بررسی مولفه‌ی زمان در رمان «انگار گفته بودی لیلی» بر اساس دیدگاه ژانت

معصومه محمودی*

چکیده

در نقد ساختگرایی یکی از مولفه های اساسی روایت، زمان است و در میان روایت‌شناسان، ژرار ژانت سه رابطه‌ی زمانیِ «ترتیب»، «دیرش» و «بسامد» را میان زمان متن و زمان داستان مطرح می‌کند. نگارنده در این مقاله مولفه‌ی زمان را از منظر روایت شناسی در داستان انگار گفته بودی لیلی اثر سپیده شاملو، مورد بررسی قرار داده و نقش آن را در شکل‌گیری روایت داستان و ایجاد ارتباط میان متن و خواننده نشان داده است. کوشش نویسنده‌ی مقاله بر آن بوده که بر اساس نظریه‌ی ژانت نشان دهد عنصر زمان در داستان مورد نظر چگونه به کار رفته و مولف به عنوان یک داستان‌نویس در مسیر حرکت از زمان تقویمی به زبان متن چگونه و تا چه حد در عرصه‌ی زمان و کنش به گزینش‌های مختلف دست یازیده است و این گزینش‌ها و نوع خاص زمان‌بندی از نظر اصول داستان‌پردازی چه ارتباط مستقیم و معناداری با محتوای رمان دارد.

واژه‌های کلیدی: روایت، زمان، ژانت، ترتیب، دیرش، بسامد، انگار گفته بودی لیلی، سپیده شاملو

---

*دانش‌آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

مقدمه

ساختار پدیده‌ای است برساخته‌ی دست انسان که می‌توان آن را به اجزای کوچکتر تقسیم کرد. (گرین و لبیهان،۱۳۸۳: ۹۸) تمامی اجزای ساختار یک پدیده به کل نظام آن و کل نظام به تک تک اجزای خویش وابسته‌اند و با یکدیگر در ارتباط. (گلدمن،۱۳۸۲: ۹-۱۰) بنابراین، هر جزء و عنصری در این نظام هماهنگ، باید با دیگر اجزاء و عناصر در تعامل باشند و کلّیت منسجمی را بسازند و کار منتقد ساختارگرا ناظر بر چگونگی این تعامل است.

از آنجا که روایت یکی از مهم‌ترین سازمایه‌های ساختار ادبی است که چگونگی « روابط میان گوینده/نویسنده و شنونده/خواننده را نشان می دهد» (مارتین، ۱۳۸٦: ۷۸)، همواره مورد توجه منتقدان و نظریه‌پردازان حوزه‌ی نقد ادبی بوده است، امّا هیچ یک از نظریه‌های ادبی به اندازه‌ی ساختگرایی، روایت را این چنین دقیق مورد بررسی قرار نداده‌است. ساختگرایان درصدد اثبات تطابق قاعده‌های رایج زبان با ساختار روایت بودند. آنها ادبیات را در ساختار، مشابه زبان می‌دانستند و سعی در تدوین قواعد نحوی ویژه‌ای برای آن داشتند. بارت روایت را یک جمله‌ی بلند نامید (برتنز،۱۳۸۲: ۹۲) و معتقد بود اگر ارکان جمله از لحاظ دستوری شامل فاعل، مفعول و فعل باشد، شخصیت اصلی در داستان فاعل است و آنچه شخصیت اصلی در پی آن است، مفعول. همچنین اعمالی که فاعل در راه رسیدن به مفعول انجام می‌دهد، فعل به حساب می‌آید. (سیدان،۱۳۸۸: ٥٤) بنابراین ساختارگرایی «مطالعه‌ی نظری روایت یا در واقع دستور زبان روایت است»(وبستر،۱۳۸۲: ۸۳) و بی‌آنکه به معنای متن توجهی داشته باشد، می‌کوشد رفتارهایی را که منجر به شکل‌گیری معنا شده‌اند، ترسیم کند. (برتنس،۱۳۸٤: ۹۲) ساختارگرایی در مطالعات ادبی به ترویج بوطیقایی می‌پردازد که قراردادهای ادبی را مورد توجه قرار می‌دهد. این بوطیقا در صدد تولید تفسیرهای جدیدی از آثار نیست، بلکه خواهان فهم چگونگی تاثیرگذاری معناها است. (کالر، ۱۳۸۵: ١٦٦)

روایت‌شناسی(Narrotology) به عنوان پدیده‌ای ساختارگرایانه، ریشه در نظریات بنیادین سوسور، پدر علم زبان‌شناسی دارد. کلود اشتروس با به کارگیری زبان‌شناسی سوسور سعی در دست‌یابی به زبان اساطیر داشت. دست آوردهای او به گونه‌ای پیگیر ادبیات را رمززدایی می‌کند. (ایگلتون،۱۳: ۱٤۳-۱٤۷) تودوروف نیز در ۱۹٦۹با استفاده از نظریات سوسور نظریه جدیدی برای تحلیل داستان ارائه داد و

کوشید زبان روایت را کشف کند. پراپ بر همین اساس، ساختار داستان‌های پریان را بررسی‌کرد و گرماس در سال ۱۹۷۰ نظریه پراپ را در مورد کلیه متون روایی به کار گرفت. او معتقد بود ساختارهای بنیادین محدودی برای نوشتن انواع بیشمار داستان وجود دارد. رولان بارت نیز بر اساس نظریات سوسور تجزیه و تحلیل متن را به طور علمی آغاز کرد. او معتقد بود خواننده می‌تواند متن را بنا به سلیقه‌ی خود تفسیرکند. در سال ۱۹۷۳ ژرار ژانت به مقوله‌ی زمان در روایت پرداخت و آن را از جنبه‌های گوناگون مورد بررسی قرار داد. (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۸۲-۲۸۳) بنابراین، روایت شناسی چارچوب و الگویی نظری و کاربردی برای تجزیه و تحلیل گونه‌های روایات فراهم آورد و « شرحی از نظام حاکم بر تمام روایت‌های داستانی ارائه داد... شیوه ای که ضمن آن می‌توان تک تک روایت‌ها را به منزله‌ی محصول منحصر به فرد نظامی همگانی، مطالعه کرد.» (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ٤٠)

