

زمان روایی در رمان / احتمالاً گم شده/م بر اساس نظریه ژرار ژنت

فرهاد درودگریان* / فاطمه کوپا** / سهیلا اکبرپور (نویسنده مسئول)***

دریافت مقاله:

۹۱/۷/۱۷

پذیرش:

۹۱/۱۲/۱۵

چکیده

بسیاری از داستان‌نویسان معاصر امروز ایران، تحت تأثیر آثار نویسندگان معاصر غرب به نوشتن داستان پرداخته‌اند. در این میان، نویسندگان زن نیز از سهمی به‌سزا برخوردارند. انعکاس روحيات و رنج‌ها و محدودیت‌های آنان در مجموعه داستان‌ها و رمان‌های خود به خوبی مشاهده می‌شود. در این پژوهش، نویسنده با رویکرد به مقوله تکنیک‌های روایت‌پردازی ژنت از یک سو و داستان / احتمالاً گم شده/م اثر سارا سالار از سویی دیگر، مهم‌ترین تکنیک‌های روایت‌پردازی از نظر ژنت را بررسی و تحلیل خواهد کرد. در این پژوهش، به طور خاص به مقوله زمان در روایت بر اساس نظریه ژرار ژنت، می‌پردازیم. وی نظریه خود را در باب زمان روایت در سه محور نظم، تداوم و بسامد ارائه می‌دهد. از آنجا که زمان روایت یکی از مؤلفه‌های بارز در داستان / احتمالاً گم شده/م است، در ادامه به تطبیق این شگرد روایی، در گزاره‌های داستان یاد شده می‌پردازیم. همچنین نشان می‌دهیم که عامل زمان‌پریشی، آن هم از نوع گذشته‌نگری، در این داستان دارای بیشترین کاربرد است که باعث کند شدن زمان روایت نیز شده است.

کلیدواژه: رمان فارسی، روایت‌شناختی، ژرار ژنت، سارا سالار، / احتمالاً گم شده/م، زمان روایی.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور

** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور

*** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور

مقدمه

سیلاب نظریه‌های معاصر در زمینه روایت، نشانگر گستردگی حیطه این موضوع است. «بررسی‌های تاریخی و مجموعه‌هایی از نوشته‌های انتقادی پیش از سده بیستم درباره ادبیات منشور، نشان داده است که نظریه‌های روایت آن گونه که منتقدان تاکنون می‌پنداشته‌اند، پدیده تازه‌ای نیست. پژوهشگران، نتیجه‌گیری تلویحی نظریه‌پردازان را تأیید می‌کنند و آن این است که بررسی روایت را نمی‌توان به یک دوره تاریخی یا ادبیات یک سرزمین محدود ساخت.» (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۵) «هر جا انسان باشد روایت نیز هست. جامعه بدون روایت وجود ندارد؛ زیرا جامعه بدون فرهنگ تصورناپذیر است.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰) در نظریه ادبی معاصر، عقیده بر این است که روایت به عنوان یک پرداخت زبانی، نه تنها داستان‌گویی را ممکن می‌سازد بلکه فهم از جهان همواره به واسطه روایت است و روایت‌پردازی فرآیند معنی بخشیدن به زندگی است. به عبارتی روایت به مثابه شیوه‌ای توضیحی برای درک زندگی به شمار می‌رود و شناخت آن برای درک و فهم پدیده‌ها ضروری می‌نماید. به طوری که امروزه نظریه روایت در سراسر دنیا به موضوع مورد مطالعه جدی تبدیل شده و رشته‌های گوناگون دانشگاهی به آموزش و بررسی نظریه روایت می‌پردازند.

با توجه به وجود منظرهای مختلف تحلیل داستان‌ها و تنوع زمینه‌های تحلیل رمان، می‌توان یکی از تکنیک‌های عمده تحلیل رمان را، بررسی و نقد روایت‌پردازی داستان و شگردهای تدوین رمان با توجه به عنصر روایت و روایت‌شناسی دانست. نگاه به تحلیل روایت‌شناسی داستان‌ها نشان می‌دهد که در سده اخیر برخی از منظرهای تحلیل روایت، برجسته‌تر شده است؛ در این میان

می‌توان به نظریه روایت‌شناسی روایت‌شناسانی همچون «بارت»، «تودروف»، «تولان»، «سیمپسون» «ژنت» و... اشاره کرد.

ژرار ژنت منتقد ساختارگرای فرانسوی درباره «مرزهای روایت»^۱ (۱۹۶۶) اجمالی از مسائل مربوط به روایت را مطرح می‌کند که هنوز کامل‌ترین پژوهش در این زمینه است. به گونه‌ای که ریچارد مکزی، ژرار ژنت را جسورترین و پی‌گیرترین کاوش‌گر زمانه ما در روابط بین نقادی و بوطیقا خوانده است. «بینامتنیت، ۱۳۸۵: ۱۴۳) روایت‌شناسی ژنت بر چگونه نگریستن به متون متمرکز است و به ما این امکان را می‌دهد که تصویری از چگونگی درونه شدن داستان‌های آمده در درون داستان‌های دیگر به دست آوریم. در واقع او تصویر بسیار جامعی از امکانات ترکیبی نامحدود حالاتی که روایت ارائه می‌کند به دست می‌دهد. (برتز، ۱۳۸۸: ۱۰۴)

در این پژوهش، نویسنده با رویکرد به مقوله زمان روایی از دیدگاه ژرار ژنت، سعی بر آن دارد تا کتاب/احتمالاً گم شده‌ام را مورد بررسی قرار دهد. این کتاب به دلیل وجوه مختلف روایت‌پردازی که نویسنده در پرداختن آن به کار برده است و همچنین قرار گرفتن این کتاب در حیطه و سبک رمان‌های نو، اهمیت به سزایی دارد.

احتمالاً گم شده‌ام

داستان این کتاب از زبان زنی روایت می‌شود که در طول یک روز، میان خیال و واقعیت در رفت و آمد است. او مدام در این رفت و آمدها گذشته‌اش را مرور می‌کند و در خلال این آشفته‌گی‌های ذهنی و یادآوری خاطراتش، اتفاقات

در خوب بودن خود به عنوان مادر تردید دارد. شوهر او، کیوان حضور فیزیکی ندارد و بیشتر اوقاتش را در سفرهای کاری خارج از کشور می‌گذراند. راوی به علت خلأیی که در گذشته احساس می‌کند و عدم توانایی خود در پر کردن آن خلأ خود را احتمالاً گم‌شده می‌داند که هر چند سعی می‌کند دلایلی را برای آن بازگو کند، لیکن در نهایت به طور صد در صد چنین اتفاقی نمی‌افتد.

ژرار ژنت و نظریه زمان روایی

ژرار ژنت در کتاب *گفتمان روایی*^۱ با تقسیم روایت به سه سطح مختلف، تمایزی را که فرمالیست‌های روسی میان «قصه» و «طرح» قائل می‌شوند، پرداخته‌تر می‌کند. (سلدن و ویدسون، ۱۳۸۴: ۱۴۶) این سه سطح عبارتند از:

«داستان»^۲. از نظر ژرار ژنت، داستان شامل موادی است که هنوز به لفظ یا کلام در نیامده‌اند (پیش‌کلامی) و ترتیبشان بر طبق روند گاه‌شماری است. (مارتین، ۱۳۸۶: ۷۷) «متن روایی»^۳، تسلسلی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتند و می‌توان آنها را از متن استنباط کرد. (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۵) متن روایی همان چیزی است که پیش رو داریم و رخدادهايش لزوماً نظم گاه‌شمارانه ندارند.

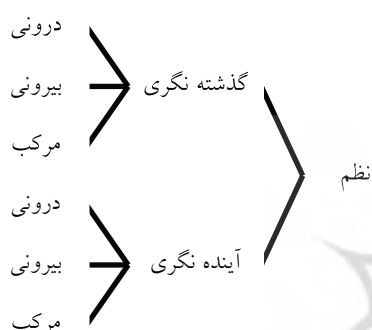
«روایتگری»^۴، همان عمل روایتگری است. از آنجا که متن روایی کلامی شفاهی یا مکتوب است، لازم است کسی آن را بگوید یا بنویسد. از میان این سه جنبه روایت داستانی، فقط متن است که سر راست در اختیار خواننده قرار

مهم زندگی‌اش را بازگو می‌کند. این خاطرات به-رغم پراکندگی، نقطه آغاز و پایانی دارد و می‌توان مثل تکه‌های پازل آنها را به هم چسباند و تقریباً سیر تقویمی رخدادها را یافت. راوی تصویر زنی را به نمایش می‌گذارد که تصمیم می‌گیرد و یا مجبور می‌شود با خود، خاطرات و همه زندگی گذشته‌اش تسویه حساب کند. او زنی است در آستانه میانسالی و پر از تضادهای درونی. داستان این کتاب را می‌توان در دو بخش گذشته و حال خلاصه کرد. راوی، دختر بزرگ خانواده‌ای است در زاهدان که در آن پدر فوت کرده و مادر در خارج از خانه کار می‌کند. او مسئولیت نگهداری و مراقبت از دو برادر کوچک‌تر از خودش را به عهده دارد که خود سبب دور شدن از شادی‌ها، خواسته‌ها و فعالیت‌های دوره نوجوانی‌اش می‌شود. در سال اول دبیرستان با دختری به نام گندم آشنا می‌شود. آشنایی راوی با گندم، مهم‌ترین اتفاق دوران نوجوانی اوست. گندم از خانواده متمولی است که هیچ محدودیتی را برای خود فرض نمی‌کند. او همیشه چند قدمی از راوی جلوتر است و همین سبب می‌شود تا گندم در ذهن راوی تبدیل به موجودی آرمانی شود؛ موجودی که راوی خواسته و ناخواسته به دنبال اوست؛ چراکه او نیاز به فرد قوی‌تری دارد که بتواند به او تکیه کند. آنها هر دو در امتحان ورودی دانشگاه در تهران شرکت می‌کنند. قبول شدن در دانشگاه تهران، بهترین وسیله‌ای است تا از شهر کوچکشان دور شوند. راوی با پسری احتمالاً از همان دانشگاه به نام کیوان ازدواج می‌کند و از همان زمان به بعد ارتباطش را با گندم قطع می‌کند؛ اما همیشه خلأ وجود گندم را احساس می‌کند.

زندگی زمان حال راوی بیشتر با پسرش، سامیار می‌گذرد؛ اما او همواره در طول داستان،

1. narrative discourse
2. histoire
3. recit
4. narration

آنها، روایت کند. اما ممکن است توالی خطی و گاه‌شمارانه وقایع با ترتیب روایت آنها در متن روایی متفاوت باشد. اینگونه اختلاف میان زمان روایت و زمان داستان را ژنت، زمان‌پریشی^۶ می‌خواند. او زمان‌پریشی را به دو نوع کلی تقسیم می‌کند: گذشته‌نگری^۷، یعنی داستان در میان راه به زمانی در گذشته بازگردد و آینده‌نگری^۸ یعنی داستان با نوعی پرش به زمانی در آینده برود و حوادث آینده را پیش‌بینی کند. (ژنت، ۱۹۸۰: ۴۰)



در کتاب *احتمالاً گم شده‌ام*، ما شاهد دو زمان اصلی حال و گذشته هستیم. زمان حال، زمان پایه روایت است و تقریباً یک مونولوگ طولانی از یک صبح تا شب را در برمی‌گیرد. راوی در این زمان، زنی سی و پنج ساله است که به صورت پراکنده وارد زمان گذشته می‌شود. او در ضمن روایت رخداد‌های زمان حال، وقایع سیاسی و اجتماعی روز را نیز از طریق تابلوهای تبلیغاتی و بیل‌بردها گزارش می‌دهد.

اما زمان گذشته را در یادآوری خاطرات راوی می‌بینیم. خاطرات او ترتیب زمانی منظمی ندارند، زیرا یادآوری دوره‌های زمانی پیشین، اندیشه‌هایی را در دوره‌های پیشتر برانگیخته است. این زمان تقریباً مدت زمان ۲۵ سال را دربر

می‌گیرد. خواننده از دل متن درباره داستان (هدف داستان) و روایت‌گری داستان (فرایند خلق داستان) اطلاعات کسب می‌کند. از دیگر سو، متن روایی به واسطه همین دو جنبه است که تعریف می‌شود: اگر متن روایی داستانی را نقل نکند، دیگر روایت نخواهد بود و اگر روایت یا مکتوب نشود، دیگر متن نخواهد بود. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۳ و ۱۲) ژنت به هنگام بررسی این سه سطح، همواره بر تعامل این سه سطح روایت، از طریق «زمان دستوری»، «وجه»^۱ و «صدا»^۲ تأکید می‌کند. از آنجا که عامل زمان اصلی‌ترین مؤلفه روایت در کتاب *احتمالاً گم شده‌ام* است، در ادامه این پژوهش از میان تکنیک‌های مختلف روایت پردازی تنها به این مقوله در این رمان پرداخته می‌شود.

زمان دستوری

در ادبیات روایی، زمان در پرتو روابط گاه‌شمارانه میان داستان و متن معنا می‌یابد. عمده بحث مؤلفه زمان که بر اساس آرای ژنت استوار است این است که میان زمان گاه‌شمارانه سطح داستان و زمان نه الزاماً سطح گاه‌شمارانه متن، رابطه برقرار کند. او معتقد به سه نوع رابطه زمانی میان زمان سطح داستان و زمان سطح متن است. نظم و ترتیب^۳، تداوم^۴ و بسامد^۵. (حری، ۱۳۸۷: ۵۷)

نظم و ترتیب

نظم و ترتیب به چگونگی آرایش زمانی رویدادها و کنش‌های یک رمان مربوط می‌شود. ممکن است راوی رویدادها را بر اساس ترتیب رخ دادن

6. anachrony
7. analepsis
8. prolepsis

1. mood
2. voice
3. order
4. duration
5. frequency

ادا و اطوارهایش می‌گفت: هیچ‌کس توی دلش مثل او خدا را لمس نکرده.» (ص ۴۴ و ۴۵)
 دکتر گفت: «پس هشت سال است که به خاطر شوهرت سیگار نکشیده‌ای، چه آن وقت‌هایی که بوده و چه آن وقت‌هایی که نبوده.» (ص ۷۷)
 گاه خواننده گذشته او را در آرزوهایش می‌یابد:

«می‌خواهم مادر بزرگش با آن چشم‌های عسلی به گندم نگاه کند؛ طوری که انگار با ارزش‌ترین موجود روی کره زمین است، و با آن صدای سنگین بگوید: هلیما توی آشپزخانه به‌تان ناهار می‌دهد.» (ص ۲۸)

«می‌خواهم هلیما تا چشمش به من و گندم می‌افتد، آن لب‌های پت و پهنش را به هم بمالد و بگوید: پس بالاخره یک دوست پیدا کردی؟» (ص ۲۸)

گاه راوی با نشان دادن عکسی از خانواده‌اش، به معرفی اعضای خانواده در گذشته می‌پردازد:

«تنها چیزی که از این سن و سال دارم، عکس سیاه و سفید درب و داغانی است که توش پدرم با کت و شلوار راه راه، یک پاش (گمانم پای چپش را) روی پای راستش انداخته و چنان مطمئن نشسته که انگار حالا حالاها قصد مردن ندارد، مادرم چاق و چله با پیراهنی گل و گشاد روی یک دستش آرش و روی دست دیگرش آرمان را توی قنای‌های سفیدشان رو به دوربین نگه داشته، و من، که با سامیار مو نمی‌زنم، آن وسط ایستاده‌ام؛ با پیراهن توری کوتاه و موهای لخت سیاه و لبخندی که نمی‌دانم از خوشحالی است یا فقط برای آقای عکاس است.» (ص ۱۹)

اما همان‌طور که گفته شد ترتیب روایت، در متن روایی / احتمالاً گم شده/م به صورت خطی

می‌گیرد که اگر روی خط گاه‌شماری آنها را رسم کنیم، با دوران دبستان راوی و تنهایی او شروع می‌شود، سپس با رخداد های زمان نوجوانی و ارتباط او با دختری به نام گندم در دوران دبیرستان و دانشگاه ادامه می‌یابد و با ازدواج و رفتار و احساسات او نسبت به پسرش، مشاوره با دکتر روانکاو و بالاخره با پیدا کردن نقطه گمشده خود پایان می‌یابد.

خواننده گاه گذشته راوی را در خیالات و اندیشه‌های او می‌بیند:

«چهارده ساله هستم، فردا قرار است بروم دبیرستان، جلوی مادرم می‌ایستم، سفت و محکم. مادرم دیگر چاق و چله نیست، لاغر و تکیده است و به قول خودش توی ستاد بازپروری آن قدر با این زن‌های معتاد سر و کله زده که دیگر خودش هم شکل معتادها شده. احساس می‌کنم نمی‌ترسم، احساس می‌کنم دیگر چیزی توی دلم نمی‌لرزد، که می‌توانم مثل خودش داد بزنم، جوابش را می‌دهم...» (ص ۵۸)

«گندم را می‌بینم که شب‌ها دور تا دور محوطه می‌دود، یک دور، دو دور، سه دور... ده دور... خسته نمی‌شود این گندم لاگردار، عرق کرده می‌آید توی اتاق و می‌گوید حالا وقت دوش است...» (ص ۸۸)

گاه خواننده، گذشته راوی را در گفتگوی او با دکتر روانکاو می‌بیند:

دکتر پرسید: «کجا با هم آشنا شدید؟ گفتم: زاهدان، دبیرستان...» (ص ۱۵)

به دکتر گفتم: «از ده سالگی، یعنی از همان وقتی که پدرم مرد، تا چهارده سالگی حتی یک رکعت نماز قضا نشده بود. نگذاشته بودم یک تار مویم را نامحرم ببیند. شب و روز، قلبم از فشار قبر له شده بود و هنوز نمی‌دانستم کجای کارم و خدا کجاست و گندم خانم یک‌کاره با آن

و براساس ترتیب و توالی زمان تقویمی نیست. از آنجا که راوی یا شخصیت اصلی داستان دچار نوعی روان‌پیشی و از هم‌گسیختگی شخصیت شده است؛ تمام تفکرات، احساسات و ادراکات خود را پراکنده و نامنسجم ارائه می‌دهد. او دائم در حال گذر به گذشته و حال است و نظم زمان را با پی در پی کردن گذر از حال به گذشته و بالعکس به هم می‌ریزد. روایتی که صورت می‌گیرد، چون در ذهن او اتفاق می‌افتد، دارای آشفتگی است. در نتیجه زمان متن روایی و زمان داستان هماهنگی خود را به صورت گاه‌شمارانه از دست داده است و ما نمود این شکست روایت خطی را از همان صفحات آغازین کتاب می‌بینیم. خواننده برای بازسازی سطح داستانی/احتمالاً گم شده/م در ترتیب و توالی زمانی رخدادها، با در نظر گرفتن یک خط گاه‌شماری، باید هر رخداد را از جایی برگیرد و آن را مانند چیدن پازلی، بسته به زمان وقوعش در کنار رخدادهای دیگر به ترتیب بچیند تا بتواند سلسله رخدادها را به ترتیب زمان وقوع آنها منظم و مرتب کند. چراکه نویسنده، خواننده را در میان یک رویداد گذشته قرار می‌دهد و پس از روایت رویدادهای زمان‌های متفاوت، با ایجاد حس تعلیق، دوباره به عقب بازمی‌گردد و با نوعی مقدمه‌چینی، خواننده را از آن رخداد آگاه می‌کند.

