



## Structural narrative analysis in social sciences

Mohammadreza Kolahi<sup>1</sup> 

1. Department of Social Studies, Institution for Social and Cultural Studies, Tehran, Iran.. Email: [Kolahi@iscs.ac.ir](mailto:Kolahi@iscs.ac.ir)

---

### Article Info

**Article type:**

Research Article

**Article history:**

Received 18 March 2022

Received in revised form 10  
June 2022

Accepted 16 June 2022

Published online 14 June 2026

**Keywords:**

Greimas,  
Jenre, Labove,  
narrative analysis,  
Propp, structuralism,  
Todorov

### ABSTRACT

Narrative analysis is a method and theory to analyze literary stories, which entered from literature to social sciences after linguistic turn and is used to analyze cultural meanings. Narrative analysis has several types and is categorized in different ways. In one of categorizations narrative analysis is divided into four types as: thematic, structural, interactional, and performative narrative analysis. From the perspective of the structural narrative analysis, meaning in the human world is made through arranging the elements in the form of the story. The story form, is a form in which elements move from a initial state to an end. Structural narrative analysis attempt to understand various story forms and to analyze various types of the construction of the meanings through these forms. Theories of structural narrative have been developed through analyzing various texts such as folk tales (at the work of Vladimir Propp), literary stories (at the work of Ingrid Greimas), or real memories (at the work of William Labove). However, models of the structural narrative analysis could be used to any situation. Various texts such as news reports, historical narratives, legal texts, in-depth interviews and so on, could be studied using structural narrative analysis.

---

**Cite this article:** Kolahi, M. (2026). Structural narrative analysis in social sciences. *Sociology of Art and Literature (JSAL)*, 17 (2), 29-53.. DOI: <http://doi.org/10.22059/jsal.2026.386977.666348>



© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <http://doi.org/10.22059/jsal.2026.386977.666348> .

---

## تحلیل ساختاری روایت در علوم اجتماعی

محمد رضا کلاهی<sup>۱</sup>۱. گروه علوم اجتماعی، مؤسسه مطالعات فرهنگی و اجتماعی، تهران، ایران. رایانامه: [kolahi@iscs.ac.ir](mailto:kolahi@iscs.ac.ir)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	تحلیل روایت روش و رویکردی در تحلیل داستان‌های ادبی است که پس از چرخش زبانی، از ادبیات وارد علوم اجتماعی شده و برای تحلیل معانی فرهنگی به کار می‌رود. تحلیل روایت انواعی دارد و به شیوه‌های مختلف دسته‌بندی شده است. در یکی از دسته‌بندی‌ها تحلیل روایت به چهار دسته تحلیل مضمونی، تحلیل ساختاری، تحلیل تعاملی و تحلیل اجراگرانه دسته‌بندی می‌شود. از منظر تحلیل ساختاری روایت، معنا در جهان انسانی از طریق منظم شدن چیزها در قالب داستانی ساخته می‌شود. قالب داستانی یعنی قالبی که در آن عناصر، از یک وضعیت اولیه به سمت یک پایان حرکت می‌کنند. نظریه ساختاری روایت تلاش می‌کند انواع قالب‌های داستانی را شناسایی و شیوه‌های مختلف معنایابی عناصر در این قالب‌ها را تحلیل کند. نظریه ساختاری روایت از تحلیل متن‌های مختلف از قبیل داستان‌های عامیانه (در کار ولادیمیر پراپ)، داستان‌های ادبی (در کار اینگرید گرماس) یا خاطره‌های واقعی (در کار ویلیام لباو) بسط یافته است. با این حال می‌توان الگوهای تحلیل ساختاری روایت را برای تحلیل هر وضعیتی به کار گرفت. متون مختلف از قبیل گزارش‌های خبری، روایت‌های تاریخی، متون حقوقی، مصاحبه‌های عمیق و غیره می‌توانند به روش تحلیل روایت مطالعه شوند.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۰	
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۱/۲۵	
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۲۸	
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۳/۲۴	
کلیدواژه‌ها: پراپ، تحلیل روایت، تودوروف، ژانر، ساختارگرایی، گرماس، لباو	

استناد: کلاهی، محمد رضا (۱۴۰۴). تحلیل ساختاری روایت در علوم اجتماعی. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۷ (۲)، ۵۳-۲۹.

DOI: <http://doi.org/10.22059/jsal.2026.386977.6663480>

© نویسندگان.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

DOI: <http://doi.org/10.22059/jsal.2026.386977.6663480>

## مقدمه

فرهنگ عبارت است از شبکه معنایی، یا شبکه دلالت<sup>۱</sup> (گیرتز، ۱۹۷۳: ۱۰). شناخت یک فرهنگ عبارت است از شناخت شبکه معنایی؛ یعنی شناخت معنایی که به چیزها یا اعمال نسبت داده شده و فرایند شکل‌گیری این معنا. این پرسش در رویکردهای متفاوت پاسخ‌های متفاوتی می‌یابد. در چهارچوب رویکردهای ساختارگرا متأثر از چرخش زبانی، معنا نه در خود چیزها (به عبارت دیگر نه در مصداق) که در ساختار زبان شکل می‌گیرد. به‌عنوان مثال در نشانه‌شناسی سوسوری (۱۳۸۹) معنا (یا مدلول) درون تقابل‌های دوتایی میان دال‌ها ساخته می‌شود نه در رابطه میان دال با مصداق. این نگاه سپس‌تر در رویکردهای گفتمانی بسط یافت و از زبان، به کل بستر اجتماعی رسید: جهان هم‌چون متن. (بارت، ۱۳۹۲)

نظریه روایت، به معنایی که در این مقاله شرح داده می‌شود، گرچه از ساختارگرایی فرانسوی آغاز نشد اما کاربردش در علوم اجتماعی، متأثر از ساختارگرایی بود و با منطقی مشابه ساختارگرایی در علوم اجتماعی به کار رفت. در رویکرد تحلیل روایت نیز معنا در نحوه پیوند خوردن چیزها با یک‌دیگر در درون بافت زبان ساخته می‌شود. هدف از تحلیل روایت، تجزیه این پیوندها است به منظور شناخت چه‌گونه‌ی ساخته شدن معنا از خلال شیوه‌های پیوند خوردن‌ها. با این حال تحلیل روایت امکانات انعطاف‌پذیرتری برای تحلیل معنا فراهم می‌آورد که با رویکردهای نشانه‌شناسانه متفاوت است. در تحلیل روایت، شیوه پیوند میان دال‌ها که معنا را می‌سازد، متنوع‌تر و پیچیده‌تر از تقابل‌های دوتایی است که در نشانه‌شناسی مطرح است.

از منظر روایت‌شناسی، انسان جهان را در قالب داستان درک می‌کند. عناصر جهان در ادراک آدمی در قالب داستانی مرتب می‌شوند. قالب داستانی یعنی قالبی که دارای آغاز و پایان باشد. متنی معنادار است که «سر و ته» داشته باشد. به این ترتیب در تحلیل روایت، پایه‌ای‌ترین رابطه میان عناصر، رابطه آن‌ها در قالب آغاز و پایان است؛ و در بنیادین‌ترین سطح، معنا در رابطه میان آغاز و پایان ساخته می‌شود. گرچه این رابطه، هم‌چنان یک تقابل دوتایی است اما با تقابل‌های دوتایی در نشانه‌شناسی سوسوری تفاوت دارد. حرکت از آغاز به پایان تنها ویژگی روایت نیست. شخصیت‌ها، کارکردها، زمینه‌ها نیز هستند که هر کدام انواعی دارند و به شیوه‌های مختلف به هم مرتبط می‌شوند و جهان معنایی پیچیده‌ای می‌سازند که مشخصه زمینه فرهنگی هر داستان است. این جزئیات در ادامه روشن خواهند شد.

تحلیل روایت، چنان که از جملات بالا پیدا است، در درجه اول روشی برای تحلیل داستان‌های ادبی بوده و در حوزه نقد ادبی شکل گرفته و بسط یافته است. با چرخش زبانی و توجه به زبان به عنوان عنصری بنیادین جهان اجتماعی، انواع رویکردها و روش‌هایی که به زبان در تحلیل اجتماعی اولویت می‌دادند، بسط یافتند یا از رشته‌های مربوط به زبان و ادبیات وارد علوم اجتماعی شدند. نشانه‌شناسی، تحلیل گفتمان و تحلیل روایت (که گاهی ذیل تحلیل گفتمان دسته‌بندی می‌شود)، مهم‌ترین رویکردها و روش‌های زبانی تحلیل اجتماعی است.

در حوزه‌های نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان آثار متعددی به زبان فارسی ترجمه و تألیف شده است. در تحلیل روایت در نظریه ادبی، هم ترجمه‌ها و تألیف‌های زیادی در زبان فارسی هست و هم پژوهش‌های بسیاری با این رویکرد انجام شده است. در علوم اجتماعی ایران تحلیل روایت چندین سال است که مورد توجه قرار گرفته و درس‌گفتارها و کارگاه‌های مختلفی برای آموزش آن برگزار می‌شود. پژوهش‌های تجربی قابل توجهی نیز در حوزه علوم اجتماعی با روش تحلیل روایت در زبان فارسی انجام شده، گرچه در آن‌ها، موضوع تحلیل، اغلب متون ادبی است (که با روش تحلیل روایت، از منظر اجتماعی تحلیل شده) و کم‌تر موضوع، خود یک موقعیت

اجتماعی بوده است.<sup>۱</sup> اما در معرفی خود رویکرد، متن‌های مکتوب چندی به فارسی وجود ندارد.<sup>۲</sup> مقاله زیر تلاشی اولیه است برای معرفی تحلیل ساختاری روایت به محققان علوم اجتماعی. پیش از ورود به بحث باید گوش‌زد کرد که روایت‌شناسی و مطالعات روایت، حوزه‌ای بسیار گسترده است که مجال یک مقاله نمی‌توند مدعی پرداختن به تمام آن باشد. در این مقاله پس از مروری بر تاریخچه، اصول و انواع تحلیل روایت، بر تحلیل ساختاری روایت با تمرکز بر کاربرد آن در علوم اجتماعی می‌پردازم.

### پیشینه پژوهش (تاریخچه تحلیل روایت)

به طور کلی مطالعات کیفی نیز مانند روش‌های کمی، با رویکردها (یا ژانرهایی) که «طبیعت‌گرایانه»<sup>۳</sup> خوانده می‌شوند آغاز شد اما از نیمه دوم قرن بیستم، برخی از پژوهش‌گران کیفی در کارایی این رویکرد تردید کردند و طبیعت‌گرایی را در شناخت کافی بسیاری از جنبه‌های زندگی اجتماعی ناتوان دانستند. به نظر آنان توانایی یک مشاهده‌گر برای مشاهده مناسبات زندگی روزمره، نیازمند ورود به شبکه پیچیده‌ای از تعاملاتی اجتماعی است که «زبان» واسطه آن‌هاست. در پی این انتقادات، به تدریج روش‌هایی مانند تحلیل گفتمان و تحلیل گفتگو بسط یافت که «زبان» را در مرکز توجه قرار می‌دهند. تحلیل روایت نیز در این چرخش زبانی با تحلیل گفتمان اشتراک دارد (زارنیوسکا،<sup>۴</sup> ۲۰۰۵: VIII).

تحلیل روایت از نظریه ادبی آغاز و پس از آن به علوم اجتماعی و سایر حیطه‌های علوم انسانی مانند سیاست، روان‌شناسی، اقتصاد (همان) و حتا برخی از رشته‌های تجربی مانند پزشکی کشیده شد. در جست‌وجوی خاستگاه اولیه تحلیل روایت، تا تفسیر متون مقدس مانند انجیل، تورات و قرآن به عقب می‌روند؛ اما مباحث معاصر معمولاً با کار فرمالیست روس، ولادیمیر پروپ<sup>۵</sup> آغاز شد که اثر خود را با نام «ریخت‌شناسی افسانه‌های محلی»<sup>۶</sup> در ۱۹۲۸ منتشر کرد. او در این اثر به تحلیل آن چه که «زیرلایه‌های ساختار داستان‌های محلی» می‌دیده پرداخته است. فرمالیست‌های روس و پس از آن‌ها پسا‌فرمالیست‌هایی چون میخائیل باختین<sup>۷</sup> به بسط تحلیل روایت پرداختند. با آن که اثر پروپ در ۱۹۲۸ منتشر شد، اما این بحث اولین بار در ۱۹۵۸ که کتاب به زبان‌های انگلیسی و فرانسوی ترجمه و توسط لوی استراوس معرفی شد اوج گرفت؛ و در زمان چاپ دوم کتاب در ۱۹۶۸ موضوع در خارج از نظریه ادبی نیز مورد توجه واقع شد (همان: ۱). یک سال قبل از آن، در ۱۹۶۷ ویلیام لباو<sup>۸</sup> و یوشوا والتزکی<sup>۹</sup> (۱۹۶۷) تحلیل‌های فرمالیستی پروپ را به حوزه زبان‌شناسی اجتماعی<sup>۱۰</sup> وارد کردند (لباو و والتسکی، ۱۹۶۷). در ۱۹۷۳ «هایدن وایت»<sup>۱۱</sup> رویکرد روایتی را به حوزه تاریخ وارد کرد. در ۱۹۸۴ والتر فیشر<sup>۱۲</sup> به نقش مرکزی روایت و تحلیل روایت در علوم سیاسی پرداخت. در ۱۹۸۶ جروم برونر<sup>۱</sup> و در ۱۹۸۷ دونالد

۱. به عنوان نمونه، برخی از پژوهش‌های اجتماعی در زبان فارسی که روش تحلیل روایت را به کار گرفته‌اند عبارت‌اند از: الحسینی و دیگران (۱۴۰۰)، اعتصام و شاهچراغی (۱۳۹۹)، مرادی و دیگران (۱۳۹۵)، رحیمی و راودراد (۱۳۹۴)، امیری و دیگران (۱۳۹۵)، و محمدی (۱۳۹۶).  
 ۲. برخی از مهم‌ترین مقالات و نوشتارها درباره تحلیل روایت در علوم اجتماعی در زبان فارسی از این قرار است: محمدی کله‌سر (۱۳۹۴)، خالق پناه (۱۳۸۶)، ذکایی (۱۳۸۷)، طلوعی و خالق پناه (۱۳۸۷)، نجیب‌زاده و اسکندری (۱۳۹۶)، و ورناسری و الهائی (۱۴۰۱).

3. naturalistic  
 4. Czarniawska  
 5. Vladimir Propp  
 6. Morphology of Folktales  
 7. Mikhail Bakhtin  
 8. William Labov  
 9. Joshua Waletzky  
 10. sociolinguistics  
 11. Hayden White  
 12. Walter R. Fisher

پولکینگ‌هورن به نقش روایت و تحلیل روایت در روان‌شناسی پرداختند. در ۱۹۹۰ لورل ریچاردسون<sup>۲</sup> این کار را در جامعه‌شناسی و دریدر مک کلوزکی<sup>۳</sup> در اقتصاد انجام داد. در همین سال، تحلیل روایت یک رویکرد معمول در مطالعات علم نیز شده بود (زارنیاوسکا، ۲۰۰۵: ۳). در سال‌های اخیر، تحلیل روایت به یکی از روش‌های شناخته شده در حوزه علوم اجتماعی و یکی از سرفصل‌های کتاب‌های روش تحقیق در این حوزه تبدیل شده است (برای مثال ر.ک. رسمن<sup>۴</sup>، ۱۹۹۳؛ هولشتاین<sup>۵</sup> و گابریوم<sup>۶</sup>، ۲۰۱۲؛ ماینز<sup>۷</sup> و دیگران، ۲۰۰۸).

## روش‌شناسی

تحلیل ساختاری روایت موضوعی است مربوط به مطالعات ادبی که در علوم اجتماعی در زبان فارسی کم‌تر مطرح بوده است. این مقاله تلاشی است برای معرفی کاربرد تحلیل ساختاری روایت در علوم اجتماعی. مقاله نتیجه حدود دو سال پیگیری من به دنبال شیوه‌های کاربرد تحلیل روایت در ادبیات و علوم اجتماعی، مرور منابع مختلف تحلیل روایت در مطالعات ادبی و در علوم اجتماعی در زبان فارسی و انگلیسی نوشته شده است. برای دستیابی به این منابع، از آغاز جست‌وجوی نظام‌مندی صورت نگرفته است بلکه با غور در منابع مختلف، و راه یافتن از ارجاعات هر منبع به منبع دیگر و مقایسه روش‌های مختلف نوشته شده است.

## یافته‌ها

«تحلیل روایت» یک نظریه-روش است. هم شأن نظری دارد و هم شأن روشی (موئن<sup>۸</sup>، ۲۰۰۹: ۲۹۲). تحلیل روایت به عنوان یک نظریه، رویکردی است که بر اساس آن، درک انسان از جهان اطراف خود، درکی روایتی است. به این معنا که ما در جهانی زندگی می‌کنیم که از مجموعه‌ای عناصر پراکنده تشکیل شده است. چیزها و رخدادها ارتباط منطقی یا علی با هم ندارند. اگر دارند، به طور کامل شناخته نیست و نمی‌تواند میان همه‌ی آن‌ها ربط کاملی برقرار سازد و آن‌ها را در یک کلیت یک‌پارچه گرد هم آورد. این کاری است که روایت انجام می‌دهد. روایت یعنی داستانی که درباره‌ی روی دادها و چیزها گفته می‌شود. انسان نمی‌تواند در بی‌معنایی حاصل از آشفتگی، پراکندگی و بی‌ربطی چیزها زندگی کند. روایت، اجزاء و عناصر پراکنده را در یک الگوی واحد به هم پیوند می‌زند، به هر چیزی نقشی وامی‌گذارد، رخدادها را به هم ربط می‌دهد و آن‌ها را از بی‌ربطی و تعلیق خارج می‌کند. روایت جهان را با نسبت دادن اجزایش به هم، معنادار می‌سازد<sup>۹</sup> (زارنیاوسکا<sup>۱۰</sup>، ۲۰۰۵).

به این ترتیب هر روایتی دو جزء دارد: اول مجموعه‌ای از عناصر خام (حکایت<sup>۱۱</sup>) و دوم مجموعه‌ای از پیوندها که میان آن عناصر برقرار می‌شود (فرم یا پی‌رنگ). برخی از نظریه‌پردازان روایت، فرم را علاوه بر پیوند میان رخدادها، نیازمند عنصر دیگری نیز می‌دانند:

1. Jerome Bruner
2. Laurel Richardson
3. Deirdre McCloskey
4. Riessman
5. Holstein
6. Gubrium
7. Maynes
8. Moen

۹. این رویکرد در برابر رویکرد علمی-منطقی قرار می‌گیرد که پیوند میان عناصر را در جهان، پیوند «علی» می‌داند که در جهان خارج از ذهن، واقعیت عینی دارد.

10. Czarniawska
11. story

یک «سیر حرکت»؛ یک «آغاز و پایان». یعنی روایت باید از یک نقطه شروع شود و به یک نقطه ختم گردد. آغاز و پایان، به روایت وحدت می‌دهد (مارتین، ۱۳۸۲). زنجیره‌ای از عناصر پیوند یافته، اگر انتهای معینی نداشته باشد، باز نمی‌تواند عناصر خود را معنادار کند. این سیر حرکت از یک آغاز به یک پایان است که «طرح» یا «پی‌رنگ»<sup>۱</sup> را می‌سازد. برای اولین بار، ارسطو پی‌رنگ را از ماده‌ی خام داستانی که مبنای آن را تشکیل می‌دهد جدا کرد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴). پی‌رنگ، غیر از آغاز و پایان، باید دست‌کم یک میانه هم داشته باشد. میانه، رخدادی است که وضعیت آغازین را برهم می‌زند و باعث حرکت به سمت نقطه‌ی پایانی می‌شود. بدون آن، حرکتی راه نمی‌افتد. به این ترتیب، پی‌رنگ در ساده‌ترین صورت خود سه مرحله دارد: آغاز یا تعادل اولیه<sup>۲</sup>، اغتشاش<sup>۳</sup>، و پایان یا تعادل نهایی<sup>۴</sup>. پراپ می‌گوید:

قصه می‌تواند نامی باشد برای هر تحول از پستی یا محرومیت از طریق عمل‌کردهای میانی به سوی اوج یا عمل‌کردهای دیگری که به عنوان گره‌گشایی به کار گرفته می‌شوند. عمل‌کردهای پایانی ممکن است پاداش یا سود یا به طور کلی رفع شوربختی یا گریز از پی‌گرد و مانند این‌ها باشند (پراپ، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان؛ به نقل از: هارلند، ۱۳۸۸: ۲۴۷).

معنا، در تقابل آغاز و پایان، در تقابل عامل برهم‌زننده و عامل رفع‌کننده، تقابل میان تبه‌کار و قهرمان، و در چه‌گونگی رفع اغتشاش ساخته می‌شود. در خلال این تقابل‌ها و درگیری‌ها است که یک سمت‌درگیری، «طرف خوب» و سمت مقابل «طرف بد» شناخته می‌شود. «بد و خوبی» که از خلال تقابل‌ها در چهارچوب داستان ساخته می‌شود، همان «معنا»یی است که باید به چیزها داده شود.

پی‌رنگ داستان و نوع پیوندها، عناصر فرهنگی روایت هستند. این‌که عناصر چه‌گونه به هم ربط داده شوند، چه نقطه‌ای آغاز داستان و کجا پایان آن دانسته شود، حرکت از آغاز به پایان چه‌گونه پیش برود، چه چیزی عامل برهم‌زننده معرفی شود و چه وضعیتی اغتشاش به حساب آید، همگی به بستر فرهنگی‌ای وابسته‌اند که روایت در آن جریان دارد. در علوم اجتماعی هدف از تحلیل روایت، فهم همین معانی فرهنگی است از طریق تجزیه اجزاء روایت و کشف چه‌گونگی پیوند خوردن آن‌ها به یک‌دیگر. تجزیه‌ی روایت یعنی جدا کردن رخدادها از پیوندها به قصد فاش کردن ماهیت پیوندها، تحلیل الگوی پی‌رنگ و نشان دادن نقاط آغاز، میانه و پایان به قصد آشکار کردن تقابل‌ها و افشای سازوکارهای معناسازی از خلال آن‌ها.

در چهارچوب تحلیل روایت، رخدادها برای آن‌که بتوانند معنادار شوند، در چهارچوب یک روایت قرار می‌گیرند؛ یعنی به نحوی به هم پیوند می‌خورند که از یک آغاز به سمت یک سرانجام حرکت کنند. در تقابل میان این آغاز و پایان است که خود فرد به عنوان قهرمان داستان، شخصیت خاصی از خود معرفی می‌کند: قدرت‌مند، عاشق، قربانی، مظلوم، متفکر و مانند این‌ها.

## انواع تحلیل روایت

از شیوه‌ها و روی‌کردهای مختلف تحلیل روایت دسته‌بندی‌ها و گونه‌شناسی‌های مختلفی ارائه شده است. یکی از آن‌ها دسته‌بندی‌ای است که بر پایه‌ی سه کارکرد مختلف زبان مبتنی است. این سه کارکرد عبارت‌اند از معنا، ساختار و بستر تعاملی؛ یا به زبان فنی‌تر، معناشناسی<sup>۵</sup>، نحو<sup>۶</sup> و کاربست<sup>۱</sup>. اول، پژوهش‌گر ممکن است به رخدادها و تجربه‌های واقعی که در یک روایت گزارش شده است

1. plot
2. initial equilibrium
3. disturbance
4. final equilibrium
5. semantics
6. syntax

علاقه‌مند باشد؛ یعنی بر «محتوای» روایت تمرکز کند. محتوای روایت ممکن است دو کارکرد داشته باشد. اول، توصیف رخ داده‌های گذشته و به عبارت دیگر، فراهم کردن یک گزارش گاه‌شمارانه از رخ داده‌ها برای مخاطب، و دوم کارکرد ارزیابانه که معنای آن رخ داده‌ها و تجربه‌ها را در زندگی روایان آن‌ها روشن می‌سازد. دوم، پژوهش‌گر ممکن است به «ساختار» یا قالب روایت علاقه‌مند باشد، یعنی به شیوه‌ای که داستان گفته می‌شود. سوم، علاقه پژوهش‌گر ممکن است بر اجرای<sup>۲</sup> روایت متمرکز باشد؛ یعنی بر بستر تعاملی و نهادی‌ای که روایت در آن تولید، گزارش، و ارائه می‌شود (الیوت، ۲۰۰۵).

دسته‌بندی دیگر، از آن کاترین رسمن<sup>۳</sup> (۲۰۰۵) است. او دسته‌بندی خود را خصوصاً برای روایت‌های شفاهی از تجربه‌های شخصی مناسب می‌داند. رسمن شیوه‌های مختلف تحلیل روایت را به چهار دسته تقسیم می‌کند: تحلیل مضمونی، تحلیل ساختاری، تحلیل تعاملی و تحلیل اجراگرانه.

تحلیل مضمونی<sup>۴</sup>: تأکید بر محتوای متن است، بر «چه» گفته می‌شود بیش از «چه‌گونه» گفته می‌شود، بر «نقل شده»<sup>۵</sup> به جای «نقل کردن»<sup>۶</sup>. این رویکرد مبتنی بر این فلسفه زبان است که زبان، مسیری مستقیم و بی‌ابهام به سوی معنا است. در این رویکرد، محقق، چنان که نظریه‌پردازان زمینه‌ای (مبنایی)<sup>۷</sup> عمل می‌کنند، داستان‌هایی جمع‌آوری می‌کند و به نحوی استقرایی<sup>۸</sup> گروه‌بندی‌هایی مفهومی از داده‌ها ایجاد می‌کند و گونه‌شناسی‌ای از روایت‌ها می‌سازد که از روی مضمون<sup>۹</sup> سازمان‌دهی شده باشد. این کار در واقع یک استراتژی نوعی بازنمایانه<sup>۱۰</sup> است.

