

سکوت و حذف روایی و پیوند آن با شیوه روایت‌گری، فرم، و شگردهای روایی در رمان رود راوی

قدرت قاسمی‌پور*

نصراله امامی**، طاهره جوشکی***

چکیده

روایت، به‌مثابه یک گفتمان، از بخش‌های گفته‌شده و ناگفته تشکیل شده است. ناگفته‌ها یا سکوت‌ها به حذف‌ها، غیاب‌ها، گسست‌ها یا خلأهای معنادار و دلالت‌مند در روایت اشاره دارد. در مباحث روایت‌شناسی ساخت‌گرا به سکوت روایی کم‌تر پرداخته شده است. با این حال، برخی مباحث روایت‌شناسی با مفهوم سکوت و حذف روایی پیوندی تنگاتنگ دارند. در این پژوهش، با روشی مبنایی - تحلیلی و با بهره‌گیری از مباحث روایت‌شناسی، رمان پیچیده رود راوی از منظر سکوت روایی تحلیل شده است. در تحلیل رمان، از برخی مباحث روایت‌شناسی، مانند شیوه روایت‌گری، میزان اعتمادپذیری راوی، طیف حضور راوی در داستان، انواع فاصله، شیوه‌های اطلاع‌رسانی و نوسان در آن‌ها، انگیزه راوی، روایت با واسطه یا چندلایه، مبحث دیرش، و نیز مفهوم فرم بهره گرفته شده و پیوند آن‌ها در این رمان با سکوت و حذف روایی واکاوی شده است. راوی فریب‌کار این رمان، در جهت انگیزه روایی خود، شگردهای روایی گوناگونی به‌کار می‌گیرد یا ایجاد می‌کند تا حذف‌ها و سکوت‌های روایت را بپوشاند یا موجه جلوه دهد و وجوه اعتمادناپذیری خود را پنهان کند.

کلیدواژه‌ها: حذف، رود راوی، سکوت روایی، شگردهای روایی، عناصر روایت.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، Gh.ghasemipour@yahoo.com

** استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، nasemami@yahoo.com

*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز (نویسنده مسئول)

Ta.joushaki@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۰۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۰۵

۱. مقدمه

روایت، به مثابه یک گفتمان، از بخش‌های گفته‌شده و ناگفته تشکیل شده است. دانش امروز در برخی حیطه‌ها از آن‌چه در متن بیان نشده است با نام «سکوت» (silence) یاد می‌کند. «سکوت به معنای غیاب هرگونه عنصر زبانی در گفتار و همچنین در نوشتار است که به صورتی متناقض حضوری معنادار و نشان‌دار ایجاد می‌کند» (صادقی ۱۳۹۲: ۱۸).

مطالعات مربوط به سکوت در ادبیات، در بخشی که با زبان‌شناسی پیوند دارد، بسیار پُر بار بوده است؛ اما در خصوص پیوند این مفهوم با دانش روایت‌شناسی و در بررسی فرم و روایت کلان اثر و شیوه‌های روایی خلأهای پژوهشی و نظریه‌ای بسیاری وجود دارد. نگارندگان در این پژوهش کوشیده‌اند مفهوم سکوت را، که در روایت‌شناسی می‌توان از آن با نام «حذف» (ellipse) نیز یاد کرد، در پیوند با برخی مباحث روایی مرتبط بررسی و تحلیل کنند.

در رویکردی روایت‌شناسانه، می‌توان مفهوم سکوت و حذف^۱ را در پیوند با عناصر روایی هم‌چون خطوط روایی، کلان‌روایت‌ها، خرده‌روایت‌ها، راوی، و شیوه روایت‌گری بررسی کرد. یکی از مباحثی که در روایت‌شناسی با مفهوم سکوت و حذف می‌تواند پیوند یابد مفهوم «دیرش» (duration) روایت است. این مبحث، که ژرار ژنت در کتاب *گفتمان روایی* از آن سخن گفته است، به این نکته می‌پردازد که رویدادهای داستان در چه گستره زمانی رخ داده و چه حجمی از روایت را به خود اختصاص داده‌اند. ژنت، برای بررسی و محاسبه دیرش روایت، سه اصطلاح را مطرح می‌کند: ۱. برابرنگاری (equivalence)؛ ۲. شتاب یا شتاب مثبت (acceleration)؛ ۳. واشتاب یا شتاب منفی (deceleration). در برابرنگاری یا «روایت صحنه‌ای یا نمایشی» دیرش داستان با دیرش روایت برابر است (Genette 1980: 86-106). در «مکتب برای توصیف» شتاب روایت منفی است.

شیوه روایت‌گری و زاویه دید نیز با مقوله سکوت پیوند دارد. هر شیوه روایت‌گری و زاویه دید تنگناها و محدودیت‌های خاصی را به اثر تحمیل می‌کند. در هر شیوه روایت‌گری، راوی فقط می‌تواند به رویدادها یا اطلاعات خاصی بپردازد؛ از این‌رو، درباره اطلاعات دیگر داستانی سکوت خواهد کرد. این ارتباط هنگامی که راوی ناموثق اثر را روایت می‌کند ابعاد دیگری نیز می‌یابد. راوی ناموثق «شخصی است که خواننده برداشت یا اظهارنظر وی را درباره داستان به دیده شک و شبهه می‌نگرد» (ریمون - کنان ۱۳۸۷: ۱۳۷).

این راوی، با گفته‌ها و ناگفته‌های خود، مخاطب را به داستانی دیگر و ژرف‌ساختی غایب رهنمون می‌شود. راوی ناموثق نه تنها بخش‌هایی از روایت را حذف می‌کند، درباره آن سکوت می‌کند، با گفته‌های خود نیز غیرمستقیم مخاطب را به ژرف‌ساخت پنهان‌شده ارجاع می‌دهد. میزان «فاصله در نگرش» راوی و نوسان در این فاصله نیز معنادار است و می‌تواند دلالت‌مند باشد. این دلالت‌مندی، به‌ویژه هنگامی که اقتدار و اعتماد‌پذیری راوی خدشه‌دار شده باشد، ابعاد گسترده‌ای می‌یابد و، به‌مثابه کلیدهای روایی، خواننده را به سفیدخوانی و کشف معناهای پنهان رهنمون می‌شود. جز آن، نوسان در اطلاع‌رسانی و عدول از قاعده بر ساخته اطلاع‌رسانی نیز از نشانه‌های دلالت‌مند سکوت و حذف روایی است.

مقوله دیگری که بی‌شک با مفهوم حذف و سکوت پیوند دارد فرم اثر است. فرم اثر، که گزینش و چینش رویدادها در جهت یک هدف روایی است، در ذات و تعریف خود، مفهوم حذف را مستتر دارد.

در پژوهش پیش رو، با روشی مبنایی - تحلیلی^۲ و با بهره‌گیری از مباحث روایت‌شناسی، رمان پیچیده رود راوی از منظر حذف و سکوت بررسی و پیوند مباحث روایی با مقوله سکوت به شکل عملی واکاوی شده است.

۱.۱ خلاصه رمان رود راوی

رمان رود راوی در دو خط روایی موازی روایت شده است: در خط روایی نخست این اثر، کیا، راوی و نیز شخصیت اصلی این خط روایی، برای تحصیل طب از رونیز دارالمفتاح به لاهور می‌رود. در آنجا، بنابه گفته خودش، به سبب ترس از تشریح، طب را رها می‌کند و به مدرسه حکمت قشریه می‌رود که دشمنان اعتقادی مفتاحیه به‌شمار می‌روند. در این مدت، با رقاصه‌ای به نام گایتیری شار در ساحل رود راوی لاهور آشنا می‌شود. وی، پس از مدتی، به رونیز بازمی‌گردد و، به دستور حضرت مفتاح، برای تطهیر، آیین شکنجه‌آمیز تسعیر بر او اجرا می‌شود. کیا، پس از این‌که زخم‌هایش (ناشی از تسعیر) بهبود می‌یابد، به دارالشفای رود و، به دستور حضرت مفتاح، سرپرست دارالشفای می‌شود. هم‌چنین، او موظف می‌شود که تاریخ مفتاحیه را هم بنویسد. پس از مدتی، به جست‌وجوی مشخصات مادرش، که گایتیری دات نام داشته، می‌پردازد و گور او را می‌یابد. بلافاصله، پس از این ماجراست که گایتیری شار از لاهور به رونیز می‌آید.

گایتری، که باردار است، پس از مدتی به زخم کبود دچار می‌شود. حضرت مفتاح، که از حضور گایتری شار در دارالمفتاح ناراضی است، دستور می‌دهد او را در دارالشفای بستری کنند. بلافاصله، خانم فرخ، از ندیمه‌های دارالشفای، از جانب حضرت مفتاح مأموریت می‌یابد که هم‌خانه‌ی کیا شود و با او سلوک داشته باشد. پس از مدتی، پای گایتری شار در اثر زخم کبود مسلوب می‌شود و مدتی بعد از آن نیز پسرش متولد می‌شود. او نوزاد را به عموی کیا (به‌نماینده‌ی از خود کیا) می‌سپارد و آن‌جا را ترک می‌کند. در این مدت، یکی از ساکنان یا زندانیان دارالشفای، که اقدس مجاب نام داشته، به‌خواست گایتری و با دستور کیا آزاد می‌شود و با کیا ملاقات می‌کند. کیا به حضرت مفتاح اظهار می‌کند که او ندیمه‌ای مؤمن به مفتاحیه است که سال‌ها بی‌گناه زندانی بوده و باید از او دل‌جویی شود. در روز مراسم «علاء مفتاحی»، قرار است کیا جانشین مفتاح معرفی شود و بناست در پایان مراسم از اقدس نیز دل‌جویی شود. در لحظه‌ای که اقدس فراخوانده می‌شود و برای تطهیر سر بر زانوی مفتاح اعظم دارد، با اسلحه حضرت مفتاح را ترور و کیا را نیز زخمی می‌کند.

خط روایی دیگر داستان به شکل‌گیری رونیز دارالمفتاح و فرقه «مفتاحیه» و سرگذشت ابودجانه و ام‌الصبیان می‌پردازد. این کلان‌روایت را راوی داستان از خلال روایات و متون دیگر بازسازی یا جعل می‌کند و به‌عنوان تاریخ مفتاحیه پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. در این خط روایی، ابودجانه از بند می‌گریزد و، به‌یاری اسم اعظم که آن را ربوده است، مفتاحیه را به‌واسطه‌ی اجنه ایجاد می‌کند. پس از آن، با فاحشه‌ای به نام ام‌الصبیان آشنا می‌شود و او را به عقد خود درمی‌آورد. پس از آن، اهوازی، که استاد محبوب ام‌الصبیان است، در اثر دسیسه‌ای به زندان افکنده می‌شود. پس از این ماجرا، ام‌الصبیان سلم‌السما می‌کند و به قریه‌ای در آسمان می‌رود. شاه، برای رؤیت او، دستور ساخت رصدخانه‌ای بزرگ را می‌دهد و سرانجام در کره‌ی رخامه‌ی رصدخانه با ام‌الصبیان، که در آسمان است، سخن می‌گوید و ام‌الصبیان روش ساخت وسایل شکنجه را به او می‌آموزد.

