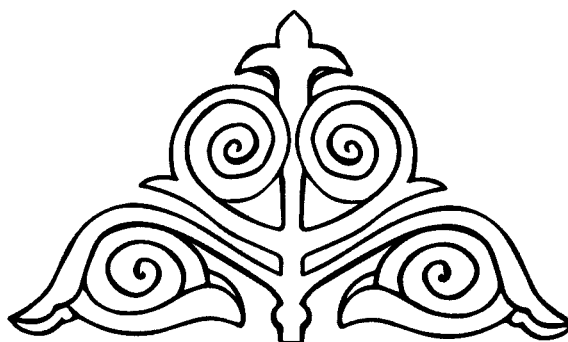


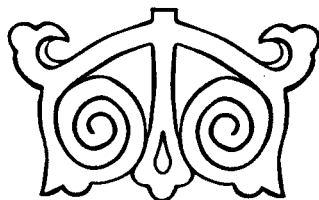


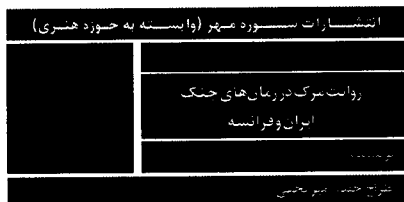
فاطمه حسینی اصفهانی آبادی



روایت مراد
ز سلاطین جنگ ایران
و فرات

فاطمه حسینی





چاپ و صحافی: لیتوگرافی: ویژه‌پرداز تدبیشه، چاپ تدبیشه
چاپ اول: ۱۳۹۷
شمارگان: ۱۲۵۰ نسخه
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۳-۱۸۹۷-۰

سرشناسه: حسینی، فاطمه‌صالحات، ۱۳۶۶ -
عنوان و نام پدیدآور: روایت مرگ در رمان‌های جنگ ایران و فرانسه / فاطمه حسینی
مشخصات نشر: تهران: شرکت انتشارات سوره مهر، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری: ۲۲۴ص.

ISBN:978-600-03-1897-0

وضعیت فهرست نویسی: فیبا
یادداشت: کتبه‌نامه: ص. ۲۲۴.
موضوع: مرگ در ادبیات
Death in literature
موضوع: جنگ و ادبیات
War and literature
موضوع: داستان‌های جنگی فارسی -- تاریخ و نقد
War stories, Persian -- History and criticism
موضوع: داستان‌های جنگی فرانسه -- تاریخ و نقد
War stories, French -- History and criticism
موضوع: ادبیات تطبیقی -- فارسی و فرانسه
Comparative literature -- Persian and French
موضوع: ادبیات تطبیقی -- فرانسه و فارسی
Comparative literature -- French and Persian
موضوع: جنگ ایران و عراق، ۱۳۵۹-۱۳۶۷ -- داستان -- تاریخ و نقد
Iran-Iraq War, 1980-1988 -- Fiction -- History and criticism
موضوع: داستان‌های فارسی -- تاریخ و نقد
Persian fiction -- History and criticism
موضوع: داستان‌های فرانسه -- تاریخ و نقد
French fiction -- History and criticism
شناسه افزودن: شرکت انتشارات سوره مهر
ردمبندی کنگره: ۱۳۶ ص ۷۱/م ۷۱/۰۷۱ P N
ردمبندی دیویی: ۸۰۸/۸۰۲۵۲۸
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۵۱۱۳۰۱

نشراتی: تهران: خیابان حافظ، خیابان رشته‌پلاک ۲۳
صندوق پستی: ۱۵۸۱۵-۱۱۴۴
تلفن: ۶۱۹۴۲ سامانه پیامک: ۳۰۰۰۵۳۱۹
تلفن مرکز بخش: (پنج خط) ۶۶۴۶۰۹۹۳ فکس: ۶۶۴۶۹۹۵۱
www.sooremehr.ir

نقل و چاپ نوشته‌ها منوط به اجازه رسمی از ناشر است

فهرست

۹	 مقدمه
۱۱	 ۱. روایت
۱۱	 ۱-۱. تعریف روایت
۱۲	 ۲-۱. کاربردهای روایت
۱۳	 ۳-۱. ویژگی‌های روایت
۱۴	 ۴-۱. روایت‌شناسی
۷۱	 ۲. مرگ
۷۳	 ۱-۲. مرگ در اندیشه شرق
۷۹	 ۲-۲. مرگ در اندیشه غرب
۸۶	 ۳-۲. مرگ از نگاه روان‌شناسی
۹۱	 ۴-۲. جنگ و مرگ
۹۴	 ۵-۲. مرگ در ادبیات
۱۱۷	 ۳. رمان
۱۱۷	 ۱-۳. پیدایش رمان در غرب
۱۱۸	 ۲-۳. انواع رمان

۱۲۰.....	۳-۳. پیدایش رمان در ایران
۱۴۹.....	۴. جنگ
۱۵۰.....	۴-۱. ادبیات جنگ
۱۵۶.....	۴-۲. ادبیات داستانی جنگ
۱۸۳.....	۵. مرگ در رمان‌های ایرانی
۱۸۳.....	۵-۱. زمین سوخته
۲۰۳.....	۵-۲. نخل‌های بی‌سر
۲۱۹.....	۵-۳. باغ بلور
۲۳۵.....	۵-۴. ترکه‌های درخت آلبالو
۲۵۴.....	۵-۵. عشق سال‌های جنگ
۲۷۰.....	۵-۶. ریشه در اعماق
۲۸۰.....	۵-۷. زخم‌دار
۲۹۴.....	۵-۸. ارمیا
۳۰۹.....	۵-۹. گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند
۳۲۴.....	۵-۱۰. سفر به گرای ۲۷۰ درجه
۳۳۸.....	۵-۱۱. برخورد
۳۴۸.....	۵-۱۲. مهمان مهتاب
۳۶۱.....	۵-۱۳. هلال پنهان
۳۷۵.....	۵-۱۴. نخل‌ها و آدم‌ها
۳۹۳.....	۵-۱۵. راه خانه‌ات را به من نشان بده
۴۰۲.....	۵-۱۶. عربان در برابر باد
۴۱۸.....	۵-۱۷. پل معلق
۴۳۱.....	۵-۱۸. شطرنج با ماشین قیامت
۴۴۵.....	۵-۱۹. پرسه در خاک غریبه

۴۵۹		۲۰-۵	سرریزون
۴۷۵		۶	روایت مرگ در رمان‌های ایرانی
۴۷۵		۱-۶	زمان روایی در رمان‌های ایرانی
۴۸۰		۲-۶	الگوی کنشی
۴۸۵		۷	مرگ در رمان‌های جنگ فرانسه
۴۸۵		۱-۷	رمان‌های جنگ جهانی اول
۵۲۵		۲-۷	رمان‌های جنگ جهانی دوم
۶۰۱		۸	روایت مرگ در رمان‌های جنگ فرانسه
۶۰۱		۱-۸	زمان روایی
۶۰۳		۲-۸	وجه
۶۰۴		۳-۸	لحن
۶۰۵		۴-۸	الگوی کنشی
۶۰۷		۹	مقایسه روایت مرگ در رمان‌های ایران و فرانسه
۶۰۷		۱-۹	زمان روایی
۶۱۰		۲-۹	وجه
۶۱۱		۳-۹	لحن
۶۱۴		۴-۹	مقایسه الگوی کنشی
۶۱۷		۱۰	نتیجه‌گیری
۶۱۹			منابع

مقدمه

جنگ پدیده‌ای است که از دیرباز با بشر همراه بوده و مانند دیگر مسائل انسانی، در ادبیات نیز جلوه‌هایی گوناگون داشته است. در قرن‌های اخیر، وقوع جنگ‌های بزرگ، به ویژه جنگ‌های جهانی اول و دوم، موجب شد تا ادبیات، به خصوص رمان که حاصل دوران جدید بود، به این پدیده اهمیت بیشتری بدهد.

