

بررسی ساز و کارهای هوش داستانی در نثر روایی آوینی

محمدرضا هاشمی*

استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد

محمدعلی شمس

دانشجوی دکتری آموزش زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد

سپیده شمسایی

کارشناس ارشد آموزش زبان انگلیسی

چکیده

هدف این پژوهش، بررسی روایت‌شناختی و سبک‌شناختی *روایت محرم* اثر سیدمرتضی آوینی در چارچوب نظریه هوش داستانی رندال (۱۹۹۹) است. گرچه تاکنون مطالب بسیاری در مورد منحصر به فرد بودن روایت‌های این نویسنده بیان شده، هیچ پژوهش علمی به واکاوی ویژگی‌های خاص روایت‌شناختی در آثار او نپرداخته است. بررسی آثار آوینی بر مبنای علمی و مبتنی بر نظریه‌های معتبر روایت‌شناختی، گامی مؤثر در جهت فهم بهتر ویژگی‌های این آثار و استفاده از این ویژگی‌ها در شکل‌ها و موقعیت‌های دیگر خواهد بود. در این مطالعه، سازوکارهایی که در ارتقای هوش داستانی در چارچوب تحلیلی رندال دخیل هستند، و نمود آن‌ها در متن *روایت محرم*، با بهره‌گیری از مدل روایت‌شناختی لبوف (۲۰۰۱) مورد بررسی و ارزیابی کیفی و کمی قرار می‌گیرد. همچنین بخشی از ویژگی‌های روایت‌شناختی نثر آوینی با ذکر مثال‌هایی از نثر وی و از دیدگاهی سبک‌شناختی و در قالب نمودهای زبانی تبیین می‌شود.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، سبک‌شناسی، هوش داستانی، نمودهای زبانی.

* (نویسنده مسئول): smrhir@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۸۸/۱۱/۲۱

تاریخ دریافت: ۸۸/۶/۳۱

۱. مقدمه

روایت از جهان اطراف نمودی از شخصیت فرد است و زبان، ابزار بیان آن. شیوه استفاده ما از کلمات و چگونگی چینش آن‌ها بیانگر تفکر و هویت ماست. مهارت‌های داستانی در همه افراد یکسان نیست. داستان ابزاری کارآمد برای بشر است تا به وسیله آن بتواند با دیگران ارتباط برقرار کند و احساسات، افکار و علایق خود را به دیگران انتقال دهد. در این مقاله پژوهشگران بر آن‌اند تا یکی از آثار ماندگار سیدمرتضی آوینی را با رویکرد روایت‌شناختی بر اساس نظریه رندال^۱ (۱۹۹۹) بررسی کنند. شناخت نویسنده از مخاطبان و درک عقاید، علایق و حساسیت‌های آنان را می‌توان یکی از عوامل ماندگار شدن آثار ادبی و هنری دانست. میزان آگاهی نویسندگان مختلف از دانسته‌ها و ندانسته‌های مخاطبان خود متفاوت است. ماندگاری بسیاری از روایت‌های ادبی را نمی‌توان با هوش داستانی^۲ پدیدآورندگان آن‌ها بی‌ارتباط دانست (رندال، ۱۹۹۹). در این پژوهش نمود زبانی برخی از این ویژگی‌ها در *روایت محرم*^۳ (۱۳۶۶) بر اساس چارچوب تحلیلی رندال درباره هوش داستانی و روایت‌شناسی^۴ مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

۲. روش‌شناسی مطالعات روایت‌شناختی

رویکردهایی را که تاکنون در حوزه پژوهش‌های روایت‌شناختی مطرح شده است، می‌توان از چند جهت تقسیم‌بندی کرد؛ از جمله از نظر تقدّم زمانی، تأکید موضوعی، ابزارها و روش‌های مورد استفاده و اهداف پژوهشی. تقسیم‌بندی مورد نظر در این مقاله بر اساس تفاوت دیدگاه رویکردهای مختلف به موضوع روایت و همچنین روش‌های مطالعه روایت‌شناختی مورد استفاده در هر یک از آن‌هاست. بیان تاریخچه کامل رویکردهای حوزه روایت‌شناسی و رای هدف این مقاله است و آنچه در این بخش ذکر می‌شود تنها مقدمه‌ای برای ورود به بحث اصلی است و جایگاه پژوهش حاضر و دیدگاه اتخاذ شده در آن را مشخص می‌کند.

مطالعات روایت‌شناختی در شش حوزه انجام می‌شود: ۱. نقد ادبی؛ ۲. روان‌شناسی؛ ۳. جامعه‌شناسی زبان؛ ۴. زبان‌شناسی شناختی^۵؛ ۵. هوش مصنوعی^۶؛ ۶. سالمندشناسی^۷.

گرچه می‌توان برخی روابط روش‌شناختی را میان برخی از این حوزه‌ها ردیابی کرد یا برخی را مایه‌شکل‌گیری برخی دیگر دانست، همچنان تفاوت‌های عمده‌ای میان آن‌ها وجود دارد که ضرورت شناخت و بررسی آن‌ها را در قالب تقسیم‌بندی حاضر توجیه می‌کند. در اینجا برای پرهیز از درازی سخن و دور شدن از موضوع اصلی از پرداختن به مطالعات روایت‌شناختی در حوزه هوش مصنوعی (که در حوزه علوم رایانه‌ای قرار داشته و شامل پیچیدگی‌های فنی سخت‌افزاری و نرم‌افزاری بسیار است) خودداری می‌کنیم و به‌اختصار درباره جهت‌گیری پژوهش‌های روایت‌شناختی در حوزه‌های دیگر توضیحاتی می‌دهیم. تمرکز بحث بیشتر به دو حوزه نقد ادبی و سالمندشناسی معطوف است. البته تلاش‌های انجام‌شده در سایر حوزه‌ها نیز می‌تواند به‌منظور تقویت و غنای این دو حوزه بررسی شود.

۲-۱. روایت‌شناسی در نقد ادبی

اولین تلاش‌های منسجم برای بررسی روایت‌شناختی گفتار و نوشتار در حوزه نقد ادبی شکل گرفت. نزدیک به چهار دهه پیش، جستارهای روایت‌شناختی را تنها می‌شد در قالب چنین نقدهایی دید. در این نقدها بررسی الگوی روایی داستان‌ها و شعرها با هدف شناخت بهتر سبک نوشتاری نویسنده و یا تفسیر مقصود مورد نظر وی صورت می‌گرفته است. نظریه «کنش گفتاری»^۱ و نظریه «پاسخ مخاطب»^۲ از مواردی هستند که با رویکردی گفتمان‌شناختی در حوزه نقد ادبی به‌کار گرفته شدند تا میان ابزارهای زبان‌شناختی و اهداف روایت‌شناسی در نقد ادبی پیوند برقرار کنند. تلاش‌های متخصصان برجسته گفتمان‌شناسی چون فرکلاف^۳ (۲۰۰۳) برای به‌کارگیری روش‌های تحلیل روایت‌شناختی در بررسی گفتمان‌شناختی مطالب رسانه‌ای به همین منظور صورت گرفته است. آرای نظریه‌پردازان تأثیرگذاری چون باختین (۱۹۸۱) درباره پیوندهای طبیعی میان زمان و مکان در ژانرهای ادبی و همچنین شخصیت‌پردازی در داستان باعث شد بسیاری از پژوهشگران در حوزه نقد ادبی درصدد بررسی روایت‌شناختی آثار ادبی برآیند و به مدد این دیدگاه نوین به نتایجی دست یابند که پیش از آن مغفول مانده بود (رک. کراسلی^۴، ۲۰۰۷). باختین تنها منتقد روسی نبود که به

روایت‌شناسی علاقه داشت؛ پراپ^{۱۲} (به نقل از رندال، ۱۹۹۹) با استفاده از روش تحلیل دستور زبان داستان^{۱۳}، شکل‌گیری اجزای قصه‌های تخیلی و کنش‌های قهرمان اصلی آن‌ها را بررسی کرد. مکان قصه، رویدادهای آغازین، افکار و واکنش‌های درونی شخصیت‌ها، تلاش شخصیت‌ها برای حل مشکلات و پیامدهای آن در قصه بیشتر مورد توجه پراپ قرار گرفتند. مطالعه دستور زبان داستان بر سازوکارهایی شناختی تأکید دارد که توسط افراد برای خلاصه کردن و یادآوری داستان‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد (لنگ^{۱۴}، ۲۰۰۱). دلیل استفاده از اصطلاح دستور زبان در این پژوهش‌ها این است که توان ساختارسازی داستانی، بخشی از توانایی زبانی انسان است. استین و گلن (۱۹۷۹) به نقل از کیبل^{۱۵} (۲۰۰۷) یک مدل دستور زبان داستانی را مطرح می‌کنند که می‌توان آن را در تحلیل ساختارهای روایی کودکان به کار برد.

۲-۲. روایت‌شناسی در روان‌شناسی

روایت‌شناسی در نظر روان‌شناسان، دریچه‌ای است به روح و ذهن انسان که می‌تواند نکاتی را برای روان‌شناس یا روان‌کاو روشن کند که آگاهی از آن‌ها از راه‌های دیگر بسیار سخت یا غیرممکن است. برونر (۱۹۸۷) برجسته‌ترین شخصیتی است که در حوزه روان‌شناسی به‌طور جدی به روایت‌شناسی پرداخته است. البته رویکرد برونر به روایت‌شناسی فقط از موضع روان‌شناس نیست؛ یکی از محورهای اصلی در مباحث روایت‌شناختی او بحث زبان و کارکرد آن در شکل‌گیری و درک روایت است. به‌نظر می‌رسد پیشینه برونر در زبان‌شناسی صبغه‌ای ساختارگرایانه به نظریات وی در زمینه روایت‌شناسی داده است. به عقیده وی، روایت نقشی اساسی در فهم انسان از رفتارهای ارادی دارد. از نظر برونر (۲۰۰۳) ما برای درک رفتارهای ارادی اطرافیان ناگزیر آن‌ها را در قالب‌های روایی قرار می‌دهیم. در سال‌های اخیر، طیف گسترده‌ای از پژوهش‌های روان‌شناختی از روایت‌شناسی به‌عنوان ابزاری برای درک پیچیدگی‌های هویتی افراد بهره برده‌اند. اُکبرگ^{۱۵} (۱۹۹۴) به بررسی نمود شخصیت افراد در داستان‌های بازگوشده توسط آن‌ها می‌پردازد. برز^{۱۶} (۲۰۰۲) این نکته را تبیین می‌کند که چگونه افراد مختلف با استفاده از انواع روایت مانند داستان‌های شخصی، قصه‌های عامیانه و اسطوره‌های

فرهنگی به سؤالاتی از قبیل «من که هستم؟» یا «جایگاه من در جهان کجاست؟» پاسخ می‌دهند. بلگارد^{۱۷} (۲۰۰۶) نیز ظرایف نحوه التفات کودکان را به خود از دیدگاهی روایت‌شناختی بررسی می‌کند.

۲-۳. روایت‌شناسی در زبان‌شناسی شناختی

هدف اصلی پژوهشگران علوم شناختی^{۱۸}، پی بردن به سازوکارهای ذهنی دخیل در فرایند شناخت و درک روابط پیچیده میان آن‌هاست. تاکنون، مدل‌های فراوانی با هدف تبیین کارکرد ذهن انسان و نحوه تعامل آن با جهان واقع ارائه شده است. بر اساس برخی نظریات جدید در حوزه علوم شناختی، بخش قابل توجهی از پردازش اطلاعات و به‌خاطر سپاری آن‌ها با استفاده از الگوهای روایی انجام می‌شود. زبان‌شناسی شناختی به بررسی چگونگی تعیین ساختارهای زبانی توسط قوای شناختی انسان می‌پردازد. این حوزه طیف متنوعی از موضوعات از قبیل واژگان‌سازی، ارجاع‌های کلامی، توجه به نقش فراالگوها^{۱۹} در ادراک بشر، ساختار زبان و توجه به منظر گوینده با توجه به ساخت‌های زبانی را دربرمی‌گیرد. به روایت صافی پیرلوجه و فیاضی، در دهه نود میلادی هم‌زمان با رواج روایت‌شناسی در علوم اجتماعی تحول دیگری نیز شکل گرفت که می‌توان آن را روایت‌شناسی شناختی^{۲۰} نامید. به عقیده این دو، «روایت‌شناسی در دو دهه گذشته به تدریج سرچشمه‌های شناختی خود را در سنت ساختارگرایی و ریخت‌شناسی یافت و در کنار آن از دستاوردهای زبان‌شناسی شناختی نیز بهره برد.» (۱۳۸۷: ۱۶۳). در حال حاضر، گسترش و نفوذ زبان‌شناسی شناختی بر روایت‌شناسی تأثیر گذاشته و توجه زبان‌شناسان کارکردگرا^{۲۱} و تحلیلگران گفتمان^{۲۲} را به ادبیات داستانی جلب کرده است.

۲-۴. روایت‌شناسی در جامعه‌شناسی زبان

فراگیرترین مدل تحلیل روایت را که تاکنون ارائه شده است، اولین بار لبوف^{۲۳} - جامعه‌شناس برجسته زبان - مطرح کرد. لبوف و والتزکی اولین گام‌ها را برای بررسی زبان‌شناختی روایت برداشتند. این دو اساساً روایت را «برگزیدن مهارت‌های زبانی

برای گزارش رویدادهای گذشته» تعریف کردند (۱۹۶۷: ۱۳). هدف اصلی این دو پژوهشگر، توصیف فرایند تولید روایت و شناسایی عناصری بود که فهم روایت در گرو آنهاست. سه دهه بعد، لبوف (۱۹۹۷) به این نتیجه می‌رسد که روایت را باید در حیطه مطالعات هرمنوتیک و با توجه خاص به ملزومات دیدگاه راوی و مخاطب وی بررسی کرد. یکی از دلایل فراگیری مدل تحلیلی لبوف و والتزکی (۱۹۶۷) این بود که آنها برخلاف نمونه‌های دیگر، در این مدل از کلی‌گویی‌های بی‌ثمر و پرداختن به مسائل حاشیه‌ای پرهیز کرده و با انتخاب جمله‌واره‌های مستقل هر روایت به‌عنوان واحد تحلیل، چارچوبی مشخص و آزمون‌پذیر برای بررسی روایت ارائه کرده‌اند. وضوح زبانی و شفافیت روش‌شناختی این مدل از یک‌سو و نبود مدلی مشابه در حوزه‌های دیگر علوم انسانی از سوی دیگر، بسیاری از پژوهشگران در حیطه‌های مطالعاتی به‌غیر از جامعه‌شناسی زبان را نیز جذب کرد. بدین ترتیب، پس از مدتی نه تنها جامعه‌شناسان زبان بلکه زبان‌شناسان، روان‌شناسان و گفتمان‌شناسان نیز برای دستیابی به اهداف پژوهشی خود به مدل پیشنهادی لبوف و والتزکی (۱۹۶۷) روی آوردند. به‌رغم مزایای این مدل، باید پذیرفت مدل تحلیل روایتی که بر جامعه‌شناسی زبان مبتنی باشد تنها تا حدی می‌تواند جوابگوی نیازهای دیگر حوزه‌های علوم انسانی باشد. پیشرفت‌های نظری اخیر در رشته نسبتاً جدید سالمندشناسی زمینه را برای تدوین مدل‌های تحلیل روایت کارآمدتری مهیا کرده است که تکیه بیشتری بر مناسبات زبانی روایت دارد و امکان پژوهش بیشتر را در اختیار سبک‌شناسان و گفتمان‌شناسان قرار می‌دهد.

۲-۵. روایت‌شناسی در سالمندشناسی

رشته سالمندشناسی با هدف شناخت بهتر سازوکارهای حاکم بر فرایند رشد ذهنی انسان و نحوه تغییر نگرش انسان نسبت به خود و دیگران در طی عمر ایجاد شد. طیف گسترده‌ای از ابزارهای پزشکی، زبان‌شناختی، روان‌شناختی و به‌ویژه روایت‌شناختی در این حوزه مورد استفاده سالمندشناسان قرار می‌گیرد. نحوه ارتباط افراد با داستان‌های واقعی یا تخیلی در گذشته، حال و آینده بازتابنده ویژگی‌های شخصیتی، توانایی‌های

ذهنی و باورهای آنان است. از دیدگاه پژوهشگران این حوزه، پیر شدن به معنای انباشته شدن داستان‌های زندگی و تحول توانایی داستان‌سازی و درک داستان است. روایت ما از زندگی به‌طور مستقیم با کیفیت زندگی ما در ارتباط است و بر آن تأثیر می‌گذارد. ما جهان را در قالب‌های داستانی درک می‌کنیم و منویات درونی خود را از دریچه داستان‌هایی که می‌سازیم یا بازگو می‌کنیم به‌نمایش می‌گذاریم. پیوند میان زبان و ذهن انسان در قالب الگوهای روایی مختلف نمود می‌یابد؛ بسته به توانایی ذهنی، کیفیت زیست و مهارت‌های گفتاری، هر فرد از موجودیت‌های زبانی ویژه‌ای برای بیان افکار و خواسته‌های خود استفاده می‌کند. به عقیده کنیون^{۲۴} و رندال (۱۹۹۹)، سالمندشناسی استفاده از روایت‌شناسی را برای شناخت شخصیت‌های داستان به حوزه واقعیته‌های کشانده و پیوندی عمیق میان نظریات مطرح‌شده در حوزه‌های زبان‌شناسی، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی زبان ایجاد کرده است. آرای رندال (۱۹۹۹) تأثیر زیادی بر گسترش میان‌رشته‌ای سالمندشناسی و تعمیق دیدگاه‌های آن داشته است. در بخش بعدی به معرفی چارچوب تحلیل روایت‌شناختی رندال و سازوکارهای گسترش هوش داستانی از نظر وی خواهیم پرداخت.

۳. چارچوب تحلیلی رندال

افراد مختلف توانایی‌های داستانی گوناگونی دارند. توانایی‌های داستانی افراد در بیشتر مطالعات، به‌عنوان توانایی ذهنی رشدپذیر در نظر گرفته شده (ماتاس^{۲۵} و سِنِگِرِز^{۲۶}، ۱۹۹۸) که تحت تأثیر عوامل بسیاری است؛ از جمله ژن (رندال، ۲۰۰۸)، آموزش و بستر فرهنگی (کینش^{۲۷} و گرین^{۲۸}، ۱۹۷۸)، عوامل فرهنگی - اقتصادی (شیرو^{۲۹}، ۲۰۰۳)، روابط اجتماعی (باختین^{۳۰}، ۱۹۸۱) و سن (رندال، ۱۹۹۹). «هوش داستانی» از دیدگاه رندال (۱۹۹۹) به معنای توانایی فرد در صورت‌بندی (به قلم درآوردن یا روایت کردن) و دنبال کردن (درک و خواندن) داستان زندگی خود و دیگران است. رندال (۱۹۹۹) پیشنهاد می‌کند توانایی داستان‌های افراد در قالب به‌کارگیری مجموعه‌ای از تکنیک‌های روایی ظهور می‌یابد که وی آن‌ها را در پنج بخش دسته‌بندی کرده است: ۱. پیرنگ‌پردازی^{۳۱}؛ ۲. شخصیت‌پردازی^{۳۲}؛ ۳. روایت‌پردازی^{۳۳}؛ ۴. ژانرپردازی^{۳۴}؛ ۵. درون‌مایه‌پردازی^{۳۵}.

بدون شک، چارچوب تحلیلی رندال نمی‌تواند تمام جنبه‌های داستان‌پردازی را به‌طور کامل پوشش دهد. اما پژوهشگران معتقدند این چارچوب پس از روش تحلیل روایتی که لبوف^{۳۶} و والتزکی^{۳۷} (۱۹۶۷) از دیدگاه جامعه‌شناختی و گفتمان‌شناختی ارائه کردند، از لحاظ دقت و جامعیت برتر از روش‌های معاصر خود به‌شمار می‌رود. چارچوب رندال به‌واسطه استفاده نوین از مفاهیم ادبی و سینمایی و پرداختن به نمودهای زبانی تکنیک‌های روایی، در حال حاضر بهترین گزینه برای بررسی روایت‌های مورد مطالعه در این پژوهش است. از آنجا که درک نتایج پژوهش حاضر در گرو فهم صحیح جزئیات چارچوب تحلیلی رندال است، در ادامه هر یک از زیرتوانایی^{۳۸} هایی که او مطرح کرده به‌اجمال بررسی می‌شود.

۳-۱. پیرنگ‌پردازی

پیرنگ^{۳۹} به زبان ساده مجموعه رخداد‌های داستان است. از نظر رندال، سازوکارهای دخیل در پیرنگ‌سازی عبارت‌اند از: تدوین، خلاصه‌سازی، مواجهه با چالش‌ها، اولویت‌بندی، درک رویدادها به‌عنوان رویداد، پیوند رویدادها به یکدیگر، فهم داستان، پر کردن جاهای خالی و خلق جایگزین. برخی از این سازوکارها پیشینه‌ای ادبی دارند و برخی دیگر به‌ویژه تدوین، بافت سینمایی. رندال با استفاده از اصطلاح «تدوین»، هوشمندانه با مدد گرفتن از شبکه معنانشناختی غنی این مفهوم در هنر سینما می‌کوشد تا توانایی افراد را در انتخاب مطالب بیان‌شده در روایت به‌عنوان یکی از سازوکارهای اصلی در زیرتوانایی پیرنگ‌پردازی معرفی کند. وی معتقد است اینکه ما کدام یک از صحنه‌های وقایع گذشته را به‌یاد می‌آوریم و مهم‌تر اینکه چگونه و با چه ترتیبی آن‌ها را در روایت خود از این وقایع دخیل می‌کنیم، در شکل دادن شالوده روایت و تأثیر آن بر مخاطب نقشی تعیین‌کننده دارد. درک راوی از زمان رویدادها و توانایی وی در اتصال زمان روایت به گذشته، حال یا آینده یکی از عوامل تعیین‌کننده در افزایش استحکام و پیچیدگی ساختاری پیرنگ روایت به‌شمار می‌رود. استفاده هوشمندانه از قالب‌های زمانی در روایت در ادبیات ایرانی و اسلامی و متون مذهبی پیشینه‌ای دیرین دارد. امامی و مهدی‌زاده (۱۳۸۷) به بررسی دامنه زمانی روایت در قصه‌های **مثنوی**

پرداخته و به پنج نوع زمان روایت اعم از صحنه^{۴۰}، گسترش^{۴۱}، چکیده^{۴۲}، حذف^{۴۳} (سپیدخوانی) و زمان حال اخلاقی^{۴۴} در روایت‌های مختلف این مجموعه اشاره کرده و کارکرد خاص هر یک را شرح داده‌اند. رادمرد و صالحی‌نیا (۱۳۸۵) و همچنین حری (۱۳۸۷) در چارچوب بررسی کیفی ویژگی‌های روایی قصه حضرت یوسف در قرآن به پیچیدگی‌های زمانی روایت در کلام الهی پرداخته‌اند. تحلیلی که قاسمی‌پور (۱۳۸۷) از میزان تأثیرگذاری و اهمیت قالب‌های زمانی در ساختار روایت به دست می‌دهد نیز دیدگاه رندال را از زاویه‌ای دیگر تأیید می‌کند.

نکته مهمی که باید در مورد زیرتوانایی‌ها و سازوکارهای معرفی شده از سوی رندال به آن توجه کرد، این است که از نظر وی هیچ مانع شناختی برای تعامل زیرتوانایی‌ها با یکدیگر وجود ندارد. همین مطلب در مورد سازوکارهای تعریف شده درباره هر زیرتوانایی نیز صادق است؛ یعنی مثلاً در زیرتوانایی پیرنگ‌پردازی، تعامل میان تدوین و خلاصه‌سازی یا ارتباط میان اولویت‌بندی و تدوین امری طبیعی و در بسیاری موارد گریزناپذیر تلقی می‌شود. نکته مهم این است که بررسی کیفی و کمی آثار ادبی از دیدگاه روایت‌شناختی در گرو استفاده از معیارهای زبانی روشنی است که بتوان بر اساس آن‌ها نمودهای زبانی را در قالب‌هایی مشخص شناسایی و بررسی کرد. شکی نیست که چارچوب رندال، به واسطه همین امکان تعامل و احتمال هم‌پوشانی زیرتوانایی‌ها و سازوکارهای تعریف شده از سوی وی، نمی‌تواند به تنهایی چنین منظوری را برآورده کند. بنابراین، لازم است با استفاده از مدل‌های تحلیلی دیگر، به‌ویژه مدل تحلیل روایت لبوف (۲۰۰۱) استحکام ساختاری و تمایز مفهومی مؤلفه‌های چارچوب رندال را در مطالعات روایت‌شناختی تقویت کرد.

۲-۳. شخصیت‌پردازی

اصطلاح شخصیت‌پردازی در نقد ادبی متعارف معمولاً به نحوه پرورش شخصیت‌های داستانی اشاره دارد. شخصیت‌پردازی مورد نظر رندال نیز شامل این جنبه است؛ ولی به آن محدود نمی‌شود. رندال وقتی از شخصیت‌پردازی سخن می‌گوید، علاوه بر نحوه نمایش شخصیت‌های داستان به بازتاب شخصیت راوی در آینه داستان نیز توجه دارد:

«ما همانیم که روایت می‌کنیم.» (رنдал، ۲۰۰۸). رندال آرای ویژه‌ای در این زمینه دارد که در برخی جاها شکلی ارزشی پیدا می‌کند و به دیدگاه وی صبغه‌ای اخلاقی می‌بخشد. از نظر او، راوی داستان می‌تواند با حفظ خلاقیت ذهنی خود و پرهیز از افتادن در دام پیش‌داوری‌های رایج و طبقه‌بندی‌های مرسوم در اجتماع، در برخورد با شخصیت‌های داستان بر کیفیت شخصیت‌پردازی بیفزاید. یکی از مهم‌ترین بخش‌های شخصیت‌پردازی، ارزش‌گذاری است. راوی پس از خلق یا بازسازی شخصیت‌ها در حین روایت، از طریق واسطه‌های زبانی اعمال و افکار آنان را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. عناصر زبانی ارزیابی در روایت‌شناسی لبوف (۱۹۹۷) نیز از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. بدون این عناصر، روایت راوی از احساس تهی خواهد بود (مینامی^{۴۵}، ۲۰۰۴). فرانسس^{۴۶} نیز (۱۹۹۹) معتقد است اشاره‌ی راوی به گفتار و کردار شخصیت‌های داستان بر انسجام معنایی آن می‌افزاید.

۳-۳. روایت‌پردازی

از نظر رندال این زیرتوانایی جوهره‌ی اصلی هوش داستانی است. یک روایت وقتی درست پرداخت شده است که به هدف بیانی خود نزدیک بوده و به لحاظ قالب و محتوا با آن سازگاری داشته باشد. راوی موفق کسی است که بتواند با استفاده از روابط منطقی و علی و معلولی حاکم بر وقایع، معنای اصلی داستان را به مخاطب منتقل کند. کار اصلی راوی، سامان‌دهی رویدادهای گسسته در ساختار روایی داستان است. نحوه‌ی چینش رویدادها تأثیری مستقیم بر تفسیر مخاطب از مجموعه‌ی روایت‌شده دارد. ریزه‌کاری‌های تعامل میان راوی و مخاطب در همین جا مشخص می‌شود. به عقیده‌ی رندال، راوی خوب کسی است که در مواقع لزوم با توجه دقیق به ویژگی‌های مخاطبان خود، تغییرات لازم را در انتخاب واژه‌های به‌کاررفته در روایت و چگونگی به‌کارگیری آن‌ها به‌کار بندد. یکی دیگر از ویژگی‌های راوی خوب از نظر رندال، رعایت تعادل در کمیت و به‌اندازه سخن گفتن (نه کم و نه زیاد) است. برخی راویان از ابتدا تا انتهای روایت موضعی پایدار در برابر وقایع دارند؛ چنین راویانی در القای حس انسجام و ثبات به مخاطب موفق‌تر بوده و به وی این امکان را می‌دهند که معانی نهفته در وقایع را تا عمق بیشتری دنبال کند. بررسی طالبیان و حسینی سروری (۱۳۸۵) در مورد

شیوه‌های روایتگری در قصه مرغان شیخ اشراق و مطالعات مشابه آن نشان می‌دهد چگونه استفاده درست از فنون روایت‌پردازی راوی را در دستیابی به اهداف بیانی داستان یاری می‌دهد.

۳-۴. ژانرپردازی

هر روایت دربرگیرنده وقایع خاصی است که در یکی از ژانرهای تعریف‌شده در حوزه ادبیات یا سینما جای می‌گیرد. اهمیت ژانرپردازی در روایت به حدی است که برونر (۲۰۰۳) آن را یکی از وجوه تمایز روایت با دیگر انواع ادبی می‌داند. روایت عمل واحد ممکن است در دو اثر ادبی با ژانرهای مختلف، معانی متفاوتی پیدا کند. رندال (۱۹۹۹) معتقد است ما از طریق بازیابی ویژگی‌های متعارف هر ژانر است که می‌توانیم معانی نهفته در زنجیره رویدادهای روایت را درک کنیم. از نظر او، راوی باید بتواند وقایع را به گونه‌ای در روایت خود سامان‌دهی کند که مخاطب بیشترین استفاده را از ذخیره اطلاعات ژانری خود به عمل آورد و با عمق و سرعت بیشتری وقایع داستان را تفسیر کند. شیرو (۲۰۰۳) معتقد است ژانرپردازی موفق در گرو توجه به عناصری از قبیل ساختار متن، انتخاب موضوعات مناسب، استفاده از گزینه‌های واژگانی و دستوری متناسب، و سازگاری متن با بافت فرهنگی آن است.

۳-۵. درون‌مایه‌پردازی

درون‌مایه هر روایت مغز و محتوای اصلی مطلب آن است. راوی خوب کسی است که میان درون‌مایه و الگوهای تکرارشونده‌ای که در موقعیت‌های خاص دیده می‌شود تمایز قائل شود. نشانه‌شناسی و نمادآگاهی از سازوکارهای مهم در درون‌مایه‌پردازی‌اند. راوی‌ای که نشانه‌های بصری و زبانی بافت فرهنگی روایت را به خوبی می‌شناسد، می‌تواند با مخاطبانی که در فضای آن فرهنگ تنفس می‌کنند ارتباط معنایی محکمی برقرار کند. معانی عمیق و نکات کلیدی هر روایت از طریق نمادهایی که درون‌مایه داستان را شکل می‌دهند انتقال می‌یابند. به همین دلیل است که رندال بر لزوم شناسایی نمادهای مهم از سوی راوی و استفاده از آنها برای پرداخت درون‌مایه روایت تأکید می‌کند.

۴. روش پژوهش

این پژوهش بر اساس طرحی توصیفی سامان یافته است و دو بعد کمی و کیفی دارد. دو هدف اصلی این جستار عبارت‌اند از:

۱. بررسی کیفی: شناسایی قوت‌ها و ضعف‌های نثر روایی آوینی بر اساس چارچوب تحلیلی رندال (۱۹۹۹)؛

۲. بررسی کمی: تحلیل آماری موارد شناسایی شده با کمک گرفتن از مدل روایت‌شناختی لیوف (۲۰۰۱).

در بررسی کیفی، متن *روایت محرم* بر اساس عناصر معرفی شده در چارچوب رندال مورد مطالعه قرار می‌گیرد تا مشخص شود کدام عناصر داستان‌پردازی در روایت‌های آوینی از کیفیت ادبی برخوردار است و موجب تمایز آثار او از دیگران می‌شود، و نیز در کدام بخش‌ها آوینی پرداخت کمتری انجام داده است.

چارچوب کار در بررسی کمی نیز بر اساس مدل‌های شناخته شده در تحلیل محتوا^{۴۷} شکل گرفته است. در این بخش با استفاده از تحلیل بسامد^{۴۸} و کدگذاری رنگی^{۴۹}، میزان برجستگی آماری هر یک از ویژگی‌های کیفی مورد نظر در نثر روایی آوینی تعیین می‌شود. روش کار به این صورت است که تمام جمله‌واره‌های مستقل *روایت محرم* بر اساس معیارهای مشخص شده رندال (۱۹۹۹) برای سنجش کیفیت روایت بررسی، و هر یک از کیفیت‌ها جداگانه کدگذاری می‌شود. بدین ترتیب، بررسی گونه‌ها^{۵۰} و نمونه‌های^{۵۱} عناصر روایی که در قالب ساختارهای زبانی ظهور یافته‌اند، مبنایی توصیفی برای سنجش ضعف‌ها و قوت‌های روایت‌شناختی متن مورد مطالعه به دست می‌دهد.

۴-۱. بررسی کیفی

بررسی کیفی نثر روایی آوینی بیانگر ویژگی‌هایی است که در دیگر آثار روایی معاصر کمتر دیده می‌شود. پژوهشگران در این بخش با تمرکز بر نمونه‌های بارز این ویژگی‌ها در *روایت محرم*، به بررسی وجوه متمایز سبک آوینی می‌پردازند.

۱-۴. ژانرپردازی ترکیبی و یافتن الگوهای تکرارشونده

نثر آوینی را نمی‌توان در چارچوب ژانری واحد تعریف کرد. در تحلیل‌های وی از واقعه عاشورا عناصر عاطفی و عقلانی، هر دو، نقش ایفا می‌کنند. روایت آوینی را از واقعه کربلا نه می‌توان داستانی صرفاً حزن‌انگیز دانست که تنها بر مظلومیت شهدای عاشورا تکیه دارد و نه می‌توان آن را در قالب‌های تعریف‌شده برای نثرهای تحلیلی محصور کرد. آوینی با بهره‌گرفتن از عناصر زبانی مختلفی که هویت خود را از ژانرهای ادبی گوناگون کسب کرده‌اند، داستان کربلا را به گونه‌ای به تصویر می‌کشد که در عین تأثیر بر مخاطب به لحاظ احساسی وی را از توجه به استدلال‌های عقلانی و نکات آموزنده تاریخی نیز باز نمی‌دارد. او با بهره‌گیری از فنونی مانند تغییر زاویه دید، پرسیدن سؤال‌های کلیدی از مخاطب در نقاط حساس داستان، و مقایسه وقایع کربلا با موقعیت‌های مشابه در طول تاریخ بشر سعی می‌کند درک مخاطب را از شرایطی که به واقعه کربلا ختم شد، افزایش دهد. بدین ترتیب *روایت محرم* تنها روایت واقعه عاشورا نیست، بلکه روایت رویارویی دو نوع تفکر است که در جای‌جای تاریخ بشر در اشکال و اشخاص مختلف تجلی یافته و در عرصه‌های گوناگون با یکدیگر روبه‌رو شده‌اند.

قرار دادن رویدادهای به‌ظاهر منقطع تاریخی در قالب الگوهای تکرارشونده تاریخی باعث می‌شود روایت آوینی از واقعه عاشورا از سطح یک بازگویی ساده و تکراری به درجه تحلیلی عمیق و تأثیرگذار ارتقا یابد. این امر میسر نمی‌شود مگر با شناخت درست عناصر روایت، آگاهی از فنون زبانی مورد نیاز برای بیان روابط علی میان پدیده‌ها و تشخیص اصول واحد میان اشکال به‌ظاهر گوناگون وقایع تاریخی. از دیدگاه پژوهشگران، مهم‌تر از تشخیص ویژگی چندوجهی بودن روایت آوینی، این است که بدانیم وی با استفاده از کدام سازوکارها موفق به ایجاد چنین اثری شده است. بدون شک، بخشی از این سازوکارها ذیل قدرت ژانرپردازی آوینی تعریف می‌شود. غنای استدلالی روایت آوینی از واقعه کربلا مرهون استفاده هوشمندانه وی از قابلیت‌های ژانرهای ادبی مختلف در کنار یکدیگر است. زبان وی در *روایت محرم* گاهی به شعر منثور نزدیک می‌شود و گاه به لحاظ استحکام استدلالی با مباحث علم منطق پهلو

می‌زند. برای مثال در قطعه زیر، آوینی ابتدا با استفاده از تمثیل (صنعت ادبی) توجه خواننده را به جایگاه رفیع امیرالمؤمنین (ع) جلب می‌کند و بلافاصله پس از آن همچون متکلمی زبردست جایگاه امامت را در اسلام با اتکا به دلایل عقلی و نقلی (با توجه به اینکه چند خط پیش از این به واقعه غدیر و سخن رسول اکرم (ص) در مورد علی (ع) اشاره کرده است) بیان می‌کند. او هر دوی این‌ها را هوشمندانه در ساختاری روایی قرار داده است و برای توضیح بیشتر مطلب و مظلومیت امامت، سخن خود را با تبیین فضای سیاسی حاکم در اجتماع آن زمان به پایان می‌برد:

عجب تمثیلی است اینکه علی مولود کعبه است... یعنی باطن قبله را در امام پیدا کن! اما ظاهرگرایان از کعبه نیز تنها سنگ‌هایش را می‌پرستند. تمامیت دین به امامت است، اما امام تنها مانده و فرزندان امیه از کرسی خلافت انسان کامل تختی برای پادشاهی خود ساخته‌اند (آوینی، ۱۳۶۷: ۴).

البته این ویژگی تنها به این اثر آوینی محدود نیست. تعداد زیادی از گفتار متن‌های مجموعه مستند روایت فتح نیز تصویری چندوجهی از وقایع جنگ تحمیلی ارائه می‌دهند که ترکیبی از ادبیات عرفانی، جهت‌گیری‌های سیاسی، واقع‌گرایی‌های یک مستندساز و آرمانگرایی‌های یک مبارز را در یک‌جا جمع کرده‌اند. چندوجهی بودن، ویژگی ثابت متن‌های آوینی است و این ویژگی در روایت به صورت استفاده از قابلیت‌های ادبی ژانرهای مختلف نمود می‌یابد. در چارچوب تحلیلی رندال (۱۹۹۹) دو سازوکار ذیل زیرتوانایی ژانرپردازی قرار می‌گیرد: سامان‌دهی رویدادها در قالب الگوها و انواع قابل پیش‌بینی و بیان فراز و نشیب‌ها، شکست‌ها و موفقیت‌ها. آوینی در روایت محرم، از هر دوی این سازوکارها برای رنگ‌آمیزی معنایی شاکله کلی داستان کربلا و تعامل با جهان فکری مخاطبان خود بهره می‌برد.

۲-۱-۴. انتخاب زمان روایت و پیکربندی پیرنگ

آن‌گونه که پیش از این هم اشاره شد، از دیدگاهی می‌توان زمان روایت داستان را به پنج دسته تقسیم کرد: صحنه، گسترش، چکیده، حذف (سپیدخوانی) و زمان حال اخلاقی. آوینی در روایت محرم به‌ندرت از صحنه و گسترش استفاده می‌کند و در

عوض به استفاده از چکیده، حذف و به‌ویژه زمان حال اخلاقی بیشتر گرایش دارد. دلیل آن را می‌توان در تعامل جهت‌گیری بیانی و هوش داستانی آوینی جست‌وجو کرد. آوینی به‌خوبی می‌داند داستان کربلا را بارها مورخان، ادبا و واعظان با جزئیات بسیار بازگو کرده‌اند؛ از همین رو می‌کوشد تا با پرهیز از الگوهای متعارف زمان روایت و استفاده از قابلیت‌های نامکشوف روایت محرم، از واقعه کربلا دریچه‌ای نو برای شناخت پدیده‌های گذشته، حال و آینده به‌روی مخاطب خود بگشاید. هوش داستانی آوینی به وی این امکان را می‌دهد که از این سه نوع زمان روایت در جاهای مناسب استفاده کند. وقتی تنها اشاره به یک بُرهه کفایت می‌کند و نیازی برای ورود به جزئیات نیست، آوینی به خلاصه‌نویسی روی می‌آورد:

اکثریت کامل مردم سنه شصت و یکم هجری قمری کسانی بودند که در دوره عثمان به دنیا آمده، در پایان عهد علی رشد یافته بودند. اکنون، در دوره معاویه اینان حتی از تاریخچه زمامداری معاویه در دمشق خاطره‌ای روشن نداشتند. معاویه بن ابوسفیان ولایت شام را از خلیفه اول گرفته بود و اکنون نزدیک چهل سال از آن روزها می‌گذشت (همان، ۷).

آنجا که فهم برخی مطالب تنها با بیان مستقیم میسر نمی‌شود و نیازمند تأمل بیشتر مخاطب است، آوینی از فن سپیدخوانی بهره می‌برد و با به‌تصویر کشیدن بخش کوچکی از روایت، تصور بقیه روایت را به عهده خواننده می‌گذارد: «آه یاران! اگر در این دنیای وارونه، رسم مردانگی این است که سر بریده مردان را در تشت طلا نهند و به روسپیان هدیه کنند... بگذار این چنین باشد. این دنیا و این سر ما!» (همان، ۱۶). سرانجام آوینی در بسیاری از جاها زمان حال اخلاقی را برای بیان تحلیل‌های خود در *روایت محرم* انتخاب می‌کند. این شیوه از به‌کارگیری زمان در روایت به‌نوعی توقفگاهی از زنجیره ممتد و پیش‌رونده روایت قصه به‌شمار می‌آید (امامی و مهدی‌زاده، ۱۳۸۷). البته باید توجه کرد هر توقفی در زنجیره داستان لزوماً به استفاده درست از زمان حال اخلاقی نمی‌انجامد. راوی باید بداند کدام نقاط داستان برای این کار مناسب است. قابلیت ارائه تحلیل‌های مفصل اخلاقی و ایدئولوژیک در برخی از فرازهای داستان

بسیار بیشتر از دیگر جاهاست و در چنین شرایطی است که هوش داستانی راوی نقشی تعیین‌کننده در شکل‌دهی به قالب‌های زمانی روایت ایفا می‌کند.

یکی دیگر از ویژگی‌های نثر روایی آوینی استفاده به‌موقع و هنرمندانه وی از گلوگاه‌های داستانی است که از آن‌ها برای پیوند زدن گذشته و حال به‌خوبی بهره می‌گیرد. آوینی وقایع محرم سال ۶۱ هـ. را نه به‌عنوان اتفاقاتی در گذشته دور، بلکه به‌مثابه نمادهایی از یک حقیقت همیشه زنده می‌بیند که ما از دریچه روایت می‌توانیم فهمی بهنگام از آن‌ها داشته باشیم. از چنین منظری است که آوینی قطعاتی مانند نمونه‌های زیر را پیش روی مخاطبش قرار می‌دهد: «دیندار آن است که در کشاکش بلا دیندار بماند، وگرنه، در هنگام راحت و فراغت و صلح و سلم، چه بسیارند اهل دین، آنجا که شرط دینداری جز نمازی غراب‌وار و روزی چند تشنگی و گرسنگی و طوافی چند بر گرد خانه‌ای سنگی نباشد.» (آوینی، ۱۳۶۷: ۱۰۷). آوینی در این قطعه موقعیتی را که یاران سیدالشهدا حدود چهارده قرن پیش در آن قرار گرفته‌اند، از دل داستان بیرون می‌کشد و روح حاکم بر آن را به تمام زمان‌ها تعمیم می‌دهد. به یاد داشته باشیم که آوینی این متن را در آخرین سال جنگ تحمیلی نگاشته است؛ در زمانه‌ای که بخشی از مردم ایران دینداری خود را در محک آتش جنگ آزموده بودند و معنای سخن او را به‌خوبی درک می‌کردند. شناسایی روح حاکم بر پدیده‌های مادی و یافتن دیگر مصادیق تجلی این روح را در سایر روایت‌ها، می‌توان یکی دیگر از ویژگی‌های روایت‌پردازی آوینی دانست. هرچه به پایان **روایت محرم** نزدیک می‌شویم، دامنه تعمیم‌های آوینی گسترده می‌شود تا آنجا که در بخش‌های پایانی می‌نویسد:

عالم همه در طواف عشق است و دایره‌دار این طواف، حسین است. اینجا در کربلا، در سرچشمه جاذبه‌ای که عالم را بر محور عشق نظام داده است، شیطان اکنون در گیر و دار آخرین نبرد خویش با سپاه عشق است و امروز در کربلاست که شمشیر شیطان از خون شکست می‌خورد؛ از خون عاشق، خون شهید (همان، ۱۱۰).

رویکرد آوینی را به زمان روایت، بر اساس چارچوب رندال، می‌توان به توانایی پیرنگ‌پردازی وی مربوط دانست. به نظر رندال، درک درست راوی از رویدادها

به‌عنوان واحدهای زمانی گسسته و در عین حال درک وی از ارتباط میان رویدادهای خرد و کلانی که آن‌ها را دربرمی‌گیرند، زمینه شکل‌گیری پیرنگی منسجم و معنادار را فراهم می‌آورد. در روایت محرم می‌توان دید که چگونه آوینی با تأکید بیشتر بر چکیده‌نویسی، سپیدخوانی و استفاده از زمان حال اخلاقی پیرنگ داستان را پی‌ریزی می‌کند. آوینی محرم را آینه تمام‌نمای رویارویی حق و باطل در تاریخ بشر می‌داند؛ از این رو می‌کوشد تا برای پرهیز از محصور ماندن در زمان گذشته، کمتر از صحنه و گسترش در زمان روایت استفاده کند و در عوض با تکیه بر سه زمان دیگر بر ایجاز کلام خویش بیفزاید.

۳-۱-۴. شخصیت‌پردازی فردی و گروهی: موشکافی در کنار کل‌نگری

دو نوع شخصیت‌پردازی در روایت محرم دیده می‌شود: فردی و گروهی. در شخصیت‌پردازی‌های فردی، آوینی با ارجاع دادن مخاطب به کتب تاریخ و یا رجوع به حافظه مشترک مسلمانان از رویدادهای صدر اسلام، هویت یاران و دشمنان امام را تبیین می‌کند. در این نوع شخصیت‌پردازی، توجه به جزئیاتی که ممکن است از دید بسیاری از مورخان و مفسران واقعه عاشورا دور مانده باشد، در روایت آوینی از محرم برجسته شده و به‌گونه‌ای خاص مورد توجه قرار گرفته است. از این میان می‌توان به قطعه زیر اشاره کرد که تفسیر آوینی را از شخصیت یکی از یاران امام به نام ضحاک بن عبدا... نشان می‌دهد. ضحاک با امام شرط کرده بود تا زمانی در رکاب او بجنگد که جنگجویی با وی باشد و چون امام تنها شد او نیز با اجازه امام از کربلا گریخت. آوینی می‌نویسد:

تن ضحاک بن عبدا... همه عاشورا، از صبح تا غروب، به همراه اصحاب عاشورایی امام عشق بود، اما جانش، حتی نفسی به ملکوتی که آن احرار را بار دادند راه نیافت، چرا که بین خود و حسین شرطی نهاده بود. عبادت مشروط کرم ابریشمی است که در پیله خفه می‌شود و بال‌های رستاخیزی‌اش هرگز نخواهد رست (همان، ۱۰۳).

اما دامنه شخصیت‌پردازی‌های آوینی تنها به افراد محدود نمی‌شود. شخصیت‌پردازی‌های گروهی نقشی محوری در روایت آوینی از محرم ایفا می‌کنند. توجه به الگوهای تکرارشونده تاریخ و آگاهی از صف‌بندی حق و باطل در همه زمان‌ها و مکان‌ها در قالب همین نوع شخصیت‌پردازی تجلی می‌یابد. در نگاهی کلی، آوینی یاران امام عشق را در مقابل فریب‌کاران و جاهلان (فریب‌خوردگان) می‌بیند و تلاش می‌کند تا این تصویر را به عناوین مختلف به مخاطب خویش منتقل کند. وی در اوایل کتاب و برای تبیین شرایط سیاسی حاکم بر جامعه سال ۶۱ هـ. این‌گونه می‌نویسد:

آن‌گاه که دنیاپرستان کور والی حکومت اسلام شوند، کار بدین‌جا می‌رسد که در مسجدهایی که ظاهر آن را بر مذاق ظاهرگرایان آراسته‌اند، در تعقیب فرایض، علی را دشنام می‌دهند؛ و این رسم فریب‌کاران است: نام محمد را بر مأذنه‌ها می‌برند، اما جان او را که علی است، دشنام می‌دهند... جاهلیت بلد می‌تی است که در خاک آن جز شجره زقوم ریشه نمی‌گیرد. اگر نبود کویر مرده‌دل‌های جاهلی، شجره خبیثه امویان کجا می‌توانست سایه جهنمی حاکمیت خویش را بر جامعه اسلام بگستراند؟ (همان، ۵).

عباراتی چون «و این رسم فریب‌کاران است» که در نثر آوینی تکرار می‌شود، به‌منظور جلب توجه مخاطب به الگوهای تکرارشونده تاریخ و برای اشاره به زیربنای فکری نحوه عملکرد گروه‌های اجتماعی به‌کار می‌رود. آوینی در اینجا با تشریح اعمال دشمنان امام در واقع نوعی شخصیت‌جمعی برای آن‌ها قائل شده است و فریب‌کاری را یکی از وجوه تمایز آنان از یاران راستین امام در جبهه حق می‌داند. وی همچنین دلیل قدرت گرفتن این فریب‌کاران را غفلت و جهل مردم زمانه می‌داند. با گذار از وقایع هم‌زمان و نزدیک شدن به رویکردی درزمانی، آوینی می‌کوشد تا گروه‌های اجتماعی را نه تنها در گذشته، بلکه در جهان معاصر بر اساس روح حاکم بر حوادث محرم سال ۶۱ هـ به مخاطب خویش بشناساند. به‌طور کلی، می‌توان گفت آوینی در شخصیت‌پردازی‌های فردی در مقام ناظری موشکاف شناخته می‌شود که ظرافت‌های روان‌شناختی کردار و گفتار شخصیت‌ها را برای مخاطب تبیین می‌کند. در شخصیت‌پردازی‌های گروهی نیز از جایگاهی رفیع به صحنه‌های داستان کربلا می‌نگرد

و می‌کوشد تا توجه مخاطبانش را به شباهت‌های معنادار میان کردار و گفتار شخصیت‌های مختلف در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون، از گذشته تا حال، جلب کند.

۴-۱-۴. غنی کردن درون‌مایه روایت با استفاده از نمادهای آشنا

راوی به جای توضیح بسیاری از مسائل برای مخاطب، از مجموعه‌های اطلاعاتی استفاده می‌کند که در قالب الگوهای فرهنگی و نمادهای ملی و مذهبی در پیشینه یک قوم شکل گرفته‌اند. *روایت محرم* سرشار از چنین نمادهایی است: از یک‌سو با مفاهیمی همچون نور، خورشید، آب، آینه، چشمه، زمزم، سیراب شدن، خون، شهید، فرشته، سدره‌المنتهی، معراج، گلستان، صراط، گوهر، آسمان، کهکشان و قبله روبه‌روسیم که برای توصیف جنبه حق به‌کار می‌روند و از سوی دیگر با مفاهیمی از قبیل تاریکی، ابر سیاه، شیطان، کرم، لجن، لاشخور، مدفن، ویرانه، گودال، دره، مرداب و سیل موج شب روبه‌روسیم که فضای حاکم بر صفوف سپاه باطل را به‌تصویر می‌کشند. بار معنایی برخی از این نمادها از تاریخ انبیا گرفته شده است و برخی دیگر نمادهای مشترک میان فرهنگ‌های بشری هستند. روایت داستان کربلا با استفاده از این مفاهیم و قرار دادن رویدادهای داستان در قالب‌های نمادین، این امکان را به آوینی می‌دهد تا با تمسک به انگاره‌های معنوی و فرهنگی مخاطبان ایرانی و مسلمان، بسیاری از حقایق کربلا را با ایجاز و تأثیرگذاری بیشتری بازگو کند. به‌علاوه، پیوندی که از طریق برخی از این نمادها مانند معراج و سدره‌المنتهی میان داستان کربلا و دیگر داستان‌های مذهبی برقرار می‌شود، بر توانایی درون‌مایه‌پردازی آوینی می‌افزاید؛ همچنین به مخاطبانش این امکان را می‌دهد که برای فهم عمیق‌تر داستان محرم به گنجینه داستان‌های دیگری که پیش از این شنیده‌اند رجوع کنند و بدین ترتیب در زمانی کوتاه به نکاتی ناب و درخور تأمل دست یابند. از این نمونه‌ها در *روایت محرم* بسیار یافت می‌شود. از آن جمله می‌توان به قطعات زیر اشاره کرد:

اگر نبود خون حسین، خورشید سرد می‌شد و دیگر در آفاق جاودانه شب نشانی
از نور باقی نمی‌ماند... حسین چشمه خورشید است... خون حسین و اصحابش
کهکشانی است که بر آسمان دنیا راه قبله را می‌نمایاند. بگذار اصحاب دنیا ندانند.

کرم لجنزار چگونه بداند که بیرون از دنیایی که او تن می‌پرورد، چیست؟ زمین و آسمان او همان است، و اگر او را از آن لجنزار بیرون کشند می‌میرد (همان، ۲۶).
 پر روشن است که امام حسین (ع) در مرداب وجود عمر سعد به جست‌وجوی کدام گوهر نابی آمده است: شاید در این مرداب که روزگاری با اقیانوس‌های آزاد پیوند داشته است هنوز نشانی از حیات باشد، شاید در این مدفن تاریکی که عمر سعد فطرت الهی خویش را در آن به خاک سپرده است هنوز روزنه‌ای رو به آفتاب گشوده باشد. امام آفتاب کرامتی است که خود را از ویرانه‌ها نیز دریغ نمی‌کند. آسمان را دیده‌ای که چگونه در گودال‌های حقیر آب نیز می‌نگرد؟ آب را دیده‌ای که چگونه پست‌ترین دره‌ها را نیز از یاد نمی‌برد؟ (همان، ۶۲).

شناسایی نمادها و موتیف^{۵۲}ها و جای دادن آنها در ساختار روایت برای القای مفاهیم موردنظر به مخاطب، از نظر رندال (۱۹۹۹) نشان‌دهنده توانایی درون‌مایه‌پردازی راوی است. به نظر وی، اشاره راوی به رویدادها، موقعیت‌ها، زندگی شخصیت‌های داستان، پرداختن به نکات کلیدی هر یک و در نهایت ایجاد پیوند میان آنها و نمادهای شناخته‌شده در فرهنگ قومی و مذهبی را نیز باید به ظرفیت راوی برای افزودن بر غنای درون‌مایه داستان مربوط دانست. همان‌طور که در بالا اشاره شد، نمادهای محلی^{۵۳} و همگانی^{۵۴}، و موتیف‌های ملی و مذهبی و مفاهیم مرتبط با آنها در پرداخت درون‌مایه روایت محرم نقشی تعیین‌کننده دارند. آوینی در آخرین عبارت روایت محرم می‌کوشد تا ضمیر مخاطب را مورد سؤال قرار دهد و با تکیه بر یکی از اصلی‌ترین مفاهیم واقعه کربلا یعنی «شهادت»، بر نقش کلیدی این مضمون در شکل‌گیری درکی درست از وقایع محرم سال ۶۱ هـ تأکید کند:

چشم عقل خطابین است... اما چشم دل خطاپوش است. نه آنکه خطایی باشد و او نبیند... نه! می‌بیند که خطایی نیست و هرچه هست وجهی است که بی‌حجاب، حق را می‌نماید. هیچ پرسیده‌ای که عالم شهادت بر چه شهادت می‌دهد که نامی این چنین بر او نهاده‌اند؟ (همان، ۱۲۱).

۲-۴. بررسی کمی

در این بخش نمود زبانی ویژگی‌های روایی نثر آوینی در چهار قسمت مجزا، با استفاده از روش‌های تحلیل محتوا و تکیه بر چارچوب تحلیلی رندال (۱۹۹۹) مورد بررسی کمی سبک‌شناختی قرار می‌گیرد.

۱-۲-۴. قدرت تعمیم در ژانرپردازی

نحوه توزیع جمله‌واره‌هایی را که در آن‌ها آوینی به (۱) سامان‌دهی رویدادها در قالب الگوها و انواع قابل پیش‌بینی و (۲) بیان فراز و نشیب‌ها، شکست‌ها و موفقیت‌های شخصیت‌های داستان خویش می‌پردازد، می‌توان به عنوان شاخصی آماری برای بررسی کمی قدرت ژانرپردازی وی در نظر گرفت. جدول شماره یک فراوانی و نحوه توزیع جمله‌واره‌هایی که یکی از این دو کارکرد را در *روایت محرم* بر عهده دارند، نشان می‌دهد.

جدول ۱: توزیع فراوانی رویدادها و شخصیت‌ها

نمونه‌های مورد بررسی	فراوانی	درصد فراوانی
کل رویدادها	۴۹	۱۰۰
رویدادهای سامان‌یافته در قالب الگوها و انواع قابل پیش‌بینی	۳۳	۶۷
کل شخصیت‌ها	۱۳۵	۱۰۰
اشاره به فراز و نشیب یا شکست‌ها و موفقیت‌های شخصیت‌ها	۹۷	۷۲

آن‌گونه که در جدول شماره یک دیده می‌شود، از میان ۴۹ رویداد خرد و کلان *روایت محرم*، ۳۳ مورد را آوینی در قالب الگوها و انواع قابل پیش‌بینی قرار داده است. همچنین از میان ۱۳۵ شخصیتی که در این روایت از آن‌ها یاد شده است، ۹۷ مورد با توضیحات راوی در مورد فراز و نشیب‌های زندگی‌شان یا شکست‌ها و موفقیت‌هایشان، همراه بوده است. بدین ترتیب، آوینی سعی کرده است تنها به ذکر رویدادها بسنده نکند و برای ورود به بحث در مورد نکات اخلاقی مورد نظر خود، در ۶۷ درصد موارد با قرار دادن رویدادها در قالب تعریف‌ها و تقسیم‌بندی‌های تاریخی سامان‌مند، معنایی عمیق‌تر از آن‌ها استخراج کند. همین رویکرد در مورد شخصیت‌های *روایت محرم* نیز دیده می‌شود؛ آوینی در ۷۲ درصد موارد علاوه بر ذکر نام شخصیت‌ها به پیشینه و فراز و نشیب زندگی آن‌ها نیز اشاره می‌کند تا از این طریق بتواند زمینه را برای شخصیت‌سازی‌های گروهی مورد نظر خویش فراهم نماید. به‌طور کلی، می‌توان

گفت بیش از دوسوم جمله‌واره‌هایی که با توانایی ژانرپردازی آوینی در ارتباط‌اند، در جهت تعمیم مصادیق جزئی به قوانین کلی و به‌منظور اشاره به اصول تکرارشونده تاریخ در ساختار روایت قرار گرفته‌اند.

۲-۲-۴. توزیع فراوانی انواع زمان روایت

در بررسی کیفی گفته شد که آوینی در روایت محرم به‌شکلی آگاهانه و معنادار بیشتر از چکیده‌نویسی، سپیدخوانی و زمان حال اخلاقی استفاده کرده است. صحت آماری این مدعای کیفی را می‌توان با استفاده از آزمون مجذور خی بررسی کرد. بر اساس مفروضات این آزمون آماری، توزیع فراوانی نمونه‌های زبانی مشاهده‌شده در هر یک از انواع زمان روایت باید در هر متن تقریباً نزدیک به یکدیگر باشد مگر اینکه حضور یک متغیر مستقل موجب تغییر الگوی توزیع فراوانی نمونه‌ها شود و فراوانی نمونه‌های مربوط به یک یا چند گروه به‌شکلی معنادار بیشتر از بقیه باشد. اگر تفاوت میزان فراوانی میان گروه‌ها از حد معینی - که برای آزمون خی با توجه به تعداد کل نمونه‌ها و گروه‌های موجود مشخص شده است - بیشتر باشد، آن گاه می‌توان ادعا کرد تفاوت موجود نتیجه انتخاب آگاهانه نویسنده متن مورد نظر بوده است. در اینجا نمونه‌های مورد بررسی شامل تمام جمله‌واره‌هایی است که در ده فصل روایت محرم به‌نحوی زمان روایت را مشخص می‌کنند. پس از شناسایی و کدگذاری رنگی این موارد، فراوانی نمونه‌های هر یک از پنج گروه شناخته‌شده برای زمان روایت محاسبه شد و سپس به کمک رایانه میزان معناداری تفاوت در فراوانی نمونه‌ها از طریق آزمون مجذور خی مورد سنجش قرار گرفت. جدول شماره دو نتایج تحلیل آماری را نشان می‌دهد.

جدول ۲: توزیع فراوانی انواع زمان روایت

زمان روایت	فراوانی نسبی	درصد فراوانی نسبی
صحنه	۱/۸۷	۱
گسترش	۶/۸۷	۷

چکیده	۱۸/۸۷	۲۴
سپیدخوانی	۲۶/۸۷	۳۰
زمان حال اخلاقی	۲۶/۸۷	۴۱

مقدار به دست آمده برای آزمون مجذور خبی برابر با ۳۸,۹۲ است. بر اساس جدول مقادیر بحرانی آزمون مجذور خبی می توان ادعا کرد تفاوت موجود میان فراوانی نمونه های پنج نوع زمان روایت، معنادار بوده و در نتیجه تأثیر یک یا چند متغیر مستقل ایجاد شده است. همچنین با توجه به نتایج بررسی کیفی در بخش ۲-۱-۴ می توان ادعا کرد زیر توانایی پیرنگ پردازی هوش داستانی آوینی بخش قابل توجهی از این مجموعه متغیرهای مستقل را تشکیل می دهد.

۳-۲-۴. شخصیت های فردی و گروهی و ارتباط میان آنها

به طور کلی، موارد شخصیت پردازی را در روایت محرم می توان به چهار دسته اصلی تقسیم کرد: ۱. تمرکز صرف بر شخصیت های فردی و زندگی آنان؛ ۲. اشاره مختصر به شخصیت های گروهی و ذکر ویژگی های کلی آنان؛ ۳. تعمیم ویژگی های بارز شخصیت های فردی برای معرفی شخصیت های گروهی؛ ۴. تحلیل کنش های افراد بر اساس شخصیت گروه های دربرگیرنده آنان. نتایج بررسی فراوانی نمونه های هر یک از این سه دسته در جدول شماره سه آمده است.

جدول ۳: توزیع فراوانی انواع شخصیت پردازی

نمونه مورد بررسی	فراوانی نمونه ها
شخصیت پردازی فردی	۶۵
شخصیت پردازی گروهی	۲۴
گذار از شخصیت پردازی فردی به شخصیت پردازی گروهی	۱۲
گذار از شخصیت پردازی گروهی به شخصیت پردازی فردی	۱۲

جدول شماره سه بر خلاف جدول یک فاقد ستونی با عنوان درصد فراوانی نسبی است؛ زیرا ماهیت ترکیبی متغیرهای ردیف سه و چهار ایجاب می‌کند نوعی هم‌پوشانی با متغیرهای ردیف یک و دو وجود داشته باشد. لازمه محاسبه درصد فراوانی نسبی گسسته بودن (عدم هم‌پوشانی) متغیرهاست که در این بخش وجود ندارد. دو نکته قابل توجه در مورد داده‌های این جدول وجود دارد: نخست آنکه از ۲۴ مورد شخصیت‌پردازی گروهی تنها ۱۲ مورد در نهایت برای تحلیل کنش‌های شخصیت‌های فردی روایت استفاده شده است؛ یعنی آوینی در ۵۰ درصد موارد از دانش پیشین مخاطب برای تعمیق درک وی از نقش شخصیت‌ها در روند داستان استفاده می‌کند. نکته دوم آن است که از ۶۵ مورد شخصیت‌پردازی فردی تنها ۱۲ مورد (یعنی ۱۸ درصد) در نهایت به معرفی ویژگی‌های شخصیت‌های گروهی منتهی شده است. مقایسه این دو نکته توصیفی بیانگر آن است که آوینی بنا بر رویکرد کلی‌اش به روایت‌پردازی یعنی ایجاز‌گرایی، تمایل دارد با استفاده از دانسته‌های مذهبی و تاریخی مخاطبان خویش نزدیک‌ترین راه را برای تحلیل کنش‌های شخصیت‌های مختلف به کار گیرد و به جای حرکت از رفتارهای فردی به تعمیم‌های جمعی، رفتارهای فردی را در چارچوب تعاریف جمعی تحلیل کند.

۴-۲-۴. نمادهای همگانی و محلی (مذهبی)

نمادها و موتیف‌های روایت محرم را می‌توان به دو دسته کلی همگانی و محلی تقسیم کرد. نمادهای همگانی را می‌توان در فرهنگ‌ها، کشورها، ادیان و اقوام مختلف با اندکی تغییرات مشاهده کرد. این نمادها با تکیه بر درک واحد انسان‌ها از پدیده‌های طبیعی و مفاهیم معنوی مرتبط با آنها ایجاد می‌شود و در فرهنگ‌های گوناگون می‌بالند یا اینکه در فرهنگی مشخص ریشه می‌دانند و سپس راه خود را به دیگر فرهنگ‌ها می‌گشایند. در هر صورت، وجه مشخصه نماد همگانی، صرف‌نظر از فرایند شکل‌گیری، محدود نبودن به فرهنگ ایرانی - اسلامی و فرامذهبی بودن آن است. نمادهای محلی ممکن است در بافت‌های مختلف در قالب نمادهای ملی، قومی، مذهبی و... و یا ترکیبی از آنها تجلی یابند. در روایت محرم بیشتر نمادهای محلی را

نمادهای اسلامی و شیعی تشکیل می‌دهند؛ از همین رو در این بخش منظور از نمادهای محلی همان نمادهای مذهبی است. جدول شماره چهار توزیع فراوانی نمادهای همگانی و محلی را در روایت محرم نشان می‌دهد.

جدول ۴: فراوانی نمادهای همگانی و محلی

		نمونه‌های مورد بررسی	
		فراوانی نمونه‌ها	
۳۹	۳۱	مادی	نمادهای همگانی (فرامذهبی)
	۸	انتزاعی	
۱۸	۶	مادی	نمادهای محلی (مذهبی)
	۱۲	انتزاعی	

با نگاهی کوتاه به جدول بالا درمی‌یابیم گرچه آوینی از نمادهای مذهبی در روایت محرم استفاده می‌کند، غنای درون‌مایه روایت را بیشتر از طریق نمادهای فرامذهبی صورت می‌دهد. دلیل آن را می‌توان در رویکرد کل‌نگر و جهان‌شمول آوینی به تحلیل رویدادها و رفتار شخصیت‌ها جست‌وجو کرد. وی پیام عاشورا را پیامی جهانی می‌داند؛ از این رو تلاش می‌کند خود روایتی همه‌فهم از آن ارائه دهد. تکیه بیشتر آوینی بر استفاده از نمادهای فرامذهبی برای تبیین قیام امام حسین (ع)، واقعه کربلا را به نماد اعلامی رویارویی حق و باطل در تمام طول تاریخ تبدیل می‌کند و آن را از مرز تعریف‌های درون‌دینی فراتر می‌برد. گرچه نباید فراموش کرد آوینی به نمادهای خاص مذهب شیعه نیز بی‌توجه نیست و در فرصت‌های مناسب برای اشاره به حقانیت امامان شیعه از این نمادها به‌درستی استفاده می‌کند. نکته مهم دیگر در توزیع فراوانی نمادهای مذهبی و فرامذهبی این است که در مورد نمادهای مذهبی، اکثریت با نمادهای انتزاعی است؛ حال آنکه در نمادهای فرامذهبی، اکثریت با نمادهای مادی و اغلب پدیده‌های طبیعی است. این رویکرد تا حدی یادآور روش قرآن در مثال زدن پدیده‌های طبیعی و استفاده از مفاهیم همگانی آن‌ها برای رساندن مطلب به مخاطب است.

نتیجه گیری

نتایج بررسی های کمی و کیفی این پژوهش نشان می دهد روایت محرم به طور خاص و نثر روایی آوینی به طور عام ویژگی هایی دارد که آن را از دیگر آثار مشابه متمایز می کند. به نظر می رسد بخشی از این ویژگی ها در نتیجه رویکرد شهودی و اشراقی آوینی به هنر و به ویژه ادبیات شکل گرفته است و بازتولید آن ها توسط دیگران به راحتی میسر نخواهد بود. در مقابل، بخش دیگری از ویژگی های روایی نثر آوینی را می توان از طریق مقایسه آن ها با شیوه های روایی به کاررفته در قرآن، آثار کلاسیک ادبیات فارسی و چارچوب های تحلیلی روایت شناسان غربی مورد شناسایی و ارزیابی سبک شناختی قرار داد. هوش داستانی آوینی از یک سو و انس وی با قرآن و برخی آثار ادبیات فارسی که از شیوه های روایی مؤثر و پیچیده ای استفاده کرده اند از سوی دیگر، به وی این امکان را داده است که از روایت به عنوان وسیله ای کارآمد برای تبیین دیدگاه های خود و انتقال مؤثر آن ها به مخاطبان استفاده کند.

به نظر می رسد از میان سازوکارهای تعریف شده ذیل زیرتوانایی های هوش داستانی در چارچوب تحلیلی رندال، قدرت تعمیم در قالب ژانرپردازی ترکیبی، انتخاب زمان روایت متناسب با اهداف بیانی، موشکافی در شخصیت پردازی های فردی و کل نگرایی در شخصیت پردازی های گروهی، و سرانجام افزودن بر غنای درون مایه با استفاده از نمادهای آشنای مذهبی و فرامذهبی را می توان هم به لحاظ کیفی و هم به لحاظ آماری، از ویژگی های برجسته نثر روایی آوینی برشمرد.

پی نوشت ها

1. Randall
2. Narrative Intelligence

۳. روایت محرم با نام فتح خون از سوی نشر ساقی منتشر شده است.

4. Narratology
5. Cognitive Linguistics
6. Artificial Intelligence
7. Gerontology
8. Speech Act Theory
9. Reader's Response Theory

10. Fairclough
11. Crossley
12. Propp
13. Story Grammar Analysis
14. Lang
15. Ochberg
16. Bers
17. Bellgard
18. Cognitive Sciences
19. Prototypes
20. Cognitive Narratology
21. Functional Linguists
22. Discourse Analysts
23. Labov
24. Kenyon
25. Mateas
26. Sengers
27. Kintsch
28. Greene
29. Shiro
30. Bakhtin
31. Emplotment
32. Characterization
33. Narration
34. Genre-ation
35. Thematization
36. Labov
37. Waletzky
38. Sub-ability
39. Plot
40. Sequence
41. Expansion
42. Summary
43. Crossing out
44. Didactic Present Tense
45. Minami
46. Francis
47. Content Analysis
48. Frequency Analysis
49. Color Coding
50. Types
51. Tokens
52. Motif
53. Local

54. Universal

منابع

- آوینی، سیدمرتضی. (۱۳۶۶). *فتح خون: روایت محرم*. تهران: نشر ساقی.
- امامی، نصرالله، و بهروز مهدی‌زاده فرد. (۱۳۸۷). «روایت و دامنه زمانی روایت در قصه‌های مثنوی». *ادب پژوهشی*. ش ۵. صص ۱۲۹-۱۶۰.
- حرّی، ابوالفضل. (۱۳۸۷). «احسن القصص: رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی». *نقد ادبی*. س ۱. ش ۲. صص ۸۳-۱۲۲.
- رادمرد، عبدالله، و مریم صالحی‌نیا. (۱۳۸۵). «بررسی تطبیقی و تحلیل ساختاری روایت یوسف». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*. ش ۱۵۴. صص ۳۴-۵۱.
- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *بوطیقای روایت*. ترجمه ابولفضل حرّی. تهران: نیلوفر.
- صافی پیرلوجه، حسین، و مریم‌سادات فیاضی. (۱۳۸۷). «نگاهی گذرا به پیشینه نظریه‌های روایت». *نقد ادبی*. س ۱. ش ۲. صص ۱۴۵-۱۷۰.
- طالبیان، یحیی، و نجمه حسینی سروری. (۱۳۸۵). «شیوه‌های روایت و روایتگری در قصه مرغان شیخ اشراق». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*. ش ۱۵۴. صص ۸۵-۱۰۴.
- قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۷). «زمان و روایت». *نقد ادبی*. س ۱. ش ۲. صص ۱۲۳-۱۴۴.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۷). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهبان. تهران: هرمس.
- محمدی، عباسقلی. (۱۳۸۲). *رازهای خلق یک شاهکار ادبی*. انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination*. Trans, by Caryl Emerson and Michael Holquist TX: University of Texas Press.
- Bellgard, T. (2006). "Examining "Self" in five-year-olds' personal stories: A Narrative Analysis of Coherence". In *Proceedings of the Fifth International Conference on the Dialogical Self* (34-67). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bers, M. U. (2002). "We are what we tell: Designing Narrative Environments for Children". In M. Mateas & P. Sengers (Eds.). *Narrative Intelligence: Advances in Consciousness Research*. pp. 113-128. Philadelphia: John Benjamins.
- Bruner, J. (1987). "Life as Narrative" in *Social Research*. 54, 11-32.

- _____ (2003). "The Narrative Construction of Reality". In M. Mateas & P. Sengers (Eds.). *Narrative intelligence: Advances in consciousness research*. Philadelphia: John Benjamins. pp. 41-62.
- Fairclough, N. (2003). *Analyzing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
- Francis, N. (1999). "Bilingualism, writing, and Metalinguistic Awareness: Oral-Literate Interactions Between First and Second Languages". *Applied Psycholinguistics*. 20, pp. 533-561.
- Kenyon, G. M., & Randall, W. L. (1999). "Introduction: Narrative Gerontology". *Journal of Aging Studies*. 13, pp. 1-10.
- Kintsch, W., & Greene, E. (1978). "The Role of Culture-Specific Schemata in the Comprehension and Recall of Stories". *Discourse Processes*. 1, pp. 1-13.
- Koven, M. (2004). "Getting "Emotional" in Two Languages: Bilinguals' verbal Performance of Affect in Narratives of Personal Experience". *Text*. 24, pp. 471-515.
- Labov, W. (1997). "Some Further Steps in Narrative Analysis". *The Journal of Narrative and Life History*. 7, pp. 395-415.
- Labov, W., & Waletzky, J. (1967). "Narrative analysis. In J. Helm (Ed.). *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Seattle: University of Washington Press. pp.199-212.
- Lang, R. R. (2001). "Story Grammars: Return of a Theory" In M. Mateas & P. Sengers (Eds.). *Narrative Intelligence: Advances in Consciousness Research*. Philadelphia: John Benjamins. pp. 199-212.
- Mateas, M., & Sengers, P. (1998). "Narrative Intelligence". In M. Mateas & P. Sengers (Eds.). *Narrative Intelligence: Advances in Consciousness Research*. Philadelphia: John Benjamins. pp. 1-26.
- Minami, M. (2004). "The development of Narrative in Second Language Acquisition: Frog stories". In M. Minami, H. Kobayashi, M. Nakayama, and H. Sirai (Eds.). *Studies in language sciences* (3). Tokyo: Kurosio Publishers. pp. 123-138.
- Ochberg, R. L. (1994). "Life Stories and Storied Lives". In A. Lieblich & R. Josselson (Eds.). *Exploring Identity and Gender: The Narrative Study of Lives*. London: Sage Publication. pp. 113-144.
- Randall, W. L. (1999). "Narrative Intelligence and the Novelty of our Lives". *Journal of Aging Studies*. 13, pp. 11-28.
- Randall, W. L. (2008). "Getting my stories Straight: A Narrativist in Quest of Congruence". *Journal of Aging Studies*. pp. 169-176..
- Shiro, M. (2003). "Genre and Evaluation in Narrative Development". *Child Language*. 30, 88. pp. 165-195..

