نشریهٔ ادبیات پایداری
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال سوم، شمارهٔ پنجم، پاییز ۱۳۹۰
سال سوم، شمارهٔ ششم، بهار ۱۳۹۱

کارکرد راوی در شیوهٔ روایتگری رمان پایداری
(موردکاوی رمان «رجال فی الشمس» اثر غسان کنفانی) * (علمی- پژوهشی)

دکتر صلاح الدین عبدی
استادیار دانشگاه بوعلی سینا همدان
مریم مرادی
دانش آموخته دانشگاه بوعلی سینا

چکیده

شیوهٔ روایت یک داستان، از نخستین عواملی است که در تحلیل یک اثر، همواره از اهمیت برخوردار است زیرا کیفیت حضور روایتگر و عمل روایتگری، در کنار دریافتن شاخصه‌های مد نظر برای انتخاب راوی از جانب نویسنده، به گونه‌ای که بتواند نیاز روایی داستان را مرتفع سازد و در عین حال، توجه به موجودیت مستقل راوی و روش‌های متنوع و منتخب وی برای قصه‌گویی، میزان حضور و یا نبود روایتگر در متن رویدادها و چگونگی تعامل راوی و روایت با یکدیگر، موجب می‌شود تا شیوهٔ روایتگری هر داستان، متفاوت از دیگر همتایان خود گردد. بهره گیری از راوی دانای کل و استفاده از تمام کارایی‌های آن در پیشبرد روند روایت «رجال فی الشمس»، امری است که توجه ویژه به آن موجب توفیق نویسنده در پرورش خمیرمایهٔ داستان گشته است؛ به گونه‌ای که دور ایستادن روایتگر از متن برخی رویدادها و سپس ورود مداخله‌گرانهٔ وی در رویدادی دیگر، توجه به چگونگی نقل قول گفتار اشخاص داستان در برهه‌های مختلف، از جمله شگردهایی است که روایتگر «رجال فی الشمس» در امر داستان‌نویسی رعایت

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۸/۹ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۱/۴/۱۹
نشانی پست الکترونیک نویسنده:s.abdi@basu.ac.ir
Maryammoradi۸۳@gmail.com

نمـوده اسـت. ایـن پـژوهش درصـدد اسـت بـه بیـان شـیوه هـای روایـی رمـان « رجـال فـی الشمس» به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی بپردازد.

واژگـان کلیـدی: راوی دانـای کل،شـیوهٔ روایتگـری، مداخلـه، نقـل قـول، رجـال فـی الشمس.

۱.پیشگفتار

گونـه‌هـا و ترفنـدهـای روایتگـری در رمـان‌هـای حـوزهٔ ادب مقاومـت فلـسطین، از جملـه موضـوعاتی اسـت کـه بـا توجـه بـه شـرایط اجتمـاعی و سیاسـی ویـژهٔ حـاکم بـر مـردم آن سـامان، مـی‌توانـد از اهمیـت برخـوردار باشـد زیـرا «روایتگـر» در ایـن دسـت آثـار، بـه ویـژه اگـر دانـای کـل باشـد، بـه واقـع نـه فقـط روایتگـر یـک داسـتان بلکـه در حکـم بلنـدگـویی اسـت کـه رنـج‌هـا، مـشکلات، ایـستادگی‌هـا و گـاه ضـعف‌هـا و درمانـدگی‌هـا و شکـست یـک ملـت را ثبـت مـی‌نمایـد. از ایـن رو، در ایـن پـژوهش سـعی بـر آن اسـت تـا شـناختی جزئـی‌نگـر و تحلیـل‌گرانـه از روایتگـر داسـتانی فلـسطین ارائـه گـردد کـه بـه گـواه تـاریخ، تـأثیر خـود را بـر انتفاضـهٔ فلـسطین بـه جـا نهـاده اسـت. روزگـار روایـی ایـن داسـتان، توسـط کـسی روایـت شـده کـه در حافظـهٔ تـاریخی، بـه «ابـن النکبـه» شـهرت دارد. از ایـن رو، در ایـن مجـال سـعی بـر آن اسـت تـا نقـش روایتگـر در رمـان «رجـال فـی الـشمس»، از نوشـته‌هـای شـهید مقاومـت، غـسان کنفـانی[1]، مورد واکاوی قرار بگیرد.

در ایـن پـژوهش، بـه سـرفـصل‌هـایی همچـون زاویـهٔ دیـد انتخـابی راوی، چگـونگی مداخلـهٔ راوی در مـتن و همچنـین انـواع نقـل‌قـول بـه کـار رفتـه، توجـه شـده اسـت و در کنار دسـته‌بنـدی‌هـای فرعـی در هـر بخـش، نمونـه‌هـایی از مـتن داسـتان، بـه منظـور اثبـات سـخن ذکـر گردیـده و سـعی بـر آن اسـت تـا جایگـاه وعمـل روایتگـر در ایـن اثـر داسـتانی، بـه خـوبی مـورد تحلیـل قـرار بگیـرد.در ایـن پـژوهش، هنگـام ارائـهٔ نمونـه‌هـایی از مـتن داسـتان، بخـش‌هـایی کـه مـصداق مفهـوم هـا را تـشکیل مـی‌دهنـد، بـه شـیوهٔ «ایتالیـک» مـشخص گردیـده انـد.در رابطـه بـا بررسـی نقـش راوی در شـیوهٔ روایتگـری «رجـال فـی الـشمس» و کیفیـت حـضور وی، سـعی بـر آن اسـت تـا بـه پرسـش‌هـای زیـر پاسخ داده شود:

۱- روایتگر از چه زاویهٔ دیدی به داستان می‌نگرد؟

۲- ترفندهای مد نظر روایتگر برای نزدیک شدن به بدنهٔ داستان و بیان مستقیم عقیده‌اش کدام است؟

۳- نقل‌قول‌های داستان چگونه موجب وقوع چندآوایی روایت گشته است؟

۴- ویژگی های ادبیات پایداری این رمان چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

از میان بررسی‌های صورت گرفته در حیطهٔ آثار غسان کنفانی، می‌توان به مقالهٔ «البعد التاریخی فی روایهٔ الشهید غسان کنفانی "رجال فی الشمس"»(۲۰۰۵) از *مهند عدنان صلاحات* و «تطور المضامین الزمنیة فی ادب غسان کنفانی»(۲۰۰۴) از *غنام محمد غنام* اشاره نمود و در زمینهٔ توجه به نقش روایتگر در داستان و بررسی زاویهٔ دید انتخابی وی و کیفیت ورود به روایت، مقاله های بسیاری به رشتهٔ تحریر درآمده است؛ از جمله مقالهٔ «راوی چه می‌داند؟» از *هلن اولیایی‌نیا* که شیوهٔ روایی یک رمان را مورد کنکاش قرار می‌دهد و «زاویهٔ دید» از حسن بشیر، و «عنصر راوی در داستان‌های کهن و داستان‌های امروزی (رمان) از دید تطبیقی» از منصوره شریف‌زاده و «همبستگی میان وجوه رنگارنگ گفتار و اندیشه با تمرکز بر سخن غیرمستقیم آزاد» از ابوالفضل حری. در نهایت، از میان منابع مورد استفاده، کتاب «تحلیل الخطاب الروایی»(۱۹۹۷)، نوشتهٔ سعید یقطین، بیشترین سهم را در نگارش این پژوهش داشته است.

۲- کلیات

۲-۱. گونه‌های مختلف روایتگر (انواع زاویهٔ دید)

در توضیح زاویهٔ دید می‌توان گفت، «نمایش دهندهٔ شیوه‌ای است که نویسنده به کمک آن، مصالح و مواد داستانی خود را به خواننده ارائه می‌دهد.» (میرصادقی،۱۳۷۷: ۱۵۶) و مهم‌ترین عامل وحدت بخشیدن به مصالح تکه‌تکهٔ داستان است. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۷۹) یک نویسنده، با یاری زاویهٔ دید، موضوعی را

نقل یا مطرح می‌کند که ممکن است به شیوهٔ اول‌شخص، دوم‌شخص یا سوم شخص ارائه گردد (میرصادقی،۱۳۸۲: ۳۰۲) و آنچه یک داستان را از لحاظ محتوا و شکل غنا می‌بخشد، این است که زاویهٔ دید انتخاب شده، تا پایان داستان ادامه یابد زیرا دیدگاه (زاویهٔ دید)، بیان کنندهٔ عقیده و احساس راوی نسبت به روایت و حاصل ارتباط اندیشه با زبان داستان است؛ زبانی که واژه‌های انتخابی راوی را برای بیان افکارش شامل می‌شود. (اخوت،۱۳۷۱: ۲۰۷)

در هر اثر داستانی، داستان نویس، به دو شکل کلی داستان را روایت می‌کند؛ یا از طریق یکی از اشخاص یا به‌واسطهٔ یک روایتگر که خود نسبت به داستان، موضعی بیرونی و با فاصله انتخاب کرده است؛ به بیان دیگر، یک روایتگر، به طور کلی یا از جهان داستانی که روایت می‌کند غایب است یا یکی از شخصیت‌های آن است. (الحجمری،۱۹۹۳: ۱۷۴)

به بیان بهتر، می‌توان گفت که « روایت داستانی، زنجیره‌ای از رویدادها است که در پیکرهٔ یک متن، به خواننده منتقل می‌شود؛ این انتقال همواره بر بستری از روایت، تولید یا بازتولید می‌شود؛ از این روست که فرایند انتقال در روایت داستانی، می‌تواند به عهدهٔ راوی داستان و یا یکی از شخصیت‌های آن باشد. » (امامی و مهدی‌زاده،۱۳۸۷)

۲-۲. روایتگر در رجال فی الشمس[۲]

در این داستان، نویسنده از میان گونه‌های مختلف دیدگاه، تا به انتها زاویهٔ دید بیرونی را به منظور روایتگری، برگزیده است. روایتگر، دانای کل (دیدگاه سوم شخص) و همه‌جاناظر است که به اختیار خود، آزادانه در زمان و مکان حرکت می‌کند و تنها در شرایطی ویژه و داوطلبانه، از دامنهٔ دانایی خود می‌کاهد و در حقیقت، در چنین زمان‌هایی دانسته‌های خود را از خواننده پنهان می‌دارد که هدف عمده از این اقدام، افزودن به هول و ولای داستان است.روایتگر در این رمان، به نقش روایتگری خود بسنده می‌کند و به عنوان کنشگر در داستان ظاهر نمی‌شود و با توجه به دانش نامحدودش، از لایه‌های درونی اندیشهٔ شخصیت‌ها، دل‌نگرانی‌ها، هیجانات و اشتیاق آنان آگاهی دارد و معمولاً فقط با هدف اعلام

حضور و ارائهٔ توضیحاتی تکمیلی و مختصر در مورد صحنه و رفتار بیرونی و قابل مشاهدهٔ افراد حاضر در آن و در راستای مشخص نمودن محدوده‌های زمانی و مکانی و ایجاد تصویر در ذهن مخاطب، در گفت‌وگوها شرکت می‌کند و اغلب، به سرعت از صحنه خارج می‌شود.

روایتگر رمان «رجال فی الشمس»، در عین حال که واجد برخی از ویژگی‌های روایت با راوی شخصی[۳]، مانند پیشبرد روند داستان بر اساس نقل‌قول‌های مستقیم، به کار بردن واژگان بیگانه‌ساز[۴]، نقل‌قول‌های مستقیم و رعایت سبک گویش افراد در نقل‌قول‌های غیرمستقیم است تا بدین ترتیب، دانایی خود را محدود جلوه دهد، دانای کل نامحدود است و با زاویهٔ دید بیرونی نسبت به شخصیت‌های اصلی و رویدادها، به عمل روایت اقدام می‌نماید. درتعریف راوی دانای کل می‌توان چنین افزود که بر اساس نظریهٔ بارت (۱۹۸۰-۱۹۱۵)، در این دیدگاه، راوی غیرشخصی است و از دانش بی حدی برخوردار است و در یک زمان هم نسبت به نیت‌ها، افکار و احساس شخصیت‌ها آگاه است و می‌تواند رفتارشان را تحلیل کند و هم از کنش‌های خارجی آنان با خبر است. (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۳۴) در این زاویهٔ دید، راوی با چشم‌های همه جا بین درون‌نگر و بیرون‌نگر، جهان داستان را به خواننده گزارش می‌دهد. (ایرانی،۱۳۶۴: ۱۳۹)

۳. پردازش تحلیلی – توصیفی رمان «رجال فی الشمس»

روایتگر در این داستان به شیوه‌های مختلف، دانای کل بودن خود را نمود می‌بخشد که از این میان، چهار روش نمود بیشتری دارند و سعی بر آن است تا با بررسی ساختاری این ترفندهای روایی، میزان موفقیت نویسنده در به کار بردن روایتگر دانای کل و میزان موفقیت روایتگر در استفاده از دانایی خدا گونه‌اش، مورد کنکاش قرار بگیرد. استفاده از افعال زمان گذشته، جزئی‌نگری، ترسیم فضای روایی و نفوذ به لایه‌های درونی شخصیت‌ها، از جمله شاخصه‌های حضور روایتگر سوم‌شخص در این رمان است که به تفکیک، به هر یک پرداخته می‌شود.

۳-۱- اشکال حضور روایتگر در داستان به صورت دانای کل

۳-۱-۱. کاربرد فعل زمان گذشته

حضور راوی همه‌چیزدان، از ابتدای روایت، با توصیف حالت‌های احساسی نخستین شخصیت رمان، یعنی «ابوقیس»، قابل تشخیص است: «*أراحَ* أبوقیس صدرَه فوقَ التراب الندی، *فبدأتْ* الأرضُ تُخفقُ من تحته: ضرباتُ قلب متعب...[۵]» (کنفانی، ۱۹۸۰: ۱۱) به این ترتیب، در نخستین جملهٔ داستان، نویسنده در حالی که از فعل زمان گذشته(أراح)، به منظور اعلام آغاز فرآیند روایتگری بهره می‌گیرد، حضور خود را اعلام می‌کند اما هدف اساسی از حضور روایتگر در داستان، تمرکز بر نکات روایی نیست بلکه آفرینش ادبی است که در حکم فرایندی تکمیلی است تا اجازهٔ ورود آزادانهٔ داستان‌نویس را در داستان، به منظور مشخص نمودن خطوط آشکار و نهان رویدادها صادر نماید. این روایتگر می‌تواند بر آشکار و پنهان و حلال و حرام آگاه باشد. (ن.ک: عبدالمطلب،۱۹۹۸)

استفاده از افعال ماضی، به عنوان یکی از شاخصه‌های کلامی شناسایی روایتگر دانای کل نیز از مواردی است که در این رمان به چشم می‌خورد : «*دوّر* جسدَه و استلقَی عَلی ظهره حاضناً رأسَه بکفیه و*أخذَ* یتطلعُ إلی السماء[۶]» (کنفانی، ۱۹۸۰ :۱۱-۱۲)/ «*وقفَ* أسعدُ أمامَ الرجلِ السمینِ،صاحبِ المکتب الذی یتولّی تهریبَ الناسِ مِنِ البصرةِ إلَی الکویت[۷]» (همان :۲۳)/ «خرجَ مروانُ مِنْ دکانِ الرجلِ السمینِ الذی یتولّی تهریبَ الناسِ مِنِ البصرةِ إلَی الکویت[۸]» (همان:۳۴)/ «*کانَ* ابوالخیز رانُ سائقاً بارعاً، فَقَد خَدَمَ فی الجیشِ البریطانی فی فلسطینَ قَبلَ عامِ ۱۹۴۸[۹]» (همان:۵۱) روایتگر همچنین با استفاده از فعل ناقصهٔ «مازال» و مشتقات آن، احساس‌ها و رویدادهایی را که از گذشته تا زمان حال همچنان جریان دارد، روایت می‌کند و قصد او، این است که خواننده را در مشاهدات خود شریک سازد که البته، زمانی «مازال» دارای چنین کاربردی است که پیش از آن، فعل ماضی و یا فعل مضارعی که معنای ماضی از آن برداشت می‌شود، قرار گرفته باشد. (ن.ک: ایوب،۲۰۰۱: ۱۲۲) «الطائرُ الأسودُ *مازالَ* یحوّمُ علَی غیرِ هُدیً[۱۰]» (کنفانی، ۱۹۸۰ :۱۷)،«کانتْ الغصةُ *ماتزالُ* فی حلقه[۱۱]» (همان:۲۱)،«هذا کلُّ

الـشیء، و الآنَ، الألـمُ الفـضیعُ *مـازالَ یَغـوصُ بَـینَ* فَخذیـه و الـضوءُ المـستدیرُ الـضخمُ مُعلَّقٌ فوقَ عینیه[۱۲]» (همان:۶۱)

۳-۱-۲.نگرش ریزبینانه

دیـدگاه سـوم شـخص را در تعبیـری دیگـر، «دیـد از عقـب» نیـز مـی‌نامنـد زیـرا در ایـن حالـت، دانـش روایتگـر بـیش از شخـصیت اسـت و بـا هـدف احاطـهٔ بیرونـی بـر شخـصیت و بـر حـسب اقتـضای روایتگـری، مکـان خـود را نـسبت بـه او تغییـر مـی‌دهـد، رفتـارهـای او را پـی مـی‌گیـرد و مـستقیماً بـا زنـدگی او ارتبـاط بـرقـرار مـی‌کنـد. (ایـوب،۱۹۹۶: ۳۳ و ۲۰۰۱: ۱۱۳ و لحمـدانی، ۱۹۹۱: ۴۷) کـه همـهٔ ایـن مـوارد، موجـب آن اسـت کـه دانـسته هـا بـه صـورت جـزء بـه جـزء در اختیـار خواننـده قـرار گیـرد. در نمونـه‌ای کـه در پـی مـی‌آیـد، آنچـه در ظـاهر کـار در جریـان اسـت، از جانـب روایتگـر روایـت مـی‌گـردد؛ البتـه بـه همـراه جزئیـاتی کـه تنهـا راوی همـه‌چیـز دان نـسبت بـه آن وقـوف دارد: «تبـادلَ الجلـوسُ نظـرات الإسـتغرابِ ثـمّ ثبتـوا أبـصارَهم فـی وجـه المُختـار الـذی *شَـعرَ بـأنّ علیـه أن یقـولَ شـیئاً، فإنـدفعَ دونَ أن یُفَکِّـرَ*: ـــ"و مـاذا تعـرفُ إذن؟"[۱۳]» (کنفـانی، ۱۹۸۰ :۱۴) کـه در اینجـا راوی، خواننـده را از احـساس «مختـار» و ایـن کـه وی سـخنش را عجولانـه و بـدون لحظـه‌ای اندیـشه بـر زبـان مـی‌آورد، آگـاه می‌سازد. در جـایی دیگـر، روایتگـر بـا بیـان انـدوه «ابـوقیس» و بـه واسـطهٔ آگـاهی‌ای کـه از احـساس او دارد، انگیـزهٔ وی را بـرای بیـان سـخنانی کـه در دل دارد، آشـکار مـی‌سـازد. «کانتْ الغصةُ مـاتـزالُ فـی حلقـه، و لکنَّـه أحـسَّ أنَّـه إذا مـا أجـلَّ ذلـکَ الـذی سـیقولُه فلـنْ یکـونَ بِوُسـعه أنْ یلفظَـه مـرةً أُخـری: -"لَقَـد سـافرتُ آلافـاً مـنَ الأمیـال کـی أصـلَ إلیـکَ، لقـد أرسـلنی سـعدُ، أ تـذکرُه؟ و لکنّنـی لـم أملـکْ إلّـا خمـسةَ عَـشرَ دینـاراً، مـا رأیُکَ أنْ تأخذَ منها عشرةَ و تترکَ الباقیَ لی؟"[۱۴]» (همان:۲۱)

روایتگـر در ایـن داسـتان، در عـین حـال کـه همـه‌چیـزدانـی خـود را در تمـام رونـد داسـتان حفـظ مـی‌کنـد و در زمینـهٔ واکـنش نـسبت بـه رویـدادهـا، آزادی بـی حـد و مـرزی را بـه خـود اختـصاص مـی‌دهـد، هرگـاه بخواهـد از روایـت یـک رویـداد دسـت مـی‌کـشد و اگـر اراده کنـد، دوبـاره بـه آن مـی‌پـردازد و در مواضـع حـساس، اغلـب هـیچ

حـرف نـاگفتـه‌ای بـاقی نمـی‌گـذارد و بـه درک مخاطـب در پـی‌بـردن بـه آنچـه کـه پوشیده یا حذف می‌گردد، اعتماد ندارد. (ن.ک. عبدالمطلب،۱۹۹۸)

البتـه روایتگـر «رجـال فـی الـشمس»، در عـین حـال، گـاه نیـز بـه منظـور ایـن کـه بـر هـول و ولای داسـتان بیفزایـد، بـه صـورت ارادی از دانـش بـی‌حـد خـود بـرای انتقـال دانـستنی هـا بـه خواننـده اسـتفاده نمـی‌کنـد تـا بـه ایـن ترتیـب، خواننـده را بـه پـی‌گیـری مـاجراهـا مـشتاق سـازد. در ایـن حالـت نمـی‌تـوان راوی را واجـد دانـایی محـدود دانـست زیـرا وی تظـاهر بـه ندانـستن مـی‌کنـد؛ بـرای نمونـه، هنگـامی کـه «مـروان» از دلیـل شـادمانی درونـی‌اش بـی‌خبـر اسـت و در پـی یـافتن دلیـل آن اسـت، روایتگـر نیـز از علـت آن اظهـار بـی‌اطلاعـی مـی‌کنـد و خواننـده را زودتـر از شخـصیت، در جریـان کـار قـرار نمی‌دهد. «ولکنّـه *لـیسَ یَـدری لمـاذا* کـان یحسُّ بنـوعٍ مِـنَ الإرتیـاحِ..تَـرَی مـا الـسببُ فـی ذلک؟ لقد أحبَّ أن یشغلَ نفسَه بالتقصّی عنِ السببِ..[۱۵]» (کنفانی، ۱۹۸۰ :۳۶)

۳-۱-۳.ترسیم فضای روایی

روایتگـر گـاه بـه منظـور فـضاسـازی، میـان گفـت‌وگـوهـا مـی‌آیـد تـا بـا توصـیف بخشی از حالـت هـای ظـاهری شخـصیت‌هـا کـه خـود نمـی‌تواننـد آن‌را بیـان کننـد، مخاطـب را برای شـنیدن آنچـه قـرار اسـت حـین گفـت‌وگـو رخ دهـد آمـاده کنـد. بـه عنـوان نمونـه، در جملـه‌ای کـه در ادامـه مـی‌آیـد، روایتگـر، حالـت دگرگـون‌شـدهٔ «ابـوالخیـزران» را بـه خـاطر سـؤال غافـل‌گیرانـهٔ «أسـعد»، بـا وصـف نـشانه‌هـای ظـاهری نقـش بـسته بـر چهـرهٔ وی، ترسـیم مـی‌کنـد:«سـألَ بعجـبٍ، و اُکتـسی وجهُـهُ الهزیـلُ بالأسـی کأنّـه لـم یکـنْ یـضحکُ قبـل هُنَیهَـةٍ..ثـم قـالَ بـبطءٍ: -لمـاذا تـسألُ؟[۱۶]»(همـان: ۶۰) روایتگـر همچنـین، افکـار و احـساس هـای تمـام شخـصیت‌هـای اصـلی داسـتان را زیـر نظـر دارد و خواننـده را از آنهـا آگـاه مـی‌سـازد و بـا اینکـه هـم از دانـایی بـی‌حـدی برخـوردار اسـت، از آنجـا کـه اغلـب ایـن شخـصیت‌هـا تنهـا عـاملی مکمـل در رونـد روایتگـری هـستند، فاصـله‌ای دور را نسبت به آنهـا بـرمـی‌گزینـد و چنـدان بـه لایـه‌هـای درونـی‌ذهنـشان وارد نمـی‌گـردد؛ بـرای نمونـه، شخـصیت فرعـی «ابـوالعبـد» در ایـن رمـان، بـا تکیـه بـر واکـنش‌هـای فیزیکـی‌اش روایـت مـی‌گـردد و روایتگـر بـرای ورود بـه اندیـشه یـا احـساس وی، تمهیـدی نمـی‌اندیـشد و لزومـی بـرای ایـن کـار نمـی‌بینـد. « و ضـربَ أبـوالعبـد جنـاحَ سـیارتِه المُغَبـرِ فعلّمـت

أصابعه الخمسهٔ و بانَ من تحتها لونُ السیارهِ الأحمرُ الفاقعُ..[۱۷]» (همان:۲۴) در نمونه‌ای دیگر نیز روایتگر، بیشتر به منظور فضاسازی و بسترسازی، میان گفت‌وگوها وارد می‌شود تا حالت‌های ظاهری شخصیت‌ها و در اینجا، «مرد چاق» را گزارش نماید. «*نهضَ الرجلُ السمینُ صاحبُ المکتب و إقتربَ منه ثُمَّ وضعَ ذراعَه الثقیلهَ فوقَ کتفیه* : -"تبدو متعباً أیُّها الفَتَی.. ماذا حَدَثَ؟"[۱۸]» (همان:۳۳)

۳-۱-٤. نفوذ به لایه‌های درونی شخصیت‌ها

روایتگر در سراسر این داستان، به درون و بیرون شخصیت‌ها و به‌ویژه شخصیت‌های اصلی آگاهی کامل دارد و از تمامی کنش‌ها و خواست های انجام شده و انجام نشدهٔ آنها با خبر است و هر گاه اراده نماید، آگاهی خود را در اختیار خواننده قرار می‌دهد و بدین ترتیب، او را در جریان احساس و اندیشهٔ شخصیت های داستان می گذارد. ابزار برقراری چنین رابطه‌ای، استفاده از فعل‌هایی است از قبیل «فکر، أحسّ بـ خُیل و...» که دروازهٔ ورود به ذهن شخصیت هستند و بسیار مورد استفاده قرار گرفته اند.

در این رمان، از میان فعل هایی که مقدمهٔ ورود به اندیشه و احساس شخصیت‌ها را فراهم می کنند، شش مورد از «خُیل إلیه»، نه مورد از «فَکَر» و یک مورد از «یفکُر»، هشت مورد «أحسّ» و یک مورد از مشتقات آن مانند «أحسّ بـ» و «یحسّ»، دو مورد «قال فی ذات نفسه»، چهار مورد «شَعَر» و یک مورد «یشعر بـ» و یک مورد نیز عبارت «تفجّرت فکرهٔ مفاجأهٔ فی رأسه»، مورد استفادهٔ قرار گرفته‌اند. در مورد زیر، روایتگر با کمک گرفتن از فعل «أحسّ» و به منظور انتقال احساس تلخ و همراه با خواری «مروان»،خواننده را به درون ذهن او می‌لغزاند:«تَحَفَّزَ فی مکانه لِبُرهۀ وَجیزۀ، ولکنّها کانتْ کافیۀً لیکتشفَ فیها عبثَ أیۀ محاولۀ یَقومُ بها لترمیمِ کَرامتِه، بلْ أحسَّ –حتَّی عضامه- بأنَّه قد أخطأ خطأً لایُغتَفَرُ، فأخَذَ یمَضغُ ذُلَّه و علاماتُ الأصابعِ فوقَ خدِّه الأیسرِ تَلتهبُ..[۱۹]» (کنفانی، ۱۹۸۰ :۳۵-۳۶) روایتگر دانای کل در بخشی از داستان، درماندگی و عجز «ابوقیس» را از پرداخت هزینهٔ فرار و ناتوانی‌اش را در جلب رضایت «مرد چاق» برای گرفتن تخفیف، به تصویر می کشد و با مقدمه چینی برای ورود به ذهن این شخصیت، خواننده را به عمق

احساس او نزدیک می‌سازد. «ـــ"عشرةُ دنانیرَ؟"/ ـــ"خمسةَ عشرَ دیناراً..ألا تسمعُ؟"/ لم یَعُد بوسعه أنْ یکملَ..*أراد أنْ یقولَ شیئاً لکنّه لم یستطع، أحسّ* أنّ رأسَه کلَّه قد إمتلأ بالدمع مِنِ الداخلِ فإستدارَ و إنطلقَ إلی الشارعِ، هناک بدأتْ المخلوقاتُ تغیمُ وراءَ ستارٍ مِنِ الدمعِ[۲۰]» (همان:۲۲)

تا کنون آنچه بیان شد، بر اساس توجه به روایتگر، با توجه به شاخصه‌های معهود در رابطه با راوی دانای کل بود اما گاه نیز همین راوی، دایرهٔ تسلط خویش را تا به آنجا می‌گسترد که در متن حضور می‌یابد تا عقاید خویش را اظهار نماید که نوعی دخالت محسوب می‌گردد. در ادامه، از این جنبه به راوی داستان توجه شده است.

۳-۲- فرایند خود تحمیل کنندگی راوی بر بدنهٔ داستان (راوی مداخله‌گر)

یک روایتگر، گاه در پی آن است تا حضور خود را در متن علنی نماید و برای دستیابی به این مقصود، به شیوه‌های مختلف عمل می‌کند تا اندیشه ها و عقاید خود را به طور مداخله‌گرانه ابراز نماید. در حقیقت، صورت دیگری که روایتگر دانای کل بر آن اساس، روایت داستان را پی می‌گیرد، «زاویهٔ دید مداخله‌گر» است. در این حالت، راوی علاوه بر گزارش آنچه در داستان اتفاق می‌افتد، اعمال و انگیزه‌های شخصیت‌ها را نیز تفسیر می‌کند. (آبرامز، ۱۳۷۶: ۳۷۳) و در هر زمان که اراده کند، به اظهار نظر، فلسفه‌بافی، دفاع یا انتقاد از پندار، گفتار و کردار شخصیت‌ها می‌پردازد. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۸۷) در این حالت، مداخلهٔ راوی موجب افزودن به میزان آگاهی خواننده و بالا بردن قدرت درک و تحلیل او می‌شود. (ایوب، ۲۰۰۱: ۱۲۲) از نشانه‌های حضور راوی مداخله‌گر این است که می‌توان ضمایر را در روایت تغییر داد بدون آن‌که نیاز به اعمال تغییرات دیگری در ساختار جملات باشد. (ایوب، ۱۹۹۶: ۳۳) مصداق‌ها و نشانه‌های چنین حضوری، در ادامه مورد اشاره قرار می‌گیرد.

۳-۲-۱.جملات معترضه

نمود بارز حضور راوی مداخله‌گر در یک رمان، مشاهدهٔ جمله های معترضه در متن داستان است که در بخش‌های مختلف این رمان نیز به چشم می‌خورد. جمله های معترضه به طور معمول از نشانه‌های سخن راوی اند که به قصد مداخله در روند داستان بیان می‌شوند. به این شکل که روایتگر در کنار بیان حالت‌های ظاهری و قابل رؤیت شخصیت، با ورود به ذهن او، آن‌دسته از احساس های درونی و افکاری را نیز که توسط خود شخصیت به زبان آورده نمی‌شوند، با به کار گرفتن وصف‌هایی ارائه می‌نماید. کاربرد چنین جمله هایی، چندان به مذاق خوانندهٔ اثر خوش نمی‌آید زیرا که فرصت استنتاج و بحث را از وی می گیرد. روایتگر با آوردن جمله های معترضه در هنگام شرح یک رویداد، جایی برای به چالش کشاندن ذهن خواننده باقی نمی گذارد چون بلافاصله با به رخ کشیدن دانایی بی‌اندازهٔ خود، دلیل رخ دادن یک رویداد یا سرزدن رفتار خاصی را از جانب شخصیت‌ها بازگو می کند. در حقیقت، به نظر می‌رسد که روایتگر دانای کل، مایل است در تمامی لحظه ها، حضور خود را اعلام کند و بر سیطرهٔ خویش تأکید بورزد. در ادامه، نمونه‌هایی از مداخلهٔ روایتگر با بهره گرفتن از جمله های معترضه که در صورت حذف این جمله ها، لطمه‌ای به ساختار داستان وارد نمی‌آید، آورده می‌شود.

«الأرضُ الندیَّةُ-فَکَّرَ-هی لا شکَّ بقایا مِنْ مطرِ أمسِ..کلا! أمسِ لم تُمطِرْ![۲۱]» (کنفانی، ۱۹۸۰ :۱۱) در این مورد، هدف روایتگر، بیان اندیشه و احساس شخصیت است و با آوردن جملهٔ معترضهٔ «فَکَّر» تأکید می کند که جمله دربردارندهٔ گفتگویی درونی است، نه هیچ چیز دیگر. روایتگر در سرآغاز داستان و با عبارت «*أیُّ هراء خبیث! و الرائحةُ إذن؟ تلک التی إذا تنشقُّها ماجتْ فی جبینِه ثُمَّ أنهالتْ فی عروقِه؟* [۲۲]» (همان:۱۱)، با بیانی جانب‌دارانه، به دفاع از احساس مبهم «ابوقیس» اقدام می‌نماید. همچنین جملهٔ معترضهٔ «أکثرُ من أیِّ وقت مَضَی،» در عبارت «أحسُّ، *أکثرُ مِنْ أیِّ وقت مَضَی*، بأنّه غریبٌ و صغیرٌ[۲۳]» (۱۸)، بیانگر دخالت و اعلام حضور روایتگر در فرایند ذهنی شخصیت است. در مورد بعدی، «ابوقیس»، از رؤیای خود برای ورود به کویت سخن می گوید و روایتگر نیز با ورود خود در

جریان روایت، همچنان به ذهنیت خواننده جهت می‌دهد:« هناک تُوجَدُ الکویتُ..*الشیءُ الذی لم یعشْ فی ذهنه إلّا مثلُ الحلم و التصور یُوجَدُ هناک*..لابدُّ أنَّها شیءٌ موجودٌ، منْ حجرٍ و ترابٍ و ماء و سماءَ [۲۴]»(همان:۱۸) در نمونهٔ دیگر، روایتگر، در عین حالی که ذهنیات «مروان» را که نقل‌قول غیرمستقیمی از سخنان دوستش«حسن» است، به صورت سوم‌شخص بیان می‌کند، با آوردن چند جملهٔ معترضه،توضیحاتی تکمیلی را به متن می‌افزاید:«لَقَد قالَ له حسنُ -*الذی إشتغلَ فی الکویت أربعَ سنینَ*-أنَّ تهریبَ الفرد الواحد من البصرة إلَی الکویت یُکلِّفُ خمسةُ دنانیرَ فقط لا غیرُ،و إنَّه یجبُ أنْ یکونَ -*حینَ یُمَثِّلُ أمامَ المهرِّب*- أکبرَ منْ رَجلٍ [۲۵]» (همان:۳۴)

۳-۲-۲. استفاده از توصیف به منظور سلطه بر ذهن مخاطب

شیوهٔ دیگری که براساس آن روایتگر در روند داستان به مداخله می‌پردازد، اینکه با وارد نمودن وصف های طولانی و گاه زائد، می خواهد مقاصد خود را به ذهن مخاطب وارد کند؛ به عنوان نمونه، در عبارت «کان رأسُه مشوّشاً تُخفقُ فیه آلافُ الأصوات المُتشابکة [۲۶]» (۲۸)، عبارت «کان رأسُه مشوّشاً»، برای توضیح حالت پریشانی« أسعد» کفایت می کند و ادامهٔ مطلب، وصفی زائد و توضیحی است که خود روایتگر، برای تبیین جملهٔ نخست و به صورت مداخله‌گرانه، به روند روایتگری می‌افزاید. در عبارت «لم یَکُن الرکوبُ فوقَ ظَهرِ السیارةِ الجَبَّارةِ مُزعجاً کثیراً. *فرغم أنّ الشمسَ کانتْ تُصبُ جحیمَها بلا هَوَادةٍ فوقَ رأسیهما إلّا أنّ الهواءَ الذی کان یَهُبُ علیهما بسبب سرعةِ السیارةِ خفّفَ منْ حدةِ الحَرّ*..[۲۷]» (همان:۵۹) که وصف بخشی از سفر صحرایی شخصیت‌های داستان است، از عبارت «لم یکن» تا «کثیراً» بخشی از سیر روایی داستان است و وضعیت موجود را روایت می‌نماید اما روایتگر، در ادامه و با آوردن جمله‌ای طولانی، به توضیح بیشتر جملهٔ نخست اقدام می‌کند که نشان از دخالت داستان نویس و سعی او بر همسو نمودن ذهن مخاطب با دانسته‌های خود دارد.

همچنین در موردی مشابه و در دومین ایست بازرسی، هنگامی‌که شخصیت فرعی «ابوباقر» وارد داستان می‌شود، روایتگر نسبت به او با بی‌اعتنایی عمل می‌کند؛ به

این ترتیب که تا زمانی که «ابوالخیزران» نام او را بر زبان نمی‌آورد، دانایی خود را نادیده می‌گیرد و او را «کارمند چاق» و «مرد چاق» می‌نامد و پس از مشخص شدن نام او نیز همچنان سعی دارد تا ذهنیت خواننده را نسبت به این شخصیت، جهت دهد و او را حقیر و منفور جلوه دهد: «قال الرجلُ السمینُ المُسمَّی أبوباقر..[۲۸]» (همان:۸۳)/ «وقف أبوباقر و صاح کالثور[۲۹]» (همان:۸۵)/ «و هو یبتسمُ ابتسامةً خبیثةً[۳۰]» (همان:۸۲)

۳-۳- چند آوایی(Polyphony)[۳۱] و هم آوایی

تعدد صداهای روایی، پدیده‌ای واضح در رمان‌های فلسطینی است زیرا روایت داستان یک صدای واحد، زمینهٔ لازم برای انتقال احساس‌های متناقض و به هم آمیخته‌ای چون شادی و اندوه، خشنودی و خشم، امید و یأس، اراده و سستی، فروتنی و غرور، فداکاری وحب حیات و... را که در نتیجهٔ نکبت سال ۱۹۴۸ با روحیات فلسطینیان عجین گشته است، ندارد زیرا پس از آن تاریخ، فلسطینیان در نقاط مختلف جهان پراکنده شدند و به همان نسبت، مبانی فرهنگی و فکری متفاوتی یافتند و روایتگر فلسطینی، با استفاده از صداهای مختلف روایی، سعی در بازتاب چنین حالات متناقضی دارد. (ایوب،۲۰۰۱: ۱۲۴)

می‌توان گفت که تعدد صداهای روایی در رمان‌های پرگفت‌وگویی همچون «رجال فی الشمس»، به وضوح قابل مشاهده است. در یک روایت مبتنی بر راوی سوم شخص، اگر چه روایتگر سیطرهٔ خود را بر داستان می‌گستراند، به‌ویژه در نقل‌قول غیرمستقیم، به غیراز صدای او، آواهای دیگری نیز از کلام روایتی به گوش می‌رسد. در این حال، روایتگر دانای کل، اغلب با هدف فضاسازی و توضیح مختصر رفتار بیرونی شخصیت‌ها، وارد جریان گفت‌وگوها می‌شود و به سرعت نیز از صحنه خارج می‌گردد که همین مسئله، متن را واجد ویژگی چند صدایی می‌کند. در این میان، گاه نیز روایتگر با حالتی مداخله‌گرانه در صحنه حاضر می‌شود و با رعایت سیاق کلامی گویندهٔ اصلی و نقل آزادانهٔ بخشی از گفته‌های او، در سطح روایت نوعی هم‌آوایی میان کلام خود و شخصیت به‌وجود می‌آورد؛ به عبارت دیگر، روایتگر، جانشین شخصیت در بیان سخنان او می‌شود.

این مورد، بیش از هر چیز در نقل‌قول غیرمستقیم آزاد مصداق دارد که در همین مبحث، به آن پرداخته می‌شود.

در«رجال فی الشمس»،در مقولهٔ چندصدایی و یا هم‌آوایی میان کلام روایتگر و شخصیت‌های داستان، شالودهٔ سخن بر رعایت بخشی از سیاق گفتاری شخصیت از سوی رمان نویس استوار است که در حیطهٔ نقل‌قول غیرمستقیم و غیرمستقیم آزاد قرار می‌گیرد. بر همین اساس، مصداق‌ها به طور مفصل و در بررسی نقل‌قول‌های «رجال فی الشمس»، مورد اشاره قرار می‌گیرند.

۳-۳-۱. شیوهٔ روایت نقل قول

گفت‌وگو، به عنوان جزء مهم هر متن نوشتاری، قادر است تا از یکنواختی عمل روایتگری بکاهد و موجب شود تا خواننده، رویدادهای روایت را واقعی بپندارد. (ایوب،۲۰۰۱: ۱۳۴) از نظر ادبی، داستان فاقد گفت‌وگو، با واقعیت زندگی سازگار نیست زیرا طرز تفکر هر انسانی، از خلال گفته‌هایش هویدا می‌گردد. (یونسی، ۱۳۵۱: ۳۲۲) «گفت‌وگو، نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های روحی اشخاص داستان است. کلمات به کار رفته، تأکید بر هجاهای خاص، موضوع و مضمون گفت‌وگوها، مکث‌ها، پستی و بلندی صدا، تلفظ‌های نادرست یا غلط ولغزش‌های زبانی، همگی نشان‌دهندهٔ پیشینهٔ ذهنی، تجربی و روانی افراد داستان اند.» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۷۲) و در صورتی که گفت‌وگوهای میان شخصیت‌های داستان، قادر باشد خصائص جسمانی، اجتماعی، و روانی آنها را در نظر خواننده مجسم نماید، به شتاب روند روایتگری داستان نیز کمک خواهد نمود.

گفت‌وگو، به عنوان روح داستان، از جمله ابزارهای داستان‌نویس در جهت پرداخت شخصیت است (اخوت،۱۳۷۱: ۱۹۱-۱۹۲) که «به خواننده امکان می‌دهد تا خود در جهان داستان حضور یابد و به صدای شخصیت‌ها، در حالی که آنان پنهان‌ترین زوایا و ظریف‌ترین جنبه‌های روح خویش را آشکار می‌کنند، گوش فرا دهد. » (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۴۲) یک گفتگوی گویا ومفید،قادر است در پیشبرد روند داستان، «وصف اشخاص وانتقال محیط»، نقشی تعیین کننده به عهده بگیرد. و با بیان خصوصیت‌های فردی و اجتماعی اشخاص، خواننده را به محیط داستان

(زمـان، مکـان، و چگـونگی موقعیـت اشـخاص در داسـتان) نزدیـک سـازد. (یونـسی، ۱۳۵۱: ۲۰-۱۹)

نویـسنده درایـن رمـان،ازانواع گونـاگون نقـل‌قـول بهـره مـی‌بـرد وبراسـاس اینکـه نقـل‌قـول تاچـه حـد مـی‌توانـد فـضایی را بـرای انتقـال مفهـوم هـای مـد نظـر داسـتان نـویس در اختیـار وی قـرار دهـد، میـزان بهـره‌گـرفتن از انـواع مختلـف نقـل‌قـول در شـکل‌هـای مختلـف روایتگـری متفـاوت اسـت.«رجـال فـی الـشمس» بـر ایـن اسـاس کـه رمـانی گفـت‌وگـو محـور اسـت، بـیش از هـر چیـز از نقـل‌قـول‌هـای مـستقیم سـود بـرده اسـت و نویـسنده، آن هنگـام کـه قـصد دارد از نفـوذ روایتگـر دانـای کـل بکاهـد، از راه نقـل‌قـول‌هـای غیـرمـستقیم و غیـرمـستقیم آزاد، مجـال سـخن‌گـویی را بـه دیگـر شخـصیت‌هـا نیـز مـی‌دهـد کـه تعریـف هر یک از این مفهوم ها در پی خواهد آمد.

بـرای روایـت یـک داسـتان، شـیوه هـای متنـوعی وجـود دارد؛ گـاه شـیوهٔ روایـت، بـر مبنـای بیـان خلاصـه‌وار یـک رویـداد اسـت بـه شـکل توضـیحی، سـاده و کوتـاه و گـاه عـلاوه بـر گـزارش وقـایع، راوی، اشـاره‌هـایی وصـفی و مختـصر نیـز بـه موضـوع‌هـای مورد گفتگو دارد که در ادامه، به هر یک پرداخته می‌شود.

۳-۳-۲. گفتار (نقل قول) مستقیم

نقـل قـول مـستقیم، «نقـل واژه بـه واژهٔ یـک کـلام، بـه صـورت صـیغهٔ مـتکلم اسـت. » (زیتـونی،۲۰۰۲: ۹۱) در ایـن نقـل‌قـول، روایتگـری بـه عهـدهٔ شخـصیت، لحـن، لهجـه و واژگـان مخـصوص بـه خـود اوسـت؛ روایتگـر بـا انتخـاب چنـین شـیوه‌ای در نقـل قـول، به مـتن توانـایی حـق مطلـب را مـی دهـد؛ در چنـین حـالتی، سـخنان و نـشانه‌هـای زمـانی و مکـانی موجـود در کـلام شخـصیت کـه خواننـده را بـا مـوقعیتی کـه وی بـه لحـاظ زمـانی و مکانی در آن قرار دارد، آشنا می‌سازد، معرّف دنیای اوست. (همان: ۹۱)

روایتگـر زمـانی کـه گفتگـوی میـان شخـصیت‌هـا را ترسـیم مـی‌کنـد، در اغلـب مـوارد، از نقـل‌قـول مـستقیم کمـک مـی‌گیـرد زیـرا بـه ایـن ترتیـب، خواهـد توانـست چیرگـی خـود را بـر رونـد داسـتان حفـظ نمایـد و فـضای داسـتان را بـه نحـو بهتـری منتقـل سـازد. در حقیقـت، آن‌هنگـام کـه بـه نقـل مـستقیم گفتـار شخـصیت‌هـا رو مـی‌آورد، بـا سـپردن وظیفـهٔ روایتگـری بـه خـود شخـصیت، خواننـده را بـا دنیـای وی آشـنا مـی‌سـازد.

برای نمونه در بخشی از داستان، تک‌گویی کوتاه «ابوالخیزران» که در زمان حال جریان دارد، به صورت گفتار مستقیم نقل می‌شود: « قال فی ذات نفسه و هو یَدخلُ إلَی غرفهٔ أُخَری: *أصعبُ المراحل إنتهتْ*[۳۲]»(کنفانی، ۱۹۸۰ :۱۷) در فصل نخست داستان، نقل‌قول مستقیمی از سخن «سعد»[۳۳]، دوست قدیمی «ابوقیس» ذکر می‌گردد که مربوط به زمانی در گذشته است ودر ذهن «ابوقیس» جریان دارد:«–"إذا وصلتَ إلی الشط بوسعک أنْ تصلَ إلَی الکویت بسهولهٔ،البصرهُ ملیئهٌ بالأدلاء الذین یتولّون تهریبَک إلی هُناکَ عَبرَ الصحراء..لماذا لاتذهبُ؟"[۳۴]» (همان:۱۹)

نویسنده هنگام نقل مستقیم گفته‌های افراد، در عین حال که لزومی در رعایت سبک عامیانهٔ سخن گفتن اشخاص نمی‌بیند و معمولاً از زبان فصیح برای انتقال مفهوم ها استفاده می‌کند، گاه نیز ویژگی‌های موجود در کلام محاوره و شفاهی، از جمله تکیه‌کلام‌های هر شخص و عادت آنها در بیان جمله های کوتاه یا ناتمام گذاشتن جمله ها و...را رعایت می‌کند. «–خمسهٌ دنانیرَ؟ *هاهاها!* کان ذلک قبلَ أنْ تَزُفَّ حواءُ إلَی آدمَ. .[۳۵]» (همان۳۵)/ «و فی المطلاعِ علَی حدودِ الکویت، سنُکرّرُ المسرحیهَ لخمسِ دقائقَ أُخرَی، ثُمَّ هُروبٌ! سَتَجدون أنفسَکم فی الکویت![۳۶]» (کنفانی:۵۴)/ «*أوف*..أنت تعرفُ، تعرفُ ماذا أقصدُ.[۳۷]» (۵۵)/ «*له! له!* یا اباقیس..[۳۸]» (همان:۵۸)

۳-۳-۳. گفتار مستقیم آزاد

این روش نقل قول، در قیاس با شیوهٔ پیشین، از علامت نقل‌قول در کلام عاری است و عموماً راوی اول شخص، به شیوهٔ گفت‌وگوی درونی (نمایشی) از این روش بیانی در روایت داستانش سود می‌برد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰۲)

در بخش‌هایی از داستان مورد بررسی نیز روایتگر اجازه می‌دهد تا گفت‌وگوها به دنبال هم بیایند؛ به عبارت دیگر، حضور خود را کتمان می‌کند و به این ترتیب، با بهره‌گرفتن از این شیوه، وجههٔ نمایشی بخش‌هایی از داستان را بالا می‌برد و به متن پویایی می‌بخشد. موردی که در ادامه می‌آید، گفت‌وگویی است که میان مرد چاق و« ابوقیس»، بر سر کاهش هزینهٔ فرار در جریان است که در اینجا، گفتگوها پشت سر هم، بدون اعلام حضور راوی و بدون علامت نقل قول روایت می‌شوند:

«-"إنّنا لا نلعبُ..ألم يَقُلْ لك صديقُك أنّ السعرَ محدودٌ هُنا؟ إنّنا نُضحّي بحياةِ الدّليلِ مِنْ أجلكم.."/ -"و نحنُ أيضاً نُضحّي بحياتنا.."/ -إنّني لا أجبُرُكَ علَى هذا"/ -"عشرةُ دنانيرَ؟"/ -"خمسةَ عشرَ ديناراً..ألا تسمعُ؟"[۳۹]» (کنفانی:۲۱-۲۲) نمونهٔ دیگر، از فصل چهارم انتخاب شده است؛ زمانی که «أسعد»، نظر دو همسفر دیگرش را دربارهٔ تصمیمش جویا می‌شود: «-ما رأیُ العَم أبوقیس؟/ -الرأیُ رأیُکم../ -ما رأیُک یا مروانُ؟/ -أنا معکم.[۴۰]» (همان:۴۹) مورد دیگر نیز از همین فصل انتخاب شده است، موضوع آن، گفت‌وگویی است که میان «ابوقیس، أسعد و ابوالخیزران» در جریان است: «-لماذا غضبتَ؟ الموضوعُ سؤالٌ و جوابٌ و الإتفاقُ أخو الصبرِ../ -حسناً، نعطیک عشرةَ دنانیرَ..و لکنْ کیفَ ستأخذُنا؟/ -ها! نحنُ الآنَ فی شغلِ الجِدّ..إسمعْ.[۴۱]» (همان:۵۱) روایتگر در فصل پنجم، گفتگوی میان «ابوالخیزران» و مرزبان را به وسیلهٔ نقل مستقیم و آزادانهٔ آنچه میان آن دو رد و بدل شده است، در اختیار خواننده قرار می‌دهد: «-أبو الخیزران مُتعجِّلٌ الیومَ ! /- نعمْ.. الحج رضا ینتظرُ.. إذا تأخرتُ طَرَدَنی. /- الحج رضا لن یَطردَک ، لا تَخفْ.. لا یُمکنُ أنْ یعثرَ علَی شاب مثلک. /- هه ! الشبابُ یملأونَ الأرضَ کالفَقَعِ.. لو أشارَ بیدیه لتَهَاوَوا فوقَه کالذُبَاب. /- ماذا تحملُ معک؟ /- أسلحةً ! دباباتٍ! ومُصفَّحات ! وستِ طائراتٍ ومدفعینَ..[۴۲]» (همان:۷۰-۷۱)

۳-۳-٤. گفتار غیرمستقیم

چنانچه محتوای گفته‌ای، بدون توجه به «سیاق کلامی گوینده» بیان شود، این گفتار، به صورت نقل قول غیرمستقیم ساده بیان گشته است که در این حالت، نقل قول تنها مضمون کلام را منتقل می‌کند. (اخوت، ۱۳۷۱ :۲۰۰ و یقطین،۱۹۹۷: ۱۸۶) این مسئله، خود به خود موجب روایت تک‌صدایی می‌گردد زیرا این راوی است که دائماً متکلم است؛ از این رو، این سبک گفتار، مجال تحلیل کلام شخصیت را در اختیار راوی قرار می‌دهد. (زیتونی، ۲۰۰۲ : ۹۰)

نویسنده در نقاط مختلفی از داستان، از نقل‌قول غیرمستقیم بهره می‌برد که این امر، خود موجب می‌شود تا اگر یکی از اشخاص داستان وظیفهٔ نقل‌قول را بر عهده دارد، بتواند تحلیل خود را از سخنان شخصیت مد نظرش نیز ارائه نماید.

«سعدُ،صدیقُه الذی هاجَرَ إلَی هُناک و إشتغلَ سواقاً وعاد بأکیاسٍ منِ النقودِ *قال إنّه لأتوجَدُ هناک أیُّ شجرهٍ..*[۴۳]» (همان:۱۸) در این مورد، پس از آنکه «ابوقیس» در قالب تک‌گویی، سخنان دوستش «سعد» را به یاد می‌آورد، از آن چنین نتیجه می‌گیرد که باید سخنان وی را باور کند، زیرا «سعد» اگرچه سن کمتری دارد اما بیشتر از او می‌داند.

در نمونهٔ دیگر، «أسعد» پس از آن‌که سخن عمویش را نقل می‌کند، تعجب خویش را از چنین سخنی ابراز می‌دارد و خود را بازیچهٔ عمویش برای رسیدن به خواسته‌هایش می‌یابد: «*قال لهم إنها مخطوبةٌ!* یا إله الشیاطینَ! مَنْ الذی قال له إنّه یریدُ أنْ یتزوجَها؟...یریدُ أن یشتریَه لإبنته مثلما یشری کَیسَ الرَوْث للحقلِ.[۴۴]»(کنفانی، ۱۹۸۰ :۲۹) نقل‌قول انتخابی بعد، مربوط به بخشی از گفتگوی درونی «مروان» است که به یاد آوردن آن، شجاعت ایستادن در برابر مرد چاق را به او می‌دهد: «*قال له* حسنٌ ... أنّ تهریبَ الفردِ الواحدِ منِ البصرهٔ إلی الکویتِ یُکلِّفُ خمسهَ دنانیرَ فقط لاغیرُ، و إنّه یجبُ أنْ یکونَ حَینَ یُمثِّلُ أمامَ المُهرِّبِ- أکبرَ منْ رجلٍ و أکثرُ منْ شُجاعٍ وإلّا ضَحکَ علیه و خَدَعَه و استغلَّ سنیه الستَ عشرهٔ و جَعلَ منه ألعوبهً[۴۵]» (همان:۳۴) در بخش دیگری از داستان، «ابوقیس» با خطاب قرار دادن «ابوالخیزران» و تکرار سخنان او، وی را دروغگویی می‌داند که ممکن است حتی دربارهٔ داشتن ماشین نیز به آنها دروغ گفته باشد و به این ترتیب تصمیم می‌گیرد تا با او همسفر نشود : «*تقول* إنّک حملتَ للحج رضا ماءَ، *ثم تقولُ* الآنَ إنّ خزانَ سیارتک لم یَشُمَّ رائحهَ الماءِ مُنذُ ستهٔ أشهرٍ[۴۶]»(همان:۵۵)

۳-۳-۵. گفتار غیر مستقیم آزاد (بروز هم آوایی)

در این شیوه، نه تنها سیاق کلام شخصیت از جانب روایتگر حفظ می‌شود بلکه بخشی از گفته‌های او نیز آزادانه نقل می‌گردد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰۱) این شیوه، نوعی دید درونی و ترکیبی از نقل قول مستقیم و غیرمستقیم است که در آن، «احساسات انتزاعی شخصیت با برداشت نویسنده از حالت درونی شخصیت» به هم می‌آمیزد. این نقل‌قول، ضمایر متکلم، مخاطب و نشانه‌های مکانی و زمانی، مانند اینجا، الآن، را از نقل‌قول مستقیم حذف می‌کند و در واقع، این شخصیت

است که از زبان راوی سخن می‌گوید. (زیتونی، ۲۰۰۲ : ۹۰) اما در صورتی که این روش نقل قول، مضمون کلام اصلی را با اسلوبی مغایر با اسلوب اصلی سخن بیان کند و در عین حال، آزادانه بخشی از سیاق کلامی گوینده را نیز رعایت نماید، تا حدودی شکل نمایشی به خود خواهد گرفت. (اخوت، ۱۳۷۱ :۲۰۰ و یقطین، ۱۹۹۷: ۱۸۶) در چنین حالتی، گویندهٔ دوم، در مواردی همانند تعبیرات خاص، علامت پرسش و تعجب، تکرار، رابطهٔ سببی میان جمله ها و... از سیاق کلامی گوینده اصلی پیروی می‌کند. (فضل،۱۹۹۶: ۱۲۹-۱۳۰)

روایتگر در این رمان، اغلب هنگامی که لایه‌های درونی اندیشهٔ شخصیت‌های اصلی را می‌کاود، از این شیوهٔ بیان در راستای انتقال احساس و افکار آنها بهره می‌برد؛ از این رو، بیش از هر چیز، هنگام بروز گذشته‌نگری‌ها(Flash back)[۴۷] و روایت گفتگوی درونی شخصیت‌ها، از این سبک انتقال سخن استفاده می‌کند و بینش شخصیت های داستان را در عین رعایت برخی جنبه‌های کلامی‌شان، از زبان خود بیان می‌نماید. در ادامه نمونه‌هایی در رابطه با این سرفصل‌ها ارائه می‌گردد.

روایتگر در نمونهٔ زیر، با به کار بردن گفتار غیرمستقیم آزاد در کنار استفاده از ضمیر غایب و فعل ماضی، جریان سیال ذهن[۴۸] «ابوقیس» را به طور مستقیم و با حفظ سیاق کلامی وی و از زبان خویش روایت می‌نماید. جمله هایی مانند: «لا بُدَّ أنّها شیءٌ موجودٌ، مِنْ حجرٍ و ترابٍ و ماءٍ و سماءَ ...لا بُدَّ أنَّ ثَمهٔ أزقهٔ و شوارعَ و رجالاً و نساءً و صغاراً یَرکضون بینَ الأشجار..لا..لا..لاتُوجَدُ أشجارٌ هُناک..[۴۹]» (کنفانی، ۱۹۸۰ :۱۸) تراوشات ذهنی «ابوقیس» هستند که از زبان روایتگر، عرضه گشته اند.

همان‌طور که گفته شد، هنگامی که روایت‌گر از طریق گفتار غیرمستقیم آزاد، روایت بخش‌هایی از داستان را پی می‌گیرد، در کنار غلبهٔ صدای خود او، زاویهٔ دید شخصیت و نشانه‌های گفتاری لهجه و صدای او را نیز می‌توان دریافت که در چنین حالتی، افکار شخصیت‌ها با کاربرد ضمیر غایب بیان می‌شود. در عبارت «وراءَ هذا الشط، وراءَه فقط، *تُوجَدُ* کلُّ الأشیاءِ التی *حرّمها*./ هُناک *تُوجَدُ* الکویتُ..الشیءُ الذی لم یعشْ فی ذهنِه إلّا مثلُ الحُلمِ و التصوّرِ *یُوجَدُ* هناک..[۵۰]»

(همان:۱۸)، جملهٔ «وراء هذا الشط» تا «حرّمها»، کلام روایتگر است که به صورت گفتار غیرمستقیم آزاد، در عین رعایت اسلوب کلامی شخصیت، (به عنوان مثال، تکرار و تأکیدی که در ابتدای جمله به چشم می‌خورد.) داستان را روایت می‌کند. همچنین در عبارت «*أجابه ساخراً* : "*هذا صوتُ قلبِک أنتَ تسمعُه حینَ تلصقُ صدرَک بالأرض*"، *أیُّ هراء خبیث!* و الرائحةُ إذن؟ تلک التی إذا تنشقُّها ماجتْ فی جبینه...[۵۱]»(کنفانی، ۱۹۸۰ :۱۱) سه آوا دیده می‌شود؛ نخست، کلام راوی است تا پیش از رسیدن به علامت نقل‌قول و سپس، نقل‌قولی مستقیم که مربوط به شخصیت فرعی (همسایهٔ ابوقیس) است و دوباره، این راوی است که مداخله‌گرانه عکس‌العمل نشان می‌دهد اما عبارت «أیُّ هراء خبیث!» (در جواب سخن پیشین) از جانب چه کسی بیان شده است؟ راوی یا ابوقیس؟ در اینجا نوعی «هم‌آوایی» میان کلام راوی و شخصیت پدید آمده است.

در بخش دیگر، روایتگر با بسترسازی لازم و از طریق کار برد فعل «أحسّ»، زمینهٔ ورود به ذهن «أسعد» را فراهم می‌کند و با بهره گرفتن از روش نقل غیرمستقیم آزاد گفتار «أسعد»، احساس او را در حین گذر از مسیر سخت «إتشفور»، بیان می‌نماید؛ عباراتی مانند «دورهٔ کبیرهٔ»، «تصب لهباً»، «جرجر»، «إمتصّ»، به نقل از کلام «أسعد»، از جانب روایتگر مورد استفاده قرار گرفته‌اند : «لقد دار *دورةً کبیرةً* حولَ الإتشفور، کانتْ *الشمسُ تَصُبُّ لهباً* فوقَ رأسه و أحسَّ فیما کان یرتقی الوهادَ الصفرَ، أنّه وحیدٌ فی کلّ هذا العالم..*جَرجَرَ* ساقیه فوقَ الرملِ کما لو أنّه یمشی علَی رملِ الشاطیءِ بعدَ أنْ سحب زورقاً کبیراً *إمتصَّ* صلابةَ ساقیه..[۵۲]» (کنفانی:۲۷)

نمونهٔ بعدی، تک‌گویی درونی شخصیت «أسعد» را شامل می‌شود که روایتگر، آن را از زبان خود ولی با حفظ اسلوب بیان او و به روش گفتار غیرمستقیم آزاد روایت می‌کند تا احساس ناخوشایند «أسعد» را نسبت به تصمیم عمویش در دادن پول به او، در ازای ازدواج با دختر عمویش، ترسیم نماید. در این نمونه، آزادانه بخشی از گفته‌های شخصیت نقل شده است؛ یعنی، عبارت‌های: (تجترحُ حلقَه، یَقذفُها بوجهِه، عنف ، حقد و یزوّجه ندی! من الذی قال إنّه یرید

أن یتزوج ندی؟) به کلام روایتگر افزوده گشته است. «أحسَّ الإهانةَ *تجترحُ حلقَه* و رَغَبَ فی أنْ یَرُدَّ الخمسینَ دیناراً لعمّه *یقذفُها بوجهه* بکلٍّ ما فی ذراعه مِنْ عنف و فی صدرِه مِنْ حقد، *یُزوّجُه ندی! مَنْ الذی قال إنّه یریدُ أنْ یتزوجَ ندی؟*[۵۳]» (همان:۲۹)

در نمونهٔ دیگر، روایتگر، مداخله‌گرانه و با هدف فضاسازی داستان، وارد یکی از گذشته‌نگری‌های(فلاش بک) داستان می‌شود و در عین حال که صدای غالب روایت، از آن روایتگر است، با بهره‌گرفتن از گفتار غیرمستقیم آزاد، به وضوح از نشانه‌های صدا و لهجهٔ شخصیت و همین‌طور زاویهٔ دید او در روایتش استفاده می‌نماید؛ به عنوان مثال، در عبارت «نهضَ باکراً جدّاً ذلک الصباحَ..کان الخادمُ قد رَفعَ السریرَ إلَی سطحِ الفُندق لأنّ النومَ داخلَ الغُرفةِ فی مثلِ ذلک *القَیظَ* و تلک الرطوبةِ أمرٌ *مستحیلٌ*..[۵۴]» (۳۹)، واژگانی از قبیل « القیظ» و « مستحیل» متعلق به صدای شخصیت است. در عبارت «لیسَ یَدری هل استطاعُوا أنْ یسمعوه و هُو یَصیحُ مِنْ بین أسنانه و *الید اللزجةُ* مُطبَّقةٌ فوقَ فمه؟[۵۵]» (همان:۶۱)، «الید اللزجة» عبارتی است که «ابوالخیزران» به کار برده است و از زبان داستان‌نویس و به صورت سوم شخص بیان می‌شود. همچنین، در عبارت «و ها هو الآنَ یبدُو علَی لسانِ أبی الخیزران کأنّه *قاعدةٌ معروفةٌ و بدیهیةٌ*..[۵۶]»(همان:۴۴)، «قاعدهٔ معروفهٔ بدیهیهٔ» لهجهٔ روایتگر نیست بلکه صدای شخصیت است که روایتگر، در روایت خود آن را وارد نموده است.

در جای دیگر داستان، افکار «ابوالخیزران»، با بهره بردن از گفتار غیرمستقیم آزاد در دسترس خواننده قرار می‌گیرد که روایتگر، آن را به شکل «گفتگوی درونی»[۵۷] شخصیت ارائه می‌دهد اما به جای بهره‌گرفتن از ضمیر متکلم که مناسب بیان چنین شیوهٔ گفتاری است، از ضمیر غایب برای روایت نیت های وی سود می‌برد. در این حالت، می‌توان در متن روایی، نشانه‌هایی گفتاری یافت که برخی بیانگر اندیشه‌های شخصیت و برخی نمایندهٔ اندیشهٔ روایتگر هستند و به این ترتیب، صدای شخصیت و روایتگر در یک راستا قرار می‌گیرند و قابل تفکیک نیستند و نوعی هم‌آوایی در متن پدید می‌آید. « الآن.. مرتْ عشرُ سنواتٍ علَی

ذلـك المـشهد الكريـه.. مـرتْ عـشرُ سـنوات علـى اليـوم الـذى اقتلعـوا فيـه رجولتَـه منـه، ولقد عـاشَ هـذا الـذُلَّ يومـاً وراء يـوم وسـاعةً إثـر سـاعة، مَـضغَه معَ كبريائـه، وافتقـدَه كـلَّ لحظة من لحظات هـذه السنوات العُـشر ورغـم ذلـك فإنّه لـم يعتـده قـطُّ، لـم يقبلـه *قـطُّ*.. عـشرُ سَـنوات طـوالَ وهـو يحـاولُ أنْ يقبَـلَ الأمـورَ، ولكـنْ أيـةُ أمـور؟ أنْ يعتـرفَ *ببـساطةٌ* بأنّه قـد ضـيَّعَ رجولتَـه فـى سـبيلِ الـوطن؟ ومـا النفـعُ؟ لقـد ضـاعتْ رجولتُـه وضـاعَ الـوطنُ *وتبـاً لكـلّ شـيء فـى هـذا الكـون الملعـون*...[58]» (همـان:۶۱) در ايـن مـتن، كـه احـساس سـرخوردگى «ابـوالخيـزران» را از بيهـودگى مبـارزه در راه وطـن مـنعكس مـى‌نمايـد، واژهٔ «قـط» در جملـهٔ «لـم يعتـده قـط، لـم يقبلـه قـط..»، واژهٔ «ببـساطهٔ» در جملـهٔ «أن يعتـرف ببـساطهٔ بأنـه قـد ضـيع رجولتـه فـى سـبيل الـوطن؟» و جملـهٔ «تبـاً لكـلّ شـيء فـى هـذا الكـون الملعـون...» صـداى شخـصيت اسـت كـه در صـداى روايتگـر آميختـه اسـت. همـين‌طـور عبـارات «يـا إلـه الـشياطين» و «الـضوء المـستدير الـساطع،» بـه ترتيـب در جملـه‌هـاى «*يـا إلـه الـشياطين*، إنهـم لايعرفـون ذلـك قـطُّ[59]» (همـان:۶۲) و «كُلَّمـا سُـئلَ بـشكلٍ عـابر: "لمـاذا لاتتـزوجُ" عـاد إليـه الإحـساسُ الكريـه بـألمٍ يغـوصُ بـين فخذيـه كأنّـه مـازالَ مُلقـىً تحـتَ *الـضوء المـستديرِ الـساطعِ*[60]» (همـان)، مـتن را واجـد ويژگـى هـم-آوايى مى‌كند.

۳-٤-گفتارى دربـاره بازتـاب شـيوه هـاى روايتگـرى مـدرن غربـى در ايـن رمان و شخصيت هاى رمان پايدارى

كنفـانى در اولـين رمـانش، از دسـتاوردهاى فنـى رمـان غـرب بهـره بـرده اسـت؛ بـراى مثـال در اسـتفاده از جريـان سـيال ذهـن و اختـصاص فـصلى بـراى روانكـاوى درونـى شخـصيت‌هـاى اصـلى رمـان و قـرار دادن اسـم شخـصيت‌هـا بـه عنـوان فـصل هـاى رمـان. همچنانكـه داستايوسـكى در رمـان « بـرادران كارامـازوف» انجـام داده بـود. عنـوان‌هـا در فـصل‌هـاى اخيـر رمـانش (الـصفقة، الطريـق ، الـشمس والظـل، القبـر)، چكيـدهٔ موضـوع آن فـصل اسـت؛ از آن جملـه در فـصل معاملـهٔ ابـوخيزران و رانـنده تريلـى، ايـن شخـصيت هـا را در راهـى كـه هـيچ نـشانه و سـايه‌اى از هـدايت در آن نيست، به پيش مى برد و فرجامشان به مرگ منتهى مى شود .(حمود،۲۰۰۵: ۷۶)

درآغـاز رمـان، سـه شخـصیت اصـلی را بـه ترتیـب سنـشان « ابـوقیس، اسـعد و مـروان» در هتلـی مملـو از مـوش و از طریـق خـاطرات «اسـعد»، ایـن طـور بـه تـصویر مـی کـشد: «الجـرذانُ الکبیـرةُ فـی الـصحراءِ تتغـذَّی بـالجرذانِ الکبیـرة » سـپس، آنهـا را در بیابـان سـوزان در داخـل تـانکر تریلـی بـه تـصویر مـی کـشد کـه هرکـدام، ایـن تـانکر را بـا صـفتی منفـی ماننـد :« فـرن ، جهـنم ، صـدی و ضـیق» وصـف مـی کنـد و ایـن صـفت هـا چیـزی جـز تکـرار صـفت هـای منفـی اردوگـاه نیـست و تـداعی‌گـر ضـرب المثـل از چالـه به چاه افتادن است.

«کنفـانی» یکـی از شخـصیت هـای اصـلی رمـان، یعنـی «ابـوقیس» را از طریـق «جریـان سـیال ذهـن» در دو زمـان روایـت مـی کنـد. یکـی زمـان حاضـر کـه در کنـار سـاحل شـط العـرب ایـستاده و زمـان گذشـته را کـه در فلـسطین بـوده، از طریـق «حـدیث النفس» (گفتگـوی درونـی) بـه تـصویر مـی کـشد؛ ایـن گذشـته نگـری(فـلاش بـک) بـه زمـین فلـسطین (وطـن) برمـی‌گـردد کـه صـدای جنـبش و جـوش آن را از طریـق سـلول‌هـایش و بـوی خـاکش را در ضـمیرش مـی شـنید:« تلـک التـی إذا تنـشقُها ماجـتْ فـی جبینـه ثـم إنهالـتْ مهوّمـةً فـی عروقـه.» (کنفـانی،۱۹۷۲: ۴۰) «ابـوقیس» هنگـامی کـه از طریـق رؤیـای بیـداری، آینـده رادرک مـی کنـد، آرزومنـد اسـت آرزوهـای مفقـودی را کـه در فلـسطین از دسـت داده و بـه آنهـا دسـت نیافتـه بـود، در سـرزمینی دیگـر بیابـد :« وراء الـشطِ تُوجَـدُ کـلُّ الاشـیاءِ التـی حَرَمَهـا...»(همـان:۳۴) و فـرار بـه کویـت و حـصول مـال و پایـداری نکـردن، در واقـع، نـوعی تـلاش بـرای بـاز پـس گیـری خـاطرات و زنـدگی گذشته است.

«ابـوقیس» بـه طـور ناخودآگـاه، خـودش را سـرزنش مـی کنـد ودسـت از گذشـته ای برمـی دارد کـه پناهگـاه رؤیاهـایش و معنـی هـستی‌اش بـود تـا دنبـال لحظـه هـای روشـن و خـوب جـایگزین بگـردد ولـی در مـی یابـد کـه دیگـران ایـن لحظـه هـا را سـاخته انـد و از خـودش شـرم مـی کنـد چـرا کـه ماننـد «اسـتاد سـلیم»، درمقابـل دشـمنان پایـداری نکـرد تـا بـه درجـهٔ شـهادت در زمـین وطـنش برسـد و بـدین شـکل آواره کـوه و کمـر نـشود و بـا غبطـه بـراین شـهید، خـودش را مـورد خطـاب قـرار مـی دهـد :« وفـرّتَ علَـی نفـسِک الـذلَّ و المـسکنةَ و أنقـذتَ شـیخوختَک مِـنِ العـارِ ...تَـرَی لـو عـشتَ، لـو

أغرقَکَ الفقرُ کما أغرقنی ..أکنتَ تحملُ سنیکَ کلَّها علَی کتفیکَ و تهربُ عَبرَ الصحراءِ کی تجدَ لقمةَ الخبزِ؟».(همان:۴۲) در این عبارت، ضمیر مخاطب باضمیر متکلم آمیخته شده ولی در حقیقت نوعی حدیث النفس و صدای انسانی معذب است که شرایط یک فراری را با یک شهید مقایسه می کند؛ پیرمردی که به جای زندگی آرام در وطنش ، آواره بیابان است.

سرزنش ضمیر، از طریق جریان سیال ذهن، دست از سر «ابوقیس» برنمی‌دارد. او زمان حالش رامورد شماتت قرار می‌دهد همچنان‌که گذشته اش را قبلاً مورد سرزنش قرار داده است و درجهٔ خود را درحد سگی رنگ پریده می داند : « لقد احتجتَ إلَی عشر سنوات کبیرةٍ کی تصدقَ أنَّکَ فقدتَ شجراتکَ و بیتَکَ و قریتَکَ کلَّها... فی هذه السنواتِ الطویلةِ شقَّ الناسُ طریقَهم و أنتَ مقعٍ ککلبٍ عجوزٍ فی بیتٍ حقیرٍ..ماذا تراکَ تنتظرُ؟ أن تثقبَ الثروةُ سقفَ بیتکَ...»(همان:۴۶) این بدبینی ابوقیس از آغاز تا فرجام بااوست تا جایی که در آسمان گرم شعله ور شده، کلاغ سیاهی می بیند که بی هدف و به تنهایی پرواز می کند : « یَری طائراً أسودَ یَحلقُ عالیاً وحیداً علَی غَیرِ هُدیً لیس یَدری لماذا **إمتلأ فُجأةً بشعورٍ آسنٍ مِنِ الغُربةِ**، و حَسبْ لوهلةٍ أنَّه علَی وشکِ أنْ یبکیَ...کلُّ تلکَ الطرقِ المُنسابةِ فی الخلأ کأنَّها الأبدُ الأسودُ...أ نسیتَها؟»(همان) کنفانی از زبان شخصیت داستان از بینامتنیت(تناص) فولکلوریک استفاده می کند به طوری که خواننده به راحتی به افکار و باروهای وی پی می برد چراکه کلاغ سیاه در باور عامیانه، نشانه و هشداری برای بدیمنی و مرگ است که روایتگر با زبانی تیز و گزنده که شخصیت داستان از آن بی بهره است، آن را بیان می کند. «ابوقیس» سمبل فلسطینیانی است که بهترین ایام زندگی‌شان (کودکی و جوانی) را در فلسطین گذرانده اند و هنگامی که در پیری از فلسطین طرد شدند، بیشتر به زندگی در خاطرات گذشته ادامه می دهند.

«اسعد» سمبل جوانان فلسطینی است که دور از فلسطین بزرگ شده اند و راه را گم کرده‌اند. او مانند «ابوقیس»، خاطرات شیرین گذشته را ندارد که خود را باآن مشغول نماید. روزگار به او آموخته است که هرچیزی را در قالب شیء ببیند

و بـرای همـین بـه‌پـا خاسـته تـا ایـن اوضـاع را تغییـر دهـد. در صـحبت «ابـوخیزران»، خواجـه بـا او در مـورد دو همـراهش، یعنـی «ابـوقیس و مـروان»، از واژه هـای غیـر انـسانی اسـتفاده مـی کنـد:« أتعـرفُ ؟ إننـی أخـافُ أن تفطـسَ البـضاعةُ...» لفـظ «البـضاعـة»، کـالا بـا فعـل تلـف شـدن « تفطـس» بـرای حیوانـات اسـتعمال مـی شـود .ایـن عبـارت، زبـان تـصویری بـدبختی فلـسطینی‌هـایی اسـت کـه انسانیتـشان را سـلب نمـوده‌انـد و در حـد حیـوان، تقلیـل پیـدا کـرده‌انـد. درکارنامـهٔ گذشـتهٔ اسـعد، جـز ذلـت و بـدبختی چیـزی ثبـت نـشده اسـت. او داخـل اردوگـاه بـزرگ شـده اسـت و هنگـام فـرار از ایـن درد و رنـج، در دام قاچاقچیـان انـسان مـی افتـد کـه او را در وسـط راه عـراق تنهـا مـی‌گذارنـد. از نظـر او، قـانون جنگـل بـر زنـدگی فلـسطینیان جـاری اسـت چـرا کـه قـوی‌تـر کوچـک‌تـر را مـی بلعـد: «هـذه الـصحراءُ التـی یکثـرُ فیهـا الجـرذانُ، یَلـتهمُ فیهـا الجـرذُ الکبیـرُ الجرذَالصغیرَا» (کنفانی،۱۹۷۲: ۵۱)

«اسـعد» بـاوجود اینکـه از قاچاقچیـان انـسان ضـربه خـورده، بـازهم درس نگرفتـه و خـود و همراهـانش در دام مـوش بـزرگ (ابـوخیزران) افتادنـد و بـرای همـین، روایتگـر سرنوشـتی جـز مـرگ بـرای او و همـراهـانش، یعنـی ابـوقیس و مـروان، و رهـا شـدن در زباله دانی رقم نمی زند.

شخـصیت سـوم اصـلی « مـروان» اسـت کـه سـمبل نوجـوان فلـسطینی اسـت کـه بـه خـاطر اشـغال کـشورش، مجبوراسـت نقـش بـزرگ‌ترهـا را بـازی کنـد. بـه همـین، دلیـل تـرک تحـصیل مـی کنـد تـا سرپرسـتی مـادر و خـواهرش را برعهـده بگیـرد. البتـه در ایـن میـان خـودش نیـز مایـل اسـت کـه هنگـام برخـورد و عمـل، ماننـد مـردان عمـل کنـد و بـا گذشـته نگـری(فـلاش بـک) کـه روایتگـر بـه گذشـته او مـی کنـد، نـصحیت دوسـتش، حـسن، را آویـزهٔ گوشـش مـی کنـد کـه هنگـام روبروشـدن بـا قاچاقچیـان انـسان، ماننـد یک مـرد بـالغ عمـل کنـد : « إنَّـه یجبُ أنْ یکـونَ - *حـینَ یُمَثِّـلُ أمـامَ المهـرِّبِ* - أکبـرَ مِـنْ رَجلٍ و أکثرَ من شجاعٍ و إلا ضَحِکَ علیه خَدَعَه »(همان : ۷۲)

هنگـام روبـرو شـدن بـا قاچـاقچی‌ها،آنهـا را تهدیـد مـی‌کنـد و بـه پلـیس تحویـل مـی‌دهـد، قاچاقچیـان او را مـورد ضـرب و جـرح قـرار مـی دهنـد و حاصـل ایـن برخـورد بـرای او، ذلـت و خـواری و تنهـایی اسـت و احـساس مـی کنـد کـه نمـی توانـد از پـس

مسئولیت سرپرستی خانواده برآید:«یَبدُو أنَّه لَن یستطیعَ اختراقَ الحجابِ الکثیفِ مِنْ خیبةِ الأملِ».روایتگر برای رفع این احساس ناخوشایند مروان، از طریق آینده نگری (فوروارد بک) رؤیاهای بیداریش را ارائه می دهد تا افسردگی‌اش را بزداید و با مسافرت به کویت، آبی به آتش این درد و رنج خود و خانوادهٔ تحت سرپرستی‌اش بریزد:« سوف یُرسلُ کلَّ قرشٍ یُحصّلُه الی أمه، سوف یَغرقُها إخوتَه بالخیرحتَّی یجعلَ من کوخِ الطینِ جنةً إلهیةً ..و یَجعلَ أباه(الذی ترک الأسرةَ و تزوَّجَ من أُخرَی تملکُ بیتاً) یأکلُ أصابعَه نَدماً» (همان : ۸۲) وی می خواهد برای دیگران از کوخ ، کاخ بسازد.کنفانی از ویژگی‌های مرحلهٔ نوجوانی، علی رغم سرپرستی خانواده، غافل نشده و آن را از مروان سلب ننموده است؛ از جمله رؤیای نوجوانی که هرطور دوست دارد، زندگی کند یا اینکه دنیای زیبایی برای خود خلق کند که تمام نیازهای روحی و مادی‌اش که به‌خاطر فقر از آنها محروم شده، تأمین شود:« یَنتابُه شعورٌ یُشابُه ذاک الذی یُراودُه بعدَ أنْ ینتهیَ مِنْ مشاهدةِ فیلمٍ سینمائی فیحسّ بأنَّ الحیاةَ کبیرةٌ و واسعةٌ ، و أنَّه مِنْ اولئک الذین یَصرفُونَ حیاتَهم لحظةً إثرَ لحظةٍ و ساعةً إثرَ ساعةٍ بإمتلاءٍ و تنوعٍ مُثیرین...»(همان) وبه همین دلیل است که می خواهد از مرحلهٔ رؤیا، به واقعیت گذرکند و سفر به کویت را در راستای تحقق این امر می بیند.

در این راستا، روایتگر کمتر از ضمیر متکلم استفاده می کند و بیشتر ضمایر این فصل غایب است و این امر، یعنی غایب شدن من متکلم، قرین غایب شدن فلسطین است، همچنان‌که قرین نبود ارزش‌های اخلاقی است و نصیحت ابوخیزران در گوش او پژواک دارد:« أولُ شیءٍ ستتعلمُه (فی الغربةِ) هو أنَّ القرشَ یأتی أولاً ثُمَّ الأخلاقُ» (همان: ۸۶) و نبود یادِ فلسطین در ذهن مروان، در همین راستاست چرا که او نتوانسته از پس دشمن اول که فقر است، برآید تا فکرش آزاد شود و به مسئلهٔ فلسطین بپردازد.

مورد عجیبی که در این رمان مشاهده می شود، نبود کشمکش و درگیری است و این امر برمی گردد به اینکه شخصیت های اصلی آن، از هرگونه عملی در راه پایداری عاجزند تاجایی که حاضرند در سکوت بمیرند و تسلیم مرگ شوند و

کاری نکنند. ناقدان، این رمان را جزو رمان های تراژیک نمی دانند چرا که رمان‌های تراژیک، نتیجهٔ کشمکش قهرمان مثبت داستان با نیروی(یانیروهای) مخالف و منفی است که منجر به مرگ قهرمان می شود ولی در این رمان، هیچ کشمکشی بانیروی مخالف وجود ندارد و به همین دلیل است که خواننده نیز این نوع مرگ را حق آنها می داند و با آنها همدردی نمی کند.(الیوسف،۱۹۸۵: ۲۰-۲۱)

نتیجه

- زاویهٔ دید انتخابی راوی رجال فی الشمس، زاویهٔ دید بیرونی همه‌جا ناظر است و به عنوان کنشگر در داستان ظاهر نمی‌شود. اگر چه بنا به مقتضای متن، به منظور افزودن به هول و ولای داستان و در شرایطی ویژه و داوطلبانه، از دامنهٔ دانایی خود می کاهد.

- روایتگر در رجال فی الشمس، در رابطه با روایت شخصیت‌ها و رویدادهای اصلی، در اغلب موارد، فاصله‌ای نزدیک را برمی گزیند و به راحتی، لایه‌های درونی اندیشه و احساس آن‌ها را می کاود و به تناسب تغییر جایگاه روایی خود در برخورد با شخصیت‌های داستان، خواننده را نیز در فاصله‌ای دور، نزدیک یا متغیر نسبت به داستان و رویدادهای آن قرار می‌دهد و بر مبنای نگرش ریزبینانه‌ای که برمی گزیند، خواننده را در مشاهدات خود شریک می‌سازد. اما علی‌رغم زیر نظر گرفتن افکار و احساس‌های تمام شخصیت‌های اصلی داستان، نسبت به شخصیت‌های فرعی، از فاصله‌ای دور به روایتگری اقدام می‌نماید و به لایه‌های درونی ذهنشان وارد نمی گردد با این که همچنان از دانایی بی‌حدی برخوردار است.

- روایتگر رجال فی الشمس، گاه با ورود به عرصهٔ اندیشه و احساس شخصیت‌ها، به اظهار نظرهای مداخله‌گرانه اقدام می‌نماید. در این راستا، با بهره گرفتن از جملات معترضه، بر اندیشه و احساسی خاص از جانب شخصیت تأکید می‌ورزد تا حضور خود را در فرایند ذهنی شخصیت اعلام نماید و گاه نیز سعی بر همسو نمودن ذهن مخاطب با دانسته‌های خود دارد که از طریق اوصاف زائد و توضیحی، به این امر نائل می گردد.

- اغلب گفتگوها در رجال فی الشمس، به صورت نقل‌قول مستقیم روایت می‌گردند که در عین رعایت قواعد زبان فصیح، گاه نیز ویژگی‌های موجود در کلام محاوره و شفاهی مانند تکیه‌کلام‌ها، کوتاهی یا ناتمام ماندن جمله ها و... در آن رعایت می‌گردد. هنگام نقل غیرمستقیم سخنان، به دلیل متکلم بودن راوی، روایت واجد ویژگی تک‌صدایی می‌گردد و مجال تحلیل کلام شخصیت و کاوش لایه‌های درونی اندیشهٔ وی، در اختیار راوی قرار می‌گیرد.

-چند آوایی در رجال فی الشمس، هنگامی بروز می‌یابد که روایت‌گر از طریق گفتار غیرمستقیم آزاد، روایت بخش‌هایی از داستان را پی می‌گیرد که به این ترتیب، زاویهٔ دید شخصیت و نشانه‌های گفتاری لهجهٔ او را می‌توان در پس صدای راوی دریافت اما در برهه‌هایی از روند داستان، گاه برخی از نشانه‌های گفتاری درون متن، به صورت منطبق بر یکدیگر، بیانگر اندیشه‌های شخصیت و برخی نمایندهٔ اندیشهٔ داستان‌سرا هستند و در یک راستا قرار می‌گیرند که این مسئله، موجب بروز هم‌آوایی در بخش‌هایی از متن گردیده است.

- یکی از ویژگی های دانای کل و نقش مداخله گرانهٔ داستان نویس در رمان‌های پایداری مانند این رمان، تلاش برای نکردن همدری با شخصیت فلسطینی و نپرداختن به این شخصیت و به تصویر کشیدن واقعی امور است.

- یکی از رثای زیبایی‌شناسی روایتی کنفانی، تنوع روایتگر است که تداعی کنندهٔ صنعت التفات در بلاغت است و این امر، یکی از ویژگی های ادبیات پایداری است.

- از دیگر ویژگی های ادبیات پایداری در این رمان، روایت سه شخصیت اصلی است که سمبل سه نسل از مردم فلسطین هستند. از دیگر ویژگی‌های پایداری در این رمان تأکید شهید کنفانی براین نکته است که فرار از فلسطین، مساوی با مرگ است و برگشت به فلسطین، تنها از راه گلوله تفنگ می گذرد و هر راهی غیر از این سرابی بیش نیست.

یادداشت‌ها

۱. کنفانی(۱۹۳۶-۱۹۷۲) از نویسندگان بزرگ جهان عرب و مخصوصاً فلسطین به شمار می‌رود که علاوه بر داستان‌نویسی، در زمینه‌های دیگر از جمله روزنامه‌نگاری،

نقـد و نقاشـی نیـز آثـاری از خـود بـه جـای نهـاده اسـت. وی همچنـین از جملـه فعـالان سیاسـی بـرای آزادی فلـسطین بـود کـه در مـدت کوتـاه عمـر خـود، در زمینـهٔ ادبـی، داسـتان‌هـای کوتـاه و بلنـدی بـه رشـتهٔ تحریـر در آورد کـه شـهرت جهـانی وی را موجـب گـشت. همچنـین وی بـه «ابـن النکبـه» شـهرت یافتـه اسـت . (کنفـانی،۱۳۷۱ :۱۱-۷) برخـی آثـار بـه جـای مانـده از غـسان کنفـانی، عبـارت‌انـد از مجموعـه داسـتان‌هـای کوتـاه بـه نـام‌هـای «القمـیص المـسروق»، «مـوت سـریر رقـم ۱۲»، «أرض البرتقـال الحـزین»، «عـالم لـیس لنـا»، «عـن الرجـال و البنـادق»، و رمـان‌هـای کوتـاه شـامل: «مـا تبقّـی لکـم»، «رجـال فـی الـشمس»، «أم سـعد»، «عائـد إلـی حیفـا» ، «الـشیء الآخـر». سـه نمایـشنامه بـه نـام‌هـای «البـاب»، «جـسر إلـی الأبـد» و «القبعـهٔ والنبـیّ» و سـه رمـان نـاتمـام بـه نـام‌هـای «العاشـق»، «الأعمـی و الأطـرش» و «برقـوق نیـسان». کنفـانی در زمینـهٔ نقـد ادبـی نیـز سـه کتـاب «ادب المقاومـهٔ فـی فلـسطین المحتلـة»، «الأدب الفلـسطینی المقـاوم تحـت الإحـتلال»، و «فـی الأدب الصهیونی» را نگاشته است.

۲. رجـال فـی الـشمس، داسـتان سـه شخـصیت، «ابـوقیس»،«اسـعد» و «مـروان»، اسـت کـه در پـی رنـج‌هـا و مـشکلات زنـدگی در اردوگـاه‌هـای آوارگـان، تـصمیم مـی‌گیرنـد تـا بـه سـرزمین نفـت و سـرمایه، یعنـی «کویـت» بگریزنـد تـا بتواننـد بـا درآمـدشـان، بخـشی از مـشکلات خـود یـا خـانواده‌شـان را حـل نماینـد. در نهایـت، بـرای رسـیدن بـه هدفـشان، «ابـوالخیزران» را بـه عنـوان راه‌بلـد انتخـاب مـی‌کننـد تـا بـا مخفـی شـدن در مخـزن آب کـامیون او، قبـل و بعـد از ایـست‌هـای بازرسـی، از مـرز رد شـوند و وارد کویـت گردنـد امـا در نهایـت، و در دومـین ایـست بازرسـی، پـس از حـدود بیـست دقیقـه کـه درون مخـزن سـوزان در انتظـار آمـدن ابـوالخیـزران، صـدایی بـر نمـی‌آورنـد، در اثـر گرمـای زیـاد درون مخزن، همگـی جـان خـود را از دسـت مـی‌دهنـد و در پایـان، جنـازه‌هـای بـی‌روحـشان وارد کویـت مـی‌گـردد و ابـوالخیـزران، اجـسادشان را بـر روی کومـه‌ایـی از زبالـه رهـا مـی‌کنـد. (عبـدالله،۱۹۸۹: ۲۰۳) بـه عبـارت دیگـر، ایـن داسـتان در برگیرنـدهٔ هفـت تـابلوی ابـوقیس، اسـعد، مـروان، معاملـه، راه، خورشـید، سـراب و قبـر اسـت کـه حادثـه‌ای واحـد یعنـی مـسافرت بـرای کـار بـه کویـت، ده سـال بعـد از اشـغال فلـسطین و در سـال ۱۹۴۸، یعنـی سـال ۱۹۵۸، در داخـل تـانکر تریلـی ابـوخیزران و سـرانجام مرگـشان در آنجـا بـه هـم ربـط می دهد.(صالح،۲۰۰۴: ۲۱)

۳. راوی شخـصی، در عـین رعایـت بـی‌طرفـی، گـاه بـا تأکیـد بـر برخـی رفتـارهـا و گفتـارهـا، عقایـد خـود را نیـز بیـان مـی‌دارد و بـا هـدف تـسلط بـه صـحنهٔ روایـت، غالبـاً زاویـهٔ دیـد نزدیـک و ثابـت را بـرمـی‌گزینـد. (اخـوت: ۱۱۰-۱۰۹و مـستور،۱۳۷۹: ۳۷) از ویژگـی‌هـای ایـن شـیوه، اسـتفاده از ضـمیر در نامیـدن اشـخاص اسـت کـه بـه دلائـل مختلـف، از جملـه توجـه

به «لایهٔ درونی شخصیت» و اهمیت دادن به «کلام راویتی» و «تجسم» تا توصیف، صورت می‌گیرد. در این حالت، افعال مورد استفاده معمولاً خنثی اند و به همراه واژگانی چون «به نظر رسیدن، گویی، انگار» و قیودی مانند «شاید، احتمالاً» و واژگان بیگانه‌ساز می‌آیند. نقل‌قول‌ها اغلب مستقیم اند که صبغهٔ نمایشی روایت را پر رنگ‌تر می‌سازد. همچنین در این شیوه، رعایت سبک صحبت کردن اشخاص از جانب راوی (حتی در نقل‌قول غیرمستقیم) اهمیت بسیار دارد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۱۲و۱۱۱)

۴. کلمات بیگانگی ساز عبارتند از: انگار، گویی، ظاهراً، علی الظاهر، شاید، مثل اینکه، احتمالاً، پیدا بود و...که علاوه بر اینکه راوی به واسطهٔ اینها، دانای کل بودن خود را پنهان می‌کند، به جهت دلالت بر دور بودن راوی از صحنه، بیانگر «ذهنیت خنثی و بیگانهٔ راوی» نیز هستند.

۵. ابوقیس سینه اش را روی خاک نمناک گذاشت، اندکی بعد، زمین زیرش شروع به تپیدن کرد: تپش های قلبی خسته.

۶. چرخی زد و به پشت دراز کشید، در حالی‌که سرش را بین دستانش گرفته بود و داشت به آسمان نگاه می‌کرد.

۷. اسعد روبه‌روی همان مرد چاق دکاندار ایستاد، کسی که عهده دار فراری دادن مردم از بصره به کویت بود.

۸. مروان از مغازهٔ مرد چاقی که مردم را از بصره به کویت فراری می‌داد، خارج شد.

۹. ابوالخیزران رانندهٔ ماهری بود؛ قبل از سال ۱۹۴۸ در فلسطین و در سپاه بریتانیا خدمت کرده بود.

۱۰. در این حال، پرندهٔ سیاه، همچنان بی هدف در پرواز بود.

۱۱. غم، همچنان گلویش را می‌فشرد.

۱۲. همه چیز، همین است و حالا، آن درد جانکاه همچنان در میان ران‌هایش سیلان می‌یابد و نور دایره‌وار چند لایه، مقابل چشمانش تلألؤ دارد.

۱۳. حاضران با تعجب به هم نگاه کردند و بعد، نگاهشان بر صورت مختار متوقف شد، کسی که حس می‌کرد باید چیزی بگوید؛ پس بدون آنکه زحمت فکر کردن به خودش بدهد، گفت: -«پس تو چه می‌دانی؟»

۱۴. غم همچنان در گلویش بود اما احساس می‌کرد که اگر به خاطر حرفی که قصد داشت بگوید نبود، هرگز نمی‌توانست دوباره آن حرف‌ها را بر زبان بیاورد:- «هزارها مایل سفر کرده‌ام تا به تو برسم، سعد مرا فرستاده، او را یادت هست؟ اما من فقط ۱۵ دینار دارم، موافقی که ۱۰ دینارش را بگیری و بقیه را برایم بگذاری؟»

۱۵. اما او نمی‌دانست چرا احساس سرخوشی خاصی در او هست.. دلیلش چه می‌توانست باشد؟ دوست داشت دنبال دلیلش بگردد.. .

۱۶. با تعجب پرسید و بر چهرهٔ لاغرش غم نشسته بود، انگار نه انگار که تا چند لحظه پیش داشت می‌خندید..سپس به آرامی گفت: - چرا می‌پرسی؟

۱۷. ابوالعبد ضربه‌ای به در ماشین خاک‌آلودش زد و با انگشتانش علامتی گذاشت. از زیر غبار، قرمزی تند ماشین هویدا شد.

۱۸. مرد چاق صاحب حجره ایستاد و به او نزدیک شد. سپس، بازوان سنگینش را روی شانه های او قرار داد: به نظر خسته می‌رسی جوان.. چه شده؟

۱۹. برای لحظات کوتاهی در جای خود تکان خورد اما همین کفایت می‌کرد که بفهمد هر تلاشی برای بازگرداندن کرامتش بیهوده است زیرا با تمام وجودش احساس می‌کرد، اشتباهی نابخشودنی مرتکب شده است؛ داشت طعم ذلت را می‌چشید و در همین حال، جای انگشتان روی گونهٔ چپش می‌سوخت..

۲۰. «ده دینار؟» «مگر نشنیدی؟ پانزده دینار..» توانش را نداشت که این پول را بپردازد...خواست چیزی بگوید اما نتوانست. احساس کرد که سرش از درون پر از اشک شده پس برگشت و به سمت خیابان راه افتاد، مردم، پوشیده در ورای پرده‌ای از اشک به نظر می‌آمدند.

۲۱. این زمین نمناک-اندیشید- این خیسی بدون شک نتیجهٔ باران دیروز است.. اما نه! هرگز! دیروز که باران نبارید!

۲۲. ای موجود خبیث! آن بو هم چنین است؟ همان که وقتی بوییدش، در پیشانیش موج زد و در رگ‌هایش ریخت؟

۲۳. بیشتر از هر زمان دیگری در گذشته، احساس کرد که تنها و حقیر است.

۲۴. آنجا کویت را می‌یابی... چیزی را که در تصورش، همچون رؤیا پرورده بود، آنجا می‌یافت.. حتماً کویت چیزی است برگرفته از سنگ و خاک و آب و آسمان.

۲۵. حسن که چهار سال در کویت کار کرده بود، به او گفته بودکه فراری دادن یک نفر از بصره به کویت، فقط پنج دینار هزینه دارد نه بیشتر و او باید وقتی که روبه‌روی فراری دهنده قرار می‌گیرد، بزرگ‌تر از یک مرد رفتار کند.

۲۶. سرش گیج می‌رفت و در همان حال، هزاران صدای درهم در سرش تپیدن گرفته بود.

۲۷. نشستن بالای آن ماشین سفت و سخت، بسیار آزاردهنده بود. به رغم آن‌که خورشید، جهنمش را بی‌پروا بر سر آنان فرو می‌ریخت، تنها نکتهٔ مثبت این بود که در نتیجهٔ سرعت ماشین، هوایی که بر آن دو می‌وزید، از شدت گرما کاسته بود...

۲۸. مرد چاقی که ابوباقر صدایش می‌زدند، گفت..

۲۹. ابوباقر ایستاد و مانند گاو فریاد زد...

۳۰. او با لبخندی از روی بدجنسی می‌خندد.

۳۱. در روایت سوم شخص، اگر چه راوی دانای کل سیطرهٔ خود را بر خواننده می‌گستراند، به غیر از صدای او، آواهای دیگری نیز از کلام روایت به گوش می‌رسد؛ این اتفاق، «چند آوایی» خوانده می‌شود. چندآوایی، در نقل‌قول‌ها و به ویژه نقل‌قول‌های غیرمستقیم، نمود بارزتری دارد زیرا در آنها ترکیبی از صدای راوی و شخصیت به چشم می‌خورد و در نقل‌قول غیرمستقیم آزاد، میان این دو، نوعی «هم‌آوایی» دیده می‌شود. (کهنمویی پور،۱۳۸۳) به این صورت که یا روایتگر در بیان سخنان شخصیت، جانشین او می‌شود یا اینکه شخصیت با صدای خود، به جای راوی سخن می‌گوید. (فرشوخ،۱۹۹۶: ۶۱-۶۳) لازم به ذکر است که این تعبیر، سنخیتی با مفهوم تناص ندارد زیرا صداهای مورد نظر در اینجا، همگی جزو بدنهٔ اصلی داستان اند و وام گرفته از جای دیگر، چنان که در تناص شاهدیم، نیستند بلکه این چند صدایی، حاصل تعامل روایتگر و اشخاص داستان است.

۳۲. در حالی‌که وارد اتاق بعدی می‌شد، با خودش گفت: «سخت‌ترین مرحله به خیر گذشت.»

۳۳. سعد از شخصیت‌های فرعی داستان است که عامل برانگیزانندهٔ ابوقیس برای فرار است.

۳۴. وقتی به شط رسیدی می‌توانی به راحتی به کویت برسی، بصره پر از راه‌بلدهایی است که از راه صحرا تو را فراری می‌دهند...چرا نمیروی؟

۳۵. «-پنج دینار؟ هاهاها! این مبلغ مال وقتی است که هنوز حوا به عقد آدم درنیامده بود..»

۳۶. و در مطلاع، لب مرز کویت، به مدت ۵ دقیقهٔ دیگر، باز هم نمایش را تکرار می‌کنیم و بعدش خودتان را وسط کویت می‌بینید!

۳۷. ای بابا..تو که می‌دانی، منظور مرا می‌فهمی.

۳۸. عجب! ای ابوقیس!

۳۹. «کار ما شوخی‌بردار نیست.. دوستت به تو نگفت که اینجا قیمت مقطوع است؟ما به خاطر شما، جان راه‌بلد را به خطر می‌اندازیم..»/- «ما هم زندگی‌مان را به خطر می‌اندازیم..»/ - «من مجبورت نکردم»/ «ده دینار؟»/ «پانزده دینار..نشنیدی؟»

۴۰. نظر عمو ابوقیس چیست؟/ -نظر من نظر شماست../ مروان نظر تو چیست؟. – من با شما هستم.

۴۱. چـرا عـصبانی شـدی؟ صـحبت سـر پرسـش و پاسـخ و رسـیدن بـه توافـق اسـت؛ کمـی صـبور بـاش.. - خیلـی خـب، مـا نفـری ده دینـار بـه تـو مـی‌دهـیم.. و امـا چطـور از مـا می‌گیری‌اش؟/ -آها! حالا داریم جدی حرف می‌زنیم.. گوش کن.

۴۲. امـروز عجـول شـدی ابـوالخیزران!- بلـه..حـاج رضـا منتظـر اسـت..اگـر دیـر کـنم بیـرونم می‌کند.- حاج رضا این کـار را نمـی‌کنـد. نتـرس..نمـی‌توانـد جـوانی مثـل تـو پیـدا کنـد./ - هـا! جـوان‌هـا مثـل علـف همـه جـا را گرفتـه انـد.. اگـر اشـاره کنـد مثـل مگـس از سـرو کـولش بـالا مـی‌رونـد. - بـارَت چیـست؟ - اسـلحه! چنـد تـا تانـک! ماشـین‌هـای زره پـوش! و شش تا هواپیما و چند توپخانه..

۴۳. دوسـتش سـعد کـه آنجـا رفتـه بـود و در چنـد بـازار کـار مـی‌کـرد و بـا چنـد کیـسه پـول برگشته بود، گفت که آنجا حتی یک درخت هم پیدا نمی‌شود..

۴۴. بـه آنهـا گفتـه بـود کـه دختـرش نـامزد دارد! دسـت شـیطان را از پـشت بـسته! کـی گفتـه قـصد دارد بـا دختـر او ازدواج کنـد؟...مـی‌خواهـد همـان طـور کـه بـرای بـاغ کـود مـی‌خرنـد، او را برای دخترش بخرد.

۴۵. مسن بـه او گفـت.. کـه فـراری دادن یـک نفـر از بـصره بـه کویـت، فقـط پـنج دینـار هزینـه دارد، نـه بیـشتر و او بایـد وقتـی کـه روبـه‌روی فـراری دهنـده قـرار مـی‌گیـرد، بـزرگ‌تـر از یـک مـرد رفتـار کنـد و بـسیار شـجاع باشـد وگرنـه او را جـدی نمـی‌گیـرد و فـریبش مـی‌دهـد و به خاطر سن کمش او را بازی می‌دهد.

۴۶. اول می‌گویی برای حـاج رضـا آب حمـل کـردی امـا حـالا مـی‌گـویی کـه مخـزن ماشـینت از شش ماه پیش تا به الآن، رنگ آب به خودش ندیده.

۴۷. در هنگـام بازگـشت بـه گذشـته، داسـتان بـا بـرهم زدن ترتیـب واقعـی حـوادث، آن‌هـا را از گذشـته تعریـف مـی‌کنـد تـا بـه زمـان حـال مـی‌رسـد. (اخـوت، ۱۳۷۱: ۲۵-۲۶) بـه عبـارت دیگر، جهـش‌هـای زمـانی بـه گذشـته، از طریـق تـداعی معـانی، رویـدادهـای گذشـته را از ذهـن یکـی از شخـصیت‌هـای داسـتان مـی‌گذراننـد و بـه صـحنهٔ زمـان حـال مربـوط مـی‌سـازند. (میرصادقی،۱۳۷۷: ۴۰)

۴۸. در جریـان سـیال ذهـن، نویـسنده سـعی دارد بـا ثبـت حـالات ذهنـی شخـصیت‌هـای داسـتان، مخاطـب را بـا تجربـهٔ ذهنـی آنهـا آشـنا سـازد و «سـیلان اندیـشه‌هـا، عواطـف و خـاطرات شخـصیت»هـا را مـستقیماً بـه نمـایش بگـذارد. (محمـودی،۱۳۸۷) ایـن خـاطرات پنهـان کـه ممکـن اسـت دردنـاک و یـا خوشـایند باشـند، در نتیجـهٔ محرکـی بیرونـی یـا قـرار گـرفتن شخصیت در موقعیتی خاص، برانگیخته می‌شوند. (ایوب،۲۰۰۱: ۱۱۴)

۴۹. باید که آن چیزی باشد، ساخته شده از سنگ و خاک و آب و آسمان..باید که آنجا کوچه ، خیابان‌ها، مردان، زنان و بچه‌هایی باشند که میان درختان بالا و پایین می‌پرند..نه..نه..نه..آنجا هیچ درختی وجود ندارد.

۵۰. پشت این شط، درست همین پشت، هر آنچه را که از آن محرومی می‌یابی. آنجا کویت بود.. چیزی که در ذهنش تنها آرزو و تصور بود...

۵۱. با تمسخر جوابش را داد: «این صدای قلب خودت است، وقتی که سینه‌ات را به زمین می‌چسبانی»، موجود خبیث! آن بو هم همین‌طور؟ همان که وقتی می‌بوییدش، درون پیشانی‌اش موج می‌زد.

۵۲. یک دور کامل، دور منطقهٔ اتشفور زد؛ خورشید، لهیب گرمای خود را بر سرش می‌ریخت و او، آن هنگام که سعی می‌کرد از گودال‌ها بالا برود، احساس می‌کرد در این دنیا تنهای تنهاست. پاهایش را روی شن می‌کشاند. انگار در ساحل شنی دریا راه می رود، بعد از اینکه قایقش را از آب بیرون کشیده بود. مقاومت پاهایش را سنجید.

۵۳. احساس می‌کرد به او توهین شده است؛ اهانتی که حنجره‌اش را خراش می‌داد. دوست داشت، پنجاه دینار را به عمویش برگرداند و با همهٔ توانی که خشم و کینه در او ایجاد کرده بود، پول‌ها را توی صورتش بزند، او را به ازدواج ندا در بیاورد! چه کسی گفته که می‌خواهد با ندا ازدواج کند؟

۵۴. آن روز، صبح خیلی زود بیدار شد..خدمتکار تختخواب را بالاتر از کف هتل قرار داده بود چون خوابیدن در آن غرفه و در چنان وضعیتی، با رطوبت موجود، محال به نظر می‌رسید..

۵۵. نمی‌دانست آیا می‌توانستند صدایش را بشنوند در حالی‌که داشت از میان دندان‌هایش فریاد می‌زد و آن دست چندش‌آور، روی دهانش را گرفته بود؟

۵۶. و آن مسئله، هم اکنون به گونه‌ای بر زبان ابوالخیزران جاری می‌شود که انگار قاعده ای معروف و واضح است.. .

۵۷. هنگام گفتگوی درونی، خواننده به طور غیرمستقیم با «اندیشه و احساس شخصیت داستان» مواجه می‌شود زیرا راوی به واسطهٔ کلماتی همچون «به خود می‌گفت»، «در دل گفت»، «اندیشید»، «از خود می‌پرسید» و...(رضوانیان و نوری، ۱۳۸۸) به طور مستقیم، روندهای ذهنی نامنسجم شخصیت را به نمایش می‌گذارد. (محمودی،۱۳۸۷)

۵۸. هم اکنون... ده سال از آن منظرهٔ کریه سپری شده است... ده سال از روزی که در آن، مردانگی‌اش را از او جدا کردند، گذشت و پس از آن، هر روز و هر ساعت، با

این خواری زندگی کرده است؛ با همهٔ غرورش طعم خواری را چشید و در لحظه لحظهٔ این ده سال، جای خالی‌اش را احساس کرد اما با این همه، هرگز به آن خو نگرفت... ده سال طولانی، در حالی‌که تلاش کرد مسائل را بپذیرد اما کدام مسائل؟ این‌که به راحتی بپذیرد که در راه وطن، مردانگی از کف داده است؟ چه سودی داشت؟ مردانگی‌اش از دست رفت و وطن فنا شد و نفرین بر هر آنچه در این هستی لعنتی هست...

۵۹. خدایا، آنها هرگز آن مسئله را نمی‌فهمند.

۶۰. هر گاه به شکل گذری از او پرسیده شده است:«چرا ازدواج نمی‌کنی؟» همان احساس ناخوشایند دردی که میان ران‌هایش به جریان می‌افتاد، باز گشته، گویی همچنان زیر آن نور خیره کنندهٔ دایره‌ای افتاده است.

منابع

۱. آبرامز، مایز هوارد. هارپهام، جفری گلت، ۱۳۷۶، **فرهنگ‌واژهٔ اصطلاحات ادبی**، ترجمهٔ سیامک بابایی، با مقدمهٔ منوچهر آریان‌پور کاشانی، ویرایش هشتم، تهران: جنگل و جاودانه.

۲. احمدی، بابک، ۱۳۸۰، **ساختار و تأویل متن**، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.

۳. اخوت، احمد،۱۳۷۱، **دستور زبان داستان**، اصفهان: چاپ فردا.

۴. ایرانی، ناصر،۱۳۶۴، **داستان، تعریف، ابزارها و عناصر**، تهران: کانون پرورشی کودکان و نوجوانان.

۵. ـــــ ۱۳۸۰، **هنر رمان** ، تهران: آبانگاه.

۶. ایوب، محمد،۱۹۹۶، الشخصية فی الروایة الفلسطينية المعاصرة (فی الضفة الغربية و قطاع غزة ۱۹۶۷-۱۹۹۳)، بی‌جا: بی‌نا.

۷. ـــــ ۲۰۰۱، **الزمن و السرد القصصی فی** الروایة الفلسطينية المعاصرة **بين ۱۹۷۳-۱۹۹٤**،بی‌جا:دار السندباد للنشروالتوزيع.

۸. حمود ، ماجده،۲۰۰۵، **جماليات** الشخصية الفلسطينية **لدی غسان كنفانی** ، دمشق: دار النميرللطباعة و النشر.

۹. زیتونی،لطیف،۲۰۰۲، **معجم مصطلحات نقد الرواية (عربی، انكليزی، فرنسی)**، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر.

۱۰. **صالح، نضال،۲۰۰٤، نشيد الزيتون ؛**قضية **الارض فی** الرواية العربية الفلسطينية، دمشق : اتحاد الكتاب العرب.

۱۱. عبدالله، محمد حسن،۱۹۸۹، **الريف فی الروايۀ العربيۀ** ، الكويت: عالم المعرفة.

۱۲. عبداللهیان، حمید،۱۳۸۱، **شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر**، تهران: نشر آن.
۱۳. فرشوخ، احمد،۱۹۹۶، **جمالیات النص الروایی**، الرباط: دار الأمان.
۱۴. فضل، صلاح،۱۹۹۶، **بلاغة الخطاب و علم النص**، القاهرة: الشركة العالمية «لوجمان».
۱۵. کنفانی، غسان،۱۹۸۰، **رجال فی الشمس** ، بیروت: الدار البیضاء.
۱۶. .....،۱۹۷۲، **الاعمال** الکاملة **(الروایات)** المجلد الاول ، بیروت: دار الطلیعة للطباعة و النشر.
۱۷. .....،۱۳۷۱، **بازگشت به حیفا و پنج داستان کوتاه**، ترجمهٔ یوسف عزیزی بنی طرف،تهران: چکامه.
۱۸. کهنمویی پور، ژاله،۱۳۸۳، «**چند آوایی در متون داستانی**»، پژوهش‌های زبان‌های خارجی، شمارهٔ ۱۶، ۱۶-۵ .
۱۹. لحمدانی، حمید، ۱۹۹۱، بنیة **النص السردی(من منظور النقدالعربی)** ، بیروت: المرکزالثقافی العربی.
۲۰. مستور، مصطفی،۱۳۷۹، **مبانی داستان کوتاه** ، تهران: نشر مرکز.
۲۱. میر صادقی، جمال و میر صادقی، میمنت،۱۳۷۷، **واژه نامهٔ هنر داستان‌نویسی، فرهنگ تفصیلی اصطلاحات ادبیات داستانی** ، تهران: کتاب مهناز.
۲۲. ـــــ ۱۳۸۲، **ادبیات داستانی (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)**، تهران: بهمن.
۲۳. یقطین، سعید،۱۹۹۷، **تحلیل الخطاب الروایی**، طبع ۳، مرکز الثقافی العربی للطباعة و النشر، بیروت: الدار البیضاء.
۲۴. یونسی، ابراهیم،۱۳۵۱، **هنر داستان‌نویسی**، چاپ دوم، تهران: امیر کبیر.
۲۵. الیوسف، یوسف،۱۹۸۵، رعشة المأساة ، عمان: دارمنارات للنشر.

مقالات

۲۶. افخمی، علی و علوی، فاطمه،۱۳۸۲، «**زبانشناسی روایت**»، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دورهٔ ۵۳، شمارهٔ ۱۶۵، ۷۲-۵۵.
۲۷. امامی، نصراله و مهدی زاده فرد، بهروز،۱۳۸۷، «**روایت و دامنهٔ زمانی روایت در قصه‌های مثنوی**»، ادب پژوهی، شمارهٔ ۵، ۱۶۰-۱۲۹.
۲۸. الحجمری، عبد الفتاح،۱۹۹۳، «**السارد فی روایة " الوجوه البیضاء "**»، فصول (مجلة النقد الأدبی)، ج ۱۲، العدد ۲،۱۷۹-۱۴۶.

۲۹. رضـوانیان، قدسـیه و نـوری، حمیـده،۱۳۸۸، «**راوی در رمـان آتـش بـدون دود**»، پـژوهش‌هـای زبـان و ادبیـات فارسـی، دانـشکدهٔ ادبیـات و علـوم انـسانی دانـشگاه اصفهان، دورهٔ جدید، شماره ۴، ۹۴-۷۹ .

۳۰. عبد المطلب، محمـد،۱۹۹۸، «**تـداخلات الـرؤیـة و الـسرد و المکـان، فـی** روایـة هالـة **البدری "منتهی"**»، فصول (مجلهٔ النقد الأدبی)، ج ۱۶، العدد ۴، ۳۲۳-۲۹۳.

۳۱. محمـودی، محمـد علـی،۱۳۸۷، «**بررسـی روایـت در بـوف کـور هـدایت**»، پژوهشنامهٔ ادب غنایی در زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱۰، ۱۴۴-۱۲۱ .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی