



<https://liar.ui.ac.ir/?lang=en>

Literary Arts

E-ISSN: 2322-3448

Document Type: Research Paper

Vol. 15, Issue 3, No.44, Autumn 2023, pp. 43-62

Received: 04/07/2023

Accepted: 17/09/2023

Examining Time and Characterization in the Collection of Stories 'Somewhere Else', by Goli Taraghi Based on Rimmon-Kenan's Theoretical Model of Narratives

Fatemeh Sadri

PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Khodabandeh Branch, Islamic Azad University, Khodabandeh, Iran
f78sadri@gmail.com

Lida Namdar *

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Khodabandeh Branch, Islamic Azad University, Khodabandeh, Iran
Lida.Namdar@iau.ac.ir

Javad Taheri

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Abhar Branch, Islamic Azad University, Abhar, Iran
j.taheri22h@gmail.com

Abstract

Rimmon Kenan, in her book *'The Art of Narrative Expression'* has introduced a theoretical-applied framework for analyzing different types of narratives from the point of view of structural narratologists. The present research has analyzed this framework, taking into account the two elements of time and characterization, in the collection of stories of 'Somewhere Else' by Goli Taraghi. The purpose is to use the descriptive-analytic method to analyze the capabilities of the structural-applied model of narratology in time components, including temporal elements, spatial components, and characterization from the book *'The Art of Narrative Expression'* in rereading the two stories 'Unfinished Game' and 'Somewhere Else'. The findings demonstrated that in the two components of time and characterization, in 'Unfinished Game', the occurrence of travel with retrospective anachronism, at the level of the story, caused the main character's reopening of the mental complexes, which had influenced his actions for years. In the characterization of the story 'Somewhere Else', the main character of the story has reached a spiritual transformation in terms of self-knowledge and connection with his spiritual interests. As a result, the reader is convinced and goes along with the story which is currently sought by the application of cognitive narratology in the field of postclassical narratology.

Keywords: Narratology, Time, Characterization, Rimmon Kenan, Somewhere Else, Goli Taraghi.

Introduction

*Corresponding author

Sadri, F., Namdar, L., & Taheri, J. (2023). Investigating time and characterization in the collection of stories of Goli Targhee's Jaee Digar, based on the theoretical model of Raymon Keenan's narration. *Literary Arts*, 15(3), 43-62.



2322-3448 © University of Isfahan

This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).



10.22108/LIAR.2023.138287.2288

Narration has a history as long as human life. The human mind continuously achieves novel perceptions of the world based on narratives. Rimmon Kenan is among the experts who have been able to compile the theories of narratologists in a practical model for analyzing stories and texts in a new format and framework by studying the structure of narratives and analyzing the technique of narrative expression. In the book *'The Art of Narrative Expression'*, she shows the distinction between story narration and other narrative tools.

The present research analyzed this framework, taking into account the two elements of time and characterization, in the collection of stories of 'Somewhere Else' by Goli Taraghi. Some Research works have been done in the field of narratology and analysis of Taraghi's works (e.g. Aram & Sokhtezari, 2014; Hassanzadeh & Nuri, 2015; Zokaei, 2007).

However, to the best of the present authors' knowledge, a detailed investigation has not been done about the collection of stories of 'Somewhere Else' from the perspective of Kenan's narratology.

Materials and Methods

The present research has investigated the topic using a descriptive-analytical method in an inductive way based on a specific theoretical framework using Rimmon Kenan's narratology model. Moreover, in this research, an attempt has been made to use the most important components of this theorist. First, the components of narratology are introduced. Then, the desired data are extracted from the selected stories using the analytical method. In fact, narratology has been introduced as a practical model in the narrative analysis of stories and texts, and the components of the narratological approach are examined in 'Somewhere Else' by Goli Taraghi.

Research Findings

In narrative timing, the theme and foundation of the story 'Unfinished Game' is the movement and travel from one moment to another. This movement in time has had a great impact on the issue of narrative timing. Regarding the organization and order of the narrative, the story moves to the past through a chain of cause and effect, and anachronism occurs when something happens in the present that is tied to a memory in the past. In the discussion of continuity in the story 'Unfinished Game', the speed of expressing the events, at the level of the story, increases at the level of the text with the intention of speeding through unimportant events so that the narrator can represent her past memories with Azadeh Derakhshan. Regarding the descriptive delay, there are times in the story 'Unfinished Game' when the speaking time is spent describing or interpreting the events in the waiting room of the airport and inside the plane. In the discussion of frequency, in 'Unfinished Game', the frequency of "winning" is repeated continuously in the story. As for characterization, the narrator of the story 'Unfinished Game' has used two types of direct characterization and indirect characterization to describe herself and Azadeh Derakhshan, respectively.

In 'Somewhere Else', regarding narrative timing in the component of organization and order, retrospective timing is very useful for understanding the characters and developing the cause-effect circle of the story. It undergoes anachronism where it expresses a time among the present, past, and the future in a parallel narrative manner. Descriptive pause in the story 'Somewhere Else' is used a lot to describe the characters, their dreams, and their behavior in certain events in such a way that much of the time of speech in this section is prolonged.

Discussion of Results and Conclusion

This research was conducted with the aim of applying the theoretical model of narratology by focusing on the analysis of two stories 'Somewhere Else' and 'Unfinished Game' from the collection of stories 'Somewhere Else' by Goli Taraghi. The findings of the present research demonstrate that the author of the story, in the component of story level has been able to indirectly highlight the event of the trip in the reader's mind.

In the story 'Unfinished Game' the author unseals the mental complexes of the main character of the story through strategies such as traveling and seeing an important character in her childhood on the same trip, traveling to the past and anachronism in the narrative order of the story, and so on.

In the story 'Somewhere Else', the travel event is replaced by a mysterious illness that is contracted by the main character of the story, Amir Ali, for no real reason. In addition, the author shows the elements of fiction using the components of time from Genette's point of view, especially in the use of repeated frequency.

Using the repeated frequency of the theme of always winning in life and traveling in time, Taraghi has been able to create an effective model for the mental health of the main characters in 'Unfinished Game' and 'Somewhere Else'. From the point of view of narrative characterization, Taraghi connects the reader with the main characters of the story with indirect characterization and dynamic actions so that the reader can evaluate the characters in their actions, speech, appearance, environment, and strength of the character through analogy. Moreover, the reader achieves spiritual transformation along with the characters, goes along with the story, and enjoys it, which is, in effect, sought by cognitive narratology.

بررسی زمان و شخصیت‌پردازی در مجموعه داستان جایی دیگر گلی ترقی براساس الگوی نظری روایت ریمون کینان

فاطمه صدری، دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خدابنده، دانشگاه آزاد اسلامی، خدابنده، ایران

f78sadri@gmail.com

لیدا نامدار*، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خدابنده، دانشگاه آزاد اسلامی، خدابنده، ایران

lida.namdar@iau.ac.ir

جواد طاهری، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ابهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ابهر، ایران

j.taheri22h@gmail.com

چکیده

ریمون کینان در *بوطیقای روایت*، برای تجزیه و تحلیل گونه‌های مختلف روایت، چارچوب و الگویی نظری - کاربردی از دیدگاه روایت‌شناسان ساختارگرا فراهم آورده است. جستار حاضر، این چارچوب را با تکیه بر دو عنصر زمان و شخصیت‌پردازی در مجموعه داستان *جایی دیگر گلی ترقی* واکاوی کرده است. هدف آن است تا با روش توصیفی-تحلیلی، قابلیت‌های الگوی ساختاری - کاربردی روایت‌شناسی در شناسه‌های زمان (عناصر زمانی نظم، تداوم و بسامد)، شناسه‌های مکان (مکان داستان، مکان متن) و شخصیت‌پردازی (کنش، گفتار، وضعیت ظاهری، اسامی قیاس‌پذیر، قیاس میان اشخاص) از کتاب *بوطیقای روایت* ریمون کینان در بازخوانی دو داستان بازی ناتمام و جایی دیگر واکاوی و شناسایی شود. یافته‌های پژوهش نشان داد در دو شناسه زمان (تحلیلی براساس نظر ژنت) و شخصیت‌پردازی، رخداد سفر با زمان‌پریشی گذشته‌نگر در سطح داستان در داستان بازی ناتمام، باعث گشایش عقده‌های روحی شخصیت اصلی داستان می‌شود که سال‌ها کنش‌های او را تحت تأثیر قرار داده بوده است. در شخصیت‌پردازی داستان جایی دیگر نیز، شخصیت اصلی داستان به تحول روحی در حوزه خودشناسی و پیوند با علائق روحی خویش رسیده است؛ در نتیجه مخاطب، اقتناع شده، او و داستان هم‌بوم می‌شوند؛ آنچه روایت‌شناسی شناختی هم‌اکنون در حوزه روایت‌شناسی پساکلاسیک در پی آن است.

کلید واژه‌ها: روایت‌شناسی، زمان، شخصیت‌پردازی، ریمون کینان، جایی دیگر، گلی ترقی.

*مسئول مکاتبات

صدری، فاطمه، نامدار، لیدا، طاهری، جواد. (۱۴۰۲). بررسی زمان و شخصیت‌پردازی در مجموعه داستان جایی دیگر گلی ترقی بر اساس الگوی نظری روایت ریمون کینان *فنون ادبی* ۱۵ (۳)، ۶۲-۴۳.



۱- مقدمه

روایت، تاریخی به‌درازای عمر بشر دارد و ذهن بشر پیوسته برپایه روایت‌سازی به ادراک‌های تازه‌تری از جهان می‌رسد. اگر حضور روایت را تقریباً در تمام گفتمان‌های انسانی بپذیریم، جای تعجب نخواهد ماند که برخی نظریه‌پردازان، روایت را مانند زبان، ویژگی مختص انسان می‌دانند (ابوت، ۱۳۹۷: ۲۵). این ویژگی روایت، در حوزه شناختی انسان باعث شده است در عصر حاضر، روایت و سپس نظریه روایت‌شناسی از دیدگاه منتقدان به‌طور دقیق بررسی شود. در اهمیت روایت‌شناسی در حوزه تحلیل داستان همین بس که به آشکارشدن زوایای پنهان داستان و شکل‌گیری نظریه‌های بسیاری انجامیده است. از سال ۱۹۶۶ که شکل‌گیری روایت‌شناسی به‌صورت یک رشته آغاز شد (یان، ۱۳۹۷: ۵۱). تاکنون بحث‌های بسیاری در حوزه‌های مختلف از جمله درباره مسائل بنیادین ارتباطات انسانی، شرایط و شکل و محتوای این ارتباطات صورت گرفته است.

