بررسی نظری و کاربردی «روایت اول شخص جمع»

(در پنج داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری)

دکتر عباس جاهد جاه [1]
دکتر لیلا رضایی [2]

جستارهای ادبی مجلهٔ علمی-پژوهشی، شمارهٔ ۱۸۲، پاییز ۱۳۹۲

چکیده

روایت اول شخص جمع (ماروایت)، شیوه‌ای است که از حدود صد سال پیش در داستان‌نویسی به کار رفته و از نزدیک به دو دههٔ پیش، توجه روایت‌شناسان و منتقدان را به خود جلب کرده است. در پاره‌ای از تحقیقات، ویژگی‌ها و صفات ممیزهٔ این نوع روایت بررسی شده و در برخی دیگر، به جنبه‌های کاربردی آن توجه شده است. در این مقاله، ابتدا آرای سه محقق: یوری مارگولین، برایان ریچاردسون و آمیت مارکوس تشریح شده و سپس پنج داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری، بر پایهٔ این مباحث نظری بررسی شده است. کوشش بر آن بوده است تا از یک سو کارایی مباحث نظری سنجیده شود و از سوی دیگر، برخی ابعاد پنهان این داستان‌ها، شناسایی و بیان گردد. نتیجهٔ این تحقیق نشان می‌دهد که اگرچه مباحث نظری موجود در تحلیل متن، کارایی شایان توجهی دارد، هنوز ابعاد ناشناختهٔ بسیاری در این شیوه از روایت می‌توان یافت. همچنین نتیجهٔ این بررسی، حکایت از آن دارد که گلشیری، انواع مختلفی از «ما روایت» را به کار گرفته و خلاقیت‌های ویژه‌ای در این شیوهٔ روایت‌گری داشته است.

کلیدواژه‌ها: روایت، روایت اول شخص جمع، ماروایت، هوشنگ گلشیری.

۱. مقدمه

روایت اول شخص جمع (برخلاف روایت سوم شخص یا اول شخص مفرد) یکی از انواع «غیرمعمول» روایت است که ردّ پای آن را از حدود صد سال پیش می‌توان در داستان‌نویسی

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور (نویسندهٔ مسؤول) jahedjah@gmail
۲- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس بوشهر leili.rezaei@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۱/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۹/۲۱

جهان مشاهده کرد. با این‌همه، منتقدان تنها حدود دو دهه است که به این شیوه توجه نشان داده و در شناسایی آن کوشیده‌اند. تلاش‌های منتقدان در این راستا اگرچه ابعادی گوناگون دارد، می‌تواند در دو گروه اصلی قرار گیرد: نخست، تلاش‌هایی که به چیستی این نوع روایت می‌پردازند و می‌کوشند ویژگی‌های ذاتی آن را شناسایی کنند و دوم تلاش‌هایی که به جنبه‌های کاربردی پرداخته، در صدد شناسایی و تشریح رابطهٔ میان این نوع از روایت و معنای متن، برآمده‌اند.

این نوع از روایت را به دو نام خوانده‌اند: «روایت اول شخص جمع[1]» و «ما روایت[2]» که در این دو نام، «اول شخص جمع» و «ما» توصیف کننده و مشخص کنندهٔ «راوی» است. از آنجا که «ما روایت»، کوتاه‌تر است و در جمله، راحت‌تر با کلمات دیگر همنشین می‌شود، در این مقاله بیشتر از این نام استفاده شده است. همچنین در این متن، گروهِ راویان، «ماگروه» نامیده شده‌اند.

در داستان‌نویسی جهان، نخستین نمونه برای این نوع روایت را داستان «کاکاسیاه کشتی نارسیسوس[3]» از جوزف کنراد[4] دانسته‌اند که در سال ۱۸۹۹ به نگارش درآمده است (ریچاردسون، ۲۰۰۶: ۳۷). اگرچه قبل از آن می‌توان به رمان‌های «شهر کرانفورد[5]» از الیزابت گسکل[6] (۱۸۵۳) و «کشور صنوبرهای نوک‌تیز[7]» از سارا اورنه جِوت[8] (۱۸۹۶) نیز اشاره کرد که در آن‌ها از راوی اول شخص مفرد برای بیان ذهنیت جمعی استفاده شده و آن‌ها را می‌توان پیش‌زمینهٔ ظهور این نوع روایت دانست (لانسر، ۱۹۹۲: ۲۴۱). از آن زمان تا کنون، رمان‌ها و داستان‌های کوتاه بسیاری به این شیوه از روایت نوشته شده است.

1- First person plural narrative/narration
2- We narrative/narration
3- The Nigger of the Narcissus
4- Joseph Conrad
5- Cranford
6- Elizabeth Gaskell
7- The Country of the Pointed Firs
8- Sarah Orne Jewett

در میان نویسندگان ایرانی و در حوزهٔ داستان کوتاه، توجه به روایت «اول شخص جمع» را در آثار تعدادی از نویسندگان می‌توان مشاهده کرد. یکی از این نویسندگان که رویکردی ویژه نسبت به این نوع از روایت داشته و آثاری تأمل‌برانگیز در این شیوه خلق کرده، هوشنگ گلشیری است. از میان ۳۶ داستان کوتاهی که در مجموعهٔ «نیمهٔ تاریک ماه» (گلشیری، ۱۳۸۲) گردآوری شده است، ۵ داستان دارای روایت اول شخص جمع است که ۱۳/۸ درصدِ داستان ها را تشکیل می‌دهد. این رقم با توجه به غیرمعمول بودن این نوع روایت، بسامد قابل اعتنایی است. اما گذشته از این، تنوع کاربردهای روایت اول شخص جمع در این داستان‌ها، دلیل دیگری است که سبب گزینش این نویسنده و ۵ داستان مذکور برای تحلیل و بررسی شیوهٔ «ما روایت» در مقالهٔ حاضر شده است.

در این مقاله، داستان‌های مورد نظر بر اساس آرای برایان ریچاردسون[1] و آمیت مارکوس[2] تحلیل و بررسی خواهد شد. از آنجا که منابع فارسی در این‌باره بسیار کمیاب است، در وهلهٔ نخست سعی می‌شود تا به گونه‌ای مبسوط‌تر، این نوع روایت توضیح داده شود.

۱. ۱. پیشینهٔ تحقیق

با وجود سابقه‌ای که روایت اول شخص جمع در داستان‌نویسی جهان دارد، در حوزهٔ مبانی نظری و نقد و تحلیل، کارهای زیادی در این زمینه صورت نگرفته است. در میان منتقدانی که به این موضوع توجه نشان داده‌اند، نام سه تن بیش از دیگران مطرح شده که آرای این هر سه محقق، پیشینهٔ تحقیق حاضر قرار گرفته است: نخست، یوری مارگولین[3]، که در دو اثر پژوهشی خود (۱۹۹۶ و ۲۰۰۱) این موضوع را بررسی کرده است. تأملات مارگولین بیشتر بر جنبه‌های نظری این نوع روایت تمرکز دارد. منتقد دیگر، برایان ریچاردسون است که در کتاب *صداهای نامعمول*[4] فصلی را به این نوع از روایت اختصاص داده و در آن کوشیده است انواع گوناگون

1- Brian Richardson
2- Marcus Amit
3- Uri Margolin
4- Unnatural voices

این شیوه از روایت را شناسایی، نام‌گذاری و تعریف کند. اما منتقد دیگری که بیش از همه به روایت اول شخص جمع پرداخته و دورهٔ پُست‌دکترای خود را به بررسی این نوع روایت اختصاص داده، آمیت مارکوس است که در دو مقالهٔ خود – که هر دو در سال ۲۰۰۸م. منتشر شده – به بررسی و تحلیل این شیوه پرداخته است. وی نیز مانند ریچاردسون، به هر دو جنبهٔ نظری و کاربردی این نوع روایت توجه دارد؛ اگرچه مهم‌ترین دستاوردهای وی، معطوف به جنبهٔ کاربردی این نوع روایت است.

۲. روایت اول شخص جمع (ما روایت)

برای آغاز بحث دربارهٔ این نوع از روایت، شاید طرح این مثال مناسب باشد: «*ما سردمان بود و می‌ترسیدیم که از سرما بمیریم*». چه کسی این جمله‌ها را می‌گوید؟ یا به بیان دیگر، راوی این سخن کیست؟ به این پرسش، دو گونه می‌توان پاسخ داد: ۱) راوی، یک نفر است که می‌کوشد احساس خود و دیگران را توضیح دهد. ۲) چند راوی با هم این جمله را بیان می‌کنند.

پاسخ نخست، پاسخی واقع‌گرایانه است که مصداق‌های زیادی در دنیای خارج دارد. در جملاتی مانند «رفتیم مدرسه»، «از سینما برگشتیم» و یا «او را دیدیم»، منِ راوی، تجربه‌ای را که او و دیگران با هم در آن شریک بوده‌اند، بیان می‌کند.

اما پاسخ دوم نیازمند فضایی غیرواقعی است. آیا ممکن است چند نفر با هم، یک اتفاق، یک احساس یا یک اندیشه را با کلماتی واحد و با ترتیبی یکسان، در یک زمان، روایت کنند؟ بدون شک چنین چیزی (بدون برنامه‌ریزی قبلی و هماهنگی پیشین) امکان تحقق ندارد. به همین دلیل، صدای «ماروایت‌ها»، همواره در مرز میان واقعیت و خیال قرار می‌گیرد: اگرچه یک نفر است که روایت می‌کند، کاربرد ضمیر جمع، این احساس یا تخیل را به وجود می‌آورد که چند نفر با هم در حال روایت کردن هستند.

در همین گام نخست آشکار است که با شیوه‌ای خاص از روایت روبه‌روییم که مرزهای رایج و شناخته شده میان راوی اول، دوم و سوم شخص را درهم می‌شکند: اگر فرض کنیم که

راوی، یک نفر است که از حال خود و دیگران گزارش می‌دهد، آن گاه که از حال خود گزارش می‌دهد، «راوی اول شخص» است و آن گاه که از ذهن دیگران گزارش می‌دهد، به راوی دوم و سوم شخص، شبیه می‌شود (مارگولین، ۱۹۹۶: ۱۱۷). نکتهٔ مهم دیگر دربارهٔ «ماروایت‌ها» این است که در این شیوه، با کوچک شمردن یا نادیده گرفتن تفاوت‌های فردی، بر اشتراکات و شباهت‌ها تأکید ورزیده و نشان داده می‌شود که افراد، علی‌رغم اختلافات سنی، جنسی، نژادی، تحصیلی، اقتصادی و مانند آن، با هم شباهت دارند و می‌توانند صداهای مشترکی داشته باشند.

همهٔ افراد به طور معمول، از این نوع روایت در کنار انواع دیگر استفاده می‌کنند (آمدیم، غذا خوردیم، ما به سینما رفتیم)؛ اما منظور از ماروایت، چنین کاربردی نیست. ماروایت زمانی شکل می‌گیرد که نویسنده‌ای، بر خلاف معمول، اراده کند تا کل یا بخش اعظم داستانی را این گونه روایت کند (نوعی لزوم مالایلزم که نتیجه‌اش روایتی غیرمعمول است). این شیوه نخستین بار در نوشته‌های مارگولین، نقد و بررسی شد. او با طرح سه ایراد یا شبهه، نتیجه گرفت که این نوع روایت، همواره مهجور و کم‌کاربرد خواهد ماند (مارگولین، ۲۰۰۱: ۲۵۳). در ادامه به بررسی این سه شبهه خواهیم پرداخت.

۲. ۱. شبهات مارگولین

۲. ۱. ۱. بی‌ثباتی معنایی ضمیر «ما»

نخستین شبههٔ مارگولین این است که ضمیر «ما» که در این نوع روایت در جایگاه راوی قرار می‌گیرد، ثبات معنایی ندارد. به بیان دیگر، راوی «ماروایت‌ها» از آغاز، مشخص و شناخته‌شده نیست و در مواردی تا آخر نیز از ابهام خارج نمی‌شود و نمی‌توان پی برد که «ما» دقیقاً از چه کسانی تشکیل شده و تعدادشان چند نفر است. به‌علاوه این امکان وجود دارد که تعداد راویان (افراد ماگروه) در طول روایت، کاهش یا افزایش یابد. همچنین مشخص نیست که چند نفر از افراد «ماگروه»، در فعلی که به صورت اول شخص جمع بیان شده (ترسیدیم، گفتیم و ...) شرکت داشته‌اند.

۲. ۱. ۲. چگونگی دسترسی راوی درون‌داستانی به ذهن دیگر افراد «ماگروه»

چگونگی دسترسی راوی درون‌داستانی به ذهن سایر افراد، دومین شبهه‌ای است که مارگولین مطرح کرده است: راوی درون‌داستانی محصور در نظام هستی‌شناسانهٔ داستان و محدود به زمان و مکان آن است؛ بنابراین نمی‌تواند احساسات، اندیشه‌ها و درونیات دیگر افراد را روایت کند. او می‌تواند بگوید: «من می‌ترسیدم که از سرما بمیرم» اما جملهٔ «ما می‌ترسیدیم که از سرما بمیریم» دربردارندهٔ احساسات و اندیشه‌هایی است که این راوی به آن دسترسی ندارد. عدم امکان دسترسی به ذهن دیگران موجب می شود تا چنین جملاتی، توانایی اقناعی لازم را نداشته باشند و مخاطب همواره بر سر این دو راهی باقی بماند که آیا چنین جملاتی بیان کنندهٔ برداشت و ذهنیت راوی است یا بیان کنندهٔ واقعیتی در جهان خارج.

۲. ۱. ۳. عدم تناسب متن روایی با «ماروایت»

پرسش یا شبههٔ آخر مارگولین این است که آیا بهتر نیست به جای متن روایی از متن‌های غنایی یا استدلالی استفاده شود؟ یعنی، آن‌گاه که می‌خواهیم احساسات جمعی را روایت کنیم از متن غنایی و آنجا که می‌خواهیم اندیشه‌های جمعی را بیان کنیم، از متن استدلالی و غیر روایی استفاده کنیم.

پس از مارگولین، ریچاردسون و مارکوس، دو منتقد دیگری هستند که به نقد و بررسی «ماروایت» پرداختند و هر دو، شبهات و ایرادات مارگولین را وارد ندانستند و آن‌ها را رد کردند. از آنجا که با ردّ دو شبههٔ نخست، شبههٔ سوم نیز برطرف می‌شود، پاسخ‌ها معطوف به دو شبههٔ نخستین است. در ادامه دلایلی را که هر یک از این دو در ردّ ایرادات مارگولین ذکر کرده‌اند، بیان می‌کنیم.

۲. ۲. استدلال ریچاردسون

ریچاردسون با پذیرش ضمنی شبههٔ مارگولین در زمینهٔ بی‌ثباتی معنایی ضمیر «ما» و مبهم بودن محدودهٔ شمول آن، بر این نکته تأکید می‌ورزد که در این نوع روایت، تعداد «ما» مهم

نیست؛ بلکه آنچه اهمیت دارد توانایی منحصر به فرد روایت اول شخص جمع در به نمایش گذاشتن آگاهی جمعی است. حال این جمع می‌تواند جامعه‌ای باشد که در برابر استعمار ایستادگی می‌کند و خواهان آزادی است یا جنبش زنان باشد یا جمعی بسیار کوچک‌تر که به دلیلی گرد هم آمده‌اند و صدا یا هدفی مشترک دارند (ریچاردسون، ۲۰۰٦: ٥٦). به بیان دیگر، هدف، بیان صدای جمعی است نه مشخص کردن تعداد دقیق گویندگان.

اما در پاسخ به اشکال دوم، ریچاردسون معتقد است که دسترسی به ذهن سایر افراد «ماگروه»، تنها زمانی می‌تواند شبهه قلمداد شود که در محدودهٔ قوانین جهان واقع، قضاوت کنیم و محاکات و تقلید از جهان واقعی را برای اثر لازم بدانیم؛ اما اگر مانند آثار پسامدرن، در فضایی خارج از این محدوده قرار گیریم، چنین الزامی از میان می‌رود و این شبهه حل خواهد شد (همان). به بیان دیگر، این که در دنیای واقع به ذهن سایر افراد دسترسی نداریم، به این معنی نیست که در دنیای داستان این امکان وجود ندارد. در نظر ریچاردسون، جملاتی مانند «*ما سردمان بود و می‌ترسیدیم که از سرما بمیریم*» به این معنی نیست که از تمام افراد، دربارهٔ داشتن یا نداشتن این حس، نظرخواهی شده است؛ نکتهٔ اصلی آن است که این جملات، برجسته‌ترین احساس گروه را در خود دارد و حتماً حداقل تفکر و احساس یکی از اعضا را بیان می‌کند. ریچاردسون عقیده دارد به جای معیوب دانستن این نوع روایت، باید آن را به دلیل مصادیق متعدد ضمیر «ما»، شیوه‌ای بسیار منعطف به شمار آورد که عملکردی دقیق دارد. مصادیق «ما» در اینجا، میان یک فرد و تمام گروه می‌لغزد و کیفیتی خاص و بدیع ایجاد می‌کند (همان: ۵۷). ریچاردسون معتقد است که «ما روایت» از اساس، یک زاویه دید متفاوت و بحث‌برانگیز است که مرزهای خاص خود را دارد. او در این زمینه با سیلیا برایتون[1] هم‌عقیده است که می‌گوید: «انعطاف بسیاری که «ماروایت» دارد، نوعی زاویه دید را ایجاد می‌کند که محدود به هیچ یک از شخصیت‌ها نیست؛ بلکه از یکی به دیگری می‌رود و همه را در برمی‌گیرد» (برایتون، ۱۹۹۹: ١٤٢).

1- Celia Britton

۲. ۳. استدلالات مارکوس

مارکوس نیز اشارهٔ مارگولین را به بی‌ثباتی معنایی این نوع راویت می‌پذیرد؛ اما اعتقـاد دارد که این نکته نمی‌تواند دلیلی بر اجتناب از این نوع روایت باشد؛ آن هم امروزه که عدم انسجام، بی‌ثباتی و ابهام، تقدیس می‌شود. به نظر وی، ثبات معنایی، کمترین ارزش را در ادبیات داستانی مدرن و پست مدرن دارد (مارکوس، contextual، ۲۰۰۸: ٤٨).

اما در پاسخ به شبههٔ دوم، او اساس چنین شبهه‌ای را بر این باور دکارتی مـارگولین اسـتوار می‌داند که ادراک ما از خود و درونیاتمان، بی‌واسطه و در نتیجه کاملاً روشن و بدیهی است؛ اما درک ما از درونیات دیگران، به دلیل نبود دسترسی مستقیم، مبهم و نـامطمئن اسـت (چـون بـه کمک نشانه‌های رفتاری و گفتاری پی به درونیاتشان می‌بریم). در پاسخ به این شبهه، مـارکوس با استناد به آرای فروید، بر «ناخودآگاه» انسان که نقشی اساسی در رفتار، احساس و کنش آدمی دارد، تأکید و یادآوری می‌کند که حتی شناخت ما از خودمان نیـز کـاملاً مـستقیم و بـی‌واسـطه نیست زیرا ما دسترسی مستقیم به ناخودآگاهمان نداریم و برخی از رفتارها، خـواب‌هـا و... در شناخت آن به ما کمک می‌کنند. بنابراین بخـشی از ضـعف‌هـایی را کـه در شـناخت درونیـات دیگران داریم، در شناخت درونیات خود نیز داریم. به سخن دیگر، مارکوس با پذیرش ضـعفِ عدم دسترسی به ذهن دیگران در «ماروایت»، وجود این ضعف را با درجاتی متفـاوت در سـایر انواع روایت (به‌ویژه روایت اول شخص مفرد) نیز خاطرنـشان مـی‌کنـد. بـه بـاور او راوی اول شخص جمع، اگرچه به ذهن سایر افراد ماگروه دسترسی ندارد، به کمک نشانه‌هـای رفتـاری و گفتاری می‌تواند افکار و احساساتی را که در جمـع بـروز یافتـه اسـت، شناسـایی و بیـان کنـد (همان: ٤٨-٤٩). البته مارکوس در این نظـر کـه ارائـهٔ آگـاهی در روایـت اول شـخص جمـع پیچیده‌تر از سایر انواع روایت است، با مارگولین توافق دارد و ایـن نکتـه را کـه در بـسیاری از ماروایت‌ها، ارائهٔ اتفاقات ذهنی به حداقل می‌رسد و بیشتر بر اعمال تأکید مـی‌شـود، دلیلـی بـر تمایل رهایی از همین تنگنا می‌داند (همان: ۵۱).

۳. انواع روایت اول شخص جمع (ما روایت)

ریچاردسون و مارکوس، هر یک به نوبهٔ خود در تلاش برای معرفی دقیق «ما روایت»، کوشیده‌اند انواع آن را شناسایی و تعریف کنند. در ادامه به بررسی این انواع خواهیم پرداخت:

۳. ۱. انواع «ماروایت» از دیدگاه ریچاردسون

ریچاردسون چهار شکل مختلف از «ما روایت» را شناسایی کرده است. ملاک وی در این تقسیم‌بندی، فاصلهٔ روایت از بوطیقای واقع‌گرایی[1] است؛ این که روایت تا چه اندازه بیانگر واقعیت و تا چه اندازه بیانگر ذهنیت است (ریچاردسون، ۲۰۰۶: ۵۹-۶۰).

۳. ۱. ۱. «ما روایت» قراردادی[2]

«ما روایت» قراردادی، نوعی ساده و بسیار عینی است که در آن، راوی به توصیف اتفاقاتی می‌پردازد که برای او و دیگران روی داده و کارهایی را بیان می‌کند که در انجام آن‌ها با دیگران شریک بوده است (رفتیم، دویدیم، ایستادیم). از منظر روایت‌شناسانه، این نوع را می‌توان روایت اول شخص مفردی دانست که ارجاعاتی نیز به دیگران دارد. راوی، دسترسی به ذهن سایر افراد ماگروه ندارد؛ پس می‌توان گفت که به‌تمامی، پایبند قوانین هستی‌شناختی راوی درون‌داستانی است.

۳. ۱. ۲. «ماروایت» استاندارد

این نوع روایت، تا اندازه‌ای از معیارهای واقع‌گرایانه و از چارچوب عینیت فراتر می‌رود و به قلمرو ذهنیت گام می‌گذارد؛ اما کاملاً از عالم واقع (اکنون و اینجا) جدا نمی‌شود. شاخصه‌ای که آن را تا حدی از واقع‌گرایی دور می‌کند، امکان دسترسی راوی به درونیات اعضای ماگروه است (که در عالم واقع، امکان ندارد)؛ اما از آنجا که بودن راوی در میان ماگروه، این امکان را برایش فراهم می‌آورد تا از اعمال و گفتارشان پی به ذهن و احساس آن‌ها ببرد، این نوع روایت

1- Poetics of realism
2- Conventional

را نمی‌توان غیرواقع‌گرا خواند. این نوع، معمول‌ترین و با اختلاف زیادی، پربسامدترین حالت است. در ماروایت استاندارد، راوی درون‌داستانی و برون‌داستانی با هم درمی‌آمیزند. فعل‌هایی مانند «فهمیدیم»، «ترسیدیم»، «به‌یاد آوردیم» و یا «خیال کردیم» – که دربردارندهٔ دانش راوی از احساسات و افکار دیگر اعضای ماگروه است– از نشانه‌های روایت استاندارد به شمار می‌رود.

۳. ۱. ۳. «ماروایت» غیرواقع‌گرا[1]

این نوع روایت، معیارهای واقع‌گرایی را کاملاً به کنار می‌گذارد. راوی به جای گزارش کردن از ماگروهی که خود به صورت فیزیکی یکی از آن‌هاست، به توصیف احساسات و افکاری فرازمانی و فرامکانی می‌پردازد و ادعا می‌کند که سخن او در همه وقت و همه جا صادق است. به عنوان مثال، وقتی گفته شود: «ما آزادی‌خواهان جهان، همواره تصمیم داشته‌ایم که ...» عرصهٔ مکانی و زمانی گروه آزادی‌خواهان (ماگروه)، به‌اندازهٔ تمام جهان و تاریخ وسعت پیدا می‌کند؛ ابعادی چنان وسیع و تعدادی چنان پرشمار و زمانی چنان طولانی که امکان ارائهٔ هرگونه گزارشی را بر اساس مشاهدات واقعی، غیرممکن می‌کند و راوی مجبور می‌شود به جای روایت عالم واقع، به روایت ذهنیات و تصورات خود بپردازد.

۳. ۱. ٤. «ماروایت» ضد محاکاتی[2]

این نوع، از جنس ماروایت‌های ناتالی ساروت[3] است. ساروت از بنیان‌گذاران «رمان نو» یا «ضد رمان» است؛ رمانی که به تمامی از مؤلفه‌های رمان واقع‌گرا یا کلاسیک مانند پیرنگ، شخصیت و حادثه اجتناب می‌کند. به باور ریچاردسون، ماروایت‌هایی که به این شیوه نوشته می‌شوند، ساختارهای جدیدی را برای گفتمان‌های متعدد[4] ارائه می‌کنند؛ گفتمان‌هایی که همه در یک «ما» حاضر بوده و فرصت ظهور یافته‌اند. برای سخن ریچاردسون می‌توان چنین مثال

1- Nonrealistic
2-Anti-mimetic
3-Nathalie sarraute
4-Multiple Discourses

آورد: اعضای یک ماگروه در حالی که همگی از ضمیر ما برای معرفی خود استفاده می‌کنند، وارد روایت شوند. در این حالت، ضمیر «ما» می‌تواند احساساتی متفاوت و افکاری متناقض (گفتمان‌هایی متعدد) را روایت کند و فضایی مبهم و پیچیده را به نمایش بگذارد.

۳. ۲. انواع «ما روایت» از دیدگاه مارکوس

آمیت مارکوس به ابعاد کاربردی مارواییت بیشتر توجه نشان داده است. رابطهٔ میان «من، ما و آن‌ها» اساس بحث اوست. منظور از «من»، فرد، آزادی‌ها یا حریم شخصی اوست. «ما» اجتماعی است که فرد در آن جای دارد و «آن‌ها» به سایر اجتماعات اطلاق می‌شود.

مارکوس سه نوع گفتمان را برای تبیین رابطهٔ میان این سه، در مارواییت‌ها مطرح می‌کند: گفتمان مقتدر[1]، گفتمان نامتجانس[2] و گفتمان چندصدا[3]. در این پژوهش، سه ترکیب کوتاه زیر برای نامیدن آن‌ها پیشنهاد می‌شود: مارواییت مقتدر، مارواییت نامتجانس و مارواییت چندصدا.

۳. ۲. ۱. گفتمان مقتدر در مارواییت (مارواییت مقتدر)

گفتمان مقتدر، فردیت را محو می‌کند و اهمیتی برای آن قائل نیست. «من» باید کاملاً در زیرمجموعهٔ «ما» قرار گیرد و فردیت او انکار شود؛ مگر در مواردی که هدفش تقویت اتحاد گروه باشد. «ما» و «آن‌ها» ذاتاً ضد هم هستند. ویژگی‌های بد متعلق به «آن‌ها»ست و ویژگی های خوب متعلق به «ما». هر نوع گذر از «ما» به «آن‌ها» پذیرفتنی نیست و کسی که به «آن‌ها» بپیوندد، جایگاه خود را در «ما» از دست می‌دهد.

مارکوس در تبیین این دسته از مارواییت‌ها از نظریهٔ گفتمان باختین بهره برده است: به نظر باختین، گفتمان مقتدر، مرزهایی محکم میان گفتمان گوینده (متکلم) و گفتمان دیگران ایجاد می‌کند. فرد یا باید بدون شرط آن را بپذیرد یا کاملاً آن را رد کند. گفتمان مقتدر نمی‌تواند از سایر گفتمان‌ها یا بافت بیرونی تأثیر بپذیرد و تغییر کند و برای جبران این ناتوانی می‌کوشد

1-Authoritative Discourse
2-Disorienting Discourse
3-Polyphonia and Heteroglossia

خود را به صورت حقیقتی ثابت و جاودانه مطرح کند. هدف این گفتمان، حاکم شدن بر سایر گفتمان‌هاست. گفتمان مقتدر، روشن، غیرخلاق و بی‌روح است (مارکوس، Dialogue، ۲۰۰۸: ۱۳۸). رمانی فمینیستی که هیچ حقی برای مردان قائل نیست، رمانی مارکسیستی که هیچ تفکر دیگری را درست نمی‌داند، رمانی که در جانب‌داری از سیاه‌پوستان، تمام سفیدپوستان را بد می‌شمارد، همگی نمونه‌هایی از گفتمان مقتدر محسوب می‌شوند. در این مثال‌ها، زنان، مارکسیست‌ها و سیاه‌پوستان، بدون توجه به تفاوت‌های فردی، «ما»یی را تشکیل داده‌اند که در مقابل «آن‌ها» (مردان، جوامع سرمایه‌داری و سفیدپوستان) قرار گرفته است.

مارکوس در کنار گفتمان مقتدر، از «گفتمان مقتدرنما» نیز نام می‌برد و در توضیحی مختصر، آن را گفتمانی با همان پیش‌فرض‌های گفتمان مقتدر می‌داند؛ با این تفاوت که در این نوع، سیر روایت به گونه‌ای پیش می‌رود که تمام پیش‌فرض‌ها به وسیلهٔ عناصر روایت و داستان، باطل می‌شود. به بیان دیگر، ماروایت مقتدرنما، یک ماروایتِ مقتدرِ است که ابطال خود را به نمایش می‌گذارد. رمان «ما»(۱) از یوگنی زامیاتین[1] یکی از مثال‌های مارکوس برای تبیین گفتمان مقتدرنماست. در این رمان، ریاضی‌دانی بانفوذ می‌کوشد با استدلالات عقلی، برتری اول شخص جمع (ما) را بر اول شخص مفرد (من)، ثابت کند، اما با عاشق شدنش و بروز «منِ» او، روایت مقتدری که وی سعی در اثبات برتری‌اش داشت، نابود می‌شود. مارکوس، استفادهٔ اندک راوی از ضمیر «ما» را در این رمان، دلیلی روایی بر شکست گفتمان مقتدر می‌داند (مارکوس، Dialogue، ۲۰۰۸: ۱۳۹). در مثال فرضی دیگر، رمانی با گفتمان مقتدرِ فمینیستی، اگر در طول روایت، خواننده را به بطلان اندیشهٔ فمینیستی برساند، دارای گفتمان مقتدرنماست.

۳. ۲. ۲. گفتمان نامتجانس در ماروایت‌ها (ماروایت نامتجانس)

در این گفتمان، «ما» گروهی فرعی و کوچک را در دل گروهی اصلی و بزرگ (جامعه، جهان و ...) توصیف می‌کند. این گروه کوچک، اگرچه جزئی از گروه اصلی و بزرگ است و

1- Yevgeny Zamyatin

درون آن جای دارد، منتقد آن نیز هست و با آن همفکری و همخوانی ندارد. این نـوع گفتمـان، درونی، منزوی و حاشیه‌ای است و در راستای گفتمان مقتدر (متعلق به گـروه بـزرگ) حرکـت نمی‌کند. گفتمان نامتجانس، با نشان دادن ابهامات و مجهولات گفتمان مقتدر، هنجارهایی را که همگان در گروه بزرگ بر آن اتفاق نظر دارند، به چالش می‌کـشد. گفتمـان نامتجـانس از درون گروه کوچک آغاز می‌شود ولی با گذر از مرزهای گروه بزرگ، فضایی برای بازبینی و ارزیـابی دوبارهٔ عقاید و هنجارهای آن فراهم می‌آورد. گفتمان نامتجانس این توانایی را دارد که گفتمـان مقتدر را به کلی تخریب کند.

برخلاف گفتمان مقتدر که نگاه برون‌گروهی دارد، نگـاه گفتمـان نامتجـانس، درون‌گروهـی است. به همین دلیل است که گفتمان مقتدر همواره بر «آن‌ها» تأکید دارد درحـالی کـه گفتمـان نامتجانس بر اعضای درون گروه تأکید می‌ورزد.

گفتمان نامتجانس به دو شکل «انحـصاری» و «غیرانحـصاری» ظهـور مـی‌یابـد. در گفتمـان غیرانحصاری، همهٔ افراد گروه کوچک، در جدایی از گروه اصلی و تلاش برای ویران کـردن آن سهم دارند؛ اما در گفتمان انحصاری، تنها یک فرد از ماگروه این جـسارت را دارد (مـارکوس، Dialogue، ۲۰۰۸: ۱٤٥).

۳. ۲. ۳. چند صدایی[1] و ناهمگونی زبانی[2] در مارواپت‌ها (مارواپت چندصدا)

مارکوس در این بخش نیز از نظریهٔ «رمان چندصدا»ی باختین کمـک گرفتـه اسـت. رمـان چندصدا رمانی است که در آن فقط یک نگرش حاکم نیـست و نویـسنده نظـر خـود را بـدون برتری دادن آن، در کنار نظر شخصیت‌ها و قهرمانان روایت قرار مـی‌دهـد. در ایـن نـوع رمـان قهرمان داستان تابع و مطیع نویسنده نیست و صدایش به همان اندازهٔ صدای نویسنده ارزشـمند است. مهمترین ویژگی این رمان، وجود دیدگاه‌ها و نگرش‌های متفـاوت و هـم‌ارزش در مـتن است که دیدگاه نویسنده نیز یکی از آن‌هاست.

1- Polyphonia
2- Heteroglossia

رمان‌ناهمگون زبان، رمانی است که در آن گونه‌های زبانی متفاوت دیده می‌شود. ناهمگونی زبانی حاصل تفاوت‌هایی از این دست است: تفاوت زبان راوی و شخصیت، تفاوت شخصیت‌ها از نظر اقتصادی، سطح تحصیلات، جنسیت و مانند آن.

مارکوس معتقد است که مارواپت در اصل با نظریهٔ رمان چند صدای باختین سازگار است و ضمیر «ما» می‌تواند صداهای گوناگونی را انعکاس دهد. به نظر وی، تا کنون مارواپت‌های چندصدا شکل نگرفته و نوشته نشده‌اند و آنچه یافت می‌شود، روایت‌های ناهمگون زبان است (مارکوس، Dialogue، ۲۰۰۸: ۱۵٤).

با وام گرفتن مثالی از دنیای سیاست، می‌توان گفت که مارواپت مقتدر، زبان حال حکومت دیکتاتوری، مارواپت نامتجانس، زبان حال دوران انقلاب و نیروهای انقلابی و مارواپت چند صدا، زبان حال دموکراسی است.

٤. بررسی مارواپت‌های هوشنگ گلشیری

با این که در داستان کوتاه فارسی، نمونه‌های «ما روایت» کم نیست، هوشنگ گلشیری – چنان که پیشتر هم ذکر شد– رویکردی ویژه و شایستهٔ تأمل، هم از نظر بسامد داستان‌هایی با این شیوه از روایت و هم از نظر فنی، از خود به نمایش گذاشته است. در این بخش، با مبنا قرار دادن مبانی نظری یاد شده، به بررسی و تحلیل پنج داستان کوتاه از این نویسنده خواهیم پرداخت. سؤالات زیر پرسش‌های اصلی پژوهش است که در تحلیل هر داستان می‌کوشیم به آن‌ها پاسخ دهیم:

۱) آیا تعداد اعضای «ماگروه» مشخص است؟ ۲) آیا تعداد اعضای ماگروه در طول روایت تغییر می‌کند؟ ۳) ماگروه، کنشگر داستان است یا فقط شاهد ماجراهای آن؟ ٤) آیا می‌توان تقسیمات سه‌گانهٔ ماگروه، گروه اصلی و گروه‌های دیگر را مشاهده کرد؟ ٥) این روایت در کدام یک از تقسیمات سه‌گانهٔ مارکوس (مقتدر، نامتجانس، چندصدا) قرار می‌گیرد؟ ٦) میزان ذهنیت و عینیت روایت چه اندازه است و کدام یک از تقسیمات چهارگانهٔ ریچاردسون با این

روایت سازگار است؟ ۷) آیا می‌توان فایده و کارکرد مشخصی در انتخاب این نوع روایتگری مشاهده کرد؟ ۸) آیا می‌توان خلاقیت و ابتکار خاصی در روایت این داستان مشاهده کرد؟

این که چه روایتی را می‌توان «ماروایت» دانست، خود محل بحث است، مارگولین، آن را روایتی می‌داند که تمام یا بخش اعظم آن را راوی اول شخص جمع روایت کند؛ ولی ریچاردسون با انعطاف بیشتر، روایت‌هایی را که در آن‌ها راوی اول شخص جمع نقش مهمی دارد – اگرچه در کنار دیگر راویان قرار گرفته باشد – «ماروایت» به شمار می‌آورد (مارکوس، contextual، ۲۰۰۸: ٤٦). در پژوهش حاضر، داستان‌هایی به عنوان «ماروایت» برگزیده شده که روای اول شخص جمع، مهم‌ترین و برجسته‌ترین راوی آن‌ها بوده است. به همین دلیل داستان‌هایی مانند «نقاش باغانی» و «آتش زردشت» با وجود بهره بردن از ضمیر اول شخص جمع، از دایرهٔ بررسی خارج شد.

٤. ١. «ملخ»

داستان «ملخ»، سفر یک روزهٔ سه جوان تحصیل‌کردهٔ اصفهانی را روایت می‌کند که برای آشنا شدن با زندگی عشایر ترک، به بیابان زده‌اند. در این سفر، سه جوان ترک راهنمای آن‌ها هستند. گفت‌وگوی این شش نفر، اساس داستان را شکل داده است. سرانجام این سفر با پدیدار شدن سیاه‌چادرهای میزبانان به پایان می‌رسد.

تعداد اعضای «ماگروه» در این روایت مشخص است (سه جوان شهری، اعضای ماگروه را تشکیل می‌دهند) و این تعداد، در طول روایت تغییر نمی‌کند. این اعضا، کنشگران داستان و قهرمانان آن نیز هستند. در این داستان، تقابل «ما» و «آن‌ها،» آشکار است: «ما» از سه جوان شهری و «آن‌ها» از سه جوان ترک تشکیل شده است. این سه جوان شهری درحقیقت، نگاه جامعهٔ شهری را به جامعهٔ ترک نشان می‌دهند و می‌توان آنان را نمایندهٔ گفتمان شهری در مقابل گفتمان عشایر دانست.

داستان ملخ از نگاه ریچاردسونی، یک ماروایت قراردادی است که در آن «من» حوادثی را که همراه با دیگران تجربه کرده است، روایت می‌کند و راوی به ذهن سایر اعضای ماگروه دسترسی ندارد.

بر مبنای تقسیمات مارکوس، می‌توان گفت که در این داستان، با شکل‌گیری یک ماگروه نامتجانس روبه‌روییم. ماگروه کوچک این داستان در خلال آشنایی با ترک‌ها، نگرشی متفاوت از نگرش جامعه نسبت به آن‌ها پیدا می‌کند؛ هرچند با توجه به قراردادی بودن ماروایت، این تحول در یکی از اعضای ماگروه بیان شده است و از درون سایر افراد، خبری داده نمی‌شود. این ماگروه کوچک با خارج شدن از گفتمان گروه اصلی (جامعه)، امکان نقد نظر و دیدگاه گروه اصلی را فراهم می‌کند.

سه جوان شهری در ابتدا مانند اکثر شهرنشینان، هیچ شناختی از عشایر ترک ندارند. تصور می‌کنند ترک‌ها در طبیعت، زندگی شاد و ساده‌ای دارند. کمی هم از آن‌ها می‌ترسند و گمان می‌کنند که ممکن است ترک‌ها آن‌ها را در طی راه، غارت کنند. در طول مسیر، گلشیری، مشکلات اقتصادی ترک‌ها را به مرور به نمایش می‌گذارد: کت پاره، چماق به جای تفنگ برنو، نان خشک برای غذا، ازدواج نکردن به دلیل فقر و ... . به این ترتیب با افزایش شناخت اعضای ماگروه، امکان دست‌یابی آن‌ها به شناختی متفاوت با سایر شهرنشینان فراهم می‌شود.

اوج تقابل «ما» و «آن‌ها» به کمک ملخی نمادین به نمایش گذاشته می‌شود: «من میان سنگ‌ها، یک ملخ پیدا کردم قد یک انگشت شست. صادق گفت: ببریمش شهر، چیز عجیبیه» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۵۲). این ملخ که برای جوانان شهری، عجیب و جالب است، برای عشایر ترک معنای دیگری دارد و دشمن آن‌هاست. «حالا دیگه آب نیس، ملخ همهٔ چمنا رو خورده، ترک از اینجا رفته» (همان: ۵۵).

گلشیری با انتخاب راوی اول شخص جمع برای روایت این داستان و بهره گرفتن از کارکردهای این شیوه، امکان‌های معنایی روایت خود را افزایش داده است. مهم‌ترین کارکرد شیوهٔ ماروایت در داستان ملخ، تقابل میان «ما» و «آن‌ها»ست که زمینه‌ای مناسب برای انعکاس ناآگاهی و بی‌توجهی جامعه نسبت به وضعیت عشایر فراهم آورده است. اما داستان در این

تقابل متوقف نمی‌شود و در ادامه با افزوده شدن بر میزان آگاهی ماگروه داستان، گفتمانی نامتجانس با نگرش کلی جامعه دربارهٔ عشایر شکل می‌گیرد و سرانجام در پایان داستان، زمانی که اعضای ماگروه داستان با دردهای عشایر همراه و همدل شده‌اند، دیگر نشانی از تقابل میان «ما» و «آن‌ها» دیده نمی‌شود:

«محمد داد زد: «سلام همهٔ تاجیک‌ها را به ترک‌ها برسونین، ما همه برادریم» و من خجالت کشیدم، از خودمان و از آن زمینی که ملخ، چمن‌هاش را پاک خورده بود و چند تا سیاه‌چادری که آن‌همه دور از هم، زیر آفتاب داغ و زمین طاعون زده نشسته بودند» (همان).

٤. ۲. «سبز مثل طوطی، سیاه مثل کلاغ»

این داستان، ماجرایی عجیب را روایت می‌کند: حسن آقا هر از چندی به سراغ حسین آقا می‌آید و از او طوطی می‌خرد؛ اما بعد از مدتی، شکایت‌کنان برمی‌گردد که: «نه، نشد، باز غارغار کرد» (همان: ۳۰۵) و طوطی خریدن و کلاغ از آب در آمدن آن، ماجرایی ادامه‌دار است. روایان این داستان، شاهدان این ماجرا هستند و به حسن آقا مشورت می‌دهند تا این بار، کلاه سرش نرود.

تعداد راویان این داستان مشخص نیست، اما آن‌ها واقعاً «جمع» هستند و ضمیر «ما» به جای «من» به کار نرفته است: «ما خودمان دیدیم، همه شاهدیم» (همان: ۳۰٦). نشانه‌ای از تغییر در تعداد راویان نیز دیده نمی‌شود. به صورت کلی ماگروه این روایت، در تمام طول داستان، در هاله‌ای از ابهام قرار دارد و تنها صدایی از آن به گوش می‌رسد. جز در دو جملهٔ «ما هم کبریتی می‌کشیم، یا یک چای قندپهلو جلوش می‌گذاریم» (همان)، شاهد حرکت و کنشی از این گروه نیستیم. در تحلیل این داستان نمی‌توان از تقسیمات مارکوسی استفاده کرد؛ زیرا نشانه‌ای از تقسیمات سه‌گانهٔ ماگروه نامتجانس، گروه اصلی و گروه دیگر، در آن دیده نمی‌شود. جملاتی مانند: «خاطر حسن آقا را می‌خواهیم» (همان) که در آن، راوی از احساس درونی سایر اعضای ماگروه خبر دهد، بسیار نادر است. روایت بیشتر بیان کنندهٔ گفت‌وگویی است که میان ماگروه و حسن آقا در جریان است؛ بنابراین می‌توان گفت که این روایت، «ماروایت استاندارد»ی است

که کمترین ارجاع به افکار و احساسات اعضای ماگروه در آن دیده می‌شود؛ از این رو، شبیه «ماروایت قراردادی» است.

اما آنچه کاربرد «ماروایت» را در این داستان توجیه می‌کند و نشان از هوشمندی نویسنده در انتخاب این شیوه از روایت دارد، توانایی ضمیر «ما» در باورپذیر کردن داستان است: وقتی ماجرایی را تنها یک نفر تعریف می‌کند، می‌توان گمان کرد که روایت، زاییدهٔ تصورات و خیالات اوست؛ اما داستانی که راویانی متعدد دارد، کمتر چنین تصوری را ایجاد می‌کند. این ویژگی ماروایت، نقش مهمی در باورپذیری این داستان عجیب و غیرعادی دارد. خواننده مجبور است به جای شک کردن در ذهنی یا عینی بودن روایت، احتمالات دیگر را در ذهن جستجو کند: چرا طوطی‌ای که حسن آقا بعد از بازدید دقیق رنگ پرها و شکل منقار می‌خرد، غارغار می‌کند؟ شاید مشکل، آن‌گونه که حسن آقا می‌پندارد از پرنده یا پرنده‌فروش نباشد؛ شاید مشکل خود حسن آقاست. احتمالاتی از این دست یا نمادین و تمثیلی دانستن داستان و به طور کلی هر احتمالی جز ذهنی بودن و غیرواقعی بودن روایت، ثمرهٔ اعتمادی است که ماروایت در خواننده برمی‌انگیزد.

به این ترتیب گلشیری، بر اساس نیاز «باورپذیری» داستان، به گونه‌ای هدفمند از شیوهٔ روایت اول شخص جمع بهره گرفته و ابعاد معنایی دیگری نیز به آن افزوده است. با این که در داستان، کارکردها و نمودهای اجتماعی ویژه‌ای دیده نمی‌شود، فضای عجیب آن، نیازمند کارکردهای اقناعی و اعتمادبرانگیز روایت اول شخص جمع است.

٤. ٣. «فتحنامهٔ مغان»

این داستان، روایت سال‌های آغازین انقلاب است. در آغاز، نیروهای معترض و مبارز انقلابی، ماگروهی پرشمار را تشکیل می‌دهند که اوج حضور آنان در صحنهٔ پایین کشیدن مجسمهٔ شاه – که با جرأت و جسارت فردی به نام برات محقق می‌شود - به نمایش درمی‌آید. اما در ادامه، تعدادی از اعضای این ماگروه بزرگ – از جمله برات- رویکردی

متفاوت در برابر تحولات جامعهٔ نوپای انقلابی در پیش می‌گیرند که سبب تجزیهٔ ماگروه بزرگ ابتدای داستان و تشکیل گروهی نامتجانس می‌شود.

«فتحنامهٔ مغان» را می‌توان اثری به تمام معنا کلاسیک در حوزهٔ ماروایت‌ها دانست. تغییر مرجع‌های ضمیر «ما» در طول روایت- که بی‌ثباتی معنایی این نوع روایت را نشان می‌دهد - در این داستان به خوبی آشکار است و می‌توان در آن تقسیمات ریچاردسونی را بررسی کرد و آرای مارکوس را آزمود.

تعداد راویان در طول روایت تغییر می‌کند. گاه ضمیر «ما» بر انبوهی پرشمار از مردم دلالت می‌کند: «و ما آن همه آدم که تا چشم کار می‌کرد ایستاده بودیم، نگاهش کردیم» (همان: ۳۱۲) و گاه بر جمعی کوچک (چهار – پنج نفره) و دوستانه اطلاق می‌شود: «تا آمدیم بجنبیم یا حرفی بزنیم، دستمالش را کشیده بود روی میز و چهار استکان کمباریک و چهار بشقاب و چنگال گذاشته بود جلومان» (همان: ٣١٦)؛ «و ما هر چهار نفر برگشتیم و بیرون را نگاه کردیم» (همان،٣١٧). گاه نیز «ما» به یک نفر تقلیل پیدا می‌کند: «به دایی بچه‌ها می‌گفتیم: مگر می‌شود جلو تحول را سد کرد، زمان را به عقب برگرداند؟» (همان:۳۲۱). حتی روایت در بخش کوتاهی کاملاً به روایت اول شخص مفرد تبدیل می‌شود: «سر شب یکی تلفن کرد، نفهمیدم کی بود. گفت: من می‌دانم بطری‌ها را کجا چال کرده‌اند. گفتم: چرا به من می‌گویی؟ و گوشی را گذاشتم» (همان:۳۳۱).

در این روایت، دو سیر مختلف دیده می‌شود: نخست، تبدیل «ماگروه» از جمعی بزرگ به جمعی کوچک و سرانجام به یک فرد و دوم، تبدیل فرد به یک «ماگروه» کوچک و سرانجام به ماگروهی بزرگ. به تعبیر دیگر، بی‌ثباتی معنای روایت اول شخص جمع در این روایت، خود، به ابزاری بیانی تبدیل شده است.

این روایت یک «ماروایت استاندارد» است. راوی که عضوی از ماگروه است، به درون سایر اعضا دسترسی دارد و از آن گزارش می‌دهد: «می‌دانستیم چه می‌خواهد بگوید» (همان: ۳۲۳)؛ «دیگر نرفتیم، اصلاً به صرافتش هم نیفتادیم» (همان: ۳۲۸). اما داستان بر آن است که خود را به شکل روایتی فراتاریخی معرفی کند و نشان دهد که این روایت در ادوار گوناگون تاریخ

تکرار شده است: «امیر مبارزالدین محمد هم همین کار را کرد (همان: ۳۱۷)؛ «بعد روزی می‌رسد که نمی‌گذارند فردوسی را توی قبرستان‌هامان خاک کنیم» (همان)؛ «رضاخان مگر چه کرد» (همان: ۳۱۹). بدین سان، روایت از اینجا و اکنون (عالم واقع) فراتر رفته، می‌کوشد سخن خود را بی‌زمان و بی‌مکان معرفی کند و این فرارفتن از حصار واقعیت، مشخصهٔ اصلی «ماروایت غیرواقع‌گرا» است. پس به بیان دقیق‌تر، این روایت یک «ماروایت استاندارد» است که به سوی «ماروایت غیرواقع‌گرا» تمایل دارد.

در این روایت می‌توان دید که چگونه یک «ماروایت نامتجانس» (معترضان انقلابی) به «ماروایت مقتدر» (اعضای جامعهٔ انقلابی نوپا) تبدیل می‌شود و در مرحلهٔ بعد، از درون این «ماروایت مقتدر»، «ماروایت نامتجانس» دیگری (مخالفان ارزش‌گذاری‌های جدید) سر برمی‌آورد. زمانی که در یک روایت به طور طبیعی و در روند روایت (با به نمایش گذاشتن تعارضات درونی شخصیت‌ها، کشمکش‌ها و غیره) از دل گفتمانی مقتدر، گفتمانی نامتجانس بیرون می‌آید، می‌توان گفتمان «مقتدرنما» را شناسایی کرد.

نکته‌ای که در این داستان می‌توان به وضوح مشاهده کرد، نسبی بودن مفاهیم «ماگروه نامتجانس غیرانحصاری» و «ماگروه نامتجانس انحصاری» است: در قسمت اول داستان، حرکتی اجتماعی توصیف می‌شود که شاهدی است بر وجود «ماگروه نامتجانس غیرانحصاری» اما با مطرح شدن قهرمان داستان (برات)، روایت به سوی «ماگروه نامتجانس انحصاری» تمایل پیدا می‌کند. در پایان داستان، جریانی مخالف با آغاز داستان را شاهدیم: نخست قهرمان داستان (برات) مطرح می‌شود و به حکایت، رنگ و بوی «انحصاری» می‌دهد و سپس با اضافه شدن بر تعداد افراد ماگروه نامتجانس (مخالفان ارزش‌گذاری‌های جدید)، انحصاری بودن، جای خود را به غیرانحصاری بودن می‌دهد.

انتخاب راوی اول شخص جمع در این داستان، گزینشی دقیق و هوشمندانه است و هیچ یک از دیگر انواع راوی نمی‌تواند به جای آن قرار گیرد؛ زیرا حوادث متنوع این داستان، نه به دست یک نفر که به دست یک ملت و در بستری اجتماعی رخ داده است. بنابراین زیرساخت اجتماعی داستان و حضور یک ملت به جای یک فرد در جایگاه کنشگر اصلی داستان،

ضرورت چنین گزینشی را اثبات می‌کند. از سوی دیگر، نویسنده با مهارت بسیار و به کمک کارکردهای شیوهٔ ماروایت از جمله: چرخش‌های معنایی ضمیر اول شخص جمع و تنوع دلالت‌های آن، کوشیده است فضای ناهمگون این ماگروه گسترده را توصیف کند. این داستان نمونه‌ای کامل و موفق از شیوهٔ روایت اول شخص جمع است و گلشیری در آن به دقت از کارکردهای معنایی ضمیر «ما» و انواع متفاوت «ماگروه» بهره برده است و به کمک کارکردها و امکان‌های معنایی ماروایت، اثری چنین متفاوت و پرمعنا خلق کرده است.

٤. ٤. «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»

ماجرای این داستان که رگه‌هایی از طنز را نیز در خود دارد، از این قرار است که پسر حاج بمانی با مشت به چشم پسر سید اسماعیل زده و آن را ناقص کرده است. سید اصرار می‌کند که برای دیه، شتر بگیرد. با ورود این بیست و پنج شتر به شهر ساری، ماجراها آغاز می‌شود. سید و اهل محل در آغاز نمی‌دانند که با شترها چه کنند ولی در ادامه، این شترها راهی جدید از تجارت را بر روی سید می‌گشایند: او به دادگاه‌ها سر می‌زند تا هرکس که برای دیه، شتر خواست، او تأمین کند.

«ماگروه» این روایت، تقریباً ده نفر هستند: «بله می‌دانم، یکی دوتاتان هم از آن کوچه دررفتند، فقط مانده‌اید شما نه نفر» (همان: ۳۹۳). این گروه، پیرمردهایی بازنشسته‌اند: «بعد هم ما بودیم، همهٔ پیرمردهای بازنشسته یا بیکار که حالا شده بودیم ریش سفید محل یا اصلاً بزرگ خاندان» (همان: ٤٠٢). اگرچه تعداد «ما گروه» در طول روایت ثابت است، گاه اعضای آن به دو دسته تقسیم می‌شوند؛ از این رو، تعداد مرجع‌های «ما» یکسان نیست: «دوتامان که با جوان‌ها رفتند، گفتیم برویم با حاج بمانی حرف بزنیم» (همان: ۳۹۵) یا «ما هم دو دسته شدیم. گفتیم یک دسته تا سنگسر بروند و پرس و جو کنند» (همان: ٤٠٣).

این روایت با راوی اول شخص مفرد شروع می‌شود و در همان جملهٔ آغازین، راوی مفرد، خود را هم به صورت مفرد و هم جمع خطاب می‌کند. «از خواب بیدار شده و نشده، صدای زنگ‌ها را شنیدم، انگار هنوز خواب بودیم» (همان: ۳۸۷). کاربرد راوی اول شخص مفرد

اگرچه فقط در جملهٔ آغازین دیده می‌شود، کافی است تا خواننده تا پایان داستان این فرض را به همراه داشته باشد که ممکن است بر اساس یک کاربرد زبانی رایج در فارسی، راوی به جای «من» از «ما» برای اشاره به خویش استفاده کرده باشد و این در حالی است که این فرض در طول روایت با چنین جملاتی رد می‌شود: «یکی دوتامان کفش و کلاه کردیم و راه افتادیم که ببینیم چه خبر است. چند تایی هم، شاید به این امید که بازگردد، با همان لباس خانه و دمپایی به پا رفتیم تا رسیدیم به میدان ساعت» (همان: ۳۸۷).

در سراسر متن، نشانه‌های اشراف راوی به افکار و احساسات تک‌تک افراد «ماگروه» چندان زیاد نیست: «مردک شتربان چیزی می‌گفت، به زبانی که نمی‌فهمیدیم» (همان: ۳۸۸). «هیچ کدام جرأت نداشتیم چشم در چشم هم بیندازیم» (همان: ۳۹۲). «توی دلمان گفتیم: استغفرالله» (همان: ۳۹۳). اگر اشراف و دسترسی به ذهن و احساس اعضای «ما گروه» را ملاکی برای تشخیص «ماروایت استاندارد» بدانیم، کم بودن چنین جملاتی و از سوی دیگر، اعتراف جملهٔ اول بر مفرد بودن راوی، سبب می‌شود تا این روایت در میانهٔ روایت قراردادی و استاندارد قرار گیرد. همچنین در این داستان، تقسیم سه‌گانهٔ ماگروه، گروه اصلی و گروه دیگر، قابل شناسایی نیست و در نتیجه گفتمان‌های سه‌گانهٔ مارکوس در اینجا کارایی ندارد.

در سراسر داستان از فعل «گفتیم» استفادهٔ بسیاری شده است. اگر فرض بر این باشد که در هر بار تکرار این فعل، یکی از اعضای ما گروه سخن می‌گوید، می‌تواند مصداقی برای این سخن برایتون (که در مقدمه آوردیم) باشد: «انعطاف زیاد ماروایت، نوعی زاویهٔ دید ایجاد می‌کند که محدود به هیچ یک از شخصیت‌ها نیست؛ بلکه از یکی به دیگری می‌رود و همه را در برمی‌گیرد» (برایتون، ۱۹۹۹: ۱٤۲): «گفتیم: ول کن غیاثی جان، برو ببین دقیقاً چه می‌خورد» (همان: ۳۹۸)؛ «گفتیم: خوب» (همان: ۳۹۹)؛ «گفتیم دخترت چی شد؟» (همان: ٤۰۰)؛ «گفتیم: تو که نمی‌خواهی بفروشیشان؟» (همان: ٤۰۱).

همین نکته دربارهٔ فعل «پرسیدن» نیز با بسامدی کمتر، صادق است. «پرسیدیم: اگر قصاب‌ها خریدند چی؟» (همان)؛ «پرسیدیم: مخصوصش دیگر یعنی چه؟» (همان: ۳۹۸)؛ «پرسیدیم: مثلاً چه کار کردی؟» (همان: ۳۹۹).

کاربرد فعل سوم شخص جمع غایب برای نهاد اول شخص جمع از نکات جالب این روایت است. یکی از معانی این ساخت می‌تواند بیان فاصله میان راوی و ماگروه باشد: «خیلی از ماها از پله‌ها پایین دویدند و درها را باز کردند و...» (همان: ۳۸۷). از این جملات می‌توان چنین برداشت کرد که خود راوی این اعمال را انجام نداده است.

این داستان نیز بر بستری اجتماعی بنا شده است و ماگروه مطرح شده در آن را می‌توان نماد و نماینده‌ای از ملتی دانست که در طول تاریخ خود با چالش‌های فکری و فرهنگی متفاوتی روبه‌رو بوده است. بنابراین از آنجا که به نظر می‌رسد ماگروه این داستان می‌تواند تمثیلی از جامعه باشد، بهترین گزینه برای راوی آن، اول شخص جمع است تا به این وسیله هم امکانی برای سهیم کردن جمع در کنش‌های جمعی داستان فراهم شود و هم مناسبت بیشتری میان راوی و پس‌زمینه‌های اجتماعی داستان به وجود آید. نکتهٔ دیگر دربارهٔ این داستان، رگهٔ ظریفی از طنز در آن است که رویکرد انتقادی نویسنده را نسبت به برخی ساختارهای سنتی نشان می‌دهد.

٤. ٥. «خانهٔ روشنان»

داستان «خانهٔ روشنان»، روایتی رازگونه و پرابهام از آخرین ساعات زندگی یک نویسنده است. روایان داستان، حوادثی را که در گذشته رخ داده و همچنین رفتار، گفتار، اندیشه‌ها و خاطرات نویسنده را بازگو می‌کنند. توجه به فرم به اندازه‌ای در این داستان شدید است که می‌توان گفت در آن «چگونه گفتن» بسیار فراتر از «چه گفتن» قرار می‌گیرد.

تعداد راویان این روایت مشخص نیست. نشانه‌ای نیز حاکی از تغییر تعداد آن‌ها در طول روایت دیده نمی‌شود. روایان در اغلب بخش‌های داستان، نقش شاهد را دارند؛ اگرچه گاه از این نقش خارج شده و اعمالی را انجام می‌دهند. به هر روی، آن‌ها هرگز قهرمان داستان نیستند.

هویت این راویان، مبهم و پیچیده است. آن‌ها موجوداتی عجیبند که در خانه‌ای که از آنِ نویسنده‌ای بوده است، زندگی می‌کنند. وقتی کسی در خانه نیست، این موجودات خاطره‌ها را با هم پچ‌پچه کرده، در خیال خود آن‌ها را بازسازی می‌کنند.

»[وقتی رفتند] دربندان (زندانی) می‌شویم باز. پچ‌پچه‌های کهنه را از سر می‌گیریم باز. می‌سازیم مریم را، محمد را، بوی روشن خواب روز را، تیغ را» (همان: ٤٢٩).

«خانهٔ روشنان» داستانی خاص در حوزهٔ ماروایت‌هاست. پیشتر گفته شد که ماروایت‌ها در نهاد خود، بی‌ثباتی معنایی دارند؛ از این رو پرسش «چه کسی روایت می‌کند؟» در این شیوه جای بحث دارد. در ماروایت ها معمولاً نویسنده با پیشرفت روایت، راویان را از ابهام خارج می‌کند و آن‌ها را به خواننده می‌شناساند؛ اما در این داستان، گلشیری نه تنها در رفع این ابهام تلاشی نمی‌کند، بلکه چندان بر آن می‌افزاید که یافتن روایان و پی بردن به سرشت آن‌ها، به یکی از بنیادی‌تری چالش‌های خواننده تبدیل می‌شود. به بیان دیگر، خواننده در اینجا تعلیقی دوگانه را تجربه می‌کند: مانند هر داستان دیگر، پرسش «چه خواهد شد؟» تعلیق طبیعی داستان را رقم می‌زند و پرسش «چه کسی می‌گوید؟» تعلیق مضاعف این داستان است. برخی از ویژگی‌های شگفت و ابهام‌برانگیز راویان این ماروایت، در زیر آورده می‌شود:

این روایان جسم ندارند. وجود آن‌ها به وجود انسان وابسته است. این توانایی را دارند تا خیالات مختلفی را القا کنند. رابطه‌ای خاص با نور دارند و تاریک (سیاه) و روشن می‌شوند: «زیر کتری را روشن کرد. ما نیز روشن شدیم. تاریکیم حالا» (همان: ٤١٧). خانه خانه، حفره حفره یا لایه لایه هستند: «نیستش حالا کاتب. در خانه‌خانه های ماست» (همان: ٤١٥). توانایی صحبت با اشیای بی‌جان و کودکان را دارند. حافظه ندارند. از نوعی حواس پنج‌گانه بهره‌مندند: «صدا را می‌شنویم ما. لمسش می‌کنیم ما» (همان: ٤٠٨). مکان‌مند هستند: درون خانهٔ نویسنده حضور دارند (یا زندگی می‌کنند).

راویان «خانهٔ روشنان»، واقعاً یک جمع هستند و ضمیر «ما» که برای اشاره به آن‌ها به کار می‌رود، یک بازی زبانی برای نمایاندن راوی مفرد به صورت جمع نیست: «تاریک که باشد با پهلو دستی‌هامان حرفی نداریم که بزنیم» (همان: ٤٠٧)، «پنهان ماندیم همه» (همان: ٤٠٩).

این راویان ضعف‌های راوی درون‌داستانی را دارند: از امکان «همه جا بودن» و «همه چیز دانی» بی‌بهره‌اند: «ندیده‌ایم ما» (همان: ٤٠٧)، «تاریک بوده است حتماً» (همان).

چنان که می‌بینیم، روایان این داستان، مبهم و شگفت‌انگیزند و حتی تمرکز چندباره بر ویژگی‌های آن‌ها چندان نمی‌تواند راهی به شناسایی آنان بگشاید. شاید بتوان گفت جملهٔ «ذهن کاتب بودیم ما» (همان: ٤١٧) صریح‌ترین اعتراف به چیستی این راویان است؛ اما وجود ویژگی‌هایی که در بالا ذکر شد، به قدری فضا را مبهم کرده که حتی به این اعتراف صریح نیز چندان نمی‌توان اعتماد کرد. صالح حسینی و پویا رئوفی در کتاب *گلشیری کاتب و خانهٔ روشنان* که در شرح این داستان نوشته‌اند، راویان را نورهای سیاه و سفید معرفی می‌کنند (حسینی، ۱۳۸۰: ۱۱).

به هر حال، «خانهٔ روشنان» داستانی است که به راحتی نمی‌توان آن را در دسته‌بندی‌های معمول قرار داد. روایان این داستان نیز همین‌گونه‌اند و در تقسیم‌بندی‌های رایج جای نمی‌گیرند. این روایت از یک سو شبیه «مارواپت‌های استاندارد» است، یعنی در جمله‌هایی مانند «ترسمان می‌گیرد» (گلشیری، ۱۳۸۲: ٤٠٩) و «سیاق جمله گیجمان می‌کرد» (همان:٤٣٠) راوی به احساسات و افکار سایر اعضای «ما گروه» دسترسی دارد و از آن گزارش می دهد؛ اما از سوی دیگر، این راویان با داشتن سرشتی پارادوکسی از طبقه‌بندی‌های معمول فراتر می‌روند؛ از یک سو محدودیت‌های راوی درون داستانی را دارند: دربارهٔ آنچه بیرون از خانه می‌گذرد، آگاهی ندارند و دربارهٔ برخی از حوادث با شک سخن می‌گویند؛ اما از سوی دیگر، مانند راوی دانای کل، توانایی خواندن ذهن شخصیت‌های داستان را دارند «نرگس بویش را به اشراف دل می‌شنید» (همان: ٤١٥) که این ویژگی، در مارواپت‌ها دیده نمی‌شود. پیش از این توضیح داده شد که راوی مارواپت استاندارد، قدرت خواندن ذهن سایر اعضای «ماگروه» را دارد، ولی توانایی خواندن ذهن شخصیتی بیرون از «ماگروه»، کاملاً از حیطهٔ قدرت راویان اول شخص جمع، خارج است.

ترکیب این ویژگی‌ها سبب شده است که نتوان این مارواپت را در هیچ‌یک از تقسیمات چهارگانهٔ ریچاردسون قرار داد. این داستان از حوزهٔ تقسیمات مارکوسی نیز کاملاً خارج است و دسته‌بندی سه‌گانهٔ (مقتدر، نامتجانس یا چند صدا)ی او در این داستان کارایی ندارد. دلیل ناکارآمدی تقسیمات ریچاردسون و مارکوس در تحلیل داستان «خانهٔ روشنان» این است که

تقسیمات آن‌ها بر پایهٔ روایانی طبیعی (انسان‌های روایتگر) بنا شده است؛ اما گلشیری مبتکرانه به خلق راویانی خیالی با ویژگی‌هایی متفاوت و منحصر به فرد که ضعف‌ها و قدرت‌هایی ناشناخته دارند، پرداخته و از همین روست که او از چارچوب این تقسیمات فراتر رفته و جغرافیایی متفاوت برای داستان خود آفریده است.

در مجموع باید گفت که داستان «خانهٔ روشنان» داستانی است با فضایی مبهم و سوررئال که راویانی شگفت‌انگیز روایت می کنند؛ راویانی ناشناخته با صفات و ویژگی هایی بدیع و زاویه دیدی منحصر به فرد. این روایان در ایجاد فضایی چنین مبهم و غیرواقعی، نقشی بزرگی ایفا کرده‌اند.

بر این اساس، با وجود این که مبنای این داستان – برخلاف نمونه‌های پیشین – بر زیرساخت‌های اجتماعی استوار نشده، به دلیل بهره بردن آن از فضایی خاص و پرابهام، گزینش راوی اول شخص جمع برای روایت آن، گزینشی از سر مهارت و تأمل است. با توجه به کارکردهای ویژهٔ این شیوه از روایت، نویسنده تنها با بهره بردن از گروه راویان توانسته است چنین فضایی خلق کند و انواع دیگر روایت، چنین امکان‌های معنایی را در اختیار نویسنده قرار نمی‌دهند. گلشیری از ابهام معنایی ضمیر «ما» به‌دقت بهره برده تا راویان مرموز خود را بیشتر در پردهٔ ابهام فرو برد و فضایی چنین مبهم بیافریند و سرانجام این که می‌توان داستان «خانهٔ روشنان» را یکی از خاص‌ترین و تأمل‌برانگیزترین نمونه‌های مارواپت، دست کم در زبان فارسی، به شمار آورد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۵. نتیجه‌گیری

روایت «اول شخص جمع» با وجود نوظهور بودن، توانایی‌های بسیاری از خود به نمایش گذاشته است. مهم‌ترین تقسیم‌بندی‌هایی که در شناسایی این روایت وجود دارد، دسته‌بندی چهارگانهٔ ریچاردسون و سه‌گانهٔ مارکوس است. تقسیمات ریچاردسون بر اساس فاصلهٔ روایت از واقع‌گرایی شکل گرفته و عبارت است از: مارواپت قراردادی، مارواپت استاندارد، مارواپت غیر واقع‌گرا و مارواپت ضد محاکاتی. تقسیم سه‌گانهٔ مارکوس که بر اساس رابطهٔ ماگروه با

اعضای خود و سایر گروه‌ها شکل گرفته و از روش تحلیل گفتمان میخائیل باختین بهره برده، عبارت است از: ماروایت مقتدر، ماروایت نامتجانس و ماروایت چندصدا. با به کار گیری و آزمودن این تقسیمات در پنج داستان «ملخ»، «سبز مثل طوطی سیاه مثل کلاغ»، «فتحنامهٔ مغان»، «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» و «خانهٔ روشنان»، ازیک سو مشخص شد که این تقسیمات و تحلیل‌های نظری از توانایی مناسبی در توصیف متن برخوردار است و از سوی دیگر، بررسی داستان‌های کوتاه گلشیری نشان داد که او با وجود اندک بودن مجال داستان کوتاه برای استفاده از ظرفیت‌های این نوع روایتگری، خلاقیت ویژه‌ای در به کارگیری این نوع روایت نشان داده و تقسیمات موجود، توانایی توصیف کامل ماروایت‌های او را ندارند. داستان خانهٔ روشنان، اوج خلاقیت گلشیری در به کارگیری این شیوهٔ روایت است؛ روایتی که با بهره‌گیری از راویانی با ویژگی‌های منحصر به فرد، گامی مهم در آشکارسازی برخی از توانایی‌های پنهانِ ماروایت‌ها برداشته است. در طیّ این پژوهش مشاهده شد که اگر از مباحث نظری و تقسیم‌بندی‌های موجود با انعطاف و پذیرش نسبیت استفاده شود، نتایج دقیق‌تری به دست می‌آید و این مباحث کارایی بیشتری پیدا می‌کنند؛ به عنوان مثال به جای قراردادی یا استاندارد خواندن روایت، تمایل روایت به هرکدام از این انواع مشخص شود.

یاداشت‌ها

٤- رمان «ما» را انوشیروان دولتشاهی به فارسی ترجمه کرده و نشر دیگر در سال ۱۳۷۹ به چاپ رسانده است.

کتابنامه

حسینی، صالح؛ رئوفی، پویا. (۱۳۸۰). *گلشیری کاتب و خانهٔ روشنان*، تهران: نیلوفر.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۲). *نیمهٔ تاریک ماه* (داستان‌های کوتاه)، تهران: نیلوفر.

Britton, Celia. (1999). "Collective Narrative Voice in Three Novels by Edouard Glissant." *An Introduction to Caribbean and Francophone Writing*, ed. Sam Haigh. Oxford: Berg, 135–47.

Lanser, Susan S. (1992). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press,

Marcus, Amit. (2008). “A Contextual View of Narrative Fiction in the First Person Plural”. *Narrative*, Vol 16, No. 1, 46-64.

Marcus, Amit. (2008). “Dialogue and Authoritativeness in "We" Fictional Narratives: A Bakhtinian Approach”. *Journal of literature and the History of Ideas*, Volume 6, number 1, January, pp.135-161 (Article)

Margolin, Uri. (2001). “Collective Perspective, Individual Perspective, and the Speaker in Between: On ‘We’ Literary Narratives”. *New Perspectives on Narrative Perspective,* ed. Willie van Peer and Seymour Chatman. Albany: SUNY Press, 55-241.

Margolin, Uri. (1996). "Telling Our Story: On ‘We’ Literary Narratives.” *Language and Literature*. 5: 2, 115–133.

Richardson, Brian. (2006). “Unnatural voices”. *Extreme narration in modern and contemporary fiction*. The Ohio university press/Columbus. 37-60.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی