The University of Tehran Press

Research in Contemporary World Literature

Online ISSN: 2588-7092

Journal Homepage: https://jor.ut.ac.ir/

The Magic of Narrative Fluidity: Narrative Techniques in Shahriyar Mandanipour's Aghrab Keshi Based on Jaap Lintvelt Theory

Ayda Izadabadi [1] Hossein Razavian [2]✉ Mahnaz Karbalaei Sadegh [3]

1.- Department of English Language and Linguistics, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. E-mail ayda.izadabadi@iau.ir

2- Department of Linguistics, Faculty of Humanities, Semnan University, Semnan, Iran. E-mail: razavian@semnan.ac.ir

3- Department of English Language and Linguistics, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. E-mail Mahnaz.K.Sadegh@iau.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received : 14 November 2025
Received in revised form: 14 January 2026
Accepted: 31 January 2026
Available online: 23 September 2026

Keywords:
Aghrab keshi, Jaap Lintvelt, Narrative Fluidity, Narrative typology, Shahriyar Mandanipour

ABSTRACT

Shahriar Mandanipour's novel Aghrab keshi stands as one of the most significant examples of innovative narrative experimentation in contemporary Persian fiction, challenging conventional analytical models through its fluid and multilayered structure. The central issue of this study is the phenomenon of "narrative fluidity," a mode in which the boundaries between narrator and character collapse and the narrator's position of knowledge becomes unstable. The research employs a descriptive-analytical method grounded in Jaap Lintvelt's typology of narrative, complemented by Mikhail Bakhtin's concept of polyphony. Findings indicate that Mandanipour constructs narrative fluidity through four key mechanisms: the deliberate overlap of narrative levels, the use of multiple narrators, the erosion of boundaries between speech and thought, and the creation of instability in focalization. These strategies serve not only aesthetic functions but also respond to the crisis of representing reality in modern and postmodern contexts, functioning as a mode of resistance against dominant ideological and totalizing narratives. The study concludes that narrative fluidity in Aghrab keshi is not merely a technical device but a stylistic and epistemological strategy that blurs the boundaries between reality and language, objectivity and subjectivity, and the individual and the collective. As such, it offers a new model for mind-centered, polyphonic, and poetically inflected storytelling in contemporary Persian narrative fiction.

Cite this article A. Izadabadi , H. Razavian and M. Karbalaei Sadegh, "The magic of Narrative Fluidity: Narrative Techniques in shahriyar Mandanipour's Aghrab Keshi Based on Jaap Lintvelt Theory,". *Research in Contemporary World Literature*, *31*(3), 383-401 https://doi.org/ 10.22059/JOR.2026.406244.2773

© Author(s) retain the copyright. **Publisher**: The University of Tehran Press.

https://doi.org/ 10.22059/JOR.2026.406244.2773

انتشارات دانشگاه تهران

پژوهش ادبیات معاصر جهان

شاپا الکترونیکی: ۷۰۹۲-۲۵۸۸

Journal Homepage: https:// jor.ut.ac.ir/

جادوی لغزندگی راوی؛ تکنیک های روایت گری در عقرب کشی شهریار مندنی‌پور با تکیه بر نظریهٔ ژپ لینت‌ولت

آیدا ایزدآبادی [۱] حسین رضویان [۲]✉ مهناز کربلایی صادق [۳]

۱- گروه تخصصی زبان انگلیسی و زبان‌شناسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: ayda.izadabadi@iau.ir

۲- گروه زبانشناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. رایانامه: razavian@semnan.ac.ir

۳- گروه تخصصی زبان انگلیسی و زبان‌شناسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: Mahnaz.K.Sadegh@iau.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۱

کلیدواژه‌ها:
ژپ لینت ولت، شهریار مندنی پور، عقرب کشی، گونه شناسی روایت، لغزندگی راوی

چکیده

رمان *عقرب کشی* شهریار مندنی‌پور از برجسته ترین نمونه های روایت پردازی نو در ادبیات معاصر فارسی است که با ساختار سیال و چندلایه، تحلیل های روایی سنتی را به چالش می کشد. مسئلهٔ اصلی پژوهش بررسی پدیدهٔ "لغزندگی راوی" در این رمان است که در آن مرز میان راوی و شخصیت درهم می ریزد و جایگاه دانایی راوی ناپایدار می گردد. روش پژوهش توصیفی_تحلیلی است و بر چارچوب گونه شناسی روایت لینت ولت همراه با ایده های چندصدایی باختین استوار است. یافته های پژوهش نشان می دهد نویسنده با چهار مکانیسم اصلی: تداخل آگاهانهٔ سطوح روایی، استفاده از راویان چندگانه، شکست مرز میان گفتار و ذهن، ایجاد ناپایداری در کانونی شدگی، پدیدهٔ "لغزندگی راوی" را خلق می کند. این شیوه ها علاوه بر کارکرد زیبایی شناختی، پاسخی به بحران بازنمایی واقعیت در جهان مدرن و پسامدرن اند و همچون ابزاری برای مقاومت در برابر روایت های کلان و ایدئولوژیک عمل می کنند. نتیجه گیری پژوهش نشان می دهد لغزندگی راوی در *عقرب کشی* صرفاً تکنیکی روایی نیست، بلکه راهبردی سبک شناختی و معرفت شناختی است که مرز میان واقعیت و زبان، عینیت و ذهنیت، فردیت و جمع را مخدوش می سازد و الگویی تازه برای روایت های ذهن محور، چندآوا و شاعرانه در داستان نویسی معاصر می آفرینند.

استناد: آیدا ایزدآبادی , حسین رضویان و مهناز کربلایی صادق, "جادوی لغزندگی راوی؛ تکنیک های روایت گری در عقرب کشی شهریار مندنی پور با تکیه بر نظریهٔ ژپ لینت ولت". *پژو ادبیات معاصر جهان*، ۳۱ (۳)، ۳۸۳-۴۰۱ https://doi.org/ 10.22059/JOR.2026.406244.2773

ناشر: انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

۱) مقدمه

رمان *عقرب‌کشی* اثر شهریار مندنی‌پور[1]، منتشر شده در سال ۱۳۹۹ توسط نشر مهری لندن، یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های روایت‌پردازی نوگرا در ادبیات معاصر فارسی است. این رمان پیش از انتشار فارسی، با نام *ماه پیشانی* به انگلیسی منتشر شده بود. اثر مذکور نه تنها از نظر مضمون، بلکه به ویژه در حوزه تکنیک‌های روایی، زاویه دید و بازی با ساختار، جایگاهی ممتاز دارد. بازنمایی ذهنی پراکنده و پرسش‌گر شخصیت اصلی، «امیر»، تجربه‌ای روایی خلق می‌کند که فراتر از واقع‌گرایی صرف، وارد قلمرو روایت‌های ذهنی، پست‌مدرن و چندلایه می‌شود. در صفحات ابتدایی رمان، مخاطب با گفتار درونی پراکنده و پراضطراب مواجه می‌شود. این گفتار به تدریج شبکه‌ای از پرسش‌های وجودی، خاطرات پراکنده و جست‌وجو برای معنا شکل می‌دهد. شخصیت اصلی، با دستی که در جنگ از دست داده، در جست‌وجوی گذشته، هویت و هستی فراموش‌شده خویش است. این سفر نه صرفاً بیرونی، بلکه در سطحی درونی و هستی‌شناسانه دنبال می‌شود. بدین ترتیب، *عقرب‌کشی* نمونه‌ای شاخص از روایت ذهنی انسان معاصر است.

مسئلهٔ اصلی این پژوهش بررسی کارکرد «لغزندگی راوی» در ساختار روایت است. این پدیده شامل جابه‌جایی مکرر زاویه دید، تداخل مرزهای میان راوی و شخصیت و همچنین ناپایداری جایگاه دانایی راوی می‌شود. این پژوهش می کوشد به این پرسش ها پاسخ دهد که لغزندگی راوی چگونه در شکل گیری ساختار روایی اثر نقش دارد، چه تأثیری بر تجربهٔ خواننده و بازنمایی ذهن آشفتهٔ شخصیت اصلی می گذارد و تا چه اندازه می تواند به عنوان الگویی تازه در روایت گری معاصر فارسی مطرح شود. بر این اساس فرضیهٔ پژوهش بر آن است که لغزندگی راوی، نه تنها یک تکنیک ساختاری، بلکه عاملی تعیین‌کننده در شکل‌دهی تجربه روایی و بازنمایی ذهن شخصیت اصلی است. این تکنیک نمونه‌ای از گذار به روایت چندآوا و ذهن‌محور در ادبیات فارسی محسوب می‌شود.

تکنیک لغزندگی زاویه دید و چندصدایی در *عقرب‌کشی* نمونه‌ای از گفتمان مدرن–پست‌مدرن روایت است. در ادبیات غربی نیز نمونه‌هایی مشابه وجود دارد. در آثار ویلیام فاکنر [2] *خشم و هیاهو* و *گور به گور* جابه‌جایی مکرر زاویه دید و چندصدایی راویان، مرزهای دانایی راوی و شخصیت را مخدوش می‌کند؛ مندنی‌پور از همین سازوکار برای بازنمایی ذهن آشفته و چندلایه شخصیت اصلی بهره می‌گیرد. ویرجینیا وولف[3] در *خانم دالووی* و *به سوی فانوس دریایی* با جریان سیال ذهن و ترکیب لحن گفتار درونی و راوی، مرز میان شخصیت و روایت را نرم می‌کند؛ مشابه این، مندنی‌پور با تمرکز بر تبعات جنگ، با گفتار درونی و تغییر زاویه دید فضاهای ذهنی متکثر خلق می‌کند. جیمز جویس [4] در *اولیس* با مونولوگ‌های داخلی و سبک‌های متفاوت در فصول مختلف، خواننده را میان لایه‌های ذهنی و روایت بیرونی جابه‌جا می‌کند؛ مندنی‌پور نیز زبان و جریان ذهن را به‌عنوان ابزار تولید واقعیت و مقابله با روایت‌های کلان و ایدئولوژیک به‌کار می‌برد. مارسل پروست[5] در *در جستجوی زمان از دست رفته* با حافظهٔ احساسی و بازسازی تجربیات حسی، پیوستارهای زمانی و معرفتی را مخدوش می‌کند؛ در *عقرب‌کشی* نیز بازنمایی ذهنی شخصیت با شکست پیوستار زمانی و کانونی مشابه عمل می‌کند، اما در خدمت پاسخ به بحران بازنمایی واقعیت در بستر تاریخی–اجتماعی ایران و

[1] Shahriyar Mandanipour
[2] William Faulkner
[3] Virginia Woolf
[4] James Joyce
[5] Marcel Proust

روایت پساجنگ است. این نمونه‌ها نشان می‌دهند که مندنی‌پور از تکنیکی زیبایی‌شناختی بهره برده و آن را خلاقانه در جهت بازنمایی بحران هویتی، چندصدایی و مقاومت روایت در برابر روایت‌های رسمی و ایدئولوژیک به‌کار گرفته است.

۲) روش پژوهش

این پژوهش به روش تحلیل محتوای کیفی و با رویکرد روایت‌شناسی تطبیقی انجام شده است. چارچوب نظری بر اساس گونه‌شناسی روایت ژپ لینت‌ولت[1] و تکمیل آن با مفاهیم چندصدایی باختین بنا شده است. جامعه‌ی آماری پژوهش، متن کامل رمان *عقرب‌کشی* است. واحد تحلیل «صحنه» یا «قطعه‌ی روایی» در نظر گرفته شد. پس از مطالعه‌ی دقیق و چندباره‌ی متن، نمونه‌هایی که به‌طور عینی مصداق پدیده‌ی «لغزندگی راوی» بودند ـ شامل گفت‌وگوها، توصیف‌ها و تک‌گویی‌های درونی ـ به‌صورت هدفمند انتخاب گردیدند. معیار انتخاب این نمونه‌ها، جابه‌جایی زاویه‌ی دید، تداخل سطوح روایت، حضور راویان چندگانه (به‌ویژه دو فرشته‌ی موکّل)، و استفاده از تکنیک گفتار غیرمستقیم آزاد بود. این نمونه‌ها سپس با استفاده از مفاهیم روایت‌گری، کانونی‌شدگی و ناپایداری جایگاه دانایی راوی تحلیل و تفسیر شدند. هدف نهایی، شناسایی الگوهای اصلی ایجاد لغزندگی راوی در *عقرب‌کشی* و تبیین پیوند آن با بحران بازنمایی واقعیت و تجربه‌ی خوانش است.

۳) پیشینهٔ پژوهش

در حوزه آثار شهریار مندنی‌پور، پژوهش‌های متعددی انجام شده است که شیوه‌های روایتگری و تکنیک‌های روایی او را تحلیل کرده‌اند. بررسی دقیق این مطالعات نشان می‌دهد که مندنی‌پور بیش از تمرکز بر محتوا، دغدغه روایتگری و ساختار روایت را داشته و در بسیاری از آثارش، زاویه دید متغیر و جریان سیال ذهن، حضور چندصدایی و تکنیک‌های پیشرفته روایتگری به کار گرفته شده است. در ادامه به شرح مختصری از این پژوهش ها پرداخته شده است:

رستمی (۱۳۸۹)، «ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور» را بررسی می کند و این مطالعه را بر مبنای نظریه باختین، صدا و هویت روایی در ۳۱ داستان کوتاه از این نویسنده انجام و نشان داده است که گزینش زاویه دید در داستان‌ها، متن را به سمت تک‌گویی یا چندصدایی سوق می‌دهد و تأثیر مستقیم بر بازنمایی شخصیت‌ها و ذهن آن‌ها دارد.

تسلیمی و مبارکی (۱۳۹۳)، به «بررسی کانون روایت و رابطه آن با جریان سیال ذهن در رمان دل دلدادگی» بر اساس نظریهٔ ژنت می پردازند. یافته های این تحقیق نشان داده است که انتخاب نوع و تعداد کانونی سازها توسط راوی هر بخش، کارکرد ویژه ای دارد و تعیین می کند کدام اطلاعات روایی به خواننده منتقل می شود. توصیف فضاها و ویژگی های شخصیت ها عمدتاً از طریق کانونی سازی درونی و جریان سیال ذهن ارائه شده است. پژوهش خانمحمدی، مالمیر و مرادی (۱۳۹۳)، تحلیل ساختاری داستان های مندنی پور است و بر سه داستان کوتاه او تمرکز دارد. این مطالعه با استفاده از نظریه‌های ساختارگرایان؛ بارت، برمون و تودوروف، به سادگی و دشواری روایت، نوع راوی و ژرف ساخت داستان ها می پردازد و نشان می‌دهد که نویسنده بیش از محتوای داستان به نوع روایت آن توجه دارد و توجه او به نوع راوی و تعامل مخاطب با متن، نقش برجسته‌ای در سبک داستان‌نویسی معاصر ایفا می کند. عباسی و سعیدی (۱۳۹۴)، با رویکردی ساختارگرایانه

[1] Jaap Lintvelt

به "صنوبر و زن خفتهٔ" مندنی پور، تکنیک های روایی آن را بررسی کرده اند. این پژوهش نشان داده است که نویسنده با چهار تکنیک روایی اصلی؛ تصویرسازی، چندصدایی، کنایه و بازگشت به گذشته ساختاری نو و بدیع ایجاد کرده که تجربهٔ خواننده و بازنمایی جامعه و وقایع تاریخی را تحت تأثیر قرار می دهد. داوودی و مظفری (۱۴۰۰) در مقاله ای با عنوان "بررسی روایت در مجموعه داستان کوتاه هشتمین روز زمین" به بررسی این مجموعه بر اساس دیدگاه ژرار ژنت پرداخته‌اند و نشان داده‌اند که مندنی‌پور با تکیه بر سه مؤلفهٔ زمان روایت، صدای روایت و منظر روایت، تأکید بسیاری بر راوی درون رویداد دارد و در بیان زمان روایتگری به هر چهار نوع پسارویداد، پیشارویداد، هم زمانی و متناوب توجه نشان داده است. حیدری زاد کراتی (۱۴۰۲)، به مطالعهٔ "شگردهای روایت در داستان های آیلار و سالومه" پرداخته است. این مطالعه شامل جریان سیال ذهن، تغییر زاویه دید، توصیف و فضاسازی، رابطهٔ بینامتنی، خاصیت شعرگونگی، چگونگی زمان روایت و ویژگی های زبانی و لحنی است که نشان می دهد مندنی پور به شیوه ای مدرن و چندبعدی روایت می کند و تکنیک های روایت او مخاطب را به درک عمیق تری از متن و شخصیت ها نزدیک می سازد.

پس از بررسی آثار مندنی‌پور، حوزه مطالعاتی دیگری که مرتبط با موضوع این پژوهش است، تحلیل متون فارسی بر اساس نظریه ژپ لینت ولت است. عباسی (۱۳۸۱) نخستین تلاش‌ها برای بومی‌سازی گونه‌شناسی روایت را در متون فارسی رقم زد و نظریه‌های لینت ولت توسط او و دیگران معرفی شدند. عباسی و رشیدی (۱۳۹۶) نیز با ترکیب رویکرد لینت ولت و گریماس، رمان *به هادس خوش آمدید* را تحلیل کردند و نشان دادند که نویسنده چگونه از عناصر مختلف روایت برای تولید معنا و شکل‌دهی ساختار متن بهره می‌گیرد. ناظمی سجزئی، سفی و عباسی (۱۴۰۰) با بررسی رمان *مصابیح اورشلیم* اثر علی بدر، تطابق زاویه دید و کانونی‌شدگی متن با مدل‌های لینت ولت را مورد تحلیل قرار دادند. این مطالعات، چارچوب نظری لازم برای تحلیل شیوه‌های لغزندگی راوی در رمان *عقرب کشی* را فراهم می‌کنند و نشان می‌دهند که تکنیک‌های پیچیده زاویه دید و روایت چندصدایی در ادبیات معاصر فارسی قابل شناسایی و تحلیل هستند.

۴) مبانی نظری

در بسیاری از روایت های مدرن، نقطه ی دید روایتی، پیوستی نیست که پیرنگ را به مخاطب برساند بلکه مایه ی آفرینش جذابیت و کشمکش و دلهره و حتی خود پیرنگ است (مارتین ۲۰۱۲، ۷)[1]. بر همین اساس، در متونی که از سنت رئالیستی فاصله گرفته‌اند و وارد حوزه ی روایت های تجربی، پست مدرن یا چندلایه شده اند، زاویه دید نه تنها واسطهٔ روایت، بلکه موضوع روایت نیز محسوب می شود. این وضعیت، زمینه‌ساز پدیده‌ای است که می توان آن را لغزندگی راوی نامید: موقعیتی که در آن راوی، جایگاه ثابت، صدای یگانه و مرزهای مشخص ندارد، بلکه مدام میان نقش ها، سطح ها و نقطه دیدهای مختلف جابه جا می شود.

برای تحلیل این وضعیت، چارچوب نظری مقاله بر نظریه روایت ژپ لینت‌ولت استوار است. او با تفکیک سه سطح متن، روایت و درون‌روایت، امکان تحلیل ساختاری و گفتمانی زاویه‌دید را فراهم می‌کند. از نظر لینت‌ولت که میان راوی، نویسنده ملموس، نویسنده انتزاعی و کنشگر تفاوت می‌گذارد، راوی مسئولیت سامان‌دهی گفتمانی روایت برای مخاطب را بر عهده دارد. عمل روایتی مجموعه‌ای از وضعیت‌های خیالی است که در آن راوی و مخاطب حضور دارند. روایت نیز نه تنها گفتمان راوی، بلکه گفتمان کنشگران و نقل‌قول‌های آنان را دربر می‌گیرد و در پیوستار تناوب این دو شکل می‌گیرد. همان‌گونه که روایت گفتمان راوی و کنشگر را ترکیب می‌کند، داستان نیز مجموعه کنش‌ها و رخدادهایی است که این گفتمان‌ها بازآفرینی

[1] Wallace Martin

می‌کنند؛ بدین‌سان داستان حاصل تلفیق دنیای روایت‌شده و نقل‌شده است. راوی صرفاً ناقل نیست، بلکه نقشی است که در تعامل با کنشگر و مخاطب ساخته می‌شود و تغییرات او در سطح روایت از منظر نقش‌های ادراکی قابل تحلیل است.

با توجه به ویژگی های خاص روایت در رمان *عقرب کشی* از جمله جابه جایی مکرر زاویه دید، تغییر موضع راوی از دانای کل به راوی اول شخص و حتی روایت دوم شخص و همچنین صدای منقطع، گسسته و چندپاره ی متن، چارچوب لینت‌ولت به تنهایی پاسخگو نیست. به همین دلیل این مقاله از رویکردی ترکیبی بهره می برد و در کنار مدل ساختاری لینت ولت، از مفاهیم نظریه ی چند صدایی میخائیل باختین [1]و تمایز بین روایت و کانونی شدن در نظریه ی ژرار ژنت[2] نیز استفاده می کند.

در نظریهٔ باختین، متن پست مدرن عرصه ی تقابل صداها و آگاهی هاست؛ راوی نه تنها ناظر نیست، بلکه خود یکی از صداهای درگیر در متن است. همچنین در مدل ژنت، تفکیک بین کانون ادراک و عمل روایت گری، امکان تحلیل دقیق تری از چرخش ها و شکست های زاویه دید فراهم می سازد. این مفاهیم به ویژه در روایت هایی مانند *عقرب کشی* که در آن راوی نه فقط داستان را می گوید، بلکه خود سوژه ی دگرگونی روایتی است، اهمیت مضاعف می یابد. در واقع نظریه لینت ولت، ابزار اصلی برای تحلیل لایه های روایت و لغزندگی راوی است، از نظریه باختین برای تحلیل صداهای متکثر، نا هم زمانی ها، گفتمان دو لحنی و گفت‌وگومندی استفاده می شود و نظریات ژنت نیز برای تشخیص و تمایز روایت گری و کانونی شدگی و نیز برای تحلیل شکست ها در زاویه دید مد نظر قرار خواهد گرفت.

بنابراین، چارچوب نظری این مقاله با اتکا به مدل لینت ولت و تلفیق آن با مفاهیم گفت‌وگومندی باختین و تمایز روایی ژنت، به تحلیل تکنیک های راوی گری در *عقرب کشی* می پردازد؛ تکنیک‌هایی که در آن‌ها، مرز میان راوی و شخصیت، روایت و تأویل، و زاویه دید و معنا دائما در حال تغییر و باز تعریف است.

۴-۱) سطوح گوناگون روایی از وجوه چندگانهٔ یک متن روایی ادبی

متن روایی ادبی به واسطه ی تعامل پویایی بین وجوه مختلفی که همواره بر چهار محور استوارند، مشخص می شود. این وجوه عبارتند از: ۱) نویسندهٔ ملموس و خوانندهٔ ملموس ۲) نویسندهٔ انتزاعی و خوانندهٔ انتزاعی ۳) راوی و مخاطب ۴) کنشگران. لینت‌ولت بر اساس این الگوی اولیه، به بررسی سطوح روایی در سه سطح روایت درجه ۱، ۲ و ۳۳ می پردازد.

۱- سطوح روایی در روایت درجه ۱: تعریفی که ژنت از تفاوت سطوح روایی ارائه می دهد چنین است که "هر حادثه ای که به واسطه ی یک روایت بازگویی یا گزارش شده باشد، از لحاظ سطح داستانی، بالاتر از آن عمل روایتی که داستان را بازتولید کرده است قرار می گیرد" (ژنت ۱۹۸۰، ۲۳۸). با توجه به این استدلال راوی باید در سطحی پایین‌تر از کنشگران قرار گیرد. با این حال، راوی بالعکس از جایگاه و سطح روایی بالاتری نسبت به کنشگران برخوردار است و درست به واسطه ی همین برتری سطح روایی راوی است که وی می تواند نقش اجباری کنترل را ایفا کند. بنابراین منطقی تر آن است که عمل روایتی یک روایت را بالاتر از سطحی که محتوای داستانی یک روایت در آن جا شکل می گیرد قلمداد کنیم. از آنجا که عمل روایت یا پذیرش روایت درجه ۱ در خارج از دنیای داستانی شکل می گیرد، می توان راوی و مخاطب را متعلق به

[1] Mikhail Bakhtin

[2] Gerard Genette

دنیای برون داستانی دانست. کنشگران در داستان یا جهان داستانی درجه ۱ مشارکتی فعال دارند، به طوری که می توان کنشگران را از نوع درون داستانی به حساب آورد.

در هم ریختگی و عدم رعایت سطوح روایی منجر به پیدایش سطح پریشی می شود. این وضعیت هنگامی رخ می نماید که راوی با دخالت های خود قدم به درون دنیای کنش داستانی که پایین تر از آن سطحی است که راوی غالبا در آن جای می گیرد، بگذارد. بدین ترتیب راوی با برهم زدن سطوح روایی، به ایجاد حالتی مغشوش می پردازد که خواننده باید بتواند سطحی را که داستان در آن در حال شکل گیری و پیش روی است، از عمل روایت تمییز دهد (لینت ولت ۱۳۹۰، ۲۶۰-۲۶۲).

۲- سطوح روایی در روایت هم اندرونی درجه ۲: گفتمان راوی و گفتمان کنشگران با عنوان مفهوم واحدی به نام روایت بررسی می شوند، به گونه ای که جهان روایت شده و جهان نقل شده را که کارل اشمیت[1] مروج آن بوده، می توان با عنوان جهان داستانی (داستان) جمع بندی کرد. ژنت از اصطلاحات فراداستان و فراروایت برای توضیح این مطلب استفاده کرده و با این حال معتقد است که این ترکیب برخلاف الگوی منطقی زبانشناختی خود عمل می کند (ژنت ۱۹۸۰، ۲۳۹). لینت‌ولت برای تعیین سطح روایی به جای استفاده از واژه ای خاص، این وجوه را با اعداد شماره گذاری می کند تا از تکرار مکرر پیشوند های فرا یا زیر اجتناب شود و ترفند کارآمدتری ارائه دهد (لینت ولت ۱۳۹۰، ۲۶۶).

۳- سطوح روایی در روایت هم اندرونی درجه ۳: راوی جهان داستانی درجه ۱ می تواند درون روایت داستانی درجه ۲ خود، روایت جدیدی را بگنجاند که راوی دیگری بازآفریده است. داخل کردن این روایت جدید در درون روایت پیشین می تواند منجر به پیدایش روایتی درجه ۳ شود که بر اساس آن راوی درجه ۲ (یا همان راوی که در دومین جهان داستانی بازآفریده شده است، حضور دارد) با مخاطب درجه ۲ خود سخن می گوید. در این حالت راوی درجه ۲ روایتی از جهان داستانی درجه ۳۳ را در اختیار می گذارد که کنشگرانی از جهان داستانی درجه سوم در آن به ایفای نقش می پردازند (لینت ولت ۱۳۹۰، ۲۶۷).

۴-۲) پایهٔ ادراکی روانی

بر اساس نظریهٔ لینت‌ولت، در گونهٔ روایی متنگرا، پرسپکتیو روایی شخصیت-راوی مرکز جهت‌گیری خواننده است و دنیای داستانی از خلال آن ادراک می‌شود. راوی می‌تواند بعدی از مسافت زمانی یا روانی را اختیار کند و زندگی گذشته شخصیت-کنشگر را بازبینی کند. در گونهٔ کنشگر، شخصیت-راوی کاملاً با شخصیت-کنشگر یکی می‌شود تا تجربه ذهنی گذشته بازآفرینی شود و خواننده پرسپکتیو او را دریافت کند. عمق پرسپکتیو در متنگرا از طریق روایت واپسین شناخته می‌شود و شخصیت-راوی غالباً دسترسی گسترده‌تری به ادراک دارد، چه از طریق آگاهی از سرانجام داستان، چه از طریق بینش ناشی از بلوغ. در کنشگر، پرسپکتیو محدود به دانشی است که در لحظهٔ کنش وجود دارد. وجه روایی متنگرا تمایل به ارائه خلاصه‌ای از حوادث غیرکلامی و گفتار کنشگران دارد، در حالی که کنشگر بر توصیف صحنه‌ای متمرکز است (لینت ولت ۱۳۹۰، ۹۸-۱۰۸).

مفهوم «لغزندگی راوی» به ناپایداری جایگاه و تغییر مداوم راوی در سطوح مختلف روایت اشاره دارد. این لغزندگی نشان می‌دهد که صدای روایت، زاویه‌دید و کانونی‌شدگی ثابت نیستند و پیوسته در حال تغییرند. مؤلفه‌های اصلی این پدیده عبارت‌اند از: تغییر کانون: جابه‌جایی میان کانون درونی، بیرونی و صفر که دسترسی خواننده به اطلاعات را تغییر می‌دهد. شکستن مرز گفتار و ذهن: درهم‌آمیختگی روایت مستقیم، غیرمستقیم و

[1] Carl Schmitt

سبک نامستقیم آزاد که مرز صدای شخصیت و راوی را محو می‌کند.تداخل سطوح روایت: ورود و خروج ناگهانی راوی از سطح فراداستانی به درون‌داستانی یا بالعکس، که انسجام خطی روایت را مختل می‌کند. چندآوایی و ناپایداری صدا: همزیستی و تقابل صداهای متکثر که روایت را چندلایه و لغزنده می‌سازد.جابجایی زاویه‌دید و نقش راوی: حرکت میان اول‌شخص، دوم‌شخص و سوم‌شخص که جایگاه ادراکی خواننده را دگرگون می‌کند.این مؤلفه‌ها چارچوب تحلیلی پژوهش حاضر را شکل می‌دهند و هر جا در رمان عقرب‌کشی مشاهده شوند، مصداق «لغزندگی راوی» تلقی خواهد شد.

۵) بررسی راوی در *عقرب کشی*

عقرب کشی نمونهٔ برجسته ای است از روایتی که با بازی پیچیده و چندلایه در موقعیت و هویت راوی، ساختار روایی کلاسیک را به چالش می کشد و با استفاده از جابه جایی های مکرر و هوشمندانه در زاویه دید، تجربه ای ذهنی، روان شناسانه و چندصدایی خلق می کند. در این مقاله، تلاش می شود تکنیک های روایی نه تنها از حیث ساختاری، بلکه در پیوند با کارکردهای معنایی و درونمایه ای آن ها در رمان *عقرب کشی* بررسی شود.

۵–۱) ساختار موازی دو راوی: فرشته های موکل شانهٔ راست و چپ

یکی از عناصر مرکزی و شاخص در این رمان، حضور راویان موازی و متضاد در قالب دو فرشته موکل است که بر شانهٔ راست و چپ شخصیت اصلی (امیر) نوشته می شوند. این دو راوی علاوه بر اینکه دوگانگی درونی شخصیت اصلی را به نمایش می گذارند، به نوعی نمایندهٔ دو صدای متفاوت ذهن و زبان راوی اول شخص هستند که به صورت اول شخص، دوم شخص و سوم شخص بیان می شوند.

شانهٔ راست: راوی است که بیشتر به جریان شعری، ذهنی و تصویرسازی های خیال پردازانه متکی است؛ زبان او تلطیف شده، شاعرانه و گاه پراکنده است و در حال ثبت افکار، خاطرات و ترس های درونی امیر است.

بر شانهٔ راستش می نویسد: دوباره از پنجره قدی اتاق ریحانه باغ بی برگ بارانی را نگاه می کند، به ذهنش می رسد: " خوب است که طبقه دوم خانه همیشه طبقه دوم می ماند" می بیند که مه از خاک درخت های برهنه بیرون می دمد، مهی دو دل که ته رنگی پرسیاوشی در آن است (مندنی پور ۱۳۹۹، ۱۲).

شانهٔ چپ: صدایی است که نسبت به شانهٔ راست انتقادگرتر، تندتر و حتی خشن تر است؛ این صدای راوی غالباً بر جنبه های واقع گرایانه تر، دیالوگ ها و واکنش های بیرونی تمرکز دارد، که گاهی در قالب گفت و گو ها بروز می کند.

بر شانهٔ چپش می نویسد:

ای فرشته های بی پدر! بنویسید رندی مرا که منم وقتی که منم... ای فرشته های موکل شانه ام! اگر دارید روی شانه هایم می نویسید به من بگویید تا کجای کمرم می نویسید. خفیه نویس ها! تا خط های قرمز گوشت تازه که از زخم شلاق بسیجی قلپ زده هم نوشته اید؟ (مندنی پور ۱۳۹۹، ۱۱).

این دو راوی درونی گویی مانند دولایه روایت در تقابل و تعامل هستند که هر کدام بخش متفاوتی از روان و تجربهٔ زیسته شخصیت اصلی را روایت می کنند.

این دوگانگی فرشتگان راوی صرفاً یک تکنیک زیبایی شناختی نیست، بلکه کارکردی عمیق در بازنمایی درونمایه های رمان دارد. تقابل میان زبان شاعرانه و خیال پردازانهٔ شانهٔ راست و لحن تند و واقع گرایانهٔ شانهٔ چپ، در حقیقت انعکاس شکاف هویتی امیر است؛ به این ترتیب، دو راوی موکل نه تنها وجوه مختلف روان

شخصیت را آشکار می کنند، بلکه نشان می دهند چگونه روایت گری در جهان معاصر ناگزیر به چندصدایی و گسست از روایت های کلان و تک صدا است. این دوگانگی در روایت نه نشانه ای از ناتوانی زبان در بازنمایی واقعیت، بلکه پاسخی به واقعیت چندپاره و متناقض شخصیت امیر است. تجربهٔ جنگ، روان پریشی و شکاف های هویتی باعث می شود که هیچ صدای یگانه ای توان روایت کامل جهان او را نداشته باشد. از همین رو، مندنی‌پور با به کارگیری دو فرشتهٔ موکل، زبان را به عرصه ای لغزان و چندوجهی بدل می کند تا بتواند هم بعد شاعرانه، ذهنی و خیال پردازانهٔ امیر را بازتاب دهد و هم وجه انتقادی، خشن و عریان او را در برابر واقعیت بیرونی به تصویر بکشد. در اینجا، لغزندگی راوی نه یک تکنیک صرف زیبایی شناختی، بلکه ابزاری برای آشکار کردن تناقض های درونی و اجتماعی شخصیت و نمایش شکاف هویتی پس از جنگ است.

۵–۲) جابه جایی و لغزندگی در زاویه دید و کانونی شدگی (بازخوانی بر اساس چهار محور نظریهٔ لینت‌ولت)

در رمان *عقرب کشی* یکی از تکنیک های برجستهٔ نویسنده استفاده از زاویه دید سیال و چندلایه است، اما این لغزندگی صرفا به معنای تغییر کانون روایت از یک شخصیت به دیگری یا حرکت از کانونی شدگی درونی به بیرونی نیست، بلکه همان گونه که لینت‌ولت در نظریه اش تأکید می کند، به واسطه تعامل پیچیده و پویای چهار سطح اصلی روایت شکل می گیرد: ۱) نویسنده و خواننده ملموس ۲) نویسنده و خواننده انتزاعی ۳) راوی و مخاطب ۴) کنشگران درون داستان (لینت ولت۱۳۹۰، ۴–۲۰). این چهار محور در *عقرب کشی* به صورت پویایی در هم تنیده شده اند و باعث شکل گیری تجربه ای از روایت می شوند که دائماً جایگاه نگاه (زاویه دید) را تغییر می دهد. این تغییر نه تنها در سطح راویان (فرشته های راست و چپ) رخ می دهد، بلکه در سطوح دیگر روایت نیز دیده می شود:

الف) جابه جایی در سطح راوی و مخاطب روایی

در بسیاری از بخش های رمان، مشخص نیست که راوی اصلی (فرشته) مستقیماً در حال روایت است یا صدای شخصیت درونی شده اش را بازتاب می دهد. گاهی فرشته همان ناظر کنش است اما گاهی وارد ذهن و زبان شخصیت اصلی می شود و تجربه او را با لحنی ذهنی و حسی گزارش می کند. مخاطب این روایت هم گاه مخاطب درون متنی است (مثلا فرشته دیگر یا خود شخصیت) و گاه خواننده بیرونی را هدف می گیرد. همین تغییر در رابطه راوی/ مخاطب موجب لغزش های متعددی در زاویه دید می شود.

ب) درهم تنیدگی نویسنده و خواننده انتزاعی

لحن بازیگوش و مداخله گر نویسنده در بافت روایت، به ویژه زمانی که صداهای آیرونیک یا دانای کل وارد متن می شوند، نشان دهنده حضور نویسنده ای انتزاعی است که ساختار روایت را آگاهانه دستکاری می کند. این نویسنده انتزاعی با ایجاد فضاهای چندآوایی، خواننده ای انتزاعی را نیز به متن دعوت می کند که باید فعالانه جایگاه خود را در برابر روایت پیدا کند؛ گاهی در مقام هم دست راوی، گاه در مقام منتقد و گاه به عنوان کسی که باید در لابه لای شکاف های روایی معانی را بازیابی کند.

ج) ناپایداری جایگاه کنشگران

در این رمان، شخصیت ها (کنشگران درون داستان) نیز همواره در حال تغییر جایگاه نسبت به کانون راویت هستند. شخصیت اصلی گاه سوژه روایت است، گاه به موضوع نگاه راوی بدل می شود، گاه خود روایت می کند و حتی گاه از طریق زبان و ذهنش روایت بازآفرینی می شود. این تغییر جایگاه کنشگر نسبت به کانون توجه و صدای روایت، باعث می شود کانونی شدگی هیچ گاه تثبیت نشود و در نتیجه زاویه دید دائماً در حال تغییر باشد.

د) بازی با جایگاه نویسنده و خواننده ملموس

در پس این بازی های روایی، نوعی آگاهی نویسنده از حضور خواننده وجود دارد. خواننده ملموس این رمان باید ساختار پیچیده روایت را رمزگشایی کند، روایت های هم زمان را از هم تمیز دهد و فاصله بین سطح روایی و زبان شاعرانه اثر را بشناسد. در نتیجه نویسنده و خواننده در جهان بیرونی نیز به بخشی از این لغزش های روایت بدل می شوند؛ چرا که نویسنده از خواننده دعوت می کند تا در بازسازی موقعیت های ناپایدار مشارکت کند.

در چارچوب نظری لینت ولت، زاویه دید صرفاً جایگاه فنی دوربین روایت نیست، بلکه حاصل تعاملی است میان کنشگران گفتمانی روایت. در رمان *عقرب کشی*، این تعامل چنان پیچیده و چندلایه است که هیچ جایگاه ثابتی برای راوی، شخصیت، زبان یا حتی مخاطب وجود ندارد. این لغزندگی، نتیجه بازی مداوم میان چهار محور یاد شده است و به روایت، حالتی سیال، انعکاسی و چندآوایی می بخشد که به خوبی با بن مایه های روانی و هستی شناسانه رمان هماهنگ است.

بنابراین لغزندگی زاویه دید و جابه جایی مداوم کانونی شدگی در رمان *عقرب کشی* بازتابی از وضعیت روانی و هویتی شخصیت اصلی است. این لغزش ها تضاد درونی امیر و تنش های ناشی از تجربهٔ جنگ را برجسته می کند و به خواننده امکان می دهد وارد جریان ذهنی شخصیت شود. همزمان این تکنیک تجربه ای چندلایه و چندصدایی ایجاد می کند که خواننده را به مشارکت فعال در بازسازی روایت فرا می خواند و همذات پنداری با شخصیت را تقویت می کند. همچنین جابه جایی مداوم کانون و زاویه دید، چندگانگی واقعیت و پیچیدگی فهم ذهن انسان را نشان می دهد و یادآوری می کند که روایت واحد و یکپارچه از تجربهٔ انسانی، محدود و ناقص است. به این ترتیب، لغزندگی زاویهٔ دید با بازتاب روان شناسی شخصیت و ایجاد تجربهٔ فعال و چندصدایی برای مخاطب، با اهداف معناشناختی و هستی شناسانهٔ رمان هماهنگ می شود.

۵-۳) تحلیل موقعیت های روایی لغزنده

در این بخش از تحلیل، تمرکز بر موقعیت هایی است که در آن ها مرز میان راوی و شخصیت، راوی و ذهن، یا راوی و زبان دچار تزلزل و لغزندگی می شود. این وضعیت های روایی را می توان مصداق هایی از "نقاط تداخل ساختارهای روایت" دانست، جایی که مرز نقش ها به هم می ریزد و گوینده روایت مشخص نیست، یا لحن ها بر هم سوار می شوند. این پدیده را می توان با چارچوب "وجوه چهارگانه متن روایی" در نظریه لینت ولت تبیین کرد؛ یعنی روابط متغیر میان نویسنده انتزاعی، راوی، کنشگر و مخاطب.

در *عقرب کشی*، نویسنده پیوسته جای این صداها را تغییر می دهد. از آغاز، صحنه ای که فرشته های موکل بر شانه راست و چپ شخصیت اصلی (امیر) می نویسند، نمونه ای روشن از واژگونی مرز راوی و شخصیت است:

"بر شانه راستش می نویسد: فکر می کند:

"هیچ خلاص و نجاتی ندارم مگر که دستم را پیدا کنم و رازش را نگاه کنم... (مندنی پور۹) اینجا صدا از بیرون می آید (می نویسد) اما بلافاصله وارد ذهن شخصیت می شود (فکر می کند) و بعد به مونولوگ اول شخصی بدل می شود که در مرز بین ذهن و زبان معلق است. این تعلیق روایتگرانه، نشانه ای از لغزندگی راوی و فروپاشی تمایز صداهاست که صرفاً تکنیکی زیبایی شناختی نیست، بلکه پاسخ به بحران بازنمایی واقعیت در فضای جنگ و پساجنگ است. روایت امیر ترکیبی از خاطرات، رؤیاها، مونولوگ های ذهنی و

گفت و گوهاست و این تنوع و در هم ریختگی، تجربهٔ ذهنی و روانی او به شکل واقعی تر بازنمایی می کند. بدون این لغزش ها، خواننده نمی تواند آشفتگی روانی، شکاف هویتی و اثرات جنگ بر ذهن او را دریابد.

در مواردی دیگر همین فرشتگان موکل که ظاهراً همان راویان دانای کل بیرونی اند، به گویندگان مستقیم ذهن شخصیت تبدیل می شوند. "ای فرشته های موکل شانه ام! اگر دارید روی شانه هایم می نویسید، به من بگویید تا کجای کمرم می نویسید... " (مندنی پور۱۳۹۹، ۱۱). اینجا شخصیت مستقیماً با راویان فرضی سخن می گوید و به نوعی آن ها را فرا می خواند و از آن ها در مورد نوشتنشان توضیح می خواهد. این نه تنها فاصله راوی/شخصیت را برمی دارد بلکه از جایگاه راوی کنترل کننده روایت چیزی نمی ماند جز یک صدا یا تصویر ذهنی از خود شخصیت، بازتاب یافته در وجدان درونی اش. این وضعیت را می توان تداخل راوی و شخصیت دانست، جایی که هیچ صدای مطلق و مرجعی باقی نمی ماند.

در سطح دیگر، مرز میان روایت و ذهن به شدت تیره و نامعین می شود. در طول فصل هایی که امیر میان خاطرات جنگ، احساسات و رؤیاهایش حرکت می کند، مشخص نیست آیا با توصیفات عینی مواجهیم یا بازتاب ذهنی. "شبح تک گویی شبانه اش در قله های دور و پی در پی، رد می شود از گوشه ذهنش:...نازنین من! خیلی خوب است که هیچی نمی دانی از تنهایی یک افسر وظیفه ی دیده بان در قله ها" (۱۸). این قطعه به ظاهر یک خاطره یا مونولوگ ذهنی است، اما بدون هیچ مرز مشخصی از لحن قبلی جدا نمی شود. زبان نیز به همین شکل لغزان است؛ گاهی پر از تصویرهای استعاری و گاه به گفتار عامیانه نزدیک می شود، بی آنکه بین لحن راوی و شخصیت فاصله ای قائل باشد. این تکنیک به نوعی مقاومت روایی هم هست؛ نویسنده با شکست مرزهای روایت سنتی، از روایت های کلان و ایدئولوژیک فاصله می گیرد و فضای داستانی را باز می کند تا تجربهٔ زیستهٔ شخصیت و واقعیت های پراکندهٔ اجتماعی، روانی و فرهنگی به شیوه ای غیرمتمرکز و چندصدایی منتقل شود.

در بخش هایی که روایت بین توصیف های شاعرانه و گفت و گوهای امیر و ریحانه حرکت می کند، شکاف بین گفتار مستقیم، ذهن خوانی و روایت بیرونی به کلی از بین می رود. "دلم نمی خواهد اینطور شاید عصبانی، شاید متنفر، یا غمگین باهام حرف بزند... غرغر ناودان های خانه و دیوانه خانه شبیه به همند و توی کوزه ی قلیان هم همینطور است که هست..." (مندنی پور۱۳۹۹، ۱۶). در این جا خواننده در آن واحد با گفت و گو، ذهن خوانی و تأملات راوی روبه روست. بدون اینکه بداند کدام صدا غالب است. این تکنیک نه فقط چند صدایی را نشان می دهد، بلکه به وضعیتی روایی می رسد که در آن، هیچ صدایی مستقل نیست و همه صداها در هم نفوذ کرده اند.

در مجموع، موقعیت های روایی لغزنده در *عقرب کشی* از جنس "فروپاشی مرزهای ساختار روایی کلاسیک اند" که نه تنها تکنیکی برای تنوع روایت بلکه ابزاری برای بازنمایی پیچیدگی تجربهٔ روانی شخصیت اصلی و تنش های هویتی اوست. با فروپاشی مرزهای سنتی میان راوی، شخصیت و زبان، مندنی پور امکان تجربه ای چندلایه و چندصدایی از جهان ذهنی امیر را فراهم می آورد که هم با خاطرات و تصورات او پیوند می خورد و هم با وقایع بیرونی در تعامل است. این لغزش ها، در عین آنکه بر زیبایی شناسی روایت می افزایند، ابزار مؤثری برای نشان دادن ناپایداری روانی، آشفتگی درونی و واکنش به بحران های اجتماعی و جنگی هستند. از منظر نظریه لینت ولت، این موقعیت ها نمونه ای عملی از تعامل پویا و غیرثابت چهار سطح روایت محسوب می شوند و نشان می دهند که تجربهٔ روایی رمان، نتیجهٔ بازی مداوم میان سطوح روایت، کنشگران و مخاطب است، جایی که هیچ جایگاه قطعی و ثابتی وجود ندارد و همه عناصر روایت در یک شبکهٔ متکثر و انعطاف پذیر به هم پیوسته اند.

۵-۴) بررسی کارکرد جابه جایی های راوی در ایجاد چندلایگی روایت و در هم ریختن مرزهای واقعیت و خیال

در *عقرب کشی*، جابه جایی های راوی نه تنها به منزله تغییر ساده زاویه دید یا صدای روایت عمل نمی کند، بلکه به عنوان تکنیکی روایی موجب بر هم زدن مرزهای تثبیت شده میان واقعیت و خیال، ذهن و عین، گذشته و حال، و حتی مرگ و زندگی می شود. این جابه جایی ها، کارکردی فراتر از روایت گری صرف دارند و در خدمت چندلایگی ساختاری روایت و ایجاد نوعی تعلیق هستی شناختی قرار می گیرند. در واقع این جابه جایی ها باعث می شوند روایت چند لایه شود و خواننده هم زمان با سطح ذهنی شخصیت، روایت عینی و جریان شاعرانه روبه رو شود. این کارکرد چندلایه، حس واقعیت ناپایدار و گسست تجربهٔ روانی را تقویت می کند.

بر اساس نظریه لینت ولت، هر متن روایی حاصل تعامل پویای چهار محور درونی و بیرونی روایت است (لینت ولت۱۳۹۰، ۲۰-۴). *عقرب کشی* به واسطه لغزندگی دائمی این سطوح و تداخل نقش ها، ساختاری چند لایه می سازد که در آن تمایز روشنی بین راوی و شخصیت، گفتار و ذهن، و حتی نویسنده و راوی باقی نمی ماند. به بیان دیگر، متن در حال گسستن و پیوند زدن هم زمان این سطوح است؛ رویکردی که در نظریه باختین با مفاهیمی چون چندآوایی و سبک نامستقیم آزاد قابل تبیین است.

در رمان، راوی (فرشته ی موکل) به تناوب در نقش دانای کل، ناظر بیرونی و حتی صدای درونی شخصیت اصلی ظاهر می شود. روایت بین دو شانه- دو صدا، دو تجربه ی زیسته، دو سطح آگاهی- نوسان دارد. این ساختار دو قطبی، در واقع نوعی دوگانگی روایی می سازد که مرز روشنی با تک صدایی ندارد. راوی در این لحظات نه تنها ناظر بر کنش، بلکه درگیر ذهنیت شخصیت و در برخی موارد درگیر فرایند تصمیم گیری اوست. به بیان دقیق تر، راوی به درون شخصیت نفوذ می کند و به جای او می اندیشد، احساس می کند و حتی واکنش نشان می دهد؛ اما این ورود، با تداومی خطی صورت نمی گیرد، بلکه همراه با گسست ها و بازگشت هایی است که درک خواننده از پایداری روایت را مختل می کند. این جابه جایی ها به بیان ابعاد فلسفی رمان (تردید، مرزهای روانی، گریز از قطعیت) کمک می کند و خواننده را وادار می کند تا از یک تجربهٔ خطی و تک سطحی فراتر برود و چند سطح از واقعیت را همزمان درک کند.

به لحاظ نظری، این تداخل بین سطح راوی و شخصیت را می توان با مفهوم کانونی شدگی روایی در نظریه ژنت توضیح داد؛ آنجا که کانونی شدگی مدام از درون به بیرون، از ذهن شخصیت به نگاه دانای کل و حتی گاه به ناظری نامطمئن جابه جا می شود. برای نمونه در سکانسی که شخصیت با سرباز عراقی مواجه می شود، روایت بین توصیف بیرونی کنش ها و جریان سیال ذهن شخصیت نوسان دارد؛ گاه در لحظه ای عینی و مستند از رگبارها و جای گیری سربازان سخن می گوید، و گاه ناگهان به درون ذهن او پرتاب می شود، گویی مرز بین زبان درونی شخصیت و گفتار روایی از بین رفته است:

بر شانه راستش نوشته بوده: دارد یک ساعت می شود که پشت تخته سنگش بی حرکت نشسته، ناله های مرد زخمی را می شنود... هوار میکشد: تفنگت رو بنداز این ورا! عراقی جمله ای را به عربی می نالد. او نمی فهمد...عراقی به کردی حرفی را می نالد. او فقط کردستان را می فهمد.عراقی به انگلیسی می گوید: از صدام فرار ... و او به انگلیسی: کلاشینکوف، کلاشینکوف! بندازش! و دیگر سکوت است... تن سنگین تر از آن است که در فیلم ها دیده است. خیلی دور نمی رود که رعشه تمام کردن مرد را حس می کند. توی دل زوزه می کشد: "ببخش! نمی خواستم..." (مندنی پور۱۳۹۹، ۱۶۶-۱۶۷).

در این میان، مفاهیم باختین درباره "درهم آمیزی صداها" و "گفتمان دو لحنی" نیز نقش کلیدی در تحلیل این جابه جایی ها دارند. روایت در عقرب کشی به گونه ای ساخته شده که دائماً از یکپارچگی زبانی می گریزد. تنوع لحن ها (زبان نظامی، زبان شاعرانه، زبان گفتاری، زبان عامیانه، زبان ذهنی و روان پریش)، جابه جایی بین زبان فارسی، عربی، کردی، انگلیسی در گفت و گو با سرباز عراقی، و تلفیق زبان خواب و بیداری، همگی نمونه هایی از این گریز از وحدت و تمایل به چند آوایی اند. در واقع، این جابه جایی های صدایی موجب می شوند که مرز میان حقیقت تاریخی (مثلاً جنگ)، تجربه ذهنی (وحشت و تردید شخصیت) و خیال و کابوس (خواب های شرجی و بختک زده) در هم بشکند.

در نهایت می توان گفت این جابه جایی های راوی، فراتر از یک تکنیک صرف روایت گری عمل می کنند و تجربهٔ خواننده را در سطح شناختی و عاطفی به چالش می کشند. با حرکت مداوم میان دیدگاه ها و نفوذ به ذهن شخصیت ها، خواننده نه تنها باید چند سطح مختلف از واقعیت و ذهنیت را هم زمان درک کند، بلکه درگیر تنش های روانی و فلسفی شخصیت نیز می شود. این ساختار لغزنده، تضاد میان واقعیت عینی و تجربهٔ ذهنی، و میان نظم خطی و خاطره پردازی پراکنده را برجسته می سازد و بدین وسیله چندلایگی متن تقویت می شود. در عین حال، این تکنیک نشان می دهد که روایت در *عقرب کشی* محدود به ثبت وقایع نیست؛ بلکه ابزاری برای بازنمایی پیچیدگی روان و بحران های هویتی شخصیت اصلی و همچنین بازاندیشی در نسبت میان واقعیت و خیال است. به عبارت دیگر جابه جایی های راوی نه فقط ساختار روایت را سیال می کنند، بلکه امکان تجربهٔ چندسطحی و تعاملی خواننده با متن را فراهم می آورند و نشان می دهند که حقیقت در این رمان همواره نسبی و در حال بازتولید است. کارکرد اصلی این جابه جایی ها، ساختن جهانی است که در آن واقعیت و خیال، مرگ و زندگی، و حقیقت و وهم هم زیست می شوند. با عبور راوی از مرز شخصیت و با نفوذ ذهن به روایت، نه فقط شخصیت بلکه مخاطب نیز به درک چندلایه ای از روایت سوق داده می شود؛ درکی که او را از تجربه ای خطی و تک ساحتی فراتر می برد و میان سطوح مختلف به حرکت در می آورد بدون آنکه درکی قطعی یا یگانه بر او تحمیل شود. نتیجه، روایتی است که خواننده را وادار می کند تا هم زمان چند سطح از واقعیت را درک کند، بدون آن که بتواند یکی را به نفع دیگری حذف یا تثبیت کند. این تعلیق در سطح روایت، همان جایی است که تکنیک روایی به ابزاری برای بیان فلسفی رمان بدل می شود: تردید، مرزهای روان پریشانه و گریز از قطعیت.

۵-۵) بررسی نسبت زاویه دید با مفاهیم هویت، حافظه، روان آسیب دیده، نقد ایدئولوژی و اسطوره زدایی

رمان *عقرب کشی* با بهره گیری از زاویه دید چندلایه و گسسته، تصویر چند صدایی از جنگ و تأثیرات روانی آن ارائه می دهد. استعاره عقرب کشی که در متن با صحنه ای از مصرف خشک شده عقرب به تصویر کشیده می شود، نمادی از نشئگی و تخدیر ناشی از شرایط جنگ است که به عنوان نوعی واکنش به واقعیت دردناک، شکنندگی هویت فردی را نشان می دهد:

"برشانه چپش نوشته بوده: سرباز چشم هایش قرمز و صدایش شل بود، شل مستی نه، شل نشئگی. -جناب سروان می خوای حال کنی؟ -چی داری؟ وینستون آمریکایی یا تقلبی پاکستانی؟ -عقرب دارم می کشی؟... تابستان وقت عقرب هاست. در جبهه کوره موش زیر هر سنگ تپه، چندین توله عقرب شفاف دارند بزرگ می شوند. آن ها به درد نمی خوردند. باید عقرب های بالغ را شکار کرد. کشتشان و توی یک شیشه کمیاب مربا پس اندازشان کرد... چیزی توی جنازه عقرب باشد یا نباشد، به هر حال انگار توی جبهه نشئه می کند. بیشتر از یاد یک دختر..." (مندنی پور۱۳۹۹، ۲۵۴-۲۵۵).

این فرایند، بازتابی از وضعیت روانی آسیب دیده جنگ زدگان است؛ وضعیتی که در آن خاطرات، ترس ها و پرسش های بنیادین درباره وجود و معنای زندگی تداخل یافته و هویت فردی را به چالش می کشد.

در *عقرب کشی*، زاویه دید نه صرفاً یک انتخاب تکنیکی بلکه ابزاری بنیادین برای در هم ریختن مرزهای تثبیت شدهٔ واقعیت، هویت و حقیقت است. جابه جایی های مکرر در روایت، نوسان میان فرشته های موکل، صدای شخصیت اصلی و حضور گاه به گاه زبان ذهنی و خواب ساختاری خلق می کند که در آن هیچ نقطه دیدی مرجع نهایی نمی شود. این ساختار روایی متکثر با چارچوب نظری لینت ولت همخوان است؛ چرا که خواننده را از رابطه خطی راوی/ مخاطب یا نویسنده/ کنشگر فراتر می برد و او را در فضای گفت و گویی پرآشوب میان صداها، ذهنیت و زبان ها قرار می دهد.

در این روایت، هویت شخصیت اصلی (امیر) در نوسانی دائم میان نقش های مختلف شکل می گیرد: دیده بان، جنگنده، مجرم، نجات دهنده، عاشق، پشیمان، و روایتگر. این تکثر هویتی در زبان نیز بازتاب می یابد؛ زمانی که شخصیت در دل میدان جنگ، میان زبان فارسی، کردی، عربی و انگلیسی جابه جا می شود، یا هنگامی که خودش را از بیرون روایت می کند و سپس در درون ذهنش غرق می شود. این شکاف های زبانی، بازتابی از بحران هویت فردی و جمعی اند. مطابق با رویکرد باختین، هویت در این روایت تک صدا نیست بلکه از دل برخورد صداهای متناقض پدید می آید.

حافظه در رمان نه یک منبع پایدار بلکه متزلزل و ذهنی است. خواب ها، فلاش بک ها، گفت و گوهای درونی، و صداهای متفاوت راویان، همگی تجربه ای غیرخطی از زمان و حافظه می سازند. زاویه دید لغزنده و غیر ثابت، باعث می شود مرز میان "به یاد آوردن" و "تجربه کردن" در لحظه، مخدوش شود. در نتیجه، حافظه در رمان، بیشتر کارکردی روانی و حسی دارد تا تاریخی و قطعی. هرچند شاید صادق ترین تاریخ جنگ را بشود در دل همین روایت ها جست و جو کرد.

باختین از "گفتمان دو لحنی" سخن می گوید؛ جایی که زبان، حامل آگاهی دوگانه یا چندگانه است. در نمونه متنی که در بخش پیش آمد، صدای درونی امیر آمیخته با زبان تربیت ایدئولوژیک نظامی است (دستور رگبار از بالا به پایین، جملات سروان مینا)، اما هم زمان صدایی عاطفی، گناه آلود و ناآرام نیز در حال بازگویی است. این درهم آمیزی صداها، روان آسیب دیده ی جنگ را به مثابه ی بعدی زبانی و روایی به مخاطب منتقل می کند. با زاویه دیدی که مدام در نوسان میان ذهن و بیرون، گذشته و حال، فرد و ساختار اجتماعی است، رمان نه فقط تجربه روانی جنگ بلکه زبان در هم شکستهٔ آن را نیز بازمی نمایاند.

نقد سنت و ایدئولوژی، یکی از بن مایه های مهم عقرب کشی است که به واسطه ی جابه جایی صداها و شکست ساختارهای روایت تثبیت شده محقق می شود. راوی دانای کل مطلق غایب است، فرشتگان راوی خود دچار تردید و ناهماهنگی اند، و خود شخصیت نیز گاه در نقش راوی نادم و گاه راوی شاهد ظاهر می شود. این تکه تکه شدن راوی، نه فقط نشان از بحران در مرجعیت گفتار دارد، بلکه تقابل با زبان ایدئولوژیک و حماسی نیز هست. به جای روایت حماسه، روایت خطا، تردید، پشیمانی، و زخم روانی نشسته است. این همخوان با نگاه باختینی است که "مرکزیت زدایی از حقیقت" را پیشنهاد می کند و چندآوایی را به مثابه راهی برای گشودن امکان گفت و گو میان صداهای مختلف می بیند.

در نهایت اسطوره زدایی نیز از رهگذر همین ساختار روایی محقق می شود، به گونه ای که تصویر رمان از جنگ، از شعارهای کلیشه ای فراتر رفته و به بازنمایی تجربیات پراکنده، متناقض و انسانی افراد درگیر می پردازد. روایت نه در پی قهرمان سازی است، نه تقدیس رزمنده و شهادت. قهرمان نه فقط زخم خورده و بی

قرار است که قربانی بی عدالتی تاریخی است. وقتی در صحنه ای راوی از مرگ سرباز عراقی متاثر می شود و به فکر خانواده ی او می افتد، روایت به جای تقابل اخلاقی خیر و شر، وارد منطقه خاکستری تجربه انسانی می شود. این لحظه ها، زاویه دید را از سطح فیزیکی دیده بانی به ژرفای انسانی تجربه سوق می دهد و دقیقاً این جاست که روایت کارکرد اسطوره زدایانه می یابد، نه از طریق نفی روایت رسمی، بلکه با شکافتن آن از درون.

آن چه از این تحلیل بر می آید، این است که جابه جایی ها و لغزش های زاویه دید در عقرب کشی صرفاً بازی های تکنیکی یا زیبایی شناختی نیستند، بلکه کارکردی عمیق در بازنمایی تجربهٔ زیستهٔ جنگ دارند. روایت چندلایه، به طور همزمان بحران هویت فردی امیر، روان پریشی ناشی از خشونت و فروپاشی حافظهٔ جمعی را مجسم می کند. در این رمان، شکست روایت خطی به معنای شکست در امکان بازنمایی "واقعیت یکپارچهٔ" جنگ است؛ همان طور که تکثر صداها و زبان ها نشانه ای از فروپاشی قطعیت های ایدئولوژیک است. به این ترتیب لغزندگی روایت هم زمان سه کارکرد دارد: نخست، بازتاب دادن تجربهٔ روانی و تکه تکهٔ شخصیت ها؛ دوم نقد زبان رسمی و ایدئولوژیک؛ و سوم، اسطوره زدایی از روایت های کلان جنگ از خلال نشان دادن رنج و خطای انسانی. در نتیجه، تکنیک های روایی در خدمت محتوایی هستند که اساساً بر بحران هویت، شکاف حافظه و مقاومت در برابر روایت های رسمی تکیه دارد.

۶) تحلیل سبک شناسی روایت

در رمان *عقرب کشی*، مندنی پور با بهره گیری از لحن شاعرانه و استفاده ی خلاقانه از زبان، فضای روایت را از مرزهای صرفاً روایی فراتر می برد و به تجربه ای احساسی تبدیل می کند. تصاویر زنده و سرشار از جزئیات، همچون "چین و شکن های ترکش خمپاره که شبیه لبه ی کنگره دار بعضی برگ هاست" یا "رنگ سرخ چشم های سرباز و صدای شل"، ذهن مخاطب را به طور مؤثر به درون فضای جنگ و آشوب ذهنی شخصیت ها می برد. با وجود زبان های متعددی که در رمان است؛ زبان نظامی، زبان جنگی، زبان عامیانه، زبان روان پریشانه و ... خواننده شاهد حرکت زبان روایت به سمت شاعرانگی نیز هست، اما نه صرفاً در انتخاب واژگان زیبا، بلکه در ساخت نحوی، تکرارها، آوای درونی واژگان و آهنگ جمله ها:

"که تا پنبه زار پنبه زار هی های... که هی می خواستم تو را دعوت کنم به پنبه زار سبز سبز غوزه دهان باز کرده که می خواستم روز باشد و می خواستم که با من بیایی سینه به سینه موج موجه های باد. هرچه بادا باد، باد در بادبان موهایت... "(مندنی پور۱۳۹۹، ۳۴۱).

با تکرار واژه ها، موسیقی درونی جمله ایجاد می شود. زبان به جای ابزار انتقال معنا، به یک موجود زنده و متحرک بدل می شود. این لحن شاعرانه باعث می شود خواننده نتواند با قطعیت بگوید که در جهان واقعیت است یا خیال و دقیقاً همین جاست که روایت دچار لغزندگی می شود. همان طور که لینت ولت در الگوی گونه شناسی اش می گوید، شعرگونگی زبان در روایت می تواند نشانه ای از گرایش روایت به درون گرایی ذهنی و روایت روان شناختی باشد (لینت ولت۱۹۸۹، ۱۰۳–۱۰۸). یعنی راوی نه تنها واقعیت بیرونی را گزارش می کند بلکه "ادراک درونی از واقعیت" را نیز بازتاب می دهد.

۶–۱) بازی های زبانی: زبان به مثابه موضوع روایت

مندنی پور آگاهانه از امکانات زبان بهره می گیرد تا هم راوی را لغزان نشان دهد، هم واقعیت را ناپایدار:

"هرچه بادا باد، باد در بادبان موهایت، و که مواظب باشی پا نگذاری روی لانه بلدرچین" می بینیم که شب شده و همه پنبه زار باز شده سپید سپیده باز شدن را و مهتاب غوزه غوزه می درخشد روی بافه های از غلاف بیرون زده" (مندنی پور۱۳۹۹، ۳۴۲–۳۴۳). در این نمونه جملات، با جابه جایی ساختار نحوی، حذف

عناصر پیش فرض شده در جمله سازی فارسی و ساخت تصویرهای ذهنی مرکب، روایت حالت معمول گزارشی را از دست می دهد. در روایت معمول، زبان ابزار بازنمایی است؛ ولی این جا زبان، خود صحنه ی روایت است. این شیوه، به زبان باختین، آزاد شدن زبان از "تابعیت دال مدار" است و نشانه ای از چندلحنی بودن در سطح زبانی: زبان از نقش ابزاری اش خارج می شود و خودش شروع به روایت می کند. به زبان باختین، در رمان عقرب کشی، زبان از تابعیت صرف دلالت گری و معناپردازی بیرون می آید؛ آن گونه که او در بحث چند زبانی و آزادسازی صداهای روایی می گوید، زبان در متن، به جای آنکه فقط خدمت گزار معنا باشد، به صحنه ای از نیروهای متضاد و گفتمان های متداخل بدل می شود(باختین ۱۹۸۱، ۲۵۹-۲۶۲).

در تصویر پنبه زار استعاره های حسی (بوی پنبه، نوازش باد، زخمه ی انگشت روی چنگ) خواننده را به جهانی بینابینی می برند: "پروانه ای رد بشود که انگشت های دست راستت انگار در حالت زخمه ای بر چنگ نزدیک مرز بوته ها پرواز کند که تا تا من بخواهم بخواهمت" (مندنی پور۱۳۹۹، ۳۴۱).

۶-۲) پیوند سبک و لغزندگی راوی

حاصل لحن شاعرانه، بازی های زبانی و تصویرسازی های چند حسی، روایتی لغزان است که هویت راوی در آن ثابت نیست: گاه اول شخص عاشق است، گاه دیده بان جنگ، گاه صدایی ذهنی، رها از جهان بیرونی، که از درون تجربه ها روایت می کند. این لغزندگی فقط ناشی از تکنیک های روایی نیست؛ بلکه از دل سبک نویسنده می جوشد. به عبارتی سبک شاعرانه و زبانی مندنی پور، زمین لغزانی برای ایستادن راوی می سازد و همین سبک است که واقعیت را از جای خود می کند و سحرآمیزش می کند؛ واقعیتی که در آن دست قطع شده حرف می زند و پنبه زار به بستر عشقی متافیزیکی بدل می گردد.

۷) نتیجه گیری

تحلیل روایت در رمان *عقرب‌کشی* بر پایهٔ چارچوب گونه‌شناختی ژپ لینت‌ولت نشان داد که راوی در این رمان جایگاهی سیال و چندلایه دارد و پیوسته میان سطوح روایت جابه‌جا می‌شود. این جابه‌جایی‌ها با اتکا به مفاهیمی چون تمایز میان روایت و کانونی‌شدگی، گفتار نقل‌شده و بازتابی، چندصدایی و ناپایداری زاویه‌دید، ساختاری پویا و لغزان خلق می‌کنند که تجربه خواندن را بدل به فرایندی تفسیرمحور و نامطمئن می‌سازد. مهم‌ترین دستاورد این تحلیل، برجسته شدن نقش «لغزندگی راوی» در گسستن از روایت خطی و یک‌صدایی است. بدین‌سان ساختار روایت در *عقرب‌کشی* صرفاً حامل محتوا نیست، بلکه خود به بخشی از پیام و کارکرد زیباشناختی متن تبدیل می‌شود.

در آثار شهریار مندنی‌پور، به‌ویژه در عقرب‌کشی، لغزندگی راوی فقط شگردی روایی نیست؛ بلکه بخشی بنیادین از سبک نویسنده است که از پیوند با زبان، تصویر، شعر و حافظه شکل می‌گیرد. بازی‌های زبانی، برهم‌زدن نحو، تصویرسازی‌های تغزلی و امتزاج زبان‌های رسمی، عامیانه، نظامی و دینی، همه در خدمت ساختن روایتی‌اند که در آن مرز میان صداها و راویان فرو می‌ریزد. در این میان، راویان موکّل به استعاره‌ای از آگاهی چندپاره انسان معاصر بدل می‌شوند؛ آگاهی‌ای که میان گذشته و حال، واقعیت و خیال، اخلاق و میل در نوسان است. از این منظر، سبک مندنی‌پور از دل نوعی روایت‌گری زاده می‌شود که خود، شکلی از زبان‌ورزی شاعرانه و فلسفی است.

ویژگی‌های تحلیل‌شده در *عقرب‌کشی* می‌توانند شاخصی برای مطالعهٔ دیگر روایت‌های نوگرای فارسی باشند؛ آثاری که در آن‌ها راوی به عنصری فعال و لغزنده تبدیل می‌شود و تجربه روایی را به عرصه‌ای از بازی، تعلیق و چندصدایی بدل می‌کند. بدین‌ترتیب مفهوم «راوی سیال» می‌تواند نقطه عزیمتی برای

گونه‌شناسی جدید روایت فارسی باشد؛ جریانی که در آن مرز میان روایت، زبان، حافظه و هویت پیوسته در حال بازتعریف است.

آنچه در *عقرب‌کشی* رخ می‌دهد صرفاً پیچیده‌سازی تکنیکی نیست، بلکه خلق تجربه‌ای چندلایه از ادراک واقعیت است. راوی لغزنده، به تعبیر مندنی‌پور در کتاب ارواح شهرزاد، جست‌وجوگری است که حقیقت را در دل زبان و از خلال تردید و چندصدایی می‌یابد. بنابراین لغزندگی راوی فقط شگردی فرمی نیست، بلکه بازتاب دیدگاهی هستی‌شناسانه به روایت است. یافته اصلی این پژوهش آن است که این لغزندگی در *عقرب‌کشی* بنیانی معنایی و فلسفی دارد و با بحران بازنمایی واقعیت و چندپارگی هویت پیوند می‌خورد. محدودیت پژوهش آن است که تنها بر یک رمان متمرکز بود؛ مسیر آینده می‌تواند بررسی تطبیقی این تکنیک در دیگر آثار معاصر باشد تا «راوی سیال» به مفهومی راهبردی در گونه‌شناسی روایت مدرن فارسی بدل شود.

***

۱. نویسنده اذعان کرد که این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است.

۲. نویسنده اذعان کرد که هیچ تعارض منافعی در ارتباط با این پژوهش وجود ندارد.

۳. نویسنده اذعان کرد که در نوشتن این مقاله از هوش مصنوعی مولد استفاده نکرده و تمام اثر آفریدهٔ ایشان است.

References

Abbasi, Ali. 2002. “Gune-ha-ye Ravayati” [“Narrative Types”]. *Pazhuheshnameye Olume Ensani*, no. 33: 51–74.

Abbasi, Ali, and Maliheh Rashidi. 2017. “Sakhtar-e Roman-e Be Hades Khosh Amadid bar Asas-e Nazariye-ye Jaap Lintvelt va Grimas” [“The Structure of the Novel *Welcome to Hades* Based on the Theories of Lintvelt and Greimas”]. *Do-Faslname-ye Ravayat Shenasi*, no. 1: 125–145. https://www.narratologyjournal.ir/article_47167_dedaeedfd0cbd8920d5bffb550d1de2b.pdf.

Abbasi, Payam, and Ali Saeidi. 2015. “Teknik-ha-ye Ravaie: Ruykardi Sakhtargarayaneh be *Senobar* va *Zane Khofte-ye* Shahriyar Mandanipour” [“Narrative Techniques: A Structuralist Approach to *Senobar* and *The Sleeping Woman* by Mandanipour”]. *Pazhuhesh-e Adabiat-e Mo’aser-e Jahan* 20, no. 2: 317–338. https://doi.org/10.22059/jor.2015.57088.

Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. Bakhtin*. Translated by C. Emerson and M. Holquist. Edited by M. Holquist. Austin: University of Texas Press.

Davoodi, Mohammadreza, and Solmaz Mozaffari. 2021. “Barresi-ye Ravayat dar Majmue-ye Dastan-e Kootah-e *Hashtomin Ruz-e Zamin* az Shahriyar Mandanipour az Didgah-e Gerard Genette” [“Analyzing Narration in Mandanipour’s Short Story Collection *The Eighth Day of the Earth* from Gerard Genette’s Perspective”]. *Majalle-ye Motale’at-e Shahriyar Pazhuhi* 8, no. 29: 363–392.

Eagleton, Terry. 1997. *Literary Theory: An Introduction*. 2nd ed. Oxford: Blackwell.

Friedman, Norman. 1955. “Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept.” *Publications of the Modern Language Association of America* 70: 1160–1184.

Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Genette, Gérard. 1982. *Figures of Literary Discourse*. Translated by Marie-Rose Logan. New York: Columbia University Press.

Haddadi, Elham, and Farhad Doroudgarian. 2020. *Ravayat Shenasi va Naghd-e Ravayat dar Dastan-ha-ye Entrkhabi-ye Mo'ase* [*Narratology and Narrative Criticism in Selected Contemporary Stories*]. Tehran: Niloufar.

Heydarizad-karrati, Mahdiye. 2023. "Shegerd-ha-ye Ravayat dar Dastan-ha-ye *Aylar* va *Saloomeh*" ["Narrative Techniques in *Aylar* and *Saloomeh*"]. Paper presented at the Fourth National Conference of Innovation and Research in Persian Language and Literature.

Khanmohammadi, Mohammadhossein, Teymoor Malmir, and Golaleh Moradi. 2014. "Tahlil-e Sakhtari-ye Se Dastan-e Kootah (*Sharq-e Banafshe', Sham-e Sarv, Atash va Narbanu*) Shahriyar Mandanipour" ["Structural Analysis of Three Short Stories by Mandanipour: *The East of Violet, Sarv's Dinner, Fire* and *Narbanu*"]. *Faslname-ye Elmi Pazhuheshi Zaban va Adab-e Farsi (Daneshkadeh Adabiyat va Zaban-ha-ye Khareji, Sanandaj)* 6, no. 21: 51–82. https://ensani.ir/file/download/article/20160823135043-9535-143.pdf.

Laj, David, et al. 2010. *Nazariye-ha-ye Roman* [*Theories of the Novel*]. Translated by Hossein Payandeh. Tehran: Niloufar.

Lintvelt, Jaap. 1989. *Essai de Typologie: Le "point de Vue."* Paris: José Corti.

Lintvelt, Jaap. 2011. *Resaleh-ie dar bab-e Guneh-Shenasi-ye Ravayat, Noghte-ye Did* [*Essay on the Typology of Narrative: Point of View*]. Translated by Ali Abbasi and Naser Hejazi. Tehran: Elmi va Farhangi.

Lubbock, Percy. 1965. *The Craft of Fiction*. Londres: Jonathan Cape.

Mandanipour, Shahriyar. 2004. *Ketab-e Arvah-e Shahrzad: Saze-ha, Shegerd-ha va Form-ha-ye Dastan-e now* [*The Book of Shahrzad's Spirits: Structures, Techniques and Forms of Modern Stories*]. Tehran: Ghoghnoos.

Mandanipour, Shahriyar. 2020. *Aghrab Keshi* [*Scorpion Smoking*]. London: Mehri.

Martin, Wallace. 2012. *Nazariye-ha-ye Ravayat* [*Narrative Theories*]. Translated by Mohammad Shahba. Tehran: Hermes.

Nazemisejzi, Z , seyfi, T and Abbassi, A. (2021). Narrative typology in the novel The Jerusalem's lantern by Ali BadrAccording to the theory of Jaap Lintvelt. *Journal of Literary Criticism*, *5*(10), 607-579. doi: 10.22034/jlc.2021.133804

Payandeh, Hossein. 2022. *Naghde Adabi ba Ruykard-e Ravayat-Shenasi* [*Literary Criticism with a Narratological Approach*]. Tehran: Niloufar.

Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002. *Narrative Fiction*. 2nd ed. London: Routledge.

Rimmon-Kenan, Shlomith. 2008. *Ravayat-e Dastani: Butiqa-ye Moaser* [*Narrative Fiction: Contemporary Poetics*]. Translated by Abolfazl Horri. Tehran: Niloufar.

Robbe-Grillet, Alain. 2019. *Baraye Romani no* [*For a New Novel*]. Translated by Parviz Shahdi. Tehran: Afkar.

Rostami, Fereshteh. 2010. "Sakhtar-e Seda dar Dastan-ha-ye Mandanipour: Naqsh-e Zaviye Did dar Seda-ye Dastan" ["The Sound Structure in Mandanipour's Stories: The Function of Point of View in Narrative Sound"]. *She'r Pajoohi, Boostan-e Adab*, no. 6: 99–125.

Seifi, Tayebeh, Zahra Nazemi Sejzei, and Ali Abbasi. 2021. "Gune-Shenasi-ye Ravayi dar Roman-e *Masabih-e Orshalim* Ali Badr bar Asas-e Nazariye-ye Jaap Lintvelt" ["Narrative Typology in the Novel *The Jerusalem's Lantern* by Ali Badr According to the Theory of Jaap Lintvelt"]. *Do Faslname-ye Ravayat Shenasi*, no. 10: 573–607. https://doi.org/10.22034/jlc.2021.133804.

Stanzel, Frantz Karl. 1984. *A Theory of Narrative*. Translated by C. Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press.

Stanzel, Frantz Karl. 1995. *Die typischen Erzahlsituationen im Roman*. Vienna-Stuttgart: W. Braumüller.

Taslimi, Ali, and Soheila Mobaraki. 2014. "Barresi-ye Kanun-e Ravayat va Rabete-ye an ba Jaryan-e Sayal-e Zehn dar Roman-e *Del-e Deldadegi*" ["Analysis of Focalization and Its Relation to Stream of Consciousness in the Novel *Del-e Deldadegi*"]. *Matn Pazhuhi-ye Adabi* 18, no. 59: 27–41. https://ltr.atu.ac.ir/article_10_bb446162bb57834d15f5158a281e5570.pdf.

Todorov, Tzvetan. 1971. "The Two Principles of Narrative." *Diacritics* 1, no. 1: 37–54.