Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

Narrative and its Function in the Short Story "The Farewell Ceremony" by Gholam Hossein Saedi

Mohammad Mahdipour[۱], **Ebrahim Ranjbar**[۲]✉

۱. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Tabriz, Iran. E-mail: mohammad.mahdipour@tabrizu.ac.ir

۲. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Tabriz, Iran. E-mail: ranjbare@tabrizu.ac.ir

DOI: ۱۰,۲۲۰۳٤/perlit.۲۰۲٥,٦۳٦۸٥,۳۷۱٤

Article Info

Article type:

Research Article

Keywords:
The Farewell Ceremony, Saaedi, narrative, point of view

ABSTRACT

One of the ways to get familiar with narrative literature is by aligning it with the characteristics of narrative. Gholam Hossein Saedi is one of the most renowned figures in Iranian narrative literature. More than ninety works of his in various genres, including novels, short stories, plays, and screenplays have been published. In ۱۹٦۰, he published a short story collection titled "A Magnificent Soirée", and the last story of the collection is titled "The Farewell Ceremony." The aim of this paper is to examine the functions and features of narrative in this story, in order to highlight a part of the role of narrative in the literary fiction of the ۱۹٥۰s and Saedi's position in the field of storytelling. The research method is analytical-descriptive. Some of the findings include the following: all elements, including the narrator, are manifested through the narrative in this story. The point of view is first-person, with internal focalization. The story is written in the form of a memory-speech hybrid. It employs two types of narrators, a primary narrator and a supporting one. This story is part of a broader intellectual-literary movement, in which, especially in the poetry of Nima Yooshij and Akhavan Sales, night symbolizes tyranny and oppression, while winter represents despair and social alienation. The text follows the message of the story: the night is very long, and the sun will not rise anytime soon.

Cite this article: Mahipour, M., Ranjbar, E. (۲۰۲٥). Narrative and its Function in the Short Story "The Farewell Ceremony" by Gholam Hossein Saedi. *Persian Language and Literature*, ۷۹ (۲٥۲), ۱-۱٥.
http://doi.org/۱۰,۲۲۰۳٤/perlit.۲۰۲٥,٦۳٦۸٥,۳۷۱٤

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

IP Press

Extended Abstract

Introduction

An account, in which there is a sequence (frequency) of time, causality, and inference, is called a narrative. Narrative is the foundation of the science of "narratology." Vladimir Propp established the basis of narratology in his book "Morphology of Fairy Tales." Scholars such as Paul Ricoeur, Roland Barthes, Algirdas Greimas, Claude Bremond, Gérard Genette, Fredric Jameson, and Tzvetan Todorov significantly contributed to the evolution of this science. As a result, the characteristics of narrative have been identified, and the concept of narrative has gained a definition. However, the generality of the concept, its multiple synonyms – especially in Persian – and its diverse fields of application have made the term "narrative" somewhat ambiguous and unclear.

Narratives can be examined in at least three domains: essence, structure, and function. The essence of narrative has two commonly accepted meanings: the act of narrating and the text that is narrated. The content structure of a narrative reflects a series of events that are shaped by the characters of the story over several time periods, while its formal structure can be identified in literary works that are distinguished by two features: the existence of a story and a storyteller, thus qualifying as a narrative text. The outcome of narrative is the creation of a "text." Typically, through its function, a narrative distinguishes a narrative text from a non-narrative one, meaning narrative is an action through which a story is defined.

Saaedi (۱۳۱۴-۱۳۶۴ ش.) had an unsettled spirit, and historical conditions and the environment greatly influenced and stimulated it. He began to engage in political affairs and collaborate with newspapers and write stories from the age of seventeen. Alongside stories and novels, he showed a keen interest in screenplays and plays. He believed that the awakening of the people was more effective for social reform than the efforts of intellectuals and politicians, and he placed greater emphasis on the impact of narrative language, especially with its objective and visual (cinematic) qualities. Over ninety works in various genres, including novels, short stories, plays, screenplays, pantomimes, translations, and essays, have been published by him. In ۱۹۶۰, he published a collection of stories titled "The Magnificent Evening Gathering," which consists of twelve short stories with a humorous and critical tone. The last story in this collection is titled "The Farewell Ceremony," which is the subject of this article.

The aim of this research is to demonstrate the formal and content nature and function of the narrative in the story "The Farewell Ceremony" and the position of Gholam Hossein Saaedi in using narrative techniques for social purposes. He intends to express the state of society regarding the political and social relationships of the government with the masses in the language of humor and symbolism, and his motivations in this aim are elucidated.

Methodology

In examining this story, John Peck's method (in his book How to Study a Novel) was considered as a model, but not to the extent of complete adherence to his method. Peck has established the interpretation of the text and reaching the unwritten aspects from the statements and implications of the novel as the main framework of his work. Thus, it can be said that the method of this research is descriptive-analytical.

In Press

Discussion

"The Farewell Ceremony" is the twelfth story in the collection The Magnificent Evening Gathering and is approximately ten pages long. Its subject matter concerns the unstable and formal relationships of employees with managers, where in practice, their relationship is severed. Therefore, it is symbolically stated that the connection between the ruling apparatus and the context of the society has been broken, yet no one dares to express it. The message of the story is that the people of Iran are in a situation that can be likened to a futile wait on a cold autumn night. Hence, the language of the story is intertwined with humor and symbolism.

This story is structured with a variable focalized perspective within the narrative framework, using the voices of several narrators – passive characters in a descriptive-objective style, from which a theatrical text can be reached. The author has intentionally incorporated many theatrical conditions into the story. If this story possesses many characteristics of a play and were to be adapted into a cinematic performance, many of its scenes would be filled with eerie shadows; a style that influenced Iranian works from ۱۹th-century Europe, with successful examples like "The Blind Owl" and unsuccessful ones like "Her Eyes" by Bozorg Alavi. The message of the story is that time, in an ironic language, resembles a night in which humans have turned into shadows and are devoid of their essence.

In the story, there are two categories of narrators: the first category consists of narrators who appear to agree with the status quo, while the second category includes narrators who boldly oppose it, creating a dual-voiced narrative. The opposing voice frequently speaks of "night" and "cold," revealing the impacts of the symbols of Nima Yushij (night) and Mehdi Akhavan-Sales (winter). Thus, "time" is more of a concept than a calendar, holding different meanings in the minds of the characters. Consequently, instead of formal events, the "states" of the minds drive the story's direction and movement.

Conclusion

Movement, relying on time and causality, leads to the narrativity of the story. Narrativity signifies the characteristics that distinguish a narrative text from a non-narrative one. This story possesses the most important characteristics that narrative researchers have identified for narrative texts; therefore, it is a narrative text. In addition to these, it has other characteristics that are not deemed necessary for non-narrative texts. In this story, all events and actions of the characters align with the sentences that appear at the end of the story: "The night is very long, and the sun will not rise anytime soon," revealing a specific meaning alongside them. The story is a portrayal of life intertwined with feelings of alienation and helplessness of a people who, in the language of allegory, await in vain on a cold night. Thus, the story inevitably shifts from explaining human conditions to displaying actions, with characters' traits being superficial and actions merely completing the stage of display. A narrative text can exist without traits but cannot exist without actions.

Keywords: The Farewell Ceremony, Saaedi, narrative, point of view.

In Press

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

روایت و کارکرد آن در داستان کوتاهِ «مجلس تودیع» نوشتهٔ غلامحسین ساعدی

محمد مهدی‌پور[۱]، ابراهیم رنجبر[۲]✉

۱. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: mohammad.mahdipour@tabrizu.ac.ir
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: ranjbare@tabrizu.ac.ir

DOI: ۱۰,۲۲۰۳٤/perlit.۲۰۲۵,٦۳٦۸۵,۳۷۱٤

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

کلیدواژه‌ها:
مجلس تودیع، ساعدی، روایت، زاویهٔ دید.

چکیده

یکی از راه‌های شناخت ادب روایی تطابق آن با خصوصیات روایت است. یکی از نامدارترین چهره‌های ادب روایی ایران غلامحسین ساعدی است. بیش از نود اثر در ژانرهای متعدد ازجمله رمان، داستان کوتاه، نمایشنامه و فیلم‌نامه از او منتشر شده‌است. او در سال ۱۳۳۹ مجموعه داستان شب‌نشینی باشکوه را منتشر کرد. نام آخرین داستان این مجموعه «مجلس تودیع» است. هدف این نوشته نشان دادن کارکردها و خصوصیات روایت در این داستان است تا بخشی از کارکرد روایت در ادب داستانی دههٔ سی و بخشی از جایگاه ساعدی در داستان‌نویسی معلوم شود. روش پژوهش تحلیلی‌توصیفی است. برخی از نتایج پژوهش از این قرارند: در این داستان تمام عناصر ازجمله راوی، در روایت پدیدار می‌شوند. زاویهٔ دید این داستان اول‌شخص و کانونی‌سازی درونی است. این داستان در قالب خاطره ـ سخن‌رانی نوشته شده‌است. در آن از دو گروه راویِ اصلی و کمکی، استفاده شده‌است. این داستان بخشی از یک جریان فکری ـ ادبی است که در آن، خصوصاً در شعر نیما یوشیج و اخوان ثالث، شب نماد استبداد و خفقان و زمستان نماد نومیدی و بیگانگی اجتماعی است. متن تابع پیام داستان است: شب بسیار دراز است و به این زودی‌ها آفتاب درنخواهد آمد.

استناد: مهدی‌پور، محمد؛ رنجبر، ابراهیم (۱۴۰۴). روایت و کارکرد آن در داستان کوتاهِ «مجلس تودیع» نوشتهٔ غلامحسین ساعدی. *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۲)، ۱-۱۵. http/doi.org/۱۰,۲۲۰۳٤/perlit.۲۰۲۵,٦۳٦۸۵,۳۷۱٤

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

In Press

۱. مقدمه

سخنی که در آن توالی (پی‌رفت / Frequency) زمان، علیت و استنتاج باشد، روایت نامیده می‌شود. این مثال که سه عنصر مذکور را دارد، در آثار حوزهٔ روایت‌شناسی به‌کرات آمده‌است: «امپراطور مرد و ملکه از غصه مرد.» با این وصف، زندگی هر انسانی پر از روایت است اما به‌مرور زمان روایت به‌عنوان یک اصطلاح مطرح شده‌است. روایت مایهٔ علم «روایت‌شناسی» است و برخی از اصول علم زبان‌شناسی و مکتب هنری صورت‌گرایی (Formalism) و جنبش فکری ساختارگرایی (Structuralism) را که در اکثر حوزه‌های علوم انسانی رواج پیدا کرد و مدتی طولانی و حتی پس از حملات سنگین امثال میشل فوکو و ژاک دریدا دوام آورد، باید مقدمات علم «روایت‌شناسی» دانست. با حروف معدود می‌توان کلمات پرشمار و با کلمات قابل‌شمارش می‌توان جملات بی‌شمار ساخت. بی‌شمار بودن جملات به معنی بی‌شمار بودن قواعد زبان نیست، مثلاً در دو جملهٔ «چوپان گوسفند دارد» و «گوسفند چوپان دارد»، کلمات مکررند و قاعدهٔ جمله‌سازی یکسان است اما مفاهیم متن دو جمله ضد هم‌اند. با توجه به این خصوصیات زبان، زبان‌شناس و نشانه‌شناس مشهور سویسی، فردینان دو سوسور (۱۸۷۵-۱۹۱۳) بخشی از اصول و قواعد زبان را تفسیر کرد. صورت‌گرایان هم سعی کردند که با قواعد معدود، ساختارهای نامحدود متون را تبیین و تفسیر کنند. ولادیمیر پراپ (۱۸۹۵-۱۹۷۰) که در مرز صورت‌گرایی و ساختارگرایی جای دارد، در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، دانسته یا ندانسته بنای علم «روایت‌شناسی» را گذاشت. پل ریکور (۱۹۱۳-۲۰۰۵) فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی به اهمیت زمان در روایت و طرح توجه خاصی نشان داد و به تکامل علم «روایت‌شناسی» خدمت بزرگی کرد. رولان بارت (۱۹۱۵-۱۹۸۰) فیلسوف، نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس ساختارگرای فرانسوی روش ساختارگرایی را بر روش‌های دیگر مرجح دانست. آلژیرداس گریماس (۱۹۱۷-۱۹۹۲) زبان‌شناس و نشانه‌شناس لیتوانیایی، کلود برمون (متولد ۱۹۲۹) روایت‌شناس ساختارگرای فرانسوی که نظریات خود را بر بازبینی و تکمیل نظریات پراپ پایه‌گذاری کرد، ژرار ژنت (۱۹۳۰-۲۰۱۸) روایت‌شناس، نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی، فردریک جیمسون (متولد ۱۹۳۴) روایت‌شناس امریکایی و تزوتان تودورف (۱۹۳۹-۲۰۱۷) فیلسوف و نشانه‌شناس بلغاری ـ فرانسوی به جد به مطالعهٔ روایت و روایت‌شناسی پرداختند و به تکامل این علم کمک شایانی کردند. درنتیجه، خصوصیات روایت شناسایی شدند و روایت قابلیت تعریف پیدا کرد. با این‌همه، عام بودن مفهوم، داشتن چند مترادف خصوصاً در زبان فارسی و تعدد حوزه‌های کاربرد باعث شده‌اند که مفهوم اصطلاح «روایت» چندان صریح و روشن نباشد. روایت را می‌توان حداقل در سه حوزهٔ ماهیت، ساختار و کارکرد بررسی کرد.

