«گزاره‌های شعاری» و زمینه‌های پیدایش آن در داستان‌های «سیمین دانشور» بر پایه دیدگاه «بختین»

فرشته رستمی*

مسعود کشاورز**

چکیده

این پژوهش با توجه به دست‌آوردهای «میخاییل بختین» (۱۹۷۵-۱۸۹۵) آهنگ آن دارد که «شعار» در داستان‌های «سیمین دانشور» را کندوکاو نماید. پیش پندار آغازین این جستار آن است که دانشور روند داستان‌نویسی را به سوی «گزاره‌های شعاری» کشانده است. هر چه از نخستین نوشته‌های او به پایان آن‌ها نزدیک می‌شویم، گرایش به شعار چنان گسترده می‌شود که داستان، ماهیت خود را از دست داده و بیش‌تر نقش و نگاشتی از تک‌گویی در آن دیده می‌شود. از این رو گرایش به «شعار» که یکی از نشانه‌های متنِ تک‌گوست، «چندصدایی» را در این داستان‌ها بسیار کم‌رنگ ساخته است. این گزاره‌های شعاری چیده شده در داستان هستند، قلمرو خاصی ندارند و ماهیت آن‌ها گفت‌وگویی نیست؛ بنابراین مکالمه پویا نیز در این بخش‌ها وجود ندارد. این نوشتار با یاری از اندیشه‌ها و نوشته‌های بختین به بررسی نوشتار گزاره‌ای در داستان‌های دانشور پرداخته است. در این میان پنج زمینه در داستان‌ها وجود دارد که بسترساز شعاری‌شدن داستان‌ها گردیده است. این جستار، ویژگی‌هایی را که گزاره‌های شعاری در آن پدید آمده‌اند، بررسی کرده است. گردآوری داده‌ها به پشتیبانی فن کتابخانه‌ای و فیش‌برداری انجام یافته، همچنین داده‌های آماری که بر پایه «واحد جمله» گردآوری گشته‌اند، نمودار پراکندگی شعارها در داستان‌های کوتاه و بخش‌های چندگانه رمان‌ها است که بررسی آن با روش «تحلیلی–توصیفی» انجام شده است.

واژه‌های کلیدی

دانشور، بختین، داستان، زمینه، گزاره‌های شعاری

---

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی. (نویسنده مسوول)

** دانشگاه اراک، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، اراک، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۲/۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/٤/۳

مقدمه

صدا

دنیای داستان با شخصیت‌ها و صداهای گوناگون، جهانی است که نویسنده، تنها کارگزار آن می‌تواند باشد. از این‌رو، نویسنده با به‌گزین کردن زاویه دید، قلمرو خود را نیز مشخص می‌نماید. مرزی که در آن «صدا» شخصیت (Voice)، راوی و گاه نویسنده، در جای خود، زیب و زینت گرفته و داستان‌ها در کالبد «صدا» درونی آن رشد یافته‌اند؛ آن‌گاه نه تنها روایت‌ها خوانده می‌شوند بلکه «صدا»های درون آن نیز خوانده و شنیده می‌گردند. «صدا» ابزار نویسنده در داستان است و بخش پایه‌ای داستان، چیزی جز شنیدن «صدا»ی شخصیت، که با کردار و گفتارش بارز می‌گردد، نیست. برخی از ناقدان «صدا» در داستان را کاویده‌اند. ایشان نگاه و ارزیابی‌های ارزنده‌ای در این باره داشته‌اند. بختین، سرآمد آن اندیشمندان است. او «صدا» را فراگیرتر از داستان و روایت می‌نگرد؛ به باور او:

تمامی زبان یک گفت‌وگوست که در آن گوینده و شنونده رابطه‌ای را به وجود می‌آورند. به بیان دیگر، زبان فرآیندی است که حداقل دو نفر در آن شرکت دارند و هویت فردی ما را شکل می‌دهد. آگاهی فردی ما مرکب است از گفت‌وگوهایی که در ذهن ما انجام می‌گیرد. گفت‌و-گوهایی که تنوع صدا در آن‌ها برای ما در خور توجه است. هر یک از این صداها می‌توانند به روشی جدید، پاسخ‌گوی این باشند که ما که هستیم و به ما کمک می‌کند که چه کسی بشویم. بنابراین شخصیت ما همواره در حال تغییر است.(Bresler,2007 : 45)

مایکل هال‌کویست در پرتو باور بختین صدا را ابزاری برای بیان دیدگاه در روایت و گاه داستان قلمداد می‌کند. از نگاه او «صدا... مدت‌ها وسیله‌ای برای تمایز آن‌چه دیدگاه خوانده می‌شود، بوده است.» (Holquist, 2002 : 164) پرت ابوت، موضوع صدا را یک پرسش می‌داند که «در جست‌وجوی کسی است که ما صدایش را در فرآیند روایت می‌شنویم.» (Abbott, 2002 : 64) سیمور چتمن نیز صدا را این گونه بیان می‌کند: «صدا به گفتار یا سایر ابزارهای آشکاری اشاره دارد که از طریق آن‌ها اتفاقات و همه آن‌چه موجودیت دارند، با مخاطب ارتباط می‌یابند.»

(Chatman, 1989 : 153) مِنفرد یان می‌گوید: اولین کسی که راوی را به عنوان صدای گفت-وگوهای روایت و گوینده داستان معرفی می‌کند، ژنت است. او راوی را کارگزاری[۱] می‌داند که با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند و تصمیم می‌گیرد چه بگوید و چه طور بگوید: «راوی، گوینده یا صدای گفتمان روایت است او چه مونث و چه مذکر، کارگزاری است که با یک مخاطب (روایت شونده) بنای رابطه‌ای را می‌گذارد. وی به هدایت آن چه شرح داده می‌شود، می‌پردازد، کسی است که تصمیم می‌گیرد چه چیزهایی باید گفته شود و چه طور باید گفته شود. از چه دیدگاهی و به چه ترتیبی و چه چیزی باید حذف شود.»(Jahn part1,n3 : 2005,)

دیوید هرمن می‌نویسد، ژنت و پرسش او «چه کسی سخن می‌گوید؟» به وجود آورنده صدا در داستان شده است. زیرا در یک داستان، بنا بر این گزارده شده است که صدای شخصیت‌ها و گوینده داستان شنیده شود. این پرسش، زمینه‌ساز پرسش دیگری می‌گردد: «دیدگاه چه کسی سمت‌و سوی متن را می‌سازد؟» که پاسخ به آن، بیانگر جهان‌شناختی متن می‌گردد. (Herman,2005 : 634-635) در نگاه ژنت، «تنها در گفت‌وگو است که هر واژه از متن، عینا متناظر با یک واژه از داستان است.» (رجبی، ۱۳۸۸: ۷۹) در نهایت، پاسخ به پرسش نهفته «صدا چیست؟» را می‌توان چنین بیان نمود:

واژه صدا، به این واقعیت می‌پردازد که ما به وجود صدایی باور داریم که در پشت صداهای داستان قرار گرفته است. یعنی ما می‌دانیم که در ورای صدای شخصیت‌های داستان در یک اثر ادبی، صدای دیگری نهفته است. در پسِ خود شخصیت‌های داستان، شخصیتی دیگر قرار دارد و حتی در پشت راوی اول شخص یک داستان، روایتگری دیگر نهفته است. (Abrams,1999 : 218)

بررسی «صدا» در داستان، یعنی بررسی گفتار «و بسا کردار» یک شخصیت. هر شخصیتی در داستان، نماینده منش و روش خود است که در چارچوب گفتار و اندیشه‌هایش، تبلور می‌یابد. اگر شخصیتی بنا به داده‌های داستان، در پیکر شکل یافته خود سخن نگوید، خواه‌ناخواه «آسیب

۱ـ Agent

صدا» شکل می‌گیرد. بررسی ویژگی‌های شخصیت‌ها و یا راوی، برای «چندصدایی»[۱] شدن، سازوکار بایسته‌ای دارد. آن‌ها تا زمانی ارزشمندند که بتوانند صدای خود را داشته باشند. زمانی که در تله راوی خودمختار گرفتار آیند، روایت، به آسیب صدا دچار آمده و داستان به تک‌صدایی می‌انجامد.

جستار پیش‌رو با توجه به دست‌آوردهای میخاییل بختین[۲] (۱۹۷۵-۱۸۹۵) آهنگ آن دارد که «شعار» را در داستان‌های سیمین دانشور کندوکاو نماید. پیش‌پندار این جستار آن است که دانشور روند داستان‌نویسی را به سوی اندرزنامه[۳] کشانده است. هر چه از نوشته‌های آغازین او به پایان آن‌ها نزدیک می‌شویم، گرایش به پندها و نوشته‌های شعاری چنان گسترده می‌گردد که داستان، ماهیت چندصدایی خود را از دست داده و بیش‌تر نقش و نگاشتی از تک‌گویی در آن دیده می‌شود. از این رو گرایش به «شعار»[۴] که یکی از نشانه‌های متن تک‌گوست، چندصدایی را در این داستان‌ها بسیار کم‌رنگ ساخته است. این نوشتار دریافته است که مهم نیست «چه کسی سخن می‌گوید؟» یا «چه کسی می‌بیند؟» در هر دو، این صدای فرامتن است که طنین دردسرسازی داشته و صدای شخصیت یا راوی را نیز زیر نفوذ خود گرفته است. از این رو پرسش‌های این گفتار چنین است:

گزاره‌های شعاری به چه معنایی است؟

زمینه‌های پیدایش شعار در داستان‌های دانشور کدامند؟

کدام یک از زمینه‌های شعاری شدن داستان‌ها کاراتر بوده است؟

قطعنامه بر چند گونه است؟

آیا شعارزدگی، داستان را به سوی تک‌گویی می‌راند؟

این پژوهش در بخش نخست به نگارش گزاره‌های شعاری در نوشته‌های دانشور می‌پردازد،

۱_ Polyphony

۲_ Mikhail Bakhtin

۳_ preaching

۴_ propaganda

سپس در بخش دیگر به این پرداخته می‌گردد که چه چیزهایی در داستان‌ها بسترساز شعار شده است؛ پی‌آمد آن از شخصیت‌های پیام‌دار که روی و سوی دیگری از صدای فرامتن هستند، سخن به میان آورده شده است. نوشته‌های قطعنامه‌ای، چه نوشته‌هایی هستند و گونه‌های آن کدامند بخش دیگری از پژوهش را شکل می‌دهد. نمودار آماری که روند شعاری شدن متن‌ها را نشان می‌دهد در پایان این نوشتار آمده است و در بخش پایانی دستاورد گزارش خواهد آمد.

گزاره‌های شعاری در داستان‌های دانشور به چه معنایی است؟

در میان داستان‌ها، پاره‌هایی وجود دارند که می‌توان آن‌ها را به صورت «یک جمله» یا «بند» در هر جایی به کار برد. می‌توان جمله‌های آورده شده را برداشت و بدون پیش‌زمینه در جایی یا در سخنرانی‌ای و یا در میان گروه دیگری بر زبان راند. این پاره‌ها وابستگی ویژه‌ای به سخن راوی یا شخصیت ندارند و پس از آن‌ها هیچ کنشی در داستان دیده نمی‌شود. هم‌چنین آن‌ها توضیح یا روشنگری خاصی در باره درونمایه داستان ندارند. این پژوهش دریافته است که این پاره‌ها بیش‌تر در زیرساخت «گزاره»[۱] به باور بختین جای می‌گیرند. «گزاره‌ها نشانه‌های نقل قول نداشته روی سخن آن‌ها با فردی ویژه نیست. گذشته و آینده‌ای ندارند و زمانمند نیستند. هم‌چنین بیش‌تر آن‌ها بینامتنی هستند.» (Allen,2001 : 14-21)

شعار در داستان‌های کوتاه دانشور از یک سطر یا یک جمله آغاز می‌گردد سپس در «جزیره سرگردانی» به چند جمله و در «ساربان سرگردان» به چند خط یا صفحه نیز می‌رسد. پراکندگی این شعارها در نمودار پایانی این پژوهش آمده است.

مبنای گردآوری داده‌ها، واحد جمله بوده است، که پراکندگی آن در تعداد صفحه‌های داستان-های کوتاه و بخش‌های رمان‌ها بررسی شده است. در نمودار ۱ تعداد صفحه‌ها (رنگ آبی) و تعداد جمله‌ها (رنگ قرمز) در نظر گرفته شده است. از این میان بخش ٦ «ساربان سرگردان» بیش‌ترین گزاره‌های شعاری را داراست و از میان داستان‌های کوتاه، داستان «سوترا» بالاترین

---

۱ ــ Proposition

تعداد را دارد. به دلیل تعداد زیاد این داده‌ها، نام داستان‌ها و بخش‌ها یک در میان آمده است اما در نمودار تمامی آن‌ها وجود دارند.

در خوانش نمودار۲، که داده‌ها بر پایه نام رمان‌ها و مجموعه داستان‌های کوتاه و سال چاپ آن‌ها آماده شده دریافته می‌گردد که از میان داستان‌های کوتاه، «به کی سلام کنم؟» بیش‌ترین شعارها را داشته است و از میان تمامی داستان‌ها نیز «ساربان سرگردان» رتبه نخست گزاره‌های شعاری را داراست.

در «جزیره سرگردانی» گاهی این شعارها که هیچ کنشی نیز در پی ندارند در نشانه‌های نقل قول گذاشته شده است بدون آن که مکالمه‌ای صورت گرفته باشد؛ اما تفاوت خاصی با دیگر بخش‌های داستان دارند؛ گویی این جمله‌ها که در صفحه‌های پایانی «جزیره سرگردانی» و بعد در «ساربان سرگردان» حتی بدون گیومه نیز آمده، از کسی یا جایی دیگر است و کسی دیگر زبان در دهان هستی گذاشته؛ از این رو شعارهای داخل گیومه و یا بدون گیومه در این بخش‌ها زیاد می‌شود:

«این اتاق، اتاقی تاریخی بود. تاریخی که نمایشی انتزاعی بود از آن‌چه بر آن رفته بود. تاریخی که نمایشنامه‌ای برای آن نوشته نشده بود. تاریخی که بازیگرانش مثل خود من، متن را نخوانده بودند.» (ساربان،۵۳) «زن حتی نپرسید چند وقت است که حمام نرفته‌ای؟ معلوم بود این چرک‌ها، چرک‌هایی تاریخی بود... کاش می‌شد چرک تاریخ را گرفت، کاش می‌شد تاریخ را مشت و مال داد و خوب که خستگیش در رفت، از او خواست که وقت خودبنیاد را با بنیادی نو و سرشار از خوشی از سر گیرد. آیا تاریخ از خودش خجالت نمی‌کشید؟» (۱۱۲) «هستی برای آن که «واو»های دیگری اضافه نشود، موضوع صحبت را عوض کرد. «چه قدر آدم‌ها «واو» و «اما» مصرف می‌کنند!.» (۱۵۰) «ناچار به شیرخشک و قنداق پناه بردند. شیرخشک را با دفترچه بسیج و شناسنامه بچه می‌دادند. هفته‌ای یک قوطی. «با گرسنگی بزرگش می‌کنم.» (۲٦٤) «هستی می‌اندیشید که آیا تمام طول تاریخ ما مصداق این ترجیع‌بند نبوده است که هیچ‌گاه نفهمیده‌ایم کجا به کجاست؟ آیا همواره رودست نخورده‌ایم؟ در برابر امر انجام شده قرار نگرفته‌ایم؟ و این

که چه قدر مردم «آیا» به کار برده‌اند» (۱۸۵) «فرخنده بفهمد و از من بیزار بشود... بیزاری یک جیره همگانی است.» (۷۲)

گزاره‌های شعاری، تنها به گونه‌ای ویژه از انگیزه‌ها می‌پردازند و خواننده را نیز به سوی هدفی از پیش خواسته می‌رانند. شعارها، احساسی را در خواننده بر می‌انگیزانند یا می‌آفرینند که آن نیز هدفمند شده است. برخی از منتقدین (همانند آی. ای ریچاردز) بر این باورند که کارکرد ارجاعی زبان را در نوشته‌های علمی و مقاله‌های مجلات می‌توان دید و چنین کارکردی از برای انتقال «آگاهی» است. اگرچه شعارها در داستان هیجان پند و اندرز را به وجود می‌آورند «که به کارکردهای عاطفی زبان باز می‌گردد» اما بیدار کردن شوقمندی‌هایی از این دست را سخنرانان در زمینه‌های گوناگون بهتر و با دستِ بازتری می‌توانند انجام دهند، زیرا قرار نیست که داستان شعار دهد.

گزاره‌های شعاری کارکرد داستان را به تک‌صدایی فرو می‌کاهند و برای آن که داستان بتواند، هماهنگی شایسته‌ای به شخصیت‌مان به عنوان خواننده بخشد، به کارکرد ترازمند چندصدایی نیاز است. چندصدایی یعنی چند دیدگاه، نه ایدئولوژی‌های گوناگون با یک دیدگاه «که همان دیدگاه صدای فرامتن چیره بر داستان است» سیستم‌های فکری، صداهای گوناگونی هستند که نویسنده ارزش‌های آن‌ها را واکاوی می‌کند؛ زیرا با بررسی کاستی‌ها و نابسندگی ارزش‌های موجود در آن می‌کوشد تا به آن سیستم فکری، هم‌سنگی و ترازمندی بایسته را بخشد. این چالش‌ها چندصدایی را به وجود می‌آورند و هماهنگی برای خواننده را؛ اما زمانی که داستان به شعار رو می‌آورد، تلاش برای «ترازمندی» سیستم فکری به یک‌سو رها شده و تک‌صدایی داستان را پیش می‌برد؛ زیرا نویسنده به ساده کردن موقعیت‌ها رو آورده است. «نویسنده فکر ضمنی را به طور صریح بیان نمی‌کند، ما این را حداکثر از ترسیم شخصیت‌ها، زنجیره رخ‌دادها، آهنگ اثر و... در می‌آوریم. به عبارت دیگر حقیقت ضمنی را با تفسیر جمله‌های جعلی کشف می‌کنیم.» (موران، ۱۳۸۹: ۳۲۹) و همیشه این خطر وجود دارد که بینش ضمنی بد فهمیده شود. «برای پیش‌گیری از این امر، گاه نویسنده با فدا کردن جنبه هنری اثر، منظور خود را آشکارا بیان می‌کند و به

حقیقت عریان نزدیک می‌شود. که منجر به افت جنبه هنری اثر خواهد شد.» (همان: ۳۳۲)

هم‌چنین از سوی دیگر شعار در داستان، تقلای دریافت خواننده را نادیده می‌انگارد و آگاهی-های دمِدستی شعاری را جایگزین تقلای خواننده می‌سازد. از این رو گزاره‌های شعاری نه تنها چندصدایی را بر نمی‌تابند بلکه سهمی که نویسنده برای خواننده چشم داشته است نیز چارچوب-بندی شده می‌گردد. در این بخش اندیشمندان «نظریه دریافت» نگاه ارزنده‌ای داشته‌اند. (رستمی، ۱۳۸۹: ۷۰-٤۹)

در تکنیک داستان‌نویسی **دانشور** زمینه‌هایی وجود دارد که این گزاره‌های شعاری در آن به خوبی رشد کرده و در روند داستان‌نویسی او شدت نیز یافته است. در ادامه این نوشتار، به واکاوی بسترهای پیدایش گزاره‌های شعاری در داستان‌ها پرداخته می‌گردد.

زمینه‌های پیدایش شعار در داستان‌های دانشور کدامند؟ کدام یک از زمینه‌های شعاری شدن داستان‌ها کاراتر بوده است؟

نخستین زمینه بروز گزاره‌های شعاری آن است که تنها «گفت» وجود دارد و «گو» یا «شنو» داستانی وجود ندارد. در بسیاری از بخش‌ها، روایت‌ها با یک یا دو شخصیت به انجام می‌رسد. گاه شخصیت‌ها بسیار کوتاه و اندک سخن می‌گویند به گونه‌ای که گفته‌های راوی، بیش‌تر و بارزتر خود را نشان می‌دهد. راوی سخن می‌گوید، پاسخی وجود ندارد، اما راوی باز هم سخن می‌گوید. بختین می‌گوید: «گفتار خارج از گفت‌وگو یا مکالمه مفهومی ندارد. این گفت‌وگو است که به گفتار حیات می‌بخشد، چرا که در تک‌گفتار، گفتار مسکوت می‌ماند و از بین می‌رود.» (بختین، ۱۳۸٤: ۲۸) این راوی همواره در پی تک‌گویی است. داشتن یا نداشتن پاسخ، انگیزه سخن نیست، از این رو ژرفکاوی برای پاسخ سخن‌های او بیهوده است. برای مثال، تمام آن‌چه خواهد آمد، در ذهن هستی می‌گذرد (نقطه‌چین از داستان است):

لعل خودم و خانمانم را بر باد می‌دهد. به علاوه زن‌های پاکستانی بسیار بدبختند. شیعه که باشند دیگر واویلاست. چه‌قدر فارسیش خوب شده، مصدق، خلیل‌ملکی، مرتضی، و خیلی‌های دیگر. درکوچه‌پس‌کوچه‌های تاریخ گم و گور شدند. تاریخ سفاک هم هست تا ادامه‌اش که را

هدف بگیرد؟ آن همه جمجمه مرده. آن اسکلت مرده، شناوری روی دریاچه نمک... چه کسی آیا ندانسته گذارد پا؟ ای نیما تو را نتوانستند.(ساربان: ۱۳٦)

بختین می‌نویسد: «تک‌گویی به خودی خود کامل و کافی است و از این رو نسبت به پاسخ غیر ناشنواست و به انتظار چنین پاسخی نمی‌نشیند.» (تودوروف،۱۳۷۷: ۲۰۳) بختین باور داشت که برای سخن «و ناچار برای انسان» چیزی هراس‌آورتر از نبود پاسخ نیست؛ او می‌گوید: «آگاهی ما مرکب از گفت‌وگوهایی است که در ذهن ما انجام می‌گیرد. گفت‌وگوهایی که تنوع صدا در آن‌ها برای ما درخور توجه است. هر یک از این صداها می‌توانند به روشی جدید، پاسخ‌گوی این باشند که ما که هستیم و به ما کمک می‌کند چه کسی بشویم.» (Bresler,2007 : 45) او می‌افزاید من معنا را چیزی می‌دانم که به پرسشی، پاسخ می‌دهد.

بختین در نوشتار «گفتمان در شعر، گفتمان در رمان» بیان می‌دارد که در «حیات واقعی گفتار، همه کنش‌های عینی ادراک، پویا هستند (یعنی) پاسخ دارند... پاسخ، به مثابه عامل محرک، تا حدودی اولویت دارد؛ پاسخ، بستر لازم برای ادراک را ایجاد می‌نماید. ادراک و پاسخ با یک‌دیگر پیوندی دیالکتیک برقرار می‌کنند و بر هم تاثیر متقابل می‌گذارند. نویسنده‌ای که بخواهد عمدا گفته‌ای را خلق کند مکالمه پویا ندارد.» (بختین،۱۳۹۱: ۳۷۲–۳٦٦) و این روند به درک فعالانه نمی‌انجامد. (کریمی‌حکاک، ۱۳۸٤: ۲٤۸) گفت‌های بدون پاسخ و تک‌گویی در داستان، بسترساز شعارهای اندرزنامه‌ای شده است. در بخش زیادی از نوشته‌های دانشور، شخصیت‌ها که زبان واقعی خود را از دست داده‌اند، در چرخشی ناگهانی، به بیان و زبان خود نویسنده برگشت می‌یابند؛ مانند گل‌چین شده‌ای که خواهد آمد و در آن راویِ دانشور گزاره‌های درازآهنگی را به کار برده است:

شاید با نظم دادن به تمام دانش‌هایی که از این و آن فراگرفته‌ام، راه به جایی بردم. شاید سر نخی به دستم آمد. شاید هم دست به یک خانه تکانی ذهنی زدم و خودم به جایی رسیدم. به هر جهت زندگی دالانی است دراز یا کوتاه و به زندگی ابدی منتهی می‌شود و چه بهتر که از این دالان دانسته گذر کنیم.

چه‌قدر دنیای ما تنگ است. چه‌قدر از همه‌چیز و از همه‌کس سرخورده‌ایم. انگار دنیای ما صدفی است که مرواریدی در آن نیست. زندگیمان یک کشتی بی‌لنگر است. پر از تضاد. هیچ‌کس مشکل ما را نگشود. به هر روزنه‌ای روی آوردیم اما همه روزنه‌ها بسته بود. این کشتی بی‌لنگر کژ می‌شود و مژ می‌شود و به صخره می‌خورد و می‌شکند. این همه شعر که از ذهنم می‌جوشد را نباید هدر داد. (ساربان: ۷۸-۷۷)

دومین زمینه بروز شعار، دخالت صدای فرامتن است که جایگزین بیش‌تر گفت‌وگوها می‌گردد و آن طراحی گفت‌وگوهایی است که در آن صداهای فرامتن مداخله مستقیم در گفت-وگو دارد [۱]. در بخش‌هایی صداهای دردسرساز بیش‌تر خوانده می‌شود که پیامْ سرْراست و بدون پوشش به خواننده رسانده می‌گردد؛ حال آن که نویسنده می‌توانسته گفتار شخصیت را هم‌سو با صدای خویش گرداند. آشکارا با دخالت در نگاه و دیدِ متن، شخصیت‌ها، راوی یا بازتابنده را ناکارآمد ساخته است. دخالت صدای فرامتن یکی از چیزهایی است که روند داستان را به شعار و اندرز سمت‌وسو داده و وجود گزاره‌های شعاری (propogandic proposition) و قطعنامه‌ها، فرایندِ ابتر ساختن چندصدایی را شتاب داده است. در این بخش، دخالت صدای فرامتن است که در گرایش به شعار نقش بنیادینی داشته است این آسیب صدا بیش‌ترین زمینه را برای شعاری شدن داستان‌های دانشور به وجود آورده است. بختین باور دارد: «قهرمان رمان برای نویسنده به معنای آگاهی و وجدانی دیگر است تا جایی که در جریان پیشرفت نگارش رمان، این مناسبت (مولف با قهرمان) تا حدی پیش می‌رود که به عنوان نفسی برای خود قهرمان محسوب می‌شود

---

۱ - .«راوی آشکار کسی است که خود را به صورت اول شخص (من، ما...) خطاب می‌کند. به طور مستقیم یا غیرمستقیم با روایت‌شونده ارتباط برقرار می‌کند، هرجا که نیاز باشد، شرحی خواننده پسند ارائه می‌دهد... وی موضعی گفتاری یا دیدگاهی در برابر شخصیت‌ها و اتفاقات از خود نشان می‌دهد... او کسی است که در داستان مداخله می‌کند تا نظرات فلسفی و فراروایی خود را منتقل کند، چنین کسی صاحب صدایی منفک است.» «راوی پنهان در قیاس کسی است که هیچ کدام از ویژگی‌های راوی آشکار را که گفته شد، از خود نشان نمی‌دهد. صدا و سبکش کم و بیش خنثی (غیرمتمایز) است، از نظر جنسی نامشخص است... و حتی در موارد بسیار ضروری، توضیحی اضافه نمی‌کند.» (Jahn,2005: part104,N3)

و در واقع بازتاب مناسب مولف با نفس خود اوست.» (غلامحسین‌زادگان، ۱۳۸۷: ۱۱۳) جهان بیرون در پیوندی که با شخصیت داستان می‌یابد، با او هم‌خوان شده یا به باور بختین در او حل می‌شود. شگرف آن که دیگری باید در جایگاهی قرار گرفته باشد که بتواند چیزهایی را ببیند و دریابد که نویسنده، قادر به دید و دریافت آن نیست. «قدرت رویت اضافی» یا «بینش افزون» فرآیند این دید گسترده است. نویسنده خود را چونان شخص دیگر از خود می‌نگرد و این به دست نمی‌آید مگر با شکستن مرزهای خوداندیشی و رها کردن چارچوب‌های خودمحوری. «نویسنده در یک واکنش «رفت‌آمد» نخست با شخصیت داستانی، هم‌حسی و هم‌ذاتی می‌یابد، با شخصیت‌ها هم‌گام می‌شود، هم‌آمیزی می‌کند؛ سپس برای درک و کشف این شخصیت، باید دیگریِ آن شخصیت گردد.» (رستمی،۱۳۹۰: ۱۸٤) بختین در گزارش خود با نام «شخص متکلم در رمان» می‌نگارد:

رمان نیازمند افرادی سخنگوست که گفتمان ایدئولوژیک منحصر به فرد و زبان خاص خود را همراه خود وارد رمان کنند... گفتمان واقعا مناسب برای بازنمایی ایدئولوژی منحصر به فرد یک جهان، فقط گفتمانی است که به خود آن جهان تعلق داشته باشد... در رمان صرفا نقل قول یا بازآفرینی گفتمان فرد متکلم رخ نمی‌دهد، بلکه گفتمان او بازنمایی هنری می‌شود... و این بازنمایی از راه گفتمان (نویسنده) صورت می‌گیرد. (بختین،۱۳۹۱: ٤۳۷ و ٤۲۹)

بختین می‌نویسد: «نویسنده نثر (رمان‌نویس) به پالایش کلمات نمی‌پردازد که دارای مقاصد و تکیه‌های بیگانه هستند، و بذر دگرمفهومی[۱] اجتماعی نهفته در کلمات را نابود نمی‌کند... او مقاصد دیگران را از زبان دگرمفهوم آثار خود طرد نمی‌کند و از گستره‌های (اجتماعی–ایدئولوژیک) فرهنگی (جهان‌های بزرگ و کوچکی) که ورای زبان‌های دگر مفهوم وجود دارند، تخطی نمی‌کند، بلکه آن‌ها را به اثر خود می‌خواند.» (بختین،۱۳۹۱: ۳۹۰)

در بیش‌تر بخش‌های «جزیره سرگردانی» و «ساربان سرگردان» که کانون صفر یا زاویه دید دانای کل دارند، آمیزه‌ای از راوی+ صدای فرامتن دیده می‌شود. این آمیزشِ پست‌مدرنیستی به

۱ــ Heteroglossia

خواست نویسنده، پیکربندی شده است. او گوشزد می‌کند که این رمان‌ها نوشته سیمین دانشور است. برای مثال، در هم‌آمیزی گزاره‌های شعاری+ صدای ایدئولوژی پس از دو صفحه، چنین نگارشی را ساخته است:

نخست لعل بانو، میان گزینش زندگی پنهانی در انگلستان و یا بازگشتن به پاکستان سرگردان است. هستی می‌اندیشد: «به قلب تنهایی نفوذ کنیم، ناشناخته‌ها آن‌جاست». سپس هستی در باره غرایز شهوانی می‌اندیشد. سوم، به نقش هماهنگی دو روح در ارضای غرایز جسمانی فکر می‌کند. چهارم، می‌پندارد باور به ماوراء الطبیعه گونه‌ای از ایدئولوژی‌زدگی است. پنجم، در فکر خود به مسلمان‌ها و بیداری ایشان سَری می‌زند و سپس افزایش قیمت نفت را در بالا رفتن خودباوری مسلمانان می‌بیند و در فرجامِ این روشن‌داشت نگرشی، به مادر خود می‌گوید: «همه ما وابسته به جغرافیای سرزمینی هستیم که در آن به دنیا آمده‌ایم. از مواد شیمیایی آلی و معدنی همین زمین، با باورهای مثبت و منفیشان شکل گرفته‌ایم.» مادر می‌گوید: «این روزها همه طوری حرف می‌زنند که آدم هیچ نفهمد. نویسندگان هم طوری می‌نویسند که حتی من به سختی می‌فهمم.» (ساربان: ۲۳۲-۲۳۰)

پرسش بنیادی را «من» بر می‌انگیزد. این «من» کیست؟ آیا هستی است؟ راوی و یا نویسنده؟ نقش‌آفرینی سیمین مانند «یک شخصیت داستانی» این نگاه را هموارتر می‌سازد که «من» می‌تواند دانشور باشد. که پیش‌گمان نخستین خواننده آن است که سیمین، شخصیت داستان، با دانشور نویسنده و آفریننده اثر یکی است. بنابراین، خواه ناخواه داستانی در باره دانشور، به دست دانشور نوشته می‌شود. از سوی دیگر بسیار دشوار است که دانشورِ نویسنده، با سیمینِ داستان یکی دانسته شود. زیرا در آن صورت با زندگینامه خودنوشت روبه‌رو شده‌ایم (که بررسی آن پژوهشی دیگر نیاز دارد) آن‌چه کسی درباره خود می‌پندارد، به تمامی همان چیزی نیست که دیگران از او تصور می‌کنند. (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱٤٥- ۱٤۳) بختین باور دارد که نویسنده عاملی فعال است اما عملکرد وی ماهیت گفت‌وگویی ویژه‌ای به خود می‌گیرد.. (مثلا داستایوفسکی) به کرات سخن غیر را قطع می‌کند؛ اما هرگز جای‌گزین آن نمی‌شود. او دوست داشت خود را از طریق آوای

خود به بیان درآورد. این خواسته با نوشته‌های گزارش‌گونه‌ای مانند «یادداشت‌های یک نویسنده» به انجام رسید؛ نه در درون رمان و داستان. چکیده سخن آن‌که این راوی است که دیدگاه‌های خود از شخصیت‌ها را در نگرش‌های (سیاسی- اجتماعی) بازگو می‌کند، نه شخصیت‌ها[۱].

چشم‌داشت خواننده آن است که گفت‌وگوهای داستان برخاسته از افق دید و نگاه آن شخصیت باشد، اما در بسیاری از بخش‌های داستان‌های دانشور، هم‌گویی انجام نگرفته است. در این داستان‌ها، نویسنده خواهان آن است تا پیام و صدای خود را در یادها زنده نگه دارد که خُرده‌ای نیز بر آن خواست، نمی‌توان گرفت. زمانی که راوی پیوندی (احساسی _ذهنی) با یک رخ‌داد دارد، نمی‌تواند تنها به روایت تکیه کند، خود نیز جوش‌وخروش کرده به میانه گفتار می‌آید؛ آسیب جای برپایی خودگویی در داستان‌های دانشور از همین جا، آغاز می‌گردد؛ زیرا صدای فرامتن، بیان راوی را آن چنان که باید و شاید «گویا» ندانسته، خودْ وارد داستان شده و شخصیت را سِتَرون می‌سازد. برای نمونه:

سیمین عینک خودش را از جیب لباس خانگی‌اش درمی‌آورد و به هستی می‌دهد: عینک مرا بزن؛ اما لطفا در کار نقاشیت تنها با عینک خودت ببین. هستی به فکر فرو می‌رود. پس آن چه تو و امثالت به من یاد داده‌اید چی؟ خوانده‌ها و شنیده‌هایم چی؟ انگار سیمین فکر او را خوانده است، از جوابش پیداست: روی‌دادها و تجربه‌ها به شرطی که از آن‌ها عقده نسازی، آموخته‌ها و دانسته‌ها، هر چند ممکن است فراموششان کرده باشی(جزیره،٦١)

در این گزیده، نویسنده کوشش نموده تا «رویت اضافی» بر دید راوی داشته باشد. واژه «انگار» و «از جوابش پیداست» مداخله صدای فرامتن در ذهنیت شخصیت است. این خودگویی‌ها

---

[۱] - «کشف خویشتن یک ضرورت شخصی و سیاسی است... یکی از عوامل مربوط به رشد چنین ادبیاتی، مطرح شدن روزافزون روان‌شناسی و اشکال درمان بود که اغلب به معنای تشویق شخص به اجتناب از هر گونه سرکوب تمایل به گفتن درباره خود نمود پیدا می‌کرد. بر اساس چنین باوری شخص در برابر فشار نیروهای اجتماعی و ساختارهای جامعه اقدام به اظهار درونی‌ترین احساس‌های خود می‌نمود. از بهترین مثال‌های موجود برای روشن کردن وضعیت فوق، اشعار حدیث‌نفس‌گونه یا اعترافی (confessional poetry) هستند... که شاعر در آن‌ها فقط و فقط به خود می‌پرداخت.(Light,2004: 757)

در نگاه تفسیری راوی، گاهی با «انگار»های شرح‌دهنده بازتاب می‌یابد و خودنمایی می‌کنند؛ هرچند نویسنده‌ای که در بیان راوی، سنگ‌اندازی می‌کند، «بی‌واسطه بودن» را به تردید می‌افکند.

هم‌چنان که گفته شد، دخالت صدای فرامتن در بروز گزاره‌های شعاری نقش بنیادینی داشته است. صدای فرامتن گاه در طراحی گفت‌وگوها زمانی برای بروز می‌یابد و گاه در گزینش شخصیت‌ها، از این رو سومین زمینه بروز شعار در داستان، گزینش شخصیت‌هایی است که کارشان پند و اندرز است.

سومین ویژگی گزینش شخصیت‌هایی است که شعار می‌دهند. شعارها گاهی به وسیله شخصیت‌هایی صورت می‌گیرد که ویژگی شغلی یا داستانیشان سخنرانی یا وعظ است. خانم‌مدیرها، سیمین، دکترعبدالله‌خان، فریده‌خانمِ معلم در «مدل»، سیا در «صورتخانه»، عمه‌آزاده در «درد همه جا هست»، راویِ چند زبان داخلی و خارجی‌دان در «سرگذشت کوچه» مک‌ماهون ایرلندی و یا طاهرخان در «سوترا» «که زندانی سیاسی بوده» شخصیت‌هایی هستند که پشتیبانی صدای فرامتن را بر دوش دارند. خانم‌های آموزگار در این زمینه، کاراتر به حساب می‌آیند و در شمار بیش‌تری از داستان‌ها حضور دارند. این شخصیت‌ها در ذهن سرایدار یک مدرسه یا ناخدای یک لِنج، نفوذ می‌یابند تا پلی باشند برای همان صدای پنهان؛ وگرنه نقش برجسته دیگری در داستان ندارند؛ و مکالمه پویا را نیز صورت نمی‌بخشند. برای نمونه سرایدار مدرسه چنین می‌گوید:

عوضش بلدم فحش بدهم. به تمام نامردها و ناکس‌های روزگار فحش می‌دهم. به تمام مردهایی که بعد نامرد شدند و کس‌هایی که بعد ناکس شدند نفرین می‌کنم خیلی‌ها کس ماندند، سر حرف خودشان ایستادند و مردند. خیلی‌ها گم و گور شدند ... خانم مدیر می‌گفت: بدبختی ما همینه که مردها را نامرد می‌کنیم. خون ما را از توی رگ‌های لوله‌ای می‌میکند و بی‌خون و نامردمان می‌کنند. (به کی سلام کنم؟، ۷۱)

در «ساربان سرگردان» شخصیت تخیلی به داستان راه می‌یابد به نام طوطیک. او کیست؟ «هستی: پس تو محصول رویای خود من هستی. طوطک: همه طوطک‌ها همین گونه‌اند. اِشکال

مردم کشور تو، از زن و مرد، این است که طوطک‌های خود را به فراموشی سپرده‌اند.» (ص۲۵۰) «شاید طبیعت هم مثل طوطک پیام‌آورِ نامِ مِهین است به نفس مطمئنه ما.» (ص۱۸۳) او باور دارد که: «مصایب انسان‌ها زاده رفتار آن‌ها با هم‌نوعانشان است.» (ص۳۰٦) او آمده است تا آدمی‌گری را به یاد آورد: «آمده‌ام تا آدمی‌گری را به یادت بیاورم» (۱۳٤–۱۳۲) هستی را به کاری وا می‌دارد یا پرهیز می‌دهد (۳۰٤) او شورش مردم بر شاه را پیش‌بینی می‌کند. جنگ ایران و عراق را نیز می‌تواند هشدار دهد. (۱۳٤)[1] آیا طوطیک «راوی» داستان است که در مرگ شخصیت هستی، او نیز پایان کار خویش را می‌بیند؟ «من طوطک هستم، با مرگ تو می‌میرم.» (ص،۳۰٦)

روشن داشت سخن آن که طوطیک تمام آن «آیا»ها هست. او شعارگرایی نویسنده را دارد؛ او دانایی پخته و عاقبت‌نگر است. مانند یک فیلسوف، سنجیده سخن می‌گوید و مانند شاعر، با ناخودآگاه‌ها هم‌نشین است. او قهرمانی است که آمده تا یک تنه، فراتر از راوی ببیند و هشدار دهد و مانند مادر بزرگ پیر، این باد و آن مباد کند تا راهِ چاه به فرزندان خود بنماید.

در شخصیت‌هایی مانند طوطی و دکتر عبدالله‌خان، نشانه‌ها، اشاره‌ها، نقل‌قول‌ها و ویژگی‌های ظاهری، به گونه‌ای بیان می‌گردند که گواهی غیرزمینی بیابد؛ زیرا در این صورت است که خواننده مجذوب آن شخصیت شده و سخن فرازمینی او را بیش از پیش، پذیرا می‌گردد. شباهت گفتاری میان این دو شخصیت داستانی را می‌توان در ۲۸۵ «سووشون» و ۳۰۵ «ساربان سرگردان» دید.

بنابراین همه‌جا ردپای صدای فرامتن به چشم می‌خورد. از بازتابنده تا راویِ داستان‌ها. در این جا نیز با همان گزاره‌های شعاری روبه‌رو هستیم که بر زبان شخصیت نهاده شده‌اند. از این رو با این دیدگاه، در نوشتار دانشور شخصیت‌هایی منفعل وجود دارند که پیام‌آور برای خواننده هستند، که با نگاه بختین دوگانه است او می‌گوید برای دست‌یابی به «آگاهی» نیاز به آن است که

---

[1] – ژنت، به شیوه ارائه ترتیب زمانیِ (chronological order) رخدادها و کنش‌های اولیه در یک روایت توجه کرده است. بدین معنا که روایت می‌تواند از نظر زمانی عقب‌تر از زمان انجام واکنش‌ها باشد. که می‌توان آن را فلش‌بک نامید. یا جلوتر از رخدادها مانند زمانی که راوی درباره آینده حدس و گمان زده می‌شود. یا پیشگویی دارد و یا هم‌زمان با هم باشد.» (Bertens,2001:72)

هر بخش داستان، صدای خود را داشته باشد: «نویسنده، خواننده و شخصیت‌ها در خلقِ حقیقت یک داستان شرکت می‌کنند. زیرا حقیقت نیازمند جمع شدنِ آگاهی‌های این سه با یک دیگر است. بر این پایه، یک حقیقت بی‌چند و چون و مطلق وجود ندارد. بلکه هر شخصیتِ داستانی، حقیقتِ مورد نظر خود را بازگو می‌کند.» (Bressler,2007 : 46) او در مثالی بیان می‌دارد: «عاملین اداکننده گفتار در انواع ادبیِ سخن، اعلام‌کننده، کشیش، پیامبر، واعظ، قاضی، رهبر، پدرسالار و غیره، از صحنه زندگی خارج شده‌اند و نویسنده صِرف که سبک آن‌ها را به میراث برده است، جایگزین آن‌ها شده است... مسأله‌ای که در بسیاری از نویسندگان به رها کردن نوع رمان و جایگزینی آن با تدوین اسناد و توصیف موارد انجامیده است.» (تودوروف،۱۳۷۷: ۱۹٤) بختین در گزارشی با نام شخص متکلم در رمان این سخنان را که به عنوان شعار در این پژوهش بررسی شده در دایره «گفتمان تحکم‌آمیز» (authoritative) جای داده است. «این گفتمان پیوندی ناگسستنی با اقتدار خود دارد... پیوند با یک قدرت سیاسی، سنت یا فرد... و فراز و فرود گفتمان تحکم‌آمیز، تابع وضعیت قدرت مربوط به آن است. گفتمان تحکم‌آمیز را نمی‌توان بازنمایی کرد و فقط می‌توان آن را نقل قول کرد... و نمی‌تواند دوصدایی باشد... در رمان متن تحکم‌آمیز همواره در حد نقل قولی مرده باقی می‌ماند.» (بختین،۱۳۹۱: ٤٤۲-٤٤۱) (که در زمینه کاری این پژوهش قرار ندارد و می‌تواند بستری برای پژوهشی دیگر قرار گیرد). از این جهت داستان قربانی شعار و آموزه‌های ایدئولوژی می‌گردد و متن شعاری تبدیل به اندرزنامه می‌شود.

چهارمین زمینه شکل‌گیری گزاره‌های شعاری گرایش به شعر یا نثر موزون است. از نگاهِ «آسیب‌شناسی صدا» نویسنده به سوی گزاره‌گویی با سبکِ «شعارگونگی» می‌خزد. این گزاره‌های شعاری در دیدگاه بختین به «شعر» تعبیر می‌شود. (رستمی، ۱۳۸۹: ۱۰۵) او می‌نویسد: «سبک شاعرانه بر اساس سنت، از هر گونه تعامل دوجانبه... محروم است... زبان شاعر، زبان خود اوست، شاعر کاملا در زبان خود مستغرق است و از آن جدا نمی‌شود... صرف‌نظر از کشمکش-هایی که شاعر در فرآیند خلق اثر با کلمه داشته است، در اثر نهایی، زبان به شکل ابزاری مطیع در می‌آید که کاملا با مقاصد نویسنده تناسب دارد... هر نوع تقید، تاریخ‌مندی، تعین اجتماعی و

تشخص زبان فردی برای سبک شاعرانه، غریبه می‌نماید.» (بختین،۱۳۹۱: ۳۷۵) بختین می‌گوید: «شعر اساسا تک‌گوست و به صورت یک کلِ خود اتکا و بسته عمل می‌کند.» از این رو اگرچه راوی در این بخش‌ها یکی است اما زبانش جابه‌جا دگرگون می‌شود و گرایش به شعر دارد. گزینش درونمایه‌های تغزلی که بیش‌تر بر وضعیت موجود می‌پردازد نه بر کنش، تک‌گویی‌ها را بیش‌تر نیز کرده است. اگر چه باور مندنی‌پور بر این است که این راوی برای خود حرف می‌زند. (مندنی‌پور،۱۳۸۳: ۱۰۷) اما در دیدگاه بختین این «مکالمه پویا» است که ماندگاری یک داستان را پایه می‌نهد. پیش‌نهاد او برای نویسندگانی که بیش‌تر تمایل دارند سخن‌رانی کنند تا داستان-نویسی، این است که نویسنده می‌تواند سخن شخصیت‌ها و آوای راوی را به آن سویی سوق دهد که سخن خودش هم باشد. در بخش‌هایی که نوشتار دانشور به شعار گرایش می‌یابد نگارش تغزلی، سیطره خود را بر داستان نشان می‌دهد؛ در گزیده‌هایی که در بخش قطعنامه خواهد آمد مثال‌هایی از آن آمده است.

پنجمین ویژگی درهم‌آمیزی زبان گفتاری و نوشتاری در بخش‌های احساسی است. مانند آن که در دلِ داستان، زمانی که بیان احساسی می‌گردد، نگارش نوشتاری، رنگ گفتار می‌گیرد: «الهی هیچ دختر کوچولویی نمیره، هر چه هم لاغر باشه... وقتی جوجه‌ها می‌میرن آدم چه قدر دلواپس می‌شه. جوجه‌هایی که بهار و دُرُس نمی‌بینن.» (شهری چون بهشت، سرگذشت کوچه،٥٦) راوی که پیش از این، بیانی نوشتاری داشته، حال دل‌سوز و احساساتی شده است و چنین «گفتاری» سخن می‌گوید که پیش از این در این داستان دیده نشده است، اگر چه در جاهایی به بیان خیال و تخیل نیز رو آورده است: «شب‌ها که چراغ آن خانه‌ها مثل جرقه از دور می‌درخشید، به نظر می‌آمد که پری‌ها و جن‌ها یا دیوها در دل شب بر آن ارتفاع بیمناک میعاد دارند.» (همان،٤٨) راویِ بازتابنده این بخش از داستان، با دیگر بخش‌ها یکی است و در تمام داستان، زبان نوشتاری دارد؛ اما در نمونه آورده شده زبان راویِ بازتابنده، گفتاری شده است. این عدم هماهنگی زبانی، نشان دهنده وجود صدای دیگری است که در این سرْریز احساس و دلْسوزی، خود به خود، به داستان خزیده است. در بخش‌های «سوترا» و «ساربان سرگردان» آمیزه‌ای از حدیث نفس

(soliloquy) و تک‌گویی درونی(interior monologue) دیده می‌شود. هر چند در تک‌گویی درونی گفته‌ها در ذهن راوی می‌گذرد و در خودگویی «شخصیت از وجود و حضور دیگران غافل و بی‌خبر است.» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ٥١٤) به هر روی، ویژگی احساسی شدن که سخن را از حالت برگزیده زبان داستان خواه گفتاری یا نوشتاری خارج می‌سازد، گرایش به شعار را به وجود آورده است.

قطعنامه بر چند گونه است؟

گزاره‌های شعاری که گزیده‌هایی از آن آورده شده‌اند، اندک‌اندک چنان گسترده می‌گردند که می‌توان آن‌ها را به شیوه «قطعنامه‌هایی» در متن دید. در حقیقت، قطعنامه‌ها همان شعارهای طولانی شده هستند. در این قطعنامه‌ها، بندهایی با درونمایه‌های (تغزلی+ اجتماعی)؛ (تغزلی+ فلسفی)؛ (سیاسی) و یا (تغزلی) وجود دارد که از دیگر بخش‌های داستان جدا هستند. ویژگی اندرزگونه شعارها در این بخش‌ها بیش‌تر می‌شود. آن‌ها به دو دسته پایانی و داخلی بخش می‌گردند. قطعنامه‌های پایانی در پایان یک داستان یا یک بخش از رمان‌ها جای می‌گیرند و سخن آخر راوی یا صدای فرامتن هستند. گویا پیام آن بخش یا داستان در قطعنامه، جا خوش کرده است. قطعنامه‌های داخلی، با همان ویژگی‌ها در درون متن نشسته‌اند. ویژگی‌های این قطعنامه‌ها را می‌توان چنین برشمرد:

الف) این بندها بدون هیچ پیش‌درآمدی در داستان جای می‌گیرند. حال آن‌که پیش از این، جمله‌هایی مانند: «هستی اندیشید»، «هستی به فکر رفت»، «هستی خیال کرد»، «انگار هستی... را دید» آگاهی‌رسانی راوی به خواننده بوده است، که دیگر از آن‌ها خبری نیست.

ب) در بخش‌های پیشین، اندیشه‌های یادشده تا اندکی پیرو درونمایه داستان یا گفت‌وگوی آن بخش بودند؛ اما این بندهای دست‌چین شده، بیش‌تر به تکه‌های (تغزلی–فکری) می‌مانند.

پ) زبان این تکه‌ها، زبانی استوار، سَخته و پرورده است؛ واژگان حساب شده به کار رفته‌اند. دستور زبان فارسی در آن موی‌شکافانه برگزیده شده و با زبان دیگر بخش‌های داستان، به طور

برجسته، دیگرگونه است.

ت) این تکه‌ها بارِ (احساسی،اندیشه‌ای، فلسفی) یگانه‌ای را در خود یَدَک می‌کشند.

ث) این بندها در پاسخ به هیچ شخص خاصی نیستند؛ به زمان ویژه‌ای اشاره نمی‌کنند و جایگاه منحصر به فردی ندارند.

ج) بسیار فراگیر هستند و در جاهای گوناگون می‌توان بارها و بارها آن‌ها را به کار برد.

در بندهایی که از پی می‌آید، مثال‌هایی برای گونه‌های قطعنامه که همان شعارهای گسترده شده هستند، آورده می‌گردد:

قطعنامه پایانی (تغزلی): «و عشق‌ورزی آن دو از بارقه نور الهی به آن چنان شعله‌ای بدل شد که نمی‌شود نوشت، چرا که قلم خواهد شکافت.» (ساربان، ۳۰۷) «هستی متوجه تداعی‌ها و نقش‌پردازی‌های ذهنش شد. آیا در این آرزو بود که به سرای شعر سَری بزند؟ شعر هم مثل چشم عزیز بود »(جزیره، ٤٦)

قطعنامه‌های پایانی (تغزلی+ اجتماعی): بچه گریست «اما صدایش در آن دم غروب به هیچ‌جا نرسید و هیچ‌کس به کمکش نیامد و... صدای گریه بچه مثل صدای کوبه در، خشک و خفه در دالان تاریک‌خانه ناشناس می‌پیچید. (شهری چون بهشت، در بازار وکیل، ١٦٧) «مثل این که می‌خواست یک‌تنه به جنگ بدبختی برود. مثل شیر خفته‌ای شده بود که سر بلند کرده است؛ اما چشم‌هایش به روشنایی خو نگرفته است.» (شهری چون بهشت، بی بی شهربانو، ۸۷) همچنین (به کی سلام کنم؟ ،۸۰)

قطعنامه پایانی (تغزلی + فلسفی): «دیدم توی چشمش اشک پر شده، آن قدر پیر به نظر می‌آمد، انگار هزار سال عمر کرده بود.» (به کی سلام؟، تیله شکسته،٤٥) «اما باد هم می‌توانست درخت‌های خواب‌رفته را بیدار بکند. رستاخیز مرده‌ها که دست باد نبود. دست عیسی بود. نه. انگار فقط عیسی مسیح بود که از مرده‌ها برخاست. دیگر هیچ‌کس که از توی تابوت پا نشد.» (شهری چون بهشت، عید ایرانی‌ها، ٤٤)

قطعنامه پایانی (سیاسی): «این خاک چه مردمی را پرورده بود؟ این مردم شرف داشتند. مهر

می‌ورزیدند. شهامت داشتند. بی‌شبان بودند اما بره نبودند.» (ساربان، ۵۱-۵۰) «گریه نکن خواهرم. در خانه‌ات درختی خواهد رویید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درخت‌ها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آمدی سحر را ندیدی!» (سووشون، ۳۰٤) هم‌چنین داستان «سوترا» که با یک قطعنامه دو صفحه‌ای پایان می‌یابد؛ که پیامی از نویسنده به خواننده است و شعارهای زیادی در خود گنجانده است.

قطعنامه داخلی (تغزلی- فلسفی): «نجوای معصوم درختچه گز: آن‌قدر تملق امپراطور را نگویید. به استبداد خودش دل‌خوش است. خورشید می‌غرد: فضولی موقوف. با یک شعاع داغ‌تر، خاکسترت می‌کنم. ریگِ دانشمند بقیه نامه شن‌ها را می‌خواند: در شوره‌زاری که ما ساکنیم جز خَس نمی‌روید. ما سایه می‌خواهیم، از نور بی‌رحم تو بی‌زاریم. خورشید قاه قاه می‌خندد: خود مسلمان ناشده کافر شدید. صدای ریگ دانشمند: اعلی‌حضرتا، شن‌ها تصمیم به اعتصاب گرفته‌اند. می‌گویند حال که تو رُقَیتی و تریاقی نیستی... خورشید می‌پرسد: چی نیستم؟ صدای ریگ دانشمند: حال تعویذ و پادزهری نیستی. صدای خورشید: برو به این احمق‌ها بگو: هر سرزمینی ویژگی خود را دارد. همین است که هست. اگر نمی‌پسندند مهاجرت کنند. صدای ریگ دانشمند: کجا بروند؟» (ساربان، ۹۷) و جزیره مسکون بود و آدم‌هایش می‌توانستند بخندند و لبخند همیشه بر لب‌هایشان بود و کودکان با اسباب‌بازی‌های غیر فلزی «از چوب، از پنبه، از لاستیک» بازی می‌کردند. دیگر گل اشک نمی‌خرم. هندوانه ابوجهل عین هندوانه بود، منتها به اندازه یک توپ پینگ‌پونگ. بچه‌ها با عروسک‌ها بازی می‌کنند. هندوانه ابوجهل را دو کپه کرده‌اند و جلو عروسک‌ها گذاشته‌اند و می‌گویند: بفرمایید هندوانه میل کنید. هندوانه ابوجهل تنها به درد عروسک. (ساربان، ۹۸ و ص۲۲)

قطعنامه‌های داخلی (سیاسی): «آدم باید حسینی باشد نه یزید؛ این قدر مردم را نچزانید دودش توی چشم خودتان می‌رود» (به کی سلام کنم؟ کید الخائنین، ۲۲۹) از آن جا که باید متن ادبی را در بستر زمان تولید خودش بررسی کرد، این جمله در ایدئولوژی آن زمان گفت‌وگویی

سیاسی شمرده می‌شد. «یزید» کنایه از حکومت محمدرضا پهلوی و «حسینی بودن» کنایه از انقلابی و اسلامی بودن است و از آن جا که انقلاب اسلامی، اسلام و سیاست را با خود همگام دارد، این شعار رویکرد سیاسی یافته است.

بخش‌های آورده شده تنها نمونه‌هایی از قطعنامه‌های شعاری که حال‌وهوای اندرز را در خود گنجانده‌اند، هستند که نقشی در پیش‌برد داستان ندارند و مکالمه پویا را نیز به وجود نمی‌آورند و در گروه سخن غیرمستقیم آزاد[۱] جای می‌گیرند. (برداشت از تولان، ۱۳۸۳: ۱۰۶)

این گزارش می‌پندارد که این بندها، درست از زمانی پیکر می‌یابند که راوی تک‌گویی و خودبسندگی خویش را آغاز نموده و شخصیت‌ها را کنار گذاشته؛ گویا از این به بعد سَر و سودای آن ندارد تا نمایش‌دهنده داستان باشد. صدای فرامتن است که اندرز خویش را به شکل شعار بیان می‌کند. نکته دیگر آن که گفته‌های ذهنی طولانی است. شاید از آن روی که صدای فرامتن شیفته سخنش شده است. گرچه این گفته‌های بیرونی، به گونه‌ای مستقیم و نمایان، در نوشتار نهاده شده‌اند، اما هدف همان هزاهز درون ذهن اوست. به ناچار فضای داستان ساخته می‌شود تا صدای فرامتن سخن‌هایی را که دارد، بیان کند. به همین دلیل رنگ‌وبوی شعار، فضای داستان را در اختیار می‌گیرد.

آیا شعارزدگی داستان را به سوی تک‌گویی می‌راند؟

این قطعنامه‌ها و گزاره‌های شعاری، روی دیگری از سکه داستانِ تک‌گفتار[۲] هستند. چنین داستانی وجود آگاهی خارج از خود را پذیرا نیست. زیرا گفت‌وگو در آن‌ها بسیار کم انجام می‌گیرد. صدای شخصیت‌ها مفعولی است که به تمامی در زیر چَمبَره راوی فاعل نهفته است. دنیای شخصیت‌ها تفسیر می‌شود نه این که شخصیت خود، خود را نشان دهد. اگرچه در این داستان‌ها گاه‌گداری شخصیت‌ها با هم گفت‌وشنود دارند؛ اما این صدای راوی است که

۱_ Free indirect speech

۲_ monologue

چارچوب‌ها را مشخص می‌سازد، آنها را هماهنگ می‌کند و تک‌گوییش تمام آن چیزی است که چیره بر فضای داستان، شده است. او همه چیز را تحت کنترل دارد و حرف آخر را می‌زند. سرآمد تمام آن‌چه گفته شد آن که، متن تک‌گو، مانند «متن ایدئولوژیک» است، چرا که «متن ایدئولوژیک» پیام می‌فرستد.

نتیجه

هر کدام از گونه‌های «صدا» در داستان «چندصدایی» آگاهی فردی را افزایش داده و هر یک از آن صداها می‌توانند دگرگونی‌ای در بینش خواننده به وجود بیاورند و دیدی گسترده‌تر به خواننده بخشند؛ نه این که داستان چنین مسؤولیتی داشته باشد اما به هر روی داستان، جهانی را می‌گستراند که ارمغان‌آور آگاهی و هماهنگی درونی برای خواننده خود است. حتی اگر خواننده-ای تنها برای لذت یا کنجکاوی بخواند، باز هم فرایند خواندن، به‌وجودآورنده این آگاهی است. اما اگر در داستانی شخصیت‌ها، صدای ویژه خود را نداشته باشند، از ارزش داستانی‌شان کاسته می‌شود، زیرا به خواننده نیرنگ زده شده است. گاه صدایی افزون بر شخصیت‌ها و راوی داستان، کنترل صدای آن‌ها را در دست می‌گیرد و روشنگر آن‌ها می‌شود. در این صورت هیچ کس سرِ جای خود نیست و صدای فرا متن است که سخن می‌گوید.

بر پایه دیدگاه بختین به صدا و گزاره، این پژوهش دریافته است که در داستان‌های دانشور جمله‌های برافزوده‌ای به شکل گزاره‌های شعاری وجود دارند که در روند داستان‌نویسی او افزایش نیز داشته‌اند. نوشته‌های آغازین دانشور، همانند «شهری چون بهشت» و «سووشون» گزاره‌های شعاری کم‌تری را دارا هستند تا «به کی سلام کنم؟»، «جزیره سرگردانی» و «ساربان سرگردان». از میان این داستان‌ها »به کی سلام کنم؟» و «ساربان سرگردان» بیش‌ترین گزاره‌ها را دارند.

گزاره‌های شعاری، جمله‌های بینامتنی هستند که بدون نشانه‌ای از گفت‌وگو، در متن گنجانده شده‌اند. آن‌ها که چیده شده در داستان هستند، زبانی آهنگین داشته و قطعه‌های تغزلی‌ای می‌توانند باشند با درونمایه تخیلی، اجتماعی، فلسفی و سیاسی که نگاشتی شعرگونه دارند. این گزاره‌ها وابسته به زمانی در گذشته یا آینده نیستند و قلمرو خاصی ندارند تا نتوان آن‌ها را از این داستان برداشت و در جای دیگر نشاند، حتی شاید خود آن‌ها از جای دیگری آمده باشند. می‌توان پنداشت که نویسنده، زمانی این بندها را نوشته و اکنون در داستان، جورچین کرده است. هیچ کنش داستانی نیز در پی ندارند و منفعل هستند.گفت‌وگو در این بخش‌ها بسیار کم‌رنگ است.

شخصیت‌ها و بازتابنده‌ها در بسیاری از بخش‌ها، گفت‌وگوهایی بسیار کوتاه دارند و راوی است که بند تا بند حرف و سخن دارد، تا آن‌جا که گرایش به شعار که یکی از نشانه‌های متن تک گوست، چند صدای را در این داستان‌ها کم‌رنگ ساخته است.

شعارها در بسترهایی، از دل داستان رشد کرده‌اند. این پژوهش پنج زمینه یافته است که ایجاد گزاره‌های شعاری را سامان داده‌اند. این جستار زمینه‌هایی که گزاره‌های شعاری در آن بالیده‌اند را کاویده است. این بخش‌ها چنین‌اند:

۱- در بخش‌هایی که مکالمه پویا وجود نداشته و راوی در پی تک‌گویی است.

۲- زمانی که صدای فرامتن، قدرت رویت اضافی را محدود کرده و تنها دیدگاه خود را بیان می‌دارد و صدای فرامتن به جای همه می‌اندیشد از این رو صدای فرامتن دخالت می‌کند، گزاره-های شعاری شکل می‌گیرند.

۳- شخصیت‌هایی در داستان‌ها وجود دارند که نقششان پند دادن است. این شخصیت‌ها منفعل بوده و شعارهای آن‌ها متن را به سوی گفتمان تحکم‌آمیز و تک‌صدا سوق می‌دهد.

٤- زمینه دیگر جاهایی است که متن گرایش به شعر و قطعه‌های تغزلی یافته است.

۵- بروز شعار در بخش‌هایی است که زبان نوشتاری در چرخشی احساسی به زبان گفتار روی آورده که هیچ پیش زمینه‌ای در داستان نیز نداشته است. در این زمان متن پذیرای شعاری شدن می‌گردد.

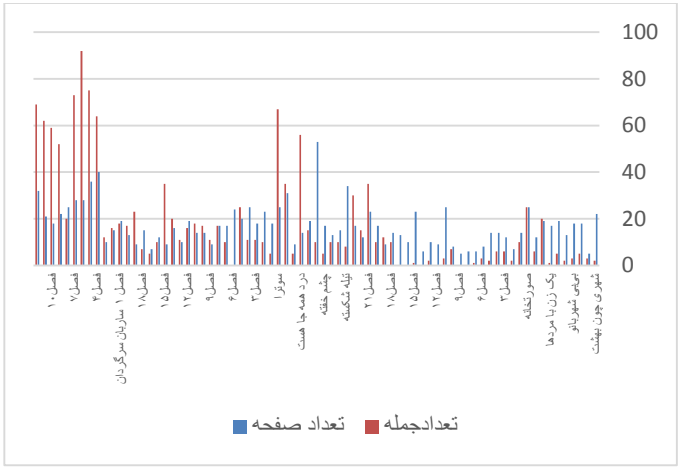
بخش دیگری که این پژوهش به آن پرداخته است قطعنامه‌ها هستند. این گفتار دریافته است که گزاره‌های شعاری در برخی از بخش‌ها طولانی‌تر از پنج یا شش جمله شده‌اند. ویژگی اندرزی شعارها در این بخش بیش‌تر گشته است. آن‌ها در دو دسته پایان داستان‌ها و یا داخل آن‌ها یافته شده‌اند. گویا پیام یا چکیده آن بخش رمان یا داستان کوتاه در این قطعنامه‌ها نهفته است. این قطعنامه‌ها یا گزاره‌های شعاری طولانی، گفتارهایی منفعل هستند که در پاسخ به هیچ زمینه گفت‌وگویی در داستان، شکل نیافته‌اند. درونمایه آن‌ها اجتماعی، سیاسی، فلسفی و یا تغزلی است.

در پاسخ به پرسش «آیا شعارزدگی داستان را به سوی تک‌گویی می‌راند؟» این نوشتار در کندوکاو خود به این نگاه رسیده که از آن جا که در گزاره‌های شعاری، صدای شخصیت‌ها منفعل و مفعول است و گفت‌وگو در کم‌ترین اندازه خود قرار دارد پس صدای فرامتن است که بایست و ناشایست کنترل متن و شخصیت را در دست گرفته است. این صدای فرامتن است که دخالت می‌کند، متن را ساده کرده از تقلای دریافت خواننده چشم‌پوشی می‌نماید، چالش‌های گفت-وگویی را به یک‌سو یله کرده و آشکارا پیامِ نویسنده را بازگو می‌کند. از این رو سیستم فکری داستان نادیده گرفته می‌شود و متن، تک‌گو می‌گردد که به زیان خواننده و نویسنده است.

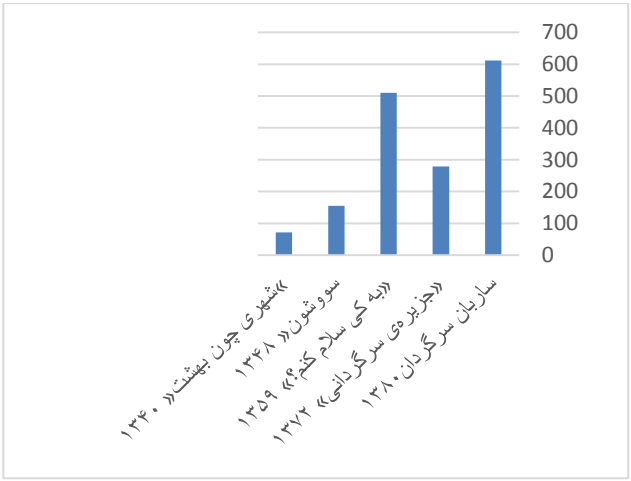
از آن جا که بر پایه نگاه بختین، متنی که همواره دغدغه پیام دارد، متنی ایدئولوژیک و تک‌صدا است، بنابراین در شعارها متنِ مونولوگی شده، به سوی «متن تک‌گو» پیش می‌رود، که در آن برخورد نگرش‌ها وجود ندارد. این گزارش می‌پندارد، در سامانه خوانش یک اثر ادبی، باید برخورد چندصدا خوانده شود تا شاهد به دنیا آمدن یک صدای نویی باشیم؛ این فرایند در تک‌گویی انجام نمی‌شود.

اما پرسشی دیگر نیز وجود دارد؛ اگر از زاویه دید بختین متن غیر گفت‌وگویی ارزش چندانی ندارد، چرا داستان‌های دانشور به چاپ‌های چندباره رسیده‌اند و چه کشش داستانی‌ای این پسند را رهبری کرده است؟ شاید از آن روی باشد که متن شعاری نیز بخشی از لذت خواننده و کنجکاوی داستانی او را پاسخ می‌دهد و هم اکنون نیز داستان‌نویسان ایرانی چندان به گفت‌وگو در داستان نمی‌پردازند و بیش‌تر ایشان گرایش به تک‌گویی دارند. خواننده ایرانی نیز خواننده تک گفتارهای راوی نویسندگان است نه شخصیت‌هایی که با هم گفت‌وگو دارند. که این کاستی و این گرایش در داستان ایرانی خود جای پژوهشی دیگر است.

نمودار ۱



نمودار ۲



این داده‌های آماری تنها برای داوران گرامی ارائه می‌گردد، نمودار آن در خود پژوهش آمده

است:

«شهری چون بهشت» ۱۳٤۰ مجموعه ۲۱۳ صفحه

نام داستان	شماره صفحه	تعداد صفحه	تعدادجمله
شهری چون بهشت	۱۱-۳۳	۲۲	۲
عید ایرانی‌ها	۳۸-٤٤	٥	۳
سرگذشت کوچه	٤۸-٦٦	۱۸	٥
بی‌بی شهربانو	٦۹-۸۷	۱۸	۳
زایمان	۹۱-۱۰۳	۱۳	۲
مدل	۱۰۷-۱۲٤	۱۹	٥
یک زن با مردها	۱۲۷-۱٤٤	۱۷	۱
در بازار وکیل	۱٤۸-۱٦۷	۱۹	۲۰
مردی که برنگشت	۱۷۱-۱۸۳	۱۲	٦
صورتخانه	۱۸۷-۲۱۳	۲٥	۲٥

«به کی سلام کنم؟» ۱۳٥۹ مجموعه۲٥۷صفحه

تیله شکسته	۱۱-٤٥	۳٤	۸
تصادف	٤۹-٦٤	۱٥	۱۰
به کی سلام کنم؟	٦۷-۸۰	۱۳	۱۰
چشم خفته	۸۳-۹۹	۱۷	٥
مار و مرد	۱۰۳-۱٥٦	٥۳	۱۰
انیس	۱٥۹-۱۷۸	۱۹	۱٥
درد همه جا هست	۱۸۱-۱۹۳	۱٤	٥٦
یک سر و یک بالین	۱۹۷-۲۰٥	۹	٥
کید الخائنین	۲۰۹-۲۳۰	۳۱	۳٥
سوترا	۲۳۳-۲٥۷	۲٥	٦۷

«سووشون» ۱۳٤۸ مجموعه ۳۰٤ صفحه

فصل ۱	۵-۱۹	۱٤	۱۰
فصل۲	۲۰-۲۷	۷	۲
فصل۳	۲۸-٤۰	۱۲	٦
فصل٤	٤۱-۵۵	۱٤	٦
فصل۵	۵٦-۷۰	۱٤	۲
فصل٦	۷۱-۷۹	۸	۳
فصل۷	۸۰-۸٦	٦	۱
فصل۸	۸۷-۹۳	٦	۰
فصل۹	۹٤-۹۹	۵	۰
فصل۱۰	۱۰۰-۱۰۸	۸	۷
فصل۱۱	۱۰۹-۱۳٤	۲۵	۳
فصل۱۲	۱۳۵-۱٤٤	۹	۰
فصل۱۳	۱٤۵-۱۵۵	۱۰	۲
فصل۱٤	۱۵٦-۱٦۲	٦	۰
فصل۱۵	۱٦۳-۱۸٦	۲۳	۱
فصل۱٦	۱۸۷-۱۹۷	۱۰	۰
فصل۱۷	۱۹۸-۲۱۱	۱۳	۰
فصل۱۸	۲۱۲-۲۲٦	۱٤	۱۰
فصل۱۹	۲۲۷-۲۳۵	۹	۱۲
فصل۲۰	۲۳٦-۲۵۲	۱۷	۱۰
فصل۲۱	۲۵۳-۲۷۵	۲۳	۳۵
فصل۲۲	۲۷٦-۲۸۷	۱۲	۱۵
فصل۲۳	۲۸۸-۳۰٤	۱۷	۳۰

«جزیره سرگردانی» ۱۳۷۲ مجموعه۳۲۶صفحه

فصل ۱	۵-۲۳	۱۸	۵
فصل۲	۲٤-٤٦	۲۳	۱۰
فصل۳	٤۷-٦٥	۱۸	۱۱
فصل٤	٦٦-۹۱	۲٥	۱۱
فصل ٥	۹۲-۱۱۲	۲۰	۲٥
فصل٦	۱۱۳-۱۳۷	۲٤	۰
فصل۷	۱۳۸-۱٥٥	۱۷	۱۰
فصل۸	۱٥٦-۱۷۳	۱۷	۱۷
فصل۹	۱۷٤-۱۸۳	۹	۱۱
فصل۱۰	۱۸٤-۱۹۷	۱٤	۱۷
فصل۱۱	۱۹۸-۲۱۱	۱٤	۱۸
فصل۱۲	۲۱۲-۲۳۱	۱۹	۱٦
فصل۱۳	۲۳۲-۲٤۲	۱۰	۱۱
فصل۱٤	۲٤۳-۲٥۸	۱٦	۲۰
فصل۱٥	۲٥۹-۲٦۸	۹	۳٥
فصل۱٦	۲٦۹-۲۸۱	۱۲	۱۰
فصل۱۷	۲۸۲-۲۸۸	۷	٥
فصل۱۸	۲۸۹-۳۰۳	۱٥	۷
فصل۱۹	۳۰٤-۳۱۳	۹	۲۳
فصل۲۰	۳۱٤-۳۲٦	۱۳	۱۷

«ساربان سرگردان» ۱۳۸۰ مجموعه۳۰۷ صفحه

فصل ۱	۷-۲۵	۱۹	۱۸
فصل۲	۲۶-٤۰	۱۵	۱٦
فصل۳	٤۱-۵۱	۱۰	۱۲
فصل٤	۵۲-۹۱	٤۰	٦٤
فصل۵	۹۲-۱۲۷	۳٦	۷۵
فصل٦	۱۲۸-۱۵٦	۲۸	۹۲
فصل۷	۱۵۷-۱۸۵	۲۸	۷۳
فصل۸	۱۸٦-۲۱۱	۲۵	۲۰
فصل۹	۲۱۲-۲۳۳	۲۲	۵۲
فصل۱۰	۲۳٤-۲۵۲	۱۸	۵۹
فصل۱۱	۲۵۳-۲۷٤	۲۱	٦۲
فصل۱۲	۲۷۵-۳۰۷	۳۲	٦۹

منابع و مآخذ

۱ـ ایگلتون، تری. **نظریه ادبی.** عباس مخبر. تهران: مرکز، ۱۳۸۰.

۲ـ بختین، میخاییل. **زیبایی‌شناسی و نظریه رمان،** آذر حسین‌زاده. تهران: مرکز مطالعات تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸٤.

۳ـ ـــــ ،ـــــ . **گفتمان در رمان: تخیل مکالمه‌ای، جستارهایی درباره رمان**. رویا پورآذر. تهران: نی، ۱۳۹۱.

٤ـ بزدوده، زکریا «بررسی عناصر روایت و کانون مشاهده در رمان»، فصلنامه علمی ـ پژوهشی انجمن زبان و ادبیات فارسی، سال پنجم، شماره ۱۹، ٤٥-۲۷، ۱۳۸۷.

۵ـ تودوروف، تزوتان. **منطق گفت‌وگویی میخاییل بختین**. داریوش کریمی. تهران: مرکز. ۱۳۷۷.

٦ـتولان، مایکل جی. **درآمدی نقادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت**. ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمای فارابی. ۱۳۸۳.

۷ـ دانشور، سیمین. **به کی سلام کنم؟**. تهران: خوارزمی، چاپ پنجم، ۱۳۸۰.

۸ـ ـــــ ، ـــــ . **جزیره سرگردانی**. تهران: خوارزمی، چاپ سوم، ۱۳۸۰.

۹ـ ـــــ ، ـــــ . **ساربان سرگردان**. تهران: خوارزمی، ۱۳۸۰.

۱۰ـ ـــــ ، ـــــ . **سووشون**. تهران: خوارزمی، چاپ پانزدهم، ۱۳۸۰.

۱۱ـ ـــــ ، ـــــ . **شهری چون بهشت**. تهران: خوارزمی، چاپ هفتم، ۱۳۸۱.

۱۲ـ رجبی، زهرا؛ غلامحسین‌زاده، غلامحسین و طاهری، قدرت‌الله، «**بررسی رابطه زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک**»، فصلنامه علمی ـ پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، شماره دوازدهم،-۷۵، ۱۳۸۸.

۱۳ـ رستمی، فرشته. «دیگران، خوانشی نقادانه از رویکرد بیژن نجدی به انسان»، کاوش‌نامه، زبان و ادبیات فارسی، فصلنامه علمی ـ پژوهشی دانشگاه یزد، سال دوازدهم، شماره ۲۲، ۲۱۱-۱۳۹۰.

۱٤ـــــ ، ـــــ «ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور: نقش زاویه دید در صدای داستان بوستان ادب»، مجله علمی ـ پژوهشی دانشگاه شیراز، سال دوم، شماره چهارم، پیاپی ٦، ۱۲۵-۹۹، ۱۳۸۹.

۱۵ـ غلامحسین‌زادگان، غریب‌رضا، غلامپور، نگار. **میخاییل بختین: زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین**. تهران: روزگار، ۱۳۸۷.

۱٦ـ فلکی، محمود. **روایت داستان تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی**. تهران: ققنوس، چاپ سوم، ۱۳۸۲.

۱۷ـ کریمی، حکاک. **طلیعه تجدد در شعر فارسی**. مسعود جعفری جزی، تهران: مروارید، ۱۳۸٤.

۱۸ـ مقدادی، بهرام. **فرهنگ اصطلاحات ادبی از افلاطون تا عصر حاضر**. تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.

۱۹ـ مندنی‌پور، شهریار. **کتاب ارواح شهرزاد.** تهران: ققنوس، ۱۳۸۳.

۲۰ـ موران، برنا. **نظریه‌های ادبیات و نقد.** ناصر داوران. تهران: نگاه، ۱۳۸۹.

۲۱ـ میرصادقی، جمال. **ادبیات داستانی.** تهران: سخن، چاپ سوم، ۱۳۷٦.

22-Abrams, M.A***A Glossary of Literary Terms,***7th ed. Heinle& Heinle.(1999)**.**

23-Abbott, H.P***The Cambridge introduction to narrative***, Cambridge University Press. .(2002**).**

24-Allen, Graham***Intertextuality*** , London: Rout Ledge. . (2001).

25-Bertens ,Hans. ***Literary Theory:The Basics***, London : Routledge. (2001).

26-Bressler,Charles E**.** ***Literary Criticism : An Introduction to Theory and Practice***, 4th ed. New Jersey : Pearson Prentice Hall. .(2007)

27-Chatman,S***Story and discourse : Narrative structurw in fiction and film***, Ithaca and London: Cornell University Press. (1989).

28- Herman,D /Jahn,M/Ryan,M.(Eds) ***Routledge encyclopedia of narrative theory***, London: Routledge. (2005**).**

29-Holquist, M***Dialogism, Bakhtin and his world***, London: Routledge. .(2002).
Jahn, M. ***Narratology : Aguide to the theory of narrative***,University of Cologne. (2005**).**
30-Light,Alison."Writing Lives." The Cambridge History of Twentieth Century English Literature,Ed.Laura Marcus and Peter Nicholl, ***Cambridge***: Cambridge UP. 751-767. .(2004)