پژوهشی بر رابطهٔ راوی با روایت‌شنو و رویدادها و شخصیّت‌ها در ادبیّات داستانی

الیاس نورائی

استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه

فضل‌الله خدادادی[1]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره) قزوین

(از ص ۳۷ تا ۵۵)

تاریخ دریافت: ۹۳/۰۴/۲۲، تاریخ پذیرش: ۹۳/۱۱/۱۹

چکیده

فاصلهٔ راوی از رویدادها و شخصیّت‌ها و روایت‌شنو، از متنی به متن دیگر متفاوت است و این فاصله امکان دارد از نظر بُعد زمانی، حضور جسمانی و عقلانی و اخلاقی و یا عاطفی باشد؛ برای مثال، راویِ *خشم و هیاهو* بدون تردید از بنجی باهوش‌تر است. در داستان *بچهٔ مردم* نوشتهٔ جلال آل‌احمد، هر چه داستان به پیش می‌رود، روایت‌شنو (مخاطب) بیشتر با راوی (زن) مخالفت می‌کند. در داستان حضرت یوسف(ع)، شخصیّت یوسف از دیگر برادران وارسته‌تر است. نگارندگان پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، ضمنِ ادغام مفاهیم و اندیشه‌های مطرح در رویکردهای شناختی و زبان‌شناختی، کوشیده‌اند درک و فهم خود را از ماهیّت بررسی رابطهٔ راوی با روایت‌شنو و رویدادها و شخصیّت‌ها در ادبیّات داستانی با فهرستی محدود (امّا دقیق) از متون داستانی ایرانی و خارجی نشان دهند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در علم روایت‌شناسی و ادبیّات داستانی، بین راوی و رویدادها و شخصیّت‌ها، از جنبه‌های مختلف تفاوت وجود دارد.

واژه‌های کلیدی: راوی، رویداد، روایت‌شنو، شخصیّت، فاصلهٔ زیبایی‌شناختی، ادبیّات داستانی.

---

[1]. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: fazlollah1390@yahoo.com

۱. مقدّمه و بیان مسئله

در ادبیّات داستانی، بین راوی و نویسنده تمایز وجود دارد. نویسندهٔ ملموس (واقعی) کسی است که در عالم خارج وجود دارد و دارای حیات و روزمرّگی است و با ما گفت‌وگو می‌کند و... این نویسنده تا وقتی که وارد دنیای داستان و نوشتن نشده، همچنان نویسندهٔ واقعی است، ولی وقتی که وارد دنیای داستان شده و قلم‌به‌دست شروع به نوشتن می‌کند، دیگر نویسندهٔ واقعی نیست. مثلاً هنگامی که سلینجر در عالم خارج وجود دارد و به کارهای روزمرّه می‌پردازد، نویسندهٔ واقعی است، امّا هنگامی که دست به قلم می‌برد و شروع به نوشتن رمان *ناطور دشت* می‌کند، دیگر نویسندهٔ واقعی نیست و تبدیل به نویسندهٔ انتزاعی می‌شود؛ زیرا از دنیای واقعی جدا و وارد دنیای داستان (تخیّل) شده است. بین راوی و نویسندهٔ ملموس، تفاوت هست؛ همان‌گونه که بیان کردیم، نویسنده همیشه در خارج از عالم داستان وجود دارد، ولی راوی مربوط به جهان داستان (عالم تخیّل) است و نباید این دو را با هم یکی فرض کنیم؛ زیرا راوی مربوط به یک جهان و نویسندهٔ ملموس مربوط به جهان دیگر است. «در متن روایی باید راوی مشخّصاً از مؤلّف متن، متمایز تلّقی شود. راوی، جزئی اساسی از متنِ داستانیِ نوشتهٔ مؤلّف است. راوی یا ترکیبی از چند راوی ابزاری روایی است که مؤلّف آن را برای ساخته‌وپرداخته کردن متن به کار می‌گیرد» (لوته، ۱۳۸۸: ۳۲). لینت ولت (۱۳۹۰: ۱۵) در همین زمینه می‌گوید:

> در حقیقت بسیارند منتقدانی که در رابطه با خَلط راوی خیالی عالم داستانی با نویسندهٔ ملموس، هشدار می‌دهند. ولفگانگ کایزر (Volfayng Kaiser) خاطرنشان می‌سازد که راوی، صورتی خلق‌شده است که به کلّیّت اثر ادبی تعلّق دارد و بر همین اساس نتیجه می‌گیرد که در هنر روایت، راوی هرگز نویسنده‌ای شناخته‌شده یا ناشناس نیست، بلکه نقشی خلق‌شده هست که توسّط نویسنده گزینش گردیده است.

در واقع می‌توان گفت که نویسندهٔ خالق، راوی است؛ برای مثال، در رمان *آرزوهای بزرگ* نوشتهٔ انوره دو بالزاک، بالزاک نویسنده است، در حالی که داستان از زبان «پیپ» نقل می‌شود و می‌توان این پسرک (پیپ) را راویِ داستان دانست. به طور واضح می‌توان گفت که راوی، وقایع داستان را می‌بیند، در حالی که نویسنده، این وقایع را از زبان راوی به قلم می‌آورد. به گفتهٔ ریمون کِنان (۱۹۸۳: ۸۸)، «راوی، عاملی است که در ساده‌ترین

حالت به روایت می‌پردازد یا به فعّالیّتی در خدمت برآوردن نیازهای روایت مبادرت می‌ورزد». پس راوی در ادبیّات داستانی همان نویسنده نیست و راوی مربوط به عالم تخیّل است در حالی که نویسنده در جهان واقع زندگی می‌کند.

در این پژوهش، بر آنیم تا به روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، به واکاویِ رابطهٔ راوی با دیگر ابعاد داستان اعمّ از شخصیّت‌ها و روایت‌شنو و رویدادها بپردازیم؛ بنابراین، پرسش‌های اساسی‌ای که پیکرهٔ پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد، این‌گونه مطرح می‌شود که: ۱) فاصلهٔ راوی و نویسنده در ادبیّات داستانی و علم روایت‌شناسی چه ابعادی دارد؟ ۲) عناصر فاصله‌گذار راوی از رویدادها و شخصیّت‌ها و روایت‌شنو (مخاطب) در متون داستانی مختلف کدام‌اند؟

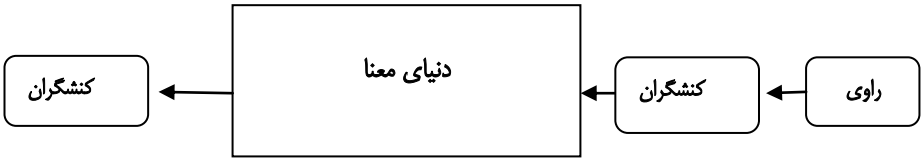
۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ روایت‌شناسی و ساختارگرایی در داستان و قصّه در ادبیّات غرب و به تبعیّت از آن در ادبیّات داستانی فارسی، پژوهش‌های فراوانی انجام شده است، امّا آنچه باعث تمایز یک پژوهش از دیگر کارهای مشابه می‌شود، جزئی‌نگری و تخصّصی بودن آن است. دربارهٔ روایت‌شناسی در داستان، کارهای فراوانی در ادبیّات داستانی فارسی انجام شده است؛ برای نمونه، از کارهای پژوهشی انجام‌شده در زمینهٔ «روایت و ساختارگرایی» که در مجلّهٔ *جستارهای زبانی* چاپ شده است، می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد: محمّدی فشارکی و فضل‌الله خدادادی در سال ۱۳۹۱ در پژوهشی به «مقایسهٔ ساختار داستان در دو اثر از عطّار بر اساس الگوهای نوین ساختارگرای داستان‌نویسی» پرداخته‌اند. فاطمه حیدری و بیتا دارابی در سال ۱۳۹۲ در پژوهشی به «بینامتنیّت در شرق بنفشه» پرداخته‌اند. علاوه بر این، دکتر فتوحی و همکاران در سال ۱۳۹۱ در مقاله‌ای با عنوان «نقش بافت و مخاطب در تفاوت سبک نثر امیر ارسلان و ملک جمشید» به روایت‌شنو و جایگاه آن در این دو متن اشاره کرده‌اند. پس می‌توان گفت که در زمینهٔ «روایت‌شناسی و ساختارگرایی» داستان‌های فارسی، پژوهش‌های زیادی انجام شده است، امّا پژوهشی که تخصّصی به مقولهٔ راوی و ابعاد شناختی آن در داستان و همچنین بررسی رابطهٔ راوی با روایت‌شنو و رویدادها و شخصیّت‌ها در ادبیّات داستانی بپردازد، تا کنون انجام نشده است. از حُسن‌های دیگر

پژوهش حاضر، این است که با تکیه بر نظریّه‌های نوین روایت‌شناسی، عـلاوه بـر متـون جدید داستانی، از متون کلاسیک نیز شاهدهایی زیر هر مقوله ذکر کرده است.

۳. روایت‌شنو و موقعیّت آن در داستان

هر اثر ادبی از سه سطحِ راوی، کنشگر، مخاطب (روایت‌شنو) تشکیل شده است. ایـن سـه سطح در تقابل با یکدیگر باعث ایجاد گونه‌های روایی با سطوح مختلف آن می‌شود.



شکل شمارهٔ ۱. سطوح اثر ادبی

به گفتهٔ ریمون کنان، راوی عاملی است که «در ساده‌ترین حالت به روایت مـی‌پـردازد یا در خدمت برآوردن نیازهای روایت مبادرت می‌ورزد» (لوتـه، ۱۳۸۸: ۳۲). همچنـین وی در تعریف «روایت‌شنو» می‌گوید: «روایت‌شنو عاملی است که در ساده‌ترین شکل، تلویحاً مورد خطاب راوی قرار می‌گیرد» (همان: ۳۲). روایت‌شنو ممکن است در سطحی بالاتر از روایـت نخست واقع شده باشد و یا آنکه شخصیّتی داسـتانی در روایـت نخسـت باشـد. ژرار ژنـت (۱۹۷۲: ۱۲۳) اوّلی را روایت‌شنوِ برون‌داستانی و دومی را روایت‌شنوِ درون‌داستانی مـی‌نامـد (تودوروف، ۱۹۸۱: ۳۵). هر داستان ـ اعمّ از زبان‌بنیاد و مصـوّر ـ دارای سـه بخـش فـوق است. نشانه‌های وجودی «روایت‌شنو» به اشکال مختلـف در داسـتان ظـاهر مـی‌شـود بـه طوری که در برخی از داستان‌ها، روایت‌شنو ممکن است با ضمیر «تـو» آشـکارا مشـخّص شده باشد یا نشده باشد. در داستان‌هایی که ضمیر «تو» حذف شده، علائمی در متن وجود دارد که غیرمستقیم نشان‌دهندهٔ وجود روایت‌شنو در داستان است. از آنجا که هـر داسـتان با این نیّت نوشته می‌شود که یک روایت‌شنو آن را می‌خواند، هنگامی که نویسـنده دسـت به قلم برده و شروع به نوشتن داستان می‌کند، در تخیّل خویش، یـک روایـت‌شـنو بـرای داستان خود فرض می‌کند. ژپ لینت ولت (Jape Lint Veldt) (۱۳۹۰: ۵) اعتقاد دارد هـر داستان یک «مخاطب تخیّلی» دارد کـه در بطـن جهـان داسـتان نهفتـه اسـت و همـواره نویسندهٔ ملموس هنگام نوشتن داستان به ایـن مخاطـب نظـر دارد و داسـتان را بـرای او

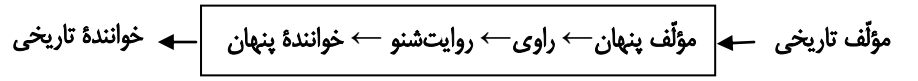
می‌نویسد. برای مثال، در عبارت «او خیلی مریض بود. یک لیوان نوشیدنی نوشید و حالش خیلی خوب شد»، هیچ علامتی در خودِ روایت مبنی بر وجود «روایت‌شنو» نمی‌توان یافت. «در این عبارت، هیچ نشانه‌ای وجود ندارد که آشکارا یا به تلویح، به کنش روایت کردن و در نتیجه به مخاطب روایت اشاره کند، جز این نکته که این جمله، روایت است» (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۴). عبارت مذکور به این دلیل روایت است که بین جملات، رابطه و پیوستگی برقرار است و از آنجا که ارتباط بین جملات نشان می‌دهد که این عبارت، یک ساختار روایی است، بنابراین بر اساس نظریّهٔ لینت ولت می‌توان گفت: در هر متن روایی، یک مخاطب انتزاعی و یک مخاطب تخیّلی (روایت‌شنو) ایفای نقش می‌کند. ژپ لینت ولت معتقد است هر اثر ادبی یک نویسنده ملموس و یک نویسندهٔ انتزاعی دارد و همچنین خوانندهٔ واقعی، خوانندهٔ ملموس و راوی تخیّلی است. بر اساس نظریّهٔ لینت ولت (۱۳۹۰: ۵)، نویسندهٔ ملموس (واقعی)،

> خالقِ واقعیِ اثر ادبی است و به عنوان فرستنده، پیامی را به خوانندهٔ ملموس ـ که گیرنده یا دریافت‌کنندهٔ پیام است ـ می‌فرستد. نویسندهٔ ملموس و خوانندهٔ ملموس، شخصیّت‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای هستند که هیچ‌گونه تعلّقی به دنیای اثر ندارند، بلکه تعلّق آنها به دنیای واقعی است که در آن زندگی مستقلّی را جدای از متن ادبی تجربه می‌کنند.

و خوانندهٔ ملموس، «به عنوان گیرندهٔ اثر، در جریان گذر زمان دچار تغییر می‌شود؛ مسئله‌ای که می‌تواند سبب دریافت‌های کاملاً گوناگون و حتّی متفاوت از یک اثر ادبی طیّ زمان شود» (همان: ۵). خوانندهٔ انتزاعی با مخاطب تخیّلی فرق دارد؛ زیرا خوانندهٔ انتزاعی (منِ دوم) کسی است که از عالم واقع وارد جهان داستان شده است و هر لحظه می‌تواند با قطع خوانشْ به جهان واقع برگردد. در واقع، او حالت برزخ‌مانندی دارد که نیمی واقعی و نیمی تخیّلی است، در حالی که راوی تخیّلیْ فردیّت خارجی ندارد و ساختهٔ ذهن نویسنده است. در همین زمینه، لینت ولت می‌گوید: «خوانندهٔ یک داستان تخیّلی (به نظم یا به نثر) و مخاطب این داستان، هرگز نباید با یکدیگر تلفیق شوند؛ حتّی اگر به طور شگفت‌انگیزی مشابه دیگری باشد، این امر استثنا بوده و به عنوان یک اصل مطرح نیست» (همان: ۲۰). به تعبیر میک بال (۱۹۷۷: ۱۲)، از دیدگاه نشانه‌شناختی، «متن روایی،

یک نشانه به شمار می‌رود که فرستندهٔ این نشانهْ نویسنده، و گیرندهٔ آنْ خواننـده اسـت، و در درون این نشانهْ فرستنده‌ای دیگـر، یعنـی فاعـلِ گوینـده یـا راوی، نشـانه‌ای را بـرای گیرنده‌ای دیگر، یعنی روایت‌شنو می‌فرستد که داستانْ مدلول آن است».

متن روایی



شکل شمارهٔ ۲. ساختار متن روایی

امّا گاهی نویسندهٔ داستان، مستقیم یا با استفاده از ضمایرْ بـه وجـود «روایـت‌شـنو» در داستان اشاره می‌کند، به طوری که از بافت متن می‌توان به وجود «روایت‌شنو» در داسـتان پی برد؛ برای نمونه، در عبارت زیر از رمان *در جستجوی زمان ازدست‌رفتـه* اثـر «مارسـل پروست»، ضمیر «ما» نشان‌دهندهٔ وجود «روایت‌شنو» در داستان نیست: «به علاوه، ما اغلب در خانه نمی‌ماندیم، می‌رفتیم بیرون قدم بزنیم»؛ ولی در جـای دیگـری از همـین رمـان، ضمیر «ما» نشان‌دهندهٔ وجود «روایت‌شنو» نیز شده است: «در این هم‌زمانی‌ها و تقارن‌های کامل، که واقعیّت باید آنچه را که مدّت‌های دراز در رؤیاهایش بودیم در اختیارمان بگذارد، آن را کاملاً از ما پوشیده می‌دارد». در اینجا، ضمیر «ما» شامل «روایت‌شنو» هم شده و او را نیز در بر گرفته است (رک. پرینس، ۱۳۹۱: ۲۴). در ادبیّات فارسی نیز در شعر و داستان شاهد حالت‌های دوگانهٔ ضمایریم؛ برای نمونه، در بیت زیر از ناصرخسرو (۱۳۸۹: ۲۳۴)، ضمیر «تو» روایت‌شنو را هم در بر گرفته است:

چو تو خود کنی اختـر خـویش را بـد مـدار از فلـک چشـم نیـک‌اختـری را

در اینجا، ضمیر «تو»، روایت‌شنو را هم در بر گرفته است و راوی به او اندرز می‌دهد. در ابیات زیر از سعدی (۱۳۸۷: ۴۶۱) نیز راوی، «روایت‌شنو» را در امر روایت مشارکت داده:

بلبـل کـه بـه دسـت شـاهد افتـاد یـــاران چمـــن کنـــد فرامـــوش
ای خواجـه بـرو بـه هـر چـه داری یـاری بخـر و بـه هـیچ مفـروش
گـر توبـه دهـد کسـی ز عشـقت از مـــن بنیـــوش و پنـــد منیـــوش

در اینجا، عبارت «ای خواجه» خطاب به «روایت‌شنو» است و نیز ضمیر «ت»، شامل «روایت‌شنو» شده است، در حـالی کـه در بیـت زیـر، ضـمیر «ت» شـامل روایـت‌شـنو نمی‌شود و به مخاطب درون‌متنی اشاره دارد که همان معشوق است:

هرگز نبود سرو بـه بـالا کـه تـو داری یا مه به صفای رخ زیبـا کـه تـو داری
(همان: ۵۵۷)

علاوه بر ضمایر، نشانه‌های دیگری هم در داستان وجود دارد که غیرمستقیم به وجـود «روایت‌شنو» اشاره می‌کنند.

۴. راوی و رابطهٔ آن با رویدادها و شخصیّت‌ها در متون داستانی

راوی ممکن است در متون مختلف داستانی، از نظر جسمانی نیز با شخصیّت‌ها و نویسندهٔ داستان تفاوت داشته باشد؛ برای مثال، در رمان *طبل حلبی* نوشتهٔ «گـونتر گـراس»، راویِ داستان (اُسکار) خطاب مستقیمش با کوتوله‌ها نیست و از آنجا که خودِ راوی یـک کوتولـه است، از نظر جسمانی با نویسـنده تفـاوت دارد؛ زیـرا گـونتر گـراس (۱۳۸۰: ۹) در جایگـاه نویسنده، سلامت جسمی دارد، در حالی که راوی (اُسکار) یـک شخصـیّت کـورزا و بیمـار است: «خب، انکار چرا؟ من در یک آسایشگاه روانی بستری هستم. پرسـتارم چهارچشـمی مرا می‌پاید؛ زیرا درِ اتاقم سوراخی دارد بـه همـین منظـور، و چشـمان پرسـتار مـن از آن میشی‌هاست که از دیدن درون چشم‌های من عاجز است».

همچنین است در داستان *داوود گوژپشت* نوشتهٔ «صادق هدایت». در این داسـتان نیـز بین راوی و شخصیّت داستان از نظر جسمانی تفاوت وجود دارد. علاوه بر تفاوت جسـمی، از نظر عقلی هم بین راوی و شخصیّت‌ها در متون داستانی تفاوت وجود دارد؛ برای نمونه، راویِ رمان *خشم و هیاهو*، از «بِنجی» باهوش‌تر است. یا نویسندهٔ رمان *سنگ صبور* به قلم «صادق چوبک»، از «کاکل زری» (راوی) داناتر است.

علاوه بر دو مؤلّفهٔ نامبرده، از نظر اخلاقی نیز بین شخصیّت‌های یک داسـتان تفـاوت وجود دارد؛ برای مثال در داستان حضرت یوسـف(ع) شخصـیّت حضـرت یوسـف از دیگـر برادران وارسته‌تر است. این داستان با خـواب و رؤیـای صـادقانهٔ حضـرت یوسـف(ع) آغـاز می‌شود که به پدر خود می‌گوید: ای پدر! [در خواب] یازده ستاره را با خورشید و ماه دیدم. دیدم که آنها بر من سجده می‌کنند (الزین، ۱۳۸۰: ۵۴). علاوه بر این، واقعهٔ زن عزیز مصر و پاکی یوسف، ماجرای زندان و پیشگویی خواب عزیز مصر، تدبیر خشـک‌سـالی و برخـورد احترام‌آمیز با برادران، همگی نشان وارستگی این شخصیّت در برابر دیگر شخصـیّت‌هـای

داستان است. «در پایان داستان، حضرت یوسف بدین‌گونه معرفی می‌شود: انسانی وارسته و بنده‌ای مؤمن که جاه، مقام، و قدرت در اندیشه‌اش جایی ندارد» (همان: ۵۶). نکتهٔ آخر اینکه از نظر عاطفی و احساسی نیز بین راوی و شخصیّت‌ها در متون داستانی مختلف تفاوت وجود دارد؛ برای نمونه، راوی داستان *رستم و سهراب* به اندازهٔ رستم از مرگ سهراب متأثّر نمی‌شود:

چو بشنید رستم سرش خیره گشت — جهان پیش چشم اندرش تیره گشت
بپرسید زان پس که آمد به هوش — بدو گفت با ناله و با خروش
که اکنون چه داری ز رستم نشان — که کم باد نامش ز گردنکشان
چو بگشاد خفتان و آن مهره دید — همه جامه بر خویشتن بردرید
همی گفت کی کشته بر دست من — دلیر ستوده به هر انجمن
همی ریخت خون و همی کند موی — سرش پر ز خاک و پر از آب روی
یکی دشنه بگرفت رستم به دست — که از تن ببرّد سر خویش پست

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۵۷-۶۰)

یا در داستان *زنی که مردش را گم کرده بود* به قلم صادق هدایت (۱۳۸۹: ۱۳۷)، راوی به اندازهٔ زرّین‌کلاه (زن) از نبود گل‌ببو (شوهر) متأثّر نمی‌شود:

> باید بروم. این جملهٔ آخر را زرّین‌کلاه با اطمینان گفت. مثل اینکه تصمیم او قطعی و تغییرناپذیر بود، و نگاه بی‌نور او جلویش خیره شد. بدون اینکه چیزی را ببیند و یا متوجّه کسی بشود، به نظر می‌آمد که بی اراده و فکر، حرف می‌زد و حواسش جای دیگر بود.

البتّه هر یک از این فاصله‌ها ممکن است در روند روایت تغییر کند؛ برای مثال، در داستان حضرت یوسف(ع) برادران آن حضرت (دیگر شخصیّت‌های داستان) آن حسودیِ ابتدای داستان را به حضرت یوسف(ع) ندارند و پس از پی بردن به اشتباه خویش، پایگاهی بالاتر از جایگاه ابتدایی در شروع داستان می‌یابند.

> پس چون مژده‌رسان سررسید، آن [پیراهن] را بر چهره‌اش انداخت. پس یعقوب بینا شد، گفت: آیا به شما نگفتم بی‌شکّ من از عنایت خداوند چیزهایی می‌دانم که شما نمی‌دانید؟ گفتند: ای پدر! برای گناهان ما طلب آمرزش کن که ما خطاکار بودیم (الزین، ۱۳۸۰: ۶۸).

در رمان *آرزوهای بزرگ* نوشتهٔ چارلز دیکنز (۱۳۸۷: ۱۲) نیز راوی در پایان داستان از نظر زمانی به رویدادهای روایت‌شده نزدیک‌تر است تا در آغاز رمان؛ زیرا در آغاز رمان، پیپْ پسرک خردسالی است که از حوادث داستان به دور است و نسبت به بزرگ‌سالی خویش، در بطن حوادث نیست:

> من اصلاً پدر و مادرم را ندیدم. قبر آنها در گورستانی تاریک و پوشیده از علف در یک کلیسا بود. روی سنگ قبرشان هم چیزهایی نوشته بودند. از روی حروف اسم پدرم روی سنگ قبر، فکر می‌کردم لابد پدرم مردی چهارشانه و تنومند بوده و موهای مشکی و وزوزی داشته است.

همان‌گونه که دیده می‌شود، در این قطعه از رمان *آرزوهای بزرگ* که از ابتدای رمان برداشته شده است، پیپ از افعال زمان گذشته برای گزارش دیده‌های خود استفاده می‌کند و بیشتر از روی حدس و گمان خویش صحبت می‌کند و در نتیجه از حوادث داستان دور می‌نماید؛ در حالی که در پایان داستان از افعال زمان حال استفاده می‌کند و گویا در بطن حوادث است و اتّفاقاتی را شرح می‌دهد که واقعاً برایش رخ داده است:

> یک ساعت بعد به لندن برگشتم و همهٔ وسایلم را فروختم و از طلبکارهایم نیز مهلت گرفتم تا بعد بدهی آنها را به طور کامل بپردازم. پس به قاهره پیش هربرت رفتم و به طور موقّت مدیر شعبهٔ شرکت کلاریکر در قاهره شدم (همان: ۴۰۱).

همچنین است در داستان «زال و سیمرغ» در *شاهنامه* که شخصیّت زال در انتهای داستان از نظر کنشی، نقشی فراتر از ابتدای داستان دارد و به دستور پدر، فرمانده سپاه می‌شود. در ابتدای داستان، زالْ نوزادی تک و تنها و بدون مدافع است که هیچ نقش کنشی‌ای در حوادث داستان ندارد و پدرش دستور می‌دهد او را در البرز کوه رها سازند:

ز مادر جدا شد بر آن چند روز	نگاری چو خورشید گیتی‌فروز
به چهره چنان بود تابنده‌شید	ولیکن همه موی بودش سپید
چو فرزند را دید مویش سپید	ببود از جهان سر به سر ناامید
سوی آسمان سر برآورد راست	ز دادآور آنگاه فریاد خواست
چو آیند و پرسند گردنکشان	چه گویم از این بچهٔ بد نشان

(فردوسی، ۱۳۸۳: ۱۰۶)

امّا در انتهای داستان، زالْ نقش کنشی می‌گیرد و از حالت رکود و کودکی خارج می‌شود:

کنـون گِـرد خـویش انـدر آور گـروه | سـواران و مـردانِ دانـش‌پـژوه
بشـد زال بـا او دو منـزل بـه راه | بـدان تـا پـدر چـون گـذارد سـپاه
پـدر زال را تنـگ در بـر گرفـت | شـگفتی خروشـیدن انـدر گرفـت
چنـان گشـت زال از بـس آمـوختن | تـو گفتـی سـتاره‌سـت از افـروختن
به رای و بـه دانـش بـه جـایی رسـید | که چون خویشتن در جهان کس ندیـد

(همان: ۱۱۶)

علاوه بر این، رفتن زال به نزد مهراب کابلی، ازدواج با رودابه و... نیز از اعمال کنشی وی در انتهای داستان است.

۵. شبکه‌های ارتباطی راوی و روایت‌شنو و روایت در ادبیّات داستانی

۱.۵. مخالفت روایت‌شنو با راوی

همان‌گونه که در صدر کلام بیان شد، علاوه بـر رویـدادها و شخصـیّت‌هـا، بـین راوی و روایت‌شنو هم در متون داستانی، رابطه و بعضاً فاصله وجـود دارد؛ بـرای مثـال، در رمـان *سقوط* نوشتهٔ آلبر کامو، هر چه داستان پیش می‌رود، روایـت‌شـنوِ (مخاطـبِ) ژان باتیسـت کلامنس (راوی) بیشتر با او مخالفت می‌کند، زیرا در گفتار و رفتار این راوی، نوعی تناقض آشکار دیده می‌شود. وی در ابتدای داستان می‌کوشد از خود چهره‌ای معصـوم و دوسـتدار فقیران و نیازمندان نشان دهد:

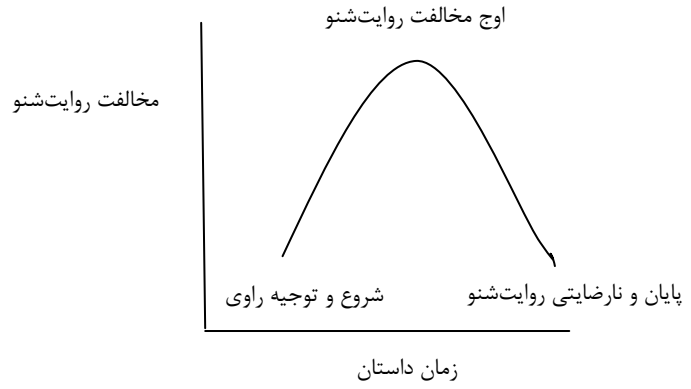
> حرف آخر آنکه هرگز افراد فقیر را به پرداخت حقّ‌الوکاله وادار نکردم و این کار خـود را به صدای بلند بر سر کوی و بـرزن اعـلام نکـردم... مـن لااقـلّ از آن قسـمت از طبیعتم لذّت می‌بردم که نسبت به بیوه‌زن و یتیم چندان عکس‌العمـل درسـت نشـان داده بود که عاقبت از فرط ورزیدگی، بر سرتاسر زندگی‌ام تسلّط یافته بـود... همیشـه علاقه‌مند بوده‌ام که به رهگذران در خیابان، راه نشان دهم. سیگارشان را روشن کنم، به راندن گاری‌های بی‌اندازه سنگین کمک کنم. اتوموبیل‌های خاموش را هل دهم و گُل‌های پیرزن گل‌فروش را بخرم (کامو، ۱۳۷۷: ۵۰-۵۲).

در حالی که چندی نمی‌گذرد که حرف‌های وی نشان‌دهندهٔ نوعی تناقض در رفتار و گفتارش است؛ البتّه ایـن‌گونـه راویـان را در ادبیّـات داسـتانی از گونـهٔ نـامعتبر می‌نامیم و به همین دلیلْ اغلبْ روایت‌شنو به گفته‌های آنان اعتمادی نمی‌کند:

امّا من لوحهٔ خودم را می‌شناسم. یک چهرهٔ دوگانه، یک ژانوس (شاه افسانه‌ای) دلربا و بالای آن شعار خانهٔ من: «از این حذر کنید» و روی کارت‌هایم: «ژان باتیست کلمانس، بازیگر»... وقتی نابینایی را روی پیاده‌رویی که به کمک من به آن رسیده بود ترک می‌کردم، کلاهم را برداشتم و به او سلام کردم (همان: ۷۵).

مشاهده می‌کنیم همان کسی که خود را دوستدار و همیار فقیران می‌نامید، چگونه آنان را در خیابان رها می‌سازد. در جاهای دیگر این رمان هم فراوان این تناقض در رفتار و گفتار راوی دیده می‌شود؛ مثلاً در جایی از رمان، زنان را ستایش می‌کند در حالی که در جای دیگری آنان را مذمّت کرده است. این‌گونه رفتارهای تناقض‌آمیز باعث مخالفت روایت‌شنو رمان با راوی می‌شود.

در نمودار ترسیمی زیر که از ساختار پیرنگ این دو داستان حاصل شده است: هر چه زمان داستان به‌پیش می‌رود، مخالفت روایت‌شنو با راوی بیشتر می‌شود به طوری که تا پایان داستان ادامه دارد.



شکل شمارهٔ ۳. نمودار رابطهٔ راوی و روایت‌شنو در *بچهٔ مردم* و سقوط

۲.۵. سهیم بودن یا نبودن روایت‌شنو در حوادث داستان

روایت‌شنو در متن داستان علاوه بر اینکه ممکن است آشکارا با «تو» مشخّص شده باشد (نمونهٔ شعری ناصرخسرو در صدر کلام) یا نشده باشد، ممکن است در رویدادهایی که برایش نقل می‌شود سهیم باشد؛ مانند رمان *دل تاریکی* نوشتهٔ ژوزف کنراد و *پسرک لبوفروش* از صمد بهرنگی (۱۳۸۴: ۱۴۸):

روزی بهش گفتم تاری‌وردی! شنیدم با حاجی‌قلی دعوات شده، می‌توانی به من بگویی چطور؟ تاری‌وردی گفت حرف گذشته‌هاس آقا. سرتان را درد می‌آورم. گفتم خیلی هم خوشم می‌آید که از زبان خودت از سیر تا پیاز، شرح دعواتان را بشنوم. بعد تاری‌وردی شروع به صحبت کرد و گفت خیلی ببخشید آقا، من و خواهرم از بچگی پیش حاجی‌قلی کار می‌کردیم.

اگرچه خود معلّم (راوی) تبدیل به روایت‌شنو تاری‌وردی می‌شود، خود در حوادث داستان دخیل است و یکی از شخصیّت‌های داستان است. همچنین امکان دارد روایت‌شنو در حوادثی که برایش نقل می‌شود، سهیم نباشد؛ مثل روایت‌شنوِ رمان *اوژنی گراند* نوشتهٔ بالزاک، *سفر به انتهای شب* از لویی فردینان سلین، و یا در داستان‌های فارسی، *انتری که لوطی‌اش مرده بود* از صادق چوبک و *زنی که مردش را گم کرد* از صادق هدایت چنین ویژگی‌های دارند.

۳.۵. روایت‌شنو در نقش شخصیّت

اگر روایت‌شنو جزء شخصیّت‌ها باشد، ممکن است به طور کلّی فقط نقش مخاطب را در روایت ایفا کند؛ برای مثال، در داستان *معصوم اوّل* نوشتهٔ هوشنگ گلشیری (۱۳۶۴: ۷۹)، راویْ نامه‌ای به برادر خویش (روایت‌شنو) می‌نویسد و این روایت‌شنو، خود یکی از شخصیّت‌های داستان است:

برادر عزیزم! نامهٔ شما رسید. خیلی خوشحال شدم. اگر از احوالات ما خواسته باشید سلامتی برقرار است و ملالی نیست جز دوری شما که آن هم امیدوارم به زودی دیدارها تازه شود. باری، همه خوب و خوش‌اند و به دعاگویی مشغول. دختر کل‌حسن را برای اصغر فتح‌الله عقد کرده‌اند.

همچنین در رمان *دل تاریکی*، روایت‌شنو نقش شخصیّت داستان را بر عهده دارد. چنین است در داستان *ماهی سیاه کوچولو* نوشتهٔ صمد بهرنگی (۱۳۸۴: ۳۲۰) که در آن ماهی پیرْ راوی داستان، و هر یک از نوه‌هایش یکی از روایت‌شنوهای داستان، و در عین حال شخصیّت‌های آن به شمار می‌آیند:

شب چلّه بود. ته دریا ماهی پیر دوازده‌هزار تا از بچّه‌ها و نوه‌هایش را دور خودش جمع کرده بود و برای آنها قصّه می‌گفت: یکی بود یکی نبود. یک ماهی سیاه کوچولو بود که با مادرش در جویباری زندگی می‌کرد.

۴.۵. روایت‌شنو در نقش راوی

گاه در متون داستانی دیده می‌شود که روایت‌شنو یک داستان، نقش راوی را هم بر عهـده دارد، به گونه‌ای که روایت‌شنوِ روایت ممکن است راوی آن نیـز باشـد و در ایـن صـورت راوی داستانش را برای خودش نقل می‌کند؛ برای نمونه، در رمان *تهوّع* بـه قلـم ژان پـل سارتر (۱۳۸۹: ۷۲ و ۱۷۰)، «روکونتنِ» راوی، خود نیز تنها روایت‌شنو داستان خویش است:

> ساعت یک‌ونیم است. در کافهٔ مابلی هستم. ساندویچی می‌خورم، همه چیز تقریباً بـه حال عادی است... وقتی برای هدر دادن ندارم: قضیّهٔ کافهٔ مابلی منشـأ ایـن نـاآرامی است، باید آنجا برگردم، باید آقای فاسکل را زنده ببینم، باید اگر لازم شد، ریشش یـا دست‌هایش را لمس کنم.

ادّعای نویسندگان پژوهش حاضر این است که زبان به‌کاررفته در این رمان و نیز حالـت خاطره‌وارش باعث شده تا روایت‌شنو و راوی آن یکی باشد؛ زیرا راویِ این اثر، خـاطراتش را در دفترچه‌ای برای خود ثبت می‌کند و قصد داستان‌پردازی نـدارد. همچنـین در *بـوف کـور*، صادق هدایت (۱۳۷۷: ۱۰) به صراحت اعلام می‌کند که برای سایه‌اش داستان می‌نویسد، کما اینکه در طول داستان مشخّص می‌شود که سایهٔ کسی غیر از خود راوی نیست:

> من سعی خواهم کرد آنچه را که یادم هست، آنچه را کـه از ارتبـاط وقـایع در نظـرم مانده، بنویسم. شاید بتوانم راجع به آن یک قضاوت کلّی بکـنم. نـه، فقـط اطمینـان حاصل بکنم و یا اصلاً خودم بتوانم باور بکنم، چون برای من هیچ اهمّیّتی ندارد کـه دیگران باور بکنند یا نکنند. فقط می‌ترسم که فردا بمیرم و هنـوز خـودم را نشـناخته باشم و اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم، فقط برای این است کـه خـودم را بـرای سایه‌ام معرّفی کنم. سایه‌ای که روی دیوار خمیـده و مثـل ایـن اسـت کـه هـر چـه می‌نویسم با اشتهای تمام می‌بلعد. برای اوست که می‌خواهم آزمایشـی بکـنم، شـاید بتوانیم یکدیگر را بهتر بشناسیم.

۵.۵. ضرورت وجود داشتن یا نداشتن روایت‌شنو در متون داستانی مختلف

گاه در متون داستانی، روایت‌شنو برای راوی، ضروری و جایگزین‌ناپذیر است، به طوری که اگر به داستان وی گوش ندهد، راوی از بین خواهد رفت؛ برای مثال، در *هزارویـک شـب* اگر روایت‌شنوِ شهرزاد به گفته‌های او گوش نسپارد، شهرزاد خواهد مرد. در همین زمینـه،

تزوتان تودوروف (۱۳۸۸: ۵۴) می‌گوید: «در *هزارویک شب*، حکایت مساوی با زندگی، و غیابْ حکایت مرگ است». همچنین در «قصّهٔ رسالةالطّیر» سهروردی، راوی به دنبال روایت‌شنوی می‌گردد تا داستان خویش را برایش بازگوید و اگر این روایت‌شنو به گفته‌های راوی گوش ندهد، چنان می‌نماید که راوی دچار زحمت خواهد شد

> هیچ‌کس هست از برادران من که چندانی سمع عاریت دهد، که طرْفی از اندوه خویش با وی بگویم، مگر بعضی ازین اندوهان من تحمّل کند به شرکتی و برادری؟ (سجّادی، ۱۳۷۶: ۱۱۳).

در ادامه، راوی خود را در میان گلهٔ مرغان می‌یابد و خود را در جایگاه مرغان معرّفی می‌کند:

> بدانید ای برادران حقیقت که جماعتی از صیّادان به صحرا آمدند و دام‌ها بگستردند و دانه‌ها بپاشیدند و داهول‌ها و مترسک‌ها به پای کردند و در خاشاک پنهان شدند و من میان گلهٔ مرغان می‌آمدم (همان: ۱۱۳).

همچنین در شعر زیر، راوی عاجزانه از روایت‌شنو می‌خواهد تا به شرح مشکلاتش گوش بسپارد:

دوستان شرح پریشانی من گوش کنید — داستان غم پنهانی من گوش کنید
شرح این آتش جان‌سوز نگفتن تا کی — سوختم سوختم این راز نهفتن تا کی
روزگاری من و دل ساکن کویی بودیم — ساکن کوی بت عربده‌جویی بودیم

(وحشی بافقی، ۱۳۹۰: ۱۴۶)

در عالم روایت، عکس این قضیه نیز ممکن است اتّفاق بیفتد، یعنی راوی نیازی به گوش سپردن روایت‌شنو به داستان خویش نداشته باشد؛ برای مثال، در داستان‌های *پیرمرد و دریا* از ارنست همینگوی و *چشم‌هایش* نوشتهٔ بزرگ علوی، برای راوی ضرورتی ندارد که روایت‌شنو به داستانش گوش دهد یا ندهد.

۶.۵. آگاهی و آشنایی راوی با روایت‌شنو و برعکس

گاه در متون داستانی، نشانه‌هایی وجود دارد که راوی به خوبی روایت‌شنو را می‌شناسد؛ برای مثال، در داستان‌های *مثنوی معنوی* مولانا، *معصوم اوّل* از هوشنگ گلشیری، *اولدوز و عروسک سخن‌گو* نوشتهٔ صمد بهرنگی، راوی به خوبی روایت‌شنو را می‌شناسد:

برادر عزیزم! نامهٔ شما رسید. خیلی خوشحال شدم. اگر از احوالات ما خواسته باشید، سلامتی برقرار است و ملالی نیست جز دوری شما، که آن‌هم امیدوارم به زودی دیدارها تازه شود. باری، همه خوب و خوش‌اند و به دعاگویی مشغول. دختر کل‌حسن را برای اصغر فتح‌الله عقد کرده‌اند... باز هم برایت می‌نویسم. زن و بچه‌هایم هم سلام می‌رسانند (گلشیری، ۱۳۶۴: ۷۹ و ۸۷).

در داستان *اولدوز و عروسک سخن‌گو*، صمد بهرنگی (۱۳۵۶: ۸۲) در مقام نویسندهٔ داستان، «بچه‌های فقیر» را «روایت‌شنو» داستان خویش معرّفی می‌کند:

هیچ بچهٔ عزیز دردانه و خودپسندی حقّ ندارد قصّهٔ من و اولدوز را بخواند، به‌خصوص بچه‌های ثروتمندی که وقتی توی ماشینِ سواری‌شان می‌نشینند، پز می‌دهند و خودشان را یک سر و گردن از بچه‌های ولگرد و فقیر کنار خیابان‌ها بالاتر می‌بینند و به بچه‌های کارگر هم محلّ نمی‌گذارند. آقای بهرنگ خودش گفته که قصّه‌اش را بیشتر برای همان بچه‌های ولگرد و فقیر و کارگر می‌نویسد.

همچنین بالزاک در آغاز رمان *بابا گوریو* (۱۳۳۴: مقدّمه، ۱۷) «روایت‌شنو» را خطاب قرار می‌دهند و رفتار او را در قبال مصائب بابا گوریو، پیش‌بینی‌ناپذیر می‌داند:

تو خوانندهٔ من نیز همین کار را خواهی کرد. تویی که هم‌اینک این کتاب را در دست‌های سفیدت گرفته‌ای و در عمق صندلی راحتی‌ات فرورفته‌ای و با خودت می‌گویی: نمی‌دانم سرگرمم خواهد کرد یا نه! شرح فلاکت‌های بابا گوریو را که بخوانی، کتاب را به کناری می‌نهی و با اشتهای تمام به خوردن شام می‌پردازی و در توجیه سنگدلی و بی‌رحمی‌ات مؤلّف را به اغراق‌گویی و نیازهای داستان‌گویی متّهم می‌سازی.

در جای‌جای *مثنوی*، مشاهده می‌شود که وقتی راویْ روایت‌شنو خود را خسته می‌بیند، بنا بر اقتضای حال وی داستانی می‌آورد. این عمل راوی، خود گویای شناخت کامل و اشراف او بر مقتضیّات نیاز روایت‌شنو است:

در دلالت همچو آب‌اند و درخت — چون به ماهیّت روی، دورند سخت
ترک ماهیّات و خاصیّات گو — شرح کن احوال آن دو ماهرو

(مولوی، ۱۳۷۶: ۲۳۲)

همچنین در ادامهٔ اشعار، هنگامی که مخاطب (روایت‌شنو) را خسته می‌بیند، می‌گوید:

ایـن سـخن پایـان نـدارد ای غـلام روز بیگـه شـد حکایـت کـن تمـام

(همان: ۱۳۶)

عکس این قضیّه هم صادق است و گاه در متون داستانی دیده می‌شود که راوی، روایت‌شنو خاصّی را منظور ندارد و او را با عناوین کلّی مثل «خواننده» و «ای کسی که داستان را می‌خوانی» خطاب قرار می‌دهد. آپولیوس (۱۳۷۹: ۳۳) در رمان *الاغ طلایی* به وجود یک روایت‌شنو در داستان اشاره کرده است:

> ای خواننده! در این قصّهٔ میلتوسی، قصّه‌ها و حکایات رنگارنگی به هم بافته‌ام و می‌خواهم گوش‌هایتان را با یک رشته نقّالی‌ها و روایت‌های نجواگونه بنوازم.

فئودور داستایوفسکی (۱۳۸۴: ۱) نیز در آغاز داستان *شب‌های روشن*، روایت‌شنو را با عنوان «خوانندهٔ عزیز» خطاب قرار می‌دهد:

> شب قشنگی بود خوانندهٔ عزیز! شبی که تنها ممکن است وقتی خیلی جوانیم آن را شناخته باشیم.

۷.۵. تأثیر داشتن یا نداشتن راوی بر روایت‌شنو

روایت‌شنو ممکن است تحت تأثیر روایتی که برایش نقل می‌شود قرار بگیرد یا نگیرد. گاه در متون داستانی دیده می‌شود که روایت‌شنو در طول داستان یا در انتهای آن، تفاوت چندانی از نظر تأثیرپذیری با آغاز (قبل از خواندن داستان) ندارد. در خیلی از داستان‌ها چون گوینده قصد ندارد خواننده را تحت تأثیر قرار دهد، روایت‌شنو در حین خواندن یا در انتهای متن تحت تأثیر متن قرار نمی‌گیرد؛ برای مثال، *طاعون* نوشتهٔ آلبر کامو، *خاطرات خانهٔ اموات* از داستایوفسکی، *اورازان* از جلال آل‌احمد، *سالاری‌ها* از بزرگ علوی، چنین خصلتی دارند، امّا بسیاری از متن‌ها به دلیل زبان عاطفی یا بیان نکته‌ای اخلاقی و یا کشش روایی توأم با حادثه‌ای غم‌انگیز، بر روایت‌شنو تأثیر زیادی می‌نهند؛ برای مثال، در *چهار مقاله*، داستان‌های فراوانی در باب صناعت شاعری وجود دارد که نشانگر تأثیر راوی بر روایت‌شنو است. برای نمونه، در داستان «اقامت پادشاه در هرات و نرفتن به سمت بخارا»، وقتی لشکریان از ماندن در هرات ملول می‌شوند، از رودکی می‌خواهند که شعری بسراید تا امیر به سمت بخارا روانه گردد. در باب این شعر و تأثیر آن بر روایت‌شنو، هنوز هم از آن در ادب پارسی برای مثال یاد می‌شود:

بـــوی جـــوی مولیـــان آیـــد همـــی　　بـــوی یـــار مهربـــان آیـــد همـــی
ریـــــگ آمـــــوی و درشـــــتی راه او　　زیـــر پـــایم پرنیـــان آیـــد همـــی
ای بخـــارا شـــاد بـــاش و دیـــر زی　　میـــر، زی تـــو شـــادمان آیـــد همـــی
میـــر مـــاه اســـت و بخـــارا آســـمان　　مـــاه ســـوی آســـمان آیـــد همـــی

(نظامی عروضی، ۱۳۲۷: ۳۳)

چون رودکی بدین بیت رسید، امیر چنـان منفعـل گشـت کـه از تخـت فـرود آمـد و بی‌موزه پای در رکاب خنگِ نوبتی آورد و روی به بخارا نهاد چنانکه موزه و رانین تـا دو فرسنگ در پی امیر بردند به بروته، و آنجا در پای کرد و عنان تا بخـارا هـیچ بـاز نگرفت (همان).

همچنین است در داستان *بچهٔ مردم* نوشتهٔ جلال آل‌احمد یا *سرگذشت ورتر جوان* بـه قلم گوته، که روایت‌شنو تحت تأثیر کشش روایی و غم‌انگیز داستان قرار می‌گیرد.

۶. نتیجه

هر داستانی ناگزیر از داشتن سه عنصرِ راوی، روایت، روایت‌شنو است. راوی، صدایی است که داستان را واگو می‌کند. روایت، شیوهٔ بیانی است که برای نقل داستان بـه کـار گرفتـه می‌شود و می‌توان گفت بسیار نامحدود است، کما اینکه بخـواهیم یـک داسـتان واحـد را برای طیف‌های مختلف سنّی بیان کنیم، از شیوه‌هـای روایـت مناسـب بـا درک مخاطـب استفاده می‌کنیم و هیچ‌گاه با زبان ثقیل ادبی برای کودکان داستان نمی‌گـوییم. همچنـین است هنگامی که بخواهیم یک داستان مصوّر را تبدیل بـه داسـتان زبـان‌بنیـاد کنـیم یـا برعکس، فقط گونهٔ روایت آن فرق می‌کند. روایت‌شنو نیز کسی است که بـه سـاده‌تـرین وجه ممکن، مخاطب راوی قرار می‌گیرد. اگر روایت‌شنو یکـی از شخصـیّت‌هـای داسـتان باشد، درون‌متنی و اگر بیرون از جهان داستان مشغول خواندن داستان باشـد، بـرون‌متنـی نامیده می‌شود.

از مهم‌ترین نتایج پژوهش حاضـر ایـن اسـت کـه، در ادبیّـات داسـتانی، بـین راوی و شخصیّت‌ها و روایت‌شنو، از نظر بُعد زمانی، و نیز حضـور جسـمانی و اخلاقـی و عـاطفی تفاوت وجود دارد. بارزترین و چشمگیرترین وجـه ایـن تمایزهـا، بـین راوی و نویسـنده و همچنین راوی با روایت‌شنو دیده می‌شود. اگرچه بین شخصیّت‌های یـک داسـتان نیـز از

نظر اخلاقی و خلقی، تفاوت‌هایی دیده می‌شود، این تفاوت‌ها باعث ایجاد تمایزهایی در ساختار پی‌رنگ و گونهٔ روایت می‌شود. از نتایج مهمّ دیگر پژوهش حاضر، این است که نباید راوی را در داستان با نویسنده یکی پنداشت؛ زیرا راوی ساختهٔ دست نویسنده است و مربوط به جهان تخیّل، در حالی که نویسنده در بیرون از جهان داستان است.

از دیگر یافته‌های پژوهش حاضر، شبکه‌های ارتباطی بین روایت‌شنو و راوی در متون مختلف است که در این محورها نمود می‌یابد: مخالفت روایت‌شنو با راوی، سهیم بودن یا نبودن روایت‌شنو در حوادث داستان، روایت‌شنو در نقش شخصیّت، روایت‌شنو در نقش راوی، ضرورتِ وجود داشتن یا نداشتن وجود روایت‌شنو در متون داستانی مختلف، آگاهی و آشنایی راوی با روایت‌شنو و برعکس، تأثیر داشتن یا نداشتن راوی بر روایت‌شنو.

منابع

آپولیوس (۱۳۷۹)، *الاغ طلایی*، ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان، چاپ اوّل، تهران، اساطیر.

بالزاک، اونوره دو (۱۳۳۴)، *بابا گوریو*، ترجمهٔ م.ا. به‌آذین، تهران، نیل.

بهرنگی، صمد (۱۳۵۶)، *قصّه‌های بهرنگ*، تهران، روزبهان.

ـــــــ (۱۳۸۴)، *قصّه‌های بهرنگ*، تهران، میلاد.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت)*، ترجمهٔ محمّد شهبا، چاپ اوّل، تهران، مینوی خرد.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸)، *بوطیقای نثر*، ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، تهران، نی.

داستایوفسکی، فئودور (۱۳۸۴)، *شب‌های روشن*، ترجمهٔ قاسم کویری، تهران، نگاه.

دیکنز، چارلز (۱۳۸۷)، *آرزوهای بزرگ*، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران، افق.

الزین، سمیح عاطف (۱۳۸۰)، *داستان پیامبران در قرآن (حضرت یوسف(ع))*، ترجمهٔ علی چراغی، تهران، ذکر.

سارتر، ژان پل (۱۳۸۹)، *تهوّع*، ترجمهٔ میرجلال‌الدّین اعظم، چاپ یازدهم، تهران، نیلوفر.

سجّادی، سیّد جعفر (۱۳۷۶)، *شرح رسائل فارسی سهروردی*، چاپ اوّل، تهران، حوزهٔ هنری.

سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدّین (۱۳۸۷)، *کلّیات سعدی*، به تصحیح محمّدعلی فروغی، تهران، بیهق کتاب.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹)، *داستان رستم و سهراب از شاهنامهٔ فردوسی*، به کوشش مهدی قریب و مهدی مداینی، تهران، مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

کامو، آلبر (۱۳۷۷)، *سقوط*، ترجمهٔ شورانگیز فرح، تهران، نیلوفر.

گراس ،گونتر (۱۳۸۰)، *طبل حلبی*، ترجمهٔ سروش حبیبی، تهران، نیلوفر.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۶۴)، *نمازخانهٔ کوچک کن*، تهران، مروی.
لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدّمه‌ای بر روایت در ادبیّات و سینما*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، چاپ اوّل، تهران، مینوی خرد.
لینت ولت، ژپ (۱۳۹۰)، *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت (زاویهٔ دید)*، ترجمهٔ علی عبّاسی و نصرت حجازی، تهران، علمی ـ فرهنگی.
مولوی، جلال‌الدّین محمّد (۱۳۷۶)، *مثنوی معنوی*، به تصحیح رینولد الین نیکلسون، تهران، افکار.
ناصرخسرو قبادیانی (۱۳۸۹)، *دیوان ناصرخسرو*، تهیّه و تنظیم جهانگیر منصور، تهران، نگاه.
نظامی عروضی سمرقندی (۱۳۲۷)، *چهار مقاله*، به تصحیح عبدالوهّاب قزوینی، تهران، اشراقی.
وحشی بافقی، کمال‌الدّین (۱۳۹۰)، *کلّیّات دیوان*، تهران، لیدا.
هدایت، صادق (۱۳۷۷)، *بوف کور*، تهران، سیمرغ.
ـــــ (۱۳۸۹)، *زنی که مردش را گم کرد (گزیده داستان‌های صادق هدایت)*، تهران، روزگار.
Genette, Gerard (1972), *FiguresIII*, Paris: Seuil.
Mike, Bal (1977), *quotedin Edmond Cros Theory & Practic Sociocriticism*, Minneapolis: Minnesota Up.
Rimmon- Kenan, Shlomith (1993), *Narrative Fiction:Contemporary Poetics*, London: Methuen.
Todorov, Tzvatan (1981), *Introduction of Poetics*, Trans. Richard Howard, Minneapolis: Minnesota up.