روایت شناسی داستان کوتاه «یدٌ في القبر» غسان کنفانی بر اساس نظریۀ ژرار ژنت

(علمی پژوهشی)

سمانه نوروزی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران)
یحیی معروف (استاد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران، نویسنده مسئول)[1]

doi.org/10.22067/jall.v11i2.55521
صص:۱۷-۱

چکیده

روایت یکی از مهمترین فنون ادبی و عنصری اساسی در نظریۀ ادبی است که تحلیل آن بر اساس نظریه‌های جدید، ما را در راه درک متون ادبی یاری می‌رساند. نظریه پردازان بسیاری ساختار روایت را مورد بررسی قرار داده‌اند. ژرار ژنت فرانسوی، از برجسته‌ترین نظریه پردازان ساختارگرا است که نظریۀ او از کامل‌ترین و مؤثرترین نظریه‌های روایت شناسی به شمار می‌آید. هدف نگارندگان این است که با رویکردی تحلیلی-توصیفی مبتنی بر نقد روایت شناختی، مؤلفه‌های زمان، وجه یا حال و هوا و لحن نظریۀ ژنت را در داستان کوتاه «یدٌ فی القبر» از مجموعۀ «القمیص المسروق» اثر غسان کنفانی را مورد واکاوی قرار دهند و توان داستان پردازی این نویسنده و همچنین میزان نظام مند بودن اثر داستانی او را بسنجند. این بررسی نشان می‌دهد که نظریۀ ژنت الگویی فراگیر و کاربردی برای بررسی روایت است و از سوی دیگر استعداد کنفانی را در به کارگیری عناصر داستانی و شگردهایی مناسب با درون مایه این داستان و ارائۀ اثری منسجم، جذاب و پرهیجان هویدا می‌سازد. استفاده ازتکنیک‌های زمانی، راوی اول شخص، بهره‌گیری از شیوۀ گفتگو، وصف پردازی‌های زیبا و... این ادعا را اثبات می‌کند.

کلید واژه‌ها: روایت شناسی، ژنت، کنفانی، یدٌ فی القبر.

تاریخ دریافت :۱۳۹۵/۲/۹ تاریخ پذیرش:۱۳۹٦/٤/۳۱

[1] رایانامه نویسنده مسئول:y.marof@yahoo.com

۱. مقدمه

روایت، یکی از مهم‌ترین حوزه‌های نظریهٔ نوین ادبی به شمار می‌رود. تحقیقاتی که در قرن بیستم در زمینه‌ی روایت، خاصه توسط اروپاییان صورت گرفته، در حکم پایه و اساس برای جنبش (ساختارگرایی) بوده است. (وبستر، ۱۳۸۰: ۷٦) ساختارگرایی، علم ادبی کاملاً جدیدی به نام روایت شناسی[۱]را بنیان گذارد که «آ.ج گریمای» لیتوانیایی، «تسوتان تودوروف» بلغاری، «ژرار ژنت»، «کلود برمون» و «رولان بارت» فرانسوی از چهره‌های نامدار آن به شمار می‌روند. (ایگلتون ، ۱۳۸۰: ۱٤۳) روایت شناسی با ساختار بنیادین درون مایهٔ داستان‌ها کار چندانی نداشت بلکه بر ساختار روایت متمرکز بود. مشخصهٔ نگاه ساختارگرا به چگونگی روایت شدن داستان‌ها، تمرکز بر روشمندی و – به ناگزیر- تمرکز بر ساختارهای زیربنایی است که شکل گیری داستان‌ها را امکان‌پذیر می‌کند. (اشمیتس، ۱۳۸۹: ۸٦) هدف نهایی روایت شناسی کشف الگوی جامع روایت است که تمامی روش‌های ممکن روایت داستان‌ها را در برگیرد. در واقع همین روش‌ها هستند که تولید معنا را میسر می‌کنند. (برتنس، ۱۳۸٤: ۸٦)

ژرار ژنت[۲]، پژوهشگر فرانسوی، به دفعات توانسته است از طریق ساختار روشن و منطقی و واژگان منسجم و دقیقی که در کتب و مقالات مختلف خود ارائه کرده است از مسائل پیچیده‌ی نقد ادبی گره گشایی کند. تمامی آثار او شالودهٔ مستحکمی هستند که می‌توان با تکیه بر آنها کارهای بیشتری را انجام داد. (اشمیتس، ۱۳۸۹: ۷٦) امروزه، بسیاری از پژوهشگران، نظریهٔ او را اساس کار خود قرار داده‌اند تا با بررسی ساختار روایی آثار نویسندگان بزرگ به معرفی هر چه بهتر آنها بپردازند.

این مقاله سعی بر آن دارد که داستان «یدٌ فی القبر» اثر غسان کنفانی، داستان‌نویس بزرگ فلسطینی، را بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت تحلیل و واکاوی کند. تناسب این داستان با این الگوی روایتی، از یک‌سو نشان می‌دهد که این نظریه‌پرداز توانسته است به الگویی فراگیر و کاربردی برای بررسی روایت دست یابد و از سوی دیگر توانمندی نویسنده را در به‌کارگیری عناصر داستان و خلق داستانی غنی نمایان می‌کند.

نگارندگان پس از معرفی خلاصه داستان، به بررسی آن بر اساس سه مقولهٔ نظریهٔ او یعنی زمان، وجه و لحن می‌پردازند و با تکیه‌بر روش توصیفی-تحلیلی بر آن سعی دارند که در این پژوهش به سؤال‌های زیر پاسخ‌گویند:

۱- غسان کنفانی، چگونه از عنصر زمان برای ارائهٔ موضوع و درون‌مایهٔ روایتش برای خواننده استفاده کرده است؟

۲- جایگاه راوی و زاویه‌ی دید در این داستان چگونه به تصویر کشیده می‌شود؟ راوی، با چه زاویه‌ای و با استفاده از چه ترفندهایی بر مخاطب تأثیر می‌گذارد؟

۳- نویسنده، لحن یا صدای راوی را چگونه در داستان منعکس کرده است؟

۱- narratology

۲- Gerard Genette

پیشینه تحقیق

تاکنون مقالاتی به بررسی آثار غسان کنفانی بر اساس نظریهٔ ژنت پرداخته‌اند. از جملهٔ آن‌ها به موارد زیر اشاره می‌کنیم: صلاح الدین عبدی و مریم مرادی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «کارکرد راوی در شیوهٔ روایتگری رمان پایداری مورد کاوی رمان "رجال فی الشمس" اثر غسان کنفانی» شگردهای به کار گرفته شده توسط روایتگر داستان را مورد بررسی قرار داده‌اند. در مقالهٔ «شگردهای روایت زمان در ادبیات پایداری فلسطین (مطالعهٔ مورد پژوهانه "رجال فی الشمس"و "ما تبقی لکم" از غسان کنفانی)» اثر فرامرز میرزایی و مریم مرادی (۱۳۹۰)، زمان و انواع روش‌های آرایش آن را در این داستان مورد واکاوی قرار می‌گیرد. حسن گودرزی لمراسکی و علی بابا پورروشن (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی رابطهٔ زمان و جذابیت در روایت "الافق وراء البوابه" از غسان کنفانی» ثابت کرده‌اند که کنفانی با استفاده از انواع شگردهای زمانی اثری جذاب خلق کرده است. «رابطه زمان و تم در روایت "سرزمین غمزدهٔ پرتغال"» نیز نوشتهٔ دکتر حسن گودرزی لمراسکی و علی بابا پورروشن (۱۳۹۲) است. در این پژوهش، نگارندگان با تأکید بر نظریهٔ ژرار ژنت سعی دارند که ظرفیت‌های نویسنده را برای تقویت تم روایت آشکار سازند. احمد رضا صاعدی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «راوی و کانون شدگی در رمان "ما تبقی لکم"» اثر «غسان کنفانی»، راوی و کانون سازی این روایت را بر اساس دیدگاه ناقدان ساختارگرا از جمله ژنت بررسی نموده است.

