

# روایت‌شناسی

# راهنمای خواننده به نظریهٔ روایت

مانفرد یان

مترجم: ابوالفضل حرّی



# روایت‌شناسی

# راهنمای خواننده به نظریهٔ روایت

مانفرد یان  
مترجم: ابوالفضل حزی



سرشناسه: جان، مانفرد. ۱۹۴۳ - م. Jahn, Manfred

عنوان و نام پدیدآور: روایت‌شناسی: راهنمای خواننده به نظریه روایت / مانفرد یان؛ مترجم: ابوالفضل حرزی.

مشخصات نشر: تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۹۸.

مشخصات ظاهری: سیزده، ۷۲۳ ص.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۴۳۶-۸۸۵-۸

وضعیت فهرست نویسی: فیبا

یادداشت: کتاب حاضر ترجمه‌ای با عنوان «Narratology: A Guide to the Theory of Narrative» است.

یادداشت: کتاب حاضر نخستین بار با عنوان «روایت‌شناسی: مبانی نظریه روایت» با ترجمه محمد راغب توسط انتشارات فتوس منتشر شده است.

یادداشت: واژه‌نامه.

یادداشت: کتابنامه.

عنوان دیگر: روایت‌شناسی: مبانی نظریه روایت.

موضوع: روایتگری (Narration (Rhetoric)

شناسه افزوده: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

Elmi - Farhangi Publishing Co

ردی‌پندی کنگره: PN212

ردی‌پندی دیوبی: ۸۰۸۳

شماره کتابشناسی ملی: ۵۹۵۹۳۰۶

## روایت‌شناسی راهنمای خواننده به نظریه روایت

نویسنده: مانفرد یان

مترجم: ابوالفضل حرزی

چاپ نخست: ۱۳۹۹

شماره گان: ۵۰۰ نسخه

حروفچینی و آماده‌سازی: انتشارات علمی و فرهنگی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: شرکت چاپ و نشر علمی و فرهنگی کتبیه

حق چاپ محفوظ است.



انتشارات علمی و فرهنگی

ادارة مرکزی و مرکز پخش: خیابان نلسون ماندلا (افریقا)، چهارراه حقانی (جهان کودک)، کوچه

کمان، پلاک ۲۵؛ کد پستی: ۱۵۱۸۷۳۶۳۱۳؛ صندوق پستی: ۹۶۴۷ - ۹۶۸۷۵؛ تلفن اداره مرکزی:

۸۸۷۷۴۵۷۲ - ۷؛ فکس: ۸۸۸۸۰۱۵۲؛ تلفن مرکز پخش: ۸۸۸۸۰۱۵۱؛ فکس: ۸۸۷۷۴۵۶۹

آدرس اینترنتی: www.elmifarhangi.ir info@elmifarhangi.ir

وب سایت فروش آنلاین: www.elmifarhangi.com

فروشگاه مرکزی (پرندۀ آبی): خیابان نلسون ماندلا (افریقا)، بین بلوار گلشهر و ناهید، کوچه گلفام، پلاک ۷۷؛ تلفن: ۲۲۰۲۴۱۴۰-۳

فروشگاه یک: خیابان انقلاب، رو به روی در اصلی دانشگاه تهران؛ تلفن: ۰۱۶-۶۶۴۰۰۷۸۶ و ۶۶۹۶۳۸۱۵

فروشگاه دو: میدان هفت تیر، خیابان کریمخان زند، بین قائم مقام فراهانی و خردمند، پلاک ۱۳؛

تلفن: ۸۸۳۴۳۸۰۶-۷

## فهرست مطالب

سخن مترجم	هفت
روایت ۱. سرآغاز	۱
روایت ۲. چارچوب روایتشناختی	۴۷
روایت ۳. روایتگری، کانونی شدگی و موقعیت‌های روایی	۷۳
روایت ۴. کنش، تحلیل داستان و نقل‌پذیری	۱۶۵
روایت ۵. زمان دستوری، زمان و وجوده روایی	۱۷۷
روایت ۶. صحنه‌پردازی و فضای داستانی	۱۹۱
روایت ۷. اشخاص و شخصیت‌پردازی	۱۹۹
روایت ۸. گفتمان: بازنمایی گفتار، افکار و ذهنیت	۲۰۹
روایت ۹. مطالعه موردی: داستان «تابلوی قایق ماهی گیری»	۲۲۳
واژه‌نامه فارسی – انگلیسی	۲۲۹
واژه‌نامه انگلیسی – فارسی	۲۳۷
منابع	۲۴۵



## سخن مترجم

کتاب پیش رو یعنی روایت‌شناسی: راهنمای خواننده به نظریه روایت به قلم مانفرد یان که از اعضای متأخر حلقه روایت‌شناسی مکتب آلمان است، در اصل صورت معمول کتاب چاپی راندارد و در قالب حاد - متن در تارگاه نویسنده موجود است. این ترجمه ابتدا بر اساس آخرین نسخه موجود در تارگاه نویسنده (یان، ۲۰۰۵) صورت گرفت و به ناشر تحویل داده شد؛ اما نویسنده آخرین نسخه را در ماه می ۲۰۱۷ در تارگاه بارگذاری کرد و مترجم به محض اطلاع از آن کوشید ترجمه را بر اساس این نسخه حک و اصلاح کند. تغییرات عمده نویسنده در ویراست جدید به بسط و گسترش مطالب مربوط به کانونی شدگی مربوط است که به گفته نویسنده حدود سی بند در باب الگوی بر ساختنگر / کانستراکتیویستی را شامل می‌شود و ضمن اینکه نویسنده منابع رانیز به روزرسانی کرده است. این کتاب که بیشتر از رویکرد روایت‌شناسی ژنت و پیروان او مانند چتمن، ریمون - کنان، تولان، اشتانسل و فلودرنیک تبعیت می‌کند، در وهله نخست به فرهنگ‌نامه‌ای توصیفی می‌ماند که واژگان و اصطلاحات اصلی روایت‌شناسی ساختارگرارا با شرح و بسطی بیشتر از فرهنگ‌نامه‌های

توصیفی معمولی به همراه تحلیل بخش‌های آغازین آثار ادبی مطرح در معرض دید کاربران قرار می‌دهد. از این‌رو درست است که کتاب قالب فرهنگ‌نامه مرسوم را ندارد، در حد فرهنگ‌نامه‌ای تخصصی، رویکرد روایت‌شناسی ساختار گرایانه متأسی از زنگ و پیروان اورامعرفی می‌کند. در مجموع مانفرد یان در این کتاب، مؤلفه‌های اصلی روایت‌شناسی ساختار گرایارا به همراه ذکر منابع اصلی مرتبط با مباحث و ارائه نمونه‌هایی از آثار ادبیات داستانی معرفی، تحلیل و بررسی می‌کند.

اما این کتاب چند ویژگی دارد: اول اینکه چرا غی پیش پای خواننده برمی‌افرورد تا بتواند بهتر و کارآمدتر در سایه نظریه روایت، در جهان داستان سیر کند. خواننده با این چراغ می‌تواند به منزلگاه‌های ابتدایی، میانی و انتهایی جهان داستان با چشمی بینان و گوشی شنوای سرک بکشد، به این امید که از گلستان ادبیات داستانی به درکی کامل‌تر درست یابد. دوم اینکه خواننده در معیت یان با گردشی کوتاه در نظریه روایت که به منزلگاهی برای ادبیات داستانی می‌ماند، با واژگان و اصطلاحات اصلی روایت‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها، چهره‌ها و منابع مهم این حوزه آشناشی اماده و کارآمد پیدا می‌کند و البته دیگر بر عهده خود اوست که این مقوله‌ها را با مراجعه به منابعی که یان در اختیار او قرار می‌دهد، بپوید و بکاوید. سوم اینکه یان می‌کوشد واژگان و اصطلاحات اصلی را دقیق‌تر، مرتبط‌تر و کارآمدتر از سایر کتاب‌های مشابه معرفی کند. در مجموع می‌توان این کتاب را فرهنگ‌نامه توصیفی جیبی کوچک و خوش‌خوانی درباره روایت‌شناسی ساختار گرا در شمار آورد.

### درباره ترجمه واژگان و اصطلاحات

از عمر روایت‌شناسی که بیشتر از طریق ترجمه به حوزه نقد و نظریه ادبیات فارسی وارد شده، بیش از دو دهه نمی‌گذرد. تا چند سال پیش، تعداد کتاب‌های اصلی ترجمه شده به فارسی در زمینه روایت‌شناسی به تعداد انگشتان یک دست هم نمی‌رسید؛ اما امروزه تقریباً چند کتاب

اصلی این حوزه به جامعه فارسی زبانان معرفی شده است و انتظار می‌رود تا پایان سده چهاردهم شمسی، بخش اعظم این منابع به فارسی ترجمه شود. با این حال، یکی از مسائل اصلی در این حوزه ترجمه واژگان و اصطلاحات خاص بوده است. سابقه واژه‌گزینی و انتخاب معادل فارسی برای واژگان اصلی روایتشناسی به آغاز دهه هفتاد شمسی و تألیف کتاب دوجلدی ساختار و تأویل متن نگاشته بابک احمدی بازمی‌گردد. این دو مجلد سرآغاز آشنایی فرهیختگان و به‌ویژه جامعه دانشگاهی با بسیاری از نحله‌های نقد و نظریه‌ادبی و البته فلسفی و اندیشه‌گانی است. واژگان اصلی روایتشناسی مانند «فایپولا» و «سیوژه» که معادل روسی دو واژه «داستان» و «متن» است، به همراه شماری از اصطلاحات دیگر به خصوص در حوزه دستور زبان روایت و البته کمتر روایتشناسی، اول بار با این کتاب به قاموس زبان فارسی معرفی می‌شوند و طبیعی است که کتاب‌های ترجمه‌شده و به ندرت تألیفی یا مقاله‌های عمدتاً دانشگاهی با گوشة چشمی به این کتاب، معادل‌های خود را برگزینند. البته در این مجال قصد بررسی این دو مجلد را از حیث گزینش واژگان روایتشناسی نداریم؛ اما می‌خواهیم بر این نکته تأکید کنیم که از آن زمان تاکنون، اجتماعی درباره ترجمه و معادل‌یابی این واژگان صورت نگرفته و از همین روست که هر یک از مترجمان (و البته نگارنده هم استثنای نیست) کوشیده‌اند معادلی از پیش خود برای واژگان ارائه کنند و علت وجود تعدد معادل‌های رنگارنگ و گاه متباین و ناسازگار نیز همین است. ناگفته نماند که بخشی از این مسئله به ماهیت این واژگان در زبان غیرفارسی مربوط می‌شود که خود نظریه‌پردازان نیز بر سر آن‌ها بر یک رأی صواب نیستند و از سوی دیگر امکانات زبان فارسی هنوز به‌تمامی برای معادل‌یابی و جایگزینی این واژگان صورت عینی نیافته؛ بنابراین بر خودمان است که در این راه همتی بدرقه راه کنیم که دراز است ره منزل و ما نوسفریم.

باری، مبنای معادل‌یابی در این کتاب بر اساس قدرمشترک میان

چند معادل بوده، با این شرط که با صورت‌های آوایی و نحوی زبان فارسی غریب و نامأнос نباشد (به طور خاص پرهیز از سرهنویسی) و بر سر آن میان بیشینه مترجمان اتفاق نظر باشد. از این رو با علم به اینکه برخی واژگان در زبان غیرفارسی چندین معادل دارند، در زبان فارسی کوشیده‌ایم نزدیک‌ترین معادل را بر اساس بافت و زمینه کاربرد واژه برگزینیم و در صورت لزوم، در پانوشت سایر معادل‌ها رانیز ذکر کنیم. اما در مورد زبان نوشتاری خود نویسنده؛ مانفرد یان در این کتاب – البته اگر بتوان آن را کتاب در معنای متعارف نامید – از سبک و سیاق رسمی استفاده نکرده و از آنجا که بیشتر به کتابچه‌ای راهنمای کاربران می‌ماند، نویسنده نیز کوشیده است در اتخاذ شیوه ارتباطی خود با خواننده، لحن گفتاری و غیررسمی را فراموش نکند. بگذارید این گونه بگوییم: مانفرد یان در این کتابچه، حکم معلمی را دارد که گویی در ارتباط مستقیم با خواننده است، کما اینکه صورت حاد – متن نوشته این امکان را برای او فراهم آورده و بازیانی محاوره‌ای با او سخن می‌گوید؛ از این رو به خود اجازه می‌دهد از بیان شیوه‌ای محاوره‌ای<sup>۱</sup> و گفتاری استفاده کند که لحنی آشنا و مأнос برای خواننده دارد. بنابراین یان در این نوشته، از جملات کوتاه و بربردی‌بریده بسیار استفاده می‌کند. نثر او صورت معمولی و رسمی نثر انگلیسی را ندارد و گویی سخنانی ضبط شده است که بعدها صورت مکتوب یافته است. در مجموع از آنجا که یان گویی مخاطب را پیش روی خود حی و حاضر می‌بیند و در ارتباط روبرو با اوست، استلزمات این نوع تعامل روبرو را هم فراموش نمی‌کند و بارها در سراسر نوشته اش مخاطب را به طور مستقیم خطاب قرار می‌دهد و گویی پاسخی از مخاطب دریافت کرده باشد یا نباشد، به بحث خود ادامه می‌دهد. حدس قریب به یقین این است که یان خواسته با انتخاب

این بیان شیوه، اندکی از پیچیدگی روایت‌شناسی بکاهد. این همه البته در متن مبدأ بی‌اشکال می‌نماید و چه بسا از امتیازهای سبک نوشتاری نویسنده هم باشد؛ ولی مسئله آن گاه بغرنج می‌شود که بخواهیم این بیان شیوه نویسنده را به زبانی دیگر و در اینجا زبان فارسی برگردانیم. در برگردان این گونه متون، مشکل اصلی آن است که متن ترجمه‌شده در عین وفاداری محتوایی — اگر نه سبکی — به متن اصلی، به میزان زیادی در زبان مقصد نیز برای خوانندگان مفهوم، سلیس و روان باشد. از این‌رو کوشیده‌ایم ضمن وفاداری به بیان شیوه نویسنده، خوانندۀ زبان فارسی را نیز از یاد نبریم و به تعبیر شلایر ماخر، از پیش‌گامان مطالعات ترجمه، دست یان را بگیریم و در دست خوانندۀ فارسی زبان بگذاریم و نه بر عکس؛ به بیان فنی‌تر، در واقع در ترجمه از راهکار غربت‌زدایی<sup>۱</sup> استفاده کنیم تا غربت‌زایی<sup>۲</sup>. نکته دیگر در بحث برگردان فارسی کتاب، به ترجمۀ پاره‌های متون ادبی مورد اشاره و بررسی نویسنده مربوط می‌شود. پیداست یان نیز مانند بسیاری از نویسنده‌گان برای تبیین اصطلاحات و واژگان فنی، از تکه‌های متون ادبی مختلف شاهد مثال آورده است. این شواهد ادبی از یک خط تا چندین بند را شامل می‌شوند. از آنجا که این شواهد جنبه آموزشی دارند، طبیعی است در برگردان فارسی نیز این جنبه را حفظ کرده‌ایم. از سوی دیگر این نمونه‌ها اغلب از آثار ادبی انتخاب شده‌اند و در برگردان فارسی آن‌ها ممکن است آن چنان که سزد، ویژگی‌های ادبی متون اصلی بازتاب نیافته باشند؛ با این همه، سعی کرده‌ایم در ترجمه ویژگی‌های ادبی و سبکی متن اصلی را نیز حفظ کنیم و انعکاس دهیم. از این‌رو در پاره‌های موارد که به ترجمۀ فارسی آثار دسترسی داشته‌ایم، از آن‌ها البته با تغییراتی اندک استفاده کرده و در سایر موارد، ترجمۀ خود را آورده‌ایم.

## سازگان کتاب

نویسنده کتاب مؤلفه‌های اصلی «داستان» و «گفتمان» مورد نظر روایت‌شناسان را در هشت فصل معرفی می‌کند. در فصل اول، از مقدمات و مبانی اصلی روایت‌شناسی و بهویژه آغازین روایت‌های داستانی سخن می‌گوید. در فصل دوم، رویکرد روایت‌شناختی را معرفی و ژانرهای ارتباط و سطوح روایت را تحلیل و بررسی می‌کند. در فصل سوم، از مؤلفه روایتگری که به تعبیر برخی، سومین مؤلفه روایت‌شناسی است، نام می‌برد و در پرتو آن، مبحث صدای روایی و کانونی شدگی را بررسی می‌کند و از موقعیت‌های روایی اشتانسل، روایت‌شناس پیش‌گام آلمانی سخن به میان می‌آورد. در فصل چهارم، به حوزه دستور زبان داستان پا می‌گذارد و به اختصار کنش، رخدادها و بی‌رنگ روایت را می‌کاود. در فصل پنجم، مؤلفه زمان و کارکردهای آن را بررسی می‌کند. در فصل ششم، از صحنه‌پردازی و فضای داستانی سخن می‌گوید. موضوع فصل هفتم نیز شخصیت و شخصیت‌پردازی در روایت است. در فصل هشتم نیز خواننده را با وجوده بازنمایی گفتمان روایی و بهویژه گفتمان مستقیم، غیرمستقیم و گفتمان غیرمستقیم آزاد و صد البته سیلان ذهن و تک‌گویی درونی و حدیث نفس آشنا می‌کند.

کتاب با تحلیل مختصر داستان کوتاه «تابلوی قایق ماهی گیری» اثر آلن سیلیتو نویسنده انگلیسی از دیدگاه روایت‌شناسی پایان می‌یابد. یان منبعی کامل و بهروز راضمیمه نوشتار خود کرده و مترجم به این آثار تحشیه‌هایی افزوده و برخی از آن‌ها را به خواننده‌گان فارسی‌زبان معرفی کرده است. واژه‌نامه فارسی – انگلیسی و انگلیسی – فارسی افزوده مترجم است.

در آماده‌سازی این کتاب، در کنار لطف دوست شفیق که همراهی اش همیشگی است، کسان دیگر نیز یاری رسان بودند: از مراقبت‌های خانواده‌ام تا کمک‌های اجرایی برخی دانشجویانم بهویژه

سخن مترجم / سیزده

خانم پوینده و خانم ساکی که در آماده‌سازی نسخه اولیه ترجمه و واژه‌نامه‌ها بسیار یاری رساندند و البته کادر فنی انتشارات علمی و فرهنگی و بهویژه همراهی‌های دکتر کوثری ذکر شدنی است. اجر همه این دوستان مأجور باد! بادا که چنین باشد!

تهران

خرداد ۱۳۹۳



## روایت ۱. سرآغاز

در این فصل، از مفاهیم بنیادین روایتشناسی جعبه‌ابزاری تهیه می‌کنیم و نشان می‌دهیم چگونه می‌توان آن را در تحلیل ادبیات داستانی به کار گرفت. تعاریف و کلیدواژه‌ها را از شماری کتاب‌های کلاسیک روایتشناسی به عاریه گرفته‌ایم؛ بهویژه از ژرار ژنت (۱۹۷۲ [۱۹۸۰] و ۱۹۸۳ [۱۹۸۸]) کلیدواژه‌های صدا<sup>۱</sup>، همانند - داستانی<sup>۲</sup>، متفاوت - داستانی<sup>۳</sup> و کانونی شدگی<sup>۴</sup>؛ سیمور چتمن (۱۹۷۸) کلیدواژه‌های پوشیدگی<sup>۵</sup> و آشکارگی<sup>۶</sup>؛ سوزان لنسر (۱۹۸۱) کلیدواژه‌های صدا، محدودیت‌های بشری<sup>۷</sup> و همه‌چیزدانی<sup>۸</sup>؛ فرانز اشتانسل (۱۹۸۴/۱۹۸۲) کلیدواژه‌های موقعیت روایی<sup>۹</sup>، نویسنده محور<sup>۱۰</sup>، شخصیت محور<sup>۱۱</sup> و آینه‌برگردان<sup>۱۲</sup>؛ میکه بل (۱۹۸۵) کلیدواژه کانونی گر<sup>۱۳</sup> و از مونیکا فلودرنیک کلیدواژه روایتشناسی طبیعی. در فصل‌های بعدی کتاب،

1. voice

2. homo - diegetic

3. hetero - diegetic

4. focalization

5. covertness

6. overtness

7. human limitation

8. omniscience

9. narrative situation

10. authorial

11. figural

12. reflector

13. focalizer

در این جعبه‌ابزار رامی گشاییم و از آن چونان چارچوبی دلالتمند استفاده می‌کنیم تا شمار زیادی از مفاهیم و واژه‌های تخصصی تر روایت‌شناسی را تبیین کنیم.

## روایت ۱ - ۱

معمولًاً قفسه‌ای ادبی کتاب‌فروشی‌ها بخش‌های فرعی‌تری دارد که نمایشگاهی از انواع ادبی مانند شعر، نمایش‌نامه و ادبیات داستانی را در دیدرس می‌گذارد و اگر بخواهیم نگاهی به رمان‌ها و داستان‌های کوتاه بیندازیم (معمولًاً داستان‌های کوتاه در گلچین‌های ادبی یا مجموعه‌آثار منتشر می‌شوند)، باید از بخش ادبیات داستانی سراغ بگیریم. حال برای بررسی تطبیقی آسان‌تر نمونه آثار، تمام نقل قول‌هایی را که شاهد مثال می‌آوریم، از اولین فصل رمان‌ها انتخاب می‌کنیم و از همین رو یکی از پیامدهای جانبی این فصل، بررسی گشایش‌های منتخب (یا آغازین‌های) آثار خواهد بود و یادمان باشد که گشایش از واژگان تخصصی است که تاکنون مهجور مانده است.

اگر در این کتاب تصمیم گرفته‌ایم که از تک آثار ادبی مورد بررسی و تحلیل استنتاج‌های کلی ارائه کنیم، صرفاً بدلایل عملی و کاربردی است. در واقع بسیاری از نظریه‌پردازان ترجیح می‌دهند کار خود را با انواع بنیادی تر روایت مانند روایت‌های طبیعی جهان واقع مثل حکایات، شایعات، جوک‌ها و جز این‌ها بی‌غازند و پس از آن راه خود را «به» ادبیات داستانی باز کنند. اما من راه برعکس را پیشنهاد می‌کنم: کار را از ادبیات داستانی آغاز کرده، بعد راهی به درون روایت‌های واقعی باز کنیم. [چون اعتقاد دارم] رمان رسانه‌ای بی‌نهایت مایه‌ور و متنوع است؛ به دیگر سخن، هر آنچه در سایر انواع روایت می‌بینیم، در رسانه رمان نیز

حی و حاضر مشاهده می‌کنید و بیشینه آنچه در رمان می‌بینید، در سایر انواع روایت از غیر داستانی تا روایت طبیعی، نمایش، فیلم و جزاین‌ها حی و حاضر است.

## روایت ۲-۱

ابتدا لازم است خود روایت را تعریف کنیم. مؤلفه‌های اصلی روایت کدام‌اند؟ روایت باید حاوی چه چیزی باشد تا در زمرة روایت قرار بگیرد؟ بگذارید با پاسخی ساده بگوییم: ۱. روایت‌ها جملگی داستانی را تعریف می‌کنند؛ ۲. همه داستان‌ها واجد شخصیت‌اند و به وجوده شفاهی، مکتوب، سینمایی، تصویری، اجرایی یا ترکیبی از این وجوده بیان می‌شوند. از این‌رو روایت شکلی ارتباطی است حاوی توالی رخدادهایی که اشخاص پدیدید می‌آورند و از سر می‌گذرانند. همچنین در بیان شفاهی داستان‌ها، از قبیل داستان‌هایی که در این کتاب با آن‌ها سروکار داریم، پای روایی یا قصه‌گویی نیز در میان است. این بخش آغازین کتاب بیشتر از راویان و اشخاص داستان سخن به میان می‌آورد. پس اجازه بدھید بار دیگر کلیدواژه‌های اصلی را که در این کتاب گذارمان به آن‌ها می‌افتد، مرور کنیم:

- روایت: هر آنچه داستانی را بیان کند یا نمایش دهد.
- داستان: توالی رخدادهایی که مشمول اشخاص داستانی می‌شوند.
- راوی: گوینده داستان؛ همو که متن روایی را نقل یا بیان می‌کند.

## روایت ۳-۱

حال اجازه بدھید به قفسه کتابخانه سرک بکشیم، چند رمان را در دست بگیریم، صفحه اول آن‌ها را بگشاییم و ببینیم چگونه می‌توانیم آن‌ها را تحلیل کنیم.

در موقعیت روایی واقعی روبارو<sup>۱</sup> همیشه پای یک راوی حی و حاضر در میان است که ما را می‌بینند؛ مانیز او را می‌بینیم و صدایش را می‌شنویم. اما وقتی با متن مکتوب سروکار داریم، راوی متن کجا پنهان می‌شود؟ آیا راوی صدایی از آن خود دارد و اگر دارد، چگونه صدایش را در متن متجلی می‌کند و آن را به گوش خواننده می‌رساند؟ برای نمونه به بند آغازین رمان ناطور دشت (چاپ اول ۱۹۵۱) نوشته جی. دی. سلینجر توجه کنید که اولین نمونه‌ای است که بررسی می‌کنیم:

### فصل اول

اگر واقعاً می‌خواهید در این مورد چیزی بشنوید لابد اولین چیزی که می‌خواهید بدانید این است که من کجا به دنیا آمدم و بچگی نکبت‌بارم چطور گذشت و پدر و مادرم پیش از من چه می‌کردند و از این مهملاتی که آدم را یاد «دیوید کاپرفیلد» می‌اندازد. اما راستش را بخواهید من میل ندارم وارد این موضوع‌ها بشوم. چون که اولاً حوصله‌اش را ندارم و در ثانی اگر کوچک‌ترین حرفری درباره زندگی خصوصی پدر و مادرم بزنم، هر دویشان چنان از کوره درمی‌روند که نگو. در این جور موارد خیلی زودرنج‌اند، مخصوصاً پدرم. البته باید بگویم که آدم‌های خوبی هستند — در این حرفری نیست — اما در عین حال بی‌اندازه زودرنج و عصبانی مزاج‌اند. گذشته از این، خیال ندارم که شرح حال خودم را از اول تا آخر برایتان تعریف کنم. من فقط راجع به آن قضیه‌ای که نزدیکی‌های عید گذشته برایم پیش آمد، برایتان صحبت خواهم کرد، یعنی درست قبل از اینکه کارم زار بشود و مجبور بشوم بیایم اینجا و خودم را بزنم به سیم آخر (سلینجر، ناطور دشت، ۵۰).<sup>۲</sup>

۱. real - life face - to - face narrative situation

۲. سلینجر، جی. دی. (۱۳۸۱)، ناطور دشت، ترجمه احمد کریمی حکاک، تهران: فقنوس.

گرچه در این متن نمی‌توان راوی را دید یا صدایش را شنید، این بند آغازین رمان، عناصری دارد که صدای راوی را به گوش خواننده می‌رساند.<sup>۱</sup> آشکار است کاری چندان سخت نیست که متن را با صدای بلند و آهنگ مناسب بخوانیم. در این صورت، به نظر می‌رسد برای نمونه صدایی که متن بازتاب می‌دهد<sup>۲</sup> از آن پسری نوجوان است (اگر متن را خواننده باشد، نیک می‌دانید راوی داستان پسری هفده ساله به نام هولدن کالفیلد است). همین امر نیز درباره خواننده پیامی الکترونیک از دوستان مصدق دارد و صدای آن‌ها را از خلال کلماتی که نوشته‌اند، تشخیص می‌دهیم؛ به گونه‌ای که در عمل، گویی دوستان‌اند که حرف می‌زنند. خواننده می‌تواند صدای متن را با گوش جان بشنود؛ درست همان گونه که قادر است کنش داستان را با چشم جان ببیند. خواهیم گفت که رمان‌ها جملگی، صدای راوی را گاه از دور، گاهی کم، گاهی زیاد و گاه به میزان اندک به گوش خواننده می‌رسانند. از آنجا که متن می‌تواند صدای روایی را به گوش خواننده برساند، از متن بهمنزله گفتمان روایی یاد خواهیم کرد. از جمله به کتاب ژرار ژنت (۱۹۸۰ [۱۹۷۲]) با عنوان گفتمان روایت اشاره می‌کنیم که از متون کلیدی روایتشناسی شمرده می‌شود. کتاب داستان و متن اثر چتمن (۱۹۷۸) دیگر کتاب کلیدی در این زمینه است. بنابراین مشهود است که درست به هدف زده‌ایم. با ذکر این پرسش که چه کسی صحبت می‌کند، توجه خود را به صدای روایی رمان معطوف می‌کنیم. آشکار است هرچه اطلاعات ما از راوی ژرف‌تر باشد، برداشت ما از کیفیت و تمایز صدای او نیز محسوس‌تر خواهد بود.

۱. در اینجا، یان از عبارت projects the narrator's voice استفاده می‌کند به معنای «عناصری که صدای راوی را بازتاب می‌دهند». مترجم ترجیح داد به جای آن از عبارت «صدای راوی را به گوش خواننده برساند» استفاده کند. این جایگزینی در سایر موارد نیز صورت گرفته است. – م.

۲. صدایی که از متن به گوش خواننده می‌رسد. – م.

## روایت ۱ - ۴

- کدام عناصر متن به ویژه صدای راوی را به گوش می‌رسانند؟ در اینجا فهرستی (نه چندان کامل) از انواع شاخص‌های صدا را ارائه می‌کنیم:
- **نشانگرهای محتوایی<sup>۱</sup>:** آشکار است موضوعات و مضامین شاد و غمگین، کمدی و تراژدی با صدای‌ایی مناسب با حال و هوای طبیعی و فرهنگی بیان می‌شوند (گرچه نوع دقیق آهنگ صدا هرگز خود به خود مشهود نمی‌شود). از این رو روش است که عبارت «اگر کوچک‌ترین حرفی در باره زندگی خصوصی پدر و مادرم بزنم هر دویشان چنان از کوره در می‌روند که نگو»<sup>۲</sup> (برگرفته از رمان ناطور دشت در بالا) را صدایی بر زبان می‌آورد که تمایه‌هایی مشخصاً اغراق‌آمیز دارد.
  - **نشانگرهای درونزاده<sup>۳</sup>:** بیانگری (یا «شاخص‌های بیانی»<sup>۴</sup>) هستند که به تحصیلات راوی، عقاید، باورها، علایق، ارزش‌ها، جهت‌گیری‌های سیاسی و ایدئولوژیک، نگرش وی به مردم، رخدادها و امور اشاره می‌کنند. در متن سلینجر فقط با سن و پیشینه راوی آشنا نمی‌شویم؛ بلکه گفتار هولدن سرشار از قضاوت‌های ارزشی، واژگان احساسی، مخالفت و حتی ناسزاگویی‌های اوست. هولدن در متن پیش‌گفته والدین خود را «آدم‌هایی خوب» خطاب می‌کند (واژه nice در متن اصلی به صورت ایرانیک آمده است). قصد ندارد «زندگی نکبت‌بارش» را بنویسد؛ بلکه «مهملات» و «آن قضیه‌ای» را که برایش اتفاق افتاده است، تعریف می‌کند.
  - **نشانگرهای حضور<sup>۵</sup>:** عباراتی اند که به آگاهی راوی از مخاطب و میزان تمايل او به مخاطبان اشاره می‌کنند. داستان‌سرایی کلامی<sup>۶</sup> نیز مانند گفت و گوهای روزمره در زمینه‌ای اتفاق می‌افتد که گوینده و

1. content matter

۲. ایرانیک از من است. -م.

3. subjective expressions  
5. pragmatic signals4. expressivity markers  
6. verbal storytelling

شنوندهٔ حی و حاضر دارد (در بافت ارتباط مکتوب، از گویندهٔ و شنوندهٔ به فرستندهٔ و گیرندهٔ<sup>۱</sup> یاد می‌کنند).

## روایت ۱-۵

چند نکتهٔ دیگر دربارهٔ نشانگرهای حضور راوه: در متن سلینجر، راوی بارها مخاطب را با ضمیر دوم شخص («تو») خطاب می‌کند. در نقل شفاهی داستان نیز دقیقاً همین عمل رخ می‌دهد. با این حال، اگر در متن سلینجر چشم خیره کنیم و دقیق‌تر بشنویم، درمی‌یابیم هولدن مخاطب‌ش را بیشتر موجودی خیالی تصور می‌کند تا واقعی. برای نمونه برایش مهم است که بگویید: «اگر واقعاً می‌خواهید در این مورد چیزی بشنوید [...] لابد می‌خواهید بدانیم». به نظر می‌رسد خطاب هولدن به فردی است که او را خیلی خوب نمی‌شناسد. البته در این میان، مخاطب هم لام تا کام حرفی نمی‌زند. در اینجا نمی‌توان گفت که آیا هولدن مخاطبی خاص یا عام را در ذهن دارد. شاید فقط به مخاطبی فرضی می‌اندیشد. ضمیر «تو/شما» در اینجا به مفرد یا جمع بدل می‌شود. برخی منتقدان بر این باورند مخاطب هولدن روان‌پزشک است و «اینجا» یعنی مکانی که هولدن می‌تواند پس از تعریف «قضیه» («به سیم آخر بزنده»)، به احتمال تیمارستان روانی خواهد بود. صادقانه گفته باشم، یاد نمی‌آید در این رمان پرسش‌چه کسی صحبت می‌کند پاسخ می‌یابد یا خیر. پاسخ هرچه باشد، آنچه در اصل سبب تمایز می‌شود، طرح این پرسش است که آیا خطاب روایت هولدن در مقام ارتباطی خصوصی یا عمومی، به مخاطب حی و حاضر است یا غایب.

## روایت ۱-۶

در کمال تعجب، پای مخاطبی خاص در میان است که نه هولدن کالفیلد مشخصاً او را می‌شناسد و نه سایر راویان داستان؛ و این مخاطب،

خود مایم که خوانندگان واقعی رمان هستیم. ما در مقام خوانندگان، رمان شخص سلینجر را می‌خوانیم، نه رمان هولدن را؛ در واقع هولدن نیست که رمان می‌نویسد؛ بلکه او سرگذشت زندگی خود را تعریف می‌کند (که از آن به روایت تجربه شخصی<sup>۱</sup> نیز یاد می‌کنند). متن رمان صدایی روایی را بازتاب می‌دهد؛ اما متن روایی از حیث زمانی، مکانی و وجودشناسانه<sup>۲</sup> در دیدرس و صدارس ما قرار ندارد. اینکه روایی از حیث وجودشناختی از ما فاصله دارد، بدین معناست که او از جهانی دگر گونه می‌آید که همان جهان داستانی است. روایی داستانی نیز به این معناست که روایی نه واقعی، بلکه ساختگی و ابداعی است. روایی، مخاطب او و اشخاص داستان جملگی موجوداتی داستانی اند. دگر گونه گفته باشیم، هولدن کالفیلد «موجودی کاغذی»<sup>۳</sup> است (بارت) که نویسنده رمان یعنی سلینجر او را آفریده است. باری، رمان سلینجر درباره فردی است که داستان تجربه شخصی اش را بازمی‌گوید؛ حال آنکه داستان هولدن درباره تجربه فردی خود اوست.

درست همان گونه که به صلاح نیست روایی (هولدن یعنی موجودی داستانی) را با نویسنده (یعنی همان سلینجر که از این راه امرار معاش می‌کند) یکسان بدانیم، لازم نیست مخاطب داستانی («تو» متن) را با خودمان در مقام خوانندگان واقعی نیز همسان بپنداشیم. هولدن به احتمال، خطابش به ما نخواهد بود؛ چون نمی‌داند ما نیز حی و حاضریم. بر عکس، ما هم نمی‌توانیم با هولدن حرف بزنیم (مگر به زبان خیال)؛ چون نمی‌دانیم او نیز حی و حاضر است. در مقابل، رابطه ما و نویسنده‌گان واقعی از جنس واقعیت است و از همین روست که می‌توان به این نویسنده‌گان نامه نوشت (و با فرض اینکه هنوز در قید حیات اند) که نسخه‌ای از کار خود را برای ما امضا کنند. حتی با اینکه می‌دانیم آن

1. personal experience narrative (PEN)

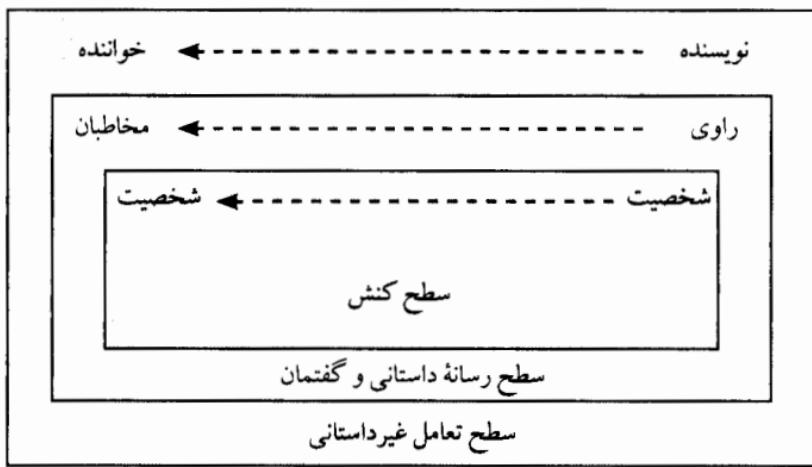
2. ontological

3. paper being

نویسنده‌گان دیگر در میان مانیستند، خوانندگان پر و پا فر ص روزبه روز بر شهرت آنها می‌افزایند. از این حیث، برقراری ارتباط با هولدن ناممکن است. شبیه‌ترین سناریو به این امر در زندگی واقعی، زمانی است که پیامی را می‌خوانیم که از آن مانیست یا گفت و گویی را استراق سمع می‌کنیم که طرفین آن نمی‌دانند ما (دزدکی) به حرف‌هایشان گوش می‌دهیم. با این اوصاف، می‌توان گفت ادبیات داستانی، لذت استراق سمع بدون نگرانی را به ارمغان می‌آورد.

## روایت ۷-۱

آنچه گفته‌یم، ساختار معیار ارتباط روایت داستانی را بیان می‌کند. حال مشارک‌ها و سطوح داستانی این ساختار را می‌توانیم با الگوی جعبه‌های چینی (که تو بر تویند) نمایش دهیم. در اصل، تماس ارتباطی میان نویسنده و خواننده در سطح ارتباط غیرداستانی، راوی و مخاطب یا گیرنده‌گان در سطح رسانه داستانی و اشخاص در سطح کنش رخ می‌دهد. اولین سطح را «سطح برون‌متنی»<sup>۱</sup> و سطوح دوم و سوم را «سطح درون‌متنی»<sup>۲</sup> می‌نامیم.



## روایت ۸-۱

رمان سلینجر با صدای روایی به غایت تمايزبخشی آغاز می‌شود. سایر رمان‌ها نیز صدای‌های مختلف دارند و گاه به سهولت نمی‌توان کیفیت این صدای‌ها را تشخیص داد. برای نمونه با خواندن سرآغاز رمان درمان درد اثر جیمز گولد کوزنر (چاپ اول ۱۹۳۳)، چه حال و هوایی پیدا خواهیم کرد؟

### اول

کولاکی که در سپیدهدم سه‌شنبه هفدهم فوریه آغاز شد، تمام نیو انگلند را درنوردید و تا هنگام تاریکی هوا ادامه داشت. برفنی به ارتفاع بیش از یک متر ایالت کنتیکت را پوشانده بود. حوالی ظهر سه‌شنبه بزرگراه شماره W6 ایالات متعدد که از میان نیوونتنون می‌گذرد تقریباً بسته شده بود. چهارشنبه صبح ماشین‌های برف‌روب مشغول به کار شدند. پنج‌شنبه هوا گرم‌تر شد. لایه‌های ضخیم برف از آسمان خراش‌های عظیم شروع به آب شدن کرد. پنج‌شنبه شب باد در ناحیه غرب وزیدن گرفت و سطح زمین خشک شده بود. جمعه در زیر آسمان صاف و بسیار سرد، سه مسیر مسدودشده بزرگراه US6W از لانگ آیلند ساوند به ماساچوست دوباره باز شد (کوزنر، درمان درد، ۵).

اکنون این گفتمان روایی را با گفتمان روایی سلینجر مقایسه کنید. متن سلینجر درباره نشانگرهای حضور موقعیت روایی اطلاعات زیادی به ما می‌دهد. حضور مخاطب («تو») که راوی با وی صحبت می‌کند، اطلاعات بسیاری از زبان و ویژگی‌های عاطفی او در دسترس ما قرار می‌دهد. هیچ یک از این ویژگی‌ها در متن کوزنر نمود نیافته است. با شناختی که از کل این رمان دارم، می‌توانم بگویم هرگز نام راوی را نیز خواهیم دانست؛ او<sup>۱</sup> هرگز از ضمیر اول شخص استفاده نمی‌کند

۱. قاعده لنسر (روایت ۳-۱-۳) در اینجا مصدق پیدا می‌کند؛ مبنی بر اینکه اگر راوی بی‌نام است، ضمیری به کار خواهم برد که با نویسنده واقعی تناسب داشته باشد. کوزنر نویسنده‌ای مذکور است؛ بنابراین راوی پنهان متن را با «او» خطاب می‌کنم.

(پس هیچ گاه مستقیماً به حضور خود اشاره نمی‌کند) و هرگز روبارو با مخاطب خود صحبت نمی‌کند. با این حال، به طریق اولی می‌توان دریافت که راوی است که روایت خود را با صحته پردازی ملموسی از داستان آغاز می‌کند. متن کوزنر که لابد کارکرد و هدفی مشخص دارد، صدایی هدفمند را نیز طنین می‌افکند. در واقع دور از ذهن است بتوان گوینده یا نویسنده‌ای را تصور کرد که صاحب سبک نباشد (هر چند بهزودی با این مورد نیز آشنا خواهیم شد). در موقعیت‌های معمولی از هر نوع که باشد، افراد به اصل «تشریک مسامعی»<sup>۱</sup> (آن گونه که کاربر دشناسان زبان می‌گویند) نیاز دارند تا بتوانند عباراتی را انتخاب کنند که با هدف مورد نظر مناسب باشد و این عبارات، خود با تصورات موجود درباره خوانندگان احتمالی، نیازهای اطلاعاتی آنان، توانمندی‌های ذهنی، علایق و جز این‌ها در ارتباط است. ما خود جملگی در مقام گویندگان چنین می‌کنیم یا باید چنین کنیم. اگر از این دیدگاه به مسئله بنگریم، می‌توان گفت راوی رمان کوزنر گزاره‌های کوتاه و بدقت انتخاب شده را کنار هم می‌گذارد که به‌شکلی درخور نیازهای خواننده را تأمین می‌کند. اگر متن کوزنر را با صدای بلند بخوانیم، صدای ما خشی یا خشک و بی‌روح جلوه می‌کند. اما لحن خشک و بی‌روح به معنای دقیق کلمه، اصلاً لحن نیست. در عین حال، پیداست که صدای راوی کوزنر در مقایسه با صدای هولدن، چندان مشخص و متمایز نیست.

## ۹-۱ روایت

حال که از تمايز صداها سخن گفته‌یم، پُر بیراه نیست بدانیم شنواپذیری صدای روایی نیز به طریق اولی دارای مرتبه و میزان است. در واقع نظریه پردازان روایت به تبعیت از چتمن (۱۹۷۸)، غالباً برای تعیین صدای

روایی از جفت‌متضاد آشکارگی و پوشیدگی استفاده می‌کنند و کیفیت و میزان این صداها را با این جفت‌متضاد کم یا زیاد می‌کنند. راویان هم بیش و کم آشکارند و هم پنهان. هولدن کالفیلد و راوی ناشناس متن کوزنر راویان آشکارند؛ اما بدیهی است که هولدن از راوی کوزنر آشکارتر است.

روشن است که راویان پنهان صدایی توسعه نامتمایز و نامشخص دارند. گرچه هنوز وقت آن نرسیده که به روایتگری پنهان در مقام پدیده‌ای روایی پردازیم، باید آن را اندکی بهتر بشناسیم. اگر خیلی ساده تعریف خود از آشکارگی راوی را وارونه کنیم، می‌توان گفت راوی پنهان می‌باید راوی ناپیدا یا نامتمایز باشد؛ یعنی راوی‌ای که خود را در پیش‌زمینه متن پنهان می‌کند؛ شاید همو که خودش را پوشیده نگاه می‌دارد یا در سایه راه می‌رود. اگر این گونه باشد، راهکارهای پوشیدگی راوی کدام‌اند؟ آشکار است که همه می‌کوشند جلب توجه نکنند؛ از این‌رو راوی‌ای هم که دلش می‌خواهد پنهان بماند، از ضمیر اول شخص استفاده نمی‌کند و چندان از خود حرف نمی‌زند یا صدایی بلند و شناور ندارد و از هر گونه نشانگرهای حضور یا بیانگری‌های درون‌زاد که در بخش روایت ۱-۴ به آن اشاره کردیم، دوری می‌کند. همچنین راوی می‌تواند خود را پس پشت چیزی پنهان کند و اگر چیزی برای پنهان شدن پیدا نکرد، خود را پس پشت کس دیگری پنهان می‌کند. این نکته را به خاطر داشته باشید که بسیار راهگشاست.

## روایت ۱۰-۱

تا اینجا درباره صدای راوی بحث کردیم که از رهگذر عبارات متنی ناظر به احساس، بیان‌های درون‌زاد، اشاره‌تگرهای حضور، شیوه‌های بلاغی و جز این‌ها انعکاس می‌یابد. الان وقت آن رسیده است که به مسئله رابطه راوی با داستان خود او پردازیم؛ به ویژه این پرسش که آیا

راوی در متن حضور دارد یا خیر (آن دسته از روایت‌ها که در اینجا به آن‌ها نظر داریم، بر «معیار ارتباط» مبنی‌اند). به بیان ساده‌تر، می‌دانیم که نویسنده داستان، یعنی کسی که در واقع داستانی را تعریف می‌کند، ناگزیر از انتخاب یکی از این دو گزینه است: روایت اول‌شخص یا روایت سوم‌شخص. نظریه پردازان درباره کارآمد بودن این واژگان بحث‌های زیادی مطرح کرده‌اند و با اینکه روایت اول‌شخص همچنان کارایی گسترده‌ای دارد (و مانیز اینجا از آن استفاده می‌کنیم)، واژه روایت سوم‌شخص عموماً مایه سردگمی بوده است. بنابراین در ادامه من همان واژگانی را به کار می‌برم که ژنت (۱۹۷۲[۱۹۸۰]) استفاده می‌کرد: روایت همانند - داستانی<sup>۱</sup> (تقریباً معادل با روایت اول‌شخص) و روایت متفاوت - داستانی<sup>۲</sup> (معادل با روایت سوم‌شخص). در اینجا به معنای «مرتبط با روایتگری» است، *homo* به معنای «از یک ماهیت» و *hetero* به معنای «از ماهیتی دگرگونه» است. تعاریف مبسوط در ادامه آمده است:

- در روایت همانند - داستانی، داستان را راوی (همانند - داستانی) تعریف می‌کند که از جمله اشخاص داستان نیز محسوب می‌شود. پیشوند *homo* بیانگر آن است فردی که نقش راوی را دارد در سطح کنش، شخصیت داستان نیز محسوب می‌شود.
- در روایت متفاوت - داستانی، داستان را راوی (متفاوت - داستانی) تعریف می‌کند؛ همو که شخصیت داستان به شمار نمی‌آید. پیشوند *hetero* به جنس متفاوت راوی در مقایسه با سایر اشخاص داستان اشاره می‌کند.

## روایت ۱-۱

عموماً دونوع دسته‌بندی ژنت با کاربرد ضمایر اول‌شخص و سوم‌شخص — من، مرا، مال من، ما، مارا، مال مادر مقابل او، او را، آن‌ها، آن‌ها را

— ارتباط مستقیم دارد (اما همیشه این گونه نیست و این امر از عمدۀ مسائل نظری است). در واقع در اینجا اصلی کلی (و فقط یک اصل) در جریان است:

- متن همانند — داستانی خواهد بود آن گاه که بتوان در میان جملات کنش دار مرتبط با داستان، چند جمله حاوی ضمایر اول شخص پیدا کرد (من این کار را انجام دادم؛ آن را دیدم؛ این همان چیزی بود که برایم اتفاق افتاد). این ضمایر نشان می‌دهند که راوی دست کم خود شاهد رخدادهای بهنمايش درآمده بوده است.
- هنگامی که تمام جملات کنش دار مرتبط با داستان به ضمایر سوم شخص باشند، متن متفاوت — داستانی است (او این کار را انجام داد؛ این همان چیزی است که برایش اتفاق افتاد).

به عبارت دیگر، برای تعیین نوع «نقل» روایت لازم است به حضور یا عدم حضور من تجربه گر<sup>۱</sup> در جملات کنش دار صرف داستان توجه کنیم. اما پیداست که عبارت «جمله کنش دار ساده مرتبط با داستان» ناظر به جملاتی است که رخداد مرتبط به یک یا چند شخصیت داستان را نمایش می‌دهند. برای نمونه «او از روی پل پرید» (= کنش ارادی)، «او از روی پل افتاد» (= کنش غیرارادی) و «من سلام کردم» (= کنش گفتاری) جملگی جملات کنش دار ساده محسوب می‌شوند. بر خلاف آن، «اینجا پاره غمگین داستان ماست» و «شبی تاریک و طوفانی است» (که به ترتیب اظهارنظر و توصیف محسوب می‌شوند)، جملات کنش دار ساده نیستند.

رمان نوعی متن است که از انواع بی‌شمار جملات استفاده می‌کند و همه آن‌ها نیز جملات کنش دار ساده نیستند. برای نمونه توصیف‌ها، نقل قول‌ها، اظهارنظرها و جز این‌ها در زمرة جملات

کنش دار قرار نمی‌گیرند. در واقع همان گونه که دیدیم، بسیاری از رمان‌ها با درآمدی توضیح محور (توضیح کلیشه‌ای) یعنی معرفی اشخاص، زمان و مکان آغاز می‌شوند که این مقدمه توضیحی، غالباً توصیفی نیست. گرچه این سرآغاز‌ها نکات بسیاری درباره کیفیت صدای روایی بیان می‌کنند (قطعاتی که از رمان‌های سلینجر و کوزنر ذکر کردیم)، لزوماً به مانمی‌گویند که آیا روایت همانند - داستانی خواهد بود یا متفاوت - داستانی. فقط آن‌گاه که داستان به جریان می‌افتد و جملات کنش دار مناسب بدان گونه که در بالا گفتیم، از پی‌هم می‌آیند، می‌توان قضاوت کرد که آیا راوی در مقام شخصیتی کنشگر در داستان حضور دارد یا خیر. در واقع گاه لازم است مدت‌ها انتظار بکشیم تا تصویری تمام و کمال از اشخاص دخیل در داستان در ذهن تصور کنیم. هرچند دیر یا زود، رابطه راوی با داستانی که نقل می‌کند، به طرزی دلالتمند آشکار می‌شود.

## روایت ۱۲-۱

تا اینجا از متنی همانند - داستانی به نام ناطور دشت اثر سلینجر سخن به میان آوردیم (اگر یادتان باشد این داستان درباره «چه اتفاقی برای من می‌افتد» بود که نوعی دستورالعمل ظریف برای داستان‌سرایی اول شخص محسوب می‌شود). با این حال، در اینجا سرآغاز رمان سنگ آسیاب (۱۹۶۵) اثر مارگارت درابل را شاهد مثال می‌آوریم که به دلایلی که پیش‌تر بیان کردیم، کنش محورتر است:

شغل من همیشه آمیزه‌ای عجیب از اعتماد و ترس بوده؛ شاید بتوان گفت که این‌ها شغل مرا ساخته‌اند. برای نمونه در نظر بگیرید اولین باری که سعی کردم یک شب را با مردی در هتل بگذرانم. در آن زمان نوزده‌ساله بودم؛ سئی که چنین ماجراجویی‌هایی را اقتضا می‌کند و البته بیجاست که بگوییم مجرد هم بودم. هنوز هم مجرد؟

حقیقتی که واقعاً مهم است؛ اما اهمیت آن بعداً مشخص می‌شود. تا آنجا که به خاطر دارم، اسم آن مرد، همیش بود. بله، درست به یاد می‌آورم. باید سعی کنم بی‌انگیزه نشوم. اطمینان و البته نه ترس، بخشی از وجود من است که خودم نیز تحسینش می‌کنم. من و همیش در پایان ترم کریسمس از کمپریج به اینجا آمدیم: این برنامه را از قبل ریخته بودیم (درابل، سنگ‌آسیاب، ۵).

برای تحلیل متن، در اینجا متن را عیناً تکرار کرده، تحسیه‌های مختلفی را به آن اضافه می‌کنم:

شغل من [خوب، داستانی از تجربیات شخصی به نظر می‌آید، شاید نوعی خویش‌دانستن] همیشه آمیزه‌ای عجیب از اعتماد و ترس است شاید بتوان گفت که این‌ها شغل مرا ساخته‌اند [بدیهی است که جمله اصلی با آهنگی بازتاب‌کننده گفته شده است]. برای نمونه در نظر بگیرید [= شما در نظر بگیرید... راوی از حضور مخاطب آگاهی دارد و او لین نمونه برای تعمیم‌های بعدی را نشان می‌دهد]، او لین باری که یک شب را با مردی در هتل گذراندم [به نظر می‌آید که راوی داستان یک زن باشد، پس صدای داستان نیز صدایی زنانه خواهد بود]. در آن زمان نوزده‌ساله بودم [این سن من تجربه‌گر است، در حال حاضر من راوی بالغ‌تر، عاقل‌تر و باتجربه‌تر در «شغل» خویش شده است]؛ سنی که برای چنین تجربیاتی مناسب است و البته بیجاجست که بگویم مجرد هم بودم. هنوز هم مجردم [توضیحات بیشتر درخصوص خود - شخصیت‌پردازی من روایتگر]؛ حقیقتی که حائز اهمیت است [راوی توجه همگان را به امری «مهم» که به‌زودی اتفاق خواهد افتاد جلب می‌کند]، اما اهمیت آن بعداً مشخص می‌شود. تا آنجا که به خاطر دارم اسم آن مرد [کار اصلی راوی همانند - داستانی «به خاطر آوردن» است]، همیش بود. بله، درست به یاد می‌آورم [تصحیح خودآگاه]. باید سعی کنم بی‌انگیزه نشوم [ارزیابی و اشاره به آهنگ

صدا]. اطمینان و البته نه ترس، بخشی از وجود من است که خودم نیز تحسینش می‌کنم. من و همیش در پایان ترم کریسمس از کیمبریج به اینجا آمدم: این برنامه را از قبل ریخته بودیم... [این موضوع همچنان کنش پیش‌زمینگی است؛ بنابراین با زمان گذشته کامل آمده است، اما راوی خیلی زود به ارائه کنش گذشته ساده بازمی‌گردد.]

### روایت ۱۳

به‌باور ژنت، رمان درابل به اتكای موقعیت «نقل» منفرد که در آن راوی در مقام شخصیت در داستان خود حضور دارد، روایتی همانند داستانی است. همچنین برای ارزیابی نشانه‌های متداول این نوع روایت و به کار گرفتن این نشانه‌ها در تفسیر متن، می‌توانیم از نظریه موقعیت‌های روانی سخن‌نما<sup>۱</sup> اشتانسل نیز یاری بخواهیم. در همین جاذک این نکته ضرورت دارد که در وهله نخست راوی همانند داستانی همواره داستان تجربه فردی خود را تعریف می‌کند؛ حال آنکه راوی متفاوت – داستانی تجربیات سایر مردم را بازگو می‌کند. به‌پندار اشتانسل، رمان درابل نوعی روایت اول شخص سخن‌نمایست (در بافت درون‌زبانی موقعیت‌های روانی، این واژه را برابر واژه روایت همانند – داستانی ترجیح می‌دهیم)؛ چون راوی، داستان خویشن نگارانه یعنی مجموعه‌ای از تجربیات گذشته خود را بیان می‌کند که آشکارا زندگی او را شکل و تغییر داده و او را به آدم فعلی بدل کرده است. در اینجا نیز راوی اول شخص سخن‌نما، بهسان دیگر راویان اول شخص سخن‌نما، اسیر محدودیت‌های انسان خاکی<sup>۲</sup> (لنسر) است؛ این راوی به زاویه دید فردی و شخصی محدود است، دسترسی (یا احاطه‌ای) سرراست به رخدادهایی که خود شاهدش بوده است، ندارد و در عین حال نمی‌تواند در دو مکان حقیقی و حاضر باشد (این امر را گاهی قانون صند

دومکانی<sup>۱</sup> می‌نامند) و به طور دقیق نمی‌داند در ذهن اشخاص دیگر چه می‌گذرد (در فلسفه، این نوع محدودیت‌ها را مسئله «اذهان دیگران»<sup>۲</sup> می‌نامند). آشکار است راوی‌ای که با این محدودیت‌ها و با نزدیکی یا دوری نسبی متن به این گونه موقعیت‌های سخن‌نمای دست‌وپنجه نرم می‌کند، می‌تواند چیزهای زیادی درباره نگرش‌های صدای روایی و نیز انگیزه‌های داستان‌سرایی بر زبان جاری کند.

## روایت ۱۴-

اکنون وقت آن رسیده که روایتگری متفاوت - داستانی را به معاینه درآوریم. در اینجا سرآغاز رمان آدام بده اثر جرج الیوت را با هم می‌خوانیم (چاپ اول ۱۸۵۹). پیداست که تحشیه‌ها و اضافات داخل متن را شخصاً افروده‌ام:

### فصل ۱

#### کارگاه

جادوگر مصری با یک قطره جوهر که به آینه بدل می‌شود، می‌توانست تصاویر بسیار دوردست گذشته را زنده کند. این همان چیزی است که من قرار است برای شما خواننده انجام دهم. [ارجاع شخصی از راوی آشکار و اطلاع از خواننده - مخاطب، همچنین «اظهارنظر فراروایی» یعنی بازتابی از ماهیت داستان‌گویی] با همین قطره جوهر در نوک قلمم، کارگاه وسیع و بزرگ آقای جاناتان برگ، نجار و خانه‌ساز را در دهکده هایسلوب که در ۱۸ ژوئن سال ۱۷۹۹ ساخته شده، نشانش می‌دهم [آگاهی عمدى مخاطب و برداشت او از زمان و مکان کنش داستان (پیش‌تر در زیر عنوان این فصل بدان اشاره شد)].

آفتاب بعد از ظهر به گرمی بر سر پنج کارگری که مشغول

ساختن در و پنجره‌ها و تخته‌بندی بودند، می‌تاپید. رایحهٔ چوب کاج از الوارهایی که شبیهٔ چادر بیرون از در، بر روی هم تلبیار شده بودند با رایحهٔ بوته‌های قدیمی که جوانه‌های سفید بهمانند برف خود را تا نزدیک پنجه‌باز مقابلهٔ گسترده بودند، آمیخته شده بود [...]». [الف] سگ خاکستری گله [...] سرش را روی دستانش گذاشته و خوابیده بود، گه گاه هم چشمانش را باز می‌کرد تا نگاهی به بلندقدترین کارگر بیندازد همو که در حال کنده کاری قاب وسط گچ بری شومنه بود. صدای کنده کاری این کارگر بلندتر از صدای رنده و چکش شنیده می‌شد [...] (الیوت، آدام بده، ۴۹).

حتماً در شکفت می‌شوید که چرا این متن را در زمرة متون متفاوت - داستانی قرار داده‌ایم. هرچه نباشد، مگر بند آغازین، سه ضمیر اول شخص ندارد (دو ضمیر منفصل «من» و یک ضمیر ملکی «مال من»)<sup>۱</sup>? خُب، بله، دارد؛ اما پس از این ضمایر نشانه‌ای دیگر نیامده است. بدیهی است هر راوی‌ای می‌تواند خود را با ضمیر اول شخص مذکور یا مؤنث معرفی کند. توجه صرف به ضمایر اول شخص و غفلت از بافت بروزنزبانی مشعر به این ضمایر به آن می‌ماند که قدم به درون دامی می‌گذاریم که همان «دام نه چندان خوش نام ضمیر اول شخص» است. تعاریف پیش گفته را بازنگری کنید تا خاطرتان جمع شود: یگانه چیزی که همانند/ متفاوت - داستانی بودن متن را تعیین می‌کند، رابطه راوی با داستانی است که باز گو می‌کند؛ اگر راویان در کنش حی و حاضر باشند، همانند - داستانی و اگر حاضر نباشند، متفاوت - داستانی شمرده می‌شوند. بند آغازین رمان الیوت که صحنه‌پردازی داستان را نشان می‌دهد، از زیان راوی کاملاً آشکار گفته می‌شود. از این حیث، ایرادی به کاربرد سه ضمیر اول شخص نیست؛ اما این سه ضمیر کیفیت

گویایی صدا<sup>۱</sup> را بازتاب می‌دهند و نه نقل داستان را. ما به راوی آشکار گوش جان می‌سپاریم؛ اما هیچ نمی‌دانیم داستانی که می‌شنویم، داستان تجربه شخصی راوی است یا نه. در عین حال می‌توان تصور کرد فضای صحنه داستان را کسی توصیف می‌کند که در جایی بالاتر و فراتر از تمام افراد و اشیا ایستاده است؛ و البته این صدا، صدایی به یاد آورنده نیست. راوی همه حقایق را می‌داند؛ اما هیچ کس نمی‌خواهد از او بپرسد این اطلاعات را از کجا آورده است. آن گاه که داستان در بند دوم ادامه می‌یابد، تمام اشخاص (به هر حال تا بدینجای داستان) به اشخاص سوم شخص بدل می‌شوند. هر فرد اول شخص که کنشی را انجام دهد یا شخصیت گویان در خود کنش باشد، به‌واقع با اهمیت است (چون نشانه‌ای از من تجربه‌گر است). اما انگار در متن الیوت خبری از این حرف‌ها نیست. در واقع تصور می‌کنم اندکی گیج می‌شدیم اگر بند دوم با چنین کلماتی آغاز می‌شد: «آفتاب بعداز ظهر به گرمی بر سر پنج کارگر می‌تايد و من یکی از آن‌ها بودم».

## روایت ۱۵

یادمان نرود که راوی متفاوت – داستانی هیچ گاه از اشخاص حاضر در دنیای داستان نبوده و نیست. این حقیقت که راوی متفاوت – داستانی در فضای بیرون از داستان برای خود جایگاه و مرتبه دارد، سبب می‌شود آنچه را در زندگی واقعی باور نداریم، به آسانی پذیریم: اینکه فردی این همه دانش و قدرت بی‌نهایت اختیار کند. راویان فراداستانی عموماً از قدرت همه‌چیزدانی برخوردارند؛ گویی همه‌چیزدانی طبیعی ترین امر دنیاست. راویان متفاوت – داستانی آن گاه که تمایل می‌یابند آشکارا حرف بزنند، می‌توانند سراسرت مخاطبان را خطاب قرار دهند و نیز آزادانه درباره کنش اشخاص و خود داستان‌سرایی اظهار نظر کنند

(کما اینکه در گزیده رمان الیوت این اتفاق می‌افتد). (البته راویان همانند - داستانی نیز از عهده این کارها بر می‌آیند؛ اما از آنجا که پایین‌دست محدودیت‌های بشری خویش‌اند به ویژه اینکه قدرت همه‌چیزدانی ندارند، این کار را به طرق گوناگون انجام می‌دهند). از این‌رو آشکار است که این امور مجموعه‌ای از موقعیت‌های متعارف است که می‌توانیم با کاربرد آن‌ها مقوله روایت‌های «صرفًاً متفاوت - داستانی مورد نظر ژنت را مایه‌ور و فربه کنیم. مانیز به تبعیت از اشتانسل، این نوع روایت آشکارا متفاوت - داستانی و موقعیت‌های متعارف مرتبط با آن را موقعیت روایی نویسنده محور<sup>۱</sup> (یا صرفًاً روایت نویسنده محور می‌نامیم). البته جهان‌بینی جامع و مانع راوی نویسنده محور (که از آن خدایگان الپ است) به ویژه برای آشکار کردن فرازونشیب‌های اخلاقی اشخاص داستان مناسب است. رمان‌های «رئالیسم اجتماعی» سده نوزدهم نویسنده‌گانی مانند جرج الیوت، شارلوت برونته، چالز دیکنز و توماس هارדי از جمله متون نویسنده محورند.

## روایت ۱-۱۶

همان گونه که پیش‌تر گفتیم، از رهگذر پرداختن به ویژگی‌ها، انتظارات و پیامدهای متعارفی که از موقعیت روایی اشتانسل (روایت اول شخص و نویسنده محور) حاصل می‌شود، می‌توانیم تمایز مقوله‌ای ژنت (همانند / متفاوت - داستانی) را که بر موقعیت «رابطه‌ای» مشخص مبتنی است (اینکه راوی در داستان حضور دارد یا خیر) به‌طرزی پربار تکامل بخشیم. اما کار عجالتاً به همین سادگی‌ها صورت نمی‌پذیرد؛ چون الگوی اشتانسل موقعیت روایی سخن‌نمای دیگری نیز دارد. از آنجا که این موقعیت نمونه‌ای نه چندان آسان‌یاب است و مشکلات خاص خود را دارد، با احتیاط به آن نزدیک می‌شویم.

به یاد آورید که در بند پیشین، روایتگری نویسنده محور به راوی متفاوت – داستانی و آشکار که صدایی متمایز دارد، وابسته بود. اکنون وقت آن رسیده است که نگاه خود را در گرباره به پرسش آشکارگی و پوشیدگی راوی معطوف کنیم. اگر آماده‌اید سرآغاز رمان زنگ‌های برای که به صدا درمی‌آیند (چاپ اول ۱۹۴۳) اثر ارنست همینگوی را با هم می‌خوانیم.

### فصل اول

کف جنگل روی برگ‌های سوزنی خرمایی زنگ کاج دراز کشیده و چانه‌اش را بر دست‌های تاشده‌اش گذاشته بود. بر فراز جنگل، باد بر سر درختان کاج می‌وزید. دامنه کوه در آن نقطه که او قرار داشت دارای شیب ملایمی بود، اما پایین‌تر از آن شیب تندتر می‌شد و او سیاهی جاده قیراندو را که در گردنه می‌پیچید، می‌دید. در امتداد جاده رودخانه‌ای جریان داشت و پایین گردنه اره‌خانه‌ای را در کنار رودخانه، و آبی را که از بالای سد می‌ریخت و در آفتاب تابستان سفید بود، می‌دید.

پرسید: «اره‌خانه همونه؟»

«بله» (همینگوی، زنگ‌های برای که به صدا درمی‌آیند، ۱).

وقتی متن را خواندید، این پرسش‌ها ممکن است به ذهنتان خطور کند (بخش سؤالات دشوار): فرض کنید آخرین جمله این گونه بود، «گفتم: بله؟؛ حال نتایج را با توجه به نوع روایت (ژنت) و نیز با توجه به موقعیت روایی (اشناسی) شرح دهید.

### روایت ۱۷-۱

تشخیص صدای راوی در متن همینگوی از تشخیص صدای راوی در نمونه متونی مانند متن کوزنر که پیش‌تر خواندیم، سخت‌تر است؛ این امر سه دلیل دارد: