بررسی شخصیت‌پردازی و ساحتهای زاویهٔ دید در دو رمان مهاجرت (آینه‌های دردار و همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها) براساس دیدگاه روایی پاول سیمپسون

فاطمه نگاری*

دکتر نسرین فقیه ملک مرزبان

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا(س)

چکیده

هدف مقاله، معرفی کاربردی الگوی سیمپسون (۲۰۰٤) در زاویهٔدید «آینه‌های دردار» و «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها» است. سیمپسون در ساحت زمانی از بررسی «ترتیب، تداوم و بسامد» در ساحت مکانی از «زاویهٔ دوربین» در روانشناختی از «وجه نمایی» و در ایدئولوژیک از «نظام‌گذرایی هلیدی» بهره می‌گیرد. کاوش در زاویهٔدید شناخت بهتری بر افکار و احساسات شخصیتها فراهم می‌آورد.

روش تحلیل مقاله در ساحتهای زمانی، مکانی و روانشناختی بررسی کل متن رمانها و شناسایی فرایندها و وجوه افعال در «موتیفهای سیاست و باورها» شاخص ایدئولوژی نویسندگان است.

در دو رمان، گذشته‌نگری نقش مهمی دارد. قاسمی با دید جزئی‌نگرانه و گلشیری با اشارتگرهای «اینجا و آنجا» تقابل بین جامعهٔ مبدأ و مقصد را در زندگی مهاجران نشان می‌دهند. نگرش اثباتی بر رمانها حاکم است و راوی با صراحت از بایدها و اعتقادات خود می‌گوید. بسامد زیاد فرایند مادی، واقعگرایی را نمایش می‌دهد و کاربرد ویژهٔ وجه خبری، احوال و زندگی شخصیتها را گزارش می‌کند.

کلیدواژه‌ها: زاویهٔدید، آینه‌های دردار، همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها، پاول سیمپسون، ادبیات مهاجرت

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹۵/۳/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹٦/۱۱/۱

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا(س)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]

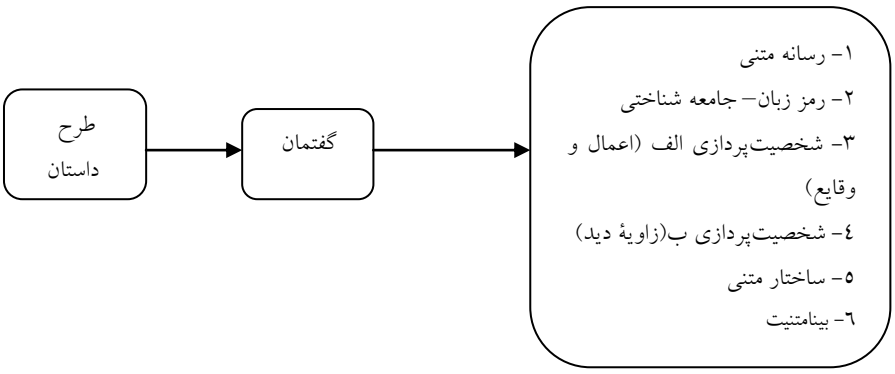
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

۱. مقدمه

پژوهشهای سبک‌شناسی[۱] در ایران به دو دستهٔ تاریخی و صورتگرا تقسیم‌بندی می‌شود. آغازگر سبک‌شناسی تاریخی به شیوهٔ سنتی، محمدتقی بهار با کتاب «تاریخ تطور نثر فارسی (۱۳۳۱)» است که روش وی در ایران تاکنون نیز ادامه دارد. یکی از جدیدترین نظریات در سبک‌شناسی، دیدگاه روایی سیمپسون[۲] است.

نمودار شمارهٔ یک

الگوی روایتگری پاول سیمپسون (سیمپسون، ۲۰۰٤: ۲۰)



وی سبک‌شناسی را تفسیر متن می‌داند که بر زبان تأکید دارد و با ابزار زبانشناختی و به شکل دقیق و علمی، شیوه‌های روایت را تقسیم، تجزیه و تحلیل می‌کند. یکی از اجزای ششگانهٔ روایت، شخصیت‌پردازی[۳]- ساحتهای زاویهٔ دید[٤] است که سیمپسون برای بررسی آن از طرح چهار جزئی فاولر- آسپسنکی[٥] استفاده کرده و شامل ساحتهای زمانی[٦]، مکانی[۷]، روانشناختی[۸] و ایدئولوژیکی[۹] است. در این مقاله با رویکردِ زبانشناختیِ[۱۰] سیمپسون، زاویهٔ دید رمانهای «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها» و «آینه‌های دردار»، تجزیه و تحلیل می‌شود.

«آینه‌های دردار»، نوشتهٔ هوشنگ گلشیری و گونه‌ای سفرنامه است. ابراهیم- راوی که خود نویسنده است برای حضور در جمع ایرانیان فرهنگدوست و خواندن داستانهایش در اروپا سفر می‌کند. این داستانها در واقع شرح رویدادهای ایام نوجوانی وی و صنم بانو، شرح عشق کودکانهٔ راوی و جدایی وی از صنم است که نویسنده به صورت تکه‌تکه در داستانهای خود جاسازی کرده است. پایان این گفتگوها و متن در آپارتمان

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

صنم بانو و پس از اینکه ابراهیم تصمیم قطعی‌اش را برای بازگشت به ایران اعلام می‌کند، فرا می‌رسد و دایرهٔ سفر-که با رسیدن راوی به فرودگاه لندن شروع شده بود- کامل می‌شود.

«همنوایی...» را رضا قاسمی نمایشنامه‌نویس، موسیقیدان و داستان‌نویس ایرانی مقیم پاریس نوشته که رمانی پیچیده و قابل تأویل است. راوی داستان (یدالله) در طبقهٔ ششم ساختمان یک مرد فرانسوی زندگی می‌کند. راوی در ١٤ سالگی در پی حادثه‌ای از سایه‌اش جدا می‌شود و نمی‌تواند چهرهٔ خود را در آینه ببیند و تنها قیافهٔ نوجوانی خود را به یاد می‌آورد. او نویسنده‌ای است که قبلاً رمانی نوشته است و اکنون که می‌بیند رمانش در حال تحقق یافتن است؛ تصمیم می‌گیرد با پاکنویس کردن رمان حادثه‌ها را عوض کند؛ ولی بین فدا کردن زندگی و اثر ادبی خود تردید دارد. در این طبقه جمعی از ایرانیان با خلق‌وخوی متفاوت ساکن، و مهاجرانی هستند که به اختیار یا اجبار از ایران خارج شده‌اند.

معیار انتخاب رمانها این است که از آثار برگزیدهٔ دههٔ هشتادند و در دههٔ اخیر جوایز ادبی متعددی را به خود اختصاص داده (بنیاد گلشیری، منتقدین مطبوعات و...) و چندین بار منتشر شده‌اند. موضوع رمانها مهاجرت است و نویسندگان آنها برای مدتی در یکی از کشورهای خارجی زیسته‌اند.

این مقاله به این سؤالات پاسخ می‌دهد: کاربرد الگوی سیمپسون در رمانهای مدرن و پست‌مدرن فارسی با توجه به ساحتهای گوناگون زاویهٔدید، آیا می‌تواند به خوانش بهتر رمانها و رسیدن به شناخت بهتر آنها یاری رساند؟ ساحتهای زاویهٔ دید در دو رمان چگونه شاخص شده است؛ چه کارکردی دارد و در نقد و تحلیل شخصیتها به خوانندگان و منتقدان چه کمکی می‌کنند؟ بررسی ساحتها آشکار می‌کند که قاسمی در «همنوایی...» از زبان راوی، سرگذشتی را به تصویر می‌کشد که به گذشته مربوط است؛ از گذشته‌های خیلی دور تا خیلی نزدیک و نیز محدود بودن در فضای بسته اتاق و طبقهٔ ششم آپارتمان فرانسوا، دنیایی پر از تنهایی، ترس، تاریکی و توهم را به مخاطب القا می‌کند. گلشیری با استفاده از زاویهٔدیدِ دانای کل محدود به ذهن ابراهیم و ابزارهای زمانی و مکانی، توجه مخاطب را به دنیای خود جلب می‌کند. وی پس از دیدن جاذبه‌های شهرهای اروپا در آنجا به سرزمین مادری خود بازمی‌گردد. تجزیه و تحلیل

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

زاویهٔ دید داستان، علاوه بر اینکه به خواننده برای فهم بیشتر داستان کمک می‌کند، باعث شناخت نظر نویسنده به داستان خودش و توقع و انتظاری می‌شود که از خوانندهٔ خود دارد (توقع اینکه خواننده فعال باشد یا منفعل).

روش گردآوری اطلاعات این مقاله، آماری و توصیفی است. ابتدا پیشینهٔ مطالعات در زمینهٔ زاویهٔ دید و الگوی سیمپسون (۲۰۰٤) معرفی شد. برای شناخت زاویهٔ دید زمانی و مکانی، متن کامل رمانها بررسی شد. در ساحت زمانی، زمان افعال شامل ترتیب (پس‌نگاه[11]، پیش‌نگاه[12])، تداوم و بسامد و در بحث مکانی زاویهٔ دوربین و بسامد اشارتگرها استخراج شد. در ساحت روانشناختی، بندهای مرتبط با موضوع مهاجرت[13]، انتخاب و سپس وجوه و میزان قطعیت افعال سنجیده شد. در ساحت ایدئولوژیک با استفاده از نظام گذرایی هلیدی[14]، بندهایی که شامل موتیفهای[15] مرتبط با مهاجرت (سیاست و باورها)، انتخاب، فرایندهای ششگانه شمارش و ثبت شد و با توجه به بسامد فرایندها و وجوه افعال (خبری، پرسشی و...) تجزیه و تحلیل صورت گرفت.

۱-۱ پیشینهٔ پژوهش

پژوهشهای فراوانی در زمینهٔ روایت‌شناسی انجام شده و پژوهشگران زیادی در این مقوله، کتابها و مقالات با ارزشی نوشته، و بخشی را به زاویهٔدید اختصاص داده‌اند. ریمون-کنان[16] (۱۹۸۳) بر اساس آرای ژنت در بحثِ راوی به مسائلی چون راوی برون‌داستانی یا درون‌داستانی پرداخته است و اینکه آیا راوی در داستان مداخله دارد یا خیر. «رده‌شناسیهای مفید دیگری نیز دربارهٔ شیوه‌های روایی وجود دارد؛ مانند آسپنسکی (۱۹۷۳) و فاولر (۱۹۸٦). از زمان چاپ مقالهٔ بارت[17] زاویهٔدید (یا کانون و لحن) بیش از دیگر جنبه‌های فن روایت، مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است» (گیلانی و دیگران، ۱۳۹٤: ۲٦۸). وردانک[18] (۱۳۸۹) در «مبانی سبک‌شناسی» در فصلی به «چشم‌انداز» پرداخته و آن را توان مهارگرانه به منظور بازنمود شخصیتها، رویدادها و صحنهٔ رمان یا داستان کوتاه می‌داند و چشم‌انداز مکانی و ایدئولوژیکی را شرح می‌دهد. تولان[19] (۱۳۸٦) در بحث مستقلی زاویهٔدید را در مقوله‌های جداگانه (زمان، بسامد[20]، تداوم (دیرش[21] و کانونی‌گر[22]) توضیح می‌دهد. مارتین[23](۱۳۸٦) نقطهٔ دید را در نقد ادبی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

امریکا و انگلستان شرح داده و در پایان زبان و ایدئولوژیهای عمل روایت را مطرح کرده است.

در رویکرد زبانشناسی بویژه زاویهٔدید، مقالات و پایان‌نامه‌هایی به فارسی نوشته شده و آن را در رمان و داستان کوتاه بررسی کرده‌اند. نرگس خادمی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «الگوی دیدگاه روایی سیمپسون در یک نگاه» هدف پژوهش خود را معرفی چارچوب الگوی سیمپسون (۱۹۷۳) مطرح کرده است. سیدحسین رضویان (۱۳۹۰) در رسالهٔ دکترای خود «سبک‌شناسی روایت در داستانهای کوتاه، رویکرد نقشگرا بر اساس الگوی سیمپسون ۲۰۰٤»، با تکیه بر عناصر سبک‌شناختی الگوی سیمپسون (شش انگارهٔ سبک‌شناختی روایت)، تعدادی از داستانهای کوتاه معاصر را بررسی و تجزیه و تحلیل کرده است. مریم درپر (۱۳۹۲) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی ویژگیهای سبکی داستان کوتاه «جشن فرخنده» از جلال آل‌احمد با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی» با بررسیِ لایه‌ای متن، سعی در شناخت ایدئولوژی پنهان در متن دارد. نگارندهٔ مقاله، لایهٔ بیرونی و بافت موقعیتی را بررسی کرده و سپس دو لایهٔ روایی و متنی شامل کانون‌سازی، میزان تداوم و جنبه‌های آن و خردلایه‌های واژگانی، نحوی و بلاغی به عنوان عوامل سبکی برجسته تجزیه و تمام لایه‌های یاد شده مرتبط با یکدیگر و در ارتباط با گفتمانهای رایج در زمان نویسنده تحلیل شده است. فردوس آقاگل‌زاده و شیرین پورابراهیم(۱۳۸۷) در مقالهٔ «بررسی زبانشناختی دیدگاه روایتگری داستان «روز اول قبر» صادق چوبک در چارچوب سیمپسون» روش نویسنده را برای توصیف حالات و عقاید و احساسات شخصیتها، استفاده از نقل‌قول آزاد و وجهیت غالب در متن را مثبت می‌داند که نشاندهندهٔ دیدگاه قاطع راوی در مورد قاطعیت مرگ است.

مصطفی گیلانی و دیگران (۱۳۹٤) در سبک‌شناسی انتقادی زاویهٔدید در داستان کوتاه «مردی که برنگشت» از کتاب «زبان، ایدئولوژی و زاویهٔدید» سیمپسون بهره برده و آن را برنامه‌ای یکدست برای تحلیل زبانشناسی انتقادی و سبک‌شناسی می‌داند. طبق بررسیهای نگارندگان این مقاله در بررسی زاویهٔدید در رمانهای «آینه‌های دردار و همنوایی...» بر اساس الگوی سیمپسون، پژوهشی صورت نگرفته است.

۲. چارچوب نظری پژوهش

پاول سیمپسون(۲۰۰٤)، زاویهٔدید را رابطهٔ «روش روایتگری» و «زاویهٔ دید راوی و شخصیت»

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

برمی‌شمرد. زاویهٔدید آشکار می‌کند که حوادث از دید «شخصیتی خاص» یا «راوی دانای کل» و یا «ترکیبی از این دو» ارائه شده است.

> شاخص مهم در زاویهٔدید، شیوهٔ فرایندهای گفتاری و اندیشگانی است که در داستان نمود یافته است. روایت در کمترین شکل خود، دو بند است که از نظر زمانی مرتب است و تغییر در ترتیبشان به تغییر در شیوهٔ تفسیر وقایع می‌انجامد (سیمپسون، ۲۰۰٤: ۲٦). (نمودار شماره یک)

«مهمترین واحد در طرح طبقه‌بندی شدهٔ لایه‌های دستوری «بند» است. بند بسیار مهم است؛ زیرا پایگاه چندین نقش مختلف و مهم در زبان است. در بند، زمان فعل وجود دارد...» (همان: ١٦)

الگوی سیمپسون در بررسی زاویهٔدید مبتنی بر مسائل زبانشناسی بویژه روایت‌شناختی آسپنسکی(۱۹۷۳)، ژنت[٢٤] (۱۹۸۰) و فاولر-آسپنسکی(۱۹۸٦، ۱۹۹٦) است. سیمپسون برای بررسی زاویهٔدید در ساحت زمانی از نظریهٔ «زمان در روایت» ژنت (ترتیب[٢٥]، تداوم، بسامد) و در مکانی از زاویهٔ دوربین و نمونه‌های نحوی در بیان موقعیت (شاخص اشارتگرها) بهره می‌برد. در هر متن، شاخصهایی چون ضمایر «من و تو»، نوع افعال و صفات متمایزکننده مثل «اینجا، آنجا»، «این، آن» و «همین و همان» را، می‌توان اشارتگر نامید. وی برای ساحتِ روانشناختی به وجه‌نمایی و برای ساحت ایدئولوژیک به نظام گذرایی توجه می‌کند.

براساس بررسیهای نظریه‌پردازان سبک‌شناسی، ژنت و ریمون-کنان، ارائهٔ فنی داستان سه سطح دارد: سطح داستان[٢٦]، متن[٢٧] و روایتگری[٢٨] (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۲). روایت هر چیزی است که داستانی را بازگوید و یا بازنمایی کند.

«واژه روایتگری اشاره دارد به ۱.فرایند ارتباط که در آن فرستنده، روایت را در قالب پیام برای گیرنده می‌فرستد ۲. ماهیت کلامی است که روایت داستانی را از روایت در دیگر رسانه‌ها مثل فیلم، رقص یا پانتومیم متمایز می‌سازد» (همان: ۱۱). نویسنده روایت خود را با زاویهٔدید در متن عرضه می‌کند. «زاویهٔدید موقعیتی است که نویسنده نسبت به روایت اتخاذ می‌کند» (داد، ۱۳۸۳: ۲۵۹) و دریچه‌ای پیش روی خواننده می‌گشاید تا از مجرای مخصوص، حوادث داستان را ببیند و بخواند. «زاویهٔدید در واقع، رابطهٔ راوی[٢٩] را با داستان نشان می‌دهد و از دو جهت برای خواننده حائز اهمیت است: یکی از جهت فهم داستان و دیگر اینکه داستان را محک بزند و ارزیابی کند» (لورنس، ١٣٦٨: ٨٨).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

برای تبیین دقیق زاویهٔدید باید راوی را شناسایی کرد؛ زیرا داستان از زاویـهٔدیـد وی دیده می‌شود. راوی «عملکرد هر شخص در سبک با منحرف کردن کلمـات روایـی بـر امور واقعی مطابقت می‌کند... باید شخصی را که زاویـهٔدیـد نمـایش مـی‌دهـد، بازتـاب دهنده بنامیم» (لیچ و شورت، ۲۰۰۷: ۱٤۰). «ژنت مـی‌گویـد: راوی شـخص سخنگوسـت و رویدادها را بازنمایی می‌کنـد؛ امـا متمرکـزکننـده، رویـدادها را از نظـر زمـانی، مکـانی، ایدئولوژیکی و روانشناختی ارائه می‌کند» (مقدادی،۱۳۹۳: ۳۵۳). در کتاب «روایـت پـس از شالوده‌شکنی» نویسنده، دیدگاه دریدا را چنین بیان می‌کند: «عنصر سازندهٔ متون روایـی، حرکت از جهان واقع به کلمات است و زمان و مکان آن چنـین اسـت: مکـان، زمـان و گفتگو توجه را به سـمت ایـن حرکـت معطـوف مـی‌کنـد و خواننـدگان زاویـهٔدیـد را می‌فهمند» (پاندی، ۲۰۰٤: ۸۵).

۲-۱ ساحت زمانی: در واقـع روش ارتبـاطی زمـان اسـت کـه چگونـه در داسـتان مشخص شده و شامل ترتیب (گذشـته‌نگـری و پـیش‌نگـاه) اسـت. «روایتگـری بعـد از حوادث پس‌نگاه، قبل از آنها پیش و اگر همزمـان بـا وقـوع رویـدادها صـورت بگیـرد، روایتگری همزمان نامیده می‌شود» (پـرینس،۱۳۹۱: ۳۲). تـداوم (دیـرش) نیـز تأثیرپـذیری مخاطب را از حوادثی که سرعت گرفته یا کند شده است، توضیح مـی‌دهـد. نابهنگامیهـا در روایات بسیار گسترده است. بسامد نشان می‌دهد که هر حادثه و رخداد چند بـار در متن روایی تکرار می‌شود و انواعی دارد: بسامد مفرد: رخدادی که یکبار اتفاق می‌افتـد و یکبار هم روایت می‌شود. بسامد بازگو: رخدادی که چندبار اتفاق مـی‌افتـد ولـی یکبـار روایت می‌شود. بسامد مکرر: روایت چندبارهٔ رخدادی که یکبار اتفاق افتاده است.

۲-۲ ساحت مکانی:

نشانه‌های زبانشناختی برای زاویهٔ مکانی در هر مـتن اسـتفاده مـی‌شـود. نشـانه‌هـای زاویهٔدید فیزیکی، برخی از نشانه‌های سبک‌شناختی دیگر مانند ارجاع بـه احساسـات بازتابگر، افکار و مدرکات او وجود دارد که به ما می‌فهماند چشم‌اندازی روانشناختی به کار گرفته شده است (سیمپسون،۲۰۰٤: ۱٤۸).

۲-۳ ساحت روانشناختی: سیمپسون با استفاده از نتیجـهٔ بـازبینی سـاحتها، دیـدگاه روانشناختی را اساسی‌ترین مرجعی می‌داند که بر نظام روایی بیشتر از همـه تسـلط دارد

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

و معتقد است که با کارکرد بینافردی می‌توان به اهمیت زاویهٔدید روانشناختی بیشتر پی برد. کارکرد بینافردی کنشِ گفتاری را به عنوان گفتمان جهت می‌دهد؛ شکل می‌بخشد و اندازه‌گیری می‌کند. اصولاً این کارکرد با نظام نحوی وجه‌نما تبیین می‌شود.

سیمپسون در ساحت روانشناختی سه نگرش را مطرح می‌کند:

«نگرش اثباتی: حالت کیفی یا وجه‌نمای روایی که در آن آرزوها، الزامات و عقاید راوی در مورد حوادث برجسته شده است. نظام وجه‌نمای اخلاقی در این نگرش چشمگیر است.» «نگرش انکاری: وجه‌نمایی که در آن یک راوی سرگشته و حیران (یا یک شخصیت) از ظواهر و نشانه‌های عینی سخن می‌گوید و نظام وجه‌نمای شناختی برجسته است.» «نگرش بیطرف: این سبک با کامل نبودن هر گونه حالت کیفی (وجه نمای) روایی از دیگر سبکها تمیز داده می‌شود و بنیاد رئالیسم عینی را در رمان معلوم می‌کند» (سیمپسون،۲۰۰٤: ۲٤۰-۲٤۱).

۲-٤ ساحت ایدئولوژیکی: حوزهٔ معنایی گسترده‌ای را در برمی‌گیرد. «به عنوان سطحی از صدای روایت مانند صدای نویسنده، راوی، شخصیت یا عنصری از اندیشهٔ جاری در قصه مثل شعار، مضمون، موتیف و شخصیت‌پردازی» (همان: ۱٤۷و۱٤٦). بخش زیادی از تجربهٔ روزانهٔ ما به وسیلهٔ رفتار، رویدادها، تفکرات و تصورات ما شکل می‌گیرد و تعریف می‌شود و «نظام زبان این نقش مهم را بر عهده دارد که اعمال و اقدامات گوناگون جهان را منعکس کند» (لیچ و شورت،۲۰۰۷: ۸). سیمپسون از نظام گذرایی هلیدی در تبیین ایدئولوژی بهره می‌برد. نظریهٔ هلیدی در واقع مبتنی بر معنا، انتخاب و متکی بر محور جانشینی است. «زبان و دیگر نظامهای نشانه‌شناسی به عنوان شبکه‌ای از انتخابهای به هم مرتبط تفسیر می‌شود» (هلیدی، ۱۹۹٤:x17) سه لایهٔ زبانی در دستور، سطح معنایی، دستور – واژگان و واج‌شناسی است و همیشه تأکید بر معناست.

در این نظریه، بافت با گونهٔ کاربردی معنا می‌شود و گونهٔ کاربردی، گوناگونیهای زبانی با توجه به کاربرد است. تشخیص متغیرهای زبانی (گستره، منش و شیوهٔ متن) اتفاقی نیست؛ زیرا هر یک از آنها بیانگر یک معنی و در نتیجه یک نوع فرانقش زبانی است. مفهوم «نقشهای زبان، که می‌تواند بخشهای نقشمند نظام معنایی زبان به شمار آید: نظامهای معنایی (الف) تجربی[۳۰] با دو زیر بخش منطقی[۳۱] و اندیشگانی[۳۲] (ب) میان فردی[۳۳] و (ج) متنی» (هلیدی و حسن، ۱۳۹۳: ۹۵).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

ویژگی اصلی زبان در فرانقش تجربی (اندیشگانی) این است که انسان می‌تواند به تجربهٔ خود از واقعیتهای بیرونی و درونیش تجسم ذهنی ببخشد. انسانها، واقعیت را چیزی شامل کنشها، رویدادها، احساسات و هستی و وجود می‌دانند. تقسیم‌بندی واقعیت به شکل فرایندها در نظام معنایی زبان شکل می‌گیرد و با «بند» بیان می‌شود. فرایند معمولا «گروه فعلی» است و عامل اصلی پیام به شمار می‌رود.

در نظام گذرایی، فرایندهای اصلی «مادی، ذهنی، رابطه‌ای» و دسته فرعی «رفتاری، کلامی (بیانی) و وجودی» است. هر فرایند به صورت بالقوه سه بخش دارد: الف) «فرایندها یا گروه فعلی» ب) «مشارکان» که «گروه اسمی» و بسته به نوع فرایند متفاوت است. ج) «عنصر حاشیه‌ای» که در«گروه قیدی یا اضافی» بازنموده می‌شود. با بررسی بسامد فرایندهای متن و سیر تحول کاربرد آنها در متن، می‌توان دیدگاه نویسنده را دربارهٔ موضوع متون دانست که جهان‌بینی و ایدئولوژی ایشان را دربردارد.

فرانقش بینافردی، ویژگی تعامل بین افراد را نشان می‌دهد و کاربرد انواع وجه، نمایانگر این ارتباط است. وجوه فعل شامل خبری، پرسشی، امری، التزامی، آرزویی، دعایی و عاطفی است.

۳. انواع ساحتها در رمان «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها» و «آینه‌های دردار»

۳-۱ ساحت زمانی: ادراکات حسی کانون‌ساز، جنبهٔ ادراکی را می‌سازد و تحت تأثیر دو همپایهٔ اصلیِ زمان و مکان است. ژنت از اولین کسانی است که به زمانِ روایت پرداخته است.

> برای فهم دیدگاه زمانی، توضیح دو مفهوم کاملاً قراردادی ضروری است: زمان داستان و متن. زمان داستان زمانی است که فرض می‌کنیم واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد با تشبیه و قیاس آن با زمان واقعی. زمان روایت هم زمانی است که روایت هر واقعه را در متن به خود اختصاص می‌دهد (خادمی، ۱۳۹۱: ۱۳).

برای بررسی دقیقتر ساحت زمانی، صحنه‌های مختلف دو رمان، جدا، و بسامد و انواع زمان فعل مشخص شد. صحنه یکی از عناصر مهم داستانی است که زمان و مکان وقوع داستان را تعیین می‌کند. «صحنه، زمینه، زمان و مکان حوادث است؛ فرودگاه جدالها و میدان عمل شخصیتها و طرح و توطئه‌ها است» (براهنی، ۱۳۶۲: ۲۹۸) و آنجا که زمان یا مکان حوادث رمان تغییر می‌کند، صحنه نیز عوض می‌شود. قاسمی در

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

«همنوایی...» در تغییر صحنه‌ها گاه از یک عبارت استفاده کرده و گاه با تغییر فصل این کار را انجام داده است.[۳٤] «همنوایی...» پنج فصل (٤٤بخش) دارد که دوسوم آن زندگی راوی و بقیهٔ آن لحظهٔ مرگ یا حوادث پس از مرگ او است، در بخشهای پس از مرگ نیز زندگی او مرور می‌شود. راوی «همنوایی...» اول شخص مفرد است. «چشم‌انداز فردی که در داستان شرکت دارد و می‌تواند محرمانه‌ترین و درونی‌ترین تجربه‌های شخصیتها را برای ما آشکار کند» (وردانک، ۱۳۸۹: ۷۹). زمان داستان «همنوایی...» یک ماه و دو روز است که از ورورد پروفت به ساختمان تا کشته شدن راوی را در بر می‌گیرد؛ ولی زمان روایت از نوجوانی تا پس از مرگ او است که پازلوار در رمان کار گذاشته شده است. گذشته‌نگری، زمان نیمی از صحنه‌های متن است. دورترین گذشته در رمان ١٤ سالگی راوی است که خاطرات خود را مرور می‌کند: «تابستان سال ١٣٤٧» (همان: ۲۰) و نزدیکترین گذشته در خانهٔ فرانسوا است. سپس راوی از پله‌ها بالا می‌رود، در حالی که پروفت (قاتل راوی) بالای پله‌ها منتظر او است. این فاصلهٔ زمانی، کل زندگی راوی را دربرمی‌گیرد. قاسمی با ایجاد شکاف زمانی و گذشته‌نگری، روایت رمان را پیچیده‌تر می‌کند و ذهن مخاطب را درگیر می‌کند. رمان از نظر تداوم زمانی، دورهٔ کوتاهی از زندگی راوی را دربرمی‌گیرد. سیر خطی حوادث رمان در فاصلهٔ دو بار حضور راوی بیرون و درون خانهٔ اریک فرانسوا، یعنی از زمان ورود پروفت به ساختمان فرانسوا تا کشته‌شدن راوی -که یک ماه و دو روز بعد از شب حادثهٔ حملهٔ پروفت به سید (قاسمی، ۱۳۹۲: ١٦) است- تداوم می‌یابد (جدول شمارهٔ یک).

جدول شمارهٔ ۱ (نابهنگامی در آینه‌های دردار)

صحنه‌های رمان	گذشته‌نگری	پیش‌نگاه	زمان اصلی روایت
۲۲۳	۱۱۷	٦	۱۰۰
٪۱۰۰	٪۵۲/٤٦	٪۲/٦۹	٪٤٤/٤۸

نقش «پیش‌نگاه» در رمان کمرنگ است (حدود ٦ مورد در کل رمان). نخستین بند رمان پیش‌نگاه است به فاجعهٔ رمان (کشته شدن راوی). «مثل اسبی بودم که پیشاپیش، وقوع فاجعه را حس کرده باشد. دیده‌ای چطور حدقه‌هاش از هم می‌درند و خوفی را که در کاسهٔ سرش پیچیده باد می‌کند توی منخرین لرزانش؟...» (قاسمی،۱۳۹۲: ۷) راوی در این صحنه با این گسست زمانی، رویدادی را که قرار است در آینده اتفاق بیفتد،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

روایت می‌کند و با ایجاد تعلیق در داستان، مخاطب را برای ادامهٔ روایت مشتاق می‌کند. خواننده برای اطلاع از چیستی و چرایی این آشوب و دلهره که از زبان راوی نقل می‌شود به خواندن ادامهٔ روایت ترغیب می‌شود. در آخر رمان نیز این بند عینا تکرار شده است.

راویِ آینه‌های دردار، دانای کل محدود به ذهن ابراهیم است. «راوی سوم شخص دانای کلِ است که دیدگاه خوبی را بدون محدودیت زمانی و مکانی به خواننده می‌دهد. زاویهٔ دید سوم شخص که حوادث را از خارج نمایش می‌دهد» (بُن، ۲۰۱۰: ۱۳۰). راوی در اتاق خود در تهران نشسته است و از سفر خود سخن می‌گوید. زمان واقعی رمان، حال است. «و حالا هم بود که نشسته بود و اینها را با ماشین تحریرش می‌زد» (گلشیری،۱۳۸۹: ٦). سیر خطی زمان از لندن شروع و در پاریس تمام می‌شود؛ اما زمان روایت از دورهٔ نوجوانی راوی تا زمان حال است و این زمان به صورت دو زمان اصلی حال و گذشته روایت شده است.

در آینه‌های دردار از ۳۵۸ صحنهٔ رمان، ۳۳٦ صحنه (۸۵/۹۳٪) گذشته‌نگری و تنها هشت مورد پیش‌نگاه است. بقیهٔ حوادث نیز در زمان حال می‌گذرد. گلشیری نیز در «آینه‌های دردار» با تغییر بندها، صحنه را عوض می‌کند. «زمان روایت به رخدادها بستگی دارد؛ اگرچه زمان مکانیکی ضرورتا با فاصلهٔ معلوم در طول معین مشخص شده است در زمان روایی هیچ طولی به طور کلی ضرورت ندارد» (اَبوُرت، ۲۰۰۲: ۳). اولین صحنهٔ رمان، فرودگاه لندن (نقطهٔ آغاز سفر) است. صحنهٔ آغازین و بخش زیادی از رمان گذشته‌نگری است و از نزدیکترین گذشته «مینا همچنان سرسنگین است. بگو مگو نمی‌کند...» (گلشیری،۱۳۸۹: ۱٤۸) تا دورترین «کودکی راوی که در کوچه نشسته است و برای آزار داماد داستان با تیر وکمان به قوطی سنگ می‌زند» (همان: ۱۰) را در برمی‌گیرد. راوی در دیدار با مهاجران ایرانی در شهرهای اروپا دائماً به حال برمی گردد و رخدادهای زندگی خود و خانواده‌اش را در ایران یادآوری می‌کند (جدول شمارهٔ دو).

جدول شمارهٔ ۲ (نابهنگامی در همنوایی شبانه...)

صحنه‌های رمان	گذشته‌نگری	پیش‌نگاه	زمان اصلی روایت
۳۵۸	۳۳٦	۸	۱٤
٪۱۰۰	٪۹۳,۸۵	٪۲,۳٤	٪۳,۹۱

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

در کل رمان، پیش‌نگاه هشت مورد دیده شد: «فردا شب خبر داد که مرتضوی نیامده است» (همان: ٦٧). گلشیری با پس و پیش کردن زمان، تضادهای خانوادگی، فرهنگی و... را در ایران و اروپا زیر ذره‌بین برده و سختیهای داستان‌نویسی را بیان کرده است.

«بسامد» معمولا تأکید بر معنای واقعه را تغییر می‌دهد یا بدان می‌افزاید. «همان واقعه طوری ارائه می‌شود که بیشتر یا کمتر از آنچه قبلا تصور می‌کرده‌ایم، خوشایند، غیرمغرضانه یا مهم باشد» (تولان، ١٣٨٦: ٨٥). در «همنوایی...» تکرار نقش مهمی دارد و آینه که مشکل بزرگ راوی است و به بیماری آینه اعتراف می‌کند، بسامد بسیاری دارد. سپس «حملهٔ پروفت به سید» برای راوی بسیار تکان‌دهنده بوده و اهمیتی که برای آن قائل شده، موجب تقسیم رمان بر محور آن است. زندگی راوی سه بخش دارد: حوادث شب حملهٔ پروفت به سید (ساعت یک بامداد شب ١٧ سپتامبر) و حوادث قبل و بعد از آن شب. ذکر مکرّر این حادثه و حالات شخصیتها (راوی، رعنا، سید، پروفت و...) در این صحنه، نشانهٔ تأکید هدفدار نویسنده است که با هر بار تکرار، وجهی تازه از موضوع را می‌نمایاند. پس‌نگاه‌های مداوم در داستان در مناسبتهای مختلف (با دیدن چیزی یا شنیدن صدایی) حادثه را در ذهن راوی تداعی، و راوی مخاطبان خود را در تداعیها شریک می‌کند (جدول شمارهٔ سه).

جدول شمارهٔ ٣ (تکرار در همنوایی شبانه...)

حادثه تکراری	ورود پروفت	آینه	سایه	حمله پروفت به سید	بال پروانه	رابطه رعنا و سید	صدای ویولونسل میلوش	فرنسوا و کتاب عمنوایی	صدای اژه بندیکت	برگشتن به جهنم دره	نیم‌طبقه ساختن فریدون	صدای قمریها
دفعات تکرار	۴	۴۷	۱۲	۴۵	۳	۲۰	۸	۸	۲۰	۵	۱۰	۱۲

تکرار مضمونها و حوادث، که در آینه‌های دردار بسیار به چشم می‌آید، گاه تأکید را نشان می‌دهد؛ گاه موضوعی را بیشتر توصیف می‌کند و گاهی از زاویهٔ دیگر آن را بررسی می‌کند. مضمونی که در رمان بیش از همه تکرار می‌شود، نوشتن است و راوی که خود نویسنده است، آداب و شرایط نوشتن را وصف می‌کند. رخدادهای پیش از انقلاب از دو زاویهٔ دید متفاوت نیز بسیار تکرار شده است (جدول شمارهٔ چهار). گذشته‌نگری و تکرار مکررات باعث کند شدن زمان روایت در رمانها می‌شود.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

جدول شمارهٔ ٤ (تکرار در آینه‌های دردار)

حادثهٔ تکراری	نوشتن	خانواده	بودن و وجود	عشق	اصالت و ریشه‌ها	بخشیدن نگه‌های بدن صنم به زنان روایتها	(پران دعات است)به گلفة صنم)	باغش	زبان	سرسنگین بودن صبا
دفعات تکرار	۳۱	۶	۱۱	۱۲	۷	۱۱	۹	۱۵	۸	۷

رابطهٔ بین زمانی که هر رویداد در دنیای واقعی به درازا کشیده است و زمانی کـه در واقعیت طول می‌کشد تا آن رویداد در دنیای رمان روایت شود، «تداوم» نامیده می‌شـود. در روایت، ثبات پویایی، نسبت ثابت بین تداوم داستان و طول متنی است کـه نویسـنده به آن بخش از داستان اختصاص داده است.

بر اساس این پویایی می‌توان دو شتاب مثبـت و منفـی را از یکـدیگر تشـخیص داد. اختصاص یک تکه کوتاه از متن به مدت درازی از داستان، شتاب مثبت و اختصـاص یک تکه بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی نـام دارد. سـرعت حداکثر را حذف می‌نامند و سرعت حداقل را مکث توصـیفی (ریمـون-کنـان، ۱۳۸۷: ۷۲-۷٤).

در «همنوایی...» زمان داستان از ١٤ سالگی شروع می‌شود و تـا پـس از مـرگ راوی گسترش می‌یابد؛ ولی زمان روایت در واقع تداوم حضور راوی در طبقهٔ چهارم (بیـرون و داخل منزل فرانسوا) است. داستان شتاب منفی دارد و یک ماه آخـر زنـدگی راوی در کل رمان ادامه دارد. سه صحنه از رمان، بخشهایی از نوجوانی راوی را نقل می‌کند. «این همان بلایی بود که در آن روز تابستانی سال هزار و سیصـد و چهـل و هفـت بـر سـرم فرود آمد... چهارده ساله بودم؛ فقط» (قاسمی،۱۳۹۲: ۲۰). سالهای زندگی وی، بعـد از ایـن صحنه تا اقامتش در پاریس در چند بند خلاصه شده اسـت: «مـن کـه کشـورم را تـرک کرده بودم برای آنکه به همه چیز من کار داشتند حالا احساس می‌کردم نفـرین شـده‌ای هستم که وقتی هم توی قبر بگذارندم به جایی خواهم رفت که به همـه چیـز مـن کـار خواهند داشت!» (همان: ٨٦) «آخرین باری که دیده بودمش پانزده سال پیش بـود» (همـان: ٦٠). رخدادهای زندگی راوی در ایـن ۱۵ سـال حـذف شـده اسـت. پـس‌نگـاه، تکـرار چندگانهٔ حوادث (حملهٔ پروفت به سید) و توصیفهای طولانی اشخاص، مکانها و اشـیاء (چون توصیف قمریها، نیم‌طبقه ساختن فریدون) و دیالوگهای مداوم بین راوی و فرشتهٔ

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

مرگ که گاه یک فصل طول می‌کشد، صحنهٔ نمایش را مجسم می‌کند و سرعت متن را کند می‌کند.

زمان در آینه‌های دردار از نوجوانی شروع می‌شود و تا میانسالی راوی را دربرمی‌گیرد. گفتگوهای طولانی بین دو یا چند شخصیت باعث کند شدن سرعت روایت می‌شود. در پارک «هرن هاوزن» دوستان راوی، بحث سیاسی می‌کنند؛ گاه بر سر هم داد می‌زنند و با هیجان از عقاید سیاسی خود می‌گویند: «هادی باز بلند شد و کلاهش را بر سر گذاشت، داد می‌زد و دست در هوا می‌چرخاند: دور دور آزادی است، پس پیش به سوی اعتلای جنبش دموکراسی برای همهٔ اقوام...» (گلشیری، ۱۳۸۹: ۲۱). توصیف مکانها و اشخاص و گذشته‌نگری نیز از سرعت روایت رمان می‌کاهد. تداعی معانی (خاطرات آشنایی با مینا و زندگی مشترک با وی) نیز بسیار دیده می‌شود و سرعت صحنه‌ها را کاهش می‌دهد.

۳-۲ زاویهٔ دید مکانی می‌تواند به نوعی زمینهٔ ذهنی و شناختی یک شخصیت در متن تبدیل شود و دربارهٔ زاویهٔ دوربین است که حکایت و ابزاری است که نمونه‌های نحوی را در بیان موقعیت، آشکار می‌کند.

سیمپسون چهار نوع دیدگاه مکانی راوی را اینگونه معرفی می‌کند: ۱. دید ایستا: راوی مکان را طوری توصیف می‌کند که گویی خود او در نقطه‌ای ثابت و بی‌حرکت ایستاده و ناظر آن مکان است. ۲. دید متحرک: راوی در موقعیت متحرک قرار دارد؛ یعنی در حال حرکت است و فاصله‌اش با دیگران و محیط متغیر است. ۳. دید کلی: راوی خود بیننده‌ای کاملاً هوشیار و مسلط به صحنه نشان می‌دهد و با نگاهی کلی مناظر را می‌بیند. این دید به «دید پرنده‌وار» نیز مشهور است. ٤. دید متوالی(جزئی): راوی به صورت متوالی دید خود را از یک شخصیت دیگر یا از یک صحنه به صحنهٔ دیگر متمرکز می‌کند و این وظیفه به خواننده واگذار می‌شود که توصیفهای جدا و جزئی را به صورت تصویر منسجمی می‌بینند (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۲۱-۱۳،به نقل در خادمی، ۱۳۹۱: ۱۲).

کانون‌ساز در «همنوایی...»، وقایع را از موضعی متحرک و متوالی بازنمایی کرده است: فضای روایت در طبقهٔ ششم ساختمان فرانسوا است. بخشهای زندگی راوی –سه بخش ابتدایی– در طبقهٔ چهارم (منزل فرانسوا) و دو بخش آخر نیز همانجا است. (پس از مرگ وی که به صورت گابیک (مسخ شده) دوربین در بخش زیادی، نمای ذهنی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

دارد. نمای ذهنی صحنه را عیناً از دید و نظر یک شخصیت نشان می‌دهد و بر چشم‌انداز وی تأکید می‌کند و خواننده خود را به جای او می‌گذارد. در فصل اول، راوی به در خانهٔ فرانسوا می‌آید، حوادث قبل و بعد از فشار دادن زنگ در ذهنش می‌گذرد: «مثل اسبی بودم که...»، «احساس کردم در درونم چیزی شروع کرد به رشد کردن.» در روایت این رمان، دید جزئی‌نگرانه و درشت‌نما در کنار موضع متحرک آن، نگرش راوی را دربارهٔ موضوع رمان می‌نماید: «زنگ کلیسای«سن پل» چهارده بار نواخت و من حس کردم سیارهٔ کوچکم از مدار خود خارج شد» یا نور کجتابی که راوی را به شگفتی وامی‌دارد:

> چیزی که پاک گیجم کرده بود، وجود همین نور کجتاب بود. اگر او بیرون از این فضای تنگ و تاریکی بود که من در آن بودم پس چرا نور به شکل موضعی بر او می‌تابید و اگر داخل همین فضا بود... این دیگر با هیچ منطقی جور درنمی‌آمد. مگر می‌شود یک فضای واحد دو حجم متفاوت داشته باشد؛ تازه یکی روشن یکی تاریک؟ (قاسمی، ۱۳۹۲: ۱۱)

در آینه‌های دردار، مکان اصلی روایت، اتاق ابراهیم است. تمامی حوادث در ذهن راوی (ابراهیم) می‌گذرد. زاویهٔ دوربین در رمان، چرخشهای فراوانی دارد: از پشت، از روبه‌رو و... . در بسیاری از صحنه‌ها نیز نمای ذهنی را نشان می‌دهد. در اولین صحنه، راوی بر نیمکتی خوابیده است که مأموران از او گذرنامه می‌خواهند. دوربین با بازتابگر (ابراهیم) می‌چرخد و با نوع افعال به کار گرفته شده، نمایش داده می‌شود. (رفتند، بلند و چهارشانه). گاه دوربین از راوی و اشخاص حاضر در صحنه فاصله دارد و این فاصله کم و زیاد می‌شود. در صحنهٔ پایانی، که راوی و صنم در پارک کنار یکدیگر نشسته‌اند، این فاصله به کمترین حد می‌رسد؛ گویی دوربین در نزدیکترین جای ممکن به آن دو قرار دارد (و صدای نفس صنم در گوش راوی را ثبت می‌کند)؛ اما این نزدیکی زیاد طول نمی‌کشد و راوی، که قصد برگشتن به ایران دارد از صنم فاصله می‌گیرد و در صحنهٔ آخر، گرچه کنار هم روی تخت دراز کشیده‌اند، دوربین فاصلهٔ بسیار زیاد بین آنها را با کلمات نشان می‌دهد: «صنم گفت: صبح اگر خواستی بیدارم کن تا دم ایستگاه بات بیایم؛ ممنون» (گلشیری، ۱۳۸۹: ۱۵۸). در برخی از صحنه‌ها دوربین روبه‌روی راوی است. «آخرش به جدل شفاهی می‌کشید و پیشانیش را به عرق می‌نشاند و عینکش را تار می‌کرد» (همان: ۱۵) و گاهی روی بازتابگر مکث کرده است و افراد از کنار وی عبور

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

می‌کنند: «اول ماه مه را دیده بود؛ آن همه مرد و زن را بادکنک بـه دسـت... گـاهی هـم سوار بر دوچرخه می‌گذشتند» (همان: ۷).

نشانه‌های سبک‌شناختی برای نمایش موقعیت مکانی، شـامل کلمـاتِ اشـاره (طیـف وسیعی از کلمـات مشـتق از «جـا»، اینجـا، آنجـا، همانجـا، کجـا، همینجـا و...) اسـت. مکان‌نمای «اینجا» ۹٦ بار تکرار شده که ٦٥ بار آن به اروپا (پـاریس) اشـاره مـی‌کنـد و ضمیر «آنجا» حدود ٤۳ بار آمده که ۲٥ بار آن اشاره به ایران است. ۸ بـار نیـز «اینجـا و آنجا» با هم به کار برده شـده اسـت. در مـتن «اینجـا» بـرای توصـیف شـرایط زنـدگی مهاجران ایرانی در اروپا و «آنجا» شـرایط زنـدگی در ایـران مقایسـه کـرده اسـت. ایـن مقایسه‌ها از زمان برخورد و همراهی راوی با صنم بانو شروع می‌شود و گاه (صفحهٔ۸۸) تا ٦ بار «اینجا» آمده است. نمونهٔ اینجا (اروپا): «خوب، اینجا، هیچ‌چیز هیچ‌وقت عوض نمی‌شود» (گلشیری، ۱۳۸۹: ۱۰۱). نمونهٔ آنجا (ایران): «با یکی دو کتاب که ما آنجا خوانـده بودیم، نمی‌شود پاسخ داد به این چیزها که اینجا و آنجا دارد، اتفاق می‌افتد» (همان: ۱۸).

۳-۳ در ساحت روانشناختی در «همنوایی...» از همان خطـوط اولیـهٔ رمـان، اهمیـت ذهن و روان در رمان آشکار می‌شود و نگرش حاکم بـر رمـان را بـا نگـرش اثبـاتی در دیدگاه سیمپسون می‌توان مطابقت داد. راوی آشکارا از خواسـته‌هـا، وظـایف، عقایـد و تعهداتش در مورد حوادث و دیگر شخصیتها سخن می‌گوید. راوی از رعنا مـی‌خواهـد که برود: «در حالی که مستقیم به چشمانش نگاه مـی‌کـردم بـا صـدایی آرام ولـی قـاطع گفتم: «شما یک هفته فرصت دارید جای دیگری برای خودتان پیدا کنید!» (قاسمی، ۱۳۹۲: ۹٥) راوی به سه بیماری روانی در خود اعتراف می‌کند: «درست است که اگر پروندهٔ مرا جلوی روانپزشکی می‌گذاشتند به صرف وجود همان سه بیماری کذایی یعنـی «وقفـه-های زمانی»، «خودویرانگری» و«بیماری آینه» خودش را طوری جمع‌وجور می‌کـرد کـه انگار با مورد بسیار حادی روبه‌رو است...» (همان: ٥۸).

در آینه‌های دردار نیز نگرش اثباتی بر رمان حاکم است؛ زیرا الزامات و عقایـد راوی در مورد حوادث برجسته شده است. راوی (ابراهیم) دربارهٔ اجبار برای ادامهٔ سـفر مـی-گوید: «خیلی خسته‌ام؛ از بس آدم می‌بینم و از بس حرف می‌زنم؛ اما مجبورم؛ باید ببیـنم دنیا چه خبر است؛ بعد شاید کاریش بکنم» (گلشـیری، ۱۳۸۹: ١٤). وی عقایدش را دربـارهٔ نوشتن شرح می‌دهد: «اینکه واقعیت تختهٔ پرش است و نوشتن شـکل دادن بـه کـابوس

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

فردی نویسنده است.» حرفهای راوی تلخ است و جنجال به پا می‌کند، «آخر حرفها به جدل شفاهی می‌کشد» (همان:۱۵).

هر چه راوی به صنم بانو نزدیکتر می‌شود، زندگی و خاطراتش با مینا (همسرش) در ذهن و گفتارش پررنگتر می‌شود و باعث می‌شود کلمات صنم را نشنود. گلشیری در «باغ در باغ» می‌گوید:

> در تقابل صنم بانو و مینا، ما باید بازگردیم به مینا توضیحی بدهیم: در اینجا ابراهیم به غرب می‌رود و دوباره به شرق برمی‌گردد؛ یعنی به نوعی همان کار است با یک حرکت اضافه؛ یعنی پاسخی به فرهنگ خودمان دادن که برگردیم و ارزش بگذاریم بر معانی موجود (گلشیری،۱۳۸۰، ج۲ :۸۰۳).

اوی برای برگشتن به ایران بایدهای خود را بیان می‌کند: «می‌دانی من برای این زندگی، برای همین نقطهٔ اتکا خیلی پرداخته‌ام؛ تازه فکر می‌کنم اول کارم است؛ مصالح کارم هم آنجاست،... برای همین باید بروم» (گلشیری، ۱۳۸۹: ۱٤۹).

۳-٤ ساحت ایدئولوژیک: «مفهوم زاویهٔ دید ایدئولوژیکی به عنوان ابزار تحلیلی جذاب باید با محافظه‌کاری بسیار استفاده شود؛ زیرا آنچنان گسترده است که می‌تواند قدرتمندترین ابزار توضیح و تفسیر متن باشد» (سیمپسون، ۲۰۰٤: ۱٤۷). چنانکه پیشتر بیان شد، سیمپسون برای این ساحت از «نظام گذرایی» استفاده می‌کند.

> هلیدی بر این است که زبان نهادی اجتماعی و بخشی از نظام اجتماعی به شمار می‌رود. انتخابهای گویشوران به طور نظام‌مند تحت تأثیر ساختار اجتماعی- فرهنگی هر جامعه است و رابطه‌ای نزدیک بین تجلی روساخت نقشهای زبانی و چارچوب اجتماعی و فرهنگی وجود دارد... (سراج، ۱۳۹۲: ٦٤).

برای سیر تحول در ساحت ایدئولوژیک با شاخص فرایندها، **۳۳٤** بند از «همنوایی...» و **۳۵۹** بند از «آینه‌های دردار» انتخاب شد که دربردارندهٔ موتیفهایی چون مسائل سیاسی، باورها و امور دینی است (که می‌توان به نوعی آنها را دلیل مهاجرت دانست). تمام افعال این بندها (حدود **٦۵۰۰** فعل) استخراج، و سپس فرایندهای آنها مشخص، و بر اساس تقسیم‌بندی هلیدی گروه‌بندی و در جدولهای جداگانه ارائه شد. درصد و بسامد وقوع این فرایندها و تفاوت در به کارگیری آنها برای بررسی ایدئولوژی رمانها به عنوان شاخص در نظر گرفته شد.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

با بررسی بندهای مرتبط با موتیفهای سیاست، باورها و عقاید مشخص شد که نویسندگان بر اساس دیدگاه و جهان‌بینی خود از میان افعال زبان، افعال خاصی را برمی‌گزینند که با بررسی بسامد آنها می‌توان دیدگاه نویسنده را دربارهٔ موضوع مهاجرت دانست. شاید بتوان «سیاست» را از علل مهاجرت به شمار آورد و تبعید اجباری یا خودخواسته به نوعی با شرایط حاکم سیاسی جامعهٔ مبدأ مرتبط است. در رمانها، برخی از شخصیتها، مهاجر خودخواسته یا در تبعید هستند. در این مقاله مقوله‌های برجسته‌ای چون انقلاب، برقراری عدالت، حکومت، استقلال و جنگ و... که در هر دو رمان بسامد زیادی دارد، مسائل سیاسی قلمداد شده است. مباحث مشترک سیاسی در دو رمان، شامل حوادث پیش از انقلاب چون ساواک و انقلابیون و رخدادهای بعد از انقلاب مثل جنگ تحمیلی، شهادت و... است.

آنچه از مقایسهٔ نمودارهای «فراوانی کاربرد فرایندها» و سیر تحول کاربرد فرایندها، که نوع نگاه نویسنده به جهان و ایدئولوژی وی را شامل می‌شود به دست آمده به این شرح است: بسامد فرایندهای مادی در این موتیف، تقریبا نیمی از فرایندها است (در «همنوایی...» ۳۹/۱۵ درصد و در «آینه‌های دردار» ٤٠/٩٣ درصد) و نشان می‌دهد که شخصیتهای داستان کنشگرند و نقش‌پذیری و ارتباط بیشتری دارند. شخصیتها حضور زنده و پویا دارند و روند داستان بر حرکت مبتنی است. «فرایندهای مادی، بیشتر در انتقال مفاهیم کنشی و عینی کاربرد دارد» (آقاگل‌زاده و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۵۲). فرایندهای ذهنی در مسائل سیاسی در «همنوایی...»، ٨/١٦ درصد از آینه‌های دردار بیشتر است و نویسنده با این کاربرد، احساسات و ویژگیهای ذهنی شخصیت داستانی خود را روایت کرده است. شخصیت اصلی، تحلیلگر و خیالباف است و در عالم تخیل به سر می‌برد. نکتهٔ ضروری اینکه در «همنوایی...»، بخشی از کنشها و فرایندهای مادی نیز در ذهن راوی می‌گذرد. فرایندهای رابطه‌ای در هر دو رمان ۲۲/۵ درصد است و نویسنده تجربیات ذهنی و انتزاعی دارد. راوی سعی می‌کند ذهنیت خود را به مخاطب القا کند. فرایند کلامی در آینه‌های دردار، حدود ۲ تا ۳ درصد از «همنوایی...» بیشتر است و بیانگر استفادهٔ گلشیری از گفتگو برای نشاندادن عقیدهٔ راوی و نویسنده در سیاست و امور دینی است. فرایندهای وجودی و رفتاری که ویژگی شخصیتها را به شکل فردی نمایش می‌دهد، اندک است (جدول شمارهٔ ۵ و ٦ «همنوایی....»؛ (جدول شمارهٔ ۷ و ۸ «آینه‌های دردار»).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

جدول شمارهٔ ۵ (بسامد و درصد فرایندها در موتیف سیاست در «همنوایی ...»)

فرایند/ موتیف	تبعید و فرار	ترسیدن	انقلاب	جنگ	متفرقه	جمع	درصد
مادی	۸۱	۵۱	۳۷	۳۹	۵۷	۲۶۵	۳۹/۱۰
ذهنی	۴۹	۵۵	۱۹			۱۹۲	۲۸/۳۰
رابطه‌ای	۵۳	۲۶	۱۶			۱۶۲	۲۳/۹۰
کلامی	۸	۱۸	۹	۴	۲۸	۴۱	۰/۷
رفتاری	۲	–	–	۱	۲۴	۴۳	/۴۱
وجودی	–	۱	۲	۱	۱	۵	۱/۷۰
جمع	۱۹۳	۱۵۱	۸۳	۹۷	۱۵۳	۶۷۷	۱۰۰

جدول شمارهٔ ٦ (بسامد و درصد انواع فرایندها درموتیف باورها در «همنوایی ...»)

فرایند/ موتیف	پس از مرگ	امور دینی	شیطان	خرافات	بخت	مسائل روانی	جمع	درصد
مادی	۷۹	۱۲۱	۹	۱۷	۱۵	۱۴۵	۳۸۶	۳۲/۰۸
ذهنی	۹۹	۱۰۵	۱۱	۳۵	۱۸	۱۵۷	۴۲۵	۳۵/۲۲
رابطه‌ای	۶۲	۷۴	۶	۱۸	۱۵	۱۱۳	۲۸۸	۲۳/۹۴
کلامی	۲۹	۱۹	۱	۹	۷	۳۲	۹۷	۸/۰۶
رفتاری	–	۱	–	–	–	۳	۴	۰/۳۳
وجودی	–	۱	–	–	–	۲	۳	۰/۲۷
جمع	۲۶۹	۳۲۱	۲۷	۷۹	۵۵	۴۵۲	۱۲۰۳	۱۰۰

جدول شمارهٔ ۷ (بسامد و درصد فرایندها در سیاست «آینه‌ها...»)

فرایند/ موتیف	انقلاب انقلابیون	انقلاب ساواک	جنگ	متفرقه	جمع	درصد
مادی	۲۲۱	۲۷٦	۸۳	۱۱۵	٦۹۵	٤۰/۹۳
ذهنی	۸۹	۱۸۲	۲۲	٤۹	۳٤۲	۲۰/۱٤
رابطه‌ای	۱۰۵	۱٤۱	٦۳	۷٤	۳۸۳	۲۲/۵۵
کلامی	۸۲	۱۰٦	۳۲	۳۸	۲۵۸	۱۵/۱۹
رفتاری	٤	۳	–	۱	۸	۰/٤۷
وجودی	۷	٤	–	۱	۱۲	۰/۷۲
جمع	۵۰۸	۷۱۲	۲۰۰	۲۷۸	۱٦۹۸	۱۰۰

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

جدول شمارهٔ ۸ (بسامد و درصد فرایندها در باورها در «آینه‌ها...»)

فرایند/موتیف	عقاید	باورها	جمع	درصد
مادی	۷۸	۱۱۱	۱۸۹	٤۷/۲٥
ذهنی	۳٥	۳۱	٦٦	۱٦/٥
رابطه‌ای	٤۷	٥۱	۹۸	۲٤/٥
کلامی	۱٥	۲٥	٤۰	۰/۱۰
رفتاری	۳	۳	٦	۱/٥
وجودی	۱	–	۱	۰/۲٥
جمع	۱۷۹	۲۲۱	٤۰۰	۱۰۰

باورهای دینی در «همنوایی...» بسامد زیادی دارد (۱۲۰۳ مورد انـواع فراینـد) و راوی در واگویه‌های ذهنی و گفتار خود بارها به مسائل دینی اسلام اشاره مـی‌کنـد. باورهـای راوی شاملِ عقایدی چون سرنوشت انسان پس از مرگ، احکام فقهی (خوردن گوشـت حلال) و مسائل خرافی (غول و شیشهٔ عمرش، طلسم شـدن و...) اسـت. در آینـه‌هـای دردار بسامد اشاره به امور دینی حدود یک سوم «همنوایی...» و بسیار کمتر اسـت (٤۰۰ مورد انواع فرایند) که به سنتها و آیینهای دینـی و مـذهبی ایرانیـان (مسـلمان و ارمنـی) اشاره دارد؛ مانند قربانی‌کردن شتر در کاشان و همراهی راوی با چند ارمنی در قبرسـتان ارمنیهـا. در «همنـوایی...» (۳۲/۰۸ درصـد) و در آینـه‌هـای دردار (٤۷/۲٥ درصـد) از فرایندها، مادی است. در این موتیف نیز فرایندهای مادی چشمگیر است. فراینـد ذهنـی در «همنوایی...» بیش از دو برابر آینه‌های دردار است و می‌نمایاند که نویسنده توهمـات و پریشانیهای راوی را نشان می‌دهد که نتیجهٔ سردرگمی و اختلافات بین جامعهٔ مبـدأ و مقصد در بین مهاجران است.

بررسی سیر تحول وجوه افعال نشان داد که وجه خبری در «همنـوایی...» بـا ۸۰/۳٥ درصد و در«آینـه‌هـای دردار» بـا ۸۱/۳۷ درصـد بسـیار پربسـامد اسـت و نویسـندگان، رخدادها و حوادث رمان را توصیف می‌کنند. پس از آن وجه التزامی بسـامد اسـت کـه درصد زیادی دارد. در موتیف باورها حدود ۱۱ درصـد و در مسـائل سیاسـی حـدود ٤ درصد از کل فرایندها را تشکیل می‌دهد. در «همنوایی...» وجـه دعـایی و آرزویـی و در آینه‌های دردار وجه عاطفی، دعایی و آرزویی مشاهده نشد (جدول شماره ۹ تا ۱۲).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

جدول شمارهٔ ۹ (بسامد و درصد وجوه فعل در موتیف سیاست در «همنوایی ...»)

وجوه فعل/ موتیف	تبعید و فرار	ترسیدن	انقلاب	جنگ	متفرقه	جمع	درصد
خبری	۱٦۷	۱۲۰	٤۷	۷۲	۱۳۸	٥٤٤	۸۰/۳٥
پرسشی	۱۸	۱۰	٦	٥	٤	٤۳	٦/۳۷
التزامی	٥	۲۱	۲٦	۱۹	۱۰	۸۱	۱۱/۹٦
امری	–	–	۳	۱	۱	٥	۰/۷۳
عاطفی	۳	–	۱	–	–	٤	۰/٥۹
جمع	۱۹۳	۱٥۱	۸۳	۹۷	۱٥۳	٦۷۷	۱۰۰

جدول شمارهٔ ۱۰ (بسامد و درصد وجوه فعل در موتیف باورها در «همنوایی ...»)

وجوه فعل/ موتیف	پس از مرگ	امور دینی	شیطان خرافات	بخت و اقبال	مسائل روانی	جمع	درصد
خبری	۲۳٦	۲٥۸	۹٦	٤۷	۳٤۲	۹۷۹	۸۱/۳۷
پرسشی	۱۳	۲٤	۱	۳	٤٤	۸٥	۷/۰٦
التزامی	۲۰	۳۸	۹	٥	٦٤	۱۳٦	۱۱/۳۳
امری	–	۱	–	–	۲	۳	۰/۲٤
جمع	۲٦۹	۳۲۱	۱۰٦	٥٥	٤٥۲	۱۲۰۳	۱۰۰

جدول شمارهٔ ۱۱ (بسامد و درصد وجوه فعل در سیاست در «آینه‌ها»)

وجوه فعل/ موتیف	انقلاب انقلابیون	انقلاب ساواک	جنگ	متفرقه	جمع	درصد
خبری	٤۳۷	٦۱۱	۱۷۹	۲۲٦	۱٤٥۳	۸٥/٥۷
پرسشی	٤۲	٤٦	۸	۱۷	۱۱۳	٦/٦٥
التزامی	۱۳	۳٤	۷	۳۰	۸٤	٤/۹٦
امری	۱٦	۱۸	٥	٥	٤٤	۲/٥۹
عاطفی	–	۳	–	–	٤	۰/۲۳
جمع	٥۰۸	۷۱۲	۰۰۲	۲۷۸	۱٦۹۸	۱۰۰

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

جدول شمارهٔ ۱۲ (بسامد و درصد وجوه فعل در باورها در «آینه‌ها»)

وجوه فعل/ موتیف	عقاید	باورها	جمع	درصد
خبری	۱٦۰	۲۰۳	۳٦۳	۹۰/۷۵
پرسشی	۵	۵	۱۰	۲/۵
التزامی	۹	۱۰	۱۹	٤/۷۵
امری	۳	۱	٤	۰/۱
عاطفی	۲	۲	٤	۰/۱
جمع	۱۷۹	۲۲۱	٤۰۰	۱۰۰

٤. نتیجه‌گیری

سیمپسون، شیوه‌ای دقیق و جزئی‌نگر برای شناخت و بررسی ساحتهای زاویهٔ دید ارائه و معرفی می‌کند. این الگو با بهره بردن از ابزارهای زبانشناختی و تمرکز بر عناصر زمانی، مکانی و روانشناختی در نهایت به تحلیل ایدئولوژیکی از متن می‌رسد.

حرکتهای پیش و پسِ ذهنی شخصیّتها در رمانها از گذشته به حال باعث می‌شود که خواننده برای رسیدن به شناختی درست و منطقی از زمان به تلاشی ذهنی متوسّل شود. در «همنوایی...» زمان داستان، فاصلهٔ دو بار حضور راوی در بیرون منزل فرانسوا و داخل آن است که بار اول در زندگی و بار دوم پس از مرگ وی است که به صورت سگ مسخ شده است. در آینه‌های دردار، زمان حال روایت در تهران است و پایان آن آغاز بازگشت ابراهیم به ایران است. زمان رمانها از نوجوانی تا زمان حال هر دو راوی را نشان می‌دهد که پازلوار در داستان چیده شده است. در «همنوایی...» با تداعیهای گذشته و در آینه‌های دردار به شکل «داستان در داستان» روایت شده است.

مکان رمان «همنوایی...» ساختمان فرانسوا است. بخش عظیمی از روایت در اتاق راوی می‌گذرد که گوشه‌گیری وی را نشان می‌دهد. در روایت این رمان، دید جزئی-نگرانه و درشت‌نما در کنار موضع متحرک آن، نگرش راوی را دربارهٔ موضوع رمان می‌نمایاند و دوربین نمای ذهنی دارد؛ درحالی که مکان آینه‌های دردار، اتاق راوی در تهران؛ ولی در واقع شرح سفرش به اروپا، با کمک یادداشتها و حافظه‌اش است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

گلشیری از اشارتگرها فراوان استفاده می‌کند. واژهٔ مکان‌نمای «اینجا» -که به اروپا اشاره می‌کند- و «آنجا» -که اشاره به ایران است- بسامد زیادی دارد و تقابل خانوادگی، فرهنگی و... را در جامعهٔ ایران و جامعهٔ اروپا نشان می‌دهد.

نگرش حاکم بر رمانها اثباتی است. در «همنوایی...» راوی الزامات و عقاید خود را آشکارا بیان می‌کند. در آینه‌های دردار، راوی با وجود اصرارهای فراوان صنم‌بانو برای اقامت در پاریس بایدها و تعهدات خود را بازگو می‌کند و عزم سفر به ایران را دارد. هر دو راوی در موقعیتهای مختلف موضع آشکاری دارند و از وجه خبری استفاده می‌کنند.

در ساحت ایدئولوژیک، بسامد زیاد فرایندهای مادی در موتیفهای سیاست و باورها، نشانگر این است که نویسندگان واقعگرا هستند و برای عینیت بخشیدن به جهان بیرون با استفاده از ابزار فرانقش تجربی، فرایندهای مادی را برگزیده‌اند. بسامد فرایندهای ذهنی در «همنوایی...» بیشتر است و نشان می‌دهد نویسنده دریافتها و ویژگیهای ذهنی خود و راوی را به مخاطبانش معرفی کرده است و سعی دارد آنها را در حس‌وحال پریشانی و سردرگمیهای راوی مشارکت دهد که از جهان سنتی به دنیای مدرنتیه پناه برده است. در دیگر فرایندها اختلاف زیادی بین دو نویسنده دیده نمی‌شود.

استفادهٔ فراوان از وجه خبری در رمانها نشان از این دارد که نویسندگان با این وجه به گزارش حوادث و رخدادهای رمان پرداخته‌اند. بویژه در موتیف باورها در آینه‌های دردار، بسامد زیاد نمایانگر توصیف راوی از اعتقادات و باورهای شخصیتها است.

پژوهشگران دیگر نیز با استفاده از عناصر زبانی به شکل عینی و دقت در انتخاب واژگان در الگوی سیمپسون، می‌توانند افکار و احساسات شخصیتهای داستانی را در دیگر متون را اعم از رمان، فیلمنامه، نمایشنامه، داستان کوتاه و... بررسی کنند و به درک و تفسیر درست و شناخت کاملتری از متون دست یابند.

پی‌نوشت

1. stylestics
2. Simpson Paul
3.Characterizations
4. Perspective- Point Of view
5. Uspensky,B -Fowler,R
6. plane Temporal
7. Spatial plane
8. plane Psychological
9. Ideological plane

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

10. Linguistic
11. Flashback
12. Prevision or Flashforward
13. migration
14. Michael Halliday
15. Motif
16. Shelomith Rimmon –Kenan
17. Roland Barthes
18. Peter Verdonk
19. Michael Toolan
20. Frequence
21. Duration
22. Focalizator
23. Martin Wallace
24. Genette Gerard
25. order
26. histoire
27. recit
28. Narration
29. Narrator
30. Metafunction Experimental
31. Metafunction Logical
32. Metafunction Ideational
33. Metafunction Interpersonal

۳٤. دو نمونه برای مرزبندی صحنه در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها: در فصل اول راوی پشت در منزل فرانسوا ایستاده است و در حال فشاردادن زنگ با خود می‌اندیشد که با عبارت «لعنت به این شانس» صحنه را تغییر می‌دهد و به زمان گذشته و روزی بازگشت می‌کند که فرانسوا به پروفت اتاق اجاره داده است. آخرین عبارت بخش ۱۲ از فصل «حضوری از جنس حضور حرف» مربوط به ورود اریک فرانسوا به داخل سالن پذیرایی منزلش است و با ورود به بخش ۱۳ صحنه تغییر می‌کند و راوی از رؤیاهای افراد طبقه (اریک فرانسوا، سید و پروفت) سخن می‌گوید.

منابع

- آقاگل زاده، فردوس و سید حسین رضویان؛ «**سبک شناسی داستان بر اساس فعل؛ رویکرد نقش‌گرا**»؛ فصلنامهٔ بهار ادب، س چهارم، ش ۱، پیاپی ۱۱، ص ۱۳۹-۲۵۲، ۱۳۹۰.
- براهنی، رضا؛ **قصه‌نویسی**؛ چ سوم، تهران: نشرنو، ۱۳٦۲.
- پرینس، جرالد؛ **روایت‌شناسی(شکل و کارکرد روایت)**؛ مترجم: دکتر محمد شهبا؛ تهران: مینوی خرد، ۱۳۹۱.
- تولان، مایکل؛ **روایت‌شناسی، درآمدی بر زبانشناسی انتقادی**؛ مترجم: فاطمه علوی، فاطمه نعمتی؛ تهران: سمت، ۱۳۸٦.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]

- خادمی، نرگس؛ **الگوی «دیدگاه روایی» سیمپسون در یک نگاه**؛ نقـد ادبـی، س ۵ ، ش ۱۷، ۱۳۹۱.
- ریمون-کنان، شلومیث؛ **روایت داستانی، بوطیقای معاصر**؛ ترجمه: ابوالفضل حـرّی؛ تهـران: انتشارات نیلوفر،۱۳۸۷.
- سراج، سیّدعلی؛ «مطالعهٔ دستور نقشگرای هلیدی در ده رمان از داسـتان‌نویسـان زن ایرانـی»؛ **فصلنامهٔ تخصصی مطالعات داستانی**، س ۲، ش ۲، زمستان ۹۲، ص ۷۷-۶۰.
- قاسمی، رضا؛ **همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها**؛ چ دوازدهم، تهران: نیلوفر،۱۳۹۲.
- گلشیری، هوشنگ؛ **آینه‌های دردار**؛ چ پنجم، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۹.
- ---------- ؛ **باغ در باغ**؛ ج ۲، چ دوم، تهران: نیلوفر،۱۳۸۰.
- گیلانی، مصطفی و فاطمه علوی و دیگران؛ «سبک‌شناسی انتقادی زاویهٔ دید در داستان کوتـاه «مردی که برنگشت»؛ **نشریّهٔ ادب و زبان دانشگـــــاه شهیـــد باهنر کرمـان**، س ۸۱، ش ۸۱، پاییز و زمستان ٤۹، ص ۲۸۹-۲٦٦.
- لورنس، پرین؛ **تأملی دیگر در باب داستان**؛ ترجمهٔ چ چهارم، تهران: حـوزهٔ هنـری سـازمان تبلیغات، ۱۳٦۸.
- وردانک، پیتر؛ **مبانی سبک‌شناسی**؛ ترجمهٔ محمد غفاری، تهران: نی، ۱۳۸۹.
- مقدادی، بهرام؛ **دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز**؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۹۳.
- هلیدی، مایکل و رقیه حسن؛ **زبان، بافـت و مـتن (ابعـاد زبـان از منظـر نشـانه‌شـناختی اجتماعی)**؛ ترجمهٔ محسن نوبخت، تهران: انتشارات سیاهرود، ۱۳۹۳.

- Bonn, Julien D, **A Conmprehensive dictionary of LiIterature**, by Abhishek Publications, 2010.
- Geoffrey, Leech & Mick short, **Style in Fiction.**,A Linguistic Introduction to English Fictional Prose .Second edition published in Great Britain,Pearson,Longman, . 2007.
- Halliday, M.A.k (1994, 2 nd ed.), An Introduction to Functional Grammar, London: Arnod.
- Porter Abbott, h, **Narrative** ,Cambridge university press , first published, 2002.
- press,Albany, 2010.
- Punday, Daniel, **Narrative After Deconstructions**, state University of New York
- Simpson ,Paul, **Stylistic ,A Resource book for students.**London: routledge. John Benjamins, 2004.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1396.14.58.6.1]