زمان و روایت

داستان شالوده‌ی هر اثرِ روایتی است و نقل وقایع در توالی زمانی رخ می‌دهد. (میرصادقی- ذوالقدر، ۱۳۷۷: ۹٤) «روایت‌ها در ساده ترین مفهوم، داستان‌هایی هستند که در زمان رخ می‌دهند.» (آسابرگر،۱۳۸۰: ۱۸-۲۰) شکل روایت به ما کمک می‌کند تا داده‌های تجربه و لحظه‌های پراکنده‌ی آن را در زمان سامان دهیم و در آن الگوی معناداری بیابیم و بدین ترتیب بازشناخت، تفسیر و بیان آن را برای ما و دیگران ممکن می‌شود. (حدادی، ۱۳۸۸: ٤٣) اندیشمندان و نظریه‌پردازان بسیاری به بحث درباره‌ی مقوله‌ی زمان پرداخته و همگی بر ارایه‌ی تعریفی عینی و دقیق از آن تاکید نموده‌اند. بسیاری فهم زمان را در پی فهم کنش روایت امکان‌پذیر می‌دانند چرا که به باور آنها هر تجربه‌ی زمانمندی با کنش روایی همراه است. زمان تنها زمانی که روایت شود، معنا می‌یابد. (احمدی، ۱۳۷۸: ٦٣٥) از زمان ارسطو تا به امروز روایت را بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی دانسته‌اند. (وبستر، ۱۳۸۲: ۷۹) از نظر بارت روایت یک جمله‌ی بلند است. (برتنز،۱۳۸۲: ۹۲) روایت به گذر پیوسته‌ی زمان شکل می‌دهد و حرکت سیّال آن را به تصویر می‌کشد. (وایت،۱۹۸۰: ١٦) هر روایت بازنمودی از زندگی است و زمان واقعیتی انکارناپذیر از زندگی. در واقع، زمان عامل ساختاری هر روایت است، چرا که کنش یا اتفاق از سازه‌های اصلی روایت است و این اصل مبتنی بر حرکت و زمان است. آنچه روایت را شکل می‌دهد نظم کنش‌های آن است. نظمی که مبتنی بر رابطه‌ای علت و معلولی است و پیرنگ را به وجود می‌آورد. از دیرباز بحث درباره‌ی پیرنگ، اهمیت بسیاری در میان نظریه‌پردازان داشته است. در این میان، ارسطو

معتقد است پیرنگ آراستن امور واقع به صورت نظام و داشتن آغاز ، میانه و پایان است. (ریکور، ۱۳۸۳: ٦٦)از نظر بارت روایتمندی یعنی اینکه امری به لحاظ زمانی پس از امر دیگری بیاید؛ اما در همان حال معلول یا سبب امر پیشین خود باشد. (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۰) بنابراین داستان نقل حوادث به ترتیب توالی زمانی است. (فوستر، ۱۳٦۹: ٦٦) اما میان این زمان روایت و زمان تقویمی تفاوت‌های آشکاری وجود دارد که مهمترین این تفاوت‌ها در امکان جابجایی توالی خطی حوادث به کمک گشتارهایی است که نویسنده به کار می‌برد تا آن گونه که خود می خواهد حوادث را جابه‌جا کند و عناصر مشترک را در کنار هم گذارد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۱)

منتقدانی چون ژرار ژانت، ریمون کنان و تولان تفاوت زمان تقویمی و روایی را بررسی کرده‌اند و از میان آنان ژانت مهمترین نظریه‌پرداز این حوزه به شمار می‌رود. نظام روایت‌شناختی ژانت در ادامه‌ی بحث‌های فرمالیست‌های روسی، تودورف، وین‌بوث و دیگران کامل کننده‌ی نظریه‌های آنها است. ژانت در بررسی و تحلیل روایت، داستان و روایت‌گری را سه سطح متمایز از هم می‌داند. او توالی حقیقی رویدادها را داستان می‌نامد و معتقد است روایت خود متن به همان صورتی است که راوی روایت کرده است؛ اگرچه توالی حقیقی رویدادها در آن رعایت نشود. مقصود او از روایتگری نیز همان بازگویی رویدادهاست.(وبستر،۱۳۸۲: ۸٦) بحث اصلی مولفه‌ی زمان بر اساس آراء ژنت به ارتباط میان زمان گاهشمارانه در سطح داستان و زمان سطح متن مربوط است. زمان داستان رابطه‌ی گاهشمارانه‌ی میان حوادث داستان است به گونه‌ای که در اصل رخ داده و زمان متن به چگونگی جایگزین کردن این حوادث در متن ارتباط دارد.(حری،۱۳۸۷: ۹۷) بنابراین، در ادبیات روایی، زمان در پرتو روابط گاهشمارانه‌ی میان داستان و متن معنا می‌یابد.(ریمون،۱۳۸۷: ٦۲) در میان نظریه‌پردازان، برای نخستین بار ژنت از سه جنبه زمان روایی را مورد بررسی قرار داد و این سه جنبه را نظم(Order)، دیرش(Duration) و بسامد(Frequency) نامید.

بحث و بررسی

در این بخش از مقاله نویسنده کوشیده است پس از ارائه توضیحاتی درباره‌ی هر کدام از جنبه‌های زمان روایی از دیدگاه ژانت، نمونه‌های منطبق بر آن را از رمان انگار گفته بودی لیلی مورد اشاره قرار دهد، اما پیش از آن برای آشنایی خوانندگان، خلاصه‌ای از داستان را در اینجا می آوریم:

شراره همسر خود علی را در حادثه‌ی بمباران از دست می‌دهد و برای داشتن زندگی مستقل به همراه پسرش سیاوش روزهای سختی را تجربه می‌کند. افسانه خواهر علی با محمود یکی از هم‌سلولی های برادرش، در زندان سیاسی قبل از انقلاب، آشنا شده ازدواج می‌کند. محمود مردی روانی و فریبکار است که توانسته با شیادی مریدانی را به دور خود جمع کند. افسانه پس از مرگ مادر، خسته از شکنجه‌های روحی و جسمی محمود، به خانه‌ی شراره پناه می‌آورد. مردی از آشنایان قدیمی شراره که روابط خوبی با همسرش ندارد به شراره اظهار علاقه می‌کند و شراره که مایل به ازدواج دوباره است، سعی می‌کند خاطرات گذشته را فراموش کرده، زندگی تازه ای را در کنار آشنای قدیمی آغاز کند. مرد همسرش را طلاق می‌دهد تا با شراره ازدواج کند. سیاوش پسر شراره با فیلم‌برداری از یکی از مجلس های عارفانه‌ی محمود و مریدانش، پی به راز محمود و فریبکاری‌اش در برابر مریدان می‌برد. سیاوش ناپدید می‌شود و افسانه خودکشی می‌کند. شراره به جستجوی سیاوش می پردازد و آشنای قدیمی را از ازدواج با خود ناامید می‌کند.

