نوشتن از فاصلهٔ صفر

دکتر منیژه عبداللهی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ پیراپزشکی شیراز

چکیده
نوشتار حاضر کوششی است برای تحلیل و واکاوی داستان‌هایی که نویسنده از درگیری در طرح پیگیر داستان طفره رفته و به نقش گزارش‌دهندهٔ صرف بسنده کرده است. شایع‌ترین روش برای دستیابی به چنین طرحی، بازنویسی واقعه‌ای است که در کتاب یا دفترچهٔ خاطرات ثبت شده و نویسنده وانمود می‌کند به طور تصادفی به دست او رسیده و به عنوان ناشری امین آن را بی‌کم و کاست منتشر کرده است. در اندک مواردی نویسنده سهم بیشتری برای خود در نظر گرفته و در مقام مترجمی دقیق متن اصلی را–که عموماً مربوط به دورانی قدیم است– به زبان امروز برگردانده است.

در مواردی دیگر نویسنده نقش فعال‌تری برای خود قائل می‌شود. در مجلس نقلِ راوی، شاهد و ناظر بر حادثه‌ای خاص، می‌نشیند و گاه با پرسش‌هایی او را به توضیح و تفصیل بیشتر وامی‌دارد، سپس شنیده‌های خود را به طور کامل و با امانتی ستودنی– که مرتب به رخ خواننده کشیده می‌شود– ثبت می‌کند و به ظاهر و بی‌واسطهٔ اظهارنظر شخصی به خواننده انتقال می‌دهد.

از همین رهگذر نویسنده گاه به نقل داستان یا ماجرایی می‌پردازد که حول محور شیئی خاص صورت گرفته که وجود آن شیء همچون طلسم با رویکردی تابومانند، زندگی قهرمان داستان را دگرگون کرده است. در مواردی این شیء تأثیرگذار به اتاق، خانه یا محوطه‌ای که ورود به آن برای قهرمان ممنوع بوده است، تحویل و تبدیل

می‌شود. در اینجا نیز نویسنده به جز نقل مو به موی حوادث، نقش دیگری بر عهده نمی‌گیرد.

استفاده از تکنیک‌های یادشده برای تقلیل نقش نویسنده موجب پیامدهایی خاص در داستان می‌شود؛ از آن جمله است: مستندسازی و بیان داستان در لحظه؛ بهره‌مندی از نقش تقدیر و تحمیل امر مقدّری که محتوم بودن آن کاملاً قطعی است، زیرا درگذشته اتفاق افتاده و از این رو امکان هیچ دخل و تصرفی در آن وجود ندارد؛ بهره‌مندی از پدیدهٔ فرافکنی، به طوری‌که نویسنده را قادر می‌سازد بدون درگیری مستقیم در روایت، سرّ دلبران را در حدیث دیگران بازگوید.

واژگان کلیدی: داستان، دفترچهٔ خاطرات، مکان ممنوع، روایت شفاهی، راوی.

مقدمه

دیباچهٔ جذاب ***سفرنامهٔ ناصرخسرو*** تلاشی ابتکاری است در جهت باورآوری به رؤیای صادقهٔ او در بلخ که آن را اشارتی به بازگشت به ارزش‌های والای انسانی خویش و ارزشمندی مطلق حق و حقیقت جلوه می‌دهد. صرف‌نظر از آنکه این سفر را سفری واقعاً زیارتی بدانیم – شواهدی در دست است که هدف اولیه سفر به مصر و آشنایی نزدیک با عقاید اسماعیلیه بوده است– ناصر خسرو لازم می‌دانسته که چرخش ناگهانی خود را از مردی دیوانی و درباری و اهل تغزل و مغازله با «رخ چون مه و زلف عنبری» به سمت زایری معتقد و مؤمن–که همهٔ آلام سفر را برای سیراب کردن عطشی روحانی تحمل می‌کند– توجیه کند و باورپذیر جلوه دهد. از این رو به دامن «رؤیای صادقه» که در واقع تمهیدی برای باورپذیری است، دست می‌یازد و رفتار و چرخش ناگهانی و در نهایت سفر خود را به گونه‌ای جلوه می‌دهد که گویی به تقدیری محتوم و از پیش رقم‌زده گره خورده است و با توسل به این شیوه، ضمن پیش بردن هدف نهایی به نهان‌سازی آن توفیق می‌یابد.

نمونهٔ دیگری از تلاش برای باورپذیرکردن اثر، مقدمهٔ ***گلستان*** است؛ چنان‌که راوی شبی به تأمل در ایام گذشته می‌پردازد و به عمر تلف‌کرده می‌نگرد و به افسوس درمی‌یابد:

هر دم از عمر می‌رود نفسی چون نگه می‌کنم نمانده بسی

و مصلحت می‌بیند در نشیمن عزلت نشیند تا آن‌گاه که دوستی به اصرار او را از انزوا به‌درمی‌آورد و تفرج‌کنان به باغ و صحرا می‌کشاند؛ جایی که راوی حساس از مشاهدهٔ یار- که دامنی ازگل فراهم آورده- به اندیشهٔ گلستانی می‌افتد که خزان را به آن راهی نباشد، دوست فرصت‌طلبانه دامن گل ریخته، در دامن او می‌آویزد و با این روش به هدف نهایی که واداشتن سعدی به سخن گفتن به طریق معروف و عادت مألوف است، می‌رسد.

مقدمهٔ ***گلستان*** و گفتگوی دو دوست به سطرهای آغازین کتاب ***دُن‌کیشوت*** بی‌شباهت نیست. در آنجا نیز نویسنده با ظرافت، لایه‌ای دیگر و واسطه‌ای دیگر میان خود و متنِ روایت افزوده، وانمود می‌کند که کتاب نگارش او نیست: «لیکن من گرچه پدر واقعیِ دن‌کیشوت می‌نمایم جز پدر اسمی او نیستم...» و در این تردید فرو رفته که از انتشار کتاب خودداری کند، به این بهانه که مقدمه‌ای متناسب و فهرست منابعی درخور و چشمگیر نیافته است و نمی‌تواند آغاز کتاب را با کلمه‌ها و عبارت‌های حکیمانه و گفتارهای پرمغز و دهان‌پرکن قدما بیاراید. در این میان دوستی زیرک به یاری او می‌شتابد:

> تا یک روز که حیران مانده بودم و کاغذ در برابر رو و قلم به پشت گوش نهاده و آرنج به روی میز و گونه به کف تکیه داده بودم و متفکرکه چه بنویسم، ناگاه یکی از دوستان که مردی هوشمند و خلیق بود از در درآمد و چون مرا تا بدان پایه مغموم و متفکر دید دلیل آن پرسید... در پاسخ گفتم در فکر تدوین دیباچه‌ای هستم که باید بر داستان ***دن‌کیشوت*** نوشته شود؛ اما چنان نومید گشته‌ام که تصمیم دارم از آن چشم بپوشم و از این پس ماجرای دلاوری‌های چنان پهلوان نجیبی را بر صفحهٔ کاغذ نیاورم (سروانتس، ۱۳۶۱: ۴).

رفیق تیزهوش و علاقه‌مند به داستان، نویسنده را در تنظیم مقدمه یاری می‌دهد و کتاب را از خطر خمول می‌رهاند (همان، ۱۲).

آیا چنین ملاقاتی در عالم واقع رخ داده؟ و اگر دوست سروانتس نبود، این «فرزند اسمی» او به جهانیان معرفی نمی‌شد؟ یا اینکه مقدمه، طرحی ابتکاری برای ورود به داستان است و در عین حال سرشار از طنز و طعن به ادبا که بر نگارش لفاظانه و کلام مطنطن و پرهیمنهٔ دیباچه‌های مصنوع، متکلف و پر از تکرارهای بیهوده می‌تازد.

آیا واقعاً در سحرگاه «روز پنج‌شنبه ششم جمادی‌الاخر، سنهٔ سبع و ثلاثین و اربعمائه نیمهٔ دی ماه پارسیان سال بر چهارصد و چهارده یزد جردی»، رؤیایی صادقه ذهن و اندرون غفلت‌زدهٔ ناصرخسرو را بیدار و متنبه کرده است؟ آیا در بهار سال ۶۵۶

سعدی به قصد عزلت‌گزینی روی از مصاحبت یاران در پوشیده بوده است؟ آیا بیم آن می‌رفته که میگوئل سروانتس از فرط ناتوانی در نگارش مقدمه از انتشار کتاب پرآوازهٔ خود صرف‌نظر کند آیا یوستین گودر نامه‌های معشوق سنت اگوستین را در جعبه‌ای در کنج کهنه‌فروشی در بوئنوس آیرس یافته و آن را بی‌کم و کاست منتشرکرده و آیا در ۱۱ اوت ۱۹۶۸، کتابی به دست اومبرتو اکو داده شده که به قلم شخصی به نام آبه‌والت در پاریس به سال ۱۸۴۲ منتشر شده که خود برگردان فرانسوی دست نوشتهٔ ادسو، اهل ملک راهب آلمانی فرقهٔ بندیکتین، در قرن ۱۴ میلادی است؟

این نوشتار کوششی است برای پاسخ به پرسش‌هایی از این دست و از این رهگذر به واکاوی و تحلیل قصه‌هایی می‌پردازد که نویسنده خود را از درگیری در طرح پیگیر داستان کنار نگه داشته است تا در گریز از ایجاد معنای روشن و معین، به خلق و تبیین ارتباطی دیگر میان انسان و جهان دست زند. انسانی که پس از دستیابی به اسرار نهفته در دفترهای خاطرات و نامه‌های شاید هرگز فرستاده‌نشده یا ورود به اتاق‌های ممنوع، دیگر نه همان است که بود. این طرح نو بازتاب راستین انسانی است که اگرچه از اعتماد به نفس کمتری برخوردار است، از عزت نفس بی‌بهره نیست. نویسنده با استفاده از این طرح دیگر لازم نمی‌داند در اثبات علت وجودی چنین انسانی به سلسله‌های پیچ‌درپیچ علت و معلول روی آورد. وی با بیان سرگذشتی که تظاهر می‌کند کاملاً واقعی است موفق می‌شود به ژرفنای عمیق‌ترین ادارک‌ها و احساس‌های شخصیت و قهرمان کتاب دست یابد و به مطالعهٔ نهانی‌ترین لایه‌های شعور و حافظهٔ او بپردازد. او در این گسترش حکایت به سمت نمودی هرچه واقعی‌تر، ضمن آنکه خواننده را از تکرار می‌رهاند، از جهان درون راوی به بهترین نحو پرده برمی‌دارد. او همچنین موفق می‌شود وانمود کند در نقل حوادث داستان هیچ‌گونه مزیتی برخواننده ندارد و همراه و همگاه با او به فضای قصه گام نهاده است.

شیوه‌های خلق چنین داستانی را می‌توان به سه گونه دسته‌بندی کرد:

۱. بازنویسی لفظ به لفظ و بی‌کم‌وکاست کتاب، دفترچهٔ خاطرات و نامه‌ها؛

۲. بازگویی و ثبت کلمه به کلمه و بی‌طرفانهٔ روایتی شفاهی؛

۳. رمزگشایی و بازیابی حکایتی که حول محور اشیاء می‌چرخد یا بر مدار اسرار اتاق‌های دربسته قرار می‌گیرد.

۱. بحث و بررسی

ژرار ژنت بر آن است که گونه‌شناسی روایت داستان براساس رابطهٔ میان «راوی»[۱] و کنشگر[۲] به دو وضعیت محدود می‌شود. *نخست* آنکه راوی هم‌زمان با برعهده داشتن وظیفهٔ روایت، در نقش کنشگر نیز در داستان ظاهر می‌شود. این شیوه را روایت‌همسان می‌خوانند. در *وضعیت دوم* راوی به وظیفهٔ انحصاری خود، یعنی روایت داستان بسنده می‌کند و از ایفای نقش کنشگر خود را برکنار می‌دارد که به آن روایت ناهمسان گفته می‌شود. در روایت ناهمسان تمایز یا گاه تضادی که میان راوی و کنشگر وجود دارد، تعیین‌کنندهٔ مرکز جهت‌گیری و حتی زاویهٔ دید خواننده است (عباسی، ۱۳۸۱)؛[۳] چنان‌که در روایت‌های متمرکز بر راوی، خواننده به وسیلهٔ او به جهان داستان هدایت می‌شود. از این رو مرکز توجه خواننده یا مخاطب از یک شخصیت یا کنشگر درمی‌گذرد و همراه و همگام با راوی به مراکز متعدد متوجه می‌شود. به عبارت دیگر راوی همچون دوربینِ فیلمبرداری عمل می‌کند و هر زاویه‌ای که برمی‌گزیند، مخاطب نیز ناگزیر به همان سمت می‌نگرد و از او تبعیت می‌کند. در این داستان‌ها در نهایت متن برهمه چیز، به ویژه بر مخاطب سیطره دارد.

گونهٔ دیگر از روایت ناهمسان از تباین راوی و کنشگر سود می‌جوید و کنشگر را در مرکز توجه روایت قرار می‌دهد. از این رو مخاطب به طور هم‌زمان با کنشگر از سیر حوادث آگاه می‌شود و هر دو در یک سطح دانایی قرار می‌گیرند. در این گونه روایت، راوی گزارشگری نیست که اطلاعات یا حدس‌هایی دربارهٔ قهرمان یا کنشگر در اختیار خواننده قرار دهد، بلکه این فضای قصه است که هر جا لازم بداند موقعیت قهرمان یا کنشگر را برای خواننده یا مخاطب روشن می‌کند. نویسندگان برای خلق این گونه فضای داستانی و در عین حال به منظور فاصله گرفتن از الگوهای رایج روایتی، گونه‌های دیگری برای ساختار روایی آثاری که در گروه روایت ناهمسان قرار می‌گیرند، در نظر گرفته و آزموده‌اند که عبارت‌اند از:

۱-۱. نقل روایت از منبع مکتوب

در این ساختار راوی از وجود کتاب، دفترچهٔ خاطرات یا نامه‌هایی – اغلب به صورت کاملاً تصادفی– مطلع، و با مطالعهٔ آن‌ها سلسله حوادثی بر او آشکار می‌شود. محل کشف این منبع بسته به نوع روایت متغیر است. اگر داستان کهن باشد می‌توان آن را در

میان کتاب‌های کهنه و دسته‌دوم، خرده‌ریزهای کتابفروشی یا امانت‌فروشی و در قفسهٔ کتاب‌های مستعمل کتابخانهٔ قدیمی یافت. چنان که یکی از پیچیده‌ترین طرح‌های این نوع روایت در آغاز کتاب *نام گل سرخ* به کارگرفته شده است. اومبرتو اکو با ظرافت و حساسیتی دقیق، خود و خواننده را در جستجوی هیجان‌انگیزی برای پی‌بردن به اصالت کتابی که تصادفی به دست او رسیده، درگیر می‌کند و روایت جستجوی خود را به نکات دقیق تاریخی چنان پیوند می‌زند که در نگاه اول کوچک‌ترین تردیدی برای خواننده باقی نمی‌ماند که داستان اومبرتو واقعی است و کتاب جداً ترجمه‌ای از متنی فرانسوی به سال ۱۸۴۲ است.[۴]

از همین نمونه و با پیچیدگی کمتر می‌توان از کتاب ***دادگاه مونزا*** نوشتهٔ اسکاردمه‌یو نام برد. ماجرای این کتاب نیز در دیری در ایتالیا رخ می‌دهد و نویسنده در مقدمه، زیر عنوان «حقایقی دربارهٔ این یادداشت‌ها» اعلام می‌کند در محلی در ایتالیا ضمن مهمانی‌ای سخن از محاکمه‌ای به میان می‌آید که چند قرن پیش در یکی از دیرهای آن ناحیه صورت‌گرفته است و خاطرهٔ آن در اذهان مردم هنوز برجاست. نویسنده با شگفتی درمی‌یابد خانوادهٔ میزبان از فرزندان راهبه‌ای هستند که در زمان محاکمه در دیر به سر می‌برده و در جریان مستقیم حوادث بوده است: «برای اثبات ادعایشان کتابی نشانم‌دادند رنگ‌باخته، موریانه‌خورده، با جلدی پارچه‌ای در حدود صد صفحه که به زبان ایتالیایی و به خطی‌خوش و زنانه نوشته شده بود.» (دمه‌یو، ۱۳۶۲: ۵)

نویسنده با مشاهدهٔ کتاب درمی‌یابد که آن در حقیقت دفترچهٔ یادداشتی است که در بالای صفحهٔ نخست تاریخ ۱۷ اکتبر ۱۶۰۶ ثبت شده و ضمن روزشمار خاطرات زندگی در دیر، حوادث شگفت و هولناکی که در انزوای دیوارهای آن اتفاق افتاده، با قلم و انشای دختر راهب در نقش شاهدی باهوش و کنجکاو به یادگار مانده است.

کتاب معروف دیگری که از شگردی مشابه سود جسته، رمان ***گرگ بیابان*** اثر هرمان هسه است. از آنجا که وقایع این داستان در زمانی نزدیک رخ داده و شخصیت محوری آن (صاحب دفترچه) از جهت زمانی با نویسنده (یابندهٔ دفترچه) معاصر است، راوی از قید یافتن کتابی کهنه در قفسه‌ای از یاد رفته در کنج کتاب‌فروشی قدیمی در شهری دور، یا دفترچه‌ای در گنجه‌ای، یا در صندوقی در کنج صندوق‌خانه یا اتاق زیرشیروانی، رهایی یافته است و به جای آن، داستان به سهولت به صورت حادثه‌ای کاملاً محتمل و قابل تجربه برای همگان و در محیطی شهری و ملموس اتفاق می‌افتد.

از این قرار که از مستأجری اندکی سربه‌هوا، هنگام ترک خانه دفترچه‌ای به جا می‌ماند و راوی که در اتاقی دیگر در همان خانه ساکن است، آن را می‌یابد و حکایت آغاز می‌شود. نویسندهٔ ***گرگ بیابان*** از آنجا که مایل است ویژگی‌های ظاهری شخصیت داستان، قیافه، طرز لباس پوشیدن، ضعف مزاجی و سایر عادت‌های روزانهٔ او را به خواننده بنمایاند و او را پیش از مطالعهٔ یادداشت‌ها برای رویارویی صاحب دفترچه آماده کند، مقدمه‌ای بر کتاب می‌نگارد و می‌کوشد ***گرگ بیابان*** را در چشم خواننده تجسم بخشد؛ زیرا بیم آن می‌رود که یادداشت‌های بی‌مقدمه بر خیالبافی‌های یک روان‌پریش حمل شود و خواننده از درک اهمیت واقعی آن‌ها باز ماند. چنان که راوی بر همین امر تصریح می‌کند و اعلام می‌دارد اگر از آشنایی اولیه با نویسندهٔ یادداشت‌ها بی‌نصیب مانده بود، درک نوشته‌ها برای او متعذر می‌نمود:

> اکنون به یادداشت‌های «هالر» می‌رسیم. یادداشت‌هایی که هم بیمارگونه‌اند و هم زیبا. باید اعتراف کنم که اگر این خیالبافی‌های متفکرانه، شانسی به دست من افتاده بودند و یا اگر نویسنده‌شان را نمی‌شناختم، احتمالاً آن‌ها را با خشم و غضب دور می‌انداختم. اما به خاطر آشنایی با هالر تا حدی توانسته‌ام آن‌ها را بفهمم و حتی تصدیقشان کنم... این جزوه برای من سند قرون و اعصار است؛ زیرا حالا می‌دانم که بیماری روحی هالر بیماری غریب غیرمعمول یک فرد نیست، بلکه بیماری خود زمانه است (هسه، ۱۳۶۸: ۳۲-۳۳).

کتاب ***استفراغ*** از ژان‌پل سارتر اثر دیگری است که همچون ***گرگ بیابان*** فاصلهٔ زمانی میان راوی و نویسندهٔ یادداشت‌ها وجود ندارد و از آنجا که برخلاف ***گرگ بیابان*** ضرورتی برای نشان دادن وجوه ظاهری قهرمان نمی‌بیند، به یادداشتی کوتاه در آغاز کتاب زیر عنوان «اعلامیهٔ ناشرین» بسنده می‌کند و می‌نویسد:

> این جزوه‌ها میان کاغذهای آنتوان روکانتون یافته شده که ما آن را بدون هیچ‌گونه تغییری منتشر می‌سازیم. صفحهٔ اول فاقد تاریخ است؛ اما بنا به دلایلی، متعلق به چند هفته پیش از آغاز نوشتن دفتر روزانه می‌باشد؛ بنابراین منتهی در اوایل ژانویه ۱۹۳۲ نوشته شده است(سارتر، ۱۳۵۶:۱۰).

و کتاب بلافاصله با برگ اول یادداشت‌ها با عنوان «برگ بی‌تاریخ» آغاز می‌شود. علاوه بر آن نویسنده در تلاش برای باورپذیری بیشتر اثر، به تمهیدی ابتکاری دست یازیده، می‌کوشد راوی را انتقال‌دهنده‌ای امانت‌دار با ته‌رنگی از وسواس جلوه دهد و با این روش اصالت یادداشت‌ها را به رخ خواننده بکشاند. به عنوان مثال در متن کتاب در میان جمله‌ای چند نقطه به علامت جای خالی گذاشته و در پاورقی قید کرده است: «در

اینجا یک کلمه سفید گذاشته شده است» (همان، ۱۱)، یا در جای دیگر در توضیح جای خالی متن در پاورقی چنین آمده: «یک کلمه قلم خورده، شاید تخطی کردن یا جعل کردن بوده است و آنچه هم بالای آن نوشته شده، غیرخوانا می‌باشد.» (همان‌جا) در پایان یادداشت اول، باز هم در پاورقی، آورده است: «در اینجا مطالب برگ بی‌تاریخ متوقف می‌شود.» (همان، ۱۴)

به این ترتیب نویسنده دقیقاً تکنیکی را به کار می‌برد که محققان ادبی در تصحیح متون کهن استفاده می‌کنند و برای حفظ اصالت کتاب، حدس و گمانه‌زنی‌های خود را به پاورقی منتقل می‌کنند. میزان دقت نویسنده یا ناشر، خوانندهٔ زودباور را بر آن می‌دارد که در نگاه اول از شدت امانت‌داری و وسواس راوی شگفت‌زده شود. همچنین انتخاب این شیوه به نویسنده کمک می‌کند تا شاخ و برگ‌های فرعی و دست و پاگیر را کنارنهد و از آن مهم‌تر، این گونه روایت‌پردازی به نویسنده امکان می‌دهد از هرگونه اظهارنظر شخصی و دخالت در روند داستان بپرهیزد. این امر سبب می‌شود که خواننده راحت‌تر داستان را به عنوان رویداد یا حادثه‌ای واقعی باور کند.

۲-۱. نامه‌نگاری[۵]

استفاده از نامه‌نگاری، تکنیک دیگری است که می‌توان آن را زیرمجموعهٔ روایت کتبی به شمار آورد. در این شیوه وظیفهٔ اصلی نویسنده – و گاه تنها وظیفهٔ او- گشودن نامه‌ها یا به عبارت صحیح‌تر بازخوانی و بازنویسی آن برای مخاطب– خواننده است. کتاب ***رنج‌های ورتر جوان*** اثر مشهور یوهان ولفگانگ فون گوته از نمونه‌های اصیل این روش است. در این کتاب ورتر جوان برای آسایش و فراغت خویش از رنج و ملال شهرگریخته، به دهکده‌ای با طراوت پناه آورده تا در آرامش آن اندوه و بیماری گذشتهٔ خود را از یاد ببرد. او برای گریز از تنهایی و غربت به‌طور مرتب به دوست صمیمی و سخن‌شناس خود ویلهلم نامه می‌نویسد و در طی این نامه‌ها به تدریج پای نهادن خود را به دایرهٔ عشقی شورانگیز شرح می‌دهد؛ عشقی که سرانجام لهیبِ سهمگین و بنیان‌کن آن ریشهٔ وجودش را می‌سوزاند.

بخشی از رمان ***هرتزوگ*** نوشتهٔ سال بلو نیز به وسیلهٔ نامه‌های موزس‌هرتزوگ شخصیت ماندگار این رمان، نقل می‌شود:

او همچون آدم‌های افسون شده برای تمام انسان‌های زیر گنبد کبود نامه می‌نوشت. او چنان از این نامه‌ها به هیجان آمده بود که از اواخر ژوئن با چمدانی پر از کاغذ از جایی به جای دیگر سفر می‌کرد. این چمدان از نیویورک تا مارتاواین یارد همراهش بود... به دهکده‌ای در غرب ماساچوست رفت. در آنجا پنهان از دیده‌ها دیوانه‌وار به روزنامه‌ها، مردم، دوستان و خویشان، به مردگان، به جسد گمنام خویش، و سرانجام به مردهٔ مشهور نامه نوشت (بلو، ۱۳۷۲: ۸).

از جذابیت‌های ساختار نامه‌نویسی در رمان ***هرتزوگ*** آن است که علاوه بر نامه‌هایی که واقعاً بر صفحهٔ کاغذ نوشته می‌شود – بدون در نظرگرفتن این نکته که سرانجام برای کسی فرستاده می‌شود یا نه– در طول رمان نامه‌هایی جریان می‌یابد که فقط در ذهن راوی شکل گرفته است، ولی بر روی صفحهٔ کاغذ نمی‌آیند و طبیعتاً هرگز فرستاده نمی‌شود. این گونه نامه‌ها بیشتر در حین گفتگوی ***هرتزوگ*** با دیگر شخصیت‌های داستان و در خیال نوشته می‌شود و شکل می‌گیرد. جایی که شخصیت روشن‌فکر و حساس، ولی نیمه‌روان‌پریش او هیچ‌گونه مجادله و مباحثهٔ لفظی را با مردم –که آن‌ها را مبتذل یا در سطحی پایین‌تر از خود می‌داند– تاب نمی‌آورد و درست در لحظه‌ای که به ظاهر به سخنان مخاطب گوش فرامی‌دهد و با سکوت خود گوینده را بر آن می‌دارد که بپندارد سخنان او مؤثر واقع شده، به نگارش نامه‌های ذهنی می‌پردازد. نمونهٔ زیر یکی از این موارد است:

...[خطاب رامونا به هرتزوگ] تو با این ظاهرسازی‌ات می‌خواهی شیطان درونت را نادیده بگیری. چرا شیطان کوچولو را سرکوب می‌کنی، چرا با او دوست نمی‌شوی، هان! چرا؟
موزس به جای هر پاسخی در ذهن نوشت: رامونای عزیز، رامونای بسیار عزیز، من تو را خیلی دوست دارم. تو برای من عزیزی. تو یک دوست واقعی هستی. شاید هم بیش از این‌ها باشی؛ اما چرا سخنرانی‌های ناطقی مثل من قابل تحمل نیست؟... من از رد کردن «اصلاحات» خوشم نمی‌آید. من به اصلاحات زیادی احتیاج دارم... (همان، ۲۵).

در رمان ***دنیای سوفی*** نامه‌هایی از منبعی ناشناس به صندوق پستی دختری افکنده می‌شود. اگرچه در این داستان راوی – نویسنده دریافت‌کنندهٔ مستقیم نامه‌ها نیست و با واسطهٔ «سوفی» از محتوای آن‌ها آگاه می‌شود، این نکته قابل انکار نیست که همین نامه‌ها و نامه‌نگار ناشناس موتور متحرک و جهت‌دهندهٔ اصلی رمان هستند: «این نامه‌ها از کجا آمدند؟ این هم کمابیش همان اندازه مرموز بود و این کسی که آرامش زندگی روزمرهٔ سوفی را برهم زده بود... . سوفی یقین داشت نامه‌نویس گمنام باز هم به او نامه خواهد نوشت» (گادر، ۱۳۷۵: ۱۸ و ۲۱).

در داستانی از هنری جیمز به نام ***پانسیون بورپا***، مسافرانی که تعطیلات خـود را در پانسیونی در فرانسه می‌گذرانند به خانواده‌های خود در کشورهایشان نامه می‌نویـسند و در نامه‌های خود آراء و عقایدی ضد و نقیض عرضه می‌کنند و همین آراء و عقاید فضا و فرصتی را در اختیار نویسنده قرار می‌دهد تا بتواند مضمون «بین‌المللی‌اش» را طرح و ترسیم کند. امتیاز مهم «شیوهٔ نامه‌نگاری» آن است که روایـت مـستقیماً از اول شـخص نقل می‌شود و از «گرما و حرارتی برخوردار است که انتظار می‌رود شخص نـسبت بـه کار بار خود بروز دهد.» (آلوت، ۱۳۸۰ :۳۹۸) نیز گفته شده است: «بـزرگ‌تـرین دسـتاورد محتمل استفاده از نامه‌نگاری آن است که خواننده بسی بـیش از آنچـه معمـول اسـت، خود را درگیر حوادث می‌داند.» (هیلـدیک،[۶] ۱۹۶۸: ۷۸) در تکنیـک نامـه‌نگـاری گـرایش اصلی بـه سـوی درونگرایـی و فردگرایـی و زنـدگی خـصوصی اسـت. در ایـن روش جذابیت ارتباط بی‌واسطه و نیز رضایت و سبکباری ناشی از اعتـراف، همـراه بـا لـذت مکاشفهٔ درونیَ با یکدیگر آمیخته می‌شود. بنا به نظر والاس هیلدیک:

> بهتر است میان رمان‌های نامه‌نگارانه‌ای که در آن‌ها نامه نقل روایت را به پـیش مـی‌بـرد و رمان‌هایی که نامه‌ها مشخصاً در طرح یا پلات[۷] داستان نقش برعهده دارند، تفاوت گذاشته شود... [به عنوان مثال برای نوع دوم] در رمان ***غرور و تعصب*** تعداد زیادی نامه کـه عینـاً نقل می‌شود یا نویسنده آن‌ها را خلاصه می‌کند، کارکرد اساسی می‌یابد. اگـر توجـه کـرده باشیم، در فصل‌های آغازین کتاب، زاویهٔ دید نویسنده با آنکه نوعی نقـش‌محـوری بـرای الیزابت بنت قائل است، طیفی از شخصیت‌های دیگر را نیز در برمی‌گیرد. امـا خیلـی زود دیدگاه یا زاویهٔ دید، بیش و کم بر الیزابت متمرکز می‌شود. بنابراین وقتی وقایع مهمی دور از او رخ می‌دهد، خواننده باید به وسیلهٔ دیگری از آن‌ها اطـلاع یابـد، و بـه همـین دلیـل نامه‌هایی که شامل اطلاعات و جزئیات ضروری هستند، پدیدار مـی‌شـوند. امـا در بیـشتر موارد دریافت این نامه‌ها تمرکز و توجه بـر امـری ویـژه و تحـرک و فعـالیتی را موجـب می‌شود که باید آن را به عنوان بخشی در تنظیم پلات داستان در نظر گرفت (همـان، ۸۱–۸۲).

آندره ژید نیز در رمان ***سکه‌سازان*** با همین روش از شیوهٔ نامه‌نگاری گاه به گاه سود جسته است و در مواردی معین، طرح داستان براساس همین نامه‌ها پی‌ریزی شده‌است. افزون بر آن او هرجا که شیوهٔ نامه‌نگاری را ناکارامد یافته، به استفاده از دفتـرخـاطرات روزانه روی آورده، تمهیدی فراهم کرده تـا یکـی از شخـصیت‌هـا بـر یادداشـت‌هـای شخصی دیگر دست یابد و با مطالعهٔ بی‌پروای آن به اطلاعاتی دست یابد کـه بـه نوبـهٔ خود موجب جریان یافتن سلسله‌ای از حوادث می‌شود.[۸]

۳-۱. روایت شفاهی

نوع دیگر مقدمه‌سازی، از روایت شفاهی و تکیه بر نقل و روایت راویِ حی و حاضر بهره می‌جوید. این روش را می‌توان نوعی خاص از «آوامحوری»[۹] به شمار آورد و بنیان آن را شاید بتوان به اعتقاد کهن و بیهقی‌وار ارج نهادن به راوی ثقه، تعبیر کرد که افزون بر کتاب‌های تاریخی، در آثار ادبی نیز نمونه‌هایی از آن قابل مشاهده است؛ چنان که در ***شاهنامه*** بارها از «گفتار دهقان» و «دانندهٔ دهقان» یاد شده است و خواننده دعوت می‌شود به سخنگوی امانت‌دار و شهادت او ایمان آورد. این شیوه از دیرباز در میان قصه‌ها و روایت‌های فلکلوریک مورد استفاده قرار می‌گرفته و به عنوان کهن‌ترین گونه در قصه‌های کهن و داستان‌های عیاری نمودی تمام یافته است. ساختار این قبیل قصه‌ها چندان متنوع نیست و معمولاً از مجموع چند داستان تشکیل می‌شود که هر کدام از اعضای گروهی که به تصادف و برای مدت محدودی گرد هم آمده‌اند، برای یکدیگر نقل می‌کنند. به عنوان مثال گروهی همسفر اجباراً در کاروانسرا یا مهمان‌خانه‌ای بیتوته، و برای کوتاه کردن شب هر کدام داستان زندگی خود یا دیگری را نقل می‌کنند. در روایات گسترده‌تر گاه در این نقل و بیان‌ها رازی برکسی آشکار می‌شود، خویشی خویش گمگشتهٔ خود را می‌یابد یا طالب انتقامی به شناخت مسبب واقعی تیره‌روزی خود نایل می‌شود.

رمانِ ***داستان‌های کنتربری*** اثر چاوسر با همین شیوه ساخته و پرداخته شده است. در این داستان زایرانی از لندن به سمت مکانی مقدس در کنتربری با یکدیگر همراه می‌شوند و قرار می‌گذارند در طول مسیر، هر کدام به نقل حکایت و داستانی بپردازند؛ بدین‌گونه کتاب از مجموعهٔ این حکایت‌ها ساخته و پرداخته شده است. به طور معمول این نمونه‌ها از ساختاری نسبتاً ساده‌تر بهره‌مند هستند و آنچه ظاهراً به صورت گردهمایی افکار و اندیشه‌ها عرضه می‌شود، به واقع چیزی بیش از مجموعه‌ای از خطوط موازی نیست.

در ادبیات جهان به شگردِ نقلِ روایت شفاهی رویکردی جدی نشان داده شده و آثار چندی به این شیوه پدید آمده است. یکی از علت‌های مقبولیت این شیوه را می‌توان از زبان راوی در رمان مشهور ***قهرمان عصرما*** اثر لرمانتوف شنید که می‌گوید: «من بی‌نهایت مایل بودم که از زبان او حکایتی بشنوم. این میل از مختصات تمام مسافران و مردم یادداشت‌نویس است... .» (لرمانتوف، ۱۳۳۶: ۳۵) در این داستان راویِ

یادداشت‌نویس، گروهبان میانسال جهاندیده‌ای را تشویق می‌کند که از حوادث بی‌شماری که در کوه‌های قفقاز و زندگی در میان قبایل نیمه بربر برای او رخ داده، حکایتی نقل کند: «با کنجکاوی پرسیدم: لابد مکرر برایتان حوادث عجیب روی داده است؟ البته چه طور ممکن بود روی ندهد؟... .» (همان‌جا)

آن‌گاه به نقل داستان اصلی که قهرمان آن «گریگوری بچورین» از مشهورترین شخصیت‌های داستان‌های روسی است، می‌پردازد.

اثر دیگری که از همین شگرد بهره‌مند است، داستان مشهور ***بلندی‌های بادگیر*** اثر امیلی برونته است. در این اثر نیز راوی یادداشت‌نویس، مردی منزوی است که از ازدحام مصاحبت با مردم اجتماع کناره گرفته، در ملکی در جایی دورافتاده ساکن می‌شود. او پس از استقرار در خانهٔ جدید از روی ادب خود را ملزم می‌داند صاحبخانهٔ خود را که نزدیک‌ترین همسایهٔ او نیز به شمار می‌آید، ملاقات کند و پس از گذراندن شبی موحش در آن خانه و خواندن یادداشت‌های کوتاهی به صورت دفتر خاطرات مربوط به حدود ربع قرن پیش، به خانهٔ خود باز می‌گردد و از خدمتکاری که پیش از این ساکنِ آن خانه بوده است، می‌خواهد راز خانواده و نویسندهٔ یادداشت‌ها را برای او بگشاید. به این ترتیب قسمت اصلی داستان به صورت شرح شفاهی از زبان زن خدمتکار نقل می‌شود:

> ... آلن دین دلم می‌خواهد که حرف‌های بیشتری دربارهٔ ساکنان این عمارت برایم بگویید.
> ... [آلن می‌گوید] بسیار خوب آقا. من مقداری وسایل دوخت و دوز می‌آورم و بعد هر قدر که مایل باشید با شما حرف می‌زنم... بعد از چند دقیقه زن از در وارد شد و در حالی که مقداری سیگار و یک زنبیل همراه خود آورده بود،... به داستان خود بدین گونه ادامه داد... . (برونته، ۱۳۷۱: ۳۹-۴۰).

با اندکی تسامح و با چشم‌پوشی از ساختارِ پیچیده‌تر روایتگری در سبک ویژهٔ جوزف کنراد، می‌توان رمان‌های ***لردجیم*** و ***دل تاریکی*** را از همین دسته به حساب آورد. ژوزف کنراد اساس روایت‌پردازی این رمان‌ها را بر نقل‌قول شفاهی راوی‌ای به نام مارلو بنا نهاده است که با شکل و شمایلی بودایی و در جامهٔ اروپایی و بدون گل نیلوفر موعظه می‌کند. شنوندگان حکایت مارلو در رمان ***دل تاریکی*** کشتی نشستگانی هستند که ناگزیرند تا زمان مدّ آب، در قایق منتظر بمانند:

«تازه آن وقت بود که دانستیم، تا بالا آمدن آب، محکوم به شنیدن یکی از به سرآمده‌های بی‌سروته مارلو هستیم... .» (کنراد، ۱۳۸۰: ۳۷)

در رمان ***لردجیم*** نیز همین مارلو، حکایت را از فصل پنجم، پس از محاکمهٔ لردجیم تا انتهای رمان به پیش می‌برد و از این نظر که داستان را نویسنده آغاز می‌کند، اما نقلِ شفاهیِ راوی آن را ادامه می‌دهد، با داستان ***بلندی‌های بادگیر*** شباهت دارد؛ با این تفاوت که نویسنده در ***لردجیم*** در نقش دانای کل ظاهر شده است (کنراد، ۱۳۶۴: مقدمه).

> مارلو می‌گفت: آها! در مراسم بازجویی حضور یافتم و تا به امروز مرتب از خود پرسیدم که چرا رفتم... در آن بازجویی بود که چشمانم برای اولین بار با چشمان او [لردجیم] تلاقی کرد. حتماً می‌دانید که هرکس که به نحوی در ارتباط با امور دریا بود، آن جا بود... (همان، ۶۹ –۷۰).

در ادبیات فارسی[۱۰] مشهورترین نمونهٔ داستان‌پردازی از روایت شفاهی، در ***هفت پیکر*** یا ***هفت گنبد*** نظامی مشاهده می‌شود. در این داستان‌ها به طور معمول هر کدام از دخترهای گنبدنشین در شب معهود خود برای سرگرمی بهرام داستانی نقل می‌کنند و نظامی به جز ثبت و تدوین این داستان‌ها وظیفهٔ دیگری برای خود نمی‌شناسد. در مواردی ساخت این روایت‌ها پیچیده‌تر می‌شود و هر راوی به نوبهٔ خود داستان را از زبان راوی دیگری نقل می‌کند، به گونه‌ای که نمای کلی داستان به طرح اسلیمی روایت در روایت نزدیک می‌شود. به عنوان نمونه در داستان گنبد سیاه، راوی اول، یعنی دختر پادشاه هند داستانی از کودکی خود نقل می‌کند که مربوط به زنی سیاه‌پوش است و او را «زاهد زنی لطیف سرشت» توصیف می‌کند که در کسوتی نامعمول و همیشه سیاه رنگ، به خانهٔ آن‌ها رفت و آمد داشته است (نظامی، ۱۳۷۶: ۱۳–۱۵). راوی علت سیاه‌پوشی زن را جویا می‌شود و زن سیاه‌پوش نقل می‌کند که کنیز «شاه سیاه‌پوشان» بوده است؛ شاهی غریب‌نواز که همواره «لگام‌گیر» تازه‌واردان می‌شده و آنان را به مهمانی فرا می‌خوانده و در ازای مهمان‌نوازی خود از مسافر غریب تقاضای نقل قصه یا حکایتی می‌کرده است. کنیز سیاه‌پوش در ادامه نقل می‌کند که شاه به ناگهان از قصر و کاخ دور می‌شود و پس از مدت زمانی چون باز می‌گردد همه او را سیاه‌پوش می‌بینند. کنیزک از او قصه می‌پرسد و شاه در مقام راوی سوم از مسافری سیاه‌پوش سخن می‌راند که روزی به میهمانی به کاخ او می‌آید و در برابر اصرار پادشاه

در بیان علت سیاه‌پوشی خود، نشان از شهری می‌دهد که مردمانش همگی سیاه پوش‌اند. شاه شوریده برای «شکیب دادن به دل بی‌شکیب خود» به سرزمین مدهوشان سفر می‌کند تا سرانجام راوی دیگری (مرد قصاب در داستان) در نقش میانجی بخشی از رازسیاه‌پوشی شهر را برملا می‌سازد و شاه را به سمتی رهنمونی می‌کند که از حقیقت آگاه شود (همان، ۱۵۰-۱۵۲). اگرچه سلسلهٔ راویان این داستان را نمی‌توان بیش از سه تن (دختر شاه هند، زن سیاه‌پوش، پادشاه سیاه‌پوشان) در نظر گرفت، از ابتکار نظامی در به میان کشیدن راویان فرعی، یعنی مرد قصاب و مرد سیاه‌پوشِ مهمان شاه نمی‌توان غافل ماند. به نظر می‌رسد نظامی برای آنکه وقفه‌ای در لایه‌های مختلف روایت ایجاد کند و شکل داستان را از ساختار آشنا و یک‌نواخت تو در تو برهاند، این دو تن را از نقل شفاهی داستان معاف کرده تا مجالی برای توصیف و صحنه‌آرایی-که از دغدغه‌ها و دلمشغولی‌های همیشگی نظامی است- به دست آورد.

۴-۱. استفاده از شیء به عنوان تابو و اتاق ممنوعه

۱-۴-۱. استفاده از شیء یا اشیائی نظیر تصویر، نقاشی و گاه صندوقچه و جعبه‌ای در بسته، روش دیگری برای پیشبرد رمان است. اگر چه بهره‌مندی از آن به اندازهٔ استفاده از بیان شفاهی یا استفاده از دفترچهٔ خاطرات شایع نیست و حتی شاید بتوان گفت با انواع یادشده تفاوت ماهیتی دارد، از کهن‌ترین دستاویزهای داستان‌سرایی به شمار می‌آید. در این قبیل داستان‌ها شیئی با پذیرش نقشی فعال، نویسنده—راوی را به حاشیه می‌راند و بدون حضور مؤثر او حوادث یا حادثهٔ اصلی رمان و قصه را رقم می‌زند. چنان که گاه راوی— نویسندهٔ کنجکاو همراه با مخاطب برای دریافتن راز پنهان شیء و دستیابی به حقیقت نهفته‌شده در آن بیتابی می‌کند و از این جهت هیچ‌گونه امتیاز و تقدمی نسبت به خواننده ندارد.

در ادبیات جهان (به ویژه قصه‌ها و داستان‌های اخلاقی عامیانه) قصه‌های بسیاری بر این اساس شکل می‌گیرد که شخصی خردمند جعبه یا صندوقچه‌ای به کسی می‌سپارد و در ازای پاداشی بیش از حد استحقاق، از او می‌خواهد آن را با رعایت امانت کامل به محلی انتقال دهد یا به کسی دیگر بسپارد. حامل که بیشتر طمع‌ورز است و گاه کنجکاو، نمی‌تواند در برابر راز تابومانندی که حمل می‌کند، مقاومت کند و با گشودن

در جعبه موجبات شقاوت و تیره‌روزی خود و گاه دیگران را فراهم می‌سازد. از کهن‌ترین نمونه‌ها می‌توان به داستان ***جعبهٔ پاندورا*** در اساطیر یونان اشاره کرد:

> خدایان جعبه‌ای به پاندورا دادند که هر یک چیزی بد و پلید در آن نهاده بود و همه از او خواستند که سرآن جعبه را هیچ‌گاه نگشاید. بعد او را به سوی اپی متئوس [برادر پرومته] فرستادند که او نیز به رغم توصیه‌های پرومته که نباید چیزی را از زئوس بپذیرد، او را با آغوش باز پذیرفت. سرانجام حس کنجکاوی پاندورا او را بر آن داشت که روزی در جعبه را بگشاید و به این ترتیب بیماری و اندوه و دردهای زیانبار بی‌شمار که همه دشمن انسان بودند، از آن بیرون آمد (همیلتون، ۱۳۷۶ :۲۷۷).

نمونهٔ دیگر بخشی از داستان ادیسه است:

> ادیسه در مسیر خود به سرزمین بادها با شاه آئولوس فرماندهٔ آن سرزمین که از طرف زئوس وظیفهٔ نظارت بر بادها را بر عهده داشت، ملاقات می‌کند. آئولوس مهربانانه کیسه‌ای چرمین به او می‌دهد که تمام بادها و طوفان‌ها را در آن جای داده بود و در آن همیان را چنان محکم و استوار بسته بود که کوچک‌ترین نسیم بادی که برای کشتی‌ها خطرآفرین بود از آن بیرون نمی‌آمد... جاشوان پنداشتند که این همیان محکم بسته‌شده کیسه‌ای پر از طلاست و در صدد برآمدند آن را باز کنند. چون چنین کردند بادها یورش‌کنان بیرون آمدند و کشتی را از راه اصلی منحرف کردند تا سرانجام به سرزمین خطرناک مردم غول‌پیکر و آدمخوار رسیدند و... (همان، ۲۷۷ – ۲۷۸).

در داستان‌نویسی جدید، قهرمان داستان ***بیننده*** اثر آلن رب گریه (رب گریه، ۱۳۷۰: ۱۲) فروشندهٔ دوره‌گردی است که در خانه‌ای، تصویری از دختری جوان را مشاهده می‌کند. در ادامهٔ داستان و در پیچ و خم حوادث فرعی، فروشنده مدت زمانی نزدیک به یک ساعت از عرصهٔ داستان غایب می‌شود و نویسنده– راوی توضیح قانع‌کننده‌ای برای توجیه این غیبت به دست نمی‌دهد. سرانجام خواننده یا مخاطب نه به طورمستقیم و از طریق راوی، که به وسیله‌ای دیگر درمی‌یابد فروشنده در گوشه‌ای از جزیره دختر درون تصویر را به قتل رسانده است. خودداری راوی – نویسنده از تعقیب فروشنده به این دلیل است که از توضیح و ایجاد معنای روشن و معین خود را کنار نگه دارد تا حکم مقدر تابو اجرا شود، یا در واقع مرکزیت شیء که به صورتی ظریف به جای راوی، داستان را به پیش می‌راند و نیز از منظری دیگر جای قهرمان ایفای نقش می‌نماید.

در متن‌های کهن فارسی، به ویژه در حکایت‌های عرفانی و اخلاقی، نمونه‌های متعددی از این گونه داستان‌ها وجود دارد؛ از آن جمله یکی از حکایات منسوب به ابوسعید ابوالخیر است:

روزی یکی به نزدیکی شیخ ما- قدس‌الله روحه‌العزیز- آمد و گفت: ای شیخ! آمده‌ام تا از اسرار حق چیزی با من بگویی. شیخ بفرمود تا آن روز موشی بگرفتند و در حقه‌ای کردند... [و] بفرمود تا آن حقه به وی دادند و گفت: زنهار تا سر این حقه بازنکنی. آن مرد بستد و برفت. چون با خانه شد، سودای آتش بگرفت که آیا در این حقه چه سرّ است؟ بسیار جهد کرد که خویشتن را نگاه دارد. صبرش نبود. سرحقه باز کرد. موشی بیرون جست و برفت. آن مرد پیش آمد و گفت: ای شیخ من از تو سرّ خدای‌تعالی خواستم تو موشی در حقه‌ای به من دادی. شیخ گفت: ای درویش ما موشی در حقه به تو دادیم تو پنهان نتوانستی داشت، سرّحق سبحانه و تعالی بگوییم چه گونه نگاه توانی داشت؟ (محمدبن منور، ۱۳۷۱: ۱۹۷).

در داستان ***خسرو و شیرین***، دلدادگی شیرین با مشاهدهٔ تصویر خسرو آغاز می‌شود که شاپور آن را به حیله درگذر شیرین قرار داده است. ازآنجا که این گونه اشیاء یا تصاویر در حقیقت حکم نوعی تابو دارند، کسانی که با آنان رابطه برقرار کنند دچار تیره‌بختی و بدروزی خواهند شد. کنیزکان شیرین آگاه از این ویژگی نامیمون تصویر و از ترس مبتلا یا درگیر شدن شیرین با آن، می‌کوشند تمثال را نابود کنند. نظامی می‌گوید:

نگهبانان بترسیدند از آن کار — کز آن صورت شود شیرین گرفتار
دریدند از هم آن نقش گزین را — که رنگ از روی بردی نقش چین را
(نظامی،۱۳۷۲: ۶۰)

با این حال تقدیر و سرنوشتی که با همین تصویر گره خورده، شیرین را از وطن می‌راند و او را راهی سرزمین‌های دور می‌کند.

۲-۴-۱. بهره‌مندی از خصایل اشیاء و قرار دادن داستان بر حول محور آن‌ها، گاه از محدودهٔ شیء خارج می‌شود و به مکانی خاص که به طور معمول ورود به آن ممنوع فرض‌شده، تسری می‌یابد. از دیرباز افسانه‌های بسیاری با توجه به این ساختار در میان اقوام مختلف جریان داشته است که از مشهورترین الگوهای آن، افسانهٔ ***زیبا و هیولا*** [11] است که تاکنون روایت‌های متعددی از آن ساخته و پرداخته شده است. همچنین شمار عمده‌ای از داستان‌های پریان براساس ورود به محوطه یا کاخی ممنوع بنا شده که

قهرمان از روی کنجکاوی، یا در پیروی از حکمی محتوم، یا با فریب خوردن از نوعی جادوی سیاه به آن پا می‌نهد و موجبات شقاوت و بدبختی خود را فراهم می‌کند. البته بنا به طرح اصلی ساختار قصه‌های کهن تیره‌بختی و رنج قهرمان موقتی است و سرانجام از چنگ آن نجات می‌یابد و به خوشبختی پایدار می‌رسد.

دامنهٔ سنت قرار دادنِ فضا یا محل ممنوع در داستان و برحذر داشتن قهرمان از ورود به آن، تاَ دورهٔ معاصر و عرصهٔ داستان‌های جدید کودکان ادامه یافته است؛ چنان که یکی از مجلدهای داستان معروف ***هری‌پاتر***، عنوان ***تالار اسرار***[۱۲] یافته است. در داستان ***ارباب حلقه‌ها*** نیز نیروهای منفی در سیزده حلقه خلاصه می‌شود که اصلی‌ترین حلقه در غاری نهان است که ورود به آن برای نیروهای خیر ناممکن است. یکی از قهرمانان کتاب به صورت تصادفی به داخل همین غار یا محوطهٔ ممنوع پامی‌نهد و حلقهٔ تابومانند را می‌یابد و آن را مالک می‌شود؛ اما در ازای این دارایی خطیر، به انواع بلاها مبتلا می‌شود و دشواری‌ها و مهلکه‌های بسیاری را برخود می‌خرد.

با اندک تسامح می‌توان گفت داستان عروسک پشت پرده از صادق هدایت و نیز اتاق ممنوعه خانم هاریشام در رمان ***آرزوهای بزرگ*** -که راز تلخ‌کامیِ طلسم‌مانند را در خود جا داده است- از همین طرح پیروی می‌کنند.

در ادبیات فارسی مشهورترین نمونهٔ این گونه فضاسازی را می‌توان در «داستان دژ هوش‌ربا» در دفتر ششم مثنوی سراغ گرفت. در این داستان حکایت از شاهی به میان می‌آید که سه پسر خود را برای سرکشی به اطراف ملک خود می‌فرستد؛ اما از آنان می‌خواهد از ورود به قلعه‌ای متروک خودداری کنند. آنچه در این گونه داستان‌ها جلب‌نظر می‌کند آن است که راوی در ضمن بیان حذیری، ناخودآگاه به وصف جذابیت‌های پنهان محل می‌پردازد و به این ترتیب میل و آرزوی ورود به منطقهٔ ممنوع را در قهرمان پدید می‌آورد. جلال الدین مولوی از میل انسان به منهیات به خوبی آگاه است و به شیوهٔ پرهیز دادن پدر اعتراض دارد:

گر نمی‌گفت این سخن را آن پدر — ور نمی‌فرمود ز آن قلعه حذر
خود بدان قلعه نمی‌شد خیلشان — خود نمی‌افتاد آن سو میلشان
(مولوی، ۱۳۷۹: ۹۴۷)

در ادامهٔ داستان پسران برخلاف گفتهٔ پدر عمل می‌کنند و در پی مشاهدهٔ تصویری خاص که در آن قلعه تعبیه شده بود، سرگردان و آواره می‌شوند.

براساس نوعی رویکرد روانشناختی می‌توان این اتاق‌های ممنوع را بخشی از ضمیر ناخودآگاه قهرمان پنداشت که پای نهادن بـه درون آن نـوعی آگـاهی و ادراک و بیـنش درونی به ارمغان می‌آورد که در عین حال همزاد توأمان درد و رنج اسـت و شـقاوت و تیره‌روزی به دنبال دارد.

۲. نتیجه‌گیری و بحث در انگیزه‌های تقلیل نقش راوی

در نگاهی کلی مطابق نظر پاول کوبلی در بحث سطوح روایت یا درجه بندی روایت،[۱۳] میان نویسنده و خواننده در داستانی روایی یا طبقِ اصـطلاحِ یاکوبـسن میـان دو قطـب فرستنده و گیرنده، واسطه‌های دیگری قرار دارند، به این ترتیب:

نویسندهٔ واقعی،[۱۴] نویسندهٔ ضمنی،[۱۵] راوی،[۱۶] روایت‌شـونده،[۱۷] خواننـدهٔ ضـمنی،[۱۸] خوانندهٔ واقعی.[۱۹]

کاملاً واضح است که حضور ایـن واسـطه‌هـا در خـدمت آن اسـت کـه چیزهـایی نقل‌شود و از نقل و بازگویی چیزهایی دیگـر جلـوگیری شـود. در مـواردی ایـن راوی است که صدای روایت است و داستان را به صورت سوم شخص یا اول شخص بـرای روایت‌شونده نقل می‌کند که به نوبهٔ خود گاه بـر خواننـدهٔ ضـمنی منطبـق مـی‌شـود.[۲۰] افزون بر آن روایت‌شونده می‌تواند استثناها و ویژگی‌هـای متعـددی پـذیرا شـود؛ از آن جمله راوی می‌تواند روایت‌شونده‌ای را در ذهن فرض کند و داستان را خطاب به او و به واسطهٔ حضور او به پیش برد. چنان که در بخش‌هایی از رمان ***هرتزوگ*** همـین روش به کار گرفته شده است (رجوع شود به ص ۱۰ همین مقاله)، یا در بخش‌هایی از رمـان سکه‌سازان، نویسنده کاملاً آگاهانه و از روی عمد، روایت‌شونده‌ای را در ذهـن تـصور می‌کند (و نیز به شیوهٔ تجاهل عارف، او را همان خوانندهٔ ضمنی و در نهایـت خواننـدهٔ واقعی در نظر می‌گیرد) و در مواردی روایت داستان را قطع کرده، مـستقیماً او را مـورد خطاب قرار می‌دهد.[۲۱]

یکی دیگر از دستاوردهای اصلی حضور واسطه‌های متعدد، تقلیل نقش نویسنده در نقل روایت است. افزون بر آن و به موازات آنکه راوی مـی‌توانـد روایـت‌شـونده‌ای در ذهن فرض کند و با حضور او داستان را به پیش برد، «خوانندهٔ واقعی [نیـز] در مواقـع معینی در موقعیت خوانندهٔ ضمنی تصرف و مداخله می کند و درست بـه همـین دلیـل

است که روند و شیوهٔ فضاهایی خالی[۲۲] در روایت باید بسیار جدی گرفته شود (کوبلی، ۲۰۰۳: ۱۴۱).

مهم‌ترین دلایلی که استفاده از این شیوهٔ روایت‌پردازی‌ها را (نقل روایت کتبی، نقل روایت شفاهی و بهره‌مندی از حضور شیء در نقل روایت) مطلوب نویسندگان (واقعی) می‌سازد و آن‌ها ترغیب می‌کند تا به این شیوه دست یازند، می‌توانند در سه محور خلاصه شود:

۱. باورآوری و مستندسازی؛

۲. تکیه بر نقش تقدیر؛

۳. فرافکنی.

۱-۲. باورآوری و مستندسازی

گفته می‌شود واقعیت در داستان یا «واقعیت داستانی» پدیده‌ای است ذهنی، بر ساخته‌شده از زبان (مندنی‌پور، ۱۳۸۳ :۱۹۷) و داستان‌نویس می‌کوشد با نوعی تزویر صادقانه حوادث و وقایع روایت را تا سرحد ممکن واقعی جلوه دهد. مرز نهایی این واقعیت‌بخشی تا آنجاست که گاه فصل‌هایی از رمان (معمولاً فصل‌های آغازین) به شکل گزارش ژورنالیستی ارائه شود.

در سبک روایی، روایتگر آسوده و بدون اضطراب از آینده به نقل داستان می‌پردازد و عملکرد قهرمان را پس از پشت سرگذاشتن حادثه و وقوع واقعه، گزارش می‌دهد. در مقایسه با این روشِ خطیِ نقل حوادث، استفاده از روشی که رخدادها را روز به روز و گاه لحظه به لحظه گزارش دهد به مراتب مؤثرتر و پرکشش‌تر است. در این روش راوی–گزارشگر در اوج تنش از ماجرایی که به تازگی رخ داده و پیامدهای آن همچنان ادامه دارد، و در حالت بی‌صبری و اضطراب ناشی از ناآگاهی از آینده، به نقل روایت می‌پردازد.

ساختار ویژهٔ این گونه داستان‌پردازی حکم می‌کند که روایت از میانه آغاز شود و در ادامهٔ آن سیر داستان با چرخش‌ها، آشفتگی‌ها و دورزدن‌هایی همراه می‌شود که گاه خواننده را به گیجی و گمراهی می‌کشاند و او را وا می‌دارد برای دستیابی به سررشتهٔ امور به عقب باز گردد. همچنین از آنجا که راوی–گزارشگر محدود به ادراک‌های شخصی خود است یا از زاویهٔ دید محدود، به حوادث می‌نگرد، وقفه‌ها و درنگ‌هایی

در نقل وقایع و حوادث به وجود می‌آید که خواننده باید خود به پرکردن آن فضاهای خالی بپردازد و به این ترتیب با تحرک بیشتر از مصرف‌کننده و خوانندهٔ منفعل در نقل حوادث شریک شود؛ به عبارت دیگر کار نقل که در سبک روایی تماماً برعهدهٔ نویسنده است، در اینجا دامنگیر خواننده نیز خواهد شد. به همین دلیل است که برخی تحلیلگران روایت عقیده دارند که «خوانندهٔ واقعی، در مواقع معینی در موقعیت خوانندهٔ ضمنی، تصرف و مداخله می‌کند و درست به همین دلیل است که روند و شیوهٔ فضاهای خالی، در روایت باید بسیار جدی گرفته شود.» (کوبلی، ۲۰۰۳: ۱۴۱) چنان که دربارهٔ بخشی از رمان ***غرور و تعصب*** که پیشبرد داستان به وسیلهٔ ارسال نامه‌ها صورت می‌گیرد، گفته شده است: «در بیشتر موارد نامه‌هایی که شامل جزئیات ضروری هستند، به کار گرفته می‌شوند... رسیدن این نامه‌ها موجب توجه به یک امر می‌شود و در نتیجه تحرک و فعالیتی را ایجاد می‌کند که تنظیم‌کنندهٔ بخشی از پلات داستان است.» (هیلدیک، ۱۹۶۸: ۸۳) این بی‌آغازی یا گنگ‌آغازی که در بیشتر موارد به نقطهٔ پایان نمی‌رسد، از طرحی جهان‌واره بهره‌مند است و گویی بنیان استناد آن بر شباهت با جهان بی‌آغاز و بی‌فرجام نهاده شده است و همچون هستی باورپذیر و مستند جلوه می‌کند.

۲-۲. تأکید بر نقش تقدیر

نویسنده با برگزیدن ساختار روایت‌پردازی به صورت غیرمستقیم و با عقب‌نشینی از نقش نویسنده و پذیرش نقش انفعالی گزارشگر یا انتقال‌دهنده‌ای صادق و امین -که تنها وظیفهٔ او انتشار اخباری است که در دفتر خاطراتی کهنه یا نامه‌هایی از پیش نوشته‌شده، ثبت شده است- حوادث را در هاله‌ای از تقدیر در می‌پیچد؛ چنان‌که گویی امپراتور روم است که دستان خود را در ظرفی از آب به نشانهٔ مبرا بودن از وقوع واقعه، فرو شسته است و روا می‌دارد تقدیری محتوم و از پیش رقم‌خورده، بدون دخالت او، داستان را به پیش بَرَد. تأکید بر حتمی بودن وقوع واقعه و بی‌اعتنایی به نقش شخصیت در پیش‌برد حوادث رمان، نوعی بینش ناتورالیسی یا نوعی رئالیسم افراطی را فرایاد می‌آورد که وظیفهٔ خود را ثبت وفادارانهٔ واقعیت، بدون هیچ گونه گزینش و تصرف می‌داند. حاصل این نگرش، توجه ویژه به شیء یا شیءواره دانستن همه چیز، حتی شخصیت‌های انسانی است. همان‌طور که پیش از این ذکر شد از میان نویسندگان جدید آلن رب‌گریه بر به‌کارگیری شیء یا شیءگرایی در رمان، بیش از دیگران تأکید

دارد؛ چنان که در این مورد گفته‌اند: «بـرای صـرف اعـلام حقانیـت واقعیـت در برابـر خواسته‌های بشر، چه نمونه‌ای بهتر از «شیءگرایی» روب گریه می‌توان یافت؟» (هارلند، ۱۷۱:۱۳۸۲) گزینش این نقش سلبی که خواننده نیز ناگزیر به آن تن می‌دهد، ایـن امکـان را فراهم می‌سازد که عنصر غالب در این نوشتارها از ساختار داستان‌پردازی و نقالی بـه سطحی دیگر بلغزد و میل تقدیرگرایانه‌ای را برآورده سازد که قهرمان، یا شخصیت، یـا به طور کلی انسان را هدف یا حقیقتی جلوه می‌دهد که باید دربـارهٔ آن گفـت -گفتنـی ناگزیر- و به آن اندیشید. اما این گفتـار و اندیـشه‌ورزی‌هـا در خـدمت کـسب تجربـه نیست؛ زیرا تجربه‌های واگویه شده، «تجربه‌هایی بی‌ثمر» یا حداقل منحـصر بـه فـرد و تکرار نشدنی است، به ویژه زمانی که روایت به گذشـته‌هـای دور مـی‌رود، بـی‌ثمـری تجربه‌های واگویه شده، بیشتر نمود مـی‌یابـد. از ایـن رو در ایـن روایـت‌هـا بـه جـای بهره‌مندی از تجربه یا به بیان سنتی‌تر به جای پند و عبرت، به اندیشیدنی نـاگزیر دامـن زده می‌شود که در نهایـت شـگفتی و شـگفت‌زدگـی بـه دنبـال دارد. راز اصـلی آنکـه نویسندگان این‌گونه آثار ترجیح می‌دهند، نوشته‌های خود را بـه زمانـه‌ای دور بکـشانند (همچون نامه‌های معشوق سنت اگوستین در کتاب زندگی کوتاه است)، یـا در مکـانی که محصول نظام و انتظامی مربوط بـه جوامـع کهـن اسـت (همچـون گـزینش دیـر و صومعه در داستان نام ***گل سرخ*** و ***دادگاه مونزا***)، یـا در مـوقعیتی از نظـر اجتمـاعی و زمانی ورشکسته (همچون ***دُن‌کیشوت***)، یا در بی‌زمانی و بـی‌مکـانی محـض (همچـون داستان‌های ***هفت‌پیکر***)، در همین نکته نهفته است.

۳-۲. کشش فرافکنی

۱-۳-۲. در این داستان‌ها نویسنده برآن است که به نوعی از خود سلب مسئولیت کنـد، از جایگاه رفیع همه‌چیزدان فرود آید، در کنار خواننده قرار گیرد و بـه ایـن ترتیـب در شگفتی و تعلیق داستان با خواننده شریک شود. توماس‌هاردی در یکی از یادداشت‌هـای خود نوشته است:

> از نتایج استفاده از روش نامه‌نگاری در قصه‌گویی آن است که با شنیدن آنچه یکـی از دو طرف می‌گوید، شما دایماً به سمت تصور کردن آنچـه طـرف دیگـر بایـد احـساس‌کنـد، کشانده می‌شوید و یا دست‌کم نگران هستند که بدانید آیا طرف دیگـر واقعـاً آنچـه شـما تصور کرده‌اید، احساس می‌کند؟ (هیلدیک، ۱۹۶۸: ۸۳).

در این موارد تنها شأن نویسنده و مزیت او در مقام نویسنده در برابر خواننده، کشف دفترچهٔ خاطرات، کتابی کهنه یا صندوقچه‌ای رازآلود است که آن هم بر اساسِ اتفاق نهاده شده است و درست به همین دلیلِ اتفاقی بودن، به نویسنده امکان می‌دهد از هر گونه توضیح و بیانِ علت طفره رود. این‌گونه فضاسازی گویای آن است که دو کشش متضاد بر نویسندهٔ حاکم است: یکی نیاز به برقراری نوعی احساس مشترک، یا نیاز به برقراری ارتباط و سهیم شدن در زندگی اجتماعی و گفتگو با دیگران و در یک کلام نیاز به نقالی، و دیگر کشش به انزواگزینی که برخلاف حالت نخست، و در تضاد با جنبهٔ اجتماعی است. توضیح آنکه گزینش این شیوه، یعنی نوشتن از فاصلهٔ صفر، نویسنده یا راوی را از امتیازی دوپهلو بهره‌مند می‌سازد و به او فرصت می‌دهد تا شاهد زندگانی دوگانهٔ خویش باشد که از نیاز به قصه‌گویی و روایت‌پردازی و حتی تنزل به اطلاع‌رسانیِ محض تا ارتقا به موقعیت لوکس موجودی تک‌افتاده و تلویحاً روشنفکر، در انزوایی خودساخته و خودخواسته را شامل می‌شود.

۲-۳-۲. گوینده یا صاحب یادداشت‌ها فرصت می‌یابد تا در سایه و در پناه آنچه یادداشت شخصی و خصوصی و بیانِ مجددِ تجربه‌های تکرارنشدنی نامیده شده است و در واقع در پناه انزوای خودساخته، شک و تردید خود را برمفید بودن واقعه بروز دهد. این تردید در مفید بودن یا بیهودگی نقلِ روایت، گاه از خود روایت مهم‌تر است و در موارد بسیار هدف اصلی داستان، بروز و به نمایش درآوردن آن است. به عبارت دیگر منِ گوینده یا نویسندهٔ یادداشت‌ها در زیر پوشش اطلاع‌رسانی یا ساخت‌روایی، به تردیدها، شک‌ها، ناراستی‌ها و حقارت‌های خود اعتراف می‌کند.

۳-۳-۲. نویسنده با قرار گرفتن در کنار خواننده و پس از سلب مسئولیت از خود در وقوع حوادث، از سوی دیگر موجب تغییر در جایگاه خواننده-شنونده و به طور کلی مخاطب می‌شود و او را از موقعیت انحصاری طرف خطاب بیرون می‌آورد و به موقعیت حضور می‌کشاند. به عبارت دیگر راوی با شنونده سخن نمی‌گوید، بلکه در حضور اوست که سخن می‌گوید و او را نه در نقش انفعالی و مفعولی مخاطب، که در نقش حاضر در صحنه می‌بیند. داستان در این حالت موفق می‌شود شنونده یا مخاطب را هم «واقعه زده»[۲۳] کند و او را در جریان حوادث شرکت دهد؛ چنان‌که دختر سیاه‌پوش داستان نظامی، نه به دلیل تجربهٔ مستقیم واقعه، که از طریق تجربهٔ سهیم شدن در نقل راوی و شرکت در روایت است که سیاه‌پوش شده است. نتیجه آنکه عمل

روایت از ساختار یک‌طرفه و خطی بودن (و در مواجهه با تعدد راویان از ساختار خطوط موازی و در مواجهه با لایه‌های متعدد روایت از ساختار سطح ساده و مستوی) به نوعی تبدیل و تبیینِ رازآمیز گردهماییِ دایره‌وار یا کروی ارتقا یابد و به این ترتیب بافت متحرک داستان بـه نویسنده یا نقـال فرصت دهد که از نقش گویندگی یا نویسندگی به وجه دیگر بلغزد و خودْ شنونده یا مخاطبِ خود شود. از سوی دیگر به شنونده و مخاطب نیز فرصت دهد تا از شاهدِ صرف تجسّم گرایش‌های درونی خود، به مرتبهٔ آفرینشگری و نقالی ارتقا یابد و در کَنار نویسنده در نقلی برجسته و غریب قرار گیرد.

۴-۳-۲. به طور کلی می‌توان گفت در داستان‌هایی که موقعیت و خصایل قهرمان در ارتباط با شیء خاص یا مکانی معین تبیین و ادراک می‌شود، ارتباطی دیگر میان انسان و جهان طرح افکنده می‌شود؛ قهرمان پس از دستیابی به راز پنهان، به موقعیت و شخصیت جدیدی دست می‌یابد و نویسنده نیز با توسل به رازوارگی آن شیء یا مکان ممنوع لازم نمی‌بیند در اثبات علت وجودی این موقعیت جدید، کوششی جدی به خرج دهد. افزون بر آن نویسنده موفق می‌شود با استفاده از این روش، از متن به خوبی فاصله بگیرد و از درگیری با موقعیت جدید قهرمان استحاله‌یافته اجتناب کند؛ در واقع مکان ممنوع یا شیء رازواره را حد واسطی فعال معرفی کند و خود را در برابر آن به نقشی انفعالی و گزارشگرانه تقلیل دهد. منبع اطلاع‌رسانی در این داستان‌ها پیچیده و رازآلود است؛ هم از این رو رسانهٔ اطلاع‌رسانی، یعنی نویسنده یا راوی با مکانیزمی پوشیده، ولی کارساز، با اهمیت بیشتری جلوه می‌کند و بخشی از رازآلودگی داستان نصیب او می‌شود، و در نهایت امتیاز رازگشایی نیز ناخودآگاه در او تداعی می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Narrator
2. Actor

۳. همچنین مراجعه شود به: احمدی،۱۳۷۰: ۳۰۸- ۳۲۴؛ لچت، ۹۸-۱۰۳. در مورد «مجازها»ی ژنت مراجعه شود به: اسکولز،۱۳۷۹: ۲۲۱ - ۲۳۴.

۴. راوی در ۱۱ اوت ۱۹۶۸ در انتظار دیدار دوستی در پراگ به سر می‌برد و از آنجا که سربازان روس پراگ را تصرف می‌کنند، این دیدار میسر نمی‌شود، اما کتابی به دست راوی می‌افتد که در آغاز آن چنین آمده: دست‌نوشتهٔ آقای ادسو، اهل ملک، برگردان به زبان فرانسه به سال ۱۸۴۲ به وسیلهٔ آبه والت، ناشر ج. موبیلون، محل نشر: پاریس. راوی درمی‌یابد ترجمه از روی نسخه‌ای از قرن چهاردهم

است که با کمال امانت از دست‌نوشته‌های راهبی به نام ادسو از فرقهٔ بندیکتین استنساخ شده است. پس از تسلط نظامیان بر شهر، راوی به شهر «لینز» در مرز اتریش می‌گریزد. او سپس به وین می‌رود و ضمن تفریح بر روی دانوب با محبوب خود از کتاب سخن می‌گوید. شیفتگی او نسبت به کتاب چنان است که در طی سفر یادداشت‌هایی به صورت ترجمهٔ اولیه از کتاب فراهم می‌کند. در طی سفرمحبوب راوی او را ترک می‌کند و کتاب [ترجمهٔ فرانسوی قرن هیجدم] را با خود می‌برد: «پس من ماندم و مقداری یادداشت که از آن دست‌نوشته برداشته بودم.» نویسنده به جستجوی بی‌حاصلی برای یافتن اصل کتاب دست می‌زند و به کتابخانه‌های دیرهای مرزی ایتالیا و آلمان که گمان می‌رود محل وقوع حوادث است، سرمی‌زند. سرانجام بی‌هیچ نشانی از کتاب نتیجه می‌گیرد: «فکر کردم با یک کتاب مجعول روبه‌رو شده‌ام» و آن را به فراموشی می‌سپارد.

دو سال بعد در ۱۹۷۰، ضمن سفری به آرژانتین از کهنه‌کتاب‌فروشی‌های بوئنوس آیرس دیدن می‌کند و به طور تصادفی کتابی به ظاهر بی‌ربط توجه او را جلب می‌کند: «استفاده از آینه‌ها در بازی شطرنج» که از زبان اصلی به زبان ایتالیایی ترجمه شده است. پس از مطالعهٔ کتاب با شگفتی بخشی از گفته‌های «ادسو» راهب نویسندهٔ قرن چهاردهم کتاب را در آن می‌یابد و با ردیابی این بخش‌های مشترک، در می‌یابد کتاب ادسو و در نتیجه ترجمهٔ فرانسوی قرن هیجدهم آن، جعلی نیست و با دقتی نزدیک به یقین، زمان حوادث کتاب را پایان نوامبر سال ۱۳۲۷ میلادی حدس می‌زند.

او در می‌یابد ترجمهٔ فرانسوی، نگارشی آزادانه از کتاب ادسو است و مترجم در بخش‌هایی، به ویژه در خواص گیاهان، مطالبی به کتاب افزوده و آن‌ها را از کتابی کهن در زمینهٔ گیاه‌شناسی اخذ کرده که منبع ادسو نیز بوده است [منبع مشترک نشانی دیگر از اصیل بودن روایت است.]

5. Episotolary
6. Hildick
7. Plot

۸. به عنوان نمونه فصل هشت کتاب با عنوان «یادداشت روزانهٔ ادوارد» آغاز می‌شود و بخشی از این یادداشت در اختیار خواننده قرار می‌گیرد. بخش‌های دیگر این یادداشت‌ها و سایر محتویات دفترچه در فصل یازده و نیز فصل دوازده به وسیلهٔ کسی دیگر خوانده می‌شود. به این ترتیب علاوه بر اطلاع‌رسانی به خواننده، با درگیر ساختن یکی دیگر از شخصیت‌ها، پیشبرد بخشی از رمان بر دوش او گذاشته می‌شود و حوادث بعدی رقم زده می‌شود.

9. Phonocentrism

۱۰. درمورد مثال‌های ادبیات فارسی، ذکر این نکته ضروری می‌نماید که در نگاهی اجمالی قرار گرفتن نمونه‌هایی از ادبیات و شعر سنتی در کنار آثار گاه مدرن در عرصهٔ رمان‌نویسی، چندان منطقی نمی‌نماید. حضور این نمونه‌ها فقط از آن جهت است که خواننده دریابد برخی از شیوه‌های روایتگری مورد بحث در این نوشتار مختص دوران جدید نیست و متفکران گذشته نیز از آن بهره برده‌اند و یا حداقل رگه‌هایی از این طرزهای جدید در دوران قدیم‌تر، به ویژه در ادبیات پربار فارسی، قابل پیگیری است.

11. The Beauty and the Beast.
12. Chamber of Secret

13. Narrative Levels
14. Real Author
15. Implied Author
16. Narrator
17. Narratee
18. Implied Reader
19. Real Reader

۲۰. برای توضیح بیشتر در مورد «سطوح مختلف روایت»، به بخشی از تحلیل پاول کوبلی بر رمان ***در قلب تاریکی*** اشاره می‌شود:

«در داستان ***در قلب تاریکی***، «نویسندهٔ ضمنی» مسئول فراهم آوردن داستان‌ها برای راوی، مارلو و کورتز است. مارلو، راوی بخش اعظم تنهٔ اصلی داستان است؛ اما [نکته اینجاست] که روایت او کاملاً به یک راوی اصلی، اما نامشخص و بی‌نام وابسته است. در یک چرخش، راوی اخیر روایت‌شونده نیز هست؛ زیرا او کسی است که به همراه دیگر «روایت‌شوندگان» در قایق (Nellie) نشسته و به روایت مارلو گوش می‌دهد. اینک در این روش روایت مارلو بخش اصلی داستان را می‌سازد و راوی اصلی روایت را در قالبی قانع‌کننده و در چارچوب حقیقت (true) قرار می‌دهد. در اینجا ترکیب یا این‌همانی این روایت‌شونده با خوانندهٔ روایت، یعنی خوانندهٔ ضمنی بسیار آسان است. علاوه بر آن بسیار محتمل است که وضعیت یا موقعیت خوانندهٔ ضمنی، در مواقع معینی با خوانندهٔ واقعی مشابه شود یا هر دو در یک سطح قرار گیرد. درست به همین دلیل است که پر کردن جاهای خالی – gap filling در روایت باید کاملاً جدی گرفته شود.» (کوبلی، ۲۰۰۳: ۱۴۱)

۲۱. به عنوان نمونه رجوع شود به صفحه‌های ۵۵ و ۵۶ ***سکه‌سازان***

22. Gap- filling
23. Dramatize

برابریابی کلمه وام گرفته شده از کتاب «جهان، متن، منتقد» اثر ادوارد سعید و ترجمهٔ اکبر افسری است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آلوت، میریام. (۱۳۸۰). ***رمان به روایت رمان‌نویسان***. ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس. چ۲. تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: نشر مرکز.

اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). ***درآمدی برساختارگرایی در ادبیات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشرآگاه.

اکو، اومبرتو. (۱۳۶۵). ***نام‌گل سرخ***. ترجمهٔ شهرام طاهری. تهران: شباویز.

برونته، امیلی. (۱۳۷۱). ***عشق هرگز نمی‌میرد***. ترجمهٔ ولی‌الله ابراهیمی. چ۷. تهران: سعیدی.

بلو، سال. (۱۳۷۲). ***روایت انسان سرگشته***. ترجمهٔ فریدون رضوانیه. تهران: نشر صدوق.

دمه‌یو، اسکار. (۱۳۶۲). ***دادگاه مونزا***. ترجمهٔ محمدعلی صفریان. تهران: کتاب تهران.
رولینگ، ج. ک. (۱۳۸۰). ***هری پاتر و تالار اسرار***. ترجمهٔ پرتو اشراق. تهران: ناهید.
ژید، اندره. (۱۳۷۹). ***سکه‌سازان***. ترجمهٔ دکتر حسن هنرمندی. تهران: نشر کتاب‌های پرستو.
سارتر، ژان پل. (۱۳۵۶). ***استفراغ***. ترجمهٔ احمد بهروز. تهران: بنگاه مطبوعاتی قائم‌مقام.
سروانتس، میگوئل. (۱۳۶۱). ***دن کیشوت***. ترجمهٔ محمد قاضی. چ۴. تهران: نشر نو.
سعدی، شیخ مصلح‌الدین. (۱۳۶۳). ***کلیات سعدی***. تصحیح محمد فروغی. چ۴. تهران: امیرکبیر.
سعید، ادوارد. (۱۳۷۷). ***جهان، متن، منتقد و گفتگویی با نویسنده***. ترجمهٔ اکبر افسری. تهران: نشر توس.
کنراد، ژوزف. (۱۳۸۰). ***دل تاریکی***. ترجمهٔ صالح حسینی. چ۲. تهران: نیلوفر.
ـــــــــــ (۱۳۶۴). ***لردجیم***. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.
گادر، یوستین. (۱۳۷۵). ***دنیای سوفی***. ترجمهٔ حسن کامشاد. تهران: نیلوفر.
لچت، جان. (۱۳۷۷). ***پنجاه متفکر بزرگ معاصر***. ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: خجسته.
لرمانتوف. (۱۳۳۶). ***قهرمان عصر ما***. ترجمهٔ مهری آهی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
محمدبن منور. (۱۳۷۱). ***اسرارالتوحید***. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: آگاه.
مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۳). ***کتاب ارواح شهرزاد***. تهران: ققنوس.
مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۹). ***مثنوی معنوی***. به کوشش قوام‌الدین خرمشاهی. چ۴. تهران: دوستان.
ناصرخسرو. (۲۵۳۶). ***سفرنامه***، تصحیح محمد دبیر سیاقی. تهران: زوار.
نظامی گنجه‌ای. (۱۳۷۶). ***خسرو و شیرین***. تصحیح محمود دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان. تهران: نشر قطره.
ـــــــــــ (۱۳۷۶). ***هفت پیکر***. تصحیح محمود دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان. تهران: نشر قطره.
هارلند، ریچارد. (۱۳۸۲). ***از افلاتون تا بارت***. ترجمهٔ علی معصومی و شاپور جورکش. تهران: نشر چشمه.
هسه، هرمان. (۱۳۶۸). ***گرگ بیابان***. ترجمهٔ قاسم کبیری. تهران: فردوس.
همیلتون، ادیب. (۱۳۷۶). ***سیری در اساطیر یونان و رم***. ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان. تهران: اساطیر

عباسی، علی. (۱۳۸۱). «گونه‌های روایتی». ***پژوهشنامهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی***، ش ۳۳.

Cobley, Paul. (2003). *Narrative*. Londan: Routledge.
Hildick, Wallace.(1968). *Thirteen Types of Narrative*. London: Macmillan.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی