

تبیین مرزشکنی در داستان‌های نوین فارسی

حسین صافی پیرلوجه*

چکیده

مفهوم «مرزشکنیِ روایی» را نخستین بار ژرار ژنت (۱۹۷۲) در این دو وجه لاینفک معرفی کرده است: وجهی مبتنی بر «صورت» پاره‌روایت‌های مرزشکن و مشخصاً تمایزهای کلامی داستان از فراداستان و فروداستان؛ و وجه دیگر مبتنی بر «کارکرد» دوگانه پاره‌روایت‌های مرزشکن در پرداخت داستان از راه داستان‌پیشی. با این‌که سال‌ها از معرفی مهم‌ترین مؤلفه‌های مفهوم «مرزشکنی» در دیدگاه‌های نوآورانه ژنت می‌گذرد، ولی این مفهوم، همچون دیگر مفاهیم بنیادین روایت‌شناسی، تا به حال توجه چندانی را در نقد روایت‌های فارسی به خود جلب نکرده است. فارسی که سهل است، حتی از تشخیص اهمیت مرزشکنی و بررسی دقیق کارکردهای روزافزون آن، در چهارچوب مطالعات جهانی روایت، هم دیری نمی‌گذرد. در این مدت، محدود روایت‌پژوهانی که درباره مرزشکنی نظر داده‌اند یا این مفهوم را تنها از سویه بلاغی‌اش دیده‌اند یا فقط با نگاهی هستی‌شناسانه در آن نظر کرده‌اند. در مقاله حاضر، نگارنده بر آن بوده است تا ابتدا کارکردهای صنعت مرزشکنی را به کمک پاره‌ای از برجسته‌ترین نمونه‌های آن در داستان‌های نوین فارسی دسته‌بندی کند و سپس با استناد به درهم‌تنیدگی این کارکردها نشان دهد که، به خلاف دیدگاه روایت‌پژوهان، مرزشکنی، از یک سو، در هر صورتی از گفتمان دارای کارکردی هستی‌شناختی است و، از سوی دیگر، کارکرد مرزشکنی هرچه باشد، جز در وجهی از گفتمان شرف صدور نمی‌یابد.

کلیدواژه‌ها: گفتمان روایی، سطوح داستانی، مرزشکنی هستی‌شناختی، مرزشکنی بلاغی، واقع‌نمایی، ضد واقع‌نمایی.

۱. مقدمه

اصطلاح «مرزشکنی» (metalepsis) را نخستین بار ژرار ژنت (G. Genette)، یکی از پیشگامان ساختارگرایی، در فصل پنجم از کتابی با عنوان *گفتمان روایی* این طور تعریف کرده است: «هر گونه مداخلهٔ راوی یا روایت‌ش‌نوی^۱ فوق داستانی در جهان داستان (یا مداخلهٔ شخصیت‌های داستانی در جهان فروداستان) یا به عکس» (Genette, 1980: 234-235). ژنت در جای دیگر مرزشکنی را این گونه بیان می‌کند:

وقتی نویسنده (یا خواننده‌اش) خود را میان ماجراهای داستان می‌اندازد، یا وقتی یکی از شخصیت‌های داستان سر از دنیای فوق داستانی نویسنده و خواننده درمی‌آورد، این گونه مداخله‌ها بی‌اغراق مرز میان سطوح داستان را به هم می‌ریزد (Genette, 1988: 88).

پس مرزشکنی را به طور خلاصه باید جابه‌جایی عوامل یا کنش‌گرها میان دو سطح غالباً بلافصل در سلسله‌مراتب وجودی یا هستی‌شناختی روایت دانست.

برای آشنایی بیشتر با این تعریف‌ها، پیش از هر چیز، باید با سطوح هستی‌شناختی یا مراتب وجودی روایت آشنا شویم. سطوح روایت در سلسله‌مراتبی دست‌کم دوسطحی شکل می‌گیرد که روایت‌شناسان، به پیروی از خود ژنت، آن‌ها را، به ترتیب نزولی، «فوق داستان» و «داستان» می‌خوانند. در سطح فوق داستان که معادل جهان حقیقی انگاشته می‌شود، نویسنده تلاش می‌کند تا رویدادهای مرتبه‌ای بلافاصله پایین‌تر را از زبان راوی برای خواننده ترسیم کند. در این مرتبه پایین‌تر که به آن «داستان» گفته می‌شود رویدادهای مورد روایت جریان دارد. با این حال، گاه راوی نیز، از زبان یکی از شخصیت‌ها، داستان تازه‌ای را روایت می‌کند که آن را «فروداستان» می‌گوییم. حال، اگر یکی از شخصیت‌های این جهان تازه هم به نوبهٔ خود وظیفهٔ روایت‌گری را بر عهده بگیرد، جهان داستان دیگری در دل فروداستان شکل خواهد گرفت و ممکن است سیر درونه‌سازی جهان‌های داستان، بی‌وقفه، به همین منوال ادامه یابد.

بنابراین، مرزشکنی را از نظر ژنت باید تداخل دو سطح هستی‌شناختی (نا)هم‌جوار در یک‌دیگر تعریف کرد، مانند تداخل فوق داستان با داستان، یا داستان با فروداستان. ژنت در تشریح مفهوم مرزشکنی به چند نمونهٔ معدود نیز اشاره کرده است. نخستین نمونه را در فصل اول از *گفتمان روایی* می‌توان یافت، آن‌جا که ژنت با آوردن تکه‌ای از *رمان آرزوهای بر باد رفته* بالزاک می‌خواهد چگونگی «بازی با زمان داستان در جریان روایت» را نشان

دهد: «همین‌طور که پدر مقدس دارد از راه‌پله کلیسای آنگولم بالا می‌رود، بد نیست از منافع بشنویم که در راه او نهفته است» (Genette, 1980: 65).

از نمونه بالا چنین برمی‌آید که مرزشکنی نیازمند موقوف‌کردن روند روایت‌گری به ارائه توضیحاتی درباره داستان است. ژنت در فصل دوم از همان کتاب، وقتی که مفهوم «درنگ روایی» خاص آثار بالزاک را توضیح می‌دهد، گریزی هم به مفهوم مرزشکنی در رمان پیردختر می‌زند:

می‌دانیم که بالزاک در آثار خود به خلاف معمول از نوعی توصیف بهره می‌گیرد [...] که، در آن، راوی وظیفه داستان‌گویی را وامی‌نهد ... تا بنا بر صلاح‌دید خود و به منظور آگاه‌سازی خواننده، صحنه‌ای را شرح دهد که در این بخش از داستان هیچ‌کس متوجه آن نیست. مثلاً راوی در جایی از رمان پیردختر درباره لزوم توصیف خانه مادموازل کورمون چنین می‌گوید: اما پیش از هر چیز باید وارد خانه پیردختری بشویم، که در مرکز این همه توجه قرار گرفته، و نگاهی به صحنه چار دیواری‌ای بیندازیم که بازیگرانش قرار است همین امروز عصر در آن جمع شوند؛ پیداست که این ورود به صحنه داستان، کار کسانی جز راوی و خواننده نمی‌تواند باشد، کسانی که می‌خواهند تا وقتی هر کدام از بازیگران در جایی سرگرم کار خود، یا بهتر بگوییم، معطل از سر گرفته‌شدن روایت هستند، نگاهی به گوشه و کنار صحنه بیندازند (ibid: 100-101).

در پاره‌روایتی که ژنت از بالزاک نقل کرده است، گویی راوی به همراه خواننده وارد جهان داستان می‌شود و، با توصیف بخشی از شرایط صحنه، زمینه را در نظر روایت‌شنو برای تداوم روایت آماده می‌کند.

ژنت همچنین، در پانوشتی بر نقل قول بالا، به پیروی از تفوییل گوتیه، مرزشکنی در روایت را همچون جادویی می‌داند که راوی و روایت‌شنو با استفاده از آن می‌توانند، پنهان از چشم شخصیت‌های داستان، پا به جهان آن‌ها بگذارند:

گوتیه چندان سهل‌انگارانه از این شگرد [مرزشکنی] بهره می‌گیرد که، به اصطلاح فرمالیست‌ها، کار را به آشکارسازی می‌کشانند: «مارکیز ساکن اتاق جداگانه‌ای بود که مارکی بدون خبر وارد آن نمی‌شد. ولی چون ما نویسنده هستیم، این کار زشت را مرتکب می‌شویم و بدون آن‌که ورودمان را از پیش با فرستادن پادو اعلام کنیم، سری به اتاق خواب مارکیز می‌زنیم، به جایی هم بر نمی‌خورد. آخر همه نویسنده‌ها انگشتی دارند که آن‌ها را از نظر پنهان می‌کند» (Genette, 1988: 101).

در نمونه‌هایی که به نقل از ژنت خواندیم انگار «سطح داستان» (سطحی که بستر جریان

علی و زمانی رویدادهاست) و «سطح گفتمان» (سطحی که داستان در آن روایت می‌شود) از نظر وجودی در هم آمیخته‌اند. تداخل‌های نامتعارفی از این دست هنگامی در مرزهای درون روایت به بار می‌آید که جریان رویدادهای داستان در پس‌کنشی روایت‌گرانه متوقف شده باشد. ژنت خود در این باره می‌گوید: «اصولاً گذار از یک سطح روایی به سطحی دیگر تنها از راه روایت‌گری میسر می‌شود، کنشی که دقیقاً به منظور سخن‌گفتن از موقعیتی در موقعیت دیگر روی می‌دهد» (Genette, 1980: 234)؛ یعنی مرزشکنی در روایت حاصل توقف داستان به دلیل مداخله‌ی راوی در جریان آن است.

آرای ژنت درباره‌ی مرزشکنی به همین مختصر و چند اشاره‌ی کوتاه دیگر خلاصه می‌شود و مجموعاً از دو صفحه برنمی‌گذرد. در ادامه این مقال، فراتر از تعریف عامی که ژنت درباره‌ی مرزشکنی به دست داده است، انواع این مفهوم را در نمونه‌هایی از داستان‌های نوین فارسی بررسی خواهیم کرد و ضمناً سیر تحول یا تداوم فرایندهای مرزشکن را نیز تا سرچشمه‌های ادبیات داستانی نوین فارسی پی خواهیم گرفت تا ببینیم مرزشکنی اساساً چیست و به چه کار می‌آید.

۲. انواع مرزشکنی در داستان‌های نوین فارسی

۱.۲ مرزشکنی نویسنده

ژنت، در توضیح منظور خود از مرزشکنی، نخست به صنعت بلاغی شناخته‌شده‌ای اشاره می‌کند که چون بیان‌گر هنر داستان‌پردازی یا نیروی آفرینش‌گر نویسنده است و «تعیین چندوچون داستان را بی‌پرده به خود داستان‌سرا نسبت می‌دهد» (ibid)، آن را **مرزشکنی نویسنده** می‌نامیم. مثلاً، مرزشکنی، در پاره‌روایت‌های زیر، حاصل قدرت‌نمایی نویسنده‌ای است که از حاکمیت اراده‌ی خلیفه‌اللہی‌اش بر جهان داستان دم می‌زند و چیرگی خداگونه خود بر جریان داستان را اظهار می‌کند:

به عقیده شما خوانندگان من با این محترم [شخصیت اصلی] چه کنم؟ از اول که این قصه را می‌نوشتم نمی‌دانستم که خودم را توی چه هچلی می‌اندازم. می‌توانم وادارمش قلک بچه‌ها را بشکنم و یکی دو روز دیگر هم دوام بیاورد. اما بعد چی؟ بعد می‌توانم بفرستمش دنبال نخودسیاه (دانشور، ۱۳۸۱: ۱۸۰-۱۸۱).

حالا می‌توانم کاری کنم که، در اولین پاسگاه، مأموران آینه [شخصیت اصلی] را ببینند و بشناسند. می‌توانم او را دست‌بسته به شیراز واگردانم (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۵۸).

همچنین در نمونه‌هایی مثل پاره‌روایت‌های زیر، که به عقیده ژنت نمونه‌هایی بدل از مرزشکنی نویسنده‌اند، راوی به‌صراحت از نویسنده داستان نام می‌برد یا دست‌کم به نقش او در آفرینش داستان اشاره می‌کند:

گاهی سر مویی را می‌گیرد و اندکی می‌کشد تا ببیند وقت شستن رسیده یا نه. بیچاره نمی‌داند با این کارها داستان کوتاه آقای صادقی را کمی ناتورالیستی می‌کند (صادقی، ۱۳۸۰: ۴۲۰).

من هم با شما هم‌عقیده‌ام که نویسنده در نام‌گذاری سلیقه به خرج نداده است، اما به حقیقت سوگند می‌خورم که این حرف را نه برای خوشامد شما می‌زنم و نه برای آن‌که با بدگویان هم‌داستان شوم و به نویسنده بتازم. [...] خوشبختانه چون نویسنده زنده است و از آن گذشته آماده است که دفاع از نوشته‌اش را به عهده بگیرد، کارها خیلی بهتر از آن‌چه معمولاً در این گونه مواقع پیش‌بینی می‌شود پیش خواهد رفت و من نیز بی‌آن‌که دخل و تصرفی بکنم، با وفاداری کامل گفت‌وگوها را یادداشت می‌کنم (همان: ۱۴۷-۱۴۸).

معناباختگی و کارکرد فراداستانی، انعکاسی، یا خودنمایانه نمونه‌هایی از این دست را در سرپیچی از محاکات (mimesis) باید جست؛ منظور از محاکات نمایش صادقانه واقعیت‌های عینی در داستان‌پردازی رئالیستی و ناتورالیستی یا واقع‌نمایی ذهنی در داستان‌پردازی مدرنیستی است. به خلاف این الگوهای واقع‌نما، در روایت‌های مرزشکن، نمی‌توان ارزش صدق گزاره‌های روایی را با مشیت الهی، سرنوشت، تصادف، علیت، و به‌طور کلی با هیچ معیاری جز اراده نویسنده سنجید. بعضی نویسنده‌ها در پاسخ به این نصیحت که «در وهله اول باید داستان نوشت، داستان خالص، باید ساخت، به هر شکل و هر جور ... فقط مهم این است که راست بگویی» (همان: ۱۵۴)، ممکن است هم‌صدا با بهرام صادقی بگویند: «نویسنده باید حوادث را آن‌طور که می‌خواهد از کار دربیآورد، نه آن‌طور که هست» (همان: ۱۶۷). هم از این‌رو است که حتی تظاهر راوی به چشم‌پوشی از مقام خداگونه نویسنده‌گی، مثلاً در واپسین جمله‌های پاره‌روایت بالا (من نیز بی‌آن‌که دخل و تصرفی بکنم، با وفاداری کامل گفت‌وگوها را یادداشت می‌کنم) مانع از حضور شوخ‌طبعانه نویسنده در ادامه داستان نمی‌شود:^۲

این‌جا یک صنعت نویسنده‌گی به کار برده‌ام. هرچند که باز هم ممکن است شما آن را مسخره کنید، اما چاره چیست؟ (همان: ۱۵۲).

آه، این مسئله همیشه بوده است. نویسنده اغلب چیزهایی از خودش را در قالب قهرمان‌هایش می‌گذارد (همان: ۱۵۳).

از این خانواده تیپ‌های مختلف و متنوعی ساختم، کاری که حتماً باید در یک داستان انجام داد ... (همان: ۱۵۴).

نیز در پاره‌روایت زیر، راوی باز هم به نمایندگی از نویسنده، ولی این بار به صراحت مرز میان داستان و جهان پیرامون خود را می‌شکند و تا جایی به آشکارسازی صنعت‌مندی داستان ادامه می‌دهد که سرانجام به خلاف این ادعایش، که «جز در مواقع لزوم توی صحنه نخواهم رفت»، مجال چندانی برای شخصیت‌های دیگر باقی نمی‌گذارد:

من ناظر قضایا هستم و در حقیقت - آن‌جا که ایستاده‌ام - نقش نویسنده‌ی نمایش‌نامه‌امشب را بازی می‌کنم و، چون جز در مواقع لزوم توی صحنه نخواهم رفت، جا دارد از حضورتان تمنا کنم که مرا جزو اشخاص داستان و به اصطلاح جزو 'پرسوناژها' به حساب نیارید (شاملو، ۱۳۷۹ الف: ۱۰۹).

نمونه‌های اخیر را که بیان‌گر خودنمایی بی‌پروای نویسنده در داستان هستند، بدون توجه به تمایز مرسوم میان نویسنده و راوی، باید جزو گونه‌ی نخست از انواع مرزشکنی مورد نظر ژنت برشمرده؛ چراکه در آن‌ها راوی از مرز گزارش‌گران بی‌غرض داستان‌های رئالیستی برمی‌گذرد و، به جای القای حس باورپذیری از راه واگویی محض رویدادهای داستان، به مقام نویسنده درمی‌آید و **وانمود** به بازنمایی صادقانه‌ی داستان می‌کند:

گرچه ما قضایا را کاملاً بی‌طرفانه و مطابق اصول فلسفی و علمی جدید تحلیل و توضیح می‌کنیم، اما این‌جا دیگر عرق میهن‌پرستی ما گل کرد و عنان اختیار را از کف رها کردیم (هدایت، ۱۳۲۳: ۱۲۳).

به این ترتیب، مرزشکنی نویسنده گاهی هم با برجسته‌سازی نقش راوی است که باعث آشنایی‌زدایی از صنعت داستان‌پردازی و آشکارسازی صنعت‌مندی‌های داستان می‌شود. (یعنی نویسنده از زبان راوی به شگردهای نویسنده‌گی خودش اشاره می‌کند). این طور درهم‌شکستن سطوح روایت نیازمند خودداری نویسنده از القای توهم واقعیت به خواننده است؛ به این معنا که مثلاً در پاره‌روایت برگرفته از صادقی («من هم با شما هم عقیده‌ام که نویسنده در نام‌گذاری سلیقه به خرج نداده است، ...») نویسنده، به خلاف معمول، توجه ما را به امکان چاپلوسی راوی برای خواننده و بدگویی او از نویسنده جلب می‌کند، که در این صورت با راوی به اصطلاح **نامعتبر** یا **غیر قابل اعتماد** (Unreliable) سروکار داریم، یا همچون نویسنده‌ی پاره‌روایت زیر به امکان ابراز سلیقه‌ی راوی درباره‌ی نام داستان اشاره می‌کند:

[راوی] کاغذی از توی جیب بیرون می‌آورد و از روی آن می‌خواند: 'قرمز و آبی'. توضیح می‌دهد: 'این اسمی است که نویسنده نمایشنامه برای نوشته خود انتخاب کرده است. اما اگر عقیده مرا بخواهید، این اسم قدری پیش پا افتاده است و می‌شد اسم دیگری برای آن انتخاب کرد' (شاملو، ۱۳۷۹ الف: ۱۱۰).

۲.۲ مرزشکنی تجسیمی

با تکیه بر نمونه‌های برگرفته از ژنت: «اما پیش از هر چیز باید وارد خانه پیردختری بشویم، که در مرکز این همه توجه قرار گرفته، و نگاهی به صحنه چهاردیواری ای بیندازیم که... و «چون ما نویسنده هستیم، این کار زشت را مرتکب می‌شویم و، بدون آن‌که ورودمان را از پیش با فرستادن پادو اعلام کنیم، سری به اتاق خواب مارکیز می‌زنیم» (Genette, 1980: 101)، دومین گونه از مرزشکنی را در این جا **مرزشکنی تجسیمی** می‌نامیم. مرزشکنی تجسیمی شامل مواردی است که در آن‌ها راوی، روایت‌شنو، یا یکی از شخصیت‌ها گویی «به طور فیزیکی» وارد جهانی پایین‌تر از زیست‌بوم خودش می‌شود. فاحش‌ترین نمونه‌های این نوع را در داستان‌پردازی‌های پست‌مدرنی مثل آزاده‌خانم و نویسنده‌اش می‌شود پیدا کرد؛ مثلاً آن‌جا که آزاده‌خانم به هیئت **ناستیکا** وارد داستان شب‌های روشن داستایفسکی می‌شود تا «فدور» جوان را دیوانه‌وار عاشق خود کند» (براهنی، ۱۳۷۶: ۱۳۲). پاره‌روایت‌های زیر نیز، مانند نمونه‌هایی که از ژنت خوانده شد، اتصال جهان فوق داستان با جهان داستان را، البته نه از نظر زمانی که تنها از بعد مکانی، نشان می‌دهند:

بهتر است شما [خوانندگان] خودتان به جای آن‌که دزدانه از پشت پنجره به کلاس نگاه کنید به تعقیب آن‌ها بپردازید. کسی چه می‌داند شاید دختر چشم‌آبی به تور شما بیفتد و شاید هم بتوانید با شاگردان گریخته رفیق بشوید و علت گریزشان را برسید (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۷۱).

این هم محل بحث است (آه! خسته شدم دیگر، این مگس‌های لعنتی!) و دیگر این‌که 'آرزوپولوس' هم که گویا از محصولات جزیره ماریبو بود (همان: ۴۲۲).

کلاغی در خیابان می‌خواند (به اندازه کافی در این سال‌ها از کلاغ‌ها خوانده‌ایم و آن‌ها را بدل از چیزهای زیادی فرض کرده‌ایم، پس لطفاً فقط این یک بار را بی تفاوت از کنارش بگذرید و به کلاغ‌بودنش احترام بگذارید و تنها صدایش را بشنوید) (۶۰). انتظار دارید از این فاصله بشنوید که [شخصیت‌های داستان] چه می‌گویند؟ واقعاً چی فکر می‌کنید شما؟ (رضایی‌زاده، ۱۳۸۶: ۶۳).

صدای مرا، من نویسنده را، [شخصیت اصلی داستان] می‌شنود و فریاد می‌کشد (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۷۰).

[راوی خطاب به روایت‌شنو: می‌بینی آن‌جا لیبی است، شاید هم تانزانیا. چه قدر ناراحت‌کننده است، بیا برویم (ربی، ۱۳۸۶: ۴۱).

در این پاره‌روایت‌ها، راوی، که بر جایگاه نویسنده تکیه دارد، خود را به همراه روایت‌شنو که، جز در نمونه اخیر، همتای خواننده فرض شده است، چنان در جهان داستان تجسیم می‌کند که پنداری واقعاً وارد جهانی خیالی شده و در آن‌جا، برای مثال، از شر مگس‌ها به تنگ آمده است یا مثلاً می‌تواند گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان را با گوش‌های خود بشنود و صحنه داستان را با چشم‌های خود ببیند. پیداست که نویسنده با این تمهید واقع‌نمایانه می‌خواهد احساس هم‌بوم‌پنداری با جهان داستان را به خواننده القا کند.

۳.۲ مرزشکنی خطابی

در سومین گونه از مرزشکنی، نویسنده/راوی، «کار را به جایی می‌رساند که از خواننده نیز دعوت به مداخله در داستان می‌کند» (Genette, 1980: 204). این گونه از مرزشکنی نه تنها مستلزم ورود روایت‌شنو به جهان داستان، بلکه همچنین نیازمند حضور او در نقش یکی از شخصیت‌ها، یا ارتقای شخصیت از جهان داستان به مرتبه روایت‌شنوی در جهان فوق داستان، است. مثلاً راوی قصه‌های عامیانه‌ای مثل «دختر نارنج و ترنج»، در بزنگاه قصه یک بار دیگر تمام پیش‌گفته‌هایش را، این بار از زبان شخصیت اصلی، برای شخصیت‌های دیگر بازگو می‌کند؛ یعنی شخصیت‌ها روایتی را می‌شنوند که معلوم می‌شود سرگذشت خودشان بوده است:

دختر پیرزن [که هنوز کسی از شخصیت‌ها نمی‌داند او همان دختر نارنج و ترنج است، برای دیگر شخصیت‌ها] قصه گفت اما چه قصه‌ای؟ [...] خلاصه چه دردسرتان بدهم همین قصه نارنج و ترنج را با تمام جزئیات می‌گفت. هر جا که گریه‌اش می‌گرفت و می‌گریست از چشمان قشنگش در می‌ریخت و هر جا که می‌خندید از دهانش گل می‌ریخت [...] تا رسید به این‌جا که گفت: 'روز دهم زایمان کنیز کولی بود، همه دخترها را دعوت کردند و دختر پیرزن، یعنی دختر نارنج و ترنج، را هم دعوت کردند و او توی آن جشن قصه می‌گفت. هر جا که گریه‌اش می‌گرفت، از چشمانش در می‌ریخت و هر بار خنده می‌کرد از دهانش گل می‌ریخت' (انجوی شیرازی، ۱۳۵۲: ۳۹۶).

اما در داستان‌های نوین فارسی این گونه روایت‌گری برای شخصیت‌های داستانی، و روایت‌شنوی شخصیت‌ها از راوی فوق داستانی را باید به ترتیب با دو شیوه رایج در روایت‌های به اصطلاح **دوم شخص** مرتبط دانست: یکی فروبردن خواننده در قالب یک شخصیت داستانی؛ دوم، مخاطب گرفتن یک شخصیت داستانی و برنشانیدن او در جایگاه روایت‌شنوی فوق داستانی. در هر دو حال، چون لایه‌های روایت طی نوعی فرایند التفاتی، و به کمک انواع ضمیر دوم شخص در هم می‌آمیزند، خواه این ضمیر آشکارا به صورت تو/ شما در گفتمان روایی نمود یابد یا از راه مطابقه و تنها به واسطه شناسه‌ها، حاصل آن‌ها را می‌توان **مرزشکنی خطابی** نامید. به عنوان نمونه‌ای برای زیرگونه نخست می‌توان به پاره‌روایت زیر اشاره کرد که انگار روی روایت آن به سوی خواننده است:

نه! من اصلاً از کنجکاوی شما ناراحت نمی‌شوم. شاید اگر من هم جای شما بودم، دوست داشتم هر چه زودتر کل ماجرا را بدانم. [...] کمی باید بیش‌تر برگردم به عقب یا جلو تا بهتر متوجه شوی (۳۸). می‌بینی که خیلی از جملات را از حفظ می‌خوانم و فعل‌های ماضی و مضارع کمی قاطی شده است. معذرت می‌خواهم (ربی، ۱۳۸۶: ۴۱).

ولی، در نهایت، جایگاه روایت‌شنوی را ناگهان از خواننده می‌گیرد و آن را به یک شخصیت درون‌داستانی می‌سپرد: «واقعاً معذرت می‌خواهم خیلی حرف زدم. راستی تو نگفتی چه طور مرده‌ای؟» (همان: ۴۳). این گونه مخاطب گرفتن خواننده و فروبردن او در جهان داستان، حالا دیگر به شگردی آشنا در داستان‌پردازی پست‌مدرن بدل شده است و، به جای الگویی کلان‌ساختاری، در سراسر بعضی متن‌های روایی به کار می‌رود. به گفته برایان مک‌هیل:

این رابطه **مرزشکنانه** تازه [میان خواننده و نویسنده] را می‌توان به تغییر کارکرد ضمیر دوم شخص در داستان‌پردازی پست‌مدرن نسبت داد. [...] نویسنده با توسل به این کارکرد، دیگر مجبور نیست به صراحت با 'خوانندگان عزیز' خود رابطه کلامی برقرار کند (McHale, 1987: 223).

چراکه با استفاده پست‌مدرنیستی از ضمیر دوم شخص، در **ضمن** گفتمان روایی و بدون گفت‌وگوی مستقیم با خواننده، می‌تواند او را وادار به خوانش داستان و فروشدن در نقش شخصیت‌ها کند. مثلاً در این پاره‌روایت‌ها، به منظور زمینه‌چینی برای استحاله تدریجی خواننده در وجود شخصیت، ابتدا موقعیتی مبهم میان جایگاه خواننده و راوی و شخصیت اصلی ترسیم می‌شود تا راه مرجع‌گزینی دقیق برای ضمائر دوم شخص بسته شود؛

صبح‌ها لیوان شیرت نصف می‌شود. در عوض موقع صبحانه تنها نیستی، می‌آید کنار پایت می‌نشیند تا سهمش را بدهی. بعد مشغول خوردن می‌شوی و دیگر خانه مثل همیشه ساکت نیست، صدای شلپ‌شلپ شیر خوردنش نعمتی می‌شود (هوشمندزاده، ۱۳۸۹: ۹).

در گام بعد، دامنهٔ ارجاع ضمیر مورد نظر، از خواننده‌های بالقوهٔ داستان به کسانی که جز کارکردن در اداره هیچ سرگرمی دیگری ندارند، تنگ‌تر می‌شود؛

اصلاً یک حیوان اهلی برای خانه لازم است. آن هم برای کسی که هیچ سرگرمی‌ای ندارد. وقتی هم که می‌خواهی به اداره بروی، در را رویش می‌بندی تا از بابت دلگی‌هایش هم خیالت راحت شود. فقط باید حواست باشد که شکستی‌ها را از سر راهش برداری (همان: ۱۰).

و این روند تخصیص مرجع و ابهام‌زدایی از گفتمان روایی تا جایی پیش می‌رود که خواننده سرانجام، به دور از موقعیت عمومی حاکم بر لحظهٔ خوانش، خود را در یک جهان داستان‌وارهٔ مشخص با کارمند منزوی و افسرده‌ای هم‌بوم می‌پندارد که از شدت پوچ‌انگاری در آستانهٔ خودکشی است:

یک گربه همیشه به درد می‌خورد، به درد آن شب‌هایی [...] که جرئت نمی‌کنی روی صندلی بایستی و حلقه را دور گردنت محکم کنی یا، اگر توانستی و ایستادی و حلقه محکم بود، می‌ترسی که یک لحظه، فقط یک لحظه، پایت از صندلی جدا شود (همان: ۱۱).

در دومین زیرگونه از مرزشکنی خطابی، یعنی در هم‌سخنی راوی و شخصیت، چنان که از پاره‌روایت‌های زیر پیداست، مرز میان داستان و فوق داستان به شکلی ضد واقع‌نمایانه (anti-illusionistic) و باورناپذیر در هم می‌شکند:

[راوی فوق داستانی، رو به یکی از شخصیت‌ها:] 'خانم تنابنده! شما زن بدبختی هستید؟' خانم تنابنده بدون این که چیزی بگوید چند بار سرش را به این سو و آن سو تکان می‌دهد (شاملو، ۱۳۷۹ الف: ۱۲۴).

زن دستش را روی بازوی شریفی گذاشت و گفت: 'تو اولین نویسنده‌ای هستی که از شخصیت کتابش تقاضای ازدواج کرده. مگر نمی‌دانی مرده یا زنده من هر دو خیالی هستند؟' [نویسنده:] 'به من راستش را بگو تو در زمان حیاتت زن بیب‌اوغلی بودی؟' (براهنی، ۱۳۷۶: ۲۰۹).

شدت این مرزشکنی فاحش گاه تا اندازه‌ای است که یکی از شخصیت‌ها به درخواست راوی فوق داستانی، یا به دلخواه خود (یعنی در مقام راوی خودداستان^۲)، حتی حریم

هستی‌شناختی پیرامون خواننده را نیز نادیده می‌گیرد و با او در جایی ورای حدود زمان مکانی^۴ داستان وارد گفت‌وگو می‌شود. این دو مورد را به ترتیب در پاره‌روایت‌های زیر می‌توان دید:

[راوی فوق داستانی:] 'سنگدلی دادخواه [یکی از شخصیت‌ها] ممکن است کمی عجیب باشد. از او درباره این قضیه کمی توضیح می‌خواهیم! [دادخواه:] 'سلام عرض می‌کنم خدمت شما و خواننده‌های عزیز. عرض کنم که هر کس به اخلاقی داره. من زیاد دوست ندارم کسی بیاد خونمون اما خب [...] ' (مختاری، ۱۳۸۶: ۱۸).

[راوی خودداستان، رو به خواننده:] می‌پرسی چطور شد مرد سیاسی شدم و سری میان سرها درآوردم (۳۲). این سرگذشت دنباله‌دراز دارد و می‌ترسم اسباب دردسر شما بشوم نه، والله نه! خیلی خوب حالا که راستی مایلید چه مضایقه (جمال‌زاده، ۱۳۲۰: ۷۱).

۴.۲ مرزشکنی شبه‌مستند

چهارمین گونه از مرزشکنی روایی که در تعریف ژنت مرزشکنی شبه‌مستند (pseudo-diegetic) نام گرفته و، به قول خود ژنت، در نگاه اول، «چندان هم مرزشکن نمی‌نماید، شامل مواردی است که ظاهراً درون داستانی‌اند (یعنی در سطحی متشکل از بافت پیرامون خود داستان به روایت درمی‌آیند)، ولی (به‌سادگی می‌توان دریافت که) در اصل، یا بد نیست بگوییم در آغاز روایت، ماهیتی فروداستانی داشته‌اند» (Genette, 1980: 236). شرایط صدق این تعریف مبهم در مواردی فراهم می‌شود که نویسنده‌شان، پیش از گفتن داستان، وانمود می‌کند آن را شخصاً از زبان (یا از قلم) یک راوی هم‌داستان شنیده (یا خواننده) است. به این تمهید، نویسنده از روایت نخست برای روایت دوم قابی واقع‌نما «می‌تراشد» و، در چهارچوب آن، داستان‌پردازی را به راوی نسبت می‌دهد و چهره راوی را به خود می‌گیرد. مثلاً نویسنده هر کدام از پاره‌روایت‌های زیر ابتدا داستان روایت‌شده خود را جعل می‌کند و سپس در درون این داستان به بازگویی شبه‌مستند روایتی می‌پردازد که مدعی شنیدن آن از زبان یک راوی واقعی شده است:

این یادداشت‌ها [محتوی داستان زنده‌به‌گور] با یک دسته ورق در کشوی میز او [نویسنده] بود. ولیکن خود او در تختخواب افتاده و نفس کشیدن از یادش رفته بود (هدایت، ۱۳۸۳: ۳۶).

اینک که [...] فراغتی به دست افتاده است، آن سرگذشت [داستان دارالمجانین] را همان‌طور که بیست و چهار پنج سال پیش دست تقدیر در بازار حلبی‌سازها به دستم سپرد،

بدون هیچ‌گونه دخل و تصرفی در انشا و املا و یا کم و کاستی در ساختمان و شکل و قواره آن، به پیشگاه آن کسانی تقدیم می‌کنم که چون من در میان دو راه حقیقت و افسانه سرگردان مانده و به سرحد بین پندار و یقین ره نبرده‌اند [...] ژنو (سویس) آذرماه ۱۳۱۹ هجری شمسی، سید محمدعلی جمال‌زاده (جمال‌زاده، ۱۳۵۶: ۸).

ما سعی کردیم عین متن لوزیطانی [بخشی از داستان توپ‌مروری] را [...] استنساخ نموده، پس از مقابله و تصحیحات و تعلیقات و حواشی لازمه در معرض استفاده و استفاضه قارئین گرامی بگذاریم (هدایت، بی‌تا: ۲۵).

این واقعه در زادگاه ما اتفاق افتاد [...] من اکنون می‌خواهم سراسر ماجرا [داستان ریشه‌های حقیقتی، در چند افسانه] را بی‌هیچ دخل و تصرفی به استناد بعضی اسناد معتبر برای شما حکایت کنم (شاملو، ۱۳۷۹ الف: ۴۵-۴۶).

چون دیدار نویسنده با راوی هم‌داستان تلویحاً به معنی امکان حضور هر یک از این دو در جهان آن دیگری است، نویسنده، با چیدن زمینه‌ای مستندگونه برای ملاقات خود با راوی، مرزهای هستی‌شناختی را از میان فروداستان و بافت حاکم بر عمل داستان‌پردازی برمی‌دارد تا در این میانه بتواند، از یک سو، با حفظ جایگاه فوق داستانی خود وارد جهان داستان شود و، از سوی دیگر، راوی را، گذشته از جایگاه فروداستانی‌اش، به مقامی در جهان داستان نیز برنشانند، ولی، در ادامه، نویسنده بی‌درنگ جای راوی را در سطح داستان می‌گیرد و، با پرهیز از تکرار ملال‌آور بندهای گزارشی (reporting clause) و خودداری از «عنعنات»، همه فروداستان را در چهارچوب یک واگویه آزاد (free direct discourse/speech) و درازدامن، چنان روایت می‌کند که، به قول افلاطون، پنداری خود «با ما سخن می‌گوید و وانمود نمی‌کند که گوینده کس دیگری است» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۸۹۹). در نتیجه این جان‌شینی، (چند) سطح فروداستانی طی فرایند مرزشکنی شبه‌مستند، در سطح واقع‌نمای داستان ادغام می‌شود.

البته ناگفته نماند که این گونه مرزشکنی گاه نه با سندسازی کلامی برای فروداستان بلکه با درونه‌سازی (embedding) هم‌زمان دو داستان در یک‌دیگر صورت می‌گیرد، چنان که هر یک از این دو را می‌توان فروداستان آن دیگری انگاشت. برای نمونه، داستان «رؤیا یا کابوس» (خسروی، ۱۳۸۷) درباره سرگذشت یک اعدامی و یک مأمور اعدام است که خود را در خواب به جای یک‌دیگر می‌بینند و سرانجام معلوم نمی‌شود کدام یک در سطح داستان زندگی می‌کند و کدام یک در «رؤیا یا کابوس» آن‌که در سطح داستان زندگی می‌کند.

۵.۲ مرزشکنی بلاغی

پنجمین و واپسین گونه از مرزشکنی روایی، موسوم به «مرزشکنی بلاغی»، از فرایندی آب می‌خورد که در آغاز مقال گفته شد. ژنت به آن «بازی با زمان داستان در جریان روایت» می‌گوید (Genette, 1980: 65) و بررسی آن را از فصل نخست به فصل پنجم *گفتمان روایی* موکول می‌کند. از نخستین نمونه‌ای که ژنت در این باره آورده («همین‌طور که پدر مقدس دارد از راه‌پله کلیسای آنگولم بالا می‌رود، بد نیست از منافی بشنویم که بر سر راه او نهفته‌اند»)، چنین برمی‌آید که مرزشکنی بلاغی نیازمند موقوف‌کردن روایت‌گری به ارائه توضیحاتی درباره داستان است؛ یعنی در این گونه مرزشکنی، چنان که از نامش پیداست، جریان *گفتمان* روایی به بهانه ارائه توضیحی درباره پیش‌گفته‌های راوی گسسته می‌شود تا، در حد فاصل این گسل، توجه روایت‌شنو به بخشی از روایت‌ناشده‌ها (the un-narrated) جلب شود.

ژنت سپس، در فصل پنجم از *گفتمان روایی*، تعریف این گونه مرزشکنی را به کاربرد کلیشه‌ای یا قالبی (formulaic) بعضی عبارات‌های آشنا در قصه‌های عامیانه نیز گسترش می‌دهد:

مرزشکنی روایی را همچنین می‌توان شامل تداخل‌هایی دانست که معمولاً در قصه‌پردازی سنتی برای رفت و برگشت میان زمان داستان و زمان *گفتمان* به کار می‌روند [...] چنان که گویی کنش روایت‌گری هم‌زمان با جریان داستان پیش می‌رود و توقف این دومی را با تداوم آن دیگری می‌توان جبران کرد (ibid: 235).

در این باره به نمونه‌های زیر، برگرفته از قصه‌های عامیانه فارسی، توجه کنید:

ضعیفه رو این‌جا داشته باش با رفیقه کیف می‌کنه، برو سر تاجر. تاجر بیچاره شهر به شهر، دیار به دیار، منزل به منزل می‌پرسه، نخودسیاه می‌خواد (قصه‌های مشدی گلین خانم، ۱۳۷۴: ۳۱۴).

با خیال راحت مشغول عیش و عشرت خودشان شدند. حالا این دو تا را دست به گردن و لب به لب همین جا داشته باشید بشنوید از مردکه: [...] (شاملو، ۱۳۷۹ ب: ۱۰۷).

این‌ها را گفتند و خداحافظی کردند و رفتند و هنوز هم کسی نفهمید از کجا آمدند و به کجا رفتند. اما بشنوید از مردک. همان طوری که خوابیده بود [...] (صبحی مهتدی، ۱۳۸۷: ۴۲۰).

البته مرزشکنی بلاغی در قصه‌های عامیانه فارسی فقط به قالب‌های مخصوص نقلی

محدود نمی‌شود و گاهی به‌ندرت، از راه مقایسهٔ اوضاع و احوال داستان با شرایط حاضر در زمانهٔ روایت، بیرون از قالب‌های سنتی جلوه می‌کند تا، همچون پاره‌روایت‌های زیر، این احساس واقع‌پندارانه را در مخاطب برانگیزد که زمان داستان و زمان روایت در امتداد یکدیگرند:

اون زمان توپ و تفنگ نبود، جنگم اگر می‌خواستند بکنند با شمشیر بود (قصه‌های مشدی‌گلین خانم، ۱۳۷۴: ۲۱۳).

رقاص‌های اون زمان همه دختر بکر و باکره بودند، کسی قدرت نداشته به اونا نگاه بکنه، مگه خود دختر راضی باشه و اونو کابین بکنه (همان: ۲۲۷).

چون آن زمان پنج قران خیلی بوده، کچل هم مدت شش ماه این پنج قران را جمع کرده بود، پول را به آن مرد می‌دهد و [...] (انجوی شیرازی، ۱۳۵۲: ۳۵۴).

شاهزاده رفت تو اتاق هفت‌دربند و خودش را زندانی کرد. آخر آن زمان‌ها رسم بود پسری که عاشق می‌شد می‌رفت تو اتاق هفت‌دربند (همان: ۳۸۶).

مرزشکنی بلاغی در سرچشمه‌های داستان‌پردازی نوین فارسی هم بیش‌تر به صورت قالبی پیدا می‌شود تا به شکل آزاد. از این سه پاره‌روایت، اولی نمونهٔ پربسامدتری است:

حسینی را این‌جا داشته باشیم ببینیم چه بر سر احمدک آمد. جونم برایتان بگویم: احمدک با کت‌های بسته، بی‌هوش و بی‌گوش، توی غار افتاده بود (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۱۵).

خوب! حالا چطور است تا قاصدها برگردند و از ولایت‌های همسایه خبر بیاورند و آبجی خانم درازه هم به خانه و زندگی قدیمی سرکشی کند، ما برگردیم به پنج سال پیش و ببینیم شاباجی خانم بزرگه کی بود و چطور شد که خانه و زندگی اصلی‌اش را ول کرد و با برویچه‌هاش آمد به این ولایت تازه و این جوری گرفتار بلا شد (آل احمد، ۱۳۵۶: ۳۶-۳۷).

ده پانزده صفحه، بعد روایت قبلی را از سر می‌گیرد: خوب، حالا که از اصل و نسب شاباجی خانم بزرگه [...] خبردار شدیم، می‌رویم سراغ قصه‌مان که ببینیم بعد از رفتن قاصدها و آبجی خانم درازه چه اتفاقی افتاد (همان: ۴۱).

پس معلوم می‌شود در آن زمان هم [مانند زمان نگارش داستان حاضر]، با این‌که هنوز ختنه مد نشده بود، این امراض ساریه وجود داشته است (هدایت، بی‌تا: ۱۲۰).

ولی با گذر زمان کم‌کم از فراوانی مرزشکنی قالبی به سود مرزشکنی‌های بلاغی هر چه آزادتر و کم‌سابقه‌تر کاسته می‌شود، تا این‌که در داستان‌های متأخر فارسی، جز در

مواردی که شیوه‌های قصه‌پردازی عامیانه را به شکلی هجوآمیز دست‌مایه خود می‌کنند، اثری از عبارتهای قالبی مرزشکن به چشم نمی‌آید. چند نمونه از این گونه مرزشکنی در موارد زیر آمده است:

حنا به سر زن جالفتاده خشکیده است. دیگر نمی‌توان او را به بخت‌النصر تشبیه کرد. او، اما، چرا ... نویسندگان داریم که تاریخ و اساطیر را به هم می‌آمیزند. ولی مگر می‌شود زن بدبخت را معطل نگاه داشت (صادقی، ۱۳۸۰: ۴۲۵-۴۲۶).

گاهی قد می‌کشد و گاهی خمیازه می‌کشد، اما برای آن‌که مهمان او را بیش از این در انتظار نگذاریم، از اشاره به این‌که هم‌اکنون دو قرص آرام‌بخش از نوع 'مپروبامات' خورده است خودداری می‌کنیم (همان: ۳۸۷).

همه‌اش برای این است که [بعضی خواننده‌ها] بگویند کوندرا و کارور و صادقی و گلشیری را می‌شناسند و داستان‌های‌شان را خوانده‌اند و هیچ‌کدام‌شان کاری به خود داستان ندارند [...] خوب، اگر می‌خواهی اختیارت را دست این جماعت بدهی، بهتر است همین حالا بروی سراغ داستان بعدی. [...] بهتر است زود تصمیم بگیری، چون مهرداد [شخصیت اصلی داستان] پنج دقیقه‌ای است که در تخت کش‌وقوس می‌آید و منتظر است ببیند بالاخره باید از جایش بلند شود یا نه (رضایی‌زاده، ۱۳۸۶: ۵۹-۶۰).

البته زن‌ها امروز - یعنی الان که این داستان را می‌نویسم و تاریخش را می‌توانید آخر داستان ببینید و نه لحظه‌ای که داستان در آن جریان دارد - از این کار خوششان نمی‌آید، (همان: ۶۳).

زمانی که مادر بزرگ دار فانی را وداع گفت، آن نوه‌اش که بعدها کشاورز داستان ما شد یک سال بیش‌تر نداشت (احمدی‌آریان، ۱۳۸۷: ۳۶).

۳. جمع‌بندی

در این مقاله، تبیین انواع مرزشکنی را با بررسی صنعت داستان‌پردازی درباره خود داستان‌پردازی آغاز کردیم و این شگرد فراداستانی را مرزشکنی نویسنده نام نهادیم تا نشان دهیم که طی آن چگونه داستان فی‌نفسه از هرگونه ارزش صدقی تهی می‌شود و از نظر هستی‌شناختی به تابعیت گفتمان روایی درمی‌آید.

سپس در شرح دو گونه دیگر گفتیم که، اگر چه جهان داستان غالباً وجودی مستقل از جهان فوق داستان دارد، ولی، در بعضی موارد، این استقلال به منظور القای حس هم‌بوم‌پنداری (از راه مرزشکنی تجسیمی و مرزشکنی خطابی نوع اول)، یا به بهانه

ضد واقع‌نمایی (از راه مرزشکنی خطابی نوع دوم) مخدوش می‌شود. باید به یاد داشت که در هر دو صورت، خواه عوامل فوق داستانی فرضاً وارد جهان داستان شوند و در جریان امور آن دخالت کنند یا زبان بردارند به گفت‌وگو با عوامل داستان، حریم واقعیت و خیال به شدت در هم می‌شکند.

سرانجام با بررسی نمونه‌هایی از مرزشکنی بلاغی و شبه‌مستند دریافتیم که این دو شیوه مبتنی بر پیشروی گفتمان روایی در قلمرو داستان هستند و از این رو به مرزشکنی نویسنده/راوی می‌مانند. از وجوه اشتراک مرزشکنی بلاغی و مرزشکنی نویسنده/راوی یکی هم فروماندن جریان داستان در پس گفتمان است، اما در مرزشکنی شبه‌مستند، به خلاف مرزشکنی نوع اول، نویسنده نه تنها مدعی داستان‌پردازی نیست، بلکه داستان را با استناد به شنیده‌های خود در شبه‌های از واقعیت می‌پیچد و آن را از زبان شخصیتی به‌ظاهر حقیقی بازگو می‌کند.

بی‌گمان مقایسه و مقابله انواع مرزشکنی را نمی‌توان چنین به‌اختصار برگزار کرد، ولی به گواهی هر کدام از پاره‌روایت‌های بالا، که تازه در نوع خود جزو برجسته‌ترین نمونه‌های فارسی هستند، از همین مختصر نیز می‌توان به این نتیجه رسید که گنجاندن یک پاره‌روایت مرزشکن صرفاً در یکی از خانه‌های فهرست آرمانی‌شده زیر ناممکن است:

مرزشکنی نویسنده/راوی: آشکارسازی نقش نویسنده در آفرینش داستان؛

مرزشکنی تجسیمی: هم‌بوم‌پنداری عوامل فوق داستانی با جهان داستان؛

مرزشکنی خطابی: گفت‌وگوی خیالی اشخاص حقیقی با شخصیت‌های داستان؛

مرزشکنی بلاغی: هم‌پوشانی زمان‌مکانی گفتمان روایی و رویدادهای داستان؛

مرزشکنی شبه‌مستند: سندسازی یا جعل سند برای داستان.

دسته‌بندی انواع مرزشکنی روایی بنا بر دیدگاه ژنت (Genette, 1980)

۴. تبیین مرزشکنی

با این که سال‌ها از معرفی مهم‌ترین مؤلفه‌های مفهوم «مرزشکنی» در دیدگاه‌های نوآورانه ژنت ([1972] 1980) می‌گذرد، ولی این مفهوم، همچون دیگر مفاهیم بنیادین روایت‌شناسی، تا به حال توجه چندانی را در نقد روایت‌های فارسی به خودش جلب نکرده است؛ فارسی که سهل است، حتی از تشخیص اهمیت مرزشکنی و بررسی دقیق

کارکردهای روزافزون آن، در چهارچوب مطالعات جهانی روایت، هم دیری نمی‌گذرد. در این مدت، معدود کسانی که دربارهٔ مرزشکنی نظری داده‌اند یا این مفهوم را تنها از سویهٔ بلاغی‌اش (در سطح گفتمان) دیده‌اند یا فقط با نگاهی هستی‌شناسانه (به سطح داستان) در آن نظر کرده‌اند.

مرزشکنی بلاغی حاصل یک‌چند اتصال کلامی کوتاه میان مراتب داستانی منعکس در گفتمان است. در این جنبه از مرزشکنی، «فرصت کوتاهی برای نگرستن به مراتب داستان از دریچه‌ای به باریکی چند جمله فراهم می‌شود که آن هم با تأکید بر لزوم مرزبندی به پایان می‌رسد» (Ryan, 2006: 207; Pier, 2010). برای نگرستن به ابعاد بلاغی فرایند مرزشکنی، باید ابتدا عبارت‌های مرزما و سپس موارد تخطی از این علائم را در گفتمان روایی تشخیص داد. از این رهگذر می‌توان دریافت که نشانه‌های مرزشکنی در قصه‌گویی سنتی به صورت قالبی و در الگوهای نوین داستان‌پردازی به شکلی هر چه انگیخته‌تر و کم‌سابقه‌تر دیده می‌شود.

بررسی مرزشکنی از سویهٔ هستی‌شناختی آن به تداخل شئون وجودی جهان‌هایی نظر دارد که در پس ساختار سلسله‌مراتبی گفتمان روایی نهفته‌اند. در این حوزه از روایت پژوهی، بحث کسانی چون مک‌هیل (McHale, 1987) بر سر آن است که گفتمان روایی چگونه با رمزگذاری وجوه غیر کلامی ممیز داستان از بافت حاکم بر آفرینش و خوانش داستان، این ممیزه‌ها را دست‌مایهٔ مرزشکنی می‌کند تا در آن واحد جلوه‌ای (ضد) واقع‌نمایانه به خود بگیرد.^۹

اما در نظر این نگارنده، که از چشم‌اندازی میان دو رویکرد بالا به صنعت مرزشکنی می‌نگرد، درهم‌تنیدگی ترفندهای این صنعت را می‌شود گواهی گرفت بر این حقیقت مغفول که مرزشکنی، در هر صورتی از گفتمان، دارای کارکردی هستی‌شناختی است؛ حتی اگر از راه آشکارسازی تمهید، هم‌پوشانی زمان‌مکانی داستان با گفتمان، یا جعل سند برای داستان، صورت گرفته باشد، که در نظر ساده‌انگاران این حوالی به چیزی جز لفاظی و زبان‌ورزی گرفته نمی‌شود. از طرف دیگر، شکستن مرزهای وجودی میان واقعیت و داستان حتی اگر شکستی از گونهٔ خطابی یا تجسیمی باشد - که بیش‌تر، راه به فلسفه‌بافی برده تا به زبان‌شناسی متن - جز در وجهی از گفتمان، شرف صدور پیدا نمی‌کند.

در این خصوص جا دارد به یک مسئلهٔ ظریف و، در عین حال، بسیار اساسی اشاره

شود که از اصطلاح تناقض‌نمای مرزشکنی بلاغی ریشه می‌گیرد؛ و آن این‌که مرزشکنی را چگونه می‌شود شگردی صرفاً بلاغی دانست، در حالی که این شگرد پیرو تعریف خودش موجب تخطی از مرزهای میان گفتمان و داستان می‌شود و مثلاً «اختراع توپ و تفنگ» یا «رواج ختنه» در داستان را به زمان روایت آن موکول می‌کند؟ اگر این شگرد واقعاً منحصر به بلاغت است، چگونه می‌شود کارکرد آن را فراتر از گفتمان‌پردازی روایی یا همان پرداخت برونه روایت، به مداخله در جریان داستان و مثلاً نگاه‌داشتن شخصیت‌ها در حالت «دست به گردن و لب به لب» هم تعمیم داد؟

در پاسخ به این مسئله و، با توجه به دولایگی ذاتی ادبیات داستانی،^۶ ممکن است گفته شود که، چون روایت و داستان در دو بستر زمانی جداگانه و چه بسا نامتناظر جریان می‌یابند، تعلیق گفتمان روایی به واسطه تکه‌ای از جنس خود گفتمان هیچ دخلی در زنجیره رویدادهای داستان ندارد. وقتی ترتیب ذکر رویدادها در روایت‌های زمان‌پیش (anachronic) کوچک‌ترین تأثیری در توالی منطقی آن‌ها در جهان داستان نمی‌گذارد؛ وقتی روایت مکرر یک رویداد واحد باعث افزایش وقوع آن رویداد در جهان داستان نمی‌شود و اصولاً «وقوع» هیچ رویدادی از داستان وابسته به روایت نیست؛ وقتی می‌توان یک رویداد آنی را در چندصد صفحه روایت کرد و، در عوض، روایت یک فرایند مزمن را در چند جمله کوتاه گنجانند؛ پس، در این میان، دیرش داستان نیز به هیچ رو دست‌خوش گفتمان نخواهد شد، حال اگر گفتمان به هر شگردی دچار تعلیق هم شده باشد، گو باش.

ژنت خود در تأیید چنین پاسخی می‌گوید:

روایت در هر حال و به هر ترتیبی که صورت بگیرد، باز هم نوعی گفتمان است؛ یعنی همواره رونوشتی است کلامی از (تصور) رویدادهای غیر کلامی. پس واقع‌نمایی آن هم توهمی بیش نیست که، همچون سایر موهومات، بسته به رابطه میان فرستنده و گیرنده‌اش، تنظیم می‌شود (Genette, 1980: 165).

به اعتبار مقدمه این حکم، گفتمان هیچ‌گاه قابلیت بازآفرینی یا تقلید عینی رویدادهای داستان را ندارد، مگر هنگامی که به رویدادهای کلامی دلالت می‌کند و، چون هر نوع گفتمانی (خواه روایی باشد یا جز آن) ماهیتاً فقط می‌تواند مقلد خودش باشد، بازنمود مستقیم رویدادهای کلامی نزدیک‌ترین فاصله را با واقع‌نمایی محض خواهد داشت. ولی حتی در این صورت نیز، به عقیده ژنت، فاصله‌ای هر چند ناملموس میان گفتمان روایی و

کنش کلامی شخصیت‌ها در میان خواهد بود، چراکه به هر حال گفت‌وگو از زبان واسطه‌ای به نام راوی بازگو می‌شود، نه مستقیماً از زبان نویسنده.

باری، ژنت در ادامه حکم بالا (یعنی آن‌جا که می‌گوید «پس واقع‌نمایی روایت هم توهمی بیش نیست که، همچون سایر موهومات، بسته به رابطه میان فرستنده و گیرنده‌اش، تنظیم می‌شود») با کاستن از قاطعیت حکم خود بی‌درنگ اذعان می‌کند که فرض این محال، یعنی امکان هم‌زمانی گفتمان روایی و رویدادهای داستان، اگرچه «در واقع» به کلی منتفی است، اما «در وادی اوهام» هرگز محال نیست، بلکه خود به توهم واقعیت دامن می‌زند. به این ترتیب، فرصت تشخیص مرزشکنی بلاغی تنها هنگامی دست می‌دهد که جریان داستان را بتوانیم وابسته به تداوم روایت، و تداوم روایت را مستلزم حضور استعاری نویسنده واقعی در جهان داستان فرض کنیم. تنها در چنین فضای وهم‌آلودی است که روایت و رویدادهای مورد روایت، از نظر زمانی، هم‌بستر می‌شوند و «زایش» داستان همگام با روایت آن پیش می‌رود تا، به محض مسدودشدن گفتمان و توقف روند روایت‌گری، جریان داستان هم متوقف شود.

در این صورت معمولاً، راوی فوق داستانی به جای آن‌که روایت جاری را بی‌مقدمه از تداوم بازدارد (یا ناگهان روایت پیشین را از سر بگیرد)، با استفاده از شگردی بلاغی، مسیر گفتمان را به آرامی از داستانی به داستان دیگر کج می‌کند. ژنت در این باره می‌گوید: «بعید است دو داستان با هم تلاقی کنند و از تداخل آن‌ها در یکدیگر روایت به هم نریزد، مگر آن‌که راوی کارکشته به لطایف‌الحیلی از این آشفستگی بگریزد» (ibid: 64). در این میان، راوی از یک سو (به کمک عباراتی چون حالا الف را این‌جا داشته باشید برویم سراغ ب، ... و حالا برگردیم ببینیم چه بر سر الف می‌آید)، می‌کوشد تا گفتمان را در محل گسیختگی دو داستان درز بگیرد و، از سوی دیگر، با همه تلاشی که برای کتمان واقع‌نمایی موهوم روایت صرف می‌کند، جعلی بودن داستان را «ناخواسته» لو می‌دهد.

به خلاف این راوی رئالیست، همتای پست‌مدرنیست او، از آن‌جا که اساساً داستان را مستقل از روایت فاقد هر گونه واقعیت پیش‌تجربی (a-priori) می‌پندارد، به جای تلاشی بیهوده برای پوشاندن ناهم‌دیرشی^۷ گفتمان و داستان، بر آن است تا چنین وانمود کند که داستان دقیقاً مصادف با نگارش هر کلمه از گفتمان - و در سویه دیگر، درست هم‌زمان با خوانش تک‌تک کلمات آن - آفریده، یا به تعبیری، «جعل» می‌شود؛ فقط و