مرزشکنی روایی در داستان‌های ایرانی

قدرت قاسمی‌پور*

استادیار دانشگاه شهید چمران اهواز

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۱/۲۷؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۱۳)

چکیده

در این مقاله به تعریف و دسته‌بندی مرزشکنی روایی و جایگاه آن در داستان‌های فارسی پرداخته می‌شود. مرزشکنی روایی عبارت است از آمیختن سطوح گوناگون روایت که به موجب آن ممکن است نویسنده وارد لایهٔ زیرین یا سطح داستان شود و با شخصیّت‌ها به گفتگو بنشیند، یا اینکه خود نیز وارد ماجرای داستان شود. همچنین ممکن است شخصیّت‌ها از سطح داستانی مربوط به خود بیرون بیایند و وارد جهان مخاطب، نویسنده و راوی شوند. این تمهید داستانی در متون روایی پسامدرنیته‌ای رواج دارد که موسوم به روایت‌های فرادستانی هم هستند. مرزشکنی روایی انواع و اقسامی دارد که می‌توان چهار گونهٔ عمدهٔ آن را بدین قرار برشمرد: ۱ـ مرزشکنی نزولی که به موجب آن نویسنده وارد سطح «داستان» می‌شود و ممکن است با شخصیّت‌ها هم‌کنش شود. ۲ـ مرزشکنی صعودی که برحسب آن شخصیّت‌ها ممکن است از سطح داستانی خود خارج شوند و وارد سطح راوی و نویسنده شوند. ۳ـ مرزشکنیِ هستی‌شناسی که بر مبنای آن نویسنده، راوی، روایت‌گیر یا شخصیّت «انگار» به گونه‌ای «واقعی» وارد سطوح زیرین یا زبرین می‌شوند. ۴ـ مرزشکنی بلاغی که به موجب آن نویسنده یا شخصیّت فقط نگاهی کوتاه به درون دیگر سطوح می‌اندازند و یا اینکه با قطع جریان روایت، اتّصال کوتاهی با سطوح متناظر ایجاد می‌کنند. این تمهید در برخی متون داستانی فارسی، پیش از اینکه در منابع روایت‌شناسی و نقد ادبیِ به زبان فارسی مطرح شود، به کار رفته است. رمان «کولی کنار آتش»، داستان‌های کوتاه «آخرین شب، آخرین پلکان» و «خفّاشه» بر مبنای مرزشکنی نزولی و هستی‌شناختی پیش رفته‌اند. در رمانِ «دل فولاد» و داستان کوتاه «دوباره از همان خیابان‌ها» تمهید مرزشکنی صعودی و هستی‌شناختی به کار رفته است. در داستان‌های کوتاه «مردی که برنگشت» و «انتخاب» و رمان «رود راوی» شاهد مرزشکنیِ بلاغی و اتّصال کوتاه هستیم.

واژگان کلیدی: *نقد ادبی، روایت‌شناسی، داستان معاصر ایرانی، انواع مرزشکنی روایی.*

---

* **E-mail:** gh.ghasemipour@yahoo.com

مقدّمه

در ادبیّات مدرن و پسامدرن پابه‌پای شیوه‌ها و تمهیدات ادبی و داستانی، نظریّه‌ها و رویکردهای انتقادی نیز بسط و گسترش یافته‌اند. با اینکه نظریّه‌های ادبی موضوع مورد مطالعهٔ خود را محدود به آثار و موضوعات ادبی نکرده‌اند، برای مثال در روایت‌شناسی معاصر، موضوعات گوناگونی از جمله جهان‌های ممکن روایی، مراحل دریافت و شناخت ذهنی روایت، پزشکی و روایت، موسیقی و روایت و... بررسی شده است. با این حال، از پرثمرترین و جذّاب‌ترین ابعاد نظریّه‌های ادبی، همان بخش‌ها و موضوعاتی است که به تمهیدات، شگردها و درونمایه‌های آثار ادبی می‌پردازند. مرزشکنی روایی (**Metalepsis**) یکی از موضوعاتی است که در روایت‌شناسی معاصر بدان پرداخته شده است که مربوط به شیوه و طریقی از روایت در متون داستانی است که برحسب آن، مرز میان داستان و واقعیّت شکسته می‌شود؛ بدین معنی که نویسند یا راوی وارد ماجرای داستان می‌شود، یا اینکه شخصیّت‌ها با راوی و نویسنده به گفتگو می‌نشینند. این مفهوم مربوط است به تمهیدات شکلی روایت، نه بحث درونمایه‌ای و موضوعی داستان‌ها.

در این مقال، به توضیح و تبیین این مفهوم و انواع تداخل‌ها و مرزشکنی‌های روایی خواهیم پرداخت. شواهد داستانی از داستان‌های کوتاه و رمان‌های معاصر برگزیده می‌شود. البتّه برای توضیح و تبیین این تمهید روایی، متونی برگزیده می‌شود که نویسندگان به‌گونه‌ای آگاهانه این شیوه و تمهید را به کار برده باشند. چنین تمهیدی زمانی در بین داستان‌های کوتاه و رمان‌های معاصر ایرانی به کار رفته که اصطلاح مربوط به آن هنوز در منابع و متون نقد ادبی و نقد داستان، نه به کار رفته، و نه مطرح بوده است؛ گویی در این مورد و موارد بسیار دیگر، نویسندگان در به‌کارگیری و شناسایی شیوه‌ها و تمهیدات داستانی از منتقدان ادبی پیشروتر بوده‌اند!

۱ـ پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ بحث مرزشکنی روایی در نقد و نظریّهٔ ادبی و روایت‌شناسی به کتاب *سخن روایی* (***Narrative Discourse***)، اثر ژرار ژنت برمی‌گردد که برای اوّلین‌بار در سال ۱۹۷۲ آن را به‌صورت مختصر توضیح داد. پس از او نیز در کتاب‌ها، منابع و مقالات مربوط به روایت‌شناسی به این موضوع پرداخته‌اند. کارین کوکنن و سونجا کلیمِک (**Karin Kukkonen & Sonja Klimek**) در سال ۲۰۱۱ میلادی مجموعه‌مقالاتی را در کتابی با عنوان *مرزشکنیِ روایی در*

فرهنگ عامه (***Metalepsis in Popular Culture***) چاپ و ویراستاری کردند که در این کتاب، مرزشکنی روایی هم در داستان بررسی شده است و هم در فیلم‌های تلویزیونی، نقّاشی، سینما و تئاتر. مقدّمهٔ این کتاب برای فهم این موضوع بسیار راهگشاست. در کتاب *دانشنامهٔ روایت‌شناسی*، چاپ راتلج نیز مدخلی به این مبحث اختصاص داده شده است که جان پیِر (**John Pier**) آن را نوشته است. علاوه بر این، جان پیِر در سال ۲۰۱۳، در پایگاهی اینترنتی به نام *درس‌نامهٔ زندهٔ روایت‌شناسی* (***the Living Handbook of Narratology***) مقاله‌ای با عنوان «مرزشکنی روایی» نوشته است که در آن به انواع و اقسام مرزشکنی روایی پرداخته است. وی در پایان مقاله نیز منابعی از زبان‌های فرانسه و آلمانی ذکر کرده است که به این مبحث پرداخته‌اند. مالینا (**Malina**) نیز در کتابی با عنوان *شکستن قاب‌ها* (***Breaking the Frame***) از منظری ساختاری به این موضوع پرداخته است. امّا در کتاب‌ها و منابع فارسی چندان به این موضوع به صورت مستقل نپرداخته‌اند. با این حال، در برخی منابع و ترجمه‌ها، از جمله کتاب *فراداستان* اثر پاتریشیا وُو، مطالبی در باب داستان‌های مدرنیستی و پُست‌مدرنیستی ذکر کرده‌اند که با این موضوع مرتبط هستند. حسین پاینده در کتاب *گفتمان نقد* (۱۳۸۲) به‌اختصار به بحثِ «اتّصال کوتاه» در روایت پرداخته است که منظور از آن، همان مرزشکنیِ روایی است. حال به تعریف این تمهیدِ داستانی و نیز شواهد و مصادیق آن در متون روایی ایرانی می‌بپردازیم.

۲ـ تعریف مرزشکنی

همان‌گونه که می‌دانیم، در روایت‌های زبانی، به‌ویژه روایت‌هایی با راوی سوم شخص یا به عبارت بهتر، مبتنی بر روایتِ برون‌داستانی (**Exteradiegetic narrative**) دست راوی برای ورود و نفوذ به جهان داستان باز است و آسوده‌خاطر می‌تواند حتّی به ذهن شخصیّت‌ها وارد شود و آیینه‌دار و بازنمایندهٔ اندیشه‌ها و عواطف آنان باشد. گستردگی، تکرارپذیری و بسامد شیوهٔ روایتِ سوم شخص، موجب شده است تا دخالت بی‌چون و چرای «راویِ دانای کُل» پذیرفته شود و گزارش او از ذهن و ضمیر شخصیّت‌ها طبیعی به نظر برسد. در روایت‌های نمایشی و سینمایی، چون خود بازیگران حاضرند و صحنهٔ رخدادها موجود است، دیگر نیازی به راوی نیست تا بخواهد همه چیز، از جمله ذهنیّات و عواطف شخصیّت‌ها را بازنمایی کند. یکی از دلایل اصلی وجود راوی، به‌ویژه راوی سوم شخص، بازبستگی داستان به واسطهٔ بیانیِ «زبان» است. بنابراین، در روایت‌های زبانی چون همه چیزِ روایت باید از معبر و واسطهٔ بیانی زبان

(**Medium**) عرضه شود، نویسندگان و راویان از این امکان بهره می‌جویند تا نفوذ و تداخل‌هایی در جهان داستان ایجاد کنند و یا حتّی بر داستان هم تفسیر و تأویل بیفزایند. یکی از نویسندگان با استمداد از شگردی «فرادستانی»، این نوع دخالت راوی را چنین در متن داستان آورده است: «در اینجا من می‌گویم چه می‌شود و چه نمی‌شود و چه باید بشود و چه نباید بشود... جهتِ اطّلاعت بِگَم، این داستان به روایت دانای کُل نوشته شده و در این داستان من راوی دانای کُل هستم» (مستور، ۱۳۹۱: ۲۹). این نوع نفوذ و آیینه‌داری تمام‌نما، تمهیدی روایی است که هم در متون روایی کهن همه‌جاگستر است و هم در رمان‌های کلاسیک، مدرن و پسامدرن، هرچند در ادبیّات مدرن، اختیار راوی دانای کُل را پسندیده نمی‌دانند، مگر راوی دانای کُل محدود. بنابراین، هرچند که ورود به جهان داستان، به‌ویژه نفوذ به ذهن دیگران امری ناشدنی و نامعمول است، لیکن بنا به دلایل پیش‌گفته، این نوع روایت به صورت امری معمول و شدنی درآمده است.

با این حال، در ادبیّات مدرن و پسامدرن جهان و ایران، شگردی جاری شده است که برحسب آن نویسنده یا راوی می‌تواند به‌گونه‌ای «هستی‌شناختی» و «انگار واقعی» وارد جهان زیرین شود و با شخصیّت‌های داستان به گفتگو بنشیند و در جریان رخدادها وارد و دخیل شود. همچنین شخصیّت‌های داستانی نیز می‌توانند با صعود به جهان زبرین، با راوی و نویسنده به بحث و گفتگو بنشینند. این شیوهٔ نوظهور را به اصطلاح «مرزشکنی روایی» می‌نامند. این شیوه مختصّ روایت‌های زبانی نیست، بلکه در نمایشنامه‌ها و فیلم‌های سینمایی نیز به کار رفته است. این شگرد در تئاتر برتولت برشت به «فاصلهٔ زیباشناختی» یا «تأثیر فاصله‌گذاری» معروف است که برحسب آن، «هنرپیشگان به جای حلول کامل در نقش خود، گاه در فاصلهٔ بازی، نقش خود را ترک می‌گویند و در مقام ناظری بی‌طرف، به تبیین و تفسیر حوادث می‌پردازند» (داد، ۱۳۷۵: ۲۲۵). در تئاتر برشت، هدف از این صناعت آن بوده که بازیگر با نقش خود هم‌ذات‌پنداری و همتاپنداری نکند؛ به عبارتی، «این تکنیک، بازیگر تئاتر را وامی‌دارد تا [با خروج از سطح داستان،] فاصله‌ای انتقادی با نمایشنامه بگیرد و تسلیم صحنهٔ نمایش نشود. هدف این است که شخصیّت‌ها هم در فرایندهای گستردهٔ تاریخی، اجتماعی و سیاسی مشارکت جویند» (Cuddon, 2013: 20).

اصطلاح مرزشکنی روایی را همچون بسیاری از اصطلاحات دیگر روایت‌شناسی، ژرار ژنت در کتاب خود با عنوان *سخن روایی*، با استمداد از ریشه‌های زبان یونانی وارد نقد داستان و روایت

کرده است که دیگر روایت‌شناسان هم آن پذیرفته و پرورانده‌اند. ساده‌ترین تعریف مرزشکنی روایی عبارت است از اینکه نویسنده، راوی یا روایت‌گیر وارد سطح داستان شود، یا اینکه شخصیّت داستانی با راوی و نویسنده به گفتگو بنشیند، یا اینکه از جهان داستانی بیرون بیاید و وارد جهان داستانی دیگر یا سطوح بالاتر شود. بنا به تعریف ژنت، مرزشکنی روایی عبارت است از «آمیختگیِ ناسازه‌نمای جهانِ روایت‌کننده و جهانِ روایت‌شونده، هر نوع تداخل راوی برون‌داستانی، یا روایت‌گیر به درون جهان داستانی، یا تجاوز شخصیّت‌های سطح داستانی به جهان فرادستانی یا برعکس، مرزشکنی روایی است» (Genette, 1980: 234). گفتنی است که این شگرد روایی را پیش از آنکه اصطلاح مرزشکنی رایج شود، اتّصال کوتاه (**Short circuit**) می‌نامیدند و در تعریف آن گفته‌اند: «مرزشکنی روایی در مقام اتّصال کوتاهی بین جهان داستانی و سطح هستی‌شناختی تحت تصرّف نویسنده است» (McHale, 1987: 213). پاینده نیز در تشریح و توضیح این اصطلاح چنین توضیح داده است: «امّا رمان‌های پسامدرن از طریق اتّصال کوتاه، فاصلهٔ بین واقعیّت و تصنّع را از بین می‌برند. بنا بر دیدگاه لاج، یکی از شیوه‌های ایجاد اتّصال کوتاه، آشکار کردن تمهید است؛ به عنوان نمونه، در داستانِ *داستان تو* چیست از رانلد سوکینگ چنین آمده است: «قطرات ریز باران از لبهٔ بام می‌چکند. سایهٔ یک تکّه‌ابر تلألؤ برق را تیره و تار می‌کند. من پشت میز تحریرم می‌نشینم و این حرف‌ها را از خودم در می‌آورم» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۶۶).

بنا به تعریفی دیگر، مرزشکنی روایی عبارت است از: «تخطّی معمولاً متناقض‌نما و عامدانه از سطوح روایی یا جهان‌هایی (فرعی) که به لحاظ هستی‌شناختی متمایز از هم هستند یا آمیختگی میان آنها» (Kukkonen, 2011: 9). برای مثال، در داستان کوتاه *آخرین شب، آخرین پلکان* از ابوتراب خسروی، بدون آنکه نامی از خود ببرد، به‌گونه‌ای آشکار و عیان مرز میان واقعیّت و جهان داستان را بر هم زده است و با یکی از شخصیّت‌های داستانی به نام «خانم مینایی» وارد گفتگو شده است. در این بخش از روایت، نویسنده ضمن ورود به ساحت داستان، تقدیر و سرنوشت وجودی شخصیّت‌ها را هم توضیح داده است و به عنوان نویسندهٔ داستان چنین می‌گوید:

> «من به خانم مینایی گفتم که با انتخاب شما به آن حادثه کشاندم‌تان، ولی زیبایی شما به حادثه شکل داد. ورود شما در آن ساعت باعث شد که داستانی عاشقانه بنویسم و شاهد لحظه‌های زندگی شما با آقای الف باشم. ولی هر داستان مقدّراتی دارد که در دست نویسنده

هم نیست. من به فرجام خوشی برای شما اندیشیده بودم، ولی داستان‌ها سرانجامی از پیش‌تعیین‌شده ندارند. فراموش نکنید که آقای الف، شخصیّتی که من خلق کرده‌ام، همیشه عاشق شما خواهد بود. به تعداد خواندن داستان من، به دنبال شما معبر و پیاده‌رو خیابان را خواهد پیمود و زیر پنجرهٔ خانهٔ شما انتظار خواهد کشید. هر بار که داستان من خوانده شود، زندگی با شما را از سر می‌گیرد و به نقطهٔ آخر که می‌رسد، دوباره باز خواهد گشت، روی آن نیمکت می‌نشیند تا خواننده‌ای بار دیگر این داستان را بخواند و او عشق با شما را از سر بگیرد» (خسروی،۱۳۷۷: ۳۹).

ژرار ژنت مرزشکنی را عبارت از استقرار مرزی مهم، امّا متحرّک بین دو جهان دانسته است: جهانی که کنش روایت در آن صورت می‌گیرد و جهانی که روایت می‌شود. در کار ژنت، سه عنصر مهم است که عبارتند از: ۱ـ جهان‌ها (جهانِ داستانی یا روایت‌ها). ۲ـ مرزها و تخطّی از آنها. ۳ـ جهت‌گیری‌ها (Jean-Mark Limon, 2011: 199). جهان‌ها عبارت است از جهان راوی یا داستانگو و جهان داستان. جهان اوّل، جهانی واقعی است که نویسندگان در آن مستقر هستند. دوم، جهان روایت‌شده است که در آن روای و روایت‌گیر و شخصیّت‌ها در آن به‌عنوان موجوداتی *داستانی* و جملگی محصول نویسنده هستند. مرزها هم عبارتند از آستانه‌های میان سخن روایی و سطح داستان. جهت‌گیری‌ها هم عبارتند از جهت‌گیری صعودی شخصیّت یا راوی به جانب سطوح زبرین یا جهت‌گیری نزولی نویسنده، راوی و روایت‌گیر به جانب سطح داستان. بنابراین، تمهید مرزشکنی روایی، به مدد جهت‌گیری‌های صعودی و نزولی شخصیّت‌ها و راوی و نویسنده و روایت‌گیر، مرزها و سطوح روایی را درمی‌نوردد و جهان داستان و جهان واقعی را به هم متّصل می‌کند. این اتّصال و تقریب جهان‌ها موجب تازگی شیوهٔ روایت و آشنایی‌زدایی از تمهیدات خودکار و معمول می‌شود.

۳ـ گونه‌های مرزشکنی روایی

مرزشکنی روایی به گونه‌ها و انواعی تقسیم می‌شود که در هر متنی ممکن است یکی از آنها رخ دهد. در روایت‌شناسی معاصر، چهار گونهٔ اصلی و چندین گونهٔ فرعی مرزشکنی روایی بازشناخته شده است که گونه‌های اصلی آن عبارتند از: الف) مرزشکنی نزولی (**Descending**). ب) مرزشکنی صعودی (**Ascending**). ج) مرزشکنی هستی‌شناختی (**Ontological**). د) مرزشکنی بلاغی (**Rhetorical**). بنابراین، شاکلهٔ اصلی گونه‌های مرزشکنی روایی یا مبتنی بر جهت‌گیری (صعودی‌ـ نزولی) یا برحسب ماهیّت (هستی‌شناختی‌ـ

بلاغی) و متغیّرهای آن است. البتّه گونه‌ها و زیرگونه‌های دیگری از مرزشکنی روایی هست که بسامد آنها نسبت به موارد مذکور، اندک است. حال به تشریح انواع و اقسام مرزشکنی می‌پردازیم.

۳ـ۱) مرزشکنی نزولی

نه تنها ماهیّت تخطّی‌ها و مرزشکنی‌ها، بلکه نوع جهت‌گیری آنها نیز به ما کمک می‌کند تا انواع گوناگونی از مرزشکنی روایی را از هم بازشناسیم. ابتدا با تشریح و توضیح مرزشکنی نزولی می‌پردازیم که بسامد آن در متون داستانی از دیگر انواع مرزشکنی بیشتر است. اگر نویسندگان و راویان به درون جهان داستانی وارد شوند، آنان به سطحی فروتر گام گذاشته‌اند و بنابراین، این جهت‌گیری را «مرزشکنی روایی نزولی» می‌نامیم (Kukkonen, 2011: 9). این نوع جهت‌گیری، تجاوز و برگذشتن از سطح برون‌داستانی به سطح درون‌داستانی است. مرزشکنی روایی نزولی عبارت است از رخنه در قراردادها و قوانین روایی. بنا به تعریفی دیگر، اصولاً تخطّی‌های مربوط به مرزشکنی روایی بر مبنای دو «جهت» جریان می‌یابند؛ یکی مرزشکنی صعودی است و دیگری نزولی. «مرزشکنی نزولی آن است که برحسب آن، اشیاء یا افراد مربوط به سطح بازنمایی (**Representation**) به سطح موسوم به سطح بازنمایی‌شونده (**Represented**) می‌روند» (Kilmer, 2011: 24). ورود و نفوذ نویسنده یا راوی به سطح داستان، تابع تمهیدات و شگردهای آشنایی‌زداینده و نگرشی اقتدارمآبانه از جانب نویسنده یا راوی هم هست که خود را فاعل توانای جریان روایت می‌داند که می‌تواند مرزهای روایت را درنوردد و صرفاً گزارشگر ماجراها نباشد، بلکه در روند و فرایند رخدادها نیز به‌گونه‌ای هستی‌شناسانه دخیل باشد. در رمان *کولی کنار آتش*، راوی یا به عبارت دیگر، نویسنده آشکارا اقتدار مداخله‌جویانهٔ خود را به رخ شخصیّت می‌کشد و با او به گفتگو می‌نشیند. ماجرای رمان *کولی کنار آتش* از روانی‌پور در باب دختری است کولی‌تبار به نام «آینه» که به سبب نقض قانونِ قبیله طرد می‌شود و او نیز برای گذران زندگی، راهی شهرهایی همچون شیراز و تهران می‌شود و گاهی برای رفتن به این شهر و آن شهر، همراه رانندگان کامیون‌ها می‌شود. در این رمان روانی‌پور، به مدد فرایند آشکارسازی صناعات، و با نفوذ به سطح داستان، تقدیر شخصیّت و تابعیّت او از نویسنده را گوشزد می‌کند. هنگامی که آینه، شخصیّت اصلی داستان، سوار یکی از کامیون‌های جادهٔ شیراز- بندرعبّاس می‌شود، نویسنده وارد سطح داستان می‌شود و نیروی آفرینشگری خود را در متن به رخ می‌کشد که می‌تواند سرنوشت شخصیّت را تغییر دهد: «حالا

می‌توانم کاری کنم که در اوّلین پاسگاه، مأموران آینه را ببینند و بشناسند. می‌توانم او را دست‌بسته به شیراز واگردانم. امّا می‌ترسم. می‌ترسم به زندان بیفتد و توی این شلوغی اعدام شود» (روانی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۵۸). روشن‌تر از این، در جای دیگر می‌گوید: «لذّت را زیر دهانم مزمزه می‌کنم. لذّت قدرت. لذّت بازی دادن کسی که در مقابل سازنده‌اش طغیان کرده» (همان: ۱۷۴).

البتّه در این داستان، نویسنده بدون ورود به سطح داستان هم می‌توانست رمان را به پایان برساند، ولی به هر ترتیب، برای آشکارسازی صناعت، هم‌ذات‌پنداری با شخصیّت و شکستن مرز میان داستان و واقعیّت، در جای‌جای رمان، تمهید مرزشکنی روایی را اختیار کرده است. این رمان همچون برخی رمان‌ها یا داستان‌های کوتاه نیست که صرفاً بازی با فرم باشد، بلکه در خلال رخدادها و وقایع دردناکی که برای شخصیّت اصلی رخ می‌دهد، نویسنده مرز میان واقعیّت و داستان را برمی‌آشوبد. پس از طرد و تأدیب «آینه» از جانب قبیله، روانی‌پور و آینه با کنار نهادن مرز میان واقعیّت و جهان تخیّلی داستان، به گفتگو می‌نشینند:

«مگریز آینه، مگریز...
نمی‌توانم. دیگر نمی‌توانم...
کجا می‌خواهی بروی؟!
هیچ کجا. فقط از این قصّه می‌روم...
بلند می‌شود، چند گامی برمی‌دارد...

اگر نویسنده به قهرمان قصّه‌اش مجال فکر کردن بدهد، روزگارش تباه است. کاری بکن زن! حرفی بزن! داستانت بدون آینه هیچ است ... . راحتم بگذار، من چهره‌ای نمی‌خواهم. از این زندگی که تو برایم ساخته‌ای بیزارم! بیزارم! می‌دانی در فصل‌های بعدی زندگیت بهتر می‌شود...» (روانی‌پور، ۱۳۸۴: ۴ـ۴۳).

با توجّه به مثال مذکور و شواهد گوناگونی که در متون داستانی دیده می‌شود، نویسندگان می‌توانند شخصیّت‌ها را خطاب قرار دهند یا حتّی وارد جهان داستانی شوند و با شخصیّت‌ها روبه‌رو شوند. خوانندگان نیز می‌توانند وارد جهان داستانی شوند و مرزشکنیِ هستی‌شناختی نزولی را اجرا کنند، امّا خوانندگان تقریباً هرگز نمی‌توانند شخصیّت‌ها را بر مبنای آنچه مرزشکنی بلاغی نزولی می‌خوانند، خطاب قرار دهند (Kukkonen, 2011: 9). در روایت‌های

مکتوب، چنین تمهیدی به‌گونه‌ای «واقع‌نما» یا «انگار واقعی» به کار می‌رود، امّا در هنر نمایش، خود کارگردان می‌تواند به‌گونه‌ای واقعی وارد ساحت داستان نمایش شود.

۳ـ۲) مرزشکنی صعودی

بنا به تعریف، «اگر شخصیّت‌ها جهان داستانی‌شان را ترک بگویند، آنها از سطح روایی به سطح جهان واقعی برکشیده می‌شوند و بنابراین، این حرکت را مرزشکنی روایی صعودی (**Ascending metalepsis**) می‌نامیم» (Ibid: 9). چنان‌که گفتیم، موارد عام و نوعیِ مرزشکنی روایی در ادبیّات عبارتند از: ۱ـ نویسندگان، راویان و راویت‌گیران می‌خواهند که در عمل به شخصیّت‌ها بپیوندند. ۲ـ شخصیّت‌ها تلاش می‌کنند تماسی ارتباطی با مخاطب یا نویسنده بگیرند. اوّلی را می‌توان مرزشکنی داستانی معطوف به سطح برون‌داستانی دانست، دومی نیز مرزشکنی برون‌داستانی معطوف به سطح داستان است. در مرزشکنی صعودی شخصیّت‌ها با معلّق گذاشتن تمایز میان سطح تخیّلی داستان و سطح واقعیّت، نویسنده، راوی یا خواننده را خطاب قرار می‌دهند یا اینکه بر مبنای تمهیدات مربوط به شگردهای فرادستانی وارد جهان واقعی نویسنده یا سطح بالاتر می‌شوند. اگر در داستانی، چند روایت به‌گونه‌ای درونه‌ای در هم متداخل شده باشند، فرارفتن شخصیّت‌ها از سطح داستانی خود به سطوح بالاتر نیز مرزشکنی صعودی محسوب می‌شود. بنابراین، «مرزشکنیِ صعودی ویژگی آن همانا دخالت و فراروی از مرزهای داستانی است؛ یعنی تجاوز از سطح درونه‌ای (**Embedded**) به سطح درونه‌گیر (**Embedding**) و مشخّصه‌اش قرابت و نزدیکی بین شخصیّت و روایت‌گیر است» (Pier, 2005: 303). اگر شخصیّتی، خواننده یا نویسنده را با شاخص‌های لفظی (**Deixis**) خطاب قرار دهد یا اینکه به بیرون از چارچوب روایی نظری بیفکند، مرزشکنیِ روایی ممکن است هم صعودی باشد و هم بلاغی. اگر شخصیّتی به طور واقع از چارچوب روایی خود گامی بیرون بگذارد و وارد بازنمایی جهان واقعی شود که با خوانندگان و نویسنده تصادم کند، در این حالت، مرزشکنی روایی هم صعودی است و هم هستی‌شناختی.

در رمان *رود راوی* اثر ابوتراب خسروی، علاوه بر چندین مؤلّفهٔ گوناگون مربوط به رمان‌های پسامدرنیستی، مرزشکنی صعودی نیز اتّفاق افتاده است. خسروی در این رمان و در دیگر رمان‌ها و داستان‌های کوتاه خود همواره بر تقدیر زبان‌مند بودن شخصیّت‌ها تأکید کرده است و به‌گونه‌ای آشکار این موضوع را در روایت‌هایش توضیح داده است. در رمان *رود راوی* نیز

وابستگی و بازبسته بودن وجود شخصیّت‌ها به امر کتابت اظهار شده است. برای مثال، از زبان شخصیّت اصلی می‌گوید: «روح آدمی از جنس تراب نیست که وصلهٔ زمین گردد که جسم آدمی اندر برزخ کتابت همین لام و نونِ اندام مکتوب‌مان است که به ارادهٔ کاتبی که ما را خواهد نوشت، به برزخ خواهد رفت» (خسروی، ۱۳۸۲: ۹۰). در این رمان کیا، شخصیّت اصلی داستان، ضمن وابسته دانستن وجود خود و گایتری (معشوق هندی‌تبارش) به امر کتابت، از سطح داستان برمی‌گذرد و با اِشراف بر قدرت نویسندگی ابوتراب خسروی می‌گوید: «اینک حتماً با کتابت حدیث ما و آن زن، بوترابِ کاتب ما را به برزخ کتابت خود می‌برد تا ما معاصی خود را هر بار که قرائت می‌گردد، مکرّر کنیم یا با معاصی خود حیات یابیم» (همان: ۹۰). در اینجا شخصیّت داستان به‌گونه‌ای از خودآگاهی رسیده که موجودیّت و تقدیر خود را در گرو امر کتابت و نیز بازبسته به امر خوانش مخاطب دانسته است، البتّه شخصیّت در اینجا به‌گونه‌ای ضمنی خواننده را خطاب قرار داده است.

واقع امر این است که شخصیّت‌ها نمی‌توانند به‌گونه‌ای واقعی از ساحت داستان خارج شوند و به نویسنده و خوانندگان بپیوندند، مگر در هنر نمایش. با این حال، گریز آنان به جهان نویسنده بر مبنای شگردهای فرادستانی و تمهیدات آشنایی‌زداینده صورت می‌گیرد. منیرو روانی‌پور در رمان *دل فولاد*، بدین صورت روایت را پیش نبرده که شخصیّت اصلی آن، یعنی خانم افسانهٔ سربلند، وارد جهان نویسنده یعنی خانم منیرو روانی‌پور شود، بلکه داستان بدین صورت است که «قهرمان رمان *دل فولاد*، زنی است هتک حرمت‌شده و کتک‌خورده از شوهر و پدر که از شیراز به تهران می‌آید و با جدّیت به نوشتن می‌پردازد... . او دارد رمان پرفروشی می‌نویسد که قهرمانانش از دنیای داستان خارج می‌شوند و در زندگی نویسنده و در بسط طبیعی داستان دخالت می‌کنند» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۱۴۰). بنابراین، این رمان که بر مبنای اصول فراواقع‌گرایانه نوشته شده است، شخصیّت‌هایی را از داستانی فروتر به داستانی فراتر برمی‌کشاند و صعود می‌دهد؛ شخصیّت‌هایی مثل دیکتاتور و سوارکار. هنگامی که خانم سربلند دنبال خانه‌ای اجاره‌ای می‌گردد، شخصیّت‌های داستانیش این گونه وارد جهان او می‌شوند: «دیروز غروب با دیکتاتور حرفش شده بود و او محکم روی زمین کوبیده بود و رفته بود و هنوز نیامده بود. امّا وقتی از مؤسّسه بیرون رفته بود، سوارکار را توی پیاده‌رو منتظر دیده بود» (روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۴۵). روانی‌پور با تمهید خواسته است ماجرای مرزشکنی و صعود شخصیّت‌ها را به جهان نویسنده واقع‌نما کند.

۳ـ۳) مرزشکنی هستی‌شناختی

برخی از تخطّی‌ها و مرزشکنی‌ها هم مربوط بـه نویسـنده، راوی و روایـت‌گیـر اسـت و هـم مربوط به شخصیّت‌های داستانی. این نوع مرزشکنی که با گونه‌های مذکور نیز هـم‌آینـد اسـت، موسوم به مرزشکنی هستی‌شناختی است. بنا به تعریف، «مرزشکنی هستی‌شناختی هنگامی رخ می‌دهد که شخصیّت، نویسنده یا راوی مرزهای جهان داستان را درمی‌نوردند و تغییر می‌دهند» (Kukkonen, 2011: 2). بر این اساس، مسیرها و جهت‌گیری‌های مرزشکنی هستی‌شـناختی به دو صورت هسـتند کـه عبارتنـد از: ۱ــ حرکـت از سـطح بـرون‌داسـتانی و نفـوذ بـه سـطح درون‌داستانی. ۲ـ حرکت از سطح درون‌داستانی و نفوذ به سطح برون‌داسـتانی. در ایـن حالـت، مرزشکنی هستی‌شناختی، میزان دخالت در سطوح روایی، از آگاهی از جهان دیگـری تـا ورود و نفوذ جسمانی به آن، متغیّر است. حالت غایی و واقعی این نوع مرزشکنی در هنر تئاتر به وقـوع می‌پیوندد که مثلاً یک بازیگر سطح داسـتان نمـایش را تـرک بگویـد و بـا تماشـگران تماسـی فراداستانی بگیرد.

در یکی از داستان‌های کوتاه بیژن نجـدی بـه نـام *دوبـاره از همـان خیابـان‌هـا*، مرزشـکنی هستی‌شناختی ملازم با مرزشکنی نزولی و صعودی اتّفاق افتاده اسـت. در ایـن داسـتان کوتـاه، اختیار این تمهید هم وجهی بلاغی و زیباشناختی دارد و هم اساس داستان بر آمیخـتن جهـان واقعیّت و جهان داستان استوار است و نیز داستان در باب تقدیر و سرنوشت شخصیّت‌هاست که تحت سیطرهٔ نویسنده هستند. این داستان در باب پیرزنی است کـه نویسـنده او را واداشـته تـا بالش بر دهان شوهر پیرش بگذارد و عمرش را تمام کند. پیرزن تصوّر می‌کنـد کـه شـوهرش را کشته است و بدین‌گونه از سطح داستان صعود می‌کند و ظاهراً به‌گونه‌ای فیزیکی و جسـمانی و به اصطلاح، به‌گونه‌ای «هستی‌شناسانه» به سراغ نویسنده، یعنی بیژن نجدی می‌رود تـا او را بـه سبب این کار لعنت و شماتت کند. داستان بدین قرار از جانب راوی که همـان نویسـنده اسـت، نقل و ادامه می‌یابد:

> «با آن همه صدای کِشدار و آزاردهندهٔ زنگ، دیگر نمی‌توانستم بنویسم ... . بلنـدتر از آن بود که من نوشته بودم. روی گریهٔ چشمهایش عینک دودی زده بـود. هرگـز او را عینکی ندیده بودم. پر از تکان‌های ریزریز قبل از گریه، نَفَس‌نَفَس می‌زد.
> گفت: منزلِ ... منزلِ آقای نجدی؟!
> گفتم شما اینجا چکار می‌کنید؟!

گفت: شما نجدی هستید؟

گفتم: من می‌خواستم بنویسم که شما...

....آهسته گفت: خدا لعنتت کند. می‌دانی من با پیرمرد چکار کرده‌ام؟

... آن پیرزنی که من نوشته بودم پیر و بدون اسم، ناگهان روی کاغذهای من به دنیا آمده بود.

گفتم: نمی‌دانم.

پیرزن گفت: چرا من باید...

گفتم: من فکر می‌کردم، این طوری بهتر است» (نجدی، ۱۳۷۹: ۳-۶۲).

بعد از این، پیرزن از نویسنده می‌خواهد او را به خانه‌اش برساند تا بداند اسمش چیست و چند سالش است. به خانه که می‌رسند، پیرمرد هنوز زنده است و پیرزن بالش را از روی او برمی‌دارد و نویسنده نیز که وارد ساحت داستان شده است، این گونه روایت را به پایان می‌رساند: «کنار پیرزن نشستم تا دو تا تخم‌مرغ را نیمرو کند. باید لباس‌هایش را با یک پیراهن آبی عوض کنم و روسریش را با یک روسری گلدار کشمیر» (همان: ۶۹). توصیفِ پایانی بیژن نجدی هم دلالت بر نفوذ و سیطرهٔ نویسنده بر رخدادهای داستان دارد و هم نویسنده می‌خواهد حیات پیرمرد و سرزندگی دوبارهٔ پیرزن را بازنمایی کند. بنابراین، از برکت مرزشکنی، عناصر برون‌داستانی می‌توانند وارد جهان داستانی شوند. این امر یا بر حسب دخالت عناصر برون‌داستانی به درون سطح داستان روی می‌دهد، یا به سبب توسّع چارچوب سطح داستانی که مشتمل بر بخش‌های برون‌داستانی هم باشد. در هر حال، «تخطّی از مرزهای برون و درون‌داستانی منجر به بسط و گسترش جهان داستانی می‌شود که در نتیجهٔ آن، سطح برون‌داستانی مفروض مبدّل به بخشی از سطح درون‌داستانی بالفعل می‌شود» (Feyersinger, 2010, 184).

نکته‌ای که در پایان این مبحث لازم است یادآور شویم، این است که مرزشکنی هستی‌شناختی در روایت‌های زبانی مثل رمان و داستان کوتاه به‌گونه‌ای «واقعی»، شدنی نیست، بلکه این امر تمهیدی فرادستانی برای متزلزل ساختن مرز میان واقعیّت و امر داستانی است، امّا در هنر نمایش، مرزشکنی روایی، شدنی، محتمل و ممکن می‌شود؛ زیرا بازیگران صحنهٔ نمایش می‌توانند سطح داستان را کنار بگذارند و وارد سطح واقعیّت شوند و با تماشاگران تماس واقعی برقرار کنند. کارگردان یا حتّی تماشاگر هم می‌تواند به‌گونه‌ای واقعی وارد سطح داستان شود و چنان‌که گفتیم، برتوت برشت این شیوه را در نمایشنامه‌های خود به آزمون گذاشته است.

۳ـ۴) مرزشکنی بلاغی

اگر نویسنده، راوی، روایت‌گیر یا شخصیّت به‌گونه‌ای هستی‌شناختی سطح مربوط به خود را ترک نگوید، بلکه فقط به سطوح دیگر اشاره‌ای کند یا اینکه به‌گونه‌ای مداخله‌جویانه نظری کوتاه به سطوح دیگر بیندازد، در این حالت بنا به اصطلاح روایت‌شناسان، مرزشکنی بلاغی رخ داده است. به گفتهٔ ریان (**Ryan**)، مرزشکنی بلاغی «پنجره‌ای کوچک می‌گشاید و از طریق سطوح روایی اجازهٔ نظری کوتاه را می‌دهد و آنگاه بعد از چند جمله دوباره بسته می‌شود و عمل داستانی با تأکید دوباره بر وجود و حضور مرزها تداوم می‌یابد» (Pier, 2005: 207). یا اینکه ممکن است مشارکان سطوح گوناگون روایت، بدون وارد شدن به سطوح دیگر، صرفاً همدیگر را خطاب قرار دهند. بنابراین، مرزشکنی بلاغی هنگامی است که مشارکان سطوح گوناگون روایت، فقط نظری به هم می‌اندازند یا اینکه یکدیگر را خطاب قرار می‌دهند. در مرزشکنی بلاغی، هنگامی که کنشی رو به جلو می‌رود، نویسنده نیز همزمان چیزی را برای ما توضیح می‌دهد که گویی بخش‌های تهی کنش است. ناگفته نماند که در مرزشکنی بلاغی، ممکن است صعودی یا نزولی باشد. سیمین دانشور داستان کوتاهی دارد به نام *بخت‌گشایی* که دربارهٔ دو خواهر است به نام رودابه و سودابه. رودابه که کوچکتر است، بختش باز می‌شود و شوهر می‌کند، ولی سودابه می‌ماند و دعا و فال و تلاش برای ازدواج که در نهایت، «به همّت و با دخالت نویسنده»، ازدواج می‌کند. نویسنده در پایان داستان، بدون آنکه وارد ساحت داستان شود، ماجرا را این‌گونه به پایان می‌رساند: «سودابه هم به خانهٔ بخت رفت. امّا چطور شد که این طور شد؟ به احترام خواننده، چیزی در این باره گفته نمی‌شود. هلو برو تو گلو که نیست! خواننده زحمت بکشد و خودش حدس بزند» (دانشور، ۱۳۸۶: ۴۱). در این مقام، ما با مرزشکنی بلاغی روبه‌رو هستیم که نویسنده به‌گونه‌ای هستی‌شناسی وارد داستان نشده، بلکه فقط اتّصال کوتاهی با سطح داستان ایجاد و روند داستان را متوقّف کرده است.

علاوه بر انواع معمول و عام مرزشکنی، گونه‌هایی فرعی مرزشکنی نیز ممکن است در برخی روایت‌ها جاری و واقع شود. برای مثال، ممکن است در روایتی درونه‌ای (**Embedding**) شخصیّتی مربوط به روایتی فرعی، وارد روایت درونه‌گیر شود، یا برعکس آن. به چنین تمهیدی «مرزشکنی روایی درونی» (**Intrametalepsis**) می‌گویند؛ «یعنی حرکت از سطح درونه‌گیرنده به سطح درونه‌گیری‌شده یا حرکت در جهت مخالف آن» (Malina, 2002: 46-50). در مرزشکنی‌های درونی، حرکت و جهش بین شخصیّت‌ها، راوی و روایت‌گیر جریان دارد.

می‌توان قائل به نوع دیگری از مرزشکنی هم شد که برای مثال شخصیّت یک داستان کوتاه یا رمانی، سر از داستانی دیگر دربیاورد. این نوع مرزشکنی را می‌توان «مرزشکنی بینامتنی» (**Intertextual metalepsis**) نامید. برای مثال، یکی از شخصیّت‌های *شاهنامه* با همان مشخّصه‌ها وارد داستان کوتاه یا رمانی شود و در این حالت، مرزهای زمانی و مکانی نیز در هم نوردیده می‌شوند.

۴ـ کارکردها و تأثیرات مرزشکنی روایی

هر شگرد یا تمهیدی که شاعران و نویسندگان به کار می‌بندند، معطوف به اهداف و غایت‌های زیباشناختی خاصّی است که ابتدا از وجه و سویه‌ای شگرف و آشنایی‌زداینده برخوردارند و ممکن است در گذر ایّام دچار عادت‌زدگی شوند. از همان ابتدا که ژنت این شگرد روایی را در کتاب خود مطرح کرد، کارکرد آن را نیز معرّفی نمود. به گفتهٔ او، «مرزشکنی روایی موجب حسّ شوخ‌طبعی و امر شگرف یا ترکیبی از هر دو می‌شود. این تمهید در مقام آرایه‌ای از ابعاد تخیّلِ آفریننده عمل می‌کند» (Genette, 1980: 88). تخطّی آگاهانه از مرزها و سطوح روایت، باعث ایجاد حسّ «غریبه‌سازی»، یا «طنز» و یا «امر شگرف» می‌شود. کاملاً طبیعی است که ما بتوانیم دستیابی تخیّلی به جهان داستانی داشته باشیم که نویسنده آن را بازنمایی کرده است، امّا اگر به‌گونه‌ای جسمانی وارد این جهان شویم، مبهوت خواهیم شد؛ به عبارتی، «مرزشکنی روایی جذّابیت خود را از همین بُهت به دست می‌آورد که نقل و انتقال جسمانی را میسّر می‌سازد، حتّی اگر در عالم بازنمایی باشد» (Feyersinger, 2010: 281).

آشنایی‌زدایی مصادیق و صُوَر گوناگونی دارد، به‌نحوی که برخی از نویسندگان و شاعران با اختیار تمهیدات و شگردهای ادبی جدید، همچون مرزشکنی روایی، نه تنها به آشنایی‌زدایی از جهان، بلکه به آشنایی‌زدایی آثار پیشین می‌پردازند. برای مثال، داستان کوتاه *مردی که برنگشت* اثر سیمین دانشور، نقیضه‌ای خلاّقانه است بر داستان کوتاه *زنی که مردش را گم کرد* اثر صادق هدایت. درونمایهٔ هر دو اثر یکی است: زنانی که شوهرانشان بنا به دلایلی آنها را ترک می‌کنند و درمانده و وامانده در جستجوی شوهر برمی‌آیند. پایانشان هم شبیه هم است، امّا سیمین دانشور برای دگرگونی و تغییر روایت، به‌عنوان راوی دانای کُل وارد داستان می‌شود و مرز میان واقعیّت و جهان تخیّلی داستان را بر هم می‌زند تا تقدیر و سرنوشتی خوش را برای پایان داستان رقم بزند. بدین‌وسیله از آن داستان آشنا و مألوف، روایتی می‌سازد که باعث جلب

خاطر مخاطب می‌شود. داستان از این قرار است کـه خـانم محتـرم، شخصـیّت اصـلی داسـتان، هنگامی که از یافتن همسر ناامید می‌شود، بخش اوّل داستان تمام می‌شود و نویسنده به‌عنـوان راویِ برون‌داستانی وارد داستان می‌شود و می‌گوید: «اینجا دیگر قصّهٔ محتـرم تمـام مـی‌شـود... ولی به عقیدهٔ شما خوانندگان، من با این محترم چه کنم؟! ... خُـب، زنکـهٔ بیچـاره را دَمِ دکـان نانوایی نان‌سنگکی بدون یک شاهی پول، با دو بچّه وِل کنم و برم؟! بچّه را یک جـوری سـر بـه نیست بکنم؟! اصلاً چطور است کَلَک خود محترم را بکنم و کاری به بچّه‌ها نداشته باشم؟ امّا باز دو تا بچّه بیخ گیس من مانده است و من آدمی نیستم که بچّه را به امید خـدا بگـذارم و بـروم. بهتر است خود شما خوانندگان یک فکری به حال محترم و بچّـه‌هـایش بکنیـد. بـا ایـن حـال، مجبورم ابراهیم را برگردانم سَرِ خانه و زندگی و زن و بچّه‌هایش. امّا چه کنم؟ دیدید این زن بی مردش چقدر درمانده است؟!» (دانشور، ۱۳۸۹: ۴۸۳ـ۴۸۶). بنـابراین، اگـر نویسـنده بـه همـان قسمت اوّل روایت اکتفا می‌کرد، چیزی نداشت تا بر روایت صادق هدایت بیفزاید و از آن متمایز شود. نویسنده با کاربست این تمهید، توانسته است روایتی جدید به خواننده عرضه کند.

با توجّه به اینکه هر یک از رمان‌ها و داستان‌های کوتاه برحسب زیرگونه‌ها و بر مبنای اصول مکاتب ادبی گوناگون ساخته و پرداخته می‌شوند، بر همین اساس، مرزشکنی روایی با برخـی از گونه‌ها، شیوه‌ها و مکتب‌های ادبی قرابت بیشتری دارد و در حیطهٔ آنها امکـان بـروز و بازنمـایی می‌یابد. برخی از مکتب‌های ادبی، همچون رئالیسم و کلاسیسیم، چـون مبتنـی بـر محاکـات و بازنمایی واقعیّت هستند، امکان حضور و نمود تمهید مرزشکنی روایی در آنها نیست، بلکـه ایـن شیوهٔ روایت با مکتـب‌هـا و رویکردهـای هنـری همچـون مدرنیسـم، پسامدرنیسـم و صـناعات فراداستانی ملازم است و به عبارتی، «کوچکترین مخرج مشترک فراداستان‌ها، خلق یک داستان و در عین حال، ارائهٔ گزارش و تفسیری از خلق آن داستان اسـت» (وو، ۱۳۹۰: ۱۴). البتّـه ایـن امر اتّفاقی نیست؛ زیرا مرزشکنی روایی و ملازمت آن با گرایش‌های عمدهٔ پسامدرنیته‌ای حـاکی از «خودآگاهی» فرارسانه‌ای و از بین بردن قطعیّت‌های هستی‌شناسی است. از نظر ژنـت، تـأثیر مرزشکنی روایی، واقعیّت‌نمایی (**Verisimilitude**) را به چالش می‌کشـد و فضـایی «شـگفت» پدید می‌آورد که یا طنزآمیز است، یا شـگرف و یـا ترکیبـی از هـر دو. همچنـین بـا گونـه‌هـا و وجه‌هایی (**Modes**) همچون طنز، تهکّم مناسبت دارد تا با گونه‌هایی همچون تـراژدی. افـزون بر این، مرزشکنی روایی در گونه‌هایی همچون داستان‌های پلیسـی جـواز ورود نمـی‌یابـد؛ زیـرا «داستان‌های پلیسی متّکی بر دلیل و استنتاج هستند و در نقطـهٔ مقابـل ادبیّـات شـگرف قـرار

دارند» (Lutas, 2011: 41). به همین دلیل است که مرزشکنی اصیل، یعنی هستی‌شناسی. اصلاً در گونه‌ها و رسانه‌هایی همچون زندگینامه، تاریخ‌نگاری و فیلم‌های مستند مورد انتظار نیست. به هر حال، برخلاف روایت‌های واقعی، روایت تخیّلی، مستعدّ مرزشکنی روایی است. رؤیا، خیال، جادو و وهم توجیهاتی پذیرفتنی هستند برای گذار و انتقال شخصیّت از یک جهان به جهانی دیگر. این «جهانِ دیگر»، اغلب با جهانی که شخصیّت از آن مبادرت به عمل کرده، تفاوت دارد (Feyersinger, 2010: 281).

از پیامدهای مرزشکنی روایی نه تنها آمیختگی میان سطوح داستانی است، بلکه آمیختگی بین واقعیّت و جهان تخیّلی است. در داستان کوتاه *خفّاشه* از مهسا محب‌علی، دو قتل انجام می‌شود که هر دوی اینها را نویسنده با بر هم زدن مرز میان جهانِ تخیّلی داستان و جهان واقعی مرتکب شده است. میانهٔ داستان به این شکل است که نویسنده با ورود به سطح زیرین روایت، داستانی بودن ماجرا را یادآور می‌شود و مرز میان واقعیّت و تخیّل را متزلزل می‌کند:

> «فردا به مقتولم خواهم گفت که خیالش راحت باشد. کارآگاه هرگز مرا پیدا نخواهد کرد؛ چراکه من یک قاتل- نویسنده هستم و چند لحظه بعد محو خواهم شد. کارآگاه هرچه قدر هم باهوش باشد، نمی‌تواند حدس بزند من کِیَم؛ چراکه من مصونیّت دارم. در این داستان هیچ گاه اتّفاقی برای برای قاتل نخواهد افتاد، حتّی برای مقتول هم» (محب‌علی، ۱۳۸۳: ۴۴).

بنابراین، مرزشکنی روایی، سطوح روایی را با موقعیّت اکنونی کنشِ روایت‌گری پهلوبه‌پهلو قرار می‌دهد، مرز میان جهان روایت‌گری و جهان روایت‌شده را از میان برمی‌دارد و یا حتّی خطّ مرزی میان داستان و واقعیّت را فرو می‌ریزد (Pier, 2005: 303).

کارکرد دیگر مرزشکنی روایی، تأثیر نیرومند خیال‌زدای (**Anti-illusionist**) آن است. این تأثیر نتیجهٔ این واقعیّت است که مرزشکنی، دریافت‌کنندگان و خوانندگان را از اینکه «مستغرق» و «غوطه‌ور» در جهان‌های ممکن شوند، بازمی‌دارد. هنگامی که مرزشکنی روایی رخ می‌دهد، ما «ناباوری‌مان را به تعلیق درمی‌آوریم»؛ یعنی ناباوری خود را در باب ورود شخصیّت به جهان واقعی یا نفوذ نویسنده به جهان داستان به حالت تعلیق درمی‌آوریم و منطق خاصّ روایت را می‌پذیریم. این فرایند دریافت همان است که کالریج آن را «تعلیق آگاهانهٔ ناباوری نامیده است که در آن تخطّی‌های میان جهان داستانی و فراداستانی عمل می‌کنند» (Jean-Mark Limon, 2011: 203). بنابراین، چون جهان داستانی رابطهٔ تنگاتنگی با

محاکات دارد، نشان دادن ساختگی و داستان‌بودگی (**Fictitiousness**) داستان، غوطه‌وری خواننده را در داستان برمی‌آشوبد. مرزشکنیِ روایی، خوانندگان و غوطه‌وری و استغراق آن را در جهان داستانی برمی‌آشوبد. بر این مبنا، «مرزشکنی روایی اساساً خیال‌زدایانه است؛ زیرا انسجام جهان داستانی را با تخطّی از مرزهای آن می‌گسلد» (Kukkonen, 2011: 10).

نتیجه‌گیری

در نتیجهٔ این مقاله می‌توان گفت نویسندگان معاصر ایرانی برای غریبه‌سازی و برجسته‌سازی آثار داستانی خود، تمهیدات و شگردهایی را همچون شگرد مرزشکنی روایی به‌گونه‌ای خودجوش و خودانگیخته به خدمت گرفته‌اند که در منابع و مآخذ مربوط به نقد ادبی و روایت‌شناسی سابقهٔ طرح و بحث نداشته‌اند. نحوهٔ استفادهٔ نویسندگان معاصر از مرزشکنی روایی یکسان نیست. اساس برخی رمان‌ها و داستان‌های کوتاه بر مبنای اختیار همین تمهید است؛ مثلاً در رمانِ *کولی کنار آتش*، مرزشکنی روایی به صورت نزولی و هستی‌شناختی صورت گرفته است و نویسنده از موضعی اقتدارمآبانه، سلطهٔ خود را بر تقدیر شخصیّت داستان عیان کرده است. ابوتراب خسروی در داستان کوتاه *آخرین شب، آخرین پلکان* بر مبنای اصلِ *آشکارسازیِ صناعت* و بر مبنای مرزشکنی روایی هستی‌شناختی و نزولی، وارد ماجرای داستان شده است تا تقدیر شخصیّت‌ها را از یک سو وابسته به نیروی نویسنده کند و از سوی دیگر، توضیح دهد که حیات چندین بارهٔ آنها وابسته به خوانش خوانندگان است. در داستان کوتاه *خفّاشه*، نویسنده از رهگذر مرزشکنی نزولی با بر هم زدن مرز میان جهان تخیّلی داستان و جهان واقعی به مقصود خود گریز از ماجرای قتل دست یافته است. در داستان کوتاه *دوباره از همان خیابان‌ها* از بیژن نجدی نیز مرزشکنی روایی به صورت صعودی و هستی‌شناختی اتّفاق افتاده است. در این داستان کوتاه، شخصیّت داستان به نشان اعتراض به نویسنده، از سطح داستانی خارج می‌شود و به سراغ نویسنده می‌آید. در رمان *دل فولاد*، شخصیّت‌ها از سطح داستانی به سطح فرادستانی مربوط به نویسنده صعود نمی‌کنند، بلکه آنها از یک سطح داستانی فروتر به سطح داستانیِ فراتر برکشیده می‌شوند. در این رمان، مرزشکنی صعودی درون‌متنی اتّفاق افتاده است. در برخی رمان‌ها، همچون *رود راوی*، و در برخی داستان‌های کوتاه مثل *بخت‌گشایی* این شگرد به‌گونه‌ای گذرا و اشاره‌وار به کار رفته که به اصطلاح همان مرزشکنی بلاغی است. در نتیجه، از بین انواع مرزشکنی‌ها، مرزشکنی نزولی و هستی‌شناسی در بین داستان‌های کوتاه و رمان‌ها بسامد بیشتری دارد؛ زیرا نویسنده یا راوی از جایگاه و موقعیّتی

برخوردار است که می‌تواند این اجازه را به خود بدهد که وارد ساحت داستان شود. در مقابل، ممکن است کمتر چنین فرصتی را برای شخصیّت‌ها فراهم آورد.

منابع و مآخذ

پاینده، حسین. (۱۳۸۲). ***گفتمان نقد***. تهران: روزنگار.

خسروی، ابوتراب. (۱۳۷۲). «آخرین شب، آخرین پلکان». ***آدینه***. شمارهٔ ۵. ص ۸۴.

داد، سیما. (۱۳۷۵). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. چاپ دوم. تهران: انتشارات مروارید.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۲). ***رود راوی***. تهران: قصّه.

دانشور، سیمین. (۱۳۸۶). ***انتخاب***. چاپ دوم. تهران: نشر قطره.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۹). ***داستان کوتاه در ایران***. ج ۲. حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

روانی‌پور، منیرو. (۱۳۸۴). ***کولی کنار آتش***. چاپ ششم. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــــ . (۱۳۶۹). ***دل فولاد***. تهران: نشر شیوا.

محب‌علی، مهسا. (۱۳۸۳). ***عاشقیت در پاورقی***. تهران: نشر چشمه.

مستور، مصطفی. (۱۳۹۱). ***من دانای کُل هستم***. تهران: انتشارت ققنوس.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). ***صد سال داستان‌نویسی در ایران***. چاپ سوم. تهران: نشر چشمه.

نجدی، بیژن. (۱۳۷۹). ***دوباره از همان خیابان‌ها***. تهران: مرکز.

Cuddon, J.A. (2013). ***A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory***. 5th Ed. UK: Wiley-Blackwell, West Sussex.

Feyersinger, Erwin. (2010). "Metalepsis in Animation". ***Diegetic Short Circuits Animation***. Austria: University of Innsbruck. Pp. 279-294.

Genette, Gérard. (1980). ***Narrative Discourse: An Essay in Method***. Ithaca: Cornell UP.

Kukkonen, Karin. (2011). "Metalepsis in Popular Culture: An Introduction". Edited by **Karin Kukkonen** and **Sonia Klimek**. ***Metalepsis in popular culture***. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Kilmer, Sonja. (2011). "Metalepsis in Fantasy Fiction". **Ed**ited by **Karin Kukkonen and Sonja Klimek**. ***Metalepsis in popular culture***. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Lutas, Liviu. (2011). "Narrative Metalepsis in Detective Fiction". In Karin, Kukkonen and Sonja Klimek (eds.). ***Metalepsis in popular culture***. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Malina, Debra. (2002). ***Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject***. Columbus: Ohio State UP.

McHale, Brian. (1987). ***Postmodernist Fiction***. London: Methuen.
Pier, John. (2005). "Metalepsis". In Herman, David, Jahn, Manfred and Ryan, Marie laure (Eds.). ***Rutledge Encyclopedia of Narrative Theory***. London and New York: Rutledge.
_____ . (2013). "Metalepsis". ***the living handbook of narratology***. http://www.lhn.uni-hamburg.de.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی