# *آینه‌های دردار*: پیوند روایتگری و نظریهٔ گلشیری درباب استقلال زیبایی‌شناختی داستان

**فؤاد مولودی** *

استادیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سازمان سمت)

**چکیده**

روایتگری با استفاده از راوی سوم‌شخص محدود به ذهن شخصیت یکی از شیوه‌های رایج روایتگری در آثار گلشیری است (مثلاً در *شازده‌احتجاب*، بخش‌هایی از *کریستین و کید*، بخش‌هایی از *برهٔ گمشدهٔ راعی* و برخی از داستان‌های مجموعهٔ *دست تاریک دست روشن*) و بالفعل کردن امکانات موجود این زمینه در زبان فارسی، یکی از ویژگی‌های بارز او در داستان فارسی دههٔ چهل و پنجاه است. در مقالهٔ حاضر، بنابر شواهد و تحلیل‌هایی که خواهد آمد، نشان داده می‌شود که گلشیری در روایتگری *آینه‌های دردار* (۱۳۷۱) گامی فراتر نهاده و راوی محدودی را در داستان فارسی به‌نمایش درآورده که تا آن زمان سابقه نداشته است. این راوی محدود نه‌فقط سطح اصلی داستان، بلکه سطوح زیرین آن را نیز روایت کرده و به‌طرزی پیچیده و چندلایه این سطوح را به‌هم پیوند داده است. مضاف‌بر این، تمام نشانه‌های حضور «مؤلف مستتر» در رمان نیز به‌واسطهٔ این راوی بر خواننده عرضه شده است. اما طرح این مباحث فقط برای پاسخ به پرسشی اساسی بوده است: در بطن این‌همه تلاش برای برقراری پیوند و نزدیکی میان این سطوح و شخصیت‌های موجود در هر سطح (این شخصیت‌ها عمدتاً نویسنده‌اند) چرا گلشیری با راوی محدودش خط و مرزی، هرچند کم‌رنگ و کم‌پیدا ، میان آن‌ها کشیده و این‌همه تلاش کرده است تا بگوید که به‌هم نزدیک‌اند اما یکی نیستند؟ در پایان

* نویسندهٔ مسئول: f_molowdi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۹/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۱۷

مقاله، به این پرسش، مرتبط با نظریهٔ گلشیری دربارهٔ انگارهٔ استقلال زیبایی‌شناختی داستان پاسخ داده شده است: به‌باور گلشیری، داستان هیچ‌گاه نباید انعکاس و گزارش مستقیم جهان واقعات باشد؛ بلکه همواره باید این مایه‌ها را در نظام زیبایی‌شناسانهٔ تازه‌ای که کاملاً منطبق با رخدادهای جهان بیرون نیست، عرضه کند. راوی محدود مرز عملی این دو جهان است.

**واژه‌های کلیدی:** هوشنگ گلشیری، *آینه‌های دردار*، راوی محدود، سطوح داستانی، مؤلف مستتر، زیبایی‌شناسی داستان، استقلال متن ادبی.

**۱. مقدمه**

هوشنگ گلشیری فعالیت ادبی‌اش را در سال ۱۳۳۹ با شعر و داستان آغاز کرد و شعر «شهر کولیا» و داستان ساده و مبتدیانهٔ «چنار» (هر دو در *پیام نوین*) نخستین تجربه‌های او در همین سال است. در سال‌های ۱۳۴۰ ـ ۱۳۴۲، به مطالعه و جمع‌آوری فولکلور اصفهان پرداخت و «بازی‌های محلی اصفهان» و «ترانه‌های اصفهانی» را در *پیام نوین* منتشر کرد. در سال ۱۳۴۴، با تنی چند از مترجمان و محققان *جُنگ اصفهان* را منتشر کرد و به‌صورت جدی‌تر به کار نقد ادبی و نوشتن شعر و داستان پرداخت. در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۴۴ ـ ۱۳۴۶ کارهای پراکنده‌ای مانند شعرهای «تخت سمنبر»، «پروانه را رها کن»، «شهر و شب‌ها»، «آینه» و «به یاد آور که زندگی باد است»، داستان کوتاه «دهلیز»، نقدی بر *ماه در مرداب* خانلری و دو مقالهٔ معروف «سی سال رمان‌نویسی» و «شعر روز، شعر همیشه» از او منتشر شد (گلشیری، ۱۳۷۶: ۳۶). در این سال‌ها، دریافت که در شعر استعداد چندانی ندارد؛ بنابراین سرودن شعر را رها کرد و به‌طور جدی و حرفه‌ای به داستان‌نویسی روی آورد.

بی‌گمان تشکیل حلقهٔ ادبی «جُنگ اصفهان» تأثیری عمیق بر درک ادبی گلشیری برجای گذاشت و در شکوفایی خلاقیت نویسندگی‌اش مؤثر بود. ابوالحسن نجفی، محمد حقوقی، احمد میرعلایی، احمد گلشیری، جلیل دوستخواه، ضیا موحد، محمد کلباسی، بهرام صادقی، تقی مدرسی، اورنگ خضرایی، مجید نفیسی، مصطفی رحیمی، رضا فرخفال و امیرحسین افراسیابی در طول آن سال‌ها مهم‌ترین اعضای جُنگ بودند.

اعضای این حلقه نخستین بار در ایران آگاهانه و با نگاهی نو به ادبیات گرد هم آمدند و با فعالیتی هدفمند و جهت‌دار برای طرح و تثبیت ادبیات مدرنیستی در ایران کوشیدند. آن‌ها با انتشار مطالبی به‌هم‌پیوسته و هدفمند، رویکرد ادبی جدیدی را در *جُنگ اصفهان* دنبال می‌کردند (ر.ک: گلشیری، ۱۳۸۲ الف: ۱۴ ـ ۲۴؛ آذرنگ، ۱۳۸۴: ۲۳۸ ـ ۲۴۴).

نگرش زیبایی‌شناختی به داستان، توجه به صناعات جدید روایی، پژوهش آگاهانه برای کشف صورت‌ها و قوالب جدید روایت، پرهیز از بیان عینی و توصیفی، دوری جستن از ادبیات شعاری و حزبی و مکتبی، جداسازی نویسندگی از نقالی و شرح و گزارش، و اتصال داستان به شعر از حیث زبان و بیان و تصویرسازی، از اصول اساسی اصحاب *جُنگ اصفهان* بود. عمدهٔ مطالب فوق را از سرمقاله‌های دفترهای *جُنگ* می‌توان استخراج کرد. آن‌ها می‌نوشتند: «داستان رونق و جهشی را که شایستهٔ سابقهٔ درخشانش باشد، به‌دست نیاورده است» و نویسندگان ایرانی «به‌جای کوشش و پژوهش در جستن راه‌های تازه خوش‌تر دارند که از راه‌های کوبیده و آزموده بروند»؛ درحالی که «هنر مانند علم، مانند ادراک، مانند هرگونه فعالیت ذهنی با واقعیت در کشاکش است و احتیاج به پژوهش و کوشش و کشف صورت‌ها و قالب‌های تازه دارد».

> گرایش به ادبیات شعاری در سال‌های اخیر ادبیات ما را گرفتار کرده و مشهورترین نویسندگان ما را دچار سرگردانی و آشفتگی ساخته است.
> رمان این زمان، خواه از دنیای درون ذهنی پرده بردارد و خواه روابط دنیای ذهنی و دنیای خارج را دنبال کند، در همه حال به جست‌وجوی «واقعیت» می‌رود؛ واقعیتی تمام‌تر و دقیق‌تر از آنچه رمان قدیم می‌توانست تسخیر کند. بنابراین رمان‌نویس امروز خود را بالاتر از آن می‌داند که شارح یا ناقل حادثه‌ای باشد [...] او از بیان عینی و توصیفی دنیای بیرون می‌پرهیزد تا همچون شاعر به دنیای درون خود بپردازد [...] رمان امروز می‌کوشد تا مستقیماً در ذهن کسی که در موقعیتی مشخص است جای گیرد و جهان را از طریق درک بی‌واسطهٔ او ببیند [...] ما چشم‌به‌راه داستان‌هایی بوده و هستیم که در آن‌ها نویسنده توانسته باشد با آگاهی از شگردهای متداول، داستانی بپردازد که یا نتیجهٔ تلفیق و ترکیب رایج‌ترین شیوه‌های داستان‌نویسی امروز باشد یا نمودار شیوهٔ خاص و تازه‌ای که

داستان‌نویسی توانسته است عرضه کند (به نقل از میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۹۶۶؛ نیز ر.ک: نجفی، ۱۳۸۳: ۱۱۳ ـ ۱۲۶).

گلشیری نیز که خود از اعضای اصلی و نخستین *جُنگ* بود، از همان آغاز منادی چنین دیدگاهی به داستان بود و در عمدهٔ آثارش، خود را به‌عنوان جدی‌ترین سخن‌گوی این مکتب شناساند و تثبیت کرد. شخصیت ادبی گلشیری و نگاهش به ادبیات و کارکرد آن در همان شماره‌های نخستین *جُنگ* معلوم شد و او بعدها در فعالیت ادبی‌اش ـ چه در حوزهٔ داستان چه در حوزهٔ نقد ـ این رویکرد را ادامه داد و تکامل بخشید. گلشیری در سال‌های فعالیت در *جُنگ اصفهان*، از طریق نجفی با ادبیات فرانسه و به‌ویژه «رمان نو» و جریان‌های روز آن، و به‌واسطهٔ میرعلایی و احمد گلشیری (برادرش) با ادبیات انگلیسی‌زبان‌ها و امریکای لاتین آشنا شد. وی همچنین به‌واسطهٔ تحصیلات دانشگاهی خود در رشتهٔ ادبیات فارسی و نیز از طریق دوستان *جُنگ*، مانند دوستخواه و حقوقی، با سرچشمه‌های ادب کلاسیک مأنوس شد و هم‌زمان، در دو جریان قدیم و جدید ادبیات ایران و جهان تعمق و مطالعه کرد (گلشیری، ۱۳۶۹: ۲۴). او در مصاحبه‌ای، دربارهٔ تأثیر ترجمهٔ آثار مدرنیست‌های معاصر می‌گوید: «داستانی خواندم از کلود روا [نویسندهٔ معاصر فرانسوی] به ترجمهٔ [ابوالحسن] نجفی در *جُنگ* سوم اصفهان و دیدم که امکانات تازه‌ای در داستان‌نویسی هست که ما به آن هیچ توجه نکرده بودیم» (گلشیری، ۱۳۴۸: ۷۰۷). از طرف دیگر هم، در ادبیات قدیم فارسی تعمق داشت و معتقد بود بسیاری از امکانات زبانی و روایی را باید از متون گذشته کشف و استخراج کرد: «به‌نظر من نویسندگان ما بهتر است به‌جای تقلید از رئالیسم جادویی و رئالیسم سوسیالیستی و بازنویسی رومن رولان و گرته‌برداری از شیوهٔ سیال ذهن، به سرچشمه‌های ادب خودمان بازگردند و آن‌ها را با دستاوردهای نوین جهان داستان‌نویسی پیوند زنند» (گلشیری، ۱۳۷۲: ۷۹۴).

دربارهٔ شیوهٔ روایتگری ـ که موضوع تخصصی مقالهٔ حاضر است ـ می‌توان گفت که گلشیری در عمدهٔ آثارش به دو شیوه روایتگری کرده است: با استفاده از راوی سوم‌شخص محدود به ذهن شخصیت (مثلاً در *شازده‌احتجاب*، بخش‌هایی از *کریستین و کید*، بخش‌هایی از *برهٔ گمشدهٔ راعی* و برخی از داستان‌های مجموعهٔ *دست تاریک*

*دست روشن*) و تک‌گویی (مثلاً در برخی از داستان‌های مجموعهٔ *مثل همیشه*، مجموعهٔ *نمازخانهٔ کوچک من* و بخش‌هایی از رمان *کریستین و کید*). سبک کلی او در این دو شیوه را می‌توان به‌اجمال این‌گونه بیان کرد:

کیفیت طبیعی عبور از صدای راوی محدود به گفتار مستقیم شخصیت، اتصال و درهم‌تنیدگی طبیعی گفتار غیرمستقیم شخصیت با صدای راوی محدود و رفت و بازگشت‌های مکرر و فنی از یکی به دیگری، کم کردن فاصلهٔ میان صدای راوی محدود و ذهن شخصیت با پرهیز از مفصل‌های رابط و افعال و عبارات توضیحی، و توجه به ریزه‌کاری‌های زبانی و روایی از ویژگی‌های آن دسته از داستان‌های گلشیری است که با راوی محدود روایت شده‌اند.

تقلیل ندادن ذهن شخصیت به یادآوری و واخوانی رخدادهای عینی و محدود و سرراست، پیگیری نکردن ایده‌ای واحد، پریشانی زمان ذهنیِ روایت متناسب با جریان ذهن شخصیتی که تفسیر حال و بازاندیشی گذشته را برعهده دارد، نمایش ذهن و نه گزارش و افشای آن، نمایش نسبیت و تکثر مفاهیم و احساس‌های موجود در ذهن شخصیت و نوسان آن در میان مفاهیم و واقعه‌های تأمل‌برانگیز، و نمایش احوالِ به‌غایت خصوصی و گاه محرمانهٔ شخصیت دیگراندیش به‌طرز هماهنگ با انگارهٔ ورود خواننده به خلوت و تنهایی او نیز از مختصات اصلی شیوهٔ تک‌گویی در آثار گلشیری است.

گلشیری در روایتگری رمان *آینه‌های دردار* از راوی سوم‌شخص محدود استفاده می‌کند و بحث اصلی در مقالهٔ حاضر، کیفیت این شیوهٔ روایتگری و چرایی آن در این رمان است. این رمان در اواخر دههٔ شصت نوشته شده و جزو آثار متأخر گلشیری است. این رمان سفرنامه‌گونه روایت سفر نویسنده‌ای ایرانی به‌نام ابراهیم به چند کشور اروپایی است. ابراهیم نویسنده‌ای است که پس از بازگشت از سفر اروپا قصد دارد آنچه را که در این سفر بر او رفته است، بنویسد. این سفر بیرونی او را به دنیای درون می‌کشاند تا آنچه را که از زمان کودکی تا میان‌سالی در دنیای شخصی و در عمر نویسندگی‌اش بر او گذشته است، مرور کند. سیر آفاق و انفس درهم تنیده می‌شود تا خواننده از دریچهٔ ذهن ابراهیم رخدادهایی را دریابد که به‌گونه‌ای غیرمستقیم

زندگی‌نامهٔ توأم با خیال خود گلشیری نیز هست. رمان بر بستری اسطوره‌ای قرار دارد (سرگردانی ابراهیم میان دو زن به‌نام‌های مینا و صنم‌بانو، و نیز نام‌گذاری این شخصیت‌ها که یادآور داستان حضرت ابراهیم (ع) در قرآن کریم و کتاب مقدس است) و به‌انحای مختلف می‌توان تفاوت‌های فرهنگی شرق و غرب را نیز در آن مشاهده کرد. وطن در معنای فرهنگی و تاریخی آن، ریشه‌های زبانی مردم شرق و سکنی گزیدنشان در خانهٔ «زبان» که آونگ روح و جانشان است، از دیگر مفاهیم محوری و چالش‌انگیز رمان است.

به‌گمان نگارنده و بنابر شواهد و تحلیل‌هایی که در ادامه خواهد آمد، روایتگری این رمان یکی از فنی‌ترین شیوه‌هایی است که داستان فارسی تا آغاز دههٔ هفتاد به خود دیده است. چنان‌که گفته شد، گلشیری در بسیاری از آثارش ثابت کرده که متخصص این شیوهٔ روایتگری است و بالفعل کردن امکانات موجود این زمینه در زبان فارسی یکی از بارزترین وجوه امتیازات او در داستان فارسی دههٔ چهل و پنجاه است.[1] اما او در روایتگری *آینه‌های دردار*، گامی فراتر می‌نهد؛ به این ترتیب که این راوی محدود نه‌فقط سطح اصلی داستان (گذشته و اکنونِ شخصیت اصلی و دیگر شخصیت‌ها)، بلکه سطوح زیرین آن را نیز (داستان‌های نوشته‌شدهٔ شخصیت اصلی، ابراهیم) روایت می‌کند و به‌طرزی پیچیده و چندلایه ارتباط این سطوح را حفظ می‌کند و آن‌ها را به‌هم می‌پیوندد. مضاف‌بر این، تمام نشانه‌های حضور «مؤلف مستتر» در رمان نیز ــ که در سطح اصلی، خودِ گلشیری و در سطح زیرین، ابراهیم است ـ به‌واسطهٔ این راوی بر خواننده عرضه می‌شود و این دو مورد است که سبب شده روایتگری *آینه‌های دردار* را تا آن زمان بی‌سابقه بدانیم. در پایان می‌کوشیم به این پرسش اساسی پاسخ دهیم: چرا گلشیری درعین تلاش برای برقراری ارتباط تنگاتنگ بین سطوح برون‌داستانی (زندگی خودش)، سطح داستانی (زندگی ابراهیم) و سطح زیرداستانی (زندگی شخصیت‌های داستان‌های ابراهیم، مثلاً آقای نویسنده در داستانی که در پاریس خوانده می‌شود) باز از راوی محدود استفاده می‌کند که بیرونی است؟ (هرقدر هم صدای راوی محدود به کانونی‌گری ذهن شخصیت نزدیک باشد، باز بیرونی است). به دیگر سخن، چرا گلشیری در این رمان از راوی اول‌شخص و تک‌گویی او استفاده نکرده است؟ درحالی که تمام شواهد به ما نشان می‌دهد که در شیوهٔ تک‌گویی راحت‌تر می‌شد سطوح روایی

و مؤلفان مستتر آن‌ها را به‌هم پیوند داد. در این مقاله، نخست دربارهٔ سه مولفهٔ «صدای راوی محدود و کانونی‌گری شخصیت»، «مؤلف مستتر» و «سطح زیرداستانی» بحثی نظری را به‌اجمال مطرح می‌کنیم و در ادامه کیفیت پردازش آن‌ها را در متن رمان نشان خواهیم داد و درنهایت به پرسش اساسی مذکور پاسخ خواهیم داد.

### ۱- ۱. پیشینهٔ پژوهش

براساس جست‌وجوی نگارنده در منابع چاپی و الکترونیک موجود، تاکنون رمان *آینه‌های دردار* از منظری که در بخش مقدمه به آن اشاره شد، بررسی نشده است. چند مقاله به مشخصات زیر هست که در آن‌ها از دیدگاه روایت‌شناسی، برخی از مؤلفه‌های رمان مورد بحث بررسی شده است (بررسی زمان، شخصیت، زاویهٔ دید، راوی و غیره)؛ اما مسئله و موضوع هیچ‌یک از آن‌ها با مسئلهٔ ما در این مقاله همسان یا همانند نیست:

ـ ابوالفضل حری، «درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به روایت داستانی با نگاهی به آینه‌های دردار»، *پژوهش زبان‌های خارجی* (نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز)، ش۵۱، پاییز و زمستان ۱۳۸۷، صص۱ـ ۲۸.

ـ فاطمه نگاری و نسرین فقیه ملک مرزبان، «بررسی شخصیت‌پردازی و زاویهٔ دید در دو رمان مهاجرت (آینه‌های دردار و همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها) براساس دیدگاه روایی پاول سیمپسون»، *پژوهش‌های ادبی*، ش۵۸، زمستان ۱۳۹۶، صص۱۲۱ـ ۱۴۵.

ـ محسن ایزدیار و سامان عبدالرضایی، «ذهن و قلمرو آن در داستان آینه‌های دردار»، *نشریهٔ زبان و ادبیات فارسی* (دانشگاه آزاد اسلامی اراک)، ش۱، بهار ۱۳۸۴، صص۱۷۷ ـ ۱۹۰.

## ۲. بحث نظری

### ۲- ۱. صدای راوی محدود و کانونی‌گری شخصیت

راوی *آینه‌های دردار* «راوی سوم‌شخص محدود» است. راوی سوم‌شخص محدود ـ که از این پس به‌اختصار «راوی محدود» می‌خوانیمش ـ تفاوتی اساسی با «راوی دانای کل

یا سوم‌شخص نامحدود» دارد. راوی دانای کل بر همهٔ شخصیت‌ها، مکان‌ها، زمان‌ها و موقعیت‌های داستان اشراف دارد و هر نوع اطلاعاتی را که لازم بداند (اعم‌از اطلاعات بیرونی یا احوال درونی شخصیت‌ها) به‌صورت گزارش، توصیف و نقل دراختیار خواننده قرار می‌دهد. درمقابلْ راوی محدود فقط می‌تواند در آغاز روایت یا آغاز هر بخش آن، اطلاعاتی بیرونی ارائه کند و هرجا که بخواهد دربارهٔ احوال درونی شخصیت و گذشتهٔ او روایت کند، مجبور است با رعایت اصول روایی و فنی، وارد ذهن شخصیت شود و ذهن او را در مقام کانون و هستهٔ اطلاع‌رسانی قرار دهد. راوی محدود برای این کار می‌تواند از دو شیوهٔ «گفتار مستقیم»[۲] و «گفتار غیرمستقیم»[۳] استفاده کند.

در گفتار مستقیم، پس از آنکه راوی محدود وارد ذهن شخصیت شد، اندیشه و گفتار درونی شخصیت با نقل‌قول مستقیم روایت می‌شود و شخصیت افکار، خاطره‌ها، تجارب، تداعی‌ها و امیال خود را با استفاده از ضمیر «من» عرضه می‌کند (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۳)؛ اما در گفتار غیرمستقیم، دیگر بازگویی اندیشه و افکار شخصیت از راه نقل‌قول مستقیم و با ضمیر «من» صورت نمی‌گیرد؛ بلکه به‌صورت غیرمستقیم و با صدای خود راوی محدود و با ضمیر «او» است. فنی‌ترین و دشوارترین شکل گفتار غیرمستقیم، «گفتار غیرمستقیم آزاد»[۴] است. در این گفتار، صدای راوی محدود و صدای ذهن شخصیت چنان درهم می‌آمیزد که تشخیص آن‌ها از هم دشوار می‌شود. هرگونه افعال رابط میان راوی محدود و صدای ذهن شخصیت (افعالی مانند گفت، اندیشید، پنداشت و غیره)، حرف ربط «که» و تمام عبارات توضیحی و روشنگر برداشته می‌شود؛ و نیز استفادهٔ نویسنده از عناصر اشاره، ادات پرسش، نشانه‌های گویشی، اصوات، ادات ندا، ضمایر شخصی و ملکی، و قیدها تابع اقتضائات خاصی است.[۵] دوریت کوهن[۶] در کتاب *ذهن‌های مرئی* دربارهٔ گفتار غیرمستقیم آزاد می‌گوید: «در این صناعت، تفکر شخصیت با توجه به نوع بیان خودِ او بیان می‌شود، درعین اینکه رجوع به [صدای] سوم‌شخص و [حفظ] زمان اصلی داستان نیز دنبال می‌شود» (100 :1978). پل ریکور[۷] آن را شیوه‌ای می‌داند که در آن «سخنان به‌لحاظ محتوا، سخنان شخصیت است؛ اما راوی آن را به[شیوهٔ] سوم‌شخص حکایت می‌کند» (۱۳۸۲: ۱۵۹).

به‌منظور تکمیل این مبحث و درک بهتر آن، ضروری است اشاره‌ای نیز به بحث «کانونی‌گری[۸]» بکنیم. منظور از کانونی‌گری، ذهن یا چشمانی است که از منظر آن، هر بخش معیّن از روایت دیده می‌شود. ممکن است راویِ محدود درحال گفتن باشد؛ اما نگاه و اندیشه می‌تواند به شخصیت تعلق داشته باشد؛ به دیگر سخن، در این حالت، شخصیت کانونی‌گر است، اما راوی نیست. باید توجه کرد که در بحث کانونی‌گری نه‌فقط «دیدن»، بلکه معانی تلویحی «دانستن»، «اندیشیدن»، تفسیر کردن» و امثالهم نیز در نظر است. ژرار ژنت بار نخست آگاهانه این اصطلاح را به‌جای «دیدگاه[۹]» و «زاویهٔ دید»[۱۰] به‌کار برد تا نشان دهد که نه‌فقط جنبهٔ دیداری، بلکه سویهٔ شناختی، عاطفی و ایدئولوژیک آن را نیز درنظر دارد. در استفاده از شیوهٔ راوی محدود، برقراری رابطه میان «صدای راوی محدود» و «کانونی‌گری شخصیت»، و رعایت اصول فنی و زبانی آن مهم‌ترین عرصه‌ای است که قدرت و هنر نویسنده را نشان می‌دهد (Genette, 1980: 188 - 186). در اینجا از بحث صرفاً نظری در این باب خودداری می‌کنیم و در بخش نقد عملی *آینه‌های دردار* نوع کاربرد و مصادیق موارد مذکور را نشان خواهیم داد.

**۲- ۲. مؤلف مستتر**

برخی از منتقدان معاصر در فاصلهٔ میان «مؤلف» و «راوی» به مؤلف مستتر یا تلویحی اعتقاد دارند. واین بوث[۱۱]ر این باره می‌گوید: «حتی اگر [در متن روایی] منِ اشاره به نویسنده وجود نداشته باشد، بازهم می‌توانیم برپایهٔ سبک و شیوهٔ بیان به مفهومی از مؤلف برسیم» (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۰۱). مؤلف تلویحی «برساختی است که خواننده آن را از دل تمام مؤلفه‌های متن استنباط و سرهم‌بندی می‌کند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۰). سیمور چتمن[۱۲]میان مؤلف تلویحی و راوی تعبیری نشانه‌شناختی قائل است و بین این دو فرق می‌گذارد:

> مؤلف مستتر، برخلاف راوی، حرفی برای گفتن ندارد [...] از آن هیچ صدایی به‌گوش نمی‌رسد؛ درواقع هیچ ابزار مستقیم ارتباطی دراختیار ندارد. در سکوت، از طریق طرحی کلی، با دهانی باز و با تمام قوایی که برای اطلاع‌رسانی به ما برگزیده، ما را هدایت می‌کند (همان، ۱۲۰).

مایکل تولان[۱۳] از موضعی مخالف به طرح مباحثی نقادانه دربارهٔ مؤلف مستتر می‌پردازد و درنهایت می‌گوید: «مؤلف مستتر در فرایند روایت جایگاهی واقعی دارد؛ اما در فرایند خلق روایت نقش مهمی برعهده ندارد. این مؤلف مؤلفه‌ای واقعی در مرحلهٔ رمزگذاری نیست؛ بلکه تصویری برساخته در مرحلهٔ رمزگشایی است» (۱۳۸۳: ۷۳).

**۲- ۳. سطوح روایی**

ژرار ژنت دو سطح برای داستان قائل است: سطح «داستانی» همان رخدادهای اصلی داستان است و سطح «زیرداستانی» رخدادهایی است که شخصیت‌ها در خلال داستان نقل می‌کنند. سطح زیرداستانی مانند داستانی مستقل است که از دل سطح داستانی سر برمی‌آورد. به این شیوه «داستان در داستان» نیز گفته می‌شود. راوی (یا راویان) دو سطح داستانی و زیرداستانی می‌تواند برون‌داستانی یا درون‌داستانی باشد.[۱۴] سطوح زیرداستانی برای سطح داستانی سه کارکرد دارد:

۱. کارکرد کنشی:[۱۵] برخی روایت‌های زیرداستانی، بی‌توجه به محتوای آن‌ها، کنش نخستین روایت در سطح داستانی را ادامه می‌دهد یا به‌پیش می‌برد. در *هزارویک شب*، زندگی شهرزاد به روایت او بستگی دارد و مقصود او از داستان‌گویی جلب نظر سلطان است.

