

# روایت‌شناسی

---

Jahn, Manfred

سرشناسه: جان، مانفرد، ۱۹۴۳ - م.

عنوان و نام پدیدآور: روایت‌شناسی: مبانی نظریه روایت/مانفرد یان؛ ترجمه محمد راغب.

مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۷.

مشخصات ظاهری: ۲۰۰ ص.

شابک: ۹-۴۲۰-۲۷۸-۶۰۰-۹۷۸

وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا

یادداشت: کتاب حاضر ترجمه مقاله‌ای از سایت «<http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>» است.

یادداشت: واژه‌نامه.

یادداشت: کتابنامه.

یادداشت: نمایه.

موضوع: روایت‌گری

موضوع: Narration (Rhetoric)

موضوع: معنی‌شناسی

موضوع: Semantics

شناسه افزوده: راغب، محمد، ۱۳۶۱ -، مترجم

رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۶ ج ۲/۹/۲۱۲ PN

رده‌بندی دیویی: ۸۰۸/۳

شماره کتاب‌شناسی ملی: ۵۱۰۰۹۹۳

---

# روایت شناسی

مبانی نظریهٔ روایت

مانفرد یان

ترجمهٔ محمد راغب



این کتاب ترجمه‌ای است از:

***Narratology: A Guide to the Theory of Narrative***

Manfred Jahn

English Department, University of Cologne, 2005



انتشارات قنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

تحریریه انتشارات قنوس

\* \* \*

مانفرد یان

روایت‌شناسی: مبانی نظریه‌ی روایت

ترجمه‌ی محمد راغب

چاپ اول

۷۷۰ نسخه

۱۳۹۷

چاپ رسام

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۹ - ۴۲۰ - ۲۷۸ - ۶۰۰ - ۹۷۸

ISBN: 978-600-278-420-9

[www.qoqnoos.ir](http://www.qoqnoos.ir)

Printed in Iran

۱۷۰۰۰ تومان

تقدیم به دانشجویان زبان و ادبیات فارسی  
دانشگاه شهید بهشتی



## فهرست

مقدمه مترجم	۹
۱. آغاز	۱۱
۲. چهارچوب روایت شناسی	۵۱
۳. روایتگری، کانونی سازی و وضعیت های روایی	۷۳
۴. کنش، تحلیل داستان، نقل پذیری	۱۰۳
۵. زمان دستوری، زمان، وجوه روایی	۱۱۳
۶. صحنه و فضای داستانی	۱۲۷
۷. شخصیت ها و شخصیت پردازی	۱۳۵
۸. گفتمان ها: بازنمایی های گفتار، اندیشه و آگاهی	۱۴۵
۹. مطالعه موردی: «تابلوی قایق ماهیگیری» آلن سیلیتو	۱۵۹
منابع	۱۶۵
واژه نامه انگلیسی به فارسی	۱۷۹
واژه نامه فارسی به انگلیسی	۱۸۷
نمایه	۱۹۵





## مقدمه مترجم

کتاب حاضر ترجمه نوشتار زیر است:

Jahn, Manfred. 2005. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne.

که به راحتی در اختیار همگان است:

<http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>.

و جزئی از برنامه بزرگتری است که آن هم در دسترس است:

<http://www.uni-koeln.de/~ame02/ppp.htm>.

برای ارجاع به مطالب این کتاب در انگلیسی و به تبع آن در فارسی پیشنهاد می شود از شماره بندها به جای شماره صفحه استفاده شود. نویسنده گاه از علائم اختصاری ویژه‌ای برای ارجاع به سایر نوشته‌هایش استفاده می کند که در پاورقی مشخصات کامل آنها آمده است. همچنین در صورت دشوار بودن بخش نخست (آغاز)، از قسمت دوم (چهارچوب روایت شناسی) شروع کنید. در پایان از همسر، گلاله هنری، برای ویرایش متن سپاسگزارم.

محمد راغب

استادیار دانشگاه شهید بهشتی

[raqebmohamad@ut.ac.ir](mailto:raqebmohamad@ut.ac.ir)



## آغاز

این فصل در حکم جعبه‌ابزار مفاهیم بنیادین روایت‌شناسی است و چگونگی استفاده از آن‌ها را در تحلیل داستان نشان می‌دهد. تعاریف بر مبنای شماری از کتاب‌های کلاسیک هستند – به‌ویژه آثار ژنت (Genette 1980 [1972]); [1983] 1988؛ کلیدواژه‌ها: آوا،<sup>۱</sup> هم‌داستان و ناهم‌داستان،<sup>۲</sup> کانونی‌سازی<sup>۳</sup>؛ چتمن (Chatman 1978)؛ کلیدواژه‌ها: آشکارگی،<sup>۴</sup> نهفتگی<sup>۵</sup>؛ لنسر (Lanser 1981)؛ کلیدواژه‌ها: آوا، محدودیت بشری،<sup>۶</sup> دانای کل<sup>۷</sup>؛ استنزل (Stanzel 1982 / 1984)؛ کلیدواژه‌ها: وضعیت روایی،<sup>۸</sup> مؤلف،<sup>۹</sup> ناظر،<sup>۱۰</sup> بازتابنده<sup>۱۱</sup>) و بال (Bal 1985)؛ کلیدواژه: کانونی‌ساز). در فصل‌های بعدی، این جعبه‌ابزار همچون چهارچوبی سازمان‌یافته برای انبوهی از اصطلاحات و مفاهیم ویژه در بافت استفاده می‌شود.

---

1. voice    2. homo-and heterodiegetic    3. focalization    4. overtness  
 5. covertness    6. human limitation    7. omniscience    8. narrative situation  
 9. authorial    10. figural    11. reflector

۱.۱. معمولاً بخش ادبیات کتابفروشی‌ها به قسمت‌هایی تقسیم می‌شود که بازتاب‌گونه‌های ادبی مرسوم است - شعر، نمایش و داستان. متن‌هایی که می‌توان در بخش داستان یافت، رمان‌ها و داستان‌های کوتاه‌اند (داستان‌های کوتاه معمولاً در یک گزیده یا مجموعه چاپ می‌شوند). برای تسهیل مقایسه، همه بخش‌های نقل شده در این جا از اولین فصل بعضی رمان‌ها گرفته شده‌اند. بنابراین، نتیجه‌جنبی این بخش بررسی **سراغازها**<sup>۱</sup> (شروع‌ها)ی منتخب نیز خواهد بود. عجب! نخستین اصطلاح فنی پیش‌تر از سر راه برداشته شد.

تصمیم بالا برای تعمیم یک‌گونه‌متنی واحد به دلایل کاملاً کاربردی گرفته شده است. هیچ منطق یا ضرورتی درباره آن وجود ندارد؛ در واقع، بسیاری از نظریه‌پردازان ترجیح می‌دهند با گونه‌های «بنیادی» تر روایت‌ها - روایت‌های دنیای واقعی مانند حکایت‌ها،<sup>۲</sup> گزارش‌های خبری و ... - شروع کنند و سپس به داستان برسند. به هر حال، در این جا پیشنهاد می‌دهم برعکس عمل کنیم. رمان‌ها رسانه‌های بسیار غنی و متنوعی هستند: هر چیزی را که در گونه‌های دیگر روایت بتوان یافت در رمان نیز می‌توان مشاهده کرد و اغلب آنچه در رمان وجود دارد در گونه‌های دیگر روایت مانند ناداستان،<sup>۳</sup> روایت طبیعی،<sup>۴</sup> نمایش، فیلم و ... هم می‌توان یافت. پس بیایید به قفسه کتاب برویم، چند رمان برداریم، صفحه نخست آن‌ها را باز کنیم و ببینیم چگونه می‌توانیم به شکل تحلیلی سراغشان برویم.

۲.۱. نخست باید خود روایت را تعریف کنیم. عناصر اصلی روایت چیست؟ یک روایت برای این‌که روایت شمرده شود، چه باید داشته باشد؟ پاسخ ساده این است که بگوییم همه روایت‌ها داستانی را عرضه می‌کنند. داستان پیرفتی<sup>۵</sup> از رویدادهاست که شامل شخصیت‌ها می‌شود. از این رو، روایت شکلی از ارتباط است که پیرفتی از رویدادها به دست می‌دهد، رویدادهایی

که شخصیت‌ها ایجاد و تجربه کرده‌اند. در داستان‌های کلامی – مانند آنچه در این جا بدان می‌پردازیم – یک داستان‌گو، راوی، نیز داریم. این فصل آغازین بیشتر بر راویان و شخصیت‌ها متمرکز خواهد بود.

۳.۱. در وضعیت روایی رو در روی واقعی، راوی شخصی صاحب گوشت و خون است که هم او ما را می‌بیند و هم ما می‌توانیم او را ببینیم و از زبان او سخنی بشنویم. اما وقتی همه آنچه در دست داریم خطوط چاپی است، از راوی متنی چه می‌دانیم؟ آیا چنین راوی‌ای آوا دارد؟ اگر آوایی دارد، چطور در متن آشکار می‌شود؟ نخستین گزیده ما را از آغاز ناطور دشت (چاپ اول ۱۹۵۱) جی. دی. سلینجر ببینید:

## فصل یک

اگه جداً می‌خوای درباره‌ش بشنوی، لابد اولین چیزی که می‌خوای بدونی اینه که کجا به دنیا اومدم و بچگی گندم چه جوری بوده و پدر مادرم قبل از به دنیا اومدنم چی کار می‌کردن و از این جور مزخرفات دیوید کاپرفیلدی؛ اما من اصلاً حال و حوصله تعریف این چیزها رو ندارم. اولاً که این حرفا خسته‌م می‌کنه، ثانیاً هم اگه یه چیز کاملاً خصوصی درباره پدر مادرم بگم هر دوشون خون‌زوش دوقبضه می‌گیرن. هر دوشون سر این چیزها حسابی حساسن، مخصوصاً پدرم. هر دوشون آدم‌های خوبی‌ان – منظوری ندارم – اما بدجوری هم حساسن. تازه، اصلاً قرار نیست کل زندگی نامه نکبتم رو، یا چیزی شبیه اون رو، برات تعریف کنم. فقط داستان اتفاقات مسخره‌ای رو که دور و بر کریسمس گذشته، قبل از این‌که حسابی پیرم درآد، سرم اومد و مجبور شدم بیام این جا بی خیالی طی کنم برات تعریف می‌کنم.<sup>۱</sup>

هرچند عملاً نمی‌توانیم راوی را ببینیم یا سخنش را بشنویم، اما متن عناصری

۱. سلینجر، جی. دی. (۱۳۸۱)، ناطور دشت، ترجمه محمد نجفی، تهران: نیلا، ۵-م.

دارد که آوای راوی را ترسیم می‌کند. بلند خواندن این بخش و دادن آهنگی<sup>۱</sup> مناسب بدان دشوار نیست. به نظر می‌رسد آوایی که از متن برمی‌آید آوای پسر جوانی است (اگر با متن آشنا باشید، خواهید فهمید که راوی، هولدن کالفیلد، واقعاً هفده سال دارد). هنگامی که ایمیل دوستی را می‌خوانید، همین اتفاق می‌افتد و آوایش از خلال برخی عبارات خاص وی القا می‌شود، انگار که عملاً «صدایش را می‌شنوید». خواننده می‌تواند آوای متنی را با «گوش ذهن» خود بشنود – درست همان‌طور که قادر است کنش داستان را با چشم ذهنش ببیند. خواهیم گفت که همهٔ رمان‌ها آوایی روایی القا می‌کنند، برخی با تمایزی کمتر یا بیشتر و برخی به میزانی بیشتر یا کمتر. یکی از متون کلیدی روایت‌شناسی گفتمان روایی ژنت [Genette 1980 [1972]] است و دیگری داستان و گفتمان چتمن (Chatman 1978). بنابراین، ظاهراً درست به هدف زده‌ایم. ما توجه‌مان را بر آوای روایی متمرکز می‌کنیم و به این پرسش می‌پردازیم که چه کسی سخن می‌گوید؟ مشخص است که هر قدر دربارهٔ راوی بیشتر بدانیم، حس ما از کیفیت و تمایز آوای او عینی‌تر خواهد بود.

۴.۱. به طور ویژه کدام عناصر متنی، آوای روایی را القا می‌کنند؟ در این جا فهرستی (ناقص) از انواع «نشانگرهای آوایی»<sup>۲</sup> را که می‌توان یافت آورده‌ایم:

- مایهٔ محتوا:<sup>۳</sup> مسلماً برای عصبانیت، شادی، موضوعات فکاهی و غمناک از نظر طبیعی و فرهنگی آواهای متناسبی وجود دارد (هرچند گونهٔ دقیق آهنگ کلام هرگز به صورت خودکار تقلید نمی‌شود). روشن است که تعبیر «آگه به چیز کاملاً خصوصی دربارهٔ پدر مادرم بگم هر دوشون خون‌روش دوقبضه می‌گیرن» (به نقل از قطعۀ صفحهٔ قبل) از بلاغت مشخصاً آوایی اغراق استفاده می‌کند.
- بیان‌های ذهنی:<sup>۴</sup> بیان‌ها (یا «نشانگرهای بیانگری»<sup>۵</sup>) تحصیلات، عقاید،

1. intonation    2. voice markers    3. content matter    4. subjective expressions  
5. expressivity markers

باورها، علایق، ارزش‌های راوی، جهت‌گیری‌های سیاسی ایدئولوژیکی و نگرش او را به مردم، رویدادها و چیزها نشان می‌دهند. در متن سلینجر نه تنها درباره سن و پس‌زمینه راوی تصویری داریم بلکه گفتمان او سرشار از داوری‌های ارزشی، سخنان محبت‌آمیز، بدگویی‌ها و ناسزاهاست. در قطعه نقل شده، او والدینش را «آدم‌های خوبی» می‌خواند (واژه «خوب» با تأکید ایتالیک آمده است)؛ او نمی‌خواهد یک «زندگی‌نامه نکستی» بنویسد، او به «این جور مزخرفات» و «اتفاقات مسخره‌ای» که برایش افتاده‌اند و ... اشاره می‌کند.

● **نشانه‌های کاربردی:**<sup>۱</sup> بیان‌هایی که آگاهی راوی از مخاطب و میزان جهت‌گیری‌اش را بدو نشان می‌دهد. داستان‌گویی کلامی، مانند سخن گفتن عامیانه، در صحنه‌ای ارتباطی رخ می‌دهد که یک گوینده و یک مخاطب (با اندکی عام‌تر برای توجیه ارتباط نوشتاری، یک **خطاب‌کننده**<sup>۲</sup> و یک **مخاطب**<sup>۳</sup>) دارد.

**۵.۱. مطالب بیشتر درباره نشانه‌های کاربردی:** در قطعه سلینجر راوی پیوسته مخاطبی را با ضمیر دوم‌شخص («تو») خطاب می‌کند. اگرچه ما در داستان‌گویی محاوره‌ای روزمره همین انتظار را داریم، اگر دقیق‌تر نگاه کنید (و بشنوید)، خواهید فهمید که هولدن با مخاطبش بیشتر مثل موجودی خیالی رفتار می‌کند تا کسی که شخصاً حاضر است. مثلاً، او به دقت می‌گوید: «اگه جداً می‌خوای درباره‌ش بشنوی، لابد [...] می‌خوای بدونی.» کمابیش به نظر می‌رسد که انگار او کسی را خطاب می‌کند که خیلی خوب نمی‌شناسدش. در واقع، مخاطب هم چیزی نمی‌گوید. در این جا نمی‌توانیم بگوییم هولدن مخاطبی خاص در ذهن دارد یا خطابش فراگیرتر است، شاید تنها مخاطبی فرضی داشته باشد. «تو»<sup>۴</sup> می‌تواند مفرد یا جمع باشد. برخی منتقدان می‌پندارند که مخاطب هولدن یک روانپزشک است و «این‌جا»، جایی که هولدن بعد از آن‌همه «اتفاقات مسخره» می‌تواند «بی‌خیال» باشد، ممکن

است بیمارستان روانی باشد. به هر حال، باید بی‌پرده بگویم فراموش کرده‌ام که این مسئله در رمان روشن شده است یا خیر. آنچه در این جا اهمیت دارد این است که بتوان میان روایت به عنوان ارتباطی خصوصی یا عمومی برای مخاطبی حاضر یا غایب تفاوت قایل شد.

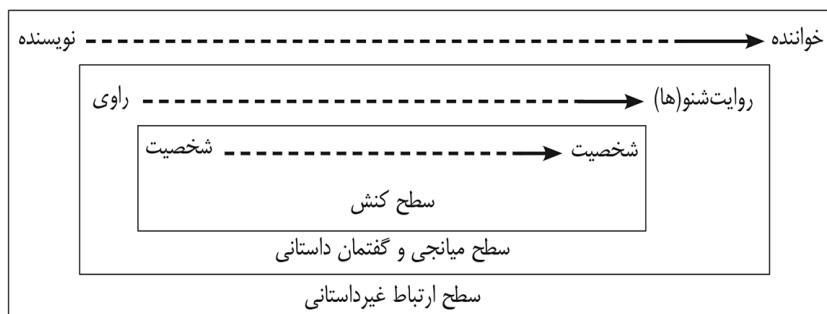
۶.۱. عجیب این‌که مخاطب خاصی که نه هولدن کالفیلد و نه هیچ راوی دیگری در داستان هرگز مشخصاً نمی‌تواند از آن آگاه باشد، مخاطب واقعی یعنی خود ما خوانندگان است. ما رمان سلینجر را می‌خوانیم نه رمان هولدن را؛ در حقیقت، هولدن هرگز رمان نمی‌نویسد، او قصه تجربه شخصی‌اش را (که روایت تجربه شخصی<sup>۱</sup> نیز نامیده شده) می‌گوید. متن رمان آوایی راوی را طرح می‌افکند اما راوی متن از نظر زمانی، فضایی و هستی‌شناختی متمایز از ماست. مقصود از تمایز هستی‌شناختی تعلق او به جهانی متفاوت، جهانی داستانی، است. داستانی بدین معنا که ساختگی و خیالی است نه واقعی. راوی، مخاطبش و شخصیت‌ها در داستان همگی موجوداتی داستانی هستند. اگر اندکی متفاوت بیان کنیم، هولدن کالفیلد «موجودی کاغذی» (رولان بارت) است که نویسنده رمان، سلینجر، آفریده است و نیز رمان سلینجر رمانی است درباره کسی که داستان تجربه شخصی‌اش را می‌گوید، در حالی که داستان هولدن داستان آن تجربه شخصی است.

همان‌طور که تفاوت قایل شدن بین راوی (هولدن، موجودی داستانی) و نویسنده (سلینجر، فرد واقعی‌ای که از راه نوشتن رمان پول درمی‌آورد) کار سودمندی است، نباید مخاطب داستانی («تو» متنی) را با خودمان (خوانندگان واقعی) اشتباه بگیریم. هولدن به هیچ وجه نمی‌تواند ما را خطاب کند چون نمی‌داند ما وجود داریم. ما هم نمی‌توانیم با هولدن سخن بگوییم (مگر این‌که این کار را در خیال انجام دهیم)، زیرا می‌دانیم که او وجود ندارد.



در مقابل، رابطه میان ما و نویسندگان واقعی واقعاً واقعی است. می‌توانیم برایشان نامه بنویسیم یا از آن‌ها بخواهیم کتابمان را امضا کنند (به فرض این‌که هنوز زنده باشند). حتی وقتی مردند، خوانندگانی که آثارشان را می‌ستایند به شهرت دیرپای آن‌ها ایمان دارند. اما امکان چنین تماسی با هولدن وجود ندارد. نزدیک‌ترین شباهت با سناریوی واقعی زمانی است که پیامی را می‌خوانیم که برای ما فرستاده نشده یا وقتی است که ناخواسته مکالمه‌ای را می‌شنویم که مشارکانش، از این‌که ما آن را (غیرقانونی) می‌شنویم، ناآگاه‌اند. می‌توان گفت داستان لذت‌گوش ایستادن بدون مجازات را به ما پیشکش می‌کند.

۷.۱. آنچه در این‌جا آورده‌ایم تنها ساختار متعارف ارتباط روایی داستانی است. معمولاً مشارکان و سطوح را در الگوی «جعبه‌های چینی»<sup>۱</sup> نشان می‌دهند. اساساً تماس ارتباطی در میان این‌ها ممکن است: (۱) نویسنده و خواننده در سطح ارتباط غیرداستانی، (۲) راوی و مخاطب یا خطاب‌شونده(ها) در سطح میانجی داستانی، (۳) شخصیت‌ها در سطح کنش. سطح نخست برون‌متنی<sup>۲</sup> است و سطوح دوم و سوم «درون‌متنی»<sup>۳</sup> هستند.



۸.۱. آغاز رمان سلینجر آوای روایی کمابیش متمایزی طرح می‌افکند. دیگر رمان‌ها انواع دیگری از آواها را طرح می‌کنند و گاه ممکن است تعیین کیفیت دقیق آن‌ها کمابیش دشوار باشد. مثلاً، درباره‌ی سرآغاز زیر از درمان تن (چاپ اول ۱۹۳۳) جیمز گولد کازنز چه فکر می‌کنید؟

### نخست

بورانی که از سپیده‌سه‌شنبه ۱۷ فوریه آغاز شد و تارسیدن تاریکی متوقف نشد، در سر تا سر نیوانگلند امتداد داشت. ایالت کینتیکت را با بیش از یک فوت برف پوشاند. سه‌شنبه نزدیک ظهر بزرگراه شماره ۶ دلیو. ایالات متحده که از نیویوتون عبور می‌کند، کاملاً غیرقابل عبور شده بود. چهارشنبه صبح برف‌روب‌ها بیرون بودند. پنجشنبه گرم‌تر بود. پوشش نازک بازمانده برف با کاردک‌های بزرگ ذوب شد. پنجشنبه شب باد به غرب سرک کشید در حالی که سطح زمین خشک بود. جمعه زیر آسمان‌های صاف به‌شدت سرد، مسیر سه‌بانه یو. اس. ۶ دلیو. از لانگ آیلند سوند تا مرز ماساچوست دوباره باز بود.  
(Cozzens, *A Cure of Flesh* 5).

این گفتمان روایی را با گفتمان روایی‌ای که در متن سلینجر دیدیم مقایسه کنید. قطعه سلینجر اطلاعاتی درباره‌ی ویژگی‌های کاربردی وضعیت روایی به ما می‌داد: آن‌جا مخاطبی («تو») بود که با او سخن گفته می‌شد و نشانه‌های فراوانی از زبان و سرشت عاطفی راوی داشتیم. هیچ‌یک از این‌ها در قطعه کنونی یافت نمی‌شود. می‌توانم به شما بگویم با خواندن باقی رمان هرگز نام راوی را نخواهیم دانست، او<sup>۱</sup> هیچ‌گاه از ضمیر اول شخص استفاده نمی‌کند (یعنی اصلاً به خودش ارجاع نمی‌دهد) و ابداً با مخاطبش مستقیم سخن نمی‌گوید. با این حال، خیلی خوب می‌توانیم بفهمیم که راوی کسی است که

۱. قانون لُسر (۳.۱.۳) در همه‌جا دیده می‌شود: اگر راوی بی‌نام باشد، می‌توانم از ضمیری استفاده کنم که برای نویسنده واقعی مناسب است. کازنز مرد است، پس به راوی نهان در این قطعه با ضمیر مذکر ارجاع می‌دهم.

روایتش را با مقدمه‌چینی فهم‌پذیر صحنه داستان آغاز می‌کند. این متنی است که کارکرد و هدفی دارد و بنابراین، آوایی هدفمند را طرح می‌کند. در حقیقت، تصور این‌که کسی بدون استفاده از هیچ سبکی سخن بگوید یا بنویسد، دشوار است (به هر روی، به چنین موردی خواهیم رسید). به هر حال، در شرایط عادی، فرد نیاز دارد «به طور مشترک» سخن بگوید (چنان‌که کاربردشناسان گفته‌اند) – فرد بیاناتی را برمی‌گزیند که برای هدف موجودش مناسب‌اند و بیانات مناسب بر فرضیاتی درباره خوانندگان ممکن، نیازهای خبری، قابلیت‌های فکری، علایق آن‌ها و ... تکیه دارند. ما در همه حال و در هر وضعیتی سخن می‌گوییم یا باید سخن بگوییم. با توجه به این موضوع از این جنبه، می‌توان دید که راوی کازنز پیرفتی از گزاره‌های کوتاه و دقیق را که به شکلی مناسب به کار نیازهای خواننده می‌آید به دست می‌دهد. احتمالاً با بلند خواندن متن، آوایی ختنی و مبتنی بر واقعیت به آن داده‌ایم. البته آوای مبتنی بر واقعیت قطعاً بیشتر از هیچ آوایی است. در عین حال، در قیاس با آوای هولدن، آوای این راوی به شکل قابل توجهی تمایز کمتری دارد.

**۹.۱.** با ایجاد تفاوتی که برای تمییز دو نوع زیر قایل می‌شویم رسایی<sup>۱</sup> آوای روایی – چنانچه مدرج باشد – بهتر فهمیده می‌شود. در حقیقت به دنبال چتمن (Chatman 1978)، روایت‌پژوهان از جفت‌های متقابل آشکارگی و نهفتگی برای توصیف آوای روایی استفاده می‌کنند، افزودن هر کیفیت یا درجه‌بندی‌ای ضروری است. راویان می‌توانند کمابیش آشکار یا نهان باشند. هم هولدن کالفیلد و هم راوی بی‌نام کازنز راوی آشکار هستند اما هولدن مسلماً آشکارتر از آن دیگری است.

حالا راویان نهان باید آوایی بسیار مبهم یا غیرمشخص داشته باشند. اگرچه هنوز باید روایت نهان را همچون یک پدیدار دید، بیایید مختصری

تأمل کنیم که اصلاً این امر چطور ممکن می‌شود. با معکوس کردن تعریفمان از آشکارگی، می‌توانیم بگوییم راوی نهان باید راوی‌ای ناپیدا و مبهم باشد – راوی‌ای که در پس‌زمینه ادغام می‌شود، شاید خودش را پنهان می‌کند یا مخفی می‌شود. چه راهبردهایی برای مخفی شدن وجود دارد؟ بدیهی است که می‌توان توجهی به سوی خود جلب نکرد – به همین دلیل راوی‌ای که می‌خواهد نهان بماند از سخن گفتن درباره خود اجتناب می‌ورزد، همچنین از آوای بلند یا نمایشی دوری می‌گزیند و از نشانگرهای بیانگری یا کاربردی که در ۴.۱ ذکر شد فاصله می‌گیرد. همچنین می‌تواند پشت چیزی پنهان شود؛ اگر این‌ها هم کافی نباشد، می‌تواند پشت کسی پنهان شود – این را در ذهن داشته باشید؛ جایی گریبانمان را می‌گیرد.

۱۰.۱. تا به حال درباره آوای راوی سخن می‌گفتیم آن‌گونه که با بیان‌های متنی نشانه احساس، ذهنیت، کاربردشناسی، بلاغت و ... طرح می‌شود. اکنون بیایید سراغ پرسش پیوند راوی با داستانش برویم، به شکل خاص، این پرسش که راوی در داستان حاضر است یا غایب (انواع روایت را که می‌خواهیم در این‌جا نشان دهیم، بر بنیاد «ملاک رابطه» بیان می‌شوند). به طور عام می‌دانیم هر کس که داستان می‌گوید باید یکی از این دو گزینه بنیادین روایت اول‌شخص یا سوم‌شخص را برگزیند. نزاع اصلی میان نظریه‌پردازان درباره مناسب بودن این اصطلاحات فراگیر شده است و در حالی که «روایت اول‌شخص» هنوز به گستردگی استفاده می‌شود (ما نیز در حال حاضر از آن استفاده می‌کنیم)، اصطلاح روایت سوم‌شخص در کل گمراه‌کننده تشخیص داده شده است. در نتیجه افزون بر این، من در ادامه از اصطلاحات پیشنهادی ژنت (Genette 1980 [1972]) – روایت هم‌داستان<sup>۱</sup> (= تقریباً روایت اول‌شخص) و روایت ناهم‌داستان<sup>۲</sup> (= روایت سوم‌شخص) – استفاده خواهم کرد. در این‌جا

واژه داستان<sup>۱</sup> به معنای «وابسته به روایت کردن» است، هم<sup>۲</sup> به معنای «از یک سرشت» و ناهم<sup>۳</sup> به معنای «از سرشتی متفاوت». تعریف‌های مفصل به این شکل آمده‌اند:

- در روایت هم‌داستان، داستان را راوی (هم‌داستانی) می‌گوید که یکی از شخصیت‌های کنشگر داستان است. پیشوند «هم -» بدین مطلب اشاره دارد که فردی که در مقام راوی عمل می‌کند شخصیتی در سطح کنش است.
- در روایت ناهم‌داستان، داستان را راوی (ناهم‌داستانی) می‌گوید که به عنوان شخصیت در داستان حاضر نیست. پیشوند «ناهم -» به «سرشت متفاوت» راوی در قیاس با یکی یا همه شخصیت‌های داستان اشاره می‌کند.

۱۱.۱. معمولاً (اما نه همیشه و این به مسئله نظری مهمی تبدیل شده است) دو گونه مطلق ژنت با کاربرد متنی ضمائر اول شخص و سوم شخص (من، به من، مال من، ما، به ما، مال ما و ... در برابر او، به او، آن‌ها، مال آن‌ها و ...) پیوند می‌یابد. در حقیقت، حساب سرانگشتی<sup>۴</sup> (اما تنها یک حساب سرانگشتی) ضمائر سنجه کمابیش خوبی است، بدین صورت که:

- متنی هم‌داستان است که در میان جملات کنشی وابسته به داستانش ضمائر اول شخص وجود داشته باشند (این را انجام دادم؛ این را دیدم؛ این اتفاقی بود که برایم افتاد) که نشان می‌دهد راوی دست‌کم شاهد رویدادهای توصیف‌شده بوده است.
- متنی ناهم‌داستان است که همه جملات کنشی وابسته به داستانش جملات سوم شخص باشند (این را انجام داد؛ این اتفاقی بود که برایش افتاد).

به زبان دیگر، برای تعیین گونه «وابستگی» روایت می‌توان حضور و غیاب «من تجربه‌گر»<sup>۵</sup> را در جملات کنشی ساده داستان بررسی کرد. خوب توجه کنید مقصود از عبارت «جمله کنشی ساده داستان‌بنیاد»<sup>۶</sup> جملاتی

---

1. diegetic 2. homo 3. hetero 4. rule of thumb 5. experiencing I  
6. plain, story-related action sentence

است که رویدادی را عرضه می‌کنند که در آن یک یا چند شخصیت در داستان درگیرند. مثلاً، «از پلی پرید» (=کنش عمدی)<sup>۱</sup> و «او از پل افتاد» (=کنش غیرارادی)<sup>۲</sup> و «سلام کردم» (=کارگفت)<sup>۳</sup> همه جملات کنشی ساده هستند. در مقابل، «بخش غم‌انگیز داستانمان به این‌جا رسید» و «شبی تاریک و طوفانی بود» (یعنی به ترتیب توضیح و توصیف) جملات ساده کنشی نیستند. رمان‌گونه‌ای متن است که انواع بسیاری از جمله‌ها را به کار می‌گیرد اما همه آن‌ها جملات کنشی ساده نیستند مانند توصیف، نقل قول، توضیح و ... در واقع، چنانچه پیش‌تر دیدیم، بسیاری از رمان‌ها با پیش‌درآمدی مقدمه‌محور (مقدمه‌چینی قالبی)<sup>۴</sup> آغاز می‌شوند که شخصیت‌ها و صحنه را به کمک گزاره‌های توصیفی معرفی می‌کند. با این‌که چنین پیش‌درآمدهایی نکات بسیاری درباره کیفیت آوای روایی به ما می‌گویند (قس: متون سلینجر و کازنز در صفحات قبل)، الزاماً به ما نمی‌گویند که روایت می‌خواهد هم‌داستان باشد یا ناهم‌داستان. تنها وقتی که داستان خودش جلو می‌رود و جملات کنشی مناسب را - همان‌گونه که در بالا تعریف شد - به کار می‌برد، ما در جایگاه داوری قرار می‌گیریم برای این‌که ببینیم راوی به عنوان شخصیت کنشگر در داستان حاضر است یا غایب. گاهی واقعاً باید مدتی منتظر بمانیم تا تصویر کاملی از شخصیت‌های به شیوه‌های مختلف درگیر به دست آوریم. به هر حال دیر یا زود، رابطه‌ی راوی با داستانش به طور معقولی آشکار می‌شود.

۱۲.۱. البته پیش‌تر درباره قطعه‌ای هم داستان یعنی ناپور دشت سلینجر بحث کردیم (اگر به خاطر داشته باشید داستانی است درباره «آنچه برای من اتفاق افتاد»، یک تعریف قالبی دقیق برای داستان‌گویی اول شخص). به هر حال در این مرحله، می‌توان سرآغازی را که - به دلایل گفته شده - اندکی

کنش محورتر است، به عنوان مورد ساده دیگری به کار گرفت. در این جا آغاز سنگ آسیا (چاپ ۱۹۶۵) اثر مارگارت درابل آمده است:

همواره زندگی من با آمیزه غریبی از جسارت و ترس مشخص شده است: تقریباً می توان گفت با آن ساخته شده است. مثلاً در نظر بگیرید، اولین بار تلاش کردم شبی را با مردی در هتل بگذرانم. آن موقع نوزده ساله بودم، سنی مقتضی چنین ماجراجویی هایی، و نیازی نیست که بگویم ازدواج نکرده بودم. هنوز هم ازدواج نکرده ام، حقیقتی مهم که بعدها مهم تر شد. نام آن پسر - اگر درست به خاطر آورم - «همیش» بود. درست به خاطر آوردم. واقعاً باید تلاش کنم سرزنش آمیز نباشد. با این همه، جسارت بخشی از وجود من است که تمجیدش می کنم نه ترس.

من و همیش تازه کمبریج را در آخر تعطیلات کریسمس ترک کرده بودیم: پیشاپیش، خیلی خوب برای تعطیلات برنامه ریزی کرده بودیم (Margaret Drabble, *The Millstone* 5).

برای تحلیل، می خواهیم متن را با افزودن چند حاشیه تحلیلی به سادگی تکرار کنیم:

همیشه زندگی من [آهان به نظر می رسد که داستان تجربه شخصی است، شاید یک خودزندگی نامه] با آمیزه غریبی از جسارت و ترس مشخص شده است: تقریباً می توان گفت با آن ساخته شده است [ظاهراً جمله اصلی به احتمال با لحن توضیح انعکاسی<sup>۱</sup> گفته شده]. مثلاً در نظر بگیرید [= شما در نظر بگیرید ... راوی مخاطب را به رسمیت می شناسد و نخستین مثال را برای تعمیم مطلب پیش گفته فراهم می کند]، اولین بار تلاش کردم شبی را با مردی [راوی احتمالاً زن است، پس به احتمال آوا زنانه است] در یک هتل بگذرانم. آن موقع نوزده ساله بودم [این سن من تجربه گر است، من روایتگر کنونی آشکارا پیرتر و قاعدتاً خردمندتر و پیشرفته تر از آن دوره «زندگی اش» است]، سنی مقتضی چنین ماجراجویی هایی، و نیازی نیست که بگویم ازدواج نکرده بودم. هنوز

هم ازدواج نکرده‌ام [خودشخصیت‌پردازی<sup>۱</sup> بیشتر من روایتگر]. حقیقتی مهم [راوی به آنچه قرار است «مهم» باشد، توجه می‌کند] که بعدها مهم‌تر شد. نام آن پسر – اگر درست به خاطر آورم [کنش مهم راوی هم‌داستان، به خاطر آوردن است] – «همیش» بود. درست به خاطر آوردم. واقعاً باید تلاش کنم سرزنش‌آمیز نباشد [ارزیابی و اشاره به لحن آوا]. با این همه، جسارت بخشی از وجود من است که تمجیدش می‌کنم، نه ترس. من و همیش تازه کمبریج را در آخر تعطیلات کریسمس ترک کرده بودیم: پیشاپیش، خیلی خوب برای تعطیلات برنامه‌ریزی کرده بودیم ... [هنوز این کنش پس‌زمینه است و از این رو، در ماضی بعید عرضه شده اما خیلی زودی راوی آن را به عرضه کنش در زمان گذشته معمولی تبدیل می‌کند].

۱.۱۳. مطابق دیدگاه ژنت، بر اساس موقعیت «ارتباطی» یگانه‌ای که در آن راوی به عنوان شخصیت در داستان حضور دارد رمان درابل روایتی هم‌داستان است. برای ارزیابی دلالت‌های ضمنی نوعی چنین طرحی و استفاده از آن‌ها در تفسیر، از نظریه وضعیت‌های روایی نوعی<sup>۲</sup> استنزل بهره خواهیم برد. برای پیشبرد این تحقیق مهم است پیش از همه بپذیریم که راوی هم‌داستان همیشه داستانی درباره تجربه شخصی می‌گوید در حالی که راوی ناهم‌داستان داستانی درباره تجربه‌های دیگران می‌گوید. با توجه به رویکرد استنزل، متن درابل یک روایت اول‌شخص نوعی است (در بافت وضعیت‌های روایی، این اصطلاح را بر روایت هم‌داستان ترجیح می‌دهیم) زیرا راوی داستانی خودزندگی‌نامه‌ای را درباره مجموعه‌ای از تجربه‌های گذشته بازمی‌گوید – تجربه‌هایی که آشکارا زندگی او را شکل و تغییر داده و او را به کسی که امروز است تبدیل کرده است. او مثل دیگر راویان اول‌شخص نوعی، دستخوش «محدودیت‌های متعارف بشری»<sup>۳</sup> (سوزان لنسر) است: با

1. self-characterization    2. typical narrative situations  
3. ordinary human limitations



زاویه دیدی شخصی و ذهنی محدود شده؛ به حوادثی که خود شخصاً شاهد نبوده دسترسی (یا تسلط) مستقیم ندارد؛ نمی‌تواند در یک زمان واحد در دو جا باشد (این گاهی قانون ضدیت با دو مکانی<sup>۱</sup> خوانده می‌شود) و هیچ راهی برای فهم آنچه در ذهن‌های شخصیت‌های دیگر می‌گذرد ندارد (در فلسفه، به این محدودیت مسئله «ذهن‌های دیگر»<sup>۲</sup> گفته می‌شود). بدیهی است که رسیدگی راوی به این محدودیت‌ها و نزدیکی یا دوری نسبی متن از چنین موقعیت‌های نوعی (موقعیت‌های رایج)، نه‌تنها درباره «نگاه»<sup>۳</sup> یا نگرش آوای روایی بلکه درباره انگیزه‌های گفتن داستان نیز چیزهای زیادی به ما می‌گوید.

۱۴۰۱. اکنون بیایید به روایتگری نهم داستان بازگردیم و آغاز ادم بید<sup>۴</sup> (چاپ اول ۱۸۵۹) اثر جورج الیوت را بررسی کنیم. این بار، مستقیماً حاشیه‌های متنوعی را اضافه می‌کنم:

## فصل اول

### کارگاه

با قطره‌ای مرکب به جای جام جهان‌بین، جادوگر مصری برای هر کسی که از راه برسد از منظره‌های دور و دراز گذشته پرده برمی‌دارد. این کاری است که حالا من می‌خواهم برای تو بکنم، ای خواننده. [خودارجاعی راوی آشکار و تأیید وجود خواننده-مخاطب، همچنین «توضیحی فراروایی»<sup>۵</sup> یعنی ارجاع به سرشت خود داستان‌گویی.] [من] با این قطره مرکب نوک قلمم کارگاه جادار آقای جانانان برج، نجار و بنای روستای هیسلوپ، را به تو نشان خواهم داد، با همان شکل و شمایل‌ی که در هجدهم ژوئن سال ۱۷۹۹ میلاد مسیح داشت

1. law against bilocation    2. Other Minds    3. slant    4. *Adam Bede*  
5. metanarrative comment

[مقدمه‌چینی عمدی و مخاطب-آگاه<sup>۱</sup> درباره‌ی زمان و مکان کنش (پیش‌تر در سرفصل فرعی به آن اشاره شد)].

خورشید بعد از ظهر گرما می‌بارید بر پنج مرد که آن‌جا روی انواع در و قاب پنجره و ازاره کار می‌کردند. بوی چوب کاج، که از کپه‌ی خیمه‌مانند الوارهای بیرون در برمی‌خاست، با بوی بوته‌های آقطی درمی‌آمیخت که برف‌پاره‌های تابستانی‌شان را کنار پنجره‌گشوده‌ی روبه‌رو پاشیده بودند. [...] سگ خاکستری زمختی جا خوش کرده بود که پوزه‌اش را بین دو دستش گذاشته بود و گاهی چین و چروکی به پیشانی‌اش می‌انداخت تا نگاه کند به مردی که از بقیه بلندتر بود و داشت در وسط یک پیش‌بخاری چوبی نقش سپر حک می‌کرد. صدای قدرتمندی که نه زیر بود نه بم و بالاتر از صدای رنده و چکش به گوش می‌رسید [...].<sup>۲</sup>

احتمالاً شما از این‌که این متن به عنوان متنی ناهم‌داستان دسته‌بندی شده است گیج شده‌اید. آیا سه ضمیر اول‌شخص (دو تا «من»، یک «م») در بند اول وجود ندارند؟ این نکته کمابیش درست است اما چیزی از آن بر نمی‌آید. هر راوی می‌تواند با استفاده از ضمیر اول‌شخص به خودش ارجاع دهد. توجه به ضمایر اول‌شخص و کنار گذاشتن بافتی که آن‌ها در آن اتفاق می‌افتند درست مثل به دام افتادن است – «دام ضمیر اول‌شخص»<sup>۳</sup> معروف. تعاریف بالا را بازبینی کنید تا مطمئن شوید تنها چیزی که برای تعیین هم‌داستانی یا ناهم‌داستانی یک متن مناسب است رابطه‌ی راوی با داستانش است؛ اگر در کنش حاضر باشد، هم‌داستان و اگر نباشد ناهم‌داستان است. اولین بند رمان الیوت صحنه‌ای پس‌زمینه‌ای از داستان به ما می‌دهد که راوی بسیار آشکاری بیانش کرده است (در این خصوص سه ضمیر اول‌شخص مناسب هستند اما

1. addressee-conscious

۲. الیوت، جورج (۱۳۹۵)، ادام بید (قصه‌ی باشکوه همدلی‌ها)، ترجمه‌ی رضا رضایی، تهران: نی، ۱۷-۱۸-م.

3. first-person pronoun trap

آن‌ها کیفیتی آوایی را طرح می‌افکنند نه یک رابطه را). ما به راوی آشکار گوش فرامی‌دهیم اما مسئله حل‌نشده این است که آیا داستان می‌خواهد تجربه‌ای شخصی باشد یا نه. ضمناً پیشاپیش می‌توان فهمید که مقدمه‌چینی را کسی بالاتر و فراتر از همه مردم و اشیای داستان عرضه کرده است. این واقعاً آوایی یادآور<sup>۱</sup> نیست. ظاهراً راوی همه حقایق را می‌داند اما هیچ‌کس نمی‌خواهد از او بپرسد آگاهی‌اش را چگونه به دست آورده است. وقتی داستان در بند دوم آغاز می‌شود، همه شخصیت‌های آن (تا حالا، به هر حال) سوم شخص هستند. در واقع، هر اول شخصی که در خود کنش، شخصیت کنشگر یا سخنگو باشد، می‌تواند دلالتمند باشد (زیرا می‌تواند حاکی از من تجربه‌گر باشد)، اما در این جا چنین چیزی رخ نمی‌دهد. در حقیقت، تصور می‌کنم کمی گیج می‌شدیم اگر بند دوم با این واژه‌ها شروع می‌شد: «خورشید بعد از ظهر گرما می‌بارید بر پنج مرد که آن‌جا ... کار می‌کردند و من یکی از آن‌ها بودم.»

۱۵.۱. به یاد داشته باشید که راوی ناهم‌داستان هرگز شخصیتی در جهان داستان نبوده و نیست. این حقیقت که راوی ناهم‌داستان جایگاهی بیرون از جهان داستان دارد، پذیرش این مطلب را که کسی باید دانش و اقتدار نامحدود داشته باشد – آنچه هرگز در واقعیت پذیرفته‌ایم – برای ما آسان می‌کند. روایان ناهم‌داستان نوعاً قدرت دانای کل – دانستن همه چیزها – را دارند چنان‌که گویی این طبیعی‌ترین چیز در جهان بوده است. وقتی به سخن گفتن آشکارا تمایلی باشد، روایان ناهم‌داستان می‌توانند مستقیماً با مخاطبان‌شان سخن بگویند و می‌توانند آزادانه درباره کنش، شخصیت‌ها و خود داستان‌گویی نظر دهند (همان‌طور که در گزیده‌ی ایوت اتفاق می‌افتد). (البته روایان هم‌داستان نیز می‌توانند این کار را انجام دهند اما به دلیل محدودیت‌های بشری، به‌ویژه دانای کل نبودن‌شان، به نحو متفاوتی گرایش به

انجام آن دارند.) بنابراین، ظاهراً باز هم مجموعه‌ای از شرایط نوعیتی<sup>۱</sup> وجود دارد که می‌توانیم از آن برای توسعه مقوله «ناب» ژنتی روایت‌های ناهم‌داستان استفاده کنیم. با پیروی از استنزل، این نوع روایتگری آشکار ناهم‌داستان و شرایط نوعیت وابسته بدان را وضعیت روایت مؤلف<sup>۲</sup> (یا به سادگی روایتگری مؤلف)<sup>۳</sup> می‌نامیم. البته، جهان‌بینی («خداگونه») فراگیر راوی مؤلف به‌ویژه برای نشان دادن قوت‌ها و ضعف‌های اخلاقی شخصیت‌ها مناسب است. نمونه متون مؤلف رمان‌های «رئالیسم اجتماعی» قرن نوزدهمی نویسندگانی چون جورج الیوت، شارلوت برونته، چارلز دیکنز و توماس هاردی است.

۱۶۰۱. همان‌طور که در بالا اشاره شد، تمایزات مطلق ژنتی (هم‌داستان و ناهم‌داستان)، که بر شرایط «ارتباطی» دقیقی بنیاد گذاشته شده‌اند (راوی در داستان حاضر است یا غایب)، به شکل مؤثری با در نظر گرفتن ویژگی‌های نوعیت، انتظارات و دلالت‌های ضمنی که با وضعیت‌های روایی استنزل (تا این‌جا، روایت اول‌شخص و روایتگری مؤلف) همراه می‌شوند تکمیل می‌شوند. اکنون قضیه اندکی پیچیده‌تر می‌شود زیرا الگوی استنزل وضعیت روایی نوعی دیگری دارد. نوع دشواری که همراه با فریب‌های خودش می‌آید؛ من با هوشیاری لازم با آن برخورد خواهم کرد. شما احتمالاً می‌توانید آنچه را می‌آید حدس بزنید.

به یاد آورید که در بند پیشین، روایتگری مؤلف با راوی آشکار و ناهم‌داستانی — یعنی مشخصاً راوی آواداری — گره می‌خورد. اکنون می‌خواهیم مجدداً توجهمان را بر مسئله آشکارگی و نهفتگی متمرکز کنیم. آماده‌اید؟ پس به خودتان دل و جرئت دهید و آغاز زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آیند (چاپ اول ۱۹۴۳) اثر ارنست همینگوی را ببینید:

## فصل اول

[او] کف جنگل روی برگ‌های سوزنی خرمایی‌رنگ کاج دراز کشیده و چانه‌اش را بر دست‌های تاشده‌اش گذاشته بود. بر فراز جنگل باد بر سر درختان کاج می‌وزید. دامنه کوه در آن نقطه که او قرار داشت دارای شیب ملایمی بود اما پایین‌تر از آن، شیب تندتر می‌شود و او سیاهی جاده قیراندود را که در گردنه می‌پیچید می‌دید. همراه جاده، رودخانه‌ای جریان داشت و پایین گردنه، اره‌خانه‌ای را در کنار رودخانه و آبی را که از بالای سد می‌ریخت و در آفتاب تابستان سفید بود می‌دید.

پرسید: «اره‌خانه همانه؟»

«بله.»<sup>۱</sup>

[در خوانشی پسینی از این نوشته، شکل فرعی زیر را در نظر بگیرید (حوزه مسائل پیچیده): فرض کنید جمله آخر «گفتم: 'بله'» بود. با توجه به (الف) نوع روایی (ژنت) و (ب) وضعیت روایی (استنزل) پیامدهایش را ترسیم کنید.]

**۱۷.۱.** تشخیص آوای راوی در متن همینگوی از همه گزیده‌های نقل شده تا این جا دشوارتر است، از جمله متن کازنز. به سه دلیل:

۱. هیچ‌یک از شاخص‌های بیانگری را که معمولاً آوایی متمایز طرح می‌افکنند پیدا نمی‌کنیم - نه خودارجاعی اول‌شخص، نه داوری‌های ارزشی، نه تأکیدات ایتالیک، نه نشانه‌های یک برنامه اخلاقی یا اشاره به علاقه یا هدف، اصلاً چنین چیزهایی وجود ندارد.
۲. راوی داستان‌گویی مشترک<sup>۲</sup> نیست. او مخاطب یا مخاطبان واقعی یا فرضی را به رسمیت نمی‌شناسد؛ بلکه کاملاً برعکس، سخن مقدمه‌چینی (خواننده‌پسند) مخاطب‌محوری را که معمولاً در ابتدای رمان انتظار می‌رود

۱. همینگوی، ارنست (۱۳۶۲)، زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آیند، ترجمه علی سلیمی، تهران: پیروز، ۱-۰ م.

آشکارا نادیده می‌گیرد. با این همه، صحنه و شخصیت‌ها باید به گونه‌ای معرفی شوند. اما تا این جای متن، نمی‌دانیم کجا هستیم، شخصیت‌ها چه کسانی هستند، چند تا هستند یا آن‌جا چه می‌کنند. راستی اگر فکر می‌کنید که آن‌ها انگلیسی حرف می‌زنند، در اشتباه محضید. (چنانچه مجبور به فکر کردن درباره آن باشید، چه انتخابی دارید؟) تنها چیزی که هر کس در این لحظه می‌داند این است که ظاهراً صحنه در فضای طبیعی بیرونی، منطقه‌ای پراز تپه ماهور، گشوده می‌شود؛ روز است و دست‌کم دو شخصیت با هم صحبت می‌کنند.

۳. به هر حال، نکته مهم این است که به نظر می‌آید راوی خود را پس می‌کشد و پشت شخصیت اصلی، که با او حتی در کلمه اول متن روبه‌رو می‌شویم، نهان می‌شود. به نظر می‌رسد متن به دقت و لحظه به لحظه افق ادراکی این شخصیت را عرضه می‌کند - چیزهایی که او می‌بیند، احساس می‌کند و می‌شنود (توجه کنید که چقدر زیرکانه با «زمینی پوشیده از برگ‌های کاج»، سطحی با «شیبی ملایم» و وزش باد «بر فراز» آن طرح می‌شود). طولی نخواهد کشید و متن این اندیشه‌ها، طرح‌ها و خاطرات شخصیت - و خلاصه، کل چشم‌انداز ذهنی آگاهی او - را نیز عرضه خواهد کرد. بنابراین ما هم - به عبارتی اما همیشه اتفاقی - درباره پس‌زمینه داستان بیشتر آگاهی خواهیم یافت که جنگ داخلی اسپانیاست و دو شخصیت مأموریت دارند قلمرو دشمن را شناسایی کنند و الخ. توجه کنید برای راوی مشترک چقدر ساده است که نشان دهد شخصیت‌ها در اسپانیا گفتگو می‌کنند. مثلاً، یک «سی»<sup>۱</sup> ساده به جای «بله» نشانه‌ای عالی خواهد بود. اما نه، او این کار را نمی‌کند. حتم داشته باشید همین‌گویی به درستی می‌داند با استفاده از چنین راوی‌ای چه می‌خواهد بکند. بی‌شک هیچ منتقدی آن‌قدر احمق نیست که بگوید این سرآغاز داستان بدی است!

عملکرد این متن چگونه است؟ آشکارا ناهم‌داستان است (راوی همچون