۱-۱. ماهیت روایت

ماهیت روایت در دو معنی رایج شده‌است: عمل روایت؛ متن روایی. در میان ایرانیان نخستین کسی که بین عمل روایت و متن روایی تفاوت قایل شد، براهنی بود. ازنظر او «قصه» موضوعی است که برای روایت انتخاب می‌شود و «داستان» متن هنری آن قصه است (رک. براهنی، ۱۳۶۸: ۱۸۶-۱۹۵) چنان‌که مثلاً در رمان سووشون، «قصه» (سرگذشت) محمد مصدق نخست‌وزیر ایران در دههٔ سوم قرن ۱۴ شمسی، در صورت «داستان» (روایت آن سرگذشت) بازگویی شده‌است. در میان اروپاییان ژنت «روایت» را معادل Narration (عمل نقل کردن) (رک. ژنت، ۱۴۰۰: ۹) می‌داند. «ژنت داستان را زنجیره‌ای از حوادث می‌داند که به‌وسیلهٔ راوی به

In Press

خواننده منتقل می‌شود. زنجیره‌ای که راوی در آن دخل و تصرف‌هایی انجام می‌دهد... درحقیقت داستان را می‌توان چگونگی عرضهٔ حوادث داستانی دانست، به عبارت دیگر از دید نشانه‌شناسی می‌توان گفت که داستان دال متن روایی است و قصه مدلول آن است. ژنت به این دو سطح جنبهٔ سومی نیز اضافه می‌کند که روایت است... روایت جنبهٔ سوم قصه و داستان و عبارت است از عمل روایت کردن، عملی که در خودش خلاصه می‌شود» (اخوت، ۱۳۹۲: ۲۵). میرصادقی هم روایت را عمل روایی نه متن روایت شده می‌داند: «روایت نقل رشته‌ای از حوادث واقعی و تاریخی و تخیلی است... و داستان را نقل می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۱۲۶). در مقابل، برخی روایت را معادل Narrative (متن نقل‌شده) (رک. کادن، ۱۳۸۶: ۲۵۷) و مترادف دانسته‌اند با هر «متن»ی که «قصه» یا «داستان» یا «حکایت»ی را «نقل کند» (رک. داد، ۱۳۸۵: ۲۵۳). فرق آن با «بحث»، «توصیف» و «تفسیر» در این است که جنبهٔ «نمایشی» و «عینی» آن بر «گفتن» غلبه دارد (رک. مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۷). مترجمِ اثر ریمون‌کنان Narrative را به «داستان» در معنی «روایت» ترجمه کرده‌است. ازنظر او داستان عبارت است از «رخدادهای روایت‌شده که از طرز قرارگیری در متن منتزع و براساس نظم گاهشمارانه... برساخته می‌شوند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲). در همین معنی «متون روایی گزارش‌هایی هدفمند از وقایع دنباله‌دار هستند (در ابتدا چنین اتفاق افتاد. درنتیجه سپس چنان شد) و وقایع، موقعیت‌ها و کنش‌ها چنان ارائه می‌شوند که گویی از پس یکدیگر جاری هستند و یکی پس از دیگری ظاهر می‌شود (رک. رابرتز، ۲۰۰۱: ۱۵۴). اخوت این سخن را از میشل جی. تولان نقل کرده: «روایت یک توالی درک‌شده [توسط مخاطب] از حوادثی است که هوشمندانه و غیرتصادفی در کنار هم آمده‌اند» و آنگاه استنتاج کرده‌است که: «روایت توالی منظم حوادثی است که دارای ارتباط استنتاجی باشند و یکی از دیگری منتج شود» (اخوت، ۱۳۹۲: ۱۰). در هر حال «روایت باید دست‌ساخت باشد» (کوری، ۱۳۹۱: ۳۹)، یعنی هوشمندانه ساخته شده باشد. فرضاً اگر چیزی طبیعی یا تصادفی، نه مهندسی‌شده، باشد و کار روایت را انجام دهد، روایت محسوب نمی‌شود.

۱-۲. ساختار روایت

ساختار روایت نیز موضوع بحث‌ها بوده‌است. در ساختار محتوایی «روایت بیانگر سیری از رویدادهاست که در چند مقطع زمانی توسط شخصیت‌های داستان رقم خورده، در گستره‌ای از دیگر مسیرهای ممکن ولی ناپیموده به فرجام مشخصی انجامیده‌است» (هرمن، ۱۳۹۵: ۴۶). در ساختار صوری «آن دسته از آثار ادبی را که با دو ویژگی متمایز می‌شوند: وجود داستان و داستان‌نویس، می‌توان متن روایی دانست» (اسکولز و کلاگ، ۲۰۰۶: ۴). البته باید دانست که صرف نقل و گزارش واقعیت بهره‌ای از هنر ندارد. خصلت نمایشی و عینی بودن اثر بُعد هنری به آن می‌دهد (رک. میرصادقی، ۱۳۹۰: ۱۳۱-۱۳۲). بارت و تودورف از دید روابط حوادث نیز به ساختار روایت توجه کرده‌اند. «ازنظر بارت هر روایت دارای ساختار زیر است: وضعیت اولیه؛ نقش‌های مختلف؛ وضعیت نهایی... [لذا] هر روایت دارای دو نوع حادثهٔ فرعی است: حوادثی که وضعیتی را توصیف می‌کنند... آن‌هایی که بیان‌کنندهٔ گذر از یک وضعیت به وضعیت دیگرند. حادثهٔ نوع اول در مقایسه با حادثهٔ نوع دوم ایستاست» (اخوت، ۱۳۹۲: ۲۳). «ازنظر تودورف روایت معمولاً تابع روندی است که از وضعیتی نامتعادل آغاز می‌شود و با گذر از مرحلهٔ بی‌تعادلی بار دیگر (در شرایط تازه) به تعادلی می‌انجامد که برآمده از رویدادهای پیشین است. البته همهٔ روایت‌ها چنین خط سیری را تا انتها در پیش نمی‌گیرند» (هرمن، ۱۳۹۵: ۱۴۴) ازنظر تودورف روایت خوب با وضع ثابت (متعادل) آغاز می‌شود و به تناوب به عدم تعادل و تعادل می‌رسد (رک. اخوت، ۱۳۹۲: ۲۵۶).

In Press

۱-۳. کارکرد روایت

حاصل کارکرد روایت به وجود آمدن «متن» است، یعنی «روایت نقل چند موقعیت و رویداد است که در جهان معینی رخ می‌دهند. به عبارت دیگر روایت گزاره‌ها یا قضیه‌هایی را دربارهٔ آن جهان بیان می‌کند و هریک از این گزاره‌ها را می‌توان در قالب موضوع ـ توضیح (مبتدا ـ خبر) تجزیه‌وتحلیل کرد، مثلاً پیتر ثروتمند و خوش‌سیما بود، دو گزاره را بیان می‌کند: ثروتمند بودن و خوش‌سیما بودن.» (پرینس، ۱۳۹۵: ۶۷). علاوه بر آن، روایت ابزاری برای آشکارسازی شخصیت‌هاست (رک. کوری، ۱۳۹۱: ۲۰۱). در برقرای ارتباط بین نویسنده (راوی) و مخاطب، روایت بیش از دیگر عناصر داستان حتی بیش از شخصیت‌پردازی تأثیر دارد و داستان را به «جذاب» یا «غیرجذاب» متصف می‌کند البته نباید فراموش کرد که شخصیت‌پردازی بخشی از روایتگری است. «منتقد و نظریه‌پرداز آمریکایی، فردریک جیسون می‌گوید: فرایند بسیار تأثیرگذار روایت را کارکرد اصلی یا نمونهٔ ذهن انسان تلقی می‌کنیم. بدین نحو روایت شالودهٔ تفکر و همهٔ شکل‌های نوشتار و شناخت را تشکیل می‌دهد یا به آن سامان می‌بخشد» (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۱). ازنظر ریکور روایت «پی‌آیندی از کنش‌ها و تجارب را توصیف می‌کند که تعدادی شخصیت‌های واقعی یا خیالی انجام می‌دهند. این شخصیت‌ها در موقعیت‌هایی که تغییر می‌یابند... بازنمایی می‌شوند. این تغییرات نیز وجهه‌های پنهان موقعیت‌ها و شخصیت‌ها را آشکار می‌کنند و گرفتاری (Predicament) تازه‌ای به وجود می‌آورند که مستلزم اندیشه، کنش یا هر دو است. پاسخ به این گرفتاری روایت را به نتیجه‌اش می‌رساند» (ریکور، ۱۳۹۷: ۳۰۸/۱). معمولاً روایت با کارکرد خودش، متن روایی را از غیرروایی جدا می‌کند، یعنی «روایت کنشی است که به‌واسطهٔ آن داستان تعریف می‌شود» (ژنت، ۱۴۰۰: ۹).

۱-۴. ساعدی

ساعدی (۱۳۱۴-۱۳۶۴)، چنان‌که از نوشته‌ها و فعالیت‌هایش برمی‌آید، روح بی‌قراری داشت و محیط هم به‌شدت آن را متأثر و تحریک می‌کرد. آثار دارالفنون، تبعات انقلاب مشروطه، تأثیرات اجتماعی جنگ جهانی اول، امواج متلاطم انقلاب بلشویک‌ها، فعالیت‌های برخی از احزاب، به ثمر نشستن نهضت ترجمه، تأثیرات مدارس فرانسوی‌ها و انگلیسی‌ها، انتشار جراید و داستان‌ها و اشعار نو، ارتباط ایرانیان با قفقاز ، کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ و خیانت قدرت‌های خارجی و داخلی به مصدق و اموری از این قبیل خواه‌ناخواه بر روح حساس ساعدی تأثیرات بسیار جدی گذاشتند. او از هفده‌سالگی دخالت در امور سیاسی و همکاری با روزنامه‌ها و نوشتن داستان را آغاز کرد و تا جایی پیش رفت که بعد از کودتای ۲۸ مرداد به مدت دو ماه متواری و در شهریور ۱۳۳۲ دستگیر و چند ماه زندانی شد و همهٔ این‌ها بر ذهن و زبان او اثر گذاشتند و به‌صورت آثار روایی انعکاس یافتند. او در کنار داستان و رمان، به فیلم‌نامه و نمایشنامه علاقهٔ وافری نشان داد. از این کار او می‌توان استنباط کرد که او بیداری مردم را برای اصلاح جامعه، از کارکردهای روشنفکران و سیاستمداران مؤثرتر می‌دانست و به تأثیر زبان روایی، خصوصاً با خاصیت عینی و تصویری (سینمایی)، تأکید بیشتری داشت. نخستین داستان او به نام «مرغ انجیر» در سال ۱۳۳۵، در مجلهٔ سخن، و آخرین داستانش با عنوان «آشفته‌حالان بیداربخت» در سال ۱۳۵۹، در مجلهٔ آرش منتشر شد. بیش از نود اثر در ژانرهای متعدد ازجمله رمان، داستان کوتاه، نمایشنامه، فیلم‌نامه، پانتومیم، ترجمه و تک‌نگاری از او منتشر شده‌اند. او در سال ۱۳۳۹ مجموعه داستان شب‌نشینی باشکوه را که

In Press

مجموعهٔ دوازده داستان کوتاه با لحن و تم طنز و انتقاد است، انتشار داد. نام آخرین داستان این مجموعه «مجلس تودیع» است که موضوع بررسی این مقاله است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ساعدی بیش از ۲۳ کتاب و هفتاد مقاله در موضوع‌های مختلف منتشر شده‌اند اما هیچ یک از آن‌ها به روایت‌شناسی داستان کوتاه «مجلس تودیع» مربوط نیست. آثاری را که به این حوزه نزدیک‌اند، به اختصار تمام معرفی می‌کنیم:

صدقیانی، فرضی و دشت‌پیما (۱٤۰۰) عوامل موثر بر سرعت روایت را در رمان «تاتار خندان» بررسی کرده و بحث خود را صرفاً در همین حوزه به پایان رسانده‌اند.

حیاتی (۱۳۹٤) در مقالهٔ «تحلیل رابطهٔ گفتمان اخلاقی متن با شیوه بیان در دو اثر غلامحسین ساعدی» به دو داستان «آشغالدونی» و «آرامش در حضور دیگران» از منظر «نقد اخلاقی» نگریسته تا تبیین کند که ساعدی چگونه «درک اخلاقی خود و مخاطب را با شیوهٔ روایت‌پردازی عمق بخشیده است» (رک. حیاتی، ۱۳۹٤: ۱۱۷). از نظر او ساعدی بیش از هرچیزی به مشکلات سیاسی و اجتماعی جامعه و آشفتگی‌های روانی مردم توجه نشان داده است. «ساعدی با پردازش امر خلاف اخلاق در نماد، شخصیت و تصویر، حساسیت‌های مخاطب را نسبت به غیاب امر اخلاقی برمی‌انگیزد و او را نسبت به سرنوشت غیراخلاقی فرد و اجتماع متاثر می‌کند» (همان: ۱۳۲).

گل‌آرا و جباریلر (۱۳۹۴) در مقالهٔ «روایت‌شناسی داستان عزاداران بیل (با تکیه بر الگوی روایی گریماس)» ضمن تلخیص هشت بخش داستان مذکور، سعی کرده‌اند متن را با الگوی کنشگران گریماس تطبیق دهند و مصداق‌های «فاعل»، «مفعول»، «فرستنده»، «گیرنده»، «مخالف» و «موافق» را نشان دهند.

محمودی و فرشته (۱۳۹۲) در مقالهٔ «کاربست نظریه‌های زبان‌شناسی در تحلیل اثر هنری کاربرد نقض اصل ادب در تحلیل نمایشنامهٔ وای بر مغلوب ساعدی» به این نتیجه رسیده‌اند که در نمایشنامهٔ مذکور شخصیت‌ها با استفاده از واژه‌های نامناسب و قطع سخن شخصیت‌های دیگر، «اصل ادب را نقض» کرده‌اند و این امر نشان می‌دهد که انسان‌ها در روابط اجتماعی به رفع پرده‌ها و صراحت لهجه گرایش دارند.

مقالهٔ حاضر با آثار مذکور تداخل ندارد و درتلاش است که شیوهٔ روایت‌پردازی ساعدی در یک داستان کوتاه معلوم شود تا از طرفی جایگاه ساعدی در دههٔ سوم در روایت‌پردازی مشخص شود و از طرف دیگر یکی از داستان‌های او ارزیابی شود.

۳. بحث و بررسی

۳-۱. معرفی داستان

«مجلس تودیع» دوازدهمین داستان مجموعهٔ شب‌نشینی باشکوه و تقریبا ده صفحه است. موضوع آن روابط ناپایدار و صوری کارمندان با مدیران است لذا مجلس تودیعی برای یک مدیرکل که محل کار او معرفی نشده‌است، برگزار می‌شود تا «کارمندان همهٔ ادارجات» او را برای عزیمت به «مرکز» مشایعت کنند ولی به‌جای این کار، با مرگ ناگهانی او، در تشییع جنازهٔ او شرکت می‌کنند. مهم‌ترین مضمون داستان این است که کارمندان در بدترین شرایط برای حفظ ظاهر و جلب نظر مدیران می‌کوشند ولی سردی روابط محسوس است و با مرگ یک مدیر، وضعیت بد به وضعیت مطلوب متحول نمی‌شود و بیگانگی بین کارمندان تکرار می‌شود. پیام

In Press

داستان این است که مردم ایران در شرایطی به سر می‌برند که می‌توان آن را به انتظار بیهوده در یک شب سرد پاییزی تشبیه کرد لذا زبان داستان با طنز و رمز در هم آمیخته‌است. خلاصهٔ داستان چنین است که در یک شب سرد مهتابی پاییزی تمام «کارمندان ادارجات» در حیاط وسیع ادارهٔ دخانیات که چراغ‌های زنبوری «دورتادور آن» را روشن کرده‌اند، «دوپشته سه‌پشته کیپ هم» ایستاده و منتظر آمدن آقای مبهوت، مدیرکل یک ادارهٔ نامشخص هستند تا با او که عازم مرکز (تهران) است، وداع کنند. موعد مقرر سپری و انتظار حاضران طولانی می‌شود. حاضران به این نتیجه می‌رسند که مراسم را شروع کنند و بیش از آن منتظر نمانند. یکی از شخصیت‌ها به نام آقای سدیدی پیش از آمدن مدیرکل سخن‌رانی می‌کند. او می‌گوید که «خاک ولایتشان سنگین است» و هیچ مدیری نتوانسته‌است از آنجا منتقل شود بلکه همگی پیش از انتقال یا اتمام دورهٔ مدیریتشان مرده‌اند. آنگاه شرح بیماری آقای سرخوش، مدیرکل پیشین، را بر زبان می‌آورد که چگونه گرفتار «بیماری مهلکی» شد و با ترس و اضطراب مدتی زیست و مرد. او پس از ذکر این دو موضوع اظهار مسرت می‌کند که آقای مبهوت تنها مدیرکلی است که از مرگ در امان مانده و توفیق یافته‌است که به مرکز منتقل شود. پس از آقای سدیدی، آقای مشتاق «مدیرکل ادارهٔ دخانیات» سخن او را با همان موضوع ادامه می‌دهد و نام مدیران قبلی را ذکر می‌کند و توضیح می‌دهد که هریک به کدام بیماری درگذشت. پس از او آقای فهمیده که از حضور در آن جمع ناخرسند است و از سرما می‌لرزد، بدون اینکه از چیزی خبر داشته باشد، به‌عنوان یک مخالف، پشت میز خطابه می‌رود و اعلام می‌کند: «هم‌قطاران گرامی!... به نظر این حقیر انتظار شما بیهوده است. رئیس نخواهد آمد و مجلس بسیار جالب شما به ثمر نخواهد رسید... او خواهد ماند... و آرزوی شماها، یعنی رهایی از چنگال آن روح بزرگ ریاست تا سال‌های سال عملی نخواهد شد» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۱۲۴). تعدادی از حاضران به سخن او اعتراض می‌کنند. هنوز اعتراض آنان به پایان نرسیده، پیش‌خدمت مدیرکل خبر مرگ او را می‌آورد. حاضرانی که برای تودیع آمده‌اند، در تشییع جنازهٔ وی شرکت می‌کنند.

۳-۲. مهم‌ترین عناصر روایت

۳-۲-۱. راوی و زاویهٔ دید: مهم‌ترین عناصر روایت، راوی و زاویهٔ دید هستند. این دو عنصر، در روایت، به حدی مهم‌اند که هستی «روایت» به راوی و کارکرد راوی به «زاویهٔ دید» وابسته‌است. دربارهٔ «هستی» و «ماهیت» راوی در ژرف‌ساخت روایت، دو نظریهٔ متضاد وجود دارند. در یک نظریه، هم در روساخت و ظاهر روایت و هم در ژرف‌ساخت آن، وجود راوی «محقَّق» و ماهیت آن معین است. در این بینش وجود روایت وابسته به وجود راوی است و راوی، روایت را به وجود می‌آورد ولی در نظریهٔ متضاد آن وجود و ماهیت راوی، به‌عنوان یک عنصر، وابسته و تابع روایت است و نباید روساخت را با ژرف‌ساخت یکی انگاشت. در روساخت صدایی هست که روایت را به مخاطب می‌رساند و روایت به مثابهٔ دالّ و سلسلهٔ حوادثی که برای مخاطب ارسال می‌شوند (یعنی داستان) مدلول آن است. در روساختِ این دال، راوی با صدای مشهود خود شناخته می‌شود ولی در ژرف‌ساخت، روایت راوی را معرفی می‌کند و خارج از روایت راوی‌ای وجود ندارد. اینجا لازم می‌آید که رابطهٔ راوی با روایت تعیین شود. توماس‌مان، نویسنده و نظریه‌پرداز آلمانی، راوی را «روح روایت» نامیده‌است. هامبورگر راوی بودن را «نقش روایتی» خوانده، معتقد است که او دربارهٔ حوادث و شخصیت‌ها داستانی را نقل نمی‌کند بلکه خود آن‌ها را در روایت پدیدار می‌کند. ازنظر منتقد انگلیسی، واین بوث، راوی جز صدا یا «نسخهٔ ثانی» نویسنده کس دیگری نیست (رک. اخوت، ۱۳۹۲: ۸۹-۹۲). در این مقاله شق دوم معتبرتر دانسته شده‌است زیرا در حقیقت روایت در زیر پای تمام عناصر گسترده شده و همه را موجود و متعین کرده‌است همان طور که «وجود»

In Press

به‌عنوان حقیقتی مکتوم، موجب پیدایش همهٔ موجودات بوده، خود یُدرَک و لایوصف است. بسیاری از خصوصیات روایت مرهون زاویهٔ دید هستند.

زاویهٔ دید منظری است که برای دیدن شخصیت‌ها و احوال و حوادث مربوط به سرگذشت آنان انتخاب می‌شود. اهمیت این منظر به حدی است که آبرامز آن را به مثابهٔ «شیوه و سبکِ» (آبرامز، ۲۰۱۵: ۳۰۰) روایت می‌داند. در زاویه‌دید انتخاب «نظرگاه و جهت‌گیری» مناسب اولویت دارند (رک. شیرازی و ساسانی، ۱۳۹۲: ۷۰) زیرا زاویهٔدید بر همهٔ عناصر داستان اثر می‌گذارد و از آن‌ها اثر می‌پذیرد. ژنت اصرار دارد که به جای زاویهٔ دید، کانونی‌سازی را به کار ببرد و برخی از محققان ایرانی همان اصطلاح را پذیرفته‌اند (از جمله رک: خانی‌سومار، پرنیان و بیگ‌زاده).«کانونی‌سازی زاویه‌ای است که راوی از آن به باقی شخصیت‌ها و... می‌نگرد تا روایت کند» (ژنت، ۱۴۰۰: ۱۰). او کانونی‌سازی را به سه دسته تقسیم می‌کند: بیرونی، درونی و صفر (رک. ژنت، ۱۴۰۰: ۱۱). در داستان «مجلس تودیع» ساعدی از کانونی‌سازی درونی استفاده کرده‌است، یعنی یکی از شخصیت‌ها راوی داستان است. کانونی‌سازی شامل اوصافی است که برخی از آن‌ها در «زاویه‌دید» وجود ندارند. در کانونی‌سازی لازم نیست که همهٔ اشیا و حوادث و شخصیت‌ها یکسان نگریسته و گزارش شوند؛ دیدن مفاهیمی عام‌تر از «رویت به چشم» دارد؛ دیدن در کانونی‌سازی فراتر از دیدن در زمان و مکان معین است و تبیین یا ابراز مفاهیم شناختی، احساسی و ایدئولوژیک نیز از آن استنباط می‌شود؛ لزومی ندارد که راوی همان بیننده باشد یا به عبارت دیگر آنچه روایت می‌شود صرفاً از دید راوی باشد؛ در جهت‌گیری گفتمان و تعیین و تبیین جایگاه و ارزش‌گذاری شخصیت‌ها مؤثر است. زاویهٔ دید ازنظر فاصله، پهنا، رابطهٔ راوی با مخاطب، نوع صدا و سبک روایت به دسته‌هایی تقسیم می‌شوند و در اینجا از ورود به این مقوله‌ها دوری می‌کنیم.

این داستان ازنظر فاصله، در قالب خاطره ـ سخن‌رانی با زاویه‌دید کانونی‌شدگی درون‌داستانی متغیر با صدای چند راوی ـ شخصیت انفعالی به سبک توصیفی ـ عینی، نوشته شده‌است که از مجموع این‌ها می‌توان به متن نمایشی رسید و نویسنده به همین قصد بسیاری از شروط نمایشی شدن متن را به داستان راه داده‌است. اگر این داستان به نمایش سینمایی تبدیل شود (که بسیاری از امکانات آن را دارد) بسیاری از صحنه‌های آن پر از سایه‌های وهمناک خواهند بود؛ همان سبکی که از اروپای قرن نوزده بر آثار ایرانیان اثر گذاشت و نمونهٔ موفق آن بوف‌کور و نمونهٔ ناموفقش چشمهایش نوشتهٔ بزرگ علوی است.

این داستان به‌صورت خاطره ـ سخن‌رانی نوشته شده‌است. این نوع روایت ترکیبی در میان انواع روایت‌هایی که در منابع مربوط به حوزهٔ روایت‌شناسی ذکر شده‌اند، دیده نمی‌شود. اگر این روش روایت را حلقهٔ میانی یک زنجیره فرض کنیم، حلقهٔ ماقبل آن راوی و از دو حلقهٔ مابعد آن، یکی هدف نویسنده و دیگری پیام داستان است. در نگاه کلی‌نگر، راوی اول‌شخص ناظر داستان را روایت می‌کند، راویان کمکی (دو سخنران) حوادث را بازگو می‌کنند و داستان را پیش می‌برند و بدون اینکه اندیشهٔ خاصی مخاطب را هدایت کند، هیجانی که از تأخیر یک شخصیت در ورود به صحنهٔ نمایشی داستان ایجاد شده‌است، با ایجاد تعلیق، مخاطب را به‌سوی پایان داستان می‌کشد. مخاطب داستان کسی است که نسبت به سرنوشت مدیران یک منطقه (نمادی از کل کشور) حساسیت دارد. هدف نویسنده این است که پیام داستان را واقعی و تاریخی نشان دهد لذا این روش، هوشمندانه و مهندسی‌شده طراحی شده‌است. داستان در آغاز سبک خاطره‌نویسی را به یاد می‌آورد: «وقتی من و آقای فهمیده وارد حیاط دخانیات شدیم، ساعتی از شب گذشته بود و جماعت دوپشته و سه‌پشته کیپ هم ایستاده بودند. هوا بدجوری سرد بود...» مخاطب با دیدن این متن

In Press

متقاعد می‌شود که خاطره‌ای را می‌خواند. راوی اول‌شخص وقتی که مانند یک ناظر (رک. پاینده، ۱۴۰۱: ۳۷/۱) رفتار می‌کند، با تمرکز بر بیان عواطف شخصی خود (رک. اخوت، ۱۳۹۲: ۹۴-۹۸)، نسبت به دیگران بی‌طرف و بیگانه تلقی می‌شود و توصیف او واقعی و طبیعی به نظر می‌رسد. از طرف دیگر کوتاهی داستان و طنزآلود و غیرجدی بودن لحن، خاطره‌وار بودن متن را تقویت می‌کنند. از محسنات زاویه‌دید اول‌شخص این است که داستان را بیشتر باورپذیر می‌کند (رک. میرصادقی، ۱۳۶۴: ۲۴۴).

در دل این خاطره دو سخنران وجود دارند. آنچه باید به آن توجه کرد، این است که متن سخن‌رانی به روش نقل مستقیم اقوال کتابت و نقل شده‌است تا تاریخی و مجرب بودن محتوای داستان یقینی به نظر برسد. بدین ترتیب روش ترکیبیِ خاطره ـ سخن‌رانی که در زمان ساعدی و حتی پس از او نیز روشی بدیع به نظر می‌رسد، پیرنگ داستان و ساختار متن آن را رقم می‌زند. پیام داستان این است که زمان داستان را به زبان کنایی مانند شبی دانست که در آن انسان‌ها به سایه‌ها بدل شده و از اصل خود خالی شده‌اند. در شیوهٔ روایت، راوی منفعل (بیگانه / بی‌طرف و صرفاً مشاهده‌کننده نه داوری‌کننده) و روایت عینی، حاکمیت صدا و گزارش سمعی به‌جای گزارش دیداری، به تبلیغ و تبیین این پیام کمک می‌کنند زیرا در دل شب صدا بر بینش غلبه دارد و ساعدی با ایجاد چنین فضایی به یاد می‌آورد که صدا بر یقین مسلط است و در چنین فضایی شعارزدگی رشد می‌کند. آن گاه این داستان که ظرفیت‌های تبدیل شدن به نمایش را دارد، می‌تواند در صحنه‌های وهم‌انگیز به نمایش درآید. خاطره بودن روایت، در خدمت واقعی‌نمایی آن و سخن‌رانی بودن آن، در خدمت پیام آن (غلبهٔ صدا بر عینیت) است. این روش روایت با نوع راوی آن (اول‌شخص بودن آن) تطابق و هماهنگی دارد.

در داستان دو دسته راوی وجود دارند: راوی اصلی (مادر) و راوی سخنران (کمکی) که می‌توان آن را راوی متفاوت (Heterodiegetic Narrator) (رک. حاج‌آقابابایی، ۱۳۹۸: ۷۷) نامید. قسمت اعظم داستان از قول راوی اصلی نقل می‌شود. روش روایت طوری است که گویی کل داستان خاطرات راوی‌ست. در خاطرات او چند نفر به کمک راوی اصلی می‌آیند. هریک از این راوی‌ها نمایندهٔ صدایی است. راوی اصلی سخنان دیگران را به روش مستقیم نقل می‌کند. به عبارت دیگر او چند راوی یا صاحب چند صدا را به سخن واداشته و سخنان همه را یادداشت کرده‌است. از نگاه دیگر او سخنان خود را از زبان چند راوی (راوی فرعی) بیان کرده تا یک صدا را از چند وجه به نمایش بگذارد. این راوی اصلی، راوی عینی است که حضورش در سرتاسر داستان محسوس است زیرا در هر مرحله و صحنه که لازم باشد، جلو سکوت را می‌گیرد و صداهای راویان کمکی را به هم متصل می‌کند.

صدای یکی از راویان کمکی توسط راوی اصلی گزارش می‌شود و در حقیقت او راوی مستتر است. راوی اصلی صدای متفاوت خود را از زبان او بازمی‌گوید. برای این ادعا حداقل پنج دلیل موجه درون‌داستانی وجود دارند: ۱. او همراه راوی اصلی وارد صحنه می‌شود و تا پایان داستان در کنار اوست. روش روایت هم این نکته را تایید می‌کند: «من و آقای فهمیده وارد حیاط وسیع دخانیات شدیم...» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۱۱۷). «و» بین «من» و «فهمیده» ایجاد معیت کرده‌است. اگر به هر عبارت دیگر، مثلاً می‌نوشت: «من با آقای فهمیده وارد حیاط وسیع دخانیات شدم»، معیت از بین می‌رفت و نوعی تباین احساس می‌شد. در کل داستان صدای او اغلب در حین گفت‌وگو با راوی اصلی شنیده می‌شود؛ ۲. نام او «فهمیده» است. معنی این واژه باعث می‌شود که صدای او قابل‌اعتماد باشد کما اینکه پیش‌گویی او در مورد سرنوشت «مدیرکلی» که برای او مجلس تودیع تشکیل شده، برخلاف نظر و پیش‌بینی تمام شخصیت‌های داستان، به وقوع می‌پیوندد: «هم‌قطاران گرامی!... به نظر این حقیر انتظار شما بیهوده است. رئیس

In Press

نخواهد آمد و مجلس بسیار جالب شما به ثمر نخواهد رسید...» (همان: ۱۲۴). این قابلیت اعتماد را به حکم یک مَثل سایر، از مستی او نیز می‌توان استنباط کرد. او همیشه مست است، یعنی در وضعیت اجتماعی‌ای که شب و سرما و بیگانگی بر همه مسلط است، سخن راست را از مست می‌توان شنید؛ ۳. او در مقابل همه قرار دارد چنان‌که معمولاً صدای مخالف در اقلیت می‌ماند و دیرتر شنیده می‌شود؛ ۴. با اینکه مخالف راوی اصلی است، نمی‌تواند از او جدا شود و صدای او صرفاً برای اعتراض و نکوهش کسانی است که خواسته یا نخواسته خود را پیرو قدرت مرکزی نشان می‌دهند و این از ویژگی‌های راویان مستتر است؛ ۵. راوی مستتر معمولاً صدای اصلی نویسنده است و اصلا باید با پیام داستان ارتباط داشته باشد و این صدا هم نه‌تنها با پیام ارتباط دارد بلکه پیام داستان در عالم مستی او، از زبان او نقل می‌شود: «عجله نکن برادر! شب بسیار دراز است و به این زودی‌ها آفتاب درنخواهد آمد» (همان: ۱۲۶). ماهیت صدای مخالف عملکرد پارازیتی آن است لذا باید کوتاه و کم‌بسامد باشد. در این داستان نیز چنین است. دایرهٔ دید عینی راوی مستتر، بسیار محدود ولی شناخت ذهنی او نامحدود است. در دایرهٔ دید عینی سخنان او نمادین است: «ساعت هشت و نیم شبه... من سردمه. پالتو هم ندارم» (همان: ۱۱۹ و ۱۲۲). او از وضع موجود و آیندهٔ تاریک خشمگین است و خشم خود را در کلمات رکیک بروز می‌دهد: «آخه من چه گناهی کرده‌ام که ... باید عین... حلاج بلرزم» (همان: ۱۲۳). حوزهٔ دید شناختی او معطوف به آینده‌بینی است. آینده‌ای که ازنظر او روشن و محقق ولی ازنظر دیگران مبهم است لذا افق دید او را می‌توان نامحدود تلقی کرد. آینده‌بینی او پیام داستان است: «عجله نکن برادر! شب بسیار دراز است و به این زودی‌ها آفتاب درنخواهد آمد» (همان: ۱۲۶).

بخشی از داستان از زبان شخصیتی به نام «آقای سدیدی» روایت می‌شود. او به‌عنوان یک سخنران در مجلس تودیع سخن می‌گوید. دایرهٔ دید او بسیار محدود است، در حدی که فقط مختصری از احوال مدیرکل قبلی را در ایام بیماریش از پشت میز خطابه به حاضران بازمی‌گوید و سخنران بعدی را به پشت میز خطابه دعوت می‌کند. وجود او محدودیت دید راوی اول‌شخص را جبران کرده، بر واقعی بودن داستان تأکید می‌کند. او در حدی که اقتضای محیط و فضا است، سخن می‌گوید. نکتهٔ مهم این است که سخن او مهندسی‌شده است، یعنی او به‌جای اینکه دربارهٔ مدیری سخن بگوید که برایش مجلس تودیع برگزار شده‌است، مرگ مدیرکل قبلی را برجسته می‌کند، به عبارت دیگر او از مرگ سخن می‌گوید؛ مرگی که گریبان مدیر موردنظر را هم می‌گیرد. البته او در موقعیتی است که می‌تواند سخن را ادامه دهد ولی ادامهٔ سخن به راوی دیگر (سخن‌ران دیگر) موکول می‌شود و برای این جابه‌جایی دلیلی درون‌داستانی وجود ندارد لذا با تغییر سخن‌ران بر جنبهٔ واقع‌نمایی داستان افزوده می‌شود زیرا عرفا در مجالس تودیع چند نفر سخن می‌گویند.

راوی (سخن‌ران) بعدی شخصیتی به نام «آقای مشتاق» است. افق دید او بسیار محدود و معطوف به گذشته است. از حال و آینده سخن نمی‌گوید. گزارش او شبیه وفیات‌نگاری و او متکی به تجارب تاریخی خویش است لذا وجود او واقعی‌نمایی داستان را موکد می‌کند. سخنان اندک و محدود و تجربی او، متناسب با افق و زاویه‌دید اوست. او به پشتیبانی عمر شصت ساله‌اش، از سرگذشت مدیران شهر خود مطلع است ولی فقط علل مرگ هفت تن از مدیران شهر خود را بیان می‌کند. در سخنان او طنز و تخفیف مدیران موج می‌زند: «بنده بعد از... سی و چند سال خدمت در دستگاه دولتی هنوز ندیده‌ام که مجلس تودیعی به معنی واقعی تشکیل شود. اغلب نمایندگان مهم مرکز تا روز آخر در همین ولایت مانده‌اند و در همین جا هم به خاک رفته‌اند. به‌عنوان

In Press

مثال آقای سمدری پیشکار کل دارایی به بیماری قند مبتلا شد و... دار فانی را وداع گفت. آقای متینی در اثر سرطان از بین رفت. آقای شریف‌زاد داءالرقص گرفت... که بیماری بچه‌هاست... جناب مجدالآیه... به بیماری اسهال درگذشت. آقای مدرس‌زاده در اثر پرخوری از بین رفت... آقای نظامی را بیماری پوستی نفله کرد...» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۱۲۲-۱۲۳). نویسنده می‌توانست با استفاده از این‌گونه زاویه‌دید اطلاعات زیادی به مخاطب بدهد اما از توانایی راویان بسیار کمتر از آنکه داشتند، استفاده کرده‌است. زاویه‌دید را ثابت نگه داشته‌است. متناسب با پیام داستان که می‌خواهد اثبات کند که شب سرد زمستانی بر ذهن و زندگی همه حکم می‌راند، فضای بسیار محدودی را پیش چشم مخاطب گسترده است تا جایی که بتواند در دایرهٔ دوربین سینما جا بگیرد و داستان به نمایش تبدیل شود. راوی اصلی در گوشه‌ای از صحنه جا دارد و دیگران را در زیر نور مهتاب و چند چراغ می‌بیند لذا تاریکی و سایه‌ها فضا را پر و صحنه را بر واقعیات عینی تنگ کرده‌اند. وجود سه راوی عینی در کنار یک راوی مستتر (صدای مخالف) می‌توانست صداهای متنوعی را ایجاد کند اما چنین نیست. فقط یک صدای مخالف وجود دارد که آهسته و پنهان به گوش راوی اصلی می‌رسد و از زبان او انعکاس می‌یابد و لذا باید صاحب آن را راوی مستتر نامید. این روش مهندسی‌شده نمادی از سلطهٔ شب بر ذهن و زندگی همگانی است. همین نمادپردازی که در کانون پیام داستان قرار دارد، دایرهٔ دید راویان را محدود کرده‌است. هریک از راویان چند حادثه را نقل می‌کند ولی مجموعهٔ حوادث با هم هماهنگ می‌شوند تا آخرین حادثه، یعنی مرگ مدیر کلی را که برای او مجلس تودیع برگزار شده‌است، برای مخاطب تبیین کنند. بدین ترتیب مسیر حرکت همهٔ حوادث یکی می‌شود.

روایت این دو راوی از نقص و ضعف بری نیست. سطح زبانی و دایرهٔ دید این دو راوی کمکی به حدود یک سخنران گزارشگر فروکاسته شده‌اند. زبان هر دو خبری و آمیخته به مفاهیم کلی است نه توصیفی و نمایشی، مثلاً به‌جای اینکه مفاهیم کلی «ناراحت» و «غمگین» را با توصیف و ذکر مصداق‌ها به نمایش بگذارد، از تأثیر آن‌ها در عواطف خود و حاضران خبر داده‌است.

دایره‌دیدشان نیز به حدود مرگ مدیران پیشین محصور است. با اینکه حاضران مجلس را همدرد خود و خود را «ناراحت» و «غمگین» قلمداد می‌کنند، مخاطب می‌داند که این ادعا بی‌پایه است زیرا حاضران کنشی ندارند که وجود چنین احوالی را تأیید کند لذا دایره‌دید آنان محدود به پایان زندگی مدیران پیشین شهر خودشان است نه فراتر از آن. بدین ترتیب از احوال و دیدگاه حاضران خبر واقعی ندارند و نمی‌توانند داستان را توسعه دهند و داستان در حدی که پیش‌بینی شده‌است، محدود می‌ماند و خواست راوی مستتر برآورده می‌شود که خواهان کوتاه شدن مراسم مجلس تودیع است. بدین طریق خواست راوی اصلی که سایهٔ نویسندهٔ داستان است، برآورده می‌شود و مدیران تابع قدرت مرکزی و کسانی که در خدمت آنان‌اند، نمی‌توانند در میدان قدرت تاخت‌وتاز کنند. حتی محدودیت دایرهٔ دید آنان که نشان اندیشهٔ کوتاه آنان است، مطلوب راوی اصلی و خصوصاً راوی مستتر (صدای مخالف وضع موجود) است.

۳-۲-۲. زمان: «زمان» مفهومی است که درک آن بدون کمیت‌های قراردادی مثل سال، ماه، ساعت... برای انسان مقدور نیست. از قرن‌ها پیش از میلاد تا به امروز فلاسفه و دانشمندان (خصوصاً علمای فیزیک) دربارهٔ معنی، ماهیت و راه‌های شناخت آن بحث کرده‌اند. تضاد آرا و شکاف عمیق میان نظریه‌های آنان نشان می‌دهد که این مفهوم هنوز برای انسان کاملاً روشن نشده‌است. تعریف آن برحسب توالی مکانی، جستن آن در تحول لاینقطع هستی و برعکس آن یعنی جستن آن در ثبات مطلق هستی، مطلق بودن، نسبی بودن، کلی بودن، جزئی بودن، پیشین بودن، آنی بودن، عینی بودن، ذهنی بودن، محصور بودن حوادث در زمان، محصور بودن

In Press

زمان در حوادث، حسی بودن، عقلی بودن، وابستگی ذاتی به درون انسان داشتن، شناور بودن انسان در زمان، خطی بودن، مدور بودن، متکی بودن به نام‌گذاری کمیت‌های زمانی (مانند روز، شب، سال، ماه...) اتکای ذاتی به حرکت فیزیکی (نسبیت در محاسبات و فرضیه‌های انیشتین) و مباحثی از این قبیل نتوانسته‌اند ماهیت یا تعریف بلامنازعی به زمان بدهند. به هر تقدیر زمان در روایت به‌قدری اهمیت دارد که آن را بُعد اول از چهار بعد روایت (زمان، مکان، علیت و زبان) دانسته‌اند (رک. براهنی، ۱۳۶۸: ۱۳۵). زمان در تعیین مکتب داستان مؤثر است، مثلاً دقت در جزئیات زمان به خلقت داستان رئالیستی کمک می‌کند (رک. پاینده، ۱۴۰۱: ۴۴/۱). تأثیر زمان در خلقت متن در حدی است که بتواند بر مخاطب «به‌لحاظ زمانی» اثر بگذارد (رک. هرمن، ۱۳۹۵: ۱۲۴). در شخصیت‌پردازی به‌قدری اثر دارد که اگر شخصیت در زمان طرح نشود و گذشته نداشته باشد، به اصطلاح مسطح می‌ماند (رک. ژنت، ۱۴۰۰: ۴۱). حوادث داستان بدون توالی زمانی قابل‌بیان نیستند و اگر کسی بخواهد بیان کند، باید از رابطهٔ علّی حوادث و درنتیجه از پیرنگ چشم‌پوشی کند لذا در داستان حداقل دو نوع زمان حضور دارد: ۱. زمانِ آنچه بازگویی می‌شود مانند زندگی یک قهرمان؛ ۲. زمان روایت (زمان مدلول و دال، مانند بازگویی سه سال از زندگی یک شخصیت در دو جمله) (رک. ژنت، ۱۴۰۰: ۴۱). در نگاهی ابتدایی به یک مفهوم ساده‌شده، زمان به گذشته و حال و آینده تقسیم می‌شود. گذشته از طریق خاطره و آینده توسط انتظار به حال تبدیل می‌شوند و این کار فقط از طریق هنر (داستان) قابل‌تحقق است (رک. فرهادپور، ۱۳۸۶: ۳۰). ازنظر روان‌شناسی، حالِ چیزهای گذشته همان حافظه، حالِ چیزهای حال همان مشاهده و حالِ چیزهای آینده همان انتظار است (رک. ریکور، ۱۳۹۷: ۴۶/۱-۴۷). با این‌همه، تقریباً محال است که بتوان زمان را مرتب در روایت به کار برد چنان‌که در زندگی واقعی به کار می‌رود (رک. ژنت، ۱۳۹۲: ۱۲۵). برحسب زمان سه نوع روایت تا حال به ثبت رسیده‌است: ۱. گذشته‌نگر که راوی از گذشتهٔ شخصیت‌ها سخن می‌گوید؛ ۲. آینده‌نگر که پیش‌گویی می‌کند. (در این دو نوع روایت چنین پرسشی مطرح می‌شود که راوی یا زمان روایت با زمان حوادثی که مورد نقل هستند چه قدر فاصله دارد)؛ ۳. متداخل که حوادث را در لحظهٔ وقوع آن‌ها گزارش می‌کند (رک. اخوت، ۱۳۹۲: ۲۵-۲۶). در بحث از زمان روایت باید سنجید که مدت زمانی که زنجیره‌های روایی در کنار هم می‌نشینند با مدتی که خواننده برای خواندن روایت صرف می‌کند، چه نسبتی دارد. یکی از نکات دیگر در همین مبحث، سرعت روایت است. سرعت روایت به مدت زمان لازم برای نوشتن یا خواندن داستان ربط ندارد بلکه مساوی است با رابطهٔ میان مدت زمان حوادث روایت‌شده یعنی مدت زمانی که حوادث نقل‌شده طول می‌کشند و طول روایت (مثلاً برحسب شمارگان واژه‌ها، سطور یا صفحات) لذا روایت سه صفحه‌ای که حوادث سه روز را نقل می‌کند سریع‌تر از روایتی سه‌صفحه‌ای است که نصف آن حوادث را نقل می‌کند» (پرینس، ۱۳۹۵: ۵۸). به نظر ژنت داستانی که نسبت مدت داستان بر درازی متن ($\frac{\text{مدت داستان}}{\text{طول متن}}$) ثابت باشد، نمی‌تواند وجود داشته باشد (رک. ژنت، ۱۴۰۰: ۱۲۰).

در این داستان به‌کارگیری زمان مانند تمام عناصر دیگر، تابعی از پیام آن است. پیام داستان به زبان نمادین این است که « شب بسیار دراز است و به این زودی‌ها آفتاب درنخواهد آمد» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۱۲۶). برای اینکه این پیام را باورپذیر کند، لازم است که خود داستان باورپذیر باشد. برای این منظور استفاده از شروط رئالیسم ضرورت دارد. استفاده از قالب خاطره به مخاطب القا می‌کند که با واقعیات مجرب مواجه است نه یک روایت ساختگی. زمان خاطره بالضروره باید گذشته‌نگر باشد و در این داستان نیز چنین است. زمان تقویمی داستان (خاطره) به تبعیت از پیام داستان (حوادث نقل شده)، برخلاف اقتضای ماهیت موضوع روایت

In Press

(مجلس تودیع)، شب است زیرا برگزاری مجلس تودیع برای یک مدیر در یک شب سرد پاییزی در حیاط یک اداره در زیر نور مهتاب امری غیرمرسوم است و صرفاً زیر سایهٔ زبان نمادین پیام داستان (شب= ستم و استبداد در فرهنگ ادبی ایرانیان) معنی‌دار می‌شود.

اصولا خاطره ذکر حوادث برجستهٔ بخشی از زندگی است که بر روان و حیات مادی و معنوی یک شخصیت تأثیر ویژه‌ای می‌گذارد و بخشی از زندگی بعدی او را معنی‌دار می‌کند لذا باید فشرده باشد. در این صورت مدت زمان وقوع حوادثی که موضوع نقل هستند باید طولانی‌تر از مدت زمان جاری در روایت باشد. در این داستان نیز چنین است. از زندگی چند مدیر فقط آخرین بخش آن انتخاب شده‌است که همه بر نحوهٔ مرگ آنان ناظر است.

رابطهٔ راوی با شخصیت‌ها باعث شده‌است که روند روایت شتاب خاصی نداشته باشد و روایت با سرعت یکسانی حرکت کند؛ راوی اصلی نسبت به شخصیت‌هایی (مدیرانی) که حادثهٔ مرگشان موضوع روایت اوست، بیگانه است لذا زمان صرفاً تقویمی (تاریخی) است و از زمان روان‌شناختی و ذهنی و عاطفی چیزی وارد داستان نشده‌است که به سبب هیجانات یا تحریکات یا تشنجات عاطفی باعث احساس طولانی یا کوتاه شدن زمان شود یا احساس کندی یا تندی سرعت حرکت زمان شخصیتی را متأثر کند. تفاوت شتاب یا نسبت سرعت داستان بر روایت ($\frac{\text{سرعت داستان}}{\text{سرعت روایت}}$) فقط مربوط به راوی است، یعنی وقتی که راوی اصلی (راوی مادر) داستان (خاطرهٔ خود) را روایت می‌کند، سرعت داستان با سرعت روایت مساوی است اما وقتی که راوی کمکی (راوی متفاوت یا سخنران) روایت را به عهده می‌گیرد، سرعت داستان بسیار بیشتر از سرعت روایت است، مثلاً شرح حال هفت مدیر در یک صفحه روایت می‌شود و تکمیل کردن افتادگی‌های زندگی‌نامهٔ مدیران به عهدهٔ مخاطب گذاشته می‌شود. بدین ترتیب تفاوت سرعت داستان و روایت با پیام داستان سازگار می‌شود. پیام داستان از «شب» و «سرما» و «زمستان» (ستم و استبداد) حکایت دارد. مدیرانی که حادثهٔ مرگ آنان موضوع خاطره (داستان) است، در ایجاد این شب و زمستان مؤثر و مقصرند. نباید آنان را کامل معرفی کرد. معرفی کامل شخصیت باعث می‌شود که مخاطب نسبت به او تعلق خاطر پیدا کند زیرا شناخت، الفت ایجاد می‌کند. ساعدی با مجهول گذاشتن مدیران و ذکر حادثهٔ مرگ آنان به‌عنوان تنها برگ شناسنامهٔشان و آمیخته کردن مرگشان با طنز مقرون به تخفیف، با ذکر علل تمسخرآمیز مرگ، قصد برانگیختن نفرت مخاطب را دارد. هرچه زمان آشنایی مخاطب با شخصیت کمتر باشد، تعلق خاطر او کمتر و درنتیجه، تأثر او از مرگ شخصیت کمتر می‌شود. بدین ترتیب ساعدی زمان روایت را به خدمت پیام آن گمارده‌است.

۳-۲-۳. جهت: یکی از خصوصیات روایت، جهت‌داری است. جهت با حرکت پیوند دارد. حرکت بر علیت و زمان متکی است. علیت تحول را معنی‌دار می‌کند و زمان موجب تنظیم زنجیرهٔ تحولات می‌شود. روایت حاصل حرکت از یک «مجموعهٔ وضعیت یا کنش به وضعیت [یا کنش] دیگر است (پرینس، ۱۳۹۵: ۱۶۰)، مثلاً «۱. ساعتی از شب گذشته بود و جماعت دوپشته و سه‌پشته کیپ هم ایستاده بودند. هوا بدجوری سرد بود...؛ ۲. مرد قدبلندی که وسط جماعت ایستاده بود، با صدای بلندی فریاد زد: جناب آقای مستشاری یک ساعت از وقت برنامه گذشته، دستور فرمایید مقداری از مراسم اجرا شود تا آقای مدیرکل تشریف‌فرما شوند...؛ ۳. در این موقع آقای مستشاری... پشت میز ظاهر شد و چنین آغاز کرد...» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۱۱۷-۱۱۹). در این متن سه مجموعهٔ وضعیت (که با سه شماره مشخص شده‌اند) سه حلقه از زنجیرهٔ حرکت روایت را تشکیل داده‌اند. حلقهٔ اول (شماره ۱) علتِ حلقهٔ دوم (شماره ۲) و حلقهٔ دوم علتِ حلقهٔ سوم (شماره ۳) است. توالی آن‌ها نیازمند تقدم و تاخر زمانی است و زمان بستر حرکت

In Press

است. بدین ترتیب روایت پیش می‌رود و پیرنگ شکل می‌گیرد. آنچه موجب تعلیق و جذابیت روایت می‌شود، احتمالات نهفته در هر مجموعهٔ وضعیت است. در مجموعهٔ اول چند احتمال وجود دارد ازجمله: مردم منتظر بدون اعتراض، سرما و انتظار را تحمل می‌کنند؛ مردم معترضانه پراکنده می‌شوند؛ مدیرکل می‌آید؛ عده‌ای می‌روند و عده‌ای می‌مانند؛ مراسم آغاز می‌شود تا بخشی از برنامه اجرا شود... هریک از این احتمالات و احتمالات دیگر از طرفی شکل و پایان داستان را رقم می‌زنند و از طرف دیگر مخاطب را مشغول می‌کنند و او را در نگارش روایت مشارکت می‌دهند و بدین طریق موجب تعلیق می‌شوند. انتخاب احتمال آخر با بخش‌های دیگر روایت، خصوصاً با پیام آن، پیوند و هماهنگی دارد تا هم پیش‌گویی راوی مستتر (نسخهٔ دوم راوی / نویسنده و صدای مخالف)، یعنی مرگ مدیرکل پیش از عزیمت به مرکز، تحقق یابد، هم داستان شکل خاطره و سخن‌رانی به خود بگیرد، هم از مرگ مدیران ـ همراه با طنز و تخفیف آنان ـ سخن گفته شود، هم پیام داستان معنی حقیقی پیدا کند که مدیران از این شهر (نماد کشور) زنده بیرون نخواهند رفت. با این‌همه، شهر به این زودی از لوث وجودشان پاک نخواهد شد و روز رهایی از شر آنان فرانخواهد رسید. جهت روایت در این کارکرد از گذشتهٔ دورتر به‌سوی گذشتهٔ نزدیک‌تر و از آن به‌سوی حال است و مطابق زمان تقویمی مجموعهٔ وضعیتی به مجموعه‌ای دیگر تبدیل می‌شود.

در روایت، به اقتضای جهت، آغاز داستان تابعی از پایان و پیام آن است. داستان با این پیام از زبان راوی مستتر (نسخهٔ دوم راوی / نویسنده) پایان می‌یابد: «عجله نکن برادر! شب بسیار دراز است و به این زودی‌ها آفتاب درنخواهد آمد» (همان: ۱۲۶). به تبعیت از آن پیام، داستان چنین آغاز می‌شود: مثلاً «وقتی من و آقای فهمیده وارد حیاط وسیع دخانیات شدیم، ساعتی از شب گذشته بود و جماعت دوپشته و سه‌پشته کیپ هم ایستاده بودند. هوا بدجوری سرد بود» (همان: ۱۱۷). ابتدا سخن از «شب»، سپس سخن از ایستادن نیمه‌جبری «جماعت» و بلافاصله پس از آن سخن از سردی هواست. کل داستان انتظار «جماعت» و مرگ و دفن مدیرکل در شب اتفاق می‌افتد و همه‌چیز در همان شب سرد تمام می‌شود. بدین ترتیب پیام داستان که به زبان نمادین بیان شده، معنی‌دار می‌شود. «جماعت» مدیران خودشان را در شب سرد با دست خودشان به خاک می‌سپارند ولی با وجود این، از دمیدن صبح ـ در داستان ـ خبری نیست. از یاد نبریم که پیش از این داستان، نیمایوشیج کلمهٔ «شب» را به نماد ظلم و استبداد حاکمان و تنهایی و بیگانگی مردم تبدیل کرده بود (رک. میرعابدینی و بسمل، ۱۳۹۰) و شعر «زمستان» اخوان ثالث (رک. بالی، ۱۳۹۷) پنج سال پیش از این داستان منتشر شده بود. در این دو شعر نیز ستم و استبداد حاکمان و درماندگی و بیگانگی مردمان به تصویر کشیده شده‌اند. در این داستان نیز «جماعت» در تاریکی شب و زیر نور سربی ماه و چراغ‌های زنبوری به سایه‌هایی بدل شده‌اند که سردی هوا و بیگانگی و انتظار همهٔشان را به تنگ آورده‌است و کسی جرئت ندارد اعتراض کند مگر «مردی قدبلند». نمایندهٔشان فقط می‌تواند سخن از مرگ بگوید.

۳-۲-٤. روایت‌مندی: روایت‌مندی مدلول خصوصیاتی است که متن روایی را از غیر آن متمایز می‌کند. مهم‌ترین خصوصیت متن روایی داشتن پیرنگ است. ازنظر ارسطو هنر به توسط پیرنگ در متن روایی هماهنگی و درنتیجه بین آن و زندگی واقعی تمایز ایجاد می‌کند (رک. ریکور، ۱۳۹۷: ۸۶/۱). علاوه بر این، پیرنگ کارکردهای زیادی دارد. یکی از کارکردهای آن این است که «هدف‌هاً علت‌ها و اتفاق‌ها تحت وحدت زمانی یک کنش تمام و کمال گرد می‌آیند» (ریکور، ۱۳۹۷: ۲۲/۱) بهتر است این خصوصیت را با مثال روشن‌تر کنیم: ۱. «وقتی من و آقای فهمیده وارد حیاط وسیع دخانیات شدیم، ساعتی از شب گذشته بود و جماعت دوپشته و

In Press

سه‌پشته کیپ هم ایستاده بودند. هوا بدجوری سرد بود» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۱۱۷)؛ ۲. «درِ خانهٔ آقای فهمیده را زدم. رفتم داخل. تنها نشسته بود. اصرار کردم که با من بیاید. پیاده به راه افتادیم. وقتی وارد حیاط وسیع دخانیات شدیم، ساعتی از شب گذشته بود و جماعت دوپشته و سه‌پشته کیپ هم ایستاده بودند. هوا بدجوری سرد بود.» در متن شماره ۱ قوت روایت‌مندی از متن ۲ بیشتر است زیرا اوصاف و جزئیاتی که در متن شماره ۲ مازاد بر متن شماره ۱ هستند، در اصل در پیرنگ داستان کارکرد مؤثری ندارند.

در کارکردی دیگر «پیرنگ در آغاز و در صوری‌ترین سطح، به منزلهٔ دینامیزم یا پویشی تمام‌ساز است که حکایتی کامل و وحدت‌یافته را از دل انبوه حوادث و وقایع گوناگون بیرون می‌کشد» (ریکور، ۱۳۸۶: ۴۱). این متن هم روایتی است که از داوری و تحلیل هزاران وضعیت مربوط به دههٔ سوم شمسی، با نظم و ترتیب خاصی بر روی پیرنگ ساخته شده و در آن با ذکر علل مرگ مدیران یک شهر، به زبان نمادین دربارهٔ آیندهٔ تلخ و مبهم مدیران ارشد کشور اظهارنظر شده‌است.

۳-۲-۵. تبعیت از پایان روایت (نظم قابل‌پیش‌بینی): این داستان مهم‌ترین خصوصیاتی را که روایت‌پژوهان برای متون روایی برشمرده‌اند، دارد لذا یک متن روایی است. علاوه بر آن‌ها، خصوصیات دیگری هم دارد که برای متون غیرروایی ضروری تلقی نمی‌شوند. یکی از خصوصیات متون روایی نظم مهندسی‌شده و قابل‌پیش‌بینی در عناصر داستانی و سرگذشت شخصیت‌هاست. یکی از دلایل آن این است که حرکت زندگی واقعی از آغاز به‌سوی انجامِ نامعلوم است و حوادث قدم‌به‌قدم پیش می‌آیند و چه‌بسا بی‌معنی تلقی می‌شوند ولی در متن روایی حرکت گاهی از انتها آغاز می‌شود. حتی اگر آغاز آن مطابق تاریخ تقویمی باشد، با زندگی واقعی تفاوت بنیادی دارد زیرا در داستان، نویسنده تمام جزئیات زندگی شخصیت‌ها را از آغاز تا پایان می‌داند و حوادث در سایهٔ پایان داستان معنی روشن می‌یابند. در این داستان تمام حوادث و کنش‌های شخصیت‌ها با جملاتی که در پایان داستان آمده‌اند: «شب بسیار دراز است و به این زودی‌ها آفتاب درنخواهد آمد» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۱۲۶)، هماهنگی دارند و در کنار آن، معنی خاصی بازمی‌نمایانند. داستان نمایشی از زندگی آمیخته به احساس بیگانگی و درماندگی مردمی است که به زبان تمثیل در شب سرد، انتظار بیهوده می‌کشند. بدین جهت داستان ناگزیر به‌جای تبیین احوال انسان‌ها، به نمایش کنش‌ها منحصر شده و منش‌ها کم‌مایه و کنش‌ها تنها واقعیات تکمیل کنندهٔ پردهٔ نمایش‌اند. متن روایی (به قول ارسطو: تراژدی) می‌تواند بدون منش وجود داشته باشد اما نمی‌تواند بدون کنش وجود داشته باشد (رک. ریکور، ۱۳۹۷: ۹۹/۱). منش‌هایی که در شب سرد و در حال انتظار بیهوده به سر می‌برند، نمی‌توانند به نمایش درآیند لذا در صحنه مثل سایه دیده می‌شوند و کنش‌های نمایندگان آن‌ها فقط به گفتار (سخن‌رانی) منحصر می‌شوند و موضوع سخنشان در حکم تایید دو جملهٔ آخر داستان (که نقل شدند و باید آن‌ها را پیام داستان دانست) است. سلطهٔ پایان داستان بر کل آن، سبک، زبان، شخصیت‌گزینی و نقش‌دهی به شخصیت‌ها را تعیین می‌کند. وقتی که نویسنده به‌جای منش، به کنش‌ها توجه نشان می‌دهد، روایت به رفتارگرایی میل می‌کند و نمایش رفتار جای تعمق در احوال را می‌گیرد (رک. هرمن، ۱۳۹۵: ۲۰۱) و شخصیت مجبور می‌شود که در مداری خاص کنش‌های ازپیش‌تعیین‌شده و قابل‌پیش‌بینی از خود به نمایش بگذارد (رک. اخوت، ۱۳۹۲: ۲۱) و وجود او با نقش او معنی‌دار شود. کنش‌های شخصیت تابع نقش او در اجرای پیرنگ داستان‌اند و هویت و خصوصیات فکری و اخلاقی او باید زمینهٔ منطقی کنش‌های او را تأمین کنند لذا هر کنشی به‌تنهایی مهم‌تر از این است که خصوصیات کنشگر را معرفی کند. در این داستان برای این کار مناسب‌ترین زاویه‌دید انتخاب شده‌است. راوی اصلی که مخالف شرایط موجود است اما مخالفت خود را از زبان راوی مستتر (راوی متفاوت) اعلام می‌کند، مهم‌ترین قسمت‌های روایت را برعهده

In Press

دارد و حتی اقوال راویان فرعی (دو سخنران) را از زبان او می‌شنویم اما پیام اصلی روایت را راوی مستتر می‌گوید و پیرنگ را او هدایت می‌کند. می‌توان گفت که این داستان (روایت) یک کنش سیاسی ـ اجتماعی است که با درک و برداشت نویسنده از مفاهیم تجربه و زمان پیوند دارد و یکی از اهداف روایت‌شناسی باید درک، بررسی و تشریح چنین پیوندی باشد تا ارتباط نویسنده با تاریخ اجتماعی عصر او مورد ارزیابی قرار گیرد.

۳-۲-٦. عناصر بنیادی روایت: روایت مانند یک گزارهٔ خبری عناصر بنیادی دارد: ۱. فرستنده یا راوی؛ ۲. پیام، که علت غایی روایت و نیازمند زمینه و مصداقی است که قابل‌ارجاع و فراهم‌کنندهٔ امکان داوری باشد؛ ۳. رمزگان یا زبان (در معنی عام آن) که میان راوی و گیرنده مشترک باشد؛ ۴. گیرنده که در مفهوم عام مخاطب است؛ ۵. ابزار ارسال که همان متن روایی‌ست؛ ۶. ابزار دریافت که در حوزهٔ متن، عموما چشم مخاطب است؛ ۷. قدرت رمزگشایی که به مخاطب متکی است (رک. پرینس، ۱۲۳).

چند نوع تمرکز در گزارش روایت قابل‌پیش‌بینی است که در اینجا به دو مورد اشاره می‌کنیم. اگر پیام خبر دربارهٔ شخص ثالث باشد، تکیه بر مصداق است. در این صورت راوی با مخاطب و متن فاصله دارد. اگر خبر دربارهٔ خود راوی باشد، تکیه بر تحریک عاطفهٔ مخاطب است (رک. پرینس ۱۲۳). همهٔ این مشخصات در این داستان دیده می‌شوند لذا یک متن روایی است. در این داستان سه دسته راوی یا فرستنده وجود دارند. پیام داستان در قالب دو جمله در پایان داستان آمده‌است. رمزگان زبان فارسی و راه ارتباط قوهٔ بصری برای خواندن متن فارسی است. از دو وجه عاطفی و ارجاعی استفاده شده‌است. راوی اصلی در آغاز داستان از وضعیتی که در آن قرار دارد و از آن ناخشنود است، سخن گفته‌است. با تمرکز بر وجه عاطفی با مخاطب رابطهٔ عاطفی ایجاد می‌کند تا او نیز از وضع موجود ناخشنود باشد. راوی مستتر (نسخهٔ دوم راوی اصلی، راوی متفاوت که صدای اصلی راوی اصلی است) با صدای خفیف از راوی اصلی و همهٔ شخصیت‌ها و وضع موجود شاکی است و در وضعیت موجود شرایط چنان سخت است که مخاطب شکایت او را برحق می‌داند. بدین ترتیب وجه عاطفی روایت قوت می‌گیرد. دو راوی فرعی (دو سخنران) که دربارهٔ مدیران سخن می‌گویند، به ریاکاری متهم‌اند لذا به دو دلیل سخنشان مورد پسند مخاطب نیست؛ یکی اینکه متهم‌اند که به‌اجبار سخن ریاکارانه می‌گویند؛ دوم اینکه وجه سخنشان ارجاعی و مصداقی است و امکان بیگانگی بین راوی و مخاطب زیاد است.

۳-۲-۷. رعایت شروط رئالیسم: حفظ پیوند با یک مکتب ادبی، روایی بودن متن را تقویت می‌کند. در این داستان تعدادی از شروط رئالیسم رعایت شده‌است. ازجمله اینکه به زندگی قشر کارمند که جزو تودهٔ محروم محسوب بود، توجه شده‌است زیرا «رئالیست‌ها به جنبه‌های تلخ... زندگی توده‌های محروم جامعه نظر دارند...» (پاینده، ۱۴۰۱: (۲۹/). دیگر اینکه گزارش راوی اصلی رفتارنما و دور از دخالت و داوری است که از خصوصیات راویان داستان‌های رئالیستی است (رک. همان: ۴۳/۱). داستان به حوزهٔ سیاست و مدیریت متضاد با منافع عمومی مربوط است لذا زمان داستان شب سرد است که رمزی از اوضاع سخت ازجمله یاس و بیگانگی است. در زمان نشر این داستان شاعران و نویسندگان زیادی از ستم و استبداد مدیران و درماندگی تودهٔ مردم سخن گفته‌اند ازجمله نادر نادرپور، نصرت رحمانی، نیما یوشیج، فریدون مشیری، مهدی اخوان ثالث و... در ساحت شعر (رک. لنگرودی، ۱۳۸۱: ۲۹/۲، ۵۱، ۷۹، ۹۵، ۱۰۲، ۱۳۳، ۱۶۰، ۲۰۷، ۳۰۲ و ۳۵۲) و صادق هدایت، بزرگ علوی و... در حوزهٔ رمان و داستان برای برانداختن قدرت حاکم قلم زدند و ستم و استبداد مدیران و فقر و درماندگی گسترده را احوال مسلط بر زندگی طبقات فرودست جامعه نشان دادند. این داستان نیز به همین منظور نوشته شده‌است لذا حجم قابل‌توجهی از مهم‌ترین بخش داستان از

In Press

مرگ مدیران که مایهٔ خرسندی راوی مستتر (صدای اصلی نویسنده) است، سخن می‌گوید: «اغلب نمایندگان مهم مرکز تا روز آخر در همین ولایت مانده‌اند و در همین جا هم به خاک رفته‌اند. به‌عنوان مثال آقای سمدری پیشکار کل دارایی به بیماری قند مبتلا شد و... دار فانی را وداع گفت. آقای متینی در اثر سرطان از بین رفت. آقای شریف‌زاد داءالرقص گرفت... که بیماری بچه‌هاست... جناب مجدالآیه... به بیماری اسهال درگذشت. آقای مدرس‌زاده در اثر پرخوری از بین رفت... آقای نظامی را بیماری پوستی نفله کرد... مستوفی‌زادهٔ معروف... در اثر سقوط از پله جان به جان‌آفرین سپرد» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۱۲۲-۱۲۳). افعالی که برای تبیین «مرگ» به کار گرفته شده‌اند، مربوط به زمان گذشته‌اند تا روایت در جامهٔ تاریخ عرضه و واقع‌نمایی آن افزون شود. علاوه بر این، تعداد مرگ‌ها پربسامد، متوالی و متنوع‌اند تا با جلوهٔ بیشتر موجب خرسندی مخالفان وضع موجود باشند و در عین حال برخی از کلمات و افعال، طنز و تحقیر را با مرگ مدیران مقرون کرده‌اند ازجمله: «به خاک رفته‌اند»، «از بین رفت»، «داءالرقص»، «بیماری بچه‌ها»، «اسهال»، «پرخوری» و «نفله کرد».

۴. نتیجه‌گیری

ساعدی داستان کوتاه «مجلس تودیع» را در سال ۱۳۳۹ ش. منتشر کرده‌است. آثار کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ در این داستان دیده می‌شود. او مثل نیما یوشیج، شب را به‌مثابهٔ نماد استبداد انتخاب کرده و با هنر روایت و با لحن طنز به جنگ با خفقان برخاسته‌است. زمان، مکان، زاویهٔ دید، راویان و روایت را طوری انتخاب و طراحی کرده‌است که داستان قابلیت تبدیل شدن به فیلم‌نامه را داشته باشد. در کنار علاقه‌مندی‌اش به فیلم‌نامه‌نویسی، از این کار او می‌توان استنباط کرد که او بیداری مردم را برای اصلاح جامعه، مؤثرتر از امور دیگر می‌دانست و به تأثیر زبان روایی، خصوصاً با خاصیت عینی و تصویری (سینمایی)، تأکید بیشتری داشته. با انتخاب شیوهٔ روایت خاطره ـ سخن‌رانی و دو گروه راوی، راوی اصلی و کمکی، واقعی‌نمایی داستان را افزایش داده‌است. با انتخاب راوی مستتر (مخالف راوی اصلی) و تبلیغ پیام داستان از زبان او، پیامی که از یأس و خفقان همگانی حکایت می‌کند، از وجود ترس در جامعهٔ کارمندی پرده برداشته‌است. در این داستان قشر کارمندان در وضعیت اجتماعی نامطلوب و در حالت انتظار بیهوده نشان داده شده‌اند. زاویه‌دید اول‌شخص، شخصیتی که از قشر کارمندان است، به نویسنده فرصت داده‌است که به‌جای تبیین احوال انسان‌ها، نمایش کنش‌های کارمندان را برجسته کند تا داستانش از دنیای ذهنیت به دنیای عینیت وارد شود که حداقل دو نتیجه دارد: یکی اینکه واقعی تلقی شود و دیگر اینکه قابلیت تبدیل شدن به نمایش را داشته باشد. انتخاب زمان شب و برگزاری مجلس با «چراغ‌های زنبوری» باعث می‌شود که سایه‌ها بلندتر از انسان‌های واقعی باشند و اگر این داستان به فیلم تبدیل شود، محلی برای سایه‌های وهم‌انگیز وجود داشته باشد.

In Press

منابع

اخوت، احمد، (۱۳۹۲)، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.

بالی، علی، (۱۳۹۷)، «بررسی زمینه‌های جامعه‌شناختی نومیدی و بدبینی در اشعار دهۀ سی اخوان ثالث»، فصلنامه جامعه‌پژوهی فرهنگی (پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)، سال ۹، شماره ۴، ص ۱-۲۴.

براهنی، رضا، (۱۳۶۸)، قصه‌نویسی، تهران: البرز.

پاینده، حسین، (۱۴۰۱)، داستان کوتاه در ایران، (سه جلد)، تهران: نیلوفر.

پرینس، جرالد، (۱۳۹۵)، روایت‌شناسی، شکل و کارکرد روایت، ترجمه محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

حاج‌آقابابایی، محمدرضا، (۱۳۹۸)، روایت‌شناسی، تهران: مهراندیش.

حیاتی، زهرا، (۱۳۹۴)، «تحلیل رابطۀ گفتمان اخلاقی متن با شیوه بیان در دو اثر غلامحسین ساعدی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۷، ص ۱۱۷-۱۴۵.

خانی‌سومار، احسان؛ موسی پرنیان؛ خلیل بیگ‌زاده، (۱۴۰۱)، «تحلیل مؤلفۀ کانی‌سازی در رمان قیدار»، نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، سال ۷۵، شماره ۲۴۵، ص ۲۱۹-۲۳۹.

داد، سیما، (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.

ریکور، پل، (۱۳۸۶)، «استحاله‌های طرح رمان»، ترجمه مراد فرهادپور، مجله ارغنون (مجموعه مقالات دربارۀ رمان)، شماره ۹-۱۰، ص ۳۹-۷۵.

ریکور، پل، (۱۳۹۷)، زمان و حکایت، (سه جلد)، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نی.

ریمون کنان، شلومیت، (۱۳۸۷)، روایت داستانی بوطیقای معاصر، ترجمۀ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

ژنت، ژرار، (۱۳۹۲)، تخیل و بیان، ترجمۀ الله‌شکر اسداللهی، تهران: سخن.

ژنت، ژرار، (۱۴۰۰)، گفتمان حکایت، ترجمه آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، تهران: نیلوفر.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۸۸)، شب‌نشینی باشکوه، تهران: نگاه.

شیرازی، مهرناز؛ فرهاد ساسانی، (۱۳۹۲)، «دیدگاه از منظر زبان‌شناسی شناختی و کاربرد آن در تحلیل متن داستانی»، جستارهای زبانی، دوره ۴، شماره ۱، ص ۶۵-۸۷.

صدقیانی، صدیقه‌کبری؛ حمیدرضا فرضی؛ ناصر دشت‌پیما، (۱۴۰۰)، «بررسی عوامل مؤثر بر سرعت روایت در رمان تاتار خندان ساعدی بر اساس نظریۀ روایت‌پردازی ژرار ژنت»، نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، سال ۷۴، شماره ۲۴۴، ص ۲۷۵-۲۹۹.

فرهادپور، مراد، (۱۳۸۶)، «یادداشتی دربارۀ زمان و روایت»، مجله ارغنون (مجموعه مقالات دربارۀ رمان)، شماره ۹-۱۰، ص ۲۷-۳۸.

کادن، جی، ای، (۱۳۸۶)، فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

کوری، گریگوری، (۱۳۹۱)، روایت‌ها و راوی‌ها، ترجمه محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

گل‌آرا، جواد؛ هانیه جباریلر (۱۳۹۴)، «روایت‌شناسی داستان عزاداران بیل»، دهمین همایش بین المللی ترویج زبان و ادب فارسی، ص ۵۲۷-۵۳۴.

لنگرودی، شمس، (۱۳۸۱)، تاریخ تحلیلی شعر نو، (۴ جلد)، تهران: نشر مرکز.

محمودی، بهروز؛ نرگس فرشته، (۱۳۹۲)، «کاربست نظریه‌های زبان‌شناسی در تحلیل اثر هنری کاربرد نقض اصل ادب در تحلیل نمایشنامۀ وای بر مغلوب ساعدی»، باغ نظر، سال ۱۰، شماره ۲۶، ص ۲۳-۳۲.

مقدادی، بهرام، (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، تهران: فکر روز.

میرصادقی، جمال، (۱۳۶۴)، عناصر داستان، تهران: شفا.

میرصادقی، جمال، (۱۳۹۰)، راهنمای داستان نویسی، تهران: سخن.

میرعابدینی، ابوطالب؛ محبوبه بسمل، (۱۳۹۰)، «تحول محتوایی نمادها در شعر نیما»، مجلۀ اندیشه‌های ادبی، دوره ۲، شماره ۷، ص ۱۶۷-۱۸۳.

In Press

وبستر، راجر، (۱۳۸۲)، پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ الهه دهنوی، تهران: روزنگار.

هرمن، دیوید، (۱۳۹۵)، عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت، ترجمهٔ حسین صافی، تهران: نی.

Abrams, M. H. & Harpham, G. G., (۲۰۱۵). *A Glossary of literary terms*. USA.

Roberts, G., (editor) (۲۰۰۱). *The History and Narrative Reader*. London: Routledge.

Scholes, R., & Phelan, J. & Kellogg, R., (۲۰۰٦). *The nature of narrative*. Oxford University Press.

References:

Abrams, Meyer Howard & Geoffrey Galt Harpham (۲۰۱۵) *A Glossary of literary terms*. USA: Wadsworth.

Bāli, Ali (۱۳۹۷) "Barrasiye Zamine-hāye Jāme'e Šenāxtiye nowmidi va badbini dar aš'ār-e daheye siye Axavān-e Sāles" (review the Sociological Contexts of Despair and Pessimism in the ۳۰th decade Poems of Axavān-e Sāles) Journal of Sociological Cultural Studies, vol. ۹, no. ٤, pp.۱-۲٤. [in Persian].

Barāhani, Rezā (۱۹۸۹) Qesse nevisi *(Story writing)*. Tehran: Alborz. [In Persian].

Cuddon, John Anthony (۱۳۸٦). *Farhang-e tawsifi-e adabiyat va naqd (A Dictionary of Literary Terms)* Tr. Kāzem Firouzmand, Tehran: Šādgān. [In Persian].

Currie, Gregory (۲۰۱۲). *Ravāyat-hā va rāvi-hā* (*Narratives and Narrators*) tr. Mohammad Šahbā, Tehran: Minuye Xerad. [In Persian].

Dād, Simā (۲۰۰٦). *Farhang-e estelāhāt-e adabi* (*A Glossary of literary terms*). Tehran: Morvārid. [In Persian].

Farhādpour, Morād (۲۰۰۷) "Yddāšti darbāreye zamān va ravāyat", *Orgānon*. no. ۹-۱۰, pp.۲۷-۳۸. [In Persian].

Genette, Gérard (۲۰۱۳) *Taxayyol va bayān* (*Fiction and Diction*). tr. Allāhšokr Asadollāhi, Tehran: Soxan. [In Persian].

Genette, Gérard (۲۰۲۱). *Goftmān-e hekāyat* (*Discours du récit*). tr. Āzin Hoseynzāde & Katāyun Šahparrād. Tehran : Nilufar. [In Persian].

Golārā, Javād & Hāniye Jabbārilar (۲۰۱۵) "Ravāyatšenasi-e dāstān-e azādārān-e bayal" (Narrative analysis of the story of Azādārān-e Bayal). The ۱۰th International Conference for the Promotion of Persian language and Literature. pp.۵۲۷-۵۳٤. [In Persian].

Hājāqābābāyi, Mohammadrezā (۲۰۱۹). *Ravāyat šenāsi (Narratology)*. Tehran: Mehrandiš. [In Persian].

Hayāti, Zahrā (۱۳۹٤) "Tahlil-e rābeteye goftmān-e axlāqi-e matn bā šiveye bayān dar do asar-e qolāmhoseyn-e Sā'edi" (An Analysis of the Relationšip between Moral Discourse and Method of Expression in Two Stories of QolamHossein Saedi). *Research in Persian Language and Literature* no. ۳۷, pp.۱۱۷-۱٤۵. [In Persian].

Herman, David (۱۳۹۵) *Anāser-e bonyādin dar nazariye-hāye ravāyat* (*Basic elements of narrative*). tr. Hoseyn Sāfi, Tehran: Ney. [In Persian].

Khanisomar, E., Parnian, M., & Beygzade, Kh. (۲۰۲۲). "Analysis of the Component of Focalization in Qeydar's Novel". *Journal of Persian Language and Literature*, University of Tabriz, ۷۵(۲٤۵), ۲۱۹–۲۳۹. [In Persian]

Langroudi, Šams (۲۰۰۲). *Tārix-e tahlili-e še'r-e nav* (*Analytical history of modern poetry*). Tehran: Našr-e Markaz. [in persian].

In Press

Mahmudi, Behruz & Narges Ferešte (۲۰۱۳). "Kārbast-e nazariye-hāye zabāšenāsi dar tahlil-e asar-e honari-e kārbord-e naqz-e asl-e adab dar tahlil-e nomāyešnāmeye vāy bar maqloub-e sā'edi" (Using Theories of Linguistics in Analyzing Literary Masterpieces: Studying Violation of Politeness Principle in Vay bar Maqlub drama by Qolam-Hossein Sa'edi). *Bāq-e Nazar*, vol. ۱۰, no. ۲٦, pp.۲۳-۳۲. [in persian].

Meqdādi, Bahrām (۱۹۹۹). *Farhang-e estelāhāt-e adabi* (*Encyclopedia of literary theory*). Tehran: Fekr-e Ruz. [in persian].

Mirābedini, Aboutāleb & Mahboubeh Besmel (۲۰۱۱) "Tahavvol-e mohtavāyi-e nomādhā dar še'r-e Nimā" (Content Evolution of Symbols in Nimā's Poetry). *Literary Thouqhts* vo. ۲, no. ۷, pp.۱۶۷-۱۸۳. [in persian].

Mirsādeqi, Jamāl (۱۹۸۵) *Anāser-e dāstān* (*Story elements*) Tehran: Šafā. [in persian].

Mirsādeqi, Jamāl (۲۰۱۱) *Rāhnomāye dāstānnevisi* (*Story writing guide*). Tehran: Soxan. [in persian].

Oxovvat, Ahmad (۲۰۱۲) *Dastour-e Zabān-e Dāstān* (*The Grammar of stories*). Isfahan: Fardā. [in persian].

Pāyandeh, Hossein (۲۰۲۲) *Dāstān-e kutāh dar iran (The Šort Story in iran).* Tehran: Nilufar. [in persian].

Prince, Gerald (۱۳۹۵) *Ravāyat šenāsi, šekl va Kārkard-e Ravāyat* (*Narratology: the form and functioning of narrative*). tr. Mohammad Šahba, Tehran: Minouye Xerad. [in persian].

Ricœur, Paul (۱۳۸٦) "Estehāle-hāye tarh-e Dāstān" *(Story plot transformations)* tr. Morād Farhādpur, *Orgānon*, no. ۹-۱۰, pp.۳۹-۷۵. [in persian].

Ricœur, Paul (۲۰۱۸) Zamān va hekāyat (*Time and Narrative*) tr. Mahšid Nownahāli, Tehran: Ney. [in persian].

Rimmon-Kenan, Šlomith (۲۰۰۸) *Ravāyat-e dāstāni-e boutiqāye mo'āser* (*Narrative Fiction: Contemporary Poetics*). tr. Abolfazl-e Horri, Tehran: Nilufar. [in persian].

Roberts, Geoffrey (editor) (۲۰۰۱) *The History and Narrative Reader*. London: Routledge.

Sā'edi, Qolamhossein (۲۰۰۹). *Sabnešini-e bāšokuh* (*A magnificent night celebration*). Tehran: Negāh. [in persian].

Sadaghiyani, S.K., Farzi, H. R., & Dashtpeyma, N. (۲۰۲۱). "A Study of Affecting Factors in the Speed of Narrative in Gholam Hossein Sa'edi's Smiling Tatar in the Light of Gerard Genette's Narratology". *Journal of Persian Language and Literature*, University of Tabriz, ۷٤(۲٤٤), ۲۷۵–۲۹۹. [In Persian]

Scholes, Robert & James Phelan & Robert Kellogg, (۲۰۰٦). *The nature of narrative*. Oxford: Oxford University Press.

Širāzi, Mehrnāz & Sāsāni, Farhād (۲۰۱۳). "Didgāh az manzar-e zabānšenāxti-e šenāxti" (Perspective from Cognitive Linguistics Point of View and Its Usage in Fiction Text Analysis). *Language Related Research* vol. ٤, no. ۱, pp.٦۵-۸۷. [in persian].

Webster, Roger (۲۰۰۳). *Pišdarāmadi bar motāle'eye nazariyeye adabi* (*Studying Literary Theory: An Introduction*). tr. Elāhe Dehnavi, Tehran: Rouznegār. [in persian].

In Press