بررسی سازوکارهای سکوت و حذف در روایت اعتمادناپذیر و تأثیر آن در عناصر روایی، از منظری ساخت‌گرا با تأکید بر رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها*

طاهره جوشکی[۱]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

قدرت قاسمی‌پور*[۲]

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

نصرالله امامی[۳]

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۳. ش۵۱. پاییز ۱۳۹۹ (صص ۱۳۷-۱۸۰)

چکیده

روایت‌شناسی ساختارگرا با خلأ روش‌ها و پژوهش‌هایی مواجه است که الگویی برای بررسی سکوت و حذف و خلأ در متن پیشنهاد دهند. این مقاله با روشی متن‌محور و شیوه‌ای تحلیلی ـ بنیادین، با آمدوشد میان متن و مباحث روایت‌شناسی، به بررسی وجوه سکوت و حذف و خلأ در روایت پرداخته است. متن انتخاب‌شده رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها* است که به‌شیوهٔ اعتمادناپذیر به روایت درآمده است. یکی از کاربردی‌ترین روش‌ها در تشخیص راوی ناموثق و ابعاد اعتمادناپذیری متن، بررسی سکوت‌ها و حذف‌های روایی است. شیوهٔ روایتگری و عناصر وابسته‌ای همچون کانون دید، فاصله، الگوی معیار، روایت‌شنو و انگیزهٔ

* نویسندهٔ مسئول: gh.ghasemi@scu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۲۹

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

راوی بر گونه‌های حذف در روایت اثر می‌گذارند یا از خلأها و گسست‌های روایت نامعتبر اثر می‌پذیرند. دیگر عناصر ساختاری روایت نیز بر ایجاد خلأ و سکوت و شیوه‌های پوشاندن آن اثرگذارند. فرم می‌تواند به‌مثابهٔ تمهیدی تمرکززدا برای پوشاندن سکوت به‌کار گرفته شود یا با ایجاد خلأ باعث تعلیق در متن شود. زمان‌پریشی در نقش ایجادکننده یا پوشانندهٔ سکوت و خلأ در روایت عمل می‌کند. بسامد مکرر شیوه‌ای است برای نمایاندن و نیز پوشاندن خلأهای روایت. همچنین بررسی ارتباط بین رویدادهای هسته‌ای و کنش‌یارها و نیز ترکیب پی‌رفت‌ها روش دیگری است برای درک ابعاد سکوت و تمهیدات پنهان‌کنندهٔ حذف در روایت.

واژه‌های کلیدی: سکوت روایی، خلأ، عناصر روایت، راوی ناموثق، رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها*.

۱. مقدمه

مطالعات مربوط به سکوت[۱] در حوزه‌ای که با زبان‌شناسی پیوند دارد، پیشرفت‌های خوبی داشته است. در این حوزه، ردّ سکوت را در گفتار و نیز پاره‌گفتارهای متن، با بهره‌گیری از الگوهای پیشنهادی پی گرفته‌اند. در حوزهٔ روایت‌شناسی ساختارگرا، با خلأ روش و پژوهش‌هایی مواجه هستیم که الگویی برای بررسی سکوت و حذف[۲] در متن پیشنهاد دهند. این پژوهش با روشی متن‌محور و شیوه‌ای تحلیلی ـ بنیادین، با آمدوشد میان متن و مباحث و نظریه‌های روایت‌شناسی، به بررسی وجوه سکوت و حذف و خلأ[۳] در روایت اعتمادناپذیر پرداخته است.

ماهیت زنجیره‌ای زبان امکان تأخیر[۴] در اطلاع‌رسانی و کُند کردن روند فهم را فراهم می‌سازد. متون روایی (و ادبیات به‌طور کلی) از این ماهیت خطی زبان برای تشویق و ترغیب خواننده بهره می‌گیرند و با ردیف کردنِ بخش‌های معیّن متن، به فهم و نگرش خواننده جهت می‌دهند و هدایت آن را به‌دست می‌گیرند (ریمون ـ کنان،

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

۱۳۸۷: ۱۶۲). اساساً فرایندهای خطی‌ای مثل زمان و زبان ـ که یکی عنصر اصلی روایت و دیگر ابزار آن است ـ امکان سکوت را به‌شکلی ذاتی فراهم می‌کنند؛ چراکه امکان ارائهٔ اطلاعات در این فرایندها به‌شکل هم‌زمان (مانند سینما) وجود ندارد و مخاطب رفته‌رفته و با خواندن خطوط و طی کردن روند زمانی، می‌تواند از اطلاعات به‌شکلی تدریجی آگاهی یابد.

افزون‌بر این، ساختار متن[۵] از گفته‌ها و ناگفته‌ها تشکیل می‌شود و هر متنی این ظرفیت را دارد که از منظر سکوت‌ها و خلأها تحلیل و واکاوی شود؛ اما این رویکرد در پیوند با راوی ناموثق، پیچیدگی‌ها و ابعاد گسترده‌تری دارد. در این‌گونه روایت‌ها، سکوت و ابعاد آن را می‌توان در سه محور بررسی کرد: نخست، حذف ابعاد اعتمادناپذیری راوی و نیز حذف رویدادها و اطلاعات؛ دوم، تمهیدات و شگردهای گوناگون برای پوشاندن دائم یا موقت حذف‌ها و خلأها؛ سوم، تأثیر حذف‌ها و خلأها در دیگر عناصر روایی. راوی ناموثق اغلب مهم‌ترین ابعاد اعتمادناپذیری خود را بیان نمی‌کند (حذف دائم) یا با تأخیر، آن را در اواخر متن دراختیار خواننده قرار می‌دهد (حذف موقت). این‌گونه حذف‌ها باعث گسست‌هایی در الگوی معیار یا منطق اطلاع‌رسانی می‌شود. تمهیداتی که راوی ناموثق برای پوشاندن اعتمادناپذیری خود و پنهان کردن خلأها به‌کار می‌گیرد، عمدتاً کارکرد تمرکززدا یا غافل‌کننده یا فریب‌دهنده دارند و باعث می‌شوند خواننده متوجه رویدادهای حذف‌شده و دلالت‌های معنایی حذف و سکوت در روایت نشود یا آن‌ها را مهم نپندارد. شگردهای راوی برای پنهان کردن وجوه اعتمادناپذیری در فرم، زمان‌پریشی‌ها، بسامدها، ترکیب پی‌رفت‌ها و ارتباط رویدادهای هسته‌ای با کنش‌یارها اثرگذار است.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها* از آثار بسیار مهم ادبیات داستانی فارسی است که از لحاظ تکنیکی و مضمونی اتفاقی بدیع و ارزشمند در ادبیات داستانی ایران به‌شمار می‌رود؛ از همین رو مقاله‌های دانشگاهی و غیردانشگاهی به این اثر پیچیده و دشواریاب نظر داشته‌اند. حسنلی و جوشکی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای به وجوه اعتمادناپذیری راوی این رمان و پیوند آن با شیوهٔ روایتگری پرداخته‌اند. هوروش (۱۳۸۹) مشخصه‌های پست‌مدرنیستی این رمان را بررسی کرده است. همچنین برخی مقاله‌های غیردانشگاهی به تحلیل جامعه‌شناختی، اسطوره‌شناختی یا فلسفی این رمان پرداخته‌اند یا شخصیت‌پردازی و مضمون رمان را به‌شکلی کوتاه در کانون توجه قرار داده‌اند. مبحث حذف و سکوت و خلأ روایی و پیوند آن با شیوه‌های روایتگری و ساختار روایی اثر، منظر تازه‌ای است که تاکنون در پژوهش‌های دانشگاهی و غیردانشگاهی مغفول مانده است.

در زمینهٔ سکوت، طی چهل سال اخیر، پژوهش‌هایی در حیطه‌هایی همچون زبان‌شناسی، فلسفه، روان‌کاوی، موسیقی، ادبیات و عرفان صورت گرفته است. همچنین براساس رویکردهای ادبی و بلاغی مختلف به مفهوم سکوت پرداخته شده است که از این میان می‌توان به آثار پولیتی[۶] (۱۹۹۸)، مسی[۷] (۲۰۰۳)، شوالم[۸] (۱۹۹۸)، یو تسنگ[۹] (۲۰۱۲) و گلین[۱۰] (۲۰۰۴) اشاره کرد. در زبان‌شناسی اجتماعی، افرادی همچون برونو[۱۱] (۱۹۷۳)، هاکین[۱۲] (۱۹۸۸)، تانن[۱۳] (۱۹۸۵)، ساویه ترویک[۱۴] (۱۹۸۵)، جاورسکی[۱۵] (۱۹۹۳) و کورزون[۱۶] (۲۰۰۰) به سکوت در گفتار پرداخته‌اند. همچنین دریدا[۱۷]، مایکل ریفاتر[۱۸]، فردریک جیمسون[۱۹] و ژولیا کریستوا[۲۰] از دیدی روان‌کاوانه از این مقوله سخن گفته‌اند.

در ایران محمد رضایی‌راد در کتاب *نشانه‌شناسی سانسور و سکوت سخن* (۱۳۸۱) نخستین بار به این موضوع روی آورد و با رویکردی سیاسی، متون روزنامه‌ای را از

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

این منظر بررسی کرد. دومین و جامع‌ترین اثری که در زمینهٔ سکوت نوشته شده، کتاب *کارکرد گفتمانی سکوت* (۱۳۹۲) نوشتهٔ لیلا صادقی است. او در این کتاب رویکردهای موجود در زمینهٔ مطالعات سکوت را معرفی و در پایان رویکرد زبان‌شناختی روایت‌شناختی تازه‌ای را پیشنهاد کرده که بخش عملی این کتاب نیز با این رویکرد انجام شده است. همچنین ایشان سه مقاله دربارهٔ مقولهٔ سکوت نوشته که عبارت‌اند از: مقالهٔ «کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت‌مندی روایت داستان کوتاه» (سجودی و صادقی، ۱۳۸۹)، «گفتمان دلالیِ سکوت از دیدگاه زبان‌شناسی» (صادقی، ۱۳۸۷) و «نقش‌های سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی» (صادقی، ۱۳۸۹). افزون‌بر این‌ها، سهرابی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای برخی رویکردهای فلسفی، جنسیتی و پسااستعمارگرایی را دربارهٔ سکوت معرفی کرده است.

۲. سازوکارهای سکوت و حذف در روایت راوی ناموثق

در این بخش از پژوهش، با روشی متن‌محور و بهره‌گیری از مباحث روایت‌شناسی، ابعاد حذف و سکوت در شیوهٔ روایتگری ناموثق بررسی شده است. این پژوهش شاید بتواند به‌مثابهٔ یک رهیافت یا پیشنهاد، رویکردی تازه برای شناخت و تحلیل ابعاد و سازوکارهای سکوت و حذف در متن‌های اعتمادناپذیر پیش‌روی پژوهشگران قرار دهد. در این بخش، نخست جنبه‌های سکوت و حذف در پیوند با راوی ناموثق، نظرگاه، فاصله، الگوی معیار، انگیزهٔ روایت و روایت‌شنو تحلیل و واکاوی می‌شود؛ سپس پیوند میان سکوت و حذف با دیگر عناصر و مباحث روایی بررسی می‌گردد و مباحثی همچون فرم، زمان‌پریشی، ترکیبِ پی‌رفت‌ها و رویدادهای هسته‌ای و کنش‌یارها در کانون توجه قرار می‌گیرد.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

۲ـ۱. بررسی ابعاد حذف و سکوت در پیوند با راوی ناموثق و شیوهٔ روایتگری

در میان انواع شیوه‌های روایتگری، راوی ناموثق یا اعتمادناپذیر بیشترین پیوند را با حذف و سکوت روایی دارد. راوی ناموثق «شخصی است که خواننده برداشت یا اظهارنظر وی را دربارهٔ داستان به دیدهٔ شک و شبهه می‌نگرد؛ البته اعتمادناپذیری راوی درجات مختلف دارد» (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۷). فرض اولیه در روایت، اعتمادپذیری راوی و اقتدار اوست. به‌گفتهٔ بوث، راوی اقتداری ساختگی دارد. درواقع یکی از قراردادهای متون ادبی، «باور داشتن راوی» است، مگر اینکه در جایی از متن نشانه‌ای بیابیم که نباید این کار را بکنیم (لوته، ۱۳۸۸: ۳۸ـ۳۹). تولان به اعتماپذیری راوی به‌منزلهٔ اصلی می‌نگرد که بدون آن، پیوند راوی و خواننده دچار خدشه می‌شود. به‌گفتهٔ او:

> راویان معمولاً مورد اعتماد مخاطبانشان هستند. راویان دست‌کم به‌طور ضمنی به‌دنبال حق اطالهٔ کلام‌اند و این حق هم به آن‌ها داده می‌شود. از این منظر آنان با گفتن و گرفتن نقش داننده یا سرگرم‌کننده یا تولیدکننده، سلطهٔ خود را بر مخاطبان که نقش یادگیرنده یا مصرف‌کننده را اتخاذ کرده‌اند، اعمال می‌نمایند. [... درحقیقت] درجه‌ای از سلطه و اعتماد به هر راوی اعطا می‌شود که اعطا یا اعمال قدرت نیز است (تولان، ۱۳۸۶: ۱۱).

از این روست که راوی ناموثق به‌ناچار تا پایان یا بخشی از متن، می‌کوشد اعتمادناپذیری خود را پنهان کند یا در هاله‌ای از ابهام و تعلیق نگاه دارد؛ چراکه اگر بر مخاطب آشکار شود که او ناموثق است، به‌گونه‌ای حق اطالهٔ کلام از او گرفته می‌شود و قدرت خود را در مقام راوی ازدست می‌دهد. درواقع راوی با پنهان کردن نامعتمد بودن خود، از قدرتی که بنابه قاعده به او داده شده است، سوءاستفاده می‌کند.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

ریمون ـ کنان (۱۳۸۷: ۱۳۸) سرچشمه‌های اعتمادناپذیری راوی را «دانش محدود راوی» و «مداخلهٔ شخصی او» و «ارزش‌گذاری‌های مشکل‌آفرین وی» می‌داند. تولان می‌گوید:

> برای ارزیابی صدق و موثق بودن راوی باید مثل یک قاضی عمل کنیم؛ یعنی شواهد را بسنجیم، به‌دنبال تناقض‌های درونی در گفته‌های راوی باشیم (به‌ویژه وقتی که گفته‌ها در خدمت مقاصد راوی هستند) یا به‌دنبال یافتن تضاد بین بازنمایی‌های راوی از وقایع و بازنمایی‌های شخصیت‌های دیگر باشیم (۱۳۸۶: ۱۴۴).

تولان بر این گفتهٔ بوث صحه می‌گذارد که «جذابیت و درعین حال خطر مهمی که در روایت غیرموثق وجود دارد این است که هیچ موضع اخلاقی یا ایدئولوژیک روشنی نه بیان می‌شود و نه حفظ می‌شود و به ما به‌منزلهٔ خواننده گفته نمی‌شود که به چه بیندیشیم» (همان، ۱۴۴). درواقع درک نظام ارزشی مؤلف و پس از آن کشف تضاد میان روایت راوی و نظام ارزشی مؤلف یکی از مهم‌ترین کلیدهای درک راوی ناموثق است.

شیوهٔ روایتگری اعتمادناپذیر و محدودیت درک و شناخت راوی و نیز نقص او در شناخت جهان درون و بیرون، از ویژگی‌های داستان مدرن و منبعث از جهان‌نگری این عصر و حاصل ازبین رفتن اقتدار و مرجعیت راوی در جهان مدرن است. تولان نیز بر این نکته صحه می‌گذارد که ناموثق بودن در داستان‌های مدرن بسیار شایع است. اصلی‌ترین دلایل ناموثق بودن راوی تناقض‌گویی و تضاد ارزش‌گذاری او با ارزش‌گذاری مؤلف و خطاهای راوی دانسته و روش‌هایی نیز برای تشخیص آن در متن ارائه شده است. اما در عمل تشخیص همهٔ راویان ناموثق چندان ساده نیست. گاه راوی با چیره‌دستی، یک ساختار به‌ظاهر همگون را ارائه می‌دهد و از تکنیک‌های بسیاری برای پوشاندن ناموثق بودن خود بهره می‌برد.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

این پژوهش تأکید می‌کند که یکی از مهم‌ترین راه‌های شناخت راوی ناموثق که تاکنون مغفول مانده، سکوت‌ها، حذف‌ها، خلأها و حفره‌های متنی است. راوی ناموثق از چند جنبه با مفهوم سکوت و حذف پیوند دارد: نخست اینکه، راوی ناموثق معمولاً مهم‌ترین دلایل بی‌اعتباری روایت خود را از متن حذف می‌کند. اگرچه راوی برخی نشانه‌ها را برای خواننده باقی می‌گذارد تا او را متوجه تناقض‌ها و تضادهای متن کند، مهم‌ترین و قوی‌ترین نشانه‌های بی‌اعتمادی راوی یا در متن نمی‌آید (حذف دائم) یا در طول متن حذف می‌شود و فقط در اواخر متن ارائه می‌گردد (حذف موقت)؛ به‌خصوص در انواعی از راوی ناموثق که روایتگر قصد فریب یا جعل و تحریف رویدادها را دارد. اگر این‌گونه راویان از ابتدای روایت، نشانه‌های پُررنگی مبنی بر اعتمادناپذیری خود را دراختیار خواننده قرار بدهند، قدرت و اعتبار قراردادی‌شان از آن‌ها سلب خواهد شد، پیوندشان با خواننده دچار خدشهٔ جدی می‌شود، نقش آن‌ها در مقام «داننده» ازبین می‌رود و این‌همه موجب می‌شود به‌نوعی حق اطالهٔ کلام از آن‌ها گرفته شود. راوی رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها* اگرچه در طول متن به‌شکل تکه‌تکه در صحنه‌هایی ناچار به اعتراف می‌شود، از تکنیک‌هایی بهره می‌برد تا ابعاد اعتمادناپذیری روایتش در هاله‌ای از ابهام و تعلیق باقی بماند. اطلاعات اصلی مربوط به ناموثق بودن او در بخش‌های پایانی رمان به‌شکل اعتراف در حضور دو شخصیت نکیر و منکر دراختیار خواننده قرار می‌گیرد.

دوم اینکه، یکی دیگر از وجوه حذف و سکوت در روایت راوی ناموثق مربوط به حذف اطلاعات و رویدادهاست. راوی ناموثق برای پنهان کردن ابعاد بی‌اعتباری متن، همواره برخی رویدادها، وجوهی از رخدادها، بخشی از نیات و احوال دورنی خود و نیز بعضی اطلاعات را حذف می‌کند. هر راوی برای پنهان داشتن حذف‌های خود، تمهیدات مختلف ساختاری و فرمی ایجاد می‌کند تا بتواند تا انتهای کلام خواننده را با خود بکشاند.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

راوی رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها* نیز اگرچه به برخی بیماری‌های روانی خود و بعضی از وجوه اعتمادناپذیری‌اش اعتراف می‌کند، مهم‌ترین دلایل نامعتبر بودن روایت را از خواننده مخفی نگه می‌دارد. او در طول متن بارها به چند بیماری روانی خود اعتراف می‌کند: «من سه بیماری مهلک دارم: 'وقفه‌های زمانی'، 'خودویرانگری' و 'آینه'» (قاسمی، ۱۳۹۵: ۳۵). همچنین او ابعاد این بیماری را برای خواننده شرح می‌دهد. جز این، آن‌چنان که از گفتهٔ راوی و دیگر نشانه‌ها برمی‌آید، خواننده متوجه بیماری پارانویا و نیز چندشخصیتی بودن راوی می‌شود (حسنلی و جوشکی، ۱۳۸۹: ۴۰ـ۴۱). این بیماری‌ها به‌تنهایی می‌توانند از اعتبار روایت راوی بکاهند و آن را خدشه‌دار کنند. اما مهم‌ترین بُعد اعتمادناپذیری راوی، «تعمد» او برای جعل رویدادها و تحریف آن‌هاست. از دیگر سو اعتراف‌های راوی ابعاد دیگری نیز دارد. اگرچه راوی صادقانه و گاه در قالب درددل و گلایه به برخی بیماری‌های خود یا وجوه آن‌ها اشاره می‌کند که این خود می‌تواند به بی‌اعتباری متن بینجامد، این نشانه‌ها و نیز اعتراف‌ها از سویی برخی اشتباه‌ها یا تناقض‌ها و ناتوانی ظاهری در درک واقعیت را از سوی راوی توجیه می‌کند و از دیگر سو این‌گونه اعترافِ همدلی‌برانگیز این گمان را در خواننده ایجاد می‌کند که محرم اسرار راوی است و حس نزدیکی یا ترحم و اغماض او را برمی‌انگیزد و اعتمادی ترحم‌آمیز را در وی ایجاد می‌کند.

۲ـ۱ـ۱. خلأ و گسست در الگوی معیار

خلأ یا گسست[۲۱] در الگوی معیار یکی از اختلال‌هایی است که روایت نامعتبر ممکن است به آن دچار شود و نشانه‌ای است بر اعتمادناپذیری راوی. شیوهٔ روایتگری و نظرگاه راوی به خواننده نشان می‌دهد که از چه دریچه‌ای به متن بنگرد یا به آن واکنش نشان دهد. کوری (۱۳۹۱: ۱۱۹ـ۱۲۰) از «واکنش تقلیدی مخاطب از راوی»، برای برقراری ارتباط با متن سخن می‌گوید. به‌گفتهٔ او، راوی و نظرگاهِ وی یک «الگوی

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

معیار» برای برقراری ارتباط با روایت دراختیار مخاطب قرار می‌دهد. خواننده برای پذیرفتن این الگوی معیار، باید به چارچوب اثر وارد شود تا با آن همسو گردد. درنهایت اثر خواننده را ترغیب می‌کند تا نگرش‌های ارزش‌گذارانه و واکنش‌های احساسی آن را تقلید کند (همان‌جا).

> از آنجا که روایت‌ها نقطهٔ دید راوی را نشان می‌دهند، در ذهن ما تصویری از کسانی با آن نقطهٔ دید را می‌آفرینند و درنتیجه ترغیبمان می‌کنند تا جنبه‌های بارز آن ـ به‌ویژه نگرش‌های ارزش‌گذارانه و واکنش‌های احساسی ـ را تقلید کنیم و با گزینش این واکنش‌ها، چارچوب متعارف آن اثر را به‌طور کلی یا جزئی می‌پذیریم (همان، ۱۲۰).

از این رو وجود تناقض یا ضعف یا خلأ در الگوی معیاری را که راوی دراختیار خواننده قرار می‌دهد، می‌توان نشانه‌ای بر نامعتبر بودن روای دانست. خلأ در الگوی معیار واکنش تقلیدی خواننده را به متن دچار خدشه می‌کند و درنهایت واکنش خواننده از «تقلید» به «مقاومت» دربرابر متن بدل می‌شود.

در چارچوبی که به خلأ دچار است، اجزا اگرچه در جای خود یا در پیوند با صحنه یا خرده‌روایت منطقی و معنادار به‌نظر می‌رسند، در کلیتِ چارچوب یا معنادار نخواهند بود یا متناقض‌اند یا ایجاد گسست می‌کنند. گسست در الگوی معیار به خدشه‌دار شدن روایت می‌انجامد.

راوی ناموثق دروغ‌گو نمی‌تواند الگوی معیار و چارچوب سامان‌مندی برای واکنش به متن داشته باشد. درواقع الگوی معیاری که او با دروغ‌گویی یا فریب ایجاد می‌کند، سرشار از خلأ و تناقض است. خلأهای بنیادین در الگوی معیار نشانگر روایت نامعتبر با «وجهیت منفی» است. اما اشاره به این نکته ضروری است که در روایت نامعتبری که با وجهیت یا روایتگری منفی ارائه می‌شود، خلأهای روایی برجسته هستند و راوی تلاش نمی‌کند آن‌ها را بپوشاند؛ اما در شیوهٔ نامعتبری که راوی آن دروغ‌گو یا فریبکار

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

است، راوی می‌کوشد تا معیاری کاذب ایجاد کند و خلأهای متن را نیز بپوشاند. راوی ناموثق دروغ‌گو با فریب خواننده چارچوبی را جعل می‌کند تا خواننده از دریچهٔ آن به متن بنگرد و آن را باور کند. این چارچوب هم به واکنش خواننده سمت‌وسو می‌دهد و هم الگوی معیاری را دراختیار خواننده می‌گذارد.

راوی رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها* نیز در خط روایی اصلی رمان، با دروغ و پوشاندن واقعیت و پنهان کردن نقش خود در وقایع، می‌کوشد روایتی را جعل کند و دراختیار خواننده قرار دهد؛ اما در کلیت متن، نمی‌تواند چارچوب و معیاری به‌سامان برای واکنش به متن به خواننده اعطا کند تا از آن دریچه متن را ببیند و گفته‌های او را بپذیرد.

خط روایی مربوط به بازجویی نکیر و منکر از راوی مهم‌ترین قسمتی است که دست راوی را تا حد زیادی رو می‌کند و روایت او را کاملاً خدشه‌دار و پرحذف جلوه می‌دهد؛ اما بدون درنظر گرفتن این خط روایی نیز روایت جعلی راوی داستان، علاوه‌بر تناقض‌ها و دروغ‌هایی که می‌توان تشخیص داد یا خود راوی به آن‌ها اشاره می‌کند، خلأها و حذف‌های بسیاری دارد که دست خواننده را برای شکل دادن به یک چارچوب نگرشی و ارزشی و الگوی معیار می‌بندد و او را در سامان‌دهی به «نگرشی تقلیدی» دچار سردرگمی می‌کند.

۲ـ۱ـ۲. تأثیر روایت‌شنو و انگیزهٔ روایت بر سکوت‌ها و حذف‌های روایی

روایت‌شنو[۲۲] مخاطب راوی است که ممکن است «آشکارا با 'تو' مشخص شده باشد یا نشده باشد، ممکن است در رویدادهایی که برایش نقل می‌شود سهیم باشد یا سهیم نباشد» (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۶ـ۲۷). به‌گفتهٔ ریمون ـ کنان، معیارهایی که در طبقه‌بندی انواع راوی صورت می‌گیرد، برای روایت‌شنو نیز مصداق دارد. از این رو او از روایت‌شنوی میان‌داستانی و فراداستانی سخن می‌گوید. همچنین او به نقل از چتمن، به

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

این نکتهٔ بسیار مهم اشاره می‌کند که روایت‌شنو نیز، مانند راوی، معتمد یا نامعتمد است (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۲ـ۱۴۳). تودوروف این گفتهٔ پرینس را باور دارد که روایت‌شنو «کمک می‌کند تا روایت چارچوب دقیق‌تری پیدا کند، ما را در شناختن راوی یاری می‌دهد، برخی درون‌مایه‌ها را برجسته می‌کند، دسیسه را پیش می‌برد، و به سخن‌گوی اخلاق اثر بدل می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۵).

> روایت‌شنوها نیز مانند راویان یا آشکارند یا مخفی. روایت‌شنوی مخفی همان مخاطب خموش راوی است؛ درحالی که روایت‌شنوی آشکار کسی است که استنتاجات راوی از پاسخ‌های احتمالی او، پاسخ‌ها یا نظرهای واقعی او یا واکنش‌های او ممکن است چهره‌ای باورپذیر به او بدهد (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۳).

مبحث روایت‌شنو در پیوند مستقیم با انگیزهٔ راوی نیز است. انگیزهٔ راوی یا پی‌رنگِ روایت که پرینس (۱۳۹۱: ۳۸) از آن با عنوان «منشأ» روایت یاد می‌کند، «پاسخ به این پرسش است که چرا این داستان روایت می‌شود» (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۲۷). پیوند روایت‌شنو و انگیزهٔ راوی با حذف و سکوت در روایت تاکنون بررسی نشده است.

وجود روایت‌شنو از عوامل اثرگذار در ایجاد حذف و خلأ در روایت است. روایت‌شنو می‌تواند به‌طور مستقیم یا نامستقیم در انگیزهٔ راوی اثر بگذارد یا به اعتمادپذیری او خدشه وارد کند. راوی با توجه به روایت‌شنوی آشکار یا پنهان، ممکن است بخش‌هایی از روایت خود را دیگرگونه بنمایاند، به جعل آن بپردازد، دروغ بگوید و بخش‌های مهمی از روایت را حذف کند یا بی‌اهمیت جلوه دهد تا دربارهٔ آن سکوت شود.

یکی از نمونه‌های اثرگذاری روایت‌شنو بر ایجاد و گشودن خلأهای روایی، رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها* است. این رمان چند روایت‌شنو دارد که در هر بخش، به انگیزهٔ راوی برای تحریف روایت شکلی دیگرگونه می‌دهد. پرینس (۱۳۹۱: ۴۰)

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

متن‌هایی را که چند روایت‌نیوش دارند، آثاری با شیوهٔ روایتگری «چندگانه» می‌نامد. رمان بررسی‌شده سه گونه روایت‌شنو دارد:

۱. روایت‌شنوی خاموش: سکوت روایت‌شنو نیز معنادار است و می‌تواند در جهت دادن به انگیزهٔ راوی و نیز حذف و سکوت روایی اثرگذار باشد. یکی از سه خط روایی رمان، خطاب به روایت‌شنوی خاموشی است که به‌شکل مرموزی وارد اتاق راوی می‌شود و با دشنه‌ای در جیب روبه‌روی او می‌نشیند و به سخنان او گوش می‌دهد. اینکه آیا این روایت‌شنو زادهٔ تخیل بیمار راوی است یا تجسم چهارده‌سالگی اوست یا فرزند احتمالی او از زنی است که سال‌ها پیش دوست می‌داشته، در هاله‌ای از ابهام می‌ماند.

این روایت‌شنو قصد کُشتن راوی یا سایهٔ او را دارد. از این رو انگیزهٔ راوی در این خط روایی منصرف کردن او از کُشتن است. بنابراین نوع پنهان‌گری راوی و شیوهٔ تحریف ماجراها، متناسب با حضور این روایت‌شنو و خطری که از سمت او احساس می‌شود، تغییر می‌کند. راوی تحت تأثیر حضور روایت‌شنو، برخی از وقایع گذشته را بر اثر تداعی معانی، با پس‌نگاه برون‌داستانی، به روایت درمی‌آورد. او در این قسمت‌ها برای نجات خود از مرگ، تمام روایت را برای رویت‌شنو نمی‌گوید و قاعدتاً رویدادهای گذشته را به‌گونه‌ای بازتعریف می‌کند تا خود را از مرگ برهاند.

۲. روایت‌شنو ـ شخصیت: بخش‌هایی از رمان خطاب به یا در گفت‌وگو با دو مخاطب فراواقعی، «نکیر و منکر»، روایت می‌شود. این دو روایت‌شنوی فعال ابعاد اعتمادناپذیری راوی را بر خواننده آشکار می‌کنند، خواننده را متوجه دروغ‌ها و حذف‌های موجود در روایت می‌نمایند و پایه‌های روایت راوی را به‌طور کامل متزلزل می‌کنند. راوی در مواجهه با آن‌ها رفته‌رفته بسیاری از ابعاد فریبکاری خود را افشا می‌کند یا با تلاش برای فریب دادن آن‌ها و درنهایت اشاره به بی‌ثمر بودن کوشش

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

خود، جنبه‌هایی از شخصیتش را نمایان می‌سازد که باعث می‌شود خواننده به دیگر بخش‌های روایت او نیز شک کند.

یکی از کاربردهای سکوت ایجاد استیلا و قدرت و نمایاندن برتری خود است. این دو روایت‌شنوی کم‌سخن به‌خوبی از این ویژگی سکوت بهره می‌گیرند و جایگاه خود را در موضع قدرت تثبیت می‌کنند. از دیگر سو این دو شخصیت ـ روایت‌شنو در پاسخ‌های خود اغلب از جملات کوتاه و متفرعنانه و اشاره‌وار و پر از سکوت و نیز پرسش‌های استفهامی و موجز استفاده می‌کنند. اجتناب آن‌ها از توضیحات زیاد و مفصّل از یک سو راوی را به سخن گفتن وامی‌دارد و از دیگر سو خلأهای روایی دیگری را ایجاد می‌کند.

گفتم: «آن کاغذهای مارکدار شرکت توشیبا روایت تحریف‌نشدهٔ ماجراست.»
دو دست بزرگ و پرقدرت شانه‌هایم را بالا آورد و کارد را از پشتم بیرون کشید:
«ولی نه همهٔ ماجرا!»
.....
گفتم: «ببینید من یک غلطی در زندگی‌ام کرده‌ام حالا هم مثل سگ پشیمانم.»
ـ طفره نروید.

پاسخ اشاره‌واری همچون «ولی نه همهٔ ماجرا!» از سوی دو روایت‌شنو ـ شخصیت متضمن سکوت و حذف زبانی است و دلالت بر چند مفهوم دارد: این پاسخ در ذهن مخاطب خلأ و پرسش ایجاد می‌کند؛ به ناگفته‌ها و حذف‌های راوی اشاره دارد؛ این دو شخصیت را در موضع همه‌چیزدان و در جایگاه فرادست نشان می‌دهد.

سکوت و کم‌گویی این دو شخصیت ـ روایت‌شنو کاربردهای دیگری نیز دارد. آن‌ها با آشکار نکردن گسترهٔ اطلاعاتی خود و توانایی ذهن‌خوانی‌شان، راوی را وارد بازی‌ای می‌کنند که خود او به‌شکل عملی فریبکاری‌اش را به‌نمایش می‌گذارد و از خود

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

یک شخصیت کاریکاتوری ارائه می‌کند. در انتهای رمان، راوی متوجه گسترهٔ فراطبیعی اطلاعات آن‌ها می‌شود:

«چه خریتی! او فکرهای مرا، هنوز به زبان نیامده، درمی‌یافت و من در تمام این مدت، چیزهایی را که می‌توانست به ضررم تمام شود پنهان می‌کردم. از خیر دفاع گذشتم و فکر چانه‌زدن افتادم» (قاسمی، ۱۳۹۵: ۲۰۱).

۳. روایت‌شنوی مخفی یا مبهم: در بخش‌هایی از رمان، راوی مخاطبی مبهم یا ناشناس را مورد خطاب قرار می‌دهد. این مخاطب ممکن است روایت‌شنوی مخفی یا یکی از روایت‌شنوهای درون‌داستانی (همچون پسر راوی) باشد. این ویژگی می‌تواند مؤید این نکته باشد که نسخهٔ جعلی رمان با درک و احساس حضور و توجه روایت‌شنو نوشته شده است. این تعبیر با اعتراف‌های راوی نیز همخوانی دارد. از این رو توقع نمی‌رود در هیچ‌یک از بخش‌های خط اصلی رمان (و دیگر خطوط روایی) یک متن بی‌تحریف و بدون حذف پیش‌روی خواننده باشد؛ چراکه راوی این نسخه را درجهت توجیه خود و فریفتن روایت‌شنو نوشته است و در جای‌جای رمان روایت‌شنوهای مختلف را در ذهن خود دارد و با آن‌ها سخن می‌گوید و نیز سعی در نزدیک شدن به آن‌ها دارد. در برخی از این بخش‌ها راوی به‌شکل خطابی اقدام به توجیه یا روشن کردن رفتار خود می‌کند:

«می‌دانم حالا فکر خواهید کرد مبتلا به پارانویا هستم. باشد، من که خودم به بیماری‌های بدتر از آن اعتراف کردم؛ پس بگذارید تا همه‌چیز را بگویم.» (همان، ۴۵).

«دلخور؟ شما جای من بودید کله‌اش را می‌کندید» (همان، ۹۲).

این‌گونه خطاب قرار دادن روایت‌شنوی مخفی یا مخاطب، داستان را به شیوه‌های روایی یا سرموقعیت‌های شفاهی نزدیک می‌کند (لوته، ۱۳۸۸: ۳۲). این شباهت ظاهری برای راوی ناموثق کارکردی درجهت هدفش دارد. درواقع او از نزدیک کردن روایت

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

خود به شیوهٔ شفاهی و نیز بهره‌گیری از حس نزدیکی و حضوری که این شیوه در خواننده ایجاد می‌کند، به‌مثابهٔ تمهیدی برای فریب مخاطب استفاده می‌کند.

درنهایت چند نوع انگیزهٔ روایی مختلف در پیوند با روایت‌شنوهای گوناگون، به رمان پیچیدگی بیشتری داده و باعث مبهم و نسبی شدن روایت نیز شده است. قاسمی (۱۳۸۱: ۸) نیز در مصاحبه‌ای به این ویژگی رمان خود اشاره کرده است. او می‌گوید انگیزه‌های گوناگون روایی و اینکه خواننده نمی‌داند کجای متن دقیقاً خطاب به چه کسی است، باعث می‌شود ابهام متن ناگشوده باقی بماند و درک اینکه کدام بخش از واقعیت‌ها حذف یا جعل شده‌اند، دشوارتر به‌نظر برسد.

۲ـ۱ـ۳. فاصلهٔ اتخاذشده از سوی راوی و پیوند آن با سکوت و حذف

«ارتباط روایی در داستان منثور مستلزم فاصله است» (لوته، ۱۳۸۸: ۶۱ـ۶۲). به‌گفتهٔ لوته:

> فاصله بیانگر یکی از ویژگی‌های بنیادی داستان روایی است: اینکه داستان روایی انعطاف‌پذیری نامعمولی دارد و می‌توان در آن رخدادها و تنش‌ها را با شدت و عمقی زیاد نشان داد، به این دلیل است که با مجموعه‌ای از ابزارهای فاصله‌گذاری ساخته می‌شود (همان، ۵۰).

تقسیم‌بندی انواع فاصله کار بسیار دشواری است. این دشواری بیشتر مربوط به حیطهٔ روانی، ایدئولوژیک و عاطفی فاصله است. با این حال، لوته در یک تقسیم‌بندی ساده، سه نوع فاصله را برشمرده است: ۱. فاصلهٔ زمانی؛ ۲. فاصلهٔ مکانی؛ ۳. فاصله در نگرش (همان، ۵۰ـ۵۲). او تمام ابعاد روانی و عاطفی و ذهنی را زیر عنوان فاصله در نگرش آورده است. فاصله در نگرش به پیچیده‌ترین نوع فاصلهٔ راوی از روایت اشاره دارد.

> در اینجا مقصود از نگرش، سطح بینش و قضاوت‌ها و ارزش‌های راوی است. فاصله در نگرش برای بررسی و شاید روشن کردن رابطهٔ راوی و شخصیت‌ها

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

مفهوم مفیدی است. این مفهوم همچنین می‌تواند در بحث دربارهٔ موضع و کارکرد راوی در مناسبت با نیت و نظام ارزشی متن بسیار به‌کار آید (همان، ۵۱).

از دیگر سو این نوع فاصله در داستان «عاملی است که به کمک آن میزان این‌همانی و همدلی میان نویسنده ـ راوی و خواننده مشخص می‌شود. جز این، فاصله‌گذاری معلوم می‌کند که راوی تا چه حد به شخصیت‌ها نزدیک است یا از آن‌ها فاصله گرفته است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۸). لوته اعتقاد دارد نگرش علاوه‌بر راوی، به ویژگی‌های برجستهٔ او هم اشاره می‌کند. به‌ویژه وقتی راوی ناموثق باشد، فاصله در نگرش ممکن است میان راوی و مؤلف پنهان نیز به‌وجود آید (لوته، ۱۳۸۸: ۵۱). وقتی فاصله در نگرش به سطح بینش و قضاوت‌های راوی ربط داده می‌شود، «مقصود این است که او رخدادهایی را که توصیف می‌کند، به‌شیوه‌ای خاص می‌بیند و شیوهٔ دیدن و قضاوت کردن او از رخدادها و شخصیت‌ها بر شکل ارائهٔ آن‌ها از جانب شخصیت‌ها اثر دارد» (همان، ۵۴).

راوی ناموثق رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها* در طول متن به جعل یک نوع از «فاصله در نگرش» و ایجاد یک سطح کاذب از بینش و قضاوت می‌پردازد. راوی در این فاصلهٔ نگرشیِ جعلی، بخش عظیمی از درک، هوش، فراست و نیز نقشه‌های خود را پنهان و به‌عبارتی حذف می‌کند و میزان کمی از توانایی هوشی و شناختی خود را در درک و معرفی و توصیف شخصیت‌ها به‌نمایش می‌گذارد. اما در خط روایی مربوط به مواجههٔ او با دو شخصیت نکیر و منکر، رفته‌رفته درمی‌یابیم که این میزان از شناخت و درک از شخصیت‌ها و «فاصله در نگرش»، اساساً جعلی یا کاذب و یا پر از خلأ و ناگفته بوده است (برای نمونه ر.ک: قاسمی، ۱۳۹۵: ۱۶۶ـ۱۷۰).

این فاصله در نگرشِ جعلی و بینش و درک کاذب در پرداخت دو شخصیت سید و رعنا پررنگ‌تر جلوه می‌کند. برای نمونه راوی در روایت ماجراهای مربوط به ارتباط سید و رعنا، وانمود می‌کند چندان از برقراری رابطه میان سید و رعنا راضی نیست و

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

این رابطه حاصل جذابیت سید و علاقه‌مند شدن رعنا به سید است. اما در اعتراف‌های مقابل دو شخصیت نکیر و منکر، خواننده متوجه می‌شود که دانسته‌های راوی بسیار بیشتر از چیزی است که وانمود می‌کرده است. درواقع راوی با درک حسابگری رعنا و نیز تمایل سید به ارتباط با رعنا، در نقشه‌ای حساب‌شده، آن دو را به‌سمتی هدایت می‌کند تا به مقاصد خود برسند و خود او نیز از شرّ رعنا خلاص شود.

راوی در طول خط اصلی روایت سعی می‌کند این فاصله در نگرشِ جعلی را حفظ کند، میزان هوش و درک خود را ناچیزتر جلوه دهد و نقشه‌هایش را پنهان کند تا درنهایت خواننده نیز از همین دریچه و با همین فاصله‌گذاری، وقایع را ببیند و قضاوت کند.

«نظام ارزشی راوی» نیز بخشی از «فاصله در نگرش» او را تشکیل می‌دهد. راوی ناموثق اغلب نمی‌تواند یک نظام ارزشی هماهنگ یا تشخیص‌پذیر را دراختیار خواننده قرار دهد تا او بتواند رویدادها را با آن چارچوب تعریف یا معنا کند. راوی حتی در بخش‌های مربوط به دست‌نوشته‌های خود (خط اصلی رمان)، نمی‌تواند از طریق تحریف و جعل، نظام ارزشی یک‌دست و بدون حفره‌ها و خلأهای پررنگ را دراختیار مخاطب قرار دهد (یا شاید این کار اساساً امکان‌پذیر نیست).

۲ـ۱ـ۴. کانون دید راوی و تأثیر آن در سکوت و حذف

کانون روایت یا نظرگاه پاسخ به این پرسش است که «چه کسی می‌بیند؟». کانون از اصطلاحاتی است که با مفهوم فاصله پیوند دارد. درواقع «تغییرات در کانون یا زاویهٔ دید داستان اغلب با تغییر در فاصله پیوند دارد» (لوته، ۱۳۸۸: ۵۹). «نظرگاه روایی هم مستلزم ادراک بصری راوی از رخدادها و شخصیت‌هاست و هم متضمن اینکه او چگونه آن‌ها را تجربه، قضاوت و تفسیر می‌کند» (همان، ۵۵). تولان به‌جای اصطلاح کانون یا کانونی‌سازی، اصطلاح «جهت‌گیری» را پیشنهاد می‌کند و در تعریف

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

کانونی‌سازی می‌گوید: «جهت‌گیری‌ای که طبق استنباط ما آنچه گفته می‌شود از آن منظر است» (۱۳۸۶: ۱۱۵). به‌نظر او، اصطلاح «جهت‌گیری» منظر شناختی و احساسی و ایدئولوژیک را (علاوه‌بر منظر مکانی ـ زمانی) بهتر بیان می‌کند (همان، ۱۰۹).

این مفهوم چنان گسترده است که نمی‌توان آن را به چند خصیصهٔ مشخص تقسیم‌بندی کرد یا به روشنی تبیینش نمود. از این رو میکه بال[۲۳] در توصیف آنچه «ادراک بصری راوی» می‌گویند، اظهار می‌کند:

> ادراک به عواملی چنان بی‌شمار وابسته است که تقلا برای رسیدن به عینیت را بیهوده و بی‌معنا می‌کند. در اینجا فقط به تعدادی انگشت‌شمار از آن‌ها می‌توان اشاره کرد: موضع شخص درقبال موضوعی که درک می‌شود، کاهش نور، فاصله، شناخت پیشین و نگرش روانی به موضوع؛ این عوامل در کنار عوامل دیگر بر تصویری که فرد می‌سازد، اثر می‌گذارد و آن را به دیگران منتقل می‌کند (به نقل از همان، ۵۵).

ریمون ـ کنان با الهام از اوسپنسکی[۲۴] سعی می‌کند مفهوم کانون یا زاویهٔ دید را با تقسیم کردن آن به وجوه ادراکی، روانی و ایدئولوژیکی سامان‌دهی کند. اما این نوع سامان‌دهی در نقد عملی دشوار است؛ زیرا وجوه مختلف زاویهٔ دید یا نظرگاه، در متن روایی پیوسته با هم می‌آمیزند و یکدیگر را تعدیل می‌کنند (همان، ۵۹).

مؤلف برای هر داستان، یک نظرگاه یا کانون جعل می‌کند. این کانون جعلی یا قراردادی میزان فاصله، جهت‌گیری‌ها، نگرش روانی، و وجوه ادراکی، ایدئولوژیکی و حسی اثر را شکل می‌دهد. راوی ناموثق *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها* در نوشتن نسخهٔ دوم رمان، آشکارا نظرگاهی را جعل می‌کند تا از منظر آن رویدادها را بازگویی کند و خواننده نیز درنهایت از همین منظر به رویدادها بنگرد. جعل این نظرگاه درواقع به‌گونه‌ای نقد این نظرگاه نیز هست. راوی با تلاش برای معنا دادن جهان از این نظرگاه

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

و درنهایت بی‌نتیجه ماندن این تلاش، کاستی‌های این نظرگاه را نیز پیش‌روی خواننده قرار می‌دهد.

اگر یکی از وجوه نظرگاه را منظر ایدئولوژیکی آن بدانیم (لوته، ۱۳۸۸: ۵۹)، نظرگاه و جهت‌گیری ایدئولوژیکیِ راویِ *هنموایی* در حذف و جعل روایی بسیار دخیل بوده است. یکی از انگیزه‌های راوی تحریف روایت و مبرا کردن خود از جرم خودکشیِ باواسطه بوده است. بی‌گناه نشان دادن خود و شهیدنمایی و پنهان کردن خودکشی راوی انگیزه‌ای است برآمده از یک جهت‌گیری و نظرگاه ایدئولوژیکی ـ مذهبی که به حذف‌ها و سکوت‌ها و پنهان‌گری‌های زیادی در روایت منجر شده است. این جهت‌گیری مذهبی ـ اخلاقی باعث می‌شود راوی نتواند رویدادها را آن‌گونه که هستند، روایت کند و ناچار شود تاحدی آن‌ها را در قالب ایدئولوژی بگنجاند و از این منظر پذیرفتنی بنمایاند؛ از این رو او ناگزیر است بخش‌های زیادی از رویدادها را حذف کند یا دیگرگونه جلوه دهد.

این نظرگاه البته در تمام شئون رمان دیده نمی‌شود. راوی ساکن فرانسه است و بسیاری از کنش‌های او درنهایت همخوان با آن جامعه و در تضاد با شریعت است. راوی نیز از این‌گونه زندگی ابایی ندارد. از این رو نظرگاه ایدئولوژیکی یک‌دست یا ثابتی در رمان وجود ندارد.

اما وجود دو شخصیت نکیر و منکر (حتی اگر زادهٔ تخیل او باشد)، تحریف روایت برای تبرئه کردن خود درمقابل آن‌ها، سعی در شهیدنمایی و پنهان کردن نقشهٔ قتل خود که نوعی خودکشی است، تحت تأثیر نظرگاه ایدئولوژیک راوی بوده است. همچنین حذف بسیاری از اطلاعات و رویدادها به‌علت ناهمخوانی آن‌ها با این چارچوب ایدئولوژیک بوده است؛ نظرگاهی ایدئولوژیکی که او در مقام راوی ـ شخصیت هم آن را بسیار نقد می‌کند و هم از جهاتی اسیر آن است.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

۲ـ۱ـ۵. گسست در نظم طبیعی و قراردادی و توالی مورد انتظار

انسجام از خصیصه‌هایی است که با ابزارهای گوناگونی در متن ایجاد می‌شود. برخی از ابزارهای ایجاد انسجام «طبیعی» هستند. توماشفسکی ابزارهای سامان‌بندی طبیعی را سه گونه می‌داند: نظم منطقی (علّی‌ومعلولی)، نظم زمانی و نظم فضایی (به نقل از تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۶). جز این، هر متنی از ابزارهای غیرطبیعی دیگری نیز برای سامان‌بندی و ایجاد انسجام بهره می‌گیرد که مهم‌ترین آن‌ها «قواعد ادبی» (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۷۴) است. قواعد ادبیِ انسجام‌بخش در هر متنی یا بیرونی و برمبنای قراردادهای معمول ادبی است یا اینکه بخشی از انسجام متن، وابسته به قواعد درون‌متنی و منطق ایجادشده از سوی مؤلف است. قواعد انسجام‌بخشی نوعی «توقع یا توالی مورد انتظار» را در خواننده ایجاد می‌کنند. هرگاه متن از این قواعد خودساخته یا طبیعی یا ترکیبی از این دو عدول کند، نوعی «گسست» ایجاد می‌شود. از این رو گسست را می‌توان به انواع گوناگونی تقسیم کرد: گسست زمانی، گسست علّی‌ومعلولی، گسست روایی، گسست در منطق اطلاع‌رسانی و... . گسست از مفاهیمی است که با سکوت و حذف پیوند دارد. به‌گفتهٔ شوالم:

> وجود گسست در گفتمان روایی (روساخت داستان) به‌مثابهٔ ردّی بر وجود سطح زیرین دیگری تلقی می‌شود که قابل خوانش است البته لزوم رعایت انسجام در داستان مانع از آن می‌شود که این گسست‌ها به‌وضوح دیده شوند. مسئله این است «که داستان واقعی هرگز گفته نمی‌شود» (به نقل از صادقی، ۱۳۹۲: ۷۴).

زبان‌شناسان با توجه به گسست‌های زبانی، برای یافتن سکوت‌ها و داستان‌های به‌غیاب‌رانده‌شده، در «بافت» به جست‌وجو و بازیابی اطلاعات از خلال «حلقه‌های مفقود و ردّ صورت‌های محذوف» (همان، ۱۳۳) می‌پردازند. همچنین براون در رویکرد زبان‌شناختی دیگری، برای یافتن سکوت‌ها «خطی بودن و زنجیره‌ای بودن اطلاعات را به‌صورت مکث یا درنگ در زبان گفتاری و گسست در تداوم، مکث، نوبت‌گیری، عدم

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

اطمینان و ناموزونی کلام در خلال تعامل میان مردم» (همان، ۴۹ـ۵۰) در کانون توجه قرار می‌دهد.

در رویکردی روایت‌شناختی، گسست را نه در زبان، بلکه در قواعد روایی و نیز قواعد طبیعی موجود در متن می‌توان جست. برای نمونه گسست در منطق علّی‌ومعلولی را می‌تواند متضمن معناهای گوناگونی، ازجمله نامعتبر بودن راوی دانست. افزون‌بر قواعد طبیعی و سنت‌های ادبی معمول، هر متن با توجه به شیوهٔ روایتی که برمی‌گزیند، نوع خاصی از قواعد و منطق درون‌متنی را نیز ایجاد می‌کند که هرگونه تغییر در این منطق قراردادی، نوعی گسست معنادار پدید می‌آورد. برونو در مطالعات زبان‌شناختی خود دربارهٔ سکوت، این موضوع را این‌گونه بیان می‌کند: «وقتی توالیِ مورد انتظار را تغییر می‌دهیم، سکوت‌ها را ایجاد کرده‌ایم» (همان، ۴۹). با نگاه روایت‌شناختی، عبارت «توالی مورد انتظار» را می‌توان همان منطق طبیعی یا ادبی یا درون‌متنی تعبیر کرد.

تشخیص گسست‌ها و معنا کردن آن‌ها با استفاده از نشانه‌های موجود در روساخت متن، راهی است برای کشف داستان‌های زیرین و ژرف‌ساخت اثر. در شیوهٔ روایتگری اعتمادناپذیر، بررسی این گسست‌ها در داستان روساخت راهی است برای کشف ابعاد اعتمادناپذیری راوی و نیز داستان‌های محذوف و به‌غیاب‌رانده‌شده.

در رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها*، انواع گوناگونی از گسست دیده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که گسست را می‌توان از مهم‌ترین ویژگی‌های این اثر دانست. نظم زمانی این اثر، با توجه به بیماری وقفه‌های زمانی راوی، دچار گسست‌های بی‌شماری است که در مبحث فرم به آن پرداخته شده است.

گسست گاه در قواعد دورنی اثر ایجاد می‌شود. بخش مهمی از قواعد و منطق درون‌متنی در اثر، با انتخاب شیوهٔ روایت مرتبط است. انتخاب نوع خاصی از راوی و نظرگاه به ایجاد شیوهٔ روایتگری منحصربه‌فردی منجر می‌شود. این شیوهٔ ویژه، در طول

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

داستان، منطق روایتگری متن را رقم می‌زند و ابزارها و قواعدی را دربارهٔ خوانش متن به خواننده ارائه یا تحمیل می‌کند که به‌واسطهٔ آن متن را ببیند و تفسیر کند. گاه راوی از این قواعد خودساخته تخطی می‌کند و به‌عبارتی در شیوهٔ روایتگری او گسست ایجاد می‌شود. این گسست یا معنادار و دلالتمند و ساختاری است یا نقص اثر به‌شمار می‌رود. در شیوهٔ روایت ناموثق، این گسست از قاعدهٔ روایتگری نشانه‌ای است از اعتمادناپذیری راوی. در رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها*، راوی منطق خاصی برای اطلاع‌رسانی ایجاد می‌کند. البته این منطق ضعف‌هایی دارد که راوی با اشاره به بیماری‌های خود، بخشی از این ضعف‌ها را توجیه می‌کند؛ به‌گونه‌ای که این بیماری‌ها و خلأهای روایی حاصل از آن، به‌مثابهٔ بخشی از منطق منحصربه‌فرد راوی در اطلاع‌رسانی است. اما جدا از این ویژگی‌ها، راوی به شیوه‌های دیگر نیز منطق اطلاع‌رسانی خود را در بخش‌های مربوط به روایت تحریف‌شدهٔ رمان می‌شکند. تغییر در روال و منطق اطلاع‌رسانی راوی نوعی گسست ایجاد می‌کند. برای نمونه راوی در بخش ۱۱ از فصل سوم این رمان از رویدادهایی سخن می‌گوید که نوعی گسست در منطق اطلاع‌رسانی او به‌شمار می‌رود. راوی این رمان از ابتدا رویدادهای مربوط به این خط روایی را نخست برای خواننده روایت می‌کند و سپس از بازگویی این رویدادها برای دیگر شخصیت‌ها، به خواننده گزارشی ارائه می‌کند. او تا به اینجای متن نیز تمام کنش‌هایی را که به حملهٔ پروفت و حواشی آن مربوط می‌شود، برای خواننده بازگویی کرده است. راوی همچنین در تک‌گویی‌های درونی خود، از حدس و گمان‌ها و شک و شبهه‌هایش در پیوند با این ماجراها با خواننده سخن می‌گوید؛ بنابر این منطق اطلاع‌رسانی، خواننده توقع دارد همچون محرم اسرار راوی و طبق روال پیشین و مورد انتظار، پیش از دیگر شخصیت‌ها همه‌چیز را بداند. اما در این بخش راوی در گفت‌وگویی با سید، از رویدادها و نیز مطالبی حرف می‌زند که با منطق اطلاع‌رسانی پیشین و معهود همخوانی ندارد. او که پیش از این، صحنهٔ گفت‌وگویش با علی را برای

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

خواننده به‌گونه‌ای تعریف کرده بود که گویی ماجرا به‌تمامی همین بوده است (قاسمی، ۱۳۹۵: ۱۲۸ـ۱۳۳)، اکنون از بخش‌هایی از صحبت‌های خود با علی پرده برمی‌دارد که برای خواننده تازگی دارد. همچنین او با سید دربارهٔ دیدار و گفت‌وگویش با فریدون سخن می‌گوید و حدسیات و مطالبی را عیان می‌کند که تاکنون در متن نیامده بوده است یا با اطلاعات پیشین تناقض دارد (همان، ۱۴۶ـ۱۴۸).

درواقع منطق اطلاع‌رسانی مورد انتظار خواننده در این بخش دچار تغییر و گسست می‌شود. این گسست خواننده را به شک می‌اندازد و چند فرضیه ایجاد می‌کند: نخست اینکه، آیا این صحنه‌ها رخ داده و راوی، برخلاف انتظار، آن‌ها را از خواننده مخفی نگاه داشته و از متن حذف کرده است. اگر این‌چنین است، آیا دیگر صحنه‌هایی که راوی برای خواننده روایت کرده و به‌نظر می‌رسیده است که تمام واقعه بازتعریف شده، نیز چنین حذف‌هایی داشته است. دومین فرضیه‌ای که در ذهن خواننده ایجاد می‌شود و تناقض مربوط به هویت شخصیتی به‌نام مهدی نیز آن را تقویت می‌کند، این است که آیا راوی دارد به دوست خود دروغ می‌گوید و اگر این‌چنین است، آیا در صحنه‌های دیگر و نیز در روایت رویدادهای دیگر نیز دروغ‌پردازی وجود دارد یا نه.

۲ـ۲. سازوکارهای سکوت، حذف و خلأ در حوزهٔ عناصر ساختاری روایت

در این بخش، مبحث حذف و سکوت و خلأ روایی در حوزهٔ عناصری روایی همچون فرم، پی‌رفت‌ها، رویدادهای هسته‌ای و کنش‌یارها و نیز در پیوند با مباحثی همچون نابهنگامی و بسامد، بررسی و تحلیل می‌شود.

۲ـ۲ـ۱. پیوند فرم و حذف و سکوت در روایت

فرم یکی از مفاهیم مهم در گفتمان روایی است. این مفهوم در منابع مختلف، با ویژگی‌هایی بیان شده است. در منابع غیرروایت‌شناسی، فرم را شامل تألیف و ترکیب و

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

گزینش رویدادها و عناصر (مک‌کی، ۱۳۸۹: ۲۴) یا روش و طرز تنظیم و هماهنگ کردن اجزای اثر هنری (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۱۰) دانسته‌اند. در نگاه زبان‌شناختی، فرم را سامان‌بندی و ساختاری می‌دانند که در قالب اصوات زبان، معنا را بروز می‌دهد (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۳۵). در روایت‌شناسی، فرم یکی از اجزای ساختاری متن یا گفتمان است و به نحوهٔ خاص و شگردگونهٔ چینش رویدادها و ترکیب آن‌ها اشاره دارد. فرم اثر از یک سو به‌مثابهٔ تمهیدی ساختاری و کلی، مؤلف را به هدف روایی خود نزدیک می‌کند و از دیگر سو خود می‌تواند تولیدکننده یا ایجادکنندهٔ معنا باشد.

فرم رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها* اصلی‌ترین عامل پیچیدگی متن است. راوی این رمان اظهار می‌کند که مبتلا به بیماری «وقفه‌های زمانی» است (قاسمی، ۱۳۹۵: ۳۱). این بیماری به‌شدت بر شیوهٔ روایت اثر گذاشته و باعث شده است که راوی ارتباطی بریده و ناقص با جهان بیرون و دیگران داشته باشد. نمود این اختلال با ایجاد گسستگی و بی‌نظمی زمانی در روایت خود را نشان می‌دهد.

> توجه دیگران به چه درد من می‌خورد وقتی حتی در طول مکالمه‌ای کوتاه ده‌ها بار «وقفه‌های زمانی» به سراغم می‌آمد؟ آن‌وقت باید مثل بز اخفش همین‌طور بی‌خود و بی‌جهت سر تکان می‌دادم تا طرف مقابل فکر کند دارم به حرف‌هایش گوش می‌کنم [...] اصلاً مگر مرض داشتم خودم را درگیر شنیدن ماجراهایی کنم که اغلب نه فاعلش بر من روشن بود، نه زمانش و نه محل وقوعش؟ (قاسمی، ۱۳۹۵: ۳۱).

روایت رمان حاوی دو صحنه یا خط روایی کوتاه و یک روایت طولانی با چندین پی‌رفت است؛ بنابراین می‌توان گفت در رمان سه خط روایی موازی وجود دارد که به هم ربط‌هایی دارند اما بنابه دلایلی چندان از هم اثر نمی‌پذیرند. این سه روایت موازی که در قالب پنج فصل بازگویی می‌شوند، عبارت‌اند از:

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

۱. روایت یا صحنهٔ ورود پسری چهارده‌ساله با چاقویی در جیب به اتاق راوی و گفته‌های راوی خطاب به او: این خط روایی به‌شکل تکه‌تکه و بدون نظم زمانی و توالی روایی، در چند بخش پراکنده و با فاصله روایت می‌شود.

۲. صحنه یا روایت بازخواست نکیر و منکر از راوی، بعد از مرگ او: این خط روایی با توالی منظم روایی و زمانی، اما به‌شکل تکه‌تکه در نُه بخش، در فصول پراکنده و با فاصلهٔ بسیار روایت می‌شود.

۳. کلان‌روایت مربوط به حملهٔ پروفت (اولین روایت) و ماجراهای بعد و قبل از آن تا مرگ راوی و تناسخ او در قالب سگ ماتیلد: این کلان‌روایت که بخش اعظم رمان (۳۶ بخش از مجموع ۴۸ بخش) را به خود اختصاص داده، احتمالاً همان نسخهٔ تحریف‌شدهٔ راوی از ماجراهاست. این خط روایی که از انتها (مرگ راوی) آغاز می‌شود، به‌صورت تکه‌های پراکنده و بدون نظم و توالی زمانی و روایی ارائه می‌شود.

بیماری «وقفه‌های زمانی» که در فرم اثر نمود یافته، از مهم‌ترین خصیصه‌های شکلی این اثر در پیوند با حذف و سکوت است. این فرم از یک سو به راوی کمک می‌کند اطلاعات، جزئیات یا رویدادهایی را از متن حذف کند و از دیگر سو خود به‌مثابهٔ تمهیدی است برای پوشاندن خلأهای بسیار متن و پنهان کردن آن از چشم خواننده، بی آنکه خواننده متوجه غیاب آن‌ها شود؛ چراکه چینش رویدادها با این شیوهٔ تمرکززدا و نظم‌گریز باعث می‌شود خواننده پیوسته سررشتهٔ توالی زمانی و روایی را ازدست بدهد، در تشخیص پیوند بخش‌های رمان با دیگر رویدادها دچار ابهام شود، همواره نیاز داشته باشد به عقب برگردد و در چینش نامرتبط بخش‌ها، به‌دنبال پاره‌های رویدادها و ربط آن‌ها با همدیگر بگردد و درنهایت نیز احساس کند از جزئیات یا علت و معلول‌هایی غافل شده است.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

دینگیرار[۲۵] با نگاهی زبان‌شناختی، از نوعی از سکوت در «گفتار» سخن می‌گوید که در نحو رخ می‌دهد. این نوع سکوت نحوی «در تداوم گفتار وقفه ایجاد می‌کند. مثال این نوع شامل پاره‌گفتارهای حذفی، کوته‌سازی و بریده‌سازی می‌شود» (صادقی، ۱۳۹۲: ۱۱۱). با نگاهی دیگر می‌توان گفت فرم رمان بررسی‌شده در ابعاد و مقیاس‌های روایی و گونه‌ای بسیار پیچیده‌تر، از ترکیب رویدادها و پی‌رفت‌های بریده‌شده یا کوتاه‌شده یا حذفی شکل گرفته است که به‌گونه‌ای نامنظم در کنار یکدیگر قرار گرفته و موجد نوعی سکوت حاصل از فرم شده‌اند. علاوه‌بر فرم اتخاذشده در اثر، ویژگی‌ها یا تمهیدات دیگر نیز بر پریشان شدن فرم و تمرکززدایی از آن و ایجاد حذف‌ها و خلأها و پنهان کردن آن‌ها اثر داشته‌اند؛ عواملی همچون افاضات راوی مداخله‌گر، بسامد مکرر و تکراری، چندلایه بودن روایت، زمان‌پریشی، روایت‌های هسته‌ای و فرعی، ترکیب پی‌رفت‌ها و تأثیر آن در سرعت روایت و انواع گسست‌ها.

این فرم در ایجاد تعلیق نیز اثرگذار بوده است. اصلی‌ترین عنصر برای ایجاد تعلیق، حذف و سکوت و ایجاد حفره و خلأ است. به‌گفتهٔ نوبل[۲۶] (۱۳۸۷: ۶۹)، قطع صحنه‌ها یک روش ایجاد کشمکش و تعلیق غیرواقعی است و فرم رمان مورد بررسی نیز با قطع مداوم صحنه‌ها یا ارائهٔ آن‌ها، به‌گونه‌ای که اطلاعات زیادی دربارهٔ آن‌ها حذف شده یا ناگفته مانده، ایجاد تعلیق می‌کند. شاید بتوان از این‌گونه فرم‌ها به‌مثابهٔ تمهید ساختاری «تأخیرانداز» (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۷۲) یاد کرد که با به‌تأخیر انداختن انواعی از اطلاعات، درک خواننده را کُند و درنتیجه تعلیق ایجاد می‌کند.

۲ـ۲ـ۲. پیوند میان زمان‌پریشی و سکوت‌ها و خلأهای روایی

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

زمان‌پریشی مفهومی است برساختهٔ ژنت در مباحث مربوط به بررسی زمان روایت و پیوند زمان داستان با زمان متن. هرگاه نظم و ترتیب زمانی[۲۷] رویدادهای متن[۲۸] در مقایسه با نظم زمانی آن‌ها در داستان[۲۹] تفاوت یا اختلاف داشته باشد، با زمان زمان‌پریشی یا نابهنگامی یا ناهم‌زمانی مواجهیم (همان، ۶۶؛ تولان، ۱۳۸۶: ۷۹؛ لوته، ۱۳۸۸: ۷۲). به‌گفتهٔ ریمون ـ کنان، «قاعدهٔ فرضی شباهت نعل‌به‌نعل میان زمان متن و زمان داستان فقط به‌ندرت و در هر روایت ساده و سرراستی تقریباً یک بار و فقط یک بار کارایی دارد» (۱۳۸۷: ۶۴). بنابراین در اغلب متن‌ها زمان‌پریشی با طیف‌ها و شدت‌های گوناگون دیده می‌شود. طیف و شدت زمان‌پریشی در متن بر فرم اثر تأثیر مستقیم دارد و می‌توان از آن به‌مثابهٔ تمهیدی فرمی یا فرم‌ساز بهره گرفت. زمان‌پریشی دو گونهٔ عمده دارد: پس‌نگاه (یا تأخر) و پیش‌نگاه (یا تقدم) که این دو «از نظر زمانی لایهٔ دوم روایت را بنا می‌نهند» (همان، ۶۶). پس‌نگاه و پیش‌نگاه انواعی دارند که این تقسیم‌بندی وابسته به فرضی است که ژنت آن را «اولین لایهٔ روایت» (یا روایت اصلی یا روایت نخست) می‌نامد. تشخیص «اولین لایهٔ روایت» همیشه ساده نیست و منتقد برای سامان دادن به نقد خود، گاه یک نقطه از روایت را به‌منزلهٔ اولین روایت مفروض می‌دارد؛ برای نمونه در رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها*، انتخاب این فرض لغزان می‌نماید.

زمان‌پریشی‌ها بسته به شدت و طیف خود، تأثیرات متفاوتی در داستان دارند که بسیاری از آن‌ها با خلأ و حذف در روایت پیوند دارد. در اینجا با ارائهٔ نمونه‌هایی از رمان بررسی‌شده، به انواع تأثیراتی که نابهنگامی‌ها در پیوند با حذف و خلأ روایی دارند، اشاره می‌شود:

ایجاد خلأ: یکی از کارکردهای پس‌نگاه‌ها پر کردن خلأها یا شکاف‌های اطلاع‌رسانی و روایی است. این شکاف‌ها یا پیش از این ایجاد شده‌اند و خواننده توقع دارد بنابه تمهیداتِ فرمی در جایی پر شوند یا اینکه به‌گفتهٔ تولان (۱۳۸۶: ۶۷)، ممکن است تا

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

زمانی که پس‌نگاه ظاهر نشده است، خواننده این شکاف را حس نکند. در تقابل با کارکرد اطلاع‌رسانی، باید گفت پس‌نگاه‌ها و پیش‌نگاه‌ها می‌توانند ایجادکنندهٔ خلأ در روایت نیز باشند. ریمون ـ کنان در بحث کوتاهی دربارهٔ خلأ به‌درستی به دو نکته اشاره می‌کند: نخست اینکه، پیش‌نگاه با خالی گذاشتن مراحل و سیر زمانی میان روایت اولیه و آیندهٔ پیش‌بینی‌شده ایجاد خلأ می‌کند. دوم اینکه، اگرچه پس‌نگاه اغلب خلأها را پر می‌کند، خود می‌تواند ایجاد خلأ کند. او این نکتهٔ مهم را از نظر می‌گذراند که پس‌نگاه می‌تواند «با کج کردن خط سیر رخدادهای تاکنون روایت‌شدهٔ متن و از این رو با ایجاد تضاد میان برداشت‌های جدید و برداشت‌های پیشین خواننده، خود خلأ تازه‌ای درست کند» (همان، ۱۷۵). در رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها*، پس‌نگاه‌ها و پیش‌نگاه‌ها، علاوه‌بر دیگر کارکردهای خود، ایجادکنندهٔ حفره‌های روایی هستند؛ حفره‌ها و خلأهایی که برای خواننده پرسش‌های گوناگونی در پیوند با رویدادها و اجزای آن‌ها ایجاد می‌کنند و خواننده را وا می‌دارند که به خواندن متن ادامه دهد تا با پیوند دادن اطلاعات تازه، این خلأها را پر کند.

ایجاد تعلیق: همان‌گونه که گفته شد، زمان‌پریشی‌ها با ایجاد خلأ و حفره‌های روایی در متن، در ذهن خواننده پرسش ایجاد می‌کنند. ایجاد خلأ و حفره در متن با استفاده از پس‌نگاه و پیش‌نگاه یکی از تمهیدات تعلیق‌ساز در رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها* بوده است. خط روایی اصلی این رمان از انتهای ماجرا آغاز می‌شود؛ بنابراین راوی نمی‌تواند از تعلیق طبیعی و معمول «بعد چه می‌شود؟» برای ایجاد کشش خواندن بهره بگیرد. از این رو چند تمهیدِ تعلیق‌ساز دیگر در روایت به‌کار گرفته می‌شود که یکی از آن‌ها ایجاد کنجکاوی و پرسش با بهره‌گیری از پس‌نگاه‌ها و پیش‌نگاه‌هاست. درواقع پس‌نگاه‌ها و پیش‌نگاه‌های بدون نظم زمانی و روایی، خواننده را با گونهٔ دیگری از پرسش تعلیق‌ساز مواجه می‌کنند: «چرا و چگونه این اتفاق افتاد؟». در بسیاری از پیش‌نگاه‌ها و به‌خصوص پیش‌نگاه‌های گذرا (رد گذرا[۳۰])، راوی به‌شکلی کوتاه خواننده

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

را به وقایعی ارجاع می‌دهد که دربارهٔ ابعاد و چرایی و چگونگی آن سکوت می‌شود و اغلب فقط رخ دادن آن‌ها به اطلاع خواننده رسانده می‌شود. پس‌نگاه‌های این رمان در قالب بخش‌های رمان یا بر اثر تداعی معانی در اثنای بخش‌ها رخ می‌دهند. تداعی جزئیات یا رویدادهایی که خواننده از ربط و اجزای آن‌ها آگاهی ندارد، باعث کنجکاوی خواننده و ایجاد گونه‌ای از تعلیق می‌شود. برای نمونه در رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها*، سرنوشت برخی از شخصیت‌ها و حتی مرگ خود راوی در اوایل رمان مشخص می‌شود؛ اما دربارهٔ چرایی و چگونگی این رخدادها سکوت می‌شود.

تأثیرات فرمی: زمان‌پریشی‌ها بسته به شدت و طیف و تعدادشان در متن، می‌توانند در فرم تأثیر بگذارند یا خود موجد فرم شوند. یکی از تمهیدات فرمی رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها* بهره‌گیری از این زمان‌پریشی‌ها بوده که به گسستگی بیشتر فرم انجامیده است. حاصل این شگرد از یک سو کاستن از تمرکز خواننده و پوشاندن خلأها و حذف‌های روایت بوده و از دیگر سو به راوی کمک کرده است که دیگر نشانه‌های ناموثق بودن متن را از چشم خواننده دور بدارد یا او را در تعلیق و ابهام بگذارد.

تمرکززدایی بر اثر ایجاد گسست: بسته به تعداد و نوع زمان‌پریشی در متن، روایت ممکن است دچار گسستگی زمانی و روایی شود؛ چراکه پس‌نگاه‌ها و پیش‌نگاه‌ها توالی زمانی و روایی متن را دچار گسست می‌کنند. اگر تعداد زمان‌پریشی‌ها در متن زیاد باشد، خواننده در درک و پیوند روایی و زمانی رویدادها دچار ابهام می‌شود. از این رو فرم‌هایی که از این شیوه بسیار بهره می‌گیرند، می‌توانند تمرکززدا باشند. در رمان بررسی‌شده، استفادهٔ پیوسته از پس‌نگاه‌های و پیش‌نگاه‌های درون‌داستانی و برون‌داستانی و مرکب، باعث گسستگی و پریشانی بیشتر فرم اثر شده است؛ به‌گونه‌ای که درک پیوند رویدادها و جزئیات آن‌ها نیاز به خواندن چندبارهٔ متن دارد. تمرکززدایی مهم‌ترین تمهید برای پوشاندن حذف‌ها و خلأهای روایی و گریز از بیان اطلاعات

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

ضروری است. از این رو راوی ناموثق این رمان از این تمهید نیز برای کاستن از تمرکز خواننده درجهت فریفتن او بهره می‌گیرد.

شایسته است گفته شود در این رمان تشخیص اینکه قسمتی از متن پیش‌نگاه است یا پس‌نگاه، چندان ساده نیست. برای مثال کُشته شدن روای آخرین رویداد کلان‌روایت داستان است؛ این رویداد در ابتدای رمان آمده است و نوعی پیش‌نگاه تعلیق‌ساز به‌شمار می‌رود؛ اما همین رویداد در پیوند با خط روایی مربوط به بازخواست نکیر و منکر از راوی، نوعی پس‌نگاه است (اگر در جهان مردگان «زمان» معنا داشته باشد!).

۲ـ۲ـ۳. بسامد مکرر و سکوت

یکی از مباحثی که با سکوت و ایجاد خلأ در روایت پیوند دارد، مبحث بسامد مکرر[۳۱] یا روایت چندمحور است. در این‌گونه از بسامد، رویدادی که یک بار رخ داده، چند بار روایت می‌شود (لوته، ۱۳۸۸: ۸۰ـ۸۱؛ تودوروف: ۱۳۸۲، ۶۱؛ تولان، ۱۳۸۶: ۹۸). در روایت مکرر، یک راوی یا چند شخصیت یک رویداد را بارها روایت می‌کنند. تکرار یک رویداد، چه از نظر فرمی و ساختاری و چه از نظر معنایی، دلالت‌های مختلفی دارد. بسامد مکرر، یک رویداد را در کانون توجه خواننده و روایت قرار می‌دهد. لوته به‌درستی می‌گوید که این رویداد «به‌دلیل تکرار صدق و صحت نمی‌یابد، اما مهم‌تر می‌شود» (۱۳۸۸: ۸۴). بال دربارهٔ بسامد مکرر در قالب پس‌نگاه‌های تکراری می‌گوید:

> تکرار واقعه‌ای که قبلاً توصیف شده است معمولاً تأکید برمبنای آن واقعه را تغییر می‌دهد یا بدان می‌افزاید. همان واقعه طوری ارائه می‌شود که بیشتر یا کمتر از آنچه قبلاً تصور می‌کردیم خوشایند یا غیرمغرضانه یا مهم باشد؛ بنابراین تکرار واقعه‌ای که قبلاً توصیف شده هم با آن واقعه یکسان است و هم متفاوت؛ به این معنا که واقعیت‌ها یکسان‌اند، اما معنای آن‌ها تغییر کرده است (به نقل از تولان، ۱۳۸۶: ۸۵).

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

بازگویی[۳۲] گاه باعث بی‌ثبات‌سازی[۳۳] متن، و نه تقویت آن، می‌شود. این نکته در پژوهش‌های روایت‌شناسی مربوط به رمان *گتسبی بزرگ* بارها مورد تأکید قرار گرفته است. در بازگویی‌های این رمان، شکاف‌ها گشوده می‌شوند، روایت‌های موازی درهم می‌پیچند و زمان‌بندی اشتباه گرفته می‌شود و درنهایت خواننده باید امید به کشف حقیقت را رها کند (Bolton, 2010). تودوروف (۱۳۸۲: ۶۲) نیز به اثر بازگویی روایت اشاره می‌کند. او می‌گوید کاربست این «تمهید»، «کژریختی زمانی محتومی» است که در آن دیگر زنجیرهٔ رخدادها با زنجیرهٔ سخن یا متن انطباق ندارد. این کژریختی یا ابهام و پریشانی زمانیِ حاصل روایت مکرر، در بسیاری از رمان‌ها تمهیدی است که دلالت‌های معنایی و معرفت‌شناختی دارد.

بسامد مکرر، به‌مثابهٔ شگردی فرمی، کارکردهای ساختاری، معنایی و دلالی گوناگونی دارد. یکی از کارکردهای این شیوه در پیوند با راوی و روایت ناموثق است. هر بازگویی می‌تواند جزئیات یا اطلاعات متفاوت و متناقضی را دراختیار خواننده بگذارد که از این طریق او شکاف‌های متن را پر کند یا متوجه شکاف‌ها و خلأها و حذف‌های دیگری در متن شود و احیاناً به موثق بودن راوی یا شخصیت‌ها شک کند. این ویژگی یکی از پیوندهای بسامد مکرر با خلأ و حذف و سکوت روایی است.

در این رمان، با توجه به بیماری راوی و نیز گسستگی روایت، صحنه‌ها با توالی روایی و زمانی معمول روایت نمی‌شوند. صحنه‌های رمان به‌شکل مقطع و با فاصلهٔ چند بخش یا فصل روایت می‌شوند و کامل می‌گردند. این ویژگی به دو خصیصه در رمان می‌انجامد: نخست، «بسامد مکرر» و دیگر، «توهم بسامد مکرر» یا ایجاد «بسامد مکرر در ذهن خواننده». راوی برای ایجاد پیوند نسبی میان تکه‌های سرگردان یک صحنه، هربار باید به جزئیاتی اشاره یا آن‌ها را تکرار کند تا خواننده متوجه بشود که هر پاره ادامهٔ کدام صحنه است و گاه نیز بخش‌هایی از یک رویداد چند بار بازتعریف می‌شوند. افزون‌بر این، فرم رمان باعث نوعی از توهم بسامد مکرر بر اثر مرور

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

رویدادها در ذهن مخاطب می‌شود؛ به این معنا که خواننده هربار با پاره‌ای از رویداد مواجه می‌شود، باید برای ارتباط دادن رویداد با دیگر صحنه‌ها و رخدادها، رویدادها را در ذهن مرور کند تا تکه‌های روایت را به هم متصل نماید. بنابراین رویداد یا صحنه‌ای که یک بار رخ داده و به‌شکل تکه‌تکه روایت شده است، چندین بار در ذهن خواننده بازتعریف می‌شود و توهمی از تکرار چندبارهٔ یک رویداد را بر اثر کژریختی زمانی و روایی در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که این خصیصه باعث سرگشتگی زمانی مخاطب نیز می‌شود.

مهم‌ترین نمونهٔ این خصیصه را در رویداد هسته‌ای «حملهٔ پروفت به سید» می‌توان دید. این رویداد و جزئیات آن در چند بخش و با فاصله و به‌صورت تکه‌تکه روایت می‌شود. راوی هربار تکه‌ای از این رویداد را بدون ترتیب زمانی روایت می‌کند. بسامد و نیز مرور چندبارهٔ این رویداد در ذهن خواننده برای یافتن ارتباط تکه‌های روایت (توهم بسامد مکرر) به‌گونه‌ای است که این رویداد را به‌عنوان محور تمام فتنه‌ها و آغازگر تنش‌های پنهان معرفی می‌کند؛ اما در پایان خواننده متوجه می‌شود که راوی با تمسک جستن به این ماجرا و تأکید مکرر بر آن، قصد داشته فریبکاری خود و نقش کلیدی‌اش را در ماجراها و کارگردانی توطئه‌ها پنهان کند و نیز خلأهایی که می‌تواند دست او را رو کند، مخفی نگه دارد.

بسامد مکرر کارکرد دیگری نیز در پیوند با مفهوم حذف و سکوت دارد. در مطالعات زبان‌شناختی و در رویکردهای فلسفی و اجتماعی‌فرهنگی، از تکرار به‌مثابهٔ نوعی سکوت یاد می‌شود. برونو می‌گوید:

> تکرار ممکن است با صورت‌های مبهم سکوت برابر باشد. سکوت و تکرار هر دو عدم قطعیت پرسش‌برانگیز را حذف می‌کنند. در این صورت، وقتی استنتاج‌های فرد رمزگشا دربارهٔ قطعیت یا عدم قطعیت مفهوم مورد نظر فرد رمزگذار رخ

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

می‌دهد، از تکرار یا مکث به‌مثابهٔ سکوت استفاده می شود (به نقل از صادقی، ۱۳۹۲: ۵۳).

از نگاه زبان‌شناختی، تنها غیاب یک واحد زبانی بر سکوت دلالت نمی‌کند؛ بلکه:

> گاهی تکرار خود به نوعی سکوت بدل می‌شود؛ بدین معنا که با تکرار یک عبارت، معنای حشوگونه از آن زدوده می‌شود. درواقع معنای مستقیم آن عبارت پس زده می‌شود و معنایی دیگر در ورای آن با توجه به بافت ایجاد می‌شود. برای گرایش معاصر سکوت، هرگز زبان به کنار گذاشته نمی‌شود (صادقی، ۱۳۹۲: ۶۶).

علاوه‌بر تکرار یک کلام یا واحد زبانی، تکرار رویداد نیز می‌تواند دربارهٔ آن رویداد سکوت ایجاد کند. با این رویکرد، تنها غیاب عناصر روایی ایجاد سکوت نمی‌کنند و بر حذف دلالت ندارند؛ بلکه حضور مکرر یک رویداد و تأکید بر آن نیز می‌تواند کارکرد حذفی داشته باشد و متضمن معنای سکوت باشد. در *رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها*، راوی با تأکید بر روایت‌های مکرر، تلاش می‌کند «اولین روایت» و محوری‌ترین رویداد را «حملهٔ پروفت به سید» معرفی کند. راوی بارها از عواقب این رویداد سخن می‌گوید و چنین وانمود می‌کند که حملهٔ پروفت آرامش طبقهٔ زیرشیروانی را به‌هم ریخته و موجب رویدادهای بعدی، ازجمله کُشته شدن راوی شده است. تعداد زیادی از بخش‌های متن با روایت فضای طبقهٔ زیرشیروانی پس از حملهٔ پروفت یا شرح ماجراهایی که از عواقب حملهٔ پروفت است یا در پیوند با حملهٔ پروفت یا با جمله‌های این‌چنینی آغاز می‌شود: «از شب حادثه به این طرف...» (قاسمی، ۱۳۹۵: ۱۲۰)؛ «از شب حملهٔ پروفت به این طرف...» (همان، ۱۲۹). راوی از حملهٔ پروفت همچون حرکت بال پروانه‌ای یاد می‌کند که عواقب آن بی‌شمار و بسیار است و بر همه‌چیز اثر گذاشته است (همان، ۱۰۳). درواقع ماجرای پروفت رویدادی است که پیوسته از آن سخن گفته و به جزئیات آن پرداخته می‌شود و با بسامد مکرر، بخش مهمی از متن را ازآنِ خود کرده است. اما خواننده در بخش اعترافات راوی متوجه

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

می‌شود که تکرار این رویداد و تأکید بر آن نوعی تمهید برای پنهان کردن ابعاد اعتمادناپذیری راوی و نقشه‌های او بوده است.

۲ـ۲ـ۴. پیوند میان پی‌رفت‌ها و رویدادهای هسته‌ای و کنش‌یارها با حذف و سکوت در روایت

ارتباط و چگونگی ترکیب کلان‌پی‌رفت داستان و خرده‌پی‌رفت‌ها و نیز رویدادهای هسته‌ای و کنش‌یارها از مقوله‌هایی است که با حذف و خلأ روایی و پوشاندن این خلأها در روایت پیوند دارد. رولان بارت دو نوع اصلی رویداد را برشمرده است: هسته‌ها یا رویدادهای هسته‌ای و کاتالیزورها یا کنش‌یارها که با عنوان رویدادهای وابسته نیز از آن‌ها یاد می‌شود.

> هسته عبارت است از «کارکردی اصلی» که با گذاشتن یک یا چند راه پیش پای شخصیت کنش را ارتقا می‌بخشد. همچنین هسته می‌تواند نتایج انتخاب شخصیت را نشان دهد. کاتالیزور [کنش‌یار] هسته را همراهی و تکمیل می‌کند. اما کنش مورد اشاره‌اش بدیلی را پیش پای شخصیت نمی‌گذارد که برای پیشرفت داستان پیامد مستقیمی داشته باشد (لوته، ۱۳۸۸: ۹۹).

به‌گفتهٔ صافی (۱۳۹۳: ۱۲۸)، با جایگزینی، حذف یا جابه‌جایی رویدادهای هسته‌ای، مسیر داستان عوض می‌شود؛ اما رویدادهای وابسته نقشی در تعیین خط سیر داستان ندارند و حذف، جانشینی یا جابه‌جایی آن‌ها سیر داستان دستخوش تغییر نمی‌شود. کنش‌یارها یا کاتالیزورها فضای روایی بین هسته‌ها را پر می‌کنند. طفره‌روی‌ها و جریان‌های ملازم و حوزه‌های بی‌کنش در روایت نیز کنش‌یار یا کاتالیزور به‌شمار می‌روند (تولان، ۱۳۸۶: ۴۵ـ۴۶). حذف و سکوت دلالتمند هم در حوزهٔ هسته‌ها پیش می‌آید و هم در حوزهٔ رویدادهای وابسته یا کاتالیزورها. از دیگر سو کاتالیزورها گاه می‌توانند به پوشاندن حذف‌های روایی در حوزهٔ هسته‌ها یا دیگر کاتالیزورها کمک کنند؛ برای نمونه طفره‌روی‌ها یا جریان‌های ملازم تمرکز مخاطب را به خود جلب و

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

ذهن او را از حذف روایی یا دلالت‌های حذف منحرف می‌کنند. البته راوی خود در طی داستان در بخش‌هایی خواننده را متوجه حذف‌های پیشین و معنای آن‌ها می‌کند؛ اما در بخش‌هایی از داستان می‌تواند با کنش‌یارها حذف را بپوشاند.

افزون‌بر این، به‌گفتهٔ لوته، شکل و نحوهٔ ارائهٔ رویداد هم باعث می‌شود رویداد کارکردهای متفاوتی داشته باشد و هم به خواننده نشان می‌دهد که آن رویداد تا چه اندازه اهمیت دارد (از طریق تفاسیر راوی یا تکرار یا راه‌های دیگر). کارکردهای یک رویداد ممکن است در متنی واحد تغییر کند (لوته، ۱۳۸۸: ۹۸ـ۹۹).

ساده‌ترین نظر دربارهٔ پیوند رویداد و حذف این است که حذف رویداد می‌تواند تعلیق‌ساز باشد؛ اما ربط حذف و رویدادهای داستانی مقولهٔ بسیار پیچیده‌تری است. معرفی یک رویداد به‌عنوان رخداد هسته‌ای و تأکید بر آن باعث می‌شود رویدادهای دیگر از مرکز توجه خارج شوند یا دربارهٔ آن‌ها سکوت شود. همچنین نحوهٔ ارائهٔ رویداد با حذف یا سکوت دربارهٔ آن ارتباط دارد. پرداخت زیاد یک رویداد با جزئیات، توصیف‌های فراوان، بسامد تکراری آن و فراوانی کنش‌یارهای مرتبط با آن نه‌تنها به محوریت دادن به آن رویداد می‌انجامد، ممکن است به حذف ابعادی از آن رویداد یا دیگر رویدادها نیز منجر شود.

گفته شد رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها* در سه خط روایی ارائه می‌شود. بیشترین حجم این رمان مربوط به خط روایی ماجراهای طبقهٔ زیرشیروانی و افراد آن است که گویا نسخهٔ تحریف‌شده‌ای از ماجراهاست. البته در خط روایی مربوط به مواجهه با نکیر و منکر نیز این ماجراها و ابعادشان بازگویی می‌شود. کلان‌پی‌رفت این خط روایی، به آمدن پروفت به آن طبقه و حمله به سید و درنهایت کُشته شدن راوی مربوط می‌شود. راوی نیز با شیوه‌های گوناگون، ماجرای حملهٔ پروفت را در مرکز توجه قرار می‌دهد و بر تأثیر آن بر همه‌چیز تأکید می‌ورزد. این کلان‌پی‌رفت خلأها و حفره‌های زیادی دارد و از نظر منطقی و علّی‌ومعلولی نیز دچار ضعف است. پروفت

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

اگرچه اظهار می‌کند یکی از اتاق‌های راوی (که اکنون رعنا در آن ساکن است) اتاق شیطان است، پرداخت رمان به‌گونه‌ای پیش نمی‌رود که منطق علّی‌ومعلولی مستحکمی ایجاد کند تا درنهایت مرگ راوی از سوی پروفت باورپذیر جلوه کند. ضعف‌های این کلان‌پی‌رفت در رمان به‌گونه‌های مختلفی پوشانده می‌شود تا خواننده متوجه حذف‌های روایت تحریف‌شدهٔ راوی نشود. یکی از راه‌های پوشاندن خلأها و حفره‌های موجود در پی‌رفت و سستی برخی استدلال‌ها استفاده از خرده‌پی‌رفت‌ها و رویداهای فرعی و کنش‌یارهاست.

در بررسی ارتباط پی‌رفت‌ها و رویدادهای اصلی و فرعی این رمان، حجم زیادی از کنش‌یارهایی به‌چشم می‌خورد که کارکرد مستقیم ساختاری ندارند. این کنش‌یارها در قالب رویدادهای فرعی، طفره‌روی‌ها، حوزه‌های بی‌کنش، درنگ‌ها و اندیشه‌های عام و جریان‌های ملازم در رمان وجود دارند. برخی رویدادهای مربوط به بندیکت و دیگران، بعضی از ویژگی‌ها و کنش‌های رعنا، ماجراها و شخصیت‌های میلوش و امانوئل و ژان، شماری از ماجراهای مربوط به کلانتر و همسرش، سرنوشت ماتیلد (زن صاحب‌خانه)، اندیشه‌های عام راوی دربارهٔ مسائل مختلف یا تاریخ و... حجم زیادی از خط روایی اصلی رمان را به خود اختصاص داده‌اند که از نظر ساختاری می‌توان آن‌ها را حذف کرد، بی آنکه تأثیر مستقیمی در رویدادهای هسته‌ای و کلان‌پی‌رفت داشته باشند. این کنش‌یارها البته در ایجاد زمینه و فضاسازی، روشن کردن قضاوت‌ها و شخصیت‌پردازی راوی اثرگذارند.

این‌دست کنش‌یارها ایجادکنندهٔ وضعیت‌های میانجی هستند که درنهایت باید فاصلهٔ بین رویدادهای هسته‌ای را پر کنند؛ اما گستره و حجم آن‌ها و نحوهٔ ارائه‌شان باعث پوشاندن خلأهای روایت راوی ناموثق نیز شده است. درواقع کثرت کنش‌یارهای گوناگون و بدون کارکرد ساختاری، در فرم خاص رمان، باعث تمرکززدایی و پوشاندن حذف‌های معنادار رمان شده است. من ـ راوی این رمان خرده‌رویدادها را با تنگناهای

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

معمول این زاویهٔ دید و گاه با محدودیت‌های مضاعف یک راوی مریض روایت می‌کند. از این رو این بخش‌ها نیز با خلأهای روایی بسیاری ارائه می‌شوند؛ رویدادهایی مثل ماجراهای امانوئل و ژان، ابعاد رابطهٔ پروفت و بندیکت و... دارای خلأهای دائم در رمان هستند و هیچ‌گاه ابهاماتشان گشوده نمی‌شود.

۳. نتیجه

هر متن متشکل از ناگفته‌ها و گفته‌هاست. سکوت‌ها و خلأها عامل ترغیب خواننده برای پی‌گیری متن و مشارکت‌دهندهٔ او در اثر هستند. در بررسی سکوت و حذف در روایت، غیاب‌های دلالتمند و معنادار در کانون توجه قرار می‌گیرند. یافتن ردّ سکوت‌ها از خلأهای آشکار و پنهان متن خواننده را به لایه‌های زیرین اثر رهنمون می‌کند. همچنین انواع گسست‌ها در روایت یکی از مهم‌ترین ردّ پاهای حذف و سکوت معنادار در روایت است. قواعد سکوت و حذف در هر متن از جهاتی منحصربه‌فرد است. حذف‌ها و خلأهای متن از نظرگاه یا کانون، شخصیت راوی، «فاصله در نگرشِ» اتخاذ یا جعل‌شده و حتی فاصلهٔ زمانی و مکانی اثر می‌پذیرند. از دیگر سو چنانچه متن دچار گسست‌ها و خلأهای بنیادین باشد، نمی‌تواند «الگوی معیار» و چارچوب سامان‌مندی برای واکنش به متن دراختیار خواننده قرار دهد. حضور انواع روایت‌شنوها و انگیزه‌های مرتبط با آن‌ها نیز از دیگر عواملی است که به متن خلأ و حذف‌های آن جهت می‌دهد.

یکی دیگر از عوامل مؤثر در حذف، نظرگاه و کانون انتخاب‌شده است. مفهوم نظرگاه دامنهٔ بسیار گسترده‌ای دارد و به دریچهٔ عقلانی، عاطفی، حسی و ایدئولوژیکی ناظر است که با محدودیت‌ها و قراردادهای درون‌متنی و برون‌متنی خود، اطلاعات را با گستره و نیز حذف‌ها و سکوت‌های خاصی دراختیار مخاطب قرار می‌دهد.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

دیگر عناصر ساختاری روایت همچون فرم، الگوی ترکیب پی‌رفت‌ها و رویدادهای هسته‌ای و فرعی، نابهنگامی‌ها، بسامد مکرر و تکراری، گونه‌های روایت و بازنمایی، سرعت روایت و... از یک سو می‌توانند به‌مثابهٔ تمهید، برای ایجاد خلأ و سکوت به‌کار بروند و از دیگر سو در پنهان کردن حذف‌های روایت از چشم مخاطب اثرگذارند.

زمان‌پریشی از یک سو خلأهای روایت را پر می‌کند و از دیگر سو خود ایجادکنندهٔ گسست و خلأ در روایت است. بسامد مکرر علاوه‌بر تأثیر فرمی، می‌تواند موجد خلأ نیز باشد یا با در مرکز توجه قرار دادن یک رویداد، رویدادهای مهم دیگر یا دیگر ابعاد رویداد هسته‌ای را از چشم دور بدارد. فرم اثر به‌مثابهٔ تمهیدی کلی و ساختاری در پوشاندن حذف‌ها اثرگذار است. همچنین فرم می‌تواند به این دلالت داشته باشد که رویدادها و اطلاعات چگونه و در کجای متن حذف شوند و در چه زمانی ارائه گردند تا هدف نهایی راوی حاصل شود.

پی‌نوشت‌ها

1. silence
2. ellipse
3. gaps
4. delay
5. discourse
6. Politi
7. Massey
8. Schwalm
9. Y. Tseng
10. Glenn
11. Bruneau
12. Huckin
13. Tannen
14. Saville-Troike
15. Jaworsky
16. Kurzon
17. Derrida
18. Michael Riffaterre

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

19. Fredric Jameson
20. Julia Kristeva
21. breaking
22. narratee
23. Mike Bal
24. Ospensky
25. Dinguirard
26. Nobel
27. order
28. discourse
29. story
30. fleeting tracery
31. repetitive
32. retelling
33. destabilisation

منابع

- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: نشر فردا.
- پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی؛ شکل و کارکرد روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. چ۲. تهران: آگه.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی ـ انتقادی*. ترجمهٔ سیده‌فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- چایلدز، پیتر (۱۳۸۳). *مدرنیسم*. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: ماهی.
- حسنلی، کاووس و طاهره جوشکی (۱۳۸۹). «بررسی کارکرد راوی و شیوهٔ روایتگری در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها». *مجلهٔ ادب‌پژوهی*. ش۱۲. صص۳۱ـ۵۲.
- رضایی‌راد، محمد (۱۳۸۱). *نشانه‌شناسی سانسور و سکوت سخن*. تهران: طرح نو.
- ریمون ـ کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی؛ بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

- سهرابی، محمدرضا (۱۳۹۴). «صداهای سکوت؛ بررسی تحلیلی تک‌صدایی، چندصدایی و سکوت در متون ادبی، با تکیه بر رویکردهای مهمِ ادبیِ مدرن و پسامدرن». *ادبیات پارسی معاصر*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. س۵. ش۱. صص۱ـ۱۹.
- صادقی، لیلا و فرزان سجودی (۱۳۸۹). «کارکرد روایی سکوت در ساختمندی داستان کوتاه». *فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی زبان و ادبیات تطبیقی*. دانشگاه تربیت مدرس. د۱. ش۲. صص۶۰ـ۹۰.
- صادقی، لیلا (۱۳۸۷). «گفتمان دلالی سکوت از دیدگاه زبانشناسی». *مجلهٔ پژوهش علوم انسانی*. س۹. ش۲۴. صص۱۶۳ـ۱۸۳.
- ـــــــــــ (۱۳۸۹). «نقش‌های سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی». *فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ش۱۹. صص۱۸۷ـ۲۱۱.
- ـــــــــــ (۱۳۹۲). *کارکرد گفتمانی سکوت؛ در ادبیات معاصر فارسی*. تهران: نقش جهان.
- صافی‌پیرلوجه، حسین (۱۳۹۳). «ساختارشناسی روایت در سطح داستان؛ با نگاهی به رمان پاگرد». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۷. ش۲۶. صص۱۲۳ـ۱۴۶.
- قاسمی، رضا (۱۳۸۱). «این رمان را برای یک بار خواندن ننوشته‌ام؛ گفتگو با رضا قاسمی». *روزنامهٔ همبستگی*. ۲۴/ ۹/ ۱۳۸۱. ص۱۲.
- قاسمی، رضا (۱۳۹۵). *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها*. چ۱۴. تهران: نیلوفر.
- کوری، گریگوری (۱۳۹۱). *روایت‌ها و راوی‌ها*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
- مک‌کی، رابرت (۱۳۸۹). *داستان؛ ساختار، سبک، و اصول فیلمنامه‌نویسی*. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. چ۵. تهران: هرمس.
- مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۴). *ارواح شهرزاد؛ سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو*. چ۲. تهران: ققنوس.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

- مهاجر، مهران و نبوی، محمد (۱۳۷۶). *به سوی زبانشناسی شعر. رهیافتی نقشگرا*. تهران: نشر مرکز.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۸۸). *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*. چ۲. تهران: کتاب مهناز.
- نوبل، ویلیام (۱۳۸۷). *تعلیق و کنش داستانی*. ترجمهٔ مهرنوش طلائی. اهواز: نشر رسش.
- هوروش، مونا (۱۳۸۹). «سیاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*». *پژوهش ادبیات معاصر*. ش۷۳. صص۱۴۹ـ۱۶۸.

- Bolton, M.J. (2010). "A Fragment of Lost Words: Narrative Ellipses in *The Great Gatsby*". *Critical Insights*. pp. 190-204. 15p.
- Childs, P. (2004). *Modernism*. Trans. Reza Rezayi. Tehran: Mahi Publication. [in Persian]
- Hasanli, K. & T. Joushaki (2010). "Barrasi Karkard-e Ravi o Shivey-e Ravayatgari dar Roman- e Hamnavai-e Shabane-ye Orkestr-e Chobha". *Adab-Pazhohi*. No. 12. Autumn. pp. 31-52. [in Persian]
- Ghasemi, R. (2002). "In Roman ra baray-e Yek Bar Khandan Naneveshteham; Goftogo ba Reza Ghasemi". *Hambastegi*. 12/12/2002. [in Persian]
- Ghasemi, R. (2016). *Hamnavai-e Shabanehy-e Orkestr-e Choubha*. Tehran: Niloufar Publication. [in Persian]
- Horvash, M. (2010). "Sayarehi Kharej az Madar: Negahi be Pasamodernism dar Roman-e Hamnavai-e Shabanehy-e Orkestr-e Choubha". *Pazhohesh Adabiyat-e Moaser*. 73. pp. 149-168. [in Persian]
- Kouri, G. (2012). *Ravayatha o Raviha*. Trans. Mohammad-e Sahba. Tehran: Minoy-e Kherad. [in Persian]
- Lotte, Y. (2009). *Moghadamehi bar Ravayat dar Adabiyat o Sinama*. Trans. Omid-e Nikfarjam. Tehran: Minoy-e Kherad. [in Persian]
- Mackay, R. (2010). *Dastan; Sakhtar, Sabk o Osol-e Filmnamehnevisi*. Trans. Mohammad Gozarabadi. 5th Ed. Tehran: Hermes Publication. [in Persian]
- Mandanipour, Sh. (2005). *Arvah-e Shahrzad, Shegerdha o Formhay-e Dastan-e now*. Tehran: Ghoghnous Publication. [in Persian]

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

- Mirsadeghi, J. & M. Mirsadeghi (2009). *Vazhenamehy-e Honar-e Dastannevisi*. 2nd Ed. Tehran: Mahnaz Publication. [in Persian]
- Mohajer, M. & M. Nabavi (1997). *Be soy-e Zabashenasi-e Sher: Rahyafti Naghsgara*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Okhovat, A. (1992). *Dastor-e Zaban-e Dastan*. Esfahan: Farda Publication. [in Persian]
- Prince, J. (2012). *Ravayatshnasi; Shekl o Karkard-e Ravayat*. Trans. Mohammad-e Shaba. Tehran: Minoy-e Kherad Publication. [in Persian]
- Razayi Rad, M. (2002). *Neshanehshenasi-e Sansour o Sokot-e Sokhan*. Terhran: Tarh-e noo. [in Persian]
- Rimmon-kennan, Sh. (2008). *Ravayat-e Dastani; Botighay-e Moaser*. Trans. Aboulfazl-e Horri. [in Persian]
- Safi-e Pirlocheh, H. (2014). "Sakhtashenasi-e Ravayat dar Sath-e Dastan ba Negahi be Roman-e Pagard". *Nagd-e Adabi*. 7. 26. pp. 123-146. [in Persian]
- Sadeghi, L. & F. Sojoudi (2010). "Karkard-e Ravai-e Sokot dar Sakhtmandi-e Dastan-e Kotah". *Zaban o Adabiyat-e Tatbighi-e Daneshgah-e Tarbiyat-e Modares*. 1. 2. pp. 60-90.
- Sadeghi, L. (2008). "Goftman-e Delali-e Sokot az Didgah-e Zabanshenasi". *Pazhohesh-e Olom-e Ensani*. 24. pp. 163-183. [in Persian]
- _____ (2010). "Naghhay-e Ertebati-e dar Khaneshe Moton-e Dastani". *Pazhohesh-e Zaban o Adabiyat-e Farsi*. 19. pp. 123-146. [in Persian]
- _____ (2013). *Karkard-e Goftmani-e Sokot dar Adabiyat-e Farsi*. Tehran: Naghsh-e Jahan Publication. [in Persian]
- Sohrabi, M. (2015). "Sedahay-e Sokot; Barrasi-e Tahlili-e Taksedai, Chandsedai o Sokot dar Moton-e Adabi". *Adabiyate Parsi-e Moaser*. 5. 1. Bahar. pp. 1-19. [in Persian]
- Todorov, T. (2003). *Botighay-e Sakhtargra*. Trans. Mohammad-e Nabbavi. 2nd Ed. Tehran: Agah Publication. [in Persian]
- Toolan, M. (2007). *Ravayatshnasi; Daramadi Zabanshenakhti-Enteghadi.* Trans. Seyedeh Fatemeh Alavi o Fatemeh Nemati. Tehran: Samt Publication. [in Persian]
- Nobel, W. (2008). *Taligh o Konesh-e Dastani*. Trans. Mehrnoush-e Tallaee. Ahvaz: Rasesh Publication. [in Persian]

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]

Mechanisms of Silence and Ellipsis in Unreliable Narrator and Its Effects on Narrative Elements in *Nocturnal Harmony of Wood Orchestra*

Tahereh Joushaki [1], Ghodrat Ghasemipour[*2], Nasrollah Emami[3]

1. PhD student in Persian language and literature, Shahid Chamran University of Ahvaz
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz
3. Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz

Received: 18/02/2020 Accepted: 19/09/2020

Abstract

Structuralist narratology does not provide methods and models to examine silence, ellipsis, and gaps in the text. This paper tried to examine the aspects of silence, ellipsis, and gaps in the narrative, by employing a text-based and analytical method. The text *Nocturnal Harmony of Wood Orchestra* was chosen for the analysis which is unreliably narrated. In order to identify unreliable narrator and also text's unreliability, silences and narrative ellipsis were studied. Narrative style and related elements such as focalization, distance, narratee and the narrator's motivation along with structural elements influence the types of ellipses in the narrative or they are influenced by the gaps of the unreliable narrative. The form can be used as a decentralization device to cover the silence or to create suspension by creating a gap. Moreover, anachronism can create or conceal the gaps and silence in narrative and frequent occurrences is a way of presenting and also covering the narrative gaps. Studying the relation between events and the catalyzer is also another way to understand the dimensions of silence and the devices that cover ellipses in the narrative**.** All of these were employed to study silence and ellipsis in the text.

Keywords: Narrative silence, gaps, narrative elements, unreliable narrator, *Nocturnal Harmony of Wood Orchestra*

* Corresponding Author's E-mail: gh.ghasemi@scu.ac.ir

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2025-04-10]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.51.3.3]