Shiraz University
Journal of Children's Literature Studies
Semiannual, ISSN: 2783-0616
Vol 16, Issue 2, 2025-2026, Ser 32

Extended Abstract

DOI:10.22099/JCLS.2025.51274.2064

Methods of Revealing the Presence of the Narratee and Its Signs in the Short Stories of the Weekly Magazine *Bicycle*

Mahbood Fazeli *
Yasaman Majidi

Introduction

Narrative is not merely a diverse array of literary genres; it is a fundamental human impulse to both tell and hear stories. This is a universal characteristic of all narratives, irrespective of their unique style, voice, or plot: someone says something to another individual about something. Therefore, there is consistently a speaker, a narrative, and a listener. The narrator is assisted by the audience of the narrative, who are referred to as narratees, in providing the narrative with a more precise framework. Additionally, the narrative's themes are underscored by the narratee's presence.

The signs of the presence of the narrator are more evident and numerous than those of the narratee; however, the presence of the narratee become evident when the narrator pauses the representation and reports details that are well-known to them but are unknown to the reader. In numerous narratives, there are clear signs and elements that enable us to trace the narratee.

Methodology, Literature Review and Purpose

Many investigations have employed the theories proposed in structuralism and narratology. Nevertheless, the impetus for this investigation is the fact that this perspective is rarely explored and analyzed in the

* Associate Prof of Persian language and literature, Alzahra University, Tehran, Iran
ma.fazeli@alzahra.ac.ir
Article Info: Received: 2024-10-02, **Accepted:** 2025-04-27
COPYRIGHTS ©2025 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

context of tales, poems, and other texts that are published in magazines, particularly those aimed at children and adolescents. Consequently, the objective of this investigation is to conduct a descriptive-analytical analysis of forty short stories that were published in the weekly magazine *Docharkheh* (*Bicycle*) between 2011 and 2021. We will be attentive to the opinions, comments, and definitions that have been proposed and are currently in existence regarding "narratee" and will be on the lookout for indicators that indicate the presence of the narratee. We will provide examples from each category.

It is important to note that this research has also considered theses relevant publications and theses: "Investigating the Position of Narratee in Fiction Literature" by Mohsen Mohammadi Fesharaki and Shirin Ashourloo (2014), "A Study on the Relationship between the Narrator and Narratee and Events and Characters in Fiction Literature" by Elias Nouraei and Fazlollah Khodadadi (2014), "Narrative Types in the Collection of *Good Stories for Good Children* by Mehdi Azaryazdi" by Gholamreza Fouladi and Sudabeh Keshavarzi (2017), "Investigating the Position of Narratee in the Works of Jalal Al-Ahmad" by Farhad Dorudgarian and Maryam Torabi Goudarzi (2022), "Analysis of the Position of Narrator and Narratee in the Novel *The Vacancy of Soluch* Based on the Typology of Jaap Lintvelt" by Hossein Karimi (2019), and "Investigating the Nature and Function of Narratee in Persian Modernist Fiction with a Focus on Novels of the 1960s and 1970s" by Najmeh Aghaei (2012).

Discussion

A variety of tools and options are available to each narrator in order to disclose the presence of the narratee in the narrative. To this end, narrators typically employ a variety of options in combination.

1. Directly conversing with the narratee: The narratee becomes more immersed in the narrative when the narrator addresses the narratee openly and directly, using second-person singular and plural pronouns and identifiers. This demonstrates that the narrator occasionally disrupts the passive state of the narratees and transforms them into active narratees who are expected to advance or construct portions of the narrative.

2. Questions and quasi-questions: In some sections of the narrative, the communication between the narrator and the narratee is shown in the form of questions or quasi-questions. The objective is for the narrator to either maintain their connection with the narratee, thereby emphasizing their importance in the narrative, or to attract the narratee's attention to the story.

3. Responding to the hypothetical inquiry posed by the narratee: This response should be interpreted as the narrator's attempt to eliminate ambiguity and clarify the narrative, thereby reducing the narratee's confusion during the reading process. This is particularly used in narratives in which the narratee is an active actor who is preoccupied with the text and is not satisfied with merely hearing and receiving the narrator's narration.

4. Elucidating the rationale behind the statements or actions: When the narrator believes it is necessary to clarify the purpose of a sentence or quotation after it has been spoken, they are attempting to resolve any ambiguity for the narratees.

5. Additional introductions to the narratee: The process of introducing oneself or other characters in the story during narration is another method of revealing the narratee's presence. This can be achieved by either opening a parenthesis and explaining it, or by not opening it.

6. Employing certain constraints and phrases to demonstrate the narrator's honesty and sincerity in the narrative: Occasionally, the narrator employs constraints, phrases, and sentences that convey their honesty and sincerity in the narrative in order to establish a cordial rapport with the reader.

7. Description: In a description, the narrative and story are halted to allow the reader or narratee to observe a static image of a scene or state of mind. When the narrator provides a detailed description of the environment and delves into the details, it is evident that they are doing so for an audience that is not physically present.

8. Suspense: Suspense can also be regarded as an element that underscores the narratee's presence, as the narrator has intentionally employed it to garner more attention from the narratee. The reader's curiosity is piqued by the trick of suspense, which compels them to read the sentences and the remainder of the story with great eagerness.

Conclusion

Addressing the narratee directly or posing a question is an effective method of capturing the narratee's attention to the narrative. The narrator employs a variety of methods to enhance the significance of the narratee as a reader or listener, to maintain their involvement in the narrative until the conclusion, and even to engage them as collaborators in the progression of the narrative. These methods include dispelling ambiguity, providing additional explanations, and answering the narratee's hypothetical question.

In the majority of the stories examined, the narratees have faith in their narrator and are enthusiastic about hearing the narrative. Consequently, they do not disrupt or halt the narration and interfere with it less. Occasionally, the narrator intentionally engages the narratee and the audience by generating ambiguity and questions in the narrative. This technique is employed to activate the narratee and prevent them from remaining in a passive state. Additionally, the narrator's distance from the narratee is indicated by the provision of supplementary explanations or descriptions. Throughout these narratives, the narrator endeavors to elevate their distant narratee to a more intimate level. In simpler terms, their objective is to enhance audience communication and engagement**.**

Keywords: *Bicycle Weekly*, children's and young adults' literature, narratee, narratology, short story

References

Abtahi, F. (2011). The wall of creativity. *Bicycle Weekly, 631*, 18. [In Persian]

Abtahi, F. (2013). How is Jimlastic? *Bicycle Weekly, 685*, 4. [In Persian]

Baba-marandi, M. (2014). Grandmother became the bride. *Bicycle Weekly, 738*, 8. [In Persian]

Barthes, R. (2021). *Introduction to the structural analysis of the narratives: The struggle with the angel* (M. Raqeb, Trans.). Tehran: Qoqnoos. [In Persian]

Culler, J. (2011). *Literary theory: A very short introduction* (H. Sheikholeslami, Trans.). Tehran: Ofoq. [In Persian]

Eftekhar, R. (2020). From roof to ground. *Bicycle Weekly, 1007*, 5. [In Persian]

Esmail-loo, S. (2010). *How to write a story*. Tehran: Negah. [In Persian]

Hakimiyan, Z. (2017). An astronaut in a patchwork suit. *Bicycle Weekly, 896*, 8. [In Persian]

Jouve, V. (2015). *Poétique du roman* (N. Hejazi, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]

Kearney, R. (2005). *On stories* (S. Sommy, Trans.). Tehran: Qoqnoos. [In Persian]

Khosravi, S. (2013). This side of the wall, the other side of the wall. *Bicycle Weekly, 702*, 8. [In Persian]

Khosravi, S. (2015). The same naughty moon. *Bicycle Weekly, 807*, 8. [In Persian]

Kouchaki, M. (2011). Like grandma. *Bicycle Weekly, 643*, 4. [In Persian]

Michael, T. (2014). *Narrative: A critical linguistic introduction* (F. Alavi & F. Neamati, Trans.). Tehran: SAMT. [In Persian]

Mohammadi Fesharaki, M., & Ashourloo, S. (2014). A survey on the status of "audience" in narrative literature. *Literary Research Review, 5*(4), 171–195. http://lrr.modares.ac.ir/article-14-1696-fa.html [In Persian]

Mndanipour, Sh. (2021). *The book of Shahrzad's ghosts*. Tehran: Qoqnoos. [In Persian]

Najafi, A. (2008). *Persian folk culture*. Tehran: Niloofar. [In Persian]

Nooraie, E., & Khodadadi, F. (2015). The relationship between the narrator and the audience: Events and characters in fiction. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric, 3*(2), 37–55. https://doi.org/10.22059/jlcr.2015.54193 [In Persian]

Noori, Z. (2019). Gol-khanoom. *Bicycle Weekly, 954*, 8. [In Persian]

Noori, Z. (2021). Maman-khanoom. *Bicycle Weekly, 1036*, 6. [In Persian]

Nikolajeva, M. (2019). *Aesthetic approaches to children's literature: An introduction* (M. Hajvani & F. Prince, Trans.). Tehran: Hermes. [In Persian]

Pegah Rad, B. (2018). Maneuver. *Bicycle Weekly, 933*, 10–11. [In Persian]

Schmid, W. (2015). *Narratology: An introduction* (T. Pournamdarian & N. Pakmehr, Trans.). Tehran: Siahroud. [In Persian]

Shamisa, S. (2014). *Rhetorics based on Persian literature*. Tehran: Mitra. [In Persian]

Shamlou, A. (2011). Pilot Babajoon. *Bicycle Weekly, 619*, 6. [In Persian]

Tamimdari, Z. (2014). A file for grandma. *Bicycle Weekly, 730*, 9. [In Persian]

Tahmasebi, S. (2012). Remembrance of Abulfatah Khan Zulfonun. *Bicycle Weekly, 675*, 8. [In Persian]

Todorov, T. (2016). *Qu'est-ce que le structuralisme? Vol. 2: Poétique* (M. Nabavi, Trans.). Tehran: Agah. [In Persian]

Toozandeh-jani, J. (2017). Dragon's playmate. *Bicycle Weekly, 866*, 8. [In Persian]

Zeyaei, M. (2011). Flying saucer. *Bicycle Weekly, 598*, 8. [In Persian]

Zeyaei, M. (2013). I am my dad's favorite son. *Bicycle Weekly, 683*, 8. [In Persian]

Zeyaei, M. (2015a). Poor eucalyptus tree. *Bicycle Weekly, 782*, 9. [In Persian]

Zeyaei, M. (2015b). A parrot in exile. *Bicycle Weekly, 809*, 8. [In Persian]

Zolfaghari, H. (2016). *Writing and editing rules*. Tehran: Fatemi. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
پاییز و زمستان ۱۴۰۴
مطالعات ادبیات کودک
Shiraz University
شاپا الکترونیکی: ۰۶۱۶-۲۷۸۳
مقاله‌ی علمی پژوهشی، دوفصلنامه، سال ۱۶، شماره‌ی دوم،
پاییز و زمستان ۱۴۰۴، پیاپی ۳۲، صص ۱۳۷-۱۵۲
OPEN ACCESS
DOI: 10.22099/JCLS.2025.51274.2064

شیوه‌های آشکارسازی حضور روایت‌گیر و نشانه‌های آن در داستان‌های کوتاه *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*

مهبود فاضلی*
یاسمن مجیدی**

چکیده

در این پژوهش به‌منظور بررسی شیوه‌های به‌کارگرفته‌شده از سوی راویان برای آشکارسازی حضور روایت‌گیر در داستان، چهل داستان کوتاه منتشرشده در یکی از هفته‌نامه‌های نام‌آشنای گروه سنی کودک و نوجوان به نام *دوچرخه* را انتخاب کرده‌ایم که این آثار در سال‌های ۱۳۹۰-۱۴۰۰ به قلم نویسندگان مختلف به رشته‌ی تحریر در آمده‌اند. برای یافتن این نشانه‌ها در متن که گاه با توقف در امر روایت‌گری همراه است و در این بین، راوی به ذکر جزئیات ناشناخته برای خواننده می‌پردازد، ضمن توجه به تعاریف مطرح‌شده و موجود از «روایت‌شنو» و «روایت‌گیر» در آثار نظریه‌پردازان روایت‌شناسی، به جست‌وجوی نشانه‌هایی پرداخته‌ایم که کمتر از آن صحبت شده است. نتایج این پژوهش که به شیوه‌ی توصیفی‌تحلیلی انجام شده است، نشان می‌دهد راویان برای تشخص‌بخشیدن به روایت‌گیر، جلب توجه، تمرکز و اعتماد او به روایت و برقراری تعامل صمیمانه با روایت‌گیر از شیوه‌هایی نظیر گفت‌وگوی مستقیم، پرسش از روایت‌گیر، پاسخ به پرسش فرضی روایت‌گیر، برطرف‌کردن برخی ابهام‌ها برای او، باز کردن پرانتز در خلال روایت به منظور افزودن توضیح‌های بیشتر و... استفاده کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: ادبیات کودک و نوجوان، داستان کوتاه، روایت‌شناسی، روایت‌گیر، *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*.

۱. مقدمه

روایت، مجموعه‌ای متنوع از انواع ادبی است که در هر عصر و مکان و جامعه‌ای حضور دارد. به این معنا که هرگز هیچ کجا مردمی بدون روایت نبوده‌اند. گویی هر ماده‌ای برای داستان‌های بشر مناسب بوده است تا روایت‌ها را به آن بسپارند

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا، تهران، ایران ma.fazeli@alzahra.ac.ir (نویسنده مسئول)
** کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران ysmnmajidi@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۸/۱۱، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۲/۷

COPYRIGHTS ©2025 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

(رک. بارت،۱۴۰۰: ۹). بنابراین روایت فقط موضوعی آکادمیک نیست، بلکه انگیزه‌ای انسانی و بنیادین برای شنیدن و گفتن داستان‌ها است (رک. کالر، ۱۳۹۰: ۱۲۹) که در طول زمان، ژانرهای بسیاری یافته است؛ از اسطوره و افسانه و حماسه گرفته تا رمانس و تمثیل و هجو و رمان. اما همه‌ی آن‌ها صرف نظر از سبک، صدا یا پیرنگ متمایزشان در این‌باره مشترک هستند: کسی درباره‌ی چیزی به کسی چیزی می‌گوید. پس همیشه یک گوینده، یک قصه و یک شنونده وجود دارد. بسیاری از روایت‌شناسانِ امروزی، روایت‌های نقل‌شده در گفت‌وشنودهای روزمره را بنیادی‌ترین نمونه‌ی داستان‌گویی می‌دانند که مشارکانِ آن، افرادی واقعی و درگیر در تعامل مستقیم هستند. برعکس روایت‌های مکتوب که در آن، میان راوی و گیرنده‌ی روایت ارتباط دیداری و شنیداری برقرار نیست و بااین‌حال نزد نویسندگان و خوانندگان، عضو غایب معمولاً به صورت فرضی و پندارین حضور دارد (رک. یان، ۱۳۹۸: ۱۰۴ و ۱۰۵). کرنی می‌گوید:

«حتی درباره‌ی تک‌گویی‌های پسامدرن نظیر *آخرین نوار کراپ* یا *روزهای خوش*، اثر بکت[1] آنجاکه بازیگر با خودش حرف می‌زند و به حرف‌های خودش گوش می‌دهد نیز همواره وجود یک دیگریِ پنهان که قصه برایش تعریف می‌شود بدیهی قلمداد می‌گردد. این دیگری معمولاً ما شنوندگان قصه هستیم. به‌طور خلاصه آنجاکه مؤلف یا مخاطب به نظر غایب می‌آیند، در واقع پنهان هستند» (کرنی، ۱۳۸۴: ۱۳).

پس همواره، مؤلف متنی را می‌آفریند و خوانندگان آن را می‌خوانند. خوانندگان از متن، صدای راوی، صدای فردی که سخن می‌گوید را استخراج می‌کنند و راوی، شنوندگانی را خطاب می‌کند که گاه ضمنی‌اند، گاه شکل‌یافته و گاه نیز به‌وضوح مشخص هستند. مخاطبانِ روایت را روایت‌شنو یا روایت‌گیر می‌نامند و آنچه روشن است این است که روایت‌شنوها چه آشکار باشند و چه پنهان، روایت، مخاطبانی را شکل می‌دهد (رک. کالر، ۱۳۹۰: ۱۳۳). تودوروف[2] به نقل از جرالد پرینس[3] نقش‌های متعددی را برای روایت‌گیر یادآور می‌شود و بیان می‌دارد که روایت‌گیر به کمک راوی می‌آید تا روایت چهارچوب دقیق‌تری پیدا کند. همچنین حضور او در شناساندن راوی یاری‌بخش است و برجسته‌سازِ برخی درون‌مایه‌هاست (رک. تودوروف، ۱۳۹۵: ۷۵).

در این پژوهش به‌دنبال آن هستیم تا به شیوه‌ی توصیفی‌تحلیلی با بررسی چهل داستان کوتاه منتشرشده در یکی از هفته‌نامه‌های نام‌آشنای حوزه‌ی کودک و نوجوان یعنی *دوچرخه*، با شیوه‌های به‌کارگرفته‌شده از سوی راویانِ داستان برای آشکارسازی حضور روایت‌گیر آشنا شویم و نمونه‌هایی را بیان می‌کنیم. ازآنجاکه روایت‌گیر درون‌داستانی بیشتر خود به‌عنوان یکی از شخصیت‌ها در داستان حضور و مشارکت دارد و حضور او نیازمند اثبات نیست، ما به بررسی نشانه‌های حضور روایت‌گیر برون‌داستانی می‌پردازیم که پی‌بردن به حضور او تنها از راه بررسی نشانه‌های آشکار یا ضمنی امکان‌پذیر است.

داستان‌های انتخابی این پژوهش بازه‌ی زمانی ده‌ساله (۱۳۹۰–۱۴۰۰) را دربرمی‌گیرد که نزدیک‌ترین بازه‌ی زمانی به دوره‌ی حاضر است. این مجموعه شامل چهل داستان کوتاه از فاطمه ابطحی، رفیع افتخار، مژگان بابامرندی، محمود برآبادی، بهمن پگاه‌راد، زهره تمیم‌داری، جعفر توزنده‌جانی، زهرا حکیمیان، صدیقه خسروی، فروزنده داورپناه، پری رضوی، مریم شکرانی، سارا طهماسبی، محمدرفیع ضیایی، سمیرا قیومی، درسا کاتب، مریم کوچکی، مهین منتظری رودبارکی و زهرا نوری است که در صفحه‌ی جزیره و هزارویک شبِ هفته‌نامه‌ی *دوچرخه* به چاپ رسیده است.

---

[1]. Samuel Barclay Beckett
[2]. Tzvetan Todorov
[3]. Gerald Prince

یکی از دلایلی که ما را به انجام این پژوهش وامی‌دارد، این است که معمولاً در کمتر پژوهشی، داستان‌ها، اشعار و به‌طور کلی متون نشریه‌ها به‌ویژه نشریه‌های کودک و نوجوان بررسی و تحلیل می‌شوند. بیشتر دانشجویان مقطع کارشناسی ارشد و دکتری، کار مطالعاتی و تحقیقاتی خود را روی کتاب‌های موجود و در دسترس در کتابخانه‌ها و کتاب‌فروشی‌ها انجام می‌دهند. درصورتی‌که کارکرد و تأثیر مطبوعات گاه فراتر از کتاب‌ها خودنمایی می‌کند و در این بین باید برای مطبوعات نقشی جدی قائل بود. هفته‌نامه‌ی *دوچرخه* اولین بار در پانزدهم دی‌ماهِ سال ۱۳۷۹ با سردبیری فریدون عموزاده خلیلی، به‌عنوان ضمیمه‌ی روزنامه‌ی *همشهری* ویژه‌ی گروه سنی نوجوان منتشر شد. در این نشریه در طول سال‌ها فعالیت، با برگزاری سیزده دوره‌ی فراخوان جذب خبرنگار افتخاری، از نوجوانان علاقه‌مند به روزنامه‌نگاری حمایت شد و آثار بیش از ۲۵۳۹ نوجوان از سراسر ایران به‌عنوان خبرنگار افتخاری منتشر شد. بسیاری از نوجوانانی که زمانی به‌عنوان خبرنگار افتخاری با *دوچرخه* همکاری داشتند، بعدها به جمع بزرگِ نویسندگان، شاعران، تصویرگران، عکاسان و روزنامه‌نگاران پیوستند.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

روایت‌شناسی و ساختارگرایی ازجمله رویکردهایی هستند که پژوهش‌های بسیاری در حوزه‌ی ادبیات داستانی با استفاده از نظریه‌های مطرح‌شده در آن، صورت پذیرفته است. اما آنچه پژوهشگر را بر آن می‌دارد تا به انجام پژوهشی نو در این زمینه اقدام کند، نگاه تخصصی و جزئی‌نگر او به حوزه‌ای است که کمتر به آن پرداخته شده است. بررسی کیفیت حضور روایت‌شنو در داستان و نشانه‌های حضور وی در یک اثر، موضوعی است که در چند مقاله و پایان‌نامه به آن برمی‌خوریم؛ اما در این آثارِ پژوهشی، درباره‌ی شیوه‌های آشکارسازی حضور روایت‌گیر در داستان‌های کوتاهِ منتشرشده در یک نشریه‌ی ادواری ویژه‌ی گروه سنی کودک و نوجوان، پژوهش تخصصی و جداگانه‌ای انجام نگرفته است و به‌دلیل کم‌بودن این‌دست پژوهش‌ها، نیازمند انجام بررسی و مطالعه‌ی بیشتر در این زمینه هستیم.

