ضرورت تدوین ادبیات داستانی به منزلهٔ اثری دانشگاهی

زهرا آقابابایی خوزانی[1]
دکترای ادبیات فارسی، استادیار دانشگاه پیام نور
زرین شهر، ایران

اگرچه عمر نقد ادبیات داستانی به طورکلی در جهان و به‌ویژه در ایران، به نسبت قصه و داستان، بسیار جوان‌تر به نظر می‌رسد، امروزه یکی از مباحث جدّی و اصلی مطالعات ادبی است و پایه و اساس خوانش متون ادبی است. در ایران، کتاب‌های فراوانی دربارهٔ نقد ادبیات داستانی از حدود سال‌های ۱۳۰۰تاکنون نوشته شده و در این صدسال، به قصه، رمانس، داستان کوتاه و رمان از منظرهای گوناگون یا براساس نظریه‌های مختلف نگاه شده است. با وجود گستردگی مطلب و اهمیت ادبیات داستانی به عنوان یکی از اصلی‌ترین ژانرهای ادبیات معاصر در ایران و جهان، نگاه آکادمیک و دانشگاهی هنوز بی‌رنگ و کم‌فروغ است؛ در مقطع کارشناسی در رشتهٔ ادبیات فارسی دو واحد به این «علم» اختصاص یافته‌است و در مقطع کارشناسی ارشد نیز، تنها در گرایش آموزش‌محور در دانشگاه پیام نور درسی با عنوان نقد ادبیات داستانی تعریف شده‌است. منبع این درس در این دانشگاه در طول هشت سال، چهار بار تغییر کرده است. از آن‌جا که منابع درسی دانشگاه پیام نور بیش‌تر باید به گونه‌ای طرح شوند که بتوان آن‌ها را در زمرهٔ منابع خودخوان تعریف کرد، این امر گویای آن است که هنوز متنی خودخوان برای درس مذکور که بتواند به تمامی پاسخ‌گوی نیازهای آکادمیک باشد، مدوّن نشده‌است. ما در این پژوهش کوشیده‌ایم به برخی نواقص و نقایص دو منبع معرفی شده برای این درس یعنی کتاب هنر رمان نوشته ناصر ایرانی و هنر داستان‌نویسی اثر ابراهیم یونسی اشاره کنیم تا ضرورت تدوین اثری دانشگاهی در باب نقد ادبیات داستانی را گوشزد کرده باشیم.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبیات داستانی، کتاب دانشگاهی، هنر داستان‌نویسی، هنر رمان.

[1] zahrababaii@gmail.com

مقدمه

دانشجویان سراسر کشور، در مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور همزمان با اخذ واحد سمینار در وضعیت آموزش‌محور، که معادل پایان‌نامه به شمار می‌آید، ملزم هستند دو واحد نظری نیز با عنوان ادبیات داستانی با مطالعه سرفصل مصوب گروه ادبیات فارسی آن دانشگاه بگذرانند. درسال ۱۳۸۸برای نخستین‌بار، منبع درس مذکور کتاب *دستور زبان داستان* از احمد اخوّت معرفی شد، دو سال بعد، سرفصل تغییر کرد و کتاب *درامدی بر روایت‌شناسی و داستان‌نویسی* از فتح‌الله بی‌نیاز به عنوان منبع معرفی شد، این کتاب نیز نپایید و پس از چندی هنر *رمان* از ناصر ایرانی و در نهایت هنر *داستان‌نویسی* از ابراهیم یونسی انتخاب شد. وضع کتاب‌هایی نظیر: هنر رمان و هنر داستان‌نویسی در جایگاه اثری دانشگاهی، هم انتقاداتی را به سمت کتاب‌ها و هم نظام دانشگاهی ادبیات در ایران نشانه خواهد گرفت. کتاب درسی خود باید دارای ویژگی‌هایی نظیر اثربخشی و کارآمدی باشد تا بتواند پیام پدیدآور را به مخاطب منتقل کند؛ مؤلفه‌های اثربخشی وکارآمدی کتاب‌های درسی و دانشگاهی را می‌توان چنین برشمرد: تخصص‌گرایی و هدفمندی موضوعی، توان نظری و دلالت‌های کاربردی، توان استنادی و ماهیت میان‌رشته‌ای، جامعیت و روزآمدی، صلاحیت و کارنامه پدیدآورندگان، پاکیزگی نگارشی و ادبی، انسجام محتوایی و ساختاری، همخوانی با نظریه‌های یادگیری، ماهیت تعاملی و توان انگیزشی، ویژگی‌های فیزیکی و ظاهری. (منصوریان،۱:۱۳۹۲). متأسفانه دو کتاب هنر رمان و هنر داستان‌نویسی اگرچه برای خوانندگان علاقمند به مباحث داستانی می‌تواند جذاب و سودمند باشد، اما به عنوان کتابی دانشگاهی، فاقد برخی از مؤلفه‌های مذکور ازجمله هدفمندی موضوعی، توان استنادی، نظری و استدلالی، جامعیت، انسجام محتوایی و ساختاری است. البته در صلاحیت و کارنامه پدیدآورندگان دو اثر و نیز برخی مؤلفه‌ها نظیر ماهیت تعاملی و توان انگیزشی آن‌ها تردیدی نیست. لیکن کاربرد درسی و دانشگاهی کتاب ما را ناگزیر به طرح مسائل ساختاری و برخی نکات محتوایی می‌کند. در این مقال کوشیده‌ایم، ضمن طرح نکات نقادانه‌ای درباب کتاب هنر رمان برخی نواقص و نقایص مشترک در این کتاب و هنر داستان‌نویسی را نیز گوشزد کنیم تا از این مسیر به برخی ناسازواری‌های رایج در کتب ادبیات داستانی دست یابیم:

هنر داستان‌نویسی:

خواست مؤلف هنر داستان‌نویسی اگرچه آن است که به کسانی که شوق یادگیری اصول و شیوهٔ داستان‌نویسی را دارند، نکات اساسی کار را بیاموزد، اما طرح کلی کتاب برای علاقمندان خالی‌الذهن هنر داستان‌نویسی نمی‌تواند کارآمد باشد، زیرا اولین نکته‌ای که خوانندهٔ کتاب با آن روبرو است، طرح پاره‌ای اصطلاحات است بدون آن‌که تعریف یا پیش‌زمینهٔ ذهنی برای آن‌ها ایجاد شده‌باشد. به طور نمونه در ص۲۸ بی‌مقدمه به «نقل» اشاره شده‌است درحالی‌که از آن تعریفی ارائه نشده‌است. دست‌کم نویسنده می‌توانست در پانوشت متن به ص۳۶ کتاب و تعریف خود از نقل ارجاع دهد، از این دست اصطلاحات رها شده بدون تعریف یا بی‌ارجاع به تعاریف پیشین فراوان دیده می‌شود.

نگاهی انتقادی به ساختار کتاب:

از ویژگی‌های بارز و مثبت کتاب، استفاده فراوان از منابع لاتین و گاه دست اول است. فهرست منابع و مآخذ انتهای کتاب، می‌تواند گویای این امر باشد؛ اما آنچه باعث می‌شود تقسیم‌بندی‌های متفاوت و دیدگاه‌های نسبتاً تازه مؤلف دیده نشود، تنظیم مشوش و عدم دقت در تدوین علمی مطالب است؛ عدم مدیریت در تنظیم مطالب، رجبندی‌های ناقص، جانبداری و گاه عدم نگاه منصفانه و حاشیه‌پردازی‌های فراوان سبب شده‌است تا زحمات مؤلف در گردآوری مجموعه‌ای از بهترین نظریه‌های مربوط به داستان‌نویسی دیده نشود.

ارجاعات برون‌متنی:

الف. هنر رمان:

نویسنده به‌ندرت مطلبی را بدون اشاره به منبع آن ذکر کرده‌است، با وجود این به نظر می‌رسد بسیاری از بخش‌های کتاب فاقد ارجاعات برون‌متنی دقیق است؛ بر صفت دقیق تأکید می‌کنیم؛ زیرا در این اثر در شیوهٔ ارجاع‌نویسی و مستندسازی نقل قول‌ها و ارجاعات دقت کافی اعمال نشده‌است. خصوصاً نویسنده در ارجاعات غیر مستقیم، تقریباً در هیچ کجای کتاب شماره صفحه را ذکر نکرده‌است؛ به طور نمونه در صفحه ۳۵۳ به قولی در کتاب *دربارهٔ رمان و داستان کوتاه* از سامرست موام، بدون ذکر شماره صفحه اشاره شده‌است و یا در صفحه ۴۷۷ به نظر فورستر در باب پایان‌بندی طرح، بدون ذکر شمارهٔ صفحه منبع اشاره رفته‌است. گاه ارجاعات مستقیم کتاب هم بر همین‌گونه است؛ در صفحه ۳۳۴ که دربارهٔ هفت سرنخی است که از منظر جان کیبل به وسیلهٔ آن‌ها می‌توان طبع و گرایش‌های ذهنی نویسنده را در آثارش جست‌وجو کرد، عباراتی از قول کیبل به‌صورت مستقیم داخل گیومه بدون ارجاع نقل شده، حال آن‌که براساس رویهٔ معمول علمی در پایان نقل قول مستقیم می‌بایست به منبع نقل قول و صفحه آن اشاره می‌شد. به طور کلی در کتاب ازین دست نقل‌های مستقیم بدون ارجاع، فراوان می‌توان یافت؛ به گونه‌ای که نویسنده نقل قول را داخل گیومه بدون ارجاع به اثر و شماره صفحه رها کرده و یا در صفحه ۲۷۳کتاب، سیاق عبارت به گونه‌ای است که جمله داخل گیومه نقل قول مستقیم از آنتوان چخوف پنداشته می‌شود: «آنتوان چخوف هم معتقد بود «هر علمی در شعر به کار همی شود». حال آن‌که در حقیقت مطلب داخل گیومه، ادامهٔ گفتار نظامی عروضی سمرقندی درباب شاعری است و تنها با ارجاع درون متنی در پایان عبارت منقول و یا تغییر سیاق کلام، این توهم از ذهن زدوده می‌شد.

در بخش‌هایی از کتاب، نویسنده از منابع لاتین استفاده کرده اما ارجاع دقیق نداده‌است. به طور نمونه در بخش دیدگاه، بهتر بود که به مقالهٔ نورمن فریدمن[1] با عنوان «زاویهٔ دید در داستان»[2] که به نظر می‌رسد نویسنده در تنظیم مطالب این بخش تحت تأثیر مستقیم او بوده‌است اشاره می‌کرد؛ یا در بخش سه ابزار عمدهٔ روایت در بیان تاریخچه نظریه‌های مربوط به تلخیص و صحنه که از ارسطو آغاز

---

[1] Norman friedman
[2] point of view in fiction

کرده، به جیمز جویس و شباهت نظریهٔ او در باب اشکال هنری روایت به ارسطو رسیده‌است؛ همین سیر را می‌توان در مقاله فریدمن یافت که بهتر بود نویسندهٔ محترم اشارتی به این امر می‌کرد. در این بخش می‌گوید: «و در عصر جدید جیمز جویس....شکل‌های هنری را به صورتی طبقه‌بندی می‌کند که تقریباً مشابه طبقه‌بندی افلاطون و ارسطو است» (ایرانی،۱۳۹۳ :۳۶۸). فریدمن هم به همین طریق به مقایسه پرداخته‌است:

We recall a similar distinction developed by Joice in the person of Stephen between the lyric and the dramatic forms, with the epic as intermediary, wich is no way differs in its essential outlines from that of Plato .(friedman,1955 :1162).

در صفحهٔ ۵۰۰ کتاب در باب *نورمن فریدمن* آمده‌است که در منابعی که در اختیار نویسنده بوده‌است از جمله اینترنت اطلاعاتی دربارهٔ وی به دست نیامده‌است؛ در فرهنگ روایت‌شناسی اثر *جرالد* پرینس آمده‌است که *نورمن فریدمن* نویسنده و شاعر و روانشناس آمریکایی، متولد ۱۹۲۵ و متوفی ۲۰۱۴است و کتاب‌ها و مقالات فراوانی در باب مطالعات داستانی دارد؛ فریدمن صاحب کتابی با نام فرم و معنا در ادبیات داستانی[1] است و حدود دوازده مقاله پژوهشی در باب مطالعات داستانی دارد. (Prince،1989 : 73-72) به نظر می‌رسد همان‌گونه که مؤلف از مقاله «اشکال طرح» او به خوبی استفاده کرده‌است، طبقه‌بندی او از پیرنگ که براساس نظریه‌ای از آر. اس. کرین[2] در کتاب نظریهٔ رمان[3] است، یکی از بهترین طبقه‌بندی‌ها از موضوع مذکور باشد (ر.ک؛ همان ،73).

گاه هم ادامهٔ مطلب را بدون ذکر شماره صفحه یا بخش مربوط به آن درکتاب به بخش‌های دیگر اثر خود موکول می‌کند. نظیر صفحه ۴۴۹ که در بخش راوی اول شخص، در بیان شگرد حل مشکل راوی اول شخص تنها به این جمله بدون ذکر شماره صفحه اکتفا کرده‌است: «اما این مشکل را می‌توان با شگردی از پیش پا برداشت. آن شگرد را کمی بعد توضیح می‌دهم.» توضیح شگرد در پارهٔ دیگر مبحث مذکور، در بخش دیدگاه قهرمان و در صفحه ۴۵۵ آمده‌است.

ب. هنر داستان‌نویسی:

هنر داستان‌نویسی نیز اغلب فاقد ارجاعات برون‌متنی دقیق است؛ این خرده را می‌توان بر جای‌جای کتاب گرفت. حتی نقل قول‌های مستقیم کتاب هم گاه بدون ارجاع مانده‌اند. نخستین نمونه نقل قول مستقیمی است از دزموند مک *کارتی* در مقاله‌ای تحت عنوان آثار نو در صفحه ۱۱. در صفحه ۱۲ کتاب داستان مینی‌مال یا داستانک آن‌چه واندالها برجای می‌گذارند بدون هیچ اشاره‌ای حتی به نویسندهٔ داستان مطرح شده‌است. به طورکلی می‌توان گفت بی‌دقتی در ارجاع‌نویسی به مستندسازی کتاب و در نتیجه به خودخوان بودن متن آسیب می‌رساند؛

---

[1] Form and Meaning in Fiction
[2] R.S.Crain
[3] The Theory of Noval

مدیریت مطالب نوشتار و «رج‌بندی»:

الف. هنر رمان:

در ترتیب مطالب و رعایت انسجام محتوایی و ساختاری هم گاه نوعی، تشتت و بی‌نظمی احساس می‌شود؛ نویسنده به تکرار، در فحوای بحث از موضوع اصلی خارج شده و به حاشیه رفته، تابع هدف اصلی نوشتار نبوده و مطالبی نامرتبط با موضوع را وارد بحث کرده‌است؛ به طور نمونه در فصل سوم کتاب که به منشأ رمان اختصاص دارد، نویسنده از ص۷۱-۷۳ را به بحث در باب ماهیت و چیستی هنر می‌گذراند. شاید نویسنده خواسته است با نیم‌نگاهی به سایر حوزه‌های هنری در اثر خود خصلت بینارشته‌ای ایجاد کند، اما به گمان ما این امر بر انسجام مطلب آسیب زده است؛ نیز در بخشهایی از فصل ششم کتاب، یعنی «رمان، اخلاق، حقیقت و دین»، نویسنده از موضوع اصلی فاصله می‌گیرد و برای انتقاد از حساسیت نسبت به طرح عشق جسمانی در رمان ایرانی، به دلایل این امر، یعنی نیروگرفتن طبقه متوسط در ایران و پیامدهای هنری و ادبی آن، می‌پردازد و با اختصاص عنوان جداگانه‌ای درین مورد، بحث تازه و نسبتا مستقلی را از متن پیش می‌کشد. (ایرانی،۱۳۹۰ :۲۰۷-۲۱۱) شگفت آنکه دیگر در هیچ کجای کتاب به ادبیات داستانی در ایران، نواقص و نقایص آن اشاره نشداست؛ طرح بحث مذکور اگرچه تازه و خواندنی است، عدم ذکر مباحث این‌چنینی در سراسر متن، سبب شده که خواننده نویسنده را گرفتار در دام «خط‌کشی‌های مرامی» تصور کند.

نویسنده حتی در سخن آخر کتاب هم که به نوعی می‌تواند نتیجه‌گیری از بحث و جمع‌بندی مطالب باشد، از حاشیه‌پردازی غافل نشده‌است؛ یک صفحه از سه صفحه سخن نتیجه‌گیری را در قیاسی مع‌الفارق به فوتبال! اختصاص داده‌است: «بازیکنان تیم فوتبال شاهین، که من طرفدار پرشور آنان بودم، البته کتاب‌زده بازی نمی‌کردند. باشگاه شاهین نخستین باشگاهی در ایران بود که در آموزش فنون فوتبال به بازیکنانش شیوه‌ای علمی اختیار کرد و تیم آن باشگاه در بازی‌هایش از تاکتیک‌های نو سود می‌جست. ازاین‌رو، نوع بازی تیم شاهین در ابتدا به چشم طرفداران جاهل تیم‌های رقیب «سوسولی» جلوه می‌کرد و آنان را برانگیخته بود تا بازیکنان تیم شاهین را دست بیندازد.....» (همان :۵۵۶).

برخی از مفاهیم نظیر رمانس یا روایت در متن و فصل مربوط به آن‌ها بدون تعریف رها شده‌است؛ البته در فصل آخر کتاب یعنی«برخی از مهم‌ترین اصطلاح‌های هنر داستان» از بیش‌تر مفاهیم تعریف مختصری داده شده است که دست‌کم بهتر بود نویسنده در فصل مربوط به هریک از مفاهیم فوق، خواننده را به اصطلاحات پایان کتاب ارجاع می‌داد؛ با این همه به دلیل اهمیت برخی مفاهیم از جمله روایت، بهتر بود نویسنده نخست با طرح ویژگی‌های روایت ویا رویکردهای روایت‌شناسی، به اهداف ساختاری روایت اشاره می‌کرد. از سوی دیگر مشخص نیست آیا مبنای اهداف ساختاری روایت در کتاب نظر شخصی نویسنده است یا برگرفته از نظریه‌های روایت‌شناسان؛ و یا در فصل «قصه رمان» پیش از ورود به تاریخچهٔ رمانس، بهتر بود مؤلفه‌های رمانس طرح می‌شد.

درسراسر کتاب، دسته‌بندی موضوعات، تفکیک آن‌ها، «رج‌بندی» و ردیف کردن موضوعات اصلی و فرعی، مشوّش و ناهماهنگ به نظر می‌رسد؛ به طور نمونه، در کتاب دوم در بخش‌بندی مطالب بهتر بود

پس از فن روایت، بی‌فاصله، ابزارهای روایت طرح می‌شد؛ نیز بخشی از این بی‌نظمی ناشی از عدم شماره‌گذاری دقیق تقسیم‌بندی‌ها است؛ به طور نمونه، در یان ابزارهای روایت به ابزار اول و دوم به صورت مشخص در عنوان بخش اشاره کرده‌است؛ حال آن‌که ابزار سوم روایت یعنی توصیف از سایر عناصر مربوط به ابزارهای اول و دوم، نظیر نیم‌صحنه و گفت‌وگو مجزا نشده‌است.

ب. هنر داستان‌نویسی:

تشتت و بی‌نظمی در انسجام محتوایی و ساختاری در کتاب هنرداستان‌نویسی هم محدودتر اما مشاهده می‌شود. اگرچه نویسنده از حاشیه‌رفتن پرهیز کرده و همواره تابع هدف اصلی نوشتار بوده‌است. یا «خط‌کشی‌های مرامی» در اثر دیده نمی‌شود، اما در این اثر نیز «رج‌بندی» و دسته‌بندی موضوعات هماهنگ و تابع نظم و نسقی معین نیست.

رج بندی در زاویهٔ دید:

هنر رمان:

در فصل دیدگاه، به نظر می‌رسد نویسنده دسته‌بندی هماهنگی از زاویهٔ دید ارائه نکرده‌است؛ نخست این‌که ایرانی انواع دیدگاه را مطابق معمول با ارائه نوعی طبقه‌بندی کلی، بدون رج‌بندی و شماره‌گذاری طرح کرده، دوم آن‌که تقسیم‌بندی مذکور آن‌چنان‌که گفته شد، برداشت ناکاملی از دسته‌بندی نورمن فریدمن بدون ارجاع‌دهی است. (friedman:1169-1178) در عین حال در آن نوعی ناهماهنگی، بی‌نظمی و عدم تجانس در نامگذاری انواع دیدگاه به چشم می‌خورد، اگرچه نویسنده اذعان می‌کند که طبقه‌بندی ساده‌ای از رایج‌ترین دیدگاه‌ها عرضه می‌دارد (همان:۴۳۰) و تلاش می‌کند که از حداکثر گفتار به سمت حداکثر نمایش پیش برود، به نظر نوعی تشتت در این تقسیم‌بندی به چشم می‌خورد که البته این ناهماهنگی نسبت به اصل آن یعنی مقاله فریدمن بیش‌تر به چشم می‌آید. شاید این مسئله بیش‌تر به دلیل تنظیم مطالب، جهت‌گیری‌های نویسنده و حاشیه‌پردازی‌های او در متن باشد. به منظور بررسی تطبیقی کار ایرانی و فریدمن در این باب، به مقایسهٔ این دو بحث از نظر دو نویسنده پرداخته می‌شود. فریدمن با طبقه‌بندی انواع دیدگاه به صورت دانای کل ویرایشی[۱]، دانای کل بی‌طرف[۲]، «من» شاهد[۳]، «من» قهرمان،[۴] دانای کل متعدد،[۵] دانای کل منتخب،[۶] شیوهٔ نمایشی[۷] و دوربین،[۸] (friedman,1955: 1169-1178) انواع زاویهٔ دید در روایت را از گفتن یا تلخیص به سمت نشان دادن یا صحنه سیر داده‌است. همین قصد را می‌توان در هنر رمان مشاهده کرد؛ فریدمن در آغاز

---

[1] editorial omniscience
[2] neutral omniscience
[3] "I" as witness
[4] "I" as protagonist
[5] multiple selective omniscience
[6] selective omniscience
[7] dramatic mode
[8] the camera

تقسیم‌بندی خود، چهار پرسش مطرح می‌کند که سه نمونه مشابه از این پرسش‌ها را در اثر ایرانی هم در این بخش از کتاب (البته بدون ارجاع به اثر فریدمن) می‌یابیم. حال آن‌که فریدمن در جریان معرفی هریک از زاویهٔ دیدها نیز به تک‌تک پرسش‌ها پاسخ می‌دهد؛ اما در کتاب هنر رمان پرسش‌های طرح شده در آغاز، در فحوای طبقه‌بندی بی‌پاسخ رها می‌شوند. دیگر این‌که مؤلف *هنر رمان*، یکی از پرسش-های اصلی فریدمن را در ابتدای طبقه‌بندی‌اش، نادیده گرفته‌است و آن این‌که راوی از کدام مسیر، اطلاعات داستان را به خواننده منتقل می‌کند؟ (نخست کلمات، اندیشه‌ها، دریافت‌ها و احساسات نویسنده؛ دوم کلمات و افعال شخصیت؛ سوم احساسات، دریافت‌ها و اندیشه‌های شخصیت) پاسخ به پرسش حاضر به سیر منطقی طبقه‌بندی از تلخیص به صحنه یاری می‌رساند.

دیگر این‌که فریدمن اساساً به عمد سرفصلی با نام انواع دیدگاه انتخاب نکرده، تنها با شماره‌گذاری وارد مباحث شده و با طرح چهار سوال، در تلاش است که با طبقه‌بندی زاویهٔ دید، در پی پاسخ به سؤالات باشد؛ از این‌رو، می‌توان چنین تعبیر کرد که طرح زاویهٔ دیدهایی نظیر دانای کل ویرایشی، دانای کل بی‌طرف و جز آن پاسخ به سؤالات مربوط به روایت است و نه بیان انواع دیدگاه. به جهت این-که عنوان مبحث در *هنر رمان*، انواع دیدگاه است، می‌توان با طرح نکته‌های زیر بر تقسیم‌بندی حاضر اشکال وارد کرد؛ از زاویهٔ دید در هر یک از انواع دیدگاه به واژه‌ای تعبیر شده‌است؛ ایرانی دیدگاه را به سه نوع «نویسندهٔ دانای کل» و «راوی اول شخص» و «اشکال نمایشی» تقسیم کرده‌است. در دستهٔ نخست، بجای دیدگاه از واژهٔ نویسنده استفاده شده‌است و در «راوی» اول شخص، واژهٔ راوی، مدلول دیدگاه واقع شده و در نهایت اصطلاح اشکال را مدلول زاویهٔ دید قرار داده‌است. در عین حال تقسیم‌بندی مذکور، جامع و مانع هم نیست. اگرچه مبحث دیدگاه از جمله موضوعاتی است که با طرازبندی محدود می‌شود و با توجه به نوآوری‌های مختلف از جمله ذکر چند روای در کنار هم یا راوی-های ترکیبی به طور کل نمی‌توان تقسیم‌بندی جامع و مانعی از آن ارائه داد، به نظر می‌رسد برخی انواع مهم دیدگاه در تقسیم‌بندی کتاب هنر رمان فراموش شده‌است. آن‌چنان‌که نویسنده از ذکر برخی انواع دیدگاه که در مقاله نورمن فریدمن هم آمده خودداری کرده‌است. نظیر دانای کل متعدد و دانای کل منتخب.

عناوین دسته‌بندی هم، احتمالاً با یکدیگر تجانس ندارند و البته بر برخی دیگر از تقسیم‌بندی‌های سنتی از جمله تقسیم‌بندی جمال میرصادقی در کتاب *عناصر داستان* نیز، این خرده وارد است. در دیدگاه دانای کل بی‌طرف، بر خصلت راوی تأکید شده، در دیدگاه اول شخص بر شخص آن و در شکل نمایشی، به فاصله خواننده از داستان تأکید دارد. برخی بخش‌بندی‌ها از زاویهٔ دید، نظیر زاویهٔ دید درونی و زاویهٔ دید بیرونی و جز آن همگون‌تر می‌نماید.

طریق دیگر طبقه‌بندی متجانس را در روش پرسی لوبک[1] می‌یابیم؛ او در *صناعات داستان‌نویسی*[2] در هربخش، یک اثر را اساس قرار داده، با تمرکز بر بررسی یک رمان شاخص در هر صناعت، به انواع

---

[1] Percy Lubbock
[2] the crafts of fiction

دیدگاه می‌پردازد. به طور نمونه، او نخست رمان *جنگ و صلح* را به دقت بررسی می‌کند و معتقد است در *جنگ و صلح* راوی را باید کانون روایت در نظر گرفت، بنابراین نقطه‌نظرهای او نیز به عنوان نظر شخصیت کانونی روایت و شاید به عنوان یکی از شخصیت‌های مرکزی داستان اهمیت پیدا می‌کند. آنگاه *مادام بواری* گوستاوفلوبر و *بازار خودفروشی* ویلیام تکری را بررسی می‌کند؛ سپس به سراغ اتوبیوگرافی می‌رود، آنگاه دوباره تعمداً به سوم شخص بازمی‌گردد (ر.ک. Lubbock ، ۱۹۶۰ :۱۴۲).

هنر داستان‌نویسی:

در اثر یونسی نیز تشتتی که در تقسیم‌بندی دیدگاه گفته آمد، ملاحظه می‌شود. وی از ذکر اصطلاحاتی نظیر دیدگاه یا زاویهٔ دید به عمد و به درستی پرهیز کرده‌است و این موضوع را با عنوان «داستان را چگونه باید گفت» آغاز کرده. سپس او دو شیوهٔ سوم شخص و اول شخص مفرد را برای گفتن داستان مناسب دانسته؛ در پی آن دو «قالب» نامه و داستان در داستان را هم توضیح داده‌است. مطالعهٔ تنها همین فصل از کتاب می‌تواند گویای آن باشد که یونسی در تحریر کتاب، تلاش کرده نوشتن داستان را برای مبتدیان راه تا حد امکان آسان جلوه دهد. بنابراین کتاب نمی‌تواند نیازهای مربوط به «نقد» ادبیات داستانی را مرتفع سازد. نخست این‌که محدود کردن زاویهٔ دید به دو شیوهٔ سوم شخص و اول شخص و ذکر عباراتی نظیر:«شیوه‌های دیگری را نیز می‌توان به کاربرد، ... اما چنین شیوه‌هایی متضمن دشواری-های فراوانند و به همین جهت کم‌تر مورد استفادهٔ نویسندگان قرار می‌گیرند.» (یونسی:۶۹) بنابرآنچه گفته‌شد، راه را بر نوآوری خواهد بست و اگر قرار است تنها به برخی دیدگاه‌ها اشاره شود، نویسنده نوپا را با تأکیدهای پی‌درپی به شیوه‌ای خاص محدود نکرد و دست‌کم او را به مطالعهٔ نمونه‌های متنوع در این زمینه تشویق کرد. بهتر بود به شیوه‌های دیگر روایت که پیش ازین گفته‌شد نیز، به اختصار اشاره می‌شد. به‌ویژه با تقسیم‌بندی داستان به شیوهٔ سوم شخص و اول شخص، بهتر بود به صورت گذرا از شیوهٔ دوم شخص نیز که بهترین نمونهٔ آن داستان آئورا اثر کارلوس فوئنتس است، نام برده می‌شد. در بخشی دیگر با امتیاز دادن به شیوهٔ اول شخص و سوم شخص می‌گوید: «سایر شیوه‌ها را دشواری‌ها و محدودیت‌های فراوانی دربرگرفته‌است و نویسندگان جدید در اجتناب از آن‌ها اتفاق نظر دارند». (همان:۷۰) این سخن نیز که شیوه‌های دیگر کم‌تر مورد استفاده قرار می‌گیرند، ناصحیح است. امروزه ترجیح اول شخص یا سوم شخص بر دیگر شیوه‌ها تا حدودی منسوخ است، مخصوصا اگر نوع دیدگاه سبب شود تنها یک جهان‌بینی بر مخاطب عرضه‌شود. در مقابل متن‌هایی «چندصدایی» که بتوانند از طریق زاویه‌دیدهای متنوع، نظام‌های ارزشی و جهان‌شناختی مختلف را روایت کنند، جذابیت بیش‌تری خواهند داشت.

در همین بخش از کتاب در باب طریقهٔ اول شخص آمده‌است: «بهترین داستان‌های جهان در همین شیوه نگارش یافته‌اند» (یونسی:۷۲). خاستگاه این جمله کجاست؟ آیا این ادعا مرجعی برون‌متنی دارد که البته در کتاب مشخص نشده و یا محقّق خود به این نتیجه رسیده‌است؟

در تبیین طریقهٔ سوم شخص آمده‌است که این نوع دیدگاه به نسبت اول شخص می‌تواند نویسنده را از لغزش دخالت در داستان و ایراد موعظه‌های اخلاقی از سوی نویسنده داستان، برکنار دارد

(همان:۷۱). حال آن‌که دیدگاه دانای کل نامحدود عموماً به شیوهٔ سوم شخص روایت می‌شود و راوی در این داستان‌ها که عموماً کلاسیک هستند نظیر جنگ و صلح تولستوی پدران و پسران تورگنیف همه-چیز دان و آگاه است.

زبان اثر:

هنر رمان:

کتاب «هنر رمان» را می‌توان اثری پژوهشی محسوب کرد که شاید در دسته‌بندی انواع روش پژوهش بر اساس هدف، بتوان آن را در زمرهٔ «پژوهش توسعه‌ای» قلمداد کرد؛ اساساً شیوهٔ نگارش علمی با نثر شاعرانه و داستانی متفاوت است؛ از آن‌جا که ناصر ایرانی، خود از نمایش‌نامه‌نویسان و نویسندگان برجستهٔ این مرز و بوم است، تأثیر طبع هنرمندانه او را می‌توان در اثر تحقیقی به وفور یافت. این مسئله سبب شده‌است که خواننده گاه سرگرم لذت بردن از خواندن متن شود و غرض اصلی و اهداف آموزش متن، به فراموشی سپرده شود. اگرچه این خصیصه در سراسر کتاب مشاهده می‌شود، به تنها یک نمونه اکتفا می‌کنیم: «نویسنده همچون فیلم‌سازی است که زندگی‌های درونی و بیرونی شخصیت‌هایش را با چندین دوربین ثبت و ضبط می‌کند که هریک از آن‌ها از موضع خاصی به دره وسیع داستان می‌نگرد: یکی‌شان از هلکوپتری که در آسمان دره پرواز می‌کند؛ یکی‌شان از بالای کوه این سوی دره؛ یکی‌شان از دامنه کوه همین سوی دره؛ یکی‌شان از بالای کوه آن سوی دره؛ یکی‌شان از دامنه کوه همان سوی دره؛ چندتاشان از جاهای مختلف کف دره؛ یکی‌شان دوربینی است که می‌تواند به درون قلب و روح یکایک شخصیت‌ها بنگرد ...» (ایرانی،۱۳۹۳ :۴۳۱).

دیگر این‌که در نگارش کتاب لحن نویسنده همه‌جا بدون قید احتمال و با یقیق و قطعیت همراه است؛ بنابراین وجود قیود قطع و یقین در سیاق عبارت جای تفکر و تأمل برای خواننده باقی نمی‌گذارد: «بی‌تردید هیچ هنری به اندازهٔ رمان به ما امکان نمی‌دهد که درون معمولاً پوشیدهٔ انسان را در لحظه-های بیم و امید....مشاهده کنیم...» (همان: ۲۰). نیز بهتر بود که نویسنده اصطلاحات مربوط به ادبیات داستانی را نظیر «صحنه»، «گفتن»، «گفت‌وگو» و جز آن در داخل گیومه مشخص می‌کرد.

هنر داستان‌نویسی:

یونسی اما، ساده‌نویسی را سرلوحهٔ کار خود قرارداده‌است، اما به نظر می‌رسد کتاب نیازمند ویرایش جدی است جملاتی نظیر «ولی این موهبت از نویسنده‌ای که در اول شخص نویسنده دریغ شده‌است» (یونسی:۷۱). به همراه اغلاط فراوان چاپی، (نظیر ص۱۴سطر۲، ص۱۸،سطر۱، ص۲۲سطر ۱۹، ص۳۳،سطر۱۲،ص۳۸سطر۱۶.....) متن را دچار ضعف تألیف و تعقید کرده‌است.

میانه‌روی و انصاف:

نویسنده هنر رمان خود مدعی وجود این اصل در کتاب است: «ولی روح میانه‌رو و منصف حاکم بر این کتاب در عین حال که می‌کوشد عیب و هنر هر رهیافت و شیوه‌ای را در هنر رمان یکجا درک کند و به حساب بیاورد و درعین حال که به هر نویسنده‌ای حق می‌دهد آن‌گونه داستان بیافریند که خود می-

پسندد با اهل افراط در هیچ قطبی از نظریه‌های هنر و ادبی همدلی و همراهی نمی‌کند. (همان :۴۳۹). با وجود این، در بخش‌های زیادی از کتاب خود به ارزش‌گذاری دست می‌زند؛ به طور نمونه، دیدگاه دانای کل مداخله‌گر را نکوهش می‌کند و مداخلات راوی را در این نوع دیدگاه مساوی با وراجی‌های قهوه‌خانه‌ای محسوب می‌کند: «بهتر آن است که نویسنده دانای کل دست از مداخله‌گری بردارد، از وراجی‌های قهوه‌خانه‌ای بپرهیزد، به‌ویژه مرتکب این جرم نشود که اسرار هویدا کند...» (همان: ۴۴۲). حال آن‌که پیش ازین در همین مقال گفته آمد که لوبک راوی را در داستان‌هایی نظیر جنگ و صلح، کانون روایت و از شخصیت‌های اصلی روایت در نظر می‌گیرد. شاید با این نگاه، دیگر نتوان اظهارنظرهای راوی را در داستان‌هایی نظیر جنگ و *صلح* که راوی آن‌ها دانای کل مداخله‌گر است، وراجی‌های قهوه‌خانه‌ای توصیف کرد. یکی دیگر از مصادیق عدم رعایت میانه‌روی و انصاف در کتاب، نگاه نویسنده به ادبیات داستانی در ایران است.

جای خالی ادبیات داستانی ایران

تقریباً در هیچ کجای مباحث مربوط به ماهیت و صناعات رمان از نمونه‌های داستان ایرانی استفاده نشده‌است. اگر هم به ادب فارسی اشاره شده‌باشد، درج شواهدی از شعر شاعران فارسی است که گاه نه تنها چندان کمکی به بسط علمی مطلب نکرده‌است بلکه به انسجام ساختاری بحث آسیب زده؛ ایرانی در مقدمه تحریر کتاب *داستان: تعاریف، ابزارها* و *عناصر* در توجیه این مسئله می‌گوید: «لازم می‌دانم پیشاپیش به این پرسش احتمالی پاسخ دهم که چرا در کتاب حاضر نه تاریخچه‌ای از رمان و داستان کوتاه فارسی ذکره شده‌است و نه در ایضاح تکنیک‌های داستان‌نویسی مثال‌هایی از آثار نویسندگان ایرانی؟ دربارهٔ تاریخچه باید بگویم که کتاب حاضر منحصراً شناخت اجمالی هنر داستان‌نویسی است نه تاریخ آن. دربارهٔ ذکر مثال از آثار نویسندگان ایرانی اعتراف می‌کنم که بیم داشتم نارسایی معلومات از یک سو و کوته‌نظری از سوی دیگر، چنان که افتد و دانی مرا نیز بازدارد از این‌که بهترین مثال‌ها را انتخاب کنم» (ایرانی،۱۳۶۴: ۱۲)[1] در پاسخ به دلیل نخست نویسنده، باید گفت که موضوع تاریخچه علی‌رغم کتاب *داستان: تعاریف، ابزارها* و *عناصر* در *هنر رمان* کاملاً مغفول نمانده‌است و نویسنده در مبحث قصه و رمان به پیدایش رمانس و تاریخچهٔ آن اشاره کرده‌است؛ حال آن‌که خواهیم گفت که درجایی‌که از سنّت یهودی و مصری یاد رفته‌است، مختصر اشارتی به تاریخچهٔ قصه در ایران نشده. دربارهٔ ذکر مثال از آثار نویسندگان ایرانی نیز، این شائبه مطرح می‌شود، که خواننده احساس می‌کند، با متنی روبرو است که نادیده گرفتن ادبیات داستانی، نه به دلیل هراس نویسنده از انتخاب بهترین مثال-هاست؛ بلکه جهت‌گیری نویسنده به سمت ادبیات داستانی مغرب زمین است؛ خصوصاً این‌که داوری‌های گاه و بیگاه نویسنده در اثر این شبهه را بیشتر تقویت می‌کند؛ ناصر ایرانی در بخشی از کتاب می‌گوید: «البته تصدیق باید کرد که ادبیات کلاسیک فارسی از حیث گونه‌ها و شکل‌های ادبی و شگردهای

---

[1] شگفت آنکه فتوحی در مقالهٔ کتابشناسی نقد داستان در ایران، در تقسیم‌بندی خود کتاب حاضر را در دسته «کتاب‌هایی که اختصاصاً دربارهٔ ادبیات داستانی ایران نگاشته شده» (فتوحی،۱۳۷۳: ۱۷۸-۱۷۹) قرار داده‌است.

صناعی و همچنین گسترهٔ موضوع و مضمون به اندازهٔ ادبیات کلاسیک یونان و روم و ادبیات عصر رنسانس غنی نیست» (همان: ۲۸۲). این مطلب درست در ادامهٔ ضرورت غواصی در دریای سنّت ادبی ذکر شده‌است و چنین القا می‌کند که نویسندگان ایرانی دارای میراث ادبی، همچند با اروپاییان نیستند؛ بنابراین به جای استفاده از سنت‌های ادبی خود، ناگزیر باید تنها از سنن جهانی ادبیات استفاده کند. اگرچه نویسندهٔ محترم در ادامهٔ همین مطلب معترف است که ادبیات کلاسیک فارسی آفرینندگان بزرگ نظیر بیهقی، منوچهری، فردوسی، نظامی و عطار کم ندارد، اما نگاه کلی حاکم بر کتاب القاکنندهٔ نوعی وازدگی در برابر ادبیات غرب است. حال آنکه مؤلف، در همین بخش از کتاب به‌جای طرح موضوع مذکور می‌توانست به آن دسته از غواصان اروپایی که اتفاقاً از مسیر غور و غواصی در ادب و فرهنگ فارسی گنجینه‌ها توخته‌اند، هم نیم‌نگاهی بیفکند؛ در میان اروپاییان چهره‌هایی نظیر گوته، فردریش رویکرت، ادوارد فیتز جرالد، ویکتورهوگو و چرنیشوسکی که از سرچشمه‌های شعر فارسی سیر و سیراب شده‌اند، کم نبوده‌اند. به هر روی، به گمان ما بهتر بود در ادامهٔ نظریه‌های طرح شده، با استشهاد به آثار بومی میزان کارآیی و تعمیم‌پذیری نظریه‌های مطروح، به محک آزمون نهاده می‌شد. به طور نمونه حکیم نظامی اتفاقاً از کسانی است که در غرب به عنوان روایت‌پرداز و قصه‌گوی قوی به وی پرداخته‌اند و ایتالو کالوینو در کتاب «چرا باید کلاسیک‌ها را خواند» که به فارسی هم در آمده، در مقاله‌ای به کارهای او پرداخته‌است.

پیشنهٔ رمانس در ایران

در فصل سوم از کتاب اول نیز که به معرفی نخستین رمانس‌های جهان اختصاص دارد؛ نویسنده به نخستین رمانس‌های اروپایی و حتی همتایان آن در ادبیات مصر و یهودیت به طور مشخص تحت عنوان سنت داستانی مصر و سنت داستانی یهودیت اشاره کرده، حال آنکه نیم نگاهی هم به پیشینهٔ داستان-سرایی در ایران نینداخته است. چگونه ممکن است ایران در بررسی پیشینهٔ داستان‌سرایی و رمانس نادیده گرفته شود، در جایی‌که بنا به نقل مؤلف از کتاب *داستان یونانی*[1] «یهودیان داستان‌هایی را گردآوری کردند که احتمالاً شفاهی بودند و براساس قصه‌های کتاب مقدّس و نیز قصه‌های ایرانی ساخته شده بودند» (همان: ۶۴) مگرنه این‌که نویسندگان نام‌آشنایی نظیر بورخس و جیمز جویس تحت تأثیر یکی از مؤثرترین داستان‌های شرقی در جهان یعنی هزار و یک‌شب بوده‌اند، هزار و یک شبی که نخستین پایه‌اش *هزار افسان* ایرانی است و ریشه در فرهنگ ایرانی و هندی دارد.

نویسنده، قدیمی‌ترین رمانس اروپایی را «کالیرهو» معرفی می‌کند؛ رمانی که اتفاقا یکی از شخصیت‌های اصلی آن اردشیر ساسانی است. نگارندهٔ این سطور معتقد است ایران را بنا به دلایلی که در ذیل به آن اشاره رفته است، می‌توان یکی از خواستگاه‌های مهم رمانس در جهان تلقی کرد. اگرچه بنا به گفتهٔ دکتر تفضلی در این قول ابن ندیم که: «اولین کسانی که دست به تصنیف افسانه زدند و آن را به صورت کتاب درآورده در خزانه‌های خود نگاه‌داری کردند و بعضی از آن‌ها را از زبان حیوانات نقل

---

[1] greec fiction

کردند، ایرانیان اولیه (کیانیان و هخامنشیان) بودند. پس از آن پادشاهان اشکانی که دومین طبقه شاهان ایران‌اند در این مورد اغراق کردند، در زمان ساسانیان به داستان‌ها افزوده شد و اعراب آن را به عربی ترجمه کردند» (ابن ندیم:۳۶۳) تا حدی گزافه‌گویی است (تفضلی،۱۳۷۶: ۲۹۷). به هر روی قول ابن‌ندیم می‌تواند نمایانگر روایی فراوان قصه و قدمت دیرین آن در میان اقوام ایرانی باشد. اگرچه می‌دانیم که رمانس‌ها از منظر ساختاری و معنایی، وجوه اشتراک فراوانی با قصه‌های بلند فارسی دارند، اما خاستگاه و وجود قهرمان‌های اشرافی و درباری در آن‌ها و سبک فاخرشان آن‌ها را از قصه‌های بلند فارسی متفاوت می‌کند. (ر.ک. میرصادقی:۲۳). با این‌همه به گمان ما می‌توان رد پایی از رمانس با ویژگی‌های فوق هم حتی در تاریخ داستان‌سرایی ایرانی یافت. شاید ردپای قدیم‌ترین داستان‌های عاشقانه را از سنت روایی-شفاهی مادها که به وسیلهٔ مورخان یونانی به ما رسیده‌است، در داستان‌های مربوط به زندگی کورش بتوان دنبال کرد؛ اگرچه راویان زندگی کورش عموماً یونانی بوده‌اند، ولی به دلیل ارتباط آن‌ها با ایران می‌توان حدس زد که افسانه‌های مرتبط با کورش آبشخورهای ایرانی دارند و ساخته و پرداخته اذهان ایرانی است و یونانیان تنها راویان این افسانه‌ها بوده‌اند. در میان سه روایت مشهور یونانی از زندگی کورش، روایت گزنفون، کتزیاس و هرودوت (ر.ک. دیاکونوف،۱۳۴۵: ۲۲-۳۷). نوشته‌های کتزیاس فاقد وجوه تاریخی و بیش‌تر واجد جنبهٔ داستانی است اما به جهت این‌که کتزیاس مدتی را در ایران می‌زیسته و افسانه‌های فراوانی را شنیده (همان:۳۳). او راوی داستان‌ها و نه خالق آن-هاست؛ بنابراین زاویهٔ دید فضایی حاکم بر داستان، ایرانی است. روایت کتزیاس دارای نوعی طرح داستانی است که در آن به گونه‌ای تعلیق تصاعدی یا پیشرونده مواجهیم. «تربیت کوروش» اثر گزنفون حدود ۳۶۰ سال قبل از میلاد مسیح در آتن درباب زندگی‌نامه رمانتیک و ایده آلیستی کوروش نوشته شده که دارای بسیاری از ویژگی‌های رمانس است. این کتاب نیز نگاشته یونانیان است، به دلیل اینکه گزنفون نیز به مانند کتزیاس مدتی را در ایران زیسته (همان:۳۸). فضا، مکان و شخصیت‌های داستان رنگ و بوی شرقی و ایرانی دارند. به هر روی شخصیت کورش با سایر اساطیر ایرانیان همچون کیخسرو نیز آمیخته شده‌است. خصوصاً روایت گزنفون در مجموع، با داستان کیخسرو شباهت‌های قابل ملاحظه دارد که برخی محققان بدان توجه کرده‌اند. «بر این اساس، استبعادی ندارد اگر بپذیریم گزنفون نزدیک به دو سده پس از مرگ کوروش، داستان‌های اختلاط‌یافته کیخسرو و کوروش را از زبان ایرانیان دوستدار شهریار ایرانی شنیده باشد» (زرین‌کوب، *کورش و ذولقرنین*،۸۴).

از دیگر اساطیری که می‌توان جلوه‌هایی از ادبیات غنایی را در آن یافت، داستان خواستگاری افراسیاب از اسپندارمذ است که می‌توان ردپای کم‌رنگی از این موضوع را در *شاهنامه* پیدا کرد: «در زمان پادشاهی منوچهر افراسیاب دوازده سال بر ایران مسلط شد. منوچهر از ایزد بانو سپندارمد کمک خواست. او خود را به شکل زنی زیبا در آورد و از افراسیاب دل‌ربایی کرد و او را قانع کرد که به تعیین مرز که بعداً به وسیلهٔ تیزاندازی آرش معین می‌شود، رضایت دهد» (تفضلی، ۱۳۷۶: ۱۸۹ به بعد). با این‌که زمان و مکان در این داستان، زمان و مکان اسطوره‌ای است، اما جلوهٔ زیبای بانو اسپندارمد و دل

باختن افراسیاب به آن، داستان را به رمانس نزدیک می‌کند؛ حتی نیایش منوچهر را هم با حالت خاص خود می‌توان از جنبه‌های غنایی این داستان به حساب آورد.

در همین دوره از داستان عاشقانهٔ ستریانگایوس و زرینیا یادشده که کتزیاس آنرا نقل کرده‌است. در این داستان ستریانگایوس[۱] یک شاهزادهٔ مادی است که دل به ملکهٔ سکاها به نام زرینیا[۲] می‌بندد، اما نمی‌تواند به وصال این ملکه برسد، از این رو دست به خودکشی می‌زند (تفضلی، ۱۳۷۶: ۱۸). از خلاصهٔ به‌جای مانده از داستان آشکار است که ۱. این داستان واجد یکی از ویژگی‌های رمانس یعنی رخ‌داد حوادث در طبقات بالا و به خصوص طبقهٔ حاکم است. ۲- عشق به نظر یک طرفه می‌آید و فرجام آن تراژیک است. ۳. عاشق و معشوق از دو قوم متفاوت هستند.

داستان عاشقانهٔ دیگری که در این عهد می‌توان از آن یاد کرد، داستانی است که خارس میتلنی نقل کرده است؛ افسانهٔ زیبای حماسی که نولدکه بسیار مایل است آن را منظومه‌ای عاشقانه بنامد (ر.ک. نولدکه، ۱۳۶۹). خلاصهٔ داستان چنین است: «زردیارس[۳]، فرزند آفرودیت و آدونیس، حاکم ماد است و بر نواحی علیای دروازه‌های خزر تا تنائیس حکم‌رانی می‌کند. در آن سوی تنائیس مراثی‌ها می‌زیستند که فرمان‌روای آن‌ها امارتس بود[۴]. امارتس صاحب زیباترین دختر آسیا به نام اُداتیس[۵] است و اُداتیس و زردیارس هر دو همدیگر را در خواب می‌بینند و به یکدیگر دل می‌بندند، اما پدر دختر رضایت به ازدواج دختر با بیگانه نمی‌دهد. امارتس جشنی برگزار می‌کند و از اداتیس می‌خواهد جام را به یکی از مهمانان دعوت شده که از بزرگان آن سرزمین‌اند، بدهد و او را به عنوان همسر اختیار کند. زردیارس نیز که با اطلاع قبلی و هماهنگی اداتیس به شتاب به همراه گردونه ران خود از تنائیس می‌گذرد و با لباس مبدل به کاخ آمده در میان مهمانان است و اداتیس جام را به او می‌دهد و وصال بین این دو عاشق و معشوق رخ می‌دهد» (کریستن سن، ۱۳۳۵: ۱۹- ۲۰). این داستان به اعتقاد نولدکه و مری بویس همان افسانه‌ای است که در شاهنامه دربارهٔ گشتاسب و کتایون آورده شده و نولدکه دلایلی از قبیل عبور از رودخانه و دریای وسیع در هر دو داستان و اسم‌های مشترک و شباهت کلیات داستان را برای اثبات مدعای خود ذکر می‌کند (ر.ک. نولدکه، ۱۳۶۹). البته مری بویس برخلاف نولدکه که این داستان را افسانه‌ای پارسی می‌داند، آن را افسانه کاملاً مادی قلمداد می‌کند (ر.ک. بویس، ۱۳۸۴). در این داستان نیز برخی ویژگی‌های رمانس را می‌توان دید از جمله آن‌که بنا به نظر نولدکه داستان منظوم بوده‌است و می‌دانیم رمانس‌های اولیه به نظم بوده‌اند. داستان در بستری اشرافی جریان دارد. عشق و حوادث شگفت آور و سلحشوری قهرمان رمانس درین داستان هم دیده می‌شود. پایان خوش داستان نیز فصل مشترک این قصه با رمانس می‌تواند باشد.

---

[1] stryargaios
[2] Zarinaia
[3] Zariadres
[4] Omartes
[5] Odatus

اما به نظر می‌رسد بهترین و کامل‌ترین رمانس‌ها را در ایران در دورهٔ اشکانیان می‌توان جست‌وجو کرد؛ پارت‌ها که حدود پانصد سال بر سرزمین پهناوری حکومت کردند، برخلاف ساسانیان دارای مرکزیت واحد نبودند؛ بلکه به تیول‌های چندی تقسیم می‌شدند که در برابر حکومت مرکزی از نوعی استقلال داخلی برخوردار بودند. این حکومت‌های نیمه‌مستقل دارای رسوم و فرهنگ و ادبیاتی ویژهٔ خود بودند. بررسی ویس و رامین و بیژن و منیژه و دیگر آثار حماسی فارسی نشان می‌دهد که به‌ویژه دوتا از تیول‌های پارتی از نظر ادبی اهمیت بیش‌تری داشته‌اند. یکی تیول گرگان و مرو که در دست خاندان گودرز بود و دیگر تیول سیستان که بر طبق شاهنامه در دست خاندان زال بود. داستان عاشقانه زال و رودابه و داستان حماسی رستم و سهراب و همهٔ آنچه به روایات سیستان مشهوراند، جزو ادبیات تیول سیستان به شمار می‌روند. در این میان داستان زال و رودابه که فردوسی به زیباترین وجه روایت کرده-است، خود یک رمانس تمام‌عیار به شمار می‌آید (ر.ک. غلامرضایی، ۱۳۷۵: ۵۲)، اما شاید مهم‌ترین و معروف‌ترین رمانس پارتی را بتوان ویس و رامین دانست.[۱] این داستان کهن مانند تمام روایت‌های ملی سال‌ها زبانزد مردم بوده است و احتمالاً به مرور مهذّب و پیراسته شده و به صورتی که فخرالدین اسعد گرگانی به نظم کشیده به دست ما رسیده‌است، حال آن‌که ما از صورت نخستین آن هیچ اطلاعی نداریم. (ر.ک. محجوب، ۱۳۳۷: ۷۳). فضای داستان در اجتماعی آزاد و اشرافی می‌گذرد و در آن به‌ویژه زنان در فضایی متفاوت از آن‌چه در داستان‌های ساسانی و حتی پس از اسلام دیده می‌شود، می‌زیند. به هر روی فضاها و شخصیت‌های داستان بسیار رنگارنگ و متنوع‌اند. حتی گاه شخصیت‌پردازی در این داستان به رمان‌های مدرن نزدیک می‌شود. آنچنان‌که برخلاف قصه‌های کهن، قهرمان از میان یک تیپ سیاه یا سفید انتخاب نشده، بلکه دارای شخصیتی خاکستری رنگ است؛ اگر رمانس تمام عیار «کالیرهو» مربوط به قرن دوم میلادی است. داستان ویس و رامین با داشتن بسیاری از جنبه‌های رمانس بنا به گفته ولادیمیر مینورسکی، بر پایه پاره‌ای از جزئیات، برابر با زمان پادشاهی گودرز دوم اشکانی یعنی سال‌های ۳۹ تا ۵۱ میلادی است.

نگاهی انتقادی به ترجمهٔ منابع:

یکی از محاسن کتاب، استفاده گسترده از منابع لاتین است؛ لیکن همان‌طور که در بحث از انواع زاویهٔ دید نشان دادیم، بهتر بود بسیاری از آرا و دیدگاه‌ها به کمال دریافت و ترجمه می‌شدند. نیز نویسنده می‌توانست در بیان برخی عبارات و اصطلاح‌ها از برابرگزینی‌های بهتری استفاده کند. به‌طور نمونه در صفحه ۳۱۴ یکی از دو هدف ساختاری روایت، وحدت نظام یافته معرفی می‌شود و نویسنده در ادامهٔ بحث بنا به نظر کولریج منقول از کتاب *چراغ و آینه*[۲] از آبرامز آثار شکسپیر را دارای خصیصهٔ وحدت

---

[۱] مینورسکی درباب اصل پارتی اثر می‌گوید:«طرز حکومت و اوضاع کلی و خاصه جغرافیایی آن چنانکه در داستان ویس و رامین توصیف شده با هیچیک از ادوار چند هزار ساله ایران جز دوره حکومت «پارتها» هنگام فرمانروایی سلسله اشکانی سازگار نیست» (گرگانی،۱۳۸۱: ۴۵۲)

[2] the mirror and the lamp

نظام یافته می‌داند. ایرانی عبارت وحدت نظام‌یافته را معادل اصطلاح organic unity از کولریج قرار داده‌است؛ حال آن‌که به گمان ما این برابرگزینی، معنای دقیقی از اصطلاح کولریج را نمی‌رساند؛ چرا که می‌دانیم از نظر رمانتیست‌ها واژۀ organic در برابر mechanic و به معنای طبیعی، زنده و درونی است. کولریج مبحث زیباشناسی و به طور کلی هنر را به دو شاخۀ مکانیکی و ارگانیکی تقسیم می‌کند و به مباحثی نظیر تاریخ ارگانیک، سنجش ارگانیک و فرم ارگانیک می‌پردازد. در همین کتاب آمده‌است که کولریج وحدت ارگانیک[1] را در برابر وحدت مکانیکی[2] توضیح می دهد. (ر.ک. abrams، ۱۹۵۳: ۲۱۸-۲۲۶). بنابراین اگر نظر کولریج شرط باشد، بهتر است اصطلاح organic unity به وحدت طبیعی یا ذاتی ترجمه شود تا وجود گشتارهایی که هم نهادی(سنتزی) از تفاوت‌ها و شباهت‌ها هستند، در روایت آشکار شود. یا واژه narrative که به نظر می‌رسد معادل مناسب آن روایی است، در بسیاری بخش‌ها ازجمله صفحه۳۱۷ داستانی ترجمه شده‌است. نیز در مبحث هفت سرنخ که از نظر جان کیبل به وسیلۀ آن می‌توان طبع و گرایش ذهنی هر نویسنده را جست‌وجو کرد (ایرانی: ۳۳۴)؛ ایرانی نخستین سرنخ یعنی theme را مضمون و در متن، موضوع ترجمه کرده‌است. اگرچه واژۀ مضمون در برخی منابع از جمله فرهنگ اصطلاحات ادبی از سیما داد مترادف درون‌مایه در نظر گرفته شده (داد، ۱۳۷۵:۲۷۳)، بهتر است که اصطلاح theme، به‌جای مضمون، درون‌مایه ترجمه شود. به دلیل این‌که از سویی اصطلاح مضمون تعریف واحدی تاکنون نداشته و بر سه مصداق کاملاً متفاوت و مجزا دلالت می‌کند (یکجا به معنای موضوع به کار رفته، یک جا در معنای مضمون‌پردازی و پردازش موضوع و در جای دیگر به معنای تم) این اشکال را می‌توان برکتاب هنر داستان‌نویسی هم گرفت در هنر داستان‌نویسی هم تم مترادف با مضمون در نظر گرفته شده‌است. (ر.ک.یونسی:۳۰) از سوی دیگر نیز ترجمه موضوع[3] برای theme به هیچ‌وجه پذیرفتنی نیست. نکتۀ دیگر آن است که نویسنده در ادامۀ مبحث، به مؤلفه دیگری با عنوان «اندیشه‌ها و موضع‌گیری‌های خاص» اشاره کرده و بنا به گفته خود سرنخ های دیگری به پنج سرنخ جان کیبل افزوده‌است. در توضیح سرنخ «اندیشه‌ها و موضع‌گیری‌های خاص» آمده‌است: «در آثار هر نویسنده‌ای اندیشه‌های خاصی دربارۀ برخی از مسائلی که فرد یا جامعه با آن‌ها دست به گریبان است و نیز موضع‌گیری‌های خاصی نسبت به آن مسائل، بارها تکرار می‌شود. تکرار شدن آن اندیشه و موضع‌گیری‌ها دلالت بر گرایش‌های ذهنی نویسنده دارد» (ایرانی:۳۳۵-۳۳۶). براساس توضیح نویسنده آشکار است که ایشان بر تکرار موضع‌گیری‌ها دراثر تاکید داشته‌اند؛ بنابراین می‌شد به‌جای عنوان «اندیشه‌ها و موضع‌گیری‌های خاص» از اصطلاح «بن‌مایه یا موتیف» استفاده کرد؛ چرا که گاه نه تنها اندیشه بلکه تکرار یک تصویر و یا فضایی خاص در اثر می‌تواند سرنخی برای یافتن گرایش ذهنی نویسنده باشد.

---

[1] organic unity
[2] unity mechanical
[3] Subject

فصل هفتم کتاب دوم با عنوان «طرح» به مباحث مربوط به پیرنگ داستان تعلق دارد. بهتر بود عنوان این بخش، پیرنگ انتخاب می‌شد؛ زیرا واژهٔ طرح، موهم به نظر می‌رسد و گاه معادل دیگری به غیر از پلات نیز در داستان دارد. می‌دانیم که در برخی متون مربوط به نقد داستان، طرح معادل design(میرصادقی،۱۳۷۶ : ۵۳۹) و پیرنگ معادل plot (همان: ۵۴۴) گرفته شده‌است. بین طرح و پیرنگ تفاوت ظریفی دیده می‌شود که در برخی آثار از جمله کتاب *هنر رمان* از آن غفلت شده‌است. در واقع در طرح ارتباط اجزا و مسئله انسجام مطرح می‌شود. ویتکمب می‌گوید: «پلات در لغت‌نامه‌های تخصصی چهار مفهوم نسبتاً متفاوت دارد و طرح اندیشهٔ اولیه مربوط به همهٔ مفاهیم مربوط به پیرنگ است. این اندیشهٔ اولیه ذهنیت مشخصی را در همهٔ پیرنگ‌ها بیان می‌کند؛ طرح، به مسئله اتحاد در پیچیدگی اجزا می‌پردازد. اگرچه طرح ممکن است ساختار بیرونی داشته باشد، اساساً محصولی ذهنی است. تحلیل پیرنگ کمابیش امری قابل انعطاف است، بستگی به جهت مشخصی دارد که در آن هنرمند و منتقد ارتباط اجزا را با نقشهٔ مرکزی می بینند. یک طرح گرافیکی ساده نظیر این طرح را در نظر بگیرید:

تخیل در این طرح گرافیکی، احتمالاً نخست دایره و صلیب درون شکل و چهار بخش درون آن را می‌بینند؛ در طرح‌های پیچیده‌تر گاه چشم تربیت نشده، برای درک انسجام آن‌ها نیاز به زمان دارد. این انعطاف‌پذیری در پیرنگ رمان به شدت مشخص است، زیرا جزئیات، خود همیشه پیچیده و ذهنی هستند. به بیانی، نقد بیش از انکه تنها پلات را کشف کند آن را می‌سازد. ....» (ر.ک. Whitcomb،۱۹۰۵: ۴۷)

در بسیاری از موارد، نویسنده نام آشنای اثر داستانی را برای خواننده فارسی زبان نپذیرفته، خود به ترجمه نام اثر دست زده‌است. به طور نمونه در صفحهٔ ۲۷۱ کتاب *بلندی‌های بادگیر* یا *عشق هرگز نمی‌میرد* با عنوان اصلی آن یعنی *وودرینگ هایتس* معرفی شده‌است و نویسنده درپانوشت علت استفاده از نام اصلی داستان را چنین ذکر کرده‌است: «وودرینگ هایتش نام اقامتگاه آقای هیثکلیف شخصیت اصلی رمان است پس اسم خاص است و ارجح است که به فارسی (بلندی‌های بادگیر) ترجمه نشود» به گمان ما، نظر مؤلف کتاب، به پیشنهاد سیروس پرهام در معرفی *هنر رمان* با عنوان «سیری در قلمرو داستان» البته بدون ارجاع درون‌متنی، صورت گرفته‌است: «wuthering» اسم مکان خاص است و به معنای «بادگیر» یا توفانی نیست، هرچند که ممکن است خالی از ابهام نباشد» (پرهام،۱۳۸۰: ۳۷) اما به نظر می‌رسد این نام اگرچه اسم خاص است اما Wuthering به معنی خانه‌ای است که روی تپه و در معرض باد ساخته شده. صفت «Whither» هم اسم است و هم فعل این واژه، بیانگر توفانی است که گرد خانهٔ شخصیت اصلی داستان می‌چرخد و آشوبی که ایجاد می‌شود و بدین ترتیب، فضای رمان را از نظر صدا، به شکلی نمادین تجسم می‌بخشد. (*How-Wuthering-Heights-got-its-name*، **۱۳۹۵**) بنابراین به گمان ما برابر گذاری بلندیهای بادگیر برای واژه[Wuthering Heights] می‌تواند هم به معنای استعاری واژه اشاره داشته باشد و هم خود می‌تواند اسم خاص اقامتگاه هیثکلیف محسوب شود. نیز این کتاب با نام بلندی‌های بادگیر برای خوانندهٔ فارسی زبان به شدت جا افتاده است؛ به

گونه‌ای که اگرچه کتاب نخست بار با عنوان عشق هرگز نمی‌میرد، به وسیلهٔ کامران پروانه به فارسی ترجمه شد؛ پس از آن بیست‌و شش بار با عناوینی غیر از وودرینگ هایتس و بیش‌تر با نام بلندی‌های بادگیر به فارسی برگردانده شد.[۱]

به جز کتب مذکور، آثار داستانی فراوان دیگری نیز درکتاب مشاهده می‌شود که بهتر بود با نام آشنای آن‌ها برای خواننده فارسی زبان معرفی شوند، چرا که گاه ترجمه تازه و ناآشنا از نام کتاب ارتباط خواننده را با داستان قطع می‌کند و حتی موجب ایجاد ابهام در متن می‌شود؛ نظیر برگزیدن نام «تک چهرهٔ جوانی هنرمند»[۲] برای اثر جیمز جویس. (ایرانی، ۱۳۶۴: ۳۶۸) این اثر نیز چهار بار به فارسی با عناوینی غیر از آنچه نویسنده در کتاب یاد کرده است، ترجمه شده؛ یعنی «سیمای مرد هنرآفرین درجوانی» ترجمه پرویز داریوش «چهره یک مرد هنرمند در *جوانی*» ترجمه امیر علیجان‌پور، «سیمای هنرمند در جوانی»، از اصغر جویا، «چهره مرد هنرمند در جوانی»، منوچهر بدیعی به فارسی منتشر شده‌است و یا کتاب ژاک قضا و قدری و اربابش[۳] اثر دنی دیدرو ترجمهٔ مینو مشیری که با عنوان ژاک جبری مشرب و اربابش معرفی شده‌است، نیز پرهام، در معرفی کتاب هنر رمان، بازار خودفروشی را برای اثر تکری بجای بازار خودفروشان پیشنهاد داده است. (ر.ک.پرهام،۱۳۸۰: ۳۷).

نویسنده حتی به این مقدار نیز اکتفا نکرده، بلکه در بسیاری از ارجاعات به داستان‌ها، از منبع انگلیسی داستان استفاده کرده‌است. به طور نمونه، در ارجاع به بخش‌هایی از کتاب *جنگ و صلح* تولستوی، ترجمهٔ قابل قبول سروش حبیبی از کتاب را رها کرده، نه اصل روسی کتاب بلکه ترجمهٔ انگلیسی آن را، به فارسی برگردانده و به آن ارجاع داده‌است؛ هدف نویسنده از این زحمت دوچندان، برما روشن نیست؛ اما تنها مقایسهٔ یک مورد از ترجمهٔ نویسنده از بخشی از *جنگ و صلح* تولستوی با ترجمهٔ سروش حبیبی می‌تواند گویای آن باشد که بهتر بود نویسنده به ترجمه متعارف فارسی کتاب وفادار می‌ماند:

«افسانه کتاب مقدس می‌گوید انسان نخستین پیش از هبوط حال و روز خجسته‌ای داشت که نبود زحمت-بیکاری- یکی از نشانه‌های آن بود. انسان هبوط کرده عشق بیکارگی را همچنان در دل حفظ کرده‌است در حالی که مصیبت همچنان گریبان نژاد انسان را گرفته‌است هم از آن‌رو که ناگزیریم نانمان را با عرق جبین و کد یمین به دست بیاوریم و هم بدین سبب که سرشت اخلاقی ما به گونه‌ای است که نمی‌توانیم بیکاره باشیم و در آرامش» (ایرانی، ۱۳۶۴: ۴۳۶).

«در کتاب مقدس آمده‌است که حضرت آدم پیش از ارتکاب گناه و رانده شدن از بهشت از آسایش بهره‌مند و از رنج کار فارغ بود. تمایل به تن‌آسایی در آدم خاکی به همان شکل پیشین باقی ماند، اما

---

[۱] تنها نگاهی گذرا به تعداد عناوین ترجمه شده کتاب می تواند بیانگر آشفتگی در وضعیت ممیزی در ایران باشد؛ چرا کتابی که دارای لااقل سه ترجمه پذیرفتنی است(ترجمه مهدی غبرایی و رضا رضایی و علی اصغر بهرام بیگی) باید بیست بار ترجمه شود؟

[۲] A portrait of the artist as a young man

[۳] Jacques le fataliste et son maître

لعنت خدا هنوز همچنان بر انسان گرانی می‌کند و این نه فقط به آن جهت که انسان محکوم است که از عرق جبین نان بخورد بلکه به سبب آن‌که سرشت ما چنان است که نمی‌توانیم در عین آزادی از رنج کار به صفا روزگار بگذرانیم» (تالستوی، ج۲ص۷۱۱).

نتیجه‌گیری:

کتاب هنر رمان نوشتهٔ ناصر ایرانی با نثری ساده، جذاب و گاه شاعرانه توانسته است در عین حال که شوق به خواندن رمان و تأمل در آن را در خواننده ایجاد کند، مقدمات صناعت رمان را هم به خواننده آموزش دهد؛ اما از آن‌جا که کتاب به‌ویژه از منظر ساختاری دارای رویکرد علمی نیست و گاه فاقد دقت پژوهشی است، نمی‌تواند به‌طور کل به عنوان کتابی نظری و علمی و به‌ویژه دانشگاهی و آموزشی پاسخ-گوی مخاطب جویای تخصص در زمینهٔ ادبیات داستانی باشد؛ از آن‌جا که این درس به مدت یک سال جای خالی ادبیات داستانی را در مقطع کارشناسی ارشد در برخی از دانشگاه‌های ادبیات فارسی پر می‌کرد، از منظری دیگر نیز می‌توان به موضوع پرداخت و آن این‌که مسئله تکراری اما جدی وجود انشقاق میان فضای ادبیات معاصر ایران به طور کل و به‌ویژه ادبیات داستانی معاصر و دانشکده‌های ادبیات و نیز تحرک ناکافی علمی در فضاهای دانشگاهی سبب شده‌است که کتابی که فاقد روشمندی لازم و متکی بر ذوق و سلیقه است به منزلهٔ درس‌نامه تلقی شود و مبانی نقد ادبیات داستانی را به دانشجوی ادبیات فارسی تفهیم کند؛ در حالی‌که نیاز نخست یعنی آشنایی با ادبیات داستانی در ایران با این کتاب به هیچ وجه مرتفع نمی‌شود و به نیاز دوم به صورت دقیق و علمی پاسخ داده نمی‌شود.

منابع

۱. ابن ندیم، محمد بن اسحاق (۱۳۸۳) *الفهرست*، ترجمه م. رضا تجدد، تهران: دنیای کتاب.

۲. ایرانی، ناصر (۱۳۶۴). *داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۳. _____ (۱۳۸۰). هنر *رمان*، چاپ اول، تهران: آبانگاه.

۴. _____ (۱۳۹۳). هنر *رمان* (تحریر دوم)، چاپ اول، تهران: نشر نو.

۵. بویس، مری (۱۳۸۴). *زردیارس و اُداتیس، پشت فرزانگی* (جشن‌نامهٔ دکتر ابوالقاسمی)، چاپ نخست، تهران: نشر هرمس.

۶. پرهام، سیروس (۱۳۸۰). «سیری در قلمرو داستان»، نشردانش، ش۳.پاییز:۳۳-۳۷.

۷. تفضلی، احمد (۱۳۷۶)، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژاله آموزگار، چاپ نخست، تهران: سخن.

۸. تالستوی، لی یف نیکلایوچ (۱۳۸۷). جنگ و *صلح*، ترجمهٔ سروش حبیبی، چاپ پنجم، تهران: نیلوفر.

۹. خالقی مطلق، جلال (۱۳۶۹). «بیژن و منیژه و ویس و رامین»، ایران‌شناسی، سال دوم، ش۲: ۲۹۸- ۲۷۳.

۱۰. داد، سیما (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*: واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوه تطبیقی و توضیحی، چاپ دوم. تهران: مروارید.

۱۱. دیاکونوف، ا.م (۱۳۴۵). *تاریخ ماد*، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱۲. غلامرضایی، محمدرضا (۱۳۷۵). *داستان‌های غنائی منظوم، از ابتدا تا قرن هشتم*، چاپ نخست، تهران: فردابه.

۱۳. فتوحی، محمود (۱۳۷۳). «کتابشناسی نقد داستان در ادبیات فارسی»، دانشگاه انقلاب، آذر ۱۳۷۳،ش۱۰۳: ۱۷۷-۱۸۶.

۱۴. کریستن‌سن، آرتور (۱۳۳۵). «قصه‌های ایرانی»، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، مجلهٔ سخن، ج۷، ش۱.

۱۵. گرگانی، فخرالدین اسعد (۱۳۸۱). *ویس و رامین*، مقدمه و تصحیح و تحشیه محمد روشن با دوگفتار از صادق هدایت و مینورسکی، تهران: صدای معاصر.

۱۶. گزنفون (۱۳۴۲). *کورش‌نامه*، ترجمهٔ مهندس رضا مشایخی، چاپ نخست، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱۷. محجوب، محمدجعفر (۱۳۳۷). مقدمهٔ *ویس و رامین*، چاپ نخست، نشر اندیشه.

۱۸. منصوریان، یزدان (۱۳۹۲). «صد ویژگی کتاب‌های دانشگاهی کارآمد و اثربخش»، پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی، دوره ۱۷، ش ۲۹، پاییز ۱۳۹۲، صص ۱-۱۷.

۱۹. میرصادقی، جمال (۱۳۸۸). *عناصر داستان*، تهران: سخن.

۲۰. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر) (۱۳۷۷). *واژه نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، تهران: نشر کتاب مهناز.

۲۱. مینورسکی، ولادیمیر فیودورویچ (۱۹۵۴- ۱۹۴۷). «ویس و رامین، داستان عاشقانهٔ پارتی»، BSOAS، ترجمهٔ مصطفی مقربی.

۲۲. نولدکه، تئودور (۱۳۶۹). *حماسهٔ ملی ایران*، ترجمهٔ بزرگ علوی، چاپ چهارم، تهران: جامی.

23. Abrams, m, h, (1971). The Mirror and the Lamp. London: oxford university press.,
24. Gerald Prince, (1989). Dictionary of Narratology (Lincoln & London: University of Nebraska Press:72-73.
25. Friedman ,Norman(Dec., 1955). point of view in fiction: the development of a critical concept, modern language association PMLA .Vol. 70, No. 5, pp. 1160-1184 .
26. Friedman, N. (1955). Forms of the Plot. Journal of General Education. 8: 241-253.
27. Lubbock, Percy .(1960). the crafts of fiction. London: Jonathan cape.
28. Whitcomb.Selden.Lincol, 1905. The study of a novel. BostonD.C. Heath &co publitiores.
29. www.telegraph.co.uk/.../How-Wuthering-Heights-got-its-name.htm (29/6/1395).