نقش فعل در عناصر داستان

دکتر منظر سلطانی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی
سیّد علی بنی‌فاطمی*

چکیده

این مقاله تحلیلی است از کارکرد فعل در عناصر داستان و روایت. سعی بر این است که علاوه بر نشان دادن اهمیت فعل در نحو و دستور روایت، نسبت آن را با عناصر داستانی مشخص کند. پرداختن به مفاهیم بنیادی این بخش از روایت شناسی بویژه طبقه بندیهای تازه در زمینهٔ فعلهای روایت از اهداف این پژوهش است.

در این بررسی، برخی عناصر ساختاری داستان همچون پیرنگ، لحن، شخصیت با محوریت فعل، مورد ارزیابی قرار گرفت و با سنجش آرای صاحبنظران این عرصه، تلاش می‌شود که به دلیل انواع مختلف فعلهای زبان فارسی، نوعی تازه از رده بندی (ژانر) گونه‌های داستانی با مخاطبان این مباحث در میان گذاشته شود.

شگردهای زمان سازی فعل و نقش دوگانهٔ آن نیز، هم در ساحت نحوی و هم در ساحت روایتی، مورد توجه بوده است. کوشش شده است با عرضه مثالهای داستانی، چگونگی برخورد نویسندگان با نمونه‌های خاصی از افعال نشان داده، و مزایا و محدودیتهای هر کدام در رابطه با نوع شخصیتهای داستان و لحنهای حاکم بر روایت تبیین شود.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، کنش داستانی، فعل باز و بسته، پیرنگ در داستان، فعل ایستا و ناایستا، لحن، شخصیت، زمان و فعل در داستان امروز.

تاریخ دریافت مقاله:۱۳۹۱/٦/۱۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۱۱/۲۹

* دانش‌آموختهٔ دوره کارشناسی ارشد دانشگاه خوارزمی تهران(تربیت معلم سابق)

مقدمه

در تعریف **زبان** گفته شده است نظام ارتباطی میان انسانها، و منظـور از ارتبـاط، انتقـال پیام است. شاید بتوان گفت درایجاد و فهم هر یک پیام زبانی، هیچ عنصری از عناصـر زبان مهمتر از فعل نخواهد بود. در واقع هر عنصری را اگر بتوان براحتی از پیـام، کنـار زد، فعل را نمی‌توان حذف کرد؛ حتی اگر آن را ظاهراً نادیده بگیریم یا آن را در سخن گوینده غایب ببینیم.

تقسیم‌بندیهایی که درانواع جمله از سوی زبانشناسان صورت می‌گیرد، بیشتر با تکیه بر نوع فعل انجام می‌پذیرد. اینکه هر فعل به تنهایی بتواند جایگاه یک جملـه را اشـغال کند یا حتی اگر دچار حذف نحوی شود، معنایش باز هم مد نظر قرار بگیـرد، تأکیـدی است بر نقش فعل در جمله.

جمله‌های استثنایی بی فعل، ثابت می‌کند که عدم حضور متنیِ ایـن عنصـر، دلیلـی نمی‌شود که از جهت معنایی نیز جمله را خالی از آن در نظر گرفت:

اسکای تاور یعنی آسمان خراش/ آسـمان خـراش **اسـت** (امیـر خـانی، ۱۳۸۷: ۱۶) یـا *وقتی زنی سیگار می‌کشد از خطی نامرئی عبور کرده؛ اما چـه خطـی؟* / **اسـت** (مسـتور، ۱۳۹۱: ۹۲).

آنچه مهم است نقش دوگانهٔ فعل در روایت است که میزان توانـایی آن را در پـیش بردن حادثه افزایش می‌دهد؛ به عبارت دیگر، فعل از یک سو به عنوان هسـتهٔ کـنش در دانش روایت‌شناسی مورد مطالعه قرار می‌گیرد و از سوی دیگر به عنوان نقش دستوری در تقابل با اسم، صفت، قید و... مورد توجه است و البته هر دو سو در نهایت با عناصر داستان پیوند می‌خورد.

پراپ روایت‌شناس روسی اولین کسی بود که رابطهٔ فعل و داستان را نظریه‌پـردازی کرد و بعدها تودوروف **و** گریما آن را تکامل بخشیدند. پراپ، قصه را دارای دو قسمتِ مهم می‌دانست: یکی بخش اسمی و دیگری بخش فعلی. او بخش اسـمی را «نقـش» و بخش فعلی را «نقش ویژه» می‌نامید. منظورش از نقش، همان اشخاص قصه و منظورش از نقش ویژه، همان کنشهای افـراد قصـه بـود کـه افعـال روایـت، بـار آن را بـه دوش می‌کشید. او با طبقه بندی سی و یک فعل از قصه‌های عامیانـهٔ روسـی راه جدیـدی در مطالعهٔ فعل در داستان، پیش روی نقادان گشود.

گریما بعدها در *دستور زبان روایت* به این تقسیم پراپ ایراد گرفت که گسترهٔ طرح با این سی و یک فعل محدود خواهد شد. از نظر او داستان از سه نوع قضیه ساخته می‌شود: قضایای **وصفی**، **کنشی** و **حالتی**. جالب این است که به اعتقاد او هر سه گونهٔ این قضایا از نظر خوانندگان روایت به صورت تأویلات فعلی درمی‌آید؛ مثلاً اگر صدای نفس نفس شخصیت روایت شود، خواننده، این قضیهٔ وصفی را به ترسیدن یا خسته شدن تعبیر می‌کند. پس ازگریما، توماس پاول، استاد دانشگاه **کبک** در کتاب *بوطیقای طرح*، این اشکال را پی گرفت و معتقد شد که با الگوی روابط فعل و فاعل/ کنش و شخصیت، نمی‌توان ساختار داستان را بدرستی فهمید؛ چون به نظر او پراپ و حتی گریما فقط به کنشها پرداخته، و انگیزه‌ها را از نظر دور داشته‌اند.

«فعل **سیلی زدن** همه جا یکسان نیست؛ معانی مختلف دارد. سیلی زدن از سر خشم، سیلی زدن برای به هوش آوردن، سیلی زدن آیینی و...»(اخوت،۱۳۷۱: ۷۲).

روشن است که پاول نیز نقش فعل را نمی‌تواند نادیده بگیرد؛ بلکه تلاش می‌کندگسترهٔ معنایی آن را گوشزد کند که تا چه حد می‌تواند به انگیزهٔ فاعل مربوط باشد.

از کسانی که باز به نظریهٔ پراپ ایراد گرفته‌اند، رولان بارت است. وی در نقد پراپ معتقد بود داستان فقط مجموعه‌ای از افعال نیست و چیزهای دیگری هم لازم است که اسم آنها را «نشانه» گذاشت؛ با این حال او محور یا گرانیگاه بودن فعل را در داستان رد نمی‌کرد؛ به همین دلیل در کتاب S/Z نظرش بر این بود که «هر کس متنی را می‌خواند به کمک فعلهای ویژه‌ای است که اطلاعاتی دربارهٔ داستان به دست می‌آورد» (همان، ٦٢).

به‌رغم آنچه دربارهٔ نقش و جایگاه فعل در روایت گفته شد، کمتر منبعی هست که این مقوله را به‌گونه‌ای مستقل و همه‌جانبه، مورد بررسی قرار داده باشد. گاهی انواع فعل و دگردیسیهای معنایی آن را در یک کتاب خاص معرفی و طبقه‌بندی کرده‌اند بدون اینکه تأثیرش را در روایتگری تاریخی، ارزیابی نمایند؛ مانند کتاب *انواع فعل در تاریخ بیهقی* تألیف مریم السادات رنجبر؛ گاهی نیز تحولات تاریخی فعل را رصد کرده‌اند؛ مانند *دستور تاریخی زبان فارسی* و *ماده‌های فعلهای فارسی دری* از دکتر محسن ابوالقاسمی و *دستور تاریخی فعل* از دکتر احمدی گیوی و یا *دستور مفصل*

امروز از دکتر فرشیدورد کـه البتـه آثـاری بسـیار ارزشـمندند؛ امـا اساسـاً منظـور ایـن صاحبنظران، تنها بحثهای دستوری فعل بوده است بـی‌اینکـه بخواهنـد نقـش‌آفرینـی و شگردهای فعـل را در داسـتان و روایـت دقیقـاً تشـریح کننـد. از سـوی دیگـر اغلـب صاحبنظران روایت‌شناسـی نیـز بـه‌طـور پراکنـده و جزئـی بـه تـأثیر فعـل در روایـت پرداخته‌اند. آثاری همچون، ده جستار دربارهٔ داستان‌نویسی، ارواح شهرزاد، درآمدی بـر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی و دستور زبان روایت از این دسته‌است. شاید تنها کتـابی که با تکیه بر منابع غیر فارسی، توجهی جدی به مقولهٔ فعـل در روایـت‌شناسـی کـرده؛ کتاب «داستان از این قراربود» نوشتهٔ **حسین صافی** است که گزارش نسبتاً قابل قبـولی از آن را در یک فصل، عرضه کرده است. با این همه باز نسبت فعل با عناصـر داسـتان کاویده نشده است. از این رو این نوشته به این موضوع پرداخته است.

