



## ساختار نقل؛ گونه‌ها و کارکردها

تاریخ دریافت: ۰۹ فروردین ۱۴۰۱ / تاریخ پذیرش: ۱۴ اسفند ۱۴۰۱

مریم حیدری<sup>۱</sup>

### چکیده

ساختار «نقل» از تجزیه زمان روایت و تغییر راوی به دست می‌آید. راوی اول شخص که در روایت همزمان حضور دارد، پس از توصیف مختصر فضا و شخصیت‌ها، رشته کلام را به راوی اول شخص دوم می‌سپارد. راوی دوم با بهره‌گیری از روایت گذشته‌نگر، به نقل سرگذشتی نسبتاً پر رخداد می‌پردازد. انتخاب این فرم، در عین اینکه به هرچه فشرده‌تر شدن ذکر وقایع می‌انجامد، به ایجاد صحنه‌های فراخ‌منظر و حقیقت‌نمایی نیز یاری می‌رساند. نمی‌توان این شیوه را نوعی «متالیپسیس» نامید؛ زیرا هرچند راوی تغییر می‌یابد، هر سطح از روایت در جای خود باقی می‌ماند و وارد ساحت دیگری نمی‌گردد تا ادغام حیطه‌ها رخ دهد. همچنین متفاوت از ساختار «قاب» است؛ زیرا با وجود تو در تو بودن، شامل داستان‌های فرعی مجزا نیست و خرده‌روایت‌ها همه در خدمت یک خط داستانی هستند. در گام نخست این پژوهش، شناسایی و توصیف گونه‌های ساختار نقل مطمح نظر قرار گرفته است و در گام دوم، چرایی انتخاب این ساختار و کارکردهای آن بررسی شده است. یافته‌ها نشان می‌دهند پسند جامعه و انگیزه‌های شخصی نویسندگان از دلایل اصلی انتخاب این لایه‌بندی روایی بوده است. گاهی تلاش نویسندگان برای دوصدایی یا چندصدایی کردن اثر و تغییر کانون روایت، موفق و گاهی ناموفق بوده است.

کلیدواژه‌ها: ساختار، روایت، نقل، حقیقت‌نمایی، کانونی‌سازی.

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

## ۱ - مقدمه

روایت‌شناسان ساخت‌گرا هر یک از منظری ویژه ساختمان داستان را کاویده و مناسبات میان اجزای آن بر رسیده‌اند. پراپ بر کنش شخصیت‌ها تأکید ورزیده است، ژنت بر عامل زمان و آوا، تودورف بر پی‌رفت‌ها، چتمن بر آشکارگی و نهفتگی، استنزل بر مؤلف و ناظر، و گرماس بر تقابل‌های دوگانه. بدیهی است پژوهش‌های جدید و امداد تحقیقات پیشین بوده و آن‌ها را تجمیع و تکمیل ساخته‌اند. از جمله مانفرد یان در *مبانی روایت‌شناسی* آرای فوق‌را-که به گفته وی جعبه‌ابزار کار محسوب می‌شوند- جمع کرده و بر اساس آن‌ها انواع وضعیت‌های روایی را شرح داده است. وی در بررسی سرآغاز داستان‌ها، «داستان‌های کلامی» را که علاوه بر تمامی عناصر، «راوی یا داستان‌گو» هم دارند، مورد مذاقه قرار داده و سطوح ارتباط را از راوی تا کنشگر نشان داده است (یان، ۱۳۹۷: ۱۳ و ۱۷). او ارتباطات روایی را دارای حداقل سه سطح می‌داند: شخصیت (سطح کنش)، راوی (سطح میانجی و گفتمان داستانی) و نویسنده تا خواننده (سطح ارتباط غیرداستانی) (همان، ۶۱). در امتداد این دیدگاه از اصطلاحات پیشنهادی ریمون کنان نیز مدد می‌جوییم و داستان‌ها را از نظر انواع لایه‌های روایی، بدین شرح نام می‌بریم: روایت درجه اول (بدون زیر روایت)؛ روایت درجه دوم (روایتی که در یک روایت درجه اول درون‌گیری شده است)؛ روایت درجه سوم (روایتی که در یک روایت درجه دوم درون‌گیری شده است و الخ (Rimmon-kennan, 1983: 91).

بررسی سطوح روایت، تنها تقلیل دادن مفاهیم به حد فرمول‌های ریاضی و توصیف ظاهر نیست؛ بلکه از این مهم حکایت دارد که هرگونه چیدمان، ترکیب‌بندی، و زاویه دید، نظام فکری سازنده خود را بازگو می‌کند. به‌طور مثال، قولان معمولاً با استفاده از تعبیری چون «آورده‌اند» یا «گفته‌اند» اخبار را به گوینده‌ای مجهول نسبت می‌دهند تا برداری متوجه وی نشود و فقط متن قصه کنش محور به‌عنوان واقعه‌ای عام، فارغ از قید زمان و مکان، که تردید در صحت و سقم آن اشکالی ایجاد نمی‌کند، در کانون توجه خواننده یا شنونده قرار گیرد. در مقابل، برخی از روایتگران بر مستند کردن خبر و ذکر سلسله‌راویان (نظیر آنچه در علم حدیث در بحث رجال وجود دارد) پای می‌فشارند تا نوعی نظام ارزش‌گذاری و اعتباربخشی برای اثر خود تدارک ببینند؛ مثلاً فردوسی داستان «رستم و سهراب» را با این ابیات آغاز می‌کند:

ز گفتار دهقان یکی داستان	بپیوندم از گفته باستان
ز موبد برین گونه بر، داشت یاد	که یک روز رستم هم از بامداد ...
	(فردوسی، ۱۳۷۶، ج ۲: ۱۷۰).

در این دو بیت، روایت در چهار سطح درونه‌سازی شده است تا به سطح کنش داستانی یا شخصیت تجربه‌گر (رستم) برسد. شاعر با این تمهید، مسیر تبدیل ادبیات شفاهی به ادبیات رسمی مکتوب را به شیوه‌ای ساختارمند نشان داده و حفره زمانی میان خود و کنشگر را با تعریف واسطه‌هایی ثقه پر کرده است. سطوح روایی این ابیات را می‌توان به این صورت نمایش داد:

راوی و روایت‌شنو<sup>۱</sup> (فردوسی) ← راوی و روایت‌شنو (دهقان) ← راوی (موبد) ← شخصیت تجربه‌گر (رستم)  
این الگو در مقاله پیش رو به‌عنوان قالب اصلی در نظر گرفته شده است؛ با این تفاوت که فقط داستان‌هایی بررسی شده‌اند که در آن‌ها هم روایت درجه یک و هم روایت‌های درونه‌گیری شده، با زاویه دید اول شخص بیان شده باشند تا بر کلامی بودن داستان (که عناصر همدلی در آن فزونی می‌گیرد) و لحن و آوای راوی توجه گردد؛ زیرا راوی با بیان و کلام ویژه خود، به ماده خام داستان شکل و نمود دیگری می‌بخشد.

