



سب شناخت روایت

— مبانی نظریه روایت —

مانفرد یان . ترجمه محمد راغب

روایت‌شناسی

Jahn, Manfred

سرشناسه: جان، مانفرد، ۱۹۴۳ - م.

عنوان و نام پدیدآور: روایت‌شناسی: مبانی نظریه روایت / مانفرد یان؛ ترجمه محمد راغب.

مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۷.

مشخصات ظاهری: ۲۰۰ ص.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۷۸-۴۲۰-۹

وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا

یادداشت: کتاب حاضر ترجمه مقاله‌ای از سایت «<http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>» است.

یادداشت: واژه‌نامه.

یادداشت: کتابنامه.

یادداشت: نمایه.

موضوع: روایت‌گری

موضوع: Narration (Rhetoric)

موضوع: معنی‌شناسی

موضوع: Semantics

شناسه افزوده: راغب، محمد، ۱۳۶۱ -، مترجم

رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۶ ج ۲ / ۹ / ۲۱۲ / PN

رده‌بندی دیویی: ۸۰۸/۳

شماره کتاب‌شناسی ملی: ۵۱۰۰۹۹۳

روایت‌شناسی

مبانی نظریهٔ روایت

مانفرد یان

ترجمهٔ محمد راغب



این کتاب ترجمه‌ای است از:

Narratology: A Guide to the Theory of Narrative

Manfred Jahn

English Department, University of Cologne, 2005



انتشارات قنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

تحریریه انتشارات قنوس

* * *

مانفرد یان

روایت‌شناسی: مبانی نظریه روایت

ترجمه محمد راغب

چاپ اول

۷۷۰ نسخه

۱۳۹۷

چاپ رسام

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۹ - ۴۲۰ - ۲۷۸ - ۶۰۰ - ۹۷۸

ISBN: 978-600-278-420-9

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

۱۷۰۰۰ تومان

تقديم به دانشجویان زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه شهید بهشتی

فهرست

مقدمه مترجم	۹
۱. آغاز	۱۱
۲. چهارچوب روایت شناسی	۵۱
۳. روایتگری، کانونی سازی و وضعیت های روایی	۷۳
۴. کنش، تحلیل داستان، نقل پذیری	۱۰۳
۵. زمان دستوری، زمان، وجوه روایی	۱۱۳
۶. صحنه و فضای داستانی	۱۲۷
۷. شخصیت ها و شخصیت پردازی	۱۳۵
۸. گفتمان ها: بازنمایی های گفتار، اندیشه و آگاهی	۱۴۵
۹. مطالعه موردی: «تابلوی قایق ماهیگیری» آلن سیلیتو	۱۵۹
منابع	۱۶۵
واژه نامه انگلیسی به فارسی	۱۷۹
واژه نامه فارسی به انگلیسی	۱۸۷
نمایه	۱۹۵

مقدمه مترجم

کتاب حاضر ترجمه نوشتار زیر است:

Jahn, Manfred. 2005. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne.

که به راحتی در اختیار همگان است:

<http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>.

و جزئی از برنامه بزرگتری است که آن هم در دسترس است:

<http://www.uni-koeln.de/~ame02/ppp.htm>.

برای ارجاع به مطالب این کتاب در انگلیسی و به تبع آن در فارسی پیشنهاد می شود از شماره بندها به جای شماره صفحه استفاده شود. نویسنده گاه از علائم اختصاری ویژه ای برای ارجاع به سایر نوشته هایش استفاده می کند که در پاورقی مشخصات کامل آن ها آمده است. همچنین در صورت دشوار بودن بخش نخست (آغاز)، از قسمت دوم (چهارچوب روایت شناسی) شروع کنید. در پایان از همسر، گلاله هنری، برای ویرایش متن سپاسگزارم.

محمد راغب

استادیار دانشگاه شهید بهشتی

raqebmohamad@ut.ac.ir

آغاز

این فصل در حکم جعبه‌ابزار مفاهیم بنیادین روایت‌شناسی است و چگونگی استفاده از آن‌ها را در تحلیل داستان نشان می‌دهد. تعاریف بر مبنای شماری از کتاب‌های کلاسیک هستند - به‌ویژه آثار ژنت (Genette 1980 [1972]); 1988 [1983]; کلیدواژه‌ها: آوا،^۱ هم‌داستان و ناهم‌داستان،^۲ کانونی‌سازی^۳؛ چتمن (Chatman 1978); کلیدواژه‌ها: آشکارگی،^۴ نهفتگی^۵؛ لنسر (Lanser 1981); کلیدواژه‌ها: آوا، محدودیت بشری،^۶ دانای کل^۷؛ استنزل (Stanzel 1982 / 1984); کلیدواژه‌ها: وضعیت روایی،^۸ مؤلف،^۹ ناظر،^{۱۰} بازتابنده^{۱۱}) و بال (Bal 1985); کلیدواژه: کانونی‌سان. در فصل‌های بعدی، این جعبه‌ابزار همچون چهارچوبی سازمان‌یافته برای انبوهی از اصطلاحات و مفاهیم ویژه در بافت استفاده می‌شود.

-
1. voice 2. homo-and heterodiegetic 3. focalization 4. overttness
5. coverttness 6. human limitation 7. omniscience 8. narrative situation
9. authorial 10. figural 11. reflector

۱.۱. معمولاً بخش ادبیات کتابفروشی‌ها به قسمت‌هایی تقسیم می‌شود که بازتاب گونه‌های ادبی مرسوم است - شعر، نمایش و داستان. متن‌هایی که می‌توان در بخش داستان یافت، رمان‌ها و داستان‌های کوتاه‌اند (داستان‌های کوتاه معمولاً در یک گزیده یا مجموعه چاپ می‌شوند). برای تسهیل مقایسه، همه بخش‌های نقل شده در این جا از اولین فصل بعضی رمان‌ها گرفته شده‌اند. بنابراین، نتیجه جنبی این بخش بررسی سرآغازها^۱ (شروع‌ها)ی منتخب نیز خواهد بود. عجب! نخستین اصطلاح فنی پیش‌تر از سر راه برداشته شد.

تصمیم بالا برای تعمیم یک گونه متنی واحد به دلایل کاملاً کاربردی گرفته شده است. هیچ منطق یا ضرورتی درباره آن وجود ندارد؛ در واقع، بسیاری از نظریه‌پردازان ترجیح می‌دهند با گونه‌های «بنیادی» تر روایت‌ها - روایت‌های دنیای واقعی مانند حکایت‌ها،^۲ گزارش‌های خبری و ... - شروع کنند و سپس به داستان برسند. به هر حال، در این جا پیشنهاد می‌دهم برعکس عمل کنیم. رمان‌ها رسانه‌های بسیار غنی و متنوعی هستند: هر چیزی را که در گونه‌های دیگر روایت بتوان یافت در رمان نیز می‌توان مشاهده کرد و اغلب آنچه در رمان وجود دارد در گونه‌های دیگر روایت مانند ناداستان،^۳ روایت طبیعی،^۴ نمایش، فیلم و ... هم می‌توان یافت. پس بیایید به قفسه کتاب برویم، چند رمان برداریم، صفحه نخست آن‌ها را باز کنیم و ببینیم چگونه می‌توانیم به شکل تحلیلی سراغشان برویم.

۲.۱. نخست باید خود روایت را تعریف کنیم. عناصر اصلی روایت چیست؟ یک روایت برای این که روایت شمرده شود، چه باید داشته باشد؟ پاسخ ساده این است که بگوییم همه روایت‌ها داستانی را عرضه می‌کنند. داستان پیرفتی^۵ از رویدادهاست که شامل شخصیت‌ها می‌شود. از این رو، روایت شکلی از ارتباط است که پیرفتی از رویدادها به دست می‌دهد، رویدادهایی

که شخصیت‌ها ایجاد و تجربه کرده‌اند. در داستان‌های کلامی — مانند آنچه در این جا بدان می‌پردازیم — یک داستان‌گو، راوی، نیز داریم. این فصل آغازین بیشتر بر راویان و شخصیت‌ها متمرکز خواهد بود.

۳.۱. در وضعیت روایی رودرروی واقعی، راوی شخصی صاحب گوشت و خون است که هم او ما را می‌بیند و هم ما می‌توانیم او را ببینیم و از زبان او سخنی بشنویم. اما وقتی همه آنچه در دست داریم خطوط چاپی است، از راوی متنی چه می‌دانیم؟ آیا چنین راوی‌ای آوا دارد؟ اگر آوایی دارد، چطور در متن آشکار می‌شود؟ نخستین گزیده ما را از آغاز ناطور دشت (چاپ اول ۱۹۵۱) جی. دی. سلینجر ببینید:

فصل یک

اگه جداً می‌خوای درباره‌ش بشنوی، لابد اولین چیزی که می‌خوای بدونی اینه که کجا به دنیا اومده‌م و بچگی گندم چه جوری بوده و پدر مادرم قبل از به دنیا اومدنم چی کار می‌کردن و از این جور مزخرفات دیوید کاپرفیلدی؛ اما من اصلاً حال و حوصله تعریف این چیزها رو ندارم. اولاً که این حرفا خسته‌م می‌کنه، ثانیاً هم اگه یه چیز کاملاً خصوصی درباره پدر مادرم بگم هر دوشون خون‌روش دوقبضه می‌گیرن. هر دوشون سر این چیزها حسابی حساسن، مخصوصاً پدرم. هر دوشون آدم‌های خوبی‌ان — منظوری ندارم — اما بدجوری هم حساسن. تازه، اصلاً قرار نیست کل زندگی نامه نکیتی‌م رو، یا چیزی شبیه اون رو، برات تعریف کنم. فقط داستان اتفاقات مسخره‌ای رو که دور و بر کریسمس گذشته، قبل از این‌که حسابی پیرم درآد، سرم اومد و مجبور شدم پیام این جابی خیالی طی کنم برات تعریف می‌کنم.^۱

هرچند عملاً نمی‌توانیم راوی را ببینیم یا سخنش را بشنویم، اما متن عناصری

۱. سلینجر، جی. دی. (۱۳۸۱)، ناطور دشت، ترجمه محمد نجفی، تهران: نیلا، ۵-م.

دارد که آوای راوی را ترسیم می‌کند. بلند خواندن این بخش و دادن آهنگی^۱ مناسب بدان دشوار نیست. به نظر می‌رسد آوایی که از متن برمی‌آید آوای پسر جوانی است (اگر با متن آشنا باشید، خواهید فهمید که راوی، هولدن کالفیلد، واقعاً هفده سال دارد). هنگامی که ایمیل دوستی را می‌خوانید، همین اتفاق می‌افتد و آوایش از خلال برخی عبارت‌های خاص وی القا می‌شود، انگار که عملاً «صدایش را می‌شنوید». خواننده می‌تواند آوای متنی را با «گوش ذهن» خود بشنود - درست همان‌طور که قادر است کنش داستان را با چشم ذهنش ببیند. خواهیم گفت که همهٔ رمان‌ها آوایی روایی القا می‌کنند، برخی با تمایزی کمتر یا بیشتر و برخی به میزانی بیشتر یا کمتر. یکی از متون کلیدی روایت‌شناسی گفتمان روایی ژنت [Genette 1980 (1972)] است و دیگری داستان و گفتمان چتمن (Chatman 1978). بنابراین، ظاهراً درست به هدف زده‌ایم. ما توجه‌مان را بر آوای روایی متمرکز می‌کنیم و به این پرسش می‌پردازیم که چه کسی سخن می‌گوید؟ مشخص است که هر قدر دربارهٔ راوی بیشتر بدانیم، حس ما از کیفیت و تمایز آوای او عینی‌تر خواهد بود.

۴.۱. به طور ویژه کدام عناصر متنی، آوای روایی را القا می‌کنند؟ در این‌جا فهرستی (ناقص) از انواع «نشانگرهای آوایی»^۲ را که می‌توان یافت آورده‌ایم:

- مایهٔ محتوا:^۳ مسلماً برای عصبانیت، شادی، موضوعات فکاهی و غمناک از نظر طبیعی و فرهنگی آواهای متناسبی وجود دارد (هرچند گونهٔ دقیق آهنگ کلام هرگز به صورت خودکار تقلید نمی‌شود). روشن است که تعبیر «اگه یه چیز کاملاً خصوصی دربارهٔ پدر مادرم بگم هر دوشون خون‌روش دوقبضه می‌گیرن» (به نقل از قطعهٔ صفحهٔ قبل) از بلاغت مشخصاً آوایی اغراق استفاده می‌کند.
- بیان‌های ذهنی:^۴ بیان‌ها (یا «نشانگرهای بیانگری»)^۵ تحصیلات، عقاید،

باورها، علایق، ارزش‌های راوی، جهت‌گیری‌های سیاسی ایدئولوژیکی و نگرش او را به مردم، رویدادها و چیزها نشان می‌دهند. در متن سلینجر نه تنها دربارهٔ سن و پس‌زمینهٔ راوی تصویری داریم بلکه گفتمان او سرشار از داوری‌های ارزشی، سخنان محبت‌آمیز، بدگویی‌ها و ناسزاهاست. در قطعهٔ نقل‌شده، او والدینش را «آدم‌های خوبی» می‌خواند (واژهٔ «خوب» با تأکید ایتالیک آمده است)؛ او نمی‌خواهد یک «زندگی‌نامهٔ نکبتی» بنویسد، او به «این‌جور مزخرفات» و «اتفاقات مسخره‌ای» که برایش افتاده‌اند و ... اشاره می‌کند.

- **نشانه‌های کاربردی:**^۱ بیان‌هایی که آگاهی راوی از مخاطب و میزان جهت‌گیری‌اش را بدو نشان می‌دهد. داستان‌گویی کلامی، مانند سخن گفتن عامیانه، در صحنه‌ای ارتباطی رخ می‌دهد که یک گوینده و یک مخاطب (یا اندکی عام‌تر برای توجیه ارتباط نوشتاری، یک **خطاب‌کننده**^۲ و یک **مخاطب**^۳) دارد.

۵.۱. مطالب بیشتر دربارهٔ نشانه‌های کاربردی: در قطعهٔ سلینجر راوی پیوسته مخاطبی را با ضمیر دوم‌شخص («تو») خطاب می‌کند. اگرچه ما در داستان‌گویی محاوره‌ای روزمره همین انتظار را داریم، اگر دقیق‌تر نگاه کنید (و بشنوید)، خواهید فهمید که هولدن با مخاطبش بیشتر مثل موجودی خیالی رفتار می‌کند تا کسی که شخصاً حاضر است. مثلاً، او به دقت می‌گوید: «اگه جداً می‌خوای درباره‌ش بشنوی، لابد [...] می‌خوای بدونی.» کمابیش به نظر می‌رسد که انگار او کسی را خطاب می‌کند که خیلی خوب نمی‌شناسدش. در واقع، مخاطب هم چیزی نمی‌گوید. در این‌جا نمی‌توانیم بگوییم هولدن مخاطبی خاص در ذهن دارد یا خطابش فراگیرتر است، شاید تنها مخاطبی فرضی داشته باشد. «تو»^۴ می‌تواند مفرد یا جمع باشد. برخی منتقدان می‌پندارند که مخاطب هولدن یک روانپزشک است و «این‌جا»، جایی که هولدن بعد از آن‌همه «اتفاقات مسخره» می‌تواند «بی‌خیال» باشد، ممکن

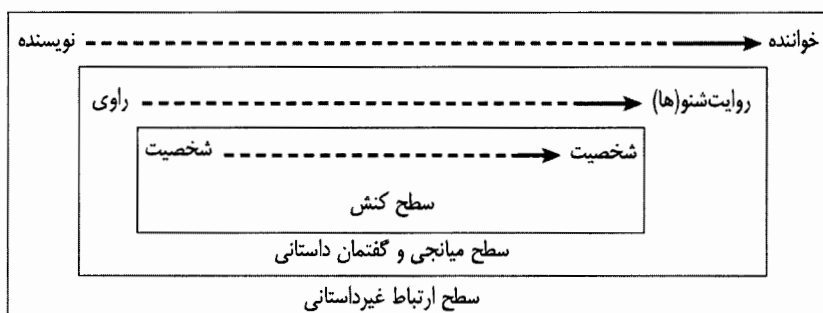
است بیمارستان روانی باشد. به هر حال، باید بی‌پرده بگویم فراموش کرده‌ام که این مسئله در رمان روشن شده است یا خیر. آنچه در این جا اهمیت دارد این است که بتوان میان روایت به عنوان ارتباطی خصوصی یا عمومی برای مخاطبی حاضر یا غایب تفاوت قایل شد.

۶.۱. عجیب این‌که مخاطب خاصی که نه هولدن کالفیلد و نه هیچ راوی دیگری در داستان هرگز مشخصاً نمی‌تواند از آن آگاه باشد، مخاطب واقعی یعنی خود ما خوانندگان است. ما رمان سلینجر را می‌خوانیم نه رمان هولدن را؛ در حقیقت، هولدن هرگز رمان نمی‌نویسد، او قصه تجربه شخصی‌اش را (که روایت تجربه شخصی^۱ نیز نامیده شده) می‌گوید. متن رمان آوایی روایی را طرح می‌افکند اما راوی متن از نظر زمانی، فضایی و هستی‌شناختی متمایز از ماست. مقصود از تمایز هستی‌شناختی تعلق او به جهانی متفاوت، جهانی داستانی، است. داستانی بدین معنا که ساختگی و خیالی است نه واقعی. راوی، مخاطبش و شخصیت‌ها در داستان همگی موجوداتی داستانی هستند. اگر اندکی متفاوت بیان کنیم، هولدن کالفیلد «موجودی کاغذی» (رولان بارت) است که نویسنده رمان، سلینجر، آفریده است و نیز رمان سلینجر رمانی است درباره کسی که داستان تجربه شخصی‌اش را می‌گوید، در حالی که داستان هولدن داستان آن تجربه شخصی است.

همان‌طور که تفاوت قایل شدن بین راوی (هولدن، موجودی داستانی) و نویسنده (سلینجر، فرد واقعی‌ای که از راه نوشتن رمان پول درمی‌آورد) کار سودمندی است، نباید مخاطب داستانی («تو» متنی) را با خودمان (خوانندگان واقعی) اشتباه بگیریم. هولدن به هیچ وجه نمی‌تواند ما را خطاب کند چون نمی‌داند ما وجود داریم. ما هم نمی‌توانیم با هولدن سخن بگوییم (مگر این‌که این کار را در خیال انجام دهیم)، زیرا می‌دانیم که او وجود ندارد.

در مقابل، رابطه میان ما و نویسندگان واقعی واقعاً واقعی است. می‌توانیم برایشان نامه بنویسیم یا از آن‌ها بخواهیم کتابمان را امضا کنند (به فرض این‌که هنوز زنده باشند). حتی وقتی مردند، خوانندگانی که آثارشان را می‌ستایند به شهرت دیرپای آن‌ها ایمان دارند. اما امکان چنین تماسی با هولدن وجود ندارد. نزدیک‌ترین شباهت با سناریوی واقعی زمانی است که پیامی را می‌خوانیم که برای ما فرستاده نشده یا وقتی است که ناخواسته مکالمه‌ای را می‌شنویم که مشارکنش، از این‌که ما آن را (غیرقانونی) می‌شنویم، ناآگاه‌اند. می‌توان گفت داستان لذت‌گوش ایستادن بدون مجازات را به ما پیشکش می‌کند.

۷.۱. آنچه در این‌جا آورده‌ایم تنها ساختار متعارف ارتباط روایی داستانی است. معمولاً مشارکان و سطوح را در الگوی «جعبه‌های چینی»^۱ نشان می‌دهند. اساساً تماس ارتباطی در میان این‌ها ممکن است: (۱) نویسنده و خواننده در سطح ارتباط غیرداستانی، (۲) راوی و مخاطب یا خطاب‌شونده(ها) در سطح میانجی داستانی، (۳) شخصیت‌ها در سطح کنش. سطح نخست برون‌متنی^۲ است و سطوح دوم و سوم «درون‌متنی»^۳ هستند.



۸.۱. آغاز رمان سلینجر آوای روایی کمابیش متمایزی طرح می‌افکند. دیگر رمان‌ها انواع دیگری از آواها را طرح می‌کنند و گاه ممکن است تعیین کیفیت دقیق آن‌ها کمابیش دشوار باشد. مثلاً، درباره سرآغاز زیر از درمان تن (چاپ اول ۱۹۳۳) جیمز گولد کازنز چه فکر می‌کنید؟

نخست

بورانی که از سپیده سه‌شنبه ۱۷ فوریه آغاز شد و تا رسیدن تاریکی متوقف نشد، در سر تا سر نیوانگلند امتداد داشت. ایالت کنتیکت را با بیش از یک فوت برف پوشاند. سه‌شنبه نزدیک ظهر بزرگراه شماره ۶ دلبو. ایالات متحده که از نیویورکتون عبور می‌کند، کاملاً غیرقابل عبور شده بود. چهارشنبه صبح برف‌روب‌ها بیرون بودند. پنجشنبه گرم‌تر بود. پوشش نازک بازمانده برف با کاردک‌های بزرگ ذوب شد. پنجشنبه شب باد به غرب سرک کشید در حالی که سطح زمین خشک بود. جمعه زیر آسمان‌های صاف به شدت سرد، مسیر سه‌باندۀ یو. اس. ۶ دلبو. از لانگ آیلند سوند تا مرز ماساچوست دوباره باز بود (Cozzens, *A Cure of Flesh* 5).

این گفتمان روایی را با گفتمان روایی‌ای که در متن سلینجر دیدیم مقایسه کنید. قطعه سلینجر اطلاعاتی درباره ویژگی‌های کاربردی وضعیت روایی به ما می‌داد: آن‌جا مخاطبی («تو») بود که با او سخن گفته می‌شد و نشانه‌های فراوانی از زبان و سرشت عاطفی راوی داشتیم. هیچ‌یک از این‌ها در قطعه کنونی یافت نمی‌شود. می‌توانم به شما بگویم با خواندن باقی رمان هرگز نام راوی را نخواهیم دانست، او^۱ هیچ‌گاه از ضمیر اول‌شخص استفاده نمی‌کند (یعنی اصلاً به خودش ارجاع نمی‌دهد) و ابداً با مخاطبش مستقیم سخن نمی‌گوید. با این حال، خیلی خوب می‌توانیم بفهمیم که راوی کسی است که

۱. قانون‌نسر (۳.۱.۳) در همه‌جا دیده می‌شود: اگر راوی بی‌نام باشد، می‌توانم از ضمیری استفاده کنم که برای نویسنده واقعی مناسب است. کازنز مرد است، پس به راوی نهان در این قطعه با ضمیر مذکر ارجاع می‌دهم.

روایتش را با مقدمه چینی فهم‌پذیر صحنه داستان آغاز می‌کند. این متنی است که کارکرد و هدفی دارد و بنابراین، آوایی هدفمند را طرح می‌کند. در حقیقت، تصور این‌که کسی بدون استفاده از هیچ سبکی سخن بگوید یا بنویسد، دشوار است (به هر روی، به چنین موردی خواهیم رسید). به هر حال، در شرایط عادی، فرد نیاز دارد «به طور مشترک» سخن بگوید (چنان‌که کاربردشناسان گفته‌اند) — فرد بیاناتی را برمی‌گزیند که برای هدف موجودش مناسب‌اند و بیانات مناسب بر فرضیاتی درباره خوانندگان ممکن، نیازهای خبری، قابلیت‌های فکری، علایق آن‌ها و ... تکیه دارند. ما در همه حال و در هر وضعیتی سخن می‌گوییم یا باید سخن بگوییم. با توجه به این موضوع از این جنبه، می‌توان دید که راوی کازنز پیرفتی از گزاره‌های کوتاه و دقیق را که به شکلی مناسب به کار نیازهای خواننده می‌آید به دست می‌دهد. احتمالاً با بلند خواندن متن، آوایی خنثی و مبتنی بر واقعیت به آن داده‌ایم. البته آوای مبتنی بر واقعیت قطعاً بیشتر از هیچ آوایی است. در عین حال، در قیاس با آوای هولدن، آوای این راوی به شکل قابل توجهی تمایز کمتری دارد.

۹.۱. با ایجاد تفاوتی که برای تمیز دو نوع زیر قابل می‌شویم رسایی^۱ آوای روایی — چنانچه مدرج باشد — بهتر فهمیده می‌شود. در حقیقت به دنبال چتمن (Chatman 1978)، روایت‌پژوهان از جفت‌های متقابل آشکارگی و نهفتگی برای توصیف آوای روایی استفاده می‌کنند، افزودن هر کیفیت یا درجه‌بندی‌ای ضروری است. راویان می‌توانند کمابیش آشکار یا نهان باشند. هم هولدن کالفیلد و هم راوی بی‌نام کازنز راوی آشکار هستند اما هولدن مسلماً آشکارتر از آن دیگری است.

حالا راویان نهان باید آوایی بسیار مبهم یا غیرمشخص داشته باشند. اگرچه هنوز باید روایت نهان را همچون یک پدیدار دید، بیایید مختصری

تأمل کنیم که اصلاً این امر چطور ممکن می‌شود. با معکوس کردن تعریفمان از آشکارگی، می‌توانیم بگوییم راوی نهان باید راوی‌ای ناپیدا و مبهم باشد – راوی‌ای که در پس‌زمینه ادغام می‌شود، شاید خودش را پنهان می‌کند یا مخفی می‌شود. چه راهبردهایی برای مخفی شدن وجود دارد؟ بدیهی است که می‌توان توجهی به سوی خود جلب نکرد – به همین دلیل راوی‌ای که می‌خواهد نهان بماند از سخن گفتن درباره خود اجتناب می‌ورزد، همچنین از آوای بلند یا نمایشی دوری می‌گزیند و از نشانگرهای بیانگری یا کاربردی که در ۴.۱ ذکر شد فاصله می‌گیرد. همچنین می‌تواند پشت چیزی پنهان شود؛ اگر این‌ها هم کافی نباشد، می‌تواند پشت کسی پنهان شود – این را در ذهن داشته باشید؛ جایی گریبانمان را می‌گیرد.

۱۰.۱. تا به حال درباره آوای راوی سخن می‌گفتیم آن‌گونه که با بیان‌های متنی نشانه احساس، ذهنیت، کاربردشناسی، بلاغت و ... طرح می‌شود. اکنون بیایید سراغ پرسش پیوند راوی با داستان‌ش برویم، به شکل خاص، این پرسش که راوی در داستان حاضر است یا غایب (انواع روایت را که می‌خواهیم در این‌جا نشان دهیم، بر بنیاد «ملاک رابطه» بیان می‌شوند). به طور عام می‌دانیم هر کس که داستان می‌گوید باید یکی از این دو گزینه بنیادین روایت اول‌شخص یا سوم‌شخص را برگزیند. نزاع اصلی میان نظریه‌پردازان درباره مناسب بودن این اصطلاحات فراگیر شده است و در حالی که «روایت اول‌شخص» هنوز به گستردگی استفاده می‌شود (ما نیز در حال حاضر از آن استفاده می‌کنیم)، اصطلاح روایت سوم‌شخص در کل گمراه‌کننده تشخیص داده شده است. در نتیجه افزون بر این، من در ادامه از اصطلاحات پیشنهادی ژنت (Genette 1980 [1972]) – روایت هم‌داستان^۱ (= تقریباً روایت اول‌شخص) و روایت ناهم‌داستان^۲ (= روایت سوم‌شخص) – استفاده خواهم کرد. در این‌جا

واژه داستان^۱ به معنای «وابسته به روایت کردن» است، هم^۲ به معنای «از یک سرشت» و ناهم^۳ به معنای «از سرشتی متفاوت». تعریف‌های مفصل به این شکل آمده‌اند:

- در روایت هم داستان، داستان را راوی (هم داستانی) می‌گوید که یکی از شخصیت‌های کنشگر داستان است. پیشوند «هم -» بدین مطلب اشاره دارد که فردی که در مقام راوی عمل می‌کند شخصیتی در سطح کنش است.
- در روایت ناهم داستان، داستان را راوی (ناهم داستانی) می‌گوید که به عنوان شخصیت در داستان حاضر نیست. پیشوند «ناهم -» به «سرشت متفاوت» راوی در قیاس با یکی یا همه شخصیت‌های داستان اشاره می‌کند.

