ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال هفتم، شمارهٔ سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، ۱۵۳–۱۷۵

سیر تحول شنودپذیری و اعتبار راوی در داستان‌های کوتاه سیمین دانشور

هاشم صادقی محسن‌آباد*

علی رحمانی قناویزباف**

چکیده

این مقاله با بهره جُستن از نظریات روایت‌شناسی ساختارگرا به بررسی راویان مجموعه داستان‌های سیمین دانشور از حیث دو ویژگی شنودپذیری و اعتبار می‌پردازد. نتایج نشان می‌دهد که پس ازتجربه‌ی حضور مداخله‌گرانه‌ی راوی در *آتش خاموش* (۱۳۲۷)، دانشور در *شهری چون بهشت* (۱۳۴۰) تلاش دارد تا با محدود کردنِ دایره‌ی روایت به نظرگاهِ یک شخصیت محوری، تا حدّ ممکن از اظهارنظرهای صریحِ راوی پرهیز کند. در *به کی سلام کنم؟* (۱۳۵۹) دیدگاه‌های نویسنده عمدتاً از طریق اظهارنظرهای غیرمستقیم و آیرونیک راوی، موضع‌گیری تلویحی وی نسبت به راوی هم‌داستانِ نامعتبر، و گاه از طریق شخصیت‌های ثانویه‌ی معتبر انعکاس می‌یابند. در آخرین اثر دانشور –*انتخاب* (۱۳۸۶)– با ظهورِ گرایش‌های پسامدرنیستی، مداخله‌گری‌های مستقیم راوی مجدداً افزایش می‌یابند؛ ولی این‌بار این بار هدف از آن‌ها عمدتاً افشای برساختگی اثر و در هم شکستن پیش‌فرض‌های رئالیستی نسبت به واقعیت داستانی است.

کلیدواژه‌ها: سیمین دانشور، راوی مداخله‌گر، شنودپذیری راوی، راوی نامعتبر، راوی آیرونیک.

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه نیشابور، sadeghi.hashem62@gmail.com
** دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه نیشابور (نویسندهٔ مسئول)، alirahmanigh@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۸/۰۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۲۵

۱. مقدمه و پیشینه

نام سیمین دانشور (۱۳۰۰–۱۳۹۰) به عنوان نخستین داستان‌نویس زن ایرانی، شناخته شده است. وی نخستین مجموعه داستان خود را در سال ۱۳۲۷ با عنوان *آتش خاموش* منتشر کرد. آخرین مجموعه داستان او یعنی *انتخاب* در سال ۱۳۸۶ منتشر گردید. دانشور در تمامی آثاری که در قریب این شصت سال منتشر کرده است، دو دغدغه‌ی اساسی را پیگیری می‌کند؛ نخست مسائل مربوط به زنان و دشواری‌های زندگی آن‌ها در شرایط ویژه‌ی فرهنگی و اجتماعی ایران و دیگر، آفات اجتماعی جامعه‌ی استعمارزده و غرب‌زده. در *سووشون (۱۳۴۸)* که می‌توان آن را اوج دستاورد هنری دانشور دانست، این دو دغدغه در عین درهم تنیدگی، داستان را شکل داده و پیش می‌برند. ولی در عین وجود مضامین مشابه، آن‌چه در طول این برهه‌ی نسبتاً طولانی تغییر یافته، سازوکارهای روایی برای انعکاس دیدگاه‌های نویسنده در متن است. این سازوکارها به تعامل میان نقش‌های اساسی در روایت مربوط می‌شوند و خصوصاً در درجات مختلف شنودپذیری و اعتبار راوی بروز می‌یابند. بررسی این سیر و تحول روایتگری، مسأله‌ی اصلی این مقاله است.

مواضع نویسنده نسبت به وقایع و شخصیت‌ها می‌توانند از طریق راویان مداخله‌گری که به لحاظ اعتبار در جایگاهِ نماینده‌ی برحقِّ او نشسته‌اند، به خواننده منتقل گردند. این شیوه در نخستین رمان‌های رئالیستی همچون آثار هنری فیلدینگ (Henry Fielding)، دانیل دفو (Daniel Defoe) وجورج الیوت (George Eliot) مرسوم بود، امّا در قرن نوزدهم به تدریج از سوی نویسندگان رئالیست طرد گردید. گوستاو فلوبر (Gustave Flaubert)، فورد مادوکس فورد (Ford Madox Ford) و هنری جیمز (Henry James) از نخستین نویسندگانی بودند که علیه مداخله‌گری و اظهارنظرهای صریح نویسندگان دوران ویکتوریا موضع گرفتند (هلپرین، ۱۳۸۶: ۸۰–۶۹). دیوید لاج علل کاهش اقبال به راوی مداخه‌گر را این می‌داند که اولاً واقع‌گراییِ شخصیت‌ها و وقایع تصویرشده و شدّت تأثیر احساسی در اثر را کاهش می‌دهد. ثانیاً نوعی مرجعیت و همه‌چیزدانیِ خداگونه با خود دارد که در زمانه‌ی شکاک و نسبی بارو ما به مذاق‌ها خوش نمی‌آید (لاج، ۱۳۸۸: ۳۶).

در ادبیات داستانیِ مدرن، صدای مؤلّف کمتر به گوش می‌رسد، زیرا آکسیون [کُنش] از طریق ذهنِ کاراکترها ارائه می‌شود یا اصلاً وظیفه‌ی روایت‌کردن به عهده‌ی کاراکترها گذاشته می‌شود (لاج، ۱۳۸۸: ۳۶).

در نقل قول بالا، به‌کاربردن اصطلاحاتِ «صدا» و «به‌گوش رسیدن» در خصوص متنِ روایی مکتوب که رسانه‌ای ذاتاً صامت است، متناقض می‌نماید. نخستین بار ژرار ژنت (Gérard Genette) این مفهوم را در نظریات روایت‌شناسی وارد کرد. او در *گفتمان روایی: مقاله‌ای بر روش‌شناسی* (۱۹۸۰)، در صدد توصیفِ ساختارهای روایت بر مبنای استعاره‌ای برگرفته از دستور زبان برآمد. مباحثِ ذیلِ مفهومِ صدا (Voice)، تلاشی است برای این‌که جایگاهِ راوی نسبت به زمانِ روایت (پسینی، پیشینی و هم‌زمان)، سطحِ روایت و شخصِ روایت را مشخص کند. راوی را با توجه به سطح روایت می‌توان به فوق داستانی (Extradiegetic)، میان داستانی (Intradiegetic) و زیر داستانی (Hypodiegtic) تقسیم کرد. اگر راوی ساکنِ جهان داستانی که از آن سخن می‌گوید نباشد، فوق داستانی خواهد بود. اگر راوی در اوّلین روایت واگفته‌ی راوی فوق داستانی، از اشخاص داستان باشد، راوی مرتبه دوّم یا میان‌داستانی خواهد بود. همچنین راویان می‌توانند در مرتبه‌ی سوّم (سطحِ زیر داستانی) یا مرتبه‌ی چهارم (سطح زیر–زیر داستانی) روایت شرکت بجویند. راوی برمبنای سطح مشارکت نیز به راویِ هم‌داستان (Homodiegetic) و ناهم‌داستان (Heterodiegetic) تقسیم می‌شود. راوی هم‌داستان خود در داستانی که تعریف می‌کند حضور دارد و راوی ناهم‌داستان از داستانی که تعریف می‌کند، غایب است. (ر.ک رمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۵۳و هرمن، ۲۰۰۲: ۱۰۶–۱۰۸)

پس از ژنت، سیمور چتمن (Seymour Chatman, 1978) نخستین گام‌ها را در مسیر کیفی کردنِ مفهومِ «صدا» برداشت. او درصدد معرفیِ ویژگی‌هایی برآمد که از طریق آن‌ها بتوان درجه‌ی شنودپذیری راوی (Narrator's audibility) را تشخیص داد. لذا مفهومِ صدا که از نظرِ ژنت به پرسشِ «چه‌کسی؟» محدود بود و پاسخِ آن موقعیتِ راوی را نسبت به متن مشخص می‌کرد، با پرسش «چگونه» و مفاهیمِ کیفی مربوط به آن در آمیخت (Aczel, 1998: 470). ذیلِ بحثِ مبسوطِ چتمن در فصل پنجمِ *داستان و گفتمان* (۱۹۷۸)، «راویِ پنهان» در مقابلِ «راویِ آشکار» معرفی می‌شود. چتمن سپس به معرفیِ تمهیداتی در سطحِ زبان می‌پردازد که به مدد آن‌ها می‌توان راوی را در سایه‌روشن‌های کلام پنهان نگاه داشت. پس از آن، طیفی از ویژگی‌های راویِ آشکار معرفی می‌شوند که به ترتیب از بیشترین درجه‌ی شنودپذیری تا کمترین درجه‌ی آن عبارتند از:

- ارجاع به خود
- اظهار نظر صریح (تفسیر، قضاوت، تعمیم)

- اظهار نظر تلویحی (آیرونیک)
- گزارش آن‌چه شخصیت‌ها نگفته یا نیاندیشیده‌اند.
- تلخیص‌های زمانی
- توصیفات زمینه

در ادامه‌ی این مقاله، ما به بررسیِ شنودپذیری راوی در مجموعه داستان‌های دانشور خواهیم پرداخت و ویژگی‌های غالبِ هریک را از این حیث به بحث خواهیم گذاشت. محدود کردنِ بررسی به مجموعه داستان‌ها نخست به دلیل تنوع راوی در آن‌ها و سپس به علّت مقتضایِ حجمی مقاله است.

درخصوصِ مداخله‌گری و شنودپذیری راوی پژوهش‌های محدودی در زبان فارسی انجام شده است. صادقی (۱۳۹۳) ضمنِ بررسیِ روند شکل‌گیری رمان رئالیستی فارسی تا سال ۲۱۳۳، بر لزومِ نامشهود بودن و عدمِ مداخله‌گریِ راوی در داستانِ رئالیستی تأکید و نمونه‌هایی از دخالت‌های آشکارِ راوی را (بر اساسِ معیارهای چتمن) از پیکره‌ی پژوهش خویش استخراج کرده است. پیش‌تر نیز، ارتباطِ میانِ رئالیسم و عدمِ جهت‌گیریِ ایدئولوژیک صریح از سوی نویسنده، توسطِ پاینده (۱۳۸۸) مورد اشاره قرار گرفته بود. پاینده با مقابله‌ی محتوایِ اظهارنظرهای راویِ *مدیر مدرسه* و آرای آل‌احمد در *غرب‌زدگی*، به این نتیجه می‌رسد که آل‌احمد در این اثر به انعکاسِ دیدگاه‌های سیاسی–اجتماعیِ خود پرداخته و این امر بخش‌هایی از اثرِ او را تا حدِّ بیانیه‌ایِ سیاسی یا سندی اجتماعی تنزل داده است.

در پژوهشِ رستمی و کشاورز (۱۳۹۳) از منظری باختینی به مسأله‌ی «گزاره‌های شعاری» در داستان‌های دانشور پرداخته شده است. منظور از گزاره‌های شعاری، پاره‌هایی است که «وابستگیِ ویژه‌ای به سخنِ راوی و شخصیت ندارند و پس از آن‌ها هیچ کنشی در داستان دیده نمی‌شود. همچنین آن‌ها توضیح یا روشنگریِ خاصی درباره‌ی درونمایه‌ی داستان ندارند» (رستمی و کشاورز، ۱۳۹۳: ۵). از نظر پژوهشگران این مقاله، گزاره‌های شعاری در آثارِ دانشور برای انعکاسِ صدای فرامتن به کار می‌روند؛ چیزی که ما در پژوهشِ خود «نیّتِ نویسنده‌ی ضمنی» می‌خوانیم. این مقاله نتیجه می‌گیرد که گرایش به «شعار» که از ویژگی‌های متنِ تک‌گوست، چندصدایی را در آثارِ متأخر دانشور بسیار کم‌رنگ ساخته است. در پژوهشِ دیگری، رستمی (۱۳۹۴) داستان‌های دانشور را بر اساس اقسام مختلف کانونی‌سازی طبق الگوی ژنت طبقه‌بندی و سلطه‌ی صدای فرامتن را

برصدای راوی و بازتابنده در هریک از این وجوه شش‌گانه بررسی کرده است. به عقیده‌ی او این سلطه منجر به «آسیب صدا» در متن شده و متن را دچار تک‌صدایی می‌کند؛ آسیبی که در داستان‌های دانشور به وفور یافت می‌شود.

امّا پژوهش پیش‌رو دو ویژگی متمایز دارد؛ نخست این‌که با کنار هم قرار دادنِ دو خصوصیت شنودپذیری و اعتبار، تصویر روشن‌تری از نقش اظهارنظرهای راوی در انعکاس دیدگاه‌های ایدئولوژیک نویسنده ارائه می‌دهد و اظهارنظرهای راویانِ فوق‌داستانی معتبر را از گفته‌های راویانِ میان‌داستانیِ نامعتبر تفکیک می‌کند. دیگر آن‌که با بررسیِ تحول این ویژگی‌ها در آثار سیمینِ دانشور غایتی سبک‌شناسانه را دنبال می‌کند؛ بدین معنی که پس از استحصال انواع مختلف راوی بر اساس این دو ویژگی، تلاش می‌کند که سیری تاریخی را در سبک داستان‌نویسیِ سیمین دانشور ترسیم کرده و نشان دهد که چطور تجربیاتِ چند قرن نویسندگان غربی می‌تواند مسیر داستان‌نویسی یک نویسنده‌ی بخصوص ایرانی را رقم بزند.

۲. راوی مداخله‌گر در *آتش خاموش*

آتش خاموش نخستین مجموعه داستان سیمین دانشور است. این مجموعه شاملِ شانزده داستان و حاصلِ تجربیاتِ دانشورِ جوان و تازه‌کار در راه دست‌یابی به مهارت و پختگی در سبک است. علی‌رغمِ خام بودنِ اغلبِ داستان‌ها –تا حدّی که خودِ دانشور پس از چاپِ نخست، دیگر به چاپِ مجددِ آن رضایت نداد– بررسیِ محتوایی این مجموعه خبر از دیدگاه‌ها و مضامینی می‌دهد که حتّی در متأخرترین آثارِ او نیز می‌توان آن‌ها را لابه‌لای دغدغه‌های سیاسی و ضداستعماریِ سیمین باز جست. دغدغه‌های سیمینِ بیست و چند ساله عمدتاً مسائل و مشکلاتِ زنان در شرایط فرهنگیِ زمانه است؛ مشغله‌های زن به‌عنوانِ «مادر»، به‌عنوانِ «همسر» و در تقابل با مرد، دشواری‌های انتخاب برای دختران جوانِ هنردوست، تحصیل‌کرده و «متفاوت»، نکوهشِ لذّت‌جویی، مادّی‌گرایی و سطحی‌نگری و در درجه‌ی بعدی، تقابلِ فقر و غنا و پرداختن به زندگیِ محرومین. همچنین بررسی *آتشِ خاموش* ما را با شیوه‌ی از روایت آشنا می‌کند که در منتهی‌علیه طیفِ شنودپذیری راویانِ فوق‌داستانی قرار دارد. در این شیوه‌ی روایت که راوی مداخله‌گر (Intrusive narrator) نام دارد، یک صدای اوّل‌شخص متعلق به راوی–نویسنده، خواننده را مستقیماً مخاطب خویش قرار داده و نظرات، تفسیرها و قضاوت‌های خویش را در مورد اشخاص و وقایع داستانی به

گوش وی می‌رساند. اصلی‌ترین مشخّصه‌ی این راوی ارجاع به خود با ضمایر اوّل‌شخص است که نمونه‌های آن در *آتش خاموش* به وفور یافت می‌شود:

> دردسرتان ندهم، خیابانِ سیروس آن صبح تماشایی بود (دانشور، ۱۳۲۷: ۹۴).
>
> چیزی از چهره‌اش غیر از دو چشم خفته‌ی سیاه که مژه‌های نامرتب بر آن سایه افکنده بود [...] دیده نمی‌شد. امّا تماشاچیِ فضولی مثلِ من می‌توانست از فرصتی کـه غالبـاً پـیش می‌آید استفاده کند (دانشور، ۱۳۲۷: ۹۵).
>
> پروین چنان ویولون خود را در آغوش می‌گرفت که شک دارم عاشقی آن‌گونه معشوقی را بنوازد (دانشور، ۱۳۲۷: ۱۰۹)
>
> از تمام یاران قدیم دل برید و به موسیقی پیوست. نه، راسـتش را بگـویم دیگـران از او دل بریدند (دانشور، ۱۳۲۷: ۱۱۰).
>
> منوچهر مدت‌ها به کُت نگریست. اشک! بلی اشک! (شوخی نمی‌کنم) در چشمش پُر شـد (دانشور، ۱۳۲۷: ۱۳۰).
>
> بعد از رفتن نوشین، نسرین نشست و فکر کرد. بلی فکر کرد: (دروغ نمی‌گـویم، خـانم‌هـا گاهی این کار را می‌کنند) (دانشور، ۱۳۲۷: ۱۵۴).

اشاره‌ی راوی به خود می‌تواند با ابزارهای دیگری جز ضمایر اوّل‌شخص انجام بگیـرد. به‌طورکلی، هر نشانه‌ای در عمل روایت که بـازنمونِ فردیـت و نگـرش و آگـاهی راوی از جهان‌هایی غیر از جهان روایت‌شده باشـد، یـا تفسـیر او را از رویـدادهای روایـت‌شـده و ارزیابیِ اهمیت آن‌ها نشان دهد، نشانه‌ی «من» محسوب می‌شـود (پـرینس، ۱۳۹۱: ۱۸). در *آتش خاموش* نیز متداول‌ترین نوع مداخله‌گری راوی در انواع اظهارنظرهایی نمود می‌یابـد که با توجه به سیاقِ داستان، مرجعِ صادرکننده‌ی داستان هیچ شخصی جز نویسـنده‌ی مـتن نمی‌تواند باشد. اینِ اظهارنظرها بلافاصله توجهِ خواننـده را بـه حضـورِ ذهنیتـی فرامتنـی و سوای شخصیت‌های داستان جلب می‌کند.

چتمن اظهارنظرهای صریح در داستان را به سه دسته تقسیم می‌کنـد: «تفسـیر» در ایـن کاربردِ به‌خصوص بیانِ بی‌پرده‌ی مخلصِ کلام، ارتباط عنصری داستانی با بقیه‌ی اجزا و یـا اهمیت آن در داستان است؛ «قضاوت» نقطه‌نظراتِ اخلاقی یا ارزشی را بیان می‌کند؛ «تعمیم» ارجاعی برون‌سو از جهانِ داستانی بـه جهـانِ واقعـی، خـواه بـه حقـایقِ جهـان‌شـمول یـا رخدادهای تاریخیِ واقعی می‌دهد. تفسیر را می‌توان گسترده‌ترین نوع اظهارنظر دانست کـه موارد دیگر را نیز در بر می‌گیرد. اگر تفسیر را به معنای هرگونه توضیحی در نظـر بگیـریم،

قضاوت آن توضیحی است که مبنای آن ارزش‌گذاریِ اخلاقی باشد، درحالی‌که تعمیم توضیحی است که اتفاق یا موجودی در داستان را با نمونه‌ی آن در جهانِ غیرداستانی مقایسه می‌کند (Chatman,1978:228).

راویِ تفسیرگر ممکن است به پیش‌بینیِ آینده‌ای که اتفاق نیافتاده و گمانه‌زنی در مورد آن‌چه ممکن بود بشود، بپردازد. همچنین تفسیرها گاهی چیزهایی را توضیح دهند که شخصیت‌ها به سببِ بی‌توجهی، الکن بودن، عدم تناسبِ دراماتیک یا به هر دلیلِ دیگری فرصت توضیح آن را نداشته باشند. بعضی شخصیت‌ها توسط نیروهایی که خود از درکِ آن عاجزند به حرکت درمی‌آیند. در این موارد راوی ممکن است با ارائه‌ی جملاتِ تفسیری سعی کند دلیل این رفتارها را برای خواننده توضیح بدهد:

> پروین دخترِ ۸ساله‌ی خانه علاقه‌ی عجیبی به این جوجه‌ی ناتوان از همه جا مانده پیدا کرده بود. و این علاقه شاید ته‌مانده‌ی غرائزی بود که در پروین فشرده شده و در مجرای طبیعی خود سیر نکرده بود (دانشور، ۱۳۲۷: ۱۰۹).

قضاوت‌ها و تعمیم‌ها نسبت به تفسیر، موضع اخلاقیِ راوی را بیشتر آشکار می‌کنند. در قرن نوزدهم این هر دو ابزارهایی رایج برای بیانِ ایدئولوژی یا دیدگاه‌های اخلاقیِ نویسنده بودند. یکی از هدف‌های اصلی فیلدینگ در *تام‌جونز* تشویق خواننده به پذیرفتنِ نظامِ ارزش‌های اخلاقی‌ای است که نویسنده‌ی ضمنی به شخصیت‌ها نسبت می‌دهد. فیلدینگ بی‌هیچ تردیدی دیدگاه‌هایش را نسبت به جنبه‌های اخلاقیِ رفتار بشر ابراز می‌کند. هم از طریقِ نظردادن‌های صریح (و اغلب طعنه‌آمیز) درباره‌ی کنش‌های شخصیت‌هایش، هم از راه ذکرِ حقیقت‌های اخلاقیِ عام (فالر، ۱۳۹۰: ۱۲۰).

قضاوت‌ها می‌توانند در حدِ بیانیه‌های اخلاقی، صریح و مبسوط و در حد قیدها و صفت‌های ارزش‌گذار کوتاه و مختصر باشند. همچنین ارزش‌های اخلاقی‌ای که توسطِ این قضاوت‌ها پشتیبانی می‌شوند، ممکن است کهنه و مندرس یا بدیع و نامتعارف باشند. قیدها و صفت‌های ارزش‌گذار ابزاری معمول برای قضاوت‌های راوی‌اند. در دیدگاهِ وجهیِ پاول سیمپسون (Paul Simpson, 2005) این قید و صفت‌ها نشانه‌های وجهیتِ کلام‌اند و وجود آن‌ها در بندهای روایی، از وجودِ جهت‌گیری نسبت به کلامِ روایت‌شده حکایت دارد. «کلید سل» از مجموعه‌ی *آتش خاموش* ، داستانِ عشقِ میان «فری» دختری آستانه‌ی ازدواج و معلم پیانوی او «محمود» است. در این داستان، ارزش‌های عشق و پاکی به عنوانِ معیارهای درست ازدواج، در مقابل پول‌پرستی و طمع قرار می‌گیرند. در سراسر متن صدای راوی–

نویسنده غالب و بسامدِ قیدها و صفت‌های ارزش‌گذار بسیار بالاست. چشمانِ محمود «چون دریا عمیق و مانند آسمان صاف و بی‌آلایش» توصیف می‌شود. از پیشانیِ او «عشق به هنر و صنعت» آشکار است. در مقابل، پدر و مادرِ «فری» شخصیتِ اصلی داستان صراحتاً «پول‌پرست و طماع» خوانده می‌شوند (دانشور، ۱۳۲۷: ۷۸). در دو پاراگرافِ بعدی راوی با لحنی که آشکارا آیرونیک است، دیدگاه‌های پدر و مادر را در مورد این‌که «پول تمامِ عیوب را می‌پوشاند و بی‌پولی هر حسنی را عیب جلوه می‌دهد» نقد می‌کند (دانشور، ۱۳۲۷: ۷۹). آن‌گاه راوی مجدداً دست به قضاوتی صریح زده و ادامه می‌دهد: «او تمامِ این‌ها را گوش داده و به این دلایل سبُک و احمقانه لبخند زده بود» (دانشور، ۱۳۲۷: ۸۰).

داستان «کلاغ کور» مضمونی مشابه دارد. پروین دختربچّه‌ای عاشق موسیقی است که دل به جوجه کلاغ کوری می‌بندد. عشق به موسیقی در کنارِ اجتناب از دورویی و پیچیدگی‌های روابط اجتماعی، چنان‌که راوی صراحتاً به آن‌ها اشاره می‌کند (دانشور، ۱۳۲۷: ۱۱۰)، پروین را در دوره‌ی بلوغ از دخترهای هم سن‌وسال خودش متمایز می‌کند تا جایی که این نامتعارف بودن خلقیات او نزد خانواده و اطرافیان حمل بر «بیماری» می‌شود. داستان درپی ایجاد این‌همانندسازی میان دو موجود نامتعارف یعنی «پروین» و «کلاغ کور» است و راوی از همان در صدد است تا با گزاره‌های تفسیری خود، مخاطب را به سمتِ این معنا هدایت کند:

> خلاصه «ته‌مانده» غرائز یا کمی «تناسب روحی» یا هر دو باعث شد که پروین تنها به این جوجه‌ی ناچیز توجهی کند (دانشور، ۱۳۲۷: ۱۱۰).

راوی این داستان نیز فوقِ داستانی- ناهم‌داستان و مداخله‌گر است و نشانه‌های ارجاع مستقیم به خود در جای‌جایِ متن به چشم می‌خورد. علاوه بر کاربرد قضاوتگرانه‌ی قید و صفت‌های ارزش‌گذار، تعمیم‌های راوی، دیدگاه‌های نویسنده را در متن منعکس می‌کند.

> عشق نداشتن و مجبور به عشق‌ورزی بودن، بدترین دردهاست (دانشور، ۱۳۲۷: ۱۱۲).
> جهان و زندگی حقیقی ما را عدم تناسب این چنین به رنج و به غم آمیخته است و رنجی که می‌بریم از بی‌تناسبی است (دانشور، ۱۳۲۷: ۱۱۲).

به‌طور خلاصه، از میان شانزده داستانِ مجموعه‌ی *آتش خاموش*، در یازده داستانِ آن از راوی مداخله‌گر استفاده شده است. این یازده داستان عبارتند از: «کلید سل»، «شب عیدی»، «کلاغ کور»، «سایه»، «یک پرده از زندگی زناشویی»، «ناشناس»، «عطر یاس»، «جامه‌ی

ارغوانی»، «عشق استاد دانشگاه»، «عشق پیری» و «یخ فروش». در تمام این داستان‌ها صدای مداخله‌گرانه‌ی راوی بر متن مسلطّ است و راوی از اظهار نظر مستقیم در مورد وقایع و شخصیت‌های داستان ابایی ندارد. در خصوصِ شیوه‌ی داستان پردازی در این مجموعه، پیش‌تر شماری از منتقدان انتقادهایی وارد کرده‌اند. از جمله گلشیری (۱۳۷۶: ۲۴) در نقد *آتش خاموش* از حضورِ یک «منِ انشانویس» صحبت می‌کند که «غایبانه همه جا حضور دارد و مانع وصف و حضورِ بی‌واسطه‌ی حوادث و آدم‌ها می‌شود.» میرعابدینی (۱۳۸۶: ۵۹۷) بر آن است که در این مجموعه زمان و مکان قصّه‌ها تشخص ندارد و منش آدم‌ها با قرار گرفتن آن‌ها در موقعیت‌های نمایشی به ظهور نمی‌رسد، بلکه نویسنده درباره‌ی آن‌ها می‌نویسد. او بجا و بی‌جا، در داستان حضور می‌یابد تا اندیشه‌های خود را به زبانی پرشور و احساساتی بیان کند.

اصلی‌ترین دلیلِ طرد راوی مداخله‌گر توسط نویسندگانِ رئالیست، لطمه‌ای بود که از نظر آن‌ها این مداخله‌گری‌ها به واقعیت‌مانندی اثر (verisimilitude) وارد می‌کرد. این نگرش در بیانیه‌ی فورد مادوکس فورد به چشم می‌خورد: «این واقعیتی واضح و غیر قابل تغییر است که چنانچه نویسنده‌ای نظرات خود را در میانه‌ی داستان داخل کند، توهمِ منتقل‌شده توسطِ داستان را به خطر خواهد انداخت» (Ford Madox Ford, 1929: 148; as cited in Dawson, 2016: 146). هنری جیمز نیز از مداخله‌ی نویسنده در داستان و سرسپردگیِ او به نگرشی خاص و یا قضاوت در مورد شخصیت‌ها انتقاد می‌کند و حضور نویسنده را در داستان را جنایتی هولناک می‌داند. جیمز غیاب نویسنده را برای ایجاد توهم واقعیت ضروری می‌داند (صادقی، ۱۳۹۳: ۷۶). روشی که جیمز برای محدود کردنِ این مداخله‌گری‌ها پیش گرفت عبارت بود از به‌کارگیری یک ذهنیت مرکزی که وقایع داستانی از خلالِ دریافت‌های آن به خواننده منتقل گردد. استفاده‌ی گسترده‌ی این شیوه در دوّمین مجموعهِ داستانِ دانشور درخور ملاحظه است و ما در بخش بعد به بررسی آن خواهیم پرداخت.

۳. سلطهٔ صدای راوی در *شهری چون بهشت*

دغدغه‌های دانشور در مورد مسائل زنان، بعداً در مجموعه‌ی *شهری چون بهشت* (۱۳۴۰) دنبال می‌شوند. اگرچه در این مجموعه، داستان‌هایی چون «عید ایرانی‌ها» و تا حدودی «سرگذشت کوچه» به چشم می‌خورند که با رویکردی نمادین به مسأله‌ی استعمار

پرداخته‌اند. در این اثر مداخله‌گری‌های مستقیم راوی تا حدود زیادی نسبت به *آتش خاموش* کاهش یافته‌اند. از میان تمام داستان‌هایی که با راویِ فوق داستانی روایت می‌شوند، تنها در یک نمونه، راوی مستقیماً وارد متن شده و با مخاطب وارد گفتگو می‌شود: «مردی که برنگشت» قصّه‌ی زنی به نام «محترم» است که یک روز شوهرش از سرِ کار برنمی‌گردد. داستان، روایتِ تلاش‌های محترم برای پیدا کردنِ ابراهیم است و ترس‌ها و اضطراب‌های او، ترس از بی‌پولی، بی‌سرپناهی، حرفِ مردم و ترس از آینده‌ی بچّه‌هایش. همانند اکثرِ داستان‌های *شهری چون بهشت*، راویِ این داستان نیز سوّم‌شخصِ بازتابگر است و روایت میان گذشته و حال محترم سیر می‌کند. بازنمایی ذهنِ شخصیت، گاه به‌شیوه‌ی روایی و گاه باَ سبکِ غیرمستقیمِ آزاد صورت می‌گیرد و راوی به‌جز لحنِ آیرونیک نسبت به شخصیت، به‌ندرت صراحتاً اظهارنظر و قضاوت می‌کند. تنها در انتهایِ داستان، ظهور ناگهانیِ راوی–نویسنده، مخاطب را غافلگیر می‌کند:

> اینجا در حقیقت قصه‌ی محترم تمام می‌شود. معلوم است که عزیز نانوا هم خبری از ابراهیم ندارد و عنوان قصه هم نشان می‌دهد که ابراهیم پیدایش نخواهد شد. ولی به عقیده‌ی شما خوانندگان من با این محترم چه کنم؟ از اول که این قصه را می‌نوشتم نمی‌دانستم خودم را توی چه هچلی می‌اندازم... (دانشور، ۱۳۶۱: ۱۵۶).

اعتراف ناگهانیِ راوی به ساختگی بودنِ شخصیتِ محترم و قصّه‌اش، شوکی به خواننده وارد می‌کند که نتیجه‌ی آن بر هم زدنِ توهّمِ واقعیت در داستان است. در ادامه‌ی داستان، نویسنده امکان‌ها و احتمالاتِ مختلف را برای پایان‌بندیِ داستان بررسی کرده و با خواننده در میان می‌گذارد. در نهایت تصمیم می‌گیرد که ابراهیم را برگرداند. حال نوبت نتیجه‌گیری و تعمیمی است تا نیتِ اوّلیه‌ی نویسنده از نوشتنِ داستان برملا گردد:

> باورکنید اگر زندگیِ محترم آن‌قدر وابسته به مردش نبود، هرگز کاری به ابراهیم نداشتم. گور پدر ابراهیم هم کرده امّا چه کنم؟ دیدید این زن بی‌مردش چقدر درمانده است؟ و تمام زن‌های مثلِ او اگر مردشان برود چه خاکی به‌سرشان بریزند (دانشور، ۱۳۶۱: ۱۵۴).

ترسِ از دست دادنِ همسر، یکی از موتیف‌های پرتکرار در داستان‌های دانشور است: چه داستان‌هایی که پیشَ از مرگِ جلال نگاشته است و چه داستان‌هایی که پس از آن؛ مثلِ دلشوره‌های زری برای از دست دادنِ یوسف (در *سووشون*) و دلشوره‌های هستی برای از دست دادنِ مراد (در *ساربان سرگردان*). حالتِ هولناک‌ترِ آن ولی برای زن‌های طبقه‌ی پایین

جامعه اتفاق می‌افتد. زنانی که به خاطرِ کم‌سوادی یا فشارهای اجتماعی، از حضور در عرصه‌های اجتماعی محرومند. «محترم» حتّی موقعی که به ناچار برای پیدا کردنِ ابراهیم مجبور به بیرون آمدن از خانه می‌شود، مدام با توهین و تحقیر و نگاه‌های هرزه‌ی مردها مواجه می‌شود. یا «کوکب‌سلطان» در داستانِ «به کی سلام کنم؟» که یک روز مردش مثلِ همین ابراهیم رفته و برنگشته، حالا از تنهایی و بی‌کسی کارش به جنون کشیده است.

در *شهری چون بهشت* قضاوت‌ها و تعمیم‌های راوی نیز تا حدود زیادی نسبت به *آتشِ خاموش* کاهش یافته‌اند. از این منظر شاید داستانی چون «یک‌زن با مردها» استثنا باشد؛ ماجرای مردی که از خیانت‌های پیاپیِ همسر خود به تنگ آمده و قصد دارد او را بکشد. در این اثر، قضاوت‌های راوی تعادلِ میانِ شخصیت‌ها را بر هم زده و کفّه‌ی ترازو را به سمتِ یک شخصیت سنگین‌تر کند. داستان با نشستنِ زن و مرد بر بلم و پارو زدنِ مرد تا میانه‌ی مردابِ انزلی آغاز می‌شود، امّا بعد به عقب بر می‌گردد و ما از طریقِ روایتی که مملو از تفسیرها و قضاوت‌های پیاپیِ راوی است، با گذشته‌ی این دو شخصیت آشنا می‌شویم. لحنِ قضاوت‌گرانه‌ی راوی در سراسرِ داستان واضح و قابل‌تشخیص است. داستان به سطحِ تحلیل فرو نمی‌رود و دست به قضاوتِ اخلاقیِ صریحی می‌زند که بیشتر به پچ‌پچه‌های در و همسایه راجع به «دکتر و زنِ خیانت‌کارش» می‌ماند. کفه‌ی اخلاقیِ ترازو، شدیداً به سمتِ دکتر سنگین است. تنها ایرادی که می‌تواند متوجهِ دکتر باشد این است که عاشقِ سرسپرده‌ی زنش است. چنان‌که راوی نیز بارها به‌صراحت تکرار می‌کند (دانشور، ۱۳۶۱: ۱۲۴–۱۰۷).

چنان‌که گفتیم، در شمار قابل توجّهی از داستان‌های *شهری چون بهشت*، تلاش برای به‌کارگیریِ یک شخصیت کانونی‌ساز و محدود کردنِ ادراکات و اطلاعات راوی به ادراکات و اطلاعاتِ این شخصیت تا حدود زیادی آن سلطه و غلبه‌ی راوی در *آتش خاموش* را کاهش می‌دهد. البته گهگاه راوی با اظهارنظرهای مستقیم از زاویه‌ی دید محدود تخطّی می‌کند. مثلاً در داستانِ «بی‌بی شهربانو»، با این‌که داستان از زاویه‌ی دید «مریم» روایت می‌شود، راوی در نقاطِ حساسِ داستان در جایگاه دانای کل قرار گرفته و با اظهارِ نظرهای مستقیم شرایطِ ویژه‌ی خانواده را به تصویر می‌کشد.

> بدبختی مثل لجن سیاهی بود که غرقشان کرده بود. در آن دست و پا می‌زدند و به هم می‌خوردند و همدیگر را می‌آزردند و بعد برای هم دلسوزی می‌کردند (دانشور، ۱۳۶۱: ۶۵).

> کوری مادر او را از همه جدا کرده بود و انگار بچه‌های او هم هرچند دیگر بچه نبودند، در تاریکی‌ای که زندگی مادر را در بر گرفته بود می‌زیستند. تنها و در تاریکی- با دردی که مثل بغض گلویشان را گرفته بود (دانشور، ۱۳۶۱: ۶۷).

شماری دیگر از اظهار نظرها را، اگرچه با توجه به سیاقِ متن می‌توان بازنماییِ گفتار و اندیشه‌ی شخصیت‌های داستان دانست، به لحاظ ویژگی‌هایِ سبکی و معرفت‌شناختیِ کلام باید اظهارنظر راوی در نظر گرفت. غلبه‌ی صدای راوی، خواننده را از ارتباطِ بلاواسطه با شخصیت‌ها باز می‌دارد و باعث می‌شود که وجود مداوم یک عاملیت روایی (narrative agency) را میانِ خود و شخصیت‌ها حس کند. به عقیده‌ی ریچارد اکزل آنچه صدای راوی را شنودپذیر و حضورِ او را حتّی در بندهایی که به بازنماییِ ذهنِ شخصیت می‌پردازند مسجّل می‌کند، استراتژی‌های بلاغی و مشخصه‌های سبکی وی است. تمایز میان سبکِ گفتارِ راوی و شخصیت، مثلاً در آخرین رمان‌های هنری جیمز، گاه صدای راوی را آن‌قدر شنودپذیر می‌کند که حتّی اشاره‌های هرازچندِ او به خود با تعابیرِ «من»، «ما» و «دوستانِ ما» در قیاس با این صدای غالب، بسیار کم‌رنگ است (Aczel, 1998: 471).

در داستانِ «در بازار وکیل» در بخش‌هایی مربوط به مرمر، لَله‌ی بچه، زبانِ روایت از لحن و اصطلاحاتِ زنانِ کوچه و بازار تأثیر می‌پذیرد. امّا در بخش‌هایی که از ذهنِ کودکِ گم‌شده در بازار روایت می‌شود، شکافِ عظیمِ میانِ زبانِ ذهنِ شخصیت بازتاب‌گر و زبانِ روایت دردسرساز می‌شود. راوی تقریباً همه‌جا - در بازنماییِ فضا و آدم‌های بازار و حتّی در بازگویی احساساتِ درونیِ شخصیت- از زبانی استفاده می‌کند که دایره‌ی واژگانِ آن فرسنگ‌ها با دایره‌ی واژگانِ یک بچه فاصله دارد. گاهی این شکاف آن‌قدر پررنگ می‌شود که دیگر نمی‌توان جمله‌ها را بازتابِ تفکراتِ بچه خواند و ناچار باید آن‌ها را اظهارنظرها و تفسیرهای راوی دانست:

> تعجب کرد که چطور این عروسک فکسنی او را مشغول می‌کرده و وجودش در زندگیِ او این‌همه اهمیت داشته است (دانشور، ۱۳۶۱: ۱۲۹).
>
> می‌خواست زود از آنجا بگریزد، از آن بازار شلوغ و درهم فرار بکند. از آن بازار گول‌زننده، با آن دلخوشی‌های موقتی و کم دوامش، از آدم‌های بیگانه‌اش که نمی‌فهمیدند او تنهاست، و دستی به سر و رویش نمی‌کشیدند، از آن آدم‌هایی که تند پی کارشان می‌رفتند و اصلاً نمی‌فهمیدند او گم شده است (دانشور، ۱۳۶۱: ۱۳۲).

در کنار این موارد، دسته‌ای از ویژگی‌های راوی آشکار و شنودپذیر ازجمله توصیفات زمینه، تلخیص‌های زمانی و معرّفی شخصیت‌ها برای مخاطب، در *شهری چون بهشت* به‌وفور یافت می‌شوند. مفهوم شنودپذیری اعمّ از مداخله‌گری است. درحالی‌که برخی از اَشکال حضور راوی همچون اظهارنظرهای صریح او را می‌توان «مداخله‌گرانه» خواند، اَشکالِ دیگرِ آن همچون توصیفاتِ زمینه یا تلخیص‌های زمانی ممکن است تنها بر اثر ضرورت‌های رسانه (متن) یا اصولاً فاقد جهت‌گیری‌های ایدئولوژیک باشند. امّا این ویژگی‌ها به هر حال روایت را از شکلی که بتوان بازنماییِ بی‌واسطه‌ی وقایع و شخصیت‌ها دانست دور و خواننده را از حضور یک میانجی (شخصِ نقل کننده‌ی ماجرا) آگاه می‌کنند. به عبارت دیگر، شیوه‌ی روایت در داستان‌های *شهری چون بهشت* عمدتاً «نَقل‌گونه» است تا «محاکاتی».

تقابلِ افلاطونیِ نقل و محاکات در روایت‌شناسی مدرن با نظریاتِ پرسی لوباک (Percy Lubbock, 1922) روایت‌پژوه آنگلوامریکایی در بابِ تمایز میان «گفتن» و «نشان‌دادن» شناخته می‌شود. لوباک نظریات خود را عمدتاً برمبنایِ آثار و آرایِ نویسندگانی چون فلوبر، فورد مدوکس فورد و خصوصاً هنری جیمز قرار داد و چهارچوبی تجویزی بنیان نهاد که در آن «نشان‌دادن» برتر از «گفتن» شمرده می‌شد. امروزه این تمایز میانِ روایت‌شناسان به اشکالِ مختلفی تعبیر می‌شود. کلاک و کوپه در مجموع هفت تعبیر مختلف از این دوگانه را برشمرده‌اند. در این میان، چتمن تمایز مذکور را به تفاوتِ میانِ حضور راوی (گفتن) در برابر غیاب او (نشان دادن) تعبیر می‌کند. امّا به عنوان مثال، تولّان آن را به رابطه‌ی میان راوی و وقایع روایت شده، مربوط می‌داند. این رابطه مشتمل بر جایگاهِ فضایی، زمانی و معرفت‌شناختی راوی است که می‌تواند دور باشد (گفتن) یا نزدیک (نشان دادن). بر این مبنا، هم محاکات و هم نقل ارائه دهنده‌ی «همه‌ی آن‌چه اتفاق افتاده» هستند؛ منتها در اوّلی آن‌چه اتفاق افتاده به شکلی روایت می‌شود که برای نظاره‌گری درون آن صحنه قابل فاش شدن است، در حالی که در دوّمی آن‌چیزی گفته می‌شود که گزارشگری خارجی آن را شایسته‌ی گفتن می‌داند (Klauk & Köppe, 2014).

در *شهری چون بهشت* اگرچه موارد اظهارنظر مستقیم راوی نسبت به *آتش خاموش* کمتر است، سیاقِ نقلی روایت ما را از حضور پیوسته‌ی این گزارشگرِ خارجی (راوی) باخبر می‌سازد. در این مجموعه داستان علی‌رغم تنوع شخصیت‌ها نویسنده فقط به شرح

ماجراهای گوناگون زندگی آن‌ها اکتفا می‌کند. لذا خواننده با آن‌ها ارتباط عاطفی و احساسی برقرار نمی‌کند و آن‌ها را تنها از راه دور می‌شناسد.

۴. راویانِ آیرونیک و غیرقابل اعتماد در *به کی سلام کنم؟*

مجموعه‌ی *به کی سلام کنم؟* سوّمین مجموعه داستانِ دانشور است که در سال ۱۳۵۹ منتشر گردید. در این اثر، همچون *سووشون* جهت‌گیری‌های شدید ضد استعماری و ضد غرب‌زدگی به چشم می‌خورد. به لحاظ ویژگی‌های روایی، آن‌چه این اثر را از دو مجموعه داستان قبلی نویسنده متمایز می‌کند تنوعِ راوی‌ها به لحاظ سطوحِ روایت و میزان مشارکت و نیز استفاده از راویانِ غیرمعتبر است. بر خلاف دو مجموعه داستان قبلی، این‌جا داستان‌هایی که با راویِ هم‌داستان (اوّل شخص) روایت می‌شوند، در اکثریت هستند (هفت مورد از ده داستان مجموعه). در باقی موارد نیز راویِ فوقِ داستان به ندرت دست به اظهار نظر صریح می‌زند و عمدتاً اظهارنظرهای آیرونیک را ترجیح می‌دهد.

آیرونی پیچیده است و به اشکالِ متنوّعی ظهور می‌یابد. در بحث چتمن، تمرکز بر شکلی از آیرونی است که در آن گوینده با مخاطبِ خویش ارتباطی مخفیانه، مغایر با کلماتی که به کار می‌برد و علیهِ شخصی دیگر –قربانی یا «سوژه»– برقرار می‌کند. چنانچه این ارتباط میانِ روای و روایت‌شنو و علیهِ شخصیت باشد، از «راویِ آیرونیک» سخن می‌گوییم. اگر ارتباط میانِ نویسنده‌ی ضمنی و خواننده‌ی تلویحی و علیهِ راوی باشد، می‌گوییم که نویسنده‌ی ضمنی، آیرونیک و راوی غیرقابل‌اعتماد است. مورد نخست را چتمن شکلی از اظهارنظر تلویحی می‌داند و در دسته‌بندیِ ویژگی‌های راوی آشکار، آن را به لحاظ درجه‌ی شنودپذیری پیش از اظهار نظر صریح قرار می‌دهد. در عین حال تأکید می‌کند که این شکل از اظهار نظر مختص راویان آشکار نیست و «هنگامی که ما گیرنده‌ی خود را روی طولِ موجِ کنایی اظهارنظرهای راوی تنظیم می‌کنیم، می‌توانیم صدای او را حتّی در شکلِ غیرمستقیمِ آزاد بشنویم» (Chatman, 1978: 230).

در هر سه داستانِ مجموعه‌ی *به کی سلام کنم؟* که با راوی فوق داستانی روایت می‌شوند، استفاده از آیرونی به چشم می‌خورد؛ منتها بر خلافِ «مار و مرد» که در آن تنها در لحظاتی از روایت لحنِ راوی آیرونیک می‌شود، در «کیدالخائنین» و «انیس» راوی در سراسر داستان لحنِ آیرونیک خود را نسبت به شخصیت اصلی حفظ می‌کند. در «انیس» آیرونی به ابزاری برای نقدِ تأثیراتِ مخرّبِ رسانه‌هایی چون رادیو، تلویزیون و سینما در ترویج سبک

زندگی غربی بدل می‌شود. انیس دختری روستایی است که پس از طلاق از شوهرِ اوّلش، «مشهدی باقر» در خانه‌ی «بتول خانم» کلفتی کرده و بتول خانم زیر پر و بالش را گرفته است. حالا پس از غیبتی کوتاه، با ریختی «عجیب» به خانه برگشته و مردی را هم با خود آورده است:

> دو تپه سرخاب روی گونه‌ها، چکمه‌ی سیاه لاستیکی به‌پا و پیراهن قرمز چسبان تنش بود و زانوها و قسمتی از ران‌هایش را با سخاوت به نمایش گذاشته بود... (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۱۵۹).

از کاربردِ «تپه» برای سرخاب و صفتِ ارزش‌گذارِ «چسبان» که بگذریم، بارِ آیرونیکِ صفتِ «با سخاوت» را نمی‌توان نادیده گرفت. این بند اگرچه به توصیفِ چیزی که بتول‌خانم می‌بیند می‌پردازد، امّا واژگانِ راوی و شخصیت در آن آمیخته شده‌اند. با پیش‌رویِ داستان این کنایه‌ها عریان‌تر و استقلالِ دیدگاهِ راوی نسبت به شخصیت بیشتر می‌شود:

> انیس که به زندگیِ شهری اخت شد، شوهر و تقصیر و ندانم‌کاری و افسوس کم‌کم از یادش رفت و جای آنها را تلویزیون و رادیو و فیلمهای آقای فردین و هروکر با کسبه گرفت [...] انیس که شش سال هر شب جلو تلویزیون نشسته، رادیو بغل گوشش مدام خوانده، [...]، با گلی خانم سینما رامسر رفته،[...] حالا بیاید با مشهدی باقر آشتی بکند و به ده برگردد و با تپاله و چراغ‌نفتی و بی‌تلویزیونی دست و پنجه نرم بکند؟ (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۱۶۷).

داستانِ «تصادف» مضمونی مشابه «انیس» دارد. امّا در آن لحنِ آیرونیک توسطِ راویِ هم‌داستانِ (اوّل‌شخص) به کار گرفته شده است. راویِ این داستانِ مردی کارمند و متأهل است که همسرش به خاطرِ چشم و هم‌چشمی با زنِ همسایه و نیز تأثیر سبک زندگی غربی که از رسانه‌هایی چون رادیو و تلویزیون و سینما تبلیغ می‌شود، او را مجبور به خریدِ اتومبیل می‌کند. خریدِ ماشین برای زن، آغازِ «بدبختی» این خانواده است.

> زنم بچه‌ها را به کودکستان می‌رساند و بعد برمی‌گشت و یک شلوار آبی به‌سبکِ آمریکایی پا می‌کرد و سطل پلاستیک قرمزی که خریده بود پر آب می‌کرد و گرد رختشویی اضافه می‌کرد و دستکش لاستیکی دست می‌کرد و می‌افتاد به‌جان ماشین و حالا نشوی و کی بشوی؟ آواز هم می‌خواند [...] یک رادیو هم برای اتومبیل خریده بود، از فروشِ بادبزنِ برقی: «سرسیاه زمستان چه احتیاجی به بادبزن برقی داشتیم؟ و حالا کو تا تابستان؟» (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۵۸ و ۵۹).

اشاره به شلوار آبی به سبکِ آمریکایی، و همچنین فروختنِ بادبزن و خریدِ رادیو که به نسبت وسیله‌ای غیرضروری و تجملی، و از طرفی ابزارِ تبلیغاتِ سرمایه‌داری است، همگی کنایه‌هایی به رواجِ سبکِ زندگی غربی و نفوذ فرهنگِ مصرف‌گرایی بینِ ایرانیان است. این انتقادات آیرونیک از رادیو و سینما، موضع‌گیری جلال را نسبت به این دو رسانه به یاد می‌آورد که «با انواعِ نمایش‌های بی‌اصالت، جوانان پا در هوایی می‌پرورند که بزرگ‌ترین هنر و فخر را در تشبه به غربیان می‌جویند» (آل‌احمد، ۱۳۴۳: ۱۱۳).

در روایت نامعتبر (Unreliable narrative)، توضیحاتِ راوی با حدس‌های خواننده‌ی تلویحی درباره‌ی قصدِ واقعی داستان در تعارض است. خوانشِ بینِ خطوط، ما را به این نتیجه می‌رساند که وقایع و موجودات نمی‌توانند «چنین» باشند؛ پس به راوی شک می‌بریم. بدین‌ترتیب، روایت نامعتبر یک فرم آیرونیک است. خواننده‌ی ضمنی متوجه ناسازگاری میانِ بازسازی معقول قصه و شرح راوی از ماجرا می‌گردد. دو دسته از هنجارها با هم درگیر می‌شوند و دستهٔ پنهان به محض آن که تشخیص داده شد، باید برنده شود. نویسنده‌ی ضمنی ارتباطی مخفیانه با خواننده‌ی ضمنی برقرار کرده است (Chatman, 1978: 233).

تا پیش از *به کی سلام کنم؟* راویانِ اوّل‌شخصِ دانشور نه فقط همگی معتبر بودند که در بسیاری از موارد می‌شد آن‌ها را بازتابی از شخصیت نویسنده در دنیای داستان در نظر گرفت. سه داستانِ اوّل *آتش خاموش* به همین شیوه روایت شده‌اند. در هر سه داستان، راوی دختری جوان و تحصیل‌کرده است و ماجرای شخصِ دیگری را نقل می‌کند که از آن به شکلی غیرمستقیم – یادداشت یا نقلِ‌قولِ یکی از آشنایان– اطلاع یافته است. این شیوه‌ی روایت که به «شگرد قاب» (Frame Narrative) مشهور است، در گذشته با این هدف به کار می‌رفته است که ماجرای داستان به مثابه امری واقع، معتبر و موثق قلمداد شود. صادقی (۱۳۹۵) استفاده از این شگرد را در شماری از نخستین رمان‌های فارسی مورد بررسی قرار داده است. او اصرارهای این‌چنینی بر واقعی نمایاندنِ رویدادهای داستان را ناشی از نوپایی رمان، کارکردهای آموزشی ادبیات، پیش‌داوری‌های منفی در باب این گونه‌ی ادبی و مواضع ستیزگرانه‌ی روشنفکران در قبال آن دانسته است. در *شهری چون بهشت* نیز از میان ده داستانِ مجموعه، تنها «سرگذشت کوچه» با راوی اوّل‌شخص روایت می‌شود. تفاوت این راوی با راوی سه داستانی که در بالا به بحث گذاشتیم این است که خود مستقیماً در وقایع داستان نقش دارد. امّا این راوی نیز کاملاً معتبر است؛ زنی که ویژگی‌هایی چون

تحصیل‌کردگی و زبان‌دانی، او را به دانشورِ نویسنده شبیه کرده است. اعتبارِ بی‌چون و چرای این راویان سبب می‌شود که ما قضاوت‌ها و تعمیم‌های آن‌ها را (که خصوصاً در سه داستان ذکر شده از *آتش خاموش* متعدد است) به پای نویسنده بنویسیم.

در به‌کی سلام کنم؟ دانشور برای نخستین‌بار از راویانِ نامعتبر استفاده می‌کند. راوی داستان اوّل مجموعه، «تیله‌ی شکسته»، پسربچه‌ای روستایی به نامِ خورنگ است. داستان با خبر آمدن خارجی‌ها به ده آغاز می‌شود: «می‌روند سرِ تپه‌ها و آن‌قدر می‌کنند تا می‌رسند به یک گهواره‌ی سنگی. توی گهواره‌ی سنگی یک اژدها خوابیده روی گنج» (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۱۱). مردمِ روستا خوشحالند. با آمدنِ خارجی‌ها مردها و حتّی پسربچه‌ها می‌توانند برای کندنِ تپه عملگی کنند و روزانه مزد بگیرند. حتی خیلی‌شان پیش از رسیدنِ خارجی‌ها دست به کار می‌شوند.

خورنگ داستان را روایت می‌کند و از خلالِ روایتِ او متوجّه می‌شویم که آنچه به هوای «گهواره‌ی سنگی» و «خم خسروی» به تاراج می‌رود میراثِ فرهنگیِ ایران است. باقیِ اهالیِ روستا نیز در ساده‌دلی دستِ کمی از خورنگ ندارند. با فاش شدنِ اعتقاداتِ خرافیِ راوی –و باقیِ اهلِ ده– آیرونی نسبت به او تشدید می‌شود. خرافاتی که نویسنده و خواننده‌ی ضمنی او، ریشخندشان می‌کنند؛ مثلاً راوی شلوار پوشیدنِ زنانِ خارجی را نشانه‌ی نزدیک بودنِ «ظهورِ حضرت» می‌داند یا زلزله نیامدن توی سکزآباد را از برکت سه تا مسجدی که ساخته بودند (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۱۳).

در داستانِ «چشمِ خفته» راویِ بخشِ اوّل، یعنی عفت‌الملوک یک راوی کاملاً نامعتبر است. نشانه‌هایِ این عدم اعتبار، در لابه‌لایِ تک‌گویی او پراکنده است. خصوصاً آن‌جاهایی که او به پرسش‌ها و ابهاماتِ فرضیِ روایت‌شنو پاسخ می‌دهد. ابتدا می‌گوید

> «دخترِ دیگرم رفته انگلستان، درسِ دکتری می‌خواند.»

بعد در جوابِ سوالِ روایت‌شنو–که ما نمی‌شنویم– می‌گوید:

> «پرستاری؟ کی گفته؟ لابد اقدس فضولی کرده، مگر بچه‌ام را سر صحرا جسته‌ام که برود گه و شاش فرنگی را بشوید و چانه‌ی مردها را ببندد؟ نه خانم‌جان بلیطِ طیاره‌ی درجه اول خریدم فرستادمش خود لندن، دارد درس دکتری می‌خواند...» (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۸۵).

یا جایی دیگر:

«دامادم آن چهارصدهزار تومان را که گفتم... گفته بودم سیصد هزار تومان؟ حالا مبلغش یادم نیست...» (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۸۵).

دروغ‌های عفت‌الملوک هم در جهتِ بالا بردنِ خودش است و هم خراب کردنِ اقدس. بعضاً هم چیزهایی می‌گوید که در تک‌گویی اقدس تأیید می‌شود؛ مثلاً این‌که اقدس برای فرستادن پسرش، احمد به آمریکا «رفته کلفت شده»، پسرش هم در آمریکا نوکریِ یک پیرزن را می‌کند. با کنارِ هم قرار دادنِ حرف‌های راویانِ میان‌داستانی– عفت‌الملوک و اقدس– آیرونیِ راویِ فراداستانی نسبت به آن‌ها کامل می‌شود. مخاطب از این خلال در می‌یابد که: اولاً هم احمد، پسرِ اقدس و هم منصوره دختر عفت‌الملوک در آمریکا و انگلیس نوکری و کلفتیِ خارجی‌ها را می‌کنند. «می‌بینید بچه‌های گلِ ما در غربت به‌چه روزی افتاده‌اند؟ حالا با این خونِ دل درس می‌خوانند، فردا هم که برگردند معلوم نیست چه‌کاری بهشان بدهند. خداخدا می‌کنم بلکه یک دختر آمریکایی عاشق احمد بشود بچه‌ام همانجا بماند» (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۹۴). ثانیاً عفت‌الملوک برای تأمینِ مخارجِ منصوره دست به قاچاق می‌زند و اقدس مجبور است توی خانه‌ی «باربارا خانم» کلفتی کند.

شوهرِ باربارا خانم مدیر کل نمی‌دانم کدام وزارتخانه است. شوهر همه‌شان [باربارا خانم و دوستان آمریکایی‌اش] یا مدیرکلند یا معاون، نمی‌گذارند آب تو دل زنهایشان تکان بخورد. باغ بزرگ آفتابگیر، باغبان عامل، استخر شنا، زمین تنیس، معلوم نیست تو مملکت خودشان دخترِ کدام رختشوی بوده‌اند (دانشور، ۱۳۸۰الف: ۹۱).

اسمِ داستان خود تکمیل‌کننده‌ی آیرونیِ راویِ فوق‌داستان نسبت به شخصیت‌ها است. «چشمِ خفته» در سطحِ اوّلیه اشاره‌ای به یک چشمِ احمد دارد که در کودکی معیوب شده و به قولِ عفت‌الملوک «باباقوری» است و در سطحِ تأویلی، نقدی بر نگاهِ معیوب و غرب‌زده‌ی جوانانی که زندگی با خواری و خفت در فرنگ را به ماندن در مملکتِ خویش ترجیح می‌دهند. نکته‌ی جالب این است که نظیر همین آرا در *غرب‌زدگی* جلال آل‌احمد نیز تکرار شده است؛ از نظر آل‌احمد، جوانانِ خارج‌رفته‌ای که با همسرِ فرنگی یا آمریکایی برمی‌گردند، «کبوتر دو برجه»اند و «محصولِ دستِ اوّلِ غرب‌زدگی». آن‌هایی که از خانواده‌های فقیر برخاسته‌اند و به‌زحمت خود را به فرنگ رسانده‌اند و درسی خوانده‌اند، برایشان «زن یا مردِ فرنگی یا آمریکایی داشتن وسیله‌ی بریدن با اصل و نسب است که دیگر محیط تنفس یک حضرت از فرنگ برگشته نیست و نردبانی است تا خود را از مدارج آن به طبقاتِ برترِ اجتماعی بالا بکشند». جلال به این «باورِ افواهیِ عوامانه» اشاره می‌کند که «هر

مردی به مقامی رسید، اگر زنِ فرنگی داشته باشد، برای همه مسلم می‌شود که فقط به علت زن‌فرنگی داشتن به آن مقام رسیده. گرچه خودِ آن مرد منتهای لیاقت را نیز داشته باشد» (آل‌احمد، ۱۳۴۳: ۱۹۲–۱۹۰)

علی‌رغم افزایش جهت‌گیری‌های سیاسی–اجتماعی، خصوصاً بازتاب ایدئولوژی «غرب‌زدگی»، اظهارنظرهای مستقیم نویسنده در *به کی سلام کنم؟* بسیار کم‌یابند. دانشور با سپردنِ نقش روای به شخصیت‌های درونِ داستان، ضمنِ افزایش ظرفیت‌های محاکاتیِ اثر، دیدگاه‌های خود را با جهت‌گیری‌های آیرونیک نسبت به این شخصیت‌ها در متن منعکس می‌کند. از دیگر ترفندهای نویسنده، قرار دادنِ شخصیت‌های ثانویه‌ای است که به لحاظ دیدگاه‌های ایدئولوژیک به او نزدیکند. عمه آزاده در «درد همه جا هست»، خانم مدیر در «به کی سلام کنم» و طاهر خان در «سوترا» از این دسته‌اند. پیشتر رستمی و کشاورز اشاره کرده‌اند که در آثارِ دانشور شعارها گاهی به وسیله‌ی شخصیت‌هایی داده می‌شود که ویژگی شغلی یا داستانی‌شان سخنرانی یا وعظ است. این شخصیت‌ها در ذهن سرایدار یک مدرسه یا ناخدای یک لِنج، نفوذ می‌یابند تا پلی باشند برای انعکاسِ صدای پنهان متن؛ وگرنه نقش برجسته‌ی دیگری در داستان ندارند (رستمی و کشاورز، ۱۳۹۳: ۱۴).

۵. مداخله‌گریِ پست‌مدرن در *انتخاب*

در سال ۱۳۷۶ مجموعه داستان *از پرنده‌ی مهاجر بپرس* از سیمین دانشور به چاپ رسید. ده سال بعد این داستان‌ها بعلاوه‌ی شش داستان دیگر در مجموعه‌ی *انتخاب (۱۳۸۶)* منتشر شد. دانشور در آخرین اثر خود نویسنده‌ای تجربه‌گراست. داستان‌های این مجموعه به لحاظ قوّت داستان‌پردازی یک‌دست نیستند و به لحاظ فرم و مضمون نیز بسیار متنوع‌اند. شماری از داستان‌ها به شیوه‌ای کاملاً رئالیستی روایت می‌شوند، در حالی که در شماری دیگر تکنیک‌های داستان‌نویسیِ پسامدرن به خدمت گرفته شده‌اند. پیش از این دانشور در رمان‌های *جزیره‌ی سرگردانی* و سپس *ساربان سرگردان* علاقه‌مندی خود به استفاده از این تکنیک‌های پسامدرن را اثبات کرده بود. پاینده در مقاله‌ای با عنوانِ «سیمینِ دانشور: شهرزاد پسامدرن» دو رمانِ اخیر را هم به جهت مؤلفه‌های سبکی نویسنده و هم به دلیل برجسته شدن پرسش‌های وجودشناسانه درباره‌ی هستیِ انسان سرگردانِ معاصر، واجد کیفیتی پسامدرنیستی می‌داند (پاینده، ۱۳۸۱). او همچنین با بررسی داستانِ «میزگرد» از مجموعه‌ی *انتخاب* آن را قسمی از داستان پسامدرنیستی موسوم به «فراداستان تاریخ‌نگارانه» دانسته

است که در آن نویسنده با کشاندنِ پای شخصیت‌های تاریخی و اساطیری به دوران معاصر، روایت پذیرفته‌شده از تاریخ را به چالش می‌کشد (پاینده، ۱۳۸۴). در پژوهشی دیگر، صدری‌نیا و خلیل هومن (۱۳۸۹) به برخی ویژگی‌های پسامدرنیستی از قبیل بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، تداعی‌های مشوش و نامنسجم و دور باطل در *انتخاب* اشاره کرده‌اند. در این مجال، قصد ما پرداختن به ویژگی‌های پسامدرنیستی یا سایر جنبه‌های روایت‌شناسی داستان‌های «انتخاب» نیست. تنها برآنیم که رابطه‌ی این گرایش‌ها با مداخله‌گریِ راوی را ترسیم و نوعی از مداخله‌گری را معرفی‌کنیم که برآمده از دیدگاه‌های پسامدرنیستی نویسنده است:

در معدود داستان‌های مجموعه‌ی *انتخاب* که با راویِ فوق داستانی روایت می‌شوند، مداخله‌گری‌های راوی اغلب با شکلی از برجستگی بلاغیِ همراه است که میل به آشکار کردنِ چفت و بست‌های گفتمانیِ داستان دارد. در «روزگار اگری» اصرار راوی در پیش بردنِ بندهای آغازین داستان با جملات شرطی (جملاتی که با «اگر» آغاز می‌شوند) حضور ذهنیتی فراداستانی را پیش چشم خواننده می‌آورد (دانشور، ۱۳۹۵: ۹۸). در داستانِ «ساواکی» شماری از اظهارنظرهای راوی با بازی‌های زبانی همراهند:

> محبوبه بنزین روی خودش ریخت و کبریت کشید. دود ساواکی بودن شوهر به چشم او هم می‌رفت (دانشور، ۱۳۹۵ب: ۳۳).
>
> آقا مصطفی پوشش نو خرید و کلاه سر می‌گذاشت و به این فکر می‌کرد چه کلاهی سر خودم گذاشتم که ساواکی شدم؟ (دانشور، ۱۳۹۵ب: ۳۶)

در بخشی از داستان شخصیت اصلی با خود می‌اندیشد:

> چقدر ترسو شده‌ام. حتی در جریان سیال ذهنم هم می‌ترسم با خودم روراست باشم (دانشور، ۱۳۹۵ب: ۳۵).

در نمونه‌ی اخیر، کلام شخصیت به شیوه‌ای آیرونیک با کلام راوی درمی‌آمیزد و به طور غیرمستقیم به افشای شگرد داستانی می‌پردازد. این‌گونه تأکید بر برساخته بودنِ داستان، از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن است و نمونه‌ی بسیار بارزترِ آن در انتهای داستانِ «بخت‌گشایی» اتفاق می‌افتد:

عاقبت سری بیرون آمد و سودابه هم به خانه‌ی بخت رفت. امّا چطور شد که این‌طور شد؟ به احترامِ خواننده چیزی در این‌باره گفته نمی‌شود. هلو برو تو گلو که نیست. خواننده زحمت بکشد و خودش حدس بزند (دانشور، ۱۳۹۵پ: ۴۱).

این پایان‌بندی ممکن است در نگاهِ اوّل ما را به یاد داستانِ «مردی که برنگشت» از مجموعه‌ی *شهری چون بهشت* بیاندازد که پیشتر در مورد آن بحث کردیم. امّا علی‌رغم شباهتِ ظاهری این دو بندِ منسوب به راوی مداخله‌گر یک تفاوتِ عمده میانِ این‌دو وجود دارد؛ در نمونه‌ی اوّل، ورود و مداخله‌گریِ راوی–نویسنده بهانه‌ای برای بیانِ دیدگاه‌های اجتماعی او به دست می‌دهد. در این بند، دانشور از فرصتِ به‌دست آمده سود جُسته و نگرانی‌های خود را نسبت به جایگاهِ زن در جامعه‌ی خویش و وابستگیِ شدیدِ او به حمایت مالی و اجتماعیِ مرد، ابراز می‌کند. در آثارِ پیشامدرن، دخالت‌های صریحِ راوی وسیله‌ای هستند برای انتقالِ دیدگاه‌های اخلاقی، اجتماعی و سیاسیِ نویسنده. در داستان‌های رئالیستی نویسنده می‌کوشد با اجتناب از این مداخله‌گری‌های مستقیم، برساخته بودن داستان را کتمان کند، این در حالی است که در داستان پسامدرن نویسنده با استفاده از آن‌ها بر برساخته بودن اثر تأکید می‌ورزد. در داستان بخت‌گشایی کارکرد این مذکور آن است که به خواننده یادآوری می‌کند آن‌چه خوانده است، داستانی ساختگی است و نویسنده‌ای با اختیاری تام در موردِ این‌که او چه باید بداند و چه نباید، تصمیم می‌گیرد.

۶. نتیجه‌گیری

در این مقاله تحول راوی در داستان‌های کوتاه سیمین دانشور از دو منظر شنودپذیری و اعتبار مورد بررسی قرار گرفت. دیدیم که در نخستین مجموعه داستانِ دانشور، *آتش خاموش*، حضورِ مداخله‌گرانه‌ی راوی در اغلب داستان‌ها به چشم می‌خورد. در این اثر مداخله‌گری و اظهارنظرهای مستقیم راوی ما را به یاد نخستین نویسندگان رئالیست همچون هنری فیلدینگ می‌اندازد. در اثر بعدی دانشور یعنی *شهری چون بهشت*، نویسنده با به‌کارگیری کانونی‌سازی درونی و بازتابِ وقایع داستان از نظرگاهِ یک شخصیت محوری، اظهارنظرهای مستقیم راوی را به نسبت محدودتر کرده است. در عین حال وجود ویژگی‌های دیگری از جمله برجستگی‌های سبکی، توصیف و تلخیص در مجموع حال و هوای روایت را از محاکات دور کرده و سبب شده است تا خواننده در بسیاری از موارد به جای ارتباط مستقیم با وقایع و شخصیت‌ها احساس کند که آن‌ها را از رهگذر نقل‌قول‌های

یک شخصیت میانجی (راوی) می‌شنود. اظهارنظرهای تلویحی از طریق لحنِ آیرونیک راوی علیه شخصیت، در *شهری چون بهشت* رواج می‌یابد و به دنبال آن در مجموعه داستانِ بعدی دانشور یعنی *به کی سلام کنم* به یک ویژگیِ اصلی بدل می‌گردد. همچنین در این اثرِ دانشور برای نخستین بار از راویان نامعتبر استفاده می‌کند. در نهایت نویسنده به کمک ابزارِ «آیرونی» موفق می‌شود دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعیِ خود را بدونِ اظهارنظرهای مستقیم در اثر منعکس کند.

در مجموع تحوّلات راوی در سه مجموعه داستانِ نخست دانشور در جهتِ کاهش شنودپذیری راوی–نویسنده و گرایش به اظهارنظرهایِ هرچه غیرمستقیم‌تر است. بدین ترتیب نویسنده داستان‌های خود را به سمتِ محاکاتی‌تر شدن و تقویتِ توهّمِ واقعیت در ذهنِ خواننده پیش می‌برد. امّا با ظهور گرایشات پسامدرنیستی در دانشور این روند متوقف می‌گردد. در مجموعه داستان آخر دانشور یعنی *انتخاب* با شکلی از مداخله‌گری روبرو می‌شویم که در آن نویسنده آگاهانه اقدام به برهم شکستنِ توهم واقعیت در ذهن خواننده می‌کند و بدین ترتیب بخشی از پیش‌فرض‌های سنّتی داستان رئالیستی را به چالش می‌کشد.

کتاب‌نامه

آل احمد، جلال. (۱۳۴۳). *غرب‌زدگی*. تهران: رواق.

پاینده، حسین. (۱۳۸۱). «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن». *زبان و ادب پارسی*، ش ۱۵. صص ۸۲–۵۷.

پاینده، حسین (۱۳۸۴). «تاریخ به منزله داستان: رویکرد پسامدرنیستی به تاریخ در داستان میزگرد». *نامه فرهنگستان*، ش ۲۷. صص ۱۴۳–۱۵۷.

پاینده، حسین (۱۳۸۸). «رمان رئالیستی یا سند اجتماعی؟ نگاهی به مدیر مدرسهٔ آل احمد». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دوره ۱، ش ۲. صص ۶۹–۹۸.

پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*. ترجمه‌ی محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.

دانشور، سیمین. (۱۳۲۷). *آتش خاموش*. تهران: کتاب‌فروشی و چاپخانه‌ی علی‌اکبر علمی.

دانشور، سیمین (۱۳۶۱). *شهری چون بهشت*. تهران: خوارزمی.

دانشور، سیمین (۱۳۸۰الف). *به کی سلام کنم؟*. تهران: خوارزمی.

دانشور، سیمین (۱۳۹۵ب). *انتخاب*. تهران: نشر قطره.

رستمی، فرشته و کشاورز، مسعود. (۱۳۹۳). «گزاره‌های شعاری و زمینه‌های پیدایش آن در داستان‌های سیمین دانشور بر پایه دیدگاه بختین». *زیبایی‌شناسی ادبی*، دوره ۵، ش ۱۸. صص ۷۳-۱۰۴

رستمی، فرشته. (۱۳۹۴). «تأثیر زاویه دید در ایجاد صدای فرامتن در داستان‌های سیمین دانشور بر پایه بخش‌بندی ژرار ژنت». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، س ۱۲، ش ۴۸. صص ۵۵-۸۸

ریمون-کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه‌ی ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

صادقی محسن‌آباد، هاشم. (۱۳۹۳). «بررسی روند شکل‌گیری و تطور رمان رئالیستی فارسی از آغاز تا سال ۲۱۳۳». رساله‌ی دکتری. دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه فردوسی، مشهد.

صادقی محسن‌آباد، هاشم (۱۳۹۵). «رمان واقعیتی عینی یا روایتی برساخته؛ بررسی شگردهای واقع‌نمایی در نخستین رمان‌های فارسی». *فصلنامه‌ی نقد ادبی*، س ۹، ش ۳۵. صص ۵۳-۷۰.

صدری‌نیا، باقر و خلیل هومن، ابراهیم. (۱۳۸۹). «بررسی سیر تحول شیوه‌های روایت و زاویه دید در داستان‌های کوتاه سیمین دانشور». *مجله‌ی بوستان ادب*، دوره ۲، ش ۳. صص ۱۷۹- ۱۹۹.

فالر، راجر. (۱۳۹۰). *زبان‌شناسی و رمان*. ترجمه‌ی محمد غفاری. تهران: نشر نی.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۷۶). *جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور*. تهران: نیلوفر.

لاج، دیوید. (۱۳۸۸). *هنر داستان نویسی: با نمونه‌هایی ازمتن‌های کلاسیک و مدرن*. ترجمه‌ی رضا رضایی. تهران: نشر نی.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. تهران:نشر چشمه.

هرمن، دیوید. (۱۳۹۵). *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*. ترجمه‌ی حسین صافی. تهران: نشر نی.

هلپرین، جان. (۱۳۸۶). «نظریه‌ی رمان». در حسین پاینده (مترجم). *نظریه‌های رمان* (صص ۵۳-۸۱). تهران: نیلوفر.

Aczel, R. (1998). “Hearing Voices in Narrative Texts”. *New Literary History*, 29(3), pp. 467-500.

Chatman, S. B. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. N. Y: Cornell University Press.

Dawson, P. (2016). “From Digressions to Intrusions: Authorial Commentary in the Novel”. *Studies in the Novel*, 48(2), pp. 145-167.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. N. Y: Cornell University Press.

Klauk, T. & Köppe, T. (2014): "Telling vs. Showing". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL =

http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing

Lubbock, P. (1922). *The Craft of Fiction*. London: J. Cape.

Simpson, P. (2005). *Language, Ideology and Point of View*. London: Routledge.