

دورنمای روایتی



دکتر علی عباسی
عضو هیئت علمی
دانشگاه شهید بهشتی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقوله نقطه دید، مهم‌ترین وجه ساختار روایی است و به کمک آن می‌توان به گفتمان روایی، ساختار داد. نقطه دید يك نظام متنی است که دسترسی خواننده یا بیننده يك تابلو را به معنا هدایت می‌کند. «نقطه دید» یکی از سازوکارهایی است که روی خواننده تأثیر می‌گذارد. با انتخاب این یا آن زاویه دید می‌توان عناصر تابلو، فیلم یا قصه را از زاویه‌های گوناگون مشاهده کرد و به گفته شکل متغیری داد. با روبه‌رو شدن با يك گفته یا يك متن، در اصل به دنبال يك ذهن شناسنده هستیم که این گفته را به وجود آورده است. شناخت این ذهن شناسنده و بررسی فن «نقطه دید» بسیار مهم است. پس بدین منظور در این مقاله تلاش می‌شود برای پرسش‌های زیر پاسخی پیدا کرد:

چگونه می‌توان این ذهن شناسنده یا ذهن‌های شناسنده در يك تابلو، يك فیلم یا در يك متن ادبی را کشف کرد؟

چه کسی یا کدام نظامی آن جهت‌گیری رفتاری بیننده را که راهنمای او در قرائت يك سکانس خاص است، فراهم می‌کند؟

آیا اصولاً می‌توان طبقه‌بندی از این نظام داشت؟

به همین خاطر، ابتدا رابطه عمل روایت با وجوه و سپس رابطه وجوه با دورنمای روایتی را مشخص می‌کنیم. سپس، جایگاه دورنمای روایتی یا نقطه دید را نشان خواهیم داد؛ و در پایان، به خود مسئله دورنمای روایتی می‌پردازیم.

کلیدواژه

نقطه دید، گفتمان روایی، معنا، گفته، متن، ذهن شناسنده.

از این فنون است. مقوله نقطه دید، مهم‌ترین وجه ساختار روایی است و به کمک آن می‌توان به گفتمان روایی ساختار داد. نقطه دید يك نظام متنی است که دسترسی خواننده یا بیننده يك تابلو به معنا را هدایت می‌کند. «نقطه دید» یکی از سازوکارهایی است که روی خواننده تأثیر می‌گذارد. با انتخاب این یا آن زاویه دید می‌توان عناصر تابلو، فیلم یا قصه را از زاویه‌های گوناگون مشاهده نمود و به گفته شکل متغیری داد.

هدف این مقاله بررسی فن «نقطه دید» از دیدگاه ژاپ لینت ولت^۲ است. در روایت‌شناسی غالباً فنون نقطه دید را جدای از دیگر فنون بررسی می‌کنند. تمایز میان «کانون عمل روایت» (چه کسی می‌نویسد؟) و کانون شخصیت (چه کسی می‌بیند؟) یکی از مسائل بسیار مهم در روایت‌شناسی است. در حقیقت، مسئله نقطه دید، یکی از بزرگ‌ترین مشکلات در تحلیل تابلوهای نقاشی، فیلم یا يك متن است.

در گذشته مقوله نقطه دید، بر گستره بزرگی از کارکردها، از مفهوم تکنیکی نمای نقطه دید گرفته تا مفهوم کلی جهت‌گیری اثر از طریق پرسپکتیو يك شخصیت داستانی، تا «بینش» راوی تخیلی، جهان‌نگری نویسنده و واکنش عاطفی خواننده تخیلی متن یا بیننده و گستره شناخت او دلالت می‌کرد. به طوری‌که «ادوارد برانینگان» بر این باور است که مؤلف، راوی، شخصیت داستانی و بیننده، هر يك، نقطه دید خاصی دارند. وانگهی، تا ندانیم که وجه درونی اندیشه چه پیوندی با

توجه به نظریه‌های روایت، قسمتی از نهضت وسیعی است که در میدان علوم انسانی رخ داده است. در دهه‌های اخیر «روایت‌شناسی» به عنوان يك علم سعی کرده است تا

به الگوهای روایتی روشنی دست یابد. البته شکل‌گرایان روس سهم مهمی را در این مورد به عهده داشته‌اند. شکل‌گرایان برای نظریه‌های هنری ارزش بسیاری قائل هستند. آن‌ها بر این باورند که هنر و ادبیات بدون نظریه‌ای مستقل معنا ندارد. شکل‌گرایان به آثار هنری و

فنون در آن توجه خاصی داشته و به همین دلیل تلاش فراوان دارند که بر روی این فنون کار کنند.

نقطه دید^۱ یا دورنمای روایتی^۲ یکی

1. Le point de vue
2. Perspective narrative
3. Jaap Lintvelt

کنش و واکنش موجود در تابلوی نقاشی، در فیلم و غیره دارد، نمی‌توانیم هدف از فنون نقطه دید را که اغلب جدای از دیگر فنون روایتی بررسی می‌شوند، دریابیم. برای اینکه اهمیت کارکردی نقطه دید را دریابیم باید گستره معنایی‌اش را توسعه دهیم. تا روابط میان شخصیت‌ها و نیز رابطه آنان را با راوی تخیلی مشخص نسازیم درک روشنی از نقطه دید نخواهیم داشت، زیرا هر شخصیت داستانی می‌تواند همچون راوی تخیلی، دیدگاهی برای کنش‌ها داشته باشد و آن دیدگاه را ارائه دهد. نقطه دید اساساً به این پرسش پاسخ می‌دهد که: چه کاری - توسط چه کسی - ماده را به معنا تبدیل می‌کند؟

روایت، از کنش اصلی‌ایی به نام

عمل روایت تشکیل شده است

بحث و خود عمل روایت مربوط به

سازمان‌دهی قصه^۹ در یک روایت^{۱۰}

است که این روایت قصه را نمایش

می‌دهد و برای روایت‌کردن هر قصه

باید یک وجه روایتی را انتخاب نمود. به همین خاطر،

روایت‌شناسان با توجه به تقسیم‌بندی افلاطون و ارسطو

دو وجه روایتی را از یکدیگر متمایز می‌سازند. این دو وجه

روایتی دارای اهمیت هستند، زیرا انتخاب دورنماها در

تابلوهای نقاشی، در فیلم‌ها

و در رمان‌ها در رابطه

با همین دو وجه هست.

این دو وجه عبارتند از

(Reuter Yves 1991, p. 59):

۱. وجه روایتی بازنمایی^۴ (داستانی)

۲. وجه روایتی محاکات^۵

در وجه روایتی بازنمایی، راوی تخیلی به نام خودش

حرف می‌زند یا، حداقل، راوی تخیلی نشانه‌های حضور

یا رد پایش را در متن پنهان نمی‌کند. خواننده می‌داند که

داستان^۶ به واسطه یک یا چند راوی تخیلی یا به واسطه یک

یا چند ذهن بیان شده است. این وجه بیشتر در حماسه^۷ و

در رمان دیده می‌شود. در وجه روایتی محاکات، داستان

ظاهراً خودش بدون واسطه و بدون راوی تخیلی ظاهری

بیان می‌شود. در این صورت، در قلمرو نشان‌دادن

قرار می‌گیریم. این وجه را می‌توان بیشتر در هنرهای

نمایشی همچون تئاتر، فیلم، تابلوهای نقاشی و نیز در

بعضی از رمان‌های گفتگویی یا رمان‌های تک‌گویی شده^۸

مشاهده کرد. وانگهی، این وجه را می‌توان در بعضی از

روایت‌های «خنثی» هم دید.

همان‌طور که مشاهده می‌شود، این دو وجه به دو گرایش

از عمل روایت مربوط هستند و هر داستانی به واسطه

زبان^۹ روایت می‌شود. در حالت اول یعنی وجه

بازنمایی موضوع کاملاً مشهود است، ولی، در حالت

دوم، احساسی از یک حضور مستقیم و فوری دیده و

حس می‌شود. بی‌شک، زمانی که گفته‌های شخصیت‌های

داستانی را مستقیم و بدون

واسطه می‌شنویم یا آن‌ها

را می‌بینیم، تأثیر خیلی

بیشتر و مؤثرتر است؛

البته به شرط اینکه تقلید^{۱۱}

4. fiction

5. récit

6. diégésis

7. mimésis

8. histoire

9. épopée

10. monologuée

11. langage

12. mimétisme

بین گفتارهای قصه و گفتارهای «واقعیت» واضح^{۱۳} تر از تقلید بین زبان روایتی و «واقعیت» فرازبانی باشد. انتخاب این یا آن وجه، هم وابسته به انتخاب زیبایی‌ها و هم وابسته به اخلاقیات است. برای نمونه، در تئاتر کلاسیک، سکس و خشونت به نمایش در نمی‌آید و فقط در گفته‌های شخصیت‌ها به آن‌ها اشاره می‌شود.

تقسیم‌بندی وجوه روایتی به دو دلیل دارای اهمیت است، زیرا از یک طرف جایگاه دورنمای روایتی در ساختار روایت را نشان می‌دهد و از طرفی دیگر این تقسیم‌بندی دوجوهی با انتخاب چهار انتخاب روایتی دیگر متحقق می‌شود:

۱. صحنه ۲. خلاصه ۳. گفتارهای شخصیت‌ها ۴. انتخاب دورنماها. در واقع انتخاب دورنماها در ارتباط با وجه‌ها عمل می‌کند.

در وجه نمایشی (نشان‌دانی)، تابلوهای نقاشی و رمان‌ها را می‌توان به دو قسمت تقسیم کرد:

۱. تابلوها یا رمان‌هایی که برانگیزنده این حس هستند که داستان با روشی بیرونی (عینی)^{۱۴} و بدون راوی ضبط شده‌اند. (برای نمونه، می‌توان به بعضی از رمان‌های همینگوی مانند «قاتلان» اشاره کرد و یا تابلوهایی که سعی در نشان‌دادن چیزی دارند؛ مثلاً، تابلوی نقاشی که یک یا چند شخصیت را در کنار کوهی نشان می‌دهند).

۲. تابلوها، فیلم‌ها یا رمان‌هایی که حسی کاملاً درونی (ذهنی)^{۱۵} را ایجاد می‌کنند، یعنی خواننده حس می‌کند که «در» درون

شخصیت‌هاست. البته در حالت تابلو و فیلم این مطلب کمی ظریف‌تر است. غالباً در بیشتر فیلم‌ها و تابلوها این حس است که شخصیت‌های داستانی فقط از بیرون به نمایش گذاشته شده‌اند. ولی می‌توان فیلم‌هایی را نام برد که درون شخصیت‌های داستانی را افشا می‌کند.

این عمل می‌تواند از طریق گفتار خود شخصیت داستانی صورت گیرد. برای نمونه، می‌توان از فیلم «مهمان مامان» به کارگردانی داریوش مهرجویی نام برد. زمانی که مادر، یکی از شخصیت‌های فیلم، با خبر می‌شود که خواهرزاده‌اش به همراه همسرش به خانه آن‌ها خواهند آمد، آشفته‌حال و نگران می‌شود. این نگرانی از طریق حرف‌های خود شخصیت داستانی به بیننده انتقال می‌یابد. در واقع، دوربین با تعقیب کردن شخصیت داستانی، نه فقط تصویری دیداری از او به خواننده می‌دهد، بلکه تمام حرف‌های او را هم می‌شنود و انتقال می‌دهد. این گفتگوی با خود، به صورت غرزدن، دارای این ویژگی است که بیننده درون شخصیت داستانی یا بازیگر را بفهمد. شاید بتوان گفت در این صحنه زبان گفتاری به کمک زبان دیداری می‌آید تا ذهن شخصیت داستانی را برای بیننده افشا کند.

اکنون می‌توان گفت که در کنار پرسش وجهی که روش کم و بیش مستقیم و فوری را مشخص می‌کند - روشی که قصه به وسیله آن نشان داده می‌شود - پرسش راوی تخیلی مطرح می‌شود، به این دلیل که راوی تخیلی همیشه در یک متن وجود دارد

13. objective
14. subjectivité

و راوی تخیلی به آن کسی که داستان را روایت می‌کند ارجاع می‌دهد. این راوی تخیلی به دو شکل اساسی (Genette 1972, p. 256) دیده می‌شود:

۱. راوی دنیای داستان ناهمساز^{۱۵}

۲. راوی دنیای داستان همساز^{۱۶}

تقسیم‌بندی بالا بر اساس تقابل موجود بین راوی و کنشگر صورت گرفته است و گونه‌شناسی ژاپ لیت و لت هم بر تضاد عملی بین راوی و کنشگر استوار است. این تقسیم‌بندی دوتایی بین راوی و کنشگر به ژاپ لیت و لت اجازه می‌دهد تا این دو شکل روایتی اصلی را که به آن اشاره شد، تشکیل دهد. ژاپ لیت و لت خود می‌گوید این دو کلمه را از ژرار ژنت به عاریه گرفته است. از این دیدگاه، روایت هنگامی «روایت دنیای داستان ناهمساز» است که راوی به عنوان کنشگر در دنیای روایت ظاهر نشود؛ راوی ≠ کنشگر. برعکس، در «روایت دنیای داستان همساز»، یک شخصیت داستانی دو نقش را به عهده می‌گیرد: از یک طرف، به عنوان راوی (من - روایت‌کننده)، وظیفه روایت‌کردن روایت را بر دوش دارد و از طرف دیگر، همچون کنشگر (من - روایت‌شده)، عهده‌دار نقشی در روایت است: شخصیت - راوی / شخصیت - کنشگر. تقابل بین راوی - کنشگر دارای این ویژگی است که مرکز جهت‌گیری^{۱۷} و زاویه دید خواننده

را تعیین می‌کند و به کمک این تقابل

می‌توان در درون شکل‌های روایتی

اصلی (یعنی «روایت دنیای داستان

ناهمساز» و «روایت دنیای داستان

همساز»)، ترکیبات اصلی این گونه‌های روایتی را تشخیص داد. این ترکیبات اصلی و اساسی را پس از این خواهیم دید. اما یادآوری این جمله لازم است که جدایی بین روایت داستان همساز و ناهمساز یکی از مسائل خیلی مهم است، زیرا بدین ترتیب، می‌توانیم شاهد حاکمیت یکی از دو شکل مهم از سازمان‌دهی پیام یعنی «روایت» یا «گفتمان»^{۱۸} در متن باشیم.

در «گفتمان»، گفته‌پردازی به کمک ضمیر «چون من، تو، ما، شما و... صورت می‌گیرد؛ یعنی کسانی که در عمل ارتباط شرکت دارند. نشانه‌های فضا - زمانی آن با نشانه‌های فضا - زمان روایت متفاوت است. این نشانه‌ها به صورتی هستند که در ارتباط و در پیوند با زمان گفته‌پردازی هستند و اصطلاحاً به گفته‌پرداز چسبیده‌اند، بر این اساس، زمان فعل‌های مورد استفاده، زمان حال ساده، آینده، ماضی نقلی و ماضی استمراری است. همچنین، برای نمونه نشانه‌های زمانی «امروز»، «فردا»، «دیروز»، «دو روز قبل»، «در همین ماه»، و... خواهد بود. در ضمن قید «اینجا» هم از نشانه‌های مکانی این گفتمان است. اما به عکس، در روایت، گفته‌پردازی پنهان شده است. انسان این احساس را دارد که در حضور یک گزارش بیرونی و ابژکتیو قرار گرفته است. در این شکل روایتی، ضمیر به شخصیت‌های داستانی که در داستان از آن‌ها نام برده

می‌شود ارجاع می‌شوند و کسانی

که درباره آن‌ها حرف می‌زنیم او

و آن‌ها هستند. زمان غالباً زمان

15. hétérodiégétique

16. homodiégétique

17. le centre d'orientation

18. discours

گذشته است و در کنار ماضی استمراری، ماضی بعید و ماضی ساده خواهد بود و همچنین نشانه‌های زمانی برای این نمونه بدین صورت است: «۱۳ آبان ماه»، «آن روز»، «شب قبل آن روز»، «روز بعد از آن»، «دو روز پیش از آن»، «آن ماه»، و غیره. به طور کلی با راوی ناهمسان، روایت غالب است و در راوی همسان که راوی یکی از شخصیت‌های داستانی و در حال روایت کردن است، گفتمان غالب می‌باشد. در حالت راوی ناهمسان رمان‌هایی را داریم که با «او» آغاز می‌شوند و در حالت دوم رمان‌هایی هستند که با «من» شروع می‌شوند. البته در فیلم یا تابلوی نقاشی هم می‌توان این دو گونه روایتی را مشاهده نمود.

اکنون زمان آن رسیده است که از دورنمای روایتی سخن بگوییم. اگر دو شکل اصلی راوی به این پرسش مهم پاسخ می‌گوید: «چه کسی در رمان روایت می‌کند؟»، دورنمای روایتی (یا زاویه‌های دید)^{۱۹} پاسخ‌گوی این پرسش هستند: «چه کسی در رمان ادراک می‌کند؟». در واقع، وقتی خواننده به وسیله گفتمانی که قصه را روایت می‌کند داخل آن می‌شود، بر اساس دید و نگرشی یا بر اساس يك دورنمای ادراکی این قصه را درک می‌کند. این دورنمای ادراکی به صورتی است که می‌تواند اطلاعات داده‌شده را بر حسب يك مرکز جهت‌گیری تغییر دهد. این مرکز جهت‌گیری در حقیقت هرآنچه را که ادراک می‌شود، تعیین می‌کند. پس مهم است که عمل روایت و زاویه دید را با یکدیگر ادغام نسازیم. به

شکل سنتی سه دورنمای مهم را از یکدیگر می‌توان جدا کرد (Lintvelt, 1989, pp.45-48)

۱. دورنمایی که توسط ذهن راوی می‌گذرد.
 ۲. دورنمایی که از طریق ذهن يك یا چند شخصیت داستانی بیان می‌شود.
 ۳. دورنمایی که به نظر بی‌طرف می‌آید یعنی دورنمایی که از ذهن هیچ‌کس عبور نمی‌کند.
- دورنمای اولی معمولاً به «نگاه از پشت» یا «زاویه دید صفر» معروف است. دورنمای دومی را «نگاه با» یا «نگاه به همراه» یا «زاویه دید درونی» می‌نامند و آخری را «نگاه از بیرون» یا «زاویه دید بیرونی» خطاب می‌کنند.
- خاطر نشان سازیم که در اینجا، دورنما مقدار دانش ادراک‌شده (یا به بیان دیگر درجه عمق دانش) را تعیین می‌کند؛ یعنی اینکه چه مقدار اطلاعات به خواننده متن داده می‌شود. قلمرو دورنما نیز همان قلمرو درون و بیرون چیزها، جانداران و انسان است که بدین وسیله می‌توان از آن‌ها ادراک درونی و بیرونی داشت.
- برای پیداکردن زاویه دید نباید فقط به فعل دیدن در يك داستان اکتفا کرد، بلکه باید به عمل ادراک از جهان هم توجه داشت که این عمل به وسیله پنج حس اصلی صورت می‌گیرد و فعل دیدن، فقط یکی از این حس‌هاست. به همین دلیل لیت و لت سعی می‌کند که در ابتدا دورنمای روایتی را تعریف کند؛ زیرا با این کار او می‌تواند به طور دقیق يك گونه‌شناسی نسبتاً دقیق از زاویه دید داشته باشد. وانگهی، دورنمای

19. focalisations

روایتی مورد بحث لیت و لت در رابطه با فاعل ادراک است. لیت و لت از دورنمای روایتی تعریفی می‌دهد. به اعتقاد او، دورنمای روایتی مربوط به ادراک جهان داستان از طریق فاعل - ادراک کننده است. این فاعل - ادراک کننده راوی تخیلی یا کنشگر است. ادراک کنش شناختن و کنش درک کردن به کمک ذهن و حس‌ها تعریف شده است. دورنمای روایتی فقط به مرکز جهت‌گیری دیداری محدود نمی‌شود؛ یعنی دانستن این موضوع که در نیای داستان «چه کسی نگاه می‌کند؟»، بلکه دورنمای روایتی با مرکز جهت‌گیری شنوایی، بویایی، چشایی و لامسه در پیوند کامل و عمیق است. همان طوری که ادراک جهان داستان از صافی ذهن و مرکز جهت‌گیری می‌گذرد، پس دورنمای روایتی از روان ادراک کننده تأثیر گرفته است. معمولاً انتخاب دورنمای روایتی در سطح ادراکی - روانی، ویژگی‌های مناسب و شایسته و با تناسب منطقی را به همراه می‌آورد. این ویژگی‌های مناسب روی سطوح گوناگون هنری (ادبی) واقع می‌شوند. می‌توان نتیجه گرفت که مفهوم نقطه دید یا دورنمای روایتی، اغلب در يك معنای گسترده، در معنای گونه‌روایی استفاده می‌شود. این معنای گسترده مجموعه‌ای از دلایل و شواهد را که در رابطه با چهار مقوله روایتی است داخل می‌کند.

به اعتقاد لیت و لت، مفهوم زاویه دید به دو معنی استفاده شده است:

۱. معنای صحیح آن که همان مشخص کردن پدیده‌های مربوط

به سطح ادراکی - روانی است، ۲. سطح دیگر که کاملاً ناصحیح است و در این باره «ژرار ژنت» در کتاب خود صحبت کرده که مربوط به سطح کلامی است. ژرار ژنت به خوبی و با دقت این مسئله را نشان داده و معتقد است که نباید «چه کسی حرف می‌زند؟» را با «چه کسی نگاه می‌کند؟» اشتباه گرفت. پس بر این اساس مفهوم دورنمای روایتی باید حتماً به سطح ادراکی - روانی محدود و هرگز نباید با دیگر عناصر روایتی ادغام شود، که این عناصر دیگر یا سطوح دیگر در طبقه بندی لیت و لت در جای دیگری قرار می‌گیرند.

حال بر اساس آنچه گذشت، می‌توان طبقه بندی لیت و لت را ارائه نمود. لیت و لت همچون ژرار ژنت بر این اعتقاد است که در روایت، مراحل^{۲۰} هست که بین این مراحل جدایی وجود دارد و نمی‌توان از یکی به درون دیگری داخل شد. برای نمونه، مرحله‌ای که به راوی تخیلی و خواننده تخیلی اختصاص داده می‌شود، با مرحله مربوط به کنشگران یکی نیست. برای نمونه، یکی از این مراحل، مرحله روایتی نام دارد. این مرحله روایتی از جداسازی بین دو شکل اصلی راوی (شکل راوی همسان و راوی ناهمسان) و هر سه دورنمای ممکن (ذهن راوی، ذهن شخصیت داستانی و ذهن بی‌طرف) ساخته شده است. بدین ترتیب، پنج ترکیب اصلی و نه شش ترکیب صورت می‌گیرد. در غیر این صورت، تناقضی صورت خواهد گرفت؛ یا به ترتیبی که این پرسش مطرح است:

چگونه يك راوی داستان همسان

20. instances

با «من» سوپژکتیو و یک دورنمای «بی‌طرف» و بدون حضور هیچ ذهنی با یکدیگر جمع می‌شوند؟
 لینت ولت از این تقابل بین راوی - کنشگر استفاده می‌کند؛ زیرا در نظر او، این تقابل مرکز جهت‌گیری و زاویه دید خواننده را مشخص می‌کند. وانگهی، به کمک این تقابل می‌توان در داخل شکل‌های روایتی اصلی یعنی «روایت دنیای داستان ناهمساز» و «روایت دنیای داستان همساز»، ترکیبات اصلی گونه‌های روایتی را تشخیص داد. این ترکیبات اصلی و اساسی از دیدگاه ژاپ لینت ولت در زیر می‌آید:

الف. «روایت دنیای داستان ناهمساز» به سه گونه تقسیم می‌شود:

۱. گونه روایتی متن‌نگار

۲. گونه روایتی کنشگر

۳. گونه روایتی بی‌طرف

ب. «روایت دنیای داستان همساز» به دو گونه تقسیم می‌شود:

۱. گونه روایتی متن‌نگار

۲. گونه روایتی کنشگر.

۱. گونه روایتی متن‌نگار (عمل)

الف. روایت روایت ناهمساز، متمرکز شده

دنیای داستان بر راوی: گونه روایتی زمانی

ناهمساز «متن‌نگار» است که مرکز

جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی

واقع شود و نه بر یکی از کنشگران. در این حالت

خواننده در جهان داستان به وسیله راوی که همچون

تشکیل‌دهنده روایت است، هدایت می‌شود.

این عمل روایتی امکانات زیادی را به وجود می‌آورد و به اصطلاح دست راوی باز است. او می‌تواند تمام اطلاعات را تحت کنترل خودش درآورد، به طوری که راوی خیلی بیشتر از شخصیت‌های داستانی می‌داند. اطلاعات او در مورد شخصیت‌های داستانی، چه از لحاظ عمق درونی و چه از لحاظ عمق بیرونی، حد نمی‌شناسد. او همه جا حضور دارد و در همه زمان‌ها حاضر است. به همین دلیل، او می‌تواند کاملاً و با اطمینان بازگشت به عقب داشته باشد یا جلوتر از کنش‌های داستان حرکت کند. او به مانند خداست. به همین دلیل این راوی به دانای کل معروف است. در ضمن، این راوی به شرطی دانای کل است که نقطه دیدش محدود نباشد و زاویه دیدش با هیچ یک از شخصیت‌های داستانی پیوند نخورده باشد. این ترکیب در سنت کلاسیکی بسیار استفاده شده است و مؤلفان رمان‌های نامه‌ای از این روش سود برده‌اند. این عمل روایتی می‌تواند به صورت طنز یا هجری هم استفاده شود که در این حالت هدف آن نشان‌دادن توانایی کامل راوی است.

تابلوی اول (ت ۱)، گونه روایتی متن‌نگار را به نمایش می‌گذارد:

تابلوی مورد بحث، محراب مسجدی را نشان می‌دهد که در درون آن روایتی جاری است. این روایت را می‌توان به دو قسمت زمینی و آسمانی تقسیم کرد. تصویر یک زن در وسط تابلو دیده می‌شود. این زن احتمالاً ارجاع به خارج از متن ندارد و احتمالاً تصویر یک زن نوعی

می‌شود. تمام انگشت‌ها بسته هستند به جز انگشت سیاه که عدد یک را نشان می‌دهد. درست در حالت قرینه این انگشت واحد و در پایین‌ترین سطح تابلو می‌توان تصویر کعبه را بر روی زمینه سبزرنگ مشاهده کرد. این زمینه سبزرنگ، بر روی فرشی قرار گرفته است که شبیه به جانماز است. کمی بالاتر از کعبه و در سمت راست تابلو تصویر مردان مسلح دیده می‌شوند که در یک صف در حال راه رفتن به طرف جلو هستند. در مقابل این مردان مسلح و در قسمت چپ تابلو گل‌های لاله با جنینی در میان آن‌ها دیده می‌شود. بالای سر این رزمندگان و گل‌های لاله تصاویر مردان اعدام‌شده نمایان است و در آخر درست در وسط تابلو زن، جسد مردی را که از بدن او خون می‌ریزد در میان دست‌هایش گرفته و به احتمال زیاد آن را از زمین بلند کرده است. در این حالت زن رابط جهان زمینی و آسمانی است.

این روایت مسلماً از ذهن کسی روایت می‌شود که در داستان نیست. یک نوع تفکر و اندیشه در این تابلو دیده می‌شود که می‌توان آن را به صورت زیر بیان کرد:

داستان زمینی این تابلو به این صورت روایت می‌شود که از آغاز تاریخ بشریت تا به امروز مبارزینی وجود داشته‌اند که همیشه در حال مبارزه بوده‌اند و این عمل را همیشه تکرار کرده‌اند. این حرکت تکرار شونده آن‌قدر ادامه داشته تا به یک مقطع زمانی خاص رسیده است و حرکت آن هنوز ادامه دارد و ادامه خواهد داشت؛ حرکت سربازان رو به جلو. در این راه سربازان کشته می‌شوند و دو نوع حرکت عمودی و موازی را آغاز می‌کنند. حرکت

است. در پشت زن تصویر یک مرد روحانی - احتمالاً امام حسین (ع) - بر روی اسب دیده می‌شود. پشت او شمع‌هایی به صورت انسانی و به تعداد چهارده دیده می‌شود که احتمالاً یادآور نمادی می‌باشند. شمع‌ها در سه ردیف قرار گرفته‌اند که از ردیف اول به طرف بالا وضوح آن‌ها کمتر می‌شود. این شمع‌ها به صورت منحنی‌هایی درمی‌آیند که در انتها به یک دست ختم



عمودی آن‌ها به صورتی است که به قسمت فوقانی تابلو یعنی جایی که بزرگان دین اسلام بعد از مرگ هستند می‌روند. این بزرگان در آن بالا زنده هستند و به صورت سلسله‌مراتبی بالا می‌روند تا به يك واحد منتهی شوند. از طرفی دیگر، با کشته‌شدن این رزمندگان، يك گل لاله سرخ که در درون آن جینی قرار دارد درست می‌شود و این حرکت به موازات حرکت رزمندگان و به تعداد آن‌ها از روز اول وجود داشته است.

راوی، این اندیشه را با انتخاب گونه‌ی روایتی متن‌نگار بیان کرده است. راوی برای بیان این اندیشه سعی کرده است که با هیچ زاویه‌ی دیدی در پیوند نباشد یا به اصطلاح زاویه‌ی دید صفر را انتخاب نموده است. زاویه‌ی دید صفر است، زیرا راوی در همه جا حضور دارد. او از بی‌نهایت تاریخ باخبر و از سرنوشت کشته‌شدگان آگاه می‌باشد. او می‌داند زندگی بعد از مرگ چگونه است و در انتها زندگی انسان به کجا ختم می‌شود. او از همه چیز آگاه است. وانگهی برای کشیدن چنین تصویری می‌توان این پرسش را مطرح کرد: راوی تخیلی باید در کدام قسمت جهان قرار گیرد تا بتواند چنین تصویری را بکشد؟ این راوی در جایی است که می‌تواند هم زمینی‌ها را ببیند و هم آسمانی‌ها را!

۲. گونه‌ی روایتی کنشگر (عمل روایت ناهمسان، متمرکز شده بر کنشگر - شخصیت داستانی). گونه‌ی روایتی زمانی «کنشگر» است که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی واقع نشود؛

بلکه درست برعکس، بر یکی از کنشگران انجام گیرد. این گونه‌ی روایتی بسیار محدودتر از روایت ناهمسانی است که بر راوی متمرکز شده است. این محدودیت به شرطی متحقق می‌شود که راوی فقط آنچه را که شخصیت داستانی می‌داند، بداند (منظور شخصیت داستانی است که زاویه‌ی دید را جهت‌دهی می‌کند). پس در این حال حالت، عمق داخلی یا بیرونی هم محدود شده است. در این گونه‌ی روایتی بازگشت به عقب امکان دارد، ولی حرکت رو به جلو یا جلوتر از کنش‌های داستانی حرکت کردن و در همه جا بودن به طور مطمئن امکان ندارد. بدین ترتیب، کارکرد راوی هم محدود می‌شود. بهترین مثال یکی از رمان‌های «هانری جیمز» به نام آنچه که مری می‌داند است. در این رمان جهان داستان از نگاه دختری کوچک مشاهده می‌شود. این دختر تحول‌های عاشقانه نزد بزرگسالان را می‌بیند، بدون اینکه کاملاً چیزی بفهمد. این ترکیب اجازه‌ی تغییرات جالبی را می‌دهد؛ زیرا زاویه‌ی دید می‌تواند روی يك شخصیت متمرکز شود؛ حتی اگر کنشگران دائماً تعویض شوند. برای این حالت می‌توان رمان *مادام بوواری*، اثر فلوربر را مثال آورد. در این رمان زاویه‌ی دید غالباً به مادام بوواری اختصاص دارد، ولی در بعضی از بخش‌ها به شارل، دیگر شخصیت داستان، اختصاص داده شده است. این تغییرات در نقطه‌ی دید را می‌تواند چندنگاهی^{۲۱} (نقطه‌ی دید از نگاه چند نفر به صورت محدود) و تک‌نگاهی^{۲۲} (نقطه‌ی دید از نگاه يك

21. polyscopique
22. monoscopique



شخصیت‌های داستانی

شخصیت داستانی) نامید که در مقابل يك نگاهی قرار می‌گیرد. تابلوی دوم (ت ۲) نمونه مناسبی برای این گونه روایتی است، زیرا گفته خوان می‌داند در اندیشه کسی که این تابلو را می‌کشد چه می‌گذرد. تجلی اندیشه گفته پردازی که تابلویی را می‌کشد به خوبی نمایان است.

۳. گونه روایتی بی‌طرف. گونه روایتی زمانی بی‌طرف است که نه راوی و نه حتی يك کنشگر، هیچ کدام در مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده قرار نگیرند. در نتیجه، هیچ مرکز جهت‌گیری فردی برای نگاه خواننده وجود ندارد.

این گونه در دهه های اخیر به وجود آمده است و نسبت به دیگر گونه‌های روایتی کمتر دیده می‌شود. این گونه روایتی را رمان نویسان امریکایی (همینگوی، هامت و...) خصوصاً در رمان‌های پلیسی با روش رفتارگرایان^{۲۳} ارائه شده است. در روش رفتارگرایان تلاش بر این است که رفتار شخصیت‌های داستانی به تصویر کشیده شود و نه روانکاوی شخصیت‌های داستانی. در ضمن، تعداد زیادی از نویسندگان «رمان نو»^{۲۴} هم از این گونه روایتی استفاده می‌کنند. این گونه روایتی این حس را ایجاد می‌کند که حوادث داستانی خودشان به صورت عینی و نه ذهنی زیر نگاه يك دوربین جریان دارند. در حقیقت، این حوادث داستانی به هیچ وجه از صافی ذهن نمی‌گذرد. دیدگاه و وسعت دید در

این گونه روایتی بسیار محدود است و خواننده کمتر از شخصیت‌های داستانی می‌داند. بازگشت به عقب بسیار کم اتفاق می‌افتد. حرکت رو به

جلو یا جلوتر از حوادث داستان رفتن، (به صورت مطمئن حوادث را پیش بینی کردن) یا در همه جا حضور داشتن غیرممکن است. همچنین، بیان کارکردی و تکمیل‌کننده راوی تخیلی در این گونه روایتی غیرممکن است. لازم به ذکر است که به طور کلی نشانه‌هایی (مانند علامت تعجب و...) که درون شخصیت‌های داستانی را نشان می‌دهند در گفتمان دیده نمی‌شود. این گونه روایتی حس و تأثیر نوعی سفتی، سختی و نبود عاطفه را بیان می‌کند. در این حالت، راوی فقط يك نقش

23. behavioriste
24. Nouveau Roman



تصویری از محمود فرشچیان

ساده یعنی نقش روایتی‌ای که به او تحمیل شده است، را به عهده می‌گیرد. با این عمل، به طور خودکار، عمل تفسیرکردن را از دست می‌دهد. از ذهنیت درونی راوی دیگر در این گونه روایتی اثری وجود ندارد. راوی در این مرحله، درباره شخصیت‌های داستان، نه قضاوت می‌کند و نه تفسیری انجام می‌دهد، بلکه حالتی خنثی را اتخاذ می‌کند. در حقیقت، او همچون دوربین است؛ فقط آنچه را که می‌بیند و می‌شنود بیان و یک حالت ابژکتیو داستان به وسیله ذهن درون‌گرای راوی یا یک کنشگر تصفیه نمی‌شود، بلکه به نظر می‌رسد که این عمل با یک دوربین بیرونی ضبط شده است. مسلماً، در این گونه روایتی، راوی بعضی از صحنه‌ها را به سلیقه خود انتخاب می‌کند که این عمل مانع و مشکلی را ایجاد نمی‌کند.^{۲۵}

تابلوی بعدی (ت ۳) می‌تواند مثال مناسبی برای این گونه روایتی باشد:

ب. روایت ۱. گونه روایتی متن‌نگار (عمل
دنیای داستان روایت همسان، متمرکز شده
همسان بر راوی). گونه روایتی زمانی
«متن‌نگار» است که جهان داستان

از طریق دورنمای روایتی

شخصیت - راوی (من -
روایت‌کننده) و نه شخصیت
-کنشگر (من - روایت‌شده)
درک شود. درواقع،

شخصیت - راوی (من - روایت‌کننده) با نگاهی به عقب یا به گذشته خود آنچه را که برایش پیش آمده است روایت می‌کند. این گونه روایتی، عملی است که در نوع‌های ادبی خودسرگذشت نویسی

(اتوبیوگرافی) و اعترافات دیده می‌شود. راوی تخیلی همان کنشگر بوده و چون از لحاظ زمانی این راوی

۲۵ البته در اینجا شخصاً با نظر ژاپ لینت وات موافق نیستم. این نوع انتخاب کردن از صحنه‌ها، خود یک نوع حالت درون‌گرا و تفسیری را به وجود می‌آورد؛ زیرا راوی از حالت خنثی بودن خارج می‌شود و دیگر همچون دوربین عمل نمی‌کند. آنچه را می‌خواهد نشان می‌دهد و آنچه را که مایل نیست و شاید مهم است رها می‌کند. یعنی اینکه در هر صورت خواننده تحت سیطره راوی است. زیرا اوست که تشخیص می‌دهد من چه چیز را ببینم و چه چیز را نه. در این کلام، حق انتخاب از خواننده گرفته شده است. خواننده در آخر امر همان چیزی را نتیجه می‌گیرد که راوی یا نویسنده در نظر داشته است. در این صورت محل قرارگرفتن این گونه‌های روایتی در کجای جدول پیشنهادی قرار می‌گیرد؟

تخیلی از کنشگری که سابقاً بوده جدا شده، به گونه روایتی متن‌نگار معروف است. راوی تخیلی با بازگشت به عقب از زندگی‌اش سخن می‌گوید. این حالت به راوی تخیلی این امکان را می‌دهد تا دانشی اضافی نسبت به گذشته، دیدی وسیع، نگاهی عمیق - چه به لحاظ درونی و چه به لحاظ بیرونی - نسبت به خود و به حوادث داشته باشد البته این وضعیت، این توانایی را ایجاد می‌کند تا بازگشت به عقب امکان داشته باشد (بازگشت به عقب روی چیزهایی که عمل روایت روی آن‌ها پایه‌ریزی شده است). همچنین حوادثی که در آینده پیش خواهد آمد با اطمینان روایت شود و حتی راوی تخیلی می‌تواند حوادثی را که مربوط به آینده داستان است، بیان کند. با این عمل روایتی راوی تخیلی می‌تواند از حوادث داستان جلوتر رود و جلوتر از شخصیت‌های داستانی کنش‌ها را ببیند. این راوی در ضمن اینکه کارکردهای گوناگون را به عهده می‌گیرد خودش را (*اعترافات روسو* بهترین نمونه است) از مداخله کردن در چیزها محروم نمی‌سازد. این گونه روایتی با اینکه نمی‌تواند در همه جا بوده و از درون تمام شخصیت‌های داستانی باخبر باشد، با این وجود بسیار توانا و قوی است.

۲. گونه روایتی کنشگر (عمل روایت همسان، متمرکز شده روی راوی). گونه روایتی زمانی «کنشگر» است که شخصیت - راوی (من -

روایت‌کننده) با شخصیت - کنشگر (من - روایت‌شده) کاملاً یکی شود. بدین وسیله او می‌تواند دوباره

گذشته‌اش را در فکر و حافظه‌اش زنده کند و خواننده می‌تواند دورنمای روایتی شخصیت - کنشگر را درک کند. (Lintvelt.1989, p.86)

راوی تخیلی خودش را به گونه‌ای روایت می‌کند که انگار در «زمان روایت» جریان دارد. در این حالت توهمی از هم‌زمانی بین حوادث و روایت آن حوادث درست می‌کند. به همین دلیل، راوی تخیلی مجبور است از زمان حال، آینده و ماضی نقلی استفاده کند. بدین طریق، راوی از زمان حال جدا نمی‌شود و ادراکش محدود به همان جایی است که قرار دارد؛ یعنی نگاه و ادراکش شبیه به نگاه و ادراک شخصیت داستانی در زمان حادثه است. این موضوع به طور قابل توجهی عمق درون و بیرون چیزها و اشخاص را محدود می‌کند. این مسئله حتی کارکردهای راوی تخیلی را محدود می‌کند. به طوری که راوی با اطمینان نمی‌تواند حوادثی را که در آینده رخ خواهد داد بیان کند و جلوتر از آن‌ها برود. به نوعی که می‌توان گفت این حرکت رو به جلو کاملاً منتفی است. در اینجا می‌توان به رمان‌هایی اشاره کرد که از گفتگوی درونی مطلق استفاده می‌کنند. از پیشکسوتان این رمان‌ها، دو جاردین^{۲۶} است. رمان *بوت‌های برگ بو* بریده شدند یکی از رمان‌هایی است که از این فن استفاده کرده است. در ضمن، بعضی از آثار «ناتالی ساروت» با عنوان *مارترو*^{۲۷} یا *فراریان*^{۲۸} دارای

چنین ویژگی‌ای هستند.

این طبقه‌بندی‌ها صرفاً فنی نیستند و بهتر است به صورتی دیگر به آن‌ها

26. E. Dujardin
27. Martereau
28. Fugues

نگریست و آن‌ها را بررسی کرد؛ یعنی از نگاه نویسنده و خواننده یا اینکه ببینیم این انتخاب یا آن انتخاب چه سودی برای نویسنده و خواننده دارد. برای نمونه، می‌توان ادعا کرد، در روایت داستان ناهمساز که عمل روایت بر روی تخیلی متمرکز شده است توانایی ادامه روایت در هر شرایطی وجود دارد، حتی اگر شخصیت اصلی داستان عقلش را از دست بدهد یا حتی بمیرد. در واقع، این نوع روایت زمان‌های متممادی بسیار طولانی و همچنین مکان‌های گوناگونی را فراهم می‌کند. حال در کنار این گونه روایتی، روایت داستان همساز را که بر کنشگر تمرکز یافته است در نظر بگیریم این گونه روایتی این قدرت را دارد تا اطلاعات مربوط به شخصیت‌های داستانی، کنش‌های مربوط به آن‌ها و آنچه را که انجام می‌دهند و فکر می‌کنند، از خواننده پنهان سازد. بدین وسیله، یعنی با پنهان‌سازی می‌توان کنش‌های عجیب و غیرمترقبه را به وجود آورد. در انتها می‌توان یادآوری کرد که این طبقه‌بندی‌ها به انتخاب فلسفی و اخلاقی هم بستگی دارد. در حقیقت، «نبود» یک راوی دانای کل احساساتی همچون وجود مستقل شخصیت‌های داستانی یا حس پوچی را قوت می‌دهد؛ زیرا رابطه علیت روانی دیگر زنجیره کنش‌ها را بیان نمی‌کند.