۱۱.۱. معمولاً (اما نه همیشه و این به مسئله نظری مهمی تبدیل شده است) دو گونه مطلق ژنت با کاربرد متنی ضمائر اول شخص و سوم شخص (من، به من، ما، من، ما، به ما، ما و ... در برابر او، به او، آنها، مال آنها و ...) پیوند می‌یابد. در حقیقت، حساب سرانگشتی^۴ (اما تنها یک حساب سرانگشتی) ضمائر سنجۀ کمابیش خوبی است، بدین صورت که:

- متنی هم داستان است که در میان جملات کنشی وابسته به داستانش ضمائر اول شخص وجود داشته باشند (این را انجام دادم؛ این را دیدم؛ این اتفاقی بود که برایم افتاد) که نشان می‌دهد راوی دست کم شاهد رویدادهای توصیف شده بوده است.
- متنی ناهم داستان است که همه جملات کنشی وابسته به داستانش جملات سوم شخص باشند (این را انجام داد؛ این اتفاقی بود که برایش افتاد).

به زبان دیگر، برای تعیین گونه «وابستگی» روایت می‌توان حضور و غیاب «من تجربه‌گر»^۵ را در جملات کنشی ساده داستان بررسی کرد. خوب توجه کنید مقصود از عبارت «جمله کنشی ساده داستان بنیاد»^۶ جملاتی

1. diegetic 2. homo 3. hetero 4. rule of thumb 5. experiencing I
6. plain, story-related action sentence

است که رویدادی را عرضه می‌کنند که در آن یک یا چند شخصیت در داستان درگیرند. مثلاً، «از پلی پرید» (=کنش عمدی)^۱ و «او از پل افتاد» (=کنش غیرارادی)^۲ و «سلام کردم» (=کارگفت)^۳ همه جملات کنشی ساده هستند. در مقابل، «بخش غم‌انگیز داستانمان به این‌جا رسید» و «شبی تاریک و طوفانی بود» (یعنی به ترتیب توضیح و توصیف) جملات ساده کنشی نیستند. رمان گونه‌ای متن است که انواع بسیاری از جمله‌ها را به کار می‌گیرد اما همه آن‌ها جملات کنشی ساده نیستند مانند توصیف، نقل قول، توضیح و ... در واقع، چنانچه پیش‌تر دیدیم، بسیاری از رمان‌ها با پیش‌درآمدی مقدمه‌محور (مقدمه‌چینی قالبی)^۴ آغاز می‌شوند که شخصیت‌ها و صحنه را به کمک گزاره‌های توصیفی معرفی می‌کند. با این‌که چنین پیش‌درآمدهایی نکات بسیاری درباره کیفیت آوای روایی به ما می‌گویند (قس: متون سلینجر و کازنر در صفحات قبل)، الزاماً به ما نمی‌گویند که روایت می‌خواهد هم‌داستان باشد یا ناهم‌داستان. تنها وقتی که داستان خودش جلو می‌رود و جملات کنشی مناسب را - همان‌گونه که در بالا تعریف شد - به کار می‌برد، ما در جایگاه داور قرار می‌گیریم برای این‌که ببینیم راوی به عنوان شخصیت کنشگر در داستان حاضر است یا غایب. گاهی واقعاً باید مدتی منتظر بمانیم تا تصویر کاملی از شخصیت‌های به شیوه‌های مختلف درگیر به دست آوریم. به هر حال دیر یا زود، رابطه راوی با داستان‌ش به طور معقولی آشکار می‌شود.

۱۲.۱. البته پیش‌تر درباره قطعه‌ای هم‌داستان یعنی ناطور دشت سلینجر بحث کردیم (اگر به خاطر داشته باشید داستانی است درباره «آنچه برای من اتفاق افتاد»، یک تعریف قالبی دقیق برای داستان‌گویی اول شخص). به هر حال در این مرحله، می‌توان سرآغازی را که - به دلایل گفته شده - اندکی