

نقد و تحلیل کتاب روایت پژوهی در زمانی:

سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در فارسی

ابوالفضل خُری*

چکیده

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

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

۱. مقدمه

کتاب روایت پژوهی در زمانی: سنجش روش‌های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در فارسی (صافی ۱۳۹۴) چهار فصل، یک مقدمه، کتاب‌نامه، و نمایه دارد که در ۱۷۷ صفحه به چاپ

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

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۶/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۸/۰۲

رسیده است. نویسنده در فصل اول انواع مرزشکنی را در داستان‌های نوین فارسی (صفحات ۱۳-۴۵) بررسی می‌کند؛ در فصل دوم، به روایت‌گردانی در قصه‌های عامیانه و داستان‌های نوین فارسی می‌پردازد (همان: ۴۷-۸۰). در فصل سوم، ضمیر دوم‌شخص را در داستان‌های نوین فارسی به معاینه درمی‌آورد (همان: ۸۱-۱۲۰)، و در فصل آخر (همان: ۱۲۱-۱۵۵) کانونی‌سازی فرضی و معنی‌شناسی مفهومی در ادبیات داستانی ایران را بررسی می‌کند.

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

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

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

۲. عنوان کتاب

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

کرده است. در این جا، ذکر یکی دو نکته ضرورت دارد. اول این که، عنوان کتاب معمولاً اولین آشنایی خواننده با کتاب است و از این رو، می تواند نکات بسیاری را درباره کتاب به ذهن خواننده متبادر کند. از این رو، به نظر می آید نویسنده لازم است در مقدمه کتاب دلیل یا دلایل انتخاب عنوان کتاب را ذکر کرده و درباره آن توضیحاتی ارائه کند. لیکن، نویسنده از این مهم غافل مانده و در مقدمه کتاب، توضیح چندانی درباره آن ارائه نکرده است. البته، وقتی خواننده به فصل دوم کتاب می رسد، درمی یابد که نویسنده در آن جا، توضیحاتی درباره روایت پژوهی در زمانی یا تاریخی به دست داده است. این جاست که خواننده درمی یابد نویسنده عنوان کتاب را از مطالب نظری و مقدماتی فصل دوم اخذ کرده است، لیکن به نظر می آید اگر قرار بر این است که عنوان کتاب مبین کلیت و مطالب نظری اصلی باشد، بهتر است نویسنده در مقدمه آن را ذکر کند و ارتباط آن را با تک تک فصل های کتاب توضیح بدهد. اما از آن جا که این فصل ها ارتباط اندام واری با هم ندارند، چنان که از یک کتاب منسجم انتظار می رود، بدیهی است که خواننده تازه با خواندن فصل دوم است که کلیتی بسته گریخته از عنوان اصلی و نه البته، عنوان فرعی کتاب به دست می آورد و خواننده درمی ماند که مثلاً عنوان کتاب چه ارتباطی با مطالب فصل اول، یعنی انواع مرزشکنی، یا چه ارتباطی با ضمیر دوم شخص در فصل سوم یا کانونی سازی در فصل چهارم دارد.

نکته دیگر به عنوان فرعی کتاب مربوط می شود: سنجش روش های قصه گویی و داستان نویسی در ادبیات فارسی. باز انتظار این است که نویسنده در مقدمه کتاب، کتاب در معنای رایج اثری منسجم و به هم تافته از مطالب نظری و عملی مرتبط، توضیحی درباره این عنوان فرعی و دلیل انتخاب آن به دست بدهد. لیکن، هم چنان این امر مهم مغفول مانده است. در این جا، به نظر می آید یکی از معناهای واژه «سنجش» به نوعی روش تحقیق اشاره می کند که نه کیفی، بلکه کمی است. در واقع، اگر این معنا مراد باشد، خواننده انتظار دارد که نویسنده به شیوه های غالباً تجربی و ابزارهای تحقیق کمی، روش های قصه گویی و داستان نویسی را در ادبیات فارسی بررسی کند، لیکن، نویسنده نه در مقدمه و نه در چهار فصل کتاب، به شیوه های «سنجش» روش های قصه گویی اشاره نمی کند. در واقع، تحلیل دادگان و نمونه آثار ادبیات فارسی بیش تر به صورت کیفی است تا کمی و البته حرجی بر این شیوه نیست، چه دست بر قضا نویسنده در تحلیل کیفی برخی نمونه ها، گرچه از سر اتفاق انتخاب شده اند و دلیل یا دلایل منطقی انتخاب این نمونه ها ذکر نمی شود، موفقیت آمیز

عمل کرده است؛ با این حال، مسئله این جاست که انتخاب واژه «سنجش» در عنوان فرعی این توقع را در خواننده ایجاد می‌کند که دست‌کم با تحلیل کمی دادگان نیز روبه‌رو خواهد شد که این اتفاق البته رخ نمی‌دهد. از این رو، بهتر می‌بود نویسنده در انتخاب این واژه دقت بیش‌تری به خرج می‌داد.

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

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

۳. بررسی نقادانهٔ صوری و محتوایی کتاب

۱.۳ بررسی فصل اول کتاب: مرزشکنی

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

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

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

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

حال، باتوجه به این سطوح روایی، ژنت (۱۹۸۰) معتقد است گذار از یک سطح روایی به سطح دیگر دراصل فقط به واسطه روایت‌گری حاصل می‌آید. هرگونه شکل دیگری از گذار، گرچه همیشه ناممکن نیست، گذار تداخلی خواهد بود (۱۹۸۰: ۲۳۴). ژنت پس از ذکر چند نمونه این تعریف را ارائه می‌کند: «هرگونه دخالت راوی یا روایت‌شنو برون داستانی در جهان داستانی (یا به واسطه اشخاص داستانی در جهان فرا - داستانی)، متالپسس نام دارد (همان). ژنت معتقد است این نوع مداخله حسی از کمیک و غرابت یا فانتاستیک ایجاد می‌کند (همان). البته، ژنت در پانوشت صفحه ۲۳۵، متالپسس را درکنار آینده‌نگری (paralypsis)، گذشته‌نگری (analypsis)، و پارالپسس (paralepsis)، اشکال یک نظام می‌داند که جملگی یک معنای خاص را بیان می‌کنند: «تعویق در نقل روایت از ره‌گذر تغییر در سطح روایت» (همان). آن‌گاه ژنت از سه نوع متالپسس نام می‌برد: معطوف به نویسنده (author metalepsis)، معطوف به روایت (narrative metalepsis)، و شبه‌داستانی (pseudo-diegetic). از این رو، تداخل سطوح روایی گذر از یک سطح روایی به سطح دیگر است که صرفاً به واسطه روایت‌گری حاصل می‌آید؛ از این نظر، گاه، راوی، با ورود به سطح داستانی از سطح برون‌داستانی، مرزهای قراردادی میان سطوح روایی را برهم می‌زند. گاه نیز اشخاص داستانی با حرکت از سطح میان‌داستانی به سطح روایت اصلی، سطوح روایی را به هم آمیخته می‌کنند. در مجموع، هر نوع حرکت راوی یا اشخاص از هریک از سطوح سلسله‌مراتبی به سطح فرادست یا فرودست خود تداخل سطوح روایی یا متالپسس را در پی می‌آورد. از این رو، پرینس (۲۰۰۶) معتقد است هرگونه گذار داستان به روایت، روایت‌گری به روایت‌شده و درونه‌گیر به درونه‌ای، متالپسس نام دارد. هم‌چنین، ژنت (۱۹۸۸) در بازویراست کتاب خود، تعریفی دیگر از متالپسس ارائه می‌کند:

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

حال، نویسنده کتاب *روایت پژوهی در زمانی*، پس از اشاره به این دو تعریف از ژنت، تداخل سطوح یا مرزشکنی را «جابه‌جایی عوامل یا کنش‌گرها میان دو سطح غالباً بلافصل در سلسله‌مراتب وجودی یا هستی‌شناختی روایت» (صافی پیرلوجه ۱۳۹۴: ۱۵) تعریف می‌کند. اولاً، پیدا نیست که نویسنده چگونه به این تعریف دست یافته است، چون در هیچ‌یک از دو تعریف ژنت به کنش‌گرها یا سلسله‌مراتب وجودی یا هستی‌شناختی روایت اشاره‌ای نشده است. به نظر می‌آید نویسنده یا از نزد خود به این تعریف رسیده که ارتباطی با تعاریف ژنت ندارد، یا این‌که مفاهیم آن را از سایر تعاریف برگرفته که هیچ اشاره‌ای به آن‌ها نکرده است.

آن‌گاه، نویسنده از انواع متالپسس سخن به میان می‌آورد: مرزشکنی نویسنده (همان: ۱۸)، مرزشکنی تجسیمی (همان: ۲۲)، مرزشکنی خطابی (همان: ۲۴)، مرزشکنی شبه‌مستند (همان: ۲۹)، و مرزشکنی بلاغی (همان: ۳۱). مرزشکنی نویسنده همان متالپسس معطوف به نویسنده است که ژنت پیش‌نهاد می‌کند، لیکن، نویسنده با این‌که به ژنت اشاره می‌کند، ذکر نمی‌کند که این نوع متالپسس را از ژنت به عاریه گرفته است. آن‌گاه، نویسنده در برابر مثال‌های ژنت از آثار داستانی فارسی مانند آثار دانشور و روانی‌پور شواهدی می‌آورد، لیکن این شواهد را بدون هیچ تبیین یا توجیهی رها می‌کند. در واقع، نکته این‌جاست که شاید این شواهد نمونه‌هایی از مرزشکنی نویسنده باشند، لیکن نویسنده برخلاف ژنت، هیچ اشاره‌ای به کارکرد این نوع متالپسس در این نوع داستان‌ها نمی‌کند. می‌خواهم بگویم صرف ذکر شواهد و نمونه‌ها کفایت نمی‌کند، مهم این است که کارکردهای این نوع مرزشکنی‌ها در کلیت اثر تبیین شوند. در عین‌این‌که، نمونه‌آثاری را نیز که شاهد مثال می‌آورد مرزشکنی نویسنده نیست، بلکه در معنای دقیق‌تر، مرزشکنی راوی برون‌داستانی است که نقش نویسنده را برعهده دارد. از همین رو است که من معادل «متالپسس معطوف به نویسنده» را برای آن پیش‌نهاد کردم. در واقع، این‌جا نه پای نویسنده اصلی، بلکه پای راوی‌ای در میان است که نقش نویسنده را برعهده دارد. فرانتس اشتانسل (۱۹۸۴) در دسته‌بندی سه‌گانه خود از موقعیت‌های روایی این نوع موقعیت را روای نویسنده‌محور (authorial narrative situation) معرفی می‌کند (همان: ۵۵). این نوع

روایت‌گری در دو نمونه‌ای که نویسنده از داستان‌های میرصادقی (۱۳۸۰) و میرصادقی (۱۳۴۹) شاهد می‌آورد، جلوه عیان‌تری پیدا می‌کند:

گاهی سر مویی را می‌گیرد و اندکی می‌کشد تا ببیند وقت شستن رسیده یا نه. بیچاره نمی‌داند با این کارها داستان کوتاه آقای صادقی را کمی ناتورالیستی می‌کند (صادقی [۱۳۴۹]: ۱۳۸۰: ۴۲۰).

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

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

معنابخستگی و کارکرد فراداستانی انعکاسی یا خودنمایانه نمونه‌هایی از این دست را در سریچی از محاکات باید جست (صافی پیرلوجه ۱۳۹۴: ۲۰).

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

منظور از محاکات (mimesis) نمایش صادقانه واقعیت‌های عینی در داستان‌پردازی رئالیستی و ناتورالیستی یا واقع‌نمایی ذهنی در داستان‌پردازی مدرنیستی است (همان).

البته، محاکات معناهای متعدد دارد. یک معنای آن که از زبان سقراط به شاگرد خود ادمانتوس در کتاب سوم جمهور افلاطون آمده در برابر خودگویی (diegesis) است. سقراط در کتاب سوم جمهور افلاطون در گفت‌وگو با هم‌راه خود، ادمانتوس (Ademantus)، سه وجه گفتمان ادبی را از یک‌دیگر باز می‌شناسد: سخن شاعر (که تماماً تقلید و نقل گفتار

است)، سخن شخصیت (که شاعر وقایع را از قول خود شرح و بسط می‌دهد)، یا ترکیب هر دو سخن. فلودرنیک (در هرمن و همکاران ۲۰۰۵: ۵۵۹) می‌نویسد سقراط عمل روایت (دایجسیس / نقالی) را از گفتار (محاکات) باز شناخته و بدین ترتیب، ژانر شعر را (که شاعر از زبان خود سخن می‌راند) از حماسه (که در آن نقالی یعنی کنش سخن راوی با محاکات یعنی گفتمان شخصیت در هم می‌آمیزد) سوا می‌داند (برای تبیین بیش‌تر، بنگرید به حری ۱۳۸۸).

آنچه نویسنده در تعریف خود از محاکات آورده، دست بالا را که بگیریم، ناظر به یک معنای محاکات است، اصلاً اگر چنین تعریفی از محاکات درست باشد. در مجموع، به‌نظر می‌آید نویسنده لازم است در ارائه تعاریف و مصداق‌های آن با دقت بیش‌تری عمل کند. هم‌چنین نویسنده در صفحه ۲۲، از اصطلاح راوی نامعتبر یا غیرقابل اعتماد سخن به میان می‌آورد و گونه‌ای از بدگویی راوی از نویسنده را از مصداق آن برمی‌شمرد. البته، ممکن است این بدگویی گونه‌ای راوی نامعتبر، و دقیق‌تر بگویم نامعتمد، ایجاد کند، لذا نامعتمدی راوی و روایت‌گری موارد متعدد دیگر دارد که از جمله در چتمن (Chatman 1978) و ریمون - کنان (Rimmon-Kenan 2002/ 1983) از میان سایرین آمده است که به‌دلیل نبود مجال، به آن‌ها اشاره نمی‌شود.

نویسنده دومین نوع مرزشکنی را «تجسیمی» (صافی پیرلوجه ۱۳۹۴: ۲۲) می‌نامد. نویسنده معادلی در زبان انگلیسی برای این واژه ارائه نمی‌کند و فقط براساس دو نمونه‌ای که از ژنت شاهد مثال می‌آورد، این نوع مرزشکنی را مشمول مواردی می‌داند «که در آن‌ها راوی، روایت‌شنو، یا یکی از شخصیت‌ها گویی «به‌طور فیزیکی» وارد جهانی پایین‌تر از زیست‌بوم خودش می‌شود» (همان: ۲۳). آن‌چه ژنت (۱۹۸۰: ۱۰۰-۱۰۱) شاهد مثال آورده ذیل بحث مکث توصیفی (descriptive pause) قرار گرفته که از جمله انواع تداوم/ دیرش است که در کنار نظم (order) و بسامد (frequency) از جمله سه مؤلفه اصلی پرداخت زمان روایت محسوب می‌شوند که در کنار مؤلفه‌های صدا (voice) و وجه (mood) سه مؤلفه اصلی روایت‌شناسی ژنت را شکل می‌دهند. در این‌جا، به‌نظر می‌آید که واژه «تجسیمی» با «توصیفی» در مکث توصیفی قرابت دارد. می‌دانیم که در مکث توصیفی زمان داستان می‌ایستد و زمان روایت به پیش می‌رود (بنگرید به ریمون - کنان ۱۳۸۷: ۷۴). حال، ژنت مثال خود از پیر کلفت (*The old Maid*) کارنیه (Carnier) را نمونه‌ای از مکث توصیفی معرفی می‌کند:

اما پیش از هر چیز باید وارد خانه پیردختری بشویم که در مرکز این همه توجه قرار گرفته و نگاهی به صحنه چهاردیواری‌ای بیندازیم که ... (Carrier 1898: 61). ترجمه حسین صافی، صفحه ۲۲، تأکید از نویسنده).

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

سومین نوع مرزشکنی «خطابی» (صافی پیرلوجه ۱۳۹۴: ۲۴) نام دارد که در آن نویسنده/راوی «کار را به جایی می‌رساند که از خواننده نیز دعوت به مداخله در داستان می‌کند» (ژنت ۱۹۸۰: ۲۰۴، به نقل از صافی ۱۳۹۴: ۲۴). البته من نتوانستم در کتاب ژنت این نقل قول را پیدا کنم، یعنی در واقع، اصلاً چنین جمله‌ای یافت نشد. آنچه نویسنده ذیل این مبحث آورده جملگی با کارکردهای آنچه در بلاغت به التفات مشهور است قرابت دارد.

چهارمین نوع مرزشکنی را نویسنده به تبعیت از ژنت «شبه‌مستند» (pseudo diegetic) (همان: ۲۸) می‌نامد که البته معادل دقیقی نیست و «شبه‌داستانی»، دست کم از حیث لغوی، بیش تر افاده معنا می‌کند. البته ژنت معادلی دیگر نیز ذکر می‌کند: فراداستانی فروکاسته (reduced meta-diegetic). نویسنده ابتدا تعریف ژنت (۱۹۸۰) را از این نوع متاپلیسس ذکر می‌کند:

مواردی ... که ظاهراً درون داستانی‌اند (یعنی در سطحی متشکل از بافت پیرامون خود داستان به روایت درمی‌آیند)، ولی (به سادگی می‌توان دریافت که) دراصل، یا بد نیست بگوییم در آغاز روایت، ماهیتی فروداستانی داشته‌اند (ژنت ۱۹۸۰: ۲۳۶، به نقل از صافی پیرلوجه ۱۳۹۴: ۲۹).

اول این که نویسنده درون داستانی را معادل «diegetic» آورده که دقیق نیست و دراصل معادل «داستانی» یعنی همان سطح اصلی گفتمان روایی است. فروداستانی را نیز معادل «meta-diegetic» آورده که باز دقیق نیست و بهتر است آن را به «فراداستانی» برگرداند. البته قبول دارم که در زبان فارسی، اجماع چندانی بر سر معادل‌یابی این واژگان تخصصی ژنت میان نویسندگان و مترجمان دیده نمی‌شود. باری، نویسنده پس از ذکر یکی دو نمونه از آثار فارسی می‌نویسد:

نویسنده بی‌درنگ جای راوی را در سطح داستان می‌گیرد و با پرهیز از تکرار ملال‌آور بندهای گزارشی (reporting clause) و خودداری از «عنعنات»، همه فروداستان را در

چهارچوب یک واگویه آزاد (free indirect discourse/ speech) و درازدامن، چنان روایت می‌کند که به قول افلاتون، پنداری خود «با ما سخن می‌گوید و وانمود نمی‌کند که گوینده کس دیگری است» (۱۳۸۰: ۸۹۹). در نتیجه این جانشینی، (چند) سطح فروداستانی طی فرایند مرزشکنی شبه‌مستند، در سطح واقع‌نمای داستان ادغام می‌شود (صافی پیرلوجه ۱۳۹۴: ۳۱).

اول این‌که پیدا نیست نویسنده کتاب عبارات «بندهای گزارشی»، «عنعنات»، و «واگویه آزاد» را بر چه مبنایی از ویژگی مرزشکنی شبه‌مستند/ داستانی می‌داند؟ منظور او از «عنعنات» چیست و اگر نقل مستقیم است، منبع آن کجاست؟ در عین این‌که واگویه آزاد معادل دقیقی برای free indirect discourse/ speech نیست و معادل سخن / گفتمان غیرمستقیم آزاد، که عبارتی فنی است، بهتر افاده معنا می‌کند. در عین حال، نویسنده از افلاتون نقل قول مستقیم می‌آورد و ترجمه آن را از منبعی دیگر نقل می‌کند، حال آن‌که در اصل، این سخن افلاتون از زبان سقراط به گونه‌ای دیگر و با طول و تفصیل بیش‌تر در کتاب خود ژنت آمده است؛ به‌دیگرسخن، بهتر بود نویسنده ذکر می‌کرد که این سخن افلاتون از کتاب ژنت ذکر می‌شود. نوع پنجم و آخر مرزشکنی را نویسنده «بلاغی» می‌نامد و آن را از زبان ژنت «بازی با زمان داستان در جریان روایت» تعریف می‌کند. این تعریف را البته ژنت ذیل بحث نظم و فروع آن یعنی گذشته و آینده‌نگری مطرح می‌کند. از این حیث، نویسنده دلیلی به‌دست نمی‌دهد که چرا برای این نوع مرزشکنی یا تداخل سطوح، معادل «بلاغی» را پیش‌نهاد داده است.

نویسنده پس از برشمردن انواع مرزشکنی در بخش پایانی فصل اول به تبیین مرزشکنی می‌پردازد و مواردی را له و علیه کارکردهای مرزشکنی بررسی می‌کند که از جمله نقاط قوت فصل اول کتاب *روایت پژوهی در زمانی* محسوب می‌شود. باری، اگر نویسنده می‌توانست سروسامان کارآمدی به مطالب نظری فصل اول کتاب خود می‌داد، نمونه‌های فارسی را جزئی‌تر بررسی می‌کرد و روشن‌تر و گویاتر به منبع انواع مرزشکنی اشاره می‌کرد، فصل اول صورت کارآمدتری به خود می‌گرفت. البته، آن‌چه گفتیم جملگی به فصل اول کتاب مربوط می‌شود و هنوز کتاب سه فصل دارد که آن‌ها را بررسی نکرده‌ایم.

۲.۳ بررسی فصل دوم کتاب: روایت‌گردانی

نویسنده در فصل دوم، و در واقع مقاله دوم کتاب، به روایت‌گردانی در قصه‌های عامیانه اشاره می‌کند. از نظر ایشان، روایت‌گردانی «تغییر موضوع روایت» (همان: ۵۳) است که

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

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

«اجمال سیاحت قزوین»

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

«اجمال سیاحت اردبیل»

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

«اجمال سیاحت ارومیه»

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

ممکن است این عبارات روایت گردانی قالبی باشند، اما روایت‌گری اپیزودیک در معنای موردنظر نویسنده یعنی «بریده‌گویی» محسوب نمی‌شوند.

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

این دسته‌بندی‌ها گرچه جالب‌اند، نویسنده مشخص نمی‌کند که چگونه به این تقسیم‌بندی دست یافته است و این انواع چگونه و براساس چه معیارهایی شکل گرفته است. البته اگر اندکی دقیق‌تر شویم، چتمن در کتاب *داستان و متن* (۱۹۷۸)، پس از تقسیم‌بندی روای به دو نوع آشکار و نهان، چند ویژگی برای روای آشکار برمی‌شمرد که به نظر می‌آید با آنچه نویسنده از انواع روایت گردانی آورده و جوه شباهت معنایی و کارکردی دارد. از نظر چتمن این ویژگی‌ها عبارت است از: توصیف مکان و زمان (همان: ۲۱۹)؛ خلاصه‌های زمان‌مند (همان: ۲۲۲)؛ گزارش آنچه اشخاص فکر نکرده و نگفته‌اند، نقد و نظر (شامل روای کنایی و غیرقابل اعتماد)؛ نقد و نظر درباره داستان: تفسیر (همان: ۲۳۷)، نقد و نظر درباره داستان: قضاوت (همان: ۲۴۱)؛ نقد و نظر درباره داستان: کلی‌گویی (همان: ۲۴۳) و نقد و نظر درباره گفتمان (همان: ۲۴۸).

اگر به این فهرست دقت کنیم، درمی‌یابیم بازگویی رویدادهای پیش گفته و کلی‌گویی در آغاز یا انجام یک خرده‌روایت در تقسیم‌بندی بالا با خلاصه‌های زمانی چتمن شباهت دارد. «اظهارنظرهای فضل‌فروشانه درباره اوضاع و احوال شخصیت‌ها» نیز با گزارش آنچه اشخاص فکر نکرده و نگفته‌اند می‌تواند در ارتباط باشد. از همه مهم‌تر این که «روایت گردانی از راه بازگویی، روایت گردانی از راه کلی‌گویی، روایت گردانی از راه قضاوت، و روایت گردانی به قصد تعلیل» با موارد نقد و نظر؛ نقد و نظر درباره داستان: تفسیر، نقد، و نظر درباره داستان: قضاوت؛ نقد و نظر درباره داستان: کلی‌گویی و نقد و نظر درباره گفتمان» موردنظر چتمن شباهت محتوایی دارند.

نویسنده در بخشی دیگر از این فصل / مقاله به کارکرد فراداستانی روایت گردانی اشاره می‌کند. البته نویسنده هیچ معادلی برای کارکرد فراداستانی ارائه نمی‌دهد: آیا منظور او از این

عبارت «extra-diegetic function» است که از انواع تقسیم‌بندی ژنت است یا این‌که نویسنده مفهومی دیگر را در نظر داشته است. البته از توضیحات نویسنده مشخص می‌شود که تمام جلوه‌های حضور راوی در داستان در حیطه این عبارت قرار می‌گیرد. اگر این‌گونه باشد، عبارت فراداستانی می‌باید معادل «meta-fiction» باشد، یعنی اعلام حضور نویسنده در متن. آن‌گاه نویسنده از روایت‌گردانی دوسویه (همان: ۷۳) سخن می‌گوید که از قول ژنت آن را «بازی با زمان داستان در جریان روایت» تعریف می‌کند و نمونه زیر از رمان *آرزوهای بربادرفته* اثر بالزاک را شاهد مثال آن ذکر می‌کند: «همین‌طور که پدر مقدس دارد از راه‌پله کلیسای آنگولم بالا می‌رود، بد نیست از منافی بشنویم که در پیش پای او نهفته است». نویسنده در فصل اول همین روایت‌گردانی دوسویه را زیر عنوان «مرزشکنی خطابی» (همان: ۳۲) بحث می‌کند و در این‌جا مشخص نمی‌کند که آیا این دو از هم جداست؟ اگر جداست، توضیحات و کارکردهای یک‌سانی برای هر دو ذکر می‌کند؛ اگر یک‌سان است، چرا آن را در این فصل روایت‌گردانی دوسویه می‌نامد و در فصل اول مرزشکنی بلاغی؟ هم‌چنین، نویسنده در این فصل به‌جای مرزشکنی بلاغی از مرزشکنی روایی استفاده می‌کند و هیچ توضیحی نیز دربارهٔ وجوه شباهت یا تفاوت میان این دو واژه نمی‌دهد. خلاصه آن‌چه نویسنده در این فصل / مقاله دربارهٔ روایت‌گردانی می‌گوید با کارکردهایی که در روایت‌شناسی برای عنصر زمان و هم‌چنین انواع حضور راوی در متن سراغ داریم، شباهت‌های محتوایی و کارکردی فراوان دیده می‌شود. در واقع، روایت‌گردانی تعبیری دیگر برای بیان مفاهیم و مباحث مربوط به کارکرد زمان و مکان روایی و انواع راوی در متن است. با این حال، همین که نویسنده تلاش کرده تا آن مفاهیم را جامه‌ای نو بپوشاند و با شواهد مختلف از ادب فارسی مزین کند درخور تحسین است.

۳.۳ بررسی فصل سوم کتاب: ضمیر دوم‌شخص

نویسنده در مقاله سوم، ضمیر دوم‌شخص و به‌طور جزئی‌تر، دوم‌شخص روایی را از ره‌گذر عبارات اشاری / اشارت‌گرها در داستان‌های فارسی بررسی می‌کند. حقیقت این است که این فصل در مقام یک جستار مستقل درخور بررسی است، لیکن در مقام فصلی از یک کتاب، ارتباط اندام‌واری با دو فصل پیشین و فصل بعدی خود ندارد. یکی از ایرادهای اساسی این فصل این است که زبانی گنگ و معلق دارد و به‌نظر می‌آید که عمدهٔ دلیل این امر این است که بسیار متأثر از متون اصلی مورد استفاده از جمله آثار مونیکا فلودرنیک (۱۹۹۳) است که

در کنار ریچاردسون (۱۹۹۱)، مارگولین (۱۹۹۳)، و سایرین به‌طور جزئی‌تر ضمیر دوم‌شخص را در متون روایی انگلیسی بررسی کرده‌اند. در واقع، کلیت این فصل ارجاعات مستقیم، غیرمستقیم، و آزاد به آثار این روایت‌شناسان است که البته ممکن است در کلیت خود محل اشکال نباشد، لیکن از آن‌جاکه این نوع متون آکنده از عبارات و اصطلاحات فنی است و نویسنده چندان جزئی به آن‌ها نپرداخته، زبان نوشتاری این فصل را من حیث المجموع، نارسا و گنگ کرده است. در واقع، خواننده به‌آسانی نمی‌تواند سیر مطالب را پی بگیرد و با مضمون و محتوای فصل ارتباط برقرار کند. در ادامه، به چند دلیل اشاره می‌کنم. نویسنده ابتدا الگوهای رایج مرتبط با الگوی ارتباط روایی را بررسی می‌کند. از خواننده واقعی و ضمنی سخن می‌گوید و بدون آن‌که وجوه تفاوت یا شباهت این دو نوع خواننده را بررسی کرده باشد، به‌ناگاه ادعا می‌کند:

با گسترش کاربرد الگوهای فراداستانی و صنایع ادبی (پست) مدرن در عرصه داستان‌نویسی فارسی و با کاهش فاصله‌ای که طی دهه‌های گذشته چه‌بسا مانع از درک شگردهای بلاغی و دریافت فضای فکری حاکم بر آثار هجوآمیزی چون *توپ مرواری* (هدایت ۱۳۲۷) شده است، لاجرم بر تعداد خوانندگان و بر عمق خوانش این‌گونه داستان‌ها افزوده می‌شود، بی‌آن‌که نوع یا میزان بازنمود روایت‌شنوی در آن‌ها تغییری کرده باشد (همان: ۸۶).

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

نیز از همین رو است که متقابلاً با توجه به فاصله میان خواننده واقعی و خواننده آرمانی هر روایت، می‌توان به روند دگرگونی الگوهای روایی از زمان آفرینش تا زمان خوانش آن روایت پی‌برد و مثلاً سیر تحول ادبیات داستانی ایران از رئالیسم تا (پست) مدرنیسم را بنا بر این واقعیت ترسیم کرد که نویسنده پنهان در آثاری مانند *توپ مرواری* و *وغوغ ساهاب* (هدایت ۱۳۱۳) مخاطب هم‌ذات‌قده خود را نه در میان خوانندگان هم‌دوره صادق هدایت، بلکه پس از کم‌وبیش هفت دهه، در میان خوانندگان (مجموعه) داستان‌های پست‌مدرنی چون *جزیره سرگردانی* (دانشور ۱۳۷۲)، *آزاده خانم* و *نویسنده/ش* (براهنی ۱۳۷۶)، *کولی کنار آتش* (روانی‌پور ۱۳۸۰)، *فرانکولا* (یزدان‌جو ۱۳۸۳)، *سی‌امین حکایت سینا* (مختاری ۱۳۸۶)، *صورتک‌های تسلیم* (ایوبی ۱۳۸۷) و *شب ممکن* (شهبواری ۱۳۸۹) یافته است. پس به‌طور خلاصه یک متن روایی واحد اگرچه تحت تأثیر بافت‌های گوناگون «ممکن است مورد تعابیر و سوء‌تعابیر بی‌شماری

واقع شود» (بوت [۲۰۰۵]: ۱۳۸۹: ۳۲)، ولی در عوض، گاهی هم می‌تواند قواعد رایج در داستان‌پردازی و خوانش داستان را به سلیقه نویسنده و خواننده ضمنی خود تغییر دهد. با این وصف، بخشی از روایت‌پژوهی را باید به شرح این مسئله اختصاص داد که گفتمان روایی چگونه در تعاملی مزمین با بافت پیرامون خود، خواننده واقعی را به سوی خواننده ضمنی سوق می‌دهد (همان).

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

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

۴.۳ بررسی فصل چهارم کتاب: *کانونی سازی فرضی*

نویسنده در این فصل به *کانونی شدگی* و *وجوه تمایز و شباهت آن* به پرسپکتیو روایی یا زاویه دید می پردازد. ساده گفته باشم: زاویه دید شیوه نقل داستان است؛ پرسپکتیو نقطه دید یا موقعیتی ادراکی یا مفهومی که خواننده به واسطه آن با رخدادها و موقعیت های روایت شده داستان آشنا می شود. این نقطه دید گاه از آن راوی است و گاه از آن شخصیت داستان. گاه، که راوی همه چیز را درباره داستان می داند، او راوی همه چیزدان است: گاه، دیدگاه خود را به یک یا چند شخصیت داستانی محدود می کند و حوادث را از دیدگاه دانش، احساس، و ادراکات آنان می بیند گاه، راوی سوم شخص در بیرون از فضای داستان می ایستد، اما به سان دوربین همه جا سرک می کشد، ولی درعین حال، هیچ توضیحی درباره احساسات و افکار اشخاص داستانی ارائه نمی دهد و خود را فقط به ارائه گزارش از سخنان، کنش ها، و صحنه ها محدود می کند. خلاصه زاویه دید ابزار راوی و روایت گری است. اما گاه، در داستان به جملاتی برمی خوریم که از آن راوی نیست، یعنی بنابر فاصله ای که راوی از فضا و اشخاص داستانی دارد، بالطبع نمی تواند آن سخنان را بر زبان براند یا بدان افکار بیندیشد. همه بحث به تفاوت میان این دو پرسش مربوط می شود: چه کسی می گوید در برابر چه کسی می بیند؟ پرسش اول به راوی و صدای روایی و پرسش دوم به شخصیت مربوط می شود. در نقد سنتی، پرسش اول را به زاویه دید مرتبط می دانند که از آن راوی است، حال آن که درست تر آن است که آن را به شخصیت منوط بدانیم. ژنت برای آن که این ابهام را برطرف کند، اصطلاحی تازه معرفی می کند که *کانونی شدگی* (focalization) نام دارد.

حال، نویسنده در این فصل تلاش می کند که به *وجوه مختلف کانونی شدگی* یا به تعبیر ایشان، *کانونی سازی اشاره* کند. نویسنده پس از ارائه سیری تاریخی از مفهوم *کانونی شدگی* و تبیین این نکته که *تمایز ژنت* میان دو پرسش پیش گفته، نشان می دهد که «منظرگزینی و روایت گری هم ریخت نیستند، بلکه پیوندی نزدیک، اما بسیار پیچیده با یکدیگر دارند» (همان: ۱۲۴)، به *وجوه کانونی شدگی اشاره* می کند و به تبعیت از ژنت و دیگران این *وجوه* را به سه نوع *صفر، بیرونی، و درونی تقسیم* و برای هر یک نمونه هایی از میان آثار فارسی سراغ می دهد. سپس، نویسنده به مهم ترین عناصر کلامی *کانونی شدگی* (همان: ۱۳۰) می پردازد و ذیل این بحث، *ضمایر شخصی* (همان)، *عبارات معرفه و نکره* (همان: ۱۳۲)، *افعال حسی و ادراکی* (همان: ۱۳۱)، *زمان و وجه دستوری* (همان: ۱۳۴)، و *اقلام واژگانی* *لحن آمیز و ساخت های دستوری نشان دار* (همان: ۱۳۵) را بررسی می کند.

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

حال به بررسی خود عناصر برگردیم. حقیقت این است که اشارت‌گرها یا عبارات اشاری (deixis) از جمله شاخص‌های زبانی تعیین زاویه دید زمانی و مکانی هستند. این عبارات هم به نزدیک (proximal) اشاره می‌کنند هم به دور (distal). اسپنسکی (Uspensky 1973)، فاولر (۱۹۸۶، ۱۹۹۶)، و سیمپسون (۱۹۹۳) از میان سایرین، چهار سطح برای زاویه دید در نظر می‌گیرند: سطح زمانی (temporal)، مکانی (spatial)، روان‌شناختی (psychological)، و ایدئولوژیک (ideological). نویسنده می‌توانست ابتدا به این سطوح اشاره کند و سپس عناصر کلامی کانونی‌شدگی را از این منظر بررسی کند. به هر جهت، نویسنده ذیل اولین عنصر کلامی یعنی ضمائر شخصی (صافی پیرلوجه ۱۳۹۴: ۱۳۰)، ابتدا می‌گوید که این ضمائر به خواننده در تمایز راوی هم‌داستان از راوی ناهم‌داستان یاری می‌رساند (همان)، لیکن بعد می‌افزاید که این ضمائر راه‌نمای چندان دقیقی به سوی انواع کانونی‌سازی نیستند (همان). حال، اگر ضمیر شخصی عنصری مهم است و در مقام اولین عنصر ذکر شده، پس چگونه است که راه‌نمای چندان دقیقی محسوب نمی‌شود و اگر مهم نیست، چه لزومی دارد که آن را در مقام اولین عنصر ذکر کرد. سپس، نویسنده شاهدی را ذکر می‌کند که هیچ ارتباطی با بحث ندارد. از همه مهم‌تر این‌که نویسنده بحث مهم عبارات اشاری یا اشارت‌گرها را، که از جمله عوامل تعیین زاویه دید محسوب می‌شوند، بدون ارائه توضیح کارآمد رها می‌کند و صرفاً به ذکر یک نمونه از میان آثار داستانی اکتفا می‌کند.

در خصوص زمان و وجه دستوری (همان: ۴) نیز نویسنده دقیق عمل نکرده است. نیک پیداست وجه دستوری از نظر دستوریان زبان فارسی به پنج یا سه وجه تقسیم می‌شود: اخباری، التزامی، و امری. درعین‌حال، وجه دستوری در زبان فارسی تفاوت‌هایی با وجه

دستوری در زبان انگلیسی دارد که پرداختن به این تفاوت‌ها در این مجال نمی‌گنجد. مهم‌ترین تفاوت این است که وجه دستوری در زبان فارسی به جنبه‌های صرفی فعل فارسی می‌پردازد و وجه‌نمایی (modality)، وجه (mood)، زمان دستوری (tense)، و نمود (aspect) را از یک‌دیگر باز نمی‌شناسند. با این حال، در رویکردهای تازه زبان‌شناسی و متأثر از نحله‌های جدید زبان‌شناسی، وجه‌نمایی را از وجه (mood) باز شناخته‌اند.

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

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

۴. نتیجه‌گیری و چند پیش‌نهاد

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

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

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

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

با این حال، به نظر می‌آید با نگاهی دقیق‌تر بتوان یک یا چند خط سیر از مطالب نظری و عملی مرتبط را در کتاب ردیابی کرد که اگر نویسنده به این خط سیرها توجه نشان می‌داد، می‌توانست این چهار فصل ظاهراً نامرتبط را چونان دانه‌های متصل به زنجیر درآورد و اثری منسجم خلق کند. درواقع، نویسنده می‌توانست با نگارش مقدمه‌ای ره‌گشا مطالب این چهار فصل را به‌مثابه ابزارها و روش‌هایی بلاغی در ادبیات داستانی معرفی کند. آن‌گاه، بحث روایت‌پژوهی درزمانی / تاریخی را پیش می‌کشید و درباب حدود و ثغور آن سخن می‌گفت، بگذریم از این که آنچه نویسنده ذیل روش‌های روایت‌پژوهی در این چهار فصل ذکر کرده بیش‌تر ابزار کار روایت هم‌زمانی است تا روایت درزمانی. با این حال، اگر حرف نویسنده را درخصوص روایت درزمانی هم بپذیریم، لازم بود مطالب فصل دوم یعنی روایت‌گردانی را به فصل اول انتقال می‌داد؛ آن‌گاه، از کارکردهای بلاغی ضمیر دوم‌شخص در فصل دوم سخن می‌گفت؛ سپس کانونی‌سازی فرضی را به‌مثابه شیوه‌ای دیگر از روایت‌پژوهی معرفی می‌کرد و در پایان نیز، از تداخل سطوح روایی یا آنچه نویسنده آن را مرزشکنی نامیده ذکر به میان می‌آورد. هرچند به‌نظم مطالب این چهار مقاله ارتباط چندانی با هم ندارند و به‌سختی می‌توان آن‌ها را در قالب چهار فصل یک کتاب منسجم به‌نخ زنجیر درآورد. درعین حال، و این تذکر البته مهم است، لازم است نویسنده به‌صورت مشخص‌تر به منابع مورد استفاده خود ارجاع بدهد تا کار ردیابی این منابع برای خواننده آسان‌تر صورت پذیرد. در مجموع و به‌رغم این چند نکته نویسنده تلاشی درخور کرده که به‌نوعی مباحث روایت‌شناسی را، که عمدتاً در غرب صورت‌بندی شده‌اند، در بررسی آثار ادب فارسی به کار گیرد و در این زمینه گام‌های اولیه اما استواری برداشته است.

پی‌نوشت

۱. برای نمونه، بنگرید به دو فصل کتاب که عیناً با همین عناوین در دو شماره مجله *نقد ادبی* به چاپ رسیده است: صافی ۱۳۹۰: ۵۱-۷۸؛ صافی و فیاضی ۱۳۹۱: ۷۷-۱۰۲.

کتاب‌نامه

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

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

صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۰)، «کانونی‌سازی فرضی و معناشناسی مفهومی»، *نقد ادبی*، تابستان، دوره ۴، ش ۱۴.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pier, John (2016), "Metalepsis (Revised Version; Uploaded 13 July 2016)", in: Hühn, Peter et al. (eds.), *the Living Handbook of Narratology*, Hamburg: Hamburg University, URL <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis>>.

- Prince, Gerald (2006), "Disturbing Frames", *Poetics Today*, vol. 27.
- Richardson, Brian (1991), "The Poetics and Politics of Second Person Narrative", *Genre*, vol. 24.
- Simpson, Paul (1993), *Language, Ideology and Point of View*, London: Routledge.
- Stanzel, Franz K. (1984), *A Theory of Narrative*, trans. Charlotte Goedsche, Cambridge: Cambridge University Press.
- Uspensky, B. (1973), *A Poetics of Composition*, trans. V. Zavarin and S. Wittig, Berkeley: University of California Press.