یکی از مسائل مهمی که در هر جنگی وجود دارد، پدیده مرگ است. ادبیات سرزمین‌های مختلف، با توجه به پیشینه فرهنگی‌شان، این موضوع را به شکل‌های گوناگونی منعکس کرده‌اند. با توجه به پیشینه اعتقادی، در ادبیات ایران، این مسئله به شکل شهادت ترسیم می‌شود و در ادبیات جدید کشورهای غرب تصویری منفی دارد.

رمان شکل تازه‌ای از انواع ادبی است که در نتیجه تحولات فرهنگی و اجتماعی غرب پدید آمد. در آستانه انقلاب مشروطه و تحت تأثیر نهضت ترجمه، این پدیده به ایران نیز راه یافت. در این دوره، به دلیل آشنایی ایرانیان با زبان فرانسه، بیشتر آثار از این زبان ترجمه می‌شد.

پس از شروع جنگ هشت ساله ایران و عراق، ادبیات جنگ در کشور ما نیز به

شکل جدی رواج یافت. رمان جنگ یکی از گونه‌های مهم این جریان ادبی بود که جنگ و جلوه‌های مختلف آن، همچون شهادت شخصیت‌ها، هسته اصلی آن را تشکیل می‌داد.

با توجه به اینکه فرانسه و ایران تحت تأثیر حمله مهاجم به دفاع پرداخته‌اند، در این پژوهش تلاش می‌کنیم رمان جنگ این دو کشور را مقایسه کنیم. از آنجا که مسئله مرگ جدی‌ترین نتیجه جنگ است، برآنیم تا جلوه‌های گوناگون این موضوع را در رمان‌های جنگ ایران و فرانسه بررسی کنیم. برای مقایسه محتوایی این مقوله، از نظریه الگوی کنشی گریماس و برای مقایسه فرم ادبی موضوع، از نظریه روایی ژرار ژنت بهره برده‌ایم.

این پژوهش با تکیه بر رمان‌های ترجمه شده فرانسه، که مربوط به دو جنگ جهانی‌اند، و نیز تعدادی از رمان‌های جنگ ایران (تا پایان سال ۱۳۹۰) که در جلب نظر منتقدان موفق تر بوده‌اند، انجام شده است. گفتنی است، به دلیل تعدد نمونه‌ها و مشابهت آن‌ها در برخی موارد، از آوردن همه نمونه‌ها اجتناب شده است. در پایان، از پژوهش‌گرارجمند، جناب آقای علیرضا کمری، که طی این پژوهش از راهنمایی‌های سودمند ایشان بهره برده‌ام، قدردانی می‌نمایم.

۱. روایت

۱-۱. تعریف روایت

صاحب نظران مکتب‌های مختلف تعاریفی متعدد از روایت^۱ ارائه داده‌اند. پیشگام نظریه روایت ارسطوست (حری، ۱۳۹۲: ۸۵). او و پژوهش‌گران و نظریه پردازان پس از وی روایت را بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی دانسته‌اند (وبستر، ۱۳۸۰: ۷۹). مایکل تولان روایت را توالی ادراک شده‌ای از وقایع می‌داند که به صورت غیر اتفاقی باهم مرتبط‌اند (تولان، ۱۳۸۳: ۱۶). به بیان ساده‌تر: «روایت آن چیزی است که داستان را بازگوید یا نمایش دهد و این نمایش یا بازگویی باید در برهه‌ای از زمان باشد» (همان: ۱۶).

بنجامین کالبی روایت را شرح لغوی یک یا چند رخداد^۲ عاطفی و شیوه‌ای می‌داند که در آن روابط عاطفی حذف می‌شود یا کاهش می‌یابد. جرالد پرینس نیز روایت را بازنمایی رویدادها و موقعیت‌های واقعی یا تخیلی در یک گستره زمانی معین می‌داند. درواقع، روایت رشته‌ای از رخدادهاست که آغاز و انجام دارد، یک روند منطقی را می‌گذراند و در زمان و مکانی که از ما دور است واقع می‌شود. می‌توان

1. narration

گفت که روایت نقل و بیان حوادث در رمزگانی متفاوت و نیز گستره بی‌نهایت جهان در زبان یا بازنمود رویداد یا رشته‌ای از رویدادهای واقعی یا خیالی به وسیله زبان، به ویژه زبان نوشتاری، است.

مهم‌ترین نکته در تعریف روایت این است که روایت‌ها داستان‌هایی هستند که در طول زمان شکل می‌گیرند. روایت نقل وقایعی است که با ترتیب و توالی زمانی همراه است؛ از این رو، ارسطو پیرنگ را آراستن امور واقع به صورت نظام‌مند تعریف می‌کند.

۲-۱. کاربردهای روایت

ساختارگرایان روایت‌ها را به جنبه‌های خاص فرهنگی و در نتیجه «شفاف» محدود نمی‌دانستند. به نظر آن‌ها، روایت‌ها جنبه‌های اساسی زندگی انسان هستند که همه جا حضور دارند. آن‌ها حتی در کم‌اهمیت‌ترین فعالیت‌های بشری نیز نقشی مؤثر دارند. اتفاقات هرروزه و جریان زندگی هر انسان یک روایت است. بنابراین، شکل‌های روایتی بی‌شماری در دنیا وجود دارد. هر شکل روایت، هرگونه گزارش، از حکایت اخلاقی تا رمان، از فیلمی سینمایی تا قصه کودکان، از حکایتی که مردم از رؤیاهای خود تعریف می‌کنند تا لطیفه‌ها و آگهی‌های تبلیغاتی، همه، برگزارش داستانی استوارند.

منتقدان روایت‌شناس در رویکردی نوین به روایت، ابعادی بسیار گسترده برای آن در نظر گرفته‌اند؛ چنان‌که رولان بارت انواعی بی‌شمار از روایت را شناسایی کرده است. به نظری، روایت به شکل‌های مختلف در میان انواع ادبی به کار می‌رود و در اسطوره، افسانه، حکایت، قصه، حماسه، تاریخ، تراژدی، درام، طنز، پانتومیم، سینما، نقاشی، برنامه‌های خبری و حتی گفت‌وگوهای عادی نیز به چشم می‌خورد (راغب، ۱۳۹۱: ۴۷). در کلیه جوامع انسانی، که تاریخ و مردم‌شناسی از آن‌ها آگاهی دارد، همه می‌دانند که چگونه روایت کنند و این کار را از همان خردسالی می‌آموزند. حتی در دانش پزشکی نیز روایت برای ارائه موارد بالینی کاربرد

بسیاری دارد و از اواخر قرن نوزدهم برای این منظور استفاده شده است. به طور مثال، فروید، به شیوه‌ای بسیار مناسب، روایت‌هایی دربارهٔ بیماران خود می‌ساخت و از همان روشی استفاده می‌کرد که در نوشتن رمان‌ها یا داستان‌های دلهره‌آور به کار می‌رفت و به خواننده شدن بیشتر آن‌ها کمک می‌کرد (همان: ۲۳).

۳-۱. ویژگی‌های روایت

۱-۳-۱. ساختار یا فتنگی

روایت ساخته و پرداخته می‌شود و معمولاً توالی، تأکید و سرعت آن از پیش طرح‌ریزی می‌شود.

۲-۳-۱. تکرار ساخت‌های روایی

نحوه عملکرد شخصیت‌های روایت‌های گوناگون بارها در روایت‌ها تکرار می‌شود.

۳-۳-۱. خط سیر

معمولاً روایت‌ها به سمت و سویی می‌روند که از آن‌ها انتظار می‌رود و نوعی پیشرفت تدریجی یا حتی گره‌گشایی یا نتیجه‌گیری در آن‌ها دیده می‌شود.

۴-۳-۱. داشتن گوینده

روایت نوعی تعامل زبانی است و به گوینده و شنونده نیاز دارد.

۵-۳-۱. جابه‌جایی

توانایی برای اشاره به رخدادها یا اشیایی که از نظر زمانی یا مکانی از تیررس گوینده یا مخاطب دورند.

۱-۳-۶. دوری زمان و مکان

روایت مستلزم یادآوری رخدادهایی است که از نظر مکانی و زمانی از دسترس گوینده و مخاطبانش دور باشد (تولان، ۱۳۸۳: ۱۸-۱۹).



۱-۴. روایت‌شناسی

دانش روایت‌شناسی مطالعه شکل و کارکرد روایت است که علمی جدید و نتیجه انقلاب ساختارگرایی در عرصه داستان است. این علم به مطالعه ساختار روایی قصه و مطالعه مفاهیم طرح، انواع مختلف راوی و تکنیک‌های روایی و کاوش برای درک متغیرهای مؤثر در روایت می‌پردازد.

روایت‌شناسی در پی یافتن یک دستور زبان جهانی واحد برای متون روایی مختلف است. ساختارگرایان اعتقاد دارند همه داستان‌ها را می‌توان به ساختارهای روایتی مشخصی تقلیل داد. بنابراین، روایت‌شناسی به بررسی جنبه‌های همانند و متفاوت همه روایت‌ها از جنبه روایی می‌پردازد. هدف اصلی روایت‌شناسی ترسیم زبان روایت است؛ به شکلی که بتوان تعداد بی‌شمار روایت‌ها را طبقه‌بندی و توصیف کرد. کشف، توصیف و توضیح ساز و کار روایت و عناصر دخیل در شکل و کارکرد آن، از دیگر اهداف این دانش است.

در تحلیل ساختارگرایانه روایت، جزئیات ظریف «ساز و کارهای» درونی متون ادبی بررسی می‌شوند تا واحدهای ساختاری بنیادین مانند واحدهای پیشروی روایت یا عملکردهایی حاکم بر کارکردهای روایی متون کشف شوند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۴).

رویکرد روایت‌شناختی به روایت داستانی یا هرگونه روایت، بستر و چارچوبی ساختاری برای تحلیل مؤلفه‌های اصلی متن روایی، یعنی داستان و متن، را فراهم می‌آورد. به گفته دیوید لاج، روایت‌شناسی و دستور زبان روایت یعنی تلاش برای کشف زبان روایت یا کشف نظام پنهان قواعد و امکاناتی که گفتار روایی (متن)

را برای خواننده فهم پذیر می‌کند (حری، ۱۳۹۲: ۱۲ و ۸۸). از نظر ریمون کنان، روایت‌شناسی «شرحی از نظام حاکم بر تمام روایت‌های داستانی ارائه می‌دهد و نیز شیوه‌ای را که ضمن آن می‌توان تک‌تک روایت‌ها را به منزلهٔ محصول منحصر به فرد نظامی همگانی مطالعه کرد» (همان: ۱۰).

بسیاری از مفاهیم روایت‌شناسی در دوران باستان و کلاسیک ریشه دارد؛ چنان‌که نخستین بحث عمدهٔ کهن دربارهٔ شکل روایت از افلاطون (۴۲۹-۳۴۷ پ.م) آغاز شده است؛ اما قدما نظریات جامع یا منظمی دربارهٔ روایت ارائه نکرده‌اند. پیشینهٔ نظریهٔ روایت به فرمالیسم روسی (۱۹۲۰) برمی‌گردد. فرمالیست‌های روسی با ایجاد تمایز بین طرح اولیه (فابولا) و طرح ثانویه (سیوره)، پایهٔ روایت‌شناسی را پدید آوردند. در دههٔ ۱۹۶۰ و سال‌های آغازین دههٔ ۱۹۷۰، این دانش رو به گسترش نهاد. نخستین بار، در سال ۱۹۶۹، تزوتان تودوروف در کتاب دستور زبان دکامرون، واژهٔ روایت‌شناسی را به منزلهٔ علم مطالعهٔ قصه در تقابل با زیست‌شناسی، جامعه‌شناسی و... به معنای مطالعهٔ روایت به کار برد (اخوت، ۱۳۷۱: ۷-۱۲؛ حری، ۱۳۹۲: ۹؛ راغب، ۱۳۹۱: ۵۹).

اما پیشگام نظریهٔ روایت در ابتدای قرن بیستم، ولادیمیر یاکف لویچ پراپ بود که در آوریل ۱۸۹۵، در شهر پترزبورگ روسیه، در خانواده‌ای اصالتاً آلمانی، متولد شد. از لحاظ برخی شیوه‌های تحلیلی، او نخستین فرد از گروه ساخت‌گرایان بود. می‌توان پراپ را پیشگام کشف «توانش» روایی به شمار آورد. وی در سال ۱۹۲۸ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان تلاش کرد الگوی مشترک حاکم بر گزاره‌های روایی آن‌ها را مشخص کند. پراپ با تحلیل محتوای حدود صد قصهٔ عامیانهٔ روسی به بن‌مایه‌های تکرار شوندهٔ آن‌ها دست یافت. هدف وی آشکار کردن الگوی مشترک حاکم بر گزاره‌های روایی این قصه‌ها بود. برای این کار، او عناصر ثابت قصه‌ها را از بطن عناصر متغیر استخراج و کارکرد اشخاص داستان را شناسایی و طبقه‌بندی کرد. از نظر پراپ، کارکرد عنصر ثابت داستان و عمل شخصیت

است که برحسب میزان اهمیت آن در پیشبرد کنش تعریف می‌شود. در حالی که پراپ در این کتاب مهم‌ترین میراث صورت‌گرایان برای نظریه‌پردازی نوین روایت را نشان داد،^۱ اثرش در آن زمان به منزله اثری فرمالیستی مورد بی‌مهری قرار گرفت و تا سال‌ها بعد نیز تقریباً ناشناخته ماند، زیرا این کتاب از زمانه خود بسیار پیش‌تر بود. مطالعات و پژوهش‌های پراپ در عرصه روایت‌شناسی جایگاه، اهمیت و تأثیری خاص داشت، اما برخی از محققان و صاحب‌نظران، مانند کلود برمون، از شیوه کار او انتقاد و کاستی‌ها و نارسایی‌های آن را آشکار کردند. در ادامه، مطالعات صورت‌گرایان و ساختارگرایان علاوه بر تحول در بررسی شعر، در بررسی داستان نیز انقلابی پدید آورد و درحقیقت، دانش ادبی را به نام روایت‌شناسی بنیان نهاد که گستره آن نه تنها تحلیل روایت‌های ادبی، بلکه تحلیل روایت‌های اسطوره‌ای، تاریخی، سینمایی، اخلاقی، زندگی‌نامه‌ای و مانند این‌ها را نیز دربرمی‌گیرد.

۱-۴-۱. موضوع روایت‌شناسی

از ابتدای درآمد بارت تأکید شده است که روایت‌شناسی می‌خواهد فارغ از التزام به یک مکتب یا شیوه نقد ادبی، یعنی شیوه تفسیر رمان‌ها و دیگر روایت‌های صرفاً ادبی، پژوهشی فرارسانه‌ای برای همه انواع داستانی - طبیعی / هنری، زبان‌محور (گفتاری، نوشتاری) / تصویربنیاد، نقاشی / فیلم باشد (راغب، ۱۳۹۱: ۶۱).

۲-۴-۱. انواع روایت‌شناسی

روایت‌شناسی ساختارگرا

رویکرد ساختارگرایی از اوایل قرن بیستم آغاز شد. در این زمان، نظریه‌پردازان ادبی

۱. این شیوه به ریخت‌شناسی شهرت یافت و بعدها گریماس در الگوی کنشی خود از آن استفاده کرد.

صورت‌گرای روس، با توجه به زبان‌شناسی، بنیان‌های پژوهش روایت‌شناختی را فراهم کردند. آنان دیدگاه‌هایی زایا و تازه در داستان‌ها و اصطلاحات و مقولاتی را یافتند که برای تحقیقات روایت‌شناسانه آینده مفید بودند. کلود لوی استروس تلاش کرد رویکرد پراپ را با جایگزینی مفهوم «اسطوره بن‌ها» یا «واحدهای عمده سازنده» اسطوره به جای مفهوم «کارکردها» اصلاح کند. برای این کار، او دریافت‌های سوسور و یاکوبسن از واج‌ها را سرمشق قرار داد. تودوروف برای مقایسه موجودات و عوامل روایت‌شده، کنش‌ها، رویدادها و خصوصیات با اسم‌ها، افعال و صفات، از اصطلاحات دستور سنتی استفاده کرد. کلود برمون، زولان بارت، آلژیرداس گرماس و نورتروپ فرای نیز زبان‌شناسی ساختارگرا را برای شناسایی موضوع تحلیل و نیز گسترش شیوه پژوهش روایت‌شناسی به کار بردند. آن‌ها داستان‌های معین را به منزله «پیام‌های روایی» منفردی می‌دیدند که با نظام نشانه‌شناختی مشترکی پشتیبانی می‌شد و تبیین سازه‌ها و مبانی ترکیبی آن برعهده تحلیل روان‌شناختی بود. استفاده روایت‌شناسان از اندیشه‌ها و شیوه‌های زبان‌شناسی ساختارگرا، موضوع پژوهش آنان را تعیین کرد و اهداف کار روایت‌شناختی را نیز شکل داد (راغب، ۱۳۹۱: ۶۷).

روایت‌شناسی ساختارگرا به دنبال الگویی مشترک برای انواع مختلف روایی است. به نظر بارت، یک الگوی مشترک از روایت می‌تواند توانایی بشر برای تفسیر انواع مختلف ادبی را توضیح دهد؛ درنتیجه، او می‌تواند یک حکایت را با یک رمان، اپرا یا حماسه مقایسه کند.

اصطلاحاتی مانند «کنش‌گر»، «کانونی‌سازی» و «راوی هم‌داستان» از نتایج روایت‌شناسی ساختارگرا هستند. همچنین، رویکردهای جدید نقد ادبی، مانند واسازی یا شالوده‌شکنی^۱، فمینیسم^۲ و روان‌کاوی^۳ حاصل این شیوه‌اند.

1. deconstruction

2. feminism

3. psychoanalysis

روایت‌شناسی شناختی

نظریه‌های شناختی با ارتباط میان ادراک، زبان، دانش، حافظه و جهان سر و کار دارند و روایت‌شناسی شناختی به بررسی کارکرد داستان در حوزه تعامل و تلاقی پدیده‌هایی از این دست می‌پردازد. این شیوه، در جایی که دو حوزه شناخت پژوهی و روایت‌شناسی به هم می‌رسند، زمینه را برای تلاقی رشته‌هایی چون ادبیات، تاریخ، زبان‌شناسی، فلسفه و روان‌شناسی فراهم کرده است (همان: ۷۳ و ۸۳).

روایت‌شناسی طبیعی

در سال ۱۹۹۶، فلودرنیک نظریه روایت‌شناسی طبیعی را مطرح کرد. این شیوه طرحی شناختی است که قالب‌ها و مفاهیم تجربه و داستان‌گویی متعارف را در قالب یک نظریه جامع روایت سامان می‌دهد. در نظام فلودرنیک، روایت طبیعی پیش‌الگویی برای بنیان روایت‌مندی است. او با رد توالی و پیوستگی منطقی پیرنگ، به منزله اساسی‌ترین عامل روایت، روایت‌مندی را براساس تجربه‌مندی انسانی تعریف می‌کند که خود برپایه معیارهای شناختی یا «طبیعی» برآمده از تجربه زندگی واقعی یا جسمیت‌یافتگی ما در جهان بنا شده است.

روایت‌شناسی فمینیستی

در سال ۱۹۸۶، سوزان اسنایدر لندر در مقاله‌ای به نام «به سوی روایت‌شناسی فمینیستی»، جنبش روایت‌شناسی فمینیستی را ایجاد کرد. او طبقه‌بندی لحن را تغییر می‌دهد تا گونه‌های مؤنث گفتمان نیز در روایت‌شناسی بررسی شوند. مطالعات لندر اختصاصاً بر نویسندگان زن متمرکز است و به طور کلی نیز این شیوه عمدتاً متون ادبی زنان را مطالعه می‌کند (راغب، ۱۳۹۱: ۹۳-۹۷). در این

دهه، فمینیسم پسا ساختارگرا روایت‌شناسی سنتی را با این ادعا به چالش طلبید که دوگانگی مطلق در شیوه‌های ساختارگرا، چارچوب ناپسندیده‌ای را برای تأمل در تفاوت‌های نژادی، طبقاتی، جنسیتی، ملی و جنسی ایجاد کرده است. در نتیجه، روایت‌شناسی فمینیستی، به شیوه‌ای نظام‌مند، داستان و گفتمان را با توجه به تفاوت‌های جنسیتی مطالعه می‌کند.

جامعه‌شناسی ادبیات

در طول قرن بیستم، به رابطه پیچیده متون ادبی با زمینه اجتماعی شکل‌دهنده آن‌ها توجه شده است، اما در ثلث آخرین قرن، جوامع دانشگاهی متقاعد شدند که نقد تطبیقی باید مطابق با الگوهای جامعه‌شناسانه شکل بگیرد. بنابراین، از دهه ۱۹۶۰، گرایش به در نظر گرفتن جامعه‌شناسی ادبی به منزله یکی از شاخه‌های اصلی در مطالعات ادبی آغاز شد و رویکرد جامعه‌شناختی به روایت در متون ادبی، به صورت مستقل، پذیرفته شد. این شیوه با عنوان‌هایی چون جامعه‌شناسی ادبیات، بوطیقای جامعه‌شناختی و جامعه‌شناسی ادبی مطرح شد و تا اوایل دهه ۱۹۸۰ ادامه یافت.

اساس جامعه‌شناسی روایت بر این باور استوار است که داستان‌ها بخش زیربنایی تجارب شخصی و جمعی انسان‌ها را می‌سازند. درحقیقت، جامعه‌شناسان روایت، فعالیت‌های داستانی را به عنوان پایه و بنیاد زندگی اجتماعی فرض می‌کنند، زیرا به وجود یک پیوند غیر قابل انکار میان تفکر اجتماعی، هویت و کنش ارتباطی معتقدند (راغب، ۱۳۹۱: ۳۵ و ۳۸).

مراحل جامعه‌شناسی روایت

۱. گئورگ لوکاچ، میخائیل باختین، برتولت برشت و والتر بنیامین، به دنبال طرح کلی

نظریه مارکسیستی فرهنگ، عوامل میانجی جامعه مدرن و متون ادبی را بررسی کردند. ۲. اریش کولر، پتربورگر، لوسی ین گلدمن و پی یرماشیری دیدگاه‌های نظریه پردازان اولیه را توسعه دادند.

۳. در اواخر دهه ۱۹۸۰، مرحله پسا مارکسیستی آغاز شد.

نظریه روایت

امروزه، نظریه‌های زیادی در زمینه روایت وجود دارد که بیانگر گستردگی حیطه این موضوع است. پیشرفت در نظریه و روش شناسی به پیشرفت در قراعت نقادانه متون کمک می‌کند (حری، ۱۳۹۲: ۸۷).

نظریه پردازان فرانسوی، به خصوص ژرار ژنت، در کتاب گفتمان روایی، در گسترش نظریه روایت نقشی مؤثر داشته‌اند. تفاوت نظریه روایت با روایت شناختی در این است که نظریه روایت فقط از دیدگاه یک نظریه پرداز به تحلیل داستان می‌پردازد، ولی روایت شناختی با تلفیق نظریات مختلف، ابعاد گوناگون داستان را بررسی می‌کند. ولادیمیر پراپ، کلود برمون، آلژیرداس ژولین گرماس، کلود لوی استروس، تزوتان تودورف و رولان بارت، از نظریه پردازان مهم روایت بوده‌اند. نظریه رومن یاکوبسن نیز از نظریات پیشگام در زمینه الگوی ارتباط روایی بود و پس از او سیمور چتمن این الگو را کامل کرد.

روایت در داستان

روایت پایه اساسی رمان، به منزله جنس ادبی برتر، به شمار می‌رود و آن، ریختی است که حکایت مرکزی و دیگر حکایت‌های داستان را شکل می‌دهد و موجب ارتباط و تسلسل بین حوادث می‌شود و کانال انتقال شالوده رمان از داستان نویس یا نویسنده به دریافت کننده یا فاعل خواناست.

شیوه‌های داستان‌گویی

ارسطو در رسالهٔ بوطیقا، دو شیوه برای محاکات برمی‌شمارد: یکی نقل (روایت) و دیگری بازنمود مستقیم رویدادها توسط بازیگرانی که جلوی مخاطبان خود بازی و صحبت می‌کنند (ژنت، ۱۳۹۰: ۶۰). به عبارتی، می‌توان گفت انواع داستان‌گویی بدین قرار است:

نمایش

راوی مستقیماً با مخاطب صحبت می‌کند یا خودش را خطاب قرار می‌دهد. در این شیوه، حضور نویسنده آشکار است و برای ارائهٔ اندیشه‌های شفاف کاربرد دارد. امروزه، این‌گونه از داستان‌گویی فراموش شده و استفاده از آن تا حدودی مضحک است.

بازنما

نویسنده تلاش می‌کند داستان خود را واقعی جلوه دهد. خوانندگان با یک داستان بازنما بیشتر درگیری عاطفی می‌یابند. در این شیوه، راوی نمی‌تواند مستقیماً به چیزی اشاره یا دربارهٔ آن اظهار نظر کند.

نمایشی

در صحنهٔ نمایشی، داستان طولانی‌تر می‌شود، اطلاعات کلی کمتری ارائه می‌شود و زمان کمتری از داستان را دربرمی‌گیرد؛ اما خواننده رویداد داستانی را حس می‌کند. این شیوه بسیار وقت‌گیر است و فقط در برخی صحنه‌ها باید از آن استفاده کرد.

شیوهٔ روایی

شیوهٔ روایی شامل روایت گفته‌ها، اندیشه‌ها و حوادث توسط راوی است که در این میان، شیوهٔ روایت گفته‌های داستانی بسیار اهمیت دارد، زیرا اندیشه‌ها و حادثه‌ها

را هم در برمی‌گیرد. همین امر باعث شده برخی از روایت‌شناسان شیوه روایی را در شیوه بیان گفته‌ها و اندیشه‌ها در داستان منحصر کنند.

■ عناصر روایت

نویسنده

کسی که داستانی را می‌نویسد و نامش روی جلد کتاب دیده می‌شود.

مؤلف

کسی که در یک روایت واژه «من» را به کار می‌برد، اما با نویسنده داستان تفاوت دارد. او اول شخص اصلی یا مؤلف تلویحی است و داستانی را نقل می‌کند که خودش در آن نقشی ندارد (اول شخص ناظر که ژنت آن را برون داستانی می‌داند).

مؤلف تاریخی

مرد یا زنی که متن روایی را می‌نویسد. در نظریه روایت، مؤلف با راوی متفاوت است. مؤلف خارج از جهان ادبی قرار دارد که خود آن را با زبان خلق می‌کند.

مؤلف پنهان

یاکوب لوته می‌نویسد:

اولین باروین بوث، در رتوریک ادبیات داستانی - کتابی پیشگام در نظریه روایت در امریکا - مفهوم مؤلف مستتر را مطرح می‌کند (حری، ۱۳۹۲: ۱۹۳).

به نظر او، مؤلف مستتر مفهومی فرامتنی و موجودی انسان‌گونه است که اغلب به چهره «شخص ثانویه مؤلف» ظاهر می‌شود و زمانی که رمان می‌خوانیم، می‌خواهیم از اثر او لذت ببریم. بر این اساس، مؤلف مستتر مجموعه‌ای از هنجارهای درونی

و نظام ارزش‌های ایدئولوژیکی حاکم بر متن است که نمی‌تواند به شکل حقیقی در موقعیت روایی مشارکت کند. چتمن معتقد است مؤلف مستتر، برخلاف راوی، حرفی برای گفتن ندارد. او تصویرنویسنده اصلی در ذهن خواننده اصلی و کسی است که در همه احوال با متن همراه است. مؤلف مستتر همیشه در سطح دلالت‌پردازی می‌کند و فقط مقوله‌ای هرمنوتیکی است.

خواننده تاریخی

مرد یا زنی که یک اثر را می‌خواند.

خواننده پنهان

نقش یا جایگاهی که به خواننده واقعی امکان می‌دهد معنای متن را گردآوری کند. خواننده مستتر، مانند مؤلف مستتر، یک ساخت است و همان‌طور که مؤلف مستتر با نویسنده واقعی و روایی فرق دارد، خواننده مستتر نیز از روایت‌شنو و خواننده واقعی متمایز است. هنگامی که مؤلف واقعی دست به قلم می‌برد، همتایی آرمانی مانند خود را می‌آفریند و تصویری از او به عنوان خواننده در ذهنش دارد. گویی برخی از رمان‌نویسان، در حین خلق اثر، خودشان را کشف یا خلق می‌کنند. بنابراین، خواننده مستتر کسی است که در تعامل متن و خواننده پادرمیانی می‌کند و نقش یا موضعی است که به خواننده واقعی اجازه می‌دهد معنا را از دل متن بیرون بکشد (حری، ۱۳۹۲: ۱۹۷-۲۰۰). همان‌گونه که راوی می‌تواند خود را با مؤلف مستتر هماهنگ کند یا نه، خواننده مستتر نیز در هماهنگ کردن خود با روایت‌شنو مختار است.

راوی

کسی است که آن‌طور که در متن تعریف شده، روایت و حوادث را نقل می‌کند. در متن روایی، راوی صدایی است که سخن می‌گوید، مسئولیت

کنش روایت بردوش اوست و داستان را به عنوان «امری واقعی» تعریف می‌کند. راوی بخشی از دنیای متن است که روایتی را به بخشی دیگر به نام روایت‌گیر انتقال می‌دهد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۳۳). در متن روایی، راوی باید مشخصاً از مؤلف متن متمایز تلقی شود. او جزئی اساسی از متن داستانی نوشته مؤلف است. راوی عاملی است که در ساده‌ترین حالت به روایت می‌پردازد یا به فعالیتی در خدمت برآوردن نیازهای روایت مبادرت می‌ورزد و روایت‌نیوش عاملی است که در ساده‌ترین شکل، به صورت تلویحی، مورد خطاب قرار می‌گیرد. هر روایت دست‌کم یک راوی دارد که مابند روایت‌نیوش طرف خطابش، در سطح داستان بنیاد (جهان داستانی) قرار دارد. در اغلب موارد، در هر روایت فقط یک راوی وجود دارد، اما گاهی نویسنده در داستان از چند راوی استفاده می‌کند. اگر در روایت دو یا چند راوی وجود داشته باشد، راوی‌ای که سرانجام همه روایت را معرفی می‌کند، راوی اصلی است.

در هر روایت، ارتباط میان داستان و مخاطب برعهده راوی است؛ از این رو، راوی یکی از ارکان و شالوده‌های هر روایت به شمار می‌رود. اهمیت نقش راوی در هدایت خواننده به معنای مورد نظر داستان است. راوی رخدادهایی را که توصیف می‌کند به شیوه‌ای خاص خود می‌بیند؛ یعنی سطح بینش و قضاوت‌های او از رخدادها و شخصیت‌ها بر چگونگی ارائه او از آن‌ها تأثیر می‌گذارد. هر راوی همواره ادراک خود از داستان را بیان می‌کند و براساس این ادراک، پاره‌هایی از حادثه را برمی‌گزیند و پاره‌هایی را کنار می‌گذارد؛ یعنی طرح روایت را می‌سازد (احمدی، ۱۳۷۲: ۶). در صورتی که راوی عقاید خود را در روایت دخیل نسازد، روایت به عینیت و واقع‌گرایی نزدیک‌تر می‌شود. برای عینیت داشتن و غیر شخصی بودن اثر، نویسنده نباید نگرش‌های شخصی خود را در روایت دخالت دهد. توصیف زمان و مکان، شناسایی شخصیت‌ها، خلاصه‌های زمان‌مند، تعریف شخصیت‌ها، گزارش آنچه شخصیت‌ها فکر کرده‌اند و نگفته‌اند، نقد و

نظر، تفسیر، قضاوت و کلی‌گویی موجب می‌شود حضور راوی در روایت محسوس باشد (تولان، ۱۳۸۳: ۷۷).

در دستور زبان، میان اول‌شخص (من)، دوم‌شخص (تو) و سوم‌شخص (او) تمایز می‌گذارند. اول‌شخص کسی است که سخن می‌گوید، دوم‌شخص مخاطب سخن است و سوم‌شخص فرد یا شیئی است که درباره‌اش سخن می‌گویند (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۵). براین اساس، ممکن است راوی آشکارا با ضمیر «من» مشخص شود یا نه و می‌تواند مداخله‌گر، خودآگاه یا اعتمادپذیر باشد. برخی از روایت‌شناسان حتی کوچک‌ترین صفت‌ها، قیدهای سنجشی یا متعادل‌ترین روابط منطقی میان رویدادها را مداخله‌گری می‌دانند. راوی خودآگاه همیشه مداخله‌گر است.

ممکن است بخش‌هایی از سخنان راوی، برپایه روایت خود او، شایسته اعتماد کمتری باشد. میزان فاصله راوی از رویدادهای روایت‌شده، شخصیت‌های ارائه‌شده و روایت‌شنونیز قابل تغییر است. مداخله‌گری راوی میزان خودآگاهی وی و فاصله‌اش از رویدادهای روایت‌شده یا روایت‌شنو، به تشخیص ویژگی‌های او یاری می‌رساند و بر تفسیر ما از روایت و واکنشمان به آن تأثیر می‌گذارد. بنابراین، راوی به انواعی مختلف تقسیم می‌شود.

انواع راوی

راوی درون‌داستانی

راوی درون‌داستانی بخش یا پاره‌ای از داستان و دنیای متن روایی به شمار می‌آید. در این شیوه، راوی شخصیتی است که خود جزئی از دنیای داستان به شمار می‌رود. به این صورت که یا در کنش داستانی درگیر است یا از درون داستان شاهد ماجراهاست و آن‌ها را گزارش می‌کند. در مواردی که راوی جزء شخصیت‌هاست، شاید در رویدادهایی که نقل می‌کند نقشی کم و بیش مهم داشته باشد.

انواع راوی درون داستانی

اول شخص

گزارش شاهد عینی. در این شیوه، «من» آنچه را دیده و انجام داده‌ام برای شما می‌گویم. اگر راوی رویدادهایی که نقل می‌کند سهیم باشد، اغلب با روایت اول شخص روبه‌رویم؛ زیرا در این حالت، راوی رویدادهایی را نقل می‌کند که خودش در آن‌ها مشارکت دارد. در این شیوه، فقط چیزی نوشته می‌شود که راوی آن را دیده است. از این نظر، راوی اول شخص، محدود و اسیر تنگناهاست. این نوع از روایت درون داستانی است و راوی در رویدادهای داستان شرکت می‌کند. راوی خودگوی (اول شخص) در جریان روایت قرار دارد و بخشی از دنیای آن محسوب می‌شود. او می‌تواند با استفاده از کنش شخصیت‌ها، سکوت یا واکنش آن‌ها در مقابل رفتارها و گفتارها، تصویری از ذهن آن‌ها را ارائه کند. باز نمودن فردیت، نگرش و آگاهی راوی از جهان‌هایی غیر از جهان روایت شده یا تفسیر او از رویدادهای روایت شده و ارزیابی اهمیت آن‌ها، از ویژگی‌های راوی اول شخص است.

یکی از نشانه‌های «من»، ضمیر دوم شخصی است که منحصرأ به شخصیت اشاره نداشته باشد و بیان سخن یا اندیشه او نباشد. این ضمیر اشاره به کسی است که راوی خطاب به او سخن می‌گوید و در نتیجه نشانه حضور راوی در روایت است. ضمیر اول شخص جمع، که منحصرأ به شخصیت‌ها یا راوی‌ها اشاره نکند، نیز به فرد روایت‌کننده برمی‌گردد (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۷).

میزان مداخله راوی اول شخص در روایت بیشتر است.

اگر راوی با «من» مشخص شده باشد، بیشتر مداخله‌گراست و اگر با «من» مشخص نشده باشد، کمتر مداخله‌گراست؛ یعنی اینکه بیشتر یا کمتر به مثابه فرد روایت‌کننده مشخص شده است (همان: ۱۸).

انواع راوی اول شخص

راوی - قهرمان

در این حالت، راوی اول شخص قهرمان داستان است و در همه کنش‌های داستانی حضوری پررنگ‌تر از شخصیت‌های داستان دارد و خود در پیشبرد داستان مؤثر است.

راوی - قهرمان یار

گاه راوی تنها شخصیت محوری داستان نیست و در کنار یکی دیگر از شخصیت‌ها، کنش‌های داستان را رقم می‌زند.

شخصیت فرعی (راوی - شاهد)

گاه راوی شخصیت فرعی داستان است و در کنش داستانی نقش محوری و اساسی ندارد. در شیوه فرعی، راوی فقط ناظر رویدادهاست.

ویژگی‌های راوی اول شخص

فعال بودن در داستان

راوی اول شخص باید دلیلی برای بیان داستان خود داشته باشد و قهرمان آن باشد. او باید درون شخصیت را به نمایش بگذارد؛ در غیر این صورت، استفاده از آن بی‌دلیل خواهد بود. برخلاف تصور، استفاده از راوی اول شخص بسیار دشوار است.



کاربردها

ورود به دنیای درون شخصیت

در این نوع روایت، راوی و شخصیت یکی می‌شوند و راهی به درون ذهن و اندیشه شخصیتی که راوی نیز است، گشوده می‌شود.

نفوذ به سطح درونی داستان

راوی اول شخص از سطح میانی داستان به سطح درونی حرکت می‌کند تا در این سطح به حوادث و شخصیت‌های داستان نزدیک‌تر شود و توصیفی دقیق‌تر و بهتر در اختیار مخاطب بگذارد. از راوی اول شخص در شیوه‌های داستان در داستان، مکاتبه، یادداشت‌های روزانه و اعترافات شخصیت‌ها استفاده می‌شود.

مشکلات

راوی باید در صحنه‌های کلیدی حضور داشته باشد، اما راوی اول شخص درباره آنچه در گذشته اتفاق افتاده است گزارش می‌دهد. در روایت اول شخص، بیشتر انتظار می‌رود شخصیت کانون‌ساز، که امکانات زمانی محدودی در اختیار دارد، هم‌زمان با سیر داستان پیش رود و دیدگاهی هم‌زمانی داشته باشد. البته در این نوع روایات، اگر کانون‌ساز بخواهد تجربه گذشته خود را بازگوید، نگاهی واپس‌نگرانه و مرورگر دارد. از سوی دیگر، راوی به دلیل ترس از لورفتن داستان، اطلاعات لازم را به خواننده نمی‌دهد. برای حل این مشکل می‌توان از زمان حال و جریان سیال ذهن استفاده کرد.

روایت دوم شخص

روایت دوم شخص روایتی است که قهرمان آن خود را با ضمیر دوم شخص معرفی می‌کند. این قهرمان می‌تواند هم یک کانونی‌گرو هم مخاطب اصلی اثر باشد. در این نوع روایت، رویدادهای روایت‌شده به دوم شخص نسبت داده می‌شود. این شیوه یکی از شیوه‌های کم‌کاربرد روایت است که منتقدانی مانند فلودرنیک، ریچاردسون و دلکونت به شناسایی و بررسی آن پرداخته‌اند و در خلق فضا و القای معانی، کارکردهای خاص داشته است.

روایت دوم شخص، با دیگرانواع، تفاوت‌هایی بنیادین دارد. اصلی‌ترین ویژگی

روایت دوم شخص، که درواقع علت تفاوت آن با دیگرانواع است و در نوشته‌های فلودرنیک و دلکونت به آن اشاره شده، این است که شیوه مورد نظر برپایه خطاب بنا شده است. در این دیدگاه، راوی کسی یا خواننده را مخاطب قرار می‌دهد و از لحن خطابی استفاده می‌کند؛ از این رو، برخلاف روایت اول و سوم شخص، مهم‌ترین رکن این شیوه مخاطب است نه راوی. در روایت دوم شخص، معمولاً راوی، قهرمان و مخاطب شخصیتی واحدند (شیوه روایت کاملاً منطبق).

با وجود کم‌توجهی نویسندگان و منتقدان به شیوه روایت دوم شخص، این شیوه در به تصویر کشیدن درونی‌ترین بخش‌های ذهن آدمی، قابلیت‌ها و توانمندی‌های بسیار دارد. روایت دوم شخص، به دلیل قابلیت‌های ویژه ضمیر خطاب و بهره بردن از شیوه گفت‌وگو، در خلق معنا و فضا کارکردهایی ویژه و توانی بالا دارد. عنصر خطاب در روایت دوم شخص پلی است که میان دو دنیای متفاوت - دنیای راوی و دنیای مخاطب - ارتباط برقرار می‌کند. در اصلی‌ترین رایج‌ترین نوع روایت دوم شخص، راوی و مخاطب شخصیتی واحدند که در آن راوی با خود درونی خویش حرف می‌زند. در برخی روایت‌ها، راوی آن‌ها شخصیتی مجزا از مخاطب است.

راوی برون‌داستانی

در این شیوه، دنیای روایت از دنیای داستان جداست. راوی در نقش شخصیت در داستان حضور ندارد و در رویدادها شرکت نمی‌کند، بلکه آنچه را برای دیگران اتفاق افتاده است، نقل می‌کند. او می‌تواند در زمانی که شخصیت‌ها حضور ندارند نیز وقایع را مشاهده کند. در این شیوه، نویسنده درباره شخصیت‌ها با ضمیر سوم شخص صحبت می‌کند، نه ضمیر «من». این شیوه را روایت مجازی نیز خوانده‌اند.

ویژگی‌های راوی سوم شخص

- در کنش مشارکت نمی‌کند؛
- بیشتر جنبهٔ ارتباطی دارد؛
- عینی و بی طرف است.

انواع راوی سوم شخص

سوم شخص دانای کل

این نوع راوی در مقابل مخاطبان نقشی خداگونه دارد و می‌تواند افکار، رؤیاها، خاطرات و آرزوهای همهٔ شخصیت‌ها را در هر لحظه‌ای به خواننده نشان دهد. این شیوه غالب روایات سنتی است که امکان ورود نویسنده به ذهن شخصیت‌ها را فراهم می‌کند. روشن کردن پیچ‌وخم‌های کنش و امکان سخن گفتن به ایجاز یا تفصیل، از دیگر ویژگی‌های این نوع راوی است.

سوم شخص (محدود)

راوی از طریق یک شخصیت به داستان راه می‌یابد و فقط چیزهایی را می‌بیند که آن شخصیت می‌بیند. این شیوه از کاربرد روایتی «من» جلوگیری، مقولهٔ دستوری شخص و تفسیر را حذف و نمایش (صحنه) را جایگزین روایت (چکیده) می‌کند. در این شیوه، راوی دربارهٔ زندگی درونی دیگر شخصیت‌ها اطلاعاتی ندارد، اما نویسنده با تغییر شخصیت‌های زاویهٔ دید، شکست فصلی و فاصلهٔ خطی می‌تواند این مشکل را حل کند.

دیدگاه بدون راوی

این شیوه در نامه‌ها، گفت‌وگوها و یادداشت‌ها کاربرد دارد. تازگی، زمان حال، حس درگیری و پیش‌بینی آنی خواننده، نمایشی به نظر آمدن کل اثر و سخن گفتن

هریک از شخصیت‌ها از زبان خویش ویژگی این دیدگاه است. داستانی که تماماً با گفت‌وگو نقل شود، فاقد نظرگاه است؛ اما اگر یک عبارت وصفی به آن اضافه شود، دیدگاهی خاص شروع می‌شود.

روایت‌گیر

در نظریه‌های کهن، مفهوم روایت‌شنو وجود ندارد؛ اما منتقدان از این مسئله کاملاً آگاه بودند که ادبیات همواره برای یک مخاطب در نظر گرفته شده است. نخستین بار، ژرارژنت مفهوم روایت‌گیر را مطرح کرد و سپس جرالند پرینس آن را بسط داد. وی معتقد است که در هر روایتی، دست‌کم یک راوی و یک روایت‌شنو وجود دارد. ممکن است این روایت‌شنو با ضمیر «تو»، آشکارا، مشخص شده باشد؛ اما در بسیاری از روایت‌ها روایت‌شنو با «تو» مشخص نشده است و هیچ علامتی جز خود روایت را نمی‌توان برای آن یافت (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۳).

در برخی از روایت‌ها نیز، نشانه‌های آشکار و فراوانی از وجود روایت‌شنو اهمیت حضورش در روایت دیده می‌شود. برخی از این نشانه‌ها ممکن است غیرمستقیم باشند. درواقع، همان‌طور که هر ضمیر «تو» که به روایت‌شنو اشاره دارد بر وجود راوی دلالت می‌کند، هر ضمیر «من» نیز که به راوی اشاره می‌کند، نشانه‌ای بر وجود روایت‌شنو است.

اگر روایت‌شنو جزء شخصیت‌ها باشد، شاید به طور کلی فقط نقش مخاطب را در روایت ایفا کند. با این حال، روایت‌شنو ممکن است نقش‌های دیگری را نیز ایفا کند؛ از جمله نقش راوی را. گاهی روایت‌شنو- شخصیت روایت ممکن است هم‌زمان راوی آن نیز باشد. در این صورت، این راوی روایت را فقط خطاب به خودش باز می‌گوید (همان: ۲۷).

روایت‌شنویی که خطاب راوی به اوست، ممکن است یک گروه باشد یا یک

فرد. گروه مخاطب گوینده داستان اغلب گروهی بسیار همگن و یک‌دست است که اعضایش قابل تمایز نیستند؛ اما ممکن است ناهمگن و متمایز هم باشند. در بسیاری از روایت‌ها، فقط یک روایت‌شنو وجود دارد. اگر در روایت دو یا چند روایت‌شنو وجود داشته باشد، روایت‌شنویی که سرانجام همه رویدادها برای او نقل می‌شود، روایت‌شنوی اصلی است.

روایت‌شنو می‌تواند در رویدادهایی که برایش نقل می‌شود سهیم باشد یا نه. میزان شناخت روایت‌شنو از راوی و شخصیت‌های روایت نیز متغیر است. گاهی روایت‌شنو بیشتر تحت تأثیر روایتی قرار می‌گیرد که برایش نقل می‌شود. روایت‌گیر در هر روایتی همچون واسطه‌ای^۱ میان نویسنده و خواننده عمل می‌کند. بررسی روایت‌گیر، همان اندازه برای شناختن روایت ضروری است که بررسی راوی (تودورف، ۱۳۷۹: ۷۴).

روایت ممکن است روایت‌گیر برون‌داستانی یا درون‌داستانی داشته باشد. روایت‌گیری که در رخداد‌های ثبت و گزارش شده مشارکت داشته باشد، به یک معنا به شخصیت‌ها نزدیک‌تر است تا روایت‌گیری که هرگز آن رخدادها را از قبل نشنیده است. روایت‌گیر خواننده واقعی نیست؛ همان‌طور که راوی نیز نویسنده نیست. روایت‌شنو کسی است که راوی او را خطاب قرار می‌دهد و شخصیتی داستانی و مرئی است. روایت‌شنوها موجودات واقعی متن‌اند؛ اما مانند راوی و خواننده در فرامتن مشارکت نمی‌کنند (تولان، ۱۳۸۳: ۷۴-۷۵).

متن روایی

در روایت‌شناسی، میان آنچه به‌واقع اتفاق افتاده (محتوای روایت) و چگونگی نقل آنچه اتفاق افتاده (شکل روایت) تمایز حاکم است (حری، ۱۳۹۲: ۱۲).