نتیجه

بر اساس پرسش‌های مطرح شده در ابتدای مقاله تلاش شد تا نظامی را که جهت‌گیری رفتاری بیننده یا خواننده در خواندن يك گفتمان است نشان دهیم و آنگاه طبقه‌بندی از آن‌ها داشته باشیم. به همین دلیل، از نظریه‌های ژاپ لینت‌ولت در حوزه دورنمای روایتی کمک گرفتیم. مهم‌ترین وجه ساختار روایی مقوله نقطه دید یا همان مقوله دورنمای روایتی است. لینت‌ولت در کارهای نظری‌اش تلاش کرد یک گونه‌شناسی از دورنمای روایتی ارائه دهد. این گونه‌شناسی بر تضاد بین راوی و کنشگر استوار است. این تقسیم‌بندی دوتایی باعث شد که دو شکل روایتی اصلی شکل بگیرد: ۱. روایت دنیای داستان ناهمساز، ۲. روایت دنیای داستان همساز. بر اساس این تقسیم‌بندی، لینت‌ولت گونه‌های روایتی خود را شکل می‌دهد. او برای روایت دنیای داستان ناهمساز سه گونه روایتی متن‌نگار، کنشگر و خنثی را تشکیل می‌دهد و برای گونه روایت دنیای داستان همساز دو گونه روایتی (متن‌نگار و کنشگر) در نظر می‌گیرد. بر اساس این طبقه‌بندی، اختلاف بین لینت‌ولت و ژرار ژنت نمایان می‌شود. این اختلاف خود را در روایت دنیای داستان همساز نشان می‌دهد. بر اساس نظر ژرار ژنت، در روایت دنیای داستان همساز، می‌توان هر سه گونه روایتی را داشت، ولی لینت‌ولت معتقد است که زاویه دید بیرونی یا گونه روایتی خنثی برای راوی اول شخص امکان ندارد. به همین دلیل تقسیم‌بندی لینت‌ولت پنج تایی و ژرار ژنت شش‌تایی است.

اکنون در پایان مقاله می‌توان نتیجه گرفت که روایت‌شناسان غالباً دنیای داستان را به سه موقعیت راوی تخیلی، کنشگر و مخاطب تخیلی تقسیم می‌کنند و بر اساس این سه موقعیت، ابتدا یک گونه‌شناسی از روایت‌ها را تشکیل می‌دهند و آنگاه، سعی می‌کنند سه نوع مطالعه را دنبال کنند: ۱. بررسی راوی تخیلی و عمل روایت، ۲. بررسی تحلیل گونه‌های کنشگر و گونه‌های کنشی، ۳. بررسی مخاطب تخیلی.

بر این اساس، گونه‌شناسی روایتی بیشتر به مسئله عمل روایت می‌پردازد، ولی خود عمل روایت به طور خودکار به رابطه متضاد راوی تخیلی و مخاطب تخیلی هم خواهد پرداخت. البته مسئله عمل روایت در ارتباط با روایت و داستان هم در نظر گرفته می‌شود که در ادامه این کار رابطه کنشگران و عمل روایتی مطرح می‌شود.

حال، با این نتیجه‌گیری می‌توان هدف این مقاله را به‌اختصار بیان کرد: دورنمای روایتی در رابطه با ادراک جهان داستان از طریق یک فاعل - ادراک‌کننده (ذهن ادراک‌کننده) است و این فاعل - ادراک‌کننده می‌تواند راوی یا شخصیت داستانی باشد. اکنون پرسش این است: این ادغام نقطه دید و ذهن (ذهن ادراک‌کننده) برای چیست؟ در پاسخ می‌توان گفت که این ادغام، قوه ادراک، روان‌شناسی و ایدئولوژی را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد. ولی هدف اصلی این استدلال این است که بیننده را به عنوان عامل سامان‌دهنده اصلی معرفی کند. یعنی ذهن اندیشنده‌ای را که محدودیت‌ها، اشارات و جابه‌جایی‌های بین سطوح مختلف فرم روایی را برای معنی‌کردن دنیای خیالی به کار

می‌گیرد. نظریه‌پردازان در ارتباط با نظریه روایی بر این باور هستند که مقوله نقطه دید، مهم‌ترین وجه ساختار روایی است. نقطه دید، گفتمان یا ساز و کارهای متنی‌نما/نمای عکس، انطباق خط نگاه، حرکت‌های دوربین و غیره را به جهان داستان (جهان رویدادها، کاراکترها، فضا و زمان خیالی) پیوند می‌زند. این پیوند به نوبه خود گروه ممتازی از اشاره‌های به‌شدت معنادار را در اختیار بیننده قرار می‌دهد و شاخص‌های متنی بسیار پرباری تولید می‌کند. نقطه دید، یک نظام متنی است که دسترسی بیننده یا خواننده به معنا را هدایت می‌کند (گسترش می‌دهد، محدود می‌کند، تغییر می‌دهد).

- احمدی، بابک. *ساختار و تاویل متن - نشانه شناسی و ساختارگرایی*. تهران: نشر مرکز. ۱۳۷۰.
- اخوت، احمد. *دستور زبان داستان*. تهران: نشر فردا. ۱۳۷۱.
- برانیگان، ادوارد. *تقطعه دید در سینما، نظریه روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک*. مترجم: مجید محمدی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی. ۱۳۷۶.
- عباسی، علی. *مقاله گونه های روایتی و دیدگاه... کاربرد آن روی نویسندگان ایرانی و فرانسوی (بهرام صادقی - محمد مهدی محمدی - صمد بهرنگی - هوشنگ مرادی کرمانی - آلبرت کامو)* تهران: دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۳۳ سال ۱۳۸۱.
- والاس، مارتین. *نظریه های روایت*. مترجم: محمد شهباز. تهران: نشر هرمس. ۱۳۸۲.

- Adam, Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes*, Paris, Larousse, 1979.
- _____, *Le texte narratif. précis d'analyse textuelle*, Paris, Nathan, 1985.
- Barthes, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, *Communications*, 8, 1966, p. 1-27.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris 1972.
- Hamon, Philippe, *Analyse du récit : éléments pour un lexique*, Le Français Modernes, XLII, 2, p. 133 – 526.
- Lintvelt, Jaap, *Essai de Typologie narrative le « point de vue »* Paris, Jose Corti., 1989.
- Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du Roman*, Bordas, Paris, 1991, p. 59.