نظم و ترتیب

روایت توالی از پیش انگاشته شده ی رخدادهایی است که به طور غیر تصادفی به هم اتصال یافته‌اند و این اتصال و ارتباط باید مشخص و با انگیزه باشد؛ اما بازنمایی روایی رخدادها می‌تواند در داستان پیرو توالی طبیعی باشد یا با شکلی از زمان‌پریشی همراه شود.(ریمون کنان،۱۳۸۷: ٦٢) بنابراین، ترتیب زمان با توازن یا عدم توازن زمان رخدادهای داستانی با آرایش تک‌ساختی سخن روایی در ارتباط است.(قاسمی‌پور،۱۳۸۷: ۱۳۲) منظور از ترتیب، نظم زمانی رخدادهای داستان نسبت به ارائه‌ی همین رخدادها در گفتمان روایی است.(لوته،۱۳۸٦: ۷۲)

هرگونه در هم ریختگی در ترتیب بیان وقایع و ناهماهنگی در نظم داستان و نظم متن را زمان‌پریشی دانسته‌اند و آن را به دو نوع کلی گذشته‌نگر و آینده‌نگر تقسیم کرده‌اند.(ریمون کنان،۱۳۸۷: ٦٦) « ژنت در بحث نظم و ترتیب به رابطه‌ی بین توالی رخدادها و نظم و ترتیب عرضه‌ی آنها در متن می‌پردازد تا نشان دهد که چگونه نویسنده با ایجاد تغییر و دگرگونی در نظم خطی، روایت آن را جذابتر می‌کند.

از نظر ژانت «عمده ترین انواع ناهماهنگی‌های زمان روایت را گذشته‌نگر و آینده‌نگر تشکیل می‌دهند.»(غلامحسین‌زاده و دیگران،۱۳۸٦: ۲۰٤) «اگر رخدادهای الف، ب، پ در ترتیب متن به صورت ب، پ، الف بیاید، الف نوعی بازگشت زمانی است اگر به شکل پ، الف، ب بیاید، پ نوعی پیشواز زمانی است.»(قاسمی پور،۱۳۸۷: ۱۳٤)

گذشته‌نگرها و آینده‌نگرها عمده‌ترین شکل‌های به هم خوردن نظم و توالی در روایت هستند و چرخش دوری در روایت ایجاد می‌کنند. روایت رخداد در داستان انگار گفته بودی لیلی از نظر ترتیب با گذشته‌نگری آغاز می‌شود. گذشته نگری در روایت انگار گفته بودی لیلی نشان از تلاش شراره، شخصیت اصلی داستان، برای یافتن گریزگاهی از چنبر خاطرات گذشته دارد. شراره پس از مرگ علی در سال‌های جنگ توانسته زندگی مستقلی برای خود فراهم کند و علی رغم مشکلات بسیار، پسرش سیاوش را بزرگ کرده و به دانشگاه فرستاده است، اما با این همه هنوز نتوانسته با خاطرات زندگی مشترک خود و علی کنار بیاید. شراره می‌خواهد زندگی عاطفی تازه‌ای را آغاز کند اما دلبستگی به خاطرات علی او را در گذشته نگاه می‌دارد. در پایان داستان شراره مردی را که آشنای قدیمی نامیده می‌شود و به او اظهار علاقه کرده‌است، از خود ناامید می‌کند. آشنای قدیمی که قصد دارد به همراه شراره ترک وطن کند، پس از مواجه با اصرار شراره برای ماندن و جستجوی سیاوش، به تنهایی آماده‌ی سفر می‌شود.

نویسنده گذشته‌نگری را از همان آغاز روایت به کار می‌برد. این داستان با کابوس سقوط علی در اثر بمباران، از ایوان خانه و مرگ او آغاز می‌شود و با رفتن سیاوش، پسر شراره به کوه ادامه می‌یابد. شراره، راوی اول شخص داستان، به مشهد می‌رود تا خاطرات گذشته‌ی خود و علی را به فراموشی بسپارد و زندگی تازه‌ای را آغاز کند. شراره آماده‌ی سفر می‌شود و این سفر ذهن او را به اولین سفر با علی می‌برد. سفر ماه عسل :

"ساعت را برای شش کوک کرده بودم، بلکه هفت از جام بلند شوم. هنوز هم نمی‌توانم زود از خواب بیدار شوم، به‌خصوص روزهای تعطیل. اولین سفرم به مشهد شنبه بود. با هم رفتیم. جمعه جشن عروسی را گرفته‌بودیم..."(شاملو،۱۳۷۹: ۷)

همچنین در این بخش از داستان به طور ناگهانی پس از اشاره به نام افسانه که بعدها خواننده متوجه می‌شود خواهر علی است، راوی جمله‌ای از مادر همسر افسانه می‌آورد. در فصل‌های پایانی کتاب خواننده در می‌یابد که این جمله مربوط به زمانی است که افسانه همسر روانی و شیّاد خود را ترک کرده و مرد که همچنان ادعای دلبستگی به او را دارد، با خشونت سعی می‌کند افسانه را به خانه‌اش بازگرداند.

"مستانه بهش گفت دیوونه نمی‌دونی توی اون هوا چقدر با پنیر می‌چسبه. و خندید . انگار نه انگار محمود مدام تلفن می‌زند و سکوت می‌کند...گفت می‌خوای بری مشهد؟ سرم را تکان دادم....انگار نه انگار توی رختخواب خودش نخوابیده و مادر محمود خانم جان هر روز تلفن می‌زند و می‌گوید نمی‌تونین نگهش دارین. پسرم داره از دست می‌ره."(همان: ۷)

در سطری دیگر، راوی می‌گوید که پسرش به مسافرت رفته است و بعد زمان به گذشته باز می‌گردد و گفتگویی که میان سیاوش و خانواده اش رخ داده است، بازگو می‌شود؛ سپس به زمان حال باز می‌گردد:

"دیروز صبح سیاوش و دوستهاش رفتند مسافرت. اسم آنها هم مثل سیاوش توی روزنامه دراومده. گفت: دیدی می‌شه با یه دست یه هندونه و نصفی هم بلند کرد؟ و روزنامه را داد دستم...ایستادم دم در اتاق و نگاهش کردم..کوله پشتی هم افتاده بود پایین تخت. کوله که می بینم یاد کوه می‌افتم دلم هرّی می‌ریزد.... می‌ترسیدم. می‌ترسم و این را مستانه خیلی خوب می‌داند.مستانه نشسته بود روی همین کاناپه سفید."(همان: ۵-٦)

نمونه‌ی دیگر مربوط می‌شود به فصل دیگری از کتاب که راوی پیش از بازگویی داستان زندگی افسانه، به مرگ او که بعدها اتفاق افتاده است، اشاره می‌کند که نوعی پیشواز زمانی در روایت داستان است :

"فردا چهلم افسانه است. دانشگاه سیاوش شروع شده. دیروز اولین روزی بود که رفت سر کلاس."(همان:۲۵)

دانشگاه شهید بهشتی
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی
۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

در برخی از آشفتگی‌های زمانی تداعی نقش مهمی دارد، به طور نمونه زمانی که مستانه در مجلس مریدان محمود حضور دارد، از دیدن سفیدی چشم‌های زنی که دچار حمله‌ی عصبی شده است به تصویر کبوترهای سفید برادرش علی می‌رسد:

"رویا می‌لرزید...اگر دیده بودی باور می‌کردی محمود روی هوا نشسته بود...از چشم های رویا ترسیده بودم. چشم‌هایی که دیگر چشم نبود، سفیدی خالص بود. سفید سفید. رنگ کبوتر و بال بال می‌زد. مثل نور پشت پلک‌ها که سفید بود و بال می‌زد و صدای کبوتر می‌داد. علی چوبش را توی هوا می‌چرخاند. صدای بال زدن کبوترها می‌آمد. می‌نشستند روی هره بام. مادر می‌گفت«به جای کفتربازی بشین سر درست. برو عقب، آخه پرت می‌شی ها!»"(همان:۸۸)

دیرش یا امتداد زمانی

یکی از مهمترین مباحث تحلیل زمان روایت که پیچیده‌تر از مفاهیم ترتیب و بسامد است امتداد زمانی‌ست. در تعیین تداوم و دیرش متن تنها میزان و معیار، زمان خواندن است که آن نیز از خواننده به خواننده متفاوت است.(لوته،۱۳۸٦: ۷٦) تداوم زمانی به پرسش از مقدار زمان پاسخ می‌دهد و به بحث درباره‌ی این که زمان داستان طولانی‌تر یا کوتاهتر از زمان سخن روایی است می‌پردازد. تنها زمانی که دیرش زمانی داستان با دیرش زمانی سخن متوازن است، جایگاهی‌ست که سخن روایی به گفتگوی میان شخصیت‌ها اختصاص دارد. حالات مختلف دیرش را عبارت از درنگ، حذف و ایجاز و شتاب و واشتاب دانسته اند.(قاسمی‌پور،۱۳۸۷: ۱۳۵-۱۳۷)

در داستان مورد پژوهش جدا از فصل پایانی، زمان تقویمی ٤٨ ساعت است که توسط شراره، به عنوان راوی اول شخص روایت می‌شود. البته در میان این روایت ٤٨ ساعته، به یکباره کانون زاویه دید تغییر می‌کند و راوی اول‌شخص از نگاه افسانه، خواهر علی، رخدادها را بازگو می‌کند.

سپس دوباره شراره روایت را به دست می‌گیرد. او که پس از رفتن پسرش به کوه، به مشهد رفته است تا خاطرات گذشته را به فراموشی بسپارد؛ با تماس تلفنی مادرش مجبور به بازگشت می‌شود. شراره به خانه باز می‌گردد و مهمانی ترتیب می‌دهد و آشنای قدیمی را هم دعوت می‌کند :

"حالا به مشهد که می‌رسم باد نمی‌آید. تاکسی می‌گیرم. یک راست می‌روم به همان هتل قدیمی.(شاملو، ۱۳۷۹: ۹)

"اما اول باید خانه را جارو بزنم. تا سیاوش نیامده باید همه کارها را بکنم...علی دیگر نمی‌خواهم با تو حرف بزنم. بگذار یک بار بلند بگویم تا خودم هم باور کنم. دیگر نمی‌خواهم با تو حرف بزنم. هرگز."(همان: ۱۷۹)

در فصل پایانی داستان، راوی می‌گوید که سه سال از زمانی که قراربوده پس از آمدن سیاوش از کوه، مهمانی برگزار شود، گذشته است. سیاوش ناپدید شده ، آشنای قدیمی هم با ناامیدی از شراره می‌خواهد از کشور خارج شود. شراره مانده و چشمهایی منتظر و کم‌سو که از علی و خاطره هایش برای یافتن سیاوش کمک می‌خواهد.(همان: ۱۸۲-۱۸۳)

به طور کلّی آنچه در طول داستان روایت می‌شود مربوط به خاطرات شانزده سال تقویمی است. شانزده سالی که از مرگ علی می‌گذرد. آنچنان که اشاره شد، راوی شراره است، اما در میانه ی داستان، افسانه روایت را به دست می‌گیرد؛ سپس دوباره حوادث از نگاه شراره بازگو می‌شود و حالات مختلف تداوم زمانی در بازگویی روایت ها به کار رفته است. همچنین گاهی راوی از درنگ توصیفی بهره می‌برد و رخدادها را مرور می‌کند. در این نوع از درنگ، تداوم متن از تداوم داستان طولانی‌تر است.(ریموند کنان،۱۳۸۷: ۷٤) برای نمونه، زمانی که افسانه پس از پنج سال بی‌خبری به خانه‌ی شراره می‌آید تا بافتنی یاد بگیرد، شراره از دیدن دست‌های زمخت او، که در گذشته لطافت بسیار داشته، شگفت‌زده می‌شود و فرسودگی دستهای او را چنین توصیف می‌کند:

"میل را که گرفت دستهاش را دیدم. دست‌های مستانه نبود. مگر می شد دستهاش را قطع کرده باشند و دست های یک آدم دیگر را به مچ او وصل کرده باشند. انگشت هاش کلفت بود و زبر. ناخنهاش کوتاه و جویده شده و رگهای برآمده خیلی کلفت آبی درست مثل یک رودخانه چند شاخه. نه این دست‌های مستانه نبود. نگاهم خیره مانده بود به دست‌ها. مستانه نگاهم را دید. خندید. خنده که نه، لبهاش را می‌کشید یعنی خنده. لبهاش را کشید«گاهی بدن آدم زودتر راهی می‌شه»...نگاهم هنوز به رگهای برآمده دستهاش بود."(شاملو،۱۳۷۹: ۵۳-٥٤)

در داستان انگار گفته بودی لیلی، راوی که از زمان‌پریشی یا گذشته‌نگری بهره برده است، با استفاده از عنصر تداوم در درنگ توصیفی با ریزبینی به شخصیت‌ها و رخدادها می‌پردازد. اساس شخصیت‌پردازی در این داستان بر توصیف شخصیت استوار است. این نوع از تداوم زمانی، بیشترین کاربرد را در داستان انگار گفته بودی لیلی دارد:

"حیاط شلوغ بود. پر از کبوتر بود و آدم. قبرها هم بودند. بعضی رنگ و رو رفته و بعضی سالم. مواظب بودم روی قبرها راه نروم. کفشهامان را دادیم به کفش دار. هر دو را گذاشت یک جا. یک شماره داد دست تو."(همان: ۱۰)

"مانتوی سبز اتوکشیده‌اش را می‌پوشید. روسری را آرام زیر چانه گره می‌زد. کفش کنفی سبز را پاش می‌کرد ...وسط راه پله یک دفعه می‌ایستاد. عینک فرانسوی را از کیفش در می‌آورد آرام دسته‌های عینک را باز می‌کرد و آن را می‌گرفت دستش. در کیف را با احتیاط می‌بست. دوباره نگاه می‌کرد به ما. لبهاش را همین طور که بسته بود می‌کشید، یعنی خنده. می‌رفت."(همان:۳۰)

خواننده در طول داستان از نقل قول‌ها و توصیفات متوجه می‌شود که افسانه شخصیتی وسواسی و بیمارگون دارد. زمانی که دختر خانه است از توجهاتی که خانواده به برادرش علی دارند، ناراحت است و زمانی که علی می‌میرد آشفتگی روحی مادر و گفتگوی خیالی او با پسری که مرده است، افسانه را می‌آزارد. همسر علی نیز آنچنان در جستجوی علی و خاطرات با اوست که افسانه را نمی‌بیند. بنابراین، افسانه زمانی که در خانه پدر است با توجه افراطی به ظاهرش سعی در دیده شدن دارد و زمانی که با محمود ازدواج می‌کند به جهت وابستگی بیمارگونه‌ی محمود و مادرش با یکدیگر، به نظافت وسواس‌گونه‌ی خانه می‌پردازد:

"من مدام دیوارها را می‌شستم کثیف بود. همه جا کثیف بود. حمام کثیف بود. توالت کثیف بود و آشپزخانه از همه جا کثیف‌تر. وایتکس خالی را خالی می کردم توی سطل و دیوار را می شستم، زمین را می شستم...خانم جان بافتنی می بافت و محمود دستهایش را می بوسید...فکر خانم جان را هم می خواندم...دلش می خواست محمود آنقدر پول داشته باشد که برای هیچ کاری پایش را از آن خانه بیرون نگذارد."(همان:۱۱۲-۱۱۳)

در فصل پایانی خواننده متوجه می‌شود سه سال راوی سکوت کرده و خواننده نمی‌داند چه رخدادهایی را شراره تجربه کرده است، فقط به این حادثه که سیاوش ناپدید شده و راوی در جستجوی او بوده است اشاره می‌شود. این نوع از تداوم زمانی حذف و ایجاز است که شتاب در زمان را به دنبال دارد. این شتاب به جهت حذف مقادیری از زمان داستان در سطح روایت اتفاق می‌افتد. چنین کاربردی در انگار گفته بودی لیلی می تواند نشان از تحمل رنج جانکاه از طرف شراره، در طول این سه سال داشته باشد. رنجی که او را به استیصال کشانده و از پا درآورده است. شراره پیش از گم شدن سیاوش زنی مستقل و مقاوم و سرسخت است که تصمیم گرفته زندگی تازه ای را شروع کند اما پس از تجربه‌ی سه سال از ناپدید شدن پسرش، آشنای قدیمی را که دلبسته ی اوست و همسر خود را به عشق شراره ترک کرده است، از خود ناامید می‌کند و دوباره به علی و خاطرات مرده‌اش پناه می‌برد. حذف حوادث سه سالی که گذشته، تاکید بر وقوع رخدادهایی دارد که شراره را درهم شکسته است و راوی توان بازگویی آنها را ندارد. آخرین جمله‌ی راوی پیش از آغاز فصل پایانی داستان تصمیم او را برای سخن نگفتن با علی نشان می‌دهد. اما پس از گذشت سه سال شراره از موضع خود باز می‌گردد و باز با علی تنها می‌ماند:

"دکتر بهم گفته نمره ی عینکم شده نه. نمی فهمد چرا چشم هایم در عرض سه سال این طوری ضعیف شده...سیاوش نیامد.سه سال است می گردم...این گشتن و پیدانکردن تحمل کردنی نیست...به خودم می گویم: «کم نیار زن کم نیار»...درست است توی این سه سال با تو حرف نزده ام اما واقعیت و شاید حقیقت این است که فراموشت نکرده‌ام."(همان: ۱۸۱-۱۸۲)

در بخش دیگری از داستان نیز به یک سالی که علی زندان را تجربه کرده است، اشاره می‌شود. علی در زندان با محمود که بعدها با خواهر او ، افسانه، ازدواج می‌کند، آشنا می‌شود. علی هرگز از آنچه در زندان به جرم سیاسی بودن تجربه کرده است، با شراره صحبت نمی‌کند و شراره از این بابت ناراحت است.

"مستانه حالا آمده بود و می گفت محمود تو را چقدر خوب می شناسد و فقط او است که تو را می شناسد. اما تو از آن یک سال با من حرف نزدی."(همان: ۵۰)

چنین حذفی را حذف صریح می نامند. در حذف صریح مشخص است که چه مقدار از داستان حذف شده است اما در حذف تلویحی هیچ اشاره‌ی روشنی به تغییر و تبدیل در زمان نمی‌شود. در

واقع با حذف رخدادهای میانی، سرعت نقل حوادث اصلی در سطح متن افزایش می یابد و خواننده موجزوار با حوادث داستان روبرو می‌شود. (حری،۱۳۸۷: ۱۰۰)

همچنان که پیش از این اشاره شد، تداوم زمانی روایت تنها در هنگام گفتگوی میان شخصیت ها و یا نقل مستقیم گفتار، با تداوم زمان تقویمی داستان برابر می‌شود. استفاده ی از نقل قول چندان کاربردی در روایت انگار گفته بودی لیلی ندارد و به طور محدودی از آن استفاده میشود. البته همین کاربرد اندک نیز به واسطه ی محتوا و شکل خود چه در مکالمه و چه در محتوا نشانه‌ای از خصلت های شخصیت ها را در خود دارد، اساس روایت در خاطره گویی با استفاده از شکستن توالی زمان و بازگشت به گذشته است.(ریموند کنان،۱۳۸۰: ۸٦) اصلی که در این اثر نیز مورد توجه قرار گرفته است.

بسامد و تکرار

بسامد زمانی، مبتنی بر تکرار یک رخداد در سخن روایی است و تکرار، مفهومی مهم در روایت است.(لوته،۱۳۸٦: ۸٦) بسامد که آخرین رابطه‌ی میان زمان سخن و زمان داستان است به ارتباط میان شمار زمان هایی که رخدادی روی می‌دهد و شمار زمان‌هایی که همان رخداد روایت می‌شود، می پردازد. البته جایگاه رخداد روایت شده با رخداد روی داده متفاوت است. روابط بسامدی میان زمان داستان و زمان سخن، مبتنی بر سه امکان است که اولین بار ژانت به آن اشاره کرده است. این سه امکان عبارتند از روایت تک محور، روایت چند محور و روایت تکرار شونده . روایت تک محور که متداول‌ترین روایت‌هاست عبارت است از تکرار رخدادی واحد توسط یک سخن روایی. روایت چند محور نقل و گزارش چندباره‌ی رخدادی است که یک مرتبه اتفاق افتاده است و به طور مکرر به آن اشاره می‌شود. روایت تکرار شونده نیز نقل و گزارش رخدادهایی است که چندین بار رخ داده است. این نوع از روایت به کمک افعال استمراری صورت می‌پذیرد.(قاسمی پور،۱۳۸٦: ۱۳۸-۱۳۹)

"مادر مدام نماز می‌خواند. وضو می‌گرفت و نماز می‌خواند. آن روزها برایت کتلت درست نمی‌کرد. به کبوترهات هم سر نمی‌زد. فقط وضو می‌گرفت و نماز می‌خواند."(شاملو،۱۳۷۹: ٤۹-۵۰)

تکرار در روایت انگار گفته بودی لیلی جزء اساسی ذهنیّت شخصیّت اصلی، شراره است و بخش عمده‌ای از داستان را تکرار جملات و حوادث شکل می‌دهد. این داستان در اساس بر روایت چند

محور استوار است. گم شدن سیاوش، سفر به مشهد و مرگ علی، بارها روایت می‌شوند. در این میان، حادثه‌ی مرگ علی، در مقایسه با دیگر حادثه‌ها، از بسامد بیشتری برخوردار است:

"بمب ها از آسمان ریختند روی خانه همسایه. تو از ایوان پرت شدی و مُردی...آن شب اصلا دلشوره نداشتم. همان شب که برق رفت. پیش از این که از ایوان بیایی توی اتاق بمب ها ریختند روی خانه همسایه. تو از ایوان پرت شدی و مردی. نشسته بودی توی ایوان و کفشهات را واکس می‌زدی. بمب‌ها از آسمان ریختند روی خانه‌ی همسایه. تو از ایوان پرت شدی. افتاده بودی زمین. زخمی نشده بودی. هیچ جای سرت خونی نبود. فقط مرده بودی."(شاملو،۱۳۷۹: ۱-۳)

"خودم این عکس را گرفته بودم...چند روز قبل از اینکه بمب از آسمان بیفتد روی خانه همسایه و تو از ایوان پرت شوی و بمیری."(همان:٤٥)

همچنین در طول داستان چند جمله از علی و مادرش بارها تکرار می‌شود که بسامد بالای جمله‌های روایت شده از علی، قابل توجه است:

"زیر لب «ای الهه ی ناز» می‌خواندی و واکس را با برس می مالیدی روی کفش."(همان:۳)

"گفتم «می‌گی چی شده؟» خندیدی و گفتی «ای الهه ناز»..."(همان:۱۹)

"پرده را زده بودی کنار و ایستاده بودی پشت پنجره به تماشای گنبد طلایی و روشن. گفتی «تنها موندی». گفتی «تنها موندی» و دوباره سوت زدی و کوه را نگاه کردی. از گروه عقب مانده بودم. به مربی گفته بودم نمی‌خواهم بیایم...سوت می‌زدی. توی دلم می‌خواندم «ای الهه ناز». سرم را بلند نمی‌کردم. فقط زیر پام را نگاه می‌کردم. خیلی رفته بودیم بالا. اصلا متوجه نبودم کسی کنارم راه می‌رود. تو بودی. گفتی «تنها موندی...»...حالا بیست و یک سال از آن روز می‌گذرد. از آن روز که توی کوه آرام گفتی «تنها موندی». بیست سال از شبی می‌گذرد که ایستاده بودی کنار پنجره و گنبد طلایی را نگاه می‌کردی و باز هم به من گفتی «تنها مونده بودی»...ولی آخر چرا بین آن همه دختر چشم سیاهِ قد بلندِ کتاب‌خوان آمدی سراغ من و گفتی «تنها موندی؟»".(همان:۱۵-۱٦)

"یاد هیچکس نیافتادم، وقتی گفتی «تنها موندی»...قبلا هم دیده بودمت. همه بچه‌های مدرسه تو را می‌شناختند...اما تو من را ندیده بودی. تا روزی که گفتی «تنها موندی»...من هم هیچوقت با دیدنت نلرزیده بودم. وقتی لرزیدم که آنطوری گفتی «تنها موندی»."(همان:٣٤)

از آنجایی که تغییر در کانون روایت منجر به تکرار روایت در این داستان شده است، در این بخش از مقاله اشاره‌ای گذرا به مبحث کانونی شدن روایت و نظر ژانت در این باره می‌شود.

گفته شده راوی داستان را روایت می‌کند و کانونی شدگی، نظر و افکار اندیشیده شده یا نیاندیشیده‌ی اشخاص داستان است.(حری،١٣٨٧: ١١٠) آشکارترین نشانه‌ها برای درک و دریافت اندیشه‌های راوی در طی روایت، در کانونی‌گری و کانونی‌شدگی امکان‌پذیر است. نویسنده با بهره‌گیری از این عنصر می‌تواند ذهنیت راوی را در داستان‌های خود آشکار کند. در واقع روایت با نقطه نظرات فرضی کانونی شدن این امکان را برای خواننده به وجود میآورد که درباره‌ی شخصیّت‌ها قضاوت کند. هر روایت شامل طیف گسترده‌ای از فنون روایتی است. شناخت روابط میان راوی و کانونی سازی برای تحلیل شیوه‌ی روایت و ارزش‌گذاری شخصیت‌ها و جایگاه معرفت آنها، اهمیت بسیاری در متن دارد.(وبستر،١٣٨٠: ٨٦-٨٩) ژانت معتقد به سه زاویه‌ی دید با عنوان‌های کانون صفر یا خنثی، کانون درونی و کانون بیرونی است. در کانون صفر، راوی دانای کل است و به عنوان شخصیت در داستان حضور ندارد.(آدام و رواز، ١٣٨٢: ١٤٣) در زاویه دید با کانون درونی راوی یکی از شخصیت های داستان است و از جایگاهی ثابت یا متغیر روایت می‌کند و ممکن است داستان با چنین زاویه دیدی از نگاه چند شخصیت بیان شود.(ایگلتون،١٣٨٢: ١٤٦) در زاویه دید با کانون بیرونی راوی و خواننده توانایی درک ذهنیات و افکار شخصیت‌ها را ندارند، مگر این که شخصیت‌ها در گفتگوهای خود افکار و احساساتشان را بازگو کنند. در این زاویه‌ی دید، شخصیت‌ها از بیرون روایت می‌شوند.(آدام و رواز،١٣٨٣: ١٤٣-١٤٦)

اگرچه داستان انگار گفته بودی لیلی با زاویه دید اول شخص روایت می‌شود، اما دو کانون در زاویه‌ی دید وجود دارد. حوادث داستان هم از نگاه شراره شخصیت اصلی روایت می شود و هم از نگاه افسانه. به این ترتیب، خواننده از زاویه‌های مختلف حوادث را در می‌یابد و گاه با همین تمهید

گره‌گشایی نیز در داستان رخ می‌دهد. به طور نمونه شراره از غیبت چند ساله‌ی افسانه گله می‌کند و بعد افسانه در هنگام بازگویی زندگی خود و محمود از حبس خود در خانه می‌گوید:

"انگار یادش نبود. پنج سال است مرا ندیده. پنج سال است به این خانه نیامده. سیاوش را ندیده...نمی‌دانستم چه کار کنم. بعد از پنج سال آمده بود خانه من و می‌خواست زمین را پاک کند آن هم با دستمال و وایتکس."(شاملو،۱۳۷۹: ۵۲-۵۶)

"می خوام برم خونه پدر. بلند شد ایستاد. «نه» از خانه بیرون رفت. در را قفل کرده بود. بلاخره یک روز مهندس بلیط‌های خانم جان و محمود را آورد. محمود من را برد خانه شوهر رویا و با خانم جان رفتند. شوهر رویا هم در را قفل می کرد...وقتی مادر را خاک کردیم اتفاق بزرگی در من افتاد. اتفاقی که هنوز نمی‌دانم چی بود یا هست. فقط می‌دانم محمود دیگر نمی‌تواند من را نگه دارد."(همان:۱۰۷-۱۱۵)

بنابراین خواننده از میان چشم‌های این دو با شخصیت ها و رخدادها آشنا شده و از گذشته حال و آینده آنان آگاه می‌شود. حوادث در طول داستان به تکرار روایت می‌شوند و در طی این تکرارها اطلاعات خواننده درباره‌ی پیرنگ داستان کامل می‌شود.

شراره بارها به پرت شدن علی از ایوان خانه و مرگ او اشاره می‌کند؛ اما افسانه تنها یک‌بار به توصیف دقیق احساسات و مشاهدات خود درباره ی روز بمباران می پردازد. از گفته های افسانه خواننده متوجه ژرفای رنج و آسیب روحی او در این حادثه می‌شود:

"اسم محله‌ی شما روی پیشانی پدر برجسته شد. تو که صدای بمب را نشنیدی. با صدای بمب بیهوش شده بودی...با پدر دویدیم. همه می‌آمدند طرف خیابان شما. فریاد می‌زدند «بیست و ششم...» بیست و ششم از حلقوم من راه افتاده بود و توی تنم برجسته می شد...آرزو کردم علی زنده باشد. حتی اگر هم تو و هم سیاوش مرده باشید...استخوان‌هایم چنان به‌هم می‌خورد که در آن ازدحام و شلوغی، هر کس از کنارم می‌گذشت، گوشش را می‌گرفت و فرار می‌کرد...همه سیاه پوشیده بودند...رادیوی ماشین روشن بود و آهنگ آژیر گذاشته بود..زن با ترنم آژیر می‌رقصید و با هر چرخی که می‌زد دانه می‌پاشید...بچه های بی‌سر در آتش می‌رقصیدند و به جای این‌که خاکستر شوند خون می‌شدند و به دیوارها می‌پاشیدند...زن، زن نبود، مادر بود. زمین قاچ خورده بود... من از قاچ زمین

پرت شدم. از همان لحظه سقوط کردم و تو نمی‌فهمی..چه می‌فهمی جایی که نور نیست اما آتش هست، زندگی یعنی چه؟"(همان:۷٤-۷۷)

نتیجه گیری

زمان عامل ساختاری هر روایت است و نظمی که در شکل‌گیری زمان روایت لحاظ می‌شود، نقش مهمی در ساختار پیرنگ روایت دارد. در روایت انگار گفته بودی لیلی عدم توازن زمانی در بازگویی رخدادها و استفاده از گذشته‌نگری توسط راوی که شخصیت اصلی داستان است، نشان از دغدغه ی ذهنی او برای یافتن گریزگاهی از خاطرات زندگی مشترک با مردی که اینک مرده دارد. گذشته‌ای که مانع از تجربه‌ی عشقی تازه در زمان حال شده است، دارد. استفاده از گذشته‌نگری و ایجاد اختلال در نظم زمانی داستان، که ریشه در آشفتگی روحی و ذهنی شخصیت اصلی روایت دارد، به ایجاد حس تعلیق و انتظار در خواننده نیز کمک کرده است همچنین درنگ راوی بر بعضی رخدادها، رفتارها و ویژگی‌های شخصیت‌های داستان بر اساس توصیفی که ارائه می‌شود، خواننده را در فهم و شناخت جوانب حوادث و ذهنیت و دنیای شخصیت‌ها یاری می‌دهد. استفاده از حذف صریح نیز در این داستان علاوه بر ایجاد شتاب در روند روایت، توانسته عمق احساسات و رنج راوی را بازنمایی می‌کند، رنجی که زبان از بازگویی آن ناتوان است. به طور کلی تکرار و بسامد رخدادها نیز بر اهمیت حوادث و درگیری ذهنی و عاطفی شخصیت اصلی با آن‌ها دلالت می‌کند. بنابراین، به طور کلی آنچه از بررسی جنبه‌های گوناگون مولفه‌های زمان در روایت انگار گفته بودی لیلی به دست می‌آید آن است که نویسنده در استفاده مناسب از کارکردهای روایی زمان به درستی عمل کرده است و به خوبی توانسته به یاری تکرار، گذشته‌نگری و تداوم زمانی رخدادها، جذابیت در خوانش روایت را ایجاد نماید و امکان نزدیک شدن خواننده به لایه‌های پنهانی ذهنیت شخصیت اصلی را فراهم آورد.

منابع

آدام، ژان میشل؛ فرانسواز، رواز(۱۳۸۳)؛ تحلیل انواع داستان، ترجمه‌ی آذین حسین زاده و کتایون شهپرراد، تهران: قطره

آسابرگر، آرتور(۱۳۸۰)؛ روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه‌ی محمدرضا لیروانی، تهران: سروش

اخوت، احمد(۱۳۷۱)؛ دستورزبان داستان، اصفهان: فردا

احمدی، بابک(۱۳۷۸)؛ ساختارو تاویل متن، چ٤، تهران: مرکز

ایگلتون، تری(۱۳٦۸)؛ پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز

برتنز، یوهانس ویلهم(۱۳۸۲)؛ نظریه ادبی، ترجمه‌ی فرزان سجودی، تهران: آهنگ دیگر

تودورف، تزوتان(۱۳۷۹)؛ بوطیقای ساختارگرا، ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگاه

تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)؛ درآمدی نقادانه و زبان شناختی بر روایت، ترجمه ی ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر

حدادی، الهام(۱۳۸۸)؛ رویکردی روایت‌شناختی به داستان دو دنیا اثر گلی ترقی، فصلنامه نقد ادبی، س۱، ش۵،صص٤۱-۷۲

حری، ابولفضل(۱۳۸۷)؛ «رویکرد روایت شناختی به قصص قرآنی»، فصلنامه نقد ادبی، س۱، ش۲، صص۸۳-۱۲۲

ریکور، پل (۱۳۸۲)؛ زندگی در دنیای متن، ترجمه بابک احمدی، چ۳، تهران: مرکز

ـــــــــــ (۱۳۸۳)؛ زمان و حکایت، ترجمه ی مهشید نونهالی، تهران: گام نو

ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)؛ روایت داستانی بوطیقای معاصر، ترجمه ی ابولفضل حرّی، تهران:نشر نیلوفر

سیّدان، مریم(۱۳۸۸)؛ «تحلیل و بررسی شازده احتجاب گلشیری با دیدگاه ساختگرایانه»، فصلنامه ی نقد ادبی، س۱، ش٤، صص۵۳-۸۲

فوستر، ای ام(۱۳٦۹)؛ جنبه‌های رمان، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، تهران: نگاه

قاسمی پور، قدرت(۱۳۸٦)؛ زمان و روایت، فصلنامه ی نقد ادبی، سال اول، ش ۲، صص۱۲۳-۱٤۲

غلامحسین‌زاده، غلامحسین؛ طاهری، قدرت الله؛ رجبی، زهرا(۱۳۸٦)، بررسی عنصر زمان در روایت با تاکید بر حکایت اعرابی درویش در مثنوی، فصلنامه‌ی پژوهش های ادبی، ش ۱٦،صص۱۹۹-۲۱۷

کالر، جاناتان، (۱۳۸۵)؛ نظریه ادبی، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چ پنجم، تهران:نشر مرکز

گرین، کیت، و جیل لیبهان(۱۳۸۳)؛ درسنامه‌ی نظریه و نقد ادبی، ویرایش حسین پاینده، تهران: روزنگار

گلدمن، لوسین(۱۳۸۲)؛ نقد تکوینی، ترجمه ی محمدتقی غیاثی، تهران: نگاه

لوته، یاکوب(۱۳۸٦)؛ مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه‌ی امید نیک فرجام، تهران: نشر مینوی خرد

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

میرصادقی، جمال؛ میرصادقی(ذوالقدر)، میمنت، (۱۳۷۷)؛ واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، تهران: کتاب مهناز

مارتین، والاس (۱۳۸٦)؛ نظریه‌های روایت، ترجمه‌ی محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: هرمس

وبستر، راجر(۱۳۸۲)؛ پیش درآمدی بر مطالعه‌ی نظریه ادبی، ترجمه‌ی الهه دهنوی، تهران: روزنگار

ـــــــــــ (۱۳۸۰)؛ درآمدی بر پژوهش نظریه ادبی، ترجمه ی مجتبی ویسی، تهران: سپیده سحر

White , Hayden . (۱۹۸۰) , The value of Narrativity in the representation of reality. Critical Inquairy Vol ۷, no ۱, on narrative. Autumn pp. ۵-۲۷

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
ششمین همایش پژوهش های ادبی
۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