

روایت‌های پسامدرن و نابسندگی دلالت‌های بصری الگوهای ارتباط روایی

پارسا یعقوبی جنبه سرایی*

چکیده

آنچه در قالب مبانی یا الگوهای توصیف، تبیین و تحلیل متن‌های ادبی وجود دارد، بر آمده از وجوه مشترکیست که محققان پس از مطالعه متن‌های ادبی متنوع بدان دست می‌یابند. سپس این الگوها از یک سو مبنایی برای معرفی متن‌های پیش از خود و از سویی دیگر معیاری برای سنجش متن‌هایی است که الگوها بر شکل‌گیری آنها اثر گذاشته است. برغم تناسبی که میان الگوهای مذکور با متون برساننده یا برساخته شده آنها به چشم می‌خورد، این الگوها به هنگام مواجهه با متن‌هایی با ساختار یا فضای تعاملی متفاوت، نیازمند بازخوانی و بازسازی است. یکی از این موارد الگوهای ارتباط روایی رایج است که برغم تنوع مکاتب روایی و الگوهای پیشنهادی آنها، سطح بصری همگی حاوی نوعی مولف‌محوری، مرکزگرایی و مرزبندی قطعی بوده؛ در تبیین و نمایش روایت‌های پسامدرن عاجز می‌نمایند. در این نوشتار ضمن معرفی زمینه‌ها، مبانی و شکل‌های الگوهای ارتباط روایی رایج، نابسندگی دلالت‌های بصری آنها در مواجهه با روایت‌های پسامدرن نشان داده خواهد شد. در نهایت الگویی ارتباطی در قالب نمودار پیشنهاد شده؛ که بزعم نگارنده می‌تواند فضای تعاملی همه روایت‌های موجود را به نمایش در آورد.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، الگوهای ارتباط روایی، پسامدرن، جابجایی ارتباطی، مرزشکنی روایی.

۱. مقدمه

الگوهای تبیین سبک، ژانر و موارد مشابه در هر رسانه‌ای معمولاً بر اساس مطالعه متن‌های برساخته در آن رسانه بدست می‌آید. سپس همین الگوهای طبقه‌بندی و تحلیل بر

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان. p.yaghoobi@uok.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۱/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۶

شکل‌گیری متون بعد از خود اثر می‌گذارند. اگر این الگوها بطور مداوم بازخوانی نشود از دو جهت مشکل ساز خواهد بود؛ از یک سو در متونی که بر اساس این الگوها و در قالب سنت هنری رایج شکل می‌گیرد، فرایند نوآوری متوقف یا کند می‌شود. همانطور که تودوروف با ابراز ناخرسندی از دیدگاه قدما مبنی بر تحمیل الگوهای ژانر بر متون ادبی، آن شیوه را گرایشی تجویزی یا تأدیب‌گر می‌نامد (تودوروف، ۱۳۸۸: ۱۰) یا شفיעی کدکنی تصریح می‌نماید که جدول‌های مختلف از اصطلاحات بلاغی برساخته بدست علمای آن فن سبب شده است که شعر فارسی پس از قرن ۴ و ۵ از قلمرو طبیعی و ساده خود خارج شود. در حالیکه شعر قبل از آن بدلیل نبود الگوهای تحمیلی از این گزند در امان است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۲). از سویی دیگر به هنگام تبیین متن‌هایی که با عدول از این الگوهای مدون شکل می‌گیرد معیاری متناسب با آنها وجود نخواهد داشت. در نتیجه این دسته از متون دچار کژداوری می‌شود. برای مثال وقتی محقق، با الگوهای ساختارگرایی سراغ ادبیات پسامدرن می‌رود و سعی می‌کند نوعی قطعیت بوطیقای به متن تحمیل کند، بدلیل ناهمخوانی الگو و متن، ساز و کارهای هنری متن همسو با رسالت آن متون درک نخواهد شد (نک. یعقوبی جنبه‌سرایبی و محمدی، ۱۳۹۴).

الگوهای ارتباط روایی هم از این امر مستثنی نیست. معمولاً سابقه تدوین الگوی ارتباط روایی را به زمان ارسطو می‌رسانند. الگوی ارسطو هر کنش ارتباطی را با رویکردی یکطرفه و در قالب سه عنصر فرستنده، متن و گیرنده نشان می‌دهد (Coste, 1989:79). این الگوی ارتباطی با منشی مولف‌محورانه، مبنای کمینه‌ای همه الگوهای ارتباطی موجود در مهندسی ارتباطات، جامعه‌شناسی، روانشناسی، زبان‌شناسی و روایت‌شناسی تا قرن بیستم بوده است. از این میان، اساس سنجش ارتباط در ادبیات و سایر رسانه‌های هنری یا مبنای بررسی ارتباط، دو الگوی رومن یا کوبسن و وین بوث بوده است. الگوی یا کوبسن که شکل گسترش یافته الگوی ارتباطی بولر-روانشناس معروف- است (شوتس ایشل، ۱۳۹۱: ۵۹) با تاکید بر شش عنصر گوینده، پیام، تماس، رمز، زمینه و مخاطب به ترتیب شش کارکرد عاطفی، ادبی، هم‌دلی، فرازبانی، ارجاعی و کنشی برای زبان در نظر می‌گیرد (یا کوبسن، ۱۳۸۱: ۷۳). این الگو با وجود اشاره به دو کارگزار روایی یعنی گوینده و مخاطب به کارگزاران درون متنی اشاره‌ای ندارد. به همین دلیل اگرچه الگوی یا کوبسن هم در جامعه‌شناسی هم ادبیات نقش بسزایی دارد ولی بصورت تخصصی برای ادبیات آنهم ادبیات روایی یا داستانی طراحی نشده است بلکه الگویی ارتباطی عام با تاکید بر کارکردهای زبانی کنش ارتباط اعم از داستانی و غیر داستانی است.

الگوی وین بوث به نوعی مکمل الگوی زبانی یاکوبسن است. وین بوث سعی می‌کند بنیانی تخصصی برای الگوی ارتباط روایی یا داستانی پی افکند که البته از مفاهیم بسیاری از نظریه پردازان روایت، ادبیات و هرمنوتیک هم بهره برده است. وین بوث در هر روایت، در کنار مولف واقعی، بحث مولف پنهان را مطرح می‌کند سپس به سایر کارگزاران می‌پردازد (Booth, 1983:67). الگوی بوث در قالب نمودار مطرح نمی‌شود اما سیمور چتمن با بازخوانی آن، سعی می‌کند در قالب یک نمودار و مبتنی بر دو کارگزار برون متنی چهارکارگزار درون متنی، ترسیم کند و افزون بر این در این نمودار جریان کنش روایت با چند پیکانک از مولف تاریخی شروع می‌شود به کارگزاران درون متنی رسیده، سپس مخاطب را نشانه می‌رود (1978:151) و رنگ و بویی مولف‌محورانه به خود می‌گیرد. البته در ذیل الگوی ارتباط روایی «بوث-چتمن» الگویی دیگر هم وجود دارد که با افزودن دو کارگزار به کارگزاران درون متنی، تعداد آنها را به شش نفر و در نهایت تعداد کارگزاران الگوی ارتباط روایی را به عدد هشت رسانده اند (مارتین، ۱۳۸۲:۱۱۶ و هرمن، ۱۳۹۳:۱۱۶).

برغم تفاوت‌های ظاهری در الگوهای ارتباطی مذکور، دو ویژگی الف) مولف‌محوری ب) مرزبندی شفاف میان جهان واقعی با جهان داستانی و عدم مرزشکنی کارگزاران روایی؛ در سطح بصری این الگوها به چشم می‌خورد که با برساخت روایی همه انواع جهان روایی بویژه داستان‌پردازی پسامدرن که حاوی انواع مرزشکنی روایی ست، همخوانی ندارد.

ژرار ژنت در کتاب «گفتمان‌روایی» اصطلاح مرزشکنی (metalepsis) را برای انواع جابجایی کارگزاران روایی از یک سطح به سطح دیگر روایت به کار می‌گیرد. در این وضعیت مولف یا راوی برون‌داستانی به جهان داستان وارد شده یا شخصیت‌ها به سطح فراداستانی سرک می‌کشند (1980:234)، مرزشکنی روایی از چندین منظر می‌تواند طبقه‌بندی شود. از این میان، طبقه‌بندی آنها از منظر «جهت‌گیری» و «ماهیت وجودی» از بقیه اشکال کارآمدتر می‌نماید. مرزشکنی روایی را از نظر جهت‌گیری به سه دسته می‌توان تقسیم کرد:

الف) مرزشکنی نزولی (Descending metalepsis): در این شکل مولف-راوی از جایگاه خود فرو آمده، به جهان داستان وارد می‌شود (Kukkonen, 2011:9). و جهان واقعی مولف یا راوی برون‌داستانی در لابلای داستان نقل می‌شود.

ب) مرزشکنی صعودی (Ascending metalepsis): بالا آمدن شخصیت‌های از سطح داستانی و ورود به جهان فراداستان یا ترک جهان داستان به مقصد جهان واقعی را مرزشکنی صعودی می‌گویند (همان: ۹).

ج) مرزشکنی خطابی (Rhetoric ascending): هرگاه راوی با خطاب مستقیم خود، خواننده را به متن بکشاند، مرزشکنی خطابی اتفاق افتاده است (Genette, 1980:204).

مرزشکنی روایی به لحاظ ماهیت وجودی چیزی منفک از طبقه بندی فوق نیست، اگر ماهیت کارگزاران به لحاظ هستی‌شناسانه تغییر کند با مرزشکنی هستی‌شناختی (ontological metalepsis) مواجهیم (Kukkonen, 2011:2). این مورد به ویژه در مرزشکنی صعودی یعنی هنگامی که شخصیت داستانی از وجود خود به مثابه نشانه‌ای صرفاً زبانی مطلع می‌شود و سپس در مقام موجودی انسانی با مولف-راوی که خالق اوست به گفتگو نشسته و حتی او را به چالش می‌کشاند، اتفاق می‌افتد.

آشکارترین مرزشکنی در ادبیات کلاسیک شکلی از نوع نزولی آنست که مولف-راوی با بکارگیری فرازبان و حاشیه پا به جهان داستان می‌گذارد البته در اینجا مولف-راوی نه به جهان داستان واقعی، بلکه به جهان داستان به روایت درآمده وارد می‌شود و نه با شخصیت داستانی بل با مخاطب از تجربه نگارش خود سخن می‌گوید.

با رواج پست‌مدرنیسم در مقام رویکردی اجتماعی-فرهنگی، هم جایگاه سوژه متزلزل می‌شود و مولف در مقام یکی از انواع سوژگان، با توجه به سخنانی همچون «مرگ مولف» (بارت، ۱۳۸۱) یا «مولف چیست؟» (فوکو، ۱۳۸۴)، اقتدار خود را از دست می‌دهد و هم تمایز قطعی نهفته در مفهوم اصطلاح «مرز» با توجه به خوانش‌های دریدایی کم رنگ می‌شود. بدین ترتیب، اصل تمایز که اساس صورتبندی هستی‌شناسانه و معرفت‌شناختی روایت‌ها تا عصر مدرن بود، جای خود را به تناقض و درهم آمیختگی داده، انواع مرزشکنی روایی چه از نظر جهت‌گیری چه به لحاظ وجودی اتفاق می‌افتد. به طوری که دیگر نمی‌توان بر اساس تعاریف و شکل بصری الگوهای ارتباطی رایج اعم از الگوی «بوث-چتمن» یا «مارتین-هرمن» کارگزاران روایی به دو دسته قطعی برون‌متنی و درون‌متنی تقسیم کرد یا جهان واقعی و داستانی را به شکلی شفاف از هم جدا نمود. در این نوشتار از میان دو ویژگی بصری به نمایش درآمده در الگوهای ارتباطی روایی یعنی منش «تالیف‌گرایی»^۱ یا مولف‌محوری و مرزبندی قطعی میان جهان واقعی و داستانی به مورد اخیر به مثابه نشانه‌ای از نابسندگی این الگوها در نمایش بصری انواع روایت بویژه نوع پسامدرن پرداخته خواهد شد.^۲ بر همین اساس ضمن بازخوانی تعاریف، شکل بصری جدیدی برای آن الگو که منطبق با همه روایت‌های رایج باشد پیشنهاد می‌شود. به اقتضای مخاطبان فارسی‌متالها بر اساس چند داستان پسامدرن فارسی از رضا براهنی، منیرو روانی‌پور و محمدرضا کاتب انتخاب شده است.

۲. پیشینه تحقیق

در باب پیشینه مستقیم بحث باید به کتاب اندرو گیسون اشاره کرد. وی پس از اظهار این نکته که توصیف هندسی سراسر روایت‌شناسی کلاسیک را با انواع چارچوب سازی و قالب‌بندی فراگرفته است، انواع نمودارهایی را که از استانزل تا ژنت در صدد بازنمایی کارکردهای روایی ست، به نقد می‌کشد (5:1996). در نظر وی تمامی این صورت‌بندی‌ها استعاری، تخیلی و برآمده از غلبه تفکر متافیزیکی ست و با شکل طبیعی و واقعی روایت‌ها سازگار نیست (همان: ۲۰). گیسون تاکید می‌کند بینش سطحی و هندسی حاکم بر بوطیقای روایت کلاسیک نمی‌تواند دگرذیسی روایت پسامدرن را بررسی کرده یا نشان دهد بر همین اساس بی‌آنکه الگوی جدید بصری پیشنهاد کند اصطلاحات دیگری همچون نیرو (force)، گشایش (Inauguration)، هیولوارگی (Monstrosity)، لغزندگی (Latreality) و موارد مشابه را در مقابل اصطلاحاتی رایجی همچون صدا، سطح روایی، بازنمایی و غیره پیش می‌نهد که از قطعیت و مرزبندی می‌گریزند (همان: ۳۰). افزون بر این به شکل غیر مستقیم ولی همسو با بحث یعنی مرزشکنی (metalepsis) مطالبی به این شرح وجود دارد: اغلب محققان ادبی ژانر پسامدرن به انواع مرزشکنی به مثابه ویژگی معرفتی و سبکی آن نوع ادبیات اشاره کرده‌اند (لاج، ۱۳۸۶؛ وو، ۱۳۹۰: ۱۶۵ به بعد؛ مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۸۰). در زبان فارسی هم بامشکی (۱۳۹۲) انواع تداخل در سطوح روایی را در مثنوی و صافی (۱۳۹۲) و قاسمی پور (۱۳۹۵) انواع مرزشکنی روایی را در برخی از داستانهای معاصر فارسی بررسی کرده‌اند. در مقاله‌ای دیگر نیز زیر عنوان انواع تناقض، به انواع در هم آمیختگی و تناقض در فضای تعاملی چند داستان فارسی در دو دهه اخیر پرداخته شده است (یعقوبی جنبه‌سرای و دیگران، ۱۳۹۴). موارد اخیر با اینکه مقدمه‌ای بر برخی از بخش‌های مقاله حاضر به حساب می‌آیند ولی سخنی درباره مساله اصلی تحقیق یعنی محدودیت الگوی ارتباط روایی نمی‌گویند.

۳. الگوی ارتباط روایی: پیدایش، سیر تاریخی و فضای توزیعی آن

پس از الگوی ارتباطی ارسطو، تعداد زیادی از الگوهای ارتباطی در قرن بیستم ارائه شد که آنها را از منظر موضوع ارتباط و تعدد کارگزاران به دو دسته می‌توان تقسیم کرد: دسته اول با پشتوانه‌های متفاوت از علوم مختلف به موضوع ارتباط در معنای عام می‌پردازد. کارگزاران متن هم از دو موقعیت‌مند تاریخی یعنی فرستنده و گیرنده در نمی‌گذرد.^۳ اولین نمونه از این دسته الگوها با نگاهی مکانیکی به کنش ارتباط از جانب دو ریاضیدان و

مهندس به نام‌هایی «کلود شنون» و «وارن ویور» در دهه چهل میلادی مطرح گردیده است. در این الگو با اینکه علاوه بر گیرنده و فرستنده؛ منبع و هدف خبر هم برجسته شده است ولی الگو بیشتر بر کانال خبر و درجه رسانگی آن تاکید می‌کند و نقش کارگزاران اصلی کم‌رنگ است (شوتس ایشل، ۱۳۹۱: ۳۲) ولی در الگوهای بعدی با محوریت جامعه شناختی این نگاه تعدیل می‌شود. در مسیر تدوین و تکمیل الگوهای ارتباطی علاوه بر مهندسی ارتباطات، رد پای اهالی منطق (پیرس)، زبانشناسی (سوسور و یاکوبسن)، فلسفه زبان (آستین و گرایس)، روانشناسی (بولر) نیز دیده می‌شود و صد البته سهم عظیمی که جامعه شناسی ارتباطات با صاحب‌نظران بزرگی همچون کولی، مید، شوتس، لاکمن، گافمن، گارفینگل، سکس، هابرماس و بوردیو در تدوین و تحلیل الگوهای ارتباط به دوش کشیده‌اند. در دسته دوم موضوع ارتباط ادبیات، بویژه ژانر داستانی است و علاوه بر دو کارگزار تاریخ و برون متنی، چند کارگزار درون متنی را هم در بر می‌گیرد. با این وصف دسته اول را باید الگوهای ارتباط و دسته دوم را الگوهای ارتباط روایی نامید.

مکاتب روایت پردازی گوناگونی وجود دارند^۴ که تفاوت اصلی الگوهای ارتباط روایی پیشنهاد شده در آن مکاتب، فقط در تعدد کارگزاران روایی‌ست. با توجه به این وجه تمایز الگوهای مذکور را به دو دسته می‌توان تقسیم کرد.

الف) الگوی شش کارگزاری: بنیان الگوی شش کارگزاری را به وین بوث نسبت می‌دهند. او که در جهان انگلوآمریکایی و در تداوم سنت فکری هنری جیمز و پرسبی لایاک- نه لزوماً موافق با آنها- بر آمده بود، در کتاب «رتوریک داستان» ابتدا میان مولف تاریخی با مولف پنهان فرق می‌گذارد سپس بحث را با بقیه کارگزاران روایی ادامه می‌دهد (1983:67). بوث طرح خود را بر اساس نمودار نشان نمی‌دهد. پس از وی، سیمور چتمن در کتاب «داستان و گفتمان» (1978) با بهره‌گیری از اصطلاحات و مفاهیم «مولف پنهان» از وین بوث؛ «روایت شنو» از جرالد پیرینس (۱۳۹۱: ۲۳) و خواننده پنهان از آیزر (ابرامز، ۱۳۸۶: ۴۰۹)، الگوی ارتباط‌روایی جدیدی در قالب نمودار زیر به تصویر می‌کشد:

مولف تاریخی ← مولف پنهان ← راوی ← روایت شنو ← خواننده پنهان ← خواننده تاریخی

در سطح بصری الگوی فوق دو ویژگی به چشم می‌آید: ویژگی اول جنبه مولف محوری آنست. ظاهر الگوی چتمن نیز حاکی از ارتباطی یک طرفه و مولف محور است. در این الگو مولف تاریخی در مقام مرکز، پیام را تولید و از مجرای مولف پنهان و راوی آنرا

به سه کارگزار دیگر بویژه خواننده تاریخی تحمیل می‌کند، حرکت پیکانک‌ها نمایانگر این امرست. ویژگی دیگر مرزبندی قطعی میان جهان واقعی یا تاریخی با جهان داستانیست که با خط جداکننده‌ای که کارگزاران درون متنی و داستانی را فراگرفته است و جهان آنها از جهان واقعی مولف و خواننده تاریخی جدا می‌کند. این الگو با وجود ایرادهایی که افرادی چون شلومیت ریمون-کنان بر برخی از تعاریف و طبقه‌بندی‌های آن می‌گیرد (۱۳۸۷:۱۱۹) در کلیت خود مورد استناد وی و افرادی همچون یاکوب لوته (۱۳۸۶:۲۷)، مایکل تولان (۱۳۸۶:۱۱۶)، مونیکا فلودرنیک (۲۰۰۹:۲۶) و بسیاری دیگر است.

ب) الگوی هشت کارگزاری: در کنار الگوی ارتباط روایی مشهور و رایج شش کارگزاری، الگوی دیگری با هشت کارگزار در کتاب نظریه‌های معاصر روایت از والاس مارتین آمده است که به این شرح است:

نویسنده - مولف پنهان - مولف درون متن - روایت شنو - خواننده نمونه - خواننده درون متن - خواننده واقعی

در این الگو، در قیاس با الگوی چتمن به کارگزاران درون متنی دو نفر با نام‌های مولف درون متن و خواننده درون متن افزوده است. مولف درون متن اصطلاحی است که مارتین والاس با استناد به «لنسر»، آن را همان راوی همگانی می‌خواند و خواننده نمونه را هم از «امبرتو اکو» وام می‌گیرد (۱۳۸۲:۱۱۶).

الگوی مارتین والاس توجه دیوید هرمن را به خود جلب می‌کند به طوریکه پس از بازخوانی برخی اصطلاحات آن، قاعده هشت کارگزاری مارتین را مبنای الگوی خود قرار می‌دهد:

نویسنده، نویسنده ضمنی، نویسنده وانموده، راوی غیر وانموده

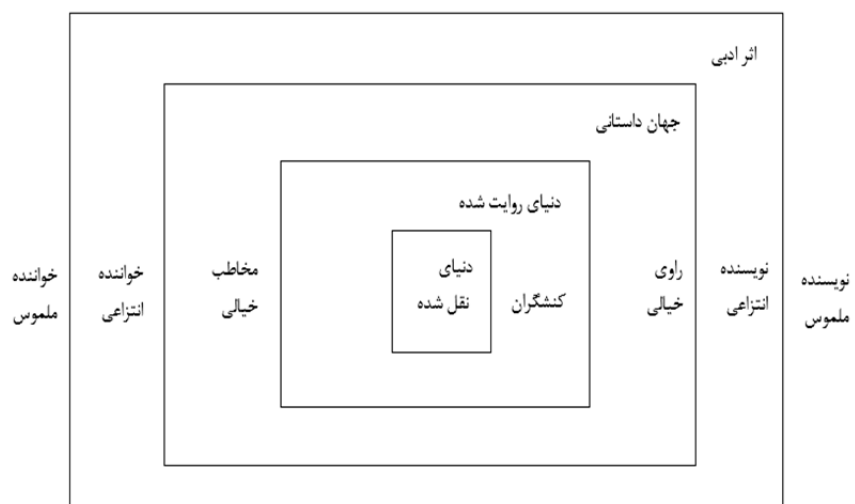


پیام روایی



گیرنده: روایت شنو غیر وانموده، مخاطب داستان، مخاطب نویسنده، خواننده واقعی (هرمن، ۱۳۹۳:۱۱۶)

در نمای بصری الگوی مارتین و هرمن هم مرز میان جهان واقعی و داستانی قطعی و پررنگ است. این الگو با هندسه‌ای دیگر و به شکل عمقی نیز ترسیم شده است؛ ژپ لیت ولت (۱۳۹۰:۲۴) با مبنا قرار دادن الگوی وولف اشمید را به شکل زیر بسط داده است:



نمای بصری اخیر با تغییر در برخی موارد از جانب یان و نونینگ (1994) به شکل زیر هم معرفی شده است:



این الگو که با تغییر شکل هندسی در قیاس با موارد مذکور، به شکل لایه‌ای از سطح فوقانی به سوی عمق حرکت کرده است در نمای بصری خود هم جهت‌گیری تعامل را بالا

به پایین، نشان می‌دهد، هم مرزبندی جهان واقعی و داستان در آن - جز در یک سطح - به شکل قطعی از هم جدا شده است. آن یک سطح هم مرز میان مولف تاریخی با مولف پنهان و مرز خواننده تاریخی با خواننده پنهان است.

با توجه به این مقدمات و برغم تعدد کارگزاران روایی و کارکرد آنها، آنچه در سطح بصری همه الگوهای ارتباط روایی مذکور مبرهن است تمایز و عدم تداخل جهان واقعی و داستانی نیز حفظ جایگاه از پیش تثبیت شده و متمایز کارگزاران برون متنی و درون متنی است.^۵ در داستان‌های قدیم تا ادبیات مدرن، مولف تاریخی اگر چه گاه تا سطح فرازبانی روایت چند سطحی نیز پا می‌نهد ولی هرگز نمی‌تواند به سطح زیر داستانی روایت که جهانی کاملاً داستانیست، وارد شود یا با شخصیت‌های داستانی تعاملی زنده یا رو در رو داشته باشد. شخصیت‌های داستانی هم صرفاً بر ساخته‌هایی زبانی - روایی‌اند. نه از وضعیت داستانی بودگی خود خبر دارند نه سعی می‌کنند این وضعیت را تغییر دهند. خواننده تاریخی هم هرگز به درون متن فراخوانده نمی‌شود. بنابراین میان الگوها و روایت‌ها تناسب برقرار است.

۴. روایت‌های داستانی پسامدرن و انواع جابجایی در فضای الگوی ارتباط روایی

منظور از آثار ادبی پسامدرن، روایت‌هاییست که از دهه شصت میلادی با گسستی عجیب نسبت به ادبیات ما قبل شکل گرفت. از میان ویژگی‌های متنوعی که برای ادبیات پسامدرن ذکر کرده‌اند دو ویژگی وجود دارد که بسیار چشمگیر است: عدم قطعیت و خودافشاگری. عدم قطعیت شامل هر گونه تعلیق مرزبندیست که در شکل عام می‌توان آن را تناقض نامید. همه آنچه در ادبیات پسامدرن در قالب تلاقی ژانرها، تداخل جهان واقعی و جهان داستانی، همپوشانی بدیله‌ها، و هر گونه آمیزش امور و فضاهای متمایز ناهمگون؛ به مثابه شکلی از تناقض و زیر مجموعه‌ای از عدم قطعیت است که در قالب نوعی خودآگاهی روایی و افشاگرایی به نقل و نمایش در می‌آید (لاج، ۱۳۸۶ و لوئیس، ۱۳۸۳). ناگفته نماند گوشه‌هایی از ویژگی‌های مذکور به شکلی محدود در ادبیات مدرن - مانند روایت‌های ویرجینیا ولف و جویس - (وو، ۱۳۹۰: ۳۴ و بارکر، ۱۳۹۱: ۲۵۴) و حتی در موارد استثنایی پیش از آن مانند در تریسترام شنندی قرن ۱۹ دیده می‌شود. اما این خصلت به مثابه امری هستی شناسانه برای ادبیات مدرن تلقی نمی‌شود. در ادبیات کلاسیک و حتی مدرن، جهان واقعیت و داستان از هم متمایز است. برای درک بهتر بحث عدم قطعیت و تعلیق مرزبندی

کافیست به برخی از اصطلاحات و مفاهیم دریدا همچون دیفرانس (لوسی، ۱۳۹۲: ۱۱۸)، بازی (همان، ۳۷)، مکمل (همان، ۲۰۵) و دیالکتیک درون و برون (همان، ۹۴) که پشتوانه رویکرد پسامدرن است، توجه شود. در پشت سر همه این مفاهیم علاوه بر جنبه سلبی هویت، سیالیت آن هم به شکلی برجسته نمایان می‌شود. در متنی که بر مبنای چنین هستی‌شناسی‌ای شکل گرفته باشد جایگاه کارگزاران فضای ارتباط روایی دچار جابجایی‌هایی شده است که الگوهای ارتباط روایی رایج نه از نظر لفظی - معنایی و نه به لحاظ بصری قادر به تبیین و نمایش آنها نیست. با توجه به جهت‌گیری کارگزاران روایی می‌توان سه دسته مرزشکنی منسوب به مولف - راوی (نزولی)، شخصیت داستانی (صعودی) و خواننده (خطابی) را در روایت‌های پسامدرن یافت که تعاریف و شکل بصری الگوهای ارتباط روایی رایج آنها را بازنمایی نمی‌کند.

۱.۴ مرزشکنی مولف - راوی

الگوهای ارتباط روایی رایج همانند موارد مذکور، دو کنش «روایت سازی» و «روایت گویی» را از هم جدا می‌کنند (کریگوری، ۱۳۹۱: ۸۳) و با این تلقی سعی می‌کنند میان روایت سازی یا مولف تاریخی و روایت گو یا راوی درون متنی تمایز بگذارند. بر اساس این تلقی، گویی مولف تاریخی وارد داستان نمی‌شود و امتزاجی میان جهان واقعی و داستانی وجود ندارد. این سخن از یک رو صحیح و از رویی دیگر صحیح نمی‌نماید. وقتی که در داستان‌های چند سطحی - حکایت در حکایت - کلاسیک، مثل مثنوی مولوی، مولف تاریخی^۷ در مقام مولف - راوی مدام با بکارگیری فرازبان و تولید حاشیه قدم به جهان داستانی می‌نهد و با مخاطب سخن می‌گوید، گویی جهان تاریخی با جهان داستانی آمیخته است. از سویی دیگر درست است که مولف تاریخی در سطح زبردستانی قصه با گرایش به فرازبان و تولید حاشیه با مخاطب سخن می‌گوید ولی با «جهان در حال نقل» و کنشگران آن که در اصل به جهانی دیگر تعلق دارند تعاملی زنده و رو در رو ندارد. به همین دلیل جهان «واقعی - تاریخی» در بردارنده مولف با جهان داستانی در بردارنده شخصیت‌ها به شکل مستقیم درهم نمی‌آمیزد.

در سنت روایت‌پردازی نوکلاسیک - رئالیستی - تا نوع مدرنیستی، جهان واقعی و داستانی از هم متمایز است. در همه این روایت‌ها با راوی محو شده‌ای مواجهیم که که هستی وی داستانی و غیر تاریخیست. مخاطبان روایت‌ها هم بر این فرضند که کسی که این

جملات را اظهار می‌کند به جهان داستان تعلق دارد. البته ناگفته نماند ادبیات مدرن با اینکه حاوی برخی از ویژگی‌های متن پردازشی پسامدرن مثل قطعیت گریزی و بازنمایی افشاگرانه است ولی جهان واقعی و داستانی تا حد امکان با هم در نمی‌آمیزد و در فضای آن متن‌ها مرزبندی دو جهان برجسته است.

با پیدایش و رواج پسامدرنیسم این مرزبندی در هم می‌شکند. اگر در داستان‌ها و روایت‌های دوره‌های قبل؛ مولف تاریخی از داستان فاصله می‌گیرد و عمل روایتگری را بر دوش کارگزاری داستانی با نام راوی می‌نهد تا با تفکیک دو جهان واقعی و داستانی، داستان را برای خواننده باور پذیر کند؛ در داستان‌های پسامدرنیستی کنش روایت‌سازی و روایت‌گویی و به تبع روایت ساز و روایت‌گو از هم جدا نیست؛ «مولف-راوی» با تکیه بر خودآگاهی روایی، کنش داستان پردازشی را که مشغول آنست، افشا می‌کند (وو، ۱۳۸۹: ۱۴)؛ به قول مارک کوری «داستان تئوریک» شکل می‌گیرد که مرز روایت با روایت‌شناسی را در می‌نوردد (۷۷-۹۹: ۱۳۹۷) بدین صورت که راوی بجای بازنمایی موضوعی خاص، در مقام روایت‌شناس، کنش روایت‌پرداز را بازنمایی می‌کند. برخی از این بازنمایی‌ها حاکی از حضور مولف در سطح زبردستانی روایت است یعنی او در مقام راوی وارد جهان داستان می‌شود ولی تعاملی با شخصیت‌ها ندارد و برخی دیگر نشان دهنده حضور او در جهان کاملاً تخیلی داستان است که در این حالت با شخصیت‌ها به تعاملی زنده و رو در رو می‌پردازد. مرزشکنی مولف-راوی به دلیل آنکه از سطح بالا وارد سطح داستانی می‌شود، از نوع نزولی است (Kukkonen, 2011:9) از آنجا که این مرزشکنی‌ها در قالب انواع بازنمایی فراداستانی عرضه می‌شود مرزشکنی‌های مولف-راوی زیر عنوان انواع بازنمایی به همراه موضوعات آن ذکر می‌شود:

۱.۱.۴ بازنمایی نام مولف

برخلاف راوی درون متنی که کارگزاری برساخته و داستانیست، راوی برون متنی یا نویسنده، موجودی تاریخی و دارای مالکیت معنوی و مادی اثر است. به همین دلیل وقتی راوی با ذکر نام در متن از کنش نویسندگی خود سخن می‌گوید، لااقل وارد صحن زبردستانی قصه شده است. در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، رضا براهنی آشکارا خود را در مقام نویسنده معرفی می‌کند: «به پایان رسید نگارش قصه‌ی بلند آزاده خانم و نویسنده‌اش به خامه‌ی این بنده‌ی ضعیف، رضای براهنی، صبح روز ۲۳ می آذر ۱۳۷۴

شمسی مطابق ۲۱ رجب ۱۴۱۶ قمری در محله‌ی پاسداران از محلات شمال شرق شمال دارالخلافه‌ی طهران» (براهنی، ۱۳۷۶: ۶۰۸). یا «رضا براهنی در سال ۱۳۱۴ در تبریز به دنیا آمده است. دکترای ادبیات انگلیسی دارد و در دانشگاه تهران و دانشگاه‌های آمریکا ادبیات معاصر تدریس کرده است. بیش از چهل کتاب چاپ کرده است که در میان آن‌ها هفت رمان، پانزده مجموعه‌ی شعر و بیش از ده کتاب نقد و نظریه‌ی ادبی دیده می‌شود... (همان: ۶۳۲).

نویسنده رمان هیس هم با اینکه به تاسی از قاعده‌ی مرگ مولف سعی می‌کند پایان‌بندی داستان را از اقتدار مولف خارج کند، اعلان می‌کند که قبل از به پایان رسیدن رمان مرده است. اما در ضمن این خبر می‌توان از حضور پیشینی نویسنده در داستان مطلع شد: «این رمان توسط شخص دیگری (غیر از نویسنده) به پایان رسیده است به همین دلیل در فصل‌های آخر ممکن است تضاد، تناقض و انفصال‌های زیادی دیده شود: و به همین علت ابتدای کتاب در انتهای کتاب نیز آورده شده است: سعی شده تا آنجا که می‌شود از نوشته‌های خود نویسنده برای پایان بردن رمان استفاده شود تا کم‌تر دچار تضاد و تناقض و ... شویم. محمد رضا کاتب قبل از تمام کردن رمان در کیلومتر ۱۹ اتوبان تهران قم، بر اثر تصادف با ماشین درگذشت. پیکرش بنا بر وصیتش در قبرستان دارالسلام واقع در شهر کاشان به خاک سپرده شد... اکرم شریف» (کاتب، ۱۳۸۲: ۲۷۶).

۲.۱.۴ بازنمایی شناسنامه رمان

شناسنامه اثر شامل اطلاعات فنی رسانه مانند عکس روی جلد، تعداد صفحات، سال انتشار و غیره است. راوی در مقام موجودی صرفاً داستانی از موقعیت بیرون داستانی اطلاعی ندارد مگر اینکه مولف-راوی یا به تعبیر گریگوری کوری مولف-راوی بیرون داستانی (کوری، ۱۳۹۱: ۸۵) باشد: برخی از این موارد به این شرح است:

۱.۲.۱.۴ ارجاع به عکس روی جلد رمان

«... مرد دست آینه را میان دو دست گرفت.» «چاپش می‌کنم، کتاب میشه.» «چه جوری؟» مانس خندید: «همین جوری، عکس به زن کولی روی جلدش چاپ می‌کنم، اسمش هم می‌ذارم آینه...» (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۲۴).

۲.۲.۱.۴ عنوان رمان و سال چاپ آن

«... گفتید رمان. کدام رمان؟ رمانی که در سال ۱۳۷۴ نوشته می‌شود. همین حالا نوشته می‌شود. اسم رمان چیه؟ آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم). چرا چاپ دوم؟ رمان را تا آخر بخوانید می‌فهمید...» (براهنی، ۱۳۷۶: ۵۹۵-۵۹۴). یا «تو انگار فراموش کرده‌ای در سال ۵۹ هستی و نویسنده این کتاب را در سال ۷۳ می‌نویسد، نویسنده‌ای که اولین کتابش هشت سال بعد از آن روزهایی که تو در کتاب‌فروشی‌ها می‌گردی چاپ می‌شود...» (روانی پور، ۱۳۸۰: ۱۸۸).

۳.۲.۱.۴ تعداد صفحات رمان

«بازجو نمی‌دانست که برای نوشتن مشروح این آشنایی و ارتباط، احتیاج به ششصد صفحه کاغذ سفید دارد و به همان صورت که از او تقریباً خواسته شده بود که رمان مردگان خانه وقفی را در زندان بازنویسی کند...» (براهنی، ۱۳۷۶: ۴۷۴-۴۷۳).

۳.۱.۴ بازنمایی تلاش دست‌اندرکاران ویراستاری و چاپ

یکی دیگر از انواع بازنمایی فراداستانی اظهار لطف نویسنده نسبت به کسانی است که در نشر اثر سهم دارند. راوی شخصی حقیقی یا حقوقی نیست نمی‌تواند شناختی از جهان بیرون از داستان داشته باشد بنابراین، وقتی راوی ای نسبت به کار گزاران برون داستانی ادای دین کند، مولف تاریخی یا همان نویسنده است:

* نویسنده خود را مدیون سلسله کتاب‌های با ارزشی می‌داند که تحت عنوان عمومی فرهنگ جبهه با همکاری تعدادی از محققان کشور، زیر نظر آقای «سید مهدی فهیمی» منتشر می‌شود و امیدوار است این کتاب‌ها در آینده جایگاه شایسته خود را در فرهنگ مردم شناسی و زبان‌شناسی تاریخ معاصر پیدا کنند. و نیز نویسنده خود را مدیون جوان‌های دردمندی می‌داند که با حوصله تمام تجربه‌های خود را درباره جنگ ایران و عراق با او در میان گذاشتند. نویسنده از آقای مهندس بهرام فیاضی، مدیر محترم نشر قطره که در جریان کار این رمان از خود بردباری فراوان نشان دادند، صمیمانه تشکر می‌کند (همان، ۶۳۰).

نویسنده وظیفه اخلاقی و حرفه‌ای خود میداند که مراتب قدردانی صمیمانه خود را نسبت به دوستان فرزانه‌اش آقایان رضا سید حسینی و دکتر منوچهر بدیعی ابراز دارد. این دوستان و دوست دیگری که نخواستند نامش برده شود، کتاب را پیش از چاپ خواندند و با کمال سخاوت آرای خود را با نویسنده در میان گذاشتند ... (همان، ۶۳۱).

یا

نویسنده وظیفه اخلاقی و حرفه‌ای خود می‌داند که مراتب قدردانی صمیمانه خود را نسبت به دوستان فرزانه‌اش آقایان رضا سید حسینی و دکتر منوچهر بدیعی ابراز دارد. این دوستان و دوست دیگری که نخواستند نامش برده شود، کتاب را پیش از چاپ خواندند و با کمال سخاوت آرای خود را با نویسنده در میان گذاشتند ... (همان: ۶۳۱).

۴.۱.۴ بازنمایی زمان حال روایت

وقتی راوی، کنش روایتگری را در قالب زمان حال پیش می‌برد، سپس به کنش نوشتن خود اشاره می‌کند، با روایت گوی صرف مواجه نیستیم بل روایت‌ساز و روایت‌گو یکی شده است و این نویسنده است که وارد جهان داستان شده؛ روایت می‌کند:

یک دکتری بود به اسم دکتر اکبر که نویسنده و روان‌پزشک بود و دکتر مادر دکتر رضا هم بود که دکتر ادبیات و نویسنده بود، به خصوص نویسنده‌ی این نوع نوشتن که حالا نوشته می‌شود. درست جلوی چشم شما نوشته می‌شود و شما هم جلو چشم نویسنده آن را می‌خوانید... (براهنی، ۱۳۷۶: ۳).

بیل کاف با فرستادن زن سه چشم به کشور «الف» و باز کردن چشم‌های او در مقطع نگارش رمان، می‌خواست مانع نگارش رمان شود. نویسنده با آوردن حادثه‌ی زن سه چشم و افشای به موقع آن، همه‌ی توطئه‌ها را نقش بر آب کرد و رمان در حال تمام شدن است (همان: ۵۹۵).

۵.۱.۴ بازنمایی تعامل رو در رو با شخصیت‌های داستانی

در چهار مورد جابجایی‌های مذکور، مولف فقط وارد سطح زبردستانی روایت می‌شود و با روایت شنو یا مخاطب سخن می‌گوید. حتی آنگاه که با تکیه بر زمان حال و با

تعبیر «داستانی که در حال خواندن آن هستید» سخن می‌گوید از سطح زیرداستانی فاصله می‌گیرد. جهان داستانی ناب همان سطح زیرداستانی روایت است جایی که شخصیت‌های داستانی حضور دارند. وقتی مولف-راوی با مخلوق داستانی خود یا شخصیت داستانی وارد تعاملی زنده و رو در رو در قالب کمک رسانی، اعتراض می‌شود، مولف تاریخی واقعاً وارد جهان داستانی شده؛ جهان واقعی و داستانی در هم آمیخته شده است شکل واقعی مرزشکنی صعودی نیز همین مورد اخیر است. نمونه‌های زیادی در روایت‌های پسامدرن وجود دارد که راوی با شخصیت داستانی به تعاملی دو جانبه اعم از همکاری یا جدا می‌پردازد. از آنجا طرف دیگر این تعامل شخصیت‌های داستانیست. مثال‌هایی که برای جابجایی‌های جایگاه شخصیت در ادامه بحث ذکر خواهد شد، برای این بخش هم مصداق دارد. بنابراین برای جلوگیری از اطناب از آوردن مثال پرهیز می‌شود.

۲.۴ مرزشکنی شخصیت‌های داستانی

نامی از شخصیت داستانی در الگوی ارتباط روایی نیست. ولی هر گاه شخصیت در دو قالب راوی داستانی و روایت شنو جلوه می‌کند، جزو کارگزاران ارتباط روایی است. شخصیت داستانی می‌تواند به صورت اول شخص، سوم شخص و حتی دوم شخص در نقش راوی نمایان شود (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۱ و ۲۲) گاهی هم روایت شنوست که در خطاب تو، روایت شنوی راوی و طرف گفتگوی وی می‌شود (همان: ۲۶ و ۲۷) بنابراین شخصیت داستانی، کارگزاری درون متنی و بر ساخته‌ای خیالیست (لوته، ۱۳۸۶: ۱۰۰).

در سنت روایت پردازی کلاسیک تا ادبیات مدرن، شخصیت داستانی موجودی خیالی و منفعل است که راوی پس از خلق وی به زندگی او جهت می‌دهد و همیشه میان راوی و شخصیت‌ها، فاصله‌ای روایی وجود دارد که این فاصله مانع از تعامل زنده و رو در روی آنهاست. بر همین اساس، شخصیت داستانی از موقعیت داستانی خود خبر ندارد. ولی در روایت‌های پسامدرن شخصیت‌ها، با آگاهی از هستی داستانی خود، تعاملی مبنی بر یاریگری، اعتراض، تهدید و مواردی از این قبیل در مقابل مولف-راوی در پیش می‌گیرند. همین امر حاکی از امتزاج جهان واقعی و داستانی و خروج شخصیت‌ها از جهان داستان است. مرزشکنی شخصیت‌های داستانی به لحاظ جهت‌گیری از نوع صعودی (Kukkonen, 2011:9) و به لحاظ ماهیت هستی‌شناختی است.

۱.۲.۴ آگاهی از خود و فاصله‌گیری از داستان

منزلت شخصیت در این داستان‌ها از موجودی انسانی به مرتبه‌ی یک واژه تنزل پیدا می‌کند و شخصیت از هستی‌زبان‌شناختی - روایی خود مطلع می‌شود: در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، راوی در همان ابتدای رمان، غیر واقعی بودن داستان و شخصیت‌ها را به خواننده تذکر می‌دهد: «کلیه‌ی شخصیت‌های این رمان خیالی هستند و هر گونه شباهت احتمالی بین آن‌ها و آدم‌های واقعی به کلی تصادفی است» (براهنی، ۱۳۷۶: ابتدای کتاب). در لابلا‌ی داستان نیز به‌طور مکرر از زبان راوی‌ها و شخصیت‌ها، ماهیت زبان‌شناختی آنها به عنوان موضوع داستان، بازنمایی می‌شود:

ولی سؤال من هنوز هم بی جواب مانده.

نترس، بی جواب گذاشته شدن بهتر از دانستن همه‌ی جواب‌هاست. تو قصه‌ی مرا می‌نویسی و فراموش می‌کنی که موقع نوشتن قصه‌ی من، من خودم دارم قصه‌ی می‌نویسم که در آن تو داری قصه‌ی مرا می‌نویسی که در آن من دارم قصه‌ی که تو در آن داری قصه‌ی مرا می‌نویسی می‌نویسم (همان، ۲۱۰).

در رمان کولی کنار آتش موقعیت شخصیت داستانی بر همین منوال افشا می‌شود: «می‌دونین من فقط قهرمان یک قصه‌ام». خوشحال می‌شوی و می‌خندی: «مقصودم این است که من وجود ندارم». مدیر هتل پوزخند می‌زند: «اصل مطلب همین جاست. این روزا هیچ کس وجود ندارد.» (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۹۳). یا

راننده‌ی تاکسی نارنجی رنگ بی شماره‌ای ادعا می‌کرد که قهرمان یک قصه است و توسط نویسنده‌ای خلق شده تا قهرمانان قصه‌اش یکدیگر را گم نکنند و آینه قهرمان اصلی قصه راهش را نگیرد و برود برای خودش زندگی کند... راننده ادعا کرده که نامی ندارد و هر کاری که کرده فقط برای این بوده که قصه‌ای نیمه تمام نماند... (همان، ۲۴۲).

۲.۲.۴ تعامل همدلانه با راوی

گاه میان راوی و شخصیت به تعاملی مبتنی بر کمک‌رسانی اتفاق بر می‌خورد. در رمان کولی کنار آتش، هم راوی به کمک شخصیت آینه می‌آید و هم بالعکس:

نه نمی توانم، نمی توانم ببینمش، ... فرزانه‌ی نقاش! تو هم صدای فریادهایش را می شنوی؟... وای فرزانه، زیر مشت و لگد له می شود، کاری بکن ... وای فرزانه، ... بیا، بیا قلم مویت را بردار و پنجره ای بکش (روانی پور، ۱۳۸۰: ۶۵).

یا «می نشیند، مانند کودکی اشک‌های روی گونه‌های مرا پاک می کند» (همان، ۴۴). در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش هم، آزاده خانم به کمک راوی می آید: «من آزاده‌ام. شخصیت اصلی رمانی که شما می نویسین. فکر کردم از اون دنیا به دیدن شما بیایم. و این چک بانکی را که به مبلغ چهار صد و نود هزار تومان، به شما بدم تا بدین به طلبکارتون که اون بالا منتظر تونه.» نویسنده بلند شده بود. از وحشت همه موهای بالای گوش‌هاش و موهای سراسر تنش سیخ و استاده بود. هاج و واج، زنی را که در برابرش نشسته بود، تماشا می کرد... زن ادامه داد:

در این زمانه که کسی به داد نویسنده‌ها نمی رسه، اگه ما شخصیت‌های رمان‌ها به دادشون نرسیم، دیگه چیزی نوشته نخواهد شد. خواهش می کنم این ناقابل رو از من بپذیرین، اجازه بدین من هم در حل بحران رمان شرکت کنم. (براهنی، ۱۳۷۶: ۵۵۷-۵۵۸).

۳.۲.۴ اعتراض به راوی

اگرچه راوی در این داستان‌ها به‌طور آشکار، اعلام قدرت و تسلط می کند اما گهگاه شخصیت داستانی در مقابل او می ایستد و او را به پرسش می کشاند. آینه، شخصیت رمان کولی کنار آتش، در خطاب به مولف - راوی می گوید:

... این همه آدم را چرا آورده ای توی قصه؟

کیا؟

همین جوان‌هایی که شب‌ها می آیند خانه‌ی مریم.

... آخر مگر می شود، تو خانه ای زندگی کنی که دائم برای حکومت نقشه می کشند.

.. دیر شده آینه، نان تمام می شود.

ببین مرا قاطی این‌ها نکن ... بخصوص فردا.

پس کاری می کنم که دستگیرم کنند.

داری کفرمو در میاری..... (همان، ۱۴۲-۱۳۹).

یا حتی به راوی ناسزا می‌گوید: «کثافت! یک بار دیگر مرا بازی دادی، مرا به اینجا کشاندی تا آخرین شاهی پولم را خرج کنم... نمی‌توانم. دیگر نمی‌توانم» (همان، ۱۹۳). در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، شخصیت اصلی داستان گستاخی می‌کند و راوی هم برای ادامه دادن داستان مجبور می‌شود از شخصیت داستانش اطاعت کند:

من شخصیت اصلی رمان تو هستم و هرگز اجازه نمی‌دهم که این سگ‌ها آن جنازه‌های روی باربند را تکه پاره کنند یا به تو صدمه بزنند. ماشین را روشن کن پسر دایی. راه بیفت این رمان باید به مقصد برسد. «شریفی بی اختیار اطاعت کرد. کلید را چرخاند. ماشین روشن شد... (براهنی، ۱۳۷۶: ۲۰۴).

۴.۲.۴ خروج از داستان

گاهی شخصیت‌های داستانی علاوه بر اعتراض در مقابل «سازنده-نویسنده» خود تصمیم می‌گیرند تا از درون قصه به جایی دیگر فرار کنند:

... می‌گریزد، نه به جانی که من می‌خواهم، روی دو زانو می‌افتد، دستش را دراز می‌کند...

مگریز آینه، مگریز..

نمی‌توانم، دیگر نمی‌توانم...

آخر کجا می‌خواهی بروی؟

هیچ کجا، فقط از این قصه می‌روم...

بلند می‌شود چند گامی بر می‌دارد ... (روانی پور، ۱۳۸۰: ۴۳).

به ناچار نویسنده سعی می‌کند شخصیت داستانش را قانع کند تا به چارچوب داستان برگرداند: «آرام باش دخترک بنشین اینجا، ما می‌توانیم با هم حرف بزنیم...» (همان، ۴۴).

۳.۴ مرزشکنی خواننده

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان‌های پسامدرنیستی، تغییر نقش و جایگاه خوانندگان اینگونه آثار است. در این آثار، خواننده وارد تعامل مستقیم با راوی و شخصیت‌ها و متن می‌شود. راوی برون‌متنی-مؤلف- و راوی درون‌متنی، خواننده را درگیر ماجراهای داستان می‌کنند، او را خطاب قرار می‌دهند، مستقیماً از او اظهار نظر می‌خواهند. تمامی این عوامل

باعث می‌شود که خواننده خود به در مقام کارگزاری برون متنی به صحن داستان وارد شود. این شکل از مرزشکنی که خطابی نامیده می‌شود (Genette, 1980:204) سبب می‌شود تا خواننده دوشادوش شخصیت‌ها و حتی راوی داستان حرکت کند و در مقام کنشگری مهم و فعال در داستان قرار گیرد. در رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش»، گاه خواننده با خطاب «عزیزم...» از جانب مولف-راوی، در درون داستان حاضر می‌شود گاهی هم از همان زبان، به مثابه نویسنده اثر معرفی می‌گردد:

برای اینکه خواننده متن نویسنده متن بشود، نویسنده اول متن بشود، نویسنده اول می‌بایست چیزهایی را در متن اثر خود مخفی کرده باشد... نویسنده دوم می‌بایست اثر را به صورت تنظیم نشده دریافت می‌کرد تا به صورت خواننده و نویسنده لایق بعدی درمی‌آمد و متن را پیش خود تنظیم می‌کرد. ... (همان، ۴۵۳-۴۵۲).

یا

پس آقای دکتر عزیزم! به عنوان خواننده این رمان، نویسنده آن باش. ولی از خودت هم این سؤال را بکن: اگر همه خیالی بودند تو چی؟ تبر را برمی‌داریم و کنده ذهن فاعل رمان را دو نیم می‌کنیم. منتها دو نیم که کاملاً از هم جدا نشده‌اند. و ممکن است برگردند و دوباره به صورت کنده کامل درآیند... رمان خیال زبان خواهد بود. دوست عزیز، شما هم زبان هستید (همان، ۶۰۳).

در رمان هیس هم، مولف-راوی رو به خواننده، به او پیشنهاد می‌دهد که جاهایی از متن را می‌تواند حذف کند و با این کار در کنش نوشته شدن شریک شود:

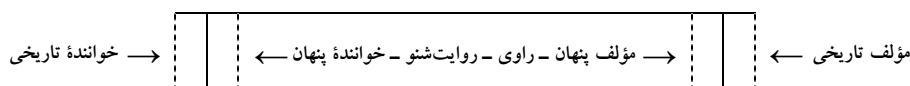
بعضی از موارد را به دلیل آن که گفتگوی زیر چیزی اضافی است و هیچ ربطی به داستان ندارد و به دلیل آن که قادر به حذف آن نمی‌باشیم این بخش را در صفحه‌های نقطه چین قرار داده‌ایم تا در صورت نظر مساعد شما توسط خود شما از کتاب جدا شود. (البته خواننده نشدن این بخش نیز به معنی حذف آن توسط خواننده و نویسنده می‌باشد) (کاتب، ۱۳۸۲:۲۵).

یا

کلیه‌ی مطالبی که در این نقطه چین می‌آید هیچ گونه ربطی با دیگر مطالب کتاب ندارند. در صورتی که حوصله‌ی خواندنش را ندارید می‌توانید آن را نخوانید و یا از کتاب جدا کنید و کناری بگذارید که در آن صورت بسیار ممنون میشوم (همان: ۱۳۴).

۵. نتیجه‌گیری

دلالت‌های بصری الگوهای ارتباط روایی رایج که نمایانگر فضای تعاملی کارگزاران روایی در انواع روایت داستانی است، خواسته یا ناخواسته دو ویژگی مولف‌محوری و مرزبندی شفاف میان جهان واقعی و داستانی را بازنمایی می‌کند. این ویژگی‌ها در اغلب موارد با توزیع فضا در روایت‌های کلاسیک تا مدرن مطابقت دارد ولی برای متن‌هایی با سطوح روایی متداخل بویژه ادبیات پسامدرن با ویژگی‌هایی مانند مرگ مولف، سیالیت مرز، عدم قطعیت؛ نیز دربردارندگی انواعی از جابجایی‌ها در فضای تعاملی همچون مرزشکنی‌های مولف-راوی، شخصیت‌های داستانی و خواننده بسنده نمی‌نماید. این امر با تکیه بر چند رمان از رضا براهنی، منیرو روانی‌پور و محمد رضا کاتب نشان داده شد. بر همین اساس می‌توان الگویی به شرح زیر برای ارتباط روایی پیشنهاد کرد که سطح بصری آن تقریباً برای بازنمایی همه روایت‌های داستانی بسنده می‌نماید:



ناگفته نماند پیشنهاد این الگو به معنای عدول از فلسفه مرکز گریز و قطعیت ستیز پسامدرن و تقلیل آن به مرزبندی قطعی نیست؛ بلکه با تاسی به الگوی «خط زدن» هایدگر و اصطلاح «زیر ضربدر»^۱ دریدا که در آن، ضمن بکارگیری واژه یا سوژه؛ معنا و کارکرد رایج آن انکار می‌شود؛ در این الگو نیز، به شکلی بصری- نمادین ضمن بکارگیری نمودار و مرزبندی ملازم آن؛ با استفاده از خطوط گسسته قابل عبور و پیکانک‌های دو طرفه، معناسازی بصری و رایج آن مبتنی بر مولف‌محوری و تفکیک قطعی جهان واقعی و داستانی متزلزل می‌شود. به عبارتی دیگر، در این الگو، از یک سو منطبق با روایت‌های کلاسیک تا مدرن، خط پیوسته و پررنگی جهان داستان و جهان واقعی از هم جدا می‌کند. در عین حال در دو طرف خط‌های ممتد و جدا کننده مولف و خواننده تاریخی از کارگزاران درون متنی، خط‌هایی گسسته وجود دارد تا سیالیت مرزبندی دو جهان واقعی و داستان را نشان دهد. این خطوط گسسته که با تکیه بر استعاره علایم رانندگی ترسیم شده است حاکی از آن است هر یک از کارگزاران اگرچه ملزم به رعایت خط کشی هستند در مواردی با توجه به خط‌های منقطع کنار خط سبقت ممنوع، می‌تواند این ممنوعیت را بشکنند و به فضای جهان دیگر وارد شوند. از سوی دیگر پیکانک‌های ترسیم شده حاکی از این است که تعامل در

نسبت به هر یک از طرفین دوسویه است. هیچ یک کارگزاران روایی از اقتداری یکسویه برخوردار نیست و متن حاصل گفتگویی میان مولف-راوی، شخصیت داستانی و خواننده است. بدین ترتیب الگوی پیشنهادی با وجود کاستی‌های احتمالی، می‌تواند تا حدی ضعف دلالت‌گری سطح بصری الگوهای ارتباط روایی را در مواجهه با روایت‌های پسامدرن جبران نماید.

پی‌نوشت‌ها

۱. تالیف گرایی همان بحث نقش مولف و اقتدار وی در کنش تولید متن است. ارنیه ای که از رمانتیسسم هست تا بحث ساختارگرایی و کنار گذاشتن مولف و بحث‌های سینما و چند مولفی یا پساساختارگرایی و مرگ مولف ادامه دارد (استاردت، ۱۳۹۱: ۸۸-۶۱).

۲. اگر چه مسأله اصلی این تحقیق، نادیده انگاری جایجایی‌های فضای تعاملی روایت پسامدرن و مرزشکنی کارگزاران روایی در الگوهای ارتباط روایی است، اندکی به ایراد تالیف‌گرایانه این الگوها به تبع ایراد قبلی هم پرداخته شده است این نکته در الگوی پیشنهادی که در نتیجه‌گیری آمده است، پیداست.

۳. از این میان نظریه پردازان ارتباط روایی به معنای عام، موضع‌گیری اروینگ گافمن نسبت به هم قطاران خود متمایز است و از این لحاظ به نظریه پردازان الگوی ارتباط روایی نزدیک‌تر است. گافمن بر خلاف سایر جامعه‌شناسان کارگزاران روایی را فقط به گوینده و شنونده محدود نمی‌کند. او برای گوینده نقش‌هایی همچون «نگارنده»، «بازگو»، «سخن فرما» و «شمایل» در نظر می‌گیرد و در مقابل هم برای شنونده هم نقش‌هایی مانند «مخاطب»، «ناظر» و «پنهان‌شنو» مطرح می‌کند. برای توضیح بیشتر به کتاب «شکل‌های سخن گفتن» رجوع شود (گافمن، ۱۹۸۱: ۱۲۸ و ۱۲۹).

۴. مکاتب روایت پردازی گاه بر اساس سنت فکری به انواع صورتگرایی، ساختارگرایی و... تقسیم شده است. گاه مبنای طبقه‌بندی مکاتب، تلفیقی از سنت فکری با جغرافیاست: صورت‌گرایان روس (پراپ و اشک洛夫سکی)، مطالعات آمریکایی (هنری جیمز، پرسی لاباک، وین بوث و سیمور چتمن) ساختارگرایی فرانسوی (بارت، ژنت، تودروف تا جرالدر پریس)، سنت آلمانی (کایزر، لامرت، استانزل و ولف اشمیت)، جریان هلندی (ون دایک، میکی بال) و گروه تل‌آویو که شامل هروشفسکی و مناخم پری است (کالر، ۱۳۹۰: ۳۰۱ و ۳۰۲). در برخی موارد هم سنت تحلیل روایت با تکیه بر دو دوره زمانی کلاسیک و پساکلاسیک مشخص شده است: دوره کلاسیک، صورت‌گرایی روس، روایت‌شناسان ساختارگرای دهه شصت و روایت پژوهان

- انگلوآمریکایی را در بر می‌گیرد و دوره پساکلاسیک شامل افرادی مانند مایکل تولان، مونیکا فلودرنیک و سوزان لنسر و غیره است (هرمن، ۱۳۹۳: ۵۵ به بعد).
۵. لازم به یادآوریست نگارنده قصد ندارد که وانمود کند که ترسیم کنندگان الگوهای ارتباط روایی از مرزشکنی روایی و تداخل سطوح روایی اطلاع ندارند اتفاقاً همگی به خوبی از موارد مذکور اطلاع دارند. تاکید نگارنده بر این نکته است که دلالت‌های بصری مندرج در الگوها یا نمای ظاهری آنها حاکی از رابطه‌ای یکطرفه و قطعی است.
۶. البته برخی از این ویژگی‌ها میان ادبیات مدرن و پست‌مدرن مشترک است.
۷. برخی از داستان‌های چند سطحی کلاسیک، مولف شخصی ندارد. در سطح زبردستانی این روایت‌ها با کنشگران داستانی مواجهیم که در مقام راوی قصه‌ی زبردستانی را نقل می‌کنند. مانند رای و برهن در کلیله و دمنه. ولی در داستانهای چند سطحی با مولف شخصی، این مولف تاریخی است که اغلب در سطح زبردستانی متن، سخن می‌گوید مثل مولوی در مثنوی.
۸. شاید چنین به نظر برسد به رغم ساختارگریزی روایت‌های پسامدرن، ترسیم الگو از جانب نگارنده به مثابه تحمیل ساختار به آنهاست و با رسالت این دسته از متن‌ها سازگار نیست. در جواب باید گفت هر شکلی از کنش فهم در قالب الگو و ساختار اتفاق می‌افتد حتی روایت‌های پسامدرن. آنچه پسامدرن آن را بر نمی‌تابد الگو یا ساختار در معنای عام نیست بل ساختارگرایی به معنای اصطلاحی آن است پسامدرن منطق دو دویی، مرکزگرایی و قطعیت مندرج در ساختارگرایی را نمی‌پذیرد. الگویی که باز و سیال باشد با پسامدرن منافاتی ندارد. برای فهم بهتر این نکته می‌توان به الگوی «خط زدن» از هایدگر و اصطلاح «زیر ضربدر» از دریدا استناد کرد. هایدگر در نامه‌ای در باب تعریف نیهیلیسم به ارنست یونگر، وقتی خواست واژه هستی را بنویسد خطی بر روی آن واژه می‌کشد تا نشان دهد که سخن وی درباره هستی لزوماً حاوی پیش‌فرض‌ها و مفروضات رایجی که حول این واژه در متافیزیک غرب وجود دارد، نیست. خط زدن در مقام ترفندی فلسفی و ساختارزدا است که با اجرای آن بر روی واژه ضمن بکارگیری آن واژه، معنا یا نظریه‌ی معنایی پشت سر آن را انکار می‌شود یا به قول دریدا زیر ضربدر قرار می‌گیرد (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۲۶۸) دریدا با اینکه در پی ابطال مرجعیت و اقتدار برآمده از حضور مفاهیم متافیزیکی بود این را هم می‌دانست که نمی‌توان کاملاً سره و خارج از متافیزیک اندیشید یا نوشت؛ به همین دلیل از شیوه‌ی خط زدن و زیرضربدر بردن استفاده کرد (لوسی، ۱۳۹۳: ۷۴ - ۷۳). ژاک لاکان هم از خط‌زدن برای نمایش وضعیت سوژه و دیگری بزرگ بهره برد (هومر، ۱۳۸۸: ۱۰۴). افزون بر اینها فضای تهی‌ای که اسلاوی ژیتک، به مثابه جایگاه سوژه فرض کرد، تفسیری از همین خط خوردگی است (مایرز، ۱۳۸۵: ۶۰). با این وصف به نشانه در آوردن امری سیال یا فلسفه‌ای قطعیت‌گریز به معنای تخطی از فلسفه وجودی یا پشتوانه معرفتی آن موضوع نیست. هر گونه فهم با نشانه صورت می‌گیرد به ناچار، حتی برای نمایش نشانه‌گریزی؛

از نشانه‌ها باید کمک گرفت؛ منتهی با تغییر در کارکرد رایج آنها در نمودار پیشنهادی هم، همین باور اجرا شده است.

کتاب‌نامه

- ابرامز، ام. اچ (۱۳۸۶) فرهنگ‌واره اصطلاحات ادبی، ترجمه سیامک بابایی، تهران: جنگل.
- استادرت، هلن (۱۳۹۱) «تالیف‌گرایی و نظریه مولف» از مجموعه نظریه فیلم عامه پسند، ویراستاران جوآن هالوز و مارک یانکوویچ، ترجمه پرویز اجلالی، تهران: ثالث، صص ۸۸-۶۱.
- بارت، رولان (۱۳۸۱) «مرگ مولف»، به سوی پسامدرن، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز، صص ۱۴۱-۱۱۵.
- براهنی، رضا (۱۳۷۶) آزاده خنایم و نویسنده‌اش (چاپ دوم) یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی، تهران: قطره.
- بارکر، کرس (۱۳۹۱) مطالعات فرهنگی: نظریه و عملکرد، ترجمه مهدی فرجی و نفیسه حمیدی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۲) «تداخل درونی در مثنوی» فصلنامه نقد ادبی، تربیت مدرس، سال ۶، شماره ۲۱، صص ۳۶-۹.
- پرینس، جرال (۱۳۹۱) روایت‌شناسی، ترجمه محمد شهبان. تهران: مینوی خرد.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸) بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو درباره حکایت، ترجمه انوشیروان گنجی پور، تهران: نی.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶) روایت‌شناسی: درآمدی زبانشناختی-انتقادی، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳) فرهنگ پسامدرن، تهران: نی.
- روانی پور، منیر و (۱۳۸۰) کولی کنار آتش، تهران: مرکز.
- ریمون-کنان، شلومیت (۱۳۸۷) روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۰) صورخیال در شعر فارسی، تهران: آگه.
- شوتس ایشل، رینر (۱۳۹۱) مبانی جامعه‌شناسی ارتباطات، ترجمه کرامت اله راسخ، تهران: نی.
- صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۲) «تبیین مرزشکنی در داستان‌های نوین فارسی»، زبان شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال چهارم، شماره اول، صص ۸۳-۵۹.
- فوکو، میشل (۱۳۷۴) «مولف چیست؟»، ترجمه افشین جهان‌دیده، از مجموعه سرگشتگی نشانه‌ها، ویرایش مانی حقیقی، تهران: مرکز، صص ۲۱۴-۱۹۰.

۱۳۲ روایت‌های پسامدرن و نابسندگی دلالت‌های بصری الگوهای ارتباط روایی

- قاسمی پور، قدرت (۱۳۹۵) «مرزشکنی روایی در داستان‌های ایرانی»، متن پژوهی ادبی، سال بیستم، شماره ۶۷، صص ۱۴۵-۱۲۷.
- کاتب، محمد رضا (۱۳۸۲) هیس، تهران: ققنوس.
- کالر، جان‌اتان (۱۳۹۰) در جستجوی نشانه‌ها: نشانه‌شناسی، ادبیات و واسازی، ترجمه لیلا صادقی و تینا امر الهی، ویراستار فرزانه سجودی، تهران: علم.
- کوری، گریکوری (۱۳۹۱) روایت‌ها و راوی‌ها، ترجمه محمد شهبان، تهران: مینوی خرد.
- کوری، مارک (۱۳۹۷) نظریه روایت پسامدرن، ترجمه آرش پور اکبر، تهران: علمی و فرهنگی.
- لاج، دیوید (۱۳۸۹) «رمان پسامدرنیستی»، نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر، صص ۲۰۰-۱۴۳.
- لوتیه، یاکوب (۱۳۸۶) مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک فرجام، تهران: مینوی خرد.
- لوئیس، بری (۱۳۸۳) «پسامدرنیسم و ادبیات»، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران: روزگار نو، صص ۱۰۹-۷۷.
- لوسی، نیل (۱۳۹۳) فرهنگ واژگان دریا، ترجمه جمعی از مترجمین، سر ویراستار ترجمه مهدی پارسا، تهران: رخ داد نو.
- لینت‌ولت، ژپ (۱۳۹۰) رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت: زاویه دید، ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.
- مایرز، تونی (۱۳۸۵) اسلاوی ژنریک، ترجمه احسان نوروزی، تهران: مرکز.
- محسنیان راد، مهدی (۱۳۸۴) ارتباط شناسی: ارتباطات انسانی، تهران: سروش.
- مک هیل، برایان (۱۳۹۳) داستان پسامدرنیستی، ترجمه علی معصومی، تهران: ققنوس.
- وو، پتریشیا (۱۳۸۹) فرادستان، ترجمه شهریار وقفی پور، تهران: چشمه.
- هرمن، دیوید (۱۳۹۳) عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت، ترجمه حسین صافی، تهران: نی.
- هومر، شون (۱۳۸۸) تراک لاکان، ترجمه محمدعلی جعفری، سید محمدابراهیم طاهائی، تهران: ققنوس.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۸۱) «زیان‌شناسی و شعر شناسی» از مجموعه زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نی، صص ۸۰-۷۱.
- یعقوبی جنبه‌سرایبی، پارسا و دیگران (۱۳۹۴) «وجوه عنصر سبکی تناقض در رمان‌های پسامدرن فارسی»، مجله پژوهش‌های ادبی، سال دوازدهم، شماره ۴۹، صص ۱۵۰-۱۲۵.
- یعقوبی جنبه‌سرایبی، پارسا و خدیجه محمدی (۱۳۹۴) «الگوهای ساختارگرایی و روایت‌های پسامدرن: تعامل یا تباین»، مجله ادبیات پارسی معاصر، سال پنجم، شماره ۲، صص ۸۰۱-۱۳۹.

- Booth, Wayne (1983). *The Rhetoric of Fiction*, The university of Chicago Press.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse*, Cornell University Press.
- Coste, Didier (1989). *Narrative as Communication*, The university of Minnesota press.
- Fludernic, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*, Translated by Patrica Hausler-Greenfield and Monika Fludernic, Routledge.
- Genette, Gerard (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Translated by Jane E. Levin, Cornell University Press.
- Gibson, Andrew (1996). *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Goffman, E. (1981). *Forms of Talk*, Philadelphia: University of Pennsylvania press.
- Jahn, Manfred; Nuening, Ansgar (1994). "A Survey on Narratology Modles". *Literature in Wiissenschaft und Unterricht* 27. 4: 283-303.
- Kukkonen, Karin (2011). "Metalepsis in Popular Culture: An Introduction," Edited by Karin kukkonen and Sonia Klimek, Metalepsis in Popular Culture. Berlin: Walter de Gruyter.