در عبارات زیر نمونه‌ای از زمان‌پیشی‌های راوی را به صورت گذر از حال به گذشته و بالعکس مشاهده می‌کنیم. این شیوه زمان‌پیشی تا فصل هشت ادامه می‌یابد؛ اما در فصل هشت بیشتر به زمان حال پرداخته است:

«به گندم گفتم بابام زمین‌دار بوده... توی کلاس روی نیمکت آخر نشسته بودم... چرا همیشه روی نیمکت آخر؛ به در کلاس نگاه می‌کردم و فکر می‌کردم یعنی ممکن است خانم

ناظم اسم گندم را هم توی همین کلاس بخواند؟... اصلاً چه بهتر توی این کلاس نباشد، اصلاً چه بهتر که مثل دوران دبستان و راهنمایی‌ام همیشه تنها باشم. گندم گفت: «می‌شود این جا نشست؟ نگاهش کردم. کی آمده بود توی کلاس؟ (گذشته دور) سامیار عین برق از در مهد می‌دود بیرون. می‌خواهد مثل هر روز بازیگوشی کند و سوار ماشین نشود. می‌گیرمش و مثل بچه پرتش می‌کنم توی ماشین و راه می‌افتم. ساکت و بغض کرده روی صندلی عقب می‌نشیند. (زمان حال) می‌داند نباید چیزی بگوید یا کاری بکند. امروز دوباره از آن روزهایی است که مامان عصبی و بی‌حوصله و کلافه است. می‌داند باید صبر کند تا همه چیز به خیر و خوشی بگذرد و مامان دوباره مهربان بشود...»

گویندهٔ رادیو می‌گوید: طبق آمار رسمی یک میلیون و چهارصد هزار معتاد و طبق آمار غیر رسمی چهار میلیون معتاد در سطح کشور... (زمان حال)

به دکتر گفتم: «نمی‌دانم مادر خوبی هستم یا نه. بهش که فکر می‌کنم اذیت می‌شوم. (گذشته، بعد از ازدواج)» (ص ۱۹-۲۰)

از نظر ژنت، اگر گذشته‌نگری دربارهٔ شخصیت، رخداد و خط داستانی که در متن نقل می‌شود، اطلاعاتی را به خواننده بدهد، «گذشته‌نگری همانند داستانی»^۱ است. اگر گذشته‌نگری دربارهٔ شخصیت، رخداد یا خط داستانی دیگر اطلاعاتی به خواننده بدهد، «گذشته‌نگری متفاوت داستانی»^۲ است. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۶)

در رمان/احتمالاً گم شده/م، از آنجا که گذشته‌نگری‌های راوی راجع به شخصیت، رخداد یا خط سیر داستان در حال نقل می‌باشد

1. homodiegetic analepsis
2. heterodiegetic analepsis

پیامدهای فاجعه آمیز، مثل اینکه فیلمی داشته باشیم به بلندی تمام روز، روایت باید به رویدادها سرعت بدهد. تداوم یا دیرش برابر رویداد و روایت ممکن است گاه‌گاه، تأثیرات غیره منتظره و جذابی داشته باشد. «جان از پله‌ها بالا رفت و بالا رفت و بالا رفت و بالا رفت و بالا رفت و بالا رفت.» اما بی‌تردید یک مسابقه دو ماراتون را نمی‌توان اینگونه توصیف کرد. پس این سؤال مطرح می‌شود که چگونه می‌توان امکانات مختلف تراکم را به کار گرفت. (برتز، ۱۳۸۸: ۱۰۰)

تداوم روایت نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد، یا حذف کرد. منطق روایت در این مورد با صراحت و قدرت بیشتری آشکار می‌شود. تا حدودی می‌توان قاعده‌ها و ضابطه‌هایی را یافت که در چه مواردی داستان را با شرح دقیق و بیشتری باید آورد، کجا قصه‌گویی سرعت می‌گیرد و کجا آرام می‌شود. این قاعده‌ها، به سنت‌های ادبی، ژانر خاصی که اثر در آن جای می‌گیرد و عناصر بسیار فرامتنی وابسته‌اند. دقت به تداوم زمانی رمان پروست، راهگشای بسیاری از این قاعده‌هاست و ژنت شرح دقیقی از آن را آورده است. در «در جستجوی زمان از دست رفته» سه سطر شرح دوازده سال است و صد و نود صفحه شرح دو تا سه ساعت. جدولی که ژنت به گفته خودش تخمین زده است تا حدودی آزادی پروست را در زمان‌بندی زمانی نشان می‌دهد که موضوع اصلی آن زمان است. (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۶)

ژنت تعیین معیار برای توصیف تغییرات تداوم را مسئله‌دارتر از همین مفهوم درخصوص نظم می‌داند. در مورد نظم، معیار مورد نظر، امکان تطبیق نعل به نعل میان زمان داستان و زمان متن است و گرچه مراد واقعی از زمان متن، آرایش خطی متن است، می‌توان همین آرایش خطی متن

(یعنی خود راوی)، گذشته‌نگری‌های راوی از نوع «همانند داستانی» است.

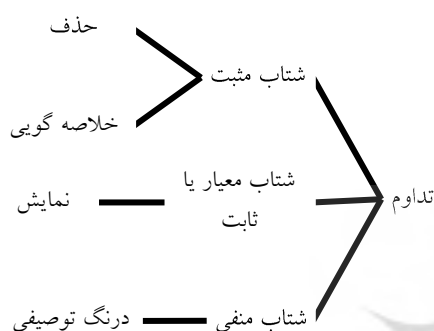
اگر بخشی از داستان روایت شود و سپس راوی گذشته‌ای را به یاد آورد که پیش از آغاز اولین روایت، اتفاق افتاده باشد، این گذشته‌نگری از نظر ژنت، «گذشته‌نگری بیرونی» است و اگر این گذشته‌نگری مربوط به زمانی پس از آغاز اولین روایت باشد که به طور پس‌نگرانه تکرار شده باشد یا خارج از مکان مقرر، برای اولین بار نقل شده باشد، «گذشته‌نگری درونی» است. اگر دوره‌ای را که گذشته‌نگری دربرمی‌گیرد پیش از نقطه آغاز اولین آغاز شود اما در مرحله بعدتر داستان این دوره به اولین روایت متصل شود یا از آن جلوتر رود، آنگاه گذشته‌نگری مرکب^۱ خواهد بود. (همان: ۶۷) در این رمان، روایت از زمان حال آغاز می‌شود، آنگاه راوی به زمانی در گذشته رجعت می‌کند که پیش از نقطه آغاز اولین روایت است. در نتیجه این گذشته‌نگری، گذشته‌نگری بیرونی محسوب می‌شود.

راوی در داستان / احتمالاً گم شده/م، روایت خود را از زمان حال، در حالی که با سر درد از خواب بیدار می‌شود، آغاز می‌کند و سپس ما زمان‌پریشی‌های او را با گذر پی در پی او به زمان‌های مختلف در گذشته می‌بینیم. تمام این گذشته‌نگری‌ها، زمانی پیش از زمان اولین روایت را دربرمی‌گیرد.

تداوم

دومین رابطه‌ای که ژنت بررسی می‌کند، یعنی تداوم یا دیرش زمان، به رابطه بین زمانی که یک رویداد در دنیای واقعی به درازا کشیده و زمانی که به واقع طول می‌کشد تا آن رویداد در دنیای روایی روایت شود، می‌پردازد. برای اجتناب از

داستان و رویدادهای آن زمان روایت نمی‌شود. در درنگ توصیفی رویدادها همراه با توصیف و تفسیر روایت می‌شوند. در تلخیص یا چکیده قسمتی از داستان برای سرعت دادن به روایت خلاصه می‌شود و در صحنه نمایشی، زمان روایت با زمان داستان بنابر قرارداد برابر می‌شود و دیالوگ بهترین شکل صحنه نمایشی به حساب می‌آید.



تغییرات سرعت در روایت، میزان اهمیت رخدادهای داستان را نشان می‌دهد و براین اساس می‌توان سرعت روایت را به میزانی متفاوت به کار برد و حتی آنها را با هم ترکیب کرد. برای مثال یک صحنه گفتگو می‌تواند در خود تلخیص نیز داشته باشد.

گفته شد راوی در این کتاب در طول یک روز میان خیال و واقعیت در رفت و آمد است و پیوسته در این رفت و آمدها گذشته‌اش را مرور می‌کند. اما زمان تقویمی در کل رمان، ۲۵ سال زندگی راوی، یعنی از ۱۰ سالگی (چهارم یا پنجم دبستان) تا زمان حال یا زمان روایت داستان (۳۵ سالگی راوی) است و این زمان به صورت دو زمان اصلی حال و گذشته روایت شده است.

روایت یک روزه راوی در کتاب ۱۴۳ صفحه‌ای به خوبی نشانگر کندی روایت در زمان حال می‌باشد. شکسته شدن مرزهای خیال و

را در مقوله نظم جای داد. به عبارت دیگر، از آنجا که مدت زمان ثابت قرائت متن به رخداد و به ارائه رخداد بستگی ندارد، نمی‌توان به منزله معیاری فرضی، میان دو تداوم تطابق برقرار کرد. حتی یک تکه دیالوگ که برخی آن را تطابق نعل به نعل تداوم داستان و تداوم متن در نظر می‌گیرند، تناظر یک به یک داستان و متن به حساب نمی‌آید. زیرا دیالوگ، سرعت ادای جملات یا مدت زمان مکث‌ها و وقف‌ها را انتقال نمی‌دهد و فقط طبق قرارداد است که در دیالوگ، زمان میان متن و داستان با هم تطابق پیدا می‌کند. بنابراین ژنت ثبات پویایی را به منزله معیار سنجش درجات تداوم پیشنهاد می‌کند. در روایت، مراد از ثبات پویایی، نسبت ثابت میان تداوم داستان و طول متن اختصاص یافته به آن تکه از داستان است؛ برای مثال هر صفحه از متن معادل یک سال از زندگی شخص است.

بر اساس این پویایی ثابت می‌توان دو شتاب مثبت و منفی را از یکدیگر تمییز داد. اختصاص یک تکه کوتاه از متن به مدت درازی از داستان، شتاب مثبت^۱ و اختصاص یک تکه بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی^۲ نام دارد. سرعت حداکثر را حذف^۳ می‌نامند و سرعت حداقل را مکث توصیفی^۴. به لحاظ نظری، میان شتاب مثبت و شتاب منفی بی نهایت پویایی احتمالی قرار گرفته است، اما در عمل تمام این پویایی بنابر قرارداد به دو پویایی تقلیل می‌یابند: تلخیص^۵ و صحنه نمایش^۶. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۲ - ۷۴) در حذف، بخشی از زمان

1. acceleration
2. deceleration
3. ellipsis
4. Descriptive pause
5. summary
6. scene

واقعیت (و یا به عبارتی در هم تنیده شدن زمان حال و گذشته) از طریق گذشته‌نگری‌های پی در پی راوی در طول این یک روز از مهم‌ترین دلایل کندی روایت در زمان حال است. نمونه‌هایی از این گذشته‌نگری‌های راوی در قسمت نظم آورده شد.

از خصوصیات چشمگیر نویسنده در نقل رخدادها و گذشته این است که، نویسنده پیش از آنکه رویدادی را کامل نقل کند، در خلال گذشته‌نگری‌های خود به صورت ناقص و ناتمام به آن رخداد اشاره می‌کند. تکرار چندباره این رخدادها پیش از نقل کامل آن، عملاً موجب کندی سرعت روایت شده است. برای مثال علت ترس راوی از تاریکی و مارمولک در صفحات ۱۰۷ و ۱۰۸ کتاب آورده شده است. اما راوی پیش از آن در صفحات ۱۱، ۴۶ و ۴۷ به این رخداد به صورت ناقص اشاره می‌کند.

