

## تحلیل ساختار روایی چند داستان کوتاه از نادر ابراهیمی

مریم اسدیان

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

### چکیده:

هر نویسنده‌ای، با ایجاد نوع روایت و به‌کارگیری تکنیک‌های روایی خاص در داستان، دیدگاهی تازه از رخدادها در برابر چشم خواننده می‌گشاید. او با نوع بیان خود، همه عناصر داستان از جمله کارکردها، شخصیت‌ها، پیرنگ، زمان و... را تحت شعاع خود قرار می‌دهد. داستان‌پرداز، با انتخاب نوع عنصر روایی خاص در پیشبرد روایت خویش، از سه نوع الگوی کلاسیک یا ارسطویی، مدرن و پسامدرن در ایجاد سبک روایی داستان خویش سود می‌جوید و به این ترتیب همه عناصر روایی را در کنار هم و بر روی زنجیره‌ای از حوادث به خدمت داستان در می‌آورد.

در مقاله حاضر، برآنیم تا نوع روایت و تکنیک‌هایی را که نادر ابراهیمی (۱۳۸۷-۱۳۱۵ ه.ش) برای روایت داستان‌های کوتاه خود به کار گرفته است بررسی کرده، با کشف الگوهای به کار رفته در آنها به شیوه بیان و دستور زبان این نویسنده پی ببریم.

برای این منظور ابتدا تعریفی از روایت ارائه خواهیم داد و پس از آن گذری خواهیم داشت بر پیشینه علم روایت‌شناسی. همچنین به اختصار عناصر ساختار روایت داستان را با توجه به نظریات روایت‌شناسان غربی معرفی کرده، تا در تحلیل ساختار روایی داستان‌های کوتاه ابراهیمی، مفاهیم مربوط به روایت راهنمای خواننده در درک کنش‌های روایی داستان باشد.

**کلیدواژه‌ها:** روایت، روایت‌شناسی، راوی، پیرنگ، نادر ابراهیمی

### مقدمه

هر نویسنده‌ای با ایجاد نوع خاص روایت و راوی در داستان خود، به تشکیل سلسله‌ای زنجیره‌وار از «فرستنده/ پیام/ گیرنده» دست می‌زند و با شیوه‌های خاص خود شکل‌ها و فرم‌های جدیدی در متن ادبی

پدید می‌آورد. نویسنده در داستان خود، با انتخاب راوی و نوع روایت، دیدگاهی تازه از رخدادها را در برابر چشم مخاطب (خواننده/ روایت‌شنو) می‌گشاید؛ چشم‌اندازی که نگاه مخاطب را به سوی جهان پیرامون خویش تغییر داده و او را در کشف حقایق و معرفت‌های موجود یاری می‌رساند.

در مقاله حاضر، برآنیم تا نوع روایت و تکنیک‌هایی را که نادر ابراهیمی (۱۳۸۷-۱۳۱۵ ه.ش) برای روایت داستان‌های کوتاه خود به کار گرفته است بررسی کرده، با کشف الگوهای به کار رفته در آنها به شیوه بیان و دستور زبان این نویسنده پی ببریم.

نادر ابراهیمی از جمله نویسندگانی است که در انواع ادبی دست به قلم داشته، از این جهت می‌تواند انتخاب مناسبی برای این منظور باشد. او در کارنامه کاری خود رمان بلند تاریخی، رمان، داستان بلند، داستان کوتاه، فابل، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه دارد که به وجه مسلم، نوع روایت هر کدام متفاوت خواهد بود. اما با توجه به حجم بالای آثار او، قطعاً بررسی همه آثار این نویسنده در این مقال نخواهد گنجید. در این جستار، تنها به تحلیل ساختار روایی پنج داستان کوتاه از میان یازده مجموعه داستان کوتاه پرداخته‌ایم تا هر کدام به عنوان مصداقی برای این نوع نظریه ادبی معاصر به کار آید.

برای این منظور ابتدا تعریفی از روایت ارائه خواهیم داد و پس از آن گذری خواهیم داشت بر پیشینه علم روایت‌شناسی. همچنین به اختصار عناصر ساختار روایت داستان را با توجه به نظریات روایت‌شناسان غربی معرفی کرده، تا در تحلیل ساختار روایی داستان‌های کوتاه ابراهیمی، مفاهیم مربوط به روایت راهنمای خواننده در درک کنش‌های روایی داستان باشد.

### روایت چیست؟

منطق زندگی بشر پیش از آن که بر اساس رابطه علی و معلولی باشد، منطق داستانی است. این رخدادها هستند که زندگی ما را نقش می‌دهند و هر داستانی توالی رخدادها در بستر زمان است و هر داستانی، روایت است؛ روایتی از رخدادها. مع‌هذا انسان برای درک پدیده‌های پیرامون خویش به روایت و شناخت آن نیازمند است. پیش از آن کودک با شنیدن قصه‌های جن و پری، داستان‌های تخیلی و درک افسانه‌ها و داستان‌های کهن به بازیابی شخصیت خود و روان آگاه و نیمه‌آگاه خویش می‌پردازد. روایت‌ها به کودک یاری می‌رسانند تا تجربه‌های آینده را در میان رخدادها سامان دهد.

اگرچه نمی‌توان روایت را محدود به قصه و داستان کرد و می‌توان برای آن جنبه‌های عام‌تری را نیز در نظر گرفت اما روایت به طور خاص یک داستان است؛ داستانی که مجموعه‌ای از رخدادها در زنجیره‌ی زمانی در آن شکل می‌گیرد. بنابراین، روایت آن چیزی است که داستان را بازگوید یا نمایش دهد و این نمایش یا بازگویی باید در برهه‌ای از زمان باشد. مایکل تولان (Michal J. Toolan) معتقد است: «روایت، بازگویی اموری است که به لحاظ زمانی و مکانی از ما فاصله دارند. گوینده حاضر و ظاهراً به مخاطب و قصه نزدیک است اما رخدادها غایب و دورند.» (تولان، ۱۳۸۳، ص ۱۶)

اگرچه با وجود حضور گوینده و غیاب رخدادها، روایت توان این را دارد که امور غایب و دور را نیز به طرز نامتعارف حاضر جلوه دهد. روایت می‌تواند سه مؤلفه قصه، گوینده و مخاطب را در مراتب مختلف نزدیکی و دوری ارائه دهد.

آنچه در هر روایت مدنظر روایت‌شناسان است، ارتباط میان حوادث داستان در یک زنجیره‌ی زمانی است. اما بجز «زمان» - که ژرار ژنت (Gerard Genette) آن را اصلی‌ترین عنصر روایت می‌داند- آنچه روایت را از توصیف متمایز می‌سازد «ارتباط غیرتصادفی» میان رخدادهاست. تولان معتقد است در هر داستان وضعیت یا موقعیت‌های شناخته‌شده‌ای وجود دارد، آنگاه چیزی رخ می‌دهد و این وضعیت تغییر می‌یابد. تعریف دیگری که از روایت ارائه شده است تعریف مایکل تولان باشد. او می‌گوید: «روایت توالی از پیش‌انگاشته‌شده رخدادهایی است که به طور غیر تصادفی به هم اتصال یافته‌اند.» (همان، ص ۲۰) پس شرط اصلی این توالی، غیرتصادفی بودن ارتباط میان حوادث است. او می‌گوید ارتباط میان حوادث باید مشخص و بانگیزه باشد. هر حادثه‌ای در داستان می‌باید از حادثه‌ای دیگر منتج شود. این پیوند سببی و زمانی میان حوادث، روایت را از توصیف خام جدا می‌کند. پیوند زمانی را اولین بار ارسطو در بوطیقا (Poetic) درباره‌ی تراژدی به کار برد. بنابراین، شرط کافی برای روایت تشخیص رابطه‌ی هدفمند میان وضعیت‌هاست. بنابراین، می‌توان تعریف جامعی از روایت ارائه داد: «روایت، توالی رویدادهایی است که به شکل غیرتصادفی و با پیوندی سببی و زمانی به هم اتصال یافته‌اند.»

### گذری بر پیشینه علم روایت‌شناسی

«روایت‌شناسی، مجموعه‌ای از احکام کلی درباره‌ی ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان-گویی) و ساختار پیرنگ است» (مکاریک، ۱۳۸۵، ص ۱۴۹). روایت‌شناسی به دنبال آن است که واحدهای کمینه روایت و به اصطلاح «دستور پیرنگ» (Plot grammer) را - که برخی نظریه‌پردازان به آن «دستور

داستان» نیز گفته‌اند - مشخص کند (سجودی، ۱۳۸۲، ص ۷۲). سابقه مطالعه روایت و شناسایی عناصر ساختاری و حالت‌های مختلف این ترکیب عناصر در روایت و به طور کلی تحلیل انواع گفتمان در روایت به شکلی علمی به چند دهه بیشتر نمی‌رسد. اما می‌توان گفت توجه به این امر از مباحثی که ارسطو در بوطیقای خود راجع به روایت در تراژدی مطرح کرد آغاز شده است. پس از آن **ویان بوث** با انتشار کتاب «بلاغت ادبیات داستانی» (Retic of fiction) در سال ۱۹۶۱ آن را به طور علمی مطرح کرد.

به طور کلی می‌توان تاریخ روایت‌شناسی را به سه دوره تقسیم کرد: دوره پیش‌ساختارگرا (تا ۱۹۶۰)، دوره ساختارگرا (از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) و دوره پس‌ساختارگرا (مکاریک، ص ۱۴۹). اولین دوره روایت‌شناسی، دوره **پیش‌ساختارگرایی** است. تا اواخر قرن نوزدهم، نظریه‌پردازان ادبی مطابق نظر ارسطو در بوطیقا، مفهوم محاکات (= بازنمایی، که ترجمه بهتری به جای تقلید است) را روایت معتبر تلقی می‌کردند. ارسطو در فصل سوم بوطیقا میان بازنمایی یک ابژه (سرگذشت) توسط راوی و بازنمایی آن توسط شخصیت‌ها تمایز قائل شد و این نخستین گام در قلمرو روایت‌شناسی بود. نویسندگان رئالیست و ناتورالیست نیز معتقد بودند که اقتضای حقیقت‌نمایی (تظاهر حقیقت) شیوه حقیقت را مشخص می‌کند و کسانی همچون **امیل زولا** یک راوی عینی را به عنوان بهترین ضامن بازنمایی معتبر و رئالیستی در نظر داشتند. **گوستاو فلوبر** نیز می‌گفت شخصیت‌ها می‌توانند منظرهای مختلفی از رخدادها به دست دهند و وجود یک راوی نادیدنی را مطرح کرد. این شیوه روایت توسط شخصیت‌ها را **هنری جیمز** نیز در سال ۱۹۰۰ تعیین کرده بود و باعث شد نویسندگان در داستان از سبک غیرمستقیم آزاد استفاده کنند؛ «سبکی که به واسطه آن اندیشه‌های یک شخصیت چنان بازنموده می‌شوند که گویی هیچ میانجی‌ای در کار نیست.» (همان، ص ۱۵۰) پس از آن **ای. ام. فورستر** (۱۹۲۷) با تمایز میان شخصیت‌های جامع (پیچیده و پویا) و شخصیت‌های ساده (ابتدایی و ایستا) در کتاب معروف خود «جنبه‌های رمان» مسأله شرایط کمینه روایت را مطرح کرد و میان **پیرنگ (Plot)** و داستان تمایز قائل شد و این دو جنبه را از عناصر مهم روایت خواند. **ولادیمیر پراپ**، نظریه‌پرداز روسی، نیز با مطالعه صد قصه عامیانه روسی راهی تازه در تحلیل روایت گشود. می‌توان گفت مطالعه او در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» بر روی پیرنگ سرآغاز کار روایت‌شناسان بعدی شد. پراپ معتقد بود پیرنگ در قصه‌های عامیانه منعکس‌کننده نهادهای اجتماعی، اقتصادی و مذهبی در ادبیات هستند. اما **شکلوفسکی** - فرمالیست روسی - در ۱۹۲۹ با این نظر مخالفت کرد و گفت: «قالب‌های روایی محصول

قوانین خاص پیرنگ هستند که تاکنون بر ما ناشناخته بوده‌اند» (مکاریک، ص ۱۵۱). وی معتقد بود که ساختمان پیرنگ بر تمهیدات استوار است و به تأثیر زیبایی‌شناختی «آشنایی‌زدایی» رسید.

اما دوره ساختارگرایی؛ در تاریخ روایت‌شناسی مهمترین نظریات روایت را در برداشت که متأثر از الگوی زبان‌شناسی رومن یاکوبسون و پیش از آن نظریه زبان‌شناسی ساختاری سوسور بود. کلود لوی استراوس (۱۹۵۸)، به تأثیر از کار پراپ، اسطوره را به جای حکایت واحد روایت قرار داد. او واحدهای اسطوره را «میتیم» (Mythemes) خواند و گفت که این واحدها، مانند واحدهای اساس زبان در قالب تقابل‌های دوتایی سازمان یافته‌اند. تزوتان تودوروف (۱۹۶۹) نیز عملکرد روایی را مانند مقوله‌های نحوی دانست و گفت کنش‌ها به فعل شباهت دارد و شخصیت‌ها به اسم و ویژگی‌های آنها به صفت و برای هرکدام از عملگرها یکی از وجوه فعلی (گزینشی، اسنادی، التزامی، دستوری و اخباری) را قرار داد. کلود برمون (۱۹۷۳) نیز ویژگی‌های منطق روایی را مانند سلسله‌ای از گزینش‌ها میان عناصر بدیل و تدارک یک نظام معنایی برای رمزگذاری کنش روایی دانست. آ.ژ. گریماس، میان روساخت و ژرف‌ساخت تمایز قائل شد و برای توصیف ژرف‌ساخت‌ها از مربع نشانه‌ای استفاده کرد. کار او بر مبنای کار پراپ بود اما تغییراتی در کارکردهای روایی و کنشگرهای او داد. رولان بارت (۱۹۷۰) مفهوم رمزگان‌های روایی را مطرح کرد و رخدادهای او را به دو دسته پایه و پیرو تقسیم نمود و گفت که رخدادهای پایه (هسته) برای پیرنگ ضروری‌اند و نمی‌توانند حذف شوند اما رخدادهای پیرو (کاتالیزورها) ساختار روایی را پر می‌کنند و در پیشبرد پیرنگ نقشی ندارند. ژرار ژنت (۱۹۷۳) که روایت‌شناسی ساختارگرا را تکامل بخشید با طرح اصطلاحات مخصوص خود همچون ارائه رخدادهای دیرش بازنمایی،... میان داستان و گفتمان تمایز قائل شد و برای روایت سه سطح در نظر گرفت.

و اما روایت‌شناسی پسا ساختارگرا؛ مشخصه اصلی این دوره روایت‌شناسی ورود روایت به عرصه‌های غیرادبی و هجوم اندیشه‌هایی از سایر رشته‌ها به آن است. در قلمرو ادبیات، روایت‌شناسی منعکس‌کننده گرایش‌های انتقادی دوران، یعنی واسازی، فمینیسم و روان‌کاوی است. در این دوره روایت‌شناسی ژرار ژنت ادامه یافت و متن روایی تحت تأثیر میخائیل باختین مانند گفته‌ای «چندآوایی» نگریسته شد. مسائلی همچون نقل قول، نقیضه، بینامتنیت، درونه‌گیری روایی و اقتدار روایی مطرح گردید. سیمور چتمن (۱۹۷۸) تحقیق درباره گفتمان روایی را به رسانه دیداری گسترش داد. بن فیلد (۱۹۸۲) در چارچوب زبان‌شناسی

چامسکیایی، نظریه‌ای درباره‌ی بازنمایی اندیشه و ادراک ارائه داد و آثار اولیه درباره‌ی نقل قول غیرمستقیم آزاد و جریان سیال ذهن را نظم بخشید و به مقابله با مدل‌های ارتباطی روایت برخاست. **جاناتان کالر** (۱۹۸۱) دیدگاه سنتی درباره‌ی تفاوت میان داستان و پیرنگ را زیر سؤال برد و اعتقاد داشت «پیرنگ پیرو داستان نیست یا آن را تکرار نمی‌کند، بلکه آن را تولید می‌کند.» (مکاریک، ص ۱۵۳)

نظریات فرمالیست‌های روسی و نیز ساختارگرایان از مهمترین عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری روایت‌شناسی هستند. در سال ۱۹۲۵، توماشفسکی - فرمالیست روسی - به این سؤال پاسخ داد که: آیا می‌توان زبان داستان را هم مانند زبان شعر از زبان روزمره جدا کرد؟

او در مقاله «مایه‌های اثر» پاسخی کاملاً فرمالیستی به این پرسش داد. او عقیده داشت که تنها تفاوت میان زبان داستان با زبان روزمره در نحوه‌ی ارائه (Presentation) آن است. وی برای تشریح این مسأله از دو مفهوم طرح اولیه (Fabula) و طرح روایی (Syuzhet) استفاده کرد و به این ترتیب میان داستان و طرح تمایز قائل شد.

**فابیولا** (داستان) که در فرانسه *historie* و در انگلیسی *story* نام دارد، همان ماده‌ی خام داستان است. شرح ساده‌ی رخدادهای اصلی با همان ترتیب طبیعی زمانی حدوث رخدادها که با فهرست کلی نقش‌های شخصیت‌های داستان همراه است. **سیوژه** (طرح)، که در فرانسه و انگلیسی *discourse* معنی می‌شود، همان گفتمان است و شامل همه‌ی شگردهایی می‌شود که مؤلفان به کار می‌گیرند تا به طرق گوناگون اصل داستان را روایت کنند و راوی یا مؤلف نظم آن را انتخاب می‌کند.

این طرح روایی یا سیوژه، به مثابه‌ی تمهیدات در شعر است و تأثیر آشنایی‌زداینده دارد. یعنی با دستکاری کردن طرح اولیه، طرح روایی شکل می‌گیرد و زبان داستان از زبان روزمره متمایز می‌گردد. توماشفسکی، سیوژه را چگونگی آگاه شدن از عمل می‌داند و معتقد است فابیولا با پرداخت هنری به سیوژه تبدیل می‌شود. این پرداخت هنری می‌تواند همچون بیان رویدادها با ترتیب زمانی، گزینش زاویه‌دید ویژه، آفریدن جلوه‌های تعلیق، رمز و ابهام، گزینش هنرمندانه‌ی درون‌مایه‌ی آزاد باشد که موجب ادبی بودن متن می‌شود.

### ساختار روایت

نظریات مهم ادبی که در فصول پیشین آمد، در پیش‌برد ساختارگرایی تأثیر عمیقی داشت و بعدها ساختارگرایان بزرگی همچون رولان بارت، ژرار ژنت، تودوروف، گریماس و... با استناد به این نظریات، آرای مهمی بر جای گذاشتند؛ اما مزایا و محدودیت‌های ساختارگرایی به مثابه‌ی شیوه‌ای در بررسی ادبیات در رویکرد به ادبیات روایی بیشتر قابل درک است، به گونه‌ای که توجه به روایت در بررسی‌های ساختارگرانه

به عنوان یک رشته ختم شد؛ چرا که «عرصهٔ روایت از یک طرف به اسطوره می‌رسد (ساده، کوتاه، همگانی، شفاهی، پیش‌تاریخی) و از طرف دیگر به رمان مدرن (پیچیده، طولانی، فردی، مکتوب، تاریخی)، ضمن آنکه برخی ویژگی‌ها را برای بررسی ساختارگرایی را حفظ می‌کند (شخصیت، موقعیت، کنش، گره‌گشایی) عرصه‌ای بسیار عالی برای بررسی ساختارگرایان است» (اسکولز، ۱۳۸۳، ص ۹۱)

تاکنون نظریه‌پردازان ادبی در تحلیل ساختار روایت، سطوح مختلفی برای آن در نظر گرفته‌اند. همانطور که گفته شد، ارسطو اولین کسی است که به صورت علمی و نظری دربارهٔ روایت سخن گفت. وی سه عنصر اصلی داستان را به‌عنوان جنبه‌های مهم روایت در نظر داشت: ۱- طرح، ۲- شخصیت‌ها، ۳- گفتگو.

فرمالیست‌های روسی اما، چنانکه گفتیم، برای روایت دو سطح قائل شدند: فابولا (طرح اولیه) و سیورته (طرح روایی). روایت‌شناسان ساختگرا نیز به تبعیت از فرمالیست‌ها برای روایت سطوح مختلفی در نظر گرفتند که هر کدام به یک دیدگاه خاص از روایت منجر شد. برای مثال، **تزووتان تودوروف** برای روایت سه واحد اصلی در نظر داشت:

۱- گزاره، ۲- پی‌رفت، ۳- متن

**رولان بارت**، که زبان‌شناسی را الگوی بنیادین برای تحلیل روایت منطقی می‌دانست، سه سطح برای روایت پیشنهاد کرد: ۱- کارکردها، ۲- کنشگرها، ۳- عمل روایت

**ژرار ژنت** نیز سه سطح را معرفی کرد: ۱- داستان (Story)، ۲- گفتمان (Discourse)، ۳- عمل روایت یا متن (Narration). از نظر ژنت، داستان شامل موادی است که هنوز به لفظ یا کلام در نیامده است و ترتیبشان بر روند گاهشماری است. گفتمان نیز، همهٔ چیزهایی است که نویسنده به داستان می‌افزاید؛ بویژه تغییر پی‌رفت زمانی، ارائهٔ خودآگاه شخصیت‌ها و رابطهٔ راوی با داستان (مارتین، ۱۳۸۶، ص ۷۷). ژنت می‌گوید: «گفتمان روایی به عنوان روایت، از رهگذر رابطه‌اش با داستانی که نقل می‌کند وجود دارد؛ و به عنوان گفتمان از رهگذر عمل روایتی که آن را عرضه می‌کند وجود دارد» (به نقل از: لچت، ۱۳۷۸، ص ۱۰۱)

اولین اصطلاحی که برای ساختار روایت به کار می‌رود، پیرنگ (طرح) است. پیرنگ حاصل ترکیب پی‌رفت زمانی و علیت است. در پیرنگ وحدتی حاکم است که اول بار ارسطو بدان اشاره کرد. او معتقد بود که تراژدی مستلزم تقلید کنشی کامل و وحدت‌یافته است و این کنش باید آغاز، میان و انجام داشته باشد و اگر هرکدام از اجزای اثر جابه‌جا شوند آن اثر از هم‌گسیخته می‌شود. (رک: زرین‌کوب، ۱۳۸۵، ص ۱۲۸ و ۱۲۷)

ای.ام. فورستر، نیز پیرنگ و داستان را دو ویژگی مهم روایت می‌داند و با تأکید بر عامل زمان و علت این دو را از هم متمایز می‌کند. او داستان را نقل رشته‌ای از حوادث با توجه به عامل زمان می‌داند در حالی که در پیرنگ علت و معلول مد نظر است. فورستر می‌گوید اگر با داستان روبه‌رو باشیم، می‌گوییم: «خوب بعد؟» و اگر طرح باشد می‌پرسیم: «چرا؟» این تفاوت اصلی و اساسی بین دو وجه از رمان است. او می‌نویسد: «طرح، نقل حوادث است با تکیه بر موجیّت و روابط علت و معلول. "سلطان مرد و سپس ملکه مرد" این داستان است اما "سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت" طرح است. در اینجا نیز توالی زمانی حفظ شده لیکن حس سببیت بر آن سایه افکنده است.» (فورستر، ۱۳۸۴، صص ۱۱۹ و ۱۱۸)

همچنین ولادیمیر پراپ، در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» پیرنگ داستان را ساختار بنیادین قصه می‌داند و در این باره می‌گوید: «نیروهای آشفته‌ساز، ساختار یک وضعیت متعادل آغازین را در روایت دستخوش آشفتگی می‌کند. این آشفتگی به عدم تعادل و برهم خوردن موقعیت می‌انجامد، سپس رویدادی به استقرار دوباره تعادل که گونه اصلاح‌شده تعادل آغازین است منجر می‌شود.» (پراپ، ۱۳۶۸، ص ۶۳) پراپ این تغییر وضعیت را «رخداد» (Event) نامید. به نظر او این تغییر وضعیت یا رخداد از عناصر اصلی روایت است. پراپ تغییر وضعیت در روایت را رخداد یا کارکرد نامید. پراپ در تحلیل خود بر روی قصه‌های عامیانه به دنبال عناصر ثابت و عناصر متغیر بود و نشان داد که شخصیت‌ها در داستان متغیر و کارکردهای آنها در کنش قصه یکسان هستند. او می‌نویسد: «خویشکاری اشخاص قصه عناصر ثابت و پایدار را در یک قصه تشکیل می‌دهند و از این که چه کسی آنها را انجام می‌دهد و چگونه انجام می‌پذیرند مستقل هستند. آنها سازه‌های بنیادین یک قصه می‌باشند.» (پراپ، ص ۵۳) بنابراین یکی دیگر از اجزای ساختار روایت، کارکردها یا خویشکاری اشخاص داستان است.

آرتور آسابرگر، شخصیت‌پردازی را نیز، یکی از تمهیدات و شگردهای روایی می‌داند و معتقد است که شخصیت‌پردازی از طریق توصیف و گفتگو و نیز به واسطه کنش تحقق می‌یابد. این شخصیت‌پردازی در دو ستون انجام می‌گیرد. اول از طریق توصیفی که مؤلف از وضعیت ظاهری و ویژگی‌های شخصی یک شخصیت می‌کند و دوم توصیفی که مؤلف از چگونگی رفتار او به عمل می‌آورد. او می‌نویسد: «برای باورکردنی‌تر شدن شخصیت باید منطق روایی وجود داشته باشد یعنی کنش‌های شخصیت‌ها باید با ویژگی‌های آنها پیوند داشته باشد.» (آسابرگر، ۱۳۸۰، ص ۶۶)



عنصر مؤثر دیگر در ساختار روایت، «زمان» است. زمان، به عنوان ملاکی برای تعیین ساخت میان گزاره‌های روایی مربوط به گذشته و یا گزاره‌های کنونی مفهومی ساختارگراست. مایکل تولان می‌گوید: «عنصر زمان، مفهومی ساختاردهنده است. چراکه روابط میان موقعیت‌های خاص یا تغییرات یک حالت را نشان می‌دهد و نیز تا بدان جا که متکی بر شناخت تشابه‌ها و تمایزات خاص میان گزاره‌های ویژه است، مفهومی ساختارگرا است.» (تولان، ص ۵۴)

مسلماً میان خط زمانی داستان و خط زمانی گفتمان (متن) همواره فاصله‌ای وجود دارد و رابطه میان این دو همواره غیر واقعی و حتی قراردادی است؛ چراکه در هر دو مورد با گسترش زمان واقعی روبه‌رو نیستیم بلکه زمان، نمود کلامی و خطی دارد. رابطه‌ای که میان این دو زمان توسط راوی ایجاد می‌شود نوعی تمهید است تا میان جهان واقعی و جهان داستان و نیز ادراک ما در گذشت زمانی که صرف خواندن می‌شود هماهنگی برقرار شود. در یک داستان ممکن است برخی فصل‌ها فقط شامل یک روز باشد و گاه وقایع و رخداد‌های سال‌های پیاپی را نشان دهد. زمان‌مندی روایت همواره این امر مسلم را بر ما آشکار می‌سازد که میان روند گاهشماری داستان، زمان روایت‌شده و زمان خواندن فاصله‌ای وجود دارد.

ژرار ژنت، تأثیرگذارترین نظریه‌پرداز «زمان متن»، در کنار مقوله‌های محوری تحلیل داستان - وجه، دید، لحن - که هرکدام را با بررسی اثر بزرگ مارسل پروست، یعنی «درجست‌وجوی زمان از دست رفته» نشان داده است، به بررسی سه نمونه عمده زمان در حرکت از داستان به سوی متن می‌پردازد: ۱- نظم / ترتیب (order) که بر روابط میان توالی مورد نظر رخدادها در داستان و نظم واقعی عرضه آنها در متن نظارت دارد و هرگونه انحراف عناصر متن از نظم وقوع عینی رخدادها را «زمان‌پریشی» (Anachronies) نام می‌گیرد و در دو صورتی رخ می‌دهد: بازگشت به عقب (Flashback) و بازگشت به آینده (Flash forward)؛ ۲- تداوم (Duration) که روابط میان گستره زمان که رخدادها را در برمی‌گیرد و حجم متن اختصاص یافته به عرضه همان رخدادها را بررسی می‌کند. ژنت، برای این جنبه از زمان راهکارهای فرامتنی را اتخاذ می‌کند و می‌کوشد ضرباهنگ متن در نقطه‌ای خاص را نسبت به ضرباهنگ دیگر در همان روایت بسنجد. ضرباهنگ داستان (با توجه به گونه‌های آن یعنی حذف و مکث توصیفی)، سه حالت در روایت به وجود می‌آورد: خلاصه، صحنه نمایش و امتداد؛ ۳- بسامد (Frequency) که نسبت تعداد وقوع رخداد‌های داستان با تعداد نقل آنها در متن را نشان می‌دهد. (برای توضیح بیشتر رک: تولان، صص ۵۷-۵۵)

عنصر مهم دیگر در ساختار روایت، «راوی» است. در باب راوی دو نظریه عمده وجود دارد:

۱) نظریه‌ای که مبنی بر حضور واقعی راوی است و راوی را دارای هویت و وجودی حقیقی می‌داند. کسانی همچون امیل زولا معتقد بودند که وجود راوی عینی بهترین ضامن بازنمایی معتبر و رئالیستی است.

۲) نظریه دوم راوی را دارای تعیین نمی‌داند. کسانی همچون گوستاو فلوبر فقط شخصیت‌ها را منظرگاه رخدادها می‌دانند و به وجود راوی نادیدنی معتقدند. (مکاریک، ص ۱۵۰)

به طور کلی، راوی می‌تواند داستان را به سه شکل بیان کند:

#### ۱- نقل قول مستقیم:

در این نقل قول، داستان به طور مستقیم از زبان شخصیت داستان نقل می‌شود. در این نوع، اشخاص در کنترل هستند و خود به جای خود صحبت می‌کنند. ضمائر اصولاً اول شخص یا دوم شخص است و فعل به زمان حال بیان می‌شود و اشارتگر نیز زمان و مکان حال را نشان می‌دهند ( اکنون، اینجا، امروز) برای مثال: «ای کاش زودتر برسم.»

#### ۲- نقل قول غیر مستقیم:

در این نقل قول، راوی به طور غیرمستقیم، آنچه در ذهن شخصیت گذشته است نقل می‌کند و از جانب اشخاص حرف می‌زند. ضمائر سوم شخص هستند و فعل زمان گذشته دارد و کلمات اشارتگر نیز (آنجا، همان روز). برای مثال: با خود فکر کرد که ای کاش زودتر می‌رسید.

#### ۳- سبک غیرمستقیم آزاد:

این نوع نقل قول اول بار توسط هنری جیمز در داستان به کار گرفته شد. جیمز اولین کسی بود که سعی کرد بین خود، راوی و خواننده فاصله ایجاد کند. او توانست به این شیوه دست یابد که برخی از کنش‌های داستان به وسیله ذهنیت اشخاص منتقل شود. او می‌گوید: «این شگفتی زیبایی است. همیشه به این خلاقیت می‌اندیشم که چگونه می‌توان در جلد دیگران فرو رفت و دنیا را از چشم آنها دید.» (اخوت، ۱۳۷۱، ص ۹۹) در نتیجه بین راوی، خواننده و نویسنده فاصله‌ای ایجاد شد، به طوری که آشکارترین ویژگی رمان نو ناپدیدشدن نویسنده از داستان است. در داستان‌نویسی قرن بیستم، داستان معرف خودش است و حرف خودش را می‌زند. در این نوع نقل قول، خواننده نمی‌تواند تمایز میان راوی و شخصیت را درک کند. این

شیوه که « سبک غیرمستقیم آزاد» نامیده شد، ترکیبی است از شیوه غیرمستقیم راوی و شیوه مستقیم شخصیت. برای مثال: آرزو داشت زودتر برسد.

### دو ابزار مهم روایت

ژرار ژنت، دو شیوه چکیده و صحنه نمایش را در زیرمجموعه ضرباهنگ داستان (تداوم) بررسی کرد. این دو روش، از روش‌های مهم روایت در دو دوره کلاسیک و مدرن ادبیات داستانی است و شایسته است که تعریف بیشتری از این دو مفهوم ارائه دهیم.

#### ۱- چکیده (خلاصه = گفتن)

گاه رویدادها، اعمال شخصیت‌ها، حالات و توصیفات در داستان به واسطه فشردگی متن، در یک یا چند جمله و یک یا چند صفحه آورده می‌شوند. « نویسنده در این شیوه از زبان خود به روایت تمام داستان می‌پردازد و یا آن را به عهده راوی دیگری می‌گذارد. به گونه‌ای که خواننده بدون واسطه او نمی‌تواند با جهان داستان ارتباط برقرار کند.» (ایرانی، ۱۳۶۴، ص ۸۰) خواننده در این‌گونه، از جهان داستان دور است زیرا راوی هر رویداد خلاصه‌شده‌ای را مدتی یا مدت‌ها پس از رخ دادن برای خواننده تعریف می‌کند. چکیده، در صورتی است که ضرباهنگ داستان شتاب مثبت می‌گیرد، یعنی نسبت تداوم داستان به حجم متن زیاد است و در بسیاری از موارد حذف صورت می‌گیرد.

#### ۲- صحنه نمایش (نشان دادن)

این روش زمانی شکل می‌گیرد که تداوم داستان و متن یکسان تصور شود. «صحنه یا نشان دادن ادبی، یک عمل خاص است که در مکان خاصی روی داده است و خواننده بی‌واسطه، بی‌دخالت نویسنده و راوی با جهان داستان روبه‌رو می‌شود و با چشم‌های خود می‌بیند که شخصیت‌ها چه می‌کنند و می‌شنوند و می‌گویند.» (ایرانی، ۱۳۶۴، ص ۸۲)

صحنه نمایش، که توسط هنری جیمز وارد داستان شد، از پرارزش‌ترین ابزار روایت است. قابل ذکر است که «تک‌گویی درونی» و عنصر مهم «گفتگو» به عنوان ارائه مستقیم اندیشه‌ها از عناصر مهم روایت صحنه نمایش هستند. در روایت صحنه نمایشی، گذشته در زمان حال ارائه می‌شود. «ارائه کردن گذشته در قالب صحنه‌ها ولو اینکه از نظر دستوری به زمان گذشته بیان شود از دیدگاه وجودی مربوط به زمان حال است: آن را می‌بینیم، می‌شنویم و اینجا و حالا در برابرمان جریان دارد.» (کوندرا، ۱۳۸۵، ص ۱۵) همچنین روایتی که در

آن از شگرد «نشان دادن» در آن استفاده شده باشد، ضرباهنگی با شتابی ثابت دارد؛ یعنی نسبت تداوم داستان به حجم متن تقریباً یکسان است.

### تحلیل ساختاری پنج داستان کوتاه از نادر ابراهیمی داستان اول: در امتداد ارزش‌ها<sup>۱</sup>

#### ۱-۱) خلاصه داستان

در پایان سال، در یک بانک، وقتی حساب‌ها را می‌بندند یک رقم بزرگ دریافتی را گم می‌کنند. اشتباهی از سوی کارمندان بانک که همه عوامل بانک را به تکاپو می‌اندازد و رئیس بانک آنها را مجبور می‌کند تا هر زمانی که ممکن است این فاجعه را حل کنند. از سویی در داستان با پیرنگ دیگری مواجهیم: دو مرد در صحرائی دور گم شده‌اند. راه را گم کرده‌اند و هیچ امیدی ندارند، تنها منتظرند کسی آنها را پیدا کند. در پایان رقم دریافتی با تلاش شبانه‌روزی عوامل بانک پیدا شده اما لاشه آن دو مرد را پس از مدت‌ها در صحرا می‌یابند.

در این داستان ابراهیمی با در مقابل هم قرار دادن دو ارزش - ارزش مالی و ارزش انسانی - و اهمیتی که انسان امروز برای آن دو قائل است، سعی کرده فاجعه بشری جهان معاصر را، که همان بی‌ارزش شدن انسانیت است، به تصویر بکشد.

#### ۱-۲) تحلیل ساختار روایی داستان

برای تحلیل ساختار روایی داستانی «در امتداد ارزش‌ها»، ما به بررسی تک تک عناصر روایی نمی‌پردازیم؛ چرا که در این داستان با شخصیت‌هایی پرداخت شده سر و کار نداریم و زمان و مکان محدود داستانی وجود ندارد.

نویسنده در این داستان که در اصل دو پیرنگ متفاوت در آن گنجانده شده است، با بیان دو ارزش متقابل و شیوه ارزش‌گذاری‌ها به نقد این مقوله - ارزش‌گذاری - می‌پردازد.

در ابتدای داستان، که همچون روایت همه داستان‌های کوتاه با آغازی تدوین شده شروع می‌شود، نقل داستان را از زبان یک راوی اول شخص می‌شنویم. اما بتدریج پی می‌بریم که این راوی اول شخص هیچ نقشی در

<sup>۱</sup> - از مجموعه تضادهای درونی، نشر روزبهان، ۱۳۸۵.

داستان ندارد و به تعبیری با نویسنده یکی است. او مستقیماً با خواننده ارتباط برقرار می‌کند. او را در جریان حادثه‌ای که اتفاق افتاده قرار می‌دهد، یک گفتگوی رو در رو:

*این یک مسأله خاص بانکی است و من با توضیح بیشتر آزارتان نمی‌دهم؛ اما - سر بسته قبول کنید - تعجب‌آور بود که «ته جمع» ارقام با دفتر کل، راه نمی‌آمد... (ص ۷۵)*

وقتی این جمله تمام می‌شود و داستان ادامه می‌یابد، راوی اول شخص خود را کاملاً از صحنه بیرون می‌کشد. گویی اینک راوی سوم شخصی است که حوادث را از خارج از داستان نقل می‌کند. عمل روایت کاملاً بیرونی است. راوی به ذهن اشخاص راه دارد. راوی اول شخص در داستان یا باید از قهرمان اصلی یا فرعی داستان باشد و یا به گونه‌ای شاهد عینی محسوب شود. اما در این‌جا راوی اول شخص هیچ نقشی جز نقل روایت برای خواننده ندارد. گویی او تنها وظیفه توصیف رویدادها را بر عهده دارد.

گفتیم که داستان دارای دو پیرنگ جداگانه است. داستان گم شدن رقم دریافتی در بانک و داستان گم شدن دو مرد در صحرایی دور. راوی در آغاز داستان با توصیف کوتاهی این دو حادثه را نقل می‌کند و پس از آن عمل روایت را رها کرده و آن را به دوش اشخاص می‌اندازد. پس از توصیف صحرای دوری که دو مرد در آن گم شده‌اند، دیگر با صحنه نمایشی روبه‌رویم و جز در مواردی اندک که راوی سوم شخص (و یا همان راوی اول شخص آغاز داستان) وارد شده و توصیفی در حد یک جمله به خواننده ابلاغ می‌کند و پس از آن گفتگویی که میان کارمندان بانک و از سویی دو مرد گمشده رد و بدل می‌شود بار روایت را حمل می‌کند و خواننده را در جریان حوادث قرار می‌دهد.

اگر به پیرنگ داستان به عنوان عنصر اصلی روایت توجه کنیم می‌بینیم که این داستان با یک وضعیت نامتعادل آغاز می‌شود و این تا حدودی ویژگی روایت در داستان کوتاه است. وضعیت نامتعادل پیش رو، در اصل، وضعیت متعادل اولیه را در خود محو کرده است و خواننده خود وظیفه کشف آن را دارد.

تلاش اشخاص داستان برای از بین بردن وضعیت نامتعادل و بازگرداندن آن به وضعیت اولیه است. آنچه این داستان را از نظر روایی به روایت مدرن نزدیک می‌کند نه زمان‌پریشی و بر هم زدن روایت خطی است که درهم‌آمیزی دیالوگ‌ها توسط راوی (نویسنده) این شیوه را پدید آورده است. نویسنده برای روایت داستانش می‌توانست این دو پیرنگ را به گونه‌ای منطقی از هم جدا کند. گفتگوی میان دو مرد و گفتگوی میان افراد بانک را به شکلی تفکیک شده برای خواننده بیان کند اما در اینجا می‌بینیم که این گفتگوها به شدت درهم

می‌آمیزند. البته میان آنها همواره ارتباطی منطقی است. نویسنده با هم‌درآمیزی گفتگوها تقابل و از سویی برابری ارزش‌های طرح شده را نشان می‌دهد اما مهم نتیجه است. رقم دریافتی با تلاش کارکنان پیدا می‌شود اما هیچ کس برای یافتن دو انسان گمشده در صحرا تلاش نمی‌کند.

زمان داستان در هر دو پیرنگ یکسان است. پایان سال، افراد بانک مصرند تا قبل از شب عید رقم گمشده را بیابند و آن دو مرد نیز دلشان می‌خواهند شب عید در کنار زن و فرزندشان باشند.

اگر نگاهی ساختاری به روایت این داستان بیاندازیم بخوبی می‌توانیم دیالوگ‌ها را با تفکیک از هم درک کنیم و مسیر منطقی داستان را بیابیم. به نمونه زیر توجه کنید:

رئیس هیأت مدیره بالای سر حسابداران ایستاده بود: برای من خیلی اهمیت دارد که بدانم چطور هم‌چون رقمی کسرآمده است.

- بچه‌ها می‌دانند. آنها می‌دانند که ممکن است ما توی کویر گم بشویم. لاقلاً آنها می‌توانند کاری بکنند.  
- بله، مسلماً. پیدا کردن این رقم قطعی است قربان؛ فقط ممکن است برای بعضی‌ها اسباب دردسر بشود.

مرد اول گریان گفت: اما تا آنها گزارش بدهند و آن گزارش مورد توجه قرار بگیرد و با قوای مجهز به کمکمان بیایند دیگر چیزی از ما باقی نمانده است.

- باقیمانده‌های پایان هر ماه را بیاورید تا رسیدگی بشود.

- رسیدگی معنی ندارد. گزارش لازم نیست! مردم، خبر را در روزنامه‌ها می‌خوانند و تکان می‌خورند.

سازمان‌های کوهنوردی و پیاده‌روی و حتی سربازها به کمکمان می‌آیند. مطمئن باش. (ص ۷۹)

اگر دقت کنیم، هر کدام از دیالوگ‌ها به ترتیب متعلق به یکی از پیرنگ‌هاست. اما نقل قول به هر گونه که تمام می‌شود، نقل قول بعدی گویی در جواب آن است اما به آن مربوط نیست. از طرفی اگر هر کدام از نقل قول‌ها را جدا کنیم در مسیر منطقی داستان خللی وارد نمی‌شود. گویی بین هر نقل قول، یک نقل قول نامربوط اضافی قرار گرفته که قابل حذف است.

به طریقه پایان گرفتن داستان دقت کنید:

انفجار سیاه یک فریاد: پیدایشان کردیم؛ هر دو رقم را.

خورشید، دست‌های حرارت را پس می‌کشید.

حتی مگسی نبود و زنبوری تا بر دو لاشه خشک بنشیند و شادی کنان، شب عیدی را شادباش بگوید.  
حتی صدایی نبود. ماشین‌ها آرام، بعد از چهار روز کار مداوم خفته بودند.  
مرد روینده، نوارهای کاغذ را جارو می‌کرد. (ص ۸۱)

در این‌جا نیز بخوبی پیداست که هر سطر مربوط به کدام پیرنگ است. بنابراین نویسنده با درهم‌آمیزی نقل قول‌ها و عناصر داستانی دو پیرنگ متفاوت یک داستان را پدید آورده است.

\*\*\*

داستان دوم: ۱۲+۱<sup>۱</sup>

۱-۲) خلاصه داستان

داستان «۱۲+۱» درباره جوانی است که در خانواده‌ای زندگی می‌کند که به نحس بودن روز سیزده فروردین معتقدند؛ آنهم به دلیل آنکه خیلی سال پیش پدر بزرگ خانواده روز سیزده به شکار دراج می‌رود و غروب می‌بیند که سیزده دراج شکار کرده و چون شگون نداشته هر چه می‌کند نمی‌تواند هیچ پرنده دیگری شکار کند حتی کلاغ‌ها را و در آخر سگته می‌کند و می‌میرد.

سال‌های بعد نیز چند حادثه غم‌انگیز اتفاق می‌افتد و دیگر همه خانواده به نحس بودن این روز ایمان می‌آورند و در نتیجه هر سال سیزده را در حیاط بزرگ خانه دور هم جمع می‌شوند. اما یکسال جوان، عید را به سفر می‌رود و نمی‌تواند روز سیزدهم خود را برساند. اما روز دوازدهم خبری به دستش می‌رسد که پدر بیمار است. روز سیزده به خانه می‌رسد و می‌بیند که پدر مرده است.

اما امسال او تصمیم می‌گیرد روز سیزدهم را به همراه دوستانش به خارج از شهر برود. مادر و خواهر نگرانند اما نمی‌توانند جلوی او را بگیرند. با خانواده دوستانش کنار رودخانه‌ای بساط می‌کنند. هر اتفاقی که می‌افتد او دلش شور می‌زند. فکر می‌کند که بچه‌ها ممکن است در رودخانه غرق شوند و یا گرازها حمله کنند. نگران مادر است. فکر می‌کند اگر به شهر برگردد حتماً اتفاقی برای مادر افتاده. همه روز را در اضطراب و تشویش می‌گذراند. اما غروب که به خانه برمی‌گردد همه سالمند و هیچ اتفاقی نیفتاده و او و خواهر هر دو خوشحالتند که مَهر این خرافه را باطل کرده‌اند و به باطل بودنش ایمان آوردند.

۲-۲) تحلیل ساختار روایی داستان

<sup>۱</sup> - از مجموعه مکان‌های عمومی، نشر روزبهان، ششم، ۱۳۸۲.

پیرنگ این داستان بر خطی مستقیم است. اول، میان و پایان دارد و تنها در چند مورد راوی اول شخص با بازگشت به گذشته و آینده سیر خطی داستان را بر هم می‌زند. او در ابتدای داستان مسأله اصلی را مطرح می‌کند؛ ما هرگز سیزده فروردین به سیزده نمی‌رویم.

طرح اصلی داستان براساس همین جمله شکل می‌گیرد و سپس راوی برای آنکه بتواند سیر علی‌حوادث را به خواننده نشان دهد به گذشته باز می‌گردد و با flash back روایت را ادامه می‌دهد. این گذشته‌نگرها همگی براساس تداعی خاطرات است و جزو کارکردهای اصلی داستان محسوب می‌شود. ترتیب کارکردهای داستان به شرح زیر است:

- ۱- توصیف راوی درباره سیزده به در نرفتن. (حال / T۲)
- ۲- پدربزرگ به شکار دراج می‌رود و ۱۳ دراج شکار می‌کند و برای آنکه شگون نداشته حتی سعی می‌کند به جانب کلاغها تیر بیاندازد اما از میان آن همه کلاغ یکی هم نمی‌افتد. پدربزرگ قلبش می‌ایستد. (گذشته / T۱)
- ۳- درشکه دایی پدر راوی چپ شده و خودش و خاله جاننش هر دو می‌میرند. (گذشته / T۱)
- ۴- برادر بزرگ پدر راوی روز سیزده در آتش می‌افتد و می‌سوزد.. (گذشته / T۱)
- ۵- مکالمه میان راوی و خواهرش درباره اعتقاد به نحس بودن روز سیزدهم. (گذشته / T۱)
- ۶- توصیف راوی از سیزدهم فروردین سال‌های پیش در حیاط خانه. (گذشته / T۱)
- ۷- سفر راوی در روزهای عید و ماندگار شدن تا روز دوازدهم. (گذشته / T۱: بیست و سه سالگی راوی)
- ۸- رسیدن مخابره‌ای از خانه به راوی مبنی بر بیمار بودن پدر. (گذشته / T۱)
- ۹- بازگشت راوی به خانه و رسیدن در روز سیزدهم. (گذشته / T۱)
- ۱۰- پدر مرده است و راوی می‌خواهد او را فقط در این روز زنده نگهدارد. (گذشته / T۱)
- ۱۱- مکالمه راوی و خواهر درباره سیزدهم و تصمیم راوی برای بیرون رفتن. (حال / T۲: روز دهم فروردین)
- ۱۲- راوی با دوستانش می‌رود و از زیر قرآن مادرش هم رد نمی‌شود. (کارکرد واسطه)
- ۱۳- گردش دسته‌جمعی کنار رودخانه به همراه خانواده‌های دوستانش. (کارکرد اصلی)
- ۱۴- شنیدن صدای جیغ بچه‌ها که مار مرده‌ای پیدا کرده‌اند و ترسیدن راوی. (کارکرد واسطه)



- ۱۵- افکار راوی دربارهٔ نحس بودن و اضطراب و تشویق درونی. (کارکرد نماییه)
- ۱۶- زنی از خانواده، کودکش را نعش‌وار در آغوش کشیده و می‌دود، راوی مطمئن می‌شود که اتفاق، افتاد اما کودک فقط خودش را خیس کرده و همه می‌خندند. (کارکرد واسطه)
- ۱۷- افکار راوی: مادر حالش بد شده. به علت سکتته قلبی می‌میرد. دکتر معتقد است محمود او را عصبانی کرده است. (آینده‌نگر / T۳)
- ۱۸- محمود از دوستی می‌خواهد او را به شهر برساند، نگران است. (حال / T۲)
- ۱۹- صدای تیر بلند می‌شود. کودکی بر زمین می‌افتد. راوی می‌ترسد. اما کودک فقط با او بازی کرده بوده. (حال / T۲)
- ۲۰- یکی از افراد خانواده به سرعت به آن‌جا می‌آید و اطلاع می‌دهد که گراز به عموجان حمله کرده. اما عموجان گراز را کشته است. (حال / T۲)
- ۲۱- ظهر به هنگام ناهار، جواد، گم می‌شود. راوی به دنبالش می‌رود اما او فقط در جنگل خوابش برده بوده است. (حال / T۲)
- ۲۲- غروب جاده‌ها شلوغ است راوی از راننده می‌خواهد با احتیاط رانندگی کند اما از حرفش پشیمان می‌شود. (واسطه) / (حال / T۲)
- ۲۳- به شهر می‌رسند و دوستانش او را دم خانه پیاده می‌کنند. راوی با ترس زنگ می‌زند زنی در را باز می‌کند. اما هم مادر و هم خواهر حالشان خوب است. (حال / T۲)
- ۲۴- مکالمه راوی و خواهر دربارهٔ باطل بودن خرافهٔ سیزدهم فروردین. (حال / T۲)
- همان‌طور که در میان حوادث داستانی می‌بینیم، سیر منطقی و علیّی حوادث منظم است و جز در مواردی راوی برای آنکه رابطهٔ علیّی میان حوادث را نشان بدهد به گذشته باز می‌گردد که چندان هم زمان‌پریشی ندارد. تداوم زمانی داستان به طور کلی یکسان است و روایت به شیوهٔ صحنهٔ نمایشی پیش می‌رود و به سبب همین شتاب ضرباهنگ داستان خنثی است.
- راوی داستان اول شخص است. و مثل همهٔ «من روایتی»ها از درون ذهن شخصیت‌های داستان بی‌اطلاع است و بنابراین عمل روایت، مطابق زاویه دید درونی است. در میان کارکردهایی که توسط اشخاص فرعی داستان صورت می‌گیرد، بیشتر کارکردها واسطه‌اند. اتفاقاتی که در روز سیزدهم کنار رودخانه توسط اشخاص رخ می‌دهد واسطه‌ای برای پیش رفتن کارکردهای اصلی هستند.

با همه این تفاسیر، روایت این داستان به شیوه کلاسیک و ارسطویی انجام شده است. اما نشانه‌های روایت مدرن همچون راوی اول شخص، روایت صحنه نمایش نیز در آن به چشم می‌خورد.

### داستان سوم: هزارپای سیاه<sup>۱</sup>

#### ۱-۳ خلاصه داستان

داستان «هزارپای سیاه»، قصه کودکی است به نام تقی که در توهم وجود هزارپایی سیاه بر روی ستون فقراتش زجر می‌کشد و برای رهایی از آن به پشت، در حوض گود خانه می‌پرد اما غرق می‌شود، او را نجات می‌دهند و در نهایت دست و پا بسته به باغی می‌برند تا مردی مهربان هزارپایش را بکشد.

#### ۲-۳ تحلیل ساختار روایی داستان

این داستان در فضای روایتی خاصی شکل می‌گیرد. به طوری که در داستان ظاهراً با دو راوی مواجهیم. راوی اول، که داستان با روایت اول شخص او آغاز می‌شود، کودکی است که روزها از پشت‌بام خانه، تقی را می‌پاید و آرزو می‌کند روزی تقی هزارپایش را بگیرد. اما راوی دوم که در خلال روایت راوی اول مدام به صحنه می‌آید، خود تقی است که از وجود هزارپای لزج و مرطوب روی ستون فقراتش حرف می‌زند. این تودرتویی دو روایت فضای مبهمی را در قصه ایجاد کرده است:

(روایت راوی اول، یا پسرک روی پشت بام): پشتش - روی خط برآمده‌ی ستون فقراتش - همیشه زخم بود. دست‌های او (تقی) می‌پیچیدند و از پشت می‌رفتند توی تنش و روی ستون فقراتش چنگ می‌شدند و او باز نعره می‌کشید: هزارپا... هزارپای سیاه... (روایت تقی): آفتاب، تیز می‌افتاد روی پشتم و پیراهنم داغ می‌شد و عرق می‌کردم. کم‌کم حس می‌کردم که روی ستون فقراتم جانوری راه می‌رود؛ یک موجود کشیده و باریک و لزج و چسبناک... دستم را می‌چرخاندم و از پشت می‌کردم توی پیراهنم و روی مهره‌ها چنگ می‌کردم...

همان‌طور که می‌بینیم همان حادثه در ادامه از دیدگاه خود تقی روایت شده است. تا چند پاراگراف تقی داستان را روایت می‌کند و دوباره پسر بچه از شیفستگی‌اش نسبت به تقی می‌گوید. تا اینجا روایت داستان نشان می‌دهد با دو راوی مختلف سرو کار داریم اما از جایی ابراهیمی با تودرتو کردن روایت این فرض را ایجاد می‌کند که تقی و پسر بچه بالای پشت بام هردو یکی هستند.

<sup>۱</sup> - از مجموعه هزار پای سیاه و قصه‌های صحرا، نشر روزبهان، چهارم، ۱۳۸۱.

(روایت پسر بچه): یک لحظه، دستش را از زیر پیراهن، چنگ شده بیرون می کشید و جلوی چشم های گودش باز می کرد... اما دستش، خالی و زرد و استخوانی بود و بعد با سرعت برمی گشت و محکم می خورد جایی که حس می کردم هزار پا باید آنجا باشد... (روایت تقی): فکر می کردم که این بار دیگر گرفته ام. (روایت پسر بچه): باید پیدایش کرده باشد. حالا جلوی چشم های گود من یک هزار پای سیاه و باریک را... می اندازد زمین و لگد می کند، (روایت تقی): لگد می کنم، (روایت پسر بچه): لگد می کند و فریاد می کشد: کشتمش... کشتمش...

(روایت تقی): صدای نعره کسی را از پشت بام می شنیدم که می گفت: «بگیرش تقی! بگیرش تقی...» و من از پشت سری که از بالای بام نگاه می کردم آفتاب تیز را می دیدم...

تقی که ظاهراً دچار توهم و ترس است روزها نعره می کشد، التماس می کند و از خواهرش می خواهد که روی ستون فقراتش دست بکشد. همه این وقایع را پسر بچه ی بالای پشت بام تعریف می کند اما باز نقطه کانونی روایت تغییر می کند:

(روایت پسر بچه): خواهر کوچکش می آمد و او را دمر می خواباند و روی ستون فقرات زخم شده اش آهسته دست می کشید. (روایت تقی): دست های کوچک خواهرم می آمدند و می رفتند...

و آنجا که تقی را روی دوش از خانه به باغ می برند پسرک بالای پشت بام رفتن او را می بیند:

(روایت پسر بچه): تقی را از خانه بیرون بردند. از طرف دیگر پشت بام که رو به خیابان بود نگاه کردم. او را بردند و انداختند توی یک ماشین. (روایت تقی) خیابان ها را می دیدم که عبور می کردند... مرا روی دوش به باغ ناشناسی بردند...

در بخش پایانی داستان که تقی در آن باغ ناشناس درمان شده است با روایت خودش و با این جمله آغاز می شود: تقی و همه به دیدنم آمدند. در آنجا برای خواننده آشکار می شود که تقی و پسرک بالای پشت بام هر دو یکی هستند.

(روایت تقی): تقی مهربان و دوستانه گفت: تقی، خودت بکشش، بکشش! خودت بکش تا برگردیم به روزهای خوب! سعی کن تقی، سعی کن! و من گفتم: سعی می کنم...

حضور دو راوی اول شخص در داستان که یکی غیرقابل اعتماد و ظاهراً خیالی است ابهام داستان را بیشتر می کند. در داستان مؤلفه هایی هم چون تناقض، جابه جایی و عدم قطعیت موج می زند که تکنیک پسامدرن را

به یاد می‌آورد. تغییر مداوم روایت تقی و همزادش در داستان سیرمنطقی را برهم زده است. کارکردهای این دو شخصیت که ظاهراً یکی هستند، درهم می‌آمیزد.

در آغاز داستان کانونی‌گر پسر بچه‌ای است بالای پشت بام و تقی را می‌بیند که او را از حوض کشیده‌اند، اما بلافاصله راوی تغییر کرده و تقی است که عمل غرق شدن خود را روایت می‌کند: **هر چه می‌کردم پاهایم به جایی نمی‌رسید... (ص ۵۵)**

پیرنگ داستان از روایت محو شده است. آغاز، میان و انجام داستان از ساختار بیرونی داستان پیدا نیست. اما با خواندن چندباره داستان می‌توان به پیرنگ اصلی پی برد. راوی اول شخص با بازگشت به گذشته به وجود هزار پا برای اولین بار اشاره می‌کند:

**یک شب که از خواب پریده بودم، روی ستون فقراتم راه رفتن موجودی را حس کرده بودم که چرب و یخ زده بود. هیچ یادم نیست که چند سالم بود ولی یادم هست که کنار مادرم خوابیده بودم... همه بیدار شدند و هزار پای سیاه مرا نگاه می‌کردند. مادرم یک انبر آورده او را گرفت و برد توی حیاط ... (ص ۶۰ و ۵۹)**

بنابراین داستان از گذشته و کودکی تقی آغاز می‌شود اما راوی داستان را از میانه آن یعنی غرق شدنش در حوض آغاز کرده است. ترتیب منظم کارکردها به شرح زیر است:

- ۱- یک شب تقی خوابیده بود که هزارپای سیاهی از کمرش بالا می‌رود.
- ۲- مادر هزار پا را روی زمین حیاط می‌کشد و مرغ‌ها آن را می‌خورند.
- ۳- توهم حضور هزار پا روی ستون فقرات در تقی باقی می‌ماند. او را به تخت می‌بندند.
- ۴- تقی درون حوض دست و پا می‌زند، به پشت افتاده چون فکر می‌کرده هزارپای سیاهی روی کمرش راه می‌رود.
- ۵- تقی را از آب بیرون می‌کشند.
- ۶- تقی را دست و پا بسته روی دوش به باغ ناشناسی می‌برند.
- ۷- دست و پای او را می‌بندند و مرد مهربانی از او می‌خواهد که خودش هزارپایش را بکشد.
- ۸- تقی هزارپایش را می‌کشد.

اما این سیر خطی و منظم کارکردهای اشخاص داستان است. نویسنده این کارکردها را در میان دو زاویه دید متفاوت ارائه می‌کند. بارها تقی و همزادش جای خود را عوض می‌کنند و نظم آنها را بر هم می‌زنند و ترتیب کارکردها به صورت ۴-۵-۱-۲-۳-۶-۷-۸ است.

ابهام درون داستان، فضای عجیب و غریب و شخصیت خیالی پسرک روی پشت بام، شخصیت بیمار و مضطرب و ترسان تقی و از طرفی حالت شک و تردیدی که در خواننده ایجاد می‌شود این اثر را در زمره داستان‌های پست‌مدرن قرار می‌دهد.

\*\*\*

#### داستان چهارم: برخورد<sup>۱</sup>

##### ۱-۴) خلاصه داستان

داستان «برخورد»، داستان یک مبارز سیاسی است که در بهداری زندان به خاطر بیماری بستری است. یکی از مأموران ساواک او را به شدت کتک زده است. مبارز به یاد معلم تاریخش آقای ط... می‌افتد که برایش در نوجوانی اسطوره بوده است. همواره دوست داشته مثل او باشد که به او یاد داده: «قضاوت‌کننده‌ای عادل‌تر از تاریخ وجود ندارد.» او را بعدها در زندان می‌بیند و برایش بیشتر اسطوره می‌شود. پس از آزادی بار دیگر او را در خیابان می‌بیند و آدرس پنهانی خانه‌اش را به او می‌دهد... حالا در زندان هنگام شکنجه، معلم تاریخش را می‌بیند که به طرفش می‌آید و او را خائن خطاب می‌کند و شکنجه‌اش می‌دهد. معلم تاریخ او را لو داده است.

##### ۲-۴) تحلیل ساختار روایی داستان

داستان «برخورد»، از یک روایت کاملاً خطی برخوردار نیست. بلکه راوی با بازگشت به گذشته‌های پی در پی زمان را برهم می‌ریزد. آغاز و پایان داستان یکی است. راوی بر روی تخت بهداری زندان خوابیده و به خاطر کتک‌هایی که از مأمور ساواک خورده استفراغ می‌کند و در آن حین جمله‌بی در ذهنش شکل می‌گیرد: قضاوت‌کننده‌ی عادل‌تر از تاریخ وجود ندارد.

او مریض است و افسر پزشک که گویی آشنایی قدیمی با او دارد به شدت مراعات حالش را می‌کند و از مرد ساواکی می‌خواهد که او را نزند. تا اینجا داستان در زمان حال رخ می‌دهد. اما راوی برای آنکه علت نقل آن

<sup>۱</sup> - از مجموعه افسانه‌ی باران، نشر روزبهان، چهارم، ۱۳۸۲.

جمله را به خواننده بفهماند به گذشته بازمی‌گردد و از معلم تاریخش آقای ط... می‌گوید که برایش اسطوره‌ای بود و دوستش داشته است. او با توصیف گذشته دوباره به حال و به بهداری باز می‌گردد. این تغییر زمان پی-درپی اتفاق می‌افتد و راوی با در هم ریختن آن به روایت طرح اصلی داستان که خیانت معلم تاریخ اسطوره‌ای‌اش است می‌پردازد. ترتیب کارکردهای اصلی در داستان به شرح زیر است. (زمان گذشته:  $T_1$  و زمان حال:  $T_2$ )

- ۱- راوی بر روی تخت بهداری خوابیده و استفراغ می‌کند. ( $T_2$ )
- ۲- راوی معلم تاریخ- آقای ط... را توصیف می‌کند. ( $T_1$ )
- ۳- راوی با پزشک بهداری از تاریخ می‌گوید و استفراغ می‌کند. ( $T_2$ )
- ۴- معلم تاریخ از تسلیم‌ناپذیری حسن صباح حرف می‌زند. ( $T_1$ )
- ۵- راوی، همواره آدم‌ها را در خیابان، شبیه معلم تاریخ می‌بیند. ( $T_1$ )
- ۶- راوی با افسر پزشک از معلم تاریخش حرف می‌زند و استفراغ می‌کند. ( $T_2$ )
- ۷- پس از تمام شدن مدرسه، راوی معلم تاریخ نمی‌شود اما معلم مدرسه‌ای شده و همیشه آقای ط... را سرلوحه خود قرار می‌دهد. ( $T_1$ )
- ۸- راوی، معلم تاریخ خود را در زندان می‌بیند و بیش از پیش به او ایمان می‌آورد. ( $T_1$ )
- ۹- افسر پزشک برای درد به او سرنگ می‌زند. ( $T_2$ )
- ۱۰- راوی معلم تاریخ را در خیابان می‌بیند. آقای ط... از او می‌خواهد که آدرسش را بدهد تا بنشینند و حرف بزنند. راوی که در خانه دو در پنهانی دارد آدرس را می‌دهد. ( $T_1$  / ۱۰ روز قبل از زندانی شدن)
- ۱۱- راوی روی تخت بهداری است و افسر پزشک به احوالپرسی‌اش می‌آید. ( $T_2$ )
- ۱۲- در اتاق باز می‌شود. سه مرد ساواک به طرفش می‌آید. افسر پزشک نمی‌گذارد او را بزنند اما راوی معلم تاریخش را می‌شناسد که بیش از همه او را می‌زند. پیراهن او را پاره می‌کند. افسر جلوی او را می‌گیرد اما آقای ط... راوی را خائن خطاب می‌کند. راوی می‌خواهد جمله همیشه را بگوید اما نمی‌تواند و استفراغ می‌کند. ( $T_2$ )

چنانکه دیدیم دو زمان حال و گذشته در هم آمیخته‌اند. راوی در آغاز داستان، معلم تاریخ را دیده است و «حالی میان تعجب، تنفر و ناامیدی» دارد. و در پایان داستان نیز همین صحنه تکرار می‌شود. گویی صحنه نگه داشته شده و همه چیز در ذهن راوی به شکل تداعی خاطرات شکل گرفته است.

\*\*\*

## داستان پنجم: آهسته به یاد می‌آورم<sup>۱</sup>

### ۵-۱) خلاصه داستان

داستان درباره زندگی یک کارمند خسته و کسل بانک است که همه عمر در محیط کسبات‌آور بانک با اعداد و ارقام سر و کار داشته است. و درست روزی که قرار است به دیدن زن مورد علاقه‌اش برود تصادف می‌کند و پس از مدتی بستری شدن دوباره به کار بانکداری بازمی‌گردد.

### ۲-۲) تحلیل روایت داستان

ابراهیمی روایت این داستان را نوع قصه‌های «چکنده» یا تک کلمه‌ای می‌نامد. او برای روایت به سراغ جمله نرفته است بلکه فقط از تک کلمه‌ها یا تصاویر استفاده می‌کند؛ شیوه روایت نویسنده در این داستان به حدی قاعده‌شکن و هنجارگریز است که کاملاً به فرمی جدید در دستور زبان داستان دست یافته است. نویسنده بدون توسل به جمله و فقط با ردیف کردن کلمات در کنار هم و گاه با «هم‌آیی تصویر و کلام» قصه را روایت می‌کند، بی‌آنکه به عناصر داستانی لطمه‌ای وارد کند. او طرح داستان را از دست نداده و چیدن کلمات در پی هم نظم منطقی داستان را حفظ کرده است. با چیدمان صحیح واژه‌ها به توصیف صحنه، فضا سازی، شخصیت‌پردازی دست می‌یازد و گاه سیر خطی روایت را به هم زده و به گذشته برمی‌گردد.

ابراهیمی درباره این داستان می‌گوید:

«وقتی به موضوع «تصادف یک کارمند خسته با اتومبیل» برخورد کردم و این موضوع را با توجه به دردمندی و ستم‌دیدگی کارمندان مملکت، مناسب برای «قصه‌کردن» تشخیص دادم، از تفکر بسیار در باب نقطه شروع قصه و مسیر حرکت آن و ساختار مورد نیازش این مسئله دستگیرم شد که آدمی که «تصادف» می‌کند یا تصادف کرده است و حال، حالش بسیار بد است و حالی میان زندگی و مرگ دارد و یک لحظه به هوش است و لحظه‌ای دیگر بیهوش. چنین آدمی، با «جمله» فکر نمی‌کند یعنی اگر آب می‌خواهد، فکر نمی‌کند که

<sup>۱</sup> - از مجموعه مصابا و رؤیای گاجرات، نشر روزبهان، ششم، ۱۳۸۶.

«آقا جان! لطفاً یک لیوان آب خنک به من بدهید! سرم خیلی درد می‌کند. سخت تشنه‌ام...» بلکه با «کلمه» فکر می‌کند؛ یعنی به مدد کلمات منفرد می‌اندیشد نه به مدد جمله‌ها. آب! سرم! درد، آه! مادر! آب! و تدریجاً - که احتمالاً حالش بهتر می‌شود - می‌تواند به نیم جمله‌ها برسد. بعد هم به جمله. اینطور شد که فکر کردم انسان ممکن است در شرایطی قرار بگیرد که واژه‌ها در ذهنش بیچکند، واژه‌ها بیچکند نه جمله‌ها...» (ابراهیمی، ۱۳۶۹، ص ۱۹)

راوی این داستان اول شخص است. راوی ایام هفته و اتفاقاتی را که در زندگی‌اش شکل می‌گیرد به یاد می‌آورد. این رخدادها باز هم در قالب کلمات و نه جملات روایت می‌شوند. نویسنده در این داستان از کلمه «خستگی» با بسامد بالا و قلم (font) درشت و سیاه استفاده کرده تا خستگی، دلزدگی و درماندگی انسان عصر جدید و جامعه مدرن را نشان دهد. راوی، مردی است که تمام ایام هفته را به کار در بانک و سروکار داشتن با چک، سفته، مهر، وام، اسکناس، عدد، دفتر حساب و... می‌گذراند. ابراهیمی در پی این کلمات بارها واژه «خستگی» را ذکر می‌کند.

اشتباه

تکرار

خستگی

خستگی

کسری

پرداخت

دریافت...

وصول

خستگی

کل سرمایه

=  $\frac{\text{خستگی}}{\text{تعداد روزها}}$ 

تعداد روزها





این شیوه روایت از نمونه‌های سبک شخصی نادر ابراهیمی است که در ادبیات داستانی خود، کمتر شاهد آن بوده‌ایم. اختلال زمانی و برهم ریختن داستان و ابداع فرم تازه برای روایت از مؤلفه‌های اصلی داستان‌های پسامدرن است. **پاتریشیا وُ**، در بیان ویژگی‌های «فرداستان تاریخ‌نگارانه» می‌گوید:

«نویسندگان این‌گونه آثار، گاه داستان را عمودی و یا اگر می‌خواهند گيجی و تحیر را القا کنند، جملاتشان را به صورت دایره‌ای تو در تو نوشته تا خواننده هم موقع خواندن مجبور شود سر خود را برگرداند. به این ترتیب خواننده را در آفرینش معنای داستان با خود شریک می‌کند.» (لاج و دیگران، ۱۳۸۶، ص ۷۷)

بنابراین ابراهیمی در این‌گونه داستان‌ها، ناخودآگاه به سبک روایی پسامدرن نزدیک می‌شود و با برهم زدن قواعد دستوری روایت داستان حتی از شیوه‌های روایی مدرن در داستان‌های هم عصر خود نیز فاصله می‌گیرد. او با اختلال زبانی در داستان و ابداع فرمی تازه برای روایت خود، به اعتراض و مخالفت با جامعه‌ی مدرن و پیامدهای مدرنیته که همانا معنا باختگی و سرخوردگی آدمی است برمی‌خیزد.

\*\*\*

#### نتیجه:

درک این امر که زندگی انسان از منطق داستانی تبعیت می‌کند نه از منطق علی معلولی، نوعی فهم روایتی است که موجب می‌شود آدمی بداند چطور یک رخداد به رخداد دیگر می‌انجامد، بنابراین ساختارهای روایی در همه جا حضور دارند، **فرانک کرمود** گفته است که وقتی می‌گوییم ساعت تیک - تاک می‌کند، به این صدا ساختار داستانی می‌دهیم، بین دو صدایی که از لحاظ فیزیکی هیچ تفاوتی با هم ندارند فرق قائل می‌شویم تا **تیک** آغاز باشد و **تاک** پایان. این تیک تاک الگویی است که آن را طرح داستانی می‌نامیم. (کالر، ۱۳۸۵، ص

(۱۱۲)

بنابراین با مطالعه روایت در داستان بخوبی می‌توان مفهوم پیرنگ، انواع راوی و نیز تکنیک‌های به کار گرفته شده در بیان و گفتمان داستان را دریافت. در هر داستان ساختمان پیرنگ و ارتباط میان اجزا آن، نوع و شیوه روایت را تعیین می‌کند. تقسیم انواع پیرنگ به باز و بسته، اپیزودی، ناهنجار، نامنسجم و ... منجر به شکل - گیری الگوهای روایت می‌شود.

به طور کلی نادر ابراهیمی در داستان‌هایش از شیوه خطی استفاده می‌کند اما او در این روایت خطی، بندرت از سایر مؤلفه‌های الگوی کلاسیک فاصله می‌گیرد و به سبکی مدرن در روایت داستان می‌رسد. همان‌طور که

می‌دانیم ابراهیمی بیش از هر چیز به شکل و زبان در داستان اهمیت می‌دهد و این دو از اجزای تشکیل دهنده ساختار روایی داستان هستند. او در باب شکل داستان می‌گوید:

«شکل‌ها از سر استیصال پدید می‌آید، استیصال در ارسال پیام. زمانی که قادر نیستیم با کمک یک ساختمان ساده یا آشنا و معمولی، آنچه را که به ذهن فشار می‌آوریم بیان کنیم، شروع می‌کنیم به ساختن ساختمان‌هایی که گمان می‌بریم متناسب آن اندیشه است...» (ابراهیمی، ۱۳۷۷، ص ۱۰۰)

این «شکل» داستانی در حقیقت نوع بیان داستان را پدید می‌آورد و این همان چیزی است که ابراهیمی همواره بر آن تأکید می‌کند، اینکه نویسنده باید همان قدر که موضوع متفاوت دارد نوع بیان متفاوت نیز داشته باشد؛ این بیان یعنی بازگویی دیگری از داستان.

ابراهیمی در داستان‌هایش نشان داده است که هر موضوعی خود نثر خویش و بیان خود را انتخاب می‌کند. بسیاری، بر ابراهیمی به خاطر آنکه هیچگاه به نثر واحدی برای داستان‌هایش نرسیده خرده می‌گیرند یکی از شیوه‌های روایی او تغییر کانون روایت است. این تکنیک که از شگردهای الگوی مدرن و شکل اغراق شده آن از ویژگی‌های الگوی پسامدرن است، در داستان‌های ابراهیمی به چشم می‌خورد. نمونه بارز آن را در داستان «هزار پای سیاه» دیدیم که با درهم‌آمیزی دو کانون روایت (تقی و همزادش) به روایتی مدرن دست می‌یابد.

ابراهیمی همچون نویسندگان پست‌مدرن به هنجارشکنی در داستان، فاصله‌گرفتن از شیوه‌های مدرن و ابداع سبک‌های عجیب و غریب دست می‌زند. او با ایجاد شیوه‌های روایی جدید که نمونه‌ی آن را در قصه‌های چکنده یا تک‌کلمه‌ای (همچون آهسته به یاد می‌آورم) می‌بینیم، به شیوه‌های رایج زمان خود پشت می‌کند.

#### منابع و مأخذ:

- ۱- آسابرگر، آرتور، *روایت در فرهنگ عامیانه - رسانه و زندگی روزمره*، ترجمه محمد لیروانی، سروش، اول، ۱۳۸۰
- ۲- ابراهیمی، نادر، *مصابا و رؤیای گاجرات*، روزبهان، ششم، ۱۳۸۶.
- ۳- \_\_\_\_\_، *هزار پای سیاه و قصه‌های صحرا*، روزبهان، چهارم، ۱۳۸۱.
- ۴- \_\_\_\_\_، *افسانه باران*، روزبهان، چهارم، ۱۳۸۲.

- ۵- \_\_\_\_\_، مکان‌های عمومی، روزبهان، ششم، ۱۳۸۲.
- ۶- \_\_\_\_\_، تضادهای درونی، روزبهان، ۱۳۸۵.
- ۷- اخوت، احمد، دستور زبان داستان، فردا، اصفهان، ۱۳۷۱
- ۸- احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، مرکز، نهم، ۱۳۸۶
- ۹- اسکولز، رابرت، عناصر داستان، ترجمه فرزانة طاهری، مرکز، ۱۳۸۳
- ۱۰- ایرانی، ناصر، داستان- تعاریف، ابزارها و عناصر، کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان، اول، ۱۳۶۴
- ۱۱- تولان، مایکل. جی، درآمدی نقادانه و زبانشناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حرّی، بنیاد سینمایی فارابی، اول، ۱۳۸۳
- ۱۲- پراپ، ولادیمیر، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، طوس، اول، ۱۳۶۸
- ۱۳- سجودی، فرزانه، نشانه‌شناسی کاربردی، قصه، اول، ۱۳۸۲
- ۱۴- زرین کوب، عبدالحسین، ارسطو و فن شعر، امیرکبیر، پنجم، ۱۳۸۵
- ۱۵- کالر، جانان‌تان، نظریه ادبی، ترجمه فرزانة طاهری، مرکز، دوم، ۱۳۸۵
- ۱۶- کوندرا، میلان، رمان، حافظه و فراموشی، ترجمه خجسته کیهان، نشر علم، اول، ۱۳۸۵
- ۱۷- فورستر، ادگار مورگان، جنبه‌های رمان، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، نگاه، پنجم، ۱۳۸۴
- ۱۸- لاج، دیوید و...، نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، نیلوفر، اول، ۱۳۸۶.
- ۱۹- لچت، جان، پنجاه متفکر بزرگ معاصر- از ساختارگرایی تا پسا مدرنیته، ترجمه محسن حکیمی، خجسته، ۱۳۷۸
- ۲۰- مارتین، والاس، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهباز، هرمس، دوم، ۱۳۶۸
- ۲۱- مکاریک، ایرنا ریما، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه محمد نبوی؛ مهران مهاجر، آگه، دوم، ۱۳۸۵
- ۲۲- ویژه‌نامه نادر ابراهیمی، فصلنامه ادبیات داستانی، ش ۴۳، ۱۳۷۷.