

بررسی موقعیت «روایت‌شنو» در ادبیات داستانی

محسن محمدی فشارکی^۱، شیرین عاشورلو^{۲*}

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

دریافت: ۹۲/۲/۱۴

پذیرش: ۹۲/۳/۲۲

چکیده

گفتن یا نگفتن داستان، باعث تفاوت بین متن روایی و غیرروایی می‌شود. در هر متن روایی علاوه بر یک راوی، دست‌کم یک «روایت‌شنو» نیز وجود دارد. «سطح روایی»، «میزان مشارکت» و «درجه ادراک پذیری» راوی، مهم‌ترین عواملی هستند که ویژگی‌های روایت‌شنو را تعیین می‌کنند. در این پژوهش علاوه بر معرفی نشانه‌های مستقیم و غیرمستقیم وجود «روایت‌شنو»، به تبیین دو گونه «روایت‌شنو» درون‌متنی و برون‌متنی می‌پردازیم. چگونگی تمایز متن روایی و غیرروایی، چگونگی نمود نشانه‌های مستقیم و غیرمستقیم مبنی بر وجود روایت‌شنو در داستان و منظور از روایت‌شنو درون‌متنی و برون‌متنی در یک متن، پرسش‌های اساسی این پژوهش به شمار می‌روند. در این پژوهش، به روش توصیفی - تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، نشانه‌های مستقیم و غیرمستقیم وجود «روایت‌شنو» در داستان را معرفی می‌کنیم و به تبیین تمایزهای روایت‌شنو درون‌متنی و برون‌متنی در داستان و متون روایی می‌پردازیم. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که روایت‌شنو درون‌متنی همان مخاطب تخیلی و روایت‌شنو برون‌متنی، خواننده ملموس است.

واژگان کلیدی: روایت، متن روایی، رابطه علی و معلولی، روایت‌شنو، برون‌متن، درون‌متن.

۱. مقدمه و بیان مسئله

در هر متن روایی^۱ علاوه بر راوی و گوینده‌ای که داستان^۲ را نقل می‌کند، مخاطبی وجود دارد که داستان برای او نقل می‌شود. روایت‌شنو^۳ با خواننده فرق دارد؛ همان‌گونه که راوی با مؤلف

متفاوت است. در این زمینه تزوتان تودورف^۴ می‌گوید: «نباید نقش را با بازیگری که آن را ایفا می‌کند اشتباه بگیریم» (RimmonKenan, 1993: 68). در تحقیقات اخیر، منتقدان داستان و رمان زحمات فراوانی کشیده‌اند تا انواع مختلف راوی را از یکدیگر بازشناسند. حاصل کار ایشان دستاوردهای فراوانی داشته است و گونه‌های مختلف راوی (دانای کل، غیرقابل اعتماد، مستتر و ...) را از یکدیگر بازشناخته‌اند؛ اما هرگز دربارهٔ انواع مختلف اشخاصی که راوی خطاب به آن‌ها سخن می‌گوید، پژوهشی عمیق انجام نداده‌اند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۷۱). بسیاری از متون به نظر می‌رسد که هیچ روایت‌نویشی (روایت‌شنو، مخاطب) را مورد خطاب قرار نمی‌دهند و گمان نمی‌رود که هیچ شخصیتی نقش روایت‌شنو را در این متون بازی کند. در اسناد مربوط به جنگ سرد (اخلاق اسپینوزا) و در متون فارسی (فرهنگ‌های ادبی، دایره‌المعارف‌ها، اسناد مربوط به سازمان‌های مختلف، شجره‌نامه‌ها و...) هیچ‌گونه روایت‌نویشی (مخاطب) به آن صورت که در داستان و متون روایی می‌بینیم، به طور مستقیم یا غیرمستقیم مورد خطاب نویسنده قرار نگرفته است؛ زیرا این متون غیرروایی هستند.

در این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، جایگاه «روایت‌شنو» در داستان و رمان را بررسی می‌کنیم و می‌کوشیم به سؤالات زیر پاسخ دهیم:

۱. تفاوت‌های متن روایی و غیرروایی چیست؟
۲. نشانه‌های مستقیم و غیرمستقیم روایت‌شنو در داستان و رمان چگونه قابل شناسایی است؟
۳. منظور از روایت‌شنو درون‌متنی^۱ و برون‌متنی^۲ در یک متن چیست؟

۲. آغاز بحث

در بسیاری از روایت‌های داستانی نیز با وجود ناگزیر بودن از وجود روایت‌شنو، نمی‌توانیم هیچ شخصیتی را به طور مستقیم به عنوان روایت‌شنو تعیین کنیم؛ برای نمونه در رمان‌های بیگانه اثر آلبر کامو، *توبوس پیر* اثر ریچارد براتیگان، *تنگسیر* اثر صادق چوبک و *ثریا در اغما* نوشتهٔ اسماعیل فصیح، هیچ نشانهٔ مستقیمی مبنی بر وجود مخاطبی به عنوان «روایت‌شنو» وجود ندارد؛ درحالی‌که در برخی آثار داستانی، راوی به معرفی روایت‌شنو خود می‌پردازد، او را از گروه‌های دیگر متمایز می‌کند، پندش می‌دهد و گاهی به شکیبایی تا پایان ماجرای رمان فرامی‌خواند. در

داستان *الدوز و عروسک سخنگو*، صمد بهرنگی به عنوان نویسنده داستان، «بچه‌های فقیر» را روایت‌شنو داستان خویش معرفی می‌کند:

هیچ بچه عزیزدردانه و خودپسندی حق ندارد قصه من و الدوز را بخواند. به خصوص بچه‌های ثروتمندی که خودشان را یک سر و گردن از بچه‌های ولگرد و فقیر کنار خیابان‌ها بالاتر می‌بینند. آقای بهرنگ خودش گفته که قصه‌اش را بیشتر برای همان بچه‌های ولگرد و فقیر و کارگر می‌نویسد (بهرنگی، ۱۳۵۶: ۸۲).

بالزاک در آغاز رمان *بابا گوریو* «روایت‌شنو» را خطاب قرار می‌دهد و رفتار او را در قبال مصائب بابا گوریو غیر قابل پیش‌بینی می‌داند:

تو خواننده من نیز همین کار را خواهی کرد، تویی که هم اینک این کتاب را در دست‌های سفید گرفته‌ای و در عمق صندلی راحتی فرورفته‌ای و با خودت می‌گویی: نمی‌دانم سرگرم خواهد کرد یا نه! شرح فلاکت‌های بابا گوریو را که بخوانی کتاب را به کناری می‌نهی و با اشتیاق تمام به خوردن شام می‌پردازی و در توجیه سنگلی و بی‌رحمی‌ات مؤلف را به اغراق‌گویی و نیازهای داستان‌گویی متهم می‌سازی (بالزاک، ۱۳۳۴: مقدمه).

این دو نمونه داستانی نشان می‌دهند که گاه راوی به طور مستقیم به معرفی روایت‌شنو می‌پردازد و گاه با او سخن می‌گوید. در هر متن روایی به طور مستقیم یا غیرمستقیم نشانه‌هایی مبنی بر وجود یک روایت‌شنو وجود دارد؛ به طوری که می‌توانیم بگوییم: هر متن داستانی، چه مصور چه زبان‌بنیاد، علاوه بر یک راوی، به ناچار یک روایت‌شنو نیز دارد.

نباید فراموش کنیم که آنچه در مورد آشکار نبودن «روایت‌شنو» در داستان‌هایی مثل *بیگانه*، *اتوبوس پیر*، *تنگسیر* و ... در برابر *باباگوریو* و *الدوز و عروسک سخنگو* بیان کردیم، به این معنا نیست که در رمان‌های نام برده روایت‌شنو وجود ندارد؛ بلکه «هرچند روایت‌شنو ممکن است در یک روایتگری^۱ به چشم نیاید، به هر حال وجود دارد و هرگز به کلی فراموش نمی‌شود» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۵۵) و «حتی در رمانی که به نظر می‌رسد اشاره مستقیمی به یک روایت‌شنو نمی‌کند، می‌توانیم علائم ظریفی را ولو در ساده‌ترین صنایع لفظی ادبی بازشناسیم» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۷۱). در این داستان‌ها نیز همواره یک روایت‌شنو وجود دارد که ژپ لیت ولت آن را «مخاطب تخیلی» و یاکوب لوت «روایت‌نیوش» نامیده است (لیت ولت، ۱۳۹۰: ۲۴؛ لوت، ۱۳۸۸: ۲۷). اگرچه در داستان‌های مصور، ابزار بیان داستان با داستان زبان‌بنیاد متفاوت است (تصویر در برابر واژه)، باز هم این متون را روایی به شمار می‌آوریم و از آنجا که این داستان‌ها

بیشتر برای طیف سنی کودکان نوشته می‌شوند، در مرحله اول می‌توانیم «کودکان» را به طور مستقیم روایت‌شنو این داستان‌ها در نظر بگیریم. نشانه‌ها و علائم غیرمستقیم فراوانی مبنی بر روایت‌شنو در این متون وجود دارد.

۳. پیشینه پژوهش

در زمینه روایت‌شناسی و ساختارگرایی در داستان و قصه در ادبیات غرب و به تبعیت از آن در ادبیات داستانی فارسی، پژوهش‌های فراوانی انجام شده است؛ اما آنچه باعث تمایز یک پژوهش از کارهای مشابه دیگر می‌شود، جزئی‌نگری و تخصصی بودن آن است. محمدی فشارکی و همکار (۱۳۹۱) در پژوهشی به «مقایسه ساختار داستان در دو اثر از عطار بر اساس الگوهای نوین ساختارگرایی داستان‌نویسی» و فاطمه حیدری و همکار (۱۳۹۲) در پژوهشی به «بینامتنیت در شرق بنفشه» پرداخته‌اند. فتوحی و همکار (۱۳۹۱) در مقاله «نقش بافت و مخاطب در تفاوت سبک نثر امیرارسلان و ملک جمشید»، به «روایت‌شنو» و جایگاه آن در این دو متن اشاره کرده‌اند. هرچند در زمینه «روایت‌شناسی و ساختارگرایی» داستان‌های فارسی پژوهش‌های فراوانی انجام شده است، تاکنون پژوهشی انجام نشده است که به طور تخصصی به مقوله روایت‌شنو و عناصر وجودی آن در داستان و تمایزهای روایت‌شنو با راوی، مخاطب تخیلی، راوی درون‌داستانی و ... بپردازد. در پژوهش حاضر با تکیه بر نظریه‌های نوین روایت‌شناسی، علاوه بر متون جدید داستانی، از متون کلاسیک نیز نمونه‌هایی آورده‌ایم.

۴. تفاوت متن روایی و غیرروایی

متن^۱ یک کل ساختاریافته کرانمند متشکل از نشانه‌های زبانی است و هر متن مجموعه‌ای از یک پیکره‌واره زبانی است که عاملی آن را بیان می‌کند. بین متن و متن روایی تفاوت‌هایی وجود دارد. هر پیکره‌واره زبانی بنیاد دارای راوی، حتی اگر روایی نباشد، یک متن است (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۳۰)؛ مانند اسناد و مدارک مربوط به یک سده تاریخی. می‌توانیم بگوییم که متن، یک ساخت و یک مجموعه (تصویر، نوشته و ...) است. از نظر آرتور آسابرگر متن یعنی «به طور عام هر اثری که می‌تواند خوانده شود؛ خواه فیلم سینمایی، برنامه تلویزیونی، قصه مصور، آگهی تجارتي چاپ

شده، آگهی تلویزیونی و یا چیزهای دیگر» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۸۳).

با توجه به تعریف بالا، متن تنها وجه‌های شی‌گونه و ابزاری دارد که در دسترس مخاطب قرار می‌گیرد و بر اثر برخی تحولات، به متن روایی یا داستان تبدیل می‌شود؛ اما به‌سادگی نمی‌توانیم مقدار و حدود آن را تشخیص دهیم. در ادبیات برای تعیین حدود متن دشواری‌های زیادی وجود دارد. در *دیوان حافظ* (سده هشتم) که حاوی حدود پانصد غزل است، چگونه باید حدود متن را تعیین کنیم؟ کل دیوان، یک غزل، بیت، مصرع یا شعرهایی که در آن سطرها هیچ ارتباطی با هم ندارند؟ *مقالات شمس* که گفتارهای پراکنده اوست و خودش به قصد گردآوری آن‌ها را نوشته است، به چه اعتباری یک متن محسوب می‌شود؟ آیا *مختارنامه* که حاوی بیانات عطار است، یک متن به شمار می‌رود؟^{۱۰} در نظام نشانه‌شناسی، نشانه‌ها و رمزگان‌ها در دل یک جهان متنی قرار می‌گیرند و خوانش می‌شوند. هر کنش ارتباطی «متن» است و «متن» حاصل هم‌نشینی رمزگان‌های بسیار است (ناصراسلامی، ۱۳۸۹: ۶۶)؛ پس مرز دقیقی برای تشخیص متن بودن یا نبودن یک مجموعه ساختاریافته از نشانه‌های زبانی یا غیرزبانی وجود ندارد.

متن روایی متنی است که در آن یک عامل، روایتی را نقل می‌کند. اسکولز و کلاگ در کتاب *ماهیت روایت*، متن روایی را متنی می‌دانند که در آن قصه‌گو حضور داشته باشد و به بیان روایت بپردازد (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). روایت یا گفتار روایی سخنی گفتاری یا نوشتاری است که نقل رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادها را بر عهده دارد (اخلاقی، ۱۳۸۲: ۱۲۸). متون روایی گزارش‌هایی هدفمند از وقایع دنباله‌دار هستند (در ابتدا چنین اتفاق افتاد، سپس چنان شد) و وقایع، موقعیت‌ها و کنش‌ها چنان ارائه می‌شوند که گویی از پس یکدیگر جاری هستند و یکی پس از دیگری ظاهر می‌شوند. داستان گسترش می‌یابد، پیش می‌رود و تکمیل می‌شود. از هر واژه‌ای که استفاده کنیم، به پیوستگی ضروری موجود در تسلسل وقایع اشاره می‌کنیم (رابرتز، ۱۳۸۹: ۱۵۴). یک متن روایی (اعم از داستان مصور یا زبان‌بنیاد) از زنجیره‌ای از حوادث تشکیل می‌شود که بین آن‌ها رابطه علی و معلولی وجود دارد و به صورت زنجیره‌ای به هم پیوسته پشت سر هم می‌آیند. برای نمونه، به متن زیر بنگرید:

- روزی روزگاری شاهزاده‌ای بود [الف]. او می‌خواست با یک شاهزاده خانم عروسی کند [ب]. ولی شاهزاده خانم باید یک شاهزاده خانم واقعی باشد [پ]. این‌گونه بود که شاهزاده تمام دنیا را زیر پا گذاشت تا شاهزاده خانمی واقعی پیدا کند [ت].

می‌بینیم که جریان حوادث از الف تا ت، به صورت زنجیره‌ای از حوادث به هم پیوسته آمده است و به تشکیل یک متن روایی منجر شده است. متن زیر که از سند «روابط ایران-عراق و خلیج فارس» انتخاب شده است، یک متن غیرروایی است؛ زیرا بین حوادث آن رابطه‌ی علی و معلولی وجود ندارد و تنها یک گزارش است.

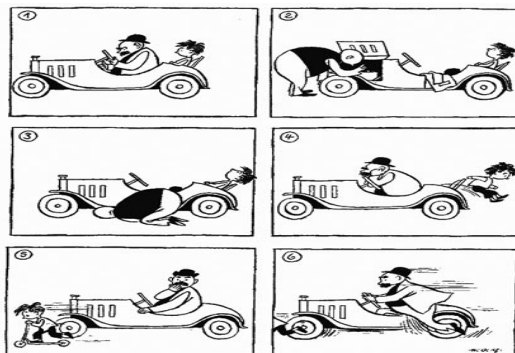
- مناقشات دیرین ایران با عراق در سال ۱۹۷۵م (۱۳۵۷.ه.ش) تا حدود زیادی با امضای قرارداد دوجانبه حل شد که بر اساس آن ایران موافقت کرد که از شورشیان گُرد در عراق حمایت ننماید تا عراق نیز در مورد موضع ایران مبنی بر تصحیح مرز بین دو کشور در منطقه‌ی شط‌العرب که از نظر نفتی حائز اهمیت استراتژیک است مخالفتی نشان ندهد (فروغی ابری و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۰۶).

داستان مصور نیز یک متن روایی به شمار می‌رود؛ زیرا داستان، متن و روایت سه مؤلفه‌ی اصلی متن روایی هستند. داستان مصور بیشتر عناصر داستان کوتاه (متن زبان‌بنیاد) را دارد. هنگامی که یک داستان مصور را می‌بینیم، با خیره شدن در تصویر اول، فضای اولیه‌ی داستان را درک می‌کنیم. دقت در جزئیات تصاویر آن همانند توضیحات نویسنده در داستان کوتاه است و از روی حالات چهره‌ها، حرکات و قیافه‌ها به شخصیت‌های داستان پی می‌بریم. پس از دیدن تصویر اول، به سراغ تصویر دوم می‌رویم؛ همانند زمانی که در داستان کوتاه از یک پاراگراف به پاراگرافی دیگر و از صفحه‌ای به صفحه‌ی دیگر می‌رویم.

در داستان مصور هر قاب معادل چند بند (پاراگراف) یا چند صفحه از داستان کوتاه است. در همه‌ی این قاب‌ها شخصیت‌های ثابتی با اعمال گوناگون تکرار می‌شوند. آرتور آسابرگر در این زمینه می‌گوید: «قصه‌های مصور، مثل داستان شخصیت‌های ثابتی دارند که دائم تکرار می‌شوند» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۱۲). اگرچه داستان‌های مصور بسیار ساده و قابل فهم هستند، شخصیت‌شناسی و تناسب حرکات و گفت‌وگوها در آن‌ها کار آسانی نیست. دقت در جزئیات نیز از شگردهای خاص این داستان‌ها است.

داستان‌های مصور به این دلیل که ساختار روایی ساده‌ای دارند، بسیار ساده و عامیانه هستند و به راحتی فهمیده می‌شوند؛ اما خوانندگان باید برای قرائت قصه‌های مصور، از توشه‌ی دانش فراوانی برخوردار باشند. آن‌ها باید بدانند چگونه نشانه‌های گوناگون، از قبیل بادکنک‌های بریده‌بریده حاکی از افکار و خطوط دور دست‌ها و پاها دال بر حرکت‌ها را رمزگشایی کنند (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۱۳).

برای نمونه به داستان مصور زیر بنگرید:



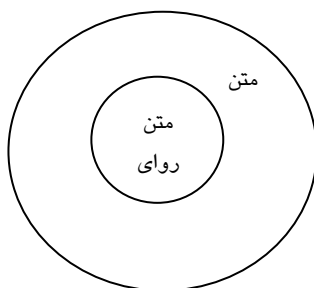
این داستان به صورت زنجیره‌ای از تصاویر عرضه شده است. زنجیره این داستان، شماری از قاب‌ها را دربرمی‌گیرد که شخصیت‌ها را در حال کنش متقابل با یکدیگر، مانند صحبت کردن، درگیر شدن و انجام دادن اعمال گوناگون، نشان می‌دهد. این شخصیت‌ها از قسمتی به قسمت دیگر ادامه می‌یابند. اگرچه ما در اینجا فقط زنجیره‌ای از تصاویر و رابطه‌ی علی و معلولی بین آن‌ها را داریم، بسیاری از اعمال آن‌ها، از جمله گفت‌وگو، در ذهن ما شکل می‌گیرد و ساخته می‌شود. «زمانی که قصه‌های مصور را می‌خوانیم، نه تنها این قاب‌ها را در خیالمان وحدت می‌بخشیم و کلماتی را که شخصیت‌ها به زبان می‌رانند می‌خوانیم، بلکه طراحی‌ها را نیز به دقت واری می‌کنیم» (همان: ۱۱۳). با دقت در اعمال شخصیت‌ها درمی‌یابیم که آن‌ها به چه کار مشغول هستند و می‌توانیم به گفته‌ها و شخصیت آن‌ها پی ببریم. در این داستان هیچ گفت‌وگویی وجود ندارد و ناچاریم خودمان آن‌ها را تأویل کنیم. عواملی که در تأویل ما از تصاویر این داستان دخالت دارند، شامل جزئیات آن‌ها، مانند خراب شدن ماشین، تلاش پدر برای راه‌اندازی و تعمیر آن، پریدن کودک از ماشین و تقلید پدر از کار کودک، می‌شود. به وسیله این عوامل می‌توانیم با توجه به نوع تصویر برای آن گفت‌وگویی خلق کنیم. ترکیب این تصاویر و گفت‌وگوی ذهنی ما جریان روایت‌پردازی این داستان‌ها را به جلو می‌رانند.

علاوه بر ساختار، یکی دیگر از عواملی که باعث روایی بودن داستان مصور می‌شود، طنز نهفته در آن است؛ به طوری که طنز را می‌توانیم از خصوصیات منحصر به فرد داستان‌های مصور به شمار آوریم. در این داستان، پسر وقتی حوصله‌اش سر می‌رود، دست به ابتکار می‌زند و پدر نیز دست به تقلید از وی می‌زند و حتی در قاب آخر مشاهده می‌کنیم که از پدر پیشی گرفته است.

از عوامل دیگر روایی بودن داستان‌های مصور، جزئی‌نگری و فضا‌سازی است. در قاب شماره ۲ پدر کت خود را روی درب ماشین گذاشته است و به تعمیر ماشین می‌پردازد و گویا پسر را منع کرده است که از ماشین پیاده شود (جزئی‌نگری و توصیف). در قاب شماره ۳ حالت خم شدن پسرک و نگاه به آسمان نشانه بی‌حوصلگی وی است و قاب شماره ۴ نشان می‌دهد که تلاش پدر به نتیجه نرسیده است و او به فکر فرو رفته است. هاشورهای زیر تصویر پسرک، هنگام پریدن از ماشین، سرعت او را در این کار نشان می‌دهد و به نوعی این تصویر را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که او عصبانی است.

متن روایی متنی است که در مورد یک قهرمان یا شخصیت، داستان‌پردازی می‌کند و در محیط خاصی هم این داستان روایت می‌شود؛ درحالی‌که متن غیرروایی مثل متن گزارشی، خبری، متن‌های فلسفی و غیره، متن‌هایی هستند که داستان در آن‌ها وجود ندارد و داستان‌پردازی نمی‌شود (احمدیان، ۱۳۸۴: ۸۶).

آنچه باعث تبدیل یک متن به متن روایی می‌شود، عامل «داستان» است و از ترکیب سه عامل «داستان»، «روایت» و «متن»، متن روایی به وجود می‌آید. شکل زیر ساختار متن روایی را نشان می‌دهد:



شکل ۱ رابطه متن و متن روایی

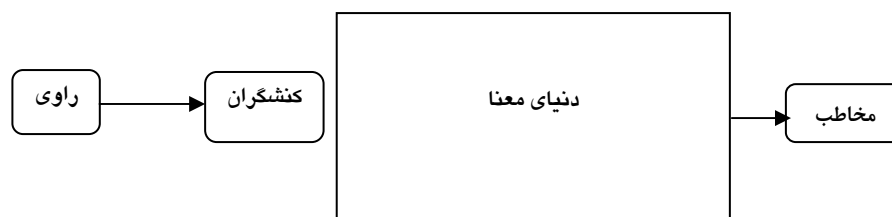
بر اساس این شکل می‌توانیم بین متن و متن روایی رابطه منطقی عموم و خصوص مطلق برقرار کنیم؛ یعنی همه متن‌ها روایی نیستند و تنها برخی از آن‌ها روایی هستند.

۵. روایت‌شنو و موقعیت آن در داستان

پس از دانستن تمایزهای متن روایی و غیرروایی، به مقوله روایت‌شنو و موقعیت‌های شناختی آن در متون روایی (داستان و رمان) می‌پردازیم.

اهمیت مفهوم روایت‌نیوش تنها به سبب سنخ‌شناسی ژانر^{۱۱} روایی یا تاریخ فن رمان‌نویسی نیست. اهمیت این مفهوم بیش از آن‌ها است؛ زیرا اجازه بررسی بهتر راهی را می‌دهد که از طریق آن روایتگری نقش خود را ایفا می‌کند. در همه روایتگری‌ها گفت‌وگویی بین راوی‌ها، روایت‌نیوش‌ها و شخصیت‌ها می‌بالد و رشد می‌کند (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۵۷).

هر اثر ادبی از سه سطح راوی، کنشگر و مخاطب (روایت‌شنو) تشکیل شده است. این سه سطح در تقابل با یکدیگر، باعث به وجود آمدن گونه‌های روایی با سطوح مختلف آن می‌شوند.



شکل ۲ سطوح اثر ادبی

به گفته ریمون کنان، راوی عاملی است که «در ساده‌ترین حالت به روایت می‌پردازد یا در خدمت برآوردن نیازهای روایت مبادرت می‌ورزد» (لوته، ۱۳۸۸: ۳۲). وی در تعریف روایت‌شنو می‌گوید: «روایت‌شنو عاملی است که در ساده‌ترین شکل تلویحاً مورد خطاب راوی قرار می‌گیرد» (همان: ۳۲). روایت‌شنو ممکن است در سطحی بالاتر از روایت نخست واقع شده باشد یا شخصیتی داستانی در روایت نخست باشد. «ژرار ژنت اولی را روایت‌شنو برون‌داستانی و دومی را روایت‌شنو درون‌داستانی می‌نامد» (Genette, 1981:56; Todorov, 1972:132). هر داستان، اعم از زبان‌بنیاد و مصور، سه بخش بالا را دارد. نشانه‌های وجودی روایت‌شنو به اشکال مختلف در داستان ظاهر می‌شود؛ به طوری که در برخی از داستان‌ها با ضمیر «تو» مشخص شده است و در برخی از داستان‌ها نشده است. در داستان‌هایی که ضمیر «تو» حذف شده است، علائمی در

متن وجود دارد که به طور غیرمستقیم نشان‌دهنده وجود روایت‌شنو در داستان است. از آنجا که هر داستان با این نیت نوشته می‌شود که یک روایت‌شنو به خوانش آن بپردازد، هنگامی که نویسنده دست به قلم می‌برد و شروع به نوشتن داستان می‌کند، در تخیل خویش یک روایت‌شنو برای داستان خود فرض می‌کند. ژپ لینت ولت^{۱۲} معتقد است که هر داستان یک «مخاطب تخیلی» دارد که در بطن جهان داستان نهفته است و همواره نویسنده ملموس^{۱۳} هنگام نوشتن داستان به این مخاطب نظر دارد و داستان را برای او می‌نویسد (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۵).

او خیلی مریض بود، یک لیوان نوشیدنی نوشید و حالش خیلی خوب شد»، علامتی در خود روایت مبنی بر وجود روایت‌شنو نمی‌یابیم. «در این عبارت هیچ نشانه‌ای وجود ندارد که آشکارا یا به تلویح به کنش روایت کردن و در نتیجه به مخاطب روایت اشاره کند؛ جز این نکته که این جمله روایت است (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۴).

عبارت بالا به این دلیل روایت است که بین جملات، رابطه و پیوستگی برقرار است و از آنجا که ارتباط بین این جملات نشان می‌دهد که این عبارت یک ساختار روایی است، بر اساس نظریه لینت ولت می‌توانیم بگوییم که در هر متن روایی یک مخاطب انتزاعی و یک مخاطب تخیلی (روایت‌شنو) ایفای نقش می‌کند. ژپ لینت ولت معتقد است هر اثر ادبی یک نویسنده ملموس، یک نویسنده انتزاعی، خواننده واقعی، خواننده ملموس و راوی تخیلی دارد. بر اساس نظریه ژپ لینت ولت، نویسنده ملموس (واقعی) «خالق واقعی اثر ادبی است و به عنوان فرستنده پیامی را به خواننده ملموس که گیرنده یا دریافت‌کننده پیام است، می‌فرستد. نویسنده ملموس و خواننده ملموس شخصیت‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای هستند که تعلق به دنیای اثر ندارند؛ بلکه تعلق آن‌ها به دنیای واقعی است که در آن زندگی مستقلی را جدای از متن ادبی تجربه می‌کنند» (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۵). خواننده ملموس «به عنوان گیرنده اثر، در جریان گذر زمان دچار تغییر می‌شود؛ مسئله‌ای که می‌تواند سبب دریافت‌های کاملاً گوناگون و حتی متفاوت از یک اثر ادبی طی زمان شود» (همان: ۵). خواننده انتزاعی با مخاطب تخیلی فرق دارد؛ زیرا خواننده انتزاعی من دوم کسی است که از عالم واقع وارد جهان داستان شده است و هر لحظه می‌تواند با قطع خوانش به جهان واقع برگردد. او حالت برزخ‌مانندی دارد که نیمی واقعی و نیمی تخیلی است؛ درحالی‌که راوی تخیلی فردیت خارجی ندارد و ساخته ذهن نویسنده است. لینت ولت در این زمینه می‌گوید:

خواننده یک داستان تخیلی، به نظم یا به نثر و مخاطب این داستان هرگز نباید با یکدیگر تلفیق شوند. یکی واقعی و دیگری تخیلی است؛ حتی اگر به طور شگفت‌انگیزی مشابه دیگری باشند. این امر

استثنا بوده و به عنوان یک اصل مطرح نیست (همان: ۲۰).

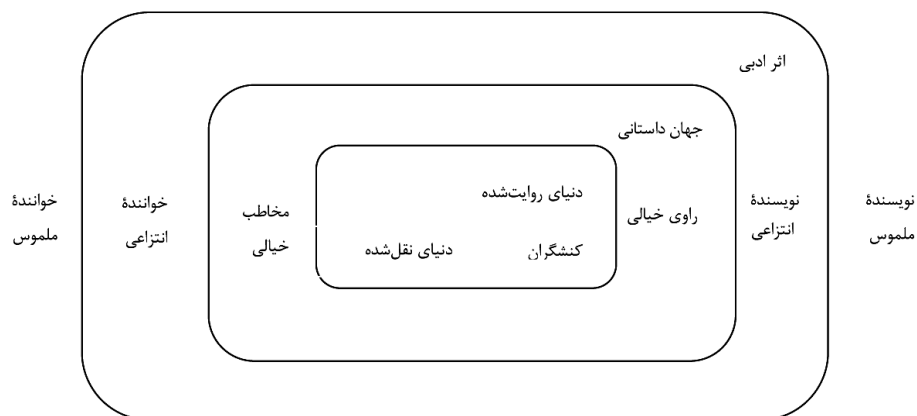
میک بال^{۱۴} از دیدگاه نشانه‌شناختی باور دارد:

متن روایی یک نشانه به شمار می‌رود که فرستنده این نشانه نویسنده و گیرنده آن خواننده است و در درون این نشانه فرستنده‌ای دیگر، یعنی فاعل گوینده یا راوی، نشانه‌ای را برای گیرنده‌ای دیگر، یعنی روایت‌شنو می‌فرستد که داستان مدلول آن است (Mike, 1977: 46).

متن روایی

مؤلف تاریخی ← مؤلف پنهان ← راوی ← روایت‌نیوش ← خواننده پنهان ← خواننده تاریخی

الگوی ترسیمی «وجه متن روایی ادبی» بر اساس این نظریه، تمایز بین سطوح روایی در یک متن را بهتر نشان می‌دهد:



ماخذ: (عباسی و حجازی، ۱۳۹۰: ۲۴)

شکل ۳ وجه متن روایی ادبی

در عبارت «او خیلی مریض بود، یک لیوان نوشیدنی نوشید و حالش خیلی خوب شد»، چون برگرفته از یک متن روایی است، همواره بر اساس نظریه ولت، یک مخاطب تخیلی (روایت‌شنو)

نهفته است.

گاهی نویسنده داستان به طور مستقیم یا با استفاده از ضمائر، به وجود «روایت شنو» در داستان اشاره می‌کند؛ به طوری که از بافت متن به وجود «روایت شنو» در داستان پی می‌بریم. در عبارت زیر از رمان در جست‌وجوی زمان از دست رفته از مارسل پروست، ضمیر «ما» نشانگر وجود «روایت شنو» در داستان نیست:

– «به علاوه ما اغلب در خانه نمی‌ماندیم، می‌رفتیم بیرون قدم بزیم».

در جای دیگری از همین رمان، ضمیر «ما» نشانگر وجود «روایت شنو» نیز شده است:

– «در این هم‌زمانی‌ها و تقارن‌های کامل که واقعیت باید آنچه را که مدت‌های دراز در رویاهایش بودیم در اختیارمان بگذارد، آن را کاملاً از ما پوشیده می‌دارد».

در اینجا ضمیر «ما» شامل «روایت شنو» نیز شده است (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۴). در ادبیات فارسی نیز در شعر و داستان، حالت‌های دوگانه ضمائر وجود دارد؛ برای نمونه در بیت زیر از ناصر خسرو ضمیر «تو» روایت شنو را نیز در بر گرفته است:

چو تو خود کنی اختر خویش را بد مدار از فلک چشم نیک اختری را

(قبایانی، ۱۳۴۱: ۱۲۵)

در ابیات زیر از سعدی نیز راوی روایت شنو را در روایت مشارکت داده است:

بلبل که به دست شاهد افتاد یاران چمن کند فراموش
ای خواجه برو به هر چه داری یاری بخور و به هیچ مفروش
گر توبه دهد کسی ز عشقت از من بنیوش و پند منیوش

(سعدی، ۱۳۸۷: ۴۶۱)

در اینجا عبارت «ای خواجه» خطاب به روایت شنو است و ضمیر «ت» نیز شامل روایت شنو شده است؛ در حالی که در بیت زیر ضمیر «ت» شامل روایت شنو نمی‌شود و به مخاطب درون‌متنی اشاره دارد که همان معشوق است:

هرگز نبود سرو به بالا که تو داری یا مه به صفای رخ زیبا که تو داری

(همان: ۵۵۷)

علاوه بر ضمائر، نشانه‌های دیگری در داستان وجود دارند که به طور غیرمستقیم به وجود روایت شنو اشاره می‌کنند.

۶. خطاب قرار دادن روایت‌شنو به طور مستقیم

چنانکه گفتیم، هر داستان و متن روایی یک روایت‌شنو نیز دارد و گاه ممکن است چندین روایت‌شنو نیز داشته باشد و آن‌ها را با ضمائر جمع خطاب کند؛ برای نمونه «سلینجر» در رمان *ناطور دشت*، از ضمیر جمع برای خطاب کردن روایت‌شنو استفاده می‌کند:

اگر واقعا می‌خواهید در این باره چیزی بشنوید، لابد اولین چیزی که می‌خواهید بدانید این است که من کجا به دنیا آمدم و بچی نکبت‌بارم چطور گذشت و پدر و مادرم پیش از من چه کار می‌کردند؟ و از این مهم‌تری که آدم را یاد «داوید کاپرفید» می‌اندازد. اما راستش را که بخواهید من میل ندارم وارد این موضوع‌ها بشوم ... گذشته از این خیال ندارم که شرح حال خودم را از اول تا به آخر برایتان تعریف کنم (سلینجر، ۱۳۴۵: ۱).

در اینجا سلینجر به طور مستقیم گروه روایت‌شنوهای خود را مورد خطاب قرار داده است. در شعر زیر نیز انوری گروه روایت‌شنوها (مسلمانان) را خطاب قرار داده است:

*ای مسلمانان فغان از جور چرخ چنبری
وز نفاق تیر و قصد ماه و کید مشتری
(انوری، ۱۳۳۱: ۱۴۶)*

گاهی نویسنده در روایت تنها یک روایت‌شنو را خطاب می‌کند. «آپولیوس» در رمان *الاغ طلایی* به وجود یک روایت‌شنو در داستان اشاره کرده است: «ای خواننده، در این قصه میلیتوسی قصه‌ها و حکایات رنگارنگی به هم بافته‌ام و می‌خواهم گوش‌هایتان را با یک رشته نقالی‌ها و روایت‌های نجاگونه بنوازم» (آپولیوس، ۱۳۷۹: ۳۳). خطاب مستقیم «روایت‌شنو» توسط راوی، معمولاً به دو صورت در داستان می‌آید:

۱. با استفاده از الفاظی مانند «خواننده»، «کسانی که این داستان را می‌خوانید» و ...؛

۲. با استفاده از ضمائر.

نمونه دیگری از خطاب مستقیم روایت‌شنو با استفاده از ضمائر، در رمان *سینوره* نوشته والتازی آمده است:

فقط یک آدم باسواد می‌تواند بفهمد که معنای دو یا چند شکل که به هم متصل می‌شود چیست اگر شما شکل یک آدم را روی لوح بکشید و به دست یک نفر بی‌سواد بدهید، او می‌فهمد که او یک انسان است. اگر شکل یک تمساح را روی لوح بکشید و به دست یک بی‌سواد بدهید، او می‌فهمد که یک تمساح است (والتازی، ۱۳۶۶: ۱۰).

ضمیر «شما» و شناسه‌های «ید» نشان‌دهنده وجود روایت‌شنو در داستان است. ادگار آلن‌پو در

داستان بشکه آمونتیلا رو به طور مستقیم روایت شنو را مخاطب قرار داده است:

هزار و یک زخمی را که فورچوناتو به من زده بود، تاب آوردم؛ اما آن هنگام که زخم زبان پیشه کرد، سوگند انتقام خوردم؛ اما تو که طبیعت خوی مرا می شناسی، گمان نخواهی برد که تهدیدی بر زبان آوردم، آری! سرانجام انتقام کشیدم (آلن پو، ۱۳۸۷: ۲۳۹).

ژوزه ساراماگو در *رمان کوری* خطاب به روایت شنو گفته است: «یک نگاه که بیندازی چشم های مرد را سالم می بینی، نی نی شان می درخشد و برق می زند» (ساراماگو، ۱۳۷۸: ۲). صادق هدایت در *رمان بوف کور* سایه خود را به عنوان روایت شنو معرفی می کند و فقط برای او می نویسد: و اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم، فقط برای این است که خودم را به سایه ام معرفی کنم، سایه ای که روی دیوار خمیده و مثل این است که هر چه می نویسم با اشتهای هر چه تمام تر می بلعد؛ برای اوست که می خواهم آزمایشی بکنم...» (هدایت، ۱۳۳۴: ۲).

۷. پرسش و شبه پرسش

یکی دیگر از ابزارهایی که به طور غیرمستقیم در داستان بر وجود روایت شنو دلالت دارد، «پرسش و شبه پرسش» است. *راوی* داستان معمولاً با استفاده از پرسش یا گفتاری که حالت پرسشی دارد، روایت شنو را مخاطب قرار می دهد؛ برای نمونه، *راوی* داستان *بچه مردم*، اثر جلال آل احمد، با پرسش از مخاطب به صورت غیرمستقیم او را مخاطب قرار داده است:

خب چه می توانستم بکنم؟ شوهرم حاضر نبود مرا با بچه نگه دارد. بچه که مال خودش نبود. مال شوهر قبلی ام بود که طلاقم داده بود و حاضر هم نشده بود بچه را بگیرد. اگر کس دیگری جای من بود چه می کرد؟ خب من هم بایست زندگی می کردم. اگر این شوهرم هم طلاقم می داد چه می کردم؟ (آل احمد، ۱۳۷۹: ۱۹).

در این قطعه از داستان، *راوی* با روایت شنو درددل می کند، از او چاره می خواهد و با سؤالات متداول او را در امر روایت دخیل می کند. ادگار آلن پو در *داستان قلب رازگو*، با سؤال از روایت شنو می خواهد دیوانگی خود را انکار کند:

درست است! عصبی... به نحو بسیار بسیار وحشتناکی عصبی بودم و هستم... همه چیزها را در آسمان و در زمین می شنیدم. چیزهای زیادی را در دوزخ می شنیدم. پس چگونه ممکن است دیوانه باشم؟ گوش کنید! و ببینید با چه آرامشی می توانم تمامی داستان را برایتان بازگو کنم (آلن پو، ۱۳۸۷: ۱۷۷).

در اشعار زیر از غزلیات سعدی نیز ابزار پرسش باعث دخالت روایت‌شنو در داستان شده است:

نفحات صبح دانی ز چو روی دوست دارم که به روی دوست ماند که برافکند نقابی
دانی چه گفت مرا آن بلبل سحری؟ تو خود چه آدمی که ز عشق بی‌خبری؟

(سعدی، ۱۳۸۷: ۵۳۶ و ۵۷۴).

شبه‌پرسش نیز ابزار دیگری است که نشان‌دهنده نقش و جایگاه «روایت‌شنو» در داستان است.

بالاخره چراغ سبز شد. ماشین‌ها مثل برق راه افتادند؛ اما آن وقت بود که معلوم شد همه‌شان مثل هم تیز و فرز نیستند. ماشینی که اول خط وسط ایستاده تکان نمی‌خورد. لابد عیبی پیدا کرده، پدال گاز در رفته، دنده گیر کرده، جلوبندی عیب کرده، ترمز قفل کرده، برق اشکال پیدا کرده! (ساراماگو، ۱۳۷۸: ۱).

در این قطعه از رمان کوری، نویسنده با شبه‌پرسش‌هایی از مخاطب روایت‌شنو درباره ماشین، می‌خواهد روایت‌شنو را در داستان سهیم کند. صادق هدایت در داستان آجی خانم، با پرسش و شبه‌پرسش از روایت‌شنو می‌خواهد او را وارد روایت کند:

از آنجایی که از خوشی‌های این دنیا خودش را بی‌بهره می‌دانست، می‌خواست به زور نماز و طاعت، مال دنیای دیگر را دریابد؛ از این رو برای خودش دلداری پیدا کرده بود. آری. این دنیای دو روزه چه افسوسی دارد اگر از خوشی‌های آن برخوردار نشود؟ (هدایت، ۱۳۰۹: ۵۰).

۸. تأکید نویسنده بر چیزهایی که روایت‌شنو با آنها آشنایی و آنها را

باور دارد

همان‌گونه که در عالم واقع و در مکالمات روزمره یا صحبت کردن درباره موضوعات گوناگون با مخاطبان خویش، گاه چیزهایی بر زبان می‌آوریم که آنها را قبول دارد و با آنها آشنا است (نصراصفهانی و خدادادی، ۱۳۹۱: ۲۹۹)، در ادبیات داستانی نیز گاه «راوی ممکن است مفروضات مخاطب روایت را مورد حمله قرار دهد، از آنها حمایت کند، به استنطاقش بکشد یا خواستارش باشد و به این وسیله شخصیت مخاطب روایت را عمیقاً نشان می‌دهد» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۷۱). در داستان سپیددندان، راوی چیزهایی می‌گوید که روایت‌شنو نیز با آنها آشنا است، آنها را لمس کرده و جزو باورهایش است:



بیابان شمال آب را منجمد می‌کند تا از حرکت آن به سوی دریا مانع شود، شیرۀ نباتی را در زیر درختان جنگل می‌بندد تا خشک شود و بمیرند و از این بدتر و بی‌رحم‌تر به انسان می‌تازد تا وی را در هم کوبد و مطیع و منقاد خویش کند؛ زیرا انسان فعال‌ترین و پرحرکت‌ترین موجودات روی زمین است که هرگز نمی‌آساید و هرگز خسته نمی‌شود (لندن، ۱۳۷۴: ۱۷).

عبارت «انسان فعال‌ترین و پرحرکت‌ترین موجودات روی زمین است که هرگز نمی‌آساید و هرگز خسته نمی‌شود» از چیزهای مورد قبول راوی و روایت‌شنو است و به‌کارگیری این عبارت در داستان، نشان می‌دهد که راوی در داستان برای روایت‌شنو جایگاهی در نظر گرفته است. در داستان بچهٔ مردم، جلال آل‌احمد حالت زن هنگام ترک بچه در خیابان را به حالت «دزدی که سر بزنگاه مچش را گرفته باشند» تشبیه کرده است و این حالت برای روایت‌شنو کاملاً آشنا است: درست است که نمی‌خواستیم بفهمد من دارم در می‌روم، ولی برای این بود که سر جایم خشکم زد. مثل یک دزد که سر بزنگاه مچش را گرفته باشند، شده بودم. خشکم زده بود و دست‌هایم همان طور زیر بغل‌هایم مانده بود (آل احمد، ۱۳۷۹: ۶۷).

گویا نویسنده هنگام نگارش این عبارت به روایت‌شنو نیز اندیشیده و برای او این عبارت را نوشته و او را با خود همراه کرده است. چارلز دیکنز در رمان *آرزوهای بزرگ* در مورد شخصیت گرسنه می‌گوید: «با ولع شروع به خوردن نان کرد، طوری که انگار داشت از گرسنگی می‌مرد» (دیکنز، ۱۳۸۷: ۱۶). «حالت گرسنگی تا حد مرگ» برای روایت‌شنو آشنا است و به طور غیرمستقیم نشان می‌دهد که متن یک روایت‌شنو دارد که حالت توصیف شده را درک می‌کند.

۹. توضیحات فرازبانی و فراروایتی برای روایت‌شنو

هنگامی که نویسنده در داستان یا رمان، به توضیح یک اصطلاح یا چیز دیگری در متن یا پاورقی می‌پردازد، نشان‌دهندهٔ این است که متن را برای یک روایت‌شنو ناآگاه می‌نویسد. جک لندن در رمان *سپیدندان* اصطلاحاتی را توضیح می‌دهد که روایت‌شنو از آن‌ها آگاهی ندارد. این توضیحات نشانهٔ غیر مستقیمی از وجود روایت‌شنو در داستان است:

زمین بیابانی مرده و بی‌انتها بود که در آن جنبنده‌ای نمی‌جنبید و پرنده‌ای پر نمی‌زد و چنان سرد و متروک و غم‌انگیز بود که اندیشهٔ آدمی در برابر رعب و صولت آن تا بورای اقلیم غم و وحشت می‌گریخت. روح مغموم آدمی را هوس خنده‌ای مخصوص، خنده‌ای شبیه به زهرخند حزن‌انگیز «اسفکس» فرامی‌گرفت.

اسفکس: حیوانی بوده است افسانه‌ای که سر انسان و بدن شیر داشته و در نزد مصریان مظهر و علامت خورشید بوده است (لندن، ۱۳۷۴: ۱۰).

توضیح واژه «اسفکس» نشان می‌دهد که متن روایت‌شنوی دارد که از معنای واژه اطلاعی ندارد و این توضیحات به طور غیرمستقیم نشان‌دهنده وجود وی هستند. سلینجر در رمان *ناطور نشت* از مدرسه‌ای سخن می‌گوید که برای روایت‌شنو آشنا است: «می‌خواهم از روزی شروع کنم که از دبیرستان پنسی در آدم. پنسی همان مدرسه‌ای است که در آگرتاون^{۱۰} واقع شده است، در ایالت پنسیلوانیا، شاید اسمش را شنیده باشید. اگر اسمش را نشنیده‌اید، لابد اعلانات مدرسه را دیده‌اید» (سلینجر، ۱۳۴۵: ۲). در رمان *قصه جزیره ناشناخته*، ژوزه ساراماگو توضیحاتی در متن داستان آورده است که به طور غیرمستقیم وجود روایت‌شنو را نشان می‌دهد:

مردی به در قصر پادشاه رفت و گفت: به من یک کشتی بدهید. قصر پادشاه درهای بسیاری داشت؛ اما این در مخصوص دریافت عریضه‌ها بود. پادشاه تمام وقت خود را در کنار در مخصوص هدایا می‌گذراند (متوجه هستید که منظور هدیه‌هایی است که به پادشاه تقدیم می‌شد). هر وقت که می‌شنید در مخصوص عریضه را می‌زنند، وانمود می‌کرد که چیزی نشنیده است و تنها زمانی که ضربات کوبه برنزی در، نه تنها گوش آزار، بلکه شدیداً مایه آبروریزی می‌شد، (زیرا آرامش همسایه‌ها بر هم می‌خورد و مردم شروع به پیچ‌پیچ می‌کردند که این دیگر چه پادشاهی است که حتی جواب در زدن‌ها را هم نمی‌دهد) (ساراماگو، ۱۳۷۹: ۵).

در رمان *آرزوهای بزرگ* توضیحات راوی در مورد «کشتی‌های اوراقی» در متن داستان و پاورقی، نشان‌دهنده وجود روایت‌شنو در داستان است: «نگاهی به جو انداختم و پرسیدم: «کشتی‌های اوراقی دیگه چیه؟» خواهرم داد زد: «ایش!» یک سؤالش را که جواب بدهی، هزار سؤال دیگر می‌کند. کشتی‌های اوراقی، کشتی‌های توی باتلاق‌ها هستند که زندانی‌ها را تویش نگه می‌دارند» (دیکنز، ۱۳۸۷: ۲۶).

۱۰. انکار یا نفی ذهنیات روایت‌شنو

گاهی نویسنده بر افکار و ذهنیات روایت‌شنو مسلط می‌شود و به انکار یا نفی آن‌ها در مورد حوادث داستان می‌پردازد که این عملکرد راوی، دلیل دیگری برای اثبات وجود روایت‌شنو در داستان است. داستایوفسکی در رمان *برادران کارامازوف* عقاید روایت‌شنو در مورد وضعیت جسمی و روحی «آلیوشا» را انکار می‌کند:



چه بسا عده‌ای از خوانندگانم تصور کنند که قهرمان جوانم موجودی مریض‌احوال و هیروتی و رشد نیافته بود؛ یک رویایی رنگ‌پریده و ریز نقش و معلول. برعکس آلیوشا در این زمان نوجوان نوزده ساله خوب بار آمده، سرخ‌گونه، روشن‌چشم و سرشار از سلامت بود (داستایوفسکی، ۱۳۸۹: ۴۴).

جلال آل‌احمد در داستان بچه مردم، تصور روایت‌شنو در مورد زن داستان را نفی می‌کند: ناچار بودم بچه را یک جوری سر به نیست کنم، یک زن چشم و گوش بسته مثل من جز این چیزی به فکرش نمی‌رسید، نه جایی را بلد بودم، نه راه و چاره‌ای می‌دانستم. نه اینکه جایی را بلد نبودم. می‌دانستم می‌شود بچه را به شیرخوارگاه گذاشت یا به خراب‌شده دیگری سپرد (آل‌احمد، ۱۳۷۹: ۱۹). راوی داستان *ناطور دشت* انتظار ذهنی روایت‌شنو برای بیان داستان خویش را نفی می‌کند:

اگر واقعاً می‌خواهید در این مورد چیزی بشنوید، لابد اولین چیزی که می‌خواهید بدانید این است که من کجا به دنیا آمدم و بچگی نکبت‌بارم چطور گذشت و پدر و مادرم پیش از من چه کار می‌کردند؟ اما راستش را بخواهید من میل ندارم وارد این موضوع‌ها بشوم (سلینجر، ۱۳۴۵: ۱). نویسنده در این قطعه از داستان، خواسته ذهنی مخاطب را که با ولع دنبال آن است، نفی کرده است. هنگامی که نویسنده در مورد سرگذشت زندگی خود از روایت‌شنو می‌پرسد، مخاطب انتظار دارد نویسنده سرگذشت زندگی خود را شرح دهد؛ ولی نویسنده این خواسته ذهنی مخاطب را برآورده نمی‌کند.

۱.۱. روایت‌شنو درون‌متنی و برون‌متنی

هنگامی که راوی در درون داستان، یکی از شخصیت‌ها را خطاب قرار دهد، روایت‌شنو درون‌متنی می‌شود. ژوزف کنراد در رمان *دل تاریکی*، داستان زندگی خود را برای عده‌ای از شخصیت‌های داستان بیان می‌کند. در داستان *شرق بنفشه* نیز مؤلف در هر بند به ذکر عباراتی از کتاب‌های مختلف می‌پردازد که یک روند فلسفی را طی می‌کند و در جریان کاربردی هریک از این الگوها، تلاش مؤلف در شکل‌دهی ساختار ذهنی مخاطب (روایت‌شنو) در خوانش اثر نمایان می‌شود (حیدری و دارابی، ۱۳۹۱: ۶۵). در بوستان سعدی نیز حکایت‌هایی وجود دارد که راوی، یکی از شخصیت‌های درون حکایت را خطاب قرار می‌دهد:

جوانی سراز رای مادر بتافت دل دردمندش به آنر بتافت

چو بیچاره شد پیشش آورد مهد / که ای سست مهر فراموش عهد
 نه گریان و درمانده بودی و خرد / که شبها ز دست تو خوابم نبرد؟
 تو آنی که از یک مگس رنجه‌ای / که امروز سالار و سر پنجه‌ای
 (سعدی، ۱۳۸۷: ۲۹۴)

در این حکایت، مادری فرزند گستاخ خود را خطاب قرار داده است و بافت داستان و همچنین ضمیر «تو» نشانه‌هایی بر وجود «روایت‌شنو درون‌داستانی» است. یکی از شخصیت‌های داستان (مادر)، دیگری (فرزند) را خطاب قرار داده است.

چواندر نیستانی آتش زدی / ز شیران بپرهیز اگر بخردی
 مکش بچه مار مردم‌گزی / چوکشتی، در آن خانه دیگر مپای
 چوزنبورخانه بیاشوقتی / گریز از محلت که گرم اوقتی
 (همان: ۳۰۲)

در این ابیات «روایت‌شنو برون‌متنی» وجود دارد و سعدی از باب موعظه و نصیحت، «تویی» را خطاب قرار می‌دهد که می‌تواند هر خواننده‌ای باشد که در حال خواندن این ابیات است. بین «روایت‌شنو درون‌داستانی» و «روایت‌شنو برون‌داستانی» تفاوت وجود دارد و به تعبیر ژرار ژنت «راوی تنها به روایت‌شنویی می‌تواند مستقیم خطاب کند که با او در یک سطح روایی قرار داشته باشد؛ بنابراین راوی برون‌داستانی تنها روایت‌شنو برون‌داستانی را می‌تواند مخاطب سازد؛ چنانکه راوی درون‌داستانی تنها با روایت‌شنو درون‌داستانی می‌تواند سخن بگوید» (Genette, 1972:56). اگر به نظریه ژپ لیت ولت که در ابتدای پژوهش بیان کردیم مراجعه کنیم، به وضوح متوجه این تفاوت خواهیم شد؛ زیرا بر اساس این نظریه، در هر داستان یک خواننده انتزاعی و یک مخاطب تخیلی وجود دارد. خواننده انتزاعی کسی است که شروع به خواندن یک داستان کرده و به «روایت‌شنو برون‌متنی» تبدیل شده است؛ درحالی‌که مخاطب تخیلی در درون متن داستان وجود دارد و به عالم خارج تعلق ندارد. راوی تخیلی همان «روایت‌شنو درون‌داستانی» است. یاکوب لوته همانند لیت ولت بین خواننده انتزاعی و راوی تخیلی تمایز گذاشته است و عنوان «روایت‌نیوش» را برای راوی تخیلی برگزیده است و معتقد است که «روایت‌نیوش» در درون متن داستانی قرار دارد؛ درحالی‌که خواننده تاریخی (خواننده ملموس) همان روایت‌شنو برون‌داستانی است که در الگوی لیت ولت خواننده ملموس نامیده می‌شود. به سخن ساده‌تر، خواننده ملموس

هر خواننده‌ای است که توانایی خواندن یک داستان را دارد؛ درحالی‌که راوی تخیلی (روایت‌نیوش، روایت‌شنو درون‌داستانی) در درون داستان و در ذهن نویسنده است.

۱۲. نتیجه‌گیری

هر متن روایی از سه بخش داستان، متن و مخاطب تشکیل شده است. متن روایی متنی است که بین اجزای آن رابطه‌ی علی و معلولی برقرار باشد؛ به طوری که هر حادثه علت یا معلول حادثه‌ی قبل یا بعد خود است. در داستان‌های مصور نیز هر قاب معادل یک پاراگراف در داستان‌های زبان‌بنیاد است؛ به طوری که اگر یکی از قاب‌ها را حذف کنیم، رابطه‌ی روایی بین آن‌ها دچار مشکل می‌شود. در پس هر متن روایی، اعم از زبان‌بنیاد و مصور، یک روایت‌شنو نهفته است که به طور مستقیم یا غیرمستقیم قابل شناسایی است؛ پس هیچ متن روایی بدون «روایت‌شنو» نیست. در برخی از متون روایی نشانه‌ای مبنی بر وجود روایت‌شنو وجود ندارد؛ ولی از آنجا که در هر متن روایی بر اساس نظریه‌های یاکوب لوته و ژپ لینت ولت، یک مخاطب تخیلی (روایت‌شنو، روایت‌نیوش) وجود دارد، نتیجه می‌گیریم که عدم علائم شناسایی روایت‌شنو در یک داستان، دلیل غیاب وی نیست. مهم‌ترین نتایج پژوهش حاضر عبارت‌اند از:

- روایت‌شنو شخصیت خواننده‌ی داستان یا شنونده‌ی آن است که یا در داستان نقش دارد یا خارج از داستان است.

- در متون داستانی دو گونه روایت‌شنو درون‌متنی و برون‌متنی وجود دارد. روایت‌شنو درون‌متنی همان مخاطب تخیلی یا روایت‌نیوش است که در داخل متن قرار دارد و هنگامی که داستان به صورت حدیث نفس بیان می‌شود نمود بیشتری می‌یابد و راوی با آن یکسان می‌شود و روایت‌شنو برون‌متنی همان خواننده‌ی انتزاعی است که در حال خواندن داستان است و گاهی توسط راوی مورد خطاب واقع می‌شود.

۱۳. پی‌نوشت‌ها

1. narrative text
2. story
3. audience Story
4. Tzvatán Todorov

5. narrative
6. non-narrative text
7. reader through the text
8. extra-textual reader
9. text
10. www.karsi.blogfa.com
11. genre
12. Jape Lint Veldt

۱۳. نویسنده واقعی هر اثر داستانی که در جهان خارج از داستان زندگی می‌کند.

14. Mike Ball
15. Augers Tavern

۱۴. منابع

- احمدیان، مهرداد (۱۳۸۶). «روایتگری در تصویرسازی». *کتاب ماه ادبیات و کودک*. صص ۸۴-۹۵.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. تهران: فردا.
- انوری، محمد (۱۳۳۷). *دیوان انوری*. به تصحیح سعید نفیسی. تهران: پیروز.
- آپولیوس (۱۳۷۹). *اللاغ طلایی*. ترجمه عبدالحسین شریفیان. تهران: اساطیر.
- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامه*. ترجمه محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.
- آل احمد، جلال (۱۳۷۹). *سه تار*. چ ۶. تهران: فردوس.
- آلن پو، ادگار (۱۳۸۷). *نقاب مرگ سرخ و هیجده قصه دیگر*. ترجمه کاوه باسمنجی. تهران: روزنه.
- بالزاک، اونوره دو (۱۳۳۴). *باباگوریو*. ترجمه م.ا. به آذین. تهران: نیل.
- بهرنگی، صمد (۱۳۵۶). *قصه‌های بهرنگ*. تهران: روزبهان.
- حیدری، فاطمه و بیتا دارابی (۱۳۹۱). «بینامتنیت در شرق بنفشه اثر شهریار مندنی‌پور». *مجله جستارهای زبانی (پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی سابق)*. د ۴، ش ۲ (پیاپی ۱۴). صص ۷۴-۵۵.
- داستایوفسکی، فئودور (۱۳۸۹). *برادران کارامازوف*. ترجمه صالح حسینی. تهران: نشر ناهید.
- دیکنز، چارلز (۱۳۸۷). *آرزوهای بزرگ*. ترجمه محسن سلیمانی. تهران: افق.

- رابرتز، جفری (۱۳۸۹). *تاریخ و روایت*. ترجمه جلال فرزانه دهکردی. تهران: انتشارات دانشگاه امام صادق (ع).
- ساراماگو، ژوزه (۱۳۷۹). *قصه جزیره ناشناخته*. ترجمه محبوبه بدیعی. تهران: مرکز.
- ————— (۱۳۷۸). *کوری*. ترجمه مینو مشیری. تهران: علم.
- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۷). *کلیات سعدی*. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: بیهق کتاب.
- سلدن، رامن و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو.
- سلینجر، ج. د. (۱۳۴۵). *ناطور دشت*. ترجمه احمد کریمی. تهران: مینا.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۰). *کاروندپارسی*. وبلاگ شخصی. آخرین بازنگری ۲۶ اسفند ۱۳۹۱. www.karsi.blogfa.com
- فروغی ابری، اصغر؛ مرتضی نورائی و نقی طاهری (۱۳۹۱). *بررسی عوامل و دلایل حضور ایالات متحده آمریکا در خلیج فارس طی جنگ عراق با ایران*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه اصفهان. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. گروه تاریخ.
- قبادیانی، ناصر خسرو (۱۳۴۱). *دیوان*. به کوشش نادر وزین پور، تهران: امیر کبیر.
- لندن، جک (۱۳۷۴). *سپیدندان*. ترجمه خسرو شایسته. تهران: سپید.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سیما*. ترجمه امید نیکفرجام. تهران: مینوی خرد.
- لینت ولت، ژپ (۱۳۹۰). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت (زاویه دید)*. ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی. تهران: علمی فرهنگی.
- ناصراسلامی، ندا (۱۳۸۹). «نظام‌های نشانه‌شناسی تصویر و متن». *کتاب ماه کودک و نوجوان*. صص ۶۴-۷۴.
- نصر اصفهانی، محمدرضا و فضل‌الله خدادادی (۱۳۹۱). «گوتیک در ادبیات داستانی». *مجله جستارهای زبانی (پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی سابق)*. پیاپی ۱۳. صص ۲۸۹-۳۱۷.
- والتازی، میکا (۱۳۶۶). *سینومه پزشکی مخصوص فرعون*. ترجمه ذبیح‌الله منصور. تهران: زرین.
- هدایت، صادق (۱۳۰۹). *زننده به گور*. تهران: جاویدان.

Reference:

- Ahmadiyan, M. (2007). "In narrative illustration". *Monthly Book of Letters and Philosophy*. pp. 84-95 [In Persian].
- Ale Ahmad, J. (2004). *Setar*. Tehran: Asatir [In Persian].
- Allen Po, E. (2008). *Mask of the Red Death and Eighteen Other Stories*. Translation by: Kave Basemenjy. Tehran: Rozaneh [In Persian].
- Anvari, M. (1958). *Divan-e-Anvari*. Corrected by: Saeied Nafisi. Tehran: Pirouz Publication [In Persian].
- Apolius, (2004). *The Golden Ass*. Tharanslation by: Abdolhossein Sharifiyan. Tehran: Asatir [In Persian].
- Asaberger, A. (2001). *Narrative in Popular Culture*. Translation by: Mohammad Reza Liravi. Tehran: Sorosh [In Persian].
- Balzak, H. (1689). *Dad Goryeo*. Tharanslation by: M.A. Behazin. Tehran: Nil. [In Persian]
- Behrangi, S. (1680). *Tales of Behrang*. Tehran: Rozbehan [In Persian]
- Dastayofsky, F. (2010). *The Karamazov Brothers*. Tharanslation by: Saleh Hosseini. Tehran: Nahid [In Persian]
- Dikenz, Ch. (2008). *Great Expectations*. Translation by: Mohsen Solaymani. Tehran: Ofogh [In Persian].
- Foroghi Abari, A. & et. al., (2012). *Investigating the Causes of the United States of America's Presence in the Persian Gulf During the Iran-Iraq War*. Master's Thesis. Department of History. Faculty of Literature and Humanities. University of Isfahan [In Persian].
- Fotohi, M. (2011). *Karvnd Parsi*. Personal blog: www.karsi.blogfa.com [In Persian].
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Gobadiani, N. Kh. (1962). *Divan*. Collection by: Nader Vazin Pour. Tehran: Amir Kabir [In Persian].



- Hedayat, S. (1930). *Buried Alive*. Tehran: Javidan [In Persian].
- Heidari, F. & B. Darabi (2013). "Intertextuality in Mandanipoor's Sharghe Banafshe". *Journal of Language Related Research (Former Comparative Language and Literature Research)*. 4 (2). Tome 14. Pp. 55-74 [In Persian].
- Landan, J. (1995). *White Teeth*. Translation by Khosro Shayesteh. Tehran: Sepid [In Persian].
- Lint Velt, Jh. (2012). *An Essay on Narrative Typology (Angle View)*. Translated by: Ali Abbasi & N. Hejazi. Tehran: Elmi Farhangi [In Persian].
- Loteh, Y. (2010). *Introduction to Narrative Literature and Vision*. Translation by: Omid Nikfarjam. Tehran: Minovi Kherad [In Persian].
- Mike, B. (1977). *Quoted in Edmond Cros Theory & Practice Sociocriticism*. Minneapolis: Minnesota Up.
- Naser Eslami, N. (2011). "Semiotic systems, image and text". *Children's Book of the Month*. pp. 64-74 [In Persian].
- Nasre-Isfahani, M. R. & F. Khodadadi (2010). "Gothic in story literature". *Journal of Language Related Research (Former Comparative Language and Literature Research)*. Tome 13. Pp. 289-317 [In Persian].
- Okhovat, A. (1996). *Story Grammer*. Tehran: Farda [In Persian].
- Rabertz, J. (2010). *History and Tradition*. Translation by: Jalal farzane Dehkordi. Tehran: Emam Sadegh [In Persian].
- Rimmon- Kenan, Sh. (1993). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- Saadi, M. (2008). *Generals of Saadi*. Correction by: Mohammad Ali Foroughi. Tehran: Bayhage Ketab [In Persian].
- Salinjer, J. (1457). *Catcher in the Rye*. Translation by: Ahmad Karimi. Tehran: Mina [In Persian].
- Saramago, J. (1999). *The Tale of the Unknown Island* (M.J. Costa, Trans.). New York: Harcourt, Brace & Company. Translation by: Mahbube Badie. Tehran: Markaz [In

Persian].

- -----, (2008). *Blindness*. Translation by: Minoo Moshiry. Tehran: Elm [In Persian].
- Selden, Raman & Peter Vidoson (2001). *Guide to Contemporary Literary Theory*. Tharanslation by: Abbase Mokhber. Tehran: Tarhe No [In Persian]
- Todorov, T. (1981). *Introduction of Poetics*. Translation by: Richard Howard. Minneapolis: Minnesota up.
- Valtazy. M. (1876). *Synohe Pharaoh's Personal Physician*. Translation by: Zabihollah Mansory. Tehran: Zarrin [In Persian].