فرهنگ ما بر شالوده انواع مختلف داستان استوار است: رمان، فیلم، مجموعه تلویزیونی، داستان مصور، اسطوره، حکایت، ترانه، پیام‌های بازرگانی، زندگی‌نامه و غیره (لوت، ۱۳۸۶: ۲). شلومیت ریمون کینان یکی از صاحب‌نظرانی است که با مطالعه ساختار روایت‌ها و تحلیل بوطیقای روایت در آرای نظریه‌پردازان روایی، کوشید نظریه‌های روایت‌شناسان را در الگویی کاربردی برای تحلیل داستان و متن در قالب و چارچوب نوینی، تدوین و معرفی کند؛ از این‌رو در کتاب *بوطیقای روایت*، تمایز روایت داستانی با سایر ابزارهای روایی را نشان داده است.

هدف مشخص جستار حاضر آن است تا با روش توصیفی-تحلیلی، الگوی ساختاری-کاربردی روایت‌شناسی که ریمون کینان در کتاب *بوطیقای روایت* به آن اشاره کرده است را به‌طور مشخص در تحلیل دو داستان بازی ناتمام و جایی دیگر اثر گلی ترقی نشان دهد. این بررسی در دو شناسه زمان شامل عناصر زمانی «نظم، تداوم و بسامد»، شناسه‌های مکانی «مکان داستان، مکان متن» و شخصیت‌پردازی شامل «کشش، گفتار، وضعیت ظاهری، اسامی قیاس‌پذیر و قیاس میان اشخاص» بحث می‌شود. ترقی از داستان‌نویسان مدرن معاصر است که آثارش تاکنون از دیدگاه نظریه‌های مختلفی تحلیل شده است. داستان بازی ناتمام و جایی دیگر از مجموعه داستان جایی دیگر ترقی از این نظر برای تحلیل روایی انتخاب شده است که ظرفیت روایی این دو داستان در تکامل شخصیت در بستر زمان روایی و شخصیت‌پردازی نتیجه مقبولی در حوزه تحلیل دارد.

۱-۱- پیشینه پژوهش

پژوهش‌های چندی در حوزه روایت‌شناسی و نیز تحلیل آثار گلی ترقی از دیدگاه‌های گوناگون انجام شده است که به آنها اشاره می‌شود. حسن‌زاده (۱۳۹۵) در مقاله «تحلیل تقابل‌های دوگانه در مجموعه جایی دیگر گلی ترقی» با بررسی ساختارهای تقابلی هریک از این عناصر مانند شخصیت، مکان، زمان، عناصر طبیعی، آب و هوا و عناصر واژگانی متن، به شبکه معنایی متقابلی دست می‌یابد که درون‌مایه یا معنای ثانوی مشترک مجموعه داستان‌ها است. آرام (۱۳۹۴) در مقاله «تحلیل رمان جایی دیگر اثر گلی ترقی از دیدگاه کهن‌الگویی یونگ» داستان را تحلیل می‌کند. محمدسعید زکایی در مقاله «روایت، روایت‌گری و تحلیل‌های شرح حال نگارانه» (۱۳۸۷) پس از ارائه تعاریفی از روایت و ویژگی‌های تحلیل روایت، دلایل رواج و اهمیت آن را به‌صورت روش‌شناسی و تکنیکی برای مطالعه، مقایسه و تجزیه و تحلیل، بحث و بررسی کرده است.

الف فصیح (۱۴۰۲) در مقاله «ساختار روایی داستان سنگر و قمقمه‌های خالی نوشته بهرام صادقی» به روش روایت‌گری، اندیشه صادقی در این داستان و موضوع فراداستان را در روایت این داستان، بررسی و با نظریه روایت‌شناسی ساختارگرا داستان را تحلیل کرده است. حدادی در مقاله «تحلیل روایت‌شناختی داستان دو دنیا از گلی ترقی» (۱۳۸۸) داستان دو دنیا را از دیدگاه روایت‌شناختی، تحلیل کلی کرده و به فرضیه ابتدای پژوهش در امکان استفاده عملی از الگوی ساختاری روایت‌شناختی در روایت داستانی مدرن دو دنیا پاسخ داده است. ابوالفضل حری (۱۳۸۷ب) در مقاله «درآمدی بر رویکرد

روایت‌شناختی به داستان روایی» با نگاهی به رمان *آینه‌های دردار* هوشنگ گلشیری رویکرد روایت‌شناختی به روایت داستانی را معرفی کرده است و سپس شناسه‌های آن را در رمان *آینه‌های دردار* گلشیری بررسی می‌کند. در این مقاله، ابتدا دو شناسه اصلی رویکرد روایت‌شناختی یعنی داستان و متن تبیین می‌شوند، آن‌گاه اجزای این دو شناسه با استخراج نمونه‌هایی از رمان *آینه‌های دردار*، توصیف می‌شوند. نتیجه آنکه رویکرد روایت‌شناختی، چارچوبی برای شیوه به‌کارگیری عناصر نویسنده و الگویی برای تحلیل اثر ادبی خواننده است. باتوجه به این پیشینه، تاکنون درباره مجموعه جایی دیگر از دیدگاه روایت‌شناسی ریمون کینان بررسی دقیقی صورت نپذیرفته است.

۲- چارچوب نظری

۲-۱- روایت

نظریه‌پردازان تعریف‌های بی‌شماری برای روایت ارائه داده‌اند که در ادامه به آنها اشاره می‌شود.

- روایت گفتمانی است که رشته‌ای از رخدادها و واقعی یا خیالی را نقل می‌کند (Crystal, 1992: 262).

- روایت با نشان دادن زمان و اعمال معنا بر آن زمان را می‌خواند و به ما آموزش می‌دهد چگونه آن را بخوانیم (prince, 1989: 164).

- روایت یک متن است که یک داستان می‌گوید (Trask, 1999: 197).

- روایت‌های جهان بسیار بی‌شمارند. روایت، مجموعه شگفت‌انگیزی از ژانرها است؛ ژانرهایی که خود بر مبنای مواد مختلف تقسیم‌بندی شده‌اند. گویی هر کدام از مواد، به صورتی قالب‌ریزی شده‌اند که توانایی جای دادن داستان‌های انسان را در خود داشته باشند. روایت در اسطوره، افسانه، حکایت پندآمیز، حماسه، تاریخ، پنجره‌های دارای شیشه‌نگاره، سینما و... حضور دارد. روایت با تاریخ نوع بشر، آغاز می‌شود (مکوئیلان به نقل از بارت، ۱۳۸۸: ۱۰).

با توجه به تعاریف بالا تولید و مصرف روایت یکی از بنیانی‌ترین نیازهای انسان است و به طور طبیعی، انسان روایتگر و روایت‌شنو است. سنت قصه‌گویی جمعی که بوکاجیو در دکامرون و چاسر در قصه‌های کانتربری در قرن چهاردهم از آن بهره گرفته‌اند یا سنت شفاهی مسامره در فرهنگ کهن ایرانی (قصه‌گویی شبانگاهی) ریشه در همین تجربیات ابتدایی دارد (پاینده، ۱۳۹۷: ۱۷۰).

۲-۲- روایت‌شناسی

رشته روایت‌شناسی از سال ۱۹۶۶ تاکنون، مسیر پر فراز و نشیبی گذرانده است. تودوروف^۱ (۱۹۶۹)، مبدع این واژه، روایت‌شناسی را این‌گونه تعریف کرده است: «روایت‌شناسی، نظریه ساختارهای روایت است. روایت‌شناسان برای بررسی ساختار یا طرح توصیفی ساختاری، پدیده‌های روایی را به بخش‌های سازنده‌شان تجزیه می‌کنند. سپس می‌کوشند کارکردها و پیوندهای آن را تعیین کنند» (یان، ۱۳۹۷: ۵۱). به باور ریمون کینان، روایت‌شناسی «نظام حاکم بر همه روایت‌های داستانی را شرح و تحلیل می‌کند و شیوه‌ای است که از طریق آن می‌توان تمام روایت‌ها را به‌عنوان محصول منحصر به فرد نظامی همگانی مطالعه کرد» (کینان، ۱۳۸۷: ۱۳).

تودوروف، سیمور چتمن^۲، ریمون کینان و درواقع روایت‌شناسان نظریه‌پرداز ساختارگرا از دهه ۱۹۷۰، معتقدند روایت یعنی نظامی ساختاری که از طریق بررسی اجزای ساخت این نظام، چگونگی کلیت شکل گرفته آن نظام درک می‌شود (کبلی و یان، ۱۴۰۰: ۱۱). البته این تعاریف در نظریه‌های پساکلاسیک روایت تاحدودی تغییر کرده و این تغییر به موضوع روایت‌شنو و

خواننده روایت که در واقع مسئله روایت‌شناسی شناختی است، مربوط می‌شود. مسئله این است که خواننده از این نظام ساختاری چه دریافتی دارد. داستانی روایت‌پذیر است که خواننده ارتباط بیشتری با آن متن برقرار کند و یا با نظامی که در روایت داستانی ساختار بندی شده است، هم‌بوم شود؛ آنچه دیوید هرمن^۱ (۲۰۰۹) با نام هم‌بوم‌پنداری و چهارمین عنصر بنیادین روایت در کتابش به همین نام معرفی کرده است (هرمن، ۱۳۹۳: ۱۸۹).

ریمون کینان در مباحث اصلی کتاب *بوطیقای روایت*، تفاوت روایت داستانی را با سایر روایت‌ها بررسی کرده و ویژگی‌هایی که یک متن را به روایت داستانی تبدیل می‌کند، در الگوی منظمی بیان کرده است. او به این موضوع اشاره می‌کند که روایت‌گری زنجیره‌ای از رخدادهاست. پس به‌طور کلی و براساس سخن کینان در *بوطیقای روایت داستانی*، واژه روایت‌گری به این موضوعات اشاره دارد: ۱. موضوع ارتباط که در آن فرستنده، روایت را در قالب پیام برای گیرنده ارسال می‌کند؛ ۲. ماهیت کلامی رسانه که منبع انتقال پیام است؛ همین ماهیت کلامی باعث می‌شود روایت داستانی از روایت در رسانه‌های دیگر مثل فیلم، رقص یا پانتومیم متمایز شود. همچنین این تعریف نشان‌دهنده آن است که چگونه روایت داستانی با متون ادبی دیگر مثل شعر و نثر متفاوت است. برخلاف این دو، روایت داستانی بیانگر زنجیره‌ای از رخدادهاست و رخداد، یعنی چیزی که اتفاق می‌افتد؛ چیزی که در یک فعل یا کنش به‌صورت خلاصه بیان می‌شود (ریمون کینان، ۱۳۸۷: ۱۰ و ۱۱).

۲-۳ - شناسه‌های رویکرد روایت‌شناسی ریمون کینان

شناسه‌های رویکرد روایت‌شناسی ریمون کینان به‌طور خلاصه به‌قرار زیر است:

- ۱- شناسه‌های سطح داستان؛ از قبیل عناصر زمانی «نظم، تداوم و بسامد»، شناسه‌های مکانی «مکان داستان، مکان متن».
- ۲- شخصیت‌پردازی «مستقیم و غیرمستقیم شامل کنش، گفتار، وضعیت ظاهری، محیط و قیاس اسامی».
- ۳- کانونی‌شدگی «درونی، بیرونی و وجوه کانونی‌شدگی (وجه ادراکی، وجه روان‌شناختی و وجه ایدئولوژیکی)».
- ۴- روایت‌گری «سطوح روایی» (فرا داستانی و زیر داستانی)، لایه‌های روایی (درونی و بیرونی).
- ۵- بازنمایی گفتار و اندیشه: «نقالی و محاکات» (خلاصه داستانی، خلاصه کمتر داستانی محض، بازگفت غیرمستقیم محتوا، سخن غیرمستقیم آزاد) (ریمون کینان، ۱۳۸۷: ۱۲).

۳- بحث و بررسی

۳-۱- خلاصه داستان جای دیگر و بازی ناتمام

در داستان جای دیگر شخصیت اصلی، امیرعلی، دچار بیماری مرموزی می‌شود که گزش یک موجود خیالی است. این بیماری مرموز باعث بی‌اختیاری دستانش می‌شود و به او نشان می‌دهد از شخصیت اصلی و آرزوها و خواسته‌های دوران جوانی‌اش به‌خاطر ازدواج بسیار دور شده است و از این‌رو از شخصیت ایستا به پویا تبدیل می‌شود. سفر را شروع می‌کند و تکامل روانی در شخصیتش ایجاد می‌شود.

بازی ناتمام، داستان زنی است که هنگام سفر در هواپیما با هم‌کلاسی دوران کودکی‌اش روبه‌رو می‌شود. با دیدن او به خاطرات کودکی، رقابت‌ها و حسادت‌های آن زمان می‌رود و با مرور این خاطرات، عقده‌های پنهان‌شده درونش گشوده و تحول دوباره‌ای در شخصیت فعلی‌اش ایجاد می‌شود.

۳-۲- درون‌مایه داستان جای دیگر

مجموعه داستان‌های جای دیگر از چندین داستان تشکیل شده است. یکی از داستان‌های این مجموعه، همان عنوان کتاب یعنی جای دیگر نام دارد. درون‌مایه همه این داستان‌ها بر محور سفر از جایی به جای دیگر مبتنی است. اگر در تعریف درون‌مایه به

ویژگی غیرصریح بودن آن اشاره شود، پس «نویسندگان، اغلب در آثار خود از بیان صریح درون‌مایه‌های داستان خود پرهیز نموده، شیوه‌های غیرصریحی برای تصویر و تشریح آنها برمی‌گزینند؛ مثلاً درون‌مایه‌ها را در افکار، عواطف و تخیلات شخصیت‌های داستان می‌گنجانند و خواننده از طریق تفسیر این افکار و تخیلات و تعبیر موضوع داستان به درون‌مایه داستان پی می‌برد؛ زیرا هرچه درون‌مایه، ظریف‌تر و غیرصریح‌تر ارائه شود، تأثیرش بر خواننده بیشتر است» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۵۱).

راوی داستان جایی دیگر برای توضیح درون‌مایه داستان، براساس عواطف و تخیلات شخصیت داستان این‌گونه مضمون سفر را روایت کرده است:

امیرعلی، برعکس برخلاف ظاهر ملاحظه‌کار و شسته‌رفته‌اش اهل حساب و کتاب نیست. یک جای روحش وحشی است و اگر ولش کنند، سر از کوه و کویر درمی‌آورد؛ سر از شهرهای ناشناخته و قبایل ابتدایی (ترقی، ۱۳۹۸: ۱۷۷).

۳-۳- رخدادهای داستان جایی دیگر

با توجه به این درون‌مایه، داستان جایی دیگر از چندین مجموعه رخداد اصلی و فرعی تشکیل شده است. شروع داستان با مهم‌ترین اتفاق رخ داده به‌گمان راوی و جلوه‌دادن آن به‌صورت یک اتفاق ستاره‌دار در ذهن روایت‌ش‌نو، توانسته است تمام توجه و حواس روایت‌ش‌نو را در همان ابتدای کار از آن خود کند. در شروع داستان، مخاطب با استفاده از خلاصه داستان با روایتی در زمان روایت مواجه می‌شود که در چهار سطر اول از روایت در جایگاه روایت‌ش‌نو با اسم شخصیت اصلی داستان (امیر علی) و ساعت دقیق رخ دادن یک اتفاق برای این شخصیت (جمعه، هفده مهرماه هزار و سیصد و هفتاد و هفت، یازده دقیقه بعد از نیمه‌شب) (همان، ۱۳۹۸: ۱۷۱) آشنا می‌شود. اطلاع دقیق راوی، به ذهن روایت‌ش‌نو این هشدار را می‌دهد که با یک راوی فراداستان و همه‌چیزدان روبه‌رو است و البته در ادامه، دلیل این همه‌چیزدانی را دسترسی به نوشته‌ها و یادداشت‌های پراکنده و نامه‌های امیرعلی نزد خودش بازگو می‌کند. علاقه به سفر و یافتن جایی دیگر برای کسب آرامش واقعی، امیرعلی را دچار تعارضات درونی کرده بود. زندگی از او آدم معقول و مطیعی ساخته بود که هرآن‌گریز از این شخصیت و موقعیت دیکته‌شده برای او احتمال می‌رفت.

۳-۴- زمان روایت

روایت، بدون زمان درک نمی‌شود. روایت نوعی توالی زمانی دولایه است. در روایت دو نوع زمان داریم: زمان آنچه تعریف می‌شود و دوم زمان روایت (زمان مدلول و زمان دال). کار این دوگانگی تنها آن نیست که همه تحریف‌های زمانی رایج در روایت‌ها را امکان‌پذیر سازد (سه سال از زندگی قهرمان در دو جمله از یک رمان یا در چند نما از یک مونتاژ «تکرارمحور» یا بسایندی در فیلم خلاصه می‌شود و از این قبیل) (ژنت، ۱۴۰۰: ۴۲). کار اساسی‌ترش این است که «از ما می‌خواهد در نظر داشته باشیم یکی از کارکردهای روایت عبارت است از ابداع یک طرح‌واره زمانی برحسب یک طرح‌واره زمانی دیگر» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۴۳).

۳-۴-۱- زمان‌مندی متن

درباره زمان‌مندی متن روایی، ژرار ژنت اجماع‌ترین مباحث را درباره رابطه میان زمان داستان و زمان متن، مطرح و این سه نوع رابطه زمانی را بیان کرده است: ۱. نظم و ترتیب: یعنی پاسخ به پرسش «کی؟»؛ ۲. تداوم: یعنی پاسخ به پرسش «چه مدت؟»؛ ۳. بسامد: یعنی پاسخ به پرسش «چند وقت یک‌بار؟».

۳-۴-۱-۱- نظم و ترتیب

ترتیب به‌معنای توالی رخدادها در داستان و نظم آنها به شیوه‌ای خاص بر مبنای پیرنگ ویژه در متن روایی است: «بررسی نظم زمان‌مندانه روایت با مقایسه میان ترتیبی که رخدادها یا بخش‌های زمان‌مند در سخن روایی سامان می‌گیرند و ترتیب

زنجیره‌ای که همین رخدادها یا بخش‌های زمان‌مند در داستان ایجاد کرده‌اند، به شکلی که ترتیب توالی رخدادها با بخش‌های زمانی داستان هماهنگی دارد» (ژنت، ۱۴۰۰: ۴۴). ژنت نبودن هماهنگی در نظم و ترتیب رخدادها را در گفتمان روایی «زمان‌پریشی» می‌نامد (Genette, 1980:23)؛ پس «هرگونه دورشدن از ترتیب بیان رخدادها در متن به صورت نابهنگام، زمان‌پریشی است که به دو صورت اتفاق می‌افتند: گذشته‌نگرها و آینده‌نگرها (تولان، ۱۳۸۳: ۷۹).

۳-۴-۱-۱- زمان‌پریشی گذشته‌نگر

وقتی روایت رخداد داستان پس از نقل رخداد‌های سپری‌شده متن از بی هم آید، زمان‌پریشی گذشته‌نگر اتفاق می‌افتد. در واقع روایت به زمان گذشته داستان بازمی‌گردد و رخداد‌های «الف»، «ب» و «ج» در متن به ترتیب به شکل «ب»، «ج» و «الف» در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۶).

در داستان بازی ناتمام یکی از داستان‌های مجموعه جایی دیگر، راوی خاطره خویش را از زنی که به خاطر آورده است، در زمان‌پریشی گذشته‌نگر با خروج از سیر خطی رویدادها چنین روایت می‌کند و دوباره به زمان حال برمی‌گردد: من این زن را می‌شناسم... تصویری محو از پیش چشمانم می‌گذرد. صورتی ساییده، بی‌رنگ و رو، تکه‌پاره، پشت چشمانم می‌نشیند. اسمی سر زبانم می‌غلطد، چیزهایی را در ذهنم جابه‌جا می‌کند و گم می‌شود (ترقی، ۱۳۹۸: ۱۲).

خانم مجهول، کارت پستالی از توی کیفش درمی‌آورد. شروع به نوشتن می‌کند. با دست چپ می‌نویسد. آزاده درخشان هم راکت پینگ‌پونگ را با دست چپ می‌گرفت و توپ بسکتبال را با دست چپ توی تور می‌انداخت. پس خودش است. بی برو برگرد. اما کم و کسر دارد. ترک خورده و غبارآلود است. مثل تابلویی نفیس، مانده در انباری نمود... (همان، ۱۳۹۸: ۲۲).

در خود داستان جایی دیگر، زمان‌پریشی گذشته‌نگر با برگشت راوی به زمان گذشته و بیان خاطره‌ای از دوران کودکی باز به زمان حال بازمی‌گردد:

من و امیرعلی باهم بزرگ شدیم و مدام باهم بودیم. آنهایی که ما را از دور می‌شناختند، فکر می‌کردند برادر یا قوم و خویش نزدیک هستیم (همان، ۱۳۹۸: ۱۷۱).

از آن شب خاص شروع می‌کنم؛ از آن مهمانی کذایی و ظهور آن موجود مرموز، آن سایه نا مرئی (گفتش آسان نیست). آن امیرعلی دوم... امیرعلی خواب است. شب‌ها زود می‌خوابد و مردی خوش‌خواب است... (همان، ۱۳۹۸: ۱۷۲).

۳-۴-۱-۲- تداوم

تداوم در جایگاه دومین مقوله زمانی در پی پاسخ به این پرسش است که «چه مقدار زمان برای خواندن یک روایت لازم است» (ژنت، ۱۴۰۰: ۱۱۷)؛ بنابراین «تداوم به ارتباط مدت‌زمان اتفاق یک رخداد در جهان داستان و مدت زمان روایت آن رخداد می‌پردازد. برابری در ازای زمان رخداد و روایت، می‌تواند تأثیری ناخواسته و چشم‌گیر بیافریند» (برتنس، ۱۳۸۷: ۸۸).

ژنت با طرح «سرعت ثابت» به معنای نسبت میان اینکه داستان چه مدت به درازا می‌کشد و طول متن چقدر است: یا ثابت و بدون تغییر باقی می‌ماند و یا سرعت خوانش متن افزایش یا کاهش می‌یابد، تعاریف تازه‌ای ارائه می‌دهد. سرعت بیشینه «حذف» و سرعت کمینه «درنگ توصیفی» نام دارد. میان این دو نیز «خلاصه» و «صحنه نمایشی» قرار می‌گیرد. در حذف، بخشی از تداوم داستان هیچ جانشینی در متن ندارد. در درنگ توصیفی، تداوم متن بیشتر از تداوم داستان است. در خلاصه، تداوم متن کوتاه‌تر از تداوم داستان است. در صحنه نمایشی، تداوم داستان و متن به تقریب برابر است (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۶).

مقادیری از زمان داستان که در داستان جایی دیگر در سطح متن حذف شده است: یکی دو ماه در آرامش گذشت. به نظر می‌آمد که آب‌ها از آسیاب ریخته است و زندگی به رواق سابق ادامه دارد...

(ترقی، ۱۳۹۸: ۱۹۵).

هفته‌ها به این منوال گذشت تا اینکه تحمل ملک‌آذر تمام شده بود (همان: ۲۱۸).

سه روز بعد، یکی از کارمندان عالی‌رتبه شهرداری، امیرعلی را پذیرفت (همان: ۲۲۴). چند ماه بعد از این ماجرا بود که پدرش دستور داد تخت او را از اتاق مادرش بیرون بیاورند و در اتاق برادر بزرگترش بگذارند (همان: ۲۳۳).

اواسط زمستان بود. دایه‌خانم تحمل سرما را نداشت و می‌خواست به کرمان بازگردد (همان: ۲۴۶). اواخر زمستان بود که ملک‌آذر به حرف افتاد و دهانش باز شد (همان: ۲۴۷). امیرعلی دوماه سفر کرد. بوی آزاردهنده بدنش فرونشسته بود و بدن خیره‌سروش برخلاف آن وقت‌ها سرکشی نمی‌کرد... . یک ماه دیگر هم به سیر و سیاحت گذشت، از این آبادی به آن آبادی (همان: ۲۵۱). حذف در داستان بازی ناتمام نیز به این شیوه در سطح زمان روایت انجام شده است: دل‌شوره‌ای ناگهانی توی تنم می‌دود؛ یک‌جور واهمه شیرین، متعلق به پانزده- شانزده سالگی؛ یعنی دبیرستان انوشیروان دادگر (همان: ۱۳).

آزاده درخشان از آمریکا می‌آید. اولین سفرش است. بعد از پانزده سال. می‌گوید که دوتا پسر بزرگ دارد؛ یکی در کانادا، یکی در تکزاس. پرستار است و در تمام این مدت در بیمارستان کار می‌کرده، دویده و به در و دیوار کوبیده است. مادرش در غیاب او مرده. برگشته تا خانه‌اش را پس بگیرد... (همان: ۲۹).

۳-۴-۲-۱- درنگ توصیفی

در این حالت، زمان سخن صرف توصیف یا تفسیر می‌شود. زمان داستان از حرکت بازمی‌ایستد و هیچ کنشی انجام نمی‌شود؛ این توصیف‌ها در داستان بازی ناتمام: شرح دقیق اتفاقات سالن انتظار فرودگاه، اتفاقات داخل هواپیمای ایران ایر و ذکر احوال و جزئیات کنش مسافران داخل هواپیما، شرح دقیقی از یکی به دو کردن مهمان‌داران با مسافران، شرح دقیق اتفاقات درون هواپیما، شرح نظرات مسافران درباره مسائل روز جامعه و بحث‌های سیاسی. راوی با ریزبینی و دقت تمام در شخصیت‌های فرعی داستانش کاوش می‌کند تا آنجا که سرعت روایت داستان در متن کاهش می‌یابد. این از حوصله خواننده به دور است و تنها اهمیت موضوع از جانب راوی و نگاه راوی به شخصیت‌های اطرافش را به تصویر می‌کشد؛ توصیفاتی که خوانش متن را طولانی‌تر می‌کند و گویا نگاه نقادانه نویسنده را نسبت به موضوعات و اشخاص فرعی داستان نشان می‌دهد. حتی نبود این بخش‌ها در داستان در مجموع آسیبی به کل داستان وارد نمی‌کند. نمونه‌ای از درنگ توصیفی در این داستان بیان می‌شود: مهمان‌دار هواپیما اعلام می‌کند که به‌زودی با غذای گرم و لذیذ از مسافرین محترم پذیرایی خواهد شد. اسم غذا که می‌آید همه با سرعت می‌نشینند... . خدمه هواپیما دست او را می‌گیرند و ردیف به ردیف می‌برد... . خانم مهمان‌دار حوصله ندارد و از دست مسافرها دل‌خور است... . سیگاری‌ها ته هواپیما اجتماع کرده‌اند. خانم کنار دستی گوشه‌روسری‌اش را جلوی دهانش می‌گیرد و سرفه می‌کند. جای بدی نشسته است. مهمان‌دار را صدا می‌زند. شکایت می‌کند... (همان: ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۲۰ و ۲۱).

۳-۴-۲-۲- صحنه نمایشی

گفت‌وگو ناب‌ترین شکل در توصیف صحنه نمایشی در روایت است. این صحنه نمایشی به صورت مکالمه در داستان بازی ناتمام به این شکل آمده است:

مأمور عجله دارد. دوباره می‌گوید: این دارو باید شناسایی شود.

- کی باید آن را شناسایی کند؟

- باید گذاشت انبار. متصدی‌اش امشب نیست.

می‌گویم: «مگر مردم بیکارند؟ برو. فردا برگرد! انگار کار آسانی است!» جواب می‌دهد: «به ما مربوط نیست. مقررات

است.»

-کجا نوشته؟

می‌گوید: «خواهر محترم! لجبازی کنی، چمدانت را توقیف می‌کنیم» (همان: ۳۳-۳۴).

از این دست مکالمات بین راوی و مأمور گمرک در متن بسیار دیده شده است. حتی در بخشی از داستان، گفت‌وگوی بین راوی و مخاطب به ما در جایگاه روایت‌شنو این امکان را می‌دهد تا با شخصیت راوی همانند داستان بیشتر آشنا شویم. شرح گفت‌وگوی راوی با روایت‌شنو:

حق با من است. شاید هم نیست. در هر حال، می‌خواهم بجنگم و برنده شوم. چرا؟ نمی‌دانم. دست خودم نیست. شاید یک‌جور مرض است؛ یک‌جور عادت قدیمی و موروثی... توپ پینگ‌پونگ توی شکمم می‌چرخد. بیست-بیست مساوی هستیم. باید برنده شوم. باید. آزاده درخشان پشت پلک‌هایم می‌لولد. اوست که دستور می‌دهد. صداهای قدیمی، ته گوشم زنگ می‌زند. شاگردها هورا می‌کشند. چشم‌ها خیره به من است... (همان: ۳۵).

۳-۲-۴-۳- خلاصه داستانی

ایجاد شتاب مثبت در روایت و پایان‌دادن به رخدادی که راوی در درنگ توصیفی به اندازه‌ی وافی برای آن وقت گذاشته است، در خلاصه داستانی به پایان خود می‌رسد و زمان خوانش داستان، کاهش می‌یابد؛ برای نمونه راوی در داستان بازی ناتمام برای پایان‌دادن به کشمکش خودش با مأمور گمرک، سرانجام این بگوگو را به کمک خلاصه داستانی، چنین تمام می‌کند: مأمور دوم از ماجرا بی‌خبر است. جعبه‌ی دوا را می‌اندازم روی میز و در کیفم را می‌بندم. اندوه مأمور قبلی به من نیز سرایت کرده است. برد و باخت پوچی است. دعوا بر سر هیچ، خسته‌ام و این خستگی مال قدیم است، مال آن رقابت‌های درونی، باخت‌ها، مسابقه‌های تمام‌نشده است... (همان: ۳۹).

همچنین این خلاصه داستانی را راوی در رابطه با عاقبت زندگی آزاده درخشان و نیز پایان کنجکاوی و سؤال ذهنی خویش نسبت به شخصیت همیشه قهرمان درخشان، چنین برای مخاطب شرح می‌دهد: آزاده درخشان، سرگردان، متزلزل، جلوی در ورودی فرودگاه قدم می‌زند. به ساعتش نگاه می‌کند. کلافه است و با کسی نامرئی دعوا دارد. نمی‌خواهم نگاهش کنم. رویم را برمی‌گردانم و حس می‌کنم حضور مخفی او، مدال‌ها، رقابت‌ها، سبقت‌هایش، آرام و بی‌صدا از توی جانم بیرون می‌خزد و جای خالی‌اش را رختی گوارا، یک‌جور تنبلی و تسلیم شیرین می‌گیرد (همان: ۴۰).

۳-۱-۴-۳- بسامد

بسامد یکی از اجزای مهم داستان روایی است. رخداد فقط این نیست که اتفاق افتد، ممکن است دوباره تکرار شود یا دوباره رخ دهد؛ مانند خورشید که هر روز صبح طلوع می‌کند (ژنت، ۱۴۰۰: ۱۵۳). بسامد عبارت است از «ارتباط بین این موضوع که یک رخداد چندبار در داستان تکرار می‌شود و تعداد روایت شدن آن در متن؛ پس بسامد یعنی تکرار (لوت، ۱۳۸۶: ۸۰). تکرار روابط میان رخداد‌های داستان و روایت آنها در متن در مقام برساخت‌های ذهنی به یکی از شکل‌های زیر ظاهر می‌شود:

الف. بسامد مفرد یا تک‌محور: آنچه یک‌بار در داستان اتفاق افتاده است، یک‌بار گفته می‌شود که مرسوم‌ترین نوع روایت است (ریمون کینان، ۱۳۸۷: ۷۹).

ب. بسامد مکرر: گفتن چندین بار چیزی که یک‌بار در داستان اتفاق افتاده است (همان). این روش از شیوه‌های روایی مهم در ادبیات مدرن است و از استادان آن، ویلیام فاکنر است؛ به‌ویژه در رمان‌هایی چون *خشم و هیاهو* (۱۹۲۹) و *آبشالوم*، *آبشالوم!* (۱۹۳۶) (لوت، ۱۳۸۶: ۸۱).

ج. بسامد بازگو: گفتن یک‌بار آنچه چندین بار در داستان اتفاق افتاده است (ریمون کینان، ۱۳۸۷: ۸۰). یعنی آنچه چندین بار در داستان رخ داده است، یک‌بار بازگو می‌شود. از نظر ژنت، در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته (۱۹۱۳-۱۹۲۷) اثر مارسل پروست، یکی از نمونه‌های بزرگ بسامد بازگو است (لوت، ۱۳۸۶: ۸۱).

در داستان بازی ناتمام بسامد «برنده شدن» به صورت مکرر بسیار زیاد است و این بسامد از نخستین رخداد اصلی روایت آغاز شده است. در واقع ازمزمانی که نگاه راوی به حس برنده شدن مسافران منتظر در سالن فرودگاه این چنین شرح داده می‌شود:

آنهایی که زرنگند و دوز و کلک‌های مخصوص را می‌شناسند... (ترقی، ۱۳۹۸: ۱۰).

این بسامد «با دوز و کلک سوار شدن و برنده شدن» را خود راوی نیز این‌گونه بیان می‌کند: می‌پریم جلو و یقه کارمند آشنا را می‌چسبیم؛ سلام علیک خودمانی، خواهش و تمنا با خجالت و سماجت، تا بالاخره، آشنایی گیج و ویج که من را به‌جا نمی‌آورد و اسمم را به خاطر ندارد (شاید این خانم اشتباه می‌کند و من را به‌جای کسی دیگر گرفته؟! از روی شرم و ادب وعده‌ای پادروها بهم می‌دهد. وعده را دودستی می‌چسبم، مثل کنه و با کمک او خودم را چارچنگولی در هواپیما می‌چپانم...» (همان: ۱۵).

سپس بسامد مکرر «برنده شدن» در بازی کشمش با مأمور گمرک سر داروی غیرمجاز بازهم تکرار می‌شود: حق با من است. شاید هم نیست. در هر حال، می‌خواهم بجنگم و برنده شوم. چرا؟ نمی‌دانم. دست خودم نیست. شاید یک‌جور مرض است؛ یک‌جور عادت قدیمی و موروثی...» (همان: ۳۵).

بسامد «برنده شدن» همیشگی آزاده درخشان در همه زمینه‌ها از نگاه راوی، چندین بار در متن نقل شده و چندین بار هم در داستان آورده شده است:

آزاده درخشان قهرمان دو و پرش شد. از دست ملکه ثریا مدال طلا گرفت و آبروی دبیرستان را حفظ کرد (همان: ۲۶).

راوی، بسامد مکرر احساس برنده شدن را در داستان بازی ناتمام برای بیان عقده درونش استفاده می‌کند. حضور این بسامد در داستان موضوع فضای جامعه مدرنیته و اصرار بر برنده شدن افراد را برای دستیابی به هویت به بحث می‌کشد؛ به صورتی که اگر زمانی فرد پیروز نباشد، نه تنها احساس هویت و پذیرش فردی خویش را از دست می‌دهد، بسیاری از فرصت‌های اجتماعی پیروزشدن در ساختارهایی که جامعه تعریف کرده است، نیز از او گرفته می‌شود. فرد در صورت دست‌نیافتن به آن دچار عقده‌های روانی و تزلزل روحی می‌شود؛ درحالی‌که ترقی در ادامه این داستان با به بحث کشیدن این بسامد، باعث تقویت هویت درونی راوی می‌شود.

در داستان جایی دیگر نیز بسامد مکرر، کاربرد گسترده‌ای دارد. راوی با تکرار این جمله: «یادداشت‌ها و نوشته‌های امیرعلی نزد من است»، می‌خواهد دلیل واضح و مبرهنی برای اطلاع از تمام اتفاقات درون داستانی به روایت‌شنو ارائه دهد و از جایگاه راوی فراداستانی، مقام و رتبه خود را تنزل می‌دهد. این چندین بار توضیح‌دادن یک مطلب برای اتفاقی که تنها یک‌بار رخ داده است، ما را با بسامد مکرر روبه‌رو می‌کند. همچنین این جمله: «ملک‌آذر در صورت ناراحتی به من (راوی) زنگ می‌زند و احساس خوشبختی و شادبودن‌هایش را مدیون امیرعلی می‌داند»، چندین بار از ذهن راوی داستان گذشته است؛ به همین ترتیب، دو یا سه بار هم در متن آورده است و اینجا با بسامد مکرر در داستان روبه‌رو می‌شویم.

۳-۴-۲- مکان

روایت‌ها مثل دنیای واقعی برای رخ‌دادنشان به مکان نیاز دارند. از این منظر دو نوع مکان وجود دارد: مکان داستان و مکان متن. مکان داستان، همان‌جایی است که رخداد‌های داستان در آنجا اتفاق می‌افتد و مکان متن، صحنه‌هایی است که خواننده هنگام خوانش متن بدانجا سرک می‌کشد (حری الف، ۱۳۸۷: ۶۱).

مکان داستان بازی ناتمام، یک‌بار دبیرستان انوشیروان دادگر است، یک‌بار سالن فرودگاه، یک‌بار فضای داخلی هواپیمای ایران ایر. اما مکان متن آن همان صحنه‌هایی است که راوی، چه در زمان گذشته و چه در زمان حال، هرچه بیشتر آزاده درخشان را شناخته است.

مکان متن در زمان گذشته نگر، یکبار خیابان شاه رضا تا چهارراه پهلوی است: توی خیابان شاهرضا تا چهارراه پهلوی پشت سرش راه می‌روم؛ با بیست متر فاصله. هر جاکه می‌ایستاد، می‌ایستم. به هر چه نگاه می‌کند، نگاه می‌کنم...؛ درست مثل او... (ترقی، ۱۳۹۸: ۱۹).

بار دیگر مکان‌های ورزشی است که آزاده درخشان مدال کسب کرده است: استادیوم ورزشی غلغله بود. هورا و جیغ و داد دخترهای دبیرستان گوش را کر می‌کرد... به هر کدام از ما یک مدال برنز دادند؛ آن‌هم به‌خاطر خندانیدن ملکه ایران. در عوض، آزاده درخشان قهرمان دو و پرش شد. از دست ملکه ثریا مدال طلا گرفت و آبروی دبیرستان را حفظ کرد (همان: ۲۵ و ۲۶).

مکان متن در زمان حال، درون هواپیماست. جایی که راوی با آزاده درخشان میان‌سال روبه‌رو می‌شود؛ با تغییراتی که حاصل گذر عمر است و احوالاتی که حاصل پانزده سال دوری از وطن است. این‌بار آزاده درخشان را ترسان و مضطرب می‌بیند که حتی مواجه‌شدن با هم‌وطن خود نیز او را به وحشت می‌اندازد:

آزاده درخشان هول شده، به هیجان آمده و نگران است. می‌ترسد و هزار جور واهمه دارد. چشم‌های خسته‌اش دودو می‌زند. پانزده سال انتظار این لحظه را کشیده است...؛ گمرک. آزاده درخشان جلوی صف است. چشمش از دور به من می‌افتد و ابراز آشنایی نمی‌کند. گیج است و مبهوت به اطراف نگاه می‌کند. روسری‌اش کج شده و قیافه‌اش زار می‌زند. هر مرد ریشویی که از کنارش رد می‌شود او را به وحشت می‌اندازد (همان: ۳۱ و ۳۲).

۳-۴-۳- شخصیت‌پردازی متن

اهمیت شخصیت در داستان تا اندازه‌ای است که ویرجینیا وولف می‌گوید: «من معتقدم سروکار همهٔ رمان‌ها فقط با شخصیت است که قالب رمان را طراحی کرده و پرورش داده‌اند، چه قالبی بهتر از رمان است برای طرح و ترسیم شخصیت که خود، قالبی هم ناشیانه و پرگویی و هم پرمایه و سرشار و انعطاف‌پذیر و زندهٔ پرتحرک است» (آلوت، ۱۳۸۰: ۵۰۳).

ریمون کینان معتقد است شخصیت دو شاخص متنی بنیادین دارد: «توصیف مستقیم و توصیف غیرمستقیم. در توصیف مستقیم، نویسنده به‌صورت مستقیم با طبقه‌بندی و تشریح به مخاطب نشان می‌دهد شخصیت شبیه چیست یا کس دیگری در داستان هست که به مخاطب می‌گوید قهرمان شبیه کیست. اما توصیف وقتی غیرمستقیم است که به‌جای آنکه به خصایل و ویژگی شخصیت اشاره کند، آن را از راه‌های مختلف نمایش دهد و تشریح کند» (ریمون کینان، ۱۳۸۷: ۸۵).

راوی داستان جایی دیگر یک راوی همه‌چیزدان و سوم شخص است و بنابراین اطلاعاتی که از شخصیت‌ها دارد آن‌قدر کفایت می‌کند که اطمینان روایت‌شنو را برای خودش به وجود آورد؛ باین‌حال از دسترسی به منابع اطلاعاتی هم نام می‌برد که خود شخصیت‌ها در اختیارش می‌گذارند؛ مثل دسترسی به یادداشت‌های امیرعلی. شناخت راوی از ملک‌آذر، همسر امیرعلی، نیز به‌خاطر محبتی است که در گذشته این دو را به هم نزدیک کرده است. وقتی ملک‌آذر امیرعلی را انتخاب می‌کند، پروندهٔ این داستان عاشقانه به‌صورت عشقی یک‌طرفه بسته می‌شود:

{امیر علی} از خودش پرسید: «چرا ملک‌آذر کلید خانه را به فلانی داده؟» (فلانی یعنی من) و بعد فکر کرد که کاری درست و طبیعی است. می‌دانست که من نزدیک‌ترین دوست ملک‌آذر هستم و اولین عشق زندگی‌اش. ملک‌آذر حرفی به او نزده بود. گفتن نداشت. هر چه بود مال گذشته بود. امیرعلی از عموجان شنیده بود، با آب و تاب. عموجان دهن‌لق... (ترقی، ۱۳۹۸: ۲۵۵).

تا اینجا توضیح داده شد که اطلاعات جامع راوی همه‌چیزدان، حس اعتماد بیشتری به مخاطب می‌دهد؛ از این‌رو مخاطب و روایت‌شنو با هرگونه توصیف از شخصیت‌ها چه به‌صورت مستقیم و چه غیرمستقیم با استقبال روبه‌رو می‌شوند. حتی اطلاعاتی را که در ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد، به‌راحتی روایت‌شنو می‌پذیرد:

تولد امیرآهو از نظر او اتفاقی مهم بود. مثل کشف قاره آمریکا. شاید هم مهم‌تر... (همان: ۱۹۵).

شخصیت‌پردازی مستقیم، شناخت امیرعلی از روی تعاریف راوی است:

امیرعلی خواب است. شب‌ها زود می‌خوابد و مردی خوش‌خواب است. کمتر اتفاق می‌افتد که خواب ببیند؛ به‌خصوص خوابی آشفته و بد (همان: ۱۷۲).

شناخت غیرمستقیم شخصیت‌ها از طریق کنش، گفتار، وضعیت ظاهری، محیط و قیاس اسامی آنها امکان‌پذیر است. «داستان‌نویسانی که شیوه غیرمستقیم را برای شخصیت‌پردازی انتخاب می‌کنند، شخصیت را در شرایطی قرار می‌دهند که واکنش‌هایش افشاگر خلق و خوی او باشد» (مندی‌پور، ۱۳۸۳: ۴۸-۵۰). این نوع شخصیت‌پردازی چند نوع است: ۱. کنش؛ ۲. گفتار؛ ۳. وضعیت ظاهری؛ ۴. محیط؛ ۵. استحکام شخصیت از طریق قیاس.

۳-۴-۳-۱- کنش

ابتدایی‌ترین و ساده‌ترین نقش هر شخصیتی نقش کنش‌گری او است. از این منظر، شخصیت، فاعل یا نهادی است که یا کاری انجام می‌دهد و یا کاری به او نسبت می‌دهند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۳۰). کنش‌ها به‌صورت معمول یا یک‌زمانه و پویا هستند یا عادی و پایدار. بیشتر کنش‌های یک‌زمانه در نقطه عطف روایت نقش ایفا می‌کنند و جنبه پویای شخصیت را نشان می‌دهند. کنش‌های عادی یا پایدار هم عملی هستند که شخصیت همیشه انجام می‌دهد و جنبه پایدار یا نامتغیر شخصیت را آشکار می‌کنند و بیشتر تأثیری خنده‌دار یا کنایی از خود برجای می‌گذارند (ریمون کینان، ۱۳۸۷: ۸۶).

در داستان جایی دیگر، روایت با بیان اینکه زندگی از امیرعلی، مردی با خصوصیات عادی و پایدار ساخته است، آغاز می‌شود: زندگی از او آدمی آرام و معقول ساخته بود. مردی متمدن، شوهری مطیع، معاون شرکتی معتبر، اهل سازش‌های لازم و داد و ستدهای متداول... (ترقی، ۱۳۹۸: ۱۸۱).

در ادامه به احتمال بروز کنش‌های پویا در امیرعلی اشاره می‌شود:

با این‌همه من که او را از دوران قدیم می‌شناختم، می‌دانستم که در پس ظاهر مقبول و معقول او، امیرعلی دیگری پنهان است؛ محبوس در ژرفای خاموش درون، منتظر گریز... (همان).

در داستان، کنش پویا و غیرعادی امیرعلی به‌صورت آشکار روایت می‌شود و این کنش که به نیرویی نامرئی تشبیه می‌شود، جنبه کنایی دارد که از درون او قصد دارد به خود آگاه و خود درونی و واقعی شخصیت خودش ببیند. امیرعلی که از این نیروی مرموز و دشمن نامرئی درونی به‌شدت ترسیده است، به‌قصد مدیریت این بحران با یک کنش پویا و غیرمعمول (دست‌کم در بیست سال گذشته) در داستان ظاهر می‌شود و به‌گمان خودش عاقلانه‌ترین کار را انجام می‌دهد:

عاقلانه‌ترین کار این بود که برای مدت کوتاه از ملک‌آذر فاصله بگیرد و در اتاقی جداگانه بخوابد. در اتاق پسرها یا اتاق مهمان. فرقی نمی‌کرد. هر جا... (همان: ۲۰۸).

این جملات کوتاه و تلگرافی و نقطه‌گذاری بعد از آن، عذاب و انقلاب درونی امیرعلی را در جایگاه شخصیت اصلی و پویای داستان تأیید می‌کند.

۳-۴-۳-۲- گفتار

تودروف در تأثیر بنویست‌ها، موضوع «ذهنیت زبان» را بیان می‌کند؛ به این معنا که هر گفتاری، نشانه‌هایی از گوینده آن دارد؛ نشانه‌هایی که از طبقه اجتماعی، گویش، وجهه نظر و میزان تحصیلات شخصیت خبر می‌دهد. هنگامی که با چیزی مخالف هستیم و مخالفت خود را به زبان می‌آوریم، این عمل تا حدود زیادی معرفت‌خاستگاه فکری و ذهنیت ما است (عبدالهیان، ۱۳۸۱: ۷۳). ویژگی‌های گفت‌وگو در داستان به این شرح است:

۱. گفت‌وگو فقط آرایش و زینت داستان نیست؛ عمل داستانی را در جهت مشخصی پیش می‌برد.
 ۲. گفت‌وگو با ذهنیت اشخاص داستان هماهنگی دارد.
 ۳. گفت‌وگو احساس طبیعی و واقعی بودن به خواننده می‌دهد.
 ۴. گفت‌وگو صحبت‌های اشخاص داستان را با توجه به افکار و ویژگی‌های درونی و خلقی افراد نمایان کند.
 ۵. واژگان و کوتاهی و بلندی جملات با گویندگان مختلف آنها ارتباط دارد.
 ۶. گفت‌وگو تأثیر قطعه‌هایی را که جدی و تفسیری هستند، نشان می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۳۲۸-۳۳۰).
- ویژگی‌های گفتار اشخاص داستان بازی ناتمام:

۱. گفتار راوی همانند داستان از شخصیت خودش به سیر روایی داستان و به شناخت بیشتر از راوی همانند داستان کمک می‌کند. همچنین گفتار راوی از شخصیت آزاده درخشان مخاطب را با نوع نگاه راوی به این فرد آشنا می‌کند و جایگاه ویژه‌آزاده را در ذهن راوی همانند داستان به روایت‌شنو نشان می‌دهد. اینها همه سیر روایی داستان را پیش می‌برند و بر داستان به صورت مصنوعی تحمیل نشده اند.
۲. علاقه شخصی راوی به برنده شدن و کسب امتیاز بیست بیست تا پایان داستان با اوست و در آخرکه منفعلانه به بیهوده بودن این شیوه و طرز تفکر پی می‌برد، دست از نمره بیست گرفتن برمی‌دارد و مخاطب، پایان این کشمکش درونی را می‌بیند.
۳. در این داستان با بررسی گفتار شخصیت‌ها به نوعی تشبیه بین افراد درون هواپیما و مردم جامعه امروزی پی برده می‌شود. گویی منش مسافران هواپیما یک نمونه کوچک از نظام اخلاقی حاکم بر جامعه بزرگتر و بیرون از داستان است و این مسافران، نماینده مردم جهان واقعی در سطحی کوچکتر هستند که گرد هم درون هواپیما جمع شده‌اند.

۳-۳-۴-۳- وضعیت ظاهری

وضعیت ظاهری از زمان پیدایش روایت داستانی، به خصوصیات شخصیت اشاره می‌کند. توصیف ظاهر، ویژگی‌هایی را بیان می‌کند که شخصیت فقط از نعمت داشتن آنها برخوردار است یا این ویژگی‌ها به او پیوسته شده‌اند (تولان، ۱۳۸۳: ۸۹). وضعیت ظاهری شخصیت‌ها بیانگر صفات آنان است. شناخت شخصیت مادر امیرعلی با توصیفات که راوی از وضعیت ظاهری او می‌کند:

مادرش را به یاد دارم. مادر جوانش را می‌گویم. لاغر و شکننده بود و زیبایی ملایم و محوری داشت. با نظر اول، نادیده می‌ماند نه زیبا بود و نه زشت. به چشم نمی‌آمد. با نظر دوم و سوم بود که شکل می‌گرفت. نگاه شفاف و دهان شیرینش خودنمایی می‌کرد. بعد از آن هر بار که نگاهش می‌کردی زیبا بود (همان: ۲۲۹).

وضعیت ظاهری شخصیت اصلی داستان، امیرعلی، زمانی که شخصیتی عادی داشت، کامل بیانگر خصایلش است: داشتن شخصیت ملاحظه‌کار و گوش به فرمان در مقابل ملک‌آذر از امیرعلی، شخصیتی به مراتب با ظاهری جوان‌تر از سن واقعی‌اش درست کرده بود. سن او حدوداً بیست سال از ۵۵ سالگی کمتر می‌خورد و این به خاطر رسیدگی و دستورات مصلحتی ملک‌آذر بود که امیرعلی را در زندگی همچون کودکی آرام و سر به زیر می‌خواست تا از او عتیقه‌ای گران‌بها و دست‌نیافتنی بسازد و خود نیز از نگاه کردن به این عتیقه، حس تأمین‌شدگی روانی بیابد. همچنین از او ویتیرینی از عشق و رسیدگی، برای دید عموم درست کرده باشد و دست آخر به ارضای حس شیرین تملک بهترین‌ها دست یابد (همان).

۳-۳-۴-۳- محیط

از عوامل مهم شخصیت فرد، محیط است. برای اینکه صحنه داستان به نظر خواننده واقعی بنماید، اول باید خود نویسنده آن را به چشم صحنه‌ای واقعی ببیند و با آن آشنایی نزدیک داشته باشد (یونسی، ۱۳۸۴: ۴۳۱-۴۳۲). ارسطو هم در طبیعت

تراژدی معتقد است از آنجاکه تراژدی، داستانی است که در صحنه به نمایش درمی‌آید، ناگزیر صحنه‌آرایی، باید نخستین قسمت آن باشد و آواز و گفتار دومین قسمت؛ زیرا این دو در تراژدی وسایل تقلیدند (دیچز، ۱۳۷۹: ۶۰).

در داستان جایی دیگر محیط زندگی و تربیتی که امیرعلی در آن رشد کرده بود، از او شخصیتی آرام و به دور از هرگونه تنیدگی و بازی سیاسی و زد و بندهای مصلحتی ساخته بود. از طرفی قوانین داد و ستد و مدیریت شرکت بزرگ واردات نخ و قرقه از تصور و تحمل امیرعلی دور بود و از او انسانی ساخته بود که مجبور بود نقاب‌هایی برخلاف شخصیت واقعی‌اش برای خویش بسازد و برطبق مصلحت از خود واقعی‌اش فاصله بگیرد. برطبق تعریف ریمون کینان از محیط فیزیکی، امیرعلی در دوران بکر و زلال کودکی در محیطی پرورش یافت که او را با انسان‌های نقاب‌داری آشنا کرد. نخستین انسان‌های نقاب‌دار که دست بر قضا با او خویشاوندی نزدیکی هم داشتند، پدر و مادر امیرعلی بودند. مادر، آن موجود حمایت‌گر و صبور در طول شب در کنار گوش امیرعلی با هق‌هق آرام و بی‌صدا و آن نقاب بی‌تفاوتی که در طی روز به صورت می‌زد، اولین تضاد رفتاری را در لوح و ضمیر ناخودآگاه امیرعلی ثبت می‌کند. این نخستین صحنه از پذیرش دردآلود زندگی در کودکی امیرعلی می‌شود. همچنین شخصیت پدرش که به گفته امیرعلی، پنج یا شش صورتک مقوایی داشت و هرکدام را برای شخص و یا جایی به‌خصوص رومی‌کرد. این تأثیری است که امیرعلی از محیط فیزیکی یا همان خانه و اتاق کودکی‌اش پذیرفت و در بزرگسالی و در زندگی با ملک‌آذر آموخت برای پرهیز از هرگونه تنش و حرف و حدیث و اختلاف‌نظر باید روی احساسات و مکنونات قلبی خودش سرپوش بگذارد و به‌نوعی از خود واقعی‌اش فاصله‌ای مصلحتی بگیرد. از طرفی بادبادک هواکردن همراه راوی داستان در کودکی و در تپه‌های شمیران، الهیه و امانیه که محیط فیزیکی کودکی امیر علی بود، به او در شکل‌گیری شخصیت افسارگسیخته و رها کمک بسیار کرده و طعم شیرین سفر به جایی دیگر را از بادبادک دم‌رنگی‌اش آموخته بود. حتی اگر با این سفر و این ره‌اشدگی از دید همه پنهان می‌ماند. امیرعلی این حس ره‌اشدگی بادبادک دم‌رنگی‌اش را با طیب‌خاطر پذیرفت و در جایی از داستان اعلام کرد یک روز خودش برخواهد گشت.

۳-۴-۳-۵- استحکام شخصیت از طریق قیاس

از نظر ریمون کینان، قابلیت خاص قیاس به وجود از پیش خصایص مربوط می‌شود که قیاس هم متکی به آن روش‌هاست. تمایز آن با شاخص‌های دیگر شخصیت به این شکل است: از آنجاکه عناصر استعاری (قیاسی) در مجازها مستترند، تمایز قیاس با گونه‌های توصیف شخصیت را با مجازهای جزء به کل مثل وضعیت ظاهری و محیط به پرسش کشانده می‌شود. قیاس به سه روش، شخصیت‌پردازی را تقویت و استوار می‌کند. در این سه روش، قیاس یا بر شباهت یا بر تضاد میان دو عنصر همانند تأکید می‌کند. همچنین در متن به‌صراحت به قیاس اشاره می‌شود یا درک آن به‌طور تلویحی به خواننده واگذار می‌شود (ریمون کینان، ۱۳۸۷: ۹۴). این سه روش عبارتند از: اسامی قیاس‌پذیر، موقعیت یا محیط قیاس‌پذیر و قیاس میان اشخاص.

۳-۴-۳-۱- اسامی قیاس‌پذیر

راوی در داستان بازی ناتمام برای نام شخصیت اصلی داستان از قیاس اسامی، پیروی و درخشانی شخصیت اصلی را با نام گذاری «آزاده درخشان» در ذهن و خیال مخاطب دوچندان کرده است. در داستان جایی دیگر، امیرعلی از اینکه ملک‌آذر نامش را به هر اسم دیگری تغییر دهد، ناراحت است. با اسم‌های پیشنهادی ملک‌آذر هم ارتباط برقرار نمی‌کند و به‌گفته خودش همه این اسم‌ها نام‌آنوس هستند. او اسم را یک موضوع اختصاصی می‌داند؛ مثل قد، رنگ پوست و یا تاریخ تولد. حتی از فاصله‌افتادن بین امیر و علی هم ناراضی است و دوست ندارد او را به یکی از این دو اسم بنامند. او با اصراری نمایشی هنگام نوشتن اسمش یک خط رابط و متصل‌کننده قرار می‌دهد و همیشه اسم خودش را به‌صورت «امیر-علی» می‌نویسد و این خط رابط را مثل بند ناف متصل‌کننده دو جزء اسمش می‌داند. با این حال ملک‌آذر برای ارضای احساس مالکیتش اسم «ملک‌آهو» را

برایش برمی‌گزیند و دلیل می‌آورد که صورت و چشم‌های شوهرش مظلوم است؛ از این رو آهو و معصومیت آهو او را به یاد او می‌اندازد. نیمی از اسم خودش را هم از فرط علاقه زیاد به امیرعلی می‌بخشد و او را «ملک آهو» می‌نامد و تأکید می‌کند «ملک» نیمه مهم اسم خودش است که آن را به همسرش می‌بخشد؛ درحالی‌که این ملک بی‌اختیار بی‌حاصله‌تر از آن است که در مقابل ملک آذر و خواسته‌هایش مخالفت کند. راوی او را درنگاه روایت‌ش‌نو مثل ملکی بی‌اختیار به تصویر می‌کشد که هرآن کل کشور و دارایی کشور را به تاراج می‌دهد.

۳-۴-۳-۲- قیاس میان اشخاص

راوی در داستان بازی ناتمام برای شناخت و معرفی بهتر دو شخصیت اصلی داستان که یکی «آزاده درخشان» و دیگری راوی همانند داستان است، از قیاس میان اشخاص، زیاد استفاده کرده است:

آزاده درخشان قهرمان دو و پرش است. قهرمان تمام رشته‌های ورزشی است. هیچ‌کس حریف او نیست. مهم‌ترین شاگرد دبیرستان است و کامل‌ترین آدم دنیا به چشم من... همه آرزو دارند مثل او باشند؛ شکل او، قد او، جای او. با آن موهای کوتاه خرمایی و دستمال چهارخانه‌ای که کجکی دور گردنش گره می‌زند. با آن پوست سالم آفتاب‌خورده و گونه‌های برجسته... (ترقی، ۱۳۹۸: ۱۸ و ۱۹).

در قیاس با خودش او را این‌گونه توصیف می‌کند:

من دو سال از او کوچکترم. نیم‌متر کوتاهتر و نمره ورزشم صفر است... (همان: ۱۹).

همچنین قیاس اشخاص در داستان جایی دیگر به این شکل است: دو شخصیت زن وجود دارد، یکی مادر امیرعلی و دیگری همسرش ملک‌آذر؛ در دو سن متفاوت و البته با قدرت تحمل متفاوت. از همان تعریف‌های ابتدایی راوی، یکی گرفتار در زندگی زناشویی بی‌عشق و اسیر مردی دیکتاتور و گاه خیانتکار است و یکی در نهایت آسودگی، سوار بر کشتی عشق به‌دور از تلاطم‌های معمول، زندگی را می‌گذراند. در ادامه این ملک‌آذر مدیر و مدبر عاشق، با چهره‌ای از زندگی و امیرعلی روبه‌رو می‌شود که خارج از تصور و تحمل اوست و جایگاه پراقتدار و پراحترامی که در دید عموم برای خود ساخته بود، هدف قرار داده است. ملک‌آذر با این بحران، وقار و ظرافت زنانه‌اش را فراموش می‌کند و تعقیب همسر را در خیابان، شرکت و... شروع می‌کند. با تحریک‌شدن گمان و هوش زنانه‌اش مدام امیرعلی را در موقع خواب یا تلفن و رفت‌وآمد چک می‌کند. سرانجام بعد از فروپاشی کامل روانی و نتیجه‌نگرفتن‌های طولانی، تصمیم می‌گیرد همسر را ترک کند و تمام زندگی را به‌حراج می‌گذارد. به خارج نزد فرزندانش می‌رود و با امیرعلی و عشقش خداحافظی می‌کند؛ کاری که مادر امیرعلی باوجود دلایل بسیار می‌توانست انجام دهد، اما با انتخاب زندگی در کنار همسر سراسر گناهکار و فرزندان بی‌گناهِش، با گریه‌های شبانه و زدن نقاب بی‌تفاوتی در طی روز به زجرکشیدن خود ادامه می‌دهد. با این تصور که کشتی زندگی همچنان درحال پیشروی است و با این‌کار به اسطوره صبر و مصلحت‌اندیشی درخاطر امیرعلی بدل می‌شود.

۴- نتیجه

برایند این پژوهش که با هدف کاربردی کردن الگوی نظری روایت‌شناسی با تمرکز بر تحلیل دو داستان جایی دیگر و بازی ناتمام از مجموعه داستان جایی دیگر گلی ترقی انجام شد، به قرار ذیل است.

نویسنده داستان در شناسه سطح داستان رخداد سفر را به‌صورت غیرمستقیم در ذهن روایت‌ش‌نو برجسته کرده است. در داستان بازی ناتمام از طریق ساز و کارهایی از قبیل مسافرت و دیدن یک شخصیت مهم در دوران کودکی در همان سفر، سفر به زمان گذشته و زمان‌پریشی در نظم روایی داستان و... عقده‌های روحی شخصیت اصلی داستان را بازگشایی می‌کند.

در داستان جایی دیگر، این رخداد سفر را با بیماری مرموز که بی‌هیچ دلیلی درون شخصیت اصلی داستان (امیر علی) اتفاق می‌افتد، جایگزین می‌کند و با شناسه‌های زمان از دیدگاه ژنت به‌ویژه در کاربرد بسامد مکرر، بن‌مایه‌های داستانی را نشان می‌دهد. ترقی با به‌کارگیری بسامد مکرر مضمون همیشه پیروزی‌بودن در زندگی و سفر در زمان، الگوی کارگشایی را برای سلامتی روان شخصیت‌های اصلی داستان بازی ناتمام و جایی دیگر ایجاد می‌کند. از دیدگاه شخصیت‌پردازی روایی، ترقی با شخصیت‌پردازی غیرمستقیم و کنش‌های پویا، مخاطب را با شخصیت‌های اصلی داستان همراه می‌کند تا مخاطب شخصیت را در کنش، گفتار، وضعیت ظاهری، محیط و استحکام شخصیت از طریق قیاس ارزیابی کند و همراه شخصیت‌های اصلی داستان مخاطب نیز به تحول روحی و لذت از داستان دست یابد و با داستان هم‌بوم شود؛ آنچه کاربرد روایت‌شناسی شناختی نیز در پی آن است.

منابع

- آلوت، میریام. (۱۳۸۰). *رمان به روایت رمان‌نویسان*. ترجمه علی محمد حق‌شناس. چ ۲ تهران: نشر مرکز.
- آرام، زینب و سوخته زاری، مریم. (۱۳۹۴). تحلیل رمان «جایی دیگر» اثر گلی ترقی، همایش بین‌المللی جستارهای ادبی، زبان و ارتباطات فرهنگی، تهران: <https://civilica.com/doc/533054>
- ابوت، اچ پورتر. (۱۳۹۷). *سواد روایت*، چاپ اول، تهران: اطراف.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: نشر فردا.
- الفت فصیح، سمیه. (۱۴۰۲). ساختار روایی داستان سنگر و مقمه‌های خالی نوشته بهرام صادقی، *فصلنامه فنون ادبی دانشگاه اصفهان*، دوره ۱۵، شماره ۱، شماره پیاپی ۴۲، صص ۴۹-۶۴.
- برتنس، هانس. (۱۳۸۳). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمدرضا قاسمی. تهران: ماهی.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی*. چاپ اول. تهران: سمت.
- ترقی، گلی. (۱۳۹۸). *جایی دیگر*. چ ۷. تهران: نیلوفر.
- تولان، جی. مایکل. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمه ابوالفضل حری تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- حدادی، الهام. (۱۳۸۸). رویکردی روایت‌شناختی به دو دنیا گلی ترقی. *فصلنامه نقد ادبی*. مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تربیت مدرس. س ۲. ش ۵. صص ۷۲-۴۱.
- حری، ابوالفضل. (۱۳۸۷ الف). *احسن القصص: رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی*. فصلنامه نقد ادبی. مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تربیت مدرس. س ۱. ش ۲، صص ۸۲-۱۲۲.
- حری، ابوالفضل. (۱۳۸۷ ب). *درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمان آینه‌های دردار هوشنگ گلشیری*. دوره ۵۱، شماره ۲۰۸. صص ۵۵-۸۱.
- حسن‌زاده نیری، محمدحسن؛ زهرا علی نوری. (۱۳۹۵). تحلیل تقابل‌های دوگانه در مجموعه «جایی دیگر» گلی ترقی، *مجله ادبیات پارسی معاصر*، سال ششم شماره ۲، صص ۲۶-۱.
- دیچز، دیوید. (۱۳۷۹). *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. چ ۵. تهران: علمی.
- ریمون کینان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- زکایی، محمد سعید. (۱۳۸۷) *روایت‌گری و تحلیل‌های شرح حال نگارانه، پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی «ویژه‌نامه پژوهش‌های اجتماعی»*، دوره ۸، شماره ۱، صص ۶۹-۹۸.

- ژنت، ژرار. (۱۴۰۰). *گفتمان حکایت (جستاری در تبیین و روش)*، ترجمه آذین حسین‌زاده و کتابیون شهپرزاد، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
- کبلی، پل؛ یان، مانفرد. (۱۴۰۰)، *تقدادی با رویکرد روایت‌شناسی*، ترجمه حسین پاینده، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
- لوت، یاکوب. (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
- عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۱)، *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*، چاپ اول، تهران: نشر آن.
- مکوئیان، مارتین. (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*. ترجمه فتح محمدی. تهران: مینوی خرد.
- مندی‌پور، شهریار. (۱۳۸۳)، *ارواح شهپرزاد*، چاپ اول، تهران: نشر ققنوس.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۶۴). *عناصر داستان*. تهران: شفا.
- هرمن، دیوید. (۱۳۹۳). *عناصر بنیادین روایت*، ترجمه حسین صافی، تهران: نی.
- یان، مانفرد. (۱۳۹۷). *روایت‌شناسی (مبانی نظریه روایت)*، ترجمه محمد راغب، چاپ اول، تهران: ققنوس.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۴). *هنر داستان‌نویسی*. ج ۸. تهران: نگاه.

References

- Abbott, H. P. (2017). *Savad Rowayt*. First Edition. Tehran: Atraf Publication [In Persian].
- Abdullahian, H. (2002). *Character and Characterization in Contemporary Fiction*. First Edition. Tehran: An Publication [In Persian].
- Alot, M. (2001). *Novels narrated by novelists*. Translated by Ali Mohammad Haqshenas. Tehran: Markaz Publication [In Persian].
- Aram, Z., & Sokhtezari, M. (2014). Analysis of the novel 'Somewhere Else' by Goli Targhee. *International Conference on Literary Studies, Language and Cultural Communication*, Tehran: <https://civilica.com/doc/533054>
- Bertens, H. (2004). *Basics of literary theory*. Translated by Mohammad Reza Ghasemi. Tehran: Mahi Publication [In Persian].
- Crystal, D. (1992). *An Encyclopedic Dictionary of language*. Oxford.
- Deitcher, D. (2000). *Methods of literary criticism*. Translated by Mohammad Taghi Sedkiani and Gholamhossein Yousefi. Tehran: Elmi Publication [In Persian].
- Genet, G. (2021). *Narrative discourse (inquiry in explanation and method)*, translated by Azin Hosseinzadeh and Katayoun Shahparzad. First Edition. Tehran: Nilofar Publication [In Persian].
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- Goli, T. (2018). *Another place*. Tehran: Nilofar Publication [In Persian].
- Haddadi, E. (2009). A narratological approach to the two worlds of Goli Targhee. *Literary Criticism Quarterly*, 2(5), 41-72 [In Persian].
- Hassanzadeh Neiri, M. H., & Ali Nouri, Z. (2015). Analysis of double contrasts in the collection 'Somewhere Else' by Goli Targhee. *Contemporary Persian Literature Journal*, 6(2), 1-26 [In Persian].
- Herman, D. (2013). *The fundamental elements of narration*. Translated by Hossein Safi. Tehran: Nei Publication [In Persian].
- Hori, A. (2008a). Ahsan al-Qasses: a narratological approach to Qur'anic stories. *Literary Criticism Quarterly*, 1(2), 82-122 [In Persian].
- Hori, A. (2008b). An introduction to the narratological approach to narrative fiction with a look at Hoshang Golshiri's novel Door Mirrors. *Narratology*, 51(208) 55-81 [In Persian].
- Kebli, P., & Yan, M. (2021). *Literary criticism with narratology*. Translated by Hossein Payandeh. First Edition. Tehran: Nilofar Publication [In Persian].

- Lotte, J. (2007). *An introduction to narrative in literature and cinema*. Translated by Omid Nikfarjam. Tehran: Minooye Kherad Publication [In Persian].
- Mandanipour, Sh. (2004). *Shahrazad's Spirits*. First Edition. Tehran: Qaqnoos Publication [In Persian].
- McQuillan, M. (2009). *A selection of narrative essays*. Translated by Fattah Mohammadi. Tehran: Minooye Kherad Publication [In Persian].
- Mirsadeghi, J. (1985). *Story elements*. Tehran: Shafa Publication [In Persian].
- Okhovat, A. (1993). *Story grammar*. Isfahan: Farda Press [In Persian].
- Olfat Fasih, S. (2023). The narrative structure of the story of the trench and the empty flasks by Bahram Sadeghi. *Literary Arts (University of Isfahan)*, 15(1), 49-64. <https://doi.org/10.22108/liar.2023.135470.2196> [In Persian].
- Payandeh, H. (2017). *Theory and literary criticism*. First Edition. Tehran: Samt Publication [In Persian].
- Prince, G. (1989). Narrative. In: Barnouwn, E. (1989). *International of communication*. Oxford: Oxford University Press.
- Raymond, K. Sh. (2008). *Storytelling: Contemporary boutiques*. Translated by Abulfazl Hari. Tehran: Nilofar Publication [In Persian].
- Tolan, J. M. (2004). *A critical-linguistic introduction to narration*. Translated by Abolfazl Hari. Tehran: Farabi Cinema Foundation Publication [In Persian].
- Trask, R. L. (1999). *Key concepts in language and linguistics*. London: Routledge.
- Yan, M. (2017). *Narratology (Fundamentals of Narrative Theory)*. Translated by Mohammad Ragheb. First Edition. Tehran: Qoqnos Publication [In Persian].
- Younesi, E. (2005). *The art of story writing*. Tehran: Negah Publication [In Persian].
- Zokaei, M. S. (2007). Narrative and autobiographical analysis. *Humanities and Social Sciences Research Journal*, 8(1), 69-98.

