فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و چهارم، پاییز ۱۴۰۳: ۶۰-۲۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

ما-روایتگر در زاویه‌دیدهای ترکیبی: شاخصه‌هایی برای تمایز روایت‌های جمعی و غیر جمعی

نسترن شهبازی*
محمد پارسانسب**

چکیده

ما-روایت با کارکرد عنصر زاویه‌دید در داستان می‌تواند به اشکال گوناگونی بروز یابد. یکی از این کارکردها در صورتی حاصل می‌شود که داستان از دو یا چند زاویه‌دید برای روایتگری بهره ببرد و یکی از این زاویه‌دیدها، با ما-راوی ارائه گردد. در این صورت اصالت‌بخشی به یکی از این زاویه‌دیدها، چندان ساده نخواهد بود. در واقع موقعیّت بینابین یادشده به الگویی نیاز دارد تا بتوان با تمسّک به آن، روایت جمعی را به‌مثابه کنش روایی ما-راوی از روایت غیرجمعی که محصول دیگر زاویه‌دیدهای داستانی است، متمایز کند. پژوهش پیشِ رو درصدد است تا با روشی استنتاجی و با بهره‌گیری از روایت‌های گزینش‌شده‌ای از پیکرهٔ ادبیات داستانی فارسی، به این وضعیّت بپردازد. نتیجهٔ چنین مطالعه‌ای که با استفاده از عناصر داستانی و گفتمانی، روایت‌ها را مورد خوانش قرار می‌دهد، چهار عامل را به عنوان شاخصه در مسئلهٔ مدّنظر معرفی می‌کند. این شاخصه‌ها که ناظر بر جنبه‌های صوری و محتوایی روایت‌ها هستند، نشان می‌دهند که داستان برای جمعی تلقّی شدن، نیازمند نمایش گستردهٔ ما-روایت است. گروه ارائه‌دهندهٔ ما-روایت باید نسبت به سایر عناصر روایتگرانهٔ داستان، ارجح باشند، دربارهٔ موضوع کانونی، تفکری هم‌راستا داشته باشند و در کنشگری خود، یکپارچگی را بازتاب دهند.

واژه‌های کلیدی: روایت جمعی، ما-راوی، عناصر داستان، زاویه‌دید ترکیبی و ادبیات داستانی معاصر فارسی.

* نویسنده مسئول: دانش‌آموخته دکتری گروه زبان و ادبیات دانشگاه خوارزمی، ایران nastaranshahbazi0@gmail.com
** استاد گروه زبان و ادبیات دانشگاه خوارزمی، ایران parsanasab@khu.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

تغییر در زاویه‌دید داستان می‌تواند دست مؤلف را برای رهایی از انحصار معمول بازبگذارد و به او اجازه دهد که از خرده‌روایت‌ها در داستان بهره ببرد، بی‌آنکه به منطق روایی داستان آسیب زده شود. ما-روایت[1]، یکی از انواع خرده‌روایت‌های کاربردی در داستان‌ها محسوب می‌شود که نویسندگان، آن را در زاویه‌دیدهای ترکیبی[2] (به عنوان بخشی از رمان یا داستان‌های بلندِ دو زاویه‌دید داستانیِ پایه‌ای، یعنی اوّل‌شخص مفرد و دانای کل) بهره می‌برند.

[در زاویه‌دیدهای ترکیبی] ترکیب‌ها ممکن است متنوّع و گوناگون باشد و تودرتوی یا جداگانه آید؛ به این معنا که در داستان کوتاهی یا رمانی، زاویه‌دیدی با دو راوی بیاید یا از دو زاویهٔ متفاوت برای روایت داستان بهره گرفته شود یا بخش‌هایی در داستان کوتاه و فصل‌هایی از رمان، زاویه‌دیدی به کار رود و در بخش‌ها و فصل‌های دیگر، از زاویه‌دید دیگری استفاده شود (میرصادقی، ۱۳۹۹: ۱۸۳-۱۸۴).

بنا بر دیدگاه بالا، تغییر زاویه‌دید می‌تواند دیدگاه روایی[3] داستان را نیز تغییر دهد و بدین ترتیب بر فرم روایت، تأثیر عمیقی ایجاد کند. شاید یکی از دلایل استفادهٔ روزافزون از زاویه‌دیدهای ترکیبی نیز به همین امکان بازگردد. «امروزه نویسندگان زیادی هستند که از خرده‌روایت‌ها به شیوه‌های متفاوت در متن سود می‌برند. گاه این خرده‌روایت‌ها در امتداد هم (روایت مکمّل) و گاه در موازات هم (روایت موازی) قرار می‌گیرند. این خرده‌روایت‌ها (چه از سوی دانای کل بیان شود و چه از سمت اوّل‌شخص‌ها) بانی داستان در داستان شدنِ متن و ترکیب زاویه‌دیدها می‌شوند» (علیزاده، ۱۴۰۰: ۱۲۴).

بیان مسئله

مطالعات صورت‌گرفته در حوزهٔ روایت جمعی هنوز نتوانسته‌اند در مواردی که داستان‌ها یکسره از شیوهٔ روایت جمعی با عاملِ روایی «ما» استفاده نکرده‌اند، خطوط فارق

1. We-Narrative
2. Complementary Point of View
3. Perspective

دقیقی برای مرزبندی آنها تعریف کنند (Bekhta, 2017: 165). مسئلهٔ مطمح در پژوهش پیشِ رو مربوط به همین سردرگمی ظاهری است که در مرزبندی روایت‌های جمعی و غیر جمعی وجود دارد و به بزنگاهی می‌پردازد که در داستانی واحد، از ما-راوی و زاویه‌دیدهای دیگر در کنار یکدیگر استفاده شده باشد. برای تبیین این مسئله، چهار داستان از پیکرهٔ ادبیات داستانی معاصر فارسی تحلیل خواهند شد؛ داستان «بی‌مترسک» نوشتهٔ علی غبیشاوی (چاپ اوّل ۱۳۹۲)، «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» نوشتهٔ هوشنگ گلشیری (چاپ اوّل ۱۳۶۹)، «ژولی و ژولیا» نوشتهٔ افسانه احمدی (چاپ اوّل ۱۳۹۷) و «گهرباران» نوشتهٔ حامد حبیبی (چاپ اوّل ۱۳۹۵). این چهار داستان، به میزان‌های متفاتی حائز ویژگی‌های روایت جمعی هستند و تابع همین موضوع، در طول مقاله از یک‌دیگر تفکیک شده‌اند.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌ها در باب ما-روایت در زبان فارسی به صورت متمرکز با مقالهٔ جاهدجاه و رضایی (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی نظری و کاربردی روایت اول‌شخص جمع (در پنج داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری)» آغاز می‌شود. در این پژوهش، نویسندگان با استفاده از دیدگاه‌های سه نظریه‌پرداز حوزهٔ روایت‌شناسی، مارگولین[1]، ریچاردسون[2] و مارکوس[3]، انواع روایت‌های اول‌شخص جمع را معرفی می‌کنند و سپس پنج داستان از مجموعهٔ نیمه تاریک ماه نوشتهٔ هوشنگ گلشیری را بر مبنای انواع معرفی‌شده، دسته‌بندی می‌کنند.

در دسته‌ای از پژوهش‌های بعدی، مقاله‌ای با عنوان «ما-راوی مشوش خانه‌روشنان گلشیری: چرایی یک روایتگری مبهم» اثر شهبازی و همکاران (۱۳۹۹) موجود است که به طور مشخّص با مداقه بر داستان «خانه‌روشنان» گلشیری، به جنبه‌هایی از کارکردهای ما-راوی در این داستان می‌پردازند و از دیدگاه‌های ناتالیا بختا[4] برای تبیین کارکردها بهره می‌برند. همین نویسندگان در دو مقالهٔ دیگر با عنوان‌های «شرحی بر قصیده جملیه

1. Uri Margolin
2. Brian Richardson
3. Amit Marcus
4. Natalya Bekhta

یا شرحی بر روایت یک خاطره جمعی» (۱۴۰۲) و «در مسیر ما با آنها؛ ساخت نشانه‌مبنای داستان ملخ اثر هوشنگ گلشیری» (۱۴۰۳) با مطالعات متن‌محور، به جنبه‌های گوناگون دیگری از روایت‌پردازی جمعی می‌پردازند.

همچنین در پژوهشی دیگر با عنوان «ظرفیت‌های زبانی ما-راوی: ملاحظات کاربرد ضمیر اول‌شخص جمع در روایتگری»، شهبازی و بیات (۱۴۰۱) این‌بار از منظر منطقی، توان روایی ما-روایت را بر اساس سه ویژگی ضمیربودگی، اول‌شخص بودگی و جمع‌بودگی مطالعه می‌کنند و نشان می‌دهند که هر یک از این ویژگی‌ها، چه تأثیری بر داستان‌پردازی با این زاویه‌دید دارد. هرچند مقالهٔ اخیر، رویکردی متفاوت و جامع‌تر از پژوهش‌های پیشین به مسئلهٔ روایت جمعی دارد، هنوز معیاری برای تشخیص روایت‌های جمعی از غیر جمعی ارائه نمی‌دهد. بدین ترتیب می‌توان گفت که در میان پژوهش‌های منتشرشده تاکنون، پژوهشی یافت نشده است که به مبحث روایت جمعی در زاویه‌دیدهای ترکیبی پرداخته باشد و هدف آن، نمایش تمایز میان ما-روایت‌ها از دیدگاه عناصر داستان باشد.

روش پژوهش

در پژوهش حاضر، سه نمونهٔ داستانی مورد مطالعه قرار می‌گیرند که از زاویه‌دید اوّل‌شخص مفرد + اوّل‌شخص جمع تشکیل شده‌اند، در حالی که به لحاظ بسامد[1]، ترکیب زاویه‌دیدهای اوّل‌شخص در آنها متفاوت است. این داستان‌ها با روش نمونه‌گیری هدفمند گزینش شده‌اند و به علّت تفاوت‌هایی که در به‌کارگیری ما-روایت دارند، نشان‌دهندهٔ اشکال گوناگون داستان‌های برخوردار از روایتگر «ما» هستند. بدین ترتیب می‌توان نتیجهٔ بررسی را به انواع مشابه‌شان نیز نسبت داد. علّت اصلی کنار گذاشتن داستان‌های مرکّب از زاویه‌دید اوّل‌شخص جمع و سوم‌شخص به این موضوع بازمی‌گردد که این قسم داستان‌ها، به لحاظ گفتمانی، درهم‌آمیختگی ترکیب داستان‌های اوّل‌شخص را ندارند و تمایزهای روایتگرانه در آنها بدیهی به نظر می‌رسد. با این حال مرور حدّاقل یک داستان نوشته‌شده با این شیوهٔ زاویه‌دید به روشن شدن بحث کمک خواهد کرد.

1. Frequency

برای بررسی دقیق‌تر، در مسیر بررسی از دیدگاه «لینت‌ولت[1]» (۱۳۹۸) کمک گرفته خواهد شد. یکی از مؤلفه‌های کارآمد در دیدگاه او، مبحث قالب روایتی[2] است؛ لینت‌ولت در تحلیل روایت‌شناختی خود، سطوح روایی را در یک روایت کلان، درجه‌بندی می‌کند. معیار این درجه‌بندی، حالت دربرگیری روایت‌های موجود در داستان است. در حالتی که روایت را راوی برون‌رویداد[3] بازگو می‌کند و کنشگران همگی در این روایت تک‌سطحی قرار می‌گیرند، روایت از نوع درجه یک خواهد بود. در مقابل در سطح روایت درجه دو، میان روایت در برگرفته‌شده و روایت نقل‌شده، مناسبات دیگری برقرار است:

در هر دو مورد، روایت داخلی با یک توانش روایتی [به مخاطب] منتقل می‌شود. راوی برون‌داستانی [ترجمه‌ای دیگر برای اصطلاح درون‌رویداد[4]]، کنش روایتی را به یک شخصیت داستانی که پیشتر به عنوان یک کنشگر درجه یک، در روایت درجه یک شرکت جسته بود، واگذار می‌کند. [کنشگر مزبور] بلافاصله به عنوان راوی درجه یک، به تعریف روایت درجه دو می‌پردازد. ابتدای روایت درونی می‌تواند به واسطهٔ گزاره‌های نسبتی («او گفت») و نیز توسط گزاره‌های فراگفتمانی که به خود روایت ارجاع می‌شوند مشخص گردد. با این حال در پایهٔ گفته‌پردازی [= روایت در برگیرنده]، «روایت در برگرفته شده» پیوسته است. روایت منتقل‌شده گاه و بیگاه به واسطهٔ اشارات صحنه‌ای راوی برون‌داستانی و نیز به واسطهٔ پاسخ‌های ارائه‌شده از سوی مخاطب درجه یک منقطع می‌شود (لینت‌ولت، ۱۳۹۸: ۲۹).

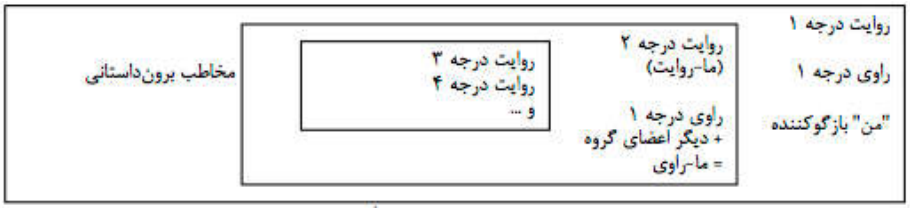
در تقسیم‌بندی لینت‌ولت، روایت درجه یک همواره برعهدهٔ راوی برون‌رویداد است و این راوی درون‌رویداد است که روایت درجه دو را در متن بازتاب می‌دهد. امّا درباره متن‌هایی که امروزه عنوان داستان به آنها اطلاق می‌شود و روایتگری در آنها با عامل روایی «ما» صورت می‌گیرد، شرایط کمی متفاوت است. عموم این داستان‌ها از راوی درون‌رویداد برخوردارند و به لحاظ کارکردی، موقعیّت کنشگری روایی در آنها موقعیّتی بینابین میان روایت شخصی‌شده و دانای کل است. بنابراین می‌توان این الگو را بر اساس

1. Jaap Lintvelt
2. Form Narrative
3. Heterodiegetic
4. Homodiegetic

ویژگی‌های موجود در این روایت‌ها و صرفاً بر اساس کنش روایی اعضای گروه روایتگر، به چند شیوه بازپرداخت کرد:

- حالتی که راوی درجه یک، من بازگوکننده‌ای است که ما-روایت، روایت در برگرفته‌شدهٔ اوست.
- حالتی که راوی درجه یک، ما-راوی‌ای است که روایت‌های در برگرفته‌شدهٔ فردی یا جمعی دارد.
- حالتی که راوی درجه یک، ما-راوی‌ای است که تمام روایت بازگوشدهٔ او، روایت نقل‌شده است و روایت در برگرفته‌شده‌ای ندارد یا اگر روایت برگرفته‌شده‌ای داشته باشد، این روایت بدون استثناء صورتی جمعی داشته باشد.
- حالتی که راوی درجه یک، من بازگوکننده‌ای است که در طول روایت با مخاطب درون یا برون‌داستانی، صورت جمعی می‌یابد.

از میان این چهار موقعیّت، صورت اول مدّنظر پژوهش پیش رو است؛ یعنی در این حالت، راوی درجه یک، «من»ی بازگوکننده است که روایت جمعی، روایت در برگرفته‌شدهٔ او خواهد بود. ماحصل چنین سطحی بنا به معیارهایی است که برگرفته از بسامدها و شیوهٔ بازنمایی[1] ما-راوی و من-راوی است. این شیوهٔ کاربرد از ما-روایت، صورتی را به دست می‌دهد که فنی خوانده می‌شود.



شکل ۱- سطوح روایی ما-روایت فنَی

اهداف پژوهش

هدف در مطالعهٔ قیاس‌محورِ پیشِ رو، رسیدن به معیارهایی برای بازشناخت ما-روایت‌ها در زاویه‌دیدهای ترکیبی است؛ زیرا یکی از مهم‌ترین چالش‌های پیشِ رو در مطالعهٔ ما-روایت‌ها، زمانی رخ می‌دهد که داستان در کنار استفاده از «ما»ی روایتگر، از

1. Representation

راوی دیگری نیز بهره برده باشد. پاسخ به این مسئله نیازمند طرح الگویی است که اساسی قابل پذیرش داشته باشد و بتواند داستان‌های گوناگون را در برگیرد. این الگو به واسطهٔ شرایط منحصربه‌فرد روایت‌های جمعی که بخش مهمّی از آن در شخصیت‌پردازی راوی نمودار است، باید بتواند با در نظر داشتن هر دو جنبهٔ محتوایی (شخصیت جمعی) و صوری (بازنمایی در قالب ما-راوی)، معیارهای قابل ارزیابی ارائه دهد.

بحث اصلی

همان‌گونه که جیمز فیلان در شخصیت‌شناسی مضمونی[1] مطرح می‌کند، «شخصیت هرچند نشانه‌ای از ساختگی در متن داستان است، به شکلی پیش‌نمونه‌وار یا نمادین، به طرح‌وارهٔ گروه یا طبقه‌ای از افراد واقعی جامعه دلالت دارد» (صافی، ۱۳۹۴: ۱۲۸). در واقع فیلان با اشاره به نقش طرح‌واره، زمینهٔ باورپذیری شخصیت را به مشابهت میان جهان داستان و جهان واقع معطوف می‌کند. این ایده می‌تواند بر اهمیّت توجّه به جمع‌گرایی گروه راویان به‌مثابه شخصیتی جمعی و بازنمایی این ساحت محتوایی در شکل ما-روایت صحّه بگذارد. از همین‌رو نمی‌توان در بررسی‌ها، هیچ‌یک از این دو ساحت را کم‌اهمیّت‌تر از دیگری قلمداد کرد و مؤلفه‌های پیشِ رو که در واقع حاصل خوانش داستان‌ها و ارزیابی چندجانبهٔ آنها هستند، تلفیقی از ویژگی‌هایی صوری و محتوایی است. با این مقدمه، ترکیب‌های موجود در داستان‌ها به تفکیک بررسی خواهند شد.

کاربرد شیوهٔ ترکیب سوم‌شخص + اوّل‌شخص در ادبیات، قدمت زیادی دارد. نمودی از این شیوهٔ ترکیبی از ادغام دانای کل [عموماً نامحدود] + مای فراگیر شکل می‌گیرد. کاربرد این شیوه در حکایت‌پردازی‌ها، اسکازها و رمان‌های کلاسیک دیده می‌شود. این بخش‌های انتقال از سوم‌شخص به اوّل‌شخص جمع، «نشان از گفت‌وگو میان نویسنده و خواننده دارد. ضمیر ما نیز به جمعی دلالت می‌کند که نویسنده و خواننده جزء آنند» (فالر، ۱۴۰۲: ۹۴).

علی غبیشاوی در داستان «بی‌مترسک» از ترکیب یک ما-روایت (که در بخش‌هایی معطوف به یکی از اعضای گروه می‌شود) + روایت سوم‌شخص محدود استفاده کرده است. دو دانشجوی جوان برای اندازه‌گیری میزان حاصلخیزی بخشی از خاک خوزستان،

1. Thematic Character Recognition

با ماشین استادشان به نزدیکی روستای متروکه‌ای به نام صویله سفر می‌کنند. پیرمردی در نزدیکی روستا زندگی می‌کند که به هیچ‌کس اجازه نمی‌دهد که وارد روستای متروکه شود. پیرمرد طی مدّت سه شب، روایت روستا و ماجرای متروکه شدنش را برای دو جوان بازگو می‌کند.

داستان از دو بخش تشکیل شده است: بخش اوّل، مشکلات دو جوان در مسیر و فرآیندی که باعث حضور این دو در آن محل شده است و چالش‌های انجام پروژه‌شان و بخش دوم، داستان مردم روستا که پیرمرد آن را نقل می‌کند. هرچند با نشانه‌هایی که در متن قرار گرفته است، به نظر می‌رسد که روایت پیرمرد از مسیر شنیده شدن توسط دو جوان عبور می‌کند، نویسنده گاهی بخش‌هایی را که پیرمرد روایت می‌کند، با عبارت‌هایی همراه می‌کند که معادل «پیرمرد گفت:» است و گاهی بدون اتّکا به این مسئله، روایت پیرمرد را آغاز می‌کند. بنابراین از هر دو سبک مستقیم و غیر مستقیم در روایت استفاده می‌شود. در این بخش‌ها، با فاصله‌گذاری میان خطوط و همچنین تغییر خط نوشتاری، دو روایت از یکدیگر مجزا می‌شوند. امّا بدون این تمهیدات نیز این دو روایت می‌توانند موازی با یکدیگر و با فاصله، داستان کلّی کتاب را پیش ببرند و به همین اعتبار می‌توان داستان را متشکّل از زاویه‌دید ترکیبی اوّل‌شخص جمع + سوم‌شخص به حساب آورد:

> «اگر استاد حنیف‌نژاد می‌فهمید که به جای آزمایش نمونه‌ها نشسته‌ایم داریم قصه‌های کسی را که آن بلا را سر ماشینش آورده گوش می‌کنیم، همهٔ قول و قرارهایش را فراموش می‌کرد و توی جلسهٔ تجدیدنظر کمیتهٔ انضباطی، نه فقط ازمان دفاع نمی‌کرد که رأی به اخراجمان از دانشگاه می‌داد. ترس از لحن جدی یا تفنگ پیرمرد، هرچه بود، جرأت نداشتیم بگوییم خفه شود و گورش را گم کند و برود. خودش امّا گرم شده بود و فقط حرف نمی‌زد. هرچند جمله یک‌بار نیم‌خیز می‌شد و با اشارهٔ سر و دست و تفنگ می‌خواست مطمئن شود که حواسمان پیشش است.
>
> فیلم هندی همیشه جای خود را داشت، امّا بعد از مدّتی سر و کلّهٔ رقیبی به نام کشتی کج پیدا شد. صویله‌ای‌ها توی آن تپّه ماهورهای گوشت و

عضله، قهرمان قلتشن‌های قصّه‌های بچگی‌شان را می‌دیدند. بـزن‌بهـادرهـایی که با یک مشت، یک کلّهٔ گاو را سفرهٔ زمین می‌کردند و با یـک فریـاد، زهـرهٔ یک لشکر را پاره می‌کردند و آن‌قدر مرد بودند که هیچ‌وقت دست روی اسـیر و زن بلند نکنند...» (غبیشاوی، ۱۳۹۲: ۱۶-۱۵).

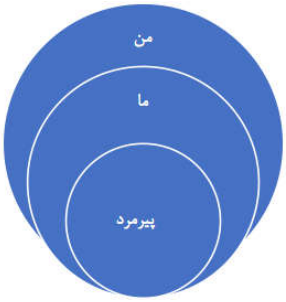
داستان در انتها با نشانه‌گذاری‌هایی، هویّت پیرمرد را آشکار می‌کنـد و نشـان مـی‌دهـد که او خود، یکی از اهالی روستا بوده کـه پـس از پشـت‌سـر گذاشـتن ماجراهـایی، از آنجـا مهاجرت کرده بوده است و متعاقبِ از بین رفتن روستا، به آنجا بازگشته و از میراث روسـتا، نگهبانی می‌کند. چالش مهم در این بین، دسترسی او به اطّلاعات روستا پس از مهـاجرتش و آگاهی او از ذهنیّت اهالی روستاست که نویسنده با تمهیدی، آن را حل کرده است:

«می‌گفتند شیخ بدران از همان زمان که پا به پاتوق تلویزیون‌بین‌هـا سـبک کرده، بیشتر به سه تـا زنـش رسـید و خانـه مانـد و سـوگلی شـیخ کـه از نوعروس‌ترین دختران صویله هم باسلیقه‌تر بود، خبـر رسـید کـه هفتـه‌ای یک‌بار بساط پشه‌بند و رختخواب شیخ را وسـط دار و درخـت‌هـای باغچـهٔ حیاط می‌انداخت. نصف شب یکی از آن روزها، یکی از همان نوجـوان‌هـایی که از ترس کتکِ برادرهای بزرگ‌ترش داشته پای میلهٔ آنـتن زور مـی‌زده و حتی نمی‌توانسته یک‌وجب جابه‌جایش کند، بالای بام رفته تا از آنجا بـرای آنتن موج بگیرد، ولی زود پایین برگشـته و از چیزهـایی کـه از بـالای بـام دیده، بامی که به حیـاط خانـهٔ شـیخ مشـرف بـوده و بـه همـه‌جـا، یعنـی همه‌جای باغچـه دیـد داشـته، قصّـه‌هـایی تعریـف کـرده کـه اهـالی تـوی محرم‌خانه‌هایشان دو ماه به آن می‌خندیدند...» (همان: ۲۷-۲۶).

همان‌طور که دیده می‌شود، ویژگی پررنگ این متن، برآمده از زبان بـه زبـان گشـتن ماجراها یا عنصر «شایعه» است. این عنصر به‌خودیِ‌خود ماهیّتی بـین‌الاذهـانی و جمعـی دارد و ماجراهایی را که راوی ندیده، باورپذیر می‌کند. شایعه، «دانش پراکنده دربارهٔ افراد و رویدادها را تفسیر[1] می‌کند و آن را در قالب داستان‌هایی قابل گفتن، نشـان مـی‌دهـد» (Fritsch, 2008: 304) و در متن مورد نظر هم در ایجـاد لحـن طنـز و بـزرگ‌نمـایی‌هـای

1. Interpretation

هنری راوی داستان روستا، تأثیر مستقیم دارد. بدین ترتیب می‌توان مشاهده کرد که اساساً روایت‌های موازی چنین داستانی به لحاظ بهره‌گیری از دیدگاه روایی (= چشم‌انداز) و صدا[1] در دو نقطهٔ بسیار دور از یکدیگر قرار گرفته‌اند و روایت تابع قاعدهٔ حالت نخست از سطوح روایتی طرح‌شده است. راوی درجه یک، من راوی است که روایت شخصی خود و روایت دیگری را به عنوان روایت‌های در برگرفته‌شده بازگو می‌کند.



شکل ۲- دیاگرام زاویه‌دید داستان «بی‌مترسک»

چینش زاویه‌دید

در چینش زاویه‌دید، برآیند توجّه به سه عامل مهم می‌تواند نمایش‌دهندهٔ صورت مدّنظر باشد. توجّه به کاربردهای ضمیر و گسست‌های موقعیّت‌های روایی که شامل زمان و مکان است؛ زیرا تغییر زاویه‌دید از هر نوعی به اوّل‌شخص جمع می‌تواند نقش گسست را هم در زمان و هم در مکان داستان ایفا کند. چنین کاربردی را می‌توان با حالات دوگانهٔ روایت‌های مکمّل و روایت‌های موازی هم‌راستا دانست.

الف) در داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» نوشتهٔ هوشنگ گلشیری، داستان حول محور حادثهٔ ورود گروهی شتر به شهری شمالی شکل گرفته است. ما-راوی این داستان سعی دارد تا خاطرهٔ حل کردن مشکل بی‌نظمی شهر را تعریف کند. روایتگر داستان «شرحی بر قصیده جملیه» متشکل از منِ آغازین داستان+ مایی منحصر است که از جملهٔ دوم وارد داستان می‌شود:

> «از خواب بیدار شده و نشده، صدای زنگ‌ها را شنیدم، انگار هنوز خواب بودیم. نه، همان صدای آشنای زنگوله بود که زنجیروار می‌زد. آن

1. Voice

روزها همیشه از سوی شالی‌ها می‌آمدند، تا می‌رسیدند زیر پنجرهٔ آدم و مدتی انگار فقط برای تو بزنند، زیر پنجره می ایستادند و می‌زدند و بعد می‌رفتند و همچنان زنجیروار زنگوله‌هاشان صدا می‌کرد» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۸۷).

هرچند نمود حضور این اوّل‌شخص مفرد به صورت مستقیم پس از آغاز داستان، در سایر قسمت‌ها دیده نمی‌شود، می‌توان حضور تلویحی او را در سایر بخش‌ها احساس کرد. مثلاً در عبارت «اگر آدم‌ها همت نکنند، خاطرهٔ شتر که هیچ، حتی حضور قاهر آن کویر لوت هم فراموشمان می‌شود. نباید گذاشت. اینها را حالا ما با این نیت خیر است که می‌نویسیم» (همان: ۳۹۸)، خودِ کنش نگارش خاطره، کنشی فردی است.

داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»، داستانی است که در روساخت از ترکیب دو زاویه دید اوّل‌شخص مفرد و اوّل‌شخص جمع تشکیل شده است. همچنین همان‌گونه که در نمونهٔ متنی پیداست، تغییر زاویه‌دید ابتدایی داستان به همراه جمله‌های بعدی این منِ ابتدایی با تمسّک به یک اتّفاق، یعنی شنیدن صدای زنگوله، روایت خاطره‌گون را در بند دوم داستان آغاز می‌کند. بحران ابتدایی داستان در نقطهٔ صفر روایت، در زمان حال، همان عاملی است که شکل جمعی روایتگر را شکل می‌دهد. پس از آن، داستان برای اشاره به حوادث مهم و تأثیرگذار، پرش‌های زمانی دارد و در این پرش‌ها از محدودهٔ آگاهی اعضای گروه «ما» بهره می‌برد: «یکی دیگر هم آمد که دارد زنگ در خانهٔ سید را می‌زند، اما کسی باز نمی‌کند» (همان: ۳۸۸) و همچنین «دوستان خبر آوردند که سید را پیداش نکرده‌اند، اما زنش گفته بود: از صبح دارد دنبال جایی می‌گردد که اینها را ببرد» (همان: ۳۹۷) و «ظهر شنیدیم اهالی میدانچهٔ تکیه هرچه آشغال دارند، می‌ریزند جلو شترهای زبان‌بسته...» (همان: ۳۹۸).

شکل ۳- دیاگرام زاویه‌دید داستان «شرحی بر قصیده جملیه»

ب) در داستان دوم یعنی «ژولی و ژولیا» (۱۳۹۷) نوشتهٔ افسانه احمدی، مرد غریبه‌ای (ژولی) به کوچهٔ محلّ زندگی دو خواهر وارد می‌شود. هیچ‌کس او را نمی‌شناسد و شایعه‌هایی درباره او وجود دارد. پدر خانواده نسبت به ژولی بدبین است و دوست ندارد کسی (به‌ویژه اعضای خانواده) با او مراوده داشته باشند. اما پس از مدّتی پدر به جبهه اعزام می‌شود. در حالی که همچنان کسی درباره این غریبه اطلاعات دقیقی ندارد، او رفته‌رفته با اهالی محل، ارتباط برقرار می‌کند. در نهایت با سرد شدن هوا، ژولی به دعوت یکی از خواهرها، به صورت پنهانی مدتی در زیرزمین خانهٔ آنها ساکن می‌شود و وقتی قرار است پدر خانواده از جبهه بازگردد، مجبور به ترک خانه می‌شود و به طور کلّی محله را نیز ترک می‌کند. در این روایت، راوی، داستان را با انتقال اطّلاعاتِ کلیدی آغاز می‌کند:

«اولین بار ما اسمش را گذاشتیم ژولی. بقیه هم به این اسم صداش می‌کردند. اسم واقعی‌اش را کسی نمی‌دانست. یعنی اصلاً کسی نپرسیده بود تا بداند. نام‌گذاری ما آن‌قدر سریع اتّفاق افتاده بود و دهان‌به‌دهان گشته بود که همه فکر می‌کردند اسم واقعی خود خودش است. اما نبود. ما گذاشتیم روش. من، یعنی ساجده و خواهر دوقلوم مائده. من می‌گفتم اول به ذهن من رسید و اول من گفتم، اما مائده زیر بار نمی‌رفت. می‌گفت اول من گفتم...» (احمدی، ۱۳۹۷: ۹).

زاویه‌دید از اواسط داستان به خواهر دوم (مائده) + خواهر اوّل (ساجده) تغییر می‌کند:

«ساجده سینه‌پهلو داشت و نمی‌توانست بیاید کوچه. ما، یعنی من، مائده و خواهر دوقلوم ساجده با هم عهد کردیم که تمام اتفاقات را برای هم تعریف کنیم. خبرهای او همه‌اش بی‌خود و تکراری بودند» (همان: ۱۶).

از این بخش به بعد، «من» بازگوکننده روایتگر «ما»، خواهر دیگر است و اوست که داستان را پیش می‌برد؛ امّا ضمیر «ما» به دلیل ماهیّت اشاری و منعطف خود همچنان می‌تواند هر دو خواهر را به عنوان مرجع حفظ کند. بدین ترتیب در واقع داستان ژولی و ژولیا از دو سطح روایتگرانه تشکیل می‌شود: دو «من» بازگوکنندهٔ متفاوت و یک «ما»ی مشترک. در عمدهٔ بخش‌های داستان، عملکردها و رویکردها به صورت جمعی شرح داده

می‌شود، امّا «من» روایتگر یکسره از داستان حذف نمی‌شود و در هر پنج روش مرسوم قابل مشاهده است:

۱. در عمل داستانی: آن روزها، من، ساجده، سینه‌پهلوی بدی کرده بودم و افتاده بودم خانه... (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۶).
۲. در گفت‌وگو: گفتیم: «چرا آدم باید بخواد از خودش یه آدم دیگه‌ای بسازه؟» تا اینجاش را با هم گفتیم. اما بقیه‌اش را من گفتم: «مگه خودشو دوست نداره؟» (همان: ۱۷).
۳. در افکار: راه دادن ژولی به زیرزمین خانه، اول فکر من بود (همان: ۱۶).
۴. در واکنش شخصیت‌های دیگر: ساجده تب داشت و حوصلهٔ فکر کردن نداشت. مدام جوشانده‌ای که مامان لعیا برایش درست کرده بود را می‌داد تا خالی‌اش کنم توی باغچه (همان).
۵. در اشاره‌ها: وسط‌های نشستنش سر سفره، صاف زد پس کلهٔ برادرم سجاد... (همان: ۱۱).

با استناد به این قرائن به نظر می‌رسد که داستان به زاویه‌دید اوّل‌شخص مفرد نزدیک است. به‌ویژه نیمهٔ روایتگری خواهر دوم - مائده - میزان کنش‌های فردی بسامد بالاتری می‌یابد. امّا در مقابل، داستان حاوی ویژگی‌های جمعی نیز هست که آن را به زاویه دید اوّل‌شخص جمع نیز شبیه می‌کند. بدین ترتیب زاویه‌دید بین روایت اوّل‌شخص مفرد و اوّل‌شخص جمع در نوسان قرار می‌گیرد. در این داستان به لحاظ زمانی از پرش استفاده نشده است و تغییرهای زاویه‌دید از اوّل‌شخص مفرد به اوّل‌شخص جمع به صورت مکمّل رخ داده است. داستان با روایت یکی از خواهرها آغاز می‌شود، با تأکیدهای مداوم بر ایده‌های مشترک درباره موضوع مورد توافق جمع دونفره‌ها ادامه می‌یابد و در قسمت‌های پایانی با تغییر به زاویه‌دید خواهر دیگر و تکرار دوبارهٔ مداومت بر ایده‌های مشترک، ادامه و پایان می‌یابد. حتی با مقایسهٔ پارهٔ آغازین و انتهایی داستان می‌توان دریافت که اشتراک این دو پس از پشت سر گذاشتن تجربهٔ مشترک درباره غریبهٔ تازه‌وارد داستان، پررنگ‌تر می‌شود.

[بخش آغازین داستان:] «من می‌گفتم اوّل به ذهن من رسید و اوّل من

گفتم. امّا مائده زیر بار نمی‌رفت. می‌گفت اوّل من گفتم؛ نشان به آن نشانی که نشسته بودیم زیر درخت چنار وسط کوچه و داشتیم مورچه‌ها را می‌شمردیم» (احمدی، ۱۳۹۷: ۹).

[بخش پایانی داستان:] «صدای مامان لعیا دوباره بلند شد. «ساجده ماجده! ساجده ماجده! ساجده ماجد...» یک‌هو با هم گفتیم: «ژولی و ژولیا...»» (همان: ۱۸).

شکل ۴- دیاگرام زاویه‌دید داستان «ژولی و ژولیا»

پ) در داستان سوم با نام «گهرباران» (۱۳۹۵) نوشتهٔ حامد حبیبی، زن و شوهری در یک روز تعطیل از شهر خارج می‌شوند. مرد برای تکرار خاطره‌ای از کودکی خود قصد دارد تا با پرس‌وجو به نشانی مجتمعی برسد که سال‌ها پیش به آنجا سفر کرده بوده است. در مسیر با دیدن منظره‌ها، خاطرهٔ سفر گذشته برایش تداعی می‌شود؛ زمانی که همراه دایی و زن‌دایی‌اش ابتدا در همان جاده به سمت خانه‌های سازمانی می‌رفته‌اند و بعد از اقامتی یکی‌دو روزه، دایی یحیا در تلاش بوده تا نشانی مکانی به نام گهرباران را بیابد که خانواده را به آنجا ببرد. در نهایت وقتی به ظاهر به ساحل مدّنظر می‌رسند و در حال لذّت بردن از دریا هستند، دایی از مردی رهگذر می‌پرسد که آیا اسم این محل، گهرباران است و پاسخ منفی مرد رهگذر، دایی را سرخورده می‌کند. داستان گهرباران، با اطّلاعاتی دربارهٔ زندگی راوی و همسرش آغاز می‌شود:

«از شهر بیرون می‌آییم. جاده خلوت است. آسمان هنوز خاکستری است، آبی نیست. باد -اگر بادی در کار باشد- از غرب می‌آید. گند و کثافت‌ها پشت‌سرمان می‌آیند، گاهی هم از ما جلو می‌زنند. سی سالم است. در بیست‌وهفت‌سالگی با زنم دچار بیماری سفر شده بودیم. به هر جا

می‌رسیدیم، می‌خواستیم برگردیم و وقتی برمی‌گشتیم، باروبندیل را از صندوق‌عقب برنداشته، دوباره راه می‌افتادیم. یک سال وضعمان این بود تا شفا پیدا کردیم. حالا سه سالی می‌شود که مِیلی به سفر یا حرکت نداریم. جمعه است. گفتم تا همین شهرهای اطراف برویم. یک فلاسک چای برداشتیم. باک را پُر کردم» (حبیبی، ۱۳۹۵: ۶۹).

دو بند بعد، پرش زمانی اتّفاق می‌افتد و راوی به خاطرهٔ سفر سال‌های گذشته‌اش رجوع می‌کند. این شکل رجوع در مقابل یادآوری قرار دارد و در داستان، کارکردی فرمی ایجاد می‌کند. «رجوع به گذشته، شخصیت را کاملاً از حال به گذشته می‌برد. امّا یادآوری لحظاتی شخصیت را به یاد گذشته می‌اندازد، امّا او را به گذشته منتقل نمی‌کند» (بیشاپ، ۱۳۹۸: ۱۰۸). در این موقعیّت، راوی از «ما»یی دیگر استفاده می‌کند:

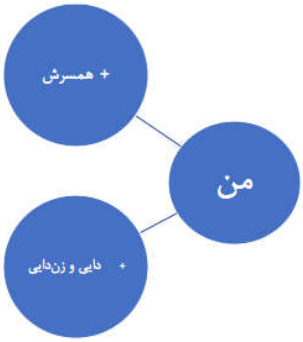
«روی صندوق عقب ماشین دایی یحیا آش می‌خوردیم، کنار همین جاده. دایی، نگاهش به افق بود و خیلی جدی، لوبیاها را می‌جوید. زن‌دایی توی کاسهٔ آش دنبال چیزی می‌گشت... دایی آمده بود من را با خودشان ببرد شمال... زن‌دایی هر وقت توی چاله‌ای می‌افتادیم، برمی‌گشت عقب و از پشت عینک آفتابی قهوه‌ای‌رنگ قاب درشتش نگاهم می‌کرد و می‌پرسید که سیب می‌خواهم یا نه» (همان: ۶۹-۷۰).

راوی در افعال جمع این بخش، خود + دایی و زن‌دایی را به صورت مشترک در یک موضع قرار می‌دهد، ولی همچنان برای انتقال ذهنیّت‌هایش از افعال مفرد استفاده می‌کند و به لحاظ زمانی، اساس روایت با نوعی گسست میان خاطرهٔ راوی و زمان حال او شکل می‌گیرد. خاطرهٔ گذشتهٔ راوی در دل زمان حال است. این حادثهٔ گذشته‌نگر در طول رویدادها، نوعی توازی تصویری[1] ایجاد می‌کند. توازی جز در تصویر در زمان روایت نیز وجود دارد و بدین ترتیب راوی از دو روایت موازی برای نقل داستان بهره می‌برد. زوجِ زمان حال در مسیری حرکت می‌کنند که راوی و خانواده‌اش در گذشته از همان مسیر گذشته‌اند. راوی به صورت موازی در گذشته و حال رفت‌وآمد دارد. مؤلف، نشانه‌هایی در روند روایت قرار می‌دهد که بیانگر فاصلهٔ عاطفی میان زوج‌های داستان است:

1. Parallel Imagery

«هر بار می‌دیدمشان، یاد جمله‌ای می‌افتم که یک شب جمعه از دایی که داشت قند را می‌گذاشت توی دهانش، شنیده بودم. داشتیم با قوطی کبریت، شاه و وزیر بازی می‌کردیم که دایی به یکی گفت: «چه فرقی می‌کند؟ بعد از یک مدّت می‌شوید عین خواهر و برادر»» (حبیبی، ۱۳۹۵: ۷۰).

او داستان را با زمان حال آغاز می‌کند و با تصویری از زمان گذشته به پایان می‌رساند. هر چند جملهٔ آخر داستان به زمان ماضی نوشته شده، گویی برای زمان حال نیز صادق است: «وقتی برمی‌گشتیم همین‌طور پشه بود که می‌خورد به شیشهٔ جلو و له می‌شد. دایی برف‌پاک‌کن را زد. «دیگر هیچ چیز دیده نمی‌شد»» (همان: ۷۵).



شکل ۵- دیاگرام زاویه‌دید داستان «گهرباران»

بدین ترتیب در سه داستان مورد بحث بر اساس معیار بسامد کاربرد ما-روایت در مقابل روایت اوّل‌شخص، متن داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»، بیشترین میزان را دارد. پس از آن، داستان «ژولی و ژولیا» و دست آخر داستان «گهرباران» قرار دارد و از جهت موقعیّتی، داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»، فاصله‌های زمانی را با کمک تکثّر اعضای خود پُر می‌کند. اساساً نیز «یک گروه ممکن است از نظر مکانی (و زمانی) پراکنده باشد؛ به این معنا که اعضای گروه از نظر مکانی (یا زمانی) به معنای علّی به هم مرتبط نیستند» (Tuomela, 2007: 146) همان‌گونه که در داستان گلشیری می‌توان نمونه‌های آن را یافت.

در داستان «ژولی و ژولیا» نیز که روایتی خطی دارد، راویان در بخشی از داستان که

نمی‌توانند کنار یکدیگر باشند، تلاش می‌کنند از هر دو مکان [خانه و بیرون از خانه] اطلاعاتی را ردّ و بدل کنند که به تبع این اطّلاعات به مخاطب نیز منتقل می‌شود. امّا در داستان «گهرباران» با وجود غیر خطّی بودن روایت، آگاهی مخاطب محدود به بخش‌های حضور راویِ غالبِ روایت‌های موازی است. بدین ترتیب داستان به دلیل معطوف‌بودگی روایت به ذهن شخصیت اصلی خود، بر اساس منطق نیز نمی‌تواند از چندجانبه بودن منابع داده‌های روایی بهره ببرد. به همین ترتیب می‌توان سایر تمایزها را ذیل سه عنوان بررسی کرد: ۱- کنشگری اعضای گروه ۲- هویّت‌پردازی شخصیت‌ها ۳- گفتمان جمعی.

بازنمایی کنشگری

مقصود از کنش، کنش داستانی است که به عملکرد شخصیت‌های داستان بازمی‌گردد. هر روایت برای جمعی به حساب آمدن باید بتواند نقش کنش‌های جمعی را به نسبت کنش‌های فردی در طول روایت برجسته کند. «سه موضوع - همکاری، خاطرجمعی و هماهنگی - را می‌شود مؤلفه‌های سازندهٔ کنش جمعی قلمداد کرد؛ البته با فرضِ وجود هدفی که منافع مشترک همه را تأمین می‌کند یا به عبارت دیگر با فرض وجود یک خیر جمعی[1]» (میر، ۱۳۹۹: ۴۱). داستان با وجود بهره‌گیری از زاویه‌دید جمعی غیر یکپارچه باید بتواند مؤلفه‌های محتوایی یادشده را در طول روایت به شکلی پیش ببرد که در نهایت بتوان روایت را جمعی خواند. رویدادهای داستانی نیز در واقع تغییر در حالت را نشان می‌دهند.

الف) در داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»، جز مورد آغازین «صدای زنگ‌ها را شنیدم» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۸۷)، کنش‌های داستانی همواره صورت جمعی، هم‌راستا و هماهنگ دارند: اشاره کردیم، دیدیم، التماس کردیم، نگاه کردیم، گرفتیم، شنیده بودیم، پیغام دادیم، خوردیم، پرسیدیم، رسیدیم، سپردیم و... . این یکپارچگی در مقولهٔ «شخص» افعال، چالش جمع‌بودگی روایت را به حداقل می‌رساند. به‌ویژه اینکه موضوع خاطرهٔ جمعی، چالشی مشترک برای اعضای گروه است و داستان پیوسته بر این چالش مشترک تأکید می‌کند. شاید مهم‌ترین مسئلهٔ متعارض با یکپارچگی روایت در این داستان، خرده‌روایت‌ها/ داده‌هایی است که از اعضای گروه نقل شده است و در چارچوب

1. Collective Good

کنش‌های فردی جای می‌گیرند. راهکار گلشیری برای جمعی کردن این کنش‌ها در این است که آنها را از رهگذار نگرش گروه راویان عبور می‌دهد. برای مثال در قسمتی که یکی از اعضای گروه در کتاب‌ها دنبال پیدا کردن نحوهٔ تهیه غذا برای شترهاست، نتیجهٔ جست‌وجویش توسط ما-راوی گزارش می‌شود.

«دیوان منوچهری را از کیفش درآورد، حتماً هم الا یا خیمگی خیمه فرو هل را می‌خواست بخواند. گفتیم: می‌دانیم. گفت: «اولش را بله، ولی اینجا را چی؟»

پیدا کرد و خواند:

نجیب خویش را دیدم به یکسو/ چو دیوی دست و پا اندر سلاسل گشادم

هر دو زانوبندش از دست/ چو مرغی کش گشایند از حبایل...» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۹۸).

همان‌طور که قابل مشاهده است، روخوانی کتاب و خوانش شعر توسط یکی از اعضا صورت می‌گیرد، امّا ما-راوی که شنونده است، آن را نقل می‌کند. بدین ترتیب چنین کنش‌های فردی‌ای، به وسیلهٔ عملکردهای واسطه‌ای به عنوان خرده‌روایتی در دل روایت جمعی قرار می‌گیرد. این موضوع در داستان‌هایی که بسامد روایتگری اوّل‌شخص‌های آنها، بیشتر از «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» است نیز صادق است.

ب) در داستان «ژولی و ژولیا»، ویژگی‌های مهمی درباره کنش‌های داستان به صورت مقدمه‌وار پرداخته شده‌اند:

۱. در نخستین جمله، کنش «نام‌گذاری» به شکل جمعی صورت گرفته است و در ادامهٔ داستان تا انتها از آن استفاده می‌شود.

۲. «او»، «بقیه» یا «همه»، «دیگری» داستان هستند که در طول روایت همواره در تقابل با «ما»ی روایتگر قرار خواهند گرفت و «ما» بنا به مواجهه با اعضای این «دیگری»، کنش‌های داستانی خواهد داشت.

۳. راوی، اعضای «ما»ی روایتگر داستان را معرّفی می‌کند و بین «من» و عضو دیگر گروه «ما»، فاصله‌گذاری انجام می‌دهد.

۴. ژولی، شخصّیت کنش‌یار[1] داستان است که اتّفاق‌ها حول محور او شکل می‌گیرند

1. Catalyst

و حضور او در همین ابتدا به کشمکش بدل می‌شود. تمرکز شخصیت‌های داستان، معطوف به اوست. در واقع او، سوژهٔ مشترک روایت است.

نخستین کنش جمعی داستان، عمل روایتگری مشترک است که هر دو اصل همکاری و هماهنگی را نشان می‌دهد:

۱. در عمل داستانی که جایگاه مشابه راویان و تأکید داستان بر این مسئله است که با افعال جمع مشخّص می‌شود: «مطمئن بودیم از آنجا چیزی نمی‌توانند ببینند. ما صد بار این کار را کرده بودیم تا ببینیم ته کوچه، درست بعد از درخت چنار وسط کوچه، دیده می‌شود یا نه» (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۰).

۲. در گفت‌وگو که هر دو به صورت مشترک مخاطب قرار می‌گیرند: «سجاد گفت: «شما می‌دونید شعرگو کیه؟» ما دوتایی بلند با هم گفتیم: «همون که شعر می‌گه دیگه!» سجاد از صدای بلند ما گوشش را گرفت...» (همان: ۱۲).

۳. در افکار: «ما احساس می‌کردیم خودش فکر می‌کند پنیر را لای لقمه‌اش گذاشته است» (همان ۱۱).

۴. در واکنش شخصیت‌های دیگر: «اولین بار که توی مدرسه حسابی بهمان خندیدند، وقتی بود که به شاعر گفتیم شعرگو» (همان: ۱۳).

۵. در اشاره‌ها: «بابای دوستمان فاطی می‌گفت...» (همان: ۱۲).

موضوع مهم دیگر این است که توجه راویان در بیشتر قسمت‌های روایت به خیر جمعی‌شان معطوف است و در طول داستان به سوی آن حرکت می‌کنند و اشاره‌های بسیاری به این نوع موقعیّت/ هدف/ نیّت‌های مشترک دارند:

- «در یک صلح‌نامهٔ توافقی پذیرفتیم که اسم ژولی را هر دو با هم و یک‌هو و هم‌زمان انتخاب کردیم» (همان: ۱۰).

- «دیدن ژولی از نزدیک و تماشای زندگی‌اش برایمان از هر کاری سرگرم‌کننده‌تر بود» (همان: ۱۳).

- «ما مستثنی بودیم. بابا امجد قدغن کرده بود» (همان: ۱۵).

- «ما عهد می‌بستیم که به پنجره نگاه نکنیم» (همان: ۱۶).

پ) در ابتدای داستان «گهرباران»، راوی علاوه بر فضاسازی برای ادامهٔ داستان، داده‌های مهمّی را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد:

۱. راوی خود و همسرش را به عنوان زوج هم‌سفر معرّفی می‌کند. این زوج تا انتهای داستان در بخش‌های مربوط به زمان حال، در ابتدا بیشتر موارد با افعال جمع، کنش‌های داستان را پیش می‌برند، ولی هرچه به سمت پایان داستان پیش می‌رویم، کنش‌ها به نفع راوی مفرد تغییر می‌کند.
۲. در همین آغاز و به دنبال آن در ادامهٔ داستان، اغلب ذهنیّت‌های راوی به صورت شخصی نقل می‌شود.
۳. در آغاز داستان مشخّص می‌شود که تصمیم برای سفر، تصمیم شخصی راوی بوده است و به صورت مشترک گرفته نشده است.
۴. مؤلفه‌هایی در همین ابتدای داستان نشان‌دهندهٔ تغییر حالت رابطهٔ این زوج از صمیمیّت و اشتراک به بی‌تفاوتی و فاصله است که در بخش‌های مختلف داستان به اشکال گوناگون برجسته می‌شود.

در هر دو گروه که مرد، عضوی از آنهاست، ویژگی‌های جمع‌بودگی با ابزار پنج‌گانه در نمونه‌های زیر مرور خواهد شد:

۱. در عمل داستانی: «حرفی نمی‌زنیم... جاده می‌رود بالای کوه، ما هم می‌رویم. می‌پیچیم و دماوند از پشت یک وانت گوسفند، بیرون می‌آید» (حبیبی، ۱۳۹۵: ۶۹).
۲. در گفت‌وگو: [دایی یحیا] «نفسی کشید. در را باز کرد و انگار نه انگار که به ما می‌گوید. گفت: «قشنگ نیست؟»» (همان: ۷۳).
۳. در افکار: ---
۴. در واکنش شخصیت‌های دیگر: «مرد یک لحظه ایستاد. رویش را برگرداند سمت ما و پرسید: «کجا؟»» (همان).
۵. در اشاره‌ها: «زن‌دایی به موج‌هایی که تا زیر پایمان می‌آمدند نگاه می‌کرد... من به آن وسط‌مسط‌ها نگاه کردم که با هم همه‌جا را دیده باشیم» (همان: ۷۴).

در مقابل، فردگرایی راوی در داستان، بارها بارزتر از گروه‌گرایی اوست:

۱. در عمل داستانی: در طول داستان بسیاری از کنش‌ها، فردی هستند و راوی این کار را انجام می‌دهد: «دیگر نخواستم بشمرم. نمی‌دانستم «به» را کلمه حساب کنم یا نه. دراز کشیدم. از بین دو صندلی می‌دیدمش» (حبیبی، ۱۳۹۵: ۷۲-۷۱).
۲. در گفت‌وگو: «از پنجرهٔ سمت زنم می‌گویم: «مجتمع سازمانی کارکنان برق»» (همان: ۷۲).
۳. در افکار: در سراسر داستان، افکار شخصی راوی به صورت غالب، نقش پیش‌روندگی را در روایت ایفا می‌کند و نمونه‌های زیادی از آن در طول داستان دیده می‌شود.
۴. در واکنش شخصیت‌های دیگر: «دایی صدایم زد» (همان: ۷۱).
۵. در اشاره‌ها: «حالا اگر خودم را آنقدر کوچک کنم که داخل آن فلاسک چای جا شوم، باز هم باور نمی‌کند که از اول صبح برای دیدن خانهٔ دایی یحیا به اینجا نکشانده‌امش» (همان: ۷۴).

مشخّص است جنس عمل‌های داستانی مشترک، بیش از آنکه قصدیّت جمعی را نشان دهد، کنش‌هایی را نشان می‌دهد که تاحدّی مبیّن همکاری و هماهنگی هستند، امّا ویژگی خاطرجمعی و خیر جمعی در آنها دیده نمی‌شود. در نهایت به نظر می‌رسد در حالتی که کنش‌های جمعی بر کنش‌های فردی متن غلبه داشته باشند، شناسایی عناصر کنش و رخدادهای معطوف به جمع ساده خواهد بود؛ همان‌گونه که در داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» دیده می‌شود. امّا مواجهه با متن تشکیل شده از مجموع کنش‌های فردی و جمعی پیش‌برندهٔ داستان، نیازمند مداقه و ریزبینی در کنش‌هاست تا تشخیص داده شود که آیا عملکرد فردی در داستان هم‌راستا با خیر جمعی، همکارانه، همراه با خاطرجمعی و هماهنگی پرداخته شده‌اند یا خیر. در داستان «ژولی و ژولیا» که متشکل از کنش‌های فردی و جمعی است، این امر تاحدّ زیادی قابل مشاهده است، امّا در مقابل در داستان «گهرباران» به نظر می‌رسد که منشأ کنش‌های پیش‌برندهٔ داستان، اعم از پارهٔ نخست آغازگر و پارهٔ دوم یادآورنده، منحصر به فرد غالب ما-روایت است.

شکل ۶- مقایسه کنشگری در سه داستان

هویّت‌پردازی شخصیت‌ها

کارکرد زاویه‌دید اوّل‌شخص جمع در شخصیت‌پردازی بسیار قابل تأمّل است؛ زیرا وضعیّت پارامتریک آنگونه که بارت به آن اشاره می‌کند، در واقع به ثابت بودن عنصر طیّ تغییرات بازمی‌گردد (Barthes, 1975: 249) و زاویه‌دید نیز به دلیل ماهیّت تداومی‌اش می‌تواند در این بین بستری مناسب برای کنشگری باشد. به بیان دیگر، عضویّت در گروه، خود نوعی ویژگی برای شخصیت داستانی به حساب می‌آید و زاویه‌دید می‌تواند راهی برای نمایش دادن این عضویّت در گروه باشد. بنابراین جدا از دسترسی مؤلف برای پرداخت داستانی توسط ما-راوی، گروه بودن راویان خود می‌تواند بیانگر بخشی از شخصیت آنها باشد. در چنین حالتی، کاربرد زاویه‌دید «ما»، فنی برای پرداخت شخصیت نیز خواهد بود. به‌ویژه اگر در داستان، تغییر زاویه‌دید رخ داده باشد، به برجسته‌سازی[1] این فن کمک خواهد شد.

از طرف دیگر، گروهی از روایت‌شناسان مانند مارگولین، یکی از راه‌های شناسایی روایت جمعی را در این می‌داند که شخصیت قهرمان در داستان، شخصیتی جمعی باشد؛ مثل گروهی از کارگران یک کارخانه (Margolin, 2000: 594). در این راستا برای فهم کیستیِ قهرمان می‌توان از ویژگی‌های قهرمان که میکه‌بال معرفی می‌کند، استفاده کرد:

1. Foregrounding

«شخصیت‌پردازی همه‌جانبه، حضور پیاپی به‌ویژه در بزنگاه‌های داستان، هویّت مستقل، آغازگری کنش‌ها و بیشترین ارتباط با شخصیت‌های متعدّد دیگر» (Bal, 1997: 132). برآیند شناخت شخصیت با معیارهای بال، در حالت درون‌رویداد بودن ما-راوی، به تشخیص روایت جمعی منجر خواهد شد.

الف) در داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»، گروهی از مردان بازنشستهٔ شهر ساری در موقعیّتی منحصربه‌فرد قرار گرفته‌اند. فاصله‌گذاری میان این گروه و سایر مردم شهر در اغلب خطوط داستان، مبرهن است. در حقیقت آنچه درباره اعضای گروه راویان داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» رخ می‌دهد این است که نویسنده به آنها نقش یک واحد شخصیت جمعی را می‌دهد و همگی آنها را به صورت مشترک به قهرمان داستان بدل می‌کند. فنون فاصله‌گذار این داستان را می‌توان در دو ساحت محتوایی و ساختاری برجسته کرد:

۱-در بُعد محتوایی، هر دو حالت وجدان جمعی و بازنمایی جمعی در داستان دیده می‌شود. وجدان جمعی در قسمت‌هایی از داستان بروز می‌کند که ما-راوی خودش را در قبال حل ماجرای پیش‌آمده مسئول می‌داند: «گفتیم برویم با حاج بمانی حرف بزنیم تا بلکه خودش اینها را ببرد آی‌دشت... با سید هم بایِست حرف می‌زدیم تا مبادا به فکر تقاص بیفتد...» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۹۵). از سوی دیگر بازنمایی‌های جمعی، نمادهایی تجریدی از واقعیّت اجتماعی‌اند که در داستان با تلاش، رفت‌وآمد و پیگیری این ما-راوی نشان داده می‌شود.

۲- گزینش زاویه‌دید «ما» که به صورت تلویحی حاوی پیش‌فرض تقابل‌های دوگانی است؛ زیرا همان‌طور که اشاره شد، «ما» همیشه در رویارویی با دیگر/ دیگران پدید می‌آید. وقتی ما-راوی به عنوان زاویه‌دید غالب (نسبت به سایر زاویه‌دیدها) در داستان انتخاب می‌شود، به دلیل ماهیّت سیّال خود نیاز دارد تا در طول داستان به صورت مداوم تقویّت شود. این تقویّت‌شدگی در داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»، در دو شاخه پی گرفته شده است؛ یکی تأکید راوی بر اعضای خود که به اشکال آن اشاره شد و دیگر، تمایز سبکی راوی است که با کاربرد صورت‌های

زبانی متداول تفاوت دارد. در واقع فرآیند تفاوت قائل شدن یا قیاس که یکی از مهم‌ترین فنون شخصیت‌پردازی به حساب می‌آید، در روایت‌های بهره‌مند از عامل روایتگر جمعی، ویژگی‌ای ذاتی خواهد بود که به گروه‌گرایی راوی کمک می‌کند. هر سه شکل معمول قیاس روایی یعنی قیاس اسامی (کنان، ۱۳۸۷: ۹۵)، قیاس موقعیّت یا محیط (همان: ۹۶) و قیاس میان اشخاص (همان: ۹۷) می‌تواند با پررنگ کردن تفاوت‌ها، عامل تقویّت‌کنندهٔ گروه راویان در طول داستان باشد.

ب) در داستان «ژولی و ژولیا»، حضور ژولی باعث می‌شود که رویدادهای درون خانواده در بازهٔ زمانی حضور او مرور شوند و در واقع نگرش دو خواهر نسبت به رویدادها، به آنها محورّیت می‌دهد. آنها حوادث را بر اساس تأثیری که می‌پذیرند، گزارش می‌کنند. می‌توان برای هر یک از معیارهای بال، نشانه‌هایی در این داستان یافت:

۱- شخصیت همه‌جانبه: علاوه بر اینکه بخشی از شخصیت هر دو خواهر در دوقلو بودن نمود می‌یابد و در بخش زیادی از داستان، تجربه‌ها را به صورت مشترک نقل می‌کنند، به صورت مجزا نیز ویژگی‌هایی از آنها نمایان می‌شود که تعمّد مؤلف را درباره شخصیت‌پردازی نشان می‌دهد.

به صورت مجزا: - «من، ساجده، عاشق رنگ قرمز نقاشی گاو روی شیشه بودم و مائده، عاشق رنگ آبی‌اش» (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۰).

- «امّا من [مائده] به فکر چیزهای بزرگ‌تری بودم. هرچه که بود، من بیست دقیقه از ساجده بزرگ‌تر بودم و بعد از سجاد به‌نوعی مسئول خانواده می‌شدم» (همان: ۱۶).

به صورت مشترک: «خودمان این اسم را روی خودمان گذاشتیم» (همان: ۹).

۲- حضور پیاپی شخصیت راویان، دوباره به واسطهٔ عمل روایتگری و بودن در بخش‌های مختلف، چه از طریق حضور مستقیم و چه آگاهی‌یابی از طریق شنیده‌ها، دیده می‌شود. یکی از راویان به این موضوع اشارهٔ مستقیم دارد: «ما، یعنی من، مائده و خواهر دوقلوم ساجده با هم عهد کردیم که تمام اتّفاقات را برای هم تعریف کنیم» (همان). به دنبال این جمله، خلأیی که از حاضر نبودن یکی از راویان در برخی بخش‌ها

ایجاد شده، پوشانیده می‌شود.

۳- هویّت مستقل و ارتباط با سایر شخصیت‌ها: که شامل مؤلفه‌های پرشمار مداومی از محوریّت این دو خواهر و شکل گرفتنِ حوادث پیرامون آنهاست.

۴- آغازگری کنش‌ها: همان‌طور که در سطرهای آغازین داستان نقل شد، روند آغازگری کنش‌ها در طول داستان نیز توسط دو خواهر انجام می‌پذیرد.

پ) در داستان «گهرباران» برخلاف هر دو داستان پیشین، راوی حوادث هر دو گروه را با محوریّت نقش خودش [و نه خودش + دیگران به صورت ممتد] تعریف می‌کند؛ در موقعیّت زمانی حال به عنوان کنشگر اصلی و در موقعیّت زمانی گذشته به عنوان بیننده‌ای که هم‌زمان در حال تجربهٔ رخدادهاست. او از فعل‌های جمع برای نشان دادن فعّالیّت‌های مشترک استفاده می‌کند، نه لزوماً دیدگاه مشترک میان خود و سایر اعضای دو گروه. بر اساس معیارهای بال می‌توان فعّالیّت‌های ذکرشدهٔ او را در دسته‌بندی زیر جای داد:

۱- شخصیت همه‌جانبه: نقش گروه در داستان اساساً به شخصیت‌پردازی راوی منجر شده است؛ چه در زمان حال که نشان‌دهندهٔ وضعیت حاضر اوست و چه در زمان گذشته که باعث می‌شود ابعادی از زندگی او روشن شود. به‌ویژه جایی که اعضای دو گروه در داستان، مسبّبِ واکنش‌های شخصی راوی می‌شوند: «زن‌دایی برگشت و یک مشت تخمه ریخت کف دستم. تخمه‌ها را کف دستم نگه داشتم، همه از عرق چسبیدند به هم. آن‌وقت‌ها کف دستم خیلی عرق می‌کرد. باید فوت می‌کردم تویش. بزرگ‌ترین مشکل زندگی‌ام همین بود» (حبیبی، ۱۳۹۵: ۷۱).

۲- حضور پیاپی: در این بخش، حضور فردی راوی در همه‌جا احساس می‌شود؛ در حالی که دو گروه صرفاً در بخش‌های مدّنظر او به شکل مقطعی حاضر می‌شوند.

۳- هویّت مستقل و ارتباط با سایر شخصیت‌ها: جز راوی، تمام شخصیت‌ها به مدد نسبتی که با راوی دارند، شناخته می‌شوند: همسر راوی، دایی راوی، زن‌دایی راوی. بنابراین در واقع تنها هویّت مستقل داستان از آنِ راوی است و دیگران با توجه به نقش مرکزی او تعریف می‌شوند.

۴- آغازگری کنش‌ها: همان‌طور که در سطرهای آغازین داستان نشان داده شد، در ادامه نیز ذهنیّت راوی است که فرآیند روایت را پیش می‌برد.

در مجموع به نظر می‌رسد که با معیار قرار دادن شخصیت‌پردازی، داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» موفّق شده است که در طول داستان، تصویری نه جامع و کامل امّا قابل تصوّر از شخصیت گروهی ترسیم کند. داستان «ژولی و ژولیا» در پرداخت، متکّی به زوج بودن شخصیت راوی خود است؛ امّا این زوج به شخصیت داستانی واحد بدل نمی‌شوند و هر دو راوی هم به صورت مجزا و هم به صورت مشترک، همواره از ویژگی‌های اشتراکی خود برای پیش‌بُرد روایت، استفاده‌های معناداری دارند که در فرم داستان نمود دارد. با این حال همان‌گونه که اشاره شد، پرداخت این شخصیت‌ها، آنها را به شخصیت جمعی واحد بدل نمی‌کند. در مقابل نقش گروه‌گرایانهٔ راوی در داستان «گهرباران»، کارکردی غیر فرمی دارد و صرفاً بخشی از فن محتوامحور مؤلف برای پرداخت شخصیت فرد راوی، به تنهایی است. در واقع راوی، شخصیتی مفرد است که در صورت لزوم، با دیگران، جمع‌هایی را تشکیل می‌دهد و مجدد به حالت مفرد بازمی‌گردد.

شکل ۷- مقایسه هویّت‌پردازی در سه داستان

گفتمان جمعی

صورت نهایی و کامل ما-روایت، بر اساس گفتمان منسجم جمعی شناسایی می‌شود که در آن چشم‌انداز روایی در چهار ویژگی بی‌انقطاع صورت گروهی دارند. در واقع

مخاطب باید مجاب شود که گروه همواره از «منابعی مشترک برای دانستن، فهمیدن، گفتن و عمل کردن» (کوری، ۱۳۹۵: ۱۰۶) استفاده می‌کند.

شکل ۸- سطوح روایی ما-روایت تراز

در بررسی سطح بازنمایی گفتمان سایر حالت‌های ما-روایت می‌توان مبنا را نزدیک بودن به صورت مثالی در نظر گرفت. بدین ترتیب هرچه اجزای پیشتر بررسی شده در داستان‌ها به سمت گفتمان منسجم گروهی میل کنند، عیار جمعی بودن ما-روایت بیشتر خواهد بود.

الف) بر اساس آنچه تا این قسمت بررسی شد، به نظر می‌رسد که اگر «من» بازگوکننده در داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» حضور نمی‌یافت، اینگونه به نظر می‌رسید که روایت با تغییر دیدگاه روایی و ثابت ماندن صدای روایت توانسته است یکپارچگی گفتمانی خود را حفظ کند. تغییر دیدگاه روایی در این داستان تحت تأثیر ویژگی عدم تعیّن ارجاعی (Fludernik, 2011: 101) در ضمیر «ما»، بازنمایی‌های صریح ندارد و باید آن را در میان خطوط روایی به شیوهٔ تلویحی یافت. برای مثال آنچه درباره پر کردن خلأ آگاهی در فاصله‌های زمانی گفته شد، نشانه‌ای برای تغییر چشم‌انداز روایت است که چون ذیل صدای مشترک «ما» قرار می‌گیرد، حقیقت‌مانند و پذیرفتنی به نظر می‌رسد. امّا چون «من» بازگوکننده هرچند مختصر در داستان حضور دارد، نمی‌توان صدای روایت را در هر دو سطح اول و دوم، مشترک در نظر گرفت. اشتراک صدا تنها مربوط به سطح دوم روایت است.

ب) در داستان «ژولی و ژولیا» علاوه بر تغییر دیدگاه روایی از فردی به فرد دیگر و از این دو فرد به حالتی جمعی، صدای روایت نیز یکپارچه نیست. یکی از عوامل تأثیرگذار بر این موضوع، پراکندگی زاویه‌دیدهاست که چون در آن، داده‌ها بین شخصیت‌ها تقسیم شده است و داستان یکسانی آگاهی شخصیت‌ها را نشان نمی‌دهد، پس نمی‌توان شیوهٔ

بازنمایی را واحد در نظر گرفت. بدین ترتیب به نظر می‌رسد که کاربرد روایت جمعی در بازنمایی داستان «ژولی و ژولیا» نیز در سطح تکنیکی باقی مانده است.

پ) در داستان «گهرباران» در هر دو موقعیّت دیدگاهی و صدا، راوی اوّل‌شخص است. او تنها برای مقاطعی کوتاه در موقعیّت جمعی قرار می‌گیرد؛ ولی این موقعیّت‌ها، منقطع و تعمیم‌ناپذیر به کل هستند.

بنابراین هیچ‌یک از سه داستان بررسی‌شده به طور کامل از ما-روایت در سطح گفتمانی[1] بهره‌مند نیستند. امّا در عین حال می‌توان بر اساس عمق کاربرد ما-راوی از منظر دیدگاه و صدای روایی، طبقه‌بندی‌ای را ترتیب داد که در آن داستان «شرحی بر قصیدهٔ جملیه» با بیشترین قرابت به سطح گفتمانی در صدر قرار می‌گیرد؛ سپس داستان «ژولی و ژولیا» خواهد بود و در آخر، داستان «گهرباران» که اصلاً نمی‌توان ما-روایت آن را حتّی در سطح زاویه‌دید ما-روایت در نظر گرفت.

نتیجه‌گیری

نخست باید در نظر داشت که روایت‌های جمعیِ حاصل از زاویه‌دیدهای ترکیبی، در زمرهٔ روایت‌های جمعی فنّی قرار می‌گیرند و ما-راوی نمی‌تواند در آنها صورت گفتمانی داشته باشد. معیارهای بررسی نیز باید ناظر بر هر دو ساحت صوری و محتوایی مشخّص شوند. بنابراین با اتّکا به چهار قاعده می‌توان در زاویه‌دیدهای ترکیبی، ما-روایت فنّی را بازشناخت.

گستردگی صوری ما-روایت در قیاس با سایر زاویه‌دیدها

یکی از معیارهای ابتدایی و قابل تشخیص در مواجهه با داستان‌ها، بررسی حجم متنیِ روایت‌شده با ما-راوی نسبت به سایر زاویه‌دیدهاست. هرچند این معیار به تنهایی نمی‌تواند نشان‌دهندهٔ جمعی بودن/ نبودن یک روایت باشد، اصل مهمی است که لازم است در هر روایت جمعی رعایت شود. اگر کاربرد ما-راوی منحصر به خرده‌روایت‌هایی باشد که برای مثال در دیالوگ از آن استفاده شده است، به طور قطع می‌توان داستان را از دایرهٔ روایت‌های جمعی خارج کرد. بنابراین ما-راوی علاوه بر گستردگی متنی در

1. Discursive Level

داستان باید کنشگرانه در روایتگری نقش ایفا کند تا بتوان روایت را در حوزهٔ روایت‌های جمعی قلمداد کرد. همچنین جایگاه «من» می‌تواند نقشی مکمّل و پیش‌برندهٔ اهداف گروه را ایفا کند یا در موقعیّتی مرکزی و فرافکنانه قرار بگیرد و در واقع گروه در چنین حالتی به حاشیه رانده شود تا صرفاً نقشی مکمّل برای بروز ابعاد روایی شخصیت باشد. در نتیجه وقتی «من» از عضویّت در گروه برای هرگونه دستیابی به اهداف شخصی در داستان بهره می‌برد، حدّاقل خرده‌روایتی که او در آن ایفاکنندهٔ نقش راوی است، نمی‌تواند در خدمت روایت جمعی، کارکردی گفتمانی داشته باشد و در بهترین حالت، در سطح تکنیک باقی می‌ماند. در مقابل وقتی «من» روایتگر به صورت تشخّص‌یافته از گروه جدا می‌شود تا روشن‌کنندهٔ بُعدی از راهبردهای گروه باشد، خرده‌روایت اوّل‌شخص او در دل گفتمان کلّی داستان، عنصری تکمیل‌کننده و متناسب خواهد بود.

کنشگری جمعی

فارغ از عمل پایه‌ای روایت به صورت جمعی، اعضای «ما» باید مطابق اصول «هماهنگی»، «همکاری» و «خاطرجمعی» برای یک خیر جمعی یا هدف مشترک تلاش کنند تا بدین ترتیب کنششان جمعی به حساب بیاید. در تلقّی کنش جمعی می‌توان میان افعالی چون «احساس کردیم، فکر کردیم، تصمیم گرفتیم و...» و «رفتیم، خوردیم، گشتیم و...» تمایز قائل شد. این تمایز در واقع اساس سطح‌بندی روایت‌های جمعی از منظر دسترسی راویان به ذهنیّت‌ها را نشان می‌دهد. بدین ترتیب می‌توان کنش‌های متفاوتی را برای راویان گروهی در نظر گرفت و این تفاوت همچنین می‌تواند معیار مناسبی برای درجه‌بندی روایت‌های جمعی از منظر منطق داستانی باشد.

مرجعیّت گروه با نمایش ذهنیّت مشترک

دال مرکزی داستان در روایت‌های جمعی باید موضوعی مورد وفاق گروه «ما» باشد؛ به این معنا که کانون توجه گروه راویان، معطوف به موضوعی مشخّص قرار گیرد و روایت حولِ محور این موضوع شکل گیرد. اهمیّت موضوع مشترک تا اندازه‌ای است که می‌تواند خود دلیلی بر ایجاد گروه شده باشد. یعنی معیار تشکیل «ما» اساساً موضع‌گیری اعضا در قبال موضوعی مشخّص است که به آنها هویّتی اشتراکی می‌دهد و در مقابل

سایر افراد را در موقعیّت دیگری/ دیگران قرار می‌دهد. این وفاق گروه را به عنوان مرجع در داستان نمایش می‌دهد و فردگرایی را کم‌رنگ می‌کند.

ارائهٔ گفتمان جمعی

هر اندازه چشم‌انداز روایت به صورت جمعی نزدیک شود، ابعاد جمعی گفتمان روایی تقویت خواهد شد. همبستگی عناصر گفتمان‌ساز در یک داستان در کنار صدای مشترک، به یاری چهار عنصر مهم مشترک یعنی دانش، فهم، گفتن و کنش حاصل می‌شود. بدین ترتیب در هر داستان برخوردار از زاویه‌دید ترکیبی، هرگاه ما-راوی این عناصر را به شکل گروهی به کار گیرد، داستان به ما-روایت تراز نزدیک خواهد شد. همان‌گونه که مشخص است، بررسی چنین شاخصه‌ای در گرو مطالعهٔ تجمیعی سایر عناصر داستان است.

منابع

احمدی، افسانه (۱۳۹۷) «ژولی و ژولیا»، در: کشتن به سبک خانگی، تهران، نیماژ.

بیشاپ، لئونارد (۱۳۹۸) درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی، ترجمهٔ محسن سلیمانی چاپ هفتم، تهران، سوره مهر.

جاهدجاه، عباس و لیلا رضایی (۱۳۹۲) «بررسی نظری و کاربردی روایت اوّل‌شخص جمع»، در: جستارهای ادبی، ش. ۱۸۲، صص ۴۷-۷۴.

حبیبی، حامد (۱۳۹۵) «گهرباران»، در: پلک ماهی، تهران، چشمه.

شهبازی، نسترن و بهادر باقری و حسین بیات (۱۳۹۹) «ما-راوی مشوش خانه‌روشنان گلشیری؛ چراییِ یک روایتگری مبهم»، در: نقد ادبی، ش ۵۱، صص ۳۱- ۶۲.

شهبازی، نسترن و حسین بیات (۱۴۰۱) «ظرفیت‌های زبانی ما-راوی: ملاحظات کاربرد ضمیر اوّل‌شخص جمع در روایتگری»، در: نقد و نظریه ادبی، ش ۱۴، صص ۱۴۷- ۱۷۱.

---------- (۱۴۰۲) «شرحی بر قصیدهٔ جملیه یا شرحی بر روایت یک خاطرهٔ جمعی»، در: جستارهای ادبی، ش ۲۲۰، صص ۱۷- ۶۵.

شهبازی، نسترن و بهادر باقری و عفت نقابی (۱۴۰۳) «در مسیر ما با آنها؛ ساخت نشانه‌مبنای داستان ملخ اثر هوشنگ گلشیری»، در: پژوهشنامه ادبیات داستانی، ش ۴۹، صص ۲۰۱-۲۲۰.

صافی، حسین (۱۳۹۴) شناخت‌نگری در ادبیات داستانی، تهران، سیاهرود.

علیزاده، فرحناز (۱۴۰۰) گذری بر زاویه‌دیدهای مدرن، تهران، پلات.

غبیشاوی، علی (۱۳۹۲) بی‌مترسک، تهران، نگاه.

فالر، راجر (۱۴۰۲) زبان‌شناسی و رمان، ترجمهٔ محمد غفاری، ویراست سوم، تهران، کتاب بهار.

کنان، شلومیت (۱۳۸۷) روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران، نیلوفر.

کوری، گرگوری (۱۳۹۵) روایت‌ها و راوی‌ها، ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ دوم، تهران، مینوی خرد.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۲) «شرحی بر قصیدهٔ جملیه»، در: نیمه تاریک ماه، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

لینت‌ولت، ژپ (۱۳۹۸) ابعاد روایت‌پردازی: مضمون، ایدئولوژی، هویت، ترجمهٔ نصرت حجازی، تهران، علمی و فرهنگی.

میر، فردریک‌دبیلو (۱۳۹۹) روایت و کنش جمعی، ترجمهٔ الهام شوشتری‌زاده، تهران، اطراف.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۹) شناسنامهٔ داستان و داستان‌نویسی، تهران، لوگوس.

Bal, Mieke (1997) Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, 2d ed. Toronto: Toronto Univ. Press.

Barthes, Roland (1975) "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative" in Narrative and Narratives. vol. 6. No. 2. pp. 237-272.

Bekhta, Natalya (2017) "We-Narratives: The Distinctiveness of Collective Narration" in Narrative. Vol. 25. No. 2. pp. 164-181.

Fritsch, Eather (2008) "Gossip" in Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. David. Herman, Manfred. Jahn, and Marie-laure. Ryan (eds.). London: Routledge. pp. 304-305.

Fludernik, Monika (2011) "The Category of 'Person' in Fiction: You and We Narrative-Multiplicity and Indeterminacy of Reference" in Current Trends in Narratology. Greta Olson (ed.). NY: de Gruyter. pp. 41-101.

Margolin, Uri (2000) "Telling in the Plural: From Grammar to Ideology" in Poetics Today. Vol. 21. No.3. pp. 591–618.

Tuomela. Raimo (2007) The Philosophy of Sociality The Shared Point of View. New York: Oxford Univ. Press.