ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال هشتم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، ۲۵- ۵۲

سکوت و حذف روایی و پیوند آن با شیوهٔ روایتگری، فرم و شگردهای روایی در رمان *رود راوی*

قدرت قاسمی‌پور*

نصراله امامی، طاهره جوشکی*****

چکیده

روایت به مثابه یک گفتمان، از بخش‌های ناگفته و گفته‌شده تشکیل شده است. ناگفته‌ها یا سکوت‌ها، به حذف‌ها، غیاب‌ها، گسست‌ها یا خلاءهای معنادار و دلالت‌مند در روایت اشاره دارد. در مباحث روایت‌شناسی ساختگرا، به سکوت روایی کمتر پرداخته شده است. با این حال برخی از مباحث روایت‌شناسی با مفهوم سکوت و حذف روایی پیوندی تنگاتنگ دارند. در این پژوهش، با روشی مبنایی‌تحلیلی و با بهره‌گیری از مباحث روایت‌شناسی، رمان پیچیدهٔ *رود راوی* از منظر سکوت روایی تحلیل شده است. در تحلیل رمان، از برخی مباحث روایت‌شناسی مانند شیوهٔ روایتگری، میزان اعتمادپذیری راوی، طیف حضور راوی در داستان، انواع فاصله، شیوه‌های اطلاع‌رسانی و نوسان در آن‌ها، انگیزهٔ راوی، روایت باواسطه یا چندلایه، مبحث دیرش و نیز مفهوم فرم بهره گرفته شده و پیوند آن‌ها در این رمان با سکوت و حذف روایی واکاوی شده است. راوی فریب‌کار این رمان، در جهت انگیزهٔ روایی خود، شگردهای روایی مختلفی را به کار می‌گیرد یا ایجاد می‌کند تا حذف‌ها و سکوت‌های روایت را بپوشاند یا موجه جلوه دهد و وجوه اعتمادناپذیری خود را پنهان کند.

کلیدواژه‌ها: سکوت روایی، حذف، عناصر روایت، شگردهای روایی، رود راوی.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهیدچمران اهواز،
Gh.ghasemipour@yahoo.com
** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهیدچمران اهواز،
nasemami@yahoo.com
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهیدچمران اهواز، (نویسندهٔ مسئول)
Ta.joushaki@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۳/۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۶/۵

۱. مقدمه

روایت به مثابه یک گفتمان، از بخش‌های گفته‌شده و ناگفته تشکیل شده است. دانش امروز در برخی حیطه‌ها، از آنچه که در متن بیان نشده است با عنوان «سکوت» (silence) یاد می‌کند. «سکوت به معنای غیاب هرگونه عنصر زبانی در گفتار و همچنین در نوشتار است که به صورتی متناقض حضوری معنادار و نشان‌دار ایجاد می‌کند» (صادقی، ۱۳۹۲: ۱۸).

مطالعات مربوط به سکوت در ادبیات، در بخشی که با زبان‌شناسی پیوند دارد، بسیار پربار بوده است، اما درخصوصِ پیوندِ این مفهوم با دانش روایت‌شناسی و در بررسی فرم و روایت کلان اثر و شیوه‌های روایی، خلاءهای پژوهشی و نظریه‌ای بسیاری وجود دارد. نگارندگان در این پژوهش سعی کرده‌اند که مفهوم سکوت را که در روایت‌شناسی می‌توان از آن با عنوان حذف نیز یاد کرد، در پیوند با برخی مباحث روایی مرتبط بررسی تحلیل کنند.

در رویکردی روایت‌شناسانه، می‌توان مفهوم سکوت و حذف (ellipse) (۲) را در پیوند با عناصر روایی همچون خطوط روایی، کلان‌روایت‌ها، خرده‌روایت‌ها، راوی و شیوهٔ روایت‌گری و... بررسی کرد. یکی از مباحثی که در روایت‌شناسی، با مفهوم سکوت و حذف می‌تواند پیوند یابد، مفهومِ «دیرش» (duration) روایت است. این مبحث که ژرار ژنت در کتاب *گفتمان روایی* از آن سخن گفته است، به این توجه دارد که رویدادهای داستان در چه گسترهٔ زمانی رخ داده‌اند و چه حجمی از روایت را به خود اختصاص داده‌اند. ژنت برای بررسی و محاسبهٔ دیرش روایت سه اصطلاح را مطرح می‌کند: ۱. برابرنگاری (equivalence)؛ ۲. شتاب مثبت یا شتاب (acceleration) ؛ ۳. شتاب منفی یا واشتاب (deceleration). در «برابرنگاری» یا «روایت صحنه‌ای یا نمایشی»، دیرش داستان با دیرش روایت برابر است (ژنت، ۱۹۸۰: ۸۶–۱۰۶). در «مکث برای توصیف»، شتاب روایت منفی است.

شیوهٔ روایت‌گری و زاویه‌دید نیز با مقولهٔ سکوت پیوند دارند. هر شیوهٔ روایت‌گری و زاویهٔ دید، تنگناها و محدودیت‌های خاصی را به اثر تحمیل می‌کند. در هر شیوهٔ روایت‌گری، راوی تنها می‌تواند به رویدادها یا اطلاعات خاصی بپردازد و از این رو دربارهٔ اطلاعات دیگر داستانی سکوت خواهد کرد. این ارتباط زمانی که اثر از سوی راوی ناموثق روایت می‌شود، ابعاد دیگری نیز می‌یابد. راوی ناموثق «شخصی است که خواننده برداشت یا اظهارنظر وی را دربارهٔ داستان به دیدهٔ شک و شبهه می‌نگرد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۷).

این راوی با گفته‌ها و ناگفته‌های خود، مخاطب را به داستانی دیگر و ژرف‌ساختی غایب رهنمون می‌شود. راوی ناموثق نه‌تنها بخش‌هایی از روایت را حذف کرده، دربارهٔ آن سکوت می‌کند، با گفته‌های خود نیز به شکل غیرمستقیم مخاطب را به ژرف‌ساخت پنهان شده ارجاع می‌دهد. میزان «فاصله در نگرش» راوی و نوسان در این فاصله نیز معنادار است و می‌تواند دلالت‌مند باشد. این دلالت‌مندی به ویژه زمانی که اقتدار و اعتمادپذیری راوی خدشه‌دار شده باشد، ابعاد گسترده‌ای می‌یابد و به‌مثابه کلیدهای روایی، خواننده را به سفیدخوانی و کشف معناهای پنهان رهنمون می‌شود. جز آن، نوسان در اطلاع‌رسانی و عدول از قاعدهٔ برساختهٔ اطلاع‌رسانی نیز از نشانه‌های دلالتمند سکوت و حذف روایی است.

مقولهٔ دیگری که بی‌شک با مفهوم حذف و سکوت پیوند دارد، فرم اثر است. فرم اثر که گزینش و چینش رویدادها در جهت یک هدف روایی است، در ذات و تعریف خود، مفهوم حذف را مستتر دارد.

در پژوهش پیش رو با روشی مبنایی‌تحلیلی (۱) و با بهره‌گیری از مباحث روایت‌شناسی، رمان پیچیدهٔ *رود راوی* از منظر حذف و سکوت بررسی شده است و پیوند مباحث روایی با مقولهٔ سکوت به شکل عملی واکاوی گردیده است.

۱.۱ خلاصهٔ رمان *رود راوی*

رمان *رود راوی* در دو خط روایی موازی روایت شده است. در خط روایی نخست این اثر، کیا، که راوی و نیز شخصیت اصلی این خط روایی است، برای تحصیل طب از رونیز دارالمفتاح به لاهور می‌رود. در آنجا بنا به گفتهٔ خودش، به خاطر ترس از تشریح، طب را رها می‌کند و به مدرسهٔ حکمت قشریه می‌رود که دشمنان اعتقادی مفتاحیه به شمار می‌روند. در این مدت با رقاصه‌ای به نام «گایتری شار» در ساحل رود راوی لاهور آشنا می‌شود. پس از مدتی به رونیز باز می‌گردد و به دستور حضرت مفتاح، برای تطهیر، آیین شکنجه‌آمیز تسعیر برای او اجرا می‌شود. پس از بهبودی زخم‌های تسعیر، به دارالشفا می‌رود و به دستور حضرت مفتاح سرپرست دارالشفا می‌شود. همچنین او موظف می‌شود که تاریخ مفتاحیه را نیز بنویسد. پس از مدتی به جستجوی مشخصات مادرش که «گایتری دات» نام داشته، می‌پردازد و گور او را می‌یابد. بلافاصله بعد از این ماجراست که «گایتری شار» از لاهور به رونیز می‌آید. گایتری که باردار است، پس از مدتی به زخم کبود دچار می‌شود.

حضرت مفتاح که از حضور گایتری شار در دارالمفتاح ناراضی است، دستور می‌دهد او را در دارالشفا بستری کنند. بلافاصله خانم فرخ که از ندیمه‌های دارالشفاست، از جانب حضرت مفتاح مأموریت می‌یابد که هم‌خانهٔ کیا شود و با او سلوک داشته باشد. پس از مدتی پای گایتری شار در اثر زخم کبود مسلوب می‌شود و مدتی بعد از آن نیز پسرش متولد می‌شود و او نوزاد را به عموی کیا (به نمایندگی از خود کیا) می‌سپارد و آنجا را ترک می‌کند. در این مدت یکی از ساکنان یا زندانیان دارالشفا که «اقدس مجاب» نام داشته، به خواست گایتری و با دستور کیا آزاد می‌شود و با کیا ملاقات می‌کند. کیا به حضرت مفتاح اظهار می‌دارد که او ندیمه‌ای مؤمن به مفتاحیه است که سال‌ها بی‌گناه زندانی بوده و باید از او دلجویی شود. در روز مراسم «علاء مفتاحی» قرار است کیا به عنوان جانشین مفتاح معرفی شود، بناست که در انتهای مراسم از اقدس نیز دلجویی شود. در لحظه‌ای که اقدس فراخوانده می‌شود و و برای تطهیر سر بر زانوی مفتاح اعظم دارد، با اسلحه حضرت مفتاح را ترور می‌کند و کیا را نیز زخمی می‌نماید.

خط روایی دیگر داستان به شکل‌گیری رونیز دارالمفتاح و فرقهٔ «مفتاحیه» و سرگذشت «ابودجانه» و «ام‌الصبیان» می‌پردازد. این کلان‌روایت را راوی داستان از خلال روایات و متون دیگر بازسازی یا جعل می‌کند و به عنوان تاریخ مفتاحیه، پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. در این خط روایی، ابودجانه از بند می‌گریزد، به یاری اسم اعظم که آن را ربوده است، مفتاحیه را به‌واسطهٔ اجنه ایجاد می‌کند. پس از آن با فاحشه‌ای به نام «ام‌الصبیان» آشنا می‌شود و او را به عقد خود در می‌آورد. پس از آن «اهوازی» که استاد محبوب ام‌الصبیان است در اثر دسیسه‌ای به زندان افکنده می‌شود. پس از این ماجرا ام‌الصبیان سلم‌السما می‌کند و به قریه‌ای در آسمان می‌رود. شاه برای رؤیت او دستور ساخت رصدخانه‌ای بزرگ می‌دهد و درنهایت در کرهٔ رخامهٔ رصدخانه، با ام‌الصبیان که در آسمان است سخن می‌گوید و ام‌الصبیان روش ساخت وسایل شکنجه را به او می‌آموزد.

۲.۱ پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ سکوت، طی چهل سال اخیر، در جهان پژوهش‌هایی صورت گرفته است. این پژوهش‌ها در حیطه‌هایی همچون زبانشناسی، فلسفه، روانکاوی، موسیقی، ادبیات، عرفان و... بوده است. «در فلسفه نخستین بار پیر ماشری (Pierre macherey) به سکوت و جایگاه و ارتباط آن با ایدئولوژی توجه کرد. منتقدان و متفکران رویکرد پسااستعماری چون اسپیواک

(spivak)، ادوارد سعید، و هومی بابا هم به این مقوله در جوامع استعمارشده و طبقات فرودست پرداخته‌اند» (سهرابی، ۱۳۹۴: ۳). همچنین بر اساس، رویکردهای ادبی و بلاغی مختلف به مفهوم سکوت پرداخته‌اند که از این میان می توان به آثار پولیتی (politi) (۱۹۹۸)، مسی (massey) (۲۰۰۳)، شوالم (schwalm) (۱۹۹۸)، یو تسنگ (Y. tseng) (۲۰۱۲)، گلن (glenn) (۲۰۰۴) اشاره کرد. در زبان‌شناسی اجتماعی افرادی چون برونو (bruneau) (۱۹۷۳)، هاکین (huckin) (۱۹۸۸)، تانن (tannen) (۱۹۸۵) و ساویه ترویک (Saville-trike) (۱۹۸۵) و جاورسکی (jaworski) (۱۹۹۳) و کورزون (kurzon) (۲۰۰۰) به سکوت در گفتار پرداخته‌اند. همچنین افرادی مانند دریدا (derrida)، مایکل ریفاتر (Michael riffaterre)، فردریک جیمسون (Fredric jameson)، و ژولیا کریستوا (Julia kristeva)از دیدی روانکاوانه از این مقوله سخن گفته‌اند.

در ایران نخستین کتابی که در زمینهٔ سکوت نوشته شده است، *نشانه‌شناسی سانسور و سکوت* (۱۳۸۱) نوشتهٔ محمد رضایی راد است. این کتاب رویکردی سیاسی دارد و به بررسی برخی از متون روزنامه‌ای پرداخته است. دومین و مهم‌ترین کتابی که در این زمینه سکوت نوشته شده است، کتاب *کارکرد گفتمانی سکوت* (۱۳۹۲) نوشتهٔ لیلا صادقی است. صادقی در فصلی از این کتاب، بسیاری از رویکردهای موجود در زمینهٔ مطالعات سکوت را معرفی کرده است که برای مخاطب ایرانی بسیار مفید است. رویکرد صادقی در این کتاب در بخش عملی، رویکردی زبانشناسانه و روایت‌شناختی است. همچنین ایشان سه مقاله نیز دربارهٔ مقولهٔ سکوت نوشته‌اند که عبارتند از: مقالهٔ «کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت مندی روایت داستان کوتاه» (سجودی و صادقی، ۱۳۸۹)؛ «گفتمان دلالی سکوت از دیدگاه زبانشناسی» (صادقی، ۱۳۸۸) و «نقش‌های سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی» (صادقی، ۱۳۸۹). افزون بر این، سهرابی در مقاله‌ای با نام «صداهای سکوت؛ بررسی تحلیلی تک صدایی، چندصدایی و سکوت در متون ادبی، با تکیه بر رویکردهای مهمِ ادبیِ مدرن و پسا مدرن» (۱۳۹۴) رویکردهای فلسفی و جنسیتی و پسااستعمارگرایی را دربارهٔ سکوت معرفی می‌کند.

مطالعات مربوط به سکوت در بخشی که با روایت‌شناسی ساختگرا و مباحث و نظریه‌های روایت‌شناسی پیوند می‌یابد، چندان پربار نبوده است. و در این حوزه خلاءهای پژوهشی و نظریه‌ای بسیاری وجود دارد. نگارندگان در این پژوهش سعی کرده‌اند از

رهگذر بررسی رمان *رود راوی*، مفهوم سکوت را با مفاهیم و مباحث روایت‌شناسی پیوند دهند.

۲. سکوت و حذف روایی و پیوند آن با عناصر روایت در رمان *رود راوی*

رمان *رود راوی* اثری پیچیده و چندلایه است که از نظر ساختاری و روایی، ترکیبی از شگردهای متفاوت است. این اثر که از سوی راوی ناموثق روایت می‌شود، خواننده را به سطوح ناگفته و غائبِ پنهان‌شده در ژرف‌ساخت اثر هدایت می‌کند. بررسی حذف و سکوت‌های ساختاریِ و روایی در این اثر، علاوه بر اینکه دریچه‌ای بر درک پیچیدگی رمان می‌گشاید، می‌تواند رهیافت‌های تحلیلی تازه‌ای را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. در این بخش از پژوهش، عناصر ساختاری روایی رمان *رود راوی* در پیوند با مقولهٔ حذف و سکوت بررسی و واکاوی می‌شوند.

۱.۲ پیوند من‌راوی ناموثق با سکوت و حذف

انتخاب هر زاویه‌دید، مزایا و محدودیت‌ها و الزام‌هایی را به همراه دارد که تخطی از این ویژگی‌ها و الزام‌ها، اعتمادپذیری داستان را دچار خدشه می‌کند. گونهٔ روایتی «من‌راوی» یا «خودروایتی» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۹۸) که مارتین آن را «فراروایت» یا «فروروایت» نامیده است (مارتین،۱۳۸۲ :۱۰۱)، حقیقت‌مانندی داستان را افزایش می‌دهد و در خاطره‌نگاری‌ها و رمان‌های تاریخی‌بیوگرافیک، بعد باورپذیری داستان را افزایش می‌دهد. این شیوه در سنجش با دیگر شیوه‌های روایت، از نزدیکی و صمیمت بسیار بیشتری برخوردار است؛ چرا که در ظاهر دیگر واسطه‌ای به نام مؤلف بین خواننده و داستان وجود ندارد. طیف شدت حضور من‌راوی در داستان، می‌تواند از راوی‌قهرمان یا «شخصیت اصلی» تا راوی «شخصیت فرعی» یا به قول کالر «مشارکت‌کننده» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۷) تا راوی ناظر یا «من راوی عینی» (پاینده،۱۳۸۲ :۵۷) را در بر بگیرد. هر کدام از این طیف‌های حضور یا انواع من‌راوی‌های داستانی، محدودیت‌ها و الزام‌های خاص خود را دارند.

افزون بر قواعد معمول روایی، هر نویسنده قواعد خاصی را نیز به شیوهٔ روایی خود می‌افزاید تا بتواند فرم لازم را در جهت هدف روایی خود ایجاد کند. یکی از قواعد معمول در شیوهٔ روایی، شیوهٔ اطلاع‌رسانی و تلاش برای نداشتن نوسان در اطلاع‌رسانی است.

راوی در جریان اثر، بنا به منطق و قاعده‌ای که خود از ابتدای رمان ایجاد می‌کند، اطلاعاتی را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. برای نمونه اگر بنای راوی از ابتدا، آگاه‌کردن خواننده از ذهنیّات خود باشد، این عمل، به قاعده‌ای بدل می‌شود که در طول روایت حفظ می‌شود. قاعدهٔ اطلاع‌رسانی به منزلهٔ توافق یا الزامی پذیرفته‌شده میان خواننده و راوی اثر است و هرگونه تخطی از این قاعده، می‌تواند معنادار یا آسیب‌رسان به اثر باشد. از دیگر سو، نوسان در اطلاع‌رسانی، گاه به‌هم ریختن قاعدهٔ معمول و تمهیدی برای فریب مخاطب است. برای نمونه در رمان *رود راوی*، شخصیت اصلی داستان در بخش‌هایی، ذهنیات و واکنش‌های عاطفی خود را می‌نمایاند. همچنین او برخی از خصوصی‌ترین حوادث و تجربیات زندگی‌اش را از ابتدای روایت برای خواننده روایت می‌کند؛ اما در ادامه، این شخصیت در بخش‌های بسیاری که خواننده توقع دارد از آنچه در ذهن او می‌گذرد آگاهی یابد، درونیات و ذهنیات خود را افشا نمی‌کند و به این شکل مخاطب با نوسان اطلاع‌رسانی مواجه می‌شود. این نوسان که به نوعی سکوت دربارهٔ رویدادها و ذهنیات راوی است، در واقع نوعی حذف اطلاعات در جهت فریفتن و اغفال خواننده است. راوی اثر به‌ویژه در بخش‌های ابتدایی رمان، هم از رویدادهای پنهانی و محرمانهٔ زندگی‌اش در لاهور سخن می‌گوید و هم از درونیاتش و ذهنیاتش (خسروی، ۱۳۸۲: ۵–۱۷)؛ اما این قاعده تا پایان داستان ادامه نمی‌یابد و راوی هرچه به پایان داستان نزدیک‌تر می‌شود، بیش‌ازپیش درونیات خود و نیز رویدادهای مهم و محرمانه را از داستان حذف می‌کند. این عدول از قاعدهٔ روایی معهود، البته به خاطر فرم خاص داستان، ممکن است تااندازه‌ای از چشم خواننده مخفی بماند.

افزون بر نوسان اطلاع‌رسانی از سوی راوی، در داستان با نوسان شدت حضور روای نیز مواجه هستیم که شکل‌های مختلفی به خود می‌گیرد. همان گونه که گفته شد، طیف حضور راوی در داستان، در یک نگاه کلی، از «من‌راوی شخصیت اصلی» تا «من‌راوی ناظر» متغیر است و این طیف درواقع از زاویه‌دید درونی به زاویه‌دید بیرونی تغییر می‌یابد. راوی رمان *رود راوی*، در بخش‌هایی از داستان چنان از خود فاصله می‌گیرد که روایت او به روایت من‌راوی ناظر یا حتی روایت با زاویه دید بیرونی سوم‌شخص شباهت پیدا می‌کند:

> از پنجره مرضا را می‌شد دید که برای گردش به محیط بیرونی دارلشفا آمده بودند. شایع بود که آن روز جشن پیوند زوجی از مرضای دارالشفا خواهد بود. ظاهراً سرپرست دارلشفا هم متعهد شده بود تا اتاقی برای زندگی مشترک آن‌ها در ساختمان

شماره دو، در جبههٔ جنوبی محوطهٔ دارالشفا در اختیارشان بگذارد (خسروی، ۱۳۸۲: ۱۸۹).

این بخش روایت از سوی کیا که مدیر دارالشفاست و قاعدتاً از تمام این ماجراها باخبر، بیان می‌شود؛ اما برخلاف معمول، بیشتر به روایت با زاویه‌دید سوم‌شخص شباهت دارد. راوی در این بخش و برخی از بخش‌های دیگر، صیغهٔ اول‌شخص را به کار نمی‌برد که این فاصلهٔ او را با رویداد نشان می‌دهد. جز آن، نوعی «نگاه از بالا» و «دور از شأن بودن» در پرداخت این پاراگراف دیده می‌شود؛ به این معنا که راوی، دون مقام و جایگاه خود می‌بیند که دربارهٔ این گونه رویدادها مستقیم و به صیغهٔ اول‌شخص سخن بگوید؛ به عبارتی روایت‌گر، خود و حس خود را به روایت این صحنه وارد نمی‌کند.

نوسان در شدت حضور راوی در روایت، با «فاصلهٔ زمانی» و «فاصلهٔ مکانی» راوی با روایت و «فاصله در نگرش» راوی پیوند دارد. حدود فاصلهٔ راوی از روایت، از قواعد ثابت و صددرصد مشخصی پیروی نمی‌کند، اما تخطی از فاصلهٔ مد نظر راوی، قابل‌تشخیص است و نوعی نوسان به شمار می‌رود که می‌تواند معنی‌دار باشد. در این رمان این ویژگی را می‌توان نوعی نوسان در «فاصله در نگرش» راوی نیز دانست. «فاصله در نگرش» که به پیچیده‌ترین نوع فاصلهٔ راوی از روایت اشاره دارد، به سطوح و طیف‌های مختلف بینش راوی و شخصیت‌های متن می‌پردازد.

> در اینجا مقصود از نگرش، سطح بینش و قضاوت‌ها و ارزش‌های راوی است. فاصله در نگرش برای بررسی و شاید روشن کردن رابطهٔ راوی و شخصیت‌ها مفهوم مفیدی است. این مفهوم همچنین می‌تواند در بحث دربارهٔ موضع و کارکرد راوی در مناسبت با نیت و نظام ارزشی متن بسیار به کار آید. (لوته، ۱۳۸۸: ۵۱)

از دیگر سو این نوع از فاصله در داستان «عاملی است که به کمک آن میزان این همانی و همدلی میان نویسنده‌راوی و خواننده مشخص می‌شود. جز این، فاصله‌گذاری معلوم می‌کند که راوی تا چه حد به شخصیت‌ها نزدیک است یا از آن‌ها فاصله گرفته است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۸).

لوته اعتقاد دارد که نگرش علاوه بر راوی، می‌تواند به ویژگی‌های برجستهٔ راوی هم اشاره کند. به‌ویژه وقتی راوی ناموثق باشد، فاصله در نگرش ممکن است میان راوی و مؤلف پنهان نیز به وجود آید (لوته، ۱۳۸۸: ۵۱). وقتی فاصله در نگرش، به سطح بینش و

قضاوت‌ها راوی ربط داده می‌شود «مقصود این است که او رخدادهایی را که توصیف می‌کند، به شیوه‌ای خاص می‌بیند و شیوهٔ دیدن و قضاوت کردن او از رخدادها و شخصیت‌ها بر شکل ارائهٔ آن‌ها از جانب شخصیت‌ها اثر دارد» (لوته، ۱۳۸۸، ۵۴) در این رمان نیز، فاصله در نگرش راوی و نوسان‌های این نوع از فاصله، در ارائهٔ صحنه‌ها و برداشت ادراکی خواننده از صحنه‌ها و رویدادها اثر داشته است. نوع این فاصله در ارائهٔ توصیف و رویداد، بیانگر قضاوت‌ها و حس و حال راوی و نیز نیت‌های اوست. مثال پیشین از متن رمان، یکی از نمونه‌های نوسان «فاصله در نگرش» راوی است که دربارهٔ معنادار بودن آن سخن گفته شد. ایجاد این فاصله، کارکردهای دیگری نیز در پیوند با مفهوم سکوت در پی داشته است؛ یکی از آن‌ها، امکان حذف رویدادها و نیز درونیات راوی بوده است. از دیگر سو، این نوع از فاصله در نگرش، حاصل فضای تقدس‌زدهٔ دارالشفا نیز است. این فاصله گاه در «زبان و لحن» راوی نمودی مستقیم می‌یابد و چنان شدت می‌گیرد که راوی در خطاب به خودش هم از این قاعده بهره می‌گیرد: «همان روز بعدازظهر عمو برای ملاقات به حضور رسید. تازه از شرف‌یابی و عتبه‌بوسی و آیین تاج‌گذاری از تهران بازگشته بود و یحتمل به سفارش حضرت مفتاح آمده بود تا از وضع روحی **این‌جانب** مطلع گردد» (خسروی،۱۳۸۲: ۱۸۷). فاصلهٔ نگرشی راوی از خود و رویدادها، در این بخش‌ها در لحن و کلمات نمود یافته است و در نهایت تا جایی پیش می‌رود که او از خودش با عنوان «این‌جانب» سخن می‌گوید. فاصلهٔ راوی از رویداد، در بخش‌های این‌چنینی گاه چنان افزایش می‌یابد که متن به روایتی با زاویه‌دید بیرونی شباهت پیدا می‌کند.

فضای استبدادزدهٔ دارالمفتاح، راوی را مجبور می‌کند که برای پذیرفته‌شدن و نیز به‌دست‌آوردن مقام مفتاح اعظم، خواسته‌ها و تمایل‌های خود را کنار بگذارد. از این رو در طول رمان شاهد تغییر شخصیت راوی هستیم که در جریان این تغییر او کم‌کم از خود فاصله می‌گیرد و این فاصله گرفتن از خود و تمایلات واقعی‌اش، در روایت به شکل ایجاد «فاصله در نگرش راوی» نمود می‌یابد و به سطح زبان اثر نیز وارد می‌شود. درواقع سیر این دگرگونی، به حذف خواسته‌های کیا اشاره دارد که ناچار است دربارهٔ آن‌ها سکوت کند یا نادیده‌شان بگیرد. فاصله‌گرفتن راوی با آنچه که روایت می‌کند، به حذف ابعادی از درونیات او یا رویدادهای بیرونی می‌انجامد. از دیگر سو، فاصلهٔ درونی راوی با خودش که نمایان‌گر فاصلهٔ او با خواننده نیز است، با پیش‌روی در داستان و زمان، بیش از پیش می‌شود. راوی صحنه‌هایی مثل رفتن معشوقه‌اش گایتری شار به دارالشفا را با حذف کامل درونیات

خودش از داستان روایت می‌کند (ر. ج به خسروی،۱۳۸۲: ۱۸۰). در این گونه صحنه‌ها، تنها با توجه به لحن و برخی واکنش‌های بیرونی می‌توان به حس و حال راوی پی برد. گویی روایت با «زاویه‌دید بیرونی» ارائه می‌شود. اما راوی در تلاش برای خویشتن‌داری، که نوعی حذف حس وحال و درونیات نیز است، همیشه موفق نیست؛ گاه حس و حال او فاصلهٔ زبانی و روایی ایجادشده در متن را می‌شکند و از رهگذر زبان، خود را می‌نمایاند:

«اگر **ما** به عنوان قائم‌مقام مفتاحیه به اتاقش **می‌رفتیم**، باید آنقدر صبر می‌کردیم تا به هوش بیاید و صدایم را بشنود و از پشت طنین صدایم استفهام کند که محکوم شده‌ام آن شوق را پنهان **کنم**.» (همان، ۱۹۶)

شایسته است گفته شود، روایت داستان از سوی من‌راوی شخصیت اصلی، درنهایت باید ابعادی را از درونیات و شخصیت او به مخاطب بنمایاند؛ اما روایت سراسر حذف و تناقض و ابهام راوی، شخصیت‌پردازی را تعمداً دچار خدشه می‌کند و مخاطب باید از اثنای حذف‌ها و تناقض‌ها و ناگفته‌ها، به سفیدخوانی و بازسازی روایتی دیگر بپردازد.

۲.۲ پیوند انگیزهٔ راوی با سکوت و حذف

انگیزهٔ راوی یا پیرنگ یا پلات روایت، پاسخ به این پرسش است که چرا این داستان روایت می‌شود (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۲۷). تاریخ‌نگاری یا خاطره‌نگاری، می‌تواند انگیزه‌های راوی باشد برای دست بردن به قلم. در رمان *رود راوی*، انگیزهٔ روایت، با حذف و سکوت در روایت پیوند مستقیم دارد. مهم‌ترین انگیزهٔ راوی ناموثق داستان، جعل تاریخ مفتاحیه، از رهگذر تسلیب (۳) متون تاریخی یا سفیدخوانی این متون است. در ابتدای اثر، راوی انگیزهٔ خود را از نوشتن متن چنین بیان می‌کند: «من تنها وقایع را روایت نمی‌کنم، شرح‌النسب می‌نویسم و هر بار می‌خوانم تا تصحیح کنم» (خسروی، ۱۳۸۲: ۱۶) این نقل‌قول البته به تنهایی نمی‌تواند انگیزهٔ راوی ناموثق رمان را آشکار سازد و در طول متن شواهدی وجود دارد که انگیزهٔ روایتگر رمان را بیشتر نمایان می‌سازد و گویای پیوند این انگیزه با مقولهٔ حذف و سکوت است؛ برای نمونه در طول رمان مفتاح اعظم دو بار برای راوی توضیح می‌دهد که برای نوشتن (یا جعل) تاریخ مفتاحیه، چگونه از متون دیگر استفاده کند. او از کیا می‌خواهد که با سفیدخوانی و نیز تغییر و حذف متون مختلف، تاریخی مجعول برای مفتاحیه بنویسد. بنابراین تاریخی که کیا آن را در خط روایی دوم رمان روایت می‌کند، حاصل همین رویکرد است:

[حضرت مفتاح] دربارهٔ کتاب‌ها گفت که در آن‌ها همه چیز ننوشته‌اند، زیرا کـه قلـم بـه دست معاندان مفتاحیه بوده است و ممکن است جوان خامی مثل مرا به اشـتباه بینـدازد. حقیقت سپیدی نانوشته مابین سطور آن رسالات است. (خسروی، ۱۳۸۲: ۱۴۴).

بنای نوشتن این اثر در واقع با حذف و سکوت ارتباطی تنگاتنگ دارد و هدف نهـایی آن هم بستن دهان معاندان و به سکوت واداشتن آنان است.

به جز خط روایی مربوط به تاریخ مفتاحیه، در خط روایـی مربـوط بـه زنـدگی کیـا نیـز انگیزه‌های بسیاری برای حذف و سکوت روایی وجود دارد. راوی اول‌شخص داسـتان، کیـا، از یک سو گذشته‌ای پرگناه یا مشکوک و مبهم دارد که نمی‌تواند بخـش‌هـای بسـیاری از آن را بازگو کند و حتی قصد دارد خود را از برخی اشتباهات یا اتهامـات تطهیـر کنـد. از دیگـر سو این راوی در زمان حال که مشغول نوشتن ماجراهای گذشته است، تا حد زیادی مظنـون به مشارکت در ترور مفتاح می‌باشد؛ بنابراین باید بکوشد در طول داستان از خود رفـع اتهـام کند؛ از این رو، به جز کلان‌روایت تاریخ مفتاحیه، راوی در روایت زنـدگی خـود نیـز بـرای حذف و سکوت روایی و نیز ارائهٔ روایتی دیگرگونه انگیزه‌هایی دارد.

۳.۲ واسطه‌های روایی و منابع اطلاع‌رسانی و پیوند آن‌ها با سکوت و حذف

یکی از شگردهای روایی آثار مدرن، روایت «باواسطه» و «چندلایه» بوده است. ایـن گونـه از روایت، اقتدار راوی و اعتمادپذیری متن را دچار خدشه می‌کند. چایلدز دربـاره رمـان *تنـگ اهریمنی* هنری جیمز که به صورت چندلایه روایت می‌شود، می‌گوید:

چندلایه بودن روایت و ثابت نبودن راوی نیز مانع فهـم خواننـده مـی‌شـود: یـک راوی بی‌نام و نشان چارچوب داستان را تعیین می‌کند، امـا ایـن راوی آن را از راوی دیگـری شنیده است به نام داگلس که دست‌نوشت خاطرات معلمه را خوانده است، یعنـی راوی سوم معلمه است که تازه شاید هم دیوانه باشد. در آغاز متن مکتوب یک قصـهٔ شـفاهی نقل می‌شود و متن مکتوب سال‌ها نخوانده مانده و در کشـوی دربسـته‌ای حفـظ شـده است. داستانی که ما داریم می‌خوانیم ظـاهرا بازنوشـته‌ای از دسـتنویس رنـگ‌ورو رفتـهٔ

> معلمه است که در اختیار داگلس است و به این ترتیب لایه به لایه به فاصلهٔ بین خواننده و اصل داستان اضافه می‌شود... (چایلدز، ۱۳۸۵: ۱۷۱–۱۷۲)

رمان *رود راوی* نیز در واقع با واسطه‌های روایی بسیار و چندگونه، اطلاعات لازم را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. این اثر از جهاتی یک رمان تاریخی‌اتوبیوگرافیک است. بنای این گونه آثار بر نقل‌قول‌های بی‌شمار و جمع‌آوری اطلاعات از منابع ترجیحاً مستند است. واسطه‌های روایی را در رمان *رود راوی* می‌توان به دو گونهٔ واسطه‌های روایت شفاهی و نیز واسطه‌ها و منابع کتبی اطلاع‌رسانی تقسیم کرد:

۱.۳.۲ واسطه‌های شفاهی روایت

راوی این رمان اغلب اطلاعات را به شکل غیرمستقیم ارائه می‌کند، به‌گونه‌ای که غیرمستقیم‌گویی را می‌توان از مهم‌ترین تمهیدهای روایی اثر در پیوند با سکوت و حذف دانست. در رمان به‌ندرت «نقل‌قول مستقیم» دیده می‌شود. مطالب اغلب از قول دیگران و با واسطه‌های روایی ارائه می‌شوند. گاه واسطه‌های روایت چند نفر هستند؛ برای نمونه گاه راوی گفته‌های عمو را که درواقع نقل‌قول حضرت مفتاح است، بیان می‌کند. در این صحنه‌ها واسطه‌های روایی سه نفر هستند که هر سه هم بنا به اقتضای موقعیت و مصلحت دارالمفتاح، راوی ناموثق به شمار می‌روند و خواننده باید حذف‌ها و سکوت‌ها و جانشینی‌ها را از فحوای متن سفیدخوانی کند. گاه این واسطه‌های روایی بسیار پیچیده می‌شوند. در صفحه ۲۲۸، پیچیدگی واسطه‌های روایی اوج می‌گیرد:

> آنچه قابل‌استنباط بود، عمو و خانم فرخ، حتی کارکنان دارالشفا هم همه چیز را به گوش حضرت مفتاح می‌رسانند. حتی آن طور که عمو از تسلط حضرت مفتاح بر امور دارالمفتاح صحبت می‌کرد، ایشان از ذکر جزئیات سلوک ما با خانم فرخ در آن شب هم اطلاع داشتند.... گویا من [از خانم فرخ] پرسیده‌ام علت جفا به این زن چه بوده است. خانم فرخ هم می‌گوید که او متهم به سوءقصد به حضرت مفتاح بوده‌اند. من پرسیده‌ام آیا مدرکی مبنی بر این اتهام هم به دست آمده است. عمو که ذکر این جزییات را یادآوری می‌کرد... (خسروی،۱۳۸۲: ۲۲۸)

درواقع راوی در این صحنه، تعامل و سخنان خود را با خانم فرخ، با سه واسطه می‌شنود و با واسطهٔ چهارم که خود اوست، شنیده‌هایش را به مخاطب انتقال می‌دهد. آن

هم صحنه‌ای که خود شخصیت اصلی در آن حضور داشته است و می‌توانسته مستقیم و بی‌واسطه آن را روایت کند.

صحنهٔ تعامل راوی و خانم فرخ : واسطهٔ اول: خانم فرخ (به مفتاح گزارش می‌دهد) –––––> واسطهٔ دوم: حضرت مفتاح (برای عمو تعریف می‌کند) ––––––> واسطهٔ سوم: عموی راوی (برای راوی بازنقل می‌کند) ––––––> واسطهٔ چهارم: خود راوی (همان صحنه و تعامل خودش را با فیلتر همین واسطه‌ها روایت می‌کند)

استناد به واسطه‌های روایی در اثری که به گفتمان تاریخی متعلق است، باعث اعتمادپذیری و مستندانگاری متن می‌شود. اما در این اثر، گفتمانی ایجاد کرده که اعتمادپذیری را به‌شدت کاهش می‌دهد و به خواننده امکان می‌دهد سکوت‌ها و حذف‌های متن را حدس زده، سفیدخوانی کند. راوی داستان حتی صحنه‌هایی را که خود، کنشگر اصلی آن بوده است و توقع می‌رفت به شکل «روایت صحنه‌ای» و با بهره‌گیری از گفت‌وگو روایت کند، با نقل‌قول نامستقیم روایت می‌کند (خسروی،۱۳۸۲: ۱۰۲).

من‌راوی داستان، حتی گفته‌های خودش را نیز به شکل نامستقیم بیان می‌کند که این شیوه نهایت ایجاد فاصله و غیرمستقیم‌گویی در متن است. همین‌طور راوی، ماجرای زندگی‌اش را در لاهور، به نقل از نامه‌هایی که در آن دوران رد و بدل می‌کرده‌اند، شرح می‌دهد: «من شاید سراسیمه شده بودم که برایش نوشتم با آنکه بیست‌وشش بهار از عمر من بیشتر نمی‌گذرد...» (خسروی،۱۳۸۲: ۹) بنا به انتظار، راوی می‌توانست تمام این رویدادها را مستقیم و از زبان خودش بیان کند، نه به نقل از نامه‌هایش. همین شیوه یا تمهید، حذف برخی رویدادها را موجه جلوه می‌دهد؛ چراکه گذشت زمان و فراموشی و محدودیت حجمی نامه‌ها، می‌توانسته راوی را از گفتن تمام وقایع باز دارد.

در بخش‌هایی به نظر می‌رسد راوی با این بیان باواسطه و استنادکردن به گفته‌های اشخاص و بهره‌گیری از واسطه‌های روایی، علاوه بر مستندکردن سخن‌ها، سعی دارد خودش را تبرئه کند و از اتهام دست‌داشتن در ترور مفتاح خود را مبرا نماید. درواقع این نوع سندیت‌بخشی به گفته‌های خود، اعتمادپذیری اسناد را هم خدشه‌دار می‌کند و این گونه اعتمادناپذیری، متضمن سکوت و حذف است.

این شیوهٔ روایت، علاوه بر اعتمادناپذیری، مجال حذف و سکوت‌های گونه‌گونی را در روایت ایجاد می‌کند. از دیگر سو، سکوت و حذف درواقع خود نوعی غیرمستقیم‌گویی است. «اگر غیرمستقیم‌گویی به معنی گفتن چیزی و برداشت چیز دیگری باشد، سکوت

نهایت غیرمستقیم سخن گفتن است» (صادقی، ۱۳۸۹الف: ۱۶۸). درواقع، سکوت می‌تواند ایجاد معنی کردن به‌واسطه هیچ نگفتن تلقی شود (صادقی، ۱۳۸۹الف: ۱۶۸).

۲.۳.۲ پیوند واسطه‌ها و منابع کتبی اطلاع‌رسانی با سکوت و حذف

ژانر هر اثر، «قراردادهای خاصی را به ساختار داستان تحمیل می‌کند» (مک‌کی،۱۳۸۹: ۵۹) یا در اختیار مؤلف قرار می‌دهد. *رود راوی* اثری است در ژانر تاریخ‌نگاری و خط روایی اول داستان، به گونه‌ای تاریخی‌اتوبیوگرافیک است. یکی از قرارداهای ژانری این اثر، مستندسازی و بهره‌گیری از سندها و منابع موثق کتبی است تا به اعتبار اطلاعات ارائه‌شده افزوده شود. از این رو راوی این رمان برای روایت تاریخ مفتاح، از کتب تاریخی بهره می‌گیرد. همچنین من‌راوی داستان، برای سندیت‌بخشی به گفته‌های خود و نیز توسعهٔ فضای داستانی و گریز از محدودیت‌های روایت اول‌شخص، پیوسته از طریق گزارش‌های اشخاص، رویدادها و مکان‌ها و زمان‌هایی را به رشتهٔ روایت درمی‌آورد که در آن‌ها حاضر نبوده است. این امکان‌های روایی که در ژانر اثر موجه و پذیرفتنی هستند، اگرچه باید به توسعهٔ روایی و اطلاعاتی اثر در جهت مستندسازی و باورپذیری روایت بینجامند، با حذف‌ها و سکوت‌های ناگزیر و ناشی از محدودیت خود، گفتمانی سرشار از سکوت و حذف را پیش روی خواننده قرار می‌دهند که در آن، «آنچه گفته نمی‌شود یا دانسته نمی‌شود، صرفا به طور ضمنی یا شهودی، غیرمستقیم، غیردقیق، ناکامل یا به صورت محذوف بیان می شود» (گلین: ۲۰۰۴: ۲ به نقل از صادقی، ۱۳۹۲: ۱۰۴).

در خط روایی اول داستان که به زندگی‌نامه راوی می‌پردازد، همهٔ اشخاص به کیا (راوی) که رئیس دارالشفا شده است، گزارشِ کار می‌دهند. همچنین او بسیاری از گزارش‌های قدیمی را مطالعه می‌کند و خلاصه یا شرحی از آن‌ها را ذکر می‌کند. گزارش متنی است که معمولاً با ملاحظه‌های سازمانی و جمله‌های کلیشه‌ای پنهان‌گر نوشته می‌شود. در واقع حذف و سکوت معنایی و روایی، در ذات گزارش است؛ چرا که مبنای آن، کوتاه و خلاصه‌نویسی و ملاحظه است. معمولاً جمله‌ها و اصطلاح‌های کلیشه‌ای گزارش، معنای واقعی را پنهان می‌کنند و به گفتهٔ پریستون بیهودگی موجود در این گونه زبان‌های قراردادی و پیش‌پاافتاده و مبتذل، کلیدهایی برای یافتن سکوت و حذف هستند (۱۹۷۹: ۲۵۹).

از دیگر سو، چون اغلب گزارش‌ها خطاب به مقام بالاتر نوشته می‌شوند، سکوت درون‌مایه‌ای (Thematical silence) (۴) و حذف یا تغییر یا جانشینی روایی و ایدئولوژیک

در ذات آن‌ها نهادینه شده است و در تنگنای معذورات چندجانبه، از معنای حقیقی تهی‌شده، در واقع بیشتر کارکرد آن‌ها پنهان‌کردن معناست. همهٔ این ویژگی‌ها در بطن فضای خفقان‌آور و استبدادزدهٔ دارالمفتاح و دارالشفا، باعث حذف و سکوت روایی و نیز کلامی و ایدئولوژیک بسیار بیشتری شده است. به این همه، باید سکوت‌های نوع‌بنیاد (Genre-based) silenc (۵) را نیز اضافه کرد که ذاتی این ژانر است و دست راوی را در پرداختن به بسیاری اطلاعات و جزئیات که در رمان تاریخی جای ندارند، می‌بندد.

افزون بر این، گزارش‌هایی که در داستان به آن‌ها استناد می‌شود، به صورت غیرمستقیم و از زبان راوی ناموثق داستان نگارش یافته است که برای حذف و سکوت روایی انگیزه‌های بسیاری دارد. تنها در یک بخش از داستان، راوی گزارش‌هایی را به طور مستقیم در متن ذکر می‌کند. گزارش‌های یادشده مربوط به «گایتری دات»، مادر راوی، است که «با دستخط‌هایی ناخوانا نوشته شده بود، ولی خانم فرخ در چند صفحه تلخیصی از متون پرونده را تهیه کرده و روی پوشه گذاشته بود» (خسروی، ۱۳۸۲: ۱۲۴)

حذف و جانشینی روایی و کلامی در این گزارش‌ها، در کنار لحن خشک آن‌ها، خواننده را به سفیدخوانی و کشف و شهود بیشتر دعوت می‌کنند. این حذف‌ها گاه چنان شدت می‌یابند که خواننده می‌تواند داستانی دیگر از خلال گزارش‌ها کشف کند و البته عمق ماجرا یا فاجعه را عمیق‌تر درک نماید.

ضروری است گفته شود، لحن خشک و جدی گزارش، توان مرعوب‌گری بسیاری دارد و ممکن است در خواندن اولیه، خواننده نتواند از زیر سلطهٔ لحن واقعی‌نما خارج شود و به داستان پنهان در پسِ پشت گزارش بیندیشد. گزارش درواقع متنی است با لحنی جدی که به خواننده اعلام می‌کند که تنها در حال بازگویی بی‌طرفانه، دست‌نخورده و بی‌واسطهٔ واقعیت است، این لحن خود به‌تنهایی اقتدار راوی را افزایش می‌دهد و راوی می‌تواند از این اقتدار و نیز حقیقت‌مانندی حاصل از شیوهٔ گزارش‌نویسی سوءاستفاده کند. در این فضای روایی، گزارش خود واسطه‌ای پنهان‌گر است؛ ابزاری برای اطلاع‌رسانی است که می‌گوید تا پنهان کند. روایت می‌کند تا رویداد واقعی را از نظر دور دارد. در تمام متن، گزارش‌های شفاهی و کتبی را می‌توان سفیدخوانی کرد و با توجه به متن و اتمسفر اثر، به بازخوانی آن پرداخت. در خوانش دیگرگونهٔ این حذف‌ها و سکوت‌ها، روشن می‌شود گزارشی که از فوت کودکان مریضان امراض ساری خبر می‌دهد، درواقع به کشتار این کودکان به دستور مفتاح اعظم اشاره دارد (خسروی، ۱۳۸۲: ۶۳). همچنین گزارش مربوط به

سونوشت پدر و مادر اقدس مجاب (خسروی، ۱۳۸۲: ۲۳۶) و گزارش مربوط به ماجرای مادر «بیست‌ویک» (خسروی، ۱۳۸۲: ۹۸) و حتی گزارش‌های مربوط به سرنوشت مادر راوی و دیگر گزارش‌های پرشمار متن را باید سفیدخوانی کرد تا معنای واقعی آن‌ها روشن شود.

لحن خشک گزارشی، آن‌گاه که راوی به رویدادهای سورئال یا جادویی یا طنز می‌پردازد، مضحکه‌ای ایجاد می‌کند که مخاطب متحیر می‌ماند که در برابر این صحنهٔ گروتسک، چه واکنشی نشان دهد. این شیوه که خسروی در برخی از داستان‌های کوتاه خود نیز از آن بهره گرفته، نوعی نقدِ «لحن» و اعتراض به قدرتِ لحن است. لحن می‌تواند به‌مثابه یک نماینده قدرت، سکوتی شبیه به «سکوت متنی» (Textual silence) (۶) ایجاد کند و با سوءاستفاده از سکوتی که ایجاد می‌کند، اطلاعات را پنهان یا حذف کند یا تغییر دهد. به اعتقاد کورزن، سکوت متنی، یک نوع سکوت عمدی است که منبع بیرونی یا درونی داشته باشد، در این نوع سکوت فرد غالباً امکان پرکردن اطلاعات مفقود را ندارد (کورزون، ۲۰۰۷: ۲۹۱ به نقل از صادقی،۱۳۹۲: ۳۹-۴۰)؛ اما او درباره سکوتی که حاصل استیلا و اقتدار لحن است و می‌تواند مخاطب را از پر کردن اطلاعات مفقود، دور یا غافل کند، سخن نگفته است. لحن و شیوهٔ روایت در رمان *رود راوی* این کارکرد را دارد که مخاطب را به سکوت وادارد. از طرفی وقتی لحنی مقتدرانه و حقیقت‌مانند و البته مرعوب‌کننده، به روایدادی مضحک یا غیرواقعی می‌پردازد، خود لحن و اقتدار آن به مضحکه گرفته می‌شود. بنابراین اگر چه در لایهٔ رویی داستان، این لحن گزارشی و بهره‌گیری از گزارش‌ها، به اقتدار و حقیقت‌مانندی و نیز پنهان‌گری و حذف و سکوت می‌انجامد، در لایهٔ زیرین، تلاش پنهان اثر، آشکار کردن فریبکاری و اقتدار پوچ این گونه لحن‌هاست. لوته می‌گوید، همین تضاد نیت راوی با نیت مولف، اصلی‌ترین نشانه برای اعتمادناپذیری راوی و روایت است (۱۳۸۸: ۳۸-۳۹).

۴.۲ پیوند دیرش روایت با مقولهٔ سکوت و حذف

در میان مباحث روایت‌شناسی، موضوع «شتاب روایت» و «دیرش»، با مفهوم حذف و سکوت روایی پیوند دارد. دیرش روایت، به این اشاره دارد که رویدادهای داستانی در چه گسترهٔ زمانی رخ داده‌اند و چه حجمی از روایت را به خود اختصاص داده‌اند. مقایسهٔ میان حجم زمانی رویداها در جهان واقع با حجم زمانی رویدادها در گسترهٔ روایت، البته ناممکن

است. از این رو ژنت معیارهای همبافت (co-textual standards) را برای ارزیابی سرعت روایت پیشنهاد می‌کند (تولان، ۱۳۸۶: ۹۳). شاید بتوان این تعبیر ژنت را این‌گونه تفسیر کرد که هر متن روایی، زمان روایی خاص خودش را می‌آفریند و این زمان روایی، بخشی از گفتمان روایی آن اثر است. درواقع هر روایت در کنار منطق ساختاری و ژانری خود، منطق زمانی خاص خودش را نیز ایجاد می‌کند. از این رو دیرش روایت را نیز باید با توجه به این منطق بررسی کرد و معیارهای آن را نیز در این منطق معنا کرد. ژنت در پیوند با دیرش روایت، سه اصطلاح را مطرح می کند: ۱. برابرنگاری؛ ۲. شتاب یا شتاب مثبت؛ ۳. واشتاب یا شتاب منفی. در برابرنگاری یا روایت صحنه‌ای یا نمایشی، دیرش داستان با دیرش روایت برابر است. در مکث برای توصیف، روایت شتاب منفی دارد. در شتاب مثبت، راوی به خلاصه‌نگاری یا حذف در روایت می‌پردازد (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۶–۱۳۸). حتی شتاب منفی نیز گاه ممکن است به حذف و سکوت معنایی بینجامد. در این بخش از پژوهش که حذف و سکوت روایی در کانون توجه قرار دارد، به حذف و چکیده و شتاب و واشتاب روایت پرداخته می‌شود.

برای یافتن حذف‌های روایی در اثر، نخست لازم است که پیرنگ اثر به طور کامل بازنویسی شود تا اگر متن «پیرنگ حذفی» داشته باشد، از آن به عنوان کلید بهره گرفت. به گفتهٔ پاینده، پیرنگ حذفی می‌تواند به بیان نامستقیم امر بیان‌ناشده منجر شود (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۸۸) که این با هدف این پژوهش همخوانی کامل دارد. جدا از آن، دانستن مسیر توالی همهٔ پی‌رفت‌های کلان‌روایت و روایت‌های فرعی، برای کشف حذف‌های روایی ضروری به شمار می‌رود. در روایتی که از زبان راوی ناموثق بیان می‌شود، حذف‌های روایی کارکردهای بسیاری دارند.

به گفتهٔ شوالم (schwalm)، وجود گسست در گفتمان روایی (داستان روساخت) به مثابه ردی بر وجود سطح زیرین دیگری تلقی می‌شود که قابل‌خوانش است. البته لزوم رعایت انسجام در داستان، مانع از آن می‌شود که این گسست‌ها به وضوح دیده شوند، مسئله این است که داستان واقعی هرگز گفته نمی‌شود (شوالم، ۱۹۹۸: ۱۳۲ به نقل از صادقی،۱۳۹۲: ۷۴)؛ بلکه به‌واسطهٔ حلقه‌های مفقودهٔ درون گفتمان روایی است که گفتمان زیرین دریافت می‌شود. گسست‌هایی در نوع روایت داستان وجود دارند که داستان‌های زیرین از خلال آن‌ها آشکار می‌شوند. در واقع داستان‌های زیرین پیوسته به غیاب رانده می‌شوند

(صادقی،۱۳۹۲: ۷۴) و به‌واسطهٔ گسست‌ها و سکوتی بیان می‌شوند که در روساخت از خود رد به جا می‌گذارد (همان، ۱۲۴).

حذف عمدی داده‌ها و رویدادها را می‌توان چیزی شبیه به «سکوت ماهرانه» (۷) در داستان دانست. هاکین (huckin) که واضع اصطلاح «سکوت ماهرانه» است اعتقاد دارد نویسنده در این گونه، اطلاعات برجسته و مهم را به‌منظور فریب دادن خواننده و برای قبولاندن دیدگاه خود حذف می‌کند (هاکین، ۲۰۰۲: ۳۵۱ به نقل از صادقی،۱۳۹۲: ۳۱). گرچه این نوع سکوت در پژوهش‌های موجود بیشتر در مقیاس‌های کوچک‌تر مانند جمله و پاراگراف، یافته و بررسی شده است، در مقیاس‌های کلان روایی نیز می‌تواند معنادار باشد. هاکین معتقد است سکوت ماهرانه کمتر از سوی اهالی تحلیل گفتمان مورد توجه قرار گرفته است، در صورتی که برای بررسی گفتمان می‌تواند نقش اساسی داشته باشد (هاکین، ۲۰۰۲: ۳۵۱ به نقل از صادقی،۱۳۹۲: ۳۱). در گفتمان روایی، سکوت ماهرانه که در حذف روایی نمود پیدا می‌کند، اهمیت بسیاری دارد. اهمیت این نوع حذف یا سکوت برای داستانی که از سوی راوی ناموثق روایت می‌شود، البته بسیار بیشتر خواهد بود.

از دیگر سو، لازم است نموداری با عنوان نمودار دیرش روایی ترسیم شود تا منطق دیرش روایت در اثر درک شود. از نظر نگارندگان، نمودار دیرش روایی اثر، کمک می‌کند که معیار همبافت ارزیابی سرعت روایت کشف شود و منطق زمانی روایت مشخص شده، در نهایت کارکرد و معنای بافتی حذف‌ها و چکیده‌نگاری‌ها و دیگر عناصر مربوط به شتاب روایت روشن شود. نمودار دیرش ترسیم‌شده برای رمان *رود راوی*، بسیار مفصل و پرحجم می‌باشد و ذکر آن در مجال کوتاه این پژوهش امکان‌پذیر نیست؛ از این رو ماحصل معناداری از این نمودار در این بخش ارائه می‌شود و برخی از مهمترین و معنادارترین سکوت‌های این نمودار تحلیل خواهد شد.

همان گونه که گفته شد، رمان *رود راوی* در دو خط روایی موازی روایت می‌شود. خط روایی زندگی کیا که از سوی خود او روایت می‌شود، با شتاب مثبت آغاز می‌شود و او رویدادهای نوجوانی و سفرش را به لاهور تا زمان بازگشتش به رونیز، در دوازده صفحه و به شکل خلاصه روایت می‌کند. این خلاصه پر از حذف‌هایی است که بخش‌هایی از شخصیت کیا را مبهم باقی می‌گذارد و تناقض‌هایی را در داستان پدید می‌آورد. درواقع این تناقض‌ها که برخی از آن‌ها حاصل حذف و نبود اطلاعات است، کلید دریافت ناموثق‌بودن راوی‌اند. این خلاصه‌نگاری از نظم‌زمانی تبعیت می‌کند. پس از خلاصه‌نگاری، زمان ورود

کیا به رونیز تا دیدار با حضرت مفتاح و قرار مراسم تسعیر نیز بدون حذف زمانی روایت می‌شوند. در این بخش یک حذف شخصیت‌پردازانه‌ساختاری وجود دارد: بعد از قرار مراسم تسعیر، مخاطب که تا این لحظه پیوسته با کیا همراه بوده و به زعم خود از درونیات و رازهای او باخبر است، توقع دارد که درونیات کیا در فاصلهٔ زمانی میان دیدار با مفتاح اعظم و مراسم تسعیر را بشنود و احتمالا از حس یا هول‌وهراس او از این مراسم شکنجه‌بار باخبر شود، اما در یک حذف زمانی معنادار، بعد از صحنهٔ ملاقات با مفتاح اعظم و دستور ایشان مبنی‌بر اجرای مراسم تسعیر کیا، بدون فاصله صحنهٔ مربوط به دقایقی پیش از مراسم و سپس خود مراسم روایت می‌شود. این حذف زمانی معنادار، درواقع بخشی از شخصیت ناموثق راوی را پنهان می‌کند و از همین‌جاست که خواننده متوجه می‌شود تا آن اندازه که تا اینجای داستان وانمود شده است، محرم لحظه‌های پنهان و حس‌وحال راوی داستان نیست. دلالت تفسیری این حذف روایی بیشتر به ابعاد شخصیت‌پردازی کیا برمی‌گردد.

پس از مراسم تسعیر، روند بهبودی کیا و تعاملات او با «تخته‌بند-گایتری»، با خلاصه‌نگاری روایت می‌شود که این شتاب مثبت روایی، به «تکراری بودن» این ایام اشاره دارد. از صفحهٔ ۱۷ که بازگشت کیا به رونیز از سوی خود او روایت می‌شود تا نیمهٔ روایت، شتاب روایت مربوط به زندگی راوی، اغلب منفی است و پرش و حذف روایی کمتر دیده می‌شود و صحنه‌ها یک‌تکه و با جزییات روایت می‌شوند. شتاب روایی منفی و این حجم از جزئی‌نگاری، به جز رعایت تکنیک داستانی و ایجاد باورمندی و فضاسازی، نوعی دلالت تفسیری در پیوند با حذف و سکوت نیز می‌تواند داشته باشد. شتاب منفی و صحنه‌های یک‌تکه و بدون حذف روایی در کنار جزئی‌نگاری، آن هم در روایت تاریخی که انتظار می‌رود متن شتاب روایی بیشتری داشته باشد، به احساس نزدیکی و اعتماد بیشتر مخاطب می‌انجامد. مخاطب در واقع از ابتدای داستان در صحنه‌های زیادی، بی‌وقفه با راوی همراه بوده است و احتمال نمی‌دهد شخصیتی که مخاطب را از رازهای خود و برخی اشتباهاتش آگاه کرده و پیوسته او را همه جا با خود می‌برد، به او دروغ بگوید یا از اعتماد او سوءاستفاده کند.

خط اول روایی، از زمانی که کیا برای یافتن قبر مادرش به قبرستان می‌رود تا پیش از مراسم علاء مفتاحی، شتاب می‌گیرد. به جز در بخش‌هایی که با گزارش‌ها و نامه‌ها و نقل مکتوبات مواجهه هستیم، ترتیب زمانی رویدادهای زندگی کیا، با ترتیب واقعی آن یا به عبارتی ترتیب سخن یکسان است. در این بخش‌ها تنها یک جا ترتیب زمانی روایت به هم

می‌خورد که آن هم مربوط به شب پس از بیرون‌کردن «گایتری» از خانه کیا و بستری کردن او در دارالشفا و ارتباط با «خانم فرخ» است. دلالت معنایی این تأخیر در روایت یا «پس‌نگاه» (analepsis) (۸) این می‌تواند باشد که اگر این روایت درست در جای خود، یعنی پس از صحنهٔ متأثرکنندهٔ رفتن «گایتری شار» به دارالشفا روایت می‌شد، مخاطب که از نظر حسی از سرنوشت گایتری غمگین است، خشم بیشتری به کیا پیدا می‌کرد و از آن مهم‌تر اعتماد او به کیا بسیار خدشه‌دار می‌شد و باطن منفعت‌طلب کیا زودتر از زمانی که لازم است بر مخاطب آشکار می‌شد و بخش مهمی از شخصیت فریبکار کیا از پرده برون می‌افتاد؛ اما روایت این ماجرا با تأخیر، دیگر آن بار عاطفی را ندارد و کمک می‌کند که کیا بخشی از شخصیتش را بپوشاند و حتی تا حدی درک و پذیرش مخاطب را با راوی همراه کند.

در آخرین صحنهٔ قبل از مراسم علاء مفتاحی، مهم‌ترین و استراتژیک‌ترین حذف روایی صورت می‌گیرد. در این بخش از روایت، در یک پرش زمانی طولانی و کم‌سابقه در خط روایی زندگی راوی، بعد از اولین ملاقات رسمی «اقدس» با کیا، بدونِ فاصله صحنهٔ روز مراسم علاء روایت می‌شود. نکته اینجاست که در آن ملاقات رسمی، فضا متفرعنانه است. اقدس بنده است و بنده‌وار گریه می‌کند. اگر چه اشک‌های او در انتها بر کیا اثر می‌گذارد که تا حدی این تأثیر با نشانه‌گذاری جنسی نیز همراه است، اما در هر صورت هیچ نشانه‌ای از صمیمیت یا نزدیکی وجود ندارد. بعد از این پرش زمانی به روز مراسم علاء مفتاحی، اقدس وارد ماشین می‌شود:«[اقدس] لبخندی زد و اشاره به گره کراواتم کرد. از آینه جلو نگاه کردم، گره کراواتم کج شده بود...» (خسروی، ۱۳۸۲: ۲۴۲).

این رفتار که در متن داستان به شدت دور از انتظار است، از نزدیکی و صمیمتی حکایت دارد که روند آن در داستان نیامده و کوچکترین اشاره‌ای هم به آن نشده است. غیر از این نشانه، خطاب کیا نیز به اقدس بسیار صمیمی شده و از آن لحن و بیان متفرعنانه و ارباب و رعیتی خبری نیست و او را به صیغهٔ دوم شخص خطاب می‌کند. (خسروی، ۱۳۸۲: ۲۴۳)

۵.۲ پیوند فرم با سکوت و حذف

فرم داستان، روش و طرز تنظیم و هماهنگ کردن اجزای اثر هنری است (میرصادقی،۱۳۸۸: ۲۱۰) مک‌کی فرم داستان را شامل تالیف و ترکیب رویدادها و عناصر

می‌داند. از نظر او فرم مشخص‌کنندهٔ این است که چه چیز در داستان بیان شود و چه چیز بیان نشود و این با چه تقدم و تاخیری باشد (مک‌کی، ۱۳۸۹: ۲۴) به بیان دیگر، فرم شیوهٔ «چینش» و «گزینش» رویدادهاست در جهت یک هدف روایی خاص. دو واژهٔ گزینش و چینش که معرف معنای فرم هستند، با حذف و سکوت روایی پیوند دارند؛ واژهٔ «گزینش» که از عناصر اصلی سازندهٔ فرم است، در ذات خود به «حذف» اشاره دارد. اصطلاح «چینش» یا «ترکیب» نیز با سکوت روایی پیوند دارد. شیوهٔ چینش رویدادهای گزینش‌شده، می‌تواند حذف و سکوت روایی را بپوشاند یا بر دلالت معنایی آن اثر بگذارد.

از دیگر سو، در داستان‌هایی که از سوی یک راوی ناموثق روایت می‌شوند، فرم داستان و چینش و گزینش ماوقع، شکلی پیچیده‌تر به خود می‌گیرد. وجوه معنایی حذف و سکوت در روایتی که از سوی راوی ناموثق ارائه می‌شود، تا امروز مورد توجه قرار نگرفته است. در ادامه، فرم روایی رمان پیچیدهٔ *رود راوی* از این منظر بررسی و تحلیل خواهد شد.

فرم رمان *رود راوی* از دو کلان‌روایت تشکیل شده است که به شکل موازی با هم پیش می‌آیند و یکدیگر را پیوسته قطع می‌کنند. این دو کلان‌روایت یا خطوط اصلی روایت، از نظر زمانی با هم فاصله‌ای چندصدساله دارند. خط روایی نخست، به زندگی راوی و رویدادهای مربوط به او و طریقت مفتاحیه و دارالشفا در آن زمان می‌پردازد. این خط روایی به شرح ماوقع زندگی کیا، راوی ناموثق داستان، می‌پردازد. رویدادهای مربوط به این خط روایی با شگردهای مختلف همچون خلاصه‌نگاری، بهره‌گیری از نقل‌قول‌ها و گزارش‌ها، در داستان گفته می‌شوند. خط روایی یا کلان روایت دوم، گسسته‌تر به نظر می‌رسد. در این خط روایی، شکل‌گیری دارالمفتاح و نیز روایت زندگی مفتاح اول و ام‌الصبیان و برخی از اصول اعتقادی مفتاحیه، از رهگذر متون کهن تاریخی دنبال می‌شود. کلان‌روایت دوم که فرم خاص خود را دارد، تاریخ مفتاحیه را از طریق حذف و تسلیب (برگرفته از رمان، به معنی سانسور ، گزینش و حذف) از میان متون مختلف کهن بازآفرینی می‌کند. این فرم حاصل رجوع به کتاب‌های مختلف و استخراج یا جعل مطالب مربوط به عقاید مفتاحی و شکل‌گیری آن است. این خط روایی که فرم مخصوص به خودش را دارد، در ذات خودش با حذف و گزینش آمیخته است. همان گونه که گفته شد، انگیزهٔ راوی تاریخ‌آفرینی است، بنابراین انگیزه روایت با حذف و سکوت (حذف اطلاعات ناهمخوان با هدف راوی) آمیخته شده است. به جز آن، پراکندگی متن در تلاش راوی برای متصل کردن روایت‌های متفاوت از میان کتاب‌هایی با اطلاعات ضد و نقیض، در کنار تلاش برای جعل رویدادها،

فرمی پر از گسستگی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. این خط روایی اگرچه ایجاد مفتاحیه و دارالمفتاح و سرگذشت ابودجانه را هدف خود قرار داده است، اما بنا به شگرد اطلاع‌رسانی به کار رفته که گزینش و چینش مطالب کتاب‌های تاریخی است، خود حذف و سکوت خود و گسستگی‌اش را توجیه می‌کند؛ به این معنی که شگرد اطلاع‌رسانی از میان کتب تاریخی ضد و نقیض، خود توجیه‌کننده حذف‌های روایی خود است و از این رو خواننده این حذف‌ها و گسستگی را برمی‌تابد. جدا از حذف‌های روایی و گسستگی‌های موجود که بخشی از تمهید روایت است، آنچه در متن گفته می‌شود نیز برای پنهان کردن واقعیت ماجراهاست. از این رو مخاطب نه‌تنها باید به بخش‌های حذف‌شده بیندیشد، باید در پس آنچه گفته می‌شود هم در جستجوی امر پنهان باشد. در این بخش شگردهای بسیاری برای پنهان‌گری و فریب مخاطب به کار می‌رود؛ یکی از این شگردها، مسحور کردن مخاطب در فضاهای تخیلی و دل‌انگیز و جادویی است که ممکن است ذهن را از اندیشیدن به معنای واقعی رویداد غافل کند. در واقع تخیل و ایجاد تقدس در متن، ابزاری است برای به سکوت واداشتن مخاطب و حذف و پنهان‌کردن واقعیت.

خط روایی دیگر رمان که به زندگی کیا و حال حاضر مفتاحیه مربوط است، نیز حذف‌های روایی دارد. این حذف‌ها در خلاصه‌نگاری‌ها بیشتر نمایان است. در بخش‌هایی از داستان، آنچه حذف می‌شود، کلید اصلی و از مهم‌ترین بخش‌های ماجراست.

در کنار تمهیدهای روایی و غیرروایی که حذف‌ها را می‌پوشاند، مهم‌ترین وسیلهٔ پنهان‌گری در متن، همین فرم «روایت‌های موازی» است. در این فرم، دو خط اصلی روایی در دو زمان کاملاً متفاوت و با فاصله‌زمانی چندصدساله رخ می‌دهند. این دو روایت از نظر زبان و نیز فضا کاملاً مجزا هستند. این دو کلان‌روایت پیوسته همدیگر را در طول داستان قطع می‌کنند. این فرم از تمرکز مخاطب می‌کاهد و باعث می‌شود ذهن او از اندیشیدن یا درک حذف‌های موجود در روایت غافل بماند. درواقع این فرم پیچیده، تمرکز مخاطب را بر یک خط روایی کاهش می‌دهد و گسسته‌نمایی آن، مخاطب را در پیگیری خط روایی کمی سردرگم می‌کند و راوی هم از این ابهام‌زدگی مخاطب بهره می‌برد و برخی از مهم‌ترین رویدادها را حذف می‌کند. این فرم تمرکززدا، خود به حذف کمک می‌کند و ایجاد کنندهٔ سکوت است. راوی در کنار بهره‌گیری از این فرم، از شگردهایی برای کسب اعتماد مخاطب یا به سکوت واداشتن مخاطب نیز بهره می‌گیرد.

در فرم این رمان، آغاز و و ایجاد مفتاحیه در یک خط روایی، با حال حاضر این فرقه در خط روایی زندگی کیا، به شکل موازی روایت می‌شوند. لوکاچ که معتقد است مهمترین عنصر داستانی در رمان تاریخی، فرم آن است، اعتقاد دارد در این فرم، نویسنده در کنار پرداختن به گذشته‌ای که حاصل ایدهٔ بزرگ بوده، حال داستانی را نیز روایت می‌کند که به خاطر آن ایده‌ها مبارزه می‌کنند. این دو زمان به این خاطر در کنار هم آمده‌اند که ابتذال این ایده را در هر دو زمان به نمایش درآورند (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۴۶۶). این تعریف به شدت با رمان *رود راوی* هماهنگی دارد و هدف نویسنده را از این فرم روایی آشکار می‌سازد.

از منظر روایی، حذف و سکوت، به راوی و فرم و ساختار روایت مربوط می‌شوند. این‌که راوی برای هدف روایی خود، چه نوع ترکیبِ آمیخته با حذف و سکوت را بیافریند و چه فرمی را ایجاد کند، پرسشی است که کم‌تر از منظر روایت‌شناسی ساختگرا به آن پرداخته شده‌است. این پرسش زمانی که با یک راوی ناموثق همراه می‌شود، پیچیده‌تر نیز به نظر می‌رسد. در این پژوهش به شگردهایی پرداخته شده که در این‌گونه از روایت، به کار می‌رود تا فرمی که قاعدتاً باید تاکید بیش‌تری بر حذف و سکوت داشته باشد، باورنما به نظر برسد و حقیقت‌مانندی آن بیش‌تر شود. از این دید، *رود راوی* را باید یکی از پیچیده‌ترین رمان‌های فارسی به شمار آورد که حتی در خواندن نخست، ممکن است ناموثق بودن راوی آن بر مخاطب آشکار نشود.

۶.۲ زبان، پوشانندهٔ حذف‌های روایی

زبان اگرچه به ظاهر وسیله‌ای است برای بیان و آشکارگی، می‌تواند مهم‌ترین ابزار برای پنهان‌گری باشد. زبان در ساحت‌هایی که با ایدئولوژی و قدرت پیوند دارند، ابزاری است برای پنهان‌گری. در این بخش از پژوهش، مجال سخن گفتن درباره ابعاد گونه‌گون پیوند سکوت و زبان در این رمان وجود ندارد و تنها در پیوند با هدف پژوهش، به تأثیری که زبان بر پوشاندن حذف‌ها و سکوت‌های روایی دارد پرداخته می‌شود. زبان انتخاب‌شده در داستان، می‌تواند بر حذف و سکوت روایی نیز اثرگذار باشد. زبان انتخاب‌شده برای روایت رمان *رود راوی*، در هر دو ساحت روایی، ویژگی‌های خاص خود را دارد. زبان کلان‌روایت تاریخ مفتاحیه و «ابودجانه» و «ام الصبیان»، بازگویی یا برگزیده‌ای است از میان کتاب‌های کهن. این بخش‌ها یا به شکل «نقل‌قول مستقیم» آمده است یا «نقل‌قول غیرمستقیم». در بخش‌هایی که نقل‌قول از متون کهن آمده است، زبان بسیار ثقیل است. غیر از آن، در

بخش‌هایی که رویداد به شکل غیرمستقیم از زبان راوی روایت می‌شود نیز زبان به تناسب منبع، پر است از کلمات دشوار و ثقیل. از دیگر سو، کلان روایت مربوط به زندگی راوی نیز سرشار است از کلمات دشوار و عربی و... در واقع زبان در هر دو خط موازی روایت، همچون سدی است که مخاطب را پس می‌زند. دشواری این زبان، ارتباط مخاطب را با متن به شدت دچار مخاطره می‌کند و فهم متن را دشوار می‌سازد. همین دشواری و گرفتاری در تنگنای زبان باعث می‌شود که از تمرکز مخاطب بر رویدادها و جزئیات آن‌ها کاسته شود و چندان متوجه حذف‌های روایی نشود. درواقع زبان این متن، کامل‌کنندهٔ هدف روایی اثر است. این ویژگی تا اندازهٔ فراوانی یادآور تاریخ‌های متکلف و مصنوع گذشتهٔ است که عبور از سد زبان آن‌ها چنان دشوار بود که تمرکز مخاطب را از زنجیرهٔ رویدادها و حتی خود رویدادها از بین می‌برد. در مجال‌های این‌چنینی، راوی می‌تواند از سردرگمی مخاطب بهره بگیرد و بخش‌هایی را از روایت حذف کند یا مطالبی را بیان دارد که در پس پشت زبان پنهان می‌شوند.

۳. نتیجه‌گیری

هر متنی ظرفیت و قابلیت این را دارد که از منظر انواع سکوت و حذف بررسی و تحلیل شود؛ اما روایتی که از سوی راوی ناموثق گفته می‌شود، پیچیدگی‌های بیشتری در پیوند با مقولهٔ سکوت و حذف دارد. رمان رود راوی از آثار برجسته و دشواریابی است که از سوی راوی فریبکار روایت می‌شود. انواع و وجوهی از سکوت ساختاری و روایی، سکوت زبانی، سکوت ایدئولوژیک، سکوت جنسیتی و... در این رمان، توده‌ای عظیم و پنهان از ناگفته‌ها و روایت‌های زیرین را تشکیل داده است. بررسی هر یک از وجوه سکوت در این اثر، مجالی مفصل می‌طلبد. در این پژوهش ابعاد ساختاری‌روایی سکوت و حذف در این رمان بررسی و تحلیل شده است و سازکارها و تمهیدات راوی برای پنهان‌گری و نیز پوشانیدن حذف‌ها واکاوی گردیده است. برخی از نتایج این پژوهش عبارتند از:

- دانستن انگیزهٔ راوی از روایت، برای کشف حذف‌ها و سکوت‌ها ضروری است. حذف اطلاعات یا دیگرگونه جلوه دادن آن‌ها، با انگیزهٔ راوی رمان *رود راوی* همخوان است. انگیزه راوی در خط روایی دوم، جعل تاریخ است و در خط روایی

دیگر نیز انگیزهٔ او با تبرئه‌کردن خود از اتهام‌هایی چون دست داشتن در ترور مفتاح پیوند دارد.

- نوسان در اطلاع‌رسانی و تغییر «فاصله در نگرش» نیز از دیگر ابزارهای راوی ناموثق برای سکوت و حذف روایی می‌باشند. از این رو تغییر در منطق روایتگری و قاعدهٔ اطلاع‌رسانی در متن و نیز تغییر یا نوسان در فاصله، می‌تواند بیانگر اعتمادناپذیری و حذف در روایت باشد.
- یکی از کارکردهای روایت «باواسطه» یا «چندلایه» ایجاد حذف و همین‌طور موجه جلوه دادن حذف‌ها و سکوت‌هاست. این شیوهٔ روایت که اعتمادپذیری اثر را به شدت کاهش می‌دهد، می‌تواند به چند شکل در روایت نمود یابد. در رمان *رود راوی* اطلاعات با واسطه‌های شفاهی یا کتبی (همچون گزارش) از سوی راوی ذکر می شوند. هر کدام از این واسطه‌ها به نوعی عامل حذف یا دیگرگونه‌نمایی اطلاعات روایی می‌شوند و برخلاف کاکرد ظاهری‌شان، باعث سلب اعتماد از روایت می‌شوند.
- موضوع «شتاب روایت» و «دیرش» نیز با مفهوم حذف و سکوت روایی پیوند دارد. با ترسیم نمودار دیرش روایت می‌توان معیار همبافت سرعت روایت کشف کرد و در نهایت کارکرد و معنای بافتی حذف‌ها و چکیده‌نگاری‌ها و دیگر عناصر مربوط به شتاب روایت را روشن نمود. در رمان *رود راوی*، حذف‌های روایی گاه کارکرد شخصیت‌پردازانه دارند و گاه نیز مهم‌ترین کلید کشف چرایی رویدادها هستند.
- فرم نیز از دیگر مباحث روایت‌شناسی است که با حذف و سکوت پیوند دارد. فرم روایی رمان *رود راوی* از دو کلان‌روایت تشکیل شده است. کلان‌روایت دوم به تاریخ مفتاحیه و شرح حال ابودجانه می‌پردازد، در این خط روایی راوی با گزینش و چینش مطالب کتاب‌های تاریخی، فرمی موزاییک‌وار ارائه می‌کند که خود حذف و سکوت خود و گسستگی‌اش را توجیه می‌نماید؛ به این معنی که شگرد اطلاع‌رسانی از میان کتب تاریخی ضد و نقیض، فرمی چندپاره پیش روی مخاطب قرار می‌دهد که خود توجیه‌کننده حذف‌های روایی‌اش است. اما جدا از فرم هر کدام از دو کلان‌روایت این رمان، فرم کلی اثر از ترکیب روایت‌های «روایت‌های موازی» تشکیل شده است. در این فرم، دو خط اصلی روایی در دو زمان کاملاً متفاوت و با فاصلهٔ زمانی چندصدساله روایت می‌شوند. این دو روایت از نظر زبان و نیز فضا کاملاً مجزا

هستند. این دو کلان‌روایت پیوسته همدیگر را در طول داستان قطع می‌کنند. این فرم از تمرکز مخاطب می‌کاهد و باعث می‌شود ذهن او از اندیشیدن یا درک حذف‌های موجود در روایت غافل بماند. درواقع این فرم پیچیده، تمرکز مخاطب را بر یک خط روایی کاهش می‌دهد و گسسته‌نمایی آن، مخاطب را در پیگیری خط روایی کمی سردرگم می‌کند و راوی هم از این ابهام‌زدگی مخاطب بهره می‌برد و برخی از مهم‌ترین رویدادها را حذف می‌کند. این فرم تمرکززدا، خود به حذف کمک می‌کند و ایجادکنندهٔ سکوت است. راوی در کنار بهره‌گیری از این فرم، از شگردهایی برای کسب اعتماد مخاطب یا به سکوت واداشتن مخاطب نیز بهره می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. نظریهٔ مبنایی یک شیوهٔ کیفی در پژوهش‌های علوم انسانی است. در این شیوه، تحقیق بر مبنای یک نظریه شروع نمی‌شود تا بعد آن را به اثبات برسانند، بلکه تحقیق از یک حوزه یا موضوع مطالعاتی شروع می‌شود و فرصت داده می‌شود تا آنچه متناسب و مربوط به آن است خود را نشان دهد (استراس و کوربین، ۱۳۸۷: ۲۲). در این شیوهٔ استقرایی، پس از جمع‌آوری اطلاعات مربوط به موضوع، با نگاهی تحلیلی به اطلاعات نظم و معنا داده می‌شود. در این پژوهش به دو دلیل از این روش تحقیق بهره گرفته شده است: نخست اینکه مفهوم حذف و سکوت از منظر روایت‌شناسی ساختگرا کمتر در کانون توجه بوده است و نظریه‌ای منسجم دراین‌باره وجود ندارد؛ دیگر آنکه هر متنی سازکارهای مخصوص به خود را در پیوند با حذف و سکوت دارد یا ایجاد می‌کند و بهتر آن است که این سازکارها بدون تحمیل چارچوب و با روشی متن‌محور استخراج شود.

۲. سکوت و حذف: اصطلاح سکوت در نظریه ادبی اعم از حذف و گسست و خلاء و غیاب به شمار می‌رود. اما از منظر روایت‌شناسی ساختگرا، واژهٔ حذف گویاتر به نظر می‌رسد و همخوانی بیشتری با مباحث روایی دارد. در این پژوهش از هر دو واژه در کنار یکدیگر بهره گرفته شده است.

۳. تسلیب: اصطلاح تسلیب در رمان رود راوی در پیوند با دو کنش به کار می‌رود: ۱) در اغلب موارد این اصطلاح به قطع و بریدن اعضای بدن بیماران یا زندانیان مبتلا به زخم کبود اشاره دارد؛ ۲) این اصطلاح در یکی‌دو مورد به معنی حذف و سانسور نیز به کار رفته است؛ مفتاح اعظم به راوی توصیه می‌کند برای نوشتن تاریخ مفتاحیه به تسلیب متون بپردازد.

۴. سکوت درون‌مایه‌ای: اگر موضوعی در یک مبحث بیان نشود، این سکوت درون‌مایه‌ای تلقی می‌شود (صادقی،۱۳۹۲: ۳۷) درواقع سخن نگفتن دربارهٔ یک موضوع، سکوت ضمنی یا درون‌مایه‌ای است (صادقی، ۱۳۹۲: ۳۸).

۵. سکوت نوع‌بنیاد: سکوت‌هایی که برای یک نوع یا گونهٔ خاص (ژانر) قراردادی به شمار می‌روند (صادقی، ۱۳۹۲: ۵۷).

۶. سکوت متنی: یک نوع سکوت عمدی است که می‌تواند منبع بیرونی یا درونی داشته باشد (صادقی، ۱۳۹۲: ۴۰).

۷. سکوت ماهرانه: به سکوتی گفته می‌شود که به صورت عمدی اطلاعاتی را برای خواننده یا شنونده به نفع نویسنده یا گوینده پنهان کند (صادقی، ۱۳۹۲: ۵۸).

۸. پس‌نگاه: پس‌نگاه یا پس‌نگری شگردی است مانند فلش‌بک‌های سینمایی که در نتیجهٔ آن، توالی رویدادهای الف ب پ به صورت ب پ الف یا ب الف پ روایت می‌شود (هرمن، ۱۳۹۳: ۲۳۶).

کتاب‌نامه

اخوت، احمد (۱۳۷۱). دستور زبان داستان، اصفهان: نشر فردا.

استراس، آنسلم و کوربین، جولیت (۱۳۸۷). اصول روش تحقیق کیفی: نظریه مبنایی؛ رویه‌ها و شیوه‌ها، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پاینده، حسین (۱۳۸۹). داستان‌های کوتاه در ایران؛ داستان‌های مدرن، تهران: نیلوفر.

پرینس، جرالد، (۱۳۹۱). روایت شناسی؛ شکل و کارکرد روایت، ترجمه محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

تولان، مایکل (۱۳۸۶). روایت شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی. ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

چایلدز، پیتر(۱۳۸۳). مدرنیسم. ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نشر ماهی

خسروی، ابوتراب (۱۳۸۲). رودراوی. تهران: قصه.

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

سهرابی، محمدرضا، (۱۳۹۴). «صداهای سکوت؛ بررسی تحلیلی تک صدایی، چندصدایی و سکوت در متون ادبی، با تکیه بر رویکردهای مهمِ ادبیِ مدرن و پسا مدرن»، ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سالِ پنجم، شماره اول، بهار، صص ۱- ۱۹.

صادقی، لیلا و فرزان سجودی (۱۳۸۹). «کارکرد روایی سکوت در ساختمندی داستان کوتاه»، فصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادبیات تطبیقی دانشگاه تربیت مدرس، دوره اول، مجله شماره دوم ، صص ۶۰-۹۰.

صادقی، لیلا (۱۳۸۹الف). «گفتمان دلالی سکوت از دیدگاه زبانشناسی»، مجلهٔ پژوهش علوم انسانی، سال نهم، شماره 24 ، پاییز و زمستان۱۳۸۷، صص ۱۶۳– ۱۸۳.

صادقی، لیلا (۱۳۸۹ب). «نقش‌های سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی»، فصلنامه علمی‌پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمار ۱۹، صص ۱۸۷–۲۱۱.

صادقی، لیلا (۱۳۹۲). کارکرد گفتمانی سکوت در داستان کوتاه معاصر، تهران : نقش جهان.

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷). «زمان و روایت»، فصلنامه نقد ادبی، سال اول، شماره ۲، صص۱۲۳–۱۴۴.

کالر، جاناتان (۱۳۸۲). نظریهٔ ادبی. ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز

کوری، گریگوری (۱۳۹۱). روایت‌ها و راوی‌ها. ترجمه محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

لوته، یاکوب (۱۳۸۸). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما. ترجمه امید نیک فرجام، تهران: مینوی خرد.

لوکاچ، گئورگ (۱۳۸۸). رمان تاریخی. ترجمه امید مهرگان، تهران: ثالث.

مارتین، والاس (۱۳۸۲). نظریه‌های روایت. ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: نشر هرمس.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقدادبی: از افلاطون تا عصر حاضر. تهران: فکر روز.

مندنی پور، شهریار(۱۳۸۳).ارواح شهرزاد. تهران: ققنوس

میرصادقی، جمال (۱۳۶۶). ادبیات داستانی: قصه، داستان کوتاه، رمان. تهران: شفا.

هرمن، دیوید (۱۳۹۳). عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت، ترجمهٔ حسین صافی، تهران: نی.

Preston, John (1997). "the silence of the novel in English". MODERN LANGUAGE REVIEW, vol. 74, april 1979, p 257-267.

Genette, Gerard.. (1980). Narrative Discourse. Translated by Jane E. Lewin, Cornell university press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی