Research in Comparative Literature
Homepage: https://jccl.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

A Comparative Study of Perspective in the Novel *Umm Saad* Ghassan Kanfani and the memoirs of *Da* Zahra Hosseini

Majid Rastegari[1]|Ali Akbar Mohseni[2]| Touraj Zinivand[3]| Jahangir Amiri[4]

1. PhD Student, Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: majidrastegary@yahoo.com
2. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: mohseni0310@yahoo.com
3. Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: t_zinivand56@yahoo.com
4. Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: gamiri686@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 10 October 2020
Received in revised form: 19 April 2022
Accepted: 22 April 2022

Keywords:
Comparative literature, the novel *Umm Saad*, the memoirs of *Da*, Ghassan Kanfani, Zahra Hosseini, perspective.

ABSTRACT

Perspective is one of the most important elements of storytelling. It is the narrative through which the reader experiences the story. Based on this view two novels have been selected; Azat Hosseini's memoirs *Da* in related to Iran's sacred defense and Ghassan Kanfani's novel *Umm Saad* from the literature of Palestinian resistance. The purpose of the research was to analyze the perspective, tricks and techniques of the two authors or narrators and their effect on the themes of the story and the research method. The structure of *Da* is in the form of biography, association of meanings, non-linear and documentary narrative. The structure of *Umm Sa'd* is based on a linear narrative that is narrated in two realistic and symbolic dimensions. The results showed that the methods of external angle of view in *Umm Saad* and the techniques of internal angle in *Da* are more comprehensive. Kanfani uses the inner vision of the first person of the author and the character of "Umm Sa'd" based on the techniques of inner monologue, hadith of the soul, fluid flow of the mind and types of external vision. While using these two tricks, *Da* also uses more in the field of internal vision, including dramatic monologue, and has less evidence in various angles of external vision. The common vision of the two literary narratives is the first-person view of the inner monologue, the third-person view of the narrative, or the elements of the point of view. In the present study, the authors have first dealt with the angle of view and its types, and then with the techniques of the narrator of the two stories.

Cite this article: Rastegari, M., Mohseni, A., Zinivand, T., Amiri, J. (2022). A Comparative Study of Perspective in the Novel *Umm Saad* Ghassan Kanfani and the memoirs of *Da* Zahra Hosseini. *Research in Comparative Literature*, 12 (2), 63-90.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/JCCL.2022.5802.2188

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ٢٦٧٦-٦٥١٥
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٢٦٧٦-٦٥٢٣
بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

دراسة مقارنة زاوية الرؤية في رواية *امّ سعد* غسّان كنفاني ومذكرات *دا* زهراء حسيني (دراسة مقارنة)

مجيد رستگاري[١] | علي‌اكبر محسني[٢] | تورج زيني‌وند[٣] | جهانگير اميري[٤]

١. طالب الدّكتوراه في فرع اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. العنوان الإلكتروني: majidrastegary@yahoo.com .

٢. الكاتب المسؤول، أستاذ مشارك في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. العنوان الإلكتروني: mohseni0310@yahoo.com .

٣. أستاذ في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. العنوان الإلكتروني: t_zinivand56@yahoo.com .

٤. أستاذ في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. العنوان الإلكتروني: gamiri686@gmail.com

معلومات المقال

نوع المقال: مقالة محكّمة

الوصول: ١٤٤٢/٢/٢٢
التنقيح والمراجعة: ١٤٤٣/٩/١٧
القبول: ١٤٤٣/٩/٢٠

الكلمات الدّليليّة:
الأدب المقارن،
رواية *امّ سعد*،
مذكرات *دا*،
غسّان كنفاني،
زهراء حسيني،
زاوية الرؤية.

الملخّص

زاوية الرؤية، من أهم عناصر كتابة القصص. الرؤية على السرد التي يفهم القارئ القصّة من خلالها. وفي نقد عنصر زاوية الرؤية، لقد اخترنا قصّتين؛ مذكرات *دا* للكاتبة اعظم حسيني في مجال الدفاع المقدس الإيراني ورواية *امّ سعد* غسّان كنفاني من أدب المقاومة الفلسطينية. لقد كان غرضٌ من البحث هو تحليل زاوية الرؤية ومهارات وتقنيات المؤلفين أو الرواة وتأثيرها على موضوعات القصّة. فجاءت الدراسة في إطار المنهج التوصيفي – التحليلي في مقارنة الشواهد وتبيين المشتركات والمفترقات في القصّتين. تأتي بنية *دا* على شكل سيرة ذاتية، ورابطة المعاني، وسرد غير ترتيبي ووثائقي. ترتكز بنية *امّ سعد* على رواية ترتيبية تُروى في بُعدين واقعيين ورمزيين. فكشفت نتائج البحث أنَّ أساليب زاوية الرؤية الخارجية في *امّ سعد* وتقنيات زاوية الرؤية الداخلية في *دا* أكثر شمولية. فإنَّ كنفاني يستفيد من زاوية الرؤية الداخلية الأولى للمؤلف وشخصية *امّ سعد* بناءً على فنون المونولوج الداخلي وحديث النفس وتدفّق العقل وأنواع زاوية الرؤية الخارجية. وامّا *دا* أثناء استخدام هاتين المهارتين، فيستفيد من الزاوية الداخلية لاسيّما المونولوج الدرامي، استفادة كثيرة، ولديه أدلّة أقل في أنواع مختلفة للرؤية الخارجية. انّما زاوية الرؤية المشتركة للروايتين الأدبيتين هو المونولوج الداخلي من زاوية الرؤية للشخص الأوّل وحديث النفس والشخص الثالث للمسرحية أو عناصر زاوية الرؤية. في هذه الدراسة، تناول المؤلفون زاوية الرؤية وأنواعها ثم فنون ومهارات زاوية الرؤية لراوي القصّتين.

الإحالة: رستگاري، مجيد؛ محسني، علي‌اكبر؛ زيني‌وند، تورج؛ اميري، جهانگير (١٤٤٤). دراسة مقارنة زاوية الرؤية في رواية *امّ سعد* غسّان كنفاني ومذكرات *دا* زهراء حسيني. *بحوث في الأدب المقارن*، ١٢ (٢)، ٦٣-٩٠.

النشر: جامعة رازي

© الكتّاب.

DOI: 10.22126/JCCL.2022.5802.2188

کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

بررسی تطبیقی زاویهٔ دید در رمان *امّ سعد* غسّان کنفانی و خاطرات *دا* زهرا حسینی

مجید رستگاری[۱]| علی‌اکبر محسنی[۲]| تورج زینی‌وند[۳]| جهانگیر امیری[۴]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: majidrastegary@yahoo.com

۲. نویسندهٔ مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: mohseni0310@yahoo.com

۳. استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: t_zinivand56@yahoo.com

۴. استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: gamiri686@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۷/۱۹

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱/۳۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۲

واژه‌های کلیدی:
ادبیات تطبیقی،
رمان *امّ سعد*،
خاطرات *دا*،
غسّان کنفانی،
زهرا حسینی،
زاویهٔ دید.

چکیده

زاویهٔ دید، یکی از مهم‌ترین عناصر داستان‌نویسی است. چشم‌اندازی در روایت که خواننده از رهگذر آن داستان را تجربه می‌کند. در نقد عنصر زاویهٔ دید، دو ژانر به نام خاطرات *دا* اثر اعظم حسینی در حوزهٔ دفاع مقدس ایران و رمان *امّ سعد* نوشتهٔ غسّان کنفانی از ادبیات مقاومت فلسطین برگزیده شده است. هدف پژوهش، تحلیل زاویهٔ دید، شگردها و فن‌های دو نویسنده یا راوی و تأثیر آن بر درون‌مایه‌های داستان و شیوهٔ پژوهش، نیز توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی و بیان نقاط اشتراک و نیز افتراق در دو داستان بوده است. ساختار *دا* در قالب زندگی‌نامه، تداعی معانی، روایت غیر خطّی و مستند است. ساختار *امّ سعد* بر مبنای روایت خطّی است که در دو بُعد واقع‌گونه و نمادین، بازگویی می‌شود. نتایج تحقیق نشان داد، شیوه‌های زاویهٔ دید بیرونی در *امّ سعد* و تکنیک‌های زاویهٔ دید درونی در *دا* فراگیرتر است. کنفانی از دید درونی اوّل‌شخص نویسنده و شخصیت *امّ سعد* بر محور تکنیک‌های تک‌گویی درونی، حدیث نفس، جریان سیّال ذهن و انواع دید بیرونی بهره می‌برد. *دا* نیز ضمن استفاده از این دو شگرد، در حوزهٔ دید درونی ازجمله تک‌گویی نمایشی استفاده بیشتری می‌برد و در انواع زاویهٔ دید بیرونی شواهد کمتری دارد. چشم‌انداز مشترک دو روایی ادبی، دید اوّل‌شخص تک‌گویی درونی، خودگویی و سوم‌شخص نمایشی یا عناصر زاویهٔ دید است. نگارندگان در جُستار حاضر، ابتدا به زاویهٔ دید و انواع آن سپس به شگردها و تکنیک‌های دید راوی دو داستان پرداخته‌اند.

استناد: رستگاری، مجید؛ محسنی، علی‌اکبر؛ زینی‌وند، تورج و امیری، جهانگیر (۱۴۰۱). بررسی تطبیقی زاویهٔ دید در رمان *امّ سعد* غسّان کنفانی و خاطرات *دا* زهرا حسینی. *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، ۱۲ (۲)، ۶۳-۹۰.

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: 10.22126/JCCL.2022.5802.2188

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

ادبیات داستانی مقاومت[1]، دربرگیرندهٔ گفتمان‌هایی است که نویسندگان، اعم از رمان‌نویس، داستان‌نویس و خاطره‌نگار به قلم می‌آورند. چارچوب ادبیات پایداری -که با تلاش‌های فراخور این نویسندگان حاصل می‌شود -بی‌شک، هدفمند است و نتیجهٔ بسزایی به همراه دارد؛ زیرا بازگویی داستان‌های مقاومت و ایثار، از مؤلفه‌های معنوی و اخلاقی همچون؛ ایمان، صبر، امید، عشق به میهن و... بهره‌مند است. این خصائص، خود نمودارِ نمون الگوهای پایداری و دلاوری‌های مردان و زنان عرصهٔ ایثار است که به‌سبب کارکردهای تربیتی و انسان‌سازی، اهمّیتی درخور دارند.

ادبیات پایداری، آیینهٔ تمام‌نمای تاریخ، فرهنگ، چشم‌اندازها، پیروزی‌ها، شکست‌ها و خاطرات ملّت‌ها است. دفاع مقدّس که شاخه‌ای از ادبیات پایداری محسوب می‌شود، در طول هشت سال مقاومت و ایثار، بسیار مهم بوده و بر ادبیات، تأثیری ژرف و بنیادین برجای گذاشته است. از طرفی، حادثهٔ اشغال فلسطین و کشتار، غارت و آوارگی ساکنان مسلمان آن، واکنش ادبی در پی داشت که به «ادبیات مقاومت فلسطین» مشهور شد. نویسندگان فلسطینی، فرهنگ مقاومت و برگی از تاریخ پایداری ملّت فلسطین را در مسیر فقر و رنج و آوارگی، با هنرمندی تمام، در قالب ادبی بیان می‌کنند. (علی‌نژاد و میرحق‌جو، ۱۳۹۴: ۱۰۴-۱۰۸)

پیچیده‌ترین عنصر در ادبیات داستانی، زاویهٔ دید[2] یا کانون روایت است. زاویهٔ دید، معانی پنهان، رازها و تعلیق داستان را بیشتر می‌کند و با درون‌مایهٔ داستان ارتباط تام دارد. تبحر در به‌کارگیری آن، لایه‌های معانی داستان را تقویت می‌کند. (راسلی، ۱۳۹۴: ۲۵) زاویهٔ دیدی که نویسنده انتخاب می‌کند بر عناصر دیگر داستان تأثیر می‌گذارد (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۸۶) انتخاب نوع زاویهٔ دید، بستگی به نوعِ تأثیری که نویسنده می‌خواهد با داستانش روی خواننده بگذارد؛ دارد. (بیشاپ، ۱۳۷۸: ۳۴۰) در تعریف زاویهٔ دید آمده است: «دید بصری به شخصیت، حادثه، زمان و مکان موجود در رمان و داستان کوتاه.» (چیفتلیک‌چی، ۱۳۷۸: ۵۸) در تعریفی دیگر، «زاویهٔ دید، چشم‌اندازی است که خواننده می‌تواند با آن، داستان را تجربه کند. چشم‌انداز در اینجا، همان ادراک، افکار و احساسات شخصیت داستان است.» (همان، ۱۳۹۴: ۳۶)

۱-۲. ضرورت، اهمّیت و هدف

ضرورت نوشتار پیش رو از آن جهت است که با بررسی ادبیات پایداری، مؤلفه‌های معنوی، فرهنگی و اجتماعی قابل توجّه‌ای هویدا می‌شود و در پی تحلیل «زاویهٔ دید» راوی، به اهمّیت و تأثیر آن بر درون‌مایه یا

1. Resistance fiction
2. Point of view

لایه‌های معنایی و دیگر عناصر داستان رهنمون می‌شود و نقش برجستهٔ نویسنده در ارائه روایت بهتر با انتخاب زاویهٔ دید مناسب روشن‌تر می‌شود. هدف اساسی، تحلیل زاویهٔ دید، شگردها و ابزارهای راوی، شباهت‌ها و تفاوت‌ها در کانون روایت و راوی و اثربخشی آن‌ها بر پیام‌های داستان است.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

-غسّان کنفانی[۱] و زهرا حسینی[۲] در داستان *اُمّ سعد* و *دا* از چه شیوه‌هایی از «زاویهٔ دید» بهره جسته‌اند؟

-این زاویهٔ دیدِ رمان *اُمّ سعد* و *دا* چه تأثیری بر درون‌مایه‌های داستان داشته است؟

-دو راوی از چه تکنیک‌هایی بهره گرفته‌اند و بر کدام شگردهای روایت تأکید بیشتری داشته‌اند؟

۱-۴. پیشینهٔ پژوهش

خاطرات *دا* ازآنجاکه وقایع جنگ در خرمشهر را بازگو می‌کند، بی‌شک منبع مهمّی برای پژوهش در حوزهٔ ادبیات پایداری بوده است؛ بنابراین پژوهش‌های متعدّدی دربارهٔ آن صورت پذیرفته است. در نوشتار پیش رو، به برخی از آن‌ها، بسنده می‌شود: زینی‌وند و مرادی (۱۳۹۱) بر این باور هستند که زاویهٔ دید راوی اوّل‌شخص، وجه غالب روایت‌گری داستان *دا* است و راوی، گاه از زاویهٔ دید «دانای کلّ شخصی» نیز به روایت می‌پردازد. ایرانی و سنجابی (۱۳۹۲) به شگردهای شخصیت‌پردازی در کتاب *دا* توجّه نموده‌اند و نتیجه می‌گیرند که راوی ازراه گفت‌وگو، توصیف عمل، رفتار، محیط و نام به معرّفی شخصیت‌های اثرش می‌پردازد. صفایی و اشهب (۱۳۹۲) بر این عقیده‌اند که کتاب *دا* اگرچه به‌دلیل آشنایی تدوین‌گر آن به مهارت‌های نویسندگی، در سطح بالایی از روایت قرار دارد؛ امّا وجود برخی شاخص‌های خاطره‌نویسی موجب شده که *دا* در ردیف کتاب‌های خاطرات قرار گیرد.

دربارهٔ بررسی رمان *اُمّ سعد* نیز پژوهش‌هایی انجام شده است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: جمشیدی و میرقادری (۱۳۹۱) شخصیت‌پردازی کنفانی را در رمان *اُمّ سعد* تحلیل کرده و نشان داده‌اند که کنفانی با پردازش دقیق این عنصر، با هنرمندی، شخصیت‌هایش را برای به‌تصویرکشیدن درون‌مایهٔ آن مطابقت داده است. پژوهش‌های یادشده که هرکدام به مباحثی غیر از زاویهٔ دید پرداخته‌اند؛ روشن می‌کنند که دربارهٔ رمانِ *اُمّ سعد* و تطبیق آن با خاطرات *دا*، اقدامی صورت نگرفته است؛ بنابراین، جستار حاضر، بحث زاویهٔ دید راوی را در این دو داستان بررسی کرده است.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

نوشتار پیش رو درصد است تا با روش توصیفی – تحلیلی با رویکرد تطبیقی مکتب آمریکایی، شگردها و

تکنیک‌های زاویهٔ دید و نقاط اشتراک و نیز افتراق دو راوی را با ذکر شواهد بررسی کند. «ادبیات تطبیقی» این مکتب که شاخه‌ای از نقد ادبی است، روابط ادبی ملّت‌های مختلف را باهم تطبیق می‌کند. (یوست، ۱۳۸۶: ۳۹) از این نظر، رمان *امّ سعد* از فلسطین و خاطرات *دا* از ایران به‌عنوان نمونه انتخاب شده‌اند. چارچوب نظری انتخاب این دو اثر این است که هر دو به‌عنوان شاخص داستانی، میهن محور و قابل توجّه در حوزهٔ ادبیات مقاومت هستند و در هر دو، عنوان به متن داستان ارجاع دارد و مرتبط با شخصیت‌ها است. از همه مهم‌تر، قرابت درون‌متنی، شخصیت‌ها و درون‌مایه‌های این دو ژانر است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

«انواع کلّی زاویه‌های دید، برگرفته از شکل‌های کلّی صرف افعال است[۳]. در تقسیم‌بندی دیگر، زاویهٔ دید، شامل دو نوع بیرونی و درونی است.» (حدّاد، ۱۳۹۶، ج ۲: ۲۰۵) در زاویهٔ دید درونی، گویندهٔ داستان یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی است و داستان از دید اوّل‌شخص گفته می‌شود. در این شیوه، نقل داستان به یک «من» واگذار می‌شود. این «من» وقایع واقعی یا خیالی را بازگو می‌کند که یا خود آفریننده و قهرمان اصلی آن است؛ یا شاهد و ناظر حوادثی است که ارتباط اندکی با او دارد یا هیچ‌گونه به او مربوط نیست. نقل داستان در زاویهٔ اوّل‌شخص از زبان شخصیت اصلی، «روایت راوی – قهرمان» و از زبان شخصیت فرعی، «روایت راوی –ناظر» است. در زاویهٔ دید بیرونی، افکار و اعمال و ویژگی‌های شخصیت‌ها از بیرون داستان تشریح می‌شود، یعنی نویسنده به‌عنوان راوی داستان هیچ‌گونه نقشی در داستان ندارد و داستان از زاویهٔ دید سوم‌شخص نقل می‌شود (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۸۶–۳۹۱).

۲–۱. خلاصهٔ رمان *امّ سعد*

رمان *امّ سعد*، داستان زنی چهل‌ساله از فلسطین است. امّ سعد، دو پسر به نام‌های «سعد» و «سعید» داشت که هر دو مبارز بودند. همسر او، «ابو سعد»، نسبت به امورات زندگی بی‌توجّه بود. امّ سعد در صبح یک روز بعد از شکست اعراب از اسرائیل، به خانه راوی می‌رود و ساقهٔ خشکیدهٔ درخت مویی را، در خانهٔ راوی، می‌کارد. در فرجام داستان، این ساقهٔ جوانه می‌زند و سرسبز می‌شود. او و خانواده‌اش و مردمان سرزمینش بعد از جنگ، از خانه و کاشانهٔ خود بیرون رانده شده و در اردوگاه بیروت زندگی می‌کردند. امّ سعد از زندگی در آنجا و شرایط نامناسب آن، احساس خستگی و اندوه می‌کند. او مادری است که مجبور است برای تأمین معاش خانواده و فرزندانش در خانه‌های مردم به کار مشغول شود. وی زمانی که در فلسطین بوده از پیرمردی، طلسمی می‌گیرد که از ده‌سالگی آن را بر سینه می‌آویزد؛ اما از آن پس او و خانواده‌اش همچنان فقیر می‌مانند.

امّ سعد پس از این قضیّه، طلسمی نو می‌یابد و زنجیری فلزی که به آن گلولهٔ مسلسل متّصل بود و سعد آن را به او بخشیده بود، به گردن می‌آویزد. ابوسعد در پایان داستان، تغییری پویا می‌کند؛ آنگاه که دلاوری‌های پسر کوچکش، «سعید» را در اردوگاه مشاهده می‌کند، به او افتخار می‌کند و به پایداری دو پسرش و همسرش که این بچه‌ها را برای این می‌زاید که فدایی شوند تا فلسطین را بگیرد، می‌بالد و غرور و روحیهٔ ازدست‌رفتهٔ خود را بازمی‌یابد.

۲-۲. خلاصهٔ خاطرات *دا*

خاطرات *دا*، روایت زندگی دختری هفده‌ساله به نام «زهرا حسینی» در بدو جنگ تحمیلی در خرمشهر است؛ این روایت از پنج‌سالگی راوی در شهر بصرهٔ عراق شروع می‌شود. بخش مهم داستان، مربوط به نوجوانی راوی شامل فعّالیت‌های او در غسّال‌خانه، امدادگری، انتقال مجروحین و شهدا و زندگی در کمپ جنگ‌زده‌ها است. پدر زهرا، سیّد حسین و مادرش، سیّده شاه‌پسند معروف به *دا* بود. پدر و مادر راوی اصالتاً از روستای کردنشین زرّین آباد دهلران در استان ایلام بودند. سیّد حسین در بصره به جرم جاسوسی برای ایران، توسط مأموران رژیم بعث زندانی می‌شود. آن‌ها پس از این اتّفاق، به ایران می‌روند؛ سپس در خرمشهر سکنی می‌گزینند. پدر بعد از مدّت‌ها، به‌عنوان رفتگر در شهرداری استخدام می‌شود. علی، برادر زهرا، بعد از پیروزی انقلاب، به‌عنوان پاسدار در سپاه پذیرفته می‌شود.

فعّالیت‌های زهرا در صبح اوّلین روز بازگشایی مدارس و حملهٔ بمباران عراق به خرمشهر شروع می‌شود. او اقدامات اوّلیه خود را با ورود به غسّال‌خانه آغاز می‌کند. وی در آنجا در غسل، کفن، کندن قبر و دفن شهدا کمک می‌کند. پدر زهرا در خطِّ مقدم، به شهادت می‌رسد. زهرا، خودش پیکر بابا را در قبر می‌گذارد. علی نیز پنج روز بعد از شهادت پدرش در اثر ترکش خمپاره در مقرِّ سپاه شهید می‌شود. زهرا او را در نبود مادرش در کنار قبر پدرش به خاک می‌سپارد. راوی بعد از مدّتی، جهت امدادگری به مجروحین، به خطوط درگیری می‌رود و براثر ترکش خمپاره، از ناحیهٔ کمر و ستون فقرات مجروح می‌شود.

۲-۳. زاویهٔ دید درونی (اوّل‌شخص)

کنفانی، نویسندهٔ رمان *اُمّ سعد*، امر روایت‌گری رمان را انجام می‌دهد؛ او به‌عنوان راوی، در داستان حضور دارد و در نقش «ابن العم» و شخصیت فرعی است؛ بنابراین، او در حکم راوی - ناظر در رمان ایفای نقش می‌کند. او بخش‌هایی از رمان را در کانون روایت اوّل‌شخص مفرد نقل می‌کند: «**شَعَرتُ بِذلک النصلَ الذي يَنبَثِقُ فَجأةً مِن أحضانِ الكلمةِ البسيطةِ، وَيَنقَذِفُ في صُدورِنا بِسُرعةِ الرَّصَاصةِ وَتَصويبِ الحقيقةِ، ولِوهلةٍ رأيتُ شريطَ الوحلِ الداكنِ الذي كان يَتَدَلَّى على طرفِ ثوبِها شيئاً يُشبِهُ تاجَ الشوكِ.**» (کنفانی، ۱۹۷۲: ۲۷۱)

نویسنده این بخش از رمان را با «من راوی» روایت می‌کند. او، کلام امّ سعد را با تصویرسازی بیرونی، توصیف می‌کند که چگونه در او اثرپذیر بوده است، غسّان، سخن ساده امّ سعد را به تیری تشبیه می‌کند که با سرعت زیاد و حقیقت‌گونه در سینه جای می‌گیرد. بر این اساس، نویسنده در این متن، احساس درونی خود را در مقابل کنش و رفتار امّ سعد برای خواننده نمایش می‌دهد و تأثیر کلام امّ سعد را با مصداق بیرونی بیان می‌کند و در قسمت پایانی متن نیز با عبارت «**شریطَ الوحلِ الداکنِ الذي کان یَتَدَلَّی علی طرفِ...**» با یک گزارشی بیرونی، درون و احساس امّ سعد را برای خواننده تشریح می‌کند. وقتی داستان از زبان شخصیت فرعی گفته می‌شود، راوی می‌تواند به شخصیت‌ها از بیرون نیز نگاه کند و در عین حال همراه شخصیت حرکت کند و در ماجرای داستان مستقیم یا غیر مستقیم سهیم باشد. (همان، ۱۳۸۸: ۳۹۱) در روایت *امّ سعد*، کنفانی، راوی اصلی، شخصیت محوری داستان نیست بلکه غیر مستقیم در جریان ماجرای *امّ سعد* قرار می‌گیرد. این زاویهٔ دید به ما امکان می‌دهد تا شخصیت اصلی را نه به‌وسیلهٔ خود او، بلکه از طریق شخصیت دیگر داستان نیز بشناسیم. (حدّاد، ۱۳۹۶، ج ۲: ۲۰۶)

در بخش‌هایی از رمان، نویسنده در فرایند عمل داستانی، امر روایت‌گری داستان را به شخصیت امّ سعد واگذار می‌کند و او نیز سلسلهٔ اتّفاقات را از زاویهٔ دید «من راوی» بازگویی می‌کند؛ ***امّ سعد*** شخصیت اصلی و محوری است که در داستان حضوری پویا و فعّال دارد و حوادث مهم را پیش می‌برد و از همه مهم‌تر سرنوشت و پایان ماجراهای اوست که اهمّیت پیدا می‌کند؛ بنابراین با این فن، روایت راوی –ناظر به راوی قهرمان چرخش پیدا می‌کند: «**یَختِي، وَاللهِ لم أکُنْ أعرفُ، وَلم یَقُولُوا لِي.. خُذِي اشطَفِي بَقیَّةَ الدَّرجِ، اللهُ یَقطَعُ هالبَنَایةَ وَصَحَابَهَا، أنَا اشتَغَلْتُ هُنا شَهراً وَثلاثَةَ أیامٍ، وَأجرةُ الأسبُوعَینِ الأخیرَینِ لم أقبِضْها بَعد. غداً صباحاً قُولِي لِلخواجَا إنَّ امّ سعد سَامَحَتْنِي بَالأُجرةِ.**» (**همان، ۱۹۷۲: ۳۱۸**)

متن بالا، درون‌نگری یا افکار درونی را از دید امّ سعد، نشان می‌دهد. در اینجا ما در ذهن امّ سعد هستیم. او به‌محض این‌که متوجّه می‌شود هدف نگهبان این بوده که بذر دشمنی را میان مردم بیروت و ساکنان اردوگاه آوارگان فلسطینی بکارد یا این‌که سبب از بین بردن روزی زن بیروتی شده است، عصبانی می‌شود و کار در آن ساختمان را رها می‌کند. این همان صافی زاویهٔ دید اوست که افکارش را خاص می‌کند و به داستان شکل تازه‌ای می‌دهد. مهم‌ترین سودمندی‌های این شیوه، این است که داستان را بیشتر باورپذیر جلوه می‌دهد و ارائهٔ بی‌واسطهٔ آن، داستان را جذّاب می‌کند. (میرصادقی، ۱۳۹۱: ۱۷)

اعظم حسینی، نویسندهٔ *دل*، امر روایت‌گری کتاب را انجام نمی‌دهد و در داستان حضور ندارد. «زهرا حسینی»، شخصیت محوری است که در همه حال در داستان حضوری پویا و فعّال دارد و داستان را روایت

می‌کند؛ بنابراین او در حکم راوی- قهرمان ایفای نقش می‌کند. زهرا بخش‌های زیادی از کتاب را از زبان خود در کانون روایت اوّل‌شخص مفرد یا جمع نقل می‌کند (زینی‌وند و مرادی، ۱۳۹۱: ۶۲): «قلبم ریخت. نادانسته و ناغافل داشتیم در چنگ دشمن می‌افتادیم. به اقارب‌پرست گفته بودم که می‌دانم ممکن است اسیر شوم، این آمادگی را هم داشتم ولی حالا که به این مرحله رسیده بودیم، قبولش برایم سخت بود. این‌که بدون هیچ جنگیدن یا مقاومتی یکهو اسیر شوم و نتوانم عکس‌العملی نشان بدهم...» (حسینی، ۱۳۹۰: ۵۰۳)

نمونهٔ پیش‌گفته زاویهٔ دید درونی، خاطرات دا است که قهرمان در قالب من راوی، ماجرای خارق‌العادهٔ داستان را تعریف می‌کند. دا با چنین زاویه‌ای نوشته شده تا «حقیقت‌مانندی» اثر را بیشتر جلوه دهد. مزیّت دید اوّل‌شخص، به اعتقاد «میشل بوتور» این است که خواننده به داستانی که با این کانون بیان می‌شود، احساس اعتماد بیشتری می‌کند. (همان، ۱۳۹۶، ج ۲: ۲۳۶) اما وقتی نویسنده می‌خواهد «من» راوی مستقیماً حوادث را روایت کند، ممکن است این راوی محدودیت‌هایی را برای نویسنده ایجاد کند، چون او فقط چیزهایی را می‌تواند روایت کند که خود می‌بیند و تجربه می‌کند. (راسلی، ۱۳۹۴: ۲۰۱) زهرا در دا نیز صحنه‌هایی که می‌بیند، روایت می‌کند و مشکلاتی را هم در شخصیت‌پردازی با آن مواجه می‌شود مثلاً نمی‌تواند احساسات و افکار کسی غیر از خود را بیان کند. (پارسی‌نژاد، ۱۳۷۷: ۳۶) کنفانی در امّ سعد، گاهی روایت را به اوّل‌شخص فرعی، می‌سپارد و داستان خود را براساس دو روایت راوی قهرمان و راوی ناظر (شاهد) سازمان‌دهی می‌کند. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۰۱-۴۰۳)

۲-۳-۱. انواع زاویهٔ دید درونی (اوّل‌شخص)

این زاویهٔ دید را به انواع تک‌گویی درونی، تک‌گویی نمایشی و حدیث نفس (خودگویی) تقسیم کرده‌اند. (میرصادقی، ۱۳۹۱: ۱۷) تک‌گویی، صحبت یک‌نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته یا نداشته باشد. (همان، ۱۳۸۸: ۴۱۰) روایت‌های این زاویهٔ دید نیز، شامل روایت ذهنی، زندگی‌نامه‌ای، خاطره‌گونه و... است. (همان، ۱۳۹۱: ۱۷) در روایت ذهنی، یکی از شخصیت‌ها در زاویهٔ اوّل‌شخص، داستان را نقل می‌کند. واژهٔ «ذهنی»، می‌توان برای داستان‌هایی به‌کار برد که ویژگی زندگی‌نامه‌ای دارند و در آن‌ها افکار و احساسات زندگی واقعی یا خیالی نویسنده بازتاب یافته و شخصیت از عقاید و عواطف خود حرف بزند. (همان: ۲۵) راوی *دا* روایت ذهنی خود را بعد از این‌که پدرش توسط رژیم بعث زندانی می‌شود، این‌گونه بیان می‌کند: «ذهنم خیلی مشغول شده بود. دائماً به این فکر می‌کردم که چرا بابا آنجاست؟ چرا باید به زندان برود؟... بعد با خودم گفتم، کاش آن‌قدر قدرت داشتم که می‌رفتم، میله‌ها را می‌شکستم...آن‌قدر ذهنم درگیر این مسئله شده بود که با دیدن هر پنجره و میله‌ای یاد آنجا می‌افتادم.» (حسینی، ۱۳۹۰: ۲۷)

«**واما روایت ذهنی رمان امّ سعد: لَقَدْ ذَهَبَ سَعدٌ وَلكِنَّهُم أمسَكُوهُ، وَمُنذُ يَومَينِ كُنْتُ أعتَقِدُ أنَّهُ يُحارِبُ. هذا الصبَاحَ عَرَفْتُ أنَّهُ كَانَ مَحبوسَاً.. كُنْتُ أقُولُ لِنَفسِي، لَو مَاتَ..** (کنفانی، ۱۹۷۲: ۲۵۰) (ترجمه: سعد رفت اما او را گرفتند، دو روز بود که فکر می‌کردم دارد می‌جنگد. امروز صبح فهمیدم که زندانی بوده..به خودم می‌گفتم: اگر بمیرد...) **/ وَلا أعْرِفُ لِمَاذَا ظَلَّتْ هذه الجُمْلَةُ فِي رَأسِي طُولَ الوَقتِ.. وَحِينَ جَاءَ مَكتُوبُ سَعدٍ جاء الاثنَانِ مَعَاً..**» (**همان: ۳۰۸**) (ترجمه: نمی‌دانم چرا این حرفش تا حالا توی ذهنم مانده... نامهٔ سعد که رسید هردوشان باهم به یادم آمدند...)

داستان‌هایی که در دید اوّل‌شخص روایت می‌شوند، به‌نوعی ذهنی هستند. (همان، ۱۳۹۱: ۲۶) بنابراین، داستان *امّ سعد* و *دا* روایت ذهنی به‌حساب می‌آیند. ممکن است، بعضی خواننده‌ها داستان‌هایی که در این گروه می‌آیند، آن‌ها را در گروه روایت زندگی‌نامه‌ای یا خاطره‌گونه نیز بگذارند؛ خاطرات *دا* را در نظر بگیرید که در زاویهٔ اوّل‌شخص روایت می‌شود و هم در گروه روایت ذهنی و هم در گروه زندگی‌نامه‌ای و روایت خاطره‌گونه می‌آید؛ (جعفری و رضوی‌نیا، ۱۳۹۱: ۱۸۱)؛ زیرا هم دوران پرفراز و نشیب زندگی راوی را ترسیم و نشان می‌دهد و هم حادثه‌های تاریخ‌ساز دوره‌ای از مجاهدت و ایثارگری مردم خرمشهر مقابل تهاجم رژیم بعث عراق را بازگویی می‌کند.

۲-۳-۱-۱. تک‌گویی درونی[1]

تک‌گویی درونی یکی از شیوه‌های ارائهٔ «جریان سیّال ذهن» است (میرصادقی، ۴۱۱:۱۳۸۸) گفت‌وگویی است که در ذهن شخصیت مرکزی جریان دارد (همان، ۲۷۹:۱۳۹۱) تک‌گویی درونی (ذهنی) بر دو نوع مستقیم و غیر مستقیم است. در «تک‌گویی درونی مستقیم»، تجربیات درونی شخصیت به‌طور مستقیم از ذهن او عرضه می‌شود (حدّاد، ۱۳۹۶، ج ۲: ۲۱۶-۲۱۸) و راوی اندیشه‌های او را با «نقل‌قول مستقیم» بیان می‌کند. معمولاً در این نوع، شخصیت به شکل «من»، حضور و وجودش را اعلام می‌کند. (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۳) «در این شیوه، اندیشه و احساس شخصیت، بی‌آنکه مخاطبی در برابر خود داشته باشد، روایت می‌شود. اساس این شیوهٔ روایت، «تداعی معانی» است.» (همان، ۱۳۹۱: ۲۷۹)

«دلم گواهی خبر بدی را می‌داد. مطمئن بودم کسی از ما به شهادت رسیده و من الآن با صحنهٔ دل‌خراشی روبه‌رو خواهم شد. صحنهٔ قتلگاه و جریانات عاشورا در ذهنم زنده شد... هرچه به جنّت‌آباد نزدیک‌تر می‌شدم، غوغای درونم بیشتر می‌شد. به اهل خانه‌مان فکر می‌کردم. به خودم می‌گفتم: نکند دا و بچّه‌ها طوری شده باشند...» (همان: ۱۹۵)

اعظم حسینی، زاویهٔ دید داستان را محدود به شخصیت زهرا می‌کند؛ زهرا، سلسله اتّفاقات داستان را در

1..Interior Monologue

صحنهٔ نمایشی، توصیف و فضاسازی می‌کند. او کنش، رفتار و عواطف درونی خود را با شگردهای سیّال ذهن، تداعی معانی و حدیث نفس یا تک‌گویی درونی مستقیم روایت ذهنی می‌کند. (ر.ک: زینی‌وند و مرادی، ۱۳۹۱: ۶۶-۶۴) خواننده از دید شخصیت راوی، نه تنها احساس او را در صحنه حس می‌کند، بلکه درگیری، نگرانی و غوغای درونی خاصّ او را که فکر شهادت کسی از افراد خانواده را که در ذهن تداعی می‌کند، تجربه می‌نماید. «صحنه‌های عجیبی بود بوی خاک و خون و باروت در فضا پخش شده بود به خود گفتم: پس چی شد، چرا این‌قدر ضعیفی؟ با این نهیب درونی سعی کردم به خودم مسلّط شوم.» (همان، ۱۳۹۰: ۸۱)

«اساسی‌ترین واحد زاویهٔ دید، صحنه است.» (راسلی، ۱۳۹۴: ۱۷۰) منظور از صحنه، زمان و مکانی است که در آن عمل داستانی صورت می‌گیرد. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۲۲) نویسندگان در کتاب *دا* و رمان *اُمّ سعد*، با تأکید بر صحنه‌ها و توصیف آن‌ها، فضا و احساسی قابل تأمّل به داستان داده و با هنرمندی از این عناصر، برای رسیدن به مضمون و درون‌مایهٔ اثر استفاده کرده‌اند. امّ سعد از مردی که او را به‌خاطر پرداخت دو لیره کمتر بابت کار در ساختمان با یک زن بیروتی جایگزین کرده است، سخن می‌گوید و با تداعی آن متأثّر می‌شود. راوی قهرمان این بخش رمان را با «من» راوی درونی روایت می‌کند: «**كُلَّمَا أَتَذَكَّرُ تِلكَ القِصَّةَ يَهْتَزُّ بَدَنِي كُلُّهُ، وَأَكَادُ أَبْكِي.. إِنَّنِي أُصَابُ بِالِارتِجَافِ حِينَ أَرَى ذلكَ النَاطُورَ يَتَعَقَّبُنِي..**» (همان: ۳۱۹) (ترجمه: هر وقت که آن داستان به یادم می‌آید، همهٔ تنم می‌لرزد و می‌خواهم گریه کنم... وقتی که می‌بینم آن مرد نگهبان دنبالم می‌کند، بدنم شروع می‌کند به لرزیدن...)

در «تک‌گویی درونی غیر مستقیم»، راوی افکار و احساسات درونی شخصیت را با «نقل‌قول غیر مستقیم» روایت می‌کند. به‌طور معمول در این تکنیک، شخصیت حضور ندارد و راوی به شکل «او»، حضور و وجودش را اعلام می‌کند. در این شیوه، راوی دانای کل، لایه‌های ذهن شخصیت را از زبان خود و با زاویهٔ دید سوم‌شخص و به‌ندرت دوم‌شخص روایت می‌کند. (حدّاد، ۱۳۹۶، ج ۲: ۲۱۸) «**وَهُنَاكَ خَطَرَ لَهَا خَاطِرٌ** {تک‌گویی درونی}: **لَو أَنَا وَالنَاطُورُ وَالحُرمَةُ قُلْنَا لِلخواجَا.**» (**همان**) (ترجمه: ناگهان چیزی به نظرش رسید: اگر من و نگهبان و آن زن بیچاره به آقای رئیس می‌گفتیم.) «**أَخَذَتْ امّ سعد تَتَذَكَّرُ**، {تداعی معانی} **يَومَهَا، أَيَامَاً بَدَتْ بَعِيدَةً..**» (**همان:۳۰۳**) (ترجمه: در همان روز امّ سعد روزهایی را به یاد می‌آورد که حالا بسیار دور می‌نمودند...)

راوی دانای کل از کنش درونی و اندیشه‌های ذهنی شخصیت اوّل سخن می‌گوید و تک‌گویی درونی یا تداعی معانی او را غیر مستقیم بیان می‌کند. تکنیکِ «تک‌گویی درونی» یا «سیّال ذهن» در *دا* و *امّ سعد* وجود دارد؛ امّا درزمینهٔ به‌کارگیری این شگرد در دو اثر روایی مورد نظر، تفاوت‌هایی قابل ذکر است؛ در

کتاب *د/* به این دلیل که شخصیت اوّل به شکل من راوی و بی‌واسطه، داستان را روایت می‌کند، کاملاً به شکل تک‌گویی درونی مستقیم است. در رمان *امّ سعد*، هنگامی که کنفانی روایت‌گری را به امّ سعد واگذار می‌کند و او به شیوهٔ زاویهٔ اوّل‌شخص مفرد داستان را نقل می‌کند؛ تک‌گویی درونی خود را مستقیم بازگویی می‌کند اما چون نویسنده، زاویهٔ دید سوم‌شخص و راوی دانای کل را نیز در امر روایت‌گری به کار می‌گیرد، بنابراین، در صحنه‌هایی از داستان، تک‌گویی یا خودگویی شخصیت مرکزی را به شکل غیر مستقیم نیز بیان می‌کند. دانای کل، دربارهٔ شخصیت اصلی، همه‌چیز (افکار، احساس‌ها...) می‌داند. این راوی هر نوع اطّلاعات یا اظهارنظری که برای شخصیت، مناسب است به خواننده ارائه می‌دهد. (راسلی، ۱۳۹۴: ۳۰۴-۳۰۵).

در زاویهٔ سوم‌شخص هم می‌توان از تک‌گویی درونی شخصیت استفاده کرد؛ اما در زاویهٔ اوّل‌شخص، این تک‌گویی‌ها، رک‌تر از کار درمی‌آید. این فن، درواقع، نوعی زاویهٔ جریان سیّال ذهن از نوع کنترل‌شدهٔ آن است. در این حالت شخصیت «من» راوی، مثل دید جریان سیّال ذهن، از دنیای بسته درون خود هراسان نیست و حرف‌هایش انسجام بسیار زیادی دارد و افکار درونی‌اش، سیلی از کلمات و جملات ازهم‌گسیخته و پریشان نیست (همان: ۱۸۹) «بعد از هر شلیک با خودم جنگ و گریز داشتم، کارم درست است یا نه. اگر این گلوله‌ها... و من کسی را بکشم، مثل خود آن‌ها نشده‌ام؟ من آدم کشم؟ ولی مگر نه این‌که ... آن‌ها متجاوزند؟!» (همان، ۱۳۹۰: ۳۱۳) زهرا در این صحنه، شگردهایی را در حوزهٔ تک‌گویی درونی به کار می‌گیرد؛ او با سؤالاتی که در آن شرایط هیجانی در ذهن خود مرور می‌کند؛ ذهن سیّال و پریشان خود را مستقیماً برای خواننده بیان و خواننده نیز تصوّرات درونی خود را در آن موقعیت در ذهن مجسّم می‌کند و به‌طور غیر مستقیم در جریان افکار راوی و واکنش‌های او نسبت به محیط اطرافش قرار می‌گیرد و سیر بازتاب‌های عاطفی او را دنبال می‌کند.

۲-۳-۱-۲. خودگویی یا حدیث نفس[1]

منظور از حدیث نفس یا حرف زدن با خود، این است که شخصیت، افکار و احساسات خود را به زبان بیاورد و خواننده از نیات و مقاصد او، باخبر می‌شود. حدیث نفس نیز یکی از روش‌های استفاده از جریان سیّال ذهن (تک‌گویی درونی) است. (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۱۷) در این تکنیک، زاویهٔ دید همواره همان زاویهٔ دید شخصیت است و از میان لایه‌های مختلف ذهن، با لایه‌های سطحی‌تری نسبت به تک‌گویی درونی سروکار دارد. (حدّاد، ۱۳۹۶، ج ۲: ۲۲۳)«... با خودم می‌گفتم: چرا! آخر چرا باید این‌طوری می‌شد؟ اگر

1..Soliloquy

مادر و خواهرهای شهناز اینجا بودند و این صحنه را می‌دیدند، چه حالی می‌شدند؟ چرا...؟ ...؟» (همان، ۱۳۹۰: ۲۸۰)

کنفانی نیز، در روایت پیش رو، زاویهٔ دید را به امّ سعد محدود می‌کند و او با فعل «بودیم»، زاویهٔ درونی اوّل‌شخص جمع را به اوّل‌شخص مفرد تغییر می‌دهد و درونیات خود را با تکنیک حدیث نفس برای راوی تشریح می‌کند: «صَنَعَهُ لِي شَيْخٌ عَتِيقٌ مُنذُ كُنَّا فِي فِلَسطِين، وَذَاتَ يَومٍ قُلْتُ لِنَفْسِي، ذَلكَ رَجُلٌ دَجَّالٌ بِلَا شَكٍّ.» (کنفانی، ۱۹۷۲: ۳۲۶) در رمان *اُمّ سعد*، هنگامی که امّ سعد به شیوهٔ اوّل‌شخص، روایت‌گری می‌کند، خودگویی او به شکل مستقیم نقل می‌شود؛ اما زمانی که نویسنده، از روش سوم‌شخص، یا دانای کل در امر روایت استفاده می‌کند، حدیث نفسِ شخصیت محوری به دو شکل مستقیم یا غیر مستقیم تغییر می‌کند: «وَصَمَتَتْ قَلِيلاً، ثُمَّ هَمَسَتْ كَأَنَّمَا لِنَفْسِهَا: أَتَعْرِفُ؟ إِذَا عَادَ سَعدٌ إِلَى البَيتِ اللَيلَةَ، إِذَا عَادَ، فَلَنْ أَسْتَطِيعَ تَنَاوُلَ الطَّعَامِ.» (همان: ۲۵۲) (ترجمه: لحظه‌ای خاموش شد. بعد انگار به خودش آهسته گفت: می‌دانی؟ اگر امشب سعد به خانه برگردد، اگر برگردد، نمی‌توانم غذا بخورم.) «هَمَسَتْ كَأَنَّمَا لِنَفْسِهَا»، گزارشی از درون ذهن امّ سعد است. راوی شاهد در دید سوم‌شخص، روایت ذهنی امّ سعد را با شگرد حدیث نفس بازگویی می‌کند.

در آثاری که در زاویهٔ اوّل‌شخص، نوشته می‌شود، خطِّ داستانی اغلب طبق زمان تقویمی می‌آید و حوادث پی‌درپی نقل می‌شود و در غیر این صورت، به آن داستان غیر خطّی می‌گویند؛ یعنی نظم زمانی در آن رعایت نمی‌شود و صحنه‌ها جابه‌جا می‌شود و زمان تداعی‌ها به‌هم‌ریخته است مثل روایت‌هایی که به شیوهٔ تک‌گویی درونی نوشته شده است. (میرصادقی، ۱۳۹۱: ۱۸-۱۹)؛ یعنی به‌نوعی حالت داستان در داستان شکل می‌گیرد. بر این اساس، خاطرات *دا*، ساختار غیر خطّی و رمان *اُمّ سعد*، ساختار خطّی دارد و با یک زمان مبهم، اما با اتّفاقات منظمی از نقطه‌ای آغاز و با گره‌گشایی پایان می‌پذیرد.

شکل ۱. روند عمل داستانی و روایت سلسله حوادث و اتّفاقات داستان غیر خطّی (یافته‌های پژوهش)

نیاز راوی به گره‌گشایی، یا تکمیل روایت، سبب می‌شود داستانی به داستان اول اضافه شود و با ارجاع به خاطرات گذشتهٔ شخصیت یا فلاش‌بک، بسط خاطرات را موجب شود. (بیشاپ، ۱۳۷۸: ۲۰۵) اعظم حسینی در داستان *دا*، با روایت‌گری زهرا، خاطرات را به شیوهٔ روایت ذهنی و تکنیک‌های تداعی معانی، تک‌گویی درونی یا حدیث‌نفس تعریف می‌کند: «گوشهٔ یکی از این خانه‌ها گهواره‌ای خالی دیدم. یاد نوزادهای توی غسّال‌خانه افتادم. یاد گهوارهٔ سعید افتادم» «به خودم گفتم: این جنایت‌ها ادامهٔ همان جنایت‌هاست.» (همان،

۱۳۹۰: ۳۱۳) به همین دلیل، زمان داستان نامنظم می‌شود. «این شیوهٔ جدیدی است که در آن زمان و مکان واقعی درهم‌ریخته می‌شود.» (عبداللهیان، ۱۳۸۰: ۷۰)

۲-۳-۱-۳. تک‌گویی نمایشی[1]

تک‌گویی نمایشی، یکی از روش‌های نقل داستان است که تنها یک نفر آن را در زاویهٔ اوّل‌شخص روایت می‌کند. در این تکنیک، شخصیت داستان با صدای بلند برای مخاطبی خاموش که در داستان است، حرف می‌زند. (همان، ۱۳۹۱: ۳۳۹) در این تک‌گویی، صحبت راوی، فی‌البداهه و بی‌مقدمه است و آنچه بر زبانش می‌آید، می‌گوید. (همان: ۳۴۰) زهرا در روایت *دا*، هنگام انتقال پیکر دوستش، شهناز، ناخودآگاه، جسدش از بین دست‌هایش رها می‌شود و به زمین می‌افتد، در این میان دست راست شهناز که گویا به خاطر اصابت ترکش از کتف جدا شده بود؛ در دستش می‌ماند، بسیار متأثّر می‌شود؛ فشار این اتّفاق، روح و روانش را به هم می‌ریزد، عذاب وجدان می‌گیرد و احساسات خود را به شیوهٔ تک‌گویی نمایشی توصیف می‌کند: «بعد شروع کردم به عذرخواهی از شهناز. با اشک و ناله گفتم: منو ببخش. من دلم نمی‌خواست این اتّفاق بیفته... شهناز رفته بود. دست‌هایش را گرفتم و بابت اتّفاقی که افتاده بود، دومرتبه عذرخواهی کردم. بعد سرم را نزدیک بردم و گفتم: سلام منو به پدرم برسون. رفتی ما را فراموش نکنی.» (همان، ۱۳۹۰: ۲۸۰ و ۲۸۲)

یکی دیگر از عناصر داستانی مربوط به زاویهٔ دید که در دو داستان *دا* و *امّ سعد* برجسته است، عنصر «لحن و صدا» است. لحن، «شیوهٔ پرداخت» یا زاویهٔ دید نویسنده نسبت به اثر است. (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۵۲۳) لحن بیان داستان باید استوار و ثابت بماند. (همان: ۵۲۲) لحن راوی در *دا* در روند موقعیت‌های داستان، یکنواخت نیست و در گفت‌وگوها با شخصیت‌ها، به نیّت این که طرف مقابل دوست یا دشمن باشد، متفاوت است؛ اما لحن بیان غسّان کنفانی و امّ سعد، در روند موقعیت‌های داستان ثابت می‌ماند. خصلت‌های بیانی راوی و شخصیت در دو اثر، با توجّه به شرایط داستان، هماهنگی و همخوانی دارد. لحن داستان با فضای حاکم بر آن سازگاری دارد. راوی از کلمات و جملاتی مناسب با لحن بهره می‌گیرد. لحن داستان، لحنی غمگین، رقّت‌انگیز و جدّی است که بر روح داستان حاکم است.

در رمان *امّ سعد*، هنگامی که شخصیت قهرمان، روایت‌گری داستان را ادامه می‌دهد، احساسات خود را با شگرد تک‌گویی نمایشی برای «شخصیت همراز[۴]» شرح می‌دهد: «**أَنَا متعبةٌ يَا ابنَ عَمّي.. كُلُّ مَسَاءٍ أَقُولُ يا رَبّ! وَكُلُّ صَبَاحٍ أَقُولُ يا رَبّ! وَهَا قَدْ مَرَّتْ عِشْرونَ سِنَةً..**» (همان، ۱۹۷۲: ۲۶۳) (ترجمه: پسرعمو جان من خسته‌ام... هر شامگاه می‌گویم خداوندا و بامداد می‌گویم بار الهی! و می‌بینی که بیست سال گذشت...)

1..Dramatic monologue

«تک‌گویی نمایشی» در *دا* نسبت به رمان *اُمّ سعد* بیشتر استفاده شده است؛ آنجایی که زهرا، پدر و برادر شهیدش را خطاب قرار می‌دهد و با آن‌ها صحبت و درد و دل می‌کند؛ این امر آشکار است. (همان، ۱۳۹۰: ۲۲۰ و ۳۴۵)

۲-٤. زاویهٔ دید بیرونی (سوم‌شخص)

۲-٤-۱. «عقل کل» یا «دانای کلّ نامحدود»

«گروه دوم، داستان‌هایی است که از مقام سوم‌شخص به سیر داستان نگاه می‌کند و نویسنده همچون گوینده‌ای، رفتار و احساسات شخصیت‌ها را برای خواننده تشریح می‌کند.»(همان، ۱۳۹۱: ۳۸۳) این راوی محدود به هیچ‌یک از شخصیت‌ها نیست. (راسلی، ۱۳۹۴: ۵۰) برتری این زاویهٔ دید بر دید اوّل‌شخص در این است که نویسنده می‌تواند از کانون توجّهی سیّار استفاده کند. هرچند دید اوّل‌شخص صمیمانه‌تر و متمرکزتر است؛ امّا دانای کل، داستان را با تنوع بیشتری پیش می‌برد. (بیشاپ، ۱۳۷۸: ۷۵-۷۳)

دانای کل، ویژگی‌های اساسی دارد؛ بارزترین آن، آگاهی از درون افراد و نفوذ به عمق شخصیت‌هاست. ویژگی دیگر آن، تغییر زاویهٔ دید از شخصی به شخص دیگر است. آخرین ویژگی این راوی، ارائه و بیان پیش‌داوری و قضاوت دربارهٔ افراد است. (همان، ۱۳۹۱: ۳۸۴-۳۸۳)

۲-٤-۱-۱. راوی دانای کلّ کنفانی به شیوهٔ کانون روایت سوم‌شخص و اوّل‌شخص

نویسندهٔ داستان *اُمّ سعد*، راوی و دانای کل است. او اطّلاعات درونی و بیرونی شخصیت اصلی را بیان می‌کند. «**وَتَخَيَّرَتْ قَلِيلاً، مُسْتَشْعِرَةً التَّمَزُّقَ يَنْهَكُهَا**» (همان، ۱۹۷۲: ۲٦٥) (ترجمه: لحظه‌ای متحیّر ماند، احساس می‌کرد که وحشت و اضطراب او را از پای درمی‌آورد.) این روایت، ذهن و احساسات شخصیت را تبیین می‌کند؛ راوی، امّ سعد را به شیوهٔ دانای کل و دید سوم‌شخص مفرد وصف می‌کند، او با جملهٔ «**وَتَخَيَّرَتْ قَلِيلاً**»، ذهن شخصیت و با «**التَّمَزُّقَ يَنْهَكُهَا**»، احساس درونی او را هویدا می‌سازد. «راوی این زاویهٔ دید، توانایی ایجاد همذات‌پنداری کمتری با خواننده دارد.» (حدّاد، ۱۳۹٦: ۲۴۱) «**وَنَشَفَتْ كَفَيهَا بِمريولِهَا، وَعَمِيقاً فِي عَينَيهَا رَأَيْتُ شَيئاً يُشْبَهُ الخِيبَةَ**» (همان، ۱۹۷۲: ۲٦٥) (ترجمه: و دست‌هایش را با پیش‌بندش پاک کرد. در ژرفای چشم‌هایش چیزی چون یأس و نومیدی دیدم.) کنفانی با جملهٔ «**وَعَمِيقاً فِي عَينَيهَا رَأَيْتُ شَيئاً يُشْبَهُ الخِيبَةَ**»، درون ذهن امّ سعد را به خواننده اطّلاع می‌دهد.

راوی با کانون اوّل‌شخص و با حضور و نظارتی که در داستان دارد، دانایی خود را بر درونیات شخصیت نشان می‌دهد و هنرمندی خود را با دانای کل، نمایش می‌دهد. او احساس شخصیت را با شواهد بیرونی و عینی گزارش می‌کند. «**ثُمَّ قُلْتُ لِنَفْسِي، هذا سَعدٌ** (اول‌شخص امّ سعد)/**وَكَانَ شَيءٌ يُشْبَهُ السُّخرِيَّةَ فِي نَظَرَتِهَا تِلكَ**..

(سوم‌شخص دانای کل) **عَلَى عَتَبَةٍ جَوَابٌ فَهِمْتُهُ قَبْلَ أنْ تَقُولَهُ.**» (اوّل‌شخص دانای کل) **(همان: ۳۲٦)** (ترجمه: بعد به خود گفتم: طلسم من «سعد» است... در نگاه او تمسخر بود... بر درگاه پاسخی بود که پیش از آنکه آن را بر زبان براند آن را دریافتم.)

آغاز متن با دید امّ سعد که پسرش سمبل فلسطین و مبارزه است، نمادین بودن رمان را نشان می‌دهد. مردم فلسطین بعد از این که در برابر اسرائیلی‌ها به فقر و آوارگی دچار شدند به این نتیجه رسیدند که تنها طلسم اثربخش آن‌ها مبارزه است؛ طلسمی که امّ سعد به‌عنوان نماد میهن، آن را بعد از سال‌ها سختی در اردوگاه، یافته است. (ملاابراهیمی و مونسی، ۱۳۹۱: ۳۷-۳۸) نویسنده، با تغییر متوالی دید سوم‌شخص و اوّل‌شخص، روایت ذهنی شخصیت و دانای کلِّ خود را در این دو کانون نشان می‌دهد. در قسمت‌هایی که *اُمّ سعد* داستان را با «من» راوی و سوم‌شخص دانای کل، بازگو می‌کند، همان چرخش ترکیبی راوی شاهد مشاهده می‌شود. (روایت تلفیقی یا دید چندلایهٔ دو راوی)

۲-٤-۱-۲. راوی دانای کلِّ امّ سعد به شیوهٔ کانون روایت سوم‌شخص

همان‌گونه که بیان شد؛ کنفانی بخشی‌هایی از رمان *اُمّ سعد* را به شخصیت مرکزی محوّل می‌کند. او نیز در نمایش و تشریح روایت‌گری صحنه‌ها، دانای کل است: «**وَصَارَتِ المَرْأَةُ فِي مُحَاذَاةِ مَكْمَنِهِم، وَبَاتوا يَسْمَعُونَ حَفِيفَ ثَوبِهَا الطَوِيلِ المُطَرَّزِ بِالخُيُوطِ الحَمرَاءِ**» (همان: ۲۸۲) (ترجمه: زن به دیدرس کمین‌گاهشان رسید و آن‌ها صدای کشیده شدن پیراهن بلندش را که با نخ‌های قرمز، حاشیه‌دوزی شده بود، شنیدند.)

نویسنده با روایت امّ سعد با جملهٔ «**وَبَاتوا يَسْمَعُونَ حَفِيفَ ثَوبِهَا الطَوِيلِ**»، نشان می‌دهد که اطّلاعات شخصیت، کامل و جزئی است و به عبارتی، دانای کل‌بودن او برای خواننده اثبات می‌شود؛ به این دلیل که شخصیت راوی می‌گوید، رزمندگان صدای کشیده‌شدن پیراهن زن را شنیدند. از طرفی او با بیان عبارت «**ثَوبِهَا الطَوِيلِ المُطَرَّزِ بِالخُيُوطِ الحَمرَاءِ**» نشان می‌دهد که در بیرون، پیراهن بلند آن زن را می‌بیند و توصیف می‌کند که پیراهنش با نخ‌های قرمز زنگ حاشیه‌دوزی شده است. از زاویه‌ای دیگر، می‌توان گفت، کنفانی در این بخش، روایت‌گری را به امّ سعد محدود می‌کند و با استفاده از راوی دانای کلِّ محدود به شخصیت، روایت را تعریف می‌کند و امّ سعد سلسله اتّفاقات را به شیوهٔ دید سوم‌شخص مفرد بیرونی بازگویی می‌کند. «زاویهٔ دید دانای کل، دست نویسنده را برای جولان در مکان‌ها و زمان‌های مختلف باز می‌گذارد» (مندنی‌پور، ۱۳۷۳: ۲۳-۲۴)

«**الفَقْرُ يَا ابنَ‌العَمّ الفَقْرُ.. كَانَ أبوسَعدٍ مَدْعُوساً[۵]، مَدْعُوساً بِالفَقْرِ، وَمَدْعُوساً بِالمُقَاهَرَةِ[٦] .. فَمَاذَا كَانَ بِوُسْعِهِ أنْ يَفْعَلَ؟ ذَهَابُ سَعدٍ رَدَّ لَهُ شَيْئَاً مِنْ روحِهِ وَتَحَسَّنَ يَومُهَا قَلِيلاً، وَحِينَ رَأى سَعيدَ تَحَسَّنَ أكثَرَ، أكثَرَ بِكَثِيرٍ.**» (همان، ۱۹۷۲: **۳۳۵**) این

صحنه، روایتِ راوی سوم‌شخص یعنی امّ سعد است. فرایند داستان با واگذاری کنفانی به شخصیت اصلی پیش می‌رود. شخصیت راوی ابوسعد را که شخصیتی فرعی به‌شمار می‌رود، شرح و توضیح می‌دهد. تفسیر ادراک امّ سعد از درونیات و روحیهٔ ابوسعد می تواند شیوهٔ دانای کل بودن او را بازگو کند. به عبارتی، کنفانی با زاویهٔ محدود به شخصیت امّ سعد، دید او و آنچه را در ذهن ابوسعد می گذرد، برای خواننده تفسیر می کند و خواننده با تجزیه و تحلیل آن‌ها، اهداف و درون‌مایهٔ داستان را برداشت می کند. در این متن روایی، امّ سعد با زاویهٔ دوم‌شخص، نویسنده را در نقش پسرعمو مورد خطاب قرار می‌دهد و ذهن و دید ابوسعد از زاویهٔ دید امّ سعد تعریف می‌شود. ابوسعد در داستان حکم شخصیت دارد، امّا شخصیت راوی نیست. او در داستان شخصیتی پویا است که عقاید و جهان‌بینی او دستخوش تغییر و تحوّل می‌شود.

۲-٤-۱-۳. راوی دانای کلِّ امّ سعد به شیوهٔ کانون روایت اوّل‌شخص

درمورد راوی دانای کلّ شخصیت امّ سعد در کانون اوّل‌شخص، شاهدی در رمان کنفانی یافت نشد. اگرچه متن روایی «**سَعدٌ لایَقُولُ شَیْئاً ثُمَّ لایَفْعَلُهُ. أنَا أعْرِفُهُ جیداً.**» (همان، ۱۹۷۲: ۲۷۳) دلالت بر شناخت امّ سعد در مورد خانوادهٔ خود دارد، اما نویسنده به هر دلیلی، مجال و فرصت دانای کل را به امّ سعد در زاویهٔ من راوی نمی‌دهد. راوی *دا* نیز از این شیوهٔ زاویهٔ دید در روایت به‌طور محدودی استفاده می کند.

۲-٤-۱-٤. راوی دانای کلِّ داستان *دا* به شیوهٔ کانون روایت اوّل‌شخص و سوم‌شخص

زهرا حسینی نیز با توجّه به روایت زندگی‌نامه‌ای *دا*، در سیر داستان، از افراد خانواده سخن می گوید. او به‌دلیل شناخت ویژگی‌های درونی و بیرونی شخصیت‌های خانوادگی تا حدودی می تواند در نقش راوی دانای کل باشد. «هرچند راوی در زاویهٔ دید اوّل‌شخص فقط می تواند از عقاید خود صحبت کند و از تشریح خصوصیّات درونی شخصیت‌های دیگر عاجز است.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۸۹) «بابا با این که مرد عاطفی بود، سعی می کرد ناراحتی‌اش را نشان ندهد...» (حسینی، ۱۳۹۰: ۲۶) «بابا به‌خاطر شرایط سخت زندان و شکنجه‌های جسمی و روحی حال خوبی نداشت... این حالت بحران روحی بابا زیاد طول نکشید. ولی چیز دیگری عذابش می‌داد... حتّی بعضی از دوروبری‌ها فکر می کردند باباآدم کاری نیست.»(همان: ۳۶) «ما بچه‌ها عاشق می‌می بودیم.» (همان:۲۹)

نکتهٔ قابل توجّه در *دا* و خصوصاً *اُمّ سعد* این است که راوی دانای کل، روایت خود را در دو کانون روایت سوم‌شخص و اوّل‌شخص تعریف می کند. درحالی که براساس فنون داستان‌نویسی، زاویهٔ دانای کل در حوزهٔ دید سوم‌شخص بیرونی قرار دارد. در رمان *اُمّ سعد* هم نویسنده و هم‌شخصیت اوّل، دانای کل هستند؛ شاید یکی از دلایل آن، شناخت نویسنده نسبت به شخصیت راوی است.

۲-٤-۲. زاویهٔ دید دانای کلِّ محدود

اشکال عمدهٔ زاویهٔ دید بیرونی که چون عقل کلّ عمل می‌کند، این است که احساس قرابت به واقعه و شخصیت‌ها را از دست می‌دهد. برای رفع چنین اشکالی، معمولاً نیروهای این دانای همه‌چیزدان را محدود می‌کنند. این محدودیت، گاهی از دید یکی از شخصیت‌ها اعمال می‌شود. (همان، ۳۹۲:۱۳۸۸) به این معنی که؛ راوی داستان در قالب یکی از شخصیت‌ها می‌رود و از دید و ذهن اوست که نسبت به حادثه‌ها و شخصیت‌های دیگر داستان، داوری می‌شود، به بیان روشن‌تر؛ نویسنده از بیرون افکار، اعمال و احساس‌های او را تصویر می‌کند. (همان، ۴۶۵:۱۳۹۱) چنین زاویهٔ دیدی اغلب مزایای کامل دید درونی و در عین حال، بسیاری از مزایای زاویهٔ دانای کل را داراست (همان، ۱۳۸۸: ۳۹۲).

«**جَاءَتِ الطَّائِرَةُ، مَطْلِيَّةً بَاللَّونِ الأَسْوَدِ... سَمِعَتْ امّ سعد صَوتاً مَعْدَنِيّاً كَالرَّنِين يَمْلَأُ الطَّرِيقَ...تَقَدَّمَتْ نَحْوَ الأَسْفَلِتِ**. (دانای کل)/ (چرخش به دانای کلِّ محدود) **قَالَتْ امّ سعد لِرَفِيقَاتِهَا**: (نقل‌قول مستقیم یا غیر مستقیم) **هذه الحَدَائِدُ تَفْرَقِعُ دَوَالِيبَ السَّيَارَاتِ. وَدَوَّرَتْهَا بَينَ أَصَابِعَهَا**، (دید سوم‌شخص) **ثُمَّ قَالَتْ**: (نقل‌قول مستقیم) **يا صَبَايَا، لِنَلَمَّهَا**...» (همان، **۱۹۷۲: ۲۹٤-۲۹۵**) (ترجمه: چرخش به اوّل‌شخص جمع شخصیت امّ سعد) (ترجمه: هواپیما، با آن رنگ سیاهش آمد... و امّ سعد شنید که طنین فلزی خیابان را پر کرده... به سمت آسفالت رفت./ امّ سعد به دوستانش گفت: این تکه‌های آهنی چرخ‌های ماشین را می‌ترکاند؛ و آن را در میان انگشتانش چرخاند، سپس گفت: جوان‌ها، باید جمعشان کنیم...)

کنفانی، روایت صحنه را با دانای کلِّ نامحدود شروع می‌کند. جملهٔ «**وَسَمِعَتْ امّ سعد صَوتاً مَعْدَنِيّاً كَالرَّنِينِ**» دلالت بر دانای کلِّ نویسنده دارد؛ زیرا هیچ شخصیتی، به این اندازه از درون اشخاص داستان آگاهی ندارد. او در ادامه، با شگرد نقل‌قول مستقیم و غیر مستقیم از امّ سعد، زاویهٔ دید را محدود به او، چرخش می‌دهد. کنفانی این تغییر را با دو تکنیک کانون روایت سوم‌شخص و اوّل‌شخص مفرد یا جمع انجام می‌دهد. در شاهد روایی، ما در ذهن امّ سعد هستیم و صحنه را از دید او می‌بینیم و از اعمال و افکارش دربارهٔ اتّفاقات مطّلع می‌شویم؛ بنابراین، راوی ناظر در دید محدود به شخصیت، امر روایت‌گری را به *امّ سعد* می‌دهد و او روایت را در انواع کانون‌های آن، نقل می‌کند. با این روش، زاویهٔ دید اثر، متشکل از دانای کل و دانای کلِّ محدود است.

زهرا حسینی نیز در *د۱*، روایت را به شخصیت‌های فرعی محدود می‌کند و این زاویهٔ دید محدود به اشخاص را با انواع کانون‌های روایت به شکل نقل‌قول مستقیم یا غیر مستقیم به‌کار می‌گیرد؛ بنابراین، زاویهٔ دید *د۱*، از «من» راوی به راوی دانای کلِّ محدود به شخصیت تغییر می‌کند. معمولاً این زاویهٔ دید، در دو اثر در «دیالوگ» شخصیت‌ها اتّفاق می‌افتد: راوی از مادرش *د۱* هنگام شهادت پدرش و کفن و دفن او می‌گوید: «رفتم بغلش کردم و از حضرت زینب (س) گفتم. گریه می‌کرد و جواب می‌داد: بمیرم برای دل

زینب.» (حسینی، ۱۳۹۰: ۲۰۷) «حبیب هم گفته بود ما الآن هم یخچال داریم هم اجاق گاز...»(همان: ۷۰۵) «عبدالله می‌گفت: آبجی اگه این‌جوری آدم تو خرمشهر بریزه. اسلحه هم داشته باشند دیگه عراقی‌ها یه متر هم نمی‌تونن پیشروی کنن.»(همان: ۱۹۱) معمولاً نقل‌قول غیر مستقیم، کانون سوم‌شخص راوی را بازگو می‌کند. «زینب گفت: الهی سفیدبخت بشین. خدا خیرتون بده. با سنّ و سال کمتون اومدین کمک کنید.» (همان: ۱۰۳)

در شاهد مثال، راوی، روایت را محدود به شخصیت زینب می‌کند؛ زینب با دید دوم‌شخص، ضمن خطاب قرار دادن شخصیت اصلی (زهرا) و فرعی (لیلا)، به روایت داستان می‌پردازد. اعظم حسینی، در این صحنه‌ها، زاویهٔ دید درونی راوی قهرمان را به زاویهٔ دید بیرونی تغییر می‌دهد. درمجموع، داستان *دا*، پیوسته، روایت راوی قهرمان و بنای بنیادین آن براساس روایت‌گری شخصیت اوّل است.

۲-٤-۳. زاویهٔ دید نمایشی

در زاویهٔ دید نمایشی، راوی داستان، فقط بینندهٔ اعمال و رفتاری است که از شخصیت‌ها در صحنهٔ بیرونی سر می‌زند و از عقاید و احساسات آن‌ها باخبر نمی‌شود. (میرصادقی، ۱۳۹۱:۵۴۰) نویسنده، دربارهٔ هیچ‌چیز اظهارنظری نمی‌کند و به توضیح آنچه در ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد، نمی‌پردازد و به خواننده اجازه می‌دهد که خود از حادثه‌های داستان، نتیجه‌های مورد نظر را بگیرد. (حدّاد، ۱۳۹۶:۲۰۶) در این زاویهٔ دید، داستان تقریباً یکپارچه گفت‌وگوست. (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۰۱) نویسندهٔ *دا* و *اُمّ سعد* با بهره‌گیری از این شیوهٔ بازگویی زاویهٔ دید، داستان مؤثّری نگاشته‌اند؛ آن‌ها می‌گذارند که شخصیت‌ها، با اعمال و گفتارشان، خود را نشان دهند؛ بنابراین؛ از روش‌های زاویهٔ دید نمایشی، «شخصیت‌پردازی غیر مستقیم داستان، براساس کنش، گفتار، نام، محیط و وضعیت ظاهری تعریف می‌شوند.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۲) «در این بین، یکی از پرکاربردترین شیوه‌ها، شخصیت‌پردازی از طریق گفتار است؛ زیرا اشخاص داستان با گفت‌وگو، گوشه‌هایی از شخصیت پیچیده خود را آشکار می‌کنند و خواننده با نگاه از بیرون، می‌تواند بهتر به درونشان پی ببرد.» (پارسی‌نژاد، ۱۳۷۸: ۱۰۰-۱۰۱)

گفت‌وگوی زهرا با پدر: «پرسیدم: بابا چرا این‌قدر گرفته‌ای؟ چرا ناراحتی؟ گفت: چرا ناراحت نباشم... زن و بچه‌های مردم دارن قتل عام می‌شن. ما به‌جای اینکه بریم بجنگیم، گذاشتنمون قبر بکنیم...گفتم: بابا کار با کار چه فرقی می‌کنه؟ گفت: نه فرق می‌کنه. منی که طرز استفاده از اسلحه رو می‌دونم با اونی که نمی‌دونه، فرقمون اینه که من بهتر می‌تونم کار انجام بدم.» (همان، ۱۳۹۰: ۱۰۷)

در داستان *دا*، ما فقط راوی نداریم، بلکه شخصیتی داریم که روایت می‌کند؛ او نه‌تنها به ما می‌گوید که

چه اتّفاقی می‌افتد، بلکه خود او هم در صحنه و فضا حضور دارد و ناراحتی و دلنگرانی وی را حس می‌کنیم. راوی اوّل‌شخص در صحنه، ازنظر عاطفی و فکری، واکنش نشان می‌دهد و خواننده با شخصیت احساس یکی بودن می‌کند.

گفت‌وگوی امّ‌سعد با پسرعمو: «**قَطَعْتُهُ مِنْ دَالِيَةٍ**[۷] **صَادَفْتُنِي فِي الطَّرِيقِ**.. (من راوی امّ سعد)/ **وَدَوَّرْتُ العِرقَ الذِي بَدَا خَشَبَةً بَنِيةً دَاكِنَةً لاتَنْفَعُ شَيْئاً بَيْنَ أَصَابِعِي، وَقُلْتُ لَهَا: أهذَا وَقتُهُ يا امّ سعد؟** (من راوی کنفانی) ***وَأَخَذَتْ تَعِيدُ رَبطَ شَالِهَا الأَبيَضِ حَولَ رَأسِهَا، كَمَا تَفْعَلُ دَائِمَاً حِينَ تَكُونُ مُنْصَرِفَةً إِلَى التَّفْكِيرِ بِشَيءٍ آخَرَ***، (سوم‌شخص دانای کل) **وَقَالَتْ: قَدْ لاتَعْرِفُ شَيْئاً عَنِ الدَّالِيَةِ، وَلكِنَّهَا شَجَرَةٌ مُعطَاءَةٌ لاتَحْتَاجُ إِلَى كَثِيرٍ مِن المَاءِ..» (همان، ۱۹۷۲: ۲٤۹)** (ترجمه: آن را از درخت موئی که تصادفاً در را دیدم، کندم.../ ساقه‌ای را که به نظر می‌رسید تکه چوبی به رنگ قهوه‌ای تیره و بی‌فایده است، میان انگشتانم گرداندم و به او گفتم: حالا وقتش هست امّ سعد؟/مثل همیشه که وقتی به فکری دیگر مشغول بود، شال سفیدش را دور سرش بست و گفت: تو چیزی از درخت مو نمی‌دانی؛ اما درخت سخاوتمندی است که به آب فراوان نیاز ندارد...)

کنفانی در گفت‌وگوی بین راوی و شخصیت اصلی، ضمن این که با ورود و خروج از زمان داستان (چرخش از گذشته به حال و از حال به گذشته) به‌نوعی تغییر دید را به خواننده نشان می‌دهد، روایت را به ذهن امّ سعد منتقل می‌کند و صحنهٔ ذهنی او را با عمل بیرونی ترسیم می‌نماید. «**وَأَخَذَتْ تَعِيدُ رَبطَ شَالِهَا الأَبيَضِ حَولَ رَأسِهَا..**» در این قسمت به شیوه‌ای روشن به دید امّ سعد برمی‌گردیم که با حضور خیالی نزد راوی در قالب دیالوگ، عمل داستان را به جلو می‌برند. نویسنده برای این انتقال بین بخش‌های روایت یک سطر فاصله می‌گذارد و عمیقاً در زاویهٔ دید امّ سعد فرو می‌رود. چرخش‌های زاویهٔ دید ترتیبی و ترکیبی کنفانی، در این بخش، اوّل‌شخص دو راوی به سوم‌شخص دانای کل سپس دانای کلِّ محدود به شخصیت امّ سعد یا به عبارتی، تغییر زاویهٔ دید درونی به زاویهٔ دید بیرونی است. (بیشاپ، ۱۳۷۸: ۳۸۳-۳۸۶) نویسنده، در این متن، روایت «من» راوی را با تکنیک نقل‌قول مستقیم امّ سعد با خطاب شخصیت ناظر یا سوم‌شخص دانای کلِّ محدود به شخصیت امّ سعد، چرخش و ادغام می‌کند.

نویسنده از زاویهٔ دید شخصیتی بهره می‌گیرد که هدفمند است و می‌داند چه انگیزه‌ای دارد و بدین‌وسیله، صحنه‌های داستان را تا پردهٔ نهم پیش می‌برد. در چارچوب جهان‌بینی امّ سعد باید گفت؛ او شخصیتی خوش‌بین است که محوریت داستان از دید او ترسیم می‌شود؛ وی بر این باور است که چوب خشک درخت مو حتّی در شرایط نامناسب نیز روزی ثمربخش می‌شود. زاویهٔ دید کنفانی در این بخش، زاویهٔ دید محدود به شخصیت راوی است؛ امّ سعد در حکم قهرمان و با دید اوّل‌شخص درونی رمان را روایت‌گری می‌کند. در این صحنه، هیچ‌کس غیر از خود امّ سعد نمی‌داند که این تکه چوب خشک روزی

جوانه می‌زند. نویسنده با این روش، موجب تعلیق داستان می‌شود و با پردازش شخصیت امّ سعد، این گره‌گشایی را به شکل تلویحی و ضمنی در سلسله حوادث داستان با کنش‌هایی که از امّ سعد نشان می‌دهد، به خواننده گوشزد می‌کند و این گره‌گشایی را به‌طور صریح و نمایشی، در مقام راوی دانای کل در صحنهٔ پایانی رمان با نقل‌قول مستقیم او نشان می‌دهد. این صحنه روایت، نمادین بودن رمان را بیان می‌کند: «**بَرَغْمَتِ الدَّالِيَةُ يا ابنَ العَمّ بَرَغْمَتْ!/وَخَطَوتُ نَحوَ البَابِ حَيثُ كَانَتْ امّ سعد مُكَبَّةً فَوقَ التُّرَابِ، حَيثُ غَرَسَتْ – مُنْذُ زَمَنٍ بَدَا لِي تِلكَ اللَّحْظَةَ سَحِيقَ البُعْدِ – تِلكَ العُودَةَ البَنِيَةَ اليَابِسَةَ الَّتِي حَمَلَتْهَا إِلَيّ ذَاتَ صَبَاحٍ، تَنْظُرُ إِلَى رَأْسٍ أَخْضَرَ كَانَ يَشُقُّ التُّرَابَ بِعُنفَوَانٍ لَهُ صَوتٌ**» (همان، ۱۹۷۲: ۳۳۶) (عصام إبراهيم، ۲۰۱۷: ۳۳) (ترجمه: ساقهٔ مو جوانه زده، پسرعمو جان، جوانه زده!/به‌سوی در رفتم، به آنجا که امّ سعد خودش را روی خاک انداخته بود، به جایی که آن ساقهٔ خشک قهوه‌ای را در آن بامداد –یعنی آن زمان که در آن لحظه گمان کردم در دوردست زمان جای دارد –در خاک نشانده بود و به آن جوانهٔ سبزی که با شادابی پرهیاهویی خاک را می‌شکافت، نگاه می‌کرد.)

این بخش از داستان، درست برخلاف قطعهٔ دیگر، همه‌چیز به موقّتی‌بودن و لحظه‌ای‌بودن واقعه دلالت می‌کند؛ لحظه‌هایی که نمی‌تواند عیناً از نو تکرار شود و ویژگی‌های «صحنهٔ نمایشی» را ارائه می‌دهد. کنفانی با هنرمندی تمام «فاصلهٔ هنرمندانه» را با چرخش «صحنهٔ فراخ‌منظر» به «صحنهٔ نمایشی» اجرا می‌کند. (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۲۷-۴۱۹) در این رمان، *امّ سعد*، شخصیت خاصّی است که دید او نقش محوری در داستان دارد. غسّان در این اثر ادبی نشان می‌دهد که چگونه می‌توان با چرخش راوی دانای کل به دانای کلِّ محدود و ترکیب آن با «من» راوی، شخصیت‌پردازی ژرفی انجام داد. او شخصیت پرجنب و جوش امّ سعد را به‌خوبی در داستان مدیریت کرده و انواع روایت و راوی را با عنصر «گفت‌وگوی» قوی میان شخصیت اصلی و راوی ادغام می‌کند و بدین شگردها بر روایت سیطره و تسلّط پیدا می‌کند و داستان را بهتر از کار درآورد. «از گفت‌وگو می‌توان برای تغییر زاویهٔ دید، سرعت و لحن نثر داستان استفاده کرد.» (همان، ۱۳۷۸: ۱۲۶)

اعظم حسینی نیز در روند عمل داستان با صحنه‌سازی و برقراری فضا و لحن شخصیت، معمولاً توصیفات همه‌جانبه و فراگیر که آنی و موقتی نیست در سیاق صحنه‌های فراخ منظر ارائه می‌دهد و بعد از شرح سلسله اتّفاقات، «صحنهٔ فراخ منظر» با جزئی‌نگری و ثبت لحظه‌ای خاص به «صحنهٔ نمایشی» چرخش می‌دهد تا «فاصلهٔ هنرمندانه» را استقرار سازد: «پاپا {پدربزرگ زهرا} همین‌طور گریه می‌کرد و روضه می‌خواند و با صدای بلند صحنه‌های کربلا را توصیف می‌کرد تا به شهادت علی‌اکبر (ع) پسر بزرگ امام رسید و خیلی قشنگ گفت: علی‌اکبر که شهید شد کمر امام خم شد و بلافاصله بعدش گفت: سیّد علی هم مثل علی‌اکبر شهید شد. دا صدای شیونش بلند شد.» (حسینی، ۱۳۹۰: ۶۳۰)

عنصر «فضا و رنگ» نیز از بارزترین عناصر زاویهٔ دید داستانی است که راوی، در داستان *دا* و رمان *امّ سعد* در به کارگیری آن موفّق عمل کرده است. «مفهوم فضا در داستان به روح مسلّط و حاکم بر داستان اشارت دارد.» (مستور، ۱۳۷۹: ۴۹) فضای این دو اثر، درخور و متناسب با موضوع آن و در ارتباط با یکدیگر است؛ فضایی سرشار از سختی، درد، رنج و اندوه یا آوارگی اما بااراده و امیدوار. مضمون پایداری درراه وطن و تأثیر احساسی و درونی که این دو اثر بر خواننده می‌گذارد، می‌تواند دلیلی بر این گفتمان باشد.

ازآنجاکه در داستان *امّ سعد* و *دا*، عنصر «گفت‌وگو» نقش بسیار مهمی در پیش‌برد عمل روایی این دو اثر ادبی دارد و معمولاً شخصیت‌ها در سیر سلسله فرایند وقایع داستان یکدیگر را مورد مخاطب قرار می‌دهند یا به شکل تک‌گویی درونی تنها در ذهن شخصیت واحدی تحقّق پیدا می‌کند؛ می‌توان اذعان کرد، دو راوی به زاویهٔ دید دوم‌شخص[۸] نیز توجّه ویژه داشته‌اند. در زاویهٔ دوم‌شخص، راوی یکی را خطاب قرار می‌دهد و داستان را روایت می‌کند. این مخاطب می‌تواند خود راوی یا یکی از شخصیت‌ها باشد. (حدّاد، ۱۳۹۶، ج ۲: ۲۰۸) از زاویه‌ای دیگر، می‌توان گفت که زهرا حسینی و کنفانی با مخاطب قرار دادن شخصیت‌ها به‌نوعی روایت داستان را به اشخاص محوّل می‌کنند در این‌صورت است که آن‌ها با این تکنیک، زاویهٔ دید دوم‌شخص را با دانای کلِّ محدود به شخصیت ادغام می‌کنند. در رمان امّ سعد، عنصر «گفت‌وگو» بین شخصیت‌ها همراه با اطناب و ایجاز است، اما این عنصر در خاطرات دا بیشتر به شکل کوتاه و به عبارتی همراه با ایجاز متبلور می‌شود.

۲-۵. زاویهٔ دیدهای «ترکیبی»

گاهی داستان‌نویس از ارائهٔ اثر روایی با یک زاویهٔ دید، به هر دلیلی فراتر می‌رود و برای چشم‌انداز یا اثربخشی بهتر، از زاویهٔ دیدهای مطلوب‌تری بهره می‌برد و روایت را با دیدهای مختلف، ادغام می‌کند؛ ترکیب دید اوّل‌شخص با سوم‌شخص یا اوّل‌شخص با دوم‌شخص. شگرد چرخش زاویهٔ دیدها، تنوع لحن‌ها و صداها را به وجود می‌آورد و عمق و معناهای متفاوتی را به داستان می‌دهد. از دیدهای نادر دیگر این است که زاویهٔ اوّل‌شخص با دو راوی ارائه شود؛ ترکیبی از راوی قهرمان و راوی ناظر (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۹۱: ۶۵۹-۶۵۱) (مثال در ذیل دو زاویهٔ دید نمایشی و دانای کل) **«وَاهْتَزَّ الجَبَلُ أَمَامِي، ثُمَّة دُمُوعٌ عَمِيقَةٌ أَخَذَتْ تَشُقُّ طَرِيقَهَا إِلَى فَوق، لَقَدْ رَأَيْتُ أُنَاسَاً كَثِيرِينَ يَبْكُونَ...وَلكِنَّهَا أَبَدَاً، لَمْ تَكُنْ مِثلَ دُمُوعِ امّ سعد. لَقَدْ جَاءَتْ مِثلَمَا تَتَفَجَّرُ الأَرضُ بِالنَبعِ المُنتَظِرِ مُنذُ أَوَّلِ الأَبَدِ.»** (**کنفانی، ۱۹۷۲: ۲۶۹-۲۷۰**) (ترجمه: و روبه‌روی من، کوه تکان خورد. قطره‌های اشک درون، راه خویش را به بالا گشود و پیش رفت. گریه بسیاری آدم‌ها را دیده‌ام... امّا این‌ها هرگز، چون اشک‌های امّ سعد نبودند. چنان چون زمینی بود که بعد از انتظاری طولانی، چشمه‌ساران در آن به‌یک‌باره شکفته شوند.)

«الجَبَلُ»، «استعارهٔ مصرّحه» از امّ سعد است. او کوهی تصور می‌شود که می‌لرزد. راوی توصیف عواطف و احساسات امّ سعد «**دُمُوعٌ عَمِيقَةٌ**» را با عمل بیرونی او «**دُمُوعِ امّ سعد**» نشان می‌دهد. اشک چشم‌هایش با تشبیه به آب رودخانه‌های راه‌های صعب‌العبور، «استعارهٔ مکنیه» است. نویسنده بخش اوّل روایت را با راوی سوم‌شخص مفرد بازگو می‌کند؛ سپس متن را با «من» راوی ادغام می‌کند: «**لَقَدْ رَأَيْتُ أُنَاسَاً كَثِيرِينَ يَبْكونَ**» بنابراین؛ در اینجا ترکیبی از زاویهٔ سوم‌شخص بیرونی دانای کلِّ نامحدود با زاویهٔ اوّل‌شخص درونی راوی اوّل مشاهده می‌شود. کنفانی در ادامهٔ روایت‌گری از اسلوب بیانی «تشبیه تمثیلی» برای توصیف متن بهره می‌برد؛ او احساس و رفتار درونی یا بیرونی شخصیت را با امور حسّی ترکیب می‌کند تا خواننده به‌طور ملموس‌تری حالات و عواطف او را درک کند و با تفسیر، برداشت و زاویهٔ دید خود نسبت به شناخت بیشتر شخصیت امّ سعد، به عمق درون‌مایهٔ داستان آگاهی پیدا کند. (**عصام إبراهيم وادي، ۲۰۱۷: ۱۳۹**)

«**وَصَلَ النَّشِيجُ**[۱۰] **إِلَى حَلْقِهَا فَاعْتَرَضَ الكَلِمَةَ. فَرَشَتْ رَاحَتَيهَا أَمَامِي وَابتَلَعَتِ الغُصَّةَ الَّتِي كِدْتُ أَسْمَعُ صَوتَ سُقُوطِهَا فِي صَدرِهَا المَلِيءِ بِحُطَامِ العَذَابِ وَ الأَسَى..**» (همان، ۱۹۷۲: ۲۷۰–۲۷۱) (ترجمه: هق‌هق به گلویش رسید و راه را بر کلمه بست. کف دو دستش را روبه‌روی من گسترد و غصّه‌اش را که صدای افتادنش را در سینهٔ پر از تکه‌های عذاب و اندوه او شنیدم، قورت داد...)

این بخش، راوی دانای کلِّ نامحدود، داستان را روایت‌گری می‌کند، در اینجا، یک دانای کل از بیرون، ظاهر امّ سعد را می‌بیند و بعد دیدش را به درک درونیات او متمرکز می‌کند. زاویهٔ دید دانای کل نه تنها به ما امکان می‌دهد تا چیزهای مادّی و بیرونی را ببینیم، بلکه شخصیت را، به‌ویژه در نزدیکی شروع صحنه، به‌خوبی روان‌کاوی می‌کند. (راسلی، ۱۳۹۴: ۳۳۷) این صحنه، روایت ذهنی از درون ناراحت و افسرده امّ سعد است. اطّلاعات ریز و جزئیِ راوی از درون شخصیت، دالّ بر دانای کل بودن او در این بخش از روایت است. این تکه از رمان کنفانی در دو بخش قابل تحلیل است؛ اگر بخش اوّل را از ابتدای متن تا «**وَابتَلَعَتِ الغُصَّةَ**» و بخش دوم را از «**الَّتِي كِدْتُ أَسْمَعُ**» تا پایان متن فرض کنیم؛ می‌توان گفت که راوی بخش اوّل را با دید درونی «**وَصَلَ النَّشِيجُ إِلَى حَلْقِهَا**» و بیرونی «**فَرَشَتْ رَاحَتَيهَا أَمَامِي**» سوم‌شخص و بخش دوم را با زاویهٔ اوّل‌شخص دانای کل ترکیب می‌کند. کلمهٔ «**أَمَامِي**» نشان می‌دهد که راوی، شخصیت همراز داستان است و با شخصیت محوری ارتباط و تعامل فشرده و نزدیک دارد و در جریان کنش‌ها و رفتار بیرونی و عواطف درونی او قرار دارد. کنفانی اطّلاعات لازم درونی و احساسات شخصیت را برای خواننده تفسیر می‌کند.

«پدر و مادرم چند سال قبل از ازدواجشان اواخر دهه ۱۳۳۰ از روستای کُردنشین زرّین‌آباد دِهلران به

بصره مهاجرت کرده بودند. به همین خاطر، من و چهار تا از خواهر و برادرهایم در بصره به دنیا آمدیم.» (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۸) (چرخش دید سوم‌شخص دانای کل به اوّل‌شخص جمع) در این مثال، دید سوم‌شخص به اوّل‌شخص تغییر می‌کند. با گزارش راوی قهرمان، چرخشی از زاویهٔ دید بیرونی به درونی مشاهده می‌کنیم. در داستان دا، محور اصلی راوی، کانون روایت اوّل‌شخص (مفرد یا جمع) است. او کانون روایت سوم‌شخص را نیز به کتاب اختصاص می‌دهد اما نسبت به رمان امّ سعد به‌ندرت کاربرد دارد. می‌توان گفت؛ نقطهٔ اتّصال دید اوّل‌شخص در دو داستان، زاویهٔ دید سوم‌شخص است. (زینی‌وند و مرادی، ۱۳۹۱: ۶۰-۶۲)

«**أَخَذَتْ امّ سعد تَتَذَكَّرُ، يَومَهَا، أيَّامَاً بَدَتْ بَعِيدَةً..** (دانای کل)/**جَاءَتْ يَومَهَا مَهْمُومَةً، وَأَخَذَتْ تَدُورُ فِي أَنحَاءِ الدَّارِ غَيرَ عَارِفَةٍ مَاذَا يَتَعَيَّنُ عَلَيهَا أنْ تَفْعَلَ بِالضَّبْطِ،** (جریان سیّال ذهن) **وَبَدَتْ لِي** (تک‌گویی درونی) **ضَائِعَةً لا تَسْمَعُ مَا أقُولُهُ.. وَقَالَتْ زَوجَتِي: ثَمَّةَ شَئٌ مَا يَجْثِمُ بِالهَمِّ عَلَى كِتفَي امّ سعد/ وَأَنَا الَّذِي أَعْرِفُ أنَّ امّ سعد صَندُوقٌ مُغْلَقٌ عَلَى هَمِّهِ.**» (کنفانی، ۱۹۷۲: ۳۰۳)

جملهٔ «**جَاءَتْ يَومَهَا مَهْمُومَةً**» اشاره‌ای ضمنی است به وجود راوی دانای کل؛ زیرا هیچ شخصیتی در صحنه نمی‌تواند این‌قدر از افکار و احساسات شخصیت داستان مطّلع باشد. در ادامه به اعماق ذهن امّ سعد نفوذ می‌کنیم و می‌توانیم درون و احساس او را تا حدودی حدس بزنیم؛ ضمناً روحیهٔ او را نیز می‌فهمیم؛ اندوه و نگرانی درونی. این وحشت، همان نقطهٔ شروع بازگشت راوی به دید دانای کل در بیرون از وجود امّ سعد است: «**جَاءَتْ يَومَهَا مَهْمُومَةً.. مُنْصَرِفَةً إلَى عَمَلٍ**» در اینجا ضمن این‌که امّ سعد عمل خودش را می‌تواند ببیند؛ نشان می‌دهد راوی در این متن از زاویهٔ دید درون به بیرون از وجود شخصیت آمده است؛ بعد راوی به ذهن شخصیت بعدی فرومی‌رود. ما درون امّ سعد را از دید دانای کل و از زبان شخصیت فرعی و با نقل‌قول مستقیم، می‌بینیم (دید محدود به همسر راوی) سپس راوی ناظر با «من» درونی، بر دانای کل‌بودن خود تأکید می‌کند. متن روایی ترکیب و ترتیبی است از دانای کل + دانای کلِّ محدود به شخصیت+ زاویهٔ اوّل‌شخص مفرد.

یافته‌ها نشان می‌دهد؛ کنفانی، اتّفاقات را به شیوهٔ ثابت داستان‌گویی پیش نمی‌برد و در نقاب‌های متعدد و مختلفی آشکار می‌شود و بن‌مایه‌های داستان را با ظرافت تمام، با ترکیب زاویهٔ اوّل‌شخص راوی قهرمان و راوی ناظر و انواع دید سوم‌شخص بیرونی به‌عنوان نتیجهٔ طبیعی روایت ارائه می‌دهد. (بیشاپ، ۱۳۷۸: ۳۸۵) اعظم حسینی نیز چرخش محدودی از زاویهٔ سوم‌شخص و اوّل‌شخص دارد.

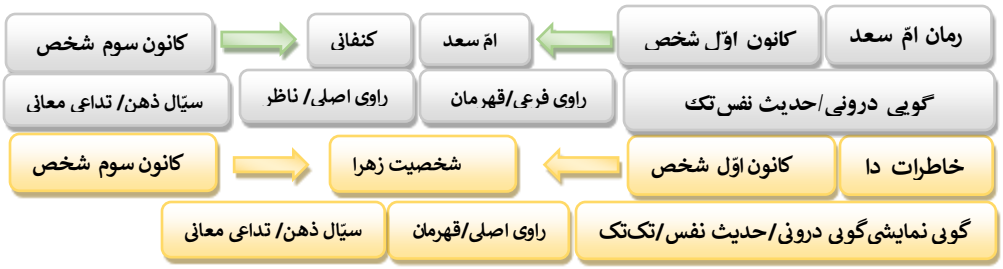
۲-٦. هم‌سنجی تأثیر زاویهٔ دید راوی بر درون‌مایه‌های دو داستان

کنفانی در جایگاه راوی ناظر، از زاویهٔ اوّل‌شخص و سوم‌شخص *امّ سعد* در روایتِ وقایع خطّی، استفاده می‌کند. در *دا*، زهرا در مقام راوی قهرمان به شیوهٔ من راوی، روایت‌گری می‌کند. بر این اساس، به نظر

می‌رسد، اسلوب کنفانی، بر محور درون‌مایه، تأثیرپذیری بیشتری نسبت به *دا* بر خواننده دارد؛ زیرا هرچند که زهرا با زاویهٔ اوّل‌شخص و حضور فیزیکی و مستند در محیط داستان، باورپذیری و همذات‌پنداری خواننده را زیاد می‌کند (حدّاد، ۱۳۹۶، ج ۲: ۲۳۴) اما ممکن است خواننده این حس را داشته باشد که شخصیت دارد در بعضی جاها از خود و بعضی شخصیت‌ها جانب‌داری می‌کند درحالی‌که کنفانی به‌طور معمول خود را از صحنه کنار می‌زند و روایت‌گری را بر محور انواع راوی و روایت به امّ سعد محدود می‌کند و داستان از هرگونه تمجید و تعریف احساسی مبرّا می‌شود.

راوی در دید سوم‌شخص دانای کل، آنچه شخصیت داستان احساس می‌کند، حس می‌کند و به آنچه او می‌اندیشد، فکر می‌کند و از یک زمان و مکان به زمان و مکان دیگر می‌رود. استفادهٔ کنفانی از این شیوه، واقعیت درونی یا ادراک شخصیت را برای خواننده برملا می‌کند؛ بنابراین؛ با این تکنیک، تشخیص و رسیدن به درون‌مایه بهتر و آسان‌تر می‌شود؛ اما زهرا حسینی به‌دلیل به‌کارگیری روایت اوّل‌شخص، فقط درونیات خود را برای خواننده بازگو می‌کند و از احساسات و ذهنیات اشخاص دیگر اطّلاعی ندارد و نمی‌تواند هم‌زمان از مکانی به مکانی دیگر برود. خوانندهٔ *دا* به‌دلیل استفادهٔ راوی آن از مجموعهٔ یک زاویهٔ دید، راحت‌تر عمل داستانی را پیش می‌برد و سرعت بیشتری در خوانش و رسیدن به تم داستان دارد امّا در *امّ سعد* به‌سبب بهره‌گیری راوی از زاویهٔ ترکیبی، خواننده را برای درک مؤلّفه‌های درون‌متنی دچار چالش می‌کند. گفت‌وگوی شخصیت‌ها در دو ژانر و اظهارنظرهای درونی توأم باحالت تعلیق، درونیات و ذهنیات اشخاص را برای مضمون آشکار می‌کند. زهرا حسینی درصورتی‌که در روایت خود از زاویهٔ سوم‌شخص استفاده می‌کرد، شاید تأثیرگذاری اثر بر خواننده بهتر و بیشتر بود؛ بنابراین، به چند دلیل دید کنفانی را برای رسیدن به درون‌مایه بهتر و گیراتر می‌دانیم؛ استفاده از دو «من راوی» درونی و استفاده از دو راوی سوم‌شخص بیرونی (بیشاپ، ۱۳۷۸: ۴۰۵)

۲-۷. نمودار پردازش تطبیقی زاویهٔ دید غسّان کنفانی و زهرا حسینی



شکل ۲. نمودار کانون روایت و راوی در رمان *امّ سعد* و خاطرات *دا*

شکل ۳. نمودار زاویهٔ دیدهای «ترکیبی» در رمان *امّ سعد* و خاطرات *دا*

۳. نتیجه‌گیری

در هم‌سنجی زاویهٔ دید رمان *امّ سعد* و خاطرات *دا*، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی وجود دارد. می‌توان گفت برخی از این تفاوت‌ها به‌دلیل خاطره و رمان بودن این دو اثر روایی است. *دا* به‌دلیل کثرت تداعی معنایی که در آن وجود دارد آن را به یک داستان غیر خطّی تبدیل کرده است؛ اما *امّ سعد*، در یک زمان مبهمی با سیر داستانی منظمی پیش می‌رود. بررسی نشان می‌دهد که از ویژگی‌های بارز این دو اثر، پیش‌برد روند عمل داستانی براساس «گفت‌وگو» میان شخصیت‌ها یا تک‌گویی درونی شخصیت مرکزی و نقل‌قول شخصیت‌ها است. راوی *دا* به‌دلیل به‌کارگیری دید اوّل‌شخص از تکنیک تک‌گویی درونی مستقیم و نقل‌قول مستقیم بهرهٔ وافری می‌برد. عنصر گفت‌وگو کاربرد کانون دوم‌شخص را در دو داستان نشان می‌دهد، ازآنجاکه این نگاه، روایت‌گری بخشی از داستان را به شخصیت‌ها سبب می‌شود، ارتباط با دانای کلِّ محدود را به وجود می‌آورد؛ بنابراین زاویهٔ دید دوم‌شخص در کانون سوم‌شخص جفت می‌شود. *دا* یک راوی و *امّ سعد* دو راوی دارد. روایت *دا* روایت «راوی قهرمان» است، اما رمان امّ سعد، چرخش و ترکیب «راوی قهرمان و راوی ناظر» دارد.

استفاده از زاویهٔ اوّل‌شخص، اساسی‌ترین وجه مشترک دو داستان را تشکیل می‌دهد؛ کنفانی، شخصیت امّ سعد و زهرا هر سه از این دید درونی کمک می‌گیرند. در چارچوب این کانون روایت، تکنیک‌های تک‌گویی درونی، حدیث نفس و تک‌گویی نمایشی در *دا* به‌مراتب بسیار بیشتر از رمان امّ سعد است. شاید بتوان گفت تک‌گویی نمایشی در *امّ سعد* وجود ندارد. براساس داستان‌نویسی می‌توان گفت، ازآنجاکه کنفانی روایت‌گری رمان را به امّ سعد می‌دهد و خود در نقش راوی ناظر قرار می‌گیرد و از شگردهای انواع زاویهٔ دید بیرونی یا سوم‌شخص، استفاده می‌کند، نسبت به *دا* برتری بیشتری دارد. راوی *دا* در بخش‌های محدودی از کتاب از زاویهٔ سوم‌شخص یا دانای کل کمک می‌گیرد که بسیار اندک است. بیشترین وجه اشتراک این دو داستان از ناحیهٔ زاویهٔ دید بیرونی، بهره‌مندی از زاویهٔ دید عینی است.

با این یافته‌ها نتیجه می‌گیریم که اساسی‌ترین زاویهٔ دید خاطرات *دا*، مجموعهٔ زاویهٔ اوّل‌شخص درونی

یک راوی با شگردهای تک‌گویی درونی یا جریان سیّال ذهن، حدیث نفس و تک‌گویی نمایشی و رمان *اُمّ سعد*، شیوهٔ اوّل‌شخص درونی دو راوی و انواع شیوهٔ دید بیرونی راوی اصلی و فرعی است. به‌طور خلاصه، به‌کارگیری زاویهٔ دید «ترکیبی»، از شاخص قابل توجّه راوی در داستان *اُمّ سعد* است. هنر نویسندهٔ این دو اثر در داستان‌نویسی و کاربرد عناصر زاویهٔ دید (صحنه، فضا، لحن) برای رسیدن به درون‌مایه مشهود است. باید اذعان کرد، *دا* و *اُمّ سعد*، در نوع خود در زمرهٔ ادبیات داستانی پایداری، ارزشمند تلقّی می‌شوند؛ زیرا به نحوی شایسته توانسته‌اند سیر وقایع دفاع مقدّس و آوارگی مردم فلسطین را برای خوانندگان فضاسازی کنند و با القای درون‌مایه و مؤلفه‌های اخلاقی و اجتماعی، در مخاطب تأثیرگذار باشند.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) غسّان کنفانی (۱۹۷۲-۱۹۳۶) یکی از مشهورترین رمان‌نویسان و روزنامه‌نگاران عرب است. وی در ۹ آوریل سال ۱۹۳۶ در عکا، شمال فلسطین متولّد شد و تا ماه مه سال ۱۹۴۸ در «یافا» زندگی کرد، (کنفانی، ۲۰۱۳: ۴) تا اینکه در این سال، فاجعهٔ دیر یاسین اتّفاق افتاد، ۲۵۴ تن کودک و زن و مرد ساکن این دهکده قتل عام شدند. (کنفانی، ۱۳۸۶: ۵) او به‌دلیل جنگی که منجر به ایجاد اسرائیل شد، مجبور به ترک سرزمین مادری و پناهندگی به همراه خانواده‌اش، ابتدا به لبنان و سپس به سوریه گردید. (بصیری و فلاح، ۱۳۹۳: ۷۰) کنفانی در بیروت، در سال ۱۹۶۹ هفته‌نامهٔ «الهدف» را تأسیس کرد. وی در این سال، رمان امّ سعد را نیز منتشر کرد. (کنفانی، ۱۳۹۱: ۱۰) غسّان با خواهرزاده‌اش، لمیس، در ۸ ژوئیه سال ۱۹۷۲، در اثر انفجار خودرو بمب‌گذاری شده توسط مأموران اسرائیلی در بیروت به شهادت رسید. (همان، ۲۰۱۳: ۴)

(۲) سیّده زهرا و اعظم حسینی و کتاب *دا*: *دا* عنوان کتابی است که به اهتمام سیّده اعظم حسینی تدوین شده است و مجموعهٔ خاطراتی است که با روایت سیّده زهرا حسینی، روایت‌گری می‌شود. این مجموعه، ناشر برگزیدهٔ سال‌های ۸۷-۸۸-۸۹ در حوزهٔ تاریخ و حائز برندهٔ جایزهٔ جلال آل احمد است. کتاب *دا* در ۸۱۶ صفحه در پنج بخش و چهل فصل به انضمام مصاحبه، گفت‌وگوی حضوری، نقل‌قول و عکس‌هایی مستند، منتشر شده است. «*دا*، در گویش محلّی کردی و لری به معنی «مادر» است» (جعفری و رضوی‌نیا، ۱۳۹۱: ۱۸۱) و راوی با انتخاب این عنوان خواسته رنج، فداکاری و مقاومت مادران ایرانی را یادآور شود. (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۴)

(۳) یعنی اوّل‌شخص، دوم‌شخص و سوم‌شخص.

(۴) در رمان *اُمّ سعد*، راوی با شخصیت، خویشی یا ارتباط نزدیکی دارد و در حکم شخصیت همراز، مورد اعتماد شخصیت مرکزی و آگاه به اسرار مگو و رازهای پنهانی او است که کمک می‌کند تا بدین‌وسیله اطّلاعاتی به‌دست آورد؛ بنابراین راوی، شاهد عینی حوادث زندگی شخصیت داستان است و همچون دانای کل در مقام سوم‌شخص، اطّلاعاتی از درونیات و حوادثی که در گذشته برای او اتّفاق افتاده، دارد.

(۵) مَدعوس: له‌شده، نابودشده.

(۶) المقاهرة: غم و غصّه.

(۷) دالیة: درخت موئی.

(۸) زاویهٔ دوم‌شخص ازنظر تأثیرگذاری و ایجاد همذات‌پنداری با شخصیت اصلی به زاویهٔ دید اوّل‌شخص نزدیک است؛ از همین‌رو کمابیش مزیّت‌ها و محدودیت‌های زاویهٔ دید اوّل‌شخص را دارد. (حدّاد، ۱۳۹۶، ج ۲: ۲۵۳)

(۹) النّشیج: هق‌هق.

منابع

ایرانی، محمد؛ سنجابی، شیرین (۱۳۹۲). شیوه‌ها و شگردهای شخصیت‌پردازی در کتاب *دا*. *نشریهٔ ادبیات پایداری*، ۵ (۹)، ۲۷-۵۳.

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

بصیری، محمدصادق؛ فلاح، نسرین (۱۳۹۳). مبانی نظری ادبیات مقاومت در آثار غسّان کنفانی. *نشریهٔ ادبیات پایداری*، ۶ (۱۰)، ۶۵-۹۰.

بیشاپ، لئونارد (۱۳۷۸). *درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی*. ترجمهٔ محسن سلیمانی. چاپ اول. تهران: سورهٔ مهر.

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۷۷). شیوه‌های کاربردی در داستان‌نویسی. *فصلنامهٔ ادبیات داستانی*، (۴۷)، ۳۰-۳۹.

جمشیدی، لیلا؛ میرقادری، فضل‌الله (۱۳۹۱). شخصیت‌پردازی در رمان امّ سعد غسّان کنفانی و تأثیر آن در بیان درون‌مایهٔ داستان. *پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی*، ۷، ۷-۲۷.

جعفری، ناهید؛ رضوی‌نیا، محبوبه (۱۳۹۱). بازیابی عناصر داستانی در کتاب *دا*. *ادبیات فارسی*، ۸ (۱۹)، ۱۸۰-۲۰۵.

چیفتلیک چی، رمضان (۱۳۷۸). راوی و زاویهٔ دید. ترجمهٔ همت شهبازی. *فصلنامهٔ ادبیات داستانی*، ۵۲، ۵۸.

حاج علی، مازیة (۲۰۱۷). *الهوية وسرد الآخر في روايات غسّان كنفاني*. إشراف جمال مباركي. الجزائر: محمد خيضر بسكرة. كلية اللغة العربية وآدابها.

حدّاد، حسین (۱۳۹۶). *زیر و بم داستان*. تصحیح: محمد حنیف. جلد ۲. چاپ اول. تهران: علمی و فرهنگی.

حمود، ماجده (۲۰۰۵). *جماليّات الشّخصيّة الفلسطينيّة لدي غسّان كنفاني*. دمشق: دار النمير.

حسینی، اعظم (۱۳۹۰). *دا (خاطرات سیّده زهرا حسینی)*. چاپ صد و چهل و هشتم. تهران: سورهٔ مهر.

راسلی، آلیشیا (۱۳۹۴). *جادوی زاویهٔ دید*. ترجمهٔ محسن سلیمانی. چاپ اول. تهران: سورهٔ مهر.

زینی‌وند، تورج؛ مرادی، مریم (۱۳۹۱). بررسی کارکرد راوی اوّل‌شخص در امر روایت‌گری رمان دا. *فصلنامهٔ تخصصی مطالعات داستانی*، ۱ (۱)، ۵۸-۶۸.

سعید العدوانی، أحمد (۲۰۱٦). النهايات السردية في روايات غسان كنفاني. *مجلة جامعة أم القرى*، (۱۷)، ۹۹-۱٤۸.

صاعدی، احمدرضا (۱۳۹۳). راوی و کانونی‌شدن در رمان «ما تَبَقَّی لکم» غسّان کنفانی. *نشریهٔ ادب عربی*، ۶ (۲)، ۱۷۹-۲۰۰.

صفایی، علی؛ اشهب، اسماعیل (۱۳۹۲). کتاب *دا*، خاطره یا رمان؟. *نشریهٔ ادبیات پایداری*، ۴ (۸)، ۹۱-۱۲۰.

عبداللهیان، حمید (۱۳۸۰). شیوه‌های شخصیت‌پردازی. *فصلنامهٔ ادبیات داستانی*، ۵۴، ۶۲-۷۰.

علي‌نژاد چمازكتي، فاطمه؛ ميرحق‌جو لنكرودي، سعيده (١٣٩٤). فلسطين في نظرة الكاتب الشهيد غسان كنفاني (رجال في الشمس). *دراسات الأدب المعاصر*، ٧ (٢٦)، ١٠٣-١١٨.

عصام إبراهيم وادي، سمية (٢٠١٧). *جدلية الحياة والموت في روايات غسان كنفاني وإبراهيم نصرالله*. إشراف عبدالخالق محمد العف. غزة: الجامعة الإسلامية. كلية اللغة العربية وآدابها.

فلکی، محمود (۱۳۸۲). *روایت داستانی (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی)*. تهران: بازتاب نگار.

كنفاني، غسّان (١٩٧٢). *الآثار الكاملة: الروايات*. المجلد الأول. الطبعة الأولى. بيروت: مطبعة دار الكتب.

كنفاني، غسّان (٢٠١٣). *رواية ام سعد*. الطبعة الأولى. قبرص: دار منشورات الرمال.

کنفانی، غسّان (۱۳۹۱). *بچه‌های فلسطین*. ترجمهٔ فاطمه باغستانی. چاپ اول. تهران: روایت فتح.

کنفانی، غسّان (۱۳۸۶). *لرزنده*. ترجمهٔ غلامرضا امامی. تهران: همشهری.

مستور، مصطفی (۱۳۷۹). *مبانی داستان کوتاه*. چاپ اول. تهران: مرکز.

ملاابراهیمی، عزت؛ مونسی، آزاد (۱۳۹۱). تحلیل نمادهای زنانه در رمان‌های غسّان کنفانی. *فصلنامهٔ زن در فرهنگ و هنر*، ۴(۱)، ۲۵-۴۴.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۷۳). سپیده‌دمان شهرزاد. *تکاپو*، (۱۱)، ۲۳-۲۴.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۱). *زاویهٔ دید در داستان*. چاپ اوّل. تهران: سخن.

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

یوست، فرانسوا (۱۳۸۶). چشم‌انداز تاریخی ادبیات تطبیقی. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی. *فصلنامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی*، ۱ (۳)، ۳۷-۶۰.

References

Abdullahian, H. (2001). Personalization methods. *Quarterly Journal of Fiction literature*, 54, 62-70 (In Persian).

Ali Nejad Chamazkati, F. & Mirhaqjoo Lankaroudi, S. (2015).Palestine in the view of the martyr writer Ghassan Kanafani (Men in the Sun). *Studies of Contemporary Literature*, 7 (26), 103-118.

Basiri, M.S. & F, N. (2014). Theoretical foundations of resistance literature in the works of Ghassan Kanfani. *Journal of Sustainability Literature*, 6 (10), 90-65 (In Persian).

Bishop, L. (1999). *Lessons on storytelling. Translation*: Mohsen Soleimani. First Edition, Tehran: Surah Mehr.

Chiftlik Chi, R. (1999). The narrator and the angle of view. Translation: Hemmat Shahbazi. *Quarterly Journal of Fiction literature*, 52, 58.

Falaki, M. (2003). *Fictional narration (basic theories of writing stories)*. Tehran: Baztab Negar (In Persian).

Haddad, H. (2017). *Modify the story*. Correction: Mohammad Hanif. V 2, First Edition, Tehran: Scientific and Cultural (In Persian).

Hammoud, M. (2005). *The beauties of the Palestinian Personality in terms Ghassan Kanafani*. Damascus: Publishers Dar Al-Nameer. (In Arabic).

Hosseini, A. (2012). *Da (Memoirs of Seyedeh Zahra Hosseini)*. One hundred and forty-eighth edition. Tehran: Surah Mehr (In Persian).

Irani, M. & Sanjabi, Sh. (2013). Methods and tricks of characterization in the book *Da*. *Journal of Sustainability Literature*, 5 (9), 27-53 (In Persian).

Irani, N. (2001). *Art of the novel*. First Edition, Tehran: Abangah (In Persian).

Issam Ibrahim Wadi, S. (2017). *The dialectic of life and death in the novels of Ghassan Kanafani and Ibrahim Nasrollah*..Abdul Khaliq Mohammad Al-Af. Master's Thesis in Arabic Language and Literature. Islamic University. Gaza. (In Arabic).

Jafari, N. & Razavinia, M. (2012).Retrieval of story elements in the book *Da*. *Scientific-Research Quarterly of Persian Literature*, 8 (19), 180-205 (In Persian).

Jamshidi, L. & Mirqaderi, F. (2012). Characterization in the novel Umm Saad Ghassan Kanfani and its effect on the theme of the story. *Journal of Critique of Arabic Literature*, 7, 7-27 (In Persian).

Kanafani, Gh. (2013). *Umm Sahd's story*. First edition. Cyprus: Al rammal Publishing House. (In Arabic).

Kanafani, Gh. (1972). *The complete effects:the novels*. First edition. Beirut: Dar Al-Kutub Press. (In Arabic).

Kanafani, Gh. (2012).*Children of Palestine*.Translation: Fatemeh Baghestani.First Edition, Tehran: fath Narration.

Kanafani, Gh. (2007). *Shaky*. Translation: Gholamreza Emami. Tehran: Hamshahri.

Mastoor, M. (2000). *Short story basics*. First Edition, Tehran: Center (In Persian).

Mazie, Haj Ali. (2017). *The identity and the narrative of the other.in the Narrations of Ghassan Kanfani*. Jamal Mubaraki. The Ph.D. Thesis in Arabic literature and language. University of Mohamed Khaizar in the Sokra. Algazaer. (In Arabic).

Mirsadeghi, J. (2012).*Viewing angle in the story*.First Edition,Tehran: Sokhan (In Persian).

Mirsadeghi, J. (2009). *Story elements*. Sixth edition. Tehran: Sokhan (In Persian).

Mondniapour, Sh. (1994). Dawn of Shahrzad. *Takapo*, (11), 23-24 (In Persian).

Mullah Ebrahimi, E. & Monesi, A. (2012). Analysis of female symbols in Ghassan Kanfani's novels. *Women Quarterly in Culture and Art*, 4 (1), 25-44 (In Persian).

ParsiNejad, K. (1998). Practical methods in storytelling. *Quarterly Journal of Fiction literature*, No. 47, 30-39 (In Persian).

Russelli, A. (2016). *The magic of angle vision*. Translated by Mohsen Soleimani. First Edition. Tehran: Surah Mehr.

Saedi, A. R. (2014). The narrator and focal point in the novel what is left for you by Ghassan Kanfani. *Journal of Arabic Literature*, 6 (2), 179-200 (In Persian).

Saeed Al-Adwani, A. (2016). Narrative endings in the novels of Ghassan Kanafani. *Umm Al-Qura University Journal*, (17),.99-148. (In Arabic).

Safaei, A..& Ashhab, I. (2013). *Da* book, memory or novel?. *Journal of Sustainability Literature*, 4 (8), 91-120 (In Persian).

Yuset, F. (2008). Historical Perspective of Comparative Literature. Translated by Ali Reza Anoshirvani. *Quarterly Journal of Comparative Literature Studies*, 3 (1), 37-60.

Zinivand, T. & Moradi, M. (2012).Study of the function of the first person narrator in the narration of the novel *Da*. *Journal of Fiction Studies*, 1 (1), 58-68 (In Persian).