شگردهای روایی تأثیرگذار بر آشفتگی پیرنگ در رمانهای پست‌مدرن: بررسی تطبیقی «مملکۀ الغرباء» از الیاس خوری و «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» از محمدرضا صفدری

نوروز پودینه بحری *
دکتر عبدالباسط عرب یوسف آبادی
عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل
دکتر مجتبی بهروزی
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل

چکیده
پیرنگ داستان از عناصری همچون شروع، گسترش، تعلیق، نقطۀ اوج، گره‌گشایی و پایان تشکیل می‌شود. در داستانهای سنتی تأکید بر توالی منطقی این عناصر است؛ این در حالی است که رمان پست‌مدرن با نوعی برهم‌ریختگی عناصر پیرنگ و هنجارشکنی بافت هنری روایت همراه است. رمان‌های پست‌مدرن «مملکۀ الغرباء» از الیاس خوری و «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» از محمدرضا صفدری به دلیل دارابودن پیرنگی آشفته و بافتی نامنظم مشابهت زیادی با یکدیگر دارند. بر این اساس پژوهش حاضر بر آن است تا با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی شگردهای روایی تأثیرگذار بر آشفتگی پیرنگ این دو رمان را بررسی نماید. نتایج نشان می‌دهد شیوۀ پیرنگ‌سازی در دو رمان به گونه‌ای است که ترتیب تقویمی توالی وقایع در آن کنار گذاشته می‌شود و رخدادها پس و پیش روایت می‌شوند و بسیار پیش می‌آید که روایت رخدادهای هر دو داستان بر اساس تداعیهای ذهن آشفتۀ شخصیتهای داستان و با تأکید بر تک‌گوییهای درونی راوی داستان صورت می‌پذیرد. همچنین صداهای متکثّر حاکم بر هر دو

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۲/۱۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۵

* دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل
** نویسند مسئول

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

رمان سبب می‌شود تسلسل منطقی رخدادهای خرده‌روایتها برهم بریزد و پیرنگ داستان از آشفتگی بیشتری برخوردار گردد.

کلیدواژه‌ها: آشفتگی پیرنگ، تداعی آزاد، تک‌گویی درونی، شکست زمان، مملکه الغرباء، من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم.

۱. مقدمه

پیرنگ که ازجمله عناصر سازندهٔ داستان است و حکم ساختمان فکری آن را دارد، به معنای رابطهٔ علّی و معلولی رخدادهای روایت‌شده به ترتیب وقوع و توالی زمانی است. بر این اساس، پیرنگ معمولا با مقدمه‌ای، آغاز و سپس به رخدادهای داستان منتقل می‌شود تا جایی که به اوج می‌رسد و بعد از آن منجر به گره‌گشایی می‌گردد و در نهایت، پایان داستان طرح می‌گردد. از دیگرسو؛ هر داستان حاوی شگردهایی است که پیرنگ، وظیفهٔ سامان‌بخشی آنها را برعهده دارد تا با این کار، حس زیبایی‌شناختی خواننده بیدار گردد و تأثیری دوچندان بر وی داشته باشد. برای این‌که داستان‌نویس از پیرنگی مناسب و درخورِ موضوع داستان بهره ببرد، باید دارای دو موقعیت طرح‌شناسی (حاصل تجربهٔ نویسندگان و منتقدان پیش از وی دربارهٔ پیرنگهای داستانی) و طرح‌ریزی (با استفاده از موقعیت طرح‌شناسی و تأکید بر تفکر منطقی و خلاقیت داستان‌نویس) باشد. در این صورت است که رویدادهای داستان را بر اساس اصل علت و معلول به طرزی منطقی به یکدیگر مرتبط می‌سازد و خواننده می‌تواند انگیزهٔ رفتار شخصیت‌ها را بر مبنای تسلسل رویدادها به روشنی دریابد؛ لذا در این داستان‌ها، تعلیق، کارکرد مهمی در علاقه‌مند کردن خواننده به ادامهٔ خواندن دارد و اوج و فرجام داستان نیز بسیار باورپذیر جلوه می‌یابد.

۱- ۱ بیان مسأله

در ارتباط با پیرنگ در داستانهای پست‌مدرن لازم است مقایسه‌ای میان رویکرد کلی داستان‌نویسان رئالیست، مدرنیست و پست‌مدرنیست صورت پذیرد. رئالیستها تلاش می‌کنند اثری به مخاطب ارائه دهند که انسجام کامل داشته باشد و بازتابی از واقعیت باشد؛ اما مدرنیستها ساختار داستان را تحت‌تأثیر آشفتگیهای روحی و روانی انسان معاصر قرار می‌دهند؛ زیرا به اعتقاد آنها ادبیات باید گزارشی از لایه‌های نامشهود روانی

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

انسان باشد. داستان‌نویسان پست‌مدرن نیز مخالف بازتاب واقعیت در آثارشان هستند و سعی می‌کنند با برهم‌زدن نظم سنتی پیرنگ و بکارگیری شگردهای داستانی ساختارشکن بر جنبهٔ داستانی اثرشان تأکید نمایند و از این طریق، انسجام متن را برهم‌زنند و آن را با تناقض‌گویی و پیچیده‌گویی، آشفته‌تر سازند. تناقض در داستانهای پست‌مدرن باعث آشفتگی در پایان‌بندی داستان (حذف پایان‌بندی و یا تعدد آن) و آشفتگی زمان روایت می‌گردد. همچنین شخصیتهای داستان به‌طور تلویحی از خواننده دعوت به عمل می‌آورند تا در امر روایت مشارکت داشته باشد. این عوامل سبب می‌شود پیرنگ داستانهای پست‌مدرن برخلاف نظم منطقی داستانهای سنتی طرح‌ریزی شود و به دیگر سخن، نوعی بی‌نظمی منظم بر پیرنگ داستان حاکم گردد. نقش خواننده در خوانش داستان بیشتر از پیش، برجسته می‌شود؛ زیرا باید با به کار انداختن قوهٔ منطق و با استعانت از تجربه‌های پیشین و مطالعهٔ داستانهایی با پیرنگ منظم، قطعات این پازل را دوباره در جای خود بنشاند. این نوع پیرنگ معمولا در رمانهایی رخ می‌دهد که در پی ترسیم یک وضعیت پست‌مدرن است. در این وضعیت به طور مرتب آشوب به نظم و نظم به آشوب تبدیل می‌شود؛ بنابراین خواننده به طور مرتب با وضعیتهای پیرنگ آشوب‌زده‌ای مواجه می‌شود که باید به آنها نظم دوباره ببخشد و این روال تا پایان داستان ادامه می‌یابد. پیرنگ آشفته به خودی خود قدرت تجلی ندارد؛ بلکه با کمک شگردهایی همچون تداعی آزاد، تک‌گویی درونی، چندصدایی و شکست زمان -که برخاسته از تفکر داستان‌نویس پست‌مدرن است- خود را نمایان می‌سازد.

الیاس خوری (۱۹٤۸م) و محمدرضا صفدری (۱۳۳۲ش) دو رمان‌نویس معاصر عربی و ایرانی هستند که آثار بسیاری را در عرصهٔ داستان‌نویسی از خود برجای گذاشته‌اند. الیاس خوری رمان «مملکهٔ الغرباء» را با الهام از جریانهای داستان‌نویسی معاصر غرب، بر اساس مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی نگاشت. بارزترین ویژگی این اثر، بی‌نظمی زمانی و نداشتن پیرنگ منسجم و در نتیجه، ناپیوسته‌بودن آن است. محمدرضا صفدری نیز به‌عنوان یک داستان‌پرداز معاصر ایرانی با نوآوری در روایت داستان، رمان «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» را نوشت. در این رمان، خط سیر داستان شکسته می‌شود و میان جهان خیالی و واقعی داستان تداخل ایجاد می‌شود. این تداخل با دخالت شخصیتها در نحوهٔ بازگویی داستان، بر آشفتگی پیرنگ می‌افزاید. وجود چنین

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

مشابهت‌هایی از یک سو و فقدان تحقیقی بنیادین که به بررسی تطبیقی ساختار این دو اثر بپردازد، از دیگرسو، نگارندگان را بر آن داشت تا به بررسی تطبیقی شگردهای روایی تأثیرگذار در آشفتگی پیرنگ دو رمان موردبحث بپردازند.

۱-۲ ضرورت، اهمّیّت و هدف

تحلیل برخی از ابهامات پیچیده و عامدانه‌ای که در ارتباط اجزای پیرنگ داستانهای معاصر با یکدیگر به وجود می‌آید، جزو ضروریات پژوهشهای داستانی محسوب می‌شود. از دیگرسو باتوجه به شباهتهای فراوان میان زبان عربی و فارسی که برخاسته از رابطهٔ دوسویهٔ آنهاست، مطالعه و نقد آثار داستانی این دو زبان در بررسی و تقابل سبکهای داستانی دو ملت تأثیر مستقیم دارد و دریچهٔ دیگری برای نشان‌دادن نقاط اشتراک و افتراق ادبیات آنها ارائه می‌نماید. پژوهش حاضر براساس اهدافی همچون بررسی میزان مهارت و ابتکار داستان‌نویسان پست‌مدرن در طراحی پیرنگ و بازگویی کیفیت و چگونگی طراحی پیرنگ آشفته در رمان معاصر صورت می‌پذیرد و این‌گونه ضرورت انجام پژوهشی مستقل را فراهم می‌سازد.

۱-۳ پرسشهای پژوهش

- با تطبیق دو رمان «مملکه الغرباء» و «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» چه وجه اشتراکی در شیوهٔ پیرنگ‌سازی هر دو یافت می‌شود؟

- مهمنرین شگردهای روایی تأثیرگذار بر ساختار پیرنگ دو رمان موردبحث کدام است؟

۱-٤ پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با پیرنگ آشفته و شگردهای روایی تأثیرگذار بر آن در داستان، آثاری چند یافت شد، از آن‌جمله: مظفری (۱۳۹۳ش) در پایان‌نامهٔ «بررسی و تحلیل انواع پیرنگ غیرخطی در داستانهای کوتاه دفاع مقدس» که به بررسی ۹ مجموعهٔ داستانی دفاع مقدس پرداخت و ابزارهای جایگزین پیرنگ سنتی در این داستانها را به سه دستهٔ مفهومی، بلاغی و بیانی تقسیم نمود و به این نتیجه رسید که در اغلب این داستانها پیرنگ غیرخطی (آشفته) به درستی برگزیده شده و تناسب کاملی با فضای پریشان ذهن شخصیتهای داستان دارد. نهی (۲۰۰۸م) در پایان‌نامهٔ «تقنیات حداثیة فی الروایة الأردنیة:

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

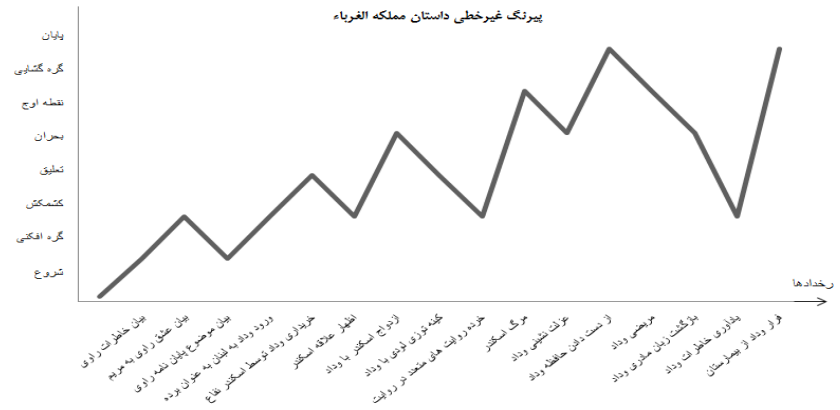
۱۹۹۰-۲۰۰۵» به بررسی شگردهای روایی مدرن پرداخت و در بخشی از پایان‌نامه (صفحه۸۸) به جنبه‌های ازهم‌گسیختگی ساختار روایت اشاره نمود و مهمترین نمود آن را آشفتگی پیرنگ داستان، قهرمان‌گریزی، روان‌پریشی شخصیتها، شکست زمانی، تزلزل شخصیتی و حاشیه‌روی مکان برشمرد. ملیکی (۲۰۱۹م) در مقالهٔ «تفتّت الحبکة وانحلال الحکایة فی روایة أهداب الخشیة، عزفا علی أشوق افتراضیة لمنی بشلم» معتقد است منی بشلم با بهره‌گیری از شگردهای روایی جدید قصد برهم‌زدن تسلسل منطقی پیرنگ داستان اهداب الخشبه را دارد؛ لذا با جابجایی شروع، گره‌افکنی و گره‌گشایی و تأکید بر شکست زمان بر آشفتگی پیرنگ می‌افزاید.

در ارتباط با رمان «مملکة الغرباء» و «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» نیز آثار پژوهشی یافت شد؛ از آن‌جمله: حاجی‌زاده و خازیر (۱۳۹٦ش) در مقالهٔ «تحلیل مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان مملکة الغرباء الیاس خوری» این رمان را از منظر مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی تحلیل کردند و تأکید آنها بیشتر بر تحلیل محتوای داستان و به ویژه مباحث وجودشناسانهٔ آن است. برازجانی (۱۳۹٤ش) در مقالهٔ «رمان پست‌مدرن و گذار از فراروایتها: با نگاهی به رمان من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» معتقد است متن داستان من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم، ترکیبی آشفته، پریشان و گنگ از روایتهای نامفهوم و بی‌معناست که این امر به امکانهای متعددی بدل می‌شود که در لایه‌های متن پنهان است و این امر نقش خواننده را برجسته‌تر می‌نماید.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

همان‌طور که پیرنگ منظم (داستانهای سنتی) دارای ویژگیهایی همچون نظم، تتابع رخدادها، تسلسل منطقی زمان، انسجام، وجود روابط علّی و معلولی میان رخدادها و فقرهٔ مناسب از ابتدا تا پایان است؛ پیرنگ آشفته (داستانهای پست‌مدرن) نیز دارای ویژگیهایی است که شناسنامهٔ هویتی‌اش را نمایان می‌سازند. برای منظم کردن ساختار پیرنگ آشفته، نخست باید ساختار آشفتهٔ آن را به صورت نموداری رسم نمود و پس از آن به دنبال ارتباط منطقی میان اجزای پیرنگ بود. نمودار زیر بیانگر آشفتگی پیرنگ در رمان «مملکة الغرباء» و «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» است:

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]



همان‌طور که در هر دو نمودار مشهود است، خط سیر داستان از شروع تا پایان دارای فراز و فرودهای متعدد و پیاپی است که هدف نخست آن پیچیده‌سازی ساختار روایت و به تبع آن، آشفتگی پیرنگ است. این امر سب می‌شود خواننده بارها و بارها به ابتدای خرده‌روایتها مراجعه نماید و بدنهٔ اصلی رخدادها را با ابتدا و انتهای مفروض هر خرده‌روایت انطباق دهد. باتوجه به دو نمودار فوق و اثبات تشابه هر دو داستان در آشفته‌بودن پیرنگ آنها، اکنون به بررسی و تحلیل شگردهای روایی تأثیرگذار بر آشفتگی پیرنگ دو رمان خواهیم پرداخت.

۱-۲ تداعی آزاد

تداعی فرایندی روانی است که طی آن افکار، واژگان و احساسات فرد به صورت آزاد

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

و فی‌البداهه به یکدیگر ارتباط داده می‌شود. این فرایند از اندیشه‌ای به اندیشهٔ دیگر و با آوردن تصاویر، اشارات، خاطرات و تداعیهای گوناگون صورت می‌گیرد (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰۸). وجود تداعی‌بخشی افکار شخصیتهای داستان به یکباره صورت می‌پذیرد؛ اما بدان معنا نیست که با بی‌منطقی به روایت آید و رشتهٔ ارتباط میان رخدادها را از بین ببرد و باعث گمراهی خواننده شود، بلکه در ورای بی‌نظمی تداعی، نظمی ازپیش تعیین‌شده توسط داستان‌نویس حاکم است.

در رمان «مملکهٔ الغرباء» تفکرات راوی از رهگذر افکار محمود درویش شاعر معاصر عرب، روایت می‌شود. تداعی خاطرات گذشته با زمان حال منظره‌ای خیال‌انگیز را در ذهن خواننده تداعی می‌کند:

> کنتُ أقف أمام خاصرة البحر المیّت. یشبه البحر المیّت خاصرة العالم. هکذا کان سیقول محمود درویش لو جاء معی إلی هنا. سیقول إنّه سیرکض إلی هناک ویعود» (خوری، ۲۰۰۷: ۳٤)؛
>
> **ترجمه:** در کنار بحر المیّت ایستاده بودم. اگر محمود درویش با من اینجا آمده بود، چنین می‌گفت: بحر المیّت شبیه پهلوی جهان است و می‌گفت که سوی آن نقطه خواهد دوید و دوباره بازخواهد گشت.

تفکرات راوی به طور آزادانه و با عدم علیت و یا سیر منطقی در بین رخداد بحر المیت و اندیشهٔ محمود درویش شرح می‌شود. بنابراین با ذکر برخی خاطرات و اطلاعات و احساسات راوی (تشابه بحر المیت به پهلوی جهان)، رشتهٔ حوادث دچار اختلال می‌شود. این امر ساختار داستان را دچار تزلزل می‌سازد و چنین می‌نماید که این ذهن پریشان راوی است که هر آنچه فکر می‌کند آن را تداعی می‌کند؛ لذا رخداد اصلی را رها کرده و به تداعیهای به ظاهر بی‌ارتباط با کلیت رخداد اصلی می‌پردازد. خوری در بخشی از داستان، شخصیتهای روایی‌ای را در تشابه قرار می‌دهد که از بُعد جسمانی هیچ شباهتی به یکدیگر ندارند. او شخصیت علی را همچون شخصیت قاوقچی برابر خویش می‌بیند؛ اما در ادامه شرح می‌دهد که از لحاظ ظاهری با یکدیگر در تضاد هستند و هیچ‌گونه علتی را شرح نمی‌دهد که چرا این دو شخصیت به یک شکل در ذهن راوی تداعی می‌شود: «أراه أمامی کما رأیتُ القاوقجی. القاوقجی کان طویلا ورفیعا، وأمّا علی فکان قصیرا ونحیلا وله لحیهٔ کثّهٔ وحاجبان مقفلان» (همان: ۱۷). در این مثال، نویسنده علیّت مناسبی را برای تشابه بین دو شخصیت ذکر نمی‌کند، این در حالی است

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

که حادثهٔ مرگشان را نیز شرح نداده است. از این‌رو خواننده بدون برقراری علت و معلول در روابط بین رخدادها و شخصیتهای روایی به ابهام برمی‌خورد و دچار تفکر می‌شود. او با خوانش بخشهای مختلف داستان به دنبال کشف علت این تشابه می‌گردد. خواننده در میان خرده‌روایتهای متعدد و تداعیهای پیاپی در دام روایت گرفتار می‌شود و دچار تشکیک می‌شود که آیا جایی را از دست داده یا خیر؟ جذابیتی که این سبک داستان‌نویسی برای خواننده دارد، این است که او را به چالش فرامی‌خواند و دائما ذهن او را درگیر داستان نگاه می‌دارد.

در بخشی دیگر از رمان، راوی به هنگام روایت داستان سامیه و شرح دلایل نام‌گذاری به این نام، احساساتی را تداعی می‌کند که به طور ناگهانی به ذهنش می‌رسد. این تداعی رشتهٔ کلام را از او زدوده و به نقطهٔ فراموشی می‌کشاند؛ طوری که کلامش نسبت به نام سامیه ناتمام می‌ماند و عنصر تعلیق را به وجود می‌آورد:

> کنتُ أعلم أنّ علیّا یحبّ امراۀ اسمها سامیۀ، وهذا بالطبع لیس اسمها الحقیقیّ، ولکنی أغیّر أسماء النّساء حین أراهن فی الحبّ، لأنّنی أعتقد أنّ الحبّ یغیّر کلّ شیء فی المرأۀ، حتّی اسمها (همان: ۱۲۲-۱۲۳)؛
>
> **ترجمه:** می‌دانستم که علی زنی را به نام سامیه دوست داشت؛ البته این اسم حقیقی‌اش نیست، چون من اسم زنانی را که رابطه‌ای عاشقانه داشته‌اند، تغییر می‌دهم و معتقدم که عشق همه چیز را در زن تغییر می‌دهد، حتی اسمش را.

راوی در این بخش به هنگامی که داستان عشق میان علی و سامیه را روایت می‌کند، این موضوع را به کلی رها کرده و دیدگاه شخصی خود را دربارهٔ ماهیت زنان بیان می‌کند. این دیدگاه به یک‌باره به ذهن راوی خطور کرده و چنین گمان می‌رود که هیچ گونه دخالتی از جانب نویسنده صورت نمی‌پذیرد؛ بلکه این تداعی ذهنیات راوی است که مفاهیم به ظاهر بی‌ارتباط را به همدیگر مرتبط می‌سازد.

راوی در بخشی دیگر از رمان، در توصیف خود و شرایط باورپذیری‌اش، نقبی به گذشته می‌زند. تداعیهای وی با روندی بدون توضیح و به طور اتفاقی گزارش می‌شود و خصوصیات ذهنی و روانی او را بازگو می‌کند. او دربارهٔ چگونگی نجات‌یافتن خیالی از دریای مواج و غرق‌شدن واقعی در موجهای خروشان، داستان شکستهای گذشته‌اش را به خاطر می‌آورد و میان این چند رخدادِ به ظاهر بی‌ارتباط پیوند برقرار می‌نماید:

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

الوقت طویل. هکذا شعرتُ عندما غرقت فی البحر، کان الوقت طویلا. فأنا کنت أعرف أننی لن أصیر بطلا. مرّة واحدة حاولت البطولة وفشلت. خرجتُ من مرکب الصّید، کان ذلک فی البحر عین المریسة وکنّا نصطاد السّمک. خرجت ومشیت علی وجه البحر. قلت لهم إننی سأمشی علی وجه الماء ومشیت. کلّهم قالوا إنّهم رأونی أمشی، و أمّا أنا فغرقت. ثمّ صدّقت ما قاله الآخرون. هذه هی البطولة، أن تصدّق ما قاله الآخرون لک» (همان: ۱۹)؛

ترجمه: وقتی در دریا غرق شدم، حس کردم زمان طولانی است. من می‌دانستم که قهرمان نمی‌شوم. یکبار سعی کرده بودم قهرمان شوم؛ اما شکست خوردم. از کشتی ماهی‌گیری بیرون پریدم، در آبهای عین المریسه بود و ما داشتیم ماهی‌گیری می‌کردیم. بیرون پریدم روی سطح آب راه رفتم. به آنها گفته بودم روی سطح آب راه خواهم رفت و راه رفتم. همهٔ آنها مرا در حال راه رفتن روی آب دیده بودند. این‌طوری می‌گفتند، اما من غرق شدم. بعد گفته‌های آنها را باور کردم. قهرمانی یعنی همین، یعنی چیزی را که دیگران می‌گویند باور کنی.

دربارهٔ تحلیل تداعی آزاد فوق باید گفت اساسی‌ترین دغدغه و درگیریهای فکری راوی (غرق‌شدن در دریا، شکستهای گذشته، خاطرات ماهی‌گیری، ماجرای پطرس و مسیح، راه‌رفتن روی آب) در قالب تداعی به نمایش گذاشته شده‌است. در بسیاری از این بخشها افکار، خاطرات و احساسات راوی از طریق سیلان نامنظم ذهن به خواننده القا می‌شود؛ لذا احساسات مخفی و مافی‌الضمیر وی که در پستوی ناخودآگاهش پنهان شده است بیرون می‌ریزد و به خواننده این امکان را می‌دهد تا همراه جریان تفکر شخصیت راوی به گردش در افکار و خاطراتش بپردازد و به ژرفنرین زوایای تجربه‌های ذهنی او دست یابد.

یکی از ویژگیهای برجستهٔ رمان پست‌مدرن این است که راوی در طول داستان پس از فروپاشی رابطه‌اش با کسی دچار افسردگی مفرط می‌شود و چون مراودهٔ اجتماعی گسترده‌ای ندارد غالبا در حال فکرکردن به روند رویدادهایی است که به وضعیت کنونی او منتهی شده‌اند (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۱). برخی از شخصیتهای «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» همچنین خصلتی دارند. صفدری برای پردازش آنها به عالم رؤیاها، کابوسها و تداعیهای وی نفوذ می‌نماید. در خرده‌روایت گل‌افروز و گودرز این کارکرد تداعی آزاد مشهود است. راوی از گل‌افروز می‌خواهد چشمانش را ببیند و در اتاق گلی

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

که تازه ساخته بود دراز بکشد و خواب ببیند. رؤیایی شیرین و دلکش که تاکنون تجربه‌اش نکرده است. خود را در کنار گودرز تصور کند که با او عشق‌بازی می‌کند و دلش غنجه می‌رود و مدام این تصورات را تکرار می‌کند:

> مرد را اول بار می‌دید، چوب جادویی را از دست گل‌افروز می‌گرفت. لب می‌نهاد به پستانک آن. نارنج دلش می‌کشید به جای او برود توی چوب نه کم از روزهایی که مرد ایستاده بر چوب‌بست به هنگام نازک‌کاری ساختمان ماله‌کشان نرم و سخت، دلش می‌کشید همراه دست او و ماله برود در خنکای گچ... بلند شد رو به ماه ایستاد، برویم پشت بام راه برویم، بر پشت بام دست به شانهٔ هم راه رفتند، می‌رفتند و می‌آمدند. نارنج خود را رساند به پنجدری در جای آن چشم برگ بیدی نشست اندکی خمیده بر آتش دانست برگ بید را هنوز به خوبی نگاه نکرده‌است (صفدری، ۱۳۸۲: ۳۹۸-۳۹۷).

تک‌گویی درونی فوق از روح زخمی و شکست‌خوردهٔ گل‌افروز حکایت دارد که در گذشته‌ها قصد ترمیم و بازیابی آن را داشت و چون تحقق این امر از او دریغ شده بود، به عالم رؤیا و کابوس سیر می‌کند و هر آنچه را که برایش به عنوان محدودیت تلقی می‌شد، در ذهن مشوش و پریشانش به تصویر می‌کشد و آن را با زمزمه‌هایی ملتمسانه تداعی می‌کند.

با خوانش مقطع‌های مختلف از رمان «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» چنین گمان می‌رود که صفدری در هیأت روانکاو، شخصیتهای داستان را در مقابلش قرار می‌دهد و از آنها می‌خواهد با صدای بلند خیال‌پردازی کنند و هر فکر یا عقیده‌ای را دقیقاً همان‌گونه که روی می‌دهد، صرف‌نظر از اینکه چقدر پیش پاافتاده، خجالت‌آور یا عذاب‌آور باشد، فی‌البداهه ابراز نمایند. در مقطع زیر که برگرفته از خرده‌روایت فریال است، افکار و حدس و گمانهایی از واقعهٔ بالاکشیدن آب از چاه به طور ناخودآگاه ذهن راوی را فرا گرفته و او آنها را تداعی می‌کند: «با خود می‌گوید اگر برود از چاه آب بکشد فریال با صدای ریزش آب در کوزه سر چاه یا اگر بیاید سر چاه دویدن آب را در جوی کوچک ببیند که به بَهلاب می‌رسد شاید جان تازه‌ای بگیرد» (همان، ۷۲). در خرده‌روایت فرخنده نیز راوی افکار و عقاید فرخنده را آزادانه از زبان خودش تداعی می‌کند. فرخنده علت نارسایی فرزندش را به خاطر حرف و حدیثهایی می‌دانست که از زمان آبستن‌شدنش آغاز شده بود؛ بنابراین اطرافیانش او را بدشگون می‌پنداشتند:

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

«فرخنده گفت از همان روز اول که شکمم سنگین میان دست و پایم بود نشانهٔ خوبی نمی‌دیدم، همان روزهایی که بچه توی شکمش می‌جنبید بزشان زایید و درجا مرد، کهرهٔ دو روزه شیر نمی‌خورد» (همان: ۲۵٦). در این مکاشفهٔ روانی، خواننده خود را به فضایی می‌برد که در آن، به طور مستقیم با لایهٔ پیش‌گفتار ذهنِ راوی سروکار دارد و با شکافتن این تجربه‌های ذهنی، تماسی نزدیک با دنیای درون او ایجاد می‌شود.

۲-۲ تک‌گویی درونی

تک‌گویی شگردی است که جهت ارایهٔ محتویات ذهنی شخصیت داستان در سطوح مختلف هشیاری و خودآگاهی استفاده می‌شود (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۹۱). تک‌گویی درونی به شیوه‌ای از روایت گفته می‌شود که بدون هدف و بدون مخاطب سطوح پیشاگفتاری ذهن شخصیت داستان به تصویر کشیده می‌شود. خواننده از طریق تداعیهای آزاد شخصیت داستان در جریان افکار، احساسات و واکنشهای وی قرار می‌گیرد و در فضای اندیشگانی او معلق می‌ماند (Prince, 2003: 126). در داستانهای پست‌مدرن با استفاده از زاویهٔ اول شخص به جای سوم شخص، امور مختلف بدون قطعیت به تصویر کشیده می‌شود و ابهام و پیچیدگی بر کلیت داستان سایه می‌افکند؛ زیرا راوی اول شخص، خود رخدادها را از نزدیک لمس می‌کند و ازجمله شخصیتهای داستان است که رخدادها برای او اتفاق می‌افتد؛ لذا با تک‌گوییهای مداوم در امر روایت‌گری دخیل است (خلیل، ۲۰۱۰: ۷۹). خواننده در چنین داستانهایی به کلی نویسنده را به فراموشی می‌سپارد و راوی در نبود نویسنده، رابطهٔ مستقیمی با خواننده برقرار می‌کند.

از ویژگیهای بارز رمان «مملکهٔ الغرباء» و «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» استفاده از تک‌گویی درونی است. نویسندگان هر دو اثر، با استفاده از شگرد تک‌گویی درونی در تشخص‌بخشی به شخصیتها هیچ دخالتی نمی‌کنند و موضعی بی‌طرفانه نسبت به آنها دارند، به گونه‌ای که شخصیتهای داستان، خود روایت‌گر داستان‌اند و چیزی از بیرون بدانها تحمیل نمی‌شود. هر دو اثر از جانب شخصیت سخن می‌گوید نه از جانب نویسنده و به جای ارائهٔ اندیشه‌ها به ارائهٔ احساسات شخصیت می‌پردازد. در مثالهای زیر الیاس خوری به گونه‌ای از این تکنیک بهره می‌گیرد که وقتی خواننده این رمان را مطالعه می‌کند خود را درون ذهن شخصیتی که با خود سخن می‌گوید قرار می‌دهد و چنان در اندیشهٔ آن شخصیت حضور می‌یابد که گویی اندیشهٔ خودش است:

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

فلأحدّثْ. أنا أتكلم عن امرأة واحدة اسمها مريم. هذه المرأة هی التی أخذتنی إلی خطوط التماس فی بیروت، حیث شاهدتُ کلّ ذلک الخراب الذی صنعناه (خوری: ١٤). ماذا أکتبُ؟ لستُ أدری. أشعر بالکلام یتخلّل ویتفککک. نحنُ أمام البحر المیّت (همان:٣٧). ذهبتُ إلی دوما. لم أکن قد زرتُ هذه القریة من قبلُ. ذهبتُ إلیها فی أعالی البترون، لأجدها وکأنها تنزلق إلی الوادی (همان: ٦٩). عندما روی لی کنتُ فی المستشفی، وکنتُ أبحث عنه. لا، لم أکن أبحث عنه، کنتُ أبحث عن الحکایة وعن أبطالها. کیف أصفُه؟ حکی واستمعتُ إلیه وکأنّنی فی منام. لستُ أدری لماذا بدا صوتُه هکذا، کأنّه لم یکن، مثل الأصوات فی المَنام (همان:١٠٥).

در تک‌گوییهای درونی فوق، ذهن راوی در حال فکرکردن به تجربه‌ها و رخدادهای خود است (ضمیر مستتر أنا و ضمیر بارز تُ)؛ در نتیجه به شکل مَن حضور و وجودش را اعلام می‌کند. راوی به شیوهٔ درون‌نگرانه از خود و با خود سخن می‌گوید و اندرون خود را بیرون می‌ریزد و از تیره‌ترین بخش پنهانیِ آگاهی خود پرده برمی‌دارد. «غرض از طرح چنین تک‌گوییهایی، آشنایی مستقیم خواننده با درون شخصیت است و چون گفت‌وگویی است که هنوز بر زبان نیامده بنابراین مخاطب معهود نیز ندارد» (ایدل، ١٣٦٧: ٧٢). با خواندن تک‌گوییهای متعدد «مملکة الغرباء» می‌توان سفری به دنیای تیره و تار و محزون انسان مدرن که وجه اشتراکی مابین خود و دیگران نمی‌یابد را طی کرد.

صفدری نیز با استفاده از تک‌گویی درونی افکار شخصیتهای داستانش را بی‌آنکه محدود به نظم و ترتیب خاصی باشد عرضه می‌نماید. به تک‌گویی درونی زیر از خرده‌روایت گل‌افروز بنگرید که توسط منِ راوی روایت می‌شود:

فردا رفتم توی پنجدری گل‌افروزی تَوی درگاهی راهرور به اندازهٔ بلندی زنی، همان روز فهمیدم که گل‌افروز از من کوتاه‌تر است، ناچار شدم از راهی که او باز کرده بود میان پرده‌های تار بروم توی راهرو و پستو. از این درهای ساج و چوب آبنوس چه بگویم، همان کاری کرد با من که استاد غنی‌آبادی یک روز گفت: از زبانش دررفت پدر همین استاد غنی‌آبادی خودمان که ناگهانی از این‌جا رفت، راست می‌گفت خوب که ایستادم جلو درها و یخدان آبنوس دلم کشید بروم یک جای دوری که از خودش دورتر نباشد، از دلم گذشت به آن‌جا که رسیدم باز هم بروم یک جایی پشت همهٔ دریاها (صفدری: ١٤٨–١٤٩).

در این تک‌گویی، من در مقام راوی، ذهنیت پیشاکلامی و حتی از پیش‌اندیشیدهٔ شخصیت را که هنوز انسجام و پیوستگی منطقی پیدا نکرده منعکس کرده‌است. این

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

افکار و برداشت‌های بدون ویرایش راوی نشان از روح مستأصل و آشفتهٔ او دارد که با توهمی عمیق دست و پنجه نرم می‌کند. تک‌گویی راوی در این بخش مصداق سخنان بی‌پرده و مستقیمی است که دقیقاً همان‌گونه که به ذهن شخصیت خطور کرده، روایت می‌شود (یوسف، ۱۹٦٦: ۷۵).

خرده‌روایتهای «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» از زاویهٔ دید اول شخص روایی روایت می‌شود. به طوری که نویسنده تفکرات پیچیده و درهم‌اش را در ورای راوی درونی به صورت تک‌گویی قرار داده و خود را از این لحاظ مبرا می‌سازد؛ زیرا خاصیت داستانهای پست‌مدرن این است که با کمک تک‌گویی درونی پیرنگ داستان را رو به جلو هدایت می‌کند. بخش زیر از خرده‌روایت زارپولات بیانگر این کارکرد تک‌گویی درونی است:

> می‌دانی سر راهش چه دیده بود؟ جامهٔ زنش گل‌افروز را می‌بیند که کیسه شده پر از ملخ به شانهٔ پیرمردی ریگستانی است. شاتو گفت: راستش من هم تا دیدم گفتم آخ گل‌افروز خودش را تو چاه انداخته. زارپولات کیسه را از شانهٔ پیرمرد پایین آورد به جای آن دو تا گونی به او داد، کمک کردم با پیرمرد ملخها را ریختیم تو گونی، زارپولات می‌گفت مگر می‌شود لخت به جایی رفته باشد (صفدری: ۸۱).

صفدری همچون دیگر داستان‌نویسان پست‌مدرن، صرفا به عنوان مفسّر یا راهنما در این بخش از داستان دخالت می‌کند و بستر را برای ذهن شخصیت فراهم می‌کند و سپس روایت را به ذهن شخصیت می‌سپرد و از صحنه خارج می‌شود (محمودی و صادقی، ۱۳۸۸: ۱۳۹). نویسنده از این طریق اطلاعات مورد نیاز را به خواننده می‌دهد و صحنه‌پردازی می‌کند. هرچند در بخشهایی از خرده‌روایت فوق، حضور سوم شخص از طریق افعال «می‌بیند، می‌گفت، رفته باشد» مشهود است؛ اما این سوم شخصِ راوی همان منِ راوی است که داستان را از زاویهٔ او روایت می‌کند. به همین دلیل است که در این نوع تک‌گویی درونی جابجایی زاویهٔدید باعث پیچیدگی پیرنگ و گاه بدفهمی آن می‌شود.

در بخشی دیگر از داستان، راوی در حال روایت منظرهٔ نخل با خانهٔ فریال سخن می‌گوید. او بر اساس قوهٔ سیال ذهن، ناخودآگاه از نوع باور خویش سخن می‌گوید و کلام روایت را به سوی تک‌گویی درونی سوق می‌دهد: «در پسینگاه آن روز رویش به در خانه فریال است، من به جای اتاق می‌گویم خانه چون قافش هشت می‌شود می‌افتد روی سینه‌ام خفه‌ام می‌کند» (صفدری: ۷۲). صفدری با استفاده از این شگرد به راوی

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

اجازه می‌دهد با خود سخن بگوید و احساساتش را بروز دهد و با چاردیواری (اتاق) هم‌صدا شود. پس از آن مجدداً زاویهٔدید را به سوم‌شخص تغییر می‌دهد. درهم‌آمیختگی زاویهٔدید سوم‌شخص و اول‌شخص سبب می‌گردد تا نویسنده مستقیماً وارد جریان گفت‌وگو نشود و شخصیت داستان بتواند ذهنیات خود را برای مخاطب ملموس‌تر بازگو کند. این چرخش زاویهٔ دید دال بر آشفتگی پیرنگ است و از ویژگیهای رمان پست‌مدرن به شمار می‌آید که به تحرک، چندصدایی و پویایی اثر کمک می‌کند؛ زیرا «تغییرات به‌جا و به‌موقعِ زاویهٔ دید می‌تواند یک داستان را غنی و پرمایه ساخته و به آن عمق ببخشد» (بارگاس، ۱۳۸۲: ۸۳).

۳-۲ چندصدایی

چندصدایی یکی از شگردهای رمانهای پست‌مدرن است که به موجب آن، صداهای متعدد رقیب، موضع‌گیریهای ایدئولوژیکی متنوعی را به نمایش می‌گذراند و می‌تواند به طور مساوی و فارغ از داوری یا محدودیتهای نویسنده، در گفتگو درگیر شوند (مکاریک، ۱۳۸٤: ۱۰۱). داستان‌نویس با کمک این شگرد قصد دارد افکار و عقاید شخصیتهای داستان را به صورت مستقیم و بدون پنهان‌سازی نقل نماید. در ارتباط با هدف استفاده از این شگرد باید گفت اندیشهٔ هر شخصیت داستانی زمانی بارور می‌شود که نوعی ارتباط با دیگر هم‌نوعانش برقرار نماید؛ زیرا افق دید فرد با شنیدن صدای دیگران گسترده‌تر و بازتر می‌شود. در داستانهایی که برپایهٔ چندصدایی شخصیتها خلق می‌شود، خواننده با مجموعه‌ای از سخنان شخصیتهای مختلف مواجه می‌شود و در میان این سخنان که بیانگر لایه‌های مختلف اجتماع است، با زاویه‌های دیدی چندگانه روبرو می‌شود که منجر به درک عمیق‌تر او از متن می‌گردد (نوده و انوشیروانی، ۱۳۹۱: ۵). رمان «مملکهٔ الغرباء» و «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» نمونهٔ خوبی از رمانهایی است که فضایی برای ارائهٔ اندیشه‌ها و صداهای متعدد فراهم نموده‌است. شخصیتهای هر دو داستان خواننده را به گفت‌وگو و هم‌صدایی با افکار و اندیشه‌های خود فرامی‌خوانند و از این طریق دریچه‌های جدیدی را از جهان‌بینی مبتنی بر گفت‌وگو بر ذهن مخاطب می‌گشایند.

در رمان «مملکهٔ الغرباء» شخصیت و راوی همیشه حاضرند و در ارائهٔ دیدگاه‌های مختلف نقش‌آفرین هستند. هریک از آنها به دلیل ایدئولوژی معینی که دارند، نمایندهٔ

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

صدایی متمایز هستند. به عنوان مثال خرده‌روایت جرجی راهب از منظر افراد مختلف گزارش می‌شود و این امر نشان می‌هد که صداهای متعدد داستان چقدر می‌توانند درکهای متفاوتی از حقایق یکسان خرده‌روایت جرجی راهب داشته باشند:

هل كان إميل آزاييف سيفهم مأساة وداد فی أيامها الأخيرة، أم سيصرّ علی تغيير حكاية جرجی الرّاهب بوصفها حكاية معادية للسّاميّة؟ سمعت الحكاية للمرّة الأولی من امرأة كهلة تسكن مخيّم (الميّة وميّة)، قرب صيدا. أخبرتها الحكاية كما سمعتها معتقدا أنها حكاية شعبيّة (خوری: ٦٣)؛

ترجمه: آیا امیل آزاییف تراژدی زندگی وداد را در این آخرین روزهای زندگی‌اش حس می‌کند یا هنوز بر تغییر حکایت جورجی راهب، به عنوان حکایتی سامی‌ستیز اصرار دارد؟ اولین بار این حکایت را از پیرزنی ساکن اردوگاه المیّة و میّة حوالی صیدا شنیدم. حکایتم را همان‌طور که شنیده بودم برایش بازگو کردم و اعتقاد داشتم حکایتی عامیانه است.

خوری در این بند به بیان برداشتهای متفاوت دربارهٔ جرجی راهب می‌پردازد. یک‌بار حکایت او را از پیرزنی ساکن اردوگاه «المیّة» شنیده بود و آن را روایت می‌کند و بار دیگر از طریق شمارهٔ ۱۷ مجله‌ای حکایت او را این‌گونه بیان می‌کند:

كتبت الصحيفة فی عدد ١٧ أيار ١٩٤٦م أنه عثر علی جثة الرّاهب قرب (باب العمود) فی القدس، وهی مصابة بعشر طلقات رصاص. إذن، فما روته لی المرأة الفلسطينية لم يكن حكاية شعبيّة، كان حادثة حقيقيّة. هنا يطرح السؤال: ما الفرق؟ كيف أتعامل مع حكاية الرّاهب اللبنانی؟ هل أعيد تنظيم روايةَ المرأة الفلسطينيّة بحسب اقتراح (فلاديمير بروب) بشأن الحكايات الشعبيّة، أم أبحث عن الحقيقة» (همان: ٦٤)؛

ترجمه: در شمارهٔ ۱۷ مجله ماه مه (ایّار) ۱۹٤٦م، نوشته بود که جسد راهب در حالی که ده گلوله به بدنش خورده بوده، در قدس، نزدیک باب‌العمود، پیدا شده است. آنچه پیرزن فلسطینی برای من روایت کرده بود، حکایتی عامیانه نبود؛ بلکه حادثه‌ای واقعی بود. اینجا این سؤال پیش می‌آید که چه تفاوتی می‌کند که من با موضوع داستان راهب لبنانی چطور روبه‌رو شوم؟ آیا داستان پیرزن فلسطینی را برحسب انگاره‌های ولادیمیر پراپ باید به عنوان داستان عامیانه بپذیرم یا به دنبال حقیقت موضوع باشم).

در این بند راوی نحوهٔ قتل جرجی راهب را آن‌گونه که در مجله آمده است به تصویر

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

می‌کشد. سپس در آخر این دو حکایت، با ذکر سؤالاتی، تردید نسبت به داستان جرجی را افزایش می‌دهد و همهٔ حکایت را با تردید درمی‌آمیزد:

هل قتل من أجل هذه الجملة المکتوبة علی صلیبه؟ ومن یکون القاتل؟ لا أحد یدری. هل هم الصهاینة, أم هم جماعة الحاج أمین, أم هی أخویة القبر المقدّس التی أصبحت سمعتها مهددة بسبب أفعال الراهب الجنونیة؟» (همان: ٦٨-٦٩)؛

ترجمه: آیا به خاطر همین جمله که روی صلیبش نوشت، کشته شد؟ قاتل چه کسی بود؟ کسی نمی‌داند. آیا صهیونیستها بودند یا دار و دستهٔ حاج امین؟ یا گروه برادران قبر مقدس که آوازهٔ تهدیدهایشان به خاطر اعمال جنون‌آمیز کاهن، زبانزد همه بود؟.

خوری در ادامهٔ خرده‌روایت دوباره حکایت جرجی راهب را زیر سؤال می‌برد و موجب می‌شود تا خواننده نتواند حقیقت را دریابد و نسبت به حکایت جورجی اطمینان حاصل کند:

کنت أبحث عن الراهب وعن حکایته. هل صحیح أنّه خرج من دوما وقاد عصابة فی الجلیل، أم أنّ الحکایة لیست سوی حکایة روتها لی امرأة فی مخیّم المیّة ومیة قرب صیدا؟ هل أبحث فعلا عن جذور الحکایة الشعبیة، أم أنّنی أرید إقناع صدیقی إمیل آزاییف أنّ الراهب لم یکن لا سامیا (همان: ٧٠)؛

ترجمه: دنبال راهب و حکایتش بودم و اینکه آیا او واقعا از دوما بیرون رفته تا سرکردگی گروهکی را در الجلیل به عهده بگیرد یا این فقط حکایت ساختهٔ آن پیرزن اردوگاه المیّة و میّة نزدیک صیدا بوده است؟ آیا من واقعا دنبال منشأ آن حکایت عامیانه هستم، یا اینکه می‌خواهم دوستم، امیل آزاییف را قانع کنم که آن راهب، سامی‌ستیز نبود.

خرده‌روایتهای «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» نیز به گونه‌ای ماهرانه درون هم می‌لغزند و آهسته‌آهسته از هم وامی‌شوند و باز درهم فرومی‌روند. روایت از دانای کل به منِ راوی بدل می‌شود و از منِ راوی به راوی سوم شخص و باز از سوم شخص به دانایِ کل. اما فراتر از آن، حضورِ صداهای متکثر در داستان است. مثلا این جمله از طرف یکی از کارگرها نقل می‌شود که در میان آن گفته‌های آتو هم می‌آید:

بدگمانی استاد غنی‌آبادی به استاد ریگستانی بی‌جا نبود چون آتو به یادش آورد روزی را که استاد ریگستانی با ریختن گچ برروی زمین شالودهٔ ساختمان را نشان می‌داد، که شما آمدید یادم هست کیسه‌ای از شانه‌هایت آویزان بود دم هشتی

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

ایستاده بودی،آنها دیدند که جوانی کیسه به دوش ایستاده دو دل است که نزدیک برود، مانده بود که گودرز بفرمایی بگوید، و چون گودرز سر برنگرداند رو به هشتی، او نزدیک شد سنگی از جوی آب برداشت ... (صفدری: ۱۳٤).

رمان «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» از زبان ده‌ها راوی گفته می‌شود که تعدد آنها موجب شکل‌گیری تعدد زبانها و لحنها نیز می‌گردد. بخشهای زیر از خرده‌روایت شاتو و فریال نشان می‌دهد که تکثر صداها چگونه بر آشفتگی پیرنگ داستان تأثیرگذار است:

نیمه‌شب شاتو از صدای گُرگُر آتش بیدار می‌شود می‌بیند که فریال کنده‌ای دیگر به چاله انداخته است و آتش را به هم می‌زند می‌گوید: خواب بودم پیاله از دستم ول شد تو آتش. شاتو می‌گوید: مگر پیداش کردی؟ فریال می‌گوید: از اول توی دستم بود، توی همین دستم. شاتو می‌گوید: اول پیاله کجا بود که برداشتیش؟ فریال می‌گوید: همیشه توی دستم بود، هیچ جا نمی‌گذاشتمش.. کندهٔ شکافتهٔ سرخ‌شده را که برایش سنگین است بلند کرده‌است تا سینه ایستاده از شاتو می‌خواهد که توی چاله را بگردد و پیاله را از زیر خورنگهای آتش درآورد (همان:۷۵).

در خرده‌روایت خالکوب و استاد و نوذر نیز صداهای متعدد در امر روایت سلطه‌گری می‌کند و نویسنده را از فضای روایت بیرون می‌کند:

خالکوب از خاموشی استاد به ستوه آمد گفت: بچه، تو امروز یک مردی ندیدی تو کوچهٔ کوزه‌گرها؟ نوذر گفت: همین یک ساعت پیش تو کوچه بود. خالکوب گفت: ندیدی کجا رفت؟ نوذر گفت: نه. پارسال آمد خانه‌مان را گلبانی کرد. خالکوب گفت: از رودان پای پیاده آمدم دنبالش، تو کوچهٔ کوزه‌گرها گمش کردم، دیدم که آمد تو این سرا. استاد گفت: این تو این سرای ما. خالکوب گفت: رو چوبدستش مار و آهو بود. نوذر گفت: نیدم که تو دستش چیزی باشد (همان:٦٦).

در مثالهای فوق آمیختگی روایتها چنان است که گاه نمی‌توان گوینده‌اش را بازشناخت. روایتها دهان به دهان می‌شوند، می‌چرخند، درهم می‌آمیزند، یکدیگر را قطع می‌کنند و در نهایت هم ناتمام می‌مانند. به همین دلیل گاه مرز میان صداهای راویها بسیار کمرنگ و حتی محو می‌شود. جمله‌ها بلا انقطاع و بی‌فاصله پشت سر هم می‌آیند. این رویه گاهی چنان پیش می‌رود که خواننده، راوی را نه یک شخص، بلکه در آن واحد دو نفر می‌انگارد.

خنده خنده دوستانش را پیش خواند و گفت: بیایید، بیایید نزدیکتر بنشینید.

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

می‌خواست در گوش آنها چیزی بگوید اما با صدای بلند گفت که او تا چهل روز دیگر زنده نیست. صدای خنده و شادی‌اش خانه را پر کرد: این هم یک بازی دیگر: در کوچهٔ کهنه‌فروشها زنی مچ دست او را می‌گیرد و ول نمی‌کند، می‌گوید: از امروز تا چهل روز توی خانه‌ام برای تو بست می‌نشینم. برای این کار النگوهای میدا را می‌خواهد تا برایش کاری کند که آن پیشامد بد بادش هم به او نگیرد... جاندار گفت که در خاکستان هم پا به پا کرد که برگردد اما با دیدن پشته‌ای خاک، که شاتو می‌گفت فریال همان‌جا خوابیده است، ایستاد؛ همان زنی که مرد خالکوب نیمرخ او را روی بازوهای جاندار درآورده بود (همان:٦١).

متن «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» از نقل قولهایی تشکیل شده‌است که پی‌درپی در درون هم قرار می‌گیرند و شخصیتهایی آنها را نقل می‌کند که پیوسته در حال روایت خرده‌روایتهای مربوط به دیگر شخصیتها هستند. نقل‌قولهایی که در این داستان ارائه می‌شود نشانگر صداهای متکثّر معنایی موجود در آن است که گاها ارتباطاتی با متن پیشین خود برقرار می‌کند. بخش زیر بیانگر فراهم‌آمدن فضایی است که در آن شخصیت بُتُل و نارنج مقهور اهداف و تمایلات اعتقادی محمدرضا صفدری نمی‌شوند و می‌توانند با تعامل با یکدیگر صدایشان را به مخاطب عرضه نمایند و از این طریق هویتی مستقل برای دیدگاه خویش ارائه کنند:

بُتُل گفت خوب نیست اگر کلک بزنم دیگر کسی باهام بازی نمی‌کند... نارنج گفت آنها یادشان رفته که تو این‌جا ایستاده‌ای. بُتُل به حلب کوبید، مگر می‌شود که یادشان رفته باشد پس این حلب برای چیست هرجا باشد صداش را که بشنود وامی‌گردند، نارنج گفت پس برو دنبالشان بگرد. بُتُل گفت هنوز صدام نکرده‌اند. نارنج گفت تا کی می‌خواهی این‌جا بایستی، برو خانه‌تان. بُتُل گفت هر جای باغ که رفته باشند می‌روم پیداشان می‌کنم. نارنج گفت نمی‌بینی باد سرخ می‌آید؟ بُتُل گفت باد سیاه هم اگر بیاید من تکان نمی‌خورم از جایم... نارنج داد کشید، زنبلیم کو!... رو سرت بود تو گندم‌زار، صدای بُتُل بود. حلب آویزان روی شکمش. گفت می‌دانم رو سرم بود اما گمش کردم (همان:٣٥٤).

٤-٢ شکست زمان

زمان عاملی اساسی و زیربنایی در شکل‌گیری پیرنگ است. تداوم زمانی، ارتباطی تنگاتنگ با توالی رخدادها دارد؛ زیرا زمان، رویدادهای مختلف را به صورت زنجیره‌ای

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

به یکدیگر ارتباط می‌دهد و آنها را به یک داستان تبدیل می‌کند. در پیرنگ خطی، زمان رویدادها معمولاً در نخستین بخش از اجزاء سه‌گانهٔ پیرنگ مشخص می‌شود، به این ترتیب که یا راوی داستان، زمان را صراحتاً قید می‌کند و یا با توصیفی که از مکان داده می‌شود خود به خود زمان هم بر خواننده آشکار می‌شود (پاینده، ۱۳۸۹: ٦٧). گاه نویسنده رخدادها را به صورت پیاپی ارائه نمی‌دهد و از خط سیر طبیعی تبعیت نمی‌کند؛ در این صورت برای زیباسازی روایت و تعمیم پیچیدگی در ساختار روایت، زمان را تحریف می‌کند(تودوروف، ۱۹۹۲: ۵۵). هرگونه به هم‌خوردن نظم در ترتیب بیان و چینش رخدادها، شکست زمان تلقی می‌شود که به دو نوع کلّی گذشته‌نگر و آینده‌نگر تقسیم می‌شود (Allan Powell, ۱۹۹۰: ۳۷).

زمان روایی در رمان «مملکهٔ الغرباء» و «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» دچار عقب‌گردها و جلورویهای متعدد است. روایت هر دو داستان مدام به گذشته بازمی‌گردد و یا رخدادی را بیان می‌کند که در آینده اتفاق خواهد داد. آشفتگی روایی هر دو رمان از خلال روایت داستان و مرتبط با پیرنگ آشفتهٔ آن تبیین می‌شود. در «مملکهٔ الغرباء» راوی در حین شروع روایت وداد شرکسی به طور ناگهانی گریزی به گذشته می‌زند و از رویدادی در گذشته سخن می‌راند و زمان حال روایی داستان را قطع کرده و نوعی زمان‌پریشی و سرگردانی خواننده را به وجود می‌آورد که سیر خطی روایت را از حالت نظم خارج می‌سازد. همان‌طور که روایت را دچار تشویش می‌سازد؛ ذهن خواننده را نیز چنین می‌کند:

كان ذلك سنة ۱۹۲۰، سنة إعلان دولة لبنان الكبير، وبيروت تنفض آثار الحرب العالمية الأولى (خوری: ۲۷)؛

ترجمه: سال ۱۹۲۰ بود، سالی که دولت بزرگ لبنان اعلام شد و بیروت به پاک کردن آثار جنگ جهانی اول از چهرهٔ خود پرداخت).

در جایی دیگر راوی ضمن روایت داستان وداد شرکسی به مریم، ذهن او را به خاطرات دوران کودکی‌اش در روستا و حکایت پزشک دهکده می‌کشاند و به نوعی تداعی خاطرات برای مریم رخ می‌دهد و داستان به گذشته برمی‌گردد:

فی تلک القریة، منذ ستّین أو أکثر، عاش طبیب متجوّل کان واحدا من أوائل خرّیجی معهد الطبّ الفرنسی فی بیروت، وکان یدعی الدکتور لطفی برکات. أخبار الطبیب الشخصیّة، وعلاقاته النسائیة المتعدّدة، وإدعاء أبنائه بأنّ لهم إخوة غیر

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

شرعیّین فی کثیر من قری جبل لبنان (همان: ۹۹)؛

ترجمه: در آن دهکده از شصت سال پیش یا بیشتر، همه پزشک دوره‌گردی به نام دکتر لطفی برکات را که یکی از نخستین فارغ‌التحصیلان طب فرانسوی بیروت بود، می‌شناختند. اخبار شخصی پزشک و ارتباطهای متعددش با زنان و ادعای فرزندانش مبنی بر وجود خواهر–برادری نامشروع در اکثر روستاهای کوهستانهای لبنان، اکنون برای ما مهم نیست).

در خرده‌روایت جرجی راهب نیز شاهد عقب‌گردها (فعلهای ماضی ساده و ماضی بعید) و جلورویهای (فعلهای مستقبل با ادوات سَ، سوفَ، لم، لن) متعدد هستیم که در ادامه به برخی از آنها اشاره می‌شود:

هل کان الراهب یعلم أن صلیب العرب سوف یحمل کلّ هذه السنوات، هل کان یتنبّأ، أم کان، کما شیّع جماعة الحاج أمین، مجرّد انهزامیّ مجنون ینسی أن فلسطین سوف تعود لأهلها، وأن الیهود لن یستطیعوا البقاء لحظة واحدة بعد انسحاب قوّات الانتداب البریطانی؟ هل قُتل من أجل هذه الجملة المکتوبة علی صلیبه؟ ومن یکون القاتل؟ لا أدری، قلتُ لمریمَ. ووداد البیضاء لم تکن تدری لماذا کلّ هذا. الشرکسیّة البیضاء لم تنجب أولاداً. عاشت وحیدة وماتت. وحکایة موتها هی الحکایة (همان:٦٨).

در رمان «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» نیز بررسی سیر زمان روایی منظم امری دشوار است؛ زیرا این رمان خارج از معیارهای رایج زمانی ساخت‌بندی شده‌است. از همان ابتدای داستان، نویسنده بی‌اعتنایی خویش را نسبت به مسئلهٔ زمان این‌گونه نشان می‌دهد: «همین پار و پیرال از سامان ریگستان تا رودخانهٔ رودان روی زمین پر از مردار شده بود. آزار آمده بود و می‌کشت...» (صفدری: ۷). و در ادامه نیز این‌گونه مسئلهٔ زمان را به بازی می‌گیرد: «در یکی از همان روزهای آزرای، پیش از دمیدن خورشید، یکی از ریگستانی‌ها از خواب بیدار شد...» (همان، ۷). در بخشهای مختلف رمان، شکستهای زمانی مشهود است که به دلیل تعدد و گستردگی آن، به چند نمونه مثال اشاره می‌شود: «نوذر می‌گوید او را در یک روز پاییزی در کوچه کوزه‌گرها دیده بوده است. نوذر توی کارگاه وردست استادش کار می‌کرد. می‌بیند مردی که ساعتی پیش در کوچه سرگردان بوده می‌آید...» (همان، ٦٤).

نابه‌سامانیهای زمانی در خرده‌روایت جاندار و نوذر به گونه‌ای است که مدام روایت با زمان‌پریشی به عقب و گاهی با ذکر رخدادی که هنوز پیش نیامده در آینده پیش

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

می‌رود؛ لذا نویسنده با پس و پیش کردن زمان روایی و تغییر رخدادهای به ظاهر مبهم، زمینهٔ بی‌نظمی روایت و به تبع آن، آشفتگی پیرنگ را فراهم می‌کند:

دست‌دست کرد در اول دفتر بنویسد یا چند برگ مانده به پایان، دفتر به میانه رسیده بود دودلی‌اش افزون شد، بخش یکم را چند بار برگ زد رها کرد. بخش پایانی را برگ زد رها کرد. جایی برای نوشتن نبود. آرزو کرد کاش آن دفتر بیش از دو برگ نمی‌داشت. اگر دو برگ هم می‌داشت نمی‌دانست چه کار می‌توانست با آن بکند. رو به جاندار گفت: آخرین باری که مرد خالکوب را دیدی پسینگاهی پاییزی در خرمنجا بوده که چند جامه شلوار بر روی شانه داشته شلواری به کسی می‌فروشد و از آن‌جا به آبادیهای آن سوی ریگستان می‌رود. این را خواست بنویسد و ننوشت، روزی هم که سربازخانه از آن‌جا رفته بود می‌خواست چیزهایی در آن دفتر بنویسد دید بچه‌ها در راه‌پله‌ها که رو به بالا می‌پیچید می‌دویدند و پایین می‌دویدند توی راهروهای تودرتو که گاهی هنوز د رتاریکی پیش ندویده جیغ می‌کشیدند با انبوهی دفتر و کاغذهای رنگارنگ توی بغل گرفته از دروازهٔ دژ بیرون می‌دویدند (همان:۵۳).

آتو گفت اگر باز هم مرد خالکوب را ببیند او را خواهد شناخت به همان خوبی که چند روز پیش از زمستان آزاری او را دید و شناخت در سرمای سیاهی که آن سال باران نبارید و مردم پشت بامها را بی‌خود گل‌اندود کردند و در خرمنجا پشته‌ای درست شده بود از مردار گاو و گوسفند. اسبها توی درّه‌ها می‌افتادند چند روز می‌ماندند باد می‌کردند و می‌ترکیدند آن خدا بیامرز هم همان سال درد به سینه‌اش زد دلش باد کرد گفت خداش بیامرزد فریال درد باریک داشت در خانه‌اش همیشه بسته بود از روزی که ناخوش شد دیگر سر شب چراغ روشن نمی‌کرد که کسی بداند او در خانه هست یا نیست... شش ماه بیشتر می‌شد که آتو او را نمی‌دید تا این‌که یک روز شاتو آمد از پشت دیوار بانگ زد: بیا که فریال سَرِ جان است (همان: ۵۵-۵۶).

۳. نتیجه‌گیری

شیوهٔ پیرنگ‌سازی در رمان «مملکهٔ الغرباء» و«من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» به گونه‌ای است که با نقض آشکار قوانین و چارچوبهای مرسوم پیرنگ سنتی، نظام علیت رخدادها و ترتیب زمانی آنها به حاشیه رانده می‌شود و پیرنگی آشفته در برابر خواننده

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

قرار می‌گیرد. شگردهای روایی مختلفی در آشفتگی پیرنگ دو رمان موردبحث تأثیرگذار است؛ از آن‌جمله می‌توان به تداعی آزاد، تک‌گویی درونی، چندصدایی و شکست زمان اشاره نمود.

تداعیهای آزاد در هر دو رمان نشأت‌گرفته از هذیانها و کابوسهای شخصیتهای داستان است که نشان از روح رنجور و تن بیمارشان دارد؛ به‌طوری که اغلب تک‌گوییهای آنها بر محور عقدهٔ گناه آن‌ها می‌چرخد که پس از تخطی از برخی از محدودیتهای اجتماعی و یا عقیدتی پدید آمده‌است. همچنین افکار و تصورات راوی دو رمان به همان ترتیبی که به ذهن می‌آیند در بدنهٔ داستان موجودیت پیدا می‌کنند؛ زیرا در هیچ‌یک از تداعیهای آنها اراده و آگاهی وجود ندارد و شخصیت آگاهانه یاد چیزی نمی‌افتد. این تصمیم‌ها کاملاً در تخیل راوی داستان شکل می‌گیرد و گاها مابه‌ازای واقعی در گذشتهٔ آنها ندارد.

در هر دو رمان با استفاده از زاویهٔ اول شخص به جای سوم شخص، رخدادها بدون قطعیت به تصویر کشیده می‌شود. بر این اساس راوی اول شخص رخدادها را از نزدیک لمس می‌کند و با **تک‌گوییهای درونی** پیاپی در امر روایت‌گری دخالت می‌کند. او به شیوهٔ درون‌نگرانه از خود و با خود سخن می‌گوید و اندرون خود را بیرون می‌ریزد و از تیره‌ترین بخش پنهانیِ آگاهی خود پرده برمی‌دارد. در چنین حالتی الیاس خوری و محمدرضا صفدری (نویسنده) به کلی به فراموشی سپرده می‌شوند و نظم و ترتیب منطقی پیرنگ که در پس‌زمینهٔ ذهنی‌شان طراحی شده بود، برهم می‌ریزد. لازم به ذکر است که در برخی از خرده‌روایتهای «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» راوی سوم شخص حضور دارد؛ اما این سوم شخصِ راوی همان منِ راوی است که داستان را از زاویهٔ او روایت می‌کند. در این نوع تک‌گویی درونی، جابجایی زاویهٔ دید باعث آشفتگی پیرنگ و پیچیدگی آن می‌شود.

هر دو رمان برپایهٔ **صداهای متکثّر** شخصیتها نگاشته شده‌است؛ بنابراین خواننده با مجموعه‌ای از سخنان شخصیتهای مختلف مواجه می‌شود و در میان آنها با زاویه‌های دیدی چندگانه روبرو می‌شود که منجر به آشفتگی پیرنگ می‌گردد. آمیختگی صداها در هر دو رمان چنان است که گاه نمی‌توان گوینده‌اش را بازشناخت. خرده‌روایتهای هر دو رمان از جانب صداهای مختلف دهان به دهان می‌شوند، می‌چرخند، درهم می‌آمیزند،

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

یکدیگر را قطع می‌کنند و در نهایت هم ناتمام می‌مانند. به همین دلیل گاه مرز میان صداهای شخصیتها بسیار کمرنگ و حتی محو می‌شود. این رویه گاهی چنان پیش می‌رود که خواننده، راوی را نه یک شخص، بلکه در آن واحد دو نفر می‌انگارد.

شکست زمان از دیگر شگردهای روایی مؤثر بر آشفتگی پیرنگ در دو رمان موردبحث است. نابه‌سامانیهای زمانی در خرده‌روایتهای دو اثر به گونه‌ای است که مدام روایت با زمان‌پریشی به عقب و گاهی با ذکر رخدادی که هنوز پیش نیامده در آینده پیش می‌رود؛ لذا خوری و صفدری با پس و پیش کردن زمان روایی و تغییر رخدادهای به ظاهر مبهم، زمینهٔ بی‌نظمی روایت و به تبع آن، آشفتگی پیرنگ را فراهم می‌کنند. لازم به ذکر است که بررسی سیر زمان روایی «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» به نسبت «مملکة الغرباء» امری دشوارتر است؛ زیرا این رمان به دلیل تعدد خرده‌روایتها، خارج از معیارهای رایج زمانی ساخت‌بندی شده‌است.

منابع

الف) عربی

تودوروف، تزفطان. **مقولات السرد الأدبی**. ترجمة: حسین سحبان و فؤاد صفا. دمشق: اتحاد کتاب المغرب. ۱۹۹۲.

خلیل، إبراهیم. **بنیة النص الروائي دراسة**، بیروت: منشورات الاختلاف الجزائر-الدار العربیة للعلوم ناشرون. ۲۰۱۰.

خوري، الیاس. **مملکة الغرباء**. ط۲. بیروت: دار الآداب للنشر والتوزیع. ۲۰۰۷.

لحمداني، حمید. **بنیة النص السردی**. ط۲. بیروت: المرکز الثقافي العربي. ۱۹۹۱.

یوسف، محمد. **القصة**. ط۵. بیروت: دار الثقافة. ۱۹٦٦.

ب) فارسی

بارگاس یوسا، ماریا. **عیش مدام: فلوبر و مادام بواری**. ترجمه: کوثری، عبدالله. چ۱. تهران: نیلوفر. ۱۳۸٦.

بیات، حسین. **داستان‌نویسی جریان سیال ذهن**. چ۲. تهران: علمی و فرهنگی. ۱۳۸۷.

پاینده، حسین. **داستان کوتاه در ایران: داستانهای رئالیستی و ناتورالیستی**. چ۱. تهران: نیلوفر. ۱۳۸۹.

صفدری، محمدرضا. **من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم**. چ۲. تهران: ققنوس. ۱۳۸۲.

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]

محمودی، محمدعلی؛ صادقی، هاشم. «تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن». **پژوهشهای ادبی**. دورهٔ٦. شمارهٔ٢٤. ص١٢٩-١٤٤. ١٣٨٨.

مقدادی، بهرام. **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر**. چ١. تهران: فکر روز. ١٣٧٨.

مکاریک، ایرناریما. **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه: مهران مهاجر و محمّد نبوی. چ٢. تهران: آگه. ١٣٨٤.

نوده، صغری؛ انوشیروانی، علیرضا. «گفت‌وگومندی باختینی: مقایسهٔ تطبیقی کنش کلامها در شعر مهدی اخوان ثالث و ساموئل تیلور کالریج». انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی: **مجموعه مقالات ششمین همایش ملی پژوهشهای ادبی**. چ١. تهران: دانشگاه شهید بهشتی. ١٣٩١.

ج) لاتین

Allan Powell, Mark. **What is Narrative criticism?**. Minneapolis: Fortress Press. 1990.

Prince, Gerald. **A Dictionary of Narratology**. Lincoln: University of Nebraska. 2003.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[Downloaded from jcsfa.modares.ac.ir on 2022-12-25]