دوفصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، سال پنجم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶، صفحات ۷۴-۵۷

بررسی و تحلیل تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن در رمان «*الطنطوریه*» اثر رضوی عاشور

صلاح‌الدین عبدی*/ نسرین عباسی**/ زهرا افضلی***

دریافت مقاله:
۱۳۹۶/۰۴/۰۲
پذیرش:
۱۳۹۶/۰۵/۳۰

چکیده

جریان سیال ذهن شیوه‌ای نسبتاً نوین در بازنمایی گفتار داستانی است که بیشتر در رمان‌هایی با تم روان‌شناختی کاربرد دارد. ویژگی این روش، ارائهٔ جریانی از اندیشه و تصاویر ذهنی است که اغلب فاقد یکپارچگی و ساختار نسبتاً مشخصی است و بـه خاطـر آنکه احساسات و اندیشهٔ شخصیت همان‌گونه که در ذهن جریان دارد، بیان می‌شود، نقش نویسنده به حداقل می‌رسد. نویسندگانی مانند جیمز جویس، ویلیام فاکنر (ادبیات غرب) حلیم برکات، نجیب محفوظ و... (ادبیات عربی) در این زمینه قلم‌فرسایی کرده‌اند. این پژوهش بر آن است که با روش توصیفی- تحلیلی و با کمک معیارهای جریان سیال ذهن و تک‌گویی به تحلیل رمان *الطنطوریه*، اثر رضوی عاشور، نویسنده معاصر مصری بپردازد. رهیافت پژوهش نشان می‌دهد که در رمان فوق، پریشانی و اغتشاش در زمان و مکان روایت وجود ندارد. راوی با تکیه بر لایه‌های گفتاری به صورت هدفمند و با بسترسازی مناسب به گزارش رویدادها می‌پردازد و با ملموس و واقعی نشان دادن حوادث و در نظر گرفتن مخاطب درون داستانی از شیوهٔ روایت تک‌گویی نمایشی استفاده کرده است. بر این اساس برخلاف آنچه برخی تصور می‌کردند، رمان *الطنطوریه* در حیطه جریان سیال ذهن نیست.

کلیدواژه‌ها: تک‌گویی، جریان سیال ذهن، رمان، *الطنطوریه*، رضوی عاشور.

* دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا (نویسنده مسئول). S.abdi57@gmail.com
** استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا.
*** دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا.

مقدمه

روایت، یک اتفاق و انقلاب است که در روح بیتاب نویسنده رخ می‌دهد. انقلابی که او را برمی‌انگیزد تا در واژه‌های بی‌نظم قیام کند و هرج و مرج جهان آشفتهٔ آنها را خاتمه دهد و جهان بیرون را در قاب هنر به نمایش بگذارد و آیینه‌ای شود تا واقعیت سیاسی – اجتماعی را بازتاب دهد. روایت نه تنها داستان‌گویی را ممکن می‌سازد، بلکه شیوه‌ای توضیحی برای درک زندگی است. روایت زبان را نیز بقا می‌بخشد. در این باره آمده است: «زبان مثل کتاب من است که صفحات آن با میراث من و داستان من با زمانه پر شده است» (عاشور، ۱۳۸۶: ۲۵۶). نوشتن، زندگی زبان را بقا می‌بخشد و میراث خفته را بیدار می‌سازد؛ چرا که سکوت و دم فرو بستن تنها بیگانگی را افزایش می‌دهد. از این‌رو، روایت فریاد انسان‌هاست که در گذر زمان طنین‌انداز خواهد شد. بنابراین، برای انعکاس این فریاد در حافظهٔ تاریخی بشر نیاز به کاربرد شیوه‌ای بدیع از گفتار داستانی است.

بحث در وجوه بازنمایی گفتار داستانی، بسیار گسترده و متنوع است که آشنایی با آن قابلیت‌های نو و تازه‌ای را برای بررسی و نقد متون روایی ایجاد می‌کند. هر روایت برای خلق و آفرینش ناگزیر از وجود یک شیوهٔ گفتار است و شیوهٔ جریان سیال ذهن می‌تواند بستری مناسب برای خلق و آفرینش جهان داستانی باشد. نویسنده در این روش تلاش می‌کند که با کاوش فضای درونی و حالات ژرف ذهنی، بنای داستان را بر حالات درونی و ذهنی شخصیت‌ها استوار سازد.

پژوهش حاضر بر آن است تا وجود یا عدم وجود جریان سیال ذهن در رمان *الطنطوریه* اثر رضوی عاشور، نویسنده معاصر مصری را بررسی کند، تا با تکنیک رضوی عاشور در آفرینش متن ادبی و تولید معنا آشنا شده و در پایان به سؤالات زیر پاسخ دهد که: ۱. تک‌گویی در رمان *الطنطوریه* چگونه نمود می‌یابد؟ ۲. آیا این داستان در حیطه جریان سیال ذهن قرار می‌گیرد؟

پیشینه پژوهش

از جمله پژوهش‌های ارزشمندی که در زمینه جریان سیال ذهن صورت گرفته می‌توان به مقاله «تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن» از محمودی و همکاران (۱۳۸۸) منتشرشده در مجله پژوهش‌های ادبی (شماره ۲۴) اشاره کرد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که شیوهٔ تک‌گویی درونی بیشتر از سایر شیوه‌های تداعی در جریان سیال ذهن کاربرد دارد. ابوالفضل حری (۱۳۹۰) در مقاله «وجوه بازنمایی گفتمان روایی: جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی» که در مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان (شماره ۶۱) به چاپ رسیده، به بررسی تبار واژه‌شناختی و ادبی جریان سیال و تک‌کویی پرداخته و وجوه و مسائل پیچیدهٔ آنها را به صورت پر رنگ بررسی کرده است.

از پژوهش‌هایی که در زمینه رمان *الطنطوریه* است، می‌توان به این موارد اشاره کرد: پایان‌نامه

«تطور البناء الدرامی التاریخی فی روایات رضوی عاشور» از خلود ابراهیم عبدالله جراد (۲۰۱۳) است که به راهنمایی سعود محمود عبدالجبار در دانشگاه شرق الأوسط – فلسطین به نگارش رسیده است. وی در پژوهش خویش به پنج اثر تاریخی رضوی عاشور (*سراج*، *ثلاثیه غرناطه*، *قطعة من أوروبا*، *الفرج و الطنطوریه*) که طی سال‌های ۲۰۱۰-۱۹۹۲ میلادی خلق شده‌اند، می‌پردازد و نشان می‌دهد که نویسنده با ظرافت و نکته‌سنجی تمام، حوادث تاریخی را در قالب رمان ارائه نموده و اشاره کرده است که تک‌گویی در رمان *الطنطوریه* از نوع درونی (۲۰۱۳: ۲۱۵) است.

ولید فاهوم در مقالهٔ «الطنطوریهٔ وتیار الوعی» که در مجله الجبهه الدمقراطیه للسلام و المساواه چاپ کرده است، به بررسی رمان الطنطوریه از دیدگاه جریان سیال ذهن پرداخته است. وی پس از آنکه تعریفی از جریان سیال ذهن، تاریخچه و مهم‌ترین منتقد آن ارائه می‌دهد، نشان می‌دهد که رمان *الطنطوریه* در حیطه جریان سیال ذهن قرار دارد (۲۰۱۳: ۲).

فاتن المر (۲۰۱۴) در مقاله‌ای کنفرانسی با عنوان «فعل السرد والصراع فی روایه "الطنطوریه" لرضوی عاشور» که در مجله الملتقی الصحافی الجامعی منتشر شده است، به بررسی رمان *الطنطوریه* می‌پردازد. نتایج این پژوهش نشان داده است که رمان *الطنطوریه*، رمان تاریخی است که به حوادث اشغال فلسطین و لبنان و به طور کلی ادبیات پایداری توجه ویژه دارد. روایتگر این داستان، زنی از مردم طنطوره است و در این روایت، انواع راویان درجه یک و دو و سه وجود دارد. گزارش رخدادها و بیان اندیشه و افکار داستان براساس جریان سیال ذهن پیش می‌رود (۲۰۱۴: ۳). سیطره و هیمنهٔ رمزگونگی بر رمان نیز قابل مشاهده است و درخت، خانه، دریا، عدد هفت و....دلالت رمزی در رمان *الطنطوریه* دارا هستند.

از مطالعه پیشینه پژوهش این‌گونه استنباط می‌شود که پژوهش‌های «فعل السرد والصراع فی روایة "الطنطوریة" لرضوی عاشور» از فاتن المر و «الطنطوریة وتیار الوعی» از ولید فاهوم رمان *الطنطوریه* را روایتی با شیوهٔ بیان جریان سیال ذهن دانسته‌اند که با تک‌گویی‌های درونی شخصیت‌های داستانی از جمله رقیه روایت می‌شود و پایانامه «تطور البناء الدرامی التاریخی فی روایات رضوی عاشور» از خلود ابراهیم عبدالله جراد، تک‌گویی‌های رمان *الطنطوریه* را از نوع درونی قلمداد کرده‌اند. پژوهشگران در این مقاله به بررسی صحت و سقم تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن در رمان مذکور می‌پردازند.

جریان سیال ذهن (تیار الوعی)[1]

پس از جنگ جهانی اول، داستان‌نویسی به شیوه‌ای نوین جلوه‌گر شد که از ویژگی بارز آن، بی‌توجهی به عنصر طرح، آمیختگی وقایع گذشته و حال و آینده، عدم ارتباط نویسنده با خواننده، شخصیت‌محوری به جای حادثه‌پردازی و توجه

1. Stream of consciousness

به عوالم نامکشوف ذهن و دنیای درونی انسان اشاره کرد (Griffith, 2006: 57). این شیوه مبتنی بر یک راهبرد نوین روانشناختی بود که در سال ۱۸۹۰م. به وسیله ویلیام جیمز، روانشناس و فیلسوف آمریکایی، در کتاب مهم اصول روان‌شناسی، با عنوان *جریان سیال ذهن* معرفی و تبیین شد (زیتونی، ۲۰۰۲: ۶۶) و اولین رمانی که به شیوهٔ جریان سیال ذهن نگارش یافته رمان *درختان غار را بریده‌اند*، اثر ادوارد دوژاردن از پیروان مکتب سمبولیسم است (همان: ۱۶۳). کامل‌ترین تعریف از جریان سیال را رابرت همفری ارائه داده است. بر مبنای تعریف وی، سیلان ذهن، روشی روایی مدرنی است که در آن تنها دخالت نویسنده با راوی در این فرایند، ارائه توضیحات و توصیف است، اما در همین حالات نیز نویسنده بسیار مایل است این‌گونه به مخاطب القا کند که همهٔ این محتویات ذهنی به طور مستقیم و سریع از ذهن شخصیت داستانی سرچشمه گرفته است. برای بیان این محتویات ذهنی، همواره از الفاظ و واژگان صریح و مستقیم یا از الفاظ صوری و سمبلیک استفاده می‌شود. همین ارائهٔ مستقیم و سریع ذهنیات و ارائهٔ سطوح مختلف آگاهی عامل متصف شدن داستان‌های سیلان ذهن به عدم سازماندهی منطقی و قواعد دستوری شده است (همفری، ۲۰۰۰: ۱۷).

در این روش، نویسنده سعی دارد با ثبت حالات ذهنی شخصیت‌های داستان، مخاطب را با تجربهٔ ذهنی آنها آشنا سازد و «سیلان اندیشه‌ها، عواطف و خاطرات شخصیت»ها را مستقیماً به نمایش بگذارد» (زیتونی، ۲۰۰۲: ۶۶). این خاطرات پنهان، که ممکن است دردناک یا خوشایند باشند، در نتیجهٔ محرکی بیرونی یا قرار گرفتن شخصیت در موقعیتی خاص برانگیخته می‌شوند (ایوب، ۲۰۰۱: ۱۱۴).

برخی از مهم‌ترین ویژگی رمان‌های جریان سیال عبارت است از: ۱. تبیین آگاهی درونی شخصیت‌ها بدون انسجام و گسسته توسط نویسنده؛ ۲. استفاده از تک‌گویی درونی در تمام یا قسمت‌هایی مهم از داستان؛ ۳. بیان ذهنیات اشخاص بدون هیچ گزینش یا سانسوری؛ ۴. تکیه بر لایه‌های پیش از گفتار؛ ۵. کاربرد تداعی‌های لفظی و معنایی؛ ۶. وجود ابهام در آنکه ناشی از تلاش‌های نویسنده برای نزدیک کردن زبان به سازکارهای ذهنی و گاهی نیز ناشی از آشفتگی ذهنی شخصیت‌هاست (بیات، ۱۳۷۸: ۱۵۷-۱۵۶)؛ ۷. نویسنده خود را از قید مکان و زمان رها می‌سازد و گذشته را به حال و آینده پیوند می‌دهد، یعنی نظم منطقی رویدادها در کلیت داستان به هم می‌ریزد (الحسینی، ۱۹۹۷: ۲۷). در این شیوه، اساس بر مفاهیم است که منشأ تداعی معانی هستند و خواننده غیرمستقیم، در جریان افکار و احساسات و واکنش شخصیت قرار می‌گیرد (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۲۶۱).

۱. شیوه‌های روایت در جریان سیال ذهن

الف) تک‌گویی[1] (الحوار الداخلی، المونولوج، النجوی: تک‌گویی «صحبت یک نفره‌ای است که

1. Monologue

ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد» (میرصادقی،۱۳۸۲: ۵۰۷). تک‌گویی، بخشی از ساختار کلی داستان است یا به طور مستقل همهٔ داستان را به خود اختصاص می‌دهد (همفری، ۲۰۰۰: ۱۱۷). تک‌گویی، دارای اقسامی است که در ادامه شرح داده می‌شوند.

۱. تک‌گویی درونی (المونولوج الداخلی)[1]

بیان پرداخت نشده و شکل نگرفتهٔ اندیشه، بلافاصله پس از بروز آن در ذهن است. راوی در این سبک، هنگام بیان افکارش مخاطبی را مدّ نظر ندارد (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۵۰۷؛ همفری، ۲۰۰۰: ۴۴). «اغتشاش در نظام زمان و مکان و توالی منطقی حوادث و ترتیب دستوری زبان» جزء شاخصه‌های این شیوه محسوب می‌شود (الخطیب، ۲۰۰۸: ۲).

در این حالت، خواننده به طور غیرمستقیم با «اندیشه و احساس شخصیت داستان» مواجه می‌شود، زیرا راوی به واسطهٔ کلماتی همچون «به خود می‌گفت»، «در دل گفت»، «اندیشید»، «از خود می‌پرسید» و... (رضوانیان و نوری، ۱۳۸۸) به طور مستقیم، روندهای ذهنی نامنسجم شخصیت را به نمایش می‌گذارد. از ویژگی‌های تک‌گویی درونی این است که گاه اتفاق می‌افتد که در خلال آن، ضمیر مخاطب به کار برده می‌شود و به این ترتیب، تک‌گویی وارد حیطهٔ جریان سیال ذهن می‌شود (ایوب، ۲۰۰۱: ۱۲۵). بنابراین، تک‌گویی درونی مهم‌ترین روش، جریان سیال ذهن است. تک‌گویی درونی، خود به صورت‌های مستقیم، غیرمستقیم بیان می‌شود.

– تک‌گویی مستقیم (المونولوج المباشر)[2]: در این شیوه، ذهن شخصیت، که بیانی از تجربه‌ها، عواطف و خاطره‌های اوست، از طریق نقل‌قول مستقیم و به صورت اول شخص روایت می‌شود (المدینی، ۱۹۸۲: ۵۷).

– تک‌گویی غیرمستقیم (المونولوج غیر المباشر)[3]: در این روش که «شیوهٔ بازتابنده» نیز خوانده می‌شود، نقل‌قول‌ها به صورت غیرمستقیم و به وسیلهٔ راوی سوم شخص بیان می‌شود. جابه‌جایی زاویهٔ دید در این نوع تک‌گویی، موجب این پندار می‌شود که داستان نه از طریق راوی، بلکه توسط «بازتاب ذهن شخصیت» روایت می‌شود (رضوانیان و نوری، ۱۳۸۸: ۸۳؛ همفری، ۲۰۰۰: ۴۹).

ب) روایت‌گری ذهنی دانای کل: افزون بر تک‌گویی درونی مستقیم و غیرمستقیم، دیدگاه دانای کل را یکی از شیوه‌های جریان سیال ذهن می‌دانند. این شیوه عبارت از «نمایش داشته‌های ذهنی اشخاص به شیوه سوم شخص است. فرق این شیوه با دانای کل متعارف این است که در روایتگری ذهنی، نویسنده در ذهن شخصیت حضوری مستمر دارد و بدین گونه امورات ذهنی و منویات شخصیت توصیف می‌شوند» (حری، ۱۳۹۰: ۳۸). شیوه جریان سیال ذهن یک تفاوت با تک‌گویی درونی دارد. در دانای کل، نویسنده

1. Interior monologue

2. Monologue direct
3. Monologue indirect

سعی دارد که ما را مستقیماً و روبه‌روی تجربه ذهنی شخصیت، هنگام وقوعشان قرار دهد. بدین صورت، اگر تک‌گویی ارائهٔ تصویر ذهنیت شخصیت باشد، روایت دانای کل و به تبع آن تداعی‌های واقع شده در این نوع روایت، ارائه توصیفی تصاویر خواهد بود (محمودی و صادقی، ۱۳۸۸: ۱۴۰). حدیث نفس و تداعی آزاد، شیوه‌های دیگری برای بازنمایی جریان سیال ذهن هستند، اما از آنجا که قابل انطباق بر رمان *الطنطوریه* نیست و برای پرهیز از حشو، از پرداختن به آن خودداری شده است.

خلاصه داستان

نویسنده در رمان *الطنطوریه*، به ترسیم تجاوز صهیونیست‌ها در سال ۱۹۴۸ به مناطقی از فلسطین از جمله الطنطوره (روستایی واقع در جنوب حیفا- فلسطین) می‌پردازد و در اثنای آن از برخی وقایع و حوادث زندگی قهرمان داستان (رقیه) پرده برمی‌دارد. این رمان، آخرین اثر روایی رضوی عاشور است که در سال ۲۰۰۹ نگاشته شده و در سال ۲۰۱۰ میلادی به چاپ رسیده است. رمان مشتمل بر ۴۶۶ صفحه و ۵۷ بخش است. رضوی عاشور، رمان مذکور را به همسرش، مرید البرغوثی اهدا کرده است. قهرمان این روایت، زنی از اهالی روستاست. خواننده، حکایت داستان را از کودکی تا هنگامه پیری شخصیت دنبال می‌کند. رمان با برخورد اتفاقی رقیه (قهرمان داستان) و یحیی در ساحل دریا شروع می‌شود. در ادامه به شرح و توصیف رخداد سقوط حیفا، صبرا، شاتیلا و طنطوریه و .. می‌پردازد. با سقوط شهرهای فلسطین یکی بعد از دیگری، راوی تصمیم به مهاجرت به لبنان می‌گیرد. اوضاع در لبنان نیز بر وفق مراد نیست و نبرد و درگیری در آنجا نیز وجود دارد که همسر راوی در آنجا به شهادت می‌رسد و به اصرار فرزند راوی، بیروت را به مقصد ابوظبی ترک می‌کنند. پس از مدتی، برای ادامه تحصیل مریم (فرزند راوی) در رشتهٔ پزشکی عازم مصر می‌شوند و بعد از فارغ‌التحصیلی وی، بار دگر به بیروت برمی‌گردند

جریان سیال و تک‌گویی در رمان *الطنطوریه*

به واسطهٔ وجود برخی شباهت‌ها میان روایت *الطنطوریه* و شیوهٔ جریان سیال ذهن و به خصوص به دلیل وجود گونه‌ای از تک‌گویی در این رمان، ممکن است تصور شود که این رمان یک رمان جریان سیال ذهن است. هدف در این بخش از رساله، بررسی چگونگی وجود یا عدم وجود جریان سیال ذهن و تک‌گویی در رمان است. شواهد و دلایل متعددی وجود دارد که نشان می‌دهد رمان مذکور، در مقولهٔ جریان سیال ذهن نیست. هرچند در برخی موارد، روایت به شیوهٔ جریان سیال نزدیک می‌شود.

الف) عدم پریشانی در زمان: همچنان که در بحث زمان روائی گذشت، حوادث در رمان *الطنطوریه*، بر محور زمان خطی که به صورت متعارف برای ذهن خواننده مألوف و مأنوس است، استوار نیست. زمان خطی در رمان مذکور می‌شکند و راوی به صورت ماهرانه‌ای در خط-

های گذشته و آینده و حال (کمتر) در گردش است. پیچیدگی و درهم تنیدگی رمان، به خاطر ماهیت تاریخی و ... رمان است نه سیلان ذهن در زمان‌های مختلف.

عامل اساسی لغزش ذهن شخصیت و بازگشت به زمان گذشته در قطعهٔ زیر، دغدغه-های روحی اوست که ناخودآگاه، آنچه در زمان گذشته خاطرهٔ ناگوارایی را برای او رقم زده را بازسازی می‌کند. در کنار این عامل، تداعی معانی و محرک‌های محیطی (که نتیجه جلسه‌های مکرر و مخفیانهٔ پدر و اهالی شهر است) (همان: ۲۴)، نیز موجب تداعی خاطره از گذشته می‌شود و او را به یاد درگیری و نبردی که بین کارگران یهودی و عرب ایجاد شده، می‌اندازد. اگر چه راوی به منظور زیباسازی و حس تعلیق در داستان، سیر خشک و گاهشمارانهٔ روایت را در هم می‌شکند، اما این زمان‌پریشی با پریشانی و تشویش که در رمان سیلان ذهن، فراوان دیده می‌شود، همراه نیست و مخاطب به آسانی حوادث پسین و پیشین را از هم تفکیک می‌کند: «لا أذکرُ أننی سمعتُ به ...کان الخبرُ الذی نَبّهنی هو ما حَدثَ فی حیفا فی نهایةِ شهرِ کانون الأولِ إذ حکت إحدی الجاراتِ لأمی عن اشتباکاتٍ فی حیفا بینَ العُمالِ الیهودِ و العربِ فی مصفاةِ النفطِ» (همان: ۲۵) (به یاد نمی‌آورم که آن (درگیری فلسطینی‌ها و یهودیان) را شنیده باشم، خبری که مرا هوشیار کرد، اتفاقاتی بود که در حیفا در آخر ماه دسامبر رخ داده بود. وقتی که یکی از زن‌های همسایه از درگیری کارگران یهود و عرب در پالایشگاه نفت به مادرم خبر داد).

انتخاب راوی اول شخص در رمان، دلیل لغزش‌های زمانی پی در پی را توجیه می‌کند. از آنجا که هویت انسان، محصول اندیشه، افکار و باور و خاطراتی است که در دل زمان جای گرفته است، از این‌رو، راوی برای معرفی خویش به خواننده، از زمان حال، سفری به زمان‌های دور می‌کند و یاد خاطرات گذشته می‌افتد؛ آنگاه که آشوب و اشغال شهر، درد آوارگی و مرگ پدر و دو برادر، توانایی گفتار را از دختر خردسال سلب کرده بود. این سفر از زمان حال «لا أدری حتی الآن» به گذشته دور با آشفتگی زمانی همراه نیست:

«لاأدری حتی الآنَ إن کنتُ فَقدتُ القُدرةَ علی النطقِ أم کنتُ غیرَ راغبةٍ فی الکلامِ. تقولُ أمی أننی منذُ خروجِنا من البلدِ إلی أن وصلنا صیدا، لم أنطق بکَلمةٍ واحدةٍ و کان عَبدُ یُلازمُنی کظِّلی و لایَقبلُ أن ینامَ إلا بجانبی» (همان: ۶۴) (تا حالا نمی‌دانم که توان گفتار را از دست داده بودم یا مایل به گفتن نبودم. مادر می‌گوید من از زمانی که از شهر بیرون رفتیم تا آنگاه که به صیدا رسیدیم، یک کلمه سخن نگفتم، عبد مانند سایه همراهم بود و حاضر نبود بخوابد مگر در کنار من).

ب) عدم پریشانی در مکان: برخلاف رمان سیلان ذهن که عنصر مکان بسیار پیچیده، مبهم و متغیر است، به طوری‌که ماجرای داستان در فضایی مغشوش روایت می‌شود، عنصر مکان و تغییرات مکانی در رمان *الطنطوریه* واضح است و مخاطب برای پی بردن اینکه چه حادثه‌ای در چه

مکانی رخ داده، دچار ابهام نمی‌شود. رقیه در شاهد زیر بیان می‌دارد که از ساحل برخاسته و قصد رفتن به منزل را دارد، اما در مسیر راه منصرف شده، به سمت درخت کاکتوس می‌رود و پس از چیدن میوهٔ آن، عازم خانه می‌شود. در حالی‌که همین امر در رمان‌های جریان سیال، چنان آشفته روایت می‌شود و ذهن طوری در یادآوری خاطرات مختلف در سیلان است که خواننده در تشخیص تقدم و تأخر مکان‌ها، دچار ابهام می‌شود: «نَهضتُ و نَفضتُ الرملَ عن ثوبی و سرتُ باتجاهِ البیتِ. لم أدخل ُ البیتَ. تجاوزتُه إلی شُجیراتِ الصبارِ الواقعة فی نهایةِ باحتِه الخلفیةِ. رحتُ أقطفُ من ثمرِها حتی ملأتُ القُفةَ التی نترکُها بجوارها. حملتُها إلی البیتِ» (همان: ۸). (بلند شدم و شن‌ها رو از روی لباسم پاک کردم، و به طرف خانه به راه افتادم، وارد خانه نشدم، از آن عبور کردم و به سمت درختچه‌های کاکتوس در حیاط خلوت رفتم، از ثمره آن چیدم تا ظرفی (سبدی) که در کنار آن گذاشته بودم، پر شد و آن را به خانه بردم).

در جملات زیر نیز راوی با صراحت و بدون ابهام و پیچیده‌گویی بیان می‌کند که در اول ماه فوریه به صیدا رسیده است و در هنگام ملاقات لباسی که قبلا مادرش در اربد خریده بود را پوشیده است. خواننده به آسانی درک می‌کند که خرید لباس در إربد، قبل از رسیدن به صیدا صورت گرفته است. بنابراین، آشفتگی مکانی در روایت در عبارت زیر وجود ندارد: «وصلنا إلی صیدا فی أولِ شهرِ شبَاط من العام التالی. و حینَ لقینا عمی و خالتی کنتُ أرتدی الأثوابَ الثلاثةَ، ثوباً علی ثوبٍ، و علیها السترةُ الصوفیةُ التی اشترتها لی أمی من إربدَ. و کان أولُ ما نطقتُ به من الکلامِ هو ما قلتُه لعَمی همسًا: أبی و أخوای الاثنانِ قُتِلوا» (همان: ۶۷). (در اول ماه فوریه از سال بعد به صیدا رسیدیم، هنگامی که عمو و خاله‌ام را ملاقات کردیم، سه لباس (روی هم) پوشیدم، لباس روی لباس و بر روی آن، ژاکتی پشمی که مادرم برای من در إربد خریده بود، پوشیدم و اولین سخنی که گفتم، این بود که به عمویم آهسته گفتم، پدر و دو برادرم کشته شدند).

ج) هدفدار بودن روایت: راوی، در رمان فوق، آگاهانه و هدفدار بودن روایت و خاطرات را اعلام می‌کند. در حالی‌که در رمان جریان سیال ذهن، ذهن شخصیت هر لحظه و بدون قصد و بسترسازی، میان یادآوری خاطرات مختلف در سیلان است. راوی (رقیه) به مقتضای مقام و مناسبت حال، محتویات ذهن خود را به یاد می‌آورد: «لا أذکرُ بمن التَقینا و لا مَن قال ماذا و لا متی عُدنا إلی البیتِ. و لکننی أذکرُ حاراتِ البلدِ کانت صاخبةً....» (همان: ۵۱). (به یاد نمی‌آورم که با چه کسی برخورد کردم و چه کسی، چه چیزی گفت؟ و چه زمان به خانه برگشتیم، اما به یاد می‌آورم که کوچه‌های شهر پر از ازدحام بود).

امثال چنین مفاهیمی «أذکر، لا أذکر» در لایه‌های پیش گفتاری شکل نمی‌گیرد و چه بسا شخص در جریان سیال متوجه نباشد که به یاد چیزی افتاده است، بر این اساس وقتی راوی با

عبارت أذکر خاطرات خویش را بیان می‌دارد، به شکل مستقیم روایت‌گویی با خودآگاه ذهن و هدفمند را فریاد می‌زند.

بنابراین، تلاش در یادآوری خاطرات با عباراتی مانند «أذکر» در مثال زیر به لایهٔ خودآگاه ذهن ارتباط دارد و نشان می‌دهد که راوی، به صورت هدفدار از این عبارات استفاده کرده است. چنان که راوی (رقیه) شخصیت حسن را در وقتی که کمتر از سه ماه داشته به یاد می‌آورد؛ در حالی که در شیوهٔ سیلان اندیشه، مخاطب بدون بسترسازی و همزمان با راوی، وارد ذهن شخصیت می‌شود و رخدادها را بدون نظم و انسجام و با پرش‌های زمانی مختلف نظاره می‌کند و شخصیت از یادآوری خاطرهٔ مذکور خبر نمی‌دهد و شاید او تا مدت‌ها متوجه یادآوری خاطرهٔ خود نشود: «أذکرُ أنّنی کنتُ أحملُه بین ذراعَی رضیعاً دونَ الثلاثةَ أشهرَ حین أعلنَ عمی أنّه سَیذهبُ إلی مصرَ» (همان: ۱۰۱). (به یاد می‌آورم که او را (حسن) در آغوش می‌گرفتم؛ در حالی که شیرخواره بود و کمتر از سه ماه داشت، وقتی که عمویم خبر داد که به مصر خواهد رفت).

راوی به منظور اجتناب از فرو بردن مخاطب در حالتی از پذیرش منفعل و توهم واقعیت، در موارد متعدد و به شیوه‌های گوناگون از واژه‌هایی استفاده می‌کند تا مخاطب بفهمد با روایتی هدفمند روبه‌روست؛ چنان که در شاهد زیر، راوی از ورود صیدا به خاطر موقعیت استراتژیک آن به داستان خبر می‌دهد. این شکست جهان روایی نشان می‌دهد که راوی آگاهانه به روایت‌پردازی برای خواننده اقدام می‌کند و کسی در جهان خارج روائی هست که داستان را می‌خواند. در حالی که در جریان سیال، ورود صیدا در داستان کاملاً نامحسوس صورت می‌گیرد و راوی این پندار که برای کسی روایت می‌کند، در ذهن ندارد: «کانتْ صیدا تَدخُلُ الحکایةَ لا لأنه نُقیمُ الآنَ فیها و کان قبلَ الهجرة یتردّدُ علیها، بل لأنّها کانتْ المحطةَ الأساسیةَ فی تهریبِ السلاحِ» (همان: ۸۶).((شهر) صیدا به داستان وارد می‌شود نه به خاطر آنکه اکنون ساکن آن هستیم و قبل از مهاجرت در آن رفت و آمد می‌شد، بلکه به این خاطر که پایگاهی اساسی در زمینه قاچاق اسلحه بود).

در قسمت‌هایی از رمان که شخصیت اصلی به کناری می‌ایستد و شخصیت‌های دیگر، مجال ظهور و بروز می‌یابند تا گزارش رخداد-های خود را به صورت تک‌گویی برای مخاطب بازگو کنند، نیز آگاهانه عمل می‌کند. راوی به صورت واضح و صریح و با عباراتی مانند «حدثنی»، «کتب إلیّ یحکی» و...مخاطب را از چرخش راوی آگاه می‌کند. چنان که امر روایت‌گری از صفحه ۲۳۸ تا ۲۵۵ به شخصیت عبد واگذار می‌کند. راوی با عبارت «حدث عبد قال» (همان:۲۳۸)، راویتگری عَبِد را اعلام می-دارد و در پایان با عبارت «لم یطلعنی عبد إلی هذه الرساله» (همان: ۲۵۵)، مخاطب را متوجه روایتگری خود می‌کند؛ در حالی که در رمان‌هایی با شیوهٔ جریان سیال، راوی به شیوهٔ کاملاً نامحسوس وارد ذهن شخصیت می‌شود و دنیای داستان را به او می‌سپارد و گاه مخاطب تا

قسمتی از متن، متوجه تغییر راوی نمی‌شود و درک و پی‌بردن بدان مستلزم خوانش چند بارهٔ متن می‌شود. بنابراین، معرفی مستقیم راوی جدید، داستان را از ویژگی‌های جریان سیال ذهن دور می‌کند.

بدیهی است که شخصیت‌های که در طول روایت در کنار راوی اصلی، مجال ظهور و بروز می‌یابند، نیز مانند راوی در یادآوری خاطرات به صورت آگاهانه و هدفمند از عبارات یادآوری، نوشتن و... استفاده می‌کنند. چنان‌که ابومحمد با عبارت «أذکر نطقت بالشهادتین ... » (به یاد می‌آورم که شهادتین گفتم) (همان: ۳۰۰)، روایتش را شروع می‌کند.

د) عدم تکیه بر لایه‌های پیش از گفتار: از مطالعه رمان مشخص شد که اغتشاش در زبانِ هیچ‌کدام از شخصیت‌ها روایت وجود ندارد. آنها محتویات ذهن خود را به خاطر می‌آورند و سپس در لایهٔ گفتاری به بند واژه‌ها می‌کشانند.

راوی جملات پرسشی زیر را انتخاب می‌کند تا هول و ولا خود را به مخاطب انتقال دهد و او را همگام با خویش در بحبوحه داستان وارد کند و احساس اضطراب و انتظار و حدس اتفاقات پیش رو را نیز در او ایجاد نماید و با حدس و گمان راوی، خواننده نیز به حدس و گمان بپردازد. او سر در گم و مضطرب و به دنبال راه چاره، خواننده را نیز به سمت احساس خود می‌کشاند: «هل خُطِفَ؟ هل قَتلوه عند حاجزٍ من الحواجزِ؟ علیَّ أن أنتظرَ طلوعَ النهارِ، فأتدبّرُالأمرَ. کیف أتدبّرُه؟ من أین أبدأ؟ أمرّ علی من أعرف من بیوتِ زملائِه؟ أذهبُ إلی اللجنةِ الشعبیةِ فی المخیّمِ؟ إلی مسئولٍ فی تنظیمٍ؟ و أین أجدُ المسئولَ فی التنظیمِ؟...» (همان: ۲۷۰). (آیا ربوده شده؟ آیا در کنار یکی از ایستگاهای بازرسی او را کشته‌اند؟ باید منتظر طلوع خورشید و برآمدن روز باشم و چاره‌ای بیندیشم؟ چگونه تدبیر بیاندیشم؟ از کجا شروع کنم؟ باید به خانهٔ دوستانش که می‌شناسم بروم؟ به کمیتهٔ ملی در اردوگاه بروم؟ به مسئول سازمان بروم؟ کجا مسئول را بیابم؟)

در این قسمت، هر چند جملات، کوتاه و با ضرب‌آهنگ تند روایت شده است، اما چیدمان و ساختار دستوری مناسب رعایت شده است و هول و ولای حوادث، سبب نشده که اشتباه‌هایی که متعلق به لایه‌های پیش از گفتار و ناخودآگاه ذهن است، وجود داشته باشد.

در عبارات زیر، راوی از طریق تک‌گویی، جریان دل کندن از سرزمین خویش و تصمیم به مهاجرت را نقل می‌کند، تصوری که هرگز در باورش نمی‌گنجد و پیوسته با ذهنی آشفته از اندیشه‌ای به اندیشه‌ای دیگر می‌رود. استفاده از جملات پرسشی فراوان، تکرارهای پیاپی، کلمات کوتاه و بریده، تک‌گویی را به جریان سیال ذهن نزدیک می‌کند، اما این جملات، دقیقاً سیلان ذهن نیست. چنان که گفته شد در شیوهٔ سیلان ذهن، تأکید بر لایه‌های پیش از گفتار ذهن است؛ در حالی‌که در رمان *النطفوریه* با لایه‌های گفتاری و خودآگاه ذهن رو به رو هستیم: «لن أرحلَ عن بیتی لن أترکَ بیروتَ.

عناد؟ ...لِمَ لُم أحم‌ابنی و ابنتی و أنجو بهما بَعیدا عن هذا المکانِ الذی صارَ یَقولُ لنا ضِمنا: اُترکُوا البلدَ.أنتم غُربا. هل قُلتُ ضمناً؟! خطأ یَقولونها صَراحةً و کلَ یومٍ» (همان: ۲۵۹). (هرگزاز خانه نمی‌روم و هرگز بیروت را ترک نمی‌کنم. سر سختی است؟ چرا پسر و دخترانم را بغل نکنم و آنها را دور از این مکانی که به صورت ضمنی می‌گویند بروید شما غریب هستید، نجات ندهم. آیا گفتم ضمنی؟! اشتباه کردم آن را به صراحت و هر روز می‌گویند).

برخلاف سیلان ذهن، در جملات فوق، اشتباه دستوری، ویراستاری وجود ندارد و علائم نگارشی (نقطه، ویرگول، تعجب و پرسش) در مکان خویش استفاده شده‌اند.

هـ) عدم نفوذ به ذهن شخصیت: ادراک و دانش محدود راوی برای او حصاری بلند ساخته که نفوذ به درونی‌ترین لایه‌های ذهن شخصیت را غیر ممکن کرده است و در هنگام کانونی کردن شخصیت‌ها، نگاهی کاملاً بیرونی و فیزیکی دارد و گفتارش دربارهٔ شخصیت‌ها با حدس و گمان همراه است. چنان‌که راوی از عدم تمایل مریم برای ادامه تحصیل در لبنان سخن می‌گوید. او دریافت درستی از اندیشهٔ مریم ندارد و با خود می‌گوید که چه بسا، عدم علاقهٔ خود به بیروت، مریم را دلسرد به بازگشت از شهر و دیار کودکی‌اش کرده است و چه بسا رخداد بیماری و بستری شدن او در طی سفری که بیروت داشته، انگیزه را از مریم گرفته باشد. چنان‌که روشن شد، راوی از افکار مریم اطلاع دقیقی ندارد. در حالی که در رمان جریان سیال ذهن، هیچ حصار و دیواری بین راوی و ذهن شخصیت‌ها نیست و او با آزادی تمام، افکار و اندیشه‌های اشخاص را به نمایش می‌گذارد: «قالت مریمُ أنَّها لن تدرسَ فی لبنانَ. هل هذه رغبتُها أم أنَّها تصورت أننی لا أریدُ العودةَ للإقامة فی بیروتَ؟ عندما عِدتُ من زیارتی لبیروتَ، الزیارةُ الوحیدةُ بعد ترکِنا للبنان، مرضتُ و لازمتُ الفراشَ شهرینِ. قال صادقُ إن الزیارةَ هی السببُ. ربما تأثرت مریمُ بما قالَه أخوها» (همان: ۳۸۸). (مریم گفت که او هرگز در لبنان درس نخواهد خواند. آیا این تصمیم، علاقهٔ اوست یا آنکه فکر می‌کند که من نمی‌خواهم برای زندگی و اقامت به بیروت برگردم. هنگام که از دیدار بیروت بازگشتم، تنها دیداری که بعد از ترک لبنان بود، بیمار شدم و دو ماه بستری شدم. صادق گفت که رفتن به بیروت، سبب این بیماری شده است، چه بسا که مریم از سخن برادرش متاثر شده است).

راوی اول شخص با جهانی از سؤالات مختلف روبه‌روست که پاسخ دقیقی برای هیچکدام از آنها ندارد. مخاطب نیز همزمان با راوی در هاله‌ای از ابهام و پرسش قرار می‌گیرد. رقیه از انتخاب دشوار ابوصادق حیرت زده است و از اینکه چرا دخترش در کنار او اقامت نکرده و او را به سختی انداخته است، متعجب است.راوی در هنگام کانونی کردن شخصیت‌ها از فاصلهٔ دور و با دید خارجی روایت می‌کند و از ورود به ذهن شخصیت‌ها ناتوان است: «لماذا یختارُ أبو صادق الصعبَ و یقول أقبلوا ما

اختـــرتُ؟. لمـــاذا لا تســـكنُ ابنتـــي بجـــواري فلايكلفني الذهابُ إليها؟...» (همـان: ۱۶). (چـرا ابوصادق (راه) سخت را انتخاب کرد و می‌گوید که انتخاب مرا قبول کنید؛ چـرا دختـرم در کنـار من سکنی نگزید تـا رفـتن بـه پـیش او مـرا بـه سختی نیاندازد؟)

و) تک‌گـویی درونـی: آنچـه پـیش از ایـن، گمـان وجـود جریـان سـیال را در رمـان مـذکور تقویت می‌کرد، وجود نوعی تـک‌گـویی در رمـان است و از آنجا که تک‌گویی درونی از مهـم‌تـرین شیوه‌های جریان سیال ذهن است، به بررسی ایـن مقوله پرداختـه شـد. «گروهـی سـیلان آگـاهی را مقوله‌ای عام‌تر فرض مـی‌کننـد و آن را نمایشـگر همهٔ دریافت‌ها و افکار در هم مـی‌داننـد و گفتـار درونی را موردی خـاص از ارائـهٔ مسـتقیم، ولـی برخی دیگر گفتار درونی را مقولـه‌ای گسـترده‌تـر تلقی می‌کنند و سیلان آگاهی را در واقع گونـه و شکلی خاص از گفتار درونـی مـی‌داننـد کـه بـی انسجام است و نقـض‌کننـدهٔ هنجـار دسـتوری و منطقی» (بورنوف، ۱۹۹۱: ۱۵۸).

هر چند این دو حوزه، بسـیار شـبیه و هـم مرز هستند، اما واقعیت آن است که جریان سیال ذهن، شیوه یا صناعتی در داستان‌نویسی اسـت و تک‌گویی درونی، یکی از روش‌هـای روایـت در داستان جریان سـیال ذهـن محسـوب مـی‌شـود (انـواع دیگـــر، تـــداعی آزاد، تـــداعی معـــانی و ...است). تـک‌گـویی درونـی، مهـم‌تـرین شـیوهٔ روایت جریان سیال ذهن اسـت و اساسـاً بـدون وجود تک‌گویی درونـی، داسـتان جریـان سـیال ذهن شکل نمی‌گیرد.

حال باید دید که تک‌گویی در رمان از چـه نوع است؟ در تعریف تک‌گویی درونی گفته شد که بیان پرداخت نشده و شـکل‌نگرفتـهٔ اندیشـه، بلافاصله پس از بروز آن در ذهـن اسـت. راوی در این سبک، هنگام بیان افکـارش، مخـاطبی را مدّ نظر ندارد. بنا بـر تعریفـی کـه از تـک‌گـویی درونی که مناسـب بـا شـیوهٔ معمـول در جریـان سیال ذهن ارائه شده اسـت، بایـد پـذیرفت کـه تک‌گویی‌های رمـان *الطنطوریـه* از نـوع درونـی نیستند. زیرا این تک‌گویی رمـان دارای مخاطـب اسـت. راوی، بارهـا و بـه صـراحت، مخاطـب داستان خویش را برای خواننده معرفی می‌کند و بیان می‌دارد که به خاطر اصرارهای پی‌در پـی او (حسن) است که حوادث فلسـطین را بـه رشـتهٔ تحریـر درآورده اسـت و بـرای او مـی‌نویسـد: «حسن هو الذی اقترحَ کتابةَ حکـایتی أُکتُبـی مـا رأیتِه و عشتِه و سمعته» (همـان: ۲۰۴). (حسـن بود که نوشتن حکایت را پیشنهاد کـرد، (گفـت) آنچه را که دیده‌ای و زندگی کـردی و شـنیده‌ای را بنویس).

فکر ثبت حوادث، لحظه‌ای حسـن را رهـا نمی‌کند، خـود دفتـری تهیـه مـی‌کنـد و عنـوان الطنطوریه را برای آن می‌نویسد تا مادر را دلگرم به گزارش حـوادث کنـد. از او مـی‌خواهـد کـه آداب و رسوم، حکایت‌های زمان بچگی و همـه و همه را به تصویر بکشد و اشاره‌ای مختصر بـه حوادث ناگوار فلسطین را کافی می‌داند؛ چرا که

جرقه‌ای اندک نیاز است تا مخاطب (حتی در قرن‌های بعد)، به جست‌وجوی حقیقت برخیزد و دفتر مقاومت را ورق زند. «بعد سنواتٍ عادَ حسنٌ للإلحاحِ علیَّ، ثم فاجئنی ذاتَ مساءٍ بدفترٍ کبیرٍ کُتِبَ علی غَلافِه عبارةُ "الطنطوریه" "وقالَ: أکتبی أیَّ شیء، أُکتُبی عن بلدنا، عن البحرِ، عن الأعراسِ، أعیدی بعضَ ما حکیتِه لنا ونحنُ صغارٌ، أما الکوارث فأکتبی منها ما تُطیقینَ، والإشارةُ حتی الإشارةُ قد تفی بالغرضِ» (همان: ۲۰۶). (بعد از چند سال دوباره حسن شروع به اصرار کرد. سپس شبی با دفتری بزرگ که بر روی جلدش عبارت الطنطوریه نوشته شده بود. مرا غافلگیر کرد و گفت هر چیزی بنویس، از شهر ما از دریا، از عروسی‌ها بنویس. حکایاتی که برای ما گفتی وقتی که کودک بودیم، دوباره بازگو، اما حوادث ناگوار، هر اندازه که می‌توانی از آن بنویس و اشاره، حتی اشاره‌ای برای رساندن مقصود کافی است).

رقیه که اصرار راوی را می‌بیند با همه سختی و مشقت، روایت خود را آغاز می‌کند و بارها مستأصل می‌شود، اما درخواست حسن و اهمیت ثبت حوادث، روح امید را دوباره در او زنده می‌کند. روشن شد که روایت *الطنطوریه*، رمانی بدون مخاطب نیست؛ پس نمی‌توان آن را تک‌گویی درونی دانست تا رمان در حیطهٔ جریان سیال ذهن قرار گیرد.

افزون بر راوی اصلی رمان که داستان خود را برای مخاطب درون داستانی (حسن) نقل می‌کند، هر کدام از راویان (فرعی) نیز، روایت خود را برای مخاطب خاصی گزارش می‌کنند. در روایت‌پردازی عبد که صفحات ۲۳۸تا ۲۵۵ ادامه دارد، مخاطب‌های خود را با عبارت «العزیزین صادق و حسن» (همان: ۲۴۶) به خواننده معرفی می‌کند. بنابراین، تک‌گویی روایان (فرعی) نیز در حیطهٔ تک‌گویی درونی قرار نمی‌گیرد تا عرصه را برای جریان سیال ذهن آماده کند: «العزیزینِ صادقُ و حسنُ... هذة هی الصورةُ التی تمکّنَتْ من تجمیعِ أجزائِها عمّا حَدَثَ فی مُستشفی عَکا یَومَ الجُمُعهِ السابعَ عشرَ من أیلول» (همان: ۲۳۸). (عزیزان من صادق و حسن! این تصویری است که توانسته‌ام در حوادثی که در بیمارستان عکا در روز جمعه، هفدهم سپتامبر، اتفاق افتاد، بخش‌های آن را جمع‌آوری کنم).

افزون بر مخاطب درون داستانی، نویسنده توجه و اهتمام ویژه‌ای به مخاطب انتزاعی دارد و او را در خلق جهان روایی دخیل می‌کند. نویسنده با استفاده از عبارت‌ها و ساختار کلامی خویش، خواننده برون داستانی را خطاب قرار می‌دهد. مثلاً در شاهد زیر می‌گوید که حسن (مخاطب درون داستانی)، مشاهدات مردم روستا را جمع‌آوری کرده است. روشن است که این توضیحات برای خواننده برون داستانی است؛ زیرا حسن، خود کنشگر و عالم به عملی است که انجام می‌دهد: «کان حسن یجمعُ شهاداتِ أهالی قری الساحلِ الفلسطینی، عن التهجیرِ فی عام ۱۹۴۸» (همان: ۸۵). (حسن، مدارک و شواهد مردم روستاهای ساحلی

فلسطینی را در مورد مهاجرت در سال ۱۹۴۸جمع کرد).

این تنها عبارتی نیست که نویسنده برای خواننده انتزاعی توضیحاتی را ذکر کرده است. لابه لای رمان پر از مطالبی است که متوجه مخاطب برون داستانی است: «ماذا کان تعلیق أنیس، حفیدی المقیمُ فی کند ، الذی کان یُتابعُ ما أحکیه لأبنهٔ عمه؟» (همان: ۱۹). (توضیح و تفسیر انیس چه بود؟ نوه‌ام که مقیم کانادا است. کسی که حکایت مرا برای دختر عمویش دنبال می‌کرد). عبارت «حفیدی مقیم کندا» توضیحاتی است که برای مخاطب برون داستانی آورده شده است؛ چرا که مخاطب درون داستانی (حسن)، واقف به این است که نوهٔ رقیه، مقیم کاناداست و انیس، فرزند حسن، مخاطب درونی است. بنابراین، در این تک‌گویی مخاطب درون و برون داستانی وجود دارد. بنابراین، رمان در حیطه جریان سیال ذهن نیست.

حال باید دید تک‌گویی در رمان *الطنطوریه* از کدام نوع است؟ با وجود مخاطب در روایت و وجود زاویه دید عینی در داستان، فرض تک‌گویی نمایشی در داستان قوت می‌گیرد.

تک‌گویی نمایشی

تک‌گویی نمایشی، بیشتر در عرصهٔ شعر و نمایش حضور دارد، البته نویسنده معاصر از جمله رضوی عاشور خود را مقید به روایت‌گری معینی نمی‌کند و در همهٔ زمینه‌ها طبع‌آزمایی می‌کند. وجود زاویهٔ دید عینی و مخاطب از مهم‌ترین ویژگی‌های تک‌گویی نمایشی است. در رمان *الطنطوریه* نیز چنان‌که در مقولهٔ کانون روایت بحث شد، روایت داستان به دلیل کانون-گر درون داستانی، دارای دید محدود، عینی و فیزیکی است که دانش او به اندازهٔ شخصیت-های داستان است. این امر و وجود گفت‌وگو و مکالمه و مخاطب درون داستانی (حسن)، جنبهٔ نمایشی متن را قوت بخشیده است و آن را مجالی مناسب برای تک‌گویی نمایشی رقیه و سایر راویان درون داستانی کرده است. راوی دیدگاه خویش را برای ماندن در بیروت گزارش می‌کند: «فی المستقبلِ سأتأملُ الأمرَ طویلاً. أتساءلُ لِمَ لَم أرحل؟! هل کنتُ وَرثتُ عن عَمی أبو الأمین الشعورَ بأننی لستُ غریبةً ....ربما کنتُ غیرَ راغبةٍ فی الابتعادِ أکثرَ.کأن شاطئَ بیروتَ یقودنی إلی شاطئ بلدِنا» (همان: ۲۶۲). (در آینده بیشتر در مورد موضوع فکر خواهم کرد. خواهم پرسید که برای چه سفر نکردم، آیا احساس اینکه من در شهر غریب نیستم، را از عمویم ارث برده‌ام؟ شاید مایل به دور شدن بیشتر از شهر نبودم، ساحل بیروت، مرا به ساحل (دریای) کشورم رهنمون است).

نویسنده تلاش کرده تا رخداد دستگیری ابومحمد، توسط اسرائیل را برای مخاطب به نمایش بگذارد. راوی، یک‌بار به صورت خلاصه آن رخداد را نقل می‌کند و بار دیگر زمینه‌ای را فراهم می‌کند تا ابومحمد، خود به سخن آید و ماجرای دستگیری را روایت کند تا مخاطب معنا

و مقصود و حالات روحی او را به زیبایی درک کند؛ چرا که لطافت در درک روایت، در گرو لطافت در توصیف و تصویر است تا رخدادها با هویت تازه و وجودی ماندگار، قدم در دنیای آفرینش گذارند و بدین ترتیب، مخاطب بیشترین قدرت و استطاعت درک آن را داشته باشد: «خرجتُ من المعتقلِ بعد عامٍ و نصفٍ. کنتُ مَحظوظا بعَد الشهرینِ من خروجی من المعتقلِ وجدتُ أهلی و کانوا فی دمشقَ. کانوا فی وضعٍ قاسٍ جدًا و لکنهم کانوا جمیعاً أحیاً أمی و أبی و اخواتی الأربع و الولدان الصغیرانِ...لم یمُت أیُ منهم لا فی المجزرةِ و لا من الجوعِ والرحلةِ الشاقةِ التی تلتْ» (همان: ۳۰۵). (بعد از یک سال و نیم از دستگیری آزاد شدم، بعد از دو ماه از آزادیم از دستگیری خوشحال بودم که خانواده‌ام در دمشق، را یافتم. آنها در شرایط سختی بودند، اما همه زنده بودند. مادر و پدر، چهار تا برادرهایم و دو فرزند کوچکم، هیچ کدام از آنها در کشتارگاه‌ها نمرده بودند. نه از گرسنگی و نه از سفرهای سختی که داشتند).

راوی در این قسمت برای بیان و به تصویر کشیدن احساساتش از شگردهای ساختاری و واژگانی بهره جسته است و در آن از کلمات عجز و لابه برای انتقال احساس- که مردم عادی در گفت‌وگوی روزمره استفاده می‌کنند- دوری جسته و کلامی محکم و استوار که شایسته حماسه و مبارزه است، به کار برده است. راوی چنان از هم‌آوایی واژه‌ها و ساختار جمله‌ها ماهرانه بهره گرفته که خواننده بدون آنکه خود بخواهد شیفتهٔ داستان می‌شود و به آن دل می‌بندد. از این‌روست که با آزادی ابو محمد و خوشحالی او از سلامت خانواده، خواننده نیز خوشحال می‌شود. نتیجهٔ چنین حسی در مخاطب، سبب کمترین فاصله بین روایت و قصه می‌شود.

راوی از ورود به مکنونات درونی شخصیت ناتوان است، در متن زیر نیز راوی از جنبهٔ بیرونی و عینی شخصیت مریم را برای مخاطب خود (حسن) کانونی می‌کند: «فاجأتَنی مریمُ فاجأنی أنَّها و هی فی الخامسةَ عشرةَ من عمرِها لم تَعد طفلةً، کانت ُ امرأةً قویةً وَجدتُها تَقفُ بجواری و تُغَنّی لی بعضَ أبیاتِ الأغنیةِ بصَوتٍ خافتٍ» (همان: ۳۸۷). (مریم مرا غافلگیر کرد، غافلگیرم کرد او در حالی‌که پانزده سال داشت، دیگر کودک نبود، بلکه زنی قوی بود. دیدم که در مقابلم ایستاده و بعضی از ابیات ترانه‌ها را با صدای آهسته برای من خواند). در پایان این قسمت باید گفت که فرض تک‌گویی نمایشی در رمان به اثبات می‌رسد و راوی از طریق زاویهٔ دید عینی، فیزیکی و رفتارگرایانه، داستان خویش را برای مخاطب درون داستانی و خواننده بیان می‌دارد.

بحث و نتیجه‌گیری

روش بازنمایی گفتار در شیوهٔ تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن، بر اساس ذهنیت شخصیت-های داستانی در سطح پیش‌گفتاری استوار است

و راوی در هنگام نقل رویدادها بدون بسترسازی مناسب و با اغتشاش در زمان و مکان روایت، عمل می‌کند و به دلیل تکیه بر لایه‌های پیش از گفتار، غلط‌های دستوری و ویرایشی در نقل رویدادها مشهود است.

رمان *الطنطوریه*، داستانی سرشار از پیچیدگی‌های زمانی و مکانی است. روایت، سیر خشک و گاهشمارانه زمان در روایت را در هم می‌شکند و قالبی تازه و ترکیبی نو به حوادث می‌دهد، اما این پریشانی در زمان و مکان به خاطر ماهیت تاریخی رمان است نه سیلان ذهن راوی .راوی اندیشهٔ ذهنی شخصیت‌ها را به یاد می‌آورد و در سطح گفتار به بندواژگان می-کشاند. اشکالات ویرایشی و نگارشی، نحوی و صرفی در بین گفتار هیچ‌کدام از شخصیت‌های داستان نیست و نویسنده در جای جای رمان، آگاهانه و هدفدار بودن روایت را با عبارت «اذکر، لاأذکر» و با معرفی مخاطب داستان (حسن) خاطرنشان می‌کند. وجود این ویژگی‌ها باعث می‌شود که تک‌گویی رمان از نوع نمایشی باشد و رمان نیز از حیطه جریان سیال ذهن به دور باشد.

پی‌نوشت

رضوی عاشور (۱۹۴۸-۲۰۱۴) در قاهره به دنیا آمد. مدرک زبان انگلیسی را در دانشگاه قاهره آموخت و مدرک کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی در همان دانشگاه آموخت (عاشور، ۲۰۰۸: ۲۶-۱۰۳) و در سال ۱۹۷۷ در آمریکا مدرک دکترا گرفت. او به ادبیات مردم سیاه پوست اهتمام ویژه‌ای داشت، به نحوی که رساله دکتری او در همین زمینه است (عاشور، ۱۹۸۳: ۹-۱). در آمریکا با شاعر فلسطینی مرید البرغوثی ازدواج کرد. رابطهٔ صمیمانه همسرش با رضوی، احساس غربت در امریکا را از او زدودو با اشعارش روح نشاط و سر زندگی در او دمید (عاشور، ۲۰۰۸: ۵۱ و۵۲). حوادث و درگیری سال ۱۹۸۱در مصر بر زندگی عاشور تأثیر گذاشت؛ هرچند به خاطر دیدگاه سیاسیش دستگیر نشد، اما از دانشگاه طرد شد که رضوی در رمان فرج بدان پرداخته است (عاشور، ۲۰۰۸: ۲۱۹ و عاشور، ۲۰۱۳: ۱۹۸- ۲۰۶). اولین کار پژوهشی او با عنوان «طریق إلی خیمهٔ الأخری» می‌باشد که نقدی بر آثار غسان کنفانی است. فعالیت‌های پژوهشی او به دو زبان عربی و انگلیسی به چاپ رسیده است. مهم‌ترین آثار روایی او «رأیت النخل»، «سراج»، «ثلاثیه غرناطه»، «مریمه و الرحیل»، «أطیاف»، «قطعهٔ من أوروبا» و «فرج» است (عاشور، ۲۰۱۳: ۳۹۴-۳۹۸). او در سال ۱۹۹۵ جایزه بهترین کتاب را به خود اختصاص داد و افزون بر آن موفق به کسب جایزه‌های مختلف ادبی شد. وی در نوامبر ۲۰۱۴ میلادی چشم از دنیا فرو بست و قلم روایت‌گریش را برای همیشه به زمین گذاشت، اما صدای روایتگری او برای همیشه در گوش اهل ادب طنین‌انداز است.

منابع

ایوب، محمد (۲۰۰۱). الشخصیة فی الروایة الفلسطینیة المعاصرة (فی الضفة الغربیة و قطاع غزة ۱۹۶۷-۱۹۹۳). بی‌نا.

بورنوف، رولان (۱۹۹۱). *عالم الروایه*. ترجمه نهاد التکرلی. بغداد: دارالشئون الثقافیه.

بیات، حسین (۱۳۸۷). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. تهران: انتشارات مروارید.

جراد، عبدالله، خلود ابراهیم (۲۰۱۳). *تطور البنا الدرامی التاریخی فی روایات رضوی عاشور*. رساله ماجستیر. جامعه الشرق الأوسط. کلیه الآداب و العلوم.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۰). «وجوه بازنمایی گفتمان روایی: جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، شماره ۶۱، صص ۴۰-۲۵.

الحسینی، محمود (۱۹۹۷). *تیار الوعی فی الروایه المصریه المعاصره*. القاهره: الهیئه العامه لقصور الثقافه.

الخطیب، عبدالله (۲۰۰۸). *تیار الوعی و الاغتراب فی الادب*. الموقع: www.almada paper.com.

رضوانیان، قدسیه؛ نوری، حمیده (۱۳۸۸). «راوی در رمان آتش بدون دود». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره جدید، شماره ۴، صص ۹۴-۷۹.

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

عاشور، رضوی (۲۰۱۳). *أثقل من رضوی*. مصر، القاهره: دارالشروق.

ـــــــــــ (۲۰۱۰). *روایه الطنطوریه*. القاهره: دارالشروق.

ـــــــــــ (۲۰۰۸). *أطیاف*. القاهره: دار الشروق.

ـــــــــــ (۲۰۰۸). *فرج*. القاهره: دار الشروق.

ـــــــــــ (۱۹۸۳). *الرحله*. لبنان، بیروت: دار الأدب.

عاشور، رضوی (۱۳۸۶). «تجربه نویسندگی من». مترجم یاسمین احمدی. *فصلنامه سمرقند*، سال پنجم، شماره ۱۷، صص ۲۵۵-۲۶۱.

فاهوم، ولید (۲۰۱۳). «الطنطوریه و تیار الوعی». *مجله الجبهه الدمقراطیه للسلام و المساواه*، صص ۱-۴.
http://www.aljabha.org/index.asp?i=75391

محمودی، محمدعلی و صادقی، هاشم (۱۳۸۸). «تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، سال ۶، شماره ۲۴، صص ۱۲۹-۱۴۴.

المدینی، أحمد (۱۹۸۲). «شعریه النثر». *مجله الثقافه الأجنبیه*، بغداد، العدد ۱، السنه ۲، صص ۶۲-۴۷.

المر، فاتن (۲۰۱۴). *فعل السرد و الصراع فی روایه الطنطوریه*. الملتقی الصحافی الجامعی، صص ۱-۱۰.

http://www.al.moultaqa.com/?p=153

میرصادقی، جمال (۱۳۸۲). *عناصر داستان*. تهران: انتشارات شفا.

همفری، روبرت (۲۰۰۰). *تیار الوعی فی الروایه الحدیثه*. ترجمه محمود ربیعی. القاهره: دار الغریب للطباعه و النشر و التوزیع.

دراسه توظیف أنماط المونولوج الیاخلی و تیار الوعی فی روایه الطنطوریه للکاتبه رضوی عاشور.

Griffith, Kelley. (2006). *Writing Essays about Literature: a Guide and Style Sheet*. Beijing: Peking UP.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Investigating the Ways of Employing Internal Dialect and Stream of Consciousness in "Altanturya Novel" by Radwa Ashour

Salaheddin Abdi* / Nasrin Abbasi**/ Zahra Afzali***

Receipt:
2016/December/19
Acceptance:
2017/April/24

Abstract

Stream of consciousness is a way of dialogue that has become common since the Late Nineteenth and early Twentieth centuries in fiction and attracted the Attention of most literary figures to it. It is one of the ways of saying by which the narrator - Author - takes advantage of it to further his own stories and Adventures that are in the heroes' mind, or the major hero is going to tell the Readers so that the content of the hero's conscious or unconscious is thereby transferred to the reader.This article tries to study on a representation of colorful aspects of discourse in "Altanturya novel lasting effect Radwa Ashour" from the perspective of Stream of consciousness. It further explains how to use it and analyze the formation, and describes the world of characters and the surroundings that there are in his minds. It is concluded that the author has employed different methods for describing the thoughts and minds of the story character. This research shows that the novel approach is free of confusion in time and place in the narrative of events. The author tells the story of events and thoughts in the speech level using the audience into the story .It is concerned with the highest level of awareness and the level of logical thinking. In this novel, stereotypes dominated the chaos and logical systems of events replaced time dispersion Radwa Ashour employs theatrical monologue in the narration of her story and at the end he realizes that the "Altanturya novel is not within the stream of consciousness, however, some think.

Keywords: Monologue, Narration, Stream of Consciousness, Altanturya Novel Radwa Ashour.

---

* Associate Professor of Arabic Language and Literature, Boali Sina University (Corresponding Author). Email: s.abdi57@gmail.com
** Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Boali Sina University.
*** Associate Professor of Arabic Language and Literature, Boali Sina University.