گزارش دوازدهمین نشست نقد آثار ادبی

ژپ لینت ولت، گونه‌های روایتی

کاموس: اگر دوستان اجازه بدهند، از آقای دکتر عباسی خواهش می‌کنیم که بحث‌شان را با عنوان «بررسی‌گونه‌های روایت، براساس نظریه‌های ژپ لینت ولت» شروع کنند.

عباسی: ابتدا می‌خواهم راجع به ژپ لینت ولت، گونه‌های روایتی و کتابش «سه دیوتیولوژی نوتیو دو پوان دووف» صحبت کنم، البته، قبل از این که این کار را شروع کنم، می‌خواهم قدری از ژرار ژانت کتاب «فیگور ۳» (FigureIII) حرف بزنم.

در جلسه گذشته که دربارهٔ تخیلات و طبقه‌بندی تخیلات بود، من روشی را برای نقد ادبی معرفی کردم که مانند تمام روش‌های نقد ادبی، روش کاملی نبود. زیرا فقط از یک منظر خاص به متن نگاه می‌کرد: نگاه تخیلی. اما این روش یعنی گونه‌های روایتی از زاویه دیگری به متن نگاه می‌کند و اصلاً با موضوع تخیلات کاری ندارد. وانگهی اضافه می‌کنم که من اصلاً مدافع این تئوری‌ها نیستم، هدف من فقط معرفی کردن این متدهاست. در واقع، ژپ لینت ولت، پس از خواندن و بررسی نظریات ژرار ژانت، بوس، آیزر، اشمیت و دیگران، است و سعی کرد موضوع تازه‌ای را به مطالعات این بزرگان اضافه کند. مهم‌ترین کاری که او کرده، روی راوی و شخصیت داستانی و کنش‌گران است. او سعی کرده است که این عناصر را از یکدیگر جدا کند.

کار دیگری که ژپ لینت ولت انجام داده، روی زاویه دید (Point de vue) در داستان است.

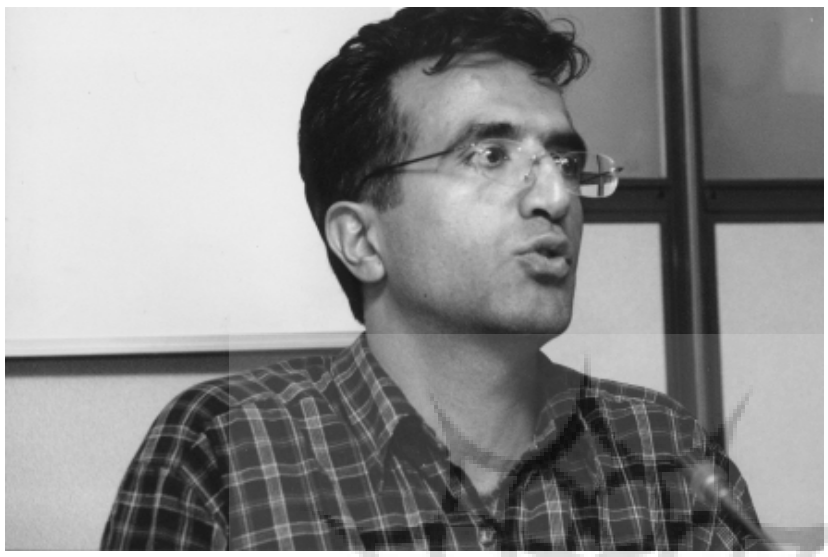
در حقیقت، تمام این مطالب، همان موضوع‌هایی است که ژرار ژنت، قبلاً روی آن‌ها کار کرده است. ژپ لینت ولت، این موضوع‌ها را به شکل گسترده‌تری بیان کرده است. او در هر داستانی سه زاویه دید را تعیین می‌کند: ۱ـ زاویه دید صفر ۲ـ زاویه دید درونی ۳ـ زاویه دید بیرونی. البته، در بعضی از کتاب‌های دیگر، این سه زاویه دید با یکدیگر ادغام شده‌اند و مرز آن‌ها به خوبی روشن نشده است. زاویه دیدی که ژرار ژنت معرفی می‌کند، با پرسش «چه کسی نگاه می‌کند؟»، مطرح می‌شود. اما توجه داشته باشیم که «نگاه کردن» کافی نیست، بلکه منظور دانش و اطلاعاتی است که خواننده به کمک یکی از عناصر داستان، فی‌المثل راوی، از دیگر شخصیت‌ها و فضای داستانی به دست می‌آورد.

اما فرق این سه زاویه دید با یکدیگر در چه است؟ هنگامی که خواننده می‌خواهد رمانی بخواند، سه حالت وجود دارد. اما اول ببینیم زاویه دید صفر درجه به چه صورت است؟ هنگامی که خواننده، تمام شخصیت‌های داستان را چه از درون و چه از بیرون

می‌شناسد، زاویه دید، زاویه دید صفر است. به عبارتی، راوی هم چنان خدا عمل می‌کند و از بیرون ـ همه چیز را می‌بیند. «درون و بیرون را خوب بشناسد»، یعنی چه؟ یعنی این که من دوست عزیزم، آقای شیخ الاسلامی را می‌بینم. ایشان این جا با لباس سفید نشسته‌اند و موهای تقریباً بلند دارند. این ظاهر ایشان است. پس بیرون‌شان را برای خواننده توضیح دادم. بعد می‌گویم که «آقای شیخ الاسلامی، آدم خیلی خوبی است و الان دارد به مقاله‌های خودش فکر می‌کند.» این یعنی دیدن از درون، انگار به ذهن دوستم وارد شده‌ام و دارم به خواننده گزارش می‌دهم. در حقیقت، اگر خواننده تمام شخصیت‌ها را به این صورت بشناسد، می‌گویند زاویه دید، زاویه دید صفر است. اما زاویه دید درونی و زاویه دید بیرونی، فراموش نکنیم که برای شناخت این سه زاویه دید بهتر است، به خود راوی کاری نداشته باشیم؛ زیرا بعضی اوقات راوی داستانش را با اول شخص مفرد شروع می‌کند، اما خصوصیات زاویه دید صفر درجه را دارد. برعکسش هم به همین صورت است. بیشتر باید این سؤال‌ها را از خودتان بکنید؛ آیا همه شخصیت‌ها را می‌شناسم؟ اطلاعاتم چقدر است؟ و...

زاویه دید درونی به این صورت است: هنگامی که خواننده مشغول خواندن یک رمان است، اگر فقط درون و بیرون یکی از شخصیت‌های داستانی را خوب بشناسد و فقط از بیرون شخصیت‌های دیگر اطلاع داشته باشد، به این زاویه دید، زاویه دید درونی می‌گویند. اما زاویه دید آخر ،زاویه دید بیرونی است، زاویه دید بیرونی، به این صورت است که خواننده، درون هیچ کدام از شخصیت‌های داستانی را اصلاً نمی‌شناسد. داستان «بیگانه» آلبر کامو، با راوی «من» شروع می‌شود، اما زاویه دید در بیشتر مواقع، خصوصاً بخش اول این کتاب، زاویه دید بیرونی است. البته در بعضی صحنه‌های این کتاب، زاویه دید تغییر می‌کند به «زاویه دید درونی» بدل می‌شود. در واقع، منتقدین بسیاری بر این باور هستند که زاویه دید در «بیگانه»، کاملاً بیرونی و مانند یک دوربین فیلم‌برداری است. در هر صورت، در زاویه دید بیرونی، شما به عنوان خواننده، از درون هیچ کدام از شخصیت‌های داستانی خبر ندارید. برای اینکه گفته‌هایم را تکمیل کرده باشم، مثالی از کتاب «پسرک لبو فروش»، از صمد بهرنگی می‌آورم. در این داستان، دو روای وجود دارد: ۱ـ معلم ۲ـ تاری وردی.

زاویهٔ دید برای راوی معلم، زمانی که داستانِ چند ماه زندگی‌اش را روایت می‌کند. زاویهٔ دید درونی



است. زیرا خواننده به جز شخصیت معلم، از افکار درونی هیچ یک از شخصیت‌های داستان آگاه نیست و فقط ظاهر شخصیت‌های داستان را می‌بیند. حتی در صحنهٔ زیر، معلم اسم تاری وردی را نمی‌داند و نمی‌داند که او کیست. در این هنگام از مش کاظم سؤال می‌کند و او جواب می‌دهد که تاری وردی، لبو فروش است. راوی حتی نمی‌داند تاری وردی چند سال دارد.

در واقع، در صحنهٔ زیر، شخصیت‌های دیگر، به وسیله یک شخصیت درونی («من» یا معلم) به خواننده معرفی می‌شوند و این شخصیت درونی داستان فقط حرکات بدن و ظاهر دیگر شخصیت‌ها را روایت می‌کند. او از افکار دیگران با خبر نیست و فقط آن چه را می‌بیند، بیان می‌کند:

«کمی بعد صدای نازکی پشت در بلند شد: آی لبو دارم، بچه‌ها!... لبوی داغ و شیرین آوردم!

از مبصر پرسیدم: مش کاظم، این کیه؟

مش کاظم گفت: کس دیگری نیست. آقا... تاری وردی است. آقا... زمستان‌ها لبو می‌فروشد... می‌خواهی بش بگویم بیاید تو.

من در را باز کردم و تاری وردی با کشک سابی لبوش تو آمد. شال نخی کهنه‌ای بر سر و رویش پیچیده بود. یک لنگه از کفش‌هایش گالش بود و یک لنگه‌اش از همین کفش‌های معمولی مردانه. کت مردانه‌اش تا زانوهاش می‌رسید. دست‌هایش توی آستین کتش پنهان می‌شد. نوک بینی‌اش از سرما سرخ شده بود. روی هم ده دوازده سال داشت. [...]

من بر روی تاری وردی نگاه کردم، [...].»

باوجود این، در بعضی از قسمت‌های داستان، زاویهٔ دید بیرونی، خصوصیات زاویهٔ دید صفر را پیدا می‌کند:

«چند سال پیش دردهی معلم بودم. مدرسه ما فقط یک اتاق بود که یک پنجره و یک در به بیرون داشت. فاصله‌اش با ده، صد متر بیشتر نبود. [...]

ده روز بیشتر نبود من به ده آمده بودم که برف بارید و زمین یخ بست. شکاف‌های در و پنجره را کاغذ چسباندیم که سرما تو نیاید.

روزی برای کلاس چهارم و سوم دیکته می‌گفتم. کلاس اول و دوم بیرون بودند. آفتاب بود و برف‌ها نرم و آبکی شده بود. از پنجره می‌دیدم که بچه سگ ولگردی را دوره کرده‌اند و بر سر و رویش گلوله‌ی برف می‌زنند. تابستانها با سنگ و کلوخ، دنبال سگ‌ها می‌افتادند. زمستانها با گلوله برف.»

در صحنهٔ بالا، اطلاعات راوی معلم زیاد است. او می‌داند که بچه‌ها در تابستان با «کلوخ» سگ‌ها را می‌زنند و در زمستان با «برف». وانگهی، زمانی که تاری وردی، نقش راوی را به عهده می‌گیرد و داستان از دریچه نگاه او بیان می‌شود. زاویهٔ دید، زاویهٔ دید درونی است. زیرا خواننده فقط از درون و برون تاری وردی آگاه است و از درون دیگر شخصیت‌ها آگاه نیست و آن‌ها را فقط از ظاهرشان می‌شناسد:

«آقا، این آخرها حاجی قلی بیشرف می‌آمد می‌ایستاد بالای سر ما دو تا و هی نگاه می‌کرد به خواهرم و گاهی هم دستی به سر او یا من می‌کشید و بیخودی می‌خندید و رد می‌شد. من بد به دلم نمی‌آوردم که ارباب‌مان است و دارد محبت می‌کند.[...]

بعدش هم تو صورت خواهرم خندید که من هیچ خوشم نیامد. خواهرم مثل این که ترسیده باشد، چیزی نگفت و ما دوتا، آقا آمدیم پیش ننه‌ام. وقتی شنید حاجی قلی به خواهرم اضافه مزد داده، رفت تو فکر و گفت: دیگر بعد از این پول اضافی نمی‌گیرید.

از فردا من دیدم استاد کارها و بچه‌های بزرگ‌تر، پیش خود پچ و پچ می‌کنند و زیرگوشی یک حرف‌هایی می‌زنند که انگار می‌خواستند من و خواهرم نشنویم.»

در صحنهٔ بالا، خواننده می‌داند که چه در دل تاری وردی می‌گذرد (من هیچ خوشم نیامد). در این صحنه، تاری وردی اعلام نمی‌کند که حاجی قلی با نگاه «بد» به خواهرش نگاه می‌کرد یعنی این که او هنوز اطلاعی از آن چه در سر حاجی قلی می‌گذرد، ندارد. او حتی از فکر سوء حاجی قلی نسبت به خواهرش هم مطمئن نیست: «من به دلم نمی‌آوردم که ارباب‌مان است و دارد محبت می‌کند.» در صورتی که وقتی بچه‌ها به عنوان راوی، داستان تاری وردی را برای معلم بیان می‌کنند، از معنای نگاه حاجی قلی با اطلاع هستند:

«رضا قلی گفت: آقا، حاجی قلی بیشرف، خواهرش را اذیت می‌کرد. با نظر بد بش نگاه می‌کرد، آقا.»

بچه‌ها می‌دانند که حاجی قلی «با نظر بد» به خواهر تاری وردی «نگاه می‌کرد». تاری وردی، به دلیل این که نمی‌داند چه در سر حاجی قلی می‌گذرد، بر این باور است که حاجی قلی «بیخودی می‌خندید». تاری وردی، حتی از واکنش خواهرش هم مطمئن نیست («مثل این که ترسید»). حتی روز بعد از درگیری، هنگامی که تاری وردی، به محل کار می‌رود تا دوباره در آن‌جا کار کند. تاری وردی، حاجی قلی را «دم در» می‌بیند و نمی‌تواند حدس بزند که حاجی قلی برای انتقام آن جا ایستاده است:

«صبح خواهرم سر کار نرفت. من تنها رفتم. حاجی قلی دم در ایستاده بود و تسبیح را می‌گرداند. من ترسیدم، آقا. نزدیک نشدم. حاجی قلی که زخم صورتش را با پارچه بسته بود، گفت: پسر بیا برو تو. کاریت ندارم.

من ترسان ترسان نزدیک به او شدم و تا خواستم از در بگذرم، مچم را گرفت و انداخت توی حیاط کارخانه و با مشت و لگد افتاد به جان من. آخر خودم را رها کردم و دویدم دفهٔ دیروزی را برداشتم. آن قدر کتکم زده بود که آش و لاش شده بودم. فریاد زدم که: قرمساق بیشرف، حالا بت نشان می‌دهم که با کی طرفی... مرا می‌گویند پسر عسگر قاچاقچی... تاری وردی نفسی تازه کرد و گفت: آقا، می‌خواستم همان جا بکشمش [...]».

خواننده با خواندن صحنه بالا، متوجه می‌شود که در درون تاری وردی چه می‌گذرد («من ترسیدم»، «من ترسان ترسان به او نزدیک شدم»، «می‌خواستم») اما خواننده هم چون تاری وردی، نمی‌تواند حدس بزند که چه در سر حاجی قلی می‌گذرد (حاجی قلی [...] گفت: پسر بیا برو تو، کاریت ندارم. [...] تا خواستم از در بگذرم مچم را گرفت).

کاموس: جناب آقای عباسی، امکان دارد یک بار دیگر زاویهٔ دید درونی را توضیح بدهید.

عباسی: وقتی شما به عنوان خواننده، رمانی را می‌خوانید و در این رمان فقط یک شخصیت را از درون و بیرون می‌شناسید، زاویه دید درونی است. شما داستان تاری وردی را می‌خوانید، می‌فهمید درون و بیرونِ تاری وردی چگونه است، اما از شخصیت‌های دیگر اطلاعی ندارید. در واقع، نمی‌دانیدخواهر تاری وردی به چه چیزی فکر می‌کند. راوی می‌گوید: «انگار خواهرم ترسید»، یعنی مطمئن نیست ترسیده است. «انگار داشتند پشت سر ما صحبت می‌کردند»، مطمئن نیست. بنابراین، شما درون شخصیت‌های دیگر را اصلاً نمی‌شناسید. قیافه‌شان را می‌شناسید، ولی درون‌شان را نمی‌شناسید.

از طرفی، وقتی مثلاً «بینوایان» ویکتورهوگو را می‌خوانید، ظاهر و باطن تمام شخصیت‌ها را می‌شناسید. مثلاً می‌دانید «ژان والژان» به چه چیزی فکر می‌کند و به چه چیزی فکر نمی‌کند. می‌دانید الان چه کسی را دوست دارد و چه کسی را دوست ندارد. اما در داستان‌هایی مثل داستان «بیگانه» یا همین داستان «پسرک لبو فروش»، شما فقط یک شخصیت را خوب می‌شناسید. مثلاً می‌دانید که تاری وردی پسر مهربانی است. می‌دانید قدش چقدر است، به چه چیزی فکر می‌کند و چه لباسی پوشیده است. اما از خواهرش خبر ندارید. چرا؟ برای این که راوی، اطلاعات چندانی به شما نداده است. شما فقط یک نفر را می‌شناسید. اما در زاویه دید بیرونی شما درون هیچ کس را نمی‌شناسید. از «مشت بر پوست»، اثر مرادی کرمانی، مثالی می‌زنم:

«فقط کله‌ها، فقط کله‌ها را می‌دید. کله‌ها از دور، از ته بازار، می‌آمدند و از کنارش رد می‌شدند. تا چشم کار می‌کرد، کله بود. همه جور کله‌ای، طاس، پر مو، کم مو، بی‌کلاه، با کلاه کله‌نمدی، سربازی، پشمی، پاره پوره، کج و کوله. نو نوار. کله‌های پیچیده توی چادر، چارقد، چارقدهای ابریشمی، رنگ به رنگ. جلوی چارقدها سکه آویزان بود. سکه‌های ریز و درشت، زرد و سفید، براق.

گاه کله‌ای پیش می‌آمد، دستی بالا می‌آمد و سکه‌ای می‌گذاشت کف دست پدر، پدر می‌جنبید، قد بلندی داشت. از جلوی دکانها رد می‌شد.

«موشو» آن بالا، روی شانه‌های پدر نشسته بود. شانه‌های پدر تکان تکان می‌خورد. پیچ و تاب می‌خورد. پاهایش از شانه‌های پدر آویزان بود.»

«موشو کنار بازار می‌نشست و سرش پایین بود. از زیر چشم پاها را می‌دید و کفش‌ها را، نعلین‌ها، گالش‌ها، گیوه‌های گنده روستایی، پوتین‌ها و پاهای برهنه و کفش‌های پاره بچه‌هایی که گریه می‌کردند، کتک می‌خوردند، دست‌شان توی دست پدر و مادرشان بود، کشان کشان از میان جمعیت برده می‌شدند. موشو سر و گردنش را به چپ و راست می‌چرخاند و تنبک می‌زد و می‌خواند [...]».

در صحنهٔبالا، به عنوان خواننده، نمی‌دانیم چه در درون شخصیت‌ها می‌گذرد و آن‌ها به چه می‌اندیشدند و... به همین سبب، زاویهٔ دید را بیرونی می‌گویند. زیرا هم‌چون یک دوربین عمل می‌کند. در «بیگانه» آلبر کامو، صحنه‌ای وجود دارد که نشان از زاویه دید بیرونی است. زمانی که مورسو، برای خاکسپاری مادرش می‌رود، او را به «مرده شور خانهٔ کوچکی» می‌برند و راوی، هم‌چون دوربین، هرچه را که می‌بیند، می‌گوید:

«رفتم تو. اتاق خیلی روشنی بود که با گچ سفید شده و سقفش شیشه‌ای بود. اثاثش چند تا صندلی و چند تا خرک به شکل ضربدر بود. دوتا از این خرک‌ها، در وسط، تابوتی را نگه می‌داشت که سرپوشش را گذاشته بودند. آدم فقط پیچ‌های براقی می‌دید که بفهمی نفهمی فرورفته بود و بر زمینهٔ تخته‌های رنگ گردو مالیده، برجسته می‌نمود. نزدیک تابوت، پرستار عربی بود که روپوش سفیدی به تن داشت و لچکی به رنگ درخشان سرش بود.» (بیگانه، صفحهٔ ۲۸، ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم)

گویی راوی اصرار داردکه ویژگی هر پیچ «پیچ‌های براق»، وضع قرار گرفتن صندلی‌ها و... را بیان کند.

در این‌جا لازم است که دو واژه دوایت (Recit) و هسیتوار (histoire) را توضیح دهم: من Recit را روایت ترجمه کرده‌ام و histoire را داستان.

ژراژ ژانت، بین این دو تعریف چه فرقی می‌گذارد؟ در کتاب خودش به نام figure III، در این مورد توضیح داده است: وقتی که رمان آلبرکامو جلوی شماست، با Recit یا روایت سروکار دارید. نوشته‌ها را که می‌بینید، روایت است. هرچه که می‌خوانید، روایت است. حالا histoire چیست؟ histoire مدلول است. مثال می‌زنم: دیروز من با همسرم رفته بودم بیرون. یک دفعه دزد کیف پول من را دزدید و فرار کرد. این عمل شاید دو ساعت طول کشیده است؛ داشتم نگاه می‌کردم، این طرف رفتیم و... بالاخره دزد رسید و کیفم را دزدید. این histoire من است. حالا می‌آیم پشت میز کارم می‌نشینم و شروع به نوشتن می‌کنم: یک جاهایی را انتخاب می‌کنم و بعضی جاها را کناری می‌گذارم. این می‌شود روایت recit و عملی که من انجام می‌دهم، «عمل روایت» است که لغتش هم narration است. عمل روایت، همان کنش روایتی است که روایت را تولید می‌کند؛ عملی که من انجام می‌دهم تا این روایت تولید شود و در یک معنای وسیع‌تر، مجموعه وضعیت‌های خیالی است که در این وضعیت‌ها، این کنش روایتی قرار می‌گیرد. در ضمن، هنگام این عمل، «راوی» و «مخاطب» در آن گنجانده می‌شوند.

حالا خود روایت از نگاه ژپ لینت ولت، چیست؟ به اعتقاد لینت ولت، متن روایتی، نه فقط از گفتار بیان شده از طریق راوی، بلکه از گفتارهای کنش‌گران و گفتارهای نقل قول شده به وسیله راوی تشکیل شده است. پس روایت، زنجیره‌ای است از گفتار راوی و گفتارهای کنش‌گران. روایت براساس متد ژراژ ژانت، زنجیره‌ای است که از گفتار راوی و گفتارهای کنش‌گران تشکیل شده است. اهمیت کار ژپ لینت ولت هم این جاست که راوی را از کنش‌گر جدا می‌کند. دیگران این کار را نکردند. مثلاً اشمیت یا بوس جدا نکرده.

حالا ببینیم داستان چیست؟ داستان شامل کنش‌هایی است که موضوع گفتار راوی را تشکیل می‌دهد. در داستان یک سری کنش انجام می‌گیرد که موضوعی می‌شود برای راوی. داستان شامل کنش‌هایی است که موضوع گفتار راوی را تشکیل می‌دهد و هم‌چنین، شامل حوادث به وجود آمده از طرف کنش‌گران است که در این حالت، دنیای روایت شده و دنیای مدلول را در بر می‌گیرد.

هر روایت ادبی از عنصرهایی تشکیل شده است: نویسنده مشخص، خواننده مشخص. این‌ها به صورت دیالکتیک، در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند.

نویسنده مشخص، فقط دنیای اثر ادبی را تشکیل می‌دهد. (شکل بالا) نویسنده مشخص کیست؟ نویسنده مشخص کسی است که صاحب پوست و استخوان است. خواننده مشخص کیست؟ خواننده مشخص هم کسی است که صاحب پوست و استخوان است.

در واقع، این دو هنوز وارد اثر ادبی نشده‌اند. خواننده مشخص، وقتی که کتاب را گرفت و شروع به خواندن کرد، وارد اثر ادبی شده است. چرا؟ برای این که وارد «من» دوم خود می‌شود.

می‌رسیم به نویسنده مجرد و خواننده مجرد. نویسنده مجرد، همان «من» دوم نویسنده مشخص است. یعنی تا وقتی که مثلاً نویسنده این جا نشسته، هنوز نویسنده مشخص است، اما وقتی که شروع به نوشتن داستانش کرد، دیگر به نویسنده مجرد تبدیل می‌شود، زیرا از این دنیای بیرونی خارج می‌شود، و به درون خودش می‌رود و با منِ دومش شروع می‌کند به تشکیل دنیای داستان. در حقیقت، دنیای داستان از این جا تشکیل می‌شود و نظر ژپ لینت ولت هم از همین جا آغاز می‌شود.

در ضمن، فراموش نکنیم که براساس ژپ لینت ولت، نویسنده مجرد هیچ وقت عمل روایت را انجام نمی‌دهد.

عمل روایت، همیشه به وسیله «راوی» انجام می‌گیرد. نویسنده مجرد در مقابل خواننده مجرد قرار می‌گیرد که این دنیا یعنی «دنیای داستان» را تشکیل می‌دهد که در شکل بالا دیده می‌شود.

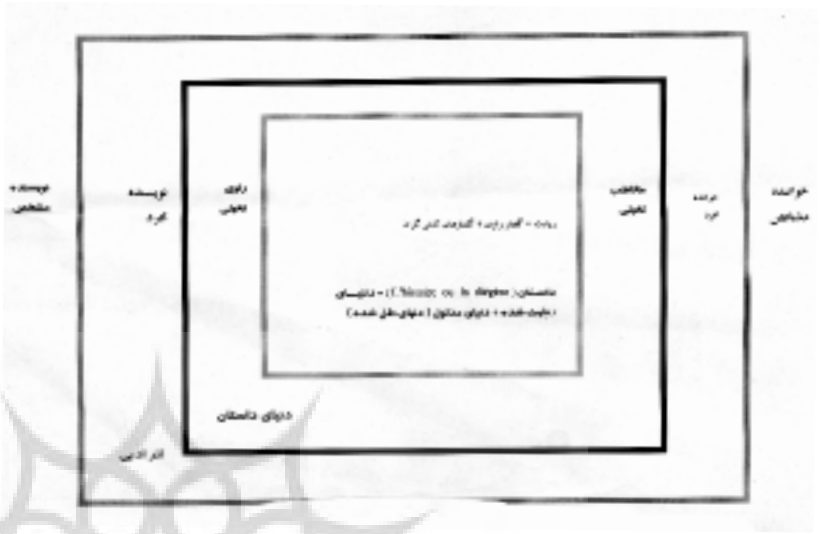
نویسنده مشخص یا خالق واقعی اثر ادبی، به عنوان فرستنده، پیامی ادبی را به خواننده مشخص می‌فرستد که این عمل، هم چون دستگاه فرستنده ـ گیرنده، عمل می‌کند نویسنده مشخص و خواننده مشخص، شخصیت‌هایی هستند که صاحب تاریخ، یعنی صاحب یک گذشته تاریخی هستند. در واقع، این دو شخصیت متعلق به «اثر ادبی» نیستند. آن‌ها به دنیای واقعی تعلق دارند؛ همان دنیای واقعی که جدای از متن وجود دارد.

نویسنده مشخص، فقط در یک زمان خاص از تاریخ وجود دارد. به عبارتی، این که مثلاً الان من کتابم را می‌نویسم، تا زمانی که عمر می‌کنم، به عنوان نویسنده مشخص وجود دارم و ثابت می‌مانم، اما خوانندگان این نویسنده مشخص ثابت نمی‌مانند. در طول سال‌ها و دوره‌ها خواننده‌های متفاوت وجود دارد. من کتابم را می‌نویسم و در این جا می‌گذارم و می‌روم. صد سال، دویست سال دیگر کتاب من را خوانندگانی دیگر می‌خوانند؛ خوانندگانی که متعلق به زمان من نیستند.

در بحث نویسنده مشخص، یک نکته مهم را فراموش کردم؛ در حقیقت، بین نویسنده و خواننده، نوعی رابطه دیالکتیکی وجود دارد. برای رمزگشایی پیام ادبی، خواننده باید نشانه‌های زیبایی، اجتماعی، اخلاقی و ایدئولوژیکی نویسنده را داشته باشد. ولی لازم نیست که خواننده با نویسنده هم عقیده باشد.

با نگارش اثر ادبی خود، نویسنده مشخص، هم‌زمان یک پرتو (فرافکنی) ادبی از خودش تولید می‌کند؛ یعنی این که من دومش بنا به نظریه Tilloston و هم چنین تصویری از یک خواننده انتزاعی Implicite، برحسب نظریه Booth,Iser یا مجرد Abstrait، براساس Schmide تولید می‌کند. نویسنده مجرد، همان تولیدکننده دنیای ادبی (Le monde romanesque) است که این دنیای ادبی را به گیرنده‌اش، یعنی خواننده مجرد انتقال می‌دهد. (در شکل بالا نشان داده شده است.)

در حالی که نویسنده مشخص و خواننده مشخص خارج از دنیای ادبیات زندگی می‌کنند، نویسنده مجرد و خواننده مجرد در اثر ادبی داخل شده‌اند و لازم نیست که حتماً در این اثر ادبی مستقیماً نشان داده شوند. زیرا هرگز این دو عنصر، یعنی



نویسنده مجرد، و خواننده مجرد، نه به صورت مستقیم و نه به صورت روشن ذکر نمی‌شوند. پس وقتی از یک ارتباط ادبی و زبان‌شناسی سخن به میان می‌آید، منظور یک ارتباط واقعی بین نویسنده مجرد و خواننده مجرد است. با این وجود، به نظر باختین (Bakhtine) هر دوی این‌ها، یعنی نویسنده مجرد و خواننده مجرد، نوعی وضعیت تفسیری یا ایدئولوژیک فراهم می‌کنند. (...) باید گفت که موقعیت و وضعیت ایدئولوژیک نویسنده مجرد، فقط به صورت غیرمستقیم و با سه روش می‌تواند حاصل شود:

۱ـ با انتخاب یک دنیای ادبی نوعی (monde Romanesque specefique Un).

۲ـ با انتخاب درونمایه‌ای و سبکی.

۳ـ با انتخاب موقعیت‌ها و وضعیت‌های ایدئولوژیکی به وسیلهٔ عناصر تخیلی (les instances fictives)، یعنی راوی (Narrateur)، مخاطب (Narrataire) و کنش‌گران (Acteurs) معرفی شده‌اند. در ضمن، این سه عنصر به عنوان سخن گو، می‌توانند به نویسنده مجرد خدمت کنند. در واقع، لینت ولت، راوی را هم چون یک شخصیت داستانی در نظر می‌گیرد.

حاجی نصرالله: لطفاً مورد اول را تکرار کنید.

عباسی: با انتخاب یک دنیای ادبیِ نوعی، واژه فرانسه آن Romancesque specefique Un monde است.

حاجی نصرالله: یعنی چه؟

عباسی: الان دقیقاً نمی‌دانم چه بگویم. زیرا لینت ولت، بیشتر از این در این باره توضیح نداده است، ولی فکر می‌کنم مربوط به نوع‌های ادبی باشد.

حاجی نصرالله: ببینید، شما گفتید برای این که ایدئولوژی و نگرش نویسنده را بفهمیم. سه عامل وجود دارد: یکی درونمایه و سبک است. یکی هم استفاده از عناصر تخیلی که همان راوی، مخاطب و کنش‌گران هستند و این که مخاطب چه جایی دارد. شما فقط اولی‌اش را گفتید؛ یعنی انتخاب یک دنیای ادبیِ نوعی.

عباسی: بله. گفتم یک دنیای ادبی نوعی و فکر می‌کنم منظور لینت ولت، همین انواع ادبی باشد. زیرا نویسنده می‌تواند اندیشه‌های خود را در یک نوع ادبی مثلاً رمان، داستان کوتاه، شعر و... بیان کند.

حاجی نصرالله: ببینید، ژانر، نگرش نویسنده را مشخص نمی‌کند و فرقی نمی‌کند که واقعی بنویسد یا فانتزی و یا هر نوع دیگر.

عباسی: اما من فکر می‌کنم که همین باشد وانگهی. نه فقط نوع‌های ادبی، خواننده را به ایدئولوژی نویسنده نزدیک می‌کند، بلکه مکتب‌های ادبی هم‌چون کلاسیسیسم، سمبولیسم، رئالیسم... هم می‌توانند برای شناخت افکار نویسنده، به خواننده کمک کنند.

حاجی نصرالله: شاید سبک شخصی نویسنده باشد.

عباسی: من فکر می‌کنم منظور لینت ولت از مورد شماره یک، بیشتر همین مکتب‌ها و نوع‌های ادبی باشد، زیرا در مورد شماره دو، بیشتر روی سبک شخصی تکیه کرده است. سبک شخصی و نوع ادبی، دو چیز گوناگون است.

یکی از حضار: باید مشخص شود که آیا منظور سبک اوست؟ چون وقتی از سبک حرف می‌زنیم، مسئله زبان وغیره پیش می‌آید.

عباسی: در مورد سبک با شما موافق هستم. زیرا یکی از مسائل مورد مطالعه در سبک‌شناسی، مربوط به زبان است. حالا دنباله بحث را پی می‌گیریم. متنی که خواهد آمد، از «بیگانه» آلبر کامو است. بعد از قتل عرب، مورسو را به زندان می‌برند و برایش وکیل می‌گیرند. در واقع، او خود، وکیل را انتخاب نمی‌کند. در این داستان، راوی مورسو است. حال ببینیم که مورسو، چگونه در این متن سخن می‌گوید.

همچنین، هنگامی که موضوع تمسخر (Ironie) را در یک متن ادبی مورد بررسی قرار می‌دهیم، عناصر انتزاعی کاربرد و سودمندی خود را نشان می‌دهند. در بعضی از سطور روایت بیگانه. فاصله‌ای بین ایدئولوژی نویسنده مجرد و نظرهای بیان شده از طریق شخصیت‌های داستانی ایجاد می‌شود. دراین رمان، به نظر می‌رسد که مورسو نسبت به سرزمینش، به آداب و رسومش بیگانه است. مورسو از این که او را از انتخاب وکیلش معاف کرده‌اند، به بازپرس اعلام رضایت می‌کند:

«(بازپرس می‌گوید:) با این همه، قانون در کار است. اگر وکیل انتخاب نکنید، ما برای‌تان وکیل تسخیری تعیین می‌کنیم.» اندیشیدم عجب راحت است که عدالت به این جزییات می‌رسد. این را بهش گفتم. حرفم را تأیید کرد و نتیجه گرفت که قانون خوب وضع شده است.»

این واژگان، بار تمسخرآمیزی (Ironie) دارند که نمی‌توان احتمالاً آن‌ها را به مورسو و یا به بازپرس نسبت داد. زیرا نه این و نه آن اصلاً قصد تمسخر (Satirique) ندارند. پس تمسخر باید به نویسنده مجرد اختصاص داده شود. نویسنده مجرد در گفت‌وگو و ارتباطی پنهانی با خواننده مجرد، به خوبی می‌داند که انتخاب وکیل کاری ساده و جزیی نیست. درست همان چیزی است که مورسو آن را واقعاً به شوخی گرفته است. زیرا تمام زندگی‌اش به آن بستگی دارد. به هرحال، آنچه به خوبی مشخص است، بدین صورت است که نویسنده مجرد، به هیچ عنوان همان نظر بازپرس را ندارد، بلکه برعکس، نویسنده مجرد با این سیستم قضایی، به طور ضمنی اعتراض می‌کند. سیستمی که مورسو را نه به سبب این‌که یک انسان را کشته ، بلکه برای این که در روز خاکسپاری «مادری را با دلی سیاه دفن کرده است»، به مرگ متهم می‌کند. مورسو رفتار قراردادی یک انسان در هنگام عزاداری را نپذیرفته است و این چنین «از جامعه انسانی جدا می‌شود»: جامعه‌ای که مورسو از قوانین اصلی و اساسی آن بی‌خبر است. براساس گفته‌های دادستان، مورسو تهدیدی برای

جامعه است؛ زیرا: «قلبی خالی، به نوعی که در این مرد می‌بینیم، مغاکی می‌گردد که امکان دارد جامعه در آن بیفتد.»

مشخص است که نویسنده مجرد، از طریق استهزاء و تمسخر، دو هدف را دنبال می‌کند:

۱ـ متهم کردن جامعه‌ای تماماً قراردادی و ساختگی.

۲ـ دیگر این که نویسنده مجرد، می‌کوشد طرفداری خواننده را نسبت به مورسو که هم‌چون متهمی ساده‌دل و پاک است، به دست بیاورد.

ایدئولوژی رمان، دقیقاً با قصدی که آلبر کامو داشته، برابر است، یعنی این که آلبر کامو می‌خواسته ثابت کند «تمام آن کسانی که در روز خاکسپاری مادرشان گریه نمی‌کنند، با خطر محکوم شدن به مرگ روبه‌رو هستند.» پس اکنون می‌توان این پرسش را مطرح کرد، آیا در حالت کنونی، تفاوت بین نویسنده مجرد و نویسنده مشخص اصلاً لازم است یا کاری است بدون اساس؟ با این حال، لینت ولت، بر این باور است که باید نویسنده مجرد و مشخص را نه فقط برای تئوری گونه‌های روایتی، بلکه برای تحلیل کاربردی و عملی از یکدیگر جدا سازیم.

به بحث گونه‌های روایتی باز می‌گردیم. ژپ لینت ولت، بر این باور است که دنیای داستان غالباً از سه موقعیت «راوی» ، «کنش‌گر» و «مخاطب» تشکیل شده است که می‌توان بررسی گونه‌شناسی را به هر اندازه که بخواهیم، روی این سه عنصر انجام دهیم: ۱ـ بررسی راوی و عمل روایت کردن ۲ـ بررسی تحلیل گونه‌های کنش‌گر و گونه‌های کنشی ۳ـ بررسی مخاطب.

لینت ولت، در «گونه‌های روایتی»، این سه عنصر را بررسی می‌کند، اما فراموش نکنید که بیشتر عمل «روایت کردن» مدنظرش است. پس «راوی» را چه می‌کند؟ گونه‌های کنش‌گر و گونه‌های کنشی را چه کند؟ مخاطب را چه می‌کند؟ شما وقتی از روایت کردن سخن می‌گویید، به طور خودکار، باید از راوی و مخاطب هم صحبت کنید. پس این دو عنصر را هم مورد بررسی قرار می‌دهید.

در واقع وقتی عمل روایت را انجام می‌دهید، از روایت داستان هم سخن می‌گویید: از تضاد بین این دو صحبت می‌کنید. وقتی از تضاد میان این دو صحبت کردید، مستقیماً به کنش‌گر و گونه‌های کنشی هم می‌پردازید. پس به نوعی از همه این گونه‌ها صحبت می‌کند. درست است که روی عمل روایت کردن تکیه می‌کند، اما در اصل، همهٔ این‌ها را در بر می‌گیرد.

شیخ رضایی: آیا منظور از مخاطب، همان کسی است که در خود قصه، قصه را برایش روایت می‌کنند؟

عباسی: بله، دقیقاً درست است. حالا برای روشن شدن مطلب، سعی می‌کنم موضوع «راوی» و «مخاطب» را با یک مثال از داستان «یک هلو و هزار هلو» (صفحات ۲۴۳ تا ۲۴۵) از صمد بهرنگی نشان دهم:

«بغل ده فقیر و بی‌آبی باغ بسیار بزرگی بود، آباد آباد. پر از انواع درختان میوه و آب فراوان. باغ چنان بزرگ و پر درخت بود که اگر از این سرش حتی با دوربین نگاه می‌کردی، آن سرش را نمی‌توانستی ببینی. [...]

خلاصه. از این حرفها که بگذریم که شاید مربوط به قصه ما نباشد.

دو تا درخت هلو هم توی باغ روییده بودند، یکی از دیگری کوچک‌تر و جوان‌تر. برگ‌ها و گل‌های این دو درخت کاملاً مثل هم بودند. به طوری که هر کسی در نظر اول می‌فهمید که هر دو درخت یک جنسند [...] درخت هلوی کوچک‌تر هر سال تقریباً هزار گل باز می‌کرد. اما یک هلو نمی‌رساند. یا گل‌هایش را می‌ریخت و یا هلوهایش را نرسیده، زرد می‌کرد و می‌ریخت [...].

[...] عاقبت باغبان به تنگ آمد. خواست حقه بزند و درخت هلوی کوچکتر را بترساند. رفت اره‌ای آورد و زنش را هم صدا کرد و جلو درخت هلوی کوچک‌تر، شروع کرد به تیز کردن دندانه‌های اره. بعد که اره حسابی تیز شد، عقب عقب رفت و یک دفعه خیز برداشت به طرف درخت هلوی کوچک‌تر که مثلاً همین حالا تو را از بیخ و بن اره می‌کنم و دور می‌اندازم تا تو باشی دیگر هلوهایت را نریزی.

باغبان هنوز در نیمه راه بود که زنش از پشت سر، دستش را گرفت و گفت: مرگ من دست نگهدار. من به تو قول می‌دهم که از سال آینده، هلوهایش را نگاه دارد و بزرگ کند. اگر باز هم تنبلی کرد آن وقت دوتایی سرش را می‌بریم و می‌اندازیم توی تنور که بسوزد و خاکستر شود.

این دوز و کلک و ترساندن هم رفتار درخت را عوض نکرد.

لابد همه‌تان می‌خواهید بدانید درخت هلوی کوچک‌تر حرفش چه بود و چرا هلوهایش را رسیده نمی‌کرد. بسیار خوب از این جا به بعد، قصه ما خودش شرح همین قضیه خواهد بود.

گوش کنید!

خوب گوش‌های‌تان را باز کنید که درخت هلوی کوچکتر می‌خواهد حرف بزند. [...]»

در حقیقت، داستان «یک هلو و هزار هلو»، سه راوی دارد که برای راحتی و فهم بهتر کار، آن‌ها را ۱ـ راوی اول ۲ـ راوی دوم ۳ـ راوی درخت هلوی کوچک‌تر معرفی می‌کنیم. در اصل، راوی دوم، همان راوی اول است؛ با این تفاوت که راوی اول در داستان داخل نمی‌شود و از موقعیت دیگری به داستان نگاه می‌کند، ولی راوی دوم به داخل داستان می‌رود و داستان را از زبان «راوی درخت هلوی کوچکتر» می‌شنود. نقش راوی اول، از ابتدای کتاب تا اول «گوش کنید» است. نقش راوی دوم، درست از زمانی که جمله «گوش کنید» را می‌شنوید، آغاز می‌شود.

در واقع، راوی اول با یک فاصله زمانی، وضعیت انتهایی داستان هلوی کوچک‌تر را نقل می‌کند. انگار راوی اول در زمان حال نشسته است و با نگاهی به عقب (زمان گذشته)، این وضعیت انتهایی را نقل می‌کند. اما برای راوی دوم و برای مخاطب راوی دوم چنین فاصله‌ی زمانی وجود ندارد. گویی آن‌ها هر دو یک مرحله جلوتر می‌آیند. زیرا راوی دوم و مخاطبین راوی دوم، مستقیماً سخن درخت هلوی کوچک‌تر را می‌شنوند و درست همان زمانی که درخت هلوی کوچکتر داستانش را نقل می‌کند. راوی دوم هم شروع به حرف زدن می‌کند. عمل روایت کردن راوی دوم، در صحنه زیر و بعد از این علامت () آغاز می‌شود (سعی شد که شکل و متن کتاب بدون هیچ تغییری آورده شود تا خواننده درک بهتری از آن چه می‌گذرد، داشته باشد ـ البته الف، ب، ج از ما ست ـ):

الف

«لابد همه‌تان می‌خواهید بدانید درخت هلوی کوچک‌تر حرفش چه بود و چرا هلوهایش را رسیده نمی‌کرد. بسیار خوب، از این جا به بعد، قصه ما خودش شرح همین قضیه خواهد بود.»

ب

«گوش کنید!»

خوب گوش‌های‌تان را باز کنید که درخت هلوی کوچک‌تر می‌خواهد حرف بزند. دیگر صدا نکنید ببینیم درخت هلوی کوچک‌تر چه می‌گوید. مثل اینکه سرگذشتش را نقل می‌کند:

ج

«ما صد تا صدوپنجاه تا هلو بودیم و توی سبد نشسته بودیم. [...]

باغبان ما را صبح زود، آفتاب نزده، چیده بود، از این رو تن همه‌مان خنک و مرطوب بود. [...]

البته ما همه فرزندان یک درخت بودیم. هر سال همان موقع باغبان هلوهای مادرم را می‌چید. توی سبد پر می‌کرد و می‌برد به شهر [...].»

کسی که در صحنه الف، نقش عمل روایت را

به عهده دارد، با کسی که در صحنهٔ ب صحبت می‌کند، یکی است. البته با این تفاوت مهم: آن کسی که در صحنهٔ ب حرف می‌زند، به راوی صحنهٔ ج خیلی نزدیک شده، به نوعی که فاصله‌اش با راوی صحنه ج از بین رفته است. او به راحتی قادر است که تمام حرف‌های راوی صحنه‌ی «ج» را مستقیماً بشنود. حتی اگر درخت هلو با راوی دوم مستقیم صحبت نکند، ولی راوی دوم قادر است که کلام او را بشنود. طبق نشانه‌های داستانی، راوی صحنه «ج»، یعنی درخت هلوی کوچک‌تر در حال نقل کردن داستانش است که گویی راوی دوم، به همراه مخاطبینش، یواشکی می‌خواهند داستان را گوش دهند (مثل اینکه سرگذشتش را نقل می‌کند)».

اما کسی که در صحنهٔ الف صحبت می‌کند، با راوی درخت هلوی کوچک‌تر مستقیماً در تماس نیست و همین طور در کنار درخت هلوی کوچک‌تر هم نیست. راوی دوم کیست؟ راوی دوم از دو حالت خارج نیست: همان راوی اول است که این بار از لحاظ زمانی، با عمل روایتیِ راوی سوم، هم زمان شده و یا ترکیبی از من + شما = ماست. شخصاً بر این باورم که همان راوی اول است که به راوی دوم تبدیل شده است. اما این فرض پایین هم خالی از منطق نیست: من + شما = ما را فرض می‌گیریم. براساس صحنهٔ زیر:

«گوش کنید!»

« خوب گوش‌های‌تان را باز کنید که درخت هلوی کوچک‌تر می‌خواهد حرف بزند. دیگر صدا نکنید ببینیم درخت هلوی کوچکتر چه می‌گوید، مثل این که سرگذشتش را نقل می‌کند.»

شما «صدا نکنید» تا من و شما یعنی ما «ببینیم» درخت هلوی کوچک‌تر چه می‌خواهد بگوید.

راوی می‌گوید: «گوش کنید». در این حالت، مخاطب این راوی کیست؟ کسی نیست جز «شما» یعنی «شما» «گوش‌های‌تان را» باز کنید.

شکل زیر، مخاطب راوی دوم را که همان مخاطبان راوی اول هستند، نشان می‌دهد با این تفاوت که این راوی و این مخاطب در یک هم زمانی با راوی سوم قرار دارند:

مخاطب تخیلی: «شما» (با این تفـــاوت که این «شما» به درخت هلوی کوچـــکتر نزدیک شده‌است.) ⟵ **راوی تخیـــــلی در راوی دوم : «ما»(بااین تفاوت که‌این «ما»به‌درخت هلوی‌کوچکتر نزدیک شده‌است.)**

۳ـ راوی سوم یا درخت هلوی کوچک‌تر یا «من»:

در این مرحله، روایت اصلی یک هلو و هزار هلو آغاز می‌شود. عمل روایت یک هلو و هزار هلو، در این مرحله، به عهده شخصیت داستانی، یعنی درخت هلوی کوچک‌تر گذاشته شده است. درخت هلوی کوچک‌تر در واقع دو نقش را بازی می‌کند؛ از یک طرف، نقش روایت‌کننده را به عهده دارد و از طرف دیگر، به عنوان کنشگر در داستان ایفای نقش می‌کند. براساس این موضوع، می‌توان گفت که‌گونه روایتی روایت، در یک هلو و هزار هلو، زمانی که به وسیله راوی درخت هلوی کوچک‌تر نقل می‌شود، از شکل روایت همسان است. زیرا راوی، یعنی درخت هلوی کوچک‌تر به عنوان کنش‌گر در دنیای داستان ظاهر می‌شود: شخصیت ـ راوی = شخصیت کنشگر. این روایت همسان، از گونهٔ روایتی متن نگار است. زیرا جهان داستان، از طریق پرسپکتیو روایتی شخصیت ـ راوی (من ـ روایت‌کننده) و نه شخصیت ـ کنش‌گر (من ـ روایت شده) درک می‌شود. به زبانی ساده، درخت هلوی کوچک‌تر که زمانی خود کنش‌گر داستان یک هلو و هزار هلو بوده است. حالا با نگاهی به عقب، یعنی به زندگی گذشتهٔ خود، به عنوان راوی (من ـ روایت‌کننده) داستان زندگی خود را یعنی زمانی که شخصیت ـ کنش‌گر بوده است، بیان کند.

در این حالت، بین شخصیت ـ راوی و شخصیت ـ کنش‌گر از بعد زمانی ـ بعد روانی فاصله‌ای وجود دارد. شخصیت ـ راوی، یعنی درخت هلوی کوچک‌تر در این زمان، در حال نقل کردن داستان خود است، یعنی آن زمانی که یک هلو (شخصیت ـ کنش‌گر) بوده است.

راوی و مخاطب در این مرحله کیست؟ راوی در این مرحله، درخت هلوی کوچک‌تر است که داستان خود را این‌گونه آغاز می‌کند:

«داشتم می‌گفتم که ما صد تا صدو پنجاه تا هلوی رسیده و آبدار بودیم. از خودم بگویم که از آب شیرین و لذیذی پر بودم. پوست نرم و نازکم انگار می‌خواست بترکد. قرمزی طوری به‌گونه‌هام دویده بود که اگر من را می‌دیدی، خیال می‌کردی حتماً از برهنگی خودم خجالت می‌کشم. مخصوصاً که سرو برم هنوز از شبنم پاییزی‌تر بود. انگار آب تنی کرده باشم.»

این «ما» («که ما صدتا صد...») کیست؟ این «ما»، «من» و «تو» نیست، بلکه «من» و «او» و یا «آن‌ها» است.

در کتاب مقاله‌هایی دربارهٔ‌گونه‌شناسی روایتی «دیدگاه»، ژپ لینت ولت، بر این باور است که دنیای داستان، غالباً از سه موقعیت: راوی ـ کنش‌گر ـ مخاطب تشکیل شده است که می‌توان بررسی گونه‌شناسی (typologic) را به هر اندازه که بخواهیم، روی این سه موقعیت انجام دهیم.گونه‌شناسی، اگر هم چون طبقه‌بندی بر اساس دلایل شکلی و یا عملی در نظر گرفته شود. می‌تواند سه نوع بررسی را به دنبال بیاورد:

۱ـ بررسی راوی و عمل روایت کردن.

۲ـ بررسی تحلیل گونه‌های کنش‌گر و گونه‌های کنشی.

۳ـ بررسی مخاطب.

گونه‌شناسی روایتی مورد بررسی ژپ لینت ولت، بیشتر به عمل روایت می‌پردازد. وانگهی، عمل روایت، به طور خودکار، به رابطهٔ متضاد راوی و مخاطب هم خواهد پرداخت. البته، باید خاطر نشان کرد که ژپ لینت ولت، مسئلهٔ عمل روایت را در ارتباط با روایت و داستان هم در نظر دارد که در نتیجهٔ این کار، عمل روایتی رابطهٔ خودش با کنش‌گران را مطرح می‌کند.

در حقیقت، گونه‌شناسی ژپ لینت ولت، بر تضاد عملی بین راوی و کنش‌گر استوار است. این تقسیم‌بندی دوتایی بین راوی و کنش‌گر، به ژپ لینت ولت اجازه می‌دهد که ابتدا دو شکل روایتی اصلی را تشکیل دهد:

۱ـ روایت دنیای داستان ناهمسان.

۲ـ روایت دنیای داستان همسان.

ژپ لینت ولت، خود می‌گوید که این دو اصطلاح را از ژرار ژانت به عاریه گرفته است. اما از دیدگاه ژپ لینت ولت، روایت هنگامی «روایت دنیای داستان ناهمسان» است که راوی به عنوان کنش‌گر، در دنیای داستان ظاهر نشود: راوی کنش‌گر. برعکس، در «روایت دنیای داستان همسان»، یک شخصیت داستانی دو نقش را به عهده می‌گیرد: از یک طرف، به عنوان راوی (من ـ روایت‌کننده). وظیفهٔ روایت کردن روایت را بر دوش دارد. از طرف دیگر، همچون کنش‌گر (من ـ روایت شده)، عهده‌دار نقش دیگری در داستان است: شخصیت ـ راوی = شخصیت ـ کنش‌گر.

داستان کوتاه فردا در راه است، از کتاب سنگر و قمقمه‌های خالی، اثر بهرام صادقی، مثال مناسبی برای «گونهٔ روایتی متن نگار»، از «روایت دنیای داستان ناهمسان» است. در صحنهٔ زیر، ابتدا هرکجا که شخصیت داستانی پیرمرد حضور دارد. خواننده می‌تواند صحنه‌های روایت را ببیند. وقتی پیرمرد در دالان مسجد است، خواننده تصویر جسد و دالان را دارد. هنوز تصویری از خارج از مسجد داده نشده است. به محض این که پیرمرد از مسجد خارج

می‌شود. خواننده با دنیای بیرون از مسجد آشنا می‌شود.

«نعش را گذشته بودند در دالان مسجد، خون‌آلود و لهیده و کسی فرصت نکرده بود چیزی رویش بیندازد. اما خون و گل خشکیده همه جایش را پوشانده بود. دالان از همیشه خاموش‌تر و غمزده‌تر بود. تاریک بود. چراغی درش نمی‌سوخت. تنها از لای در که نیمه باز بود، یک شعاع باریک نور از چراغ خیابان به درون افتاده بود.

دو مرد، به دیوار دالان، پشت در تکیه داده بودند، رو به روی هم [...] آن یکی پیر بود. [...] می‌خواست بنشیند و نشست. [...] مردی که ایستاده بود، هنوز چشمش به او بود.[...]

مرد جوان در را باز کرد. صدای ریزش باران در دالان پیچید. پیرمرد، وحشت زده بیرون رفت.[...]

[پیرمرد] آمد توی خیابان. جلوش را نمی‌توانست ببیند. بالای سرش، زیر پایش و جلو و عقبش، همه جا آب بود. ناودان‌ها می‌لرزید. فشار آب آن‌ها را تکان می‌دادن و بیم آن می‌رفت که یک باره کنده شود. شاخه‌های درخت‌ها می‌شکست. دیوارهای نم کشیده، آهسته آهسته فرو می‌ریخت و خیابان هم‌چنان خلوت بود.

پیرمرد چند قدم رفت تا رسید به کوچه، پاک خیس شده بود. کوچه شلوغ بود. شلوغ‌تر از چند ساعت پیش. پیرمرد از وسط کوچه می‌رفت. آب تا قوزکش می‌رسید و او به سختی قدم بر می‌داشت. همه از خانه‌ها آمده بودند بیرون. زن‌ها، پابرهنه و سرباز، سطل و بادیه و ملاقه و کاسه دست‌شان گرفته بودند و با آن‌ها آب را به جلو می‌دادند. بچه‌ها جیغ می‌زدند [...] هرکسی چیزی می‌گفت، اما صدایش در صدای باران و رعد گم می‌شد. [...]

پیرمرد آمده بود در خانه، باران وحشی‌تر و سنگین‌تر می‌ریخت. رعد پرصداتر می‌غرید و برق روشن‌تر می‌کرد.[...]»

با رسیدن پیرمرد به خانه، جهت‌گیری نگاه خواننده، از این کنش‌گر خارج می‌شود و روی کنش‌گر دیگر سوار می‌شود. اصطلاحاً دوربین همراه شخصیت دیگری روان می‌شود: ابتدا به «زن‌ها» آنگاه به «صنم»، بعد به «غلام خان» و در آخر به «گاوها» که در ته کوچه هستند. وقتی دوربین با «گاوها» همراه می‌شود، دیگر از غلام خان اثری نیست. با حرکت گاوها ابتدا آخرِ کوچه، سپس صنم و خانهٔ فضلی نمایش داده می‌شود. و در آخر، گاوها به غلام خان می‌رسند که در این حالت، راوی دوربین را به غلام خان می‌دهد. غلام خان دوربین را می‌گیرد و با صنم به خانه می‌رود!

یکی از حضار: یعنی راوی عوض می‌شود؟

عباسی: راوی عوض نمی‌شود، بلکه کانون و زاویهٔ دید تغییر می‌کند. دوربین به دست کس دیگری داده می‌شود. این جا دیگر «چه کسی حرف می‌زند»، مطرح نیست، بلکه چه کسی نگاه می‌کند؟» مطرح می‌شود.

صحنهٔ زیر که ادامهٔ صحنهٔ بالا است، این تغییر جهت زاویهٔ دید خواننده را نشان می‌دهد:

«پیرمرد آمده بود در خانه. باران وحشی‌تر و سنگین‌تر می‌ریخت. رعد پر صداتر می‌غرید و برق روشن‌تر می‌کرد. زنها جای‌شان را به یک دستهٔ دیگر داده بودند، اما صنم هنوز کار می‌کرد. مردها تقریباً ماءیوس شده بودند. بیل و کلنگ کاری نکرده بود و کوچه همانطور ناهموار بود. [...]

غلام خان خاموش بود. سرش را بالا نمی‌کرد. با همان پیراهنی که از اول پوشیده بود و بی‌آنکه یک دقیقه استراحت کند با سطل آب را جلو می‌راند.[...]

غلام خان، جلو خودش، صنم را می‌دید که دولا و راست می‌شود. در اثر چراغ روشن کوچه، همه سرها به طرف غلام برگشت. غلام خان همه آن‌ها را برانداز کرد و دوباره مشغول شد.

گاوها را آوردند و از آخر کوچه بنا کردند خیش زدن. صنم با موهای آشفته، با دست‌های لخت و سراپای گل‌آلود و خیس، جلو خانهٔ فضلی ایستاده بود. وقتی گاوها به غلام خان رسیدند، او سطل را گذاشت زمین [...]

صنم و غلام خان رفتند به خانه‌شان. چراغ گردسوز در طاقچهٔ اتاق می‌سوخت. قوری چای هنوز هم بر سر سمار بود. غلام خان نشست. از همه جایش آب می‌ریخت.»

از این جا به بعد که صنم وغلام به خانه‌شان می‌روند، صحنه خانه را داریم و ما می‌توانیم بفهمیم که خانه چه شکلی است. دیگر پیرمرد نقشی ندارد. پس روایت ما، روایت ناهمسان است. چرا؟ برای این که راوی در این داستان نقشی را به عهده ندارد. حالا از چه گونه‌ای است؟ گونه روایتی متن نگار است. چرا متن نگار است؟ برای این که دوربین روی کول یک شخصیت نیست، روی کول سه چهار شخصیت است.

اماگونه روایتی کنش‌گر، چیست؟ گونهٔ روایتی، زمانی «کنش‌گر» است که جهت‌گیری نگاه خواننده، به سوی راوی نباشد، بلکه درست برعکس، به سوی یکی از کنش‌گران (+ «actor») باشد.

برای «گونه روایتی کنش‌گر»، از کتاب فضانوردها در کوره آجرپزی، از محمدهادی محمدی، مثال آورده‌ایم. روایت در فضانوردها در کورهٔ آجر پزی، زمانی که به وسیله «راوی» روایت می‌شود، از شکل «روایت ناهمسان» است؛ زیرا راوی به عنوان کنش‌گر، در دنیای داستان ظاهر نمی‌شود: راوی کنش‌گر.

این روایت ناهمسان»، از «گونهٔ روایتی کنش‌گر» است. زیرا نگاه خواننده‌ها روی راوی واقع نمی‌شود. بلکه بر یکی از شخصیت‌های داستان، یعنی چمن متمرکز می‌شود. به زبانی ساده‌تر، اصطلاحاً دوربین فقط با چمن همراه است. هر کجا که چمن است. خواننده می‌تواند کنش‌های داستان را ببیند. آن جا که چمن نیست، خواننده هیچ اطلاعی از کنش‌های داستانی ندارد.

روایت چنین آغاز می‌شود که سبزی، در بستر و چمن، در کنار پنجرهٔ اتاقی ایستاده است. تمام داستان تلاشی است که چمن برای زنده نگه داشتن سبزی می‌کند. هنگامی که چمن از اتاق خارج می‌شود. خواننده دیگر، تصویری از سبزعلی ندارد. بلکه به لطف چمن، فضای بیرون از خانه به خواننده معرفی می‌شود. بعد از این که چمن، کوزهٔ آب را پر کرد. به طرف دکان مش محمد می‌رود و بعد از آن به اتاق، نزد دوستش سبزی باز می‌گردد. با برگشت چمن به اتاق، دیگر اثری از مش محمد و فضای خارج از کوره وجود ندارد:

«چمن از کوزه‌ای که زیر پنجره بود، کاسه را پر از آب کرد. از پنجره‌ی گشوده، نگاهی به آسمان انداخت. ماه بالای سرش در قرص کامل می‌درخشید. هاله‌ای از نور دورش را گرفته بود. آمد کاسهٔ گلی را به دهانش نزدیک کند که نگاهش به دوستش افتاد. [...]

سبزی در بستر، صدای تارتار موتور برق را می‌شنید که تمام صداهای دیگر را در خود خفه کرده بود. اتاق گرم بود. عرق، متکایش را خیس کرده بود. [...]

سبزی پوشیده در دانه‌های گرم عرق و تب، آب خنک می‌خواست. [...]

چمن کوزه را برداشت و به سر چاه برد. تلمبه زد و کوه را که در کوره سوی چراغ‌های زرد، شب را می‌گذراند، می‌پایید. اتاق‌ها در باختر کوره بود. در وسط، چال کوزه قرار داشت. خاور کوره موتورخانه و چاه بود.وقتی که مطمئن شد آب چاه خنک‌تر شده، کوزه را پر کرد. به این قناعت نکرد. به طرف دکان کوره رفت. مش محمد، موتورچی و دکاندار کوره، بیرون دکانش، در روشنایی نشسته بود و شام می‌خورد. [...]

وقتی به اتاق مش رضا رسید، ابتدا آب یخ در گلوی رفیقش ریخت. آبگوشت‌شان از داغی افتاده

بود.

در هر دو کاسه، نان ترید کرد. کاسهٔ سبزی را کف دست گرفت و کنار بسترش نشست. [...] پوست صورتش [سبزی] رنگ زرد چوبه شده بود.»

براساس آن‌چه گفته شد، در این داستان هر جا که چمن است، اصطلاحاً دوربین هم همان‌جا است. در واقع آن‌جایی که چمن نیست، خواننده اطلاعی از کنش‌های دیگر داستانی ندارد.

شیخ رضایی: چمن صحبت می‌کند.

عباسی: این دو یعنی چمن و سبزی در اتاق هستند و هر جا که چمن هست، دوربین اصطلاحاً همان‌جاست و روی کول اوست.

شیخ رضایی: می‌گوید: «سبزی در بسته بود.»

عباسی: بله راوی می‌گوید سبزی و چمن در یک اتاق هستند و راوی می‌گوید که چمن بالای سر او، یعنی سبزی ایستاده است.

شیخ رضایی: او فقط صدایی می‌شنود. او که نمی‌بیند.

عباسی: صبر کنید، شنیدن را با دیدن در روایت نباید قاطی کرد.

شیخ رضایی: می‌دانم. این که می‌گوید «سبزی این صدا را می‌شنید»، دقیقاً دوربین راوی سبزی بوده است.

عباسی: برای یک لحظه کوتاه روی سبزی می‌رود، اما در طول داستان، دوربین همراه با چمن است. می‌توان گفت که با حالت‌هایی لحظه‌ای، تغییری و زاویه دید به وجود آمده است.

شیخ رضایی: یعنی حالت، حالت مکانی است؟

عباسی: در مکان قرار گرفته‌ایم، اما منظور من این است که اطلاعات داستانی، توسط یک شخصیت در این داستان داده می‌شود. مثلاً به لطف چمن است که خواننده می‌تواند «ماه» را ببیند، سبزی را ببیند. وقتی که صدا از بیرون می‌آید، چیزی را نمی‌بینیم، بلکه می‌شنویم. وقتی که چمن از خانه بیرون می‌رود، تازه محیط بیرون کوره برای ما شناسایی می‌شود و با محیط بیرون، به عنوان خواننده آشنا می‌شویم و دیگر اطلاعی از درون اتاق، آنجا که سبزی دراز کشیده است، نداریم.

شیخ رضایی: ببخشید. آن‌جا که می‌گوید: «در بستر بود و صدا را می‌شنید»، ما به واسطه شخصیت مقابلش که این را نمی‌فهمیم. به واسطه اطلاعات خودِ راوی است که می‌فهمیم. درست است.

عباسی: به همین دلیل است که به این روایت «روایت ناهمسان» می‌گویند. زیرا راوی و نیز یکی از شخصیت‌های داستان، عمل روایت کردن را به عهده گرفته است. در این جا چمن، مرکز دید خواننده است.

پهلوان بخش: اگردوربین روی کولش باشد، نمی‌تواند ببیند که چمن از کوزه زیر پنجره کاسه را پر آب کرده باشد.

عباسی: اصطلاحاً می‌گویند دوربین روی کول یکی از شخصیت‌های داستانی است. در واقع، هیچ دوربینی جز نگاه راوی یا شخصیت‌های داستانی، در داستان وجود ندارد. باز هم تکرار می‌کنم فقط عمل دیدن نیست، بلکه اطلاعاتی را که راوی به خواننده هم می‌دهد هم باید در نظر گرفت.

پهلوان‌بخش: فکر می‌کنم مثال خوبی انتخاب نکرده‌اید.

عباسی: شاید!

معتمدی: در همین دنیای ناهمسان، بخشی که صنم و غلام‌خان، به خانه‌شان می‌روند، در آن‌جا دوربین روی کول چه کسی است.

عباسی: دوربین اصطلاحاً همراه هر دوی آن‌ها است. زیرا به لطف این دو شخصیت است که خواننده از داخل خانه اطلاع و تصویری به دست می‌آورد.

یکی از حضار: وقتی که راوی زاویه دید، هر دو عوض می‌شود، می‌گوییم روایت چندگانه است. من هنوز نفهمیدم که فرق این متد، با آن‌چه گفتم، در چیست.

یکی دیگر از حضار: به نظر من این‌ها فرقی با هم ندارند، هر کس تعریف خاص خودش را دارد.

عباسی: بله، ولی هر کس علم را یک درجه پیشرفت می‌دهد. پیشرفتی که لینت ولت به علم داد، بر سر راوی و کنش‌گر بود. او اولین کسی است که راوی و کنش‌گر را از هم جدا می‌کند. من تمام این نظریات را در مقاله‌ای از آقای اقبال‌زاده دیدم، اما کنش‌گر و راوی را از هم جدا نکرده بود.

حاجی نصرالله: امکان دارد شخصیتی که کنش‌گر است، راوی داستان هم باشد.

عباسی: بله. در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

حاجی نصرالله: پس جدا بودن این‌ها، یعنی چه؟

عباسی: جدا بودن این‌ها، یعنی این‌که خواننده بتواند عناصر تشکیل دهندهٔ داستان را تشخیص دهد و بتواند این عناصر را از یکدیگر جدا سازد. مثلاً بتواند بین راوی که یک عنصر داستان است، با شخصیت که عنصر دیگر داستانی است، تمایز قائل شود. همانطور که گفتم ژپ لینت ولت سعی کرد بین کنشگر و راوی فاصله ایجاد کند و راوی را هم‌چون یکی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ داستان در نظر بگیرد.

یکی از حضار: روایت‌شناسی با راوی‌شناسی دو مبحث جداست.

عباسی: راوی‌شناسی باید یکی از مباحث روایت‌شناسی باشد.

یکی از حضار: منظور شما این است که آقای بهرام صادقی، هنگام نوشتن قصه، این اصول را می‌دانسته است.

عباسی: نه من نگفتم که او این قوانین را می‌شناخت. شاید می‌شناخت. اما تئوریسین‌ها سعی کرده‌اند قوانین ادبیات را از میان نوشته‌ها پیدا کنند. همان‌طور که قبل از این‌که انسان قانون جاذبه را پیدا کند، نیروی جاذبه وجود داشته است. انسان فقط فهمید که این قانون وجود دارد. تئوریسین‌ها سعی کرده‌اند از خود متن‌ها این داستان را پیدا کنند.

یکی از حضار: یعنی قوانین‌شان را با متنی که قصه است، سازگار می‌کنند؟

عباسی: نه. سازگار نمی‌کنند، بلکه می‌کوشند قوانین را که در متن نهفته است، پیدا کنند آن‌ها قانونی از قبل تهیه نمی‌کنند. آن‌ها متن را وادار نمی‌کنند چیزی بگوید که در آن نیست. همان‌طور که در جلسهٔ گذشته در «مدل کنشگری‌ها» گرماس گفتم، گرماس «مدل کنشگرها» را خودش درست نکرد، بلکه آن را از میان متن‌ها پیدا کرد.

نویسنده، بخشی از این قوانین را می‌آموزد و باقی آن‌ها را به طور ناخودآگاه بیان می‌کند.

حالا بحث را ادامه می‌دهیم. گونه روایتی داستان ناهمسان، به سه صورت است؛ یا متن نگار است که چند شخصیت دوربین را می‌گیرند و اطلاعات داستانی از این چند نفر به خواننده می‌رسد. یا کنش‌گر است که یک نفر مثل «من» است. و گونه روایتی خنثی که همان می‌شود که در داستان «مشت بر پوست» بود. یعنی راوی به درون شخصیت‌ها نمی‌رود و فقط مثل دوربین عمل می‌کند. لینت ولت می‌گوید، هر وقت راوی مثل دوربین عمل کرد، شما این را گونه روایتی خنثی بگویید.

در این جا هیچ وسیله‌ای در داستان وجود ندارد که شما بتوانید از طریق آن، درون دیگران را بشناسید.

حال به سراغ گونه‌های روایتی در «دنیای داستان همسان» می‌رویم. برخلاف «دنیای داستان ناهمسان»، در این جا سه گونهٔ روایتی وجود ندارد. گونه «روایتی خنثی» حذف می‌شود و دو گونهٔ دیگر، یعنی ۱-«گونهٔ روایتی متن نگار» و ۲-«گونهٔ روایتی کنشگر» باقی می‌ماند. البته این دو گونهٔ روایتی، با

گونه‌های روایتی در «داستان ناهمسان» فرق می‌کنند؛ زیرا در گونهٔ روایتی «داستان همسان»، همیشه یک شخصیت داستانی دو عمل را به عهده می‌گیرد: ۱. نقش راوی ۲. نقش کنشگر.

بنابراین، «روایت دنیای داستان همسان» به دو گونه تقسیم می‌شود:

۱- گونهٔ روایتی متن‌نگار

۲- گونهٔ روایتی کنشگر

الف) گونهٔ روایتی، زمانی «کنش‌گر» است که شخصیت- راوی (من- روایت کننده) با شخصیت- کنش‌گر (من- روایت شده) کاملاً یکی شود تا بتواند دوباره گذشته‌اش را در فکر و حافظه‌اش زنده کند. بدین وسیله، خواننده می‌تواند پرسپکتیو روایتی شخصیت - کنش‌گر را درک کند. بهترین مثال برای این قسمت، کتاب «بیگانه» آلبر کامو و کتاب «گاوهای آرزو» از محمد هادی محمدی است. البته در گاوهای آرزو داستان دیگری وجود دارد به نام «قصهٔ کبود مار» که می‌توان به آن مراجعه کرد.

ب) اما گونه روایتی، زمانی «متن‌نگار» است که جهان داستان از طریق پرسپکتیو روایتی شخصیت - راوی (من- روایت‌کننده) و نه شخصیت - کنش‌گر (من -روایت شده) درک شود. در واقع، شخصیت - راوی (من- روایت‌کننده) اصطلاحاً با نگاهی به عقب یا به گذشتهٔ خود، آن‌چه را برایش پیش آمده است، روایت می‌کند.

«پسرک لبو فروش» از صمد بهرنگی، این گونهٔ روایتی را به نمایش می‌گذارد. در واقع، داستان «پسرک لبو فروش»، از دو مرحله تشکیل شده است:

۱. مرحلهٔ اول، شامل چند ماه زندگی یک معلم در ده است که در همین زمان، داستان تاری وردی از زبان بچه‌ها به صورت تقریباً ناقص، برای معلم نقل می‌شود و آن‌گاه معلم، این داستان را به صورت نقل قول آزاد، برای خواننده‌ای خیالی بیان می‌کند.

۲. مرحلهٔ دوم، داستان تاری‌وردی است که این بار داستان از زبان خود تاری وردی، برای معلم و بچه‌ها تعریف می‌شود.

مخاطب‌خیالی: مشخص نیست که چه کسانی مخاطب راوی معلم هستند. ⟵ **راوی خیالی: معلم «من»، داستان چند ماه از زندگی‌اش در ده را تعریف می‌کند.**

در مرحلهٔ اول» دو راوی وجود دارد: ۱. راوی بچه‌ها که به صورت جسته گریخته، داستان زندگی تاری‌وردی را برای مخاطب خود، یعنی معلم بیان می‌کند ۲. راوی معلم که زندگی خود در ده را نقل می‌کند. روایت در مرحله اول، بدین صورت است که ابتدا یک «من»، چند ماهی از زندگی خود را برای راوی خیالی بیان می‌کند:

«چند سال پیش در دهی معلم بودم. مدرسه ما فقط یک اتاق بود که یک پنجره و یک در به بیرون داشت. فصله‌اش با ده صد متر بیشتر نبود. سی و دو شاگرد داشتم. پانزده نفرشان کلاس اول بودند. هشت نفر کلاس دوم. شش نفر کلاس سوم و سه نفرشان کلاس چهارم. مرا آخرهای پاییز آن‌جا فرستاده بودند. بچه‌ها دو سه ماه بی‌معلم مانده بودند و از دیدن من قشقرق راه انداختند. تا چهار پنج روز کلاس لنگ بود. آخرش توانستم شاگردان را از صحرا و کارخانه‌ی قالیبافی و این‌جا و آن‌جا سر کلاس بکشانم.»

«بچه‌ها خیلی چیزها از تاری وردی برایم گفتند [...]»

مخاطب خیالی: معلم و بچه های دیگر که به حرف دوست‌شان گوش می‌دهند (زیرا همه بچه‌ها با همدیگر داستان را تعریف نمی‌کنند). ⟵ **راوی خیالی: بچه‌ها**

ابتدا تحلیل را با راوی بچه‌ها آغاز می‌کنیم. روزی، هنگام گفتن دیکته در کلاس درس، صدای لبو فروشی، توجه معلم را به خود جلب می‌کند. معلم، لبو فروش یا همان تاری وردی را به داخل کلاس دعوت می‌کند. از لبوهایی که تاری وردی به او تعارف می‌کند، می‌خورد. معلم می‌خواهد از زندگی تاری وردی با خبر شود. به همین دلیل، هنگامی‌که تاری وردی کلاس را ترک می‌کند. بچه‌ها خلاصه‌ای از سرگذشت تاری وردی و حاجی قلی را برای «من» (معلم) نقل می‌کنند و معلم آن را به صورت نقل قول مستقیم آزاد، برای خواننده روایت می‌کند. وانگهی، همان‌طور که در صحنهٔ زیر دیده می‌شود، رضاقلی و ابوالفضل، جزییاتی را به صورت گفت‌وگو، به داستان تاری وردی اضافه می‌کنند:

«بچه‌ها خیلی چیزها از تاری وردی برایم گفتند: اسم خواهرش «سولماز» بود. دو سه سالی بزرگ‌تر از او بود. وقتی پدرشان زنده بود. صاحب خانه و زندگی خوبی بودند. بعدش به فلاکت افتادند. اول خواهر و بعد برادر رفتند پیش حاجی قلی فرشباف. بعدش با حاجی قلی دعواشان شد و بیرون آمدند.

رضاقلی گفت آقا حاجی قلی بیشرف، خواهرش را اذیت می‌کرد. با نظر بد بش نگاه می‌کرد، آقا.

ابوالفضل گفت: آ... آقا.. تاری وردی می‌خواست، آقا حاجی‌قلی را با دفه بکشدش، آ...»

در صحنه بالا، ابتدا کل «بچه‌ها» هستند که داستان را برای مخاطب خود، یعنی معلم تعریف می‌کنند و سپس این «رضا قلی و «ابوالفضل» هستند که داستان را برای مخاطب خود (یعنی «آقا» «آ... آقا...») کامل می‌کنند. وانگهی، اگر فرض شود هنگام نقل کردن داستان از زبان بچه‌ها، بچه‌ها همه با هم و هم‌زمان صحبت نمی‌کنند، می‌توان گفت هنگامی‌که یکی از آن‌ها صبحت می‌کرد، دیگران مخاطب او قرار می‌گرفتند (شکل بالا).

حال براساس آن‌چه گذشت، می‌توان گونه روایتی در «مرحلهٔ اول» را این‌گونه نشان داد: گونه روایتی در مرحله اول، یعنی زمانی که راوی معلم، چند ماه از زندگی خود در ده را نقل می‌کند، شکل «روایت همسان» است. زیرا راوی، یعنی معلم به عنوان کنشگر، در دنیای داستان ظاهر می‌شود.

از طرفی دیگر، در همین مرحله اول، گونه روایتی، زمانی که بچه‌ها زندگی تاری وردی را روایت می‌کنند، از شکل روایت ناهمسان است. زیرا راوی بچه‌ها به عنوان کنشگر، در دنیای داستان ظاهر نمی‌شوند: راوی# کنشگر.

اما همان‌طور که اشاره رفت، داستان از زبان خود تاری وردی هم بیان می‌شود. بدین ترتیب که تاری وردی، بعد از این‌که چندین بار به کلاس درس بچه‌ها می‌آید بالاخره روزی معلم از او می‌خواهد داستان زندگی‌اش را برایش بگوید:

«روزی بش گفتم: تاری‌وردی، شنیدم با حاجی‌قلی دعوات شده. می‌توانی به من بگویی چطور؟

تاری وردی گفت: حرف گذشته‌هاست. آقا. سرتان را درد می‌آورم. گفتم: خیلی هم خوشم می‌آید که از زبان خودت از سیر تا پیاز، شرح دعواتان را بشنوم...»

و تاری وردی، شروع به گفتن داستان زندگی‌اش می‌کند:

«بعد تاری وردی شروع به صحبت کرد و گفت: «خیلی ببخش آقا، من و خواهرم از بچگی، پیش حاجی‌قلی کار می‌کردیم. یعنی خواهرم پیش از من آن‌جا رفته بود. من زیر دست او کار می‌کردم. او می‌گرفت دو تومن، من هم یک چیزی کم‌تر از او.

دو سه سال پیش بود. مادرم باز مریض بود. کار نمی‌کرد، اما زمینگیر هم نبود. تو کارخانه سی تا چهل بچه دیگر هم بودند ـ حالا هم هستند ـ که پنج شش استاد کار داشتیم. من و خواهرم صبح می‌رفتیم و ظهر برمی‌گشتیم. و بعد از ظهر می‌رفتیم و عصر برمی‌گشتیم. خواهرم در کارخانه چادر سرش می‌کرد، اما دیگر از کسی رو نمی‌گرفت. استاد کارها که جای پدر ما بودند و دیگران هم که بچه بودند و حاجی قلی هم که ارباب بود.

آقا. این آخرها حاجی‌قلی بیشرف می‌آمد می‌ایستاد بالای سر ما دو تا و هی نگاه می‌کرد به خواهرم و گاهی هم دستی به سر او یا من می‌کشید بیخودی می‌خندید و رد می‌شد. [...]

[...]

[...] و ما دو تا، آقا، آمدیم پیش ننه‌ام. وقتی شنید حاجی قلی به خواهرم اضافه مزد داده. رفت تو فکر و گفت: «دیگر بعد از این پول اضافی نمی‌گیرید.»

[...]

تاری‌وردی نفسی تازه کرد و دوباره گفت. آقا، می‌خواستم همان‌جا بکشمش. کارگرها جمع شدند و بردندم خانه مان، من از غیظم گریه می‌کردم و خودم را به زمین می‌زدم و فحش می‌دادم و خون از زخم صورتم می‌ریخت... آخر آرام شدم.»

در این صحنه، تاری ورودی، از زبان خودش، سرگذشتش را برای مخاطب خود، یعنی معلم (آقا) بیان می‌کند.

در صحنه بالا، زمان عمل روایت و روایت یکی می‌شود. اگر صحنه بالا به دو زمان حال و گذشته تقسیم شود، می‌توان این ویژگی را به راحتی مشاهده نمود. تاری وردی با نگاهی به گذشته در حال روایت کردن زندگی‌اش است. اما ناگهان به زمان حال می‌آید. در این صورت، زمان عمل روایت با روایت یکی می‌شود. در صحنه بالا زمان حال، خود را به سه عبارت نشان می‌دهد:

۱.مادرم باز مریض بود. کار نمی‌کرد. اما زمینگیر هم نبود (یعنی حالا زمانی که تاری‌وردی در حال روایت کردن است، زمینگیر است. وانگهی، در صحنه دیگر از داستان، تاری وردی به روشنی می‌گوید که مادرش فلج است: «من گفتم: ننه‌ات چه‌اش است، تاری وردی؟ گفت: پاهاش تکان نمی‌خورد. کدخدا می‌گوید فلج شده. [...])

۲. «تو کارخانه سی تا چهل بچه دیگر هم بودند، حالا هم هستند (این حالا یعنی زمانی که راوی تاری وردی، در حال نقل کردن داستانش است) ..»

۳. «آقا... آقا....».

هم‌چنین در صحنه بالا، حضور و مداخله یا ردپای راوی معلم در راوی تاری‌وردی نمایان است.

هنگامی که راوی (تاری رودی) در حال نقل کردن داستان است، راوی معلم. این‌چنین می‌گوید: «تاری وردی نفس تازه کرد و دوباره گفت.»

از طرف دیگر، میتوان رد پای راوی تاری وردی را هنگامی که داستان خودش را روایت می‌کند، مشاهده نمود (در صحنه بالا هر جا که راوی تاری وردی می‌گوید «آقا» رد پای اوست).

«می‌بخشی، آقا، مرا. خودت گفتی همه‌اش را بگویم ـ پانزده هزارش را طرف حاجی انداختم و گفتم: حاجی‌آقا، ما پول اضافی لازم نداریم. ننه‌ام بدش می‌آید»

در ضمن، وقتی راوی تاری‌وردی، با مخاطب خود صحبت می‌کند، بچه‌ها هم به طور غیرمستقیم، روایت تاری وردی را می‌شنوند. پس آن‌ها را هم می‌توان در لیست مخاطبین قرار داد.

مخاطب‌خیالی:		**راوی خیالی:**
معلم و تمام بچه های کلاس	⟵	**تاری‌وردی**

حال می‌توان گونه روایتی مرحله دوم را این‌گونه مشخص کرد: گونه روایتی «مرحله دوم»، یعنی زمانی که راوی تاری وردی، داستان زندگی‌اش را روایت می‌کند، از شکل روایت همسان است. زیرا راوی، یعنی راوی تاری وردی، به عنوان کنش‌گر، در دنیای داستان ظاهر می‌شود: «شخصیت ـ راوی = شخصیت کنشگر. این روایت همسان، از گونهٔ روایتی متن نگار است. زیرا جهان داستان، از طریق پرسپکتیو روایتی شخصیت ـ راوی (من- روایت‌کننده) و نه شخصیت- کنشگر (من-روایت شده) درک می‌شود. به زبانی ساده، تاری وردی که زمانی خود کنشگر داستان پسرک لبوفروش بوده است. حالا با نگاهی به عقب، یعنی به زندگی گذشتهٔ خود، به عنوان راوی (من ـ روایت کننده) داستان زندگی خود را یعنی زمانی که شخصیت ـ کنشگر بوده است، بیان می‌کند. در این حالت، بین شخصیت- ر اوی و شخصیت ـ کنشگر از بعد زمانی و بُعد روانی، فاصله‌ای وجود دارد. مسلماً تاری وردی، زمانی که کنشگر بوده، هم‌چون یک پیرمرد دنیا دیده، حرف نمی‌زده است.

«تاری وردی لبویی انتخاب کرد و داد دست من و گفت: بهتر است خودت پوست بگیری، آقا... ممکن است دست‌های من... خوب دیگر ما دهاتی هستیم... شهر ندیده‌ایم... رسم و رسوم نمی‌دانیم... مثل پیرمرد دنیا دیده حرف می‌زد.»

من در صحبت‌های امروزم، سعی کردم از یک روش نقد ادبی تازه با شما سخن بگویم. کوشیدم تا آن‌جا که امکان دارد، وارد جزئیات نشوم و مباحث نظری را به صورت کاربردی، ارایه دهم. با این حال، ابهام‌هایی وجود دارد و به نظر من خیلی هم طبیعی است. زیرا این کتاب درسی دانشگاه‌های فرانسه است و دانشجو در طول یک ترم، فقط قسمتی از این کتاب را می‌خواند. فراموش نکنیم که من مدافع این روش‌ها نیستم، اما هنگام کار کردن، از آن‌ها به عنوان ابزار کار، برای تحلیل یک متن ادبی استفاده می‌کنم. این روش، از روش گذشته، «طبقه‌بندی تخیلات»، علمی‌تر است. زیرا در آن روش، نقاد هنگام تحلیل متن، با اصولی فرضی، می‌کوشد معانی نهفته را پیدا کند، اما در روش «گونه‌های روایتی»، قوانین از درون متن بیرون آمده و خواننده با یک روش علمی‌تر رو به روست.

کاموس: از آقای دکتر عباسی تشکر می‌کنم. به مرحله پرسش و پاسخ رسیده‌ایم. دوستان می‌توانند سؤالات‌شان را مطرح کنند تا آقای عباسی پاسخ دهند. آقای شیخ رضایی بفرمایید.

شیخ رضایی: تشکر می‌کنم. بحث شما برای من خیلی قابل استفاده بود. من چند سؤال کوچک دارم. یکی مربوط به قسمت اول می‌شود که راجع به زاویه دید صفر، درونی و بیرونی صحبت می‌کردید. در زاویه دید صفر، تعریف‌تان این بود که از درون و بیرون تمام شخصیت‌ها اطلاع داشته باشیم. در صورتی که داستان‌هایی هست که در آن‌ها ما از ذهن و دنیای درونی تمام شخصیت‌ها اطلاع نداریم.

عباسی: آن وقت می‌توان گفت اطلاعات دریافتی از راوی دانای کل، در حد نامحدود آن نیست، بلکه اطلاعات راوی هم در یک حد محدودی ارائه می‌شود، ولی خصوصیات زاویه صفر در همان محدود هم به چشم می‌خورد.

به عبارتی خواننده تمام شخصیت‌ها را از درون و برون می‌شناسد، ولی در یک حد می‌رود.

شیخ رضایی: آیا بین این سه زاویه دید صفر، درونی و بیرونی و روایت‌های ناهمسان و همسان، ارتباطی می‌تواند وجود داشته باشد یا نه؟ یعنی در زاویه دید بیرونی که ما فقط از بیرون شخصیت‌ها خبر داریم، قاعدتاً راوی نمی‌تواند کنش‌گر باشد. پس می‌شود ارتباط‌هایی بین آن سه و این پنج مورد برقرار کرد. حالا نمی‌دانم، آیا این را

گفته‌اند یا نه؟

عباسی: این را نگفته‌اند. ایرادی هم که می‌توان گرفت، همین است. براساس روش ژپ لینت ولت، یک گونه روایتی خنثی وجود دارد که معمولاً از درون شخصیت‌ها اطلاعی ندارد. به همین سبب و در تأیید حرف شما، ژپ لینت ولت، آن را در «روایت دنیای داستان ناهمسان» قرار داده است. زیرا راوی به عنوان کنشگر، اصلاً در داستان حاضر نمی‌شود. اما در مورد این که آیا می‌توان ارتباط‌هایی بین آن سه و این پنج مورد برقرار کرد، باید گفت این‌ها همه در ارتباط با یکدیگر هستند.

شیخ رضایی: من سؤال دیگری هم داشتم. در داستان آقای محمدی، آن‌جا که می‌گوید «ادعایی کرده بودم. گفتم خدا هستم» این ادعا متعلق به زمان گذشته است و حالا که دارد برای حضار روایت می‌کند، از این حرف پشیمان شده. پس فاصله دارد...

عباسی: بله، فاصله ایجاد می‌شود، اما وقتی صاحب شخصیت داستانی می‌گوید «حالا فهمیدم»، شما به عنوان خواننده، متوجه می‌شوید که بین آن کسی که داستان را روایت می‌کند و کسی که کنشگر است، «تشابه» ایجاد شده است. پس هر وقت در «دنیای داستان همسان» بین راوی و کشنگر شباهت به‌وجود آید مربوط به گونهٔ روایتی کنشگر است. در ضمن، مطلبی را هم اضافه کنم و آن، این‌که وقتی می‌گویم این روایت از نوع «روایت داستان ناهمسان» است، می‌تواند گاهگاهی به «روایت داستان همسان» تبدیل شود. و برعکس. ما مجموع کتاب را نگاه می‌کنیم، مثلاً می‌بینم که اکثر مواقع، «روایت داستان ناهمسان» بوده است. پس می‌گویم داستان از این نوع است. مثال دیگر: می‌گویم این داستان با زاویه دید صفر ارائه شده است، اما گاهی در خود داستان، زاویه دید تغییر می‌کند و ما آن وقت اعلام می‌کنیم که این صحنه، تغییر زاویه دید به‌وجود آمده است. همین داستان آقای محمد هادی محمدی، به نام «گاوهای آرزو»، از نوع روایت «داستان ناهمسان» است که من فقط یک قسمت از کل این داستان را که مربوط به «روایت دنیای داستان همسان» بود، آوردم.

شرف‌الدین نوری: من یک مشکل اساسی با این قضیه دارم. به نظر من، این یک طرح خیلی قدیمی است. جدا کردن شخصیت راوی از شخصیت کنش‌گر، نکته جدیدی نیست. از طرفی، وقتی می‌گوییم ما یک نگاه به کنش گذشته داریم. این همان بحثی است که با عنوان «جریان سیال ذهن» هم مطرح شد. به نظر من، این بحث بسیار ساده و پیش پا افتاده‌ای است و ما اصلاً نمی‌توانیم راجع به بعد زمانی دو عمل صحبت کنیم. این که دیروز برای من اتفاقی افتاده است، من در زمان حال نمی‌توانم اعلام کنم که دیروز چه احساسی داشتم. حداکثر این است که آن واقعه را یک بار دیگر در زمان حال خلق می‌کنم و راجع به آن نظر دهم. شما دو نقل قول از بیگانه آلبر کامو آوردید؛ وقتی که مورسو، با پیرمرد مواجه می‌شود و می‌گوید: «آن وقت فکر کردم که دارند من را محاکمه می‌کنند، اما حالا می‌فهمم که اشتباه می‌کردم.» بحثی در فلسفه دریدا مطرح است که می‌گوید اصلاً مفهومی به نام یادآوری نمی‌تواند وجود داشته باشد. چرا؟ چون تصور ما از کنش‌های قبلی‌مان نمی‌تواند به صورت کامل صورت بگیرد. به عبارتی حالت‌های اتوبیوگرافی که ما در روایت داریم، روایت‌های کاملاً زوال یافته است. بحثی هم که الان به عنوان سیال ذهن مطرح شد، این اشتباه را نکنیم که اگر سیال ذهن به کودکی برمی‌گردد باز هم نمی‌تواند حالت کودکی را بیان کند. روایت سیال ذهن از زاویه الان به همه کنش‌های زمانی نگاه می‌کند. برای همین ما همان قدر که نمی‌توانیم راجع به بُعد زمانی صحبت کنیم، از بعد روانی هم نمی‌توانیم سخن بگوییم. اصلاً بعد روانی معنی نمی‌دهد. برای این که راوی یا کنش‌گر یا نویسنده، مجموعه‌ای از نقطه‌های پراکنده است که با هیچ خطی نمی‌توانیم این‌ها را در طول زمان، به هم وصل کنیم.

عباسی: شما بحث فلسفی را با روایت‌شناسی ادغام می‌کنید.

شرف‌الدین نوری: من کاملاً با این مخالف هستم.

عباسی: خب، شما آزادید که مخالف باشید. من هم می‌توانم با این روش موافق باشم. البته، کاستی‌هایی در آن دیده می‌شود، اما ادغام بحث روایت‌شناسی با فلسفه، به نظرم حداقل الان بی‌فایده است. زیرا امروز بحث مربوط به روایت‌شناسی است.

شرف‌الدین نوری: من فکر می‌کنم شما در یک ساختار خشک بحث می‌کنید.

عباسی: بله، گفتم آکادمیک است. معرفی یک متد است و وارد فلسفه نشدم. یکی از اصولی که ما قبول کرده‌ایم، این است که می‌گویند خارج از متن، خداحافظ! کاری نداریم. چرا خود متن را در نظر می‌گیرند؟ برای این که می‌گویند هر چه در اندیشه وجود دارد، در زبان جاری است. این روش، به من کمک می‌کند تا معانی نهفته متن را پیدا کنم. کامل نیست، ولی ابزار مناسبی است.

شرف‌الدین نوری: ببینید، تفاوت من و شما در این است که شما عبارت «آن وقت‌ها نمی‌فهمیدم، ولی حالا می‌فهمم» را به صورت دو کنش زمانی در نظر می‌گیرید، در صورتی که این یک کنش بیشتر نیست.

عباسی: چطور یک کنش بیشتر نیست؟ من در گذشته کاری کرده‌ام و امروز به آن کار فکر می‌کنم. این‌ها دو واکنش متفاوت است.

شرف‌الدین نوری: من در زمان حال فکر می‌کنم که در گذشته نمی‌فهمیدم و فکر می‌کنم که الان می‌فهمم. کل این، به صورت یک کنش است و من نمی‌توانم بفهمم که آیا در گذشته می‌فهمیدم؟ آیا در گذشته ناراحت بودم یا نبودم؟ من الان فکر می‌کنم که وقتی که فلان صحنه را دیدم، حتماً ناراحت بودم.

عباسی: من نمی‌دانم شما چه فکر می‌کنید. اما یک چیز را می‌دانم و آن این‌که اگر بخواهم شخصیت داستان را مورد تحلیل قرار دهم، متن داستان را می‌خوانم و از درون همان متن، او را تحلیل می‌کنم. شخصیت داستانی، یعنی «صاحب»، در زمان گذشته کنشی انجام داده که آن زمان نمی‌توانست بفهمد درست است یا نه. اما «حالا» یعنی زمانی که داستان گذشته را روایت می‌کند، قادر است بفهمد که اشتباه می‌کرده. این جا کنش دیگری به‌وجود می‌آید به اسم «فهمیدن». وانگهی، او در این موارد فقط برای درک تفاوت و شناسایی راوی‌های متفاوت است و ارتباطی با موارد فلسفی ندارد. شاید شما می‌خواهید روی «زمان» به طور کلی بحث کنید که بحثی فلسفی است.

شرف‌الدین نوری: من فکر نمی‌کنم بحث من، این بوده باشد.

عباسی: شما روی زمان ذهنی بحث می‌کنید.

شرف‌الدین نوری: من می‌گویم این جدول را جلوی خودمان بگذاریم؛ ما در این‌جا یک نویسنده مشخص داریم. شما گفتید این نویسنده مشخص، صاحب گذشته تاریخی است که فکر می‌کنم همان واژه mistore را به کار بردید. می‌گوییم نویسنده مشخص که صاحب گذشته تاریخی است؛ یعنی یک تاریخ درگذشته دارد به عنوان یک عمل. مثلاً همان چیزی که گفتید کیفش را دزدیدند، بیان می‌کند. به نظر من یک روایت کاملاً منفصل است. من مطمئنم که من نمیتوانم بگویم دیروز که کیفم را دزدیدند، چه احساسی داشتم.

ما الان شخصیت کنش‌گر، یعنی شخصیتی را که اتفاق برایش افتاده و نابود شده، با شخصیت راوی، در دو سیستم قرار می‌دهیم. این طوری می‌توانیم نویسندهٔ مشخص را به هزاران شخصیت

در گذشته است و لزوماً امروز عین آن اتفاق نیست. گزارشی از اتفاقی است که من امروزی، با سؤال‌هایی که امروز دارم، به جواب‌هایی رسیدم و ممکن است کس دیگری هم با سؤال‌های دیگری، به جواب‌های دیگری برسد.

این که بگوییم حرف‌هایش درباره گذشته صادق است یا نیست و آیا یک آدم می‌تواند درباره احساسات گذشته‌اش حرف بزند یا نه، بحث دیگری است.

شرف‌الدین نوری: من فکر می‌کنم بحث من کمی اشتباه فهمیده شد. هم آقای شیخ‌الاسلامی و هم آقای سیدآبادی، درباره صدق و کذب صحبت کردند. من اصلاً بحث صدق و کذب را مطرح نکردم. بحث من این است که در این سیستم، شخصیت راوی با نویسنده مجرد، یکی است.

سیدآبادی: ما می‌توانیم چنین تفکیکی قائل شویم. البته، هر تفکیکی با درصدی از اغماض صورت می‌گیرد. این‌جا هم ما می‌توانیم بین نویسنده مجرد و راوی اول و دوم و سوم، تفکیک قایل شویم. در متن این اتفاق می‌تواند بیفتد. ما کاری نداریم که فردی که از گذشته‌اش حرف می‌زند، می‌تواند از گذشته‌اش حرف بزند. یا نه؟ بحث ما این است که من وقتی، در یک متن می‌گویم «دیروز این‌گونه فکر کردم»، درست است. ممکن است من نتوانم دیروز را بازآفرینی بکنم، ولی گفته‌ام و این ادعا را کرده‌ام. برای کسی که متن مرا تحلیل می‌کند، چه اهمیتی دارد که این ادعا درست است یا نیست. ممکن است که اصلاً درست نباشد. من دیروز حس دیگری داشتم و امروز، وقتی از دیروز حرف می‌زنم، حس کاملاً متضادی دارم. کسی که گفتار مرا تحلیل می‌کند، باید این حرف مرا بپذیرد که من درباره گذشته‌ام حرف می‌زنم.

معتمدی: ببینید، وقتی دوربین به عقب برمی‌گردد، دو حالت دارد؛ یکی این که با در نظر گرفتن تمام شرایط، موقعیت را با همان نگاه کودکی بازگو می‌کند و گاهی برعکس، از زبان فرد بزرگ‌تر (مثلاً نوجوانی)، به دوره کودکی می‌پردازد. این‌ها در پس زمینه یکی هستند، ولی ویژگی‌ها و شرایطش فرق می‌کند. این که می‌گویید یکی می‌شود، من معتقد نیست.

عباسی: من هم دقیقاً با شما موافق هستم. «در پس زمینه یکی هستند، ولی ویژگی‌ها و شرایطش فرق می‌کند.» درست در همین جا است که خواننده می‌تواند «تشابه» به‌وجود آمده بین راوی (من ـ روایت کننده) با کنشگر (من ـ روایت شده) را پیدا کند. وقتی این تشابه را دید می‌تواند بگوید که روایتش، از گونهٔ روایت متن نگار است یا از گونهٔ روایت کنشگر. تمام این جداسازی‌ها برای جداسازی عناصر روایتی است و اصلاً موضوع بر سر مسائل روانی و فلسفی نیست.

معتمدی: شرایط و ویژگی‌های زمانی فرق می‌کند. وقتی داستانی در زمان حال، از گذشته صحبت می‌کند، برداشت زمان حال را مطرح می‌کند. مثلاً اگر آثار «صادق هدایت» را در نوجوانی، جوانی، میانسالی و کهنسالی بخوانیم، برداشت‌مان یکی نخواهد بود. این یک امر مشخص است، ولی در پس زمینه یکی است. بنابراین، شرایط و ویژگی‌های حاکم بر زبان و شرایط و موقعیت زمانی، مکانی، تاریخی و جامعه این‌ها را جدا می‌کند.

پهلوان بخش: آقای عباسی، شما در این کادری که این‌جا کشیده‌اید، نویسنده مجرد و خواننده مجرد را مطرح کردید که پشت سرش، وجود راوی تخیلی و مخاطب تخیلی ضروری است. در بعضی داستان‌ها، ما داستان را به صورت نمایشی می‌بینیم. یعنی این گونه شروع می‌شود «زن گفت:، مرد گفت:» تا آخرش هم همین است. آن‌جا راوی تخیلی و مخاطب تخیلی کیست؟

عباسی: من فکر می‌کنم در این‌جا با گفتارهای شخصیت‌های داستانی روبه‌رو هستیم. این گفتار یا همان دیالوگ است. روایت نیست.

پهلوان‌بخش: کل داستان به صورت دیالوگ است.

عباسی: وقتی کل داستان به صورت دیالوگ بیان می‌شود، با حالت خاصی روبه‌رو هستیم. مثلاً در تئاتر، زیاد دیده می‌شود. در تئاتر معمولاً روایت نقص چندانی ندارد.

پهلوان بخش: چه کسی با ما صحبت می‌کند؟

عباسی: بهتر است بگوییم چه کسی با مخاطب تخیلی صحبت می‌کند. من این را جزو گفتار راوی و گفتار کنش‌گران قرار می‌دهم.

سیدآبادی: من فکر می‌کنم وقتی در این‌جا مرد صحبت می‌کند، مخاطبش زن است و وقتی زن صحبت می‌کند، مخاطبش مرد است. گاهی ممکن است کنش، همین گفتن باشد و کنش دیگری صورت نگیرد.

عباسی: مگر نمی‌گوییم «مرد گفت:» یک راوی وجود دارد که می‌گوید «مرد گفت:» این کسی که می‌گوید «مرد گفت»، راوی است.

پهلوان بخش: امکان دارد این طور نباشد و به این صورت بیاید: «زن:، مرد:» اصلاً ما داستان‌هایی از این دست داریم.

اتفاقاً این روزها بیشتر هم شده است. گفته آقای سید آبادی یک الگوی جدید است. می‌شود آن را به عنوان یک نظر جدید پذیرفت.

عباسی: اگر به صورت «زن» و «مرد» هم باشد،راوی همان کسی است که این «مرد» و «زن» را نوشته است.

این‌ها از مقوله گفتار است و راوی را در خود پنهان دارد.

پهلوان بخش: من هم همین را گفتم که ما راوی جدا داریم، کنش‌گران هم جدا. یعنی الزاماً در این الگو، مخاطب تخیلی و راوی تخیلی را باید داشته باشیم. کسی که جایی ایستاده و با من که بیرون هستم، صحبت می‌کند و ما صدای او را می‌شنویم. در نمایش کلاسیک، دو هنرپیشه روبه‌روی هم می‌ایستند و با هم حرف می‌زنند. از طرفی، در سبک برشت یکی از این راوی‌ها با یک شخصیت سوم می‌آید و وارد صحنه می‌شود، یکی از این بازیگرها برمی‌گردد، ماسکش را برمی‌دارد، رو به تماشاگرها می‌ایستد و می‌گوید: «این که دیدید، دعوای زن و شوهر بود.»

عباسی: این که راوی بود. وقتی با تماشاگرها صحبت می‌کند، اصلاً راوی بودنش داد می‌زند. در این شکی نیست.

پهلوان بخش: بله، همین‌طور است. می‌گوییم که در آن‌جا الگو، این‌گونه است. مثلاً فرض کنید در نمایشنامه برشت، ماسک روی صورتش است، با هنرپیشه مقابلش صحبت می‌کند، بعد ماسکش را برمی‌دارد، راوی می‌شود و با تماشاگر صحبت می‌کند.

عباسی: تئاتر را نباید با متن‌های ادبی قاطی کنیم ؛ چون تکنیک خاص خو را دارد. در ضمن، آنجا که در تئاتر می‌گوید: «شب است»، نشان از حضور راوی دارد.

پهلوان بخش: مثال زدم تا به بحث برگردیم.

عباسی: اگر در متنی فقط شخصیت‌ها حرف بزنند، من این را دیالوگ می‌گیرم، یعنی گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستانی. از سویی، خط تیره، خودش یک نشانه است. خط به شما می‌گوید که فلانی «می‌گوید» یک راوی در آن نهفته است. این را جزء گفتارها و دیالوگ‌ها می‌گیرم و می‌دانید که روایت، از گفتار راوی و گفتار کنش‌گران تشکیل شده است.

شیخ رضایی: یک جور خلاصه‌نویسی است.

عباسی: بله، یک نشانه است.

کاموس: از همه دوستان تشکر می‌کنم.

منفصل تقسیم کنیم. چون برحسب هر کنش خاص، یک شخصیت خاص داریم. آن‌قدر این تقسیم‌بندی را می‌توان ریز کرد که نویسنده مجرد، همان نویسنده مشخص می‌شود. آن‌قدر خط‌ها زیاد می‌شود که سیر زمانی به هم می‌خورد. نکته دیگر این که گفته‌اید: «داستان مساوی دنیای روایت شده و دنیای مدلول است.» شما داستان را هم histoire ترجمه کردید.

d[ÎF: histoire تاریخی و histoire را که در مقابل روایت Recit قرار می‌گیرد، نباید با یکدیگر اشتباه کرد.

¶Ú±º|ðï÷ó|ÿ©ð: پس اشتباه من است.

d[ÎF: نه، ابداً اشتباه شما نیست، بلکه من مقصر هستم. هر واژه‌ای در روش‌های گوناگون، معاونی متفاوتی دارد. مثلاً همین histoire در بعضی از جاها به معنی گذشتهٔ تاریخی هر شخص است. اما در جای دیگر و در روش نقد ژرار ژانت، histore در مقابل روایت Recit قرار می‌گیرد. در این صورت، Recit قرار می‌گیرد. در این صورت، Recit یا روایت، تمام آن چیزی است که در مقابل شما است و یا بهتر بگوییم، همان «دال» است و histoire، معانی به دست آمده از این «دال»، یعنی «مدلول» است. histoire قبلاً اتفاق افتاده است و نویسنده، با انتخاب صحنه‌های گذشته، آن را برای من و شما نقل می‌کند. این می‌شود روایت ricit.

¶Ú±º|ðï÷ó|ÿ©ð: می‌خواهم بدانم این دو را در چه مرحله‌ای و براساس چه معیاری از هم جدا می‌کنیم.

d[ÎF: براساس چه معیاری؟ معمولاً شما وقتی داستان می‌نویسید، اول باید داستانی واقعاً و حقیقتاً برای‌تان اتفاق افتاده باشد.

¶õñd : اگر دوستان دیگر هم در این مورد صحبتی دارند که می‌تواند به بحث کمک کند، بهتر است وارد بحث شوند.

qí¢|ÿ¶: آقای شرف‌الدین نوری، از دریدا نام بردند و من فکر می‌کنم اشکال کار، از خود شخص دریدا باشد. این بنده خدا کارهایی کرده که الان اعتبارش مورد تردید است. در دوره‌ای که جزم‌ها و تسلط کامل عقل و خرد باوری شکسته بود، این آدم از محیط استفاده کرد و نظریات تازه‌ای ارایه داد و حالا بعد از ۳۰ سال، این نظریات دست ما رسیده. ممکن است خیلی‌ها، این نظریات را بسیار مؤثر و کاربردی بدانند. ببینید، در این بحث، من به آقای شرف‌الدین نوری یک پیشنهاد دارم؛ بیایید محیط‌های مختلف را جدا کنید. فرض کنید همین بحثی که الان داشتید؛ شما گفتید که مورسو، هیچ وقت نمی‌تواند با اطمینان بگوید که من آن زمان این فکر را می‌کردم، ولی وقتی ما این را در حیطه داستان بیاوریم، یعنی وقتی که من به عنوان خواننده این متن را می‌خوانم، هیچ موقعی به این فکر نمی‌کنم.

داستان، حیطه صدق و کذب نیست. آن چه در داستان، یک مخاطب حرفه‌ای، با رویکرد فلسفی به آن فکر می‌کند، این است که نویسنده از آوردن چنین جمله‌ای، چه قصدی داشته. حتی وقتی شخصی مثل دریدا می‌آید سازمانش را به هم بریزد، چنین فکری می‌کند. هیچ فکر نمی‌کند که مورسو، حق نداشته این کار را بکند.

اما نکته دیگر، این است که تقسیم‌بندی مورد اشاره دکتر عباسی، ایراد دارد. بله، من هم این را قبول دارم، ولی کدام تقسیم‌بندی هست که اشکال نداشته باشد.

ببینید، اگر ما در مورد مقوله‌ای تقسیم‌بندی می‌کنیم، معنایش این نیست که دیدمان جزمی و گم است. بله، دریدا گفته که در این جور تقسیم‌بندی، ما مجبور می‌شویم نقاط بی‌شمار را به واحدها تبدیل کنیم...

¶Ú±º|ðï÷ó|ÿ©ð: آیا کسی آمده تا این نظریه را کنار بگذارد و حرف جدیدی بزند؟ آیا کسی توانسته بگوید که تاریخ، مجموعه‌ای از نقاط است؟

¶ÿ¢º|ðï÷ó|qí¢: ببینید، آن طور که لیوتار می‌گوید، ما می‌توانیم برای هر عملی دو هدف داشته باشیم. بر هر علمی، دو اسطوره باید حاکمیت داشته باشد تا آن علم بتواند به زندگی‌اش ادامه دهد. یا باید رویکرد پراگماتیک داشته باشد و به کاری بیاید و یا باید در خدمت اسطوره حقیقت‌بخشی و رهایی‌بخشی باشد. من فکر می‌کنم دریدا، به هیچ کدام از این‌ها دقت ندارد...

¶õñd : ببخشید. اگر این طور پیش برویم، از بحث خارج می‌شویم و وارد بحث دریدا و لیوتار می‌شویم. با توجه به این که وقت هم کم است، دوست داریم بقیه دوستان هم صحبت کنند.

سیدآبادی: من فکر می‌کنم مسئله آقای شرف‌الدین نوری، مشکل این متن نیست. آقای شرف‌الدین نوری، به یک مرحله بعد از این اتفاقی که آقای عباسی می‌گویند در متن می‌افتد، اشاره دارند. می‌گویند که آیا این گفته راوی درباره گذشته خودش، صادق است یا نیست. ما اصلاً به این موضوع کاری نداریم. ما درباره اتفاقی صحبت می‌کنیم که در متن افتاده است. در این متن، راوی می‌گوید که من در گذشته این کار را کرده‌ام و این برای ما کافی است که بگوییم این اتفاق، متعلق به زمان دیگری است؛ مثل خود بحث تاریخ. ببینید، الان همین کتاب تاریخ ادبیات کودکان ایران که پیش روی ماست، می‌توانیم بگوییم که این متنی است که بازآفرینی اتفاقاتی