

## جمالزاده و راوی چند چهره

سمیرا ساسانی\*

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۲/۶/۲، تاریخ تصویب: ۹۳/۱/۱۸)

### چکیده

از میان مجموعه داستان‌های کهنه و نو محمدعلی جمالزاده، داستان «نمک گندیده» از نظر روایی و شیوه به‌کارگیری راوی، از ویژگی‌های خاصی برخوردار است که با بهره‌گیری از نظریه‌های دو نظریه‌پرداز روایت‌گری، ژنت و وار هول، این ویژگی‌ها قابل بررسی و مطالعه بیشتر است. با توجه به معیارهای ارائه شده توسط ژنت، راوی چند چهره «نمک گندیده»، آنقدر تغییر سطح و فاصله می‌دهد که به گزاره وار هول و با توجه به معیارهای او، جنسیت راوی هم تغییر می‌کند. در جایی صدای راوی زنانه و بخشی دیگر مردانه است و چنین به نظر می‌رسد که علاوه بر جمالزاده، بخشی از داستان هم، توسط نویسنده‌ای زن نگاشته شده، این در حالی است که می‌دانیم «نمک گندیده» را جمالزاده نگاشته است که با بررسی بیشتر، هدف نویسنده از به‌کارگیری این دو نوع متفاوت از راوی مشخص می‌شود.

واژه‌های کلیدی: جمالزاده، «نمک گندیده»، راوی، ژنت، وار هول.

## مقدمه

تنوع روایت در مجموعه داستان‌های کهنه و نو محمدعلی جمالزاده، حاکی از تسلط او به روایت‌گری و داستان‌نویسی است. او که پدر داستان‌نویسی کوتاه ایرانی شمرده می‌شود، در داستان «نمک گندیده» با تغییر در شیوه روایت و تغییر راوی از «سطحی» به «سطحی» دیگر (ترجمه level که ژنت به کار می‌برد) و همچنین با تغییر «صدا» ها (voice)، «چشم‌انداز» یا «زاویه دید» (perspective) و «فاصله» ها (distance)، خوانندگان را به بازی می‌گیرد. شیوه روایت شهرزادگونه او در «نمک گندیده»، با ارائه‌ای جدید از راوی، دارای ویژگی خاصی می‌شود که از دید روایی، قابل نقد و بررسی بیشتر است.

گذشته از این، «نمک گندیده» از دیدگاه وار هول نیز بررسی می‌شود. گرچه وار هول اهدافی متفاوت از ژنت را دنبال می‌کند اما در نقد روایی خود وامدار اوست و مباحثی را که در زمینه روایت در کتابی با عنوان: «مداخله‌های روایی از جنس مونث و مذکر»، مطرح می‌کند، به طور کلی بر پایه مباحث ارائه شده توسط ژنت است. وار هول قائل به تفاوت میان نوشتار زنان و مردان است. از این روست که داستان «نمک گندیده» با معیارهایی او هماهنگی دارد. چنانچه راوی، در بخشی از روایت مرد است و با چرخشی که جمالزاده به موقعیت راوی می‌دهد، در بخشی دیگر، راوی زن روایت کننده است. با توجه به این ویژگی‌ها در داستان «نمک گندیده» راوی با تغییر چهره، به گونه‌ای هوشیارانه، خوانندگان خود را به بازی می‌گیرد.

فرضیات و مسائل مطرح شده توسط ژنت و وار هول زمانی معنا و مفهوم حقیقی خود را می‌یابند، که در بوتۀ آزمایش متن ادبی قرار گیرند. در حقیقت مسئله اصلی این تحقیق، راوی داستان است که نظریات ژنت و وار هول، می‌توانند چهره گنگ و چند وجهی راوی داستان را، برای خواننده متحیر در کار راوی، شفاف و قابل درک کنند. علاوه بر این، با توجه به نظر این دو منتقد، فرضیه تحقیق حاضر، بر این اساس استوار است که جنسیت راوی نمک گندیده، با توجه به «میزان فاصله‌ای» که با مخاطب ایجاد می‌کند، تعیین می‌شود، بررسی میزان فاصله او با مخاطب در طول داستان، با استفاده از چارچوب نظری ژنت و وار هول محاسبه شده و در پی آن جنسیت راوی نیز مشخص می‌شود.

این مقاله سعی دارد به سوالاتی پاسخ گوید که شالوده و چارچوب اصلی مقاله‌اند. بدیهی است که جستجوی پاسخ آن‌ها در داستان «نمک گندیده»، موجب کند و کاوی عمیق در شیوه روایت‌گری داستان است. از جمله اینکه: اصلاً چرا نظریات ژنت و وار هول؟ مگر چه سنخیتی با هم دارند؟ چرا «نمک گندیده» و نه داستان دیگری از کهنه و نو؟ راوی داستان کیست؟

یعنی با توجه به نظریات این دو منتقد در زمینه روایتگری، چرا بررسی راوی داستان با اهمیت است؟ داستان، دارای یک یا چندین راوی است؟ در صورت وجود چندین راوی، چگونه بر اساس نظر ژنت و وار هول، راویان از هم تمیز داده می‌شوند؟ راوی نمک‌گندیده زن است یا مرد؟ و در کل، چرا موضوع جنسیت راوی اهمیت دارد؟

### بحث و بررسی

بحث تلفیقی روایتگری از منظر ژنت و وار هول بر آثار جمالزاده، بحثی نو است. داستان «نمک‌گندیده» با ویژگی منحصر به فرد خود، از منظر راوی داستان، متنی است بکر (پیشینه‌ای) در زمینه مورد تحقیق این مقاله ندارد) و مستعد برای خوانش روایی از دیدگاه هر دو منتقد. گرچه منتقدان زیادی، آثار جمالزاده را نقد و بررسی کرده‌اند، اما نگاهی که به این داستان داریم نگاهی است نو. شهرت جمالزاده تا آنجاست که علاوه بر منتقدان ایرانی، منتقدان خارجی نیز آثار او را مورد توجه و بررسی قرار داده‌اند. از جمله منتقدان خارجی، مایکل هیلمن است که اثر «فارسی شکر است» جمالزاده را بررسی کرده است. ظاهره شمسی در مقاله‌ای با عنوان «جمالزاده و گی دو موپاسان: بررسی تطبیقی دو داستان کوتاه «ویلان الدوله» و «ویلان»» به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در این داستان‌ها می‌پردازد و جمالزاده را متأثر از گی دو موپاسان می‌داند. در آن مقاله به شرایط اجتماعی، بیکاری و نارسایی‌های دوره جمالزاده اشاره شده، که بسیار شبیه به دوران گی دو موپاسان است. استبداد حاکم بر جامعه، و یا به‌طور کلی، اوضاع اجتماعی جامعه، علاوه بر پررنگ کردن تأثیر و تأثرات نویسندگان از یکدیگر، می‌تواند بر نوع روایت نویسنده و انتخاب میزان فاصله راوی با مخاطب و درگیر کردن او در داستان، تأثیر بسیاری بگذارد.

به بیان دیگر آنچه‌ان که در مقاله «جمالزاده‌شناسی» اثر محمدعلی همایون کاتوزیان - از دوستان صمیمی جمالزاده - می‌خوانیم، جمالزاده «هم از این استبداد نفرت دارد و هم از آن می‌ترسد. به همین دلیل است که دائم و به اشکال مختلف با آن در حالت جنگ و گریز بوده، یعنی گاهی بر آن تاخته و زمانی در برابر آن تقیه کرده است» (۸۸). نوع برخورد نویسنده با اوضاع اجتماعی زمانش، در نوع روایت «نمک‌گندیده» و شیوه استفاده او از راوی نیز متبلور می‌شود. در مقاله «رنالیسم در آثار جمالزاده» نیز، موضوع واقعگرایی در آثار او بررسی و به عنوان اساس کار او معرفی شده است. تا جایی که گفته شده: «او به دنبال تخیلات خویش نیست و تخیل - جز در حد معمول در رنالیسم - در داستان‌هایش نقش ندارد (شریفی ۵۲). این موضوع نیز، با نوع راوی و چگونگی روایت‌گری او در این داستان، پیوند دارد که به زیبایی، با

نظریات ژنت و وارمول قابل بررسی و واکاوی است.

ژرارد ژنت در کتاب *گفتمان روایت*، به تفصیل به تشریح چهار عنصر اصلی در روایت یعنی «توالی» (order)، «زمان روایت» (tense)، «حالت روایت» (mood) و «صدا در روایت» (voice) می‌پردازد که آنچه در «نمک‌گنبد» به شکل خاصی مورد توجه و اهمیت است، «حالت روایت» و «صدا در روایت» است. البته قبل از ادامه این مطلب، باید به این نکته اشاره کرد که از دیدگاه ژنت، «روایت» و «داستان» متفاوتند و آنطور که کالر تشریح می‌کند، داستان به یک سری وقایع پشت سر هم و یا آنچه در روایت گزارش می‌شود گفته می‌شود (۱۱۷). «حالت روایت»، از دید ژنت متشکل از دو مؤلفه «فاصله» و «چشم‌انداز» است. از نظر ژنت، راوی بین «داستانی» که روایت می‌شود و خود «روایت» فاصله می‌اندازد و راوی زمانی کمترین فاصله را ایجاد می‌کند که طبق فرمولی که ژنت ارائه می‌دهد (اطلاعات + اطلاع دهنده (راوی) = فاصله) کمترین حضور را در روایت داشته باشد، در عین حال، انتقال‌دهنده بیشترین اطلاعات باشد. (۱۶۶)، در این صورت خواننده روایت را واقعی‌تر یافته، همدردی او با شخصیت‌ها و درگیری او در روایت بیشتر می‌شود.

آنچه از منظر ژنت «صدا در روایت» (مؤلفه‌ای که نظریه او را از نظریه تودوروف متفاوت می‌سازد) را از «حالت روایت»، که بسیار به هم نزدیک و در هم تنیده‌اند متفاوت می‌سازد، «چشم‌انداز» یا «زاویه دید» است. یعنی صدایی که می‌شنویم (صدای راوی) می‌تواند متفاوت از چشمانی باشد که با آن می‌توانیم دنیای روایت را ببینیم. از نظر بوت، در هر تجربه خواندن، میان نویسنده اثر، راوی، شخصیت‌ها و خواننده گفتگویی ضمنی برقرار است (۱۴۳) و همین جاست که «فاصله» و «صدا در روایت» مفهوم می‌یابد. ژنت، «فاصله» را با دو مؤلفه ذکر شده در بالا تعریف می‌کند و «صدا» را نیز، با پاسخ به دو سؤال تعیین می‌کند: چه کسی صحبت می‌کند؟ و این که نسبت راوی با وقایع روایت شده چیست؟ گاهی در داستانی که روایت می‌شود، راوی حاضر و یکی از شخصیت‌های داستان است، که آن راوی را راوی «همگون» یا «درون‌روایت» (homodiegetic) می‌نامد و گاهی به کل غایب از داستان است که آن راوی را «ناهمگون» یا «برون از روایت» (heterodiegetic) می‌نامد. علاوه بر این، روایت در دست خواننده را «روایت بیرونی» یا «خارجی» (extradiegetic) نامیده و وقایع روایت شده در روایت اول را «درون‌روایت» (intradiegetic) و روایت در روایت را «فراروایت» (metadiegetic) می‌نامد. بنابراین، با توجه به این تقسیم‌بندی‌ها، ژنت معتقد است که راوی، تنها در چهار حالت می‌تواند ظاهر شود.

داستان «نمک گندیده» از این قرار است که، پنج تن از دوستان راوی که راوی آن‌ها را به درستی «پنج تن آل شکم» می‌نامد (افرادی شکم‌پرست و راحت‌طلب و قماربازند)، برای پیدا کردن ساعت طلای یکی از یاران خود که ساعتش را دزدیده‌اند، طی ماجرای به محله‌ای فقیرنشین در تهران می‌روند که پس از بازگشت و دیدن حال و روز مردم آن محل، بنا را به شکایت از اوضاع و احوال کشور و شکایت از رواج فساد در کشور می‌گذارند و بالاخره به این نتیجه می‌رسند که برای تعدیل چنین وضعیتی، از خود و زندگی شخصی خود شروع کنند و راست و درست زندگی کنند؛ اما پس از گذشت یک ماه و تازه شدن دیدارها در میهمانی دوره‌ای ایشان، هر کدام با آوردن بهانه‌ای عدم پایبندی به قول و قرارشان را توجیه می‌کند. در همین اثنا صغری و کبری چیدن در ارتباط با علل فساد و فقر در جامعه، در حالی که هنوز یکی از «پنج تن» رای و عقیده خود را بیان نکرده، روایت به پایان می‌رسد.

راوی، «نمک گندیده» را از منظر سوم شخص شروع می‌کند، اما موقعیت راوی، چه از لحاظ «صدا» («سطح» و «رابطه» با روایت) و چه از لحاظ ایجاد «فاصله» در طول روایت، تغییر می‌کند. تغییراتی که در ادامه به آن اشاره خواهد شد، روایت «نمک گندیده» را، روایتی متمایز و مستلزم نقد و بررسی بیشتر در این زمینه می‌کند. راوی سوم شخص، که از دوران طفولیت «پنج تن» هم مطلع است، از «سطح» extradiegetic یعنی «خارج از داستان اصلی» شروع می‌کند. راوی همه چیز دان نیست، اما اطلاعات زیادی در رابطه با پنج نفر دارد:

از این علاقه و الفت دیرینه گذشته جهات مشترک دیگری نیز آن‌ها [پنج تن] را به هم جوش داده و بیشتر به یکدیگر پیوند می‌داد که عبارت بود اولاً از این‌که دخلشان کمتر از خرجشان بود و ثانیاً از کاینات ناراضی بودند و ثالثاً طغیان خاطر چنان شدیدی داشتند که به راستی حاضر بودند آتشی از آسمان فرود آید و دنیا را زیر و زبر سازد. باشد که در آن میانه وضع و زندگی آن‌ها اندکی بهبود بیابد (جمالزاده ۴۴).

در ابتدا، راوی از شخصیت‌های داستان نیست، تنها آن‌ها را می‌شناسد و در نتیجه از نظر «رابطه» با روایت «ناهمگون» یا heterodiegetic است. در ارتباط با ایجاد «فاصله»، به جز شغل افراد داستان و گاهی اوقات افکارشان، اطلاعات زیاد و همراه با جزئیاتی به خواننده نمی‌دهد، علاوه بر این، حضور پررنگی در روایت دارد که این دو عامل، باعث ایجاد فاصله بیشتر با خواننده می‌شود. تا جایی که خواننده، داستان‌ها را داستان تصور کرده و نه گوشه‌ای از یک زندگی واقعی، که خود را در آن درگیر کند و یا با شخصیت‌ها همدردی کند. راوی «مداخله‌گر»

یا «فضول»، مرتب نظر و عقیده خود را نسبت به رفتار شخصیت‌ها بیان می‌کند و حضور خود را در روایت داستان اعلام می‌کند. از جمله:

... ولی امروز دیگر مدتی است که از برکت همان فوت و فن‌های کاسه‌گری خودمانی، مدارهای مختلف را طی نموده و در تهران گرد آمده‌اند و مانند همیشه با هم رفیق شفیق و دوست جان در یک قالب هستند و می‌توان گفت به جز همین دوستی و یک جهتی نیز در این عالم، چیز دیگری که ارزشی داشته باشند ندارند (جمالزاده ۴۲).

راوی در ادامه داستان، در حال روایت محله فقیرنشین در تهران است که کدخدا رمضان که با قماشچی (یکی از پنج نفر) رفاقت قدیمی دارد، آدرس آن محله و شخصی به اسم شکراله خان لب‌شکری، رئیس جیب‌برها را به او می‌دهد؛ چون او تنها کسی است که می‌تواند به آسانی جیب‌بری را که ساعتش را ربوده، پیدا کند. «در داستان‌های جمالزاده، موضوع داستان از تخیل صرف او نشأت نمی‌گیرد. بلکه به گونه‌ای است که خواننده کاملاً احساس می‌کند که فضایی واقعی در حال توصیف شدن است؛ چه در موارد جزئی و صحنه‌های مختلف، و چه در فضای کلی داستان» (شریفی ۵۲). در حالی که همچنان حضور راوی در روایت پررنگ است، اما فاصله‌ای که راوی در این قسمت روایت، بین داستان و خواننده روایت ایجاد می‌کند، کم می‌شود. دلیل این تغییر در فاصله، اطلاعات زیاد و همراه با جزئیاتی است که در اختیار خواننده می‌گذارد و خواننده را هر چه بیشتر درگیر در روایت می‌کند:

تمام این نفوس بی‌نام و نشان مثل این که از قبر بیرون افتاده باشند با رنگ پریده، سر و صورت گردآلود، لاغر و بی‌جان و بی‌رمق در حرکت بودند و معلوم نبود چه مقصودی دارند و به کجا می‌روند. گویی از حریق عظیمی گریخته باشند. از چشم‌های تبارشان آتش زبانه می‌کشید و با چهره‌های برافروخته و بیمناک سراسیمه و شتابزده در رفت و آمد بودند .... در زیر شلاق گرسنگی و حرص و یاس و عصبان بی‌جهت نعره می‌کشیدند و حرف‌های بد و بیراه و سخنان تند و رکیک به همدیگر می‌گفتند و آشکار بود که از خدا و قانون و رسم و شرع و نظامات اجتماعی بی‌خبر و فارغند و تمام هم و غمشان پر کردن شکم خالی و ربودن و قاپیدن چیزی است که به هر قیمتی شده به نحوی آب کنند تا بلکه با چنین درآمد مختصر دردی از هزاران دردهایشان را دوا کنند (جمالزاده ۴۸).

راوی، با همان راوی مداخله‌گر پیشین، در حال روایتگری است که ناگهان تغییر موقعیت

می‌دهد و به جمع دوستان پنج نفری خود می‌پیوندد. در ابتدا، خواننده گمان می‌کند که این راوی باید یکی از افراد گروه پنج نفری باشد، اما راوی، همچون دفعات پیش، که اگر یکی از شخصیت‌ها در روایت داستان وارد می‌شد، این نکته را به خواننده اعلام می‌کرد، چنین کاری نکرده و درست بعد از آوردن سخنان کدخدا رمضان، بی‌مقدمه، وارد داستان شده و خود نیز یکی از شخصیت‌های داستان می‌شود و به «سطح» داستان «درون روایت» (intradiegetic) می‌رسد و «رابطه» او با روایت نیز به شکل یکی از شخصیت‌های داستان، که خود نیز راوی است، یعنی به راوی «همگون با روایت» یا homodiegetic بدل می‌شود.

تغییرات زیاد راوی در این روایت، و به ویژه چنین تغییر وضعیت ناگهانی، به «سطحی» که خواننده هرگز انتظار آن را ندارد، شاخصه «نمک گندیده» است. از این رو داستان «نمک گندیده» جمالزاده، به شیوه‌ای خاص به روایت می‌پردازد و راوی او تا اندازه‌ای به روایان روایت‌های مدرن و چه بسا پست‌مدرن شبیه می‌شود. در ابتدا، آنچه قبل از این تغییر ناگهانی در روایت آمده، آورده می‌شود تا بازی با خواننده به خوبی نشان داده شود. آنچه راوی سوم شخص، قبل از این تغییر ناگهانی روایت می‌کند چنین است:

پرسان پرسان کدخدا رمضان را پیدا کردند. مرد سنگینی بود و معلوم شد در میان آن مردم غارنشین و آن قوم و جماعت دارای شان و اعتباری است... آنگاه پس از تحقیق از جزئیات او، از محل و تاریخ و کیفیات دیگر جلو افتاد و گفت به عقب چاکرتان بیایید. عیبی ندارد قدری هم اینجاها را دیده باشید. مرد سرشناسی بود و همانطور که جواب سلام‌ها را می‌داد، به راه افتاد (جمالزاده ۵۰).

و اینک تغییر ناگهانی راوی از راوی سوم شخص به راوی اول شخص که داستان، از زاویه دید محدود او روایت می‌شود. صدا و زاویه دید همچون گذشته هر دو متعلق به اوست:

همین که چشم گدا گرسنه‌ها به ما افتاد و دیدند سر و وضعی داریم، با سماجت مگس‌هایی که به مگس سگ معروفند، به دنبالمان افتادند و اصرار و ابرام را به جایی می‌رسانیدند که گاهی کدخدا مجبور می‌شد به زور عضا آن‌ها را از دور و بر ما دور نماید (همان).

در این بخش از روایت، راوی یکی از شخصیت‌های داستان است و همچون بخش‌های پیشین، دخالتی در روند روایت ندارد؛ مثل این است که روایت خودش را روایت می‌کند و

اثری از راوی مداخله‌گر نیست. علاوه بر این، بر خلاف بخش‌های قبلی، راوی سعی دارد جزئیات آنچه را که در چشم‌انداز است را به خوانندگان گزارش دهد:

چیزهای هرگز ندیده زیاد دیدیم. از وسط خیل آب‌زرشکی و جگرکی و جغور و بغوری و ثعلب‌فروش و لب‌فروش و آب‌سیرابی و دسته دسته لخت و عاجز و سودایی و گروه قماربازهای خردسال که روی گرد و خاک به بازی سه خال و گنجفه و قاپ و سه قاپ و بازی‌های غریب و عجیب دیگر سرگرم بودند و داد و فریادشان بلند بود، گذشتیم و به جاهایی رسیدیم که معلوم شد نامحرم را در آنجا راه نیست (همان ۵۰).

در ادامه، راوی اول شخص جمع به راوی اول شخص مفرد بدل شده و خوانندگان برای اولین بار، با راوی آغاز داستان، مستقیم و رو در رو وارد گفتگو می‌شوند و راوی که حالایی از شخصیت‌های داستان است - عنصری از «داستان» در حال روایت - که با جزئیات، مشاهدات خود را نیز بیان می‌کند، به شکلی غیر منتظره به خوانندگان نزدیک می‌شود و «فاصله» به ناگهان کم می‌شود: «شیره‌کش‌خانه حسن‌خان ستوری را دیدم که در روز در حدود دو سه هزار تومان درآمد داشت» (همان). یا بعد از توصیفات خود از آن فضا می‌گوید: «چه دردسر بدهم. مصیبت عظمایی که می‌گویند آنجا بود و انسان تا نبیند نمی‌فهمد من چه می‌خواهم بگویم» (همان ۵۲). شریفی معتقد است که داستان‌های جمالزاده به گونه‌ای است که «گویی خواننده نیز در دیدن آن وقایع، با نویسنده شریک می‌شود». البته از نظر او، «این ویژگی در کنار ویژگی تشریح جزئیات» بیشتر حس می‌شود (۵۳).

بعد از پیدا شدن ساعت طلای دوست راوی در آن محله فقیر نشین، آن پنج نفر سوار تاکسی می‌شوند که به باغ حاجی برگردند. با سوار شدن، راوی اول شخص دوباره به موقعیت راوی سوم شخص بر می‌گردد؛ مثل این که راوی را که تا حالا برای پیدا کردن ساعت در محله همراهشان بود، جا گذاشته‌اند. راوی از داستان اصلی خارج و وارد «سطح» روایت extradiegetic یا «روایت بیرونی یا خارجی» می‌شود. راوی‌ای که با ورودش به داستان اصلی و همگام شدنش با پنج نفر از دوستان و محدود شدن چشم‌اندازش، دیگر در رابطه با پنج نفر اظهار نظری نکرده بود و روایت را تنها محدود به توصیف دقیق محله و افرادش کرده بود، به محض خارج شدن از داستان اصلی و وسعت پیدا کردن چشم‌اندازش، بار دیگر بنا را بر دخالت و اظهار نظر درباره پنج نفر می‌گذارد: «مثل اشخاصی که با تخماق به مغزشان کوبیده باشند، سرهایشان به روی سینه خم شده، چشم‌هایشان به پایین دوخته شده بود و معلوم نبود



مغزشان میدان هجوم و تاخت و تاز چه نوع کابوس‌های سهمناکی است» (همان).  
وی در ادامه روایت، دوباره تغییر موقعیت داده و داستان را به آن پنج نفر می‌سپارد و خود زمانی به صحنه روایتگری باز می‌گردد که می‌خواهد مشخص کند چه کسی در حال روایت داستان است یا توضیح مختصری بر کردار یا افکار شخصیت‌ها بدهد؛ اما در مقایسه با ابتدای روایت، کمتر در روایت حضور دارد و راویان اصلی داستان از این به بعد، شخصیت‌های داستانند، که با حضور کم راوی ابتدای روایت، روایت به گونه‌ای شبیه به نمایشنامه به پیش می‌رود و این همان روایت دراماتیک، یا با توجه به گفته افلاتون، «تقلیدی» است. گرچه از نگاه افلاتون، این نوع روایت، قابل قبول نیست؛ چون دیگر رنگ و بوی روایت در آن بسیار کم یا دراصل رنگ و بویی ندارد. به این ترتیب، در این بخش از روایت «نمک گندیده»، فاصله میان خواننده و داستان در حال روایت، کمتر از ابتدای روایت می‌شود، یعنی زمانی که راوی به شکل سوم شخص، حضوری فعال و مداخله‌گرانه در روایت داشت. به عنوان مثال در این تغییر جدید راوی، از راوی اول شخص به سوم شخص، ولی به ندرت مداخله‌گر، راوی به این شکل روایت می‌کند:

اولین کسی که به سخن آمد میرزا صالح بود که در میان رفقا جنبه فیلسوف مآبی داشت و چون بیشتر از دیگران با کتاب و قلم سر و کار داشت، چندان از دنیا بی‌خبر نبود. گفت: خیال نمی‌کنم پس از این چیزهایی که امروز چشم دید، دیگر آب خوش از گلویم پایین برود. دیگر چطور می‌توانیم آسوده بخوابیم... (همان).

به بیان دیگر، «صدا»ی راوی محدود می‌شود و خوانندگان، «صدا»ی پنج شخصیت اصلی را می‌شنوند و از زاویه دید آن‌ها به روایت می‌نگرند. این پنج نفر، بخش زیادی از روایت را به گله از اوضاع بد اقتصادی و اجتماعی جامعه می‌گذرانند و حضور حدافلی راوی در داستان «نمک گندیده» همین جاست. در چندین صفحه، راوی تنها به اعلام گوینده بسنده می‌کند و روایت را به کل، به دست شخصیت‌ها می‌سپارد، اما آنچه که در این حضور حدافلی راوی جلب توجه می‌کند، مخاطب قرار دادن خوانندگان است، طوری که مرتب به آن‌ها یادآور می‌شود که این تنها داستان است و خوانندگانی را که غرق در خواندن شده‌اند و به‌طور کامل درگیر فضای روایت و انتقادات شخصیت‌ها از جامعه‌اند به خود می‌آورد که متوجه باشند آن‌ها تنها خواننده‌اند و روایت پیش روی آن‌ها هم، تنها داستان است. بنابر این، حالا که خودش راوی داستان نیست که با مداخله فاصله را زیاد کند، سعی می‌کند در حضور حدافلی خود از

روشی دیگر، یعنی مخاطب قرار دادن خواننده، این فاصله را ایجاد کند. به عنوان مثال، در اواسط بحث گرم انتقادات شخصیت‌ها، وارد شده و می‌گوید: «باور نمایید که حتی صرف غذا و آن چلوی چرب و لذیذ و آن کباب‌های کذایی و آن خورش‌های با سلیقه و خوشمزه رفع ملال خاطر یاران را ننمود... (همان ۵۷)» یا در جایی دیگر می‌گوید: «اینک نوبت به آقای دانشخواه رسیده است. چنانکه می‌دانید ایشان در اداره گمرک کار می‌کنند. با لفظ قلم که عادت و مرسوم ایشان است، اخم را در هم کشیده گفت: رفقای عزیز...» (همان ۶۴).

بالاخره بعد از انتقادات فراوان از فساد عمومی کشور و پیشنهاد قماشچی به این که اصلاح مملکت را از خودشان شروع کنند، بار دیگر راوی، با همان شیوه مرحله پیش، یعنی همان حضور کم و در حد اعلام گوینده سخن، وارد روایت می‌شود و اعلام می‌کند که یک ماه از قول و قرار اصلاح خودشان گذشته و دوستان دوباره دور هم جمع‌اند تا نتیجه کارشان را به هم اطلاع دهند، که شکل جدیدی از روایت، یعنی روایت در روایت آغاز می‌شود. هر کدام از پنج نفر، همچون داستان‌های چاوسر، داستانی را که در این مدت بر او گذشته نقل می‌کند تا علت نماندن بر سر قول و قرار خود را توجیه کند. به دیگر سخن، دست راوی به شدت از روایت کوتاه می‌شود و به نظر می‌رسد تا بدانجا از روایت فاصله می‌گیرد که خود، شنونده داستان‌هایی می‌شود که از آن‌ها بی‌اطلاع است. صدا و زاویه دید، هر بار مربوط به یکی از این پنج نفر است و با عوض شدن صدا، زاویه دید و شخصیت هم عوض می‌شود و راوی، همانند خوانندگان، خود منتظر شنیدن داستان جدیدی از شخصیت‌هاست. آنچه در زیر آمده نمونه‌ای از ریخت جدید روایت، یعنی روایت در روایت است. میرزا صالح، داستان نوکر خود و آنچه را که برای اصلاح نوکرش (به جای اصلاح خود) انجام داده، نقل می‌کند:

میرزا صالح، عرقی را که بر پیشانی نشسته بود پاک کرده گفت: چاکرتان از آنچه در آن روز تاریخی با هم شاهد و ناظر آن بودیم، چنان مات و متحیر بودم که چندین روز مثل اشخاص مصروع درست نمی‌فهمیدم کی هستم و چه می‌خواهم و ... عاقبت به خودم گفتم: رفیق پس از یک عمر، تزکیه نفس کار آسانی نخواهد بود و سرکه هفت ساله شهاد و غسل نمی‌شود ... لهذا تصمیم گرفتم که اول زن و بچه و نوکرمان را قدری اصلاح بکنم و بعد به خودم بپردازم و چون از قضا همان روز باز می‌نوکرمان مشهدی ماشاءالله را گیر آورده بودم... مشهدی ما شاءالله ما را می‌شناسید. ... دلم برایش سوخت و گفتم ... بیا پیش من نوکر شو. با منت پذیرفت و ... (همان ۶۶).

در این نوع روایت در روایت، گاه شخصیت‌های داستان هر یک از این پنج نفر، مثل شخصیت‌های اصلی (پنج تن آل شکم) به سخن می‌آیند و خود داستان‌شان را روایت می‌کنند. از جمله این نوع روایت، می‌توان به نوکر میرزا صالح و داستانش که در داستان میرزا صالح روایت می‌شود، اشاره کرد. به این شکل، در این بخش «نمک گندیده»، درست بر خلاف دو مرحله قبل که راوی به شکل اول شخص روایت می‌کرد و به خواننده نزدیک شده بود، این بار، از خواننده دور می‌شود و در عوض، «داستان» با عدم حضور راوی، به خواننده نزدیک می‌شود و باز هم نتیجه مانند دو مرحله قبل، کم شدن «فاصله» است؛ یعنی فاصله میان «داستان» و خواننده که جزئی از «روایت» است کم می‌شود. بنابر این راوی در دو بخش باعث کم شدن فاصله میان خواننده و داستان می‌شود: یک بار با نزدیک شدن زیاد به خواننده و یک بار، به عکس آن، با فاصله گرفتن از او. به این ترتیب دو عمل به‌طور کامل متضاد راوی، نتایج یکسانی را رقم می‌زند.

راوی در آخر «نمک گندیده» دوباره به شکل راوی سوم شخص، روایت را به اتمام می‌رساند. اما آنچه در اینجا جلب توجه می‌کند، این است که، در اواسط داستان، راوی چنین روایت می‌کند: «امروز که جمعه است دوستان در میدان سپه در مقابل عمارت شهرداری جمع شده‌اند که با هم دسته جمعی با قابلمه‌ها و خرجین‌های خوراک و مشروب به «باغ حاجی» بروند» (۴۶). این نوع روایت، حاکی از این مطلب است، که راوی از نظر زمانی همگام با وقوع داستان اصلی به پیش می‌رود و نه از پس آن، که این خود باعث کم شدن فاصله میان داستان و روایت می‌شود. در حالی که داستان «نمک گندیده»، چنین به اتمام می‌رسد: «دوستان از میرزا صالح درخواست نمودند که عقیده و نظر خود را در باب رفع فقر برایشان بیان نماید ولی دیر وقت بود و آفتاب داشت غروب می‌کرد و مابقی مطلب ماند برای مجلس دیگر» (۷۰). به این ترتیب راوی، روایت کننده داستانی در گذشته است؛ راوی از نظر زمانی دیگر همگام با داستان نیست و چنین به نظر می‌رسد که راوی از زمان داستان عقب افتاده و داستانی را روایت می‌کند که در گذشته اتفاق افتاده است.

نحوه روایت پایانی «نمک گندیده»، باعث ایجاد فاصله بیشتر میان «روایت» و «داستان» یا همان خواننده و داستان می‌شود. البته شاید علت عقب‌افتادگی راوی از نظر زمانی، همان بخش‌هایی از داستان است که راوی از روایت جدا شده و دیگر مداخله چندانی در روایت ندارد. این عقب ماندگی، تا آخر روایت هم جبران نشده، و او نتوانسته خود را از نظر زمانی همگام با داستان اصلی به پیش بیاورد. در نتیجه روایت به این شکل به اتمام می‌رسد.

برای بررسی «نمک گندیده» از دید وار هول، باید به چند نکته اشاره کرد که البته ریشه در دیدگاه ژنت دارد. از جمله نکاتی که ژنت و وار هول هر دو به آن اشاره دارند بحث «خواننده» (reader) و «مخاطب روایت» (narratee) و تفاوت میان این دو است. همان‌گونه که تولان، میان نویسنده و «نویسنده ضمنی»، یعنی تصویری که خواننده با توجه به متن روبروی خود از نویسنده در ذهن خود می‌سازد (۶۵)، تفاوت قائل است، ژنت نیز قائل به تفاوت میان خواننده و «مخاطب روایت است». «مخاطب روایت» از دید ژنت، شخصی است که راوی در ذهن خود برای او روایت می‌کند که می‌تواند همان «خواننده» باشد؛ البته نه لزوماً (وار هول ۲۷) که خواننده می‌تواند بسیار به او نزدیک شده و یا با توجه به مؤلفه‌هایی، از او فاصله بگیرد. وار هول، این نزدیکی یا دوری خواننده از داستان در حال روایت را، مربوط به جنسیت نویسنده می‌داند.

وار هول معتقد است که نوشتار زنان و مردان متفاوت از یکدیگر است و این تفاوت را ناشی از نحوه استخدام راوی توسط زنان و مردان نویسنده می‌داند. با توجه به فاکتورهایی که وار هول ارائه می‌کند، گونه‌ای از راویان قادرند خواننده را به «مخاطب روایت» و داستان روایت نزدیک کرده، او را به گونه‌ای درگیر در روایت کنند؛ استفاده از این نوع راوی از دید وار هول مشخصه نویسندگان زن است. این نوع راوی بسیار متفاوت از راوی‌ای است که بین خواننده و داستان ایجاد فاصله می‌کند؛ که از نظر وار هول، نویسندگان مرد بیشتر از این نوع راوی استفاده می‌کنند. البته مثال‌هایی که وار هول در کتاب خود با عنوان *مداخله‌های روایی از جنس مؤنث و مذکر مطرح می‌کند*، مربوط به نویسندگان دوره ویکتوریاست (اوج ادبیات داستانی واقعگرا) گرچه آنچه او مورد بحث و بررسی قرار داده، قابل تعمیم به تمام دوران‌هاست، به خصوص ادبیات داستانی رئالیستی؛ چون رمان‌ها و داستان‌هایی را که او مورد بررسی قرار می‌دهد، رئالیستی‌اند و بر این قضیه نیز تأکید دارد. اصلاً آنچه او در نوشتار نویسندگان زن به دنبال آن است، یعنی نشان دادن شگردهایی که نویسندگان زن بیش از مردان به کار می‌گیرند تا خواننده را بیشتر به داستان نزدیک کنند، تا آنجا که خوانندگان آن داستان را واقعی پندارند، در بستری رئالیستی قابل دسترس‌تر است، وار هول نیز این مطلب را کارکرد ادبیات داستانی رئالیستی می‌داند. بنابر این با توجه به سبک رئالیستی جمالزاده، آنچه در اینجا مورد مطالعه است، همان بستری است که مورد نظر وار هول است. وار هول یادآور می‌شود که شگردهایی که او ارائه می‌کند به شکل قانون کلی نیست و کم نیستند زنان و مردان نویسنده‌ای که به عکس شگردهای ارائه شده توسط او، روایت می‌کنند. اما از دید او، شگرد روایت اکثر زنان و مردان مطابق با

نظر اوست.

همانطور که در ابتدای مقاله گفته شد، تغییرات ناگهانی، گسترده و دور از انتظار راوی «نمک گندیده»، شاخصه اصلی این داستان است، گرچه «نمک گندیده»، به شکلی دیگر هم از نظر روایی دارای اهمیت است. با توجه به آنچه که در بخش قبلی گفته شد، گسترده‌گی تغییرات راوی به حدی است که می‌توان با توجه به مؤلفه‌های وار هول، چنین نتیجه گرفت که «نمک گندیده» توسط دو نویسنده نگاشته شده، یکی زن و دیگری مرد. اما از آنجا که نویسنده «نمک گندیده» از ابتدا تا انتها محمدعلی جمalzاده است، عنصری که تغییر جنسیت داده، راوی است. بخشی از روایت از دید راوی زن حکایت می‌شود که صدای او را نیز می‌شنویم و بخش دیگر داستان، از دید راوی مرد روایت می‌شود.

وار هول معتقد است که میزان یکی شدن خواننده با «مخاطب روایت»، در واکنش خوانندگان نسبت به روایتی که در حال خواندن آنند، تأثیرگذار است. خواننده مایل است، داستانی را تا آخر بخواند که بتواند خود را با «مخاطب روایت» یکی و همزاد پندارد (۲۷). هیلدیک معتقد است که راوی اول شخص، به خصوص اول شخص مفرد، در متقاعد کردن خواننده به این که وقایع حقیقی‌اند و در باورپذیر کردن آنچه روایت می‌کند، نسبت به دیگر روایان، بسیار موفق‌تر است (۳۵). سوزان کین نیز که به بررسی رابطه میان نوع راوی و تحریک احساسات می‌پردازد، معتقد است که راوی اول شخص، نسبت به انواع راوی سوم شخص در برانگیختن احساسات خواننده موفق‌تر است (۲۱۵). وار هول نیز چنین می‌پندارد که راوی «ناهمگون» (heterodiegetic)، یعنی راوی‌ای که خود خارج از داستان روایت است، هر چقدر «مخاطب روایت» را دقیق‌تر به تصویر بکشد، احتمال شباهت میان او و خواننده کمتر می‌شود (۲۹)؛ به بیانی دیگر هر چقدر راوی، اطلاعات بیشتری در رابطه با «مخاطب روایت» بدهد، فاصله بیشتری میان خواننده و «مخاطب روایت» ایجاد می‌کند که این راوی را، راوی نویسنده‌گان مرد معرفی می‌کند.

اهمیت بحث وار هول در رابطه با تفاوت میان نوشتار زنان و مردان، در رمان‌های سیاسی و اجتماعی که مایل به ایجاد تغییرات سیاسی و اجتماعی‌اند، بیشتر نمود می‌یابد. بنابراین «نمک گندیده» که در تاریخ ۱۳۳۴ توسط محمدعلی جمalzاده در ژنو نوشته شده و داستانی واقع‌گرا است که از مشکلات اجتماعی و تا اندازه‌ای سیاسی ایران در گذشته سخن می‌گوید، به درستی منطبق با نظر وار هول است و بررسی تفاوت شگردهای روایتگری در این داستان، به شکلی هدفمندانه در راستای اهداف اجتماعی و تا اندازه‌ای سیاسی نویسنده این روایت است.

وارهول پنج مؤلفه را برای تشخیص راوی نویسندگان زن از راوی نویسندگان مرد ارائه می‌دهد (۳۳-۴۳):

نام‌هایی که با آن، راوی، «مخاطب روایت» را با آن‌ها مورد خطاب قرار می‌دهد: راوی نویسندگان زن که سعی در کم کردن فاصله روایت و داستان (خواننده و «مخاطب روایت») دارد، سعی می‌کند مخاطب روایت را با اسمی خاص صدا نزد و به گونه‌ای او را خطاب کند که طیف وسیعی از خوانندگان را شامل شود.

تعداد دفعاتی که راوی، «مخاطب روایت» را به شکلی مستقیم مخاطب قرار می‌دهد: راوی نویسندگان زن مخاطب را به ندرت با ضمیر سوم شخص خطاب می‌کند و بیشتر شکل خطاب او، دوم شخص (تو یا شما) یا حتی اول شخص جمع (ما) است.

میزان کنایات به کار رفته خطاب به «مخاطب روایت»: راوی نویسندگان مرد، برای ایجاد فاصله بیشتر از این شگرد، که خود به دو گونه است، استفاده می‌کنند: اول راویانی که چنین وانمود می‌کنند که مخاطب نیز در صحنه داستان و به خصوص در موقعیت‌های رعب‌آور، دوش به دوش راوی است. ژنت این موقعیت را، که معتقد است تأثیری کمیک و یا خیالی دارد، «شکافی استعاری» یا *metalepsis* می‌نامد. به گفته ژنت در این نوع روایت، اشخاص درون و برون از روایت، خود را در یک سطح و موقعیت می‌یابند (۲۳۶) که چون در اینجا موقعیت رعب‌آور است و خواننده علاقه‌ای به بودن در این موقعیت‌های خطرناک ندارد، میان خواننده و داستان فاصله بیشتری ایجاد می‌شود. البته لنسر معتقد است که چون راوی به شکلی در موقعیتی بالاتر از شخصیت‌هایی که روایت می‌کند، قرار دارد، هیچ‌گاه نمی‌تواند در یک سطح با آن‌ها قرار گیرد، حتی اگر خودش یکی از شخصیت‌ها باشد. بنابراین تنها با ایجاد «شکاف» یعنی *metalepsis* چنین ارتباطی میسر می‌شود (۱۲۷).

از دیدگاه ژنت، آنچه این فن را برای خواننده غیر قابل باور می‌کند، این است که او باید تصور کند که تمام عناصر درون و برون از داستان، همه داستانی و غیر واقعی‌اند (۲۳۶). دسته دوم از گروه سوم، راویانی‌اند که به عمد، «مخاطب» را به شکل «خواننده بد» خطاب قرار می‌دهند. ویژگی این مخاطبان، این است که دچار نقص یا نقایصی‌اند؛ بنابراین خوانندگان برای این که مضحکه نشوند، از این که خود را با آن‌ها یکی پندارند، اکراه دارند. بنابراین فاصله میان خواننده و داستان بیشتر می‌شود. در حالی که راوی نویسندگان زن، سعی دارند کاری کنند تا مخاطب با آن‌ها همدردی کند.

موقعیت راوی در ارتباط با شخصیت‌ها: راوی نویسندگان مرد، به مخاطب متذکر می‌شود

که شخصیت‌ها داستانی‌اند و واقعی نیستند. طرز برخورد صریح یا ضمنی راوی، به کنش روایتگری: راوی نویسندگان مرد، به صورت مستقیم یا غیرمستقیم به مخاطب یادآوری می‌کند که داستان، تنها یک بازی است و شخصیت‌ها همانند مهره‌های شطرنج در دست اویند. و بدین گونه با بازی با روایت، روایت را وارد مرحله «فرا داستان»، metafiction کرده و به این شکل، فاصله ایجاد می‌کند. این نوع روایت به روایت‌های پسا مدرن شباهت بسیاری دارد و در اصل یکی از عوامل فاصله گرفتن مخاطب داستان پسامدرن از داستان، استفاده از همین شگرد است. وارهول معتقد است که نویسندگان زن، از این شیوه روایت، کمتر استفاده می‌کنند. از دید وارهول، اگر راویان نویسندگان زن، در داستان مداخله کنند، این مداخله از آن روست که «مخاطب روایت» را مطمئن سازند این داستان حقیقی و نشان دهنده حقایق شخصی یا اجتماعی است. بنا به گفته وارهول، هدف راویان نویسندگان زن- بر خلاف راویان نویسندگان مرد- به ندرت بازی گرفتن خواننده است. در عوض، راویان زنان نویسنده، با مخاطب قرار دادن و تحریک حافظه و احساسات مخاطب، چنان به روایت می‌پردازند که خواننده پس از کنار گذاشتن کتاب، برای ایجاد تغییرات، احساس مسئولیت می‌کند. بنابراین، این گونه راویان، حس همدردی را در مخاطب و پسامد آن، در خواننده تحریک می‌کنند که این شگردی است برای کم کردن فاصله.

با توجه به پنج عامل یاد شده، راوی نویسنده زن، سعی دارد خواننده را به دنیای خیالی شخصیت‌ها، راوی و «مخاطب روایت»، نزدیک کند، اما به هیچ عنوان قصد او، به بازی گرفتن خواننده و ایجاد فضای کمیک یا تخیلی نیست. به بیانی دیگر، سعی ندارد به مخاطب و یا خواننده این موضوع را القا کند که کنترل همگی آنان در دست اوست و روایتگری تنها یک بازی است، بازی‌ای که حقیقت ندارد. با توجه به پنج عامل یاد شده، راوی «نمک گندیده» در بخشی به شکل راوی زن و در بخشی دیگر به شکل راوی مرد ظاهر می‌شود که تغییر راوی به این شکل، به طور کلی با هدف روایت همخوانی دارد. نویسنده، با توجه به هدف روایت در هر بخش، به درستی می‌داند در کدام بخش از راوی مرد و کجا از راوی زن استفاده کند.

«نمک گندیده»، از منظر وارهول، به دو بخش عمده تقسیم می‌شود: تمامی بخش‌های روایت که از دید راوی سوم شخص روایت می‌شود و بخش کوچکی از روایت، که راوی آن به راوی اول شخص بدل می‌شود. بدون توجه به میزان مداخله راوی در روایت، بخش‌هایی که از دید راوی سوم شخص روایت می‌شوند، ویژگی‌های بیشتری از شگردهای راویان مرد را دارا هستند، در نتیجه فاصله میان خواننده و داستان بیشتر است و به عکس، بخش‌هایی که از

دید راوی اول شخص روایت می‌شوند، نزدیکی بیشتری با شگردهای راویان زن دارند و در نتیجه این فاصله بسیار کم می‌شود.

در بخش راوی سوم شخص، از میان پنج عامل پیشنهادی وار هول، آنچه به راوی صدایی مردانه داده، بهره‌گیری او از شگردهای چهارم و پنجم است. راوی مرتب به مخاطب یادآوری می‌کند آنچه را که در حال خواندن آن است، داستانی بیش نیست و دیگر این که، اوست که شخصیت‌ها را اداره می‌کند. به دیگر سخن این که، اوست که قادر است و همگی شخصیت‌ها در اختیار اویند. این عوامل، باعث ایجاد فاصله بیشتر میان خواننده و داستان است. به این ترتیب، داستانی بودن روایت برای خواننده پررنگ تر می‌شود. راوی مردانه، در ابتدای داستان چنین روایت می‌کند: «پنج نفری که موضوع این داستانند» (جمالزاده ۴۲). شخصیت‌هایی همچون مهره‌های شطرنج در دست اویند و اوست که به تشخیص خود آن‌ها را می‌چیند، معرفی می‌کند و هر زمان که بخواهد به صحنه بازی می‌آورد. راوی، غیرمستقیم، قدرت خود را در روایت به نمایش می‌گذارد: «رفقای پنجگانه ما در هفت شهر این اقلیم اسرارآمیز به ظاهر کاری می‌کنند ...» رفیق دوم ما آقای دانشخواه که در گمرک کار می‌کرد ... شرکتی راه انداخت و ...» (۴۳).

قدرت راوی در سطحی بالاتر از دیگر اعضای روایت، خود را به خوبی در روایت سوم شخص نشان می‌دهد. خواننده با خواندن روایت، راوی را در سطحی بالاتر از دیگر شخصیت‌ها و «مخاطب روایت» احساس می‌کند. مثل این که راوی، از بالا مهره‌هایش - شخصیت‌ها و حتی مخاطب روایت - را نظاره، توصیف و هدایت می‌کند: «اینک نوبت به آقای دانشخواه رسیده است» (جمالزاده ۶۴). در تمامی بخش‌هایی که راوی سوم شخص، روایت کننده است - گذشته از مبحث ژنت در ارتباط با مداخله راوی، که در کدام بخش‌ها بیشتر و کجاها کمتر بوده - راوی اداره کننده کل اجزاست و به خواننده، مستقیم یا غیرمستقیم، یادآوری می‌کند که آنچه روایت می‌شود، داستان است و به این ترتیب، به عنوان راوی مردانه بر فاصله میان خواننده و داستان می‌افزاید. در این بخش از روایت، تنها دو بار، راوی به شیوه راویان زن، «مخاطب» را خطاب می‌کند که در مقایسه با جلوه شگردهای چهارم و پنجم در این بخش از روایت، این ترفند بسیار کم‌رنگ و جزئی است و قدرت و جلوه بیشتر، از آن راوی مردانه است تا زنانه.

با توجه به نقشی که وار هول، برای هر یک از راویان مردانه و زنانه قائل است و اولویتی که به نقش راویان زنانه در ترویج مسائل اخلاقی (ادبیات آموزشی)، و همچنین ایجاد تغییراتی



در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی می‌دهد، این بخش از روایت جمالزاده، به درستی با هدف و مقصود استفاده از راویان مردانه هماهنگ است. هدف راوی مرد، در استفاده از تمامی پنج شگرد یاد شده و یا یک یا چند شگرد از آن‌ها، ایجاد تأثیری کمیک، داستانی و تخیل‌گونه و یا طعنه‌آمیز بر خواننده است، که تمامی این موارد باعث ایجاد فاصله میان خواننده و داستان می‌شود که در بخش راوی سوم شخص جمالزاده به‌خوبی قابل رؤیت است. بنابراین با توجه به شگردهای ارائه شده توسط وار هول، نویسنده مرد در خلق کمدی، ادبیات تخیلی و طعنه‌آمیز شاید موفق‌تر از نویسندگان زن عمل کند، اما به سختی قادر است مانند نویسندگان زن، خواننده را به مخاطب روایت، نزدیک کرده تا آنجا که خواننده، درگیر در داستان شود و آن را واقعی پندارد. در نتیجه، برای نشان‌دادن واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی و درگیر کردن مخاطب با واقعیت‌ها، شاید بهترین راوی، راوی زنانه است که قادر است با استفاده از تمامی یا بخشی از این شگردها، خواننده را به داستان بسیار نزدیک کرده و حس دلسوزی و همدردی را در او به وجود آورد.

جمالزاده در بخشی که از دید راوی سوم شخص روایت می‌شود - که بخش بزرگی از روایت را نیز تشکیل می‌دهد - راوی را مردانه انتخاب کرده، چون هدفش انتقاد از جامعه آن زمان بوده. اما جمالزاده می‌خواسته که این انتقاد، شکلی طنزگونه داشته باشد و در عین حال طعنه‌آمیز باشد و از طرف دیگر، شاید به دلایل سیاسی آن زمان، می‌خواسته خواننده آن را داستان پندارد و نه واقعیتی تلخ. غلامی معتقد است که «طنز، محصول شرایط اجتماعی خاص است که مستقیم‌گویی را بر نمی‌تابد» (۱۲۴). بنابراین با طعنه و طنزی که به آن داده، خواننده خودش را به کلی دور از مخاطب این روایت می‌پندارد. خواننده دوست ندارد این داستان را واقعی پنداشته و با «مخاطب روایت» که جزئی از داستان و از عناصر داستان است، همزادپنداری کند. بنابراین با استفاده از این گونه شگردهای مردانه، خواننده، خود را خارج از داستان و دور از مخاطب مورد نظر نویسنده می‌داند.

اما روایت «نمک گندیده»، تنها به عهده راوی مردانه نیست؛ بخش کوچکی از آن هم، توسط راوی زنانه روایت می‌شود. همانطور که پیشتر نیز گفته شد، مشخصه اصلی «نمک گندیده»، تغییرات زیادی است که در ارتباط با راوی آن اتفاق می‌افتد. بخش کوچکی از روایت، از دید راوی اول شخص جمع و مفرد (ما و من) روایت می‌شود که با نگاهی به شگردهای وار هول، در این بخش، صدا بیشتر زنانه است تا مردانه. در همین بخش کوچک، راوی زنانه تقریباً از هر پنج تکنیک زنانه استفاده کرده. اول این‌که در این بخش کوتاه از

داستان، یک بار مخاطب را خطاب می‌کند و با او صحبت می‌کند؛ او مخاطب را عام در نظر گرفته و او را با نام خاصی صدا نمی‌کند، بنابراین طیف وسیعی از خوانندگان می‌توانند با «مخاطب روایت» یکی شوند: «چه درد سر بدهم. مصیبت عظمایی که می‌گویند آنجا بود و انسان تا نبیند نمی‌فهمد من چه می‌خواهم بگویم» (۵۲). راوی در این بخش سعی کرده به جای استفاده از طعنه و طنز، به گونه‌ای محله فقیرنشین و مردم آن را توصیف کند که موجب همدردی و دلسوزی مخاطب او شود. نحوه روایت او نه تنها موجب همدردی مخاطب می‌شود، بلکه حس کنجکاوی او را نیز تحریک می‌کند:

وقتی کدخدا علاقه ما را به تماشای این عوالم دید گفت: حالا که چنین است بیاید تا بعضی چیزهای دیگر را هم که کمتر کسی می‌بیند به شما نشان دهم. ما را به گودی برد ... معلوم شد در این گود بچه‌ها را برای جیب‌بری و گدایی و دله دزدی ... تربیت می‌کنند. مقداری بچه‌های خردسال را دیدیم از پسر و دختر که معلوم شد بعضی از آن‌ها را دزدیده بدانجا آورده‌اند و برای تحریک حس ترحم مردم به گداها اجازه می‌دهند. بچه خیلی کوچکی را دیدم که به‌اجاره به زنی داده بودند و این زن بی‌رحم و بی‌مروت برای اینکه طفل شیون و زاری کند، به قدری در کنار کوچه‌ها پنهانی سوزن به تن او زده بود که بازوها و پشت گردن طفلک معصوم تا به‌روی گرده به صورت یک تکه زخم درآمده بود. در گوشه‌ای ... (۵۱-۵۲).

علاوه بر این‌ها، راوی زنانه با ورود به دنیای داستان و یکی شدن با شخصیت‌ها و حتی «مخاطب»، خود را به خواننده نزدیک‌تر می‌کند. راوی در این بخش، دیگر در موقعیتی بالاتر از دیگر عناصر روایت نیست. او یکی از آن‌هاست و حتی زاویه دیدش هم کمتر شده، به گونه‌ای که دیگر شرحی بر احوال و حال و روز دوستان همراهش نمی‌دهد. برعکس راوی مردانه، که در موقعیتی بالاتر از شخصیت‌ها و فضای داستانی قرار می‌گیرد و شخصیت‌ها همچون مهره‌هایی در دست اویند، راوی زنانه با شخصیت‌ها یکی و هم‌پایه می‌شود و روایت را بازی نمی‌پندارد. بلکه چنین به مخاطب القا می‌کند که این وقایع، برشی از زندگی واقعی است و شخصیت‌ها، که خود یکی از آن‌هاست، واقعی‌اند. راوی با ورود خود به دنیای داستان، فضای داستان را برای مخاطب واقعی‌تر جلوه می‌دهد و برعکس راوی مردانه که داستانی و یا تخیلی بودن داستان را به خواننده یادآوری می‌کند، راوی زنانه با ورود خود به داستان و واقعی نشان دادن وقایع، مخاطب را در آن فضا درگیر کرده و او را با خود هم‌دل و همسو می‌سازد.

تغییر راوی به‌راوی زنانه، در این بخش از داستان نیز هماهنگ با خواسته و هدف نویسنده «نمک گندیده» است. در حالی که بخش اعظمی از روایت، به گله و شکایت‌های

طعنه‌آمیز و در مواقعی طنزآلود به اوضاع و احوال کشور می‌پردازد (که البته تمامی این بخش به دست راوی مردانه روایت می‌شود)، بخش کوتاهی از روایت، به دست راوی زن روایت می‌شود. در این بخش، راوی به شرح مشکلات محله‌ای فقیرنشین در تهران می‌پردازد و هدف آن، درگیر کردن خوانندگان در این اوضاع نابسامان و چه بسا ایجاد انگیزه برای ایجاد تغییرات چه بسا کوچک- تغییر در محله و نه اوضاع کلی کشور- است. راوی‌ای که خصوصیت بارزش کم کردن فاصله میان خواننده و داستان و درگیر کردن احساسات و حواس خوانندگان برای ایجاد تغییرات سیاسی و اجتماعی است، راوی‌ای که کارکردش در ایجاد تغییرات در خوانندگان و در جامعه، نسبت به راوی مردانه- که برای این قبیل موضوعات سیاسی و اجتماعی از شگردهای دیگری استفاده می‌کند- بهتر و مؤثرتر است، در این قسمت از روایت به درستی مورد استفاده جمالزاده قرار گرفته.

#### نتیجه

در این مقاله به تفصیل در رابطه با ژنت و مبحثی که او در ارتباط با روایت‌گری طرح می‌کند، پرداخته شد و با بررسی راوی «نمک گندیده» جمالزاده، از دید ژنت به این نتیجه رسیدیم که تغییرات راوی این داستان با توجه به چهار تیپ راوی پیشنهادی ژنت، دارای نوسانات بسیار شدیدی است تا آنجا که طبق نظر وارمول که پایه‌های بحث خود را بر چارچوب نظریات ژنت بنا گذاشته، راوی داستان، در بخشی به‌طور کلی تغییر جنسیت می‌دهد و نه تنها طبق گفته ژنت، از سطحی به سطح دیگر می‌رود بلکه به‌طور کلی از جنسی به جنس دیگر تغییر می‌کند و علت سردرگمی خواننده اثر نیز همین است. شیوه روایت‌گری محمدعلی جمالزاده در داستان «نمک گندیده»، منحصر به فرد است. داستان‌های دیگر کهنه و نو، معمولاً با یک تیپ راوی و یک نوع روایت به پیش می‌رود. اما راوی داستان «نمک گندیده»، آنقدر در ارتباط با خواننده و شخصیت‌ها تغییر «سطح» و «ارتباط» می‌دهد که خواننده را به کل گیج و مبهوت می‌کند. خواننده مبهوت، به زمان نیاز دارد تا موقعیت خود را در روایت تشخیص دهد. گاهی خواننده، با تردستی راوی، آنچنان وارد داستان می‌شود که خود و راوی را در موقعیتی یکسان با شخصیت‌های داستان تصور می‌کند و گاهی، با هنرمندی راوی، آنچنان از راوی و فضای داستان فاصله می‌گیرد که کل داستان و شخصیت‌ها را ساخته و پرداخته ذهن خیال پرداز جمالزاده تصور کرده، از درگیر شدن در این فضای نه چندان دلچسب دوری می‌کند. شاید بتوان گفت که راوی این داستان، شبیه به راوی داستان‌های پسامدرن رفتار می‌کند.

جمالزاده به عنوان پدر داستان‌نویسی کوتاه ایران، در داستان‌هایش از شیوه‌های روایی متنوعی استفاده می‌کند که توانسته برای نویسندگان پس از خود الگو شود. البته استفاده او از این نوع راوی چموش و چند چهره، که رگه‌هایی از راویان چند چهره و زیرک داستان‌های پسامدرن را به ذهن‌ها متبادر می‌کند، نیز سندی دیگر بر این ادعاست. از آنجا که روایت «نمک گندیده»، دارای فضای روایی ویژه و راوی‌ای با ویژگی‌های خاص است، نظریه‌های روایی ژنت و وار هول به زیبایی این ویژگی‌ها را نمایان می‌کنند و ارزش روایی اثر را به خوبی نشان می‌دهند. علاوه بر این، همچنان که در مقاله گفته شد، با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی حاکم در زمان جمالزاده و سبک رئالیستی و طنزآلود جمالزاده در بیان حقایق زمانش، این نوع روایت و استفاده او از این نوع راوی، بسیار مناسب و درخور دوره‌ای بوده که در آن می‌زیسته. شاید برای گفتن چنین حرف‌ها و انتقادهای تند از کاستی‌های زمانش، تنها راهگشا راوی چند چهره‌ای بوده که با زیرکی گاهی با روایتی مردانه- از دید وار هول- و با ایجاد فاصله میان خواننده و «مخاطب روایت»، نویسنده را از دردسرهای احتمالی‌ای که پس از چاپ اثر در کمینش بوده، رها کرده و در عوض، جایی دیگر هنرمندانه خود را به مخاطب نزدیک کرده و با روایتی زنانه و شهرزادگونه، او را چنان به خود و داستان نزدیک کرده که توانسته تأثیری ژرف، بر عده‌ی کثیری از خوانندگان بگذارد تا آنجا که خوانندگان اثر، سرمنشأ تحولات سیاسی و اجتماعی پس از انتشار اثر باشند.

### Bibliography

- Booth, Wayne C. (2004) "Types of Narration." In *Narrative Theory* Ed. Mieke Bal, Vol. I, London and New York: Routledge.
- Culler, Jonathan. (2004). "Story and Discourse in the Analysis of Narrative." In *Narrative Theory* Ed. Mieke Bal. Vol I. London and New York: Routledge.
- Genette, Gerald. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Gholami, Mojahed. (1386/2008). "Sabk Shenasi Dastanhay e Jamalzadeh" ("Style of Jamalzadeh's Stories") *Adabiat E Dastani* 108 (Khordad): 116-125.
- Hildick, Wallace. (1968). *Thirteen Types of Narrative*. Toronto: Macmillan.
- Jamalzadeh, Mohammad Ali. (1384/۲۰۰۶). "Namak e Gandideh" ("Rotten Salt") In *Kohne va No (Old and New)*. 2<sup>nd</sup> ed. Tehran: Sokhan Publications.

- Katoozian, Mohammad Ali H. (1374/1996). ("Darbare ye Jamalzadeh va Jamalzadeh Shenasi" ("About Jamalzadeh and Studying Jamalzadeh"). *Kelk e Mehr* 67: 83-101.
- Keen, Suzanne. "A Theory of Narrative Empathy." *Narrative* 14: 3 (2006 October): 207-38.
- Lanser, Susan S. (2004). "Sexing Narratology: Toward a Gender Poetics of Narrative Voice." In *Narrative Theory* Ed. Mieke Bal. Vol. III. London and New York: Routledge.
- Sharifi, Mohammad Nader. (2006/1384). "Realism dar Asar e Jamalzadeh" ("Realism in Jamalzadeh's works") *Adabiat e Dastani* 90 (Khordad): 50- 53.
- Toolan, Michael. (2001). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. London and New York: Routledge.
- Warhol, Robyn R. (1989). *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press.