

تحلیل روایت در فیلم‌های داستانی بر اساس رویکرد ساختارگرایی و پساساختارگرایی (نمونه موردی: فیلم داستانی نقطه کور)

مهرداد بهمنی ، علیرضا خوشگویان فرد*

چکیده

فیلم‌های داستانی نمونه‌های شبیه‌سازی شده دنیای واقعی هستند که توانسته‌اند به عنوان ژانر محبوب شناخته شوند. این قالب برنامه‌سازی به دلیل سازوکار همذات‌پنداری، الگوها، ارزش‌ها، هنجارها، نقش‌ها و دیدگاه‌های مخاطبان را در حوزه‌های مختلف تحت تأثیر قرار می‌دهد و به عنوان محملی برای اثرگذاری بر مخاطب و تزریق مفاهیم و درون‌مایه‌های ارزشی و اخلاقی در نظر گرفته می‌شود. بخشی عظیمی از محبوبیت فیلم‌های داستانی از روایت‌های آنها کسب می‌شود؛ روایت‌ها به برنامه‌سازان کمک می‌کنند از روش القای مستقیم پیام به مخاطب فاصله بگیرند و ضمن جلوگیری از دلزدگی مخاطب، رسانه را در رساندن به اهداف کلان خود یاری رسانند. به همین دلیل نحوه شکل‌گیری، عناصر سازنده و مفاهیم صریح و ضمنی روایت‌ها باید مورد تحلیل علمی قرار گیرد. رویکرد روایت‌شناسی به عنوان نوعی روش تحقیق کیفی این امکان را برای پژوهشگر فراهم می‌سازد که واقعیت‌های نهفته در متن را استخراج کند و تفسیری کلی از متن ارائه دهد. برای این منظور در این مقاله، فیلم داستانی نقطه کور به دلیل ویژگی‌های ساختاری و محتوایی تحلیل شده است؛ علاوه بر معرفی ساختار سازنده فیلم (الگوی ژرار ژنت)، معانی صریح و ضمنی (الگوی بارت) که در روایت فیلم گنجانده شده، استخراج گردیده است.

کلید واژه‌ها: فرمالیسم روسی، ساختارگرایی، پاساساختارگرایی، ژرار ژنت، رولان بارت

 نویسنده مسئول: کارشناس ارشد ارتباطات، پژوهشگر مرکز پژوهش و سنجش افکار صداوسیما

Email: mehrsa.Bahmani@gmail.com

* دانشجوی دکتری سنجش و اندازه‌گیری، دانشگاه علامه طباطبائی، پژوهشگر مرکز پژوهش و سنجش افکار صداوسیما

پذیرش نهایی: ۹۳/۱۲/۲۵

تجدید نظر: ۹۳/۱۱/۵

تاریخ دریافت: ۹۳/۷/۳۰

مقدمه

فیلم‌های داستانی به سبب بهره‌گیری از روایت‌ها و قابلیت درگیر کردن مخاطب در حوادث و شخصیت‌های داستان، همواره از اثرگذارترین فرم‌های رسانه‌ای و از مناسب‌ترین قالب‌های برنامه‌سازی برای اثرگذاری بر مخاطب و تزریق مفاهیم مورد نظر سیاستگذاران ارتباطی در نظر گرفته می‌شوند. روایت‌هایی که در این فیلم‌ها به کار می‌روند، علاوه بر کارکردهای فردی در حوزه روانی و رفتاری مخاطب، می‌توانند جامعه بیرونی را نیز دستخوش تغییرات تأمل‌برانگیز سازند؛ سیاستگذاران رسانه به خوبی واقف‌اند زمانی که توجه مخاطب به نمایش جلب شد، می‌توانند موضوع‌های اخلاقی، تبلیغاتی، الهام بخش یا تهییجی را به مخاطب انتقال دهند و از این رهگذر به اهداف از پیش تعیین شده خود نایل شوند. بنابراین، به کارگیری ابزاری برای شناسایی سازوکار بهره‌گیری فیلم‌های داستانی از روایت‌ها قابل توجه خواهد بود. آنچه پژوهشگر را در این زمینه یاری می‌رساند، روایت‌شناسی به عنوان روش تحقیق علمی است. به طور کلی این روش زمینه را برای بررسی کیفی و تحلیل متون، با استناد به خود متن و اجزای سازنده آنها فراهم می‌کند.

شناخت روایت و چارچوب‌های تحلیل روایت نه تنها امکان نقد و تحلیل علمی داستان و عناصر داستانی را فراهم می‌آورد و کمک می‌کند ساختار و مناسبات درونی متن شناسایی شود، بلکه به آفریننده داستان نیز در فرایند آفرینش داستان یاری می‌رساند. بر همین اساس، این مقاله می‌کوشد ضمن تشریح کاربرد تحلیل روایت در فیلم‌های داستانی و معرفی مهم‌ترین الگوی مطرح در این حوزه، به طور کاربردی نمونه‌ای را نیز تحلیل کند. به همین منظور، فیلم نقطه کور^۱ که به کارگردانی «جان لی هنکاگ»^۲ و بر اساس کتاب «نقطه کور: تحول بازی»^۳ مایکل لویس^۴ ساخته شده، به عنوان نمونه مورد مطالعه انتخاب گردیده است؛ زیرا از نگاه راوی به تصویر کشیده است، الگوهای مختلف تحلیل روایت بر آن قابل اعمال است و می‌توان دو مفهوم داستان و روایت را در آن مقایسه کرد. به این ترتیب، پژوهش حاضر با انتخاب فیلم نقطه کور سعی بر آن دارد، سازوکار تحلیل روایت را بر اساس الگوی ژرار ژنت و

1. The blind side

2. John Lee Hancock

3. The blind side: evolution of a game

4. Michael Lewis

رولان بارت و با در نظر گرفتن تحلیل از درون خود، مورد قضاوت و ارزیابی قرار دهد؛ تحلیلی که اعتبار خود را از خود داستان و عناصر روایی موجود در آن کسب می‌کند. در واقع هدف این پژوهش نحوه پرداخت و نمایش روایت‌ها در فیلم‌های داستانی، معرفی مطرح‌ترین رویکردها در تحلیل روایت و همچنین بررسی نمونه‌ای از محصولات رسانه‌ای در چارچوب روش تحلیل روایت است تا به صورت کاربردی و عملی نحوه اجرا و مراحل این روش در چنین محصولاتی نشان داده شود.

ادبیات موضوعی

در این قسمت، تعریفی از روایت ارائه و سپس رویکردهای سه‌گانه تحلیل روایت معرفی می‌شود. الگوهای روایت در قسمت بعد و همزمان با تحلیل فیلم نقطه کور بررسی خواهند شد.

تعریف روایت. تعاریف متعددی از روایت ارائه شده است؛ برخی از تعاریف، روایت‌ها را سازه‌های تحلیلی‌ای می‌دانند که تعدادی از کنش‌ها و وقایع مربوط به گذشته یا زمان حال را که در شرایط دیگر، گسسته و نامربوط تلقی می‌شوند، به یک کلیت منسجم و مرتبط پیوند می‌دهند. این کلیت ارتباطی، به هر یک از عناصر داستان معنا می‌بخشد و آن را تبیین می‌کند و در همان حال از سوی آنها شکل می‌گیرد (گریفین^۱، ۱۹۹۳، ص ۱۰۹۷). در دیدگاه ساختارگراها، روایت، بازنمایی جهان به واسطه زبان کلامی یا تصویر است که در مرکز آن یک یا چند شخصیت، درون زمان و مکان مشخص قرار می‌گیرند و از دیدگاه پساساختارگراها نیز، روایت‌ها به جهان اطراف انسان‌ها نظم می‌بخشند (مک‌کوایلن^۲، ۲۰۰۲، ص ۷۴). وجه مشخصه روایت‌ها سازماندهی خطی رویدادهاست. مبنای روایت‌ها اتصال پی‌درپی و ظاهر شدن داستان در آنهاست. به بیان دیگر، روایت‌ها دارای یک آغاز، مجموعه‌ای از کنش‌های مداخله‌کننده و به دنبال آن پایانی هستند (تامپسون^۳، ۱۹۷۸، ص ۴۷). چنین ویژگی‌های بنیادین در روایت، در کنار سازه‌هایی چون شخصیت، درونمایه، نظم‌روایی، صحنه‌پردازی، فضا، زبان، سبک و تکنیک، به روایت‌ها هویت می‌بخشند. عنصر اصلی و اساسی در روایت‌ها، تسلسل حوادث و اصل علیت است؛ به این معنی که رویدادهای

1. Griffin

2. Mcquillan

3. Thompson

داستانی به واسطه رابطه علی - معلولی از پی هم می‌آیند و به یکدیگر اتصال می‌یابند. رویکردهای تحلیل روایت. روایت‌شناسی بر اساس تفکیک تاریخی که مک‌کاریک^۱ ارائه داده است، به سه دوره عمده پیشاساختارگرایی، ساختارگرایی و پس‌اساختارگرایی تقسیم شده است که در هر یک از دوره‌های ذکر شده، متون روایی با سبک ویژه‌ای تحلیل شده‌اند (ترجمه مهاجر، ۱۳۸۸، ص ۱۴۸).

دوره پیشاساختارگرا (تا سال ۱۹۶۰) به اندیشه‌های افلاطون و ارسطو، در خصوص بازنمایی و نقل بازمی‌گردد. مکتب فرمالیسم روسی نیز در این دوره تاریخی قرار می‌گیرد. فرمالیست‌های روسی موضوع اصلی و مرکز کار خود را «خود متن» یا به عبارت بهتر «آنچه در متن بازتاب یافته است» شناختند و هرگونه چشم‌اندازی را که خارج از متن مطرح شود، در مرتبه دوم اهمیت قرار دادند. پرسش اصلی برای فرمالیست‌ها این بود: «تمایز متن ادبی با هر متن دیگر در چیست؟» (احمدی، ۱۳۷۰، ص ۴۳). از مهم‌ترین اندیشمندان این دوره که مطالعه دقیق و منظم ساختار روایت را انجام داده‌اند، ولادیمیر پراپ است.

دوره ساختارگرا (از سال ۱۹۶۰ تا سال ۱۹۸۰) در جستجوی ساختار مشترک در متون است؛ ساختارگرایان به دنبال تعیین دستور زبان در روایت هستند. در واقع ژرف‌ساخت‌ها، شکل نهایی روساخت را تعیین می‌کنند. به دیگر سخن، ساخت‌گرایی در گام نخست متکی بر این درک است که اگر رفتارها و تولیدات انسان معنایی داشته باشند، باید نظامی زیربنایی از تمایزات و قراردادهای وجود داشته باشد که بتواند تحقق این معنی را ممکن سازد. هر عملی تنها با توجه به مجموعه‌ای از قراردادهای نهادینه معنی می‌یابد. به داخل هر چارچوبی می‌توان توپ شوت کرد؛ ولی تنها وقتی این شوت ما گل به حساب خواهد آمد که این کار ما در قالبی نهادینه شده، تعریف گردد (کالر، ترجمه صفوی، ۱۳۸۸، ص ۲۱). از مهم‌ترین اندیشمندان این دوره، ژرار ژنت است که به عنوان پدر علم روایت‌شناسی شناخته شده است (نجومیان، ۱۳۹۰).

دوره پس‌اساختارگرا (از سال ۱۹۸۰ به بعد) جدیدترین رویکرد در حوزه روایت‌شناسی است که اغلب نگاه انتقادی به متن دارد و از روایت‌های ادبی صرف فراتر می‌رود و

اشکال مختلف متن را در حوزه‌های متفاوت بررسی می‌کند. پساساختارگرایی نوعی خوانش انتقادی است که پشتیبان نوشتار و مخالف نظام‌مندی با ساختار اکید، سرکوب‌گر و یکپارچه است (پین^۱، ترجمه یزدانجو، ۱۳۸۲، ص ۱۸۸). از نظر پساساختارگرایان، متن به خودی خود معنا دارد و معنای متن با محتوای آن برابر نیست، بلکه معنا در فرایندی تفسیری به دست می‌آید. به همین دلیل مخاطب متن فارغ از آنچه مؤلف در ابتدا در نظر داشته است، به تفسیر و تحلیل متن می‌پردازد (نجومیان، ۱۳۹۰).

یافته‌های پژوهش

در این بخش از پژوهش فیلم نقطه کور بر اساس الگوی ژرار ژنت، رولان بارت و همچنین رویکرد پساساختارگراها تحلیل می‌شود. ابتدا هر یک از الگوها معرفی می‌گردد سپس فیلم بر اساس الگوی مورد نظر بررسی می‌شود.

روایت‌شناسی فیلم نقطه کور بر اساس الگوی ژرار ژنت

ژرار ژنت ساختارگرا و نظریه‌پرداز بنام فرانسوی است که یکی از اثرگذارترین پژوهشگران در عرصه نظریه روایت به شمار می‌رود و از سوی برخی از منتقدان، پدر علم روایت نام گرفته است. آثار ژرار ژنت به دلیل اینکه تمایز روشن و مفیدی بین سه نوع روایت‌گری (وجه روایی، مرجع روایی و زمان روایی) ارائه می‌دهد، این امکان را فراهم می‌سازد که فیلم‌های داستانی به عنوان متون روایی، مورد تحلیل قرار گیرند (حسنی‌راد، ۱۳۸۹، ص ۷۵).

الف) حالت یا وجه روایت^۲. ژنت معتقد است، تمام روایت‌ها گفتنی‌اند و کنشی تخیلی از زبان ارائه می‌دهند. روایت، نمایش یک داستان تخیلی یا واقعی نیست، بلکه گزارشی از آن داستان یا رویداد است. ژنت اعتقاد دارد که به جای دو وجه اصلی سنتی روایت، یعنی دیه‌گه‌سیس^۳ و می‌مه‌سیس^۴ فقط درجات متفاوتی از دیه‌گه‌سیس وجود دارد که در آنها راوی بیشتر یا کمتر در متن دخالت می‌کند یا جای بیشتر یا کمتری به

1. pin

2. narrative mood

3. Disgenesis

4. mimesis

عمل روایی می‌دهد. بنابراین ژنت تأکید می‌کند، در هیچ موردی راوی کاملاً از متن غایب نیست (گیلمت^۱، ترجمه مسعودی، ۱۳۸۶).

ژنت معتقد است که حالت یا وجه روایت به فاصله زاویه دید راوی بستگی دارد و از الگوهای خاص برخوردار است (یعقوبی، ۱۳۹۱، ص ۲۹۴). هر تحلیلی از روایت مستلزم آن است که فاصله بین راوی و داستان در آن تعیین شود. چهار شیوه گفتاری وجود دارند که هر کدام سطحی از فاصله راوی با متن را نشان می‌دهند. در شیوه گفتار روایت‌شده^۲، سخنان و کلمات شخصیت و کنش‌های او، با بازگویی راوی یکی می‌شود و مثل هر رویداد دیگر تلقی می‌گردد. در شیوه گفتار انتقالی با سبک غیرمستقیم^۳، کلمات شخصیت داستان یا کنش‌های او به وسیله راوی گزارش می‌شود و او آنها را با بیان خود ارائه می‌کند. در شیوه گفتار انتقالی با سبک غیرمستقیم آزاد^۴، کلمات شخصیت یا کنش‌های او از سوی راوی نقل می‌شوند اما بدون استفاده از حرف ربط. در شیوه گفتار گزارش‌شده^۵، سخنان شخصیت، کلمه به کلمه از سوی راوی نقل می‌شوند (گیلمت، ترجمه مسعودی، ۱۳۸۶).

تحلیل فیلم. راوی در فیلم‌های داستانی به گونه‌ای متفاوت از متون ادبی حضور دارد. در فیلم نقطه کور، لی آن که شخصیت نخست فیلم را بر عهده دارد، زندگی مایکل را با شیوه گفتار انتقالی با سبک غیرمستقیم نیز روایت می‌کند. فاصله وی با داستان به گونه‌ای است که راوی با بیان خود شروع به روایت زندگی مایکل می‌کند. همچنین در انتهای فیلم علاوه بر لی آن به عنوان راوی اصلی، مخاطب با راوی مکتوب نیز مواجه است که از طریق آن، کارگردان فیلم، اطلاعاتی را در خصوص وضعیت کنونی مایکل و خانواده وی ارائه می‌دهد.

از نگاه ژنت، راوی بر اساس دخالتی که در متن روایی دارد، پنج کارکرد خواهد داشت. نخست کارکرد روایی^۱؛ به این معنا که هر وقت و هرکجا روایتی باشد، این نقش نیز از سوی راوی به عهده گرفته می‌شود؛ چه راوی در متن حضور داشته باشد یا در متن دیده نشود. نقش دیگر راوی هدایت‌کننده^۷ بودن است؛ به طوری که گاهی

1. Guillemette 2. narratized speech 3. transposed speech, indirect style
4. transposed speech, free indirect style 5. reported speech
6. narrative function 7. directing function

راوی داستان را قطع می‌کند تا درباره سازمان داستانش اظهار نظر کند. در مواردی، راوی به طور مستقیم مخاطب را مورد خطاب قرار می‌دهد که کارکردی ارتباطی^۱ است. کارکرد گواهی‌دهنده^۲ هنگامی است که او صحت داستان، میزان دقت روایت، قطعیت رویدادها و منبع اطلاعات را در روایت تأیید می‌کند. این کارکرد از سوی دیگر، زمانی رخ می‌دهد که راوی احساسی را که نسبت به داستان دارد، در روایت نقل کند. کارکرد پنجم راوی ایدئولوژیکی^۳ است یعنی راوی داستانش را قطع می‌کند تا توضیحات و تفاسیر آموزنده مرتبط با داستان را ارائه دهد (گیلمت، ترجمه مسعودی، ۱۳۸۶).

تحلیل فیلم. راوی هم در ابتدا و هم در انتهای فیلم حضور می‌یابد. او علاوه بر کارکرد روایی، کارکرد هدایت‌کننده نیز دارد. در آغاز فیلم، لی‌آن برای آشنایی مخاطب توضیحاتی در خصوص نقش کوارتربک در فوتبال امریکایی می‌دهد. علاوه بر کارکرد روایی و هدایتی می‌توان به کارکرد گواهی‌دهنده راوی در فیلم نیز اشاره کرد. لی‌آن در نقش راوی با استناد به صفحه حوادث روزنامه، از زندگی سیاه‌پوستی می‌گوید که علی‌رغم اینکه در فوتبال استعداد داشت، به دلیل حمایت نشدن در روستای هرت در ۲۱ سالگی کشته می‌شود.

ب) مرجع روایی. درک بهتری از روابط بین راوی و روایت از یک سو و داستان از سوی دیگر به دست می‌دهد. مرجع روایی، ارتباط بین صدای روایی (چه کسی حرف می‌زند؟)، زمان روایت (روایت نسبت به زمان داستان در چه زمانی رخ می‌دهد؟) و دیدگاه روایت (مخاطب، روایت را از طریق چه کسی می‌بیند؟) است. صدای روایی^۴ عاملی تعیین‌کننده از نظر ژنت است که دلالت بر حضور یا نبود راوی در روایت دارد؛ به این معنی که وقتی نشانه‌های حضور راوی در روایت مشخص است و راوی در داستانی که می‌گوید به عنوان شخصیت، حاضر باشد، با راوی هم‌روایتی^۵ مواجه هستیم. همچنین اگر راوی هم‌روایتی قهرمان یا شخصیت اصلی داستان باشد، ژنت آن را راوی خودروایتی^۶ می‌نامد و زمانی که راوی از داستانی که نقل می‌کند، غایب است، با راوی دگرروایتی^۷ روبه‌رو هستیم (همان).

1. communication function

2. testimonial function

3. ideological function

4. narrative voice

5. heterodiegetic

6. autodiegetic

7. homodiegetic

تحلیل فیلم. بر اساس الگوی ژنت، به سبب اینکه راوی (لی‌آن) در فیلم حضور دارد، مخاطب با راوی هم‌روایتی روبه‌روست است و از آنجا که راوی در نقش شخصیت اول فیلم ایفای نقش می‌کند، راوی خودروایتی در فیلم قابل مشاهده است. زمان روایت جنبه دیگری است که در بررسی مرجع روایت باید مورد توجه باشد؛ زیرا به موقعیت راوی نسبت به داستانی که نقل می‌کند، اشاره دارد. بدیهی است که رخدادهای داستان برای آنکه در روایت نشان داده شوند، ابتدا باید رخ داده باشند. ژنت چهار نوع مناسبت زمانی را بین روایت و داستان مطرح می‌کند. در روایت گذشته‌نگر^۱ (پسینی) راوی آنچه را که در زمان گذشته رخ داده است، بازگو می‌کند، در حالی که در روایت پیشینی^۲ آنچه را که در آینده رخ می‌دهد، بازگو می‌کند. این نوع روایت اغلب ماهیت خواب، رویا یا پیشگویی دارد. اگر راوی داستان را در همان لحظه رخداد بازگو کند، با روایت هم‌زمان^۳ سروکار داریم (لوته^۴، ترجمه نیک‌فرجام، ۱۳۸۶، ص ۷۲). نوع چهارم، روایت تداخلی^۵ است که ترکیبی از روایت پیشینی یا پسینی را با روایت هم‌زمان دربرمی‌گیرد. برای مثال، راوی هر آنچه را که طی یک روز تجربه کرده است، بازگو می‌کند. سپس برداشت‌های همزمان خود را درباره رخدادها به روایت می‌افزاید (یعقوبی، ۱۳۹۱، ص ۳۰۸).

تحلیل فیلم. در فیلم نقطه کور، نسبت زمانی راوی با آنچه روایت می‌کند، به صورت روایت گذشته‌نگر است. به عبارت دیگر، لی‌آن آنچه را که در گذشته اتفاق افتاده است، شرح می‌دهد. دیدگاه روایی که ژنت آن را کانون روایت^۶ می‌نامد، به این واقعیت اشاره می‌کند که کسی که می‌بیند الزاماً همان کسی نیست که داستان را بازگو می‌کند و برعکس. ژنت سه نوع کانون را مشخص می‌کند. کانون صفر^۷ که در آن راوی بیشتر از شخصیت‌ها می‌داند و ممکن است از تمام اطلاعات، افکار و اشارات مربوط به شخصیت‌های اصلی روایت مطلع باشد. این راوی، به راوی همه‌چیزدان مشهور است. در کانون درونی^۸، راوی به اندازه شخصیت کانونی می‌داند. این شخصیت اطلاعات تهیه شده برای خواننده را تصفیه می‌کند. او نمی‌تواند اندیشه‌های شخصیت‌های دیگر را گزارش کند. کانون بیرونی^۹ نیز وضعیتی است که راوی، کمتر از شخصیت‌های روایت می‌داند. او

1. subsequent narration

2. prior narration

3. simultaneous narration

4. Lothe

5. interpolated narration

6. focalization

7. zero focalization

8. focalization internal

9. external focalization

مانند عدسی دوربین، کنش‌های شخصیت اصلی و ژست‌های او را از بیرون دنبال می‌کند، ولی نمی‌تواند اندیشه شخصیت‌ها را حدس بزند.

تحلیل فیلم. دیدگاهی که راوی در این فیلم بر عهده دارد، کانون صفر است. در واقع با توجه به ویژگی و ماهیت فیلم باید گفت لی‌آن بیشتر از سایر شخصیت‌های فیلم می‌داند. او از کنش‌ها و افکار سایر شخصیت‌های فیلم مطلع است، بر همین اساس مخاطب در این فیلم با راوی همه‌چیزدان مواجه است.

ج) زمان روایت. زمان روایت متضمن رابطه بین روایت و داستان است. مهم‌ترین پرسشی که در تحلیل روایی می‌توان پرسید، این است که موقعیت زمانی راوی نسبت به رخدادهای داستان چگونه است؟ ژنت در این زمینه این پرسش را مطرح می‌کند که داستان نسبت به روایت - به مثابه یک کل نسبت به نتیجه نهایی - چگونه ارائه شده است؟ وی برای پاسخ به این پرسش پیشنهاد می‌کند که نظم روایت، سرعت روایت و بسامد رخدادها را تغییر دهیم. نظم (ترتیب) همان رابطه بین توالی رویدادها در داستان و ترتیب آنها در روایت است. ممکن است راوی رخدادها را به همان ترتیب که اتفاق افتاده‌اند، ارائه دهد؛ یعنی بر اساس نظم تقویمی، یا اینکه آنها را بدون نظم و ترتیب گزارش کند. اصطلاح مورد استفاده ژنت برای ترتیب غیرتقویمی، ناهم‌زمانی است که بر دو نوع است:

پس‌نگاه^۱. عبارت از یادآوری رخدادی داستانی، در جایی از متن است که رخدادها بعدی پیش‌تر نقل شده‌اند. در واقع روایت، به نقطه‌ای قبل‌تر در داستان پرش دارد. پس‌نگاه بر سه نوع است؛ پس‌نگاه بیرونی. زمان داستان در این نوع پس‌نگاه، خارج و مقدم بر زمان روایت اصلی است. به این معنا که روایت به نقطه‌ای در داستان، پیش از آغاز روایت اصلی، پرش دارد. پس‌نگاه درونی. روایت به نقطه‌ای قبل‌تر در داستان برمی‌گردد، اما این نقطه درون داستان اصلی قرار دارد. پس‌نگاه مختلط. وقتی به وجود می‌آید که دوره زمانی پس‌نگاه، پیش از رخداد اصلی آغاز می‌شود، اما بعدها به این رخداد می‌رسد یا درون آن پرش دارد (لوته، نیک‌فرجام، ۱۳۸۸، ص ۷۴).

پیش‌نگاه^۲. تمهیدی روایی است و شامل اشاره به رخدادی است که در آینده رخ خواهد داد (گیلمت، ترجمه مسعودی، ۱۳۸۶).

تحلیل فیلم. نظم تقویمی و ترتیب زمانی در این فیلم لحاظ نشده است؛ به طوری که مخاطب با ناهمزمانی در فیلم مواجه است. در دقایق ابتدایی فیلم، مخاطب در صحنه‌ای مأمور انجمن NCAA را در حال بازجویی از مایکل می‌بیند و سپس مخاطب به گذشته مایکل قدم می‌گذارد و با زندگی وی آشنا می‌شود و در انتهای فیلم بار دیگر به صحنه بازجویی بازمی‌گردد. مخاطب در این فیلم ابتدا به آینده سفر و سپس با بازگشت به گذشته، ناهمزمانی را حس می‌کند. از این رو با پیش‌نگاه مواجه است. همچنین می‌توان به بازگشت‌های زمانی که مایکل به دوران کودکی خود دارد نیز اشاره کرد. مایکل چندین بار صحنه جدایی از مادر را به یاد می‌آورد که با توجه به الگوی ژنت این بازگشت پس نگاه بیرونی نام می‌گیرد. در صحنه‌ای از فیلم، مایکل سخنان لی آن را به یاد می‌آورد که نوعی بازگشت زمانی است، با این تفاوت که این بازگشت در درون داستان اصلی وجود دارد و پس نگاه درونی نام می‌گیرد. ژنت معتقد است که با تغییر سرعت روایت نیز می‌توان خوانشی متفاوت در مخاطب ایجاد کرد (یعقوبی، ۱۳۹۱، ص ۳۰۳). ژنت چهار نوع سرعت مشخص می‌کند: ۱. درنگ^۱. به این معنا که برای بخشی از متن سرعت روایی موجود در داستان صفر است. به دیگر سخن، داستان رویداد قطع می‌شود تا فقط فضا به گفتمان راوی داده شود. توصیفات ایستا در این مقوله جای می‌گیرد، ۲. صحنه^۲. زمان روایت با زمان داستان هماهنگ و منطبق است. این نوع از سرعت روایی در خصوص متونی صدق می‌کند که مؤلف آنها بیشتر از گفتگو استفاده می‌کند، ۳. چکیده^۳. زمان روایت، کمتر از زمان داستان است. قسمتی از داستان - رویداد در روایت خلاصه می‌شود تا ضرباهنگ روایت افزایش یابد و ۴. حذف^۴. به این معنی که برای یک سرعت روایی معین، فضای متنی صفر است و به عبارت ساده‌تر، درباره قسمت‌هایی از داستان روایتی وجود ندارد (لوت، ترجمه نیک‌فرجام، ۱۳۸۸، ص ۷۹).

تحلیل فیلم. راوی در این فیلم مقطع کوتاهی از زندگی مایکل اوهر را روایت می‌کند؛ مقطعی که از حدود ۱۷ سالگی آغاز و تا ۲۱ سالگی ادامه می‌یابد و از زمان قبل و بعد از این مقطع، با توجه به قاعده حذف، چشم‌پوشی می‌کند. با استناد به قاعده چکیده، در این مورد تنها صحنه جدا شدن از مادر به تصویر کشیده می‌شود. در آغاز

1. pause 2. scene 3. summary
4. ellipsis

فیلم صحنه‌ای از بازی فوتبال امریکایی در جریان است که در آن حالتی از مکث به وجود می‌آید و به محض مکث، راوی شروع به توضیحاتی در خصوص بازی فوتبال امریکایی می‌کند.

در خصوص زمان روایت، مفهوم بسامد روایی یا تکرار رویداد که قسمت اساسی تجزیه و تحلیل روایت است نیز باید بررسی شود. در واقع رابطه میان تعداد دفعاتی که رویداد در داستان اتفاق می‌افتد و تعداد دفعاتی که در روایت بازگو می‌شود، بسامد روایی نامیده می‌شود (یعقوبی، ۱۳۹۱، ص ۳۰۴). رابطه بین رخداد‌های داستان و روایت شدن به سه شکل عمده است. روایت منفرد^۱ رویدادی است که اگر یک‌بار اتفاق افتاده است، یک‌بار هم بازگو می‌شود. حال اگر این رویداد چندبار روایت شود، با روایت تکراری^۲ روبه‌رو هستیم. در روایت موجز^۳ آنچه چندبار اتفاق افتاده است، تنها یک‌بار نقل می‌شود. به اعتقاد ژنت، نیازی نیست که متن روایی را تنها به یکی از این گونه‌ها محدود کنیم، زیرا با این سه‌گونه می‌توانیم ترکیبات بسیار بسازیم (لوت، ترجمه نیک فرجام، ۱۳۸۸، ص ۸۱).

تحلیل فیلم. هر یک از صحنه‌های فیلم را می‌توان با توجه به بسامد رخدادها تحلیل کرد، لیکن در این مقاله تنها به نمونه‌ای از هر یک از انواع بسامد، اشاره می‌شود. صحنه‌ای که مایکل از دبیرستان فارغ‌التحصیل شده، روایت منفرد است؛ زیرا این رویداد در زندگی مایکل یک‌بار رخ داده است و در فیلم نیز یک‌بار روایت می‌شود. راوی در فیلم، برخی از رخداد‌های زندگی مایکل را چندین بار به تصویر می‌کشد؛ برای مثال هر چند مایکل در کودکی یک‌بار از مادر جدا شده است، لیکن در روایت چندین بار این صحنه نشان داده می‌شود؛ پس با روایت تکراری روبه‌رو هستیم. پیش از آنکه لی‌آن از مایکل حمایت کند، مایکل بی‌خانمان بود و مکانی نداشت تا شب را در آن سپری کند. این رویداد، در زندگی مایکل بارها اتفاق افتاده بود، لیکن در فیلم تنها یک صحنه به این موضوع اختصاص یافته است؛ بنابراین روایتی موجز داریم.

روایت‌شناسی فیلم نقطه کور بر اساس الگوی بارت

بارت، در تحلیل ساختاری یک متن پنج دسته رمزگان را تعریف می‌کند (شناسایی

1. singulative narration

2. repeating narrative

3. iterative narrative

نشانه‌ها): رمزگان کنش‌های^۱ روایی، رمزگان معناشناسانه^۲، رمزگان نمادین^۳، رمزگان هرمنوتیک^۴ و رمزگان ارجاعی^۵. این رمزگان، شیوه‌هایی را که واحدهای معنایی به یکدیگر و به دنیای خارجی مرتبط می‌شوند، نشان می‌دهند. بارت از طریق این رمزگان توانست از ساختار داستانی به ساختارهای فکری همراه آنها دست یابد. هرچند این نگاه به متن و استخراج رمزگان به علم نشانه‌شناسی مربوط می‌شود، لیکن در شناسایی ساختار روایت نیز پژوهشگر را یاری می‌رساند.

رمزگان معناشناسانه به نشانه‌های روانشناسانه و مفهومی و محیطی متن اطلاق می‌شود و به ایجاد یک حس خاص نسبت به شخصیت‌های داستانی اشاره دارد (گل‌پرور، ۱۳۹۳، ص ۱۷۰). دلالت ضمنی با اراده بودن، پرانرژی بودن و توانمند بودن لی آن از طریق چند شغله بودن وی، حضور وی در جمع‌های مردانه و ورزشی و همچنین تکمیل‌کننده بودن کارهای مایکل به تصویر کشیده شده است.

رمزگان هرمنوتیکی به رمزگان پازل‌ها نیز معروف است؛ هر وقت پرسش‌هایی مطرح شوند و داستان در نهایت به آنها پاسخ دهد، با این رمزگان سروکار داریم. این رمزگان توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند و او را به پیگیری داستان علاقه‌مند می‌سازد و در واقع با معماها و گشودن آنها مرتبط است (همان، ص ۱۷۳). چرا از مایکل بازجویی می‌شود؟ رابطه روایت نخست با روایت اصلی چیست؟ آیا لی آن قصد سوء استفاده از مایکل را دارد؟ آیا مایکل به ستاره تبدیل می‌شود؟ مایکل کدام تیم را انتخاب می‌کند؟ آیا مایکل به خانواده لی آن خیانت می‌کند؟

منطق رمزگان نمادین از منطق هر روزه آشنا و استدلالی، جداست و همچون منطق رویاست. توالی کنش‌ها در روایت، بازنمایی رخداد‌های نامعمول است (همان، ص ۱۶۸). روایت نقطه کور مخاطب را به دنیای نمادینی سوق می‌دهد که در آن سیاهپوستی بی‌خانمان، تهیدست، ناتوان در امور روزمره و بی‌هویت، به مدد انسانی خیرخواه به ستاره‌ای مقهورکننده و توانمند تبدیل می‌شود و به این ترتیب مخاطب را در برابر دنیای نمادین قرار می‌دهد و با این گونه آشنایی‌زدایی، بر جذابیت داستان می‌افزاید و خواننده را به لذت تأویل می‌رساند و از دنیای عادی خود فراتر می‌برد.

1. action narrative

2. semantic

3. symbolic

4. hermeneutic

5. referential

هر جا واحدی در داستان به ما نشان دهد که داستان و توالی کنش‌ها چگونه پیش می‌رود، با **رمزگان کنشی** مواجه هستیم. در واقع این رمزگان نشان می‌دهد که رویدادها و کنش‌های گوناگون در قالب سکانس‌های متوالی به هم پیوند می‌یابند (همان، ص ۱۶۸). جدا شدن مایکل از مادر، فرار مایکل از پرورشگاه، رانده شدن مایکل از جمع دوستان، ورود به خانه لی‌آن، تمرینات ورزشی مایکل با اس‌جی، برگزاری مسابقه فوتبال، پیشنهادهای مختلف به مایکل، اتهام به خانواده لی‌آن، ترک خانواده لی‌آن، درگیری مایکل و سیاهپوست روستای هرت، بازگشت مجدد مایکل و بازجویی مأمور، کنش‌هایی هستند که روایت نقطه کور را می‌سازند.

منظور از **رمزگان ارجاعی** روایتی است که از طریق آن و با ارجاع به پس‌زمینه فرهنگی مشخص تألیف می‌شود؛ در واقع مجموعه دلالت‌هایی که به دانش‌هایی متفاوت اشاره دارند. رمزگان ارجاعی در تولید روایت‌های رئالیستی نقش مهمی ایفا می‌کند و اشاره به یک علم، حکمت یا دانش اجتماعی پیشین یا ایدئولوژی دارد و حس طبیعی بودن را به متن می‌دهد. اشاره متن به مسیح و اعتقاد به وی در چندین صحنه، بیانگر رمزگان ارجاعی فرهنگی است. زمانی که مربی ورزش مدرسه سعی دارد معلمان را متقاعد کند مایکل را در مدرسه بپذیرند، وی با استناد به آنچه در دیوار اتاق حک شده است، به سایر معلمان می‌گوید مایکل را به دلیل ورزش قبول نکنید، بلکه او را به خاطر مسیح بپذیرید. حک شدن نوشته‌ای از انجیل بر سر در مدرسه با این مضمون که توانایی انسان محدود است و اگر انسان بتواند یک کار را انجام دهد، خداوند هر کاری را می‌تواند انجام دهد. نیز، نمونه‌ای از ارجاعات فرهنگی متن است.

تحلیل فیلم نقطه کور بر اساس رویکرد پساساختارگرایان

روایت نقطه کور روایت ساده و به دور از پیچیدگی فیلم‌های هالیوودی است و درست همین سادگی و دست‌یافتنی بودن آن است که جذب مخاطب می‌کند. از آنجا که این روایت منطبق بر داستان واقعی زندگی مایکل اوهر است، توانسته توجه مخاطبان زیادی را از طریق آمیختن واقعیت به روایت جذب کند. روایت فیلم، روایت جداگانه زندگی مایکل اوهر و لی‌آن است که در یک شب سرد زمستانی به یکدیگر گره می‌خورد و روایت واحدی را می‌سازد. آنچه این روایت را پیش می‌برد، اعتقاد به تغییر در زندگی

است؛ تغییری که گاه به دست اطرافیان رقم می‌خورد و در این فیلم برای مایکل به دست یک غیرهمجنس و نژاد دیگر اتفاق می‌افتد. در واقع در این فیلم، روایت آن قسمت از زندگی مایکل برجسته می‌شود که فرد دیگری سکان‌دار زندگی وی می‌گردد؛ دیگری که فراجنسیتی، فرانژادی و حتی فراسنی می‌اندیشد؛ دیگری که در برخی از قسمت‌های فیلم نقش او به خالق نزدیک می‌شود. در واقع، لی آن در این روایت خالق است و می‌داند مخلوق خود، توانمندی‌هایی دارد که باید پرورش یابد. لی آن مخلوقی را خلق می‌کند و او را به زمین می‌فرستد که در آینده انسان‌های مطرح و بنام در فوتبال آمریکایی در مقابل او سر تعظیم فرو می‌آورند. وی سرنوشت کسی را به دست می‌گیرد که گذشته‌اش تباہ شده و حالش بی‌سروسامان است و به تبع آن آینده تاریک و مبهمی در انتظار اوست.

لی آن، هیچ یک از برجسب‌هایی را که از سیاهپوستان در تاریخ وجود دارد، نمی‌بیند و به واقع مایکل را موجودی بی‌خطر برای خود و خانواده‌اش می‌داند تا جایی که در این خصوص لحظه‌ای نیز دچار تردید نمی‌شود. از دیگر ویژگی‌های روایتی این فیلم می‌توان به نوع ساخت این فیلم اشاره کرد؛ به طوری که در اواخر فیلم مخاطب تا حدودی با مستندسازی روبه‌رو می‌شود چرا که بسیاری از شخصیت‌ها که عموماً مربیان تیم‌های مطرح در دنیای واقعی هستند، در این فیلم ایفای نقش می‌کنند. اوج این مستندسازی نیز زمانی است که در انتهای فیلم بخش‌هایی از زندگی مایکل اوهر واقعی به همراه خانواده لی آن نمایش داده می‌شود. به این مستندسازی صحنه‌های واقعی بازی فوتبال آمریکایی را نیز باید افزود که سازنده فیلم با چنین گزینش‌هایی سعی دارد روایت و داستان واقعی مایکل را به یکدیگر نزدیک کند و به این طریق توجه مخاطب را بیشتر جلب نماید.

در نقطه کور، مخاطب مدام تفاوت طبقاتی و نژادی را در صحنه‌های مختلف حس می‌کند. در واقع ساختار زیرین این روایت بر اساس همین تنش‌ها و تفاوت‌ها چیده شده است. این تفاوت‌ها در دیالوگ‌های شخصیت‌ها و همچنین در رفتار آنها مشهود است. طبقه فرودستی که در پایین شهر زندگی می‌کنند و مورد تمسخر دوستان لی آن قرار می‌گیرند و رفتارهای خشن، مجرمانه و خارج از عرف به آنها نسبت داده می‌شود. در مقابل، طبقه بالادستی که ارزش تنها یکی از کاناپه‌های آنها هزاران دلار است. مخاطب

این تفاوت‌ها را از طریق رفت و برگشت‌های مایکل به روستای هرت و خانه رویایی لی آن به خوبی حس می‌کند. طبقاتی که مدام ارزش‌های طبقاتی و نژادی را گوشزد می‌کنند و مخاطب را به ارزیابی چنین ارزش‌هایی وامی‌دارد. حال این پرسش مطرح است که اگرچه در ظاهر تصویر مثبتی از رفتار سفیدپوستان در برابر سیاهپوستان در این فیلم ارائه می‌شود، لیکن با دقت در متن دیده می‌شود که فیلم به طور تلویحی وابستگی سیاهپوستان را به نمایش می‌گذارد؛ به طوری که سرنوشت آنها را منوط به رفتار سفیدپوستان می‌داند. فیلم اگر چه در معانی آشکار خود از یک سیاهپوست قهرمان می‌سازد، ولی به طور ضمنی به طفیلی و منفعل بودن بودن آنها اشاره دارد؛ ابژه‌هایی که موجودیت خود را همواره از سفیدپوستان کسب می‌کنند. در نهایت فیلم بر محوریت نژاد سفید در دنیای بیرون تأکید دارد. در ادامه به شواهدی در این زمینه اشاره می‌شود:

۱. در زندگی مایکل، سیاهپوستان زیادی وجود دارند که با وجود قرابت‌های ژنتیکی و فرهنگی، زندگی را برای مایکل سخت می‌کنند؛ از جمله آنها می‌توان به افسران سیاهپوستی اشاره کرد که در کودکی، مایکل را از مادر و برادرش جدا کرده‌اند. دوستان سیاهپوست و نابابی که در روستای هرت زندگی می‌کنند و از همه مهم‌تر خانواده مایکل که وی را از خود رانده است. همچنین مأمور NCAA نیز سیاهپوستی است که در مقطعی از زندگی، مایکل را دچار بحران و تردید می‌سازد. در مقابل، کسی که دست مایکل را به گرمی می‌فشارد، زن سفیدپوستی است که سعی دارد از نقاط سیاه و تاریک زندگی مایکل پشتیبانی کند. در این فیلم، لی آن سازنده در مقابل سیاهپوستانی قرار می‌گیرد که عموماً در نقش تخریب‌گر در زندگی مایکل حضور دارند.

۲. صحنه‌ای که لی آن در صدد ترمیم هویت مایکل است نیز بیانگر چنین معنای ضمنی است؛ صحنه‌ای که لی آن در گذشته مایکل کنکاش می‌کند، سراغ مادر او می‌رود و از سرنوشت پدر او جستجو می‌کند. کسانی که با وجود پیوند خونی نسبت به سرنوشت مایکل بی‌تفاوت هستند، لیکن لی آن تا جایی پیش می‌رود که در برابر دوستان خطرناک مایکل، از او به عنوان فرزند خود نام می‌برد و او را منتسب به خود می‌داند.

۳. صحنه‌ای که لی آن به مایکل کمک می‌کند گواهینامه رانندگی بگیرد، بیانگر هویت بخشی به انسان بی‌هویتی است که جامعه او را فراموش کرده است.

۴. صحنه فارغ‌التحصیلی مایکل شاهد دیگری بر این ادعاست. لی آن به مایکل کمک

می‌کند تا گذشته تلخ خود را بپذیرد و حتی در یک گام جلوتر نوعی شیرینی مجازی به آن ببخشد. در جلسه فارغ‌التحصیلی، لی آن در هنگام اخذ مدرک فارغ‌التحصیلی، عکس کودک سیاهپوستی را از مجله اسکن می‌کند و به عنوان کودکی مایکل برای حاضران نمایش می‌دهد. لی آن از این طریق در ظاهر به دنبال این است که بگوید مایکل هیچ تفاوتی با همکلاسی‌های خود ندارد، ولی در واقع آنچه به ذهن متبادر می‌شود، اوج انفعال مایکل و فاعلیت لی آن است؛ او نشان می‌دهد حتی توانایی این را دارد که گذشته مایکل را بازسازی کند. لی آن تلاش دارد نشان دهد که به مدد وی، مایکل نقطه کوری در زندگی‌اش ندارد و عزم خود را جزم می‌کند که زندگی مایکل را متحول سازد و به این ترتیب مقدمه‌ساز آینده‌ای درخشان برای وی باشد.

بحث و نتیجه‌گیری

در عصر حاضر، رسانه‌ها به بخش جدایی‌ناپذیر زندگی انسان‌ها تبدیل شده‌اند؛ رسانه‌ها تا جایی پیش می‌روند که وارد حریم شخصی مخاطبان می‌شوند و افراد، آگاهانه از ابتدای تولد، زندگی اجتماعی را با آنها تجربه می‌کنند. همچنین از آنجا که بخش عظیمی از جامعه‌پذیری اعضای جامعه از رهگذر رسانه‌ها صورت می‌گیرد، هر آنچه از این رسانه به عنوان محتوا برای مخاطب پخش می‌شود، شایسته بررسی و موشکافی علمی و دقیق است. در این میان فیلم‌های داستانی به عنوان نمونه‌های شبیه‌سازی شده دنیای واقعی، توانسته‌اند به عنوان ژانر محبوب شناخته شوند. این قالب برنامه‌سازی بخشی عظیمی از محبوبیت خود را از روایت‌ها کسب می‌کنند؛ روایت‌های سینمایی هر چند تکرار روایت‌های دنیای واقعی هستند، به دلیل پرداخت حرفه‌ای و رسانه‌ای، بسان ظرفیت‌هایی محسوب می‌شوند که می‌توانند محملی برای اثرگذاری بر مخاطب و تزریق مفاهیم و درون‌مایه‌های ارزشی و اخلاقی در نظر گرفته شوند. تأثیر این مجموعه‌ها در زندگی فردی و اجتماعی مخاطبان را می‌توان از جنبه الگوسازی بررسی کرد. روایت‌ها به برنامه‌ساز کمک می‌کنند از روش القای مستقیم پیام به مخاطب فاصله بگیرد تا ضمن جلوگیری از دلزدگی مخاطب، رسانه را در رساندن به اهداف کلان خود یاری رساند. به همین دلیل، نحوه شکل‌گیری و عناصر سازنده روایت‌ها باید مورد تحلیل قرار گیرند.

روایت‌ها، هم ساختار و هم محتوای فیلم‌های داستانی را به خدمت می‌گیرند. بر همین اساس، در تحلیل روایت از هر دو جنبه می‌توان اثر سینمایی را بررسی کرد، لیکن انتخاب هر یک از جنبه‌ها بیانگر رویکرد خاصی در تحلیل خواهد بود. به طور کلی، در تحلیل روایت، سه رویکرد اساسی وجود دارد که در هر یک از رویکردها، الگوهای خاصی مطرح می‌شود که هر الگو به جنبه‌ای از روایت توجه می‌کند؛ رویکرد فرمالیسم روسی که تمرکز خود را بر فرم و شکل ظاهری روایت قرار می‌دهد. رویکرد ساختارگرایی از شکل ظاهری به سمت بطن و ژرف داستان پیش می‌رود و شناختی در خصوص ساختار شکل‌گیری روایت ارائه می‌کند و در رویکرد پساساختارگرا، تمرکز اصلی بر روایت به عنوان متن است؛ متنی که فرم و ساختار آن مطرح نمی‌شود و آنچه مورد تأکید است، محتواست. در واقع در این رویکرد، معنای مورد نظر و مقصود یک نویسنده نسبت به معنای ادراکی خواننده، در درجه دوم اهمیت قرار دارد. در رویکرد پساساختارگرا، هنگام تحلیل متن، خواننده به عنوان سوژه اصلی در بررسی، جایگزین نویسنده می‌شود. به این ترتیب در تحلیل روایت یک متن، در گام نخست، پژوهشگر باید مشخص کند با کدام یک از رویکردهای یاد شده، متن را تحلیل خواهد کرد و پس از انتخاب رویکرد، در درون هر رویکرد باید به دنبال الگویی خاص باشد و با مبنا قرار دادن الگوی انتخابی، متن را تحلیل کند.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.
- پین، مایکل. (۱۳۸۲). فرهنگ اندیشه انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته (ترجمه پیام یزدانجو). تهران: مرکز.
- حسنی‌راد، مرجان. (۱۳۸۹). کانونی‌سازی ابزاری برای روایت‌گری. کتاب ماه ادبیات، ۳۸.
- کالر جانان‌تان. (۱۳۸۸). بوطیقای ساخت‌گرا ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعه ادبیات (ترجمه کوروش صفوی). تهران: مینوی خرد.
- گل‌پرور، یوسف. (۱۳۹۳). تحلیل ساختاری داستان کوتاه آداب سفر از دیدگاه بارت و گرماس از مجموعه داستان طعم باروت. فصلنامه زبان و ادب فارسی، ۱۴ (۵).

- گیلمت، لوسی. (۱۳۸۶). روایت‌شناسی ژرار ژنت (ترجمه محمدعلی مسعودی). فصلنامه ادبی خوانش، ۸.
- لوته، یاکوب. (۱۳۸۶). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما (ترجمه امید نیک‌فرجام). تهران: مینوی خرد.
- مک‌کاریک، ایرناریمما. (۱۳۸۸). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر (ترجمه مه‌رمان مهاجر). تهران: آگاه.
- نجومیان، امیرعلی. (۱۳۹۰). نظریه‌های روایت. جزوه کلاسی. شهر کتاب.
- یعقوبی، رویا. (۱۳۹۱). روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان بر اساس نظریات ژرار ژنت. پژوهشنامه فرهنگ و ادب، ۱۳ (۸).
- Griffin, L. (1993). Narrative, Event Structure Analysis and Causal Interpretation In Historical Sociology. *American Journal of Sociology*, Vol. 95-98, pp. 1094-1133.
- Mcquillan, M. (2002). *The Narrative Reader*. London and New York: Routledge.
- Thompson, E. (1978). *The Poverty Of Theory And Other Essays*. London: Merlin.