



نقد و تحلیل گونه‌ی روایت در رمان «نخل‌های بی‌سر» اثر قاسمعلی فراست بر اساس نظریه‌ی ژپ لینت ولت و الگوی لباو و والتسکی

شهین قاسمی^۱

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۲۷

چکیده

این پژوهش به نقد و بررسی ساختار گونه‌ی روایت در رمان «نخل‌های بی‌سر» اثر قاسمعلی فراست بر اساس نظریه‌ی ژپ لینت ولت و الگوی لباو و والتسکی می‌پردازد. نخست، ضمن معرفی نظریه‌های ساختارگرایی به تاریخچه‌ی مختصری از این دو علم در ادبیات داستانی اشاره خواهد شد و دو الگوی ارتباطی در ساختار پی‌رنگ مورد واکاوی و تحلیل قرار خواهد گرفت. بر این اساس می‌توان برای این داستان یک الگوی مشابه ترسیم کرد، زیرا در آن‌ها یک شیء ارزشی به نام عمل به تکلیف انسانی و دفاع از اسلام و وطن دیده می‌شود؛ بنابراین یک اصل مهم در داستان‌های دفاع مقدس

^۱ . sh.ghasemi158@yahoo.com

همواره تکرار می‌شود و آن غیرشخصی بودن نیروی فرستنده در این داستان‌ها است. برخلاف گونه‌های دیگر داستانی که همواره یک شخصیت باعث سوق دادن کنشگر به سمت شیء ارزشی می‌شود، در داستان‌های دفاع مقدس همواره یک نیروی درونی برخاسته از اعتقادات دینی باعث حرکت کنشگر و هیچ پاداش دنیوی یا شخصیت بیرونی در این امر دخیل نیست. شناخت ابعاد مختلف داستان‌ها ضروری می‌نماید؛ در پژوهش حاضر نگارنده با رویکردهای نوین به واکاوی در رمان دفاع مقدس با عنوان «نخل‌های بی‌سر» می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: روایت، داستان، نخل‌های بی‌سر، ژپ لیت ولت، لباو، والتسکی

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مسئله

بر این باوریم که ادبیات هر ملتی تجلی اعتقادات دینی، فرهنگی و مذهبی آن ملت محسوب می‌شود و آینه تمام‌نمای ادب و فرهنگ آن ملت است. آثار ادبی نویسندگان بعد از انقلاب به‌ویژه دوران دفاع مقدس جلوه‌های بی‌نظیر رشادت، شجاعت، ایثار و فداکاری جوانان این مرزوبوم را متجلی می‌سازد که ادبیات و آموزه‌های تربیتی آنان در اوراق تاریخ و تمدن ایرانیان ثبت شده و به آیندگان منتقل خواهد شد.

چشم‌انداز و برداشت هر نویسنده‌ای در داستان‌هایش، برآیند نوینی است که او از حماسه‌ها و جریانات فکری پیرامون خود دارد و هرچقدر این نگاه شفاف‌تر و زلال‌تر باشد به‌خوبی می‌تواند جریانات فکری جامعه خود را بسازد و در قالب آثاری مانا و ماندگار باقی بماند و آثاری چون شعر، قصه، رمان، نمایش‌نامه و سایر آثار ادبی را به ارمغان آورد. فرهنگ‌پایداری در نظام اسلامی از مهم‌ترین و بارزترین ویژگی‌های این مکتب به شمار می‌رود. از صدر اسلام تاکنون تاریخ این دین شاهد ایثارگری و شهادت‌طلبی مردان و زنان بزرگی بوده که تداوم آن در تاریخ انقلاب اسلامی ایرانی و هشت سال دفاع مقدس به چشم می‌خورد. این فرهنگ منشأ بیداری، آگاهی، جوانمردی، شجاعت، شورونشاط مردم بوده و جامعه را از حالت سکون به حالت حرکت و جنبش و پویایی درآورده و خدمت‌بزرگی به جامعه‌هایی که اسیر استبداد و

زورگویی بوده‌اند نموده است. جریان ادبیات دفاع مقدس پایان نیافته و یک جریان مستمر است که همواره آثاری در قالب‌های مختلف با مضمون دفاع مقدس نمود می‌یابد. یکی از این آثار رمان و داستان است.

در این میان سهم ادبیات داستانی بیداری در تاریخ ملت ایران بیانگر حقایق، رخدادها و حماسه‌های انکارناپذیری است که توجه پژوهشگران و ادیبان عصر حاضر را به خود جلب نموده است. این ادبیات سند غیرقابل‌انکاری است که در آن تاریخ و فلسفه‌اش کاملاً هویدا است. در پژوهش حاضر نگارنده به دنبال آن است که با رویکردهای نوین به واکاوی در رمان دفاع مقدس با عنوان «نخل‌های بی‌سر» پردازد.

۱-۲- پیشینه پژوهش

در زمینه ادبیات داستانی دفاع مقدس پژوهش‌هایی به صورت مقاله، پایان‌نامه و کتاب نوشته شده است که هر کدام از دیدگاهی مختلف به بررسی سازه‌های ساختاری این آثار پرداخته‌اند. در اینجا به چندی از این آثار اشاره می‌نمایم:

پایان‌نامه‌ها

تحلیل عناصر داستانی و نگاه اسماعیل فصیح به جنگ، زهرا اسماعیل زادگان، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ابهر. (۱۳۸۹)

روایت‌شناسی ادبیات داستانی نوجوان با رویکرد دفاع مقدس، احسان خواجه‌وی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، ادبیات مقاومت، دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوراسگان. (۱۳۸۵)

بررسی شخصیت‌پردازی با تأکید بر شخصیت کانونی در داستان نوجوان دفاع مقدس، عادل محمدزاده، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، (۱۳۸۸).

کتاب‌ها

شاکری، احمد. (۱۳۹۵)، جستاری در اصطلاح‌شناسی و مبانی ادبیات داستانی دفاع مقدس، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، تهران.

صنعتی، محمدحسین. (۱۳۹۰)، آشنایی با ادبیات دفاع مقدس، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس، تهران.

حنیف، محمد. (۱۳۸۹)، کندوکاوی پیرامون ادبیات داستانی جنگ و دفاع مقدس، صریر، تهران.

مقالات

حورا، نژاد صداقت. (۱۳۸۹)، جریان‌شناسی ادبیات داستانی دفاع مقدس، کتاب ماه ادبیات، شماره ۶۰، صص، ۱۱۵-۱۴۸).

علی زاده، کوثر. (۱۳۸۹)، کندوکاوی پیرامون ادبیات داستانی، جنگ و دفاع مقدس، کتاب ماه، شماره ۱۵۸، صص (۱۲-۳۱).

حسن‌پور، عسکر. (۱۳۹۰)، «نبود نقش فرستنده از نقش‌های الگوی کنشی گرماس در چهار رمان دفاع مقدس»، ادبیات پایداری، سال دوم پاییز، شماره ۳ و ۴، صص، (۱۴۷-۱۶۶).

عنایت‌الله شریف‌پور و همکار (۱۳۹۱) در پژوهشی تحت عنوان «بررسی مضامین طنز در خاطره نوشته‌های دفاع مقدس» به ابعاد طنز و شوخی در خاطرات به‌جای مانده از رزمندگان پرداخته‌اند.

بهجت‌السادات حجازی در پژوهشی مختصر به «نقدی بر دو رمان از رضا امیرخانی» پرداخته است و همچنین فاطمه کوپا (۱۳۹۰) در مقاله‌ای به بررسی «بن‌مایه‌های نمادین و شگردهای روایی در رمان ارمیا» از سری داستان‌های دفاع مقدس پرداخته است.

همان‌گونه که از مختصر پیشینه پژوهش برمی‌آید، کارهای انجام‌شده پیرامون دفاع مقدس جدای از ارزش خود، هر یک به نحوی با پژوهش حاضر فرق دارند و از طرفی نیز می‌توان تمسک به جدیدترین نظریه‌های روز روایت‌شناسی و ساختارگرایی را دلیل برتری پژوهش حاضر بر سایر پژوهش‌ها دانست. با توجه به جستجوهای نگارنده تاکنون پژوهشی که به بررسی این رمان از دریچه نظریات نوین ساختارگرایی و روایت‌شناسی و غیره پردازد، انجام نشده است و فقط مطالبی مختصر در خصوص نویسنده و خلاصه‌ای از داستان منتشر شده

است. به گونه‌ای که انجام پژوهشی از این دست را لازم دانستیم؛ لذا پژوهش حاضر با تکیه بر الگوهای مورد نظر به بررسی گونه‌ی روایت در رمان «نخل‌های بی‌سر» انجام شده است.

۱-۳- ضرورت انجام پژوهش

از آنجاکه در دوران معاصر با توجه به ترجمه‌ی نظریه‌های جدید ساختارگرایی و روایت‌شناسی، دریچه‌ی جدیدی به روی منتقدان و نظریه‌پردازان داستان گشوده شده است؛ ولی ادبیات داستانی معاصر و به‌ویژه ادبیات داستانی دفاع مقدس به‌طور دقیق و علمی و به‌اندازه کافی نقد و تحلیل نشده است و از شیوه‌های جدید نقد و نظریه فاصله دارد، به همین دلیل شناخت و نقد ابعاد مختلف داستان‌ها و انجام چنین پژوهش‌هایی ضروری می‌نماید؛

ضرورت انجام پژوهش حاضر را باید در اهمیت موضوع آن جستجو کرد؛ یعنی (واکاوی ساختار پی‌رنگ در رمان) با تکیه بر نظریه‌های جدید روایت‌شناسی و از آنجاکه تاکنون پژوهشی با چنین موضوعی تخصصی در عرصه ادبیات داستانی دفاع مقدس انجام نگرفته است، انجام آن را نه تنها لازم، بلکه ضروری دانستیم.

۱-۴- پرسش‌های پژوهش

۱-۴-۱- روایت چگونه می‌تواند در ساختار رمان مؤثر باشد؟

۱-۴-۲- ساختار و سازه‌های پی‌رنگ و گونه روایت در ادبیات داستانی دفاع مقدس چگونه نمود می‌یابد؟

۱-۴-۳- رابطه راوی با روایت‌شنو، رویدادها و شخصیت‌ها چگونه در ادبیات داستانی دفاع مقدس نمود می‌یابد؟

۱-۵- فرضیه‌ها

۱-۵-۱- به نظر می‌رسد روایت همچون ظرفی عمل کرده و می‌تواند حامل اندیشه، محتوا و پیام داستان‌های دفاع مقدس به مخاطب باشد. به عبارت ساده‌تر می‌توان گفت نویسنده داستان و روایت را به‌عنوان ابزاری برای انتقال اندیشه‌های خویش به کار برده است.

۱-۵-۲- ساختار پی‌رنگ ادبیات دفاع مقدس با توجه به محتوا و موضوع این آثار شکل می‌گیرد.

۱-۵-۳- با توجه به الگوهای روایت‌شناسی و ساختارگرایی بین راوی با روایت‌شنو (مخاطب) و شخصیت‌های داستان به دلیل بعد عاطفی کلام رابطه‌ای صمیمانه به وجود می‌آید و بالعکس نسبت به دشمن رابطه‌ای خصمانه در داستان ایجاد می‌شود و خواننده از شخصیت‌های دشمن بدش می‌آید.

۱-۵-۴- چون در داستان‌های ادبیات دفاع مقدس (بیشتر موارد) شخصیت‌ها بنا بر حس وطن‌پرستی عازم جبهه می‌شوند، بنابراین شخصیت‌دیگری آن‌ها را به جبهه نمی‌فرستد و برای گرفتن جایزه یا پاداشی مادی نیز این کار را نمی‌کنند بنابراین می‌توان گفت نیروی فرستنده در این داستان‌ها (در بیشتر موارد) از نوع درونی است.

۲- معرفی پایه‌های نظری پژوهش

۲-۱- تاریخچه علم ساختارگرایی و روایت‌شناسی

در پژوهش حاضر بنا بر آن بوده که با اتکا به ایده‌ها و نظریات گروهی از ساختارگرایان - ژپ لنت ولت (Jappé Lint Veldt)، لباو والتسکی (Labav & Valetsky) به ساختارگرایی و ملزومات آن پرداخته شود و در گام بعدی با تکیه بر این نظریات مورد واکاوی و تحلیل ساختاری قرار بگیرد.

ساختارگرایی از مهم‌ترین جنبش‌های فرمالیسم است که در دهه‌های اخیر نقش مهمی در تجزیه و تحلیل آثار ادبی ایفا کرده است و می‌تواند دو علم روایت‌شناسی و ریخت‌شناسی را از دستاوردهای مهم آن دانست. «از نظر فکری، از میان رفتن اعتقاد به مارکسیسم در اواسط دهه ۱۹۵۰ م و هم‌زمان با آن افول اقبال روشنفکران به اگزیستانسیالیسم مهم‌ترین دلایل ظهور جنبش ساختارگرایی به شمار می‌آید.» (کولی، ۱۳۸۲: ۱۰) «ساختارگرایی با در نظر گرفتن قواعد درون‌متنی، به تحلیل اثر ادبی می‌پردازد و می‌کوشد قوانینی را کشف کند که تا حد امکان قابل تعمیم به دیگر متون به‌ویژه متن‌های مشابه باشد، این قوانین مشترک یا تکرار شونده،

همان ساختار متن یا روایت است که پراپ آن‌ها را کارکرد خواننده است.» (دهقانیان و حسام پور، ۱۳۹۰: ۱۱۹) در ریخت‌شناسی به بررسی پیکره‌ی ساختاری یک اثر ادبی می‌پردازیم. «ریخت‌شناسی، علمی در حوزه‌ی مطالعات ادبی است که نخستین بار ولادیمیر پراپ، مردم‌شناس روسی (۱۸۹۵-۱۹۷۵) آن را در مهم‌ترین اثر خویش، ریخت‌شناسی قصه (۱۹۲۸) مطرح کرد.» (انوشه، ۱۳۷۶: ۷۳/۲)

«ساختارگرایی یک ایدئولوژی و دیدگاه نیست بلکه روش خوانش و تحلیل است. روشی برای جستجو است. به قول اسکولز روشی است که استلزامات ایدئولوژیک هم دارد.» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۶) ساختارگرایی روش کار با ابزارهایی که زبان‌شناسی نوین و فرمالیسم در اختیارمان نهاده را نشان می‌دهد.

۲-۲- روایت - روایت‌شناسی

روایت‌شناسی علم پرداختن به ساختار روایت با ابزارهای زبان‌شناسی و روش‌های بوطیقای است. روایت‌شناسی به‌عنوان اصطلاحی ساختارگرا اولین بار به‌وسیله تزوتان تودوروف (Toduruf) در سال ۱۹۹۹ به‌کاررفته است. «روایت نقل رشته‌ای از حوادث واقعی و تاریخی یا خیالی است، به‌نحوی که ارتباطی بین آن‌ها وجود داشته باشد. روایت نوعی از بیان است که با عمل یا سیر حوادث در زمان و بازندگی در حرکت و جنب‌وجوش سروکار داشته باشد. روایت به سؤال «چه اتفاق افتاد؟» جواب می‌دهد و داستان را نقل می‌کند.» (میر صادقی، جمال و میر صادقی، میمنت، ۱۳۷۷: ۱۵۰)

مایکل تولان (Michal Toolan) «روایت» را توالی ملموس از حوادثی می‌داند که به صورتی غیر تصادفی در کنار هم آمده باشند. (تولان، ۱۳۸۶: ۱۹) نیز (ن.ک: اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰) «همچنین روایت اصطلاحی عام است برای هر آنچه قصه، داستان یا حکایتی را نقل می‌کند، به کار می‌رود. در زبان انگلیسی نیز اصطلاح (narrative) به هر قسم روایتی که دارای حادثه، شخصیت، نقل، گفتار و اعمال شخصیت‌ها باشد، خواه نظم یا نشر اطلاق

می‌شود.» (داد، ۱۳۸۳: ۵۳) «از ویژگی‌های روایت می‌توان به این نکته اشاره کرد که در آنجا چیزی در حال اتفاق افتادن است» (عباسی، ۱۳۹۳: ۹۲)

۲-۳- نظریه ژپ لینت ولت

صحت از بحث اخیر هنگامی اهمیت پیدا خواهد کرد که بدانیم لینت ولت بررسی گونه‌های روایی را بر پایه زاویه دید و لحن راوی تنظیم می‌کند. ضمناً او روایت را سطح‌بندی می‌کند که مباحث آن توان پاسخ‌گویی به سؤالاتی در مورد داستان‌های دفاع مقدس را دارا هستند. در اینجا اندک‌سخنی در مورد نظریه لینت ولت می‌تواند مفید باشد. او در کتاب رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت با تمرکز بر نقطه دید راوی به وجوه متعدد روایت می‌پردازد. او وجوه متن روایی را با سطح‌بندی استفاده از جدول زیر در سطوح مختلف آن می‌شود.



در قیاس دقیق‌تری از تأویل و بوطیقا باید گفت تأویل در آثاری معین در پی بازگویی معناست؛ اما بوطیقا هدفش شناخت قوانین عامی است که ناظر بر خلق اثر ادبی است و یا به قولی به دنبال الگویی نظری و انتزاعی از قالب‌های ادبی (روایی) بالقوه است (لینت ولت، ۱۳۹۰، ۲۲۶). تودوروف درباره ارزش سلاح انتظار در روایت می‌گوید، «در هزارویک‌شب حکایت مساوی با زندگی و غیاب حکایت مرگ است». (تودوروف، ۱۳۸۸، ۵۴).

پیش‌تر گفتیم تودوروف با الگویی پرابی در تحلیل روایت بیشترین توجه را به دنیای رخدادهای داستانی یعنی آنچه در بالا دیدیم دنیای داستان و کنشگران معطوف می‌کند. او

شکل‌گیری روایت را وابسته به دو عامل دنیای کنشگران و رخدادها و دگر‌دیی‌های روایی توضیح می‌دهد.

در داستان‌های رئالیستی، هر واقعه‌ای از واقعه‌ی پیشین منتج و خود به واقعه‌ی بعدی منجر می‌شود به سخن دیگر زنجیره‌ای از وقایع به صورت علت و معلول پی‌رنگ داستان‌های رئالیستی را به وجود می‌آورند که می‌توان آن را با نمودار زیر نشان داد:

الف ← ب ← پ ← ت ← ...

نخستین رویداد داستان، وضعیتی مفروض است که به سبب وجود یک کشمکش موجب رویدادی دیگر می‌شود. در هر داستان رئالیستی وضعیت نخستین (الف) حکم علت و واقعه‌ی بعدی (ب) حکم معلول را دارد، اما خود رویداد (ب) در ادامه‌ی داستان علتی می‌شود برای رخداد (پ) که معلول (ب) و علت (ت) است (پاینده، ۱۳۹۱: ۵۹).

در متن روایی راوی صدایی است که سخن می‌گوید، مسئولیت کنش روایت بر دوش اوست و داستان را به‌عنوان امری واقعی تعریف می‌کند (مکاریکا، ۱۳۸۵، ۱۳۳).

۳- بررسی گونه‌ی روایت در رمان «نخل‌های بی‌سر» بر اساس نظریه‌ی ژپ لینت ولت

«گونه‌ی روایتی زمانی کنشگر است که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی واقع نشود، بلکه درست برعکس بر یکی از کنشگران انجام می‌گیرد» (عباسی، ۱۳۸۱: ۸۵)

لئونارد بیشاپ (Leonard Bishop) می‌گوید، اگر به نحو غیر مؤثر و مصنوعی از جزئیات در توصیف استفاده کنیم بین شخصیت و مکان جدایی می‌افتد درحالی‌که جزئیات باید با اعمال شخصیت یکی شود. اگر جزئیات را جدای از شخصیت روی کاغذ بیاوریم یا در کار داستان اختلال و حرکت آن را کند و یا ذهن ما را نه به شخصیت بلکه به چیز دیگری مشغول می‌کند (بیشاپ، ۱۳۸۳، ۷۷).

گونه‌ی روایت به کاررفته در این رمان بر اساس نظریه‌ی ژپ لینت ولت از نوع گونه‌ی روایت متن‌نگار از دنیای داستان ناهمسان است، زیرا مرکز نگاه خواننده بر راوی متمرکز می‌شود و نه بر

یکی از کنش گران و راوی به عنوان کنش گر در دنیای داستان حاضر نمی شود؛ یعنی راوی یکی از کنش گران نیست. اصطلاحاً در این رمان دوربین روایی فقط با بتول خانم یکی از شخصیت های داستان همراه نیست، بلکه با ناصر، پدر خانواده، شهناز، حسین و صالح نیز همراه است. در حقیقت خواننده اطلاعات داستانی خود را تنها همراه با ناصر یا بتول دریافت نمی کند، بلکه با کمک صالح یا شهناز نیز از دنیای داستان مطلع می گردد. در صحنه زیر ابتدا هر کجا که شخصیت داستانی بتول (مادر ناصر) حضور دارد خواننده می تواند صحنه های روایت را نیز ببیند وقتی بتول در خانه است خواننده تصویر خانه را دارد و هنوز تصویری از کوچه ندارد و به محض این که وارد کوچه می گردد خواننده با دنیای درون کوچه آشنا می شود، «زن کوتاه می آید و همان طور که چمباتمه زده تنش را بار دیوار اتاق می کند و ذهنش را به ناصر می دهد. سرش را به چپ و راست می چرخاند. غم به چهره اش می دود و صورتش مثل پنجه ای که مشت کرده به هم گره می خورد... زن باز از جا کنده می شود و سراسیمه به کوچه می زند چشم هایش را از پشت عینک ریز می کند و تا ته فلکه مقبل را می کاود اما اثری از ناصر نیست ... از ته کوچه شبیهی پیدا می شود و در دل زن بذر امید می کارد. چشم هایش را ریز تر می کند و قد و بالای سیاهی را ورنانداز. سیاهی، زیر نور زرد رنگ چراغ های کوچه که می رسد واضح تر می شود.» (فراست، ۱۳۹۲: ۱۲ و ۱۳) با برگشتن زن به خانه مرکز جهت گیری نگاه خواننده از این کنش گر خارج می شود و روی کنش گر دیگر سوار می شود. اصطلاحاً دوربین به همراه شخصیت دیگر داستان حرکت می کند، ابتدا با پدر، سپس ناصر و بعد با شهناز همراه می گردد. صحنه زیر که ادامه صفحات بالا است این تغییر جهت مرکز زاویه دید خواننده را نشان می دهد، «ناصر یک سرو گردن از مادر بلندتر است. هیکلش آغوش مادر را پر کرده است. بدنش سنگین است و پر؛ اما دست هایش بیش از روزهای دیگر می لرزد. ناصر میان دست های او اسیر شده است چند بار دست هایش را برای جدا کردن مادر از خود بالا می برد، اما دلش راضی نمی شود...» (همان:

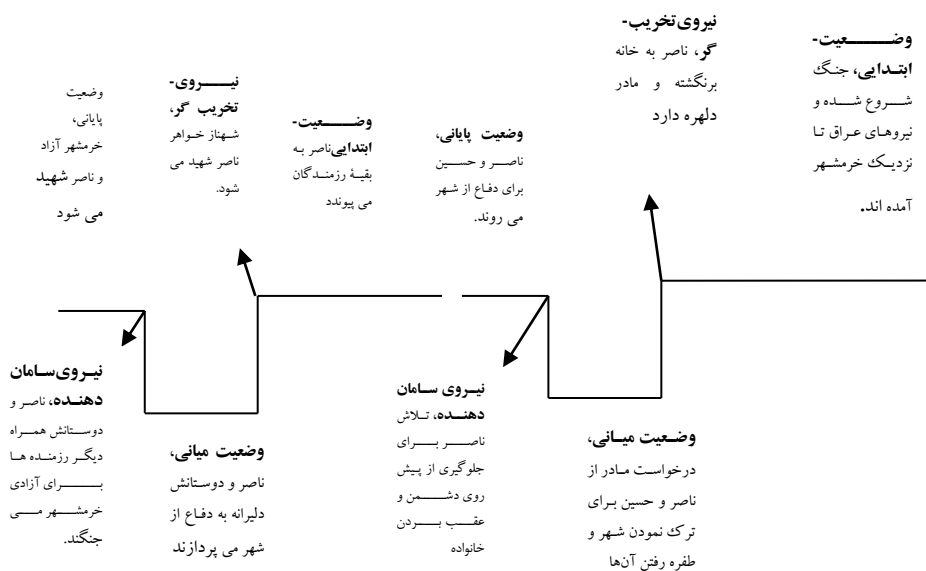
بنابراین روایت بر خط اسناد معنی پیدا می‌کند و به ظهور می‌رسد. این ادعای شاید جدید، روایت را ماهیتاً نوعی مطالعه می‌داند که در آن راوی به چپ‌نشین گزاره‌های موازی پیش روی یک پدیده از جمله جنگ می‌پردازد - آن‌هم نه به گونه‌ای تجویزی و دستوری که توصیفی - تحلیلی. (رک. جمشیدی، ۱۳۸۷، ۷۹-۶۸).

۳-۱- آمیختگی پی‌رنگ و فضا در رمان نخل‌های بی‌سر

در رمان نخل‌های بی‌سر بین پی‌رنگ و فضای داستان ارتباط و همبستگی به چشم می‌خورد. «فضا و رنگ باحالت مسلط مجموعه‌ای که از صحنه، توصیف و گفت‌وگو آفریده می‌شود، سرکار دارد.» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۵۳۱) در اولین پاراگراف داستان جو حاکم بر آن یک جو ناآرام و به‌هم‌ریخته ناشی از آغاز جنگ است که با دلهره‌ی درونی شخصیت بتول نشان داده شده است، «مادر با شنیدن خبر و دیدن مردمی که دست‌وپایشان را گم کرده‌اند، از آرام و قرار افتاده است. یک‌پا در خانه دارد و یک‌پا به کوچه؛ و وقتی یادش می‌آید که ناصر گفت کار امروزش سمت شلمچه است، دل‌شوره‌اش بیشتر می‌شود. به هر چیز و هر کس که برمی‌خورد تاب تحمل ندارد.» (فراست، ۱۳۹۲: ۱۱) این جو سرشار از دلهره و تشویش در سراسر داستان وجود دارد و در جایگاه نیروی تخریب‌گر پی‌رنگ به اوج می‌رسد. آنچه در این رمان باعث ایجاد دلهره و فضای نگران برای شخصیت‌ها شده ناشی از دو عامل درونی و بیرونی است. بدین صورت که عامل بیرونی (جنگ) باعث ایجاد دلهره و نگرانی درونی شخصیت‌ها شده و آن را در سیطره‌ی خود قرار داده است.

این حالت نگرانی و دل‌شوره در گفتار و رفتار شخصیت بتول، پدر خانواده، ناصر، صالح و ... دیده می‌شود. بتول در جایگاه شخصیت مادر نگران وضعیت ناصر است و ناصر و دیگر دوستانش نگران پیش روی دشمن به سمت خرمشهر. علاوه بر این ناصر نگرانی و دل‌شوره دیگری نیز دارد و آن دور کردن پدر و مادر از منطقه جنگ است، «چی بگم نه، جنگ شروع شده، هر فکری دارین‌ها بکنین. اگر تو این دو روز طفره می‌رفتن و حاضر نمی‌شدین

برین خونل دایی، دیگه مجبورین. گفته باشم. هلی کوپترهاشون از دور دیده می شن، نیم ساعت به نیم ساعت یا خودشونه نشون می دن یا الکی شلیک می کنن.» (همان: ۱۶) آنچه در ساختار پی‌رنگ این رمان به شکل برجسته‌ای خودنمایی می‌کند، ارتباط بین فضای حاکم بر داستان و طرح آن است. این فضای دلهره نه تنها در جایگاه نیروی تخریب‌کننده بلکه در وضعیت میانی و نیروی سامان دهنده رمان نیز دیده می‌شود. از طرف دیگر در ساختار این رمان با تعدد پی‌رنگ مواجهیم، یعنی رمان دارای دو پی‌رنگ به هم پیوسته است و وضعیت پایانی در پی‌رنگ اول، نقطه آغازی برای پی‌رنگ دوم به حساب می‌آید. با آنچه درباره ساختار پی‌رنگ این رمان گفته شد، این گونه به ترسیم آن می‌پردازیم:



شکل (۱) ساختار پی‌رنگ در رمان نخل‌های بی‌سر

همانگونه که از ساختار پی‌رنگ رمان نیز برمی‌آید، فضای دلهره و نگرانی در سراسر رمان به چشم می‌خورد و فقط مختص به جایگاه نیروی تخریب‌کننده نیست. در اکثر داستان‌ها نیروی

تخریب‌گر در جایگاه نقطه‌ی اوج قرار دارد و فضای دلهره‌نگرانی نیز فقط در این نقطه - برای مدتی کوتاه- به وجود آمده و پس از حل بحران فروکش می‌کند، اما در این رمان دو پی‌رنگ به‌هم‌پیوسته با دنیروی تخریب‌گر به چشم می‌خورد، عدم برگشت به‌موقع ناصر و شهادت شهناز به دست دژخیمان بعثی عراق. فضای دلهره و نگرانی در این دونقطه از رمان نسبت به بقیه آن برجستگی بیشتری دارد و همان‌گونه که بیان شد، این حالت دلهره در سراسر رمان به چشم می‌خورد.

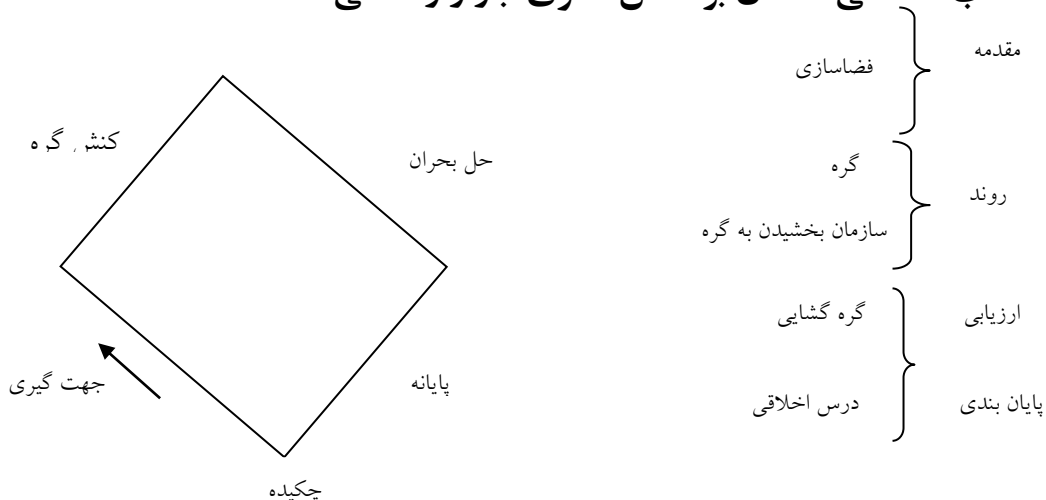
می‌توان دلیل همبستگی پی‌رنگ و فضا در این رمان را ناشی از شگرد «گره‌افکنی و سازمان‌بخشی به گره» در داستان دانست. نویسنده با ایجاد فضای جنگ‌زده و دلهره‌ناشی از آن به طرح گره‌هایی در داستان می‌پردازد و در ادامه هنوز گره اولیه حل نشده، گره‌های دیگر می‌آفریند به طوری که این وضعیت هم شخصیت‌پردازی داستان را هنری نموده و هم در پیوستگی بیشتر فضا و طرح مؤثر افتاده است. در اینجا برای واکاوی بهتر این مبحث و همچنین پیام نهفته در کنش‌های شخصیت‌های رمان از الگوی ساختاری لباو و والتسکی کمک گرفته‌ایم تا با کاربست آن بر دیگر جنبه‌های ساختاری رمان واقف شویم. در ابتدا به معرفی این نظریه می‌پردازیم و در ادامه به بررسی ساختار رمان با تکیه بر این ایده خواهیم پرداخت.

۳-۲- معرفی الگوی لباو و والتسکی (۱۹۶۷)

لباو و والتسکی با بررسی داستان‌های نقل شده توسط سخن‌گویان عادی زبان، ارتباط خواص صوری داستان و نقش‌هایشان را به دست آوردند و با مطالعه پیشرفت فن‌های داستان از کودکان به افراد بالغ و همچنین تعداد این فن‌ها در بین افراد پایین و متوسط، به جداسازی عناصر داستان پرداختند. تحقیق آن‌ها بر اساس خواص الگوهای استفاده‌شده در داستان از سطح بند گرفته تا سطح داستان ساده و پیچیده است که از لحاظ صوری به داستان توجه دارد. لباو و والتسکی با اتکا به فن‌های اصلی تجزیه و تحلیل زبان‌شناختی داستان مانند الف (جداسازی واحدهای ساختاری متفاوت؛ ب) توجه ویژه به خاص داستان، به بررسی ساختاری داستان‌ها پرداختند.

لباو و والتسکی در عین تحقیق دریافتند که چنانچه داستانی فقط دارای همین خصلت روایی باشد، معمولی و پیش پا افتاده است و به عنوان داستانی بی محتوا و بی ارزش تلقی می شود. معمولاً داستان دارای نقش دیگری است که این نقش با توجه به علاقه شخصی و عکس العمل مخاطب در بافت اجتماعی مشخص می شود. بر اساس مطالب بالا می توان گفت که داستان دارای دو نقش است. ۱ (ارجاعی) (referential)، عمل کرد داستان به عنوان وسیله ای برای تکرار تجربه به ترتیبی خاص از عباراتی است که تسلسل وقایع گذرا و زمانی تجربه اصلی را به هم ربط می دهد. ۲) ارزیابی (evaluative)، این نقش از تأکید کمتری برخوردار است، زیرا همیشه داستان با موقعیت رخداد آن ارتباط مناسبی داشته و بیشتر به عنوان وسیله ای برای استفاده کنندگان بشری به شمار آمده است. (لباو و والتسکی، ۱۹۶۷:۲۳)

۳-۳- قالب گفتمانی داستان بر اساس الگوی لباو و والتسکی



شکل (۲) ساختار داستان بر اساس الگوی لباو و والتسکی

(تولان، ۱۳۸۶: ۲۲۶)

۳-۴- تشریح عناصر الگوی لباو و والتسکی

مقدمه‌ی هر داستان یکی از ویژگی‌های ساختاری آن است که سعی در معرفی شخصیت‌ها، مکان، زمان و موقعیت رفتاری شخصیت دارد، البته همه داستان‌ها ممکن است شامل این قسمت نباشند. مقدمه‌ی هر داستان پیش از متن روایی آن می‌آید و شامل معرفی شخصیت‌ها و بعضاً نوعی براعت استهلال و فضاسازی اولیه در داستان است. در ساختار لباو و والتسکی مقدمه، چکیده نیز نامیده می‌شود. چکیده معمولاً با پایان داستان در این الگو ارتباط دارد. البته به‌طور واضح نمی‌توان گفت که منظور لباو و والتسکی از چکیده فقط مقدمه‌ی داستان است زیرا بر اساس این الگو، مایکل تولان این‌گونه به تعریف چکیده می‌پردازد، «چکیده (abstract)، به‌طور خلاصه داستان درباره‌ی چیست؟» (تولان، ۱۳۸۶: ۲۶۵)

۳-۵- روند (جهت‌نگری)

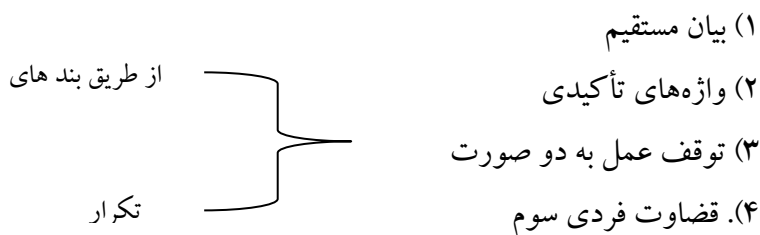
همان حرکت روایی داستان از آغاز به سمت گره‌افکنی و نقطه‌ی اوج است. «جهت‌گیری، شرکت‌کنندگان و موقعیت‌ها، به‌خصوص موقعیت‌های زمانی و مکانی را در روایت مشخص می‌کند و معادل زمینه‌سازی داستانی (setting) است.» (همان: ۲۷۰) در واقع روند یا جهت‌گیری حد فاصله‌ی بین شروع داستان تا گره‌افکنی را در برمی‌گیرد. مایکل تولان در ذیل جهت‌گیری در الگوی لباو و والتسکی می‌گوید، «جهت‌گیری، چه کسی؟ کی؟ و کجا؟» پس جهت‌گیری در این ساختار نقش عمده‌ای در تعیین زمان و مکان داستان دارد.

۳-۶- گره و گره‌گشایی

قسمت اصلی داستان را در برمی‌گیرد که در آن معمولاً یک سری وقایع در برخورد شخصیت‌ها با یکدیگر به وجود می‌آید و این قسمت انگیزه‌ی ادامه‌ی داستان را جهت برطرف کردن اثرات ناخواسته گره در شخصیت به وجود می‌آورد. در الگوی ترسیمی مایکل تولان شکل (۲) گره‌ی داستان «کنش گره‌افکن» نامیده می‌شود و ذیل آن می‌آید «کنش گره‌افکن، ابتدا چه اتفاقی افتاد و پس از آن چه اتفاقی افتاد؟» (تولان، ۱۳۸۶: ۲۶۶)

۳-۷- ارزیابی (evaluation)

ازلحاظ ساختاری حدفاصلی که بین گره و گره‌گشایی است، قسمت ارزیابی را در برمی‌گیرد که نقش آن اهمیت دادن به قسمت‌های خاص و مدنظر گوینده است و در بیشتر داستان‌ها بخش ارزیابی با گره‌گشایی (نتیجه، راه‌حل) تداخل پیدا می‌کند. «ارزیابی شامل همه ابزارهایی است که برای به اثبات رساندن و حفظ نکته اصلی داستان اهمیت بافتی، قابلیت بازگویی یا گزارش‌پذیری آن به کار می‌رود.» (همان: ۲۷۱) می‌توان گفت ارزیابی همان تنه اصلی داستان است و قسمت عمده روایت را در برمی‌گیرد. ارزیابی تأکید نویسنده برای بیان پیام داستان را در برمی‌گیرد و تأکید آن به روش‌های زیر انجام می‌شود:



ارزیابی به عبارتی دیگر خط سیر اصلی داستان را در برمی‌گیرد و تا حدودی با پی‌رنگ داستان در ارتباط است. در همین زمینه مایکل تولان ذیل ارزیابی می‌گوید، «ارزیابی، خوب حالا که چرا؟ چرا و چگونه این ماجرا جالب است؟» (همان: ۲۶۶) راه‌حل (گره‌گشایی) راه‌حل آن قسمتی از داستان است که بعد از ارزیابی می‌آید و نتیجه‌گیری داستان را در برمی‌گیرد و داستان به سرانجام خود می‌رسد.

۳-۸- درس اخلاق

بسیاری از داستان‌ها با راه‌حل یا گره‌گشایی به پایان می‌رسند، اما برخی دارای قسمتی اضافه هستند که درس اخلاقی نامیده می‌شود.

۳-۹- پایانه

آخرین قسمت داستان است و پس از گره‌گشایی یا درس اخلاقی (در برخی داستان‌ها) می‌آید. پایانه اتمام روایت را نشان می‌دهد. درست به همان صورت که چکیده آغاز روایت را اعلام می‌کند. به نظر می‌رسد در پایانه استفاده از دو ابزار کاملاً معمول است، یکی از آن‌ها اعلام صریح این نکته که خود داستان به پایان رسیده است. به طوری که اگر مخاطب در این زمان سؤال کند که «بعد چه اتفاقی افتاد؟» سؤالش بی‌معنی خواهد بود یا سردکننده زیرا سؤالش بیانگر آن است که او نکته‌ی اصلی روایت را دریافته است. (همان: ۲۸۰) پس از پایان داستان نویسنده به دنیای واقعی برمی‌گردد و این کار با استفاده از یکی از شیوه‌های زیر انجام می‌شود: (۱) با استفاده از عناصر اشاره‌ای (۲) با دنبال کردن رخدادی که به زمان حال متصل است.

۴- بررسی ساختار رمان «نخل‌های بی‌سر» بر اساس الگوی لباو و والتسکی

در هر اثر داستانی با تکیه بر الگوی لباو و والتسکی بخش ابتدایی یا مقدمه معرفی شخصیت‌ها، فضا، مکان و زمان را در برمی‌گیرد. هنگامی که شروع به خواندن یک رمان یا داستان می‌کنیم، در همان صفحات اولیه یا حداقل تا اواسط آن با فضاسازی و دیگر عناصر آن آشنا می‌شویم. در رمان نخل‌های بی‌سر نیز با تکیه بر این الگو، در پاره‌ی ابتدایی با مقدمه‌ی داستان روبرو می‌شویم، نویسنده در مقدمه به معرفی شخصیت‌ها، زمان، مکان و فضای داستان می‌پردازد. پاره‌ی آغازین در این رمان حول کنش‌های یک خانواده (پدر، مادر، حسین، ناصر، هاجر و شهناز) می‌گردد. در واقع شخصیت‌های این خانواده، کنشگران رمان هستند. مکان داستان، خرمشهر و زمان آن، هنگام جنگ تحمیلی عراق علیه ایران است. آنچه بیش از سایر عناصر در بخش مقدمه‌ی این رمان خودنمایی می‌کند، «فضاسازی و جو حاکم بر رمان» است که با برجستگی خاصی ابتدا در کنش‌های مادر و سپس فرزندان نشان داده می‌شود.

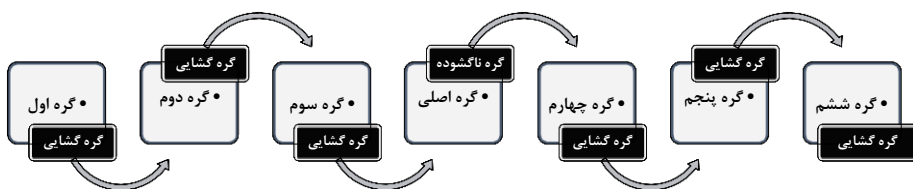
پس از مقدمه مرحله «روند» قرار گرفته است. روند در الگوی لباو و والتسکی همان فاصله‌ی بین شروع داستان تا گره‌افکنی را در برمی‌گیرد. در این رمان با تکیه بر الگوی لباو، یک گره اصلی و شش گره فرعی وجود دارد. گره اصلی رمان در مرکز آن قرار گرفته و دغدغه اصلی

کنشگران است، «دشمن خرمشهر را اشغال نموده و ناصر و دوستانش در پی به دست آوردن سلاح و ابزار جنگی هستند تا جلوی پیش روی دشمن را بگیرند». همان گونه که ساختار پی‌رنگ رمان نیز نشان می‌دهد، رمان با گره‌افکنی آغاز می‌شود، «مادر با شنیدن خبر و دیدن مردمی که دست‌وپایشان را گم کرده‌اند، از آرام و قرار افتاده است. یک‌پا در خانه دارد و یک‌پا به کوچه؛ و وقتی یادش می‌آید که ناصر گفت کار امروزش سمت شلمچه است، دل‌شوره‌اش بیشتر می‌شود.» (فراست، ۱۳۹۲: ۱۱) نکته مهم درباره مرحله «روند» این رمان و در جایگاه گره‌افکنی آن، ایجاد گره و بازگشایی آن در همان قسمت از رمان است و این روند تا مرحله گره اصلی (اشغال خرمشهر توسط دشمن) ادامه می‌یابد، اما گره اصلی ناگشوده باقی می‌ماند و در انتهای رمان باز می‌شود (آزادی خرمشهر) این روند گره و گره‌گشایی پس از آن تا انتهای رمان ادامه دارد.

به‌عنوان مثال گره ابتدایی رمان (دلشوره مادر به دلیل برنگشتن ناصر)، در دو صفحه بعد گشوده می‌شود، «ناگهان صدای ماشینی پشت در حیاط از ناله می‌افتد، نگاه زن و مرد به هم گره می‌خورد و زن، ولنکار بیرون می‌پرد و لنگه در حیاط را شترق به دیوار می‌کوبد. ناصر هنوز از ماشین بیرون نیامده که زن بغل باز می‌کند و او را به آغوش می‌کشد.» (همان: ۱۴) گره دوم رمان مربوط به اپیزود تلاش ناصر و شهناز برای برگرداندن پدر و مادر به عقب است، اما آن‌ها مقاومت کرده و حاضر نمی‌شوند خانه خود را ترک کنند، «بغض گلوی شهناز را فشرده. تاکنون چند بار حرفش را به لب آورده است و دوباره فروداده. عاقبت دل به دریا می‌زند و به حرف می‌آید، «جنگ... جنگ شروع شده ننه. امروز بیست نفر را کشتن. حالا دیگه مجبورین از اینجا برین. ناصر راست می‌گفت. بهتره برین اون طرف شط، خونه دایی اینا... پدر لب به شکایت باز می‌کند، آخه مگه می‌شه؟» (همان: ۱۹) این گره نیز همانند گره اولیه داستان در چند صفحه بعد با راضی شدن پدر و مادر برای رفتن به خانه دایی گشوده می‌شود، «{کبری} سر در گم و بی میل هر تکه اثاث را از گوشه‌ای بر می‌دارد و چنان روی

هم تلنبار می‌کند که انگار دیگر همان کبری خانم با سلیقه نیست.» (همان: ۲۴) این روند گره‌افکنی و بازگشایی تا آخر رمان ادامه می‌یابد.

شکل شماره (۳) ساختار گره‌افکنی و گره‌گشایی در این رمان را نشان می‌دهد:



شکل (۳) روند گره‌افکنی و گره‌گشایی در رمان نخل‌های بی‌سر

قسمت ارزیابی در الگوی لباو تنه اصلی داستان را در برمی‌گیرد. بر این باوریم که در هر روایت همیشه یک کنش اصلی وجود دارد به طوری که قبل از تحلیل بخش ارزیابی، باید کنش اصلی را پیدا کنیم. کنش اصلی روایت معمولاً گره اصلی آن را نیز در برمی‌گیرد، به گونه‌ای که قسمت اعظم روایت و همچنین کنش‌های شخصیت‌ها بر محقق نمودن کنش اصلی (تنه اصلی) استوار است. در رمان نخل‌های بی‌سر تنه اصلی روایت (کنش اصلی) همان «تلاش کنشگران برای تهیه سلاح و جلوگیری از پیش روی دشمن» است و تمام خرده روایت‌ها و گره‌های ایجادشده در داستان، حول محقق نمودن این کنش شکل گرفته است (ارزیابی). ارزیابی (همان گونه که الگوی لباو نیز نشان می‌دهد)، خط سیر اصلی روایت را در برمی‌گیرد و آنچه باعث قوام و پایداری این بخش از داستان می‌گردد، «ایجاد حس تعلیق و انتظار» در مخاطب است. جمله «بعد چه خواهد شد؟» عامل اصلی و ستون بقای «روایت و داستان» بوده است. سلاحی که شهرزاد با استفاده از آن توانست هزارویک‌شب از مرگ فرار کند. او می‌دانست چگونه «تعلیق و انتظار» را به عنوان ابزاری کارآمد برای فرار از مرگ بکار برد.

تودوروف دربارهٔ ارزش سلاح انتظار در روایت می‌گوید، «در هزارویک‌شب حکایت مساوی با زندگی و غیاب حکایت مرگ است.» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۵۴) پس می‌توان گفت، «ارزیابی» با ایجاد تعلیق در روایت همراه است و به سؤال «چرا و چگونه؟» در روند بازگشایی گره اصلی داستان پاسخ می‌دهد. در رمان نخل‌های بی‌سر نویسنده دو سؤال در ذهن مخاطب ایجاد نموده است، «چرا شخصیت‌های رمان به دنبال سلاح هستند و چگونه آن را تهیه می‌کنند؟» مخاطب با دنبال نمودن روایت به دنبال جوابی برای این دو سؤال است و در قسمت «پایانهٔ رمان» به آن‌ها خواهد رسید.

۵- نتیجه‌گیری

بهترین پاسخی که در انتهای این پژوهش در برابر نتیجه‌گیری آن می‌توان به مخاطب ارائه کرد، بررسی فرضیه‌های ابتدایی نگارنده و صحیح یا ناصحیح بودن آن‌ها در انتهای پژوهش است. در ابتدای کار نگارنده بر اساس مطالعات روایت‌شناسی و ساختارگرایی خویش چندین فرضیه با تکیه بر الگوهای نوین ساختارگرایی دربارهٔ دستور زبان روایت در آثار داستانی دفاع مقدس مطرح نمود که در انتهای کار با توجه به سؤالاتی که در ذهن داشت به نتایج مطلوبی به شرح ذیل دست یافت. برای این داستان‌ها می‌توان یک الگوی مشابه ترسیم کرد، زیرا در تمام آن‌ها یک شیء ارزشی (هدف نهایی) به نام عمل به تکلیف انسانی و دفاع از اسلام و وطن دیده می‌شود. براین اساس «فرستنده» همیشه یک شخصیت نیست بلکه گاه یک حس و نیروی درونی نیز نقش شخصیت را ایفا می‌کند. با تکیه بر این الگو یک اصل مهم در داستان‌های دفاع مقدس همواره تکرار می‌شود و آن غیرشخصی بودن نیروی فرستنده در این داستان‌ها است. برخلاف گونه‌های دیگر داستانی که همواره یک شخصیت باعث سوق دادن کنشگر (فاعل) به سمت شیء ارزشی می‌شود، در داستان‌های دفاع مقدس همواره یک نیروی درونی برخاسته از اعتقادات دینی باعث حرکت کنشگر به سمت شیء ارزشی می‌شود و هیچ پاداش دنیوی یا شخصیت بیرونی در این امر دخیل نیست. بر این باوریم که در دستور زبان هر داستان یک مرحلهٔ عقد قرارداد بین کنشگران یا در درون خود کنشگر وجود دارد. هر داستان

دارای یک پی‌رنگ ساختاری است که بر اساس روایت‌شناسی ساختارگرا می‌توان به تبیین این ساختار و ساز و کارهای آن رهنمون شد، اگرچه با دیدگاهی غیرعلمی و نگاه فرمالیستی به نظر می‌آید که ساختار پی‌رنگ و دستور زبان روایت در داستان‌های دفاع مقدس (گونه‌ی ادبیات پایداری) با دیگر قالب‌های داستان تفاوتی ندارند، اما واکاوی این داستان‌ها و بررسی آن‌ها با رویکرد روایت‌شناسی ساختارگرا نشانگر تفاوت‌هایی به شرح زیر در دستور زبان ساختاری آن‌ها است.

در روایت داستان‌های دفاع مقدس، همواره مرحله‌ی عقد قرارداد بین کنشگران لفظاً بر زبان نمی‌آید و تنها یکی از کنشگران با خود عهد می‌کند تا کنشی را انجام دهد. درحالی‌که این مرحله در سایر گونه‌های داستانی عموماً لفظی است.

فهرست منابع

الف. کتاب‌ها

- آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). **روایت در فرهنگ عامه**، ترجمه‌ی محمد رضا لیراوی، تهران: سروش
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**. چاپ دوم. اصفهان: فردا.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. تهران: آگه.
- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). **فرهنگ نامه‌ی ادب فارسی**. جلد دوم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۱). **داستان کوتاه در ایران**. چاپ اول. تهران: نیلوفر.
- پرینس، جرالده. (۱۳۹۱). **روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت)**. ترجمه‌ی محمد شهبان. چاپ اول. تهران: مینوی خرد.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۸). **بوطیقای نثر**. ترجمه‌ی انوشیروان گنجی پور. تهران: نشر نی.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۶). **روایت‌شناسی درآمدی زبان شناختی - انتقادی**. ترجمه‌ی فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). **روایت داستانی بوطیقای معاصر**. ترجمه‌ی ابوالفضل حری. چاپ اول. تهران: نیلوفر.
- داد، سیما. (۱۳۸۳). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: مروارید.
- علی، عباسی. (۱۳۹۳). **روایت‌شناسی کاربردی**، چاپ اول، دانشگاه شهید بهشتی تهران، تهران

- فراست، قاسمعلی. (۱۳۹۲). **نخل‌های بی‌سر**. تهران: امیرکبیر.
- کولی، میان. (۱۳۸۲). **رولان بارت**. ترجمه خشایار دیهیمی. تهران: ماهی.
- لیت ولت، ژپ. (۱۳۹۰). **رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت - نقطه دید**. ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی. چاپ اول. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- لئونارد بیشاپ. (۱۳۸۳). **درس‌هایی درباره داستان‌نویسی**، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: انتشارات سوره مهر.

- میر صادقی، جمال. (۱۳۸۰). **عناصر داستان**. تهران: سخن.
- میر صادقی، جمال و میمنت، میر صادقی. (۱۳۷۷). **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی**. تهران: کتاب مهناز.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۶). **نظریه‌های روایت**، ترجمه محمد شهباز، ج. دوم، تهران: هرمس.
- مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). **مجموعه مقالات روایت**. ترجمه فتح محمدی. تهران: مینوی خرد.
- مکاریکا، ایرماریما. (۱۳۸۵). **دانشنامه نظریه‌های ادبی**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، آگه، تهران

ب. مقالات

- حسام پور، سعید و دهقانیان، جواد. (۱۳۹۰). «نگاهی ساختارگرایانه به داستان‌های کاووس». بوستان ادب. دوره سوم. شماره ۲. صص ۹۹-۱۲۲
- جمشیدی، فرانک. (۱۳۸۷). «گونه‌شناسی روایت‌های جنگ»، فصلنامه مطالعات ملی، سال نهم، شماره ۲.
- عباسی، علی. (۱۳۸۱). «گونه‌های روایتی». شناخت. (شماره ۳۳): ۷۴-۵۱.

-Genette, Gerard (1980). *Narrative Discourse*. Trans Jane Elewin. Oxford.

Blackwell.

-Prince, Gerald. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln & London.

University Of Nebraska Press.

-Rimmon-Kenan, Shlomith. (1989). *Narrative Fiction*. Second Edition.

London & New York. Routledge.

-Toolan, Michael J. (2001). *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*.

London. Routledge.

references

a. Books

- Asaberger, Arthur. (۱۳۸۰). Narration in popular culture, translated by Mohammad Reza Liravi, Tehran: Soroush
- Brotherhood, Ahmad. (۱۳۷۱). Grammar of the story. second edition. Isfahan: Tomorrow.
- Scholes, Robert. (۱۳۷۹). An Introduction to Structuralism in Literature. Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Ad.
- Anousheh, Hassan. (۱۹۹۷). Dictionary of Persian Literature. Volume II. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Payende, Hossein. (۱۳۹۱). Short story in Iran. First Edition. Tehran: Niloufar.
- Prince, Gerald. (۱۳۹۱). Narratology (form and function of narration). Translated by Mohammad Shahba. First Edition. Tehran: Minavi Kherad.
- Todorov, Tzutan. (۱۳۸۸). Poetry prose. Translated by Anoushirvan Ganjipour. Tehran: Ney Publishing.
- Tolan, Michael. (۲۰۰۷). Linguistic-critical income narratology. Translated by Fatemeh Alavi and Fatemeh Nemati. Tehran: Samat.
- Raymond Kennan, Shalomith. (۲۰۰۸). The storytelling of a contemporary poet. Translated by Abolfazl Hori. First Edition. Tehran: Niloofar.
- Dad, Sima. (۲۰۰۴). Dictionary of Literary Terms. Tehran: Morvarid.
- Ali, Abbasi. (۲۰۱۴). Applied Narratology, First Edition, Shahid Beheshti University of Tehran, Tehran
- Frost, Qasem Ali. (۲۰۱۳). Bare palms. Tehran: Amir Kabir.
- Gypsy, middle. (۱۳۸۲). Roland Barthes. Translated by Khashayar Dihimi. Tehran: Fish.
- Lint Volt, Jep. (۱۳۹۰). A treatise on the typology of narrative-point of view. Translated by Ali Abbasi and Nusrat Hejazi. First Edition. Tehran: Scientific and cultural publications.

Leonard Bishop. (۲۰۰۴). *Lessons on Fiction*, translated by Mohsen Soleimani, Tehran: Surah Mehr Publications.

-Mir Sadeghi, Jamal. (۱۳۸۰). *Story elements*. Tehran: Sokhan.

-Mir Sadeghi, Jamal and Meymant, Mir Sadeghi. (۱۳۷۷). *Glossary of the Art of Fiction*. Tehran: Mahnaz Book.

Martin, Wallace. (۲۰۰۷). *Theories of Narration*, translated by Mohammad Shahba, Ch. Second, Tehran: Hermes.

-McQuillan, Martin. (۱۳۸۸). *Collection of Narrative Articles*. Translated by Fattah Mohammadi. Tehran: Wisdom menu.

Makarika, Irmarima. (۱۳۸۵). *Encyclopedia of Literary Theories*, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Agha, Tehran
B. articles

-Hesampour, Saeed and Dehghanian, Javad. (۱۳۹۰). "A structuralist look at Kavous's stories." *Literature Park*. Third period. Issue ۲. Pp. ۹۹-۱۲۲

-Jamshidi, Frank. (۲۰۰۸). "Typology of War Narratives", *National Studies Quarterly*, Year ۹, Issue ۲

-Abbasi, Ali. (۱۳۸۱). "Narrative types". *cognition*. (No. ۳۳): ۵۱-۷۴