مجله‌ی *مطالعات ادبیات کودک* دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال سیزدهم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱ (پیاپی ۲۶)، صص ۸۱-۱۰۶
DOI: 10.22099/JCLS.2022.40890.1885

بررسی عوامل و نشانه‌های راوی اعتمادناپذیر در رمان نوجوان *وقتی مژی گم شد* و اثرگذاری آن بر عنصر غالب معرفت‌شناسانه

مهدیه رحیمی‌نژاد* **ایوب مرادی****
مصطفی گرجی*** **علی میرزایی******

چکیده

وجود تکنیک‌های روایی و نکات فنی در متن، به‌ویژه متنی که برای مخاطبان کم‌سن نگاشته شده است، ضرورت نقد و بررسی متون را بیش‌ازپیش آشکار می‌کند. در این میان بررسی راوی اعتمادناپذیر در رمان نوجوان اهمیت بیشتری دارد؛ زیرا نویسنده قصد دارد با ایجاد تناقض و عدم قطعیت و تعلیق در متن با استفاده از راوی نامعتبر، خواننده‌ی نوجوان را از مخاطب پذیرای متن به منتقد آگاه تبدیل کند. این پژوهش با استفاده از شیوه‌ی توصیفی‌تحلیلی، به بررسی علل و شواهد اعتمادناپذیری راوی و تأثیرگذاری آن بر وجه معرفت‌شناسانه در رمان نوجوان *وقتی مژی گم شد* از حمیدرضا شاه‌آبادی می‌پردازد تا بدین وسیله با گره‌گشایی از تعلیقات و تناقضات موجود در متن، گامی در راستای افزایش توانایی خوانش انتقادی خوانندگان نوجوان بردارد. حاصل پژوهش نشان می‌دهد که از یک سو عواملی همچون کودک‌بودن، درگیری شخصی راوی در داستان

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران mahdiyehrahiminezhad1361@gmail.com
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران ayoob.moradi@pnu.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
*** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران gorjim111@yahoo.com
**** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران ali.pedrammirzaei@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۴/۵ **تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۳/۳**

و فاصله‌ی نگرشی راوی با شخصیت‌های داستان با نشانه‌های محتوایی مانند گزارش ناکافی دادن، تناقض میان واقعیت‌های داستانی و دیدگاه راوی و اعتراف‌های راوی به دروغ‌گویی خویش باعث کاهش اعتماد مخاطب در قبال راوی می‌شود و از سوی دیگر، این داستان که بیشتر به شناخت و کشف علل و عوامل حوادث داستان می‌پردازد، در بعد معرفت‌شناسانه برجسته‌تر است و راوی اعتمادناپذیر با تناقضاتی که در متن ایجاد می‌کند، وسیله‌ای است که این شناخت و معرفت را به چالش می‌کشد و آن را امری نسبی قلمداد می‌کند.

واژه‌های کلیدی: حمیدرضا شاه‌آبادی، راوی اعتمادناپذیر، مخاطب نوجوان، معرفت‌شناسی، *وقتی مژی گم شد*.

۱. مقدمه و بیان مسأله

علی‌رغم اینکه اعتمادپذیری راوی و باورداشتن او از سوی مخاطب، یکی از اصول اولیه‌ی روایت‌های داستانی و ادبی است، ولی گاه راوی به‌دلیل تعصب، ناآگاهی، روان‌پریشی، کودک‌بودن و... با کارکردهایی همچون اغفال‌گری، دخالت‌گری، دروغ‌گویی و قضاوت و تفسیرهای یک‌جانبه‌ی خود و با هدف ایجاد ابهام یا توجیه و به‌چالش‌کشیدن شناخت مخاطب و عنصر معرفت‌شناسی در روایت، نقش‌آفرینی می‌کند و به‌عنوان راوی اعتمادناپذیر شناخته شده و بررسی می‌شود. استفاده از راوی اعتمادناپذیر یکی از تکنیک‌های ایجاد شگفتی و آشنایی‌زدایی در داستان‌های امروزی است که نویسنده‌ی چیره‌دست برای التذاذ هنری مخاطب از آن بهره می‌گیرد.

رمان *وقتی مژی گم شد* از حمیدرضا شاه‌آبادی (متولد ۱۳۴۶؛ تهران)، در سال ۱۳۹۱ برای گروه سنی «ه» (پانزده سال به بالا) به چاپ رسیده است. این رمان هم از نظر فرم و هم واقعیت‌هایی که مطرح می‌کند، تازگی دارد و با نثر روان و محتوای باورپذیر و مقبول خود توانسته است جایگاه خوبی در میان مخاطبان نوجوان کسب کند؛ به‌طوری که در سال ۱۳۹۱ موفق به دریافت جایزه‌ی اول «کتاب رشد» شد و تاکنون به چاپ چهارم رسیده و بیست‌هزار جلد از آن منتشر شده است.

منتقدان این اثر، شروع جذاب و پرکشش داستان، استفاده از راوی‌های متعدد و پرداختن به داستان از زوایای گوناگون و نیز نوع پایان‌بندی داستان را از نکات مثبت کتاب برشمرده‌اند.

این رمان به فرار دختران از خانه و برخی علت‌های آن توجه دارد و به نوجوانانی که درگیر ماجراهای خانوادگی هستند، یادآوری می‌کند که فرار، راه‌حل نیست. مخاطب نوجوان با خواندن این رمان به عاقبت دوستی با رفیق ناباب و نیز عاقبت کارهای بی‌اساس و بی‌تدبیر خود پی می‌برد. بنابراین موضوع «دختران نوجوان آسیب‌دیده» به‌عنوان موتیف اصلی و حاکم در متن حضور دارد.

یکی از راه‌هایی که نویسنده بهتر بتواند ایدئولوژی و پیام متن را به مخاطب القا کند، درگیرکردن مخاطب در متن است. استفاده از راوی نامعتمد یکی از تکنیک‌هایی است که مخاطب را در متن درگیر کرده و در القای بهتر پیام متن به مخاطب و نیز التذاذ هنری بیشتر وی تأثیرگذار است؛ زیرا در این تکنیک، مخاطب با مشاهده‌ی تعدد راوی‌ها و تناقضات موجود میان گفته‌های آن‌ها، به چالش کشیده شده و از مخاطبی منفعل به مخاطبی نقدکننده‌ی متن تبدیل می‌شود و در این صورت است که ایدئولوژی متن را با دیدی باز می‌تواند پذیرا باشد.

چنان‌که در رمان *وقتی مژی گم شد*، مخاطب نوجوان ابتدا با این موضوع که داستان را شخصیت‌های مختلف روایت می‌کنند، نمی‌تواند کنار بیاید و دچار نوعی سردرگمی می‌شود؛ اما در میانه‌ی داستان درمی‌یابد که راوی یک نفر بیشتر نیست و آن مسعود، نوجوان هفده‌ساله و یکی از شخصیت‌های داستان است که خود را در جایگاه شخصیت‌های دیگر داستان قرار داده و ماجرا را از دیدگاه و زبان آنان روایت کرده است. بدین‌ترتیب، مخاطب به‌صورت گذرا از متن عبور نمی‌کند و سعی می‌کند روایت هر راوی را با راوی دیگر تطبیق، مقایسه و راستی‌آزمایی کند.

فرض نویسندگان در این پژوهش بر این است که نویسنده‌ی رمان *وقتی مژی گم شد* از تکنیک راوی نامعتمد، آگاهانه و از روی اراده و اندیشه بهره گرفته و توانسته با این

تکنیک، دغدغه‌ی شناخت را در این داستان به چالش بکشد و عنصر غالب معرفت‌شناسی را به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های مهم رمان مدرن در این داستان مطرح کند.

افزون‌بر اینکه این پژوهش، نوعی گره‌گشایی از پیچیدگی‌هایی است که از طریق راوی اعتمادناپذیر به داستان حاکم شده و می‌تواند برای مخاطب نوجوان در راستای فهم هرچه بیشتر متن مفید واقع شود، این موضوع نیز بررسی می‌شود که نویسنده چگونه از این تکنیک روایی برای برجسته‌کردن عنصر معرفت‌شناسانه در داستان و آشنایی‌زدایی و درگیرکردن مخاطب در روایت و التذاذ هنری بیشتر وی سود جسته است؟ آیا این رمان ظرفیت تحلیل و بررسی با نظریه‌ی معرفت‌شناسی مدرن را دارد؟ و اگر این‌گونه است، آیا توانسته بر شناخت و معرفت مخاطب بیفزاید؟

۲. پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی رمان *وقتی مژی گم شد*، تنها یک کار پژوهشی صورت گرفته است. مرادپور دزفولی و کامیاب (۱۳۹۴) در مقاله‌ی خود با عنوان «ایدئولوژی و گفتمان روایی در رمان نوجوان *وقتی مژی گم شد*» به تبیین ایدئولوژی پنهان اثر بر پایه‌ی نظریه‌ی استیونز پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که ایدئولوژی نهفته در این رمان، تثبیت نقش‌های جنسیتی و ایستادگی ناکام نوجوان در برابر بزرگ‌سال است که به‌گونه‌ای می‌تواند نمایان‌گر رویکرد قدرت باشد.

به‌طورکلی، مبحث راوی اعتمادناپذیر در ادبیات داستانی کودک و نوجوان بررسی نشده است و مقاله‌های موجود بیشتر به بحث روایت در ادبیات کودک پرداخته‌اند؛ به‌عنوان مثال می‌توان به مقاله‌ی «ساختار روایت در لالایی‌های ایرانی» از جلالی‌پندری و پاک‌ضمیر (۱۳۹۰) و مقاله‌ی «عنصر روایت در ترانه‌های کودکانه‌ی مصطفی رحمان دوست» از عبداللهیان و رضی (۱۳۹۰) اشاره کرد که در این دو پژوهش به بررسی ساختار روایت شامل زمان، مکان، پیرنگ، درون‌مایه، لحن، بحران، گره‌افکنی و... در جامعه‌ی آماری مدّنظر پرداخته شده است.

رشیدی و یحیایی (۱۳۹۲) در پژوهش خود با عنوان «بررسی چگونگی زاویه‌ی دید و انواع راوی در داستان‌های خردسالان» به بررسی ۳۹ داستان از گروه سنی «الف» پرداخته‌اند و چگونگی زاویه دید و خصوصیات انواع راوی در داستان‌های خردسالان را بررسی کرده‌اند. آنان به این نتیجه دست یافته‌اند که از میان انواع راوی در داستان‌های بررسی‌شده، راوی کم‌اطلاع بیش‌ترین کاربرد و حضور را دارد. بنابراین باتوجه‌به پیشینه‌ی آورده‌شده، تاکنون پژوهش مستقل و درخور توجهی در رابطه با راوی اعتمادناپذیر در ادبیات داستانی کودک صورت نگرفته است.

۳. مبانی نظری

۳. ۱. راوی و ویژگی اعتمادناپذیری راوی

هر روایت سه سطح روایت‌گو دارد که عبارت است از: نویسنده‌ی ملموس، نویسنده‌ی ضمنی و راوی. نویسنده‌ی ملموس، شخصیت واقعی نویسنده بیرون از جهان داستان است؛ نویسنده‌ی ضمنی، شخصیت نویسنده در زمان خلق داستان است؛ یعنی زمانی‌که شروع به نوشتن داستان می‌کند و راوی، صدا و شخصیتی است که نویسنده‌ی ملموس او را خلق می‌کند تا داستان را روایت کند و نباید شخصیت راوی با نویسنده‌ی واقعی داستان اشتباه شود؛ زیرا «بسیارند منتقدانی که در رابطه با خلط راوی خیالی عالم داستانی با نویسنده‌ی ملموس هشدار می‌دهند» (لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۱۴). بنابراین راوی از نویسنده جداست و «به قول بارت یک موجود کاغذی است که نویسنده آن را ساخته است» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۶۹).

راوی کسی است که وظیفه‌ی مدیریت اطلاعات ارائه‌شده در طول داستان برعهده‌ی اوست. «راوی عامل همه‌ی ساخت‌وسازهایی است که در داستان و رمان اتفاق می‌افتد؛ به‌طوری که تمام اجزای تشکیل‌دهنده‌ی این ساخت‌وساز، غیرمستقیم ما را به سوی راوی راهنمایی می‌کند» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۱). تصور روایت بدون راوی غیرممکن است و هر روایتی ناگزیر از داشتن حداقل یک راوی است. «هر روایت نیازمند یک روایت‌گر

(راوی) است که فارغ از اینکه چقدر در پس‌زمینه قرار گرفته یا نامرئی است، همواره نقشی محوری و اساسی دارد» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۴). این راوی اقسامی دارد که یکی از آن‌ها راوی نامعتمد است و او کسی است که ممکن است از روی سادگی، دروغ‌گویی، کودک‌بودن، نادانی یا روان‌پریشی وقایع را درست نبیند و گزارش‌های اشتباه بدهد (رک. میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۶۹). روایت‌شناسان بسیاری به این مقوله پرداخته و تعاریفی چند از آن ارائه داده‌اند؛ به‌عنوان‌مثال دیوید لاج راوی نامعتبر را «شخصیت‌هایی خلق‌شده» می‌داند که قسمتی از داستانی هستند که خودشان نقل می‌کنند. از دیدگاه لاج، انگیزه‌ی حضور چنین راویانی در داستان، «نشان‌دادن فاصله‌ی میان واقعیت و ظاهر است؛ اینکه انسان چگونه واقعیت را پنهان یا تحریف می‌کند» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۰۵).

وی‌سی بوث اولین کسی است که اصطلاح راوی اعتمادپذیر[1] و راوی اعتمادناپذیر[2] را برای نخستین بار در سال ۱۹۶۱ در کتابش *معانی بیان روایت داستانی* به‌کار برد. وی راوی اعتمادناپذیر را راوی‌ای می‌داند که مطابق هنجارهای اثر رفتار نمی‌کند و مخاطب اغلب به‌خاطر تناقضاتی که میان نظرات، گفتار و کردار او با هنجارهای کلی اثر حس می‌کند، متوجه اعتمادناپذیر بودن او می‌گردد. به بیان بوث، این شکل از روایت را نویسندگان به دلایل تعمدی گوناگونی از جمله فریب مخاطب به‌کار می‌گیرند (رک. Booth, 1983: 59-158). مایکل تولان[3] نیز بر گفته‌ی بوث مبنی‌بر ارزیابی نادرست اخلاقی راوی صحه می‌گذارد و می‌گوید: «جذابیت و درعین‌حال خطر مهمی که در روایت غیرموثق وجود دارد، این است که هیچ موضع اخلاقی یا ایدئولوژیک روشنی نه بیان می‌شود و نه حفظ می‌شود و به ما به‌منزله‌ی خواننده گفته نمی‌شود که به چه بیندیشیم» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۴۴). براساس دیدگاه شلومیث‌ریمون کنان[4] «راوی اعتمادپذیر راوی‌ای است که از خواننده انتظار می‌رود گزارش داستان و ارائه‌ی تفسیر درباره‌ی آن را از او به‌عنوان یک گزارش معتبر حقیقت داستانی بپذیرد. از سوی دیگر راوی

1. reliable narrator
2. unreliable narrator
3. Michael Toolan
4. Schlomith Raymond Kenan

اعتمادناپذیر راوی‌ای است که خواننده بنا به دلایلی نسبت‌به گزارش داستان او و یا تفسیرهای او درباره‌ی آن داستان تردید دارد» (Kenan, 2002: 10). وی سرچشمه‌های اعتمادناپذیری راوی را دانش محدود راوی، مداخله‌ی شخصی او و ارزش‌گذاری‌های مشکل‌آفرین وی می‌داند (رک. ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۸). جیمز فلان[1] اعتمادناپذیری راوی را با تمرکز بر سه محور دسته‌بندی می‌کند: محور حقایق، ارزش‌ها و اخلاق و محور دانش و دریافت. باتوجه‌به این دسته‌بندی، فلان شش نوع اعتمادناپذیری راوی را برمی‌شمرد که در دو دسته‌ی اصلی قرار می‌گیرند: الف. گزارش غلط دادن، تعبیر و تفسیر غلط و ارزیابی غلط و ب. گزارش ناکافی دادن، ارائه‌ی تفسیر ناتمام و ارزیابی ناقص (رک. Phelan, 2005: 34-37, 49-53).

به گمان یاکوب لوته[2] یکی از دلایل ناموثق‌بودن راوی، وجود فاصله‌ی راوی با داستان یا شخصیت‌های داستان است. وی در یک تقسیم‌بندی ساده سه نوع فاصله برشمرده است: ۱. فاصله‌ی زمانی، ۲. فاصله‌ی مکانی و ۳. فاصله در نگرش (رک. لوته، ۱۳۸۸: ۵۰-۵۲) که منظور از فاصله در نگرش، سطح بینش و قضاوت‌ها و ارزش‌گذاری‌های راوی است و تمام ابعاد روانی و عاطفی و ذهنی را شامل می‌شود. وقتی فاصله در نگرش، به سطح بینش و قضاوت‌های راوی ربط داده می‌شود «مقصود این است که رویدادهایی که او توصیف می‌کند، به شیوه‌ای خاص می‌بیند و شیوه‌ی دیدن و قضاوت‌کردن او از رخدادها و شخصیت‌ها، بر شکل ارائه‌ی آن‌ها از جانب شخصیت‌ها اثر دارد» (همان: ۵۴).

البته ناموثق‌بودن راوی به معنی زیرسؤال رفتن کل متن نیست؛ بلکه «راوی شاید کمتر یا بیشتر اعتمادپذیر باشد؛ به‌عبارت‌دیگر، (بخش‌هایی از سخنان او) ممکن است بر پایه‌ی همان روایت کمتر یا بیشتر شایسته‌ی اعتماد باشد» (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۰).

مشخص‌کردن وضعیت اعتمادپذیری راوی در فهم درست و دقیق داستان بسیار مهم است؛ زیرا «روایت غیرقابل‌اعتماد و راوی نامعتبر همواره روایت‌شنو و خوانندگان را به

1. James Flann
2. Jakob Lothe

زحمت می‌افکند و در فرایند فهم مخاطب خلل و تردید ایجاد می‌کند» (قاسم‌زاده و خدادادی، ۱۳۹۶: ۱۵۱).

۳. ۲. عنصر غالب معرفت‌شناسانه

«عنصر غالب» و «معرفت‌شناسانه» و «هستی‌شناسانه» اصطلاحاتی است که مک‌هیل[1] نظریه‌پرداز بزرگ ادبی ایالت متحده در دوره‌ی معاصر، برای بیان وجه تمایز رمان مدرن از پسامدرن به کار گرفته است. مک‌هیل نظریه‌پردازی است که مدرنیسم و پسامدرنیسم را دو نحله‌ی جدا از هم نمی‌داند؛ بلکه معتقد است که پسامدرنیسم ادامه‌ی مدرنیسم است و وجه تمایز آن‌ها در رویکرد فلسفی آن‌هاست. او در کتاب *داستان‌های پسامدرنیستی* (۱۳۹۲) به این مسأله می‌پردازد و برای مقایسه‌ی شالوده‌ی فلسفی رمان مدرن و پسامدرن، عنصر غالب معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی را عنوان می‌کند و اذعان می‌کند که هر دو این عناصر، چه در رمان مدرن و چه در رمان پسامدرن وجود دارد؛ اما در رمان مدرن عنصر معرفت‌شناسانه غالب است و در رمان پسامدرن، هستی‌شناسی در اولویت است.

اما رابطه و نسبت معرفت‌شناسی با داستان مدرن چگونه است؟ داستان مدرن بیشتر دغدغه‌ی این را دارد که نشان دهد فرد چگونه می‌تواند دنیای پیرامون خود را بشناسد؟ این شناخت از چه راه‌هایی ممکن و تا چه‌حد مطمئن است؟ می‌توان گفت معرفت‌شناسی تلاش برای پاسخ‌دادن به این دو پرسش اساسی است: «ما چه چیزی را می‌توانیم بدانیم؟» و «شناخت ما از چه راهی حاصل آمده است؟» (رک. مک هیل، ۱۳۹۲: ۳۳۶). به‌بیان‌دیگر، داستان مدرن به پرسش‌هایی مانند این می‌پردازد: این دنیا را چگونه می‌توانم توصیف کنم؟ خود من در این دنیا چه هستم؟ حدوحصر شناخت چیست؟ شناخت چگونه از یک شناسا به شناسای دیگر منتقل می‌شود؟ (رک. مک‌هیل، ۱۳۸۳: ۱۲۵–۱۲۹).

---

1. Brian McHale

در رمان *وقتی مژی گم شد*، به‌عنوان رمانی مدرن، از راوی‌ای استفاده می‌شود که مدام در شک و گمان است و از صحت شناختی که درباره‌ی شخصیت‌ها و وقایع داستان دارد، اطمینان ندارد. راوی در این رمان، نه‌تنها دانای کل نیست، بلکه گاهی هم‌دوش خواننده است و انگار چیزی بیشتر از مخاطبان خود درباره‌ی هویت و درونیات شخصیت‌ها نمی‌داند. از این‌رو وقایع داستان را به‌صورت پرسش‌هایی مطرح می‌کند: «می‌خواهم بدانم چرا؟ چرا مژی رفت؟» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۸: ۷) «مهره‌ی اول را چه‌کسی انداخت؟» (همان: ۷) «می‌خواهم بدانم تقصیر چه‌کسی بود؟» (همان: ۹) «چرا کار به اینجا کشید؟» (همان: ۳۹).

اما داستان در بعد هستی‌شناسی، جهان یا جهان‌هایی را خلق و توصیف می‌کند که متن، کاری به صحت و سقم شناخت خود از این عوالم ندارد؛ بلکه بیشتر درصدد تجربه‌کردن و توضیح‌دادن آن است. به اعتقاد مک‌هیل: «هر هستی‌شناسی، توصیف یک عالم است و نه تعریف عالم به‌طور معین؛ یعنی می‌تواند هر عالم را توصیف کند و بالقوه هم توانایی توصیف چندین عالم را دارد» (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۸۰). رمان‌های *کولی کنار آتش*، *دل فولاد* و داستان‌های کوتاه *خفاشه*، *آخرین شب آخرین پلکان* و بسیاری دیگر از آثار داستانی معاصر این ویژگی را دارند.

همان‌گونه که مک‌هیل عنوان می‌کند در داستان‌های مدرن و پسامدرن به هر دو حوزه‌ی معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی پرداخته می‌شود و هیچ‌یک از آن‌ها ناپدید نمی‌شود و حتی به دیگری تبدیل نمی‌گردد؛ بلکه گاهی عنصر معرفت‌شناسی و گاهی هستی‌شناسی فرصت بروز بیشتری می‌یابد. بنابراین وقتی از چیستی جهان سخن می‌گوییم، طبیعتاً به چگونگی شناخت جهان نیز نظر داریم و بالعکس و این یعنی هم‌زیستی عناصر معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۴۰).

داستان‌نویس مدرن برای نشان‌دادن وجه معرفت‌شناسانه در آثار خود از تکنیک‌هایی چون راوی اعتمادناپذیر، طرح پرسش‌های بی‌پاسخ، جملات تردیدی و خلق شخصیت‌هایی دارای بحران شناخت بهره می‌برد. این پژوهش بر آن است تا با بررسی راوی و میزان اعتبار وی به تشریح موضوع راوی اعتمادناپذیر و ذکر عوامل و نشانه‌های این بی‌اعتباری با استفاده از

شواهد موجود در داستان بپردازد و این موضوع را بررسی کند که نویسنده چگونه از این تکنیک روایی برای برجسته‌کردن عنصر معرفت‌شناسانه در داستان و آشنایی‌زدایی و درگیرکردن مخاطب در روایت و التذاذ هنری بیشتر وی سود جسته است؟

۴. بررسی و تحلیل متن داستان براساس ویژگی اعتمادناپذیری راوی

داستان *وقتی مژی گم شد* از آنجا شروع می‌شود که خانواده‌های دو خواهر از تهران به ویلای نوساز خواهر بزرگ‌تر در شمال کشور مسافرت می‌کنند. خانواده‌ی خواهر بزرگ‌تر، نرگس و ناصر و فرزندانشان مسعود و مژگان (مژی) و خانواده‌ی خواهر کوچک‌تر، فریبا و سامان و دخترشان مژده (مژی) است. شب اول اقامت‌شان در ویلا وقتی ناصر متوجه می‌شود دخترش، مژی، قرص‌های معده‌ی او را فراموش کرده بیاورد، او را مؤاخذه و سرزنش می‌کند و وقتی صبح از خواب بیدار می‌شوند، متوجه غیبت مژی می‌گردند و درمی‌یابند که او از خانه رفته است. آن‌ها تا عصر همه‌جا را دنبال مژی می‌گردند و وقتی به خانه برمی‌گردند، می‌بینند که او اصلاً فرار نکرده بوده و تمام مدت در کمد پنهان شده بوده است. هنوز خوشحالی پیداکردن مژی را نچشیده‌اند که متوجه غیبت مژی خاله‌فریبا می‌شوند. مژی خاله‌فریبا که فکر می‌کرده مژی واقعاً از خانه فرار کرده و به گروه دختران فراری فرانکشتاین پیوسته است، با دوستش زهره که آن‌ها را با گروه فرانکشتاین آشنا و ترغیب به فرار کرده بود، تماس می‌گیرد و برای برگرداندن مژی، همراه زهره می‌رود. در آنجا درمی‌یابد که مژی با آن‌ها نیست، ولی راه بازگشتی پیدا نمی‌کند. تا اینکه پس از اتفاق ناگواری که برایش رخ می‌دهد، به خانه برمی‌گردد و داستان به پایان می‌رسد.

۴. ۱. تشریح وضعیت راویان داستان

۴. ۱. ۱. راوی اول (ناصر)

راوی اول بدون اینکه خود را معرفی کند، فصل اول داستان را روایت می‌کند. او که در این فصل به‌دنبال دلیل گم‌شدن مژی و پیداکردن مقصر اصلی ماجراست، از معرفی خود،

خودداری می‌کند و دلیلش برای این پنهان‌کاری این است که خود را مقصر گم‌شدن مژی می‌داند و دوست ندارد دیگران او را به چشم یک مقصر ببینند: «می‌خواهم بدانم تقصیر چه‌کسی بود. می‌دانم که خیلی‌ها تقصیر داشته‌اند و از همه بیش‌تر خود من... به همین خاطر است که اسمم را به شما نمی‌گویم، چون نمی‌خواهم کسی مرا بشناسد... دلیلش هم ساده است. خود شما اگر کار بدی کرده باشید، دوست دارید دیگران از آن باخبر شوند؟» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۸: ۹).

اما این راوی که فصل دوم را نیز روایت می‌کند، در آغاز فصل دوم دست از پنهان‌کاری برمی‌دارد و خود را پدر مژی معرفی می‌کند: «فایده ندارد. نمی‌توانم خودم را پنهان کنم... من ناصرم، شوهر نرگس و پدر مژی و مسعود» (همان: ۱۷).

۴. ۱. ۲. راوی دوم (نرگس)

در فصل سوم، راوی به دروغ‌گویی خود اعتراف می‌کند و می‌گوید که من پدر مژی نیستم؛ بلکه نرگس، مادر مژی هستم و دلیل اینکه خودم را معرفی نکردم این است که آدم کم‌جرئتی هستم: «... جرئت ندارم که ببینم چه‌قدر آدم بی‌جرئتی هستم... به خاطر همین است که به شما گفتم من ناصرم. گفتم من پدر مژی هستم تا شما باور کنید مقصر اصلی ناصر است، پدر مژی، اما آن بیچاره که تقصیر نداشت» (همان: ۳۰).

نرگس خود را مقصر اصلی گم‌شدن مژی می‌داند: «من مقصرم. من که آن روز قرص‌های ناصر را خودم برنداشتم. گوشی تلفن دستم بود. با فریبا حرف می‌زدم و در حال حرف‌زدن همان‌طور با تلفن راه می‌رفتم و خرده‌ریزه‌ها را جمع می‌کردم و توی ساک می‌گذاشتم و در میان آن همه کار، یک‌بار، فقط یک‌بار به مژی گفتم: «قرص‌های بابات یادت نره» (همان: ۳۱).

۴. ۱. ۳. راوی سوم (مسعود)

در فصل چهارم راوی اعتراف می‌کند که نه پدر مژی است و نه مادر مژی؛ بلکه مسعود، برادر مژی است که در کلاس‌های داستان‌نویسی آقای شاه‌آبادی شرکت داشته و با ماجرای گم‌شدن خواهرش در سفر شمال، با اصرار آقای شاه‌آبادی شروع به نوشتن این داستان

می‌کند. در واقع در این فصل، مسعود با معرفی خود، راز دروغ‌گویی راوی را برای مخاطب آشکار می‌کند که به اصرار استادش، ماجرای مژی را از دید دیگران روایت کرده است. اما باتوجه‌به سابقه‌ی بی‌اعتباری راوی، مخاطب باز هم به آن‌چه مسعود می‌گوید، تردید دارد. راوی نوجوان در این فصل انگیزه‌ی خود را از اینکه به مخاطب دروغ گفته و در هر فصل خود را به‌عنوان یکی از شخصیت‌های داستان معرفی کرده، نشان‌دادن ندامت شخصیت‌ها بیان می‌کند.

مسعود خود را از این‌رو مقصر می‌داند که ماجرای فرانکشتاین را می‌دانسته ولی لزومی ندیده به والدینش اطلاع دهد: «خودم را همان‌طور که استاد گفته بود گذاشتم جای شخصیت‌های داستان که همان مامان و بابا بودند، تا درکشان کنم و بفهمم آن‌ها چه‌طور قضایا را دیده‌اند. بعد یک‌مرتبه به این فکر افتادم که نکند خودم مقصرم. من که ماجرای فرانکشتاین را می‌دانستم. من که خبر داشتم قرار است چه اتفاقی بیفتد. چرا من کاری نکردم. یک‌مرتبه دیدم مقصر اصلی من هستم... بله مقصر اصلی این ماجرا منم؛ مسعود، برادر مژی نرگس و پسرخاله‌ی مژی فریبا» (همان: ۴۶).

۴. ۱. ۴. راوی چهارم (فریبا)

راوی چهارم که مادر مژی اصلی؛ یعنی فریبا است، ادامه‌ی قصه را می‌گوید؛ البته ادامه‌ی قصه که نه، بلکه از تولد و ویژگی‌های مژی در دوران کودکی و پس از آن صحبت می‌کند؛ زمانی‌که در کودکی به مهدکودک و کلاس زبان می‌رفته و شعرهای حافظ را حفظ می‌کرده؛ اما پس از فوت مادربزرگش (خانم جان) که مژی وابستگی شدیدی به او داشته، مژی تنها و گوشه‌گیر می‌شود و پس از یک بی‌احتیاطی در خانه که به آتش‌سوزی می‌انجامد، لکنت زبان می‌گیرد و اعتمادبه‌نفسش را به‌کلی از دست می‌دهد. او در این فصل به گم‌شدن مژی و مقصر ماجرا اشاره‌ای نمی‌کند.

۴. ۱. ۵. راوی پنجم (سامان)

در فصل هفتم، پدر مژی، سامان، روایت داستان را به‌دست می‌گیرد و با تردید خود را مقصر گم‌شدن دخترش می‌داند: «... من این وسط چه نقشی داشتم؟ من مقصر بودم؟...

شاید اگر من همانی می‌شدم که می‌خواستم، مژی هم همان بود که دلم می‌خواست باشد» (همان: ۷۳). می‌گوید همان‌طور که او به کارهایی که علاقه داشته نپرداخته، دخترش را نیز کسی می‌بیند که هیچ‌گاه علایق واقعی خود را دنبال نکرده است.

۴. ۱. ۶. راوی ششم (مژی فریبا)

فصل هشتم را خود مژی خاله‌فریبا روایت می‌کند. زهره، دوست مشترک هر دو مژی، آن‌ها را با گروه و مکانی به نام فرانکشتاین آشنا کرده که خارج از ایران قرار دارد و دخترانی که به آنجا بروند، می‌توانند هم درس بخوانند و هم کار کنند و زندگی رؤیایی و خوبی را به‌دور از دخالت‌های پدر و مادر سپری کنند. مژی خاله‌نرگس شب پیش از ماجرای فرار به او پیام می‌دهد که تصمیم گرفته همراه این گروه برود و مژی خاله‌فریبا قصد داشته او را منصرف کند. روز بعد، وقتی همه به‌دنبال پیداکردن مژی خاله‌نرگس هستند، مژی که فکر می‌کند او همراه گروه فرانکشتاین رفته، درصدد نجات و برگرداندن او برمی‌آید. بنابراین به زهره اطلاع می‌دهد که می‌خواهد او نیز همراه گروه برود و آن‌ها به‌دنبال او می‌آیند. در آنجا متوجه می‌شود که مژی در بین آن‌ها نیست، ولی دیگر راه بازگشتی نمی‌یابد. درنهایت وقتی همه‌ی دختران سوار ماشینی می‌شوند و برای خروج از مرز حرکت می‌کنند، پلیس وارد ماجرا می‌شود. ماشین در حال فرار از جاده منحرف شده و تعدادی از دختران بر اثر تصادف کشته و مجروح می‌شوند و مژی هم برای همیشه ویلچرنشین می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴. ۲. علل اعتمادناپذیری راوی

در روایتی که راوی اعتمادناپذیر در آن نقش‌آفرینی می‌کند، دلایلی برای اعتمادناپذیری راوی وجود دارد که برخی از این دلایل به‌صراحت از سوی راوی اعلام می‌شود و برخی دیگر از خلال متن دریافت می‌گردد. در داستان *وقتی مژی گم شد*، راوی اصلی، مسعود، نوجوان هفده‌ساله است که داستان را از زبان شخصیت‌ها روایت می‌کند. دلایلی که می‌توان برای اعتمادناپذیری مسعود عنوان کرد، عبارت است از:

۴. ۲. ۱. کودک‌بودن راوی

کودک‌بودن راوی در داستان یکی از دلایلی است که او را نزد مخاطب اعتمادناپذیر می‌نماید؛ زیرا یک کودک نمی‌تواند بر همه‌ی جوانب ماجرا احاطه داشته باشد و روایت درستی ارائه دهد. در داستان *وقتی مژی گم شد*، راوی، داستان را از زبان شخصیت‌های دیگر روایت می‌کند تا بدین ترتیب، مسأله‌ی کودک‌بودن راوی مرتفع گردد و روایت به درجه‌ی اعتبار برسد. ولی در ابتدای داستان شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد راوی، پدر و مادرها نیستند؛ بلکه کودک و یا نوجوان است؛ زمانی‌که راوی گیج‌بودن خود را با چرخش چرخ‌وفلک بیان می‌کند: «آن‌قدر فکر کرده‌ام که دنیا دور سرم می‌چرخد. انگار تازه از چرخ‌وفلکی پایین آمده‌ام که چرخیده و چرخیده تاآنجاکه همه‌چیز توی هم برود؛ چراغ‌ها، تابلوها و صورت آدم‌هایی که دور چرخ‌وفلک ایستاده‌اند...» (همان: ۷) یا «بالاوپایین پریدن» که بازی و سرگرمی کودکان است: «از کجا می‌توانیم مطمئن باشیم که وقتی اینجا روی زمین، بالاوپایین می‌پریم، توی سیاره‌ای دیگر که مثلاً دویست سیصد سال نوری با ما فاصله دارد، از سقف خانه‌ای گردوخاک پایین نمی‌ریزد؟» (همان: ۸).

یکی از شواهد دیگر که نشان می‌دهد راوی فصل اول و دوم که خود را پدر مژی معرفی می‌کند، پدر مژی نیست، بلکه مسعود است، این است که می‌گوید: «من آن شب شاهد ماجرا بودم»؛ درحالی‌که پدر مژی شاهد ماجرا نبود؛ بلکه خود یکی از طرفین بحث و جدل بود: «...به اسم من کاری نداشته باشید. ولی بدانید که من توی آن ویلا بودم. آن شب کنار همه. با آن‌ها حرف می‌زدم، می‌خندیدم، غذا می‌خوردم و شاهد ماجرایی بودم که کاش اتفاق نمی‌افتاد» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۸: ۹).

۴. ۲. ۲. درگیری شخصی راوی در داستان

یکی از دلایل اعتمادناپذیری راوی این است که او خود در داستان و در ماجرای گم‌شدن مژی درگیر است. مسعود، به‌عنوان یکی از شخصیت‌های داستان که زمان گم‌شدن مژی نیز در ویلا حضور داشته است، ممکن است از سوی مخاطب، یکی از مقصرین ماجرا شناخته شود و باتوجه‌به اینکه از ماجرای فرانکشتاین آگاهی داشته و خانواده‌ها را در

جریان این قضیه قرارنداده بوده است، حتی ممکن است مقصر اصلی قلمداد شود؛ بنابراین روایت را به‌گونه‌ای پیش می‌برد که کوتاهی دیگران را بیشتر جلوه داده و اشتباه خود را کم‌رنگ‌تر کند. مظلوم‌نمایی یکی از راهکارهای راوی برای تبرئه‌ی خود است؛ چنان‌که در فصل ششم از زبان خاله‌فریبا این‌گونه می‌گوید: «مسعود خیلی چیزها می‌دانست. حیف که کسی به حرف‌هایش دقت نمی‌کرد... مسعود آدم مهمی بود، ولی در خانواده‌اش جدی گرفته نمی‌شد. هیچ‌کس حرفش را گوش نمی‌کرد و همه فکر می‌کردند او بچه است. غافل از اینکه این بچه خیلی چیزها سرش می‌شد و خیلی کارها می‌توانست بکند» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۸: ۶۷). درحالی‌که این «جدی نگرفتن» با آنچه راوی در فصل اول درباره‌ی جایگاهی که در خانواده‌اش دارد، سخن می‌گوید، در تناقض است: «هرچه بود من پسر بودم و روزهایی که بابا خانه نبود به من می‌گفت تو مرد خانه هستی» (همان: ۴۷) و نرگس نیز مسعود را فردی حواس‌جمع توصیف می‌کند: «اگر یک‌بار دیگر به مژی یادآوری می‌کردم و یا جای مژی از مسعود که همیشه حواسش جمع‌تر از دیگران است، می‌خواستم قرص‌ها را بردارد، آن وقت این اتفاق نمی‌افتاد» (همان: ۳۱).

در فصل چهارم نیز در میان صحبت‌های مسعود نشانه‌ای وجود دارد که قضاوت‌های یک‌جانبه‌ی مسعود درباره‌ی شخصیت‌ها و ماجرای داستان را تأیید می‌کند. زمانی‌که شاه‌آبادی یا همان نویسنده‌ی ضمنی و استاد داستان‌نویسی مسعود، از او می‌خواهد که شروع به نوشتن این داستان کند، مسعود اعتراف می‌کند که مقصر ماجرا را از دیدگاه خودش تشخیص داده، نه آن‌چنان که در واقع بوده است: «آقای شاه‌آبادی گفته بود که بن‌مایه‌ی این داستان می‌تواند ندامت باشد... گفته بود این حس را میان همه‌ی شخصیت‌ها پخش کن. من هم نشستم و فکر کردم به ماجرای مژی و اینکه چه‌کسی مقصر اصلی بود. تصمیم گرفتم هر فصل توی جلد یک نفر بروم و بنویسم» (همان: ۴۶).

وقتی مخاطب به درگیری شخصی راوی در داستان پی می‌برد، به اطلاعاتی که از او دریافت کرده، شک می‌کند و شناخت و معرفت او درباره‌ی حوادث داستان به چالش کشیده می‌شود.

۴. ۲. ۳. هم‌سویی با نویسنده‌ی ضمنی

دلیل اصلی اعتمادناپذیری راوی در این داستان، عملی‌کردن خواسته‌ی نویسنده‌ی ضمنی از راوی است. راوی اعتراف می‌کند که انگیزه‌ی او از اینکه به دروغ خود را در جایگاه شخصیت‌های داستان قرار داده و با ایجاد تعدد راوی، مخاطب را دچار سردرگمی و اشتباه کرده، این است که نویسنده‌ی ضمنی، آقای شاه‌آبادی، از او خواسته این کار را بکند تا داستان از زاویه دید همه‌ی شخصیت‌ها تشریح و تبیین شود: «آقای شاه‌آبادی گفته بود که بن‌مایه‌ی داستان می‌تواند ندامت باشد. پشیمانی از اینکه چرا به دیگران توجه نکرده‌ایم. چرا مواظبشان نبوده‌ایم. همین کاری که خودش زیادی انجام می‌داد. گفته بود این حس را میان همه‌ی شخصیت‌ها پخش کن. من هم نشستم و فکر کردم به ماجرای مژی و اینکه چه‌کسی مقصر اصلی بود. تصمیم گرفتم هر فصل توی جلد یک نفر بروم و بنویسم. توی ذهن بابا، توی ذهن مامان. حرف‌هایی که بارها قبل و بعد از گم‌شدن مژی گفته بودند، جمع کردم و از زبانشان نوشتم» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۸: ۴۶).

۴. ۲. ۴. فاصله‌ی راوی با شخصیت‌ها (فاصله در نگرش)

فاصله‌ی راوی که پسر نوجوانی هفده‌ساله است با شخصیت‌های داستان از لحاظ سنی و فکری و نظام ارزشی باعث می‌شود که راوی داستان را آن‌گونه که خود می‌بیند از زبان شخصیت‌ها بازگو کند، نه آن‌گونه که واقعاً هست؛ مثلاً در فصل سوم که از زبان نرگس روایت می‌شود، زمانی که ناصر و نرگس به‌همراه سامان و نگهبان ویلا به‌دنبال مژی می‌گردند، وسط جاده نگهبان ویلا از آن‌ها می‌خواهد که ماشین را نگه دارند و پیاده شوند تا مکانی را که به «آی‌پری» معروف است، ببینند. وقتی پیاده می‌شوند، پس از اینکه نگهبان ویلا داستان دره‌ی «آی‌پری» را می‌گوید، پدر و مادر مژی هم اسم فرزندشان را با صدای بلند می‌خوانند تا دره جواب آن‌ها را بدهد و دخترشان را برگرداند. این یک رفتار کودکانه است و پدر و مادری که دخترشان را گم کنند، چنین رفتار کودکانه‌ای نخواهند داشت. یا در فصل ششم که از زبان خاله‌فریبا روایت می‌شود، در ریشه‌یابی عوامل فرار مژی به مسائلی اشاره می‌شود که اگر راوی یک بزرگ‌سال بود، این مسائل برایش اهمیتی نداشت؛

اینکه خانم‌جان با مژی خاله‌بازی می‌کرد، ولی مادرش این کار را انجام نمی‌داد: «دو طرف اتاق با دو چادر کهنه که به دیوار زده بودند، مثلاً خانه درست کرده بودند یکی مال مژی یکی مال خانم‌جان و با هم بازی می‌کردند. همان روز فهمیدم خانم‌جان چطور خودش را توی دل مژی جا کرده. کاری که من نتوانسته بودم» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۸: ۶۳-۶۴) یا زمانی‌که ماجرای تجدیدشدن مژی را دخترخاله‌اش می‌فهمد: «آخرین باری که تجدید شد، مژی دخترخواهرم کارنامه‌ی مژی ما را اتفاقی دید و فهمید، اما قول داد به کسی نگوید و نمی‌دانم که گفت یا نه؟» (همان: ۶۴-۶۵).

این‌ها نمونه‌هایی است که از دریچه‌ی دید یک راوی کودک یا نوجوان قابلیت مطرح‌شدن دارد و یک بزرگ‌سال در ریشه‌یابی مشکلی مثل گم‌شدن فرزند، نمی‌تواند به این دلایل کودکانه بیندیشد.

۴. ۳. نشانه‌های رفتاری اعتمادناپذیری راویان

هر یک از شخصیت‌هایی که راوی اصلی از آن‌ها به‌عنوان راوی هر فصل استفاده کرده است، نشانه‌هایی از اعتمادناپذیری را دارند:

۴. ۳. ۱. گزارش ناکافی دادن

راوی از همان ابتدای داستان با بیان‌نکردن کامل حقیقت و گزارش ناکافی دادن از حادثه‌ی گم‌شدن مژی، مخاطب را در پذیرش سخنان خود دچار تردید می‌کند. مژی پس از اینکه از خانه می‌رود، پس از ورود پلیس به ماجرا و تصادفی که پیش می‌آید، مژی به خانه برمی‌گردد، ولی راوی فقط به رفتن او تأکید دارد و به‌گونه‌ای بر سخن خود اصرار می‌ورزد که مخاطب گمان نمی‌کند که این رفتن، برگشتی داشته است: «آخر این داستان را می‌دانم. می‌دانم که دست آخر مژی گذاشت و رفت. رفت به کام اژدها. گم شد. اما می‌خواهم بدانم چرا؟ چرا مژی رفت؟» (همان: ۷) و باز هم تأکید می‌کند که با رفتن مژی داستان تمام شد: «می‌خواهم بدانم این داستان چطور شروع شد و چطور تمام شد. نه؛ آخرش را می‌دانم. می‌دانم که مژی رفت. شروع داستان را، شروعش را می‌خواهم بدانم» (همان: ۷).

وقتی مخاطب با اطلاعات ناقص مواجه می‌گردد، از متکی‌شدن به راوی دست می‌کشد و خود در پی کشف حقیقت برمی‌آید.

۴. ۳. ۲. اعتراف راوی به دروغ‌گویی و نقض گفته‌های پیشین خود

راوی در هر فصل اعتراف می‌کند که در فصل پیشین در معرفی خود به مخاطب دروغ گفته است و بدین وسیله گفته‌های پیشین خود را نقض می‌کند: «چه فایده که من اسم خودم را به شما نگویم و دلم خوش باشد که شما مرا نمی‌شناسید... من ناصرم، شوهر نرگس و پدر مژی و مسعود» (همان: ۱۷) و در فصل بعد گفته‌های خود را نقض کرده، می‌گوید: «...گفتم من پدر مژی هستم تا شما باور کنید مقصر اصلی ناصر است... نه من ناصر نیستم. من زن ناصرم. نرگس، مادر مژی و مسعود» (همان: ۳۰ و ۳۱) و این اعتراف راوی به معرفی دروغین خود در هر فصل ادامه می‌یابد.

۴. ۳. ۳. تناقض میان واقعیت‌های داستانی و دیدگاه راوی

تناقض میان واقعیت‌های داستانی و دیدگاه راوی به‌صورت فرافکنی مشکلات نمود یافته است. راوی در فصل پنجم ادعا می‌کند که نویسنده‌ی ضمنی داستان، حمیدرضا شاه‌آبادی، از او (مسعود) می‌خواهد به این دلیل هر فصل را از زبان یکی از شخصیت‌ها روایت کند که بتواند ندامت هر کدام از آن‌ها را در قبال کوتاهی‌هایی که در رابطه با مژی داشته‌اند، نشان دهد؛ ولی در حقیقت می‌بینیم که شخصیت‌هایی که راوی از زبان آن‌ها سخن می‌گوید، واقعاً پشیمان نیستند و ما در هیچ‌یک از فصل‌ها اثر زیادی از ندامت نمی‌بینیم و هرکدام تلاش می‌کنند با فرافکنی، تقصیر را به دوش دیگری بگذارند؛ بنابراین تناقض آشکاری بین آنچه راوی می‌خواهد و آنچه در واقعیت داستان در جریان است، وجود دارد.

۴. ۳. ۳. ۱. فرافکنی راوی اول (ناصر):

راوی اول، ناصر، با بدرفتاری‌ای که با دخترش می‌کند، عامل اصلی گم‌شدن مژی است؛ زیرا دختر ناصر به‌خاطر بدرفتاری پدر، خود را پنهان می‌کند و مژی فریبا، برای نجات او، گرفتار آن اتفاق ناگوار می‌شود؛ ولی ناصر با فرافکنی می‌خواهد تقصیر را از دوش خود بردارد: «قبول. من مقصرم. اما هرکس دیگری هم جای من بود همان کار را می‌کرد.

من مقصرم اما چاره‌ی دیگری هم نداشتم. اگر مژی خودش هم درد مرا کشیده بود همین رفتار را می‌کرد. بهتر است بگویم مقصر اصلی درد بود... نه؛ مقصر اصلی قیمت گوشت و ماهی توی بازار توکیو بود. اگر گوشت و ماهی آنجا آن‌قدر گران نبود، من زخم معده نمی‌گرفتم و آن شب با دخترم دعوا نمی‌کردم» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۸: ۱۸-۱۹).

۴. ۳. ۳. ۲. فرافکنی راوی دوم (نرگس):

راوی دوم هم با فرافکنی می‌خواهد تقصیر را از خود و پدر مژی ساقط کند و به دوش خود مژی بگذارد: «...پدر مژی، اما آن بیچاره که تقصیر نداشت. هرکس آن شب دردی را که ناصر می‌کشید، کشیده بود، همان‌طور برخورد می‌کرد. تازه این دردی بود که ناصر به‌خاطر بهترشدن وضع خانواده‌اش به جان خریده بود. اصلاً اینکه ناصر زخم معده گرفته بود، تقصیر قیمت گوشت و ماهی توی بازار توکیو نبود. تقصیر مژی بود؛ مژی که قرار بود بیاید و قبل از آمدنش باید وضع ما خوب می‌شد... اگر مژی نبود؛ یعنی قرار نبود که بیاید، ناصر هم نمی‌رفت ژاپن و زخم معده نمی‌گرفت و آن شب دعوا راه نمی‌انداخت و دست آخر مژی گم نمی‌شد و آن بلا سرش نمی‌آمد» (همان: ۳۰-۳۱) یا حتی به دوش فریبا: «شاید اگر فریبا پنج دقیقه قبلش زنگ نزده بود که درباره‌ی ساعت حرکت سؤال کند و بپرسد که چه چیزهایی را من بیاورم و چه چیزهایی را او، من تمرکز بیشتری داشتم و اصلاً قرص‌ها را خودم می‌گذاشتم توی ساک» (همان: ۳۱).

۴. ۳. ۳. ۳. فرافکنی راوی چهارم (فریبا)

راوی چهارم؛ یعنی فریبا، مادر مژی، در طول روایت فصل، حتی یک‌بار هم به مقصربودن خودش اشاره نمی‌کند و مدام در حال فرافکنی است: «می‌خواهم بدانم این وسط مقصر چه‌کسی بود؟ من؟ سامان؟ مژی نرگس؟ یا پدرش ناصر؟ اگر او آن شب با دخترش دعوا نمی‌کرد، دخترش هم خودش را گم‌وگور نمی‌کرد، شاید مژی من الان مثل همه‌ی دخترهای...» (همان: ۶۱) و خودش را این‌گونه تبرئه می‌کند: «ما چه چیزی کاشته بودیم که آخر سر آن عاقبت را برای دخترمان درو کردیم؟ مگر من کم برای مژی زحمت کشیده بودم؟ وقتی به‌دنیا آمد برای همیشه قید سرکاررفتن را زدم. حسابی تروخشکش می‌کردم.

بی‌دست‌وپایی‌اش را، درس نخواندنش، دورازهمه‌بودنش، تنبلی‌اش، همه‌چیز را تحمل کردم. او همه‌ی آرزوهایی که داشتم نقش‌برآب کرد و من با مهر مادری‌ام تحمل کردم. ولی کاش همه‌ی ماجرا به همین‌جا ختم می‌شد» (همان: ۶۵).

۴. ۳. ۳. ۴. فرافکنی راوی ششم (مژی خاله‌فریبا)

راوی ششم که مژی خاله‌فریباست، فصل پایانی داستان را روایت می‌کند و ماجرا را از زمانی که با زهره تماس گرفته و همراه او رفته تا زمانی‌که به خانه برمی‌گردد، توصیف می‌کند. مژی فریبا، به‌عنوان نوجوان و شخصیت محوری داستان با بی‌تدبیری به کاری خطرناک دست می‌زند و با گروه دختران فراری همراه می‌شود و درنهایت با مشکل جسمی بزرگی که برایش به وجود می‌آید، معضل سنگینی برای خود و خانواده رقم می‌زند. ولی در طول فصلی که روایت می‌کند به هیچ‌عنوان ابراز ندامت و پشیمانی نمی‌کند؛ زیرا او نیز مانند دیگر راویان می‌خواهد با فرافکنی، دیگران را مقصر ماجرا جلوه‌داده و خود را تبرئه کند. بنابراین با این حجم از فرافکنی، اثری از ندامت و پشیمانی که راوی در پی بازتاب آن در داستان است، مشاهده نمی‌شود.

۴. ۳. ۴. تناقض در شخصیت‌پردازی

مژی فریبا نوجوانی گوشه‌گیر، بی‌دست‌وپا، ساکت و کم‌حرف و با لکنت زبان معرفی می‌شود که پدر و مادر نه‌تنها از او انتظار حتی دیپلم‌گرفتن را هم ندارند، بلکه فقط مواظب‌اند که او کار دست خودش ندهد. درحالی‌که در عمل خلاف این است. چند نمونه از رفتارهای شخصیت مژی که خلاف گفته‌های راوی است، عبارت‌اند از:

در بدو ورود به ویلا، مژی فریبا که در آشپزخانه در حال رنده‌کردن هویج است، با اشاره به مسعود می‌گوید: «آقای کارگردان وارد شدند، کف بزنید» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۸: ۱۳) و از مسعود می‌خواهد در کار آشپزی کمک کند: «بد نیست شما هم خلق اثر هنری‌تون رو تموم کنین و یه کاری دست بگیرین» (همان: ۱۴) که این لحن صحبت‌کردن که بدون لکنت هم ادا شده است، نشان از اجتماعی‌بودن و داشتن اعتمادبه‌نفس مژی است.

یکی دیگر از تناقضات موجود درباره‌ی مژی، رفتاری است که او پس از گم‌شدن مژی نرگس انجام می‌دهد. هرچند تصمیمی که برای برگرداندن و نجات مژی می‌گیرد، اشتباه است؛ ولی شجاعانه به دل خطر می‌رود تا بتواند دخترخاله‌اش را نجات دهد و به خانواده بازگرداند.

در فصل هشتم نیز که خود مژی روایت داستان را به‌عهده دارد، مخاطب با دختری زیرک و باهوش روبه‌روست: «عکس‌های فرانکشتاین را زهره بارها به ما نشان‌داده بود. عکس‌ها پر بود از فضاهای سرسبز، رنگ‌های شاد و دختران سرحال... هرکس عکس‌ها را می‌دید، هوس می‌کرد آنجا باشد، اما من دلم گواهی بد می‌داد. حس می‌کردم یک جای کار ایراد دارد. این بود که وقتی مژی رفت حس کردم که باید کاری کنم» (همان: ۸۲و۸۳).

وقتی هم با تصادفی که رخ می‌دهد، مژی ویلچرنشین می‌شود، به طراحی و هنر روی می‌آورد تا روحیه‌ی از دست‌رفته‌اش را قوت ببخشد و این رفتار هیچ تناسبی با دختری گوشه‌نشین و بی‌دست‌وپا که در متن توصیف و معرفی شده، ندارد.

۴. ۴. وجه معرفت‌شناسانه‌ی رمان

راوی نامعتمد در این داستان با تکنیک‌هایی که تحلیل و بررسی شد، باعث شکل‌گیری دغدغه‌های معرفت‌شناسانه شده است. در طول داستان، راوی با تکنیک‌های فراوانی تلاش می‌کند تا شناخت مخاطب را به چالش بکشد. گاهی با نقض گفته‌های خودش در هر فصل این باور را ارائه می‌دهد که شناخت امری نسبی است و گاهی با اطلاعات ناقص و ناتمام، مخاطب را به جست‌وجوی بیشتر برای کشف حقیقت وامی‌دارد.

افزون‌بر راوی اعتمادناپذیر، مسائل دیگری در این رمان هستند که باعث غالب‌شدن عنصر معرفت‌شناسی و ایجاد دغدغه‌ی شناخت می‌گردند. گاهی شخصیت‌ها به‌طور مستقیم در پی شناخت و کسب معرفت هستند: «آخر این داستان را می‌دانم. می‌دانم که دست آخر مژی گذاشت و رفت. رفت به کام اژدها. گم شد. اما می‌خواهم بدانم چرا؟ چرا مژی رفت؟ چرا همه‌ی ما خواب بودیم؟ چرا هیچ‌کس مژی را ندید؟ ندید که دارد

عذاب می‌کشد. می‌خواهم بدانم چطور همه‌چیز دست‌به‌دست هم داد تا آن بلا سر مژی بیاید. آن‌قدر فکر کرده‌ام که دنیا دور سرم می‌چرخد» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۸: ۷) و در ادامه بازهم در پی کسب شناخت بیشتر می‌گوید: «نمی‌خواهم همین‌طور گیج بمانم. می‌خواهم تصویرهای دوروبرم را از هم جدا کنم. می‌خواهم از آنچه دیده‌ام سردربیاورم. می‌خوام بدانم این داستان چه‌طور شروع شد و چه‌طور تمام شد... چه‌طور همه‌چیز شروع شد؟ مهره‌ی اول را چه‌کسی انداخت؟» (همان: ۷).

سؤال‌های پیاپی بی‌پاسخ، خود به نوعی عنصر معرفت‌شناسانه را متجلی می‌سازد: «پیش خودم فکر کردم مژی کجا می‌تواند رفته باشد؟» (همان: ۴۸) «مژی واقعاً رفته؟» (همان: ۴۸) «اگر مژی گذاشته و رفته، پس چرا گوشی‌اش را با خودش نبرده؟» (همان: ۴۸) «پیش خودم فکر کردم مژی می‌خواسته چه کار کند؟» (همان: ۴۹) «چرا گوشی یک‌مرتبه غیبش زده بود؟» (همان: ۵۳) «چه بلایی ممکن است سر گوشی مژی آمده باشد؟» (همان: ۵۳)

«نمی‌دانم مهره‌ی اول کی افتاده است؟» این سؤالی است که بارها و بارها در تمام فصول داستان از زبان راوی مطرح می‌شود. او با طرح این پرسش در پی یافتن مقصر اصلی ماجراست، ولی هیچ‌گاه پاسخ قاطعی نمی‌یابد و مخاطب به شناخت درست دست نمی‌یابد.

تردید و بی‌اطمینانی یکی از مشخصه‌های عنصر غالب معرفت‌شناسانه در رمان‌های مدرن است. این امر در قالب کلماتی که حاوی مضمون شک و تردید هستند و جملات ناتمام، نمود یافته است:

«شاید اگر بیشتر دقت کرده بودم... شاید اگر فریبا پنج دقیقه قبلش زنگ نزده بود... قرص‌ها را خودم می‌گذاشتم توی ساک» (همان: ۳۱).

«نمی‌دانم نه گفتن مژی چه حس و حالی داشت که تقریباً همه باور کردیم که مژی رفته...» (همان: ۳۷)

«فرانکشتاین مهره‌ی اول بود و شاید هم نه، زهره مهره‌ی اول بود... یا شاید هم... نمی‌دانم. نمی‌دانم مهره‌ی اول کی افتاده است؟» (همان: ۴۷).

«نکند مژی خاله با مژی ما واقعاً هم‌دست باشد!» (همان: ۵۳).

«کم‌کم بعضی چیزها دستگیرم می‌شد. قبل از من دختر دیگری توی آن اتاق بود. صاحب همان کیف آبی‌رنگ... کتکش زده بودند... روی تخت کتکش زده بودند... احتمالاً همان مرد... منصور دختر را کتک زده بود. چون... چون زق‌زق می‌کرده...» (همان: ۹۱).

در پایان داستان سؤالاتی از زبان نویسنده‌ی ضمنی مطرح می‌شود: «...بگو اصل قضیه هم همین‌طور بوده؟ یا اینکه مژی دختر فراموش‌شده‌ی یک خانواده‌ی سرد، وجود جایی به اسم فرانکشتاین را باورکرده و به امید رسیدن به زندگی بهتر راهی آنجا شده؟» (همان: ۱۰۰) که همه‌ی این نمونه‌ها نشان‌دهنده‌ی این است که دغدغه‌ی شناخت و کسب معرفت در این رمان در اولویت است و همه‌ی گفتگوها و عناصر داستان، به‌ویژه تکنیک راوی اعتمادناپذیر برای رسیدن به شناخت بیشتر حرکت می‌کنند.

افزون‌بر عنصر معرفت‌شناسانه در این داستان، هستی‌شناسی نیز با استفاده از تکنیک فراداستان، نمود کوتاهی یافته است. فراداستان یکی از تکنیک‌های ادبیات پسامدرن است که با ورود نویسنده به عرصه‌ی داستان می‌کوشد خواننده را از غیرواقعی بودن آن بیاگاهاند. در رمان *وقتی مژی گم شد* نویسنده‌ی اصلی داستان؛ یعنی آقای شاه‌آبادی، در فصل پنجم به متن داستان وارد شده و داستانِ نوشته‌شدن داستان را از زبان راوی بازگو می‌کند. نویسنده با این تکنیک به خواننده یادآور می‌شود که متن پیش‌رو فقط یک جهان داستانی و ساختگی است و جهان واقعی، جای دیگری است. خواننده با دو جهان داستانی و واقعیت روبه‌رو می‌شود، اما به این می‌اندیشد که کدام جهان واقعی‌تر است؟ کدام جهان ارزشمندتر است؟ چند جهان دیگر جز این جهان‌ها می‌تواند وجود داشته باشد؟ حاصل همه‌ی این پرسش‌ها مطرح‌شدن عنصر هستی‌شناسی در متن داستان است.

باوجود مطرح‌شدن فراداستان و سؤالات هستی‌شناسانه در این داستان، چون راوی هدف خود را رسیدن به شناخت و کسب معرفت و رسیدن به حقیقت در زمینه‌ی موضوع

گم‌شدن مژی قرار می‌دهد، هستی‌شناسی به عقب رانده شده و معرفت‌شناسی غالب می‌شود. ازآنجاکه طبق نظریه‌ی مک‌هیل، محتوای معرفت‌شناسانه، محوری‌ترین عنصر مدرنیسم است و سایر مؤلفه‌ها در خدمت برجسته‌کردن آن قرار می‌گیرند و پیرامون آن نظم و انسجام می‌یابند، رمان *وقتی مژی گم شد* را باتوجه‌به غالب‌بودن عنصر معرفت‌شناسانه می‌توان در زمره‌ی آثار داستانی مدرن قرار داد.

۵. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، رمان نوجوان *وقتی مژی گم شد* اثر حمیدرضا شاه‌آبادی، از منظر راوی اعتمادناپذیر بررسی شد. عواملی که راوی به واسطه‌ی آن‌ها روایت را به سمت ناموثق‌شدن سوق داده، عبارت‌اند از کودک‌بودن راوی، هم‌سویی با نویسنده‌ی ضمنی، درگیری شخصی راوی در داستان، فاصله‌ی راوی با شخصیت‌ها (فاصله در نگرش) و... که با نشانه‌هایی چون گزارش ناکافی دادن، تناقض میان واقعیت‌های داستانی و دیدگاه راوی، فرافکنی مشکلات، اعتراف خود راوی به دروغ‌گویی و نقض گفته‌های پیشین خود و... بروز می‌یابد و نیز نشانه‌هایی در متن وجود دارد که مخاطب به کودک‌بودن راوی پی می‌برد.

نویسنده‌ی رمان *وقتی مژی گم شد*، تکنیک راوی نامعتبر را با آگاهی و اراده به کار گرفته تا با استفاده از این تکنیک، شناخت و آگاهی مخاطب را به‌چالش بکشد و این امر را القا کند که شناخت امری نسبی است و هیچ‌گاه به‌صورت کامل و جامع دریافت نمی‌شود. راوی در هر فصل از داستان با نقض گفته‌های پیشین خود، شناخت خواننده را به‌چالش می‌کشد و او را به جست‌وجوی بیشتر برای کسب شناخت و معرفت سوق می‌دهد. گاهی نیز مؤلفه‌های معرفت‌شناسی به‌صورت مستقیم و در قالب جملات پرسشی و تردیدی یا جملات ناتمام به خواننده القا می‌شود. بنابراین با مطرح‌شدن بحث شناخت در این داستان، عنصر معرفت‌شناسی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی و وجه تمایز رمان مدرن از پسامدرن، فرصت بروز یافته است.

نکته‌ی درخور توجه دیگر درباره‌ی راوی این رمان این است که راوی ناموثق معمولاً دلایل بی‌اعتباری خود را از متن داستان حذف می‌کند، ولی در روایت این داستان راوی به صراحت می‌گوید که دلیل دروغ‌گفتن او نشان‌دادن ندامت شخصیت‌های داستان بوده است. بنابراین درمی‌یابیم که راوی داستان قصد فریب یا جعل و تحریف رویدادها را ندارد؛ بلکه با گزارش ناکافی، ایجاد تناقض در متن و دیگر شگردهای روایت نامعتبر، قصد به چالش کشیدن شناخت و معرفت‌شناسی و در نهایت التذاذ هنری بیشتر مخاطب را دارد.

منابع

بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.

پاینده، حسین. (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران*. ج۳، تهران: نیلوفر.

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

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگاه.

تولان، مایکل. (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی*. ترجمه‌ی سیدفاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

جلالی‌پندری، یدالله؛ پاک‌ضمیر، صدیقه. (۱۳۹۰). «ساختار روایت در لالایی‌های ایرانی». *مطالعات ادبیات کودک*، شماره‌ی۴، صص ۱-۳۲.

رشیدی، صفوراالسادات؛ یحیایی، محمد. (۱۳۹۲). «بررسی چگونگی زاویه‌ی دید و انواع راوی در داستان‌های خردسالان». *نثرپژوهی ادب فارسی*، دوره‌ی۱۶، شماره‌ی۳۳، صص۱۳۳-۱۵۱.

ریمون‌کنان، شلومیث. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه‌ی ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

شاه‌آبادی، حمیدرضا. (۱۳۹۸). *وقتی مژی گم شد*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

عبداللهیان، فائقه؛ رضی، احمد. (۱۳۹۰). «عنصر روایت در ترانه‌های کودکانه‌ی مصطفی رحمان‌دوست». *مطالعات ادبیات کودک*، شماره‌ی۴، صص ۱۰۳-۱۲۴.

قاسم‌زاده، سیدعلی؛ خدادادی، فضل‌الله. (۱۳۹۶). «عناصر ساختاری و معیارهای بازشناسی بی‌اعتباری راوی در روایت‌گری». *روایت‌شناسی*، شماره‌ی ۱، صص ۱۷۳-۱۷۴.

لاج، دیوید. (۱۳۸۶). *نظریه‌ی رمان: رمان پست‌مدرنیستی*. گزینش و ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.

لینت‌ولت، ژپ. (۱۳۹۰). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت-نقطه‌ی دید*. ترجمه‌ی علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.

مرادپور دزفولی، ندا؛ کامیاب، مرجان. (۱۳۹۴). «ایدئولوژی و گفتمان روایی در رمان نوجوان وقتی مژی گم شد». *نهمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران*، صص ۶۹۸۸-۷۰۰۸.

مک‌هیل، برایان. (۱۳۸۳). «گذر از مدرنیسم به پسامدرنیسم در ادبیات داستانی». *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان* (برایان مک‌هیل، لیندا هاچن، پتریشیا و...). گزینش و ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

ـــــــــــ (۱۳۹۲). *داستان‌های پسامدرنیستی*. ترجمه‌ی علی معصومی، تهران: ققنوس.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۷). *راهنمای داستان‌نویسی*. تهران: سخن.

Booth, W.C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Shicago Press.

Kenan, Rimmon. Shlomith. (2002). *Narrative Fiction*. Sccond Editicn. London and New York. Routledge.

Phelan, J. (2005). *Living to tell about it: A rhetoric and ethics of character narration*. Cornell University Press.