

نقد و تحلیل کتاب روایت پژوهی در زمانی: سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در فارسی

ابوالفضل خُری*

چکیده

این مقاله، کتاب روایت پژوهی در زمانی: سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در فارسی را از حیث شکل و محتوا مرور، بررسی و نقد می‌کند. ابتدا، فصل‌های اصلی کتاب مرور می‌شوند و سپس، مطالب و موضوعات هر فصل در پرتو رویکردهای نقد و نظریه‌ی روایت‌شناسی جداگانه بررسی و تحلیل می‌شوند. نویسنده در فصل اول، بحث متالپسس را بررسی می‌کند، لیکن در معرفی این مفهوم چندان دقیق عمل نمی‌کند. در فصل دوم نیز روایت‌گردانی و انواع آن را برمی‌شمرد، لیکن، معیاری برای دسته‌بندی‌های خود ارائه نمی‌کند. در فصل سوم، ضمیر دوم شخص را بررسی می‌کند، لیکن زبان مبهم نوشتار، درک خواننده را از این فصل کمرنگ می‌کند. در فصل آخر، کانونی‌شدگی فرضی را بررسی می‌کند که در تبیین آن به خوبی عمل می‌کند. در فرایند بررسی مطالب، ضمن تقدیر از تلاش‌های نویسنده در ارائه اثری درخور تأمل، نکاتی له و علیه ادعاهای نویسنده ارائه شده و در پایان، پیشنهادهایی برای بهتر شدن کیفیت کتاب ارائه می‌شود.

کلیدواژه‌ها: متالپسس، روایت‌گردانی، ضمیر دوم شخص، کانونی‌شدگی فرضی، روایت‌شناسی.

۱. مقدمه

کتاب روایت پژوهی در زمانی: سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در فارسی (صافی، ۱۳۹۴) چهار فصل، یک مقدمه، کتاب‌نامه و نمایه دارد که در ۱۷۷ صفحه به چاپ رسیده است. نویسنده در فصل اول انواع مرزشکنی را در داستان‌های نوین فارسی

* استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اراک. اراک. horri2004tr@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۶/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۸/۲

(صص. ۱۳-۴۵) بررسی می‌کند؛ در فصل دوم، به روایت‌گردانی در قصه‌های عامیانه و داستان‌های نوین فارسی می‌پردازد (صص. ۴۷-۸۰). در فصل سوم، ضمیر دوم شخص را در داستان‌های نوین فارسی به معاینه در می‌آورد (صص. ۸۱-۱۲۰) و در فصل آخر (صص. ۱۲۱-۱۵۵) کانونی‌سازی فرضی و معنی‌شناسی مفهومی در ادبیات داستانی ایران را بررسی می‌کند.

همان‌گونه که نویسنده در مقدمه آورده، هدف از این کتاب/پژوهش، «پیشنهاد پاره‌ای ابزارها و روش‌های کارآیند در سخن‌کاوی گفتمان ادبی با توجه به پیکره‌ای از قصه‌های عامیانه فارسی و ادبیات داستانی ایران بوده است» (ص. ۹). از این رو، آن‌گونه که نویسنده ادعا کرده، تلاش کرده «با بررسی دامنه‌ای هرچه گسترده‌تر از دادگان فارسی، الگوها و ابزارهای برگزیده و پیش‌نهادی خود را فراتر از گمانه‌زنی‌های خام، در عمل نیز به آزمون بگذارد» (همانجا). با این حال، مساله اینجاست که نویسنده تا چه اندازه موفق شده از پس این مهم برآید و در چهار فصل کتاب خود این ادعا را به اثبات برساند؟ در این نوشته تلاش می‌شود از رهگذر مرور و بررسی نقادانه^۱ برخی مطالب این کتاب از منظر رویکردهای رایج در نقد و نظریه‌روایت‌شناسی، به این پرسش پاسخ داده شود.

تا آنجا که به معاینه‌نگارنده درآمده، نویسنده برخی از فصل‌های این کتاب را پیشتر به صورت مقاله مستقل یا باتفاق همکار در مجلات علمی-پژوهشی چاپ کرده^۱ و در این کتاب تلاش کرده این مقاله‌ها را ذیل عنوان *روایت‌پژوهی در زمانی* به چاپ برساند. به نظر می‌آید این چهار فصل که در اصل چهار مقاله جداگانه بوده‌اند، چندان ارتباط منسجمی با هم ندارند و در واقع، نه چهار فصل یک کتاب بلکه چهار مقاله است که در قالب یک کتاب به چاپ رسیده‌اند.

ابتدا، کار بررسی کتاب از عنوان آن آغاز می‌شود و درباره ارتباط آن با فصل‌ها سخن گفته می‌شود. آنگاه به هریک از ۴ فصل کتاب اشاره شده و تا اندازه‌ای که مجال اجازه بدهد، مباحث نظری و عملی این فصول را از منظر رویکردهای روایت‌شناختی مرور و بررسی نقادانه خواهد شد.

۲. عنوان کتاب

نویسنده، *روایت‌پژوهی در زمانی* (A Diachronic Narrative Study) را عنوان اصلی کتاب قرار داده و سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در فارسی را عنوان

فرعی ذکر کرده است. در این جا، ذکر یکی دو نکته ضرورت دارد. اول اینکه، عنوان کتاب، معمولاً اولین آشنایی خواننده با کتاب است و از این رو، می‌تواند، نکات بسیاری را درباره کتاب به ذهن خواننده متبادر کند. از این رو، به نظر می‌آید نویسنده لازم است در مقدمه کتاب، دلیل یا دلایل انتخاب عنوان کتاب را ذکر کرده و درباره آن توضیحاتی ارائه کند. لیکن، نویسنده از این مهم غافل مانده و در مقدمه کتاب، توضیح چندانی درباره آن ارائه نکرده است. البته، وقتی خواننده به فصل دوم کتاب می‌رسد، درمی‌یابد که نویسنده در آنجا، توضیحاتی درباره روایت پژوهی در زمانی و/ یا تاریخی به دست داده است. اینجاست که خواننده درمی‌یابد نویسنده، عنوان کتاب را از مطالب نظری و مقدماتی فصل دوم اخذ کرده است، لیکن به نظر می‌آید اگر قرار بر این است که عنوان کتاب، مبین کلیت و مطالب نظری اصلی باشد، بهتر است نویسنده در مقدمه آن را ذکر کند و ارتباط آن را با تک تک فصل‌های کتاب توضیح بدهد. اما از آنجا که این فصل‌ها ارتباط اندامواری با هم ندارند- چنانکه از یک کتاب منسجم انتظار می‌رود- بدیهی است که خواننده، تازه با خواندن فصل دوم است که کلیتی جسته گریخته از عنوان اصلی و نه البته، عنوان فرعی کتاب به دست می‌آورد و خواننده درمی‌ماند که مثلاً عنوان کتاب چه ارتباطی با مطالب فصل اول، یعنی انواع مرزشکنی، یا چه ارتباطی با ضمیر دوم شخص در فصل سوم یا کانونی‌سازی در فصل چهارم دارد.

نکته دیگر به عنوان فرعی کتاب مربوط می‌شود: سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در ادبیات فارسی. باز انتظار این است که نویسنده در مقدمه کتاب- کتاب در معنای رایج اثری منسجم و به هم تافته از مطالب نظری و عملی مرتبط- توضیحی درباره این عنوان فرعی و دلیل انتخاب آن به دست بدهد. لیکن، همچنان این امر مهم مغفول مانده است. در اینجا، به نظر می‌آید یکی از معناهای واژه «سنجش»، به نوعی روش تحقیق اشاره می‌کند که نه کیفی بلکه کمی است. در واقع، اگر این معنا مراد باشد، خواننده انتظار دارد که نویسنده به شیوه‌های غالباً تجربی و ابزارهای تحقیق کمی، روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی را در ادبیات فارسی بررسی کند، لیکن، نویسنده نه در مقدمه و نه در چهار فصل کتاب، به شیوه‌های «سنجش» روش‌های قصه‌گویی اشاره نمی‌کند. در واقع، تحلیل دادگان و نمونه آثار ادبیات فارسی، بیشتر به صورت کیفی است تا کمی و البته حرجی بر این شیوه نیست، چه دست بر قضا نویسنده در تحلیل کیفی برخی نمونه‌ها- گرچه از سر اتفاق انتخاب شده‌اند و دلیل یا دلایل منطقی انتخاب این نمونه‌ها ذکر نمی‌شود- موفقیت‌آمیز عمل کرده است؛ با این حال، مساله

اینجاست که انتخاب واژه «سنجش» در عنوان فرعی این توقع را در خواننده ایجاد می‌کند که دست‌کم با تحلیل کمی دادگان نیز روبرو خواهد شد که این اتفاق البته رخ نمی‌دهد. از این رو، بهتر می‌بود نویسنده در انتخاب این واژه، دقت بیشتری به خرج می‌داد.

نکته دیگر به انتخاب معادل انگلیسی عنوان کتاب مربوط می‌شود. نویسنده برای روایت‌پژوهی در زمانی، معادل A Diachronic Narrative study را انتخاب کرده و عنوان فرعی را به On the Rhetorics of Persian Folktales and Literary Fictions معادل‌یابی کرده است. ترجمه عنوان فرعی به فارسی عبارت است از: درباب معادل‌یابی/بلاغت قصه‌های عامیانه و داستان‌های ادبی فارسی. من بعداً در باب فصل دوم کتاب درباره «در زمانی» سخن خواهم گفت. عجبالتاً اگر معادل «روایت‌پژوهی در زمانی» را درست بدانیم، معادلی که نویسنده برای عنوان فرعی آورده، از لونی دیگر است. قاعدتاً درباب رتوریک/بلاغت (و پیدا نیست چرا نویسنده این اسم را به صورت جمع آورده است) باید با واژه «سنجش» یکسان باشد که نیک می‌دانیم برابر یا حتی مشابه هم نیست. در واقع، عنوان فرعی فارسی و معادل انگلیسی آن یکسر از هم بازشناختنی است: رتوریک/بلاغت معنای خاص و فنی خود را دارد که دست بر قضا با مطالب و محتویات چهار فصل کتاب همخوانی بیشتری دارد تا عنوان فارسی کتاب. در واقع، اگر نویسنده همین عنوان را در فارسی هم استفاده می‌کرد، کارآمدی دقیق‌تری داشت. نکته دیگر به معادل داستان‌های ادبی به جای literary fictions برمی‌گردد. به نظر می‌آید بهتر می‌بود نویسنده از narrative fiction (ادبیات داستانی روایی) یا دست‌کم fictional narrative (روایت داستانی) استفاده می‌کرد. نکته دیگر اینکه، نویسنده در عنوان انگلیسی از folktale استفاده کرده که به معنای «قصه عامیانه» است و این عبارت نه در عنوان فارسی آمده و نه اینکه در بطن کتاب به صورت فنی و در مقام یک ژانر بدان اشاره شده است. همچنین، نویسنده در عناوین فصل‌ها از عنوان «داستان‌های نوین فارسی» استفاده می‌کند اما هیچگاه منظور خود را از این عبارت توضیح نمی‌دهد. آیا منظور از «نوین»، نو و مدرن بودن در برابر کلاسیک است؟ اگر این‌گونه باشد، حدود و ثغور این نو بودن چه اندازه است؟ اینجاست که لازم است نویسنده تعریفی مشخص و روشن از این کلیدواژه ارائه کند.

حال، با فرض اینکه، این چهار مقاله، چهار فصل منسجم و به هم تافته یک کتاب محسوب می‌شوند، مطالب نظری و عملی هریک از آنها موجزوار بررسی می‌شود.

۳. بررسی نقادانهٔ صوری و محتوایی کتاب

۳-۱. بررسی فصل اول کتاب: مرزشکنی

نویسنده در این فصل بحث متالپسس (metalepsis) را در داستان‌های فارسی بررسی می‌کند. ابتدا به بحث اصلی متالپسس پیشنهادی ژنت (Genette 1980, 1988) اشاره و مطالبی حول و حوش این مفهوم خاطرنشان می‌شود. سپس، نکات ضعف و قوت مباحث نویسنده بررسی خواهیم شد

واقع این است که مفهوم متالپسس که نویسنده در فارسی معادل «مرزشکنی» را برابر آن پیشنهاد کرده که البته، معادلی دقیق نیست و تلاقی یا تداخل سطوح بیشتر افاده معنا می‌کند، ابتدا در حوزه روایت‌شناسی، از طرف ژنت-روایت‌شناس ساختارگرای فرانسوی-پیشنهاد می‌شود. ژنت ابتدا در کتاب *گفتمان روایی: جستاری در روش* (۱۹۷۲ به فرانسه؛ ۱۹۸۰ به انگلیسی) و سپس در بازویراست همین کتاب (۱۹۸۸) اشاراتی به این مفهوم می‌کند. واژه متالپسس از یونانی «متا» به معنای «در میانه»، «بین»، «بعد»، «بر اساس» و *lambanein* در معنای «گرفتن» آمده است، به گفتهٔ جان پیر (Pier, 2005) از حیث تاریخی با ترادف (synonymy) و مجاز مرسل (metonymy) ساده یا بسیط در ارتباط بوده است (بند هفتم). پرنس (Prince, 2006) نیز آن را با آرایه مجاز مرسل در دوران باستان یکی پنداشته است (۶۲۵). پیر معتقد است طبقه‌بندی بلاغی متالپسس به تمامی انجام نگرفته و پیدا نیست آن را باید صنعتی ادبی (figure) در نظر گرفت یا آرایه‌ای ادبی (trope). با این حال، هم با تلمیح و تمثیل در ارتباط است هم با انتقال زمانی به مثابه گونه‌ای از مجاز جزء به کل (Pier, ibid.) (metonymy).

با این حال، ژنت است که بحث متالپسس را در حوزه روایت، مفهوم‌پردازی می‌کند. از آنجا که این مفهوم با بحث سطوح روایت پیشنهادی ژنت در ارتباط است، ابتدا این سطوح را معرفی و سپس تعریف متالپسس را ذکر می‌کنم. سطوح روایی، انواع راوی و روایت شنو، در حیطة عمل روایت / روایتگری (narration) مطرح می‌شوند. در عمل، بسته به سطوح روایی، نوع راوی نیز متفاوت می‌شود. در روایت‌هایی که چندین سطح روایی دارند، داستان اصلی را سطح داستانی (diegetic level) در نظر می‌گیریم. اولین سطح روایی، سطح برون-داستانی (extra-diegetic level) نام دارد و بالطبع راوی این سطح، راوی برون-داستانی خواهد بود. دومین سطح روایی، سطحی است که مجموعه رویدادها و رخدادها در بطن سطح برون-داستانی قرار می‌گیرد. این سطح را سطح زیر-داستانی (hypo-diegetic) روایت و راوی آن را که ایضاً شخصیتی داستانی است

و در سطحی پایین‌تر از راوی برون-داستانی و بالاتر از سطح زیر-داستانی قرار می‌گیرد، راوی مرتبه دوم یا میان-داستانی (intra-diegetic) می‌نامیم. از این رو راوی برون-داستانی، سطح داستانی اصلی رمان و راوی داستانی، سطح زیر-داستانی را روایت می‌کنند. نیز راویان در مرتبه سوم (سطح زیر-داستانی)، مرتبه چهارم (سطح زیر-زیرداستانی) و جز اینها شرکت می‌کنند. بحث دیگر میزان مشارکت‌پذیری راوی در سطح داستانی است. راوی فرا-داستانی یا میان-داستانی، هر دو، می‌توانند در داستانی که روایت می‌کنند هم غایب باشند هم حاضر. راوی‌ای که در داستان حضور ندارد، راوی متفاوت/دگر داستانی (hetero-diegetic) و راوی‌ای که در داستان حضور می‌یابد، راوی همانند-داستانی (homo-diegetic) نام دارد.

حال، با توجه به این سطوح روایی، ژنت (۱۹۸۰) معتقد است، گذار از یک سطح روایی به سطح دیگر در اصل فقط به واسطه روایتگری حاصل می‌آید. هرگونه شکل دیگری از گذار، گرچه همیشه ناممکن نیست، گذار تداخلی خواهد بود (ص. ۲۳۴). ژنت پس از ذکر چند نمونه این تعریف را ارایه می‌کند: «هرگونه دخالت راوی یا روایت‌شنو برون داستانی در جهان داستانی (یا به واسطه اشخاص داستانی در جهان فرا-داستانی)، متالپسس نام دارد (۱۹۸۰: ۲۳۴). ژنت معتقد است این نوع مداخله، حسی از کمیک و غرابت و/یا فانتاستیک ایجاد می‌کند (همانجا). البته، ژنت در پانویس صفحه ۲۳۵، متالپسس را در کنار آینده‌نگری (paralipsis)، گذشته‌نگری (anaplysis)، و پارالپسس (paralepsis)، اشکال یک نظام می‌داند که جملگی یک معنای خاص را بیان می‌کنند: «تعویق در نقل روایت از رهگذر تغییر در سطح روایت» (همانجا). آنگاه ژنت از سه نوع متالپسس نام می‌برد: معطوف به نویسنده (author metalepsis)، معطوف به روایت (narrative metalepsis) و شبه داستانی (pseudo-diegetic). از این رو، تداخل سطوح روایی گذر از یک سطح روایی به سطح دیگر است که صرفاً به واسطه روایتگری حاصل می‌آید؛ از این نظر، گاه، راوی، با ورود به سطح داستانی از سطح برون داستانی، مرزهای قراردادی میان سطوح روایی را برهم می‌زند. گاه نیز اشخاص داستانی با حرکت از سطح میان-داستانی به سطح روایت اصلی، سطوح روایی را به هم آمیخته می‌کنند. در مجموع، هر نوع حرکت راوی یا اشخاص از هر یک از سطوح سلسله مراتبی به سطح فرادست یا فرودست خود، تداخل سطوح روایی یا متالپسس را در پی می‌آورد. از این رو، پرینس (۲۰۰۶) معتقد است هرگونه گذار داستان به روایت، روایتگری به روایت‌شده و درونه‌گیر به درونه‌ای، متالپسس نام

دارد. همچنین، ژنت (۱۹۸۸) در بازویراست کتاب خود، تعریفی دیگر از متالپسس ارایه می‌کند:

...آنگاه که نویسنده (یا خواننده‌اش) خود را به کنش خیالی روایت معرفی می‌کند یا اینکه، شخصیت آن داستان خود را در وجود فرا-داستانی نویسنده یا دخالت می‌دهد، این مداخله‌ها-دست‌کم را که بپذیریم- تمایز میان سطوح روایت را برهم می‌زنند (Genette 1988:88).

حال، نویسنده کتاب *روایت پژوهی در زمانی*، پس از اشاره به این دو تعریف از ژنت، تداخل سطوح یا مرزشکنی را «جابجایی عوامل یا کنشگرها میان دو سطح غالباً بلافصل در سلسله مراتب وجودی یا هستی‌شناختی روایت» (ص. ۱۵) تعریف می‌کند.

اولاً پیدا نیست که نویسنده چگونه به این تعریف دست یافته است، چون در هیچ یک از دو تعریف ژنت، به کنشگرها و/ یا سلسله مراتب وجودی یا هستی‌شناختی روایت اشاره‌ای نشده است. به نظر می‌آید نویسنده یا از نزد خود به این تعریف رسیده که ارتباطی با تعاریف ژنت ندارد، یا اینکه مفاهیم آن را از سایر تعاریف برگرفته که هیچ اشاره‌ای به آنها نکرده است.

آنگاه، نویسنده از انواع متالپسس سخن به میان می‌آورد: مرزشکنی نویسنده (ص. ۱۸)، مرزشکنی تجسیمی (ص. ۲۲)، مرزشکنی خطابی (ص. ۲۴)، مرزشکنی شبه‌مستند (ص. ۲۹)، و مرزشکنی بلاغی (ص. ۳۱). مرزشکنی نویسنده، همان متالپسس معطوف به نویسنده است که ژنت پیشنهاد می‌کند، لیکن، نویسنده با اینکه به ژنت اشاره می‌کند، ذکر نمی‌کند که این نوع متالپسس را از ژنت به عاریه گرفته است. آنگاه، نویسنده در برابر مثال‌های ژنت، از آثار داستانی فارسی مانند آثار دانشور و روانی‌پور شواهدی می‌آورد، لیکن این شواهد را بدون هیچ تبیین یا توجیهی رها می‌کند. در واقع، نکته اینجاست که شاید این شواهد، نمونه‌هایی از مرزشکنی نویسنده باشند، لیکن نویسنده برخلاف ژنت، هیچ اشاره‌ای به کارکرد این نوع متالپسس در این نوع داستان‌ها نمی‌کند. می‌خواهم بگویم، صرف ذکر شواهد و نمونه‌ها کفایت نمی‌کند، مهم این است که کارکردهای این نوع مرزشکنی‌ها در کلیت اثر تبیین شوند. در عین اینکه، نمونه آثاری را نیز که شاهد مثال می‌آورد، مرزشکنی نویسنده نیست، بلکه در معنای دقیق‌تر، مرزشکنی راوی برون- داستانی است که نقش نویسنده را برعهده دارد. از همین روست که من معادل «متالپسس معطوف به

نویسنده» را برای آن پیشنهاد کردم. در واقع، اینجا نه پای نویسنده اصلی، بلکه پای راوی‌ای در میان است که نقش نویسنده را بر عهده دارد. فرانتس اشتانسل (۱۹۸۴) در دسته‌بندی سه‌گانه خود از موقعیت‌های روایی، این نوع موقعیت را روای نویسنده‌محور (authorial narrative situation) معرفی می‌کند (ص. ۵۵). این نوع روایتگری، در دو نمونه‌ای که نویسنده از داستان‌های میرصادقی (۱۳۸۰) و میرصادقی (۱۳۴۹) شاهد می‌آورد، جلوه عیان‌تری پیدا می‌کند:

گاهی سرِ موئی را می‌گیرد و اندکی می‌کشد تا ببیند وقت شستن رسیده یا نه. بیچاره نمی‌داند با این کارها داستان کوتاه آقای صادقی را کمی ناتورالیستی می‌کند. (صادقی [۱۳۴۶]: ۱۳۸۰: ۴۲۰)

من هم با شما هم عقیده‌ام که نویسنده در نامگذاری سلیقه به خرج نداده است، اما به حقیقت سوگند می‌خورم که این حرف را نه برای خوشامد شما می‌زنم و نه برای آنکه با بدگویان همداستان شوم و به نویسنده بتازم. [...] خوشبختانه چون نویسنده زنده است و از آن گذشته آماده است که دفاع از نوشته‌اش را به عهده بگیرد، کارها خیلی بهتر از آنچه معمولاً در این گونه مواقع پیش‌بینی می‌شود پیش خواهد رفت و من نیز بی‌آنکه دخل و تصرفی بکنم، با وفاداری کامل گفتگوها را یادداشت می‌کنم. (۸ صادقی [۱۳۴۹]: ۱۴۷) (تأکیدها از نویسنده کتاب است).

در این نمونه‌ها، راوی که در واقع، نقش نویسنده را ایفا می‌کند، از سطح درون-داستانی که خود در آن قرار دارد، به سطح برون-داستانی که نویسنده اصلی در آن قرار دارد، باصطلاح می‌جهد و از این رو مرز میان دو سطح را درهم آمیخته می‌کند. با این حال، نویسنده بدون تبیین این نمونه‌ها، به ناگاه از مواردی سخن می‌گوید که ارتباط مشخصی با بحث اصلی ندارند، در عین اینکه، مشخص نمی‌کند چگونه به این موارد دست یافته است:

معناباختگی و کارکرد فراداستانی، انعکاسی، یا خودنمایانه‌ی نمونه‌هایی از این دست را در سرپیچی از محاکات باید جست (ص. ۲۰)

به نظر می‌آید این موارد، جملگی به کارکردهای متالپسس مربوط می‌شوند، لیکن نویسنده آن‌ها را به روشنی تبیین نمی‌کند. همچنین، نویسنده این موارد را به دلیل سرپیچی از محاکات معرفی می‌کند و آنگاه، تعریف زیر را از محاکات ارائه می‌کند:

منظور از محاکات (mimesis)، نمایش صادقانه‌ی واقعیت‌های عینی در داستان‌پردازی رئالیستی و ناتورالیستی، یا واقع‌نمایی ذهنی در داستان‌پردازی مدرنیستی است (همانجا)

البته، محاکات، معناهای متعدد دارد. یک معنای آن که از زبان سقراط به شاگرد خود ادمانتوس در کتاب سوم جمهور افلاطون آمده، در برابر خودگویی (diegesis) است. سقراط در کتاب سوم جمهوری افلاطون در گفتگو با همراه خود- ادمانتوس (Ademantus) - سه وجه گفتمان ادبی را از یکدیگر باز می‌شناسد: سخن شاعر (که تماماً تقلید و نقل گفتار است)؛ سخن شخصیت (که شاعر وقایع را از قول خود شرح و بسط می‌دهد) و / یا ترکیب هر دو سخن. فلودرنیک (در هرمن و همکاران، ۲۰۰۵، ص. ۵۵۹) می‌نویسد سقراط عمل روایت (دایجسیس / نقالی) را از گفتار (محاکات) باز شناخته و بدین ترتیب، ژانر شعر را (که شاعر از زبان خود سخن می‌راند) از حماسه (که در آن نقالی یعنی کنش سخن راوی با محاکات یعنی گفتمان شخصیت، در هم می‌آمیزد) سوا می‌داند (برای تبیین بیشتر، نک به حری، ۱۳۸۸).

آنچه نویسنده در تعریف خود از محاکات آورده، دست بالا را که بگیریم، ناظر به یک معنای محاکات است، اصلاً اگر چنین تعریفی از محاکات درست باشد. در مجموع به نظر می‌آید نویسنده لازم است در ارائه تعاریف و مصداق‌های آن با دقت بیشتری عمل کند. همچنین نویسنده، در صفحه ۲۲، از اصطلاح راوی نامعتبر یا غیرقابل اعتماد سخن به میان می‌آورد و گونه‌ای از بدگویی راوی از نویسنده را از مصادیق آن برمی‌شمرد. البته، ممکن است این بدگویی گونه‌ای راوی نامعتبر و دقیق‌تر بگوییم، نامعتمد ایجاد کند، لذا نامعتمدی راوی و روایتگری، موارد متعدد دیگر دارد که از جمله در چتمن (Chatman 1978) و ریمون-کنان (۲۰۰۲/۱۹۸۳ Rimmon-Kenan) از میان سایرین آمده است که به دلیل نبود مجال، به آن‌ها اشاره نمی‌شود.

نویسنده، دومین نوع مرزشکنی را «تجسیمی» (ص. ۲۲) می‌نامد. نویسنده معادلی در زبان انگلیسی برای این واژه ارائه نمی‌کند و فقط بر اساس دو نمونه‌ای که از ژنت شاهد مثال می‌آورد، این نوع مرزشکنی را مشمول مواردی می‌داند «که در آنها راوی، روایت‌شنو، یا یکی از شخصیت‌ها گویی «به‌طور فیزیکی» وارد جهانی پایین‌تر از زیست‌بوم خودش می‌شود» (ص. ۲۳). آنچه ژنت (۱۰۱-۱۰۰: ۱۹۸۰) شاهد مثال آورده، ذیل بحث مکت توصیفی (descriptive pause) قرار گرفته که از جمله انواع تداوم/دیرش است که در کنار نظم (order) و بسامد (frequency) از جمله سه مولفه

اصلی پرداخت زمان روایت محسوب می‌شوند که در کنار مولفه‌های صدا (voice) و وجه (mood) سه مولفه اصلی روایت‌شناسی زنت را شکل می‌دهند. در اینجا، به نظر می‌آید که واژه «تجسیمی» با «توصیفی» در مکث توصیفی قرابت دارد. می‌دانیم که در مکث توصیفی، زمان داستان می‌ایستد، و زمان روایت به پیش می‌رود (ر. ک به ریمون-کنان (۱۳۸۷:۷۴)). حال، ژنت مثال خود از پیرکلفت (The old Maid) کارنیه (Carnier) را نمونه‌ای از مکث توصیفی معرفی می‌کند:

اما پیش از هر چیز باید وارد خانه‌ی پیردخت‌ری بشویم که در مرکز این همه توجه قرار گرفته، و نگاهی به صحنه‌ی چاردیواری‌ای بیندازیم که.. (Carnier, 1898:61, ترجمه حسین صافی، ص. ۲۲، تأکید از نویسنده).

البته، نویسنده کتاب، به مشخصات رمان کارنیه اشاره‌ای نمی‌کند. مثال دوم را ژنت در پاورقی به نقل از گوتیه از رمان کاپیتان فراکسی، ذکر می‌کند که باز نویسنده ارجاع دقیقی به آن نمی‌دهد و آن را نصفه نیمه نقل می‌کند.

سومین نوع مرزشکنی، «خطابی» (ص. ۲۴) نام دارد که در آن، نویسنده/راوی، «کار را به جایی می‌رساند که از خواننده نیز دعوت به مداخله در داستان می‌کند» (ژنت ۱۹۸۰: ۲۰۴، منقول در صافی، ص. ۲۴). البته من نتوانستم در کتاب ژنت این نقل قول را پیدا کنم، یعنی در واقع، اصلاً چنین جمله‌ای یافت نشد. آنچه نویسنده ذیل این مبحث آورده، جملگی با کارکردهای آنچه در بلاغت به التفات مشهور است، قرابت دارد.

چهارمین نوع مرزشکنی را نویسنده به تبعیت از ژنت «شبه‌مستند» (pseudo diegetic) (ص. ۲۸) می‌نامد که البته معادل دقیقی نیست و «شبه داستانی»-دست کم از حیث لغوی- بیشتر افاده معنا می‌کند. البته ژنت، معادلی دیگر نیز ذکر می‌کند: فرا-داستانی فرو کاسته (reduced meta-diegetic). نویسنده ابتدا تعریف ژنت (۱۹۸۰) را از این نوع متالپسس ذکر می‌کند:

مواردی... که ظاهراً درون‌داستانی‌اند (یعنی در سطحی متشکل از بافت پیرامون خود داستان به روایت درمی‌آیند)، ولی (به‌سادگی می‌توان دریافت که) در اصل، یا بد نیست بگوییم در آغاز روایت، ماهیتی فروداستانی داشته‌اند (۲۳۶، ترجمه صافی پیرلوجه، ص. ۲۹).

اول اینکه، نویسنده درون-داستانی را معادل diegetic آورده که دقیق نیست و در اصل معادل «داستانی» یعنی همان سطح اصلی گفتمان روایی است. فرو-داستانی را نیز معادل meta-diegetic آورده که باز دقیق نیست و بهتر است آن را به «فرا-داستانی»

برگرداند. البته قبول دارم که در زبان فارسی، اجماع چندانی بر سر معادل‌یابی این واژگان تخصصی ژنت میان نویسندگان و مترجمان دیده نمی‌شود. باری، نویسنده پس از ذکر یکی دو نمونه از آثار فارسی، می‌نویسد:

نویسنده بی‌درنگ جای راوی را در سطح داستان می‌گیرد و با پرهیز از تکرار ملال‌آور بندهای گزارشی (reporting clause) و خودداری از «عنعنات»، همه‌ی فروداستان را در چارچوب یک واگویه‌ی آزاد (free indirect discourse/speech) و درازدامن، چنان روایت می‌کند که به قول افلاتون، پنداری خود «با ما سخن می‌گوید و وانمود نمی‌کند که گوینده کس دیگری است» (۱۳۸۰: ۸۹۹). در نتیجه‌ی این جانشینی، (چند) سطح فروداستانی طی فرایند مرزشکنی شبه‌مستند، در سطح واقع‌نمای داستان ادغام می‌شود (ص. ۳۱).

اول اینکه، پیدا نیست نویسنده کتاب، عبارات «بندهای گزارشی»، «عنعنات»، و «واگویه آزاد» را بر چه مبنایی از ویژگی مرزشکنی شبه‌مستند/داستانی می‌داند؟ منظور او از «عنعنات» چیست و اگر نقل مستقیم است، منبع آن کجاست؟ در عین اینکه، واگویه آزاد، معادل دقیقی برای free indirect discourse/speech نیست و معادل سخن/گفتمان غیرمستقیم آزاد که عبارتی فنی است، بهتر افاده معنا می‌کند. در عین حال، نویسنده از افلاتون نقل قول مستقیم می‌آورد و ترجمه آن را از منبعی دیگر نقل می‌کند، حال آنکه در اصل، این سخن افلاتون از زبان سقراط به گونه‌ای دیگر و با طول و تفصیل بیشتر در کتاب خود ژنت آمده است؛ به دیگر سخن، بهتر بود نویسنده ذکر می‌کرد که این سخن افلاتون از کتاب ژنت ذکر می‌شود.

نوع پنجم و آخر مرزشکنی را نویسنده، «بلاغی» می‌نامد و آن را از زبان ژنت، «بازی با زمان داستان در جریان روایت» تعریف می‌کند. این تعریف را البته ژنت ذیل بحث نظم و فروعات آن یعنی گذشته و آینده‌نگری مطرح می‌کند. از این حیث، نویسنده دلیلی به دست نمی‌دهد که چرا برای این نوع مرزشکنی یا تداخل سطوح، معادل «بلاغی» را پیشنهاد داده است.

نویسنده پس از برشمردن انواع مرزشکنی در بخش پایانی فصل اول به تبیین مرزشکنی می‌پردازد و مواردی را له و علیه کارکردهای مرزشکنی بررسی می‌کند که از جمله نقاط قوت فصل اول کتاب روایت پژوهی در زمانی محسوب می‌شود. باری، اگر نویسنده می‌توانست سر و سامان کارآمدی به مطالب نظری فصل اول کتاب خود می‌داد، نمونه‌های فارسی را جزیی تر بررسی می‌کرد، و روشن‌تر و گویاتر به منبع انواع

مرزشکنی اشاره می‌کرد، فصل اول صورت کارآمدتری به خود می‌گرفت. البته، آنچه گفتیم، جملگی به فصل اول کتاب مربوط می‌شود و هنوز کتاب سه فصل دارد که آن‌ها را بررسی نکرده‌ایم.

۲-۳. بررسی فصل دوم کتاب: روایت گردانی

نویسنده در فصل دوم و در واقع، مقاله دوم کتاب، به روایت گردانی در قصه‌های عامیانه اشاره می‌کند. از نظر ایشان، روایت گردانی، «تغییر موضوع روایت» (ص. ۵۳) است که عمدتاً معطوف به تغییرات موقعیت مکانی داستان است تا تغییر در موقعیت زمانی داستان. از این رو، تمام تغییرات ماحصل از عنصر زمان داستان و زمان متن، مشمول روایت گردانی نمی‌شود مگر اینکه یک یا چند عامل مکانی و صحنه‌ای جابجا شوند.

ایشان در ابتدا روایت گردانی را به دو دسته قالبی و آزاد تقسیم می‌کند. روایت گردانی قالبی همان مجموعه عبارات کلیشه‌ای هستند که روال داستان را از همین جا و هم‌اکنون گفتمان روایی به فضایی دیگر انتقال می‌دهد. از این حیث، زمان داستان متوقف می‌شود حال آنکه زمان روایت در مکانی دیگر ادامه می‌یابد. نویسنده به تفصیل این عبارات را با ذکر نمونه‌هایی از آثار ادب فارسی ذکر کرده است. از آن جمله است عبارات «باری، القصه، الغرض، الف را همین جا/ در همین حال داشته باشید/نگه دارید/ بگذارید/ ول کنید/ فراموش کنید و...» (ص. ۵۵). نویسنده این سیر کاربرد عبارات کلیشه‌های را از ادبیات عامیانه تا آثار دوران مشروطه و مدرن پی می‌گیرد. نویسنده معتقد است در برخی آثار دوره مشروطه مثل کتاب / احمد اثر طالبوف، تمثیلات آخوندزاده و سیاحتنامه / ابراهیم بیک اثر زین العابدین مراغه‌ای، به جای عبارات قالبی از شگرد بریده‌گویی استفاده می‌شود که نویسنده در پانوشت، معادل episodic narration را برابر آن آورده است. اول اینکه، بریده‌گویی معادل دقیقی برای روایتگری اپیزودیک نیست. این نوع روایتگری، ویژگی‌های خاص خود را دارد و با آنچه نویسنده از کتاب سیاحتنامه برای آن شاهد مثال آورده، فرق می‌کند. نویسنده عبارات و سرتیترهای حوادث داستان را شواهدی از روایت گردانی قالبی می‌داند می‌داند. برای نمونه:

«اجمال سیاحت قزوین»

از در و دیوار شهر غم و غصه میبارد. مردمانش از حیات انسانی بی‌خبر، بسکه اوهام در عروق و اعصابشان جا کرده از وضع زمان بکلی غافل و از هرگونه عوالم مدنیت زاهلند. (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۴: ۱۲۵)

«اجمال سیاحت اردبیل»

در این ولایت اهالی مشغول ملابازی است. در هر دکان و خانه صحبت از فلان مجتهد و فلان شیخ الاسلام و پیش‌نماز است، و بعضی هم به صحبت گاویشان جنگی سرگرمند. (همان: ۱۳۵)

«اجمال سیاحت ارومیه»

مردمان این شهر از شدت جهالت و کوتاهی نظر بجز از خودپرستی و خودآرایی کاری ندارند. چنانچه گفته شد شغلشان هرزه‌گردی و یافه‌درایی است. (همان: ۱۵۸)

ممکن است این عبارات، روایت‌گردانی قالبی باشند اما روایتگری اپیزودیک در معنای مورد نظر نویسنده یعنی «بریده‌گویی» محسوب نمی‌شوند.

نویسنده علاوه بر روایت‌گردانی قالبی، به انواع روایت‌گردانی آزاد هم اشاره می‌کند. از آن جمله است: بازگویی رویدادهای پیش‌گفته؛ کلی‌گویی در آغاز یا انجام یک خرده-روایت؛ اظهار نظرهای فضل‌فروشانه درباره‌ی اوضاع و احوال شخصیت‌ها؛ تعلیل یک خرده‌روایت، یا نتیجه‌گیری از آن، در قالب خرده‌روایتی دیگر؛ روایت‌گردانی با استفاده از قید زمان؛ روایت‌گردانی از راه بازگویی؛ روایت‌گردانی از راه کلی‌گویی؛ روایت-گردانی از راه قضاوت؛ روایت‌گردانی به قصد تعلیل (صص. ۶۵-۶۷).

این دسته‌بندی‌ها گرچه جالبند، نویسنده مشخص نمی‌کند که چگونه‌ها به این تقسیم‌بندی دست یافته است و این انواع چگونه و بر اساس چه معیارهایی شکل گرفته است. البته اگر اندکی دقیق‌تر شویم، چتمن در کتاب *داستان و متن* (۱۹۷۸)، پس از تقسیم‌بندی راوی به دو نوع آشکار و نهان، چند ویژگی برای راوی آشکار برمی‌شمرد که به نظر می‌آید با آنچه نویسنده از انواع روایت‌گردانی آورده، وجوه شباهت معنایی و کارکردی دارد. چتمن، این ویژگی‌ها را عبارت می‌داند از: توصیف مکان و زمان (ص. ۲۱۹)؛ خلاصه‌های زمان‌مند (ص. ۲۲۲)؛ گزارش آن‌چه اشخاص فکر نکرده و نگفته‌اند، نقد و نظر (شامل راوی کنایی و غیر قابل اعتماد)؛ نقد و نظر درباره‌ی داستان: تفسیر (ص. ۲۳۷)، نقد و نظر درباره‌ی داستان: قضاوت (ص. ۲۴۱)؛ نقد و نظر درباره‌ی داستان: کلی‌گویی (ص. ۲۴۳) و نقد و نظر درباره‌ی گفتمان (ص. ۲۴۸).

اگر به این فهرست دقت کنیم، درمی‌یابیم بازگویی رویدادهای پیش‌گفته و کلی‌گویی در آغاز یا انجام یک خرده‌روایت در تقسیم‌بندی بالا با خلاصه‌های زمانی چتمن مشابهت دارد. «اظهار نظرهای فضل‌فروشانه درباره‌ی اوضاع و احوال شخصیت‌ها» نیز با گزارش

آنچه اشخاص فکر نکرده و نگفته‌اند، می‌تواند در ارتباط باشد. از همه مهم‌تر اینکه، «روایت‌گردانی از راه بازگویی؛ روایت‌گردانی از راه کلی‌گویی؛ روایت‌گردانی از راه قضاوت؛ و روایت‌گردانی به قصد تعلیل» با موارد نقد و نظر؛ نقد و نظر درباره داستان: تفسیر، نقد و نظر درباره داستان: قضاوت؛ نقد و نظر درباره داستان: کلی‌گویی و نقد و نظر درباره گفتمان» مورد نظر چتمن شباهت محتوایی دارند.

نویسنده در بخشی دیگر از این فصل/مقاله، به کارکرد فرا-داستانی روایت‌گردانی اشاره می‌کند. البته نویسنده هیچ معادلی برای کارکرد فرا-داستانی ارائه نمی‌دهد: آیا منظور او از این عبارت، extra-diegetic function است که از انواع تقسیم‌بندی ژنت است یا اینکه، نویسنده مفهومی دیگر را در نظر داشته است. البته از توضیحات نویسنده مشخص می‌شود که تمام جلوه‌های حضور راوی در داستان در حیطه این عبارت قرار می‌گیرد. اگر این‌گونه باشد، عبارت فرا-داستانی می‌باید معادل meta-fiction باشد یعنی اعلام حضور نویسنده در متن.

آنگاه نویسنده از روایت‌گردانی دوسویه (ص. ۷۳) سخن می‌گوید که از قول ژنت، آن را «بازی با زمان داستان در جریان روایت» تعریف می‌کند و نمونه زیر از رمان *آرزوهای بر باد رفته* اثر بالزاک را شاهد مثال آن ذکر می‌کند: «همین‌طور که پدر مقدس دارد از راه‌پله‌ی کلیسای آنگولم بالا می‌رود، بد نیست از منافی بشنویم که در پیش پای او نهفته است». نویسنده در فصل اول همین روایت‌گردانی دو سویه را زیر عنوان «مرزشکنی خطابی» (ص. ۳۲) بحث می‌کند و در اینجا مشخص نمی‌کند که آیا این دو از هم جداست؟ اگر جداست، توضیحات و کارکردهای یکسانی برای هر دو ذکر می‌کند؛ اگر یکسان است، چرا آن را در این فصل، روایت‌گردانی دو سویه می‌نامد و در فصل اول، مرزشکنی بلاغی؟ همچنین، نویسنده در این فصل به جای مرزشکنی بلاغی از مرزشکنی روایی استفاده می‌کند و هیچ توضیحی نیز درباره وجوه شباهت یا تفاوت میان این دو واژه نمی‌دهد.

خلاصه کنم. آنچه نویسنده در این فصل/مقاله درباره روایت‌گردانی می‌گوید، با کارکردهایی که در روایت‌شناسی برای عنصر زمان و همچنین انواع حضور راوی در متن سراغ داریم، شباهت‌های محتوایی و کارکردی فراوان دیده می‌شود. در واقع، روایت‌گردانی، تعبیری دیگر برای بیان مفاهیم و مباحث مربوط به کارکرد زمان و مکان روایی و انواع راوی در متن است. با این حال، همین که نویسنده تلاش کرده تا آن

مفاهیم را جامه‌ای نو بپوشاند و با شواهد مختلف از ادب فارسی مزین کند، درخور تحسین است.

۳-۳. بررسی فصل سوم کتاب: ضمیر دوم شخص

نویسنده در مقاله سوم، ضمیر دوم شخص و به طور جزئی‌تر، دوم شخص روایی را از رهگذر عبارات اشاری/اشارتگرها در داستان‌های فارسی بررسی می‌کند. حقیقت این است که این فصل در مقام یک جستار مستقل، درخور بررسی است، لیکن در مقام فصلی از یک کتاب، ارتباط اندامواری با دو فصل پیشین و فصل بعدی خود ندارد. یکی از ایرادهای اساسی این فصل این است که زبانی گنگ و مغلق دارد و به نظر می‌آید که عمده دلیل این امر این است که بسیار متأثر از متون اصلی مورد استفاده از جمله آثار مونیکا فلودرنیک (۱۹۹۳) است که در کنار ریچاردسون (۱۹۹۱)، مارگولین (۱۹۹۳) و سایرین به طور جزئی‌تر ضمیر دوم شخص را در متون روایی انگلیسی بررسی کرده‌اند. در واقع، کلیت این فصل، ارجاعات مستقیم، غیرمستقیم، و آزاد به آرا این روایت‌شناسان است که البته ممکن است در کلیت خود، محل اشکال نباشد، لیکن از آنجا که این نوع متون آکنده از عبارات و اصطلاحات فنی است و نویسنده چندان جزئی به آنها نپرداخته، زبان نوشتاری این فصل را من حیث المجموع، نارسا و گنگ کرده است. در واقع، خواننده به آسانی نمی‌تواند سیر مطالب را پی‌بگیرد و با مضمون و محتوای فصل ارتباط برقرار کند. در ادامه، به چند دلیل اشاره می‌کنم.

نویسنده ابتدا الگوهای رایج مرتبط با الگوی ارتباط روایی را بررسی می‌کند. از خواننده واقعی و ضمنی سخن می‌گوید و بدون آنکه وجوه تفاوت یا شباهت این دو نوع خواننده را بررسی کرده باشد، به ناگاه ادعا می‌کند که:

با گسترش کاربرد الگوهای فرا-داستانی و صنایع ادبی (پست) مدرن در عرصه‌ی داستان‌نویسی فارسی و با کاهش فاصله‌ای که طی دهه‌های گذشته چه‌بسا مانع از درک شگردهای بلاغی و دریافت فضای فکری حاکم بر آثار هجوآمیزی چون توپ‌مرواری (هدایت ۱۳۲۷) شده است، لاجرم بر تعداد خوانندگان و بر عمق خوانش این‌گونه داستان‌ها افزوده می‌شود، بی آن‌که نوع یا میزان بازنمود روایت-شنوی در آن‌ها تغییری کرده باشد. (ص. ۸۶).

نویسنده بدون اینکه دلایلی له یا علیه این ادعا مطرح کند، دوباره ادعایی (claim) تازه مطرح می‌کند:

نیز از همین رو است که متقابلاً با توجه به فاصله‌ی میان خواننده‌ی واقعی و خواننده‌ی آرمانی هر روایت، می‌توان به روند دگرگونی الگوهای روایی از زمان آفرینش تا زمان خوانش آن روایت پی برد و مثلاً سیر تحول ادبیات داستانی ایران از رئالیسم تا (پست) مدرنیسم را بنا بر این واقعیت ترسیم کرد که نویسنده‌ی پنهان در آثاری مانند *توپ مرواری* و *وغوغ‌سهاب* (هدایت ۱۳۱۳) مخاطب هم‌ذائقه‌ی خود را نه در میان خوانندگان هم‌دوره‌ی صادق هدایت، بلکه پس از کم‌وبیش هفت دهه، در میان خوانندگان (مجموعه) داستان‌های پست‌مدرنی چون *جزیره‌ی سرگردانی* (دانشور ۱۳۷۲)، *آزاده‌خانم و نویسنده‌اش* (براهنی ۱۳۷۶)، *کولی کنار آتش* (روانی‌پور ۱۳۸۰)، *فرانکولا* (یزدان‌جو ۱۳۸۳)، *سی‌مین حکایت سیتا* (مختاری ۱۳۸۶)، *صورتک‌های تسلیم* (ایوبی ۱۳۸۷) و *شب ممکن* (شهبوساری ۱۳۸۹) یافته است. پس به‌طور خلاصه یک متن روایی واحد اگرچه تحت تأثیر بافت‌های گوناگون «ممکن است مورد تعابیر و سوء‌تعابیر بی‌شماری واقع شود» (بوت [۲۰۰۵]: ۱۳۸۹: ۳۲)، ولی در عوض، گاهی هم می‌تواند قواعد رایج در داستان‌پردازی و خوانش داستان را به سلیقه‌ی نویسنده و خواننده‌ی ضمنی خود تغییر دهد. با این وصف، بخشی از روایت‌پژوهی را باید به شرح این مسئله اختصاص داد که گفتمان روایی چگونه در تعاملی مزمن با بافت پیرامون خود، خواننده‌ی واقعی را به سوی خواننده‌ی ضمنی سوق می‌دهد (همانجا).

اول اینکه، نویسنده نشان نمی‌دهد که چگونه فاصله میان خواننده واقعی و خواننده آرمانی - که البته هیچ معرفی‌ای نیز از آن ارائه نمی‌دهد و فقط پیشتر به خواننده ضمنی اشاره می‌کند - می‌تواند «روند دگرگونی الگوهای روایی از زمان آفرینش تا زمان خوانش آن» را نشان بدهد و باز چگونه می‌توان سیر تحول ادبیات داستانی ایرانی از رئالیسم تا پست مدرنیسم را بر اساس حضور نویسنده پنهان آثاری مانند *توپ مرواری* و... در میان آثار پست مدرن جستجو کرد؟ در واقع، اشکال اینجاست که تک‌تک این ادعاها نیاز به ذکر براهین و ارائه شواهد و مدارک متقن دارد که نویسنده البته ارائه نکرده است. همچنین، نویسنده بدون آنکه این ادعاها را به درستی اثبات کند، از دیگر الگوی ارتباط روایی یعنی الگوی رابینوویس ذکر به میان می‌آورد و پس از معرفی بسیار کوتاه دو مولفه مخاطب نویسنده و مخاطب داستان (ص. ۸۷)، باز به ناگاه این الگوها را نیمه‌کاره رها می‌کند و در عوض از هستی‌شناسی مخاطب سخن به میان می‌آورد و آنگاه، به بحث اصلی خود یعنی ضمیر دوم شخص می‌پردازد.

با این حال، در تبیین بحث ضمیر دوم شخص، از جاده انصاف به دور می‌افتیم اگر نگوئیم نویسنده این بحث را به خوبی تبیین کرده و با ارائه شواهد و مدارک کارآمد، به خواننده در درک مطلب یاری رسانده است، لیکن، نویسنده در بحث کارکردهای ضمیر دوم شخص، به منبع یا منابع مورد استفاده، هیچ اشاره‌ای نکرده است؛ این بدان معناست که اگر این کارکردها ابداعی شخص نویسنده است، پیدا نیست چرا فقط همین سه کارکرد و اینکه، چگونه به این سه کارکرد دست یافته است، و اگر این کارکردها را از منبعی استفاده کرده، لازم است به صراحت به منبع مورد استفاده اشاره کند. جدا از این نکته، نویسنده توانسته کارکردهای سه‌گانه ضمیر دوم شخص یعنی کارکرد عطفی (ص. ۱۰۰)، کارکرد خطاب (ص. ۱۰۸)، و کارکرد دو پهلو (ص. ۱۱۲) را به خوبی با ذکر شواهد و مدارک از میان آثار ادبیات فارسی تبیین و تشریح کند که به واقع، ذکر نمونه‌ها و توضیح و تشریح این نمونه‌ها از جمله نکات درخور ستایش نه این فصل بلکه سایر فصل‌ها یا مقاله‌های کتاب است.

۳-۴. بررسی فصل چهارم کتاب: کانونی‌سازی فرضی

نویسنده در این فصل به کانونی‌شدگی و وجوه تمایز و شباهت آن به پرسپکتیو روایی و/یا زاویه دید می‌پردازد. ساده گفته باشیم: زاویه دید، شیوه نقل داستان است؛ پرسپکتیو، نقطه دید یا موقعیتی ادراکی یا مفهومی که خواننده بواسطه آن با رخدادها و موقعیت‌های روایت‌شده داستان آشنا می‌شود. این نقطه دید، گاه، از آن راوی است و گاه، از آن شخصیت داستان. گاه که راوی همه چیز را درباره داستان می‌داند، او راوی همه چیزدان است: گاه، دیدگاه خود را به یک یا چند شخصیت داستانی محدود می‌کند و حوادث را از دیدگاه دانش، احساس و ادراکات آنان می‌بیند گاه، راوی سوم شخص، در بیرون از فضای داستان می‌ایستد اما به سان دوربین همه جا سرک می‌کشد ولی در عین حال، هیچ توضیحی درباره احساسات و افکار اشخاص داستانی ارائه نمی‌دهد و خود را فقط به ارائه گزارش از سخنان، کنش‌ها و صحنه‌ها محدود می‌کند. خلاصه کنم: زاویه دید، ابزار راوی و روایتگری است. اما گاه، در داستان به جملاتی بر می‌خوریم که از آن راوی نیست، یعنی بنا بر فاصله‌ای که راوی از فضا و اشخاص داستانی دارد، بالطبع نمی‌تواند آن سخنان را بر زبان براند یا بدان افکار بیاندیشد. همه بحث به تفاوت میان این دو پرسش مربوط می‌شود: چه کسی می‌گوید در برابر چه کسی می‌بیند؟ پرسش اول به راوی و صدای روایی و پرسش دوم به شخصیت مربوط

می‌شود. در نقد سنتی، پرسش اول را به زاویه دید مرتبط می‌دانند که از آن راوی است، حال آنکه درست‌تر آن است که آن را به شخصیت منوط بدانیم. ژنت برای آنکه این ابهام را برطرف کند، اصطلاحی تازه معرفی می‌کند که *کانونی شدگی* (focalization) نام دارد.

حال، نویسنده در این فصل تلاش می‌کند که به وجوه مختلف کانونی‌شدگی و/یا به تعبیر ایشان، کانونی‌سازی اشاره کند. نویسنده پس از ارائه سیری تاریخی از مفهوم کانونی‌شدگی، و تبیین این نکته که تمایز ژنت میان دو پرسش پیش‌گفته، نشان می‌دهد که «منظرگزینی و روایت‌گری هم ریخت نیستند، بلکه پیوندی نزدیک اما بسیار پیچیده با یکدیگر دارند» (ص. ۱۲۴)، به وجوه کانونی‌شدگی اشاره کرده و به تبعیت از ژنت و دیگران این وجوه را به سه نوع صفر، بیرونی و درونی تقسیم و برای هر یک، نمونه‌هایی از میان آثار فارسی سراغ می‌دهد. سپس، نویسنده به مهم‌ترین عناصر کلامی کانونی‌شدگی (ص. ۱۳۰) می‌پردازد و ذیل این بحث، ضمایر شخصی (ص. ۱۳۰)، عبارات معرفه و نکره (ص. ۱۳۲)، افعال حسی و ادراکی (ص. ۱۳۱)، زمان و وجه دستوری (ص. ۱۳۴)، و اقلام و ازگانی لحن‌آمیز و ساخت‌های دستوری نشان‌دار (ص. ۱۳۵) را بررسی می‌کند.

نویسنده در عین اینکه در این بخش تلاش می‌کند این عناصر کلامی را با ذکر شواهد و مدارک تبیین کند، اشاره نمی‌کند که این عناصر را بر اساس چه دلیل یا براهین و/یا از چه منبع یا منابعی استفاده کرده است. حقیقت این است که این عناصر در منابعی آمده‌اند که روایت‌شناسی را از دو منظر زبان‌شناختی و غیرزبان‌شناختی بررسی کرده‌اند. برای نمونه، گزارش غیرزبانی این عناصر در ژنت، ریمون-کنان، میکه بل (۱۹۹۵)، فلودرنیک (۱۹۹۶)، از میان سایرین آمده؛ و گزارش زبان‌شناختی این عناصر در فلودرنیک (۱۹۹۶)، فاولر (Fowler, 1996) و سیمپسون (Simpson 1993) آمده است. چه خوب می‌شد اگر نویسنده به صراحت مشخص می‌کرد که این عناصر را از چه منبعی استفاده کرده یا چرا اصلاً این عناصر و سایر عناصر نه.

حال به بررسی خود عناصر برگردیم. حقیقت این است که اشارت‌گرها و/یا عبارات اشاری (deixis) از جمله شاخص‌های زبانی تعیین زاویه‌دید زمانی و مکانی هستند. این عبارات هم به نزدیک (proximal) اشاره می‌کنند هم به دور (distal). اسپنسکی (Uspensky 1973)، فاولر (۱۹۸۶، ۱۹۹۶) و سیمپسون (۱۹۹۳) از میان سایرین، چهار سطح برای زاویه دید در نظر می‌گیرند: سطح زمانی (temporal)؛ مکانی (spatial)؛

روان‌شناختی (psychological) و ایدئولوژیک (ideological). نویسنده می‌توانست ابتدا به این سطوح اشاره کند و سپس عناصر کلامی کانونی‌شدگی را از این منظر بررسی کند. به هر جهت، نویسنده ذیل اولین عنصر کلامی یعنی ضمائر شخصی (ص. ۱۳۰)، ابتدا می‌گوید که این ضمائر به خواننده در تمایز راوی هم داستان از راوی هم‌ناداستان یاری می‌رساند (همانجا)، لیکن بعد می‌افزاید که این ضمائر، راهنمای چندان دقیقی به سوی انواع کانونی‌سازی نیستند (همانجا). حال، اگر ضمیر شخصی، عنصری مهم است و در مقام اولین عنصر ذکر شده، پس چگونه است که راهنمای چندان دقیقی محسوب نمی‌شود، و اگر مهم نیست، چه لزومی دارد آن را در مقام اولین عنصر ذکر کرد. سپس، نویسنده شاهدی را ذکر می‌کند که هیچ ارتباطی با بحث ندارد. از همه مهم‌تر اینکه، نویسنده بحث مهم عبارات اشاری یا اشارتگرها را که از جمله عوامل تعیین زاویه دید محسوب می‌شوند، بدون ارائه توضیح کارآمد رها می‌کند و صرفاً به ذکر یک نمونه از میان آثار داستانی اکتفا می‌کند.

در خصوص زمان و وجه دستوری (ص. ۴) نیز نویسنده دقیق عمل نکرده است. نیک پیداست وجه دستوری از نظر دستوریان زبان فارسی به پنج یا سه وجه تقسیم می‌شود: اخباری، التزامی، و امری. در عین حال، وجه دستوری در زبان فارسی تفاوت‌هایی با وجه دستوری در زبان انگلیسی دارد که پرداختن به این تفاوت‌ها در این مجال نمی‌گنجد. مهمترین تفاوت این است که وجه دستوری در زبان فارسی به جنبه‌های صرفی فعل فارسی می‌پردازد و وجه‌نمایی (modality)، وجه (mood)، زمان دستوری (tense)، و نمود (aspect) را از یکدیگر باز نمی‌شناسند. با این حال، در رویکردهای تازه زبان‌شناسی و متأثر از نحله‌های جدید زبان‌شناسی، وجه‌نمایی را از وجه (mood) باز شناخته‌اند.

باری، به نظر می‌آید نویسنده به سادگی از کنار این تمایز مهم گذشته، و آنچه را ذیل این عنصر ذکر کرده عمدتاً به زبان انگلیسی مربوط می‌شود و جالب‌تر اینکه، نمونه‌ای را هم که به دست داده، عمدتاً شامل فعل گذشته کامل است که البته با افعال وجه‌نما که شاخص عمده زاویه دید روان‌شناختی است، تفاوت ماهوی دارد. در این افعال، کنش در گذشته تمام شده است، حال آنکه در افعال وجه‌نما، کنش مبین حالات، درونیات و احساسات و از همه مهم‌تر، طرز نگاه، بینش و قضاوت شخصیت داستان است. برای جلوگیری از اطاله کلام، نمونه را ذکر نمی‌کنم. همچنین، نویسنده منظور خود را از آخرین عنصر کانونی‌شدگی یعنی اقلام واژگانی لحن‌آمیز مشخص نمی‌کند. به نظر

می‌آید منظور از این عبارت، آن دسته اقلام باشد که به نوعی از دهان شخصیت بیان می‌شوند و حاکی از طرز نگاه و نگرش شخصیت هستند.

آخرین بحثی را که نویسنده مطرح می‌کند، کانونی‌سازی فرضی است که متأسفانه نویسنده معادل انگلیسی آن را ارائه نمی‌کند. ذکر این معادل از این رو ضرورت دارد که اولین بار دیوید هرمن (۱۹۹۴) است که اصطلاح کانونی‌شدگی فرضی (hypothetical focalization) را ارائه می‌کند. حال، آیا منظور نویسنده همین اصطلاح مورد نظر هرمن است، او شخصاً هیچ ارجاعی نمی‌دهد. آنگاه، نویسنده این کانونی‌شدگی را به دو نوع آشکار و پنهان تقسیم کرده و برای هر یک نمونه‌هایی ارائه می‌کند. باز نویسنده برای این تقسیم‌بندی، هیچ منبع و ارجاعی ذکر نمی‌کند.

۴. نتیجه‌گیری و چند پیشنهاد

از آنجا که این کتاب متشکل از ۴ مقاله است که ارتباطی کمتر منسجم به هم دارند، ارائه جمع‌بندی اندکی دشوار است. با این حال، به چند نکته اشاره می‌کنم که بیش از پیش مجموعه مقاله بودن فصل‌های کتاب را دوچندان پررنگ می‌کند و از بار معنایی و انسجام کتاب می‌کاهد:

۱. چون مقاله‌ها پراکنده است، کتاب بیان مساله مشخص و گویایی ندارد و آنچه نویسنده در مقدمه کتاب ذکر کرده، بیشتر معرفی مقاله‌هاست تا تبیین مساله و دغدغه اصلی کتاب.

۲. کتاب در مقام اثری تحقیقی، پرسش یا پرسش‌های مشخص و مرتبط و منسجم ندارد. درست است که نویسنده در هر چهار فصل، مسأله آن فصل را بیان کرده، لیکن این مسایل در اصل، تافته‌هایی جداافتاده و مانده از کلیتی واحد و منسجم محسوب می‌شوند.

۳. کتاب روش تحقیق مشخص ندارد. باز درست است که نویسنده در هر مقاله به صورت کلی به روش کار اشاره کرده، لیکن این روش‌ها پراکنده بوده و حول محوری اصلی قرار ندارند.

با این حال به نظر می‌آید با نگاهی دقیق‌تر بتوان یک یا چند خط سیر از مطالب نظری و عملی مرتبط را در کتاب ردیابی کرد که اگر نویسنده به این خط سیرها توجه نشان می‌داد، می‌توانست این چهار فصل ظاهراً نامرتب را چونان دانه‌های متصل به زنجیر درآورد و اثری منسجم خلق کند. در واقع، نویسنده می‌توانست با نگارش مقدمه‌ای

رهگشا، مطالب این چهار فصل را به مثابه ابزارها و روش‌هایی بلاغی در ادبیات داستانی معرفی کند. آنگاه، بحث روایت پژوهی در-زمانی / تاریخی را پیش می‌کشید و در باب حدود و ثغور آن سخن می‌گفت، بگذریم از اینکه، آنچه نویسنده ذیل روش‌های روایت پژوهی در این چهار فصل ذکر کرده، بیشتر ابزار کار روایت هم‌زمانی است تا روایت در-زمانی. با این حال، اگر حرف نویسنده را در خصوص روایت در زمانی هم بپذیریم، لازم بود، مطالب فصل دوم یعنی روایت‌گردانی را به فصل اول انتقال می‌داد؛ آنگاه، از کارکردهای بلاغی ضمیر دوم شخص در فصل دوم سخن می‌گفت؛ سپس کانونی‌سازی فرضی را به مثابه شیوه‌ای دیگر از روایت پژوهی معرفی می‌کرد و در پایان نیز، از تداخل سطوح روایی یا آنچه نویسنده آن را مرزشکنی نامیده، ذکر به میان می‌آورد. هرچند به نظرم مطالب این چهار مقاله ارتباط چندانی با هم ندارند و به سختی می‌توان آنها را در قالب چهار فصل یک کتاب منسجم به نخ زنجیر درآورد. در عین حال- و این تذکر البته مهم است- لازم است نویسنده به صورت مشخص‌تر به منابع مورد استفاده خود ارجاع بدهد تا کار ردیابی این منابع برای خواننده آسان‌تر صورت پذیرد. در مجموع و به رغم این چند نکته، نویسنده تلاشی درخور کرده که به نوعی مباحث روایت‌شناسی را که عمدتاً در غرب صورت بندی شده‌اند، در بررسی آثار ادب فارسی به کارگیری کند و در این زمینه گام‌های اولیه اما استواری برداشته است.

پی‌نوشت

۱. برای نمونه بنگرید به دو فصل کتاب که عیناً با همین عناوین در دو شماره مجله نقد ادبی به چاپ رسیده است:

صافی، حسین (۱۳۹۰). «کانونی‌سازی فرضی و معناشناسی مفهومی». *نقد ادبی*. تابستان ۱۳۹۰، دوره ۴، شماره ۱۴، صص. ۷۸-۵۱.

صافی، حسین، مریم‌السادات فیاضی (۱۳۹۱). «روایت‌گردانی در قصه‌های عامیانه و داستان‌های نوین فارسی». *نقد ادبی*. پاییز ۱۳۹۱، دوره ۵، شماره ۱۹، صص. ۷۷-۱۰۲.

کتاب‌نامه

حری، ابوالفضل (۱۳۸۸). «همبستگی میان وجوه بازنمایی گفتار و اندیشه با تمرکز بر سخن غیرمستقیم آزاد». *نقد ادبی*. پاییز ۸۸، صص. ۸۷-۵۹.

ریمون-کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر

صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۴). *روایت پژوهی در زمانی: سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در فارسی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

Bal, Mieke (1985). *Narratology*. Trans. Christine van Boheemen. Toronto: U of Toronto Press.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press. Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.

Fludernik, Monika (1993). "Second person fiction: narrative *you* as addressee and/or protagonist". *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 18.2: 217-247.

Fludernik, Monika. (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.

Fowler, R. (1986). *Linguistic Criticism*, Oxford: Oxford University Press.

Fowler, R. (1996). *Linguistic Criticism, 2nd edition*. Oxford: Oxford University Press.

Herman, David. 'Hypothetical Focalization.' *Narrative* 2:3 (Oct. 1994), 230-53.

Herman, David, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan, eds. (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: an Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Margolin, Uri (1993) "Narrative 'You' Revisited." *Language and Style* 23: 1-21.

Pier, John: "Metalepsis (revised version; uploaded 13 July 2016)". In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University. URL

= <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016> [view date:1 Nov 2017]

Prince, Gerald (2006). "Disturbing Frames." *Poetics Today* 27, 625-30.

Richardson, Brian (1991) "The Poetics and Politics of Second Person Narrative." *Genre* 24: 309 -330.

Simpson, Paul (1993). *Language, Ideology and Point of View*. London: Routledge.

Stanzel, Franz K. (1984). *A theory of narrative*. Translated by Charlotte Goedsche Cambridge: Cambridge University Press.

Uspensky, B. 1973. *A Poetics of Composition* (tr. V. Zavarin and S. Wittig). Berkeley:

University of California Press.