نشریه تخصصی مطالعات داستانی
سال هفتم، شماره ۲، پیاپی ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ (۳۸-۲۷)

Technical Quarterly of Narrative Studies
Vol. 7, No. 2, Autumn & Winter 2021-2022 (27-38)
DOI: 10.30473/pl.2022.62919.1602

بررسی شیوه‌های کانونی‌سازی روایت در رمان «عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی» جمشید خانیان براساس نظریهٔ ژرار ژنت

نگین دهخدا*[۱]، محمود کمالی[۲]
۱. دانش‌آموخته دوره کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

(دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۸ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۳)

A Study of Narrative Focalization Methods in the Novel "Younes's Romances in Jamshid Khanian's Belly" Based on Gerard Genet's Theory

Negin Dehkhoda*[1], Mahmoud Kamali[2]
1. Master's Degree in Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran
2. Assistant Professor of the Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

(**Received:** 06/Feb/2021 **Accepted:** 13/Jun/2022)

چکیده
در پژوهش حاضر با شناخت تحلیل مهارت‌های خانیان در ساخت و پرداخت روایت و بررسی شیوه‌های آن از منظر کانونی‌سازی براساس نظریه ژرار ژنت، این پرسش مطرح می‌شود که راوی، از چه زاویهٔ دیدی به افراد و حوادث داستان نگاه می‌کند؟ روایت داستانی مقید به زاویهٔ دید است؟ با توجه به جنبه‌های کانونی‌سازی، رمان عاشقانه‌های یونس دارای طرح مکرر، متناوب و مارپیچی است که برای مخاطب نوجوان کشش و جذابیت خاصی ایجاد می‌کند و کانون‌دید شکل‌گرفته در این رمان زمانی، مکانی، روان – شناختی و ایدئولوژیکی است و راوی مرکز توجه است که روایت‌گری و چندصدایی بودن روایت را توجیه می‌کند. بسامد، دیرش و زمان‌بندی به شکل معناداری در متن، عشق و جنگ دو نقطهٔ کانونی و محور اصلی هستند که با توجه به خشونت و بی‌رحمی جنگ، در عشق پاک دو نوجوان جریان دارد. جمشیدخانیان از نویسندگان مطرح حوزهٔ کودک و نوجوان ایران با گرایش به سبک رئال در آثار خود در سال‌های اخیر، خصوصاً در رمان «عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی» منجر به جذب مخاطب نوجوان شده است.

کلیدواژه‌ها: کانونی‌سازی، ژنت، جنبهٔروایت، زاویهٔ دید، خانیان.

Abstract
In the present study, by recognizing the analysis of Khanian's skills in constructing and dealing with the narrative and examining its methods from the perspective of centralization based on Gerard Genet's theory, the question arises that; From what point of view does the narrator look at the people and events of the story? The narrative of the story is limited to the point of view? The focus of the novel formed in this novel is temporal, spatial, psychological and ideological, and the narrator is the center of attention, which justifies the narrative and the polyphony of the narrative. Frequency, duration, and timing are significantly in the text, and love and war are the two main focal points that flow in the pure love of two adolescents due to the violence and cruelty of war. Jamshidkhanian, one of the prominent writers in the field of children and adolescents in Iran with a tendency to real style in his works in recent years, especially in the novel "Younes's romances in the belly of a fish" has led to attracting adolescent audiences.

Keywords: Focusing, Genet, Narrative Aspect Perspective, Khanian.

نویسنده مسئول: نگین دهخدا

Corresponding Author: Negin Dehkhoda
* E-mail: dehkhodanegin2@gmail.com

مقدمه

کانون روایت نظرگاهی است که داستان از آن روایت می‌شود و از این‌رو در تعیین و تناسب و هماهنگی بین سخن (زنجیرهٔ رخدادها آن‌گونه که روایت شده‌اند) و داستان (نظم منطقی رخدادها) نقش اساسی دارد. از طرفی راوی یا نویسنده به عنوان کسی که وظیفهٔ بهترین زاویهٔ دید را به عهده دارد، می‌کوشد تا چشم‌انداز مورد نظر خود را به مخاطب ارائه دهد؛ هرچند که در ارتباط با این نظریه دیدگاه واحدی وجود ندارد، اما هر کدام از صاحب‌نظران بر اصلی تأکیدی رسیده‌اند که میان دو مفهوم در همهٔ نظرات مشترک به نظر می‌رسد: یکی عاملِ کانون (مشاهده‌گر) و دیگری موردِ کانون (مورد مشاهده) که منتقد ادبی می‌تواند با این دو مفهوم به ساختار روایت پی ببرد؛ زیرا داستانی که بیش از یک کانون داشته باشد، تغییر از یکی به دیگری بخشی از ساختار روایت خواهد بود. (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۰۹) ژرار ژنت (۱۹۳۰) از نظریه‌پردازان و روایت‌شناسان مطرح فرانسوی، از جمله کسانی است که در زمینهٔ روایت‌شناسی به مطالعات گسترده‌ای پرداخته است. نظریهٔ کانونی‌سازی در روایت یکی از مهم‌ترین تکنیک‌های روایت‌پردازی است که ژنت در این زمینه طرح جامع و کاملی را ارائه می‌کند و با این طرح به ارزیابی و بررسی شخصیت و وقایع داستانی می‌پردازد. در این نظریه مسائلی از قبیل کانونی‌سازی و ساختار روایت داستان، فرم استفاده‌شده برای روایت داستان، عمل دراماتیک اشاره دارد و به مسائلی از این قبیل به کانونی‌سازی در روایت و تفاوت آن با روایت‌گری باز می‌گردد و بدین ترتیب راه تازه‌ای در ارتباط با کانون روایت ارائه می‌دهد. به عقیدهٔ ژنت داستان ترکیبی از دنیای روایت‌شده و دنیای نقل‌شده است و درک مفهوم کانونی‌سازی، مستلزم دانستن این واقعیت است که در نظریهٔ ساختارگرا برای روایت دو سطح قائل شویم: یکی سطح داستان و دیگری سطح کلام. (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵) ژنت معتقد است که دو قالب روایی پایه‌ای براساس تقابل کارکردی بین راوی و کنشگر شکل می‌گیرد که یکی عمل روایت در دنیای داستانی ناهمسان است و دیگری عمل روایت در دنیای داستان همسان که بر اساس این عمل، روایتی متفاوت خواهد بود؛ اگر کانون جهت‌گیری دنیای داستان ناهمسان باشد. (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۳۳- ۳۲) او در کتاب *گفتمان روایی* خود معتقد است کانون‌سازی دیدی است که در روایت شکل گرفته و افراد و وقایع داستانی را از منظر ادراکی، روان‌شناختی یا ایدئولوژیکی ارزیابی و مورد مشاهده قرار می‌دهد و با جمع‌آوری سنت‌های نظری نظریه‌پردازان اروپا و آمریکا و استوار کردن بحث خود بر یک متن خاص نظرگاه خود را در زمینهٔ بررسی بوطیقای داستان متأثر از شکل‌گرایان روسی، قصه را یکی از جنبه‌های روایت می‌داند و آن را با ترتیب واقعی روایت می‌کند. قلّت پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ داستان‌های نوجوان جمشید خانیان نگارندگان این مقاله را بر آن داشت تا به بررسی شیوهٔ کانونی‌سازی در روایت از نظرگاه ژنت، به مطالعهٔ یکی از آثار مطرح او «عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی» بپردازند. از این‌رو، به منظور تمهید مقدمات بحث، لازم است نظری اجمالی به «کانونی‌سازی» افکنده شود تا مفاهیم و موضوعات مطرح‌شده در مقاله وضوح افزون‌تری یابد.

پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با آثار جمشید خانیان تحقیقات و پژوهش‌هایی صورت گرفته که هر کدام از این تحقیقات و پژوهش‌ها زوایایی از رمان‌های کودک و نوجوان او را مورد پژوهش قرار دادند که به برخی از آنها اشاره می‌شود:

– مقالهٔ «رشد اخلاقی کودک و ادبیات داستانی به همراه بررسی آثار داستانی جمشید خانیان از منظر رشد اخلاقی» (۱۳۸۹): شیخ رضایی در این مقاله به بررسی نظریه‌های روان‌شناسی دربارهٔ اخلاق و سنجش و ارزیابی ساختار داستانی می‌پردازد. هدف تهیهٔ فهرستی از سؤالات است که نشان دهد چگونه می‌توان از دل آثار داستانی موضوعاتی برای تأمل اخلاقی کودکان و نوجوانان به دست آورد و به سراغ آثار داستانی جمشید خانیان رفته و با توجه به چارچوب نظری فراهم شده، مؤلفه‌ها و عناصر مربوط به اخلاق را در میان شش اثر داستانی او بازشناسی و تحلیل کرده است.

– مقالهٔ «بررسی مؤلفه‌های تمثیلی رمان عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی از جمشید خانیان» (۱۳۹۷): آورند و همکارانش، پس از تحلیل ادبیات پایداری به بررسی تمثیل و نماد در داستان‌های این نوع از ادبیات می‌پردازند که با توجه به بافت موقعیتی رمان، عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی جمشید خانیان که یکی از آثار تمثیلی خلق‌شده در ادبیات پایداری است که به خردلایه‌های واژگانی، نحوی و بلاغی تجزیه و سپس به بررسی سبک‌شناسانهٔ آن پرداخته است. نویسندگان این مقاله معتقدند ایدئولوژی خانیان که در لایهٔ نحوی آن نهفته، یک تمثیل است که در لایهٔ نحوی آن نمود پیدا کرده که خانیان با بهره‌گیری از رمزگان و تمثیل، مخاطب را به تأویل و تفکر وا می‌دارد که سبکی تمثیلی را برای رمانش رقم زده است.

– پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «*بررسی شخصیت‌پردازی پنج رمان نوجوان دفاع مقدس: عقاب‌های تپهٔ ۶۰، شمشاد و آرزوی چهارم، گردان چهارنفره نفره، شکارچی پرندگان، عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی*» (۱۳۹۲): صفی‌قلی در این پایان‌نامه به بررسی قالب رمان، شخصیت‌پردازی و شیوه‌های آن در پنج رمان نوجوان دفاع مقدس می‌پردازد و با استفاده از شیوهٔ توصیفی تحلیلی به این نتیجه می‌رسد که شخصیّت‌پردازی در رمان‌های نوجوان از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و استفاده از روش‌های غیر مستقیم در شخصیّت‌پردازی‌ها بیشتر مورد توجه نویسندگان آثار مورد پژوهش بوده است.

– پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد: «*بررسی شخصیت‌پردازی در رمان نوجوان دفاع مقدس در رمان‌های هستی، باغ کیانوش، عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی*» (۱۳۹۳): مزارعی‌زاده در این پژوهش به بررسی عناصر داستان و نشانه‌های ساختارمند از جمله شخصیت در رمان پرداخته است. او هدف از این پژوهش را تحلیل و بررسی شخصیت‌پردازی رمان نوجوان دفاع مقدس و میزان موفقیت نویسندگان این رمان‌ها در پرداخت شخصیت‌ها و واقعی نشان دادن هویت نوجوانان در رخداد دفاع مقدس دانسته و باعث شده فصل جدیدی در ادبیات پایداری گشوده شود.

– مقالهٔ «واکاوی شخصیّت و شخصیت‌پردازی در رمان عاشقانه‌های یونس‌در شکم ماهی» (۱۳۹۷): پیرصوفی املشی به بررسی دو شخصیت اصلی در رمان عاشقانه‌های یونس پرداخته و شخصیت‌های دیگر را فرعی و پس‌زمینه معرفی می‌کند. با تحلیل دو شخصیت اصلی و انتخاب مناسب زاویه دید، گزینش غیرخطی روایت، فضاسازی هدفمند، ابهام و تعلیق‌های کاربردی و بهره‌گیری از شگردهای شخصیت‌پردازی برای خلق شخصیت‌ها، توانسته شخصیت‌های متفاوت، عمیق، و جذابی را خلق کند.

آثار، پژوهش‌ها، مقالات و تحقیقات محدودی که در زمینهٔ کانونی‌سازی در روایت بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت در حوزهٔ ادبیات داستانی کودک و نوجوان صورت گرفته است، شامل:

–مقالهٔ «کانونی‌سازی در برابر روایت‌گری، بررسی تطبیقی کانونی‌سازی در رمان خانم دالووی و رمان فیلم اقتباسی ساعت‌ها» (۱۳۸۹): حسینی‌راد در این مقاله با تحلیل روایت در رمان خانم دالووی اثر ویرجینیا وولف و مقایسهٔ آن با فیلم سینمایی ساعت‌ها که اقتباسی از رمان مایکل کانینگهام است، به بررسی مسئلهٔ کانونی‌سازی به‌عنوان ابزاری برای روایتگری پرداخته است.

– مقاله «بررسی کانونی‌سازی در رمان رقص مرگ» (۱۳۹۶): آذرنیوار در این مقاله با بررسی زاویهٔ دیدهای به کار رفته در رمان رقص مرگ پرداخته و به این نتیجه می‌رسد که نویسنده با استفاده از کانون روایت‌های متفاوت و تغییر مداوم آن‌ها برای انتقال پیام خود به خواننده بهره برد و با انتخاب کانون و کانون‌سازهای مناسب باعث درک بهتر داستان شده است.

– مقالهٔ «بررسی امکانات و محدودیت‌های روایی انواع کانونی‌سازی در ایجاد تعلیق و غافلگیری در رمان بامداد خمار» (۱۳۹۸): در این مقاله نکوئی، حسن‌لی و حسام‌پور با رویکردی مبتنی بر سنت‌های صوری و محتوایی در تحلیل گفتمان روایی، به بررسی و یافتن امکانات و محدودیت‌های روایی انواع کانونی‌سازی در ایجاد تعلیق و غافلگیری بیان و دلیل زیبایی-شناسی با استفاده از یک کانونی‌سازی غالب در رمان بامداد خمار، به این نتیجه رسیده‌اند که با تسریع غلبهٔ جهت‌گیری ایدئولوژی کانونی‌ساز درونی، با همکاری شگردهایی مانند فرایند همدلی که یکی از مهم‌ترین دلایل زیبایی‌شناسی است، به استفادهٔ بیشتر از کانونی‌ساز دورنی در این رمان کمک می‌کند.

– مقالهٔ «بررسی تطبیقی الگوی کانونی‌سازی نمایشنامه‌های لیلی و مجنون» (۱۳۹۶): عرب‌زاده، صالحی‌نیا و مهدوی در این مقاله ابتدا به توضیح مفهوم بنیادی راوی در تحلیل متون روایی و سپس به بررسی کانونی‌سازی به عنوان عنصر بینامتنی پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که هر دو نوع کانونی‌ساز درونی و بیرونی در نمایشنامه‌های لیلی و مجنون یافت می‌شود. در توضیحات صحنه‌ای، خودِ نویسنده کانونی‌ساز بیرونی را انجام می‌دهد و در گفت‌وشنودها به وسیلهٔ شخصیت‌های نمایشنامه کانونی‌ساز درونی صورت می‌پذیرد و تفاوت‌هایی در شیوهٔ کانونی‌ساز بیرونی و اختلاف قابل ملاحظه‌ای در الگوی کانونی‌ساز درونی و گزاره‌های کانونی شدهٔ این دو اثر وجود دارد که به مدرن و کلاسیک بودن نمایشنامه‌ها و ایدئولوژی و جنسیت نمایشنامه باز می‌گردد.

– مقالهٔ «بررسی کانونی‌سازی در روایت» (۱۳۸۴): بیاد و نعمتی در این مقاله به طرح این سؤال که «چه نیازی به افزودن اصطلاح فنی دیگری است وقتی زاویهٔ دید همان مسائل را مطرح می‌کند؟»، به تعریف کانون‌سازی و روایتگری در رده‌بندی ژرار ژنت و در ادامه به بررسی انواع کانون‌سازی و جنبه‌های آن پرداخته‌اند. نتیجه این پژوهش این است که در مطالعات مربوط به زاویهٔ دید، بیشتر راوی مرکز توجه است. صرف لحاظ کردن مطالعات کانون‌سازی در کنار مطالعات روایتگری، چندصدایی بودن روایت را توجیه می‌کند، اما لفظ

آشنای راوی و کانونی‌ساز را توضیح می‌دهد اینکه ادراک عامل دیگری است که از طریق کلام راوی گزارش شده است.

– مقالهٔ «بررسی کانون روایت و رابطهٔ آن با جریان سیال ذهن در رمان دل دلدادگی» (۱۳۹۳): تسلیمی و مبارکی به بررسی کانونی‌سازی و جنبه‌های آن و ارزیابی شخصیت‌ها در روایت و وقایع داستانی و بررسی رمان دلدادگی اثر شهریار مندنی‌پور پرداخته است و این نتیجه را در بردارد: مندنی‌پور به عنوان نویسندهٔ رئالیست و مدرن به‌جای تک‌صدایی، صدای شخصیت‌های مختلف داستان را به گوش خواننده می‌رساند و راوی دانایِ کل به سیلان ذهن‌های شخصیت‌های اصلی داستان رو می‌کند و با کانونی‌سازی درونی و بیرونی به بیان احساسات و عقاید و توصیف زمان و مکان‌های مختلف داستان می پردازد، با توجه به دیدگاه ژنت، کانونی‌ساز و جریان سیال ذهن با شخصیت‌های این رمان ارتباط مستقیم دارد.

پس از جست‌وجو و بررسی‌های صورت‌گرفته، هیچ تحقیق کتاب یا پایان‌نامه‌ای در این زمینه (بررسی کانونی‌سازی روایت در رمان عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت) مشاهده نشد.

مبانی نظری

۱. زاویهٔ دید: در روایت‌شناسی میان آنکه سخن می‌گوید (راوی) و آنکه می‌بیند (شخصیت‌کانون‌ساز تمرکز شده) و آنکه دیده می‌شود (شخصیت کانونی‌شده) یا مورد تمرکز است، تفاوت وجود دارد. مطرح کردن مفهوم کانون‌سازی در بردارندهٔ این مهم است که بین گفتن و دیدن در روایت، تفاوت عمده‌ای وجود دارد برای هر خوانندهٔ کودک یا هر خوانندهٔ کم تجربه‌ای، رها شدن از ذهنیتی که متن به ایشان تحمیل می‌کند، دشوار است. بنابراین انتخاب کانون زاویهٔ دید راوی در ادبیات کودک از بسیاری جهات، مهم‌تر از گونه‌های دیگر ادبی است. ژنت در کتاب *گفتمان روایت* (۱۹۷۲) در تعریف زاویهٔ دید می‌گوید: حالت یا وجه روایت به فاصلهٔ زاویه دید راوی بستگی دارد و از الگوهایی خاص برخوردار است. حالت یا وجه به آوا یا لحن مربوط می‌شود. فاصلهٔ راوی با توجه به سخن روایت‌شده، سخن انتقال‌یافته و سخن گزارش‌شده تغییر می‌کند. زاویه دید راوی کانونی‌سازی نامیده می‌شود.

۲. شاخص کانونی شخصیت: برای دریافت این شاخص در یک داستان می‌توان شخصیت را از جنبه‌های مختلف بررسی کرد. از نظر نقش‌کنشی، معنی‌شناسی، نام‌شناسی داستانی و از نظر زبان و گویش ارتباط شخصیت با فضا، مکان و... . (اخوت، ۱۳۷۱: ۷۸) به عقیده نیکولایوا از دید روایت‌شناس پرسش‌های اصلی از این قرار هستند: نویسندگان شخصیت‌ها را چگونه می‌سازند و شخصیت‌ها چگونه به خواننده نشان داده می‌شوند؟ برای چنین تجزیه و تحلیل‌هایی ابزارهای بسیاری نیز در دست داریم؛ از جمله بررسی شخصیت‌ها از دیدگاه تاریخی- اجتماعی (شخصیت‌ها به مثابهٔ نمادهای اجتماعی خودشان) انجام داد و یا دیدگاه روان‌شناختی یا حتی روان‌کاوانه معین به این کار دست زد. (ماریا نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۵۶ و ۵۵۷)

۳. لحن یا آوا: به عمل سخن گفتن راوی مربوط می‌شود. بحث را فراتر از این به این موضوع که راوی از کجا و کی صحبت می‌کند، می‌کشاند. مفهوم روایت در اصطلاح لحن و در ارتباط با این سؤال که در متن روایی «چه کسی صحبت می‌کند؟» در سؤال مقابل اینکه «چه کسی می‌بیند؟» یا «نقطه نظر چه کسی به متن جهت می‌دهد؟» توسط ژرار ژنت (۱۹۸۰) معرفی شد. ژنت به این سؤال که چه کسی صحبت می‌کند؟ با استفاده از انواع مختلف راوی‌های (از خارج متن ـ راوی) یک شخصیت جواب می‌دهد و بحث را فراتر و به این موضوع که راوی از کجا و کی صحبت می‌کند، می‌کشاند و حالت یا وجه به نوع گفتمانی که توسط راوی استفاده می‌شود (تودوروف، ۱۹۶۶)، به تنظیم و کنترل اطلاعات روایی (ژنت، ۱۹۸۰) اشاره دارد. در روایت‌شناسی (کلاسیک) ژنت به طور عمده (زمان، نظم و ترتیب، تداوم، تکرار و بسامد)، حالت یا وجه (اشکال و درجات ارائه روایت)، آوا و لحن (روشی که در آن خود روایت کردن در روایت دخیل می‌شود). تمایز داستان ـ گفتمان با تمایز میان سنتی محتوا و سبک شکل/ بیان، موضوع و برخورد یا حالت مطابقت دارد، اما از آنجایی که از تمایزهای دیگر متفاوت است، تمایز داستان – گفتمان به طور منحصر به فرد در مورد روایت قابل اعمال است. آوا یا لحن، صحنه‌هایی هیجان‌انگیز گوناگونی را به یکدیگر پیوند می‌زند و از بطن آنها روند یکپارچه‌ای پدید می‌آورند.

۴. زمان روایت: جنبه داستانی تجزیه و تحلیل روایت با آرایش زمانی و فضایی روایت رویدادها سر و کار دارد. نیکولایوا بنابر الگوسازی ژنت در بررسی زمان داستان می‌گوید: «ژنت سه جنبهٔ اصلی رمان را از هم متمایز می‌کند که عبارت‌اند از: الف) توالی، ترتیب توالی فرض‌شدهٔ وقایع داستان و ترتیب وقایع بازنمایی آنها در متن. ب) مدت یا دیرش (مقدار زمانی که فرض می‌شود و وقایع را عملاً به خود اختصاص داده؛ یعنی مقدار متنی که برای همان وقایع صرف می‌شود). ج) بسامد (تعداد دفعه‌هایی که واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد، در

مقایسه با تعداد دفعه‌هایی که آن واقعه در متن روایت می‌شود). (تولان، ۱۳۸۶: ۷۹؛ نیکولایوا: ۵۳) رویدادهای یک روایت به روشی خاص مرتبت می‌شود و آن مسئلهٔ زمان است که یکی از مباحث اساسی در زندگی بشر می‌باشد. گذر زمان مثل هر چیز دیگری ممکن است در متن روایی نمود پیدا کند، اما عنصر زمان نه فقط درونمایهٔ مکرری از داستان روایی است، بلکه عنصر سازندهٔ داستان و متن به شمار می‌آید. زمان یکی از مهم‌ترین عوامل در تجربهٔ بشری است، برای اینکه زمانی طول می‌کشد تا واقعیت‌هایی اتفاق بیفتد. در زندگی واقعی، ما همه تمایل داریم که زمان را یک جریان یک‌طرفه و غیر قابل بازگشت به شمار بیاوریم.

۵. زمان‌پریشی: از نظر ژنت، یک روایت بدون زمان‌پریشی می‌تواند صورت پذیرد، اما بدون تغییر ریتم روایت شتاب یا کاهش سرعت یا تأثیرات ریتم امکان‌پذیر نیست. ریتم روایی سرعت معمولی، شتاب، کاهش سرعت، حذف، مکث (همان- طوری که توسط روایت‌شناسان بررسی شده است، اساساً از ریتم کلامی سبک‌گرایان که موضوع ویژگی‌های کلمات و ترکیبات آنهاست)، متفاوت است. به عقیده ژنت زمان‌پریشی می‌تواند طوری باشد که به گذشته یا آینده مربوط باشد، کمابیش دورتر از لحظهٔ حال (یعنی لحظه‌ای که روایت داستان قطع می‌شود تا فضایی برای زمان‌پریشی ایجاد شود) و ما این فاصله زمانی را برد زمان‌پریشی می‌نامیم. زمان‌پریشی خود می‌تواند تداوم داستان را که کمابیش است، در زمان طولانی برگیرد که ما آن را حد می‌نامیم. (ژنت: ۴۷) هر زمان پریشی با توجه به روایتی که به آن پیوند زده می‌شود، روایتی را تشکیل می‌دهد که از نظر زمانی ثالث است. بنابراین دو تمایز برای پیش‌نمایی گفته شد: زمانی که راوی یک شخصیت در درون داستان است. پیش‌نمایی زمانی که راوی یک شخصیت در درون داستان نیست. (همان) «بنابراین در ادبیات روایی، زمان در پرتو روابط گاه‌شمارانه میان متن، معنا پیدا می‌یابد. زمان داستان در معنای توالی آرایش خطی پاره‌های زبانی در پیوستار متن است. بنابراین زمان داستان در متن هر دو شبه‌زمانی و ساختگی است». (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۶۲-۶۳) گفته‌های پس‌نمایانه معمولاً توسط راوی دانای کل در مورد رویدادی که بعداً در روایت اتفاق خواهد افتاد، به ما می‌گوید. ژنت همچنین در مورد نوعی شکاف صحبت می‌کند که شکاف زمانی در روایت به وجود نمی‌آورد. این نوع شکاف از طریق پنهان کردن بعضی از اطلاعات یا از طریق حذف یکی از عناصر تشکیل‌دهنده روایت به وجود می‌آید. (ژنت: ۵۲) او پیش‌نمایی را به سه گروه خارجی، داخلی و ترکیبی تقسیم می‌کند. پیش‌نمایی خارجی عبارت است از یک زمان‌پریشی که در مورد قسمتی از فبیولا به ما می‌گوید که نسبت به روایت اصلی در خارج می‌ماند. پیش‌نمایی خارجی راجع به یک واقعه یا وقایعی که قبل از شروع روایت اصلی اتفاق افتاده است، به ما اطلاعات می‌دهد. به این معنا که روایت به نقطه‌ای در داستان، قبل از آنکه روایت اصلی شروع شود، پرش پیدا می‌کند. پیش‌نمایی داخلی راجع به واقعه‌ای که بعد از نقطه شروع روایت اول اتفاق افتاده است، به ما اطلاعات می‌دهد، اما این واقعه آن‌گونه که باید روایت می‌شد، روایت نشده است. پیش‌نمایی داخلی تأخیر در روایت کردن یک واقعه یا وقایعی است که به خاطر حذف اتفاق افتاده است. (یاکوب لوته. مقدمه‌ای بر روایت در داستان و فیلم: ۵۴-۵۵)

۶. جنبهٔ تداوم: جنبهٔ تداوم یکی از کانون‌های تحلیل زمان‌بندی روایت است و با توجه به الگوی کانونی‌سازی ژنت می‌توان گفت که جنبهٔ تداوم در داستان مهم‌ترین نقطهٔ کانونی در کانونی‌سازی این روایت است؛ زیرا آهنگ و ضرب متن را تعیین می‌کند و از این جهت پیرنگ داستان‌های کودک و نوجوان نمی‌توانند سال‌های بسیار به درازا بکشد. نیکولایوا بنابر الگوسازی ژنت در بررسی زمان داستان می‌گوید: «ژنت سه جنبهٔ اصلی رمان را از هم متمایز می‌کند که عبارت‌اند از: الف) توالی، ترتیب توالی فرض‌شدهٔ وقایع داستان و ترتیب وقایع بازنمایی آنها در متن. ب) مدت یا دیرش (مقدار زمانی که فرض می‌شود و وقایع را عملاً به خود اختصاص داده؛ یعنی مقدار متنی که برای همان وقایع صرف می‌شود). ج) بسامد (تعداد دفعه‌هایی که واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد، در مقایسه با تعداد دفعه‌هایی که آن واقعه در متن روایت می‌شود). (تولان، ۱۳۸۶: ۷۹؛ نیکولایوا: ۵۳)

۷. جنبهٔ ادراکی: به روش شکل‌یابی فضای زمانی- مکانی حول محور نظرگاه‌های مختلف کانون‌سازها در روایت که گسترهٔ مکانی روایت تابع نظرگاه راوی یا شخصیت است و در بررسی کانون‌سازی مکانی، موضع دیداری کانون‌ساز را تعیین و یا به عبارتی بررسی می‌کنیم که کانون‌ساز از چه زاویه و دوربینی به تماشای دنیای داستان نشسته است. فاولر می‌گوید: «چشم‌انداز مکانی اتخاذشده در متن، شبیه موضع دیداری اتخاذشده در هنرهای تجسمی است. هنگام خواندن روایت درست مثل وقتی که یک نقاشی را تماشا می‌کنیم، زبان و کلمات، ما را هدایت می‌کند تا اشیا، مردم و مکان‌ها را در ارتباط مکانی خاصی نسبت به همدیگر و نسبت به موضع کانون‌ساز و بالاخره نسبت به مواضع فرضی خواننده در جریان تجربه روایی تجسم کنیم. (فاولر، ۱۹۹۶: ۱۶۲) تجزیه و تحلیل‌های روایت‌شناسی به ما این

امکان را می‌دهد که پایان خشنودآفرین را از پایان‌بندی روان‌شناختی؛ یعنی به تعادل رسیدن درگیری‌های درون قهرمانی داستان تمیز دهیم. (هرمنَ، ۱۳۹۱: ۵۵۴)

۸. جنبهٔ روان‌شناختی: ژنت اعتراف می‌کند که روایت‌شناسی در برخی مواقع آزاردهنده است؛ چرا که به فن‌گرایی بی‌روح و گاهی بیهوده می‌پردازد، اما ادعا می‌کند که متن روایی را می‌توان از زوایای دیگر چون زوایای مضمونی، ایدئولوژیک، روان‌شناختی و... بررسی کرد. (ژنت، ۲۰۰۰: ۱۲۸)

۹. جنبهٔ ایدئولوژیکی: این جنبه از کانون‌سازی به جهان‌بینی و نگرش کلی کانون‌سازها می‌پردازد و از روی برخی ابزار زبان‌شناختی، چگونگی بیان ایدئولوژی را در متن بررسی می‌کند، اما اینکه ایدئولوژی چیست، خود جای سؤال دارد. آسپنسکی به نقل از ریمون–کنان ایدئولوژی را هنجارهای متنی یا به تعبیری بهتر، نظام کلی نگرش جهان داستانی می‌داند که بر اساس ادراک‌های حاصل از آن شخصیت‌ها و وقایع مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. (ریمون–کنان، ۱۹۸۳: ۸۱) ایدئولوژی در متن از طریق زبان است که ارائه، تثبیت و بازآفرینی می‌شود. بنابراین، برای ارزیابی ایدئولوژی در یک روایت باید به بررسی متن آن و آن‌گونه سیستم‌های ارزشی بپردازیم که از طریق متن انتقال می‌یابد. (فاولر، ۱۹۹۶: ۱۶۵) از نظر ایدئولوژیکی کانون‌سازها را می‌توان از اعمال و کردار آنها در دنیای داستانی استنباط کرد، اما برای دستیابی مستقیم به ایدئولوژی آنها بهتر است به بررسی لحظاتی بپردازیم که کانون‌سازها جهان‌بینی‌های خود را آشکارا و بی‌واسطه در گفت‌وگوهای خود در اختیار خواننده قرار می‌دهند.

جمشید خانیان

جمشید خانیان متولّد هفدهم شهریور ماه سال ۱۳۴۰ در آبادان از نویسندگان نام آشنای کودک و نوجوان، فعالیت جدی خود را از دهۀ ۱۳۶۰به‌عنوان داستان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس، از نیمۀ اوّل دهۀ ۱۳۶۰ با نگارش دو نمایش‌نامۀ «یک نیمروز در اتاق بازجویی» و «روی نی‌بندی» و نیز مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه در حوزۀ نوشتن آغاز می‌کند. این فعالیت، با گرایش به سمت نقد و پژوهش، به‌ویژه داستان‌نویسی در عرصۀ ادبیات نوجوان ابعاد وسیع‌تری به خود می‌گیرد، چندان‌که از وی تاکنون در زمینه‌های مختلف نگارشی بیش از چهل عنوان کتاب به چاپ رسیده است. ایشان همچنین طی این سال‌ها به عنوان مدرّس، کارشناس و داور در جشنواره‌های متعدد هنری و ادبی فعالیّت داشته است.

تعدادی از آثار نمایشی خانیان، ازجمله «روی نی‌بندی»، «اسماعیل‌اسماعیل»، «دهانی پر از کلاغ» و «تکرار» از پر ارج‌ترین نمایش‌نامه‌های دو دهۀ اخیر به‌شمار می‌رود که توسط گروه‌های نمایشی سراسر کشور به‌روی صحنه برده شده است. برخی از آثار داستانی، ایشان نظیر «پس یوسف من کجاست؟»، «همیشه همین وقت، همین بازی» و «پول» به زبان‌های انگلیسی، لهستانی و روسی ترجمه و چاپ شده و تعدادی نیز جزو منتخبین و برگزیده‌های بین‌المللی بوده‌اند که از آن جمله می‌توان به کتاب «قلب زیبای بابور» برگزیدۀ کتابخانۀ بین‌المللی کودک و نوجوان مونیخ (۲۰۰۵م.)، کتاب «طبقۀ هفتم غربی»، برگزیدۀ Ibby لندن دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان (۲۰۱۲م.) و کتاب «عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی»، برگزیدۀ Ibby مکزیک (۲۰۱۵م.) اشاره کرد.

آثار او همچنین برگزیدۀ جایزۀ بیست سال ادبیات، جایزۀ کتاب فصل، کتاب سال در گروه‌های مختلفِ انتخاب نظیر: جایزۀ شورای کتاب، جایزۀ غنی‌پور، جایزۀ کتاب‌های رشد، جایزۀ ماهنامۀ سلام بچّه‌ها و پوپک، جایزۀ کتاب کودک و نوجوان کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، جایزۀ کمیتۀ هنر کتاب سال دفاع مقدّس و جشنواره‌های متعدّد نمایشی است. وی در زمینۀ نقد، کتاب «از زمینه تا درون‌مایه» را در سال ۱۳۸۳ منتشر کرد که به بررسی عناصر هفت‌گانۀ آثار ادبی در هفت اثر داستانی کوتاه از نویسندگان ایرانی می‌پردازد. در زمستان همان سال کتاب «وضعیّت‌های نمایشی دفاع مقدس» را منتشر کرد که پژوهشی پیرامون نمایشنامه‌نویسی و چگونگی بهره‌گیری از نمونه‌های موضوعی دفاع مقدس با نگاهی به تئاتر جنگ در دیگر کشورها است. در مجموع، خانیان در مدت عمر نویسندگی خود در زمینه‌های مختلف داستان کوتاه، رمان، نمایش‌نامه، نقد داستان و نمایش، به‌خصوص در ژانر دفاع مقدس موفق عمل کرده است. از دیگر مضامینی که خانیان در آثارش زیاد به آن توجه کرده، حضور و نقش موازی و توأمان خشونت و لطافت است؛ یعنی در کنار موضوع خشنی مثل جنگ، اتفاقی عاشقانه را به تصویر می‌کشد تا وجهۀ واقعی زندگی را ترسیم کند. آثار خانیان همواره مورد توجه کارشناسان و منتقدان و دانش‌آموخته‌های رشتۀ زبان و ادبیات‌فارسی و ادبیات نمایشی بوده و نقدها، مقاله‌های علمی پژوهشی و پایان‌نامه‌های تحصیلی بسیاری را در مقاطع کارشناسی‌ارشد و دکتری به خود اختصاص داده است.

۱. خلاصهٔ رمان

«عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی» داستان آدم‌های خاص و تراش‌خورده و استثنایی است که یک قطعهٔ موسیقی آرام و گوش‌نواز شروع می‌شود و به پایان می‌رسد، حتی خود داستان نیز خاص است. سارا، قهرمان داستان، دختر نوجوانی است که در آغاز ویژگی‌های همه دختران هم‌سن و سال و هم‌طبقه‌اش را دارد. دختری باهوش و عاشق موسیقی که در دنیا پس از خانواده‌اش، پیانویش را از هر چیز دیگری بیشتر دوست دارد. دختری با خودخواهی‌های خاص خودش در مسیر داستان به تدریج تغییر می‌کند و بالغ می‌شود. سارا با موسیقی و عشق به موسیقی بزرگ شده است، او به پیانوی دست‌دِومش به نام «کوکو» عشق می‌ورزد. زمانی که پدر برای گذراندن یک دوره به آلمان می‌رود، جنگ شروع می‌شود. سارا به‌همراه مادر و برادرش سام و عموغازی و عنقاخانم راهی اهواز می‌شوند. در بین راه با یونس (پسر نوجوان) و بی‌بی، (مادربزرگش) روبه‌رو می‌شوند. با شدت گرفتن بمباران، آنان ناچار می‌شوند پیانو را از وانت خارج کرده تا یونس و بی‌بی را سوار کنند. سارا از آن پس احساس دوگانه‌ای به یونس دارد. از یک طرف از او دلخور است، چون او را مسبب از دست دادن پیانوی خود می‌داند و از طرفی هم نسبت به او کنجکاو و حتی دلبسته است. او را پنهانی تعقیب می‌کند و مایل است دوست او را بشناسد، از او بسیار می‌آموزد و در عین حال به‌ظاهر، خود را بی‌توجه به او نشان می‌دهد. یونس کمی از سارا بزرگ‌تر است و رفتار عجیبی دارد. خیلی چیزها می‌داند، وارونه حرف می‌زند، شعر می‌گوید و نگاهی زیبا به طبیعت، موسیقی و عشق دارد. زمانی که او ناچار است برای کمک خرج خود و بی‌بی به کار چاه‌کنی بپردازد، جان خود را از دست می‌دهد. «او درست یک روز بعد از آمدن بابا، در حالی که به نظر سالم و سرحال می‌رسید، مثل درختی که دیگر قادر نباشد با ریشه خود از زمین آب و غذا بگیرد و با برگ‌هایش هوا را جذب بکند، خیلی آرام و غیرمنتظره مرد». (صفحه ۹) این بند از داستان در حقیقت پایانی بر ماجراهای یکی از شخصیت‌های اصلی داستان است که با شروعی نفس‌گیر آغاز می‌شود و خواننده را کنجکاو می‌کند تا ادامه داستان را بخواند.

بررسی کانون‌سازی روایت در رمان «عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی»

- **راوی و روایت:** روایتِ رمان عاشقانه‌های یونس، براساس نظریهٔ ژنت، زنجیره‌ای از حوادث است که به وسیلهٔ راوی به خواننده منتقل می‌شود؛ زنجیره‌ای که راوی (سارا) در آن دخل و تصرف‌هایی انجام می‌دهد و زمان‌بندی را نیز با توجه به این جابه‌جایی تنظیم می‌کند. راویِ این رمان دارای کارکردهای ارتباطی و کارگردانی است. او نه تنها داستان را روایت می‌کند، بلکه می‌تواند دربارهٔ نفس داستان‌گویی، فرا روایت و دربارهٔ خود و یا تجربیاتش صحبت کند و از این طریق روند مطالعهٔ خواننده را مدیریت کند.

در روایت این رمان شخصیت اصلی به عنوان راوی کانونی‌ساز بر اساس شواهد فیزیکی و قابل رؤیت، افکار و احساسات را حدس می‌زند. این عنصر متناوب و مارپیچی داستان، طرحی رازآمیز و در عین حال کاملی را به وجود آورده است. راوی از این شگرد استفاده می‌کند و در موومان نخست با مرگ یونس همراه می‌شود. (صفحه ۱۱) این همراهی با تولد نوزاد عنقا خانم و عمو غازی و گسست‌های زمانی و پارادکس‌هایی که در برخی موارد و باتوجه به روایت گاه‌شمار داستان متناقض است، بارها تکرار می‌شود تا به این وسیله به یکی از مضامین پنهان و ژرف‌ساخت این داستان که همان تقابل مرگ و زندگی و یا زندگی حقیقی و مرگ ظاهری و صوری است، تأکید کند. همان‌طور که سارا در شب اجرای رسمی‌اش می‌گوید: «درست مثل این است که دارم دوباره به دنیا میام» (صفحه ۱۴۰-۱۴۱) و بی‌بی، مادربزرگ یونس زندگی انسان در این دنیا را همچون زندانی بودن یونس پیامبر در شکم ماهی می‌داند. «بی‌بی‌م همیشه می‌گه ما گناهکارهایی هستیم که گیر افتادیم تو تاریکی شکم ماهی وقت مردن که برسه، اون‌وقت ماهی دهن بازمی‌کنه» (صفحه ۷۰) و یونس که با خواندن شعری غریب و آشنازدا و تکرار عادت‌گریز آن، این مضمون را می‌آورد که: «روی زمین قدم بگذار/ چون ناگزیر هستی/ ولی به آسمان نگاه کن به ستاره‌ها/ به سحابی‌ها به خوشه‌هایی که در یک مسیر حرکت می‌کنند/ روی زمین قدم بگذار و به آسمان نگاه کن به ستاره‌ها». (صفحه ۱۴۶-۱۴۷)

- **زاویه دید:** انتخاب کانون زاویه دید اول‌شخص و بیان ماجراها از زبان قهرمان نوجوان اثر، یکی از نقاط قوت این داستان است. این زاویه دید با ایجاد همدلی و صمیمیت در خواننده، حساسیت او را به سرنوشت قهرمانان داستان برمی‌انگیزد. علاوه بر این، نویسنده از موقعیت سارا به عنوان دختری که خاطراتش را مرور می‌کند، استفاده کرده و واکنش‌ها و دیدگاه‌های سایر شخصیت‌ها و حتی جنبه‌های منفی تصمیمات و رفتارهای قهرمان اصلی را به نمایش می‌گذارد و داستان را از حالت تک‌گویی یک‌طرفه خارج می‌کند. کانونی‌ساز بیرونی یک شخصیت، آسان‌ترین ابزاری است که یک نویسنده در این عرصه

به کار می‌برد. نقطه ضعف اصلی این روش در کانونی‌سازی شخصیت، آن است که برخی از این تمایزها، به ویژه تمایز میان خیال و واقعیت را از طریق پردازش بیرونی شخصیت (شخصیت‌پردازی بیرونی) به بیان آن بپردازد، اما در این مسیر درگیر جملات و مفاهیم نسبتاً مبهم و فضاهای انتزاعی شده که در برخی موارد برای مخاطب نوجوان شناخته شده نیست. در عاشقانه‌های یونس از یک سو شخصیت سارا به عنوان راوی مطرح می‌شود و از سوی دیگر، به عنوان نوجوان و شخصیت کانونی‌ساز اصلی است؛ یعنی وقایع را می‌بیند و در برخی موارد تفسیر می‌کند. سارا با گذشت زمان به موقعیتی دست یافته که از نوجوانی آرزوی آن داشته و نخستین موسیقی‌اش را به خواست یونس، با نام عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی اجرا می‌کند او در آستانه اجرای عمومی موسیقی، خاطراتش را از یونسی مرور می‌کند که خواننده در آغاز از مرگش باخبر شده است، اما در این اثر مبنای حرکت عشق، از عشق زمینی به‌سوی عشق آسمانی است.

- **شاخص‌کانونی شخصیت:** در نقش کنش‌گرا، اعمال شخصیت‌های رمان عاشقانه‌های یونس به‌طور غیر مستقیم بیان‌کنندهٔ ویژگی آنهاست و یکی از روش‌های توصیف غیرمستقیم در کنش شخصیت‌های آن تجلی می‌یابد و این کنش‌ها از این جهت، شامل کنش‌های یک زمانه است که جنبهٔ پویایی شخصیت را آشکار می‌کند و غالباً در نقطهٔ عطف روایت نقشی را برعهده می‌گیرند. برعکس کنش‌های عادتی جنبهٔ پایدار یا نامعتبر شخصیت را بروز می‌دهند. این کنش‌ها، در افرادی همچون عموغازی و عنقاخانم و استاد خوانساری و آقای ادگاردیان و حتی مادر و پدر سارا عادتی است و از این‌رو، در روند کلی روایت از آنها شخصیتی ایستا ساخته است، اما در شخصیت‌های سارا، یونس و سام و حتی سلمای خیالی متناسب با سن و سال آنها به مرتبه‌ای از کنش‌های غیرعادی رسیده و یا در مسیر روایی متن به آن می‌رسیم، مانند نواختن پیانو توسط سارا (صفحه ۳۷) و یا تغییر نگرش او در طول رمان نسبت به یونس و انتخاب شغل مقنی‌گری توسط یونس (صفحه ۱۲۹) و بیان معماهای رازآلود (صفحه ۱۳۰- ۱۳۲) و رسیدن سام به این نقطه که «می‌خواهم ببینم فرق یک تفنگ واقعی با یک تفنگ ساچمه‌ای چیه؟» (صفحه ۱۶۶) در توصیف مستقیم خصلت شخصیت با یک صفت، اسم معنی یا برخی دیگر از انواع اسم یا اجزای کلام معرفی می‌شود. در توصیف غیر مستقیم هیچ ذکری از خصلت به میان نمی‌آید، بلکه خصلت به طرق مختلف نمایش داده شده و تشریح می‌شود و بر عهدهٔ خواننده است تا ویژگی شخصیت‌ها را از بطن توصیف او استنباط کند که خانیان در عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی تا حد زیادی موفق بوده است.

- **لحن داستان:** آوا و لحن شخصیت‌ها نیز در این رمان قابل توجه است. در پس لحن داستان وجود یک راوی را حس می‌کنیم که این راوی چیزی را در دنیای داستان می‌بیند و شخصیتش را در لحن داستان جاری می‌سازد. گفت‌وگوها با لحنی کتابی نوشته شده است و همه حتی سام، برادر یازده ساله سارا نیز فراتر از سطح قابل انتظار حرف می‌زند و این نکته‌ای است که با حال و هوای نمادین اثر جور در می‌آید. برای نمونه: «سام با ابروهای بالاپریده آهسته گفت: تو گفتی از اون خوشت نمی‌آد؟ ... و آهسته گفت: چون اون چیزایی رو که درباره‌اش گفتی، مال وقتی نیست که آدم از یکی بدش بیاد». (صفحه ۷۰) با این‌همه نویسنده از حرف‌های رد و بدل‌شده بین قهرمانان اثر، بهترین بهره را برده و با توصیف موقعیت شخصیت‌ها و بیان وقایع داستان از راه گفت‌وگوها، اطلاعات مورد نظرش را با شیوه‌ای طبیعی به خواننده انتقال می‌دهد. برای مثال زبان شاعرانه و هنجارگریزانهٔ یونس که بازگوکنندهٔ تفکر عادت‌ستیزانهٔ اوست «زیباپ لاسما، رهش نم بجع گرب یناز بردراد». (صفحه ۸۵) این جملهٔ شش سیلابی با ریتم موسیقایی زیبا که به صورتی کاملاً و ناآشنا و هنجارستیز که مطابق گفتهٔ یونس اگر هر کلمه را از چپ به راست بخوانیم این عبارت می‌شود: «پاییز امسال سهر من عجب برگ‌ریزانی دارد» و یا جملهٔ «یور نمیز مدق راذگب/ نوچ ریزگان یتسه/ یلو هب نامساً هاگن نک/ هب اهپراتس/ هب اهیباحس/ و هب یاهپخشوخ هک رد کی ریسم/ تکرح دننکیم/ یور مدق راذگب/ و هب نامساً هاگن نک» (روی زمین قدم بگذار/ چون ناگزیر هستی/ ولی به آسمان نگاه کن/ به ستاره‌ها و به خوشه‌هایی که در یک مسیر/ حرکت می‌کنند/ روی زمین قدم بگذار/ و به آسمان نگاه کن) (صفحه ۱۴۵) و زبان سرشار از عشق و هیجان پدر که از علاقه‌اش به موسیقی و خصوصاً ساز پیانو خبر می‌دهد. (صفحه ۱۳) مکث و صداهای عاطفی و تکرارهای همراه با تأمل مادر که نشان از تردید و هراس و عاطفهٔ او (صفحه ۷۴) و از طرفی همراه با گیجی و غم‌زدگی است که با مسئلهٔ جنگ و فضای زمینهٔ داستان نیز مناسبت دارد. (صفحه ۳۳ و ۵۱)

- **زمان روایت:** در داستان «عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی» از محدودهٔ آغاز جنگ تحمیلی عراق علیه ایران و خروج خانوادهٔ سارا از خرمشهر تا رسیدن به اهواز و مکانی به نام آشیانه که برای استقرار مهاجرین جنگ تحمیلی تعبیه شده است و

حوادث زمانی و کنش‌ها و اتفاقات مرتبط به زندگی سارا تا مرگ یونس که به شکل روایت پس‌نما در آغاز رمان آمده است، اما آنچه به بازنمود شرح اصلی زمان در روایت این رمان می‌پردازد، مربوط به گذشت نُه سال پس از جنگ و شب اجرای اولین کنسرت عمومی شخصیت اصلی رمان؛ یعنی سارا است که زمان آن با زندگی آرام این خانواده در شهر خرمشهر و قبل از شروع جنگ و چگونگی ورود کوکو به خانهٔ آنها و پیانو نواختن سارا و رفتن پدر به آلمان متداخل می‌شود. از این‌رو می‌توان گفت که راوی داستان یا به تعبیر دیگر نویسنده به در دست گرفتن کنترل بازنمایی زمان در متن مبادرت می‌ورزد تا روایت خود را مؤثرتر نشان‌دهد. تدوین و به‌هم ریختگی رمان عاشقانه‌های یونس نشان‌دهندهٔ شکاف و یا شکست زمان و به‌وجود آورندهٔ متن در سه موقعیت حال (شب اجرای کنسرت)، زندگی آنها پیش و پس از حملهٔ عراق به خرمشهر است. با توجه به بخش مبانی نظری، در رمان عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی ترتیب روایت وجود ندارد، اما دیرش زمانی در آن کاملاً مشهود است، به‌گونه‌ای که نویسنده طولانی‌ترین فصل رمان را به واقعه ریخته شدن گالن نفت (در صفحهٔ ۱۴۳ رمان) که می‌تواند در چند دقیقه صورت بگیرد، با تفصیل و همراه با گفت‌وگوهای شاعرانه و مؤثر بین سارا و یونس آورده است. با وجود اینکه اصلی بودن یا حاشیه‌ای بودن وقایع از دیدگاه کانونی‌ساز و عنصر کنترل‌کننده در میزان اختصاص یافتن به واقعه است، اما وجود دیرش در این صحنه از روایت قابل توجه است. همچنین کانون‌سازی از جنبهٔ بسامد روایت در متن رمان حضور چشم‌گیری دارد، مانند واقعهٔ مرگ یونس که توسط سارا روایت می‌شود (صفحه ۱۱) و یا تولد کودک عنقا خانم که یک بار دیگر در داستان اتفاق افتاده است، اما در متن بارها روایت می‌شود.

– **جنبهٔ تداوم:** با توجه به الگوی کانونی‌سازی ژنت می‌توان گفت که جنبهٔ تداوم زمان در این رمان مهم‌ترین نقطهٔ کانونی در کانونی‌سازی روایت است؛ زیرا آهنگ و ضرب متن را تعیین می‌کند و از این‌جهت پیرنگ داستان‌های کودک و نوجوان نمی‌توانند سال‌های بسیار به درازا بکشد. در نقل حوادث مربوط به نُه سال پیش عاشقانه‌های یونس، تأثیرِ گذشت این زمان بر روایت خیلی مشخص نیست و به همین دلیل، به طرح داستان آسیب جدی‌ای وارد نکرده و شیوه‌های توصیف، تکرار چندبارهٔ یک رویداد، شرح رویدادهای دیگر که به‌صورت بخش‌بندی زمانی با رویدادهای دیگر رخ می‌دهند، زمان گفتار را در این رمان به دو یا سه برابر زمان داستان افزایش داده است. بنابراین با نظر به الگوی تداوم زمان ژنت «صحنه، خلاصه، مکث، حذف و تطویل روایت»، می‌توان گفت: نقطهٔ کانونی زاویهٔ دید داستان به صحنهٔ خلاصه‌گویی در این رمان غلبه دارد که یکی از معیارهای کیفی روایت است، اما گاهی مکث‌هایی که برای توصیف به‌کار رفته‌اند، از سرعت پیرنگ داستان کاسته به گونه‌ای که خواننده را در نقطهٔ اوج روایت، به صورت معلق نگه می‌دارد. (صفحه ۱۴۳ تا ۱۴۹)

– **جنبه ادراکی روایت:** همان‌طور که در مطالب قبل ذکر شد، بسامد و دیرش مؤلفه‌های معناداری هستند که نشان می‌دهند ذهن کانونی‌ساز روایت را مشغول ساخته است و می‌خواهد به واسطهٔ آنها طرح و الگوی روایت را مؤثر سازد. نکته‌ای که دربارهٔ ویژگی‌های ذاتی روایت در ادبیات کودک و نوجوان باید به آن توجه کرد و بسیار مهم و بحث‌برانگیز است، پایان خوش قصه‌هاست. دربارهٔ جنبه ادراکی روایت عاشقانه‌های یونس باید گفت که این جنبه از کانون‌سازی که به ادراکات حسی کانون‌ساز مربوط می‌شود (صفحه‌های ۱۱، ۵۵، ۷۰، ۷۶، ۷۷، ۱۳۲ و ۱۴۸)، نویسنده به خوبی آن را به تصویر کشیده است. ادراکات حسی به نوبهٔ خود تحت تأثیر دو هم‌پایهٔ اصلی یعنی زمان و مکان هستند؛ بدین معنا که شیوهٔ ادراک کانون‌سازها از زمان و مکان و چگونگی پردازش و انتقال آنها عنصر وحدت‌بخش روایت شده و از همین رهگذر فضای زمانی و مکانی این روایت شکل گرفته است. نکتهٔ جالب توجه در این رمان هشت نُت موسیقی است که اگر تعداد نت‌های زیر و بم یعنی ۸/۲ را در نظر بگیریم، می‌شود ۱۶؛ یعنی همان ۱۶ سیلاب یونس در موومان نخست که در حقیقت انتهای رمان است. در *صفحهٔ* ۱۳ رمان، سارا سونات‌های بتهون را می‌شمارد: «سونات مهتاب، سونات پاتتیک، سونات‌های مرکلاویر و بیست‌ونه سونات دیگر، از همه مهم‌تر سونات تودیع که برای من و مامان و بابا و حتی سام یک موسیقی سحرآمیز به شمار می‌آمد...». (صفحه ۱۳) به تعبیری اگر سونات‌های *مهتاب، پاتتیک، هامر کلاویر و بیست‌ونه تای* دیگر را برشماریم جمعاً ۳۲ سونات می‌شوند؛ یعنی *سی‌وسومین سونات* که به قول سارا یک موسیقی سحرآمیز است. در صفحهٔ ۲۲ و ۴۵ رمان، وقتی سارا می‌خواهد بگوید چند سال از شروع جنگ گذشته این‌گونه شروع می‌کند که «و آن روز؛ یعنی درست سه هزار و دویست و هشتاد و پنج روز پیش وقتی من سیزده سالم بود ...» و یا «عمو غازی تا قبل از شروع جنگ؛ یعنی تا سه هزار و دویست و هشتاد و پنج روز پیش، صبح‌ها در گمرک به شغل اداری‌اش می‌رسید و بعد هم به کارهای ما رسیدگی می‌کرد». (صفحه ۴۵) او این‌گونه منظور خود را می‌رساند. اگر این اعداد

را بر ۳۶۵ روز تقسیم کنیم می‌شود ۹ سال که از پایان جنگ گذشته است، اما راوی (سارا) منظور خود را به‌صورت ابتکاری با بیان تعداد روز به خواننده می‌فهماند. انگار که سارا همان‌گونه که یونس از او خواسته بود، در پی ترک عادت‌هاست و این را یونس با جملاتی که مخصوص به خود دارد و برای کسی شناخته شده نیست بیان می‌کند که نگاهی را می‌طلبد ورای عادت‌ها و صداهای آشنا تا چیزهایی را ببیند. راوی از نحوهٔ رسم مربع، حرکت مداد و انحرافش به سمت راست از زبان یونس می‌گوید. «این همون چیزیه که من به اون می‌گم وارانگی. آینه همه چیز رو وارونه می‌کنه. وقتی تو می‌خوای به طرف چپ خط بکشی ولی دستت به طرف راست پایین می‌ره؛ یعنی اینکه آینه داره به تو می‌گه تو می‌تونی از توی هر چیز تکراری یه چیزه تازه عجیب بیرون بکشی، به شرط اینکه عادت‌های همیشگی‌ات رو بذاری کنار». (صفحه ۱۲)

– **جنبهٔ روان‌شناختی روایت:** طبق نظریه ژنت وجه روان-شناختی به ذهن و عواطف پرداخته می‌شود. در داستان‌های نوجوان معاصر تا اندازه‌ای جنبهٔ روان‌شناختی و ساختاری آنها از قانون پایان خوش فاصله گرفته و به جای پایان خیر، پیرنگ داستان ممکن است رسیدن قهرمان به هدف و یا چیرگی برضد قهرمان باشد، این‌گونه داستان‌ها با روزنه‌ای به آغاز داستان تمام می‌شوند که رمان عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی به این هدف رسیده است. این داستان از نظر جنبه روان‌شناختی به ذهنیت و شناخت کانون‌ساز از دنیای داستان یا به عبارت دیگر، به دانش جهت‌گیری عاطفی او می‌پردازد. برای نمونه: «او دراز کشیده بود و سر زیبایش مثل یک گوی درخشان چرخیده بود به طرف چپ و تصویرش توی آینهٔ نیم‌قد پیدا بود. توی آینه همه چیز برعکس بود، طوری‌که انگار او خواب بود و انگار همین حالاست که پلک‌های نازک مهتابی‌اش مثلِ فلس‌های زندهٔ ماهی بلرزد». (صفحه ۱۱) در موومان سوم؛ یعنی صحنهٔ پایانی رمان شاهد این هستیم که سام در طول داستان با تفنگ ساچمه‌ای خود در پی شکار پرندگان و حتی گاو میش است. بنابراین، او به کنشی بزرگ نائل می‌شود و می‌گوید: «این تفنگ به درد هیچی نمی‌خوره، ... من چندسال دیگه می‌رم سربازی؟» (صفحه ۶۶) «یونس ... آهسته گفت: ... یه موسیقی بساز، اسمشو بذار «عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی. مهم نیست کی می‌سازی مهم اینه‌که قول بدی اونو بسازی». (صفحه ۱۳۱)

– **مضمون روایت:** یکی از مضامینی که به‌طور مکرر و اساسی در ادبیات داستانی چه در شکل سروده‌های کلاسیک و چه در انواع ادبی داستان و رمان معاصر وجود دارد، مضمون عشق است. قهرمان داستان کسی را دوست می‌دارد که ناخواسته مهمانشان شده و با آمدنش جا را برای عزیزترین دوست و هم‌رازش تنگ نموده است. طرح این داستان مثل یک پازل تصویر شده است. تکه پاره‌های پراکنده‌ای از زندگی حال حاضر و خاطراتِ راوی که خواننده باید کنار هم بچیند و ماجرای اصلی را دریابد. طرحی که در نهایت روشن و واضح است، اما بخش‌هایی از آن به افسانه و قصه نزدیک می‌شود و گاه قابلِ باور نیست و این را دربارهٔ شخصیت و مرگ یونس، پسر ۱۷ ساله‌ای که مثل یک قهرمان اساطیری خارق‌العاده است و در این رمان ساختاری دوتایی دارد و دارای دو لایهٔ بیرونی و درونی است، در لایهٔ بیرونی (ظاهری) آن که همان عشق است، در پس‌زمینهٔ جنگ مطرح شده است. در این لایه بسیاری از شاخصه‌های یک رمان عاشقانه دیده می‌شود و دارای مراحلی چون: سرآغاز عشق، آشکار شدن راز عشق، توصیف معشوق، حسادت ، درد و رنج، فداکاری، مرگ عاشق و... می‌باشد، اما در لایهٔ درونی این داستان، نویسنده کوشیده به یاری نماد و تمثیل‌های عرفانی، عشق را از بدوی‌ترین شکل آن تا ماندگارترین و اصیل‌ترین نوع آن به نمایش بگذارد. اصلی‌ترین تم رمان دگرگونی و تحول است که با ساختار روایت و معناهایی چون نوجوانی، ناامنی و نابسامانی ناشی از پدیده اجتماعی جنگ و دریافت رازآلود و ابهام‌آمیزِ تجربیات جدیدِ بلوغ؛ چون عشق و هنجارستیزی‌های آن مطابقت دارد.

هرچند که این مضمون در ادبیات کودک و نوجوان به شیوهٔ روایت ژانر عاشقانه نیست، اما حکایت‌گر عشق پاک نوجوانی است که در شخصیت همراز سلما به عنوان یکی از نمادهای معشوقهٔ عرب در عاشقانهٔ یونس نمود پیدا کرده و نقطهٔ اوج آشکاری آن، گفت‌وگوی آنها شب مهتابی و هنگام بازگشت یونس و سارا از صف نفت و توصیف‌هایی که سارا به عنوان راویِ روایت، این مضمون را به شکلی زیبا نشان می‌دهد. راوی (نویسنده) با بیان شاعرانهٔ ماجراها فضای داستان را به حال و هوای عاشقانه با پس‌زمینه‌ای از صداها و آواهای جنگی نزدیک کرده است که عناصر مختلف آن حساب شده در کنار هم جای گرفته و با استفاده از شیوهٔ بازگشت به گذشته و بیان پراکندهٔ خاطراتِ سارا در مقاطع مختلف زمانی، آرام آرام خواننده را با زندگی قهرمانان داستانش آشنا می‌کند. درک موقعیت شخصیت‌های اصلی و دلیل تغییر فضای زندگی آنها، شناسایی دلیل مرگ یونس و سر در آوردن از احساسات متناقض سارا را می‌توان گره‌های اصلی داستان برشمرد، اما در حقیقت به نظر می‌رسد که نویسنده در پی گره‌افکنی و گره‌گشایی نبوده و به

روایت ماجرایی اکتفا کرده که در زندگی قهرمان داستانش اتفاق افتاده است. عشق یکی از مضامین آشنا و متعالی ادب فارسی است که عاشقانه‌های یونس به آن پرداخته شده و نشانگر این است که معرفی و بهره گیری از این مضمون یکی از دغدغه‌های ذهنی نویسنده برای انتقال آنها به مخاطب خویش بوده است.

- **جنبه ایدئولوژیکی:** با وجود اینکه سارا یکی از شخصیت‌های مهم داستان است، فرصت کمی برای بروز نوع نگرش خود دارد و تنها از طریق کلام مستقیم خود و گفت‌وگوهایش با یونس می‌توان به تصویر ایدئولوژیکی موثقی از این شخصیت برسیم و البته با آنکه یونس برایش متصور است، متفاوت هم است. سارا نمونه‌ای از یک دختر مغرور و زودرنج و حساسی که کم‌کم دارد شخصیت یونس را می‌شناسد. این رمان را می‌توان داستانی نمادگرا دانست که به کارگیری نمادهای دینی و عاشقانه، همچون یونس و سلما در رمان نوجوان انتخابی جسورانه است. برای نمونه: «سرم را بلند کردم. یونس بود. ماه، درست روی شانه‌اش بود، نیم‌رخش را روشن کرده بود. موی پریشانی که روی پیشانی و شقیقه‌اش ریخته شده بود. برق می‌زد و می‌درخشید و احساس کردم هر دو حلقهٔ چشم‌هایم طوری داغ شده است که انگار خونِ گرم از آنها می‌جوشد و سر می‌زند بیرون. بی‌اعتنا به یونس سرم را پایین گرفتم و مثل دیوانه‌ها سعی کردم با هر دو دستم، نفتِ ریخته را از روی زمین جمع کنم». (صفحه ۱۴۳) راوی‌کانونی‌ساز بدون گذر از خط قرمزها، داستانی عاشقانه و روایتی از یک عشق خالص را که رنگ و بویی از عشق اساطیری دارد، در فضایی پاک برای خواننده بازگو می‌کند؛ زیرا نوجوانی که در این مرحله در آستانهٔ آشنایی با عشق، از گونه‌ای دیگر است و این دگرگونی را در وجود و روان خود احساس می‌کند. او از دنیای عادت‌ها پا را فراتر گذاشته و به دنیای هنجارستیز خود و آشنایی‌های دور نهادینه شده در اعماق روانش پیوند برقرارکرده است. دربارهٔ شخصیت سارا در عاشقانهٔ یونس بسیار پیش می‌آید که به عنوان راویِ کانونی‌ساز و شخصیتِ کانون‌ساز نظر یکسانی اتخاذ کرد؛ به طوری‌که گاهی نمی‌توان آن دو را از هم متمایز کرد. نمونه‌ای از آن را در تصویری که سارا از احساسات مختلف و متعارض و بی‌ثباتی که به یونس دارد، می‌توان دید.

با شدت گرفتن بمباران، آنان ناچار می‌شوند پیانو را از وانت خارج کرده تا یونس و بی‌بی را سوار کنند. بحث لفظی سارا با مادرش برای رها کردن کوکو در بیابان و سوار کردن یونس و بی‌بی و انفجار کوکو، سارا از آن پس احساس دوگانه‌ای به یونس دارد. از یک طرف از او دلخور است، چون او را مسبب از دست‌دادن پیانوی خود می‌داند و از طرفی هم نسبت به او کنجکاو و حتی دلبسته است. او را پنهانی تعقیب می‌کند و مایل است دوست او را بشناسد، از او بسیار می‌آموزد و در عین حال خود را به او بی‌توجه نشان می‌دهد. به عنوان مثال در صفحه ۸۸، وقتی سارا نجات پیانویش، «کوکو» را به نجات جان یونس و بی‌بی ترجیح می‌دهد، راوی با دریغ از خودخواهی‌اش می‌گوید: «دیدم که مامان برای لحظه‌هایی همین‌طور خیره ماند به عمو غازی و بعد سرش را پایین انداخت و لحظه‌هایی بعد سرش را بلند کرد و روبرگرداند به طرف من. توی چشم‌هایش تمنای مادرانه‌ای بود که انگار از من می‌خواست تا آن چه را که داشت برسرمان می‌آمد، بیشتر از هر زمانِ دیگری درک کنم. من باید پاسخ می‌دادم. گفتم: نه! لرزیده بود صدایم، ولی تردید نداشتم». (صفحه ۸۸) البته این تصویر ناشی از دیدگاه ایدئولوژیکی بی‌ثباتی است که می‌توان به وضعیت نابسامان جنگ و حضور همزمان یونس و بی‌بی در آن لحظات نسبت داد. نویسنده سعی کرده در این اثر معرفت جدیدی از دوست داشتن را کالبدشکافی کند. دوست داشتنی که از یک تنفر آغاز و در نهایت به قول معلم شهید «برتر از عشق» ظاهر می‌شود.

بحث و نتیجه‌گیری

بررسی کانونی‌سازی روایت در رمان عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت نشان می‌دهد که در این رمان، موضع روایت و زایهٔ دید دو عامل مکمل هستند که به هیچ‌وجه قابل تفکیک نیستند، عشق و جنگ دو نقطهٔ کانونی و محور اصلی این رمان است که نویسنده یا همان راوی کانونی‌ساز به موازات خشونت و بیرحمی جنگ، عشق پاک دو نوجوان را به تصویر می‌کشد. در طرح کلی داستان باتوجه به نداشتن آغاز، میانه و پایان روایت داستانی، این روایت مقید به زاویهٔ دید است و زاویهٔدید این رمان تنها معطوف به این نمی‌شود که افراد داستان از چه جایگاهی به حوادث نگاه می‌کنند، بلکه بیشتر راوی مرکز توجه است که با لحاظ کردن مطالعهٔ کانونی‌سازی، مطالعهٔ روایت‌گری، چندصدایی بودن روایت را توجیه می‌کند. زاویهٔ دید در صحنهٔ خلاصه‌گویی این رمان غلبه دارد که یکی از معیارهای کیفی روایت آن است، اما گاهی مکث‌هایی که برای توصیف به‌کار رفته‌اند از سرعت پیرنگ داستان کاسته و خواننده را در دریافت و شوق وصل در نقطهٔ اوج روایت، به صورت معلق نگه می‌دارد. زمان‌بندی روایت، از نظرگاه جنبهٔ بسامد و دیرش، به شکل معناداری در متن رمان جریان دارد، اما از نظر از جنبهٔ تداوم نویسنده به شکلی افراطی با به کارگیری برخی الگوهای تداوم

مانند صحنه، مکث و تطویل، از سرعت و سهولت سیر به اوج روایت کاسته است.

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که با توجه به شاخص‌های کانونی، شخصیت‌پردازی در این اثر در هیچ‌کدام از موارد به شیوه‌ای سر راست و روشن انجام نگرفته؛ یعنی هیچ شخصیتی با چند جمله پشت سر هم معرفی نشده است. جملات کوتاهی که در بخش‌های مختلف رمان پراکنده شده‌اند، این وظیفه را عهده‌دار بوده تا شخصیت‌های پریشان داستان را به خوبی نشان دهد. همچنین حوادث زمانی و کنش‌ها و اتفاقات مرتبط به زندگی سارا تا مرگ یونس، به شکل روایت پس‌نما یا پس‌گریز در آغاز رمان آمده است. راوی نوجوان داستان، شخصیت کانونی‌ساز اصلی رمان است، اما صدای راوی بزرگسال در لابه‌لای کنش‌ها، منش‌ها و گفتارهای اشخاص داستان بلندتر از صدای شخصیت‌ها شنیده می‌شود. پردازش شخصیت‌های رمان، چه در کنش‌های عادتی و چه غیرعادتی اشخاص، شکل‌گیری پویایی یا ایستایی آنان در گسترش روایت نقش بسزایی دارد. با بررسی سطوح روایی در عاشقانه‌های یونس می‌توان گفت که نظریهٔ ژنت و مؤلفه‌های آن در تعامل با یکدیگر قرار دارند و تبیین این نظریه با رمان راه را برای ادراک و تفسیر قصص قرآنی برای خوانندگان هموار می‌سازد. بررسی کانون‌سازی و جنبه‌های مختلف آن در عاشقانه‌های یونس به نوعی مکمل مطالعات مربوط به روایت‌گری و دیدگاه‌های روایی است و خواننده را در درک و تعبیر و تفسیر چندلایه و چندصدایی رمان که قاعدتاً دارای جهت‌گیری‌های زمانی- مکانی، روان-شناختی و ایدئولوژیکیِ متفاوت است، یاری می‌کند. همچنین با بررسی کانون‌سازی روایت در عاشقانه‌های یونس ازجنبهٔ زمانی، مکانی، روان‌شناختی یا ایدئولوژیکی، شخصیت‌های داستان مورد مشاهده و ارزیابی قرار گرفت و وقایع داستانی بازگو شد.

منابع

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *عناصر داستانی*. ترجمه فرزانهٔ طاهری. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

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

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: انتشارات نگاه.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر*. ترجمهٔ انوشیروان گنجی-پور. تهران: نی.

تولان، مایکل (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی، انتقادی*. ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

خانیان، جمشید (۱۳۹۳). *عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی*. تهران: کانون پرورش فکری کودک و نوجوان.

ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: انتشارات نیلوفر.

ژنت، ژرار (۱۳۹۴). *نظریهٔ روایت‌شناختی*. ترجمهٔ الهام شیروانی شاعنابی. تهران: انتشارات وانیا.

فلایشمن، سوزان (۱۹۹۰). *زمان و روایت: از اجرای قرون وسطایی تا داستان مدرن*. لندن: روتلج.

فاولر، راجر (۱۳۹۰). *زبان‌شناسی و رمان*. ترجمهٔ محمد غفاری. تهران: نشر نی.

هرمن، دیوید (۲۰۰۳). *«داستان‌ها به عنوان ابزاری برای تفکر»*. *نظریه روایی و علوم شناختی*. استنفورد، کالیفرنیا: انتشارات مرکز مطالعه زبان و اطلاعات. صص ۱۶۳-۹۲.

لینت ولت، ژپ (۱۳۹۰). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطهٔ دید*. ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی. چاپ اول. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

لوته، یاکوب (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.

مارتین، والاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

یان، مانفرد و دیوید، هرمن (۱۳۹۱). *دانشنامهٔ روایت‌شناسی*. گردآورنده و ویراستار: محمد راغب. تهران: نشر علم.

نیکولایوا، ماریا (۱۳۸۷). *مقاله فراسوی دستور داستان، دیگرخوانی‌های ناگریز*. مرتضی خسرونژاد. تهران: کانون پرورش فکری کودک و نوجوان.

Bal, Mieke (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative Toronto*: University of Toronto Press.

Herman, David (2007). *Nonfactivity, Tellability, and Narrativity*. Presentation for a Workshop on "Events, Eventfulness, and Tellability" sponsored by the University of Hamburg's.

Interdisciplinary Centre for Narratology and the University of Ghent; Ghent, Belgium, February (2007).