مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره دوازدهم ـ بهار و تابستان ۱۳۹٤

دکتر کمال باغجری (استادیار زبان و ادبیات عربی پردیس فارابی دانشگاه تهران، قم، ایران، نویسنده مسؤول)[1]
دکتر علی بشیری (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران)[2]

تحلیل روایی رمان *الشحاذ (گدا)* اثرِ نجیب محفوظ

چکیده

مقاله پیش‌رو خوانشی است روایت‌شناختی از رمان *الشحاذ (گدا)* اثرِ نجیب محفوظ. در این مقاله، اصلی‌ترین مؤلفه‌ها و عناصر روایت‌شناختی این رمان از قبیل: زاویه دید، کانونی‌سازی، نحوه ارائه گفتار و افکار، عنوان، توصیف، تشبیه، زمان (زمان روایت و آغاز رمان) و مکان در بوته تحلیل روایت‌شناختی قرار گرفته است. اصلی‌ترین نتیجه حاصل از این مقاله این است که رمان *گدا* با برخورداری از روایتی نسبتاً پیچیده و چندآوا در کنار به‌کارگیری فن‌های نوین روایت‌شناختی (در زمان نگارش رمان) نظیر روش آیینه‌وار و یا شعروارگی روایت، کامل‌ترین نمونه از رمان‌های مرحله سوم حیات ادبی نجیب محفوظ است که از آن به‌عنوان مرحله رئالیسم فلسفی یا نیمه‌روان‌شناختی یاد می‌شود.

کلیدواژه‌ها: نجیب محفوظ، رئالیسم فلسفی، *الشحاذ*، *گدا*، روایت‌شناسی.

مقدمه

نجیب محفوظ (۱۹۱۱ – ۲۰۰٤) نویسنده سرشناس مصری و برنده جایزه نوبل ادبیات در سال ۱۹۸۸ م است. جایگاه ویژه محفوظ در ادبیات نوین عربی و بالطبع حجم بالای پژوهش‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌هایی که به این رمان‌نویس مطرح اختصاص یافته است جای چندانی برای معرفی شخصیت یا زندگی‌نامه وی در این مقام باقی نمی‌گذارد.

بسیاری از تحلیل‌گران و منتقدان ادبی عرب حیات ادبی محفوظ را به چهار مرحله مختلف تقسیم کرده‌اند که عبارت‌اند از: مرحله تاریخی (۱۹۳۹–۱۹٤٤)، مرحله رئالیسم انتقادی (۱۹٤٥–۱۹۵۷)، مرحله رئالیسم فلسفی (۱۹٦۱–۱۹٦۷) و در نهایت مرحله بازگشت به رئالیسم انتقادی (۱۹۷۲ تا پایان عمر). رمان *گدا (الشحاذ)*، که در این مقاله سعی در تحلیل

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۵/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۲/۳۰
پست الکترونیکی: 1-kbaghjere@ut.ac.ir 2- shmotoun.arabic@yahoo.com

روایت‌شناختی و نشانه‌شناختی آن داریم، در مرحله رئالیسم فلسفی نجیب محفوظ به منصه ظهور نشسته است؛ مرحله‌ای که اکثر شاهکارهای وی از جمله: *اللص والکلاب*، *میرامار*، و *أولاد حارتنا* را نیز در خود جای داده است. برای این مرحله می‌توان ویژگی‌های متعددی را برشمارد که شاید بارزترین آن‌ها فاصله گرفتن نویسنده از عینیت (Objectivity) و واقعی‌سازی و گرایش وی به ذهنیت (Subjectivity) و انتزاعی‌سازی باشد. این ویژگی مهم هرچند در تمامی رمان‌های مرحله رئالیسم فلسفی به چشم می‌خورد، بی‌گمان نمود بارز و تمام‌نمای آن را باید در رمان *گدا* جستجو کرد. در طول این مقاله خواهیم دید که این ویژگی مهم چگونه در تمامی عناصر و فن‌های روایت‌شناختی رمان *گدا*، از جمله عنوان، روایت، زمان و مکان پدیدار گشته است.

روایت داستان

۱. چکیده داستان

گدا داستان روشنفکری مصری به‌نام عُمَر الحمزاوی است که در روزگار جوانی با دو تن از دوستان دانشگاهی‌اش، یعنی مصطفی المنیاوی و عثمان خلیل، برای نیل به جامعه‌ای سوسیالیستی، افکاری انقلابی را در سر می‌پروراندند. اکنون اما از میان این سه تن تنها عثمان بر آرمان‌های انقلابی‌اش پایبند مانده و هزینه این پایبندی را در زندان می‌پردازد. اما دو تن دیگر دست از این افکار شسته و غرق زندگی عادی خود شده‌اند. مصطفی روی به هنر عامه‌پسند و مبتذل آورده و معتقد است که در زمانه پیشرفت علم دیگر جایی برای هنر اصیل نیست، و عمر الحمزاوی از راه وکالت ثروتی هنگفت را کسب کرده و آرمان‌های گذشته خویش را پوچ و بی‌معنا می‌انگارد. اما حالا حدود دو ماهی است که عمر به بحرانِ روحی- روانیِ مبهمی دچار شده و از روند زندگی عادی و حتی خانواده‌اش سرخورده شده است. وی برای رهایی از این وضعیت بحرانی، نخست تلاش می‌کند با غرق‌شدن در لذت جنسی و سرمستی، از وضعیت معهود خود فرار کند. او مدتی را با مارگارت (رقصنده کلوپ شبانه) معاشرت می‌کند و سپس با دختری جوان به نام ورده طرح دوستی می‌ریزد و نهایتاً با او ازدواج می‌کند. پس از مدتی، ورده را نیز ترک می‌کند و عملاً به مردی زن‌باره تبدیل می‌شود که هر شب را با زنی خیابانی

می‌گذراند. در همین اثنا، عثمان خلیل پس از سال‌ها از زندان آزاد می‌شود. آزادی عثمان بحران روحی عمر را به‌مراتب تشدید و وی را عملاً به فردی روان‌پریش تبدیل می‌کند. این وضعیت نابه‌سامان سبب می‌شود عمر به‌کلی دست از زندگی شسته و روی به گوشه‌گیری و عزلت آورد و در باغی دورافتاده در خارج از شهر سکنی گزیند. در پایان داستان، عثمان که بار دیگر فعالیت‌های سیاسی خود را در پیش گرفته، برای گریز از مأموران امنیتی به محل زندگی عمر پناه می‌آورد. او به عمر اطلاع می‌دهد که با بُثینه (دختر عمر) ازدواج کرده و از او صاحب فرزند شده است، اما حالت روان‌نژند و افسون‌زده عمر عثمان را شگفت‌زده و ناامید می‌کند. در همین حین، مأموران امنیتی باغ را محاصره می‌کنند. داستان با دستگیری عثمان و زخمی‌شدن عمر پایان می‌پذیرد.

۲. زاویه دید

رمان *گدا* از سه زاویه دید مختلف روایت شده است و ازاین‌رو باید گفت که در این رمان با تعدد راوی روبه‌رو هستیم. بخشی از این رمان از زاویه دید **سوم‌شخص** روایت شده است. این راوی تنها به ذهن شخصیت اصلی، یعنی عُمَرالحمزاوی نفوذ می‌کند و ازاین‌رو باید آن را دانای کل محدود به‌شمار آورد. نمونه‌هایی از این زاویه دید را در بخش‌های زیر مشاهده می‌کنیم: «... بازگشتند و چشمان زینب با نگاهی عشوه‌گر می‌درخشید. آن نگاه چندان طول کشید که زنگ خطر به صدا درآمد. **عمر با خود اندیشید** کمی مشروب سستی را از او دور می‌کند...»[۱] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۵۰) و یا: «**عمر آماده بود تا در هوس را بکوبد**. انواع شگفتِ آدم‌ها را نگریست و **پوزشگرانه با خود گفت**: ببین که بیماری با ما چه کرده است!...»[۲] (همان: ٦٣).

زاویه دید بعدی دیدگاه **اول‌شخص** است که حجم قابل‌توجهی از زمان را به خود اختصاص داده است. این زاویه دید از ابتدای رمان به چشم می‌خورد، لیکن در اپیزودهای پایانی، به‌ویژه ۱۸ و ۱۹، که بحران ذهنی- روانی عمر به اوج خود می‌رسد، به زاویه دید اصلی تبدیل می‌شود. نکته درخور توجه این است که زاویه دید اول‌شخص در رمان *گدا*، خود، به سه

صورت: متکلم، مخاطب و جمع به کار رفته است که نمونه‌های هر یک را در ذیل مشاهده می‌کنیم.

اول‌شخص متکلم؛ این زاویه دید برای آشکار کردن بحران و آشفتگی درونی عمر، به شکلی برهنه و عریان، به کار گرفته شده است. بدیهی است که هیچ‌کس همانند خود شخصیت نمی‌تواند این بحران را برای خواننده بازگو کند. ازاین‌رو، همان‌طور که اشاره شد، این زاویه دید در اپیزودهای پایانی رمان *گدا* – که بحران روانی عمر وخیم‌تر می‌شود – فضای بیشتری از رمان را اشغال می‌کند: «مصطفی کجاست تا از او معنای این چیزهای ناسازگار را بپرسم؟ ... چرا بعد از کار نوبت به زینب رسیده است؟...»[۳] (همان: ۵۲) و یا: «روی سبزه‌ها دراز کشیدم و به درختان خیره شدم... شبحی کنار من می‌ایستد...چه خواب‌هایی... اما من چیزی نمی‌بینم...»[٤] (همان: ١٦٧).

اول‌شخص مخاطب؛ این زاویه دید در واقع همان تک‌گویی درونی عمر است، با این تفاوت که در این حالت او خودش را مخاطب قرار می‌دهد. این صدای مخاطب جنبه‌ای دیگر از روان عمر را برای خواننده بازگو می‌کند؛ بدین ترتیب که گاهی مخاطب این تک‌گویی‌ها نهاد عمر است: «از این پس تو پزشکی...تو آزادی... چشمانت پس‌ازاینکه یک ربع قرن کور بوده، مردمان را خیره می‌نگرد...»[٥] (همان: ۲۷) و گاهی فراخود وی: «روزی می‌رسد که بثینه دنبال کار خود برود و تو را رها کند... جمیله هم مثل او تو را رها می‌کند و می‌رود...»[٦] (همان: ٣٤).

اول‌شخص جمع؛ این زاویه دید حوزه روان عمر را گسترش می‌دهد و آن را از یک منِ فردی به منِ جمعی تبدیل می‌کند. در واقع محفوظ با به‌کارگیری این زاویه دید، بحران فردی عمر را به بحران نسل وی و – به شکلی گسترده‌تر – به بحران کل جامعه مصر تعمیم می‌دهد: «با شتابی حماسی به اعماق مدینه فاضله درافتادیم و پذیرفتیم که جان ما هیچ ارزشی ندارد... جاذبه تازه‌ای غیر از جاذبه نیوتن طرح کردیم...»[۷] (همان: ۲۸).

اما غیر از زوایای دید مزبور، باید اشاره‌ای نیز به **زاویه دید دوم‌شخص** کنیم که در حقیقت تلفیقی است از دو زاویه دید سوم شخص و اول‌شخص مخاطب. در این دیدگاه «راوی کسی

یا خواننده را مخاطب قرار می‌دهد. در واقع نویسنده از خواننده می‌خواهد که جای شخصیت داستان را بگیرد و درعین‌حال با روایت در تعامل قرار گیرد.» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۸۶). باید توجه کرد که در رمان *گدا*، زاویه دید دوم‌شخص به نحو پیچیده و درهم‌تنیده‌ای با زاویه دید اول‌شخص مخاطب درآمیخته است. تفاوت این دو زاویه دید این است که در اول‌شخص مخاطب، شخصیت اصلی (عمرالحمزاوی) خویشتن را مخاطب قرار می‌دهد و در واقع خواننده با نوعی تک‌گویی درونی به شیوه مخاطب روبه‌رو است، لیکن در زاویه دید دوم‌شخص این صدای راوی است که عمرالحمزاوی را مخاطب قرار می‌دهد. زاویه دوم‌شخص علاوه بر اینکه مشارکت بیشتر خواننده در فرآیند خوانش را در پی دارد، هویت شخصیت مورد نظر (در اینجا عُمَر) را به چالش می‌کشد و گفته‌هایی را که ممکن است وی به هر دلیل در تک‌گویی‌های درونی‌اش بر زبان نیاورد، برملا می‌کند: «چشم‌ها خیره تو را می‌نگرند، حتی پیش از آنکه سلامت را پاسخ گویند...گردن پهن و ضخیم زنت در گریبان پیراهن سپیدش آشکار است...»[۸] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۹).

گفتنی است هرچند به‌کارگیری تعدد راوی در رمان *گدا* سبب تکثر صدا و چندگونگی وجوه روایت گشته، در برخی از موارد خواننده را دچار ابهام می‌کند، به‌گونه‌ای که درک درست زاویه دید روایت و صدای راوی بیشتر به یک معما بدل می‌شود. در اینجا تنها به یک نمونه از این ابهام اشاره می‌کنیم که در آن به ترتیب، سه زاویه دید سوم شخص، دوم‌شخص و اول‌شخص با یکدیگر تلفیق گشته است: «پس از چند ساعت خواب، صبح زود، **بیدار شد**. زینب در خواب عمیقی فرو رفته بود، انباشته از خواب و خوراک، لب‌هایش به خرناسی خفیف پیوسته از هم باز می‌شود، و موهایش پریشان بود. **تو پریشانی**، انگار مقدر است که با خود بستیزی و این یعنی که دیگر **دوستت ندارم**...»[۹] (همان: ۵۰ و ۵۱).

۳. کانونی‌سازی

نکته دیگری که در حیطه روایت داستان باید بدان پرداخت تعیین نوع **کانونی‌سازی** (Focalization) است. «کانونی‌سازی اصطلاحی است که ژرار ژنت [روایت‌شناس مشهور فرانسوی] برای انتخاب اجتناب‌ناپذیر و منظری محدود در روایت برگزید. این منظر زاویه

دیدی است که چیزها به‌طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شود.» (تولان، ۱۳۸٦: ۱۰۸) ژنت معتقد است زمانی که از اصطلاح زاویه دید استفاده می‌کنیم، در درجه نخست موقعیت راویِ نسبت به متن را در نظر می‌گیریم، حال‌آنکه این موقعیت ضرورتاً نمی‌تواند موقعیتی باشد که رویدادهای داستان از آن دیده می‌شوند. البته، این دیدن تنها به جنبه بصری محدود نمی‌شود و در بسیاری از موارد جنبه‌های ادراکی، روایت‌شناختی و ایدئولوژیک را نیز دربر می‌گیرد. (همان: ۱۱۳) برای درک بهتر تفاوت زاویه دید با کانونی‌سازی، بهتر است به گونه‌های مختلف این مفهوم توجه کنیم که عبارت است از: کانونی‌سازی صفر (Zero focalization)، کانونی‌سازی درونی (Internal focalization) و کانونی‌سازی بیرونی (External focalization). در نوع نخست، که معمولاً در رمان‌های کلاسیک و دارای راوی دانای کل نامحدود دیده می‌شود، دو مفهوم زاویه دید و کانونی‌سازی تقریباً با یکدیگر منطبق است. در این حالت، رویدادها و درک و بینش شخصیت‌ها همگی از منظر راوی دانای کل دیده می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، در این حالت اطلاعات راوی بیشتر از اطلاعات خود شخصیت‌هاست، زیرا ممکن است راوی از جنبه‌هایی از احساسات و اندیشه‌های شخصیت‌ها سخن به میان آورد که حتی خود ایشان از آن‌ها بی‌اطلاع باشند. در حالت دوم، که در اکثر رمان‌های مدرنیستی قرن بیستم، از جمله بخش‌های زیادی از رمان *گدا*، به کار رفته است، وقایع و رخدادهای داستان از منظر یک یا چند شخصیت دیده می‌شود و ازاین‌رو اطلاعات، ادراک و ایدئولوژی راوی در حد اطلاعات و ادراک شخصیت‌ها باقی‌مانده و از آن فراتر نمی‌رود. همچنین در این حالت «راوی داستان تنها می‌تواند به زمان و مکانی که کانونی‌ساز درونی در آن سیر می‌کند، محدود شود.» (حسنی راد، ۱۳۸۹: ۵۲) در گونه سوم، محدودیت در انتقال اطلاعات به اوج خود می‌رسد. در این حالت، قهرمان داستان در برابر ما نقش بازی می‌کند، درحالی‌که خواننده هرگز با افکار و احساسات او آشنا نمی‌شود [...] داستان‌های *قاتلین* و *تپه‌های همچون فیل‌های سفید* از این نوع کانونی‌سازی به شمار می‌آیند» (همان) به‌عبارت‌دیگر، در حالت کانونی‌سازی بیرونی، اطلاعات و درک و بینش شخصیت‌ها بیشتر از اطلاعات خود راوی است.

بنابر آنچه گفته شد، می‌توان گفت که کانونی‌سازی داستان *گدا* دارای دو حالت مختلف می‌باشد که نویسنده میان آن دو توازنی نسبی را برقرار ساخته است. یکی از آن دو کانونی‌سازی صفر و دیگری کانونی‌سازی درونی است. (وصفی، ۱۹۸۱: ۱۸۵) به‌عنوان‌مثال، در آغاز اپیزود دوازدهم می‌خوانیم: «عمر به دیوارها و اثاثیه و تابلوها نگاه می‌کرد، و گل‌های سرخ درون گلدان را می‌بویید، و به آهنگ‌های اتاق شرقی گوش می‌کرد، و می‌گفت که او چون آدم در بهشت است.»[۱۰] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۰٤) همان‌طور که پیداست، در اینجا نگاه راوی در ورای شخصیت (Overhead vision) است و ازاین‌رو کانونی‌سازی صفر بر روایت حکم‌فرماست. اما این نوع کانونی‌سازی طولی نمی‌کشد که جای خود را به کانونی‌سازی درونی می‌دهد: «چه وحشتناک! ورده عاشق و ساده. و زیبا. خدایا، چه باید کرد تا این شور و سرمستی از بین نرود، یا شعری که مرده است دوباره جان بگیرد...»[۱۱] (همان: ۱۰۸) همان‌طور که می‌بینیم در این تک‌گویی درونیِ عمرالحمزاوی، نگاه راوی همراه شخصیت (Vision with) است و ازاین‌رو کانونی‌سازی درونی بر روایت سایه انداخته است.

٤. نحوه ارائه گفتار و افکار

در مورد نحوه ارائه گفتار و افکار باید گفت که شیوه ارائه مستقیم آزاد افکار در کنار روایت محض دارای فراوانی بیشتری در رمان *گدا* می‌باشند که اولی با کانونی‌سازی درونی و دیگری با نقطه صفر کانونی‌سازی مناسبت دارد.

در باب ارائه مستقیم آزاد افکار نیز این نکته شایان ذکر است که در رمان *گدا*، این شیوه در حد تک‌گویی درونی باقی می‌ماند و هیچگاه به شکل سیلان ذهن ارائه نمی‌شود؛ زیرا موضوعی که در ذهن شخصیت مورد کاوش قرار می‌گیرد به شکلی منسجم و متسلسل ارائه می‌شود و در آن از تداعی آزاد افکار، که آزاد از زمان و مکان و ترتیب منطقی است، خبری نیست. بدین سبب از لحاظ تقسیم‌بندی رمان‌ها می‌توان این رمان را در دسته‌ای قرار داد که نبیل راغب آن را نیمه‌روان‌شناختی نام نهاده است. (لحمدانی، ۲۰۰۰: ۸۷) غالی شکری نیز به این موضوع اشاره کرده است، لیکن وی به جای اصطلاح تک‌گویی درونی و سیلان ذهن، به ترتیب اصطلاح تک‌گویی درونی غیرمستقیم و تک‌گویی درونی مستقیم را به‌کار برده است. وی معتقد است که

نجیب محفوظ در فن‌هایی ازاین‌دست (مثل سیلان ذهن) از نویسندگانی چون جویس، کافکا و پروست بهره برده است. (شکری، ۱۹۸۲: ۳٦۷) به نظر می‌رسد قصد وی از غیرمستقیم بودن تک‌گویی درونی در نزد محفوظ، دخالت وی در ترتیب‌دادن افکار درونی شخصیت به‌عنوان یک نویسنده و نه به‌عنوان یک راوی است، زیرا اگر از دیدی روایت‌شناختی به این قضیه بنگریم، خواهیم دید که این تک‌گویی‌های درونی چنان که ذکر شد شکلی از ارائه افکار است که در روایت‌شناسی آن را ارائه مستقیم آزاد افکار می‌نامیم. در این شکل از ارائه افکار، راوی هیچ‌گونه دخالتی ندارد و این تک‌گویی‌های درونی به‌صورت حدیث نفس به خواننده منتقل می‌شود. در ذیل برخی از شیوه‌های به کار برده شده در رمان *گدا* را می‌بینیم.

ارائه افکار به شکل مستقیم آزاد (تک‌گویی درونی). «چرا دکتر به خاطره‌ای چسبیده که مثل هوایِ نحسِ بیرون غبارآلود است؟ کی تمامش می‌کند!»[۱۲] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۷)

ارائه فکر به شکل مستقیم آزاد (حدیث نفس). «از این پس تو پزشکی. تو آزادی. و کاری که از روی آزادی صورت بگیرد نوعی آفرینش است...»[۱۳] (همان: ۲۷)

ارائه افکار به شکل روایت محض: «اما در عین خواندن، سال ۱۹۳۵ تمسخرآمیز و موذیانه به یادش آمد، سال فراق و آرزو و رازهای پنهان. سالی که اضطراب مردم را فرا گرفته بود...»[۱٤] (همان: ۳۹)

ارائه افکار به شکل غیر مستقیم: «عمر با خود اندیشید کمی مشروب سستی را از او دور می‌کند و باز هم می‌تواند داستان عشق و زناشویی و تندرستی را به نمایش بگذارد.»[۱۵] (همان: ۵۰)

ارائه افکار به شکل غیر مستقیم آزاد: «در اتاق انتظار بار دیگر به پرده نقاشی نگاهی انداخت. کودکی هنوز سوار اسب چوبی‌اش بود و افق را می‌نگریست. این لبخند مبهمی که در چشمانش دیده می‌شد آیا برای افق بود؟ افق که از هر سو به زمین چسبیده، پس پرتویی که میلیون‌ها سال نوری در راه است چه می‌بیند؟»[۱٦] (همان: ۱۸)

ارائه سخن به شکل مستقیم: «مصطفی با خوشحالی گفت: – عجب درمانی! این‌که بیشتر شبیه به بازی است!»[۱۷] (همان: ۲۰)

۵. چندآوایی بودن روایت

نکته روایت‌شناختی بارزی که در رمان *گدا* به چشم می‌خورد جنبه پولیفنیک یا چندآوایی بودن آن در مقایسه با رمان‌های قبلی محفوظ به‌ویژه در مرحله رئالیسم انتقادی است. در واقع می‌توان رمان *گدا* را نمونه‌ای کامل از رمان چندآوایی‌ای به شمار آورد که میخاییل باختین در نظریه منطق مکالمه‌اش مطرح ساخت. باختین در توضیح منطق مکالمه، رمان‌های تولستوی (تک‌آوایی) را با رمان‌های داستایوفسکی (چندآوایی) مقایسه می‌کند. وی معتقد است که جهان تولستوی به‌گونه‌ای تعبیرناپذیر جهانی است تک‌آوایی. در این جهان آوای دومی به گوش نمی‌رسد. آوای دیگری غیر از صدای مؤلف. در رمان تک‌آوایی، صرفاً کلام راوی (یا مؤلف)، یعنی آوایی منفرد و منزوی، را می‌شنویم که بر فراز هر صدای دیگری قرار می‌گیرد و آن‌ها را هماهنگ می‌کند. هر چند مکالمه شخصیت‌ها را می‌شنویم، اما دست آخر تک‌گویی راوی یا نویسنده بر همه چیز مسلط است. اما در رمان‌های چندآوایی رابطه میان شخصیت‌ها از راه مناسبات نویسنده با شخصیت‌ها دانسته می‌شود. در رمان چندآوایی مکالمه عنصر اساسی است. در گام نخست مکالمه میان نویسنده و شخصیت‌ها، در گام بعد مکالمه میان شخصیت‌ها. (احمدی، ۱۳۸٦: ۹۹ و ۱۰۰) به‌عبارت‌دیگر، باختین معتقد است که در رمان‌های جدید اقتدار نویسنده از بین رفته است و این شخصیت‌های رمان‌اند که روایت را به پیش می‌برند، و این درست همان ویژگی‌ای است که در مرحله رئالیسم فلسفی محفوظ جلوه‌گر می‌شود. در واقع تفاوت میان رمان‌های تولستوی و داستایفسکی را می‌توان در تفاوت میان رمان‌های مرحله دوم و سوم محفوظ نیز مشاهده کرد.

در رمان‌های مرحله دوم (رئالیسم انتقادی)، محفوظ خداوندگار متن است و همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم تنها صدای اوست که به گوش می‌رسد. اما در مرحله سوم و به‌ویژه در رمان *گدا*، مکالمه تبدیل به عنصر اساسی روایت می‌شود و گفتمان‌های مختلف، که در شخصیت‌های ثانویه جلوه‌گر می‌شود، با گفتمان عمرالحمزاوی وارد مکالمه می‌شوند. پزشک (گفتمان علم و عقلانیت)، مصطفی (هنر عامه پسند)، زینب (راحتی و رفاه و آسایش)، بُثینه (شعر و ادبیات)، مارگرت (شهوت و سکس)، ورده (عشق)، عثمان (شورِ انقلابی) همگی

شخصیت‌های ثانویه‌اند که در بخش یا بخش‌هایی از رمان *گدا* با گفتمان عمرالحمزاوی وارد مکالمه می‌شوند. در واقع، همان‌طور که به اعتقاد باختین حقیقت رمان‌های داستایفسکی را باید در مناسبات میان افراد جست، در رمان *گدا* نیز این مناسبات میان شخصیت‌هاست که پیرنگ داستان را به پیش می‌برد. همین منطق مکالمه در رمان *گدا* سبب گشته تا کنش و حادثه (Event) در این رمان به حداقل برسد. از سوی دیگر، همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم، محفوظ در رمان *گدا* از تعدد راوی بهره برده است که خود به جنبه چندآوایی این رمان افزوده است. به طور خلاصه باید گفت که در رمان *گدا* هرگز نمی‌توان صدایی یگانه و مطلق یافت که بر فراز صدای شخصیت‌ها قرار داشته باشد.

عنوان

عنوان هر متن را باید مهم‌ترین دال آن متن به شمار آورد. این اهمیت از آنجا ناشی می‌شود که عنوان از یک سو اولین دال متن و مرحله نخستین تعامل خواننده با متن است و از سویی دیگر درعین‌حال که ارتباطی قوی با متن دارد و نوعی بینامتنیت را با آن برقرار می‌کند، نظامی قائم‌به‌ذات است. (محمد الأمین الطلبه، ۲۰۰۸: ۱۳۵) به‌عبارت‌دیگر عنوان هر متن، پیش از فرآیند خوانش، نظامی قائم‌به‌ذات است که فی‌نفسه افاده معنا می‌کند، و پس از فرآیند خوانش، به نظامی بینامتنی تبدیل می‌شود که برطبق پیرنگ داستان تأویل و تفسیر می‌شود.

نجیب محفوظ از جمله رمان‌نویسانی است که عناوین داستان‌های خویش را با وسواس و تأمل بسیاری برمی‌گزیند. ازاین‌رو عناوین داستان‌های وی را باید بخشی از فرآیند آفرینشِ ادبی‌اش به شمار آورد. (عاشور، ۲۰۰۸: ١٤٦) عنوان رمان مورد بحث، یعنی *گدا (الشحاذ)*، هر چند یک واژه است، دلالت‌های زیادی را در خود نهان دارد که هم‌زمان با فرآیند خوانش برای خواننده آشکار می‌شود. این واژه توصیفی است از شخصیت اصلی رمان (عمرالحمزاوی) و یا طبقه بورژوازی مصر در دهه شصت میلادی که عمرالحمزاوی به آن تعلق دارد. طبقه‌ای که آمال و جوش‌وخروش سال‌های دورتر خویش را (به‌ویژه در دهه‌های بیست و سی قرن بیستم که نقشی محوری را در جریان انقلاب ۱۹۱۹ و مبارزات ضداستعماری بر عهده داشت) از دست داده و اینک با غرق‌شدن در ظواهر زندگی، گمشده خویش را می‌طلبد. عمرالحمزاوی،

چنانکه در پیش‌نگاه‌هایِ (فلاش‌بک‌ها) رمان نمایان می‌گردد، در سال‌های دورتر شاعری رمانتیک و مبارزی انقلابی بوده است. لیکن وضعیت او به جایی رسیده است که در آغاز داستان از شدت پرخوری و کاهلی و از دردی که پزشک آن را بیماری بورژوازی می‌خواند به ستوه آمده است. وی «در مطالعه بیهوده و شعر بی‌حاصل... در نمازهای بت‌پرستانه میان عشرت‌کده‌های شبانه... در برانگیختن دل افسرده با خارخار ماجراهای دوزخین»[۱۸] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۹۰) گمشده خویش، یعنی معنای حقیقی زندگی یا آنچه را که جرج طرابیشی «الله» خوانده است (طرابیشی، ۱۹۸۸: ٦٤) دریوزگی می‌کند. در واقع این دریوزگی را باید محور اصلی رمان *گدا* قلمداد کرد، چراکه شخصیت اصلی آن، از آغاز (گفتگو با دوست پزشکش) تا انتهای رمان (روی آوردن به تصوف) در جستجوی گمشده‌ای است که هیچ‌گاه به آن دست نمی‌یابد.

نکته دیگر در خصوص واژه *گدا* دلالت آیرونیک آن در طول داستان است. برخلاف معنای ظاهری این واژه، یعنی شخصی که از طریق درخواست کمک مادی از مردم ارتزاق می‌کند و با ایجاد حس ترحم از آنان پول می‌ستاند، شخصیت اصلی این داستان، نه‌تنها هیچ نیازی به مال و ثروت ندارد، در رفاه و آسایش غرق شده و درصدد فرار از زندگی شخصی و شغلی‌اش است. این وضعیت به‌گونه‌ای است که دوست پزشکش در آغاز داستان این‌گونه توصیفش می‌کند: «تو مردی موفق و ثروتمندی، راه رفتن را از یاد برده‌ای یا نزدیک است که از یاد ببری، غذای چرب و شیرین و مشروب‌های قوی می‌خوری، فکرت پیوسته درگیر دعاوی مردم و املاکت است...»[۱۹] (محفوظ، ۱۳۸۸: ١٤) این توصیف شخصیت اصلی، که در همان صفحات نخستین رمان واقع شده است، خواننده را دچار نوعی تضاد می‌کند. با ادامه این روند، خواننده به‌تدریج درمی‌یابد که عنوان رمان اشاره به گدایی غیر از گدای عادی و معهود دارد: گدایی که در طلب گمشده روزگار جوانی خویش است.

آغاز رمان

«آغاز روایت موقعیتی استراتژیک در متن روایی است که فرآیند خوانش را تعیین کرده و بین دو سازوکار مهم، یعنی آگاهی و انگیزش، تناسب برقرار می‌کند. نویسنده از یک سو به

دلیل پایبندی به ساختار رمان ناگزیر به ارائه اطلاعات و آگاهی بـه خواننـده اسـت و از سـوی دیگر برای ایجاد انگیزش (Motivation) در خواننده، بخشی از این اطلاعات را مخفی می‌کند و در تفسیرها و توصیفات خود نوعی محافظه‌کاری را پیشـه مـی‌کنـد.» (زیتـونی، ۲۰۰۲: ۳۲ و ۳۳)

نجیب محفوظ با ارائه آغازی هنجارگریز و فنی، دو کارکرد مزبور، یعنی ارائـه اطلاعـات و ایجاد انگیزش، را به بهترین شکل ممکن به خواننده خویش القاء کـرده اسـت. وی بـرای ایـن منظور از فنی روایت‌شناختی موسوم به روش آیینه‌وار (Mise en abyme) بهـره بـرده اسـت. این فن «اسلوبی فنی شبیه به تضمین است که در آن، بـرخلاف تضـمین، بخشـی از خـود اثـر [رمان، نمایش‌نامه، فیلم و ...] همچون آینه‌ای درونـی محتـوای کـل اثـر را بازتـاب مـی‌دهـد. به‌عبارت‌دیگر در این فن تمام محتوای یک متن در جزئی از آن منعکس می‌شـود.» (القاضـی و آخرون، ۲۰۱۰: ۹۷) این اصطلاح هرچند نخستین بار از سـوی آنـدره ژیـد مطـرح شـد، قـبلاً افرادی نظیر ویکتور هوگو، در تحلیل آثـار شکسـپیر، و تزوتـان تـودروف، در بررسـی وجـوه روایتی قصه‌های هزارویک شب، به آن اشاره کرده بودند. (همان) شـایان ذکـر اسـت کـه ایـن بخش از اثر روایی، که چهارچوب کلی اثر را به تصویر می‌کشد، چنانچه در ابتدای روایت قرار داشته باشد و بالطبع از وقایعی سخن بگوید که در عمل به وقوع نپیوسته باشد، نوعی پیش‌نگاه (Flash forward) و چنانچه در انتهای اثر واقع شده باشد و نگاه خواننده را به ماسـبق سـوق دهد، نوعی پس‌نگاه (Flash back) به شمار می‌آید. در رمان *گدا*، این فن در همـان صـفحات نخستین رمان و با توصیف تابلوی نقاشی نصب‌شده بر روی دیوار مطب پزشک پدیدار گشـته است: «ابرهای سپید در آسمان آبی شناورند، بر سبزه‌زاری سایه افکنده‌اند که زمـین را سراسـر پوشانده است، و گاوهایی که می‌چرند و از چشمانشان آرامشی ژرف مـی‌تـراود، هـیچ معلـوم نیست کدام گوشه دنیاست، و در پایین کودکی که سوار بر اسبی چوبین به افق می‌نگرد و گونه چپش نمایان است و در چشمانش شبه لبخندی مبهم دیده می‌شود. این تابلوی عظـیم را کـدام نقاش کشیده است؟ ... از کودک بازیگوش و کنجکاو و گاوهای آرام خوشش آمد... کودک بـه افق می‌نگرد که به زمین چسبیده و آن را از هر سو در میان گرفته اسـت، وای کـه چـه زنـدان

بیکرانی است! این اسب چوبی در اینجا چه می‌کند؟ چرا گاوها چنین سرشار از آرامش‌اند؟...»[۲۰] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۹۶۵)

همان‌طور که گفتیم، این بخش از رمان در ابتدای آن واقع شده است و ازاین‌رو باید آن را نوعی پس‌نگاه به شمار آورد. در واقع، این تابلوی نقاشی چکیده‌ای از رمان *گدا* و به‌ویژه وضعیت شخصیت اصلی آن، یعنی عمرالحمزاوی، است که هم‌زمان با خوانش رمان برای خواننده مکشوف می‌شود. بچه نمادی از وجود جستجوگرِ عُمَر است که درصدد کشف معنای زندگی و یا به قول طرابیشی «الله» می‌باشد. لیکن مشکل وی در این مسیر اسب چوبین و غروب آفتاب است. اسب چوبین اشاره به راه و روش‌های سترونی همچون پناه‌بردن به لذت جنسی و روی آوردن به عرفان و تصوفی پوشالی دارد که عُمَر برای رهایی از وضعیت کنونی‌اش به آن‌ها پناه آورده است. غروب آفتاب نیز حاکی از پایان دوره جوانی و فرسایش قوای جسمی و روحی اوست که اجازه دست‌بردن به ماجراجویی‌های جدید را از او سلب کرده و عجز و ناتوانی برای رسیدن به گمشده خویش را بر او مستولی کرده است. البته اسب چوبین می‌تواند دلالت دیگری نیز داشته باشد و آن ایستایی زندگی عمرالحمزاوی در طول بیست‌وپنج سال اخیر است. هرچند که وی در طول این سال‌ها موفقیت‌های قابل‌توجهی را از جهت ظواهر مادی زندگی (شغل مناسب، برخورداری از ثروت و مکنت مالی و ...) داشته، با کنار گذاشتن روحیه انقلابی‌اش، که در مبارزات سیاسی و سرودن شعر تبلور یافته بود، نوعی درجازدن را تجربه کرده است. عُمَر، خود، این برهه از زندگی‌اش را دوران کوری می‌خواند: «چشمانت پس‌ازاینکه یک ربع قرن کور بوده اینک مردم را خیره می‌نگرد...»[۲۱] (همان: ۲۷)

گاوهای در حال چرا، که از چشمانشان آرامشی ژرف می‌تراود، اطرافیان عُمَر همچون حامد صبری (همکلاس قدیمی و پزشک عُمَر)، بثینه (دخترش)، مصطفی منیاوی (دوست قدیمی‌اش)، یازبک (صاحب کاباره)، ورده (معشوقه‌اش) و دیگران‌اند که غرق در زندگی روزمره خویش بوده و از بحران درونی عُمَر بی‌خبرند. دکتر فاطمه الزهراء محمد سعید در خصوص این شخصیت‌ها می‌گوید: «آن‌ها دارای فرهنگی محدود و روانی آرام‌اند و نگرانی ویرانگری که زندگی حمزاوی را متلاشی می‌کند، نمی‌شناسند و به این دلیل، با راحتی و

آرامش زندگی می‌کنند، بی‌آنکه هیچ‌کدام از پدیده‌های حیات، آنان را به اضطراب و نگرانی یا تأمل وا دارد. هیچ‌چیز وجود ندارد که لذت زندگی را از آن‌ها بگیرد. برعکس حمزاوی از کشمکش و نزاع درونی رنج می‌برد.» (محمد سعید، ۱۳۷۸: ۲۸۳)

توصیف

توصیف کارکردهای متعددی در متن روایی دارد که از آن میان می‌توان به این موارد اشاره کرد: «اول، نقش واقعی‌سازی؛ یعنی توصیف شخصیت‌ها و مکان‌ها به شکلی که رمان را واقعی جلوه دهد. دوم، نقش شناختی؛ که همان ارائه اطلاعات تاریخی و جغرافیایی و غیره است. سوم، نقش زیباسازی. و نهایتاً چهارم: ایجاد ضرب‌آهنگ در رمان.» (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۷۲) توصیف ارائه تصویری ساکن از دنیای بیرون است، ازاین‌رو بارزترین جلوه آن در به تصویر کشیدن مکان جلوه‌گر می‌شود که بعداً در بخشی جداگانه به آن خواهیم پرداخت. اما غیر از مکان، توصیفِ ظاهر شخصیت‌ها نیز نقش بارزی در رمان *گدا* دارد. این‌گونه توصیفات به نحو قابل‌توجهی با خصوصیات اخلاقی شخصیت‌ها و افکارشان همخوانی دارد. به‌عنوان‌مثال عثمان، که مبارزی سیاسی، آرمانگرا و مصمم است، به این شکل معرفی می‌گردد: «مردی چهارشانه، میانه‌بالا و درشت‌هیکل، رنگ‌پریده، با صورتی پهن، سرتراشیده، با فک و بینی بزرگ، که چشم‌های میشی‌اش سخت می‌درخشید.»[۲۲] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۳۱) گفتنی است که نویسنده در توصیف شخصیت‌ها تمهید خاصی به‌کار برده است به‌طوری‌که شخصیت اصلی، عمرالحمزاوی، گاهی از زبان راوی، گاهی از زبان شخصیت فرعی و حاشیه‌ای یعنی پزشک، و گاهی از زبان خود عُمَر توصیف می‌شود:

از زبان پزشک: «– ولی عجب غولی شده‌ای، دراز که بودی، چاق هم که شده‌ای، عین غول...»[۲۳] (همان: ۱۰)

از زبان راوی: «– خطوط چهره پهن و سبزه به خنده از هم باز شد، و درحالی‌که ابروهای ضخیمش را بالا می‌برد عینکش را با اندکی سراسیمگی بر چشم نهاد.»[۲۴] (همان)

از زبان پزشک در حال گفتگو با عمر: «– نام: عمر الحمزاوی، وکیل، و سن؟...» و در جواب عمر می‌گوید: «– چهل‌وپنج سال.»[۲۵] (همان: ۱۱)

و باز از زبان راوی: «عمر دستی به موهای سیاه و پر پشتش کشید که به‌زحمت چند موی سپید در کناره‌های آن دیده می‌شد... پره‌های بینی دراز و نوک‌تیزش لرزید و چهره‌اش سرخ‌تر شد...»[۲۶] (همان)

نکته دیگری که باید در این جایگاه به آن اشاره کرد توصیف دلالت‌مند طبیعت و هم‌کنشی نزدیک آن با شخصیت‌های رمان، به‌ویژه عمرالحمزاوی، است. سلیمان الشطی در این خصوص می‌گوید: «طبیعت نقش بسیار مهمی را در تمامی اپیزودهای رمان *گدا* ایفا کرده است. نجیب محفوظ در اکثر مواقع طبیعتی ناپایدار و عصیانگر را به تصویر می‌کشد که سرشار از ابهام است و رابطه بسیار نزدیکی با حالت‌های روحی مختلف عُمَر دارد...» (الشطی، ۲۰۰٤: ۲۷۰) که نمونه بارز آن را در این جملات می‌بینیم: «چهره بثینه درخشید و قلب عمر تیره شد... پاییز در هوا نمایان گشت. و زردی رنگ پریده‌ای بر فراز درختان پراکند. و کاروانی از ابرهای سپید درخشش خود را بر آب سربی رنگ بازتاباند. فضای تهی پر شد از نغمه‌های خاموش حزن و اندوه...»[۲۷] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۸۹)

اما شاید بارزترین جلوه این هم‌کنشی توصیفات متفاوتی از رود نیل باشد که با حالات مختلف عُمَر هم‌خوانی بسیار نزدیکی دارد. به‌عنوان‌مثال، در اپیزود دوم که عُمَر به ایستایی و رکود زندگی‌اش می‌اندیشد، رود نیل این‌گونه توصیف می‌شود: «درختان هیچ تکان نمی‌خوردند و چراغ‌ها را هاله‌ای از غبار فرا گرفته بود. از روزنه‌های بالای درختان، نیل، خاموش و سرد و تیره و تهی از شادی و معنا پدیدار بود...»[۲۸] (همان: ۲۳) اما در جایی دیگر از داستان که بحران روانی عمر در حال تشدید است با تصویر دیگری از نیل مواجه می‌شویم: «عمر از رختخواب بیرون آمد، به بالکن رفت و در را پشت سرش بست. هوای طوفانی او را در میان گرفت و موج‌ها را دید که دیوانه‌وار به ساحل نیل هجوم می‌برند و کف بر لب به پایه اتاقک‌ها می‌کوبند، زیر گنبد کمرنگ آسمان تکه‌های ابر به هر سو می‌پراکندند...»[۲۹] (همان: ۵۲) و باز زمانی که عُمَر، پس از شکست در زندگی با ورده، دوباره به خانه باز می‌گردد و دگربار تکرار و یکنواختیِ زندگی او را فرامی‌گیرد، با تصویر دیگری از نیل روبه‌رو می‌شویم:

«بازگشتِ به خانه بدون تغییر. نه بیزاری از زینب و نه عشق به او... نیل همچنان در زیر بالکن می‌خروشید و خیال باز ایستادن نداشت...»[۳۰] (همان: ۱۳۰)

پیش‌تر، در بحث مربوط به روایت، به مسئله چندآوایی و منطق مکالمه‌ای در رمان *گدا* اشاره کردیم. باید توجه داشت که یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌هایی که رمان *گدا* را به رمانی چندآوایی مبدل ساخته، کارکرد توصیف در آن است. می‌دانیم که معمولاً «توصیف در رمان به دو شکل عینی (Objective Description) و ذهنی یا اکسپرسیونیستی (Experessionistic Description) صورت می‌گیرد.» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۱٦) حال با نگاهی کوتاه به رمان *گدا* درمی‌یابیم که اکثر توصیفات به‌کاررفته در این رمان از نوع دوم یعنی توصیف ذهنی است. این در حالی است که در رمان‌های مرحله دوم نجیب محفوظ (رئالیسم انتقادی) توصیف عینی بر ذهنی غلبه‌ای تمام‌وکمال دارد. در همین خصوص، خانم نجوی الریاحی در پایان کتاب *فی نظریه الوصف الروائی* این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند: «در رمان‌هایی نظیر *حدیثُ عیسی بن هشام*، *مالک الحزین* و *زقاق المدق* [در مرحله رئالیسم انتقادی محفوظ] ابعاد گوناگون تجربه حسی و به‌ویژه عینی متبلور گشته است. در این میان رمان *زقاق المدق* تأکید فراوانی بر توصیف عینی شخصیت‌ها دارد... لیکن در رمان *الشحاذ (گدا)* بیشتر توصیفات نامرئی، یعنی توصیفاتی که نمی‌توان آن‌ها را با حواس پنج‌گانه درک کرد، به چشم می‌خورد.» (الریاحی، ۲۰۰۸: ٤۰۸) این تفاوت از آنجا ناشی می‌شود که نجیب محفوظ دنیای خارجی (مثل مکان، شخصیت‌ها، طبیعت و ...) را برخلاف رمان‌های قبلی خود (در مرحله رئالیسم انتقادی) از دریچه ذهن عمرالحمزاوی توصیف می‌کند و نه از دریچه ذهن راوی سوم شخص. بدیهی است که این‌گونه توصیف نقش شخصیت اصلی رمان را بارزتر و در مقابل ردپای نویسنده را در خط سیر روایت بسیار کم‌رنگ ساخته است. به‌عنوان‌مثال توصیف ذهنیِ عمر از مطب پزشک، که پیش‌تر ذکر شد، را مقایسه کنیم با توصیف راوی از کوچه مدق: «شواهد بسیاری حاکی از آن است که کوچه مدق از تحفه‌های روزگار قدیم است که همچون کوکب دری، روزگاری در تاریخ قاهره می‌درخشید [...] خیابان سنگ‌فرش‌شده‌ای که مستقیم با شیب تندی به محله صنادقیه می‌رسد و قهوه‌خانه معروفی که با نقش‌ونگارهای زینتی چشم‌نوازی می‌کند...»

(محفوظ، ۲۰۰۷: ۵) بدیهی است که این‌گونه توصیفات از یک سو منجر به‌کندی روایت می‌شود و از سوی دیگر داستان را به روایتی تک‌آوایی تبدیل می‌کند.

تشبیه

به‌طورکلی می‌توان گفت در سبک نویسندگی نجیب محفوظ بوطیقا یا شعروارگی سهم به سزایی دارد. یکی از ظواهر شعروارگی تشبیه است که در رمان *گدا* از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و بالطبع دارای کارکردهای متعددی است که مصداق‌های آن را در ذیل می‌بینیم:

برای زشت جلوه‌دادن یک پدیده، مانند: «خاطره‌ای غبارآلود چون هوای نحس بیرون»[۳۱] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۷) یا «غبغبی بزرگ باد کرده چون مشک»[۳۲] (همان:٦٠)؛ برای زیبا و یا باشکوه نشان‌دادن یک پدیده، مانند: «سوار کادیلاک سیاه شد و چون کشتی عروس نیل حرکت کرد»[۳۳] (همان: ۱۸) و یا «مصطفی چون یادمانی برای عشق و ازدواج برای او جلوه‌گر شد»[۳٤] (همان: ۲۲) و یا «در نگاه گریزانش سرزنشی چون رایحه‌ای ملایم دیده می‌شد...»[۳۵] (همان: ۷۷)؛ برای شدت و خفت و غیره مانند: «استوار چون قدر و سبک چون روباه، به سخره گیرنده چون مرگ»[۳٦] (همان: ۱۰۵) و یا «طوفان خنده ساکت شد...»[۳۷] (همان: ۲۲) یا: «چون شمشیری تیز پاسخ داد...»[۳۸] (همان: ۱۳٤) و «خاطراتی مکرر چون گرما و غبار...»[۳۹] (همان: ٦٧).

پیش‌تر در بحث مربوط به توصیف، به هم‌کنشی میان طبیعت و شخصیت اصلی رمان اشاره کردیم. گفتنی است که تشبیه نیز در تصویرسازی این هم‌کنشی سهم به‌سزایی دارد. یکی از بارزترین مصادیق این هم‌کنشی استفاده از خورشید به‌عنوان استعاره‌ای مصرحه از هنر است که در اپیزود چهارم رمان نمایان گشته است. در این اپیزود، پس‌ازآنکه مصطفی از مرگ هنر سخن می‌راند و می‌گوید: «اما علم، فلسفه و هنر را با هم نابود کرده است...»[٤۰] (همان: ٤٤) ناگهان تصویری از خورشیدِ در حال افول نمایان می‌گردد: «خورشید را ببین که فرو می‌رود. دایره‌ای سرخ و بزرگ که تیرگی، نیرو و حرارت سوزان آن را در کام خود فرو می‌کشد...»[٤۱] (همان: ٤۵) نمونه دیگر این هم‌کنشی تشبیه گذر عُمْر به آفتابِ در حال غروب است که این بار نیز به شیوه استعاره مصرحه پدیدار گشته است: «زندگی پیش می‌رود، اما به کجا؟ به آفتاب غروب

در آسمان صاف و رنگ پریده‌اش نگریست کـه پوسـته‌ای نـازک از شـفق در کنـار افـق آن را پوشانده بود...»[٤٢] (همان: ٤٦)

مکان

دکتر محمد الباردی در خصوص اهمیت رمان گدا و جایگاه ویـژه آن در میـان دیگـر آثـار محفوظ می‌گوید: «اهمیت *گدا* را باید در این نکته جستجو کرد که این رمان نمونه‌ای کامـل [و نه اولین نمونه] از مرحله جدیدی است که محفوظ با عبور از شخصیت‌پـردازی‌هـای سـنتی و ارائه چهره‌ای متفاوت از عناصر روایی وارد آن شده بود. در رمان *گدا*، تصویر قهرمان مسئله‌دار (پروبلماتیک) و ارتباط تنگاتنگش با جهـان، زمـان و مکـان بـه طـور کامـل بـه منصـه ظهـور می‌نشیند.» (باردی، ۲۰۰۰: www.awu-dam.org) از بین عناصر رمان، مکان را باید مهم‌ترین شاخص برای شناخت تغییر مسیر ادبی نجیب محفوظ از مرحلـه رئالیسـم انتقـادی بـه مرحلـه رئالیسم فلسفی قلمداد کرد. وی در مرحله نخست تأکید فراوانی بر مکان هندسـی دارد کـه در توصیف دقیق شهرها، محله‌ها و خیابان‌ها پدیدار می‌گردد. حتی عناوین بسـیاری از رمـان‌هـای وی در این مرحله (رئالیسم انتقادی) به نام محله‌های قاهره (مثل *خان‌الخلیلی*، *قاهره الجدیـده*، *زقاق المدق*، *قصرالشوق*، *بین القصرین* و ...) نام گرفته است. لیکن در مرحله رئالیسم فلسـفی، که نقطه آغاز آن را باید رمان *اللص و الکلاب (دزد و سگ‌ها)* به شمار آورد، از یک سو ذکر و توصیف دقیق محله‌ها، خیابان‌ها و ... به شدت کاهش می‌یابد و از سوی دیگر مکـان‌هـای بـاز جای خود را به مکان‌های بسته مثل اتاق، مهمان‌خانه، آپارتمان و ... می‌دهند. به‌عنـوان‌مثـال در رمان *گدا* نویسنده برحسب ضرورت تنها اشاره‌ای به میدان سلیمان پاشا و میدان ازهار قاهره و ساحل اسکندریه دارد. در مقابل حجم زیادی از پیرنگ رمان در مکان‌های بسته جریان دارد که باید از آن‌ها به‌عنوان مکان ذهنی–روانی یاد کرد. این نوع مکان، مکانی است کـه تصـویر آن از حقیقت واقع [مکان هندسی] فاصله می‌گیرد و از دریچه ذهن شخصیت‌ها و همگام بـا شـرایط ذهنی و دغدغه‌های خاطر آن‌ها به تصویر کشیده می‌شود.» (النابلسی، ۱۹۹٤: ١٦) به‌عنوان‌مثـال در ابتدای رمان، اولین مکانی که حضور شخصـیت اصـلی در آن درک مـی‌شـود مطـب دکتـر می‌باشد که این خود بازگوی نقیصه یا بیماری‌ای است که عمرالحمزاوی از آن رنج می‌برد. بـه

همین‌رو، در پایان داستان نیز عمرالحمزاوی، که از زندگی عادی خود بـه طـور کامـل منسـلخ گشته، به باغی پناه می‌برد که از شهر دور است و در آنجـا تـارک دنیـا مـی‌شـود. همچنـین در توصیف منظره درون تابلوی نقاشی (در آغاز رمان)، راویِ داستان منظره را بـه زنـدانی بیکـران تشبیه می‌کند که با وضعیت روحی-روانی عُمَر، که همـواره محـیط اطـرافش را بسـان زنـدانی بیکران می‌انگارد، بسیار سازگار است: «کودک به افق می‌نگـرد کـه از هـر سـو آن را فراگرفتـه است، وای که چه زندان بیکرانی است...»[٤٣] (محفوظ، ۱۳۸۸: ۹) ایـن نـوع مکـان را در زمـان بازگشت عمرالحمزاوی از اسکندریه به قاهره نیز مشاهده می‌کنیم: «عمر وقتی به محل کار خـو باز می‌گشت از دیدن میدان ازهار برآشفت و گفت: این میدان تغییری نکرده و همچنان گذرگاه تیره‌ای است برای کسانی که به سر کار می‌رونـد...»[٤٤] (همـان: ۵۵) عُمَرالحمـزاوی در جـایی دیگر نیز محل کار خود را این‌گونه توصیف می‌کند: «چه عجیب است که هر روز به دفتر کـار بروی، جایی عجیب و بی‌معنی... پس کی شهامت کافی می‌یـابی تـا آن را ببنـدی!»[٤٥] (همـان: ۷۹) نمونه آشکارتر این نوع مکـان را در توصـیف آپارتمـانی کـه عمـر بـرای ورده (معشـوقه جدیدش) فراهم کرده است می‌بینیم: «عمر چندین نفر را به کار گماشـت تـا آپارتمـان جدیـد زودتر آماده شود. اثاثیه و دکورها و بار و آثار هنری. در کوتـاه‌تـرین مـدت ممکـن اتـاق‌هـای خواب و غذاخوری و نشیمن به بهترین شکل ساخته شد. اتاقی به سبک شرقی که صحنه‌هـای هزارویک شب را در یادها زنده می‌کرد...»[٤٦] (همان: ۸۱) همان‌طور که می‌بینیم، توصیف ایـن آپارتمان و تشبیه آن به صحنه‌های هزارویک شب به طور آشکاری بازگوکننده حالت رؤیاگونه عمرالحمزاوی است که سعی در فرار از واقعیت تلخ خود دارد. در واقع همان‌طور کـه پادشـاه داستان‌های هزارویک شب، پس از آشفتگی روانـی طـولانی‌مـدت و بـه‌دنبـال آن، دلزدگـی از مجالست با زنان، به دست شهرزاد قصه‌گو روی آرامش و خوشبختی را دید، عمرالحمزاوی نیز تلاش می‌کند تا با فراهم‌کردن منزلـی رؤیـایی و البتـه پوشـالی، از ورده (معشـوقه جدیـدش) شهرزادی دیگر بسازد. لیکن بحران درونی وی فرسنگ‌ها با آشـفتگی پادشـاه هزارویـک شـب فاصله دارد.

از سوی دیگر اکثر مکان‌هایی که در این رمان وجود دارد، برخلاف رمان‌های قبلی محفوظ، مکان‌هایی بسته مثل مطب پزشک، منزل عمرالحمزاوی، محل کارش، کاباره، آپارتمان جدید، خانه بیرون شهر و ... است که با بحران فکری و روانی شخصیت اصلی سنخیت و تناسب بیشتری دارد.

مکان ایدئولوژیک نیز از جمله مکان‌هایی است که نمود بارزی در رمان *گدا* دارد. این نوع مکان «مکانی است که مبین وضعیت اجتماعی و طبقاتی شخصیت‌هاست و ازاین‌رو کارکردی ایدئولوژیک دارد.» (خلیل، ۲۰۱۰: ۱۳۷) ازآنجاکه شخصیت اصلی رمان *گدا*، یعنی عمرالحمزاوی، خود به طبقه بورژوازی تعلق دارد، مکان ایدئولوژیک نیز جایگاه بارزی در این رمان به خود گرفته است. توصیف منزل، آپارتمان جدید، محل کار، ویلای اسکندریه عمرالحمزاوی و ... نمونه‌هایی ازاین‌دست می‌باشند.

زمان

روایت‌شناسان ساختارگرا، به تأسّی از منتقدانِ ساختارگرای پیشگام، برای نظریه زبانی نوین فردینان دوسوسور، که مبتنی‌بر دال و مدلول است، اهمیت به‌سزایی قائل گشته و آن را در علم روایت‌شناسی پیاده کردند. در نظر این دسته از روایت‌شناسان ساختارگرا، خمیرمایه داستان (الحکی) همان دال است و کنش داستان (القصه) همان مدلول. (خلیل، ۲۰۱۰: ۱۰۰) به‌عبارت‌دیگر، هر روایت هرچند در فاصله آغاز و پایان یک "پی‌رفت زمانمند" است؛ اما دو زمان دارد: زمان چیزهایی که بیان می‌شوند، و زمان بیان کردن. یعنی زمان دال و زمان مدلول. (احمدی، ۱۳۹۲: ۲۷۳) برای مثال، نجیب محفوظ در رمان ملحمه الحرافیش، تاریخ ده نسل از خانواده‌ای مصری به‌نام عاشور را در حجمی حدود ششصد صفحه بازگو کرده است. در واقع محفوظ طرحی زمان‌مند را به‌جای طرح زمان‌مند دیگری قرار داده و با مکانیزم‌های تسریع زمان، تاریخ چند صد ساله خانواده‌ای مصری را در حجمی محدود به خواننده عرضه کرده است. در اینجا زمان ابژه روایت، یعنی تاریخ خانواده عاشور، را زمان دال و زمانی را که در لابه‌لای صفحات رمان محدود شده زمان مدلول می‌نامیم.

در رمان گدا، تقریباً هیچ اشاره مستقیمی به زمان دال نمی‌شود. با این حال، فحوا و مضمون رمان آشکارا اشاره به دوران پس از انقلاب افسران آزاد مصر در سال ۱۹۵۲ دارد. دورانی که اندیشه‌های سوسیالیستی جمال عبدالناصر بر تارک نظام سیاسی مصر سیطره افکنده بود: «– بگو ببینم روزهای سیاست و تظاهرات و مدینه فاضله را یادت هست؟ – البته، اما همه‌اش تمام شده، و هیچ چیز جز بدنامی باقی نمانده است. – با این حال، رؤیای بزرگ تحقق یافته، یعنی حکومت سوسیالیستی.»(٤٧) (همان: ١٦) از سوی دیگر، از اشارت محدود زمانی (همچون گذر پاییز (همان: ٦٢)، آمدن زمستان (همان: ١٠١)، و یا بازگشت خانواده عمر به قاهره در ماه آگوست (همان: ۵۵) و نیز برخی اشارات محتوایی رمان (همچون سیر وخامت وضعیت روحی عمر و یا ازدواج بثینه با عثمان و باردارشدن بثینه) می‌توان حدس زد که زمان دال نباید متجاوز از چند سال (دو یا سه سال) باشد. اما آنچه در بحث زمان اهمیت دارد، زمان مدلول یعنی نحوه ارائه زمان دال در فضای محدود روایت است که با شیوه روایت رمان رابطه‌ای درهم‌تنیده و تنگاتنگ دارد.

همان‌طور که می‌دانیم، در رمان‌هایی که با شیوه سیلان ذهن روایت می‌شوند، چون داستان به کل حوزه آگاهی و دانش عاطفی–روانی و نیز تداعی معانی مربوط می‌شود، بیان احساس و اندیشه نظم خاصی ندارد و زمان سیر منطقی خود را از دست می‌دهد و گذشته و حال و آینده در یکدیگر می‌آمیزند. (انوشه و دیگران، ۱۳۸۱: ٧٦٠) لیکن چنان‌که پیش‌تر در بحث روایت مطرح شد، داستان *گدا*، هرچند تاحد بسیاری متکی به تک‌گویی درونی است، این تک‌گویی‌ها هیچ‌گاه تبدیل به سیلان ذهن شوند. ازاین‌رو، حتی در بخش‌های پایانی داستان، که بحران روانی عمر شدت می‌گیرد و افکارش یکسره با توهم درمی‌آمیزد، تسلسل و سیر منطقی زمان حفظ می‌شود: «هر چه زمان می‌گذشت منظره روشن‌تر و آشکارتر می‌شد. چهره‌ها با هم به بازی پرداختند. زینب سرش را با سر ورده عوض کرد. عثمان تاسی مصطفی را برداشت و مصطفی با چشم‌های عثمان به من نگریست. ناگهان سمیر بر زمین جهید و سر عثمان را به جای سر خود نهاد و به سوی من خزید...»(٤٨) (همان: ١٦٥)

اما آن‌چه این رمان را از لحاظ عنصر زمانی، نه‌تنها از رمان‌های مرحله رئالیسم انتقادی محفوظ، بلکه حتی از رمان‌های دیگر مرحله رئالیسم فلسفی وی (مثلاً *دزد و سگ‌ها*) متمایز می‌کند، تداخل درهم‌تنیده دو زمان حال و گذشته با یکدیگر در فرایندی انتزاعی و غیرعینی است که در تک‌گویی‌های عمر نمایان می‌گردد. پیش‌تر اشاره کردیم که *گدا* تعارض درونی روشنفکری است که آرمان‌های دوره جوانی را وداع گفته، اما به‌دلیل دلزدگی از روند زندگی کنونی‌اش، قادر به زدودن آن‌ها از ذهن خویشتن نیست. بدیهی است که چنین مضمونی تاحدزیادی متکی بر جهش زمانی میان اکنون/این‌جا و گذشته/آن‌جا است. عمر الحمزاوی از یک سو، از وضعیت اکنون/این‌جای خود سرخورده شده است و از سویی دیگر، درصدد سرکوب وضعیت گذشته/آن‌جای خویش است. اما نکته قابل‌توجه این‌جاست که این نوسان زمانی به‌شکلی عینی و کلاسیک، یعنی در پیش‌نگاه‌ها یا فلاش‌بک‌های راوی، پدیدار نمی‌گردد؛ و از همین روست که فن پیش‌نگاه در رمان *گدا* تنها از چند مورد تجاوز نمی‌کند. در مقابل، خواننده با نوسان ذهنی و روان‌شناختی زمان روبه‌روست که در آن ذهن قهرمان داستان در تلاشی مذبوحانه هرگونه تداعی خاطرات گذشته را سرکوب می‌کند و اجازه تبدیل آن‌ها را به تصویری عینی و ساختارمند نمی‌دهد. برای مثال، در آغاز داستان که دوست پزشک عمر از دیوان اشعارش (در روزگار جوانی) می‌پرسد، وی با خود زمزمه می‌کند: «چرا دکتر به خاطره‌ای چسبیده که مثل هوای نحس بیرون غبارآلود است؟ کی تمامش می‌کند!»(٤٩) (همان: ۱۷) و همین حالت در گفتگوی وی با دخترش نیز تکرار می‌شود: «– فهمیدم که تو هم شاعر بودی. دردی در جان عمر خلید، اما به تظاهر به شادی آن را از خود دور کرد و گفت: – نه ... من شاعر نیستم، آن هم از بازی‌های کودکی بود...»(٥٠) (همان: ۳۸) و یا زمانی که به‌نحوی تصادفی گفت‌وگوی عاشقانه زن و مردی غریبه را می‌شنود، به یاد عشق و شور ایام جوانی می‌افتد: «آنان دوستی دیرینه را به یادم آوردند که نامش عشق بود. خدایا چه تلخ است عمری بی‌عشق به سر شود... چقدر دوست دارم که به یک دل عاشق راه یابم!...»(٥١) (همان: ۳۲) اما بلافاصله درصدد سرکوب این احساس نوستالژیک برمی‌آید: «اما همه این‌ها دیگر خاطراتی

پوسیده است... براستی هیچ چیز برایم مهم نیست... روزهای مبارزه دیگر چیزی جز خـاطرات پوسیده نیست...»[۵۲] (همان: ۳۳)

نتیجه

رمان *الشحاذ (گدا)* یکی از شاه‌کارهای نجیب محفوظ، نویسنده سرشـناس مصـری، اسـت. روایت نسبتاً پیچیده، فن‌های نوین داستان‌نویسی، ویژگی چندآوایی و ... غیـره، همگـی سـبب شده است تا این رمان آینه‌ای تمام‌نما از سومین مرحله زندگی ادبی نجیب محفوظ باشد کـه از آن غالباً با عنوان مرحله رئالیسم فلسفی یا مرحله نیمه‌روان‌شناختی یاد می‌کننـد. در ایـن رمـان عینیت و واقعی‌سازی، که اصلی‌ترین مشخصه رمان‌های مراحل نخستین مسیر ادبی محفوظ بـه شمار می‌آید، جای خود را بـه ذهنیـت و انتزاعـی‌سـازی مـی‌دهـد؛ ویژگـی‌ای کـه منجـر بـه چندآوایی‌شدن این رمان در قیاس با رمان‌های تک‌آوای قبل گردیده است. نتایج به دسـت‌آمـده از این پژوهش را می‌توان به این صورت خلاصه کرد:

۱. رمان *گدا* با سه زاویه‌دید مختلف (اول‌شخص، دوم‌شخص و دانای کل محدود) روایـت شده است. فن تعدد راوی هرچند در بسیاری از بخش‌های رمان کارکردی دلالت‌منـد دارد، در مواردی منجر به ابهام و پیچیدگی در فرآیند خوانش گردیده است. از لحاظ کانونی‌سـازی نیـز نویسنده به‌خوبی توانسته است میان کانونی‌سازی صفر و کانونی‌سازی درونـی تناسـب برقـرار کند.

۲. نویسنده با ارائه آغازی هنجارگریز و فنی (با بهره‌گیری از روش آیینه‌وار) از یک سـو در خواننده ایجاد انگیزش کرده و از سوی دیگر آینه‌ای تمام‌نما از کل رمان را در اختیـار خواننـده خویش قرار داده است.

۳. در رمان *گدا*، هم‌کنشی بی‌سابقه‌ای میان شخصیت اصلی و طبیعت پدیدار گشـته کـه در توصیفات و تشبیهات آن کاملاً مشهود است. بوطیقا و شعروارگی نیز به دلیـل کـاربرد فـراوان صور خیال (به‌ویژه تشبیه و استعاره) در این رمان جلوه‌گر شده است.

٤. مکان‌هایی که پیرنگ رمان در آن‌ها جریان دارد، غالباً مکان‌هـایی بسـته و ذهنـی‌انـد کـه سازگاری کاملی با وضعیت فکری و روانی شخصیت اصلی دارند. عنصر مکان در این رمـان را باید بهترین شاخص برای تغییر مسیر ادبی محفوظ به مرحله رئالیسم فلسفی قلمداد کرد.

۵. در داستان *گدا* زمان خطی بر اکثـر قریـب‌بـه‌اتفـاق داسـتان سـایه افکنـده اسـت. حتـی تک‌گویی‌های شخصیت اصلی داستان سیر منطقی زمان را از دست نمی‌دهد و تبدیل به جریان سیلان ذهن نمی‌شود. بااین‌حال، در این رمان با تداخل درهـم‌تنیـده دو زمـان حـال و گذشـته مواجهیم که در فرایندی انتزاعی و غیرعینی در تک‌گویی‌های عمـر نمایـان گشـته اسـت. ایـن نوسان زمانی به‌شکلی عینی و کلاسیک، یعنی در پیش‌نگاه‌ها یا فلاش‌بـک‌هـای راوی، پدیـدار نمی‌گردد؛ بلکه خواننده با نوسان ذهنی و روان‌شناختی زمان روبه‌روست که در آن ذهن قهرمان داستان در تلاشی مذبوحانه هرگونه تداعی خاطرات گذشته را سرکوب می‌کند و اجازه تبـدیل آن‌ها را به تصویری عینی و ساختارمند نمی‌دهد.

یادداشت‌ها

۱. «واستدارا راجعین ونظرة دلال تمرح فی عینیها. ومرت النظرة طویلا حتی دق ناقوس الإنذار. وقال لنفسه إنه بشیء من الشراب سیطرد الفتور...» (محفوظ، ؟: ٤٧)

۲. «وتوثب لطرق باب الهوس. ورأی أنماط غریبه من البشر، فقال لنفسه کالمعتذر: هذا ما فعل بنا المرض!» (همان: ٦٠)

۳. «أین مصطفی لأسأله عن معنی هذه المتناقضات... لماذا یجیء دور زینب بعد العمل؟...» (همان: ۵۰)

٤. «استلقیت علی ظهری فوق الحشائش رانیا إلی الأشجار الراقصه بملاطفات النسیم فی الظلام.... وانتصب شبح إلی جانبی. ما أکثر الأحلام ولکننی لا أری شیئا...» (همان: ١٦۵)

۵. «من الآن فصاعدا أنت الطبیب. فأنت حر... وعیناک ترمقان الناس بعد عمی ربع قرن...» (همان: ۲۳)

٦. «ویوما ستجد بثینه ما یشغلها عنک ومثلها جمیله...» (همان: ۲۰)

۷. «واندفعنا برعشه حماسیه إلی أعماق المدینه الفاضله. واختلت أوزان الشعر بتفجرات مزلزله. واتفقنا علی ألا قیمه البته لأرواحنا. واقترحنا جاذبیه جدیده غیر جاذبیه نیوتن...» (همان: ٢٤)

۸. «الوجوه تتطلع إلیه مستفسره. حتی قبل أن ترد تحیتک... وتبدی عنق زوجک من طاقه فستانها الأبیض غلیظاً متین الأساس» (همان: ۱۵)

۹. «واستیقظ مبکرًا بعد نوم ساعات معدودات، وطرق أذنیه صخب الأمواج العاصف فی سکون الصباح المعتم. وزینب مستغرقه فی النوم، مکتظه بالنوم والشبع تنفرح شفتاها عن شخیر خفیف متواصل، مشعثه الشعر، وأنت متضایق کأنما کتب علیک أن تناطح نفسک. وهذا یعنی أنی لم أعد أحبک.» (همان: ٤٧)

۱۰. «وکان عمر ینظر إلی الجدران والأثاث واللوحات، ویشم الورد فی الأصیص، ویستمع إلی أنغام الحجره الشرقیه، ثم یقول إنه آدم فی الجنه...» (همان: ۱۰۳)

۱۱. «یا للرعب. ورده محبه صادقه وجمیله... یا الهی. ما العمل لحمایه النشوه من النعاس أو لبعث الشعر الذی مات...» (همان: ١٠٦)

۱۲. «ذکری غبراء کالطقس المنحوس فمتی یسکت عنها؟...» (همان: ۱۳)

۱۳. «من الآن فصاعدا أنت الطبیب. فأنت حرّ. فالفعل الصادر عن الحریه نوع من الخلق...» (همان: ۲۳)

١٤. «وتخلل قراءته عام ۱۹۳۵ مداعبا ومعترضه. عهد الحرمان والأمل والأسرار. والاضطراب المطوق للعباد.» (همان: ۳۵)

۱۵. «وقال لنفسه إنه بشیء من الشراب سیطرد الفتور ویمثل دور الحب کما یمثل الزوجیه والصحه» (همان: ٤٧)

١٦. «فی حجره الإنتظار رفع عینیه مره اخری إلی الصوره. لم یزل الطفل ممتطیا جواده الخشبی متطلعا إلی الأفق. وهذه البسمه الغامضه فی عینیه أهی للأفق؟ ومازال الأفق منطبقا علی الأرض. فلماذا یری الشعاع الذی یجری ملایین السنین الضوئیه؟» (همان: ١٤)

۱۷. «یا له من علاج هو باللعب أشبه!» (همان: ١٦)

۱۸. «التسول! فی اللیل والنهار...فی القراءه المجدبه والشعر العقیم... فی الصلوات الوثنیه فی باحات الملاهی اللیلیه. فی تحریک القلب الأصم بأشواک المغامرات الجهنمیه.» (همان: ۹۰)

۱۹. «دعنی أصف لک حیاتک کما أستنبطها من الکشف، أنت رجل ناجح ثری، نسیت المشی أو کدت، تأکل فاخر الطعام، وتشرب الخمور الجیده، وترهق نفسک بالعمل لحد الإرهاق، ودماغک دائما مشغول بقضایا الناس وأملاکک...» (همان: ۹)

۲۰. «سحائب ناصعه البیاض تسبح فی محیط أزرق. تظلل خضره تغطی سطح الأرض فی استواء و امتداد. وأبقار تعکس أعینها طمأنینه راسخه. و لا علامه تدلّ علی وطن من الأوطان. وفی أسفل طفل یمتطی جوادا خشبی و یتطلع إلی الأفق عارضا جانب وجهه الأیسر. وفی عینیه شبه بسمه غامضه. لمن اللوحه الکبیره یا تری؟... وأحب الطفل اللاعب المستطلع و الأبقار المطمئنه... ولکن

ازدادت شکواه من ثقل جفونه و تکاسل دقّات قلبه. وها هو الطفل ینظر إلی الأفق، وها هو الأفق ینطبق علی الأرض، دائما ینطبق علی الأرض، من أی موقف ترصده، فیا له من سجن لا نهائی...» (همان: ۵)

۲۱. «وعیناک ترمقان الناس بعد عمی ربع قرن...» (همان: ۲۳)

۲۲. «ربعه متین البنیان، شاحب اللون، کبیر الوجه، حلیق الرأس، قوی الفکین والأنف، یشع من عینیه العسلیتین نور حاد» (همان: ۱۳۰)

۲۳. «ولکنک صرت عملاق بکل معنی الکلمه، کنت طویلا جدا وبالامتلاء صرت عملاقا...» (همان: ٦)

۲٤. «ضحکت أسارید الوجه الأسمر المستطیل الممتلیء، وفی شیء من الارتباک ثبت نظارته فوق عینیه وهو یرفع حاجبیه الکثیفین...» (همان)

۲۵. «الاسم: عمر الحمزاوی، المحام، والسن؟... ٤۵ عاماً» (همان: ۷)

۲٦. «مسح عمر علی شعره الغزیر الأسود الذی لا تری شعیرات سوالفه البیضاء إلا بحد البصر...» (همان)

۲۷. «تهلل وجهها فاربد قلبه والتمعت عیناها بفرحه ظافره فتجهمت الدنیا، وتجلی الخریف فی الجو وانتشر فی أعالی الشجر اصفرار باهت. وعکست قوافل من سحب بیضاء نصاعتها فوق الماء الرصاصی. وتضمن الفراغ الخابی أنغاماً صامته من الرقه والحزن، وأسئله مضنیه عسیره الجواب. وتضخمت کذبته حتی انذرته بالعدم .»

۲۸. «ولم تند عن الأشجار حرکه واحده، وانتشرت حول المصابیح غلاله توابیه وبدا النیل من ثغرات أعالی الشجر ساکنا هامدا شاحبا معدوم المرح والمعنی...» (همان: ۱۹)

۲۹. «ودخل ثمّ أغلق الباب وراءه. طوقه هواء عاصف ورأی الأمواج وهی ترکض بجنون نحو الشاطیء فتلطم بزبدها الفائر أرجل الکباین، تحت قبه باهته انتشرت قطعان السحب فی جنباتها وغام جو الصباح الباکر باللون الرمادی المشع منها...» (همان: ۵۰)

۳۰. «العود إلی البیت دون التغیر، لا کراهیه لزینب ولا حب لها... والنیل یجری تحت الشرفه بلا توقف...» (همان: ۱۲۹)

۳۱. «ذکری غبراء کالطقس المنحوس...» (همان: ۱۳)

۳۲. «ینتهی أسفله بلغد غلیظ منتفخ کأنه قربه.» (همان: ۵۷)

۳۳. «رکب الکادیلاک السوداء فتحرکت به کباخره عروس النیل.» (همان: ١٤)

۳٤. «ولاح له مصطفی کنصب تذکاری للحب والزواج.» (همان: ۱۸)

۳۵. «ورغم اشراقها لمح فی نظرتها المتهربه عتابا کالعبیر الوانی...» (همان:۷۵)

۳٦. «راسخ کالقدر، خفیف کالثعلب، ساخر کالموت...» (همان: ۳۳)

۳۷. «سکتت عاصفه الضحک.» (همان: ۱٦)

۳۸. «أجابه کسیف قاطع....» (همان: ۱۱۲)

۳۹. «ذکریات معاده، کالقیظ والغبار.» (همان: ٦۰)

٤۰. «بل قضی العلم علی الفلسفه والفن...» (همان: ٤۰)

٤۱. «ها هی الشمس تتهاوی للمغیب، قرص أحمر کبیر امتص المجهول قوته وحیوته الباطشه» (همان: ٤۲)

٤۲. «والتفت إلی الشمس الغاربه فی سماء صافیه باهته لم یعلق بها من الشفق إلا قشره سطحیه استدارت عند الأفق.» (همان: ٤۳)

٤۳. «وها هو الطفل ینظر إلی الأفق، وها هو الأفق ینطبق علی الأرض، دائما ینطبق علی الأرض، من أی موقف ترصده، فیا له من سجن لا نهائی...» (همان: ۵)

٤٤. «وامتعض عمر لمرأی میدان الأزهار وهو فی سبیله إلی عمله وقال أنه لم یتغیر عما ترکه وأنه مازال معبرا کالحا للذاهبین إلی أعمالهم.» (همان: ۵۲)

٤۵. «ما أغرب الذهاب کل یوم إلی المکتب. مکان غریب لا معنی له فمتی توجد الشجاعه الکافیه لإغلاقه» (همان: ۷۷)

٤٦. «کلّف أکثر من رجلٍ بالقیام بعمل فی تجهیز الشقه الجدیده. الأثاث والدیکورات والبار والتّحف وفی أقصر مده ممکنه تکوّنت علی أجمل صوره، حجرات للنوم والسفره والمدخل وحجره شرقیه تحیی فی الخیال أحلام ألف لیله...» (همان: ۷۸ و ۷۹)

٤۷. «– خبّرنی أما زلت تذکر أیام السیاسه والإضراب والمدینه الفاضله؟ – طبعا، وقد ولت جمیعا، ولم یبق إلا سوء السمعه. – ومع ذلک فقد تحقق حلم کبیر، أعنی الدوله الإشتراکیه.» (همان: ۱۲)

٤۸. «وازداد مع الوقت دقه ووضوحا. وتبادلت أشخاصه الألاعیب. تبدت زینب برأس ورده ووردہ برأس زینب. لبس عثمان صلعه مصطفی ونظر مصطفی إلی عثمان. وإذا بسمیر یثب إلی الأرض متخذا من رأس عثمان رأسا له ثم یحبو نحوی...» (همان: ۱٦۳)

٤۹. «ذکری غبراء کالطقس المنحوس فمتی یسکت عنها؟...» (همان: ۱۳)

۵۰. «– وعرفت أنک شاعر أیضاً. وخزه ألم فدفعه للتظاهر بالمزید من المرح وقال: – لا ... لا ... لست شاعراً... کانت لعبه من لعب الطفوله.» (همان: ۳٤)

۵۱. «ولکنهما ذکرانی بصدیق قدیم اسمه الحب. یا الهی ما أطول العمر الذی مضی دون حب... کم أتمنی أن أتسلل إلی قلب عاشق...» (همان: ۲۸)

۵۲. «ولکن کل أولئک ذکریات محنطه... وثق من أنه لا یهمنی شیء... فأیام الجهاد نفسها لم تعد إلا ذکریات محنطه...» (همان: ۲۹)

کتابنامه

احمدی، بابک. (۱۳۸٦). *ساختار و تأویل متن*. چاپ نهم. نشر مرکز. تهران.

ـــــ (۱۳۹۲). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. چاپ سیزدهم. نشر مرکز. تهران.

انوشه، حسن و دیگران. (۱۳۸۱). *فرهنگنامه ادبی فارسی (دانشنامه ادب فارسی)*. جلد دوم. چاپ دوم. سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. تهران.

بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. چاپ اول. انتشارات افراز. تهران.

تولان، مایکل. (۱۳۸٦). *روایت‌شناسی (درآمدی زبان شناختی-انتقادی)*. ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چاپ اول. انتشارات سمت. تهران

خلیل، ابراهیم. (۲۰۱۰). *بنیه النص الروائی*. ط ۱. الدار العربیه للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف. الجزائر.

الریاحی القسنطینی، نجوی. (۲۰۰۸). *فی نظریه الوصف الروائی*. ط ۱. دارالفارابی. بیروت.

زیتونی، لطیف. (۲۰۰۲). *معجم مصطلحات نقد الروایه*. ط ۱. مکتبه لبنان ناشرون. بیروت.

الشطی، سلیمان. (۲۰۰٤). *الرمز و الرمزیه فی أدب نجیب محفوظ*. ط؟. الهیئه المصریه العامه للکتاب. القاهره.

شکری، غالی. (۱۹۸۲). *المنتمی (دراسه فی أدب نجیب محفوظ)*. ط ۳. دارالآفاق الجدیده. بیروت.

طرابیشی، جورج. (۱۹۸۸). *الله فی رحله نجیب محفوظ الرمزیه*. ط ۳. دار الطلیعه للطباعه والنشر. بیروت.

القاضی، محمد وآخرون. (۲۰۱۰). *معجم السردیات*. ط ۱. الرابطه الدولیه للناشرین المستقلین. عده بلدان.

لحمدانی، حمید. (۱۹۹۱). *بنیه النص السردی (من منظور النقد الادبی)*. ط ۱. المرکز الثقافی العربی. بیروت.

محمد الأمین الطلبه، محمد سالم. (۲۰۰۸). *مستویات اللغه فی السرد العربی المعاصر (دراسه نظریه تطبیقیه فی سیمانطیقا السرد)*. ط ۱. الانتشار العربی. بیروت.

محمد سعید، فاطمه الزهراء. (۱۳۷۸). *سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ*. ترجمه دکتر نجمه رجائی. چاپ اول. دانشگاه فردوسی. مشهد.

النابلسی، شاکر. (۱۹۹٤). *جمالیات المکان فی الروایه العربیه*. ط ۱. المؤسسه العربیه للدراسات والنشر. بیروت.

محفوظ، نجیب. (؟). *الشحاذ*. ط؟. مکتبه مصر (دار مصر للطباعه). القاهره.

محفوظ، نجیب. (۱۳۸۸). *گدا*. ترجمه محمد دهقانی. چاپ سوم. انتشارات نیلوفر. تهران.

مجلات

حسنی راد، مرجان. (۱۳۸۹). *«کانونی‌سازی ابزاری برای روایت‌گری»*. کتاب ماه ادبیات. شماره ۳۸. تهران.

منابع اینترنتی

الباردی، محمد. (۲۰۰۰). *«انشائیه الخطاب فی الروایه العربیه الحدیثه»*. سایت اتحاد الکتاب العرب:
www.awu-dam.org/book/00/study00/243-m-b/book00-sd006.htm