ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ۳۷۷ – ۳۹۹

شیوهٔ بازنمایی تجربه در داستان‌های معاصر فارسی با بهره‌گیری از مؤلفه‌های زبان‌شناختی روایت

فاطمه نعمتی*

زهره ملاکی**

چکیده

روایت ابزار بسیار اساسی در ارتباط انسانی و انتقال تجربیات است که در بافت‌های مختلف بنابر ماهیت آنها صورت‌های متفاوتی می‌یابد. علم روایت‌شناسی با بهره‌گیری از یافته‌های زبان‌شناسی متن نظام و ساختاری دارد که قادر است ظرافت‌های روایی به کار رفته در متون مختلف را آشکار نماید. داستان به عنوان یک سازهٔ روایی یکی از مهمترین موارد قابل مطالعه در این بخش از دانش است. داستان‌نویسی معاصر با توجه به پیچیدگی انواع آن، از انواع بازنمایی روایی به شیوه‌های متعدد و درجات مختلفی استفاده کرده است. در این مقاله شیوه‌های بازنمایی تجربه در نثرهای روایی ادبی و غیرادبی واکاوی می‌شود تا به این پرسش‌ها پاسخ گوید که در روایت برای خلق جهان روایی از چه شیوه‌های ممکنی برای بازنمایی تجربه استفاده می‌شود و در داستانهای معاصر فارسی نمود زبانی آنها چگونه است و بر مبنای این شیوه‌ها، چگونه نثرهای روایی ادبی از نثرهای غیرادبی متمایز می‌شوند. بررسی ابزارهای زبانی بازنمایی تجربه در چندین داستان معاصر فارسی نشان می‌دهد تفاوت نثر روایی ادبی از سایر روایات، از یک سو در شیوه‌ها و ابزارهایی است که نویسنده ادبی مجوز استفاده از آنها را دارد (تمایز بنیادین بین گفتن و نشان دادن) و از سوی دیگر به رابطهٔ ارجاعی روایت با جهان خارج و ماهیت موضوعی برمی‌گردد که در این روایات بازنمایی می‌شود.

* استادیار زبانشناسی همگانی، دانشگاه خلیج فارس، nemati@pgu.ac.ir

** استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خلیج فارس (نویسندهٔ مسئول)، z.malaki@pgu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۱۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۲/۲۷

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

کلیدواژه‌ها: روایات ادبی؛ روایات غیرادبی؛ بازنمایی؛ ابزارهای زبانی؛ داستان معاصر فارسی.

۱. مقدمه

زبان یکی از مهم‌ترین راه‌های انتقال تجربه‌های رفتاری، گفتاری و اندیشه‌ای است و نثر روایی با بهره‌گیری از زبان به بازنمایی تجارب من جمله تجارب زبانی می‌پردازد. فلادرنیک (۲۰۰۹) تفاوت صورت‌های کاربردی زبان را در استفاده از زبان به عنوان ابزار یا موضوع مطرح نموده است و معتقد است در روایات ارتباطی، رمان، داستان کوتاه و شعرهای روایی «زبان هم ابزار و هم موضوع بازنمایی است.» (فلادرنیک، ۲۰۰۹: ٦٤). بر اساس آنچه حق‌شناس (۱۳۸۳: ٤٧–٦٧) در «سه چهره یک هنر» می‌گوید از میان سه گونه هنر کلامی– نظم، نثر و شعر– رابطهٔ بین نثر و جهان واقع نسبت به سایر انواع ادبی بیشتر است؛ زیرا آنچه در نثر ادبی صورت می‌گیرد بازی با موقعیت‌های جهان خارج و خط روایی است و به همین دلیل بازشناسی نثر ادبی از نثر زبانی بسیار مشکل است. با ظهور نظریه‌های روایت‌شناسی ساختارگرا و بهره‌گیری آن از علم زبانشناسی تلاش‌های زیادی برای دریافت این تفاوت صورت گرفته است. بخصوص در دههٔ گذشته بحث بر سر تقابل واقع‌نمایی و خیال‌پردازی شدید شده است؛ اما چگونه در نثر روایی تصویری از تجربه انسان در مورد جهان واقع به دست می‌آید و چه کیفیتی در تجربه بازنمایی‌شده هست که نثر روایی ادبی را از نثر روایی تاریخی یا از روایت‌های روزمره دربارهٔ زندگی متمایز می‌سازد؟ این پژوهش بر آن است که با بهره گرفتن از آراء ادبی موجود، شیوه‌های مختلف ارائهٔ تجربه در نثر روایی را بررسی کند و وجوه تمایز بین نثر ادبی و زبانی را بنمایاند.

از آنجا که «مطالعهٔ روایت مطالعهٔ راه‌های تجربه انسان است» (نوغانی، ۱۳۹٦: ١٤٤) این مسأله مهم است که برای ارائهٔ تجربه در گفتمان روایی چه ابزارهایی موجود است. در مقدمه باید گفت دریچهٔ شناخت، حواس است و جهان پیرامون از پدیده‌های متنوّعی ساخته شده است که با استفاده از حواس به طور فیزیکی تجربه می‌شوند (تجربهٔ محسوس)، اما، به اعتقاد فالر (۱۹۹٦)، ذخیره، بازیابی و بازشناسی این پدیده‌های متنوّع و بی‌شمار در ذهن مقدور نخواهد بود جز این که از نظام‌های طبقه‌بندی برای ساده‌سازی و ساماندهی به تجربیات‌مان کمک بگیریم (تجربهٔ درونی). فرایند مقوله‌سازی بخشی از استراتژی ساده‌سازی پدیده‌های جهان واقع است. براساس مقوله‌ها و نمونه‌های نوعی در

هر مقوله است که تجارب پیشین یادآوری می‌شوند و از آنها برای کسب تجارب جدید بهره می‌گیریم. زبان با این قابلیت ساختاربخشی هم ابزاری برای شناخت و کشف جهان است، هم ابزاری برای انتقال دانش و تجربهٔ انسانی.

با پذیرش دیدگاه هلیدی ناظر بر این که تجربهٔ ما از جهان پیرامون چیزی نیست جز برداشت‌هایی ذهنی که خود از رهگذر زبان شکل می‌یابد و از طریق زبان منتقل می‌شود، می‌توان دید که نقش زبان تا چه اندازه در بازسازی، بازنمایی و انتقال تجربه مؤثر است. پایه‌گذاران روایت‌شناسی همچون بارت، ژنت، گرماس و تودورف، به پیروی از تمایز سوسور بین زبان و گفتار، «هر داستانی را متنی روایی [گفتار] فرض می‌کردند که بر نظام نشانه‌ای مشترک بین تمام داستانها [زبان] تکیه دارد» (صافی پیرلوجه و فیاضی، ۱۳۸۷: ۱٤۹).

امروزه با توجه به ضرورت تفکیک مباحث زبانی و رواج تحلیل‌های گفتمانی در علوم مختلف که ناشی از وجود مفاهیم و معانی چندگانه در زبان رسمی و غیررسمی است، روایت مورد توجه زیادی قرار گرفته است. چرا که روایت در علوم مختلف مبنای گفتمانهای موجود و حاکم است و بررسی روابط درونی آنها بیانگر صدق و کذب، تخیلی و واقعی بودن و هنرمندانه و غیرهنرمندانه بودن این گفتمانهاست. تقابل بین گفتمان جاری بین شخصیت‌های داستانی و روایت آنها را اولین بار افلاطون تحت تقابل دوگانه محاکات و داستان مطرح کرده است (فلادرنیک،۲۰۰۹: ٦٤). این تقابل در آثار ژنت به صورت تمایزی سه‌بعدی بین روایت (کنش روایتگری)، گفتمان (متن روایت) و داستان (وقایعی که راوی در متنش از آن می‌گوید) نمود یافته است (ژنت، ۱۹۸۰) و تلفیق دو بعد اول یعنی گفتمان روایی را می‌توان معادل محاکات دانست. روایت‌شناسی به بررسی این ابعاد در تعامل با یکدیگر می‌پردازد و در روش‌شناسی از زبانشناسی سوسوری الهام گرفته است که می‌توان رگه‌های آن را در تمایز پیشنهادی بنونیست بین گفتمان و داستان دید (فلادرنیک، ۲۰۰۹: ۸).

دایرهٔ پژوهش حاضر نثر روایی است که بنا بر نظر فالر (۱۹۷۷)، «یک هنر بازنمودی است زیرا توهم واقعیتی بازنمایی شده را به خواننده‌اش منتقل می‌کند و این واقعیت، ممکن است مستقل و بیرون از ابزاری وجود داشته باشد که به واسطهٔ آن بیان می‌شود» (فالر، ۱۹۷۷: ۷۱). حال باید دید چگونه از طریق بازنمایی کنش، گفتار و اندیشه، جهان گفتمان روایی ساخته می‌شود و به تجربهٔ خواننده در می‌آید.

۲. پیشینهٔ پژوهش

نقطه شروع بررسی شیوه‌های بازنمایی تجربه در روایت، یکی پذیرش تقابل بین داستان و گفتمان به عنوان زمینه و دیگری نحوهٔ به کارگیری ابزارهای زبانی برای بازنمایی داستان به صورت گفتمان است. مطالعات ارزشمندی به منظور بررسی داستان‌های معاصر فارسی از منظر روایت‌شناسی صورت گرفته است که در برخی از مرتبط‌ترین پژوهش‌ها با بحث حاضر، تأکید بر دیدگاه‌های روایی (افخمی و علوی، ۱۳۸۲)، رابطهٔ طرح داستان با شیوهٔ روایت (علوی‌مقدم و پورشهرام، ۱۳۸۷)، گونه‌های روایتی در داستان‌های معاصر فارسی (عباسی، ۱۳۸۱)، شیوه‌های روایی در تناسب با درون‌مایه‌های داستانی (مالمیر و صفایی صابر، ۱۳۹۷) و نحوه بازنمایی زمان و شکل‌گیری روایت (قاسمی‌پور، امامی و جوشکی، ۱۳۹۷) بوده است و مباحث حول چگونگی کاربرد ابزارهای مختلف روایت و روایت‌گری برای بیان داستان به صورت گفتمان روایی شکل گرفته‌اند. در تحقیق حاضر تأکید بر خود گفتمان روایی است و اینکه چه مؤلفه‌های پرداخت زبانی در خلق جهان گفتمان روایی استفاده می‌شود تا به پشتوانهٔ آن تجارب کنشی، گفتاری و تفکری شخصیت‌ها به صورت بی‌واسطه برای خواننده به نمایش گذاشته شود (استانزل، ۲۰۰۱ به نقل از فلادرنیک ۲۰۰۹، ۳۵).

دربارهٔ شیوه‌های بازنمایی تجربه، از میان انبوه پژوهش‌های موجود، به غیر از حرّی (۱۳۸۸) که به معرفی انواع بازنمایی گفتار و اندیشه پرداخته است، پژوهشی وجود ندارد که به صورت جامع و تخصّصی به معرّفی و شناسایی ابزارهای بازنمایی تجربه در روایات ادبی معاصر فارسی پرداخته باشد و از این منظر وجوه تمایز روایات ادبی و غیرادبی را بررسی کند. پژوهش حاضر سعی در پرنمودن این خلأ دارد که چگونه از طریق بازنمایی کنش، گفتار و اندیشه جهان گفتمان روایی ساخته می‌شود و به تجربهٔ خواننده درمی‌آید. در این راستا، ابتدا بر اساس منابع مهم، یک طبقه‌بندی جامع و مفصل از شیوه‌های مختلف زبانی بیان تجارب رفتاری، گفتاری و اندیشه‌ای در روایت ارائه می‌شود و مصادیق آنها از خلال متون داستانی معاصر استخراج و تحلیل می‌شود و پس از آن با بهره‌گیری از همین امکانات زبانی موجود وجوه تمایز متون ادبی از سایر روایات تجربهٔ شخصی و تاریخی تصریح می‌شوند.

۳. مروری بر شیوه‌های بازنمایی تجربه و نمود آنها در داستانهای معاصر فارسی

پیش از ورود به بحث شیوه‌های بازنمایی تجربه، نیاز است دو نکتهٔ بنیادین که به صورت پیشینی در طبیعت روایت ادبی و غیرادبی وجود دارد و بعد بازنمایی روایت ادبی را برجسته می‌کند، اشاره شود. یکی اینکه در جهان واقع زمان به صورت واقعیتی خطی جریان می‌یابد که در آن ابتدا گذشته، پس از آن حال و سپس آینده پدید می‌آید؛ اما در روایت، خط زمانی لزوماً منطبق بر واقعیت نیست و اجباری نیز در دنبال کردن این خط زمان وجود ندارد. در بازنمایی زمان در روایت نابهنگامی‌های زیادی چه از لحاظ ترتیب ارائهٔ وقایع، چه از نظر زمان اختصاص یافته به ارائهٔ وقایع و بسامد ارائهٔ آنها وجود دارد و نویسنده آگاهانه از این امکانات برای خلق تأثیر دلخواه کمک می‌گیرد که این خود یکی از وجوه تمایز روایات زبانی و ادبی است. در این روایات، خواننده در جریان خواندن از طریق مقایسهٔ نحوهٔ ارائهٔ زمان در روایت با تجربهٔ پیشین خود از زمان واقعی به بازسازی آن تجربه می‌پردازد (بال، ۲۰۱۷: ٦٦–۸۸).

دیگر اینکه در گفتمان روایی تنها ابزاری که در اختیار داریم تا با استفاده از آن جهان را بشناسیم، زبان است و زبان انعکاس جهان واقع نیست بلکه انعکاسی از دیدگاه فرد در هنگام تجربهٔ جهان است (فلادرنیک، ۲۰۰۹: ٦٤–٦٥). حال از آنجا که هر شخصیت در روایت براساس جهان‌بینی خود به بازنمایی تجربه‌اش می‌پردازد، جهان‌های مختلفی پدید می‌آید. خواننده بر اساس تجربهٔ زبانی خود این جهان‌های مختلف را با هم تلفیق می‌کند تا از آن رهگذر به یک جهان منسجم برسد که مبنای درک او از جهان گفتمان روایی خواهد بود. به همین دلیل اغلب نمی‌توان به کلیتی جامع و خنثی از واقعیت جهان روایت دست یافت زیرا توصیف‌ها و بازنمایی‌ها تحت تأثیر دیدگاه نویسنده، راوی و شخصیت صورت می‌بندد (بل و رایان، ۲۰۱۹: ۳). وانگهی، در برخی موارد برش بسیار کوچکی از آن جهان تصویر می‌شود؛ اما با وجود مجهول بودن دنیای روایت باز هم شناخت آن برای دستیابی به فضای گفتمان‌ها ضروری است.

در بازنمایی تجربه، نویسندگان از سه منبع الهام می‌گیرند که عبارتند از: کنش، گفتار و اندیشه. کنش و گفتار تجارب ملموس و عینی هستند و اندیشه تجربه‌ای درونی است. در این فرایند، وسیله بازنمایی، زبان و شگردهای زبانی است و نویسنده، راوی و شخصیت‌ها واسطه‌های بازنمایی هستند. در هر روایت مجموعهٔ این عوامل با هم در تعامل هستند و هر

ترکیب حاصل، محدودیت‌هایی را بر نوع و شیوهٔ بازنمایی اعمال می‌کنند. محققان فراوانی در مورد شیوه‌های بازنمایی گفتار و اندیشه سخن گفته‌اند که از آن جمله‌اند لیچ و شورت (۱۹۸۱)، مک هیل (۱۹۸۳)، ریمون‌کنان (۱۹۸۳)، فالر (۱۹۷۷، ۱۹۹٦)، فلادرنیک (۱۹۹۳، ۲۰۰۹) و تولان (۲۰۰۱). رده‌بندی زیر حاصل جمع‌بندی دیدگاه‌های این محققان است.

۱.۳ شیوهٔ بازنمایی کنش‌ها

در جهان روایت اعمال و وقایع گوناگونی وجود دارد که همگی عینی و ملموس هستند و همگی به تجربهٔ حسی هر شاهد گزارش‌گری درمی‌آید. در این موارد از شیوهٔ روایت محض برای بازنمایی استفاده می‌شود. واسطه بیان روایت محض، روایت‌گر است که ممکن است راوی کل روایت یا یکی از شخصیت‌ها باشد. نمونه‌های ادبی زیر (۱ و ۲) مواردی از شیوهٔ روایت محض را نشان می‌دهند:

۱. مرد زل زده به پنجره. آبشار موهای لخت سیاه دختر پاشیده روی صفحهٔ سفید نقاشی. باد گرمی در اتاق می‌چرخد (غفارزادگان به نقل از ذوالفقاری، ۱۳۷۹: ٤٤۲).

۲. از خانه که زدم بیرون، آن طرف رودخانه پیدا بود که از نخل‌های انبوه، سیاهی می‌زد و نور ماه تو رودخانه شکسته بود و میدان‌گاهی کنار خانه‌های ما، جا به جا تنه‌های نخل کوت شده بود که روز بعد، هژده‌چرخه‌ها، همراه عمله‌ها آمدند و بارشان کردند و بعد یک هفته طول کشید تا میدان‌گاهی را شن و ماسه ریختند و نفت پاشیدند. (محمود به نقل از ذوالفقاری، ۱۳۷۹: ۱۹۵)

به عقیده تولان (۲۰۰۱: ۱۱۹) مواردی که در آنها راوی احساسات درونی و فعالیت ذهنی شخصیت را آشکار می‌سازد و اطلاعاتی فراتر از مشاهدهٔ بیرونی می‌دهد که شخصیت از آنها اطلاع آگاهانه ندارد، نوعی شیوهٔ روایت محض است. در نمونهٔ ۳ راوی بر اساس کنش‌های مشاهده‌پذیر بیرونی تجربهٔ احساسی شخصیت را آشکار می‌سازد (عبارات خمیده).

۳. *با بیزاری* از کنار بنا و عمله‌ها گذشت، بی آنکه نگاهی هم به آنها بکند، میان راه یک مرتبه ایستاد و با نگاهی تند و تیز به بنا و دیوار سفید خیره شد. *برق خوشحالی در چشم‌هایش دوید، اما وحشت سراپایش را فرا گرفت*، بلند شد و *با دلهره و نگرانی به این‌ور و آن‌ور خود نگاه کرد*. (میرصادقی، «دیوار»: ۳۰)

دو شیوهٔ دیگر نیز برای بازنمایی کنش به صورت گزارش کنش‌های گفتاری و شیوهٔ گزارش کنش‌های اندیشه‌ای وجود دارد که به دلیل آمیختگی تجارب محسوس بیرونی با تجارب درونی، در پایان رده‌بندی به آنها به عنوان موارد بینابینی اشاره می‌شود.

۲.۳ شیوهٔ بازنمایی گفتار

گفتار به اعتبار تولید و تغییرات فیزیکی صوتی، خود نوعی تجربهٔ محسوس است و از سوی دیگر محمل انتقال هر دو نوع تجربه محسوس و درونی است. بازنمایی گفتار به منزلهٔ تجربهٔ محسوس به دو شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم صورت می‌گیرد که در اولی گفتار شخصیت‌ها به طور واقعی و آن‌طور که در واقعیت اتفاق افتاده است، نقل می‌شود و در دومی راوی گفته‌های شخصیت را گزارش می‌کند. سقراط این تمایز را در بوطیقا به صورت تفاوت بین «*محاکات*» (mimesis) و «*داستان*» (diegesis) بیان می‌کند. در «*داستان*»، شاعر/نویسنده، خود گوینده است و تلاش نمی‌کند به خواننده وانمود کند کسی غیر از خودش سخن می‌گوید اما در «محاکات»، راوی سعی در خلق این توهم دارد که این او نیست که سخن می گوید (ریمون کنان، ۱۹۸۳: ۱۰٦). براساس این تمایز مکالمه و گفتار مستقیم از نوع «*محاکات*» هستند و گفتار غیرمستقیم «*داستانی*» است.

ژنت (۱۹۸۰: ۱٦٤) در مورد ناتوانی متون روایی در تقلید کامل جهان چنین استدلال می‌کند که برخلاف نمایشنامه، هیچ متن روایی نمی‌تواند قصه بیان شده را به طور کامل «محاکات» کند یا «نشان دهد» بلکه تنها می‌تواند توهمی از *محاکات* بیافریند. بنا به نظر وی، ناتوانی متن روایی در محاکات، از طبیعت آن نشأت می‌گیرد: روایت، از زبان ساخته شده است و زبان، واقعیتی دلالت‌گر دارد و نه تقلیدگر. زبان تنها می‌تواند زبان را تقلید کند و از این‌رو، بازنمایی گفتار به طور مستقیم به تقلید محض نزدیک می‌شود. اما حتی در اینجا، به زعم ژنت (۱۹۸۰) و چتمن (۱۹۷۸) حداقل یک راوی وجود دارد که گفتار شخصیت‌ها را نقل می‌کند و بنابراین از مستقیم بودن «نشان دادن» کاسته می‌شود (جیمز، ۱۹٦۳).

نمونه‌هایی از گفتار مستقیم (٤) و گفتار غیرمستقیم (۵) به منزلهٔ شیوهٔ بازنمایی تجربهٔ شخصیت‌ها در گزیده‌های زیر (به صورت خمیده) دیده می‌شود:

٤. خاله جان... اگر نمی‌توانست زبانش را نگه دارد – که معمولاً هم نمی‌توانست– غرغر کنان می‌گفت: «اینها چیست؟ دنبال کارهای بد نباشی ها! دنبال سیاست نباشی ها! اینها

زورشان را از غول بیابان گرفته‌اند مکرشان را از شیطان. خدا می‌داند که ذلیل می‌شوی.» (ابراهیمی به نقل از ذوالفقاری، ۱۳۷۹: ۲۱۷).

۵. تا مجبور نشود توضیح بیشتری بدهد گفت که موضوع منتفی نشده و در جریان است و فقط او کاری با یکی از بچه‌ها داشته و به خاطر او آمده. (سناپور، ۱۳۷۸: ۸۹)

مشخصهٔ گفتار مستقیم حضور همزمان یک بند چارچوب‌دهنده و یک بند گزارش‌شده است که دومی در گیومه می‌آید. هدف در گفتار مستقیم نقل‌قول عین گفته‌های شخصیت است و این برداشت در خواننده ایجاد می‌شود که شخصیت کنترل‌کنندهٔ سخنان خویش است و خواننده بی هیچ حائلی به گفته‌های او دسترسی دارد. در گفتار غیرمستقیم بند گزارش‌شده با «که» شروع می‌شود و در بند چارچوب‌دهنده لانه‌گیری می‌شود. راوی از طرف شخصیت‌ها به صورتی قابل اعتماد به گزارش گفتار می‌پردازد و از عین کلمات شخصیت استفاده نمی‌کند. برای همین در گزیدهٔ دوم از ضمایر (او) و افعال (داشته و آمده) هماهنگ با دید گزارش‌گر استفاده می‌شود. راوی کنترل بیان گفتار را در دست دارد و بین خواننده و شخصیت فاصله می‌اندازد.

تولان (۱۳۸٦: ۲۲۵–۲۳٤) شش تفاوت زبانی عمده را بین کلام[1] مستقیم (شامل گفتار مستقیم و اندیشهٔ مستقیم) و کلام غیرمستقیم (مشتمل بر گفتار غیرمستقیم و اندیشهٔ غیرمستقیم) ذکر می‌کند که عبارتند از زمان (زمان حال تجربهٔ شخصیت در مقابل زمان روایتگری راوی)، ضمایر (متناسب با دیدگاه شخصیت یا راوی)، علایم سجاوندی، ساختار دستوری جملات گزارش‌کننده (همپایه یا ناهمپایه)، اشاری‌ها (متناسب با زمان و مکان شخصیت یا راوی) و واژگان و ساختارهای نحوی (خاص شخصیت یا راوی).

فهرستی که تولان در مورد تفاوت‌های بین این دو شیوهٔ بازنمایی ارائه کرده است، منطبق بر روایات ادبی در زبان انگلیسی است (البته مک هیل (۱۹۸۳) و فلادرنیک (۱۹۹۳) معتقدند که در روایات ادبی به زبان انگلیسی نیز استثناهایی در موارد بالا مشاهده می‌شود). این فهرست را نمی‌توان به طور کامل و در همه موارد به عنوان معیاری برای تحلیل تجارب گفتاری روایات ادبی زبان فارسی به کار برد. برای مثال، در گزیدهٔ دوم از *نیمهٔ غایب* (نمونه ۵) برای بازنمایی غیرمستقیم تجربهٔ گفتار از زمان حال و اشاری مکانی «آمده» متناسب با زمان و مکان شخصیت استفاده شده است.

اگر به بررسی ساختاری شیوهٔ ارائهٔ گفتار غیرمستقیم در فارسی بپردازیم، به موارد بسیاری بر می‌خوریم که در آنها ویژگی‌های فهرست شدهٔ تولان دیده نمی‌شود و دلیل آن

وجود تفاوت‌های ساختاری و دستوری ویژهٔ هر زبان است. برای مثال در گزیدهٔ دیگری از رمان *نیمهٔ پنهان* (٦) که در آن «فرح» از شخصیت‌های داستان، گفتگوی بین خود و سیمیندخت را بازگو می‌کند، ناهماهنگی ضمایر و شناسه‌های فعلی با جهت‌گیری گزارش‌گر، ناهماهنگی زمان‌بندهای گزارش‌شده با بندهای گزارش‌کننده، اختیاری بودن متمم‌ساز «که» و متأثر نبودن واژگان شخصیت از انتخاب‌های سبکی گزارش‌گر مشاهده می‌شود. در این گزیده در عین حال که خواننده به دلیل وجود فرح گزارش‌گر، بین خود و تجربه مکالمه بین دو شخصیت فاصله‌ای می‌بیند اما بی‌واسطه‌گری منعکس‌شده در گزارش فرح امکان دستیابی مستقیم‌تری را به این تجربه فراهم می‌کند.

٦. می‌گفت اگر این جا بمانم و درس هم نخوانم مجبور می‌شوم از دست مردها به یکی‌شان پناه ببرم. گفتم اشکال کار در این است که تو اصلاً از مردها فرار می‌کنی. او هم گفت که نه، این آن‌ها هستند که فراری‌ام می‌دهند، حتا آن‌ها که واقعاً دوستم دارند. گفت به خاطر حرص اجدادی که برای تملک زن دارند و نمی‌خواهند بگذارند هیچ چیز برای خودش داشته باشد. (سناپور، ۱۳۷۸: ۱۲٦)

در گزیده زیر (۷) نیز از یک سو با استفاده از متمم‌ساز «که» و ناهمپایگی بند گزارش‌شده با بند گزارش‌کننده بین تجربه و بازنمایی فاصله خلق می‌شود و از سوی دیگر، با گذاشتن عبارت نقل‌قول شده شخصیت در گیومه دسترسی بی‌واسطه به تجربه گفتار حاصل می‌شود:

۷. بارها که با پدرم رفته بودم قهوه‌خانه لب شط، از موسی شنیده بودم که «هر کس به خونه‌های ما چپ نیگاه بکنه، حواله‌اش با این کارده» و هر دفعه هم چشم‌هایش برق زده بود. (محمود به نقل از ذوالفقاری، ۱۳۷۹: ۱۹۸).

علاوه بر شیوه‌های بازنمایی گفتار به صورت مستقیم و غیرمستقیم، نویسنده می‌تواند با ایجاد تغییراتی از قبیل حذف بند گزارش‌کننده، حذف گیومه و یا حذف هر دو، گفتار را به شیوهٔ ***گفتار مستقیم آزاد*** در اختیار خواننده قرار دهد (گزیده‌های ۸–۱۱).

۸. علی ادامه داد: بله اما کوه ساختن که آسون نیست، آدمم که مثل خدا نیست که به یک چشم به هم زدن کوه بسازه. بگه «کن» بشه «فیکون». (دانشور، ۱۳۸۲: ۲۳)

۹. «حاجی یک بار گفتم من تنگسیرم، زور نمی‌شنوم. زیر بار زور نمی‌روم: فکرت را جمع کن قبل از آن که کار به جای باریک برسد پولم را بده و راحتم کن»

«لا اله الا الله! دیشب خواب دیدم دیوار خلا رویم خراب شد، اول صبح تعبیر شد. تو رویم افتادی! لعنت خدا بر شیطان. به خرمگس معرکه لعنت! بابا بگذار کسبی کنم.» (پرویزی، ۱۳۸۸: ٤٧)

۱۰. –پرسیدم چرا درخت سبز نمی‌شه؟

– بس که پای این کوه‌ها خون ریختن. آقایی خون گربه‌ی سیاه و آدم سیاه آخر و عاقبت نداره. (دانشور، ۱۳۸۲: ۳۰)

۱۱. در ده وراجی شروع شد. چرا زار محمد این‌قدر گرفته بود؟

چه آزاری در جانش بود؟ این چه آمدنی بود و چه رفتنی؟ چرا زیره را طلاق داد؟ زیره چرا صدایش در نیامد؟ چه سری در این کار است؟ (پرویزی، ۱۳۸۸: ۳۸)

در گزیده‌های بالا، به ترتیب گزارش تجارب گفتاری آزادتر شده‌اند و آخرین مورد حد اعلای گفتار مستقیم آزاد را نشان می‌دهد.

گفتار غیرمستقیم را نیز می‌توان به شیوهٔ ***گفتار غیرمستقیم آزاد*** بازنمایی کرد که فنی‌ترین و دشوارترین شکل بازنمایی غیرمستقیم تجربهٔ گفتاری است. در این نوع بازنمایی، گفتار راوی و شخصیت چنان درهم می‌آمیزد که تشخیص آنها از هم دشوار می‌شود (مولودی، ۱۳۹٦: ۱۲۹). نمونه‌ای از گفتار غیرمستقیم آزاد در گزیده‌های زیر (۱۲ و ۱۳) دیده می‌شود.

۱۲. نوروز، دسته جوغن را برداشته بود و افتاده بود به جانشان که چرا آمده‌اند و خانه‌های ما را اندازه می‌گیرند. (محمود به نقل از ذوالفقاری، ۱۳۷۹: ۱۹۸)

۱۳. ظهر که شد پدرم آمد. *ارش التزام گرفته بودند که تا آخر هفته خانه را خالی کند و تا آخر هفته دو روز دیگر باقی نمانده بود.* (همان: ۲۰۳)

سیمپسون (۱۹۹۳: ۲۳) می‌گوید در گفتار غیرمستقیم نیز بسته به اینکه خواننده تا چه اندازه می‌خواهد رنگ و بوی گفتار اصلی شخصیت را حفظ کند، می‌توان درجات مختلف آزادی و مستقیم بودن را مشاهده کرد. به عنوان مثال، در گزیدهٔ (۱۲) جهت‌گیری اشاری ضمایر و افعال اشاری بر اساس زاویهٔ دید شخصیت است و تجربهٔ مستقیم‌تر بازنمایی می‌شود ولی در گزیدهٔ (۱۳)، جهت‌گیری در کلمات اشاری با دیدگاه راوی گزارش‌گر هماهنگ است و درنتیجه بازنمایی تجربهٔ غیرمستقیم‌تر شده است. حال به گزیده زیر (١٤) بنگریم:

١٤. دیروز به کنایه به گیخون گفتم: چرا ازدواج نمی‌کند؟ بی‌اعتنا پاسخ داد: فرصت این کار را ندارد. (مجابی به نقل از ذوالفقاری، ۱۳۷۹: ۲۸۵).

از سویی ضمایر با جهت‌گیری اشاری گزارش‌گر همسو شده‌اند و از سوی دیگر زمان، زمان تجربه گفتاری اصلی است، متمم‌ساز «که» وجود ندارد و از دو نقطهٔ بیانی استفاده شده است. گزارش‌گر از سویی می‌خواهد با تظاهر به این که دارد عین تجربه را بازگو می‌کند، اعتماد خواننده را جلب کند و همدلی او را به دست آورد و از سوی دیگر بین زمان حال و زمان اصلی گفتگو و همچنین بین خواننده و گیخون فاصله می‌اندازد برای آنکه خواننده را نزدیک به خود و در نقطه مقابل گیخون قرار دهد. نویسندگان همیشه برای ایجاد تأثیری ادبی، از معیارها تخطی می‌کنند و آنگاه بنا به گفتهٔ یاکوبسن (۱۹۶۰: ۳٤)، این هنجارگریزی‌ها خود هنجار می‌شوند.

در پایان این مبحث باید گفت که نویسنده می‌تواند به جای بازنمایی مفصل و دقیق تجارب گفتاری، با جمله‌ای خلاصه‌کننده گفته‌ها را گزارش کند که در آن صورت نمونه‌ای از ***گزارش روایی کنش‌های گفتاری*** خواهیم داشت:

۱۵. تا پله‌ها را بیایند پایین، عمه از ازدواج و سامان گرفتن و بی‌نیاز شدن از پدر و مادر می‌گوید و از وضعیت دارایی حاج عبدالله و عباس که کارمند است و با مردم نشست و برخاست زیاد داشته و می‌تواند زبان او را بفهمد و اگر فرح برود شمال و با او بقیهٔ حرف‌هایش را بزند، بهتر است. (سناپور، ۱۳۷۸: ۱۸۷)

۱٦. نمی‌دانم چه می‌گفته‌اند که حرفشان را نیمه‌کاره می‌گذارند ولحظه‌ای بعد هم راجع به بدی غذا حرف می‌زنند. (همان: ۲۳۲)

استفاده از این سبک به نویسنده اجازه می‌دهد تا به جای انتقال تجربه گفتار با جزییات کسل‌کننده، گزارشی از گفته‌های نوعی به خواننده بدهد.

۳.۳ شیوه‌های ارائهٔ اندیشه

اندیشه تجربه‌ای درونی است که بازتاب شناخت انسان از جهان پیرامون و رابطه‌اش با آن است. بنابر نظر رب-گریه (۱۹۸۹: ۲۳)، اگرچه قرار بود انسان با استفاده از اندیشه و معنابخشی به جهان پیرامون بر آن تسلط یابد و وظیفهٔ هنر رمان‌نویسی تحقق همین امر بود، اکنون ادبیات خلق می‌شود تا آن حضور را منعکس نماید. این تجربهٔ درونی را نیز مانند گفتار، می‌توان به طور مستقیم و یا غیرمستقیم گزارش کرد و یا با تغییراتی هر دو نوع را به صورت آزاد و بدون بندهای گزارش‌کننده بیان نمود. همچنین می‌توان اندیشه‌ها را در یک

جمله گزارش‌کننده خلاصه کرد. لیچ و شورت (۱۹۸۱) معتقدند علی‌رغم شباهت صوری و سبکی موجود بین شیوه‌های ارائه گفتار و اندیشه،

> در بازنمایی اندیشه... نوعی تصنع وجود دارد. نمی‌توان در عالم واقع به درون ذهن افراد رخنه کرد و ذهن آنها را دید اما اگر بخواهیم انگیزه‌های مربوط به کنش و طرز تلقی شخصیت‌ها برای خواننده آشکار شود، ناگزیر به ارائهٔ اندیشه‌های شخصیت‌ها می‌پردازیم (لیچ و شورت، ۱۹۸۱: ۳۳۷).

موارد تک‌گویی درونی شخصیت را نیز جزء کنش‌های اندیشه‌ای به حساب می‌آورند زیرا در این موقعیت‌ها فرد یک مکالمه درونی و ذهنی دارد و شخص محاوره کننده‌ای وجود ندارد که این گفته‌ها خطاب به او یا در حضور او گفته شود. در گزیده‌های زیر (۱۷–۲۵) نمونه‌هایی از انواع شیوهٔ بازنمایی تجارب اندیشه‌ای مشاهده می‌شود.

۱.۳.۳ اندیشهٔ مستقیم

در این شیوه، راوی گزارش‌گر مدعی آن است که عیناً کلماتی را که در ذهن یک شخصیت می‌گذرد و شخصیت در قالب این کلمات اندیشیده است، منتقل می‌کند.

۱۷. فقط نگاه التماس‌آمیزی به او کردم و پیش خودم گفتم: «یواش یواش حالیش می‌کنم، خوب نیست یهو تو ذوقش بزنم، یک وقت می‌بینی پس می‌افته.» (مرادی کرمانی، ۱۳۷٤: ٦۹)

۱۸. «حالا چه باید بکنیم؟» ذوالقدر این را از خودش می‌پرسید. (دولت‌آبادی به نقل از ذوالفقاری، ۱۳۷۹: ۲٦۸).

۲.۳.۳ اندیشه غیرمستقیم

تولان (۲۰۰۱: ۱۲۰) بر این باور است که در این شیوه، راوی کنترل بیشتری بر ارائهٔ اندیشهٔ شخصیت دارد و برداشتی از اندیشهٔ شخصیت ارائه می‌کند که در آن اشاری‌ها و ضمایر به محور اشاری در جهت‌گیری راوی متصل‌اند و واژگان و ساخت نحوی اندیشه تحت تأثیر عبارت‌پردازی راوی است.

۱۹. فکر می‌کرد که دیگر نمی‌تواند با سودابه و بهمن گرگم به هوا بازی کند و مثل ماهی‌های حوض دنبال هم بکنند، به سر و کول هم بپرند و خنده‌کنان و نفس‌نفس‌زنان

دنبال هم از این سر حیاط به آن سر حیاط بدوند و فضا را از فریادهـای شـادمانی خـود پـر کنند. (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۱۷٤)

۳.۳.۳ اندیشهٔ مستقیم آزاد

در این شیوهٔ بازنمایی، اندیشهٔ شخصیت بـدون حضـور بنـد گـزارش‌کننـدهٔ راوی بـه طـور مستقیم در اختیار راوی قرار می‌گیرد. جهت‌گیری اشاری این نوع جمـلات بـه سـوی مرکـز اشاری شخصیت است و زمان آن، زمان حال تجربهٔ اندیشه است. جریان سیال ذهـن نیـز در همین مقوله جای می‌گیرد که در آن ذهنیـات شخصـیت بـه صـورتی خودجـوش و بـدون دخالت راوی بیان می‌شود.

۲۰. -«ها؟ حتماً این کار را می‌کند؟ شدنی است؟» (دولت‌آبادی بـه نقـل از ذوالفقـاری، ۱۳۷۹: ۲٦۷).

۲۱. -این طور نیست، کالخوز باید از این‌ها هم بـدتر باشـه ... کـالخوز بایـد دسـت کـم شکل غلام یحیی باشه... کالخوز باید تمام مالکین را تو آفتاب بریزه و آتش بزنـه... (تـوللی به نقل از ذوالفقاری، ۱۳۷۹: ۸۵)

۴.۳.۳. اندیشهٔ غیرمستقیم آزاد

این شیوهٔ بازنمایی اندیشه از لحاظ تقلیدی بودن، مستقیم بودن و سـاختار دسـتوری در حـد فاصل بین اندیشهٔ مستقیم و اندیشهٔ غیرمستقیم قرار دارد. بنا بر نظر تولان (۲۰۰۱: ۱۲۱) ایـن شیوهٔ تلفیقی، همهٔ ویژگی‌های خاص عبارت‌پـردازی، انتخـاب واژگـانی، گـویش، صـفات، تعجب‌ها و تحیّرهای شخصیت را با خود دارد؛ اما ابزارهای جهت‌گیری دستوری آن متعلـق به راوی است و در بسیاری موارد با زمینهٔ روایی همسان و همرنگ می‌شود.

۲۲. واقعاً رفته بود؟ برای ادامهٔ تحصیل، زندگی، گردش؟ مادرش! بله، حتماً بـرای دیـدن یا پیدا کردن او رفته بود. یا برای همیشه ماندن پیش او؟ نـه، بهتـر بـود تـا رسـیدن بـه فـرح فکرش را نمی‌کرد. (سناپور، ۱۳۷۸: ۱۱۸)

۲۳. و راستی، آیا چشمش درست دیده بود؟ آیا از اصل ماری در میان بود؟ گلنار چنـدان هم یقین نداشت. شاید شاید عوضی دیده بود، خیال به سرش زده بود ولی پس این اشـرفی چه بود؟ (اعتمادزاده، ۱۳٤٤: ۲۹)

۲٤. چه موذی بود! چه موذی بود! هروقت ذوالقدر به مادرش فکر می‌کرد، این هم، این فکر هم مثل بال مگس به مغزش می‌چسبید. تف! اصلاً چرا باید این فکرها را به مغز راه داد! کی راه می‌دهد؟ این فکرها خودشان می‌آیند. می‌چسبند. سمج‌اند. ملاحظه هیچ‌کس را نمی‌کنند، می‌چسبند و قایم می‌شوند، و همین که تو خواستی به چیزی فکر کنی، آن‌ها هم خودشان را قاطی می‌کنند. مثل ریسمان به دست و پایت می‌پیچند. چه سمج! چه سمج! تف! (دولت‌آبادی به نقل از ذوالفقاری، ۱۳۷۹: ۲٦۸)

همانطور که در مثال‌های بالا دیده می‌شود، در این شیوه نویسنده دو امکان برای انتقال تجربه اندیشه در اختیار دارد: (الف) می‌تواند گزارشی با فاصله و از دیدگاه راوی بدهد، یا (ب) گزارشی شخصیت محور بدهد که در آن فضای فکری شخصیت خود را در واژگان و نحو نشان می‌دهد. با توجه به همین امر است که فلادرنیک می‌گوید کلام غیرمستقیم آزاد، طبیعت دوصدایی روایت را با ادغام صدای شخصیت با صدای راوی منعکس می‌سازد (۱۹۹۳: ۲۲۷). تولان(۲۰۰۱) و لیچ و شورت(۱۹۸۱) معتقدند که این شیوهٔ بازنمایی تجربه اندیشه از پرکاربردترین و معمول‌ترین شیوه‌های ارائهٔ اندیشه است.

طبق نظر ریمون‌کنان (۱۹۸۳: ۱۱۱–۱۱۳) و فلادرنیک (۱۹۹۳: ۲۲۷–۲۷۵) ابزارهای زبانی خاصی برای بازنمایی تجربه‌های گفتار و اندیشهٔ غیرمستقیم آزاد استفاده می‌شود: (۱) کلمات و جملات وجهی (چون شاید، احتمالاً، یقین داشتم)؛ (۲) زمان دستوری روایت (که مثل زمان در جملات نشان‌دهندهٔ اندیشهٔ غیرمستقیم با توجه به محور زمانی روایت به کار رفته است)؛ (۳) ضمایر شخصی و ملکی با جهت‌گیری اشاری راوی؛ (٤) اشاری‌های زمان و مکان اندیشهٔ مستقیم و گفتار مستقیم (مثل حالا، امروز)؛ (۵) حضور جملات سؤالی با جهت‌گیری زمان دستوری روایت؛ (٦) حضور اصوات و جملات تعجبی(تف!، چه طولانی و دراز بود!)؛ (۷) حضور واژگان مربوط به لهجهٔ فردی، اجتماعی یا ایدئولوژیکی شخصیت (لا اله الا الله، زن و زیل، آدم‌های معلوم‌الحال)؛ (۸) حضور صفات و اسامی ارزیابی‌کننده (که نشان‌دهندهٔ احساس و طرز تلقی شخصیت نسبت به چیزی یا کسی است مثل لعنتی، مرده‌خور)؛ و (۹) حضور کلمات تشدیدکننده (اونقدر، چنان).

۵.۳.۳ گزارش روایی کنش‌های اندیشه‌ای

در این شیوهٔ بازنمایی، راوی اندیشهٔ تجربه‌شدهٔ شخصیت را به صورتی کاملاً خلاصه در اختیار خواننده می‌گذارد و به بیان محتوای دقیق اندیشه‌های شخصیت نمی‌پردازد. لیچ

وشورت (۱۹۸۱) معتقدند قبل از آنکه نویسندگان به استفاده از شیوهٔ بازنمایی غیرمستقیم اندیشه، روی بیاورند، این شیوه از متداول‌ترین شیوه‌های بازنمایی اندیشه بوده است.

۲۵. ذوالقدر پشت به دیوار داده بود، سرش پایین بود و خیالش روی همین چیزها دور می‌زد و برای خودش دنبال جوابی می‌گشت. (دولت‌آبادی به نقل از ذوالفقاری، ۱۳۷۹: ۲٦۵)

بر اساس رده‌بندی لیچ وشورت (۱۹۸۱؛ به نقل از تولان، ۲۰۰۱: ۱۳۷–۱۳۹) این شیوه‌های مختلف بازنمایی تجربه با همدیگر پیوستاری می‌سازند که در یک طرف آن گفتار مستقیم آزاد و گفتار مستقیم قرار دارد و در طرف دیگر آن روایت محض. هرچه به طرف گفتار مستقیم آزاد بیشتر به پیش می‌رویم شیوه‌های بازنمایی تجربه، مستقیم‌تر و تقلیدی‌تر می‌شوند و هرچه به سمت روایت محض به پیش می‌رویم از بی‌واسطگی بازنمایی تجربه‌های کنشی، گفتاری و اندیشه‌ای شخصیت‌ها کاسته می‌شود و ارائه‌ها داستانی‌تر می‌شود. روی این پیوستار شیوه‌های بازنمایی بینابینی بی‌شماری وجود دارد که هر کدام امکانات موجود در این پیوستار را به شیوه‌ای خاص در خود ترکیب می‌کنند. جهان روایت با بهره‌گیری از همهٔ این شیوه‌های روایی ساخته می‌شود و هر کدام از این شیوه‌ها با توجه به نقش و کارکردشان و نوع و میزان اطلاعاتی که منتقل می‌کنند بعد و عمق خاصی به تجربه‌ها در جهان داستان می‌دهند. لیچ و شورت (۱۹۸۱) در خصوص معمول‌ترین ابزار بازنمایی تجربه معتقدند شیوهٔ گفتار مستقیم معمول‌ترین ابزار بازنمایی گفتار است و معمول‌ترین ابزار برای بازنمایی اندیشهٔ شخصیت‌ها شیوهٔ اندیشهٔ غیرمستقیم است. در دورهٔ معاصر که تمایل به فردیت و ذهن‌گرایی در نویسندگان بیشتر دیده می‌شود و بازنمایی دیدگاه‌های روانشناختی و ایدئولوژیکی، بحران‌های روانی و کشمکش‌های درونی از دغدغه‌های نویسندهٔ امروزی است، از شیوه‌های بازنمایی گفتار و اندیشهٔ غیرمستقیم آزاد بیشتر استفاده می‌شود.

٤. مسألهٔ بازنمایی در نثر روایی ادبی و غیر ادبی

اگر آن‌طور که هرنادی (۱۹۷۱) می‌گوید ادبیات به منزلهٔ هنر نوعی بازنمایی تجربه است، چه تفاوتی بین متن نثر روایی ادبی و سایر نثرهای روایی که آنها هم به بازنمایی تجربه می‌پردازند، وجود دارد؟ نثر روایی ادبی چه تفاوتی با روایات مربوط به تجربهٔ شخصی (خاطرات) دارد که هر روزه با دوستان، همکاران و... رد و بدل می‌کنیم و چه چیز آنها را از

نثرهای روایی تاریخی (که در عین حال که داستان خلقت و رشد و تحول جامعه انسانی را باز می‌گویند، محمل اندیشه‌ها و علوم بوده‌اند و ابزار معتبر کسب شناخت به حساب می‌آیند) متمایز می‌سازد؟ مسأله تفاوت بین نثر روایی ادبی و غیر ادبی در بازنمایی تجربه، زمانی بیشترین اهمیت را می‌یابد که با یک نثر روایی تاریخی مثل نثر تاریخ بیهقی روبرو می‌شویم که به زبانی بسیار ادبی و منقح نوشته شده باشد و آنگاه بخواهیم از دیدگاهی نظری، جایگاه آن را به لحاظ ادبی بودن یا زبانی بودن تعیین کنیم؟ در زیر به برخی تفاوت‌های نثر روایی ادبی و غیر ادبی اشاره شده است:

۱. روایت تاریخی و روایت روزمره دربارهٔ جهان واقع سخن می‌گوید و دربارهٔ اتفاقاتی که به واقع رخ داده‌اند و در آنها روایت‌گر گزارش‌گر است. اما در روایت ادبی جهانی ساخته می‌شود و این جهان یکی از جهان‌های ممکن است- گاهی ممکن است یک روایت ادبی همزمان چند جهان ممکن را بازنمایی کند- و خواننده در جریان خواندن به تجربه آن جهان می‌پردازد (بل و رایان، ۲۰۱۹: ۳). هدف غایی نویسنده این نیست که لزوماً گزارشی دقیق و معتبر از آنچه به واقع در جهان اتفاق افتاده است بدهد، هدف بازآفرینی جهانی است که خود در خیال تجربه کرده است و با روایت کردن تجربه خاص خود، آن را در اختیار عام قرار می‌دهد. ممکن است این اعتراض مطرح شود که روایت یک فرد از زندگی‌اش یا روایت تاریخ‌نگار از تاریخ نیز ممکن است زاییدهٔ خیال فرد باشد و یا لااقل مبتنی بر برداشت او از جهان باشد و در نتیجه روایتی شخصی در اختیار داشته باشیم. در مورد اول باید گفت که اگر کسی روایتی بگوید که زاییده خیالش باشد، قضاوتی که در مورد او می‌شود، این است که آن فرد یا تاریخ‌نگار، دروغگوست، به تحریف واقعیت پرداخته است و روایت او روایتی معتبر نیست و محک ما نیز جهان واقع و شواهد موجود از قبیل متون تاریخی دیگر خواهد بود. اما در مورد دوم که روایات دیگر نیز چون روایات ادبی لااقل مبتنی بر برداشت و شناخت فرد هستند، باید گفت که اولاً هر نوع کاربرد زبانی آلوده به پیش فرض‌ها و ایدئولوژی است (فوکو، ۱۹۷۷) و هیچ نوع کاربرد زبانی نمی‌یابیم که در آن رنگی از برداشت‌ها و طرز تلقی نویسنده وجود نداشته باشد ولی باز در ارزیابی کاربردهای زبانی که روایت روزمره و روایت تاریخی از نمونه‌های آن هستند، باز محک اصلی جهان خارج است و اعتبار آن روایات براساس آنچه به واقع اتفاق افتاده است تعیین می‌شود، حال ممکن است راوی احساسی خیال‌انگیز نیز به روایت خود داده باشد اما این تعیین‌کننده ادبی بودن آن نخواهد بود. روایت ادبی را، به عکس، با جهان خارج نمی‌سنجند

حتی اگر هدف نویسنده آگاهی دادن دربارهٔ معضلی اجتماعی، اقتصادی یا سیاسی باشد. در روایت ادبی، نویسنده سعی می‌کند تا آنجا که ممکن است رابطهٔ روایت را با جهان واقع ضعیف کند و عناصری خیالی بدان می‌افزاید برای آنکه بر ساختگی‌بودن جهانش تأکید کند و این تجربه را در خواننده به وجود می‌آورد که گرچه جهان ساختگی روایت را تصویری از جهان آشنای خود می‌داند، نمی‌تواند گوشه‌ای از جهان واقع را بیابد که جهان روایت تصویر دقیق و واقعیت‌مداری از آن باشد.

۲. نوع اطلاع و دانشی که از طریق این روایات منتقل می‌شود، متفاوت است. هدف کاربرد زبان انتقال اطلاعات و دانش است و بر این اساس جهان اجتماعی- سیاسی ما ساخته می‌شود. روایات نیز به منزلهٔ نمونه‌هایی از کاربردهای زبانی برای انتقال اطلاع و دانش خاص و معینی شکل گرفته‌اند. در روایات روزمره تجربیات و اتفاقات زندگی فردی یا اجتماعی انتقال داده می‌شود. حتّی گاهی این وقایع آنقدر پیش‌پاافتاده و معمولی هستند که قابلیت روایی پایینی دارند و صرفاً جنبهٔ برقراری و حفظ ارتباط پیدا می‌کنند. در روایات تاریخی هدف، انتقال سیر زمانی وقایع اتفاق افتاده در زندگی یک قوم، ملت یا مردم جهان به طور کلی است و نشان دادن رابطهٔ علی و معلولی بین وقایع و عبرت گرفتن از آن. در گفتمان ادبی که روایات ادبی بخشی از آن به حساب می‌آیند، بنا بر نظر یاکوبسن (۱۹۶۰: ۵۳-۵۷)، از میان شش نقش زبان (ارجاعی، همدلی، عاطفی، فرا زبانی، ادبی و ترغیبی) نقش ادبی برجسته است که در آن تأکید بر پیام به خاطر خود پیام است. در اینجا، پیام آن‌طور که در روایات تاریخی می‌بینیم، ابزار ارتباط نیست بلکه بنا بر نظر گیرو (۱۹۵۵: ۷)، پیام شیئی است که مرجع آن در درون خودش است یا نشانه‌ای که حامل معنای خودش است. بنا بر نظر یاکوبسن، در ادبیات هر عنصر کلامی به استعاره‌ای در گفتمان ادبی تبدیل می‌شود و از نقش ارجاعی آن کاسته می‌شود. دانشی که از طریق ادبیات منتقل می‌شود فرع بر زیبایی‌شناسی آن است. ادبیات را به خاطر اطلاعات خاصی که منتقل می‌کند، نمی‌خوانیم، اگرچه ادبیات مفاهیم زیادی را از طریق الگوبندی‌ها و تکنیک‌های خاصی که به کار می‌گیرد، منتقل می‌کند. نویسنده روایت ادبی گاهی تلخ‌ترین و گزنده‌ترین مضامین و زشت‌ترین واقعیت‌ها را در قالب شیرین روایت می‌ریزد و زمانی که خواننده سرگرم رمزگشایی الگوها و تکنیک‌هاست، این مفاهیم ناخودآگاه منتقل می‌شود. نویسنده ادبی اصرار بر انتقال اطلاعات خاصی ندارد اما چون جهانی که خلق می‌کند به تمامی براساس ایدئولوژی و تجربیات او بنا شده است، بی‌شک شناخت او از جهان و نوع نگاه او منتقل

می‌شود. در روایات این امکان بیشتر نیز وجود دارد که چندین شخصیت در پیشبرد روایت دخیل باشند و هر کدام از دیدگاه نویسنده، نمایندهٔ تیپ خاص و به تبع آن جهان‌بینی خاصی باشند. روایت موقعیت‌هایی را خلق می‌کند که در آن، این جهان‌بینی‌ها با هم در یک جا جمع می‌شوند و در تعامل و برخورد آن‌ها، واقعیت‌هایی بر خواننده مکشوف می‌شود که هیچ نویسندهٔ اجتماعی و سیاسی جرأت بیان آنها را ندارد. بنابراین اگرچه، محک اعتبار روایت ادبی، جهان واقع نیست و مضامینی که ادبیات منتقل می‌کند در سطحی انتزاعی و ورای جهان واقع مطرح است؛ اما روایت ادبی توان بیان حقایقی را دارد که در هر زمانی می‌تواند دغدغهٔ انسان باشد. اندیشه زیربنایی «تاریخ‌گرایی نوین» بر پایهٔ همین بینش استوار شده است. بنابر این دیدگاه، در همهٔ دوره‌ها به دلیل ضعیف بودن رابطهٔ ادبیات با واقعیت، ادبیات توان و آزادی بیشتری برای بیان حقایق داشته است ولی تاریخ‌نگار همواره تحت فشارهای زیادی از سوی حکام و دولت‌ها بوده است و آزادی بیان لازم را برای بیان ایدئولوژی‌ها و جهت‌گیری‌های افراد تاریخ ساز نداشته است و صرفاً به گزارشی ناقص از وقایع پرداخته است.

۳. نکتهٔ دیگر در مورد تفاوت نثرهای روایی ادبی و تاریخی به مسؤول بودن نگارندگان آنها در مقابل نوشته‌هایشان بر می‌گردد. اگر از فشارهای اجتماعی و سیاسی که همواره تاریخ‌نگار را در بیان کامل واقعیت‌ها در تنگنا می‌گذارد، صرف‌نظر کنیم، تاریخ‌نگار موظف است وقایع را مو به مو، دقیق و بر بنیاد راستی بیان کند و در مقابل ناراستی‌هایی که در روایتش دیده می‌شود، مسؤول است (فلادرنیک، ۲۰۰۹: ۳). هر واقعه و شخصیتی مابه‌ازای خارجی در جهان واقع دارد که به راحتی شناسایی می‌شود؛ اما نویسندهٔ روایت ادبی در تنگنای مسؤولیتی از این نوع قرار ندارد و وظیفهٔ او بازنمایی صادقانهٔ جهان واقع نیست. او جهان خیالی و ساختگی خود را بازنمایی می‌کند و این بازنمایی به هر صورتی که باشد، شامل صدق و کذب نمی‌شود. هیچ‌کس نمی‌تواند به نویسندهٔ روایت خرده بگیرد که در بازنمایی شخصیتی یا اندیشه‌ای صادق نبوده است زیرا اساس ادبیات بر ساختگی بودن و دروغ بودن استوار است. شخصیت‌ها نمایندهٔ قشر خاص هستند اما ما به ازای دقیق خارجی ندارند. مصداق آن می‌تواند هزاران نفر باشد یا حتّی اقلیتی خاص، قوم و نژادی خاص و یا گروه اجتماعی خاصی باشد اما نمی‌توان مصداق دقیق آن را شناسایی کرد و مثلاً گفت این داش‌آکل است و آن یکی شیرمحمد. این شخصیت‌ها به عنوان تیپ در آگاهی ما وجود دارند اما مرجع معین ندارند. فالر (۱۹۹۶: ۱۱۸) در این رابطه می‌گوید نویسندهٔ ادبی ممکن

است از ضمایر «من» یا «ما» استفاده کند و یکی از تجارب واقعی زندگی خود یا مردمش را در قالب تخیلی ادبیات نقل کند، اما تأثیری که وی خلق می‌کند این است که تجربه‌ای را بازنمایی می‌کند که تعمیم‌پذیری جهانی دارد و ضمایر و سایر کلمات اشاری در آن ارجاع عام و نامعین دارد.

٤. روایت ادبی ابزارهایی برای بازنمایی و گزارش اندیشه در اختیار راوی می‌گذارد که راوی تاریخ یا تجربهٔ شخصی، مجاز به استفاده از آن ابزار نیست. نویسنده روایت ادبی و به تبع آن راوی این امتیاز را دارد که به درون ذهن و احساس شخصیت‌ها نفوذ کند و اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌های آن‌ها را آشکار سازند و به همین جهت روایت، یک شیوهٔ منحصر به فرد برای شناخت افراد در اختیار ما می‌گذارد؛ اما در زندگی روزمره و واقعی نمی‌توانیم به درون ذهن افراد رخنه کنیم و به اندیشه‌های آنها دسترسی پیدا کنیم. در روایات روزمره می‌توانیم تا حد بسیار کمی براساس حدس و گمان، اندیشه‌ای را به کسی نسبت دهیم و مبنای حدس و گمان ما اعمال فیزیکی و قابل مشاهده فرد است؛ اما در نهایت به عنوان کنش ذهن‌خوانی مذموم است. در روایت تاریخی واقعیت‌مدار به هیچ عنوان نمی‌توان به حدس و گمان متوسل شد و اندیشه‌ای را به فردی نسبت داد بدون آنکه به سوگیری و دخالت سلایق شخصی متهم شد و اعتبار روایت را خدشه‌دار کرد. به زعم فلادرنیک (۲۰۰۹، ۷۹)، به ندرت اتفاق می‌افتد که جهان افکار و احساسات کنش‌گران تاریخی اهمیت داشته باشد و دسترسی به آگاهی را می‌توان مشخصهٔ مهم روایت‌بودگی به حساب آورد. راوی تاریخ‌نگار این امکان را ندارد که به ذهن شخصیت‌های سازنده تاریخ نفوذ کند و مجاز نیست به بازنمایی اندیشه‌ها و تجربیات درونی شخصیت‌ها بپردازد. فلادرنیک (۱۹۹۳: ۲٦۷) در مورد ابزارهایی که در اختیار نویسندهٔ روایی قرار دارد و همچنین جواز استفاده از آنها برای این نویسندگان می‌گوید که همهٔ این ابزارها در جهت خلق توهم مو به مو و دقیق واقعیت است و به فرایند خواندن روایت انگیزه‌ای واقع‌گرایانه می‌دهد. هرچند قدرت بیانی این ابزار در روایات روزمره و روایات تاریخی کاهش می‌یابد زیرا ضرورت‌های ایجاد ارتباط و انتقال اطلاعات جایی برای وجود لایه‌های مختلف معنی از نوعی که در ادبیات پسندیده و گاهی لازم است، باقی نمی‌گذارد.

۵. تفاوت دیگری که فالر (۱۹۹٦: ۳۰) میان روایات ادبی و زبانی مطرح می‌کند مربوط به طبیعت و ویژگی‌های زبان به کار گرفته شده در روایات ادبی و غیر ادبی است. وی دلیل تفاوت بین کاربرد زبان را در این می‌داند که در روایات روزمره زبان به صورتی غیرانتقادی،

طبیعی، ناآزموده و غیرقابل‌تردید مورد استفاده واقع می‌شود اما در ادبیات با زیاد شدن توجه به خود زبان به منزلهٔ ابزار انتقال و بازنمایی، از زبان به صورتی سنجیده و انتقادی استفاده می‌شود و طبیعی بودن زبان مورد تردید قرار می‌گیرد.

مواردی که مطرح شد، موارد تمایز بین نثر روایی ادبی و نثر روایی غیر ادبی است اما هیچکدام به تنهایی نمی‌توانند مشخص کنند که متنی ادبیات به حساب آید یا خیر. این موارد از طرفی، با همدیگر در نقاط زیادی تلاقی پیدا می‌کنند و همپوشانی دارند و از طرف دیگر، به درجات می‌توان از هرکدام در روایت بهره گرفت، بنابراین نمی‌توان به طور قطع گفت که اگر روایتی چقدر از این مؤلفه‌ها را داشته باشد ادبیات به حساب می‌آید.

۵. نتیجه‌گیری

این پژوهش به منظور بررسی شیوه‌های بازنمایی تجربه انجام شده و ماحصل آن را می‌توان بدین گونه خلاصه کرد: دو گرایش اصلی در بازنمایی، یعنی «محاکات» و «داستان» وجود دارد و برای بازنمایی تجارب در هر کدام از آنها در سطوح کنش، گفتار و اندیشه، نویسندگان از شیوه‌های مختلفی بهره می‌گیرند. این شیوه‌ها عبارتند از: روایت محض، گفتار مستقیم، گفتار مستقیم آزاد، گفتار غیرمستقیم، گفتار غیرمستقیم آزاد، گزارش روایی کنش گفتاری، اندیشه مستقیم، اندیشه مستقیم آزاد، اندیشهٔ غیرمستقیم، اندیشهٔ غیرمستقیم آزاد، گزارش روایی کنش اندیشه‌ای. برخی از این شیوه‌ها مجوز استفاده در روایات غیرادبی را ندارند زیرا آنان را از درجهٔ اعتبار ساقط می‌کنند و روای را ناموثق می‌سازد. بررسی وجوه تمایز نثر روایی ادبی از سایر روایات متفاوت آشکار می‌سازد که این تفاوت‌ها هم به شیوه‌ها و ابزارهایی مربوط می‌شود که نویسندهٔ ادبی مجوز استفاده از آنها را دارد (کلام غیرمستقیم آزاد)، هم به طبیعت موضوعی برمی‌گردد که در این روایات بازنمایی می‌شود و هم به رابطهٔ ارجاعی روایت با جهان خارج بستگی دارد. مهمترین وجه تمایز بین روایت ادبی و روایت غیرادبی در این است که در روایت ادبی، جهان یا جهان‌های ممکن و خیالی بازنمایی می‌شود؛ اما موضوع مورد بازنمایی در روایات، تجربهٔ شخصی و روزمره و روایات تاریخی جهان خارج است و رابطهٔ روایت با آن از نوع ارجاعی است.

یکی از کاربردهای متصوّر برای بررسی مؤلفه‌های زبانشناختی داستان‌ها از نوعی که در این پژوهش صورت گرفته است، پیش‌بینی ادامهٔ داستان برای تولید روایت و سبک‌شناسی رایانه‌ای روایت‌هاست. بررسی پیکره بزرگی از داستان‌های فارسی بر اساس طبقه‌بندی

حاضر، می‌تواند فهرست مفصلی از همبسته‌های زبانی شیوه‌های بازنمایی تجربه را در اختیار زبانشناسان رایانشی قرار دهد تا به صورت خودکار امکان سبک‌شناسی مقایسه‌ای داستان‌های فارسی از ژانرهای مختلف و در ادوار مختلف وجود داشته باشد و با داده‌های عظیم برای مثال شناسایی سیر تحولی ابزارهای بازنمایی در داستان‌های فارسی محقق شود. ناگفته نماند که اگرچه محققان در طبقه‌بندی شیوه‌های بازنمایی تجربه قصد رسیدن به رده‌شناسی جهانی داشته‌اند، مؤلفه‌های زبانی دخیل در بازنمایی از جمله عناصر زبان ویژه است و نیاز است برای زبان فارسی فهرست مفصلی از واژه‌های مرتبط بر اساس تحلیل‌های دقیق متون روایی تهیه شود.

پی‌نوشت

۱. در این تحقیق، کلام اصطلاح پوششی است که گفتار و اندیشه را در بر می‌گیرد.

کتاب‌نامه

افخمی، علی و سیده فاطمه علوی (۱۳۸۲). «زبان شناسی روایت»، *فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی* (زبان و ادبیات فارسی و باستانی)، دوره ۵۳، شماره ۱۶۵، صص ۵۵-۷۲.

اعتمادزاده، محمود (۱۳٤٤). *مهره مار*، انتشارات آگاه، چاپ اول.

تولان، مایکل (۱۳۸٦). *روایت‌شناسی: درآمدی زبانشناختی-انتقادی*، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران، سمت.

پرویزی، رسول (۱۳۸۸). *قصه‌های رسول*، آیینه جنوب، چاپ دوم.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۲). *جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت شناسی*، تهران، خانه کتاب، چاپ اول.

حری، ابوالفضل (۱۳۸۸). «همبستگی میان بازنمایی وجوه رنگارنگ گفتار و اندیشه با تمرکز بر سخن غیرمستقیم آزاد»، *فصلنامهٔ نقدادبی* .س ۲. ش ۷. پاییز ۱۳۸۸، صص ۵۹-۷۸.

حق‌شناس، علی محمد (۱۳۸۳). «سه چهرهٔ یک هنر: نظم، نثر و شعر در ادبیات»، *فصلنامه مطالعات و تحقیقات ادبی*. سال ۱، شماره ۱ و ۲، صص٤٧-٦٧.

دانشور، سیمین (۱۳۸۲). *شهری چون بهشت*، تهران، خوارزمی، چاپ هفتم.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۷۹). *چهل داستان کوتاه از چهل نویسنده معاصر ایران*. تهران: انتشارات نیما.

سناپور، حسین (۱۳۷۸). *نیمه‌ی غایب*. تهران: نشر چشمه.

صافی پیرلوجه، حسین و مریم سادات فیاضی (۱۳۸۷). «نگاهی گذرا به پیشینه نظریه‌های روایت»، *فصلنامه نقد ادبی*، سال۱، شماره ۲، صص ۱۴۵– ۱۷۰.

عباسی، علی (۱۳۸۱). گونه‌های روایتی، *پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره ۳۳، صص۵۱–۷۴.

علوی مقدم، مهیار و سوسن پورشهرام (۱۳۸۷). نقد روایت‌شناختی سه داستان کوتاه نادر ابراهیمی (خانه‌ای برای شب، دشنام و صدا که می‌پیچد)، *ادب‌پژوهی*، شماره ٦، صص ١٦٣–١٧٨.

مالمیر، تیمور و رضوان صفایی صابر (۱۳۹۷). تحلیل تناسب شگردهای روایتگری با درونمایه در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، *ادبیات پارسی معاصر*، دوره ۸ شماره ۲، صص ١٦٥–١٨٤.

قاسمی‌پور، قدرت، نصرالله امامی و طاهره جوشکی (۱۳۹۷). سکوت و حذف روایی و پیوند آن با شیوهٔ روایتگری، فرم و شگردهای روایی در رمان رود راوی، *ادبیات پارسی معاصر*، دوره ۸ شماره ۱، صص ١٦٧– ١٩٣.

مرادی کرمانی، هوشنگ (١٣٧٤). *قصه‌های مجید*، کتاب اول، انتشارات کتاب سحاب، چاپ دوازدهم.

مولودی، فواد (١٣٩٦). «نقدی بر نخستین نمونه روایتگری سوم شخص محدود در داستان فارسی»، *ادبیات پارسی معاصر*، سال هفتم، شماره دوم، صص ١٢٧–١٤٧.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۲). دیوار مندرج در *کتاب فارسی سوم متوسطه*، تهران، شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی ایران.

نوغانی، محسن و اعظم عبایی (١٣٩٦). «روایت در جایگاه تحقیق و تحقیق در جایگاه روایت»، *روش‌شناسی علوم انسانی (تهران)*، بهار ١٣٩٦، شماره۹۰، صص ١٤١–١٦٩.

Bal, Mieke (2019), *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 4th ed. Toronto: University of Toronto Press.

Bell, Alice & Ryan, Marie-Laure (2019), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press.

Chatman, Seymour (1978), *Story and Discourse*, New York: Cornell University Press.

Foucault, M. (1977). *Archaeology of Knowledge*. Mexico: Siglo XXI.

Fludernik, Monika (1993), *The Fictions of Language and the Language of Fiction*, New York: Routledge.

Fludernik, Monika (2009), *An Introduction to Narratology,* New York: Routledge.

Fowler, Roger (1977), *Linguistics and the Novel*, New York: Routledge.

_____ (1996), *Linguistic Criticism*, 2nd ed., Oxford: Oxford University Press.

Genette, Gerard (1980), *Narrative Discourse*, New York: Cornell University Press.

Guiraud, Pierre (1955), *Semiology*, tr. George Gross, London: Routledge and Kegan Paul.

Halliday, M.A.K. (1973), *Explorations in the functions of language*, London, Edward Arnold.

Jakobson, Roman (1960), "Closing statement: linguistics and poetics", in Sebeok, Thomas A. (ed.), *Style in Language*, Cambridge: MIT Press, pp.350-77.

James, Henry (1963) 'The art of fiction', in Shapira, Morris (ed.), Henry James: Selected Literary Criticism, Harmondsworth: Penguin, Orig. publ. 1884.

Leech, G. and M. Short (1981), Style in Fiction, London: Longman.

McHale, Brian (1978), 'Free Indirect Discourse: a survey of recent accounts', Poetics and Theory of Literature, 3, 249–87.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, New York: Routledge.

Robbe-Grillet, A. (1989), *For a New Novel: essays on fiction*, Northwestern University Press: Illinois.

Simpson, Paul (1993), *Language, Ideology and Point of View*, New York: Routledge.

Toolan, Michael (2001), *Narrative: a critical linguistic introduction*, 2nd ed., New York: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی