-- Literary Text Research ---------
Summer 2023, 27(96), 203-228
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2021.44146.2737

ATU PRESS

Original Research
Received: 25/Jun/2019
Accepted: 10/May/2021
ISSN:2251-7138
eISSN:2476-6186

Multi-Layered Position and Structure of Focalization Relationships in the Story; A Case Study of Three Short Stories of Viria, Survivor, and Sleep

Mahmood Ranjbar–

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Guilan, Guilan, Iran

Abstract

One of the methods of the fictional literature critique is to examine the story's position on the basis of its narrative. Each fictional situation includes three aspects of "person, state, and vision." Investigating the features and analyzing the angle of vision and storytelling to understand how the narrator's "time, spatial, and psychological" views function is one of the topics of interest to the narratologists. In this research, a descriptive-analytical method with a look at the three functions mentioned, including the aspect and focalization and the personal status of three short stories with the theme of war from the second collection of stories "Yusuf" has been analyzed. The purpose of this study is to first examine the quality of the process of perception and belief in the narrative practice with the narrative position element. In the second part, we have tried to show how the placement of materials and narratives makes the audience think of the narrator's viewpoint and position in his mind. This virtual partnership, with the trust of the audience in the narrator through the personal situation, makes it possible for the audience to arrange the sequence of the story events in order to understand the psychological pleasure of living to see and think about an act or event.

Keywords: Story Critique, Narrative, Focusing, Short Story of Yusuf, Personal Position۸

– Corresponding Author: mranjbar@guilan.ac.ir

How to Cite: Ranjbar, M. (2023). Multi-Layered Position and Structure of Focalization Relationships in the Story; A Case Study of Three Short Stories of Viria, Survivor, and Sleep. *Literary Text Research*, 27(96), 203-228. doi: 10.22054/LTR.2021.44146.2737

-- متن‌پژوهی ادبی---------
دوره ۲۷، شماره ۹۶، تابستان ۱۴۰۲، ۲۰۳-۲۲۸
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2021.44146.2737

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۰
ISSN: ۲۲۵۱-۷۱۳۸ eISSN: ۲۴۷۶-۶۱۸۶

موقعیت چند لایه و ساختار رابطه‌های کانونی‌سازی در داستان
مطالعهٔ موردی: سه داستان کوتاه ویریا، بازمانده، خواب

محمود رنجبر* دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران

چکیده

یکی از شیوه‌های نوین نقد داستان، بررسی و تحلیل موقعیت داستانی است. هر موقعیت داستانی سه وجه «شخص، حالت و دیدگاه» را شامل می‌شود. با بررسی زاویهٔ دید و موقعیت داستانی می‌توان به درک چگونگی عملکرد دیدگاه‌های «زمانی، مکانی و روان‌شناختی» راوی نائل شد. در این پژوهش با روشی توصیفی-تحلیلی و با نگاهی به سه کارکرد یاد شده، شاملوجه، کانونی‌سازی و موقعیت شخص‌گانه، سه داستان کوتاه با درونمایهٔ جنگ از دومین مجموعه داستان‌های «یوسف» تحلیل شده است. هدف از این پژوهش در وهلهٔ نخست بررسی کیفیت فرآیند ادراک و باورپذیری عمل روایی با عنصر موقعیت داستانی است. در بخش دوم تلاش کرده‌ایم تا نشان دهیم چگونه جانماییِ مصالح و مواد داستانی باعث می‌شود مخاطب با دیدگاه و موقعیت راوی در ذهن خود همذات‌پنداری کن. نتایج نشان می‌دهد مخاطب در این داستان‌ها بازتاب رویدادها و جهانِ مجسم را از نگاه شخصیتی غیر از راوی می‌بیند. همچنین نویسندگان سه داستان یادشده تلاش کردند با انتقال احساسات و انعکاس رفتار شخصیت‌ها از طریق پژواک احساسات و به روش تک‌گویی درونی غیرمستقیم، همسویی و همدلی مخاطب با اتفاقات داستان را برانگیزانند.

کلیدواژه‌ها: نقد داستان، روایت، کانونی‌سازی، داستان کوتاه یوسف، موقعیت شخص‌گانه.

* نویسنده مسئول: mranjbar@guilan.ac.ir

مقدمه

روایت‌شناسی[1] از علوم نوپدید نظری و از شاخه‌های ساخت‌گرایی است که تلاش می‌کند از «یافته‌های این دانش به جنبه‌های دیگری چون ادبیات راه یابد» (Bain, 1991: 1396). این دانش برای مطالعهٔ دستور زبان روایت، فرآیند ارتباط و ادراک جهانی‌های متن، مورد استفاده قرار می‌گیرد. این دانش نظری با گسترش مباحث زبان‌شناسی از اوایل قرن بیستم و به همت گروهی از منتقدان جوان مکتب فرمالیسم به عنوان روشی برای تحلیل سه سطح از ادراک روایی؛ یعنی داستان، روایت و روایت‌گری معرفی شد. از نظر سیر در زمانی، روایت‌شناسی سه دورهٔ پیش‌ساختارگرا تا (۱۹۶۰)، ساختارگرا (۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) و پساساختارگرا را دربر می‌گیرد. ولادیمیر پراپ[2] (۱۸۹۵-۱۹۷۰) با بررسی بیش از یکصد قصهٔ پریان، نخستین گام را در عرصهٔ شناخت دستور زبان روایت و روابط درونی آن برداشت. وی با تحلیل قصه‌های بومی روسیه تلاش کرد تا با طبقه‌بندی روایتِ قصه‌ها نظمی درونی در آن‌ها را نشان دهد. وی در این قصه‌ها نشان داد که روایت با یک صحنهٔ آغازین[3] به معرفی شخصیت اصلی قصه می‌پردازد. آنگاه آرامش اولیهٔ قهرمان با خلأ و یا گم شدن محبوب دچار تنش یا اصطلاحاً گره‌افکنی[4] می‌شود. قهرمان برای رفع نگرانی‌ها و جدال با نماد بد طینتی به ستیز با او می‌پردازد، اما دچار بحران[5] می‌شود. در اینجاست که قصه به نقطهٔ اوج[6] خود می‌رسد. در جدال با ضد قهرمان وجوهی از ظرفیت‌های پنهان و شگفت‌آور قهرمان و یاری‌گرانش به ظهور می‌رسد که سرانجام به پیروزی او ختم می‌شود.

در داستان‌های امروز، آنچه از خلال فرآیند عمل روایی صورت می‌گیرد بر مبنای همین ساختار ساده و رابطه‌های منظم درونی نیست. در این داستان‌ها عناصر روایی و فرم‌های از هم گسیخته و روایت‌های ناپیوسته، نقش اساسی در فهم روایت و محتوای داستان دارند. یکی از پرسش‌های اساسی در ادراک داستان‌ها آن است که عناصر روایی با خصلت دیر آشکار خود در پنهان کردن یا غیاب/ سلب یا ایجاب پیام داستان چگونه احساسات را به خواننده منتقل می‌کنند؟

---

1. narratolgy
2. Propp, V.
3. opening scene
4. complication
5. crisis
6. climax

از منظر محققان ادبی، یکی از ویژگی‌های مهم در ارتباط‌گیری مؤثر نویسنده با خواننده (مخاطب)، کیفیت انتخاب و به کارگیری رویدادها و شخصیت‌هاست، اما این فرآیند چگونه شکل می‌گیرد؟ چگونه یک موضوع واحد با «ترتیب زمانی» مختلف و از «مکان‌های» گوناگون و «زوایای» متعدد برای مخاطبان جالب توجه می‌شود؟ پرسشِ هموارهٔ منتقدانی که با یک متن روایی مواجه هستند، بررسی چگونگی رابطهٔ اجزا و عمل روایت در انسجام بخشی ساختار و درونمایه، برای تأثیرگذاری است. این پرسش‌ها با سازوکار ادراک روایی، همچنین صدق و کذب مواد داستانی که بیشتر به حوزهٔ روان‌شناختی برمی‌گردد، نقش موقعیت راوی را برای تأثیرگذاری و درک رویداد بسیار مهم می سازد.

مخاطب با شنیدن یا خواندن هر متن روایی با موضوعاتی مواجه است که به لحاظ زمانی در گذشتهٔ اکنونِ وی و راوی اتفاق افتاده است. «در واقع روایات دربر دارندهٔ رویدادهایی هستند که از نظر مکانی و مهمتر از آن از نظر زمانی با راوی و مخاطب فاصله دارند» (تولان[1]، ۱۳۸۶: ۱۸). شخصیت و رویدادهای متن نیز می‌تواند، حقیقتی از تجربهٔ زیسته راوی یا مخاطب باشد، اما با تردید می‌توان گفت که عمل تجربه شده، در جهان واقعِ کسی رخ داده باشد. به عنوان مثال، در رویدادی مثل جنگ ایران و عراق با حوادثی مواجه هستیم که در جهان واقع اتفاق افتاده است، اما در تحلیل محتوایی آثار داستانی جنگ می‌توان دریافت که بسیاری از حوادث و حتی کنش شخصیت‌های داستانی به ترتیب عینیِ آن چیزی که در جهان پرتلاطم جنگ اتفاق افتاده، نبوده است، بلکه آنچه در پذیرش فرآیند باورپذیری عمل روایی به ویژه داستان‌هایی مثل وقایعِ حادثه‌مند نقش حیاتی دارد، عنصر موقعیت داستانی (شخص-گانه) راوی است که باعث می‌شود تا مخاطب با همسو پنداری راوی در ذهن خود و اعتماد به وی، تصنع در ترتیب و توالی رویدادها را به منظور درک لذتی که راوی از زیستن برای دیدن و فکر کردن پیرامون یک عمل یا رویدادها به دست می‌آورد، تجربه کند. با تحلیل موقعیت داستانی می‌توان چگونگی عملکرد دیدگاه‌های «زمانی، مکانی و روان‌شناختی» متن روایی را مورد بررسی قرار داد، اما کارکرد تعیّن‌بخشی به موقعیت یک متن روایی چیست؟ آیا جایگاه راوی نسبت به متن روایت شده، تأثیر خود بسنده دارد؟ برای پاسخ به این پرسش می‌توان نحوهٔ عمل راوی یا زاویهٔ دید وی رابا توجه به نظریهٔ موقعیت زمانی و مکانی و

---

1. Toolan, M.

کانونی‌سازی مورد بررسی قرارداد تا به نحوهٔ بافت و ساخت روایتِ داستان، چگونگیِ گسترش روایت در اشکال سه گانهٔ برشمرده پی برد.

در این پژوهش تلاش شده است به روشی توصیفی، تحلیلی و با نگاهی به سه وجه «شخص، حالت و دیدگاه» کیفیت درک مخاطب را مورد بررسی قرار دهیم. برای نشان دادن مصادیق بحث از سه داستان کوتاه معاصر با موضوع جنگ به نام‌های «بازمانده، ویریا و خواب» از دفتر دوم مجموعه داستان‌های یوسف (۱۳۸۶) بهره گرفته‌ایم.

شیوهٔ مورد نظر در این پژوهش می‌تواند در غالب آثار داستانی معاصر مورد استفاده قرارگیرد. تفاوت داستان‌های مورد نظر این پژوهش به ساخت و پرداخت دو سویهٔ نویسندگان در روایت متصل به امر واقع است. نویسندگان این داستان‌ها از نسل دوم جنگ هستند و این رویداد را ندیده‌اند، بنابراین، ادراک آن‌ها از جنگ تابع چیستی شرایط زمانی، مکانی و روان‌شناختی و جوهره‌های همسان و تعیّن‌یافته محیطی است. شناخت ساختاری در به‌کارگیری عناصر روایی بیانگر «کنش متقابل درونی استوار به منطق مکالمه در سخن است» (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۱۰). با توجه به موقعیت چندآوایی و مشارکتی در جامعهٔ پس از جنگ ایران، شاهد پژواکی بازتابیده شده در داستان‌ها هستیم. راوی از موقعیت شخص‌گانه بهره می‌برد تا با تک‌گویی درونی، اشخاص داستان را در خلأ روایی وارد کند. در این نوع روایت‌ها صدای شخصیت‌ها، پژواکی است که به گوش مخاطب می‌رسد. کیفیت کارکرد موقعیت شخص‌گانه زمینه‌ای را فراهم می‌کند که در آن «خواننده جهانِ مجسم را از نگاه شخصیتی نظاره می‌کند که راوی نیست». بررسی این عملکرد روایی در سه داستان معاصر ظرفیت‌های حضور شخصیت‌ها در همهٔ جوانب ارادی و غیرارادی من روایی را نشان می‌دهد.

داستان کوتاه «بازمانده» نوشتهٔ علی‌مهر (یوسف، ۱۳۸۶: ۱۳۹-۱۴۵) دربارهٔ رزمنده‌ای است که دستش را در جبهه از دست می‌دهد. او تلاش می‌کند تا دست جدا شده‌اش را در قبرستان شهرش دفن کند. بنابراین، به دور از چشم مردم در گوشه‌ای از قبرستان دستش را دفن می‌کند و قرار می‌گذارد که وقتی فوت کرد، او را در کنار دستش قرار بدهند. قهرمان داستان، بعد از سال‌ها از آن ماجرا بر سر مزار دست خود آمده تا با آن تکه از بدنش نجوا کند. این گفت‌وگو باعث زنده شدن خاطرات جنگ می‌شود.

داستان «ویریا» نوشتهٔ خسرو مؤمنه (همان: ۱۰۳-۱۲۰) دربارهٔ ارکواز صفدری، پسری ۱۲ ساله از ایلات عشایری زولهٔ کرمانشاه است که پدرش در عملیات مرصاد شهید شده است.

او تحت سرپرستی پدر بزرگش با مادر خود «گلتوب» همراه سایر عشایر کوچ می‌کند. بحران داستان با پیشنهاد ازدواج مجدد مادرش از سوی یکی از زنان ایل به نام میمی صبور آغاز می شود؛ ارکواز مخالف این ازدواج است.

در داستان «خواب» نوشتهٔ خسرو عباسی خودلان (همان: ۱۴۷-۱۵۳) قدیر که به دلیل تیراندازی به پیشانی عراقی‌ها «قدیر هندی» مشهور شده است، تلاش می‌کند تا نگهبان برج دیدبانی عراق را مورد هدف قرار دهد. او نشانه می‌گیرد که به پیشانی او بزند، اما به دلش می‌آید که این عراقی متأهل باشد، شانه‌اش را نشانه می‌گیرد و می‌زند تا چند ماهی خانه‌نشین باشد و به سر وقت خانواده‌اش برسد.

۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ موقعیت داستانی و ارتباط آن با کانونی‌سازی برای ادراک مخاطب، آرای مختلفی وجود دارد. پیش‌درآمد موقعیت داستانی نقطهٔ‌دید[1] (منظر و دیدگاه) است که می‌تواند دو وجه زمان و مکان را نیز با خود داشته باشد.

هنری جیمز[2] نخستین کسی بود که در اوایل قرن نوزدهم به رابطهٔ این سه‌گانه (نقطهٔ‌دید، زمان و مکان) پی برد و از نقطهٔ دید در ادبیات سخن به میان آورد (میرصادقی، ۱۳۶۰: ۴۴۶). بعدها بوریس آسپنسکی[3] (۱۹۷۳) و راجر فالر[4] (۱۹۸۶) زاویهٔ دید را از دیدگاه نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی به عنوان یک پدیدهٔ فرهنگی مورد بررسی قرار دادند (ر.ک: مارتین[5]، ۱۳۸۲: ۱۰۰). در ایران نیز پژوهش‌های متعددی دربارهٔ زاویهٔ دید در داستان صورت گرفته است. از جمله «عنصر راوی در داستان‌های کهن و داستان‌های امروزی» نوشتهٔ شریف‌زاده (۱۳۷۷).

لزگی و سجادی صدر (۱۳۸۴) در پژوهشی با عنوان بررسی امکانات روایی زاویهٔ دید سوم شخص محدود و دانای کل به بررسی زاویهٔ دید در داستان‌های هیچکاک پرداخته‌اند. لزگی (۱۳۸۵) همچنین در حوزهٔ ادراک فیلم برمبنای روایت و زاویهٔ دید نیز در پژوهشی با عنوان درآمدی بر درک و فهم روایت به مفهوم روایت و سازوکارهای آن پرداخته است.

---

1. Point of view
2. James, H.
3. Aspen ski, B.
4. Fowler, R.
5. Martin, W.

حسنی‌راد (۱۳۸۹) در پژوهشی با عنوان «کانونی‌سازی ابزاری برای روایت‌گری» به بررسی ساختار روایت بر مبنای کانونی‌سازی پرداخته است.

با جست‌وجوهای صورت گرفته تاکنون پژوهشی بر مبنای تحلیل زاویهٔ دید و موقعیت داستانی برای درک چگونگی عملکرد دیدگاه‌های «زمانی، مکانی و روان‌شناختی» راوی در داستان‌های کوتاه صورت نگرفته است.

۲. بحث

۲-۱. موقعیت داستانی

زاویهٔ دید، تعامل موقعیت، زمان و روایت است. در تعریفی موجز از این عنصر داستانی آمده است: «زاویهٔ دید به موقعیتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت اتخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه حوادث داستان را ببیند و بخواند» (مقدادی، ۱۳۸۷: ۱۳۴). در سایر مباحثی که از زاویهٔ دید ارائه شده بر تأثیر زاویهٔ دید برای انتقال مصالح و مواد داستانی به خواننده تأکید شده است. بنابراین، برای بررسی نقش و جایگاه زاویهٔ دید به سه عامل توجه می‌شود (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۵):

۱- شخص (اول شخص، سوم شخص و به ندرت دوم شخص)

۲- حالت (شیوهٔ روایت) چگونگی عرضهٔ شخصیت‌ها و اینکه راوی در بیرون داستان است یا یکی از شخصیت‌هاست.

۳- بُعد (دیدگاه) یعنی جایگاه راوی، حضور یا عدم حضور او، نگاه درونی یا بیرونی و فاصلهٔ ویاز وقایع.

با ظهور انقلاب صنعتی و تردید در اندیشهٔ مطلق‌انگارانهٔ ادراک مفهوم زمان و مکان که از سوی ارسطو[1] و نیوتن[2] صورت گرفته بود، نظریهٔ نسبیت انیشتین[3] آخرین میخ را بر تابوت مطلق‌انگاری این مفاهیم کوبید؛ به گونه‌ای که «مکان نسبی شد و در همان حال خوزه اُرتگاگاست، یادآور شد که درک غایی یا مطلق، تنها زمانی ممکن است که تعدادی بی‌شمار از زاویه‌های دید را به یکدیگر متصل کنیم تا تصویر کلی و کامل حاصل شود. در نتیجه درک انسان از مکان به زاویهٔ دید متکی شد (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۸۷). والاس مارتین سه عامل

---

s. Arastū.
2. Newton, I.
3. Einstein, A.

نقطه دید را «فاصله»، «زاویهٔ دید یا کانون» و «هویت و جایگاه راوی» می‌داند. از نظر وی، «فاصله» به منزلهٔ درک میزان جزئیات و خودآگاهی عرضه شده در داستان است که از نزدیکی و صمیمیت به دوری می‌رسد (مارتین، ۱۳۸۲: ۹۱). فاصله در نقطهٔ دید به دو شکل فاصلهٔ زمانی و مکانی نشان داده می‌شود و از دو وجه ترتیب و تقدم برخوردار است. دیدگاه‌های روایی از نقطهٔ ثقل زمانی، مکانی و روان‌شناختی بهره می‌برد.

الف- دیدگاه زمانی

این دیدگاه، زمان داستان را با زمان واقعی بررسی می‌کند. در این زمان نوعی رفت و برگشت بین زمان وقوع رویداد در داستان و زمان خوانش متن وجود دارد. خواننده مقدار زمان صرف شده برای تحقق همان رویداد در داستان را با عالم واقعو زمان متن مقایسه می‌کند.

در داستان «ویریا» این برهم‌کنشی از طریق ارجاع به تاریخ نشان داده می‌شود: «رادیو خبر می‌خواند: با گذشت سه سال از پذیرش قطعنامهٔ ۵۹۸ روند رد و بدل کردن اسرا بین دو کشور ایران و عراق همچنان در سال هفتاد و سه هم ادامه دارد!» (یوسف، ۱۳۸۶: ۱۰۷). ژرار ژنت[1]، در باره روند گاه‌شماری روایت و زمان توصیف شده، زمان خواندن روایت را «طول زمانی» نام می‌نهد و ترتیب دیگری را در روایت نشان می‌دهد که در آن شخصیت می‌تواند، رویدادهای گذشته یا آینده را شرح دهد. در وجه سوم زمان‌مندی روایت، وی به تناوب زمانی می‌پردازد که در آن هر رویداد یک یا چند بار نقل می‌شود. ظهور چند بارهٔ یک رویداد را می‌توان فقط یک بار نقل کرد (همان: ۹۱). هر چقدر این ترتیب و ارتباط‌ها غیرتصادفی و طبیعی جلوه کند، مخاطب در تشخیص روایت از غیرروایت راحت‌تر و پذیرای آن خواهد بود.

ب- دیدگاه مکانی

راوی برای نشان دادن شخصیت یا رویدادهای داستان به ناگزیر مکان‌مند است. مکان، همواره پس زمینهٔ داستان به شمار می‌رود؛ به گونه‌ای که با بررسی جایگاه راوی، عمق یا سطح دید،کوچکی یا بزرگی اشیاء، اهمیت رویداد را از دید وی -با تفسیری که از آن‌ها دارد- نشان می‌دهد. در داستان‌هایی که ابتنایی بر تاریخ دارند، تأکید بر مکان بسیار با اهمیت

1. Genette, G.

است. در داستان ویریا در همان خط نخست مکان داستان نشان داده می‌شود؛ «قلهٔ بازی دراز یکسر خرّم بود و عطر شبدر کوهی همه جا پیچیده بود. دو سیاه چادر روی سینه قله برپا بود» (یوسف، ۱۳۸۶: ۱۰۳).

گاهی دیدگاه مکان‌مند با کاربرد لهجه‌ها و گویش‌ها برجسته‌سازی می‌شود؛ «گلتوب جان تو هنو جوانی و خازمنی کن! فراوان داری تا رنگ به رخساره‌ت هس، شو بکن» (همان).

پاول سیسمون[1] در کتاب «زبان، ایدئولوژی و دیدگاه» (۱۹۹۳) چهار نوع دید موقعیت (مکانی) را به تفصیل مورد بحث قرار می‌دهد (افخمی و علوی، ۱۳۷۲: ۶۰):

۱- دید ایستا: راوی یک مکان را طوری توصیف می‌کند که گویی خودِ او در یک نقطه، ثابت و بی‌حرکت ایستاده و ناظر آن مکان است. در داستان کوتاه «خواب» این شیوه روایی به‌کار رفته است. تمام داستان در پشت یک خاکریز می‌گذرد و راوی در جایی که ایستاده، برجکی را در روبه‌روی خود نشان می‌دهد که در تیررس اوست و یک نیروی عراقی در آن نگهبانی می‌دهد؛ «از خاکریز پایین می‌خزد. همان‌جا قامت می‌بندد. برجی باریک و استوانه‌ای روی تپه است. دوتا پنجره کوچک، یکی بالا و یکی پایین درست در یک راستا... مردی دو سه بار می‌آید و تند رد می‌شود. زیر پوش چرکی پوشیده» (یوسف، ۱۳۸۶: ۱۵۰).

۲- دید متحرک (متغیّر): راوی در موقعیت متحرک قرار دارد؛ یعنی در حال حرکت است و فاصله‌اش با دیگران و محیط، متغیر است. در این داستان‌ها رویدادها عینی است و افراد کنشگر در داستان متعدد هستند. در داستان ویریا با نوجوانی ۱۲ ساله به نام ارکواز مواجه هستیم که به مقتضای سن از جنب و جوش زیاد برخوردار است؛ دید متحرک راوی سوم شخص در آغاز داستان مخاطب را به میان دشت‌های سرسبز ایلام می‌برد: «ارکواز دوازده ساله، گلهٔ کوچکش را از بالای شیب دامنه به طرف سیاه چادرشان هی زد و رها و یله می‌آمد و برای خودش کمراشل می‌خواند. ولی در ذهنش حادثه‌ای را می‌کاوید که از آن ترس داشت» (همان:۱۳۸)

۳- دید کلی: راوی در دید کلی، خود را بیننده‌ای کاملاً هوشیار و مسلط به صحنه نشان می‌دهد و با نگاهی کلی مانند پرندهٔ در پرواز، مناظر را می‌بیند. در داستان «بازمانده» راوی سوم شخص مانند دوربینی از بالا ناظر بر صحنه است؛ «مرد وارد که شد، خواند: السلام علی

1. Simpson, P.

اهل لااله الا الله... توی یک دستش یک دسته گل بود و یک بطری خالی جای دست دیگرش تا آرنج توی آستینی که گذاشه بود داخل جیبش، خالی بود» (همان: ۱۳۹).

۴- دید متوالی (جزیی): راوی به صورت متوالی دید خود را از یک شخصیت به شخصیت دیگر و از یک صحنه به صحنه دیگر متمرکز می‌کند و این وظیفه به خواننده محول می‌شود که توصیفات مجزا و جزیی را به صورت تصویری منسجم ببیند. در داستان‌های معاصر مبتنی بر عنصر گفت‌وگو برای روایت‌های چند لایه از دید متوالی برای توصیف مجزا و جزیی بهره می‌گیرند. در هر سه داستان مورد بررسی نیز بخش‌هایی به شیوهٔ دید متوالی روایت شده است.

ج- دیدگاه روان‌شناختی

روابط بین راوی و شخصیت‌ها منجر به چگونگی دیدن آن شخصیت از سوی راوی می‌شود؛ در نتیجه راوی نسبت به یک شخصیت یا رویداد از منظر ادراکی و به شکلی پیچیده و برجسته‌سازی شده، مواجه می‌شود و با شخصیت یا رویداد دیگر سطحی برخورد می‌کند.

روایت‌شناسان به کارکرد زاویهٔ دید از منظر دیگری نیز توجه دارند. آنان سویه‌ای از ضلع سوم متن و نویسنده را خواننده می‌دانند. نویسنده روایت می‌کند تا پیامی را به خواننده منتقل کند. رابطهٔ بین تصور اینکه نویسنده‌ای تنها خودش خوانندهٔ روایتش باشد، امری تقریباً غیرممکن است، جهان بی‌مخاطب؛ یعنی مرگ روایت، «شناخت ساختار رابطه‌ها بر پایهٔ چگونگی روایت» زمینه‌ای بود تا «فرانس اشتانسل[1]» (۱۹۲۳) اتریشی با ارایهٔ مفهوم «موقعیت داستانی» تلاش کند به راوی و کیفیت عمل روایت بپردازد. «در واقع چگونگی روایت یا زاویهٔ دید که موقعیت یک داستان را تعیّن می‌بخشد، بن‌مایه و پایهٔ نظریهٔ وی بود» (فلکی، ۱۳۸۲: ۶۳). در موقعیت داستانی اشتانسل، کارکرد دیدگاه‌های سه‌گانهٔ فالر برای درک درست لایه‌ها و ساختار رابطه‌های کانونی‌سازی را می‌توان به شرح زیر مشاهده کرد:

۱- موقعیت داستانی نقّال: در این موقعیت، راوی بر فراز اشخاص و رویدادهای جهان برساختهٔ داستانی حضور دارد و با توصیف خود تلاش می‌کند شخصیت‌های داستانی را به جای اینکه نشان دهد، بگوید (توصیف به جای نمایش)؛ در نتیجه خواننده به جای عمل داستانی با صفات مواجه می‌شود. اشخاص داستانی نقش‌هایی را بازی می‌کنند که راوی فکر

1. Stanzel, F.

می‌کند. داستان در این موقعیت با زاویهٔ دید بیرونی و سوم شخص روایت می‌شود. راوی هم با اشخاص ارتباط دارد و هم با مخاطب. افعال نیز در گذشتهٔ راوی شکل گرفته است. بنابراین، از صیغهٔ ماضی افعال استفاده می‌شود. بهره‌گیری نویسندگان معاصر از این شیوه، ذهنیت ضعف در روایت داستان از منظر دانای کل را که برخی منتقدان مطرح می‌کند، دچار تردید کرده است. در واقع رویکرد نویسندگان معاصر به کاربرد شیوهٔ دانای کل نشان می‌دهد که ارزش یک داستان نه در نوعِ روایت که در چگونگیِ روایت نهفته است (همان: ۶۴). نویسنده در داستان «بازمانده» که به عنوان گفت‌وگوی درونیِ شخصیت اصلی با یکی از اعضای بدن خود است، تلاش می‌کند تا با ساختی دراماتیک، کشش و جذابیت بیشتر، مشارکت و فعالیت هوش خواننده در داستان را در فضای داستان قرار دهد (ر. ک: مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۳۰۹-۳۰۸).

۲- موقعیت من- راوی: در این موقعیت، راوی مانند شیوهٔ سنتی دانای کل، بر امور گذشته، حال و آیندهٔ شخصیت‌ها و رویدادها، احاطه ندارد. منظر وی افقی است. بنابراین، راوی در این موقعیت هم سطح اشخاص دیگر داستان است. او مانند یکی از اشخاص، فضای داستان را درک می‌کند. راوی از زاویهٔ دید درونی و با کاربرد ضمیر «من» یا «ما» در حوادث داستان مشارکت داشته، ناظر مداخله‌گر یا شنوندهٔ مستقیم آن بوده است. همسویی با اتفاقات داستان، وجه همدلی مخاطب را به همراه دارد. در این موقعیت، وجه شخصیتی یا ادراکی راوی، بیشتر نمایان می‌شود تا جایی که برخی خوانندگان، من راوی را با من نویسنده یکسان می‌دانند. همچنین توصیف داستانی در این موقعیت، نقش کمرنگی در داستان دارد و مخاطب به جای صفات اشخاص یا رویدادها با عمل آن‌ها مواجه می‌شود. این نوع موقعیت به مخاطب فرصت می‌دهد تا دربارهٔ انضمام صفات به اشخاص یا رویدادهای داستانی، وارد داستان شود و به زعم خود در بارهٔ آن‌ها قضاوت کند.

۳- موقعیت داستانی شخص‌گانه: در زاویهٔ دید دانای کل، معمولاً نوعی تک‌آوایی در داستان حاکم می‌شود، اما با ترکیب زاویهٔ دید و تغییر آن، داستان چندآوایی (polyphony) و مشارکتی می‌شود. در این نوع روایت که شکل سامان یافتهٔ تک‌گویی درونی غیرمستقیم است، راوی با زاویهٔ دید درونی، روایت را برعهده دارد. داستان به جای داشتن یک راویِ مشخص، بازتابانده می‌شود. گویی اشخاص داستان در خلأ روایی قرار دارند. گفتار آن‌ها در متن، پژواکی است که به گوش مخاطب می‌رسد. گویی انعکاس آن، برخاسته از همهٔ

اشخاص و رویدادهای داستانی هست و نیست. «خواننده جهانِ مجسم را از نگاه شخصیتی نظاره می‌کند که راوی نیست» (همان: ۶۵). راوی دوم است که به عنوان نویسنده، ردپایی از خود به جا نمی‌گذارد.

یکی از ویژگی‌های موقعیت داستانی شخص‌گانه بهره‌گیری از تک‌گویی درونی است. در تقسیم‌بندی تک‌گوییِ درونی سه بخش زیر در دو داستان بازمانده و خواب به کار رفته است:

۱- تک‌گویی درونی مستقیم شامل: الف: تک‌گویی درونی روشن، ب: تک‌گویی درونی گُنگ (جریان سیال ذهن[1])

۲- تک‌گویی درونی غیرمستقیم

۳- شیوهٔ مختلط (دانای کُل+ انواع تک گویی) (همان: ۵۶).

در تک‌گویی درونی، روایت در بستری از خاطره‌های فروخفته و اندیشه‌های سامان نیافته قدرت ظهور می‌یابد. تموّج اندیشه در انتقال احساسات درونی شخصیت، رویدادها و حتی اشیاء داستان، ظرفیت‌های حضور در همهٔ جوانب ارادی و غیر ارادی را فراهم می‌کند. در چنین روایت‌هایی راوی کاملاً پنهان است. راوی قصد ندارد که احاطهٔ خود را در کل روایت نشان دهد. بنابراین، تلاش می‌کند تا خواننده نیز همچون وی به جهان داستان که رویدادها و اعمال شخصیت‌ها در آن بی‌هیچ دلیلی به هم وابسته‌اند، پرتاب شود و خوانش خود از متن روایی را بدون مناسبات ادبی و صرفاً بر مبنای تخیل درونی خویش دنبال کند. شیوهٔ بیان اگر در شکل ساده و روشن باشد، تک‌گویی مستقیم است و اگر در شکل گُنگ و در هم پیچیدهٔ جملات صورت گیرد، تک‌گویی درونیِ گُنگ نام می‌گیرد. در شکل تک‌گویی درونی غیرمستقیم پرش‌های بی‌فاصلهٔ راوی از موقعیت خویش، موجب پیچیدگی داستان می‌شود. در واقع راوی به واسطهٔ منِ دیگر خود، داستان را روایت می‌کند. در نتیجه، خواننده با «او» سر و کار دارد که کسی جز «منِ دیگر» راوی نیست.

در داستان بازمانده این شیوهٔ روایت باعث تک‌گویی‌های نمایشی می‌شود. «چند لحظه به سنگ قبر خیره شد. بعد نفسش را بیرون داد و گفت: هفته قبل مأموریت بهم خورد که نتونستم بیام البته دو هفته که نشد. چهارشنبه قبلی‌اشاومده بودم..» (یوسف، ۱۳۸۶: ۱۴۰).

1. stream of consciousness

در لایهٔ دیگری از این نوع با روایت از زاویهٔ دید سوم شخص مواجه می‌شویم؛ در این نوع ارتباطی بین دخالت راوی/ نویسنده وجود ندارد. همهٔ گفتارهای روایی در ذهن یکی از اشخاص داستان می‌گذرد، اما اندیشهٔ وی در قالب سوم شخص ارائه می‌شود. گاهی این زاویهٔ دید به اول شخص برمی‌گردد؛ یعنی کسی که حوادث از اندیشهٔ وی با سوم شخص روایت می شود و بدون فاصلهٔ متنی یا چرخش داستانی، درون روایت می‌آید (تک‌گویی درونی مستقیم). در داستان «خواب» تک‌گویی درونی در دو سطح اکنون شخصیت داستان و گذشتهٔ وی به صورت خاطره نمایان می‌شود. شخصیت اصلی داستان که اکنون درون سنگری نشسته، اسلحه قناسه در دست دارد و با دوربین آن سربازی را می‌بیند که درون برجکی در حال نگهبانی است. کشمکش بیرونی (جنگ و کشتار) او را به کشمکش درونی می‌کشاند. از این تصویر به بعد، خواننده با تک‌گویی درونی مستقیم قهرمان داستان مواجه است:

«صدای خفه گلولهٔ قناسه و پکیدن جمجمه‌اش [کشمکش بیرونی] را توی ذهنم مجسم می‌کنم اون دیدبانی که می‌بینی،آخر خطه، هر کی بلیتش می‌بره، می‌آرنش اونجا [کشمکش درونی] چشم که باز می‌کنم و نگاه که می‌کنم، گلوله به شانه‌اش می‌خورد و پرتش می‌کند به سمتی از اتاقک مدور برج که توی دید ما نیست» (همان: ۱۵۱).

داستان با ضمیر اول شخص من روایتی جریان می‌یابد؛ تمهید روایی آن است که بینندهٔ ماجرا و کسی که دربارهٔ او صحبت می‌کند، شباهت زیادی به هم دارند؛ به گونه‌ای که تفکیک آن‌ها از یکدیگر دشوار به نظر می‌رسد:

«باد می‌پیچد در حفرهٔ گوشم و صدای قدیر توی سرم چند تا صدا می‌شود. غلاف سرد فلزی لولهٔ قناسه‌اش گاه گاهی با گردن و نرمای تنها باقی ماندهٔ از لالهٔ گوشم تماس پیدا می‌کند و لرزشی توی تیره پشتم می‌اندازد» (همان: ۱۴۷).

در داستان «ویریا» نیز روایت با سوم شخص آغاز می‌شود، اما در ادامه به روایت به اول شخص تغییر می‌کند:

«ارکواز دوازده ساله، گلهٔ کوچکش را از بالای شیب دامنه به طرف سیاه چادرشان هی زند و رها و یله می‌آمد و برای خودش کمراشل می‌خواند. ولی در ذهنش حادثه‌ای را می‌کاوید که از آن ترس داشت» (همان: ۱۰۱).

در ادامه، روایت به اول شخص می‌رسد:

«او بزرگ ایل.. بزرگ طایفه مانم هس.. حرف آخر او می‌زنه.. اصلاً مخوا بدانم تو چکاره‌ای که برام تکلیف می‌ذاری..؟ حالا انقدر اونجا بمان که هوا تاریک بشه گرگا برزن سرت... به درک! [اول شخص] دایه به طرف سیاه چادرش برگشت و زیر لب غرولند می‌کرد. ارکواز آسمان را نگاه کرد. هوا داشت تاریک می‌شد، ترسید و آرام بلند شد و رفت طرف اسب، کمی علف جلوی اسب ریخت [سوم شخص]» (همان: ۱۰۵).

در شیوهٔ تک‌گویی مختلط نیز «راوی روایتش را به دانش و بینش شخصیت‌ها محدود می‌کند؛ همه چیز چنان پیش می‌رود که انگار هر یک از شخصیت‌ها راوی هستند» (احمدی، ۱۳۸۲: ۲۳۴). رؤیاپردازی و گسست زبان برای معرفی دانای کل و شخصیت‌های داستانی از شگردهای این نوع زاویهٔ دید است.

۲-۲. کانونی‌سازی

کانونی‌سازی[1] از اصطلاحاتی است که ژرار ژنت برای انتخاب اجتناب‌ناپذیر منظری محدود در روایت برگزید. این منظر، زاویهٔ دیدی است که چیزها به طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شود (تولان، ۱۳۸۶: ۱۰۸). کانونی‌شدگی از جمله مؤلفه‌هایی است که همواره در مباحث تئوری پیرامون عناصر داستانی مورد توجه منتقدان ادبیات داستانی بوده است. به لحاظ کارکردی، کانونی‌شدگی زاویه‌ای است که اشیاء از آن زاویه دیده می‌شوند. همچنین ابزار انتخاب و محدودسازی اطلاعات روایی رخدادها و موقعیت‌ها از نقطه دید یک شخص، برجسته کردن کارگزار کانونی‌کننده و خلق دیدگاه همدلانه دربارهٔ کانونی‌گر است. به عبارت دیگر، هر کانونی‌شدگی یک کانونی‌گر و یک کانونی‌کننده دارد. کانونی‌گر کارگزاری است که دیدگاهش به متن روایی سویه و جهت

1. Focalization

می‌دهد و کانونی‌شده نیز هدف کانونی‌گر است (حرّی، ۱۳۸۶: ۶۵). چنین تفکیکی دربارهٔ چند آوایی شدن داستان، نخستین بار در آرای منتقدان روسی دیده شده است. مبحث آغازین آن‌ها پیش از عناصر قصه/ داستان دربارهٔ ساختار آن بود. آن‌ها بین مادهٔ خام داستانی و روایت تفاوت قائل شدند و fabula را برای مواد کلی و توده‌وار داستان وsuzet را برای گزیدهٔ انتخابی، منسجم و فکرشدهٔ طرح داستان به‌کار بردند. این اصطلاحات در زبان فرانسه برابرهایی با عنوان داستان و سخن گفتمان (discourse) را در نظریه‌های روایت دارند. در وجه تمایز بین کلیتی خام به نام داستان و گزیده‌هایی به نام روایت، متن یا سیوژت که توسط راوی برای روایت انتخاب می‌شود، این پرسش مطرح است که چه کسی به کلیت مواد خام می‌نگرد و چه کسی از مواد انتخاب شده می‌گوید؟ صدای روایت با دیدن راوی به گوش مخاطب می‌رسد. بنابراین، راوی ناگزیر به مشاهده است و ابزار وی محدوده‌ای به نام منظر را در دست دارد که توسط راوی گفته یا نوشته می‌شود (کانونی‌شدگی).

شخصیت‌های داستان فکر می‌کنند و آن را با عمل داستانی نشان می‌دهند. به قول هیلیس میلر[1] «هیچ فکری در ذهن راوی وجود ندارد، مگر اینکه پیش از آن از ذهن یکی از شخصیت‌ها گذشته باشد» (Miller, 1993: 48). راوی، روایتگر سخنان، اعمال و گاه اندیشهٔ شخصیت‌های داستان است. این تفاوت پنداری، بین کانونی شدگی و زاویهٔ دید، توسط ژرار ژنت به ادبیات داستانی راه یافت. در واقع کانونی‌شدگی برآمدهٔ زاویهٔ دید است، اما همان‌گونه که ژنت می‌گوید: کانونی‌شدگی مرتبه‌ای از فشرده‌گویی است که معانی بصری دیدگاه و نیز معانی تلویحی معادل اصطلاحات فرانسوی؛ یعنی دید (vision) را ندارد (کنان، ۱۳۸۷: ۹۹).

۲-۳. موقعیت شخص‌گانه و کانونی‌سازی ادراکی

یکی از ویژگی‌های سه داستان مورد بررسی، گسترش طبیعی حالت و موقعیت‌های روایی شخصیت‌های داستانی در نقل روایت است. نویسندگان برای بالا بردن توانایی‌های ادراکی مخاطب تلاش می‌کنند با طرح واره‌های فطری دستور زبان به روایت بپردازند. در این شیوه، زبان روایت، نقشی بیرونی برای ایجاد ارتباط با دیگران را پدید می‌آورد و «نقش درونی برای کنترل افکار» را نشان می‌دهد.

1. Miller, H.

با بررسی سه داستان یاد شده معلوم می‌شود ساختار آن‌ها به شدت تحت تأثیر موقعیت مکانی، زمانی و ادراکی منعطف شده است؛ به گونه‌ای که می‌توان با تحلیل عناصر و ظرفیت-های پدیدآمده، ارتباط آنها با یکدیگر و در کل اثر به همراه فرازهایی از وجوه مختلف زبان راوی را نشان داد. با توجه به اینکه داستان‌های جنگ حادثه‌مند هستند، وجه قهرمان‌پروری و اغراق در موقعیت‌های زمانی و شخصیتی از جمله آسیب‌های داستان‌هایی با چنین درونمایه‌ای است.

در داستان «خواب» به دلیل غلبهٔ «راوی- قهرمان» تعلیق وکشمکش داستانی به اوج خود می‌رسد، اما نویسندهٔ داستان مذکور به دلیل غلبهٔ بُعد معنوی و اخلاقی بن‌مایه‌های داستانی و پرهیز از جنبه‌های خشن و تیرهٔ موجود در جنگ، سعی دارد تا در شیوه‌ای همدلانه با مخاطب همسو شود و او را برای رسیدن به موقعیت پایانی و رفع مشکل یاری دهد. در این داستان جنبه خشن روایت جایی است که راوی تصویر قربانی جنگ را نشان می‌دهد. او در کسری از ثانیه می‌تواند او را از بین ببرد:

«قدیر می‌گوید: بریم. تیز می‌پرم روی موتور، راه می‌افتد. گلوله به بدنش خورد یا سرش؟ [تعلیق وکشمکش]
- نمی دونم.
- اگر تپه رو دور بزنیم از اطراف می شه دید که زنده است یا... [شیوه همدلانه]» (یوسف، ۱۳۸۶: ۱۵۰).

در دو داستان ویریا و بازمانده نیز کانونی‌سازی‌ها و چشم‌اندازها متفاوت، دگرگون‌شونده هستند. به عبارت دیگر، راویان در موقعیتی قرار گرفته‌اند که به قول ژنت همراه با شرایط خاص زمانی، حقیقت واقع شدهٔ داستانی را بدون دغدغه‌های ایدئولوژیکی و فرآیندهای زبانی پیچیده روایت می کنند (Genette, 1988: 128). بنابراین، اعمال، افکار و عواطف شخصی در این نوع داستان‌ها در جهتی قرار گرفته‌اند که همسو با موقعیت داستانی هستند. از این رو، در داستان‌های یاد شده، علاوه بر رئالیسمی که با موقعیت راوی برای ساختار داستان به‌وجود آمده است، فرآیندهای اندیشیدن شخصیت‌های داستان آشکار می‌شود و گفت‌وگو موجب جان‌بخشی و تنوع صداها می‌شود تا موقعیت‌های گوناگون آن‌ها با توجه به مسأله‌ای واحد مثل جنگ به صورت مشخص‌ترین تجلی شخصیت آنان پرورش

یابد (ر. ک: لوکاچ[1]، ۱۳۷۹: ۶۹). مثلاً در داستان بازمانده با شیوهٔ راوی دانای کل و از «موقعیت مکانی دید کلی» با موقعیت راوی آغاز می‌شود:

«مرد وارد شد.. توی یک دستش یک دستهٔ گل بود و یک بطری خالی. جای دست دیگرش تا آرنج توی آستینی که گذاشته بود، داخل جیبش، خالی بود. رو به روی قطعهٔ شهدا که رسید، به طرف راست برگشت، اما ناگهان ایستاد..» (یوسف، ۱۳۸۶: ۱۳۹)

راوی دانای کل، چونان دوربینی بر فراز شخصیت دربارهٔ وی و رویدادهای داستان سخن می‌گوید. راوی دانای کل مداخله‌گر نیست، بلکه با انعکاس رفتار شخصیت کانونی‌سازی ساده را پیش روی خواننده قرار می‌دهد؛ به گونه‌ای که ما بین راوی و تمرکزدهنده شباهتی نمی‌بینیم.

در مسأله وجه (چه کسی می‌بیند؟) راویِ داستان، دانای کل نامحدود است. وی گفت‌وگوی درون ذهنی قهرمانان داستان را با رفتارهای بیرونی وی پیوند می‌دهد (مثل گفت‌وگو قدیر با خود در داستان خواب و مرد با عضوی از بدنش در داستان بازمانده)؛ بنابراین، کانونی‌شدگی داستان از کانونی برونی به درونی جهت می‌یابد تا جایی که قهرمان داستان با تک‌گویی درونی روشن، احساسات خصوصی و لحظات خود را شرح می‌دهد.

«این دنیا که از هم جدا شدیم، اون دنیا هم اگه... سخته، خیلی سخته.. تو خوب موقعی رفتی، خیلی خوب موقعی رفتی، به قول ناصر اون موقع خدا در هم می‌خرید. فقط کافی بود ناز کنی که خدا خاطرخوات بشه» (همان: ۱۴۱).

راوی در این نوع تک‌گویی، ظرفیت‌های ارادی و غیرارادی ادراک شخصیت را نشان می‌دهد. مهم‌ترین بخش این ظرفیت در داستان بازمانده، عدم ارتباط عاطفی شخصیت داستان بازمانده -که حتی نامش را نمی‌دانیم- با جهان بیرون و پیوند با گذشته‌های خویش به واسطهٔ دست قطع شده‌اش است. نویسنده تلاش می‌کند مخاطب را درگیر روایت کند، بنابراین، شیوه گفت‌وگوی درونی را انتخاب می‌کند تا زمان و مکان را در غایت توده‌وار خود دچار دگرگونی کند؛ به گونه‌ای که مخاطب با احساس نزدیکی به راوی درصدد گسترش درونی روایت، فارغ از زمان و مکان است:

1. Lukacs,G.

«چشم از خورشید گرفت و خیره به قبر [دست دفن شده‌اش] گفت: ما که همیشه با هم بودیم، تو کی و چطوری ناز کردی که من نفهمیدم؟ آهسته‌تر گفت: اگر اون امدادگر یا توی بیمارستان اهواز کسی حواسش بود، حالا تو اون زیر نبودی... و ادامه داد: ولی تو اون اوضاع نمی‌شد اون‌ها رو مقصر دونستو من که چیز واضحی خاطرم نیست» (همان: ۱۴۱).

راوی دانای کل محدود در داستان «بازمانده» به عنوان کانونی‌ساز و بدون دخالت در روند داستان از حالات شخصیت سخن می‌گوید. بنابراین، صدای شخصیت پیرامون خود را توضیح می‌دهد. خواننده همراه با صدای شخصیت به عمق احساس وی پی می‌برد. در ادامهٔ قطعهٔ بالا از داستان «بازمانده» می‌خوانیم:

«چند لحظه به سنگ قبر خیره شد. بعد نفسش را با صدا از سینه بیرون داد وگفت:» (همان)

در واقع نویسنده تلاش می‌کند تا با ترکیب زاویهٔ دید با تک‌آوایی و ایستایی داستان مقابله کند. این کار را با اتخاذ پرسپکتیو[1] «شناختی»، «عاطفی» و «جهان شناختی» از طریق خلق گفت‌وگوی درونی شخصیت و صدای راوی این ادراک کانونی‌شدهٔ شخصیت را به گوش مخاطب می‌رساند. در دو داستان بازمانده و خواب با تغییر کانون از دانای کل به من راوی و تک‌گویی درونی مستقیم و غیرمستقیم، خواننده با رفتارهای شخصیت داستان درگیر می‌شود. همچنین من راوی با نگاه فردی خود جهان اطراف و درونیات خود را بازگو می‌کند. بنابراین، با شکست زمان و عدم قطعیت توالی زمانی و منظر خویش وجوه زمانمند روایت را به موقعیت مکانی داستان ربط می‌دهد. در داستان بازمانده می‌خوانیم:

«نگاهی به اطراف انداخت. کسی را ندید! بار دیگر به قبر خیره شد وگفت: اون موقع این قبرها نبود. این چند تا قطعه اطراف هم نبود. قطعه شهدا هم تازه ردیف های اولش پر شده بود. همون موقع خواستم قطعه شهدا خاکت کنم، ولی ترسیدم نگذارن» (همان: ۱۴۳).

راوی با موقعیت من راوی برای شکست زمان در روایت نشان می‌دهد که نگاه کانونی‌شده هم تغییر می‌کند. صدای روایت و کانونی‌شدگی پس از هر بار سر بلند کردن،

---

۱. پرسپکتیو perspectives یا ژرفا نمایی، نمایش یا ترسیم جسم روی یک صفحه است. در مطالعات معاصر وجهی شناختی و معرفتی از زبان را در بر می‌گیرد که با نگرش زبانی انسان با محیط پیرامون پیوند دارد.

نشان داده می‌شود. او گاه سمت خورشید یا به زمین خیره می شود و گاه به اطراف نگاه می‌کند تا کسی نباشد:

«دور و برش را نگاه کرد و بعد به زمین خیره شد (صدای راوی)... هفتهٔ قبل ماموریت بهم خورد... [کانونی‌شدگی]» (همان: ۱۴۰).

«سرش را بلند کرد و به دورتر نگاه کرد [صدای راوی]، همین حالا هم اگه بمیرم اون ور قبرستون چالم می‌کنن... [کانونی‌شدگی]» (همان: ۱۴۱).

«چشم از خورشید گرفت وخیره به قبر گفت [صدای راویی] ما که همیشه با هم بودیم تو کی و چطوری ناز کردی که من نفهمیدم؟ [کانونی‌شدگی]» (همان: ۱۴۱).

«سر برداشت و به طرف قطعه شهدا نگاه کرد [صدای راوی] همه چیز برعکس شده بود، من از او پرسیدم چه شده؟ [کانونی شدگی]» (همان: ۱۴۱).

«سرش را بالا آورد و به دور و بر خیره شد و به چند ردیف آن طرف‌تر [صدای راویی] از بیمارستان بیرون اومدیم تا چند ساعت گیج بودم... [کانونی‌شدگی]» (همان: ۱۴۳)

«به خورشید نگاه کرد که سه چهارم راه غروب را رفته بود [صدای راوی] فکر کنم همین وقت‌ها بود. البته مهر ماه.. [کانونی‌شدگی]» (همان: ۱۴۳).

«نگاهی به اطراف انداخت. کسی را ندید [صدای راوی] اون موقع این قبرها نبود. این چند تا قطعه اطراف هم نبود [کانونی‌شدگی]» (همان: ۱۴۳).

«مرد دوباره به خورشید نگاه کرد و... [صدای راوی] چند روز پیش احمد کوچولو سؤال کرد بابا دستت حالا کجاست؟ [کانونی‌شدگی]» (۱۴۵).

در داستان ویریا نیز خواننده با انتقال کانونی‌شدگی میان چند کانونی‌گر غالب (دانای کل، ارکواز، پدر بزرگ، گلتوب، افراد مین‌یاب) مواجه است. راوی چونان پرنده‌ای بر شاخهٔ درختان از یک شخصیت به شخصیت دیگر و از یک صحنه به صحنهٔ دیگر پرواز می‌کند و قلم داستان‌گویی را به دست شخصیت‌ها می‌دهد تا شخصیت صدای خود را به خواننده

برساند و راوی نیز تصویر رفتار آن‌ها را گزارش کند. در دو داستان خواب و بازمانده، مخاطب با ترکیب زاویهٔ دید و تغییر و انتقال آن با داستانی چند آوایی روبه‌رو است. در این نوع روایت که به عنوان «موقعیت داستانی شخص‌گانه» در این پژوهش آمده است، صدای شخصیت‌های داستان به جای داشتن یک راوی مشخص، بازتابانده می‌شود. خواننده با یک راوی مشخص سروکار ندارد، بلکه به مقتضای فضای داستان مدام با چرخش زاویهٔ دید مواجه هستیم. بنابراین، داستان در آغاز با شیوهٔ راوی دانای کل خنثی آغاز می شود؛ به گونه‌ای که نویسنده مستقیماً درگیر نیست و من دوم او -که او هم دانای کل و کلی‌نگر است و البته در این دو داستان بی‌طرف- روایت‌گر است:

«سر برگرداند قطهٔ شهدا مسقف بود. بالای اکثر قبرها ویترینی نصب بود که عکس صاحب قبر آن به رهگذران نگاه می کرد. زیر بعضی از آن‌ها گلدان گذاشته بودند» (همان: ۱۳۹).

با تغییر زاویهٔ دید زمان افعال نیز تغییر می‌کند:

«مرد با انگشت خطوط ناپیدایی روی سنگ قبر کشید: چکار کنم؟ می‌ترسم آخرش پیش تو خاکم نکنن. .. همین حالا هم اگه بمیرم اون ور قبرستون چالم می کنن. توی اون شلوغی بعد مرگ همه به فکر مراسم هستن» (همان:۱۴۱).

در این دو عبارت با تغییر زاویهٔ دید دو گونه گزارش به مخاطب داده می‌شود:
الف- نشان دادنِ موقعیت وقوع رویداد (قبرستان و سکوت در گوشه‌ای از آن) با شیوهٔ زاویهٔ دید دانای کل
ب- تک‌گویی درونی مستقیم اول شخص برای بیان واگویه‌های شخصیت.

کانون روایتی در داستان «بازمانده و خواب» چند لایه است. در حالی که در داستان ویریا با تک لایه بودن روایت مواجه هستیم. در داستان بازمانده و خواب تنوع لایه‌ها با چرخش زاویهٔ دید باعث می‌شود تا صدای راوی نیز به افراد دیگر منتقل می‌شود. در جاهایی- با وجود برجستگی راوی- خواننده متوجهٔ راوی اصلی داستان (دانای‌کل) نمی‌شود. در واقع داستان از طریق تک‌گویی درونی بازتابانده می‌شود. با توجه به موقعیت شخصیت‌های شناور در درونمایهٔ دو داستان خواب و بازمانده، راوی دانای کل در پس هر رویداد یا کنش داستانی شخصیت‌های فرعی داستان را به خوانندگان معرفی می کند. آنگاه بی‌آنکه مقدمه‌چینی کند،

رویدادهای داستانی از دیدگاه یک یا چند شخصیت (شخصیت اصلی یا شخصیت فرعی) معرفی شدهٔ داستان بازتابانده می‌شود و اطلاعات روایی محدود به دانسته‌های این افراد به مخاطب می‌رسد. در داستان خواب، کنش شخصیت‌های فرعی داستان اینگونه نمایش داده می‌شود:

«حاجی نشسته بود و با نوک سرنیزه ماهی کنسرو می‌خورد و از خاطرات عملیات قبلی حرف می‌زد [دانای کل محدود] پوتین به پا و آماده باش خوابیده بودم. گوش به زنگ بودم [اول شخص] که سر و کله قدیر پیدا شد» (همان: ۱۴۷).

در حقیقت با تغییر زاویهٔ دید به سمت شخصیت‌ها، بخشی از اطلاعات داستان روایت می‌شود و به عنوان راوی بازتابنده از طریق گفت‌وگو، افکار، احساسات و عمل داستانی روایت را به خواننده منتقل می‌شود؛ به گونه‌ای که هر یک از شخصیت‌ها با کانونی‌سازی نویسنده و انتخاب و محدودسازی رویدادها و اطلاعات روایی از طریق زاویهٔ دید و دیدگاه کارگزار کانونی‌ساز[1] به متن روایی جهت می‌دهد. بنابراین، کانونی‌شدگی میان چند کانونی‌ساز غالب قرار می‌گیرد و صداهای متعدد از بیان یک رویداد شنیده می‌شود. مثلاً در داستان ویریا وقتی پای ارکواز به روی مین می‌رود، خواننده صدای «تک گویی» وی را می‌شنود: «میمی صنوبر صد بار گفته بود تا خدا میلش نباشد، برگی از درختی پایین نمی‌افتد» (همان: ۱۱۵) اما هنگامی که انفجار رخ می‌دهد، قاعدتاً نباید صدای قهرمان داستان را بشنویم، صدای راوی دانای کل را می‌شنویم که با کانونی‌سازی موقعیت و زمان، داستان را به سمت اشخاص دیگر جهت می‌دهد که تمام شدن صدای تک‌گویی درونی ارکواز را به بی‌حالی و چشم بستن متصل می‌کند:

«...و یکباره زمین اطرافش با صدای انفجارهای پی در پی لرزید. آتش و سنگ وکلوخ به آسمان می‌رفت و زمین زیرش دهان باز کرد و افتاد توی چاله‌ای و استخوان‌های دست و پا را دید که به هوا می‌روند. بی‌حال شد و چشم بست.... [نویسنده با نشان دادن سه نقطه آغازین، ضمن اینکه زاویهٔ دید را تغییر می‌دهد، مکان را هم تغییر می‌دهد و بلافاصله صدای مادر ارکواز را به عنوان شخصیت فرعی وارد می‌کند]:

1. Focalizer

«یا حسین.... یا امام غریب .چه خبره پیر خالو آنجا؟
ساکت باش زن ... توکل بکن خدا...» (همان: ۱۱۵).

شیوهٔ چرخش زاویهٔ دید و گفت‌وگوهای آن به ایجاد فضای نمایشی روایت کمک کرده است. با پایان یافتن هر تصویر و گفت‌وگو یک تصویر در ذهن خواننده باقی می‌ماند و به سمت تصویر دیگر می‌رود. میزان تداوم کانونی‌شدگی با انتقال کانونی‌شدگی میان چند کانونی‌گر غالب در عین پراکندگی ظاهری راوی و بازتابش رویدادها موجب انسجام ساختار کلی داستان ویریا شده است:

«[صدای دانای کل]: تمام شد. دیگر صدای هیچ انفجاری به گوش نمی‌رسید. حاجی و منصور به زمین خیره شدند. انگار بارها شخم شده بود. هر دو بی حرف، به طرف سیاه چادرها دویدند [کانونی‌گر غالب: راوی دانای کل» در ادامه همین خط آمده:

«– منصور بزن تو گوشش زود باش
– آخه حاجی ای پیرمرده [کانونی‌گر غالب حاجی و منصور]» (همان: ۱۱۵).

در موقعیت‌های شخص‌گانه با غلبهٔ کانون‌های روایت، زبان نیز متنوع می‌شود. بنابراین، در فضایی دمکراتیک برخی از گفت‌وگوهای داستان، رنگ شخصیت‌های فرعی را به خود می‌گیرد. مثلاً با توجه به شخصیت مادر و پدر بزرگ ارکواز، زبانی عامیانه در میان صداهای روایت به گوش مخاطب می‌رسد:

«وقتی پدر بزرگ می‌بیند که ارکواز از انفجار مین جان سالم به در برده، مأموران مین‌روب را که قصد دارند از محل دور شوند، به نوشیدنی دعوت می‌کند:
نه آقا... وایسین دهنی تر بکنین، دوغ بخورین، گلتوب! یه پارچ دوغ بیار بری آقایان ... بجم زن ... دیه گریه بسه.. زودی ناامید نشو...» (همان: ۱۱۸).

در داستان خواب و بازمانده نیز پژواک شخصیت‌ها نشان داده می‌شود. کانون دید بیرونی است و راوی به ظاهرکنش‌های اشخاص و بیان رویدادها توجه می‌کند. آنچه پیش روی وی انجام می‌شود، بدون دخل و تصرفی نقل می‌شود.

در مجموع ارتباط کانون روایت شخص‌گانه با راوی در داستان خواب و بازمانده به نسبت داستان ویریا برجسته‌تر است. در این دو داستان، ترکیبی از تک‌گویی درونی و دانای کل، روایت داستان را بر عهده دارد. بار اصلی روایت بر دوش تک‌گویی درونی است، «اما دانای کل لابه‌لای تک‌گویی‌های درونی حضور می‌یابد».

بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش سه داستان از دومین مجموعه داستان‌های کوتاه یوسف از منظر موقعیت داستانی، سه وجه: «شخص، حالت و دیدگاه» کیفیت عملکرد «زمانی، مکانی و روان‌شناختی» بررسی شد. در این سه داستان، راویان به شیوه‌ای نوین صرفاً عامل انتقال‌دهنده اطلاعات روایی نبوده‌اند، بلکه نقش تمرکزدهنده یا کانونی‌گر سیال داشته‌اند. بنابراین با جدایی کانونی‌سازی از چشم‌انداز، داستان‌ها از سیالیت برخوردار شد. این روش باعث شده است تا ضمن فروکاستن از بار ایدئولوژیک و تک صدایی بودن آثار، روایت از نظر کانونی‌گران مختلف بازتابانده شود و شاهد چند صدایی باشیم؛ به گونه‌ای که کانونی‌گران متعارض نیز حق روایت داشته باشند. بنابراین، سیلاننقش تمرکزدهندهٔ روایت بین اشخاص در داستان بسیار برجسته بوده است. در داستان بازمانده و ویریا نیز راوی به شکل تک‌گویی درونی مستقیم بر مبنای دانای کل و تک گویی نمایشی رویدادها را روایت می‌کند. در این روش نویسندگان تلاش کردند تا با چند آوایی مشارکتی، پژواکی از شخصیت و تیپ‌های داستان را ارائه کنند. در این دو داستان، شخص (قهرمان) در تنهایی خود سخن می‌گوید، اما صداهای گوناگونِ تیپ‌ها در فرآیند روایت به گوش می‌رسد؛ به گونه‌ای که بازتاب روایت را در سراسر داستان می‌توانیم دریافت کنیم.

در این دو داستان همچنین راوی با انتقال کانونی‌شدگی میان دو کانونی‌گر غالب، روایت رابه شکلی خاطره‌وار بیان می‌کند. نکتهٔ مشترک هر سه داستان کیفیت روایت در کانونی‌سازی، روایت آن‌هاست. سه نویسنده با بهره‌گیری از کانونی‌سازی تلفیقی نشان می‌دهند که چگونه روایت را یک راوی می‌گوید، اما چشم‌انداز را کسی می‌بیند و خواننده را با خودهمراه می‌کند. در این روش نقش تمرکزدهنده یا کانونی‌گر سیال است و به شکلی منسجم و شبکه‌ایبین دو یا چند شخصیت در آمد و شد است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Mahmood Ranjbar http://orcid.org/0000-0001-5279-0751

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۲). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

اخوّت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: نشرفردا.

افخمی، علی و علوی، سیده فاطمه. (۱۳۷۲). زبان‌شناسی روایت. *مجلهٔ دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه تهران*، ۵۳(۱)، ۵۵-۷۲.

بی نیاز، فتح الله. (۱۳۸۷). *در آمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: افراز.

تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی*. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت) .

حرّی، ابوالفضل.(۱۳۸۶). در آمدی برویکرد روایت شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمان آینه‌های دردار هوشنگ گلشیری. *فصلنامه پژوهش‌های زبان خارجی دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز*، ۵۱(۲۰۸)، ۵۵-۸۱.

حسنی‌راد، مرجان. (۱۳۸۹). کانونی سازی ابزاری برای روایت گری. کتاب ماه ادبیات، (۳۸)، ۵۱-۵۶.

فلکی، محمود. (۱۳۸۲). *روایت داستان، تئوری پایه‌ای داستان‌نویسی*. تهران: بازتاب نگار.

کنان، شلومیت ریمون. (۱۳۸۷). *روایت داستانی، بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

شریف زاده، منصوره. (۱۳۷۷). عنصر راویدر داستان های کهن و داستان های امروزی. *فرهنگ*، (۲۵ و ۲۶)، ۲۶۹-۲۷۹.

لزگی، حبیب الله و خزیمه، مهرداد. (۱۳۸۵). درآمدی بر درک و فهم روایت. *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه کرمان*، دورهٔ جدید(۲۰)، ۱۲۹-۱۵۱.

لزگی، حبیب‌الله و سجادی صدر، احمدعلی. (۱۳۸۴). بررسی امکانات روایی زاویه دید سوم شخص محدود و دانای کل. *مجله ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، (۱۵۱)، ۸۱-۹۸.

لوکاچ، جورج. (۱۳۷۹). *نویسنده، نقد وفرهنگ*. ترجمهٔ اکبر معصوم بیگی. تهران: نشر دیگر.
مارتین، والاس. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
مقدادی، بهرام.(۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*. تهران: فکر روز.
مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۴). *کتاب ارواح شهرزاد سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو*. تهران: ققنوس.
میرصادقی، جمال. (۱۳۶۰). *ادبیات داستانی*. تهران: شباهنگ.
یوسف ۲. (۱۳۸۶). *مجموعه داستان‌های کوتاه دفاع مقدس*. تهران: صریر.

References

Afkhami, A., Alavi, S. F. (1993). Linguistics of Narrative (Article). *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran*, 53(1), 55-72. [In Persian]

Ahmadi, B. (2003). Structure and Interpretation of the Text. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]

Bain, carl,E, Jerome Beaty, paul,J. Hunter:1991, The Norton Introduction to literature, New york : w.w.w.Norton and co, nc.

Biniaz, F. (2008). *An Introduction to Fiction and Narrative Studies*. Tehran: Afraz. [In Persian]

Falaki, M. (2003). *Storytelling, Basic Theory of Story Writing*. Tehran: Bazetabnegar. [In Persian]

Hassani Rad, M. (2010). Focusing on a Tool for Narration. *Literature Month Book*, (38), 51-56. [In Persian]

Harri, Abulfazl. (2016). An approach to the cognitive narrative approach to the narrative story with a look at Hoshang Golshiri's novel Doord Mirrors, Foreign Language Research Quarterly of Tabriz University Faculty of Literature, year 51, serial number 208, pages: 55-81[In Persian]

Hillis Miller, J. (1993). Mrs. Dalloway: Repellent as Raising of the Dead. New Casebooks: Mrs. Dalloway and To the Lighthouse. Ed. Sue Reid. London: Macmillan Press Ltd, 45-56.

Kenan, Shalomit Raymond, (2008) Narrative, Contemporary Poetics, translated by Abolfazl Hori, Tehran, Niloufar.

Lezgi, H., & Khozimeh, M. (2006). An Introduction to Narrative Understanding. *Quarterly Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Kerman University*, (20), 129-151. [In Persian]

Lezgi, H., & Sajjadi Sadr, A. A. (2005). A Study of the Validity of Narrative Perspectives from the Perspective of a Limited and All-Knowing Person.

Journal of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, (151), 81-98. [In Persian]

Lukhcs, G. (2000). *Author, Critique and Culture*. Translated by Akbar Masoom Beigi. Tehran: Dighar Publication. [In Persian]

Mandanipour, Sh. (2005). *Shahrzad Ghosts of Structures, Tricks, and Forms of New Story*. Tehran: Ghognous. [In Persian]

Martin, W. (2003). *Narrative Theories*. Translated by Mohammad Shahba. Tehran: Hermes. [In Persian]

Meghdadi, B. (1999). *Dictionary of Literary Criticism Terms from Plato to the Present Age*. Tehran: Fekr Rooz. [In Persian]

Mirsadeghi, J. (1981). *Fiction*. Tehran: Shabahang. [In Persian]

Okhovat, A. (1992). *Grammar of the Story*. Isfahan: Published Tomorrow. [In Persian]

Sharifzadeh, M. (1998). The Element of the Narrator in Ancient Stories and Modern Stories. *Farhang Quarterly*, No. 25-26, pp. 269-279

Tolan, M. (2007). *Narrative Studies, Linguistic-Critical Introduction*. Translated by Fatemeh Alavi and Fatemeh Nemati. Tehran: University Humanities Book Study and Compilation Organization. [In Persian]

Yousef 2. (2007). *Collection of Short Stories of Holy Defense*. Tehran: Sarir. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد به این مقاله: رنجبر، محمود. (۱۴۰۲). موقعیت چند لایه و ساختار رابطه‌های کانونی‌سازی در داستان مطالعهٔ موردی: سه داستان کوتاه ویریا، بازمانده، خواب. *متن‌پژوهی ادبی*، ۲۷ (۹۶)، ۲۰۳-۲۲۸. doi: 10.22054/LTR.2021.44146.2737

Literary Text Research is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.