از نظر نگارنده، این ناتمام ماندن جمله‌ها یا بریده بریده بودن کلام راوی، هر چند در مواردی تکرار هم نمی‌شوند، لیکن به خاطر برانگیختن حس کنجکاوی خواننده در چگونگی ادامه همان اتفاق بازگو شده، حس تعلیق بیشتری را به خواننده القا می‌کند؛ که این خود از مواردی است که در نهایت به کندی سرعت روایت می‌انجامد؛ مانند کبودی چشم و دست راوی که در صفحات بسیاری از کتاب به آن اشاره شده است. این رویداد، داستان را به روایتی مرموز نزدیک می‌کند و ذهن خواننده را به فرضیه‌سازی تحریک می‌کند. زیرا راوی تا پایان کتاب از گفتن علت آن خودداری کرده و آن را به ذهن خواننده واگذار می‌کند. اشاره به شباهت راوی و گندم در صفحات مختلف کتاب نیز، موجب کنجکاوی شدید خواننده می‌شود که بداند آیا گندم دوست راوی است؟ آیا گندم آینه تمام‌نمای راوی است و

یا خود راوی است؟

در گفت و گوی مستقیم اشخاص، روایت دارای شتابی ثابت است؛ اما برخی از دیالوگ‌های این رمان به علت وارد شدن نظر راوی در میان آنها به طرف کند شدن حرکت کرده است. همچنین کشمکش‌های درونی راوی با خود و اعمال این کشمکش‌ها در دیالوگ‌ها سبب کند شدن سرعت روایت گردیده است. در نمونه زیر عوامل کند شدن سرعت روایت از جمله گذشته‌نگری (گفت و گو با دکتر روانکاو و گفت و گو با گندم در زمانی دیگر)، دخالت نظر راوی در میان دیالوگ و تکرار جمله دیده می‌شود: «دکتر گفت: نباید به گذشته فکر کنی. نباید، نباید، بی-خود نبود که کم‌کم داشتیم به این نتیجه می‌رسیدیم این دکترهای روان‌شناس یا فکر می‌کنند آدم هیچی نمی‌داند یا فکر می‌کنند اگر می‌داند خوب پس باید کارهایش دست خودش باشد. مثلاً اگر می‌دانی نباید این قدر به گذشته فکر کنی، فکر نکن دیگر، و اگر نمی‌دانی نباید این قدر به گذشته فکر کنی، بدان و بعد فکر نکن دیگر. به همین راحتی. یکی نیست بگوید آقا من به گذشته فکر می‌کنم و می‌دانم نباید به گذشته فکر کنم و باز هم به گذشته فکر می‌کنم...»

گندم گفت: کفش‌ها قشنگ‌اند. تو این شهر یک کفشی درست و حسابی پیدا نمی‌شود. این‌ها را از کجا خریده‌ای؟ می‌خواستم بگویم من تا حالا از این شهر به هیچ شهر دیگری نرفته‌ام. گفت: اگر خواستم کفش بخرم باید باهام بیایی. فکر کردم این «باید باهام بیایی» خواهش است یا دستور؟... چه اهمیتی داشت؟ مهم این بود که کسی کفش‌های من را دیده بود. فکر کردم نکنند مسخره‌ام می‌کند. با شک و تردید به کفش‌هام نگاه کردم. گفت: جدی گفتم، مسخره‌ات نکردم. دکتر گفت: نباید به گذشته فکر کنی. گفتم: انگار یک چیزی

را جایی در گذشته، جا گذاشته‌ام.

همچنین استفاده از شیوه توصیف (توصیف اشخاص، مکان‌ها و حتی اشیاء)، بیان احساسات خود، لحظه‌پردازی، خیال‌پردازی و توجه دقیق به جزئیات پیرامون خود، سبب کند شدن سرعت روایت در زمان حال شده است. نویسندگان از طریق این توصیفات دقیق، جریان زمان را به تعلیق درآورده است و به قول ژنت زمان داستان را متوقف کرده و فقط زمان متن را جلو برده است. چراکه روایت‌گری امری زمان‌مند است و توصیف امری بی‌زمان و ژنت در این مورد می‌گوید:

«روایتگری مربوط است با کنش‌ها یا رخدادها که به عنوان فرایندهای محض لحاظ می‌شوند و بدین وسیله است که روایتگری تأکیدش بر جنبه‌های زمان‌مند و نمایش روایت است. از دیگر سو توصیف از آن‌جا که تأکیدش بر روی اشیا و موجودات، در حالت و بُعد هم-زمانی است، جریان زمان را به تعلیق درمی‌آورد و روایت را در بعد فضا می‌گستراند.» (امامی و قاسم‌پور، ۱۳۸۷: ۱۵۵) در عبارات زیر، نمونه‌ای از این توصیفات و لحظه‌پردازی‌ها را می‌بینیم:

«نمی‌دانم چرا این دربند طفلکی تازگی‌ها این قدر مثل من بلا تکلیف به نظر می‌آید. این رستوران‌های خردلی که مثل کیک‌های چند طبقه عروسی، طبقه طبقه توی کوه بالا رفته‌اند با آن کنگره‌های شیری و آن میز و صندلی‌های کاکائویی و آن حباب‌های سبز و نارنجی و قرمز و زرد که حتی توی روز روشن‌اند، کنار این تخت‌ها و سماورها و قلیان‌ها... انگار یک مشت چیز میزهای مدرن را چپانده باشند لابلای چیز میزهای سنتی...» (ص ۳۰)

«چشم‌هایم را باز می‌کنم، انگار سرمای این کاشی‌های سرد از توی کله‌ام فرو رفته است توی

گردنم و از توی گردنم فرو رفته است توی دلم و از توی دلم فرو رفته است توی پاهام... پاهام را جمع می‌کنم توی بغلم. کمی که گرم می‌شوند، دستم را می‌گیرم به دیوار و بلند می‌شوم. می‌خواهم از توالت بیایم بیرون که صورتم را توی اینه می‌بینم. می‌نشینم روی توالت و صورتم را بین دست‌هام قایم می‌کنم...» (ص ۹)

اما نویسندگان برای تعدیل سرعت روایت از تکنیک‌های گفت و گوی مستقیم اشخاص، حذف و خلاصه‌گویی بهره جسته است.

استفاده از گفت و گوی مستقیم اشخاص در بخش‌هایی از رمان و در عبارت‌هایی مانند «من می‌گویم» و «او می‌گوید»، این قسمت‌های داستان را به صحنه نمایش تبدیل کرده است. در این بخش‌ها زمان گاه‌شمارانه و زمان روایت رویدادها یکسان و برابر فرض می‌شوند و این امر سبب ضرب‌آهنگ یا شتاب ثابت می‌شود. به عبارتی سرعت روایت در این قسمت‌ها، سرعت معیار یا خنثی است:

«پسره می‌گوید: چی بدهم خدمت‌تان؟ با اینکه پسره سر و ریخت درست و حسابی ندارد، گرم و دلگیر است. می‌گویم: اسم این گل‌ها چیست؟ می‌خندد و می‌گوید: والله من فقط داوودی‌اش را می‌شناسم. لبخند می‌زنم و می‌گویم: پس تو هم مثل من اسم گل‌ها را بلد نیستی. می‌گوید: من سگ کی باشم که مثل شما باشم. کمی نگاهش می‌کنم و یک‌جوری که خودم هم نمی‌دانم چرا این‌جوری است، می‌گویم: یک ظرف آلبالو. یکی از آن پرهاش را می‌دهد دستم. می‌گویم: چند؟ می‌گوید مهمان ما باشید. می‌گویم: دستت درد نکند. چند؟ می‌گوید: نه، والله، این دفعه میهمان، دفعه بعد حساب می‌کنیم.» (ص ۳۷)

حذف و گزینش، اصلی‌ترین شگرد نویسنده

دیدگاه واحدی روایت شده است؟ در هر نوبت چه نقشی دارد؟ مثال مشهور خوردن شیرینی مادرلن به همراه چای، در رمان پروس است. اهمیت این بررسی که به گفته خود ژنت، در آثار نظری پیشین، بدان کمتر توجه شده است، در نقشی است که در شناخت زمان در داستان دارد؛ یعنی نسبت زمان با موقعیت را روشن می‌کند. قطار مشهور سوسور، هر شب که ژنو را در ساعت هشت و چهل و پنج دقیقه به مقصد پاریس ترک می‌کند، در زبانشناسی «یک» قطار است و در سخن ادبی «هر شب یک قطار است.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۶) ژنت بسامد را به یکی از اشکال زیر معرفی می‌کند:

«بسامد مفرد: متداول‌ترین نوع بسامد است که در آن رخدادی را که یک بار اتفاق افتاده است را یک بار روایت کنند. همچنین روایت چندباره رخدادی که چندین بار اتفاق افتاده باشد از نوع بسامد مفرد به شمار می‌آید. زیرا هر یک بار روایت آن متناظر با یک بار رخ دادن آن در داستان است.» (ژنت، ۱۹۸۰: ۱۱۴)

به طور کلی تکرار در روایت داستان / احتمالاً گم شده/م جزء اساسی ذهنیت شخصیت راوی است. در این رمان، روایت بسیاری از رویدادها در ذیل بسامد مفرد قرار می‌گیرد. اما آشکارترین نمونه‌ها را می‌توانیم در قسمت‌هایی ببینیم که راوی تبلیغات روی بیل‌بردها را نشان می‌دهد یا خبرهای رادیو در ماشین را بازگو می‌کند و از طریق آنها شرح وقایع روز را می‌دهد.

«گوینده برنامه نمی‌دانم چی، می‌گوید: شاد باش تا حسود نباشی، شاد باش تا نفس راحت بگذارد، نفس فقط در شادمانی‌هاست که حیات می‌یابد.» (ص ۱۴)

برای سرعت بخشیدن به روایت است. راوی در متن روایی از این شگرد برای سرعت بخشیدن به روایت در زمان‌های گذشته دور و دوره بعد از ازدواج استفاده کرده است. برای مثال فقط حدود ۴ یا ۵ سطر به دوره دبستان راوی اختصاص یافته است و دوره راهنمایی وی کاملاً حذف شده است. راوی برای زمان دبیرستان و دانشگاه خود دست به گزینش زده است و قسمت‌هایی را انتخاب کرده که در پیشبرد داستان کمک می‌کند.

از دیگر شگردهای نویسنده برای سرعت دادن به روایت، استفاده از دیالوگ‌هایی است که در آنها فعل‌های به کار رفته، هر کدام بار معنایی جمله‌ای کامل را به دوش می‌کشند. به عنوان مثال راوی تنها با استفاده از دو فعل، به توصیف صحنه‌ای می‌پردازد که می‌توانسته در چندین خط پرداخته شود:

«این هم از منصور، حالا دیگر وقتش بود. جواب می‌دهم. می‌گوید: کجایی؟ من تمام دربند را دنبال زیر و رو کردم. می‌گویم: دیوانه‌ای. می‌گوید: معلوم است که دیوانه‌ام، دیوانه تو. می‌گویم: قرار بود که دیگر از این حرف‌ها نرنی... می‌گوید: من فقط می‌خواهم ببینمت. دیدن که جرم نیست. می‌گویم: پس بگذار خودم بهت زنگ بزنم. می‌گوید: نمی‌زنی. می‌گویم: می‌زنم. می‌گوید: قول؟ می‌گویم: قول.» (ص ۴۹)

در مثال بالا، زنگ زدن را که می‌توانسته با جزئیاتی همچون «چه ساعتی؟»، «به چه قصدی» و قول‌هایی که می‌توانسته با تضمین بیشتری طلب شوند را تنها در چهار کلمه بیان می‌شوند.

بسامد

بسامد، تعداد دفعات تکرار حوادث سطح داستان و تعداد نقل آن حوادث، در سطح متن است. ژنت می‌پرسد که آیا رخداد تکراری هر بار از

همچنین برای روایت چندبارهٔ رخدادی که چندین بار نیز اتفاق افتاده است، می‌توان به گفتن مکرر جملهٔ «حتماً امروز ناخودآگاه من عزمش را جزم کرده» راوی در صفحات ۷۴ و ۷۵ که در مجموع چهار بار گفته شده است اشاره کرد. این جملهٔ واحد در این صفحات هم چندین بار بازگو شده و هم به همان تعداد در مورد راوی اتفاق افتاده است.

بسامد مکرر^۱: در این نوع بسامد، رخدادی که فقط یک بار اتفاق افتاده باشد را چندین بار روایت می‌کنند. یک رویداد ممکن است توسط اشخاص مختلف و یا با دیدگاه‌های متفاوت گفته شود و یا توسط یک شخص اما در زمان‌های مختلف روایت شود که ما دوباره با دیدگاه متفاوتی روبرو هستیم. (ژنت، ۱۹۸۰: ۱۱۵)

از ویژگی‌های بارز ساختار روایی رمان / احتمالاً گم شده/م، روایت چندبارهٔ یک رخداد است که از آن به بسامد مکرر نام برده شده است. اشارهٔ چندبارهٔ راوی در مورد کبودی دست و صورت او، شاید حساسیت و اهمیت این موضوع را به خواننده القا می‌کند که پیوسته از خود علت این کبودی را بپرسد. این رخداد یک بار اتفاق افتاده است اما راوی تا پایان کتاب چندین بار به شکل‌های مختلف از زبان خود و یا اشخاص دیگر به آن اشاره می‌کند. به طور کلی بسامدهای مکرر در این کتاب بیشتر براساس گذشته‌نگری‌های پیوستهٔ راوی است که به مناسبت رخدادی یا شنیدن جمله‌ای در ذهن او تکرار و مرور می‌شود.

گاه این نوع تکرار را در یک جمله یا گزاره‌ای می‌بینیم که عیناً در متن روایی بیان شده اما در واقع یک بار رخ داده است:

تکرار جملهٔ «پدرم زمین‌دار بوده» در صفحات ۱۹ و ۲۱ را می‌توان به عنوان نمونه ذکر کرد. این بسامد منجر به شکل‌گیری تعلیق در داستان شده است و ذهن خواننده را درگیر می‌کند تا بداند علت فقر مالی راوی با وجود زمین‌دار بودن پدر چیست؟

بسامد بازگو^۲: در متن روایی این کتاب رخدادهای بسیاری دیده می‌شود که چندین بار اتفاق افتاده است؛ اما راوی فقط یک بار آنها را بازگو می‌کند که ژنت از آن به عنوان بسامد بازگو نام می‌برد. (ژنت، همان: ۱۱۶) راوی با استفاده از این بسامد رخدادهایی را که اهمیت کمتری دارند را نشان می‌دهد.

«می‌دانم از همین الآن شروع می‌کند به وراچی. (بتول خانم) اصلاً برایش مهم نیست توی سالن باشم یا توی اتاق‌ها یا توی حمام یا توی توالت. انگار برای هوا حرف می‌زند. بعضی وقت‌ها فکر می‌کنم وقتی خانه نیستم، شاید باز هم همین‌طور یک‌کله حرف بزند.» (ص ۱۱) (بتول خانم قبلاً هم پرحرفی می‌کرده است).

گاه راوی از طریق این نوع بسامد نوع زندگی و رفتار خود و دیگران را در گذشته به خواننده خاطرنشان می‌کند:

«دکتر پرسید: کتکش می‌زنی؟ گفتم: ابداً، فقط وقتی عصبانی می‌شوم جوری سرش داد می‌کشم که از ترس خشک می‌شود.» (ص ۲۰ و ۲۱) دکتر پرسید: «تند تند سرش داد می‌کشی؟» گفتم: «بستگی دارد. بعضی وقت‌ها یک ماه هم می‌شود که مهربانم، آن‌قدر مهربانم که خودم هم باورم نمی‌شود، بعضی وقت‌ها هم چند روز یک بار سرش داد می‌کشم، یک‌وقت‌هایی هم روزی یک‌بار و شاید هم روزی دوسه بار.»

نتیجه گیری

به دلیل گسیختگی رابطه میان تداعی‌ها و عدم پیروی آنها از قاعده و نظم معین، راوی آشفتگی-های ذهنی خود را با درهم آمیختن زمان در روایت رخدادها (زمان‌پریشی) به نمایش می‌گذارد. او با بازگشت زمانی به بیان روایدهای گذشته و نیز روانشناسی شخصیت‌های داستان به خصوص شخصیت اصلی که خود راوی است، می‌پردازد. همچنین با سؤال و تردید نسبت به آینده اشخاص و خود، کنجکاو خواننده را برمی‌انگیزد.

راوی با کم یا زیاد کردن سرعت روایت (تداوم) یعنی با استفاده از حذف، چکیده، صحنه نمایشی و درنگ توصیفی و گاه با ترکیب آنها میزان اهمیت رخدادهای داستان را نشان می‌دهد. هر سه نوع بسامد مفرد، مکرر و بازگو در این رمان دیده می‌شود که به ما نشان می‌دهد گاه رخدادها تکرار شده‌اند، مانند بسامدهای بازگو و گاه گزاره‌های روایی تکرار شده است، مانند بسامدهای مکرر. اهمیت تکرار در این رویدادها و یا گفته‌ها در تأثیر آنها بر روی راوی است. برای مثال مواردی که به عنوان بسامد مکرر ذکر شد، از جمله کبودی دست و صورت راوی، تأثیر مخرب آن رویداد را بر روی راوی نشان می‌دهد.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. چاپ یازدهم. مرکز. تهران.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. نشر فردا. اصفهان.
- امامی، نصرالله و قدرت قاسمی‌پور (۱۳۸۷). «تقابل عنصر روایت‌گری و توصیف در هفت‌پیکر نظامی». *نشریه نقد ادبی*. سال ۱. شماره ۱.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۰). *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. چاپ ششم. مرکز. تهران.
- برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۸). *نظریه ادبی*. ترجمه فرزانه سجودی. چاپ دوم. آهنگ دیگر. تهران.
- حری، ابوالفضل (۱۳۸۷). «درآمدی بر رویکرد روایت شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمان‌آینه‌های دردآلود هوشنگ گلشیری». *پژوهش‌های زبان‌های خارجی. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*. سال ۵۱. شماره مسلسل ۲۰۸.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حری. نیلوفر. تهران.
- سالار، سارا (۱۳۸۷). *احتمالاً گم شده/م*. چاپ چهارم. نشر چشمه. تهران.
- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ویرایش سوم با تجدید نظر و اضافات. ترجمه عباس مخبر. چاپ چهارم. طرح نو. تهران.
- گراهام، آلن (۱۳۵۴). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدان‌جو. مرکز. تهران.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهباز. چاپ دوم. هرمس. تهران.
- Genette, Gerard (1980). *Narrative Discourse. An essay in method*. trans. Jane E. Lewin. Ithaca New York: Cornell University Press.