

تحلیل داستان کوتاه «درخت» اثر گلی ترقی

از دیدگاه روایت‌شناسی بلاغی

محمد راغب

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

(از ص ۱۱۳ تا ۱۳۲)

تاریخ دریافت: ۹۲/۱۲/۲۰، تاریخ پذیرش: ۹۳/۰۶/۳۱

چکیده

در این مقاله، ابتدا مختصری دربارهٔ پیشینهٔ روایت‌شناسی بلاغی مطرح و اصطلاحات مهم نویسندهٔ ضمنی، انواع مخاطبان، راوی نامعتبر، تنش، ناپایداری و ... از دیدگاه سه نسل از نظریه‌پردازان بلاغی تعریف شده است. سپس داستان کوتاه «درخت» اثر گلی ترقی از مجموعهٔ من هم چه گوارا هستم بازخوانی و تفسیر شده است. موضوع اصلی داستان، چرخهٔ سوءاستفاده است که هر یک از شخصیت‌ها به نوعی در آن دخیل هستند. هر یک از گروه‌های مختلف مخاطبان، دیدگاه‌های ویژه‌ای دربارهٔ این شخصیت‌ها دارند و با برخی از آنها همدلی می‌کنند. هدف اصلی، بررسی تفاوت‌های خوانش و چگونگی گسترش پی‌رنگ از دیدگاه مخاطبان مختلف است. مضمون «درخت: جاودانگی و پوسیدگی»، بنیاد داستان را شکل می‌دهد و با قرار گرفتن شخصیت‌ها در جای‌گشت‌های متنوع، خوانش‌های متفاوتی ممکن می‌شود.

واژه‌های کلیدی: نویسندهٔ ضمنی، مخاطب روایت، راوی نامعتبر، تنش، ناپایداری.

درآمدی بر روایت‌شناسی بلاغی

روایت‌شناسی (Narratology) و نظریهٔ روایت (Narrative Theory)، اصطلاحاتی مشابه به نظر می‌رسند، اما برخی افراد میان آن دو تفاوت قائل شده‌اند؛ اولی، روایت‌شناسی کلاسیک یا به اصطلاح، «ساختارگرا» نامیده می‌شود (فیلان و رابینوویتز، ۲۰۰۵: ۱) و آرای نظریه‌پردازانی چون تزوتان تودورف، رولان بارت، ژولین آلژیرداس گرمس، ژرار ژنت، فرانتس استنزل، میکی بال، سیمور چتمن، جرال پیرنس، سوزان لنسر را در بر می‌گیرد، و دومی، «روایت‌شناسی (های) پساکلاسیک»^۱ خوانده می‌شود که رشته‌ها و زیرشاخه‌های متنوعی دارد^۲ (فلودرنیک، ۲۰۰۵: ۳۶-۳۷). رویکردهای بلاغی، یکی از شاخه‌های معتبر نظریهٔ روایت معاصر است.

در نگاه بلاغی، روایت یک رویداد است و بازنمایی صرف رویدادها نیست. روایت‌شناسان بلاغی، روایت را چنین تعریف کرده‌اند: «در یک زمان و با هدف یا هدف‌هایی، شخصی برای دیگری می‌گوید که اتفاقی افتاده است» (فیلان، ۱۳۹۲: ۱۰). رویکرد بلاغی در میان سه نسل از منتقدان معاصر شکل گرفته است. می‌توان میخائیل باختین را با دو اثر *تخیل مکالمه‌ای*^۳ و *مسائل بوطیقای داستایوسکی*^۴ به نوعی آغازگر این شاخه دانست. اصطلاحات مهمی نظیر «گفتمان دوآوایی» (double-voiced discourse)، «ناهمگونی زبانی» (heteroglossia) یا «چندآوایی» (polyphony) وجوه تشابه باختین و سایر روایت‌شناسان بلاغی را نشان می‌دهد (فیلان، ۲۰۰۵: ب: ۵۰۰-۵۰۱).

فارغ از منتقدانی چون کیت برک (ولک، ۱۳۸۵: ۳۵۳/۶-۳۸۴)، وین سی. بوت، از اعضای مکتب نوارسطویی شیکاگو (همان: ۱۰۴-۱۱۱؛ ریشتر، ۲۰۰۵: ۵۷-۵۹)، برجسته‌ترین شخصیت نسل دوم گرایش بلاغی است. بوت یکی از شاگردان آ.ر.سی. کرین، بنیانگذار

۱. واژه «پسا» در اینجا نشانهٔ گسست کامل از ساختارگرایی نیست و نباید رویکردهای پساساختارگرا به روایت را معادل روایت‌شناسی پساکلاسیک دانست (هرمن و وروک، ۲۰۰۵: ۴۵۰).

۲. برای گزارش مختصری دربارهٔ تفاوت‌های عمدهٔ این دو گرایش نک: راغب، ۱۳۸۸: ۱۰-۱۸؛ نونینگ، ۲۰۰۳: ۲۳۹-۲۶۴.

۳. باختین، میخائیل (۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای*، ترجمهٔ رؤیا پوراآذر، تهران، نی.

4. Bakhtin, Mikhail (1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota Press.

این مکتب و نویسنده مقاله تأثیرگذار «مفهوم پی‌رنگ و پی‌رنگ تام جونز»^۱ بود. بوت رویکرد بوپتیقای را به رویکرد بلاغی تغییر داد و با تألیف بلاغت/داستان (۱۹۶۱) گرایش بلاغی را قوت بخشید. وی با استفاده از تعریف ارسطو از تراژدی، به مسئله تزکیه (catharsis) و تأثیر پی‌رنگ بر مخاطب پرداخت و بدین وسیله، کشف سازه‌های بلاغی موجد چنین تأثیری را دنبال کرد (فیلان، ۲۰۰۵: ب: ۵۰۱-۵۰۲).

وین بوت پیش از انتشار مقاله «مرگ مؤلف» (۱۹۶۸) بارت، اصطلاح «نویسنده ضمنی» (implied author) را در بلاغت/داستان مطرح کرد.^۲ این مسئله، واکنشی به موضع نقد نو در برابر نیت مؤلفانه^۳ و آرمان زیبایی‌شناختی نوشتار غیر شخصی بود. (نونینگ، ۲۰۰۵: ۳۳۹؛ فیلان، ۲۰۰۵: الف: ۳۸-۳۹). از نظر بوت (۱۹۸۳: ۷۰-۷۱ و ۷۳-۷۵)، نویسنده ضمنی نه یک انسان غیر شخصی آرمانی عام، بلکه گونه‌ای ضمنی از «خود نویسنده» است^۴ که با نویسندگان ضمنی آثار افراد دیگر تفاوت دارد. نویسنده ضمنی، نیاز خواننده را برای دانستن اینکه در کجای جهان ارزش‌ها ایستاده است، برآورده می‌کند؛ یعنی دانستن جایی که نویسنده «می‌خواهد» او در آنجا بایستد. مقصود از این اصطلاح، صرفاً مفاهیم قابل استخراج نیست، بلکه محتوای اخلاقی و عاطفی هر بخش کنش و مصائب شخصیت‌ها نیز هست. همچنین هسته هنجارها و گزینش‌های متن را در بر می‌گیرد. نویسنده ضمنی، آگاهانه یا ناآگاهانه آنچه را ما می‌خوانیم، برمی‌گزیند و ما او را به صورت گونه آرمانی، ادبی و آفریده انسان واقعی استنباط می‌کنیم.

پیشینه توجّه به این موضوع، به اصطلاح «شخصیت ادبی» (literary personality) یوری تینیانوف (۱۳۸۵) و مطالعات ویکتور وینوگرادوف درباره تصویر نویسنده می‌رسد (اشمید، ۲۰۱۳: ب: ۳، ۱)؛ اما وین بوت با طرح مسئله نویسنده ضمنی، مناقشات فراوانی برانگیخت. منتقدان و نظریه‌پردازانی که در سنت رویکردهای بلاغی به روایت کار

1. Crane, R. S. (1953), "The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones", *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Crane (ed.), Chicago, University of Chicago press, pp. 47-616.

۲. خود وین بوت (۱۳۸۹: ۹-۱۰) بعدها به تقابل این دو دیدگاه اشاره کرده است.

۳. برای مطالعه درباره موضع نقد نو در برابر نیت مؤلفانه به‌عنوان راهنمای تفسیر، نک: ویمست و بیردلی، ۱۳۹۲: ۲-۱۴.

۴. توجه به این نکته ضروری است که نویسنده واقعی می‌تواند چندین نویسنده ضمنی در آثارش خلق کند؛ ترکیب نویسندگان ضمنی مختلف مجموعه آثار یک نویسنده، «نویسنده حرفه‌ای» (career author) نامیده می‌شود (فیلان، ۲۰۰۴: ۳۹).

می‌کنند (نظیر وین بوت، سیمور چتمن، ویلیام نیلس، جیمز فیلان، پیتر رابینوویتز) آن را عنصری ضروری در تحلیل متنی می‌دانند، ولی روایت‌شناسان ساختارگرا (همچون میکی بال، ژرار ژنت، ریمون کنان، نیلی دینگت) از طبیعت آشفته تعاریف فراوان آن گلایه دارند (نونینگ، ۲۰۰۵: ۲۳۹-۲۴۰).

مشکلاتی که مفهوم نویسنده ضمنی پیش می‌آورد، چنین خلاصه می‌شود:

۱. بر خلاف راوی داستانی، نویسنده ضمنی، یک عامل کاربردی نیست، بلکه هویتی معناساختی است (نونینگ).
 ۲. نویسنده ضمنی، سازه‌ای است آفریده خواننده (ریمون کنان / تولان) و چنین چیزی نباید تجسم انسانی بیابد (نونینگ).
 ۳. با وجود هشدارهای مکرر در برابر ادراک بسیار انسان‌انگارانه نویسنده ضمنی، چتمن^۱ الگویی پیشنهاد می‌کند که در آن نویسنده ضمنی به عنوان مشارک در ارتباط عمل می‌کند که از نظر ریمون کنان، دقیقاً مغایر با مفهوم نویسنده ضمنی است.
 ۴. از آنجاکه نویسنده ضمنی، بیشتر پدیداری معناساختی است تا ساختاری، این مفهوم بیشتر به بوطیقای تفسیر متعلق است تا بوطیقای روایت (دینگت).
 ۵. بوت و کسانی که این مفهوم را پس از او استفاده می‌کنند، نشان نمی‌دهند چطور نویسنده ضمنی اثر شناسایی می‌شود (کیندت و مولر) (فیلان، ۲۰۰۵ الف: ۴۵-۴۰؛ اشمید، ۲۰۱۳ الف: ۳، ۳).
- اما حتی منتقدان اصطلاح نویسنده ضمنی نیز خود جایگزین‌های دیگری به دست می‌دهند (اشمید، همان). سیمور چتمن (۱۹۹۰: ۷۴-۷۵) با وجود ردّ برخی توضیحات بوت، فصل پنجم کتابش را به «دفاع از نویسنده ضمنی» اختصاص می‌دهد؛ او نویسنده ضمنی را جایگاه نیت اثر می‌داند و اذعان می‌کند که دفاع او کاربردشناختی است نه هستی‌شناختی. مسئله، وجود نویسنده ضمنی نیست، بلکه سودمندی آن است؛ نامیدن و تحلیل نیت (intent) متنی داستان‌های روایی زیر عنوانی واحد و بدون توسل به زندگی‌نامه مؤلف، مهم‌ترین فایده آن است. منشأ ساختار کلی معنایی متن روایی، نویسنده ضمنی است. ریمون کنان (۱۳۸۷: ۱۲۰-۱۲۲) هم اگر چه انتقاداتی به چتمن دارد، بر اهمیت آن تأکید می‌ورزد.

۱. الگوی چتمن (۱۹۶۴: ۲۸ و ۱۴۷) شامل فرستندگان (نویسنده، نویسنده ضمنی، راوی) و گیرندگان (خواننده، خواننده ضمنی، روایت‌شنو) است.

جیمز فیلان (۲۰۰۵ الف: ۴۵) نویسنده‌ی ضمنی را گونه‌ی کارآمد نویسنده‌ی واقعی می‌داند که زیرمجموعه‌ی واقعی یا ادعایی ظرفیت‌ها، ویژگی‌ها، نگرش‌ها، عقاید، ارزش‌ها، و دیگر خصایل نویسنده‌ی واقعی است که نقش فعالی در ساخت یک متن خاص بازی می‌کند. این تعریف از تلفیق اتّفاقی نویسنده‌ی ضمنی و متن وین بوت فراتر می‌رود و آشکارا با تلاش‌های چتمن، ریمون کنان و - به شکلی دیگر - نونینگ تفاوت دارد که نویسنده‌ی ضمنی را کارکردی صرفاً متنی به حساب می‌آورند. از نظر او، نویسنده‌ی ضمنی، محصول متن نیست، بلکه عامل مسئول‌پیدایی متن است. این دریافت، فیلان را به ژنت نزدیک می‌کند.

مهم‌ترین دلیل پافشاری بر وجود نویسنده‌ی ضمنی، نقشی است که این مفهوم در بحث راوی نامعتبر (unreliable narrator) دارد. بوت (۱۹۸۳: ۱۵۸-۱۵۹) راوی‌ای را که معیارهایش با معیارهای نویسنده‌ی ضمنی مطابقت ندارد، راوی نامعتبر می‌نامد؛ اما خود او نیز به ناکارآمدی این مفهوم اعتراف می‌کند. روایت‌شناسان بسیاری مانند آنسگر نونینگ (۱۳۸۹: ۳۹-۷۰)، برای رفع مشکلات، دست به بازنگری در این مفهوم زده‌اند.

نسل سوم بلاغت‌پژوهان، دیوید ریشتر، مری دوایل اسپرینگر (Mary Doyle Springer)، هری شاو (Harry Shaw)، پیتر رابینوویتز و جیمز فیلان دانشجویان بوت، شلدون سَکس (Sheldon Sacks) و رَلف رَدِر (Ralph Rader) بودند (فیلان، ۲۰۰۵ ب: ۵۰۳). رابینوویتز و فیلان بی‌آنکه از سویه‌های متنی و نویسنده‌محور روایت‌شناسی بلاغی غافل شوند، سویه‌ی مخاطب‌محور را بیشتر گسترش داده‌اند. رابینوویتز، الگویی چهارگانه از مخاطبان ارائه کرده که فیلان شکل پنجمی بدان افزوده است:

۱) مخاطب واقعی (actual audience): خواننده‌ی واقعی که کتاب می‌خواند. تنها خواننده‌ای که نویسنده نمی‌تواند نظارت بر او را تضمین کند.

۲) مخاطب نویسنده (authorial audience): نویسنده اثرش را به شکلی بلاغی برای مخاطب فرضی خاصی طرح می‌افکند. نویسنده همچون فیلسوف، تاریخدان یا روزنامه‌نگار، نمی‌تواند بدون پیش‌فرض‌های خاص درباره‌ی اعتقادات و دانش و ارزش‌های خواننده‌اش بنویسد. انتخاب‌های هنری او آگاهانه و ناآگاهانه بر اساس این فرض‌هاست و تا حدودی موقّیّت‌های هنری‌اش وابسته به دقّت در گزینش آنهاست. با توجّه به اینکه ساختار رمان برای مخاطب فرضی نویسنده (مخاطب نویسنده) طراحی شده است، برای

فهم رمان باید تا اندازه‌ای در مشخصه‌های این مخاطب سهیم شد. از آنجاکه معمولاً نویسنده‌ی ضمنی، به لحاظ اخلاقی، شخصیتی برتر از همتای واقعی‌اش دارد، وقتی به مخاطب نویسنده می‌پیوندیم، مجبوریم سراغ «بخش بهتر» خودمان برویم. اما همان‌طور که بیشتر رمان‌نویسان بر اطلاعاتی که ما در حقیقت نخواهیم داشت تکیه نمی‌کنند، حتی اگر به سراغ بخش بهتر ما بروند، فقط سراغ آن کیفیت‌های اخلاقی خواهند رفت که معتقدند مخاطب واقعی اندوخته دارد. به همین دلیل، بیشتر نویسندگان فاصله‌ی میان مخاطب نویسنده و مخاطب واقعی را کم می‌کنند.^۱ همیشه میان مخاطب واقعی و مخاطب نویسنده فاصله‌ای وجود دارد و چون همه‌ی انتخاب‌های هنری و به همین دلیل همه‌ی تأثیرها بر حسب دانش فرضی و اعتقادات مخاطب نویسنده محاسبه می‌شوند. این فاصله را باید خوانندگانی پر کنند که مایل‌اند کتاب را بفهمند. اگر فاصله‌ی تاریخی فرهنگی متون برای فهم، دشواری ایجاد می‌کند، به سبب دسترسی نداشتن به دانش مورد نیاز برای پیوستن به مخاطب نویسنده است (رابینوویتز، ۱۹۹۷: ۱۲۶-۱۲۷). مخاطب نویسنده، خواننده‌ای آرمانی است که پیام نویسنده‌ی ضمنی را درمی‌یابد. این مخاطب با آنچه روایت‌شناسان خواننده‌ی ضمنی می‌نامند، مطابقت دارد (فیلان، ۲۰۰۵: ب: ۵۰۳). نویسنده‌ی ضمنی مثل نویسنده‌ی واقعی، بیرون از متن است، ولی خواننده‌ی ضمنی، درون متن قرار می‌گیرد (همان: ۲۰۰۵ الف: ۴۷).

۳) مخاطب روایت (narrative audience): از آنجاکه رمان عموماً تقلید برخی اشکال غیر داستانی (معمولاً تاریخ، زندگی‌نامه، خودزندگی‌نامه) است، راوی به شکلی ضمنی یا آشکار، تقلیدی از نویسنده است. او برای مخاطبی تقلیدی می‌نویسد که دانش ویژه‌ای دارد؛ برای مثال، راوی جنگ و صلح تاریخ‌دان است. او همچون مورخ، برای مخاطبی می‌نویسد که نه تنها - مانند مخاطب نویسنده - می‌داند که مسکو در سال ۱۸۱۲ سوخته است، بلکه اعتقاد دارد که ناتاشا، پیر، و آندری «واقعاً» وجود دارند و این رویدادها در زندگی‌شان «واقعاً» رخ داده است. در نتیجه برای خواندن جنگ و صلح باید

۱. البته استثنائاتی هم وجود دارد. نویسندگانی مثل جویس در *بیداری فینگان*، اصلاً درباره‌ی خوانندگان واقعی نگران نیستند؛ دیگرانی مثل جان بارت مقاصدی دارند که آن‌قدر زیرکانه و پیچیده است که فقط می‌توانند برای مخاطب نویسنده‌ای بنویسند که در بهترین حالت می‌دانند وجود دارد، اما بخش کوچکی از مخاطب واقعی آنهاست؛ و نیز ولادیمیر ناباکوف ... (رابینوویتز، ۱۹۷۷: ۱۲۶).

کاری بیش از پیوستن به مخاطب نویسنده جنگ و صلح انجام داد؛ باید هم‌زمان مخاطب روایت خیالی‌ای بود که راوی برایش می‌نویسد. تفاوت مخاطب روایت و مخاطب نویسنده در داستان‌های علمی - تخیلی این است که مخاطب روایت می‌پذیرد آنچه مخاطب نویسنده می‌داند، از نظر علمی نادرست است. یکی از راه‌های تعیین مشخصات مخاطب روایت، پاسخ به این پرسش است که «اگر این اثر، داستانی واقعی بود، چه نوع خواننده‌ای داشت؟» یا حتی بهتر بگوییم «اگر این اثر، داستانی واقعی باشد، خواننده باید تظاهر به داشتن چه نوع شخصیتی کند؟ برای فهم این داستان باید چه چیزهایی دانست و به چه چیزهایی اعتقاد داشت؟» (رابینوویتز، ۱۹۷۷: ۱۲۷-۱۲۸). مخاطب روایت، نقشی است که وقتی خوانندگان وارد جهان روایی می‌شوند و فرضیات آن را - نظیر اعتقاد به واقعیت اشخاص و حوادث می‌پذیرند - بازی می‌کنند (فیلان، ۲۰۰۵: ب: ۵۰۳).

۴) مخاطب آرمانی روایت (ideal narrative audience): مخاطبی که راوی

آرزوی نوشتن برای او را دارد (رابینوویتز، ۱۹۹۸: ۹۶). در کل کتاب پیش از خوانش، فقط یک بار در پاورقی از این مفهوم سخن رفته است (همان). وین بوت نیز در مؤخره‌اش بر چاپ دوم بلاغت داستان (۱۹۸۳: ۴۲۲-۴۲۷)، الگوی رابینوویتز را بدون بحث مخاطب آرمانی روایت مطرح می‌کند. فیلان هم در ابتدا معتقد بود این مفهوم برای رابینوویتز کاربرد مهمی ندارد و آن را از تحلیل کنار می‌گذارد (فیلان، ۱۹۸۹: ۱۴۱ و ۲۲۶)، اما بعدها اهمیت آن را متذکر می‌شود (همان: ۱۹۹۶: ۱۴۴-۱۴۵).

۵) روایت‌شنو (narratee): جیمز فیلان (۲۰۰۵: ۵۰۳) الگوی رابینوویتز را با

تمایزی آشکار میان مخاطب روایت و روایت‌شنو تکمیل کرده است؛ اولی را نقش مشاهده‌گر درون داستان تعریف می‌کند و دومی را مخاطبی که راوی خطابش می‌کند. روایت‌شنو ممکن است با مخاطب آرمانی روایت مطابق باشد یا نباشد (همان، ۱۹۹۶: ۲۱۵). از دیدگاه رابینوویتز (۱۹۷۷: ۱۳۴-۱۳۵)، راوی نامعتبر، گزاره‌های نادرستی دارد، ولی نه بر اساس ملاک‌های جهان واقعی یا ملاک‌های مخاطب نویسنده، بلکه بر اساس

۱. البته خود رابینوویتز (۱۹۷۷: ۱۲۸-۱۲۹) هم به دیدگاه جerald پرنس درباره روایت‌شنو توجه دارد. نخستین بار رولان بارت (۱۳۹۲: ۲۹) اصطلاح narrataire را در معنای روایت‌شنو و در برابر راوی استفاده کرد؛ سپس پرنس در مقاله "Notes toward a Characterization of Fictional Narratees", *Genre 4*, 1971: 100-105، مسئله روایت‌شنو را مطرح کرد (اشمید، ۲۰۱۳: ب: ۱؛ برای اطلاع بیشتر نک: پرنس، ۱۹۸۲: ۱۶-۲۰؛ دینگت، ۲۰۰۵: ۳۳۸). اصطلاح بارت پیش‌تر در *ژاک قضا و قدری دینی دیدرو* به کار رفته است.

ملاک‌های مخاطب روایت خودش. تصوّر راوی نامعتبر، از مخاطب آرمانی روایت برمی‌خیزد. مخاطب آرمانی روایت و مخاطب روایت به هم مربوط می‌شوند؛ تقریباً مشابه همان شکلی که مخاطب نویسنده به مخاطب واقعی مرتبط است. در پایان خیابان (*End Of the Road*) جان بارت، مخاطب نویسنده می‌داند که جیکب هورنر هرگز وجود نداشته است. مخاطب روایت معتقد است که او وجود دارد، اما همه تحلیل‌هایش را کامل نمی‌پذیرد و مخاطب آرمانی، روایت آنچه را او می‌گوید، چشم‌پسته می‌پذیرد. به‌عنوان یک قاعده عام، فاصله میان مخاطب نویسنده و مخاطب روایت در راستای محور «حقیقت»، «تاریخ» یا «دانش» است، یعنی مخاطب روایت باور می‌کند که رویدادهای خاصی می‌توانند اتفاق بیفتند یا اتفاق افتاده‌اند، ولی فاصله میان مخاطب روایت و مخاطب آرمانی روایت در راستای محور اخلاق یا تفسیر است. مخاطب آرمانی روایت با تحلیل خاص راوی از رویدادها توافق دارد، اما مخاطب روایت به داوری درباره آنها فراخوانده می‌شود. هر متنی در بستری نابسامان گسترش می‌یابد. وضع نابسامان متن از دیدگاه فیلان (۱۳۹۲: ۱۴) دو شکل دارد:

۱) **ناپایداری (instability):** در سطح داستان^۱ رخ می‌دهد و روابط انفرادی و بینافردی شخصیت‌ها و موقعیت‌های آنها را در بر می‌گیرد.

۲) **تنش (tension):** در سطح گفتمان اتفاق می‌افتد و روابط نویسندگان، راویان و مخاطبان را شامل می‌شود، به‌ویژه فاصله میان ارزش‌ها و اعتقادات فرستندگان و گیرندگان روایت. راوی نامعتبر بدین شیوه گسترش می‌یابد.

فیلان (همان: ۱۱) تعریف ساده‌تری از مفهوم راوی نامعتبر می‌دهد که دشواری‌های تعریف بر اساس نویسنده ضمنی وین بوت را ندارد. وی سه کارکرد اصلی برای راوی قائل است:

۱. درباره شخصیت‌ها و رویدادها گزارش می‌دهد (حقیقت)؛
 ۲. آن گزارش‌ها را تفسیر می‌کند (دانش)؛
 ۳. آن گزارش‌ها و / یا تفسیرها را ارزیابی اخلاقی می‌کند (اخلاق).
- نزدیکی یا دوری نویسندگان به این گزارش‌ها و تفسیرها و ارزیابی‌ها، راوی را معتبر

۱. به تمایز کلاسیک داستان (story) و گفتمان (discourse) و یا فیبولا (fabula) و سیوژه (sjuzhet) اشاره دارد (شین، ۲۰۰۵: ۵۶۶-۵۶۸).

یا نامعتبر می‌سازد. راوی می‌تواند با تحریف یا بیان ناکافی، اعتبار خود را زیر سؤال ببرد. در نتیجه، شش حالت بی‌اعتباری ممکن می‌شود: ۱. گزارش ناقص؛ ۲. گزارش نادرست؛ ۳. تفسیر ناقص؛ ۴. تفسیر نادرست؛ ۵. ارزیابی ناقص؛ ۶. ارزیابی نادرست.

تحلیل داستان «درخت»

اینک برای نمونه، با تلفیق دیدگاه‌های رابینوویتز و فیلان درباره‌ی راوی نامعتبر و موقعیت مخاطبان - که خود نیم‌نگاهی به مفهوم نویسنده‌ی ضمنی وین بوت دارند - داستان کوتاه «درخت» را از مجموعه‌ی من هم چه‌گوارا هستم، اثر گلی ترقی بررسی می‌کنیم. در این داستان، ظاهراً مردی بی‌کار و بی‌عاز زندگی خود را روایت می‌کند. او هیچ تلاشی در زندگی انجام نمی‌دهد و پیوسته روی تخت می‌خوابد و جریان تند اضمحلال خود و سایرین را کاهلانه تماشا می‌کند. موضوع اصلی این داستان از دیدگاه ما به‌عنوان یکی از مخاطبان واقعی روایت، «سوءاستفاده» است. با توجه به موقعیت راوی، شخصیت‌ها به دو دسته‌ی اصلی سوءاستفاده‌کنندگان (راوی، مهری و مادر مهری) و سوءاستفاده‌شوندگان (زن، محمود، مادر، راوی) تقسیم می‌شوند:

چرخه‌ی سوءاستفاده



سوءاستفاده‌شوندگان

الف) همسر راوی

راوی هم‌داستان (homodiegetic narrator) درخت، گزارش و تفسیر درستی از رابطه‌ی

خود با همسرش - به عنوان مهم‌ترین سوءاستفاده‌شونده - به دست می‌دهد:

(۱) «زنم دوباره اصرار می‌کند. التماس می‌کند. با وحشت دورم می‌چرخد» (ترقی، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

(۲) «خودم را به خواب می‌زنم. از رختخوابم بوی چرک و چربی می‌آید، بوی سیگار و ته‌مانده غذا» (همان).

(۳) «به درک که شکل سگ شده‌ام و تنم بو می‌دهد... کاش یه حیوون تک‌یاخته‌ای می‌شدم ته گودال و کسی به فکر نجاتم نبود» (همان: ۱۰۳-۱۰۴).

(۴) «خودم را به غش می‌زنم و آه و ناله می‌کنم» (همان: ۱۰۴).

(۵) «زنم می‌گوید: "عزیزم! امشب مهمون منی". انگار شب‌های دیگر مهمان من هستیم» (همان: ۱۱۱).

اما ارزیابی او از این گزارش‌ها و تفسیرها، پیچیدگی‌هایی دارد و چندان اخلاقی به نظر نمی‌رسد:

(۶) «در فکرم که چرا؟ من که آن قدر دوستش داشتم، من که آن قدر مطمئن بودم» (همان: ۱۱۰).

(۷) «محمود ... می‌گوید: "خاک بر سر بی‌غیرتت! غرورت کجا رفته؟ تا کی می‌خوای زنت نونتو بده؟" می‌خندم و می‌گویم: "رفیق خوب و مهربان! چرا نمی‌خوای بفهمی که من برگزیده انسان‌ها هستم؟"» (همان).

(۸) «حس می‌کنم مرد خوشبختی هستم. مرد خوشبخت هویج‌خوار. دلم می‌خواهد بروم زیر میز و پاهایش را ببوسم ... ای وای! ای وای! حق با این زن است» (همان: ۱۱۲).

(۹) «نمی‌دانم چی رفته توی شلوارم. یاد زنم هستم که مشغول شستن ملافه‌هاست و اینجا شوهر جاودانی‌اش شپش گذاشته است» (همان: ۱۱۴).

در مورد (۶) و تا میانه (۷)، مخاطب روایت احساس می‌کند راوی نیز از وضع آزارنده خود و ظلم‌هایی که به همسرش روا می‌دارد، آگاه است و در ارزیابی اخلاقی شخصی خود، به زشتی کارهایش اذعان دارد، اما مخاطب آرمانی روایت که تمام نکات ظریف بیان راوی را درمی‌یابد، پیش‌تر با آنچه در موارد (۸) و (۹) تجلّی می‌یابد آشناست. ترکیب «مرد خوشبخت هویج‌خوار» و جمله «ای وای! ای وای! حق با این زن است» با استفاده از نوعی گفتمان دوآوایی باختینی، نشان می‌دهد که راوی ارزیابی اخلاقی

متفاوتی از کارهای خودش دارد. در نتیجه می‌توان فرض کرد ارزیابی ناقص یا نادرست اخلاقی راوی، او را بی‌اعتبار می‌کند. نیمه آغازین (۹) نیز بیان توجه مرد به همسرش در جایگاه یک کالای مصرفی - خدماتی است. در نتیجه، مخاطب آرمانی و مخاطب روایت، هر دو به شیوه‌ای متفاوت به ترتیب برای راوی و همسر راوی هم‌دلی می‌کنند. نخستین تنش در میان مخاطبان، از اینجا آغاز می‌شود.

ب) دوست راوی

درباره دوست راوی، محمود، نیز وضع به همین شکل است و راوی درباره‌اش، در مقام یکی دیگر از سوءاستفاده‌شوندگان، با وجود گزارش و تفسیر صحیح وی، ارزیابی متفاوتی دارد: (۱۰) «منتظر محمود هستم. منتظرم زودتر بیاید. شاید بتوانم چند تومانی به زور ازش درآورم ... اصولاً باید سر آدم احمقی مثل محمود کلاه گذاشت و خندید» (همان: ۱۰۶). (۱۱) «زیر بغلش پر از روزنامه است. می‌زند روی میز. می‌گوید: "زنده باد! پنج تا جت دیگه. داره پدرشون درمیاد". این انسان شرافتمند به فکر نجات آدم‌هاست» (همان: ۱۱۳).

ج) مادر راوی

درباره مادر راوی گزاره‌های متنوعی در داستان دیده می‌شود: (۱۲) «از ته دل خوشحالم که مادرم در حال مردن است» (همان: ۱۰۶). (۱۳) «از درز در، یک پا و یک دست مادرم پیدااست. من می‌گویم که بهتر است بمیرد، بمیرد، بمیرد» (همان: ۱۰۷). (۱۴) «یاد روزهایی می‌افتم که مادرم مرا روی شانه‌هایش سوار می‌کرد و دور اتاق می‌چرخاند. آن روزهایی که مثل یک ستون قوی و تنومند بود» (همان: ۱۱۰). (۱۵) «کوچه خوشبختی! اینجا من و مادرم زندگی می‌کردیم. حالا شده کودکستان کرولال‌ها ... به نظرم می‌رسد که مادرم هنوز روی پله‌ها نشسته است و دارد خیاطی می‌کند ... درخت‌ها را کنده‌اند، همان درخت‌هایی که مادرم خودش آیشان می‌داد. خودش هم شبیه به یک درخت بود؛ یک درخت تنومند و کهن‌سال؛ یک درخت عظیم و جاودانی، مثل درخت امامزاده قاسم که می‌شد تویش زندگی کرد» (همان: ۱۱۳). (۱۶) «یادم می‌افتد که زخم مرا عقب دکتر فرستاده است. رقیه صبح توی راهرو گریه می‌کرد. می‌گفت که مادرم رو به مرگ است. ته گلویم می‌سوزد. خب، چه کار کنم که

دارد می‌میرد؟ چه بهتر ... نمی‌خواهم باور کنم که درخت جاودان من، مثل تمام چیزهای دیگر، پوسیدنی و پوچ است» (همان: ۱۱۳-۱۱۴).

(۱۷) «به دیروز و امروز فکر می‌کنم؛ به بودن و نبودن، به مادرم و دست‌های گنده‌اش، به زخم» (همان: ۱۱۴).

شماره‌های (۱۲) و (۱۳)، تفاوت‌های ارزیابی اخلاقی راوی را نشان می‌دهد و مخاطب روایت را از حق‌ناشناسی پسر نسبت به مادر متأثر می‌سازد. (۱۴) و (۱۵) با گزارش و تفسیر درستی که از گذشته می‌دهند، بر تأثیر مخاطب روایت می‌افزایند؛ اما مخاطب آرمانی روایت در نمونه (۱۶) با حضور راوی در «کوچه خوشبختی» و سوختن «ته گلوی» وی متوجه می‌شود که اگرچه او می‌گوید «چه بهتر» که مادر «دارد می‌میرد»، چقدر نگران «درخت جاودان» خودش است. شماره (۱۷) نیز تأییدی بر مدعای اندوه راوی است. در عبارت آخر، نگاه راوی به مادر و همسر تلاقی می‌کند و این دو یک‌سان در نظر گرفته می‌شوند. به بیان ساده‌تر، راوی نگاه مشابهی به مادر و همسرش دارد؛ بدین ترتیب، تفاوت‌های همدلی انواع مخاطب، دومین تنش را در داستان می‌سازد.

سوءاستفاده‌کنندگان

الف) مهری

از میان سوءاستفاده‌کنندگان، مهم‌ترین نقش را مهری دارد. این نقش تا حدودی مغایر با نقشی است که مخاطبان بیرون از متن برای روسپیان در نظر دارند؛ طبقه‌ای که بیش از سایر طبقات، مورد ستم و سوءاستفاده قرار می‌گیرند^۱:

(۱۸) «مهری ماتش برده است ... با اندوه نگاهم می‌کند. می‌خواهم کنار هم، کنار سوسک‌ها و شپش‌ها. توی جیب شلوارم عقب پول می‌گردد. می‌خندم، از ته دل می‌خندم» (همان: ۱۱۵).

راوی داستان، مهری را مشابه خودش فرض می‌کند؛ موجودی تنبل که جز سوءاستفاده فایده دیگری ندارد:

(۱۹) «[مهری] به بی‌تفاوتی یک مرغ خانگی است» (همان: ۱۰۸).

در واقع، راوی داستان در اینجا در کنار مخاطب روایت، در عین دل‌سوزی برای

۱. هر گونه تفاوت دیدگاه در این مسئله، خوانش‌های مختلفی به دست می‌دهد.

بی‌پناهی مهری، خوانندگان را از سوءاستفاده‌های او باخبر می‌کند، اما این مسئله با اینکه مخاطب آرمانی روایت را وادار به دل‌سوزی برای راوی می‌کند، ظاهراً راوی را به خنده وامی‌دارد. گفتار زیر، نشانی از وجود این گفتمان دوآوایی است که داورهای اخلاقی را درباره مهری به سخره می‌گیرد؛ همچنانکه به شکلی پنهان، داورهای اخلاقی در باب خود راوی را نیز بی‌اهمیت تلقی می‌کند:

(۲۰) «دوستداران اصول صحیح اجتماعی، محکومش کرده‌اند» (همانجا).

نکته مهم در اینجا، تشابهی است که میان مهری و راوی وجود دارد؛ راوی و مهری رابطه دوسویه‌ای در سوءاستفاده از یکدیگر دارند؛ هر دو، سوءاستفاده‌کنندگانی هستند که مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرند. همین مسئله، حس پیچیده و آمیزه‌ای از همدلی و نفرت نسبت به آنها ایجاد می‌کند و فضای داستان را در ذهن خوانندگان می‌سازد؛ راوی با سوءاستفاده‌هایی که از همسر و محمود و مادرش می‌کند، مورد نفرت است و در موقعیت سوءاستفاده‌شونده توسط مهری و مادر مهری، مورد همدلی است. مهری هم که خود سوءاستفاده‌شونده‌ای ابدی است، نشانگر زنجیره بی‌پایان سوءاستفاده‌هاست.

ب) مادر مهری

مادر مهری نیز در زمره سوءاستفاده‌کنندگان طبقه‌بندی می‌شود:

(۲۱) «مهری خانه نیست. مادرش با موهای وز کرده از پشت پنجره اشاره می‌کند و می‌خندد. دندان‌های طلایش برق می‌زند. پنج تومان توی دستش می‌گذارم و برمی‌گردم» (همان: ۱۱۳).

ج) فاسق^۱

حتی رفتار شخصیتی فرعی، نظیر فاسق مهری، هم خوانشی دوگانه ایجاد می‌کند: (۲۲) «مهری با عجله می‌آید تو. بچه‌اش را می‌گذارد کنار من. می‌گوید: آقا از این بچه بدش میاد. یاد بچه خودش می‌افته و خجالت می‌کشه» (همان: ۱۱۴).

مخاطب روایت، کار فاسق را زشت ارزیابی می‌کند، ولی مخاطب آرمانی روایت، با

۱. چرخه سوءاستفاده را می‌توان درباره سایر شخصیت‌های فرعی مانند پدرزن و مادرزن هم در نظر گرفت که البته در نبود شواهد متنی، چندان منطقی به نظر نمی‌رسد.

احساس شرم و حیای او همدلی می‌کند. فاسق، سوءاستفاده‌کننده است. او علاوه بر خیانت به همسرش و تمتع جنسی از مهری، مزاحم همنشینی راوی و مهری شده است و راوی را به نوعی مجبور می‌کند از بچه مهری نگهداری کند. فاسق و راوی شباهت‌های انکارناپذیری دارند؛ در شماره (۱۶) هم نظیر قطعه زیر، زنی منتظر همسرش است:

(۲۳) «مهری ... می‌گوید: آگه می‌خوای بخوابی، برو تو صندوق خونه، یا تو اتاق مادرم.

این یکی زود می‌ره، زنش منتظرشه» (همان: ۱۱۴).

به طور عام می‌توان گفت عمده شخصیت‌ها رفتار و گفتاری متناقض دارند که باعث برانگیختن احساسات متناقضی در انواع مخاطبان می‌شوند. داستان «درخت» فاقد روایت‌شنو است و مخاطب واقعی و ضمنی هم بیرون از متن قرار دارند. در نتیجه، نگرش مخاطب روایت و مخاطب آرمانی روایت را می‌توان بدین شکل نشان داد:

مخاطب آرمانی روایت	مخاطب روایت	
پیش‌تر با آنچه در موارد (۸) و (۹) تجلی می‌یابد آشناست: ترکیب «مرد خوشبخت هویج‌خوار» و جمله «ای وای! ای وای! حق با این زن است»./ همدلی با راوی	راوی نیز از وضع آزارنده خود و ظلم‌هایی که به همسرش روا می‌دارد، آگاه است و در ارزیابی اخلاقی شخصی خویش، به زشتی کارهایش اذعان دارد./ همدلی با همسر راوی	همسر
همدلی با راوی	همدلی با محمود	محمود
با حضور راوی در «کوچه خوشبختی» و سوختن «ته‌گلی» وی متوجه می‌شود که اگرچه او می‌گوید «چه بهتر» که مادر «دارد می‌میرد»، چقدر نگران «درخت جاودان» خودش است.	از حق‌ناشناسی پسر نسبت به مادر متأثر است.	مادر
دل‌سوزی برای راوی	دل‌سوزی برای بی‌پناهی مهری	مهری
با احساس شرم و حیای فاسق همدلی می‌کند.	کار فاسق را زشت ارزیابی می‌کند.	فاسق

تنش‌ها در داستان «درخت»، بسیار قوی‌تر از ناپایداری‌ها هستند. علاوه بر اختلافات شخصی راوی با سایرین - که در سراسر داستان با گزارش صادقانه راوی نامعتبر مرور شده‌اند - مهم‌ترین ناپایداری را می‌توان در کشمکش مبهم راوی و همسرش فرض کرد

۱. جز اینکه از فاسق سوءاستفاده نمی‌شود.

که راوی را به دنبال پزشک برای مادرش می‌فرستد، ولی راوی سر از خانه مهری درمی‌آورد (نک: نمونه (۱۶)).

درخت: جاودانگی و پوسیدگی

عنوان داستان، «درخت» است و درخت در اینجا ارتباط ویژه‌ای با جاودانگی و صورت متقابل آن، پوسیدگی، دارد. در واقع، هسته‌ای سه‌گانه از واژه‌های درخت، جاودانگی، پوسیدگی وجود دارد که با پیشرفت خوانش داستان، حتی در غیاب یکی، دیگری نیز تداعی می‌شود. تمام سوءاستفاده‌شوندگان، شباهتی به درخت دارند و راوی تلاش می‌کند اضمحلال تدریجی آنان را با استفاده از واژه‌های جاودانگی و پوسیدگی بیان کند. مادر به عنوان قدیمی‌ترین سوءاستفاده‌شونده، نقشی کلیدی دارد و گفتمان دوآوایی دربارهٔ تقابل پوسیدگی و جاودانگی درخت در نمونه‌های (۱۵) و (۱۶) به وضوح دیده می‌شود. مفهوم پوسیدن در اینجا، نقطهٔ کلیدی اتصال زن و مادر است:

(۲۴) «من گودی زیر چشم‌هایش را نشانش می‌دهم و شل شدن پوست گونه‌هایش را، و من سرش را جلو آینه میان دست‌هایم نگه می‌دارم تا ببیند که او هم دارد یواش یواش مثل من شبیه به چیزی پوسیده می‌شود» (همان: ۱۰۵).

سوءاستفاده‌کنندگان نمی‌پوسند، اما سوءاستفاده‌شوندگان می‌پوسند. راوی می‌خواهد پوسیدگی آنان را به خودشان و مخاطبان بباوراند؛ مخاطب آرمانی روایت می‌پذیرد، اما مخاطب روایت در آن تردید می‌کند. در هر صورت، راوی از پوسیدگی جاودانگی می‌ترسد که مورد سوءاستفاده قرار می‌دهد. در اینجا، مخاطب روایت درمی‌یابد که راوی برای مادر و زنش همدردی نمی‌کند، بلکه نگران از دست دادن افرادی است که از آنان سوءاستفاده می‌کند. با این حال، مخاطب آرمانی روایت، اندوه وی را باور نمی‌کند یا ناشی از پیش‌بینی فقدان مادر و زن ارزیابی می‌کند. به طور کلی، آنچه این داستان را شایستهٔ خواندن می‌سازد، تغییراتی است که با پیشرفت خوانش داستان در منظر اخلاقی خوانندگان از رفتار راوی ایجاد می‌شود. این تغییرات، سبب داوری‌های متفاوت و متناقضی می‌شود که گفتمان دوآوایی داستان را در سرتاسر متن گسترش می‌دهد. حتی سوءاستفاده‌شوندهٔ کم‌اهمیتی مثل رقیه به جاودانگی و مادر بی‌ارتباط نیست:

(۲۵) «این خدمتکار جاودانی ... به این حرف‌ها می‌خندد» (همان: ۱۰۶).

(۲۶) «توی دست‌هایش چیزی سالم و حیوانی است؛ یک جور قدرت جادویی، یک

نوع دوام، یک نوع ثبات همیشگی که مرا یاد آن وقت‌های مادرم می‌اندازد» (همان: ۱۰۷).

اما مهری، مهم‌ترین سوءاستفاده‌کننده، رابطه معکوسی با درخت دارد:

(۲۷) «بوی پهن می‌دهد. بوی تمام مردهای محله، می‌پرسم: تو هیچ‌وقت درخت امامزاده قاسمو دیدی؟. نگاه می‌کند و سرش را تکان می‌دهد. می‌پرسم: تو هیچ‌وقت یه درخت داشته‌ای که همیشه درخت بوده، که همیشه درخت مونده؟. نگاه می‌کند و می‌خندد» (همان: ۱۱۵).

در عین حال، شباهت غریبی نیز با مادر راوی به عنوان یک سوءاستفاده‌شده قدیمی دارد که می‌توان آن را متعلق با همان دل‌سوزی مخاطبان برای روسپیان دانست:

(۱۳) «از درز در، یک پا و یک دست مادرم پیداست» (همان: ۱۰۷).

(۲۸) «[مهری] یک پایش از لبه تخت آویزان است» (همان: ۱۰۸).

(۲۹) «به نظرم می‌آید که مادرم را گذاشته‌اند توی قبر و رویش را پوشانده‌اند. خب پس باید عزا گرفت. باید سوگواری کرد. مهری را بغل می‌کنم»^۱ (همان: ۱۱۵).

نمونه‌های (۱۳) و (۲۸)، کانونی‌سازی (focalization) مشابهی دارند و شباهتی پنهان میان مادر و مهری را بازتاب می‌دهند؛ دو شخصیتی که هر دو در گذشته مورد سوءاستفاده قرار گرفته‌اند؛ مادر همچنان در معرض سوءاستفاده است، اما مهری برای فرار از این موقعیت، در عین اینکه مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد، خود نیز به سوءاستفاده‌کننده بی‌احساسی تبدیل می‌شود. یعنی راوی برای جاودانگی و فرار از مورد سوءاستفاده قرار گرفتن و معادل آن پوسیدگی، حتماً باید سراغ سوءاستفاده کردن برود.

راوی در مقام سوءاستفاده‌شونده و سوءاستفاده‌کننده، رابطه‌ای دوگانه با درخت دارد؛ در همه جا نقشی مقابل درخت و جاودانگی دارد، ولی در نمونه (۹)، خود به صورتی تسخرآمیز (ironic) جاودانه است. راوی سوءاستفاده‌کننده با وجود پوسیدگی و مورد سوءاستفاده قرار گرفتن، نمایش جذاب پایانی داستان را فراهم می‌کند:

(۳۰) «دل‌م می‌خواهد دست بزنم، داد بکشم، شادی کنم. زن عزیزم! کاش تو هم اینجا بودی و آواز "عشق چیز باشکوهی است" را برای ما می‌خواندی. مهری ماتش برده است. بچه‌اش را می‌گذارد کنار دیوار و با اندوه نگاه می‌کند. می‌خواهیم کنار هم، کنار سوسک‌ها و شپش‌ها. توی جیب شلوارم عقب پول می‌گردد. می‌خندم، از ته دل می‌خندم» (همان).

۱. با وجود ادعای خوشحالی راوی، راوی اندوهگین است و جای خالی مادرش را با مهری پر می‌کند.

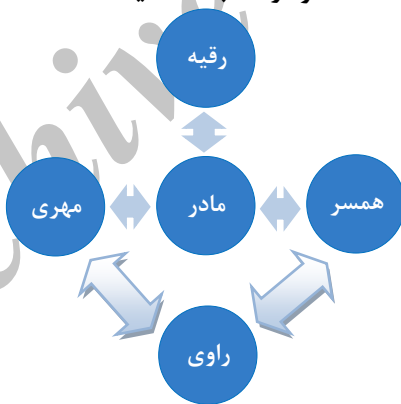
جای‌گشت‌های متشابه

مجموعه شباهت‌های شخصیت‌ها را به صورت زیر می‌توان نمایش داد:

شخصیت‌های مشابه
(۱۷) مادر = همسر
(۱۹) مهری = راوی
(۲۴) همسر = راوی
(۲۶) مادر = رقیه
(۱۳)، (۲۸)، (۲۹) مادر = مهری

همان‌طور که از جدول بالا و نمودار پایین برمی‌آید، مادر، مرکز شباهت جاودانان و سوءاستفاده‌شوندگان است، و مهری و رقیه و همسر راوی به او شباهت دارند، اما مهری از نظر سوءاستفاده کردن و همسر از نظر سوءاستفاده شدن، به راوی شبیه‌اند که خود موقعیتی دوسویه دارد.

نمودار تشابه شخصیت‌ها



از تمام این روابط به سادگی می‌توان نتیجه گرفت که از نظرگاه راوی، موقعیت سوءاستفاده‌کننده و سوءاستفاده‌شونده جای‌گشت‌هایی یک‌سان‌اند که همه شخصیت‌ها به نوبت در آنها قرار می‌گیرند یا گرفته‌اند. راوی، با دیدن فرجام درخت جاودانی‌اش، مادر، و اضمحلال تدریجی او که ثمره سال‌ها مورد سوءاستفاده قرار گرفتن است، تصمیم می‌گیرد نه مثل همسرش که با مادرش این‌همانی دارد، بلکه همچون مهری عمل کند و در عین سوءاستفاده شدن، سوءاستفاده کند. اصلی‌ترین تنش اخلاقی میان

راوی و خوانندگان به همین نقطه مربوط می‌شود؛ آیا برای فرار از پوسیدگی تدریجی باید سوءاستفاده کرد؟ بدین ترتیب، راوی ارزیابی اخلاقی سنتی ما را در باب سوءاستفاده به بوتۀ نقد می‌نهد، حتی اگر با او موافق نباشیم. همین تنش و توافق نداشتن در کنار ناپایداری‌های اندک موجود در پی‌رنگ، داستان را به اثری خواندنی تبدیل می‌کند. تنش‌های میان انواع خوانندگان با یکدیگر و راوی، فضای چندبعدی اخلاقی روایت این داستان ساده را پیچیده می‌سازد؛ داستانی که شاید ناپایداری‌های میان اشخاص، هیجان‌چندانی برای خوانش آن بر نمی‌انگیزد. البته این خوانش ما از داستان است و امکان دارد با خوانش‌های متفاوت خوانندگان، بتوان تحلیل‌های متفاوتی عرضه کرد که هیچ‌یک از دیگری معتبرتر نیست.

منابع

- بارت، رولان (۱۳۹۲)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمۀ محمد راغب، تهران، رخ داد نو.
- بوت، وین سی. (۱۳۸۹)، «از رستاخیز نویسندهٔ ضمنی چه حاصل؟»، *نق‌هایی به جهان داستان*، ترجمۀ حسین صافی، تهران، رخ داد نو.
- ترقی، گلی (۱۳۸۷)، «درخت»، *من هم چه گوارا هستم*، تهران، نیلوفر.
- تینیانوف، یوری (۱۳۸۵)، «دربارهٔ تحوّل ادبی»، *نظریهٔ ادبیات*، گردآوری و ترجمۀ فرانسه تزوتان تودوروف، ترجمۀ عاطفه طاهایی، تهران، اختران.
- راغب، محمد (۱۳۸۸)، *تاریخ بیهقی بر بنیاد دانش روایت‌شناسی*، پایان‌نامهٔ دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمۀ ابوالفضل حرّی، تهران، نیلوفر.
- فیلان، جیمز (۱۳۹۲)، «بلاغت/اخلاق»، *کتاب ماه ادبیات*، شمارهٔ ۷۳، اردیبهشت، ترجمۀ محمد راغب، تهران.
- نونینگ، آنسگر اف. (۱۳۸۹)، «بازنگری در مفهوم روایت نامعتبر: تلفیق رویکردی شناختی با رویکردی سخن‌شناختی»، *نق‌هایی به جهان داستان*، ترجمۀ حسین صافی، تهران، رخ داد نو.
- ولک، رنه (۱۳۸۵)، *تاریخ نقد جدید*، ترجمۀ سعید ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر.
- ویمست، ویلیام کی. و مونرو سی. بیردزلی (۱۳۹۲)، «مغالطهٔ نیت‌گرا»، *کتاب ماه ادبیات*، شمارهٔ ۷۴، خرداد، ترجمۀ پژمان واسعی، تهران.

Booths, Wayne C. (1983), *the Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago press.

Chatman, Seymour (1964), *Story and Discourse*, Ithaca & London, Cornell

- University Press.
- Chatman, Seymour (1990), *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- Diengott, Nilli (2005), "Narratee", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, London & New York, Routledge.
- Fludernik, Munika (2005), "Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present", *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan & Peter J. Rabinowitz, Oxford & etc, Blackwell.
- Herman, Luc & Bart Vervaeck (2005), "Postclassical Narratology", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, London & New York, Routledge.
- Nünning, Ansgar (2003), "Narratology or Narratologies", *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, eds. Tom Kindt & Hans-Harald Muller, Berlin & New York, Walter de Gruyter.
- Nünning, Ansgar (2005), "Implied Author", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, London & New York, Routledge.
- Phelan, James (1989), *Reading People, Reading Plots*, Chicago & London, The University of Chicago Press.
- Phelan, James (1996), *Narrative as Rhetoric*, Columbus, Ohio State University Press.
- Phelan, James (2005a), *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca, Cornell University Press.
- Phelan, James (2005b), "Rhetorical Approach to Narrative Theory", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, London & New York, Routledge.
- Phelan James & Peter J. Rabinowitz (2005), "Introduction: Tradition and Innovation in Contemporary Narrative Theory", *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan & Peter J. Rabinowitz, Oxford & etc, Blackwell.
- Prince, Gerald (1982), *Narratology The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton Publisher.
- Rabinowitz, Peter J. (1977), "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences", *Critical Inquiry*, autumn.
- Rabinowitz, Peter J. (1998), *Before Reading*, Columbus, Ohio State University Press.
- Richter, David H. (2005), "Chicago School, The", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, London & New York, Routledge.

- Schmid, Wolf (2013a), "Implied Author (Revised Version)", *The Living Handbook of Narratology*: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implied-author-revised-version>, Created: 26. January 2013/Revised: 4. October 2013.
- Schmid, Wolf (2013b), "Narratee", *The Living Handbook of Narratology*: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratee>, Created: 22. January 2013/Revised: 3. October 2013.
- Shen, Dan (2005), "Story-Discourse Distinction", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, London & New York, Routledge.

Archive of SID