از میان شیوه‌های مختلف تحلیل روایت، تحلیل مضمونی برای نظریه‌پردازی مناسب است و به دنبال یافتن عناصر موضوعی مشترک در میان مشارکت‌کنندگان یا پاسخ‌گویان تحقیق و رخ داده‌هایی است که آنان گزارش می‌کنند. بدین شیوه می‌توان گونه‌شناسی‌ای از موضوعات مختلفی که به این ترتیب دسته‌بندی می‌شوند بر ساخت که به ارتقاء یک چهارچوب نظری کمک کند. در این رویکرد از آن‌جا که توجه، به محتوای گفتار معطوف می‌شود، تحلیل‌گر، گفته‌ها را بر اساس معنایی که هر کاربر ذی‌صلاح زبان از یک داستان درخواهد یافت تفسیر می‌کند؛ نه بر اساس معناهای مختلفی که هر داستان ممکن است برای گوینده منحصر به فرد خود داشته باشد. در این‌جا زبان، یک منبع داده دیده می‌شود نه موضوعی برای مطالعه. خود زبان موضوع مطالعه نیست، محتوایی که عرضه می‌کند موضوع مطالعه است.

رسمن پس از معرفی این شیوه، پرسش‌هایی انتقادی درباره آن مطرح می‌کند. می‌پرسد آیا این رویکرد، با اتخاذ رویکردی عینت‌گرا<sup>۱۱</sup>، اثر شیوه‌های پرسیدن و علائق و گرایشات پرسش‌گر را از تحلیل حذف نمی‌کند؟ وقتی چند روایت در مقوله موضوعی مشابهی دسته‌بندی می‌شوند، خواننده باید فرض کند که همه کسانی که در آن دسته هستند، منظور واحدی از آن‌چه گفته‌اند داشته‌اند. ابهامات، پاسخ‌های انحرافی که در قالب آن گونه‌شناسی جا نمی‌شوند، نا گفته‌ها، و مانند این‌ها چه خواهند شد؟ در این رویکرد،

1. pragmatics
2. performance
3. Catherine Kohler Riessman
4. Thematic analysis
5. told
6. telling
7. Grounded theory
8. inductively
9. theme
10. typical representational strategy
11. objectivist modes of inquiry

بافتاری<sup>۱</sup> که یک اظهار نظر<sup>۲</sup> در آن صورت می‌پذیرد - چه در یک مصاحبه، چه در گفتارهای نهادی و فرهنگی گسترده‌تر - معمولاً در نظر گرفته نمی‌شود.

تحلیل ساختاری<sup>۳</sup>. توجه، از «نقل شده» به «نقل کردن»<sup>۴</sup> منتقل می‌شود. شیوه نقل شدن یک داستان در مرکز توجه قرار می‌گیرد. گرچه محتوای موضوعی کنار گذاشته نمی‌شود، بر فرم نیز تمرکز می‌شود: چه‌گونه یک نقل کننده<sup>۵</sup> با گزینش ابزارهای روایتی معین، یک داستان را باورپذیر<sup>۶</sup> می‌سازد. برخلاف رویکرد موضوعی، در این‌جا به زبان توجه جدی می‌شود. زبان، ابژه‌ای می‌شود برای بررسی از نزدیک، و رای محتوای ارجاعی‌اش. رسمن به عنوان نمونه‌ی تحلیل ساختاری، به کار ویلیام لباو اشاره می‌کند. در ادامه‌ی این مقاله علاوه بر کار لباو، الگوهای ساختاری دیگری نیز معرفی خواهد شد.

تحلیل تعاملی<sup>۷</sup>. در این نوع از تحلیل، تأکید بر فرایند گفت‌وگویی<sup>۸</sup> بین ناقلان و شنوندگان است. آن‌چه در این‌جا در مرکز توجه قرار دارد عبارت است از روایت‌های راویان از تجربه‌های‌شان در مناسبات<sup>۹</sup> اجتماعی مختلف از قبیل مناسبات پزشکی، خدمات اجتماعی و موقعیت‌های محاکمه‌ای<sup>۱۰</sup>؛ مناسباتی که در آن‌ها داستان‌گو و پرسش‌گر با هم در یک مکالمه شرکت دارند. در تحلیل تعاملی توجه به محتوای موضوعی و ساختار روایتی ممنوعیتی ندارد، اما تمرکز اصلی بر داستان‌گویی به عنوان فرایندی از هم-برسازی<sup>۱۱</sup> است که طی آن گوینده و شنونده با هم کاری هم معنا را می‌سازند. داستان‌های تجربه‌ی شخصی که حول جهان زندگی گوینده سازمان یافته‌اند ممکن است درون مبادله‌های پرسش-و-پاسخی جا داده شوند. در این رویکرد باید تمام شرکت کنندگان در مکالمه وارد تحلیل شوند. اگر جنبه‌های فرازبانی<sup>۱۲</sup> تعامل را نیز شامل شود، تحلیل تقویت خواهد شد.

مطالعات تعاملی نیز مانند رویکرد ساختاری، گفتار را در تمامی پیچیدگی‌اش ارائه می‌کند نه فقط به عنوان ابزاری ساده در خدمت محتوا. مانند تحلیل ساختاری، یکی از مشکلات این نوع تحلیل آن است که هنگام مکتوب کردن گفتار، بخش‌هایی از ماده تحلیل از دست خواهد رفت. مکث‌ها، سکته‌های کلامی<sup>۱۳</sup>، اشاره‌ها، چشم دوختن‌ها و این قبیل ناگفته‌ها در متن پیاده شده نمی‌تواند آورده شود. تحلیل اجراگرانه<sup>۱۴</sup>. با بسط رویکرد تعاملی، تمرکز، از کلمات گفته شده فراتر می‌رود و چنان‌که استعاره‌ی «نمایش» دلالت دارد، داستان‌گویی چونان اجرا<sup>۱۵</sup> دیده می‌شود؛ اجرایی توسط یک «خود»، که یک مخاطب را از طریق زبان و اشاره درگیر می‌کند، ترغیب می‌کند و (شاید) برمی‌انگیزاند. در این رویکرد، آن‌چه در حین روایت رخ می‌دهد، «انجام دادن» است، نه صرف گفتن. با این رویکرد، تحقیق روایتی ممکن است جنبه‌های مختلفی را تحلیل کند: کنش‌گرانی که در یک روایت شفاهی اجازه ورود به صحنه را یافته‌اند (یعنی شخصیت‌ها و جایگاه آن‌ها در یک داستان، از جمله روایت‌گر/قهرمان<sup>۱۶</sup>)؛ مناسبات<sup>۱</sup> (شرایط اجرا<sup>۲</sup>) و صحنه‌پردازی<sup>۳</sup>

- 
1. contexts
  2. utterance
  3. Structural analysis
  4. telling
  5. teller
  6. persuasive
  7. Interactional analysis
  8. dialogic process
  9. settings
  10. court situations
  11. co-construction
  12. paralinguistic
  13. disfluency
  14. Performative analysis
  15. performance
  16. protagonist

داستان اجرا شده؛ اجرای<sup>۴</sup> دیالوگ بین شخصیت‌ها (گفتار گزارش شده)؛ و پاسخ مخاطبان (شنوندگانی که درام را تفسیر می‌کنند ... و تفسیرگران در خوانش‌های بعدی). گرچه نگاه نمایشی<sup>۵</sup> با گافمن شروع شد و محققان آن را در مطالعه هویت‌ها (ابراز «خود») به کار برده‌اند، اما تحلیل نمایشی به این شیوه، در مطالعات روایت ظهور کرده است. در ادامه بر تحلیل ساختاری روایت متمرکز می‌شوم.

## تحلیل ساختاری روایت

روایت‌شناسان ساختارگرا می‌خواهند برای درک ساختار روایت قواعدی وضع کنند مشابه آنچه که در دستور زبان، برای درک ساختار جمله وضع شده است. مقایسه‌ی ساختار روایت و ساختار جمله، گامی مهم در درک قواعد شکل‌دهنده به ساختار روایت است (هارلند، ۱۳۸۸: ۳۶۱؛ سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۱). در دستور زبان جمله را به دو جزء اصلی «نهاد» و «گزاره» تقسیم می‌کنند. در روایت، می‌توان نهاد را با شخصیت‌های اصلی مانند قهرمان و تبه‌کار، و گزاره را با اعمال اصلی این شخصیت‌ها متناظر دانست. به این ترتیب، ساختار روایت به دو بخش اصلی شخصیت‌ها و اعمال آن‌ها تقسیم می‌شود (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۱). برخی از نظریه‌های روایت، مانند نظریه‌ی پراپ اعمال (کارکردها) را اصل می‌دانند و برخی دیگر مانند گرماس بر محوریت شخصیت‌ها تأکید دارند (تولان، ۱۳۸۶). در ادامه، مهم‌ترین الگوهای تحلیل ساختاری روایت را برمی‌رسم.

## الگوی تحلیل روایت ولادیمیر پراپ

تحلیل ساختاری داستان، از کاری که ولادیمیر پراپ، زبان‌شناس روسی درباره‌ی قصه‌های پریان روسی انجام داد شروع می‌شود (اسکولز، ۱۳۷۹: ۹۱). او با تحلیل این قصه‌ها انواع کارکردها (یا رخ‌دادها) را در آن‌ها مقوله‌بندی می‌کند و سنخ‌هایی کلی از آن‌ها می‌سازد تا الگوهای تکرار شونده‌ی پشت همی آن داستان‌ها، یعنی پی‌رنگ آن‌ها را آشکار کند. نتیجه‌گیری پراپ آن است که همه‌ی این داستان‌ها از مسیری سه مرحله‌ای می‌گذرند (پراپ، ۱۳۶۸):

مرحله اول شامل چنین کارکردهایی است: یکی از اعضای خانواده غایب می‌شود، قهرمان از انجام کاری منع می‌شود، ممنوعیت نقض می‌شود، تبه‌کار قربانی را فریب می‌دهد، او فریب می‌خورد و نادانسته به دشمن‌اش کمک می‌کند.

در مرحله دوم، مرحله «تبه‌کاری»، تبه‌کار به یکی از اعضای خانواده آسیب می‌رساند، بداقبالی یا کمبودی آشکار می‌شود. از قهرمان درخواستی می‌شود، جست‌وجوگر تصمیم به مواجهه می‌گیرد.

در مرحله سوم قهرمان وطن خود را به قصد رویارویی با تبه‌کاری ترک می‌کند، قهرمان مورد آزمایشی قرار می‌گیرد که راه را برای دستیابی او به نیروی جادویی یا یاری‌گر هموار می‌کند، قهرمان به آن نیرو دست می‌یابد، قهرمان به محل هدف مورد نظر برده می‌شود، قهرمان و تبه‌کار وارد مبارزه می‌شوند، داغ یا علامتی بر قهرمان زده می‌شود، تبه‌کار شکست می‌خورد، بداقبالی یا کمبود برطرف می‌شود، قهرمان بازمی‌گردد، قهرمان تعقیب می‌شود، از تعقیب رها می‌شود، قهرمان به طور ناشناس به سرزمین دیگری می‌رسد، یک قهرمان دروغین ادعاهای بی‌اساسی طرح می‌کند، وظیفه دشواری به قهرمان محول می‌شود، وظیفه انجام می‌شود، قهرمان شناخته می‌شود، قهرمان دروغین یا تبه‌کار رسوا می‌شود، تبه‌کار مجازات می‌شود و قهرمان ازدواج می‌کند یا بر تخت می‌نشیند.

1. settings
2. performance
3. setting
4. enactment
5. dramaturgic

تعداد این کارکردها در نظریه‌ی پراپ سی و یکی است و بیش‌تر نخواهد شد. به نظر او این کارکردها ترتیب منطقی‌ای دارند که در همه‌ی افسانه‌های مورد بررسی او ثابت می‌ماند گرچه هیچ افسانه‌ای شامل همه‌ی آن‌ها نیست. مرحله‌ی اول، مرحله‌ی آماده‌سازی، مرحله‌ی دوم گره‌افکنی یا پیدایش گرفتاری و مرحله‌ی سوم مرحله‌ی انتقال، بازگشت، مبارزه و شناسایی است (پراپ، ۱۳۶۸). پراپ به این سی‌ویک کارکرد، هفت شخصیت یا «حوزه‌ی کنش»<sup>۱</sup> یا «نقش» را نیز اضافه می‌کند: تبه‌کار<sup>۲</sup>، بخشنده<sup>۳</sup>، قهرمان (جست‌وجوگر یا قربانی)، فرستنده، یاری‌گر، شاهزاده خانم (کسی که باید یافته شود) و پدرش، قهرمان دروغین. یک شخصیت ممکن است چند نقش را ایفا کند یا برای یک نقش، چند شخصیت وجود داشته باشد.

### الگوی تحلیل روایت گرماس

گرماس بر خلاف پراپ، به جای کارکردها، شخصیت‌های داستان را محوری می‌داند. او کار خود را بر پایه‌ی زبان‌شناسی سوسور و یاکوبسن قرار می‌دهد که در آن‌ها دلالت، با تقابلهای دوتایی<sup>۴</sup> آغاز می‌شود. مفاهیم اولیه‌ی اندیشه، همچون صورتهای اولیه‌ی گفتار، معنای خود را از تقابلهای شان با یکدیگر می‌گیرند: چپ و راست، بالا و پایین، تاریک و روشن و مانند این‌ها. گرماس یک سطح اندیشه‌ی پیش‌زبانی را تصور می‌کند که در آن به این تقابلهای دوتایی شکل انسان‌گونه داده می‌شود. به این ترتیب تقابلهای مفهومی به عمل‌گرهایی<sup>۵</sup> در یک موقعیت جدلی تبدیل می‌شوند که اگر توسعه یابد تبدیل به داستان می‌شود. این عمل‌گرها اگر خصلتهای اجتماعی و فرهنگی داده شود، تبدیل به نقش<sup>۶</sup> و اگر فردیت بخشیده شود تبدیل به کنش‌گر<sup>۷</sup> یا شخصیت می‌شوند. در هر پی‌رفت روایت، وجود دست‌کم دو عمل‌گر لازم است. کنش‌های پایه عبارت‌اند از جدایی و وصال؛ و مبارزه و آشتی. روایت عبارت است از انتقال یک ارزش یا یک شیء از یک عمل‌گر به عمل‌گر دیگر (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۴۷).

گرماس در کار دیگرش در کتاب «ساختار معنایی» (۱۹۶۶)، روابط میان عمل‌گرها را با تفصیل بیش‌تر بررسی می‌کند. در این کار او به جای هفت «حوزه‌ی عمل» پراپ، شش نقش یا عمل‌گر<sup>۸</sup> طرح می‌کند که مقوله‌های کلی زیربنای همه روایت‌ها هستند و در سه تقابل دوتایی با هم ربط می‌یابند:

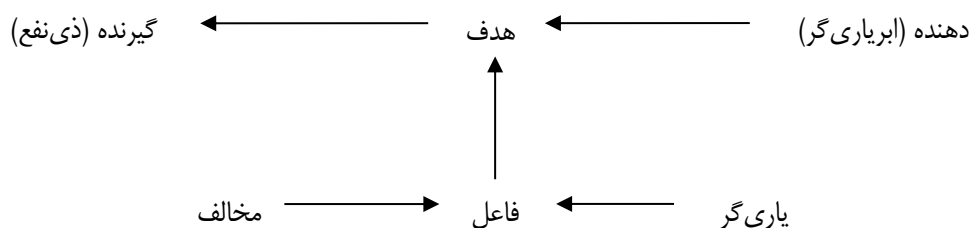
فاعل (قهرمان)<sup>۹</sup> - مفعول (هدف)<sup>۱۰</sup>

دهنده (ابریاری‌گر)<sup>۱۱</sup> - گیرنده (ذی‌نفع)<sup>۱۲</sup>

یاری‌گر<sup>۱۳</sup> - مخالف<sup>۱۴</sup> (رقیب - تبه‌کار)

1. spheres of action
2. villain
3. donor (provider)
4. binary opposition
5. actant
6. role
7. actor
8. actant
9. subject
10. object
11. giver
12. receiver
13. helper
14. opponent

بر اساس مدل گرماس، قهرمان یا فاعل (مثلاً مرد جوانی از طبقا پایین) به دنبال رسیدن به هدفی است (مثلاً ازدواج با شاهزاده خانم کشور). مخالفان یا رقیب‌هایی در راه او ممانعت ایجاد می‌کنند (همان تبه‌کاران پراپ). قهرمان با کمک یاری‌گران (یک دوست یا خویشاوندان) از پس مخالفان برنمی‌آید. تا این که یک ابریاری‌گر، (که معمولاً یک ابرقدرت است، مانند پادشاه، خداوند یا کسی که قدرت جادویی دارد) مداخله می‌کند و قهرمان به هدف می‌رسد. دریافت‌کننده کسی است که پیروزی قهرمان در نهایت به نفع او خواهد بود، (مثلاً مردم، کشور، خود قهرمان یا شاهزاده خانم) (تولان، ۱۳۸۶: ۱۵۰). گرماس این الگو را در نموداری به شکل زیر نشان می‌دهد:



شکل ۱. الگوی تحلیل روایت گرماس

این نقش‌ها فراتر از شخصیت به معنای متداول آن هستند و ممکن است شخصیت‌های انسانی، جانوران، اشیاء یا مکان‌ها به جای آن بنشینند (هارلند، ۱۳۸۱: ۳۹۱). تولان (۱۳۸۶: ۱۵۱) معتقد است در داستان‌های امروزی، نقش‌های فرستنده و هدف، شخصیت انسانی نیستند بل که موضوع‌هایی انتزاعی‌اند. مثلاً هدف ممکن است شرایطی مانند تحقق یافتگی، رهایی، خوش‌بختی، خودشناسی یا آرمش ذهنی باشد. به عقیده تولان (همان؛ ۱۵۵) در داستان‌های مدرن، مدل گرماس را می‌توان برای برجسته کردن این نکته به کار برد که تا چه اندازه اثر ابهام و بی‌قطعیتی، این داستان‌ها را غنی کرده است. سه جفت عمل‌گر گرماس سه انگاره‌ی اساسی را که شاید در همه‌ی روایت‌ها رخ می‌دهد توصیف می‌کنند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۳):

۱- دوگانه فاعل/مفعول: متناظر با انگاره «آرزو و جست‌وجو»

۲- دوگانه دهنده/گیرنده: متناظر با انگاره «ارتباط»

۳- دوگانه یاری‌گر/مخالف: متناظر با انگاره «حمایت یا ممانعت»

فاعل در مدل گرماس، متناظر است با قهرمان پراپ و مفعول متناظر با شخصیت مورد جست‌وجو. در مدل گرماس، این جفت عمل‌گر، بنیادی‌ترین جفت است و به ساختار اسطوره‌ای جست‌وجو می‌انجامد. دو گانه «دهنده و گیرنده»، در مدل پراپ واضح نیستند. دهنده در مدل پراپ، همان «پدر فرد مورد جست‌وجو» است؛ یعنی پراپ او را جنبه‌ای از مفعول فرض کرده. گیرنده نیز در نظام پراپ جزئی از اعزام‌کننده است زیرا کسی که قهرمان را به جست‌وجو می‌فرستد، اغلب بهره‌ور نهایی است. در دوگانه یاری‌گر/مخالف، در مدل پراپ، دو شخصیت یاری‌گر و دو شخصیت مخالف وجود دارد. بخشنده و یاری‌گر در مدل پراپ، متناظر با یاری‌گر گرماس و تبه‌کار و قهرمان دروغین، متناظر با مخالف گرماس هستند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵۰). علاوه بر این نقش‌ها، گرماس سه زنجیره را هم که به نظر او در روایت‌های عامیانه وجود دارند معرفی می‌کند (همان: ۱۵۴):

۱. اجرایی<sup>۱</sup> (آزمون‌ها، مبارزه‌ها)

۲. میثاقی<sup>۱</sup> (بستن و شکستن پیمان‌ها)

1. performative

۳. انفصالی<sup>۲</sup> (رفتن‌ها و بازگشتن‌ها)

برخی از منتقدان این زنجیره‌ها را کامل نمی‌دانند اما معتقدند امکاناتی فراهم می‌آورد تا از طریق آن رابطه متقابل با فهرست عمل‌گرها توسعه داده شود (همان: ۱۵۴).

الگوی تحلیل روایت تزواتان تودوروف

کار تزواتان تودوروف، زبان‌شناس بلغاری با عنوان «دستور زبان دکامرون» حاصل مطالعه مجموعه‌ای از مشهورترین داستان‌های کوتاه جهان است (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۶). در مدل‌هایی که تا این‌جا گفته شد، تنها به شخصیت‌ها و اعمال آن‌ها پرداخته شده که چنان که گفته شد، معادل نهاد و گزاره در جمله است. نکته اول آن که بر خلاف پراپ و گرماس که یکی بر کارکرد و دیگری بر شخصیت (عمل‌گر) تأکید می‌کنند، تودوروف برای همه‌ی اجزاء به یک اندازه اهمیت قائل است. نکته دوم و مهم‌تر، در تفکیک جمله به نهاد و گزاره، آنچه در نظر گرفته نشده، زمان-مکان، و به عبارت دیگر «زمینه»ی داستان است. تودوروف جمله را به جای نهاد و گزاره، شامل سه جزء می‌داند: اسم، فعل و صفت. به نظر او عناصر داستان به کارکردها و شخصیت‌ها محدود نمی‌شوند. برخی از عناصر نه کارکرد (رخ‌داد) هستند و نه شخصیت، بل که وضعیتی هستند که محرک کنش می‌شوند یا در اثر یک کنش تغییر می‌کنند. به این ترتیب از نظر تودوروف، روایت سه جزء دارد: شخصیت، کنش و صفت. صفت در روایت، همان زمان-مکان، یا زمینه وقوع داستان است. این سه جزء روایت، متناظر است با سه جزء بنیادی جمله: اسم، فعل و صفت (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۴۳).

تودوروف انواع صفت‌ها یا ویژگی‌ها را در داستان‌های مورد بررسی اش به سه دسته تقسیم می‌کند: اول، «وضعیت‌ها»<sup>۳</sup> که بر طیفی از خوش‌بختی تا بدبختی قرار دارند. این‌ها ناپای‌دارند و در طول داستان تغییر می‌کنند. دوم، «کیفیت‌ها»<sup>۴</sup> که بر طیفی از خیر تا شر قرار دارند. این‌ها نسبتاً ناپای‌دارند و ممکن است تغییراتی در آن‌ها رخ دهد. مانند زمانی که تبه‌کاری اصلاح می‌شود. سوم «شرایط»<sup>۵</sup> که شامل ماندگارترین ویژگی‌ها می‌شوند از قبیل جنسیت، موقعیت اجتماعی، دین و مانند این‌ها. او انواع کنش‌ها را نیز در داستان‌های دکامرون به سه گونه تقسیم می‌کند شامل: دگرگون کردن، تخلف (ارتکاب گناه) و مجازات (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۶۲).

در نظریه‌ی تودوروف، کوچک‌ترین واحد روایت «قضیه» است که می‌تواند یک شخص، یا یک گزاره باشد. گزاره عبارت است از تلفیق یک شخصیت و یک کنش یا یک شخصیت و یک صفت (همان: ۱۶۱). مجموعه‌ای از قضایا با هم، یک پی‌رفت<sup>۶</sup> را تشکیل می‌دهند. پی‌رفت پایه، شامل پنج قضیه است که سیری را ترسیم می‌کند که از سه مرحله می‌گذرد: اول یک وضعیت متعادل اولیه، دوم، درهم ریختن این وضعیت، و سوم سامان‌گیری نهایی (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۶):

قضیه‌ی اول: تعادل اولیه (مثلاً صلح)

قضیه‌ی دوم: قهر اول (مثلاً دشمن هجوم می‌آورد)

قضیه‌ی سوم: برهم خوردن تعادل (مثلاً جنگ)

قضیه‌ی چهارم: قهر دوم (دشمن شکست می‌خورد)

قضیه‌ی پنجم: تعادل ثانویه (شرایط جدید صلح)

در نهایت، مجموعه‌ی پی‌رفت‌ها متن را تشکیل می‌دهند.

1. contractual
2. disjunctional
3. states
4. properties
5. Statutes
6. sequence

مشابه سه‌گانه‌ی شخصیت، کنش و صفت، ساختار سه‌تایی دیگری را مایکل تولان (۱۳۸۶) ارائه می‌دهد. این سه‌تایی عبارت‌اند از: کارکردها، شخصیت‌ها و زمینه. کارکرد کمی عام‌تر از افعال شخصیت‌های داستان و به طور کلی هر رخدادی است که در داستان روی می‌دهد و روایت را به پیش می‌برد. تفاوت دیگر این دسته‌بندی با قبلی آن است که در دسته‌بندی پیشین، شخصیت و اشیاء با هم در یک مقوله قرار داده شده‌اند (اسم) اما در این‌جا، اشیاء جزء مقوله‌ی توصیف‌ها قرار می‌گیرد و با هم زمینه‌ی داستان را می‌سازند. کار تودوروف جمع‌بندی کارهای رخدادمحور پراپ و شخصیت‌محور گرماس است (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۶). کلیت مدل، به ترتیب وقوع رخدادها مرتب شده اما در درون آن، شخصیت‌ها هم جای داده شده‌اند. قضیه‌ی دوم (قهر اول) موقعیت ورود شخصیت شیر است و قضیه‌ی چهارم (قهر دوم) موقعیت ورود یاری‌گر و ابریاری‌گر. با این حال، شخصیت‌ها با آن پیچیدگی و دقتی که در کار گرماس وجود دارد در این‌جا بسط داده نمی‌شوند.

### تحلیل روایت اجتماعی: ویلیام لباو

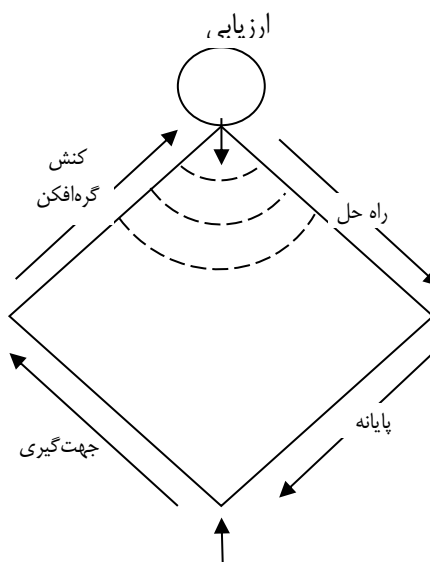
الگوهای تحلیل روایت گفته شده همه با استفاده از تحلیل داستان‌های ادبی ساخته شده‌اند. الگوی «ویلیام لباو» در تلاش برای تحلیل گفت‌وگوهای روزمره‌ی مردم ساخته شده است. اولین کار لباو در تحلیل روایت به همراه جاشوا والتسکی در سال ۱۹۶۷ منتشر شده است. فرضیه لباو و والتسکی آن است که ساختارهای بنیادین روایت در صورت‌های شفاهی تجربه شخصی، یعنی در خاطره‌گویی‌ها و بازگویی روی داده‌های روزمره نیز وجود دارد. تلاش لباو و والتسکی آن است که بین ساختار صوری روایت‌ها و «نقش» آن‌ها ارتباط برقرار کند. به نظر او از میان نقش‌های روایت، دو نقش اصلی محوریت دارد. اول نقش «ارجاعی» است. یعنی «نقش روایت به عنوان ابزار خلاصه‌سازی تجربه در مجموعه ترتیب‌یافته‌ای از بندها که با توالی زمانی تجربه اصلی مطابقت دارد» (تولان، ۱۳۸۶: ۲۵۸). دوم، نقش «ارزیابی کننده» است و عبارت است از نکته خاصی که گوینده در نظر دارد، و روایت به آن دلیل، از نظر او ارزش گفتن دارد. اولین پیش‌فرض لباو آن است که روی داده‌هایی که اصلی و مهم دانسته می‌شوند، به ترتیب زمانی واقعی بازگو می‌شوند. این، مهم‌ترین تفاوت روایت‌های واقعی با روایت‌های ادبی است. بنابراین، واحدهای اصلی روایت که لباو و والتسکی آن‌ها را برای مطالعه انتخاب می‌کند بر این اساس تعریف می‌شوند که تجربه را به همان ترتیب وقایع اصلی خلاصه کنند (لباو، ۱۹۷۲: ۳۶۱). بر این مبنا آن‌ها هر جمله، یا «بند» را در روایت به دو دسته «بندهای روایی»<sup>۳</sup> و «بندهای آزاد»<sup>۴</sup> دسته‌بندی می‌کنند. بندهای روایی یا بندهای مستقل آن‌هایی هستند که هسته اصلی روایت را می‌سازند و به ترتیب زمان واقعی می‌آیند. جابه‌جا کردن این بندها در روایت ممکن نیست و منجر به تغییر خط داستانی می‌شود. بندهای آزاد یا پیرو آن‌هایی هستند که توصیفات اضافی به داستان اضافه می‌کنند و حذف آن‌ها به خط داستان لطمه‌ای نمی‌زند. مکان این بندها در متن داستان ثابت نیست و می‌توانند در بازه معینی جابه‌جا شوند (همان). هر یک از این دو نوع بند، در خدمت ایفای یکی از نقش‌های روایی پیش‌گفته است: بند روایی کارکرد ارجاعی دارد و بند آزاد کارکرد ارزیابی. گاهی مجموعه‌ای چندتایی از بندهای روایی در کنار هم قرار می‌گیرند به نحوی که می‌توانند در بین خود جابه‌جا شوند، اما کل مجموعه جای‌اش در روایت ثابت است و نمی‌تواند حرکت کند. لباو این‌ها را «بندهای هم‌پایه» می‌گوید.

---

1. function  
2. Labov  
3. narrative clauses  
4. free clauses

پس از این مقدمات، لباو در کتاب «زبان در حاشیه شهر»<sup>۱</sup> که در ۱۹۷۲ منتشر شده است به توصیف ساختار روایت و اجزاء آن می‌پردازد. به نظر او روایت‌های شفاهی ساختاری شش مرحله‌ای دارند. هر مرحله، پاسخی است به یک پرسش پنهان:

- ۱- چکیده<sup>۲</sup>: موضوع از چه قرار است؟ (خلاصه‌ای از آن چه قرار است گفته شود).
- ۲- جهت‌گیری<sup>۳</sup>: کی، چرا، کجا؟ (توضیحاتی است درباره زمان، مکان و توصیف شخصیت‌ها).
- ۳- کنش گره‌افکن<sup>۴</sup>: خب بعد چی شد؟ (هسته اجباری داستان است و اتفاق اصلی‌ای که رخ داده. بیش‌تر بندهای روایی در این بخش قرار دارند).
- ۴- ارزیابی<sup>۵</sup>: که چی؟ (نظر روایت‌گر درباره نکته گفتنی داستان).
- ۵- نتیجه<sup>۶</sup> یا راه حل<sup>۷</sup>: آخرش چی شد؟
- ۶- پایانه<sup>۸</sup>: بازگشت به زمان اکنون.



شکل ۲. الگوی تحلیل روایت ویلیام لباو

چکیده و پایانه در واقع جزء روایت نیستند و جای آن‌ها را باید پیش از شروع و پس از خاتمه‌ی روایت دانست. چکیده خلاصه بسیاری مختصری است از داستانی که قرار است گفته شود که به منظور نوبت گرفتن یا جلب توجه مخاطبان گفته می‌شود؛ بیش‌تر قبل از آغاز روایت محسوب می‌شود تا این که بخشی از روایت باشد. پایانه اتمام روایت را نشان می‌دهد.

1. language in the inner city
2. abstract
- 3 orientation
4. complicating action
5. evaluation
6. result
7. resolution
8. coda

جهت‌گیری، توضیحاتی است دربارهٔ شخصیت‌ها و موقعیت‌ها، به ویژه موقعیت‌های زمانی و مکانی (که در روایت‌های ادبی به آن «زمینه»<sup>۱</sup> می‌گویند). مطالب آن گرچه می‌تواند در بندهای روایی آغازی بیاید، اما معمولاً به صورت گروهی از بندهای آزاد، قبل از کنش روایی می‌آید. از لحاظ دستوری، در بخش جهت‌گیری بندهای گذشته استمراری زیاد یافت می‌شود که نشان‌دهندهٔ چیزهایی است که قبل از وقوع اولین رخداد روایت در جریان بوده است. به نظر لباو، جالب‌ترین نکته دربارهٔ جهت‌گیری، مکان آن است. به لحاظ نظری امکان آن هست که همهٔ بندهای آزاد جهت‌گیری در ابتدای روایت بیایند، اما در عمل بیش‌تر این بندها را در نقطه‌هایی راهبردی پس از آغاز می‌یابیم.

جزء بعدی روایت در الگوی لباو ارزیابی است. به گفتهٔ لباو در بسیاری از گزارش‌های روایت فولکلور، آغاز، میانه و انجام روایت تحلیل می‌شود اما روایت جنبهٔ مهم دیگری هم به نام «ارزیابی» دارد که به آن توجه نمی‌شود – و به نظر لباو شاید در کنار بند روایتی پایه، مهم‌ترین جنبهٔ روایت باشد. ارزیابی عبارت از ابزارهایی است که روایت‌گر برای اشاره به نکتهٔ اصلی روایت، فلسفهٔ وجودی آن، چرایی گفتن‌اش و منظور او از گفتن‌اش به کار می‌برد. یک داستان را می‌توان به شیوه‌های مختلفی گفت، با نکته‌سنجی‌های متفاوت، یا بی هیچ نکته‌سنجی. داستان بی‌نکته، با واکنش مخالف مواجه می‌شود: «که چی؟». یک روایت خوب، وقتی به آخر می‌رسد، چنین پرسشی برجای نمی‌گذارد. بندهای ارزیابانه می‌تواند هر جای داستان بیاید اما معمولاً حول محور یک نقطهٔ اوج کنش، درست قبل از روی‌دادِ رفع‌کنندهٔ بحران جمع می‌شود و بیان آن را به تأخیر می‌اندازد. این ویژگی با سازوکار معناسازی در روایت که پیش‌تر به آن اشاره شد نیز سازگار است. گفته شد که معنا در ساختار روایت، در تقابل عامل برهم‌زننده و عامل رفع‌کننده و در چه‌گونگی رفع اغتشاش ساخته می‌شود. به عبارت دیگر حتا اگر هیچ بند ارزیابانه‌ای هم در کار نباشد، خود شیوهٔ بروز و رفع اغتشاش، طرف‌های خوب و بد را در روایت به خواننده معرفی می‌کند و اگر بند ارزیابانه‌ای وجود داشته باشد، مهم‌ترین موقعیت‌اش در روایت، درست پیش از رفع اغتشاش است.

پایانه چنان که گفته شد نشان‌گر اتمام روایت است و در واقع پس از پایان می‌آید؛ هم‌چنان که چکیده، آغاز روایت را اعلام می‌کند و پیش از آغاز می‌آید. با پایانه، روایت‌گر از زمان و مکان روایت خارج می‌شود و به زمان و مکان اکنون بازمی‌گردد یا زمان و مکان روایت را با زمان و مکان حاضر پیوند می‌زند. لباو نظریهٔ خود را در قالب شکل زیر نشان می‌دهد. روایت از پایین شکل شروع می‌شود. فلش زیر شکل نقطهٔ ورود به روایت را نشان می‌دهد.

لباو خلاصهٔ این مدل را چنین توضیح می‌دهد: یک روایت کامل با یک جهت‌گیری شروع می‌شود، به کنش گره‌افکن می‌رسد، در کانون ارزیابی که پیش از راه حل قرار دارد به تعلیق می‌رسد و با پایانه، به زمان اکنون بازمی‌گردد.

## تحلیل ژانر

ژانر<sup>۲</sup> مهم‌ترین ابزار برای تحلیل ساختار یک روایت به عنوان یک کل است. در معنایی گسترده، ژانر را می‌توان الگوی روایت تعریف کرد. ژانر چهارچوبی است که در میان اعضای یک فرهنگ مشترک است و بنابراین می‌تواند برای ساختار دادن به رخ‌دادها و تجربه‌ها به نحوی که معنادار و به راحتی قابل انتقال به دیگران باشند به کار رود. چنان که تودوروف می‌گوید، ژانر، برای مخاطب به عنوان افق انتظارات و برای مؤلف به عنوان شیوه‌های نگارش<sup>۳</sup> عمل می‌کند. مفهوم ژانر را با توجه به معنای آن در فیلم بهتر می‌توان فهمید. مثلاً شیوهٔ به تصویر کشیده شدن قهرمان و تبه‌کار در فیلم‌های وسترن هالیوود متفاوت از شیوهٔ به تصویر کشیده شدن آن‌ها در

1. setting

2. genre

3. models of writing

فیلم‌های وحشت، علمی تخیلی یا مستند است. رمانس، کمدی، تراژدی و طنز<sup>۱</sup> نمونه‌های ژانرهای مهم در ادبیات‌اند. به این موارد می‌توان مثال‌های دیگری از ژانرهای فیلم یا ادبیات را نیز افزود مانند نول گوتیک، وحشت، داستان کارآگاهی، ملودرام، افسانه<sup>۲</sup> و مانند این‌ها. هنگام تحلیل روایت‌های مصاحبه‌ها یا انواع دیگر گفتارهای روایتی، آگاهی از ژانرهای مختلف می‌تواند ابزارهای تحلیلی اضافه‌ای در اختیار تحلیل‌گر قرار دهد. استفاده از مفهوم ژانر کمک می‌کند تا الگوها و شباهت‌هایی میان مصاحبه‌ها کشف شوند، مصاحبه‌هایی که در غیراین صورت ممکن بود داستان‌های فردی پراکنده‌ای به نظر بیایند. دسته‌بندی روایت‌های مصاحبه‌ها با استفاده از ژانر، به نظریه‌مند کردن روایت‌ها کمک می‌کند (الیوت<sup>۳</sup>، ۲۰۰۵).

اولین کار مهم درباره‌ی ژانر یا گونه‌ی ادبی در ادبیات مدرن از آن «نورتروپ فرای» است در کتاب «کالبدشکافی نقد»<sup>۴</sup>. براساس نظر فرای، نظام «گونه‌ها»<sup>۵</sup> در هر داستان برحسب دو عامل تدوین می‌شود. اول قدرت عمل قهرمان در رابطه با «انسان‌های دیگر» و در رابطه با «محیط انسان‌های دیگر» و دوم این که قهرمان از لحاظ «جنس»<sup>۶</sup> از دیگران برتر یا فروتر است یا صرفاً از لحاظ «مرتبه»<sup>۷</sup>. از ترکیب این دو عامل، دست‌کم نه مقوله ایجاد می‌شود (اسکولز: ۱۳۷۹: ۱۶۹):

۱- برتر در جنس از انسان‌ها و محیط‌شان

۲- برتر در جنس از یکی از این دو

۳- برتر در مرتبه از هر دو

۴- برتر در مرتبه از یکی از این دو

۵- برابر با هر دو

۶- فروتر در مرتبه از یکی از این دو

۷- فروتر در مرتبه از هر دو

۸- فروتر در جنس از یکی از این دو

۹- فروتر در جنس از هر دو

فرای تنها برای پنج مورد از این امکانات مصداق تعیین می‌کند که بر اساس شماره‌های بالا عبارت‌اند از:

۱- اسطوره (برتر در جنس از هر دو)

۳- رمانس (برتر در مرتبه از هر دو)

۴، الف- محاکات برتر<sup>۸</sup>، (برتر در مرتبه از انسان‌ها اما نه از محیط)

حماسه و تراژدی مثال‌های این گونه هستند که در آن‌ها قهرمان اقتدار، شور و قوه‌ی بیانی بسیار بیش‌تر از ما دارد اما آن‌چه می‌کند هم معروض انتقاد اجتماعی است و هم معروض نظم طبیعت.

۵- محاکات فروتر<sup>۹</sup> (فاقد هر نوع برتری)

---

1. satire  
2. fable  
3. Eliot  
4. Anatomy of Critics  
5. mode  
6. kind  
7. degree  
8. high mimesis  
9. low mimesis

۶- طنز (فروتز در مرتبه از یکی از آن دو)

به نظر رابرت اسکولز (۱۳۷۹: ۱۷۰) بسیاری از آثار داستانی را نمی‌توان در قالب این نظام دسته‌بندی کرد. مثلاً معلوم نیست حیواناتی که قدرت فوق طبیعی دارند و برتر از محیطشان هستند را باید از انسان هم برتر محسوب کرد یا نه؛ همچنین اند دیوها یا جادوگرها. مشکل دیگر آن است که بر اساس این طبقه‌بندی، دو ژانر واقع‌گرایی و کمدی را باید در زمره‌ی مقوله‌ی محاکات فروتز قرار داد. اسکولز (همان: ۱۷۳) این مقوله را به همین دلیل مورد نقد قرار می‌دهد که نتوانسته است این دو ژانر را از هم تفکیک کند. او پیشنهاد می‌کند که این مقوله باید به دو مقوله شکسته شود: یکی مقوله‌ی «محاکات میانه» (یا «محاکات»، بدون هیچ پسوندی) که معادل واقع‌گرایی است و دیگری محاکات فروتز که معادل کمدی است. در کمدی، شخصیت‌ها فروتز از انسان‌های معمولی‌اند. در آن ما در برابر شخصیت‌هایی رقت‌انگیز قرار می‌گیریم که کم‌تر از ما بر موقعیت خود سلطه دارند و نسبت به آن‌ها احساس برتری می‌کنیم. بر اساس این نقدها، اسکولز (همان: ۱۷۴) مقوله‌ی اسطوره را کنار می‌گذارد و یک دسته‌بندی پنج مقوله‌ای به ترتیب زیر ارائه می‌دهد:

۱- رمانس: قهرمانان

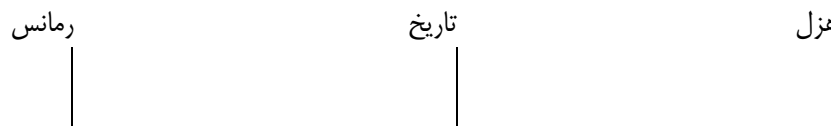
۲- محاکات برتر: رهبران حماسی و تراژیک

۳- واقع‌گرایی: انسان‌هایی مانند ما

۴- محاکات فروتز: شخصیت‌های کمیک و رقت‌انگیز

۵- طنز: داستان‌های هزل‌آمیز<sup>۱</sup> و ضدقهرمان‌های<sup>۲</sup> پیکارسک<sup>۳</sup> و پوچ‌گرا<sup>۴</sup>

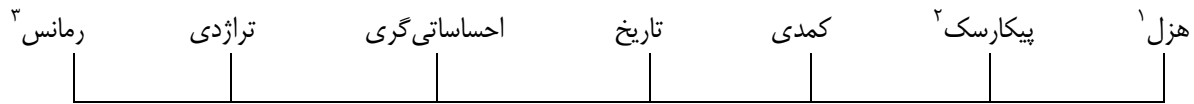
در نهایت اسکولز با نقد کار فرای و بررسی نقد تودوروف بر فرای، نظریه‌ی گونه‌های خود را ارائه می‌دهد. او در درجه‌ی اول همه‌ی گونه‌های داستانی را بر اساس رابطه‌ی جهان داستانی با جهان تجربه، به سه گونه‌ی اصلی تقبیل می‌دهد: «جهان داستانی ممکن است بهتر از جهان تجربه باشد، یا بدتر از آن، یا برابر با آن» (اسکولز، همان: ۱۸۷). او گونه‌ی اول را رمانتیک، دومی را هزل‌آمیز و سومی را واقع‌گرا می‌خواند. به این ترتیب طیفی ساخته می‌شود که سه نقطه‌ی اصلی دارد: هزل، تاریخ، رمانس. فرم‌های داستانی که باز نمود رخ داده‌های واقعی و آدم‌های واقعی هستند، از قبیل روزنامه‌نگاری، زندگی‌نامه و خود-زندگی‌نامه، ذیل تاریخ قرار می‌گیرند. به نظر اسکولز، همه‌ی گونه‌های داستانی که پیش از برآمدن رمان وجود داشته‌اند در این طیف جای می‌گیرند.



شکل ۳. هزل - تاریخ - رمانس

رمان پیچیده‌تر است و شامل ترکیب این گونه‌ها می‌شود. رمان هزل‌آلود بین تاریخ و هزل و رمان رمانتیک بین تاریخ و رمانس قرار می‌گیرد. سپس اسکولز دسته‌بندی را جزئی‌تر می‌کند و میان این سه گونه، چهار گونه‌ی فرعی تشخیص می‌دهد: از رمانس به سمت تاریخ، گونه‌های تراژدی و احساساتی‌گری و از هزل به سمت تاریخ، گونه‌های پیکارسک و کمدی را داریم:

1. satiric
2. antihero
3. picaresque
4. absurdist



شکل ۴. طیف ژانرها در نظر اسکولز

اسکولز تأکید می‌کند که نباید واژه‌هایی را که برای نامیدن این تقسیمات به کار گرفته است، با معنایی که معمولاً به کار می‌روند اشتباه گرفت. به نظر او:

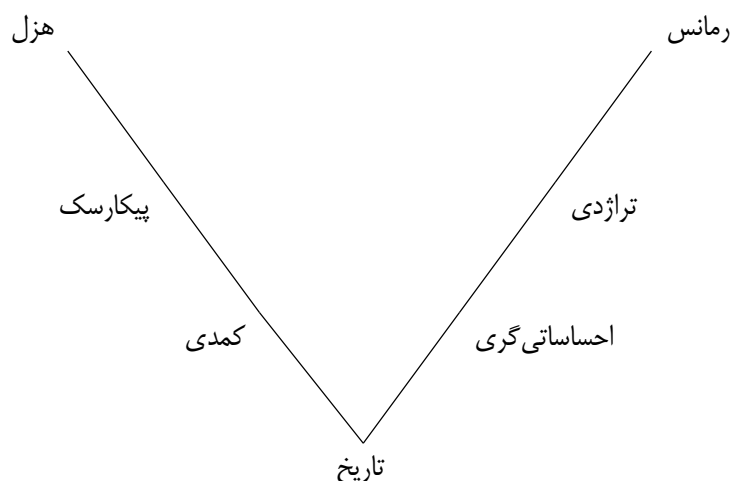
در این بررسی گونه‌ای آن‌چه اهمیت دارد این نیست که داستانی به مرگ می‌انجامد یا به ازدواج، مهم این است که آن مرگ یا ازدواج چه چیزی دربارهٔ جهان به ما می‌گوید. ما از رابطهٔ بین شخصیت‌های اصلی و محیط داستانی اطراف آن‌ها عزت یا ذلت شخصیت‌ها و معنا داشتن یا پوچی جهان‌شان را درمی‌یابیم. جهان «واقعی» ما (که در آن زندگی می‌کنیم اما هرگز درک‌اش نمی‌کنیم) از لحاظ اخلاقی خنثا است اما جهان‌های داستانی از ارزش‌ها انباشته‌اند. چشم‌اندازی از وضعیت خودمان بر ما عرضه می‌دارند، طوری که وقتی تلاش می‌کنیم تا جای آن‌ها را معین کنیم، در واقع به جست‌وجوی مقام خود برمی‌آییم (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۸۹)

پرسشی که دربارهٔ این دسته‌بندی وجود دارد، چه‌گونه‌ی شناسایی مرزهای میان گونه‌های مجاور است. مثلاً تا کجا در قلمرو پیکارسک قرار داریم و از کجا وارد کمدی می‌شویم؟ حسن کار فرای آن بود که با تعیین معیار «برتری از لحاظ جنس یا رتبه» شاخص روشنی برای دسته‌بندی خود ارائه کرده بود. اما اسکولز چنین شاخصی ارائه نمی‌دهد. تفاوت دیگر کار فرای با اسکولز آن است که گونه‌شناسی اسکولز بر نسبت میان جهان داستان با جهان واقع مبتنی است اما فرای نسبت میان قهرمان داستان با سایر شخصیت‌ها و محیط آن‌ها را مبنای دسته‌بندی قرار می‌دهد. اسکولز در ادامهٔ جمله‌های بالا، توضیحاتی می‌دهد که می‌تواند پاسخ به این ابهام‌ها به حساب آید و جا دارد عیناً نقل شود:

رمانس، تیپ‌های فوق‌انسانی را در جهانی آرمانی بر ما عرضه می‌کند؛ هزل موجودات عجیب و غریب فروانسانی گرفتار در آشوب را ارائه می‌دهد. تراژدی چهرهٔ قهرمان‌ها را در جهانی ارائه می‌کند که به قهرمانی آن‌ها معنا می‌بخشد. در داستان پیکارسک، شخصیت‌های اصلی جهانی را تاب می‌آورند که آشوب حاکم بر آن فراتر از حدِ طاقتِ انسان معمولی است، اما هم جهان پیکارسک و هم جهان تراژدی شخصیت‌ها و وضعیت‌هایی را بر ما عرضه می‌دارند که از جهان رمانس و هزل به ما نزدیک‌تر است. در داستان احساساتی، شخصیت‌ها فضایی غیرقهرمانانه دارند که خوب است خود ما سودای آن‌ها را در سر بپرورانیم، و در کمدی ضعف‌های انسانی دارند که ممکن است خود ما در صدد اصلاح آن‌ها باشیم. کمدی سبک‌ترین و شوخ و سنگ‌ترین جهان‌های فروتر است؛ به کرات چشم به سوی رمانس می‌گرداند و نوع محدودی از «حق به حق‌دار رسیدن» در آن ارائه می‌شود. و احساساتی‌گری تیره و تازترین و متعارف‌ترین جهان‌های برتر است. رو به سوی آشوب هزل دارد و ممکن است شاهد نابودی فضیلت باشد بی‌آن که وقار و پختگی تراژیک داشته باشد. کمدی و احساساتی‌گری، به نوعی با هم تداخل می‌کنند - از این لحاظ که کمدی جهانی کم و بیش برتر از شخصیت‌های اصلی خود را به ما عرضه می‌کند و احساساتی‌گری شخصیت‌هایی را در برابر چشمان مان می‌گذارد که کم و بیش برتر از جهان خودند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۸۹).

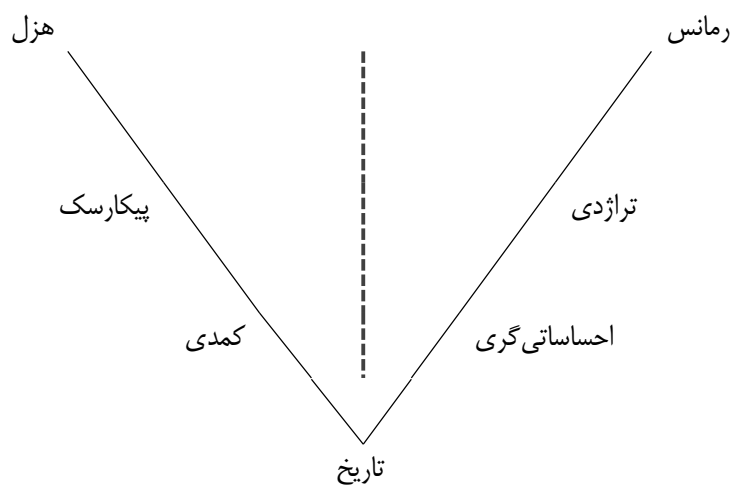
1. satiric  
2. picaresque  
3. romance

و البته اسکولز توضیح می‌دهد که مرزهای میان این گونه‌ها کاملاً واضح نیست، بلکه باید آن‌ها را «طیفی از سایه‌روشن‌ها دید که نویسندگان به صورت‌های گوناگون ترکیب‌شان کرده‌اند» (همان، ۱۹۰). کار اسکولز در این‌جا ختم نمی‌شود. او با ایجاد تغییری در بازنمایی گرافیکی دسته‌بندی‌اش، تلاش می‌کند پیچیدگی‌های بیش‌تری را به کمک آن روشن کند. او ابتدا طیف را از نقطهٔ وسط، تاریخ، خم می‌کند تا تصویری ۷ شکل به دست آید:



شکل ۵. شیوهٔ ترکیب ژانرها در نظر اسکولز

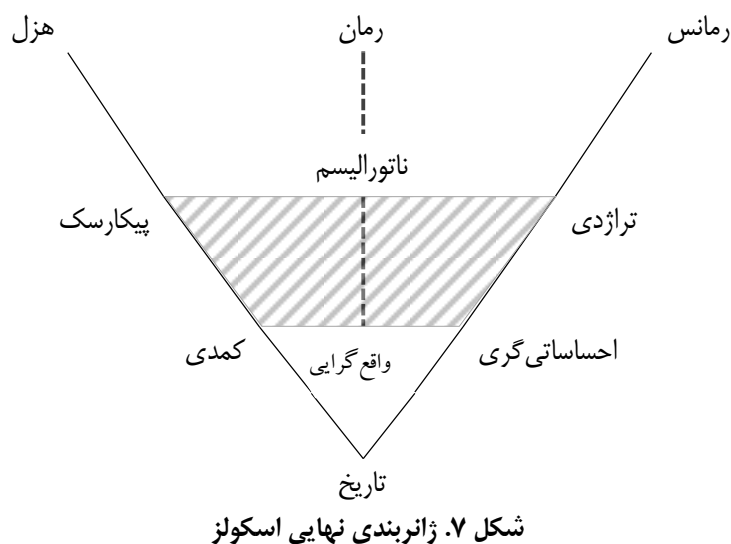
به نظر اسکولز، برآمدن رمان، نتیجهٔ حرکت از دو سر طیف به سمت مرکز، یعنی به سمت واقع‌گرایی است. از یک سو اراذل و فواحش پیکارسک به عیاشان و عشوه‌گران کمدی بدل شدند و از سوی دیگر قهرمانان رمانس و تراژدی به مردان باعاطفه و زنان پاک‌دامنی تبدیل شدند که شخصیت‌های داستان‌های احساساتی را می‌سازند. سپس رمان جدید در قرن هجدهم از تلفیق نیروهای محرکه‌ی احساساتی‌گری و کمدی سربرآورد. به این ترتیب اسکولز رمان را به عنوان گونهٔ داستانی‌ای که عناصری از دو سمت طیف را ترکیب می‌کند، به صورت خط‌چینی در وسط طیف خود نشان می‌دهد.



شکل ۶. تفکیک ژانرها در نظر اسکولز

اسکولز پی‌گیری سیر تحول رمان را باز هم ادامه می‌دهد. در مرحله‌های بعد تلفیق سوبیه‌های متعارض به سمت تعارض بیش‌تر حرکت می‌کند. در قرن نوزدهم تلفیق دشوارتر و قدرت‌مندتر نیروهای محرکه‌ی پیکارسک و تراژدی شکل می‌گیرد که همان چیزی است که «ناتورالیسم» خوانده می‌شود. در حالی که رمان‌های واقع‌گرا به قصه‌های آموزشی و اصلاحی گرایش دارند، در رمان‌های ناتورالیستی با بی‌گانگی و ویرانی سروکار داریم. حوزه‌ی رمان کلاسیک جایی است که در آن واقع‌گرایی و ناتورالیسم به تعادل می‌رسند؛ منطقه‌ای که در شکل زیر هاشور خورده است. به نظر اسکولز این حرکت به سمت تعارض بیش‌تر ادامه می‌یابد و رمان قرن بیستم از ناتورالیسم فراتر می‌رود: رمانس و هزل با هم درمی‌آمیزند گرچه با دشواری‌هایی. و اسکولز معتقد است که این، «تلفیق طبیعی زمانه‌ی ما» است:

به نظر می‌رسد تلفیق طبیعی زمانه‌ی ما دقیقاً همین دو قطب واگرایی داستان، یعنی هزل و رمانس باشد. ... در داستانی این‌چنین، جهان و ساکنان آن تکه‌تکه و کژوکوژ به نظر می‌آیند، و چون تلاش می‌شود که نگرش‌های هزل‌آمیز و رمانتیک به زندگی با هم جمع شوند، زبان درهم‌پیچیده می‌شود (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۹۴).



این تعارض آمیزی رمان امروز، تصادفی نبوده است. تعارض، فقط مشخصه‌ی رمان مدرن نیست. جهان مدرن جهانی تکه‌پاره و به قول اسکولز، «کژوکوژ» است. داستان‌های واقعی (از جمله داستان زندگی) نیز به ناچار ساختاری متعارض و چندوجهی می‌یابند که گویندگان‌شان در پیوند دادن اجزاء آن با یک‌دیگر به سختی می‌افتند. داستان زندگی محمل ترکیب تعارضات و تناقض‌های دوران مدرن است. این اصطلاحات، (گرچه نه دقیقاً به همان شکل) یادآور نظر آمرمن و سایر متفکران دین زیسته درباره‌ی چندپارگی و کولاژی بودن دین‌داری در دنیای جدید است.

### نتیجه

هدف از تحلیل روایت در علوم اجتماعی، درک معانی فرهنگی است. معانی فرهنگی از طریق پیوندهای داستانی ساخته می‌شوند و فرهنگ، به معنای شبکه‌ی معانی (گیرتر، ۱۹۷۳) خود را در قالب روایت‌ها بروز می‌دهد. داستان، قالبی است که از حرکت از یک آغاز به سمت یک پایان ساخته می‌شود. متن هنگامی معنادار است که «آغاز و پایان»، یا «سر و ته» داشته باشد. به این ترتیب چنان که دیدیم در تحلیل روایت، پایه‌ای‌ترین قالب رابطه‌ی میان عناصر، قالب آغاز و پایان است. گرچه این رابطه، هم‌چنان یک تقابل دوتایی است اما با تقابل‌های دوتایی در نشانه‌شناسی سوسوری تفاوت دارد.

خلاف نشانه‌شناسی سوسوری که در آن معنای مختلف درون مجموعه‌ی وسیعی از تقابل‌ها میان دوتایی‌های مختلف شکل می‌گیرند، در این‌جا فقط با تقابل آغاز و پایان مواجهیم. یک تفاوت آن است که در این‌جا آغاز و پایان نه دو دال مشخص، که قالبی هستند که دال‌های مختلف (به زبان نشانه‌شناسی) یا عناصر و رخ داده‌های مختلف (به زبان تحلیل روایت) می‌توانند در آن قرار بگیرند و معانی متفاوتی بیابند. آغاز و پایان دو موقعیتِ روایی است نه دو دال مشخص. به این ترتیب تحلیل روایت بی‌آن‌که سراغ دال‌های متعدد برود، یک قالب کلی معرفی می‌کند که می‌تواند با دال‌های مختلف پر شود.

این وضعیت امکان می‌دهد که این قالب‌ها هر بار وابسته «زمینه» یا بافت اجتماعی (که چنان که دیدیم خود یکی از عناصر روایت است) متحول شود. به این ترتیب خلاف نشانه‌شناسی که دال‌ها را درون تقابل‌های دوتایی تثبیت می‌کند و بنابراین امکان توضیح چه‌گونگی تغییر ساختارها را از دست می‌دهد، در تحلیل روایت مجالی برای تحولات فرهنگی فراهم می‌شود.

تفاوت دوم آن است که چهارچوب تحلیل روایت، باز خلاف نشانه‌شناسی، به شیوه‌ای دیگری نیز تغییر، حرکت و زمان‌مندی را دربر می‌گیرد. روایت، قالبی است که در آن یک وضعیت از یک حالت اولیه به حالت میانی و سپس به حالت نهایی حرکت می‌کند و تغییر می‌یابد. قالب روایت در درون خود متحول‌شونده است. وضعیت درون روایت زمان‌مند است و مدام از وضعیتی به وضعیت دیگر در حرکت است. به این موضوع بازخواهم گشت.

اما رابطه‌ی آغاز و پایان تنها قالبی نیست که نظریه‌ی روایت، ساخت معنا را در آن تحلیل می‌کند. عناصر روایت، (بسته به نوع نظریه) به دسته‌هایی تفکیک می‌شود. مهم‌ترین عناصر عبارت‌اند از: «شخصیت‌ها» (متناظر با «اسم» در جمله)، «اعمال» (رخ‌دادها، کارکردها) (متناظر با «فعل» در جمله) و «زمینه» (متناسب با «صفت» در جمله). تفاوت مهمی میان شخصیت و رخ‌داد (یا کارکرد) وجود دارد. شخصیت (اسم)، «بودن» است؛ وضعیتی است ثابت و بی‌حرکت. اما رخ‌داد (فعل)، «شدن» است؛ متضمن تغییر و حرکت است. به این ترتیب می‌توان گفت در نظریه‌ی روایت معنا در قالب رابطه‌ی بین «بودن و شدن» ساخته می‌شود. این نیز قالب دیگری است که (در کنار قالب «آغاز به پایان»)، امکان می‌دهد زمان‌مندی مناسبات انسانی وارد تحلیل شود.

می‌توان گفت ورود زمان‌مندی به چهارچوب تحلیل در نظریه‌ی روایت از آن‌رو ممکن می‌شود که قالب روایت، معناها را در چهارچوب پیوندهای تثبیت‌شده‌ی میان دال‌های مشخص تحلیل نمی‌کند بلکه در قالب کارکردها یا رخ‌دادها یا کنش‌های میان شخصیت‌ها قرار می‌دهد که تغییر، شدن و حرکت جزء ماهیت آن‌ها است.

نکته‌ی دیگر آن که خود «شخصیت» به عنوان یکی از عناصر اصلی روایت، یک عنصر واحد و ثابت نیست و به دسته‌هایی تقسیم می‌شود. قهرمان، شرور، یاری‌گر، هدف، و غیره تیپ‌های مختلف شخصیت هستند که معناسازی در درون آن‌ها انجام می‌شود. این دسته‌بندی‌ها، به نظریه‌ی روایتی پیچیدگی و انعطاف باز هم بیش‌تری می‌دهد و امکان بیش‌تری برای تحلیل پیچیدگی مناسبات انسانی فراهم می‌کند.

و اما یک نکته‌ی مهم پایانی: الگوهای تحلیل روایتی که در این مقاله معرفی شد چه‌گونه باید در یک پژوهش تجربی به کار گرفته شوند؟ برای شناخت یک وضعیت فرهنگی، ممکن است مجموعه‌ای از روایت‌ها به شیوه‌های مختلف جمع‌آوری شده باشد. این روایت‌ها می‌تواند طیف بسیار وسیعی از انواع متن‌ها را دربر بگیرد. گزارش‌های خبری، متن قوانین و آیین‌نامه‌ها، یادداشت‌های مطبوعاتی، متون تاریخی، مصاحبه‌هایی که خود پژوهش‌گر انجام داده است، متون سخن‌رانی‌های افراد مختلف، زندگی‌نامه‌ها یا خاطرات شخصی، متون داستانی و ادبی، و هر نوع متن دیگری می‌تواند موضوع یک پژوهش به شیوه‌ی تحلیل روایت باشد.

هدف از تحلیل روایت ساختاری این متن‌ها، شناخت شبکه‌ی معنایی است که خود را در این متن‌ها بروز داده است. تحلیل این متن‌ها به معنای آن نیست که یکی از الگوهای فوق مانند شابلونی بر متن‌ها انداخته شود و مابه‌ازای اجزاء درون شابلون، در متن یافته و تعیین شود. با جاگذاری بخش‌های داستان در خانه‌های شابلون، در واقع هیچ کاری انجام نشده است. چنین کاری معلوم نخواهد کرد که اجزاء متن چه‌گونه به هم پیوند خورده‌اند و معنا چه‌گونه درمیان این پیوندها مندرج شده است. الگوهای معرفی شده بیش‌تر به عنوان نمونه تحلیل ارزش‌مندند نه به عنوان الگوی عامی برای همه‌ی روایت‌ها. از این الگوها باید به عنوان «روش»‌هایی برای تحلیل ایده گرفت نه شابلون‌هایی برای تعمیم. نباید الگوها را شی‌عواره ساخت. نشان دادن این که در یک مجموعه‌متن، الگوی مثلاً گرماس تکرار شده است، هیچ چیزی از معنای آن متن به ما نخواهد گفت. باید عناصر و رخ‌دادها و پیوندهای میان آن‌ها را در هر متن از نو کشف کرد و دریافت که این عناصر چه‌گونه و در کجا به هم پیوند خورده‌اند و از طریق این پیوندها، معنا چه‌گونه ساخته شده است. هم‌چنان که پراپ، درون قصه‌های پریان روسی یک الگو کشف کرده و گرماس درون داستان‌های دکامرون الگوی دیگری و لباو در روایت‌های روزمره‌ی کارگران حاشیه‌ی شهر الگویی متفاوت. دستاورد تکنیک‌های تحلیل روایت برای پژوهش‌های تجربی مختلف،

«شیوه‌های» استخراج این الگوها از دل متن‌های خام است نه خود الگوهای استخراج شده. البته خود الگوها هم می‌تواند به عنوان ابزارهای درست‌دومی به کمک پژوهش‌گر بیاید و به او در دسته‌بندی‌های جدید ایده بدهد اما نباید الگوها شیء‌واره شوند و هدف پژوهش تجربی، به کشف دوباره همان الگوهای پیشین در داده‌های جدید فروکاسته شود.

در نهایت آنچه در این مقاله آمد معرفی اولیه‌ای از کاربرد این حوزه در علوم اجتماعی بود. ابعاد بسیار وسیع‌تری هست که هنوز جای پرداختن دارد اما محدودیت حجم یک مقاله علمی، مانع چنین شرح و بسطی در این جا بود. لازم بود برای هر یک از نظریه‌های مطرح شده در مقاله، مثال‌های عملی آورده شود و نشان داده شود که نظریه در عمل چه‌گونه بر متن اعمال می‌شود. ذکر محدودیت‌های کاربرد تحلیل روایت در علوم اجتماعی؛ شرحی از نقدهای مطرح درباره هر یک از این نظریه‌ها؛ بررسی تطبیقی میان نظریه‌های مختلف تحلیل روایت؛ و شرح تفاوت‌های کاربرد تحلیل روایت در حوزه‌های مختلف از قبیل زندگی روزمره، متن‌های مطبوعاتی، رسانه‌های دیجیتال و شبکه‌های اجتماعی، فیلم و داستان و غیره مباحثی است که پرداختن به آن‌ها درک رویکرد و روش تحلیل روایت را کامل‌تر خواهد کرد.

## منابع

- اعتصام، ایرج و شاهچراغی، آزاده، (۱۳۹۹)، جستاری روایت‌پژوهانه پیرامون باغ ایرانی از نظرگاه متون و سفرنامه‌ها (نمونه موردی: باغ‌های تهران در دوره قاجار)، *دوفصل‌نامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۲ (۱)، ۲۸۰-۲۴۷؛ Doi: [10.22059/JSAL.2020.78620](https://doi.org/10.22059/JSAL.2020.78620)
- اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، آگاه
- الحسینی، سید محمد؛ تنهایی، حسین ابوالحسن و علی‌محسنی، رضا (۱۴۰۰)، *تخیل اجتماعی در شاهنامه: مطالعه روایت‌نگارانه در جهت تشکیل تخیلی جامعه‌شناختی از روایت‌های شاهنامه*، *فصل‌نامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۳ (۱)، ۲۶۲-۲۳۱
- Doi: [10.22059/JSAL.2021.323540.666021](https://doi.org/10.22059/JSAL.2021.323540.666021)
- امیری، ساره؛ آقابابایی، احسان؛ فدایی، مجید (۱۳۹۵)، *بازنمایی روشن‌فکر در سینمای ایران (تحلیل روایت چهار فیلم در دهه چهل تا هفتاد)*، *دوفصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۸ (۲)، ۳۰-۲۵؛ Doi: [10.22059/JSAL.2017.62253](https://doi.org/10.22059/JSAL.2017.62253)
- بارت، رولان (۱۳۹۲)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمه محمد راغب، تهران، ققنوس
- پراپ، ولادیمیر باکوولویچ (۱۳۶۸)، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، توس
- تولان، مایکل (۱۳۸۶)، *روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی*، ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران، سمت
- رحیمی، طاهره و راودراد، اعظم (۱۳۹۴)، *تصویر قهرمان در سینمای عامه‌پسند دهه ۸۰*، *دوفصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۷ (۲)، ۲۰۶-۱۸۵
- Doi: [10.22059/JSAL.2016.58185](https://doi.org/10.22059/JSAL.2016.58185)
- ذکایی، محمد سعید (۱۳۸۷)، *روایت، روایت‌گری و تحلیل‌های شرح‌حال‌نگارانه، پژوهش‌نامه علوم انسانی و اجتماعی*، ۱۸ (۱)، ۹۸-۶۹
- سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۸۴)، *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*، ترجمه کورش صفوی، عباس مخبر، تهران، طرح نو
- سوسور، فردیناند، (۱۳۸۹)، *دوره زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه کورش صفوی، تهران، هرمس
- خالق‌پناه، کمال (۱۳۸۶)، *روایت و تحلیل روایی*، مجله رادیو، ۳۹ (۱)، ۱۲-۳۰
- طلوعی، وحید و خالق‌پناه، کمال (۱۳۸۷)، *روایت‌شناسی و تحلیل روایت*، خوانش، ۹ (۲)، ۱۸-۳۲
- محمدی، جمال (۱۳۹۶)، *رمان کردی و واسازی تاریخ‌نگاری مسلط*، *دوفصل‌نامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۹ (۲)، ۱۴۸-۱۱۵
- Doi: [10.22059/JSAL.2018.266174.665657](https://doi.org/10.22059/JSAL.2018.266174.665657)
- محمدی کله‌سر، علیرضا (۱۳۹۴)، *روایت‌شناسی ساختارگرا و مطالعات میان‌رشته‌ای*، تهران، فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۸ (۱)،

- مرادی، مهدی؛ آقابابایی، احسان؛ محمدی، جمال؛ کیانپور، مسعود (۱۳۹۵)، بازنمایی خانواده در رمان‌های فارسی، *دوفصل‌نامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۸ (۱)، ۱۰۷-۱۳۴. Doi: [10.22059/JSAL.2016.58972](https://doi.org/10.22059/JSAL.2016.58972)
- نجیب‌زاده، آویده و اسکندری، حسین (۱۳۹۶). تحلیل روایت: روش‌های نو در تجزیه تحلیل داده‌های روایی، *فصلنامه اندازه‌گیری تربیتی*، ۸ (۳۰)، ۱۰۷-۱۲۳. Doi: [10.22054/jem.2018.30345.1709](https://doi.org/10.22054/jem.2018.30345.1709)
- ورناصری، احمدرضا و الهائی، هادی، (۱۴۰۱). روش تحلیل روایت یا روایت‌پژوهی، *مجله ترویج علم*، ۱۳ (۲۳)، ۱۲-۲۰. Doi: [10.22034/popsci.2022.322593.1151](https://doi.org/10.22034/popsci.2022.322593.1151)
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۸). *درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاتون تا بارت*، ترجمه‌ی علی معصومی و شاپور جورکش، تهران، چشمه
- Al-Husseini, S.M.; Tanhayi, H.; & Alimohseni, R., (1400), Social Imagination in Shahnameh: A Narratographic Study Towards the Formation of a Sociological Imagination from Shahnameh Narratives, *Journal of Sociology of Art and Literature*, 13 (1), 262-231 (In Persian)  
doi: [10.22059/JSAL.2021.323540.666021](https://doi.org/10.22059/JSAL.2021.323540.666021)
- Amiri, S.; Aghababaei, E. & Fadaei, M., (2016), Representation of the Intellectual in Iranian Cinema (A Narrative Analysis of Four Films in the 1940s to 1970s), *Journal of Sociology of Art and Literature*, 8 (2) 25-30 (In Persian) doi: [10.22059/JSAL.2017.62253](https://doi.org/10.22059/JSAL.2017.62253)
- Barthes, R., (2013), *Introduction to the Structural Analysis of The Narrativ*, translator: Ragheb, M., Tehran, Qognoos (In Persian)
- Breckner, R., (2009). The Biographical Interpretative Method – Principles and Procedures; In: Harrison, Barbara (2009). *Life story Research*, V. III, Sage, Pp. 137 - 164
- Czarniawska, B., (2005). *Narratives in Social Science Research*, London, Sage publications
- Elliot, J., (2005). *Using Narrative in Social Research, Qualitative and Quantitative Approaches*, Sage
- Etesam, I., & Shahcheraghi, A., (2019), A narrative research study on the Iranian garden from the perspective of texts and travelogues (Case study: Tehran gardens during the Qajar period), *Journal of Sociology of Art and Literature*, 12 (1), 280-247, (In Persian), doi: [10.22059/JSAL.2020.78620](https://doi.org/10.22059/JSAL.2020.78620)
- Geertz, C., (1973). *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic book Inc.
- Harland, R., (2009), *Literary Theory from Plato to Barthes: An Introductory History*, translator: Masoumi A. & Jurkash, S., Tehran, Cheshme, (In persian)
- Holstein, J.A. & Gubrium, J.F., (2012). *Varieties of narrative analysis*, Sage
- Khaleqpanah, K., (2007). Narrative and Narrative Analysis, *Radio Journal*, 39 (1) 12-30 (In Persian)
- Labov, W. & Waletzky, J., (1976) Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience, at: Helm, J., Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society
- Labov, W., (1972). *Language in the Inner City*, University of Pennsylvania Press
- Maynes, M.; Pierce, J.L. & Laslett, B., (2008), *Telling Stories; The use of personal narrative in the social science and history*, Cornell University Press
- Moen, T., (2009). Reflections on the Narrative Research Approach, at: Harrison, B., (Ed), (2009) *Life Story Research*, 291-308, Sage
- Mohammadi, J., (2017). Kurdish Novel and Deconstruction of Dominant Historiography, *Journal of Sociology of Art and Literature*, 9 (2), 148-115 (In Persian), doi: [10.22059/JSAL.2018.266174.665657](https://doi.org/10.22059/JSAL.2018.266174.665657)
- Mohammadi Kolahsar, A., (2015), Structuralist Narratology and Interdisciplinary Studies, Tehran, *Quarterly Journal of Interdisciplinary Studies in the Humanities*, 8 (1), 22-38 (In Persian),  
[Doi: 10.7508/isih.2016.29.001](https://doi.org/10.7508/isih.2016.29.001)
- Moradi, M.; Aghababaei, E.; Mohammadi, J.; & Kianpour, M., (2016), Representation of Family in Persian Novels, *Journal of Sociology of Art and Literature*, 8 (1), 134-107 (In Persian), Doi: [10.22059/JSAL.2016.58972](https://doi.org/10.22059/JSAL.2016.58972)
- Najibzadeh, A. & Eskandari, H., (2017). Narrative Analysis: New Methods in Analyzing Narrative Data, *Journal of Educational Measurement*, 8 (30), 107-123 (In Persian), Doi: [10.22054/jem.2018.30345.1709](https://doi.org/10.22054/jem.2018.30345.1709)
- Propp, V., (1938). *Morphology of The Folktale*, translator: Badrei, F., Tehran, Toos (In Persian)
- Rahimi, T., & Ravadorad, A. (2015). The Image of the Hero in Popular Cinema of the 1980s, *Journal of Sociology of Art and Literature*, 7 (2), 206-185, (In Persian), doi: [10.22059/JSAL.2016.58185](https://doi.org/10.22059/JSAL.2016.58185)

- Riessman, C.K. (1993) *Narrative Analysis* (Qualitative Research Methods), SAGE Publications
- Riessman, C.K., (2005). *Narrative Analysis, In: Narrative, Memory Everyday Life*. University of Huddersfield, Huddersfield, 1-7. available at <http://eprints.hud.ac.uk/4920>
- Saussure, F., (2010). *Course in General Linguistics*, Translator: Safavi, K., Tehran, Hermes (In Persian)
- Scholes, R., (1990), *Structuralism in Literature: An Introduction*, translator: Farzaneh Taheri, Tehran, Agah (In Persian)
- Selden, R., & Widdowson, P., (2005). *A Readers Guide to Contemporary Literary Theory*, translator: Mokhbar, A., Tehran, Tarhe No. (In Persian)
- Toloei, V., & Khaleqpanah, K., (2008). Narratology and Narrative Analysis, *Reading*, 9 (2) 18-32 (In Persian)
- Toolan, M., (2007). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, translator: Alavi, F. & Nemati, F. Tehran, Samt (In Persian)
- Varnaseri, A., Elhaei, H., (1401). Narrative Analysis Method or Narrative Research, *Journal of The Popularization of Science*, 13 (23), 12-20 (In Persian), Doi: [10.22034/popsci.2022.322593.1151](https://doi.org/10.22034/popsci.2022.322593.1151)
- Zokai, M., (2008), Narration, Narrative and Biographical Analysis, *Journal of Humanities and Social Sciences*, 18 (1), 69-98 (In Persian)