زاویهٔ دید و تغییرات راوی در *تهران مخوف*

بهناز علی‌پور گسکری (استادیار گروه ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور)

مقدّمه

تهران مخوف (۱۳۰۱)، نخستین رمان اجتماعی ـ واقع‌گرای فارسی از مرتضی مشفق کاظمی (۱۲۸۱– ۱۳۵۷)، علاوه بر آنکه تهران و دوران تاریخی انحطاط سلسلهٔ قاجاریه را به عنوان مکان و زمان اصلی داستان بر می‌گزیند، با توصیفاتی واقع‌گرایانه از شهر تهران، شیوهٔ زندگی شهری، محلّه‌ها، و امکنهٔ آن از جمله محلّه‌های فقیر و غنی، روسبی‌خانه، کافه‌ها، هتل‌ها، و محافل شهری، نمایی واقعی از پایتخت ارائه می‌کند همچنین تصاویری شفّاف از اوضاع آشفتهٔ اجتماعی و فرهنگی سال‌های بعد از انقلاب مشروطه و تحوّلات آن را، با محوریّت وضع نامطلوب زنان، به نمایش می‌گذارد (← میرعابدینی، ص ۲۹۲). بالایی می‌نویسد:

> هیچ رمانی، تا آن زمان، توصیف را جهت ایجاد **واقعیّت‌نمایی** تا بدان حد پیش نرانده بود. از این نقطه نظر، تهران مخوف اوّلین رمان جدیدِ به راستی واقع‌گرا به زبان فارسی است. (بالایی، ص ۳۹۵)

کاظمی روزنامه‌نگار و خوانندهٔ حرفه‌ای رمان‌های اروپایی بود. او این رمان را درعنفوان جوانی نوشت. او، بدون شک، درنوشتن رمان خود به آثار رمانتیک فرانسوی نظر داشته است. وی، به رغم تقلید و وجود برخی نقایص ساختاری و قرابت آن با

قصّه‌های عامیانهٔ فارسی، اثری آفریده که از امتیازات ویژه‌ای برخوردار است. یکی از این ویژگی‌ها تنوّع راوی و تغییرات آن به اقتضای حال و مکان است. خصوصیّت دیگر گنجاندن چند داستان کوتاه در بطن داستان اصلی (شیوهٔ داستان در داستان) و در خدمت آن است. بالایی ویژگی اخیر را به «توانائیِ تکنیکی نویسنده در هنر داستان‌نویسی» تعبیر می‌کند. (همان‌جا).

در این مقاله، تهران مخوف با رویکرد به قواعد روایت‌شناسی و تکیه بر دیدگاه و انواع راوی و تغییرات آن بررسی شده است.

روایت‌شناسی شعبهٔ فعّالی از نظریهٔ ادبی است که، در آن، ساختار روایی اثر همچنین عناصر و مؤلّفه‌های ساختار آن شاملِ طرح، انواع راوی و فنون روایی مطالعه می‌شود. جاناتان کالر[1]، نظریه‌پرداز معاصر امریکایی، می‌نویسد: «بوطیقای روایت هم در صدد درک مؤلّفه‌های روایت بر می‌آید و هم چگونگی تأثیر روایت‌های معیّن را تحلیل می‌کند». (← کالِر، ص ۱۱۲)

کالِر روایت را محرّکی بنیادی برای گفتن و شنیدن قصّه می‌شمارد که خواننده را قادر می‌سازد، با شمّ خود، داستان اصیل و اقناع‌کننده را از غیر آن تمیز دهد. بدین قرار، نخستین پرسشی که در نظریّهٔ روایت مطرح می‌شود شاید بازشناسی خصیصه‌ای باشد که ما را قادر می‌سازد داستانی را که «درست» تمام نمی‌شود از داستانی که درست تمام می‌شود و همه چیز در آن بلاتکلیف می‌ماند تمیز دهیم. پس می‌توان نظریّهٔ روایت را تلاشی برای بیان توانشِ روایی تلقی کرد، درست مثل زبان‌شناسی که تلاشی است برای پیدا کردن توانش زبانی یعنی جزء ناخودآگاه دانش اهل زبان. (← همان، ص ۱۱۳)

در بیشتر مطالعات مربوط به **دیدگاه**، دو پرسش مطرح می‌شود: **چه کسی می‌بیند** و **چه کسی سخن می‌گوید**. اوّلی را **زاویهٔ دید** و دومی را **راوی** می‌خوانند. داستان از زاویهٔ دید و از زبانِ راوی روایت می‌شود. تفاوت این دو غالباً نادیده انگاشته می‌شود، در حالی که زاویهٔ دید ابزار راوی و روایت‌گری است نه خود راوی یا کسی که داستان را بازگو می‌کند. زاویهٔ دید پنجره‌ای است که نویسنده در داستانش به روی خواننده باز می‌کند و اصولاً انتخاب زاویهٔ دید است برای نگریستن به جهان. (مندنی‌پور، ص ۱۰۲)

---

1) Jonathan Culler

گاهی در داستان به جملاتی بر می‌خوریم که از آنِ راوی نیست یعنی، به دلیل فاصله‌ای که راوی از فضا و اشخاص داستان دارد، نمی‌تواند آن سخنان را به زبان رانده باشد یا به آن افکار اندیشیده باشد. ژِرار ژِنِت[2]، نظریّه‌پرداز و نشانه‌شناس فرانسوی، برای تمیز آن که در داستان سخن می‌گوید و آن که وقایع را می‌بیند و به آن می‌اندیشد، زاویهٔ دید را **کانونی‌سازی** و راوی را **کانونی‌ساز** می‌خواند. ریمون‌ـکنان[3] نیز این دو را جدا از هم می‌گیرد و، در عین حال، امکان ترکیب آن دو را رد نمی‌کند. (← کنان، ص ۱۰۲)

زاویهٔ دید، در نظرگاه‌های سنّتیِ داستان‌نویسی یا از آنِ سوم شخص است که با ضمیر «او» ظاهر می‌شود، یا از آنِ اوّل شخص که با ضمیر «من» در داستان سخن می‌گوید. زاویهٔ دید می‌تواند از آنِ دانای کلِّ نامحدود، دانای کلِّ محدود، دانای کلِّ نمایشی، یا متکلّم در تک‌گوئیِ بیرونی و درونی باشد. دیدگاه دانای کلّ نامحدود است و به همهٔ عرصه‌های عینی و ذهنی نفوذ می‌کند، حال آنکه دیدگاه دانای کلِّ محدود و سایر دیدگاه‌ها فقط کنش و عرصهٔ عملکرد شخصیّت یا شخصیّت‌های مشخّص را روایت می‌کند.

ماریو بارگاس یوسا[4] رابطه‌ای را که در رمان‌ها میان فضای راوی با فضای روایت وجود دارد **زاویهٔ دید فضایی** می‌خواند و سه حالت در این نوع زاویهٔ دید قایل است: زاویهٔ دید متکلّم (از زبان اوّل شخص) که، در آن، فضای راوی و روایت بر هم منطبق است؛ زاویهٔ دید دانای کل (از زبان سوم شخص) که فضایی متفاوت و مستقل از فضایی را اشغال می‌کند که ماجرای روایت در آن اتّفاق می‌افتد؛ و زاویهٔ دید راویِ مبهم که در پس دوم شخص پنهان می‌شود. (یوسا۲، ص ۶۷–۶۸)

یوسا، در تصحیح درکِ نادرست از نقش راوی و زاویهٔ دید و نویسنده و حتّیٰ شخصیّت داستان، راوی را مهم‌ترین شخصیّت و نمایندهٔ نویسنده در داستان معرّفی می‌کند که دیگر اجزای داستان به آن وابسته‌اند. او راوی را شخصیّتی ساختگی و خیالی مشابهِ دیگر شخصیّت‌های داستان امّا بسیار مهم‌تر از آنها تلقّی می‌کند؛ زیرا، با نقشی که ایفا می‌کند، در متقاعد ساختن خواننده به واقعی بودن دیگر شخصیّت‌های داستان تأثیر مستقیم دارد. یوسا می‌افزاید: راوی ساخته شده از کلمات است؛ او تنها در تعامل با زمانی که روایت می‌کند و مادام که داستانی را باز می‌گوید ذی‌نقش است. در واقع، مرزهای داستان محدودهٔ حیات اوست،

2) Gerard Genette 3) Schlomith Rimmon-Kenan 4) Vargas Llosa

در صورتی‌که داستان‌نویس، پیش از نوشتن و حین نوشتن، همهٔ وجود خود را وقف اثر کرده است. (← یوسا ۲، ص ۶۴)

راوی آفریدهٔ نویسنده و مهم‌ترین آفریدهٔ اوست، خواه زمانی که بی‌طرف و در اظهار نظر ساکت است خواه زمانی که فایدهٔ اخلاقی یا اجتماعی داستان را بیان می‌کند. در هر دو حالت، نویسنده همواره از راوی متمایز است، مثل شخصیّت‌هایی که در رمانش می‌آفریند. وجود او، به واقع، در آفرینش اثر، تقسیم می‌شود: راوی یا راویانی می‌آفریند و این راوی است که حالت انفعالی و بی‌طرفی یا هر حالت دیگر را اختیار می‌کند. او، مثلاً در داستان رمانتیک، که راویِ دانای کل معمولاً در آن حضوری مرئی دارد، ذهنیّتی است که از خود همان‌قدر می‌گوید که از داستان. (← یوسا۱، ص ۲۰۴)

راوی از نظر خصلت نیز دسته‌بندی می‌شود. مثلاً راوی بی‌دخالت[5] دربارهٔ شخصیّت‌ها و رویدادها قضاوتی نمی‌کند و کارش تنها گزارش وقایع و رخدادهاست. در مقابلِ آن، راوی دخالتگر[6] یا راوی مفسّر دربارهٔ شخصیّت‌ها و رفتارها و حتّیٰ افکار و انگیزه‌های آنها داوری می‌کند. راوی معتمد[7] یا معتبر کسی است که می‌توان به روایت او اعتماد کرد و هیچ بخشی از روایت او در تناقض با بخش دیگر نیست و همهٔ رخدادها، کنش‌ها، و پاره‌روایت‌ها هماهنگ و هم‌سو هستند. راوی نامعتمد[8] اغفالگری است که نمی‌توان به صحّت گفته‌های او اطمینان کرد؛ روایت او، در سراسر متن یا در بخش‌هایی از آن، عامدانه یا ناآگاهانه و یا به دلیل فریب‌خوردگی و دروغ، درخور اعتماد نیست و تمامی حقیقت را در بر ندارد. (← بی‌نیاز، ص ۴۵)

تهران مخوف

این رمان سرگذشت عشق ناکام «فرّخ»، فرزند یکی از درباریان قاجار است، که مقام و ثروت خود را از دست داده و خانه‌نشین شده است. وی عاشق دختر عمّهٔ خود «مهین» است. پدر مهین، «ف. السّلطنه»، نودولتی است که به ثروت و مقامی دست یافته و با وصلت آن دو جوان مخالفت می‌کند. او، به طمع رسیدن به وکالت مجلس، می‌خواهد دخترش را به عقد «سیاوش میرزا»، پسر خوشگذرانِ یکی از متنفّذین وقت، درآورد. فرّخ، در پیاده‌رویِ

5) unintrusive 6) intrusive narrator 7) reliable narrator 8) unreliable

شبانه، با شنیدن فریاد کمک‌خواهیِ زنی، تصادفاً وارد خانه‌ای بدنام می‌شود. او «عفّت» را، که به خانواده‌ای مرفّه تعلّق دارد و ناخواسته سر از خانهٔ فساد درآورده، نجات می‌دهد و همان‌جا سیاوش میرزا را می‌بیند و از او می‌خواهد از ازدواج با مهین منصرف شود امّا با رفتار توهین‌آمیز او مواجه می گردد. فرّخ و مهین فرار می‌کنند و شبی را، در روستایی در اطراف تهران، با هم می‌گذرانند. ف. السّلطنه، فردای همان روز، آنها را پیدا می‌کند و فرّخ را به تبعیدگاه می‌فرستد. ازدواج مهین و سیاوش، بر اثر بارداری مهین، سر نمی‌گیرد و او، پس از وضع حمل، می‌میرد. چند سال بعد، فرّخ، با عنوان صاحب‌منصب قزّاق، به همراه کودتاگران اسفند ۱۲۹۹، به تهران می‌آید و، با شنیدن خبر مرگ مهین، شور انتقام‌جویی او فرو می‌نشیند. پسرش را از ف. السّلطنه می‌گیرد و با عفّت ازدواج و زندگی تازه‌ای آغاز می‌کند.

انواع راوی

نخستین پرسشی که در بررسی روایت یک اثر مطرح می‌شود این است که چه کسی وقایع داستان را تعریف می‌کند؟ پرسش‌های بعدی پس از آن می‌آیند: صدای چند راوی به‌گوش می‌رسد و چگونه هر راوی جای خود را به راویان دیگر می‌دهد تا خواننده سکته و توقّفی در مسیر خوانشِ داستان احساس نکند؟

به نگاه اوّل، در تهران مخوف یک راوی داناییِ کل دیده می‌شود که دور از دنیای روایت حضور دارد و، از بیرون، فضای آن را زیر نظر گرفته است ــ دنیایی که محلّ زندگی فرّخ و مهین، دو شخصیّت اصلی رمان است. این راویِ کلیّتِ داستان شخصیّت‌ها و حوادثی را پی می‌گیرد که با ماجرای عاشقانهٔ فرّخ و مهین آغاز می‌شود و با مرگ مهین و بازگشت فرّخ به‌کشور پایان می‌یابد. حضور این راوی از حضور شخصیّت‌های داستان نمایان‌تر است. او نمی‌تواند خود را پنهان بدارد. به تناوب، نقل داستان را متوقّف می‌سازد تا، با جهشی از غایب (سوم شخص) به حاضر (اوّل شخص)، دربارهٔ آنچه اتّفاق می‌افتد ابراز عقیده و سخن‌پردازی کند؛ از جمله، به تاریخ و سیاست و دین بپردازد؛ و همدلانه با شخصیّت اصلی خود همراه شود. راوی حضوری بسیار برجسته و مداخله‌گر دارد. اظهار نظر می‌کند، قضاوت می‌کند، بیانیّه صادر می‌کند، آنچه را که در ذهن شخصیّت‌ها می‌گذرد می‌بیند و

روایت می‌کند، از شخصیّت‌های خاصی جانبداری می‌کند و برخی را می‌کوبد. «در پاره‌ای از مواقع، به نظر می‌رسد داستان را از خودش تعریف می‌کند و یا گاه از آنچه برایمان بازگو می‌کند به عنوان بهانه‌ای برای خودنمائیِ بیشتر سود می‌برد». (یوسا ۲، ص ۷۶)

در حالت اوّل، راوی از داستان غایب است و از بیرون به رخدادها می‌نگرد و، در حالت دوم، **هم روایتی** است یعنی در متن به اظهار نظر و قضاوت می‌پردازد و خود به صورت شخصیّتی داستانی درمی‌آید.

راویِ **دگرروایتی** (دانایِ کل)، که متن را آفریدهٔ مطلق خود می‌پندارد، به نقل تجربه‌ها و مشاهدات و رویدادهای دنیای روایتی اکتفا نمی‌کند بلکه بی‌پروا تلاش می‌کند خواننده را به حقّانیت خود و قضاوتش نیز معتقد می‌سازد.

در نگاه دیگر، سه روایتِ درهم تنیده و تفکیک‌ناپذیر دیگر را شاهدیم: روایت خودِ نویسنده که، در آن، حیرت‌ها، قضاوت‌ها، رفتارها، داوری‌ها، جانبداری‌ها، هوس‌ها، و موعظه‌های اخلاقی و اجتماعی و فرهنگی و سیاسی او بیان می‌شود؛ راویِ دیگر که، نهانی و با کمترین مداخله در روند رخدادهای رمان و با توسّل به توصیف صحنه‌ها و گزارش مکالمات و تک‌گویی‌ها، وقایع را به نمایش می‌گذارد؛ سرانجام، راویان حاضر (اوّل شخص) که مستقلاً زندگی خود را بازگو می‌کنند.

دانای کلــ این راوی، به لحاظ کمّیّتِ روایت، بالاترین نقش را در رمان دارد. وی عملکرد روائیِ **تهران مخوف** را تعیین می‌کند؛ بیشتر ماجراها و رخدادها را او نقل می‌کند، به نمایش می‌گذارد، توصیف و حتّیٰ تبیین می‌کند. از مجرای اوست که با زمانِ وقوع رویدادها، شهر تهران و محلّات جنوبی آن، شخصیّت‌ها و گذشته و پیشینهٔ خانوادگی آنان، گردش درگذشته و حال، و قضاوت‌های خودِ راوی آشنا می‌شویم. اوست که گاه مداخله می‌کند و نظر خود را دربارهٔ شخصیّت‌ها و شرایط اجتماعی و اقتصادی و سیاسیِ دوره‌ای زمانی بیان می‌کند. وی، به سیاقِ رمانتیک‌ها، به نقل روایت رخدادها بیشتر از نمایش و بیان تصویری آنها گرایش دارد.

این راوی عنصری از دنیای روایت شده نیست و بیرون از واقعیّت داستانی ایستاده و به صیغهٔ سوم شخص مفرد سخن می‌گوید. او، در سراسر داستان، حاضر و ناظر است؛

آزادانه، در سیر زمان و مکان، آنچه را در دنیای بیرون و درون ذهن شخصیّت‌ها می‌گذرد می‌خواند و آسان روایت می‌کند.

دانای کل، درفصل اوّل، تهران را در زمان حال توصیف می‌کند؛ پس از آن، به‌گزارش احوال جوانیِ «جواد» می‌پردازد که قرار است به شخصیّت اصلی (فرّخ) در اجرای نقشه‌اش کمک کند. سپس، درفصول بعد، به‌گذشته می‌رود و بـه مـاجرای ده سـال پـیش نـقب می‌زند؛ به معرّفی خانوادهٔ فرّخ و مهین می‌پردازد و این دو را، به روزگار کودکی، در حال بازی در حیاط بزرگ خانهٔ ف. السّلطنه نشان می‌دهد و به عشق کودکانهٔ آنها اشاره می‌کند. بار دیگر پرشی به هفت سال بعد، یعنی زمان حال داستان، دارد. فرّخ و مهین، دو دلداده، از ملاقات با هم منع شده‌اند و دیدارهـا و نـامه‌نگاری‌های پـنهانی دارنـد. رقـیب از راه رسیده است و ف. السّلطنه خیال دارد دختر را، به طمع ثروت و ترفیع مقام، به عقد پسر شازدهٔ قاجار درآورد. راوی سیاوش میرزا را دنبال می‌کند و وی را در خانه و در خیابان و در خوشگذرانی‌هایش به خواننده نشان می‌دهد.

دانای کل به سهولت مکان‌ها را در می‌نوردد: از چاله میدان به باغ ف. السّلطنه سپس به عمارت سیاوش میرزا می‌رود؛ از آنجا به خیابان نادری بر می‌گردد و به محلّه‌ای بدنام در شمال شرقی تهران می‌رسد و به زندگی چهار زن روسبی وارد می‌شود. سپس به خانهٔ فرّخ و، پس از آن، همراه شخصیّت اصلی، به خانهٔ پدر عفّت می رود و، دست آخر، مهین و مادرش را با کالسکه در راه قم دنبال می‌کند.

همین راوی سکّان‌دار تغییر راویانِ رمان است. او، طیّ داستان، تـعیین مـی‌کند چـه میزان اطّلاعات به خواننده داده شود و چه داده‌هایی به تدریج در فـضای داسـتان قـرار گیرد. تغییرات زمانی و مکانی و مضامینِ هر رویداد را او مشخّص می‌سازد. اوست که تصمیم می‌گیرد در چه زمانی روایت جای خود را به صدای کـدام شـخصیّت و افکـار، درون‌گویه‌ها، احساسات، و کنش‌های بیرونی و درونی یا پیرامونی او بسپرد.

این آزادیِ بی‌حدّ و حصرِ دانای کـل انـبانی مـی‌سازد پُـر از اطّـلاعات غـیر ضـرور، ماجراهای باورنکردنی، و شرح وقایع تصادفی و بی‌وجه. برخورد تصادفیِ سیاوش میرزا و فرّخ، پیوستن شوهر عفّت به ف. السّلطنه و سیاوش میرزا برای از مـیدان بـه درکـردن فرّخ، و نحوهٔ گریز مهین و فرّخ از جملهٔ همین زواید و عناصر فاقد نقش است.

راوی- معلّمــ در مواردی، راویِ دانای کل شخصیّت‌ها را کنار می‌زند تا خودش به جلوِ صحنه بیاید. او، با جهش از زاویهٔ دید سوم شخص به زاویهٔ دید اوّل شخص، با لحنی معلّم‌وار و موعظه‌گر یا متذکّر، دربارهٔ اصول زندگی و اخلاق و اجتماع و سیاست سخن می‌گوید و، در رویدادی که تعریف کرده یا می‌خواهد تعریف کند، آشکارا عرض وجود می‌کند. این دخالت‌ها عموماً مزاحم‌اند و، در توصیف و روایت داستان، وقفه‌هایی کوتاه یا بلند پدید می‌آورند.

مجموعهٔ احکام و اقوال این معلّم- راوی نوعاً، به تعبیر یوسا، **سطح ایدئولوژیک** خوانده می‌شود. دانای کل (در اینجا نویسنده) سخنگوی جریان روشنفکریِ آرمان‌خواهانهٔ جامعه می‌شود و معایب و مفاسد اجتماعی را آماج نقد می‌سازد. او، در عین حال، نمایندهٔ ایدئولوژیِ فایقِ جامعه نیز هست که همگان در آن شریک‌اند و شخصیّت‌ها در چارچوب آن زاده می‌شوند، می‌زیَند، و می‌میرند. این ایدئولوژی نرمش‌پذیر است که، در درون خود، برای ایدئولوژی‌های متعارض جا باز می‌گذارد. (← یوسا ۱، ص ۲۰۷ و ۲۰۸)

وجود تیپ‌های نمودارِ بینشِ گروه‌های متعدّد اجتماعی حضورِ اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌های متعارض را در تهران مخوف میسّر ساخته است.

دانای کل پنهان (تغافل‌گر)ــ این راویِ پنهان جزئی از راویِ دانای کلّ است که در نقشی تازه ظاهر می‌شود و، در جایی که نویسنده می‌خواهد از دخالت مستقیمِ دانای کل بکاهد، به او گره می‌خورد و نقش او را کامل می‌کند. این راوی شخص غایبی است که سعی می‌کند از ماجرا فاصله بگیرد و، همچون ناظری بی‌طرف و دقیق بی‌آنکه خود را نمایان سازد، در قالب گفت‌وگو یا تک‌گویی و یا نمایش، صحنهٔ وقایع را نشان دهد. این راوی، مدّتی بس کوتاه (به اندازهٔ یک کلمه یا یک عبارت)، از جریان داستان فاصله می‌گیرد و از حضور موجودی خبر می‌دهد که با واقعیّت داستانی بیگانه است. آنچه این راوی را پنهان نگه می‌دارد، پرهیز از قضاوت و دخالت است. او فقط رویدادها را نشان می‌دهد یا نقل می‌کند امّا دربارهٔ آنها داوری نمی‌کند؛ به آن بسنده می‌کند که آنچه را شخصیّت‌ها انجام می‌دهند یا با خود و شخصیّت‌های دیگر می‌گویند گزارش دهد. وی گاهی مثل دوربین فیلم‌برداری عمل می‌کند: دیده‌ها را نشان می‌دهد و شنیده‌ها را ضبط می‌کند و

نماهای دور و نزدیک را طوری به خواننده نشان می‌دهد که خواننده کمتر واسطه‌ای بین خود و دنیای روایت می‌بیند بلکه احساس می‌کند که این دنیا در برابر نظر او پدید می‌آید.

من، راوی مستقلــ دانای کل، طی شصت و اند صفحه (صفحات ۴۵-۱۰۷) کنار می‌رود تا، برای باورپذیر کردن رویدادها، زنجیرهٔ روایت را به دست چهار راوی حاضر (اوّل شخص) بسپرد که داستان مستقل را، در دل کلیّتِ رمان، روایت می‌کنند.

موقعیّت راوی در روسبی‌محلّه به نوعی مبهم و مرموز است. خواننده از خود می‌پرسد راوی کجاست و موقعیّت او چیست؟ گاهی پشتِ دریده می‌شود و گاهی در خانه می‌گردد. او محلّه‌ای فقیرنشین در شمال شرقی تهران را وصف می‌کند؛ از وضع خانه‌ها و مغازه‌های اطراف گزارش می‌دهد؛ سپس به یکی از روسبی‌خانه‌ها وارد می‌شود و مشهودات خود را گزارش می‌کند. هویّت سیّالِ راوی، که گاه در نقش راویِ‌پنهان و گاه در هیئت راویِ دانای کل ظاهر می‌شود، او را مرموز می‌سازد. یکی از زن‌ها پیشنهاد می‌کند، حالا که مهمانی به خانه نیامده، هر یک سرگذشت خود را تعریف کنند. ناگهان بادی می‌وزد و شعلهٔ چراغ نفتی را، که زن‌ها دورش نشسته‌اند، خاموش می‌کند. اینجا راوی کنار می‌رود و، به نوبت، روایت را به دست زنان می‌سپُرَد و خواننده را مستقیماً با روایت راوی‌های مستقل تنها می‌گذارد و آگاهی خودش را در حدّ آگاهی خواننده تنزّل می‌دهد. وی کاملاً کنار می‌ایستد و، مانند خواننده، به روایت‌ها گوش می‌دهد و تنها وقتی ظاهر می‌شود که روایت دست به دست می‌گردد.

تهران مخوف، به حیث نخستین رمان اجتماعی در زبان فارسی، واجد ظرفیّت‌های تازه‌ای برای بحث و بررسی است. در بدنهٔ این رمان که از منظر **دانای کلِّ نامحدود** روایت می‌شود، سه راوی دیگر ــ **راوی- معلّم**، **راویِ تغافل‌گر**، **راوی مستقلِّ حاضر** (اوّل شخص) ــ مشاهده می‌شوند که هر یک گوشه‌ای از وقایع رمان را در اختیار دارند.

مشفق کاظمی، در جایی که می‌خواهد از تبرئه یا محکوم کردن فردی پرهیز کند، به سمت راویِ بی‌دخالت میل می‌کند؛ تفکّرات و ایدئولوژی خود را از نگاه **راوی- معلّم** به نمایش می‌گذارد و از **راوی اوّلِ شخص مفرد** برای معرّفی بی‌واسطهٔ برخی از شخصیّت‌ها استفاده می‌کند.

منابع

بالایی، کریستف، پیدایش رمان فارسی، انتشارات معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه، تهران ۱۳۷۷.
بی‌نیاز، فتح‌الله، درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران، چاپ دوم، افراز، تهران ۱۳۸۸.
ریمون‌ـ‌کنان، شلومیت، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، نیلوفر، تهران ۱۳۸۷.
کالر، جاناتان، نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۵.
مشفق کاظمی، مرتضی، تهران مخوف، جلد اوّل، چاپخانهٔ اتّحاد، تهران ۱۳۴۰.
مندنی‌پور، شهریار، ارواح شهرزاد، ققنوس، تهران ۱۳۸۳.
میرعابدینی، حسن، تاریخ ادبیّات داستانی ایران، نشر سخن، تهران ۱۳۹۲.
یوسا، ماریو بارگاس (۱)، عیش مدام، ترجمهٔ عبدالله کوثری، انتشارات نیلوفر، تهران ۱۳۸۶.
ـــــ (۲)، نامه‌هایی به یک نویسندهٔ جوان، ترجمهٔ رامین مولایی، مروارید، تهران ۱۳۸۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی