر از صوت آشنا و معمول خود دلالت دهد، از مصادیق ایهام محسوب می‌شود» (شیری، ۱۳۹۰: ۱۶). در رمان تنگسیر این کارکرد نمودی ندارد. در اصل در زبان و ادبیات چوبک پنهان‌سازی معنا و به تاخیر انداختن ادراک ملاک نبوده است. گرچه در نظر نویسندگان مدرن ابهام و وجوه معنایی متعدد، برای متن ادبی فضیلت محسوب می‌گردد اما در رمان کلاسیک در متن ادبی چندان خوشایند نیست چون بنیان و اساس این زیبایی‌شناسی در داستان کلاسیک بر پایهٔ وضوح و روشنی متن استوار بوده است و چندان به ابهام و پیچیدگی دریافت معنی توجهی نداشته است. در رمان تنگسیر شگردهایی مانند آشنایی‌زدایی از مفاهیم سنتی و رسیدن به امکانات نوین داستان‌نویسی با خلف ابهام وجود ندارد. رمان تنگسیر زمان‌پریش نیست، واقعیت در این رمان شکل سیالیت ندارد و تناقض‌گویی در داستان وجود ندارد. در آمیختن زاویه‌دیدهای داستانی به صورت کمرنگ مشاهده شده است. چوبک از چندلایه ساختن ماجراهای داستانی پرهیز کرده است. گسستی در ترتیب روایت رخدادهای داستانی به چشم نمی‌خورد. پس درنگی برای خواننده وجود نداشته و شک و ابهام بر روی رمان سایه نینداخته است پس پیرنگ رمان تنگسیر با توجه به سادگی و خطی بودن آن ابهام و پیچیدگی در ذهن خواننده ایجاد نمی‌کند چون مانند رمان‌نو با پیرنگی معماگونه، هویت‌های تیره و تار، روایتی از هم گسیخته و زمان‌پریشی اقدام به خطوط پرابهام ومغشوش نکرده است. می‌توان گفت رمان تنگسیر ساختاری سنتی و کلاسیک دارد و نویسندهٔ آن که چوبک باشد خواهان حرکت از حضور به غیاب نیست و حتمیت و عدم‌حتمیت را با هم ادغام نکرده است و از قصد مانند نویسندگان رمان نو به بازی‌های زبانی نمی‌پردازد. نجومیان در بحث ابهام معتقد است:

«نویسندگان رمان‌نو خواهان حرکت از حضور به غیاب، از قصد به بازی و از حتمیت به عدم حتمیت است» (نجومیان، ۱۳۸۴: ۳۶).

۲-۷- فرم و تکنیک

درعرصهٔ داستان‌نویسی تکنیک به مجموعه روش‌هایی گفته می‌شود که در صورت‌بندی روایت مورد استفاده قرار می‌گیرد. باید گفت تکنیک روش است و روش در فرم روایت به‌کارگرفته می‌شود و نه در معنای آن. به عبارتی تکنیک ابزاری است در خدمت چگونه گفتن و نه چه گفتن. در رمان تنگسیر این روش‌ها در عناصر صوری داستان خود را نشان داده است. مثلا در چگونگی آغازبندی داستان، توصیف، گفت‌وگو، حادثه، پایان‌بندی و... مهم‌ترین تکنیکی که در داستان تنگسیر نمود بارزی دارد توصیف است. چوبک با بهره‌گیری از این ابزار به جزئی‌ترین تصاویر دقت‌نظر دارد. توصیف‌های او در تنگسیر نمونه‌ای از شاهکارهایی ادبی است. در مقایسهٔ این رمان با فرم نوین چوبک تلاش کرده است به شیوهٔ روایی جدیدی دست پیدا کند که تحولی در فرم و صناعت است. او علاوه بر این‌که از تکنیک‌های معمول و متعارف رمان کلاسیک بهره گرفته در کنار آن به تجربه‌های جدیدی نیز رسیده است که تحول در عرصهٔ داستان‌نویسی است. چوبک برای موضوع داستان خود به دنبال تمهید و شگردهایی است. تکنیک تک‌گویی او در رمان تنگسیر آن بخشی که زار محمد با کوسه ماهی یا بمبک در حال جدال و گفتگوست: «اگه خیلی دور بره دیگه برگشتن از میون دریا ممکن نیس. می‌خواد نفلهم کنه. اما ترسیده. اگه نترسیده بود، میون دریا نمی‌رفت. نباید بذارم دور ببردم. اگه ببره کارم زاره» (چوبک، ۱۳۷۷: ۲۰۹). باید گفت این روش بسیار شباهت به تکنیک نویسنده بزرگ آمریکایی ارنست همینگوی در داستان پیرمرد و دریا است. در این داستان عناصر مهمی مانند زمان، مکان، شخصیت، مضمون و ... که از شیوه‌های سنتی است منسوخ و نادیده گرفته نشده است و هم‌زمان صنعت و محتوا را با هم تجمیع که یکی را بیش‌تر از دیگری در کانون توجه قرار نداده است. طبع‌آزمایی و ابداعات چوبک در رمان تنگسیر به شیوه‌ای بوده که فرم و تکنیک را در خدمت محتوی گرفته است که مرتبط با فرهنگ جدید و معاصر است که این شیوه همان روش نویسندگان مدرن است. چوبک در آغازبندی نیز به تکنیک جدیدی دست یافته که بینامتنیت است. در این رمان چوبک با گنجاندن رمزگان‌هائی

مانند میرمهنا و بندربوشهر و... خواننده را به متونی دلالت ضمنی می‌دهد که بینامتنیت است. جستجوی فرم تازه برای روابط تازه ویژگی نویسندگی چوبک است. او تلاش می‌کند با نزدیک شدن به ساختار و ساختمانی جدید در داستان‌نویسی به شکستن هنجارهای مسلط ادبی دست پیدا کند ولی در تمهیدات و شگردها او پیرنگ داستان را نشکسته است.

۲-۸- زبان و نوشتار

در رمان تنگسیر چوبک مانند کلاسیک‌ها زبان را نه به قصد ابهام‌سازی بلکه زبان را ابزاری طبیعی و درست برای ارتباط و ارائه نظر در باره تجربهٔ آدمی استفاده کرده است و مانند نویسندگان مدرن آن‌را با شک و تردید نیامیخته است. زبان چوبک در رمان تنگسیر از شیوایی و رسایی برخوردار است و اکثر واژگان متن داستان در بردارندهٔ معانی و مفاهیم دنیای بیرون از داستان هستند. کاربرد زبان در این رمان برای برقراری ارتباط میان متن و مصداق‌های بیرونی به‌کار گرفته شده است. در بکارگیری این روش منتقدان معتقدند خلاقیت در رمان سنتی از بین رفته و پویایی متن و نوشتار به حالت انجماد در می‌آید. در حالی که در رمان تنگسیر این‌طور نیست خلاقیت و آفرینش هنری چوبک باعث گردیده که شکلی از نوشتار ارائه گردد که مقبول خواننده است. برعکس رمان‌های مدرن زبان در رمان تنگسیر اصالت خود را نه تنها حفظ کرده بلکه به عنوان ابزار یا وسیله‌ای جهت تبادل افکار و عقاید است. لذا این سبک از نوشتار به نویسندگان واقع‌گرا مانند بالزاک تعلق دارد. چوبک گاهی در حوزهٔ زبان و نوشتار مانند نویسندگان رمان نو به نظریهٔ ادبیت گرایش دارد چون زیباسازی نوشتار در عناصر بیرونی و درونی رمان تنگسیر دیده می‌شود. او زبان را طوری به‌کار گرفته است که قابلیت‌های زیادی برای سرگرم کردن مخاطب دارد. او توانسته است با ابزارهای زبانی در خواننده تاثیر گذاشته و به او لذت زیادی ببخشد. چوبک در شیوهٔ روایت‌گری گاهی مانند نویسندگان رمان مدرن عمل کرده است. سبک او در بین نویسندگان فارسی منحصر به فرد است. ظرافت‌های خاصی به نوشتار خود بخشیده است. استفاده از زبان عامیانه و غیررسمی که متعلق به فرهنگ بومی جنوب است از ظرافت‌های نویسندگی چوبک است. باید گفت برعکس نویسندگان مدرن تقدم نوشتار بر محتوا در این رمان دیده نشده بلکه محور اهمیت در هر دو به یک اندازه است. چوبک در رمان تنگسیر روایت قراردادی و سنتی کلاسیک داستان را رها نکرده و تاکید بر

نقش هدایت‌گری زبان را ندارد چون در این صورت باعث شده روند انحلال رمان سنتی تسریع گردد. در رمان تنگسیر میل به نوشتن و پیرنگ هر دو دیده می‌شود. عبدلی معتقد است: «این نویسندگان با رها کردن روایت قراردادی و تاکید بر نقش هدایت‌گر زبان، روند انحلال رمان سنتی را تسریع کردند، در آثار این گروه از نویسندگان میل وافر به نوشتن جایگزین پیرنگ شد.» (عبدلی، ۱۳۸۳: ۱۳۲).

۲-۹- حضور خواننده در متن

یکی از مهم‌ترین موضوعات در نقد ادبی و زیبایی‌شناسی مدرن، توجه به به موقعیت متن و نسبت آن با خواننده است. بر همین اساس در رمان تنگسیر معنی و مفهوم اثر در نیات و آمال نویسنده نهفته است. از این جهت زندگی نویسنده در رسیدن به معنی و مفهوم این اثر کمک شایانی می‌کند. متن تنگسیر بدون حضور نویسنده کم‌رنگ است و هر چه از آن برداشت می‌شود از زندگی و تفکرات چوبک نشات گرفته است. لذا متن تنگسیر با حضور نویسنده دارای اعتبار است. در حوزهٔ نقد ادبی در رمان تنگسیر اولویت به متن داده نشده است. در این رمان با توجه به نظریه‌پردازان خواننده محور متن تنگسیر پدیده‌ای مستقل از نیت مولف نیست و در اصل خواننده هم می‌تواند از طریق خود اثر و نشانه‌هائی که در آن است به سطی از ادارک دست یابد. در تنگسیر تناقض، عدم قطعیت و وجود خلاء که خواننده را وادار کند تا در ماجرای داستان مشارکت کند به چشم نمی‌خورد بلکه گره‌ها در پایان داستان گشوده شده و نتایج برای خواننده قابل درک و دست‌یافتی است. در این رمان خواننده، گیرندهٔ صرف و منفعل است و خود را به دست نویسنده سپرده است تا به قول رئالیست‌ها بمباران عقیدتی، اخلاقی، اجتماعی و سیاسی گردد. اسحاقیان معتقد است: «خوانندهٔ رمان نو داستانی را می‌خواند تا در لذت متن با نویسنده همداستان شود» (اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۲۲). تنگسیر ویژگی‌های خاص یک رمان مدرن را ندارد چون بازی‌های زبانی پیچیده، پیرنگ گسسته، شخصیت‌های بی‌نام، تکرار مضامین و... در این رمان نیست. به بیانی دیگر معنای پنهانی در این رمان نهفته نیست تا خواننده به کشف آن‌ها بپردازد. بنابراین با توجه به نویسنده محور بودن رمان تنگسیر خواننده در آفرینش معنا نقشی ندارد. در رمان تنگسیر برعکس رمان مدرن رویکردی که وجود ندارد خالق حقیقی متن خود نویسنده است. و برخلاف نویسندگان رمان مدرن خواننده را به خوانشی

هوشمندانه و دقیق دعوت نکرده است و از او خواسته نشده است که در پردازش و پیش‌برد داستان یاریش کند پس بنابراین خواننده در آفرینش رمان سهیم و مشارکت ندارد و به کشف و شهودی که خوانندگان رمان مدرن می‌پردازند نیست.

۲-۱۰- درون‌مایه

میرصادقی معتقد است: «درون‌مایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به‌هم پیوند می‌دهد. درون‌مایه را به عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند، به همین جهت است که می‌گویند درونمایهٔ هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۷۴). نحوهٔ ارائه درون‌مایه در رمان تنگسیر صریح و آشکار نیست بلکه چوبک از شیوه‌های غیرصریح برای تصویر و تشریح آن استفاده کرده است. چوبک درون‌مایه را در افکار، عواطف و تخیلات شخصیت‌های داستان خود گنجانده است تا خواننده از طریق تفسیر این افکار و تخیلات و برآیند موضوع داستان، به درون‌مایه داستان پی‌می‌برد زیرا هرچه درون‌مایه ظریف‌تر و غیرصریح‌تر ارائه شود تاثیرش بر خواننده بیش‌تر است. در رمان تنگسیر درون‌مایه‌ای که چوبک در افکار شخصیت‌های داستان ارائه کرده است بی‌عدالتی است. درون‌مایه تنگسیر حکمی اخلاقی را منعکس کرده است. چون داستان ارتباط نزدیک با زندگی انسان‌ها دارد به همین دلیل از ملاحظات اخلاقی تاثیر پذیرفته است. در این داستان پیام داستان به صورت غیرمستقیم به خواننده ارائه شده است. باید گفت انعکاس اندیشه در یک اثر هنری غالبا به موجه بودن اجتماعی مضمون بستگی دارد که هنرمند را تکان دهد. بر این اساس عدالت و ظلم‌ستیزی یکی از مضمون‌هایی است که مورد قبول همگان است که از طریق تفسیر و تعبیر شخصیت اصلی زار محمد اتفاق افتاده است.

۲-۱۱- اشیاءگرایی

جایگاه و اهمیت اشیاء در رمان تنگسیر به ضرورتی که در رمان مدرن تعریف شده نیست. چون محوریت داستان حول شخصیت اصلی یا قهرمان آن که شیرمحمد است می‌چرخد. بنابراین ساختار و ساختمان رمان تنگسیر از قالب سنتی و کلاسیک داستان تبعیت دارد. در این صورت است که اشیاء اهمیت چندانی در متن ندارند و توصیف آن‌ها توسط چوبک به قصد برجسته‌سازی حوادث و قهرمان بکار گرفته شده است. باید گفت در تنگسیر حضور چشم‌گیر

و پررنگ اشیاء مانند رمان مدرن وجود ندارد چون این عامل باعث تقلیل و افول مرتبهٔ انسانی است که نشانهٔ بی‌هویتی انسان امروز را به اثبات می‌رساند. بلکه برعکس رمان نو شخصیت‌ها هویت پیدا کرده و جایگاه و اهمیت آن بسیار زیاد است. چیرگی شیء بر شخصیت و... در رمان تنگسیر وجود ندارد و فضای رمان عاری از اشیایی است که بر حیات روانی آدمی چیره شود. (نکـ: رب‌گریه، ۱۳۹۸: ۲۳).

۳- نتیجه‌گیری

در مقایسهٔ تحلیلی عناصر رمان مدرن و کلاسیک نتایج نشان داده است که رمان تنگسیر رمانی کلاسیک است که صادق چوبک به تاثیر از ادبیات نوین جهان و نبوغ ذاتی خویش بعضی از مولفه‌های آن‌را به رمان مدرن نزدیک کرده است اما رمان نو نیست. یافته‌های پژوهش حاکی است که شخصیت‌های رمان تنگسیر تحول‌یافته هستند که چوبک زبان و مفهومی جدیدی با آن‌ها ارائه می‌دهد. زمان در این رمان گاهی ترکیبی است و گفت‌وگوهای تک نفرهٔ آن‌را به سیلان‌ذهن نزدیک کرده است اما سیلان نیست. طرح و پیرنگ رمان خطی بوده و در بخش‌هائی از داستان این طرح گسسته و هنری گردیده است. فرجام داستان نیز مانند رمان مدرن باز و پایان‌بندی آن در اختیاز خواننده گذاشته شده است تا در ذهن خود آن‌را بنویسد که شراکت دادن خواننده در داستان است.

کتابشناسی

کتاب

اسحاقیان، جواد (۱۳۸۷). راهی به هزار توی رمان نو، چاپ اول، تهران: نشرگل آزین.

باربو، زی (۱۳۸۶). گستره و محدودهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، گردآوری و ترجمه فیروز شیروانلو، چاپ دوم، تهران: توس.

بیشاپ، لئونارد (۱۳۸۲) درس‌هائی در بارهٔ داستان‌نویسی: به ضمیمهٔ مصاحبه با آیزاک سینگر و جوزف هلر، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: سوره مهر.

پاینده، حسین (۱۳۹۰و۱۳۸۹). داستان کوتاه در ایران، جلد اول، دوم و سوم، چاپ اول، تهران: نیلوفر.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). منطق گفتگویی میخائیل باختین. ترجمهٔ داریوش کریمی، چاپ اول، تهران: مرکز.

جعفرنادری، مهرآور (۱۳۸۰). رمان نو در سینما، چاپ اول، تهران، تهران: الست فردا.

چوبک، صادق (۱۳۷۷). تنگسیر، تهران: نگاه.

زرشناس، شهریار (۱۳۸۶) پیش درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی، چاپ اول، جلد دوم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

ساروت، ناتالی (۱۳۶۴). عصر بدگمانی، ترجمهٔ اسماعیل سعادت، چاپ اول، تهران: نگاه.

سیدحسینی، رضا (۱۳۴۷) مکتب‌های ادبی، چاپ چهارم، تهران: نیل.

صادقی، جمال (۱۳۸۰). عناصر داستان، چاپ چهارم، تهران: سخن.

ـــــــــــــ (۱۳۸۳). جهان داستان، چاپ اول، تهران: اشاره.

ـــــــــــــ (۱۳۹۰). ادبیات داستانی، چاپ ششم، تهران: سخن.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۴). درآمدی بر پست مدرنیسم در ادبیات، چاپ اول، اهواز: رسش.

کوندرا، میلان (۱۳۹۱). هنررمان، ترجمهٔ پرویز همایون‌پور، چاپ نهم، تهران: قطره.

گری‌یه، آلن‌رب (۱۳۹۵). پاک‌کن‌ها، ترجمهٔ پرویز شهدی، تهران: نسل آفتاب.

گری‌یه، آلن‌رب (۱۳۹۸). برای رمانی نو، ترجمهٔ پرویز شهدی، تهران: افکار.

وات، ایان (۱۳۸۹). طلوع رمان، ترجمهٔ پاینده، در کتاب نظریه‌های رمان، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

یونسی، ابراهیم (۱۳۶۹) هنر داستان‌نویسی، چاپ هشتم، تهران: نگاه.

مقاله و پایان نامه

اسداللهی، الله شکر(۱۳۷۹). «رمان نو دیالوگ نو»، مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۱۷۴، صص ۱-۲۴.

رضویان، سیدرزاق (۱۳۹۳). «جریان‌شناسی رمان نو در ادبیات داستانی فارسی با تکیه بر آثار بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری»، رساله دکتری، دانشگاه سمنان، ایران.

شیری، قهرمان (۱۳۹۱). تاثیرپذیری در سرزمین آفرینشگری و داستان‌های هوشنگ گلشیری، فصلنامهٔ تاریخ ادبیات فارسی، شمارهٔ ۷۱، صص ۱۳۱-۱۴۸.

عبدلی، شهرام (۱۳۸۳). پست مدرنیسم: رمان فرانسه در اواخر قرن بیستم، مجلهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، ۱۴۶، صص ۱۲۵-۱۴۰.

قاسم‌خان، علیرضا (۱۳۷۴). «فلسفه برگسون و سینمای آلن رنه، نشریهٔ هنر، شمارهٔ۲۸، صص ۵۹۱-۵۹۶.

مدنی‌پور، علی (۱۳۸۲). «برنامه‌ریزی و طراحی شهری: فضاهای عمومی شهر، نشریهٔ مدیریت شهری، شمارهٔ ۱۴، صص ۷۰-۷۵.

میشل‌مول‌پوآ، ژان (۱۳۷۴). «تولد رمان نو»، کلک شهریور، ۶۶.