پژوهش‌های معناشناختی متون ادبی ، دوره ۱، شماره۳، پاییز سال ۱۴۰۲، صفحات ۹۰ تا ۱۰۶

پژوهش‌های معناشناختی متون ادبی

Reviewing and analyzing the meaning of two real and surreal novels based on the components of aspect and observation

tayebe vaseghi[a] ,Mehrdad Akbari [b*], zahra rajabi [c],

[a] Graduated from Master of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Languages, Arak University, Arak, Iran, Tayebevaseghi69@gmail.com

[b] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Languages, Arak University, Arak, Iran M-akbari@araku.ac.ir

[c] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Languages, Arak University, Arak, Iran, z.Rajabi@arak.ac.ir

KEYWORDS

Naration,
Naration Focalization,
“Shazdeh Ehtejab”,
Jaye Khaliye Salouch”.

ABSTRACT

Narration focalization is one of the discussions of narrative theories that are very much considered in fiction and in the analysis of the abilities and techniques that the authors uses to form their own narratives. Considering the importance of the discussion of narration focalization analysis in a better and more precise knowledge of narrative works, in this research, two narratives of "Shazdeh Ehtejab" by "Hooshang-Golshiri" and "Jaaye Khaliye saluoch" by "Mahmud Dowlatabadi" in terms of the narrative focalization, in a descriptive-analytical method have been investigated to see whether there is a significant difference between them regarding the discussion of narration focalization or not.

The structure of this research has been set in five chapters: the first chapter has explained the introduction. The second chapter consists of definitions and overviews, and in the third chapter, the obtained pattern has been implemented in two works.

Then in the fourth chapter, the components of the two novels are compared. Finally, in the last chapter, the similarities and differences between the two narratives are discussed.

The results of this study showed that Golshiri benefited more from the ideological components, direct speech, direct and indirect monologue, frequency of repetition, far-reaching retrospective, and descriptive pause; while, Dowlatabadi has used direct speech, prolepsis, indirect monologue, and emotional aspects more.and this has increased the speed of his narrative more. As a whole, with respect to the comparison among four narration focalization time-related componenets, it may be concluded that despite the different styles of these two works, time-related strategies has been used approximately to the same degree in both, and it seems there is no significant difference considering these components between them

* نویسنده مسئول؛ تلفن: ۰۹۱۳۹۷۹۲۷۰۷

آدرس پست الکترونیک: M-akbari@araku.ac.ir

بررسی و تحلیل معنایی دو رمان رئال و سورئال براساس مؤلفه‌های وجه و مشاهده

طیبه واثقی [الف]، مهرداد اکبری گندمانی [ب *]، زهرا رجبی [ج]

[الف] فارغ التحصیل کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی،گروه زبان وادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان ها، دانشگاه اراک، اراک، ایران، Tayebevaseghi69@gmail.com

[ب] استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان ها، دانشگاه اراک، اراک، ایران M-akbari@araku.ac.ir

[ج] استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان ها، دانشگاه اراک، اراک، ایران، z.Rajabi@arak.ac.ir

واژگان کلیدی

کانون‌روایت، وجه، مشاهده، شازده احتجاب، جای خالی سلوچ.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۲۴

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۸/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۲۸

چکیده

یکی از مواردی که در روایت‌پردازی به آن توجه شده است، بحث کانون روایت است؛ و در تحلیل توانمندی‌ها و شگردهایی که داستان‌پرداز برای شکل دادن به حکایت‌های خویش از آنها بهره گرفته است، اهمیت فراوان دارد. با توجه به اهمیت بحث تحلیل کانون‌روایت در شناخت بهتر و دقیق‌تر آثار روایی، در این پژوهش، دو داستان «شازده‌احتجاب» اثر «هوشنگ‌گلشیری» با سبکی سوررئال و «جای‌خالی‌سلوچ» اثر «محمود دولت‌آبادی» با سبکی رئال از حیث کانون‌روایی براساس دو مؤلفهٔ: وجه و مشاهده به شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی مقایسه و بررسی شده است؛ تا دریابد که با توجه به تفاوت سبکی این دو اثر، در بحث کانون‌روایت بر پایه‌ی مؤلفه‌های وجه و مشاهده چه تفاوت‌های معناداری بین آنها وجود دارد؟

با توجه به سبک های متفاوت شازده احتجاب و جای خالی سلوچ، فرض بر این است که تفاوت معناداری در استفاده از مؤلفه‌های وجه و مشاهده کانون‌روایت بین این دو اثر وجود دارد.

پس از بررسی و تحلیل‌های انجام شده در خصوص میزان بهره‌مندی از مؤلفه‌های کانون روایت در دو اثر، چنین حاصل شد که رئال و سورئال بودن این دو رمان، تأثیر چندانی در به‌کارگیری یا عدم استفاده از مؤلفه¬های کانون‌روایت نداشته است؛ در نتیجه تفاوت معناداری نیز در این دو اثر دیده نمی‌شود می¬توان نتیجه گرفت که تفاوت سبک برای استفاده از مؤلفه‌های کانون‌روایت، چندان محسوس نبوده، و بدین ترتیب به‌نظر می‌رسد، که رئال بودن جای‌خالی‌سلوچ و سوررئال بودن شازده احتجاب، ارتباط چندانی به استفاده از مؤلفه‌های کانون‌روایت نداشته و فرضیه‌ی ما در این خصوص رد می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- مقدمه

یکی از بحث‌هایی که در ادبیات بسیار مطرح می‌شود، روایت است و از مباحثی که به طور تخصصی در بسیاری از جنبه‌ها به آن پرداخته می‌شود، کانون در روایت است که نظریه‌پردازان برجسته‌ای نظرهای مختلف در مورد آن داده‌اند.

به نقل از اخوت: «با اینکه کنش از دیرباز مورد توجه بوده است، از اواخر قرن بیستم، مباحث دقیقی درباره آن مطرح شد. یکی از این مباحث کانونی‌شدگی است که به جایگاه راوی در روایت و رابطهٔ بین «دیدن» و «گفتن» در روایت کردن می‌پردازد» (سلطان بیاد، ۱۳۸۷: ۲).

تا به حال در مورد این موضوع مقاله‌ای به صورت مستقل کار نشده ولی مقالاتی نوشته شده است از جمله:

۱.بررسی عناصر روایت و کانون مشاهده در رمان سخت‌تر شدن اوضاع، (سلطان بیاد مریم،۱۳۸۷).

۲.از یقین به تردید: بررسی تحول وجه نمایی قهرمان رمان طوبی و معنای شب از دیدگاه نشانه شناسی اجتماعی، (کاظمی نوایی ندا، ۱۳۹۴).

این پژوهش‌ها هر یک به نوبهٔ خود به گوشه‌ای از کاربرد این نظریه پرداخته‌اند؛ اما زمینه و جلوه‌هایی که در این مقاله پرداخته می‌شود، در نوع خود بدیع و شایان توجه است. در این مقاله با توجه به اهمیت کانون روایت بر اساس مؤلفه‌های؛ وجه و مشاهده دو رمان مختلف از دو زمینه روایی مختلف بررسی خواهد شد وجه تفاوت پژوهش حاضر با دیگر پژوهش‌ها این است که معمولاً تحلیل‌های آن‌ها جنبهٔ تطبیقی نداشته و از دو ژانر مختلف از این نظر بررسی نشده است و آشکار نشده است که چه تفاوت معناداری از این نظرگاه در میان این آثار وجود دارد.

روایت

از مباحثی که در دههٔ اخیر در ادبیات و نظریه‌های مختلف ادبیات داستانی بسیار مطرح شده بحث روایت است.

به زعم اسکولز از همان زمانی که انسان‌های نخستین در پایان روز زمانی را به گفت‌وگو دربارهٔ آنچه در طول روز، بر آنها گذشته بود، اختصاص می‌دادند، روایت و داستان شکل گرفت. با یک رویکرد کلان می‌توان گفت: روایت، قدمتی به بلندای تاریخ زندگی بشر روی کرهٔ زمین دارد.اما در چند دههٔ اخیر تلاشی که برای توصیف ساختارهای روایی پایه از دوران ارسطو شروع شده بود با نظریات ولادیمیر پراپ به مرحلهٔ جدیدی وارد شد. او در این عرصه گام مهمی برداشت و اندیشهٔ او آغازی برای تأملات جدی دیگر نظریه پردازان گردید. (رودی، ۱۳۸۹: ۵۰)

کانون روایت

یکی از مواردی که در روایت پردازی به آن توجه شده است و نظریه‌های مختلفی درباره آن ارائه شده بحث «کانون روایت» است.

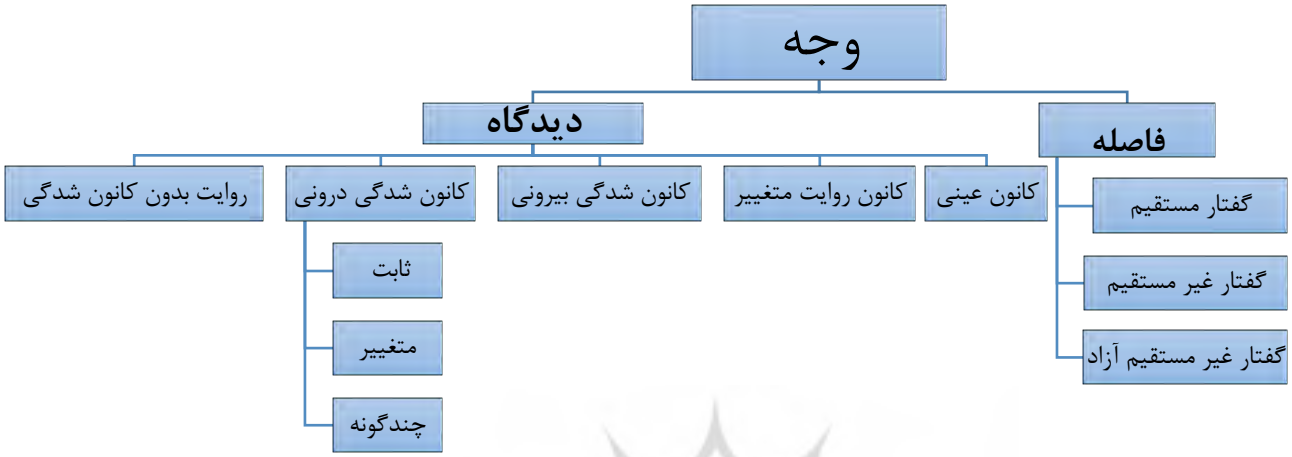
اصطلاح کانون روایت که اولین بار توسط ژرارژنت روایت شناس فرانسوی به کار گرفته شد، منظری است که نویسنده یا راوی برای نگریستن خود انتخاب می‌کند، یعنی دنیای داستان را از دریچهٔ خود یا دیگران می‌بینند (گودرزی نژاد، ۱۳۹۵: ۱).

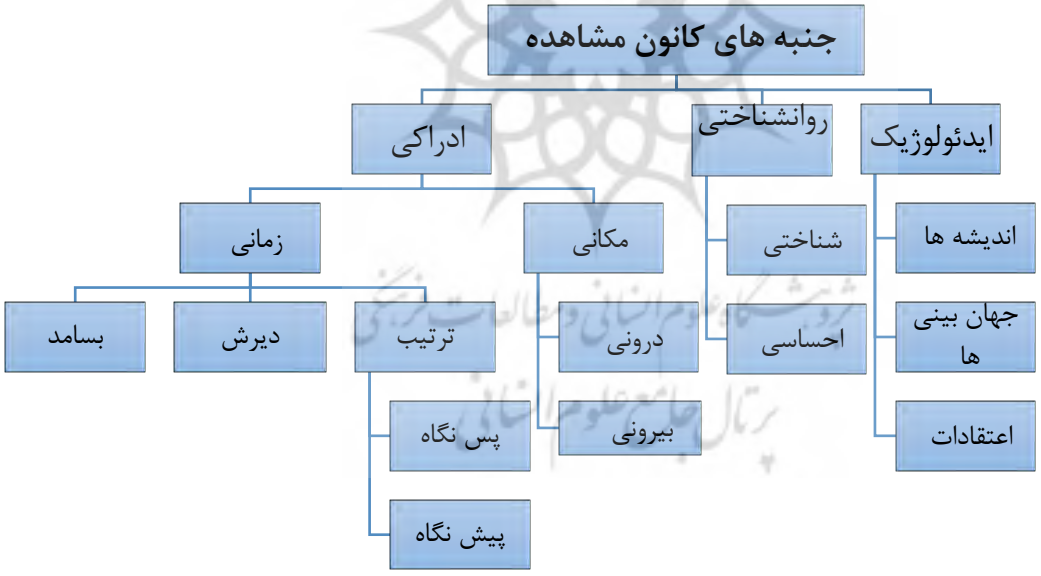
کانونی‌سازی و کانون در روایت

کانونی‌سازی زاویه دیدی است که چیزها به طور غیر صریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شود. دیده شدن در اینجا مفهوم گسترده‌ای دارد و فقط ادراک بصری را در بر نمی‌گیرد (مبارکی، ۱۳۹۳: ۳).

الگوی مد نظر این پژوهش در بحث کانون روایت

باتوجه به اینکه بعضی از مباحث در یکی از نظریه‌ها است و در یکی نیست با توجه به این تفاوت‌ها سعی شده است سیک الگوی واحدی را تعیین کنیم که ترکیبی از تمام مباحث مطرح شده در نظریه‌های کانون روایت باشد. اساس کار کانون روایت در این پژوهش بر اساس همین الگوی تلفیقی است.





به دلیل جلوگیری از طولانی شدن بحث قرار است مؤلفه‌ها و تعاریف کوتاه آن به همراه یک مثال بیاید و سایر موارد فقط شماره صفحه نمونه‌ها خواهد آمد.

کانون روایت در داستان شازده احتجاب

شازده احتجاب داستانی در خصوص اضمحلال و فروپاشی خاندان قاجار می‌باشد.

گفتارمستقیم

نوعی از گفتار راوی که در آن سخن هیچ گونه تغییری به خود نمی‌بیند (علیزاده،۱۳۹۱: ۱۲).

همانند نمونه‌های زیر:

سلام.

و زن هم گفت: سلام.

مراد، باز که پیدات شد، مگر صد دفعه نگفتم...؟

خب، شازده جون، اموراتم اصلاح نمیشه. وقتی دیدم شام شب نداریم، گفتم: «حسنی، صندلی را بیار، بلکه کرم شازده کاری بکنه.» (گلشیری، ۱۳۵۷: ۵).

همانطور که در نمونه‌ی بالا مشاهده می‌کنید: راوی گفت‌وگوی بین شازده و مراد را بدون تغییراتی چون خلاصه و حذف کردن بیان می‌کند و این امر منجر به نقل قول مستقیم می‌شود. در این شیوه راوی از صحنه روایت کنار می‌رود و صحنه را به حضور مستقیم شخصیت‌های داستانی می‌سپارد. در این تکنیک مخاطب احساس نزدیک‌تری با شخصیت‌های داستان دارد.

گفتار غیرمستقیم آزاد

حدفاصل بین مستقیم و غیرمستقیم است که در آن راوی محتوای کنش واقع شده را با کلام خود کنشگر بیان می‌کند و بیان اندیشه‌های شخصیت به زبان خودش است (ر.ک.رجبی،۱۳۹۲: ۴).

شازده گفت: مراد گفت:«شازدهٔ بزرگ نشست روی بالش و گفت: سیگار. من تا آن روز ندیده بودم که شازدهٔ بزرگ لب به سیگار بزند. ترس برم داشته بود. دستم می‌لرزید. سوارها دورتادور اتاق ایستاده بودند. دهان زن عمو بزرگت باز مانده بود، گریه نمی‌کرد. عمو بزرگت هنوز خرخر می‌کرد که من سیگار را پیچیدم و دادم دست شازدهٔ بزرگ. عموبزرگت هنوز تکان می‌خورد. سیگار را روشن کردم. شازدهٔ بزرگ نشسته بود روی بالش و سیگار می‌کشید و دودش را از سوراخ‌های بینی‌اش می‌داد بیرون. عموبزرگت وول می‌خورد. من پاهاش را دیدم.»(گلشیری، ۱۳۵۷: ۲۵).

همان‌طور که در نمونهٔ بالا می‌بینید راوی حرف‌های مراد را به زبان خودِ مراد بیان می‌کند.

پیشواز زمانی:

روایت در زمانی قبل از وقوع حوادث صورت می‌گیرد

همانند نمونه‌ی زیر:

فخرالنساء گفت: فخری جان، فردا که این‌ها را گردگیری کردی یادت می‌دهم که چطور همه را مرتب کنی. این هفت دری خیلی کوچک است. کتاب‌ها را ببر توی اتاق من.(همان: ۱۱)

فخرالنساء آموزش مرتب کردن کتاب‌ها به فخری را موکول می‌کند به بعد از گردگیری که فردا قرار است انجام دهد. در این نمونه چنان‌که مشاهده می‌شود راوی، روایت را قبل از وقوع حادثه بیان کرده است. نویسنده با استفاده از عنصر پیشوازززمانی، حوادثی را بیان می‌کند که در سیرروایی رمان، هنوز به وقوع نپیوسته است و در زمان آینده به وقوع خواهد پیوست. وی با پرش به آینده، ذهن خواننده را همراه خود به مدت‌ها بعد می‌برد و این‌چنین برسرعت روایت می‌افزاید.

بازگشت زمانی

برانگیختن واقعه‌ای که باید پیشتر از آن یاد می‌شد.

فخرالنساء با انگشت روی جلد یکی از کتاب‌ها کشید، گفت:«سفرنامۀ مازندران! چاپ سنگی است. چقدر جان کندم تا یک جلدش را پیدا کردم. پدر مرحوم من برای اینکه بتواند یک بست به دل بچسباند هر چه داشت و نداشت فروخت، حتی کتاب‌هایش را؛ اما تو...»(همان: ۱۵).

فخرالنساء در جوانی کتاب سفرنامه مازندران را به سختی پیدا می‌کند. او این موضوع را سال‌ها بعد بازگو می‌کند. وی همچنین از فقر مالی پدرش در گذشتۀ دور، سالیان طولانی پس از فوت وی سخن می‌گوید. نویسنده با استفاده از این تکنیک، سرعت روایت را کاهش می‌دهد و خوانندۀ رمان را همراه خود به گذشته می‌برد. زمان در این داستان، برخلاف نوع سنتی خود حرکتی رو به جلو ندارد بلکه مدام در حال دوران و چرخش بین گذشته و حال است تا به تدریج به تمام زوایای تاریک و خاموش ذهن نفوذ کند و خاطره‌های دفن شده در لابه‌لای آن را بیرون بکشد. به همین دلیل، داستان از ظاهری منطقی و منسجم برخوردار نست.

دیرش

در دیرش به بررسی گستره زمانی که وقایع داستانی در آن رخ داده است و میزان متن اختصاص داده شده به آن می-پردازیم.(صرفی، ۱۳۸۶: ۱۳).

به‌دلیل طولانی بودن مثال‌های مؤلفه‌ی فوق از ارائه ی آن خودداری می‌کنیم.

بسامد

به رابطۀ بین دفعات اتفاق افتادن یک واقعه در داستان و تعداد دفعات بازنمایی آن در متن می‌پردازیم.

مانند نمونۀ زیر:

فخری پیشبند بسته بود جارو دستش بود با همان روسری گل‌دار و همان چشم‌های سیاه و زنده و آن دهان باز. ردیف دندان‌هایش درشت بود سفید بود.(همان: ۷۹).

راوی ویژگی‌های ظاهری(روسری گلدار، چشم‌های سیاه و زنده) فخری را تکرار می‌کند و این امر منجر به بسامد تکرار می‌شود. بسامدی که می‌توان آن را یکی از مقوله‌های سبکی و شگردهای بلاغی به‌شمار آورد، بنابر اینکه هدف نویسنده از بیان آن تأکید باشد؛ به عبارت دیگر تکرار یک رخداد، از سوی داستان‌پرداز به معنی اهمیت آن است. گفتنی است این تکنیک نیز در داستان، باعث کاهش سرعت روایت و افزایش میزان گفتمان می‌شود.

شناختی

در موقعیت شناختی، وضعیت مشاهده‌گر از نظر دانش و آگاهی او نسبت به اطراف و رویدادها مورد بررسی قرار می‌گیرد.

همانند نمونهٔ زیر:

بفرمایید شراب خانگی است. گمانم هفت ساله باشد. گفتم از جلیل‌آباد بیاورند.(همان: ۳۴).

همانطور که مشاهده می‌کنید راوی در نمونهٔ بالا دانش و آگاهی فخرالنساء را در ارتباط با شراب بیان می‌کند و این امر مؤلفه‌ی شناختی را به وجود می‌آورد.

احساسی

میزان درگیر بودن و برقراری ارتباط عاطفی و احساسی مشاهده‌گر، بعد بااهمیت دیگری است که زیر عنوان جنبه‌ی روانشناختی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

همانند نمونه‌ی زیر:

احتجاب می‌دانست که آن بدیهودی نمی‌تواند بفهمد که مشکل است که آدم نمی‌تواند، به هیچ و پوچ، پانزده سال خاطراتش را بفروشد.(همان: ۱۴).

راوی احساس شازده احتجاب را در ارتباط با یهودی که خریدار صندلی پدربزرگ بود بیان می‌کند به عبارتی دیگر، راوی از احساسات و عواطف شخصیت داستانی آگاهی دارد و سعی می‌کند مخاطب را نیز نسبت به این احساس باخبر کند.

ایدئولوژیک

جنبه‌ی ایدئولوژیک به جهان‌بینی مشاهده‌گر مرتبط است. این جنبه، روایت را به ترکیبی از اندیشه‌ها و جهان‌بینی‌ها تبدیل می‌کند و حالتی جامعه‌شناختی به متن روایی می‌دهد؛ به عبارت دیگر متن روایی به جامعه‌ای می‌ماند که در آن می‌توان افکار و عقاید مختلف را دید.

همانند نمونهٔ زیر:

اگر یکی را سر بریدی حتماً باید دخترش را، یا دختر برادرش را و یا حتی یکی از ایل و طایفه‌اش را صیغه کنی تا غائله بخوابد.(همان: ۴۱).

فخرالنساء اعتقاد اجداد شازده را در ارتباط با اینکه اگر پدربزرگ شازده یک نفر را سر می‌برید می‌بایست دختری از آن طایفه بگیرد تا غائله تمام شود، بیان می‌کند. همان‌طور که مشاهده می‌کنید این موضوع بیانگر افکار، عقاید و جهان‌بینی‌های اجداد شازده است. به عبارتی دیگر، متن روایی چنان جامعه‌ای است که در آن می‌توان افکار و عقاید مختلف را دید.

زاویهٔ دید در شازده احتجاب

متن روایی با صدای راوی سوم شخص محدود در زمان حال (در شب زندگی شازده) در خانهٔ شازده احتجاب شروع می‌شود. این راوی محدود در دو سطر نخست موقعیت شازده را نقل می‌کند:

«شازده احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرورفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۷) و از سطر سوم وارد ذهن شازده می‌شود و به ذهن او محدود می‌شود: «یک بار کلفتش و یک بار زنش آمدند بالا. فخری در را تا نیمه باز کرد، اما تا خواست کلید برق را بزند صدای پا کوبیدن شازده را شنید و دوید پایین.

فخرالنساء هم آمد و باز شازده پا به زمین کوبید» (همان). در این بخش، راوی سوم شخص، ذهن شازده را با گفتمان غیرمستقیم (از دریچهٔ ذهن شازده و با صدای راوی، «او») بازنمایی می‌کند؛ چون ذهن تب‌کرده و مشوش شازده است که فخری را گاه فخرالنساء می‌داند و گاه همان فخری؛ وگرنه راوی سوم شخص آگاه است که تنها فخری از پله‌ها بالا رفته است. او به این کنش آگاه است و در بخش‌های بعدی، خود، آن را گزارش می‌دهد. در ادامه، باز ذهن شازده بازنمایی می‌شود و راوی سوم شخص با صدای خود و از دریچهٔ ذهن شازده، آمدن مراد و کیفیت ورود شازده را به خانه (در همان شب آخر) گزارش می‌دهد. راوی تا سطر یازدهم صفحهٔ دوم متن روایی (صفحهٔ هشتم) ذهنیات شازده را بازگو می‌کند و در جملهٔ «فخری هم رفت توی آشپزخانه» بر فخری متمرکز می‌شود و بلافاصله از جملهٔ «اما وقتی دید دلشوره راحتش نمی‌گذارد» تا جملهٔ «تا شازده نیمه‌های شب پیدایش شود و آهسته بگوید: خوابی، فخرالنساء؟» در صفحهٔ سوم متن روایی (صفحهٔ نهم) با گفتمان غیرمستقیم ذهنیات فخری را از دریچهٔ ذهن و نگاه او و با صدای خود ارائه می‌دهد. در ادامه، باز راوی سوم شخص محدود، تا بخش پایانی صفحهٔ نهم، از طریق گفتمان غیرمستقیم، ذهن شازده را بازنمایی و نقل می‌کند. از پایان صفحهٔ نهم تا سطر دوم صفحهٔ دهم : «گفتم: فخری، این پرده‌ها را کیپ بکش. نمی‌خواهم هیچکدام از آن چراغ‌های لعنتی خیابان را ببینم. فخری گفت: شازده جان، اقلا اجازه بفرماین پنجره را باز کنم تا یه‌کم هوای اتاق عوض بشه» راوی سوم شخص، از طریق گفتمان مستقیم شازده، روایت را پیش می‌برد. در این چند سطر شازده با ضمیر «من» و در مقام راوی، با گفتمان مستقیم روایت می‌کندو بلافاصله، از جملهٔ «شازده داد زد: تو خفه شو، فقط هر کاری که گفتم بکن» دوباره گفتمان غیرمستقیم شازده ادامه می‌یابد. از جملهٔ «دهان فخرالنساء چه کوچک بود!» در نیمهٔ صفحهٔ دهم، تا سطر هفتم صفحهٔ یازدهم خواننده نمی‌داند که راوی سوم شخص با گفتمان غیرمستقیم (با ضمیر «او») ذهن شازده را بازنمایی می‌کند، یا اینکه شازده است که با گفتمان مستقیم (با ضمیر من) روایت می‌کند. در این بخش، هیچ قرینه‌ای برای تفکیک صدای این دو وجود ندارد. در سطر هفتم صفحهٔ یازدهم، در جملهٔ «من گفتم: این چه کاری است فخرالنساء؟» خواننده در می‌یابد که شازده با گفتمان مستقیم خود تا سطر ششم صفحهٔ دوازدهم را روایت کرده است؛ اما چون به عقب برگردد باز نمی‌تواند راوی بخش قبل را (از نیمهٔ صفحهٔ دهم تا سطر هفتم صفحهٔ یازدهم) تعیین کند در این بخش راوی می‌تواند راوی سوم شخص محدود باشد یا شازده. از جملهٔ «فخرالنساء اخم کرده بود» در سطر هفتمِ صفحهٔ دوازدهم تا آغاز صفحهٔ چهاردهم، باز راوی سوم شخص محدود با گفتمان غیرمستقیم ذهنیات شازده را بازگو می‌کند و از آغاز صفحهٔ چهاردهم، از جملهٔ «(شازده احتجاب) گفتم: خواهش می‌کنم دست بردار. روز دوم نشده شروع کرده‌ای؟» تا جملهٔ «مواظب آن گلدان باش دختر» در نیمهٔ صفحهٔ پانزدهم، شازده احتجاب با گفتمان مستقیم خود (با ضمیر «من») روایت را پیش می‌برد و از جملهٔ «انگشت‌های سرد فخرالنساء گوش‌های شازده احتجاب را لمس می‌کرد» دوباره راوی سوم شخص محدود با گفتمان غیرمستقیم شازده، روایت را ادامه می‌دهد. از این‌جا تا صفحهٔ شصتم متن روایی، راوی محدود با گفتمان غیرمستقیم شازده (از ذهن شازده و با صدای خود، با ضمیر «او») روایت را پیش می‌برد و دیگر خبری از گفتمان مستقیم شازده نیست. از نیمهٔ صفحهٔ پانزدهم تا صفحهٔ شصتم متن روایی، شیوهٔ کار نویسنده چنین است: راوی سوم‌شخص، در آغاز بخش‌های مختلف متن، شازده را در زمان حال بر روی صندلی راحتی‌اش و در حال تب و سرفه توصیف می‌کند و سپس برای بازگویی رخدادهای زمان گذشته وارد ذهن مشوّش او می‌شود و این رخدادها را به صورت نامنظم و پراکنده (در زمان ذهنی و براساس اصل تداعی) از طریق گفتمان غیرمستقیم شازده روایت می‌کند. ارائهٔ اندیشه‌ها و ذهنیات شازده با گفتمان غیرمستقیم، یکی از راه‌های روایت داستان به شیوهٔ جریان سیال ذهن است: رخدادهای زمان گذشته پیوسته به ذهن شازده در زمان حال سرازیر می‌شوند و در ذهن «اکنون» او اندیشیده می‌شوند و به خاطر می‌آیند. گویی پرواز ذهن شازده احتجاب چنان است که براساس تداعی‌های ذهنی، هر رخداد رخداد دیگری را به یاد او می‌آورد و ذهن تب کردهٔ شازده به گونه‌ای غیر روشن و تا حدی مبهم این رخدادها را یادآوری می‌کند.

راوی سوم شخص محدود در صفحات ۶۰ تا ۸۵ متن روایی، تمرکز خود را از ذهن شازده احتجاب برمی‌گیرد، به طبقهٔ پایین خانه می‌رود و در اتاق فخری و در آشپزخانه بر ذهن فخری متمرکز می‌شود و اندیشه‌ها و ذهنیات فخری، در این بخش، بازگو می‌شود. شیوهٔ روایت‌گری در این قسمت از متن روایی چنین است: معمولا راوی سوم شخص محدود در هر بخش حالات و اعمال فخری را ر زمان حال (در اتاقش در حین آرایش، و سپس بر میز شام) نقل می‌کند و سپس وارد ذهن او می‌شود و رخدادهای زمان گذشته (بیشتر گذشتهٔ نزدیک) را از طریق گفتمان مستقیم فخری (از دریچهٔ ذهن و زبان فخری، با ضمیر «من») روایت می‌کند. از نیمهٔ صفحهٔ ۸۵ تا ۱۱۶، راوی سوم شخص محدود تمرکز خود را از ذهن فخری برمی‌گیرد، به اتاق تاریک طبقهٔ بالا می‌رود و دوباره بر ذهن شازده متمرکز می‌شود. راویِ محدود، در زمان حال، موقعیت شازده بر صندلی راحتی و تب و سرفهٔ او را بازگو می‌کند و بلافاصله وارد ذهن او می‌شود و با گفتمان مستقیم شازده (از دریچهٔ ذهن و زبان شازده از دریچهٔ «من») روایت را پیش می‌برد. گفتمان مستقیم شازده در این بخش صریح و روشن است، آشفتگی زمانی و زمان پریشی‌های فراوان ندارد، تداعی‌های ذهنی کمتر است و رخدادها در آن به صورت مفصل نقل می‌شوند.

زاویهٔ دید سوم شخص: ص۵تا۸، ص۹تا۱۰، ص۱۱تا۵۶، ص۵۷تا۱۱۱، ۱۱۲تا۱۱۴.

زاویهٔ دید اول شخص: ص۷تا۸، ص۱۰تا۱۱، ص۵۷تا۸۱، ص۸۱تا۱۱۱.

کانون روایت در جای خالی سلوچ

گفتارمستقیم

راوی بدون هیچ گونه دخالتی سخن را بیان می‌کند.

همانند نمونهٔ زیر:

آهای...عباس!

لنگ گیوه به دست، عباس دمِدر پیدایش شد. مرگان به او گفت:

کار برادرت را چرا روبه‌راه نمی‌کنی؟

عباس نخ را زیر دندان جوید و گفت:

مگر من آهنگر هم هستم؟

خوب براش یک انبر فراهم کن؛ زبانت که لال نیست؟ برو از یکی براش بگیر.

چی را بگیرم؟ مگر اینجا بازار آهنگرهاست؟! بیل را بگو وردارد. همه‌ی مردم که با انبر پنبه چوب از زمین ورنمی‌کشند!(دولت-آبادی، ۱۳۷۷: ۸۱).

راوی نقل‌قول بین مرگان و عباس را به صورت مستقیم بیان می‌کند. در این گفتار قرار بر این است که سخن گویندهٔ اول، کلمه به کلمه نقل شود. در این شیوه حضور راوی کم‌رنگ شده و مخاطب به صورت مستقیم و بدون واسطه با شخصیت‌های داستانی و گفته‌های آنان روبه‌رو می‌شود. بدین ترتیب مخاطب با لحن و فضای داستان آشنا شده و می‌تواند با شخصیت‌های داستانی هم‌ذات پنداری کند. گفتنی است استفاده از این شیوه، داستان را از حالت تک بعدی رها می‌کند. این تکنیک به دلیل سیطرهٔ واقع‌گرایی، کاربرد زیادی در داستان داشته است.

گفتار غیرمستقیم

راوی سخن را با کلام خودش بیان و تغییراتی چون خلاصه و حذف کردن را در آن ایجاد می‌کند همانند نمونهٔ زیر:

ابراوحالا یقین داشت که سفر با همچو ماشین‌هایی از سلوچ ساخته نبود . مقدورش نبود.اما پای پیاده، تا کجاها و به کجاها می‌تواند رفته باشد؟ پای پیاده، مگر چقدر می‌شود راه رفت؟ و پای پیاده، مگر تا چند منزل از شکم خالی فرمان می‌برد؟ سلوچ، اگر در برف و سرما از پا افتاده باشد چی؟ گرگ‌ها اگر دوره‌اش کرده باشند، چی؟ ...(همان: ۵۶).

راوی گفتار ابراو را با کلام خودش بیان می‌کند.

گفتار غیرمستقیم آزاد

راوی سخن را با کلام خود کنشگر بیان می‌کند و بیان اندیشه‌های شخصیت به زبان خودش است.

مراد، پسر صنم هم، چندان با ابراو دمخور نبود تا به او گفته باشد که به چه کاری از زمینج بیرون می‌رود. خیلی که حرف می‌شد، پسر صنم می‌گفت«دنیا بزرگ است. مرد لنگ نانش نمی‌شود.» (همان: ۱۵۰).

راوی سخن مراد را با کلام خودِمراد بیان می‌کند.

پس‌نگاه

روایت از ترتیب زمانی رخدادها عقب‌تر است و گوینده پس از اینکه وقایع به پایان رسیدند، ما را از آن‌هاآگاه می‌کنند.

همانند نمونهٔ زیر:

مس که مال سلوچ نیست. سلوچ از خانه‌ی بابای نداشته‌اش مس و طاس ارثی به خانه‌ی من آورده؟! این چار تکه مس و طاس را برادر من جهیزیه به من داده.(همان:۱۲۰).

مرگان مس و طاسی را که می‌خواهند جای طلب سلوچ از او بگیرند به آنها نمی‌دهد و این موضوع را که برادرش مس‌ها را به عنوان جهیزیه به او داده، سال‌های طولانی بعد از ازدواجش، بیان می‌کند. در این گونه موارد داستان از حرکت خطی خود ایستاده است و حرکتی رو به عقب را طی می‌کند. راوی با استفاده از این ویژگی داستانی، از سرعت روایت کاسته و بر مدت زمان گفتمان داستان افزوده است. در واقع قصد نویسنده این بوده است که با بازگشت به گذشته، به روشن شدن زوایای تاریک بخش‌هایی از داستان که در پیشبرد بهتر سیر روایی نقش دارد، کمک کند.

پیش‌نگاه

افشای وقایع و حقایق آینده قبل از اینکه زمان وقوع آنها فرابرسد. گاهی راوی حوادث را پیش‌بینی می‌کند و از آنها پیشی می‌گیرد همانند نمونهٔ زیر:

دخترت! دخترت را به من بده؛ بده! هاجر را به من بده!

... دخترت را به من بده می‌خواهم برام پسری بیاورد. می‌خواهم اسمم را زنده نگه دارد. دخترم...عروس‌وار نیست هنوز طاقت شوی ندارد(همان: ۱۵۵).

علی‌گناو درباره‌ی ازدواجش با هاجر که برایش پسری به دنیا بیاورد و اسمش را زنده نگه دارد، صحبت می‌کند. او این موضوع را پیش‌تر از ترتیب زمانی خودش بیان می‌کند. به عبارتی دیگر، راوی وقایعی را که در آینده با واسطهٔ شخصیت‌ها یا بدون واسطهٔ

آنها رخ خواهد داد، پیشگویی کرده و برای مخاطب بیان می‌کند. همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، این امر بر سرعت روایت می‌افزاید.

بسامد

تکرار رخدادها در داستان و در متن روایی است همانند نمونهٔ زیر:

عباس لب‌هایش را بیشتر جمع کرد و برهم فشرد و هیچ نگفت رنگش پریده بود و مثل همیشه گوشهٔ لب‌هایش می‌لرزیدند...و چون هیچ‌وقت چنین چیزی برایش پانمی‌داد همیشه عنق بود.(همان: ۲۰۹).

راوی ویژگی ظاهری عباس را که همیشه گوشهٔ لب‌هایش می‌لرزیدند را تکرار می‌کند. نویسنده چندین بار در بخش‌های گوناگون رمان با اشاره به موضوعات تکراری، از سرعت روایت کاسته است.

شناختی

در موقعیت شناختی، وضعیت مشاهده‌گر از نظر دانش و آگاهی او نسبت به اطراف و رویدادها مورد بررسی قرار می‌گیرد همانند نمونهٔ زیر:

زیر نگاهش ابراو بود که گم شده بود. هیچ جایش پیدا نبود. شاید خجل از خود به زیر جا خزیده بود. عباس چنین گمان برد. خواست از او دلجویی کند و هم به او بفهماند که هاجر را به ناحق زیر شلاق نینداخته بوده است.(همان: ۶۳).

رواوی دانش و آگاهی عباس را نسبت به ابراو که گمان می‌کند او خجل از خود به زیر جا خزیده باشد را بیان می‌کند. به عبارتی دیگر، راوی خود آگاه از مسائل عینی یا ذهنی شخصیت‌های داستان است و دانش و آگاهی خود را به صورت دانای کل یا سوم شخص در اختیار مخاطب قرار می‌دهد؛ دانش و آگاهی که عینی و فیزیکی یا ذهنی بوده و با نفوذ به درونی‌ترین لایه‌ی افکار و اندیشه‌ی شخصیت‌ها بدان‌ها دست یافته است.

احساسی

در این مؤلفه میزان درگیر بودن احساسات کانون‌سازها را بررسی می‌کنیم همانند نمونهٔ زیر:

مرگان تازه داشت احساس می‌کرد که پرهیز سلوچ از هر چیز، کناره‌گیری‌اش از مرگان و خانه بهانه نبوده زمینه بود.(همان: ۲۰۸).

راوی احساس و عاطفه‌ی مرگان را در ارتباط با رفتن سلوچ بیان می‌کند. در این شیوه، راوی به درون شخصیت‌ها نفوذ کرده و عواطف و احساسات آنها را از درون برای مخاطب گزارش می‌دهد. به بیانی‌دیگر، راوی دنیای داستانی را از درون مورد بررسی قرار داده و از نظر احساسی با رخدادها درگیر شده و در نهایت تصویری سوگیرانه از مسائل، وقایع و دنیای داستانی ارائه می‌دهد. بر همین اساس، با استفاده از این شیوه‌ی روایی ذهنیت خاصی به خواننده القا می‌شود.

ایدئولوژیک

در این وجه دیدگاه غالب یعنی دیدگاه راوی کانونی‌گر، هنجارهای متن را ارائه می‌دهد همانند نمونهٔ زیر:

عباس به ابراو گفت: این‌قدر یک دندگی مکن...؛ می‌زنم معیوبت می‌کنم‌ها! شکم گرسنه ایمان ندارد. چشم‌هایم را می‌بندم و خفه‌ات می‌کنم. خیال نکن که چون برادرم هستی به جوانیت رحم می‌کنم. نه! روده‌های من دارند همدیگر را می‌جوند.(همان: ۱۹).

راوی اعتقاد عباس را به این ضرب‌المثل که شکم گرسنه ایمان ندارد، بیان می‌کند. این جمله در قالب ساختارهایی بیان می‌شوند که ضرب‌المثل‌ها یا حقایق علمی را برای مخاطب به تصویر می‌کشد. در واقع با به کارگیری ضرب‌المثل، خواننده را با نگرش و افکار شخصیت‌های داستان آشنا می‌کند. در این جنبه از کانون روایت، متن حالتی جامعه‌شناسی پیدا می‌کند؛ زیرا به نگرش‌ها، جهان‌بینی‌ها و افکار شخصیت‌ها می‌پردازد. به بیانی دیگر، علاوه‌بر راوی، شخصیت‌های داستان نیز مجال بروز افکار و احساسات خود را می‌یابند. چنانکه مشاهده می‌شود در این روایت به سبب وجود چندین مشاهده‌گر، تعداد ایدئولوژی‌ها از یکی بیشتر و متن رمان چندصدایی شده است.

زاویهٔ دید در جای خالی سلوچ

«جای خالی سلوچ» به شیوهٔ دانای کل نامحدود (سوم شخص) روایت می‌شود. یعنی نویسنده خود را معطوف و محدود به ذهن صرفا یکی از شخصیت‌ها نکرده و بلکه از بالا بر همهٔ اعمال بیرونی و درونی (ذهنیات) شخصیت‌ها اشراف دارد. انتخاب این زاویه دید باعث می‌شود که مخاطب خود را به همهٔ شخصیت‌ها نزدیک کند و آمال و آرزوها و حقایق زندگی‌اشان را ببیند و دریابد. نویسنده می‌تواند مانند دوربینی روی دست بچرخد، از صحنه‌ای و شخصیتی قطع کند به جای دیگر و یا از نمایی عمومی به نمایی درشت برسد یا برعکس. در اولین صفحهٔ جای خالی سلوچ همین ویژگی را می‌بینیم. در این صحنه دانای کل نامحدود از تصویر بستهٔ مرگان صحنه را آغاز می‌کند، سپس حرکت می‌کند و به سلوچ می‌رسد، سپس برمی‌گردد به نمایی از بچه‌ها که هنوز خواب هستند، از روی آنها حرکت می‌کند تا به هاجر می‌رسد. دوباره به مرگان می‌رسد و بعد به حیاط باز خانه می‌رود و اطلاعاتی در مورد سلوچ داده می‌شود. این صحنهٔ درست آغاز درخشانی است. اما گاه دخالت دانای کل نامحدود در این رمان خود را نشان داده و به پیکرهٔ رمان ضربه می‌زند. مثلا در صفحهٔ ۸ که بیشتر حرف‌های دولت‌آبادی است تا زبان مرگان. در واقع اگر دخالت‌های گاه به گاه دولت‌آبادی را بتوان حذف کرد روی هم زاویه دید جای خالی سلوچ است، به‌جا و دقیق انتخاب شده است. رمان جای خالی سلوچ به دلیل دخالت‌های بسیار شدید نویسنده در ذهن و زبان شخصیت‌ها رمان را شبیه رمان‌های کلاسیک کرده است و در بیشتر قسمت‌های داستان دخالت دانای کل نامحدود در این رمان خود را نشان داده است (ر.ک. آرزم، عزیزی، ۱۳۹۱: ۷).

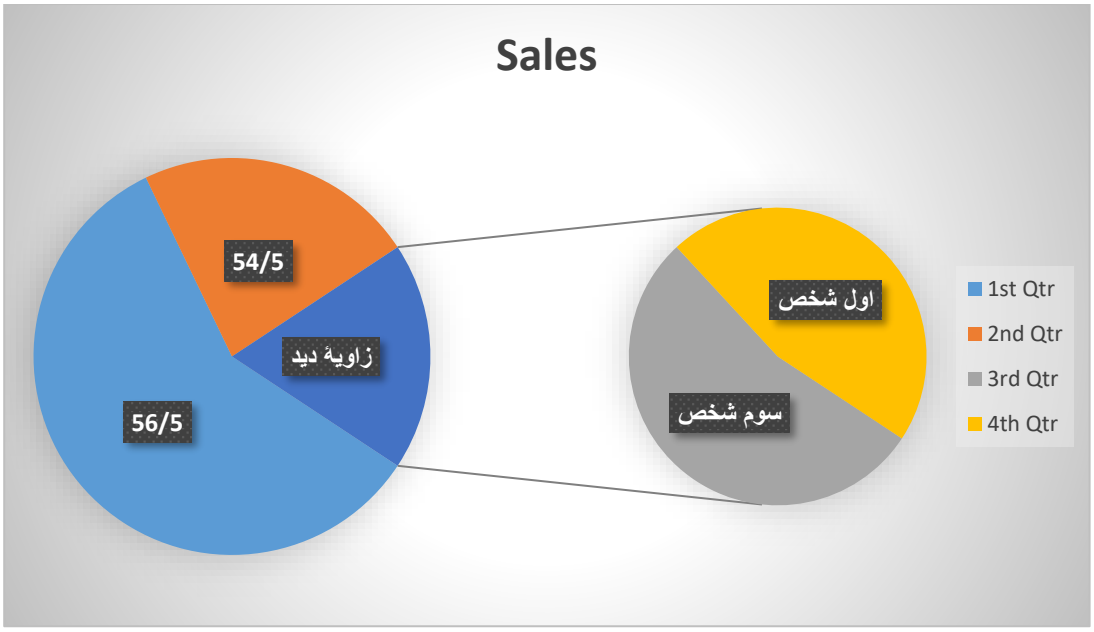
-نتایج به‌دست آمده از بسامد مؤلفه‌های کانون روایت در دو اثر شازده احتجاب و جای خالی سلوچ در قالب جدول زیر ارائه شده است:

عنوان مؤلفه‌ها	شازده احتجاب	جای‌خالی سلوچ
گفتارمستقیم	۷۹	۲۶۲
گفتارغیرمستقیم	۰	۷
گفتارغیرمستقیم‌آزاد	۷۹	۸۴
پیشواززمانی	۱	۵۶
بازگشت‌زمانی	۸۹	۹۴
سیرخطی	۰	۶
دیرش	۲۰	۴۲
بسامد	۶۶	۷۶
شناختی	۹	۳۰
احساسی	۲۸	۱۲۸
ایدئولوژیک	۲۹	۳۰

طبق بررسی و تحلیل انجام‌شده: مشاهده می‌شود دو نویسنده از مؤلفه‌ی گفتارغیرمستقیم‌آزاد، بازگشت زمانی، بسامدتکرار و مؤلفه‌ی ایدئولوژیک به میزان تقریباً یکسانی بهره برده‌اند. دولت‌آبادی از گفتارغیرمستقیم و سیرخطی استفاده کرده است ولی گلشیری این دو مؤلفه را به‌کار نبرده دولت‌آبادی همچنین از گفتارمستقیم، پیشواززمانی، دیرش، شناختی، احساسی بیشتر از گلشیری در اثر خود بهره برده است.

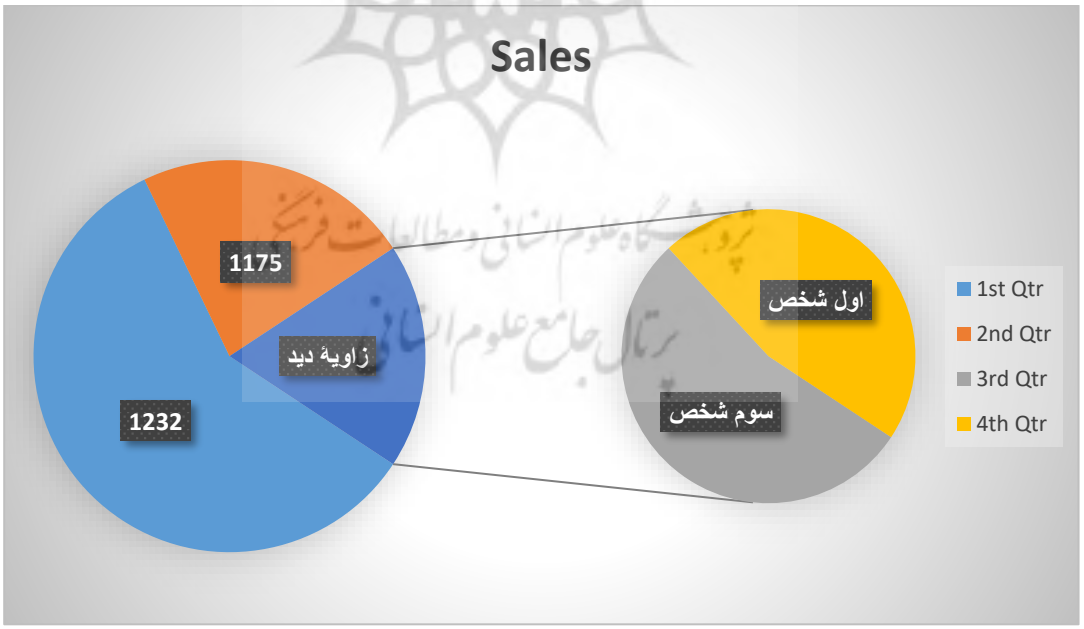
در خصوص بهره‌گیری دو اثر از مؤلفه‌ی زاویه‌ی دید نیز، هر دو به یک میزان، اما به شکلی متفاوت از زاویه‌ی دید اول شخص و سوم شخص استفاده کرده‌اند.

زاویهٔ دید در شازده احتجاب



- با توجه به نمودار بالا زاویهٔ دید در شازده احتجاب بین اول‌شخص و سوم‌شخص تقریبا یکسان است. زاویهٔ دید در این رمان سوم شخص محدود است.

زاویهٔ دید در جای خالی سلوچ



- همانطور که در نمودار بالا مشاهده می‌کنید زاویهٔ دید سوم‌شخص در جای خالی سلوچ بیشتر از اول‌شخص است و زاویه دید این اثر دانای کل نامحدود می‌باشد.

- طبق درصدهای مشاهده شده، زاویه‌ی دید در جای‌خالی‌سلوچ و شازده‌احتجاب، بین اول شخص و سوم شخص تفاوتی با هم ندارند، اما راوی در این دو رمان متفاوت است. گلشیری در داستان خود از راوی سوم شخص محدود بهره برده ولی راوی رمان دولت‌آبادی دانای کل نامحدود است.

نتیجه‌گیری:

مهمترین نتایج به دست آمده از این پژوهش، باتوجه به سوالات و فرضیه‌های مطرح شده، به شرح زیر می‌باشد:

گمان می‌شد دولت‌آبادی در اثر خود با توجه به این‌که رمانی رئال محسوب می‌شود، مؤلفه‌هایی که وجه غالب سورئال هستند را کمتر استفاده کرده باشد؛ اما طبق بررسی انجام‌شده، چنین به دست آمده است که وی، از مؤلفه‌های وجه غالب سوررئال بیشتر از گلشیری یا به اندازه‌ی گلشیری از این مؤلفه‌هااستفاده نموده است. استفاده‌ی دولت‌آبادی از دیگر مؤلفه‌های وجه غالب سورئال، باعث رد فرضیه می‌شود.

فرض بر این بود که گلشیری در رمان خود از تکنیک‌هایی که وجه غالب سورئال هستند، بیشتر از دولت‌آبادی استفاده کرده باشد؛ اما طبق بررسی‌های انجام‌شده و درصدهای به‌دست‌آمده این فرضیه نیز رد می‌شود؛ زیرا گلشیری مؤلفه‌هایی که وجه غالب رمان سورئال است و باعث شکست زمانی می‌شود، کمتر از دولت‌آبادی به‌کاربرده است

بر همین اساس، پس از بررسی و تحلیل‌های انجام شده در خصوص میزان بهره‌مندی از مؤلفه‌های کانون روایت در دو اثر، چنین حاصل شد که رئال و سورئال بودن این دو رمان، تأثیر چندانی در به‌کارگیری یا عدم استفاده از مؤلفه‌های کانون‌روایت نداشته است؛ در نتیجه تفاوت معنا داری نیز در این دو اثر دیده نمی‌شود. باتوجه ب سبک‌های متفاوت شازده‌احتجاب و جای-خالی‌سلوچ، فرض بر این است که تفاوت معناداری در استفاده از مؤلفه‌های زمانی کانون‌روایت بین این دو اثر وجود دارد

به طور کلی از آنجایی که از این مؤلفه‌ها، تفاوت قابل توجهی دیده نشد، می‌توان نتیجه گرفت که تفاوت سبک برای استفاده از مؤلفه‌های کانون‌روایت، چندان محسوس نبوده، و بدین ترتیب به‌نظر می‌رسد، که رئال بودن جای‌خالی‌سلوچ و سوررئال بودن شازده احتجاب، ارتباط چندانی به استفاده از مؤلفه‌های کانون‌روایت نداشته و فرضیه‌ی ما در این خصوص رد می‌شود.

دیگر دستاوردهای این پژوهش:

زاویه‌ی دید است که در این دو اثر بین اول‌شخص و سوم شخص یکسان است، ولی طبق بررسی‌های انجام شده، مشخص می‌شود که راوی متفاوت است.

بدین صورت که راوی در شازده احتجاب، سوم شخص محدود است. در این نوع زاویهٔ دید، راوی نمی‌تواند بر همهٔ زمان‌ها، مکان‌ها و شخصیت‌ها اشراف داشته باشد؛ بلکه در ابتدای داستان به توصیف و ارائهٔ اطلاعات می‌پردازد تا اینکه یک یا چند شخصیت متن را به عنوان کانون و هستهٔ آگاهی و اطلاع‌رسانی برمی‌گزیند و سپس به صورت مستقیم یا غیرمستقیم روایتگری را ارائه می‌دهد؛ اما راوی در جای خالی سلوچ، دانای کل نامحدود است و برخلاف راوی سوم‌شخص محدود، نویسنده خود را محدود به ذهن یکی از شخصیت‌ها نکرده؛ بلکه بر همه‌چیز آگاه و دانا است؛ به مغز و افکار شخصیت‌ها رسوخ می‌کند و آن‌ها را نقد می‌کند. راوی در این شیوه از روایتگری، این توانایی را دارد که شخصیت‌های داستانی را از تمامی زوایا ببیند و به توصیف کامل ذهنیات، افکار و اندیشه‌ها، حالات و رخدادهای گذشته، حال و آینده‌ی آن‌ها بپردازد.

منابع و مآخذ

کتاب‌ها و مقالات

[۱] آسابرگر، آرتور «**روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره**» اول، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: سروش، اول، (۱۳۸۰).

[۲] تولان، مایکل جی «**روایت شناسی درآمدی زبان شناختی ـ انتقادی**» اول، ترجمه سیده فاطمه علوی، تهران: سمت، ۳ ، (۱۳۸۶).

[۳] ---------- «**درآمدی نقادانه ـ زبان شناختی بر روایت**» اول، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی، ۲، (۱۳۸۳)

[۴] حری، ابوالفضل «**روایت‌شناسی: راهنمای درک و تحلیل ادبیات داستانی**» اول، تهران :لقاءالنور، اول، (۱۳۹۲).

[۵] دولت‌آبادی، محمود «**جای‌خالی‌سلوچ**» اول، تهران: چشمه و فرهنگ معاصر، هفتم، (۱۳۷۷).

[۶] رودی، فائزه «**روایتِ فلسفیِ روایت از باستان تا پست مدرن**» اول، تهران: علم، ۱ ، (۱۳۸۹).

[۷] ریمون کنان، شلومیت «**روایت داستانی: بوطیقای معاصر**» اول، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر، اول، (۱۳۸۷). ۸- کالر، جاناتان «**نظریه‌ی ادبی**» اول، فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، اول، (۱۳۸۱).

[۸] گلشیری، هوشنگ «**شازده احتجاب**» اول، تهران: ققنوس، هفتم، (۱۳۵۷).

[۹] لینت ولت، اژب «**رساله‌ای در باب گونه شناسی روایت**» اول، علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، اول، (۱۳۹۱) .

[۱۰] مارتین، واالس «**نظریه‌های روایت**» اول، ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس، دوم، (۱۳۸۲).

[۱۱] اکبری مفاخر، آرش؛ رقیه شیبانی‌فر «**روایت‌شناسی داستان هفتف گردان بر پایه‌ی روایت انوشیروان مرزبان و ابوالقاسم فردوسی**»، پژوهشنامه‌ی زبان و ادب فارسی، چهارم، دوم، (۱۳۸۹)، ۱۲۴-۱۰۳.

[۱۲] امامی، نصرالله؛ و بهروز مهدی‌زاده فرد «**روایت و دامنه‌ی زمانی روایت در قصه‌های مثنوی**»، ادب پژوهی، پنجم، (۱۳۸۷)، ۱۲۹-۱۶۱ .

[۱۳] بیات، مریم «**کانونی‌سازی در روایت**»، فصلنامه‌ی پژوهشهای ادبی، ۷ ،(۱۳۸۴).

[۱۴] تسلیمی، علی؛ و سهیلا مبارکی «**بررسی کانون روایت و رابطه‌ی آن با جریان سیال ذهن در رمان دل دلدادگی**» ، پژوهشی ادبی، ۱۸، ۵۹، (۱۳۹۳)

[۱۵] جهاندیده، سینا «**زمان، هویت و روایت: چگونگی فهم زمان در روایت‌های تخیلی غرب و ایران**»، ادب پژوهی، ۱۹، (۱۳۹۱)، ۱۵۰-۱۲۱ .

[۱۶] حسنلی، کاووس؛ قلاوندی، زیبا «**بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده احتجابِ هوشنگ گلشیری**»، ادب پژوهی، هفتم و هشتم، (۱۳۸۸).

[۱۷] دزفولیان، کاظم؛ مولودی، فؤاد «**بررسی و تحلیل دو مؤلفه‌ی «صدای راوی» و «کانونی -شدگی»** در شازده احتجاب گلشیری»، فصلنامه‌ی زبان و ادب فارسی،۱۸، ۶۹، (۱۳۶۹).

[۱۸] دزفولیان، کاظم؛ مولودی، فؤاد «**روایت‌شناسی یک داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری براساس نظریه‌ی ژنت**»، فصلنامه‌ی متن پژوهی ادبی، ۵۰، (۱۳۹۰).

[۱۹] دماوندی، مجتبی؛ جعفری کمانگر، فاطمه «**بررسی تکنیک‌های مدرن انعکاس ذهن در رمان شازده احتجاب**»، فصلنامه‌ی زبان و ادبیات فارسی، ۲۰، ۷۳، (۱۳۹۱).

[۲۰] دهقانی، ناهید؛ حسام‌پور، سعید «**بررسی عوامل مؤثر بر شتاب روایت در رمان شازده احتجاب**»، ادب‌پژوهی، ۲۶، (۱۳۹۲)، ۴۸-۲۵.

[۲۱] رجبی، زهرا «**تحلیل کانون روایت در حکایت یوسف در قرآن براساس نظریه‌ی ژرارژنت**»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ۱۰، ۴۲، (۱۳۹۲).

[۲۲] رزمجو، جمال «**روایت‌شناسی و دانش تاریخ: تحلیل روایت‌شناسانه‌ی دو گزارش از رخداد سقیفه‌ی بنی‌ساعده**»، فصلنامه‌ی جندی‌شاپور، دوم،۶، (۱۳۹۵).

[۲۳] سلطان‌بیاد، مریم «**بررسی عناصر روایت و کانون مشاهده در رمان سخت‌تر شدن اوضاع**»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ۵، ۹، (۱۳۸۷).

[۲۴] صرفی، محمدرضا«**کانون روایت در مثنوی**»، فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی، ۱۶، (۱۳۸۶).

[۲۵] علیزاده، ناصر؛ سلیمیان، سونا «**کانون روایت در الهی‌نامه‌ی عطار براساس نظریه‌ی ژرارژنت**»، پژوهش‌های ادب عرفانی زبان و ادب فارسی، ششم، دوم، (۱۳۹۱)، ۱۴۰-۱۱۳.

[۲۶] گودرزی‌نژاد، آسیه «**بررسی کانون روایت در رمان‌های تاریخی جرجی زیدان**»، فصلنامه‌ی علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی، نهم، ۳۰، (۱۳۹۶).

[۲۷] پاشایی، محمد «**بررسی روایت در رمان(چشم‌هایش) از دیدگاه ژنت**»، نشریه‌ی سابق دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تبریز،۶۸،۲۳۱، (۱۳۹۴).

[۲۸] مشتاق مهر، جمال؛ کریمی، قره بابا، سعید «**روایت‌شناسی داستان‌های کوتاه محمدعلی جمال‌زاده**» نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه تبریز، ۵۱، ۲۱۷، (۱۳۸۷).

[۲۹] دزفولیان، کاظم؛ مولودی، فؤاد «**روایت‌شناسی تاریخ بیهقی- بررسی ساز و کار روایت حکایت بوبکر حصیری، براساس نظریه‌ی ژنت**»، تاریخ‌ادبیات،۶۱/۳، (۸۹).