

بررسی مؤلفه‌ها و ابعاد شناختی «راوی همه‌چیزدان» در ادبیات داستانی

فضل‌الله خدادادی*

حمید عبداللهیان**، شیرین عاشورلو***

چکیده

راوی (قصه‌گو) در ادبیات داستانی کسی است که داستان را نقل می‌کند و این بدان معناست که کلیه حوادثی که در داستان نقل می‌شود به نوعی به راوی مربوط است؛ به طوری که تمام اجزای تشکیل‌دهنده ساخت و ساز یک داستان به طور غیرمستقیم تحت تأثیر راوی است. راوی در عناصری مثل زمان، توصیف، معرفی شخصیت‌ها، و پیش‌برد حوادث پیرنگ نقش مهمی ایفا می‌کند و به‌صراحت می‌توان ادعا کرد که بدون راوی هیچ روایتی وجود نخواهد داشت. راوی در ادبیات داستانی از لحاظ جایگاه در داستان و ویژگی‌های شخصیتی و خصوصیات فردی به انواع متفاوتی از قبیل «همه‌چیزدان»، «مداخله‌گر»، «اغفال‌گر»، «قابل اعتماد»، و «غیرقابل اعتماد» تقسیم می‌شود و هریک از این انواع نشانه‌ها و ابعادی دارد که می‌توان از طریق این نشانه‌ها به شناخت راوی دست یافت. از نشانه‌های راوی «همه‌چیزدان» می‌توان به «توصیف مکان»، «شناسایی شخصیت‌ها»، «خلاصه‌های زمانی»، و «اظهارات شخصی» اشاره کرد. این پژوهش به شیوه توصیفی - تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای به بررسی مؤلفه‌ها و ابعاد شناختی راوی «همه‌چیزدان» در ادبیات داستانی می‌پردازد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که هر راوی «همه‌چیزدان» یک راوی «مداخله‌گر» است، ولی هر راوی «مداخله‌گر» یک راوی «همه‌چیزدان» نیست. از طرف دیگر، نمی‌توان حکم کرد که راوی سوم شخص (دانای کل)

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین (نویسنده مسئول)

Fazlollah1390@yahoo.com

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی البرز

*** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۱/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۱/۲۲

همیشه یک راوی «همه‌چیزدان» است و گاه دیده می‌شود که راوی سوم شخص (دانای کل) «همه‌چیزدان» نیست.

کلیدواژه‌ها: راوی همه‌چیزدان، راوی مداخله‌گر، راوی دانای کل، ادبیات داستانی.

۱. مقدمه و بیان مسئله

راوی و روایت‌شنو از عناصر جدایی‌ناپذیر هر داستان‌اند و در هر داستان حداقل یک راوی می‌توان یافت. در ادبیات داستانی هر اثر روایی دارای چهار سطح نویسنده واقعی، خواننده واقعی، راوی، و روایت‌شنوست. شناخت راوی در جایگاه گوینده و منبع انتقال پیام و مؤلفه‌های ضروری و حیاتی در میان چهار نقش ذکرشده روایت داستانی بسیار اهمیت دارد.

راوی کسی است که می‌گوید یا روایت می‌کند و کم یا زیاد ممکن است آشکار، بادانش، خودآگاه، و قابل اعتماد باشد و ممکن است در فاصله کم‌تر یا بیش‌تری از رویدادها و موقعیت‌های روایت‌شده، شخصیت‌ها، و روایت‌شنو قرار داده شود (بامشکی، ۱۳۹۲: ۱۸۲).

گاه در یک روایت چندین راوی وجود دارد، ولی هر روایت ناگزیر از وجود حداقل یک راوی است و به قول جرالد پرنس (Jerald Prince):

در هر روایت حداقل یک راوی می‌توان یافت؛ البته ممکن است در روایتی چندین راوی متفاوت وجود داشته باشد که هر کدام به‌نوبت روایت‌نیوشان (مخاطبان) متفاوت و یکسانی را مورد خطاب قرار می‌دهند (2003: 66).

برای مثال، در مثنوی معنوی شاهد ازدیاد راویان و شکل‌گیری سطوح روایی هستیم؛ به طوری که در سراسر مثنوی معنوی هرگاه مولوی در روایت‌گری خود احساس ضعف می‌کند از حسام‌الدین مدد می‌خواهد و از او درخواست می‌کند تا در روایت‌گری داستان به او کمک کند. به طور مثال، در داستان «دقوقی» راوی در هنگام بازگشت از یک گسست روایی از حسام‌الدین برای ادامه روایت‌گری داستان کمک می‌گیرد تا ادامه داستان را بنویسد و کامل کند.

اما نکته ظریفی در ادبیات داستانی و روایت‌شناسی وجود دارد و آن تمایز «راوی» و «نویسنده» است. نویسنده در خارج از دنیای داستان زندگی می‌کند، در حالی که راوی مربوط به جهان داستان و حاصل تخیل نویسنده است. به هر حال، شناخت راوی، یعنی گوینده و منبع انتقال پیام در داستان، بسیار اهمیت دارد و این بدان معناست که همه حوادثی که در داستان نقل می‌شود، به نوعی مربوط به راوی است. از نشانه‌های اصلی

شناختی راوی «همه‌چیزدان» می‌توان به «توصیف زمان و مکان»، «شناسایی و تعریف شخصیت‌ها»، «خلاصه‌های زمانی»، «گزارش آنچه شخصیت‌ها فکر نمی‌کنند یا نمی‌گویند»، و «بیان اظهارات شخصی به سه شیوهٔ تعمیم، تفسیر، و قضاوت» اشاره کرد (← ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۰). این پژوهش به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتاب‌خانه‌ای به بررسی ابعاد شناختی «راوی همه‌چیزدان» در ادبیات داستانی می‌پردازد. کوشش ما در این پژوهش بر آن است تا با شاهد مثال‌هایی از متون داستانی فارسی و خارجی به شناخت هرچه بهتر گونهٔ «راوی همه‌چیزدان» برسیم. بنابراین، این سؤالات پیکرهٔ اصلی این پژوهش را تشکیل می‌دهند:

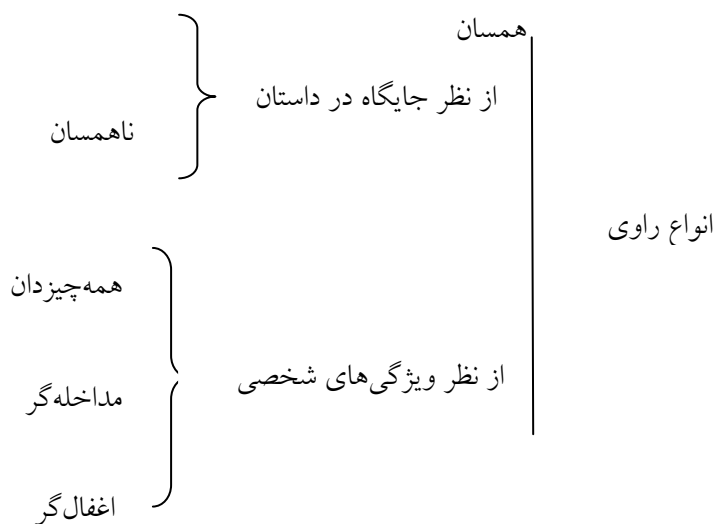
۱. فرق راوی با نویسنده در علم روایت‌شناسی و ادبیات داستانی چیست؟
۲. مؤلفه‌های شناختی «راوی همه‌چیزدان» چگونه در ادبیات داستانی نمود می‌یابد؟
۳. آیا هر «راوی مداخله‌گر» یک «راوی همه‌چیزدان» است؟

۲. راوی: تعریف، اهمیت، و انواع آن در ادبیات داستانی

در علم روایت‌شناسی و ادبیات داستانی راوی یکی از عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ یک متن روایی است؛ به گونه‌ای که می‌توان او را عنصری ضروری و حیاتی در میان دیگر نقش‌های داستان و روایت به‌شمار آورد. در هر روایت «صدایی» وجود دارد که سخن می‌گوید و از طریق او داستان به مخاطب انتقال می‌یابد. اوست که رخداد‌های داستان را برمی‌گزیند و با اعمالی نظیر گسترش دادن، فشرده‌کردن، جابه‌جایی، و گسست زمانی به آن‌ها شکل می‌دهد. راوی می‌تواند به سود اندیشه‌های شخصیت‌ها اقدام نماید، آن‌ها را پنهان یا آشکار کند، یا آرا و اندیشه‌های شخصیت‌ها را از منظر و جایگاهی ویژه تفسیر و ارزیابی کند. در واقع، در هر متن روایی خواننده از طریق راوی و دریچه‌هایی که او بر جهان داستان گشوده است با داستان ارتباط برقرار می‌کند.

راوی عامل ساختاردهنده و از عناصر اصلی روایت است که اصول پایه‌ای داستان که داورهای ارزشی بر پایهٔ آن‌ها شکل می‌گیرد، از راوی تأثیر می‌پذیرد. اوست که اندیشه‌های شخصیت‌ها را از ما پنهان می‌دارد یا آن‌ها را برای ما آشکار می‌سازد و بدین ترتیب تصویر خود از روان‌شناسی را با ما در میان می‌گذارد. اوست که میان سخن نامستقیم و سخن نانتقالی میان ترتیب تقویمی رخدادها و زمان پریشی‌ها گزینش می‌کند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۲).

Narrator (راوی) روایت‌کننده یا دهندهٔ پیام است. در عرصهٔ نمایش، روایت‌کننده کسی است که تمام گفتار نمایشی را تنظیم کرده است که در آن صورت، مخاطب او ممکن است کارگردان، بازیگران، و تماشاچیان باشند. در روایت‌هایی که روایت از طریق سوم شخص انجام می‌گیرد، Narrator آن کسی است که داستان را تعریف می‌کند و در رمان‌هایی که ضمیر «من» به کار می‌رود و روایت با اول شخص صورت می‌گیرد، Narrator خود روایت‌کننده یا راوی است، اما متمایز از راوی اول (کهنمویی‌پور و دیگران، ۱۳۸۱: ۵۰۶). به همین سبب، در ادبیات داستانی راویان گوناگونی نیز برای طیف‌های گوناگون مخاطبان وجود دارد یا این‌که به زبان آشنای مخاطبان سخن می‌گویند. مثلاً در داستان‌های کودکان راوی به زبان کودک، و در داستان‌های فلسفی و علمی راوی به زبان مخاطبی خاص سخن می‌گوید. همچنین، در ادبیات داستانی بین راوی و رویدادهای روایت‌شده فاصله وجود دارد. این فاصله می‌تواند زمانی باشد (راوی رویدادهایی را که سه ساعت یا سه سال پیش رخ داده روایت کند)، می‌تواند گفتمانی باشد (راوی با واژگان خود آنچه یک شخصیت می‌گوید، روایت کند)، می‌تواند ذهنی باشد (راوی از نظر هوشی و ذهنی برتر از روایت‌شده باشد)، و می‌تواند اخلاقی باشد (راوی بافضیلت‌تر از شخصیت‌ها باشد) (Prince, 2003: 67). راوی در ادبیات داستانی از نظر جایگاه در داستان و از نظر ویژگی‌های شخصیتی و خصوصیات فردی به دو دسته تقسیم می‌شود:



از آن‌جا که محور اصلی پژوهش در این مقاله بررسی ابعاد شناختی «راوی همه‌چیزدان» است، بنابراین، برای مشخص شدن مفهوم دیگر انواع راوی، اشاره‌ای خلاصه‌وار به آن‌ها می‌کنیم.

از نظر جایگاه در داستان، راوی به دو گونه همسان و ناهمسان تقسیم می‌شود. راوی هنگامی در ادبیات داستانی از نوع همسان است که در این گونه روایتی یک شخصیت داستانی هم نقش کنش‌گر و هم نقش راوی را بر عهده داشته باشد؛ یعنی راوی در این گونه روایت «از یک سو به عنوان راوی (من/ روایت‌کننده) وظیفه روایت کردن روایت را بر دوش دارد و از سوی دیگر، همچون کنش‌گر (من/ روایت‌شده) عهده‌دار نقش در داستان است» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۰: ۲۲۴). ولی راوی هنگامی در ادبیات داستانی از نوع ناهمسان است که «راوی به عنوان کنش‌گر (شخصیت داستان) در دنیای داستان پدیدار نشود؛ راوی ≠ کنش‌گر. بر خلاف آن در روایت دنیای داستان همسان» یک شخصیت داستانی دو نقش را بر عهده می‌گیرد: از یک سو به عنوان راوی (من - روایت‌کننده) (کسی که حوادث داستان را بیان می‌کند) وظیفه روایت کردن روایت را بر دوش دارد و از سوی دیگر همچون کنش‌گر (من - روایت‌شده) (کسی که حوادث داستان حول اعمال او می‌چرخد) عهده‌دار نقش در داستان است. شخصیت - راوی = شخصیت - کنش‌گر (همان؛ ژپ لنت ولت، ۱۳۹۰: ۳۲). این تقسیم‌بندی از نظر ژپ لنت ولت (Jape Lint Veldt) بر اساس تضاد میان راوی - کنش‌گر سبب آشکار شدن شکل‌های دیگری از گونه‌های روایی در داخل شکل‌های اصلی روایتی (دنیای داستان همسان و دنیای داستان ناهمسان) شد. به طوری که می‌توان گفت از نظر مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی یا کنش‌گران شکل دیگری از روایت نیز در دل دو گونه اصلی پدید می‌آید.

از نظر خصوصیات فردی و ویژگی‌های شخصی نیز راوی به انواع متفاوتی تقسیم می‌شود:

۱.۲ راوی اغفال‌گر (fallible narrator)

راوی اغفال‌گر راوی‌ای است که حرف‌هایش به سبب سادگی، سن کم، و نادانی باورپذیر نیست. این راوی از وقایعی سخن می‌گوید که باورش برای مخاطب ممکن نیست. این راوی به بیان حوادثی می‌پردازد که مخاطب به لحاظ روال وقایع آن‌ها را بهتر از این گونه راوی درک می‌کند و نظری بر خلاف نظر راوی درباره آن‌ها پیدا دارد. دلایل گوناگونی برای این غیرقابل اطمینان بودن وجود دارد. ممکن است راوی خود گناه‌کار یا مجرم باشد و سعی

داشته باشد مخاطب و شخصیت‌های دیگر را به اشتباه بیندازد یا این‌که دیوانه یا بی‌تجربه و ساده‌لوح باشد. اجراکردن این عنصر برای نویسندگان کار دشواری است. تعریف‌کردن یک داستان صاف و پوست‌کنده به مراتب آسان‌تر از تعریف آن به نحوی است که مخاطب را گمراه کند. به همین سبب، استفاده موفقیت‌آمیز از آن دست‌آورد ارزش‌مندی برای نویسنده محسوب می‌شود؛ مثل «بنجی»، از شخصیت‌های رمان *خشم و هیاهو*، اثر ویلیام فاکنر، که پسرکی روان‌پریش و بیمار است که آن‌چه می‌گوید، برای راوی باورناپذیر است. شخصیت اصلی رمان *ماجراهای هاکلبری فین*، هک، نیز پسرکی خردسال است که گفته‌های او برای مخاطب پذیرفتنی نیست. نمونه‌ای از متن *ماجراهای هاکلبری فین* آورده می‌شود:

رفتیم بوته‌زار و تام همه بچه‌ها را قسم داد که راز را فاش نکنند، آن وقت سوراخی را توی تپه درست لای بوته‌ها نشان داد. بعدش شمع‌ها را روشن کردیم و چهار دست و پا داخل شدیم... تام گفت خوب 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 (توین، ۱۳۶۶: ۴۲).

برخی از داستان‌هایی که راوی اغفال‌گر دارند عبارت‌اند از: *در انتظار بربرها*، اثر جی. ام. کوئیزی (J. M. Coetzee)، *سقوط آزاد*، اثر گلدینگ (Golding)، *باقی‌مانده‌های روز*، از ایشی گرو (Ishi Guro)، و ... (تولان، ۱۳۸۶: ۱۴۳).

۲.۲ راوی مداخله‌گر (intrusive narrator)

راوی مداخله‌گر راوی دانای کلی است که به طور مکرر داستان را قطع می‌کند و به داوری درباره شخصیت‌ها و حوادث داستان می‌پردازد. «راوی دخالت‌گر ترفندی است که غالباً واقع‌گرایان قرن نوزدهم به کار می‌گرفتند» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۷۱). راوی رمان‌هایی مانند *آسیاب جلو فانوس*، اثر جورج الیوت، *جنگ و صلح*، اثر تولستوی، *بازار خودفروشی*، اثر هنری فیلدینگ، و در ادبیات داستانی ایران *شوهرا هو خانم*، اثر محمدعلی افغانی، و *کلیدر*، اثر محمود دولت‌آبادی چنین راویانی دارند.

۳.۲ راوی ناموثق (unreliable narrator)

راویان ناموثق راویانی‌اند که نمی‌توان به صحت گفته‌هایشان اطمینان کرد. به راوی ناموثق راوی غیرقابل اعتماد یا راوی اغفال‌گر یا راوی نامعتبر هم می‌گویند. روایت این نوع راویان یا

در بیش‌تر متن یا در بخش‌هایی از آن عامدانه یا از سر ناآگاهی و جهالت، یا به علت فریب‌خوردگی یا دروغ است، یا تمام حقیقت نیست؛ مانند راوی چرخش پیچ، نوشته هنری جیمز. «نشانه‌های غیرقابل اعتماد بودن راوی عبارت‌اند از: راوی با دانش محدود، درگیری شخصی راوی، و نظام الگویی مشکل‌دار راوی» (بامشکی، ۱۳۹۲: ۲۰۷). علاوه بر موارد ذکرشده، گونه‌های دیگری از راوی در ادبیات داستانی نیز وجود دارد که به دلیل محدودیت حجم این پژوهش از حوصله آن خارج است و در جستاری مستقل به آن خواهیم پرداخت.

۳. فرق راوی با نویسنده در ادبیات داستانی

نویسنده ملموس (واقعی) کسی است که در عالم خارج وجود دارد و دارای حیات و روزمرگی است و با ما گفت‌وگو می‌کند و... این نویسنده تا وقتی که وارد دنیای داستان و نوشتن نشده است، همچنان نویسنده واقعی است؛ ولی وقتی وارد دنیای داستان می‌شود و قلم به دست شروع به نوشتن می‌کند، دیگر نویسنده واقعی نیست. مثلاً هنگامی که بالزاک در عالم خارج وجود دارد و به کارهای روزمره می‌پردازد نویسنده واقعی است، اما هنگامی که دست به قلم می‌برد و شروع به نوشتن رمان *باباگوریو* می‌کند دیگر نویسنده واقعی نیست و تبدیل به نویسنده انتزاعی می‌شود؛ زیرا از دنیای واقعی جدا و وارد دنیای داستان (تخیل) شده است. بین راوی و نویسنده ملموس تفاوت وجود دارد. همان‌طور که گفته شد، نویسنده همیشه در خارج از عالم داستان وجود دارد، اما راوی مربوط به جهان داستان (عالم تخیل) است و نباید این دو را با هم یکی فرض کرد، زیرا او مربوط به یک جهان و نویسنده ملموس مربوط به جهان دیگر است. لیت ولت در همین زمینه می‌گوید:

درحقیقت، بسیاری منتقدانی که در رابطه با خلط راوی خیالی عالم داستانی با نویسنده ملموس هشدار می‌دهند. ولفگانگ کایزر (Volfayng Kaiser) خاطر نشان می‌کند 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 می‌باشد که توسط نویسنده گزینش گردیده است (لیت ولت، ۱۳۹۰: ۱۵).

درواقع، می‌توان گفت نویسنده خالق راوی است. مثلاً در داستان «کاکل زری»، نوشته صادق چوبک، چوبک نویسنده است، در حالی که داستان از زبان کودکی نقل می‌شود و می‌توان این کودک را راوی داستان در نظر گرفت. به طور واضح می‌توان گفت که راوی

وقایع داستان را می‌بیند و نویسنده این وقایع را از زبان او روایت می‌کند. بنابراین، راوی در ادبیات داستانی همان نویسنده نیست و مربوط به عالم تخیل است، در حالی که نویسنده در جهان واقع زندگی می‌کند.

۴. مؤلفه‌های شناختی راوی همه‌چیزدان در ادبیات داستانی

گاهی در روایت داستان، راوی گزارش داستان را قطع می‌کند و از جهان داستان بیرون می‌رود و به قضاوت‌های آشکار دربارهٔ شخصیت‌ها و رخداد‌های داستان می‌پردازد. در گونهٔ ادبی کهن، به‌خصوص ادبیات تعلیمی، این آشکاری راوی بیش‌تر دیده می‌شود و حضور راوی چشم‌گیرتر است. مثلاً در *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* راوی در بسیاری از موارد داستان را رها می‌کند و مستقیم مخاطب را پند و اندرز می‌دهد. در گونهٔ داستان‌پردازی جدید در اکثر موارد حضور راوی ناپیداست. برای مثال، در داستان‌های کوتاه ارنست همینگوی حضور راوی در داستان به حداقل می‌رسد. مهم‌ترین نشانه‌های راوی را می‌توان شامل این موارد دانست: بیان اول شخص، شرح و تفسیر داستان، تعریف شخصیت، تلخیص زمان، و برجسته‌سازی صناعت داستان‌گویی. اما گاهی در ادبیات داستانی، افراط در آشکاری راوی صفت دیگری به او اطلاق می‌کند و آن «همه‌چیزدانی» است؛ یعنی راوی،

در صورت غفلت نویسنده و عدم ورزیدگی در سلوک، مانند قدرت‌طلبان عمل می‌کند و تمام تار و پود اجزای داستان را به میل خود می‌بافد، شخصیت‌ها را بر انگشتانش بازی می‌دهد، و به زعم خویش مترصد است تا مخاطبان را به دنبال خود بکشاند (کوچی‌زاده، ۱۳۸۶: ۷۲).

از عواملی که باعث همه‌چیزدانی راوی و آشکاری صدای او در روایت داستانی می‌شود می‌توان به «توصیف مکان و زمان»، «شناسایی و تعریف شخصیت‌ها»، «خلاصه‌های زمانی»، «گزارش آنچه شخصیت‌ها فکر نمی‌کنند و نمی‌گویند» و «بیان اظهارات شخصی به سه شیوهٔ تفسیر، تعمیم، و داوری» اشاره کرد (Chatman, 1978: 220, Rimmon-Kenan, 1989: 97; Toolan, 2001: 69). هریک از موارد ذکر شده نشانهٔ «همه‌چیزدانی» راوی در ادبیات داستانی است. در این جا به تشریح هریک از موارد ذکر شده پرداخته می‌شود و برای هر کدام از داستان‌های ایرانی و خارجی مثالی آورده می‌شود تا مؤلفه‌های شناختی «راوی همه‌چیزدان» آشکارتر شود.

۱.۴ توصیف زمان و مکان

توصیف ارائه‌تصور ساکن از دنیای بیرون است؛ آن بخش از داستان است که کنش یا گفتاری در آن اتفاق نمی‌افتد و در نتیجه در توصیف نگاه خواننده روی مکان یا شی خاصی متمرکز است (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۱۵). در داستان توصیف و صحنه‌سازی بر شعار «نشان بده، نگو» استوار است. «نشان‌دادن» در داستان به معنای خلق صحنه است. در داستان کوتاه باید قادر باشید افکار و عقاید خود را در قالب چیزی که اتفاق می‌افتد، مردمی که حرف می‌زنند و کاری که انجام می‌دهند، یا وقایعی که جریان دارد نمایش دهید. در واقع، توصیف و صحنه در داستان ساختگی و حاصل تخیل نویسنده است. مثلاً اگر بخواهیم در یک داستان درباره پیرمردی که هنوز از زندگی دست نکشیده است سخن بگوییم، می‌توانیم او را به دو طریق توصیف کنیم:

۱. از طریق «گفتن»: «پیرمرد هنوز امیدوار بود که زنده بماند».

۲. از طریق «نشان‌دادن»: «پیرمرد لباس شیکی پوشیده بود و موهایش را با دقت شانه کرده بود».

این موارد نشان از این دارد که پیرمرد هنوز از زندگی دست نکشیده است.

توصیف نیز مانند دیگر عناصر داستان باید در خدمت متن باشد و در غیر این صورت، به عنوان عاملی زائد و تحمیل‌شده بر متن به انسجام روایت لطمه می‌زند و به خصوص در آثاری که توجه مخاطب بیش‌تر معطوف به کنش است، خواننده از خواندن آن صرف‌نظر خواهد کرد؛ حتی اگر به‌خودی‌خود گزاره زیبا و قابل توجهی باشد (مدبری و سروری، ۱۳۸۷: ۱۹).

جزئی‌نگری در توصیف مکان و زمان از ابزارهای شناخت «راوی همه‌چیزدان» است؛ به طوری که توصیف گام‌به‌گام و دقیق صحنه به آرامی در آگاهی خواننده نفوذ می‌کند و از آن‌جا که مخاطب نمی‌تواند تمامی موارد توصیف‌شده را به‌یک‌باره به چنگ آورد، لذا، راوی این توصیفات را به صورت جزئی در اختیار او قرار می‌دهد. در همین زمینه، لئونارد بی‌شاپ (Leonard Bishop) می‌گوید:

اگر به نحو غیرمؤثر و مصنوعی از جزئیات در توصیف استفاده کنیم بین شخصیت و مکان جدایی می‌افتد، در حالی که جزئیات باید با اعمال شخصیت یکی شود. اگر جزئیات را جدای از شخصیت روی کاغذ بیاوریم یا در کار داستان اختلال وارد شده و حرکت آن را کند و یا ذهن ما را، نه به شخصیت، بلکه به چیز دیگری مشغول می‌کند (بی‌شاپ، ۱۳۸۳: ۷۷).

در نمونه داستانی که در ذیل از بیژن نجدی نقل می‌شود راوی در جایگاه یک «راوی همه‌چیزدان» به توصیف جزئیات پرداخته است:

برای آن‌که مرتضی بتواند قوها را از نزدیک ببیند، نصف استخر را باید دور می‌زد. قایقی وارونه روی برف بود. بین استخر و جاده مردی به لاستیک یک تریلی بدون بار، از این کمرشکن‌ها، لگد می‌زد و گاهی دست‌هایش را توی جیب‌هایش می‌کرد. کاپوت تریلی باز بود، دل و روده جعبه بزرگ آچار روی برف ریخته بود. بطری شکسته‌ای (انگار شیشه روغن ترمز) تا گلو در آب فرو رفته بود. از پیت‌های پلاستیکی که کنار نرده‌ها افتاده بود، گازوئیل مثل استفراغ قاطی استخر می‌شد. آب چرب شده بود. روغن روی موج‌های ریزریز راه می‌رفت. دایره‌های خاکستری گازوئیل بزرگ‌تر می‌شد (نجدی، ۱۳۸۵: ۱۸).

راوی داستان «تپه‌های چون فیل سفید»، نوشته ارنست همینگوی، نیز دقت فراوانی در توصیف جزئیات به خرج می‌دهد و یک «راوی همه‌چیزدان» است:

نه سایه‌ای بود و نه درختی و ایستگاه میان دو ردیف خط آهن زیر آفتاب قرار داشت. در یک سوی ایستگاه سایه گرم ساختمان افتاده بود. از در باز نوشگاه پرده‌ای از مهره‌های خیزران به نخ کشیده آویخته بود تا جلو ورود پشه‌ها را بگیرد. مرد امریکایی و دختر همراهش پشت میزی، بیرون ساختمان، در سایه نشسته بودند. هوا بسیار داغ بود و چهل دقیقه دیگر قطار سریع‌السیر از مقصد بارسلون می‌رسید (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۷۱).

در داستان کوتاه *عدل* صادق چوبک نیز راوی یک «راوی همه‌چیزدان» است و در توصیف جزئیات حوصله فراوانی به خرج می‌دهد:

اسب درشکه‌ای توی جوی پهنی افتاده بود و قلم دست و کاسه زانویش خرد شده بود. آشکارا دیده می‌شد که استخوان یک قلم دستش از زیر پوست حنایی‌اش جابه‌جا شده و از آن خون آمده بود. کاسه زانوی دست دیگرش به کلی از بند جدا شده و از آن خون آمده بود. کاسه زانوی دست دیگرش به کلی از بند جدا شده بود و فقط به چند رگ و ریشه که تا آخرین مرحله وفاداری‌شان را به جسم از دست نداده بودند گیر بود. سم یک دستش - آن‌که از قلم شکسته بود - به طرف خارج برگشته بود و نعل براق ساییده‌ای که به سه دانه میخ گیر بود روی آن دیده می‌شد. آب جو یخ بسته بود و تنها حرارت تن اسب یخ‌های اطراف بدنش را آب کرده بود... (چوبک، ۱۳۸۲: ۲۷۹).

جزئی‌نگری در توصیف از ابزارهای کاربردی «راوی همه‌چیزدان» است، به طوری که دانایی و اشراف این راوی را بر مکان و جزئیات شناختی او را نشان می‌دهد؛ به گونه‌ای که مخاطب می‌تواند صحنه توصیف‌شده از سوی این گونه راوی را همانند یک تابلوی نقاشی در مقابل چشمان خود تصور کند.

راوی همه‌چیزدان مانند راوی دانای کل و با دید دوربینی از بالا به توصیف جزئیات یک صحنه می‌پردازد. برای نمونه، در قطعه ذیل از داستان «پاچه‌خیزک‌ها» از چوبک، راوی با چیدن جزء به جزء صحنه به ترسیم تابلویی مرکب از تصاویر گوناگون پرداخته است:

بازارچه دهکده آب و جارو شده بود و هوای خنکی زیر چنار تناوری که بالای سر آب‌انبار چتر زده بود موج می‌زد. تشنگ‌های گل آب نمناک روی قلوه‌سنگ‌های میدان کوچک زیر چنار نشسته بود. دکان‌های کوتوله‌قوزی دور میدان چیده شده بود. گله به گله کنار جوی تنبل و ناخوش دور میدان برزگران و کارگران نشسته بودند و نان‌پیچه‌هاشان جلویشان باز بود و نهار می‌خوردند و قهوه‌چی برو برو کارش بود و نسیم ولرم خردامه خواب را تو رگ‌ها می‌دواند (چوبک، ۱۳۵۲: ۸۲).

علاوه بر توصیف مکان، توصیف زمان و ارتباط برقرار کردن بین مکان و زمان و تأثیر آن دو بر مخاطب از ویژگی‌های دیگر راوی همه‌چیزدان است. هنگامی که راوی بر فضا، زمان، و مکان در داستان تسلط داشته باشد، حاصل این تسلط ایجاد صحنه‌ای آمیخته از زمان و مکانی مرتبط در داستان و در نتیجه تأثیر آن بر مخاطب خواهد بود. ادگار آلن پو در ادبیات داستانی غرب و صادق هدایت در ادبیات داستانی ایران از نویسندگانی‌اند که به خوبی توانسته‌اند از آمیزش زمان و مکان تأثیری خاص بر مخاطب بگذارند. واژه ساعت در داستان‌های ادگار آلن پو بسیار رمزی و پرمحتواست. او با به تصویر کشیدن ساعت در پی خلق معنای حرکت بی‌وقفه زمان و چرخش انسان به دور یک دایره بسته است. در داستان «شیطان در بلفی» (*The Devil in the Belfy*) می‌بینیم دهکده به شکل یک دایره است و تعداد خانه‌های ساخته شده شصت (۶۰) خانه است که تداعی‌کننده هر ۶۰ ثانیه، یک دقیقه، و ۶۰ دقیقه (یک ساعت) است. «Belfy» عقربه کوچک ساعت‌شمار است و «Devil» (شیطان) عقربه بزرگ‌تر یا همان عقربه دقیقه‌شمار. در ساعت ۱۲ عقربه دقیقه‌شمار روی عقربه کوچک‌تر یا همان «Belfy» قرار می‌گیرد. این کار یک بار سر ظهر و یک بار هنگام نیمه‌شب اتفاق می‌افتد. مهم‌ترین قسمت این داستان زمانی است که عقربه دقیقه‌شمار روی عقربه ساعت‌شمار قرار می‌گیرد و ساعت دوازده را نشان می‌دهد و ساعت ۱۳ بار زنگ می‌زند. بنابراین، می‌توان گفت که نویسنده در این‌جا در پی خلق یک ایماژ بسیار هنرمندانه بوده و از خواننده می‌خواهد محدودیت‌های شناختی خود را بشکند و از این تار تنیده شده خود بیرون بیاید؛ زیرا در دنیای خیال و وهم می‌توان پذیرفت که ساعت به جای دوازده می‌تواند سیزده ضربه

بزند (نقل به اختصار از منیری، ۱۳۸۸: ۲۲۳). آلن‌پو همیشه نادرترین واقعیت‌ها را انتخاب می‌کند و قهرمانانش را در غیرمنتظره‌ترین موقعیت‌های عینی یا روانی قرار می‌دهد. علاوه بر نمادسازی زمان، زمان تقویمی داستان نیز معمولاً شب یا هنگام غروب است و در واقع، اکثر اتفاقات هولناک داستان‌های او معمولاً در شب‌های تیره و تاریک اتفاق می‌افتد. در جایی از داستان «زوال خاندان آشر» آمده است: «اما شبی که من وارد خانه شدم (چنان‌که برادرش در نهایت پریشانی به من گفت) سرانجام تسلیم بیماری ویران‌گر شد» (آلن‌پو، ۱۳۸۹: ۲۱۸). در جای دیگر آمده است: «شبی طوفانی بود، اما به گونه‌ای عبوس زیبا؛ شبی که از حیث دهشت و زیبایی بی‌همتا بود. ظاهراً در نزدیکی ما گردبادی پدید آمده بود» (همان: ۲۲۵). مکان رخداد آثار آلن‌پو معمولاً قصرها، قلعه‌ها، ویرانه‌ها، گورستان‌ها، و گاهی کلیساهایی با معماری مفتون‌آمیز ترسناک با آن دخمه‌ها، سیاه‌چال‌ها، سردابه‌ها، اتاق‌ها، دالان‌های مخفی، پلکان‌های مارپیچ، ایوان‌های پوشیده از پیچک که جغدها در زیر نور مهتاب در آن آواز می‌خوانند، برج‌های نوک‌تیز سر به فلک کشیده، و به طور کلی، بناهایی تیره و تار دلگیر و ترسناک بود.

در داستان «شبکه آمیونتیلا دو» از این نویسنده، «مکان» چنین توصیف شده است:

در دورترین گوشه دخمه، سرداب دیگری بود، کوچک‌تر، دورتادور دیوارهایش را بازمانده‌های جسد انسان پوشانده بود که به شیوه دخمه‌های بزرگ پاریس، تا سقف برهم انباشته بودند. سه ضلع این دخمه درونی هنوز به این شکل تزئین شده بود. از ضلع چهارم استخوان‌ها به پایین ریخته بودند و به شکلی درهم روی زمین پراکنده بودند و در نقطه‌ای از کف دخمه، تلی پدید آورده بودند. در پس دیواری که با برداشتن استخوان‌ها به این شکل نمایان شده بود دخمه درونی تری یافتیم که حدود یک و نیم زرع درازا، یک زرع پنهان، و دو زرع بلندا داشت (آلن‌پو، ۱۳۸۹: ۲۴۴).

در بوف‌کور نیز در همان ابتدای داستان راوی این گونه به توصیف محل زندگی خود می‌پردازد:

اطراف من یک چشم‌انداز عجیب و بی‌مانندی پیدا بود که نه در خواب و نه در بیداری دیده بودم: کوه‌های بریده‌بریده، درخت‌های عجیب و غریب و توسری‌خورده، نفرین‌زده از دو جانب جاده پیدا که از لابه‌لای آن خانه‌های خاکستری‌رنگ به اشکال سه‌گوشه، مکعب و منشور با پنجره‌های کوتاه و تاریک بدون شیشه دیده می‌شد (هدایت، ۱۳۴۶: ۲۶).

همان‌طور که مشاهده شد، «راوی همه‌چیزدان» با پیوند جزئیات زمان و مکان و توصیف آن‌ها فضایی قابل‌تصور برای مخاطب ایجاد می‌کند و این توانایی بیش‌تر خاص «راوی همه‌چیزدان» است.

۲.۴ شناسایی و تعریف شخصیت‌ها

از دیگر عناصری که در ادبیات داستانی به شناخت بهتر راوی «همه‌چیزدان» کمک می‌کند «شناسایی و تعریف ویژگی‌های ظاهری و اخلاقی شخصیت‌ها» در داستان است. این امکان در داستان به دو صورت آشکار (با توصیف خصوصیات ظاهری، اخلاقی، و اجتماعی) یا پوشیده (از طریق اعمال و حرکات شخصیت‌ها) انجام می‌شود. برای مثال، راوی داستان *مادام بوآری*، نوشته گوستاو فلوبر (Gustavo Flober)، در مقام یک راوی «همه‌چیزدان» این‌گونه به توصیف یک شخصیت می‌پردازد:

شاگرد تازه که در گوشه‌ای پشت در مانده بود و به‌زحمت دیده می‌شد، بچه‌ای بود دهاتی، تقریباً پانزده‌ساله و قدش از همه ما بلندتر بود. موهایش مثل کشیش‌های دعاخوان دوره‌گرد روی پیشانی قیچی شده بود. ظاهری معقول داشت و سخت ناراحت به‌نظر می‌رسید. با آن‌که چهارشانه نبود، ظاهراً نیم‌تنه‌اش که از ماهوت سبز بود و تکمه‌های سیاه داشت در سرآستین‌ها تنگ و ناراحت می‌نمود و مچ‌های سرخ او که معلوم بود به‌برهنگی عادت داشته است از لای درز آستین نمودار بود (فلویر، ۱۳۶۹: ۵).

در این قطعه از داستان، توصیف خصوصیات ظاهری شاگرد تازه‌وارد، از قبیل سن، قد، موها، هیکل، پوست، و حالات درونی نشانه همه‌چیزدانی راوی است. در داستان پیرمرد و دریا، نوشته ارنست همینگوی، راوی آن قدر دانا و همه‌چیزدان است که لکه‌های قهوه‌ای پوست پیرمرد را ناشی از سرطان، و زخم‌های دست او را نیز بر اثر کشیدن ماهی‌های بزرگ از دریا می‌داند و حتی به‌گونه‌ای مرموزانه از عمر این زخم‌ها نیز باخبر است:

پیرمرد لاغر و استخوانی بود و چین‌های درشتی بر پشت گردن داشت. لکه‌های قهوه‌ای سرطان خوش‌خیم پوست که از بازتاب نور خورشید بر دریای گرمسیری بر روی پوست بدن پدید می‌آید، بر گونه‌هایش دیده می‌شدند. لکه‌ها سراسر گونه‌هایش را پوشانده بودند و بر روی دست‌هایش جای زخم‌هایی دیده می‌شدند که از کشیدن ماهی‌های سنگین با طناب‌های ماهی‌گیری به‌وجود آمده بود؛ اما هیچ‌یک از این زخم‌ها تازه نبودند. عمر این زخم‌ها به عمر آب‌بریدگی‌های صحراهای بی‌ماهی می‌رسید (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۱۰).

آنچه در ادبیات داستانی و در عالم روایت‌گری باعث شگفتی می‌شود پی‌بردن به اسرار نهفته در شگردهای بیان روایت و نکات ظریف این فن است. شاید بارها و بارها داستان پیرمرد و دریا را بخوانیم، اما به ویژگی همه‌چیزدانیِ راوی آن واقف نشویم. همان گونه که این قطعه از داستان نیز نشان می‌دهد، جزئی‌نگری و داناییِ راوی در تعریف اوصاف پیرمرد، نشان از همه‌چیزدانی او دارد.

راوی داستان «چرا دریا طوفانی شد؟»، نوشتهٔ صادق چوبک، نیز با جزئی‌نگری‌ای که در مقام توصیف «اکبر» نشان داده، یک راوی همه‌چیزدان است.

اکبر تهریش خارخاری داشت. سر و رویش لجن‌گرفته بود. هیکلش گنده و خرسی بود و از سیاه‌گنده‌تر بود. کله‌اش بزرگ بود. دهنش گشاد و تر بود. همیشه گوشهٔ دهن و لب‌هایش تر بود. لب‌هایش از هم جدا بود و خفت روی دندان‌هایش خوابیده بود. مثل لیفهٔ تنبان، گوشه‌های چشمش چروک‌خورده بود. لب‌های چرمی‌اش از تو صورتش بیرون زده بود. او همیشه در حال دهن‌کجی بود (چوبک، ۲۵۳۵: ۱۴).

بنابراین، جزئی‌نگری در توصیف ظاهر و درون شخصیت‌ها و همچنین داناییِ مرموزگونهٔ راوی را می‌توان از ویژگی‌های یک راوی همه‌چیزدان دانست.

۳.۴ خلاصه‌های زمانی

درواقع، وقتی در یک متن وقایع مربوط به یک هفته را در یک خط بیان می‌کنیم، زمان روایی آن کوتاه است، در حالی که زمان داستانی آن طولانی است؛ چون یک هفته روزها و ساعت‌ها وقت می‌گیرد. وقایع مربوط به زندگی یک شخصیت که سال‌ها طول کشیده است نیز در چند خط بیان می‌شود. مثلاً در ابتدای رمان *خنده در تاریکی*، اثر ناباکوف، آمده است: «روزی روزگاری در برلین آلمان مردی به نام آلبینوس زندگی می‌کرد. آلبینوس مردی بود ثروتمند، محترم و خوشبخت؛ یک روز زنش را به خاطر دوشیزه‌ای، جان (Jan)، ترک کرد. عاشق بود، عاشقش نبودند، و زندگی‌اش فاجعه‌آمیز به پایان رسید. تمام داستان همین است» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۴). در این قطعه از رمان زمان زیادی از داستان فقط در چند خط بیان شده است. یا مثلاً در قطعهٔ داستانی ذیل اتفاقات سه روز و سه شب، فقط در دو خط روایت شده است: «مردم سه روز و سه شب پدر را می‌دیدند که بدون لقمه‌ای غذا یا ذره‌ای چشم بر هم گذاشتن، در همان نقطه از دریاچه پارو می‌زد و دریاچه را به دنبال پسرش زیر و رو می‌کرد.» (همان: ۷۵).

بر اساس دو مثال اخیر، زمان داستان طولانی‌تر از زمان بیان (روایت) آن است؛ «یعنی رویداد داستانی در روایت خلاصه می‌شود. در این حالت زمان روایت از زمان داستان کوتاه‌تر است و در روایت شتاب ایجاد می‌شود» (بامشکی، ۱۳۹۲: ۳۷۴). برای نمونه، فئودور داستایوفسکی در *یادداشت‌های زیرزمینی* می‌نویسد: «مدت‌هاست این طوری زندگی می‌کنم. بیست سال است. چهل سال دارم. سابقاً در اداره مشغول بودم، ولی حالا دیگر شغل ندارم» (داستایوفسکی، ۱۳۸۸: ۱۶). گاه خلاصه‌گویی در ادبیات داستانی به طریق بیان استمرار در امری در یک زمان کوتاه اتفاق می‌افتد و در زمینه خلاصه‌گویی به طریق استمرار در امری طی یک زمان مشخص. سیمور چتمن (Seymour Chatman) می‌گوید:

گفتمان از رویدادهای به‌نمایش درآمده کوتاه‌تر است. گزاره‌ی روایی دسته‌ای از رویدادها را در روایت خلاصه می‌کند. این امر چه‌بسا انواعی از رفتارها یا قیدهای استمرار را در پی داشته باشد (چتمن، ۱۳۹۰: ۷۹).

برای مثال، در عبارت «جو آن به مدت هفتاد سال در شیکاگو زندگی کرد» نشانه استمرار زندگی «جو آن» است، در حالی که به طور خلاصه در یک عبارت کوتاه بیان شده است. در حکایت ذیل از *کلیله و دمنه* نیز کار استمرار مرغابی («پنداشتن ستاره را که ماهی است و قصد گرفتن آن») یک کار مداوم است که به صورت خلاصه و بدون جزئیات بیان شده است:

بطی در آب روشنایی ستاره می‌دید. پنداشت که ماهی است. قصدی می‌کرد تا بگیرد و هیچ نمی‌یافت. چون بارها بیازمود و هیچ ندید، فرو گذاشت. دیگر روز هرگاه که ماهی بدیدی، گمان برد همان روشنایی است، قصدی نیبوستی. ثمرت این تجربت آن بود که همه روز گرسنه بماند (منشی، ۱۳۷۳: ۱۰۲).

بر اساس آنچه گفته شد، می‌توان «خلاصه‌گویی» را از ابزارهای شناخت راوی همه‌چیزدان دانست؛ زیرا این راوی به سبب صفت همه‌چیزدانی از یک دوره زمانی در داستان، که لزومی ندارد با جزئیات توضیح داده شود، می‌گذرد و فایده چنین کاری در داستان و رمان این است که به سؤالات ذهنی مخاطب درباره آن‌چه به فواصل زمانی در داستان اتفاق افتاده اما نویسنده به دلایل گوناگونی آن‌ها را بیان نکرده، پاسخ می‌دهد. برای مثال، در داستان «خاکستر نشین‌ها»، نوشته غلامحسین ساعدی، راوی در ابتدای داستان ماجرای دو هفته بعد از بیرون آمدنش از گداخانه را شرح می‌دهد و به دلایلی که از مخاطب پنهان می‌کند قصد بیان وقایع قبل از آن را ندارد:

دو هفته بعدش از گداخونه اومدیم بیرون. همون روزی که مفتش شهرداری آمده بود، من و عمو جلوشو گرفتیم و های‌های گریه کردیم و گفتیم که ما را عوضی از سر کار و زندگی مون گرفته‌اند... (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۵۲ به نقل از ساعدی).

علاوه بر این، زبان نیز گونه‌هایی از ویژگی‌های دستوری و واژگانی را برای نشان دادن خلاصه‌گویی فراهم می‌آورد. برای مثال، تمایز میان افعال و قالب‌های فعلی از جنبه‌ای رویدادهایی را نشان می‌دهند که یک آن در یک گستره زمانی به نسبت کوتاه رخ می‌دهند و دیگر تکرار نمی‌شوند (چتمن، ۱۳۹۰: ۸۰). مثلاً در حکایت ذیل از *منطق‌الطیر*، راوی با استفاده از ابزار خلاصه‌گویی بسیاری از جزئیات را حذف کرده است:

یافت مردی گورکن عمری دراز	سائلی گفتش که چیزی گوی‌باز
تا چو عمری گورکندی در مغاک	چه عجایب دیده‌ای در زیر خاک
گفت این دیدم عجایب حسب حال	کین سگ نفسم همی هفتاد سال
گورکندن دید و یک ساعت نمرد	یک‌دمم فرمان یک طاعت نبرد

در حکایت مذکور، راوی تجربه‌های هفتادساله‌اش را به صورت خلاصه در یک عبارت روایی کوتاه بیان کرده است. در سینما نیز از ابزار خلاصه‌گویی استفاده می‌شود. هنگامی که موقع تماشای فیلم، بر روی صفحه سینما ناگهان نوشته می‌شود «بیست سال بعد» نشانه خلاصه‌گویی در فیلم است.

۴.۴ گزارش از آن‌چه شخصیت‌ها فکر نمی‌کنند یا نمی‌گویند

بارزترین صفت راوی همه‌چیزدان را می‌توان نفوذکردن به درون ذهن شخصیت‌ها و بیان افکار و آرزوهای درونی آن‌ها دانست. این راوی بر خلاف راوی مداخله‌گر یا راوی غیرقابل اعتماد، می‌تواند به درون ذهن شخصیت‌ها برود و درونیات ذهن آن‌ها را گزارش کند. برای مثال، در داستان «قناری سوغاتی»، اثر ارنست همینگوی، راوی با نفوذ به درون ذهن پیرزن ترسش از جا ماندن از قطار به دلیل ناشنوایی را بیان کرده است؛ در حالی که خود پیرزن این ترس را ابراز نمی‌کند:

قطار بیست دقیقه در ایستگاه ماریسی توقف داشت و خانم امریکایی یک شماره روزنامه دلی میل و یک بطری آب معدنی اویان خرید. روی سکوی ایستگاه کمی قدم زد، اما از نزدیک پلکان دور نمی‌شد. چون قطار توی کن که از بیست دقیقه توقف

کرده بود بی‌آن‌که علامت بدهد، به راه افتاده بود و او به‌موقع سوار شده بود. خانم امریکایی اندکی گوشش سنگین بود و می‌ترسید که سوتِ قطار زده شود و او نشنود (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۸۸).

راوی داستان «چرا دریا طوفانی شد؟»، نوشتهٔ صادق چوبک، نیز چیزهایی را می‌گوید که شخصیت‌ها یا از آن آگاهی ندارند یا عمداً آن‌ها را پنهان می‌کنند:

حرف‌های عباس که تمام شد، اکبر باز گوشش پیش عباس بود. دلش می‌خواست باز هم او برایش حرف بزند. صدای ریزش باران منگش کرده بود... سیاه خیره و اخمو به فتیلهٔ چراغ نگاه می‌کرد. به دود فتیله که گاهی صاف و راست و گاهی لرزان و پخش هوا می‌رفت نگاه می‌کرد. از حرف‌های آن دو تا خوشش نمی‌آمد. دلش می‌خواست صبح بشود. باز همه‌شان بروند زیر ماشین گل‌روبی کنند و تمامش از ماشین حرف بزنند و از کهزاد بد نگویند. از اکبر بیش‌تر دلخور بود (چوبک، ۲۵۳۵: ۱۴ و ۱۸).

همان‌گونه که این قطعه نشان می‌دهد، راوی گاه با نفوذ به درون ذهن شخصیت‌ها به بیان افکار آن‌ها می‌پردازد؛ به گونه‌ای که این ویژگی راوی نشانهٔ همه‌چیزدانی او در ادبیات داستانی است. در داستان «شب‌های روشن»، نوشتهٔ داستایوفسکی، نیز راوی با نفوذ به درون ذهن پیرمرد، افکار درونی او را می‌خواند:

من این آدم‌ها را خوب می‌شناسم. چهره‌هایشان را به‌طور کامل مطالعه کرده‌ام. از شادی آن‌ها خرسند و از اندوهشان غمگین می‌شوم. با پیرمردی که هر روز خدا رأس ساعت مقرر در فونتانکا به هم برمی‌خوریم، تقریباً دوست شده بودم. او قیافه‌ای موقر و مغموم داشت، با خودش حرف می‌زد... و علاقه‌ای توأم با صمیمیت به من پیدا کرده بود. مطمئنم اگر مرا در ساعت مقرر و در همان نقطه در فونتانکا نمی‌دید، ناراحت می‌شد (داستایوفسکی، ۱۳۸۵: ۱۱).

جلال آل‌احمد نیز در داستان «خانم نزهت‌الدوله» با خلق راوی همه‌چیزدان، خواسته‌های درونی خانم نزهت‌الدوله را بیان می‌کند:

خانم نزهت‌الدوله گرچه تا به حال سه تا شوهر کرده و شش بار زاییده و دو تا از دخترهایش هم به خانهٔ داماد فرستاده شده‌اند و حالا دیگر برای خودش مادر بزرگ شده است، باز هم عقیده دارد که پیری و جوانی دست خود آدم است... خانم نزهت‌الدوله اگرچه از این تجربه هم آزموده‌تر بیرون آمد، اما ته دلش هنوز آرزوی آن افسر چشم‌آبی خوش‌هیكل و منگوله‌بسته را داشت و از این گذشته هنوز هم در جست‌وجوی شوهر ایدئال خود بی‌اختیار بود (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۶۵ و ۴۷۲).

این ویژگیِ راوی فقط مختص داستان‌نویسی معاصر نیست، بلکه در داستان‌های کهن ادب فارسی نیز دیده می‌شود. برای نمونه، در *مثنوی معنوی* در داستان «لابه‌کردن قبطی نزد سبطی برای نشان دادن آب به او» شخصیت قبطی به سبطی می‌گوید که من ابتدا برای رهایی از تشنگی ایمان آوردم، اما نمی‌دانستم که این چنین دچار تحول روحی می‌شوم، به طوری که اکنون روح من مانند نیل روان است، اما در چشم دیگران برقرار و ساکن هستم. در این‌جا، راوی وارد می‌شود و در ادامه توضیح شخصیت‌ها مثال می‌آورد و توضیح می‌دهد که این حالت مانند این است که این جهان پیش نبی غرق تسبیح است اما پیش ما فاقد شعور و آگاهی است. این توضیح نکته‌ای است که شخصیت‌های قبطی و سبطی از آن آگاهی ندارند و راوی در مقام همه‌چیزدان آن را بیان می‌کند (بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۹۵). همان‌طور که این مثال‌ها نشان می‌دهند، از نشانه‌های شناختیِ راوی همه‌چیزدان «گزارش از آنچه شخصیت‌ها فکر نمی‌کنند یا نمی‌گویند» است.

۵.۴ بیان اظهارات شخصی به سه شکل تفسیر، تعمیم، و قضاوت

ویژگی همه‌چیزدانی به راوی این امکان را می‌دهد تا در داستان به بیان اظهارات شخصی خود پردازد و این بیان اظهارات به سه شیوه تعمیم، قضاوت، و تفسیر بیان می‌شود.

بیان اظهارات شخصی به این معناست که راوی عقاید، ایدئولوژی، و احساساتش را بیان می‌کند که درجه‌های متفاوت دارد. زمانی که راوی کاملاً و به‌وضوح نظر و احساسش را بیان می‌کند، صدایی آشکار دارد (بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۹۵).

وقتی عنوان همه‌چیزدان را به راوی داستانی نسبت می‌دهیم مسلم است که این راوی بر اساس اطلاعاتی که در مقایسه با دیگر گونه‌های راویان دارد، می‌تواند به تفسیر، قضاوت، یا تعمیم‌دادن حوادث داستان پردازد.

این گونه راوی در هر یک از حالت‌های بیان اظهارات شخصی خویش در داستان همانند پیری دانا وارد می‌شود و هر جا که لازم باشد با یکی از ابزارهای نام‌برده اظهار وجود و دانایی می‌کند. برای مثال، در داستان «دسته‌گل»، نوشته صادق چوبک، راوی در حین بیان داستان، به سخن بزرگان تعمیم می‌دهد:

می‌خواهم چند بار تو را بکشم و زنده کنم و آخر سر طبق برنامه‌ای که دارم، سنگ‌کشت کنم. این را دیگر من نگفتم. گفته بزرگان است که آدمی که از مرگ می‌ترسد پیش از آن که مرگش فرا رسد، چندین بار می‌میرد (چوبک، ۱۳۵۲: ۳۸).

راوی رمان *طاعون*، نوشته آلبر کامو، نیز در مقام یک راوی همه‌چیزدان بنا بر آگاهی‌ای که بر مسائل و مشکلات زمان زندگی خود و چالش‌های پیش روی بشر دارد، عیاشی‌ها و خوش‌گذرانی‌های مردم شهر «اران» (Arana) را به تمام معاصران خویش تعمیم می‌دهد و فقط مختص این شهر نمی‌داند:

مردم عصر وقتی که محل کارشان را ترک می‌کنند در ساعت معین در کافه‌ها دور هم جمع می‌شوند. در همان بلوار گردش می‌کنند یا روی بالکن می‌آیند. هوس و امیال جوان‌ترها شدید و زودگذر است، حال آن‌که عیاشی و خوش‌گذرانی مسن‌ترها نیز از حدود شرکت در انجمن دوستداران تیل‌بازی و شرکت در دوره‌های دوستانه یا صنفی و دوره‌های قمار کلان تجاوز نمی‌کند. شک نیست گفته خواهد شد که این امر اختصاص به شهر ما ندارد و روی هم‌رفته همه معاصران ما این طور هستند (کامو، ۱۳۸۹: ۴).

در نمونه داستانی از جلال آل‌احمد نیز راوی احوال دگرگون‌خواهرش در دیدار با خواستارش را به کل مردم تعمیم می‌دهد:

اگر او را هم نداشتیم چه می‌کردم؟ وقتی حال مرا دید که وحشت‌زده از پله‌ها پایین می‌روم گفت: 'خواهر چته؟ مگه چی شده؟ مگه همه مردم شوهر نمی‌کنن؟' و خودش رفت بالا و برای او سیگار برد و دیگر کار تمام بود (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۲۸۸).

هنگامی که راوی در مقام یک راوی همه‌چیزدان مطلبی را تعمیم می‌دهد، خود گویای دانایی بسیار این راوی است و نشان می‌دهد که اطلاعات علمی و شناختی فراوانی به دنیای اطراف و همچنین شخصیت‌های داستانی خویش دارد. برای نمونه، در داستان «عروسک‌فروشی» راوی آن قدر از زندگی شخصیت‌های داستانی خویش اطلاع دارد که در اولین جملات داستان به‌صراحت می‌گوید: «کسی چنان برف سنگین و سرمای سرسام‌آوری را در پاییز به‌یاد نداشت» (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۵۰). در ادامه داستان نیز این واقعه را به تمام دوران زندگی پسرک تعمیم می‌دهد: «پلیس گشت ولش کرد و رفت. پسرک جابه‌جا شد. تنش کوفته و کرخت بود. هیچ‌وقت در عمرش آن قدر برف ندیده بود. دنیا سفید بود» (همان: ۱۵۳).

علاوه بر «تعمیم»، از دیگر ابزارهای شناختی راوی همه‌چیزدان را می‌توان «قضاوت» دانست. قضاوت این گونه راوی در اعمال شخصیت‌ها به دو صورت در داستان نمودار می‌شود: در داستان‌های عرفانی و تعلیمی راوی جدای از شخصیت‌ها به میان می‌آید و درباره اعمال و گفته‌های آن‌ها قضاوت می‌کند. مثلاً در داستان «موری بر کاغذی می‌رفت

نوشتن قلم دید» در مثنوی معنوی چهار مور درباره نقش‌های زیبای یک صفحه کاغذ نظر می‌دهند و به ترتیب منشأ این زیبایی‌ها را انگشت، بازو، عقل، و جان می‌دانند؛ اما راوی در انتهای داستان وارد می‌شود و مابین شخصیت‌ها داوری می‌کند و می‌گوید: آن‌ها بی‌خبر بودند که عقل و فؤاد هم از خدا فرمان می‌گیرد و بی‌اذن خدا همه‌چیز جماد است و بی‌حرکت (← زمانی، ۱۳۸۴: ۴/۳۷۲۸). در داستان «فیل در تاریک‌خانه و حدس هندیان» نیز در انتها راوی در بین گفته‌های آن‌ها قضاوت می‌کند.

در کلیه‌مردمنه نیز داستان‌هایی وجود دارد که راوی هر جا که لازم می‌بیند وارد داستان می‌شود و قضاوت می‌کند. همان گونه که مشاهده می‌شود گاه در ادبیات داستانی (بیش‌تر داستان‌های اخلاقی و عرفانی) راوی خارج از فضای داستان قرار دارد و جایی که لازم می‌بیند در مقام یک راوی همه‌چیزدان وارد می‌شود و به قضاوت می‌پردازد. اما در داستان‌نویسی معاصر راوی همواره در بطن داستان حضور دارد و به قضاوت می‌پردازد. برای مثال، در قطعه ذیل از داستان «بچه مردم»، نوشته آل‌احمد، راوی با سؤالاتی که از روایت‌شنو (مخاطب داستان) می‌پرسد همواره درباره اعمال خویش قضاوت و تلاش می‌کند تا با قضاوت کردن خواننده را با اعمال خود، مثل رهاکردن بچه‌اش، همراه و این کار خود را توجیه کند؛ اگرچه این داستان دل هر خواننده‌ای را به رحم می‌آورد، راوی به دلیل همه‌چیزدانی با قضاوت در پی توجیه کار خویش است:

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 جای من بود چه می‌کرد؟ خب من هم می‌بایست زندگی می‌کردم. اگر این شوهرم هم طلاقم می‌داد چه می‌کردم؟ ناچار بودم بچه را یک‌جوری سر به نیست کنم. یک زن چشم و گوش بسته مثل من غیر از این چیز دیگری به ذهنش نمی‌رسید. نه جایی را بلد بودم نه راه و چاره‌ای می‌دانستم (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۲۴۱).

در ادامه داستان در قضاوت درباره گفته‌های مادرش مبنی بر تشویق او در رهاکردن کودک می‌گوید:

باز هم مادرم به دادم رسید. خیلی دلداری‌ام داد. خب راست هم می‌گفت. من که اول جوانی‌ام است چرا برای یک بچه این قدر غصه بخورم؟ آن هم وقتی شوهر مرا با بچه قبول نمی‌کند. حالا خیلی وقت دارم که هی بشینم و سه تا چهار تا بزایم. درست است که بچه اولم بود و نباید این کار را می‌کردم؛ ولی خب حالا که کار از کار گذشته است (همان: ۲۴۲).

در انتهای داستان راوی با قضاوت کردن در پی توجیه اعمال شوهر خویش است:

حالا که دیگر فکر کردن ندارد. من خودم که آزار نداشتم بلند شوم بروم و این کار را بکنم. شوهر بود که اصرار می کرد. راست هم می گفت، نمی خواست پس افتاده یک نره‌خر دیگر را سر سفره‌اش ببیند. خود من هم وقتی کلاهم را قاضی می کردم به او حق می دادم. خود من آیا حاضر بودم بچه‌های شوهرم را مثل بچه خودم دوست داشته باشم؟ و آن‌ها را سر بار زندگی خود ندانم؟ آن‌ها را سر سفره شوهرم زیادی ندانم؟ خب او هم همین‌طور. او هم حق داشت که نتواند بچه مرا، بچه مرا که نه، بچه یک نره‌خر دیگر را، سر سفره‌اش ببیند (همان: ۲۴۳).

در *مادام بوآری* نیز راوی در مقام قضاوت درباره تلاش‌های شارل هنگام درس خواندن او را لایق بردن به کلاس پایین تر نمی داند:

عصر، هنگام مطالعه، شارل دسته‌های کشوی میز را کشید و اسباب‌هایش را چید و کاغذهایش را با کمال دقت جمع و جور کرد. ما خود ناظر بودیم که او با توجه کامل کار می کرد و معانی کلمات را در کتاب لغت می جست و به خود رنج فراوان می داد. بی شک به خاطر همین حسن نیتی که او از خود نشان می داد به کلاس پایین ترش نبردند (فلویر، ۱۳۶۹: ۶).

همچنین، راوی رمان *خاطرات خانه اموات*، نوشته داستایوفسکی، درباره مصایب زندان در جایگاه قضاوت می گوید:

بزرگ‌ترین تفریح او این بود که خود را به بخش آخر یک گوشه حیاط شش گوشه‌ای برساند. او برای آزاد شدن باید سال‌ها صبر کند، ولی هیچ چیز مانند زندان به مردم صبر و شکیبایی نمی آموزد (داستایوفسکی، ۱۳۸۷: ۲۶).

در داستان *زن زیادی آل احمد* نیز راوی در مقام همه چیزدان پا به عرصه قضاوت می گذارد و می داند که مادر حتماً در زندگی پسر دخالت می کند و خواننده را در این باره به قضاوت می طلبد:

و همین کار را خراب کرد. همین که شوهرم خودش همه‌کاره بود و بله‌بری‌ها را کرده بود و مادر و خواهرش هیچ‌کاره بودند. خودش می گفت مادر و خواهرم کاری به کار من ندارند؛ ولی دروغ می گفت. مگر می شود؟ مادر شیرۀ جانم را به آدم می دهد. چه‌طور می شود کاری به کار آدم نداشته باشد؟ دست آخر هم خدا خودش شاهد است، همین مادر و خواهرش مرا پیش او سگۀ یک پول کردند (آل احمد، ۱۳۸۵: ۲۹۰).

همان‌گونه که از این مثال‌های ذکر شده درباره «تعمیم» و «قضاوت» برمی‌آید، این نوع اظهارنظرهای راوی همه‌چیزدان به یک شخصیت معین یا حتی یک موقعیت محدود نمی‌شود، بلکه اهمیت یک مورد خاص را گسترش می‌دهد؛ به گونه‌ای که برای یک جامعه در مقیاس بزرگ‌تر به کار می‌رود.

ابزار سومی که در کنار «قضاوت» و «تعمیم» باعث شناخت راوی همه‌چیزدان می‌شود «تفسیر» است. تفسیر در داستان هنگامی به کار می‌رود که راوی در پی توضیح‌دادن نکته یا بیان مسئله‌ای باشد. مثلاً در داستان‌های مثنوی معنوی تفسیر دامنه بسیار گسترده‌ای دارد و مولوی به هر بهانه‌ای به بیان اظهارات شخصی خود می‌پردازد و عقاید و احساسات خود را بیان می‌کند. راوی داستان «یک شب بی‌خوابی»، نوشته صادق چوبک، نیز این گونه‌ی غذاندادن به بچه‌گربه را تفسیر و توجیه می‌کند:

دیگه اینا چه جور زنده می‌مونن؟ گنده نیسن آدم به خورده لئه و آشغال از دم دکون قصابی بخره بندازه جلوشون. دوروزه هسن و هنوز چشاشون واز نشده. شیرخوره هسن. اگه آدم بخواد بزرگشون کنه باید با پسونک شیر دهنشون بذاره. من اگه این کارو بکنم، تموم اهل محل تف و لعتم می‌کنن. حالام تف و لعتم می‌کنن. برای این که چهل پنجاه سال از سنم می‌گذره و هنوز زن نگرتم و کلفت و نوکر تو خونم راه نمی‌دم. زن بگیرم برای چی؟ (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۷۵).

راوی داستان «در سرزمین دیگر»، نوشته ارنست همینگوی، نیز در تفسیر عمل دستمال‌بستن نفر پنجم به صورت در جمعشان می‌گوید:

یکی دیگر از بچه‌هایی که گاهی با ما قدم می‌زد و جمعمان به پنج نفر می‌رسید، دستمال ابریشمی سیاه به صورت می‌بست، چون آن وقت‌ها دماغ نداشت و قرار بود صورتش را ترمیم کنند (همینگوی، ۱۳۸۵: ۱۹۸).

بنابراین، می‌توان گفت تفسیر نیز همانند تعمیم و قضاوت از ابزارهای شناختی راوی همه‌چیزدان است که نشانه دانایی این گونه راوی و آشکاری او در عمل روایت‌گری داستان است.

۵. آیا هر راوی مداخله‌گر یک راوی همه‌چیزدان است؟

راوی مداخله‌گر راوی دانای کلی است که به طور مکرر داستان را قطع می‌کند و درباره شخصیت‌ها و حوادث داستان داوری می‌کند. «راوی دخالت‌گر ترفندی است که غالباً

واقع‌گرایان قرن نوزدهم به کار می‌گرفتند» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۷۱). دقت در گونه‌ی زاویه دید داستان نشان از میزان مداخله‌گری راوی آن دارد؛ به طوری که اگر «راوی با 'من' مشخص شده باشد، بیش‌تر مداخله‌گر است و اگر با 'من' مشخص نشده باشد، کم‌تر مداخله‌گر است؛ یعنی این‌که بیش‌تر یا کم‌تر به مثابه فرد روایت‌کننده مشخص شده است» (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۸). اما در پرداختن به این سؤال که آیا راوی مداخله‌گر همیشه همه‌چیزدان نیز هست کمی باید با احتیاط عمل کرد؛ زیرا در برخی موارد دیده می‌شود که راوی مداخله‌گر «همه‌چیزدان» نیز هست. برای مثال، در مثنوی معنوی راوی در جای‌جای داستان با قطع روایت به مداخله‌گری می‌پردازد. در کلیله و دمنه نیز بعد از بیان یک حکایت راوی در چندین پاراگراف مخاطب را پند و اندرز می‌دهد. بنابراین، نمی‌توان به طور قطع گفت که راوی مداخله‌گر همه‌چیزدان نیست و همان‌طور که گفته شد در برخی موارد این گونه راوی نیز «همه‌چیزدان» است؛ اما نکته ظریفی که وجود دارد این است که در متون کلاسیک میزان دخالت‌گری راوی بیش‌تر است. در مثنوی معنوی و کلیله و دمنه راوی با قطع روایت به بیان نکات اخلاقی - تعلیمی می‌پردازد که نشان‌دهنده همه‌چیزدانی این راوی دخیل است؛ به طوری که اگر گفته‌های راوی دخیل را از مثنوی معنوی یا کلیله و دمنه جدا کنیم، صرفاً یک داستان خواهیم داشت. در رمان‌ها و داستان‌های کلاسیک نیز چنین است. برای مثال، در قطعه ذیل از رمان باباگوریو، نوشته بالزاک (به عنوان یک متن کلاسیک)، اگر همه نشانه‌های مداخله‌گری راوی را از این رمان حذف کنیم، چیز چندانی از روایت آن نمی‌ماند:

هیچ بخشی از پاریس چنین یأس‌آور، یا حتی می‌توان گفت چنین ناشناخته نیست. خیابان جدید سن ژنه ویو بیش از هر چیز به چهارچوبی آهنی شبیه است؛ تنها چهارچوبی که می‌تواند روایت آتی را در خود بگیرد. روایتی که باید با رنگ‌های محزون و اندیشه‌های صادقانه، ذهن خواننده را به آن هدایت کرد (بالزاک، ۱۳۳۴: ۳۶).

اما هرچه از داستان‌پردازی کلاسیک به سمت معاصر می‌آیم از میزان مداخله‌گری راوی در داستان کاسته می‌شود. مثلاً در قطعه ذیل از داستان «قاتلین»، نوشته ارنست همینگوی، میزان دخالت راوی به حداقل رسیده است و فقط به گزارش دیده‌هایش می‌پردازد:

آن سوی چراغ قوسی، شاخه‌های درختی می‌درخشید. نیک از خیابان کنار مسیر خودروها بالا رفت و در کنار چراغ قوسی بعدی به داخل خیابان فرعی پیچید. سومین خانه آن خیابان پانسیون هرش بود. نیک از دو پله ساختمان بالا رفت و زنگ را فشرد. زنی دم در آمد (همینگوی، ۱۳۸۵: ۴۴).

اما یک اصل مهم در ادبیات داستانی وجود دارد و آن این است که همیشه هر راوی همه‌چیزدان یک راوی مداخله‌گر است، در حالی که عکس آن نسبی است و همیشه هر راوی مداخله‌گر یک راوی همه‌چیزدان نیست. مثلاً در قطعه ذیل از داستان زن بی‌گناه، نوشته بالزاک، راوی مداخله‌گر است اما همه‌چیزدان نیست:

جوانان پاریس همه چیز را زابیده اتفاقات و حوادث می‌دانند. اتفاقات و حوادث، کارگر را به آب و نان رسانده و بر حسب اتفاق راه زندگی خود را یافته و با همین معیار به آینده خود نگران است. زنی را بر سر راه خود دیده و با او عشق ورزیده و بعد از چند سال ناکامی و تحمل مشقات گوناگون کانون گرمی برای خود ساخته و یقین دارد اگر بیماری یا حادثه‌ای این زندگی را برهم نزند می‌تواند تا وقتی زنده است و تا جایی که ممکن است در این زندگی خوش باشد (بالزاک، بی تا: ۷).

این قطعه از رمان نشانه مداخله‌گری راوی است، در حالی که او یک راوی همه‌چیزدان نیست. گاه نیز دیده می‌شود که راوی به علت سن کم یا بیماری عصبی در روایت دخالت می‌کند اما همه‌چیزدان نیست. برای مثال، در خشم و هیاهو، نوشته فاکنر، «بنجی» به سبب مشکل عصبی یک راوی مداخله‌گر است ولی همه‌چیزدان نیست. در داستان ماجراهای هاکلبری فین، اثر مارس توین، نیز راوی (هک) به دلیل سن کم یک راوی مداخله‌گر است اما همه‌چیزدان نیست:

{جیم} گفت: چه طور است که لباس‌های کهنه پوشی و خود را به شکل دختر دریاوری؟ دیدم فکر خوبی است. یکی از پیراهن‌های چیت را کوتاه کردم و من پاجه‌های شلوارم را تا زانو و مالیدم و پیراهن را پوشیدم. جیم از پشت با سنجاق پیراهن را تو گرفت و اندازه‌ام کرد. آن کلاه آفتابی زنانه را هم سرم گذاشت و بندش را زیر چانه بستم (توین، ۱۳۶۶: ۹۴ و ۹۵).

عبارت «دیدم فکر خوبی است» نشانه مداخله‌گری راوی است، اما به دلیل سن کم یک راوی همه‌چیزدان نیست.

۶. نتیجه‌گیری

راوی از عناصر مهم و حیاتی داستان به‌شمار می‌رود؛ زیرا کلیه جهت‌گیری‌های روایت از راوی ناشی می‌شود. اما راوی در ادبیات داستانی از نظر جایگاه در داستان و همچنین از نظر خصوصیات شخصیتی به انواع مختلفی تقسیم می‌شود و در عالم روایت راوی همیشه با

نویسنده متفاوت است. برای مثال، در داستان «بچه مردم»، نوشته جلال آل‌احمد، جلال نویسنده است، در حالی که راوی یک زن است که نقش اصلی را در داستان ایفا می‌کند. در واقع، می‌توان گفت راوی مربوط به جهان داستان و تخیل و ساخته دست نویسنده است در حالی که نویسنده در جهان خارج وجود دارد و با ما مرادده می‌کند.

راوی همه‌چیزدان در ادبیات داستانی به دلیل اشراف بر توصیفات خارجی و حالات درونی شخصیت‌ها به وجود آمده است و از ابزارهای شناختی آن «توصیف زمان و مکان»، «شناسایی شخصیت‌ها»، «خلاصه‌های زمانی»، «ارائه آن‌چه شخصیت‌ها فکر نمی‌کنند»، و «بیان اظهارات شخصی» است. از نتایج مهم این پژوهش این است که اولاً «قضاوت» به منزله ابزار شناخت راوی همه‌چیزدان به دو صورت در داستان‌های کلاسیک و معاصر اتفاق می‌افتد: در داستان‌های کلاسیک راوی در بیرون از داستان قرار دارد و هر جا لازم می‌بیند در روند داستان دخالت و درباره اعمال شخصیت‌ها قضاوت می‌کند؛ ولی در داستان‌های مدرن راوی همواره جزئی از داستان است و به قضاوت درباره اعمال شخصیت‌های داستان می‌پردازد. دومین نتیجه مهم پژوهش این است که هر راوی همه‌چیزدان یک راوی مداخله‌گر است، در حالی که راویان مداخله‌گر به‌ندرت همه‌چیزدان‌اند. این مسئله درباره راویان سوم شخص نیز صدق می‌کند و نمی‌توان گفت تمام راویان سوم شخص همه‌چیزدان‌اند و بنابر اتفاق از این پژوهش برمی‌آید که اگر راوی اول شخص (من) باشد، میزان دخالت‌گری او بیش‌تر است.

منابع

- آل‌احمد، جلال (۱۳۸۵). *نقد و تحلیل گزیده داستان‌های جلال آل‌احمد*. تهران: روزگار.
- آل‌پو، ادگار (۱۳۸۹). *نقاب مرگ سرخ و هجده قصه دیگر*، ترجمه کاوه باسمنجی، تهران: روزنه کار.
- بالزاک، اونوره دو. (۱۳۳۴). *باباگوریو*، ترجمه م. ا. به‌آذین، تهران: نیل.
- بالزاک، اونوره دو. (بی‌تا). *زن بی‌گناه*، ترجمه عنایت‌الله شکیباپور، تهران: عزتی.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۲). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، تهران: هرمس.
- بیشاپ، لئونارد (۱۳۸۳). *درس‌هایی درباره داستان‌نویسی*، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: سوره مهر.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران: افراز.
- پاینده، حسین (۱۳۹۱). *داستان کوتاه در ایران، داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی*، تهران: نیلوفر.
- پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی، شکل و کارکرد روایت*، ترجمه محمد شهباء، تهران: مینوی خرد.
- تودوروف، توتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه.

۱۴۲ بررسی مؤلفه‌ها و ابعاد شناختی «راوی همه‌چیزدان» در ادبیات داستانی

- توین، مارس (۱۳۶۶). *ماجراهای هاکلبری فین*، ترجمه نجف دریابندری، تهران: خوارزمی.
- چتمن، سیمور (۱۳۹۰). *داستان و گفتمان*، ترجمه راضیه‌سادات میرخندان، تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.
- چوبک، صادق (۱۳۵۲). *روز اول قبر*، تهران: جاویدان.
- چوبک، صادق (۲۵۳۵). *انتری که لوطی‌اش مرده بود*، جاویدان: تهران.
- چوبک، صادق (۱۳۴۴). *انتری که لوطی‌اش مرده بود*، تهران: سازمان کتاب‌های جیبی.
- داستایوفسکی، فتودور (۱۳۸۷). *خاطرات خانه اموات*، ترجمه مهرداد مهرین، تهران: نگاه.
- داستایوفسکی، فتودور (۱۳۸۸). *یادداشت‌های زیرزمینی*، ترجمه رحمت الهی، تهران: جامی.
- داستایوفسکی، فتودور (۱۳۹۰). *شب‌های روشن*، ترجمه فائزه چوپانی، تهران: کوله‌پشتی.
- رضوانیان، قدیسه (۱۳۸۰). «روایت و راوی در داستان‌های عارفانه»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش ۸۴.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی - بوپتیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- زاده کرجی، ابراهیم (۱۳۸۶). «گذر از زبان الکن راوی مداخله‌گر»، *ادبیات داستانی*، ش ۲۱.
- زمانی، کریم (۱۳۸۴). *شرح جامع مثنوی*، ج ۴، تهران: اطلاعات.
- عباسی، علی و هادی محمدی (۱۳۸۰). *صمد: ساختار یک اسطوره*، تهران: چیستا.
- فلوربا، گوستاو (۱۳۶۹). *مادام بوآری*، ترجمه محمد قاضی و رضا عقیلی، تهران: کتاب کیهان.
- کامو، آلبر (۱۳۸۹). *طاعون*، ترجمه اقدس یغمایی، تهران: نیل.
- کهنمویی پور، ژاله و دیگران (۱۳۸۱). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی فرانسه - فارسی*، تهران: دانشگاه تهران.
- لینت ولت، ژپ (۱۳۹۰). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت - نقطه دید*، ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.
- مدبری، محمود و نجمه حسینی سروری (۱۳۸۷). «از تاریخ روایی تا روایت داستانی»، *مجله گوهر گویا*، ش ۶.
- منشی، نصرالله (۱۳۷۳). *کلیده‌ودمنه*، به تصحیح مجتبی مینوی، تهران: امیرکبیر.
- منیری، علی (۱۳۸۸). *ادبیات جهان در پنجاه مقاله*، کرج: دانش بهمن.
- نجدی، بیژن (۱۳۸۵). *بوزیلنگانی که با من دویده‌اند*، تهران: مرکز.
- هدایت، صادق (۱۳۴۶). *بوف کور*، تهران: پرستو.
- همینگوی، ارنست (۱۳۸۵). *بهترین داستان‌های کوتاه ارنست همینگوی*، ترجمه احمد گلشیری، تهران: نگاه.

Toolan Michael, J. (2001). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, London: Rout ledge.

Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse*, Ithaca: Cornell University Press.

Rimmon-Kennan, Shlomith (1989). *Narrative Fiction*, Second Edition, London and New York. Rout ledge.

Prince, Gerald (2003). *A Dictionary of Narratology*, Lincoln and London: University Of Nebraska Press.