

تداخل سطوح روایی

¹ دکتر سمیرا بامشکی

چکیده

از نظر تئوری سطوح روایی را می‌توان به سه سطح تقسیم کرد که درهم فرورفتن 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 دخالت شخصیت‌های سطح داستانی در دنیای راویت درونه‌ای یا بالعکس هر نوع دخالت شخصیت‌های 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: (1) تداخل سطوح روایی چیست و آیا این شیوه در داستان‌های پست‌مدرن وجود دارد یا ریشه در داستان‌گویی کلاسیک دارد؟ (2) کارکردها و تأثیرات استفاده از این شیوه در متون روایی چیست؟ (3) شیوه‌های تداخل سطوح روایی به چند نوع تقسیم می‌شود؟ در جستار حاضر تنها در پی تعریف و تبیین مبانی نظری این ابزار روایت‌شناسی هستیم.

کلیدواژه‌ها: تداخل سطوح روایی، روایت‌شناسی، داستان درونه‌ای.

1. 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 روایت‌شناسی نسبتاً مورد غفلت قرار گرفته است. این وضعیت اکنون در سایه مجموعه مقالات ارزشمندی به نام *Metalepses* بهبود یافته است (Prince, 2006: 626).⁽¹⁾ اما این

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

موضوع در زبان فارسی بسیار نو و ناشناخته است و هیچ گونه پیشینه تحقیقی برای آن وجود ندارد.

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

- (1) روایت سطح نخست که روایت مادر یا دربرگیر (extradiegetic) خوانده می‌شود.
- (2) روایت سطح دوم که سطح رویداد داستانی (intradiegetic or dijegesis) است.
- (3) 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 واژه 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 چارچوب بسیار ساختارمند آن با ابزار «تداخل» به هم می‌ریزد و درهم فرو می‌رود، از انواع دیگر این نوع پیچیده‌تر است. نیومن¹ این نوع داستان‌های درونه‌ای را این گونه توصیف می‌کند: «منطق دوگانه چارچوب‌بندی؛ یعنی گرایش چارچوب به تثبیت مرزها و همزمان نیز به فراخواندن و حتی دعوت 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 کار برده شد، یک ابداع ژنتی است (Nelles, 1997: 152).

بحث و بررسی

ریشه‌شناسی: 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 باستانی مترادف با آرایه مجاز مرسل¹ 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، 1381: 119) و هیچ اشاره‌ای به معنای اصطلاحی آن در دانش روایت‌شناسی – که منظور نظر این جستار است – نشده است.

میان تداخل سطوح روایی به مثابه یک آرایه و به مثابه یک ویژگی در داستان ارتباط وجود دارد. از نظر واژگان‌شناسی نیز کلمات “figure” و “fiction” هر دو از واژه لاتین *ingere* به معنای اختراع کردن (*invent*)، از خود درآوردن یا سرهم کردن (*feign*)، بازنمایی کردن (*represent*) و درست کردن، ساختن یا شکل دادن (*fashion*) مشتق می‌شوند. به این ترتیب یک آرایه 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 در نظر گرفته شود (Ibid).

تعریف ژنت مستقیماً معنای اولیه این مجاز² سستی را دنبال نمی‌کند، اما یک نگاه اجمالی به این کاربرد اولیه، این الگوی ژنتی را پیراسته می‌کند. تحلیل استاندارد مفهوم کلاسیک متالپسیس را کوئین‌تیلان³ 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 استعاره دیگر است ... ذات متالپسیس این است که نوعی مرحله میانجی میان موضوع منتقل شده و چیزی که با آن

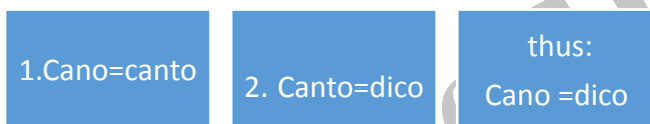
1 metonymy

2 trope

3 Quintilian

منتقل می شود، شکل دهد. به خودی خود معنایی ندارد، اما صرفاً یک گذر و انتقال را ایجاد می کند»
(Quintilian cited in Nelles, 1997: 153).

برای تأکید بر ماهیت حدّ وسط بودن ابزار متالپسیس مثالی ارائه می کنیم 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 کوئین تیلان دو ویژگی مهم برای کاربرد این اصطلاح در توصیف سطوح روایی پُررنگ می شود: نخست نقش متالپسیس در ایجاد یک انتقال¹ میان دو مؤلفه جدا؛ مؤلفه‌هایی که به جای الفاظ، «سطوح روایی» هستند. دوم این عقیده که متالپسیس معنای مستقلی ندارد بلکه از طریق ابزارهای صرفاً ساختاری اهمیت می یابد و به طور خاص تابع توصیف ساختاری است
(Nelles, 1997: 153).

تعریف

تداخل سطوح روایی² به معنای «هر نوع دخالت راوی یا روایت‌شنوی برون داستانی در سطح داستانی یا هر نوع دخالتِ شخصیت‌های سطح داستانی در دنیای روایت درونه‌ای یا بالعکس هر نوع دخالتِ شخصیت‌های داستان درونه‌ای در سطح داستانی است» (Genette, 1980: 234-35). تداخل سطوح روایی گذر از یک سطح روایی به سطح دیگر است که تنها

1 transition

2 Transgression of levels or metalepsis

از طریق روایتگری حاصل می‌شود 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 شخصیت‌های داستان درونه‌ای به سطح روایت اصلی نقل مکان کنند. به طور مثال، ممکن است در یک داستان قهرمان آن زمانی بنویسد که شخصیت‌های آن (از سطح سوم) به سطح روایت نخست جهش می‌زنند و به زمان نویسنده 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 زیرین 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 می‌شود: بنا به نظر ریمون-کنان¹ به مثابه وسیله‌ای برای «کاهش جدایی میان روایت و داستان»، بنا به نظر هافستیدتر² به مثابه «حلقه عجیب»³ در ساختار سطوح روایی و همچنین بنا به نظر ولف⁴ به مثابه «یک اتصال کوتاه روایی است که سقوط ناگهانی نظام روایی را موجب می‌شود» (Cited in Pier, 2009). همچنین به مثابه یک «اتصال کوتاه»⁵ میان جهان تخیلی و سطح وجودشناسانه‌ای که نویسنده اشغال می‌کند (McHale, 1987: 213) و نیز به مثابه «یک تأثیر مُخِل روی بافت و اساس روایت» (Malina, 2002: 1) نیز توصیف می‌شود.

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

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

بنابراین هر نوع فروروی و آرایش میان موارد زیر یک تداخل سطوح روایی را ایجاد می‌کند: میان سطوح داستانی یا موقعیت‌های بیانی متمایز، هر حرکت در میان مرزهای ظاهراً مقدس [مقدس به این معنا که چارچوب 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، بی‌نشان 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 توهم 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^۱ و خیال داستانی^۲ محو

1 reality

2 fiction

شود و در نتیجه تأثیر جابه‌جایی^۱ یا توهم^۲ ایجاد گردد (Guillemette & Lévesque, 2006: 6). بنابراین تداخل سطوح روایی گاهی یک ابزار توهم‌زاست؛ یعنی در تشخیص میان واقعیت و خیال توهم ایجاد می‌کند.

به‌خصوص در متن‌های پست‌مدرن به‌طور 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 واقعیتهای جدا از روایت آن وجود ندارد، انجام می‌شود. همان‌طور که پیش از این اشاره شد، علی‌رغم ایجاد تأثیر درهم‌آمیختگی بر بافت روایت و بر تمایز اساسی میان خیال و واقعیت، تحلیل نظری این مقوله به نامگذاری آن در رده‌بندی روایت‌شناسی محدود شده بود. اما هم‌زمان به دلیل توان بالقوه آن، کاربرد هنری‌اش در حوزه پست‌مدرن رایج شد.

پرسش مهم این است که چرا متن‌های پست‌مدرن به این ابزار گرایش دارند. چنین گرایشی ریشه در تغییر در نحوه اندیشه 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 رابطه میان دال و مدلول را به دلیل از بین رفتن «مدلول استعلایی»^۳ 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 شالوده‌شکنی نظام‌های دوگانه، هرمی و سلسله مراتبی فهم. از این رو تداخل در قلمرو پست‌مدرن ابزار برجسته و مناسبی برای طراحی برخی از ادراک‌های کلیدی فلسفی پست‌مدرنیستی است. درک تداخل سطوح روایی پیچیدگی 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 وجودشناسانه افراد خیالی به هم می‌ریزد.

1 displacement

2 illusion

3 transcendental signified

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 کارایی ویژه شد و بنابراین به ابزاری تبدیل شد که آگاهانه به کار می‌رفت. در واقع موضوع اصلی رمان ابهام شدید میان آفرینش ادبی و واقعیت است و ابزار تداخل در قلمرو پست‌مدرن ارتباط میان واقعیت و خیال را شناسایی می‌کند. در دیدگاه ژان فرانسوا لیوتارد در نظام پست‌مدرن «بی‌اعتقادی به فراروایت‌ها»، سلسله مراتب دانش را داخل شبکه‌هایی از مقولات سیال قرار داده است. در چنین جهانی هر چیزی که قبلاً واقعی در نظر گرفته می‌شد، اکنون می‌تواند در گفتمان‌های متقاطع و به هم آمیخته دیده و بنا شود. در چنین جهان سیال و سرگردانی یک مدل سلسله مراتبی،^۱ که یک قلمرو باطنی را به مثابه چیزی متمایز از خود سطح قرار می‌دهد، ملغی دانسته می‌شود. 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 اشاره می‌کند که استفاده از این ابزار به منظور تضعیف امنیت خوانندگان در هستی فرامتنی‌شان و همچنین به منظور تحلیل بردن اطمینانشان در مورد جدایی میان زندگی و ادبیات است. در این راستا ممکن است نویسنده‌ای چنین شگردهایی را به کار بندد: مثلاً خوانندگان را دعوت کند تا در نگارش داستان مشارکت کنند و فی‌المثل شخصیت را ترسیم کنند، تلاش برای همزمان کردن زمان رویدادهای داستانی با مدت وقوعشان در سطح فراداستانی یا به عبارت دیگر همزمانی زمان روایت و زمان خوانششان، نوشتن 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 شخصیت‌ها یکسان بینداریم، در تله انداختن خوانندگان از سوی نویسنده به طوری که به نظر برسد به جای این که خواننده در

1 hierarchical model

حال خواندن اثر است، این اثر است که خواننده را می‌خواند. بنابراین استفاده و فهم این ابزار تنها از عهده نویسندگان و نیز خوانندگان زبده و ماهر برمی‌آید (Malina, 2002: 1-9).

مک‌هیل در کتاب *ادبیات داستانی پست‌مدرن*^۱ دربارهٔ متالپسیس سخن می‌گوید. منظور او از داستان پست‌مدرن «نوع خاصی از نوشتن است که مسایل هستی‌شناسانهٔ متن و جهان را برجسته می‌کند». او با اتخاذ کردن نوعی هستی‌شناسی بر اساس نظریهٔ جهان‌های ممکن (یعنی برحسب سطوح گوناگون در هستی‌شناسی)، برای سطوح روایی ژنت طرح نوی می‌افکند و اذعان می‌کند که متالپسیس، که به وسیلهٔ تجاوز در سطوح به وجود می‌آید، ملاحظات هستی‌شناسی 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 دادن 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 داستانی - ای 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 تأثیر 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 واقعی ما خوانندگان نیز دلالت داشته باشد. چنان که بُرگس^۲ می‌گوید:

1 *Postmodernist fiction*

2 Borges

«چرا این مسأله ما را آزار می‌دهد که دُن کیشوت خواننده دُن کیشوت باشد و هملت تماشاچی 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 شخصیت‌های 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:

«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 زمینه سرپیچی از واقعیت‌نمایی، از مرزی که دقیقاً خود 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 درباره آن سخن می‌گوید». ژنت در اینجا به نقل قول برگس اشاره می‌کند و این گونه ادامه می‌دهد: «دشواری‌ترین امر درباره تداخل سطوح روایی مربوط به این فرضیه غیرقابل پذیرش می‌شود که سطح فراداستانی^۱ شاید همواره سطح داستانی^۲ باشد و نیز این که راوی و روایت‌شنوی برون داستانی‌اش - یعنی تو و من - شاید به یک روایت متعلق باشیم» (Genett, 1980: 236).

اما نلز معتقد است نکته‌ای که نه ژنت و نه برگس 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 همه 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 استعاره متالپسیس این تعامل سطوح روایی را به طور خاصی بیشتر و واضح‌تر برجسته

1 extradiegetic

2 diegetic

می‌کند، چنین تعاملی به طور ضمنی در همه روایت‌های درونه‌ای فعال است و می‌توان گفت که همه روایت‌های درونه‌ای به درجه‌ای تأثیرات متالپسیس را کسب می‌کنند (Nelles, 1997: 156).

توهم همزمانی میان زمان گفتن¹ (زمان عمل روایتگری) و زمان آنچه گفته شده² (زمان 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 شیدار شهر آنگولم بالا می‌رود، بی‌فایده نیست که توضیح دهیم...» (Cited in Genette, 1980: 235). در اینجا گویی زمان روایت‌گری [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 زمانی یک سطح مشترک»⁽²⁾ 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 طبیعی که درباره مرزهای آوایی وجود دارد شکسته می‌شوند؛ یعنی مرزهایی که آوای راوی و شخصیت‌ها 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 آمیختگی 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!

1 telling

2 told

5 *Illusions Perdues*

ژنت بر این باور است که کاربرد متالپسیس تأثیر کمیک یا شوخی^۱ و تأثیر شگفت انگیز یا خارق‌العاده^۲ یا ترکیبی از هر دو را ایجاد می‌کند. با این حال رابین وار هول^۳ مدل راوی فاصله‌گیر^۴ و راوی درگیر^۵ 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 می‌برد تا القا کند شخصیت‌ها همان قدر «واقعی» هستند که راوی و روایت‌شنو؛ یعنی همان کسانی که با نویسنده واقعی و خواننده واقعی یکسان گرفته می‌شوند. البته به طور کلی این تأثیرات چه رئالیستی و چه کمیک با تقاضاهای هر موتیکی برای مدل پیچیده‌تر خوانش همراه می‌شوند. یعنی هم‌پوشی سطوح، خواننده را وادار می‌کند تا میان شخصیت‌ها و جهان‌هایی از سطوح متفاوت ارتباط برقرار کند. این تداخل، خواننده را به قطع سطوح 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 هم‌پوشی جالبی میان سطوح روایی می‌شود (Nelles, 1997: 156).

تعامل زایشی میان داستان‌های درونه‌ای از دیگر ویژگی‌های برجسته 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 می‌شود. تأثیر این حالت در متن بسیار شگفت‌آور و غیرعادی است زیرا نویسنده در این حالت چیزی را که مال اوست می‌سازد اما در همان لحظه همان چیز مال او نیست و به همین دلیل این امر را بیگانه‌سازی متنی نیز می‌نامند. به علاوه، برخی از انواع تداخل، نقش‌های ساختاری مهمی در روایت دارند.

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

جان پیر کارکردهای تداخل سطوح روایی را به طور خلاصه در سه مورد برمی‌شمارد (Pier, 2009):

(1) توهم همزمانی میان زمان گفتن و زمان گفته شده.

(2) الحاق متجاوزانه دو یا چند سطح در روایت اصلی.

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

در نتیجه، «تداخل سطوح روایی یک ابزار ذاتی و اصلی برای روایت‌هاست و به کاربردن آن قدرت و اعتبار روایت را افزایش می‌دهد. از یک سو احساسات غریب 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 فروداستانی¹ 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 آشکال ظهور می‌یابد: مثلاً خطابِ راوی (در همه مثال‌های این قسمت منظور از راوی، راوی برون‌داستانی است) به شخصیت، متعلق دانستن شخصیت به خود از سوی راوی، جست و جوی شخصیت از سوی راوی، آگاهی راوی از آنچه میان شخصیت‌ها رخ می‌دهد و بیان نکردن آن به خواننده. یا حرکت و دخالت روایت‌شنوی برون‌داستانی در سطح داستانی است مثلاً درخواست و دستور راوی به روایت‌شنو برای انجام کنشی در سطح داستانی.

1 downward

2 upward

ب) حرکت از سطوح فروداستانی به سطوح فراداستانی^۱: در این حالت یا حرکت شخصیت از سطح داستانی به سطح برون‌داستانی رخ می‌دهد؛ در نمونه‌هایی مثل تعامل شخصیت با نویسنده، شکایت شخصیت از راوی خود، خطاب شخصیت به خواننده، استفاده از فعل زمان حال در داستانی متعاقب بیشتر به منظور وادار کردن راوی برای ادامه عمل روایتگری، جهش از یک فضا به فضای دیگر مانند جهش شخصیت از سطح داستانی خود به سطح داستان‌های پیشین، و ارجاع شخصیت‌ها به داستان‌های 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 پیشنهادی این مقاله طبقه‌بندی مذکور در بالاست 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 موضوع بحث اهمیت دارد دسته‌بندی‌های گوناگون تداخل سطوح روایی نیست؛ بلکه اشکال و درجات تجاوز 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^۱ تداخل را به دو نوع کلی «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 می‌دهد؛ اما در تداخل هستی‌شناسانه تداخل به طور فیزیکی در دو سطح روایی متمایز رخ می‌دهد یعنی افراد دو سطح متمایز وارد سطوح یکدیگر می‌شوند.

1 MarieLaure Ryan

«تداخل بلاغی» تلاقی میان اطلاع‌دهندگان در یک سطح روایی و اشخاصی در سطح روایی دیگر است که گروه اول دربارهٔ گروه دوم خبررسانی می‌کنند و توضیح می‌دهند. ابهام این تعریف را می‌توان با شرح مثال معروف 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 زمان مرده در داستان دربارهٔ شخصیت خبررسانی می‌کند. رایان بیان می‌کند که این نوع «پنجرهٔ کوچکی باز می‌کند که اجازهٔ یک نگاه اجمالی سریع به سطوح را می‌دهد؛ اما این پنجره بعد از چند جمله بسته می‌شود 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 شرکت می‌کنند (Ibid). هر یک از این دو نوع با اصطلاحات زیر توازی دارند⁽³⁾.

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

در مقابل به باور برخی دیگر از نظریه‌پردازان، در واقع مفاهیم بلاغی یا وجودی، دو نوع 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: 1) تداخل نویسنده 2) تداخل روایی 3) تبادل روایت شنو-قهرمان 4) تداخل بلاغی

اول

یا گفتمانی.⁴ در اینجا شرح مختصری برای هر یک از انواع در تقسیم‌بندی چهارگانه فوق ارائه می‌شود.

1) تداخل نویسنده

وانمود کردن به این که نویسنده خود به وجود آورنده تأثیراتی است که توصیف می‌کند. مثلاً هنگامی که می‌گوییم «ویرژیل، دیدو را میرانده است»¹ 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 مثابه مخترع داستان است نه مانند یک مورخ رویدادها.

2) تداخل روایی

نوع دوم تداخل، حرکت راوی به همراه روایت‌شکو 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 درباره آن می‌گوید: «من بسیار در آنجا گشتم. من آن درختان بید را به یاد می‌آورم، من آن پل سنگی

1 Virgil "has Dido die"

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.

3) تبادل روایت‌شنو یا راوی به قهرمان و بالعکس

این حالت تبادل و تغییر شخصیت (راویت‌شنوی درونی) به روایت‌شنوی 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 می‌شود پدید می‌آید تا جایی که مک‌هیل داستان دوم شخص را ابزار تکنیک تداخل سطوح روایی می‌داند. ضمیر «تو» یک ضمیر متغیر¹ 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).

4) تداخل بلاغی

نوع چهارم، تداخل بلاغی و استعاره و به معنای حرکت راوی است زمانی که در متن روایی وقفه ایجاد می‌شود، که بر طبق نظر فلودرنیک به «تغییر صحنه»³ روایی مربوط می‌شود؛ و نه به حرکت فیزیکی راوی برون‌داستانی در سطح داستانی. تغییر صحنه³ به معنای حرکت از یک زمینه⁴ 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

1 shifty
2 empty
3 scene shift
4 setting

خصوص زمانی که متن‌های طولانی‌تر با چندین طرح و مکان^۱ و گروه‌های شخصیتی باید داخل شکل نوشتاری پس و پیش شوند.

مسئله 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 ماجرای 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 «استعاره ضمنی»، راوی در جهان داستان حاضر می‌شود، 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»^۲ 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 خواننده فراهم کند. البته ممکن است که راوی تنها در زمان کنش‌های بی‌اهمیت در داستان 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 دوست داری، بگذاریم آن دو [شخصیت] به راه خود ادامه دهند»

1 location

2 using the opportunity formula

و بیا برگردیم به سراغ مسافرانمان». عباراتی مانند «بیا رها کنیم...»، «بیا اجازه دهیم...»، «بیا برگردیم به...» و نظایر آن که نویسنده خطاب به خواننده می‌گوید نمونه‌هایی از این نوع تداخل سطوح روایی است که در بلاغت کلاسیک رایج است.

این حالت در زمانی که روند داستان دارای درنگ و وقفه است، پدید می‌آید یعنی ورود راوی در سطح داستانی مطابق با رخ ندادن هیچ کنشی در طرح داستان است. مثلاً راوی خطاب به خواننده می‌گوید: «در حالی که پیر و لوسی در حال قدم زدن کنار درخت صنوبر هستند، بیا بگوییم که لوسی چه کسی بود». در اینجا راوی با سطح روایت اصلی به گونه‌ای برخورد می‌کند که انگار با رویداد روایت شده (یعنی قدم زدن شخصیت‌ها) هم عصر و دوره است و به این ترتیب «زمان‌های مرده»¹ -مثلاً کنش قدم زدن شخصیت‌ها- در داستان 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 شندی² 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 می‌شود و آن زمانی است که راوی -نویسنده از «خواننده عزیز» می‌خواهد که به «تریسترام» یعنی شخصیت کمک کند تا به رختخواب برسد! تأثیر این حالت همان طور که اشاره شد علاوه بر تأثیر کمیک و شوخی در این است که میزان جدایی میان روایت و داستان کم می‌شود و همچنین روایت‌شنو و داستان 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.

1 dead periods
2 Tristram Shandy

فرمول تغییر صحنه در دوره اولیه یک فرمول تکراری به این صورت بود: «بیاییم Y و X را رها کنیم و به سراغ A و B برویم». این فرمول کم‌محو شد و با ارتباط دهنده‌های متفاوت جایگزین شد. فرمول بعدی، فرمول «جمله - درحالی که»^۱ و «سازه - در همان اثنا»^۲ بود.

این فرمول‌ها کم‌محو 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 در نتیجه ضرورت نشان‌دار کردن و علامت‌گذاری 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 اول‌شخص استفاده از این فرمول‌ها بسیار کاهش می‌یابد چرا که در این نوع روایت‌ها نیازی به تغییر صحنه میان بخش‌های متفاوت سازنده طرح وجود ندارد زیرا راوی «خودگو»^۳ خود همواره قهرمان نیز هست و در همه بخش‌های سازنده طرح خودش و نه طرح کس دیگری حضور دارد.

همان‌طور که گفتیم با وجود این که ساختار «بیای رها کنیم»^۴ کم‌رنگ شد، اما هنوز استفاده‌هایی از این فرمول در زمان کنونی باقی مانده است. ما می‌توانیم شاهد استفاده روزافزون از علائم تغییر صحنه باشیم. توسعه‌ای که این فرمول پیدا کرده است به این صورت نشان داده می‌شود:

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

1 while – clause

2 meanwhile – Construction

3 autodiegetic

4 let us leave

جان پیر نیز برای این تقسیمات فلودرنیک، مثال‌های زیر را ارائه می‌کند که برای روشن‌تر شدن موضوع به ذکر آن‌ها می‌پردازیم⁽⁴⁾ (Pier, 2009):

authorial metalepsis (1	ویرژیل، «دیدو را میرانده» است.
ontological metalepsis: (2 2.1) narratorial metalepsis	مثلاً نویسنده روایت‌ش نو 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 می‌کند (Nelles, 1997: 154-55). او تداخل را به سه نوع تقسیم می‌کند. 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 همزمانی 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 متضاد قبلی) است. نکتهٔ مهم این است که در ادامه ابتدا مثال‌هایی برای هر یک از این انواع می‌آید که می‌توانند 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 توضیح داده می‌شوند و سپس هر یک از معیارها به صورت مقایسه‌ای در دو مثال ارائه شده بررسی می‌شوند.

(1) تداخل درونی گذشته‌نگر کیفی^۱

حالتی که در آن مثلاً راوی برون‌داستانی قرن بیستم وارد یک واگن قطار قدیمی در داستان می‌شود و یکی از شخصیت‌هایش 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.

(2) تداخل بیرونی آینده‌نگر لفظی^۴

حرکت متضاد با مورد قبل در *انه/اید* اثر ویرژیل دیده می‌شود؛ 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 باستانی‌اش درباره شاعری معاصر اطلاعات می‌دهد.

در اینجا نخست معیار ارتباط زمانی مطرح است. در مثال اول راوی برون‌داستانی صد سال به عقب برمی‌گردد، در حالی که 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 حالی که انئاس تنها دانشش را درباره جهان دیگر نمایش می‌دهد. در اینجا بین جنبه‌های کیفی و لفظی تمایز است و از این رو این انواع تداخل به ترتیب، تداخل هستسی‌شناسانه یا کیفی و تداخل معرفت‌شناسانه یا لفظی نامیده می‌شوند. Aeneas درگیر یک تداخل بیرونی آینده‌نگر لفظی است و راوی مثال اول درگیر یک تداخل درونی گذشته‌نگر کیفی است.

1 intrametalepsismodal analeptic

2 outward/outer

3 inner/inward/downward

4 extrametalepsisverbal proleptic

5 Aeneas

6 Catullus

مینمان^۱ بین تداخل عمودی و افقی تمایز قایل می‌شود. تداخل عمودی زمانی به وجود می‌آید که موقعیت‌ها یا جهان‌ها در ارتباط تبعیت و وابستگی^۲ با یکدیگر هستند و در تداخل افقی موقعیت‌ها یا جهان‌ها در ارتباط هماهنگ و موزون^۳ 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 آینه‌ای 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 سطح روایی متفاوت، تداخل در یک متن آینه‌ای^۴ رخ داده است. این تداخل سطوح روایی به گونه‌ای است که شخصیت‌ها در یک شکل مارپیچ در نقطه آغازشان سقوط می‌کنند.

در مقوله روگرفت‌بودن و یکسان‌بودن سطوح روایی متمایز در یک ساختار بازگشتی پدیده‌ای وجود دارد به این صورت که «اجزای یک شیء، روگرفت‌های^۵ خود آن شیء باشند» که در اصطلاح فرانسوی *Mise-en-abyme* نامیده می‌شود. این مورد یکی از قوی‌ترین ابزارها در شگردهای پست‌مدرن در جهت برجسته کردن بعد وجودشناسانه ساختارهای بازگشتی است (MacHale, 1987: 124).

حرکت‌های از بالا به پایین به دلیل همین ویژگی متن آینه‌ای می‌توانند بی‌نهایت باشند. البته بسیاری از نویسندگانی که از ابزار تداخل استفاده می‌کنند فراتر از ساختارهای دو یا سه سطحی نمی‌روند و حرکتی شگفت‌آور به سمت ساختارهای ژرف‌تر انجام نمی‌دهند و به شناسایی 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 گفته پیر، متالپسیس یک مفهوم بلاغی بود و بعداً در نظریه 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 کلاسیسیسم و رئالیسم و گرایش بیشتری به کمدی و آبرونی نشان می‌دهد تا تراژدی یا غنایی. به علاوه، متالپسیس به وسیله ژانر یا رسانه خاصی محدود نمی‌شود. متالپسیس در شیوه‌های گوناگونی و با درجات متفاوتی ظهور می‌یابد مثلاً در هنر تئاتر به خاطر امکان مشارکت مخاطب، در سینما، نقاشی و رسانه 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 پیرنس توضیح می‌دهد که مقوله تداخل سطوح تنها در داستان رخ نمی‌دهد و در زندگی روزمره نیز این الگوی ژنتی کاربرد دارد مثلاً در مسابقات ورزشی تلویزیون دیده می‌شود که در زمان انجام یک مسابقه در زمان حال، در حالی که مبارزه زمان حال تفسیر می‌شود، یک مبارزه قدیمی نیز توصیف می‌شود و با چنین جملاتی روبه‌رو می‌شویم: «در حالی که ستاره‌های تیم فیلادلفیا آماده پرتاب کورنر می‌شوند، بی‌فایده نیست که توضیح دهیم ...»، یا «در حالی که بازیکنان، دقایق پایانی نیمه اول را سپری می‌کنند، بیایید درباره 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 هستی-شناسانه آن و نه صرفاً نوع بلاغی، در جهان‌های غیرداستانی نامعمول نیست. مثلاً درباره 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 آمیختگی 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 فروری این سطوح در یکدیگر محتمل است. این تجاوز میان مرزهای داستانی، متالپسیس یا تداخل سطوح روایی نامیده می‌شود که شیوه‌هایی از آن در ادب کلاسیک ریشه داشته است اما به دلیل تأثیرات خاصی که بر داستان می‌گذارد امروزه نیز در آثار داستانی کاربرد فراوان دارد. از جمله این تأثیرات می‌توان به این موارد اشاره کرد: محو شدن مرز میان واقعیت و خیال، تأثیر جابه‌جایی یا توهم همزمانی میان زمان داستان و روایت، تأثیر کم‌دی و طنز، تعامل زایشی میان داستان‌های درونه‌ای و شکسته شدن موضع داستان‌گو در ارتباط مداوم و پیوسته با داستانش. نظریه‌پردازان این مقوله روایی را بر حسب معیارهای گوناگون به چند نوع تقسیم کرده‌اند که در این جستار چهار دسته‌بندی توضیح داده شده است. مدل پیشنهادی این مقاله حرکت از سطوح فراداستانی به سطوح فروداستانی و دوم حرکت از سطوح فروداستانی به سطوح فراداستانی یا تداخل درونی و بیرونی است.

پیوست‌ها

- Pier, John, and Jean-Marie Schaeffer. (2002). *Métalepses* (1)
 "a temporary sharing of a common level" (2)
 (3)



یا به شکل دیگر عبارتند از:

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

4) انواع چهارگانه 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. (1381). *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*. Cambridge University Press. Cambridge Collections Online.

Malina, Debra. (2002). *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. (Columbus: Ohio State University 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.

Archive of SID