

عناصر ساختاری و معیارهای بازشناسی بی‌اعتباری راوی در روایتگری

سیدعلی قاسم‌زاده^{۱*}، فضل‌الله خدادادی^۲

(تاریخ دریافت: ۹۵/۱۱/۱۹، تاریخ پذیرش: ۹۶/۲/۷)

چکیده

راوی به‌عنوان «عامل میانجی» در انتقال روایت (داستان) به شنونده یا مخاطب (روایت‌شنو) مهم‌ترین عنصر و عامل در باورپذیری و حقیقت‌نمایی داستان است. در روایت‌های شفاهی معمولاً راوی در پی تأییدی از جانب شنونده است تا به او اختیار دهد که کنش کلامی خود (داستان) را ادامه دهد. بدین ترتیب، در داستان‌ها و قصه‌های شفاهی، راوی نقش خیردهنده، هدایت‌گر و گاه سرگرم‌کننده را برعهده دارد؛ اما در روایت‌های مکتوب چگونه می‌توان گفته‌های راوی را تأیید کرد؟ چه معیارهایی این امکان را به روایت‌شنو می‌دهد تا راوی را معتبر یا نامعتبر بداند؟ جستار حاضر با تمرکز بر دو کانون اصلی روایت (راوی و روایت‌شنو)، با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و تکیه بر رهیافت‌های دانش روایت‌شناسی، به بازشناسی مؤلفه‌های ساختاری و شناختی راوی نامعتبر و غیرقابل اعتماد در ادبیات داستانی پرداخته است. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد فاصله‌روایی راوی از

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران

* s.ali.ghasemzaseh@hum.ikiu.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران

روایت در داستان و ناتوانی در ایجاد حقیقت‌مانندی در خواننده مهم‌ترین عامل معتبر یا نامعتبر بودن راوی است و معیارهای شناخت راوی نامعتبر یا غیرقابل اعتماد در داستان‌ها از طریق «تناقض موجود در گفتار و رفتار راوی»، «کم‌اطلاعی»، «تناقض در گفتار راوی»، «تناقض میان داستان و گفتمان» و «آشفته‌گی و بیمارگونگی راوی» و «منفعت‌طلبی و مصادره به مطلوب راوی» میسر است.

واژه‌های کلیدی: روایت، راوی‌شناسی، فاصله‌روایی، راوی نامعتبر، لیت و لت.

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله

در هر روایت^۱، «صدایی» وجود دارد که سخن می‌گوید و به واسطه آن داستان^۲ به مخاطب منتقل می‌شود. اوست که رخداد‌های داستان را برمی‌گزیند و با اعمالی نظیر گسترش دادن، فشرده کردن، جابه‌جایی و گسست زمانی به آن‌ها شکل می‌دهد. «راوی^۳ صدایی است که سخن می‌گوید، مسئولیت کنش روایت بر دوش اوست و داستان را به‌عنوان امر واقعی تعریف می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۳۳). راوی می‌تواند به سود شخصیت‌ها نیز اقدام نماید، آن‌ها را پنهان یا آشکار کند یا از منظر و جایگاهی ویژه به تفسیر و ارزیابی اندیشه‌هایشان بپردازد. در هر متن روایی، خواننده از طریق راوی و دریچه‌هایی که او بر جهان داستان گشوده است، با داستان ارتباط برقرار می‌کند.

هر روایت ناگزیر از وجود دست‌کم یک راوی است و گاهی نیز چندین راوی در یک روایت وجود دارد. به‌گفته جرالده پرینس^۴، «در هر روایت حداقل یک راوی می‌توان یافت؛ البته، ممکن است که در روایتی چندین راوی متفاوت وجود داشته باشد که هر کدام به‌نوبت، روایت‌نیوشان (مخاطبان) متفاوت و یکسانی را مورد خطاب قرار می‌دهند» (2003: 66). تزوتان تودوروف^۵ می‌نویسد: «راوی عامل همه ساخت‌وسازهایی است که در داستان و رمان اتفاق می‌افتد؛ به‌طوری که تمام اجزای تشکیل‌دهنده این ساخت‌وساز غیرمستقیم ما را به‌سوی راوی راهنمایی می‌کند» (۱۳۸۲: ۷۱).

باآنکه به‌ظاهر شناخت راوی در روایت‌گری چندان دشوار نیست، اغلب خوانندگان بی‌توجه به نقش راوی به‌سادگی از کنار آن می‌گذرند. گاه در طول داستان، راویان متعددی به‌منظور توجیه یا ایجاد تردید در روایت اصلی داستان نقش‌آفرینی می‌کنند.

روشن است که تداخل نقش راویان متعدد با کارکردهایی همچون اغفال‌گری، دخالت‌گری، روشن‌گری و... فرایند فهم مخاطب و روایت‌شنو^۶ را مختل خواهد کرد. بازنمایی چنین موقعیتی در روایت از نشانه‌های اقتدار روایی، جلب توجه مخاطبان و افزایش شگردهای داستانی است و شناخت مرزهای راویان داستانی می‌تواند مخاطبان داستانی را با فنون یا شگردهای روایت‌پردازی در داستان‌ها آشنا کند و بر التذاذ هنری از روایت بیفزاید. از این رو، آشنایی با گونه‌های راوی و مرزبندی میان آن‌ها ضرورتی انکارناپذیر در نقد و بازخوانی داستان‌های معاصر است؛ زیرا بین زاویه دید، کانونی‌شدگی^۷ و پیام‌رسانی راوی به مخاطب ارتباطی ناگسستنی و انکارناپذیر در ادبیات داستانی (رمان و داستان کوتاه) وجود دارد.

یکی از ویژگی‌های اساسی روایت برای تحقق حقیقت‌نمایی در داستان، به قابل اعتماد و اعتبار بودن راوی مربوط می‌شود. البته، در داستان‌ها و قصه‌های شفاهی به سبب تحقق ارتباط کلامی رودررو، اغلب امکان توجه تام به راوی و درک اعتبار روایت او میسر خواهد بود و حتی سکوت شنونده در برابر راوی به این معنا نیست که امکان بحث و گفت‌وگو و گاه تبادل نظر میان مخاطب و راوی وجود ندارد؛ بلکه به سبب وجود و امکان چنین فرصتی ممکن است مخاطب روایت راوی را باورناکردنی بداند و غیرقابل اعتماد^۸ بودن او را تشخیص دهد؛ اما در روایت‌های مکتوب که راوی فاقد جنبه انسانی است و صرفاً به صدایی نامنسجم می‌ماند، وضع متفاوت است و نمی‌توان رودررو به انتقاد از وی پرداخت. پس باید در متون داستانی مکتوب به دنبال عناصری متنی و فرامتنی بود که نشانه‌های معتبر یا نامعتبر بودن راوی^۹ را دریافت. بر این اساس، پژوهش حاضر ناظر بر این مسئله است: عناصر ساختاری نشان‌دهنده نامعتبر یا غیرقابل اعتماد بودن راوی و روایت در روایات داستانی مکتوب کدام‌اند؟ از این رو، این جستار به کمک آرای روایت‌شناختی «تحلیل‌پذیری روایت‌ها براساس فواصل روایی» رولان بارت^{۱۰} (۱۹۷۷) و تلفیق آن با «وجوه متن روایی» ژپ لیت ولت^{۱۱} (۲۰۱۳) به تحلیل عناصر ساختاری راویان نامعتبر و معیارهای شناخت راوی نامعتبر در روایات داستانی - به طور اعم - می‌پردازد.

۲-۱. پیشینه پژوهش

درباب راوی‌شناسی در علم روایت، اشاراتی پراکنده در خلال کتاب‌هایی که بیشتر درباره نظریه روایت نوشته شده‌اند، یافت می‌شود؛ کتبی مانند *روایت‌ها و راوی‌ها* نوشته گری گوری کوری^{۱۲} ترجمه محمد شهباز، *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت* نوشته دیوید هرمن^{۱۳} ترجمه حسین صافی و... مقاله «بازخوانی جایگاه راوی نامعتبر و راوی غیرقابل اعتماد در ادبیات داستانی معاصر»^{۱۴} نیز نقش راوی نامعتبر را در ادبیات داستانی معاصر بررسی کرده است. پژوهش حاضر به سبب ماهیت بنیادین و نظری‌اش و تکیه بر ساختار کلی روایت، با مقاله یادشده تفاوت دارد. مقالاتی مانند «عناصر راوی در داستان‌های کهن و داستان‌های امروزی از دید تطبیقی» (شریف‌زاده، ۱۳۷۷) و «تصویر راوی اعتمادناپذیر در روایت احتمالاً گم‌شده‌ام» (نایب‌پور و ورقانیان، ۱۳۹۲) - که با وجود تمرکز بر راوی و روایتگری آن، بیشتر با رویکردی توصیفی به نمایش کیفیت روایت راوی دست یازیده‌اند - شائبه سابقه درازدامن موضوع پژوهش حاضر و شاید هم‌پوشانی مطالب آن‌ها با متن حاضر را در ذهن مخاطبان آگاه ایجاد می‌کند؛ اما توجه به رویکرد ساختاری، کلی و همه‌جانبه مقاله حاضر از یک سو و تلاش برای بازنمایی اعتبار یا بی‌اعتباری روایت و همچنین شناساندن معیارهای راوی غیرقابل اعتماد یا نامعتبر برای مخاطبان و خوانندگان داستان از دیگر سو، تازگی و جامعیت پژوهش حاضر را نشان می‌دهد.

۳-۱. چهارچوب نظری پژوهش

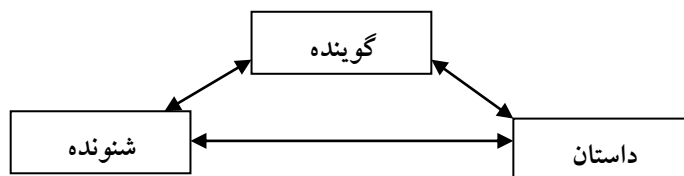
هر روایت (داستان) باید یک روایتگر (راوی) داشته باشد و این روایتگر فارغ از اینکه چقدر پنهان، دوردست یا نامرئی است، همواره نقشی مهم و کلیدی دارد؛ چنان‌که بسیاری از تعاریف روایت‌شناسان مانند تعریف شولز و کلاک بر حضور این عنصر کلیدی تأکید دارند: «همه آثار ادبی با دو ویژگی (از دیگر متون) متمایز می‌شوند: حضور داستان و داستان‌گو» (Scholes & Kellogge, 1966: 4). اما مسئله بحث‌انگیز دربابت راوی این است که چقدر می‌توان گفته‌های وی را معتبر و قابل اعتماد دانست؛ گرچه «روایت اساساً شیوه‌ای زبان‌شناختی برای ارائه رخداد‌های گذشته است، خواه

رویدادهای واقعی و خواه تخیلی» (Traugott & Pratt, 1980: 248). غایت باورپذیری روایت برای مخاطب خواه‌ناخواه ما را برآن می‌دارد که میزان صحت و سقم روایات را از خلال فرایند کلامی یا غیرکلامی راوی بازخوانی کنیم و به دنبال ابزاری برای سنجش و محک روایت یا قرائت القایی راوی در نقل داستان باشیم. یکی از مواردی که در حقیقت‌مانندی روایت مهم است، توجه به اعتبار راوی و روایتگری او در نقل حوادث داستان است. از این منظر می‌توان روایان را به دو نوع کلی روایان قابل اعتماد/معتبر و غیرقابل اعتماد/نامعتبر تقسیم کرد. راوی قابل اعتماد همواره مورد تأیید شنونده و روایت‌شنو است و نشانه‌های صحت روایت او برای خواننده غالباً در آن دیده می‌شود؛ اما روایت غیرقابل اعتماد و راوی نامعتبر همواره روایت‌شنو و خوانندگان را به زحمت می‌افکند و در فرایند فهم مخاطب خلل و تردید ایجاد می‌کند. برخی مانند لئسر^{۱۵} (۱۹۸۱) با تفکیک راوی نامعتبر و راوی غیرقابل اعتماد در کتاب *عمل روایت معتقد* است: «راوی نامعتبر آن است که خواننده به دلایلی در صدق روایتش تردید کند و راوی غیرقابل اعتماد آن که اظهاراتش با معیارهای عقل سلیم نخواند» (به نقل از بوت، ۱۳۸۹: ۴۷)؛ اما واقعیت این است که این دو عبارت یعنی راوی نامعتبر و راوی غیرقابل اعتماد مفهومی واحد و یک گونه واحد از «راوی» است و تمایزی بین آن دو وجود ندارد. راوی نامعتبر همانند دیگر گونه‌های راوی، سکان‌دار اصلی روایت داستان است و نقش‌هایی متعدد از قبیل «توصیف»، «صحنه‌پردازی» و «شکل‌دهی به زمان و عوامل وابسته آن» (سرعت، گذشته‌نگری و آینده‌نگری) را برعهده دارد و برچسب نامعتبربودگی آن فقط به دلیل تناقضات رفتاری-گفتاری‌اش است. راوی نامعتبر یا راوی غیرقابل اعتماد می‌تواند یکی از شخصیت‌های داستان یا راوی برون‌داستانی (دانای کل) باشد که گاه‌وبی‌گاه در داستان جملاتی را بیان می‌کند که به دلایل گوناگون با اقبال خواننده مواجه نمی‌شود؛ زیرا این گونه روایان به حقیقت‌مانندی داستان لطمه می‌زنند؛ برای مثال، در داستان *پچش پیچ* نوشته هنری جیمز، راوی معلم انگلیسی و زن جوان بیست‌ساله‌ای است که مسئول مراقبت از دو کودک زیباست که در عمارت کهن باشکوهی زندگی می‌کنند. پدر و مادر دو کودک مرده‌اند و قیّم قانونی آن‌ها عموی مجرد سرحال و خوش‌خلقی است که در لندن زندگی می‌کند و چندان در بند مراقبت از بچه‌های تحت سرپرستی‌اش نیست. از لحاظ روان‌شناسی، معلم دچار هذیان است و این هذیان‌ها نتیجه سرکوب امیال جنسی است. اشباح، فرافکنی نمایشی، تمایلات

جنسی ناهشیار و... از اختلالات آزاردهنده این دختر است؛ چنان‌که جیمز در همان آغاز داستان می‌گوید: او کوچک‌ترین دختر از دختران متعدد روستایی فقیری بوده است. بنابراین، در سراسر متن داستان، شاهد اختلالات رفتاری-گفتاری این راوی هستیم؛ به طوری که نمی‌توان گفتار او را معتبر دانست. ون سی بوت^{۱۶} در کتاب *بیان در داستان*^{۱۷} دربارهٔ راوی نامعتبر این داستان می‌گوید: هنگامی که روایت راوی غیرشخصی (غیر از شخصیت اصلی، یعنی نویسنده ملموس) داشته باشد، اعتماد کردن بسی مشکل می‌شود؛ زیرا این‌گونه راوی به بیان زندگی شخصی خود در داستان می‌پردازد. در داستان *پیچش پیچ* مشاهده می‌کنیم که موقعیت روایت پیچیدگی بیشتری دارد؛ زیرا در این داستان شخصیت‌ها به بیان پیچیدگی‌ها و ابهاماتی می‌پردازند که قابل اعتماد نیستند و بیشتر گفتار آن‌ها حاصل انعکاس وحشت و ترس در زندگی شخصی آنان است (Booth, 1983: 339).

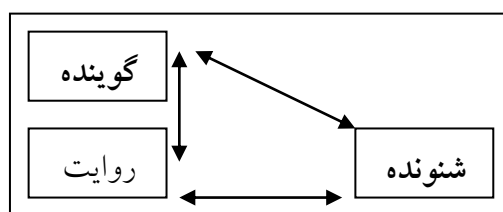
رولان بارت در بحث از عناصر روایت می‌نویسد: «روایت فارغ از تمایز میان ادبیات خوب و بد، امری جهانی، فراتاریخی، فرافرهنگی و پدیده‌ای همچون خود زندگی است» (1977: 79). همچنین، عقیده دارد روایت علاوه بر نفوذ گسترده، بسیار تحلیل‌پذیر است و می‌توان آن را به شیوه‌ای نظام‌مند درک کرد. وی یکی از عواملی که اعتبار راوی به مخاطره می‌افکند، «فاصلهٔ راوی از روایت» می‌داند و این عامل در نظریهٔ او به سه شکل زیر نمود می‌یابد:

راوی نزدیک و وقایع دور: در این شکل، راوی در حال بازگویی وقایعی است که از نظر زمانی و مکانی، از ما فاصله دارند. در واقع، گوینده حاضر و نزدیک است و رخدادها غایب و دور. بارت این موضوع را به وسیلهٔ نمودار زیر نشان می‌دهد:



شکل ۱. راوی نزدیک و وقایع دور

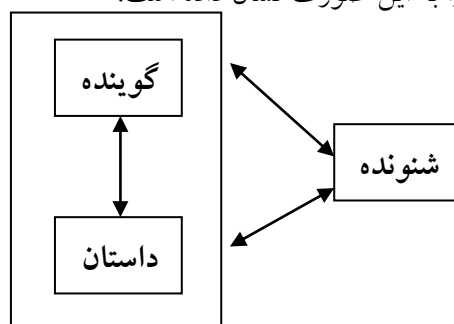
از آنجایی که راوی حاضر را می‌توان راهی برای دستیابی به رخداد‌های دور دانست، مفهومی دیگر نیز به میان می‌آید که برمبنای آن، روایت می‌تواند به امور غایب و دور حضوری نامرسوم ببخشد. این موضوع در نظریه بارت، بیشتر نوعی یکی شدن گوینده، داستان و شنونده است تا تمایز میان آن‌ها. بارت این حالت روایت را «یکی شدن به‌اضافه بی‌واسطگی» نامیده و چنین ترسیم کرده است:



شکل ۲. یکی شدن به‌اضافه بی‌واسطگی

در این شکل - برخلاف شکل یک - سه عنصر داستانی، راوی، داستان و گوینده در داخل یک مستطیل قرار گرفته‌اند که گویای یکی شدن شنونده با داستان است؛ درحالی که در شکل یک این سه عنصر از یکدیگر مجزایند.

علاوه بر این، بارت صورتی دیگر از «فاصله» را نیز با عنوان «یکی شدن به‌اضافه کناره گرفتن» بازنمایی می‌کند. در این حالت، راوی، خود در مفهومی ساخته شده از موضوع دوردست محو می‌شود و مخاطبان چنین احساس می‌کنند که راوی از آن‌ها فاصله گرفته؛ درحالی که مخاطبان را درگیر صحنه‌های داستان کرده است. بارت این حالت روایت را به این صورت نشان داده است:



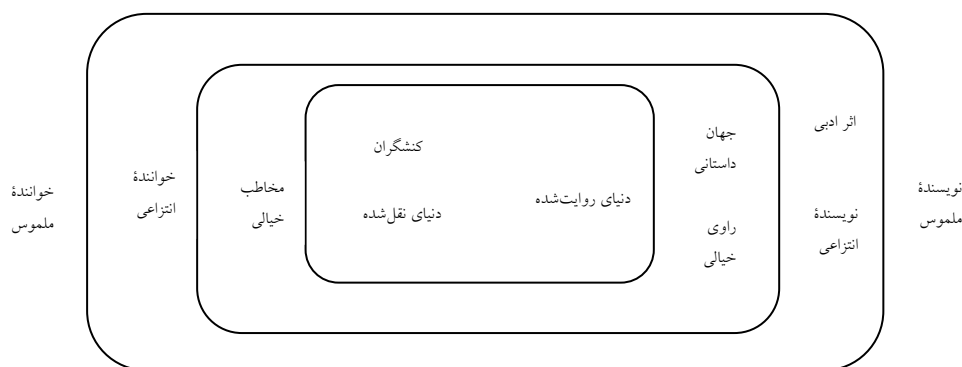
شکل ۳. یکی شدن به‌اضافه کناره گرفتن

به نظر بارت، وجود هریک از این فاصله‌های سه‌گانه بین شنونده (روایت‌شنو) و گوینده (راوی) موجب می‌شود تحلیل شنونده از روایت راوی با شک و تردید همراه شود و شنونده وی را نامعتبر و غیرقابل اعتماد بداند (ر.ک: تولان، ۱۳۷۷: ۲-۶).

براساس نظریه «وجوه متن روایی» ژپ لنت ولت نیز، از عواملی که به شناخت اعتبار راوی و روایت در داستان کمک می‌کند، علاوه بر نشانه‌های متنی می‌توان به عناصر برون‌متنی نظیر گفتمان، فرهنگ و معیارهای اجتماعی اشاره کرد. از آنجایی که هر نویسنده‌ای در جهان مربوط به منطقه فرهنگی خاص خود زیست می‌کند، هنگام نگارش داستان (نویسنده ضمنی) با واژگان و عبارات خاص - مستقیم یا غیرمستقیم - معیارها و ارزش‌های فرهنگی محل زندگی خود را برملا می‌سازد؛ برای مثال «چادر نماز» در داستان‌های جلال آل‌احمد، «اژدها» در داستان‌های چینی و «گوشت خوک» در داستان‌های ارنست همینگوی گویای معیارها و ارزش‌های فرهنگی مربوط به فرهنگ خاص «نویسنده ضمنی» هنگام نوشتن داستان است که با رویکردی ایدئولوژیک همواره به آن‌ها پایبند است.

در روایت‌شناسی، انواع راویان داستان، اعم از همه‌چیزدان، غیرقابل اعتماد، اغفال‌گر و عینی، معمولاً با توجه به شماری از گسست‌های متنی مانند عناصر پیرامنی و همچنین تعارضات میان داستان و گفتمان خاص یک فرهنگ شناخته می‌شوند که نویسنده ضمنی هنگام نوشتن داستان به آن‌ها اعتقاد دارد. نویسنده ضمنی در علم روایت‌شناسی، مفهومی جدای از نویسنده ملموس دارد. نویسنده ملموس (واقعی) کسی است که در عالم خارج وجود دارد، دارای حیات و روزمرگی است، با ما گفت‌وگو می‌کند و... این نویسنده تا وقتی که وارد دنیای داستان و نوشتن نشده، همچنان نویسنده واقعی است؛ ولی زمانی که وارد دنیای داستان می‌شود و شروع به نوشتن می‌کند، دیگر نویسنده واقعی نیست؛ مثلاً هنگامی که جلال آل‌احمد در عالم خارج وجود دارد و به کارهای روزمره می‌پردازد، واقعی است؛ اما هنگامی که دست به قلم می‌برد و شروع به نوشتن داستان مثلاً *بچه مردم* می‌کند، دیگر نویسنده واقعی نیست و به نویسنده انتزاعی تبدیل می‌شود؛ زیرا از دنیای واقعی جدا و وارد دنیای داستان (تخیل) شده است؛ ولی تمام اصول اخلاقی، دینی و فرهنگی نویسنده ملموس را

پذیرفته است. در نمونه‌ای دیگر، مثلاً هنگامی که هنرپیشه طنز در کوچه و خیابان تردد و با ما معاشرت می‌کند، چونان نویسنده واقعی است و ما نمی‌توانیم به‌چشم نقشی که در فیلم دارد، با او رفتار کنیم و هم‌کلام شویم؛ زیرا هنگامی که در فیلم به ایفای نقش می‌پردازد، نویسنده واقعی نیست؛ بلکه نویسنده انتزاعی (منِ دوم) است که برای بیان ایده‌ها و افکار وی (اهداف نهفته در فیلم) وارد دنیای داستان (فیلم) شده است. در اینجا خواننده انتزاعی و واقعی به‌خوبی از یکدیگر جدا می‌شوند. در واقع، او فیلم را برای تمام کسانی که خواستار دیدن آن هستند (خوانندگان واقعی)، ساخته است و هنگامی که ما فیلم را تماشا می‌کنیم، از دنیای واقع بریده و وارد عالم فیلم (دنیای داستان) می‌شویم و به منِ دوم خود برمی‌گردیم؛ یعنی کسی که در دنیای داستان و نه در جهان واقع وجود دارد. اگر در حین تماشا، فیلم را متوقف کنیم و به کاری بپردازیم، دوباره به خواننده واقعی تبدیل می‌شویم. الگوی ترسیمی ژپ لیت ولت به‌خوبی نشان‌دهنده تمایز بین نویسنده ملموس و انتزاعی (ضمنی) است. نویسنده ملموس (واقعی) در بیرون از اثر ادبی قرار دارد؛ درحالی که نویسنده انتزاعی مربوط به جهان تخیل و درون اثر ادبی جای گرفته است:



شکل ۴. وجوه متن روایی (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۲۴)

در این الگو، بین راوی و نویسنده ملموس تفاوت وجود دارد. نویسنده همیشه در خارج از عالم داستان وجود دارد و الگوی لیت ولت نیز گویای این امر است؛ اما راوی مربوط به جهان داستان (عالم تخیل) است و نباید این دو را با هم یکی فرض کرد؛ زیرا

راوی مربوط به جهانی خاص و نویسنده ملموس مربوط به جهانی دیگر است. لیت ولت در همین زمینه می‌گوید:

درحقیقت بسیاری منتقدانی که درباب خلط راوی خیالی عالم داستانی با نویسنده ملموس هشدار می‌دهند. ولفگانگ کایزر^{۱۸} خاطرنشان می‌سازد که راوی صورتی خلق شده است که به کلیت اثر ادبی تعلق دارد و بر همین اساس نتیجه می‌گیرد که در هنر روایت، راوی هرگز نویسنده‌ای شناخته شده یا ناشناس نیست؛ بلکه نقشی خلق شده است که توسط نویسنده گزینش شده است (۱۳۹۰: ۱۵).

براساس الگوی لیت ولت، راوی تخیلی در سطح دوم روایتگری قرار دارد؛ یعنی ابتدا نویسنده ملموس است که در جهان خارج با ما معاشرت می‌کند؛ وقتی این نویسنده شروع به نوشتن داستان می‌کند، از عالم خارج جدا و وارد عالم داستان می‌شود و دیگر به جهان خارج تعلق ندارد (نویسنده انتزاعی). در این حالت، او در دنیای اثر ادبی (داستان و جهان آن) قرار دارد؛ اما هنگامی که وارد جهان روایت و کنش‌های شخصیت‌ها شد، راوی داستان است؛ زیرا گاهی او در عالم داستان چیزهایی بیان می‌کند که مربوط به جهان داستان است و در عالم خارج و ایده‌های نویسنده جایی ندارد (راوی نامعتبر).

در نگاه اول، راوی بسیار شبیه به نویسنده است؛ اما با دقت درک می‌شود که تقریباً همیشه شخصیت نویسنده به گونه‌ای خاص از چهره‌ی راوی متمایز است، راوی کمتر و گاهی بیشتر از انتظار ما از اطلاعات نویسنده می‌داند و گاهی به ابراز عقایدی می‌پردازد که الزاماً با نظریه‌های نویسنده یکی نیست. بنابراین، راوی صورتی مستقل دارد که نویسنده همانند شخصیت‌های داستانی یک رمان آن را آفریده است (همان، ۱۵).

مثلاً در داستان *بچه مردم*، آل‌احمد تا هنگامی که در عالم خارج زندگی می‌کند و شروع به نوشتن داستان نکرده، نویسنده واقعی است؛ اما وقتی که دست به قلم می‌برد و از عالم واقع به جهان تخیل نقل می‌کند، نویسنده انتزاعی (ضمنی) است. راوی این داستان «زن» است که آفریده نویسنده ضمنی (آل‌احمد نویسنده) است و داستان از زبان او بیان می‌شود و از نظر جنسی، با آل‌احمد متفاوت است؛ همان‌گونه که ژوزف ک.، شخصیت اصلی رمان *محاکمه*، راوی داستان و از نظر اخلاقی، با کافکای نویسنده

(نویسنده‌ی ضمنی) متفاوت است. پس همان‌گونه که بین جهان داستان و جهان واقع فرق هست، بین نویسنده‌ی ملموس و راوی تخیلی نیز تمایز وجود دارد. راوی در متن جهان داستان قرار دارد و تمام شخصیت‌های آن را می‌شناسد و با آن‌ها معاشرت دارد؛ درحالی که نویسنده‌ی ملموس فقط در تخیل خویش آن‌ها را می‌سازد. مثلاً در رمان بزرگ برادران کارامازوف، داستایوفسکی فقط نویسنده‌ی ملموس است. او گرچه در سراسر کتاب عقاید خود را بیان می‌کند، با راوی تخیلی درون داستان متفاوت است؛ زیرا راوی کسی است که اهل خانه و رفتارهای برادران را می‌شناسد و با آن‌ها زندگی می‌کند؛ درحالی که داستایوفسکی فقط می‌تواند آن‌ها را تصور و تخیل کند و البته، «وضعیت روایی یک روایت تخیلی هرگز به وضعیت و شرایط نوشتارش بازمی‌گردد» (همان، ۱۶).

۲. مؤلفه‌های ساختاری وجود راوی نامعتبر یا غیرقابل اعتماد

مؤلفه‌های ساختاری نشان‌دهنده‌ی راویان نامعتبر و غیرقابل اعتماد را باید در زنجیره‌ی روایی و سازه‌های پیرنگ داستان جست‌وجو کرد، نه در خارج از متن و بافت‌های اجتماعی، فرهنگی و گفتمانی. رولان بارت با تکیه بر حضور راوی در داستان و فاصله‌ی بین داستان (حوادث) و روایت (نقل وقایع) می‌گوید: «حضور داستان‌گو در روایت عاملی متغیر است. برخی از داستان‌گویان حضوری بسیار آشکار و مزاحم و برخی دیگر حضوری زودگذر، رمزآمیز و پنهان دارند» (به نقل از تولان، ۱۳۷۷: ۳). بر همین اساس، سه حالت از حضور داستان‌گو را در داستان مطرح کرده است؛ به طوری که رابطه‌ی حضور راوی در داستان و فاصله‌ی زمانی و مکانی رویدادها با شنونده باعث می‌شود شنونده اعتبار گفته‌های راوی را بسنجد و راوی را معتبر یا نامعتبر بداند.

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، اولین حالت فاصله از نوع راوی نزدیک و وقایع دور است. در این حالت، راوی درحال بازگویی وقایعی است که از نظر زمانی و مکانی، از روایت‌شنو فاصله دارند. در این حالت، روایت‌شنو یا خواننده به دلیل فاصله‌ی زیاد با وقایع روایت، آن را باور نمی‌کند و در نتیجه، راوی را غیرقابل اعتماد به‌شمار می‌آورد؛ زیرا به همان نسبتی که «اگر راوی همانند بیننده‌ای که به نظاره‌ی تابلویی نشسته است،

نسبت به رخداد‌های داستانی منعکس شده در داستان "نزدیک" باقی بماند، در این حالت وی روایتی بسیار دقیق را به خواننده منتقل کرده است» (ژوو، ۱۳۹۴: ۳۸). دوری راوی از وقایع گذشته مانعی برای بیان دقیق و ملموس حوادث و در نتیجه، باورپذیری و حقیقت‌نمایی داستان شمرده می‌شود. در چنین موقعی، خواننده از پذیرش خداگونه راوی در نقل حوادث سر باز می‌زند و اعتماد خویش را به او از دست می‌دهد. رولان بارت عقیده دارد:

در اینجا باید رخداد‌های گذشته را به گونه‌ای گسترده تأویل کرد؛ حتی اگر روایت داستانی علمی - تخیلی و آینده‌نگرانه یا رمانی با ارجاع به زمان آینده یا رمانی در زمان گذشته باشد، خواننده آن را همچون رویدادهایی که قبلاً رخ داده‌اند، لحاظ و دریافت کند (به نقل از تولان، ۱۳۷۷: ۳).

آنچه در گفتار بارت برجسته می‌نماید، عنصر حقیقت‌مانندی و تحلیل‌پذیری وقایع داستان نزد روایت‌شنو است؛ از این رو، برخی روایات *هزارویک شب* در این تقسیم‌بندی جای می‌گیرد؛ مانند:

شهرزاد چنین گفت: ای پادشاه پیروزبخت، شنیده‌ام بازرگانی از بازرگانان مال و ثروت بسیار و خواسته و نعمت بی‌شمار داشت و سفر بسیار می‌کرد. روزی سوار بر اسب به آهنگ شهری دیگر از خانه بیرون رفت و در راه از گرما به سایه درختی پناه برد. ناگهان غفرتی تناور و درشت‌پیکر با شمشیری کشیده در برابرش نمودار شد و نزدیک آمد و گفت: برخیز و آماده مرگ باش (طسوجی، ۱۳۷۲: ۱۴۳).

در اینجا به‌زعم بارت، از آنجایی که وقایع داستان برای روایت‌شنو قابل لمس، درک و تفسیر نیست، گوینده غیرقابل اعتماد و نامعتبر است. برای خواننده امروزی گفتن داستانی درباره وقایع پیش‌پافتاده و ملموس جامعه مثل معضل اعتیاد یا فقر باورکردنی‌تر و اعتمادپذیرتر از داستان فوق‌است؛ زیرا خواننده در مقام مفسر، صحت و سقم وقایع داستان را می‌سنجد و آن‌گاه در پس این سنجش، گفتار راوی را داوری می‌کند. بنابراین، اگرچه در *هزارویک شب* گوینده حاضر و نزدیک است، از آنجایی که رخدادها غایب و در زمان‌های دور اتفاق افتاده‌اند، این فاصله بین رخدادها و شنونده باعث شده است راوی را نامعتبر و غیرقابل اعتماد بدانیم. در داستان *قصه جزیره ناشناخته* نوشته ژوزه ساراماگو نیز، روایت‌شنو به دلیل فاصله بین روایت و رخدادها،

راوی را نامعتبر و روایت او را غیرقابل اعتماد می‌داند. علاوه بر این، امروزه پدیده‌هایی مانند جزیره ناشناخته، پادشاه، دربار و... که فضای این داستان را شکل داده است، برای مخاطب فانتزی، تخیلی و ناملموس است و به‌باور بارت، با حقیقت‌مانندی سنخیتی ندارد:

مردی به قصر پادشاه رفت و گفت به من یک کشتی بدهید. قصر پادشاه درهای بی‌شماری داشت؛ اما این در، مخصوص دریافت عریضه‌ها بود. پادشاه تمام وقت خود را در کنار در مخصوص هدایا می‌گذراند [...] مرد وارد قصر شد. پادشاه گفت: آیا می‌شود بدانم این کشتی را به چه منظوری می‌خواهی. مرد پاسخ داد. برای رفتن به جست‌وجوی جزیره ناشناخته (ساراماگو، ۱۳۷۹: ۳-۶).

رولان بارت دومین حالت فاصله‌شنونده از راوی و روایت را «یکی شدن به‌اضافه بی‌واسطگی» نامیده است. در این حالت، اگرچه سه عنصرِ راوی، داستان و شنونده بی‌واسطه در کنار هم قرار دارند، راوی با ترفندهای روایی نظیر توصیف، گفت‌وگو و صحنه‌پردازی مخاطب را متأثر می‌کند؛ به‌گونه‌ای که وی قدرت داوری خویش را درقبال گفته‌های راوی ازدست می‌دهد. راوی نامعتبر با استفاده از فاصله‌شنونده از روایت، با تسلط بر شگردهای داستانی همچون طلسم، شنونده را با خود همراه می‌کند؛ مثلاً در داستان *فرانکشتاین* صحنه زنده شدن هیولا این‌گونه توصیف می‌شود:

عرق سردی نشسته بود روی پیشانیم و همه‌جای بدنم به لرزه افتاده بود. نور زرد ماه از لابه‌لای کرکره‌های پشت پنجره به داخل اتاقم می‌تابید و همان وقت دیدم هیولای مهیبی که خودم ساخته بودم جلوی چشمم ایستاده است. پرده‌ای را که به دور تختم آویخته بود با دست نگه داشته بود و با آن چیزی که قرار بود چشم‌های او باشد صاف به من زل زده بود. هیچ بنی‌بشری نمی‌توانست به آن قیافه وحشتناک نگاه کند و حال بدی به او دست ندهد. حتی پیرترین جسدی که به زندگی برگشته باشد، به این زشتی نبود (شلی، ۱۳۷۴: ۵۷).

در این قطعه از داستان *فرانکشتاین*، فضای داستان آن‌قدر با جزئیات ترسیم شده است که خواننده مسحور این فضاسازی می‌شود و راوی را فراموش می‌کند. به‌عبارت دیگر، خواننده با داستان بدون هیچ واسطه‌ای ارتباط برقرار می‌کند و حضور راوی نامعتبر تا انتهای داستان حس نمی‌شود؛ اما در پایان، آن‌گاه که راوی در مقام داور قرار

می‌گیرد، به این نتیجه می‌رسد که گفته‌های راوی صحت ندارد و راوی غیرقابل اعتماد و گفتار وی نامعتبر است. همان‌گونه که بیان شد، تمسک راوی نامعتبر به جزئی‌نگری و فضا‌سازی‌های عاطفی و درآمیخته‌ی ساحت عینی و ذهنی، خواننده را بی‌واسطه غرق روایت می‌کند و او را از نامعتبر بودن گفته‌های راوی دور نگاه می‌دارد. همچنین است در قطعه‌ی زیر از داستان *قلب رازگو* به قلم ادگار آلن پو:

هرگز آسبش به من نرسیده بود. هرگز به من توهین نکرده بود. به طلاهایش کوچک‌ترین تمایلی نداشتم. به نظرم این چشم او بود که حرصم را درمی‌آورد. آری، خودش بود؛ یکی از آن‌ها به چشم «کرکس» شباهت داشت. چشمی بود آبی کم‌رنگ و لکه‌ای بر بالای سیاهی آن قرار داشت. هر بار که این چشم با چشم من تلاقی می‌کرد، خونم منجمد می‌شد و بدین ترتیب، آهسته، ذره‌ذره به سرم زد که حیات این پیرمرد را قطع کنم و خودم را برای همیشه از چنگال این چشم رها کنم. اکنون برویم سر اشکال کار حالا باز هم خیال می‌کنید دیوانه هستم؟ دیوانه که چیزی سرش نمی‌شود، دیوانه که نمی‌تواند نقشه‌ای بکشد. اگر مرا می‌دیدید، اگر می‌دیدید با چه بصیرتی دست‌به‌کار شدم! چقدر با حزم و احتیاط و پنهان از دیگران به اجرای نقشه‌ام پرداختم! سراسر هفته، قبل از جنایت، به‌قدری با پیرمرد مهربانی کردم که هرگز سابقه نداشت؛ اما می‌بایستی می‌بودید و می‌دیدید که در طی آن هفته چه اندازه با پیرمرد دوستانه، صمیمانه و عاشقانه رفتار می‌کردم (آلن پو، ۱۳۸۰: ۱۲۵).

در این داستان نیز، راوی با تأکید بر جزئیات ذهنی و عاطفی خود می‌کوشد ذهن یا روان خواننده را تسخیر کند. او از همه‌ی توانایی‌های خود در پهنه‌ی زبان، گزینش واژگان، لحن و دلالت‌های لفظی و معنایی استفاده می‌کند تا جنون خود را پنهان کند و برعکس، خواننده را به سلامت عقل خود معتقد سازد؛ اما چون به هر حال مرتکب جنایت شده است، سعی می‌کند خواننده را متقاعد کند که البته عصبی و بیمار بوده است. در همین چند سطر، خواننده با دقت در گفته‌های راوی، متوجه تناقض‌گویی او می‌شود و می‌فهمد که راوی نامعتبر و غیرقابل اعتماد است.

حالت سوم فاصله در نظریه‌ی بارت مربوط به راویانی است که چنان در روایت خویش غرق‌اند و از این مسئله غافل که ممکن است در گفتار آنان تناقض‌هایی به‌وجود

آید و شنونده را به شک وادارد و راوی را نامعتبر و غیرقابل اعتماد بداند. در این حالت، احتمال دارد راوی در داستان خویش غرق شود و گوینده احساس کند که راوی از وی فاصله گرفته است. این حالت، یکی شدن راوی و داستان را درعین کناره‌گیری شنونده از آن دو نشان می‌دهد. این شکل از فاصله‌ی راوی و شنونده از رخدادها بیشتر در داستان‌هایی دیده می‌شود که راوی می‌کوشد نکته‌ای اجتماعی یا اخلاقی را در داستان خود بیاورد. راوی در انجام این کار چنان محو داستان و حکایت می‌شود که مخاطب را به فراموشی می‌سپارد؛ فارغ از اینکه مخاطب تیزبین تمام گفته‌های او را می‌سنجد و گفتارش را به چالش می‌کشد. برای مثال، در داستان *بچه مردم*، راوی زن چنان محو روایت و توجیه قرائت خویش از واقعه است که ناآگاهانه گفتاری متناقض در بیان او دیده می‌شود.

۳. نشانه‌های شناختی راوی نامعتبر در داستان

همان‌گونه که ژپ لیت و لت معتقد است، راوی ساخته دست نویسنده ضمنی است که داستان را نقل می‌کند و البته، تمام معیارهای اخلاقی و فرهنگی نویسنده ضمنی را مطمح نظر دارد و اگر برخلاف آن‌ها سخن بگوید، آن را راوی نامعتبر می‌دانیم. در همین زمینه، ون سی بوث می‌گوید: «راوی را هنگامی معتبر می‌دانیم که گفتار و رفتارش همسو با معیارهای اثر یا همان مورد نظر نویسنده ضمنی باشد؛ در غیر این صورت، راوی را نامعتبر خواهیم خواند» (1983: 158). علاوه بر بوث، جرالد پرینس نیز در *فرهنگ اصطلاحات روایت‌شناسی*^{۱۹} در تعریف راوی نامعتبر می‌نویسد: «راوی نامعتبر آن است که نگرش و کردار او برخلاف نگرش نویسنده ضمنی باشد؛ آن که معیارهایش، سلیقه، قوه تشخیص و اصول اخلاقی‌اش متفاوت با معیارهای نویسنده ضمنی باشد؛ آن که شیوه سخن گفتنش از اعتبار گفته‌های او بکاهد» (2003: 101). شلومیت ریمون کنان^{۲۰} نیز نظری شبیه به جرالد پرینس دارد و می‌گوید: «راوی نامعتبر کسی است که خواننده به هر دلیل نتواند به روایت یا قضاوت او اطمینان کند» (2003: 100). این نوع راوی با سلب اعتماد مخاطب، «او را در جست‌وجوی جهان داستان به

"سفیدخوانی" یا استنباط واقعیت‌های ناگفته از میان گفته‌های غیرقابل اعتماد راوی و امی دارد» (هرمن، ۱۳۹۳: ۲۴۱).

با نگاهی دقیق‌تر می‌توان هنجارهای پیش‌انگاشته دیگری را نیز در پی راوی نامعتبر تشخیص داد:

۱. هر آنچه معمولاً «عقل سلیم» خوانده می‌شود؛
۲. معیارهایی که در یک فرهنگ خاص به لحاظ روان‌شناختی جزء اصول رفتاری بهنجار شمرده می‌شوند؛
۳. تصویری از هنجارهای زبانی؛
۴. معیارها و ارزش‌های اخلاقی پذیرفته‌شده از سوی یک فرهنگ (بوث و دیگران، ۱۳۸۹: ۵۲).

روشن است که هر ویژگی برخلاف موارد چهارگانه نام‌برده، نوعی ظهور یا مواجهه با راوی نامعتبر را بازگو می‌کند. علاوه بر این موارد، نشانه‌هایی دیگر نیز مبنی بر «نامعتبر بودن» راوی در داستان وجود دارد که در ذیل با ذکر نمونه‌های از متن برخی داستان‌ها به آن‌ها اشاره می‌شود:

۳-۱. نبود انسجام میان گفتار و رفتار راوی

مفهوم راوی نامعتبر علاوه بر داده‌های متن بر شالوده‌الگوهای فرهنگی خارج از آن نیز استوار است؛ به گونه‌ای که گاه با نشانه‌های نهفته در متن و ارتباط آن‌ها با معیارهای فرهنگی می‌توان به نامعتبر بودن راوی در داستان پی برد؛ مثلاً در داستان *بچه مردم*، بی‌انسجامی درونی میان گفتار و رفتار راوی بیانگر این واقعیت است که گفته‌های راوی را نمی‌توان چندان موثق دانست؛ به طوری که خواننده گفته‌های راوی را در دو بافت کاملاً متفاوت تعبیر می‌کند: از یک سو با آنچه راوی قصد گفتنش را دارد، یعنی حادثه دردناک و دل‌خراش رها کردن کودک در خیابان، و از سوی دیگر علاقه مفراط راوی «زن» به هم‌آغوشی با شوهر که پوشیده و ناخواسته آن را در لابه‌لای حرف‌هایش بیان کرده است. راوی این داستان بی‌آنکه خود بداند، دائم در لابه‌لای اظهاراتش از ناهنجاری‌های اخلاقی و آشفتگی‌های روحی خود با خواننده سخن می‌گوید. علائمی در متن وجود دارد که نشان می‌دهد راوی زنی متدین، بااخلاق و اجتماعی است: «من

تکلیف خودم را از همان وقت می‌دانستم، حالا هرچه فکر می‌کنم نمی‌توانم بفهمم چطور دلم راضی شد! ولی دیگر دست من نبود. چادر نمازم را سر انداختم، دست بچه را گرفتم و پشت سر شوهرم از خانه بیرون رفتم» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۲۴۳). در قطعه بالا، عبارت‌هایی مثل «تکلیف خودم را می‌دانستم»، «نمی‌دانم چطور دلم راضی شد؟» و «چادر نمازم را سر انداختم» نشان می‌دهد که راوی انسانی پایبند به اصول اخلاقی و اجتماعی است. اما در جایی دیگر از داستان، هنگام یادکرد خاطره‌ای از گذشته (روایت گذشته‌محور) از ارتکاب عملی سخن می‌گوید که پایبندی وی را به اصول اخلاقی و دینی نفی می‌کند: «درست مثل آن دفعه که سر جیب شوهرم بودم- همان شوهر سابقم- و کندوکاو می‌کردم و شوهرم از در رسید. درست هم آن‌طور خشکم زده بود» (همان، ۲۴۹). نامعتبر بودن راوی زن زمانی آشکارتر می‌شود که بدانیم اگر فردی پایبند به اصول اخلاقی باشد، نباید بچه را فدای هم‌آغوشی با شوهر و تأمین نیازهای اقتصادی خویش کند. این ناهمگونی بین رفتار و گفتار راوی در داستان نشان‌دهنده موقعیت نامعتبر وی است. همچنین، در جایی دیگر راوی به صراحت از اینکه شوهرش به او بی‌توجه است و از او دوری می‌کند، گلایه‌مند است:

شوهرم چیزی نگفت. قدری فکر کرد و گفت: «من نمی‌دونم چه بکنی. هر جور خودت می‌دونی بکن». من نمی‌خواهم پس افتاده یک نره‌خر دیگر را سر سفره‌ام ببینم. راه و چاره‌ای هم جلوی پایم نگذاشت. آن شب پهلوئی من هم نیامد. مثلاً با من قهر کرده بود. شب سوم زندگی ما با هم بود، ولی با من قهر کرده بود. خودم می‌دانستم که می‌خواهد مرا غضب کند (همان، ۲۴۳).

اما نکته جالب توجه دربارهٔ راوی بچه‌مردم این است که تناقض میان گفتار و رفتارش همواره دربارهٔ شخصیت بچه و شوهر در داستان عوض می‌شود؛ زیرا به دلیل بی‌ثباتی در تصمیم‌گیری و اختلالات روانی، برخلاف ابتدای داستان که به بچه بی‌اعتنا و با او نامهربان بود، در پایان داستان، به شوهرش خشمگین می‌شود و با او نامهربانی می‌کند: «ولی دلم راضی نشد، می‌خواستمش چه بکنم؟ چشم شوهرم کور، اگر باز هم بچه‌دار شدم برو و برایش لباس بخر» (همان، ۲۴۴).

علاوه بر نشانه‌های گفتاری و فرهنگی، ساختار زبانی متن نیز نشان‌دهنده معتبر یا نامعتبر بودن راوی آن است. آنسگر اف. نونینگ^{۲۱} نشانه‌هایی مانند «جملات عاطفی»،

«درنگ»، «جملات ناقص» و «تکرارهای بی‌جا» را از نشانه‌های دستوری روایت نامعتبر می‌نامد (ر.ک: بوت، ۱۳۸۹: ۶۴). پیرو این نظر می‌توان گفت راوی در داستان *بچه مردم* با استفاده از فضای غم‌بار، توصیف مادری نگران و مواظب و همچنین بیان جملاتی از زبان کودک، به بار عاطفی داستان افزوده است.

همچنین، راوی با استفاده از عنصر تکرار بر تأثیر داستان می‌افزاید؛ چنان‌که در قطعه زیر از این داستان، به کمک عناصر «عاطفه» و «تکرار» تلاش می‌کند نامعتبر بودن خویش را پنهان کند؛ درحالی که باز هم در لفافه و پوشیده، در گفتار وی نشانه‌هایی وجود دارد که با رفتار وی در تناقض است و در نتیجه، باعث نامعتبر بودن گفته‌هایش می‌شود:

عاقبت خط هفت را گرفتم و تا میدان شاه که پیاده شدیم، بچه‌ام باز هم حرف می‌زد و هی می‌پرسید. یادم است یک بار پرسید: «مادل تجا میلیم؟» من نمی‌دانم چرا یک مرتبه بی‌آنکه بفهمم، گفتم: «می‌ریم پیش بابا». بچه‌ام کمی به صورت من نگاه کرد بعد پرسید: «مادل تدوم بابا؟» من دیگر حوصله نداشتم. گفتم: «جونم چقد حرف می‌زنی، اگه حرف بزنی برات قاقا نمی‌خرم ها!» حالا چقدر دلم می‌سوزد. این جور چیزها بیشتر دل آدم را می‌سوزاند. چرا دل بچه‌ام را در آن دم آخر این‌طور شکستم؟ از خانه که بیرون آمدیم، با خودم عهد کرده بودم که تا آخر کار عصبانی نشوم، بچه‌ام را نزنم. فحشش ندهم و باهاش خوش‌رفتاری کنم، ولی چقدر حالا دلم می‌سوزد! چرا این‌طور ساکتش کردم؟ بچه‌ام دیگر ساکت شد و با شوهر که برایش شکلک درمی‌آورد، گرم اختلاط و خنده شده بود. اما من نه به او محل می‌گذاشتم و نه به بچه‌ام که هی رویش را به من می‌کرد (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۲۴۵).

در این قطعه از داستان، تکرار عبارت «حالا چقدر دلم می‌سوزد» و همچنین عبارات عاطفی «مادل تجا میلیم؟» و «مادل تدوم بابا» بر اساس گفته آنسگر اف. بر بار عاطفی بیانات راوی نامعتبر افزوده است. همچنین، در این قطعه، سخنان متناقض و پوشیده راوی نشان‌دهنده تناقض میان رفتار و گفتار وی است؛ زیرا در ابتدا راوی می‌گوید که دلش به حال بچه‌اش می‌سوزد؛ اما در انتها می‌گوید که به او کم‌محل کرده است! این رفتارهای راوی گویای «نامعتبر بودن» وی است.

راوی داستان *گریه سیاه*، نوشته ادگار آلن پو، نیز به دلیل بی‌تناسبی بین رفتار و گفتارش، نامعتبر به‌شمار می‌آید. در ابتدای داستان راوی تلاش می‌کند تا بگوید که

عصبی نیست؛ درحالی که رفتارهایش با گربه نشان‌دهنده جنون وی است و ناهمگونی رفتار و گفتار را در قالب «فراداستان» بازنمایی می‌کند:

داستان به‌غایت جنون‌آمیز و به‌غایت زشتی را که هم‌اکنون خواهم نوشت نه انتظار دارم و نه می‌خواهم که کسی باور کند، درواقع در وضعیتی که حواس خود من یافته‌های خودشان را نفع می‌کنند، اگر چنین انتظاری داشته باشم، دیوانه‌ام. با این همه من دیوانه نیستم و کاملاً اطمینان دارم که خواب نمی‌بینم (آلن پو، ۱۳۸۹: ۱۸۳). در این قطعه، تناقض موجود در گفتارهای راوی بیانگر بی‌اعتباری سخنان وی و در نتیجه، بی‌اعتمادی مخاطب به اوست. عبارت «دیوانه‌ام. با این همه من دیوانه نیستم!» نشان از نامعتبر بودن راوی دارد. در ادامه داستان، راوی درباره ویژگی‌های اخلاقی و اجتماعی خویش می‌گوید: «از کودکی، سربه‌راه بودن و انسانیت من زبان‌زد بود. حتی چنان نازک‌دل بودم که مایه مسخره دوستانم می‌شدم. علاقه‌ای ویژه به جانوران داشتم و هیچ‌گاه به اندازه زمانی که خوراکی‌شان می‌دادم و نوازششان می‌کردم، شادمان نبودم» (همان، ۱۸۴). قاعدتاً بروز چنین رفتاری در این راوی - که از زمان کودکی نازک‌دل و سربه‌راه بوده و آن‌قدر این خصیصه در وی عجین بوده که هم‌سالانش او را تمسخر می‌کردند - عجیب به نظر می‌رسد:

یک شب که بسیار مست، از یکی از میخانه‌های میعادگاه‌هایم در پیرامون شهر به خانه بازگشتم، خیال کردم که گربه از من دوری می‌کند. او را گرفتم و جانور، ترسیده از خشونت من، دستم را با دندان‌هایش اندکی زخم کرد. ناگهان خشمی شیطانی مرا دربرگرفت. دیگر خویشتن را نمی‌شناختم. انگار که روح راستینم ناگهان پیکرم را ترک گفته بود و شرارتی شیطانی، آبیاری شده با الکل، تک‌تک تارهای وجودم را می‌لرزاند. از جیب جلیقه‌ام قلم‌تراشی بیرون آوردم، بازش کردم، حیوان بیچاره را از گلو گرفتم و یکی از چشم‌هایش را از کاسه درآوردم! هنگامی که این جنایت را روی کاغذ می‌آورم، رنگ می‌بازم، می‌سوزم، می‌لرزم (همان، ۱۸۵).

این رفتار خشونت‌آمیز راوی با توصیف خصوصیات اخلاقی خویش در ابتدای داستان تناسب ندارد و نشان از نامعتبر بودن وی است. علاوه بر این، «نابهنجاری اصول

اخلاقی» و ستم به حیوانات را نیز می‌توان از نشانه‌های قابل اعتماد نبودن این سخنان و نامعتبر بودن راوی آن دانست.

۳-۲. تناقضات موجود در گفتار راوی

گاه راوی در داستان سخنانی می‌گوید که میان دیدگاه او و معیارهای خواننده تناقضاتی ایجاد می‌کند و باعث غیرموتق شدن گفته‌هایش برای خواننده می‌شود. از سوی دیگر، این تناقض بیرونی و مربوط به خواننده نیست؛ بلکه ساختار کلام خود راوی به گونه‌ای است که تناقض آلود به نظر می‌آید؛ چنان‌که با جملات ناهمگون گفته‌های خود را نقض می‌کند. عبارات زیر از داستان *کامیابی و مرگ* نوشته مک ایوان^{۲۲} به دلیل تناقضات موجود در گفتار راوی، روایتی ناموتق جلوه می‌کند:

من بهترین گفت‌وگو را گفت‌وگویی می‌دانم که طرفین آن بتوانند تا هر وقت که دوست دارند، درباره هر چیزی که دوست دارند، صحبت بکنند بدون اینکه وسط حرف‌های یکدیگر بپرند، یا همش مجبور باشند گفته‌های قبلی خود را هی لفت‌ولعاب بدهند و از آن‌ها نتیجه‌گیری کنند [...] با هلن (عروسک) می‌شد به بهترین شکل ممکن گفت‌وگو کرد، می‌شد با او حرف زد می‌نشست و از جایش جنب نمی‌خورد [...] من و هلن در کمال همدلی با هم زندگی می‌کردیم و هیچ چیز نمی‌توانست این زندگی را خراب کند. من پول درمی‌آوردم و حال می‌کردم و حرف می‌زدم هلن هم گوش می‌کرد (به نقل از بوت، ۱۳۸۹: ۶۳).

این داستان ماجرای مردی است که عروسکی زیبا از مغازه‌ای خریده است و با آن زندگی می‌کند. در این قطعه از داستان - که خود گویای تناقض حرف زدن با عروسک است - راوی در ابتدا می‌گوید بهترین شیوه گفت‌وگو این است که طرفین بتوانند با هم درباره موضوع مورد علاقه‌شان صحبت کنند؛ اما از سوی دیگر می‌بینیم که عروسک هیچ حرفی نمی‌تواند بر زبان آورد. همچنین، عبارت «با هلن می‌شد به بهترین شکل ممکن گفت‌وگو کرد» خود گویای تناقض بین خواسته راوی (گفت‌وگوی رودرو) و ناتوانی عروسک در این امر است که تناقض در گفتار راوی را نشان می‌دهد.

راوی داستان *داستان یک تخت به غایت استثنایی* نوشته ویلیام ویلکی کالینز^{۲۳} می‌کوشد تا ترس خویش را از صحنه خیالی پایین آمدن سقف تخت بپوشاند؛ درحالی که گفتار وی

و نشانه‌هایی که پوشیده در متن داستان وجود دارد، چیز دیگری را نشان می‌دهد؛ همانند زمانی که خود راوی برخلاف کنش‌هایش، به‌صراحت می‌گوید که انسانی ترسو نیست:

احساس می‌کردم خونم منجمد شده است وقتی سرم را روی بالش چرخاندم و خواستم مطمئن شوم که سقف تخت واقعاً حرکت می‌کند یا نه؟ درحالی که تصویر جوانک روی تابلو در نظرم حک شده بود، سرمای مرگبار و فلج‌کننده در وجودم خزید [...] هنوز درحالی که نفسم بند آمده بود، به این منظره خیره مانده بودم [...] من ذاتاً انسان ترسویی نیستم. بارها در معرض خطر قرار گرفته‌ام؛ اما حضور ذهن خود را حتی برای یک لحظه نیز از دست نداده‌ام (مارگو، ۱۳۸۴: ۱۰۰).

این تناقض در گفتار راوی نشانه نامعتبر بودن وی است و باعث می‌شود تا مخاطب کلام وی را ناموثق بداند.

راوی داستان بچه مردم به دلیل سخنان متناقض خود، نامعتبر است. در ابتدای داستان که راوی می‌گوید «شوهرم حاضر نبود مرا با بچه نگه دارد»، چاره‌ای جز سربسته‌نویسی کردن بچه ندارد؛ اما پس از رها کردن بچه و سرزنش همسایه: «خوب، زن! می‌خواستی بچه‌ات را ببری شیرخوارگاه بسپری یا بیریش دارالایتام و...» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۲۴۲)، راوی از کرده خویش پشیمان می‌شود:

اما آن زن همسایه‌مان باز وقتی این را گفت، باز دلم هری ریخت تو و با خودم گفتم: «خوب زن تو هیچ رفتی که رات ندن؟» و بعد به مادرم گفتم: «کاشکی این کارو کرده بودم» از حرف آن زن مثل اینکه یک دنیا غصه روی دلم ریخت (همان، ۲۴۲).

اما بعد از این اظهار پشیمانی، راوی با دلداری‌های مادرش و با فرافکنی خود را از عذاب وجدان می‌رهاند:

باز هم مادرم به دادم رسید. خیلی دلداریم داد. خوب راست هم می‌گفت، من که اول جوانی‌ام است، چرا برای یک بچه این همه غصه بخورم؟ آن هم وقتی شوهرم مرا با بچه قبول نمی‌کند. حالا خیلی وقت دارم که هی بشینم و سه تا و چهار تا بزیام. درست است که بچه اولم بود و نباید این کار را می‌کردم ولی خوب، حالا که کار از کار گذشته است. حالا که دیگر فکر کردن ندارد (همان، ۲۴۲).

رفتارها و سخنان تناقض‌آلود راوی در برابر عمل رها کردن بچه، سرزنش همسایه‌ها و رفتارهای مادرش، باعث نامعتبر بودن این روایت شده است.

۳-۳. آشفتگی ذهنی و روان‌پریش بودن راوی

گاه جهان‌بینی بسیار نامتعارف راوی و آشفتگی و روان‌پریشی او به تضعیف ارزش صدق و صحت داستان منجر می‌شود. در این حالت، خواننده هم در تحلیل و ارزیابی رویدادها و هم در اطلاعاتی که راوی می‌دهد، دچار تردید می‌شود؛ به گونه‌ای که گفتار و ادله راوی را موثق نمی‌داند؛ برای مثال راوی داستان **قلب سخن‌گو**، نوشته ادگار آلن پو، به دلیل روان‌پریشی و آشفتگی ذهنی، نامعتبر است:

درست است! عصبی [...] به نحو بسیار بسیار وحشتناکی عصبی بادم و هستم، اما چرا می‌گویید که دیوانه‌ام؟ بیماری حواسم را تیزتر کرده بود- نابودش نکرده بود [...] به شما گفتم که عصبی‌ام! آری، هستم و اینک در دل شب در میان سکوت وحشتناک آن بنای قدیمی صدایی چنان غریب، دهشتی مهارناپذیر در من برانگیخت (آلن پو، ۱۳۸۹: ۱۷۷ و ۱۸۰).

راوی داستان **زنده‌به‌گور** صادق هدایت نیز شبیه به بیماری عصبی است که نمی‌توان به گفته‌های وی اعتماد کرد:

نفسم پس می‌رود، از چشم‌هایم اشک می‌ریزد، دهانم بدمزه است، سرم گیج می‌خورد، قلبم گرفته، تنم خسته، کوفته، شل بدون اراده در رختخواب افتاده‌ام [...] در رختخوابم می‌غلتم، یادداشت‌های خاطره‌ام را به هم می‌زنم، اندیشه‌های پریشان و دیوانه مغزم را فشار می‌دهد، پشت سرم درد می‌گیرد، تیر می‌کشد، شقیقه‌هایم داغ شده، به خودم می‌پیچم (هدایت، ۱۳۸۹: ۳۶).

راوی داستان **یادداشت‌های زیرزمینی**، نوشته داستایوفسکی، نیز به سبب بیماری و طرد اجتماعی، راوی موثقی نیست:

من آدم مریضی هستم، مرد مطرودی هستم. خیال می‌کنم مبتلا به درد کبد باشم؛ اما تاکنون چگونگی همه این امراض را درست نتوانسته‌ام بفهمم و تشخیص بدهم. بله خوب که دقت می‌کنم، نمی‌دانم چه مرضی دارم، در وجود من چه عضوی ممکن است واقعاً ناخوش باشد؛ و باینکه برای علم طب و آقایان اطبا احترام زیادی قائل

هستم، باز هم جهت سلامتی و بهبود خودم هیچ‌گونه اقدامی نمی‌کنم. علاوه‌بر این‌ها به وضعی بارز و آشکار خرافاتی هم هستم (داستایوفسکی، ۱۳۸۸: ۱۷).

۳-۴. کم‌اطلاعی و کودک بودن راوی^{۲۴}

گاه راوی به دلیل کم‌سنی یا کم‌اطلاعی در داستان معتبر به‌شمار نمی‌آید و گفته‌هایش قابل اعتماد نیست؛ مثل راوی *رابینسون کروزوئه* و *هاکلبری فین* در ادبیات غرب و کاکل‌زری در *سنگ صبور* نوشته صادق چوبک که به دلیل کم‌سنی، راویان نامعتمد به‌شمار می‌آیند. در مورد این‌گونه راویان در فرهنگ آبرامز آمده است:

ما معمولاً گفته‌های راوی را صاحب‌نظرانه تلقی می‌کنیم. راوی خطاپذیر یا نامعتمد به آن‌گونه راوی گفته می‌شود که ادراک، تفسیر و ارزیابی‌اش از مسائلی که روایت می‌کند، با نظرها و معیارهایی که مؤلف به صورت تلویحی به آن‌ها اشاره کرده است و انتظار دارد که خواننده متبحر به آن وقوف یابد، مطابقت نمی‌نماید (آبرامز، ۱۳۸۷: ۳۴۰).

راوی داستان *هاکلبری فین*، نوشته مارک توین، به دلیل کودک بودن، مورد اعتماد خواننده (روایت‌شنو) نیست. اگرچه کشش روایی و نزدیکی به رئالیسم به داستان جذابیت بخشیده است، برخی نشان‌های درون‌متنی و فرامتنی نهفته در آن نشان می‌دهد که راوی آن نامعتبر است و سخنان وی با معیارها و باورهای نویسنده ضمنی (مارک توین) همگون نیست:

خب ما دسته دزدها را درست می‌کنیم و اسمش می‌ذاریم دسته تام سایر. هرکس می‌خواد وارد دسته بشه باید سوگند بخوره و اسم خودشو با خون بنویسه. همه می‌خواستند. تام سایر هم یک ورق کاغذ درآورد که سوگند را رویش نوشته بود و خواند [...] آن وقت هرکدام یک سنجاق به انگشتشان زدند تا با خونشان امضا کنند. بن راجرز گفت: «خب کار این گروه چی هست؟». تام گفت: «هیچی، فقط راهزنی و آدم‌کشی» [...] بن راجرز گفت: «لازمه همیشه مسافرا رو بکشیم؟». تام گفت: «البته بهتره بکشیم، به غیر از چندتایی که می‌آریم داخل غار و جان‌بها می‌گیریم». «جان‌بها؟ جان‌دیگه چیه؟» «نمی‌دونم ولی راهزنا جان‌بها می‌گیرن. خودم توی کتاب دیده‌ام، پس ما هم باید بگیریم، منظور اینه که نگرشون می‌داریم تا جونشون درآد.» [...] تام بارنز کوچولو در این موقع خوابش برده بود. وقتی که

بیدارش کردند، ترسید و زد زیر گریه و گفت می‌خواهد برود خانه پیش مادرش و نمی‌خواهد راهزن بشود! (توین، ۱۳۶۶: ۴۴-۴۵).

در این قطعه از داستان، بچه‌هایی که حتی اجازه ترک خانه را نیز ندارند، می‌خواهند گروه راهزنی تشکیل دهند و علاوه بر این، آن‌قدر سَنشان کم است که معنای واژه «جان‌بها» را نیز نمی‌دانند. مسلماً در ادبیات داستانی، این‌گونه راویان را راوی نامعتبر می‌دانیم.

۳-۵. ذی‌نفع بودن راوی یا منفعت‌طلبی او

یکی دیگر از علایم راوی نامعتبر در داستان، ذی‌نفع بودن اوست؛ برای مثال راوی داستان *بچه مردم* چون اصول اخلاقی را زیر پا می‌گذارد و در نتیجه، خشم هر روایت‌شنو (مخاطب) را برمی‌انگیزد و دل‌سوزی مخاطب را در حق بچه به‌دنبال دارد، این‌گونه راوی (نامعتبر) می‌کوشد تا با قضاوت‌های منفعت‌طلبانه، خواننده را با خود همراه کند:

خوب من چه می‌توانستم بکنم؟ شوهرم حاضر نبود مرا با بچه نگه دارد. بچه که مال خودش نبود. مال شوهر قبلی‌ام بود که طلاقم داده بود و حاضر هم نشده بود بچه را بگیرد. اگر کس دیگری به‌جای من بود چه می‌کرد؟ خوب من هم می‌بایست زندگی می‌کردم. اگر این شوهرم هم طلاقم می‌داد چه کار می‌کردم؟ (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۲۴۱).

راوی در این قطعه از داستان می‌کوشد تا با داوری و قضاوت‌های منفعت‌طلبانه یا مصادره به مطلوب‌وار خویش - که از مؤلفه‌های شناختی راوی نامعتبر است - خواننده را با خود همراه کند؛ درحالی که در طول داستان با زیر پا نهادن اصول اخلاقی، مخاطب بیشتر با دلایل وی مخالفت می‌کند و بیاناتش را معتبر نمی‌داند. همچنین، راوی در جایی دیگر از این داستان با محق دانستن شوهرش در وادار نمودن وی به ترک بچه، با داوری خودمحوارانه می‌گوید:

درست است که بچه اولم بود و کمی باید این کار را می‌کردم، ولی خوب، حالا کار از کار گذشته است، حالا که دیگر فکر کردن ندارد، من خودم که آزار نداشتم

و بروم این کار را بکنم. شوهرم بود که اصرار می‌کرد راست هم می‌گفت (همان، ۲۴۲).

همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم، همیشه در متن روایت نشانه‌هایی وجود دارد که گویای گونه‌ی راوی آن است. در این قطعه از داستان، بی‌تعادلی در تصمیم‌گیری راوی باعث نامعتبر بودن وی شده است. از یک سو خود را سرزنش می‌کند که نباید بیچه‌اولش را در خیابان رها می‌کرد و از سوی دیگر کار خویش را درست می‌داند. حتی خویشتن را تبرئه کرده، شوهرش را مقصر می‌داند؛ اما همچنان در تصمیمش بی‌ثبات است و به شوهرش که او را به این کار مجبور کرده، حق می‌دهد. براساس همه‌ی این استدلال‌ها، راوی داستان بیچه‌مردم نامعتبر است و نمی‌توان به گفته‌های وی اعتماد کرد.

۴. نتیجه

از زمینه‌های شکل‌گیری راویان نامعتبر و روایت‌های غیرقابل اعتماد در داستان، وجود فاصله بین روایت و راوی با شنونده و روایت‌شنو است که موجب بی‌اعتباری گفتار راوی نزد مخاطب و خواننده می‌شود. راوی نامعتبر در ادبیات داستانی بر اثر همسو نبودن با اندیشه‌ها و باورهای نویسنده‌ی ضمنی به وجود می‌آید و از ابزارهای شناخت آن در داستان «تناقض موجود در گفتار و رفتار راوی»، «کم‌اطلاعی»، «تناقض در گفتار راوی»، «تناقض میان داستان و گفتمان» و «آشفته‌گی و بیمارگونه‌گی راوی» و «منفعت‌طلبی راوی» است. از این روست که برای شناخت اصالت روایت و اعتبار راوی آن بایست به عوامل متنی و ساختاری منعکس یا مستتر در روایت توجه کرد. بازشناسی اعتبار روایت و راوی به‌طور مستقیم با حقیقت‌مانندی داستان در ارتباط است و تلاش برای فهم صحت و سقم سخنان راوی، مشارکت خواننده را در روایت‌گری نشان می‌دهد و بدین ترتیب می‌توان زمینه‌های لذت خوانش را برای مخاطبان و خوانندگان مهیا کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. narration
2. story
3. narrator
4. Jerald Prince
5. Tezvatán Todorov

6. narrate
7. focalization
8. unreliable narrator
9. reliable narrator, unreliable narrator
10. Roland Barthes
11. Jhap lint volt
12. Gregory cory
13. David Herman

۱۴. قاسم‌زاده و خدادادی، ۱۳۹۴، ارائه‌شده در چهارمین همایش انجمن نقد ادبی کشور دانشگاه گیلان.

15. Lancer
16. Wayne C Booth
17. *The Rhetoric of Fiction*
18. Volfayng Kaiser
19. *A Dictionary of Narratology*
20. Shlomith Rimon Kennan
21. Anc Graf Noning
22. Mack Ivan
23. William Vikli Kalians

۲۴. مراد از راوی کودک در همه‌جا راوی غیرقابل اعتماد نیست؛ زیرا راوی کودک در داستان‌های کودکانه یا معطوف به جهان کودکان، مثل پسرک لبوفروش به قلم صمد بهرنگی، *گلدسته‌ها و فلک* از جلال آل‌احمد، *آرزوهای بزرگ* از چارلز دیکنز و *بینوایان* اثر ویکتور هوگو قابل اعتماد هستند و از گونه‌ی راویان موثق به‌شمار می‌روند. اما راوی در روایت‌های غیرقابل اعتماد به‌دلیل تناقضاتی (که از زندگی شخصی راوی نشئت می‌گیرد) که در روایت آن‌ها وجود دارد، برای خواننده ملموس و باورپذیر نیست؛ مثل راوی *هاکلبری فین* و *پیش‌پیچ*.

منابع

- آبرامز، ام.اچ. (۱۳۸۷). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمه سعید سبزیان میرآبادی. تهران: رهنما.
- آل‌احمد، جلال (۱۳۸۵). *نقد و تحلیل گزیده داستان‌های جلال آل‌احمد*. تهران: نشر روزگار.
- آلن پو، ادگار (۱۳۸۰). *داستان‌های اسرار آمیز*. ترجمه محمد عبادزاده کرمانی. تهران: قصه جهان‌نما.
- _____ (۱۳۸۹). *نقاب مرگ سرخ و هجده قصه دیگر*. ترجمه کاوه باسمنجی. تهران: روزنه کار.
- بوت، وین و دیگران (۱۳۸۹). *نق‌هایی به جهان داستان*. ترجمه حسین صافی. تهران: رخداد نو.

- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگاه.
- توین، مارک (۱۳۶۶). *ماجرهای هاکلبری فین*. ترجمه نجف دریابندری. تهران: خوارزمی.
- داستایوفسکی، فئودور (۱۳۸۸). *یادداشت‌های زیرزمینی*. ترجمه رحمت الهی. تهران: جامی.
- ژوو، ونسان (۱۳۹۴). *بوطیقای رمان*. ترجمه نصرت حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.
- ساراماگو، ژوزه (۱۳۷۹). *قصه جزیره ناشناخته*. ترجمه صالح حسینی. تهران: نشر قطره.
- شلی، مری (۱۳۷۴). *فرانکشتاین*. ترجمه جعفر مدرس صادقی. تهران: نشر مرکز.
- طسوجی، عبدالطیف (۱۳۷۲). *هزار و یک شب*. تهران: نگاه.
- لینت ولت، ژپ (۱۳۹۰). *رساله‌ای دریاب گونه شناسی روایت - نقطه دید*. ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهباز. چ ۲. تهران: هرمس.
- مارگو، آیلین (۱۳۸۴). *در قلمرو وحشت*. ترجمه پریسا خسروی. تهران: ققنوس.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: نشر آگه.
- هدایت، صادق (۱۳۸۹). *زنی که مردش را گم کرد (گزیده داستان‌های صادق هدایت)*. تهران: نشر روزگار.
- هرمن، دیوید (۱۳۹۳). *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*. ترجمه حسین صافی. تهران: نشر نی.
- Barthes, R. (1977). "Introduction to the Structural Analysis of Narratives". *Image Music- Text*. London: Fontana.
- Booth, W.C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Shicago Press.
- Cuddon, J.A. (1984). *A Dictionary of Literary Terms*. 3rd Ed. United States of America: penguin Books press.
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Rimmon Keenan, Sh. (2003). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, New York: Methune.
- Scholes, R. & R. Kellogg (1966). *The Nature of Narrative*. N.Y: Oxford U.P.
- Traugott, E. & M.L. Pratt (1980). *Linguistics For Students of Literature*. N.Y: Oxford U.P.