نشریّهٔ ادبیّات پایداری
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهارم، شمارهٔ هشتم، بهار و تابستان ۱۳۹۲

بررسی شیوهٔ روایت دوم شخص در «داستان‌های شهر جنگی»*

(علمی- پژوهشی)

دکتر عباس جاهدجاه
استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر لیلا رضائی
استادیار دانشگاه خلیج فارس

چکیده

شیوهٔ روایت دوم شخص، یکی از انواع کمتر شناخته شده و کم‌کاربرد روایت است که کارکردهای خاصی در خلق فضا و القای معانی داشته است. حبیب احمدزاده در سه داستان از مجموعهٔ «داستان‌های شهر جنگی» به نام‌های «پر عقاب»، «چتری برای کارگردان» و «اگر دریاقلی نبود»، از روایت دوم شخص بهره گرفته است. در پژوهش حاضر، این سه داستان، در دو بخش فرم (شکل) و کارکرد، تحلیل و بررسی شده است. نتایج به دست آمده نشان می‌دهد که در هر سه داستان، از نوع دوم این شیوهٔ روایت که راوی آن مجزّا از مخاطب است، بهره برده شده است. از میان این سه داستان، «پر عقاب»، هم از نظر فرم و هم کارکردهای معنایی، موفق‌تر بوده و توانایی نویسنده را به نمایش گذاشته است. نتایج به دست آمده، نشان می‌دهد که احمدزاده در این داستان از کارکردهای بدیع روایت دوم شخص، بهرهٔ بسیاری برده است.

واژگان کلیدی

روایت دوم شخص، راوی، داستان دفاع مقدس، حبیب احمدزاده .

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۲/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۱/۷/۸
نشانی پست الکترونیک نویسندگان: jahedjah@gmail.com
leili.rezaei@gmail.com

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

ادبیّات پایداری در کشور ما، به‌ویژه در سال‌های اخیر، به طور شایسته‌ای رشد کرده و به‌ویژه در عرصهٔ داستان دفاع مقدّس، آثار درخور توجهی ارائه شده است. حبیب احمدزاده، یکی از نویسندگان موفق در حوزهٔ داستان دفاع مقدس و خالق مجموعه داستان ستایش‌شدهٔ «داستان‌های شهر جنگی» است که جایزهٔ بهترین کتاب سال دفاع مقدّس (۱۳۷۸) را دریافت کرد و همچنین یک سال بعد، در جایگاه رتبهٔ نخست بهترین کتاب بیست سال داستان‌نویسی دفاع مقدّس قرار گرفت. این مجموعه به زبان انگلیسی هم ترجمه شده و به چاپ رسیده است. همچنین فیلمنامهٔ دو فیلم سینمایی؛ «اتوبوس شب» و «چتری برای کارگردان» از داستان‌های این مجموعه، اقتباس شده است. این مجموعه داستان، برای نخستین بار در سال ۱۳۷۹ چاپ شد و تا سال ۱۳۸۹ به چاپ شانزدهم رسید.

از حبیب احمدزاده، رمانی به نام «شطرنج با ماشین قیامت» در سال ۱۳۸۴ نیز در موضوع دفاع مقدس به چاپ رسیده که برندهٔ جایزهٔ رمان برگزیده از جشنوارهٔ ادبی اصفهان (۱۳۸۵) و همچنین برندهٔ جایزهٔ شهید غنی‌پور در بخش داستان و رمان دفاع مقدس (۱۳۸۴) شده و ترجمهٔ انگلیسی و آلبانیایی این رمان نیز چاپ شده است.

احمدزاده با اینکه نویسندهٔ پرکاری نیست، توانایی خود را در عرصهٔ داستان نویسی، با همین دو اثر به نمایش گذاشته است. بررسی داستان‌های مجموعهٔ «داستان‌های شهر جنگی» نشان از فرم‌اندیش بودن این نویسنده و مهارت او در کاربرد شیوه‌های متفاوت و نوین در روایت دارد. از جملهٔ این مهارت‌ها باید به گزینش و کاربرد روایت دوم شخص در این مجموعه داستان اشاره کرد.

برای روایت هر داستان، ابتدا باید دربارهٔ شیوهٔ روایت و نوع «راوی» اندیشید. رایج‌ترین روش این است که اگر داستان، دربارهٔ خود فرد باشد، از راویِ اول شخص و اگر دربارهٔ فرد دیگری باشد، از راویِ سوم شخص استفاده می‌شود. اما در کنار این انواع، شیوهٔ سومی هم وجود دارد که البته بسیار کم‌کاربردتر از دو نوع رایج پیشین است: شیوهٔ روایت دوم شخص.

Archive of SID

www.SID.ir

روایت دوم شخص، بر خلاف انواع اول و سوم شخص، کمتر شناخته شده و کمتر به کار رفته است. این شیوه، پیچیدگی‌ها و در همان حال کارکردها و قابلیت‌هایی دارد که اگر به درستی، شناخته و به کار گرفته شود، امکان‌های تازه‌ای را برای خلق فضاهای بدیع و مفاهیم متفاوت در اختیار نویسنده قرار می‌دهد. بررسی داستان‌های کوتاه مجموعهٔ «داستان‌های شهر جنگی» نشان می‌دهد که از هفت داستان این مجموعه، سه داستان به شیوهٔ روایت دوم شخص نوشته شده است. پژوهش حاضر بر آن است تا حضور و کارکرد این شیوهٔ روایت را در مجموعهٔ «داستان‌های شهر جنگی» بررسی کند.

۲- طرح مسأله

در برخی از داستان‌های مجموعه‌ی «داستان‌های شهر جنگی»، نویسنده از روایت دوم شخص که نوعی خاص و کمترشناخته شده است، استفاده کرده است. با توجه به ویژگی‌های این نوع روایت، پژوهش حاضر به دنبال پاسخ دادن به این پرسش‌هاست: چه انواعی از روایت دوم شخص در داستان‌های این مجموعه به کار رفته است؟ هر یک در چه کارکردهای معنایی ظاهر شده‌اند؟ آیا گزینش روایت دوم شخص و نوع آن، با فضای داستان تناسب دارد و اینکه کاربرد آن چه تأثیری در داستان‌های این مجموعه داشته است؟

۳- پیشینهٔ تحقیق

روایت دوم شخص، در مقایسه با دیگر بخش‌های دانش روایت‌شناسی، کمتر شناخته شده و حتی منتقدان نامداری مانند ژرار ژنت[۱] و استانزل[۲] نیز به دقت به این شیوه نپرداخته‌اند؛ ژنت آن را «نادر» و «ساده» و در شمار روایت‌های برون داستانی[۳] دانسته (ژنت، ۱۹۸۸: ۱۳۳) و استانزل آن را شکل دیگری از روایت اول شخص به شمار آورده است (استانزل، ۱۹۸۴: ۸۲).

در دهه‌های اخیر، برخی منتقدان به روایت دوم شخص علاقه نشان داده و در آثار خود اشاراتی به آن کرده یا در پی تعریف آن برآمده‌اند؛ از آن جمله باید از

Archive of SID

www.SID.ir

بـــروس موریـــست[۴] (۱۹۶۵)، مـــاری فرانـــسز هـــاپکینز و لئـــون پرکینـــز[۵] (۱۹۸۱)، هلمـــوت بـــونهیم[۶] (۱۹۸۲)، جرالـــد پـــرینس[۷] (۱۹۸۵) و یـــوری مـــارگولن[۸] (۱۹۹۴) نـــام بـرد کـه هـر یـک از منـاظر متفـاوتی بـه بررسـی آن پرداختـه‌انـد؛ امـا پرکـارترین منتقـد ایـن حـوزه را بایـد مونیکـا فلودرنیـک[۹] دانـست. او گذشـته از تـدوین کتـاب‌شناسـی ایـن شـیوه (بـر اسـاس داسـتان‌هـا، فـیلم‌هـا و نقـدهای موجـود دربـارهٔ ایـن موضـوع) بـه نگارش مقـالاتی در ایـن زمینـه نیـز پرداختـه کـه تعـدادی از آنهـا بـه همـراه کتـاب‌شناسـی مـذکور در ویـژه‌نامـهٔ مجلـهٔ style (۱۹۹۴) بـه چـاپ رسـیده اسـت؛ همچنـین بایـد در ایـن زمینـه از مقالـهٔ مـت دلکونـت[۱۰] (۲۰۰۳) یـاد کـرد کـه بـا محـور قـرار دادن راوی، قهرمـان و مخاطـب، تقـسیمات پـنج‌گانـهٔ تـازه‌ای در زمینـهٔ انـواع گونـاگون روایـت مطـرح کـرده و در ایـن مباحـث، بـه روایـت دوم شـخص نیـز پرداختـه اسـت. برایـان ریچاردســون[۱۱] نیـــز گذشـــته از مقـــالاتی (۱۹۹۴ و ۱۹۹۱) کـــه دربـــارهٔ روایـــت دوم شـخص نوشـته، فـصل دوم از کتـاب خـود بـه نـام unnatural voices (۲۰۰۶) را بـه این موضوع اختصاص داده است.

امـا در زبـان فارسـی، در زمینـهٔ روایـت دوم شـخص، پژوهـشی مـستقل انجـام نگرفتـه و حتـی ترجمـه‌ای از آثـار یـاد شـده نیـز موجـود نیـست. همچنـین بررسـی و نقـد این شـیوهٔ روایـت در مجموعـهٔ «داسـتانهای شـهر جنگـی» نیـز تـا کنـون در قالـب مقالـه یـا کتاب انجام نگرفته است.

٤- روایت دوم شخص

یکـی از انـواع سـه‌گانـهٔ روایـت (اول، دوم و سـوم شـخص) اسـت کـه غرابـت و پیچیـدگی آن در کنـار تفـاوت‌هـای زیربنـایی آن بـا دیگـر انـواع، سـبب‌سـاز برخـی تـصوّرات و تحلیـل‌هـای نادرسـت دربـارهٔ آن هـم شـده اسـت؛ زیـرا ایـن شـیوهٔ روایـت، ویژگـی‌هـایی منحـصر بـه فـرد دارد کـه بایـد در بررسـی و تعریـف و توضـیح آن، مـورد توجه قرار گیرد.

بـرای شـناختن دقیـق روایـت دوم شـخص و پـی بـردن بـه ویژگـی‌هـای آن، ارائـهٔ تعریفـی جـامع و مـانع، ضـروری اسـت. برخـی از منتقـدان در ایـن راسـتا کوشـیده و

Archive of SID

www.SID.ir

تعاریفی پیشنهاد کرده‌اند که بررسی آنها، راه را به سوی شناخت این شیوه، هموارتر می‌کند.

٤-١- تعریف روایت دوم شخص

تعاریفی که از شیوهٔ روایت دوم شخص ارائه شده، معمولا اصلی‌ترین ویژگی‌های آن را دربرمی‌گیرند. مثلا در ساده‌ترین تعریف، جرالد پرینس عقیده دارد که: «روایتی است که مخاطب آن، قهرمان داستانی که گفته می‌شود نیز هست» (پرینس، ۱۹۸۵: ۸۴). مونیکا فلودرنیک نیز تعریفی مشابه و ساده ارائه کرده است: «روایتی که به قهرمان آن با یک ضمیر خطاب، ارجاع داده می‌شود» (فلودرنیک، ۱۹۹۴: ۲۸۸). اما تعریفی که برایان ریچاردسون پیشنهاد کرده، اندکی پیچیده‌تر و کامل‌تر است. به باور او: «روایت دوم شخص، روایتی است که قهرمانِ خود را با ضمیر دوم شخص معرفی می‌کند و این قهرمان، می‌تواند هم یک کانونی‌گر[۱۲] و هم مخاطب اصلی اثر باشد» (ریچاردسون، ۲۰۰۶: ۱۹). در تعریف مت دلکونت، همین موارد با شیوهٔ بیان دیگری آورده شده است: «راوی، داستانی را برای یک مخاطب (گاه فرضی) که با ضمیر «تو» مشخص شده است، می‌گوید که این مخاطب، کنشگر اصلی (گاه فرضی) داستان نیز هست» (دلکونت،۲۰۰۳: ۲۰۷).

هر چهار تعریف فوق، به این نکته اشاره دارند که مخاطب و قهرمانِ روایت دوم شخص، یک شخصیتِ واحد است؛ به سخن دیگر، در این روایت، «مخاطب-قهرمان» وجود دارد و اگر مخاطب، شخصیت محوری داستان نباشد، نمی‌توان روایت را دوم شخص به شمار آورد.

٤-٢- تفاوت روایت دوم شخص با دیگر انواع روایت

اصلی‌ترین ویژگی روایت دوم شخص - که در واقع علت تفاوت آن با دیگر انواع است و در نوشته‌های فلودرنیک و دلکونت بدان اشاره شده - این است که شیوهٔ مورد نظر، بر پایهٔ «خطاب» بنا شده است؛ از این روی، برخلاف روایت اول و سوم شخص، مهم‌ترین رکن این شیوه، «مخاطب» است نه «راوی» (فلودرنیک، ۱۹۹۳: ۲۱۷). در نظر نگرفتن این تفاوت، نخستین و مهم‌ترین نقدی

Archive of SID

www.SID.ir

است که به منتقدان بزرگی چون ژنت و استانزل وارد می‌شود؛ زیرا ژنت، این شیوه را در شمار روایت‌های برون‌داستانی (همانند روایت سوم شخص) قرار داده و استانزل آن را شکل دیگری از روایت اول شخص دانسته است. اما هر دو، راه را به خطا رفته‌اند؛ زیرا کوشیده‌اند روایت دوم شخص را نیز (مانند دو نوع دیگر) بر مبنای «راوی» آن، شناسایی و تعریف کنند.

نکتهٔ دیگری که دلکونت در این باره خاطرنشان کرده، این است که این نوع روایت، بر پایهٔ «نقطهٔ دریافت» (یا شنیدن) شکل گرفته است نه «نقطهٔ دیدن» یا «نقطهٔ سخن گفتن» (همان: ۲۰۸). از این رو، همچنان‌که در روایت اول شخص، «مخاطب» یک عنصر الحاقی و فرعی است، در این شیوه، راوی و عمل «روایت کردن» است که در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد.

بنابراین، لازم است در برخورد با روایت دوم شخص، محوریت «راوی» را رها کرد و به محوریت «مخاطب» روی آورد. با این تغییر نگاه است که روایت دوم شخص در جایگاه شایستهٔ خود قرار می‌گیرد و به درستی شناخته می‌شود.

٤-۳- انواع روایت دوم شخص

اصلی‌ترین انواعی را که بر اساس آرای فلودرنیک، ریچاردسون و دلکونت – برای شیوهٔ روایت دوم شخص ذکر شده، می‌توان در دو دسته تقسیم‌بندی کرد: ۱- روایت‌هایی که در آنها، «راوی» و «مخاطب»، شخصیّتی واحدند ۲- روایت‌هایی که «راوی» آنها، شخصیّتی مجزا از «مخاطب» است.

٤- ۳- ۱- روایت‌هایی که در آنها «راوی» و «مخاطب»، شخصیّتی واحدند

این شکل، اصلی‌ترین و رایج‌ترین نوع روایت دوم شخص است که در آن، راوی، با خودِ درونیِ خویش، حرف می‌زند. این نوع، به تصریح فلودرنیک و دلکونت، شیوهٔ روایت «خودخطاب[۱۳]» است که در آن، هوشیاری یا آگاهی قهرمان، در نقش راوی ظاهر می‌شود و او را مخاطب قرار داده، با وی سخن می‌گوید. به سخن دیگر، در این نوع روایت، «من»، خودِ درونی‌ام را مخاطب قرار می‌دهم یا خودِ درونیِ من، مرا مخاطب قرار می‌دهد. این شیوه توانمندی‌های بسیاری برای توصیف پیچیدگی‌های ذهنی و روحی انسان‌ها دارد. این نوع روایت به نویسنده

Archive of SID

www.SID.ir

کمک می‌کند تا راهی به ژرفای ذهن و روح قهرمان داستان خود بیابد و از زبان حافظه یا هوشیاری او، دربارهٔ احساسات و اندیشه‌های پنهان وی، سخن بگوید.

این نوع روایت را هر سه منتقد مورد نظر، با عناوین متفاوت، شناسایی و معرفی کرده و اصلی‌ترین نوع روایت دوم شخص دانسته‌اند. فلودرنیک، دو شکل تقریبا مشابه برای این نوع شناسایی کرده است: روایت «درون‌ارتباطی[۱۴]» و روایت «شیوهٔ آینه‌برگردان[۱۵]». ریچاردسون این نوع از روایت دوم شخص را «شکل متعارف[۱۶]» نامیده و دلکونت، با تعبیر «روایت کاملا منطبق[۱۷]» از آن یاد کرده است.

٤-۳-۲- روایت‌هایی که «راوی» آنها، شخصیّتی مجزا از «مخاطب» است

این نوع روایت‌ها، بر اساس اینکه راوی آنها متعلق به دنیای خیالی داستان باشد یا مربوط به دنیای واقعی خارج از داستان، به دو دسته تقسیم می‌شوند:[۱۸]

٤-۳-۲-۱- راوی درون‌داستانی

در این شیوه، راوی، شخصیتی است که خود، جزئی از دنیای داستان به شمار می‌رود، به این صورت که یا در کنش داستانی درگیر است یا از درون داستان، شاهد ماجراها است و آنها را گزارش می‌کند. دلکونت، این نوع روایت را «روایت اندکی منطبق» (مخاطب/قهرمان)[۱۹] نامیده و دربارهٔ آن، چنین توضیح داده است: «راوی، داستان را برای یک مخاطب درونی که همان قهرمان داستان است، تعریف می‌کند» (دلکونت، ۲۰۰۳: ۲۱۰ و ۲۱۱).

٤-۳-۲-۲- راوی برون‌داستانی

در این نوع، دنیای روایت از دنیای داستان جداست، از این رو، به روایت برون‌داستانی ژنت یا همان روایت سوم شخص شباهت دارد. این شیوهٔ روایت را تنها فلودرنیک در تقسیم‌بندی‌های خود ذکر کرده و آن را روایت «برون ارتباطی[۲۰]» نامیده است. به اعتقاد فلودرنیک، در این نوع روایت، عنصر خطاب وجود دارد و خطاب، معمولا نمی‌تواند و نباید از یک دنیا به دنیای دیگر باشد، خواه از دنیای داستان به دنیای واقعی و خواه بالعکس. شاید بتوان گفت مهم‌ترین

Archive of SID

www.SID.ir

ویژگی این شیوه، عدم تعلق «راوی» به دنیای داستان است که این نوع خاص را به سوی روایت سوم شخص یا مؤلّف‌مدار سوق می‌دهد و در آن، یک راوی از دنیای خارج، داستانِ «تو»ی مخاطب را به «او» می‌گوید (فلودرنیک، ۱۹۹۴: ۴۴۸-۴۴۶). البته فلودرنیک، این شیوه را غیرواقعی می‌داند و تلاشی پسامدرنی برای بر هم زدن تعمدی مرز دنیای واقعی و دنیای داستانی به شمار می‌آورد (فلودرنیک، ۱۹۹۳: ۲۲۲).

٤-٤-کارکردهای روایت دوم شخص

روایت دوم شخص، کارکردهای ویژه‌ای در زمینهٔ خلق فضا و معنا دارد. فلودرنیک با تأکید بر ویژگی‌های منحصر به فرد این نوع روایت، به کار گرفتن آن را انتخابی خودآگاهانه و بسیار معنادارتر از انتخاب انواع دیگر (اول و سوم شخص) دانسته است (فلودرنیک، ۱۹۹۴: ۴۶۶). ریچاردسون نیز روایت دوم شخص را یک شکل سربه‌هوا، بازیگوش و بدیع، توصیف کرده که در محدودهٔ قوانین و تعاریف موجود، نمی‌گنجد و پا را از مرزها فراتر می‌گذارد و به آسانی تغییر چهره می‌دهد (ریچاردسون، ۲۰۰۶: ۲۳).

می‌توان گفت که کارکردهای ویژهٔ این نوع روایت به سه عامل مهم وابسته است: بهره‌گیری از عنصر خطاب، بهره بردن از ضمیر دوم شخص و به کار گرفتن عنصر گفت‌وگو.

کاربرد عنصر خطاب و ضمیر دوم شخص، بخش مهمی از امکان‌های معنایی متفاوت این نوع روایت را رقم زده است. لغزندگی ارجاعی ضمیر دوم شخص، سبب شده تا این شیوه، با معیارهای پسامدرنی هم‌سو و هم‌راستا شود. ریچاردسون، ضمیر دوم شخص را ضمیری با مهارت‌های شگفت‌انگیز توصیف کرده که از نظر ارجاع، همواره در میان مخاطبِ درون‌داستانی و خوانندهٔ واقعی؛ در نوسان است و سبب می‌شود خوانندهٔ اثر، با اینکه می‌داند مرجع این ضمیر نیست، به صورت ناخودآگاه با مخاطب واقعی، همذات‌پنداری کند (همان: ۲۳). فلودرنیک نیز مانند ریچاردسون، قدرتمندی ضمیر خطاب را از نظر دور نداشته و یکی از دلایل تأثیرگذاری شیوهٔ روایت دوم شخص را، کارکرد ویژه‌ی این ضمیر

Archive of SID

www.SID.ir

دانسته است؛ زیرا به اعتقاد او، کاربرد ضمیر خطاب – حتی اگر مرجع آن مشخص هم باشد – باز هم به خوانندهٔ اثر هشدار می‌دهد و توجه او را بیشتر از انواع دیگرِ روایت، به خود جلب می‌کند (فلودرنیک، ۱۹۹۴: ۴۶۹).

فلودرنیک همچنین یکی از مهم‌ترین دلایل قدرتمندی روایت دوم شخص را، بهره بردن از شیوهٔ گفت‌وگو دانسته که سبب می‌شود این روایت با ژرفای احساسی افراد، پیوند یابد (همان: ۴۶۶)؛ زیرا به کمک این شیوه، تنها راوی، بیانگر صرف روایت نیست بلکه مخاطب- قهرمان نیز می‌تواند در حوزهٔ بیان، دخالت کند. این ویژگی در خلق فضای پسامدرن نیز مؤثر است؛ زیرا خواننده حس می‌کند خودِ اوست که روند خلق داستان را رقم می‌زند؛ علاوه بر این، فضای گفت‌وگو – حتی اگر مخاطب آن در این گفت‌وگو شرکت نداشته باشد – فضایی صمیمانه‌تر از روایت راوی است.

از میان انواع روایت‌های دوم شخص، نوع اول (که راوی، قهرمان و مخاطب آن یک شخصیتی واحد است) بیش از نوع دوم (که راوی آن مجزا از مخاطب- قهرمان است) در ایجاد فضاهای خاص روان‌شناسانه توانایی دارد و می‌تواند پیچیدگی‌های روحی انسان‌ها را به خوبی به نمایش بگذارد. این شیوهٔ روایت، امکان‌های زیادی برای نفوذ به درونی‌ترین بخش‌های ذهن و روان شخصیت‌ها فراهم می‌آورد؛ زیرا در این شیوه، راوی ممکن است بخشی از ذهن یا آگاهی شخصیت باشد که با او سخن می‌گوید؛ حافظه یا وجدان او باشد که همه چیز را به یاد دارد و آنها را به قهرمان داستان یادآوری می‌کند. گویی شخصیت قهرمان، شکاف خورده و از وجود او، صدای دیگری متولد شده است که در «راوی» نمود می‌یابد. این صدای دیگر که ریچاردسون آن را «صدای کوچک درونی» نامیده است (ریچاردسون، ۲۰۰۶: ۲۳) بزرگ‌ترین امکانی است که روایت دوم شخص در اختیار دارد و به کمک آن می‌تواند به درونی‌ترین زوایای ذهن و روح انسان‌ها قدم بگذارد. گویی قهرمان داستان، صدای دیگری را به کار می‌برد تا خودش را استنطاق کند، با خودش حرف بزند، خاطراتش را جست‌وجو کند یا به دنبال بخش‌های گم‌شدهٔ زندگی خود بگردد.

Archive of SID

www.SID.ir

بنابراین، استفاده از این شیوه، می‌تواند امکان‌های تازه‌ای برای نقب زدن به درون انسان‌ها و بیان ناگفته‌های آنان در اختیار نویسندگان قرار دهد و به آنها کمک کند تا پیچیدگی‌های ذهنی و روحی آدمیان را در روزگار معاصر، بیش از پیش به یاری کلمات و جمله‌ها، نمایش دهند.

۵- بررسی شیوهٔ روایت دوم شخص در داستان‌های شهر جنگی

حبیب احمدزاده در مجموعهٔ «داستان‌های شهر جنگی» از روایت دوم شخص بهرهٔ زیادی برده است. از هفت داستان کوتاه این مجموعه، سه داستان یعنی بیش از ۴۲ درصد، به این شیوه نوشته شده و چهار داستان دیگر، راوی اول شخص دارد. داستان‌های دوم شخص این مجموعه عبارتند از: «پر عقاب»؛ «چتری برای کارگردان»؛ «اگر دریاقلی نبود».

در ادامه به تفکیک، به بررسی کاربرد روایت دوم شخص در هر یک از این سه داستان کوتاه می‌پردازیم:

۵-۱- «پر عقاب»

«پر عقاب»، نخستین داستان این مجموعه است. داستان، روایتی است از رزمنده‌ای که یک سرباز عراقی را هدف خمپارهٔ خود قرار داده و در فاصلهٔ زمانی میان نشانه‌گرفتن و شلیک کردن (که دقایقی به طول می انجامد) در ذهن خود با او حرف می‌زند. داستان از زمانی آغاز می‌شود که سرباز عراقی در آن سوی رودخانهٔ اروند، کنار جاده از ماشین پیاده می‌شود و مسیری را تا رسیدن به خط مقدم بعثی‌ها، پیاده می‌پیماید. غافل از اینکه رزمنده‌ای ایرانی در این سو، او را نشانهٔ خمپاره قرار داده است؛ اما این رزمنده بر اساس محاسبات دقیق، مکانی مشخص را برای شلیک در نظر گرفته که تا رسیدن سرباز عراقی به آن نقطه، بیست و پنج دقیقه طول خواهد کشید و در این مدت، او همچنان که ناظر حرکت عراقی مورد نظر از دریچهٔ دوربین است، تک‌گویی درونی را خطاب به وی آغاز می‌کند که تا پایان این بیست و پنج دقیقه و فرارسیدن زمان شلیک، ادامه می‌یابد.

Archive of SID

www.SID.ir

در ایـن داسـتان، نویـسنده، شـیوه‌ای مبتکرانـه از روایـت دوم شـخص را اسـتفاده کـرده و بـه کارکردهـای معنـایی ویـژه‌ای دسـت یافتـه کـه در دو بخـش «فـرم» و «کارکرد» به بررسی آن می‌پردازیم:

۵-۱-۱- فرم (شکل) روایت

نـوع روایـت ایـن داسـتان، دوم شـخص اسـت؛ زیـرا شـالودهٔ آن بـر خطـاب و ضـمیر دوم شخص استوار شده و این شیوه از ابتدا تا انتهای داستان ادامه دارد:

«*تـو بـه حرکـت ادامـه مـی‌دهـی... شـاید در فکـر آن هـستی کـه زودتـر بـه خـط مقـدّمتان برسـی و دوبـاره شـب، شـهر مـا را بـه زیـر آتـش تیربـار و یـا هـر سـلاح دیگـر بگیری. آیا وقتـی دسـت بـر ماشـه مـی‌گـذاری و قنـداق تیربـار بـر شـانه‌ات مـی‌لـرزد، احـساس قـدرت مـی‌کنـی؟ و یـا نـه صـدای انفجارهـای بـزرگ‌تـری تـو را بـه وجـد مـی‌آورد.... بـالا و پایین می‌پری و بیهوده مشت نشان می‌دهی*» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۱).

روایـت داسـتان «پـر عقـاب»، در شـمار نـوع دوم از روایـت‌هـای دوم شـخص قـرار مـی‌گیـرد؛ زیـرا «راوی» آن، شخـصیتی مجـزّا از «مخاطـب-قهرمـان» اسـت و در سرتاسر داستان با کاربرد ضمیر «من»، حضور خود را به نمایش می‌گذارد:

«*تو جـاده را طـی خـواهی کـرد و مـن ماننـد دیـروز و روزهـای قبـل، منتظـر مـی‌مـانم تا به منطقهٔ هفـده ثانیـهٔ آخـر برسـی ... هفـده ثانیـه بـه مـرگ تـو ... و هفـده ثانیـه بـه زمـان پـرواز گلولـه از قبضـه تـا هـدف... پـس مـن بـاز بایـد محاسـبه کـنم کـه چنـد گـام تـو در زمان هفده ثانیه طی می‌شود*» (همان: ۱۳).

امـا نکتـه‌ای کـه در ایـن داسـتان وجـود دارد، حـضور و نقـش پررنـگ راوی آن اسـت کـه درون‌داسـتانی اسـت و در حـوادث حـضوری پررنـگ دارد. همـه چیـز در ایـن سـوی میـدان و در ذهـن راوی مـی‌گـذرد. مخاطـب در ایـن داسـتان، ناشـناس اسـت و تـا پایـان نیـز ناشـناس مـی‌مانـد. راوی، راهـی بـه دنیـای درونـی و ذهنـی او نـدارد؛ فقـط حرکـات او را مـی‌پایـد. پیـشینه و خـاطرهٔ مـشترکی در میـان نیـست. فاصـله‌ای میـان راوی و مخاطـب وجـود دارد کـه فقـط فاصـلهٔ مکـانی نیـست (راوی در بـالای دیـدگاه در ایـن سـوی رودخانـه و مخاطـب، آن‌سـوی رودخانـه و در کنـار جـاده) بلکـه غیرهمزبان بودن و از همه مهم‌تر، جنگ است.

Archive of SID

www.SID.ir

از این رو، داستان «پر عقاب»، در زیر پوسته و شکل دوم شخص خود، باطن و سرشتی از جنس روایت اول شخص دارد. اما پردازش آن در قالب روایت دوم شخص، کارکردهای معنایی آن را گسترش داده و به نویسنده در خلق فضایی متفاوت کمک کرده است.

۵-۱-۲- کارکرد روایت

عنصر خطاب در روایت دوم شخص، پلی است که میان دو دنیای متفاوت، دنیای راوی و دنیای مخاطب، ارتباط برقرار می‌کند. در این ارتباط، معمولا راوی – که نسبت به مخاطب، آگاهی بیشتری دارد - اطلاعاتی را که مخاطب ندارد یا فراموش کرده، در اختیار وی قرار می‌دهد. در نوع اول روایت دوم شخص (راوی= مخاطب)، راوی، صدای درونی مخاطب است و با او از ژرفای ضمیر وی سخن می‌گوید؛ از این رو، ناگفته‌های بسیاری برای مخاطب دارد و بخش‌های پنهان روح و ذهن او را برایش عیان می‌کند. در نوع دوم (راوی ≠ شخصیت)، راوی شخصیتی جدا از مخاطب است و به ژرفا و درون او دسترسی ندارد. این راوی، اگر درون‌داستانی هم باشد، با محدودیت‌های زیادی در زمینهٔ آگاهی و اطلاعات روبه‌رو است؛ اما به دلیل اینکه اغلب از نزدیک شاهد ماجراها بوده یا به قهرمان، بسیار نزدیک است و در تجربه‌های وی شرکت داشته، اطلاعات بسیاری دربارهٔ قهرمان داستان در اختیار دارد (فلودرنیک، ۱۹۹۳: ۲۲۱ و ۲۲۲). بنابراین راوی جدا از شخصیت هم می‌تواند کارکرد خود را در زمینهٔ ارائهٔ اطلاعات به مخاطب انجام دهد.

در داستان «پر عقاب»، راوی، درون‌داستانی و مجزّا از مخاطب است. خطاب، میان رزمنده‌ای ایرانی در جایگاه راوی و سربازی عراقی در جایگاه مخاطب جریان دارد؛ گفت‌وگو میان دو دشمن. راوی در یک سوی میدان جنگ و مخاطب در سوی دیگر آن است. از این رو، فاصله‌ای که باید عنصر خطاب آن را پر کند، فاصله‌ای زیاد و همه‌جانبه است. راوی (رزمندهٔ ایرانی) در بالای دیدگاه، در جبههٔ خودی، به زبان فارسی سخن می‌گوید و مخاطب (سرباز عراقی) در آن سوی رودخانه، در جبههٔ دشمن و عرب زبان است. به بیان دیگر، مخاطب، صدای

Archive of SID

www.SID.ir

راوی را نمی‌شنود (به دلیل فاصلهٔ مکانی)، و اگر بشنود، قادر به فهم سخنان او نیست (به دلیل هم‌زبان نبودن) علاوه بر این، برای این دو، امکان گفت‌وگو وجود ندارد (به دلیل شرایط جنگی و تقابل دو جبهه). چنانکه در جملات نخستین داستان هم، اشارهٔ کوتاهی به این شرایط ویژه شده است:

«من نیز از این سوی رودخانه و در بالای این دیدگاه به انتظار می‌نشینم؛ انتظاری که شاید بیست و پنج دقیقه بیشتر طول نکشد و تمامی نقطهٔ اوج آن در هفده ثانیهٔ آخر باشد و ما می‌توانیم حداقل در این بیست و پنج دقیقه، با صراحت با هم گفت‌وگو کنیم؛ با آن‌که تو هرگز صحبت‌های مرا نخواهی شنید» (احمد زاده، ۱۳۸۷: ۹).

به این ترتیب، ما با کاربردی بدیع از روایت دوم شخص روبه‌روییم. کاربردی که بر پایهٔ پارادوکسی ژرف بنا شده است. گفت‌وگو و خطاب در جایی که هیچ امکانی برای آن وجود ندارد. این ویژگی، داستان «پر عقاب» را در زمینهٔ فرم (شکل) به داستانی متفاوت و ابتکاری تبدیل کرده و از سوی دیگر، کارکردهای معنایی آن را افزایش داده است.

موضوع دیگر، اطلاعاتی است که راوی ارائه می‌دهد. مهم‌ترین نقش راوی در روایت دوم شخص، دادن اطلاعات به مخاطب است؛ در لباس هم‌دردی، هم فکری، یادآوری یا هشدار؛ اما آیا راوی داستان «پر عقاب»، اطلاعاتی از این سرباز عراقی- که مخاطب او واقع شده - دارد که در اختیار او قرار دهد؟ سربازی دور و بیگانه که نه هم‌زبان اوست و نه پیشینهٔ مشترکی آن دو را به هم پیوند می‌دهد؛ سربازی که حتی نامی از او نمی‌داند.

در اینجاست که نویسنده، با تأکید بر تنها نقطهٔ اشتراکِ موجود، می‌کوشد در این فضای کاملا بیگانه، پل ارتباطی لازم را برای شکل‌گیری روایت دوم شخص ایجاد کند. این نقطهٔ اشتراک، جنگی است که هر دو، در آن درگیرند. به این ترتیب، راوی – که با قرار گرفتن بر بلندای دیدگاه، از نظر مکانی بر مخاطب مسلط است و این تسلط مکانی می‌تواند نمادی پرمفهوم از آگاهی برتر او نیز باشد - به کمک روایت دوم شخص، به بیان ناگفته‌های جنگ می‌پردازد و سیری را

Archive of SID

www.SID.ir

در اعماق خاطرات تلخ خود از جنگ، آغاز می‌کند؛ در خطاب با دشمنی که این جنگ را به او تحمیل کرده است:

«می‌دانی اکنون چند نفر در پای قبضهٔ خودی، منتظر شنیدن تماس بی‌سیم من هستند؟ ... یکی از آنان مهدی است ... مادرش رخت‌شوی بیمارستان بود تا آن که یکی از آن هزار گلوله بر رختشوی‌خانهٔ بیمارستان فرود آمد.. و حسین که تنها سیزده سال دارد و هر روز قبضه را پاک می‌کند. می‌توانی بفهمی چقدر سخت است با دست خود خواهر کوچک‌تر را در گور نهادن؟ آن هم قطعه قطعه؟ کافی است یا باز هم بگویم؟ پرواز هزاران گلوله بر فراز شهر، برای نابودی مشتی غیر نظامی» (همان: ۱۵).

سیر ذهنی راوی و بیان ناگفته‌های تلخ جنگ، حتی از جبههٔ خودی و هم وطنانش می‌گذرد و در آن سوی رودخانه، به سرزمین دشمن می‌رسد؛ به مردمانی بی‌گناه که آنها نیز قربانیان جنگ و دشمنی‌اند:

«آن لحظه‌ای که گلولهٔ موعود بر زمین اصابت کند ... در آن لحظه پدر و مادر تو به چه کاری مشغول‌اند؟ آیا مادرت در همان خانه‌های گلی روستایی حاشیهٔ بین‌النهرین در حال پخت نان است؟ پدرت ... پدرت به چه کسبی مشغول است؟ و اکنون در چه فکری است؟» (همان: ۱۱).

چنانکه در مثال فوق هم دیده می‌شود، در این داستان، خطاب راوی، به مخاطب، در موارد بسیاری با پرسش همراه است. این پرسش‌ها که در اصلی‌ترین کارکرد خود، حال و هوای گفت‌وگو را در داستان به وجود می‌آورند و یکنواختی حاصل از تک‌گویی را از بین می‌برند، از سوی دیگر، ضعف اطلاعات راوی را هم جبران می‌کنند. البته، راوی، گاه خود به پرسش‌هایش پاسخ می‌دهد:

«چرا ایستادی؟ هان. کوله‌پشتی‌ات را بر زمین گذاشتی. پس خسته شدی؟ درون کوله‌پشتی‌ات چه چیزی وجود دارد که تو را خسته کرده؟ لباس‌هایت؟ و یا نه سوغاتی برای دوستان هم‌سنگرت؟ شاید از شیرینی‌های دستپخت مادرت...» (همان: ۱۲).

Archive of SID

www.SID.ir

از سوی دیگر، راوی داستان که راهی به افکار و احساسات مخاطب ندارد، اندیشه‌ها، افکار و احساسات خود را با او در میان می‌گذارد و بدین وسیله، صمیمیت ویژه‌ای به وجود می‌آورد که از ملزومات روایت دوم شخص است. نویسنده در این کار تا حدی موفق عمل کرده که ممکن است گاهی خوانندهٔ داستان فراموش کند که مخاطب، دشمن راوی است و راوی، تا چند دقیقهٔ دیگر به سوی او شلیک خواهد کرد:

«*می‌دانی همیشه در این لحظات به چه فکر می‌کنم؟ اینکه شاید تو، قبلی‌ها و یا بعدی‌ها، از اهالی بصره باشید. من آنجا آشنایی دارم یا بهتر است بگویم داشتم؛ آشنایی که هرگز او را ندیده‌ام ... عمه‌ام ... که سال ها قبل، قبل از مرگش، با مردی از اهالی آنجا ازدواج کرد. همیشه می‌خواهم بدانم که اگر اهل بصره باشی، آیا از او و فرزندانش خبری داری؟ می‌گویند دو پسر داشته، چند سال بزرگ‌تر از من. گاهی فکر می‌کنم که ممکن است در این لحظه، یکی از آن دو پسر عمه را نشانه رفته باشم*» (همان: ۱۷).

داستان «پر عقاب» نمونه‌ای از یک روایت دوم شخص بدیع و متفاوت است. نویسنده این داستان را بر شالوده‌ای پارادوکسی استوار کرده و از همین تناقض، برای اثربخشی بیشتر، بهره برده و در این مسیر، موفق عمل کرده است.

۵-۲- «چتری برای کارگردان»

این داستان، ماجرای حضور کارگردانی تازه‌کار به نام «جمشید محمودی» در جبهه و شهادت او را با بهره گرفتن از روایت دوم شخص بیان می‌کند. قهرمان این داستان که راوی، پیوسته نام او (جمشید) را تکرار می‌کند، فردی شوخ طبع و عاشق فیلم و سینماست؛ از این رو تلفیق شرایط جنگی و علایق سینمایی او، سبب شده تا این داستان با وجود در برداشتن حال و هوای جنگ و شهادت، رنگی از طنز و شوخ‌طبعی نیز داشته باشد.

۵-۲-۱-فرم (شکل) روایت

عنصر غالب در داستان «چتری برای کارگردان» نیز همانند داستان پیشین، «خطاب» است. این خطاب از همان نخستین واژهٔ داستان که راوی نام «مخاطب-

Archive of SID

www.SID.ir

قهرمان» را صدا می‌زند، آغاز می‌شود و تا پایان ادامه می‌یابد. روایت این داستان هم از نوع دوم است و راوی آن، شخصیتی مجزا از «مخاطب-قهرمان» آن دارد:

«جمشید، جمشید، جمشید! یادت هست با چه اصراری من و امیر را فرستادی مرخصی و وقتی برگشتیم و در اتاق کوچک مقر را باز کردیم، دیدیم تکه‌های فیلم را به دیوار آویزان کرده‌ای و دو تا قرقرهٔ چوبی دست‌ساز و یک مقدار آت و آشغال دیگر را سر هم کردی و اسمشان را گذاشته‌ای میز مونتاژ و بعد که سر و صدا کردیم گفتی: «دارم مونتاژ را به طریقهٔ آیزنشتاین تمرین می‌کنم» و بعد از دو روز پروژکتور تبلیغات را قرض گرفتی و فیلم را به ما نشان دادی، یعنی واقعا مونتاژ جدید کارتون موش و گربه بود؟ چه افتضاحی، همه چیز به هم ریخته بود. موش به گربه نگاه می‌کرد، بعد تصویر قطع می‌شد» (همان: ۳۹).

اما نکتهٔ اصلی دربارهٔ روایت در داستان «چتری برای کارگردان» این است که مخاطب آن، شهید شده و زنده نیست تا امکان شنیدن خطاب راوی را داشته باشد؛ از این رو، حضور مخاطب در این روایت، انتزاعی است و راوی، در روایتی گذشته‌نگر (که با افعال ماضی نوشته شده است) خاطرات مشترک خود را با مخاطب، مرور می‌کند.

در اینجا هم مانند داستان «پر عقاب»، راوی، درون‌داستانی است و همراه با «مخاطب-قهرمان»، در حوادث و ماجراها شرکت داشته است. برخلاف داستان قبل، در اینجا مخاطب، حضوری فعال‌تر از راوی دارد و سهم او در حوادث و ماجراها، بیشتر از اوست. در این داستان، راوی شخصیتی فرعی است که در کنار «مخاطب-قهرمان» قرار دارد؛ در برخی از حوادث با او همکاری می‌کند و در برخی موارد، تنها شاهد و ناظر ماجراهاست؛ زیرا تمرکز داستان، بر اعمال مخاطب است، نه راوی. محوریت «مخاطب-قهرمان» در این داستان، آن را با معیارهای این نوع روایت دوم شخص، همسو کرده است.

۵-۲-۲- کارکرد روایت

داستان «چتری برای کارگردان»، مرور خاطرات یک شهید در ذهن دوست و هم‌رزم اوست. این داستان، در حالت عادی با شیوهٔ روایت سوم شخص تناسب

Archive of SID

www.SID.ir

دارد؛ امـا نویـسنده، کوشـیده اسـت آن را در قالـب روایـت دوم شـخص قـرار دهـد و بـا ویژگـی‌هـا و کارکردهـای ایـن شـیوه، همـسو کنـد. کـاربرد شـیوهٔ خطـاب در ایـن داسـتان، سـبب پویـایی و جانـدار بـودن روایـت آن شـده اسـت؛ همچنـین خطـاب راوی به مخاطبی که شـهید شـده، ذهـن خواننـده را بـه سـوی بـاور زنـده بـودن شـهدا نیـز سـوق می‌دهد.

نکتـهٔ مهـم در ایـن داسـتان، ایـن اسـت کـه بـا وجـود تعـدد خـاطرات مـشترکی کـه راوی بـا مخاطـب دارد و اطلاعـات زیـادی کـه بـه نظـر مـی‌رسـد بـرای یـادآوری بـه مخاطـب در اختیـار داشـته باشـد، ایـن داسـتان تنهـا بـه مـرور سـطحی تعـدادی خـاطره بـسنده کـرده و غـوری در احـساسات و اندیـشه‌هـای هـیچ یـک، نـه راوی و نـه مخاطـب، نمی‌کند.

ویژگـی دیگـر ایـن روایـت، کـنش‌مـدار بـودن و عبـور آن از سـطح حادثـه‌هاسـت. راوی، خـاطرات خـود را از کارهـای مخاطـب – کـه بـا حـوادث گونـاگونی همـراه اسـت - یکـی پـس از دیگـری یـادآوری مـی‌کنـد؛ بـدون اینکـه بـه تحلیـل یـا قـضاوت دربـارهٔ آنهـا بپـردازد. ایـن رویکـرد، بـا ویژگـی‌هـا و کارکردهـای روایـت دوم شـخص – کـه عمـدتا رویکـردی درونـی دارد و در فـضای ذهنـی سـیر مـی‌کنـد- در تعـارض اسـت و نـشان مـی‌دهـد کـه نویـسنده از ایـن بخـش از کارکردهـای روایـت دوم شـخص، بهـره نبـرده اسـت؛ امـا از سـوی دیگـر، درونمایـهٔ طنزآمیـز داسـتان، تناسـب بیـشتری بـا محوریّـت کـنش و حادثـه و عبـور از سـطح خـاطرات در ایـن روایـت دارد تـا نقـب زدن به پستوهای درونی مخاطب یا راوی.

نمونهٔ زیر، مرور پرشتاب خاطره‌ها و گذر سریع از روی آنها را نشان می‌دهد:

«آن روز حادثـه یـادت هـست بـا موتـور کـه بـه شـهر رفتـیم و صـدای انفجـار تـوپ دشـمن آمـد و مـا گـاز موتـور سـیکلت را گـرفتیم و رفتـیم بـه هـوای صـدا در نخلـستان و خانـهٔ گلـی کـه دود ازش بـه آسـمان بلنـد بـود و در چـوبی خانـه تکـه تکـه و شکـسته بـه اطـراف پخـش شـده بـود ... و تـو گریـه کردی و چقدر گریه کردی و بعد من بلند شدم قیف انفجار توپ را گرفتم ...» (همان: ۳۸).

ماننـد داسـتان «پـر عقـاب» در اینجـا هـم گـاه خطـاب راوی بـا پرسـش از مخاطـب همـراه شـده کـه مـی‌توانـد عـلاوه بـر ایجـاد حـال و هـوای گفـت‌وگـو، فـضای صـمیمانه‌تـری

Archive of SID

www.SID.ir

نیز به وجود آورد؛ اما در این داستان، از پرسش بهرهٔ زیادی برده نشده و تنها برخی پاراگراف‌ها با پرسش «یادت هست؟» شکل سؤالی به خود گرفته‌اند.

«*یادت هست اولین فیلمی که گرفتی با پول چه کسی بود؟ آمدی مظلوم‌وار از من پول گرفتی که می‌خواهی قبل از آن که بچه‌ها شهید شوند از آنها فیلمبرداری کنی و رفتی و از انفجار یک درخت فیلمبرداری کردی...*» (همان: ۴۱).

واکاوی داستان «چتری برای کارگردان» نشان می‌دهد که نویسندهٔ آن با کاربرد روایت دوم شخص، موفق به خلق فضایی اثرگذار (تر از روایت سوم شخص) شده و بر این اساس، گزینش خوبی در زمینهٔ نوع وایت داشته است؛ اما موفق به بهره بردن از کارکردهای گوناگون آن نشده و این داستان، بیش از این‌که در حوزهٔ کارکردهای معنایی و فضاسازی، دوم شخص باشد از نظر ظاهری، رنگ و نشان این شیوه را با خود دارد.

۵-۳- «اگر دریاقلی نبود»

این داستان، بر اساس ماجرای واقعی اقدام شجاعانهٔ یکی از اهالی آبادان به نام «دریاقلی سورانی» در دوران دفاع مقدس نوشته شده است. او در جریان حملهٔ عراق به ایران و تصرف شهرهای مرزی، در فاصلهٔ بیست کیلومتری آبادان، از قصد عراقی‌ها برای حمله به این شهر آگاه می‌شود و به‌سرعت، با دوچرخه، خود را به آبادان می‌رساند و این خبر را اطلاع می‌دهد و خود با اصابت ترکش خمپاره، مجروح و شهید می‌شود.

«اگر دریاقلی نبود» روایتی پراحساس از این ماجراست که به شیوه‌ای خاص از روایت دوم شخص نوشته شده است.

۵-۳-۱- فرم (شکل) روایت

در این داستان هم نوع دوم از روایت دوم شخص به کار گرفته شده است؛ یعنی راوی، شخصیتی مجزّا از مخاطب است. راوی، این داستان را نیز باید مانند موارد پیش، درون‌داستانی دانست؛ اما با این تفاوت که حضور او در داستان، بسیار کمرنگ و فرعی است. در این داستان نیز راوی به بازگویی خاطره‌ای مشترک با

Archive of SID

www.SID.ir

مخاطب می‌پردازد؛ اما این اشتراک، بخش فرعی بسیار کوچکی را دربرگرفته که تنها سه پاراگراف از این داستان را به خود اختصاص داده و راوی در این بخش تنها دو بار به خود که یکی از افراد حاضر در آن ماجرا بوده، با کاربرد ضمیر اول شخص جمع، اشاره کرده است:

«کوی ذوالفقاری، آن شب چقدر آرام بود. ما مدافعان کم‌شمار شهر، کیلومترها آن طرف‌تر در میان دو پل ورودی شهر، پل ایستگاه هفت و ایستگاه دوازده، انتظار ورود بعثی‌ها را می‌کشیدیم ولی سر و کلهٔ دشمن از لابه‌لای نخل‌های خوش‌قامت کوی ذوالفقاری پیدا شد. ... ما نمی‌دانستیم بعثی‌ها با عبور از جاده‌های ماهشهر و آبادان و اهواز، راه‌ها را بسته‌اند و چقدر از مردم به دست آنان اسیر شده‌اند» (همان: ۹۰).

اما ماجرای اصلی، باخبر شدن دریاقلی از حرکت دشمن به سوی آبادان و رساندن این خبر به نیروهای خودی است. در این ماجرا، کسی جز دریاقلی حضور ندارد؛ نه راوی و نه هیچ فرد دیگری. برخلاف بخش پیشین که زمان گذشته داشت، این بخش اصلی به زمان حال نوشته شده است:

«امشب که تو در لابه‌لای آهن‌های زنگ زدهٔ اتوموبیل‌ها چشمت به بعثی‌ها می‌افتد، می‌فهمی که نوبت شهر توست؛ آبادان!» (همان: ۹۰).

برخلاف حضور بسیار اندکِ راوی، «مخاطب- قهرمان» تمامی ماجراها را به خود اختصاص داده و حضوری کامل در تمام بخش اصلی داستان دارد:

«رکاب بزن دریاقلی! امشب امانتی به بزرگی کوه روی شانه‌های تو است. آن را به بچه‌ها برسان... سرمایهٔ صداقت تو، امشب کار دستت داده است. تو و دوچرخه‌ات انتخاب شده‌اید. بگذار امشب خدا به فرشته‌ها فخر بفروشد و بگوید: «بندهٔ مستضعف مرا می‌بینید؟» در آیینه‌ای که به فرمان دوچرخه‌ات چفت شده نگاه کن! ببین چقدر جوان شده‌ای. این باد پاییزی، همهٔ چین و چروک صورتت را با خود برده است. موهای سفیدت یک دست سیاه شده، مثل شبق. خون جوشان جوانی در رگ‌هایت دویده. اصلا خستگی دور و برت نمی‌گردد» (همان: ۹۲).

مانند داستان «چتری برای کارگردان»، سال‌ها از شهادت مخاطب این داستان یعنی دریاقلی نیز گذشته است و ما با مخاطب «مرده» یا به عبارت دیگر یاد و خاطرهٔ مخاطب، روبه‌روییم.

Archive of SID

www.SID.ir

۵-۳-۲- کارکرد روایت

داستان «اگر دریاقلی نبود» هم مانند داستان «چتری برای کارگردان» بازسازی و مرور خاطرت زندگی یک شهید است. چنین موضوعی در حالت عادی، با شیوه‌ی روایت سوم شخص تناسب دارد؛ اما انتخاب شیوهٔ دوم شخص برای این داستان، نشان از فرم‌اندیش بودن نویسنده و تلاش وی برای بهره بردن از کارکردهای خاص این نوع روایت دارد.

در این داستان، احمدزاده به کاربرد روایت دوم شخص روی آورده و روحی متفاوت، در داستان خود دمیده است. خلق فضای پسامدرن و تلفیق هنرمندانهٔ زمان‌های سه‌گانهٔ حال، گذشته و آینده، سبب شده تا رویدادی واقعی، به شکلی زنده و اثرگذار در دل این داستان، بازسازی شود.

«آرام خودت را در دل سیاهی شب جا می‌کنی و دستانت فرمان دوچرخه را لمس می‌کند. روی زین که جابه‌جا می‌شوی، رکاب می‌زنی. پیرمرد! چه رکابی می زنی! تو که عضله‌هایت جانی ندارد. آرام‌تر، خسته می‌شوی، نفست بند می‌آید، در نیمه راه می‌مانی ها...؟ اما نه! رکاب بزن. بعثی ها با جادهٔ «خسروآباد» چهار کیلومتر فاصله دارند؛ یعنی با تنها جادهٔ تسلیم نشدهٔ شهر، و تو تا مقر سپاه آبادان، نُه کیلومتر فاصله داری. رکاب بزن! هر که سریع‌تر برسد، تاریخ را عوض خواهد کرد» (همان: ۹۰).

با کاربرد این شیوه، راوی ماجرایی را که سال‌ها از وقوع آن گذشته، بار دیگر با کاربرد زمان حال، بازگو می‌کند. او قهرمان داستان را – که اکنون دیگر زنده نیست – در فضای داستان به سال‌ها پیش و مقطع مهم تاریخی مورد نظر برمی‌گرداند تا یک بار دیگر، این رویداد تکرار شود؛ اما این بار در دنیای داستان:

«رکاب بزن دریاقلی! بعثی‌ها برای بلعیدن آبادان بی سر و صدا آمده‌اند ... پابزن دریاقلی! تا چند دقیقه دیگر، جلو دژبانی سپاه، از اسب آهنین خود فرود می‌آیی و بی‌آنکه نفس نفس بزنی با صدای محکم و مردانه می‌گویی: «فقط با برادر حسن بنادری کار دارم». حسن، زیر نور چراغ قوهٔ دژبانی چهرهٔ جوان تو را می‌بیند، می‌شناسد ولی اصلا تعجب نمی‌کند» (همان: ۹۰ و ۹۲).

می‌توان گفت که مهم‌ترین کارکرد شیوه‌ی روایت دوم شخص در این داستان، بازسازی بخشی از تاریخ، به شکلی زنده و پویا، در فضایی پسامدرن است

Archive of SID

www.SID.ir

کـه تنهـا بـه کمـک ایـن نـوع خـاص از روایـت، ایجـاد مـی‌شـود و نویـسنده، بـا گزینشی هوشمندانه، موفق به خلق چنین فضایی در داستان شده است.

بـه ایـن ترتیـب، در هـر سـه داسـتان، روایـت دوم شـخص نـوع دوم بـه کـار گرفتـه شـده و نویـسنده بـا ایـن گـزینش، بـه جسـت‌وجـوی فـضاهای متفـاوت و کارکردهـای بـدیع برآمـده اسـت؛ امـا در زمینـهٔ فـرم (شـکل) روایـت و کارکردهـای آن و همچنـین نـوع و حـضور راوی، ایـن هـر سـه داسـتان بـا یکـدیگر تفـاوت‌هـایی دارنـد. جـدول زیـر، هـر یـک از سـه داسـتان بررسـی شـده را بـه تفکیـک نـوع روایـت و نـوع راوی آن نـشان می‌دهد:

نام داستان	نوع روایت دوم شخص	راوی
پر عقاب	نوع دوم (راوی ≠ مخاطب)	درون‌داستانی، بسیار فعال
چتری‌برای کارگردان	نوع دوم (راوی ≠ مخاطب)	درون‌داستانی،شخصیت‌فرعی
اگر دریاقلی نبود	نوع دوم (راوی ≠ مخاطب)	درون‌داستانی، شخصیت فرعی

٦- نتیجه‌گیری

شـیوهٔ روایـت دوم شـخص، از انـواع کـم کـاربرد روایـت اسـت کـه ویژگـی‌هـا و کارکردهـای منحـصر بـه فـردی دارد. ایـن شـیوه، در سـه داسـتان از مجموعـهٔ «داسـتان‌هـای شهر جنگی» نوشتهٔ حبیب احمدزاده به کار گرفته شده است؛ به ترتیب زیر:

۱. داسـتان «پـر عقـاب». در ایـن داسـتان، خطـاب میـان رزمنـده‌ای ایرانـی و سـرباز عراقـی در جبهـهٔ جنـگ، وجـود دارد کـه در آن از نـوع دوم روایـت دوم شـخص (راوی ≠ شخـصیت) و راوی درون‌داسـتانی بهـره بـرده شـده اسـت. ایـن روایـت، شـالوده و مبنـایی پارادوکـسی؛ دارد. زیـرا از عنـصر خطـاب و گفـت و گـو در میـان دو دشمن که بـا هـم بیگانـه‌انـد، اسـتفاده کـرده اسـت؛ امـا بـستر روایـت دوم شـخص، امکـان بهـره گـرفتن از کارکردهـای ایـن روایـت را فـراهم کـرده اسـت. داسـتان، بـا رویکـردی متفـاوت، بـه بیـان ناگفتـه‌هـای جنـگ مـی‌پـردازد و لحنـی اثرگـذار دارد. ایـن داسـتان از نظـر گـزینش روایـت دوم شـخص و بـه کـار بـردن آن در لحظـات حـساس جنـگ، بدیع و مبتکرانه است.

Archive of SID

www.SID.ir

۲. داستان «چتری برای کارگردان». داستان رزم و شهادت کارگردانی جوان و تازه‌کار است. نوع دوم، روایت دوم شخص به همراه راوی درون‌داستانی در آن به کار برده شده است. مخاطب، شهید شده و راوی، به شیوه‌ی روایت دوم شخص، خاطرات او را مرور می‌کند. روایت دوم شخص، فضای این داستان را پویا و زنده و صمیمانه کرده؛ اما کارکردهای متنوع این نوع روایت در این داستان دیده نمی‌شود.

۳. داستان «اگر دریاقلی نبود»، داستان، اقدام شجاعانه و فداکارانهٔ دریاقلی در رساندن خبر یورش عراقی‌ها به آبادان است و در آن، نوع دوم روایت دوم شخص، به همراه راوی درون‌داستانی به کار گرفته شده است. نویسنده به کمک این شیوهٔ روایت، موفق به بازسازی مؤثر بخشی از تاریخ دفاع مقدّس شده است.

به صورت کلّی، بررسی و تحلیل شیوهٔ روایت دوم شخص در هر سه داستان، نشان از توانایی و مهارت حبیب احمدزاده در نوشتن داستان دوم شخص دارد. از میان این سه داستان، «پر عقاب» و «اگر دریاقلی نبود»، هر یک در نوع خود، نمونه‌های بدیعی از شیوهٔ روایت دوم شخص به شمار می‌روند.

یادداشت‌ها

1. Gerard Genette
2. Stanzel
۳. heterodiegetic . این اصطلاح به همراه اصطلاح درون‌داستانی (homodiegetic) از مهم ترین اصطلاحاتی است که ژنت وضع کرده است. راوی درون‌داستانی، متعلق به دنیای داستان و یکی از شخصیت‌هاست و در ماجراها حضور دارد؛ اما راوی برون‌داستانی، متعلق به دنیای داستان نیست و در ماجراها شرکت ندارد. راوی درون‌داستانی اغلب مساوی با راوی اول شخص و راوی برون‌داستانی، مساوی با سوم شخص است.
4. Bruce Morrissette
5. Mary Frances Hapkins & Leon Perkins
6. Helmut Bonheim
7. Gerald Prince
8. Uri Margolin

Archive of SID

www.SID.ir

9. Monika Fludernik
10. Matt Delconte
11. Brian Richardson

۱۲. focalizer . از اصطلاح focalization گرفته شده که ژنت آن را مطرح کرده است. کانونی‌گر، کسی است که داستان از نگاه او دیده می‌شود. در اغلب موارد، کانونی‌گر همان راوی است.

13. self- address
14. homocommunicative
15. standard form
16. completely coincident narration

۱۷. در این تقسیم بندی به دلیل شباهت مفاهیم،از اصطلاحاتی که ژنت وضع کرده استفاده شده است.

18. partially coincident narration (of narratee/ protagonist)
19. heterocommunicative

منابع

۱. احمدزاده، حبیب، ۱۳۸۷، **داستان‌های شهر جنگی**، تهران: انتشارات سورهٔ مهر (چاپ پانزدهم).

2. **Bonheim, Helmut**. "Conative Solicitude and the Anaphoric Pronoun in the Canadian Short Story." *Sprachtheorie und angewandte Linguistik. Festschrift fiir Alfred Wollmann zum 60. Geburtstag.* Ed. Werner Wolte. Tiibinger eitrage zur Linguistik 195. Tiibingen:Nan, 1982. 77-86.
3. **Delconte**. **Matt**. "Why you can't speak: second person narration, voice and a new model for understanding narrative" Style 37 (2003): 204- 219
4. **Fludernik, Monika. "**Second Person Fiction, Narrative You as addressee and/ or protagonist" Sonderdrucke aus der Albert – Ludwigs- Universitat Freiburg 18 (1993): 217- 247
5. **---------- .** "Introduction: Second -Person Narrative and Related Issues." *Style* 28 (1994): 281- 311.
6. ---------- . ' "Second Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism." *Style* 28 (1994): 445-77.
7. ---------- . " Second Person Narrative: A Bibliography" *Style* 28 (1994): 525- 548

Archive of SID

www.SID.ir

8. ---------- . ""*An Introduction to Narratology*" Translated from the German by Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik, Routledge, New York, 2009
9. **Genette**, **Gérard**. "*Narrative Discourse*." Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Blackwell. 1980 [1972].
10. ---------- . "Narrative Discourse Revisited" Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP. 1988 [1983].
11. **Hopkins, Mary Frances**, and **Leon Perkins**. "Second Person Point of View in Narrative." *Critical Survey of Short Fiction.* Ed. Frank N. Magill. New Jersey: Salem, 1981. 119-32
12. **Manhire, Bill**. "The Brain of Katherine Mansfield", *South Pacific.* Manchester:
Carcanet. 1994. 177-227.
13. **Margolin**, **Uri**. "Narrative 'You' Revisited." *Language and Style* 23.4 (1994 for 1990): 1-21.
14. **Moore, Lorrie**. *Self-Help.* New York: NAL, 1986.
15. **Morrissette**, **Bruce**. "Narrative 'You' in Contemporary Literature." *comparative Literature Studies* 2 (1965): 1-24.
16. **Prince , Gerald.** ***A*** *Dictionary of Narra tologv.* Lincoln **:** U of Nebraska P, 1987
17. **Richardson**, **Brian**. "The Poetics and Politics of Second Person Narrative." *Genre* 24 (1991):309-30.
18. **---------- . "unnatural voices"** The Ohio State University, Columbus, 2006
19. **Stanzel, Franz K.** *"A Theory of Narrative*", trans. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge UP. 1984

Archive of SID

www.SID.ir