۲. کارکرد توضیحی:[۱۶] سطح زیرداستانی سطح داستانی را تبیین می‌کند و به پرسش‌هایی از این قبیل پاسخ می‌دهد: «چه رخدادهایی موقعیت کنونی را ایجاد کرده است؟».

۳. کارکرد مضمونی:[۱۷] در این کارکرد، رابطهٔ بین سطح داستانی و زیرداستانی رابطه‌ای قیاسی و متکی بر مشابهت و تضاد است (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۷ ـ ۱۳۲).

**۳. بررسی رمان *آینه‌های دردار***

**۳- ۱. صدای راوی محدود و کانونی‌گری شخصیت در *آینه‌های دردار***

راوی اصلی رمان، راوی محدود به ذهن ابراهیم است. ابراهیم با ضمیر «من» و به‌صورت اول‌شخص روایت نمی‌کند و متن را پیش نمی‌برد. این نشان می‌دهد که

راوی بیرون از وجود ابراهیم است. در همان سطر اول: «در فرودگاه لندن، بـر نیمکتـی هنوز خوابش نبرده بود که صداهایی شنید، دستی هم به شانه‌اش خـورده بـود»، ضـمیر «ش» در «خوابش و شانه‌اش» به ابراهیم ارجـاع دارد و نشـان مـی‌دهـد کـه او بـه‌طـور مستقیم روایت نمی‌کند. گلشیری در *آینه‌های دردار* یکـی از بهتـرین نمونـه‌هـای راوی محدود را ارائه کرده است؛ چراکه فاصلهٔ میان این راوی محدود و ذهن ابراهیم آن‌قـدر اندک است که اگر اشارات ظریف ارجاع‌دهنده به سوم‌شخص نباشد، خواننده می‌پندارد که ابراهیم درحال روایت است (به‌ویژه در گفتـار غیرمسـتقیم آزاد ابـراهیم). در گفتـار غیرمستقیم ابراهیم، نویسنده تمهیـدی اندیشـیده اسـت کـه راوی محـدود، بـه ذهـن و چشم‌انداز ابراهیم بسیار نزدیـک باشـد. راوی محـدود درواقـع از چشـم‌انـداز ابـراهیم می‌نگرد و از دریچهٔ ذهن ابراهیم، اندیشه‌ها و مشاهدات او را با زبان خود ـ کـه بسـیار نزدیک به زبان و صدای ابراهیم است ـ بازمی‌گوید. این فاصلهٔ اندک بـه‌گونـه‌ای اسـت که در تمام این بخش‌ها، گفتار غیرمستقیم ابراهیم را بـه‌سـهولت مـی‌تـوان بـه‌صـورت اول‌شخص مفرد (با ضمیر «من») بازنویسی کرد. برای نمونه بخشی کوتـاه از *آینـه‌هـای دردار* آورده می‌شود:

> نشسته‌اند: چهارده‌ساله‌ای با گردن دراز و موهای کوتاه و جوشی ناسور بر پـرهٔ بینی و آن جلوهٔ دیگرش در طبقهٔ پنجم ساختمانی در محلهٔ اعیان‌نشین «ان گن له بن» خیره به انگشتی که حلقه‌ای نداشت و او اینجـا. تنهـا تـرس از باخـت یکی‌شان می‌کند [ابراهیم اکنون و ابراهیم نوجوان را]، آینه‌ای دردار که این سـه را در پشت درهایش نگه می‌دارد. همهٔ واقعات او همین‌ها بوده‌اند یعنی؟ پـس آن ریشه‌های کهن که با آوند هر کلمهٔ ایـن زبـان در ایـن سـه نقـش سـر بـاز می‌کنند تعیین‌کننده نبوده‌اند تا او حالا اینجا بنشیند و بگویـد کـه باختـه‌ایـم و تمام؟ مینا می‌گوید: «باید همان فردا صبح هم مـی‌توانسـتی رئـوس مطالـب را یادداشت کنی». پس تقصـیر کـار حافظـه هـم هسـت کـه از آن شـب [شـب نگریستن ابراهیم صنم‌بانو را در خواب در دوران نوجوانی] تنها دستی به خاطر مانده است و برق حلقه‌ای و از آن جلوهٔ طرح اندوه زنی سر بر کاسـهٔ زانـوان (گلشیری، ۱۳۷۱: ۱۴۴ ـ ۱۴۵).

بخش مذکور یکی از نمونه‌های «گفتار غیرمستقیم آزاد» ابـراهیم اسـت کـه در آن، صدای راوی محدود و صدای ابراهیم چنان درهم آمیختـه کـه تفکیـک ایـن دو از هـم دشوار می‌شود. تنها فرق این گفتار غیرمستقیم آزاد با روایت راوی اول‌شـخص در ایـن است که ابراهیم به‌جای آنکه با ضمیر «من» به خود ارجاع دهد، با ضمیر «او» بـه خـود ارجاع داده و خود را از بیرون نگریسته است.

بحث صدای راوی در *آینه‌های دردار* را می‌توان چنین خلاصه کرد:

ـ ابراهیم پس از بازگشت از سفر اروپا، در خانهٔ خود در تهران، می‌خواهد داستانی بنویسد دربارهٔ این سفر و آنچه بر او گذشته است. ابراهیم در زمان حال با ضمیر «مـن» روایت نمی‌کند و به‌صورت ضمیر اول‌شخص مفرد روایت را پیش نمی‌برد. یـک راوی بیرونی از بیرون به ابراهیم می‌نگرد و او را در زمان حال گزارش می‌دهد؛ مـثلاً در ایـن بخش: «[ابراهیم] بود و حالا هم بود که نشسته بـود و ایـن‌هـا را بـا ماشـین تحریـرش می‌زد» (همان، ۶). در تمام بخش‌های متن روایی که در زمـان حـال اسـت، ابـراهیم از بیرون نگریسته می‌شود و با ضمیر سوم‌شخص مفرد «او» به او اشاره می‌شود.

ـ ابراهیم همچنین زمانی که به گذشته (سفر اروپا) رجوع می‌کند و رخدادهای سفر را به‌یاد می‌آورد، هیچ‌گاه با ضمیر «من» روایت را نقل نمی‌کند. در بازگویی رخـدادهای سفر، باز یک راوی بیرونی وارد ذهن ابراهیم می‌شود و از دریچهٔ چشمان ابـراهیم و بـا زبان خود روایت می‌کند. گویی این راوی از چشم ابراهیم «می‌نگرد» و با صـدا و زبـان خود «می‌گوید».

ـ بنابراین نمی‌توان گفت که راوی متن روایی، چه در زمـان حـال و چـه در زمـان گذشته، خود ابراهیم است. راوی *آینه‌های دردار* راوی محدود به ذهـن ابـراهیم اسـت. این راوی در زمان حال دربارهٔ ابراهیم روایت می‌کند و برای بازگویی رخدادهای زمـان گذشته نیز، وارد ذهن ابراهیم می‌شود و نگریسته‌ها و اندیشه‌های او را با زبان خود بیان می‌کند. راوی محدود با گفتار غیرمستقیم ابراهیم (از دریچهٔ ذهن و نگـاه ابـراهیم و بـا صدای راوی محدود) روایت می‌کند.

ـ فاصلهٔ ذهن و روان ابراهیم با راوی محدود به ذهـن او بسـیار کـم اسـت و راوی محدود بسیار به ذهن ابراهیم نزدیک است؛ اما هرقدر فاصلهٔ میان ذهن ابـراهیم و راوی

محدود به ذهن او کم باشد و هرقدر گفتار غیرمستقیم ابراهیم حضور و دریافت راوی محدود را کم کند، باز نمی‌توان گفت که ابراهیم راوی است؛ بلکه راوی اصلی همان راوی محدود به ذهن ابراهیم است.

تفکیک عمل «دیدن» و «گفتن» در *آینه‌های دردار* لازم است. راوی محدود به ذهن ابراهیم «به» ذهن او نمی‌نگرد؛ بلکه «از» ذهن او نگاه می‌کند. درواقع این راوی محدود وظیفهٔ نگریستن، اندیشیدن و دریافت کردن را به ابراهیم واگذار کرده است. ذهن و چشم ابراهیم است که فاعلیت دارد، می‌بیند و تفسیر می‌کند. در این گفتار غیرمستقیم، فقط «صدا» ازآنِ راوی است و وظیفهٔ نگریستن و اندیشیدن برعهدهٔ چشم و ذهن ابراهیم است. به دیگر سخن، در این گفتار غیرمستقیم، ابراهیم کانونی‌گر است؛ هرچند که صدا و عمل روایتگری ازآنِ او نیست و به راوی سوم‌شخص تعلق دارد. اینجاست که تمایز قائل شدن بین عمل «دیدن» و «گفتن» ضروری می‌شود. کانونی‌گری ابراهیم و فاعلیت ذهن و نگاه او محدود به زمان حال نیست؛ بلکه در زمان گذشته نیز ـ آنجا که رخدادهای آن با گفتار غیرمستقیم ابراهیم ارائه می‌شود ـ ابراهیم کانونی‌گر اصلی است. در بخش زیر به‌خوبی می‌توان کانونی‌گری ابراهیم و صدای راوی محدود را ازهم تمیز داد:

> پله‌ها چوبی بود و چرخان. پاگردی نداشت. دست بر دو نرده بالا می‌رفت. مستطیل نیمه‌روشن به کجا می‌رسید؟ اگر خودش می‌خواست بنویسد به جسدی می‌رساند این ابراهیم یا هرکس دیگر را [...] با این‌همه، چرا او را به این اصرار و با این‌همه تمهید کشانده بود به اینجا صنمش؟ بالا رفت و سر در هوایی دم‌کرده برآورد. آن روبه‌رو میزی بود و چراغ مطالعه‌ای روشن رو به سطح میز یک صندلی هم پشت میز بود. کتاب‌هایی هم بر میز برهم نهاده بود. میانهٔ اتاق سر برآورده بود. سقف شیب داشت و از راست به چپ. چوبی بود انگار. چراغی کوچک هم این طرف به سقف بود که نه دیوار روبه‌رو که کتاب‌ها را روشن می‌کرد. تختی هم جلو قفسه بود. قفسه سرتاسری بود. بالا آمد. پا بر پارکت کف گذاشت. باز هم قفسه بود [...] دری هم بود. چراغش را روشن کرد. حمام و دستشویی بود. اما آشپزخانه‌ای نداشت یا کمدی برای لباس. از کدام قفسه شروع کرد که یادش آمد این‌ها را ندارد؟ مجله‌هایش

اغلب ناقص بود و اینجا همه جلدشده کنار هم چیده شده بود [...] به‌ترتیب سال انتشار. چقدر کتاب سوزانده بود، یا سوزانده بودند در این سال‌ها که او هم زیسته بود؟ [...] می‌دانست گاهی کتابی را علامت می‌گذاشتند تا اگر به خانه‌ای یافتند ردش را بگیرند و همهٔ زنجیر را حلقه‌حلقه پیدا کنند. کجا بود که وصفی داده بود از کتابخانه‌ای کوچک با میزی در وسط؟ (همان، ۱۳۲ ـ ۱۳۳).

### ۳- ۲. مؤلف مستتر در *آینه‌های دردار*

پیش‌تر گفته شد که مؤلف مستتر در فاصلهٔ میان مؤلف واقعی اثر با راوی یا شخصیت قرار دارد. قرینه‌های فراوانی در *آینه‌های دردار* هست که رابطهٔ میان مؤلف واقعی (گلشیری) و شخصیت اصلی (ابراهیم) را نشان می‌دهد و بر مفهوم مؤلف مستتر دلالت می‌کند: ابراهیم کودکی‌اش را در آبادان می‌گذراند؛ پدرش در شرکت نفت کار می‌کند؛ در دوران جوانی به اصفهان (زادگاهش) بازمی‌گردد، چند سالی در روستا معلمی می‌کند و در دههٔ پنجاه به تهران می‌رود. گلشیری هم کودکی‌اش را در آبادان می‌گذراند، در جوانی به اصفهان بازمی‌گردد، چند سالی در روستا تدریس می‌کند و در دههٔ پنجاه به تهران می‌رود (سناپور، ۱۳۸۰: ۴۳). ابراهیم در سال ۱۹۹۰م/ ۱۳۶۹ش، به چند شهر اروپایی سفر می‌کند و در مصاحبه‌ها و جلسات داستان‌خوانی حضور می‌یابد. گلشیری هم در سال‌های پایانی دههٔ شصت و آغاز دههٔ هفتاد، چند بار به اروپا سفر می‌کند و در هانوفر، فرانکفورت، کلن، هامبورگ و پاریس (همان شهرهایی که ابراهیمِ *آینه‌های دردار* به آن‌ها سفر می‌کند) سخن‌رانی می‌کند و داستان‌هایش را می‌خواند (همان، ۴۴ ـ ۴۶). دیدگاه ابراهیم دربارهٔ داستان و سبک داستان‌نویسی خود، همان دغدغه‌های گلشیری دربارهٔ داستان است که در دیدگاه و سبک داستان‌نویسی او عیان می‌شود. مثلاً «درهم آمیختن خیال و واقعیت» که یکی از ویژگی‌های بارز سبک داستان‌نویسی گلشیری است و خود در مقدمهٔ *نیمهٔ تاریک ماه* به‌تصریح آن را بیان کرده است، در گفته‌های ابراهیم با زبان و بیانی مشابه بازگو می‌شود (گلشیری، ۱۳۸۲ الف: ۲۹ ـ ۳۴). داستان کوتاهی که ابراهیم در هامبورگ می‌خواند (داستان دربارهٔ زنی است که

شیفتهٔ گرگی شده است) همان داستان «گرگ» گلشیری است که در مجموعهٔ *نمازخانهٔ کوچک من* چاپ شده است (گلشیری، ۱۳۵۴: ۵۳ ـ ۶۲).

این نمونه‌ها و بسیاری شواهد و قراین دیگر همگی دلالت بر مؤلف مستتر دارند تا خواننده پیوسته سایهٔ گلشیری را در *آینه‌های دردار* ببیند. درواقع برخورد ابراهیم با شخصیت‌های داستان‌هایش (مانند آقای «نویسنده» در داستان ناتمامی که در پاریس می‌خواند) همان برخورد گلشیری با ابراهیم در *آینه‌های دردار* است؛ یا به بیان دیگر، رابطهٔ گلشیری با ابراهیم به‌گونه‌ای مشابه در رابطهٔ ابراهیم با شخصیت‌های داستان‌هایش تکرار شده است. این امر سبب شده است رمان *آینه‌های دردار* متنی چندلایه و تودرتو باشد. ابراهیم تقریباً خودِ گلشیری است؛ اما گلشیری هیچ‌گاه به‌صورت اول‌شخص ابراهیم را روایت نکرده و با انتخاب راوی محدود، او را بیرون از خود قرار داده است. ابراهیم نیز در داستان‌هایش همین رابطه را تکرار کرده و شخصیت‌های داستان‌هایش را ـ که چهره‌های مختلف خود او هستند ـ به‌شکل سوم‌شخص روایت کرده است. در ادامه پس از بحث دربارهٔ سطوح روایی این رمان، نسبت مؤلف مستتر و سطوح روایی را با راوی محدودی که گلشیری برای این رمانش انتخاب کرده است و نیز کارکرد زیبایی‌شناختی این راوی را در این زمینه بررسی خواهیم کرد.

### ۳- ۳. سطوح روایی *آینه‌های دردار*

*آینه‌های دردار* یک سطح «داستانی» و یک سطح «زیرداستانی» دارد: سطح داستانی همان رخدادهای زمان حال و گذشته است که ابراهیم و صنم‌بانو از سر گذرانده‌اند. سطح زیرداستانی هم داستان‌هایی است که ابراهیم (شخصیت اصلی) آفریده است. ابراهیم نویسنده است و برای برگزاری جلسات داستان‌خوانی و مصاحبه به اروپا سفر کرده است. او در هر شهر، داستانی می‌خواند که بخش‌هایی از این داستان‌ها در متن روایی آورده شده است. داستان «عروسی»، «مریم»، داستان ناتمامی که ابراهیم در پاریس می‌خواند و چند داستان دیگر، سطح زیرداستانی متن روایی را شکل می‌دهند. در *آینه‌های دردار* سطح زیرداستانی برای سطح داستانی دو کارکرد مهم دارد:

۱. کارکرد توضیحی: سطح زیرداستانی بسیاری از موقعیت‌های سطح داستانی را تبیین می‌کند. خواننده برای یافتن پاسخ این پرسش که «چه رخدادهایی موقعیت کنونی را برای ابراهیم و صنم‌بانو ایجاد کرده است؟» باید در سطح زیرداستانی مداقه کند. ابراهیم خود اشاره می‌کند که داستان‌هایش را براساس رخدادهای واقعی زندگی خود و دیگران آفریده و فقط چاشنی تخیل را با آن‌ها درآمیخته و شخصیت‌ها و ویژگی‌های بیرونی و درونی آن‌ها را جابه‌جا کرده است. بنابراین خواننده بخشی از رخدادهای زمان گذشتهٔ دور را از لابه‌لای سطح زیرداستانی درمی‌یابد و می‌فهمد چرا ابراهیم و صنم‌بانو به موقعیت کنونی خود رسیده‌اند. مثلاً با پیش‌روی روایت و بنابر گفته‌های ابراهیم و صنم‌بانو، خواننده درمی‌یابد که پایان‌بندی داستان «عروسی» درواقع همان رخداد مهم ازدواج صنم‌بانو با سعید ایمانی و شکست عشقی ابراهیم است. همچنین با توجه به اشارات متن و از خلال گفت‌وگوهای شخصیت‌ها، خواننده می‌فهمد که ابراهیم رخدادهای زمان گذشتهٔ خود را (از کودکی تا بزرگ‌سالی) با چاشنی تخیل درآمیخته و در داستان‌هایش آورده است. بسیاری از این توضیحات و رخدادها را در سطح داستانی و در پی‌رنگ اصلی اثر نمی‌توان یافت و توضیح و فهم آن‌ها فقط از راه بررسی سطح زیرداستانی ممکن است. مثلاً در داستان ناتمامی که ابراهیم در پاریس می‌خواند، درواقع خواننده با رخداد آشنایی و ازدواج ابراهیم و مینا آشنا می‌شود و حوادث زندگی مینا را می‌خواند و در ادامه متوجه می‌شود که بسیاری از رخدادهای این داستان واقعی بوده‌اند: اسم واقعی زن ابراهیم میناست؛ بچه‌های او سیمین و یاسمن‌اند؛ مینا در آزمایشگاه کار می‌کند؛ شوهر قبلی او با رژیم شاه مبارزهٔ مسلحانه می‌کرده و تیرباران شده است. این‌ها همه قراینی است که بر واقعی بودن بسیاری از رخدادهای سطح زیرداستانی دلالت می‌کند؛ هرچند دربارهٔ برخی دیگر از رخدادهای این داستان، مانند تلفن‌های شبانهٔ مینا به ابراهیم و دیدار آن‌ها در دربند، نمی‌توان قاطعانه نظر داد که واقعیت داشته‌اند یا نه؛ چون متن روایی دربارهٔ این جنبه‌ها سکوت کرده است.

بنابراین فهم سطح داستانی، و درک کنش نهایی آن و سلسلهٔ زمانی و منطقی رخدادهای آن بی‌توجه به توضیحاتی که در سطح زیرداستانی آمده، ناممکن است. اگر

سطح زیرداستانی حذف شود، بسیاری از رخدادهای سطح داستانی مبهم و گنگ می‌ماند.

۲. کارکرد کنشی: سطح زیرداستانی کارکرد کنشی دارد و کنش سطح داستانی را پیش می‌برد. داستان‌خوانی ابراهیم در شهرهای مختلف، خود یکی از کنش‌های سطح داستانی است. زمانی که تمام یا بخشی از داستان‌های ابراهیم نقل می‌شود، یعنی اینکه بخشی از «زمان» متن روایی مصروف آن‌ها شده است. افزون‌بر این، سطح زیرداستانی (داستان‌های ابراهیم) در شکل‌گیری و جهت کنش‌های سطح داستانی تأثیر می‌گذارد. مثلاً با خوانده شدن این داستان‌هاست که صنم‌بانو تحریک می‌شود نشانه‌هایی به دست ابراهیم دهد و خود را به او بشناساند. داستان‌های ابراهیم درنهایت به رخداد دیدار ابراهیم و صنم‌بانو منجر می‌شود که یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین اتفاقات است. همچنین داستان‌های ابراهیم (سطح زیرداستانی) صنم‌بانو را با زندگی مشترک ابراهیم و مینا و رابطهٔ زناشویی آن‌ها آشنا می‌کند و سبب می‌شود خواننده دریابد چرا ابراهیم در پاریس نمی‌ماند و به تهران بازمی‌گردد. برخی دیگر از جنبه‌های کارکرد کنشی سطح زیرداستانی را می‌توان نشان داد که برای پرهیز از اطالهٔ کلام از ذکر آن‌ها درمی‌گذریم.

اما نکتهٔ مهم و مرتبط با موضوع مقالهٔ حاضر، شیوهٔ روایتگری این سطح زیرداستانی است. در داستان‌های ابراهیم، در سطح زیرداستانی (مانند داستان «عروسی» و داستان ناتمامی که در پاریس خوانده می‌شود) شخصیت اصلی خود ابراهیم است و او در اینجا هم، همانند سطح داستانی، با صدای راوی محدود ظاهر می‌شود.

## ۴. پیوند راوی محدود *آینه‌های دردار* و نظریهٔ گلشیری دربارهٔ استقلال زیبایی‌شناختی داستان

در مقالهٔ حاضر، تا اینجا، سه مسئله را روشن کردیم: نخست اینکه گلشیری در *آینه‌های دردار*، راوی محدودی را به‌کار گرفته است که نزدیک‌ترین شکل ممکنِ ارتباط با ذهن شخصیت را دارد؛ اما نکتهٔ مهم این است که راوی محدود و ذهن شخصیت، هرچند که درنهایت نزدیکی به همدیگر باشند، باز فاصله‌ای میانشان هست و اینکه خواننده بتواند هم‌زمان این نزدیکی و فاصله‌گذاری را درک کند، مهم‌ترین نکته در خوانش این رمان است (از این نظر، *آینه‌های دردار* از *شازده‌احتجاب*، *کریستین و کید* و *برهٔ گمشدهٔ*

*راعی* فنی‌تر و مستحکم‌تر است). دوم اینکه ابراهیمِ *آینه‌های دردار* نزدیک‌ترین شخصیت به خود گلشیری در میان تمام آثار اوست (ابراهیم، آینه‌دارِ گلشیری است و او ابایی ندارد از اینکه بسیاری از وجوه زندگی و فکری خود را در قالب ابراهیم بیان کند)؛ و در لایه‌ای دیگر نیز، همین رابطهٔ گلشیری و ابراهیم در رابطهٔ ابراهیم و شخصیت‌های داستانش تکرار می‌شود (رمان به ما نشان می‌دهد که ابراهیم در تاروپود شخصیت‌های داستانش ـ مثلاً در آقای نویسنده و در جوانی که شاهد جشن ازدواج معشوقش است ـ حاضر است). به دیگر سخن، سایهٔ گلشیری در ابراهیم هست و سایهٔ ابراهیم نیز در شخصیت‌های داستانش که آینهٔ اویند. حضور مؤلف مستتر در دو لایهٔ داستان سبب شده است این رمان، از این حیث، در میان تمام آثار گلشیری و در ادبیات داستانی ما جایگاهی ویژه داشته باشد. سوم اینکه در هیچ‌یک از آثار پیشین گلشیری، به‌اندازهٔ *آینه‌های دردار*، سطح زیرداستانی رمان به‌خوبی تعبیه نشده است (این سطح از هر نظر برای سطح داستانی کارکرد دارد و آن را پیش می‌برد و بدان معنا می‌دهد).

اما پرسش‌های اساسی به این شرح است: چرا گلشیری در ترسیم این همانندی‌ها میان خودش و ابراهیم و شخصیت‌های داستان‌های ابراهیم، و نیز درعین تلاش برای درهم آمیختن زندگی خودش (سطح برون‌داستانی) با سطح داستانی و آمیزش سطح داستانی با سطح زیرداستانی، از راوی محدود استفاده کرده است؟ در بطن این‌همه تلاش برای برقراری پیوند و نزدیکی میان این نویسندگان و این سطوح، چرا گلشیری با راوی محدودش خط و مرزی ـ هرچند کم‌رنگ و کم‌پیدا ـ میان آن‌ها می‌کشد و این‌همه می‌کوشد تا بگوید که به هم نزدیک‌اند اما یکی نیستند؟ و چرا این کار را مثلاً با راوی اول‌شخص و تک‌گویی او انجام نداده است؟

پاسخ این پرسش‌ها را می‌توان در نظریهٔ گلشیری دربارهٔ داستان جست: گلشیری و همفکرانش از همان آغاز در *جُنگ اصفهان* ـ چنان‌که در مقدمهٔ همین مقاله گفته شد ـ تمام تلاششان برآن بود تا استقلال متن ادبی را نشان دهند. در دیدگاه گلشیری، داستان مایه‌هایش را از جهان واقعی پیرامونش می‌گیرد؛ اما هیچ‌گاه نباید انعکاس و گزارش مستقیم جهان واقعات باشد؛ بلکه همواره باید این مایه‌ها را در نظام زیبایی‌شناختی تازه‌ای که کاملاً منطبق با رخدادهای جهان بیرون نیست، عرضه کند. داستان اگر بیان

واقعیت‌های فردی و اجتماعی ـ چنان‌که اتفاق افتاده‌اند ـ باشد، دیگر ارزش زیبایی‌شناختی ندارد و حتی کارکرد هستی‌شناسانه‌اش را ازدست می‌دهد. داستان از همهٔ جهات با زمینه‌های بیرونی‌اش پیوند و نزدیکی دارد؛ اما کاملاً همانند آن نیست. به تعبیر دیگر، داستان از لونی، آینه‌دار زندگی است و از لونی دیگر، گونه‌ای رهایی از زندگی است. داستان یک نظام مستقل زیبایی‌شناختی تازه و غریب‌آشنا با زندگی‌های واقعی است. گلشیری در بسیاری از نقدنوشته‌ها و سخن‌رانی‌هایش مرتباً این دیدگاه را بیان می‌کرد و در ادوار مختلف حیاتش، مستقیم و غیرمستقیم، بر آن پای می‌فشرد.[۱۸] اما در *آینه‌های دردار* به‌صورتی عملی و زنده آن را اجرا می‌کند و نمایش می‌دهد: ابراهیم و زندگی و موجودیت داستانی‌اش هرقدر هم که نزدیک به گلشیری و جهان زیستهٔ او باشد، و آقای نویسنده و دنیای او در داستان ابراهیم هرقدر هم که نزدیک به خود ابراهیم باشد؛ اما باز شکافی میان آن‌ها هست و تمام ارزش زیبایی‌شناختی داستان در گرو این شکاف است (نه گلشیری هیچ‌گاه به ابراهیم تقلیل می‌یابد و نه ابراهیم می‌تواند کاملاً گلشیری باشد). گلشیری درعین تلاش برای ترسیم رشته‌هایی که این سطوح و افراد را به‌هم پیوند می‌دهد، با فراست تمام متوجه است که باید همواره رشته‌ای نامرئی هم میان آن‌ها باشد تا انگارهٔ زیبایی‌شناختی استقلال داستان مختل نشود و این رشتهٔ نامرئی همان راوی محدود است که درعین نزدیکی تمام به ذهن شخصیت، همچنان بیرون از او می‌ماند. این فاصله‌گذاری هنرمندانه در *آینه‌های دردار*، نتیجهٔ عملی نظریهٔ گلشیری دربارهٔ داستان است.

### ۵. نتیجه

روایتگری با استفاده از راوی محدود به ذهن شخصیت یکی از شیوه‌های رایج روایتگری در آثار گلشیری است (مثلاً در *شازده‌احتجاب*، بخش‌هایی از *کریستین و کید*، بخش‌هایی از *برهٔ گمشدهٔ راعی* و برخی از داستان‌های مجموعهٔ *دست تاریک دست روشن*. به‌گمان نگارنده، نویسندگان پیش از گلشیری در استفاده از راوی محدود توفیق چندانی حاصل نکرده بودند و در آثار آن‌ها نمونه‌ای سراغ نداریم که اطلاق روایتگری با راوی محدود از هر نظر بر آن درست باشد). گلشیری در این آثار نشان

داده که متخصص این شیوهٔ روایتگری است و بالفعل کردن امکانات موجود این زمینه در زبان فارسی، یکی از بارزترین وجوه امتیازات او در داستان فارسی دههٔ چهل و پنجاه است. کیفیت طبیعی عبور از صدای راوی محدود به گفتار مستقیم شخصیت، اتصال و درهم‌تنیدگی طبیعی گفتار غیرمستقیم شخصیت با صدای راوی محدود و رفت‌وبازگشت‌های مکرر و فنی از یکی به دیگری، کم کردن فاصلهٔ میان صدای راوی محدود و ذهن شخصیت با پرهیز از مفصل‌های رابط و افعال و عبارات توضیحی، و توجه به ریزه‌کاری‌های زبانی و روایی، تنها بخشی از امتیازات آن دسته از داستان‌های گلشیری است که با راوی محدود روایت شده‌اند.

گلشیری در روایتگری *آینه‌های دردار* نیز از راوی محدود استفاده می‌کند؛ اما این بار گامی فراتر می‌نهد و راوی محدودی را در داستان فارسی به‌نمایش می‌گذارد که تا آن زمان در داستان فارسی سابقه نداشته است. نخست اینکه صدای این راوی محدود بیشترین پیوند ممکن را با کانونی‌گری شخصیت دارد و این پیوند عمدتاً در قالب گفتار غیرمستقیم آزاد شخصیت به‌نمایش درآمده است (از این نظر، *آینه‌های دردار* از *شازده‌احتجاب*، *کریستین و کید* و *برهٔ گمشدهٔ راعی* فنی‌تر و مستحکم‌تر است). دوم اینکه این راوی محدود نه‌فقط سطح اصلی داستان (گذشته و اکنونِ ابراهیم)، بلکه سطوح زیرین آن را نیز (داستان‌های نوشته‌شدهٔ ابراهیم) روایت می‌کند و به‌طرزی پیچیده و چندلایه ارتباط این سطوح را نگه می‌دارد و آن‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد. در آثار پیشین گلشیری، یا سطح زیرداستانی نداریم یا به‌خوبیِ *آینه‌های دردار* تعبیه نشده است (این سطح از هر نظر برای سطح داستانی کارکرد دارد و آن را پیش می‌برد و بدان معنا می‌دهد). سوم اینکه تمام نشانه‌های حضور «مؤلف مستتر» در رمان نیز ــ که در سطح اصلی، خودِ گلشیری و در سطح زیرین، ابراهیم است ـ به‌واسطهٔ این راوی بر خواننده عرضه می‌شود و حضور مؤلف مستتر در دو لایهٔ داستان سبب شده است این رمان، از این حیث، در میان تمام آثار گلشیری و در تمام ادبیات داستانی ما جایگاهی ویژه داشته باشد. ابراهیمِ *آینه‌های دردار* نزدیک‌ترین شخصیت به خود گلشیری در میان تمام آثار اوست (ابراهیم آینه‌دارِ گلشیری است و او ابایی ندارد از اینکه بسیاری از وجوه زندگی و فکری‌اش را در قالب ابراهیم بیان کند) و در لایه‌ای دیگر نیز همین

رابطهٔ گلشیری و ابراهیم در رابطهٔ ابراهیم و شخصیت‌های داستانش تکرار می‌شود (رمان به ما نشان می‌دهد که ابراهیم در تاروپود شخصیت‌های داستانی‌اش حاضر است). به دیگر سخن، سایهٔ گلشیری در ابراهیم هست و سایهٔ ابراهیم نیز در شخصیت‌های داستانی‌اش.

اما تمام این مسائل طرح و بررسی شد تا بتوانیم به این پرسش اساسی پاسخ دهیم: چرا گلشیری در ترسیم این همانندی‌ها میان خودش و ابراهیم و شخصیت‌های داستان‌های ابراهیم، و نیز درعین تلاش برای درهم‌آمیختن زندگی خودش (سطح برون‌داستانی) با سطح داستانی (زندگی ابراهیم) و آمیزش سطح داستانی با سطح زیرداستانی (زندگی شخصیت‌های آثار ابراهیم) از راوی محدود استفاده کرده است؟ در بطن این‌همه تلاش برای برقراری پیوند و نزدیکی میان این نویسندگان و این سطوح، چرا گلشیری با راوی محدودش خط و مرزی ـ هرچند کم‌رنگ و کم‌پیدا ـ میان آن‌ها می‌کشد و این‌همه می‌کوشد تا بگوید که به هم نزدیک‌اند اما یکی نیستند؟ و چرا این کار را مثلاً با راوی اول‌شخص و تک‌گویی او انجام نداده است؟

پاسخ این پرسش‌ها را می‌توان در نظریهٔ گلشیری دربارهٔ داستان جست. در دیدگاه گلشیری، داستان مایه‌هایش را از جهان واقعی پیرامونش می‌گیرد؛ اما هیچ‌گاه نباید انعکاس و گزارش مستقیم جهان واقعات باشد؛ بلکه همواره باید این مایه‌ها را در نظام زیبایی‌شناختی تازه‌ای که کاملاً منطبق با رخدادهای جهان بیرون نیست، عرضه کند. گلشیری در *آینه‌های دردار* به‌صورت عملی و زنده این دیدگاهش را اجرا می‌کند و نمایش می‌دهد: ابراهیم و زندگی و موجودیت داستانی‌اش هرقدر هم که نزدیک به گلشیری و جهان زیستهٔ او باشد و آقای نویسنده و دنیای او در داستان ابراهیم هرقدر هم که نزدیک به خودِ ابراهیم باشد، اما باز شکافی میان آن‌ها هست و تمام ارزش زیبایی‌شناختی داستان در گرو این شکاف است (نه گلشیری هیچ‌گاه به ابراهیم تقلیل می‌یابد و نه ابراهیم می‌تواند کاملاً گلشیری باشد). گلشیری درعین تلاش برای ترسیم رشته‌هایی که این سطوح و افراد را به‌هم پیوند می‌دهد، با فراست تمام متوجه است که باید همواره رشته‌ای نامرئی هم میان آن‌ها باشد تا انگارهٔ زیبایی‌شناختی استقلال داستان

مختل نشود و این رشتهٔ نامرئی همان راوی محدود است که درعین نزدیکی تمام به ذهن شخصیت، همچنان بیرون از او می‌ماند.

**پی‌نوشت‌ها**

۱. به‌گمان نگارنده، نویسندگان پیش از گلشیری در استفاده از راوی محدود توفیق چندانی حاصل نکرده بودند و در آثار آن‌ها نمونه‌ای سراغ نداریم که اطلاق روایتگری با راوی محدود از هر نظر بر آن درست باشد (برای بحث تفصیلی در این باره ر.ک: مولودی، ۱۳۹۴).

2. direct discours
3. indirect discours
4. free Indirect discours

۵. برای بحث تفصیلی دربارهٔ این دو شیوهٔ گفتار ر. ک: Genette, 1980: 169 - 178.

6. Dorrit Cohn
7. Paul Ricour
8. focalization
9. perspective
10. point of viewe
11. Wayne Booth
12. Seymour Chatman
13. Michael Toolan

۱۴. برای بحث تفصیلی دربارهٔ شیوهٔ نقل این سطوح داستانی از طریق راویان درون‌داستانی یا برون‌داستانی ر. ک: Genette, 1980: 227 - 229.

15. actional function
16. explicative function
17. thematic function

۱۸. برای نمونه هرآنچه او دربارهٔ دغدغهٔ «خیال و واقعیت» در مقدمهٔ *نیمهٔ تاریک ماه* گفته است (گلشیری، ۱۳۸۲: ۲۹ ـ ۳۴) و نیز بسیاری از بحث‌های او در مقاله‌های کتاب *باغ در باغ* (برای نمونه ر.ک: گلشیری، ۱۳۴۶، ۱۳۵۰، ۱۳۶۱ و ۱۳۶۷).

**منابع**


ـ آذرنگ، عبدالحسین (۱۳۸۴). «دانشگاه اصفهان، جُنگ اصفهان» در *جشن‌نامهٔ ابوالحسن نجفی* (۱۳۹۰). به‌کوشش امید طبیب‌زاده. تهران: نیلوفر. صص ۲۳۳ ـ ۲۴۴.

ـ تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

ـ ریکور، پل (۱۳۸۴). *زمان و حکایت*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. ۲ج. ج۲. تهران: گام نو.

ـ ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
ـ سناپور، حسین (۱۳۸۰). هم*خوانی کاتبان (زندگی و آثار هوشنگ گلشیری)*. تهران: نشر دیگر.
ـ گلشیری، هوشنگ (۱۳۴۶). «سی سال رمان‌نویسی» در *باغ در باغ* (۱۳۸۸). ۲ج. ج۱. چ۳. تهران: نیلوفر. صص۲۰۹ ـ ۲۵۲.
ـ ـــــــــــ (۱۳۴۷). *مثل همیشه*. تهران: کتاب زمان
ـ ـــــــــــ (۱۳۴۸). «گفتگو با دانشجویان دانشگاه پهلوی شیراز» در *باغ در باغ* (۱۳۸۸). ۲ج. ج۲. صص۷۰۴ ـ ۷۲۲.
ـ ـــــــــــ (۱۳۵۰). *کریستین و کید*. تهران: کتاب زمان.
ـ ـــــــــــ (۱۳۵۴). *نمازخانهٔ کوچک من* (مجموعه داستان کوتاه). تهران: کتاب زمان.
ـ ـــــــــــ (۱۳۵۶). *برهٔ گمشدهٔ راعی*. تهران: کتاب زمان.
ـ ـــــــــــ (۱۳۵۷). «جوانمرگی در نثر معاصر فارسی» در *باغ در باغ* (۱۳۸۸). ۲ج. ج۱. صص۲۹۰ ـ ۳۰۶.
ـ ـــــــــــ (۱۳۶۱). «حاشیه‌ای بر رمان‌های معاصر (۱)» در *باغ در باغ* (۱۳۸۸). ۲ج. ج۱. صص۳۰۵ ـ ۳۳۳.
ـ ـــــــــــ (۱۳۶۷). «ادبیات و خرافه» در *باغ در باغ* (۱۳۸۸). ۲ج. ج۱. صص۴۰۰ ـ ۴۱۲.
ـ ـــــــــــ (۱۳۶۹). «نگاهی به حیات خود» در هم*خوانی کاتبان* (۱۳۸۰). گردآورنده حسین سناپور. تهران: نشر دیگر. صص۲۰ ـ ۲۷.
ـ ـــــــــــ ( ۱۳۷۱). *آینه‌های دردار*. تهران: نیلوفر.
ـ ـــــــــــ (۱۳۷۲). «نوشتن رمان صبر ایوب می‌خواهد» در *باغ در باغ* (۱۳۸۸). ۲ج. ج۲. صص۷۷۱ ـ ۷۹۸.
ـ ـــــــــــ (۱۳۷۶). «چهل ساله سفر» در هم*خوانی کاتبان* (۱۳۸۰). گردآورنده حسین سناپور. تهران: نشر دیگر. صص۳۶ ـ ۴۲.
ـ ـــــــــــ (۱۳۷۸). *دست تاریک دست روشن*. چ۲. تهران: نیلوفر.
ـ ـــــــــــ (۱۳۷۹). «سال‌شمار زندگی» در هم*خوانی کاتبان* (۱۳۸۰). گردآورنده حسین سناپور. تهران: نشر دیگر. صص۴۳ ـ ۴۶.

ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۰). *همراه با شازده‌احتجاب*. گردآورده فرزانه طاهری و عبدالعلی عظیمی. تهران: نشر دیگر.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۲ الف) «در احوال این نیمهٔ روشن» در مقدمهٔ *نیمهٔ تاریک ماه* (داستان‌های کوتاه). چ۲. تهران: نیلوفر.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۲ ب). *نیمهٔ تاریک ماه* (داستان‌های کوتاه). چ۲. تهران: نیلوفر.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۴). *شازده‌احتجاب*. چ۱۴. تهران: نیلوفر.
ـ فلکی، محمود (۱۳۸۲). *روایت داستان (تئوری‌های پایهٔ داستان‌نویسی)*. تهران: نشر بازتاب نگار.
ـ مارتین، والاس (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. چ۲. تهران: هرمس.
ـ میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. ج۱ و ۲ در یک مجلد. چ۴. تهران: نشر چشمه.
ـ نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۳). «ادبیات» ( مصاحبهٔ سوم با نجفی) در *جشن‌نامهٔ ابوالحسن نجفی* (۱۳۹۰). به‌کوشش امید طبیب‌زاده. تهران: نیلوفر. صص۱۰۹ ـ ۱۳۳.
ـ مولودی، فؤاد (۱۳۹۴). «تحلیل تاریخ تطور روایت ذهنی در ایران: الگویی عملی و پیشنهادی روش‌شناختی برای درس جریان‌شناسی نثر معاصر». *فصلنامهٔ پژوهش و نگارش کتاب دانشگاهی*. پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سمت). ش۳۷. صص۵۴ ـ ۸۴.
- Azarang, A. (2005). "Daneshgah-e Esfahan, Jong-e Esfahan" dar *Jashnnamy-e Abolhasan-e Najafi*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Falaki, M. (2003). *Revayat-e Dastani (Teorihay-e Payey-e Dastannevisi)*. Tehran: Baztabnegar Publication. [in Persian]
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse (an Essay in Method)*. Jane E. Lewin (Trans.). Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Golshiri, H. (1967). "Si Sal Dastannevisi Dar Iran" dar *Baq dar Baq*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- _____ (1968). *Mesle Hamishe*. Tehran: Zaman Publication. [in Persian]
- _____ (1969). "Goftogu BaDaneshjuyan-e Daneshga-e Pahlavi-e Shiraz". dar *Baq dar Baq*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- _____ (1971). *Kristin va Kid*. Tehran: Zaman Publication. [in Persian]

- _____ (1975). *Namazkhaney-e Kuchak-e man*. Tehran: Zaman Publication. [in Persian]
- _____ (1977). *Barrey-e Gomshodey-e Raei*. Tehran: Zaman Publication. [in Persian]
- _____ (1997). "Chehl Sal-e Safar" dar *Baq dar Baq*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- _____ (1978). "Javanmargi Dar Nasr-e Moaser-e Farsi" dar *Baq dar Baq*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- _____ (1982). "Hashei Bar Romane Moaser" dar *Baq dar Baq*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- _____ (1988). "Adabyyat Va Khorafe" dar *Baq dar Baq*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- _____ (1990). "Negahi Be Hayate Khod" dar *Baq dar Baq*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian].
- _____ (1992). *Ayenehay-e Dardar*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- _____ (1993). "Neveshtan-e Roman Sabre Ayyub Mikhahad" dar *Baq dar Baq*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian].
- _____ (1999). *Dast-e Tarik Dast-e Roshan*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- _____ (2000). "Salshomar-e Zendegi" dar *Baq dar Baq*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- _____ (2001). *Hamrah Ba Shaz-e Ehtejab*. Gerdavardey-e Farzane Taheri Va Abdolali Azimi.Tehran: Digar Publication. [in Persian]
- _____ (2003 a). "Dar Ahval-e in Nimey-e Roshan" dar *Baq dar Baq*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- _____ (2003 b). *Nimey-e Tarik-e Mah*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- _____ (2005). *Shazdeh Ehtejab*. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Martin, W. (2007). Nazareyhay-e Revayat. Mohammad Shahba (Trans.). Tehran: Hermes Publication. [in Persian]
- Mirabedini, H. (2007). *Sad Sal Dastannevisy-e Iran*. Tehran: Cheshmeh Publication. [in Persian]
- Molowdi, F. (2015). "Tahlile Tarikhe Tatavvore Revayat-e Zehni: Olguyi Amali va Pishnahadi Raveshshenakhti baray-e Darse Jaryanshenakhty-e

Nasre Moaser". *Faslnamey-e Pazhuhesh va Negareshe Ketabe Daneshgahi*. Pashuheshkadey-e Tahqiq va Tosey-e Olume Ensani (Samt). No. 37. [in Persian]
- Najafi, A. (2004). "Adabyat" (Mosahebey-e Sevvom Ba Najafi) dar *Jashnnamy-e Abolhasan-e Najafi*. (2011). Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Ricour, P. (2005). *Zaman va Hekayat*. Mahshid Nonahali (Trans.). Tehran: Gam-e No Publication. [in Persian]
- Rimmon - Kenan, Sh. (2008). *Revayat-e Dastani: Butiqay-e moaser*. Abolfazl Horri (Trans.). Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Sanapur, H. (2001). *Hamkhani-e Kateban (Zendegi va Asare Hushange Golshiri)*. Tehran: Digar Publication. [in Persian]
- Toolan , *Michael* J. (2004). Daramad-i Naqaddaneh - Zababshenakhti Bar Revayat. Abolfazl Horri (Trans.). Tehran: Bonyad-e Sinemayi-e Farabi Publication. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی