

نشریه ادبیات پایداری

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال سوم، شماره پنجم، پاییز ۱۳۹۰

سال سوم، شماره ششم، بهار ۱۳۹۱

کارکرد راوی در شیوه روایتگری رمان پایداری

(مورد کاوی 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

شیوه 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 قصه گویی، میزان حضور و یا نبود روایتگر در متن رویدادها و چگونگی تعامل راوی و روایت با یکدیگر، موجب می‌شود تا شیوه روایتگری هر داستان، متفاوت از دیگر هم‌تایان خود گردد. بهره‌گیری 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 خمیرمایه داستان گشته است؛ به گونه‌ای که دور ایستادن روایتگر از متن برخی رویدادها و سپس ورود مداخله‌گرانه 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

Maryammoradi83@gmail.com

۲۶۰ / کارکرد راوی در شیوه روایتگری...

نموده است. این پژوهش درصدد است به بیان شیوه های روایی رمان «رجال فی الشمس» به شیوه توصیفی - تحلیلی پردازد.

واژگان کلیدی: راوی دانای کل، شیوه روایتگری، مداخله، نقل قول، رجال فی الشمس.

۱. پیشگفتار

گونه‌ها و ترفندهای روایتگری در رمان‌های حوزه ادب مقاومت فلسطین، از جمله موضوعاتی است که با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی ویژه حاکم بر مردم آن سامان، می‌تواند از اهمیت برخوردار باشد زیرا «روایتگر» در این دست آثار، به ویژه اگر دانای کل باشد، به واقع نه فقط روایتگر یک داستان بلکه در حکم بلندگویی است که رنج‌ها، مشکلات، ایستادگی‌ها و گناه ضعف‌ها و درماندگی‌ها و شکست یک ملت را ثبت می‌نماید. از این رو، در این پژوهش سعی بر آن است تا شناختی جزئی‌نگر و تحلیل‌گرانه از روایتگر داستانی فلسطین ارائه گردد که به گواه تاریخ، تأثیر خود را بر انتفاضه فلسطین به جا نهاده است. روزگار روایی این داستان، توسط کسی روایت شده که در حافظه تاریخی، به «ابن النکبه» شهرت دارد. از این رو، در این مجال سعی بر آن است تا نقش روایتگر در رمان «رجال فی الشمس»، از نوشته‌های شهید مقاومت، غسان کنفانی^۱، مورد واکاوی قرار بگیرد.

در این پژوهش، به سرفصل‌هایی همچون زاویه دید انتخابی راوی، چگونگی مداخله راوی در متن و همچنین انواع نقل قول به کار رفته، توجه شده است و در کنار دسته‌بندی‌های فرعی در هر بخش، نمونه‌هایی از متن داستان، به منظور اثبات سخن ذکر گردیده و سعی بر آن است تا جایگاه و عمل روایتگر در این اثر داستانی، به خوبی مورد تحلیل قرار بگیرد. در این پژوهش، هنگام ارائه نمونه‌هایی از متن داستان، بخش‌هایی که مصداق مفهوم‌ها را تشکیل می‌دهند، به شیوه «ایتالیک» مشخص گردیده‌اند. در رابطه با بررسی نقش راوی در شیوه روایتگری «رجال فی الشمس» و کیفیت حضور وی، سعی بر آن است تا به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

نشریه ادبیات پایداری / ۲۶۱

- ۱- روایتگر از چه زاویه دیدی به داستان می‌نگرد؟
- ۲- ترندهای مد نظر روایتگر برای نزدیک شدن به بدنه داستان و بیان مستقیم عقیده‌اش کدام است؟
- ۳- نقل قول‌های داستان چگونه موجب وقوع چندآوایی روایت گشته است؟
- ۴- ویژگی‌های ادبیات پایداری این رمان چیست؟

پیشینه پژوهش

از میان بررسی‌های صورت گرفته در حیطه آثار غسان کنفانی، می‌توان به مقاله «البعث التاريخی فی روایة الشهيد غسان کنفانی "رجال فی الشمس"» (۲۰۰۵) از مهندس عدنان صلاحات و «تطور المضامين الزمنية فی ادب غسان کنفانی» (۲۰۰۴) از غنام محمد غنام اشاره نمود و در زمینه توجه به نقش روایتگر در داستان و بررسی زاویه دید انتخابی وی و کیفیت ورود به روایت، مقاله‌های بسیاری به رشته تحریر درآمده است؛ از جمله مقاله «راوی چه می‌داند؟» از هلن اولیایی‌نیا که شیوه روایی یک رمان را مورد کنکاش قرار می‌دهد و «زاویه 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)، نوشته سعید یقطین، بیشترین سهم را در نگارش این پژوهش داشته است.

۲- کلیات

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

در توضیح زاویه دید می‌توان گفت، «نمایش دهنده 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 تکه تکه داستان است. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۷۹) یک نویسنده، با یاری زاویه دید، موضوعی را

نقل یا مطرح می‌کند که ممکن است به شیوه اول شخص، دوم شخص یا سوم شخص ارائه گردد (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۳۰۲) و آنچه یک داستان را از لحاظ محتوا و شکل غنا می‌بخشد، این است که زاویه دید انتخاب شده، تا پایان داستان ادامه یابد زیرا دیدگاه (زاویه دید)، بیان‌کننده 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 به واسطه 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. (الحجمی، ۱۹۹۳: ۱۷۴)

به بیان بهتر، می‌توان گفت که « روایت داستانی، زنجیره‌ای از رویدادها است که در پیکره 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 عهده 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 زاویه دید بیرونی را به منظور روایتگری، برگزیده است. روایتگر، دانای کل (دیدگاه سوم شخص) و همه‌جانناظر است که به اختیار خود، آزادانه در زمان و مکان حرکت می‌کند و تنها در شرایطی ویژه و داوطلبانه، از دامنه 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 اندیشه شخصیت‌ها، دل‌نگرانی‌ها، هیجانات و اشتیاق آنان آگاهی دارد و معمولاً فقط با هدف اعلام

حضور و ارائه توضیحاتی تکمیلی و مختصر در مورد صحنه و رفتار بیرونی و قابل مشاهده 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 نقل قول‌های مستقیم، به کار بردن واژگان بیگانه‌ساز^۴، نقل قول‌های مستقیم و رعایت سبک گویش افراد در نقل قول‌های غیرمستقیم است تا بدین ترتیب، دانایی خود را محدود جلوه دهد، دانای کل نامحدود است و با زاویه دید بیرونی نسبت به شخصیت‌های اصلی و رویدادها، به عمل روایت اقدام می‌نماید. در تعریف راوی دانای کل می‌توان چنین افزود که بر اساس نظریه بارت (۱۹۸۰-۱۹۱۵)، در این دیدگاه، راوی غیرشخصی است و از دانش بی‌حدی 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 زاویه 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 ترندهای روایی، میزان موفقیت نویسنده در به کار بردن روایتگر دانای کل و میزان موفقیت روایتگر در استفاده از دانایی خداگونه‌اش، مورد کنکاش قرار بگیرد. استفاده از افعال زمان گذشته، جزئی‌نگری، ترسیم فضای روایی و نفوذ به لایه‌های درونی شخصیت‌ها، از جمله شاخصه‌های حضور روایتگر سوم شخص 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 همه چیزدان، از ابتدای روایت، با توصیف حالت‌های احساسی نخستین شخصیت رمان، یعنی «ابوقیس»، قابل تشخیص است: «أراح أبوقیس صدره فوق الترابِ الندي، فبدأت الأرضُ تُخفقُ من تحته: ضرباتُ قلبٍ متعبٍ...»^۵ (کنفانی، ۱۹۸۰: ۱۱) به این ترتیب، در نخستین جمله 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 فرابندی تکمیلی است تا اجازه ورود آزادانه 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: «دورِ جسده و استلقى على ظهره حاضناً رأسه بكفيه وأخذ يتطلع إلى السماء» (کنفانی، ۱۹۸۰: ۱۱-۱۲) «وقف أسعدُ أمامَ الرجلِ السمينِ، صاحبِ المكتبِ الذي يتوكلُ تهريبَ الناسِ مِنَ البصرةِ إلى الكويتِ»^۶ (همان: ۲۳) «خرجَ مروانُ من دكانِ الرجلِ السمينِ الذي يتوكلُ تهريبَ الناسِ مِنَ البصرةِ إلى الكويتِ»^۷ (همان: ۳۴) «كانَ ابوالخيزرَ رانُ سائقاً بارعاً، فقدَ خَدمَ في الجيشِ البريطانيِ في فلسطينَ قَبْلَ عامِ ۱۹۴۸» (همان: ۵۱) روایتگر همچنین با استفاده از فعل ناقصه «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 مضارع می‌کند که معنای ماضی از آن برداشت می‌شود، قرار گرفته باشد. (ن.ک: ایوب، ۲۰۰۱: ۱۲۲) «الطائرُ الأسودُ مازالَ يحومُ على غيرِ هدى»^۸ (کنفانی، ۱۹۸۰: ۱۷)، «كانتُ الغصّةُ مازالَ في حلقه»^۹ (همان: ۲۱)، «هذا كلُّ

الشیء، و الآن، الألمُ الفضيعُ مازالَ یغوصُ بینَ فخذیه و الضوءُ المستدیرُ الضخمُ
مُعلَّقٌ فوقَ عینیه^{۱۲}» (همان: ۶۱)

۳-۱-۲. تگرش ریزینانه

دیدگاه سوم شخص را در تعبیری دیگر، «دید از عقب» نیز می‌نامند زیرا در این حالت، دانش روایتگر بیش از شخصیت است و با هدف احاطه بیرونی بر شخصیت و بر حسب اقتضای روایتگری، مکان خود را نسبت به او تغییر می‌دهد، رفتارهای او را پی می‌گیرد و مستقیماً با زندگی او ارتباط برقرار می‌کند. (ایوب، ۱۹۹۶: ۳۳ و ۲۰۰۱: ۱۱۳ و لحمدانی، ۱۹۹۱: ۴۷) که همه این موارد، موجب آن است که دانسته‌ها به صورت جزء به جزء در اختیار خواننده قرار گیرد. در نمونه‌ای که در پی می‌آید، آنچه در ظاهر کار در جریان است، از جانب روایتگر روایت می‌گردد؛ البته به همراه جزئیاتی که تنها راوی همه چیز دان نسبت به آن وقوف دارد: «تبادلَ الجلوسُ نظراتِ الاستغرابِ ثمَّ تبتوا أبصارهم فی وجه المُختار الذی شَعَرَ بأنَّ علیه أن یقولَ شیئاً، فإندفعَ دونَ أن یفکَرَ: — "و ماذا تعرفُ إذن؟"^{۱۳}» (کنفانی، ۱۹۸۰: ۱۴) که در اینجا راوی، خواننده را از احساس «مختار» و این که وی سخنش را عجولانه و بدون لحظه‌ای اندیشه بر زبان می‌آورد، آگاه می‌سازد. در جایی دیگر، روایتگر با بیان اندوه «ابوقیس» و به واسطه آگاهی‌ای که از احساس او دارد، انگیزه‌ی او را برای بیان سخنانی که در دل دارد، آشکار می‌سازد. «كانتُ الغصّةُ ماتزالُ فی حلقه، و لکنه أحسَّ أنه إذا ما أجَلَ ذلكَ الذی سيقوله فلنَ یكونَ بوسعِه أن یلفظه مرةً أُخری: — "لقد سافرتُ آلافاً مِنَ الأمیالِ کی أصلَ إلیک، لقد أرسلنی سعدٌ، أ تذکرُه؟ و لکننی لم أملكُ إلا خمسَةَ عَشَرَ دیناراً، ما رأیک أن تأخذَ منها عشرةً و تتركَ الباقیَ لی؟"^{۱۴}» (همان: ۲۱)

روایتگر در این داستان، در عین حال که همه چیزدانی خود را در تمام روند داستان حفظ می‌کند و در زمینه واکنش نسبت به رویدادها، آزادی بی حد و مرزی را به خود اختصاص می‌دهد، هر گاه بخواهد از روایت یک رویداد دست می‌کشد و اگر اراده کند، دوباره به آن می‌پردازد و در مواضع حساس، اغلب هیچ

حرف ناگفته‌ای باقی نمی‌گذارد و به درک مخاطب در پی بردن به آنچه که پوشیده یا حذف می‌گردد، اعتماد ندارد. (ن.ک. عبدالمطلب، ۱۹۹۸)

البته روایتگر «رجال فی الشمس»، در عین حال، گاه نیز به منظور این که بر هول و ولای داستان بیفزاید، به صورت ارادی از دانش بی‌حد خود برای انتقال دانستنی‌ها به خواننده استفاده نمی‌کند تا به این ترتیب، خواننده را به پی‌گیری ماجراها مشتاق سازد. در این حالت نمی‌توان راوی را واجد دانایی محدود دانست زیرا وی تظاهر به ندانستن می‌کند؛ برای نمونه، هنگامی که «مروان» از دلیل شادمانی درونی‌اش بی‌خبر است و در پی یافتن دلیل آن است، روایتگر نیز از علت آن اظهار بی‌اطلاعی می‌کند و خواننده را زودتر از شخصیت، در جریان کار قرار نمی‌دهد. «ولکنه لیسَ یَدْرِی لِمَاذَا کَانَ یَحْسُبُ بِنُوعِ مِنَ الْإِرْتِيَاحِ.. تَرَى مَا السَّبَبُ فِی ذَٰلِكَ؟ لَقَدْ أَحَبَّ أَنْ یَشْغَلَ نَفْسَهُ بِالتَّقْصِیِّ عَنِ السَّبَبِ..»^{۱۵} (کنفانی، ۱۹۸۰: ۳۶)

۳-۱-۳. ترسیم فضای روایی

روایتگر گاه به منظور فضاسازی، میان گفت‌وگوها می‌آید تا با توصیف بخشی از حالت‌های ظاهری شخصیت‌ها که خود نمی‌تواند آن‌را بیان کند، مخاطب را برای شنیدن آنچه قرار است حین گفت‌وگو رخ دهد آماده کند. به عنوان نمونه، در جمله‌ای که در ادامه می‌آید، روایتگر، حالت دگرگون‌شده «ابوالخیزران» را به خاطر سؤال غافل‌گیرانه «أسعد»، با وصف نشانه‌های ظاهری نقش بسته بر چهره وی، ترسیم می‌کند: «سأل بعجب، و أکتسی وجهه الهزیلُ بالأسی کأنه لم یکن یضحکُ قبل هُنیئه.. ثم قال ببطء: -لماذا تسأل؟»^{۱۶} (همان: ۶۰) روایتگر همچنین، افکار و احساس‌های تمام شخصیت‌های اصلی داستان را زیر نظر دارد و خواننده را از آنها آگاه می‌سازد و با اینکه هم از دانایی بی‌حدی برخوردار است، از آنجا که اغلب این شخصیت‌ها تنها عاملی مکمل در روند روایتگری هستند، فاصله‌ای دور را نسبت به آنها برمی‌گزیند و چندان به لایه‌های درونی ذهنشان وارد نمی‌گردد؛ برای نمونه، شخصیت فرعی «ابوالعبید» در این رمان، با تکیه بر واکنش‌های فیزیکی‌اش روایت می‌گردد و روایتگر برای ورود به اندیشه یا احساس وی، تمهیدی نمی‌اندیشد و لزومی برای این کار نمی‌بیند. «و ضرب أبو العبید جناحَ سیارته المُعْبَرِ فعَلِمَت

أصابه الخمسة و بان من تحتها لون السياره الأحمر الفاقع..^{۱۷}» (همان: ۲۴) در نمونه‌ای دیگر نیز روایتگر، بیشتر به منظور فضا سازی و بسترسازی، میان گفت و گوها وارد می‌شود تا حالت‌های ظاهری شخصیت‌ها و در اینجا، «مرد چاق» را گزارش نماید. «نهض الرجل السمين صاحب المكتب و اقترب منه ثم وضع ذراعه الثقيله فوق كتفيه : - "تبدو متعباً أيها الفتى.. ماذا حدث؟"^{۱۸}» (همان: ۳۳)

۳-۱-۴. 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 خواست‌های انجام شده و انجام نشده 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 اندیشه شخصیت‌های داستان می‌گذارد. ابزار برقراری چنین رابطه‌ای، استفاده از فعل‌هایی است از قبیل «فکر»، «أحس ب خیل و...» که دروازه ورود به ذهن شخصیت هستند و بسیار مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

در این رمان، از میان فعل‌هایی که مقدمه ورود به اندیشه و احساس شخصیت‌ها را فراهم می‌کنند، شش مورد از «خیل إليه»، نه مورد از «فکر» و یک مورد از «یفکر»، هشت مورد «أحس» و یک مورد از مشتقات آن مانند «أحس ب» و «یحس»، دو مورد «قال فی ذات نفسه»، چهار مورد «شعر» و یک مورد «بشعر ب» و یک مورد نیز عبارت «تفجرت فكرة مفاجأة فی رأسه»، مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در مورد زیر، روایتگر با کمک گرفتن از فعل «أحس» و به منظور انتقال احساس تلخ و همراه با خواری «مروان»، خواننده را به درون ذهن او می‌لغزاند: «تَحَفَّنَ فِي مَكَانِهِ لِبُرْهَةٍ وَجِيزَةٍ، وَلَكِنَّهَا كَانَتْ كَافِيَةً لِيَكْتَشِفَ فِيهَا عِبْثَ آيَةٍ مُحَاوَلَةٍ يَقُومُ بِهَا لِتَرْمِيمِ كَرَامَتِهِ، بَلْ أَحْسَّ - حَتَّى عَضَامِهِ - بِأَنَّهُ قَدْ أَخْطَأَ خَطَأً لَا يُعْتَفَرُ، فَأَخَذَ يَمْضَغُ ذُلَّهُ وَ عِلَامَاتِ الْأَصَابِعِ فَوْقَ خَدِّهِ الْأَيْسَرِ تَلْتَهَبُ..^{۱۹}» (کنفانی، ۱۹۸۰: ۳۵-۳۶) روایتگر دانای کل در بخشی از داستان، درماندگی و عجز «ابوقیس» را از پرداخت هزینه فرار و ناتوانی‌اش را در جلب رضایت «مرد چاق» برای گرفتن تخفیف، به تصویر می‌کشد و با مقدمه چینی برای ورود به ذهن این شخصیت، خواننده را به عمق

احساس او نزدیک می‌سازد. «عشره دنانیر؟» / «خمسة عشر دیناراً.. ألا تسمع؟» / لم یعد بوسعه أن یکمل... أراد أن یقول شیئاً لکنه لم یستطع، أحسن أن رأسه کلّه قد إمتلاً بالدمع من الداخل فإستدار و إنطلق إلى الشارع، هناک بدأت المخلوقات تغیم وراء ستار من الدمع^{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، دایره تسلط خویش را تا به آنجا می‌گسترده 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 بدنه 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 اندیشه‌ها 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، «زاویه 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، مداخله‌گر 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 آن که 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، مشاهده جمله‌های معترضه در متن داستان است که در بخش‌های مختلف این رمان نیز به چشم می‌خورد. جمله‌های 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 احساس‌های درونی و افکاری را نیز که توسط خود شخصیت به زبان آورده نمی‌شوند، با به کار گرفتن وصف‌هایی ارائه می‌نماید. کاربرد چنین جمله‌هایی، چندان به مذاق خواننده اثر خوش نمی‌آید زیرا که فرصت استنتاج و بحث را از وی می‌گیرد. روایتگر با آوردن جمله‌های معترضه در هنگام شرح یک رویداد، جایی برای به چالش کشاندن ذهن خواننده باقی نمی‌گذارد چون بلافاصله با به رخ کشیدن دانایی بی‌اندازه خود، دلیل رخ دادن یک رویداد یا سرزدن رفتار خاصی را از جانب شخصیت‌ها بازگو می‌کند. در حقیقت، به نظر می‌رسد که روایتگر دانای کل، مایل است در تمامی لحظه‌ها، حضور خود را اعلام کند و بر سیطره خویش تأکید بورزد. در ادامه، نمونه‌هایی از مداخله روایتگر با بهره گرفتن از جمله‌های معترضه که در صورت حذف این جمله‌ها، لطمه‌ای به ساختار داستان وارد نمی‌آید، آورده می‌شود.

«الأرضُ النَّدِيَّةُ فَكَّرَ هِيَ لَا شَكَّ بَقَايَا مِنْ مَطَرٍ أَمْسٍ.. كَلَا! أَمْسٍ لِمَ تُمْطِرُ!»^{۲۱}
 (کنفانی، ۱۹۸۰: ۱۱) در این مورد، هدف روایتگر، بیان اندیشه و احساس شخصیت است و با آوردن جمله معترضه «فَكَرَ» تأکید می‌کند که جمله دربردارنده گفتگویی درونی است، نه هیچ چیز دیگر. روایتگر در سرآغاز داستان و با عبارت «أَيُّ هَرَاءٍ خَبِيثٍ! وَالرَّائِحَةُ إِذْنَ؟ تَلَكِ التِّي إِذَا تَنْشَقُّهَا مَا جَتَّ فِي جَبِينِهِ ثُمَّ أَنْهَالَتْ فِي عَرْوَقِهِ؟»^{۲۲} (همان: ۱۱)، با بیانی جانب‌دارانه، به دفاع از احساس مبهم «ابوقیس» اقدام می‌نماید. همچنین جمله معترضه «أَكْثَرُ مِنْ أَيِّ وَقْتِ مَضَى»، در عبارت «أَحْسَ، أَكْثَرُ مِنْ أَيِّ وَقْتِ مَضَى، بَأَنَّهُ غَرِيبٌ وَصَغِيرٌ»^{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 می‌گوید و روایتگر نیز با ورود خود در

جریان روایت، همچنان به ذهنیت خواننده جهت می‌دهد: «هناك تُوجَدُ الكویتُ. الشيءُ الذي لم يعيش في ذهنه إلكا مثلُ الحلمِ و التصورِ يوجَدُ هناك.. لا بدُّ أنَّها شيءٌ موجودٌ، مِن حجرٍ و ترابٍ و ماءٍ و سماءٍ»^{۲۴} (همان: ۱۸) در نمونه دیگر، روایتگر، در عین حالی که ذهنیات «مروان» را که نقل قول غیرمستقیمی از سخنان دوستش «حسن» است، به صورت سوم شخص بیان می‌کند، با آوردن چند جمله معترضه، توضیحاتی تکمیلی را به متن می‌افزاید: «لقد قال له حسنٌ -الذي إشتغل في الكویت أربع سنين- أن تهرب الفرد الواحد من البصرة إلى الكویت تكلف خمسة دنایر فقط لا غیر، و إنَّه يجب أن يكون -حين يمشي أمام المهرب- أكبر من رجل»^{۲۵} (همان: ۳۴)

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

شیوه دیگری که براساس آن روایتگر در روند داستان به مداخله می‌پردازد، اینکه با وارد نمودن وصف‌های طولانی و گاه زائد، می‌خواهد مقاصد خود را به ذهن مخاطب وارد کند؛ به عنوان نمونه، در عبارت «كان رأسه مشوشاً تخفق فيه آلاف الأصوات المتشابهة»^{۲۶} (۲۸)، عبارت «كان رأسه مشوشاً»، برای توضیح حالت پریشانی «أسعد» کفایت می‌کند و ادامه مطلب، وصفی زائد و توضیحی است که خود روایتگر، برای تبیین جمله نخست و به صورت مداخله گرانه، به روند روایتگری می‌افزاید. در عبارت «لم يكن الركوب فوق ظهر السيارة الجبارة مُزعجاً كثيراً. فرغم أن الشمس كانت تُصب جحيمها بلا هوادة فوق رأسيهما إلكا أن الهواء الذي كان يهب عليهما بسبب سرعة السيارة خفف من حدة الحر..»^{۲۷} (همان: ۵۹) که وصف بخشی از سفر صحرائی شخصیت‌های داستان است، از عبارت «لم يكن» تا «كثيراً» بخشی از سیر روایی داستان است و وضعیت موجود را روایت می‌نماید اما روایتگر، در ادامه و با آوردن جمله‌ای طولانی، به توضیح بیشتر جمله 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، هنگامی که شخصیت فرعی «ابوبقر» 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 السمينُ المُسمَى أبوباقراً»^{۲۸} (همان: ۸۳) / «وقف أبوباقر و صاح كالثور»^{۲۹} (همان: ۸۵) / «و هو يتسمُ ابتسامَةً خبيثةً»^{۳۰} (همان: ۸۲)

۳-۳- چند آوایی (Polyphony) و هم آوایی

تعدد صداهای روایی، پدیده‌ای واضح در رمان‌های فلسطینی است زیرا روایت داستان یک صدای واحد، زمینه 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 و حب حیات و... را که در نتیجه نکبت سال ۱۹۴۸ با روایات 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 سیطره خود را بر داستان می‌گستراند، به‌ویژه در نقل قول غیرمستقیم، به غیر از 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 گوینده اصلی و نقل آزادانه 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 نقل قول غیرمستقیم آزاد مصداق دارد که در همین مبحث، به آن پرداخته می‌شود.

در «رجال فی الشمس»، در مقوله چندصدایی و یا هم‌آوایی میان کلام روایتگر و شخصیت‌های داستان، شالوده سخن بر رعایت بخشی از سیاق گفتاری شخصیت از سوی رمان‌نویس استوار است که در حیطه نقل قول غیرمستقیم و غیرمستقیم آزاد قرار می‌گیرد. بر همین اساس، مصداق‌ها به طور مفصل و در بررسی نقل قول‌های «رجال فی الشمس»، مورد اشاره قرار می‌گیرند.

۳-۳-۱. شیوه 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 پندارد. (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، نشان‌دهنده ویژگی‌های روحی اشخاص داستان است. کلمات به کار رفته، تأکید بر جاهای خاص، موضوع و مضمون گفت‌وگوها، مکث‌ها، پستی و بلندی صدا، تلفظ‌های نادرست یا غلط و لغزش‌های زبانی، همگی نشان‌دهنده پیشینه 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 و مفید، قادر است در پیشبرد روند داستان، «وصف اشخاص و انتقال محیط»، نقشی تعیین کننده به عهده بگیرد. و با بیان خصوصیت‌های فردی و اجتماعی اشخاص، خواننده را به محیط داستان

(زمان، مکان، و چگونگی موقعیت اشخاص در داستان) نزدیک سازد. (یونسی، ۱۳۵۱: ۲۰-۱۹)

نویسنده در این رمان، از انواع گوناگون نقل قول بهره می‌برد و براساس اینکه نقل قول تاچه حد می‌تواند فضایی را برای انتقال مفهوم‌های مد نظر داستان نویس در اختیار وی قرار دهد، میزان بهره گرفتن از انواع مختلف نقل قول در شکل‌های مختلف روایتگری متفاوت است. «رجال فی الشمس» بر این اساس که رمانی گفت‌وگو محور است، بیش از هر چیز از نقل قول‌های مستقیم سود برده است و نویسنده، آن هنگام که قصد دارد از نفوذ روایتگر دانای کل بکاهد، از راه نقل قول‌های غیرمستقیم و غیرمستقیم آزاد، مجال سخن‌گویی را به دیگر شخصیت‌ها نیز می‌دهد که تعریف هر یک از این مفهوم‌ها در پی خواهد آمد.

برای روایت یک داستان، شیوه‌های متنوعی وجود دارد؛ گاه شیوه روایت، بر مبنای بیان خلاصه‌وار یک رویداد است به شکل توضیحی، ساده و کوتاه و گاه علاوه بر گزارش وقایع، راوی، اشاره‌هایی وصفی و مختصر نیز به موضوع‌های مورد گفتگو دارد که در ادامه، به هر یک پرداخته می‌شود.

۳-۳-۲. گفتار (نقل قول) مستقیم

نقل قول مستقیم، «نقل واژه به واژه یک کلام، به صورت صیغه متکلم است.» (زیتونی، ۲۰۰۲: ۹۱) در این نقل قول، روایتگری به عهده شخصیت، لحن، لهجه و واژگان مخصوص به خود اوست؛ روایتگر با انتخاب چنین شیوه‌ای در نقل قول، به متن توانایی حق مطلب را می‌دهد؛ در چنین حالتی، سخنان و نشانه‌های زمانی و مکانی موجود در کلام شخصیت که خواننده را با موقعیتی که وی به لحاظ زمانی و مکانی در آن قرار دارد، آشنا می‌سازد، معرف دنیای اوست. (همان: ۹۱)

روایتگر زمانی که گفتگوی میان شخصیت‌ها را ترسیم می‌کند، در اغلب موارد، از نقل قول مستقیم کمک می‌گیرد زیرا به این ترتیب، خواهد توانست چیرگی خود را بر روند داستان حفظ نماید و فضای داستان را به نحو بهتری منتقل سازد. در حقیقت، آن‌هنگام که به نقل مستقیم گفتار شخصیت‌ها رو می‌آورد، با سپردن وظیفه روایتگری به خود شخصیت، خواننده را با دنیای وی آشنا می‌سازد.

برای نمونه در بخشی از داستان، تک‌گویی کوتاه «ابوالخیزران» که در زمان حال جریان دارد، به صورت گفتار مستقیم نقل می‌شود: «قال فی ذاتِ نفسِه و هو یدخلُ إلی غَرفهٔ أُخری: *أصعبُ المراحلِ إِنْتهتْ*^{۳۲}» (کنفانی، ۱۹۸۰: ۱۷) در فصل نخست داستان، نقل قول مستقیمی از سخن «سعد»^{۳۳}، دوست قدیمی «ابوقیس» ذکر می‌گردد که مربوط به زمانی در گذشته است و در ذهن «ابوقیس» جریان دارد: «- إذا وصلتَ إلی الشطِّ بوسعکَ أَنْ تصلَ إلی الکویتِ بسهولة، البصرهٔ ملیئةٌ بالأدلاءِ الذین یتولونَ تهربیکَ إلی هناکَ غیرَ الصحراءِ.. لماذا لاتذهبُ؟^{۳۴}» (همان: ۱۹)

نویسنده هنگام نقل مستقیم گفته‌های افراد، در عین حال که لزومی در رعایت سبک عامیانه سخن گفتن اشخاص نمی‌بیند و معمولاً از زبان فصیح برای انتقال مفهوم‌ها استفاده می‌کند، گاه نیز ویژگی‌های موجود در کلام محاوره و شفاهی، از جمله تکیه کلام‌های هر شخص و عادت آنها در بیان جمله‌های کوتاه یا ناتمام گذاشتن جمله‌ها و... را رعایت می‌کند. «-خمسةٌ دنانیر؟ هاهاها! کان ذلکَ قبلَ أَنْ تَزُفَّ حواءُ إلی آدمَ.^{۳۵}» (همان: ۳۵) // «و فی المطالعِ علی حدودِ الکویتِ، سنکررُ المسرحیةَ لخمسِ دقائقٍ أُخری، ثُمَّ هَوِبُ! ستجدونَ أنفسکم فی الکویتِ!^{۳۶}» (کنفانی: ۵۴) // «وف.. أنتَ 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 شیوه پیشین، از علامت نقل قول در کلام عاری است و عموماً راوی اول شخص، به شیوه 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، وجهه 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 هزینه فرار در جریان است که در اینجا، گفتگوها پشت سر هم، بدون اعلام حضور راوی و بدون علامت نقل قول روایت می‌شوند:

«-إِنَّا لَا نَلْعَبُ..أَلَمْ يُقُلْ لَكَ صَدِيقُكَ أَنَّ السَّعْرَ مَحْدُودٌ هُنَا؟ إِنَّا نَضْحَى بِحِيَاةِ الدَّلِيلِ مَنْ أَجْلَكُم.."/- "و نحنُ أيضاً نضحى بحياتنا.."/-إِنْنِي لَا أَجْبِرُكَ عَلَى هَذَا"/- "عشرةٌ دنانير؟"/- "خمسةٌ عشرَ ديناراً..ألا تسمع؟"^{۳۹}» (کنفانی: ۲۱-۲۲)

نمونه دیگر، از فصل چهارم انتخاب شده است؛ زمانی که «أسعد»، نظر دو همسفر دیگرش را درباره تصمیمش جویا می‌شود: «-ما رأى العَم أبوقيس؟/-الرأى رأیکم../- ما رأیک یا مروان؟/- 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 غضبت؟ الموضوع سؤالٌ و جوابٌ و الإنفاقُ أخو الصبر../- حسناً، نعطیک عشرةٌ دنانیر..و لكن كيف ستأخذنا؟/-ها! نحنُ الآنَ فى شغلِ الجِدِّ..إسمع.^{۴۱}» (همان: ۵۱) روایتگر در فصل پنجم، گفتگوی میان «ابوالخیزران» و مرزبان را به وسیله نقل مستقیم و آزادانه آنچه میان آن دو رد و بدل شده است، در اختیار خواننده قرار می‌دهد: «-أبو الخیزران متعجلٌ اليوم! /- نعم.. الحج رضا ينتظر.. إذا تأخرتُ طردتِ.. /- الحج رضا لن یطردک، لا تخف.. لا یمكن أن یعثر علی شابٍ مثلك.. /- هه! الشبابُ یملأون الأرضَ کالفقح.. لو أشارَ یدیه لتهاووا فوقه کالدباب.. /- ماذا تحملُ معک؟ /- أسلحةٌ! دباباتٌ ومصفحاتٌ! وست طائراتٌ ومدفعین..^{۴۲}» (همان: ۷۰-۷۱)

۳-۳-۴. گفتار غیر مستقیم

چنانچه محتوای گفته‌ای، بدون توجه به «سیاق کلامی گوینده» بیان شود، این گفتار، به صورت نقل قول غیر مستقیم 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 نقل قول غیر مستقیم بهره می‌برد که این امر، خود موجب می‌شود تا اگر یکی از اشخاص داستان وظیفه نقل قول را بر عهده دارد، بتواند تحلیل خود را از سخنان شخصیت مد نظرش نیز ارائه نماید.

«سعد، صدیقه‌ی الذی هاجرَ إلی هُناک و اِشتغلَ سواقاً و عادَ بأکیاسٍ مِنَ النُقودِ قالَ إِنَّه لَأَتُوجَدُ هُناکَ أُمّی شَجَرَهٌ..»^{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 نمونه دیگری، «أسعد» پس از آن که سخن عمویش را نقل می‌کند، تعجب خویش را از چنین سخنی ابراز می‌دارد و خود را بازیچه عمویش برای رسیدن به خواسته‌هایش می‌یابد: «قالَ لَهُمَ إِنها مَخْطُوبَةٌ! یا إلهَ الشیاطینِ! مَنْ الذی قالَ له إِنَّه یریدُ أَنْ یتزوجَها؟... یریدُ أَنْ یشتریه لِابنتِهِ مثلما یشری کَیسَ الرُّوثِ لِلحَقْلِ.»^{۴۴} (کنفانی، ۱۹۸۰: ۲۹) نقل قول 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: «قالَ لَهُ حَسْرٌ... أَنْ تَهْرِیبَ الفَرْدِ الواحِدِ مِنَ البَصْرَةِ إلی الکویتِ یُکَلِّفُ خَمْسَةَ دنانیرَ فقط لِاِغیرِ، و إِنَّه یَجِبُ أَنْ یكونَ -حِینَ یُمثِّلُ أَمامَ المَهْرَبِ- أَکبَرُ مِنْ رَجُلٍ و أَکثَرُ مِنْ شُجاعٍ و أَلّا ضَحَکَ عَلیهِ و خَدَّعَهُ و اِستغَلَ سَنیهِ السِتِّ عَشْرَةَ و جَعَلَ مِنْهُ أَلعوبَةَ»^{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 درباره داشتن ماشین نیز به آنها دروغ گفته باشد و به این ترتیب تصمیم می‌گیرد تا با او همسفر نشود: «تقولَ إِنَّکَ حَمَلتَ لِلحِجِّ رِضا مَاءً، ثُمَّ تقولُ الآنَ إِنَّ خزانَ سِيارِ تَکَ لَم یَشْمُ رائِحَةَ المِاءِ مُنذُ سَتِّهِ أَشْهرٍ»^{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 نقل قول، ضمائر متکلم، مخاطب و نشانه‌های مکانی و زمانی، مانند اینجا، الآن، را از نقل قول 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، گوینده دوم، در مواردی همانند تعبیرات خاص، علامت پرسش و تعجب، تکرار، رابطه سببی میان جمله‌ها و... از سیاق کلامی گوینده اصلی پیروی می‌کند. (فضل، ۱۹۹۶: ۱۲۹-۱۳۰)

روایتگر در این رمان، اغلب هنگامی که لایه‌های درونی اندیشه شخصیت‌های اصلی را می‌کاود، از این شیوه 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 شخصیت‌های 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 نمونه 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. جمله‌هایی مانند: «لَا بُدَّ أَنْهَا شَيْءٌ مَوْجُودٌ، مِنْ حَجَرٍ وَ تَرَابٍ وَ مَاءٍ وَ سَمَاءٍ... لَا بُدَّ أَنْ تَمَّةٌ أَزْقَةُ وَ شَوَارِعٌ وَ رَجَالاً وَ نِسَاءً وَ صَغَاراً يَرُكُضُونَ بَيْنَ الْأَشْجَارِ.. لا.. لا.. لَا تُوجَدُ أَشْجَارٌ هُنَاكَ..»^{۴۹} (کنفانی، ۱۹۸۰: ۱۸) تراوشات ذهنی «ابوقیس» هستند که از زبان روایتگر، عرضه گشته‌اند.

همان‌طور که گفته شد، هنگامی که روایت‌گر از طریق گفتار غیرمستقیم آزاد، روایت بخش‌هایی از داستان را پی می‌گیرد، در کنار غلبه صدای خود او، زاویه 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 «وَرَاءَ هَذَا الشَّطِّ، وَرَاءَهُ فَقَطْ، تُوجَدُ كُلُّ الْأَشْيَاءِ الَّتِي حَرَمَهَا. / هُنَاكَ تُوجَدُ الْكُوَيْتُ.. الشَّيْءُ الَّذِي لَمْ يَعِشْ فِي ذَهْنِهِ إِلَّا مِثْلُ الْحُلْمِ وَ التَّصَوُّرِ يُوجَدُ هُنَاكَ..»^{۵۰}

(همان: ۱۸)، جمله «وراء هذا الشط» تا «حرّهما»، 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 «أجابہ ساخرًا»: "هنا صوت قلبك أنت تسمعه حين تلصق صدرک بالأرض"، «أی هراء خیث! و الرائحة إذن؟ تلك التي إذا تنشقها ماجت في جینه...»^{۵۱} (کنفانی، ۱۹۸۰: ۱۱) سه آوا دیده می‌شود؛ نخست، کلام راوی است تا پیش از رسیدن به علامت نقل قول و سپس، نقل قولی مستقیم که مربوط به شخصیت فرعی (همسایه ابوقیس) است و دوباره، این راوی است که مداخله‌گرانه عکس‌العمل نشان می‌دهد اما عبارت «أی هراء خیث!» (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 «أحسن»، زمینه 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 «دورة کبيرة»، «تصب لهباً»، «جرجر»، «إمتص»، به نقل از کلام «أسعد»، از جانب روایتگر مورد استفاده قرار گرفته‌اند: «لقد دار دورة کبيرة حول الإتشفور، كانت الشمس تصب لهباً فوق رأسه و أحسن فيما كان يرتقى الوهاد الصفر، أنه وحيد في كل هذا العالم.. جرجر ساقیه فوق الرمل كما لو أنه يمشي على رمل الشاطيء بعد أن سحب زورقاً کبيراً إمتص صلابه ساقیه..»^{۵۲} (کنفانی: ۲۷)

نمونه 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: (تجترح حلقه، یقذؤها بوجهه، عنف، حقد و يزوجه ندى! من الذی قال إنه یرید

أَنْ يَتَزَوَّجَ نَدَى؟) به کلام روایتگر افزوده گشته است. «أَحْسَنُ الْإِهَانَةَ تَجْتَرِحُ حَلْقَهُ وَرَغَبَ فِي أَنْ يَرُدَّ الْخَمْسِينَ دِينَاراً لَعَمْرَهُ يَقْدُفُهَا بِوَجْهِهِ بِكُلِّ مَا فِي ذِرَاعِهِ مِنْ عَنَفٍ وَفِي صَدْرِهِ مِنْ حَقْدٍ، يُزَوِّجُهُ نَدَى! مَنْ الَّذِي قَالَ إِنَّهُ يَرِيدُ أَنْ يَتَزَوَّجَ نَدَى؟»^{۵۳} (همان: ۲۹)

در نمونه دیگر، روایتگر، مداخله گرانه 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 بهره گرفتن از گفتار غیرمستقیم آزاد، به وضوح از نشانه‌های صدا و لهجه شخصیت و همین‌طور زاویه دید او در روایتش استفاده می‌نماید؛ به عنوان مثال، در عبارت «نَهَضَ بَاكراً جَدّاً ذَلِكُ الصَّبَاحِ.. كَانِ الْخَادِمُ قَدْ رَفَعَ السَّرِيرَ إِلَى سَطْحِ الْفُنْدُقِ لِأَنَّ النَّوْمَ دَاخِلَ الْعُرْفَةِ فِي مِثْلِ ذَلِكَ الْقَيْظِ وَتَلَكِ الرُّطُوبَةُ أَمْرٌ مُسْتَحِيلٌ..»^{۵۴} (۳۹)، واژگانی از قییل «الْقَيْظِ» و «مُسْتَحِيلِ» متعلق به صدای شخصیت است. در عبارت «لَيْسَ يَدْرِي هَلْ اسْتَطَاعُوا أَنْ يَسْمَعُوهُ وَهُوَ يَصِيحُ مِنْ بَيْنِ أَسْنَانِهِ وَالْيَدِ اللَّزْجَةُ مُطَبَّقَةٌ فَوْقَ فَمِهِ؟»^{۵۵} (همان: ۶۱)، «الْيَدِ اللَّزْجَةُ» عبارتی است که «ابوالخیزران» به کار برده است و از زبان داستان‌نویس و به صورت سوم شخص بیان می‌شود. همچنین، در عبارت «وَهَا هُوَ الْآنَ يَبْدُو عَلَى لِسَانِ أَبِي الْخِيزْرَانَ كَأَنَّهُ قَاعِدَةٌ مَعْرُوفَةٌ وَبَدِيهِيَّةٌ..»^{۵۶} (همان: ۴۴)، «قَاعِدَةٌ مَعْرُوفَةٌ وَبَدِيهِيَّةٌ» لهجه 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 بهره گرفتن از ضمیر متکلم که مناسب بیان چنین شیوه گفتاری است، از ضمیر غایب برای روایت نیت‌های وی سود می‌برد. در این حالت، می‌توان در متن روایی، نشانه‌هایی گفتاری یافت که برخی بیانگر اندیشه‌های شخصیت و برخی نماینده اندیشه 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.. مرتٌ عشرٌ سنوَاتٍ عَلَى

ذکر المشهد الکریه.. مرتّ عشرُ سنواتٍ علی الیوم الذی اقتلعوا فیہ رجولتہ منه، ولقد عاشَ هذا الذلُّ یوماً وراءَ یومٍ وساعهً إثرَ ساعه، مَضَعَه معَ کبریاتہ، وافْتَقَدَه کُلَّ لحظَه من لحظاتِ هذه السنواتِ العُشرِ ورغمَ ذلكَ فَإِنَّه لم یعتدہ قطُّ، لم یقبلہ قطُّ.. عشرُ سنواتٍ طَوَالَ وهو یحاولُ أنْ یقبلَ الأمورَ، ولكنْ أیةُ أمورٍ؟ أنْ یعترفَ ببساطهً بأنَّه قد ضیعَ رجولتہ فی سبیلِ الوطنِ؟ وما النفعُ؟ لقد ضاعتْ رجولتہ وضاعَ الوطنُ وتباً لکلِّ شیءٍ فی هذا الکنونِ الملعونِ...^{۵۸}» (همان: ۶۱) در این متن، که احساس سرخوردگی «ابوالخیزران» را از بیهودگی مبارزه در راه وطن منعکس می‌نماید، واژه «قط» در جمله «لم یعتدہ قط، لم یقبلہ قط..» واژه «ببساطه» در جمله «أن یعترف ببساطه بأنه قد ضیع رجولتہ فی سبیل الوطن؟» و جمله «تباً لکل شیء فی هذا الکنون الملعون...» صدای شخصیت است که در صدای روایتگر آمیخته است. همین‌طور عبارات «یا إله الشیاطین» و «الضوء المستدیر الساطع» به ترتیب در جمله‌های «یا إله الشیاطین، إنهم لا یعرفون ذلك قط»^{۵۹} (همان: ۶۲) و «کُلُّما سئلَ بشکلٍ عابرٍ: "لماذا لاتزوجُ" عاد إلیه الإحساسُ الکریه بألمِ یغوصُ بین فخذیه کأنه مازال مُلقی تحتَ الضوءِ المستدیرِ الساطعِ»^{۶۰} (همان)، متن را واجد ویژگی هم-آوایی می‌کند.

۳-۴- گفتاری درباره بازتاب شیوه‌های روایتگری مدرن غربی در این

رمان و شخصیت‌های رمان‌پایداری

کنفانی در اولین رمانش، از دستاوردهای فنی رمان غرب بهره برده است؛ برای مثال در استفاده از جریان سیال ذهن و اختصاص فصلی برای روانکاوی درونی شخصیت‌های اصلی رمان و قرار دادن اسم شخصیت‌ها به عنوان فصل‌های رمان. همچنانکه داستایوسکی در رمان «برادران کارامازوف» انجام داده بود. عنوان‌ها در فصل‌های اخیر رمانش (الصفقة، الطریق، الشمس والظل، القبر)، چکیده موضوع آن فصل است؛ از آن جمله در فصل معامله ابوخیزران و راننده تریلی، این شخصیت‌ها را در راهی که هیچ نشانه و سایه‌ای از هدایت در آن نیست، به پیش می‌برد و فرجامشان به مرگ منتهی می‌شود. (حمود، ۲۰۰۵: ۷۶)

در آغاز رمان، سه شخصیت اصلی را به ترتیب سنشان «ابوقیس، اسعد و مروان» در هتلی مملو از موش و از طریق خاطرات «اسعد»، این طور به تصویر می کشد: «الجرذانُ الکبیرةُ فی الصحراءِ تتغذی بالجرذانِ الکبیرة» سپس، آنها را در بیابان سوزان در داخل تانکر تریلی به تصویر می کشد که هر کدام، این تانکر را با صفتی منفی مانند: «فرن، جهنم، صدی و ضیق» وصف می کند و این صفت ها چیزی جز تکرار صفت های منفی اردو گاه نیست و تداعی گر ضرب المثل از چاله به چاه افتادن است.

«کنفانی» یکی از شخصیت های اصلی رمان، یعنی «ابوقیس» را از طریق «جریان سیال ذهن» در دو زمان روایت می کند. یکی زمان حاضر که در کنار ساحل شط العرب ایستاده و زمان گذشته را که در فلسطین بوده، از طریق «حدیث النفس» (گفتگوی درونی) به تصویر می کشد؛ این گذشته نگری (فلاش بک) به زمین فلسطین (وطن) برمی گردد که صدای جنبش و جوش آن را از طریق سلول هایش و بوی خاکش را در ضمیرش می شنید: «تلک التی إذا تنشقها ماجت فی جینه ثم إنهالت مهومة فی عروقه». (کنفانی، ۱۹۷۲: ۴۰) «ابوقیس» هنگامی که از طریق رؤیای بیداری، آینده رادک می کند، آرزومند است آرزوهای مفقودی را که در فلسطین از دست داده و به آنها دست نیافته بود، در سرزمینی دیگر بیابد: «وراء الشط تُوجدُ کلُّ الاشياءِ التی حرّمها...» (همان: ۳۴) و فرار به کویت و حصول مال و پایداری نکردن، در واقع، نوعی تلاش برای باز پس گیری خاطرات و زندگی گذشته است.

«ابوقیس» به طور ناخود آگاه، خودش را سرزنش می کند و دست از گذشته ای برمی دارد که پناهگاه رؤیاهایش و معنی هستی اش بود تا دنبال لحظه های روشن و خوب جایگزین بگردد ولی در می یابد که دیگران این لحظه ها را ساخته اند و از خودش شرم می کند چرا که مانند «استاد سلیم»، درمقابل دشمنان پایداری نکرد تا به درجه شهادت در زمین وطنش برسد و بدین شکل آواره کوه و کمر نشود و با غبطه براین شهید، خودش را مورد خطاب قرار می دهد: «وفرت علی نفسک الذلّ و المسکنه و أنقذت شیخوختک من العار... تری لو عشت، لو

أغرقتك الفقرُ كما أغرقتني..أكنتَ تحملُ سنِيكَ كُلَّهَا عَلَى كَتْفِيكَ وَ تَهْرَبُ عَبْرَ الصَّحْرَاءِ كِي تَجِدَ لَقْمَةَ الْخَبِزِ؟» (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» برنمی دارد. او زمان حالش را مورد شماتت قرار می دهد همچنان که گذشته اش را قبلاً مورد سرزنش قرار داده است و درجه خود را در حد سگی رنگ پریده می داند: «لقد احتجتَ إلی عشر سنوات کبیره کی تصدقَ أُنْکَ ففقدتَ شجراتک و بیتک و قریتک کلَّها... فی هذه السنوات الطویلۀ شقَّ الناسُ طریقهم و أنت مقع ککلب عجوز فی بیت حقیر..ماذا تراک تنتظر؟ أن تتقبَّ الثرؤة سقفَ بیتک...» (همان: ۴۶) این بدینی ابوقیس از آغاز تا فرجام با اوست تا جایی که در آسمان گرم شعله ور شده، کلاغ سیاهی می بیند که بی هدف و به تنهایی پرواز می کند: «یرى طائراً أسودَ یحلقُ عالیاً وحیداً علی غیر هدی لیس یدری لماذا إمتلاً فجأةً بشعور آسین من الغربة، و حسب لوهله أنه علی وشک أن یکی... کلُّ تلك الطرق المنسابة فی الخلا كأنها الأبد الأسود...أ نسیتها؟» (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 چرا که کلاغ سیاه در باور عامیانه، نشانه و هشدار 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 زندگی شان (کودکی و جوانی) را در فلسطین گذرانده اند و هنگامی که در پیروی 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 کرده اند. او مانند «ابوقیس»، خاطرات شیرین گذشته را ندارد که خود را با آن مشغول نماید. روزگار به او آموخته است که هر چیزی را در قالب شیء بیند

و برای همین به‌پا خاسته تا این اوضاع را تغییر دهد. در صحبت «ابوخیزران»، خواجه با او در مورد دو همراهش، یعنی «ابوقیس و مروان»، از واژه های غیر انسانی استفاده می‌کند: «أتعرف؟ إننی أخاف أن تفتس البضاعة...» لفظ «البضاعة»، کالاً با فعل تلف شدن «تفتس» برای حیوانات استعمال می‌شود. این عبارت، زبان تصویری بدبختی فلسطینی‌هایی است که انسانیتشان را سلب نموده‌اند و در حد حیوان، تقلیل پیدا کرده‌اند. در کارنامه گذشته اسعد، جز ذلت و بدبختی چیزی ثبت نشده است. او داخل اردوگاه بزرگ شده است و هنگام فرار از این درد و رنج، در دام قاچاقچیان انسان می‌افتد که او را در وسط راه عراق تنها می‌گذارند. از نظر او، قانون جنگل بر زندگی فلسطینیان جاری است چرا که قوی‌تر کوچک‌تر را می‌بلعد: «هذه الصحراء التي يكثر فيها الجرذان، يلتهم فيها الجرذ الكبير الجرذ الصغير!» (کنفانی، ۱۹۷۲: ۵۱)

«اسعد» با وجود اینکه از قاچاقچیان انسان ضربه خورده، باز هم درس نگرفته و خود و همراهانش در دام موش بزرگ (ابوخیزران) افتادند و برای همین، روایتگر سرنوشتی جز مرگ برای او و همراهانش، یعنی ابوقیس و مروان، و رها شدن در زباله دانی رقم نمی‌زند.

شخصیت سوم اصلی «مروان» است که سمبل نوجوان فلسطینی است که به خاطر اشغال کشورش، مجبور است نقش بزرگ‌ترها را بازی کند. به همین دلیل ترک تحصیل می‌کند تا سرپرستی مادر و خواهرش را برعهده بگیرد. البته در این میان خودش نیز مایل است که هنگام برخورد و عمل، مانند مردان عمل کند و با گذشته‌نگری (فلاش بک) که روایتگر به گذشته او می‌کند، نصیحت دوستش، حسن، را آویزه گوشش می‌کند که هنگام روبروشدن با قاچاقچیان انسان، مانند یک مرد بالغ عمل کند: «إنه يجب أن يكون - حين يُمثلُ أمامَ المهرب - أكبر من رجل و أكثر من شجاع و إلا ضحكك عليه خدعه» (همان: ۷۲)

هنگام روبروشدن با قاچاقچی‌ها، آنها را تهدید می‌کند و به پلیس تحویل می‌دهد، قاچاقچیان او را مورد ضرب و جرح قرار می‌دهند و حاصل این برخورد برای او، ذلت و خواری و تنهایی است و احساس می‌کند که نمی‌تواند از پس

مسئولیت سرپرستی خانواده برآید: «يَبْدُو أَنَّهُ لَنْ يَسْتَطِيعَ اخْتِرَاقَ الْحِجَابِ الْكَثِيفِ مِنْ خَيْبَةِ الْأَمَلِ». روایتگر برای رفع این احساس ناخوشایند مروان، از طریق آینده نگری (فوروارد بک) رؤیاهای بیداریش را ارائه می دهد تا افسردگی اش را بزدايد و با مسافرت به کویت، آبی به آتش این درد و رنج خود و خانواده تحت سرپرستی اش بریزد: «سوف يُرْسَلُ كُلُّ قَرْشٍ يُحْصَلُهُ إِلَى أُمِّهِ، سَوْفَ يَعْرِفُهَا إِخْوَتَهُ بِالْخَيْرِ حَتَّى يَجْعَلَ مِنْ كَوْخِ الطَّيْنِ جَنَّةً إلهيَّةً.. وَ يَجْعَلُ أَبَاهُ (الذِي تَرَكَ الْأُسْرَةَ وَ تَزَوَّجَ مِنْ أُخْرَى تَمَلِكُ بَيْتاً) يَأْكُلُ أَصَابِعَهُ نَدَمًا» (همان: ۸۲) وی می خواهد برای دیگران از کوخ، کاخ بسازد. کنفانی از ویژگی های مرحله نوجوانی، علی رغم سرپرستی خانواده، غافل نشده و آن را از مروان سلب نموده است؛ از جمله رؤیای نوجوانی که هرطور دوست دارد، زندگی کند یا اینکه دنیای زیبایی برای خود خلق کند که تمام نیازهای روحی و مادی اش که به خاطر فقر از آنها محروم شده، تأمین شود: «يَتَنَبَّأُهُ شَعُورٌ يُشَابُهَ ذَاكَ الَّذِي يُرَاوِدُهُ بَعْدَ أَنْ يَنْتَهِيَ مِنْ مَشَاهِدَةِ فِيلِمِ سِينِمَائِي فَيَحْسَبُ أَنَّ الْحَيَاةَ كَبِيرَةٌ وَ وَاسِعَةٌ، وَ أَنَّهُ مِنْ أَوْلَادِ الَّذِينَ يَصْرَفُونَ حَيَاتَهُمْ لِحَظَّةٍ إِثْرَ لِحَظَّةٍ وَ سَاعَةً إِثْرَ سَاعَةٍ بِإِمْتِلَاءٍ وَ تَنَوُّعٍ مُثِيرِينَ...» (همان) و به همین دلیل است که می خواهد از مرحله رؤیا، به واقعیت گذر کند 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، همچنان که قرین نبود ارزش های اخلاقی است و نصیحت ابوخیزان در گوش او پژواک دارد: «أولُ شَيْءٍ سَتَعَلَّمُهُ (فِي الْغُرْبَةِ) هُوَ أَنَّ الْقِرْشَ يَأْتِي أَوْلَىٰ تُمْ الْأَخْلَاقُ» (همان: ۸۶) و نبود یاد 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 مسئله فلسطین پردازد.

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 رمان های تراژیک، نتیجه کشمکش قهرمان مثبت داستان با نیروی (بانیروهای) 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

- زاویه دید انتخابی راوی رجال فی الشمس، زاویه دید بیرونی همه جا ناظر است و به عنوان کنشگر در داستان ظاهر نمی شود. اگر چه بنا به مقتضای متن، به منظور افزودن به هول و ولای داستان و در شرایطی ویژه و داوطلبانه، از دامنه دانایی خود می کاهد.

- روایتگر در رجال فی الشمس، در رابطه با روایت شخصیت ها و رویدادهای اصلی، در اغلب موارد، فاصله ای نزدیک را برمی گزیند و به راحتی، لایه های درونی اندیشه و احساس آن ها را می کاود و به تناسب تغییر جایگاه روایی خود در برخورد با شخصیت های داستان، خواننده را نیز در فاصله ای دور، نزدیک یا متغیر نسبت به داستان و رویدادهای آن قرار می دهد و بر مبنای نگرش ریزبینانه ای که برمی گزیند، خواننده را در مشاهدات خود شریک می سازد. اما علی رغم زیر نظر گرفتن افکار و احساس های تمام شخصیت های اصلی داستان، نسبت به شخصیت های فرعی، از فاصله ای دور به روایتگری اقدام می نماید و به لایه های درونی ذهنشان وارد نمی گردد با این که همچنان از دانایی بی حدی برخوردار است.

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

- اغلب گفتگوها در رجال فی الشمس، به صورت نقل قول مستقیم روایت می‌گردند که در عین رعایت قواعد زبان فصیح، گاه نیز ویژگی‌های موجود در کلام محاوره و شفاهی مانند تکیه کلام‌ها، کوتاهی یا ناتمام ماندن جمله‌ها 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 اندیشه‌ی 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، زاویه دید شخصیت و نشانه‌های گفتاری لهجه 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 نماینده اندیشه داستان‌سرا هستند و در یک راستا قرار می‌گیرند که این مسئله، موجب بروز هم‌آوایی در بخش‌هایی از متن گردیده است.

- یکی از ویژگی‌های دانای کل و نقش مداخله‌گرانه داستان‌نویس 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 تداعی‌کننده صنعت التفات در بلاغت است و این امر، یکی از ویژگی‌های ادبیات پایداری است.

- از دیگر ویژگی‌های 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 بر این نکته است که فرار از فلسطین، مساوی با مرگ است و برگشت به فلسطین، تنها از راه گلوله تفنگ می‌گذرد 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،

نقد و نقاشی نیز آثاری از خود به جای نهاده است. وی همچنین از جمله فعالان سیاسی برای آزادی فلسطین بود که در مدت کوتاه عمر خود، در زمینه ادبی، داستان‌های کوتاه و بلندی به رشته تحریر در آورد که شهرت جهانی وی را موجب گشت. همچنین وی به «ابن النکبه» شهرت یافته است. (کنفانی، ۱۳۷۱: ۱۱-۷) برخی آثار به جای مانده از غسان کنفانی، عبارت‌اند از مجموعه داستان‌های کوتاه به نام‌های «القمیص المسروق»، «موت سریر رقم ۱۲»، «أرض البرتقال الحزین»، «عالم لیس لنا»، «عن الرجال و البنادق»، و رمان‌های کوتاه شامل: «ما تبقی لکم»، «رجال فی الشمس»، «أم سعد»، «عائد إلى حيفا»، «الشیء الآخر». سه نمایشنامه به نام‌های «الباب»، «جسر إلى الأبد» و «القبعة والنبي» و سه رمان ناتمام به نام‌های «العاشق»، «الأعمى و الأطرش» و «برقوق نیسان». کنفانی در زمینه نقد ادبی نیز سه کتاب «ادب المقاومة فی فلسطین المحتلة»، «الأدب الفلستینی المقام تحت الإحتلال»، و «فی الأدب الصهیونی» را نگاشته است.

۲. رجال فی الشمس، داستان سه شخصیت، «ابوقیس»، «اسعد» و «مروان»، است که در پی رنج‌ها و مشکلات زندگی در اردوگاه‌های آوارگان، تصمیم می‌گیرند تا به سرزمین نفت و سرمایه، یعنی «کویت» بگریزند تا بتوانند با درآمدشان، بخشی از مشکلات خود یا خانواده‌شان را حل نمایند. در نهایت، برای رسیدن به هدفشان، «ابوالخیزران» را به عنوان راه‌بلد انتخاب می‌کنند تا با مخفی شدن در مخزن آب کامیون او، قبل و بعد از ایست‌های بازرسی، از مرز رد شوند و وارد کویت گردند اما در نهایت، و در دومین ایست بازرسی، پس از حدود بیست دقیقه که درون مخزن سوزان در انتظار آمدن ابوالخیزران، صدایی بر نمی‌آورند، در اثر گرمای زیاد درون مخزن، همگی جان خود را از دست می‌دهند و در پایان، جنازه‌های بی‌روحشان وارد کویت می‌گردد و ابوالخیزران، اجسادشان را بر روی کومه‌ای از زباله رها می‌کند. (عبدالله، ۱۹۸۹: ۲۰۳) به عبارت دیگر، این داستان در برگیرنده هفت تابلوی ابوقیس، اسعد، مروان، معامله، راه، خورشید، سراب و قبر است که حادثه‌ای واحد یعنی مسافرت برای کار به کویت، ده سال بعد از اشغال فلسطین و در سال ۱۹۴۸، یعنی سال ۱۹۵۸، در داخل تانکر تریلی ابوخیزان و سرانجام مرگشان در آنجا به هم ربط می‌دهد. (صالح، ۲۰۰۴: ۲۱)

۳. راوی شخصی، در عین رعایت بی‌طرفی، گاه با تأکید بر برخی رفتارها و گفتارها، عقاید خود را نیز بیان می‌دارد و با هدف تسلط به صحنه روایت، غالباً زاویه دید نزدیک و ثابت را برمی‌گزیند. (اخوت: ۱۱۰-۱۰۹ و مستور، ۱۳۷۹: ۳۷) از ویژگی‌های این شیوه، استفاده از ضمیر در نامیدن اشخاص است که به دلایل مختلف، از جمله توجه

به «لایه درونی شخصیت» و اهمیت دادن به «کلام روایتی» 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. نقل قول‌ها اغلب مستقیم اند که صبغه نمایشی روایت را پررنگ‌تر می‌سازد. همچنین در این شیوه، رعایت سبک صحبت کردن اشخاص از جانب راوی (حتی در نقل قول غیرمستقیم) اهمیت بسیار دارد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۱۲ و ۱۱۱)

۴. کلمات بیگانگی ساز عبارتند از: انگار، گویی، ظاهراً، علی‌الظاهر، شاید، مثل اینکه، احتمالاً، پیدا بود و... که علاوه بر اینکه راوی به واسطه اینها، دانای کل بودن خود را پنهان می‌کند، به جهت دلالت بر دور بودن راوی از صحنه، بیانگر «ذهنیت خنثی و بیگانه 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. چرخش زد و به پشت دراز کشید، در حالی که 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 مغازه مرد چاقی که مردم را از بصره به کویت فراری می‌داد، خارج شد.
۹. ابوالخیزران راننده ماهری بود؛ قبل از سال ۱۹۴۸ در فلسطین و در سپاه بریتانیا خدمت کرده بود.
۱۰. در این حال، پرنده 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 تالو 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 نمی دانست چرا احساس سرخوشی خاصی در او هست.. دلیلش چه می توانست باشد؟ دوست داشت دنبال دلیلش بگردد...
۱۶. با تعجب پرسید و بر چهره لاغرش غم نشسته بود، انگار نه انگار که تا چند لحظه پیش داشت می خندید.. سپس به آرامی گفت: - چرا می پرسی؟
۱۷. ابوالعبید ضربه ای به در ماشین خاک آلودش 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 می رسی جوان.. چه شده؟
۱۹. برای لحظات کوتاهی در جای خود تکان خورد اما همین کفایت می کرد که بفهمد هر تلاشی برای بازگرداندن کرامتش بیهوده است زیرا با تمام وجودش احساس می کرد، اشتباهی نابخشودنی مرتکب شده است؛ داشت طعم ذلت را می چشید و در همین حال، جای انگشتان روی گونه چپش می سوخت..
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 پرده ای از اشک به نظر می آمدند.
۲۱. این زمین نمناک-اندیشید- این خیزی بدون شک نتیجه باران دیروز است.. اما نه! هرگز! دیروز که باران نبارید!
۲۲. ای موجود خبیث! آن بو هم چنین است؟ همان که وقتی بوییدش، در پیشانی موج زد و در رگ هایش ریخت؟
۲۳. بیشتر از هر زمان دیگری در گذشته، احساس کرد که تنها و حقیر است.
۲۴. آنجا کویت را می یابی... چیزی را که در تصورش، همچون رؤیا پرورده بود، آنجا می یافت.. حتماً کویت چیزی است بر گرفته از سنگ و خاک و آب و آسمان.
۲۵. حسن که چهار سال در کویت کار کرده بود، به او گفته بود که فراری دادن یک نفر از بصره به کویت، فقط پنج دینار هزینه دارد نه بیشتر و او باید وقتی که روبه روی فراری دهنده قرار می گیرد، بزرگ تر از یک مرد رفتار کند.
۲۶. سرش گیج می رفت و در همان حال، هزاران صدای درهم در سرش تبیدن گرفته بود.
۲۷. نشستن بالای آن ماشین سفت و سخت، بسیار آزاردهنده بود. به رغم آن که خورشید، جهنمش را بی پروا بر سر آنان فرو می ریخت، تنها نکته مثبت این بود که در نتیجه سرعت ماشین، هوایی که بر آن دو می وزید، از شدت گرما کاسته بود...

۲۸. مرد چاقی که ابوبافر صدایش می‌زدند، گفت..
۲۹. ابوبافر ایستاد و مانند گاو فریاد زد...
۳۰. او با لیخندی از روی بدجنسی می‌خندد.
۳۱. در روایت سوم شخص، اگر چه راوی دانای کل سیطره 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. چند آوایی، در نقل قول‌ها و به ویژه نقل قول‌های غیرمستقیم، نمود بارزتری دارد زیرا در آنها ترکیبی از صدای راوی و شخصیت به چشم می‌خورد و در نقل قول غیرمستقیم آزاد، میان این دو، نوعی «هم آوایی» 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 تناس ندارد زیرا صداهای مورد نظر در اینجا، همگی جزو بدنه اصلی داستان اند و وام گرفته از جای دیگر، چنان که در تناس شاهدیم، نیستند بلکه این چند صدایی، حاصل تعامل روایتگر و اشخاص داستان است.
۳۲. در حالی که وارد اتاق بعدی می‌شد، با خودش گفت: «سخت‌ترین مرحله به خیر گذشت.»
۳۳. سعد از شخصیت‌های فرعی داستان است که عامل برانگیزاننده 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؟ هاهاهاه! این مبلغ مال وقتی است که هنوز حوا به عقد آدم در نیامده بود..»
۳۶. و در مطالع، لب مرز کویت، به مدت ۵ دقیقه 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 شوخی بردار نیست.. دوست 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 مجبورم نکردم» / «ده دینار؟» / «پانزده دینار.. نشنیدی؟»
۴۰. نظر عمو ابوقیس چیست؟ / نظر من نظر شماست.. مروان نظر تو چیست؟ - من با شما هستم.

۴۱. چرا عصبانی شدی؟ صحبت سر پرسش و پاسخ و رسیدن به توافق است؛ کمی صبور باش.. - خیلی خوب، ما نفری ده دینار به تو می دهیم.. و اما چطور از ما می گیری اش؟ / - آها! حالا داریم جدی حرف می زنیم.. گوش کن.
۴۲. امروز عجول شدی ابوالخیزران! - بله.. حاج رضا منتظر است.. اگر دیر کنم بیرونم می کند.. - حاج رضا این کار را نمی کند. نترس.. نمی تواند جوانی مثل تو پیدا کند.. / - هه! جوان ها مثل علف همه جا را گرفته اند.. اگر اشاره کند مثل مگس از سرو کولش بالا می روند. - بارت چیست؟ - اسلحه! چند تا تانک! ماشین های زره پوش! و شش تا هواپیما و چند توپخانه..
۴۳. دوستش سعد که آنجا رفته بود و در چند بازار کار می کرد و با چند کیسه پول برگشته بود، گفت که آنجا حتی یک درخت هم پیدا نمی شود..
۴۴. به آنها گفته بود که دخترش نامزد دارد! دست شیطان را از پشت بسته! کی گفته قصد دارد با دختر او ازدواج کند... می خواهد همان طور که برای باغ کود می خرند، او را برای دخترش بخرد.
۴۵. مسن به او گفت.. که فراری دادن یک نفر از بصره به کویت، فقط پنج دینار هزینه دارد، نه بیشتر و او باید وقتی که روبه روی فراری دهنده قرار می گیرد، بزرگ تر از یک مرد رفتار کند و بسیار شجاع باشد و گرنه او را جدی نمی گیرد و فریبش می دهد و به خاطر سن کمش او را بازی می دهد.
۴۶. اول می گویی برای حاج رضا آب حمل کردی اما حالا می گویی که مخزن ماشینت از شش ماه پیش تا به الآن، رنگ آب به خودش ندیده.
۴۷. در هنگام بازگشت به گذشته، داستان با برهم زدن ترتیب واقعی حوادث، آن ها را از گذشته تعریف می کند تا به زمان حال می رسد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵-۲۶) به عبارت دیگر، جهش های زمانی به گذشته، از طریق تداعی معانی، رویدادهای گذشته را از ذهن یکی از شخصیت های داستان می گذرانند و به صحنه زمان حال مربوط می سازند. (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۴۰)
۴۸. در جریان سیال ذهن، نویسنده سعی دارد با ثبت حالات ذهنی شخصیت های داستان، مخاطب را با تجربه ذهنی آنها آشنا سازد و «سیلان اندیشه ها، عواطف و خاطرات شخصیت» ها را مستقیماً به نمایش بگذارد. (محمودی، ۱۳۸۷) این خاطرات پنهان که ممکن است دردناک و یا خوشایند باشند، در نتیجه محرکی بیرونی یا قرار گرفتن شخصیت در موقعیتی خاص، برانگیخته می شوند. (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 خیثا! آن بو هم همین‌طور؟ همان که وقتی می‌بوییدش، درون پیشانی‌اش موج می‌زد.
۵۲. یک دور کامل، دور منطقهٔ آتشفور 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 می‌رود، 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 حالی که داشت از میان دندان‌هایش فریاد می‌زد و آن دست چنندش آور، 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 همه غرورش طعم خواری را چشید و در لحظه لحظه این ده سال، جای خالی اش را احساس کرد اما با این همه، هرگز به آن خو نگرفت... ده سال طولانی، در حالی که تلاش کرد مسائل را بپذیرد اما کدام مسائل؟ این که به راحتی بپذیرد که در راه وطن، مردانگی از کف داده است؟ چه سودی داشت؟ مردانگی اش از دست رفت و وطن فنا شد و نفرین بر هر آنچه در این هستی لعنتی هست...

۵۹. خدایا، آنها هرگز آن مسئله را نمی فهمند.

۶۰. هر گاه به شکل گذری از او پرسیده شده است: «چرا ازدواج نمی کنی؟» همان احساس ناخوشایند دردی که میان ران هایش به جریان می افتاد، باز گشته، گویی همچنان زیر آن نور خیره کننده دایره ای افتاده است.

منابع

۱. آبرامز، مایز هوارد. هاربهام، جفری گلست، ۱۳۷۶، فرهنگ واژه اصطلاحات ادبی، ترجمه سیامک بابایی، با مقدمه منوچهر آریان پور 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. —، ۱۳۸۰، هنر رمان، تهران: آبانگاه.
۶. ایوب، محمد، ۱۹۹۶، الشخصية فی الرواية الفلسطينية المعاصرة (فی الضفة الغربية و قطاع غزة ۱۹۶۷-۱۹۹۳)، بی جا: بی نا.
۷. —، ۲۰۰۱، الزمن و السرد القصصي فی الرواية الفلسطينية المعاصرة بین ۱۹۷۳-۱۹۹۴، بی جا: دار السندباد للنشر والتوزيع.
۸. حمود، ماجده، ۲۰۰۵، جمالیات الشخصية الفلسطينية لدى غسان كنفانی، دمشق: دار النمير للطباعة و النشر.
۹. زیتونی، لطیف، ۲۰۰۲، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربی، انكليزی، فرنی)، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر.
۱۰. صالح، نضال، ۲۰۰۴، نشيد الزيتون؛ قضية الارض فی الرواية العربية الفلسطينية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
۱۱. عبدالله، محمد حسن، ۱۹۸۹، الريف فی الرواية العربية، الكويت: عالم المعرفة.

۱۲. عبداللهیان، حمید، ۱۳۸۱، شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر، تهران: نشر آن.
۱۳. فرشوخ، احمد، ۱۹۹۶، *جماليات النص الروائي*، الرباط: دار الأمان.
۱۴. فضل، صلاح، ۱۹۹۶، *بلاغة الخطاب و علم النص*، القاهرة: الشركة العالمية «لوجمان».
۱۵. کنفانی، غسان، ۱۹۸۰، *رجال في الشمس*، بیروت: الدار البيضاء.
۱۶.، ۱۹۷۲، *الاعمال الكاملة (الروایات)* المجلد الاول، بیروت: دار الطليعة للطباعة و النشر.
۱۷.، ۱۳۷۱، *بازگشت به حيفا و پنج داستان کوتاه*، ترجمه یوسف عزیز ی بنی طرف، تهران: چکامه.
۱۸. کهنمویی پور، ژاله، ۱۳۸۳، «چند آوایی در متون داستانی»، پژوهش‌های زبان‌های خارجی، شماره ۱۶، ۱۶-۵.
۱۹. لحمدانی، حمید، ۱۹۹۱، *بنية النص السردی (من منظور النقد العربي)*، بیروت: المركز الثقافي العربي.
۲۰. مستور، مصطفی، ۱۳۷۹، *مبانی داستان کوتاه*، تهران: نشر مرکز.
۲۱. میر صادقی، جمال و میر صادقی، میمنت، ۱۳۷۷، *واژه نامه هنر داستان نویسی*، فرهنگ تفصیلی اصطلاحات ادبیات داستانی، تهران: کتاب مهناز.
۲۲. —، ۱۳۸۲، *ادبیات داستانی (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)*، تهران: بهمن.
۲۳. یقطین، سعید، ۱۹۹۷، *تحلیل الخطاب الروائي*، طبع ۳، مرکز الثقافي العربي للطباعة و النشر، بیروت: الدار البيضاء.
۲۴. یونسی، ابراهیم، ۱۳۵۱، *هنر داستان نویسی*، چاپ دوم، تهران: امیر کبیر.
۲۵. الیوسف، یوسف، ۱۹۸۵، *رعدة المأساة*، عمان: دارمنارات للنشر.

مقالات

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

نشریه ادبیات پایدارى / ۲۹۵

۲۹. رضوانیان، قدسیه و نوری، حمیده، ۱۳۸۸، «راوی در رمان آتش بدون دود»، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره جدید، شماره ۴، ۷۹-۹۴.
۳۰. عبدالمطلب، محمد، ۱۹۹۸، «تداخلات الرؤیة و السرد و المكان، فی روایة هالة البدری "منتهی"»، فصول (مجلة النقد الأدبی)، ج ۱۶، العدد ۴، ۲۹۳-۳۲۳.
۳۱. محمودی، محمد علی، ۱۳۸۷، «پرسی روایت در بوف کور هدایت»، پژوهشنامه ادب غنایی در زبان و ادبیات فارسی، دوره ۶، شماره ۱۰، ۱۴۴-۱۲۱.