Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

خوانش تطبیقی حضور راوی نامعتبر در رمان‌های *سن عقل* از ژان پل سارتر و *ناقوس* از آیریس مرداک

ملیحه‌السادات بنی‌فاطمی[1*]، جلال سخنور[2]

۱. دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال
۲. استاد ادبیات انگلیسی، دانشگاه شهیدبهشتی

دریافت: ۱۳۹۸/۳/۱۴ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۱۲

چکیده

تحقیق حاضر، با تمرکز بر روایت‌شناسی، به بررسی تطبیقی رمان‌های *سن عقل* از ژان پل سارتر و *ناقوس* از آیریس مرداک می‌پردازد. تمرکز اصلی این تحقیق بر راوی نامعتبر است؛ مفهومی محبوب در دنیای کنونی که بشر در آن از سوءتفاهم‌ها رنج برده و طعم ناکامی زبان را در انجام رسالت خود، در گردآوری انسان‌ها در کنار یکدیگر چشیده است. در روایت‌شناسی، بی‌اعتباری به‌عنوان یک ویژگی گفتمان روایی درنظر گرفته شده است. برای بررسی تحلیلی‌تطبیقی رمان‌های منتخب، از مفاهیم نویسندهٔ واقعی، نویسندهٔ ضمنی و راوی نامعتبر نظریهٔ وین بوث به‌عنوان چارچوب نظری مطالعهٔ حاضر استفاده شده است. در این مقاله، در بررسی هدف حضور راویان نامعتبر در رمان‌های منتخب، تکنیک‌های روایی مختلف مانند زاویهٔ دید روایت درنظر گرفته شده است؛ زیرا زاویهٔ دید و حضور چندصدایی، در روایت نامعتبر بسیار اهمیت دارد. این تکنیک‌های روایی و راویان نامعتبر در زمینهٔ سیاسی و فرهنگی آثار بررسی می‌شوند تا نقش آن‌ها در ایجاد این نوع از راویان و ذهنیت و عینیت روایت‌هایشان واکاوی شود. بر این مبنا، تحقیق از تاریخ‌گرایی نوین، به‌خصوص نظریهٔ استفان گرین‌بلت، به‌عنوان رویکردی دیگر برای مطالعهٔ حضور و کارکرد راویان نامعتبر استفاده می‌کند تا حضور راویان نامعتبر را در این آثار آشکار سازد. یافته‌های این مطالعه نشان می‌دهد راویان نامعتبر این رمان‌ها در بستر شرایط سیاسی‌اجتماعی جنگ جهانی دوم شکل گرفته‌اند.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: ma.banifatemi@gmail.com

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۸، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۹، صص ۱-۱۸

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

واژه‌های کلیدی: استفان گرین‌بلت، تاریخ‌نگاری نوین، راوی نامعتبر، روایت، روایت‌شناسی، وین بوث.

۱. مقدمه

از ابتدای پیدایش بشر، داستان‌سرایی و روایت همواره یار و همراه وی است. به عبارت دیگر، روایت در لحظه به لحظهٔ زندگی انسان حضور دارد و جزء لاینفک زندگی بشر است. همان‌طورکه روکانتین، قهرمان رمان *تهوع*[۱] از سارتر[۲]، اشاره می‌کند: «انسان همیشه راوی داستان است. او در احاطهٔ داستان‌های خودش و داستان‌های دیگران قرار دارد و هر آنچه بر وی اتفاق می‌افتد را به‌واسطهٔ این‌ها می‌بیند و سعی بر آن دارد تا به‌گونه‌ای زندگی کند که گویا او راوی آن‌هاست» (Sartre, 2000: 61). چارلز تیلور بر این باور است که زندگی بشر متشکل از مجموعه‌ای از سؤال‌هاست که تنها یک «روایت منسجم» می‌تواند پاسخ‌گوی آن باشد (Strawson, 2004: 436). هر فرد روایت خودش یا به بیان بهتر هویت خویش را می‌سازد و آن را زندگی می‌کند. به عبارت دیگر، شخص با گفتن داستان زندگی‌اش به روایت زندگی‌نامهٔ خودش تبدیل شده و معنی زندگی و خلقت خویش را در آن شکل روایی می‌یابد.

تمرکز مقالهٔ پیش رو بر روایت‌شناسی ساختارگرا و روایت‌شناسی رتوریک است تا به مطالعهٔ راوی نامعتبر در رمان‌های منتخب سارتر و مرداک بپردازد. همان‌طورکه خود عبارت خاطرنشان می‌سازد روایت‌شناسی ساختارگرا نشانگر این است که چگونه ساختار کلی یک داستان که بیشتر به مفهوم لانگ[۳] است تا پارول[۴] معنای آن را گسترش می‌دهد. بدین‌گونه، این نظریه به بررسی سیستماتیک اجزای روایی می‌پردازد.

از مزایای این روش مطالعاتی، قابلیت آن برای ادغام با دیگر نظریه‌های ادبی به‌منظور انجام دادن مطالعات تطبیقی است. تاریخ‌گرایی نوین با تمرکز بر زمینه و محیطی که آثار ادبی در آن خلق شده‌اند، روشی مناسب برای ترکیب با روایت‌شناسی است. با اندکی دقت در تکنیک‌های روایی به‌کاررفته در ژانرهای مختلف می‌توان رابطهٔ بین نحوهٔ روایت و موقعیت و زمینهٔ آن‌ها را مشاهده کرد. با درنظر گرفتن این نکات، فرصتی ناب برای در کنار هم قرار دادن این دو نظریهٔ نقد ادبی برای رسیدن به نگاهی نو فراهم می‌شود. بر این اساس، مقالهٔ حاضر درنظر دارد با

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

کمک رویکرد روایت‌شناسی و تاریخ‌نگاری نوین به بررسی تطبیقی حضور راوی نامعتبر در رمان‌های *سن عقل*[۵] از ژان پل سارتر و *ناقوس*[۶] از آیریس مرداک[۷] بپردازد.

۱- ۱. پیشینهٔ تحقیق

منتقدان بسیاری به مقولهٔ روایت‌شناسی و راوی نامعتبر پرداخته و چارچوب‌های نظری خاصی را در اختیار پژوهشگران قرار داده‌اند. منتقدانی همچون ابوت[۸] و پرینس[۹] و بال[۱۰] خوانشی از درک روایت، چگونگی نگارش آن، تأثیر آن بر مخاطب و تغییر آن در زمینه‌های فرهنگی مختلف فراهم آورده‌اند و نقطهٔ شروع خوبی برای مطالعهٔ روایت‌شناسی هستند. تمرکز تحقیق پیش رو بر «راوی نامعتبر» است، مفهومی که وین بوث[۱۱] آن را به‌صورت تئوری درآورده است. علاوه‌بر بوث، منتقدانی دیگر مانند فلن[۱۲] و نانینگ[۱۳] سعی بر گسترش این مفهوم و تصحیح آن داشته‌اند. بیشتر منتقدان به بررسی حضور این نوع راوی در آثاری با زاویهٔ دید اول‌شخص مفرد و در شخصیتی دیوانه، روان‌پریش یا دروغ‌گو پرداخته‌اند (Hansen, 2007: 229). این مطالعه با تکیه بر نظریهٔ بوث پا را فراتر گذاشته و به مطالعهٔ روایت نامعتبر در رمان‌هایی با زاویهٔ دید سوم‌شخص مفرد در شخصیت‌هایی به‌ظاهر نرمال و عادی می‌پردازد.

از سوی دیگر، روایت‌شناسی با رویکردهای ادبی متفاوت یا با زمینه‌های هنری مختلف ادغام شده است؛ ولیکن مطالعهٔ چندانی مبنی بر ارتباط روایت نامعتبر و زمینهٔ فرهنگی و سیاسی آن صورت نگرفته است. علاوه‌براین، بیشتر منتقدان بر فلسفهٔ سارتر در آثارش تمرکز کرده و کمتر به ساختار روایی آن‌ها پرداخته‌اند. همچنین، سارتر و مرداک بیشتر به‌عنوان دو فیلسوف در کنار هم قرار گرفته‌اند تا دو نویسنده.

۲. تعریف مفاهیم تحقیق

۲- ۱. روایت‌شناسی

روایت‌شناسی عبارت است از «مطالعهٔ فرم و کارکرد روایت» (Prince, 1982: 4). این رویکرد با نمونه‌های مختلف راوی، مخاطب‌راوی[۱۴]، تکنیک‌های روایی، مطالعهٔ عناصر ساختارگرایی و

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

مدل‌های گوناگون ترکیب آن‌ها و آنالیز گفتمانی که به‌واسطهٔ آن داستان نقل می‌شود سروکار دارد. ریشهٔ روایت‌شناسی بیشتر با فرمالیست روسی و ساختارگرایی فرانسوی مرتبط است که روایت را به‌مثابه ساختاری سیستماتیک درنظر می‌گیرد. به‌زعم مونیکا فلودرنیک[۱۵]، روش‌های نظریهٔ روایی از زبان‌شناسی مدرن و آنالیز سینکرونیک سیستم زبانی الهام گرفته و بر مطالعهٔ چگونگی «تبدیل جملات به روایت» تمرکز دارند (Fludernik, 2009: 8).

۲- ۲. راوی نامعتبر

هدف اصلی این مطالعه بررسی «راوی نامعتبر» است؛ مفهومی مرسوم در جهان امروزی که در آن انسان‌ها از سوءتفاهم‌ها رنج می‌برند و ناکارآمدی زبان را در مقصود اصلی‌اش که همان گرد آوردن مردم در کنار همدیگر و از بین بردن آن سوءتفاهم‌هاست دیده‌اند. روایت نامعتبر در روایت‌شناسی به‌عنوان یکی از ویژگی‌های گفتمان روایی درنظر گرفته می‌شود. این مفهوم نه‌تنها در داستان، بلکه حتی در دنیای واقعی نیز دیده می‌شود؛ چراکه بشر با بازی با کلمات، افراد را به سمت انجام دادن کارها به نفع خود سوق می‌دهد. تاریخچهٔ راوی نامعتبر به اواخر قرن هجدهم میلادی برمی‌گردد و ثمرهٔ ادبیات داستانی مدرن نیست (D'hoker & Martens, 2008: 57). روایت‌شناسان بسیاری به این مقوله پرداخته‌اند و تعاریفی چند از آن ارائه داده‌اند؛ به‌عنوان مثال، دیوید لاج[۱۶] راوی نامعتبر را «شخصیت‌هایی خلق‌شده» می‌داند که قسمتی از داستانی که خودشان نقل می‌کنند هستند. از دید وی، هدف استفاده از چنین راویانی نشان دادن «فاصلهٔ میان واقعیت و ظاهر است، اینکه چگونه انسان واقعیت را پنهان یا تحریف می‌کند» (Lodge, 1992: 154).

برای نخستین‌بار، وین بوث در کتاب خود برخی مفاهیم نقدی همچون «نویسندهٔ ضمنی» و «راوی معتبر و نامعتبر» را معرفی می‌کند. او بر این باور است که خواننده با سه صدای مختلف پاسخ می‌دهد: راوی‌ای که گمان می‌کند خوانندهٔ داستان را در همان سطح می‌پذیرد، نویسندهٔ ضمنی که مسئول ساختار روایی و نرم‌ها و ارزش‌هایش است و شخص نویسنده که متن را

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

نوشته است (Lehtimuki, 2005: 98). به‌زعم او، «نفس ثانوی نویسنده» یا نویسندهٔ ضمنی به‌صورت شکلی از تصویر ضمنی نویسنده در پشت صحنه است و نسخهٔ برتری از خود شخص نویسنده و مجزا از وی است (همان، ۱۱۵). بوث راوی نامعتبر را به مفهوم نویسندهٔ ضمنی ربط داده و به این نکته اذعان دارد که خواننده با درک تضاد بین نظرات راوی و نویسندهٔ ضمنی، متوجه عدم اعتبار راوی می‌شود. گفتمان راوی نامعتبر این حس را القا می‌کند که خواننده و نویسندهٔ ضمنی پشت سر راوی با هم در ارتباط هستند (Fludernik, 2009: 27). از دید بوث، با توجه به نوع و حجم تفسیر در دسترس و رابطهٔ مستقیم مطالب در حوزهٔ داستان، دسته‌بندی متنوعی از راوی‌ها وجود دارد (Booth, 1983: 115). «راوی نامعتبر» یکی از اجزای این طبقه‌بندی است. او زمینه‌ای را برای مطالعهٔ راوی نامعتبر و انواع آن فراهم آورده و با واژه‌هایی مانند «نامعتبر»، «غیرقابل‌اعتماد»، «نامنسجم» یا «ناخودآگاه» و «جایزالخطا» به آن‌ها می‌پردازد (Olson, 2003: 95-96). طبق تعریف بوث «وقتی سخنان یک راوی در راستای قواعد یک اثر (به بیان دیگر قواعد نویسندهٔ ضمنی) است او را معتبر و وقتی این‌گونه نباشد او را نامعتبر می‌دانم» (Booth, 1983: 158).

۲- ۳. تاریخ‌نگاری نوین

پس از ظهور پساساختارگرایی، بین منتقدان علاقهٔ جدیدی به درنظر گرفتن ادبیات به‌عنوان قسمتی از زمینهٔ فرهنگی گسترده‌تر شکل گرفت. منتقدان تاریخ‌نگاری نوین برای تمرکز بر بعد سیاسی یک متن ادبی اغلب به مطالعهٔ آن‌ها، در رابطه با برخی متون غیرادبی دیگر و ارجاع به گفتمان یا گفتمان‌های غالب یک دورهٔ تاریخی می‌پردازند. به عبارت دیگر، آن‌ها یک اثر ادبی را در حوزهٔ عادت‌ها، گفتمان و مؤسسه‌های اجتماعی که شکل‌دهندهٔ فرهنگ زمان و مکان خاصی هستند درنظر می‌گیرند. از این واژه قبلاً نیز استفاده شده بود؛ ولیکن این رویکرد به‌واسطهٔ استفان گرین‌بلت[۱۷] در دههٔ ۱۹۸۰ معنای امروزی خود را پیدا کرد. تاریخ‌نگاری نوین به این نکته اشاره می‌کند که یک اثر ادبی به زمینهٔ فرهنگی و تاریخی‌ای که در آن خلق شده،

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

منتسب است و منتقد با تحقیق پیشینهٔ تاریخی یک متن به درکی از آن می‌رسد (Rivkin & Ryan, 2004: 506). استدلال این نظریه این است که آثار ادبی با اجتماع و اوضاعی که در آن خلق شده‌اند، درآمیخته‌اند؛ درنتیجه قسمتی از چرخهٔ اجتماعی بزرگ‌تر هستند. درمجموع، تاریخ‌نگاری نوین متن ادبی را جزء لاینفک زمینهٔ تاریخی و فرهنگی آن می‌بیند و نگارش مستقلانهٔ آن توسط نویسنده را رد می‌کند. به‌زعم گرین‌بلت «یک اثر هنری محصول مذاکرهٔ بین یک خالق یا گروهی از خالقین مجهز به رپرتوار جمعی مشترکی از رسومات و مؤسسات و شیوه‌های جامعه است» (Greenblatt, 1989: 12)؛ بنابراین، یک متن ادبی، ساختار زبانی محدود به زبان و مکان است که بیشتر شامل بعد سیاسی جامعه و بخشی از یک تصویر اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی بزرگ‌تر است. به عبارت دیگر، با یک ایدئولوژی یا گفتمان سروکار داشته و ابزاری از قدرت است.

۲- ۳- ۱. تعریف «بدیهه‌سازی»

در اینجا، مفهوم قدرت گرین‌بلت در مقالهٔ «بدیهه‌سرایی قدرت» و نحوهٔ تحلیل او در آن مدّنظر این پژوهش است. از دید او، «بدیهه‌سازی»[۱۸] به معنی توانایی کنترل مسائل پیش‌بینی‌ناپذیر و تغییر مسائل به نفع شخص است (Greenblatt, 2005: 165). او از قدرت اروپایی‌ها در استفاده از ساختارهای سیاسی و مذهبی و روانی مردم به نفع خودشان سخن می‌گوید و بدیهه‌سازی را منوط به توانایی نقش بازی کردن، تغییر چهره دادن و تغییر دادن خود به دیگری می‌داند (همان‌جا). بر این مبنا، زمینهٔ فرهنگی و سیاسی رمان‌های منتخب برای بررسی تأثیر آن‌ها بر حضور راوی نامعتبر بررسی می‌شوند. این مقاله به مطالعهٔ نقش چندصدایی و تغییر مداوم زاویهٔ دید، خلق ابهام به‌واسطهٔ روابط قدرت در شکل‌دهی بدیهه‌سرایی و دست‌کاری واقعیت در سطح روایی، به‌خصوص راوی نامعتبر، می‌پردازد.

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

۳. بحث و بررسی

ژان پل سارتر و آیریس مرداک هر دو در جنگ جهانی دوم شرکت کرده‌اند و نوشته‌هایشان تحت تأثیر فاجعه‌های آن است. دیوید کوت[۱۹] در مقدمهٔ رمان *تعلیق* از سارتر به این نکته می‌پردازد که بر مبنای زندگی شخصی سارتر می‌توان گفت او «به جست‌وجوی معنای آزادی بشر در قرنی پرداخته که زیر سایهٔ جنگ است» (Sartre, 1986: V). دربارهٔ مرداک نیز می‌توان به این مسأله اشاره کرد که او «در جست‌وجوی پایه‌های اخلاقی جدیدی در دوران اتمی پساهولوکاست... اولین رمان از سری رمان‌های فلسفهٔ اخلاق‌مدارش را با نام *زیر تور* در سال ۱۹۵۴ چاپ نموده است» (Greenblatt & et al., 2006: 1841).

با توجه به کمبود مطالعهٔ روایت‌شناسی از رمان‌های سارتر و مرداک، تحقیق حاضر در بازگشایی مسیری نو برای مطالعهٔ روایت‌شناسی آن‌ها پیش‌قدم می‌شود. در اینجا، دغدغهٔ اصلی این تحقیق راویان نامعتبر در پیش‌زمینهٔ جنگ و تعاریف گرین‌بلت از روابط قدرت است. با خواندن رمان‌های سارتر و مرداک احساس نامعتبر بودن در سطح روایی آن‌ها حس می‌شود. اکثر مطالعات، تأثیر جنگ جهانی دوم را در پیدایش راویان نامعتبر رمان‌های سارتر و مرداک نادیده گرفته‌اند. در اینجا، این تحقیق به کمک نظریات روایی بوث و مفهوم قدرت و بدیهه‌سازی گرین‌بلت به دنبال سبک و دلیل حضور چنین راویان نامعتبری است تا رابطهٔ آن‌ها را در زمان تاریخی نگارششان دریابد.

۳- ۱. روایت در رمان *سن عقل* از ژان پل سارتر

رمان *سن عقل* سارتر اولین قسمت از سه‌گانهٔ او، *راه‌های آزادی*، است که در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ در بوهمی پاریس رخ می‌دهد و خطر وقوع جنگ در طول رمان حس می‌شود. رمان تصویری بی‌طرف و منفصل از شخصیت‌هایی ارائه می‌دهد که از لحاظ احساسی به‌حدی نابالغ، رقت‌انگیز و بیش از اندازه خودمحور هستند و نسبت به وقوع جنگ بی‌تفاوت‌اند (Cox, 2009: 99). *سن عقل* از زاویهٔ دید سوم‌شخص مفرد نقل می‌شود و هر فصل را راوی‌ای نقل می‌کند

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

که شانه‌به‌شانهٔ یکی از شخصیت‌ها ایستاده و هرازچندگاهی جایش را عوض می‌کند. بدین‌گونه، راوی جایگاهی ثابت ندارد و در طول داستان جایش را تغییر داده و آنچه را در برابر دیدگانش رخ می‌دهد تعریف می‌کند. درنتیجه، طبق نظریهٔ ژنت[۲۰]، نوع روایت را می‌توان «هترودایجتیک»[۲۱]، روایتی که در آن راوی بیرون از جریان روایت است و از بیرون داستان را نقل می‌کند، دانست (Genette, 1980: 68). راوی در کنار شخصیت‌هایی همانند متیو، مارسل، بوریس و دنیل می‌ایستد و فصل‌ها را از دید هر کدام از آن‌ها روایت می‌کند. به عبارت دیگر، این نوع تغییر روایت و داشتن راویان متعدد در فصل‌های مختلف رمان را می‌توان با درنظر گرفتن سطح روایی کل رمان مطالعه کرد. اگرچه سارتر بیشتر بر شخصیت متیو متمرکز است و بیشتر فصل‌های رمان از زاویهٔ دید او روایت می‌شود، هر فصل راوی خاص خودش را دارد. ترتیب روایی فصول از این قرار است: متیو، بوریس، متیو، مارسل، متیو، دنیل، متیو، دنیل، دنیل، متیو، متیو، بوریس، متیو، متیو، متیو و متیو. بدین‌صورت، مخاطب روایت در حین تلاش متیو برای فراهم کردن پول با سایر شخصیت‌ها نیز آشنا می‌شود. بدین‌ترتیب، این‌طور به‌نظر می‌رسد که سارتر پازلی خلق کرده و در کنار داستان زندگی قهرمان داستان، به داستان سایر شخصیت‌ها نیز پرداخته است. با این روند روایت، سارتر نوعی ابهام و رمزآلودگی در روایت به‌وجود آورده است؛ چراکه هیچ نشانی از توالی خطی داستانی متمرکز بر قهرمان یافت نمی‌شود.

۳- ۱- ۱. بررسی حضور راوی نامعتبر در رمان *سن عقل* از ژان پل سارتر

فصل اول رمان را راوی‌ای که در کنار شخصیت متیو ایستاده است در خانهٔ مارسل روایت می‌کند. از همان ابتدای داستان، اعتماد نکردن آن‌ها به یکدیگر و پنهان‌کاری‌هایشان به طرق مختلف مشخص می‌شود. با خوانشی از خطوط روایی و آنچه راوی نقل کرده و برای مخاطبش روایت می‌کند می‌توان متوجه کمبود اعتماد و اطمینان شد. نامعتبر بودن راوی در سطوح مختلف مثل انتخاب واژگانش نمایان است. راوی در صفحات ابتدایی *سن عقل*

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

می‌گوید: «متیو و مارسل به این توافق رسیده بودند که همه‌چیز را به هم بگویند» (Sartre, 1945: 12)؛ اما در ادامهٔ روایت، مخاطب به این مطلب می‌رسد که آن‌ها نه‌تنها عواطف و افکارشان را با هم در میان نمی‌گذارند، بلکه در ارتباط با یکدیگر هم دچار مشکل هستند. بدین‌گونه، اعتبار روایت راوی هم محل شک و تردید قرار می‌گیرد. علاوه‌براین، اگرچه احساس می‌کنند چیزی از درون آن‌ها را آزار می‌دهد، پاسخ درستی به هم نمی‌دهند؛ حتی وقتی متیو از مارسل می‌پرسد چه چیزی ناراحتش کرده، او از جواب دادن طفره می‌رود؛ سپس، قولشان را به او یادآوری می‌کند و می‌گوید: «یه چیزی توی فکرته. مارسل، مگه قرار نذاشتیم با هم روراست باشیم؟» (همان‌جا)؛ اما او این‌گونه پاسخ می‌دهد که «کاری از دستت برنمیاد و فقط ناراحتت می‌کند» (همان‌جا). پاسخ او در کنار نوع رفتارش نشان‌دهندهٔ نبود ارتباط بین آن‌ها و از بین رفتن آن عشق بزرگی است که نسبت به هم داشتند. مارسل حاملگی خود را از متیو پنهان می‌کند و متیو نیز خود را در افکارش منزوی کرده است. به عبارت دیگر، برخلاف گفتهٔ راوی، مخاطبِ راوی با این امر مواجه می‌شود که شخصیت‌ها با هم روراست نیستند و بیشتر افکار و احساساتشان را از هم پنهان می‌کنند.

هنوز داستان متیو و مارسل به سرانجام نرسیده است که یک تغییر زاویهٔ دید در فصل دوم رخ می‌دهد و راوی در کنار شخصیت بوریس قرار می‌گیرد. اولین جملهٔ این فصل با نظر بوریس دربارهٔ متیو شروع می‌شود: «بوریس دستمال سفرهٔ قرمز را ورانداز کرد و به متیو دلارو فکر کرد. "او دوست خوبی است"» (همان، ۲۶). در اینجا علاقهٔ شدید بوریس به متیو نشان داده شده و رابطهٔ بوریس و لولا به‌تصویر کشیده می‌شود. درست مانند رابطهٔ متیو و مارسل، آن‌ها نیز با یکدیگر روراست نیستند و راز دلشان را با هم در میان نمی‌گذارند. آن‌ها اکثراً دربارهٔ متیو با هم صحبت می‌کنند و لولا حسادتش را نسبت به علاقهٔ بوریس به متیو نشان می‌دهد. اگرچه تغییر زاویهٔ دید در ابتدای فصل خواننده را سردرگم می‌کند، به‌نظر می‌رسد که شخصیت متیو به‌صورت غیرمستقیم در حال پرداخته شدن است.

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

در ادامه، دو فصل بعدی به متیو اختصاص دارد و مخاطب با ثبات روایت احساس راحتی می‌کند که ناگهان تغییر زاویهٔ دید دیگری رخ می‌دهد. در فصل پنجم، راوی در کنار شخصیت مارسل می‌ایستد و شخصیت مارسل، تلاشش در کنار آمدن با حاملگی و احساسش نسبت به آن و حس تنفرش نسبت به متیو بیان می‌شود. او متیو را با دنیل مقایسه می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که رابطه‌اش با دنیل بهتر است؛ چراکه او باعث می‌شود خودش را دوست بدارد. راوی دوباره به قرار متیو و مارسل به گفتن حقیقت به هم اشاره می‌کند اما مارسل می‌گوید: «چطور بهش بگم؟ اون اصلاً از من چیزی نمی‌پرسه» (همان، ۸۸). حتی در قسمتی دیگر راوی به این نکته اشاره می‌کند که «آن‌ها توافق کرده بودند که همیشه همه‌چیز را به هم بگویند اما این قول بیشتر به نفع متیو عمل کرده بود» (همان‌جا). در فصل هفتم رمان نوبت به شخصیت دنیل می‌رسد که در فصول قبل معرفی شده بود. در اینجا مشخص می‌شود که او آن شخص دلسوز و فرشته‌ای که مارسل و مادرش می‌شناسند نیست، بلکه او آدمی است که می‌خواهد به اطرافیانش آسیب برساند، از گربه‌هایش گرفته تا متیو و مارسل. برخلاف برخورد مهربانش با مارسل، در اینجا قسمت تاریک وجودش هویدا می‌شود که هیچ نشانی از عشق و اهمیت نسبت به مارسل و متیو در آن نیست؛ بنابراین، تغییر زاویهٔ دید به سمت دنیل این فرصت را به مخاطب روایت می‌دهد تا او را بهتر بشناسد و ببیند شخصیت‌ها آنچه نشان می‌دهند نیستند.

این تغییر زاویهٔ دید تنها در ابتدای فصول رمان رخ نمی‌دهد، بلکه گاهی حتی درون آن‌ها نیز دیده می‌شود؛ به‌عنوان مثال، درحالی‌که در فصل هفتم راوی در کنار دنیل ایستاده، تعدادی تغییر زاویهٔ دید به سمت شخصیت متیو نیز دیده می‌شود. همان‌طورکه گفته شد در این قسمت دنیل خودش را به‌عنوان شخصی نشان می‌دهد که به دوست داشتن متیو و مارسل تظاهر می‌کند، درحالی‌که در باطن از آن‌ها متنفر است. از همان ابتدای فصل، تصمیم سنگدلانهٔ وی برای غرق کردن گربه‌هایش نقل می‌شود و وقتی بدون انجام دادن این عمل به آپارتمانش بازمی‌گردد با متیو مواجه می‌شود که برای درخواست پول نزد او آمده است. وقتی متیو دربارهٔ سلامت گربه‌ها از او می‌پرسد زاویهٔ دید به سمت او می‌چرخد که با خود فکر می‌کند «حتماً با

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

خودش فکر می‌کنه چه آدم عجیب‌غریبی هستم که نگران گربه‌هام. براش منطقی‌تره اگر نگران بچه بودم» (همان، ۱۱۸). متیو به دوگانگی شخصیتش فکر می‌کند که نگران گربه‌هاست تا بچه‌ای که با مارسل در راه دارد؛ اما نمی‌داند فقط او این‌گونه نیست. دنیل نیز این دوگانگی را با نقشه‌اش برای غرق کردن گربه‌ها و بعد تیمار زخمشان نشان می‌دهد. این بی‌اعتمادی به شخصیت دنیل در فصل‌های بعدی نیز دیده می‌شود و این امر باعث می‌شود خواننده به این شخصیت اعتماد نکند.

این تغییرات زاویهٔ دید در *سن عقل* به میزانی است که در جمله‌ای از فصل هشتم، زمانی که برونت، متیو را به ملحق شدن به حزب کمونیست تشویق می‌کند و او به برونت پاسخ می‌دهد، حس مخاطب روایت نسبت به آن بیان شده است: «من تمام حس واقعیت را از دست دادم. دیگه هیچی به نظر واقعی و حقیقی نمیاد» (همان، ۱۵۳). این تکنیک روایی نوعی مرموز بودن و رمزآلودگی را در فضای کلی رمان به‌وجود می‌آورد؛ چراکه جایگاه هیچ‌کدام از شخصیت‌ها برای خواننده قابل‌اعتماد نیست و او با این نسبی بودن روایت‌ها دچار گیجی و سردرگمی می‌شود؛ علاوه‌براین، این رمزآلودگی نزدیک به زمینهٔ جنگی *سن عقل* است و به‌خوبی با این تکنیک روایی نشان داده شده است. بدین‌معنا که پریشانی و حضور چندصدایی در یک موقعیت جنگی با این تغییر زاویهٔ دید، به‌واسطهٔ گرفتن آن ثبات روال عادی زندگی از قربانیان اصلی جنگ، مردم عادی، به‌تصویر کشیده شده است.

۳- ۲. روایت در رمان *ناقوس* از آیریس مرداک

رمان *ناقوس* از آیریس مرداک دومین اثری است که برای بررسی تطبیقی در این مقاله درنظر گرفته شده است. مرداک تمامی مشخصه‌های رمان رئالیستی را در *ناقوس* به‌کار برده و نه‌تنها دودلی و دغدغه‌های یک شخصیت، بلکه گروهی از شخصیت‌ها را به‌تصویر می‌کشد که در مکانی دورافتاده، امبرکورت، با خواسته‌ها و ضعف‌هایشان زندگی می‌کنند (De Melo Araujo & Vieira, 2011: 77). این شخصیت‌ها روابط تنش‌زایی را به خاطر تفاوت‌ها و

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

ناتوانایی‌هایشان در پذیرفتن یکدیگر تجربه می‌کنند و از این ناتوانی در خلق روابط پر از عشق و صبوری رنج می‌برند (همان‌جا). بررسی تکنیک روایی این اثر ادبی نشان می‌دهد که ترکیبی از صدای روایی دانای کل و دیدی درونی از شخصیت‌ها به‌کار گرفته شده و این امر نشانگر ماهیت نسبی داستان‌سرایی و تنهایی گریزناپذیر انسان‌هاست (Sulcas, 1988: 36).

همانند رمان *سن عقل*، زاویهٔ دید *ناقوس* نیز سوم‌شخص مفرد است و هر فصل آن به‌واسطهٔ راوی‌ای نقل می‌شود که نزدیک به یکی از شخصیت‌ها ایستاده و اغلب مکان ایستادنش را تغییر می‌دهد؛ بنابراین، راوی جایگاه ثابتی برای روایت ندارد؛ چراکه با تغییر جایگاهش رخدادها را تعریف می‌کند. درنتیجه، نوع روایت این رمان هم مانند رمان *سن عقل* هتروداجتیک است. راوی در کنار شخصیت‌هایی همانند دورا و مایکل و توبی می‌ایستد و روایتش از هر کدام از فصل‌ها را از دید یکی از آن‌ها انجام می‌دهد. در اینجا نیز، این نوع تغییر روایت و داشتن راویان متعدد در فصل‌های مختلف رمان را می‌توان با درنظر گرفتن سطح روایی کل رمان مطالعه کرد. اگرچه مرداک بیشتر بر شخصیت دورا تمرکز دارد و بیشتر قسمت‌های رمان را به زاویهٔ دید او اختصاص داده، هر فصل راوی خاص خودش را دارد. ترتیب روایی فصول از این قرار است: دورا، دورا، دورا، توبی، دورا، مایکل، مایکل، مایکل، دورا، توبی، مایکل، توبی، توبی، دورا، دورا، مایکل، توبی، مایکل، مایکل، دورا، توبی، دورا، دورا، دورا، مایکل و مایکل. بدین‌صورت، این‌طور به‌نظر می‌رسد که همانند سارتر، مرداک نیز در رمانش پازلی خلق کرده و در کنار داستان زندگی قهرمان اصلی داستان به معرفی سایر شخصیت‌ها نیز پرداخته است. با این روند روایت، وی نوعی ابهام و رمزآلودگی در روایتش به‌وجود آورده است؛ چراکه هیچ نشانی از توالی خطی داستانی متمرکز بر قهرمان نیست.

۳- ۲- ۱. بررسی حضور راوی نامعتبر در رمان *ناقوس* از آیریس مرداک

فصول ابتدایی ناقوس با همراهی راوی با دورا آغاز می‌شود و از همان ابتدا مشکلات زناشویی او با پل و ارتباط نادرست آن‌ها همچون مارسل و متیو در *سن عقل* مشخص می‌شود؛ مثل

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

مارسل که دوستی مثل دنیل را برای تنهایی‌اش پیدا کرده، دورا نیز با نوئل اسپنز دوست شده است. نوئل نیز مانند دنیل، در انتهای داستان خودخواهانه عمل می‌کند و برخلاف ادعای همیشگی‌اش که حامی و فرمانبردار دوراست، با آمدن به امبرکورت باعث بروز مشکلاتی هم برای جامعهٔ آنجا و هم دورا می‌شود. متأسفانه فصلی از رمان به او اختصاص داده نشده است تا مخاطب به شناخت بهتری از این شخصیت برسد. تصویری که راوی از پل گرینفیلد در اختیار خواننده قرار می‌دهد از دید دورا و سرشار از پیش‌داوری‌ها و قضاوت‌هاست؛ چراکه نوعی ترس و نفرت جای علاقهٔ او را گرفته است. رمان با این پاراگراف شروع می‌شود:

> دورا گرینفیلد شوهرش را ترک کرده بود؛ چراکه از او می‌ترسید. شش ماه بعد نیز به همین دلیل تصمیم گرفت دوباره نزد وی بازگردد. نبود پل و نامه‌ها و تلفن‌هایش و توهم شنیدن صدای پایش در پله‌ها شکنجهٔ بزرگ‌تری بود. دورا احساس گناه می‌کرد و با حس گناه ترس سراغش آمد. درنهایت، به این تصمیم رسید که زجر حضورش بهتر از نبودش است (Murdoch, 2000: 1).

راوی حتی دلیل ناراحتی و تمام ناکامی‌های دورا و نیمه رها کردن تحصیلاتش را در ازدواج با پل می‌بیند. پلی که خود را مالک همه‌چیز و همه‌کس در زندگی‌اش می‌داند و حتی بچه خواستنش نیز از این حس مالکیت بیمارگونه‌اش می‌آید. حتی راوی او را فردی خشن معرفی می‌کند: «دورا از همان ابتدا می‌دانست که پل آدم خشنی است. درواقع، این یکی از جذابیت‌های او برای دورا بود» (همان، 5). بعد از مدتی از ازدواجشان، دورا قدرت پل را به‌شکلی متفاوت می‌بیند و از این خشم و رفتارهای سلطه‌گرش به ستوه آمده و حس می‌کند آرامش و خوشی از زندگی‌اش رخت بربسته است. تمامی این تصویرسازی‌ها در طول رمان از سمت شخصیت دورا، از پل در ذهن مخاطب تصویری ناخوشایند ساخته و او را شخصیت منفور رمان می‌بیند. این در حالی است که با پیش رفتن داستان و حضور پل در داستان و اشاره‌های مختلف به او و دورا در قسمت‌های گوناگون، تناقضی بین روایت راوی در ابتدای رمان و قسمت‌هایی که شانه‌به‌شانه در کنار دورا ایستاده دیده می‌شود. پل نه‌تنها آدم

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

بی‌احساسی نیست، بلکه حتی نامه‌های دورا را همیشه در کیف پولش همراه خود دارد و برخلاف آن تصویر خشن از وی، بیشتر مشغول مطالعه و تحقیقاتش است. حتی وقتی سربه‌هوایی دورا باعث جاماندن وسایلش در قطار می‌شود، فقط با نگاهش ناراحتی‌اش را بروز می‌دهد و برخلاف تصویر ارائه‌شده از او در فصل نخست، هیچ ضرب و شتمی صورت نمی‌گیرد. روایت حتی به‌نحوی پیش می‌رود که عامل ناراحتی دورا را خود او نشان می‌دهد؛ چراکه هیچ هدفی در زندگی نداشته و حتی با آدم‌های مختلف به پل خیانت می‌کند. بر این اساس، اعتماد مخاطب به روایت سلب شده و روایت راوی برای وی نامعتبر می‌شود؛ چراکه نمی‌توان از این تناقضات به شناخت درستی از این دو شخصیت رسید.

علاوه‌براین، به‌جای تمرکز بر یک داستان و تصویری منسجم از آن، تغییر زاویهٔ دید به سمت شخصیت‌های دیگر و مسائلشان نیز در *ناقوس* رخ می‌دهد. پس از سه فصل نخست و معرفی دورا و پل، راوی در فصل چهارم تغییر مکان داده و در کنار شخصیت توبی می‌ایستد. توبی تحت تأثیر سخنرانی جیمز تیپر پیس در مدرسه‌شان تصمیم گرفته به امبرکورت برود تا برای مدتی در میان مردم «مقدسی» کار و زندگی کند که دنیا و امیالش را کنار گذاشته‌اند. در ادامهٔ داستان تصویری برخلاف آن تصور پاک و منزّه از امبرکورت و مردمانش در این فصل آشکار می‌شود؛ مثلاً سرپرست این جامعه، مایکل، گذشته‌ای شرم‌آور دارد و هنوز با امیالش کلنجار می‌رود و حتی گاهی پا را از حد و حدود یک کشیش فراتر می‌گذارد و رفتاری نامتعارف از خود نشان می‌دهد؛ بنابراین، مخاطب باز هم سرخورده شده و اثری از آن جامعهٔ مقدسی که راوی به‌تصویر کشیده نمی‌بیند. بدین‌صورت، باز هم نامعتبری راوی برای خواننده مسجل می‌شود. در فصل بعدی، خواننده با تغییر زاویهٔ دید دیگری مواجه می‌شود و دوربین راوی دوباره به سمت شخصیت دورا و وضعیتش در امبرکورت می‌پردازد و داستان زندگی توبی نیمه رها می‌شود. مخاطب باز با سرخوردگی دیگری روبه‌رو می‌شود؛ چراکه دوباره دورا و مشکلاتش در این جامعه کامل توصیف نشده که تمرکز راوی به سمت مایکل می‌رود. این بی‌اعتباری که به آن اشاره شد، حتی در قسمت‌هایی که راوی در کنار شخصیت مایکل ایستاده

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

نیز دیده می‌شود. در فصل ششم، او با صدایی بلند و عجیب بیدار می‌شود و وقتی از پنجره به بیرون می‌نگرد گروهی از اهالی صومعه را می‌بیند که جسدی را از رودخانه بیرون می‌کشند و فکر اینکه خود راهبه‌ها آن شخص را به‌قتل رسانده‌اند، ترس بر اندامش می‌نشاند. راهبه‌هایی که در رمان به‌صورتی خیلی مرموز به‌تصویر کشیده می‌شوند و حتی در این قسمت به‌مثابه قاتلانی هستند، در انتهای رمان جان کاترین را نجات می‌دهند و حتی با رویی باز و گشاده با توبی رفتار می‌کنند.

گذشتهٔ ننگین مایکل نیز در این قسمت آشکار می‌شود و برخلاف تصور سایرین که او را پاک و منزه و عاری از هرگونه گناه می‌دانند این بعد تاریک وجود او مشخص می‌شود. همچون شخصیت دنیل در *سن عقل*، مایکل نیز حس واقعی خود را نسبت به اطرافیانش در قسمت‌هایی که راوی نزدیک وی ایستاده نشان می‌دهد؛ با این تفاوت که آن بدجنسی و بدطینتی دنیل در وی دیده نمی‌شود.

علاوه‌بر این تغییرات زاویهٔ دید در ابتدای فصول، این تکنیک روایی در میانهٔ برخی فصل‌های رمان نیز دیده می‌شود؛ به‌عنوان مثال، در فصل چهارم که راوی در کنار توبی ایستاده، هنگامی که وی به مایکل می‌رسد زاویهٔ دید به سمت او می‌چرخد. گویا راوی برای لحظاتی توبی را رها کرده و در کنار مایکل می‌ایستد تا مکالمهٔ او با جیمز و زیر نظر گرفتن نیک به‌واسطهٔ فرستادن توبی پیش او مشخص گردد، تصمیمی که مایکل با آن مخالف است. بدین‌گونه، آن تصویر معصوم جیمز در دید توبی به‌تناقض کشیده شده و هدف اصلی او از آوردن توبی به امبرکورت آشکار می‌شود.

همانند رمان سارتر، *ناقوس* نیز سرشار از تغییرات زاویهٔ دید است و این امر نوعی رمزآلودگی و ابهام در روایت ایجاد می‌کند و اعتبار راوی مدام محل تردید قرار می‌گیرد. به نقل از دوملوآروژه و وییرا[۲۲]:

> «دید» مفهومی مهم در اثر مرداک است و می‌توان در *ناقوس* آن را به دانش و معصومیت ربط داد. دیدن واقعیت آن‌گونه که هست به توانایی فکری زاییدهٔ تلاشی

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

اخلاقی بستگی دارد. تصمیم‌گیری توبی، دورا، مایکل و رئیس صومعهٔ زنان بر مبنای واقعیتی است که می‌بینند و درک آن‌ها از این واقعیت نتیجهٔ قابلیت آن‌ها در دیدن حقیقت است: «من فقط می‌توانم از درون آن دنیایی که می‌توانم ببینم انتخاب کنم. از بعد اخلاقی «دیدن» که به این مفهوم ضمنی دلالت دارد که دیدی واضح و روشن نتیجهٔ تخیلی اخلاقی و تلاشی اخلاقی است» (De Melo Araujo & Vieira, 1995: 163).

۵. نتیجه

با درنظر گرفتن مفهوم «بدیهه‌سرایی» از گرین‌بلت و اثبات حضور راویان نامعتبر در رمان‌های منتخب سارتر و مرداک، تحقیق به نکتهٔ مشترکی بین این دو اثر می‌رسد که همانا زمینهٔ تاریخی آن‌ها و شرایط جنگ جهانی دوم و شرایط پساجنگ است. در رمان *سن عقل* خطر وقوع جنگ در برخی قسمت‌های رمان به‌وضوح نشان داده شده است؛ درحالی‌که شخصیت‌های *ناقوس* در جامعهٔ امن خود و بدون اشاره‌ای به جنگ در جامعهٔ پساجنگ مشغول زندگی خود هستند. وضعیت جنگی در شکل‌گیری شخصیت‌ها و راویان این رمان‌ها بی‌تأثیر نیست؛ ازاین‌رو، عبارت «شکل‌گیری شخصیت به‌واسطهٔ روایت»[۲۳] گرین‌بلت را می‌توان در این مطالعه به‌کار گرفت؛ چراکه قدرت جنگ به‌قدری است که می‌تواند شخصیت و ماهیت افراد را تغییر داده و آن‌ها را از نو ساخته و از نو بنویسد.

راویان رمان‌های منتخب این مطالعه، برای روایت داستان‌هایشان دیدگاهی ثابت انتخاب نمی‌کنند، بلکه زاویهٔ دیدشان مدام در حال تغییر از شخصیتی به شخصیت دیگر است و با این روش روایت را به‌صورت پازلی خلق می‌کنند. برخلاف انتظار، این جابه‌جایی متوالی راوی در طول داستان نه‌تنها روایتی راست و درست به مخاطب نمی‌دهد بلکه نوعی حس رمزآلودگی، درست همانند شرایط جنگی، در داستان ایجاد می‌کند. این در حالی است که نامعتبر بودن راویان نیز با تناقض‌های موجود در گفتارشان و حتی در دیالوگ‌ها و رفتار شخصیت‌ها آشکار می‌شود؛ بنابراین، طبق نظریهٔ بوث، اختلافی بین گفته‌های راوی و نویسندهٔ ضمنی مشاهده

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

می‌شود و نامعتبر بودن راوی را آشکار می‌سازد. درعین‌حال، این بی‌صداقتی در زمان جنگ صورت می‌گیرد؛ در موقعیتی که هیچ راست‌گویی و درستی‌ای در هیچ‌کس و هیچ سیستمی دیده نمی‌شود و دنیا پر از دروغ‌های واهی و رؤیاهای دروغین برای مردم است. به عبارت دیگر، ایدئولوژی جنگ سرشت بشر را تغییر داده، ماهیت آن‌ها را از نو ساخته و از آن‌ها راویانی غیرقابل‌اعتماد ساخته است. بدین‌صورت، جنگ، نه آشکارا بلکه در خفا، به‌صورت شخصی بدیهه‌سرا در هیبت قدرتی پنهان ظاهر می‌شود و شخصیت‌های رمان‌ها را در کنترل خود می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. *Nausea*
2. Sartre
3. Langue
4. Parole
5. *The Age of Reason*
6. *The Bell*
7. Iris Murdoch
8. Abbott
9. Prince
10. Bal
11. Wayne Booth
12. Phelan
13. Nünning
14. Narratee
15. Monika Fludernik
16. David Lodge
17. Stephen Greenblatt
18. Improvisation
19. David Caute
20. Genette
21. Heterodiegetic
22. De Melo Araujo & Vieira
23. NARRATIVE SELF-FASHIONIN

منابع

Downloaded from clrj.modares.ac.ir at 11:16 IRST on Sunday December 13th 2020

- Booth, Wayne C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: the University of Chicago.
- Cox, Gary (2009). *Sartre and Fiction*. New York: Continuum.
- De Melo Araujo, Sofia, & Fatima Vieira (2011). *Iris Murdoch: Philosopher Meets Novelist*. New York: Cambridge.
- D'hoker, Elke & Gunther Martens (2008). *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. New York: Walter de Gruyter.
- Fludernik, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge.
- Genette, Gérard (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. New York: Cornell University.
- Greenblatt, Stephen (1989). "Towards a Poetics of Culture". *The New Historicism*. Ed. H. Aram Veeser. New York: Routledge. P. 1-14.
- _____ (2005). "Improvisation of Power". *The Greenblatt Reader*. Ed. Michael Payne. Malden: Blackwell. P. 161-196.
- _____ et al. (2006). *The Norton Anthology of English Literature*. 2nd Vol. 2nd ed. London: W.W. Norton & Company.
- Hansen, Per Krogh (2007). "Reconsidering the Unreliable Narrator". *Semiotica*. P. 227-246.
- Lehtimuki, Markku (2005). *The Poetics of Norman Mailer's Nonfiction: Self-Reflexivity, Literary Form, and the Rhetoric of Narrative*. Diss. Tampere University.
- Lodge, David (1992). *The Art of Fiction.* London: Penguin Books.
- Murdoch, Iris (2000). *The Bell*. London: Vintage Books.
- Olson, Greta (2003). "Reconsidering Unreliability Fallible and Untrustworthy Narrators". *Narrative*. 11.1. P. 93-109.
- Prince, Gerald (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. New York: Mouton.
- Rivkin, Julie & Michael Ryan (2004). *Literary Theory: An Anthology*. 2nd ed. Malden: Blackwell.
- Sartre, Jean-Paul (2000). *Nausea*. Trans. Robert Baldick. London: Penguin Books.
- _____ (1945). *The Age of Reason*. Trans. Eric Sutton. New York: Penguins.
- _____ (1986). *The Reprieve*. Trans. Eric Sutton. New York: Penguins.
- Strawson, Galen (2004). "Against Narrativity". *Ratio*. XVII. P. 428-452.
- Sulcas, Rosalyn Lee. (1988). *Narrative Techniques in the Novels of Iris Murdoch*. Diss. University of Cape Town.