پیش از نگارش پژوهش حاضر، به مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های مرتبطی که از آنان نام خواهیم برد، توجه شده است:

محمدی‌فشارکی و عاشورلو (۱۳۹۳) در پژوهشی به *بررسی موقعیت روایت‌شنو در ادبیات داستانی* می‌پردازند و افزون‌بر معرفی نشانه‌های مستقیم و غیرمستقیم وجود روایت‌شنو، دو گونه‌ی روایت‌شنوی درون‌متنی و برون‌متنی را تبیین می‌کنند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد روایت‌شنوی درون‌متنی همان مخاطب تخیلی است که در داخل متن قرار دارد و روایت‌شنوی برون‌متنی، خواننده‌ی انتزاعی یا خواننده‌ی ملموس است که در حال خواندن داستان است و گاهی از سوی راوی خطاب می‌شود.

یافته‌های پژوهشی نورائی و خدادادی (۱۳۹۳) در مقاله‌ی «پژوهشی بر رابطه‌ی راوی با روایت‌شنو و رویدادها و شخصیت‌ها در ادبیات داستانی» نیز بیان‌گر آن است که شبکه‌های ارتباطی مختلفی بین روایت‌شنو و راوی در متون وجود دارد که بیشتر در این محورها نمود می‌یابد: روایت‌شنو در نقش شخصیت یا راوی و سهیم بودن یا نبودن روایت‌شنو در حوادث داستان، ضرورتِ وجود داشتن یا نداشتن روایت‌شنو در متون داستانی مختلف، آگاهی و آشنایی راوی با روایت‌شنو و برعکس، مخالفت روایت‌شنو با راوی و تأثیر داشتن یا نداشتن راوی بر روایت‌شنو.

فولادی و کشاورزی (۱۳۹۶) در مقالهای با عنوان «گونههای روایتی در مجموعهی *قصههای خوب برای بچههای خوب* اثر مهدی آذریزدی» به بررسی و تحلیل روایت و ویژگیهای راوی در این مجموعه پرداختهاند و پس از تعریف گونههای روایتی بر اساس نظریههای ژپ لینتولت، حجم حضور گونههای روایتی دنیای داستانِ همسان و ناهمسان و همچنین روایتگیر برونداستانی و درونداستانیِ قصههای این مجموعه را نشان دادهاند.

درودگریان و ترابیگودرزی (۱۴۰۱) در مقالهی «بررسی موقعیت روایتشنو در آثار جلال آلاحمد»، ضمن بررسی نشانههای ظهور روایتشنو نشان میدهند که در پس هر متن روایی، یک روایتشنو نهفته است که بهطور مستقیم و غیرمستقیم شناسایی میشود. روایتشنوها مانند راویان، آشکار یا مخفیاند. روایتشنوی مخفی همان مخاطب خاموش راوی است، درحالیکه روایتشنوی آشکار کسی است که نتیجهگیریهای راوی از پاسخهای احتمالی یا نظرهای واقعی او، چهرهای باورپذیر به او بخشیده است.

کریمی (۱۳۹۸) در پایاننامهی کارشناسیارشد با عنوان *تحلیل موقعیت راوی و روایتشنو در رمان جای خالی سلوچ بر اساس گونهشناسی ژپ لینتولت*، پس از ارائهی توضیحهایی دربارهی نشانهها و علائم حضور روایتشنو در متن به شناسایی روایتشنوهای درونداستانی و برونداستانیِ اثر نامبرده میپردازد و موقعیت این روایتشنوندگان را بر اساس نشانهها، تعیین و بررسی میکند.

آقائی (۱۴۰۱) نیز در پایاننامهی کارشناسیارشد با عنوان *بررسی ماهیت و کارکرد روایتشنو در داستان مدرنیستی فارسی با تمرکز بر رمانهای دههی چهل و پنجاه شمسی*، در پنج رمان به بازیابی روایتشنو بر اساس نشانگانِ آن میپردازد و حضور و نقش این روایتشنوندگان را در داستانهای مدرنیستی، متفاوت با داستانهای رئالیستی مییابد.

۳. چارچوب نظری پژوهش

نظریهی روایتشناسی شاخهای فعال از تئوری ادبی است که در آن تلاش میشود ابتدا مؤلفههای روایتشناسی در یک اثر شناسایی شود و سپس با تحلیل این مؤلفهها، چگونگی تأثیرگذاری روایتهای خاص مشخص شود (رک. کالر، ۱۳۹۰: ۱۲۸و۱۲۹). روایتشناسی یا همان مطالعهی ساختارگرایانهی روایت، اصطلاحی است که تزوتان تودوروف در سال ۱۹۶۹ آن را ابداع کرد و در کتاب خود، *دستور زبان دکامرون* بهکار برد. این اصطلاح ترجمهی واژهی فرانسوی Narratologie است. با بررسی نظریهی روایتشناسی تودوروف به لحاظ تاریخی، به فرمالیسم روس و ساختارگرایی فرانسه میرسیم. هرچند که به سخن رولان بارت[1]، خاستگاه تحلیل ساختاری روایت اگر مبهم نباشد، دستکم غیرقطعی است. بارت میگوید: «اگر خاستگاه تحلیل ساختاری روایت را تا بوطیقا و ریطوریقای ارسطو پیجویی کنیم این شاخهی مطالعاتی تاریخچهای بسیار طولانی دارد و اگر خاستگاه آن را به فرمالیستهای روس نسبت بدهیم تاریخچهای نزدیکتر به ما دارد» (پرینس، بارت و تودوروف، ۱۳۹۴: هفت).

در تعریفی کلی و تقریباً جامع میتوان گفت روایت، بازنمایی یک یا چند واقعهی داستانی در چهارچوبی زمانمند است که یک یا چند راوی به بازگویی آن برای یک یا چند روایتشنو میپردازند. در هر روایت کارکرد عمدهی مبادله،

[1]. Roland Barthes

میانِ دهنده و گیرنده شکل می‌گیرد. همان‌گونه که در ارتباط زبان‌شناختی، من و تو کاملاً متضمن یکدیگرند، روایت بدون حضور راوی و شنونده یا خواننده ممکن نیست. نشانه‌های راوی آشکارتر و پرشمارتر از نشانه‌های روایت‌گیر هستند، یعنی در روایت، بیشتر از من سخن گفته می‌شود تا تو و دومی پیچیده‌تر از اولی است. اما هرگاه راوی بازنمایی را متوقف کند و به گزارش جزئیاتی بپردازد که خود به‌خوبی از آن اطلاع دارد و تنها برای خواننده ناشناخته است، نشانه‌ای از حضور روایت‌گیر آشکار می‌شود؛ زیرا بی‌معنی است راوی خود را از چیزی که به آن آگاهی دارد، مطلع کند (رک. بارت، ۱۴۰۰: ۴۹ و ۵۰).

«هدف از آوردن مفهوم روایت‌گیر برقراری تقارن در الگوی ارتباطی است» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۲۸۹)؛ به این معنا که روایت‌گیر در سمت گیرنده‌ی متن، هم‌تراز با روایت‌گر در سمت فرستنده‌ی متن است. افزون‌بر این، همان‌گونه که ممکن است روایت‌گر در متن آشکار یا پنهان باشد، روایت‌گیر هم می‌تواند حضوری آشکار یا پنهان داشته باشد. اگرچه در بیشتر کتاب‌های کودک و رمان‌های ادبی، روایت‌گیران پنهانند، اما این به‌معنای نبود آنان در متن نیست. گاه در متن اشاره‌ی ویژه‌ای به مخاطب وجود دارد. برای نمونه در اثری، روایت‌گیر این‌چنین خطاب می‌شود: «ای بهترین معشوقم!» یا در کتاب *بابا لنگ‌دراز*، پشتیبان ناشناس جروشا (که سرانجام خود به‌عنوان یکی از شخصیت‌های داستان حاضر می‌شود) همواره در نامه‌ها خطاب قرار می‌گیرد. روایت‌گیر در برخی آثار همچون داستان *شیر، جادوگر و گنجه‌ی لباس* کم‌وبیش پنهان است و در آثاری دیگر، هویت وی هرگز برای ما روشن نیست (رک. همان: ۲۸۹ و ۲۹۰).

پس به محض آن‌که راوی داستانی شناسایی شد، باید به‌دنبال جفت مکمل آن بگردیم. جفت مکمل راوی کسی است که سخنِ گفته‌شده خطاب به او است و ما او را روایت‌گیر می‌نامیم. بررسی روایت‌گیر همان اندازه برای شناخت روایت ضروری است که بررسی راوی. همان‌طور که راوی نویسنده نیست، روایت‌گیر نیز خواننده‌ی واقعی نیست و نباید نقش را با بازیگرِ ایفاکننده‌ی آن نقش، یکی در نظر گرفت. ظهور هم‌زمان راوی و روایت‌شنو فقط نمودی از یک قانون نشانه‌شناسی عمومی است که بنابر آن، منِ فرستنده و توی گیرنده، همواره به یکدیگر وابسته‌ایم (رک. تودوروف، ۱۳۹۵: ۷۴ و ۷۵).

روایت‌شناسان بیشتر طرح زیر را درباره‌ی تعداد نقش‌های اختیاری یا اجباریِ دخیل در فرایند روایت‌گری پذیرفته‌اند (تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۶):

نویسنده‌ی واقعی ← نویسنده‌ی تلویحی ← (راوی) ← (روایت‌گیر) ← خواننده‌ی تلویحی ← خواننده‌ی واقعی

منظور از خواننده‌ی تلویحی، تصویری از نوعی خواننده بر اساس تمامیت متن است که خوانندگانِ واقعی فرض می‌کنند متن، آن گروهِ مشخص را به‌عنوان مخاطب در نظر داشته است (رک. همان: ۱۲۲). این خواننده هرگز با مخاطبِ راوی یا همان روایت‌گیر منطبق نیست؛ بلکه تصویری از گیرنده‌ای است که مؤلف هنگام نگارش در ذهن داشته است (رک. اشمید، ۱۳۹۴: ۸۱).

در بسیاری از روایت‌ها، نشانه‌های آشکار فراوانی بر وجود روایت‌شنو و اهمیت حضورش دلالت دارد، خواه ضمیر اشاره به روایت‌گیر در جمله‌ها وجود داشته باشد، خواه وجود نداشته باشد (رک. پرینس، ۱۳۹۱: ۲۴). «هر نشانه‌ای در روایت که به فردیت، نگرش و آگاهی یا موقعیت روایت‌شنو اشاره کند، نشانه‌ای از «تو» قلمداد می‌شود» (همان: ۲۶). به‌طور کلی می‌توان گفت روایت‌گیر یا در وقایع داستان درگیر است یا کاملاً از آن فاصله دارد و به‌طور مستقیم از سوی راوی خطاب می‌شود. راوی به‌ندرت کلامش را خطاب به خود می‌گوید و معمولاً یک شخصیت درون‌داستانی (که ممکن است در رویدادهای داستان نیز سهیم باشد) مخاطب روایی او است (رک. تولان، ۱۳۹۳: ۱۲۰). اگر راوی داستانش را برای خودش نقل کند، روایت‌شنوی آن روایت، راویِ آن نیز هست. در متون داستانی گاه حضور روایت‌شنو برای راوی ضروری است، به‌طوری که اگر روایت‌شنو به داستان او گوش ندهد، راوی از بین خواهد رفت. برای مثال در *هزارویک شب* اگر روایت‌شنوی شهرزاد به او گوش نسپارد، شهرزاد خواهد مرد. عکس این قضیه نیز ممکن است اتفاق بیفتد، یعنی راوی نیازی به گوش‌سپردنِ روایت‌شنو به داستان خویش نداشته باشد. روایت‌شنو ممکن است تحت تأثیر داستانی که برایش نقل می‌شود قرار بگیرد یا نگیرد. گاه نشانه‌هایی که در متن وجود دارد بیان‌گر آن است که راوی، روایت‌شنو را به‌خوبی می‌شناسد و گاه راوی، روایت‌شنوی خاصی را منظور ندارد و او را با عناوین کلی مثل «خواننده» یا «ای کسی که داستان را می‌خوانی» خطاب می‌کند (رک. نورانی و خدادادی، ۱۳۹۳: ۴۷-۵۲). بازنمایی صریح خواننده‌ی داستانی می‌تواند با کمک ضمایر دوم‌شخص یا صورت‌های مشهورِ خطاب مثل «خواننده‌ی متشخص» و غیره روی دهد و تصویر خواننده‌ای که به این شیوه خلق شده است را به برخی ویژگی‌های عینی آراسته کند (رک. اشمید، ۱۳۹۴: ۱۱۴).

ونسان ژوو[1] به نقل از جرالد پرینس برای بازسازی تصویر ویژه‌ی مخاطب در متنی خاص، عناصری را بیان می‌کند که امکان ردیابی خواننده (خواننده‌ای که در رمان از قبل مفروض گرفته شده است) فراهم می‌کند و از آن میان می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

- مخاطب‌قراردادنِ روایت‌گیر و ایراد خطابه‌های مستقیم به او؛
- پرسش‌ها و شبه‌پرسش‌هایی که به حساب خواننده گذارده می‌شوند؛
- اشاره‌های صریح و دقیق به خصلت‌های فرهنگی‌اجتماعی گیرنده؛
- یادآوری حقیقت‌های فراگیر و جهان‌شمول و شاهدگرفتن خواننده از خلال این یادآوری‌ها یا از طریق برانگیختن احساس‌هایی که خواننده به مشارکت می‌گذارد؛
- انکار و نفی آنچه گیرنده‌ی پیام مستلزم پذیرش آن است یا به‌طور غیرمستقیم نوع نگرش مخاطب را به مسائل نشان می‌دهد؛
- قیاس‌ها و تشابه‌هایی که به روشن‌ترشدن جهان‌شناختی خواننده کمک می‌کنند؛
- خودتوجیهی‌ها که به صورت اشاره‌های دقیق راوی به نحوه‌ی روایت خود بیان می‌شود و از لحاظ کارکردی به انتظارهای مخاطب پاسخ می‌دهد (رک. ژوو، ۱۳۹۴: ۱۸۷ و ۱۸۸).

در ادامه، برای یافتن نشانه‌های حضور روایت‌گیر در متن و دسته‌بندی‌کردن آن‌ها، ضمن توجه به آراء، نظرها و تعاریف مطرح‌شده و موجود از «روایت‌شنو» و «روایت‌گیر» در آثار نظریه‌پردازان این حوزه به جست‌وجوی نشانه‌هایی که ما را

[1]. Vincent Jouve

متوجه‌ی حضور روایت‌شنو می‌کنند، می‌پردازیم و نمونه‌هایی را از هر دسته بیان می‌کنیم. گفتنی است در نام‌گذاری برخی دسته‌ها از عناوین گفته‌شده در کتاب‌ها و پژوهش‌های روایت‌شناسی بهره برده شده است، اما در سایر نمونه‌ها، عناوین دیگری را که با یافته‌های ما مطابقت بیشتری دارند و به عبارتی، تصویر روشن‌تر و همخوان‌تری را از نمونه‌ها به ذهن خواننده متبادر می‌کنند، برگزیده‌ایم.

۴. بحث و بررسی

هر راوی برای آشکارسازی حضور روایت‌گیر در داستان، ابزار و گزینه‌های زیادی در اختیار دارد. به این منظور، راویان معمولاً از چند گزینه به شکل ترکیبی بهره می‌برند. گاه راوی آشکارا روایت‌شنو را خطاب می‌کند و به گفت‌وگوی مستقیم با او می‌پردازد و گاه توجه به عناصر ضمنیِ آمیخته با هنر داستان‌پردازی و روایت‌گری، ما را متوجه‌ی حضور روایت‌گیر می‌کنند.

۴. ۱. خطاب‌کردن روایت‌گیر و گفت‌وگوی مستقیم با او

کاربرد ضمایری چون «ما» یا استفاده از ضمیر اشاره «شما» می‌تواند چنین احساسی را در گیرنده‌ی روایت ایجاد کند که بی‌واسطه از سوی راوی خطاب شده است و ازاین‌رو او را بیشتر درگیر روایت کند (رک. لینت‌ولت، ۱۳۹۸: ۹۵). در این شیوه، معمولاً راوی با استفاده از ضمایر و شناسه‌های دوم‌شخص مفرد و جمع، روایت‌گیر را خطاب می‌کند و در خلال داستان با او گفت‌وگو می‌کند. برای مثال در پاراگراف پایانی داستان «بیچاره درخت اکالیپتوس»، راوی به‌طور مستقیم با روایت‌گیران صحبت می‌کند و به آن‌ها می‌گوید:

> «حالا اگر به محله‌ی ما بیایید و در میدان محله سراغ درخت اکالیپتوس را بگیرید، همه آن را به شما نشان می‌دهند... در خود میدان هم حتماً پدربزرگ نازنینم را می‌بینید که نشسته و درباره‌ی مضرات برگ اکالیپتوس با دیگران مشغول جروبحث و جنگ و دعواست» (ضیایی، ۱۳۹۳: ۹).

یا در داستان «یادگاری ابوالفتح‌خان ذوالفنون»، راوی در قسمتی از داستان، پس از برشمردن دلایل مرگ هر یک از جوجه‌های خود به روش‌های مختلف، مخاطبان خویش را خطاب می‌کند و از آنان می‌خواهد برای تلف‌شدن باقی جوجه‌ها داستانی سرهم کنند تا او به ادامه‌ی ماجرا بپردازد: «...لطفاً خودتان برای مرگ نابه‌هنگام آن سه جوجه‌ی دیگر، هر کدام داستانی سرهم کنید» (طهماسبی، ۱۳۹۱: ۸). در این نمونه، راوی با ایجاد شکافی در روایت (یعنی چگونگی تلف‌شدن سه جوجه‌ی دیگر)، روایت‌گیران را آشکارا به پرکردن این جای خالی دعوت می‌کند و آنان را از حالت منفعل خارج می‌کند و به روایت‌شنوندگانی فعال بدل می‌کند که از آن‌ها انتظار می‌رود گاه به‌جای راوی، بخش‌هایی از روایت را پیش ببرند یا خلق کنند. به عبارتی، او روایت‌گیران را در امر روایت‌گری سهیم می‌کند و اجازه می‌دهد بخشی از داستان را آن‌گونه که خود می‌خواهند در ذهنشان کامل کنند.

همچنین در داستان «دیوار خلاقیت»، جمله‌ی پایانی روایت، بی‌واسطه خطاب به روایت‌گیران بیرونی اثر است که همین امر آگاهی راوی را از حضور روایت‌گیران نشان می‌دهد و مشخص می‌شود وی از ابتدا تا انتها مشغول تعریف ماجرا برای همین گروه از مخاطبان بوده است. او در جمله‌ی پایانی اظهار می‌کند که مایل است و دلش می‌خواهد روایت‌گیران به

مدرسه‌شان بروند و ببینند او و دوستانش دیوار مدرسه را با سلیقه‌ی خود چطور نقاشی کرده‌اند: «دوست دارم بیایید و ببینید ما چه دیواری نقاشی کرده‌ایم» (ابطحی، ۱۳۹۰: ۱۸).

در داستان «خلبان باباجون» نیز کودک‌راوی در همان آغاز روایت، به پیش‌داوریِ نظر روایت‌گیرانِ برون‌داستانی‌اش می‌پردازد و با درنظرگرفتن واکنش احتمالی و انکارآمیز آنان به جمله‌ی نخستینِ خود، می‌گوید: «شاید باور نکنید ولی من پدربزرگی دارم که خیلی‌خیلی شبیه خودم است. اصلاً هم‌سن خودم است» (شاملو، ۱۳۹۰: ۶) و سپس داستان را آغاز می‌کند.

۴. ۲. پرسش از روایت‌گیر

در بخش‌هایی از روایت، برقراری ارتباطِ میان راوی و روایت‌شنو در قالب پرسش یا شبه‌پرسش نشان داده می‌شود. این پرسش‌ها لزوماً از طرف راوی یا یک شخصیت که به ظاهر فقط آن را بازگو کرده است، سرچشمه نمی‌گیرد و به‌عبارتی، خطاب به خود یا یکی از شخصیت‌ها نیست، بلکه خطاب به روایت‌شنو است و تا اندازه‌ای برملاکننده‌ی دیدگاه‌ها و تجربه‌های روایت‌شنو نیز هست (رک. پرینس، ۱۳۹۱: ۲۵).

پرسش‌گر وقتی سؤال می‌کند که جواب سؤالی را نداند و از مخاطب انتظار پاسخ داشته باشد، در غیر این صورت بدیهی است که مقصود خاصی را دنبال می‌کند (رک. شمیسا، ۱۳۹۹: ۱۳۵). همان‌طور که اشاره شد، پرسش و شبه‌پرسش ابزاری است که به‌طور غیرمستقیم بر وجود روایت‌شنو در داستان دلالت می‌کند. در این شیوه، راوی معمولاً با طرح پرسش یا گفتاری که حالت پرسشی دارد روایت‌شنو را خطاب می‌کند (رک. فشارکی و عاشورلو، ۱۳۹۳: ۱۸۴)؛ با این انگیزه که توجه‌ی روایت‌گیر را به روایت خود جلب کند و او را روی داستانی که مشغول شرح‌دادن آن است، متمرکز کند یا با حفظ ارتباط و تماس خود با او، مؤانستی برقرار کند و حضور او را در روایت با اهمیت جلوه دهد.

در داستان «جیم‌لاستیک» راوی با طرح یک شبه‌پرسش، قصد بیان اعتراض، اندوه و گلایه‌ای دارد که برای مخاطب او نیز آشناست و ممکن است همچون راوی، زمانی در چنین موقعیتی قرار گرفته باشد: «اصلاً چرا همه‌ی آدم‌ها دوست دارند نقطه‌ضعف‌های آدم را به رخش بکشند، حتی بابای آدم» (ابطحی، ۱۳۹۱: ۴).

در داستان «این‌سوی دیوار، آن‌سوی دیوار» راوی دانای کل، شبه‌پرسش‌هایی را در طول روایت مطرح می‌کند. در چنین مواقعی، استفاده از ادات پرسشی نه به‌منظور دریافت یا انتظارِ پاسخ از جانب روایت‌گیر، بلکه به قصد بازتاب اندیشه و تفکر راوی به یک موضوع و فراخواندن روایت‌گیر به نوعی هم‌اندیشی با او است، ضمن اینکه می‌داند احتمالاً روایت‌گیر هم با او هم‌نظر است: «همین یک کف دست زندگی دیگر برایش بس بود. مگر چندسال دیگر عمر می‌کرد!» (خسروی، ۱۳۹۲: ۸).

در داستان «هم‌بازی اژدها» نیز راوی که پس از خروج اژدهای بزرگ از دریا، دچار ترس و اضطراب شده است و می‌گوید: «نمی‌دانم در خواب دیده‌اید که می‌خواهید فرار کنید، اما نمی‌توانید؟ خب من هم به همان حالت دچار شده بودم» (توزنده‌جانی، ۱۳۹۵: ۸). در این نمونه، راوی برای وصف بهتر وضعیت خود، با طرح یک پرسش که جنبه‌ی یادآوری دارد، این تجربه را با حالتی مقایسه می‌کند که برای روایت‌گیر آشناست و به عبارتی با بیان این مثال قصد دارد روایت‌گیر را به یاد وضعیت مشابهی بیندازد که دستِ‌کم در عالم خواب تجربه‌اش کرده است.

۴. ۳. پاسخ به پرسش فرضی روایت‌گیر

در اینجا می‌توانیم از شیوه‌ی دیگری یاد کنیم که در آن، راوی پرسشی را از سوی روایت‌گیر در نظر می‌گیرد و سپس به آن پاسخ می‌دهد. همان‌گونه که در داستان «پرونده‌ای برای مادربزرگ»، راوی حدس می‌زند برای مخاطبش سؤال باشد که چرا گلاب عزیز فقط به او اجازه‌ی ورود به باغ را می‌داده است و ازهمین‌رو توضیح‌هایی را ارائه می‌دهد:

«مادربزرگ...حاضر نبود بابا یا هرکس دیگری را به خانه‌اش راه بدهد، به جز من. حالا می‌پرسید چرا من؟ آخر او روز به‌دنیا آمدنِ من بذر این درخت را از عطار پیری هدیه گرفته و آن را کاشته بود. درخت هم در عرض یک‌سال خیلی‌زود بزرگ شده و انارهای عجیبی داده بود. گلاب عزیزجان بعد از تولد یک‌سالگی‌ام من را «انارخانم» صدا می‌کرد. اسمم توی شناسنامه مهسا بود اما او یک‌جورهایی من را خواهر دوقلوی این درخت می‌دانست» (تمیم‌داری، ۱۳۹۲: ۹).

این پاسخ‌دهی را باید تلاشی از سوی راوی به قصد روشن‌سازی و رفع ابهام در نظر گرفت که سردرگمی روایت‌گیر را هنگام خواندن داستان کمتر می‌کند. در داستان «بیچاره درخت اکالیپتوس» هم هنگامی که راوی از تبلیغ‌های منفی پدربزرگ درباره‌ی درخت اکالیپتوس می‌گوید و توضیح می‌دهد که علی‌رغم این تبلیغ‌ها، دوستان پدربزرگ همچنان به تأثیرهای مثبت آن یعنی تنفس بهتر و مصون‌ماندن از بیماری آنفولانزا اعتقاد داشتند، به سؤالی فرضی مبنی‌بر اینکه آیا دوستان پدربزرگ به‌راستی گمان می‌کردند فقط با همین چند برگ اکالیپتوس تنفس بهتری پیدا کرده‌اند و در برابر بیماری مقاوم شده‌اند، پاسخ مثبت می‌دهد و فرضیه‌ی روایت‌گیر را تأیید می‌کند:

«عجیب بود که همه‌ی دوستان پدربزرگ عقیده داشتند که آن‌ها خیلی چیزها درباره‌ی این درخت و خواص آن را می‌دانند و تا حالا که آن همه برگ این درخت را کنده‌اند نه‌تنها خفه نشده‌اند! بلکه نفسشان هم یک عالم باز شده و احساس می‌کنند که به‌راحتی حتی از پس آنفولانزای مرغی و خوکی و گاوی و حیوان‌های دیگر، هم برمی‌آیند. با همین چندتا برگ، بله با همین چندتا برگ این درخت!» (ضیایی، ۱۳۹۳: ۹).

دیگر بار، به‌کارگیری این شیوه را در داستان «جیم‌لاستیک» مشاهده می‌کنیم. جایی که راوی در پاراگراف پایانی داستان می‌گوید: «حالا باز هم به خانه‌ی ما می‌آید. آقای مراغه‌ای را می‌گویم. اما دیگر کم‌تر از خودش تعریف می‌کند» (ابطحی، ۱۳۹۱: ۴). همان‌طور که می‌بینیم راوی ابتدا جمله‌ای می‌گوید، سپس سخن پیشین خود را کامل می‌کند و در پاسخ به این پرسش که چه کسی هنوز به خانه‌شان رفت‌وآمد دارد، نام آقای مراغه‌ای را می‌گوید.

در این نمونه‌ها، روایت‌گیر کنشگری فعال و متمرکز بر متن است که تنها به شنیدن و دریافتِ آنچه راوی برای او روایت می‌کند، قناعت نمی‌کند. به محض ایجاد پرسشی در ذهن یا مواجهه با نوعی ابهام در متن، از راوی پرسش می‌کند و درخواست توضیح بیشتر دارد.

۴. ۴. شرح مقصود خود یا دیگری از بیان یک سخن یا توضیح درباره‌ی علت انجام‌گرفتن یک کار

در نمونه‌هایی که راوی پس از بیان جمله یا نقل‌قول، لازم می‌داند به بیان مقصود و غرض خود یا دیگری از گفتن آن جمله بپردازد، مشغول رفع ابهام برای روایت‌گیر است. همین‌طور زمانی که علت انجام‌دادن کاری را شرح می‌دهد.

در داستان «مامان‌خانوم» هنگامی که دکتر حکمت از اتاق عمل بیرون می‌آید و به راوی تسلیت می‌گوید، راوی بلافاصله دلیل تسلیت‌گفتن پزشک را توضیح می‌دهد: «دکتر حکمت... اول تسلیت گفت، آخر از مرگ بابابزرگ یک‌ماهی می‌گذشت»

(نوری، ۱۴۰۰: ۶). در چنین حالتی، راوی به ابهام کسی که از ماجرا بی‌خبر است، پاسخ می‌دهد و قصد مطلع‌کردن او را دارد؛ اگرنه برای او واضح است که دکتر از چه موضوعی حرف می‌زند و به مرگ چه کسی اشاره می‌کند. بنابراین اگرچه راوی، روایت‌گیر خود را به‌طور مستقیم خطاب نمی‌کند، اما از روی همین توضیحِ افزوده می‌توانیم حضور روایت‌گیر را در اثر احساس کنیم.

یا در داستان «طوطی در دیار غربت» راوی لازم می‌داند پس از آوردن نقل‌قولِ یکی از شخصیت‌های داستان (مادربزرگ) درباره‌ی مقصود آن شخصیت توضیحی ارائه دهد:

«مادربزرگ دائم برای طوطی دل می‌سوزاند و می‌گفت: طفلکی غریب و بی‌کسه، مثل اون طفل معصوم من که رفته دیار غربت. البته مقصود مادربزرگ از آن طفل معصوم عموی وسطی بود که ماشاالله صد ماشاالله اندازه‌ی آن مردی بود که آن روز با بابا توی میدان دیدیم...» (ضیایی، ۱۳۹۴: ۸).

همچنین در داستان «خلبان باباجون»، هرگاه راوی، پدربزرگ را به بازی با خود دعوت می‌کند، پدربزرگ با گفتن یک جمله او را همراهی می‌کند و چون راوی حدس می‌زند مخاطب متوجه منظور پدربزرگ نشده باشد، توضیح می‌دهد: «وقتی می‌گویم: باباجون بریم بازی؟ می‌گوید: هان پسر، الان وقتشه بزنیم به خط. من می‌دانم منظور باباجون چیست. یعنی اینکه می‌توانیم برویم بازی جنگی. باباجون بشود فرمانده، من بشوم سرباز» (شاملو، ۱۳۹۰: ۶).

۴. ۵. معرفی بیشترِ خود یا سایر شخصیت‌ها به روایت‌گیر با بازکردن پرانتز یا بدون آن

می‌دانیم که پرانتز، هلالین یا کمانک یکی از علائم نگارشی است که استفاده از آن برحسب قرارداد، دارای معنای معینی است. یکی از کاربردهای این نشانه، دربرگرفتن عبارتی است که جنبه‌ی توضیحی، تکمیلی، معترضه و عموماً فرعی دارد، به‌گونه‌ای که حذف آن به مطلب صدمه‌ای نزند (رک. سمیعی گیلانی، ۱۳۸۰: ۲۶۳). در تعریفی دیگر، از کمانک برای افزودن مطلبی خارج از فحوای طبیعی کلام به متن استفاده می‌شود (رک. ذوالفقاری، ۱۳۹۵: ۲۰۸).

معرفی خود یا شخصیت‌های دیگر داستان در خلال روایت‌گری، ابزار دیگری برای آشکارسازی حضور روایت‌گیر است که این امر گاه با بازکردن یک پرانتز و توضیح آن به متن اضافه شده است یا بدون بازکردن آن. در داستان «مانور»، راوی دوبار در حین روایت‌گری لازم می‌داند خود را با نام کوچک و نام‌خانوادگی‌اش به مخاطب معرفی کند. هنگامی که معلم از میزان مطالعه‌ی شاگردان کلاس گلایه‌مند است، نامی از دانش‌آموزانِ اهداکننده‌ی کتاب می‌آورد. در این بخش پس از اینکه نام راوی آورده می‌شود، او در میان صحبت معلمشان، خود را معرفی می‌کند:

«...رحیمی انشاهای دیگه‌اش هم خوبه، چون کتاب می‌خونه. مثل من و شما نیست که ماهی، سالی می‌گذره، حتی لای کتاب رو باز نمی‌کنیم. تازه مدرسه هم که کتابخونه نداره. کتابخونه‌ی دیواری کلاس هم که همین هفت، هشت‌تا کتاب رو داره. دوتا رحیمی آورده، سه‌تا کریمی و یکی دوتا هم... . کریمی من بودم و آقای صابری ادامه داد: کاش یکی پیدا می‌شد اون‌ور حیاط مدرسه، کنار اتاق باباحیدر، کتابخونه‌ی کوچیکی درست می‌کرد» (پگاه‌راد، ۱۳۹۷: ۱۰).

و در جایی دیگر وقتی مادرش گفته‌ی عموهایش را نقل می‌کند، نام کوچک او آورده می‌شود و چون تا قبل از آن، روایت‌گیر از نام کوچک راوی اطلاعی نداشته است، وی با جمله‌ای مخاطب را متوجه‌ی این موضوع می‌کند: «گفتن پول‌های مادربزرگ که مال اون نیست، مال ماست. احمد چه حقی داره که پول‌ها رو گرفته برای ساخت کتابخونه‌ی

مدرسه؟ ...احمد من بودم...» (همان). این شیوه یادآور موقعیتی است که کسی گرم تعریف‌کردن خاطره‌ای باشد و ناگهان میان خاطره‌گویی، توضیح یک نکته را ضروری بداند و برای بیان آن، پرانتزی میان صحبت خود باز کند.

در داستان «من پسر گل بابام»، وقتی راوی از دوستان نازنین خود سخن می‌گوید و نامی از آن‌ها می‌آورد، آن‌ها را بیشتر معرفی می‌کند تا گیرندگان روایت متوجه شوند مقصود از دوستان نازنین راوی دقیقاً چه کسانی هستند: «دوستان نازنین من، همان‌هایی بودند که با من روی نیمکت‌های سوم و چهارم و ششم کلاس می‌نشستند» (ضیایی، ۱۳۹۱: ۸).

در داستان «شبیه مادربزرگ» نیز راوی می‌گوید: «مامان...گفت: به قول تینا (من رو می‌گفت) باید این قرعه‌کشی قبول باشه و دیگه حرفی و بحثی نباشه» (کوچکی، ۱۳۹۰: ۴). طبیعی است که راوی نامِ خود را برای مخاطبی که با او آشنا نیست داخل پرانتز بیان می‌کند، نه برای خود.

بررسی داستان‌ها نشان می‌دهد که بازکردن پرانتز در خلال روایت‌گری، کارکردهای دیگری هم دارد. برای نمونه هنگامی که مادربزرگِ راوی در داستانِ «تلفن‌همراه مامان»، درباره‌ی یکی از مهمانی‌های خانوادگی اقوامشان صحبت می‌کند، راوی ضمنِ آوردن نقل‌قولِ ایشان، لازم می‌بیند درست در میانه‌ی بازگفت (یعنی پیش‌ازآن‌که گفته‌ی مادربزرگ به پایان رسیده باشد) پرانتزی باز کند و آنچه در آن لحظه از نگاه روایت‌گیر برون‌داستانی پنهان مانده است، به وی توضیح دهد. مادربزرگ می‌گوید:

> «الهام‌جان، به جان خودت مادر، یک خوراکی هم دارن خواهرای این سوسن! برای مهمونی پشت عقد خواهرزاده‌اش کیارش، دعوتشون کرد. چندتا مرغ به این بزرگی گذاشته بود (با دستش اندازه‌ی مرغ‌ها را نشان داد که بیشتر اندازه‌ی بره بود) این خواهرا و شوهراشون مثل قحطی‌زده‌ها افتادن روی این غذاها...» (کوچکی، ۱۳۹۰: ۹).

این شیوه به کارکرد قلاب در نمایش‌نامه‌نویسی بی‌شباهت نیست که از آن برای دستورهای اجرایی کارگردان و توضیح‌ها و توصیف‌ها در نمایش‌نامه و فیلم‌نامه استفاده می‌شود.

راوی داستان «فضانوردی با لباس چهل‌تکه» نیز پس از آوردن نام بی‌بی‌گلابتون پرانتزی باز می‌کند و در این پرانتز به نسبتِ فامیلیِ بی‌بی با دوستش مراد اشاره می‌کند: «یک روز بعدازظهر کنار مراد نشسته بودم که بی‌بی‌گلابتون (مادربزرگ مراد) یک کیسه‌ی بزرگ آورد جلو و گفت: کمکم می‌کنی؟» (حکیمیان، ۱۳۹۶: ۸).

۴. ۶. استفاده از برخی قیود و عبارت‌ها برای نشان‌دادن روراستی و صداقت راوی در امر روایت‌گری

گاه راوی برای جلب اعتماد خواننده یا ایجاد فضایی صمیمانه با او از قیود، عبارت‌ها و جمله‌هایی بهره می‌برد که اظهارکننده‌ی صداقت و روراستی او در امر روایت‌گری‌اند. در داستان‌های بررسی‌شده ما در این پژوهش، این امر بیشتر با استفاده از عبارت‌هایی همچون «راستش» یا «راستش را بگویم» صورت پذیرفته است. «راستش» قیدی است به‌معنای در حقیقت، حقیقت را بگویم یا حقیقت را بخواهید (رک. نجفی، ۱۳۸۷: ۷۴۲).

در داستان «جیم‌لاستیک» راوی سه مرتبه در امر روایت‌گری، از همین تکیه‌کلام استفاده می‌کند. دفعه‌ی نخست استفاده از این قید نشان‌گر احساس راحتیِ او با مخاطب است. گویی که ترجیح داده است، احساس قلبی و واقعی خود را به پیرمرد همسایه با روایت‌گیر مطرح کند: «راستش اوایل فکر می‌کردم آدم خیلی باحال و جالبی است» (ابطحی، ۱۳۹۱: ۴). بارِ دوم هنگامی است که راوی به افرادی با خصوصیت‌هایِ اخلاقیِ آقای مراغه‌ای (یا همان پیرمرد همسایه) ابرازِ بی‌میلی

میکند و اینبار برای شناساندن بیشتر روحیههای خود به روایتگیر، با صراحت و رکگویی بیان میدارد: «راستش من کلاً از آدمهایی که همهاش از خودشان تعریف میکنند خوشم نمیآید» (همان).

و سومبار زمانی که پس از رفتار ناپسندش با آقای مراغهای، متنبه میشود و از آشفتگیِ جوّ خانه و آنچه اتفاق افتاده است، ناراحت و پشیمان است. پس دیگر بار صادقانه از احساس خود در آن لحظهها سخن میگوید: «راستش من هم ناراحت بودم، اما نمیدانستم چه کار باید بکنم» (همان).

در داستان «بشقاب پرنده»، هنگامی که کودکراوی نمیتواند سؤالی را در جمع بزرگترها مطرح کند و بهعبارت دیگر طرح پرسش خود را در چنان جمعی، کودکانه میداند، بیپیرایه میگوید: «من بین آن همه آدم بزرگ خاندان راستش روم نشد بپرسم...کلاغها را پارو کردند یا نه؟!» (ضیایی، ۱۳۹۰: ۸) یا هنگامی که به پدربزرگ خود احساس و نگاهِ بهخصوصی دارد، آن را با روایتگیر در میان میگذارد: «راستش پدربزرگ را هیچوقت آنقدر باشکوه ندیده بودم» (همان).

۴. ۷. توصیف

میدانیم آنچه در داستاننویسی توصیف نامیده میشود، تلاش نویسنده برای نشاندادن دیدههای خود یا موقعیتی است که خود آن را درک کرده است. آنگونه که خواننده، همچون او مزهی میوهها یا غذاهای موجود در داستان را بچشد، عطر و بوی فضا را احساس کند و رنگها را در برابر خود زنده ببیند. نکته اینجاست که در توصیف، حرکت داستان و روایت متوقف میشود تا خواننده یا روایتگیر به تماشای تصویر ثابتی از یک منظره یا حالت روحی بنشیند. پس در توصیف، حرکتی وجود ندارد و فقط موقعیت اشیا و موجودات به او نشان داده میشود (رک. اسماعیللو، ۱۳۸۹: ۱۱۶ و ۱۱۷). از دیگر سو، هرگاه راوی حین روایت به روایتگیر نشان دهد که شخصیتها چه عملی را انجام میدهند، چه میگویند یا اشیا در اطراف او چگونه حرکت میکنند، از فن دیگری به نام لحظهپردازی استفاده کرده است، یعنی نشاندادن انجام کارها، گفتوگوها و حرکتها (رک. همان: ۱۲۱ و ۱۲۲). هرچند نمونههای یادشده چنان با امر داستانپردازی آمیختهاند که بیگمان جداکردن آنها از داستان، از جذابیت هنر روایتگری میکاهد، اما مقصود آن است که نشان دهیم چگونه میتوان باتوجهبه عناصر طبیعی داستان نیز به حضور روایتگیری که گاه کاملاً در پشت روایت و آنسوی جملههای راوی پنهان شده است، پی ببریم. ازهمینرو است که گفته میشود روایتگیر همیشه در روایت وجود دارد، حتی اگر راوی او را بهطور مستقیم به نام نخواند یا با ضمائر خطاب نکند.

پس هرگاه راوی به توصیف دقیق محیط اطراف مشغول شود و به شرح جزئیات بپردازد، واضح است این کار را برای مخاطبی که در کنار او حاضر نیست، انجام داده است. در داستان *ماه ناقلا*، هنگامی که راوی با چشمهای بسته به آدمهایی که در ایوان، دوروبرِ او نشستهاند فکر میکند، خود بهخوبی میداند هربار به چه کسی میاندیشد. وقتی میگوید: «حالا فکر میکنم به آن یکی» یا «فکرم میرود به سمت آن یکی» خود میداند «این یکی» و «آن یکی» چه کسانی هستند. اما بلافاصله بعد از آوردن این جملهها، مقصود خود را شفافتر بیان میکند و میگوید: «همان که از بس قلنبهسلنبه حرف میزند... آدم را میخِ خودش میکند» یا «همان که همیشه یک کنج خلوت مینشیند و زیر لب تندتند چیزی میخواند» (خسروی، ۱۳۹۴: ۸). به عبارتی او برای روایتگیران برونداستانی که در فضا و مکان داستان حضور ندارند، کنارِ او

ننشسته‌اند و شخصیت‌های اطرافِ مهدخت را نمی‌بینند و نمی‌شناسند، چنین توضیح‌هایی ارائه می‌دهد و آن‌ها را با شخصیت‌های حاضر در محیط پیرامونش بیشتر آشنا می‌کند.

یا در داستان «مادربزرگ عروس شد» در بخشی از داستان که راوی به اوامرِ مادر، چشم می‌گوید و پذیرش‌گرِ توصیه‌های اوست، شیوه‌ی پاسخ‌گویی خود را این‌گونه توصیف می‌کند: «می‌گوید: سروصدا نکنید. اگر نورا بیدارخواب شود خیلی گریه می‌کند. می‌گویم: چشم. اما این را با تکان‌دادن کله‌ام می‌گویم» (بابامرندی، ۱۳۹۳: ۸). او جمله‌ی پایانی را برای روایت‌گیران برون‌داستانی که کنش‌ها و واکنش‌های او را از نزدیک نمی‌بینند، ارائه کرده است.

۴. ۸. تعلیق

شهریار مندنی‌پور در *کتاب ارواح شهرزاد* تعلیق را دامی برای گرفتارکردن خواننده می‌داند که او را دانسته یا ندانسته اسیر اغوا و فریب خود می‌کند. ترفندی که کنجکاوی خواننده را برمی‌انگیزد و موجب می‌شود جمله‌ها و باقی داستان را با ولع زیادی بخواند (رک. مندنی‌پور، ۱۴۰۰: ۱۴۹ و ۱۵۰). ازاین‌رو تعلیق را هم می‌توان از عناصری دانست که ما را از حضور روایت‌گیر آگاه می‌کند، زیرا راوی عامدانه و به قصد جلب توجه‌ی بیشتر روایت‌گیر خود از آن بهره برده است.

در داستان «دیوار خلاقیت»، کودک‌راوی در اوایل داستان با گفتن این جمله که «دلم می‌خواهد سرم را بچرخانم ببینم امروز آمده یا نه» (ابطحی، ۱۳۹۰: ۱۸)، ابتدا تعلیقی در داستان ایجاد می‌کند. سپس در چند جمله جلوتر مشخص می‌شود در انتظار دیدن چه کسی بوده است: «در یک لحظه که آقای ناظم به موبایلش جواب می‌دهد من سرم را می‌چرخانم و می‌بینم که دوست پیرمان پشت پنجره نیامده» (همان).

یا در داستان «گل‌خانوم»، راوی از ابتدا تا انتهای داستان در چند نوبت از قهر مادر و مادربزرگ به‌عنوان رخدادِ مستمر سال‌های گذشته حرف می‌زند. اهمیت تکرار این موضوع به‌خاطر نقش اساسی آن در شکل‌گیری پیرنگ است. در آغاز او فقط به کوتاه‌آمدن مادرش برای سفر به همدان پس از گذشت ده‌سال اشاره می‌کند تا ضمن دادن اطلاعاتی ناقص، مخاطب را در حالت تعلیق و در این پرسش نگه دارد که مگر در ده سال گذشته چه اتفاقی افتاده و چه‌چیز مانع رفتن آن‌ها به شهر مادربزرگ شده است. سپس به‌تدریج روندِ دادنِ اطلاعات را کامل‌تر می‌کند و با بیان‌کردن اتفاقی که آغازگر این قهر طولانی‌مدت بوده است، به پرسش فرضی خواننده پاسخ می‌دهد: «مامان ده سالی است که از مادرش و روستای بچگی‌هایش خبر ندارد. از وقتی گل‌خانوم با عزت عروسی کرده بود، با او قهر است...» (نوری، ۱۳۹۷: ۸).

می‌توان از داستان *بام تا خاک* نیز نام برد که در جمله‌های ابتدایی راوی، تعلیق مشاهده می‌شود و خواننده متوجه می‌شود مدتی است اتفاقی خواب را از چشم مردم گرفته و سبب بی‌خوابی‌شان شده است: «...شهر را می‌بینم که با تنی تب‌دار و چشم‌هایی که مدت‌هاست خواب به خودشان ندیده‌اند، روی دوش زمین سنگینی می‌کند...» (افتخار، ۱۳۹۹: ۵)، سپس در چند پاراگراف بعد، از فضای جنگ‌زده‌ی شهر سخن به میان می‌آید و روایت‌گیر متوجه می‌شود به‌خاطر فضای وحشت‌انگیز جنگ و اصابت موشک است که مردم خواب آرامی ندارند:

> «یک‌دفعه چیز دلهره‌آوری در فضا موج می‌کشد و آسمان شب مثل روز روشن می‌شود. برق شیری‌رنگی جلوی چشم‌هایم به‌رقص درمی‌آید. صدای خیلی مهیبی مثل ترکیدن، مثل برخورد شدید جسمی با زمین را می‌شنوم و غرش کرکننده‌ای گوش‌هایم را به مرز انفجار می‌رساند» (همان).

۵. نتیجه‌گیری

از میان چهل داستانِ بررسی‌شده‌ی این پژوهش، شیوه‌هایی که راوی برای تعامل آشکار خود با روایت‌گیر اخذ کرده است شامل این گزینه‌ها می‌شود: گفت‌وگوی مستقیم با روایت‌گیر، پرسش از روایت‌گیر، پاسخ به پرسش فرضی روایت‌گیر و رفع ابهام، توضیح درباره‌ی مقصود خود یا یکی از شخصیت‌های داستان پس از بیان برخی جمله‌ها، بازکردن پرانتز در خلال روایت برای افزودن توضیح‌های بیشتر، اظهار صدق و روراستی در امر روایت‌گری، تعلیق، توصیف و کمک به تجسم بهتر فضا و مکان داستان برای روایت‌گیری که بیرون داستان ایستاده است و از نزدیک شاهد کنش‌ها و واکنش‌های شکل‌گرفته در اطراف راوی نیست که این نمونه گاه همراه با یادآوری مکانِ داستان به روایت‌گیر است، به‌گونه‌ای که گویی روایت‌گیر همچون راوی با آن مکان آشنا است و آنجا را می‌شناسد. گفتنی است در تک‌گویی نمایشی نیز شیوه‌ی روایت گری به‌گونه‌ای است که راوی، مخاطبِ خود را در برابر خویش حاضر فرض می‌کند.

باید یادآور شد که روایت‌گیر درخصوص آشکارسازی یا پنهان‌سازی حضور خود در روایت صاحب‌اختیار نیست و این امر در محدوده‌ی اختیارهای راوی قرار گرفته است. او است که با فرمان‌روایی و سلطه‌گری بر متن، انتخاب می‌کند روایت‌گیر وی حضوری بی‌پرده و آشکار داشته باشد یا پشت پرده و در مستوری باقی بماند. در نمونه‌هایی که انتخاب راوی، پنهان‌سازی روایت‌گیر بوده است، بیشتر امر روایت‌گری و پرداختن به اصل ماجرا برای وی مهم‌تر از برقراری یا حفظ رابطه‌ی مستقیم با روایت‌گیر بوده است یا بنا به دلایلی تمایلی به آشکارکردن روایت‌گیر خود نداشته است. اما خطابکردن روایت‌گیر به‌طور مستقیم، پرسش از او، پاسخ به او و هرگونه تعامل و هم‌کنشِ علنی دیگر با وی نشان‌دهنده‌ی آن است که حضور مداوم روایت‌گیر در متن، برای راوی اهمیت دارد و در تلاش است تا ارتباط خود را با او حفظ نماید. برای مثال خطاب مستقیم روایت‌گیر یا طرح پرسش از او (حتی هنگامی که انتظار دریافت پاسخ وجود ندارد) راهی برای جلب توجه و تمرکز روایت‌گیر به داستان است. همچنین راوی با رفع ابهام و ارائه‌ی توضیح‌های بیشتر یا پاسخ به پرسش فرضی روایت‌گیر در تلاش است تا به وی تشخص بخشد و حضور او را به‌عنوان خواننده یا شنونده مهم جلوه دهد و محترم و مغتنم بشمارد، وی را تا انتها پای روایت نگه دارد و حتی او را در پیشبرد داستان شریک و سهیم کند، در غیر این صورت می‌تواند بدون توجه به ابهام‌های پیش‌آمده برای روایت‌گیر یا بی‌اعتنا به نیازمندی‌های او برای کسب اطلاعات بیشتر و کامل‌تر درباره‌ی جزئیات روایت، از این موضوع‌ها عبور کند و فقط به شرح ماجرا بپردازد. حال آن‌که او حتی در موقعیت‌هایی که فرض می‌کند ممکن است روایت‌شنو با سردرگمی مواجه شود، با پاسخ‌دهی به او کمتر ابهامی برایش باقی می‌گذارد.

عموماً در داستان‌های پژوهش‌شده به روایت‌گیری بر نمی‌خوریم که به مخالفت با راوی برخاسته باشد، بلکه این گروه از روایت‌گیران به راوی خود اعتماد دارند و مشتاق شنیدن روایت هستند. پس کمتر در امر روایت‌گری دخالت می‌کنند یا در آن اختلال و توقف ایجاد می‌کنند. این راوی است که بیشتر به میل خود، گاه با مکث‌هایی در روایت‌گری، ابهام‌های مخاطب را برطرف می‌کند و گفت‌وگویی هرچند کوتاه و تک‌جمله‌ای یا تک‌کلمه‌ای با او برقرار می‌کند یا گاه با ایجاد تعلیق در داستان، سؤال و ابهامی برای روایت‌گیر و مخاطب به‌وجود می‌آورد تا عامدانه او را با روایت بیشتر درگیر کند و از این شیوه به‌عنوان روشی برای فعال‌کردن روایت‌گیر بهره ببرد و او را در موقعیتی منفعل باقی نگذارد.

ارائه‌ی توضیح‌های اضافه یا توصیف‌ها نیز بیان‌گر آن است که میان راوی و روایت‌گیر فاصله‌ای است. روایت‌شنو از او دور است. در نمونه‌ای (همچون داستان دیوار خلاقیت یا بیچاره درخت اکالیپتوس) حتی راوی مایل است (یا دست‌کم بدش نمی‌آید) که روایت‌شنو در مکانِ روایت حاضر شود و او را به این حضور دعوت می‌کند. می‌توان گفت در چنین داستان‌هایی راوی می‌خواهد روایت‌گیرِ دور خود را به روایت‌گیری نزدیک تبدیل کند. به بیانی دیگر، او به برقراری ارتباط و تعامل بیشتر با مخاطب تمایل دارد.

منابع

آقائی، نجمه. (۱۴۰۱). *بررسی ماهیت و کارکرد روایت‌شنو در داستان‌های مدرنیستی فارسی (با تمرکز بر رمان‌های دهه‌ی چهل و پنجاه شمسی)*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه گیلان.

ابطحی، فاطمه. (۱۳۹۰). «داستان *دیوار خلاقیت*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۶۳۱، ص ۱۸.

ـــــــــ (۱۳۹۱). «داستان جیم‌*لاستیک چطوره؟*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۶۸۵، ص۴.

اسماعیل‌لو، صدیقه. (۱۳۸۹). *چگونه داستان بنویسیم*. تهران: نگاه.

اشمید، وولف. (۱۳۹۴). *درآمدی بر روایت‌شناسی*. ترجمه‌ی تقی پورنامداریان و نیره پاک‌مهر، تهران: سیاهرود.

افتخار، رفیع. (۱۳۹۹). «داستان *بام تا خاک*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۱۰۰۷، ص ۵.

بابامرندی، مژگان. (۱۳۹۳). «داستان *مادربزرگ عروس شد*». *هفته‌نامه‌ی* دوچرخه، شماره‌ی ۷۳۸، ص ۸.

بارت، رولان و دیگران. (۱۳۹۴). *درآمدی بر روایت‌شناسی*. ترجمه‌ی هوشنگ رهنما، تهران: هرمس.

بارت، رولان. (۱۴۰۰). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها و کشتی با فرشته* [ePUB]. ترجمه‌ی محمد راغب، تهران: ققنوس.

پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*. ترجمه‌ی محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

پگاه‌راد، بهمن. (۱۳۹۷). «داستان *مانور*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۹۳۳، ص۱۰و۱۱.

تمیم‌داری، زهره. (۱۳۹۲). «داستان *پرونده‌ای برای مادربزرگ*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۷۳۰، ص ۹.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۵). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگه.

توزنده‌جانی، جعفر. (۱۳۹۵). «داستان *هم‌بازی اژدها*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۸۶۶، ص ۸.

تولان، مایکل. (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی–انتقادی*. ترجمه‌ی سیده‌فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

حکیمیان، زهرا. (۱۳۹۶). «داستان *فضانوردی با لباس چهل‌تکه*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۸۹۶، ص ۸.

خسروی، صدیقه. (۱۳۹۲). «داستان *این سوی دیوار، آن سوی دیوار*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۷۰۲، ص۸.

ـــــــــ (۱۳۹۴). «داستان *همان ماه ناقلا*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۸۰۷، ص ۸.

درودگریان، فرهاد؛ ترابی‌گودرزی، مریم. (۱۴۰۱). «بررسی موقعیت روایت‌شنو در آثار جلال آل‌احمد». *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*، دوره‌ی ۱۵، شماره‌ی ۷۴، صص ۲۶۳–۲۷۷. DOI:10.22034/bahareadab.2022 .15 .6374

ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۵). *آیین نگارش و ویرایش*. تهران: فاطمی.

ژوو، ونسان. (۱۳۹۴). *بوطیقای رمان*. ترجمه‌ی نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.

سمیعی‌گیلانی، احمد. (۱۳۸۰). *آیین نگارش*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

شاملو، آتسا. (۱۳۹۰). «داستان *خلبان باباجون*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۶۱۹، ص۶.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۹). *معانی*. تهران: میترا.

ضیایی، محمدرفیع. (۱۳۹۰). «داستان *بشقاب پرنده*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۵۹۸ ، ص ۸

ـــــــــــــ (۱۳۹۱). «داستان من *پسر گل بابام*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۶۸۳، ص ۸.

ـــــــــــــ (۱۳۹۳). «داستان *بیچاره درخت اکالیپتوس*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۷۸۲، ص ۹.

ـــــــــــــ (۱۳۹۴). «داستان *طوطی در دیار غربت*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۸۰۹، ص ۸.

طهماسبی، سارا. (۱۳۹۱). «داستان *یادگاری ابوالفتح‌خان ذوالفنون*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۶۷۵، ص ۸.

فولادی، غلامرضا؛ کشاورزی، سودابه (۱۳۹۶). «گونه‌های روایتی در مجموعه‌ی قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب اثر مهدی آذریزدی». *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا*، سال ۸، شماره‌ی ۱۶، صص ۸۵- ۱۰۴.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1757283

کالر، جاناتان. (۱۳۹۰). *تئوری ادبی*. ترجمه‌ی حسین شیخ‌الاسلامی، تهران: افق.

کرنی، ریچارد. (۱۳۸۴). *در باب داستان*. ترجمه‌ی سهیل سُمّی، تهران: ققنوس.

کوچکی، مریم. (۱۳۹۰). «داستان *شبیه مادربزرگ*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۶۴۳، ص۴.

کریمی، حسین. (۱۳۹۸). *تحلیل موقعیت راوی و روایت‌شنو در رمان جای خالی سلوچ بر اساس گونه‌شناسی ژپ لینت‌ولت*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه زنجان.

لینت‌ولت، ژپ. (۱۳۹۸). *ابعاد روایت‌پردازی؛ مضمون، ایدئولوژی، هویت* [نسخه ePUB]. ترجمه‌ی نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.

محمدی‌فشارکی، محسن؛ عاشورلو، شیرین. (۱۳۹۳). «بررسی موقعیت روایت‌شنو در ادبیات داستانی». *جستارهای زبانی*، دوره‌ی ۵، شماره‌ی ۴، صص ۱۷۱-۱۹۵. http://lrr.modares.ac.ir/article-14-1696-fa.html

مندنی‌پور، شهریار. (۱۴۰۰). *ارواح شهرزاد (سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو)*. تهران: ققنوس.

نجفی، ابوالحسن. (۱۳۸۷). *فرهنگ فارسی عامیانه*. تهران: نیلوفر.

نوری، زهرا. (۱۳۹۷). «داستان *گل‌خانوم*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۹۵۴، ص ۸.

ـــــــــــــ (۱۴۰۰). «داستان *مامان‌خانوم*». *هفته‌نامه‌ی دوچرخه*، شماره‌ی ۱۰۳۶، ص ۶.

نورایی، الیاس؛ خدادادی، فضل‌الله. (۱۳۹۳). «پژوهشی بر رابطه‌ی راوی با روایت‌شنو و رویدادها و شخصیت‌ها در ادبیات داستانی». *پژوهش‌نامه‌ی نقد ادبی و بلاغت*، سال ۳، شماره‌ی ۲، صص ۳۷-۵۵.
https://doi.org/10.22059/jlcr.2015.54193

نیکولایوا، ماریا. (۱۳۹۸). *درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی به ادبیات کودک*. ترجمه‌ی مهدی حجوانی و فاطمه زمانی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

یان، مانفرد. (۱۳۹۸). *روایت‌شناسی، راهنمای خواننده به نظریه‌ی روایت* [نسخه ePUB]. ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی، تهران: علمی و فرهنگی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی