پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۱۷، تابستان ۱۳۸۳، صص ٤٥ - ٦٢

# روش روایت با راوی شخصی

**پرویز معتمدی آذری**
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی

**تاریخ وصول: ۸۳/۱/۱۵**
**تاریخ تأیید نهایی: ۸۳/٤/۲٤**

**چکیده**

هر رویداد یا داستانی را می‌توان به یکی از این سه روش بازگویی کرد: گونهٔ روایی گزارشگرانه (دانای کل)، گونهٔ روایی با من راوی (اول شخص راوی) و، آخرین و جدیدترین روش، گونهٔ روایی با سوم شخص مفرد یا راوی شخصی. سه انگیزه باعث اهمیت و برتری رمان با ایستمان و وضعیت روایی شخصی شده است: خواست و تلاش نویسنده برای واقعی و بی‌طرف جلوه دادن داستان، نوآوری در فن روایت و سرانجام موضوع یا هشتهٔ تازه در ادبیات یعنی ضمیر آگاه و ضمیرناخودآگاه انسانی. نویسنده در این گونهٔ روایی که موضوع این مقاله می‌باشد، بجای این‌که به عنوان دانای مطلق گزارشگرانه وارد پهنهٔ داستان بشود و یا به گونهٔ من راوی سخن بگوید، در پشت شخصیت‌های رمان پنهان شده، روایت می‌کند. او رمان را به تصویربرداری و نگارگری از دنیای داستانی به خود وامی‌گذارد، یعنی شخصیت‌های داستان چنین برداشتی را به دست می‌دهند، انگار آنها بالغ و مستقل از خالقشان باشند.

**واژه‌های کلیدی:** گونه‌های رمان، رمان گزارشگرانه، رمان با من راوی، رمان با سوم شخص راوی، تک‌گویی ذهنی.

**مقدمه**

در مقایسه با گونه‌های دیگر روایی، یعنی روش روایی گزارشگرانه (دانـای کـل) و روش روایی با اول شخص راوی (من راوی)، رمان با سوم شخص راوی (یـا راوی شخصـی) بسـیار دیر وارد تاریخچهٔ رمان شده است. یعنی از نیمهٔ دوم سدهٔ نوزده میلادی و در مدت زمان بسیار کوتاهی نیز اهمیت زیادی کسب کرد که سه انگیزه باعث اهمیت و برتری آن شد:

خواست و تلاش برای واقعی و بی‌طرف جلوه دادن داستان

نوآوری در فن روایت (حفظ یک دورنمای معین)

موضوع تازه (ضمیر آگاه و ضمیر ناخودآگاه انسان)

**بحث و بررسی**

واقع‌گرایی و بی‌طرفی در رمان همواره به معنای نمایشی و دراماتیک نمودن آن است. هـر چند رمان از ابتدا این تمایل را آشکار کرد که در برخی جهات، بـرای نمونـه در سـاختار و در شخصیت‌سازی، همانند ادبیات نمایشی (درام)، که گونهٔ ادبی نسبتاً قدیمی‌تر و معتبرتری است، عمل کند. اما در کشاکش سدهٔ نوزده ندای انتقادی در بارهٔ رمان به گونه‌ای زایـد بلنـد شـد کـه ظاهر واقع‌گرایانه، بی‌طرفی و فرایند نمایشی را برای رمان ارزشمند توصـیف مـی‌کـرد و رمـان بایستی برای دستیابی به آن تلاش کند. برای اینکه رمان بتواند بـا ایـن خواسـتگاه‌هـا مطابقـت داشته باشد، باید شکل راوی گزارشگر کاملاً ناپدید شود؛ راویـی کـه از جایگـاهی برتـر، و یـا حتی والای دانای کل، رویداد را به نحوی کاملاً شخصـی، یعنـی مغرضـانه، هـدایت و تفسـیر می‌کند. به این دلیل است که رمان با سوم شخص راوی در ظاهر هماننـد یـک رمـان بـی‌راوی است، به این معنا که خواننده در هیچ کجای آن آشکارا نمی‌تواند شخص راوی را بشناسـد، بـه همین دلیل هم هرگز این برداشت به دست نمی‌آید که داستانی یـا گزارشـی در حـال حکایـت شدن باشد؛ بلکه در رمان با سـوم شـخص راوی، رویـدادها نمایانـده، معرفـی و نمـایش داده می‌شوند. رمان به وسیلهٔ این گونهٔ ویژه است که دوباره خواسته‌های گذشـتهٔ ادبیـات را بـه یـاد می‌آورد که ادبیات نمی‌تواند به وظایف آموزشی، به وسیلهٔ تفسیرهای اخلاقی دربارهٔ شخصیت داستانی عمل کند، بلکه می‌تواند با به تصویر کشیدن آداب و سنن و با نمایش نیکی و بدی بـه

بهترین شکل انجام وظیفه کند. آن برنامه‌های طبیعت‌گرا و واقعیت‌گرا با این گونه رمان‌ها بستگی و پیوند پیدا می‌کنند؛ برنامه‌هایی که بیشتر امکان درست بودن و واقعی بودن دنیای به تصویر درآمده را مشاهده می‌کنند، مورد سوءظن قرار می‌گیرند، چون به نظر می‌رسد یک بی‌قوارگی عمدی و مغرضانه‌ای از واقعیت ارائه شود. در روزنامه‌های ادبی سدهٔ نوزده این گفتگو بی‌وقفه در می‌گرفت که در رمان چه چیزی بی‌طرفانه و یا مغرضانه است. یکی از اولین کانون‌های تجمع همهٔ این گرایش‌های ادبی در میان نویسندگان سدهٔ نوزده فلوبر بود. اریش آورباخ در بارهٔ فلوبر چنین می‌گوید:

«واقع‌گرایی توسط فلوبر چهره‌ای بی‌طرفانه، غیرشخصی و واقعی به خود می‌گیرد». (آورباخ، ۱۹۵۹، ص ٤٤٩).

هدف خاص تصویربرداری در رمان گزارشگرانه توسط فلوبر عملاً به گونهٔ یک رسانهٔ سخنگویی درمی‌آید. فلوبر رمان‌هایی می‌نویسد که در آن نویسندهٔ سخنگو، یعنی راوی شخصی، صحنه را ترک کرده است، برای این که نویسنده می‌خواهد این نقش را به تصویربرداری و امور دنیای تصویر شده واگذارد، تا شخصیت‌های رمان نقش راوی را ایفا کنند. انگار که بالغ و مستقل از خالقشان شده باشند. اینک قادرند برای خودشان عمل کنند و بیندیشند، آنان با اعمال و افکارشان، خود را تفسیر کنند. بازگشت ظاهری نویسنده یعنی شکل راوی دانای کل - نویسنده، به عنوان آفرینندهٔ شخصیت‌های رمان و به عنوان سخن‌پرداز، طبعاً همیشه در رمان حضور دارد- در رمان‌های فلوبر مستقیماً حاصل این مطلوب است که بی‌طرفی و تحریک‌ناپذیری در برابر شخصیت‌های رمان از الزام‌های اصول اخلاقی یک نویسنده است. اگر تصویر یک «جشن کوچک خانوادگی» از رمان ***آموزش احساسی***[1] نوشتهٔ فلوبر را بخوانیم و به این فکر باشیم که در چند جای این صحنه افرادی مانند تاکرای Thackeray یا ویلهلم راب Wilhelm Raabe خود را برای موضع‌گیری یا برای یک تفسیر حاد یا برای توضیحی مقید می‌دیده‌اند، به نظر می‌رسد فلوبر در این باره سکوت کرده و آن را به عهدهٔ خوانندگان می‌گذارد تا در بارهٔ آنچه که به تصویر در آمده، گفتگو و داوری کنند:

«یک لوستر برنجی با چهل شمع سالن را روشن می‌کرد. روی دیوارهای سالن پر بود از

---

1- *L' Education sentimentale*

نقاشی‌های کهنهٔ حکاکی بر سرب و روی که همین طوری آویخته شده بودند، و این نور قوی و زننده‌ای که به زیر افتاده بود سفیدی یک ماهی بسیار بزرگ اقیانوس را که در میان ظرف‌های پیش غذا، درست در میان میز قرار داشت، بیشتر می‌کرد و در دور تا دور میز بشقاب‌هایی با سوپ میگو و مرغ چیده شده بود. خانم‌ها در حالی که با جمع‌کردن دامن‌هایشان، آستین‌هایشان و شال‌هایشان صدای خش‌خش پارچه را در می‌آوردند در کنار یکدیگر به دور میز نشسته و آقایان در کنج‌های میز جا گرفته بودند. پیلیرین و آقای اودری کنار روزانیت نشستند، آرنوکس در طرف مقابل جا گرفته بود. پالازوت و دوست دخترش رفته بودند. او گفت: سفر بخیر، اَلفرد، اسلحه‌ها آماده!

کورکنابه که مردی مستهجن و کافری است، با دست علامت صلیب را به نشان دعا روی پیشانی و شانه‌های خود رسم کرد و زیر لب دعای بندیکت را خواند، خانم‌ها بسیار برانگیخته و عصبی شده بودند و بیش از همه خادمه‌ای که در حال تقسیم ماهی بود و همواره می‌خواست دخترش بسیار متین و نجیب بار بیاید، خشمگین بود. حتی آرنوکس هم چنین چیزی را نمی‌پسندید؛ چون او احترام نسبت به مقدسات و دین را روا می‌دانست. خروسک ساعت دیواری ساعت دو را اعلام کرد. این امر باعث برخی شوخی‌ها و خنده در مورد مرغ کوکو شد؛ در آن باره هرگونه سخنی گفته شد: لطایف، سخریات، داستان‌های ساختگی، چیستان‌ها و دروغ‌پردازی‌هایی که به عنوان واقعی معرفی می‌شدند، مضمون‌های باورنکردنی در مورد راست بودن رویدادها؛ خلاصه شلوغی خاصی که پس از مدتی به چندین گروه پراکنده از گفتگوکنندگان بخش شد.

تنگ شراب دست به دست دور میز می‌گشت، ظرف غذاها بود که پشت سر هم خالی و پر می‌شد و آقای دکتر تعارف می‌کرد. حضار دانه‌ای پرتقال را به عنوان دسر و به عنوان ختم تناول غذا به سان توپی در تمبوشه برداشتند و فرو دادند. حضار از کنار میز برخاستند تا با هم به گفتگویی دوستانه بنشینند. اغلب روزانیت صحبت دیلمار را، که پشت سر او ایستاده بود، قطع می‌کرد، پیلیرین پرحرفی می‌کرد و آقای اودری هم لبخند می‌زد. دوشیزه واتناز تقریباً همهٔ خوراک خرچنگ را تمام کرد، با آن دندان‌های بلندش پوست سفت خرچنگ را غرچ‌غرچ خرد می‌کرد و می‌خورد. مجسمهٔ فرشته‌ای روی جعبهٔ پیانو چمپاتمه زده بود، تنها جایی که

بال‌هایش به او اجازهٔ نشستن می‌دادند و همینطور مدام با سرور درونی خیره شده بود. کورکنابه با سرگشتگی دوشیزه واتناز را زیر نظر داشت و می‌گفت: «لعنت بر شیطان، همین طور یک بند می‌بلعید!».

سفینکس مانند دیوی عربده می‌کشید. لپ‌هایش را باد کرد، او نمی‌توانست جلوی فوران خونی را بگیرد که داشت او را خفه می‌کرد، دستمال سفره‌اش را به لب‌هایش فشرد و سپس آن را زیر میز انداخت. فردریک این را دید. «آخر چرا؟ این هم یکی مانند بقیه! زندگی شوخی‌بردار نیست!» او به ترس افتاده و خشکش زده بود، انگار که دنیاهایی پر از مسکنت و بیچارگی را مشاهده می‌کند: منقلی پر از ذغال‌های گداخته را در کنار تخت تسمه‌ای و لاشه‌ای را در مرده‌شوخانه با آن پیش‌بندهای چرمی‌اشان با آب سردی که از لوله روی موهایش می‌ریزد.

در این بین هوسانت با صدای بلند و زنگ زده‌ای خطاب به زن وحشی به تقلید از گراسوت هنرپیشهٔ تاتر گفت: «آه گلوتا اینقدر سنگدل نباش! این جشن کوچک خانوادگی خیلی زیباست! با لذت و کامجویی خود را تخدیر کنید، ای شما معشوقان من! ای دلداران من!»، و آن‌گاه شروع به بوسیدن شانهٔ خانم‌ها کرد، به خانم‌ها هم، از برخورد سیبیل او با بدنشان لرزه چندش آوری دست می‌داد.» (جیمز، ۱۹۴۸، ص ٦١٨).

از چشم تیزبین هیچ خواننده‌ای چنین نمایی دور نمی‌ماند که درآن رفتار راوی کاملاً بی‌طرف و بی‌غرض نسبت به صحنه تصویر شده باشد. علائم و نشانه‌های بی‌شماری دریافت می‌دارد که علاقه، کشش و امکان داوری خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد و هدایت می‌کند. اما این موضوع به گونه‌ای نه چندان چشمگیر انجام می‌گیرد. این امر به نحوی ملموس موقعی قابل دسترسی است که نویسنده برای صحنه‌های آخر شخصیتی را پیش‌بینی می‌کند و اجازه می‌دهد تا خواننده نگاهی به خودآگاه این شخصیت بیفکند و به آن وسیله خواننده مطلع شود که این شخصیت در این لحظه و در رویارویی با «جشن کوچک خانوادگی» به چه می‌اندیشد. تصویر مرده‌شویخانه، که در این لحظه به ذهن فردریک خطور می‌کند، این یادآوری را مدام به ذهن متبادر می‌کند تا تفسیر اخلاقی و مفصل‌تری را که راوی می‌تواند ارائه دهد. خواننده برای یک لحظه با دید فردریک به صحنه نگاه می‌کند و همراه با فردریک به صحنه نگاه می‌کند و

همراه با فردریک احساسات و تداعیات را تجربه می‌کند. این سرآغازی برای وضعیت و ایستمان روایی با سوم شخص راوی است.

جین آوستین در انگلستان با رمان خود که در اواخر سدهٔ هجده و اوایل سدهٔ نوزده نوشته بود، بخش اعظمی از این روش را بدون در نظرگرفتن بازتاب‌های فکری روش‌شناختی فلوبر، پیش از موقع انجام داد. در آغاز سدهٔ بیست با رمان‌هایی مانند ***روزگار آوارد***[1]، ***سفرای کبرا***[2]، ***بال‌های کبوتر***[3]، ***توپ طلایی***[4]، هنری جیمز حق شکل‌دهی گونهٔ رمان با راوی شخصی را با ترتیب منطقی بسیار دقیق برای خود نگاه داشت. در آلمان اشپیل هاگن همزمان با هنری جیمز خواستار بی‌طرفی نویسندهٔ رمان شد، اما منظور او بیشتر شامل گونه‌ای *تخیل نمایشی* بود که به وسیلهٔ کنارگذاری میانجی گزارشگر می‌خواست به آن دست یابد، به عنوان بی‌طرف بودن درونی و خواستگاه نویسنده در برابر دنیای به تصویر درآمده.

نکاتی چند که باعث تغییر اساسی در ایستمان جهت‌گیر خوانندهٔ داستان با راوی شخصی می‌شود، در مقایسه با همان وضعیت در رمان گزارشگونهٔ دانای کل، این چنین‌اند: عقب‌نشینی راوی در رمان با راوی شخصی، خنثی کردن همهٔ عناصر و تجهیزات روایی با این وضوح که در رمان گزارشگونه، داستان دارای راوی است، سیطرهٔ ساختار نمایشی گفتگوها، *سخن تجربی* و بازتاب خودآگاهی و مهم‌تر از همه، یکسان نگاه داشتن *دیدگاه* نمایش در خودآگاه یکی از شخصیت‌های داستان، همهٔ اینها باعث آن تغییرات اساسی در موضع‌گیری خواننده خواهد شد. خواننده در اینجا، همان‌گونه که با آوردن نمونه‌ای نشان داده شد، خود را در ظاهر به گونه‌ای مستقیم با دنیای به نمایش گذارده شده، بدون کمک گرفتن از تفسیر راوی، روبرو می‌بیند. یا این که خواننده خود را جای یکی از اشخاص داستان تصور و از دریچهٔ چشم این شخص دنیای تصویر شده را می‌نگرد و در احساسات و افکار و در دنیای او این دنیا سهیم می‌شود. چنین شخصیت‌هایی که خودآگاهی خود را بر روی خوانندهٔ رمان می‌گشایند از جایگاه ممتاز

---

1- *The Awards Age*
2- *The Ambassadors*
3- *The Wings of Dave*
4- *The Golden Bowl*

و ویژه‌ای در رمان با راوی شخصی برخوردارند. اغلب در صحنه حاضرند و علاقه خواننده را خیلی بیشتر از سایر شخصیت‌های داستان به خود جلب می‌کنند. غیرمستقیم بودن و با واسطه بودن هر ماجرایی در داستان، خود را در پس رسانه‌ها یا میانجی‌های شخصی رمان با راوی شخصی استتار می‌کند و در ظاهر خود را به گونه‌ای غیر مستقیم جلوه‌گر می‌سازد. به این معنی که رسانه‌های شخصی جایگاهی را مشخص می‌کنند که از آنجا خواننده دنیای تصویر شده را درک کند، در حالی که بازتاب این رسانه‌ها بر جریانات دنیای نمایان شده تحلیلی تجربی و تفسیری روشنگرانه برای آن می‌سازد و بخش اعظم کارکرد راوی شخصی را به وسیلهٔ رمان گزارشگونهٔ دانای کل و رمان با من راوی به عهده می‌گیرد. از این رو به هنگام تفسیر یک رمان با راوی شخصی، بهتر است ابتدا این پرسش را مطرح کنیم که شخصیت‌های داستان چه کسانی‌اند که در این جا به عنوان واسطه و میانجی ظاهر می‌شوند؟ از چه کیفیت انسانی و روحانی برخوردارند؟ آیا خواننده می‌تواند به این اشخاص اعتماد کند یا این که باید با احتیاط با اظهارات آنها روبرو شود. از شخصیت یک میانجی شخصی، همانند کیفیت بازتابی یک عدسی، دلیل شکستن و جابجایی تصویر منعکس شده را می‌توان یافت. در اینجا طیف مدرج شعور باطنی فردی به نام هنری جیمز را که بسیار بالاتر از حد متوسط قرار دارد، با آن تمایل مادرزادی مرکزیت دادن و عقلانی کردن همهٔ ادراکات، احساسات و تجربیات، یا مانند شخصیت ورگیل را در رمانی از *بروخ* به نام ***مرگ ورگیل***، با آن احساسات شاعرانه‌اش و با نزدیک شدن مرگش تشدید شده است، مرز مشترک و قطب این طیف مدرج تقریباً مشخص می‌شود. در طرف دیگر یعنی قطب دیگر این طیف مدرج شخصیت‌های دیگر نمایش قرار دارند که به سان آیینه‌ای مات یا کدر تنها نمایی غیرشفاف و ناقص و اغلب هم شکسته و مخدوش، بعضاً نامفهوم از دنیای خود را منعکس می سازند.

شعور باطنی قهرمان داستان ◄----------► شخصیت های دیگر نمایش

میانجی‌های شخصی با این چنین مشروعیت معنوی را می‌توان در داستان‌های همینگوی و فالکنر و در رمان بروخ به نام هرج و مرج باز شناخت. شمار فراوانی از شخصیت‌های اصلی رمان‌ها با ایستمان روایی شخصی، که در موجودیت فقیرانهٔ تهی از ذوق خود اسیرانند، در ردهٔ

این گونه از رمان‌ها قرار دارند. اما یوزف کا. در رمان ***محاکمه*** نوشتهٔ کافکا هم احتمالاً مانند اما بواری در رمان ***مادام بواری*** به انتهای این سوی این طیف مدرج نزدیک‌تر است تا به طرف دیگر آن، که در آن مثلاً لامبرت اشترشر در رمان ***سفرای کبرا*** نوشتهٔ هنری جیمز قرار دارد. در هر دو متن نمونهٔ زیر دو میانجی شخصی کاملاً ملموس و در خود متناقض را نشان می‌دهیم: شخصیت داستان اسپنسر برودن در داستان ***مخفی‌گاه نیروی دریایی شاهنشاهی*** و ماتیاس در نوشتهٔ روب- گری یه به نام ***نظرباز***. اسپنسر برودن پس از اقامت طولانی در اروپا، به امریکا بازگشت. به واسطهٔ این بازگشت به سرزمین دوران نوجوانی‌اش این پرسش برای وی مطرح شد که زندگیش تاکنون چه معنا و محتوایی داشته است و احتمالاً زندگیش چه تغییر و چرخشی به خود گرفته؟ آیا از واقعیت‌های آمریکا طفره نمی‌رود. در اثنای دیدارهایی شبانه از خانهٔ پدریش که اینک خالی مانده است، ضمیر آگاهش بسیار به هیجان آمده و تحریک شده است. در هر شیئی خاطره‌ای نهفته است، در هر اتاقی را که می‌گشود، تصور می‌کرد با شبه یا روح همزادش، که اینک به خاطر فرارش از آمریکا زندگیش را به اتمام نرسانده است، روبرو خواهد شد. در اینجا این متن ابتدا به زبان اصلی آورده می‌شود، چون تقریباً غیر ممکن است، بتوان آن را - که نمونهٔ بارز و شاخص سبک جدید هنری جیمز است- کاملاً رسا و مناسب ترجمه نمود:

He always cought the first effect of the steel point of his stick on the old marble of the hall pavement, large black-and-white squares that he remembered as a childhood memory which affected him as now saw towards the growth of an early conception of style. This effect was the dim reverberating tinkle as of some far-off bell hung. But who should say where? – in the depths of the house, in the past, of that mystical, other world that might have flourished for him had he not, abandoned it.With this impression he repeated the same action; he put his stick noiselessly away in a corner – feeling the place once more in the likeness of some great glass bowl, all precious concave crystal , set delicately humming by the play of a

moist finger round its edge. The concave crystal held, as it were, this mystical other world, and the indescribably of its rim was the sigh there, the scarce audible pathetic wail to his strained ear, of all the old baffled foreswarn possibilities. What he did therefore by this appeal of his hushed presence was to wake them into such measure of ghostly life as they might still enjoy. (Robbe-Grillert, 1956, pp. 316-317).

«اولین اثر را از نوک چوبدستی خود بر روی سنگ فرش مرمر سرسرا به اشکال چهار گوش سفید و سیاه که از زمان کودکی مورد تحسین او بود و بعداً مبدأ شکل‌گیری عقاید و جهت سبک و شیوه‌اش بود، گرفت. این اثر پژواک گنگ رنگ‌های غیر مشخص آویزان در چه جایی بود، چه کسی می‌داند کجا؟ در عمق خانه‌ای قدیمی، دنیای مرموزی که منشأ رشد و خوشبختی و یا درماندگی او بود ترک می‌کرد. در این مواقع او معمولاً یکنواخت عمل می‌کرد. چوبدستی خود را بی‌صدا کناری می‌نهاد. بار دیگر جای تصویر کاسهٔ بزرگ بلورین را احساس می‌کرد، آن آبگینی بلورین که نتوانست با لمس سر انگشتان به دور لبهٔ آن آغازگر زمزمه‌ای باشد – آبگینهٔ گود دنیای پنهانی و غیر قابل توصیفی از حسرت، جایی که به ندرت شیون و ناله‌ای با گوشه‌ای خسته و محروم به طور واضح شنیده می‌شد. تنها جاذبهٔ حضور خاموشش این بود که آن‌ها را از زندگی ارواحی مانند نی، که ممکن است هنوز برایشان لذت‌بخش باشد، پیدا کند.» (روب-گری یه، ۱۹۵۶، صص ۳۱۷-۳۱۶).

میزان به کار گیری اشیا و ماجراهای دنیای خارج در متنی که ارائه شد، بسیار کم و ناچیز است. صدای برخورد عصا با سنگفرش مرمرین، انعکاس این صدا در خانهٔ خالی، موزاییک‌های سفید و سیاه کف اتاق‌ها در *وستیبور*، این جزئیات برای جنبش فکری *بریدون* کافی است، جنبشی که همهٔ آگاهی‌های او را تغییر و تبدیل می‌دهد. در همین لحظه خانهٔ خالی تبدیل به قدح آبگینهٔ ویژهٔ شربت تابستانی می‌شود، قدحی که لمس دیوارهٔ نازکش به آهستگی طنین افکن می‌شود. این آهنگ یک بار دیگر تبدیل می‌شود، طنینش همانند یک آه است، مانند شکوهٔ شبه مانندی برای زندگی از کف رفته و به بطالت سپری شدهٔ همزاد بریدون. در این داستان کمترین چیزی از دنیای خارج سبب انگیزه‌ای برای حافظهٔ مورد سوال واقع شدهٔ ضمیر

آگاه *بریدون* می‌شود که به وسیلهٔ آن این اشیا تبدیل به خاطرات، الهامات (پیش آگاهی‌ها)، خلق و خوها و افکار می‌شوند، حد تصوری و شعوری در فعالیت این واسطه و میانجی شخصی وقتی تمام و کمال قابل درک می‌شود که آن را با واسطه در رمان *روب-گری* یه به نام ***نظر باز*** مقایسه کنیم. شخصیت اصلی در این داستان به نام ماتیاس در حال بازگشت به موطن خویش است. او در نقش مسافری از خشکی آمده از درون کشتی در دوردست ها جزایر کوچکی را می‌بیند که در آن به دنیا آمده است. در همین لحظه است که کشتی در ساحل یکی از این جزایر لنگر می‌اندازد:

«دیوارهٔ عرشه به موازات حاشیهٔ اسکله حرکت کرد؛ هنوز شکاف بزرگی که آن دو را (دیوارهٔ کشتی و دیوارهٔ اسکله را) از یکدیگر جدا می‌ساخت می‌بایستی رفته‌رفته با پهلوگرفتن کشتی، در کنار اسکله کم شود. ماتیاس می‌کوشید تا نقطهٔ اتکایی برای خود بیابد. در گوشهٔ دیوارهٔ اسکله تخلیهٔ بار، آب روی دیوار سنگی قهوای رنگ بالا و پایین می‌رفت. در این فاصلهٔ نسبتاً زیاد با دیوار سد، روی آب هیچ کثافت و آشغالی به چشم نمی‌خورد که به این سو و آن سو شناور باشد و ساحل را آلوده سازد. جلبک‌هایی که در زیر دیوارهٔ اسکله سبز شده بودند - متناوبا با جزر و مد بالا برده و دوباره به پایین شسته می‌شدند- چنان تازه به نظر می‌رسیدند و می‌درخشیدند، درست مانند جلبک‌هایی که از ژرفای دریا روییده باشند؛ آن‌ها تقریباً هرگز مدت زیادی روی آب نمی‌ماندند. هنگام شناور بودنشان هر موج کوچکی انتهای آزاد بوته‌ها را بالا آورده و فوراً آن را دوباره سرجای اولش می‌کشید. دستهٔ رشته‌های به هم گره خورده را از سر نو از هم باز و آرام روی قلوه‌سنگ‌ها در مسیر سراشیبی می‌آویخت. هر از گاهی گردابی نسبتاً قوی جرم‌های دریایی را به بالا می‌شست و هنگام برگشتن به سر جای اول در حفره‌های سنگفرش سوراخ‌های کوچک و براقی را بر جای می‌گذاشت که به سرعت دوباره پر از آب می‌شد و در آن‌ها رنگ آسمان منعکس می‌شد. ماتیاس هنگام جستجو به دنبال نشانی که بتواند نگاهش را به آن معطوف نماید، بالاخره کنار دیواره‌های عمودی اسکله، شکل ۸ مانندی را پیدا کرد که به وضوح و دقت به عنوان نشانه‌گذاری تراشیده بودند. این علامت درست در برابر او بود، یعنی چهار متر سمت چپ. جایی که دیوارهٔ اسکله از آب بیرون بود. بالا رفتن تند سطح آب قطع شد. وقتی که سه ثانیه بعد جایی را که از نظر دور نمی‌کرد دوباره ورانداز کرد، دیگر

مطمئن نبود آن علامتی را که به خاطر سپرده، مجدداً پیدا کند. پستی و بلندی‌های سنگفرش‌های دیگر هم تشابه کمتر یا بیشتر به آن علامت نداشتند، به آن دو دایره کوچک و مماس بر هم، که در خاطرش نقش بسته بود (روب-گری‌یه، ۱۹۶۲، صص ۱۱-۱۰).

ماتیاس نگاه خود را درست روی اشیای دنیای خارج معطوف می‌دارد. آن‌ها را همانند دوربین فیلم‌برداری ضبط می‌کند. همان‌طور که به نظر می‌رسد به آن بسنده می‌کند؛ یا شاید در تمایلش، که در سطوح، خطوط و فصل مشترک اشیای دنیای خارجی، اشکال هندسی را باز می‌شناسد، کشش و جاذبه‌ای شخصی را نیز مطرح می‌کند؟ نکتهٔ بارز، دقتی است که بی‌هیچ دلیل خاصی جزئیات به تصویر کشیده می‌شوند. برای خواننده این سوال مطرح می‌شود: همهٔ این‌ها برای ماتیاس چه معنی دارد؟ این چیزها، که این‌طور با تأکید در ذهنش جای می‌گیرند، آیا برای او معنایی دارد. آیا اصولاً نوعی ارتباط میان این چیزهای به ظاهر بی‌اهمیت و افکاری که در آن لحظه از ذهن او می‌گذرد، برقرار می‌شود. اویی که چند ساعت بعد مرتکب جنایت سادیسم گونه‌ای در مورد دختری جوان می‌شود. در این خلأ مطلق، در این حالت انفعالی بی‌اساس و کند، ضمیر آگاه نطفهٔ یک عمل جنایی در حال شکل گرفتن است. آیا این ضمیر آگاه، خود را در پس صورتکی پنهان کرده است. آیا خواننده می‌تواند به او اعتماد داشته باشد. به‌طور کلی نمی‌توان این تأثیر را نادیده گرفت که در اینجا خواننده بنابر روال رمان‌های پلیسی جنایی(که تا اندازه‌ای هم موضوع رمان این‌گونه است) به اصطلاح به دنبال ردپای عوضی کشیده شود. خود نویسنده پاسخ را در یک سطح کاملاً جداگانه‌ای ارائه می‌دهد:

«در دور و بر ما، دسته‌ای از صفات روح‌بخش خانگی ما، به گونهٔ تحریک‌آمیزی موجود است. سطح جانبی آن‌ها پاک، روشن و دست نخورده است؛ اما بی‌هیچ درخشش مضاعف و شفافیت. تمام ادبیات ما هنوز موفق نشده اثری در این چیزها از خود به جا گذارد و در کوچک‌ترین انحنای آن تغییری ایجاد کند. از حالا به بعد باید همهٔ اشیا و چیزها به وسیلهٔ بودنشان در اینجا و به وسیلهٔ حضورشان مشخص شوند، تا بتوانند آنچه، توانایی و نوع بودنشان است نامیده شوند... این چیزها دیگر بازتاب متناوب روح دستخوش تناوب قهرمان داستان نیست، بلکه تصویر دردهایش، تکیه‌گاه محکمی برای اشتیاق‌هایش است». (همان، صص ۱۳، ۱۶،۱۷).

بنابراین اشیاء دنیای خارجی و ظواهر آن هم به عنوان محتوای خودآگاهی‌های یک انسان، مکنونات شخصی بکری را در بر دارد، که نه از نمادهای اختصاصی قوت می‌گیرند و نه با تداعی معانی شخصی نیز بافت ساختاری می‌یابند. این امر به این‌گونه قابل درک می‌شود که حامل ضمیر خودآگاه، یعنی میانجی شخصی خود را غیرشخصی کند و تنها تبدیل به عدسی یا دوربین فیلم‌برداری شود که پرتوهای نورانی دنیای بیرون را به طور خودکار به وسیلهٔ تسلط به نفس ضبط کند. آزمایش‌های روب-گری‌یه به گونهٔ شگفت‌انگیز، جایی برای خود در یک فرایند عظیم، و از دیدی تاریخی قابل اثبات جهت رشد رمان باز می‌کند. این فرایند با انتقاد در مورد ذهنی بودن روایت گزارشگرانه آغاز شد، ذهنیتی که سپس به غیر شخصی نمودن و بالاخره حتی به طرد چهرهٔ راوی شخصی از صحنهٔ رمان منجر شد و به این وسیله به سوی رمان با راوی شخصی کشش پیدا کرد. کارکرد راوی قبلی، شکل رمانی را بنا کرد که به نام رسانه یا میانجی شخصی خوانده می‌شود. اینک روب-گری‌یه می‌خواهد حتی این میانجی شخصی را هم غیرشخصی کند. جریان مشابهی با این فرایند در مورد رمان با من راوی به وسیلهٔ آلبر کامو در رمان بیگانه صورت می‌گیرد. در هر دو مورد نمی‌توان جلوی رسانه‌های روایی شخصی را گرفت که به ظاهر بیشتر کارکردی همانند عدسی دوربین دارند. یکی از خبرگان این آزمایش‌ها در کنار رمان‌های جی. دوس پاسوس رمان کریستوفر اشترود است به نام خداحافظ برلین که با این عبارت آغاز می‌شود: «من یک دوربین عکاسی با دریچه‌ای باز، آرام و بی‌سروصدا فیلم‌برداری و عکاسی می‌کنم، اما شعور فکر کردن را ندارم». در راه غیرشخصی‌سازی میانجی شخصی، که احیاناً آغازگر آن یوزف کا. در رمان کافکا می‌باشد، که تصاویر ضمیری آن هم در رمان ناتالی ساروت به چشم می‌خورد از قبیل ضمایر مؤنث و مذکر مفرد و جمع در رمان‌ها یا در ***پژوهش‌های حاره‌ای*** (تروپیزم) و ***زیج‌خانه*** (پلانتاریوم). این تصاویر ضمیری بیان کننده وحامل فلسفه‌ای هستند که ژان- پاول سارتر برای ناتالی ساروت به این‌گونه بیان می‌کند: «نویسندگان رمان کوشش دارند ... به ما تلقین کنند که دنیا تشکیل شده، از فردیت‌های ارضا نشده که همهٔ این‌ها حتی شرورهایشان هم برگزیده شده و همه پرشور و در عین حال متفاوت‌اند. ناتالی ساروت به ما دیوار مجاور و بدلی بودن را نشان می‌دهد؛ همه جا آن را به ما نشان می‌دهد. اما در ورای این دیوار چیست؟ دقیقاً هیچ، هیچ و یا

تقریباً هیچ» (سارتر، ۱۹۶۲، ص ۲).

به این ترتیب رمان با ضمیر شخصی دوباره از هدف و قصد اصلی عاملان ایجاد آن یعنی فلوبر و هنری جیمز بسیار دور افتاده است. برای آن‌ها این شکل از رمان در درجهٔ اول وسیله‌ای برای به تصویر کشیدن فردیت شخصی و ضمیر آگاه شخصیت‌های داستانیش بود.

در مورد این پرسش که آن نیروی تصویرگر خاص در رمان با راوی شخصی در چیست؟ برای پاسخگویی به این سوال نباید موارد دیگری، به غیر از موارد فوق‌العاده‌ای را که در اینجا نشان داده و ذکر شد، در نظر گرفت. کشش رمان با راوی شخصی به نمایشنامه با موضوعی از دنیای درون و به تصویرگری و انعکاس در ظاهری ویرایش و تفسیر نشدهٔ دنیای ذهنی تجربی، آنچنان آشکار است که نیازی نیست روی آن مفصل‌تر از این کار شود. به ندرت موضوعی تا این اندازه خود را با شکل معینی از تصویرسازی وابسته می‌سازد، مانند ضمیر خودآگاه و به عبارتی ضمیر ناخودآگاه انسان، که به تازه‌گی در فرم و ریخت رمان با راوی شخصی برای ادبیات کشف شده است. رمان‌های خودآگاه (روانشناختی)، تقریباً از زمان رمان اولیس نوشتهٔ جیمز جویس، کاملاً با رشد رمان با راوی شخصی در ادبیات انگلیسی - آمریکایی و ادبیات آلمانی و فرانسوی منطبق است. در این نوع رمان درجهٔ اهمیت رویداد خارجی، دامنهٔ عملیات اصلی و عملیات درباری و قهرمانانه (پهلوانی) در رمان‌های نسبتاً قدیمی، ماجراجویی، جنگ‌ها و بلایا بسیار محدود می‌شود. اغلب به غیر از یک استخوان‌بندی بسیار ساده از جریانات روزمره و برخی مواقع حتی ماجراهای یکنواخت و تجهیزاتی که تصاویر ضمیر خودآگاه یکایک شخصیت‌های داستان بر روی آن استوار شده، چیز دیگری از موضوع بیرونی داستان برجای نمی‌ماند؛ تقریباً مانند رمان ویرجینیا ولف به نام میس دالوی و به سوی خانهٔ نور یا در رمانی از میشل بوتور به نام دگرگونی که هرچند به شکل غیرعادی ضمیر دوم شخص مفرد (تو) نوشته شده است، اما زمینه و داستان آن باید به سوی رمان با راوی شخصی جهت‌گیری شود. چون به طور کلی در رمان با راوی شخصی تنها مقاطع زمانی کوتاه، اغلب حتی لحظه‌ها، با همهٔ فشردگی و تقارن، تأثیرات، افکار، خاطرات و تداعیات تجربه شده، به تصویر کشیده می‌شوند؛ بنابراین موضوع رویدادها در چنین رمانی، ساختار دیگری را به غیر از آنچه که در رمان گزارشگونه وجود دارد نشان می‌دهد ـ در رمان گزارشگونهٔ دانای کل به طور کلی

فضاهای زمانی گسترده‌ترند، تغییرات به کندی صورت می‌گیرد و گزارش به گونه‌ای تند و بریده به وسیلهٔ راوی به کوتاهی بیان می‌شود ـ و یا به غیر از آنچه هست به عنوان موضوع رویداد در رمان با من راوی برابر الگوی تذکره‌نویسی بیان می‌شود. در آن چرخهٔ زندگی ترسیم می‌شود. هر دو بعد تجربی زمان و تقارن (محتوای ضمیر خودآگاه) و مدت (به عنوان مجموعهٔ گذشتهٔ تجربی و گذشته یادمانی) که در رمان گزارشگونهٔ نسبتاً جدید بسیار مورد بحث قرار می‌گیرد، مانند رمان کوه جادو نوشتهٔ توماس مان، در رمان با راوی شخصی به سه وجه در محدوده‌ای قابل تصویر در آمده‌اند. قابل توجه است که ریخت من راوی در رمان‌های پروست در بخش‌هایی به گونهٔ آشکاری به ایستمان راوی شخصی تغییر شکل پیدا می‌کند، مانند بخشی از رمان به سوی آشیانهٔ قو که داستان قوها تعریف می‌شود. تغییر جهت به سوی دنیای درون، کشش رمان با راوی شخصی به دنیای ذهنی شخصیت‌های داستان، صرف‌نظر کردن از نمایش رنگارنگ تئاتری دنیا، که روی صحنهٔ (خارجی) بازی می‌شود، همه را در بر می‌گیرد. کمبود در موضوع خارجی خود را به طور آشکاری در کوتاه‌سازی چشمگیر زمان، که مربوط به گذران رویداد داستان می‌شود، بیان می‌کند. رمان جیمز جویس به نام اولیس، که بخش اعظم آن، اما نه همهٔ آن، به گونهٔ رمانی با راوی شخصی نوشته شده است که کمتر از یک شبانه روز طول می‌کشد؛ میشل بوتور نویسندهٔ رمان دگرگونی مدت زمانی برابر یک سفر زمینی با راه‌آهن از پاریس تا رم را برای داستانش برمی‌گزیند و در رمان نظرباز نوشتهٔ روب- گری یه همهٔ رویدادهای داستانش در سه روز اتفاق می‌افتد، هر چند که فقط یک روز آن به تفصیل معرفی و تصویر می‌شود. این رمان در طول این زمان نسبتاً کوتاه، در ذهن یا خاطرهٔ یکی از اشخاص داستان، ابعاد زمانی گسترده‌تری را به خود اختصاص می‌دهد، یا در ژرفای خاطرات و، به سخنی دیگر، در پهنهٔ انبوه لحظه‌ها تجربه شده گسترش می‌یابد. هر زمانی که از دید موضوع خارجی[1] کمبودهایی داشته باشد با خطر یکنواختی و خسته‌کنندگی مواجه است.

شاید در اینجا نیاز به روشن‌سازی و توضیح داشته باشد که منظور از هشته با موضوع خارجی آن موضوع‌هایی‌اند که با ماجراها و رویدادهای دنیای بیرونی داستان درپیوندند و به ذهنیات و دنیای درون شخصیت‌های نمایش و یا داستان وابسته نباشد.

---

1- Aeussere Handlung

رمان با راوی شخصی بیشتر از همه در آنجایی با خطر روبرو است که مدت زمان نسبتاً درازی تنها محتویات ذهنی را به تصویر و نگاره درآورد. تاکنون نویسندگان با کمبود فکر بکر روبرو نبوده‌اند تا بر آن شوند این یکنواختی را تغییر بدهند؛ برای نمونه به وسیلهٔ تنظیم و آرایش انگیزه‌ای در رمان (با تکرار پرمعنا و چم یک انگیزهٔ کلامی، رفتاری و شیئی در جاهای معین)، با ایجاد تناسب میان دنیای نگاره شدهٔ رمان و اسطورهٔ ***اولیس*** و مشابه آن، همچنین زبان پر استعاره و اشاره، به ویژه در جاهایی که جریان‌های ذهنی یکی از شخصیت‌های رمان بازتاب می‌یابد، می‌تواند تأثیر و درآیش ادبی شدن را برای رمان ایجاد کند، به طوری که این موضوع در رمان ***موج‌ها***نوشتهٔ ویرجینا ولف یا ***مرگ ورگیل*** نوشتهٔ بروک به خوبی روشن می‌شود. به هر حال یک کمبود در رمان با راوی شخصی کم و بیش در کل به چشم می‌خورد و آن شوخی و ذوق رمان گزارشگونه است که با تخیلات خواننده و با واقعیات و جعلیات یا ساختگی‌ها بازی سر در گم و برخی وقت‌ها هم آزادکننده‌ای را از سر می‌گیرد. رمان طنزآمیز و غول‌آسای اولیس در این‌جا یک استثنا و مگر است. به اعتبار این که رمان چیزی تخیلی و ساختگی نیست، بلکه بخشی از واقعیت مورد نظر است، رمان با راوی شخصی برای همیشه از این بازی تخیلی صرف‌نظر می‌کند. - با طرح این پرسش که چه چیز واقعی است؟ این امر برای رمان با راوی شخصی هم مطرح می‌شود. اما این پرسش در اینجا با موضوع دیگری مطرح می‌شود، برای نمونه به وسیلهٔ تعیین مرز یک تجربهٔ واقعی از خاطرات فرد تجربه‌گر که سپس به ذهنش می‌آید، یا از گسترش تجسمی و تغییر شکل در ضمیر و منش خودآگاه یکی از شخصیت‌های رمان.- در رمان با راوی شخصی داستانی روایت نمی‌شود که مطابق تخیل و انگار یا تصور یک راوی شخصی، به این چم که در لحظه‌ها و آن عمدی و ذهنی راوی جریان پیدا کند، بلکه واقعیت به نگاره در می‌آید، به این چم که روی صحنه آورده می‌شود یا در ذهن یکی از شخصیت‌های رمان جریان می‌یابد. طبعاً یک چنین ادعایی، در نهایت برای تخیلات، کمی هم لفاظی و صنایع بدیع و در نتیجه وسیله‌ای برای تأثیرگذاری بر خواننده را در بر دارد. هر چند که این‌گونه لفاظی‌ها باریک‌تر و موشکافانه‌تر است، ولی گویا کمتر درخور بازشناسی است و به همین دلیل هم گیراتر از آن لفظی است که مدام خطاب و آوا به خواننده به وسیلهٔ راوی گزارشگر با همان قصد و آهنگ (به این چم که خواننده را زیر درآیش نهد) بیان می‌شود.

نویسندهٔ رمان با راوی شخصی نقشهٔ رمان را طراحی می‌کند، آن را بر می‌گزیند، می‌آراید و عناصر دنیای به نگاره درآمده را از دید ساختاری رده‌بندی می‌کند. شاید هم این کارها را درست‌تر از نویسندهٔ یک رمان گزارشگرانه یا رمان با من راوی انجام دهد. اما او همواره این آهنگ را دنبال می‌کند، تا این جلوه را به چیزهای آراسته شده بدهد که انگار همهٔ آن‌ها، بی‌هیچ نقشهٔ قبلی، کاملاً ناگهانی از واقعیت گرفته شده‌اند. گویی یک دوربین فیلم‌برداری مخفی و لغزش‌ناپذیر این صحنه‌ها را همان‌گونه که هست، با نیرنگ ضبط کرده و در اختیار خواننده نهاده است. به نظر می‌رسد، رمان با راوی شخصی به این وسیله خیلی بیشتر با خواستهٔ بسیاری از منتقدان، مبنی بر این که رمان باید بازتابی از واقعیت، بدون هیچ‌گونه ناتوانی ناشی از احساسات و خالی از هرگونه ویراستاری به وسیلهٔ پندارهای فلسفی یا اخلاقی نویسنده باشد، مطابقت کند تا سایر گونه‌های رمان. رمان با راوی شخصی نمی‌توانست به این خوبی تأثیر و درآیش به وسیلهٔ واقعیت به آن درآیش مردمی دست یابد. در این درآیش‌گذاری، هیچ‌کدام از گونه‌های دیگر به پای این گونه از رمان نمی‌رسد. شخصیت اصلی رمان با راوی شخصی، در کل از قهرمان بودن بسیار دورند. آن‌ها همان‌گونه که اشاره شد، انسان‌هایی‌اند کاملاً عادی و متوسط الحال و در برخی جاها حتی مخلوقاتی بسیار کم‌جاذبه‌اند؛ اما باور و گونهٔ فکری خواننده نسبت به آن‌ها به گونه‌ای تغییر می‌یابد که در ابتدا خواننده با آن‌ها با دیدی بی‌تفاوت، سوءظن و یا حتی عدم تمایل روبرو می‌شود. اما او هر اندازه مدت زمان درازتری مجبور باشد، خود را در این ایستمان روایی سوم شخص در جای یکی از این شخصیت‌های داستان بگذارد، بیشتر مایل می‌شود، یا دست کم تا اندازه‌ای، احساس همدردی و درک نسبت به این شخصیت در او پیدا می‌شود و رفتار غیرعادی و ناهنجار او را، که حتی چندان گیرا هم ممکن است نباشد، با دید چشم‌پوشی و بردباری داوری می‌کند. اما وودهاوس قهرمان رمان اما نوشتهٔ جین آوستین است و این خانم نویسنده خود در مورد قهرمان رمانش چنین می‌گوید: «زن قهرمانی که هیچ‌کس به غیر از من او را دوست نخواهد داشت». اما بواری اولین شاهد اصلی این توانایی رمان با راوی شخصی است، به وسیلهٔ لئوپلد و مولی بلوم از رمان اولیس یا اش یا رمان هرج ومرج برانگیختن حس گرایش خواننده به گونهٔ چشمگیری شدت یافته است. نویسندگان بعدی، همان‌گونه که انتظار می‌رفت، در اینجا هم به مرز بالای آن برانگیختگی دست زده‌اند؛

مرز بالایی که همیشه هم تنها همدردی بشردوستانه را برنمی‌انگیزد و همیشه تنها ایجاد همدردی برای بشری که در جامعه در رده پایین‌تر قرار گرفته نکند و تنها برای رفع و براندازی پیشداوری‌ها کمک نکرده باشد، بلکه ممکن است هر از گاهی هم به مسیر تعادل یا بردن سطح و ارزش‌ها برای درک و حس یا بویهٔ اخلاقی در برخی از خوانندگانی که آمادگی آن را پیدا نکرده‌اند، رهنمود شده باشد. از سویی دیگر کاملاً ناممکن است رمان نسبتاً کهن‌تر را، که در آن خواننده قادر است خود را هر آن به دست راوی گزارشگر بسپارد، به خاطر عدم توانایی برخی از رمان‌ها با راوی شخصی، دوباره توصیه و سفارش کرد. تفسیرهای زیادی هست که به کمک آن راوی شخصی در رمان سدهٔ نوزده می‌کوشد، خواننده را توجیه کند تا در کجا موضوع طرح شده را بپذیرد و در کجا احساسات و بویه‌های خواننده را برای کیش و آداب و سنت‌ها برانگیزد؛ این تفسیرها به نظر خوانندهٔ متجدد و نوپسند بسیار بحث برانگیز و احتمالاً مردود می‌باشد. بنابراین در خور درک است که چرا درست آن ریخت از رمان گزارشگونهٔ دانای کل با ذوق خوانندهٔ نوپسند همخوانی بیشتری دارد؛ ذوقی که در آن درخواست برای وابستگی کلی به داوری گزارشگرانه بی‌درنگ پس از آن به گونهٔ کمابیش موکد به وسیل سخریات سست و درون تهی می‌گردد، همان‌گونه که برای نمونه در رمان‌های بزرگ از گونهٔ گزارشگرانهٔ دانای کل مانند *تموم جونز*، *هفت کودن* و *کوه جادو* مدام پیش می‌آید. رمان با راوی شخصی از این تنگنا خود را کنار می‌کشد. دنیای ارزش‌ها که به گونهٔ باریک و دقیقی در آن نگاره شده گزاره‌ایست از دنیای ارزش‌ها در برخی از شخصیت‌های معین داستان، دنیایی که هیچ پافشاری برای اعتبار و بودمندی کلی ابراز نمی‌کند. خواننده ناچار است خود داوری کند و در این کار برخی از راهکارها و رهنمودهای پنهان نویسنده او را کمک می‌کند. ضمیر و منش خواننده برای روبرویی با شخصیت نگاره شده در داستان و رفتارش بسیار برا و دربردارنده است، تا این رویارویی بدون پیشداوری و بدون وابستگی کاملاً آزاد انجام گیرد. از اینرو خوانندهٔ یک رمان با راوی شخصی در برابر دنیای به نگاره درآمده در جایگاهی قرار و آرام دارد که با جایگاه تماشاگر نمایش، قابل مقایسه و مشابهت است. رمان با راوی شخصی گونه‌ای از رمان است که در آن رمان بیشتر از همه خود را به ایستمان رفتاری صوری در نمایش نزدیک کرده است.

## نتیجه‌گیری

رمان باید بازتابی از واقعیت، بدون هیچ‌گونه ناتوانی ناشی از احساسات و خالی از هر گونه ویراستاری به وسیلهٔ تصورات فلسفی یا اخلاقی نویسنده باشد. این حس تأثیرگذاری به وسیلهٔ واقعیت بخشی در روش روایی رمان با راوی شخصی از آن دو روش روایی دیگر، یعنی ایستمان روایی گزارشگرانهٔ دانای کل و ایستمان روایی با من راوی، بهتر و دقیق‌تر انجام می‌پذیرد. شخصیت‌های اصلی رمان با راوی شخصی در کل از قهرمان بودن بسیار بدورند، آنها انسان‌هایی‌اند کاملاً عادی و کم جاذبه و در برخی موارد ناهنجار.

## منابع


1- Auerbach, E. M., ***Dargestellte Wirklichkeit in der abendlaendischen Literatur***, Bern, 1959.

2- Robbe-Grillert, A., ***Der Augenzeuge, deutsch von Elmar Tophoven,*** DTV, Muenchen,1962.

3- ——————***Fuer einen Realismus des Hierseins, Akzente***, Muenchen 1956.

4- Sartre, J. P., ***Vorwort zur Nathalie Sarraute. Portrait eines Unbekannten, deutsch von Elmar Tophoven***, Koeln-Bern, 1962.

5- Stanzel, F. K., ***Ttpische Formen des Romans*** , VR Kleine Vandenhoeck Reihe, Goettingen, 1981.

6- Zeltner-Neukomm, G., ***das Wagnis des franzoesischen Gegenwartsromans, Rowohlts deutsches Enzyklopaedie,*** 1960.