پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال هجدهم، شمارهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۹۷، ۶۹-۹۰

نقد و تحلیل کتاب *روایت‌پژوهی درزمانی: سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در فارسی*

ابوالفضل حُرّی*

چکیده

این مقاله کتاب *روایت‌پژوهی درزمانی: 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 نظریهٔ 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 دوم‌شخص 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 به‌خوبی عمل می‌کند. در فرایند بررسی مطالب، ضمن تقدیر از تلاش‌های نویسنده در ارائهٔ اثری درخور تأمل، نکاتی له و علیه ادعاهای نویسنده ارائه شده و درپایان، پیش‌نهادهایی برای بهترشدن کیفیت کتاب ارائه می‌شود.

کلیدواژه‌ها: متالپسس، روایت‌گردانی، ضمیر دوم‌شخص، کانونی‌شدگی فرضی، روایت‌شناسی.

۱. مقدمه

کتاب *روایت‌پژوهی درزمانی: سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در فارسی* (صافی ۱۳۹٤) چهار فصل، یک مقدمه، کتاب‌نامه، و نمایه دارد که در ۱۷۷ صفحه به چاپ

* استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اراک، horri2004tr@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۰٦/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۰۸/۰۲

رسیده است. نویسنده در فصل اول انواع مرزشکنی را در داستان‌های نوین فارسی (صفحات ۱۳– ٤٥) بررسی می‌کند؛ در فصل دوم، به روایت‌گردانی در قصه‌های عامیانه و داستان‌های نوین فارسی می‌پردازد (همان: ٤٧– ۸۰). در فصل سوم، ضمیر دوم‌شخص را در داستان‌های نوین فارسی به معاینه درمی‌آورد (همان: ۸۱– ۱۲۰)، و در فصل آخر (همان: ۱۲۱– ۱٥٥) کانونی‌سازی فرضی و معنی‌شناسی مفهومی در ادبیات داستانی ایران را بررسی می‌کند.

همان‌گونه‌که نویسنده در مقدمه آورده، هدف از این کتاب/ پژوهش «پیش‌نهاد پاره‌ای ابزارها و روش‌های کارآیند در سخن‌کاوی گفتمان ادبی باتوجه‌به پیکره‌ای از قصه‌های عامیانهٔ فارسی و ادبیات داستانی ایران بوده است» (همان: ۹). ازاین‌رو، آن‌گونه‌که 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» (همان). بااین‌حال، مسئله این‌جاست که نویسنده تا چه‌اندازه 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 نقادانهٔ برخی مطالب این کتاب ازمنظر رویکردهای رایج در نقد و نظریهٔ روایت‌شناسی، به این پرسش پاسخ داده شود.

تاآن‌جاکه به معاینهٔ نگارنده درآمده، نویسنده برخی از فصل‌های این کتاب را پیش‌تر به‌صورت مقالهٔ مستقل یا به اتفاق همکار در مجلات علمی ــ پژوهشی چاپ کرده[1] و در این کتاب تلاش کرده این مقاله‌ها را ذیل عنوان *روایت‌پژوهی درزمانی* به چاپ برساند. به‌نظر می‌آید این چهار فصل که در اصل چهار مقاله جداگانه بوده‌اند، چندان ارتباط منسجمی با هم ندارند و درواقع، 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 دربارهٔ ارتباط آن با فصل‌ها سخن گفته می‌شود. آن‌گاه به هریک از چهار فصل کتاب اشاره شده و تا اندازه‌ای که مجال اجازه بدهد، مباحث نظری و عملی این فصول را ازمنظر رویکردهای روایت‌شناختی مرور و بررسی نقادانه خواهد شد.

۲. عنوان کتاب

نویسنده *روایت‌پژوهی درزمانی* (*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 این‌جا، ذکر یکی دو نکته ضرورت دارد. اول این‌که، عنوان کتاب معمولاً اولین آشنایی خواننده با کتاب است و ازاین‌رو، می‌تواند نکات بسیاری را دربارهٔ کتاب به ذهن خواننده متبادر کند. ازاین‌رو، به‌نظر می‌آید نویسنده لازم است در مقدمهٔ کتاب دلیل یا دلایل انتخاب عنوان کتاب را ذکر کرده و دربارهٔ آن توضیحاتی ارائه کند. لیکن، نویسنده از این مهم غافل مانده و در مقدمهٔ کتاب، توضیح چندانی دربارهٔ آن ارائه نکرده است. البته، وقتی خواننده به فصل دوم کتاب می‌رسد، درمی‌یابد که نویسنده در آن‌جا، توضیحاتی دربارهٔ روایت‌پژوهی درزمانی یا تاریخی به‌دست داده است. این‌جاست که خواننده درمی‌یابد نویسنده عنوان کتاب را از مطالب نظری و مقدماتی فصل دوم اخذ کرده است، لیکن به‌نظر 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 تک‌تک فصل‌های کتاب توضیح بدهد. اما ازآن‌جاکه 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 به‌دست می‌آورد و خواننده درمی‌ماند که مثلاً عنوان کتاب چه ارتباطی با مطالب فصل اول، یعنی انواع مرزشکنی، یا چه ارتباطی با ضمیر دوم‌شخص در فصل سوم یا کانونی‌سازی در فصل چهارم دارد.

نکتهٔ دیگر به‌عنوان فرعی کتاب مربوط می‌شود: سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در ادبیات فارسی. باز انتظار این است که نویسنده در مقدمهٔ کتاب، کتاب در معنای رایج اثری منسجم و به‌هم‌تافته از مطالب نظری و عملی مرتبط، توضیحی دربارهٔ این عنوان فرعی و دلیل انتخاب آن به‌دست بدهد. لیکن، هم‌چنان این امر مهم مغفول مانده است. در این‌جا، به‌نظر می‌آید یکی از معناهای واژهٔ «سنجش» به نوعی روش تحقیق اشاره می‌کند که نه کیفی، بلکه کمّی است. درواقع، اگر این معنا مراد باشد، خواننده انتظار دارد که نویسنده به شیوه‌های غالباً تجربی و ابزارهای تحقیق کمّی، 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. درواقع، تحلیل دادگان و نمونهٔ آثار ادبیات فارسی بیش‌تر به‌صورت کیفی است تا کمّی و البته حرجی بر این شیوه نیست، چه دست برقضا 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؛ بااین‌حال، مسئله این‌جاست که انتخاب واژهٔ «سنجش» در عنوان فرعی این توقع را در خواننده ایجاد می‌کند که دست‌کم با تحلیل کمّی دادگان نیز روبه‌رو خواهد شد که این اتفاق البته رخ نمی‌دهد. ازاین‌رو، بهتر می‌بود نویسنده در انتخاب این واژه دقت بیش‌تری به خرج می‌داد.

نکتهٔ دیگر به انتخاب معادل انگلیسی عنوان کتاب مربوط می‌شود. نویسنده برای روایت‌پژوهی درزمانی 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. ترجمهٔ عنوان فرعی به فارسی عبارت است از: درباب رتوریک/ بلاغت قصه‌های عامیانه و داستان‌های ادبی فارسی. من بعداً درباب فصل دوم کتاب دربارهٔ «درزمانی» سخن خواهم گفت. عجالتاً اگر معادل «روایت‌پژوهی درزمانی» 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 به‌صورت جمع آورده است) باید با واژهٔ «سنجش» یک‌سان باشد که نیک می‌دانیم برابر یا حتی مشابه هم نیست. درواقع، عنوان فرعی فارسی و معادل انگلیسی آن یک‌سر از هم بازشناختنی است: رتوریک/ بلاغت معنای خاص و فنی خود را دارد که دست برقضا با مطالب و محتویات چهار فصل کتاب هم‌خوانی بیش‌تری دارد تا عنوان فارسی کتاب. درواقع، اگر نویسنده همین عنوان را در فارسی هم استفاده می‌کرد، کارآمدی دقیق‌تری داشت. نکتهٔ دیگر به معادل داستان‌های ادبی به‌جای «literary fictions» برمی‌گردد. به‌نظر می‌آید بهتر می‌بود نویسنده از «narrative fiction» (ادبیات داستانی روایی) یا دست‌کم «fictional narrative» (روایت داستانی) استفاده می‌کرد. نکتهٔ دیگر این‌که نویسنده در عنوان انگلیسی از «folktale» استفاده کرده که به‌معنای «قصهٔ عامیانه» است و این عبارت نه در عنوان فارسی آمده و نه این‌که در بطن کتاب به‌صورت 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 مدرن‌بودن دربرابر کلاسیک است؟ اگر این‌گونه باشد، حدود و ثغور این نوبودن 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 به‌هم‌تافتهٔ یک کتاب محسوب می‌شوند، مطالب نظری و عملی هریک از آن‌ها موجزوار بررسی می‌شود.

۳. بررسی نقادانهٔ صوری و محتوایی کتاب

۱.۳ 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; Genette 1988) اشاره و مطالبی حول‌وحوش این مفهوم خاطرنشان می‌شود. سپس، نکات ضعف و قوت مباحث نویسنده بررسی خواهد 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 افادهٔ معنا می‌کند، ابتدا در حوزهٔ روایت‌شناسی، ازطرف 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. واژهٔ متالپسس از یونانی «متا» به‌معنای «در میانه»، «بین»، «بعد»، «براساس»، و lambanein در معنای «گرفتن» آمده است، به‌گفتهٔ جان پیر (Pier 2005) از حیث تاریخی با ترادف (synonymy) و مجاز مرسل (metonymy) ساده یا بسیط در ارتباط بوده است (بند هفتم). پرینس (Prince 2006) نیز آن را با آرایهٔ مجاز مرسل در دوران باستان یکی پنداشته است. پیر معتقد است طبقه‌بندی بلاغی متالپسس به‌تمامی انجام نگرفته و پیدا نیست آن را باید صنعتی ادبی (figure) درنظر گرفت یا آرایه‌ای ادبی (trope). بااین‌حال، هم با تلمیح و تمثیل در ارتباط است هم با انتقال زمانی به‌مثابهٔ گونه‌ای از مجاز جزء به کل (metonymy) (Pier 2005).

بااین‌حال، ژنت است که بحث متالپسس را در حوزهٔ روایت مفهوم‌پردازی می‌کند. ازآن‌جاکه 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 حیطهٔ 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) درنظر می‌گیریم. اولین سطح روایی، سطح برون ـ داستانی (extra-diegetic level) نام دارد و بالطبع راوی این سطح راوی برون ـ داستانی خواهد بود. دومین سطح روایی سطحی است که مجموعهٔ رویدادها و رخدادهای آن در بطن سطح برون ـ داستانی قرار می‌گیرد. این سطح را سطح زیر ـــ

داستانی (hypo-diegetic) روایت و راوی آن را که ایضاً شخصیتی داستانی است و در سطحی پایین‌تر از راوی برون ـ داستانی و بالاتر از سطح زیر ـ داستانی قرار می‌گیرد راوی مرتبهٔ دوم یا میان ـ داستانی (intra-diegetic) می‌نامیم. ازاین‌رو، راوی برون ـــ داستانی سطح داستانی اصلی رمان و راوی داستانی سطح زیر ـ داستانی را روایت می‌کنند. نیز راویان در مرتبهٔ سوم (سطح زیر ـ داستانی)، مرتبهٔ چهارم (سطح زیر ـ زیرداستانی) و جز این‌ها شرکت می‌کنند. بحث دیگر میزان مشارکت‌پذیری راوی در سطح داستانی است. راوی فرا ـ داستانی یا میان ـ داستانی، هردو، 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 ـ داستانی (homo-diegetic) نام دارد.

حال، باتوجه‌به این سطوح روایی، ژنت (۱۹۸۰) معتقد است گذار از یک سطح روایی به سطح دیگر دراصل فقط به‌واسطهٔ روایت‌گری حاصل می‌آید. هرگونه شکل دیگری از گذار، گرچه همیشه ناممکن نیست، گذار تداخلی خواهد بود (۱۹۸۰: ۲۳٤). ژنت پس از ذکر چند نمونه این تعریف را ارائه می‌کند: «هرگونه دخالت راوی یا روایت‌شنو برون داستانی در جهان داستانی (یا به‌واسطهٔ اشخاص داستانی در جهان فرا ـ داستانی)، متالپسس نام دارد (همان). ژنت معتقد است این نوع مداخله حسی از کمیک و غرابت یا فانتاستیک ایجاد می‌کند (همان). البته، ژنت در پانوشت صفحهٔ ۲۳۵، متالپسس را درکنار آینده‌نگری (paralypsis)، گذشته‌نگری (analypsis)، 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» (همان). آن‌گاه ژنت از سه نوع متالپسس نام می‌برد: معطوف به نویسنده (author metalepsis)، معطوف به روایت (narrative metalepsis)، و شبه‌داستانی (pseudo-diegetic). ازاین‌رو، تداخل سطوح روایی گذر از یک سطح روایی به سطح دیگر است که صرفاً به‌واسطهٔ روایت‌گری حاصل می‌آید؛ از این نظر، گاه، راوی، با ورود به سطح داستانی از سطح برون‌داستانی، مرزهای قراردادی میان سطوح روایی را برهم می‌زند. گاه نیز اشخاص داستانی با حرکت از سطح میان‌داستانی به سطح روایت اصلی، سطوح روایی را به هم آمیخته می‌کنند. درمجموع، هر نوع حرکت راوی یا اشخاص از هریک از سطوح سلسله‌مراتبی به سطح فرادست یا فرودست خود تداخل سطوح روایی یا متالپسس را درپی می‌آورد. ازاین‌رو، پرینس (۲۰۰٦) 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 ارائه می‌کند:

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

حال، نویسندهٔ کتاب *روایت‌پژوهی درزمانی*، پس از اشاره به این دو تعریف از ژنت، تداخل سطوح یا مرزشکنی را «جابه‌جایی عوامل یا کنش‌گرها میان دو سطح غالباً بلافصل در سلسله‌مراتب وجودی یا هستی‌شناختی روایت» (صافی پیرلوجه ۱۳۹٤: ۱۵) تعریف می‌کند.

اولاً، پیدا نیست که نویسنده چگونه به این تعریف دست یافته است، چون در هیچ‌یک از دو تعریف ژنت به کنش‌گرها یا سلسله‌مراتب وجودی یا هستی‌شناختی روایت اشاره‌ای نشده است. به‌نظر 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 (همان: ۱۸)، مرزشکنی تجسیمی (همان: ۲۲)، مرزشکنی خطابی (همان: ۲٤)، مرزشکنی شبه‌مستند (همان: ۲۹)، و مرزشکنی بلاغی (همان: 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 دربرابر مثال‌های ژنت از آثار داستانی فارسی مانند آثار دانشور و روانی‌پور شواهدی می‌آورد، لیکن این شواهد را بدون هیچ تبیین یا توجیهی رها می‌کند. درواقع، 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. درعین‌این‌که، نمونه آثاری را نیز که شاهد مثال می‌آورد مرزشکنی نویسنده نیست، بلکه در معنای دقیق‌تر، مرزشکنی راوی برون‌داستانی است که نقش نویسنده را برعهده دارد. از همین رو است که من معادل «متالپسس معطوف به نویسنده» را برای آن پیش‌نهاد کردم. درواقع، این‌جا نه پای نویسندهٔ اصلی، بلکه پای راوی‌ای در میان است که نقش نویسنده را برعهده دارد. فرانتس اشتانسل (۱۹۸٤) در دسته‌بندی سه‌گانهٔ خود از موقعیت‌های روایی این نوع موقعیت را روای نویسنده‌محور (authorial narrative situation) معرفی می‌کند (همان: ۵۵). این نوع

روایت‌گری در دو نمونه‌ای که نویسنده از داستان‌های میرصادقی (۱۳۸۰) و میرصادقی (۱۳٤۹) شاهد می‌آورد، جلوهٔ عیان‌تری پیدا می‌کند:

گاهی سرِ مویی 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 [۱۳٤٦] ۱۳۸۰: ٤۲۰).

> من هم با شما هم‌عقیده‌ام که *نویسنده در نام‌گذاری سلیقه به خرج نداده است*، اما به حقیقت سوگند می‌خورم که این حرف را نه برای خوش‌آمد 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 این‌گونه مواقع پیش‌بینی می‌شود پیش خواهد رفت و *من نیز بی‌آن‌که دخل و تصرفی بکنم، با وفاداری کامل گفت‌وگوها را یادداشت می‌کنم* (صادقی [۱۳٤۹]: ۱٤۷) (تأکیدها از نویسندهٔ کتاب است).

در این نمونه‌ها، راوی، که نقش نویسنده را ایفا می‌کند، از سطح درون‌داستانی که خود در آن قرار دارد به سطح برون‌داستانی که نویسندهٔ اصلی در آن قرار دارد، به‌اصطلاح، می‌جهد و ازاین‌رو مرز میان دو سطح را درهم‌آمیخته می‌کند. بااین‌حال، نویسنده بدون تبیین این نمونه‌ها، به‌ناگاه از مواردی سخن می‌گوید که ارتباط مشخصی با بحث اصلی ندارند، درعین‌این‌که، مشخص نمی‌کند چگونه به این موارد دست یافته است:

معناباختگی و کارکرد فراداستانی انعکاسی یا خودنمایانهٔ نمونه‌هایی از این دست را در سرپیچی از محاکات باید جست (صافی پیرلوجه ۱۳۹٤: ۲۰).

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

منظور از محاکات (mimesis) نمایش صادقانهٔ واقعیت‌های عینی در داستان‌پردازیِ رئالیستی و ناتورالیستی یا واقع‌نماییِ ذهنی در داستان‌پردازیِ مدرنیستی است (همان).

البته، محاکات معناهای متعدد دارد. یک معنای آن که از زبان سقراط به شاگرد خود ادمانتوس در کتاب سوم *جمهور* افلاطون آمده دربرابر خودگویی (diegesis) است. سقراط در کتاب سوم *جمهور* افلاطون در گفت‌وگو 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)، یا ترکیب هر دو سخن. فلودرنیک (در هرمن و همکاران ۲۰۰۵: 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، بنگرید 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. درمجموع، به‌نظر می‌آید نویسنده لازم است در ارائهٔ تعاریف و مصداق‌های آن با دقت بیش‌تری عمل کند. هم‌چنین نویسنده در صفحهٔ 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 بگویم نامعتمد، ایجاد کند، لذا نامعتمدی راوی و روایت‌گری موارد متعدد دیگر دارد که ازجمله در چتمن (Chatman 1978) و ریمون ـ کنان (Rimmon-Kenan 2002/ 1983) از میان سایرین آمده است که به‌دلیل نبود مجال، به آن‌ها اشاره نمی‌شود.

نویسنده دومین نوع مرزشکنی را «تجسیمی» (صافی پیرلوجه ۱۳۹٤: ۲۲) می‌نامد. نویسنده معادلی در زبان انگلیسی برای این واژه ارائه نمی‌کند و فقط براساس 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» (همان: ۲۳). آن‌چه ژنت (۱۹۸۰: ۱۰۰– ۱۰۱) شاهد مثال آورده ذیل بحث مکث توصیفی (descriptive pause) قرار گرفته که ازجمله انواع تداوم/ دیرش است که درکنار نظم (order) و بسامد (frequency) ازجمله سه مؤلفهٔ اصلی پرداخت زمان روایت محسوب می‌شوند که درکنار مؤلفه‌های صدا (voice) و وجه (mood) سه مؤلفهٔ اصلی روایت‌شناسی ژنت را شکل می‌دهند. در این‌جا، به‌نظر می‌آید که واژهٔ «تجسیمی» با «توصیفی» در مکث توصیفی قرابت دارد. می‌دانیم که در مکث توصیفی زمان داستان می‌ایستد و زمان روایت به پیش می‌رود (بنگرید به ریمون ــ کنان ۱۳۸۷: ۷٤). حال، ژنت مثال خود از *پیر کلفت* (*The old Maid*) کارنیه (Carnier) را نمونه‌ای از مکث توصیفی معرفی می‌کند:

اما پیش از هرچیز باید وارد خانهٔ پیردختری بشویم که در مرکز این‌همه توجه قرار گرفته و نگاهی به صحنهٔ چهاردیواری‌ای بیندازیم که ... (Carnier 1898: 61، ترجمهٔ حسین صافی، صفحهٔ ۲۲، تأکید از نویسنده).

البته، نویسندهٔ کتاب به مشخصات رمان کارنیه اشاره‌ای نمی‌کند. مثال دوم را ژنت در پانوشت به‌نقل‌از گوتیه از رمان *کاپیتان فراکسی* ذکر می‌کند که باز نویسنده ارجاع دقیقی به آن نمی‌دهد و آن را نصفه‌نیمه نقل می‌کند.

سومین نوع مرزشکنی «خطابی» (صافی پیرلوجه ۱۳۹٤: ۲٤) نام دارد که در آن نویسنده/راوی «کار را به جایی می‌رساند که از خواننده نیز دعوت به مداخله در داستان می‌کند» (ژنت ۱۹۸۰: ۲۰٤، به‌نقل‌از صافی ۱۳۹٤: ۲٤). البته من نتوانستم در کتاب ژنت این نقل‌قول را پیدا کنم، یعنی درواقع، 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) (همان: ۲۸) می‌نامد که البته معادل دقیقی نیست و «شبه‌داستانی»، دست‌کم از حیث لغوی، بیش‌تر افادهٔ معنا می‌کند. البته ژنت معادلی دیگر نیز ذکر می‌کند: فراداستانی فروکاسته (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 خودِ داستان به روایت درمی‌آیند)، ولی (به‌سادگی می‌توان دریافت که) دراصل، یا بد نیست بگوییم در آغازِ روایت، ماهیتی فروداستانی داشته‌اند (ژنت ۱۹۸۰: ۲۳٦، به‌نقل‌از صافی پیرلوجه ۱۳۹٤: ۲۹).

اول این‌که نویسنده درون داستانی را معادل «diegetic» آورده که دقیق نیست و دراصل معادل «داستانی» یعنی همان سطح اصلی گفتمان روایی است. فروداستانی را نیز معادل «meta-diegetic» آورده که باز دقیق نیست و بهتر است آن را به «فراداستانی» 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 ملال‌آورِ بندهای گزارشی (reporting clause) و خودداری از «عنعنات»، همهٔ فروداستان را در

چهارچوب یک واگویهٔ آزاد (free indirect discourse/ speech) و درازدامن، چنان روایت می‌کند که به‌قول افلاتون، پنداری خود «با ما سخن می‌گوید و وانمود نمی‌کند که گوینده کس دیگری است» (۱۳۸۰: ۸۹۹). درنتیجهٔ این جانشینی، (چند) سطح فروداستانی طی فرایند مرزشکنی شبه‌مستند، در سطح واقع‌نمای داستان ادغام می‌شود (صافی پیرلوجه ۱۳۹٤: ۳۱).

اول این‌که پیدا نیست نویسندهٔ کتاب عبارات «بندهای گزارشی»، «عنعنات»، و «واگویهٔ آزاد» را بر چه مبنایی از ویژگی مرزشکنی شبه‌مستند/ داستانی می‌داند؟ منظور او از «عنعنات» چیست و اگر نقل مستقیم است، منبع آن کجاست؟ درعین این‌که واگویهٔ آزاد معادل دقیقی برای free indirect discourse/ speech نیست و معادل سخن/ گفتمان غیرمستقیم آزاد، که عبارتی فنی است، بهتر افادهٔ معنا می‌کند. درعین‌حال، نویسنده از افلاتون نقل‌قول مستقیم می‌آورد و ترجمهٔ آن را از منبعی دیگر نقل می‌کند، حال‌آن‌که دراصل، این سخن افلاتون از زبان سقراط به‌گونه‌ای‌دیگر و با طول و تفصیل بیش‌تر در کتاب خود ژنت آمده است؛ به‌دیگرسخن، 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 به‌دست 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 ازجمله نقاط قوت فصل اول کتاب *روایت‌پژوهی درزمانی* محسوب می‌شود. باری، اگر نویسنده می‌توانست سروسامان کارآمدی به مطالب نظری فصل اول کتاب خود می‌داد، نمونه‌های فارسی را جزئی‌تر 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: روایت‌گردانی

نویسنده در فصل دوم، و درواقع مقالهٔ دوم کتاب، به روایت‌گردانی در قصه‌های عامیانه اشاره می‌کند. ازنظر ایشان، روایت‌گردانی «تغییر موضوع روایت» (همان: ۵۳) است که

عمدتاً معطوف به تغییرات موقعیت مکانی داستان است تا تغییر در موقعیت زمانی داستان. ازاین‌رو، تمام تغییرات ماحصل از عنصر زمان داستان و زمان متن مشمول روایت‌گردانی نمی‌شود، مگر این‌که یک یا چند عامل مکانی و صحنه‌ای جابه‌جا شوند.

ایشان در ابتدا روایت‌گردانی را به دو دستهٔ قالبی و آزاد تقسیم می‌کند. روایت‌گردانی قالبی همان مجموعه عبارات کلیشه‌ای هستند که روال داستان را از همین‌جا و هم‌اکنون گفتمان روایی به فضایی دیگر انتقال می‌دهد. از این حیث، زمان داستان متوقف می‌شود، حال‌آن‌که زمان روایت در مکانی دیگر ادامه می‌یابد. نویسنده به‌تفصیل این عبارات را با ذکر نمونه‌هایی از آثار ادب فارسی ذکر کرده است. از آن جمله است عبارات «باری، القصه، الغرض، الف را همین‌جا/ در همین حال داشته باشید/ نگه دارید/ بگذارید/ ول کنید/ فراموش کنید، و ...» (همان: ۵۵). نویسنده این سیر کاربرد عبارات کلیشه‌ای را از ادبیات عامیانه تا آثار دوران مشروطه و مدرن پی می‌گیرد. نویسنده معتقد است در برخی آثار دورهٔ مشروطه مثل *کتاب احمد*، اثر طالبوف، *تمثیلات* آخوندزاده و *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ* اثر زین‌العابدین مراغه‌ای، به‌جای 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 روایت‌گردانی قالبی 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 به‌کلی غافل و از هرگونه عوالم مدنیت زاهل‌اند (صافی پیرلوجه ۱۳۹٤: ۱۲۵).

«اجمال سیاحت اردبیل»

در این ولایت اهالی مشغول ملابازی است. در هر دکان و خانه صحبت از فلان مجتهد و فلان شیخ‌الاسلام و پیش‌نماز است، و بعضی هم به صحبت گاومیشان جنگی سرگرم‌اند (همان: ۱۳۵).

«اجمال سیاحت ارومیه»

مردمان این شهر از شدت جهالت و کوتاهی نظر به‌جز 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 موردنظر نویسنده یعنی «بریده‌گویی» محسوب نمی‌شوند.

نویسنده، علاوه‌بر روایت‌گردانی قالبی، به انواع روایت‌گردانی آزاد هم اشاره می‌کند. از آن جمله است: بازگویی رویدادهای پیش‌گفته؛ کلی‌گویی در آغاز یا انجام یک خرده‌روایت؛ اظهارنظرهای فضل‌فروشانه دربارهٔ اوضاع و احوال شخصیت‌ها؛ تعلیلِ یک خرده‌روایت، یا نتیجه‌گیری از آن، در قالب خرده‌روایتی دیگر؛ روایت‌گردانی با استفاده از قید زمان؛ روایت‌گردانی از راه بازگویی؛ روایت‌گردانی از راه کلی‌گویی؛ روایت‌گردانی از راه قضاوت؛ و روایت‌گردانی به‌قصد تعلیل (همان: ٦٥– ٦٧).

این دسته‌بندی‌ها گرچه جالب‌اند، نویسنده مشخص نمی‌کند که چگونه به این تقسیم‌بندی دست یافته است و این انواع چگونه و براساس چه معیارهایی شکل گرفته است. البته اگر اندکی دقیق‌تر شویم، چتمن در کتاب *داستان و متن* (۱۹۷۸)، پس از تقسیم راوی به دو نوع آشکار و نهان، چند ویژگی برای راوی آشکار برمی‌شمرد که به‌نظر می‌آید با آن‌چه نویسنده از انواع روایت‌گردانی آورده وجوه شباهت معنایی و کارکردی دارد. ازنظر چتمن این ویژگی‌ها عبارت است از: توصیف مکان و زمان (همان: ۲۱۹)؛ خلاصه‌های زمان‌مند (همان: ۲۲۲)؛ گزارش آن‌چه اشخاص فکر نکرده و نگفته‌اند، نقد و نظر (شامل راوی کنایی و غیرقابل اعتماد)؛ نقد و نظر دربارهٔ داستان: تفسیر (همان: ۲۳۷)، نقد و نظر دربارهٔ داستان: قضاوت (همان: ٢٤١)؛ نقد و نظر دربارهٔ داستان: کلی‌گویی (همان: ٢٤٣) و نقد و نظر دربارهٔ گفتمان (همان: ٢٤٨).

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. «اظهارنظرهای فضل‌فروشانه دربارهٔ اوضاع و احوال شخصیت‌ها» نیز با گزارش آن‌چه اشخاص فکر نکرده و نگفته‌اند می‌تواند در ارتباط باشد. ازهمه‌مهم‌تر این‌که «روایت‌گردانی از راه بازگویی، روایت‌گردانی از راه کلی‌گویی، روایت‌گردانی از راه قضاوت، و روایت‌گردانی به‌قصد تعلیل» با موارد نقد و نظر؛ نقد و نظر دربارهٔ داستان: تفسیر، نقد، و نظر دربارهٔ داستان: قضاوت؛ نقد و نظر دربارهٔ داستان: کلی‌گویی و نقد و نظر دربارهٔ گفتمان» موردنظر چتمن شباهت محتوایی دارند.

نویسنده در بخشی دیگر از این فصل/ مقاله به کارکرد فراداستانی روایت‌گردانی اشاره می‌کند. البته نویسنده هیچ معادلی برای کارکرد فراداستانی 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 حیطهٔ این عبارت قرار می‌گیرد. اگر این‌گونه باشد، عبارت فراداستانی می‌باید معادل «meta-fiction» باشد، یعنی اعلام حضور نویسنده در متن.

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

خلاصه آن‌چه نویسنده در این فصل/ مقاله دربارهٔ 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. درواقع، روایت‌گردانی تعبیری دیگر برای بیان مفاهیم و مباحث مربوط به کارکرد زمان و مکان روایی و انواع راوی در متن است. بااین‌حال، 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 دوم‌شخص

نویسنده در مقالهٔ سوم، ضمیر دوم‌شخص و به‌طور جزئی‌تر، دوم‌شخص 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 به‌نظر می‌آید که عمدهٔ دلیل این امر این است که بسیار متأثر از متون اصلی مورد استفاده ازجمله آثار مونیکا فلودرنیک (۱۹۹۳) است که

درکنار ریچاردسون (۱۹۹۱)، مارگولین (۱۹۹۳)، و سایرین به‌طور جزئی‌تر ضمیر دوم‌شخص را در متون روایی انگلیسی بررسی کرده‌اند. درواقع، کلیت این فصل ارجاعات مستقیم، غیرمستقیم، و آزاد به آثار این روایت‌شناسان است که البته ممکن است در کلیت خود محل اشکال نباشد، لیکن ازآن‌جاکه 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. درواقع، خواننده به‌آسانی نمی‌تواند سیر مطالب را پی بگیرد و با مضمون و محتوای فصل ارتباط برقرار کند. درادامه، به چند دلیل اشاره می‌کنم.

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

با گسترش کاربرد الگوهای فراداستانی و صنایع ادبیِ (پست)مدرن در عرصهٔ داستان‌نویسیِ فارسی و با کاهش فاصله‌ای که طی دهه‌های گذشته چه‌بسا مانع از درک شگردهای بلاغی و دریافت فضای فکریِ حاکم بر آثار هجوآمیزی چون *توپ‌مرواری* (هدایت ۱۳۲۷) شده است، لاجرم بر تعداد خوانندگان و بر عمق خوانش این‌گونه داستان‌ها افزوده می‌شود، بی‌آن‌که نوع یا میزان بازنمود روایت‌شنوی در آن‌ها تغییری کرده باشد (همان: 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 باتوجه‌به فاصلهٔ میان خوانندهٔ واقعی و خوانندهٔ آرمانیِ هر روایت، می‌توان به روند دگرگونیِ الگوهای روایی از زمان آفرینش تا زمان خوانشِ آن روایت پی‌برد و مثلاً سیر تحول ادبیات داستانیِ ایران از رئالیسم تا (پست)مدرنیسم را بنا بر این واقعیت ترسیم کرد که نویسندهٔ پنهان در آثاری مانند *توپ مرواری* و *وغ‌وغ ساهاب* (هدایت ۱۳۱۳) مخاطبِ هم‌ذائقهٔ خود را نه در میان خوانندگان هم‌دورهٔ صادق هدایت، بلکه پس از کم‌وبیشِ هفت دهه، در میان خوانندگان (مجموعه) داستان‌های پست‌مدرنی چون *جزیرهٔ سرگردانی* (دانشور ۱۳۷۲)، *آزاده‌خانم و نویسنده‌اش* (براهنی ۱۳۷۶)، *کولی کنار آتش* (روانی‌پور ۱۳۸۰)، *فرانکولا* (یزدان‌جو ۱۳۸۳)، *سی‌امین حکایت سیتا* (مختاری ۱۳۸۶)، *صورتک‌های تسلیم* (ایوبی ۱۳۸۷) و *شب ممکن* (شهسواری ۱۳۸۹) یافته است. پس به‌طور خلاصه یک متن روایی واحد اگرچه تحت‌تأثیر بافت‌های گوناگون «ممکن است مورد تعابیر و سوءتعابیر بی‌شماری

واقع شود» (بوت [۲۰۰۵] ۱۳۸۹: ۳۲)، ولی درعوض، گاهی هم می‌تواند قواعد رایج در داستان‌پردازی و خوانش داستان را به سلیقهٔ نویسنده و خوانندهٔ ضمنیِ 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، خوانندهٔ واقعی را به‌سوی خوانندهٔ ضمنی سوق می‌دهد (همان).

اول این‌که نویسنده نشان نمی‌دهد که چگونه فاصلهٔ میان خوانندهٔ واقعی و خوانندهٔ آرمانی، که البته هیچ معرفی‌ای نیز از آن ارائه نمی‌دهد و فقط پیش‌تر به خوانندهٔ ضمنی اشاره می‌کند، می‌تواند «روند دگرگونیِ الگوهای روایی از زمان آفرینش تا زمان خوانش آن» را نشان بدهد و باز چگونه می‌توان سیر تحول ادبیات داستانی ایرانی از رئالیسم تا پست‌مدرنیسم را براساس حضور نویسندهٔ نهان آثاری مانند *توپ مرواری* و ... در میان آثار پست‌مدرن جست‌وجو کرد؟ درواقع، اشکال این‌جاست که تک‌تک این ادعاها به ذکر براهین و ارائهٔ شواهد و مدارک متقن نیاز دارد که نویسنده ارائه نکرده است. هم‌چنین، نویسنده بدون آن‌که این ادعاها را به‌درستی اثبات کند، از دیگر الگوی ارتباط روایی یعنی الگوی رابینوویتس ذکر به میان می‌آورد و پس از معرفی بسیار کوتاه دو مؤلفهٔ مخاطب نویسنده و مخاطب داستان (همان: ۸۷)، باز به‌ناگاه این الگوها را نیمه‌کاره رها می‌کند و درعوض از هستی‌شناسی مخاطب سخن به میان می‌آورد و آن‌گاه به بحث اصلی خود، یعنی ضمیر دوم‌شخص می‌پردازد.

بااین‌حال، در تبیین بحث ضمیر دوم‌شخص، از جادهٔ انصاف به دور می‌افتیم اگر نگوییم نویسنده این بحث را به‌خوبی تبیین کرده و با ارائهٔ شواهد و مدارک کارآمد، به خواننده در درک مطلب یاری رسانده است، لیکن، نویسنده در بحث کارکردهای ضمیر دوم‌شخص هیچ اشاره‌ای به منبع یا منابع مورداستفاده 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 به‌صراحت به منبع مورداستفاده اشاره کند. جدا از این نکته، نویسنده توانسته کارکردهای سه‌گانهٔ ضمیر دوم‌شخص، یعنی کارکرد عطفی (همان: ۱۰۰)، کارکرد خطابی (همان: ۱۰۸)، و کارکرد دوپهلو (همان: ۱۱۲) را به‌خوبی با ذکر شواهد و مدارک از میان آثار ادبیات فارسی تبیین و تشریح کند که به‌واقع، ذکر نمونه‌ها و توضیح و تشریح این نمونه‌ها ازجمله نکات درخور ستایش نه این فصل، بلکه سایر فصل‌ها یا مقاله‌های کتاب است.

۴.۳ بررسی فصل چهارم کتاب: کانونی‌سازی فرضی

نویسنده در این فصل به کانونی‌شدگی و وجوه تمایز و شباهت آن بـه پرسـپکتیو روایـی یـا زاویهٔ دید می‌پردازد. ساده گفته باشم: زاویهٔ دید شیوهٔ نقل داستان است؛ پرسپکتیو نقطـهٔ دیـد یا موقعیتی ادراکی یا مفهومی که خواننده به‌واسطهٔ آن با رخدادها و موقعیت‌های روایت‌شـدهٔ داستان آشنا می‌شود. این نقطهٔ دید گاه از آن راوی است و گاه از آن شخصیت داسـتان. گـاه، که راوی همه‌چیز را دربارهٔ داستان می‌داند، او راوی همه‌چیزدان است: گاه، دیـدگاه خـود را به یک یا چند شخصیت داستانی محدود می‌کند و حوادث را ازدیـدگاه دانـش، احسـاس، و ادراکات آنان می‌بیند گاه، راوی سوم‌شخص در بیرون از فضای داستان می‌ایستد، اما بـه‌سـان دوربین همه‌جا سرک می‌کشد، ولی درعین‌حال، هیچ توضـیحی دربـارهٔ احساسـات و افکـار اشخاص داستانی ارائه نمی‌دهد و خـود را فقـط بـه ارائـهٔ گـزارش از سـخنان، کـنش‌هـا، و صحنه‌ها محدود می‌کند. خلاصه زاویهٔ دید ابـزار راوی و روایـت‌گـری اسـت. امـا گـاه، در داستان به جملاتی برمی‌خوریم که از آنِ راوی نیست، یعنی بنابر فاصله‌ای کـه راوی از فضـا و اشخاص داستانی دارد، بالطبع نمی‌تواند آن سخنان را بر زبان براند یا بدان افکـار بیندیشـد. همهٔ بحث به تفاوت میان این دو پرسش مربوط می‌شود: چه کسـی مـی‌گویـد دربرابـر چـه کسی می‌بیند؟ پرسش اول به راوی و صـدای روایـی و پرسـش دوم بـه شخصـیت مربـوط می‌شود. در نقد سنتی، پرسش اول را به زاویهٔ دید مـرتبط مـی‌داننـد کـه از آنِ راوی اسـت، حال‌آن‌که درست‌تر آن است که آن را به شخصیت منوط بدانیم. ژنت برای آن‌کَـه ایـن ابهـام را برطرف کند، اصطلاحی تازه معرفی می‌کند که *کانونی‌شدگی* (focalization) نام دارد.

حال، نویسنده در این فصل تلاش می‌کند که به وجوه مختلف کانونی‌شدگی یا بـه‌تعبیـر ایشان، کانونی‌سازی اشاره کند. نویسنده پس از ارائهٔ سیری تاریخی از مفهوم کـانونی‌شـدگی و تبیین این نکته که تمایز ژنت میان دو پرسش پیش‌گفته، نشان می‌دهـد کـه «منظرگزینـی و روایت‌گری هم‌ریخت نیستند، بلکه پیوندی نزدیک، اما بسیار پیچیـده بـا یـک‌دیگـر دارنـد» (همان: ۱۲٤)، به وجوه کانونی‌شدگی اشاره می‌کند و به تبعیت از ژنت و دیگران این وجـوه را به سه نوع صفر، بیرونی، و درونی تقسیم و برای هریک نمونه‌هـایی از میـان آثـار فارسـی سراغ می‌دهد. سپس، نویسنده به مهـم‌تـرین عناصـر کلامـی کـانونی‌شـدگی (همـان: ۱۳۰) می‌پردازد و ذیل این بحث، ضمایر شخصی (همان)، عبارات معرفـه و نکـره (همـان: ۱۳۲)، افعال حسی و ادراکی (همان: ۱۳۱)، زمان و وجه دستوری (همـان: ۱۳٤)، و اقـلام واژگـانی لحن‌آمیز و ساخت‌های دستوری نشان‌دار (همان: ۱۳۵) را بررسی می‌کند.

نویسنده درعین‌این‌که در این بخش تلاش می‌کند این عناصر کلامی را با ذکر شواهد و مدارک تبیین کند، اشاره نمی‌کند که این عناصر را براساس چه دلیل یا براهین 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 ـ کنان، میکه بل (۱۹۹۵)، فلودرنیک (۱۹۹٦)، از میان سایرین آمده و گزارش زبان‌شناختی این عناصر در فلودرنیک (۱۹۹٦)، فاولر (Fawler 1996)، و سیمپسون (Simpson 1993) آمده است. چه خوب می‌شد اگر نویسنده به‌صراحت 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 یا عبارات اشاری (deixis) ازجمله شاخص‌های زبانی تعیین زاویهٔ دید زمانی و مکانی هستند. این عبارات هم به نزدیک (proximal) اشاره می‌کنند هم به دور (distal). آسپنسکی (Uspensky 1973)، فاولر (۱۹۸٦، ۱۹۹٦)، و سیمپسون (۱۹۹۳) از میان سایرین، چهار سطح برای زاویهٔ دید درنظر 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. به‌هرجهت، نویسنده ذیل اولین عنصر کلامی یعنی ضمایر شخصی (صافی پیرلوجه ۱۳۹٤: ۱۳۰)، ابتدا می‌گوید که این ضمایر به خواننده در تمایز راوی هم‌داستان از راوی ناهم‌داستان یاری می‌رساند (همان)، لیکن بعد می‌افزاید که این ضمایر راه‌نمای چندان دقیقی به‌سوی انواع کانونی‌سازی نیستند (همان). حال، اگر ضمیر شخصی عنصری مهم است و در مقام اولین عنصر ذکرشده، پس چگونه است که راه‌نمای چندان دقیقی محسوب نمی‌شود و اگر مهم نیست، چه لزومی دارد که آن را در مقام اولین عنصر ذکر کرد. سپس، نویسنده شاهدی را ذکر می‌کند که هیچ ارتباطی با بحث ندارد. ازهمه‌مهم‌تر این‌که نویسنده بحث مهم عبارات اشاری یا اشارت‌گرها را، که ازجمله عوامل تعیین زاویهٔ دید محسوب می‌شوند، بدون ارائهٔ توضیح کارآمد رها می‌کند و صرفاً به ذکر یک نمونه از میان آثار داستانی اکتفا می‌کند.

درخصوص زمان و وجه دستوری (همان: ٤) نیز نویسنده دقیق عمل نکرده است. نیک پیداست وجه دستوری ازنظر دستوریان زبان فارسی به پنج یا سه وجه تقسیم می‌شود: اخباری، التزامی، و امری. درعین‌حال، 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. بااین‌حال، در رویکردهای تازهٔ زبان‌شناسی و متأثر از نحله‌های جدید زبان‌شناسی، وجه‌نمایی را از وجه (mood) بازشناخته‌اند.

باری، به‌نظر می‌آید نویسنده به‌سادگی 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 به‌دست داده عمدتاً شامل فعل گذشتهٔ کامل است که البته با افعال وجه‌نما، که شاخص عمدهٔ زاویهٔ دید روان‌شناختی است، تفاوت ماهوی دارد. در این افعال، کنش در گذشته تمام شده است، حال‌آن‌که در افعال وجه‌نما کنش مبین حالات، درونیات، و احساسات و ازهمه‌مهم‌تر، طرز نگاه، بینش، و قضاوت شخصیت داستان است. برای جلوگیری از اطالهٔ کلام، نمونه را ذکر نمی‌کنم. هم‌چنین، نویسنده منظور خود را از آخرین عنصر کانونی‌شدگی، یعنی اقلام واژگانی لحن‌آمیز، مشخص نمی‌کند. به‌نظر می‌آید منظور از این عبارت آن دسته اقلام باشد که به‌نوعی 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 ازاین‌رو ضرورت دارد که اولین بار دیوید هرمن (۱۹۹٤) است که اصطلاح کانونی‌شدگی فرضی (hypothetical focalization) را ارائه می‌کند. حال، آیا منظور نویسنده همین اصطلاح موردنظر هرمن است، او شخصاً هیچ ارجاعی نمی‌دهد. آن‌گاه، نویسنده این کانونی‌شدگی را به دو نوع آشکار و پنهان تقسیم می‌کند و برای هریک نمونه‌هایی ارائه می‌کند. باز نویسنده برای این تقسیم‌بندی هیچ منبع و ارجاعی ذکر نمی‌کند.

٤. نتیجه‌گیری و چند پیش‌نهاد

ازآن‌جاکه این کتاب متشکل از چهار مقاله است که ارتباطی کم‌تر منسجم به هم دارند، ارائهٔ جمع‌بندی اندکی دشوار است. بااین‌حال، به چند نکته اشاره می‌کنم که بیش‌ازپیش مجموعه‌مقاله‌بودن فصل‌های کتاب را دوچندان پررنگ می‌کند و از بار معنایی و انسجام کتاب می‌کاهد:

۱. چون مقاله‌ها پراکنده است، کتاب بیان مسئلهٔ مشخص و گویایی ندارد و آن‌چه نویسنده در مقدمهٔ کتاب ذکر کرده بیش‌تر معرفی مقاله‌هاست تا تبیین مسئله و دغدغهٔ 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 مسئلهٔ آن فصل را بیان کرده، لیکن این مسائل دراصل، تافته‌هایی جدابافته و مانده از کلیتی واحد و منسجم محسوب می‌شوند.

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

بااین‌حال، به‌نظر 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 نامرتبط را چونان دانه‌های متصل به زنجیر درآورد و اثری منسجم خلق کند. درواقع، نویسنده می‌توانست با نگارش مقدمه‌ای ره‌گشا مطالب این چهار فصل را به‌مثابهٔ ابزارها و روش‌هایی بلاغی در ادبیات داستانی معرفی کند. آن‌گاه، بحث روایت‌پژوهی درزمانی/ تاریخی را پیش می‌کشید و درباب حدود و ثغور آن سخن می‌گفت، بگذریم از این‌که آن‌چه نویسنده ذیل روش‌های روایت‌پژوهی در این چهار فصل ذکر کرده بیش‌تر ابزار کار روایت هم‌زمانی است تا روایت درزمانی. بااین‌حال، اگر حرف نویسنده را درخصوص روایت درزمانی هم بپذیریم، لازم بود مطالب فصل دوم یعنی روایت‌گردانی را به فصل اول انتقال می‌داد؛ آن‌گاه، از کارکردهای بلاغی ضمیر دوم‌شخص در فصل دوم سخن می‌گفت؛ سپس کانونی‌سازی فرضی را به‌مثابهٔ شیوه‌ای دیگر از روایت‌پژوهی معرفی می‌کرد و در پایان نیز، از تداخل سطوح روایی یا آن‌چه نویسنده آن را مرزشکنی نامیده ذکر به میان می‌آورد. هرچند به‌نظرم مطالب این چهار مقاله ارتباط چندانی با هم ندارند و به‌سختی می‌توان آن‌ها را در قالب چهار فصل یک کتاب منسجم به نخ زنجیر درآورد. درعین‌حال، و این تذکر البته مهم است، لازم است نویسنده به‌صورت مشخص‌تر به منابع مورداستفادهٔ خود ارجاع بدهد تا کار ردیابی این منابع برای خواننده آسان‌تر صورت پذیرد. درمجموع و به‌رغم این چند نکته نویسنده تلاشی درخور کرده که به‌نوعی مباحث روایت‌شناسی را، که عمدتاً در غرب صورت‌بندی شده‌اند، در بررسی آثار ادب فارسی به کار گیرد 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 شمارهٔ مجلهٔ *نقد ادبی* به‌چاپ رسیده است: صافی ۱۳۹۰: ۵۱–۷۸؛ صافی و فیاضی ۱۳۹۱: ۷۷–۱۰۲.

کتاب‌نامه

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

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

صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۰)، «کانونی‌سازی فرضی و معناشناسی مفهومی»، *نقد ادبی*، تابستان، دورهٔ ٤، ش ١٤.

صافی پیرلوجه، حسین (١٣٩٤)، *روایت‌پژوهی درزمانی: سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در فارسی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

صافی پیرلوجه، حسین و مریم‌السادات فیاضی (۱۳۹۱)، «روایت‌گردانی در قصه‌های عامیانه و داستان‌های نوین فارسی»، *نقد ادبی*، پاییز، دورهٔ ۵، ش ۱۹.

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

Chatman, S. (1978), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Fludernik, Monika (1993), "Second Person Fiction: Narrative *you* as Addressee and/ or Protagonist", *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik,* vol. 18.

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

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

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

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

Herman, David (1994), "Hypothetical Focalization", *Narrative,* vol. 2.

Herman, David et al. (eds.) (2005), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge.

Margolin, Uri (1993), "Narrative 'You' Revisited", *Language and Style,* vol. 23.

Pier, John (2016), "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>.

Prince, Gerald (2006), "Disturbing Frames", *Poetics Today*, vol. 27.

Richardson, Brian (1991), "The Poetics and Politics of Second Person Narrative", *Genre,* vol. 24.

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

Stanzel, Franz K. (1984), *A Theory of Narrative,* trans. Charlotte Goedsche, Cambridge: Cambridge University Press.

Uspensky, B. (1973), *A Poetics of Composition,* trans. V. Zavarin and S. Wittig, Berkeley: University of California Press.