# تداخل سطوح روایی

دکترسمیرا بامشکی[۱]

**چکیده**

از نظر تئوری سطوح روایی را می‌توان به سه سطح تقسیم کرد که درهم فرورفتنِ آن‌ها تداخل سطوح روایی (metalepsis) نامیده می‌شود. به عبارت دیگر، متالپسیس «هر نوع دخالت راوی یا راویت شنوی برون داستانی در سطح داستانی یا هر نوع دخالتِ شخصیت‌های سطح داستانی در دنیای راویت درونه‌ای یا بالعکس هر نوع دخالت شخصیّت‌های داستان درونه‌ای در سطح داستانی است». از این رو، در تمامی روایت‌هایی که دارای داستان درونه‌ای هستند، استعدادی بالقوه برای آمیختگی این سطوح وجود دارد. سؤالات این پژوهش عبارتند از این‌که: ۱) تداخل سطوح روایی چیست وآیا این شیوه در داستان‌های پست‌مدرن وجود دارد یا ریشه در داستان‌گوییِ کلاسیک دارد؟ ۲) کارکردها و تأثیرات استفاده از این شیوه در متون روایی چیست؟ ۳) شیوه های تداخل سطوح روایی به چند نوع تقسیم می شود؟ در جستار حاضر تنها در پی تعریف و تبیین مبانی نظریِ این ابزار روایت‌شناسی هستیم.

**کلیدواژه‌ها:** تداخل سطوح روایی، روایت شناسی، داستان درونه‌ای.

## ۱. درآمد

اگرچه پس از مطرح شدن تداخل سطوح روایی از سوی ژنت تاکنون چندین پژوهش برجسته در این زمینه پدید آمده است؛ اما در مجموع«تداخل سطوح روایی» به عنوان موضوعی در روایت شناسی نسبتاً مورد غفلت قرار گرفته است. این وضعیت اکنون در سایهٔ مجموعه مقالات ارزشمندی به نام *Metalepses* بهبود یافته است (Prince, 2006: 626).(۱) اما این موضوع در زبان فارسی بسیار نو و ناشناخته است و هیچ گونه پیشینهٔ تحقیقی برای آن وجود ندارد.

---

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد bameshki@um.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۶/۱۰

از نظر تئوری، سطوح روایی را می‌توان به سه سطح تقسیم کرد:

۱)روایت سطح نخست که روایت مادر یا دربرگیر(extradiegtic) خوانده می‌شود.

۲)روایت سطح دوم که سطح رویداد داستانی (intradiegetic or dijegesis) است.

۳)روایت سطح سوم که روایت درونه‌ای است و به این اصطلاحات نامیده می‌شود: hypodiegetic, intradiegetic, metadiegetic. آمیخته شدن و فرورفتن جهان‌های این سطوح و بازی‌های داستان با این سطوح، metalepsis نامیده می‌شود که ناگزیر این اصطلاح را به دلیل نبود یک واژهٔ معادل در زبان فارسی بنا به مفهوم آن به «تداخل سطوح روایی» یا «تداخل» ترجمه می‌کنیم. لازم به ذکر است که در طول این مقاله گاهی بنا به ضرورت و روشن‌تر شدن معنا از این واژه به صورت متالپسیس نام برده می‌شود.

در تمامی روایت‌هایی که دارای داستان درونه‌ای هستند، استعدادی بالقوه برای آمیختگی این سطوح وجود دارد. در این میان آن دسته از داستان‌های درونه‌ای که چارچوبِ بسیار ساختارمند آن با ابزار «تداخل» به هم می‌ریزد و درهم فرو می‌رود، از انواع دیگرِ این نوع پیچیده‌تر است. نیومن[1] این نوع داستان‌های درونه‌ای را این گونه توصیف می‌کند: «منطق دوگانهٔ چارچوب‌بندی؛ یعنی گرایش چارچوب به تثبیت مرزها و همزمان نیز به فراخواندن و حتی دعوتِ به تجاوز و تداخل این مرزها». از این رو، بیشتر متون روایی که شامل بیش از یک سطح روایی هستند، توان بالقوه‌ای برای تداخل سطوح روایی دارند. یعنی یک شخصیت و بیشتر یک راوی از یک سطح روایی به سطح دیگر حرکت می‌کند. این اصطلاح حداقل از زمانی که در این معنا به کاربرده شد، یک ابداع ژنتی است (Nelles, 1997: 152).

**بحث و بررسی**

**ریشه شناسی: از آرایه تا داستان**

تداخل سطوح روایی یک ابزار پست مدرن نیست و در قلمروهای متفاوت از جمله بلاغت، تاریخی طولانی دارد که به رنسانس و حتی دوران باستان برمی‌گردد. تداخل در گفتمان

1Newman

باستانی مترادف با آرایهٔ مجاز مرسل[1] بوده است (Prince, 2006: 625). جالب است که حتی در کتاب *واژگان ادبیات و گفتمان ادبی* این واژه به مجاز مرسل و تعقید معنوی ترجمه شده (مهاجر و نبوی، ۱۳۸۱: ۱۱۹) و هیچ اشاره ای به معنای اصطلاحی آن در دانش روایت شناسی – که منظور نظر این جستار است– نشده است.

میان تداخل سطوح روایی به مثابهٔ یک آرایه و به مثابهٔ یک ویژگی در داستان ارتباط وجود دارد. از نظر واژگان‌شناسی نیز کلمات"figure" و "fiction" هر دو از واژهٔ لاتین fingere به معنای اختراع کردن (invent)، از خود درآوردن یا سر هم کردن (feign)، بازنمایی کردن (represent) و درست کردن، ساختن یا شکل دادن (fashion) مشتق می‌شوند. به این ترتیب یک آرایهٔ جایگزین مثل استعاره و مجاز، مرحله بدوی یا یک طرح اولیه از داستان را شکل می‌دهد(Genette cited in Pier, 2009: 16–8).

مفهوم این واژه با معادل لاتینش *transumptio* به معنای «پنداشتن یک چیز برای چیز دیگر» است. با توجه به آنچه گفته شد، متالپسیس روایی با متالپسیس تفاوت دارد و نباید به اشتباه مترادف درنظر گرفته شود (Ibid).

تعریف ژنت مستقیماً معنای اولیهٔ این مجاز[2] سنّتی را دنبال نمی‌کند، اما یک نگاه اجمالی به این کاربرد اولیه، این الگوی ژنتی را پیراسته می‌کند. تحلیل استاندارد مفهوم کلاسیک متالپسیس را کوئین‌تیلان[3] در کتاب *Institutio Oratoria* در بحث از مجازها بیان می‌کند: «اما یکی از استعاره‌هایی که شامل تغییر معنا می‌شود متالپسیس یا transumption است که انتقال از یک استعاره به استعارهٔ دیگر است ... ذات متالپسیس این است که نوعی مرحلهٔ میانجی میان موضوع منتقل شده و چیزی که با آن منتقل می شود، شکل دهد. به خودی خود معنایی ندارد، اما صرفاً یک گذر و انتقال را ایجاد می‌کند» (Quintilian cited in Nelles, 1997: 153).

1 metonymy
2 trope
3 Quintilian

برای تأکید بر ماهیّت حدّ وسط بودن ابزار متالپسیس مثالی ارائه می‌کنیم که شبیه به قیاس اقترانی در منطق است و حدود آن مانند قیاس عبارت از اصغر، اکبر و اوسط است؛ همچنان که در قیاس، اوسط میانجی میان اصغر و اکبر است:

Canto در اینجا یک میانجی است که در نتیجه باید حذف شود.

با این وجود، برای نلز در تعریف کوئین‌تیلان دو ویژگی مهم برای کاربرد این اصطلاح در توصیف سطوح روایی پُررنگ می شود: نخست نقش متالپسیس در ایجاد یک انتقال[1] میان دو مؤلفهٔ جدا؛ مؤلفه‌هایی که به جای الفاظ، «سطوح روایی» هستند. دوم این عقیده که متالپسیس معنای مستقلی ندارد بلکه از طریق ابزارهای صرفاً ساختاری اهمیت می‌یابد و به‌طور خاص تابع توصیف ساختاری است (Nelles, 1997: 153).

**تعریف**

تداخل سطوح روایی[2] به معنای «هر نوع دخالت راوی یا راویت شنوی برون داستانی در سطح داستانی یا هر نوع دخالت شخصیت‌های سطح داستانی در دنیای راویت درونه‌ای یا بالعکس هر نوع دخالت شخصیّت‌های داستان درونه‌ای در سطح داستانی است» (Genette, 1980 :234-35). تداخل سطوح روایی گذر از یک سطح روایی به سطح دیگر است که تنها از طریق راویتگری حاصل می شود یا به عبارتی، «شکست مرزهای قراردادی میان سطوح روایی است. مثلاً ورود راوی برون داستانی به سطح داستانی یک نوع از آن است» (Phelan &Rabinowitz,2008:547). یا آمیختگی سطوح روایی است؛ از جمله هنگامی که

1 transition
2 Transgression of levels or metalepsis

شخصیت‌های داستان درونه‌ای به سطح روایت اصلی نقل مکان کنند. به طور مثال، ممکن است در یک داستان قهرمان آن رُمانی بنویسد که شخصیت‌های آن (از سطح سوم) به سطح روایت نخست جهش می‌زنند و به رُمان‌نویس که آن‌ها را خلق کرده است حمله می‌کنند (Herman, 2007). این حالت زمانی رخ می‌دهد که داستان از یک صدا به صدای دیگر می‌پرد. به طور کلی، هر نوع حرکت شخصیت‌ها یا راوی از هر سطح سلسله مراتبی در یک سطح زبرین یا زیرین، جایی که امکان آن اصلاً وجود ندارد، تداخل سطوح روایی است. حتی ممکن است کنشگر از سطوح میانی بجهد و وارد سطوح دیگر شود.

بنابراین تداخل ممکن است با آرایه‌های بلاغی مانند استعاره و مجاز هم‌پوشی داشته باشد و به آن‌ها نزدیک شود اما در واقع موضوع بحث چیزی بیش از ابزارهای بلاغی و سبک‌شناسانه است Y چنان که تداخل سطوح روایی از سوی نظریه پردازان به عبارت‌های گوناگونی توصیف می شود: بنا به نظر ریمون- کنان[1] به مثابهٔ وسیله‌ای برای «کاهش جداییِ میان روایت و داستان»، بنا به نظر هافستیدتر[2] به «حلقهٔ عجیب»[3] در ساختار سطوح روایی و همچنین بنا به نظر ولف[4] به مثابهٔ «یک اتصال کوتاه روایی است که سقوط ناگهانیِ نظام روایی را موجب می شود» (Cited in Pier,2009). همچنین به مثابهٔ یک «اتصال کوتاه»[5] میان جهان تخیلی و سطح وجود شناسانه‌ای که نویسنده اشغال می‌کند (McHale, 1987: 213) و نیز به مثابهٔ «یک تأثیر مُخِل روی بافت و اساس روایت» (Malina, 2002: 1) نیز توصیف می‌شود.

این ملاحظات این مسأله را القا می‌کند که روایت ذاتاً ماهیتی متالپتیک دارد؛ یعنی با پارادوکسِ «ارائهٔ در زمان حال و در حال جریان از گذشته» (Bessière cited in Pier, 2009) ملازم است. یا به قول ژنت «همهٔ داستان‌ها با متالپسیس ساخته شده‌اند» (Genette cited in Pier, 2009).

بنابراین هر نوع فروروی و آلایشِ میان موارد زیر یک تداخل سطوح روایی را ایجاد می‌کند: میان سطوح داستانی یا موقعیت‌های بیانی متمایز، هر حرکت در میان مرزهای ظاهراً

1 RimmonKenan
2 Hofstadter
3 strange loop
4 Wolf
5 short circuit

مقدس [مقدس به این معنا که چارچوبِ این مرزها ظاهراً غیر قابل نفوذ به نظر می‌رسد و همانند یک امر مقدس احتمال شکستن آن‌ها غیرممکن است]، هر تجاوز میان مرزهای داستان و روایت، میان روایتگری و روایت‌شده و میان روایت دربرگیر و دربرگرفته شده (Prince, 2006: 626).

ممکن است در انتقال از یک سطح روایی به سطح دیگر، توجه خواننده به این تغییر سطوح جلب شود یعنی علامت‌دار و بانشان باشد و ممکن است گاهی اوقات این انتقال از یک سطح به سطح دیگر، بی نشان و نامحسوس باشد.

**کارکردها و تأثیرات**

کارکردها و تأثیرات تداخل سطوح روایی را می‌توان به طور خلاصه به این ترتیب برشمرد: محو شدن مرز میان واقعیت و خیال، تأثیر جابه‌جایی یا توهمِ همزمانی میان زمان داستان و روایت، تأثیر کمدی و طنز، تعامل زایشی میان داستان‌های درونه‌ای و درنهایت شکسته شدن موضع داستان‌گو در ارتباط مداوم و پیوسته با داستانش.

تداخل سطوح روایی فرآیندی است که در آن مرز مقاوم میان سطوح روایی شکسته می‌شود. پرسش بسیار مهم این است که نقش و کارکردهای استفاده از این شیوه چیست؟

یکی از مهم‌ترین علل به‌کارگیری این ابزار این است که گاهی نویسندگان از شکسته شدن مرز میان سطوح روایی بهره می‌برند تا **عامدانه مرز میان واقعیت[1] و خیال داستانی[2] محو شود** و در نتیجه تأثیر جابه‌جایی[3] یا توهم[4] ایجاد گردد (Guillemette & Lévesque, 2006: 6). بنابراین تداخل سطوح روایی گاهی یک ابزار توهم‌زاست؛ یعنی در تشخیص میان واقعیت و خیال توهم ایجاد می‌کند.

1 reality
2 fiction
3 displacement
4 illusion

به‌خصوص در متن‌های پست‌مدرن به طور خودآگاهانه، این بازی‌ها با سطوح روایی به منظور مورد تردید قرار دادن و زیر سؤال بردن مرزهای واقعیت و خیال یا به منظور تلقین این امر که در داستان واقعیتی جدا از روایت آن وجود ندارد، انجام می‌شود.

همان طور که پیش از این اشاره شد، علی‌رغم ایجاد تأثیرِ درهم‌آمیختگی بر بافت روایت و بر تمایز اساسی میان خیال و واقعیت، تحلیل نظری این مقوله به نامگذاری آن در رده‌بندیِ روایت شناسی محدود شده بود. اما همزمان به دلیل توان بالقوهٔ آن، کاربرد هنری‌اش در حوزهٔ پست‌مدرن رایج شد.

پرسش مهم این است که چرا متن‌های پست‌مدرن به این ابزار گرایش دارند. چنین گرایشی ریشه در تغییر در نحوهٔ اندیشهٔ انسان پست‌مدرن دارد؛ انسانی که نه تنها تمایل به شکستن ساخت‌های قراردادی و ازپیش تعیین شده دارد؛ بلکه اصلاً ساخت واحد و قطعی‌ای را نمی‌پذیرد چرا که رابطهٔ میان دال و مدلول را به دلیل از بین رفتن «مدلولِ استعلایی»[1] یک رابطه بی‌پایان و نامتعیّن می‌بیند (Bressler, 2007: 120).

در تفکر پست‌مدرن با چنین مواردی روبه‌رو می‌شویم: سقوط روایت‌های کلان، از بین رفتن امر واقعی و از همه مهم‌تر شالوده‌شکنیِ نظام‌های دوگانه، هرمی و سلسله مراتبیِ فهم. از این رو تداخل در قلمرو پست‌مدرن ابزار برجسته و مناسبی برای طراحی برخی از ادراک‌های کلیدیِ فلسفیِ پست‌مدرنیستی است. درک تداخل سطوح روایی پیچیدگیِ ارتباط و مرز میان خیال و واقعیت را که منحصر به شرایط پست‌مدرن است به نمایش درمی‌آورد؛ زیرا سلسله مراتب روایی را به منظور تقویت یا تزلزل وضعیت وجود شناسانهٔ افراد خیالی به هم می‌ریزد. مالینا با نظر مک‌هیل که می‌گوید بسیاری از نویسندگان این ابزار را در سطحی محدود و حتی به صورت ناآگاهانه استفاده می‌کنند، مخالف است و بیان می‌کند که در طی دوره‌های گوناگون زمانی که فهمیده شد ارتباط میان داستان و واقعیت پیچیده و تفکیک این دو امری بی‌ثبات و متزلزل است، تجاوز از مرزهای روایی یک ابزار با کارآیی ویژه شد و بنابراین به ابزاری تبدیل شد که آگاهانه به کار می‌رفت. در واقع موضوع اصلی رمان ابهام شدید میان آفرینش ادبی و

1 trancendental signified

واقعیت ا ست و ابزار تداخل در قلمرو پ ست‌مدرن ارتباط میان واقعیت و خیال را شنا سایی می‌کند. در دیدگاه ژان فرانسوا لیوتارد در نظام پست‌مدرن «بی‌اعتقادی به فراروایت‌ها»، سلسله مراتبِ دانش را داخل شبکه‌هایی از مقولات سیال قرار داده ا ست. در چنین جهانی هر چیزی که قبلاً واقعی در نظرگرفته می شد، اکنون می‌تواند در گفتمان‌هایِ متقاطع و به‌هم آمیخته دیده و بنا شود. در چنین جهان سیال و سرگردانی یک مدل سلسله مراتبی،[1] که یک قلمرو باطنی را به مثابهٔ چیزی متمایز از خود سطح قرار می‌دهد، ملغی دان سته می شود. در چنین نظامی تمام تمایزات دو بخشی از میان برمی‌خیزد: از دوگانه‌انگاری دکارتی گرفته تا تمایز میان خودآگاه و ناخودآگاه در تعریف فروید از روان.

مالینا همچنین ا شاره می‌کند که ا ستفاده از این ابزار به منظور تضعیف امنیت خوانندگان در هستیِ فرامتنی‌شان و همچنین به منظور تحلیل بردن اطمینانشان در مورد جدایی میان زندگی و ادبیات اســت. در این راســتا ممکن اســت نویســنده‌ای چنین شــگردهایی را به کار بندد: مثلاً خوانندگان را دعوت کند تا در نگارش دا ستان مشارکت کنند و فی‌المثل شخصیت را ترسیم کنند، تلاش برای همزمان کردن زمان رویدادهای داســتانی با مدت وقوعشــان در ســطح فرادا ستانی یا به عبارت دیگر همزمانی زمانِ روایت و زمان خواند شـ شان، نو شتن واکنش‌های خوانندگان در داخل داستان و نسبت دادن این واکنش‌ها و خوانش‌ها به شخصیت‌های داستانی و فراخواندن ما، خوانندگان، تا خود را با یکی از این شــخصــیت‌ها یکســان بپنداریم، در تله انداختن خوانندگان از ســوی نویســنده به طوری که به نظر برســد به جای این که خواننده در حال خواندن اثر ا ست، این اثر ا ست که خواننده را می‌خواند. بنابراین ا ستفاده و فهم این ابزار تنها از عهدهٔ نویسندگان و نیز خوانندگان زبده و ماهر برمی‌آید (Malina, 2002: 1-9).

مک‌هیل در کتاب *ادبیات دا ستانیِ پست‌مدرن*[2] دربارهٔ متالپسیس سخن می‌گوید. منظور او از دا ستان پست‌مدرن «نوع خاصی از نوشتن است که مسایل هستی‌شناسانهٔ متن و جهان را برجسته می‌کند». او با اتخاذ کردن نوعی هستی‌شناسی بر اساس نظریهٔ جهان های ممکن (یعنی برحسب سطوح گوناگون در

1 hierarchical model
2 *Postmodernist fiction*

هستی‌شناسی)، برای سطوح روایی ژنت طرح نوی می‌افکند و اذعان می‌کند که متالپسیس، که به وسیلهٔ تجاوز در سطوح به وجود می‌آید، ملاحظات هستی شناسی را برمی‌انگیزد (Cited in Pier, 2009).

به دلیل همین تأثیر خاص است که با وجود این که تداخل سطوح روایی ابزاری است که به شکلی در ادبیات کلاسیک وجود داشته، جزو ویژگی‌های روایت پسامدرن نیز است.

داستان این ویژگی را مکرراً حفظ می‌کند یعنی دگردیسی و تغییر شکل دادنِ امر روایت شده در امر روایت‌کننده و برعکس. تمایز میان بیرون و درون، دربرگیر و دربرگرفته شده، عامل روایت‌کننده و شیء روایت شده، سقوط‌های سطح بالاتر و پایین‌تر در یکدیگر به تعاملی از این قرار منجر می‌شود که: «هرکس تو او را فرابخوانی، او نیز تو را فرامی‌خواند» (Rimmon-Kenan, 1989: 94-95). در اینجا منظور از «هرکس»، شخصیت‌های داستانی‌ای هستند که اگر تو آن‌ها را فرابخوانی آن‌ها نیز می‌توانند تو را فرابخوانند و با تو یعنی راوی تعامل برقرار کنند و این حالت غیرعادی است.

از این رو، مهمترین تأثیرِ این تکنیک آن است که از یک طرف واقعی بودن جهان خیالی داستان را ایجاد می‌کند؛ حتی اگر فقط برای لحظاتی باشد که خواننده درگیر خواندن است، و این امر از طریق فرورفتن خیالی مخاطب در داستان حاصل می‌شود که تکنیک تداخل سطوح روایی به آن کمک می‌کند به طوری که ذات داستان به عنوان یک واقعیت برجسته می‌شود. از طرف دیگر می‌تواند به خیالی بودن جهان واقعیِ ما خوانندگان نیز دلالت داشته باشد. چنان که بُرگس[1] می‌گوید:

«چرا این مسأله ما را آزار می‌دهد که دُن‌کیشوت خوانندهٔ دُن‌کیشوت باشد و هملت تماشاچیِ هملت؟ من بر این باورم که دلیل این امر را یافته‌ام و آن عبارت است از این که: این وارونگی‌ها این امر را القا می‌کند که اگر شخصیت‌هایِ یک اثر خیالی می‌توانند خواننده یا بیننده باشند پس ما، خوانندگان یا بینندگانشان، نیز می‌توانیم خیالی باشیم» (Cited in Malina, 2002: 1).

و ژنت می‌گوید:

1 Borges

«تمام این بازی‌ها، از رهگذر شدت تأثیراتشان، اهمیت مرزها را نشان می‌دهد؛ مرزهایی که نویسندگان نهایت خلاقیت و نبوغ خویش را به کار می‌بندند تا در زمینهٔ سرپیچی از واقعیت‌نمایی، از مرزی که دقیقاً خودِ روایتگری است فراتر روند و در آن تجاوز کنند: یعنی مرزی متغیر اما مقدس میان دو جهان؛ جهانی که فردی **در آن** سخن می‌گوید و جهانی که فردی **دربارهٔ آن** سخن می‌گوید». ژنت در اینجا به نقل قول برگس ا شاره می‌کند و این گونه ادامه می‌دهد: «دشوارترین امر دربارهٔ تداخل سطوح روایی مربوط به این فرضیهٔ غیرقابل پذیرش می‌شود که سطح فراداستانی[1] شاید همواره سطح داستانی[2] باشد و نیز این که راوی و روایت‌شنوی برون داستانی‌اش ـ یعنی تو و من ـ شاید به یک روایت متعلق باشیم» (Genett, 1980: 236).

اما نلز معتقد است نکته‌ای که نه ژنت و نه بُرگِس در نظر نداشتند این است که این نتایج و تأثیراتی که در بالا از سوی آنان بیان شد تنها هنگام تداخل سطوح روایی رخ نمی‌دهد، بلکه برای همهٔ روایت‌های درونه‌ای صدق می‌کند. در نظر نلز هر بافت روایی که درون آن یک شخصیت روایتی را می‌خواند یا می‌نویسد، می‌شنود یا می‌گوید می‌تواند این ارتباطات را میان روایت دربرگیر و دربرگرفته ایجاد کند. اما ا ستعارهٔ متالپسیس این تعامل سطوح روایی را به طور خا صی بیشتر و وا ضح‌تر برجسته می‌کند، چنین تعاملی به طور ضمنی در همهٔ روایت‌های درونه‌ای فعال است و می توان گفت که همهٔ روایت‌های درونه‌ای به درجه‌ای تأثیرات متالپسیس را کسب می‌کنند (Nelles, 1997: 156).

توهم همزمانی میان زمان گفتن[3] (زمانِ عمل روایتگری) و زمان آنچه گفته شده[4] (زمانِ داستان) از تأثیرات بسیار مهم تداخل سطوح است. ژنت مثالی از این حالت را از کتاب *توهمات گم‌گشته*[5] اثر بالزاک ارائه می‌کند: «در حالی که روحانی مقدس از مسیرهای شیبدارِ شهر آنگولم بالا می‌رود، بی‌فایده نیست که توضیح دهیم ...» (Cited in Genette, 1980: 235). در اینجا گویی زمان روایت‌گری

1 extradiegetic
2 diegitic
3 telling
4 told
*5 Illusions Perdues*

[توضیحاتِ راوی] همزمان و معاصر با زمان داستان [که شخصیت از پله‌ها بالا می‌رود] است. در این حالت، متالپسیس دقیقاً نه حرکت راوی برون‌داستانی داخل سطح داستانی است و نه حرکت شخصیت سطح داستانی در سطح برون‌داستانی؛ بلکه «**اشتراک زمانیِ یک سطح مشترک**»(۲) است. این مورد به نظر نلز یک متالپسیس بی‌نشان است [می‌توان نوع بی‌نشان را برابر با نوع بلاغی دانست که در ادامه توضیح داده خواهد شد]، ولی او دو حالت نشان‌دار دیگر را نیز تعریف و شناسایی می‌کند (Nelles, 1997: 153-54).

در تداخل سطوح روایی انتظارات طبیعی‌که دربارهٔ مرزهای آوایی وجود دارد شکسته می‌شوند؛ یعنی مرز هایی که آوا های راوی و شخصیت ها را از یکدیگر جدا می‌کنند، فرومی‌پاشند. به این معنا که تداخل روایی در خواننده غافلگیری ایجاد می‌کند زیرا توقعات او را در جدایی میان صداها می‌شکند و آمیختگیِ آن‌ها را نشان می‌دهد.

از دیگر نتایجی که گذار از یک سطح روایی به سطح دیگر پدید می‌آورد، ایجاد تأثیر کمدی و طنز است. بسیار خنده‌دار است که مثلاً نویسنده از خواننده بخواهد وارد جهان داستان شود تا به جای شخصیت در اتاق او را ببندد!

ژنت بر این باور است که کاربرد متالپسیس تأثیر کمیک یا شوخی[1] و تأثیر شگفت انگیز یا خارق‌العاده[2] یا ترکیبی از هر دو را ایجاد می‌کند. با این حال رابین وارهول[3] مدل راوی فاصله‌گیر[4] و راوی درگیر[5] را مطرح می‌کند تا چگونگی نقش تداخل را توضیح دهد که نه تنها تأثیر کمدی بلکه همچنین تأثیر رئالیسم را نیز ایجاد می‌کند که ژنت به این مورد دوم اشاره نکرده است. یک راوی فاصله‌گیر همان طور که ژنت اشاره کرده است متالپسیس را شوخ‌طبعانه به کار می‌برد. اما یک راوی درگیر این ابزار را به کار می برد تا القا کند شخصیت‌ها همان قدر «واقعی» هستند که راوی و روایت‌شنو؛ یعنی همان کسانی که با نویسندهٔ واقعی و خوانندهٔ واقعی یکسان گرفته می شوند. البته به طور کلی این

1 humor
2 fantastic
3 Robyn Warhol
4 distancing narrator
5 engaging narrator

تأثیرات چه رئالیستی و چه کمیک با تقاضاهای هرمونتیکی برای مدل پیچیده‌تر خوانش همراه می‌شوند. یعنی هم‌پو شی سطوح، خواننده را وادار می‌کند تا میان شخ صیت‌ها و جهان‌هایی از سطوح متفاوت ارتباط برقرار کند. این تداخل، خواننده را به قطع ســطوح روایی یا عبور از آن در طول گفتمان روایی می‌کشاند تا دو سطح مرتبط را با یکدیگر بخواند و تأویل کند. چنین لغزشی میان سطوح موجب پیدایش هم‌پوشیِ جالبی میان سطوح روایی می‌شود (Nelles, 1997: 156).

تعامل زایشی میان داستان‌های درونه‌ای از دیگر ویژگی‌های برجستهٔ تداخل سطوح روایی است. چنان که موضع داستان‌گو در ارتباط مداوم و پیوسته با داستانش شکسته می‌شود. مثلاً راوی در حال روایت داستان (X) است که آن را رها می‌کند و شروع به روایت کردن داستان دیگری می‌کند و این گونه مرزهای میان گفتن و گفته شدن به هم می‌ریزد و آمیخته می شود. تأثیر این حالت در متن بسیار شگفت‌آور و غیرعادی است زیرا نویسنده در این حالت چیزی را که مال او ست می سازد اما در همان لحظه همان چیز مال او نیست و به همین دلیل این امر را بیگانه‌ســازی متنی نیز می‌نامند. به علاوه، برخی از انواع تداخل، نقش‌های ســاختاری مهمی در روایت دارند.

جان پیر کارکردهای تداخل ســطوح روایی را به طور خلاصــه در ســه مورد برمی‌شــمارد (Pier,

۱) توهم همزمانی میان زمان گفتن و زمان گفته شده.

۲) الحاق متجاوزانهٔ دو یا چند سطح در روایت اصلی.

۳) دو برابر شدن محور راوی/ روایت‌شنو با محور نویسنده/ خواننده.

در نتیجه، «تداخل سطوح روایی یک ابزار ذاتی و ا صلی برای روایت‌ها ست و به‌کاربردن آن قدرت و اعتبار روایت را افزایش می‌دهد. از یک ســو احســاســات غربت یا بیگانگی و از سوی دیگر تأثیرات کمیک و شگفت‌آور را ایجاد می‌کند. این ابزار با واقعیات، پارادوکس‌ها و ممکنات داستان رو به رو می‌شود» (Prince, 2006: 627).

**انواع تداخل سطوح روایی**

به طور کلی، تداخل سطوح روایی را می‌توان به دو بخش عمده و کلی تقسیم کرد: نخست حرکت از سطوح فراداستانی به سطوح فروداستانی[1] و دوم حرکت از سطوح فروداستانی به سطوح فراداستانی.[2]

**الف) حرکت از سطوح فراداستانی به سطوح فروداستانی↓**: این مورد یا حرکت و دخالت راوی برون‌داستانی در سطح داستانی است که به این اَشکال ظهور می‌یابد: مثلاً خطاب راوی (در همهٔ مثال‌های این قسمت منظور از راوی، راویِ برون داستانی است) به شخصیت، متعلق دانستن شخصیت به خود از سوی راوی، جست و جوی شخصیت از سوی راوی، آگاهی راوی از آنچه میان شخصیت ها رخ می‌دهد و بیان نکردن آن به خواننده. یا حرکت و دخالت روایت شنوی برون داستانی در سطح داستانی است مثلاً درخواست و دستور راوی به روایت‌شنو برای انجام کنشی در سطح داستانی.

**ب) حرکت از سطوح فروداستانی به سطوح فراداستانی↑**: در این حالت یا حرکت شخصیت از سطح داستانی به سطح برون‌داستانی رخ می‌دهد؛ در نمونه‌هایی مثلِ تعامل شخصیت با نویسنده، شکایت شخصیت از راویِ خود، خطاب شخصیت به خواننده، استفاده از فعل زمان حال در داستانی متعاقب بیشتر به منظور وادار کردن راوی برای ادامهٔ عمل روایتگری، جهش از یک فضا به فضای دیگر مانند جهش شخصیت از سطح داستانی خود به سطح داستان‌های پیشین، و ارجاع شخصیت‌ها به داستان های قبلی. یا دخالت شخصیت‌های داستان درونه‌ای در سطح داستانی رخ می‌دهد.

در طبقه‌بندی انواع تداخل سطوح روایی تقسیم‌بندی‌های گوناگونی پیشنهاد شده است، در اینجا چهار تقسیم‌بندی مشهورتر و رایج‌تر را در این باب با توجه به نظر چند تن از نظریه‌پردازان برجسته به اختصار معرفی می‌کنیم اما مدل پیشنهادیِ این مقاله طبقه‌بندی مذکور در بالا ست و یا تقسیم انواع تداخل به درونی و بیرونی است یعنی مدلی که ویلیام نلز مطرح می‌کند که هر دوی این موارد از نظر مفهومی شبیه به یکدیگر هستند. البته آنچه به عنوان

1 downward
2 upward

موضوع بحث اهمیت دارد دسته‌بندی‌های گوناگون تداخل سطوح روایی نیست؛ بلکه اشکال و درجات تجاوزِ مرزهای گفتن و گفته شدن است و نقشی که چنین تجاوزهایی در بازنمایی هنری ایفا می‌کنند.

**«تداخل بلاغی» و «تداخل هستی‌شناسانه»**

در یک طبقه‌بندی، ماری‌لور رایان[1] تداخل را به دو نوع کلیِ «تداخل بلاغی» [که ژنت به آن اشاره می‌کند] و «تداخل هستی‌شناسانه» [که مک‌هیل بیان می‌کند] تقسیم می‌کند (Prince, 2006: 627). در تداخل بلاغی تداخل به طور استعاری و مجازی و گاهی تنها در یک سطح روایی رخ می دهد؛ اما در تداخل هستی‌شناسانه تداخل به طور فیزیکی در دو سطح روایی متمایز رخ می‌دهد یعنی افراد دو سطح متمایز وارد سطوح یکدیگر می‌شوند.

«تداخل بلاغی» تلاقی میان اطلاع‌دهندگان در یک سطح روایی و اشخاصی در سطح روایی دیگر است که گروه اول دربارهٔ گروه دوم خبر رسانی می‌کنند و توضیح می‌دهند. ابهام این تعریف را می‌توان با شرح مثال معروفِ این نوع تداخل که ژنت از بالزاک نقل می‌کند روشن کرد. بالزاک می‌گوید: «در حالی که روحانی مقدس در حال بالا رفتن از مسیرهای شیبدار شهر آنگولم است، خالی از لطف نیست که توضیح دهیم که ...». در اینجا تلاقی میان راوی که در یک سطح روایی یعنی سطح فراداستانی است و شخصیت روحانی که در سطح روایی دیگر یعنی سطح داستانی است رخ می‌دهد و بالزاک در این زمانِ مرده در داستان دربارهٔ شخصیت خبر رسانی می‌کند. رایان بیان می‌کند که این نوع «پنجرهٔ کوچکی باز می‌کند که اجازهٔ یک نگاه اجمالیِ سریع به سطوح را می‌دهد؛ اما این پنجره بعد از چند جمله بسته می شود و این عملکرد به وجود مرزها تصریح می‌کند» (Ryan cited in Pier, 2009).

«تداخل هستی‌شناسانه» یعنی به موجب آن افرادِ **سطوح** یا جهان‌های روایی **متمایز** در یک **کنش یکسان شرکت‌می‌کنند** (Ibid). هر یک از این دو نوع با اصطلاحات زیر توازی دارند(۳).

1 MarieLaure Ryan

| | | |
|---|---|---|
| تداخل هستی‌شناسانه | ≠ | تداخل بلاغی |
| تداخل داستانی | ≠ | تداخل آرایه‌ای |
| مرز هستی‌شناسانه در سطح داستان | ≠ | مرز آوایی در سطح گفتمان |

در مقابل به باور برخی دیگر از نظریه‌پردازان، درواقع مفاهیم بلاغی یا وجودی، دو نوعِ تداخل را چندان بازنمایی نمی‌کند. زیرا این دو صرفاً به دو رویکرد عمده به پدیده‌ها اشاره می‌کنند (Ibid).

**انواع چهارگانهٔ تداخل روایی**

مونیکا فلودرنیک (fludernik,2003) تداخل سطوح روایی را به چهار نوع تقسیم می‌کند: ۱) تداخل نویسنده ۲)تداخل روایی ۳)تبادل روایت شنو–قهرمان ٤) تداخل بلاغی یا گفتمانی.[٤] در اینجا شرح مختصری برای هر یک از انواع در تقسیم‌بندی چهارگانهٔ فوق ارائه می‌شود.

**۱) تداخل نویسنده**

وانمود کردن به این که نویسنده خود به وجود آورندهٔ تأثیراتی است که توصیف می‌کند. مثلاً هنگامی که می‌گوییم «ویرژیل، دیدو را میرانده است»[۱] این انتظار را که راوی هیچ قدرتی بر داستانی که می‌گوید ندارد تضعیف می‌کند. تجاوز نویسنده روایت را به عنوان یک واقعیت برجسته می‌کند و دیگر راوی مورخ نیست بلکه مخترع داستان است. در این حالت گویی راوی اعلام می‌کند که «من می‌توانستم چیز دیگری به تو بگویم اما واقعیت این است که ...». یعنی راوی به مثابهٔ مخترع داستان است نه مانند یک مورخ رویدادها.

1 Virgil "has Dido die"

**۲) تداخل روایی**

نوع دومِ تداخل، حرکت راوی به همراه روایت‌شنو داخل داستان و به سطح روایی پایین‌تر است و همچنین حرکت شخصیت به سطح روایت درونه‌ای (پایین‌تر). هدف از به کارگیری این ابزار افزایش غوطه‌وری و شناوری خواننده در داستان است. در این حالت راوی «به طور فیزیکی» و جسمانی وارد سطح داستانی می‌شود (مشابه با تداخل هستی‌شناسانه) و حتی شخصیت را تا مکانی خاص همراهی می‌کند.

پرتوافکنی راوی برون‌داستانی در جهان داستان در مثال زیر دیده می‌شود. در یک داستان راوی چشم‌اندازی از طبیعتی زیبا در داستان را توصیف می‌کند و سپس دربارهٔ آن می‌گوید: «من بسیار در آنجا گشتم. من آن درختان بید را به یاد می‌آورم، من آن پل سنگی را به یاد می‌آورم و صدای زمزمهٔ آب را می‌شنوم»؛ در اینجا راوی به سطح داستانی آمده و گویی خود یکی از ساکنان آنجاست که اکنون در توصیف، فضای آنجا را به یاد می‌آورد.

**۳) تبادل روایت‌شنو یا راوی به قهرمان و بالعکس**

این حالت تبادل و تغییر شخصیت (راویت‌شنوی درونی) به راویت‌شنوی بیرونی یا همان خواننده است و تبادل و تغییر شخصیت (راوی درونی) به راوی بیرونی است.

نوع سوم بیشتر در داستان‌هایی که در آن‌ها از ضمیر دوم شخص مفرد استفاده می شود پدید می‌آید تا جایی که مک‌هیل داستان دوم شخص را ابزارِ تکنیک تداخل سطوح روایی می‌داند. ضمیر «تو» یک ضمیر متغیر[1] است. یک نشانهٔ زبان‌شناسی «تهی»[2] که ارجاع آن با تغییر گوینده در یک گفتمان بلاغی تغییر می‌کند: هر خواننده بالقوه «تو» است؛ مخاطب گفتمان روایی. ضمیر «تو» صراحت ندارد، مدار ارتباطی در آن منحرف و اغوای روایی، غیرمستقیم می‌شود (MacHale, 1987: 223).

1 shifty
2 empty

**۴) تداخل بلاغی**

نوع چهارم، تداخل بلاغی و استعاری و به معنای حرکت راوی است زمانی که در متن روایی وقفه ایجاد می شود، که بر طبق نظر فلودرنیک به «تغییر صحنهٔ» روایی مربوط می شود؛ و نه به حرکت فیزیکی راویِ برون‌داستانی در سطح داستانی. تغییر صحنه[1] به معنای حرکت از یک زمینه[2] و مجموعه‌ای از شخصیت‌ها به زمینه‌ای دیگر و شخصیت‌های دیگر است. بنابراین تغییر صحنه در چنین معنایی برای کلان ساخت روایت بسیار حیاتی است؛ به خصوص زمانی که متن‌های طولانی‌تر با چندین طرح و مکان[3] و گروه‌های شخصیتی باید داخل شکل نوشتاری پس و پیش شوند.

مسألهٔ نخست این است که در اینجا اصلاً سطوح روایی متمایز وجود ندارد که بین این مرزها تجاوز و تداخلی رخ دهد. بلکه تنها یک سطح روایی وجود دارد که راوی به طور استعاری در سطح متعلق به شخصیت‌ها وارد می‌شود. راوی در سطح روایت اصلی (یا همان دربرگیر) ادامه می‌دهد و شخصیت در همان اثنا کنشی را در سطح داستانی انجام می‌دهد. راوی شخصیت را رها می‌کند تا ماجرایی دیگر را دنبال کند یا حرفی بزند. مثلاً «فانی دختر بسیار خوبی است و بچه‌اش را در این موقعیت رها نمی‌کند، ما خودمان نیز با او همدردی می‌کنیم، باید او را برای مدتی رها کنیم و یک سری به خانم اسمیت بزنیم». در اینجا با استفاده از یک «**استعارهٔ** ضمنی»، راوی در جهان داستان حاضر می شود، او تنها در حال اجرا کردن یک تغییر صحنه است. تصویر و پرتو راوی در سطح داستانی می‌تواند به حضور ادبی راوی روی صحنه بسط داده شود.

نام این فرمول «استفاده از فرصت»[4] است. با استفاده از این فرمول راوی برای خود فرصتی ایجاد می‌کند تا هنگامی که شخصیت‌ها مشغول کاری بی‌اهمیت هستند مثلاً خواب هستند یا در حال راه رفتن هستند و زمان داستان دچار وقفه می‌شود، اطلاعات و تفاسیری را برای

1 scene shift
2 setting
3 location
4 using the opportunity formula

خواننده فراهم کند. البته ممکن اســت که راوی تنها در زمان کنش‌های بی‌اهمیت در داســتان تفاسیر خود را ارائه نکند؛ بلکه او خود کنش‌های داستانی را متوقف کند تا زمانی برای سخن خود به دست آورد. این قسم دوم شبیه به تداخل نویسنده است که قدرت و تأثیر خود را در داستان نشان می‌دهد.

یک شیوه در این نوع، مورد خطاب قرار دادن خواننده است؛ برای مثال نویسنده به خواننده خطاب می‌کند: «اگر دوســت داری، بگذاریم آن دو [شــخصــیت] به راه خود ادامه دهند و بیا برگردیم به ســراغ مســافرانمان». عباراتی مانند «بیا رها کنیم ...»، «بیا اجازه دهیم ...»، «بیا برگردیم به ...» و نظایر آن که نویســنده خطاب به خواننده می‌گوید نمونه‌هایی از این نوع تداخل سطوح روایی است که در بلاغت کلاسیک رایج است.

این حالت در زمانی که روند داســتان دارای درنگ و وقفه اســت، پدید می‌آید یعنی ورود راوی در ســطح داســتانی مطابق با رخ ندادن هیچ کنشــی در طرح داســتان اســت. مثلاً راوی خطاب به خواننده می‌گوید: «در حالی که پیر و لوســی در حال قدم زدن کنار درخت صــنوبر هستند، بیا بگوییم که لوسی چه کسی بود». در اینجا راوی با سطح روایت اصلی به گونه‌ای برخورد می‌کند که انگار با رویداد راویت شده (یعنی قدم زدن شخصیت‌ها) هم عصر و دوره اســت و به این ترتیب «زمان‌های مرده»[1]ــمثلاً کنش قدم زدن شــخصــیت‌ها- در داســتان پُر می‌شود. همزمان شدن زمان داستان و زمان روایت، در ابتدا به نظر نمی‌رسد که مستلزم تجاوز و آمیختگی سطوح باشد اما این گونه است.

انحراف از موضوع یا گریز نیز همین تأثیر را دارد مثلاً در تریسترام شندی[2] کنفرانس خانم شندی از سوی راوی به این شیوه قطع می‌شود: «در این زمان من تصمیم گرفتم که بگذارم او پنج دقیقه بایستد تا در همین مدت من به کارهای آشپزخانه رسیدگی کنم». به علاوه، یک کار دیگر در این داستان انجام می شود و آن زمانی است که راوی - نویسنده از «خوانندهٔ عزیز» می‌خواهد که به «تریسترام» یعنی شخصیت کمک کند تا به رختخواب برسد! تأثیر این حالت

1 dead periods
2 Tristram Shandy

همان طور که ا شاره شد علاوه بر تأثیر کمیک و شوخی در این ا ست که میزان جدایی میان روایت و دا ستان کم می شود و همچنین روایت شنو و دا ستان را در یک سطح قرار می‌دهد (Rimmon-kenan, 1989: 94-95).

بنابراین مطالعه در سیر این آثار ادبی گوناگون ثابت می‌کند که تداخل سطوح روایی در دوره‌های ابتدایی به صورت «تغییر صحنه» صرف رخ می‌داده است.

فرمول تغییر صحنه در دورهٔ اولیه یک فرمول تکراری به این صورت بود: «بیاییم y و x را رها کنیم و به سراغ A و B برویم». این فرمول کم‌کم محو شد و با ارتباط دهنده‌های متفاوت جایگزین شد. فرمول بعدی، فرمول «جملهٔ ـ درحالی که»[1] و «سازهٔ ـ در همان اثنا»[2] بود.

این فرمول‌ها کم کم محو شد اما دوباره امروزه رواج یافته است. دلیل‌های ناپدید شدن این فرمول‌های ابتدایی آن است که اولاً تغییرات زمانی به طور منطقی آغازی برای تغییر صحنه است و درنتیجه ضرورت نشان‌دار کردن و علامت‌گذاشتن برای چنین تغییر صحنه‌هایی کاهش می‌یافت. ثانیاً این فرمول نقش و صدای راوی یا نویسنده را در روایت برجسته می‌کند و این مورد چیزی است که در داستان‌های پیشین و کلاسیک مطلوب نبود. به علاوه، در روایت اول شخص ا ستفاده از این فرمول‌ها بسیار کاهش می‌یابد چرا که در این نوع روایت‌ها نیازی به تغییر صحنه میان بخش‌های متفاوت سازندهٔ طرح وجود ندارد زیرا راویِ «خودگو»[3] خود همواره قهرمان نیز هست و در همهٔ بخش‌های سازندهٔ طرح خودش و نه طرح کس دیگری حضور دارد.

همان طور که گفتیم با وجود این که ساختار «بیا رها کنیم»[4] کم‌رنگ شد، اما هنوز استفاده‌هایی از این فرمول در زمان کنونی باقی مانده است. ما می‌توانیم شاهد استفادهٔ روزافزون از علایم تغییر صحنه باشیم. توسعه‌ای که این فرمول پیدا کرده است به این صورت نشان داده می‌شود:

---

1 while – clause
2 meanwhile – Construction
3 autodiegetic
4 let us leave

Shift from A to B (Let us leave A to B)> Return to B > Flashback > Narrative Comment

در این فرمول جدید، مشاهده می‌کنید که تغییر جهت کمتر تغییر جهت از صحنه است و بیشتر یک بازگشت روایت است. چنین استفاده‌ای، یک درنگ را در روایت ایجاد می‌کند که حاصل آن ایجاد یک فرصت برای تفسیر راوی است[۳].

جان پیر نیز برای این تقسیمات فلودرنیک، مثال‌های زیر را ارائه می‌کند که برای روشن‌تر شدن موضوع به ذکر آن‌ها می‌پردازیم[٤] (Pier, 2009):

| | |
|---|---|
| ۱) authorial metalepsis | ویرژیل، «دیدو را میرانده» است. |
| ۲: ontologicalmetalepsis: 2.1) narratorial metalepsis | مثلاً نویسنده روایت شنو را دعوت می‌کند تا او را در مطالعه و بررسی شخصیت همراهی کند. (دارای تأثیر توهمی)↓ |
| ontological metalepsis: 2.2) lectorial metalepsis | مثلاً خوانندهٔ رمان توسط شخصیتی از رمان کشته شود. ↑ |
| 4) rhetorical metalepsis | مثلاً بالزاک می‌گوید: «در حالی که روحانی مقدس در حال بالا رفتن از مسیرهای شیبدار شهر آنگولم است، خالی از لطف نیست که توضیح دهیم که ...». |

ویلیام نلز نیز تقسیم‌بندی مناسبی را در این باره پیشنهاد می کند (Nelles, 1997: 154-55). او را به سه نوع تقسیم می کند. نوع اول را «تداخل بی‌نشان» می‌نامد که برابر با همان تداخل بلاغی است و نمونهٔ مشهور آن مثالی است که در بالا از بالزاک بیان شد. شرط اصلی این نوع تداخل «اشتراک همزمانیِ یک سطح روایی مشترک» است. دو نوع دیگر عبارت از تداخل درونی (که به تعریف پیر یعنی حرکت از سطح درونه‌گیر به درونه‌ای) و بیرونی (حرکت در مسیر متضادِ قبلی) است. نکتهٔ مهم این است که در ادامه ابتدا مثال‌هایی برای هر یک از این انواع می‌آید که می توانند به دو نوع کلی درونی و بیرونی تقسیم شوند؛ اما این مثال‌ها دو معیار دیگر –معیار ارتباط زمانی و ماهیت حرکت– را نیز دربردارند که به وسیلهٔ

آن تداخل سطوح می‌تواند دقیق‌تر طبقه‌بندی شود. از این رو ابتدا مثال‌ها بر اساس دو نوع کلی درونی و بیرونی تو ضیح داده می شوند و سپس هریک از معیارها به صورت مقایسه‌ای در دو مثالِ ارائه شده بررسی می‌شوند.

### ۱) تداخل درونی گذشته‌نگرِ کیفی[۱]

حالتی که در آن مثلاً راوی برون‌داستانیِ قرن بیستم وارد یک واگن قطار قدیمی در داستان می‌شود و یکی از شخصیت هایش را در سطح داستانی مشاهده می‌کند. این حالت یعنی حرکت از یک سطح بیرونی[۲] به یک سطح درونی[۳] «تداخل درونی» (downward metalepsis) نامیده می‌شود.

### ۲) تداخل بیرونیِ آینده‌نگر لفظی[۴]

حرکت متضاد با مورد قبل در *انه‌اید* اثر ویرژیل دیده می شود؛ جایی که شخصیت انئاس[۵] عبارتی را بیان می‌کند که نقل قولی از شعر خالق خود است، یا در قسمتی دیگر از این کتاب، ویرژیل شاعری دیگر به نام کاتولوس[۶] را به شخصیت خود منسوب می‌کند؛ ابزاری که نویسنده به شخصیت داستانی‌اش شاعری معاصر اطلاعات می‌دهد.

در اینجا نخست معیار ارتباط زمانی مطرح است. در مثال اول راوی برون‌داستانی صد سال به عقب برمی‌گردد، درحالی‌که انئاس پیشاتاریخی آشنایی‌اش را با شاعرانی نمایش می‌دهد که قرن‌ها پیش از تولدشان با آثار آن‌ها آشناست! از این رو بر اساس تعریفات ژنت از ارتباطات زمانی مثال اول یک تداخل درونی گذشته‌نگر و مثال دوم یک تداخل بیرونی آینده‌نگر است.

این دو مثال از جهت دیگری نیز با هم تفاوت دارند. در مثال اول راوی برون‌داستانی «به طور فیزیکی» به سطح جهان داستانی حرکت می‌کند، در حالی‌که انئاس تنها دانشش را دربارهٔ جهان دیگر نمایش می‌دهد. در اینجا بین جنبه‌های کیفی و لفظی تمایز است و از این رو این انواع تداخل به ترتیب،

1 intrametalepsismodal analeptic
2 outward/outer
3 inner/inward/downward
4 extrametalepsisverbal proleptic
5 Aeneas
6 Catullus

تداخل هستسی‌شناسانه یا کیفی و تداخل معرفت‌شناسانه یا لفظی نامیده می شوند. Aneas درگیر یک تداخل بیرونی آینده‌نگر لفظی است و راویِ مثال اول درگیر یک تداخل درونی گذشته‌نگر کیفی است.

مینمان[1] بین تداخل عمودی و افقی تمایز قایل می شـــود. تداخل عمودی زمانی به وجود می‌آید که موقعیت‌ها یا جهان‌ها در ارتباطِ تبعیّت و وابســـتگی[2] با یکدیگر هســـتند و در تداخل افقی موقعیت‌ها یا جهان‌ها در ارتباط هماهنگ و موزون[3] هستند و در یک سطح یکسان و واحد رخ می‌دهند (در ویژگی اخیر تداخل افقی و بلاغی به یکدیگر شباهت دارند) (Prince, 2006: 627-8).

**متن آیینه‌ای به عنوان نوعی از انواع تداخل سطوح روایی**

زمانی که از نظر ادبی به همان جایی برمی‌گردیم که از آنجا آغاز کرده‌ایم؛ اما در یک ســـطح روایی متفاوت، تداخل در یک متن آیینه‌ای[4] رخ داده اســـت. این تداخل ســـطوح روایی به گونه‌ای اســـت که شخصیت‌ها در یک شکل مارپیچ در نقطهٔ آغازشان سقوط می‌کنند.

در مقولهٔ روگرفت‌بودن و یکسان‌بودنِ سطوح روایی متمایز در یک ساختار بازگشتی پدیده‌ای وجود دارد به این صورت که «اجزای یک شیء، روگرفت‌های[5] خود آن شیء باشند» که در اصطلاح فرانســوی Mise-en-abyme نامیده می‌شــود. این مورد یکی از قوی‌ترین ابزارها در شــگردهای پست‌مدرن در جهت برجسته کردن بعد وجودشناسانهٔ ساختارهای بازگشتی است (MacHale, 1987: 124).

حرکت‌های از بالا به پایین به دلیل همین ویژگیِ متن آیینه‌ای می توانند بی نهایت باشند. البته بسیاری از نویســندگانی که از ابزار تداخل اســتفاده می‌کنند فراتر از ســاختارهای دو یا ســه ســطحی نمی‌روند و حرکتی شگفت‌آور به سمت ساختارهای ژرف‌تر انجام نمی‌دهند و به شنا سایی مرزهای نزدیک‌تر به سطح بسنده می‌کنند (Malina, 2002: 5-8).

1 Klaus MeyerMinnemann
2 subordination
3 coordination
4 mirrortext
5 copy

**وابسته‌های متالپتیک**

بنا بر گفتهٔ پیر، متالپسیس یک مفهوم بلاغی بود و بعداً در نظریهٔ ادبی آمیخته شد و اکنون پدیده‌ای است گسترده‌تر از آنچه ابتدائاً تصور می‌شد و همچنین وابسته‌هایی دارد که بر اساس فاکتورهای متفاوت، گوناگون هستند. از این رو متالپسیس بیشتر در مکاتب باروک، رمانتیسیسم و انواع مشخصی از مدرنیسم مورد توجه است تا کلاسیسیم و رئالیسم و گرایش بیشتری به کمدی و آیرونی نشان می‌دهد تا تراژدی یا غنایی. به علاوه، متالپسیس به وسیلهٔ ژانر یا رسانهٔ خاصی محدود نمی شود. متالپسیس در شیوه‌های گوناگونی و با درجات متفاوتی ظهور می‌یابد مثلاً در هنر تئاتر به خاطر امکان مشارکت مخاطب، در سینما، نقاشی و رسانهٔ دیجیتال به خاطر ظرفیتش برای تولید واقعیت‌های مجازی امکان ظهور بیشتری دارد اما در مورد مجسمه سازی این گونه نیست زیرا در آنجا مشکل است که مرزهای میان سطوح تعریف شود (Pier, 2009).

همچنین پرینس توضیح می‌دهد که مقولهٔ تداخل سطوح تنها در داستان رخ نمی‌دهد و در زندگی روزمره نیز این الگوی ژنتی کاربرد دارد مثلاً در مسابقات ورزشی تلویزیون دیده می شود که در زمان انجام یک مسابقه در زمان حال، در حالی که مبارزه زمان حال تفسیر می شود، یک مبارزهٔ قدیمی نیز توصیف می‌شود و با چنین جملاتی روبه‌رو می‌شویم: «در حالی که ستاره‌های تیم فیلادلفیا آمادهٔ پرتاب کورنر می شوند، بی‌فایده نیست که توضیح دهیم ... »، یا «در حالی که بازیکنان، دقایق پایانی نیمهٔ اول را سپری می‌کنند، بیایید دربارهٔ رویدادهای آینده داستانی به شما بگوییم»؛ یعنی دقیقاً همان الگوی بالزاکی که ژنت به عنوان مثالی برای تداخل (از نوع بلاغی) بیان می‌کند. در واقع فرآیندهای تداخلی حتی از نوع هستی‌شناسانهٔ آن و نه صرفاً نوع بلاغی، در جهان‌های غیرداستانی نامعمول نیست. مثلاً دربارهٔ بازیکنان بسکتبال فکر کنید که به سمت جایگاه تماشاچیان به منظور دنبال کردن تماشاچیان سرکش حمله می‌برند ( یک تداخل هستی‌شناسانه). از این رو اگر تداخل مستلزم همگرایی، اشتراک، همزمانی و آمیختگیِ جهان‌ها، موقعیت‌ها و زمان‌های متمایز باشد، در جهان‌های غیر داستانی نیز معمول است (Prince, 2006: 629).

**نتیجه‌گیری**

در روایت‌هایی که دارای داستان درونه‌ای هستند سه سطح روایی به وجود می‌آید که امکان آمیختگی و فروروی این سطوح در یکدیگر محتمل است. این تجاوز میان مرزهای داستانی، متالپسیس یا تداخل

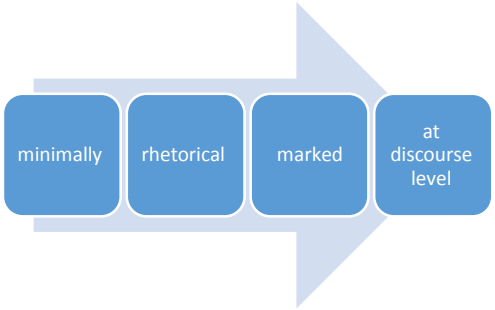
سطوح روایی نامیده می شود که شیوه‌هایی از آن در ادب کلاسیک ریشه داشته است اما به دلیل تأثیرات خاصـــی که بر داســـتان می‌گذارد امروزه نیز در آثار داســـتانی کاربرد فراوان دارد. از جملهٔ این تأثیرات می‌توان به این موارد اشـــاره کرد: محو شـــدن مرز میان واقعیت و خیال، تأثیر جابه‌جایی یا توهمِ همزمانی میان زمان داســـتان و روایت، تأثیر کمدی و طنز، تعامل زایشـــی میان داســـتان‌های درونه‌ای و شکسته شدن موضع داستان‌گو در ارتباط مداوم و پیوسته با داستانش. نظریه‌پردازان این مقولهٔ روایی را بر حســـب معیارهای گوناگون به چند نوع تقســـیم کرده‌اند که در این جســـتار چهار دسته‌بندی توضیح داده شده است. مدل پیشنهادی این مقاله حرکت از سطوح فراداستانی به سطوح فرودا ستانی و دوم حرکت از سطوح فرودا ستانی به سطوح فرادا ستانی یا تداخل درونی و بیرونی است.

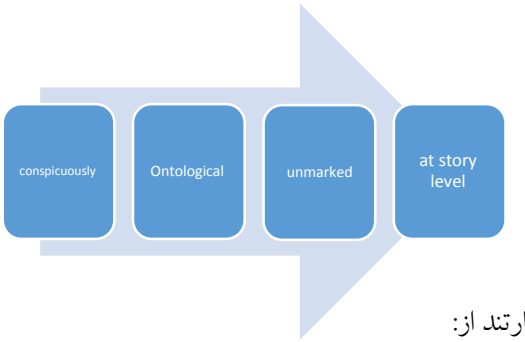
## پیوست‌ها

۱) Pier, John, and Jean-Marie Schaeffer. (2002). *Métalepses*

۲) "a temporary sharing of a common level"

۳)






یا به شکل دیگر عبارتند از:

| | | |
|---|---|---|
| Rhetorical metalepsis | ≠ | Ontological metalepsis |
| Figural metalepsis | ≠ | Fictional metalepsis |
| Illocutionary boundary at discourse level | ≠ | Ontological boundary at story level |

٤) انواع چهارگانهٔ تداخل به این ترتیب خلاصه می‌شوند:

Type 1) authorial metalepsis: (Virgil "has Dido die").

Type 2) narratorial metalepsis:(narrator moves into story with narratee).

Type 3) lectorial metalepsis:(narratee/ narrator -protagonist exchange).

Type 4) rhetorical or discourse metalepsis:(while-formula).

**کتابنامه**

مهاجر، مهران و نبوی، محمد. (۱۳۸۱). *واژگان ادبیات و گفتمان ادبی*. چاپ اول. تهران: آگه.

Bressler, Charles E. (2007).*Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, New Jersey: Person Prentice Hall. Fourth Edition.

Fludernik, Monika. (2003). "Scene shift, metalepsis, and the metaleptic mode". Style.

Genette, Gerard. (1980).*Narrative Discourse*. Trans. Jane E. Lewin.Ithaca: Cornell UP.

Guillemette, Lucie and Cynthia Lévesque. (2006). "Narratology". in Louis http: //www. signosemio. com/

David Herman. (2007). "*Glossary*." *The Cambridge Companion to Narrative*. CambridgeUniversity Press.Cambridge Collections Online.

Malina, Debra. (2002).*Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. (Columbus: OhioStateUniversity Press).

McHale, Brian. (1987).*Postmodernist Fiction.*London: Routledge.

Nelles,William. (1997).*Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*.New York: Peter Lang.

Onega, Susana.Ed. (1996).*Narratology: An Introduction*, Contributors: JosÉ Angel GarcÍa Landa.London: Longman.

Patrick, Brian D. (2008). "Metalepsis and Paradoxical Narration in Don Quixote: A Reconsideration".*University of Connecticut*. Volume 5 Issue 2.

Phelan, James and Peter J. Rabinowitz. (2008).A Companion to Narrative Theory.Blackwell Publishing.

Pier, John. (2009). *Handbook of Narratology*. Edited by Peter Hühn.John Pier.Schmid, Wolf; and Schönert, Jörg, Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Prince, Gerald. (2003).*A Dictionary of Narratology*.Lincoln&London: University of Nebraska P.

Prince, Gerald. (2006). "Disturbing Frames". Poetics Today. 27: 3.

Rimmon-Kenan,Shlomith. (1989).*Narrative Fiction: Contemporary Poetics*.London and New York: Routledge.

# Metalepsis

Dr. Samira Bameshki

Dept. of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

(Received 5 May, 2013 Accepted 1 Sep, 2013)

## Abstract

Theoretically, narrative modes are divided into three levels whose convergence is called metalepsis. Genette characterized it as "any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.) or the inverse.'' Thus, any convergence or contamination between distinct enunciative situations or diegetic levels, any movement across presumably sacrosanct borders, any violation of the frontier between story and discourse, narrating and narrated, embedding and embedded narratives constitutes a narrative metalepsis. The questions discussed in this article are: 1) what is metalepsis? 2) is it peculiar to postmodern stories or it can be traced back to classical literature? 3) what are the functions of this technique in narrative texts? 4) what are the different types of metalepsis? The goal of the current essay is to define and analyze the theoretical basis of this narratological device.

**Key words**: metalepsis, narratology, embedded narrative