با اینکه تعدد گونه‌ها مانع از استنتاج به شیوه استقرای تام و دست یافتن به شکلی نهایی می‌گردد، در این مقاله سعی شده است با شیوه توصیفی-تحلیلی با بهره‌گیری از نمونه‌های داستانی ایرانی و خارجی (داستان کوتاه و رمان) حتی‌المقدور گونه‌های این ساختار و علل بهره‌گیری از آن تا حد معرفی و نقد شرح داده شود. داستان‌های بررسی شده به ترتیب الفبایی بدین شرح‌اند:

**رمان‌ها:** «بلندی‌های بادگیر» (امیلی بروته)، «پَر» (شارلوت مری ماتیسن)، «خاطرات خانه اموات» (تتودور داستایوفسکی)، «دختر پرتغالی» (یوستاین گاردنر)، «شیدا و صوفی» (چیستا یثری)، «شماس شامی» (مجید قیصری)، «فرانکشتاین» (مری شلی)، «مادام کاملیا» (الکساندر دومای پسر).  
**داستان‌های کوتاه:** «اشک‌ها» (سیمین دانشور)، «در راه چالوس» (جلال آل‌احمد)، «ستم» (منوچهر مطیعی)، «گنج» (جلال آل‌احمد)، «میراث» (منوچهر مطیعی)، «پادداشت‌های یک خانم آلمانی» (سیمین دانشور).  
داستان‌های منتخب همگی جزو شاهکارهای ادبیات جهان نیستند و به‌صورت تصادفی از دوره‌های مختلف برگزیده شده‌اند. تنها ملاک برای انتخاب این آثار وجود ساختار نقل در آن‌ها بوده است.

پرسش‌های اصلی پژوهش عبارتند از:

- ساختار نقل به لحاظ فاصله و ارتباط راوی نخست با راوی دوم دارای چه اقسامی است؟

۱. یا «روایت‌گیر»

- با توجه به اینکه در برخی موارد راوی همان نویسنده است، هدف ادبی و اجتماعی نویسنده از دست‌به‌دست کردن رشته کلام چه بوده و از چه رو ترجیح داده به لایه‌های درون داستانی فرورود تا سیر دلبران در حدیث دیگران گفته آید؟
- هدف پژوهش در وهله اول پاسخ به چستی موضوع و ماهیت‌شناسی پدیده، و در وهله بعد پاسخ به چرایی یا علت‌شناسی و دلایل وجودی آن است.

### پیشینه پژوهش

پیشینه «نقل» به کتاب سوم جمهور برمی‌گردد؛ آنجا که افلاطون دو وجه برای روایت برمی‌شمرد: «محاکات» (می‌مه‌سیس<sup>۱</sup>) و «نقل» (دیه‌گه‌سیس<sup>۲</sup>). محاکات بازنمایی کنش در کلمات شخصیت‌هاست و نقل، بازنمایی در کلمات نویسنده. افلاطون با نگاه اخلاق‌گرای خود محاکات را تقیح می‌کند و از نقل که دستی مهارکننده دارد، دفاع می‌کند (نک. مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۳۶-۴۳۵). این نگاه تا سده نوزدهم نیز وجود داشت تا اینکه مدرنیست‌هایی نظیر هنری جیمز محاکات را بر نقل برتر دانستند و بر غیرشخصی کردن آثار تأکید ورزیدند. در سال‌های اخیر پست‌مدرنیست‌ها بار دیگر عقیده برجسته‌سازی نقل را دنبال کردند. فرمالیست‌های روسی هم وجود راوی را یک تکنیک ادبی دانستند و از آن تحت عنوان «آشکارسازی تمهید» یاد کردند. امروزه اقتدار نقل تعدیل شده است. نه آن جایگاه ارزش‌مدارانه نخست را دارد، نه هیأت سرکوب شده دوره دوم را؛ بلکه به شگرد و مفهومی رتوریکی بدل شده است (همان، ۴۳۶). ماحصل تثبیت جایگاه راوی، افزایش مطالعاتی در باب تعداد راویان، ارتباط آن‌ها با هم، و در نتیجه، توجه به لایه‌بندی‌روایی بود. از جمله پژوهندگان عرصه روایت که کاری اساسی در زمینه روایت‌شناسی ساختارگرا انجام داد، ژرار ژنت بود که در کتاب «کلام روایی» (۱۹۷۲) توجه ویژه‌ای به نقل داشت (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۱۴۵-۱۴۶). سایر محققان، هرچند در صدد تدوین نحو روایت برآمدند، کمتر به کارکرد معنایی نقل نظر داشتند. در کتاب «روایت‌شناسی» (۲۰۰۵) نوشته مانفرد یان نیز نقل فقط در ذیل وضعیت‌های روایی مطرح شده و بابتی جداگانه برای آن گشوده نشده است. به‌طور کلی در عرصه روایت‌شناسی، ساختاری موسوم به «نقل» در ذیل داستان‌های دارای ساختار قاب<sup>۳</sup> قرار گرفته است.

اکثر تحقیقات پساژنتی مقولات ترتیب، تداوم، وجه، بسامد، و کانونی‌سازی را به‌عنوان الگوی کار در نظر گرفته

1. Mimesis
2. Diegesis
3. Frame story

و به بررسی‌های موردی پرداخته‌اند که می‌توان اشاراتی دربارهٔ تعدد راویان و لایه‌بندی روایی در آن‌ها یافت. از میان بررسی‌های موردی می‌توان به این موارد اشاره کرد:

- دزفولیان و مولودی (۱۳۸۸) در «روایت‌شناسی تاریخ بیهقی: بررسی ساز و کار روایت «حکایت بوبکر حصیری» بر اساس نظریهٔ ژنت» به سه سطح روایی (داستان، روایت، روایتگری) پرداخته‌اند و مؤلفه‌هایی را که این سطوح روایی را در تعامل با یکدیگر نگه می‌دارند (زمان دستوری، وجه و صدا) تحلیل کرده‌اند.
- عبادی آسایش و غیبی (۱۳۹۶) در «بررسی رئالیسم جادویی و نوستالژی بازبینانه در لایه‌های روایی رمان اسفار کاتبان» لایه‌بندی روایی رمان مذکور را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های داستان پست‌مدرن در نظر گرفته‌اند و از منظر رئالیسم جادویی به تحلیل اثر پرداخته‌اند.
- رضایی و نیدی (۱۳۹۸) در مقاله «شکل‌شناسی راوی در حکایات کرامت‌های عرفانی» متعین و نامتعین بودن راویان و تعدد آن‌ها را محور بحث قرار داده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که در حکایات کرامت‌های عرفانی، راوی، شخصی متعین و مجزا از نویسنده است. او می‌تواند شناس یا ناشناس، دانای کل نامحدود یا محدود و دید درونی یا بیرونی داشته باشد، اما نقل‌قول‌هایش مستقیم است و زمان، ضمایر و رنگ و بوی شخصیت را دارد.

سوای بررسی‌های موردی، نگارنده اثری که بتوان آن را تبیین‌کنندهٔ ساختار نقل و کارکردهای بلاغی آن دانست، نیافت. پژوهش‌هایی که دربارهٔ «فرا داستان» (حضور مؤلف در اثر یا شرح نوشتن داستان) نگاشته شده‌اند، از جهتی می‌توانند به موضوع این مقاله نزدیک باشند؛ اما از سوی دیگر، تلاش فراداستان نویسان برای ساختگی نشان دادن اثر، آن را از ساختار نقل که اساس آن القای حقیقی بودن ماجراست، دور می‌سازد.

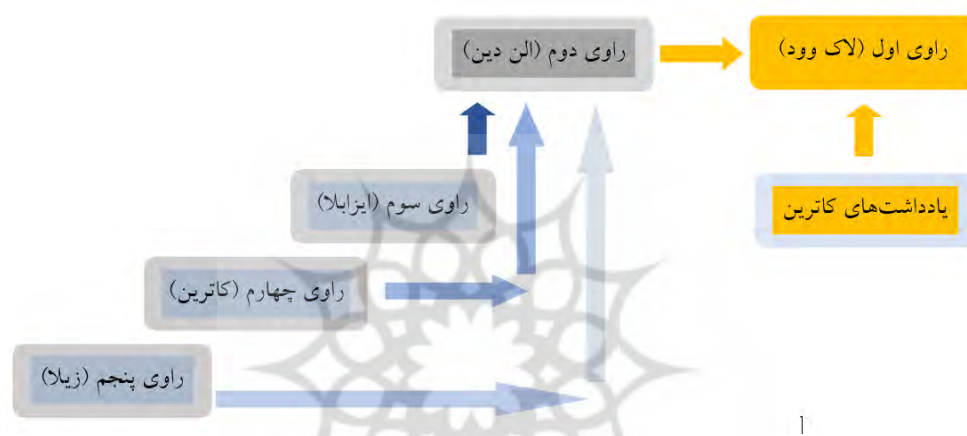
## ۲- ساختار نقل؛ تعریف، گونه‌ها و کارکردها

### ۲-۱- تعریف ساختار نقل

در حالت کلی (سوای انواع فرعی) ساختار نقل دارای این فرم است: *راوی اول* پس از آنکه به بسترسازی اولیه پرداخت و خواننده را با فضا و شخصیت‌ها آشنا کرد، نقل رویداد کلان را به *راوی دوم* می‌سپارد و او را با خواننده تنها می‌گذارد. *راوی دوم* با بهره‌گیری از روایت گذشته‌نگر، به نقل سرگذشتی نسبتاً پر رخداد (دربارهٔ خود یا دیگری) می‌پردازد. در حقیقت *راوی اول* پیش‌تر سر نخ‌هایی به خواننده داده است؛ ولی *راوی دوم* گشایندهٔ کلاف وقایع است و به شیوهٔ ایضاح بعد از ابهام، به تفصیل مطالب می‌پردازد. در مواردی *راوی سوم* یا *چهارم* ادامه دهندهٔ ماجرا هستند؛ اما میدان‌دار اصلی که دارای اقتدار روایی است، همانا *راوی دوم* است که خرده روایت‌ها را از *راویان بعدی* می‌گیرد و به رویداد کلان تزریق می‌کند. گاهی *راوی اول* در پایان بازمی‌گردد و امانت خود را پس می‌گیرد، یا در میانه سری می‌زند و از

صحت و سلامت امانت خود اطمینان حاصل می‌کند. در گونه‌های پیچیده‌تر نوع روابط متنوع‌تر است که در ادامه بحث به آن‌ها اشاره خواهد شد. شیوه فوق هرچند ساختاری سنتی به شمار می‌آید؛ در ادبیات معاصر نیز به اشکال گوناگون کاربرد دارد. گونه پیچیده ساختار نقل را بر اساس رمان بلندی‌های بادگیر به صورت نمودار شماره یک می‌توان نشان داد:

نمودار شماره ۱ - ساختار نقل در بلندی‌های بادگیر



در هر یک سطوح، راوی فردیت یافته (راوی ای که اطلاعاتی درباره خود داده است) و خودگوی (گوینده رخدادی که خود شخصیت اصلی آن است)، در سطح نقلی بعدی، هویتی غیر شخصی می‌یابد و به دانای کلی بدل می‌شود که یکی از شخصیت‌های قصه‌اش به سخن در آمده و رخدادی را نقل می‌کنند. در این حالت، راوی سطح قبلی در جایگاه روایتگر قرار می‌گیرد.

ساختار فوق را به دو دلیل ساختار نقل نامیدیم تا:

(۱) از ساختار قاب که به هرگونه داستان تو در تویی اشاره دارد، متمایز باشد؛ زیرا در ساختار قاب، داستان‌های درونه‌گیری شده می‌توانند داستان‌های فرعی کاملاً مجزا از یکدیگر باشند (مانند «هزار و یک‌شب» یا «کلبله و دمنه»). دو ترکیب وصفی «جعبه‌های چینی» (هفت جعبه درون هم) و «عروسک‌های بابوشکای روسی» (عروسک‌های جای گرفته در دل عروسک بزرگ‌تر) که به حوزه نقد وارد شده‌اند، به داستان‌های تو در تو اشاره دارند (نک. عبادی آسایش و غیبی، ۱۳۹۶: ۱۰۰)؛ اما عمدتاً داستان‌های مدرن و پست‌مدرن را-که مورد نظر این مقاله نیستند- توصیف می‌کنند. مضاف بر این، اگر بخواهیم ساختار نقل را در مقام تمثیل و تشبیه قرار دهیم، در هیأت جعبه‌های داخل هم نیست؛ بلکه

بیشتر به خروج آب از چاه‌های قنات مانند است. آب (رخدادها) از عمیق‌ترین چاه (روایت گذشته‌نگر دورتر) به چاه‌های کم‌عمق‌تر (روایت گذشته‌نگر نزدیک‌تر) و سرانجام به سطح زمین (روایت همزمان) هدایت می‌شود.

(۲) با تداخل سطوح روایی<sup>۱</sup> تفاوت داشته باشد؛ زیرا ساختار نقل، در جهت طرد متالپسیس و تأکید بر حقیقت‌نمایی عمل می‌کند (درباره متالپسیس نک. بامشکی، ۱۳۹۳). هر چه متالپسیس سعی در گریز از نمایش واقعیت دارد، ساختار نقل با انتخاب «راوی- ناظر» یا «راوی- قهرمان» که اطلاعاتی به مراتب دقیق‌تر از راوی نخستین دارد، حقیقت‌نمایی را افزونی می‌بخشد. همچنین در متالپسیس ادغام حیطه‌ها رخ می‌دهد؛ حال آنکه در ساختار نقل هر چند راوی تغییر می‌یابد، هر سطح از روایت در جای خود باقی می‌ماند و وارد ساحت دیگری نمی‌گردد تا موجب شکستن مرز واقعیت و خیال شود.

## ۲-۲- گونه‌های ساختار نقل

بر اساس میزان فاصله و ارتباط راوی نخست با راوی دوم، ساختار نقل دارای اقسام زیر است:

### ۲-۲-۱- گفت‌وگو

راوی اول در شرایط و محیطی که دو شخص را وادار به هم‌نشینی می‌کند، راوی دوم را ملاقات می‌کند و با وی به گفت‌وگو می‌نشیند. به‌طور مثال راوی اول بیمار است و خدمتکار رویداد کلان را برای او روایت می‌کند (بلندی‌های بادگیر) یا بالعکس راوی دوم در دوران نقاهت است و مایل است شرح آلام خود را بیان کند (مادام کاملیا) یا دو راوی مسافر هستند و ناچارند ساعاتی را در اتوبوس کنار هم سپری کنند (در راه چالوس). به تدریج سهم راوی دوم از مکالمه بیشتر می‌شود و وزن مطالب وی فزونی می‌گیرد تا جایی که گفت‌وگو منجر به تک‌گویی وی می‌شود. راوی اول گاهی در حد هدایت یا یادآوری مطلب ورود می‌کند:

میان حرفش دویدم و گفتم (آل احمد، ۱۳۸۸: ۵۲). قیافه حریص به دانستن من اورا به شوق آورد (همان، ۵۴). موضوع صحبت باز فراموشش شده بود. متوجهش کردم (همان، ۵۹).

اما در مجموع، سکوت مکالمه‌ای بر گفتار حاکم است و راوی دوم نوعی پاسخ خاموش<sup>۲</sup> دریافت می‌کند:

کم‌کم می‌دیدم که سعی می‌کند مرا به حرف بیاورد. شاید می‌خواست من برایش بگویم که مسافرت من تنها یک سفر گردشگری نیست؛ و شاید می‌خواست نظر مرا نسبت به این بدبینی‌های خودش

1. Metalepsis  
2. Silent answer

بشود. ولی من بیش از آن چیزی نگفتم و ساکت ماندم (همان، ۶۳). (درباره انواع سکوت ارتباطی نک. صادقی، ۱۳۹۲: ۳۶-۵۸).

در برخی نمونه‌ها (نظیر در راه چالوس) روایت همزمان همواره پیش روی خواننده است و روایت گذشته‌نگر در حد گزارش‌های راوی دوم باقی می‌ماند. واکنش‌ها و اظهار تأثرهای راوی اول (راوی‌شنو) به جنبه نمایشی داستان قوت می‌بخشد؛ ولی در عین حال، مجال دریافت‌های شخصی خواننده را از وی سلب می‌کند.

در شکل دیگر ساختار گفت‌وگو، راوی دوم دفعاتاً روایت را در اختیار می‌گیرد و تا پایان یا اواخر داستان خبری از راوی اول جز در هنگام قطع موقت داستان و تنفس راوی دوم، نیست (فرانکشتاین). بستری که راوی اول از محیط و شرایط فعلی ساخته بود، به تدریج فراموش می‌شود و خواننده درگیر وقایع درونه‌سازی شده می‌گردد.

به دلیل نقل مطلب به صورت شفاهی و حضور فیزیکی روایت‌شنو، گفتمان داستان از نظر دیرش زمانی<sup>۱</sup> از نوع تسریع<sup>۲</sup> یا شتاب<sup>۳</sup> است و درنگ (توقف کنش) و پرداختن به توصیف، به ندرت صورت می‌گیرد. حتی در مان‌ها نیز وقایع گاهی به صورت بسیار موجز نقل می‌شوند. به طور مثال در بلندی‌های بادگیر، واقعه مرگ آقا و خانم لیتتون تنها در چند سطر بیان شده است:

خانم لیتتون چند بار به عیادت کاترین آمد و دستورات و توصیه‌های او در بهبود حال کاتی بسیار مؤثر بود تا اینکه با اصرار، کاتی را به تراش کراس‌گرینج برد تا آنجا از وی مراقبت کند. ما هم از خدا خواسته قبول کردیم تا مدتی از شر بهانه‌جویی‌ها و لجاجت بیجانانه کاتی راحت باشیم؛ اما زن بیچاره نمی‌دانست این حسن نیتش بلای جانش می‌شود. چون بیماری کاتی به آقا و خانم لیتتون سرایت کرد و آن زن و مرد بیچاره به فاصله چند روز از هم درگذشتند (برونته، ۱۴۰۰: ۹۱).

## ۲-۲-۲- ملاقات و شنیدن روایت

معمول‌ترین ساختار قصه‌گویی این است که نقل، روایت گذشته‌نگر را در حضور جمعی از شنوندگان یا برای مخاطب خاصی بیان کند. در شکل سنتی، ابتدا از پنجره زاویه دید سوم شخص شاهد ماجرا هستیم و سپس به روایت اول شخص راه می‌یابیم (مانند رمان بامداد خمار)؛ ولی در ساختار نقل، راوی

1. Duration
2. Speed-up
3. Acceleration



اول‌شخص با توصیف فضا و شخصیت‌ها نوعی همدلی میان خود و راوی دوم برقرار می‌کند. در داستان **گنج با چنین ساختاری مواجهیم:**

«یکی از شب‌های ماه رمضان بود که او (خاله) به منزل ما آمده بود و پس از افطار، معصومه‌سلطان قلیان کدویی گردن دراز ما را که شب‌های روضه توی مجلس، بسیار تماشایی است، برای او آتش کرده بود و او درحالی که نی‌قلیان را زیر لب داشت، این‌گونه ادامه می‌داد...» (آل‌احمد، ۱۳۴۹: ۲۷).

راوی اول‌شخص بی‌آنکه اطلاعاتی درباره‌ی خویش ارائه کند یا به تفسیر و تعبیر پردازد، فقط در مقام روایت‌شنو حاضر است. آشکارگی-یا به تعبیر چتمن «رسایی آوای روایی»<sup>۱</sup> - در سویه‌ی راوی اول اندک است و تنها یک داوری ارزشی (تماشایی بودن قلیان در شب‌های روضه) دیده می‌شود. هرچند جنبه‌ی نمایشی این فرم، از شکل پیشین (گفت‌وگو) ضعیف‌تر است، راوی اول با درج چند موقعیت تنفس بین گفتار، وجود روایت همزمان را یادآوری می‌کند. وجه کلامی این فرم نیز به دلیل تأثرات و مکث‌های راوی دوم، تا حدی دارای قوت است؛ اما در این‌گونه نیز مانند گونه‌ی پیشین سکوت مکالمه‌ای برقرار است و حضار با اینکه حضور فیزیکی دارند؛ اما تبادل آراء صورت نمی‌گیرد و اقتدار راوی به‌عنوان بالادست حفظ می‌شود.

## ۲-۲-۳- خواندن دست‌نوشته

در این شکل، راوی اول، یادداشت‌ها، نامه‌ها، یا شرح حال راوی دوم را می‌یابد (اغلب به‌طور تصادفی). انتخاب این ساختار، بهترین شیوه برای بیان مطالبی است که در گذشته‌ای نسبتاً دور (چندین سال) یا بسیار دور (چندین قرن) رخ داده‌اند. نظر به میزان فاصله‌ی دو راوی، چند حالت مترتب است:

- ۱) راوی اول، پیشتر راوی دوم را ملاقات کرده است و شناختی از وی دارد. در **یادداشت‌های خانم آلمانی** به راوی اول خبر می‌دهند که خانم آلمانی در حال احتضار است. او به بالین محتضر می‌رود و پس از مرگ وی یادداشت‌های وی را می‌خواند. در دختر پرتقالی نیز پسری خاطرات پدر درگذشته‌اش را می‌یابد.
- ۲) راوی اول راوی دوم را ملاقات کرده است؛ ولی شناختی از وی ندارد. در داستان **اشک‌ها** راوی اول دختری را در کتابخانه ملاقات می‌کند که شرح حال خود را نوشته و عمداً جا گذاشته تا کسی بیابد و بخواند.

۳) راوی اول نه راوی دوم را دیده است، نه شناختی از وی دارد. شکل معماگونه این حالت بر دو شکل پیشین فزونی دارد. در سَمَاسِ شامی راوی نخست، نسخه‌ای کهن درباره وقایع عاشورا می‌یابد.

شکل یادداشت‌ها در میزان کشش و ایجاد تعلیق متفاوت‌اند:

- دست‌نوشته، خاطرات تمام و کمال راوی دوم است. گاهی راوی اول مؤخره‌ای بر آن می‌افزاید (اشک‌ها) و گاه نمی‌افزاید و خواننده را با متن تنها می‌گذارد (خاطرات خانه اموات).
- دست‌نوشته کامل است؛ ولی حفره‌هایی در آن وجود دارد که فقط با مراجعه به روایت همزمان قابل پر کردن است. در دختر پرتقالی پسرک (راوی اول) پس از آنکه نوشته‌های پدرش را می‌خواند و درمی‌یابد دختری که پدرش در کل داستان از وی یاد کرده در حقیقت مادر خودش است، از اینکه مادر قبلاً به مرد دیگری علاقه‌مند بوده، دچار سوءتفاهم می‌شود. ذینفع بودن راوی او را برای یافتن پاسخ به بیرون از روایت گذشته‌نگر هدایت می‌کند. از این طریق پیوندی تنگاتنگ میان روایت گذشته‌نگر با روایت همزمان برقرار می‌گردد.
- دست‌نوشته کامل نیست و فقط حاوی برش‌هایی مبهم از وقایع گذشته است. در این حالت پیرنگ داستان پیچیده‌تر می‌شود و عنصر تعلیق فزونی می‌یابد. در بلندی‌های بادگیر، راوی اول، یادداشت‌های کاترین را که در حواشی کتاب‌ها نوشته شده است، می‌یابد. یادداشت‌ها خط پیوسته و آغاز و انجام مشخصی ندارند و فقط وقایع بحرانی را ثبت کرده‌اند که شرح مبسوط آن‌ها وجود راوی دیگری را لازم می‌نماید؛ بنابراین خواننده یادداشت‌ها اشتیاقی برای ایضاح این ابهام می‌یابد.

#### ۲-۲-۴- ترکیب گفت‌وگو و خواندن دست‌نوشته

در این شکل، مقدمه‌ای که منجر به دست‌یابی به نوشته‌ها می‌شود، گفت‌وگویی است که بین دو راوی صورت می‌گیرد. هرچند نسبت گفت‌وگو به نوشته کمتر است؛ ولی هماهنگی میان دو بخش برقرار است.

در همه موارد دریافت‌کننده نوشته‌ها فرد امینی است که نوشته‌ها را بدون دخل و تصرف در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد. حتی به دلیل امین بودن او، نویسنده دست‌نوشته‌ها برای یافتن و سپردن یادداشت‌ها به وی متحمل دشواری‌هایی هم شده است (رمان پَر) که بیانگر نوعی داوری ارزشی نویسنده درباره خود و افزودن اعتبار داستان است.

خلاصه‌گونه‌های ساختار نقل را در جدول زیر ملاحظه می‌کنید:

## جدول شماره ۱- گونه‌های ساختار نقل

او را به نقل قصه ترغیب می‌کند.	با راوی دوم به گفت‌وگو می‌نشیند.	راوی اول	گونه‌های ساختار نقل
هدایت گفتار او را بر عهده می‌گیرد.			
فقط شنونده و تأیید کننده است.			
فقط شنونده و گاه انکار کننده است.			
شناختی کامل یا نسبی از او دارد.	دست‌نوشته‌های راوی دوم را	راوی دوم (یا بیشتر)	
شناختی از او ندارد.	می‌خواند.		
سرگذشت خود را نقل می‌کند.			
خود نیز حضوری مؤثر دارد.	سرگذشت دیگری را نقل می‌کند.		
خود نیز حضوری کم‌رنگ دارد.			
حضوری ندارد.			

## ۲-۳- کارکردهای ساختار نقل

روایت‌شناسی ساخت‌گرا به دلیل آنکه الگوی خود را از زبان‌شناسی دریافت کرده است، هدف خود را توصیف، معرفی می‌کند نه نقد و تجویز. از این رو طبقه‌بندی انواع نظام‌های روایی (نظیر نظام‌های زبانی در زبان‌شناسی) هدف غایی تلقی می‌شود؛ اما در برخی رویکردهای پساکلاسیک- نظیر رویکردهایی که به ریپتوریکای روایت در شکل‌گیری هویت و روابط میان روایت و جنسیت یا ایدئولوژی مربوط می‌شود- تأکید ساختارگرایانه بر توصیف به جای تفسیر و ارزش‌گذاری، به چالش کشیده شده است (نک. هرمن، ۱۳۸۸: ۳۶-۳۸). از این رو اشکالی که اغلب به بررسی‌های صوری و تحلیل‌های ساختاری وارد می‌شود، این است که هنگام تجزیه داستان‌ها و تنزل دادن آن‌ها در حد فرمول، جزئیات از بین می‌روند. خصوصاً اگر داستان نوعی بازگویی شفاهی باشد، هنگام بررسی ساختاری، لحن و زبان نادیده گرفته می‌شود (نک. مارتین، ۱۳۹۱: ۷۶-۷۳). هرچند ساخت‌گرایی بیانگر رابطه‌ای است میان اجزای پیام ادبی؛ اما کشف نوع این روابط و توصیف آن‌ها نمی‌تواند پایان کار منتقد ساخت‌گرا باشد؛ زیرا انتخاب نحو دستوری روایت، دلالت‌گر هدف و کارکردی خاص است، و هر فرم، نظام اندیشگانی روایتگر خود را بازگو می‌کند؛ بنابراین بعد از تعیین گونه‌های ساختار نقل، اهداف نویسندگان از به‌کارگیری این ساختار و کارکردهایی را که برای ایشان متصور بوده است، از نظر می‌گذرانیم.

۲-۳-۱- حقیقت‌نمایی<sup>۱</sup>

افسانه‌ها صرفاً رویدادهایی گزارش شده‌اند که همذات‌پنداری‌هایی از نوع «تحقق آرزو» می‌طلبند. آنان بر بنیاد عدم شباهت میان زندگی ملال‌آور روزمره و زندگی جذاب شخصیت‌های داستان بنا شده‌اند. بالعکس، داستان‌ها نوعی همذات‌پنداری از نوع «خودشناسی» را در خواننده ترغیب می‌کنند و شخصیت داستان می‌تواند بازنمایی واقع‌گرایانه‌ای از خواننده باشد؛ بنابراین اولین هدفی که از انتساب کلام به دیگری تعقیب می‌شود، اعتباربخشی از طریق حقیقت‌نمایی است. وقتی «من راوی» از کسی نقل قول می‌کند که شاهد عینی ماجرا بوده و اطلاعات به‌مراتب دقیق‌تری از رخدادها دارد، به خیر خود وجهه مستند بودن می‌دهد. درعین حال، بوی سلب مسئولیت و «العهدہ علی الراوی» نیز از این شیوه به مشام می‌رسد.

ویرجینیا وولف در کتاب *اتاقی از آن خود* می‌نویسد: «داستان باید به واقعیت‌ها بچسبد و هر چه واقعیت‌ها حقیقی‌تر باشند، داستان بهتری از کار درمی‌آید. این چیزی است که به ما گفته‌اند.» (وولف، ۱۳۸۳: ۳۹). جمله پایانی این نقل‌قول مهم‌ترین اصل مکتب کلاسیک را که بر تمام اصول مقدم است (سید حسینی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۰۴)، زیر سؤال می‌برد: حقیقت‌نمایی. در آثار مدرن گاه تلاشی عمدی برای ساختگی و خیالی نشان دادن اثر ملاحظه می‌گردد تا از اصول مکتب کلاسیک تخطی شود. به‌طور مثال وولف در همان اثر، هنگام معرفی شخصیت داستانش می‌گوید: «من فقط کلمه مناسبی است برای کسی که وجود خارجی ندارد. دروغ از لب‌های من جاری می‌شود ... بنابراین مرا مری بیتون، مری سیتون، مری کارمایکل یا هر نامی که دوست دارید، بنامید. این مسأله هیچ اهمیتی ندارد.» (وولف، ۱۳۸۳: ۲۵). بر خلاف نگاه مذکور (دیدگاه مدرن) در باور سنتی، اثر هر چه حقیقت‌نماتر باشد، ارزشمندتر تلقی می‌شود. این دیدگاه در هنرهای تجسمی نیز تا مدت‌ها پسندی عمومی به شمار می‌رفت.

«ارسطو فن گفتار را بر اساس وجود گونه‌ای «حقیقت‌نمایی» پایه گذاشت. این حقیقت‌نمایی به کمک سنت، سخن حکیمان، دیدگاه اکثریت، نگرش جاری و غیره در ذهن انسان‌ها جا افتاده است ... حقیقت‌نمایی در نهایت نه بستگی دارد به آنچه وجود داشته (که مربوط است به تاریخ) و نه به آنچه می‌باید باشد (که مربوط است به علم)؛ بلکه تنها مربوط به آن چیزی است که افکار عمومی ممکن می‌شمارد ... ارسطو بر اساس این استدلال، گونه‌ای زیبایی‌شناسی مردم‌پسند را پایه‌ریزی می‌کند» (بارت، ۱۳۹۱: ۲۶).

برای حقیقی جلوه دادن اثر و جهت‌گیری به سود افکار عمومی، سازوکارهای گوناگونی وجود دارد؛ از جمله

## 1. Vraisemblance

توصیفات دقیق محیط و آوردن نام شخصیت‌های تاریخی تا بدانجا که برای خواننده باورپذیر باشد. جاحظ در کتاب «البخلاء» با بهره‌گیری از همین شیوه مطالبی غیر حقیقی را به خواننده می‌قبولاند (نک. آتش روز و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۷-۱۴).

نویسندگان شیوه نقل نیز، خبری را که به لحاظ ظاهر اکذب باشد، احسن ندانسته و اغلب کوشیده‌اند روایات خیالی خود را به مستندات تاریخی مانند کنند و به اقوال معتمد یا نوشته‌های معتبر پشت‌گرم سازند؛ به‌ویژه زمانی که راوی نخست، روایتگر ماجرای تاریخی است. در شماس شامی مردی سوری که برای خرید زمین به شام رفته تصادفاً دست‌نوشته‌ای کهن را نزد عتیقه‌فروشی می‌یابد و به بهایی گزاف می‌خرد. مرد خریدار که از قضا با زبان لاتین آشناست، نسخه را به عربی، و مترجمی دیگر آن را به فارسی ترجمه می‌کند. نسخه شرح وقایع کربلا است که از زبان خدمتکار یکی از سرداران رومی که در زمان وقوع حادثه عاشورا، در شام حضور داشته است، روایت می‌شود. مترجمین (راویان اول) تا پایان داستان از لابه‌لای وقایع سرک نمی‌کشند و رخ نمی‌نمایند و در آخر نیز از داستان نتیجه‌گیری نمی‌کنند تا خواننده با اطمینان از اینکه متنی تاریخی در دست دارد، به مطالعه پردازد (نک. قیصری، ۱۳۹۱).

در برخی آثار، حقیقت‌نمایی به شیوه نمایشی (یا تئاتری) نشان داده می‌شود. در داستان‌هایی چون میراث و ستم (مطیعی، ۱۳۶۲) راوی نخست به‌مانند بیهقی که در ابتدای هر مبحث بیانیه‌ای براءت استهلال گونه تحت عنوان فصل می‌آورد، در صحنه حاضر می‌شود و به مقدمه‌چینی برای نقل داستانی که شاهد آن بوده می‌پردازد. سپس نقل روایت کلان را به راوی دوم می‌سپارد. در حقیقت راوی نخست، دانای کلی است که در ابتدای هر داستان خود را می‌نماید و مانند مجری تلویزیون، برنامه بعدی را که تنها وی از پیام آن آگاه است، معرفی می‌کند. گاهی نیز در پایان با ایجاد یک بستار، قاب‌بندی داستان را کامل می‌کند و تأکید می‌کند که مقدمه و مؤخره در ید قدرت او است.

#### آغاز داستان ستم:

«قصه‌ای که برای شما می‌نویسم، قصه انسانی است که خروش وجدان خویش را ناشنیده گرفت. مشت‌هایی را که وجدان به سینه‌اش می‌کوفت و او را از ارتکاب به خطا باز می‌داشت، تحمل کرد و ندیده انگاشت... قصه این است و من می‌روم که از زبان خود قهرمان ماجرا را برای شما نقل کنم. نمی‌دانم شما خود چه نتیجه‌گیری‌ای از آن می‌کنید؛ اما من این چند سطر را نوشتم که از آغاز با رنج فرجام کار او آشنا باشید و با وجود رفاه و کامیابی، رنگ زرد چهره‌اش را بی‌زمینه ندانید» (همان، ۵۲-۵۱).

در این سرآغاز روایت ناداستانی از سوی فرستنده بالفعل (نویسنده) به طور مستقیم به خواننده ارسال می‌گردد. ایجاد جفت ارتباطی «مؤلف/خواننده» موجب تقویت سطح ارتباط برون‌داستانی، و در نتیجه تقویت عنصر حقیقت‌نمایی می‌شود.

در مادام‌کاملیا نیز راوی قبل از شروع داستان به خواننده اطمینان خاطر می‌دهد که شخصیت‌ها واقعی هستند. نویسنده (الکساندر دومای پسر) که هنگام نگارش اثر تنها بیست و چهار سال دارد، علت انتخاب شخصیت‌های واقعی را این‌گونه بیان می‌کند:

«به عقیده من تا کسی سال‌ها در مورد انواع انسان‌های مختلف مطالعه نداشته باشد، امکان ندارد بتواند شخصیت‌های ارزنده‌ای برای داستان‌های خویش خلق کند. سن و تجربه من در حال حاضر بدان پایه نیست که خواسته باشم برای سرگذشتی که قصد نوشتن آن را دارم، قهرمانانی خیالی را در نظر بگیرم و واقعه‌ای اتفاق نیفتاده را، تصویری به رشته تحریر درآورم. با شرح این مطلب از خوانندگان درخواست می‌کنم که با اطمینان خاطر از حقیقت داستان، آن را مورد مطالعه قرار دهند؛ زیرا در حال حاضر به جز قهرمان اصلی این سرگذشت بقیه کسانی که هر یک نقشی در این ماجرا دارند، زنده و در پاریس زندگی می‌کنند تا جایی که در صورت لزوم ممکن است با تلفن یا مراجعه به هر یک از آن‌ها قضیه پرسیده شود و صحت آن بر همه مسلم گردد» (دوما، ۱۳۶۰: ۵).

اما سیمین دانشور که در زمان چاپ هفتم شهری چون بهشت<sup>۱</sup> هشتادویک سال دارد، همچنان بر واقعی بودن شخصیت‌ها تأکید می‌ورزد و آن را دلیل بر ناتوانی در خلق شخصیت‌های خیالی نمی‌داند؛ بلکه از آن‌رو که حاصل تجربه زیسته‌اند، ارزشمند تلقی می‌کند:

«کتاب حاضر (شهری چون بهشت) ... یادگاری است از دوران سیاه اختناق و نموداری است از اجتماعی که در آن زیسته‌ام و زندگی را تجربه کرده‌ام. بیشتر شخصیت‌های داستان‌هایم واقعی است و با آن‌ها شخصاً برخورد داشته‌ام.» (دانشور، ۱۳۸۱: ۷).

### ۲-۳-۲- دفع دخل مُقَدَّر

زمانی که فاصله میان راوی نخست با شخصیت تجربه‌گر - چه به لحاظ دوره تاریخی، سن، جنس، موقعیت اجتماعی، و تجربه‌های زیسته - فزونی می‌یابد، پافشاری در مستندسازی نیز بیشتر ملاحظه می‌گردد. مری شلی در فرانکشتاین وقایعی مربوط به اکتشافات علمی و سفرهای دریایی را نقل می‌کند که با توجه به موقعیت زن در آن دوره

۱. این اثر به عنوان نمونه ساختار نقل بیان نشده و فقط جمله نویسنده از مقدمه اثر درباره اهمیت حقیقی بودن شخصیت‌ها ذکر شده است.

(قرن نوزدهم)، مسائلی مردانه به شمار می‌رفتند؛ بنابراین وی به شیوه‌ای هوشمندانه، قالب نامه‌های یک دریانورد به خواهرش را به‌عنوان زاویه دید برمی‌گزیند و خواننده را به مرجع اصلی واگذار می‌کند تا از سوءتعبیرهای احتمالی پیشگیری کرده باشد. ناخدا رشته کلام را به فرانکشتاین (دانشمند سازنده هیولا)، و فرانکشتاین به هیولا می‌سپارد. سپس این حرکت، معکوس می‌گردد تا خواهر ناخدا (خواننده خاموش نامه‌ها) از جریان وقایع آگاه گردد و آن را به اطلاع سایرین برساند (نک. شلی، ۱۳۹۸).

در بلندی‌های بادگیر راوی روایت کلان، الن، خدمتکار خانه است؛ اما نویسنده برای دفع این پرسش که چگونه یک زن عامی دارای چنین دانش گسترده و تعقلی است، لازم می‌داند این توضیح را اضافه کند که الن با فرزندان ارباب بزرگ شده و اغلب کتاب‌های موجود در منزل را خوانده است.

### ۲-۳-۳- فشرده کردن روایت

در روایات پر رخداد و زندگینامه‌ای، ساختار نقل می‌تواند به ایجاز کلام یاری برساند. این شیوه خصوصاً در داستان‌های کوتاه که فرصتی برای شرح و بسط وقایع وجود ندارد، کاربردی‌تر است. در داستان گنج (آل احمد، ۱۳۴۹) راوی اول، پای صحبت خاله نشسته است. خاله (راوی دوم) داستان زندگی بتول را نقل می‌کند. وقایع شامل ازدواج بتول با مرد فقیر، یافتن گنج و ثروتمند شدن، از دست دادن ثروت، و بی سر و سامانی بتول می‌شود. خاله به‌عنوان یک راوی ناظر طی یک مجلس تمامی رخدادها را بیان می‌کند و بر جزئیات تأکید و درنگی ندارد. راوی اول چندین بار در خلال روایت، با توصیف حالات و کنش‌های خاله قصه را تقطیع می‌کند و خواننده را به روایت همزمان می‌آورد و یادآور می‌شود که این فقط یک تک‌گویی است که در نشستی کوتاه صورت گرفته است. با توجه با اینکه راوی دوم «من تجربه‌گر» نیست، پرش‌های بلند زمانی و تأکید بر رئوس وقایع، طبیعی می‌نماید.

### ۲-۳-۴- چندصدایی کردن اثر

بنابر باور باختین، در متونی که در آن‌ها چندصدایی وجود دارد، «به عوض یک راوی یا زاویه دید واحد، راویان متعدد با یکدیگر بر سر نقل داستان رقابت می‌کنند» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۸). از نظر وی، «صدا» اصطلاحی است برای اشاره بر شبکه‌ای از باورهای ایدئولوژیک و روابط قدرت در جامعه که با مخاطب قرار دادن خواننده، جایگاه ایدئولوژیکی خاصی را تلویحاً برای او معین می‌کند. به عبارتی، «صدا» عبارت است از زبانی که مقصودهای خاصی را افاده می‌کند. زبان مشحون از نیت دیگران است. تهی کردن زبان از نیت اغیار، یا به‌عبارت‌دیگر تحمیل کردن

نیت‌ها و تأکیده‌های شخصی خود به آن، فرایندی دشوار و پیچیده است (باختین، ۱۹۸۱: ۲۹۴). دموکراسی بر مبنای گفت‌وگو و امکان مکالمه شکل می‌گیرد. باختین در مقابل دیالوگ، مونولوگ را قرار می‌دهد که مَبْشِی سرکوبگرانه دارد. «مونولوگ خصلت استبدادی دارد. مونولوگ اجازه بروز به دیگری را نمی‌دهد و بنابراین، سرکوبگر است» (انصاری، ۱۳۸۴: ۱۳۳).

زمانی که مشابهت و نزدیکی زیادی میان ویژگی‌های راوی اول (نویسنده) با شخصیت داستان وجود دارد، بهره‌گیری از ساختار نقل می‌تواند شیوه مناسبی برای اظهارنظرهای شخصی باشد و چون ظاهراً عقاید شخصیت داستان است، پس نقدی نمی‌تواند بر آن روا باشد و مجال پدید می‌آید برای چندصدایی کردن اثر یا دست‌کم وانمود کردن یا تلاش برای آن. در داستان *اشک‌ها* (نک، دانشور، ۱۳۲۷: ۳-۵۴) راوی اول، تصادفاً دست‌نویس‌های دختر جوانی را در کتابخانه دانشگاه می‌یابد. مضمون نوشته‌ها کشمکش‌های عاطفی دانشجو با استاد است. راوی نخست، قرینه روشنی دال بر جنسیت خود به دست نمی‌دهد؛ ولی طبق قانون لُسر در غیاب هرگونه نشانه جنسیتی در داستان، جنسیت شخصیت همان جنسیت نویسنده است (یان، ۱۳۹۷: ۷۵)، بنابراین سیمین دانشور در قالب دختر دانشجو یادداشت‌های دختری دیگر را می‌یابد و طبق قاعده «آندره ژید که گفته است هرگز عقیده‌ای را مگو مگر از طریق شخصیت» (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۴۶) در قالب راوی دوم، عقاید شخصی‌اش را بیان می‌کند؛ اما در دو صدایی کردن اثر توفیقی حاصل نمی‌کند و با اینکه سعی دارد میان خود و شخصیت داستان فاصله بیندازد و کانون روایت را به دیگری انتقال دهد، هیچ‌گونه تفاوت آوایی میان آهنگ راوی اول، و راوی دوم مشاهده نمی‌شود. علایق، نوع مطالعات، و زبان هر دو راوی کاملاً یکسان است و مونولوگ استبدادی و سرکوبگر باختین، در این تک‌صدایی نمایان است. این عدم توفیق در چندصدایی کردن اثر در رمان *مادام کاملیا* نیز مشهود است. راوی اول و دوم در واقع همان نویسنده‌اند با همان سن و موقعیت اجتماعی و عقاید. *داستایوفسکی* هم در *خاطرات خانه اموات* از ساختار نقل برای بیان خاطرات زندان بهره می‌برد. راوی اول در روستایی واقع در سبیری یک تبعیدی اسرارآمیز را ملاقات می‌کند که دوره دهساله زندان خود را سپری کرده است. چندی بعد تبعیدی فوت می‌کند و یادداشت‌های او به دست راوی اول می‌رسد (نک، *داستایوفسکی*، ۱۳۹۷: ۳-۹). از این پس خواننده با یادداشت‌ها که خاطرات دهشت‌بار زندان هستند، تنها می‌ماند و تا پایان کتاب با راوی دوم پیش می‌رود. هرچند در این رمان نیز لحن دو صدایی بین دو راوی دیده نمی‌شود (زیرا شرح تجربیات شخصی *داستایوفسکی* در سبیری است)؛ ولی راوی اول بر خلاف دانشور، به شکل



مداخله‌جویانه وارد صحنه نمی‌شود و تأثرات خود را از خواندن آن مطالب ابراز نمی‌دارد و نتیجه اخلاقی آن را به خواننده تحمیل نمی‌کند. در خاطرات خانه اموات تنها فاصله‌ای که بین نویسنده و راوی دوم (شخصیت تجربه‌گر) وجود دارد، اتهامی است که به خاطر آن به زندان افتاده‌اند. اتهام زندانی داستان کشتن زرش است؛ حال آنکه داستایوفسکی به اتهامات سیاسی به زندان افتاده است. این تفاوت اتهام را می‌توان نوعی تقیه از سوی نویسنده به شمار آورد.

در برخی داستان‌های دارای ساختار نقل، چندصدایی شدن به صورت نقل مکرر<sup>۱</sup> نمایش داده می‌شود؛ بدین معنا که یک واقعه توسط چند راوی به گونه‌های مختلف بیان می‌شود. در *شیدا و صوفی* (یثربی، ۱۳۹۶) که در نمایه‌ای پلیسی و جنایی دارد، مانند اغلب داستان‌های این ژانر، رخدادی واحد از زبان راویان متعدد به شیوه‌های مختلف بیان می‌شود و هر کس از منظر خود و با صدای خود ماجرا را تعریف می‌کند. در این رمان، هر روایت، روایت پیشین را نسخ می‌کند تا روایت‌های نامعتبر کنار روند و حقیقت کشف گردد.

### نتیجه‌گیری

«نقل» از دیرباز روشی برای بازگویی داستان بوده است. در رویکردهای مدرن، شخصیت‌ها از طریق گفت‌وگو و کنش، داستان را «نمایش» می‌دهند؛ اما در شیوه نقل، راوی از فراز رخدادها با حفظ اقتدار خود در تعبیر و تفسیر، به شرح قصه می‌پردازد. تعدد راویان موجب لایه‌بندی روایی داستان می‌شود. هر راوی خویشکاری ویژه‌ای دارد. راوی نخست، در روایت همزمان، صحنه و فضا و شخصیت‌ها را به طور اجمالی توصیف می‌کند یا به‌عنوان مؤلف/راوی در سطح برون‌داستانی می‌ایستد و با خواننده رابطه‌ای بی‌میانجی برقرار می‌کند. راوی دوم رویداد گذشته‌نگر را با استفاده از دیده‌های خود یا شنیده‌هایش از راویان بعدی، نقل می‌کند و حفره‌هایی را که راوی نخست با آن‌ها برخورد کرده، پر می‌کند. «گفت‌وگو» و خواندن «دست‌نوشته» یا ترکیب هر دو شیوه، شگردهایی برای پیشبرد داستان به شیوه نقل هستند. در شیوه گفت‌وگو- به دلیل حضور فیزیکی شنونده- عناصر همدلی ملاحظه می‌شود؛ ولی در فرم دست‌نوشته، فاصله‌ای زمانی و مکانی میان فرستنده خبر (گوینده غایب) با دریافت‌کننده پدید می‌آید که موجب شکل نگرفتن تأثرات کلامی و رفتاری می‌گردد؛ مگر آنکه نگارنده در انتها مجدداً حضور فیزیکی بیابد.

از دیدگاه معناشناسانه، ساختار نقل دارای چندین کارکرد است: «حقیقت‌نمایی»، «دفع دخل مقدر»، «افشرده

کردن روایت»، و «چندصدایی کردن اثر». از این میان، به عنصر حقیقت‌نمایی به‌عنوان خصیصه‌ای اعتبار بخشنده، عنایت بیشتری شده است؛ زیرا از ارسطو گرفته تا نویسندگان رمان‌های قرن نوزدهم و برخی نویسندگان معاصر، همه بر این امر اتفاق نظر داشته‌اند که کلام حقیقت‌نما (حقیقت به‌عنوان امری عامه‌پسند) برتری ویژه‌ای بر پندارهای برساخته دارد.

با اینکه داستان‌های دارای ساختار نقل، نظامی تقریباً تعریف شده دارند؛ ولی خلاقیت نویسندگان در پردازش پیرنگ داستان‌ها غث و ثمین است. برخی نویسندگان سطوح چندگانه روایت را همانند یک شبکه درهم‌تپیده به هم پیوند داده‌اند و بر کشش و تعلیق داستان افزوده‌اند، و برخی دیگر به ایجاد دو سطح از هم گسسته سخنان راوی اول و دوم بسنده کرده‌اند.



## کتابنامه

- آتش‌روز، حبیب؛ اسماعیلی طاهری، احسان؛ میر احمدی، سید رضا؛ عامری، شاکر. (۱۳۹۸). «حقیقت‌نمایی در البخلائی جاحظ (مورد کاوی قصه‌های اهل مرو و خراسان)». پژوهشنامه نقد ادب عربی. شماره ۱۷: ۷-۳۰.
- آل احمد، جلال. (۱۳۴۹). دیدوبازدید. تهران: امیرکبیر. چاپ پنجم.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸). از رنجی که می‌بریم. تهران: فردوس. چاپ ششم.
- انصاری، منصور. (۱۳۸۴). دموکراسی گفت‌وگویی. تهران: مرکز.
- ایگلتون، تری. (۱۳۹۲). پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز. چاپ هفتم.
- بارت، رولان. (۱۳۹۱). نقد و حقیقت. ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: مرکز. چاپ ششم.
- بامشکی، سمیرا. (بهار ۱۳۹۳). «تداخل سطوح روایی». جستارهای ادبی. شماره ۱۸۴: ۱-۲۷.
- براهنی، رضا. (۱۳۶۸). قصه‌نویسی. تهران: البرز. چاپ چهارم.
- برونته، امیلی. (۱۴۰۰). بلندی‌های بادگیر. ترجمه لیلا زارع. ساری: فانوس سپهر.
- داستایوفسکی، فئودور میخائیلوویچ. (۱۳۹۷). خاطرات خانه اموات. ترجمه مینا امان‌الله پور. تهران: بهبود.
- دانشور، سیمین. (۱۳۲۷). آتش خاموش. تهران: علمی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۱). شهری چون بهشت. تهران: طاعتی. چاپ هفتم.
- دزفولیان، کاظم؛ مولودی، فواد. (تابستان ۱۳۸۸). «روایت‌شناسی تاریخ بیهتی: بررسی ساز و کار روایت «حکایت بوبکر حصیری» بر اساس نظریه ژنت». تاریخ ادبیات. شماره ۶۱: ۸۵-۱۰۲.
- دوما، الکساندر. (۱۳۶۰). مادام کاملیا. ترجمه غلامحسین قراگزلو. تهران: نوکا.
- رضایی، مهدی؛ نیدی، عزیزه. (تابستان ۱۳۹۸). «شکل‌شناسی راوی در حکایات کرامت‌های عرفانی». عرفان اسلامی. شماره ۶۰: ۳۵۸-۳۷۷.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۱). مکتب‌های ادبی. تهران: نگاه. چاپ دوازدهم.
- شلی، مری. (۱۳۹۸). فرانکشتاین. ترجمه مه‌راب حسنونند. تهران: باران خرد.
- صادقی، لیلا. (۱۳۹۲). کارکرد گفتمانی سکوت در داستان کوتاه ایرانی معاصر. تهران: نقش جهان.
- عبادی آسایش، مریم؛ غیبی، محمود رضا. (بهار و تابستان ۱۳۹۶). «بررسی رئالیسم جادویی و نوستالوژی بازبینانه در لایه‌های روایی رمان اسفغان کاتبان». زبان و ادب فارسی. سال ۷۰. شماره مسلسل ۲۳۵: ۹۷-۱۲۲.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۶). شاهنامه فردوسی؛ متن انتقادی از روی چاپ مسکو. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره. چاپ چهارم.

- قیصری، مجید. (۱۳۹۱). شماس شامی. تهران: افق. چاپ چهارم.
- کاستانیو، پل. (۱۳۸۷). راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید، رویکردی زبان بنیاد به نمایشنامه‌نویسی. ترجمه مهدی نصرالله‌زاده. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).
- گاردنر، یوستاین. (۱۳۹۰). دختر پرتقالی. ترجمه مهوش خرمی‌پور. تهران: تندیس. چاپ هشتم.
- ماتیسن، مری شارلوت. (۱۳۹۴). پر. ترجمه میمنت دانا. تهران: انتشارات پر.
- مارتین، والاس. (۱۳۹۱). نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهبان. تهران: هرمس. چاپ پنجم.
- مطیعی، منوچهر. (۱۳۶۲). میراث بی‌جا: مجرد.
- مکاریک، ایرناریما. (۱۳۹۰). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه. چاپ چهارم.
- وولف، ویرجینیا. (۱۳۸۳). اتاقی از آن خود. ترجمه صفورا نوریخس. تهران: نیلوفر.
- هرمن، دیوید. (۱۳۸۸). روایت‌شناسی ساختارگرا. ترجمه محمد راغب. فصلنامه هنر. شماره ۸۲: ۳۰-۳۸.
- یان، مانفرد. (۱۳۹۷). مبانی روایت‌شناسی: مبانی نظریه روایت. ترجمه محمد راغب. تهران: ققنوس.
- یثربی، چیستا. (۱۳۹۶). شیدا و صوفی. تهران: قطره.

Bakhtin, Michel. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Trans). Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Rimmon-kennan, Shlomith. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.