این پژوهش‌ها به تحلیل آثار غسان کنفانی بر اساس یک مؤلفه نظریه ژنت مانند زمان یا کانون روایی پرداخته‌اند؛ امّا این مقاله همهٔ مؤلفه‌های نظریهٔ ژنت را در این اثر کنفانی واکاوی می‌نماید و با تحلیلی جامع، ظرفیت‌های گستردهٔ روایی آن را نشان می‌دهد. افزون بر این تاکنون در زمینه‌ی روایت شناسی داستان «یدٌ فی القبر» اثر غسان کنفانی بر اساس نظریهٔ ژنت پژوهشی صورت نگرفته است.

۲. خلاصهٔ داستان

داستان «یدٌ فی القبر» به تصویر پردازی ماجرایی جالب می‌پردازد که برای راوی و دوستش به نام سهیل که هر دو دانشجوی پزشکی هستند، رخ می‌دهد. آن‌ها از خانوادهٔ خود درخواست ۷۵ لیره برای خریدن یک اسکلت می‌کنند و چنین وانمود می‌نمایند که دانشگاه از آن‌ها چنین خواسته است. وقتی‌که از دریافت پول ناامید می‌شوند تصمیم می‌گیرند که به یک قبرستان قدیمی بروند و اسکلت جسدی را بدزدند. سرانجام در یک سحرگاه به‌سوی قبرستانی در خارج شهر می‌روند و با ترس و دلهرهٔ فراوان کار خود را شروع می‌کنند. در نیمهٔ کار، سهیل دیوانه‌وار فریاد می‌کشد که دستش در چشم جسد فرورفته است. ازاین‌رو، آن دو، هراسان کار خود را ناتمام گذاشته و می‌گریزند. در ادامه، راوی اعتراف می‌کند که آن‌ها برای خودنمایی و نیز برای اینکه نشان دهند دانشجوی پزشکی هستند چنین کاری را انجام دادند. بعد از این اتفاق، سهیل که بارها ماجرا را در دانشگاه برای دیگران تعریف می‌کند اخراج می‌شود. راوی نیز که دیگر توان دیدن اسکلت ندارد تغییر رشته داده و به دانشکدهٔ حقوق می‌رود. او بعد از هفت سال، متوجّه می‌شود که قبرستان مورد نظر آن‌ها یک قبرستان واقعی نبود، بلکه زمین متروکهٔ یک کشاورز ترکی بوده است که در روزگار قحطی، حفره‌هایی به شکل قبر در آن ساخته و از ترس سارقان، گندم و آرد را در آن مخفی کرده است.

۳. پردازش موضوع

ژرار ژنت، نخستین آثارش را در زمینهٔ روایت شناسی در سال‌های ۱۹۷۲ و ۱۹۸۳ میلادی منتشر کرده است. موضوع بحث در آثار یاد شده، رمان معروف (در جستجوی زمان از دست رفته) اثر مارسل پروست است. اما ژنت در این آثار از تفسیر این رمان فراتر می‌رود: او می‌خواهد در خصوص شیوهٔ ارائه روایت، نظریه‌ای عمومی عرضه کند. نظام روایت شناسی ژنت، مهم‌ترین نظام روایت شناسی در عصر حاضر است، چرا که حتی آن دسته از پژوهشگران حوزهٔ روایت شناسی که صراحتاً آن را قبول یا دنبال نمی‌کنند اغلب آن را مبنای رهیافت‌های خود قرار داده‌اند. (اشمیتس، ۱۳۸۹: ۷٦)

بسیاری بر این باورند که کتاب ژنت به نام گفتمان روایی[۱] مهم‌ترین اثری است که به شناخت روایت شناسی یاری می‌رساند. (برتنس، ۱۳۸٤: ۸۷)

او در این کتاب سه سطح را برای یک روایت بر می‌شمارد:

۱- داستان:[۲] داستان تسلسلی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتند و می‌توان آن را از متن استخراج کرد. (ایگلتون، ۱۳۸۰: ٤٥)

۲- متن:[۳] کلام شفاهی یا مکتوب است که نقل رخدادها را بر عهده دارد.

۳- روایتگری:[٤] از آنجا که متن، کلام شفاهی یا مکتوب است مستلزم این است که کسی آن را بگوید یا بنویسد. از این رو، سومین جنبه یعنی روایتگری، کنش یا فرآیند خلق اثر است. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲)

ژنت سه سطح یاد شده را از هم تفکیک می‌کند و بیشتر به متن روایی (واژگان موجود بر کاغذ) توجه می‌کند؛ اما همواره تأکید می‌کند که این سه سطح بایکدیگر تعامل دارند و جداگانه عمل نمی‌کنند. (دزفولیان، ۱۳۹۰: ۵۵)

ژنت سه مقوله را برای تحلیل قصه مطرح می‌کند:

۳. ۱. زمان[٥]

مسئلهٔ زمان یکی از مسائل قرن بیستم است که در بررسی‌های ادبی و نقدی بیشترین سهم را به خود اختصاص داده است. بیشتر نویسندگان و ناقدان به کندوکاو در مفهوم زمان روایت و سطوح آن و نیز به جایگاه و بازتاب آن در روایت پرداخته‌اند. (قصراوی، ۲۰۰٤: ۳٦) زمان فقط مانند یک رشتهٔ وهمی نیست که حوادث را به هم متصل می‌کند بلکه نقش بسیار مهمی در ساختار روایت دارد. داستان نویسان بزرگ به این مسأله بسیار توجه می‌کنند. (مرتاض، ۱۹۹۸: ۱۹۳)

---

[۱]-narrative discourse
[۲]- histoire
[۳]- recite
[٤]- narration
[٥]- time

قصه را می‌توان به عنوان یکی از انواع ادبی محسوب کرد که بیشترین پیوند را با زمان دارد. (قصراوی، ۲۰۰٤: ۳۷) ویژگی روایت کلامی این است که در آن، زمان مؤلفهٔ اصلی ابزار بازنمایی (زبان) و شیء بازنموده (حوادث داستان) محسوب می‌شود. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ٦۲)

تأثیرگذارترین نظریه پرداز جدید دربارهٔ زمان متن، ژرار ژنت است. (تولان، ۱۳۹۳: ۷۹) بر اساس نظریهٔ او، میان زمان گاه شمارانهٔ سطح داستان و زمان نه الزاماً گاه شمارانهٔ سطح متن، رابطه برقرار است. زمان داستان، رابطهٔ گاه شمارانهٔ میان حوادث داستان است بدان گونه که در اصل رخ داده است و زمان متن، چگونگی جایگزین کردن این حوادث. ژنت بر اساس این رابطه، معتقد به سه نوع رابطهٔ زمانی میان زمان سطح داستان و زمان سطح متن است: ۱- نظم یا ترتیب [۱] ۲- تداوم یا دیرش [۲] ۳- بسامد.[۳] (حری، ۱۳۹۱: ٥٤)

۳. ۱. ۱. نظم (ترتیب)

ژنت در این مبحث دربارهٔ رابطهٔ میان توالی رخدادهای داستان و نظم آنها در متن بحث می‌کند و ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن را زمان پریشی[٤] می‌نامد که به دو دستهٔ گذشته نگرْ[٥] و آینده نگر[٦] تقسیم می‌شوند. گذشته نگر، روایت رخداد داستان پس از نقل رخدادهای سپری شدهٔ متن است. گویی روایت به گذشته‌ای در داستان رجعت می‌کند. برعکس آینده نگر، روایت رخداد داستان پیش از نقل رخدادهای اولیه است. گویی روایت به آیندهٔ داستان نقل مکان می‌کند. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ٦٥) به عبارت دیگر راوی می‌تواند رویدادهای گذشته و آینده را شرح دهد. رویدادهای گذشته نگر یا آینده نگر یا در چارچوب زمان اصلی روایت جای دارند که به آن گذشته نگر یا آینده نگر درونی می‌گویند یا بیرون از چارچوب روایت هستند که به آن گذشته نگر یا آینده نگر بیرونی می‌گویند. (والاس، ۱۳۸۹: ۹۱)

در داستان (یدٌ فی القبر)، راوی تا حدود زیادی نظم میان حوادث داستان را رعایت کرده است. حوادث به شکل متوالی و بر اساس نظم تقویمی بیان شده‌اند و از انسجام برخوردارند. داستان در موارد اندکی دچار زمان پریشی شده است و بیشتر این زمان پریشی‌ها از نوع گذشته‌نگر است که نمونه‌هایی از آن را در داستان ارائه می شود:

راوی برای روشن کردن حقیقت ماجرا به گذشته برمی‌گردد و خواننده را در درک بهتر روایت یاری می‌دهد. «**أنا أذكر كيف قال لي عمه غداة الحادث أنه لم يكن يامل أن يستطيع سهيل الوصول إلى المقبرة، و أنه توقع أن يعود إليه مرعوباً فيعطيه ثمن الهيكل.. أما أبي فلقد سبح ربه طويلاً حينما سمع القصة، و قال لأختي إن اللصين لقيا جزاءهما من القبر و الميت.**»(کنفانی، ۱۹۸۷: ٦٨).

---

[۱]- order
[۲]- duration
[۳]- frequency
[٤]- anachronies
[٥]- analepsis
[٦]- prolepsis

(ترجمه) «من به یاد دارم که چگونه عموی سهیل در صبح روز حادثه به من گفت که انتظار نداشت سهیل بتواند به مقبره برسد. او توقع داشت که سهیل، وحشت زده نزد او بازگردد و پول اسکلت را به او بدهد. اما پدرم هنگامی که قصه را شنید خداوند را بسیار شکر کرد و به خواهرم گفت که دزدان جزای کار خود را از مقبره و مرده دیدند.»

او به زمانی برمی‌گردد که با سهیل در جستجوی اسکلت به نبش قبر پرداختند و واکنش عموی سهیل و پدر راوی را بعد از شنیدن ماجرا برای خواننده بازگو می‌کند. این بازگشت به گذشته در راستای حوادث اصلی داستان و در محدودهٔ زمان آن است و به همین دلیل گذشته نگر درونی است. در قسمتی دیگر راوی با بازگشت به گذشته‌ای که درمحدودهٔ داستان است، به حقیقتی بزرگ اعتراف می‌کند. «**إنه لم يكن مطلوباً منَّا في السنة الأولى من كلية الطب أن نشترى هيكلاً عظمياً.**» (همان: ٦٧)

(ترجمه) «در سال اول دانشکدهٔ پزشکی از ما خواسته نشده بود که اسکلت بخریم.» راوی برای کامل کردن داستان، ماجرای قبرستان مورد نظر را توضیح می‌دهد و واقعیت را برای مخاطب روشن می‌کند. «**المقبرة لم تكن مقبرة..كانت أرضاً مهملة لفلاح تركي، حرص أيام المجاعات أن يبني فيها قبوراً من طين، لم تكن في الواقع إلا أغطية لمستودعات صغيرة خزن فيها القمح و الطحين كى لا تسرق أو تصادر.**» (همان: ٦٨)

(ترجمه) «آن مقبره یک مقبره نبود. زمین متروکهٔ یک کشاورز ترک بود که در روزگار قحطی خواست که در آن قبرهایی گلی بسازد. این قبرها در واقع سقف و پوششی برای انبارهای کوچکی بود که گندم و آرد را در آن ذخیره کرده بود تا سرقت یا مصادره نشود.» از آنجا که این حادثه از چارچوب زمان اصلی روایت خارج است، گذشته نگر بیرونی است.

آینده نگری‌های این روایت از نوع آینده نگری درونی است زیرا که در چارچوب روایت و مربوط به خط سیر آن است. «**كان واضحاً لي أن سهيلاً يطمئن إلى شجاعتي..بينما كان عليّ أن أكسب سمعتي فى الكلية حينما يروي سهيل الحادثة غداً.**» (همان: ٦٤)

(ترجمه) «برای من روشن بود که سهیل به شجاعتم اطمینان دارد...ضمن اینکه من باید فردا، در آن هنگام که سهیل ماجرا را تعریف می‌کند آبرویم را حفظ کنم.»

روایتگر داستان با پیشگویی این موضوع که فردا سهیل در دانشگاه ماجرا را برای همه تعریف می‌کند و آبرو و غرور او لگدمال می‌شود، گوشه‌ای از شخصیت سهیل را آشکار می‌کند.

او در قسمت دیگری از داستان، از آمدن کشاورزان به شهر خبر می‌دهد و با بیان این موضوع، نوعی اضطراب و هیجان در روند داستان ایجاد می‌کند و خواننده را برای خواندن ادامهٔ آن ترغیب می‌نماید. «**أخذت المعول منه حينما تعب، ثم عاد فأخذه مني..كنا نعمل بسرعةخوف أن تبدأ قوافل الفلاحين بالقدوم إلى المدينة.**» (همان: ٦٤)

(ترجمه) «هنگامی که خسته شد کلنگ را از او گرفتم، سپس او کلنگ را از من گرفت و ما از ترس اینکه کاروان‌های کشاورزان شروع به آمدن به شهر کنند، به سرعت کار می‌کردیم.»

۳. ۱. ۲.تداوم

دومین جنبهٔ زمانی روایت، تداوم است که بیانگر ارتباط میان مدت واقعی رویدادها و طول متن است. از نظر ژنت، یک روایت بدون زمان پریشی هم می‌تواند صورت پذیرد، اما بدون تغییر ریتم روایت (شتاب یا کاهش سرعت) یا تأثیرات ریتم امکان‌پذیر نیست. (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۳۰۳) تداوم روایت نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد. تا حدودی می‌توان قاعده‌ها و ضابطه‌هایی را یافت که در چه مواردی داستان را با شرح دقیق و بیشتری باید آورد، کجا قصه گویی سرعت می‌گیرد و کجا آرام می‌شود. (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۱۷) ژنت، چهار حالت را برای تداوم بیان می‌کند:

۳. ۱. ۲ .۱. درنگ توصیفی[۱] در این حالت زمان سخن صرف توصیف یا تفسیر می‌شود، زمان داستان از حرکت باز می‌ایستد و به واقع هیچ کنشی صورت نمی‌پذیرد.

غسان کنفانی از نویسندگانی است که در آثارش از این شگرد بسیار بهره می‌گیرد و فضای داستانش را جذاب می‌کند و به تقویت تم (موضوع) آن می‌پردازد. توصیف، به جهان داستان، بعد و فضا می‌بخشد و آن را پر از نور و رنگ و سایه و صدا می‌سازد و در نتیجه این پندار را برای خواننده تقویت می‌کند که جهانی که در آن به سیاحت مشغول است از کلمات بی‌جان پدید نیامده بلکه زنده است و واقعیت دارد. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳٥٤) در این داستان، نویسنده با توصیفاتی زیبا، داستان را برای خواننده مهیج‌تر ساخته و از شتاب روایت کاسته است.

راوی حالات سهیل را که به شدت ترسیده بود به زیبایی و دقت برای مخاطب ترسیم می‌کند. «**كانت شفتاه الزرقاوان ترجفان وهو يعلک بين أسنانه صياح حيوان مذبوح، وكان كله ينتفض فوق البلاطة و كأن يداً رهيبة لشيطان غير مرئي تهزه بعنف..كان وجهه بلا لون وكانت عيونه مدورة وحمراء وعلى جنبيه كانت تختلط حبيبات العرق برمل البلاط الناعم..**» (کنفانی، ۱۹۸۷: ٦٧)

(ترجمه) «لب‌های کبودش می‌لرزید و غر و لند می‌کرد و حرف‌های نامفهوم می‌زد. تمام وجودش به شدت بر روی سنگفرش بالا و پایین می‌پرید، گویی دست ترسناک غیبی او را به تندی تکان می‌داد. رنگ بر رخسار نداشت و چشمانش کاسهٔ خون شده بود. در کنارش دانه‌های عرق با شن‌های نرم سنگفرش زمین مخلوط می‌شد.»

در اینجا نیز، توصیف زیبای این قبرستان سبب می‌شود که خواننده بتواند به خوبی آنجا را در ذهن خود تجسم کند. «**كانت ثمة مقبرة خارج المدينة..لم تكن مسورة، ولم يكن فيها عادة حارس ما..كانت مقبرة من ذلک الطراز الذی يوجد في مكان بعيد، بلا مبرر، كبقايا معركة قديمة بين غرباء جاؤوا من مكان بعيد ثم ماتوا.**» (همان: ٦٢)

(ترجمه) «آن طرف‌تر گورستانی در خارج شهر قرار داشت...دیوار نداشت و معمولاً در آنجا نگهبانی هم نبود. گورستانی مانند آن گورستان‌هایی که بی نام و نشان و سوت و کور در مکانی دوردست یافت می‌شوند. گویی بازمانده جنگی قدیمی میان بیگانگانی بودند که از مکانی دور آمده و سپس مرده بودند.»

---

[۱]- pause

۳. ۱. ۲ .۲. حذف:[۱] یعنی شکاف آشکار یا پنهان در توالی داستان برای حرکت دادن یا پراندن داستان به جلو، به عبارتی مقداری از زمان، مربوط به داستان است که به هیچ وجه در متن نقل و بازنمایی نشده است. در چنین حالتی، زمان داستان برای خود حرکت می‌کند ولی سخن متوقف می‌ماند. (قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۱۳٦)

به طور کلی، حذف بر سه نوع است: ۱- حذف علنی: در این نوع حذف، خواننده می‌تواند مدت زمان حذف شده را به طور صریح و از طریق سیاق متن مشخص کند؛ مانند (بعد از چند هفته و ...) ۲- حذف غیر علنی: راوی در این حالت، مشخص کردن زمان حذف شده به طور دقیق دشوار است و زمان حذف شده مبهم است؛ مانند (روزها می‌گذرد و بچه‌ها بزرگ می‌شوند.) ۳- حذف ضمنی: راوی اشاره‌ای به زمان حذف شده نمی‌کند و خواننده باید از خلال داستان حذف زمان را درک کند. حذف، پرش یا گذر راوی از حوادثی است که در روند قصه تأثیری ندارند. (قصراوی، ۲۰۰٤: ۲۳۸-۲۳۲) به همین دلیل راوی در این روایت در بخش‌هایی از داستان از حذف بهره برده و سکوت کرده است.

«**ذلک أنني عرفت أمس فقط وبعد مرور أكثر من سبع سنوات، عرفت صدفة قصة المقبرة التي قصدناها.**» (کنفانی، ۱۹۸۷: ٦۸) (ترجمه) «من، دیروز، بعد از گذشت بیشتر از هفت سال، به طور ناگهانی، قصهٔ قبرستانی را که به سوی آن رفتیم شنیدم.» نویسنده با آوردن عبارت (بعد مرور أکثر من سبع سنوات) ماجرای هفت سال را که در این قصه مهم نبوده حذف کرده است و چون زمان حذف شده را به طور آشکار اعلام کرده است، حذف علنی است. در«**وفي الأيام التي تلت، استمر سهيل يروي القصه لكل من يصادفه**» **(همان: ٦۸) (تر**جمه) «در روزهایی که گذشت، سهیل دائماً قصه را برای هر کس که با او روبرو می‌شد تعریف می‌کرد.» **(في الأيام التي تلت)** نشانهٔ وجود یک حذف غیر علنی در روایت است.

۳. ۱. ۲ .۳. خلاصه:[۲]در این حالت از روایت، زمان سخن بسیار کوتاهتر از زمان روایت است. راوی به سرعت حوادث روایت را بیان می‌کند و گاهی چند روز یا چند ماه یا حتی چند سال را در چند جمله یا صفحه بیان می‌کند و به شرح اعمال و سخنان شخصیت‌های داستان نمی‌پردازد. (قصراوی، ۲۰۰٤: ۲۲٤)

خلاصه سبب می‌شود که خواننده در جریان داستان وجود گسستگی یا حلقهٔ گمشده‌ای را احساس نکند و با خواندن مطالب بی‌اهمیت و کسل کننده دچار ملال نشود. (ایرانی،۱۳۸۰: ۳۳۳) در این داستان، راوی ماجرای خودش را بعد از آن حادثه در دانشگاه و اتفاقاتی که برایش افتاد را در یک سطر خلاصه کرده است و بدین ترتیب هم از بیان حوادث غیرضروری پرهیز کرده است و هم وضعیت خود را برای مخاطب شفاف ساخته است. «**أما أنا فلقد انتقلت إلى كلية الحقوق بعد أن عجزت عن مشاهدة أي هيكل عظمي.**» (همان: ٦۸) (ترجمه) «اما من، بعد از اینکه توان دیدن هیچ اسکلتی را نداشتم به دانشکدهٔ حقوق رفتم.»

---

[۱]- ellipsis
[۲]- summary

۳. ۱. ۲ .٤. صحنهٔ نمایشی[۱] در صحنه، فضای متن با داستان برابر است. (حری، ۱۳۹۱: ۱٦۰) دیالوگ، ناب‌ترین شکل صحنهٔ نمایشی به حساب می‌آید. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۵) در واقع گفتگو این فرصت را برای شخصیت‌ها فراهم می‌آورد که به خودنمایی بپردازند و نگرش خود را برای مخاطبان به نمایش گذارند. (العید، ۲۰۱۰: ۱۲۷)

نویسنده با استفاده از گفتگو، ماجرای داستان خود را به جلو می‌برد. درواقع، در میان حالات ذکرشده، گفتگو بیشترین حجم را در این داستان به خود اختصاص داده است. گفتگو، داستان را از حالت یکنواختی خارج می‌سازد (قصراوی، ۲۰۰٤: ۲٤۰). رمان‌نویس با بهره‌جویی ماهرانه از ابزار گفتگو می‌تواند خود را از جهان داستان غایب کند و به شخصیت‌هایش فرصت دهد که به زبان خود سخن بگویند و انگیزه‌های اعمال و گرایش‌های پنهانی ذهنشان را آشکار کنند. خواننده در این صورت، خود بر اساس مشاهدات مستقیمش، حال و قال شخصیت‌ها را کشف می‌کند. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳٤۳) نویسندهٔ این داستان، در خلال گفتگو، ویژگی‌های شخصیت‌ها، به‌ویژه راوی و سهیل و کنش‌های آن‌ها را به‌خوبی نمایان می‌سازد.

«ثم رفعت رأسي لسهيل و قلت:

- **رأيي أننا لن نستطيع زحزحتها..دعنا نثقبها.**
- **ولكننا قد نكسر شيئاً من الهيكل.**
- **كلا..إنهم يبعدون الصخرة عن الجثة عادة حينما يدفنونها..ألم تر في عمرك كله حادثة الدفن؟**

رفع معوله إلى فوق وأجاب بايجاز:

- **كلا.** » (کنفانی، ۱۹۸۷: ٦٤) .(ترجمه) «سرم را برای سهیل بالا بردم و گفتم: به نظر من ما نمی‌توانیم سنگ را تکان دهیم...بگذار آن را سوراخ کنیم. – اما ما ممکن است قسمتی از اسکلت را بشکنیم. – اصلاً...معمولاً هنگامی‌که جسد را دفن می‌کنند، سنگ را دور از جسد قرار می‌دهند.. آیا در طول عمرت چگونگی دفن میت را ندیده‌ای؟ کلنگش را بالا برد و با اختصار جواب داد: هرگز.»

۳. ۱. ۳. بسامد

تا پیش از ژنت ذکری از بسامد در میان نبود. بسامد، رابطهٔ میان تعداد دفعات تکرار رخداد در داستان و تعداد دفعات روایت و رخداد در متن است. پس بسامد، تکرار را نیز شامل می‌شود. بسامد به سه دسته تقسیم می‌شود:

۳. ۱. ۳. ۱. بسامد مفرد[۲] یک‌بار گفتن آنچه که یک‌بار اتفاق افتاده است. روایت چند مرتبهٔ رویدادی که چند بار اتفاق افتاده است، نیز در این رده جای می‌گیرد؛ چراکه در اینجا نیز هر بار نقل رخداد در متن با یک‌بار اتفاق افتادن رخداد در داستان متناظر است.

این نوع بسامد، متداول‌ترین نوع بسامد است و در این داستان هر دو نوع این بسامد نمایان است. «**صحوت باكراً جداً ذلك اليوم وكنت أسمع صوت أبي يسبح مستعداً للصلاة.**» (همان:۵۷) (ترجمه) «آن روز، سپیده دم بیدار شدم و صدای پدرم را شنیدم که برای نماز آماده می‌شد و خداوند را حمد می‌گفت. راوی این حادثه را که یک بار در داستان رخ داده است، یک

[۱]- scene
[۲]- singulative frequency

بار روایت کرده است. همانگونه که اشاره شد، نوع دیگر بسامد مفرد، تکرار چندبارهٔ کاری است که چند بار در داستان رخ داده است. «**من الذی سیمدّ یده؟ سأل بهدوء. من الذی سیمدّ یده؟ سأل مرة أخری.**» (همان: ٦٥) (ترجمه) «چه کسی دستش را دراز می‌کند؟ به آرامی پرسید. بار دیگر پرسید: چه کسی دستش را دراز می‌کند.» راوی جمله‌ای را که دوستش دو بار تکرار کرده به تعداد دفعات رخ دادنش یعنی دو مرتبه بیان کرده است.

۳. ۱. ۳. ۲. بسامد مکرر:[۱] نقل چند بارهٔ چیزی است که چند بار در داستان اتفاق افتاده است. در این داستان راوی برای اینکه شدت ترس خود و سهیل را نشان دهد در طول داستان چندین بار به این موضوع اشاره می‌کند. «**رأیت دون أن أنظر إلی وجهه أنه کان خائفاً مثلي.**» (همان: ٦٠) (ترجمه) «بدون اینکه به چهره‌اش نگاه کنم دیدم که او همانند من ترسیده بود.» «**کان خائفاً، هذا أمر لا شک فیه.. خائفاً أکثر مني.**» (همان:٦٢) (ترجمه) «او حسابی ترسیده بود..ازمن بیشتر ترسیده بود.» «**کان خائفاً أشد ما یکون الخوف.**» (همان: ٦٥) (ترجمه) «او به شدت تمام ترسیده بود.»

۳. ۱. ۳. ۳. بسامد بازگو:[۲] نقل یک بارهٔ چیزی است که چند بار اتفاق افتاده است. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۸-۸۰)

کاربرد این بسامد نیز در چند جای این روایت دیده می‌شود: «**کنت أعرف أنه یرید سبباً لیثور. هکذا یبدو لي فی کل صباح، أنه لا یفعل شیئاً سوی أن یفتش عن سبب یلقي علیه ثقل غضبه**». (همان: ۵۸)

(ترجمه) «می‌دانستم که او دلیلی برای عصبانی شدن می‌خواهد. من می‌بینم که او هر روز صبح کاری انجام نمی‌دهد جز اینکه در جستجوی دلیلی است تا بار سنگینی خشمش را در آن خالی کند.»

راوی با عبارت (هکذا یبدو لي في کل صباح) رفتار و روحیات پدرش را برای خواننده ترسیم می‌کند. «**أتدري ماذا یوجد في الداخل؟ جمجمة مثل تلک التي یحملها الطلاب کل الصباح في الکلیة.**» (همان: ٦٥).

(ترجمه) «آیا می‌دانی که در داخل چه چیزی است؟ جمجمه‌ای مثل آن جمجمه‌هایی که دانشجویان هر صبح به دانشگاه می‌آورند.» هدف نویسنده از آوردن عبارت (کل صباح) این بوده است که اسکلت موجود در قبر را همانند اسکلت‌های موجود در دانشگاه نشان دهد و ترس دوستش را از بین ببرد.

۳. ۲. وجه یا حالت[۳]

مقوله وجه؛ یعنی راوی دیده‌های چه کسی را در روایت خود ارائه می‌دهد، از این رو، در یک اثر داستانی، وجه مسائل مربوط به فاصله و کانون شدگی را در بر دارد. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲)

۳. ۲. ۱. فاصله:[۴] منظور از فاصله، فاصلهٔ میان داستان و روایتگری است. بیشترین فاصله میان دو سطح یاد شده، نتیجهٔ ترکیب بیشترین حضور راوی و ارایه ی حداقل اطلاعات و جزئیات است و کمترین فاصله، از ترکیب ارایه حداکثری اطلاعات و کمترین حضور راوی به دست می آید. ژنت در روایت شناسی (جستجوی زمان از دست رفته) مارسل پروست نشان می دهد که چگونه راوی عکس این را رقم زده است. (تایسن، ۱۳۸۷: ٤-۳۷۳) فاصله به رابطهٔ روایت کردن با مصالح خودش

---

[۱]- repetitive frequency
[۲]- frequency iterative
[۳]-mood
[۴]- distance

می‌پردازد: آیا مسئله روایت کردن است یا به نمایش گذاشتن آن، آیا قصه با گفتار مستقیم، غیر مستقیم یا (غیر مستقیم آزاد) بیان شده است؟ (ایگلتون، ۱۳۸۰: ١٤٦)

وجه، فاصله و کانون شدگی را شامل می‌شود. در این داستان، راوی اول شخص است و آنچه را که می‌بیند بیان می‌کند و همانند راوی دانای کل نیست که بر جزئیات قصه تسلط کامل داشته باشد. از سوی دیگر حضور راوی در قصه پر رنگ است؛ با این وجود راوی کوشیده است که فاصله میان داستان و روایتگری را کم کند. از شگردهایی که راوی برای این هدف بهره جسته است، شگرد گفتار مستقیم است.

نویسنده بیشتر داستان را با استفاده از گفتار مستقیم بیان می‌کند. او گفتگوی میان خود و پدرش را اینگونه بیان می‌کند: «**وصلت غرفتی فالقیت بالمنشفة فوق السریر و جاوبت بهدوء:**

- **صحوتُ باکراً من أجل أن أسرق قبرا..**
- **تسرق ماذا؟**
- **أسرق قبرا!**

فواجهته راجفا:

- **أسرق قبرا.. نعم، هل هذا شیء عجیب؟ یلزمنا الکلیة هیکل عظمی.. ولقد کلفونی باحضاره أنا و سهیل.**» (کنفانی، ۱۹۸۷: ۵۹)

(ترجمه) «به اتاقم رسیدم و حوله را روی تختخوابم انداختم و به آرامی پاسخ دادم: من به این دلیل که می‌خوهم قبری را بدزدم، صبح بسیار زود از خواب برخاستم. چه چیزی را بدزدی؟ قبری را بدزدم! لرزان و مضطرب با او روبرو شدم: قبری را بدزدم.. بله، آیا این چیز عجیبی است؟ ما در دانشگاه به یک اسکلت احتیاج داریم.. و آنها (مسئولین دانشگاه)، من و سهیل را موظف به آوردن آن کرده‌اند.»

این شیوهٔ بیان روایت، روحیه و اعتقادات پدر راوی را آشکارتر می‌کند. در واقع گفتار مستقیم[1]نقل وفادارنه و مو به موی کلمات واقعی شخص است. در این شیوه، سخن، هیچ گونه تغییری به خود نمی‌بیند. در این گفتار، راوی بیشترین دقت را در بیان سخن به کار می‌بندد و فاصلهٔ روایت با بیان وی بسیار کم و نزدیک به واقع است. (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۸-۵۷)

این شیوه بسیار نمایشی است. گفتار مستقیم زمانی به کار می‌رود که به هر علت بخواهیم بر جمله‌ای تأکید کنیم (مثلاً بیان وضعیت گویشی و روانی فردی). (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰۱) بنابراین نتیجه می‌گیریم که نویسنده تا حدودی سعی در نمایش قصه دارد. در واقع او با بیان حرف‌های راوی، سهیل و دیگر شخصیت‌ها از زبان خود آنها، شخصیت و روحیات و نگرش آنها را بهتر به توصیف می‌کشد. از دیگر مزایای گزینش این شیوه گفتگو این است که راوی بر مخاطب تأثیر بیشتری می‌گذارد؛ چرا که کمترین فاصله بین راوی و مخاطب وجود دارد.

[1]- direct reported speech

۳. ۲. ۲. کانون شدگی[۱] مراد از کانون شدگی، زاویه‌ای است که اشیاء از آن زاویه دیده می‌شوند. در اینجا دیدن نه فقط در معنای ادراک بصری، بلکه در معنای وسیع کلمه به کار رفته است. (حری، ۱۳۸۵: ۱۰۵) کانون شدگی، بسته به میزان اطلاعاتی که در روایت ارائه می‌شود، انواع مختلفی دارد:

۳. ۲. ۲. ۱. کانون شدگی صفر[۲] : در این کانون شدگی، روایت از زبان واقف به همهٔ ماجرا بیان می‌شود. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ١٤٦) راوی به منزلهٔ یک خدای عالم بر همهٔ امور است. وی از تمامی عواطف، برنامه‌ها و کنش‌های شخصیت‌ها آگاهی کامل دارد. (اشمیتس، ۱۳۸۹ : ۷۸)

۳. ۲. ۲. ۲. کانون شدگی درونی[۳]: در این کانون شدگی، حوادث از زاویهٔ دید یکی از شخصیت‌های روایت نگریسته می‌شود. (همان: ۷۸) بنابراین در این کانون شدگی، راوی معمولاً جزء شخصیت‌های داستان است. در این دیدگاه، اطلاعات راوی با شخصیت برابر است. راوی به شخصیت از روبرو نگاه می‌کند و دید او محدود است. شعاع کانونی چشم راوی داخلی است، خواه این نقطه ثابت باشد یا متغیر (یعنی از شخصیتی به شخصیت دیگر عبور می‌کند و دوباره به شخصیت اول باز می‌گردد).

۳. ۲. ۲. ۳. کانون شدگی بیرونی[٤]: در این دیدگاه، راوی عینی و شاهد است (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۸) و اطلاعات او از شخصیت‌ها کمتر است. راوی، شخصیت را همانگونه که می‌بیند و می‌شنود معرفی می‌کند و به عمق آن راه نمی‌یابد. (یقطین، ۱۹۹۷: ۲۹۳)

در این داستان، حوادث از زاویهٔ دید راوی که از شخصیت‌های داستان است نگریسته می‌شود. راوی این قصه، شخصیت اصلی آن است و با ضمیر اول شخص (تُ) داستان را روایت می‌کند و به همین دلیل کانون شدگی این داستان از نوع درونی است. «**صحوتُ باكراً.. هززتُ رأسي.. دورتُ الصابونة في كفي.. سمعتُ صوتَ أختي..**» (کنفانی، ۱۹۸۷: ۵۸) .

(ترجمه) «سپیده دم برخاستم.. سرم را تکان دادم.. صابون را در دستم چرخاندم.. صدای خواهرم را شنیدم..»

این زاویهٔ دید در داستان، ثابت است و بیشتر به شکل گفتگوهای دو نفره جلوه‌گر شده است. اطلاعات راوی با شخصیت‌ها برابر است. به عبارت دیگر او بر همهٔ کنش‌های شخصیت‌ها و جزئیات داستان مسلط نیست. مثلاً راوی نمی‌داند که چرا عموی سهیل به او ۷۵ لیره نداد و در این مورد از خود او سؤال می پرسد. از کاربردهای کانون درونی این است که اگر داستان ماجرای خارق‌العاده‌ای داشته باشد یا به صورتی اتفاق بیفتد که باور کردن آن مشکل به نظر برسد، نویسنده از زاویهٔ دید اول شخص کمک می‌گیرد و شخصیت اصلی، داستان را نقل می‌کند که واقعه را تا حدودی قابل پذیر جلوه می‌دهد؛ چون وقتی داستان از زبان کسی نقل می‌شود که خود نیز در ماجرای آن سهم عمده داشته است خواننده بیشتر آماده پذیرش آن می‌شود. (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۸۸) از سویی این عامل در افزودن صمیمیت داستان و تهییج حس همذات پنداری مخاطب کمک فراوانی

---

[۱]- focalization
[۲]- zero focalization
[۳]- internal focalization
[٤]- external focalization

می‌کند. (مستور، ۱۳۸٤: ٤۲) از آنجا که ماجرای این روایت تا حدی عجیب به نظر می‌رسد، نویسنده با کمک گرفتن از زاویهٔ دید اول شخص سعی دارد قصه را تا حدودی طبیعی جلوه دهد و با مخاطب ارتباط برقرار کند و بر هیجان داستان بیفزاید.

داستانی که از نظرگاه محدود یک قهرمان روایت می‌شود ممکن است پیش بینی ناپذیر بودن آنچه را رخ می‌دهد برجسته کند. (کالر، ۱۳۸۵: ۱۲۲) در این داستان نیز، راوی از ماجرای قبرستان و قبرهای آن مطلع نیست و بعد از هفت سال به راز آن پی می‌برد. داستان پایانی غیرمنتظره و تقریباً طنزآمیز دارد.

۳. ۳. صدا یا لحن[۱]

این مقوله به خود عمل روایت کردن می‌پردازد. (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱٤٦) صدا یا لحن به عمل سخن گفتن راوی مربوط می‌شود و این اصطلاح در ارتباط با این سؤال که در متن روایی «چه کسی صحبت می‌کند» مطرح شده است. این سؤال در مقابل سؤال «چه کسی می‌بیند» که در بحث زاویه دید (کانون شدگی) مطرح شد. ژنت مؤلفهٔ لحن را در سه سطح مورد مطالعه قرار می‌دهد:

۳. ۳. ۱. زمان روایت کردن[۲] : زمان روایت کردن ارتباط زمانی میان داستان و روایت کردن است و به چهار دسته تقسیم می‌شود:

۳. ۳. ۱. ۱. روایت کردن بعدی: بیشتر مواقع رویدادها بعد از آنکه اتفاق می‌افتد بیان می‌گردد. (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۳۰٦-۳۰۷)

۳. ۳. ۱. ۲. روایت کردن قبلی: روایت‌گری پیش از وقوع رخدادهاست. این شیوه نوعی روایت‌گری پیش گویانه است.

۳. ۳. ۱. ۳. روایت کردن همزمان: در این شیوه روایت رخداد با کنش داستان همزمان است.

۳. ۳. ۱. ٤. روایت کردن تداخلی: روایت‌گری و حوادث حالت تناوب دارند، رمان‌های مراسله‌ای مصادیق بارز این رمان‌ها هستند. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲٤) وقتی روایت‌گری آغاز می‌شود، حوادث هنوز پایان نیافته‌اند.

زمان روایت در این داستان این‌گونه است که راوی رویدادی را که هفت سال پیش برای او رخ داده است برای مخاطب بیان می‌کند و زمان آن از نوع روایت کردن بعدی است.

۳. ۳. ۲. سطوح روایت[۳] : ژنت، سطوح روایت را به دو قشر برون داستانی و درون داستانی تقسیم می‌کند. در متون روایی توصیفی از حوادث، شرایطو شخصیت‌ها ارائه می‌شود. تمامی این عناصر درون روایت قرار دارند و لذا درون داستانی‌اند. اما عمل روایتگری عادتاً بیرون از چارچوب روایت روی می‌دهد و لذا برون داستانی است. پس ژنت به بررسی رابطهٔ راوی با روایت می‌پردازد. راوی هم می‌تواند شخصیتی در روایت خود باشد و نقش اصلی و فرعی را در آن ایفا کند و هم می‌تواند حوادثی را نقل کند که هیچ کس نقش فعالی در آنها ندارد. ژنت، مورد اول را راوی هم داستان و مورد دوم را راوی دگر داستان می‌خواند. (اشمیتس، ۱۳۸۹: ۸۰-۷۹)

۱- voice
۲- time of narrating
۳- narrative levels

این داستان از زبان اول شخص بیان می‌گردد. راوی آن در درون متن است و به عنوان شخصیت در آن ایفای نقش می‌کند. از این رو در این اثر، راوی از نوع هم داستان است. از سوی دیگر مخاطبان روایت او، خوانندگان این اثر هستند و از این دیدگاه، کل روایت برون داستانی است.

۳. ۳. ۳. شخص[۱] شخصیت به عنوان عنصری ساختاری در داستان، بر اساس شبکه‌ای از خصوصیات شخصیتی توصیف می‌گردد. (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۳۱۰) شخصیت، دو شاخص متنی بنیادین دارد: ۱- معرفی مستقیم: در تعریف مستقیم، خصلت شخصیت با یک صفت، اسم معنا یا برخی دیگر از انواع اسامی یا گونه‌های گفتاری معرفی می‌شود. ۲- معرفی غیرمستقیم: در توصیف غیرمستقیم هیچ ذکری از خصلت به میان نمی‌آید. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ٨٤) و برای بیان خصلت‌ها می‌توان از عواملی مانند کنش، گفتار، نام، محیط و وضعیت ظاهری یاری جست. (اخوت، ۱۳۷۱: ١٤٢) و بر عهدهٔ خواننده است که ویژگی شخصیت را از بطن توصیف استنباط کند. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۸۹)

گاهی راوی در این قصه از ویژگی‌های شخصیت‌ها سخن می‌گوید و با توصیف رفتارها و حالات آنها، خواننده را در درک روشن‌تر و تجسم ذهنی این شخصیت‌ها یاری می‌دهد. در این داستان، راوی گاهی به طور مستقیم صفات شخصیت‌ها را بیان می‌کند و گاهی دیگر به طور مستقیم.

در این داستان راوی به طور مستقیم نمی‌گوید که پدرش فردی مذهبی است و با توصیف کنش‌های او، خواننده را متوجه درک چنین حالتی می‌کند. همچنین از طریق سیاق کلام و واژه‌ها، این ویژگی شخصیتی او درک می‌شود: «**كان والدي قد لحق بها و لاحظت أنه كان يرتجف و أخذ يصيح:**

- لعن الله الساعة التي أدخلتك فيها كلية الطب، تريد أن تسرق جثة؟ يا لص، يا قليل الدين،..ألم تقرأ ما قال الله في..

- قرأت، قرأت كل ما قاله الله، ولكن الله ليس ضد كلية الطب..» (کنفانی، ۱۹۸۷: ٦٠-٥٩)

(ترجمه) «پدرم به خواهرم پیوست و دیدم که می‌لرزید و شروع به فریاد زدن کرد. –خداوند لحظه‌ای را که من تو را وارد دانشکدهٔ پزشکی کردم لعنت کند، می‌خواهی جسدی را بدزدی؟ ای دزد، ای بی‌ایمان!.. آیا آنچه را خداوند در قرآن فرمود نخواندی؟–خواندم، آنچه را خداوند فرمود خواندم اما خداوند مخالف دانشکدهٔ پزشکی نیست.»

خواننده با توجه به گفتگوی خواهر راوی با پدر و همچنین با برادرش، او را نسبت به خانوادهٔ خود فردی مهربان ودلسوز تصور می‌کند.

«**- هل تعرفين متى عاد أمس؟**

- نعم أعرف، لم يعد متأخراً.

- أنت تكذبين، دائماً تكذبين..حين يتعلق الأمر بنبيل.» (همان: ۵۷)

(ترجمه) «آیا می‌دانی که او دیروز کی برگشت؟ –بله می‌دانم، دیر نیامد. –دروغ می‌گویی، هنگامی که موضوع دربارهٔ نبیل است، تو همیشه دروغ می‌گویی.»

---

[۱]- person

«ولكن أختي فتحت الباب قبل أن أنهض و نهرتني: لماذا أثرته يا نبيل؟ أنت على غير مزاج هذا الصباح، لماذا كذبت عليه؟» (همان: ۵۹)

(ترجمه) «اما قبل از ایکه برخیزم، خواهرم در را باز کرد و بر سرم فریاد کشید: نبیل! چرا او (پدر) را عصبانی کردی، امروز صبح حال تو خوب نیست، چرا به او دروغ گفتی.»

راوی به طور مستقیم با توصیف حالات سهیل او را فردی ترسو معرفی می‌کند.**«اكتشفتُ فجأة أن سهيلاً كان خائفاً.»** (همان: ٦٣) (ترجمه) «ناگهان فهمیدم که سهیل ترسیده بود.»

گاهی به طور مستقیم، خود و دوستش را ترسو خطاب می‌کند. **«كان خائفاً، هذا أمر لا شك فيه..خائفاً أكثر مني..»** (همان: ٦٢) (ترجمه) «او حسابی ترسیده بود.. بیشتر از من ترسیده بود.»

راوی به طور غیرمستقیم اعتراف می‌کند که خودش ترسیده است: **«كان صدري يهتز بعنف..»** (همان: ٦٢). (ترجمه) «قلبم به تندی تکان می‌خورد. این توصیفات، افزون بر شخصیت‌ها فضای قصه را نیز به خوبی نمایش می‌دهد.»

نتیجه

۱- با بررسی داستان «ید فی القبر» از نگاه روایت شناسی، غنی بودن داستان و میزان انسجام عناصر آن مشخص می‌شود. نویسنده با استفاده از تمام شگردهای روایت‌پردازی که در نظریهٔ ژنت مطرح‌شده، توانسته است اثری مهیج و مخاطب پسند ارائه دهد.

۲- بررسی نظریهٔ ژنت در این روایت نشان می‌دهد که ساختار آن منسجم است. تا حدود زیادی توالی زمانی در آن رعایت شده است و زمان پریشی قصه به چند مورد محدود می‌شود. ازاین‌رو، زمان روایت ساده است.

۳- نویسنده با بهره‌گیری از شگردهای صحنهٔ نمایشی و توصیف به ایجاد فضایی هماهنگ با موضوع روایتش پرداخته است. او با این شگرد فضای داستانش را جذاب می‌کند و به تقویت تم آن می‌پردازد. کاربرد حذف و خلاصه در روایت کم است امّا تکنیک گفتگو که بیشترین حجم را به خود اختصاص داده است، دغدغه‌ها و درونیات شخصیت‌ها را بیشتر آشکار می‌کند. هر سه نوع بسامد مفرد، مکرر و بازگو در روایت دیده می‌شود. بسامد مکرر بر مضامین موردنظر نویسنده تأکید می‌کند و آن‌ها را پررنگ جلوه می‌دهد.

٤- راوی با حضور حداکثری در روایت و ارائهٔ اطلاعات مناسب و گزینش‌شده سعی بر آن دارد تا فاصله میان داستان و روایتگری را کاهش دهد. شیوهٔ گفتار مستقیم، راوی را برای رسیدن به این هدف یاری می‌دهد.

۵- راوی این روایت، اول‌شخص است و کانون شدگی آن درونی است. راوی برای طبیعی جلوه دادن قصه و تأثیرگذاری بر مخاطب و ایجاد ارتباط با او از این کانون روایی بهره برده است.

٦- در مقولهٔ لحن که در سه سطح زمان روایت کردن، سطوح روایت و شخص مورد بررسی قرار گرفت، این نتایج حاصل شد که زمان روایت از نوع بعدی است. راوی از نوع هم‌داستان و کل روایت برون داستانی است. راوی با

استفاده از شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم به ترسیم فضای قصه و توصیف شخصیت‌ها پرداخته است و آن‌ها را به خوانندگان معرفی می‌کند.

کتابنامه

۱- احمدی، بابک. (۱۳۸۹). **ساختار وتأویل متن.** چاپ دوازدهم. تهران: نشر مرکز.

۲- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان.** چاپ اول. اصفهان: فردا.

۳- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات.**ترجمه: فرزانه طاهری. چاپ دوم.تهران: نشر مرکز.

٤- اشمیتس، توماس. (۱۳۸۹). **درآمدی بر نظریهٔ ادبی جدید و ادبیات کلاسیک.** ترجمه: حسین صبوری و صمد علیون خواجه دیزج. چاپ اول. تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.

۵- ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). **هنر رمان.** چاپ اول،.تهران: نشر آبانگاه.

٦- ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). **پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی.**ترجمه: عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

۷- برتنس. هانس. (۱۳۸٤). **مبانی نظریهٔ ادبی.** ترجمه: محمد رضا ابوالقاسمی. چاپ اول. تهران: نشر ماهی.

۸- تایسن، لیس. (۱۳۸۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر.** ترجمه: مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز.

۹- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). **بوطیقای ساختارگرا.**ترجمه: محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: نشر آگه.

۱۰- تولان، مایکل. (۱۳۹۳). **روایت شناسی، درآمدی بر زبان شناختی-انتقادی.** ترجمه: سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چاپ دوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).

۱۱- حری، ابوالفضل. (۱۳۹۱). **روایت شناسی: راهنمای درک و تحلیل ادبیات داستانی.** چاپ اول. تهران: لقاء النور.

۱۲- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). **روایت داستانی: بوطیقای معاصر.** چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.

۱۳- العید، یمنی. (۲۰۱۰). **تقنیات السرد الروائي فی ضوء المنهج البنیوي.** الطبعة الثالثة. بیروت: دار الفارابي.

۱٤- القصراوي، مها حسن. (۲۰۰٤). **الزمن في الروایة العربیة.** الطبعة الاولی. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.

۱۵- کالر، جاناتان (۱۳۸۵). **نظریة ادبی.** ترجمه: فرزانه طاهری. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.

۱٦- کنفاني، غسان. (۱۹۸۷). **القمیص المسروق و قصص أخری.**الطبعة الثانیة. بیروت: مؤسسة الابحاث العربیة ش. م. م.

۱۷- مارتین، والاس (۱۳۸۹). **نظریه‌های روایت.** تهران: انتشارات هرمس.

۱۸- مرتاض، عبدالملک. (۱۹۹۸). **فی نظریة الروایة، بحث فی تقنیات السرد.** الکویت: عالم المعرفة.

۱۹- مستور، مصطفی. (۱۳۸٤). **مبانی داستان کوتاه.** چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

۲۰- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۸). **عناصر داستان.** چاپ ششم. تهران: سخن.

۲۱- وبستر، راجر. (۱۳۸۰). **درآمدی بر پژوهش نظریة ادبی.** ترجمه: مجتبی ویسی، چاپ اول، تهران: سپیده سحر.

۲۲- یقطین، سعید (۱۹۹۷). **تحلیل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئیر).** الطبعة الثالثة. بیروت: المرکز الثقافي العربي.

۲۳. حری، ابوالفضل. (۱۳۸۵). «دو دیدگاه: زاویه دید در مقابل کانون شدگی»، ادبیات داستانی.شماره ۱۰۵. صص ٦۸-۷۲.

۲٤- دزفولیان، کاظم و فؤاد مولودی. (۱۳۹۰). «روایت شناسی یک داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری بر اساس نظریه‌ی ژنت»، فصلنامة متن پژوهی ادبی، شماره ۵۰، صص ۸۰ -۵۳.

۲۵- قاسمی پور، قدرت. (۱۳۸۷). «زمان و روایت»، فصلنامه نقد ادبی. سال اول، شماره دوم. صص ۱۲۲-۱٤۳.

۲٦- یعقوبی، رؤیا. (۱۳۹۱). «روایت شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان بر اساس نظریه ژنت». پژوهش نامه فرهنگ و ادب، شماره سیزدهم. سال هشتم.صص ۲۸۹-۳۱۱.