۲.۱ پیشینه پژوهش

در زمینه سکوت، طی چهل سال اخیر، در جهان پژوهش‌هایی انجام گرفته است. این پژوهش‌ها در حیطه‌هایی هم‌چون زبان‌شناسی، فلسفه، روان‌کاوی، موسیقی، ادبیات، و عرفان بوده است.

سکوت و حذف روایی و پیوند آن با شیوه روایت‌گری، فرم، و ... ۱۷۱

در فلسفه نخستین بار پیر ماشری (Pierre Macherey) به سکوت و جایگاه و ارتباط آن با ایدئولوژی توجه کرد. منتقدان و متفکران رویکرد پسااستعماری چون اسپیواک (Spivak)، ادوارد سعید، و هومی بابا هم به این مقوله در جوامع استعمارشده و طبقات فرودست پرداخته‌اند (سهرابی ۱۳۹۴: ۳).

هم‌چنین، براساس رویکردهای ادبی و بلاغی مختلف به مفهوم سکوت پرداخته شده است؛ از این میان می‌توان به آثار پولیتی (Politi) (۱۹۹۸)، مسی (Massey) (۲۰۰۳)، شوالم (Schwalm) (۱۹۹۸)، یو. تسنگ (Y. Tseng) (۲۰۱۲)، و گلن (Glenn) (۲۰۰۴) اشاره کرد. در زبان‌شناسی اجتماعی افرادی چون برونو (Bruneau) (۱۹۷۳)، هاکین (Huckin) (۱۹۸۸)، تانن (Tannen) (۱۹۸۵)، ساویه ترویک (Saville-Trike) (۱۹۸۵)، جاورسکی (Jaworski) (۱۹۹۳)، و کورزون (Kurzon) (۲۰۰۰) به سکوت در گفتار پرداخته‌اند. هم‌چنین، افرادی مانند دریدا (Derrida)، مایکل ریفاتر (Michael Riffaterre)، فردریک جیمسون (Fredric Jameson)، و ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) از دیدی روان‌کاوانه درباره این مقوله سخن گفته‌اند.

در ایران نخستین کتابی که در زمینه سکوت نوشته شده عبارت است از: *نشانه‌شناسی سانسور و سکوت* (۱۳۸۱)، نوشته محمد رضایی راد. این کتاب رویکردی سیاسی دارد و در آن به بررسی برخی متون روزنامه‌ای پرداخته شده است. دومین و مهم‌ترین کتابی که در زمینه سکوت نوشته شده *کارکرد گفتمانی سکوت در داستان کوتاه معاصر* (۱۳۹۲)، نوشته لیلیا صادقی، است. صادقی در فصلی از این کتاب بسیاری از رویکردهای موجود در زمینه مطالعات سکوت را معرفی کرده که برای مخاطب ایرانی بسیار مفید است. رویکرد صادقی در این کتاب، در بخش عملی، رویکردی زبان‌شناسانه و روایت‌شناختی است. هم‌چنین، ایشان سه مقاله نیز درباره مقوله سکوت نوشته‌اند که عبارت است از: «کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت‌مندی روایت داستان کوتاه» (صادقی و سجودی ۱۳۸۹)؛ «گفتمان دلالی سکوت از دیدگاه زبان‌شناسی» (صادقی ۱۳۸۹ الف)، و «نقش‌های سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی» (صادقی ۱۳۸۹ ب). افزون‌براین، سهرابی در مقاله‌ای با نام «صداها سکوت؛ بررسی تحلیلی تک‌صدایی، چندصدایی، و سکوت در متون ادبی، با تکیه بر رویکردهای مهم ادبی مدرن و پسامدرن» (۱۳۹۴) رویکردهای فلسفی و جنسیتی و پسااستعمارگرایی را درباره سکوت معرفی می‌کند.

مطالعات مربوط به سکوت در بخشی که با روایت‌شناسی ساخت‌گرا و مباحث و نظریه‌های روایت‌شناسی پیوند می‌یابد چندان پُر بار نبوده است و در این حوزه خلأهای

پژوهشی و نظریه‌ای بسیاری وجود دارد. نگارندگان در این پژوهش سعی کرده‌اند، از رهگذر بررسی رمان رود راوی، مفهوم سکوت را با مفاهیم و مباحث روایت‌شناسی پیوند دهند.

۲. سکوت و حذف روایی و پیوند آن با عناصر روایت در رمان رود راوی

رمان رود راوی اثری پیچیده و چندلایه است و از نظر ساختاری و روایی ترکیبی است از شگردهای گوناگون. این اثر، که آن را راوی ناموثق روایت می‌کند، خواننده را به سطوح ناگفته و غائب پنهان‌شده در ژرف‌ساخت اثر هدایت می‌کند. بررسی حذف و سکوت‌های ساختاری و روایی در این اثر، علاوه بر این که دریچه‌ای بر درک پیچیدگی رمان می‌گشاید، ره‌یافت‌های تحلیلی تازه‌ای پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. در این بخش از پژوهش، عناصر ساختاری و روایی رمان رود راوی در پیوند با مقوله حذف و سکوت بررسی و واکاوی می‌شود.

۱.۲ پیوند من‌راوی ناموثق با سکوت و حذف

انتخاب هر زاویه دید مزایا و محدودیت‌ها و الزام‌هایی همراه دارد؛ تخطی از این ویژگی‌ها و الزام‌ها اعتمادپذیری داستان را دچار خدشه می‌کند. گونه روایتی «من‌راوی» یا «خود-روایتی» (مقدادی ۱۳۷۸: ۲۹۸)، که مارتین آن را «فراروایت» یا «فروروایت» نامیده است (مارتین ۱۳۸۲: ۱۰۱)، حقیقت‌مانندی داستان را افزایش می‌دهد و در خاطره‌نگاری‌ها و رمان‌های تاریخی بیوگرافیک بعد باورپذیری داستان را افزایش می‌دهد. این شیوه، در سنجش با دیگر شیوه‌های روایت، از نزدیکی و صمیمیت بسیار زیادی برخوردار است؛ زیرا در ظاهر دیگر واسطه‌ای به نام مؤلف بین خواننده و داستان وجود ندارد. طیف شدت حضور من‌راوی در داستان می‌تواند از راوی قهرمان یا «شخصیت اصلی» تا راوی «شخصیت فرعی» یا، به قول کالر، «مشارکت‌کننده» (کالر ۱۳۸۲: ۱۱۷) تا راوی ناظر یا «من‌راوی عینی» (پاینده ۱۳۸۲: ۵۷) را دربر بگیرد. هر یک از این طیف‌های حضور یا انواع من‌راوی‌های داستانی محدودیت‌ها و الزام‌های خاص خود را دارند.

افزون بر قواعد معمول روایی، هر نویسنده قواعد خاصی نیز به شیوه روایی خود می‌افزاید تا بتواند فرم لازم را در جهت هدف روایی خود ایجاد کند. یکی از قواعد معمول در شیوه روایی شیوه اطلاع‌رسانی و تلاش برای نداشتن نوسان در اطلاع‌رسانی است.

راوی، در جریان اثر، بنابه منطق و قاعده‌ای که خود از ابتدای رمان ایجاد می‌کند، اطلاعاتی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. ازباب نمونه، اگر بنای راوی از ابتدا آگاه‌کردن خواننده از ذهنیات خود باشد، این عمل به قاعده‌ای بدل می‌شود که درطی روایت حفظ می‌شود. قاعده اطلاع‌رسانی به‌منزله توافقی یا الزامی پذیرفته‌شده میان خواننده و راوی اثر است و هرگونه تخطی از این قاعده می‌تواند معنادار یا آسیب‌رسان به اثر باشد. ازدیگرسو، نوسان در اطلاع‌رسانی گاه به‌هم‌ریختن قاعده معمول و تمهیدی برای فریب مخاطب است. ازباب نمونه، در رمان *رود راوی*، شخصیت اصلی داستان در بخش‌هایی ذهنیات و واکنش‌های عاطفی خود را می‌نمایاند. هم‌چنین، او برخی از خصوصی‌ترین حوادث و تجربیات زندگی‌اش را از ابتدای روایت برای خواننده روایت می‌کند؛ اما، در ادامه، این شخصیت، در بخش‌های بسیاری که خواننده توقع دارد از آن‌چه در ذهن او می‌گذرد آگاهی یابد، درونیات و ذهنیات خود را افشا نمی‌کند و به این شکل مخاطب با نوسان اطلاع‌رسانی مواجه می‌شود. این نوسان، که به‌نوعی سکوت درباره رویدادها و ذهنیات راوی است، درواقع، نوعی حذف اطلاعات درجهت فریفتن و اغفال خواننده است. راوی اثر، به‌ویژه در بخش‌های ابتدایی رمان، هم از رویدادهای پنهانی و محرمانه زندگی‌اش در لاهور سخن می‌گوید هم از درونیات و ذهنیاتش (خسروی ۱۳۸۲: ۵-۱۷)؛ اما این قاعده تا پایان داستان ادامه نمی‌یابد و راوی هرچه به پایان داستان نزدیک‌تر می‌شود، بیش‌ازپیش درونیات خود و نیز رویدادهای مهم و محرمانه را از داستان حذف می‌کند. این عدول از قاعده روایی معهود، به‌سبب فرم خاص داستان، ممکن است تاندازه‌ای از چشم خواننده مخفی بماند.

افزون‌بر نوسان اطلاع‌رسانی ازسوی راوی، در داستان با نوسان شدت حضور روای نیز مواجه هستیم که شکل‌های مختلفی به خود می‌گیرد. همان‌گونه‌که گفته شد، طیف حضور راوی در داستان، در نگاهی کلی، از «من‌راوی شخصیت اصلی» تا «من‌راوی ناظر» متغیر است و این طیف درواقع از زاویه دید درونی به زاویه دید بیرونی تغییر می‌یابد. راوی رمان *رود راوی* در بخش‌هایی از داستان چنان از خود فاصله می‌گیرد که روایت او به روایت من‌راوی ناظر یا حتی روایت با زاویه دید بیرونی سوم‌شخص شباهت پیدا می‌کند:

از پنجره مرضا را می‌شد دید که برای گردش به محیط بیرونی دارالشفا آمده بودند. شایع بود که آن روز جشن پیوند زوجی از مرضای دارالشفا خواهد بود. ظاهراً سرپرست دارالشفا هم متعهد شده بود تا اتاقی برای زندگی مشترک آن‌ها در ساختمان شماره دو در جبهه جنوبی محوطه دارالشفا در اختیارشان بگذارد (همان: ۱۸۹).

این بخش از روایت را کیا، مدیر دارالشفا، که قاعدتاً باخبر از همه این ماجراهاست، بیان می‌کند؛ اما، برخلاف معمول، بیش‌تر به روایت با زاویه دید سوم‌شخص شباهت دارد. راوی در این بخش و برخی بخش‌های دیگر صیغه اول‌شخص را به‌کار نمی‌برد که این فاصله او را با رویداد نشان می‌دهد. جز آن، نوعی «نگاه از بالا» و «دور از شأن بودن» در پرداخت این پاراگراف دیده می‌شود؛ بدین معنا که راوی دون مقام و جایگاه خود می‌بیند که درباره این‌گونه رویدادها مستقیم و به صیغه اول‌شخص سخن بگوید. به‌عبارتی، روایت‌گر خود و حس خود را به روایت این صحنه وارد نمی‌کند.

نوسان در شدت حضور راوی در روایت با «فاصله زمانی» و «فاصله مکانی» راوی با روایت و «فاصله در نگرش» راوی پیوند دارد. حدود فاصله راوی از روایت از قواعد ثابت و صددرصد مشخصی پیروی نمی‌کند؛ اما تخطی از فاصله مدنظر راوی تشخیص‌دانی است و نوعی نوسان به‌شمار می‌رود که می‌تواند معنی‌دار باشد. در این رمان این ویژگی را می‌توان نوعی نوسان در فاصله در نگرش راوی نیز دانست. فاصله در نگرش، که به پیچیده‌ترین نوع فاصله راوی از روایت اشاره دارد، به سطوح و طیف‌های مختلف بینش راوی و شخصیت‌های متن می‌پردازد.

در این‌جا مقصود از نگرش سطح بینش و قضاوت‌ها و ارزش‌های راوی است. فاصله در نگرش برای بررسی و شاید روشن کردن رابطه راوی و شخصیت‌ها مفهومی مفیدی است. این مفهوم هم‌چنین می‌تواند در بحث درباره موضع و کارکرد راوی در مناسبت با نیت و نظام ارزشی متن بسیار به‌کار آید (لوته ۱۳۸۸: ۵۱)

ازدیگرسو، این نوع از فاصله در داستان «عاملی است که به کمک آن میزان این‌همانی و هم‌دلی میان نویسنده‌راوی و خواننده مشخص می‌شود. جز این، فاصله‌گذاری معلوم می‌کند که راوی تا چه حد به شخصیت‌ها نزدیک است یا از آن‌ها فاصله گرفته است» (اخوت ۱۳۷۱: ۹۸).

لوته بر آن است که نگرش، علاوه‌بر راوی، می‌تواند به ویژگی‌های برجسته راوی هم اشاره کند. به‌ویژه وقتی راوی ناموثق باشد فاصله در نگرش ممکن است میان راوی و مؤلف پنهان نیز به‌وجود آید (لوته ۱۳۸۸: ۵۱). وقتی فاصله در نگرش به سطح بینش و قضاوت‌های راوی ربط داده می‌شود

مقصود این است که او رخدادهایی را که توصیف می‌کند به شیوه‌ای خاص می‌بیند و شیوه دیدن و قضاوت کردن او از رخدادها و شخصیت‌ها بر شکل ارائه آن‌ها ازجانب شخصیت‌ها اثر دارد (همان: ۵۴).

در این رمان نیز فاصله در نگرش راوی و نوسان‌های این نوع از فاصله در ارائه صحنه‌ها و برداشت ادراکی خواننده از صحنه‌ها و رویدادها اثر داشته است. نوع این فاصله در ارائه توصیف و رویداد بیان‌گر قضاوت‌ها و حس و حال راوی و نیز نیت‌های اوست. مثال پیشین از متن رمان یکی از نمونه‌های نوسان فاصله در نگرش راوی است که درباره معنادار بودن آن سخن گفته شد. ایجاد این فاصله کارکردهای دیگری نیز در پیوند با مفهوم سکوت در پی داشته است؛ یکی از آن‌ها امکان حذف رویدادها و نیز درونیات راوی بوده است. از دیگر سو، این نوع از فاصله در نگرش حاصل از فضای تقدس‌زده دارالشفا نیز هست. این فاصله گاه در زبان و لحن راوی نمودی مستقیم می‌یابد و چنان شدت می‌گیرد که راوی در خطاب به خودش هم از این قاعده بهره می‌گیرد:

همان روز، بعد از ظهر، عمو برای ملاقات به حضور رسید. تازه از شرفیابی و عتبه‌بوسی و آیین تاج‌گذاری از تهران بازگشته بود و یحتمل به سفارش حضرت مفتاح آمده بود تا از وضع روحی این‌جانب مطلع گردد (خسروی ۱۳۸۲: ۱۸۷).

فاصله نگرشی راوی از خود و رویدادها در این بخش‌ها در لحن و کلمات نمود یافته است و، در نهایت، تا جایی پیش می‌رود که او از خودش با عنوان «این‌جانب» سخن می‌گوید. فاصله راوی از رویداد در بخش‌های این‌چنینی گاه چنان افزایش می‌یابد که متن به روایتی با زاویه دید بیرونی شباهت پیدا می‌کند.

فضای استبدادزده دارالمفتاح راوی را مجبور می‌کند که، برای پذیرفته شدن و نیز به دست آوردن مقام مفتاح اعظم، خواسته‌ها و تمایل‌های خود را کنار بگذارد. از این رو، در طی رمان شاهد تغییر شخصیت راوی هستیم که در جریان این تغییر او کم‌کم از خود فاصله می‌گیرد و این فاصله گرفتن از خود و تمایلات واقعی‌اش در روایت به شکل ایجاد فاصله در نگرش راوی نمود می‌یابد و به سطح زبان اثر نیز وارد می‌شود. در واقع، سیر این دگرگونی به حذف خواسته‌های کیا اشاره دارد که ناچار است درباره آن‌ها سکوت کند یا نادیده‌شان بگیرد. فاصله گرفتن راوی با آنچه روایت می‌کند به حذف ابعادی از درونیات او یا رویدادهای بیرونی می‌انجامد. از دیگر سو، فاصله درونی راوی با خودش، که نمایان‌گر فاصله او با خواننده نیز هست، با پیش‌روی در داستان و زمان، بیش از پیش می‌شود. راوی صحنه‌هایی مثل رفتن معشوقه‌اش، گایتیری شار، به دارالشفا را با حذف کامل درونیات خودش از داستان روایت می‌کند (همان: ۱۸۰). در این‌گونه صحنه‌ها فقط با توجه به لحن و برخی واکنش‌های بیرونی می‌توان به حس و حال راوی

پی برد. گویی روایت با «زاویه دید بیرونی» ارائه می‌شود. اما راوی در تلاش برای خویشتن‌داری، که نوعی حذف حس و حال و درونیات نیز هست، همیشه موفق نیست؛ گاه حس و حال او فاصله زبانی و روایی ایجاد شده در متن را می‌شکند و از رهگذر زبان خود را می‌نماید:

اگر ما به‌عنوان قائم‌مقام مفتاحیه به اتاقش می‌رفتیم، باید آن‌قدر صبر می‌کردیم تا به‌هوش بیاید و صدایم را بشنود و از پشت طنین صدایم استفهام کند که محکوم شده‌ام آن شوق را پنهان کنم (همان: ۱۹۶).

شایسته است گفته شود که روایت داستان توسط من‌راوی شخصیت اصلی سرانجام باید ابعادی از درونیات و شخصیت او را به مخاطب بنمایاند؛ اما روایت سراسر حذف و تناقض و ابهام راوی شخصیت‌پردازی را تعمداً دچار خدشه می‌کند و مخاطب باید از اثنای حذف‌ها و تناقض‌ها و ناگفته‌ها به سفیدخوانی و بازسازی روایتی دیگر بپردازد.

۲.۲ پیوند انگیزه راوی با سکوت و حذف

انگیزه راوی یا پی‌رنگ یا پلات روایت پاسخ به این پرسش است که چرا این داستان روایت می‌شود (مندی‌پور ۱۳۸۳: ۱۲۷). تاریخ‌نگاری یا خاطره‌نگاری می‌تواند انگیزه‌های راوی باشد برای دست‌بردن به قلم. در *رمان رود راوی*، انگیزه روایت، با حذف و سکوت در روایت پیوند مستقیم دارد. مهم‌ترین انگیزه راوی ناموثق داستان جعل تاریخ مفتاحیه از رهگذر تسلیم^۳ متون تاریخی یا سفیدخوانی این متون است. در ابتدای اثر، راوی انگیزه خود را از نوشتن متن چنین بیان می‌کند: «من تنها وقایع را روایت نمی‌کنم، شرح‌النسب می‌نویسم و هر بار می‌خوانم تا تصحیح کنم» (خسروی ۱۳۸۲: ۱۶).

این نقل قول، البته، به‌تنهایی نمی‌تواند انگیزه راوی ناموثق رمان را آشکار کند؛ در متن شواهدی وجود دارد که انگیزه روایت‌گر رمان را بیش‌تر نمایان می‌کند و گویای پیوند این انگیزه با مقوله حذف و سکوت است؛ ازباب نمونه، در طول رمان، مفتاح اعظم دو بار برای راوی توضیح می‌دهد که برای نوشتن (یا جعل) تاریخ مفتاحیه چگونه از متون دیگر استفاده کند. او از کیا می‌خواهد که، با سفیدخوانی و نیز تغییر و حذف متون مختلف، تاریخی مجعول برای مفتاحیه بنویسد. بنابراین، تاریخی که کیا آن را در خط روایی دوم رمان روایت می‌کند حاصل همین رویکرد است:

سکوت و حذف روایی و پیوند آن با شیوه روایت‌گری، فرم، و ... ۱۷۷

[حضرت مفتاح] درباره کتاب‌ها گفت که در آن‌ها همه چیز نوشته‌اند؛ زیرا که قلم به دست معاندان مفتاحیه بوده است و ممکن است جوان خامی مثل مرا به اشتباه بیندازد. حقیقت سپیدی نانوخته مابین سطور آن رسالات است (همان: ۱۴۴).

بنای نوشتن این اثر در واقع با حذف و سکوت ارتباطی تنگاتنگ دارد و هدف نهایی آن هم بستن دهان معاندان و به سکوت واداشتن آنان است.

به جز خط روایی مربوط به تاریخ مفتاحیه، در خط روایی مربوط به زندگی کیا نیز انگیزه‌های بسیاری برای حذف و سکوت روایی وجود دارد. راوی اول شخص داستان، کیا، از یک سو، گذشته‌ای پُرگناه یا مشکوک و مبهم دارد که نمی‌تواند بخش‌های بسیاری از آن را بازگو کند و حتی قصد دارد خود را از برخی اشتباهات یا اتهامات تطهیر کند. از دیگر سو، این راوی در زمان حال، که مشغول نوشتن ماجراهای گذشته است، تا حد زیادی مظنون به مشارکت در ترور مفتاح است. بنابراین، باید بکوشد در طول داستان از خود رفع اتهام کند؛ از این رو، به جز کلان‌روایت تاریخ مفتاحیه، راوی در روایت زندگی خود نیز برای حذف و سکوت روایی و نیز ارائه روایتی دیگرگونه انگیزه‌هایی دارد.

۳.۲ واسطه‌های روایی و منابع اطلاع‌رسانی و پیوند آن‌ها با سکوت و حذف

یکی از شگردهای روایی آثار مدرن روایت «باواسطه» و «چندلایه» بوده است. این گونه از روایت اقتدار راوی و اعتمادپذیری متن را دچار خدشه می‌کند. چاپلندز درباره رمان تنگ‌هریمنی هنری جیمز، که چندلایه روایت می‌شود، می‌گوید:

چندلایه‌بودن روایت و ثابت‌نبودن راوی نیز مانع فهم خواننده می‌شود: یک راوی بی‌نام‌ونشان چارچوب داستان را تعیین می‌کند؛ اما این راوی آن را از راوی دیگری شنیده است به نام داگلس که دست‌نوشته خاطرات معلمه را خوانده است؛ یعنی راوی سوم معلمه است که تازه شاید هم دیوانه باشد. در آغاز متن مکتوب یک قصه شفاهی نقل می‌شود و متن مکتوب سال‌ها نخوانده مانده و در کشوی درسته‌ای حفظ شده است. داستانی که ما داریم می‌خوانیم ظاهراً بازنوشته‌ای از دست‌نویس رنگ‌ورورفته معلمه است که در اختیار داگلس است و به این ترتیب لایه به لایه به فاصله بین خواننده و اصل داستان اضافه می‌شود ... (چاپلندز ۱۳۸۵: ۱۷۱ - ۱۷۲).

رمان رود راوی نیز در واقع با واسطه‌های روایی بسیار و چندگونه اطلاعات لازم را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. این اثر از جهاتی یک رمان تاریخی اتوبیوگرافیک است. بنای

این گونه آثار بر نقل قول‌های بی‌شمار و جمع‌آوری اطلاعات از منابع ترجیحاً مستند است. واسطه‌های روایی در رمان رود راوی را می‌توان به دو گونه تقسیم کرد: ۱. واسطه‌های روایت شفاهی؛ ۲. واسطه‌ها و منابع کتبی اطلاع‌رسانی.

۱.۳.۲ واسطه‌های روایت شفاهی

راوی این رمان اغلب اطلاعات را غیرمستقیم ارائه می‌کند؛ به گونه‌ای که غیرمستقیم‌گویی را می‌توان از مهم‌ترین تمهیدهای روایی اثر در پیوند با سکوت و حذف دانست. در رمان به‌ندرت نقل قول مستقیم دیده می‌شود. مطالب اغلب از قول دیگران و با واسطه‌های روایی ارائه می‌شود. گاه واسطه‌های روایت چند نفر هستند؛ از باب نمونه، گاه راوی گفته‌های عمو را، که در واقع نقل قول حضرت مفتاح است، بیان می‌کند. در این صحنه‌ها واسطه‌های روایی سه نفر هستند که هر سه هم، بنابه اقتضای موقعیت و مصلحت دارالمفتاح، راوی ناموثق به‌شمار می‌روند و خواننده باید حذف‌ها و سکوت‌ها و جانشینی‌ها را از فحوای متن سفیدخوانی کند. گاه این واسطه‌های روایی بسیار پیچیده می‌شود. در صفحه ۲۲۸، پیچیدگی واسطه‌های روایی اوج می‌گیرد:

آن‌چه قابل استنباط بود عمو و خانم فرخ، حتی کارکنان دارالشفا هم، همه چیز را به گوش حضرت مفتاح می‌رسانند. حتی آن‌طور که عمو از تسلط حضرت مفتاح بر امور دارالمفتاح صحبت می‌کرد، ایشان از ذکر جزئیات سلوک ما با خانم فرخ در آن شب هم اطلاع داشتند ... گویا من [از خانم فرخ] پرسیده‌ام علت جفا به این زن چه بوده است. خانم فرخ هم می‌گوید که او متهم به سوءقصد به حضرت مفتاح بوده‌اند. من پرسیده‌ام آیا مدرکی مبنی بر این اتهام هم به دست آمده است. عمو، که ذکر این جزئیات را یادآوری می‌کرد ... (خسروی ۱۳۸۲: ۲۲۸).

در واقع، راوی در این صحنه تعامل و سخنان خود با خانم فرخ را با سه واسطه می‌شنود و با واسطه چهارم، که خود اوست، شنیده‌هایش را به مخاطب انتقال می‌دهد؛ آن هم صحنه‌ای که خود شخصیت اصلی در آن حضور داشته است و می‌توانسته مستقیم و بی‌واسطه آن را روایت کند.

صحنه تعامل راوی و خانم فرخ: واسطه اول: خانم فرخ (به مفتاح گزارش می‌دهد)
-----< واسطه دوم: حضرت مفتاح (برای عمو تعریف می‌کند) -----< واسطه سوم:
عموی راوی (برای راوی باز نقل می‌کند) -----< واسطه چهارم: خود راوی (همان صحنه و تعامل خودش را با فیلتر همین واسطه‌ها روایت می‌کند).

استناد به واسطه‌های روایی، در اثری که به گفتمان تاریخی متعلق است، باعث اعتمادپذیری و مستندانگاری متن می‌شود. اما در این اثر گفتمانی ایجاد کرده که اعتمادپذیری را به شدت کاهش می‌دهد و به خواننده امکان می‌دهد سکوت‌ها و حذف‌های متن را حدس بزند و سفیدخوانی کند. راوی داستان حتی صحنه‌هایی را که خود کنش‌گر اصلی آن بوده است و توقع می‌رفت به شکل «روایت صحنه‌ای» و با بهره‌گیری از گفت‌وگو روایت کند با نقل قول نامستقیم روایت می‌کند (همان: ۱۰۲).

من‌راوی داستان حتی گفته‌های خودش را نیز غیرمستقیم بیان می‌کند که این شیوه نهایت ایجاد فاصله و غیرمستقیم‌گویی در متن است. همین‌طور راوی ماجرای زندگی‌اش را در لاهور، به نقل از نامه‌هایی که در آن دوران ردوبدل می‌کرده‌اند، شرح می‌دهد: «من شاید سراسیمه شده بودم که برایش نوشتم با آن‌که بیست‌وشش بهار از عمر من بیش‌تر نمی‌گذرد ...» (همان: ۹).

بناباه انتظار، راوی می‌توانست همه این رویدادها را مستقیم و از زبان خودش بیان کند، نه به نقل از نامه‌هایش. همین شیوه یا تمهید حذف برخی رویدادها را موجه جلوه می‌دهد؛ زیرا گذشت زمان و فراموشی و محدودیت حجمی نامه‌ها می‌توانسته راوی را از گفتن همه وقایع بازدارد.

در بخش‌هایی به نظر می‌رسد راوی، با این بیان با واسطه و استنادکردن به گفته‌های اشخاص و بهره‌گیری از واسطه‌های روایی، علاوه‌بر مستندکردن سخن‌ها، سعی دارد خودش را تبرئه و از اتهام دست‌داشتن در ترور مفتاح خود را مبرا کند. در واقع، این نوع سندیت‌بخشی به گفته‌های خود اعتمادپذیری اسناد را هم خدشه‌دار می‌کند و این‌گونه اعتمادناپذیری متضمن سکوت و حذف است.

این شیوه روایت، علاوه‌بر اعتمادناپذیری، مجال حذف و سکوت‌های گوناگونی را در روایت ایجاد می‌کند. از دیگر سو، سکوت و حذف در واقع خود نوعی غیرمستقیم‌گویی است. «اگر غیرمستقیم‌گویی به معنی گفتن چیزی و برداشت چیز دیگری باشد، سکوت نهایت غیرمستقیم سخن گفتن است» (صادقی ۱۳۸۹ الف: ۱۶۸). در واقع، سکوت می‌تواند ایجاد معنی کردن به واسطه هیچ نگفتن تلقی شود (همان: ۱۶۸).

۲.۳.۲ پیوند واسطه‌ها و منابع کتبی اطلاع‌رسانی با سکوت و حذف

ژانر هر اثر «قراردادهای خاصی را به ساختار داستان تحمیل می‌کند» (مک‌کی ۱۳۸۹: ۵۹) یا در اختیار مؤلف قرار می‌دهد. رود راوی اثری است در ژانر تاریخ‌نگاری و خط روایی اول

داستان؛ به گونه‌ای تاریخی اتوبیوگرافیک است. یکی از قراردادهای ژانری این اثر مستندسازی و بهره‌گیری از اسنادها و منابع موثق کتبی است تا به اعتبار اطلاعات ارائه شده افزوده شود. از این رو، راوی این رمان برای روایت تاریخ مفتاح از کتب تاریخی بهره می‌گیرد. هم‌چنین، من‌راوی داستان، برای سندیت‌بخشی به گفته‌های خود و نیز توسعه فضای داستانی و گریز از محدودیت‌های روایت اول‌شخص، پیوسته از طریق گزارش‌های اشخاص، رویدادها و مکان‌ها و زمان‌هایی را به رشته روایت درمی‌آورد که در آن‌ها حاضر نبوده است. این امکان‌های روایی، که در ژانر اثر موجه و پذیرفتنی است، اگرچه باید به توسعه روایی و اطلاعاتی اثر در جهت مستندسازی و باورپذیری روایت بینجامد، با حذف و سکوت‌های ناگزیر و ناشی از محدودیت خود، گفتمانی سرشار از سکوت و حذف را پیش روی خواننده قرار می‌دهد که در آن «آنچه گفته نمی‌شود یا دانسته نمی‌شود صرفاً به‌طور ضمنی یا شهودی، غیرمستقیم، غیردقیق، ناکامل یا به‌صورت محذوف بیان می‌شود» (گلین، به‌نقل از صادقی ۱۳۹۲: ۱۰۴).

در خط روایی اول داستان، که به زندگی‌نامه راوی پرداخته می‌شود، همه اشخاص به کیا (راوی)، که رئیس دارالشفای شده است، گزارش کار می‌دهند. هم‌چنین، او بسیاری از گزارش‌های قدیمی را مطالعه می‌کند و خلاصه یا شرحی از آن‌ها را ذکر می‌کند. گزارش متنی است که معمولاً با ملاحظه‌های سازمانی و جمله‌های کلیشه‌ای پنهان‌گر نوشته می‌شود. در واقع، حذف و سکوت معنایی و روایی در ذات گزارش است؛ زیرا مبنای آن کوتاه و خلاصه‌نویسی و ملاحظه است. معمولاً، جمله‌ها و اصطلاح‌های کلیشه‌ای گزارش معنای واقعی را پنهان می‌کنند و، به گفته پرستون، بهبودگی موجود در این گونه زبان‌های قراردادی و پیش‌پافتاده و مبتذل کلیدهایی برای یافتن سکوت و حذف هستند (Preston 1997: 259).

از دیگر سو، چون اغلب گزارش‌ها خطاب به مقام بالاتر نوشته می‌شود، سکوت درون‌مایه‌ای^۴ (thematical silence) و حذف یا تغییر یا جانشینی روایی و ایدئولوژیک در ذات آن‌ها نهادینه شده است و در تنگنای معذورات چندجانبه از معنای حقیقی تهی شده، در واقع بیش‌تر کارکرد آن‌ها پنهان‌کردن معناست. همه این ویژگی‌ها در بطن فضای خفقان‌آور و استبدادزده دارالمفتاح و دارالشفای باعث حذف و سکوت روایی و نیز کلامی و ایدئولوژیک بسیار بیش‌تری شده است. به این همه باید سکوت‌های نوع‌بنیاد^۵ (genre-based silenc) را نیز اضافه کرد که ذاتی این ژانر است و دست راوی را در پرداختن به بسیاری اطلاعات و جزئیات، که در رمان تاریخی جای ندارند، می‌بندد.

افزون‌براین، گزارش‌هایی که در داستان به آن‌ها استناد می‌شود غیرمستقیم و از زبان راوی ناموثق داستان نگارش یافته است که برای حذف و سکوت روایی انگیزه‌های بسیاری دارد. فقط در یک بخش از داستان راوی گزارش‌هایی را مستقیم در متن ذکر می‌کند. گزارش‌های یادشده مربوط به گایتیری دات، مادر راوی، است که «با دست‌خط‌هایی ناخوانا نوشته شده بود؛ ولی خانم فرخ در چند صفحه تلخیصی از متون پرونده را تهیه کرده و روی پوشه گذاشته بود» (خسروی ۱۳۸۲: ۱۲۴).

حذف و جانشینی روایی و کلامی در این گزارش‌ها، در کنار لحن خشک آن‌ها، خواننده را به سفیدخوانی و کشف و شهود بیش‌تر دعوت می‌کند. این حذف‌ها گاه چنان شدت می‌یابد که خواننده می‌تواند داستانی دیگر از خلال گزارش‌ها کشف کند و البته عمق ماجرا یا فاجعه را عمیق‌تر درک نماید.

ضروری است گفته شود لحن خشک و جدی گزارش توان مرعوب‌گری بسیاری دارد و ممکن است در خواندن اولیه خواننده نتواند از زیر سلطه لحن واقعی‌نما خارج شود و به داستان پنهان در پس‌پشت گزارش بیندیشد. گزارش درواقع متنی است با لحنی جدی که به خواننده اعلام می‌کند که فقط درحال بازگویی بی‌طرفانه، دست‌نخورده، و بی‌واسطه واقعیت است؛ این لحن خود به‌تنهایی اقتدار راوی را افزایش می‌دهد و راوی می‌تواند از این اقتدار و نیز حقیقت‌مانندی حاصل از شیوه گزارش‌نویسی سوءاستفاده کند. در این فضای روایی، گزارش خود واسطه‌ای پنهان‌گر است؛ ابزاری برای اطلاع‌رسانی است که می‌گوید تا پنهان کند. روایت می‌کند تا رویداد واقعی را از نظر دور دارد. در سراسر متن، گزارش‌های شفاهی و کتبی را می‌توان سفیدخوانی کرد و، باتوجه‌به متن و اتمسفر اثر، به بازخوانی آن پرداخت. در خوانش دیگرگونه این حذف‌ها و سکوت‌ها روشن می‌شود گزارشی که از فوت کودکان مریضان امراض ساری خبر می‌دهد، درواقع، به‌کشتار این کودکان به‌دستور مفتاح اعظم اشاره دارد (همان: ۶۳). هم‌چنین، گزارش مربوط به سرنوشت پدر و مادر اقدس مجاب (همان: ۲۳۶) و گزارش مربوط به ماجرای مادر «بیست‌ویک» (همان: ۹۸) و حتی گزارش‌های مربوط به سرنوشت مادر راوی و دیگر گزارش‌های پُرشمار متن را باید سفیدخوانی کرد تا معنای واقعی آن‌ها روشن شود.

لحن خشک گزارشی، آن‌گاه که راوی به رویدادهای سوررئال یا جادویی یا طنز می‌پردازد، مضحکه‌ای ایجاد می‌کند که مخاطب متحیر می‌ماند دربرابر این صحنه گروتسک چه واکنشی نشان دهد. این شیوه، که خسروی در برخی داستان‌های کوتاه خود نیز از آن

بهره گرفته، نوعی نقدِ لحن و اعتراض به قدرتِ لحن است. لحن می‌تواند، به‌مثابه‌ی نماینده‌ی قدرت، سکوتی شبیه به «سکوتِ متنی»^۶ (textual silence) ایجاد کند و با سوءاستفاده از سکوتی که ایجاد می‌کند اطلاعات را پنهان یا حذف کند یا تغییر دهد. به‌نظر کورزون، سکوتِ متنی نوعی سکوتِ عمدی است که منبع بیرونی یا درونی داشته باشد. در این نوع سکوت، فرد غالباً امکان پُرکردن اطلاعاتِ مفقود را ندارد (کورزون، به‌نقل از صادقی ۱۳۹۲: ۳۹ - ۴۰). اما، او درباره‌ی سکوتی که حاصل استیلا و اقتدار لحن است و می‌تواند مخاطب را از پُرکردن اطلاعاتِ مفقود دور یا غافل کند سخن نگفته است. لحن و شیوه‌ی روایت در رمان *رودِ راوی* این کارکرد را دارد که مخاطب را به سکوت وادارد. از طرفی، وقتی لحنی مقتدرانه و حقیقت‌مانند و البته مرعوب‌کننده به رویدادی مضحک یا غیرواقعی می‌پردازد خودِ لحن و اقتدار آن به مضحکه گرفته می‌شود. بنابراین، اگرچه در لایه‌ی رویی داستان این لحن گزارشی و بهره‌گیری از گزارش‌ها به اقتدار و حقیقت‌مانندی و نیز پنهان‌گری و حذف و سکوت می‌انجامد، در لایه‌ی زیرین تلاش پنهان اثر آشکارکردن فریب‌کاری و اقتدار پوچ این‌گونه لحن‌هاست. لوته می‌گوید: همین تضاد نیتِ راوی با نیتِ مؤلف اصلی‌ترین نشانه برای اعتمادناپذیری راوی و روایت است (۱۳۸۸: ۳۸ - ۳۹).

۴.۲ پیوند دیرش روایت با مقوله سکوت و حذف

در میان مباحث روایت‌شناسی، موضوع شتاب روایت و دیرش با مفهوم حذف و سکوت روایی پیوند دارد. دیرش روایت به این اشاره می‌کند که رویدادهای داستانی در چه گستره‌ی زمانی رخ داده و چه حجمی از روایت را به خود اختصاص داده‌اند. مقایسه‌ی میان حجم زمانی رویدادها در جهان واقع با حجم زمانی رویدادها در گستره‌ی روایت البته ناممکن است. از این‌رو، ژنت معیارهای هم‌بافت (co-textual standards) را برای ارزیابی سرعت روایت پیش‌نهاد می‌کند (تولان ۱۳۸۶: ۹۳). شاید بتوان این تعبیر ژنت را این‌گونه تفسیر کرد که هر متن روایی زمان روایی خاص خودش را می‌آفریند و این زمان روایی بخشی از گفتمان روایی آن اثر است. در واقع، هر روایت در کنار منطق ساختاری و ژانری خود منطق زمانی خاص خودش را نیز ایجاد می‌کند. از این‌رو، دیرش روایت را نیز باید، با توجه به این منطق بررسی کرد و معیارهای آن را نیز در این منطق معنا کرد. ژنت در پیوند با دیرش روایت سه اصطلاح را مطرح می‌کند: ۱. برابرنگاری؛ ۲. شتاب یا شتاب مثبت؛ ۳. واشتاب یا شتاب منفی. در برابرنگاری یا روایت صحنه‌ای یا نمایشی دیرش داستان با دیرش روایت برابر

است. در مکث برای توصیف روایت شتاب منفی دارد. در شتاب مثبت راوی به خلاصه‌نگاری یا حذف روایت می‌پردازد (قاسمی‌پور ۱۳۸۷: ۱۳۶ - ۱۳۸). حتی شتاب منفی نیز گاه ممکن است به حذف و سکوت معنایی بینجامد. در این بخش از پژوهش، که حذف و سکوت روایی در کانون توجه قرار دارد، به حذف و چکیده و شتاب و واشتاب روایت پرداخته می‌شود.

برای یافتن حذف‌های روایی در اثر، نخست لازم است که پی‌رنگ اثر کاملاً بازنویسی شود تا اگر متن «پی‌رنگ حذفی» داشته باشد، از آن به‌عنوان کلید بهره‌گرفت. به‌گفته پاینده، پی‌رنگ حذفی می‌تواند به بیان نامستقیم امر بیان‌ناشده منجر شود (پاینده ۱۳۸۹: ۲۸۸) که این موضوع با هدف این پژوهش کاملاً هم‌خوانی دارد. جدا از آن، دانستن مسیر توالی همه پی‌رفت‌های کلان‌روایت و روایت‌های فرعی برای کشف حذف‌های روایی ضروری به‌شمار می‌رود. در روایتی که از زبان راوی ناموثق بیان می‌شود حذف‌های روایی کارکردهای بسیاری دارند.

به‌گفته شوالم (Schwalm)، گسست در گفتمان روایی (داستان‌رو ساخت) به‌مثابه ردی بر سطح زیرین دیگری تلقی می‌شود که خوانش‌پذیر است. البته، لزوم رعایت انسجام در داستان مانع از آن می‌شود که این گسست‌ها به‌وضوح دیده شوند. مسئله این است که داستان واقعی هرگز گفته نمی‌شود (شوالم، به‌نقل از صادقی ۱۳۹۲: ۷۴)؛ بلکه به‌واسطه حلقه‌های مفقوده درون‌گفتمان روایی است که گفتمان زیرین دریافت می‌شود. گسست‌هایی در نوع روایت داستان وجود دارد که داستان‌های زیرین از خلال آن‌ها آشکار می‌شود. درواقع، داستان‌های زیرین پیوسته به‌غیاب رانده می‌شوند (صادقی ۱۳۹۲: ۷۴) و به‌واسطه گسست‌ها و سکوتی بیان می‌شوند که در رو ساخت از خود رد به‌جا می‌گذارد (همان: ۱۲۴).

حذف عمدی داده‌ها و رویدادها را می‌توان چیزی شبیه به «سکوت ماهرانه»^۷ در داستان دانست. هاکین (Huckin)، واضع اصطلاح «سکوت ماهرانه»، بر آن است که نویسنده در این گونه اطلاعات برجسته و مهم را به‌منظور فریب‌دادن خواننده و برای قبولاندن دیدگاه خود حذف می‌کند (هاکین، به‌نقل از صادقی ۱۳۹۲: ۳۱). گرچه این نوع سکوت در پژوهش‌های موجود بیش‌تر در مقیاس‌های کوچک‌تر، مانند جمله و پاراگراف، یافته و بررسی شده است، در مقیاس‌های کلان روایی نیز می‌تواند معنادار باشد. هاکین بر آن است که اهالی تحلیل گفتمان کم‌تر به سکوت ماهرانه توجه می‌کنند؛ درصورتی‌که می‌تواند در بررسی گفتمان نقش اساسی داشته باشد (همان). در گفتمان روایی، سکوت ماهرانه، که در حذف روایی

نمود پیدا می‌کند، اهمیت بسیاری دارد. اهمیت این نوع حذف یا سکوت برای داستانی که راوی ناموثق روایت می‌کند البته بسیار بیش‌تر خواهد بود.

از دیگر سو، لازم است نموداری با نام «نمودار دیرش روایی» ترسیم شود تا منطق دیرش روایت در اثر درک شود. از نظر نگارندگان، نمودار دیرش روایی اثر کمک می‌کند که معیار هم‌بافت ارزیابی سرعت روایت کشف و منطق زمانی روایت مشخص شود؛ سرانجام، کارکرد و معنای بافتی حذف‌ها و چکیده‌نگاری‌ها و دیگر عناصر مربوط به شتاب روایت روشن شود. نمودار دیرش ترسیم‌شده برای رمان *راوی* بسیار مفصل و پُر حجم است و ذکر آن در مجال کوتاه این پژوهش امکان‌پذیر نیست؛ از این رو، ماحصل معناداری از این نمودار در این بخش ارائه می‌شود و برخی از مهم‌ترین و معنادارترین سکوت‌های این نمودار تحلیل خواهد شد.

همان‌گونه که گفته شد، رمان *راوی* در دو خط روایی موازی روایت می‌شود. خط روایی زندگی کیا، که خود او آن را روایت می‌کند، با شتاب مثبت آغاز می‌شود. او رویدادهای نوجوانی و سفرش به لاهور تا زمان بازگشتش به رونیز را در دوازده صفحه و خلاصه روایت می‌کند. این خلاصه پُر از حذف‌هایی است که بخش‌هایی از شخصیت کیا را مبهم باقی می‌گذارد و تناقض‌هایی در داستان پدید می‌آورد. در واقع، این تناقض‌ها، که برخی از آن‌ها حاصل حذف و نبود اطلاعات است، کلید دریافت ناموثق بودن راوی است. این خلاصه‌نگاری از نظم زمانی تبعیت می‌کند. پس از خلاصه‌نگاری، زمان ورود کیا به رونیز تا دیدار با حضرت مفتاح و قرار مراسم تسعیر نیز بدون حذف زمانی روایت می‌شوند. در این بخش یک حذف شخصیت‌پردازانه ساختاری وجود دارد: بعد از قرار مراسم تسعیر، مخاطب، که تا این لحظه پیوسته با کیا همراه بوده و به‌زعم خود از درونیات و رازهای او باخبر است، توقع دارد که درونیات کیا را در فاصله زمانی میان دیدار با مفتاح اعظم و مراسم تسعیر بشنود و احتمالاً از حس یا هول و هراس او از این مراسم شکنجه‌بار باخبر شود. اما، در یک حذف زمانی معنادار، بعد از صحنه ملاقات با مفتاح اعظم و دستور ایشان مبنی بر اجرای مراسم تسعیر کیا، بدون فاصله، صحنه مربوط به دقایقی پیش از مراسم و سپس خود مراسم روایت می‌شود. این حذف زمانی معنادار، در واقع، بخشی از شخصیت ناموثق راوی را پنهان می‌کند و از همین جاست که خواننده متوجه می‌شود تا آن اندازه که تا این‌جای داستان وانمود شده است محرم لحظه‌های پنهان و حس و حال راوی داستان نیست. دلالت تفسیری این حذف روایی بیش‌تر به ابعاد شخصیت‌پردازی کیا برمی‌گردد.

پس از مراسم تسعیر، روند بهبودی کیا و تعاملات او با «تخته‌بند - گایتیری» با خلاصه‌نگاری روایت می‌شود که این شتاب مثبت روایی به تکراری‌بودن این ایام اشاره دارد. از صفحه ۱۷، بازگشت کیا به رونیز (که او خود آن را روایت می‌کند)، تا نیمه روایت شتاب روایت مربوط به زندگی راوی اغلب منفی است و پرش و حذف روایی کم‌تر دیده می‌شود و صحنه‌ها یک‌تکه و با جزئیات روایت می‌شوند. شتاب روایی منفی و این حجم از جزئی‌نگاری، به‌جز رعایت تکنیک داستانی و ایجاد باورمندی و فضاسازی، نوعی دلالت تفسیری در پیوند با حذف و سکوت نیز می‌تواند داشته باشد. شتاب منفی و صحنه‌های یک‌تکه و بدون حذف روایی در کنار جزئی‌نگاری، آن هم در روایت تاریخی که انتظار می‌رود متن شتاب روایی بیش‌تری داشته باشد، به احساس نزدیکی و اعتماد بیش‌تر مخاطب می‌انجامد. مخاطب، درواقع، از ابتدای داستان در صحنه‌های زیادی بی‌وقفه با راوی همراه بوده است و احتمال نمی‌دهد شخصیتی که مخاطب را از رازهای خود و برخی اشتباهاتش آگاه کرده و پیوسته او را همه‌جا با خود می‌برد به او دروغ بگوید یا از اعتماد او سوءاستفاده کند.

خط اول روایی از زمانی که کیا برای یافتن قبر مادرش به قبرستان می‌رود تا پیش از مراسم علاء مفتاحی شتاب می‌گیرد. به‌جز در بخش‌هایی که با گزارش‌ها و نامه‌ها و نقل مکتوبات مواجه هستیم، ترتیب زمانی رویدادهای زندگی کیا با ترتیب واقعی آن یا، به‌عبارتی، ترتیب سخن یک‌سان است. در این بخش‌ها فقط یک جا ترتیب زمانی روایت به‌هم می‌خورد که آن هم مربوط به شب پس از بیرون‌کردن گایتیری از خانه کیا و بستری‌کردن او در دارالشفاء و ارتباط با خانم فرخ است. دلالت معنایی این تأخیر در روایت یا «پس‌نگاه»^۸ (analepsis) این می‌تواند باشد که اگر این روایت درست در جای خود، یعنی پس از صحنه متأثرکننده رفتن گایتیری شار به دارالشفاء روایت می‌شد، مخاطب، که از نظر حسی از سرنوشت گایتیری غمگین است، خشم بیش‌تری به کیا پیدا می‌کرد و، از آن مهم‌تر، اعتماد او به کیا بسیار خدشه‌دار می‌شد و باطن منفعت‌طلب کیا زودتر از زمانی که لازم است بر مخاطب آشکار می‌شد و بخش مهمی از شخصیت فریب‌کار کیا از پرده برون می‌افتاد؛ اما روایت این ماجرا، با تأخیر، دیگر آن بار عاطفی را ندارد و کمک می‌کند که کیا بخشی از شخصیتش را بپوشاند و حتی تا حدی درک و پذیرش مخاطب را با راوی همراه کند.

در آخرین صحنه قبل از مراسم علاء مفتاحی، مهم‌ترین و استراتژیک‌ترین حذف روایی انجام می‌گیرد. در این بخش از روایت، در یک پرش زمانی طولانی و کم‌سابقه در خط روایی زندگی راوی، بعد از اولین ملاقات رسمی اقدس با کیا، بدون فاصله، صحنه روز

مراسم علاء روایت می‌شود. نکته این‌جاست که در آن ملاقات رسمی فضا متفرعانه است. اقدس بنده است و بنده‌وار گریه می‌کند. اگرچه اشک‌های او در انتها بر کیا اثر می‌گذارد که تا حدی این تأثیر با نشانه‌گذاری جنسی نیز همراه است، هیچ نشانه‌ای از صمیمیت یا نزدیکی وجود ندارد. پس از این پرش زمانی به روز مراسم علاء مفتاحی، اقدس وارد ماشین می‌شود: «[اقدس] لبخندی زد و اشاره به گره کراواتم کرد. از آینه جلو نگاه کردم، گره کراواتم کج شده بود...» (خسروی ۱۳۸۲: ۲۴۲).

این رفتار، که در متن داستان به شدت دور از انتظار است، از نزدیکی و صمیمیتی حکایت دارد که روند آن در داستان نیامده و کوچک‌ترین اشاره‌ای هم به آن نشده است. غیر از این نشانه، خطاب کیا نیز به اقدس بسیار صمیمی شده است و از آن لحن و بیان متفرعانه و ارباب و رعیتی خبری نیست و او را به صیغه دوم شخص خطاب می‌کند (همان: ۲۴۳).

۵.۲ پیوند فرم با سکوت و حذف

فرم داستان روش و طرز تنظیم و هماهنگ کردن اجزای اثر هنری است (میرصادقی ۱۳۶۶: ۲۱۰). مک‌کی فرم داستان را شامل تألیف و ترکیب رویدادها و عناصر می‌داند. از نظر او، فرم مشخص‌کننده این است که چه چیز در داستان بیان شود و چه چیز بیان نشود و این با چه تقدم و تأخیری باشد (مک‌کی ۱۳۸۹: ۲۴). به بیان دیگر، فرم شیوه چینش و گزینش رویدادهاست در جهت یک هدف روایی خاص. دو واژه گزینش و چینش، که معرف معنای فرم هستند، با حذف و سکوت روایی پیوند دارند؛ واژه گزینش، که از عناصر اصلی سازنده فرم است، در ذات خود به حذف اشاره دارد. اصطلاح «چینش» یا «ترکیب» نیز با سکوت روایی پیوند دارد. شیوه چینش رویدادهای گزینش شده می‌تواند حذف و سکوت روایی را بپوشاند یا بر دلالت معنایی آن اثر بگذارد.

از دیگر سو، در داستان‌هایی که یک راوی ناموثق آن را روایت می‌کند فرم داستان و چینش و گزینش ماوقع شکلی پیچیده‌تر به خود می‌گیرد. به وجوه معنایی حذف و سکوت در روایتی که راوی ناموثق ارائه می‌دهد تا امروز توجهی نشده است. در ادامه، فرم روایی رمان پیچیده رود راوی از این منظر بررسی و تحلیل خواهد شد.

فرم رمان رود راوی از دو کلان‌روایت تشکیل شده است که به شکل موازی با هم پیش می‌آیند و یک‌دیگر را پیوسته قطع می‌کنند. این دو کلان‌روایت یا خطوط اصلی

روایت از نظر زمانی با هم فاصله‌ای چندصدساله دارند. خط روایی نخست به زندگی راوی و رویدادهای مربوط به او و طریقت مفتاحیه و دارالشفا در آن زمان می‌پردازد. این خط روایی به شرح ماقع زندگی کیا، راوی ناموثق داستان، می‌پردازد. رویدادهای مربوط به این خط روایی با شگردهایی گوناگون هم‌چون خلاصه‌نگاری و بهره‌گیری از نقل‌قول‌ها و گزارش‌ها در داستان بیان می‌شود. خط روایی یا کلان‌روایت دوم گسسته‌تر به نظر می‌رسد. در این خط روایی، شکل‌گیری دارالمفتاح و نیز روایت زندگی مفتاح اول و ام‌الصبیان و برخی اصول اعتقادی مفتاحیه از رهگذر متون کهن تاریخی دنبال می‌شود. کلان‌روایت دوم، که فرم خاص خود را دارد، تاریخ مفتاحیه را از طریق حذف و تسلیب (برگرفته از رمان، به معنی سانسور، گزینش، و حذف) از میان متون مختلف کهن بازآفرینی می‌کند. این فرم حاصل رجوع به کتاب‌های مختلف و استخراج یا جعل مطالب مربوط به عقاید مفتاحی و شکل‌گیری آن است. این خط روایی، که فرم مخصوص به خود را دارد، در ذات خود با حذف و گزینش آمیخته است. همان‌گونه که بیان شد، انگیزه روایی تاریخ‌آفرینی است. بنابراین، انگیزه روایت با حذف و سکوت (حذف اطلاعات ناهم‌خوان با هدف روایی) آمیخته شده است. به جز آن، پراکندگی متن در تلاش روایی برای متصل کردن روایت‌های متفاوت از میان کتاب‌هایی با اطلاعات ضد و نقیض، در کنار تلاش برای جعل رویدادها، فرمی پُر از گسستگی پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. این خط روایی اگرچه ایجاد مفتاحیه و دارالمفتاح و سرگذشت ابودجانه را هدف خود قرار داده است، بنابه شگرد اطلاع‌رسانی به‌کاررفته، که گزینش و چینش مطالب کتاب‌های تاریخی است، خود حذف و سکوت خود و گسستگی‌اش را توجیه می‌کند؛ بدین معنی که شگرد اطلاع‌رسانی از میان کتب تاریخی ضد و نقیض خود توجیه‌کننده حذف‌های روایی خود است و، از این رو، خواننده این حذف‌ها و گسستگی را برمی‌تابد. جدا از حذف‌های روایی و گسستگی‌های موجود که بخشی از تمهید روایت است، آنچه در متن گفته می‌شود نیز برای پنهان کردن واقعیت ماجراهاست. از این رو، مخاطب نه تنها باید به بخش‌های حذف‌شده بیندیشد، باید در پس آنچه گفته می‌شود در جست‌وجوی امر پنهان باشد. در این بخش شگردهای بسیاری برای پنهان‌گری و فریب مخاطب به کار می‌رود؛ یکی از این شگردها مسحورکردن مخاطب در فضاهای تخیلی و دل‌انگیز و جادویی است که ممکن است ذهن را از اندیشیدن به معنای واقعی رویداد غافل کند. در واقع، تخیل و ایجاد تقدس در متن ابزاری است برای به‌سکوت‌واداشتن مخاطب و حذف و پنهان کردن واقعیت.

خط روایی دیگر رمان، که به زندگی کیا و حال حاضر مفتاحیه مربوط است، نیز حذف‌های روایی دارد. این حذف‌ها در خلاصه‌نگاری‌ها بیش‌تر نمایان است. در بخش‌هایی از داستان آنچه حذف می‌شود کلید اصلی و از مهم‌ترین بخش‌های ماجراست.

در کنار تمهیدهای روایی و غیرروایی که حذف‌ها را می‌پوشاند، مهم‌ترین وسیله پنهان‌گری در متن همین فرم «روایت‌های موازی» است. در این فرم، دو خط اصلی روایی در دو زمان کاملاً متفاوت و با فاصله زمانی چندصدساله رخ می‌دهد. این دو روایت از نظر زبان و نیز فضا کاملاً مجزا هستند. این دو کلان‌روایت پیوسته هم‌دیگر را در طول داستان قطع می‌کنند. این فرم از تمرکز مخاطب می‌کاهد و باعث می‌شود ذهن او از اندیشیدن یا درک حذف‌های موجود در روایت غافل بماند. در واقع، این فرم پیچیده تمرکز مخاطب را بر یک خط روایی کاهش می‌دهد و گسسته‌نمایی آن مخاطب را در پی‌گیری خط روایی کمی سردرگم می‌کند و راوی هم از این ابهام‌زدگی مخاطب بهره می‌برد و برخی از مهم‌ترین رویدادها را حذف می‌کند. این فرم تمرکز زدا خود به حذف کمک می‌کند و ایجادکننده سکوت است. راوی، در کنار بهره‌گیری از این فرم، از شگردهایی برای کسب اعتماد مخاطب یا به سکوت‌وداشتن مخاطب نیز بهره می‌گیرد.

در فرم این رمان آغاز و ایجاد مفتاحیه در یک خط روایی با حال حاضر این فرقه در خط روایی زندگی کیا به شکل موازی روایت می‌شود. لوکاچ بر آن است که مهم‌ترین عنصر داستانی در رمان تاریخی فرم آن است؛ بنابراین نظر لوکاچ، در این فرم، نویسنده در کنار پرداختن به گذشته‌ای که حاصل ایده‌ای بزرگ بوده، حال داستانی را روایت می‌کند که به خاطر آن ایده‌ها مبارزه می‌کنند. این دو زمان بدین سبب در کنار هم آمده‌اند که ابتدال این ایده را در هر دو زمان به‌نمایش درآوردند (لوکاچ ۱۳۸۸: ۴۶۶). این تعریف به‌شدت با رمان رود راوی هماهنگی دارد و هدف نویسنده را از این فرم روایی آشکار می‌کند.

از منظر روایی، حذف و سکوت به راوی و فرم و ساختار روایت مربوط می‌شود. این که راوی برای هدف روایی خود چه نوع ترکیب آمیخته با حذف و سکوت را بیافریند و چه فرمی ایجاد کند پرسشی است که کم‌تر از منظر روایت‌شناسی ساخت‌گرا به آن پرداخته شده است. این پرسش هنگامی که با یک راوی ناموثق همراه می‌شود پیچیده‌تر نیز به نظر می‌رسد. در این پژوهش به شگردهایی پرداخته شده که در این گونه از روایت به‌کار می‌رود

تا فرمی که قاعدتاً باید تأکید بیش‌تری بر حذف و سکوت داشته باشد باورنما به‌نظر برسد و حقیقت‌مانندی آن بیش‌تر شود. از این دید، رود *راوی* را باید یکی از پیچیده‌ترین رمان‌های فارسی به‌شمار آورد که حتی در خواندن نخست ممکن است ناموثق‌بودن *راوی* آن بر مخاطب آشکار نشود.

۶.۲ زبان، پوشاننده حذف‌های روایی

زبان اگرچه به‌ظاهر وسیله‌ای است برای بیان و آشکارگی، می‌تواند مهم‌ترین ابزار برای پنهان‌گری باشد. زبان در ساحت‌هایی که با ایدئولوژی و قدرت پیوند دارند ابزاری است برای پنهان‌گری. در این بخش از پژوهش مجال سخن‌گفتن درباره ابعاد گونه‌گون پیوند سکوت و زبان در این رمان وجود ندارد و فقط در پیوند با هدف پژوهش به تأثیری که زبان بر پوشاندن حذف‌ها و سکوت‌های روایی دارد پرداخته می‌شود. زبان انتخاب‌شده در داستان می‌تواند بر حذف و سکوت روایی نیز اثرگذار باشد. زبان انتخاب‌شده برای روایت رمان *رود راوی* در هر دو ساحت روایی و ویژگی‌های خاص خود را دارد. زبان کلان‌روایت تاریخ مفتاحیه و ابودجانه و ام‌الصیبیان بازگویی یا برگزیده‌ای است از میان کتاب‌های کهن. این بخش‌ها یا به‌شکل نقل‌قول مستقیم آمده یا نقل‌قول غیرمستقیم. در بخش‌هایی که نقل‌قول از متون کهن آمده زبان بسیار ثقیل است. غیر از آن، در بخش‌هایی که رویداد به‌شکل غیرمستقیم از زبان *راوی* روایت می‌شود نیز زبان، به‌تناسب منبع، پُر است از کلمات دشوار و ثقیل. از دیگر سو، کلان‌روایت مربوط به زندگی *راوی* نیز سرشار است از کلمات دشوار و عربی و ... در واقع، زبان در هر دو خط موازی روایت هم‌چون سدی است که مخاطب را پس می‌زند. دشواری این زبان ارتباط مخاطب را با متن به‌شدت دچار مخاطره و فهم متن را دشوار می‌کند. همین دشواری و گرفتاری در تنگنای زبان باعث می‌شود که از تمرکز مخاطب بر رویدادها و جزئیات آن‌ها کاسته شود و چندان متوجه حذف‌های روایی نشود. در واقع، زبان این متن کامل‌کننده هدف روایی اثر است. این ویژگی تا اندازه فراوانی یادآور تاریخ‌های متکلف و مصنوع گذشته است که عبور از سد زبان آن‌ها چنان دشوار بود که تمرکز مخاطب را از زنجیره رویدادها و حتی خود رویدادها از بین می‌برد. در مجال‌های این‌چنینی، *راوی* می‌تواند از سردرگمی مخاطب بهره بگیرد و بخش‌هایی از روایت را حذف کند یا مطالبی بیان کند که در پس پشت زبان پنهان می‌شوند.

۳. نتیجه‌گیری

هر متنی ظرفیت و قابلیت این را دارد که از منظر انواع سکوت و حذف بررسی و تحلیل شود؛ اما روایتی که راوی ناموثق می‌گوید پیچیدگی‌های بیش‌تری در پیوند با مقوله سکوت و حذف دارد. رمان *رود راوی* از آثار برجسته و دشواریابی است که راوی فریب‌کار آن را روایت می‌کند. انواع و وجوهی از سکوت ساختاری و روایی، سکوت زبانی، سکوت ایدئولوژیک، سکوت جنسیتی، و ... در این رمان توده‌ای عظیم و پنهان از ناگفته‌ها و روایت‌های زیرین را تشکیل داده است. بررسی هر یک از وجوه سکوت در این اثر مجالی مفصل می‌طلبد. در این پژوهش ابعاد ساختاری و روایی سکوت و حذف در رمان *رود راوی* بررسی و تحلیل و سازوکارها و تمهیدات راوی برای پنهان‌گری و نیز پوشانیدن حذف‌ها و اکاوی شده است. برخی از نتایج این پژوهش عبارت‌اند از:

- دانستن انگیزه راوی از روایت برای کشف حذف‌ها و سکوت‌ها ضروری است. حذف اطلاعات یا دیگرگونه جلوه‌دادن آن‌ها با انگیزه راوی رمان *رود راوی* هم‌خوان است. انگیزه راوی در خط روایی دوم جعل تاریخ است و در خط روایی دیگر نیز انگیزه او با تبرئه‌کردن خود از اتهام‌هایی چون دست‌داشتن در ترور مفتاح پیوند دارد.
- نوسان در اطلاع‌رسانی و تغییر فاصله در نگرش نیز از دیگر ابزارهای راوی ناموثق برای سکوت و حذف روایی است. از این‌رو، تغییر در منطق روایت‌گری و قاعده اطلاع‌رسانی در متن و نیز تغییر یا نوسان در فاصله می‌تواند بیان‌گر اعتمادناپذیری و حذف در روایت باشد.
- یکی از کارکردهای روایت با واسطه یا چندلایه ایجاد حذف و همین‌طور موجه جلوه‌دادن حذف‌ها و سکوت‌هاست. این شیوه روایت، که اعتمادپذیری اثر را به شدت کاهش می‌دهد، می‌تواند به چند شکل در روایت نمود یابد. راوی، در رمان *رود راوی*، اطلاعات را با واسطه‌های شفاهی یا کتبی (هم‌چون گزارش) ذکر می‌کند. هر یک از این واسطه‌ها به‌نوعی عامل حذف یا دیگرگونه‌نمایی اطلاعات روایی و برخلاف کارکرد ظاهری‌شان، باعث سلب اعتماد از روایت می‌شود.
- موضوع شتاب روایت و دیرش نیز با مفهوم حذف و سکوت روایی پیوند دارد. با ترسیم نمودار دیرش روایت می‌توان معیار هم‌بافت سرعت روایت را کشف کرد و، در نهایت، کارکرد و معنای بافتی حذف‌ها و چکیده‌نگاری‌ها و دیگر عناصر مربوط به

شتاب روایت را روشن نمود. در رمان *رودی*، حذف‌های روایی گاه کارکرد شخصیت‌پردازانه دارد و گاه نیز مهم‌ترین کلید کشف چرایی رویدادهاست.

- فرم نیز از دیگر مباحث روایت‌شناسی است که با حذف و سکوت پیوند دارد. فرم روایی رمان *رودی* از دو کلان‌روایت تشکیل شده است. کلان‌روایت دوم به تاریخ مفتاحیه و شرح حال ابودجانه می‌پردازد؛ در این خط روایی، راوی، با گزینش و چینش مطالب کتاب‌های تاریخی، فرمی موزاییک‌وار ارائه می‌کند که خود حذف و سکوت خود و گسستگی‌اش را توجیه می‌کند؛ بدین معنی که شگرد اطلاع‌رسانی، از میان کتب تاریخی ضد و نقیض، فرمی چندپاره پیش روی مخاطب قرار می‌دهد که خود توجیه‌کننده حذف‌های روایی‌اش است. اما، جدا از فرم هریک از دو کلان‌روایت این رمان، فرم کلی اثر از ترکیب روایت‌های موازی تشکیل شده است. در این فرم، دو خط اصلی روایی در دو زمان کاملاً متفاوت و با فاصله زمانی چندصدساله روایت می‌شود. این دو روایت از نظر زبان و نیز فضا کاملاً مجزا هستند. این دو کلان‌روایت پیوسته هم‌دیگر را در طول داستان قطع می‌کنند. این فرم از تمرکز مخاطب می‌کاهد و باعث می‌شود ذهن او از اندیشیدن یا درک حذف‌های موجود در روایت غافل بماند. در واقع، این فرم پیچیده تمرکز مخاطب را بر یک خط روایی کاهش می‌دهد و گسسته‌نمایی آن مخاطب را در پی‌گیری خط روایی کمی سردرگم می‌کند و راوی هم از این ابهام‌زدگی مخاطب بهره می‌برد و برخی از مهم‌ترین رویدادها را حذف می‌کند. این فرم تمرکززدا به حذف کمک می‌کند و ایجادکننده سکوت است. راوی، در کنار بهره‌گیری از این فرم، از شگردهایی برای کسب اعتماد مخاطب یا به سکوت‌واداشتن مخاطب نیز بهره می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. سکوت و حذف: اصطلاح سکوت در نظریه ادبی اعم از حذف و گسست و خلأ و غیاب به‌شمار می‌رود. اما از منظر روایت‌شناسی ساخت‌گرا، واژه حذف گویاتر به‌نظر می‌رسد و هم‌خوانی بیشتری با مباحث روایی دارد. در این پژوهش از هر دو واژه در کنار یک‌دیگر بهره گرفته شده است.

۲. نظریه مبنایی شیوه‌ای کیفی در پژوهش‌های علوم انسانی است. در این شیوه، تحقیق بر مبنای یک نظریه شروع نمی‌شود تا بعد آن را به‌اثبات برسانند، بلکه تحقیق از یک حوزه یا موضوع مطالعاتی شروع و فرصت داده می‌شود تا آنچه متناسب و مربوط به آن است خود را نشان

دهد (استراس و کوربین ۱۳۸۷: ۲۲). در این شیوه استقرایی، پس از جمع‌آوری اطلاعات مربوط به موضوع، با نگاهی تحلیلی، به اطلاعات نظم و معنا داده می‌شود. در این پژوهش به دو دلیل از این روش تحقیق بهره گرفته شده است: نخست این که مفهوم حذف و سکوت از منظر روایت‌شناسی ساخت‌گرا کم‌تر در کانون توجه بوده است و نظریه‌ای منسجم در این باره وجود ندارد؛ دیگر آن که هر متنی سازوکارهای مخصوص به خود را در پیوند با حذف و سکوت دارد یا ایجاد می‌کند و بهتر آن است که این سازوکارها بدون تحمیل چارچوب و با روشی متن‌محور استخراج شود.

۳. تسلیم: اصطلاح تسلیم در رمان *رود راوی* در پیوند با دو کنش به‌کار می‌رود: ۱. در اغلب موارد این اصطلاح به قطع و بریدن اعضای بدن بیماران یا زندانیان مبتلا به زخم کبود اشاره دارد؛ ۲. این اصطلاح در یکی دو مورد به معنی حذف و سانسور نیز به‌کار رفته است؛ مفتاح اعظم به راوی توصیه می‌کند برای نوشتن تاریخ مفتاحیه به تسلیم متون پردازد.

۴. سکوت درون‌مایه‌ای: اگر موضوعی در یک مبحث بیان نشود، این سکوت درون‌مایه‌ای تلقی می‌شود (صادقی ۱۳۹۲: ۳۷). در واقع، سخن‌نگفتن درباره یک موضوع سکوت ضمنی یا درون‌مایه‌ای است (همان: ۳۸).

۵. سکوت نوع‌بنیاد: سکوت‌هایی که برای یک نوع یا گونه خاص (ژانر) قراردادی به‌شمار می‌روند (صادقی ۱۳۹۲: ۵۷).

۶. سکوت متنی: یک نوع سکوت عمدی است که می‌تواند منبع بیرونی یا درونی داشته باشد (صادقی ۱۳۹۲: ۴۰).

۷. سکوت ماهرانه: به سکوتی گفته می‌شود که به‌صورت عمدی اطلاعاتی از خواننده یا شنونده، به‌نفع نویسنده یا گوینده، پنهان شود (صادقی ۱۳۹۲: ۵۸).

۸. پس‌نگاه: پس‌نگاه یا پس‌نگری شگردی است مانند فلش‌بک‌های سینمایی که در نتیجه آن توالی رویدادهای «الف»، «ب»، و «پ» به‌صورت «ب»، «پ»، «الف» یا «ب»، «الف»، و «پ» روایت می‌شود (هرمن ۱۳۹۳: ۲۳۶).

کتاب‌نامه

- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: نشر فردا.
- استراس، آنسلم و کوربین، جولیت (۱۳۸۷)، *اصول روش تحقیق کیفی: نظریه‌مبنایی، رویه‌ها و شیوه‌ها*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- پاینده، حسین (۱۳۸۹)، *داستان‌های کوتاه در ایران؛ داستان‌های مدرن*، تهران: نیلوفر.
- پرینس، جرالده (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی؛ شکل و کارکرد روایت*، ترجمه محمد شهباز، تهران: مینوی خرد.

سکوت و حذف روایی و پیوند آن با شیوه روایت‌گری، فرم، و ... ۱۹۳

تولان، مایکل (۱۳۸۶)، *روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی*، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

چایلدرز، پیتر (۱۳۸۳)، *مدرنیسم*، ترجمه رضا رضایی، تهران: نشر ماهی.

خسروی، ابوتراب (۱۳۸۲)، *رود راوی*، تهران: قصه.

ریمون - کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی؛ بوپتیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

سهرابی، محمدرضا (۱۳۹۴)، «صداهاى سکوت؛ بررسی تحلیلی تک‌صدایی، چندصدایی، و سکوت در متون ادبی، با تکیه بر رویکردهای مهم ادبی مدرن و پسا مدرن»، *ادبیات پارسی معاصر*، س ۵، ش ۱. صادقی، لیلا (۱۳۸۹ الف)، «گفتمان دلالتی سکوت از دیدگاه زبان‌شناسی»، *مجله پژوهش علوم انسانی*، س ۹، ش ۲۴.

صادقی، لیلا (۱۳۸۹ ب)، «نقش‌های سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی»، *فصل‌نامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۱۹.

صادقی، لیلا (۱۳۹۲)، *کارکرد گفتمانی سکوت در داستان کوتاه معاصر*، تهران: نقش جهان.

صادقی، لیلا و فرزانه سجودی (۱۳۸۹)، «کارکرد روایی سکوت در ساخت‌مندی داستان کوتاه»، *فصل‌نامه زبان و ادبیات تطبیقی*، دوره اول، ش ۲.

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷)، «زمان و روایت»، *فصل‌نامه نقد ادبی*، س ۱، ش ۲.

کالر، جاناناتان (۱۳۸۲)، *نظریه ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز

کوری، گریگوری (۱۳۹۱)، *روایت‌ها و راوی‌ها*، ترجمه محمد شهباز، تهران: مینوی خرد.

لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.

لوکاج، گئورگ (۱۳۸۸)، *رمان تاریخی*، ترجمه امید مهرگان، تهران: ثالث.

مارتین، والاس (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباز، تهران: نشر هرمس.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی: از افلاطون تا عصر حاضر*، تهران: فکر روز.

مندی‌پور، شهریار (۱۳۸۳)، *ارواح شهرزاد*، تهران: ققنوس.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۶)، *ادبیات داستانی: قصه، داستان کوتاه، رمان*، تهران: شفا.

هرمن، دیوید (۱۳۹۳)، *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*، ترجمه حسین صافی، تهران: نی.

Genette, Gerard (1980), *Narrative Discourse*, Translated by Jane E. Lewin, Cornell University Press.

Preston, John (1997), "The silence of the novel in English", *Modern Language Review*, Vol. 74.

