



## Critique and Analysis of Ebrahim Younesi Biography in the form of the Novel *Zemestan-e-Bibahar*

Teymoor Malmir<sup>1</sup> & Najmoddin Rostam Younes<sup>2</sup>  
(159-184)

### Abstract

Shortness of the published novels is a major problem in modern Persian fiction writing. Modern Persian novelists usually write about thoughts but the thought expressed in these works is not broad enough to create multivolume works such as Proust's *Remembrance of Things Past*. In the novel *Zemestan-e-Bibahar* (*Winterless Spring*), Ibrahim Younesi uses the various capacities of narration to write a novel that not only benefits from his life experience but also contains hidden meanings which allow readers to discover for themselves. Place, time, and other elements in the novel *Winterless Spring* are extended, and the language and ideas used in it, are in proportion to this breadth. They are varied and harmonious. In this article, we have tried to analyze and evaluate the author's choices of paratext, including book title, preface and cover design, and the text of the novel such as narrator and narrative techniques and the harmony between all of these elements. The author uses the possibilities and capacities of novel writing such as humor, contradiction, meta-fictional elements, intuitive and ideological functions of the narrator, conscious use of time appropriate to the narration of the novel, choosing a specific place in the story, postmodern view of history and parallelism of past and present. The author's collection of tricks proves that the novel is beyond personal experience and biography; it is a rebellion against time at the height of despair. The narrator, disappointed with the narrative, battles with time and finally finds himself defeated by it. This novel is not the story of the author as a writer, but the story of mankind. The author offers a critical view of his past life and the society and admonishes the reader to reread history. He is aware the presenting history objectively is impossible and realizes that it is only possible to study history via keeping a distance through the force of language over the process of narration. This ironic attitude toward narrating history depicts the importance of language in presenting the past incidents. The outcome, however, is that life is being alive in a prison or living in the prison is such a deep view which contains the passing of the life of the narrator from his childhood to the present time or the end of the narrative. This narrative method gives the opportunity to the narrator to muse over his childhood, especially for someone who cannot walk. This process of reviewing is the only way to survive in the prison of life.

**Keywords:** Ibrahim Younesi, *Zemestan -e- Bibahar*, novel of biography, functions of the narrator, postmodern narrative of history.

Received: 8, September, 2020 & Accepted: 20, June, 2021

doi  
10.22059/jlcr.2020.309633.1538  
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627  
<https://jlcr.ut.ac.ir>

1. Email of the author: t.malmir@uok.ac.ir

Professor of Persian Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran

2. PhD Candidate of Persian Language and Literature, University of Kurdistan

### **1-Introduction**

Shortness of the published novels is a major problem in modern Persian fiction writing. Modern Persian novelists usually write about thoughts but the thought expressed in these works is not broad enough to create multivolume works such as Proust's *Remembrance of Things Past*.

In the novel *Zemestan-e-Bibahar (Winterless Spring)*, Ibrahim Younesi uses the various capacities of narration to write a novel that not only benefits from his life experience but also contains hidden meanings which allow readers to discover for themselves. Place, time, and other elements in the novel *Winterless Spring* are extended, and the language and ideas used in it, are in proportion to this breadth. They are varied and harmonious. In this article, we have tried to analyze and evaluate the author's choices of paratext, including book title, preface and cover design, and the text of the novel such as narrator and narrative techniques and the harmony between all of these elements. The author uses the possibilities and capacities of novel writing such as humor, contradiction, meta-fictional elements, intuitive and ideological functions of the narrator, conscious use of time appropriate to the narration of the novel, choosing a specific place in the story, postmodern view of history and parallelism of past and present. The author's collection of tricks proves that the novel is beyond personal experience and biography; it is a rebellion against time at the height of despair. The narrator, disappointed with the narrative, battles with time and finally finds himself defeated by it.

This novel is not the story of the author as a writer, but the story of mankind. The novelist references to the stories of Anoshirvan, Reza Shah and successive governments all prove this point. If the novel juxtaposes human beings and animals, it is emphasizing the same point. The novel ends with exiting the prison, implying that these are all prison notes. The way the novel is narrated and the emphasis put on associations for the narrator also proves that the backbone of the narrative is the prison notes. The narrator, in the beginning of the novel maintains that he has come to play the role of a hero in the narrative, but we finally observe him as a person defeated by time despite all his bravado. When he tries to free himself of the prison of time, he becomes the slave of language. The route is clear-cut: from birth to death, but the narrator is not ready to accept this and tries to rebel against time throughout the narrative. While writing the story of

his life, the author attempts not to make it a story since the representation of reality which is part of life is nothing but the narration of a story. To do this, the author instead of narrating the events and incidents, sticks to a lot of details and relates them to external matters; sometimes he intentionally refers to an unfamiliar external story and sometimes he shifts the time and place in the story to recreate something anti-mimetic. Sadly, he dangles between this artificial creation and the process of creation itself. Hence, the *Springless Winter* is created: the endless yearning for writing becomes a never ends up in the writing itself. The deep structure of the novel is an endeavour to capture the lost past. Meanwhile, the author, by escaping from the linear narrative of the novel, reconstructs portions of the joy of his childhood and adolescence. The joy that the author gains by this reconstruction pushes him to picture his childhood with details.

The author offers a critical view of his past life and the society and admonishes the reader to reread history. He is aware the presenting history objectively is impossible and realizes that it is only possible to study history via keeping a distance through the force of language over the process of narration. This ironic attitude toward narrating history depicts the importance of language in presenting the past incidents. The outcome, however, is that life is being alive in a prison or living in the prison is such a deep view which contains the passing of the life of the narrator from his childhood to the present time or the end of the narrative. This narrative method gives the opportunity to the narrator to muse over his childhood, especially for someone who cannot walk. This process of reviewing is the only way to survive in the prison of life.

## نقد و تحلیل زندگی‌نامه‌نویسی ابراهیم یونسی در قالب رمان زمستان بی‌بهار

تیمور مال میر<sup>۱</sup>

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.

نجم‌الدین رستم یونس

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۱۸؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۳۰

علمی- پژوهشی

### چکیده

اختصار رمان‌ها یکی از مسائل و معضلاتی است که در رمان‌نویسی مدرن زبان فارسی وجود دارد. نویسندگان غالباً به نوشتن اندیشه می‌پردازند، ولی اندیشه در این رمان‌ها، چنان گنجایی ندارد که بتواند رمان‌هایی نظیر رمان چندجلدی مارسل پروست با نام *در جستجوی زمان از دست‌رفته* ایجاد کند. ابراهیم یونسی در رمان *زمستان بی‌بهار*، از امکانات و ظرفیت‌های متعدد و مختلف روایتگری استفاده می‌کند، تا کتابی بنویسد که در عین حال که از تجربه زیسته‌ی وی بهره‌مند است، حاوی معانی و لایه‌های پنهان باشد و امکان خوانش‌های غیرصریح را به خوانندگان بدهد. مکان و زمان و دیگر عناصر در رمان *زمستان بی‌بهار* بسیار گسترده‌است و زبان و اندیشه‌ای که در آن به کار رفته، متناسب با این گستردگی، دارای تنوع و هماهنگی است. در این مقاله، کوشیده‌ایم به تحلیل و ارزیابی انتخاب‌های نویسنده در حوزه پیرامتن، اعم از عنوان کتاب، دیباچه و طرح جلد، راوی، مخاطب، شگردهای روایتگری و تناسب میان این عناصر بپردازیم. نویسنده از امکانات و ظرفیت‌های رمان‌نویسی نظیر طنز و نقیضه‌سازی، جنبه‌های فراداستانی، کارکردهای شهودی و ایدئولوژیک راوی، کاربرد آگاهانه‌ی زمان متناسب با روایت رمان، انتخاب مکان خاص داستان، دیدگاه پسامدرنی به تاریخ و تواری گذشته و حال استفاده می‌کند. مجموعه‌ی شگردهای نویسنده گواه آن است که رمان *زمستان بی‌بهار* فراتر از تجربه شخصی و زندگی‌نامه است؛ شورشی علیه زمان در اوج ناامیدی است. راوی ناامید از روایت، به جنگ زمان برمی‌خیزد و سرانجام، خود را مغلوب زمان می‌بیند. این رمان، حکایت حال یک نفر به عنوان نویسنده نیست، بلکه حکایت «انسان» است. نویسنده با نگاهی انتقادی به گذشته تاریخی خود و جامعه می‌نگرد و خواننده را به فکر وا می‌دارد تا تاریخ را دوباره بخواند. ارائه تاریخ، به صورت عینی امکان‌پذیر نیست. تنها می‌توان با رعایت فاصله‌ای که زبان بر شیوه روایت تحمیل می‌کند به مطالعه تاریخ پرداخت. این شیوه طنزآمیز بیان تاریخ، اهمیت زبان را در روایت گذشته به تصویر می‌کشد. حاصل زندگی، در عین حال تأمل در آن؛ از زندان یا زندگی در زندان، چنان عمیق و ژرف است که آنچه راوی می‌گوید حاصل نگاه کردن او در تصویرها یا تصویرهایی است از کودکی، که در آن می‌تواند سال‌ها کاراکترهای کودکی و حیات خود را مرور کند خصوصاً برای کسی که پای رفتن ندارد این نوع مرور کردن، تنها راه ماندن در زندان زندگی است.

**واژه‌های کلیدی:** ابراهیم یونسی، *زمستان بی‌بهار*، رمان زندگی‌نامه‌ای، کارکردهای راوی، روایت پسامدرنی تاریخ.

### ۱. مقدمه

ابراهیم یونسی را بیشتر به عنوان مترجم می‌شناسند، اما یونسی نویسنده پرکاری بود. چندین رمان از او منتشر شده‌است؛ رمان‌هایی همچون *گورستان غریبان* (۱۳۷۲)، *دل‌داده‌ها* (۱۳۷۲)، *مادرم دو بار گریست* (۱۳۷۷)، *شکفتن باغ* (۱۳۸۳) و *دادا شیرین* (۱۳۸۰). یونسی،

رمان *زمستان بی بهار* را مطابق تاریخی که در صفحه پایانی رمان درج شده، در مهرماه ۱۳۵۷ نوشته، اما آن را در سال ۱۳۸۱ منتشر کرده است. او از این نوشته‌ها با عنوان «شبه‌خاطرات» یاد می‌کند (ر.ک؛ حاجی‌صادقی، ۱۳۸۳: ۱۷-۱۸).

اختصار رمان‌ها یکی از مسائل و معضلاتی است که در رمان‌نویسی مدرن زبان فارسی وجود دارد. نویسندگان غالباً به نوشتن اندیشه می‌پردازند، ولی اندیشه در این رمان‌ها، چنان گنجایی ندارد که بتواند رمان‌هایی نظیر رمان چندجلدی مارسل پروست با نام در جستجوی *زمان از دست‌رفته* ایجاد کند. سنپور دلیل عمده این کوتاهی و اختصار رمان مدرن را در ایران، «تمرکز بر مفاهیم و ایده‌ها، به جای تمرکز بر شخصیت‌ها و وضعیت اجتماعی» (سنپور، ۱۳۹۷: ۸) می‌داند. برخی آثار در ادب فارسی، نظیر کتاب *سال‌های ابری* علی‌اشرف درویشیان یا غالب داستان‌های محمود دولت‌آبادی و احمد محمود، مفصل و طولانی است. در این گونه آثار نیز یا مثل *سال‌های ابری* با اثری زندگی‌نامه‌ای روبه‌رو هستیم، یا در آثار احمد محمود و دولت‌آبادی با رئالیسم مواجه هستیم. چنین آثاری عمدتاً بدون ابهام هستند و لایه‌های پنهانی ندارند. آنچه هست در همان ظاهر متن قرار دارد، اما رمان *زمستان بی بهار* با این آثار متفاوت است. نویسنده از امکانات و ظرفیت‌های متعدد و مختلف روایتگری استفاده می‌کند، تا کتابی بنویسد که در عین حال که از تجربه‌زیسته‌ی وی بهره‌مند است، در قالب رمان عرضه شود و حاوی معانی و لایه‌های پنهان باشد و امکان خوانش‌های متعدد را به خوانندگان بدهد و در حد و حدود خواست و اراده نویسنده محدود نشود؛ همچنان که نمی‌خواهد همانند رمان‌هایی عمل کند که مکان محدودی دارند و صرفاً به بازنمایی مسائلی می‌پردازند که برای خوانندگان آشناست (ر.ک؛ احمدی آریان، ۱۳۹۳: ۱۱۸). از این روی، مکان، زمان و دیگر عناصر در رمان *زمستان بی بهار* بسیار گسترده است و زبان و اندیشه‌ای که در آن به کار رفته، متناسب با این گستردگی، دارای تنوع و هماهنگی است. در این مقاله، می‌کوشیم به تحلیل و ارزیابی انتخاب‌های نویسنده در حوزه پیرامتن، راوی، مخاطب، شگردهایی روایتگری و تناسب میان این عناصر بپردازیم.

یک متن برای تبدیل شدن به کتاب و عرضه شدن به خواننده به عواملی نیاز دارد که به این عوامل، «پیرامتن» می‌گویند. پیرامتن بدون در نظر گرفتن خود متن، حول یک متن تشکیل می‌شود (ر.ک؛ ژوو، ۱۳۹۴: ۱-۲). پیرامتن‌ها شامل این موارد است: عنوان کتاب، طرح جلد، دیباچه‌ای که قبل از متن قرار دارد، یا مواردی که ممکن است نویسنده درباره کتاب خود، خارج از متن اصلی چیزی بنویسد، یا بگوید. پیرامتن‌ها علاوه بر آنکه ممکن است محتوای متن را افشا کنند، یا اطلاعاتی از آن به دست بدهند، عمدتاً همچون راهنمایی برای خواننده تلقی می‌شوند و تلاش می‌کنند خواننده را به جانبی سوق دهند که نویسنده اراده کرده است. نویسنده به کمک پیرامتن تلاش می‌کند با ایجاد نوعی قرارداد، خواننده را تحت تأثیر خود قرار دهد، چندان که خواننده، متن را با نگاه و معیارهای نویسنده ملاحظه کند. وقتی یونسی خارج از متن رمان، در صفحاتی که شماره نخورده است، درباره انتخاب نام‌های شخصیت‌ها می‌نویسد: «شخصیت‌های کتاب بیشتر با نام‌های جدا از نام‌های حقیقی آن‌ها ارائه شده‌اند»، مبتنی بر قرارداد خوانشی است که خواننده را به جانبی سوق بدهد که حوادث رمان را واقع‌نمایی بیندازد. این قرارداد خوانش با طرح روی جلد کتاب تکمیل می‌شود.

در رمان‌های زندگی‌نامه‌ای، وجود دیباچه مرسوم است، اما این رمان از دیباچه تهی است. مشکلی که دیباچه در رمان دارد، خاصیت دفع‌کننده آن است که موجب بی‌زاری خواننده از جنبه اظهار مالکیت نویسنده می‌شود که البته نویسنده ماهر از شیوه‌های دیگری برای جبران این مشکل استفاده می‌کند (ر.ک؛ همان: ۱۲). اما حسن کار نویسنده رمان زمستان بی‌بهار بدان است که با پرهیز از دیباچه‌نوشتن، طرح جلد را جایگزین آن می‌کند. با این روش، هم مسائل درون رمان را بیان می‌کند، هم همدلی خواننده را برمی‌انگیزد. این طرح از نوعی انتظار میان ماندن و آماده‌شدن برای رفتن حکایت می‌کند. یک نظامی که کتِ راه‌راه (به مثابه زندانی) در «او» و به «انتظار» اوست، بی‌سر و بی‌پا، آویخته و یا ماده آویختن. این تصویر گواه آن است که همین حالت برای وارثان نیز تداوم می‌یابد. ما از کودکی شروع می‌کنیم، تا به قامت این جامه درآییم. آنگاه آن را به نسل بعد به یادگار می‌سپاریم.

یونسی به نقش و اهمیت انتخاب عنوان مناسب برای داستان به لحاظ نظری وقوف داشته است (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۹۲: ۶۳ و ۱۱۳). لاج معتقد است برخی نویسندگان از انتخاب یک عنوان، منظور مشخصی دارند که خوانندگان باید بدان توجه کنند (ر.ک؛ لاج، ۱۳۸۸: ۳۲۷).

ژوو بر اساس تقسیم‌بندی ژنت، عنوان کتاب‌ها را به دو دسته مضمونی و صوری طبقه‌بندی کرده‌است: «عنوان‌های مضمونی» که درباره محتوای کتاب اطلاع می‌دهند و معرف درون‌مایه اثر هستند، و «عنوان‌های صوری» که بر اساس فرم یا قالب نامگذاری شده‌اند (ر.ک؛ ژوو، ۱۳۹۴: ۷۶). یونسی برای نامگذاری کتاب، از اسم دو فصل از فصل‌های سال بهره می‌گیرد: زمستان و بهار. مطالب و عنوان کتاب با نظریه «انواع» نورترپ فرای تناسب دارد و احیاناً یونسی نیز بدان توجه داشته‌است. فرای معتقد است که آنچه یک اثر هنری را به وجود می‌آورد، اصل تکرار یا وقوع اولین مجدد است:

«ادبیات با این‌همانی بین جهان بشری و جهان طبیعی پیرامون آن و یافتن وجوه تشابه بین آن‌ها سروکار دارد. در طبیعت، آشکارترین جنبه تکرار و وقوع مجدد حرکت دورانی است. خورشید در پهنه آسمان به سوی تاریکی حرکت می‌کند و دوباره ظاهر می‌شود، فصول سال از بهار به زمستان و مجدداً بهار تغییر می‌کنند، آب از چشمه‌ها به دریا جاری می‌شود و به شکل باران بازمی‌گردد. زندگی انسان از کودکی به سوی مرگ سیر می‌کند و دوباره در تولدی تازه تجدید می‌شود» (فرای، ۱۳۶۳: ۲۹).

فرای معتقد است چارچوب کلی ادبیات، از دست دادن و بازیافتن هویت است که همه ماجراهایی که قهرمان داستان از سر می‌گذرانند، از مرگ و ناپدیدشدن، ازدواج و رستاخیز در درون این چارچوب قرار می‌گیرد که جنبه‌های روایی آن به صورت تراژدی، کمدی، داستان‌های عاشقانه و هجو پدیدار می‌شوند (ر.ک؛ همان: ۳۳). در واقع، «فرای روایت‌های عمده یا "اسطوره‌های" ادبیات را قوس‌های ناتمامی در چرخه فصل‌ها می‌داند: بهار کمدی است، تابستان رمانس، پاییز تراژدی و زمستان کنایه و طنز» (مارتین، ۱۳۸۹: ۶۲). هر کدام از این ژانرها را می‌توان بر یکی از دوره‌های زندگی یونسی تطبیق داد و آن را فصلی از دوران زندگی او دانست. البته این تقسیم‌بندی به صورت مطلق نیست و می‌توان در هر دوره‌ای، عناصری از دوره‌های دیگر را نیز مشاهده کرد، ولی در حالت کلی، ژانرها و شخصیت‌ها بر همان دوره تطبیق می‌کنند. دوره اول زندگی یونسی که مطابق با تولد و بزرگ‌شدن اوست، کمدی است. تولد او در زمستان اتفاق می‌افتد، اما حوادث و شخصیت‌ها به گونه‌ای رقم خورده‌اند که نشاط و بهار را در ذهن تداعی می‌کنند. در این دوران، تولد این نوزاد، امیدی است در دل خانواده مادر و خود مادر که داشتن پسر را مانعی بر سر

از دواج مجدد پدر می‌دانند و او قهرمانی مرموز است که نوعی امید گرداگرد او شکل می‌گیرد. مهم‌ترین حادثه این قسمت از داستان، مرگ مادر و غلبه قهرمان بر شانه‌به‌سر سخن‌چینی است که هرگاه قهرمان داستان کار بدی انجام دهد، به مدیر خبر می‌دهد. این بخش، مطابق با بهار زندگی راوی است و راوی با دقت و تفصیلی بیشتر، این قسمت از رمان را نقل می‌کند. پایان این قسمت با سفر او به سقز و ادامه تحصیل در آنجا همراه است. قسمت دوم رمان، مطابق با دوران نوجوانی و جوانی نویسنده است. سفر به سقز برای او ماجراهای بسیاری به همراه دارد. از مهم‌ترین آن‌ها، آشنایی او با دختری به نام «خورشید» است (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۲۶۸). شخصیت‌هایی هم که در این بخش از رمان توصیف می‌کند، شخصیت‌هایی رؤیایی هستند «که صفحه دل چون سفیدی چشم کودک آلودگی ندارد و سفیدی و پاکی چشم، صفای دل را بر همگان ارائه می‌کند» (همان: ۳۲۰). مهم‌ترین حادثه این دوران، غلبه او بر بیماری تیفوس است و تا دوران دانشکده و سفر به تهران نیز ادامه دارد. با فارغ‌التحصیلی یونسی از دانشکده افسری و رفتن به ارومیه و عضویت او در حزب توده، فاجعه آغاز می‌شود. تیرخوردن او نخستین مصیبتی است که به او روی می‌آورد. در میدان تیر، افسری به عمد به پای او شلیک می‌کند. یونسی یک پایش را از دست می‌دهد. دومین مصیبت، بعد از کودتای ۲۸ مرداد رخ می‌دهد که به جرم عضویت در سازمان افسران حزب توده ایران، دستگیر و به اعدام محکوم می‌شود. سرانجام، حکم او به دلیل معلولیت خدمتی به حبس ابد کاهش می‌یابد. اینجا تراژدی تکمیل می‌شود. یونسی درباره این دوران می‌نویسد:

«به هر حال، اکنون بی‌توجه به این چیزها خود را در کنار کاریکاتوری می‌یابم که "من" حقیقی من است: بی‌سردوشی، بی‌درجه، و تا اینجا بی‌سازمان. این منم؛ بی‌هیچ چیز - با یک ضربه که هنوز به درستی وارد نشده است و این "من" است که باید مسئولیت‌های آن "من" ساختگی با سردوشی و غیره را پاسخگو باشد، چون مرده شخص متمکن، تنها با یک کفن، بی‌لقاب و عناوین و زرق و برق، در برابر عملة زور، به جای نگیرین. می‌دانم که سردار یا مرد سیاسی مهمی نیستیم، اما می‌دانم که هرچه هستیم، به سوی شکست می‌روم، و می‌دانم که تاریخ اسم شکست‌خوردگان را ثبت نمی‌کند، مگر به طفیل فاتحان - آن هم تازه اگر در صدر باشی، چون کسی نام سیاهی لشکر را در تاریخ نمی‌آورد؛ جای سیاهی لشکر در تاریخ، سفید می‌ماند» (همان: ۵۹۳).



قهرمان از رؤیا خارج می‌شود و شکست را می‌پذیرد و در ادامه زندان، فصل دیگری در زندگی یونسی رقم می‌خورد: زمستان، هزل و ته‌گم. در این بخش از رمان، شخصیت‌ها به سوی کاریکاتور میل می‌کنند؛ شخصیت‌هایی همچون «مَش‌مَمَد» و «محمودآقا» (همان: ۷۲۰)، «پیغمبر سه‌اصل» و «دوتبصره» و «یک‌زائده»، «پیغمبر لاکتاب» و «مسیح» (همان: ۷۳۵-۷۴۰) که از اسامی آن‌ها معلوم است شخصیت‌هایی کاریکاتوری هستند. همچنین، راوی شخصیت‌هایی چون «امیدحزب» و «رفیق کاوه» که قبلاً از همراهان او در حزب توده بوده‌اند، چونان کاریکاتوری به تصویر می‌کشد (ر.ک: همان: ۷۲۷-۷۲۸). در این بخش، راوی متوجه می‌شود که قهرمانی در کار نیست و آنچه هست، شکست و پریشانی است.

تفاوت مهمی بین طبیعت و تجربه زندگی یونسی وجود دارد. این حرکت در طبیعت، دوری است، اما در زندگی، امیدی به تولد دوباره و بهار نیست (ر.ک: همان: ۳۵۴). طبیعت می‌تواند به آفرینشی دوباره دست بزند، اما او امیدی ندارد که دوباره متولد شود و زندگی را از سر بگیرد و تلاشی دوباره آغاز کند. اگر از زندان هم رهایی یابد، در زندان زندگی می‌ماند. این ناامیدی از عنوان کتاب هم پیداست: *زمستان بی‌بهار*. این عنوان، بر اساس «محتوا» انتخاب شده‌است و جنبه استعاری دارد (ر.ک: ژوو، ۱۳۹۴: ۷). *زمستان بی‌بهار*، محتوای متن را به صورتی سمبولیک بیان می‌کند.

### ۳. بازنمایی مسائل عصر با طنز و نقیضه‌سازی

ویژگی طنز از نظر یونسی آن است که هم خواننده را متأثر می‌کند و هم می‌خنداند (ر.ک: یونسی، ۱۳۹۲: ۲۱۸). در رمان *زمستان بی‌بهار*، برخی اظهارنظرهای راوی با نظریه‌های شناخته‌شده طنز (ر.ک: فرای، ۱۳۶۳: ۳۷) نزدیک است؛ مثل آنچه درباره دانشکده افسری نوشته‌است (ر.ک: یونسی، ۱۳۸۸: ۴۷۵). از شیوه‌های طنزآمیز کردن متن داستان، استفاده از تمثیل حیوانات و آرمان‌شهر است که پلارد به آن‌ها اشاره می‌کند (ر.ک: پلارد، ۱۳۹۱: ۳۹-۴۵). یونسی نیز آنجا که از مجمع جهانی خران سخن می‌گوید، از این روش برای ایجاد طنز استفاده می‌کند. عبارت‌هایی که برای حیوانات استفاده می‌کند، با ذهنیت انسانی تناسب دارد که متضاد با عالم حیوانی است. همین تناسب و تضاد، کلام را به جنبه سمبلیک نزدیک می‌سازد. وقتی با اصطلاحات تخصصی نظامی، از کودکی خود سخن می‌گوید (ر.ک: یونسی، ۱۳۸۸: ۱۶۲)، طنز یا آبرونی ایجاد می‌کند. در بخشی از رمان، نویسنده به نقل خاطره‌ای از اولین روز رفتن به مدرسه می‌پردازد. ساعتی است که به اتاق مدیر

آویخته‌است و قسمت بالایی آن، اتاقکی است که سر ساعت، پرنده‌ای که در چشم یونسی شانه‌به‌سر است، بیرون می‌آید و می‌خواند و وقتی پدر تعجب او را می‌بیند، می‌گوید شانه‌به‌سر، جاسوس مدیر است و اگر بچه‌ای مرتکب کار بدی شود، به مدیر گزارش می‌دهد! بعد از آن، همین شانه‌به‌سر کابوس‌های شبانه راوی می‌شود. نویسنده با این فانتزی، شکل‌گیری ذهن خود را به عنوان نمونه‌ی خو کردن به ترس و دیکتاتوری به تصویر می‌کشد که بدون آن، حتی جریان عادی زندگی به هم می‌خورد. با این تصویر، هژمونی حاکم را به‌شیوه‌ای طنزآمیز نقل و نقد می‌کند:

«آن شب با خیال راحت خوابیدم و تا صبح تکان نخوردم. صبح با صدای مادر بزرگ از خواب پریدم. چشمانم را مالیدم و از ترس شانه‌به‌سر از بستر جهیدم، اما یاد وقایع روز پیش، در لحظه ذهنم را روشن داشت و ترس و هراسم را برطرف ساخت» (همان: ۱۴۴-۱۴۵).

دادن اطلاعات عمومی به خواننده از سوی نویسنده‌ای که زندگی‌نامه می‌نویسد، طبیعی است، اما در شکل داستانی آن تناسبی با دوره ما ندارد. نویسنده چنین اطلاعاتی را به‌صورت طنزآمیز عرضه می‌کند (ر.ک؛ همان: ۶، ۱۰، ۱۱، ۱۴، ۳۱۷ و ۵۹۰) و با این روش، به غنای داستان کمک می‌کند (ر.ک؛ همان: ۲۷). بخشی از سبب عرضه این نوع اطلاعات، نشان‌دادن وضعیت زندگی است. راوی با این اوصاف نشان می‌دهد که این وسایل و قصه‌های مربوط به آن‌ها بارها از زبان دیگران برایش نقل شده، چندان که در گوش او ماندگار شده‌است. با این کار، از داستان دور می‌شود و آن را به جانب واقعیت می‌کشاند. در عین حال، دوباره خودش نیز آن را نقض می‌کند و افسانه‌بودن اصل ماجرا را بازنمایی می‌کند (ر.ک؛ همان: ۳۰، ۳۲، ۹۵-۹۶ و ۱۱۹).

یکی دیگر از شگردهای طنزنویسی، استفاده از حماسه است. نویسنده می‌تواند با تحقیر مستقیم یا تمجید مسخره‌آمیز حماسه، طنز ایجاد کند (ر.ک؛ پُلارد، ۱۳۹۱: ۵۴). یونسی از تحقیر مستقیم و تمجید مسخره‌آمیز شاهنامه برای ایجاد طنز استفاده می‌کند و درباره شاهنامه بدون رستم می‌نویسد:

«شاهنامه بی‌رستم به‌خلاف معروف، فاجعه نیست. ممکن است کم‌هیجان باشد، ولی هیجان خشک و خالی، آن هم هیجان به‌خاطر کار و عمل دیگری، به چه درد من می‌خورد؟! فاجعه این است که من نشسته‌ام و تریاک می‌کشم و مرشدم تریاک می‌کشد، و رستم خیالی در میدان جولان می‌دهد و مرشد به جای

او قیافه می‌گیرد و من به عوض او لذت می‌برم و باد در غبغب می‌افکنم؛ یعنی اگر این "تریاک" سگ‌مصوب که پوست و گوشتش را چزانده‌است، غبغبی برایم باقی گذاشته باشد!» (یونسی، ۱۳۸۸: ۳۳۱ و نیز، ر.ک؛ همان: ۳۳۲-۳۳۳).

نویسنده با این طنزها ما را متوجه موقعیتی می‌کند که گرفتار آن هستیم. به عقیده موکه، نویسنده باید خود را از کارش جدا کند اما آگاهی از موقعیت آبرونیک خویش را در کارش بگنجانند (ر.ک؛ موکه، ۱۳۸۹: ۳۲). *شاهنامه* کتابی حماسی است، سرشار از یلان نامدار و آیین پهلوانی، و پُر است از مردانگی و دلاوری، اما یونسی با نقل *شاهنامه* از زبان آدمی معتاد و تریاکی و به تصویر کشیدن مخاطبان شیرهای *شاهنامه* در قهوه‌خانه که گه‌گاه در کار نقال نیز دخالت می‌کنند و سعی در تیکه‌پرانی و خوشمزگی دارند، موقعیتی آبرونیک پدید می‌آورد. آنچه نقال می‌گوید، با حال آنان مناسبتی ندارد. در این میان، خود راوی نیز در قهوه‌خانه حضور دارد. او جمعی را که به سخنان مرشد و معتادان قهوه‌خانه می‌خندند، به سخره می‌گیرد و بر آنان می‌تازد، اما خود نیز در این جمع حضور دارد و مانند آنان می‌خندد (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۳۳۰).

#### ۴. راوی

راوی داستان، شخصیت اصلی آن است. راوی علاوه بر ایفای نقش روایت، می‌تواند کارکردهای دیگری نیز داشته باشد؛ کارکردهایی نظیر ارتباط با مخاطب یا مدیریت و سازماندهی روایت، به چگونگی انجام سازوکار روایت مربوط است و کارکردهای ایدئولوژیک و شهودی در باب چگونگی تفسیر داستان مفیدند (ر.ک؛ ژوو، ۱۳۹۴: ۳۶). کارکرد ایدئولوژیک به مواردی متعلق است که راوی به ارائه قضاوت‌های کلی درباره زندگی و نوع روابط انسان‌ها اقدام می‌کند (ر.ک؛ همان) و کارکرد شهودی:

«درباره چگونگی برقراری ارتباط، راوی با روایت به خواننده اطلاعات لازم را ارائه می‌دهد. این کار بر احساساتی که یک قسمت از متن می‌تواند در راوی ایجاد کند، یا قضاوت‌هایی که او در ارتباط با یک شخصیت داستانی از خود ارائه می‌دهد، یا حتی بر اطلاعاتی که در روایت او از استناد منابع برخوردار بوده‌است، دلالت می‌کند» (همان: ۳۵).

استفاده یونسی از کارکردهای شهودی و ایدئولوژیک نشان می‌دهد که اهداف نویسنده جنبه ایدئولوژیک دارد و در جنبه‌های زیباشناسانه از شیوه‌های دیگر غیر از راوی استفاده می‌کند.

نقل گذشته فرد، به‌ویژه موقع تولد او از زبان راوی اول شخص (من-راوی) با شیوه مرسوم زندگی‌نامه‌نویسی ناسازگار است. نویسنده نیز انتخاب این نوع راوی را توجیه می‌کند (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۲۶). راوی در همه موارد حضور دارد، اما به سبب آنکه نقل مواردی همچون نوزادی، از زبان کودک و نوزاد مقدور نیست به نقل‌ها و مشاهدات بعدی و بزرگسالی خود تکیه می‌کند و همچون تکرار هر روز و هر سال زندگی ابتدایی، نقل ماجراهای زمان نوزادی و کودکی خودش نیز مقدور می‌شود:

«بعدها فهمیدم قوطی حلبی‌ای که دست بابابزرگ بود، قوطی آب زمزم بود که می‌خواستند بریزند روی زلف‌های مادرم که از شراره آتش دوزخ مصون باشند! این یک محکم‌کاری بود، چون مادرم عمری نکرده و خیری از زندگی ندیده و گناهی نکرده بود، تازه در این قصبه چه گناهی بود که بکنند!» (همان: ۶۲).

این مطالب روشن می‌کند چرا راوی بخش کودکی خود را روایت می‌کند؛ آن هم این قدر طولانی و با ذکر جزئیات؛ با سال‌های بی‌مادری و البته سختی بزرگ شده. چقدر با اصرار چنین مواردی را از دیگران شنیده‌است و بارها مرور کرده‌است. فورستر به دشواری بیان حقایق مربوط به تولد در داستان یا ابداع حقایق جدید در این مورد اشاره کرده، معتقد است: «هیچ کس جز در قالب گفتار خاله‌زنک‌ها به روان‌شناسی ذهن نوزاد توجه نکرده‌است و درصدد برنیامده که از غنای ادبی که در آن به ودیعه نهاده شده، سود جوید» (فورستر، ۱۳۶۹: ۵۸). احياناً یونسی به عنوان مترجم کتاب فورستر، خواسته است با بیان تولد خود، از غنای ادبی رویداد تولد نوزاد استفاده کند.

راوی با استفاده از شگرد روایتگری «بازی‌سازی» در تئاتر، رمان را آغاز کرده‌است. راوی، زمان تولد خود را شرح می‌دهد و «تار و پود قصه را به هم می‌بافد و نظرهای عجیبی می‌دهد!» (ابوت، ۱۳۹۷: ۱۵۵). نکته مهم دیگر در شروع داستان با تولد راوی، مبتنی بر «اثر تقدم» است (ر.ک؛ همان: ۱۶۷). نویسنده می‌خواهد تصور خوانندگان را در بخش‌های دیگر تحت تأثیر همین خوانش قرار دهد. قصد اصلی نویسنده از نوشتن، معرفی و در موارد مختلفی نقد و ارزیابی موقعیت «کوهستان یا شهر کوچک» (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۶، ۱۶، ۶۹

۸۴ و ۱۱۴-۱۱۵) است، اما زبان رمان به فارسی است و برای جبران آن، در موارد متعددی از معادل‌های محلی یا تشریح زمان، مکان، زبان و آداب محلی و اقلیمی استفاده می‌کند. نویسنده تلاش کرده است رمان را به گونه‌ای شروع کند که استبعاد راوی را جبران کند. راوی با روایت هنگام تولد خود از جنبه رئالیستی دور شده است و برای جبران آن، «با کشاندن ناگهانی خواننده در درون یک کنش داستانی و درگیر کردن او در سیر تسلسل مجموعه حوادث داستانی، خواننده چنین تصور می‌کند که کنش مزبور بسیار پیش از شرح داستان صورت پذیرفته است» (ژوو، ۱۳۹۴: ۲۱).

مثل اینکه می‌نویسد: «مادرم جیغ می‌کشد...» (یونسی، ۱۳۸۸: ۶). با این شروع، تولد خود را به مثابه یک حادثه نشان داده است. راوی در این رمان، راوی همسان است (ر.ک: ژوو، ۱۳۹۴: ۳۱). این راوی در بخش اول رمان، نقش ثانویه دارد؛ از جمله شاهد تولد خود و رفتارهای اطرافیان است و در قسمت‌های دیگر نیز راوی همچنان نقش ثانویه دارد. این شیوه روایت برای آن است که جبر موقعیت را بهتر نشان دهد. در نظر نویسنده، قهرمان داستان در دست تقدیر، زمان و مکان محصور است و در روایتگری نیز درست مثل زندگی، نقش ثانوی دارد.

راوی، حقایق مربوط به تولد خود را برجسته می‌کند و از شکم مادر تا چندی پس از تولد را دقیق و شفاف توضیح می‌دهد، اما در مورد «مرگ» چندان سخن نمی‌گوید؛ گویی قلمرو تولد برای او آشنا و در دسترس است، اما مرگ از دسترس او دور است و از بیرون به مرگ می‌نگرد، در حالی که نگاهش به تولد، از درون است. ممکن است این شیوه روایت، نوعی حسرت نسبت به تولد دوباره و گریز از مرگ باشد؛ یعنی نمی‌خواهد بمیرد و بدین سبب، تولدی دوباره را بازسازی می‌کند.

راوی درباره هنگام تولد و نوزادی خود می‌گوید:

«ملاحسن با ناراحتی آخر سوره را مؤکد تلفظ کرد: "إِنَّ شَائِكَ هُوَ الْأَبْتَرُ". با صدای ایرانیک و حرکات سر در مایه گوتیک، و با حالت و قیافه و نگاه کابویی، و به حاجی فهماند که رعایت مجلس را بکند و به احترام قرآن، سکوت کند» (یونسی، ۱۳۸۸: ۲۴).

«مادربزرگ از کنار جوال گردوها خودش را به سنگینی کشید کنار اجاق. مادربزرگ، زنی بود فربه و علت نماز نخواندنش نیز همین فربهی بود، اما از آنجا

که فربه‌ی عذر شرعی نمی‌توانست بود، مدعی بود که "باد موصل" دارد» (همان: ۲۹).

اگر همین موارد را بر زبان شخصیت‌های دیگری مثل مادر یا مادر بزرگ قرار می‌داد و از زبان آن‌ها روایت می‌کرد، به لحاظ منطقی، پذیرفتنی می‌نمود، اما علت اینکه خودش روایت کرده یا به صورت راوی دانای کُل به ذهن آنان نفوذ می‌کند، متناسب با وضعیت گذشته وی و اقلیم او و البته بی‌سربنهای اوست؛ یعنی نویسنده کسی را نیافته‌است، تا بتواند در حد شخصیت داستانی، او را وارد داستان کند. این فاصله عمیق میان عصر و مردم دوره تولد خود را با وضعیت دیگر مردمان با مداخله در روایت جبران می‌کند (ر.ک: از جمله؛ ر.ک: همان: ۳۵۲، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۵۹، ۴۱۸-۴۱۹، ۴۳۰، ۴۴۴، ۴۴۷، ۴۹۸، ۵۰۰، ۵۰۲، ۵۱۴ و ۵۳۵). سرکشی و عصیان‌های راوی در قالب آگاهی او از داستان در روایت وارد می‌شود و بدان مایه داستانی می‌دهد. این عمل راوی، نوعی تلخیص‌سازی است و به روایت شتاب می‌بخشد. تلخیص‌سازی از ویژگی‌های رمان، به‌ویژه لازمه چندصدایی شدن آن است (ر.ک: لاج، ۱۳۸۸: ۲۲۱). روش استدلال و تحلیل راوی با روستاییان و مردم کهن، متفاوت است. اگر شکرگزاری آنان جنبه اعتراض یا متلک می‌یافت، نهایتاً اعتراضی نسبت به بخت و سرنوشتشان بود، اما راوی، این اعتراض‌ها را به جانب «حکومت» سوق می‌دهد (ر.ک: یونسی، ۱۳۸۸: ۶۳) و لذا بخشی از روایت و هدفمندی آن است. راوی در میانه نوشتن آگاه می‌شود که آنچه می‌نویسد و نقل می‌کند، «واقعی» نیست، بلکه داستانی است که از «تخیل» او سرچشمه گرفته‌است و همین موضوع در سطح داستان نیز آشکار می‌شود:

«در کشتنش هم نه تنها احساس هیچ گونه رحم و دلزدگی نمی‌کردم، بلکه احساس غرور هم می‌کردم... و جای غرور هم بود: دشمن نیرومندی را از پا درآورده بودم؛ دشمنی محترم و شجاع. حالا هم که بزرگ شده‌ام، باز بر همان عقیده‌ام و معتقدم که بیخود نبود که خدا در مقابل فرعون، عصای موسی را به هیئت مار درآورد؛ بی‌حکمت نبود!» (همان: ۱۶۹).

نویسنده با گفتن «حالا هم که بزرگ شده‌ام»، به ناگاه ما را از جهان داستان به واقعیت می‌کشاند. با این کار، نویسنده ما را متوجه می‌کند که آنچه می‌خوانیم، تنها داستان است و وجه متنی شده این جهان است که در اختیار ما قرار گرفته‌است.

یونسی معتقد است که «مهم‌ترین عنصر منتقل‌کننده تم داستان و مهم‌ترین عامل طرح داستان، شخصیت داستانی است» (یونسی، ۱۳۹۲: ۳۳). شخصیت قهرمان در رمان

زمستان بی‌بهار، راوی داستان هم است. این راوی در همان آغاز داستان، علیه نویسنده موضع می‌گیرد. مقابله با نویسنده از سوی شخصیت یا قهرمان، دلالت آشکاری بر فراداستان است. دعوای میان نویسنده و شخصیت، از ویژگی‌های فراداستان است. دیوید لاج، این دعوا را از زمره قدرت نویسنده می‌شمارد که به نفی و عزل صریح قهرمان داستان و اشراق کاذب او می‌پردازد (ر.ک؛ لاج، ۱۳۸۶: ۱۴۹):

«خیال دارم به سلامت ورود کنم و خیال دارم به سلامت از همان بدو ورود پهلوان میدان باشم. هیچ خوش ندارم مثل بچه‌های داستانی با من رفتار شود که تا ورود می‌کنم، بروم توی "فریزر" و باشم تا موقعی که نویسنده هوس می‌کند خورش کدویی یا بادمجانی برای خواننده بپزد و آن وقت مرا از فریزر درآورد و به خورد خواننده بدهد. نه، می‌خواهم از همان اول در جریان باشم؛ همه چیز را بینم و همه چیز را بدانم» (یونسی، ۱۳۸۸: ۵).

شخصیت یا قهرمان داستان، سرکش است و عصیان خود را علیه نویسنده ابراز می‌کند. این «عصیان» در متن از زبان دیگران نیز بیان می‌شود؛ از جمله در همان آغاز از زبان مادر بزرگ با لفظ «نااهل» و با لفظ «اژدها» از زبان مادر. بعدها در کار و کردارهای سیاسی و اجتماعی نیز این عصیان را بروز می‌دهد؛ مثل مسائل کودتا، حزب توده و...، اما در پایان، کارکردی فرسایشی می‌یابد که راوی را به سوی فروپاشی سوق می‌دهد. بر این مبنا، میان متن داستانی و وقایعی پیوند می‌زند که بر او گذشته است. ترکیب همین دو بخش «زندگی داستانی» و «زندگی واقعی» تعلیقی ایجاد می‌کند که گاهی موجب طنز می‌شود و گاهی فراتر از طنز، یک تراژدی است. برای ایجاد این تعلیق از زاویه دید دانای کل محدود یا زاویه دید نمایشی استفاده می‌کند (ر.ک؛ لژی و سجادی صدر، ۱۳۸۴: ۸۸-۸۹ و ۹۶-۹۷). روایت افسانه‌ی ژاپنی را هنگام نقل تولد خودش می‌نویسد (به نقل از؛ کتابی که خوانده است) در این افسانه، بیان وقایع دشوار زندگی (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۹۸)، از یک سوی طنزآمیز است و از سوی دیگر، دردها و سختی‌های زندگی است. آنچه پدر سوزاکی به فرزندش که هنوز متولد نشده، می‌گوید تصویرگر آن چیزی است که در زندگی واقعی راوی رخ می‌دهد. راوی در اینجا، از هنگامه‌ای که مکث در زایمان مادرش رخ داده‌است و معلق میان بودن و نبودن خودش با زندگی واقعی به کمک افسانه‌ی ژاپنی پیوند زده‌است، گویی زندگی همیشه از «تولد تا مرگ» در حالت تعلیق است. در برخی موارد، این تعلیق

میان زندگی واقعی روستایی را با داستان به صورت تشبیهی تصویر می‌کند که یک سوی این تشبیه، عناصر و ابزارها و نیز موقعیت‌های زندگی عادی است و سوی دیگر آن، عناصری از حوزهٔ تجملات یا مطالعات در زندگی مدرن است. انتخاب این عناصر در جایگاه مشبه‌به بر اساس نقش راوی دانای کُل محدود و حاصل تفسیر عمدتاً اعتراض‌آمیز او نسبت به زندگی واقعی در محیط روستایی و اقلیمی است؛ مثل آنچه از «آل» در افسانه‌های روسی در داستان‌های گوگول یاد کرده‌است (ر.ک؛ همان: ۱۱). چنین تشبیهاتی در رمان به‌وفور استفاده شده‌است، به توصیف «هفت‌جوش» اکتفا می‌کنیم:

«مادربزرگ هفت‌جوش را آب می‌کرد و می‌گذاشت توی بخاری دیواری، وسط آتش‌ها، و قوری کهنهٔ بندزده‌ای را که به کرهٔ جغرافیای با مدارات برجسته شبیه بود... هفت‌جوش به خلاف سماور، جوش آمدنش مقدمات و مراحلی نداشت: سماور ابتدای امر ساکت است، پس از چندی تک‌وزی می‌کند؛ صدای تک‌وز، وزهای دیگر را برمی‌انگیزد، تا اینکه مجموعه‌ای از وزها بر گرد تک‌وز اول اجتماع می‌کنند و موسیقی جالبی به وجود می‌آورند؛ نظیر سمفونی معروف شوستاکوویچ که اول یک تیر بیش نیست و بعد غلغله‌ای می‌شود از پژواک تیرهایی که صدا به صدای هم داده‌اند! آهنگ همسرایی شتاب می‌گیرد» (همان: ۲۷).

## ۵. جنبه‌های پسامدرنی رمان

### ۵-۱. جنبه‌های فراداستانی رمان

طرح کتاب و اشاره‌های تاریخی آن به‌گونه‌ای است که آن را اثری زندگی‌نامه‌ای می‌نمایند، اما در عین حال، جنبه‌های تخیلی کتاب و انتخاب من-راوی و نحوهٔ روایت وی از زمانی که هنوز به دنیا نیامده، بیانگر داستانی بودن *زمستان بی‌بهار* است. یونسی دربارهٔ اهمیت طرح در داستان معتقد است:

«طرح، مادام که جالب نباشد، مؤثر نیز نخواهد بود. نقل حوادث زندگی به‌صورتی که اتفاق می‌افتند، جنبش و نیروی طرح را از بین می‌برد و لذا نویسنده باید با هنر خود این نقیصه را جبران کند و جنبش و نیروی لازم طرح را تأمین نماید» (یونسی، ۱۳۹۲: ۴۵).

آغاز *زمستان بی‌بهار* با رمان‌های فراداستانی هماهنگ است. فراداستان، به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجه خواننده را به ماهیت خود به عنوان امری ساختگی و مصنوع جلب می‌کند (ر.ک؛ وو، ۱۳۹۰: ۸) و «رمان‌های فراداستانی



اغلب با بحث صریح درباره ماهیت دل‌بخواهی‌های آغازها و حدود و ثغور شروع می‌شوند» (همان: ۴۴-۴۵). نویسنده در آغاز رمان، به چگونگی شکل‌گیری شخصیت‌های داستانی اشاره می‌کند (ر.ک: یونسی، ۱۳۸۸: ۵). پایان رمان نیز به‌رغم موضوع زندگی‌نامه‌ای آن، بدون پایان‌بندی مشخص به انجام می‌رسد (ر.ک: همان: ۷۶۷). یونسی به نویسندگانی چون گوگول و تورگنوف اشاره می‌کند و از آثار این نویسندگان برای پیشبرد روایت داستانی سود می‌جوید و راز و رمز نویسندگان را برملا می‌کند (ر.ک: همان: ۵۱۵). چنین تدابیری، علاوه بر اینکه سرشت داستانی اثر را مشخص می‌کند، نوعی بینامتنیت نیز پدید می‌آورد. دیدگاه راوی زمستان بی‌بهار درباره نویسندگی رومن رولان، بازنمایی سبک و شیوه خود یونسی نیز هست (ر.ک: همان: ۳۰۹-۳۱۰). مخاطب قرار دادن خواننده (ر.ک: همان: ۹) فاصله زیادی با نوشتن زندگی‌نامه دارد و هدف نویسنده بیشتر جلب توجه خواننده به این نکته است که آنچه می‌خواند، داستان است و واقعیت، خارج از متن جریان دارد. برای مخاطب به‌گونه‌ای سخن می‌گوید که جنبه تعریف‌کردن و سرگذشت گفتن داشته باشد؛ مثل وقتی که سخن‌قار را درباره تولد راوی نقل می‌کند که «خاله‌زهره، مژده بدین، برایتان پسر آوردم!... یک پسر کاکل‌زری!» (همان: ۹). راوی ادامه می‌دهد: «بله قربان، این کله را این جور نبین! این کله یک‌وقت کاکل‌زری بوده!» (همان). وقتی هم به مسائل روز اشاره می‌کند، یا از آینده سخن می‌گوید، متناسب با همین موضع راوی برای نقل کردن است؛ مثل آنچه با تعبیر «سال‌ها بعد در یکی از افسانه‌های ژاپنی خواندم» (همان: ۸ و نیز، ر.ک: ۸، ۱۳ و ۱۰). یونسی به‌صورت گسترده از این شیوه، حتی در تشبیهات خود استفاده می‌کند و تشبیهاتی فراداستانی و بینامتنی می‌سازد؛ از جمله، متن نامه خود را به کتیبه بیستون و خالوشریف را به سلطان مسعود غزنوی مانند می‌کند (ر.ک: همان: ۱۷۵). یا در بخشی دیگر، بر اساس کتب فقهی می‌نویسد:

«عروس، بیوه‌زن بود و کلام آخر مادر بزرگ، اشاره به بابا بود که مقلد خوک شده بود و خوراک نیالوده را که مادرم باشد، ول کرده بود و رفته بود سراغ خوراک دهن‌زده که در "کتاب" مادر بزرگ، آکل آن به شدت منع شده بود» (همان: ۶۱).

## ۲-۵. دیدگاه پسامدرنی به تاریخ

تاریخ، بررسی و واکاوی حوادث و دگرگونی‌هایی است که در زندگی بشر رخ می‌دهد (ر.ک؛ آینه‌وند، ۱۳۸۷: ۹). فورستر در کتاب *جنبه‌های رمان*، معتقد به کیفیتی مجهول در نوشتن رمان است که آن را از نوشتن ترجمه‌حال متمایز می‌کند. او این کیفیت مجهول را «خلق و طبیعت رمان‌نویس» می‌داند (ر.ک؛ فورستر، ۱۳۶۹: ۶۵). اما پسامدرن‌ها معتقدند که خود تاریخ نیز نوعی داستان‌پردازی است؛ زیرا در نوشتن تاریخ، مورخ همانند رمان‌نویس از عناصر داستانی بهره می‌گیرد (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۹۳: ۳۸۹-۳۹۰). در داستان‌های رئالیستی، دغدغه نویسنده، اثبات‌پذیری داستان و تأکید بر این نکته است که آنچه داستان‌نویس می‌نویسد، واقعاً اتفاق افتاده است. اما در نگاه پسامدرنیستی، مسئله اثبات‌پذیری مورد چالش قرار می‌گیرد. نویسندگان پسامدرن، منکر واقعیت‌های تاریخی نیستند، بلکه آنان بر این باورند که هرچه از این واقعیت‌های تاریخی به ما رسیده، از طریق «متن» بوده است (ر.ک؛ همان: ۳۹۴-۳۹۵) و چنان‌که لازمه نوشتن است، در این میان، صحت متن با دخالت نویسنده زیر سؤال می‌رود، همان‌گونه که یونسی نیز در جایی از رمان، درباره احساسات پدرش و مادری که در زمان قحطی به التماس غذا آمده است و تصویر کردن رابطه این دو می‌نویسد:

«حال که چنین است، باید حقایق و مآوِّع را چنان‌که هست، گفت و گذشت.

اما حقایق هم به خودی خود چیزی نیستند، مگر اینکه شخص چیزی از احساس وجود و روح خود را با آن‌ها درآمیزد، هرچند گنجاندن چنین مطالب احساسی در قالب کلام، خود به معنای کج‌وکوله کردن حقیقت است!» (یونسی، ۱۳۸۸: ۳۷۰).

یونسی می‌گوید تا زمانی که فرد در میانه تاریخ است، چیز چندانی از تاریخ نمی‌داند و هر زمان که از واقعیت‌ها فاصله گرفت، دیگر کاری نمی‌تواند انجام دهد:

«جریان حزب و زندگی حزبی هم عیناً جریان تاریخ است. تنها چیزی که یاد

می‌دهد، فعالیت نابخود است و کسی که نقش و سهمی در وقایع ایفا می‌کند، محتوا و معنای آن را در نمی‌یابد و همین که خواست معنا و مفهوم اعمال خود را دریابد، دیگر قادر به هیچ عملی نیست... باید جزو تاریخ شود، تا معنا و مفهوم حقیقی عمل خود را دریابد» (همان: ۵۷۰).

یکی از شگردهای رمان‌نویسان پسامدرن برای به چالش کشیدن واقعیت‌های تاریخی، ارائه تاریخ بدیل است. این نویسندگان با ارائه تاریخی متفاوت با آنچه گفتمان رسمی جامعه ارائه می‌کند، آن را به چالش می‌کشند و با نوشتن تاریخ بدیل، گذشته را در پرتوی

دیگرگونه نشان می‌دهند و از این طریق، با گفتمان مسلط می‌ستیزند (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۹۳: ۴۰۰-۴۰۱). اینکه یونسی، خسرو انوشیروان را برخلاف شهرت او در عدالت، به بی‌عدالتی متهم می‌کند، تاریخ بدیلی است؛ چنان که می‌نویسد:

«یادتان نرود که همین خسرو انوشیروان در جریان مالیات‌بندی، وقتی همه را خودش برید و خودش دوخت، پرسید آیا کسی نظری ندارد؟ دبیر بینوایی گفت که این نوع مالیات‌بندی رعایا را از پا درمی‌آورد؛ زیرا مالیاتی که بر درخت بسته‌اند، ثابت است، حال آنکه ممکن است سالی خشکسالی باشد و درخت بار نیاورد. آن وقت همین خسرو برای همین انتقاد درست و بجا دستور داد با دوات چندان بر سرش کوفتند تا مُرد!» (یونسی، ۱۳۸۸: ۱۶۴-۱۶۵).

طعنه‌های دیگری نیز به انوشیروان می‌زند؛ چنان که چند صفحه بعد می‌گوید: «خدا پدر کلایی را بیامرزد که با آوردن خانم‌ها و مست کردن جوانان، تا حدی جای خالی انوشیروان عادل را پر کرده بود... خرهای بی‌صاحب مزاحم نداشتند!» (همان: ۱۸۶). نویسنده با این روش، ما را به بازخوانی تاریخ و مناقشه‌پذیربودن تاریخ رسمی برمی‌انگیزد.

شگرد دیگری که نویسندگان پسامدرن از آن بهره می‌گیرند، حضور شخصیت‌های واقعی در داستان است. هرچند این نیز به‌گونه‌ای نوشتن تاریخ بدیل است (ر.ک؛ وو، ۱۳۹۰: ۱۵۲). رمان یونسی، سرگذشت خود اوست که برهه‌ای از تاریخ ایران را در بر می‌گیرد و لزوماً شخصیت‌های واقعی در رمان او حضور دارند، اما شیوه پسامدرنی او در ساخت و پرداخت این شخصیت‌ها، ما را با تاریخی متفاوت از آنچه درباره این شخصیت‌ها می‌دانیم، روبه‌رو می‌کند؛ مثل آنچه درباره رضاشاه از زبان پدربزرگ می‌نویسد (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۱۶۸). در حقیقت، رضاشاه، شخصیتی واقعی است، اما با وارد شدن او به داستان، جنبه‌های دیگری از این شخصیت نقل می‌شود که با پرداخت او در متن‌های تاریخی، ممکن است اختلاف داشته باشد و همین نکته ما را به بازخوانی تاریخ تشویق می‌کند.

### ۳-۵. توازی گذشته و حال

نویسنده با توازی گذشته و حال، از یک سو، ماجراهایی را نقل می‌کند که بر او گذشته است و از سوی دیگر، با نقل مسائل روز به نوعی آن موارد را نقض می‌کند. نکته مهم این نحوه روایت، آن است که ما از سرگذشت «رشد نویسنده یا قهرمان» آگاه می‌شویم، ولی همزمان این رشد، سیری به سوی فرسایش و اتمام دارد. از این رو، هرگاه از رشد و

پیشروی قهرمان آگاهی داده می‌شود، نقیض آن هم عرضه می‌شود، لیکن نقیض آن در قالب یک توازی و بدیل نقل می‌گردد؛ مثل اینکه از زندگی روستایی، اگر سخنی هست، معادل شهری آن نیز نقل می‌شود:

«با تمام این تفاسیل، قضیه "آل" ساده نبود؛ چه با این همه، از غفلت حضار استفاده می‌کرد و زائوی مادرمرده را می‌زد. این بستگی به نوع آل داشت. صحبت ضعف مادر و کم‌خونی و اینجور چیزها در میان نبود. ای دنیا، آن وقت از ویتامین و سرُم و این قبیل چیزها خبری نبود. گاه آل بزنی بهادری پیدا می‌شد که مقید این جنگولک‌بازی‌ها نبود و بی‌ترس و وا همه می‌آمد و روز روشن، جلو چشم همه، مادر را می‌برد!» (یونسی، ۱۳۸۸: ۱۳).

در امثال این موارد، با نقل گذشته و همزمان، آوردن بدیل آن در زمان حاضر، نویسنده دو تاریخ جدا را در مقابل هم می‌گذارد، تا در ضمن ارائه یک تاریخ بدیل، کنجکاوای مخاطب را تحریک کند و او را به خواندن دوباره تاریخ تشویق کند (ر.ک؛ همان: ۱۵). این تکرارها نیز مبتنی بر تحلیل رفتن و فرسایش است و به جنبه تراژدی سوق می‌یابد، هرچند ترکیبی کمیک‌وار داشته باشد. این کمیک‌ها دلالتی بر نشدن، ناتوانی و اجبار سرنوشت است. لیکن گه‌گاه به کمک توازی، به تکرار زمان یا تقابل می‌پردازد؛ مثل اینکه اطلاعات علمی خود را از داستان و فیلم به گذشته پیوند می‌زند (ر.ک؛ همان: ۲۴، ۲۸، ۳۰، ۴۱، ۹۹-۱۰۰، ۱۱۵ و ۱۷۸).

### ۶. کاربرد آگاهانه زمان متناسب با روایت رمان

زمان، دغدغه اصلی رمان‌نویسان است. یونسی کتاب جنبه‌های رمان نوشته فورستر را ترجمه کرده است و دور نیست اگر دیدگاه فورستر را به کار بسته باشد که معتقد بود ادبیات از دیرباز توجه بسیاری به تصویر کردن زندگی بر بنیاد ارزش‌ها داشت، لیکن رمان بود که با تصویر کردن زندگی بر بنیاد زمان، وظیفه متمایزی به وظایف ادبیات افزود (ر.ک؛ فورستر، ۱۳۶۹: ۴۲-۶۱).

زمستان بی‌بهار، شورشی علیه زمان در اوج ناامیدی است. راوی ناامید از روایت، به جنگ زمان برمی‌خیزد و سرانجام، خود را مغلوب زمان می‌بیند. «زمان» در نظر یونسی خیلی مهم است. از یک سو، نوشتن او برای خلق مجدد زمان گذشته است و شاید نوعی نومیدی یا دهن‌کجی به زمان حال یا آینده در آن نهفته باشد؛ چنان‌که سارتر درباره خشم و هیاهوی فاکنر نوشته است (ر.ک؛ سارتر، ۱۳۷۱: ۲۹۸-۳۰۶). از سوی دیگر، می‌خواهد هویت

خود را بازیابی کند. مهم‌ترین مسئله او در هویت و البته هر انسانی، مسئله مکان است. احياناً یونسی به تأسی از داستایوسکی (ر.ک؛ ژوو، ۱۳۹۴: ۲۲)، شهری دور و کوچک را برای مکان وقوع رمان انتخاب کرده است. درست است که تجربه زیسته در شهر کوچک بانه را دارد، اما به لحاظ داستان، انتخابی هدفمند داشته است. از محل تولد تا مرگ، مکان همپایه و اساساً تجلی اصلی هویت است، اما اگر هویت با مکان هم‌ذات است، مکان نیز همدمی به نام «زمان» دارد. بدون زمان، شاید مکان هم قابل تصور نباشد. دست‌کم در رمانی که با این وضع، مبتنی بر فرسایش است، زمان و مکان، همدم و هم‌خانه هستند. یونسی نیز برای نوشتن رمان، آن هم رمانی با راوی اول شخص (من-راوی)، همه چیز را بر بنیاد زمان قرار می‌دهد و از آغاز، خودش را می‌نویسد و زمان را هم در مکان خاصی محدود می‌سازد. با زمان، مکان می‌سازد. توصیف‌های بسیار دقیق و با ذکر جزئیات وی از مکان و آدم و اشیاء، بیانگر آن است که مکان در قالب «زمان» شکل می‌گیرد. اهمیت زمان در نظر راوی را می‌توان در ماجرای شانه‌به‌سری دید که آن را توضیح می‌دهد (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۱۱۶). راوی، حوادث دوران کودکی خود را با جزئیات بیشتر و طولانی نقل می‌کند، به این علت که سطح آن در ذهنش، نزدیک به زمان حال است و این انتخاب، کاری به زمان بیرونی روایت، رخدادها و خاطره‌ها ندارد. در بخش آغازین کتاب، نحوه روایت داستان به شکل زنده و «حال» است؛ آن هم روایت زمانی که یا به دنیا نیامده، یا شیرخوار و نوزاد است، اما در قسمت‌هایی که بچه‌مدرسه‌ای شده، روایتش جنبه گذشته می‌یابد: «زنگ که خورد، به "خط" شدیم و به کلاس رفتیم. این دو ساعت را هم با هر خنس و فنسی که بود، گذراندم، ولی اسماعیل ناخن‌خشکی می‌کرد و نم پس نمی‌داد» (همان: ۱۲۰). برخی اصطلاحات مثل «ناخن‌خشک» یا مسائلی از اطلاعات عمومی نیز عرضه می‌کند که همگی فاصله میان زمان روایت و زمان کنش و روایت را کامل‌تر متجلی می‌کند. اگر زمانی که بیماری خود را روایت می‌کند (ر.ک؛ همان: ۳۷۱) و یا آنگاه که تیر به پایش می‌خورد (ر.ک؛ همان: ۵۴۲)، نحوه روایتش صورت «حال» می‌یابد، به این دلیل است که این رویدادها در ذهن او تأثیر زیادی بر جا گذاشته‌اند که با وجود سال‌ها فاصله، آن‌ها را با تمام جزئیات حاضر می‌بیند؛ چنان که می‌نویسد: «من صدای شیهه اسب بابا را از صدای هر هواپیمایی نیرومندتر می‌یافتم. آن وقت هواپیما نبود و حالا هم که هست، هرگز صدای هیچ هواپیمای مافوق صوتی، چنان تأثیری در ذهنم باقی نگذاشته است!» (همان: ۱۳۱).

زمان در رمان *زمستان بی‌بهار* دو گونه است: زمان درونی و زمان بیرونی. زمان بیرونی که دنباله‌رو منطقی خود است و از کودکی آغاز می‌شود و تا پایان داستان پیش می‌رود که این، نمای کلی رمان است. در این میان، آنچه در ذهن راوی یا نویسنده حوادث و رخدادها پس‌و‌پیش می‌شود، زمان درونی است. هر از گاهی در میانه روایت، گریزی به گذشته می‌زند و یا سفری به آینده می‌کند. گاه برای توصیف چیزی که در کودکی دیده‌است، از خاطرات بزرگسالی مدد می‌گیرد و گاه برای توضیح رخدادی در جوانی، به خردسالی بازمی‌گردد. گاهی در میانه روایت، چیزی را نقل می‌کند که در خط زمانی روایت و یا داستان، مکان آن مشخص نیست (ر.ک؛ همان: ۱۷۰).

یونسی در این رمان، علاقه و کشش بیشتری به دوره و روزگار گذشته دارد؛ شبیه همان احساسی که سارتر در تحلیل رمان فاکتر بیان کرده‌است:

«مثلاً می‌دانم که رستگاری به نظر پروست، در خود همین زمان است، در تجلی مجدد و کامل زمان گذشته‌است. اما به‌عکس، در نظر فاکتر، زمان گذشته هرگز از دست نمی‌رود بدبختانه؛ همیشه حاضر است، و سوسه دائمی ذهن است. از قلمرو زمان نمی‌توان گریخت، مگر از طریق خلسه‌های عارفانه» (سارتر، ۱۳۷۱: ۳۰۲).

برای یونسی نیز این خلسه‌های عارفانه با غرق شدن او در خاطرات کودکی رخ می‌دهد. او برای گریز از زمان، در خاطرات کودکی خود فرومی‌رود و آن‌ها را مرور می‌کند و با جزئیات به توصیف آن‌ها می‌پردازد. حتی هنگامی که رخدادهایی زمان زندان را روایت می‌کند، در پی فرصتی است تا به گذشته گریز بزند و گذشته‌ای از دست‌رفته را بازسازی کند (ر.ک؛ یونسی، ۱۳۸۸: ۶۱۹، ۷۱۳-۷۱۴، ۷۵۸، ۷۱۶ و ۷۶۳)، اما در این میان نیز درمی‌یابد که گذشته تغییرپذیر نیست و به حال و آینده نیز امیدی نیست. همین خلسه و غرق‌شدگی، فرصتی به یونسی می‌دهد تا گذشته را دوباره زندگی کند و لحظه‌ای از زمان حال بگریزد (ر.ک؛ همان: ۲۲۲ و ۳۸۲). در واقع، روایت گذشته این امکان را به یونسی می‌دهد تا در سایه روایت، خود را بازیابد و چنان که کرنی می‌گوید:

«در سایه این رویکردهای گوناگون به روایت، گاهی در بررسی حدود و ثغور آنچه قابل گفتن است، به این نتیجه می‌رسیم که روایت، مهم است. چه داستان، چه تاریخ و چه ملغمه‌ای از این دو (برای مثال شهادت‌نامه). در هر حال، قدرت روایت بر زندگی ما تأثیری محسوس و بسیار چشمگیر دارد. در واقع، من پا را تا

آنجا پیش می‌گذارم که با کمی دخل و تصرف در جمله سقراط می‌گوییم: زندگی روایت‌نشده، زندگی راستین نیست» (کرنی، ۱۳۸۴: ۲۳).

## ۷. نتیجه

نویسنده از امکانات و ظرفیت‌های متعدد و مختلف روایتگری نظیر طنز و نقیضه‌سازی، جنبه‌های فراداستانی، کارکردهای شهودی و ایدئولوژیک راوی، کاربرد آگاهانه زمان متناسب با روایت رمان، انتخاب مکان خاص داستان، دیدگاه پسامدرنی به تاریخ و توازی گذشته و حال استفاده می‌کند، تا کتابی بنویسد که در عین حال که از تجربه زیسته وی بهره‌مند است، در قالب رمان عرضه شود و حاوی معانی و لایه‌های پنهان باشد و امکان خوانش‌های متعدد را به خوانندگان بدهد. از این رو، مکان و زمان و دیگر عناصر در رمان *زمستان بی‌بهار* بسیار گسترده‌است و زبان و اندیشه‌ای که در آن به کار رفته‌است، متناسب با این گستردگی، تنوع و هماهنگی دارد. مجموعه شگردهای نویسنده، گواه آن است که رمان *زمستان بی‌بهار* فراتر از تجربه شخصی و زندگی‌نامه است. این رمان، حکایت حال یک نفر به عنوان نویسنده نیست، بلکه حکایت «انسان» است. اشاره‌های سیاسی راوی به داستان‌های مربوط به انوشیروان، رضاشاه و دولت‌های پیاپی، بیان همین حکایت است. از انسان و حیوان هم اگر در کنار هم حکایت می‌کند، تکراری واحد است. داستان با خروج از زندان پایان می‌یابد و این گویای آن است که همه این‌ها یادداشت‌های زندان است. شیوه نقل و اهمیتی که تداعی برای راوی دارد، همچنان گواهی بر یادداشت‌گونگی رمان در زندان است. راوی داستان، در ابتدای داستان می‌گوید که «آمده است تا مانند یک پهلوان در داستان ایفای نقش کند»، اما در پایان، می‌بینیم که او هم با همه رجزخوانی مقهور زمان می‌شود و وقتی هم می‌خواهد از چنبره «زمان» بگریزد، این بار در دام «زبان» گرفتار می‌شود. مسیر مشخص است: از تولد تا مرگ، اما راوی نمی‌خواهد این نکته را بپذیرد و در ضمن روایت، شروع به سرکشی و ابراز وجود می‌کند. نویسنده می‌خواهد در نوشتن داستان زندگی به گونه‌ای عمل کند که آن را از قصه دور کند، چون بازنمایی واقعیات، که خود، بخشی از زندگی است، عاقبت چیزی جز نقل قصه‌گون نیست. از این رو، نویسنده به عوض نقل وقایع، آن‌ها را با جزئیات نقل می‌کند و به مسائل بیرونی پیوند می‌زند و گاهی عامدانه به داستانی بیگانه رجوع می‌کند و گاهی نیز مکان یا زمان را جابه‌جا می‌سازد، تا در عین نقل یک ساخته و مصنوع یا مخلوق، دست به ایجاد و خلق بزند و زندگی

ساخته‌شده‌ای را دوباره بسازد، اما امان از اینکه در میانه خلق و ایجاد با مخلوق، معلق است و همین می‌شود «زمستان بی‌بهار»، البته در حسرت بی‌پایان نوشتن؛ که در نوشتن نیز نمی‌شود. ژرف‌ساخت رمان، تلاش برای تسخیر گذشته‌ای ازدست‌رفته است. در این میان، نویسنده با گریز خود از زمان نقل روایت، اندکی از شور و شغف ایام کودکی و نوجوانی خود را دوباره بازسازی می‌کند. لذتی که خود نویسنده از این بازسازی می‌برد، باعث شده‌است تا دوران کودکی خود را با جزئیات بیشتری به تصویر بکشد.

نویسنده با نگاهی انتقادی، به گذشته تاریخی خود و جامعه می‌نگرد و خواننده را به فکر وامی‌دارد تا تاریخ را دوباره بخواند. ارائه تاریخ به صورت عینی امکان‌پذیر نیست. تنها می‌توان با رعایت فاصله‌ای که زبان بر شیوه روایت تحمیل می‌کند، به مطالعه تاریخ پرداخت. این شیوه طنزآمیز بیان تاریخ، اهمیت زبان را در روایت گذشته به تصویر می‌کشد و در عین حال، حاصل زندگی، تأمل در زندگی و نیز تأمل در آن از زندان یا زندگی در زندان، چنان عمیق و ژرف است که آنچه راوی می‌گوید، حاصل نگاه او در تصویرها یا تصویرهایی از کودکی است که در آن می‌تواند سال‌ها کاراکنه‌های کودکی و حیات خود را مرور کند، به‌ویژه برای کسی که پای رفتن ندارد، این نوع مرور کردن، تنها راه ماندن در زندان زندگی است.

### منابع

- آیین‌وند، صادق (۱۳۶۹)، «مکتب تاریخ‌نگاری طبری»، *یادنامه طبری*؛ شیخ‌المورخین ابو جعفر محمدبن جریر طبری، چ ۱، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۳۳۵-۳۵۴.
- ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷)، *سواد روایت*، ترجمه رؤیا پورآذر و نیما م. اشرفی، چ ۳، تهران، اطراف.
- احمدی‌آریان، امیر (۱۳۹۳)، *شعارنویسی بر دیوار کاغذی؛ از متن و حاشیه ادبیات معاصر*، چ ۲، تهران، چشمه.
- پاینده، حسین (۱۳۹۳)، *داستان کوتاه در ایران (ج ۳، داستان‌های بسامدرن)*، چ ۲، تهران، نیلوفر.
- پلارد، آرتور (۱۳۹۱)، *طنز*، ترجمه سعید سعیدپور، چ ۵، تهران، مرکز.
- حاجی صادقی، امیر (۱۳۸۳)، *یکی از ما (خاطرات و دیدگاه‌های استاد ابراهیم یونسی)*، چ ۱، تهران، کوچک.
- ژوو، ونسان (۱۳۹۴)، *بوطیقایی رمان*، ترجمه نصرت حجازی، چ ۱، تهران، علمی و فرهنگی.
- سارتر، ژان پل (۱۳۷۱)، «زمان در نظر فاکتر»، *خشم و هیاهو*، ترجمه ابوالحسن نجفی، چ ۲، تهران، نیلوفر.
- سناپور، حسین (۱۳۹۷)، *آغازکنندگان رمان مدرن ایران*، چ ۱، تهران، چشمه.
- فرای، نورتروپ (۱۳۹۱)، *تحلیل نقد (کالبدشکافی نقد)*، ترجمه صالح حسینی، چ ۲، تهران، نیلوفر.



- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۳)، *تخیل فرهیخته*، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چ ۱، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۶۹)، *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، چ ۴، تهران، نگاه.
- کرنی، ریچارد (۱۳۸۴)، *در باب داستان*، ترجمه سهیل سمی، چ ۱، تهران، ققنوس.
- لاج، دیوید. (۱۳۸۸)، *هنر داستان‌نویسی با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن*، ترجمه رضا رضایی. چ ۱، تهران، نی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴)، «رمان پسامدرنیستی»، *نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، ترجمه حسین پاینده، چ ۳، تهران، نیلوفر.
- مارتین، والاس (۱۳۸۹)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباء، چ ۴، تهران، هرمس.
- موکه، داگلاس کالین (۱۳۸۹)، *آیرونی*، ترجمه حسن افشار، چ ۱، تهران، مرکز.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، *صدسال داستان‌نویسی ایران*، چ ۴، تهران، چشمه.
- وو، پاتریشیا (۱۳۹۰)، *فردا داستان*، ترجمه شهریار وقفی‌پور، چ ۱، تهران، چشمه.
- یونسی، ابراهیم (۱۳۹۲)، *هنر داستان‌نویسی*، چ ۱۱، تهران، نگاه.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸)، *زمستان بی‌بهار*، چ ۳، تهران، نگاه.
- Abbott, H.P. (2018), *The Cambridge Introduction to Narrative*, R. Pourazar & N.M. Ashrafi, 3<sup>th</sup> Ed, Tehran, Atraf. [In Persian].
- Ainevand, S. (1990), "Tabary Histology School", Tabari Memorial, Sheikh al-Movarekhin Abu Jafar Mohammad Ibn Jarir Tabari. Pp. 335-354. Tehran, Printing and Publication Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Persian].
- Ahmadi Ariyan, A. (2014), *Slogan Writing on a Paper Wall: From the Text and Margins of Contemporary Literature*, 2<sup>th</sup> Ed., Tehran, Cheshmeh. [In Persian].
- Forester, E.M. (1989), *Aspects of the Novel*, Translated by Ibrahim Younesi, 4<sup>th</sup> Ed., Tehran, Negah. [In Persian].
- Frye, N. (2012), *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Translated by S. Hosseini, 2<sup>th</sup> Ed., Tehran, Niloufar. [In Persian].
- (1983), *The Educated Imagination*, Translated by S. Arbab Shirani, 1<sup>th</sup> Ed., Tehran, Markaz Nashr Daneshgahi. [In Persian].
- Hajisadeqi, A. (2004), *One of Us (Memoirs and Views of Master E. Younisi)*, 1<sup>th</sup> Ed., Tehran, Kouchak. [In Persian].
- Jouve, V. (2015), *Poetic of Roman*, Translated by N. Hejazi, 1<sup>th</sup> Ed., Tehran, Elmi & Farhangi. [In Persian].
- Kearney, R. (2005), *On Stories (Thinking in Action)*, Translated by S. Sami, 1<sup>th</sup> Ed., Tehran, Qoqnoos. [In Persian].
- Lodge, D. (2009), *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*, Translated by R. Rezaei, 1<sup>th</sup> Ed., Tehran, Ney. [In Persian].
- Lodge, D. & et al. (2015), "Novel of Postmodernity", *Novel Theories from Realism to Postmodernism*, Translated by H. Payendeh, 3<sup>th</sup> Ed., Tehran, Niloufar. [In Persian].
- Mirabedini, H. (2007), *One Hundred Years of Iranian Fiction*, 4<sup>th</sup> Ed., Tehran, Cheshmeh. [In Persian].

- Mokeh, D.K. (2010), *Irony*, Translated by H. Afshar, 1<sup>th</sup> Ed., Tehran, Markaz, [In Persian].
- Payنده, H. (2014), *The Short Story in Iran (Postmodern Stories)*, 3<sup>th</sup> Ed., Tehran, Niloufar. [In Persian].
- Pollard, A. (2012), *Satire*, Translated by S. SaeidPoor, 5<sup>th</sup> Ed., Tehran: Markaz. [In Persian].
- Sanapour, H. (2018), *Beginners of Modern Novels in Iran*, 1<sup>th</sup> Ed., Tehran, Cheshmeh. [In Persian].
- Sartre, J.P. (1992), "Time According to Faulkner", *The Sound and the Fury*, Translated by A. Najafi, 2<sup>th</sup> Ed., Tehran, Niloufar. [In Persian].
- Wallace, M. (2010), *Recent Theories of Narrative*, Translated by M. Shahba, 4<sup>th</sup> Ed., Tehran, Hermes. [In Persian].
- Woo, P. (2011), *Metafiction*, Translated by Shahreyar Waqfipour, 1<sup>th</sup> Ed., Tehran, Cheshmeh. [In Persian].
- Younesi, E. (2009), *Zemestan-e Bi-Bahar (Springless Winter)*, 3<sup>th</sup> Ed., Tehran, Negah. [In Persian].
- Younesi, E. (2013), *The Art of Fiction*, 11<sup>th</sup> Ed., Tehran, Negah. [In Persian].