نقش فعل در عناصر داستان

یکی از امکانات زبان، انعطاف آن برای دخالت در عناصر داسـتانی و دسـتوری اسـت. چنین امری اگر عمداً و آگاهانه صورت بگیرد به هنر نزدیک شده است. در ایـن میـان، فعل به عنوان یک عنصر دسـتوری و جایگـاهش در تعامـل بـا عناصـر داسـتان، نقـش بسزایی دارد. این نقش و جایگاهش را به صورت زیر می‌توان تبیین کرد:

۱. فعل و پیرنگ

ارسطو می‌کوشید تا ثابت کند پیرنگ از ابتدای داستان یا نمایش آغاز می‌شود. از سـوی دیگر، هوراس معتقد بود که نمایش و بویژه حماسه را باید از میان ماجرا یـا از اواسـط روایت، شروع کرد. بسیاری از راویان، الگوی اخیر را ترجیح داده‌اند و جزئیات مربوط به شخصیتها و موقعیتهای پیشین را پس از شروعِ داستان می‌آورند. چنین پدیده‌ای را در برخی فیلمها و فیلم‌نامه‌های مدرن نیز می‌بینیم. البته روشن است که این مسأله به نسبت طرح و روایت، مربوط می‌شود؛ اما حلقهٔ اتصال در اینجا فعل است. رابطهٔ فعل و طرح رابطهٔ درجه دومی برای نسبت طرح و روایت است(نک. مکوئیلان؛ ۱۳۸۸: ۷٤). در واقع به اعتبار طرح است که فعل با روایت گره می‌خورد.

حال تصور کنید شروع روایت با فعل باشد. ناخودآگاه، «تیـک آو» روایـی صـورت می‌گیرد. جهش و شروع غافلگیر کننده‌ای خواهیم داشت بویژه اگر فعَل ما کنشی و پویا

باشد که بعد از این توضیح داده خواهد شد؛ مثلاً ابتدای داستان *سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار*: «می‌زنم روی ترمز» (مستور، ۱۳۹۱: ۳) یا ابتدای فصل بیست و دوم داستان *من او* :« بس کن علی....» (امیر خانی،۱۳۸۵: ۵۹)؛ همین طور ابتدای فصل دهم *موومان دوم* از داستان *سمفونی مردگان* «آیدا گفت: تو چرا این قدر لاغر شده‌ای؟» (معروفی،۱۳۸۰: ۱٦۱)، نقش فعل بسیار برجسته است.

تودوروف، طرح را عنصر مرکزی روایت می‌دانست و نقش فعل را در روایت بسیار پررنگ لحاظ می‌کرد. او در *بوطیقای نثر* آشکارا اعلام کرد: «اگر بدانیم که شخصیت، یک اسم است و کنش یک فعل، حکایت را بهتر درک می‌کنیم» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۷۸).

از همین روی وقتی می‌خواهیم طرح داستانی را بنویسیم، معمولاً فقط جملات فعلی را می‌نویسیم : سارا به خانه رفت. مادرش در خانه نبود؛ دلتنگ شد؛ رفت کنار پنجره؛ بعد کارهای زیادی کرد تا مادرش آمد. بنابر این « طرح داستان چیزی نیست جز مجموعه‌ای از فعلها»(اخوت، همان، ٤۳).

در راستای این بحث به پرسشهایی بر می‌خوریم که گاه زمینهٔ نگاه نو را دربارهٔ روایت پدید می‌آورد؛ مثلاً آیا فعلهای **ایستا**، پیرنگ را قویتر می‌کنند یا فعلهای نا ایستا و **پویا**؛ آیا زمان فعل و یا اصلاً مفهوم فعل در پیرنگ، اثر دارد؟ و... .

اگر فعل، هستهٔ رویداد باشد با این پیش فرض، که رویداد، محور پیرنگ است به طور خودکار تقریباً مطمئن خواهیم شد که فعل در پیرنگ، مؤثر خواهد بود؛ به دیگر سخن، نوع فعل، کیفیت پیرنگ را متفاوت می‌سازد. به همین دلیل می‌شود معتقد بود که بنابر مقایسه، فعلهای جهانشمول، پیرنگ قویتری نسبت به فعلهای محدود یا اقلیمی می‌سازد. آیا فعلهای *کلیدر*، پیرنگ آن را اقلیمی نمی‌کند یا مثلاً فعلهای *جزیرهٔ سرگردانی*، پیرنگ داستان را زنانه جلوه نمی‌دهد؟

فعلهای داستانهای جمال‌زاده در اغلب آثارش پیرنگی عامیانه ساخته؛ همان طور که فعلهای ساعدی در *عزاداران بیل*، فضایی روستایی و بلاهت‌آمیز ایجاد کرده است. اما *بوف کور* در مقابل اینهاست؛ فعلهایش در پیرنگ، بُعدی جهانشمول دارد؛ یعنی جنسیت، قومیت، اقلیم و فرهنگ، محدود نمی‌شود؛ حتی اگر اتمسفرِ داستان یا موضوع داستان محدود باشد، فعلها می‌تواند جهانشمول باشد.

هنگامی که **ولادیمیر پراپ** در مورد کارکردهای سی و یک گانه‌اش بحث می‌کرد در ریخت‌شناسی حکایاتش به یک الگو از الگوهایی دست یافت که عملکردی تقریباً جهانشمول داشت. از آنجا که این سی ویک الگو، هسته‌هایی به نام فعل دارد، وقتی کنار هم چیده می‌شود، ناخودآگاه مخرجِ مشترکی از فضای این حکایتها، مقابلمان عرضه می‌کند که تأمل برانگیزاست:

آسیب رساندن، بدبخت بودن، آرزو داشتن، رسوا شدن، سفر کردن، امتحان شدن، جنگیدن، جادو کردن، پیروز شدن، شکست دادن، به وطن بازگشتن، معروف شدن، ازدواج کردن، خوشبخت شدن ...

راستی آیا این فعلها بدون اتکا به اجزای دیگر متن در کنار هم یک داستان نمی‌سازد؟

شاید هرکس با خواندن فعلها- فقط فعلها- بتواند حدس بزند، پیرنگ داستانها بر محور فعلهایش می‌چرخد؛ اما تأثیر نوع فعلها بر جریان رویداد و روایت را نباید از نظر دور داشت. به این دلیل می‌توان «فعلهای توصیفی و نمایشی» را شاهد مثال آورد.

فعلهای توصیفی در واقع همان کنشهای گفتاری است که بیشتر در قالب نقل قول بیان می‌شود، ولی فعلهای نمایشی، رویدادهایی است که بیشتر درکنشهای کرداری، پدیدار می‌شود؛ به عبارت دیگر حرکتها گفته نمی‌شود بلکه نموده می‌شود.

فعلهای توصیفی در شخصیت‌پردازی هم مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ اما باید در استفاده از آنها دقت، و نسبتشان با فعلهای کنشی رعایت شود؛ چون به دلیل تأثیری که در سرعت روایت دارد؛ در صورت عدم توازن، خواندن متن را دچار ملال وکلال می‌کند.

> در صورت زیاد بودن سرعت وقوع رخدادها نویسنده به اندازهٔ کافی متن را به شخصیت‌پردازی و توصیف اختصاص نمی‌دهد و خواننده به دلیل حجم زیاد رخدادها به اندیشه و هیجانات و عواطف شخصیتها پی نمی‌برد ....اما کند کردن رخدادها هم قصه را از نفس می‌اندازد و برای خواننده خسته‌کننده می‌شود (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۷۱).

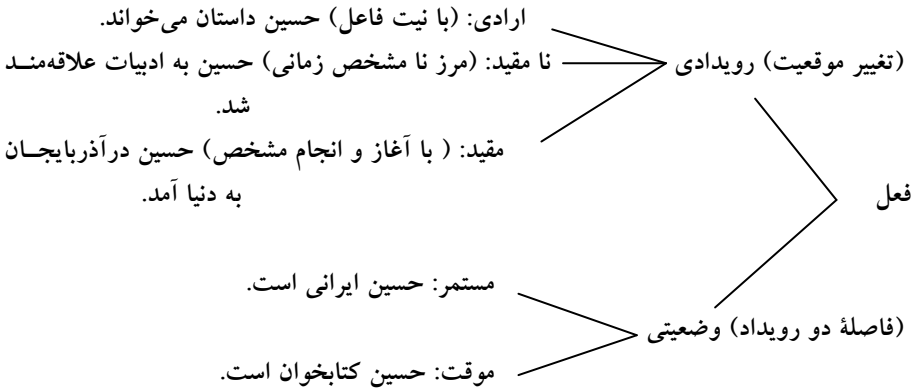
از نظر معناشناسان جدید همچون ویلیام فرولی (۱۹۹۲) مفهوم کنش زیر مجموعه‌ای از رویداد است. فرولی، رویدادها را به دو دستهٔ ایستا و ناایستا تقسیم می‌کرد و کنش را رویدادی ناایستا می‌خواند. «فعلهای ناایستا» دست کم دو زیر گروه دارد : کنشی، سببی.

«فعلهای سببی» از نظر فرولی رابطهٔ دو رویداد را بیان می‌کند؛ مثلاً حسین *کتابش را به او داد تا صحافی کند* درحالی که «فعلهای کنشی» بیانگر رویدادی ارادی و مشخص است؛ مثلاً حسین *کتاب را در قفسه گذاشت*. اما فعل در جملهٔ بعد اساساً ایستا است: *حسین کتاب خواندن را دوست دارد*.

بدین ترتیب با توجه به اینکه فعلها و البته کنشها بخش مسلّم داستانها به شمار می‌رود؛ بسامد کنشها و نوع آنها و اولویتشان در رویدادهای ناایستا می‌تواند عامل تفاوت و تمایز ژانرهای داستانی باشد.

ناگفته نماند کنشها در معنایی که فرولی به کار می‌برد با کنشهای پراپ کمی متفاوت است؛ هرچند کنش از نظر هر دو بدون فعل امکانپذیر نیست. آنچه مهم است این است که از دیدگاه پراپ« در قصه، هر کنش، حرکت تلقی نمی‌شود؛ تنها کنشی که در توسعهٔ طرح نقش داشته باشد، حرکت محسوب می‌شود» (اخوت، همان، ۷۳).

پس از فرولی، معناشناسی دیگر به نام تالمی گیوون (۱۹۹۳) تفاوت «رویداد و وضعیت» را توضیح داد. فعل از نظر گیوون نیز هستهٔ معنایی جمله یا به زبان خودش «عبارت گزاره‌ای» به‌شمار می‌آمد که به دو شاخهٔ «وضعیتی و رویدادی» تقسیم می‌شد. هر کدام از اینها نیز به نوبهٔ خود شامل زیر گروه بود که می‌توان به شکل زیر نشانشان داد.



بدین صورت به دلیل عنصری همچون فعل، نظریه‌های کلاسیک روایت با نظریه‌های معناکاوی به چالش کشیده می‌شود تا با ترکیب خاصی از افعال، نوع دقیقتری از گونه‌های داستانی مشخص شود (نک. صافی؛ ۱۳۸۸: ۷۳).

۲. فعل و لحن

اسپیتزر یکی از فرمالیستهای مشهور است. وی معتقد است که سبک بیان خاص هر نویسنده مهم است؛ اما باید زبان ویژهٔ او را کشف کرد؛ همان طور که خودِ اسپیتزر در مورد رابله و پروست[1] این کار را کرده است.

> به گمان او کاربرد هر واژه در هر متن «شکل ظهور عاطفی» است. تنها باید دانست که کدام کنشِ زبانی این کاربرد را گریزناپذیر کرده است. قدرت هر روش بیانی را باید در توانایی آنَ در نوآوریِ واژگان و از این رهگذر درکاربردِ معنا شناسیکِ جدید آنها جستجو کرد. او می‌گفت که با روش تحلیلی خود در شناختِ روشِ بیان توانسته است *ارگانیسم استوار به نظریه ادبی زبان* را بشناسد (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۳۵).

وقتی از تأثیر واژگان- و از جمله تأثیر فعل- صحبت می‌کنیم در واقع به نوعی به نقش عاطفی فعل نیز توجه می‌کنیم. بنابراین فعلی که در پیرنگ مؤثر است در صمیمیت روایت نیز مؤثر خواهد بود. فرضاً اگر داستان *کلیدر* را یک خراسانی بخواند، بیشتر تحت تأثیر قرار می‌گیرد تا فردی از اهالی جنوب ایران؛ چون در این رمان، واژه‌ها به طور عام و فعلها به طور خاص، اقلیمی‌است. بنابراین در تلازمِ با مکان، تغییرِ عاطفی تأثیر فعل را باید در نظر داشت. علاوه بر اینکه می‌دانیم کلیدر اصالتاً اثری ادبی است؛ یعنی شکل کار به اندازهٔ محتوا قابل توجه است. بازیهای لفظی دولت‌آبادی را - بویژه در حوزهٔ فعل - نمی‌توان نادیده گرفت.

۱-۲ فعلهای بسته و فعلهای باز

فعلها گاهی لحن و صمیمیت یا جغرافیا و جنسیت را در داستان محدود می‌کند و گاه بالعکس، دایرهٔ شمولیتشان جهانی می‌شود؛ مثل این افعال:

> شست، خورد، خوابید، نشست، دوید، پرید، افتاد، ساکت شد، صحبت کرد، خندید، گریست، فریاد زد، دید، پرید، شنید و...

این فعلها، که «فعلهای باز» نامیده می‌شود، جهانشمول است؛ یعنی حالتی یا تأثیری بویژه از اقلیم و شغل و جنسیت و محیط و سن و قومیت و غیره به همراه ندارد.

فعلهایی چون: زیارت کردن، نماز خواندن، رقصیدن، درو کردن، وجین کردن، آسفالت کردن، سشوار کشیدن، کف کردن، سق زدن، حنا بستن، کِل زدن، بوق زدن، ضایع شدن، جواد شدن، خالی بستن، پیچاندن، سه کردن، چاپیدن، چاییدن، زاییدن، پشنگیدن، شتک زدن و... که فعلهای بسته نامیده می‌شود در ایجاد فضای عاطفی

مشترک است در حالی که فعلهای باز اغلب چنین ویژگی را ندارد؛ مگر اینکه با قیدها و صفتهایی درآمیزد که نداشتن جنبه‌ای از فعل را جبران کند.

دانستن چنین تفاوتی در ترجمه، بیشتر جلوه می‌کند. مترجمان در ترجمهٔ فعلهای باز، کمتر مشکل دارند تا فعلهای بسته.

به هر حال منظور از فعلهای بسته، فعلهایی است که در هر موقعیتی توسط هرکسی در هر زمانی می‌تواند به کار برود و به خودی خود تغییری آن چنانی در لحن یا پیرنگ ایجاد نمی‌کند و این مسأله از دواعی و انگیزه‌های نوشتن این بخش از مقاله است؛ یعنی تأثیری که فعل می‌تواند در تولید صمیمیت یا لحن داشته باشد.

نقش شگفت فعلها در رمان *کافه پیانو* را می‌توان به عنوان نمونه یاد کرد؛ مثلاً فعل «*نمی‌کند*» یا «*نکند*» یا «*نکرد*» در معنای عامیانهٔ *قصد و نیت* یا در برخی موارد برای بیان حس تهدید(مبادا) در این داستان، کاربرد گسترده ای دارد:

«آن را خریده و فقط رویش نشسته و *نکرده* حتی یک‌بار هم رویش وزنه بزند»(جعفری، ۱۳۸۸: ۱۰۰).

این‌گونه کاربرد فعل علاوه بر ایجاد گونهٔ سبکی در واقع نوعی فضای صمیمی در داستان تولید می‌کند بویژه اگر با فعلهای دیگری از این دست همراه شود:

«این *بود* که یکهو ترس *برم داشت* که *نکند* او یا من، یک کداممان بمیریم» (همان. ۸۲). «زده بود به در تنبلی و *نمی‌کرد* آب رو یخ بزند» (همان، ١٤).

در همین رمان باز فعلی به تکرار، استفاده می‌شود که با لحنی عامیانه و گفتاری، معنای اقدام کردن یا شروع کردن را برجسته می‌سازد:

«این بود که *برداشتم* و گفتم اینجا هرچیزی متصور است»(همان،٤٠). «یعنی یک عده ای *برندارند* بررسی کنند که چه چیزهایی توش هست یا نیست»(همان، ٤١). « *برداشت* و حال گیسو را پرسید» (همان، ٤٢).

در نسبت میان فعل و لحن، مفاهیم روستایی، عشایری، اشرافیت، ثروت، مدنیت، طبقهٔ اجتماعی، موقعیت شغلی، رسمیّت، جنسیت، سواد و دانش، دینمداری و مفاهیم دیگر را می‌توان از فعلهای دستهٔ دوم(فعلهای بسته) دریافت کرد به گونه‌ای که می‌شود جنبه‌ای یا جنبه‌هایی از گوینده یا شنونده یا دستِ کم روح حاکم بر گفتمان روایت را از طریق فعلها حدس زد.

به نقش این فعلها در داستان *عادت می‌کنیم* دقت کنید:

– گیر سه پیچ نده!(٦٤)
– فکر نکنید جوادم(٤٨)
– به قول آیه طرف پاک قاط زده(٦٦)
– به قول نعیم زرتش قمصور شده(٧٢)
– به قول آیه خیلی بیق و بوقی (پیرزاد، ١٣٨٢: ١٢٤)

در داستان *عادت می‌کنیم* **زویا پیرزاد** فعلهایی دیده می‌شود که ویژگیِ زبانی طبقهٔ فرودست، طبقهٔاشراف، فرنگی‌مآب، زبان نسل جدید (در وبلاگ نویسی) یا زبان زنانه را دارد که هر کدام به گونه‌ای تولید لحن می‌کند و البته در به وجود آمدن صمیمیت[۲] نیز مؤثراست.[۳]

پیرزاد در رمان *عادت می‌کنیم* به وسیلهٔ فعل و دیگر امکانات زبانی، گویشها و گونه‌های مختلفی درهم تنیده است. این کار را به شکلی دیگر و مشخص‌تر در *اسفار کابتان* ابوتراب خسروی می‌بینیم. چهار گونهٔ متفاوت از زبان و البته استفاده از چهار گونه فعل، هدفمندی زبان نویسنده را آشکارا نشان می‌دهد و به عبارتی «خود بسندگی زبان داستانی» در راستای زیبایی شناسی روایت، موضوعیت می‌یابد. در رمان کلیدر، فعلهایی مثل گیر دادن، دو دره کردن، خفن بودن، میخ شدن، گاز دادن، دلیت کردن، تابلو بودن، پاس دادن، آمپر چسباندن، شوت بودن و..... را ابداً نمی‌بینیم؛ چون جغرافیای کلام نویسنده / راوی، اقتضای فضاسازی با این افعال را ندارد.

برای ملموستر شدن این دیدگاه، فعلهای«رفتن» و «لنگیدن» را مقایسه کنید:

لنگیدن، صفت را از روایتِ رفتن خلع کرده و جمله را از قید یا صفتِ *لنگان لنگان* بی‌نیاز کرده است. همین طور فعل «کشته شدن» در مقایسه با «مردن» چنین است. کشته شدن، همان مردن است به علاوهٔ یک چیز دیگر؛ یعنی فعل به تنهایی گسترهٔ معنایی دارد. آیا این **چیز دیگر** همان نیست که صمیمیت و لحن را می‌آفریند؟

در داستان کوتاه *دوچرخه‌ها، بازوها، سیگارها* نوشتهٔ کارور تأثیر عاطفی برخی جمله‌ها و البته فعلها جالب است؛ مثلاً فعل «نگاه کردن» در این عبارت، نوعی احساس را به دیدن و عبور کردن اضافه می‌کند به جای اینکه گفته شود « از کنار باغی گذشت» گفته می‌شود «هامیلتون به باغ نگاهی کرد» گویی باغ تنها زمانی وجود دارد که هامیلتون به آن نگاه می‌کند (مستور،١٣٧٩ :٨٠).

قرینه‌هایی هست که نشان می‌دهد فردوسی نیز در پرداخت روایات اسطوره‌ای خویش

و ایجاد لحنی حماسی از فعلها به شیوه‌ای خاص بهره می‌برد. وی در مواردی این چنین از فعلهای مشدد استفاده می‌کند در حالی که در اصل آنها، تشدیدی نیست.
فعلهای بدرّید، ببرُّید مثال است. این شدت در فعلهای خشن با کنشمندی زیاد، و کارکردی حماسی، فضایی رزمی، پرهیجان و کوبنده تولید می‌کند. بنابراین، فعلهایی بسته قلمداد می‌شود.

نباید از نظر دور داشت که لحنها اعم از رسمی، کودکانه، خودپسندانه، تفرعن آمیز، روشنفکرانه، تحقیرکننده و...، که فعل، نمودگار آنهاست با توجه به شخصیتهای داستان، تغییرپذیر است. عبارات فعلیِ مردانه یا زنانه می‌تواند با لحنی مخصوص به خود، حتی در فضای داستان تأثیر بگذارد. مقایسه کنید:

– چاکرم، نوکرم، قربونِ تو (بروم)، دمت گرم (باشد)
– خاک بر سرم (شد)، خاک عالم (بر سرم شد)، روم سیاه (باشد)

راستی لحن *علویه خانم* با لحن *داش آکل* از طریق فعلهایشان قابل تشخیص نیست؟

باید تا حد زیادی مطمئن بود که نویسنده در به کار بردن واژه‌ها و تبعاً کاربردِ فعلهایی که حاوی لحن است، عمدی داشته است. به گمان قوی می‌توان نتیجه گرفت که چرا داستان «علویه خانم» هدایت مثل بوف کور او، امکان شایانی برای ترجمه ندارد و اگر داشته باشد، شاید مخاطب زیادی در زبانهای دیگر نداشته باشد؛ چرا؟ چون فعلهای علویه خانم بسته و محدود، و فقط برای ایرانیها قابل فهم است گو اینکه امپرسیون یا اگزیستانسِ شخصیتها در هر دو داستان «داش آکل» و «علویه خانم» رعایت شده است.

عکس قضیه نیز صادق است. فعلهای ترجمه شده در متون وارداتی به همین بیماری مبتلا است.

۳. فعل و شخصیت

شخصیت به عنوان یکی از مهمترین عناصر داستان عاملِ کنش است یا به عبارتی دیگر، فاعلِ فعل است. بنابراین پرداختن به فاعل یا شخصیت به ناگزیر، ما را با ویژگی فعلها روبه رو می‌کند و موجب پرسشهایی از این دست می‌شود که مثلاً:

در داستان، کدام یک از شخصیتها فعلهای ایستا به کار می‌برند و کدامشان فعلهای پویا؟ یا چه کسی از فعل بسته استفادهٔ بیشتر می‌کند؟ آیا استفاده فعلهای مجهول در اجزای

دیگر داستان تأثیر دارد یا نه؟ و...

این پرسشها صرف نظر از پاسخهایشان، برجستگی فعل را به نوعی بازگو می‌کند. فعل از طریق رویداد با شخصیت، رابطه می‌سازد. به قول **هنری جیمز**، *شخصیت، همان تجلّی رویداد است و رویداد، همان ترسیم شخصیت است*(اخوت، همان. ۱۳۰).

افعال و شخصیتها را نمی‌توان از هم جدا کرد؛ زیرا رابطهٔ متقابل دارند و یکی مستلزمِ دیگری است.

> هنگامی که **ترماشفسکی** می‌گوید: شخصیت، سرِ نخی است که با آن می‌توان نقش مایه‌ها را از هم گشود و مرتب کرد یا وقتی **بارت** می‌گوید: در سطح بالای کنش، شخصیتها، نیروی تازه‌ای می‌یابند در واقع دارند بر تسلط شخصیت برکنش در روایتِ مدرن انگشت می‌گذارند. در داستان *سرور* فعلهای غذا دادن به کودک و مرتب کردنِ اتاق غذاخوری، رویدادهایی است که شخصیت **برتا** را برای خواننده روشن می‌سازد» (مارتین، ۱۳۸٦: ۸۵).

از همین فعلها می‌توان تشخیص داد که او از زندگیش راضی است؛ یعنی بُعدی از شخصیتِ داستان روشن می‌شود. در گذشته، *رمان شخصیت* را از *رمان ماجرا* جدا می‌کردند اما امروزه به کمک خط‌کشیهای روایت شَناسان می‌توان فهمید که با تأکید بر کارکرد فعلها، تمایز این دو نوع رمان از بین رفته است؛ مثلاً در نظریهٔ **ژرار ژنت**، حاصلضرب فعل (کنش) و شخصیت، مقدار ثابتی می‌شود که روایت را می‌سازد.

در نظریه‌های کلاسیک ادبی، اهمیت شخصت داستانی به عملش بود و در واقع شخصیتها مجریان کنش تلقی می‌شدند. درادبیات مدرن داستانی، هر چند خودِ شخصیت، بسیار مهم است، باز بسیاری از منشهایش از طریق فعلها گزارش می‌شود؛ چه کنشی باشد و چه توصیفی. فعلهای توصیفی نشاندهندهٔ جملاتی است که در هر حکایت، تغییری پدید نمی‌آورد و اصطلاحاً «بنمایه‌های ایستا» خوانده می‌شود. برابر اینها، فعلهای کنشی است که موقعیت را تغییر می‌دهد و «بنمایه‌های پویا» نامیده می‌شود. مورد اول امری *موجود* است که در آنها اغلب، اسمها و صفات بیشتر از فعل، نقش آفرین است؛ ولی مورد دوم امری *رخ دادنی* است که با فعل، تشخص می‌یابد.

در داستان *کلیدر*، نویسنده کوشیده است تا بی اختیاری شخصیت و ناخواستگی وقوع فعل را به کمک فعلهای لازم مجهول شده نشان دهد که تمهیدی غریب است:

> «حاجی خرسفی برناخاسته نشسته شد» (دولت آبادی، ۱۳٦۸: ۱۸۹٦).

«چون جنازه ای از دیوار فرو افتاده شد»(همان. ۱۷۹۰).

به دلیل همین نسبت شخصیت و فعل، پل ریکور در تفهیم اندیشه‌های روایت شناسی به نام *آرثر دانتو* با مطرح کردن برخی افعال مثل جنگ کردن، کتاب نوشتن و... به تمایز *توصیف روایی و توصیف کنشی* می‌پردازد تا از این رهگذر بین گزاره‌های تاریخی و روایی، مبنایی برای تفاوتشان به دست داده باشد. وی این افعال را افعال برنامه‌ریزی[٤] می‌نامد که نتیجهٔ کنشها در گفتمان معمولی روایی نسبت به معنای این فعلها بی‌تأثیر است؛ اما درعوض درگزاره‌های تاریخی بسیار مهم است؛ آن چنانکه نظریهٔ کنش را در مقابل نظریهٔ روایت قرار می‌دهند (نک. پل ریکور؛ ۱۳۸۳: ٢٤٤).

در رمان *کافه پیانو* فعلهای مربوط به شخصیت راوی اغلب کنشمند نیست؛ بلکه توصیفی است و در عین حال از نظر زاویه دید «گفتار نامستقیم» خوانده می‌شود؛ بر خلاف فعلهای مرتبط با شخصیت علی در داستان *بی وتن* که حادثه‌ای و عملگرا رقم زده می‌شود و در واقع یا «گفتار مستقیم» است یا «نا مستقیم آزاد». شاید برحسب زاویه دید، روایتهای نوع دوم بیشتر با دیدگاه *عینی یا نمایشی*(بی‌نیاز، همان. ۷۹) متناسب باشد که بیشتر رفتارگرا است و در آنها از کاربرد قید و صفت تا حدود زیادی خودداری می‌شود.

به طور کلی کنشهای گفتن و اندیشیدن و... در روایت به «فعلهای گزارشی» معروف است که سه شکل متفاوت از روایت را به وجود می‌آورد:

گفتار مستقیم مثل: وحید گفت: «دوستش دارم».

گفتار نامستقیم مثل: وحید گفت دوستش دارد.

گفتار نامستقیم آزاد مثل: وحید دوستش دارد.

این گونه گفتارها که با کنش شخصیت رابطه دارد و در زمانهای گوناگون دستوری قابل روایت است؛ در عنوان جامعی به نام *الگوبندیهای تناوبی* توضیح داده می‌شود(نک. بی نیاز؛ همان : ۱۲۲).

رابطهٔ شخصیت و فعل را می‌توان در نظریهٔ «الگوی کنش»[٥] پیگیری کرد که بر اساس آن «افعال روایتی» افعالی هستند که گزارشگر عبور از یک وضعیت متعادل به سوی وضعیتی نامتعادلند. «از نظر بارت نیز نحو روایتی چیزی جز تجزیه و تحلیل کنشها نیست؛ یعنی فعل و انفعالاتی که به وسیلهٔ آن، شخصیتها هویت می‌یابند» (اخوت، همان. ۲۲).

بر این اساس تحت تأثیر روش پراپ، بررسی ساختاری شخصیتها همواره از دیدگاهِ کُنشهایشان مطرح شده‌است. همین طور **گرماس** نیز شخصیتها را نه براساس *آنچه هستند*، بل بر مبنای *آنچه انجام می‌دهند*، دسته‌بندی کرده است و تا حدی به مفهوم حجم در روایت نزدیک می‌شود. شاید ذکر یک مثال مطلب را روشن‌تر سازد. این دو روایت را با دقت در فعلها مقایسه کنید:

الف) احمد سرِ کم مویی دارد. کلاه پشمی بر سر می‌گذارد و ناخنهایش اغلب بلند و کثیف است.

ب) احمد کلاه پشمی را از روی سرش برداشت و با ناخنهای بلند و کثیفش سرِ کم مویش را خاراند.

آیا به نظر نمی‌رسد که روایت دوم در اثر فعلهای کنشی تأثیری بیشتر دارد تا روایت اول که با فعلهای توصیفی بیان شده است؟

> در داستانهای کلاسیک، نویسنده، حرکتِ داستان و کنش و واکنشها و گفتگوی شخصیتها را متوقف می‌کند و به وصف شخصیت می‌پردازد که در این زمانهٔ پرشتاب، خواننده، چنین توقفی را برنمی‌تابد. وصف شخصیت و تصویر فضا و مکان باید ضمنی باشد؛ مثلاً به جای اینکه **ژان والژان** را خشک و زمان را متوقف کند و بنویسد که او مردی چهارشانه با عضلاتی قوی است، والژانِ بینوا را هنگام بلند کردنِ جسمی سنگین به خواننده نشان دهد (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۷۱).

در این استدلال، که توصیف را با حرکت همراه می‌کند، نقش فعل بسیار پررنگ است؛ به عبارتی دیگر برای توصیف ساکن، نویسنده مجبور است از فعلهای ایستا بهره ببرد که اغلب هم شامل فعلهای اسنادی است: است، بود، شد، گشت، گردید، هست، نیست، چیست باشد و... در حالی که می‌توان از فعلهای حرکتی، پویا، کنشمند و متفاوت بهره برد؛ فعلهایی که داستان را به تحرک وادار و خواننده را کمتر خسته می‌کند.

٤. فعل و زمان

در آزمایشی به دو گروه از دانش‌آموزان- که در کلاسهای جداگانه قرار داشتند- پاره‌ای از یک روایت داستانی را داده ایم تا به دلخواه خود آن را ادامه، و یا پایان بدهند با این تفاوت که روایتها در یک کلاس با فعلهای گذشته و در کلاس دیگر با فعلهای حال یا مثلاً آینده گزارش می‌شد؛ بدین ترتیب که:

کلاس الف) سارا با پرواز هشت شب فرانسه آمد. تعجب کردم چون زودتر از اینها باید می‌رسید. داشتم لیوانها را از روی میز جمع می‌کردم؛ مادر از توی آشپزخانه پرسید: فرهاد هم باهاش اومده...؟!

کلاس ب) سارا با پرواز هشت شب فرانسه می‌آید. تعجب می‌کنم چون زودتر از اینها باید برسد. دارم لیوانها را از روی میز جمع می‌کنم، مادر از توی آشپزخانه می‌پرسد: فرهاد هم باهاش می‌آد...؟!

نتایج این آزمایش، جالب بود. پس از سی دقیقه که نوشته‌ها را جمع کردیم، کلاس **الف** تا حدود چهار پنجم دانش آموزان، داستان را در همان زمان گذشته، تمام کرده بودند، اما کلاس **ب** در همان محدودهٔ زمانی، تنها کمتر از یک دوم دانش آموزان، داستان را پایان داده بودند مضافاً بر اینکه بسیاری از افراد، زمان حال را دوباره به گذشته برگردانده و پس از آن داستان را ادامه داده بودند؛ انگار برایشان ممکن نبود در همان زمان حال داستان را روایت کنند. شاید یکی از دلایلش این باشد که اصولاً داستانپردازی به زمان گذشته مربوط است و ذهنهای طبیعی- و نه خلاّق- با روایتِ افعال گذشته آموخته‌تر باشند؛ ولی روایت در جهتِ آینده یا حال، تقریباً ناملموس به نظر می‌رسد و پردازشِ آن دشوارتر از گذشته نویسی است.

دلیل دیگر هم شایدَ این باشد که عموماً در زبان فارسی تعداد فعلهایی که به زمان حال و آینده باشد بمراتب از فعلهای ماضی کمتر است؛ به ناچار و به حکم عادت، علاقه داریم که اغلب به زمان گذشته بنویسیم و بخوانیم.

مندنی پور دربارهٔ اهمیت زمان حال نویسی معتقد است:

> با روایت به زبان حال، همذات پنداری و تأثر امپرسیونیستی خواننده بیشتر صورت می‌گیرد. در روایت حال، ماجرا کمتر به کلیشهٔ زبان درمی‌آید؛ خواننده مدام می‌پندارد که شاهد ماجراست و تازگی آن، احساس او را بر می‌انگیزد. البته برجستگی روایت به زمان حال وقتی به چشم می‌آید که در دلِ روایت به زمان گذشته قرار گیرد. ضمناً باید به یاد داشت که اگر روایتی با افعال گذشتهَ بیان می‌شود اما با برخی ترفندها، نمودِ خود عمل روایت حالتِ زمان حال می‌گیرد، یک گونه از این حالت چنین است که انگار کسی روبروی ما نشسته و ماجرایی را که قبلاً اتفاق افتاده حالا برای ما تعریف می‌کند (مندنی پور، همان، ص۹۰).[۶]

«اسکوایزر» فیزیک‌دانی اروپایی است. پس از تبیین دنیاهای ممکن از جهانهای متفاوتِ **هزار و یک شب**، مثال می‌زند. وی معتقد است:

«ما همواره، گذشته را به یاد می‌آوریم، ولی آینده را نمی‌دانیم.» این موضوع از دیدگاه روانشناسی هم قابل توضیح است:

« ذهن آگاه من یک گذشتهٔ منحصر به فرد است، ولی چند آیندهٔ متفاوت دارد».[۷]

به هر حال منظور از آن آزمایش این بود که تأثیر فعل در زمانِ داستان، مورد توجه قرار گیرد؛ بدون اینکه به طور مطلق، نقش قیدهای زمان نادیده گرفته شود؛ با این همه دلایلی هست که نشان می‌دهد، روایت هر قصه، فرضاً اگر بی قید زمان هم انجام شود باز هم نیازمند زمان است و این نیاز را با فعل، بهتر از هر عنصر دیگری می‌توان برطرف کرد؛ بویژه که بازیهای زبانی با کیفیات گونه‌گون فعل، قدرت هنری نویسنده یا راوی را بیش از پیش افزایش می‌دهد. یکی از این کیفیات، هنجارشکنی زمانِ فعل است که به طور اجمال به آن اشاره شد ولازم است به طور گسترده‌تری ارزیابی شَود.

۱-٤ جریان فعل (گذشته، حال، آینده)

اگر روایتی از روال معمول به زمان آینده پردازش شود، شاید همان چیزی باشد که مورد نظر کسانی مثل شکلوفسکی و یاکوبسن است؛ همان " آشنایی‌زدایی[۸] یا بیگانه کردن عادتها و رها شدن از سلطهٔ ادراکات حسی تکراری است. در همان آزمایشِ پیشگفته، دانش‌آموزی نوشته بود «سارا فردا آمد...» و خیلی‌ها شبیه این نوشته بودند. اصلاً باورشان نمی‌شد که این جمله‌ها در حالت طبیعی، خنده‌دار است؛ فقط در جهانِ داستان (ممکن یا ناممکن) باور پذیر است و آنها این کار را کرده‌اند.

طرزِ نامتعارفی که برخی نویسندگان در استفاده از فعل دارند در جهت همین آفرینشِ دنیای تازهٔ متنی رقم می‌خورد که در نظر شکل گرایانی همچون یاکوبسن «شالوده شکنی متن» نامیده می‌شود. روایت به زمان حال را می‌توان شالوده شکنی به شمار آورد چون- بنابر آنچه گفتیم- بر هم زدن عادت است؛ با این همه نباید فراموش کرد که کاربرد فعلهای حال یا آینده در روایت، محدودیتهای فراوانی نیز در بر دارد؛ از جملهٔ این محدودیتها، یکی این است که قدرت روای را در بیان حوادث کاهش می‌دهد و اصطلاحاً مانورِ راوی در کش و قوسهای زمان، محدود می‌شود. برای اثبات این مدعا کافی است که انواعِ فعل ماضی را با اقسام فعل مضارع مقایسه کرد؛ به عنوان مثال در طیف زمان، اگر در یک سو، گذشته‌ای به نام ماضی بعید داشته باشیم در آن سوی زمان معادلش را در زمان حال نداریم و این یعنی که راوی حداقل در روایتِ حال، یک بُعد زمانی کم دارد در صورتی که در روایتِ ماضی می‌توانست براحتی به ماضی بعید هم

نقبی بزند. همین طور در محدودهٔ زمان گذشته، فعل ماضی نقلی را داریم کـه در نقطـهٔ مقابلش در محدودهٔ زمان حال یا آینده، جایش خالی است و معادلی ندارد. پـل ریکـور معتقد است زمان حال، بعد ندارد و چیزها را وقتی اندازه می‌گیریم که گذشته اند و بـه قول **آگوستینوس** استناد می‌کند که « زمان حال فریاد می‌کند که نمی‌تواند طولانی باشد» (ریکـور، ۱۳۸۳: ۲٦). البته منظور وی این است کـه چـون در روایـت، زمـان حـال بـرای خواننده در واقع چیزی است که گذشته، بنابراین نمی‌تواند گسترش یابد واذعان می‌کند که زمان حال به هرحال نوعی تناقض به همراه دارد.

واقعیت این است که زمان فعلها هیچ کدام در داستان واقعی نیست؛ یعنـی در عـالم واقعی نمی‌توان گفت: «هوشنگ سه قرن پیش بیدار شد و به مدرسـه آمـد». امـا چنـین گزاره‌ای در روایات داستانی نمونه‌های فراوانی دارد؛ چون زمان در داستان، معنایی غیر از مفهوم طبیعی خود دارد.

اساساً در تلقی برخی روایت شناسان «روایت استوار است بر تصوری از زمان حال گذشته در مقابل زمان حـال کنـونی و زمـان حـال آینـده»(مکـوئیلان، همـان: ۳۰؛ در ایـن صورت، این پریشانی زمانی که غالباً با ابزار فعل رخ می‌نماید در تعریف روایت متولـد می‌شود. برخی صاحبنظرانِ روایت همچون **مارتین والاس** معتقدند که کـاربرد فعلهـای زمان حال درگونه‌هایی ادبیِ نظیرِ نامه، خاطره، گفتگو و تک‌گویی، بیشـتر کـاربرد دارد؛ ولی روایت داستان اغلب در زمانِ گذشـته ظهـور دارد؛ هـر چنـد در برخـی جمـلاتِ روایت، هر دو زمان، استفاده می‌شود؛ فی‌المثل به این بخش از داستان *زن، کولی قریب* دقت کنید:

...بلند شد. ایستاد. رو به ده و پشت به قافله. زنها می‌رفتند کاسبی. دوید. آن قدر تند که به نفس نفس افتاد. نایستاد. تا گرمی دویده شده زیر پوستش با یخیِ نسیم از بین برود. سرد بود و تمام تنش زیر یک لا پیراهنِ تک، می‌لرزید از سرما. تندتر دوید. گرما دوید توی تنش (سعدزاده، ۱۳۸٤: ۱۵)

بازی فعلها در این متن، چندان پیچیده نیست؛ یعنی همسویی زمان فعل *برود* (حـال التزامی) با زمان فعلهای دیگر برجستگی خاص و تفاوت زمانی محسوسی نـدارد. امـا در متن ذیل:

حالا می‌فهمد آن وقتها که توی روزنامه کار می‌کـردم، چـرا وقتـی مـی‌آمـده ام خانـه، همیشهٔ خدا توی فکر بوده ام و هرچه با من حرف می‌زده چیزی نمی‌فهمیده ام و هـی بر می‌گشته ام و بهش می‌گفته ام نفهمیدم چی گفتی»(جعفری، همان. ۱۲۹).

تقابل زمانی فعلها کاملا محسوس است. دریافت ماجرا در زمان حال و رفتن به گذشتهٔ تکرار شوندهٔ حوادث و توقف در کنش تقریباً ناگهانی، جذابیت روایت را افزایش داده است.

بسیاری از نویسندگان در استفاده از جریان سیال ذهن در طول روایت از فعلهای زمان حال بهره می‌برند؛ گرچه ترکیب فعلهای ماضی و مضارع در رمانهای مدرن غریب نیست. در رمان *مالون می‌میرد* اثر ساموئل بکت، گفتگوهای درونی بیشتر به زمان حال است همراه با شیوه «من نمایشی» :

موقعی که مکث می‌کنم صداهای باد دوباره شروع می‌شود؛ طوری که انگار شنوایی زمان کودکیم رو پیدا کرده ام ....

اما وقتی راوی می‌خواهد ماجرایی را تعریف کند فعلها به صورت ماضی ادا می‌شود:

«سرکلاس می‌رفت اما ذهنش جای دیگری کار می‌کرد؛ از جمع زدن خوشش می‌آمد؛ با دیگران ریاضی فکری را تمرین می‌کرد؛ آن وقت، تمام ارقام در معرضش به صف در می‌آمدند»(اخوت، همان. ۱۱۵).

آمیختن زمانِ فعلها بویژه زمان حال و گذشته، همچنین پَرشها و گسستهای روایت، که به مدد فعل رَوی می‌دهد، چنانچه در القای معانی خاص در داستان یا روایت مشارکت کند، البته بسیار هنری جلوه می‌کند و این یعنی پیوستگی شکل و معنا در داستان. چنین شگردی در قرآن کریم، نمونه‌های فراوان دارد؛ فی المثل در داستان حضرت **یوسف** در قرآن، رخدادها و سیر زمان منطقی براساس سامانه کرنولوژی یا توالی زمان تقویمی شروع می‌شود؛ یعنی با کودکی یوسف آغاز و با فرمانروایی مصر پایان می‌یابد؛ با این وصف، همین داستان در بردارندهٔ افعالی است که موقعیتهای زمانی آن از چهارچوب تاریخی که آن داستان مشخص می‌کند، فراتر می‌رود و از ترتیب منطقی زمان، سر بر می‌تابد:

یا صاحبی السجن أما احدکما فیسقی ربّه خمراً و امّا الآخر فیصلب فتاکل الطیر من رأسه، قضی الأمر الذی فیه تستفتیان (یوسف/٤١).

« ای دو رفیق زندانیم! اما یکی از شما به آقای خود باده می‌نوشاند و اما دیگری به دار آویخته می‌شود و پرندگان از مغز سرش می‌خورند؛ امری که شما دو تن از من جویا شدید تحقق یافت».

در اینجا روشن می‌شود که دو فعل «یسقی: مـی‌نوشـاند» «یُصـلب: بـه دار آویختـه می‌شود» به آینده‌ای اشاره دارد که در کل داستان از زمان حال به آینده جهش دارد و اما فعل «قُضی: تحقق یافت» صرفاً بر زمان آینده دلالت ندارد بلکه برای این استفاده شـده است که نکته‌ای بلاغی را الهام بخش باشد؛ نکته‌ای کـه پیـامش، **گذشـته جلـوه دادنِ پیش‌بینی یوسف نسبت به رخدادهای آینده است به گونه‌ای که آن رخدادها گـوییَ به وقوع پیوسته‌است؛** هر چند این اتفاق هنوز رخ نداده است، چون یوسف بـه وقـوع آن باور دارد آن را «وقوع یافته» می‌انگارد.

این قبیل افعال، که از قطعی بودن وقوع فعل- پیش از رخ دادن آن- خبر می‌دهد در اصطلاح منتقدان غربی« لِ پرولپس»[۹] نامیده می‌شود؛ یعنی اشراف داشتن نسبت به آینده (بکری، ۱۳۸۵: ۲۷).

به رغم جلوه‌های هنـری ترکیـب زمـانی فعلهـا، شـگرد بـه کـارگیری انـواع فعـل، محدودیتهایی نیز دارد که برای شکستن آنها، نویسـندگان شـیوه‌هـایی ویـژه را بـه کـار می‌برند.

به طور مشخص برخی از آنان برای رهایی از مخمصه‌های زمانهای عادی در داستان و تناقضهای آن، ساخت زمانی ویژه را لحاظ می‌کنند که به آن اصطلاحاً «ماضی روایتی» گفته می‌شود.

نظریه‌پرداز آلمانی، **کنه هامبورگر** در کتاب «منطق اثر ادبی» با طـرح نظریـهٔ ماضـی روایتی به مسألهٔ تازه و جذابی در ارتباط با شناختِ تفاوت بین مـتنِ تخیلـی و واقعـی پرداخت که هنوز تازگی خود را حفظ کرده است و در مرکز بسیاریَ از بحثهای مربوط به نظریه داستان‌نویسی قرار دارد.

> ماضیِ اثر تخیلی فاقدِ عملکرد گذشته‌ای است.. وقتی فردی از گذشته، گزارش می‌کند ناچار است (یا ساخت زبان حکم می‌کند) که قید زمان را در گذشته صرف کند. به مَثَل « دیروز برف بارید». اما در یک رمان، فعـل، موقعیـت یـا عملکـرد خـود را از دسـت می‌دهد؛ زیرا می‌توان نوشت: « فردا برف بارید».
>
> اگر گزارشگر حادثه‌ای واقعی - ونه داسـتان- بخواهـد از قیـد « فـردا» در جملـه‌اش استفاده کند، ناچار است بنویسد: «یک روز بعد...» ؛ ولی در رمان می‌توان جمله را این گونه نوشت: « آقای ب روز ۱۵ بهمن وارد شهر شد. فردا برف بارید» پـس در رمـان، منطق دستور زبان، اعتبار خود را از دست می‌دهد. شخصیت رمان با اسـتفاده از چنـین فعلی، نظامِ زمانی زبان را گسترش می‌دهد...زمانِ گذشته در داستان، نشان می‌دهـد کـه

داستان در گذشته اتفاق افتاده ولی برای منِ خواننده در اکنون می‌گذرد (فلکی، ۱۳۸۲: ۳۱ / ۳۳).

تنگناهای زمان داستان را مؤلف کتاب *ارواح شهرزاد* در مورد فعلهای مضارع یا آینده مطرح می‌کند. « انتخاب زمان حال برای داستانی که مدت زمان ماجرایش طولانی است، مناسب نیست. زمان حال برای روایتی است که دارای تنش و کشمکش یا دستِ کم ماجرای کوتاه است. در روایت طولانی، وقتی زمان افعال، حال باشد، وقتی که باید جهش کند به زمان بعد (مثلاً هفته بعد) دچار مخمصهٔ توجیه می‌شود؛ مثلاً: از او خداحافظی می‌کنم. زیر باران به خانه می‌روم. حالا هفتهٔ بعد است. به طرفم می‌آید...

این گونه روایت بی‌منطق جهش به پیرنگِ روایت، حتی صدمه می‌زند. البته بوف کور هدایت از این نظر واقعاً یک استثناست» (مندنی‌پور، همان. ۱۲۱).

این مخمصه در بازهٔ زمانی کوتاه، کمتردچار اشکال می‌شود؛ مثلاً آینده درگذشته‌ای که به کمک فعل در این بخش، گزارش می‌شود، بسیار مطلوب است:

فرمانده جلو آمد و به ارمیا اجازه داد که دستش را از روی سرش بردارد...لختی بعد ارمیا بیرون گیت بود(امیر خانی، ۱۳۸۵: ۱۸)؛ علاوه بر اینها اگر داستانی حتی از نظر دستوری به زمان حال یا آینده بیان شود مثل داستانهای تخیلی، باز هم خواننده، آن را تجربه‌ای مربوط به گذشته می‌داند؛ چون تجربهٔ گذشتهٔ راوی یا نویسنده است؛ با این همه، همان طور که پیش از این گفته شد به دلیل گسترهٔ انشعابات فعل ماضی، قدرت داستانپردازی راوی در زمان گذشته، بیشتر از زمان حال است. یکی از این شعبه‌های ماضی، ماضی نقلی است.

فعل ماضی نقلی موجب انتظار و تعلیق در داستان است وچون اثر فعل را تا زمان کنونی یا زمان خواندن داستان، کش می‌دهد، نوعی دلهره و اضطراب ایجاد می‌کند:

«می‌گفت وقتی رضا جسد الیاس را توی دستشویی دیده. اول چند دقیقه بهت زده به آن خیره شده و بعد شروع کرده است به هذیان گفتن»(مستور، ۱۳۹۱: ۹).

عبارت «گذشتهٔ نادیده» را، که **احمد کسروی** برای ماضی نقلی به کار می‌برد، (مندنی پور، همان، ۱۳٤) به تمام معنا بیانگر نوعی نگرانی از کنشها و حوادث است؛ مثل اتاق تاریکی که چیز زیادی از آن نمی‌دانیم.

«تکرار و تداوم البته فقط مخصوص ماضی نقلی نیست. ماضی استمراری نیز برحسب آرای دستورنویسان، چنین کارکردی دارد؛ اما چنین عملکردی اگر در خدمت

معنا و مفهوم داستان قرار بگیرد، خوش می‌نشیند؛ مثلاً اگر راوی بخواهد برای القای ملال‌آور یک عمل یا حالت یا احساسی در گذشته از ماضی استمراری استفاده کند، عملی صواب خواهد بود. این دو روایت را مقایسه کنید:

الف) *ساعت ۸ صبح از خواب بیدار شدم. ساعت ۹ در محل کارم بودم. انبوه نامه‌ها برای امضا روی میزم بود. ساعت ۱۲ هفتمین سیگارم را کشیدم... تلویزیون را نگاه کردم. باران آمد روز قبل از روزی که تو آمدی.*

ب) *ساعت ۸ صبح از خواب بیدار می‌شدم. ساعت ۹ به محل کارم می‌رفتم... سیگارم را می‌کشیدم. ساعت دو نهار می‌خوردم. به تلویزیون نگاه می‌کردم باران می‌آمد، روز قبل از روزی که تو آمدی.*

روایت دوم فقط با افزودن یک «می» زندگی تکراری و کسالت‌بار و مداومی را تداعی می‌کند و اهمیت نقشِ آمدن معشوق را برجسته‌تر می‌سازد»(مندنی پور، همان: ۱۱۹).

استفاده از فعل ماضی بعید نیز در برخی جنبه‌های داستان کاربرد مؤثر دارد. برای عمق بخشیدن به گذشتهٔ روایت، این فعل کارامد است. درست شبیه فعلهای آینده که به زمان حال عمق و تداوم می‌بخشد. در تقسیم‌بندیِ زمان فعل، اگر داستان به گذشتهٔ دور یا ماضی بعید روایت شود، راوی به ماجراها و علَل و نتایجِ آنها و نیز به روانکاوی شخصیتها می‌اندیشد و می‌تواند با تجزیه و تحلیل، پرسپکتیوِ آن را بخوبی ببیند. در این حالت، راوی می‌تواند اطلاعاتی از صحنه‌هایی عرضه کند که در آن حضور نداشته است.

در شیوه جریان سیال ذهن نیز، که دارای در هم ریختگیِ زمانی است، فعلها باید طوری نقش آفرینی کنند که معنای گزاره‌ها بخوبی حفظ شود و هرچند از واقعیتی ذهنی سخن می‌گویند، اما کشف جایگاه حوادث درکلاف پیچیدهٔ زمانی باید برای خواننده امکانپذیر باشد.

> از نظر شکل در داستان یا به قول روسیها[۱۰] منطق تمامی کنشها و جریان کامل رخدادها مشروط به زمان روایت است..... زمان روایت چه زمان بیرونی باشد (یعنی زمانی که ظرف راوی است و راوی در آن قصه می‌گوید) و چه زمان درونی باشد (یعنی زمانی که حوزهٔ شخصیتهای روایت است)در هر دو صورت در کنشها اثر می‌کند(احمدی، همان: ٤).

آن‌گونه‌که ملاحظه می‌شود زمان فعل به طور غیرمستقیم در عناصر داستان تأثیرگذار است. راوی می‌تواند از راه فعل، بویژه زمان فعلِ برخی جمله‌ها، نوشته‌اش را از

واقعیت هر روزه جدا سازد و در واقع با کمک زمان فعل، ماجرایی داستانی خلق کند. به همین دلیل شاید بتوان از زمان به عنوان عاملی مؤثر در تبدیل حوادث به ساختار داستانی سخن گفت.

به طور کلی- به نقل از *ارواح شهرزاد*- می‌توان برای داستان چهارگونه زمان، در نظر گرفت:

الف) زمان تقویمی که در داستانهای کلاسیک در شروع و ترکیب‌بندی و پایان روایت نقشی اساسی ایفا می‌کند؛ مثلاً وقتی می‌خوانیم *ساعتی گذشت یا چهارشنبه هم برای من باران می‌بارید.*

ب) زمان کیهانی که بیشتر در رمانهای علمی تخیلی جولان دارد؛ مثلاً در رمان *اودیسهٔ فضایی* نوشتهٔ آرتور سی کلارک آنجا که سرعتهای نجومی در داستان نقش دارد، این زمان در داستان رخ می‌دهد. در فیلم اودیسهٔ فضایی ساختهٔ **استنلی کوبریک**، وقتی میمون اولین ابزارش- استخوان را- به هوا پرتاب می‌کند به سرعت شگفت‌آوری به سفینه تبدیل می‌شود. این انتقال سریع، مفهوم زمان را بشدت پر معنا می‌کند.

ج) زمان حسی: **کسلر** در خاطرات خود از زندان فاشیستهای اسپانیا نقل می‌کند که زمانهایی که در سلول انفرادی، سحرگاه به سحرگاه منتظر اعدام خود بوده، زمان، بسیار کند بر حسش می‌گذشته؛ اما زمان خاطرات خوشش که موقعِ وقوع، بسیار سریع گذشته، اصلاً حس نشده است. این تجربهٔ حسی نویسنده دقیقاً بر وجود نوعی زمان حسی دلالت دارد.

در هم ریختن فعلها از نظر زمانی در دو داستان *خشم و هیاهو* و *جادهٔ فلاندر* نتیجهٔ همین زمان حسی است که تلویحاً **شکلوفسکی** به آن اشاره کرده بود.

د) زمان روایتی: یعنی فعلهای روایت بر یکی از زمانهای گذشته، حال، آینده و یا ترکیبی از اینها باشد (مندنی‌پور، همان: ۱۱۷).

به هر حال تغییر زمان فعل، شگردی چند بُعدی است و سویه‌های مختلفی را دربر می‌گیرد. هرچند این درهم ریختگی زمانی، می‌تواند و حتی باید نظام‌مند و پر معنا باشد؛ چنانکه در آیات سورهٔ یوسف، بحث شد. در حال حاضر این شیوه با تأکید بر شیوه‌های روانکاوانه در داستانهای مدرن، گونه‌های متفاوتی را آزمایش می‌کند؛ فی‌المثل عباس معروفی در *سمفونی مردگان* به شیوه‌ای زیبا و در عین حال کمی پیچیده، کش و قوسهای زمان روایی را آزموده است.

این را نیز باید دانست که یک داستان حتماً نباید به یک زمان روایت شود. نویسنده برحسب هنر می‌تواند مثلاً روایت به زمان گذشته را ناتمام بگذارد و آن را به زمان حال ادامه دهد؛ مثلاً در هر داستانی که به زمان گذشته روایت می‌شود، حالت، وضعیت و اشیایی حضور دارد که پس از پایان داستان وجودشان دوام می‌یابد تا زمانِ حالِ خواننده یا تا زمانی که داستان خوانده شود. برای تلقین چنین دوام یا حضوری می‌توان فعل روایت را به زمان حال برگرداند:

پری وارد خانه ***شد***، *به ما سلام* ***کرد***. *او چشمانی ترس خورده* ***دارد***(همان، ص۲۳).

عدم توازی زمانمندی روایت شده در داستان و زمان خوانش آن را تودوروف، «زمان پریشی» نامید (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۹). و دو گونه ازآن استخراج کرد: بازگشت زمانی یا عقبگرد و پیشواز زمانی یا استقبال.

برای گونهٔ اول می‌توان از روایت پروست در داستان *در جستجوی زمان از دست رفته* مثال زد که بعد از پیشامدهای گذشته، ما را از آن آگاه می‌کند و برای گونهٔ دوم می‌توان از *مرگ ایوان ایلیچ* اثر تولستوی یاد کرد که گرهگشایی داستان در همان آغاز ماجرا است و خواننده می‌داند بعداً چه روی خواهد داد.

تغییر زمان فعلهای روایت از جمله مسائلی است که در نقدهای داستانی کمتر به آن پرداخته شده است. اینکه نویسنده بخواهد داستانش را به چه زمانی روایت کند، البته به خود او مربوط است و شناختی که از فضای داستانش دارد؛ اما دانستن شیوه‌های چنین ترفندی شاید راهگشا باشد.

نوعی تغییر زمان فعل را – اگر بتوان اسمش را شگرد گذاشت– در برخی متون صوفیه می‌بینیم. روایاتی که علی بن عثمان هجویری[11] در ترجمه‌های بزرگان صوفیان بیان می‌کند؛ از نظر زمان فعلهای به‌کار رفته، در نوع خود جالب است. وی در ذکر معاصرانش گزارش احوال و اوصاف را گاهی با فعل ماضی و گاهی با فعل مضارع بیان می‌کند. این دوگانگی قاعدتاً معنادار است؛ یعنی از فعل مضارع می‌توان دریافت که صاحب ترجمه در روز نوشتنِ مطالب به نظر مؤلف در قید حیات بوده است و از فعل ماضی برخلاف آن یا مثلاً در *مقالات شمس* که در روایتگری، می‌توان آن را پدیده‌ای به شمار آورد؛ گاهی برای ملموستر شدن قصه و لابد برای ارتقای تأثیرگذاری روایت با شگرد تغییر زمانی افعال، فعلهای گزارشی را به نمایشی بدل می‌کند:

«روز دوم که به مدرسه **رفت**، باز **بخواند**ش. چندان **مبالغه کرد** از آن بیش و این

دانشمند طالب علم، چشم **می‌مالد، می‌گوید** عجب مبادا که...» (شمس، ۱۳۶۹: ج۲/ ۷۱).

علاوه بر زندگینامه‌ها، تغییر زمان فعل در خاطره نویسی نیز محل ظهور است که می‌تواند نشاندهندهٔ اهمیت نوستالوژیک احساس راوی یا خواننده باشد.

> درحافظه، خاطره‌ها بدون در نظر گرفتن زمانِ وقوعشان درهم و برهم تداعی دارند و انگار مدام رخ می‌دهند. زمانِ حالِ ما چیزی جز کش آمدن گذشتهٔ ما نیست. کارکرد پنهان شگردِ تغییر زمانِ فعلِ روایت این است که به داستان، حجمی زمانی خواهد داد و صحنهٔ مورد نظر را پیش روی خواننده زنده و در حال وقوع نشان می‌دهد (مندنی‌پور، همان. ۸۸).

مفهوم زمان در داستان را به نوعی از دیدگاه معناشناسی نیز می‌توان مورد توجه قرار داد؛ مثلاً رخدادهای نامفهوم ابتدای هر روایت، در بستر زمان، معنا می‌یابد و هر چه جلوتر می‌رویم نتیجهٔ کنشها اهمیت مضاعف می‌یابد.

پس به عنوان یک شگرد در بازی زمان افعال، نسبت حوادث و پیرنگ با زمان روایت، موضوعیت دارد. نگاه بسیاری از نوشته‌های علمی به آینده معطوف است؛ ولی روایت، بیشتر به گذشته، نظر دارد. پایان حوادث، که در ظرف زمان شکل می‌گیرد، معنای حوادث ابتدای روایت را تعیین می‌کند. در واقع با شناخت کنشهای معلولی پایان داستان، رویدادهای علّی آغازین را درک می‌کنیم که در گذشتهٔ داستان رخ داده است. به قول مارتین والاس «اکنون، آکنده از علتها و آغازهاست؛ ولی نمی‌توانیم تشخیصشان دهیم؛ لکن چون پایان فرا رسد خواهیم گفت: حالا فهمیدم؛ اگر آینده گشوده است، گذشته را نمی‌توان کاملاً بست» (مارتین، همان:۵۰).

البته مصداقهای زمان و تغییر آن در ژانرهای گونه‌گون روایت، فرق می‌کند و ارزشهای متفاوت دارد. درجهٔ اهمیت زمان درگزارش زندگینامه با رمانس، خودش حامل یک پایان نامه است. بویژه اگر مفهوم جا و مکان را و یا به تعبیر فیزیکی آن (فضا- زمان) یا جایگاه را برای فعل در نظر بگیریم؛ آن گاه قضاوت کردن، رصد کردن و تبیینِ عملکرد فعل از حوصلهٔ یک کتاب هم شاید خارج شود.

نتیجه گیری

آنچه در این مجال به دست آمد در وهلهٔ اول، افزایش توان روایی فعل و رمز گذاری آن بود. آشنایی با نظریه‌های صاحبنظران در زمینهٔ شکل‌شناسی فعل در روایت و طبقه‌بندیهای موجود در مطالعات تازه، موجب می‌شود که اهالی قلم در استفاده از

ظرفیتهای فعل و تأثیر آن در کنشهای داستانی، پیرنگها، لحنها، شخصیتها و دیگر عناصر داستان، دقت نظر بیشتری کنند.

از سوی دیگر طرح اصطلاحات فنی در زمینهٔ فعل در روایت، همچون افعال باز، بسته، سببی، کنشی، گزارشی، رویدادی، توصیفی، روایتی، ایستا، پویا و نیز تبیین و ارزیابی بازیهای زمانی فعل به عنوان یکی از مباحث رایج و مؤثر داستان‌نویسی که پرداختن به آنها سبب ارتقای سطح روایت شناسی و نهایتاً موجب پیشرفت تخصصی ادبیات داستانهای فارسی است در این نوشتار مورد بررسی قرار گرفت.

با سنجش انواع گوناگون فعل و بسامد آن در داستانهای مختلف، می‌توان گونه‌های داستانی را طبقه بندی و از یکدیگر باز شناخت. با به کار گیری فعلهای ویژه در روایت، می‌توان مضمونها را برجسته ساخت و یا به تعلیق و شخصیت پردازی در داستان، شکلی تازه بخشید و بدین ترتیب ردەهای داستانی و ژانرهای نوینی را به دنیای داستان و داستان نویسی عرضه کرد؛ همچنین کوشش شد با مطرح کردن فعل به عنوان یک عنصر دستوری و نقش آفرینی آن در داستان، کارامدی زبان درادبیات، بیش از پیش، روشن شود و افقهای جدیدی در این زمینه، مقابل مخاطبان داستان قرار گیرد و اجمالاً با ذکر نمونه‌های داستانی جدید، نشان داده شود که نویسندگان چگونه از فعل بهره می‌برند تا اثرشان لذت‌بخش و فهیمانه و در عین حال قابل تأمل شود.

پی‌نوشت

۱. نک. حمید رضا توکلی، *از اشارتهای دریا / بوطیقای روایت در مثنوی*، تهران: مروارید، ۱۳۸۹، ص ۳٤۳۱.

2. *intimacy*

۳. نک. محمود فتوحی، « رمانی در جدال با مسائل زبانی» در ماهنامهٔ ادبیات و فلسفه، ۸۸،۸۷(دی و بهمن ۱۳۸۳)، ص ٤٥.

4. *project verbs*

5. *actant*

٦. همچنین نک. شهریار مندنی‌پور، نقد داستان «یاد آوا» نوشته اتان کانین، مجله »سرو»، (زمستان ۱۳۷۳).

۷. نک. اسکووایزر، اسرار جهان کوانتومی، ترجمهٔ کمال الدین سید یعقوبی،(تهران: سروش، ۱۳۷٦)، ص۹۸.

8.*defamiliarization*

9. *Leprolepse*

10. *Fabula*

۱۱. نک. محمودعابدی، کشف المحجوب (تهران: سروش، ۱۳۸۳).ص ۳۹.

منابع

قرآن کریم.

احمدی، بابک؛ ***ساختار و تأویل متن***؛ چ سوم، تهران: مرکز، ۱۳۷۵.

اخوت، احمد؛ ***دستور زبان داستان***؛ اصفهان: فردا، ۱۳۷۱.

امیرخانی، رضا؛ ***من او***؛ چ دوازدهم، تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸۵.

-------- ؛ *بی وتن*؛ چ سوم، تهران: علم، ۱۳۸۷.

بکری، عبدالکریم؛ « فعل و زمان در داستانهای قرآن»؛ ***بینات***؛ سال پنجم، ترجمهٔ حسن معصومی،ش ۱۸، ۱۳۸۵.

بی نیاز، فتح الله؛ ***درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی***؛ چ سوم، تهران: افراز، ۱۳۸۸.

پیرزاد، زویا؛ *عادت می‌کنیم*؛ چ سوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۲.

تبریزی، شمس الدین محمد؛ ***مقالات***؛ چ سوم، تهران: خوارزمی، ۱۳۶۹.

تودوروف، تزوتان؛ ***بوطیقای نثر***؛ ترجمهٔ انوشیروان گنجی پور؛ تهران: نی، ۱۳۸۸.

-------- ؛ ***بوطیقای ساختار گرا***؛ ترجمهٔ محمد نبوی؛ چ دوم، تهران: آگاه، ۱۳۸۲.

جعفری، فرهاد؛ ***کافه پیانو***؛ چ بیستم، تهران: چشمه، ۱۳۸۸.

دولت آبادی، محمود؛ ***کلیدر***؛ چ پنجم، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۶۸.

ریکور، پل؛ ***زمان و حکایت***؛ ترجمهٔ مهشید نونهالی؛ تهران: گام نو، ۱۳۸.

سعدزاده، زهره؛ ***زن کولی قریب***؛ تهران: کاوش قلم، ۱۳۸٤.

صافی، حسین؛ ***داستان از این قرار بود***؛ تهران: رخداد نو، ۱۳۸۸.

فلکی، محمود؛ ***روایت داستان***؛ تهران: بازتاب نگار، ۱۳۸۲.

مارتین، والاس؛ ***نظریه‌های روایت***؛ ترجمهٔ محمد شهبا؛ چ دوم، تهران: هرمس ۱۳۸٦.

مستور، مصطفی؛ ***مبانی داستان کوتاه***؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۹.

-------- ؛ ***سه گزارش دربارهٔ نوید ونگار***؛ چ چهارم، تهران: مرکز، ۱۳۹۱.

معروفی؛ عباس؛ ***سمفونی مردگان***؛ چ پنجم. تهران: ققنوس، ۱۳۸۰.

مکوئیلان، مارتین؛ ***گزیدهٔ مقالات روایت***؛ ترجمهٔ فتاح محمدی؛ تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۸.

مندنی پور، شهریار؛ ***کتاب ارواح شهرزاد***؛ تهران: ققنوس، ۱۳۸۳.