روایت شناسی رمان *طفل الممحاه* اثر ابراهیم نصرالله

صلاح الدین عبدی *

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا- همدان

کبری الوار

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی

چکیده

روایت شناسی (Narratology) دانشی است که به ارزیابی ویژگی روایت مندی (Narrativity) و توصیف سازه های روایی می پردازد و از میان انواع روایت ، روایت های داستانی دارای توالی زمانی و رخداد را مورد مطالعه قرار می دهد . رمان «طفل الممحاة» (کودک پاک کن) ، اثر ابراهیم نصرالله رمان نویس معاصر فلسطینی است که نویسنده در آن با استفاده از شیوه ی نوین روایتگری به روایت پیامدهای حمله ی اسرائیل به فلسطین و اشغال آن و عواقب این فاجعه ی انسانی یعنی آوارگی و جوانب مختلف آن می پردازد . این رمان به دلیل برخوردار بودن از ساختاری نو و منطبق با اصول روایت شناسی و نیز به دلیل بهره گیری از شیوه ی جدید روایتگری تحت عنوان کودک روایتگر ، قابلیت بررسی از منظر روایت شناسی را داراست . این رمان قابلیت دربرگیری رویکرد روایت شناختی را داراست ، رویکردی که به ارائه ی چهارچوبی به منظور نحوه ی به کارگیری عناصر از جانب نویسنده و الگویی برای تحلیل اثر ادبی از جانب خواننده می پردازد .

واژگان کلیدی: *روایت شناسی، روایت، طفل الممحاة، ابراهیم نصرالله.*

---

*. E-mail: s.abdi57@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۱/۲۵؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۱/۳۰

مقدمه

رویکردهای متن محور در بررسی و نقد ادبی قرن بیستم ، تحت تاثیر دیدگاه های مبتنی بر زبان شناسی شکل گرفتند. در این میان، زبان شناسان روس و مکتب فرمالیسم روسی در تحول نقد ادبی قرن بیستم، سهم به سزایی داشتند . هر چند فرمالیسم روسی به دلیل تضاد ایدئولوژیکی با مبانی فکری نظام حاکم بر شوروی ، در اواخر دهه ی ۱۹۲۰ سرکوب و منزوی شد ، اما میراث فکری آن ، الهام بخش بسیاری از مکاتب و رویکردهای نقد پس از خود مانند حلقه ی پراگ ، نقد ادبی لهستان ، ساختارگرایی فرانسوی و رویکردهایی مانند روایت شناسی گردید. (مکاریک ،۱۳۸۴: ۲۰۶، به نقل از پروینی :۱۸۴) .

مطالعات صورت گرایان و ساختارگرایان علاوه بر تحول در بررسی شعر ، در بررسی داستان نیز انقلابی پدید آورد و در حقیقت ، دانش ادبی را به نام روایت شناسی بنیان نهاد (ایگلتون ،۱۳۶۸: ۱۸۴ به نقل از پروینی ،۱۸۴) . شاید جالب ترین و متمایزکننده ترین عرصه ی تحلیل ادبی ساختارگرا ، عرصه ی روایت شناسی باشد که با انواع روایت ها سر و کار دارد . « از برجسته ترین نظریه پردازان روایت شناسی ساختارگرا ولادیمیر پراپ روسی ، آ.ژ.گریماس لیتوانیایی ، تزوتان تودورف بلغاری ، کلود برمون ، ژرار ژنت و رولان بارت فرانسوی هستند » (مکاریک: ۱۵۲-۱۵۱ ،به نقل از پروینی :۱۶۵).

یکی از مباحث مورد توجه محققان روایت شناسی ساختارگرا ، یافتن دستور زبان داستان است . یعنی قانو مندی و قواعدی که بر قصه ها و داستان حاکم است . بنابراین یکی از عرصه های تحقیقات ساختارگرایانه ، عرصه ی فولکلور و قصه های عامیانه است. «هر چند این شاخه از پژوهش ادبی به طور عام ، دارای پیشینه ای طولانی است ، اما روایت شناسی مدرن با مطالعات ولادیمیر پراپ آغاز شد » (کادن ،۱۳۸۰: ۲۵۹ ،به نقل از پروینی :۱۸۵) . روایت شناسی به تحقیق و بررسی در زمینه ی تحلیل روایت و به ویژه اشکال روایت ، انواع راوی ، استنباط قواعد داخلی ، انواع ادبی و استخراج نظم حاکم بر آنها و ساختارهایشان می پردازد و به دنبال شناخت سبک ،

ساخت و دلالت ها در متون روایی است. (ابراهیم ، ۲۰۰۵ :۹-۷ ، بـه نقـل از پروینـی : ۱۸۵) .

امروزه در ادبیات ملل گوناگون ، شاهد ظهور آثار ادبی هستیم کـه بازتـابی عملـی از نظریه های نوین روایت شناسی هستند واز پتانسیل قابل تـوجهی بـه منظـور تحلیـل و بررسی بر اساس رویکرد روایت شناسی برخـوردار هـستند . بخـشی از ادبیـات پایـداری فلسطین ، خصوصا رمان هـای برخواسـته از بطـن ایـن حرکـت آزادی خواهانـه و ظلـم ستیزانه نیز، توانسته است انعکاسی ازمجموعه نظریات نوین روایـت شناسـی باشـد . بـه همین دلیل این دسته از رمان های ادبیات مقاومت فلسطین ، قابلیت بحث و بررسـی را از منظر روایت شناسی خواهند داشت .

ارزش ادبیات پایداری فلسطین بر کسی پوشیده نیست . ادبیاتی که با گذشت سال ها از شکل گیری آن علاوه بر حفظ جایگاه خود در میان اهل قلم و ادبیات ملل گونـاگون ، توانسته است به جایگاه قابل توجهی در سطح ادبیات جهانی دست پیدا کند و با گذشت زمان ، بر غنای خود هر چه بیـشتر و بیـشتر بیفزایـد . ادبیـات پایـداری اعـم از شـعر ، داستان ، رمان و ... توانسته اسـت ادبـای متعهـد و نامـداری را پـرورش دهـد تـا اینکـه آثارشان انعکاسی باشد از فریاد استغاثه ی ملت مظلوم فلسطین در مقابـل بیـدادگران و متجاوزان غاصب صهیونیست . ادبای فلسطینی در اینگونـه آثـار ، عـلاوه بـر اسـتفاده از وقایع تاریخی و سیاسی ، به منظور تاثیرگذاری هرچه بیشتر بر مخاطـب و همگـامی بـا ادبیات جهانی و نیز هم گامی با روح ادبی عصر خود ، از شیوه ها و شـگردهای متنـوع و در عین حال جدید ، برای به تصویر کشیدن فاجعه ی انسانی فلسطین اسـتفاده نمـوده اند . روش هایی که علاوه بر زیبایی ادبی و تاثیرگذاری بر مخاطب ، علی رغم مشکلات و مصائب جنگ و دفاع ، نشان دهنده ی رشد ونمو ادبیات این سرزمین مقدس و همگامی آن با ادبیات جهانی است . این مسئله به حدی توسعه یافته که در سال های اخیـر ، بـا ظهور شیوه های جدید تولید آثار ادبی ، خصوصا در زمینـه ی داسـتان نویـسی و رمـان نویسی ، شاهد ظهور رمان هایی با رنگ و بو و صبغه ی نظریات جدید روایت شناسـی و ریخت شناسی بوده ایم .

ابراهیم نصرالله نیز از جملـه رمـان نویـسان نـسل مقاومـت فلـسطین مـی باشـد کـه آثار متعددی در زمینه ی رمان از خود به جا گذاشـته اسـت . ایـن نویـسنده عـلاوه بـر به کـارگیری شـیوه هـای سـنتی در عرصـه ی رمـان نویـسی ، بـه روش هـای جدیـد

رمان نویسی نیز نظر داشته است . از جمله رمان های وی که با بهره گیری از روش جریان سیال ذهن و کودک روایتگر به قلم در آورده است رمان «*طفل الممحاه*» می باشد . به دلیل قابلیت های مشاهده شده در رمان مذکور و نیز نگارش آن با بهره گیری از یکی از شیوه های جدید رمان نویسی ، این رمان قابلیت بررسی روایت شناسی را داراست .

نگارنده در این تحلیل و بررسی بی آنکه به زندگی نویسنده و باورهای او ، چگونگی فهم خواننده از اثر یا تاثیر و تاثر متقابل جامعه و متن و نکاتی از این دست توجه کند ، صرفا به ارزیابی ویژگی روایتمندی و توصیف سازه های روایی و روایت شناسی این رمان می پردازد و اصول روایت شناسی از قبیل زمان ، مکان ، شخصیت ، کانون سازی ، شخصیت و شخصیت پردازی و توصیف را از منظر روایتگری مورد بازکاوی قرار خواهد داد . سوالاتی که در این مقاله در پی پاسخگویی به آنها هستیم به شرح زیرند:

-رویکرد روایت شناسی به ادبیات داستانی چه مولفه هایی دارد ؟

-آیا رمان طفل الممحاة می تواند محصول نظام مدون روایتگری باشد ؟

-مؤلفه های روایت شناسی چگونه در رمان طفل الممحاة تجلی یافته اند ؟

-میزان توفیق ابراهیم نصرالله در روایت این رمان تا چه اندازه بوده است ؟

در مورد سابقه ی پژوهش حاضر هم باید گفت که تاکنون پژوهش های متعددی در زمینه روایت شناسی در حوزه ی ادبیات فارسی به انجام رسیده است که از جمله‌ی آنها می توان به «*مقایسه ی شیوه ی روایتگری در اسکندرنامه های فردوسی و نظامی*» نوشته ی محمود مدبری و نجمه حسینی سروری و نیز «*روایت شناسی قصه ی یوسف و زلیخا* » نوشته ی محمدامین زواری و حسن ذوالفقاری اشاره کرد . اما در مورد روایت گری در رمان های ادبیات مقاومت فلسطین باید گفت که ادبیات فلسطین در ایران با استقبال گسترده ای روبه رو شده است اما بیشتر این پژوهش ها در زمینه ی شعر مقاومت فلسطین صورت گرفته است . در این میان رمان های ابراهیم نصرالله نیز از چنین قاعده ای مستثنا نبوده است و به همین دلیل بیشتر آثار ادبی وی مهجور و مغفول واقع شده است . از جمله پژوهش های محدود صورت گرفته در مورد آثار نصرالله در ایران می توان به پایان نامه ای تحت عنوان « *نوگرایی در آثار ابراهیم نصرالله* » نگارش یافته در سال ۸۹ دانشگاه

تربیت مدرس و نیز پایان نامه ای تحت عنوان «*کارکرد میراث در رمان طیور الحذر*» نوشته ی محسن آریادوست در دانشگاه کردستان و نیز مقاله ی «*بررسی شیوه های روایی در آثار داستانی ابراهیم نصرالله* » نوشته ی جواد اصغری اشاره کرد که به صورتی موجز و خلاصه و در عین حال قابل توجه، در مورد شیوه های روایی ۳ اثر داستانی نصرالله و سبک وی سخن گفته است . از دیگر کتاب ها و پایان نامه‌هایی که در کشورهای عربی و غربی نگارش یافته و آثار نصرالله را مورد نقد و بررسی قرار داده اند می توان به این موارد اشاره کرد : «*شعریه طائر الضوء ـ جمالیات التشکیل و التعبیر فی قصائد إبراهیم نصرالله* » اثر دکترمحمد صابر عبید ، موسسه العربیه للدراسات و النشر، بیروت ۲۰۰۴. « *الکون الروائی ـ قراءه فی الملحمه الروائیه (الملهاه الفلسطینیهٔ)* » اثر د. محمد صابر عبید، د. سوسن البیاتی، المؤسسهٔ العربیهٔ للدراسات و النشر، بیروت ۲۰۰۶. «*عین ثالثه / تداخل الفنون و الأجناس فی أعمال إبراهیم نصرالله الإبداعیه*» اثر حسین نشوان، منشورات وزارهٔ الثقافه ـ الأردن ۲۰۰۷. «*سحر النص: من أفق السرد إلی أجنحه الشعر / قراءات فی المدوّنه الإبداعیه لإبراهیم نصرالله*» اثر مجموعه پژوهشگران، انتشارات المؤسسهٔ العربیهٔ للدراسات والنشر- بیروت ۲۰۰۷.

پایان نامه دکتری در مورد داستان(عَوْ)از کلوتیلد جوثیر، دانشگاه إنلکو- پاریس ۱۹۹۸ وپایان نامه آقای احمد مرشد که از سوی موسسهٔ العربیهٔ للدراسات و النشر به صورت کتاب چاپ شده است با عنوان «*البنیه و الدلاله فی روایات ابراهیم نصرالله*» پایان نامه های کارشناسی ارشد: در زمینه دیوان (شرفات الخریف) از بورنیلا آریو دانشگاه نابولی إیتالیا ۲۰۰۱ و پایان نامه ای با عنوان «*التشکیل الجمالی فی شعر إبراهیم نصرالله*» از صالح حسن رجب، در مرکز "البحوث والدراسات العربیه" بخش "*الدراسات الأدبیهٔ واللغویهٔ*" در قاهرهٔ ۲۰۰۵.

کلیات

۱. گذری بر زندگی و آثار ابراهیم نصرالله

ابراهیم نصرالله از پدر و مادری فلسطینی که در سال ۱۹۴۸ از سرزمین خود آواره شده و به اردن کوچ کرده بودند ، به سال ۱۹۵۴ در عمان به دنیا آمد . وی در اردوگاه

«الوحدات» دوره دبیرستان را به پایان برد و در مرکز تربیت معلم عمان ادامه تحصیل داد . نصرالله به مدت دو سال در عربستان سعودی دبیر بود و حاصل تجربیات و زندگی و غربت صحرا را در رمانی به نام دشت های تب (۱۹۸۳) بیان کرده است. او دارای آثار هنری متعددی در زمینه ی شعر ، داستان ، نقد ، نقاشی و عکاسی است . از جمله آثار ادبی او می توان به موارد زیر اشاره کرد :

شعر : *الخیول علی مشارف المدینه* ، *المطر فی الداخل* ، *اناشید الصباح* ، *الفتی النهر و الجنرال*

داستان: *براری الحمی*، *الامواج البریه*، *عو*، *مجرد ۲ فقط*، *حارس المدینه الضائعه*

مجموعه کمدی فلسطین (الملهاه الفلسطینیه): *طیور الخدر* ، *طفل الممحاه*، *زیتون الشوارع* ، *اعراس آمنه*، *تحت شمس الضحی*. (اصغری ، ۱۳۸۹ : ۵۴-۵۳) .

۲. روایت و روایت گری (Narration)

روایت تنها در حوزه ی قصه و ادبیات داستانی مطرح نمی شود ، بلکه حوزه ی موجودیت روایت ها بسیار گسترده است . حتی در زندگی روزمره نیز همواره روایت هایی جریان دارد و اساس ارتباط انسان ها با یکدیگر بر مبنای دریافت های گوناگون از روایات شکل می گیرد . از آنجا که هیچ دو نفری در جهان وجود ندارد که از یک تم و موضوع ، روایتی واحد را عرضه کند ، می توان گفت که به تعداد تمامی انسان ها در جهان روایت وجود دارد . از همین روست که گاه به سبب مهارت راوی ، جذابیت برخی از روایات دوچندان می شود . اگرچه ممکن است همان روایت پیش از آن از زبان شخصی دیگر جاری شده باشد . به همان میزان که طرز فکر راویان و نظام اندیشگی ایشان متفاوت از یکدیگر است ، شکل درونی روایت و خط سیر (Trajectory) بیرونی آن متفاوت می شود (بهنام ، ۱۳۸۹: ۱۳۲) .

درمورد تاریخچه ی روایت به صورت تخصصی می توان گفت که« مطالعه ی «روایت » یا آنچه *تزوتان تودورف* « روایت شناسی » نامیده است ،از جمله موضوعاتی است که به وسیله ی ساختارگرایان از جمله ولادیمیر پراپ ،رولان بارت و تودورف ، مورد توجه و پژوهش قرار گرفته و به حوزه ی مطالعات ادبیات داستانی و نقد ادبی راه یافته است ».از روایت تعاریف گوناگونی به دست داده شده است. یکی از آنها که به

سبب ایجاز و اشتمال بر مفاهیم اساسی رواج بیشتری یافته،این تعریف *مایکل تولان* است:«روایت توالی ادراک شده ای از وقایع است که به صورت غیر اتفاقی به هم مربوطند »(تولان، ۱۳۸۶: ۱۶، به نقل از صدری نیا : ۱۸۲) . بنابراین می توان این چنین نتیجه گرفت که روایت ، مجموعه ای از وقایع و رویدادهایی است که به صورتی منسجم و هدفمند در چهارچوبی مشخص و ترتیبی تقریباً متوالی اتفاق می افتد و بازگو می شود .

می توان روایت شناسی را شاخه ای از معنا شناسی دانست که می کوشد ساختارهای نظام دهنده ی ادراک روایتی ما را که توسط زبان به موجودات کاغذی (مانند قهرمان ها) تبدیل می شوند ، بررسی نماید . اصولا باید دانست که داستان از جایی آغاز می شود که در مسیر طبیعی یک روایت ، شاهد یک « تغییر» باشیم . بدین‌ترتیب برنامه ی روایتی کل یک داستان را می توان به دو وضعیت آغازین (situation final) و نهایی (situation initial) محدود دانست که در میان آنها وضعیت انتقال یا تبدیل (Transformation) وجود دارد (معین ، ؟ ، ۱۱۹-۱۱۸) .

در واقع می توان گفت که نظریه های روایت با وجود تفاوت های جزئی در شکل تحلیل روایت ها ، یک هدف واحد را دنبال می کنند چرا که نظریه ی روایت تلاشی است برای شرح دادن و ایضاح این ذائقه یا دانش روایی و شناخت و تبیین الگوهای روایتی ذاتی یا اکتسابی که دریافت ما را از امر محقق شکل می دهد . نظریه ی روایت (روایت شناسی) شعبه ای فعال از نظریه ی ادبی است و « هدف آن ، کشف الگوی جامع روایت است که تمام روش های ممکن روایت داستان ها را دربرمی گیرد » (برنتو ، ۱۳۸۲: ۸۷، به نقل از حسینی : ۲۷) .

اهمیت و کاربرد دانش روایت شناسی به حدی است که « در سال های اخیر دانش روایت شناسی دامنه ی فعالیت خود را گسترش داده و از متون ادبی – داستانی فراتر رفته و بررسی متون تاریخی ، مذهبی ، فلسفی و فیلم را نیز در حوزه ی مطالعاتی خود قرار داده و وارد حوزه های گسترده تر فرهنگ و مردم شناسی شده است » (وبستر ۱۳۸۲: ۷۹)

در مجموع می توان گفت که رویکرد روایت شناختی به روایت ، چهارچوبی ساختاری به منظور تحلیل مولفه های اصلی روایت را فراهم می آورد . این چهارچوب از یک سو در انتخاب و چگونگی چینش مواد و مصالح داستانی به نویسنده یاری می رساند و از

سوی دیگر الگویی به منظور نقد و شناخت دقیقتر روایت در اختیار ناقدان و خوانندگان قرار می دهد .

پردازش تحلیلی موضوع

۱. خلاصه ی رمان *طفل الممحاه*

«*طفل الممحاة*» یکی دیگر از رمان های مجموعه ی کمدی فلسطین است . «فواد» شخصیت اصلی و قهرمان این رمان ،تصویرگر چگونگی ورود جوانان فلسطینی به ارتش آزادی بخش فلسطین و فداکاری های آنان در راه رهایی میهن است. این رمان، روایت زندگی فواد از زمان چهارسالگی تا پس از پایان جنگ های وی در ارتش آزادی بخش عرب است . داستان این رمان با یک حادثه ی غیر مترقبه آغاز می شود و آن سقوط فواد از بام خانه و زنده ماندن وی در این حادثه است . پس از این حادثه ، مادر فواد اعتقاد راسخی پیدا می کند که پسرش آینده ای درخشان خواهد داشت . وجود این اعتقاد مادر فواد به عنوان شخصیتی نافذ و حادثه ی درگیری پدر فواد با مردی از اهالی روستای مجاور و تهدید آنان مبنی بر گرفتن انتقام از فواد است که منجر به ورود فواد در دوره ی نوجوانی به ارتش آزادی بخش عرب می شود و برای آزادی فلسطین می جنگد اما در اثناء اینگونه تلاش ها و فداکاری ها متوجه نفوذ انگلیسی ها در میان ارتش و دولتمردان عرب می شود .شیوه ی جالب توجه نصرالله در روایت این داستان بدین صورت است که قهرمان داستان حوادث و خاطرات زندگی خود را از زبان یک راوی می شنود ، اما در پایان رمان مشخص می شود که فواد روبروی یک آینه ایستاده و به یادآوری وقایع گذشته پرداخته است و در حقیقت آینه راوی رمان بوده است .

۲. روایتگر و شخصیت اصلی رمان

شخصیت یکی از عناصر و مبانی اساسی داستان است ، به گونه ای که حتی عمل داستانی و عکس العمل خواننده با درک شخصیت شروع می شود . (میر صادقی ،۱۳۸۰ :۸۴)روایتگر در این رمان تمرکز بسیار گسترده ای بر شخصیت اصلی رمان « فواد »

دارد و برای معرفی وی در قدم نخست از زمان چهارسالگی وی و حادثه ی اتفاق افتاده در آن زمان یاد می کند . روایتگر در معرفی فواد نظم و ترتیب زمانی منسجم و نظام مندی را به کار می گیرد ، به این صورت که حوادث و وقایع زندگی او را از زمان کودکی وی که بیشتر در حیطه ی ذهن ناخوآگاه فواد است تا بزرگسالی اش توضیح داده و تشریح می نماید و شخصیت وی را در طی سال ها و از میان تجربه های مختلف و متنوع در دوره های عمرش دنبال می کند : «أري السيدةَ الوالدةَ مشغولةً بغسلِ ثيابكم ، وَ فرحةً بذلكَ الصابونَ الذي تستعملهُ لاولِ مرةٍ في حياتها ... من هنا بدأت حياتكَ ، أتعرفُ ذلكَ ؟ من هنا تماماً ! وَ من هنا ابتدأ اهتمامي بكَ ، أو بعبارةٍ اخري لفتَ انتباهي» (نصرالله ، ۲۰۰۰: ۱۰).

روایتگر در توصیف دوران کودکی فواد بیشتر بر اعضای خانواده ، فضای فرهنگی محیط زندگی فواد و تا حدودی به فضای سیاسی متشنج آن دوره می پردازد. روایتگر در این مرحله تعریفی از فواد و ویژگی های ظاهری یا فکری وی ارائه نمی دهد، بلکه از لابلای پس نگری های داستان خواننده را به صورت تقریبا جامعی با فضای زندگی و خانواده ی وی و نیز فضای غالب فکری – فرهنگی آن دوره آشنا می سازد. روایتگر هنگام معرفی فواد به عنوان شخصیت اصلی در موارد متعدد به صورت غیر مستقیم عمل می نماید و با ورود به ذهن وی ، سرگذشت وی را پیش روی خواننده قرار می دهد و اطلاعات داستان را به صورت جریانی آکنده از احساس و اندیشه و نه گفتار بیان می کند : «وَ إذا ما أردنا تحليلَ الموضوعِ بعلميةٍ ، فستتفقُ معي أنَّ تلكَ اليقظةَ وليدةُ سببينِ : خوفكَ المزمنُ الذي لم يترك لعينيكَ ترفَ السهوِ ، عينيكَ المهددتينِ ، أو علَي الأقلِّ إحداهما بالفقءِ . وَ : خوفكَ من أن تغمضَ عينيكَ ، فتختفي تلكَ الليلةَ وَ تضيعُ إلي الأبدِ» (همان : ۹۷) .

همچنین روایتگر به ویژگی های ظاهری فواد به عنوان عامل و محرکی قوی در پیشبرد حوادث داستان نظر دارد که وجود چنین مسئله ای تا حدود زیادی از امر واقع نمایی رمان می کاهد : «شابٌّ وسيمٌ ممشوقٌ ، قامةٌ فارعةٌ ، عينانِ واسعتانِ ، ربَّما كانَ سببُ إتساعهما أنَّكَ لم تنم تماماً طوالَ الزمانِ الذي كنتَ مهدداً فيه ، ... الشيءُ الوحيدُ الَّذي حيَّرني وَ لم يزل ، إنَّ شاباً يعيشُ عمرَهُ متكوراً علي نفسه ، كيفَ يمكنُ أن تكونَ لهُ قامةٌ كقامتكَ ؟!! ... بعدَ هذا الصورةِ المقربةِ ، الَّتي أغفلنا فيها ذكرَ لونِ عينيكَ حينَ رسمناها ، عن غيرِ قصدٍ بالطبعِ ، لأنَّنا

سنقولُ الآنَ : إنَّ لونِهما كانَ محيِّرًا ، فهوَ بينَ الرماديِّ الفاتحِ وَ الأزرقِ السماويِّ » (همان : ۶۶-۶۵)

در مجموع باید گفت که شخصیت و زندگی فواد هم از دید درونی و هم از دید بیرونی نمایش داده شده است « شخصیت و زندگی اش را به سه صورت می توان نمایش داد : نمایش بیرونی ، درونی ، بیرونی – درونی . در حالت بیرونی ، انگیزه های شخصیت ها از خلال سخنان خود آنها و یا برداشت های دیگران درباره شان ، استنباط می گردد و در حالت درونی ، با رسوخ به روح و قلب شخصیت ، « از درون خود او به او و پیرامونش نگریسته می شود » و به این ترتیب ، امکان کشف حقایق نهان سرشت انسان فراهم می شود . در حالت سوم ، از آن رو که ترکیبی از ویژگی های پیش گفته است ، اطلاعات جامع تری به خواننده انتقال می یابد » (ایرانی ، ۱۳۸۰: ۴۸۰، به نقل از مرادی : ۲۱). البته بعد درونی زندگی و شخصیت فواد بسیار بارزتر و ملموس تر است ، به این صورت که با رسوخ به روح و قلب وی ، از درون خود او به وی و پیرامونش می نگرد و به این ترتیب امکان آگاهی از حقایق نهان دنیای درون وی فراهم می شود. علی رغم اینکه فواد به عنوان قهرمان رمان مطرح است ، اما باید گفت که وی به عنوان شخصیتی ایستا در طول رمان حضور پیدا می کند . «شخصیت‌های ایستا در طول داستان متحول نمی شوند . حوادث داستان بر آنها تاثیری نمی گذارد و در پایان داستان همانی هستند که بوده اند » (فروزنده ، ۱۳۸۸ : ۱۵۷) . چرا که در زمینه ی اندیشه و احساس از ابتدا تا انتهای داستان تحول رفتاری خاصی در وی مشاهده نمی شود . فواد شخصیتی پیرو و فاقد استقلال فکری و عملی است و قادر نیست که زمام حوادث زندگی خود را در دست داشته باشد . ذهنیت فواد تنها قادر به یادآوری وقایع و تحلیل آنهاست و خود قادر نیست مسیر مستقلی را در روند داستان در پیش گیرد یا حادثه ای غافلگیر کننده را رقم زند و آن را رهبری کند. فواد با تمام وجوه خود از قبیل گفتار ، کنش و عمل در روند داستان حضور پیدا نمی کند و شناخت کلی که مخاطب در ابتدای داستان از وی به دست می آورد ، در انتهای داستان چیزی به این شناخت افزوده نمی شود :«ستفكرُ لأوَّلِ مرَّةٍ في السَّببِ الذي قد يدفعُ سيداً للبلادِ لمنحِ بندقيته الخاصة لواحد من جنوده، في الوقتِ الذي كانَ عليه أن يستردَها.وَ لم يطل تفكيرُكَ ، أنتَ الذي خضتَ غمارَ تلكَ الحربِ ،وَ خرجتَ منتصراً

رغمَ اهوالها : هل كانَ يقدمها وساماً لي ؟ » (نصرالله : ۳۴۲) . به طور کلی ایستا بودن اغلب شخصیت ها در این رمان امری محسوس و ملموس است چرا که این رمان جزو رمان های نو محسوب می شود « در اغلب « رمان های نو » شخصیت ها ایستا هستند ، زیرا در این نوع رمان ها از مفهوم اخلاقی یا کیفیت روحی یا روشنفکرانه ی ثابتی نمادپردازی می شود». (میرصادقی ، ۱۳۸۰ : ۹۵- ۹۴) .

با وجود حجم گسترده ای از توصیفات ظاهری فواد و نیز شرح و تفسیر دغدغه‌های درونی وی ، او شخصیتی مبهم باقی می ماند که خواننده تا آخر داستان از غالب زوایای شخصیتی و ویژگی های رفتاری او آگاه نمی شود و نمی تواند با وی ارتباط برقرار کند و هیچ گونه احساسی اعم از مانوس شدن ، همدردی ، موافقت یا مخالفت به وی دست نمی دهد و مشمول این گفته ی میرصادقی می شود که : «اگر خوانندگان نسبت به شخصیت های داستان ، علی السویه و بی علاقه بمانند ، بی‌شک نویسنده در شخصیت پردازی موفق نبوده است » (همان : ۸۵). برای نمونه به این قطعه از داستان دقت کنید : « لاحت لكَ من بعيدٍ غابةُ النخيلِ الَّتي هيِّءَإليكَ إنَّها أضحت أعلي و أكثرَ خضرةً مما كانت عليه ... تراكَ السيدةُ الوالدةُ ، الَّتي لم تفارق عينُها البابَ منذُ غيابكَ الأول ، فتبقيه مشقوقاً . ليسَ بامكانكَ أن تتصورَ حجمَ البهجة التي تَهبُّ وَ تنعشُ قلبَها في اللحظةِ التي تلمحكَ فيها . ها هي تحتضنكَ . أتحسُّ بذلكَ ؟ » (نصرالله : ۷۹- ۷۸) .

چنان که ملاحظه می کنید راوی نمی تواند حتی حس قهرمان را هنگام رویارویی با مادرش به دقت دریابد و شرح دهد . بنابراین همین ابهام در شخصیت و عدم شناخت کامل ، به خواننده منتقل می شود و بدین ترتیب خواننده نمی تواند خود را کاملا در فضای داستان قرار دهد و با شخصیت قهرمان هم ذات پنداری نماید . «یکی دیگر از علل وجود ابهام در این داستان و شخصیت های آن ، تمایل نویسنده به بهره برداری سمبلیک از شخصیت ها و دیگر عناصر است . نوع بهره برداری راوی داستان از « تفنگی » که یک انگلیسی به فواد می دهد و نیز نوع پردازش شخصیت فواد ، گویای نوعی رمزپردازی است . برای مثال به این جملات داستان دقت کنید :« عدتَ للمرآةِ المهشمة ، تقارنُ ما بينَ صورتكَ فيها وَ صورتكَ في الماءِ ، فوجئتَ أنَّكَ لم تستطع تحديدَ موقفٍ واضحٍ ، حولَ أي منَ الصورتينِ أقربُ إليكَ ، لكنَّ العذابَ الأشدَّ الذي وجدتَ نفسكَ تغوصُ فيه ، إنَّكَ كنتَ تبحثُ عن صورةٍ ثالثةٍ كانت

لکَ في يومٍ ما ، وَ نسيتَها ، صورةٌ امحت تماماً من خيالِکَ . ها أنتَ تنسي کيفَ کنتَ » (همان :۳۳۵).

در متن بالا - همانطور که می بینید – شخصیت فواد در پی افزودن مفهومی به خود است که فراتر از واقعیت محسوس است . بنابراین ماهیت فواد ، گستره ای وسیع‌تر از فواد جهان واقعیت دارد و از این رو می توان به این نتیجه رسید که قالب رمز و فراواقعیت ، حیطه ی دلالت فواد را گسترش داده است. (اصغری ، ۱۳۸۹: ۵۹) .

به جرات می توان گفت که در این رمان مجالی برای پرورش شخصیت های مختلف و تحول درونی و بیرونی آنها وجود ندارد . اوصاف و عملکرد قسمت عمده ای از شخصیت ها در طول رمان تغییری نمی کند و به دلیل قهرمان محوری و قهرمان پروری بیش از اندازه ی راوی ، بیشتر شخصیت ها فرصتی برای نشان‌دادن خصوصیات خود ندارند و از این جهت ایستا هستند .در این رمان هریک از شخصیت‌های اصلی ، نماینده ی یک گروه و جریان فکری محسوب می شوند . ولی نکته‌ی جالب توجه در این رمان این مسئله است که خواننده هنگامی که در طول مطالعه ی رمان متوجه این مسئله می شود،این انتظار در وی شکل می گیرد که در ادامه ی روند مسیر رمان شاهد تقابل و رویارویی این جریان های فکری باشد . اما داستان به گونه ای دیگر پیش می رود ، چرا که این رمان روایتی از این دست تقابل و رویارویی نیست ، بلکه موضوع اساسی آن ، تقابل و کشمکش احساسات و عقلانیتی است که در ذهن شخصیت قهرمان اتفاق می افتد.در واقع حضور قهرمانی با چنین حجم گسترده ای از تناقضات فکری و اضطراب های روحی ، نشان دهنده ی سرگردانی روحی – شخصیتی ناشی از عدم خودآگاهی و عدم درک درست از جهان و رویدادها و حوادث پیرامون آن است .

۳. روایتگر و شخصیت های فرعی رمان

شخصیت های آغازین این رمان عبارتند از فواد (قهرمان)، پدر (عبدالله) ، مادر (خیریه) ، خواهران فواد (سعده، سعاد، سمیه، سنیه، سمیره، نبیله، شمس). راوی با استفاده از این شخصیت‌ها روایت خود را آغاز می‌کند. البته حضور این شخصیت‌ها

(اعضای خانواده‌ی فواد) تنها در قسمت آغازین رمان به صورتی چشمگیر و پررنگ جلوه می کند و نویسنده از این شخصیت ها صرفاً به منظور طرح آشنایی اولیه با فضای رمان استفاده می کند.این شخصیت ها به عنوان واسطه ومیانجی در طول رمان به کار گرفته می شوند و در مراحل بعدی رمان تا حدود زیادی مغفول واقع می‌شوند.

با توجه به تعریف ارائه شده در مورد ایستا یا پویا بودن شخصیت ها ، می توان تمامی اعضای خانواده ی فواد را شخصیت هایی ایستا دانست . چرا که خواننده در طول رمان شاهد هیچ گونه نشانه ای از تغییر و تحول در نگرش ها و اخلاقیات هیچ کدام از شخصیت ها و نیز کنش یا عمل و گفتگوی آنان نمی باشد . راوی در مورد دیگر شخصیت ها نیز فقط به ذکر نام آنان و برخی توصیفات بسیار جزئی اکتفا نموده است. در واقع این شخصیت ها با حضور خود در جریان رمان ، نقش واسطه ای را ایفا می‌کنند که هیچ گونه توضیح و تفسیری در مورد کیفیت انسانی و روحانی اغلب آنان توسط راوی ارائه نشده است . همچنین با توجه به معیارهای مربوط به شخصیت پردازی مستقیم و غیر مستقیم ،در مجموع می توان گفت که شخصیت پردازی در مورد اشخاص مذکور به گونه ی غیرمستقیم و ضعیف رخ داده است . دلیل این مشکل را در این مسئله می توان دید که این شخصیت ها، شخصیت هایی کلی اند ، چرا که دارای پایگاه اجتماعی خاصی نیستند و نقش چندانی در پیشبرد حوادث رمان ایفا نمی کنند. بنابراین مورد توجه نویسنده نبوده اند و شخصیت پردازی ضعیفی در مورد آنان اعمال شده است.

به موازات حرکت جریان حوادث و وقایع رمان به جلو ، شاهد ظهور شخصیت‌های جدیدی در آن هستیم . چرا که حوادث ، زمان و مکان داستان تغییر پیدا می‌کنند بنابراین در تبعیت از این تغییرات ، شخصیت های جدیدی با گذشت زمان به جریان حوادث داستان اضافه می شوند . از جمله ی مهمترین این شخصیت ها می‌توان به «شاویش عطا» و «مجند یعقوب» اشاره کرد . این دو شخصیت ، شخصیت هایی قانع ، تابع ، ابن الوقت ، ترسو ، سطحی ، ناآگاه نسبت به مسائل پیرامون و تاحدودی ساده اند و هیچ گونه پیچیدگی ذهنی و روانی خاصی که باعث جذب خواننده و ایجاد کنش بیشتر در ضمن رمان شود ، در آنان وجود ندارد و نمی توان به شناختی کلی و در عین حال واضح از آنان دست پیدا کرد . در مورد کارکرد این دو

شخصیت می توان آنان را یاریگر قهرمان معرفی نمود ، اما هاله ای از ابهام و غموض بر آنان حاکم است به گونه ای که خواننده نمی تواند به این شخصیت ها اعتماد کند و در طول رمان همواره با احتیاط با اظهارات آنها روبه رو می شود . عدم بیان سرانجام این دو شخصیت نیز از جمله عوامل غموض آنان است . به عنوان مثال، نویسنده در بخشی از رمان تحت عنوان «نهایات المجند یعقوب الموقعه باسمک» برخلاف عنوان مطرح شده از ارائه ی هرگونه اطلاعاتی در مورد وی خودداری می‌کند و سرنوشت وی در هاله ای از ابهام قرار می دهد: «لكنَّكَ قبلَ أن تختفي تماماً ستتذكرُ أنَّ الضابطَ قد قالَ لكَ:لو كانَ من سألَ عنهُ احدٌ لألقينا بهِ إلي جواره هناكَ . : إذن هوَ هناكَ . أي لم يزل علي قيد الحياة . قلتَ لنفسكَ .» (نصرالله : ۱۷۶) .علاوه بر این دو نفر، شخصیت های فراوان دیگری نیز در طول رمان ظهور پیدا می کنند که نه تنها در بازکردن گره ی ذهنی خواننده و شفاف سازی فضای رمان کمکی به وی نمی‌کنند، بلکه به مانند آیینه ای مات یا کدر تنها نمایی غیرشفاف و ناقص و اغلب شکسته و مخدوش و بعضاً نامفهوم از دنیای خود را منعکس می کنند . از جمله ی این شخصیت‌ها می توان به کولونل گریگوری ، زنان افراد صاحب منصب ، اسعد بیک و ... اشاره کرد .

در این رمان هر بار که خواننده به شخصیتی نزدیک می شود و در آستانه‌ی هم‌ذات‌پنداری با وی قرار می گیرد، سرانجامی جز سرخوردگی ندارد و در نهایت نقش خواننده ای گیج و مستاصل را ایفا می کند ، چرا که این شخصیت ها دارای هویتی سربسته و مبهم اند . دلیل وجود چنین ضعفی را در دو عامل جستجو کرد:

۱- قهرمان محوری و قهرمان پروری بیش از اندازه ی راوی و عدم توصیف کیفیات انسانی و روحانی دیگر شخصیتها .

۲- کمبود شدید محاوره و گفتگوی صورت گرفته بین شخصیت ها ، خصوصاً در قسمت های آغازین رمان .

در مورد تاثیر عنصر گفتگو در جریان شخصیت پردازی باید گفت که این عنصر نقش بسیار اساسی در توصیف شخصیت ها و روند شخصیت پردازی دارد و یکی از عناصر مهم داستان و رمان محسوب می شود چرا که « گفتگو پیرنگ را گسترش می دهد و

درون مایه را معرفی می کند و عمل داستانی را به پیش می برد » (میرصادقی ، ۱۳۷۷: ۳۴۹، به نقل از نقی زاده : ۱۱۳) .

نویسنده در رمان «*طفل الممحاه*» به دلیل انتخاب شیوه ی روایتگری من راوی باعث شده است که گفتگوهای میان اشخاص محدود شده و خود این عامل منجر به بروز این مشکل شده است که خواننده قادر نباشد به نگرشی قطعی در مورد شخصیت های رمان و یا پیش بینی کنش آنان دست پیدا کند . نویسنده در این رمان هیچ گونه تاکیدی در به کارگیری عنصر گفتگو ندارد و همواره در پی حفظ سیطره ی خود در امر روایت است و یکه تاز عرصه ی گفتگو، خود راوی است.در بین شخصیت های به کار گرفته شده در رمان ، بیشترین نقش ها مربوط به مردان است و میزان کم حضور زنان در رمان ، نشان دهنده ی حاشیه ای بودن آنهاست . به خصوص که راوی از برخی از زنان بدون ذکر نام از آنان در جریان رمان استفاده کرده است . البته چنین مسئله ای با توجه به موضوع رمان تا حدودی طبیعی می نماید ، چرا که موضوع روایت در مورد پدیده ی جنگ است و طبیعی است که مردان نقش اساسی را در چنین وضعیت دشواری بر عهده داشته باشند .

۴. زاویه ی دید در رمان *طفل الممحاه*

زاویه ی دید یا زاویه ی روایت نمایش دهنده ی شیوه ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می کند و در واقع رابطه ی نویسنده را با داستان نشان می دهد (میرصادقی ،۱۳۸۰ : ۳۸۵) .

هر نویسنده ای باید قبل از نگارش اثر خود ، با آگاهی نسبت به کارکردها و ظرفیت های هر یک از زوایای دید ، بهترین نوع زاویه ی دید را برای داستان خود برگزیند و مناسبترین مدخل را برای ورود خواننده به جهان داستان انتخاب کند . بنابراین گزینش زاویه ی دید مناسب برای داستان،از اهمیت به سزایی برخوردار است ، زیرا عدم آگاهی نسبت به آن ، بدین معناست که آنچه نگاشته می شود بر اساس شانس پیش می رود. (پیروز ، ۱۳۹۰ : ۵۳) « دیدگاه های روایت در داستان را به طور عمده در هشت گروه می توان دسته بندی کرد :دیدگاه دانای کل نامحدود ، دیدگاه دانای کل نمایشی ،دیدگاه دانای کل محدود،دیدگاه اول شخص ، دیدگاه تک گویی درونی ، دیدگاه تک

گویی بیرونی ، دیدگاه دوم شخص و دیدگاه بدون راوی» گاه نیز ممکن است نویسنده از ترکیبی از این دیدگاه ها بهره گیرد (مستور ،۱۳۸۴ : ۴۵-۳۵، به نقل از رضوانیان : ۸۱).

زاویه ی دید رمان «*طفل الممحاه*» در عین حال که در بخش اعظم رمان ، دوم شخص می باشد که « در این دیدگاه راوی ، کسی یا خواننده را مخاطب قرار می دهد . در واقع نویسنده از خواننده می خواهد که جای شخصیت داستان را بگیرد و در عین حال ، با روایت در تعامل قرار گیرد . بدیهی است که در این حالت ، گوینده از لحن خطابی استفاده می کند تا مخاطبش را در متن داستان قرار دهد و او را در جریان رویدادها و رابطه ها بگذارد » (بی نیاز ، ۱۳۸۷: ۸۶) .اما در قسمت پایانی رمان زاویه ی دید از دوم شخص به اول شخص تبدیل شده و موجب غافلگیر شدن خواننده می شود . چرا که در طول این رمان راوی پیوسته از زاویه ی دید دوم شخص و لحن خطابی استفاده کرده و چنین ذهنیتی همواره در طول رمان به همراه خواننده است ولی خواننده در نهایت متوجه می شود که شخص دومی که مورد خطاب قرار میگیرد وجود واقعی ندارد و در واقع این ذهن ناخودآگاه خود شخصیت اصلی است که کار روایت را به عهده گرفته است .

راوی با زاویه ی دید درونی و از فاصله ای نزدیک نسبت به شخصیت اصلی رمان (فواد) به عمل روائی اقدام می نماید که البته پی بردن به این مسئله از ابتدای روایت امکان پذیر نیست چرا که تمامی حوادث رمان بر اساس ذهن ناخودآگاه شخصیت اصلی روایت می شود و مخاطب از تشخیص و شناسایی راوی به طور کلی ناتوان است ، چرا که از یک سو نویسنده هیچ سر نخی را به منظور شناسایی راوی در اختیار خواننده قرار نداده است و از سوی دیگر مخاطب در بخش پایانی متوجه نکته ی اساسی رمان ، یعنی ایستادن فواد در مقابل آینه و یادآوری خاطرات گذشته می شود و نویسنده با اتخاذ چنین شیوه ای از روایت ، به طور عمد تحلیل مستقیمی از کلیت رمان ارائه ننموده است .

نویسنده در شیوه ی روایت خود به روش دوم شخص ، آن چنان با قاطعیت و قدرت رمان را آغاز می کند که خواننده به این باور می رسد که راوی دوم شخص است. از طرف دیگر راوی همواره شخصیت اصلی را مورد خطاب قرار داده که همین مسئله ذهنیت خواننده را مبنی بر دوم شخص بودن زاویه ی دید رمان

تقویت می کنـد : «حینَ أدرکُ أنَّ ثمّةَ شیئاً غریباً قد حدثَ في رأسِ العریـفِ فـواد ، قـررَ أن یعیدَ لهُ حیاتهُ متتبعاً مسارَها منذُ الیومِ الاولِ الّذي التقاهُ فیه ... من هنا بدأتِ حیاتُکَ ، أتعرفُ ذلکَ ؟ من هنا تماماً ! وَ من هنا ابتدأ اهتمامي بکَ ، أو بعبارةٍ أخري لفتَ انتباهي !!» (نـصرالله : ۱۰-۹) .

همان طور که مشاهده می شود راوی با نخـستین جملاتـی کـه در آن فـواد را مـورد خطاب قرار می دهد ، حضور خود را اعلام می کند . هدف اصلی از حضور روایتگری این چنین علاوه بر آفرینش ادبی و اتخاذ سبک و روشی نوین در ارائـه ی داسـتان ، تحلیـل روانشناختی و درونی شخصیت فواد است ، چرا که نویسنده با کاربرد چنـین روشـی بـه خوبی توانسته است به عمق ذهنیـات فـواد وارد شـده و شخـصیت و درون وی را مـورد تجزیه و تحلیل قرار دهد . اما با وجـود مهـارت راوی در پـرداختن بـه شخـصیت اصـلی رمان، رویدادهای دیگر رمان مانند پدیـده ی جنـگ و پیامـدهای آن تـا حـدود زیـادی مغفول باقی مانده است . روایتگر در سراسر رمان به درون و بیرون شخصیت ها به ویـژه فواد احاطه دارد و هر گاه اراده کند ، آگاهی خود را در اختیار خواننده نیز قرار می دهـد و مخاطب را در جریان احساسات و تفکرات اشخاص رمـان مـی گـذارد . ابـزار برقـراری چنین رابطه ای استفاده از افعال با صیغه ی متکلم مانند : أری ، أرید ، أعـرف ، أقـول ، أعنی و ... با بسامد بالاست .

راوی در این رمان هر جا که لازم بداند، به صورت مفصل یـا خلاصـه بـه روایـت مـی پردازد . راوی در تمامی بخش های رمان همواره از فاصله ای نزدیک به شخصیت اصـلی می نگرد و بر اساس دانایی نامحـدود خـود ، وارد ذهـن وی مـی شـود و از ایـن طریـق خواننده را در جریان ویژگی ها و خصوصیات ظاهری و درونی او قرار می دهد . روایتگـر حوادث رمان را بیشتر از مجرای اندیشه ، احساسات و ادراکات شخـصیت اصـلی منتقـل می کند و در موارد بسیار محدودی از اعمال و گفتگوی شخصیت ها به منظـور پیـشبرد روایت بهره می گیرد و با نفوذ همه جانبه ی خود در امر روایـت ، خواننـده را در فاصـله ای دور از داستان و رویدادهای آن قرار می دهد .

از جمله مزیت های این نوع از زاویـه ی دیـد (اول شـخص / راوی-قهرمـان) تمرکـز ، انسجام و یکپـارچگی روایـت ، احـساس نزدیکـی بـه واقعـه و شخـصیت هـای رمـان و صمیمیت آن می باشد .« در این شـیوه نویـسنده از دیـد خواننـده پنهـان مـی شـود و بازگویی داستان را به یکی از شخصیت ها واگذار می کند . این شخـصیت در قالـب اول

شخص (من) ، به نقل ماجرا می پردازد » (ایرانی ،۱۳۸۰ : ۴۰۳ ، به نقل از رضوانیان : ۵۳) .

از جمله محدودیت ها و اشکالات روایت داستان توسط شخصیت اصلی در زاویه ی دید اول شخص این است که « شخصیت داستان می تواند فقط از عقاید خود صحبت کند و از تشریح عقاید و خصوصیات درونی شخصیت های دیگر داستان عاجز است .نیز اگر راوی داستان را به خوبی تعریف کند ، ممکن است این سوال برای خواننده مطرح شود که چطور مثلاً پسربچه ی ساده ای یا مهندسی یا هر کس دیگری که راوی داستان است،چنین خوب از عهده ی بازگریی داستان بر می آید.چنین سوالی ممکن است در فکر بعضی از خوانندگان موجب تضعیف اعتبار داستان شود » (میرصادقی ، ۱۳۸۰: ۳۹۱-۳۸۹) .

از دیگر روش های مورد استفاده در این رمان استفاده از سبک کودک روایتگر می باشد . این رمان اساساً از زبان یک کودک فلسطینی روایت می شود که اغلب به بیان درونیات شخصیت اصلی رمان یعنی فواد و ژرف ساخت ذهنیات وی می پردازد. در این رمان اگر چه راوی کودک است ولی بیان وی بسیار عمیق و روانکاوانه است. سوالی که در اینجا ممکن است از جانب خواننده مطرح شود این است که اساساً علت انتخاب یک کودک به عنوان راوی چیست ؟« در داستان هایی که راوی آن یک کودک است ، معمولاً نوعی زبان به ظاهر ساده برای گفتن داستان انتخاب می شود که در نهایت باعث می شود کلیت داستان به لحاظ شکلی و معنایی متفاوت با ظاهر ساده ی آن شود . فرجام استفاده از چنین تکنیکی در داستان این است که نکاتی در لابه لای داستان گنجانده می شود که در نگاه اول ممکن است از نظر مخفی بماند . به دیگر سخن شاید در نگاهی سطحی مقاصد مختلفی که در پس هر کدام از این گونه داستان ها هست به چشم نیاید ، اما بازخوانی و نگاهی دقیق تر معلوم می کند که قابلیت های راوی کودک بیشتر از آن است که در ابتدا پنداشته می شود » (سناپور، ۱۳۸۳: ۵۵) .

۵. کانون سازی در رمان «*طفل الممحاه*»

مقصود از کانون در داستان ، انتقال نقطه ی دید از سطح راوی به سطح شخصیت داستان است. به گونه ای که شخصیت از جانب راوی ، عهده دار مشاهده و نظردادن، حول کنش های داستان می گردد (رضوانیان و نوری ،۱۳۸۸) . به عبارت دیگر ، کانون، درک فاصله ی میان راوی و شخصیتی است که منظر روایی او از جانب خواننده ، فرض قرار گرفته است (بیاد و نعمتی ،۱۳۸۴: ۳۴) . به بیانی دیگر می توان این چنین گفت که از طریق کانون سازی ، افراد و وقایع داستانی مورد مشاهده قرار می گیرند. کانون سازی در یک تقسیم بندی کلی به دو دسته ی درونی و بیرونی تقسیم می شود .

زمانی که کانون ساز ، نسبت به داستان موضعی درونی و یا بیرونی بر می گزیند ، قادر است وقایع و شخصیت های داستان را نیز « از درون » یا « از بیرون » مورد کانون سازی قرار بدهد . از این رو ، می توان برای کانون سازی های درونی و بیرونی انواعی را برشمرد که به منظور جلوگیری از اطاله ی کلام تنها به ذکر انواع آن بسنده شده و تنها به توضیح کانون سازی های مورد استفاده در این رمان پرداخته می شود :کانون سازی درونی از بیرون/ کانون سازی درونی از درون/ کانون سازی بیرونی از درون /کانون سازی بیرونی از بیرون .

رمان *طفل الممحاة* با توصیف آغاز می شود و روایتگر در حالی که با شیوه ی فراخ منظر ، از دیدگاهی بیرونی به زندگی شخصیت اصلی می نگرد و سعی در ترسیم صحنه های مربوط به زندگی فواد و محیط زندگی وی را دارد تا پس از مقدمه چینی لازم ، نقطه ی حرکت خود را درونی نماید . اما روایتگر اطلاعات مهم و کلیدی را در اختیار خواننده قرار نمی دهد ، بلکه بیشتر به جزئیاتی اشاره می کند که نقش چندان مهمی در روند داستان ندارند . از این رو خواننده نمی تواند از لابلای صحنه های توصیفی ، مطلب خاص و مهمی را کشف نماید .

کانون آغازین این رمان اگرچه به واقعه ای نه چندان مهم اشاره می کند ، اما به دلیل اینکه باعث هول و ولای مخاطب می شود ، با آرامش و ثبات آغاز نمی شود بلکه با توصیفات دلهره آوری که روایتگر به منظور ترسیم جو رمان استفاده می کند ، فضایی مبهم و نگران کننده ترسیم می شود که البته خواننده شاهد چنین فضایی در اغلب

بخش های رمان می باشد : « إنَّها تتوقفُ صمتاً. إنَّها تحاولُ التقاطَ حركةٍ تُنبىء عن وجودِكَ في المكانِ . صمتٌ كاملٌ ينتشرُ،فقاعاتُ الصابونِ تتفجرُ ، تحدثَ خشخشةٌ ناعمةٌ كقدمينِ صغيرينِ في حقلٍ منَ الأعشابِ الجافةِ .هل تسمعُ ؟! قلبُها يحدثها،يقلقُ راحتَها ، هذا واضحٌ ».(نصرالله : ۱۲-۱۱)

بخش نخست رمان که به زمان چهار سالگی فواد اختصاص دارد ، با حادثه ی سقوط وی از پشت بام خانه و نجات معجزه آسای وی شروع می شود . در این بخش از رمان برخلاف سایر بخش ها ، بیشتر از دیدگاه بیرونی به زندگی فواد نگریسته شده است و به هیچ عنوان از احساسات و درونیات وی سخنی به میان نیامده است. «در این نوع کانون ، راوی به ذهن شخصیت ها می نگرد . در نتیجه ، راوی مشاهده‌گر و ذهن شخصیت مورد مشاهده است . در این حالت ، شخصیت ها تنها از بیرون قابل روایت اند و دسترسی به افکار و اندیشه هایشان میسر نیست . میزان آگاهی خواننده ، از آگاهی شخصیت کمتر است » .(رضوانیان و نوری ، ۱۳۸۸: ۸۳).

از جمله ویژگی های این رمان ، تقسیم بندی آن به بخش های مجزا با عناوین واضح و دلالت کننده است . به عنوان مثال در بخش اول که با عنوان درس الزغب ... درس التعب نامگذاری شده است ، نویسنده با اختصاص بخش نخستین رمان به ترسیم فضای خانوادگی زندگی فواد ، باز هم به تقسیم بندی هایی دست زده است و شخصیت هایی را که به نوعی بیشتر از دیگر شخصیت ها در روند زندگی فواد موثر بوده اند را توصیف می کند . در این بخش از شخصیت هایی مثل سعده ، برادر بزرگ فواد و دایی فواد استفاده کرده و روند رمان را به پیش می برد . در این بخش از رمان علاوه بر حادثه ی سقوط فواد از بام خانه حادثه ی تعیین کننده ی دیگری نیز اتفاق می افتد و آن حادثه ی نابینا شدن مردی توسط پدر فواد و تهدید آن مرد مبنی بر نابینا کردن فواد به عنوان تنها پسر خانواده است و در پی همین حادثه است که فواد وارد ارتش می شود . در این بخش از رمان کانون آغازین در حال تبدیل شدن به کانون میانی است چرا که بعد از این ماجراست که به صورتی گسترده وعمیق به تحلیل درونیات فواد که موضوع اصلی رمان است پرداخته می شود . کانون سازی در این رمان به واسطه ی این که روایتگر ، از زاویه ی دید اول شخص /راوی- قهرمان برای روایت داستان خود سود می برد ، اغلب درونی است . به این معنا که راوی علاوه

بر بازگویی وقایع ، خود شخصیت اصلی و بیننده ی جهان داستانی نیز هست که به همین دلیل، راوی و کانون ساز بر هم منطبق می شوند و نمی توان آن دو سطح را از هم بازشناخت که از چنین پدیده ای تحت عنوان شخصیت کانون ساز یاد می شود در کانون سازی درونی «راوی از خلال ذهن یکی از اشخاص داستان،دنیا را می نگرد ویا اشتغالات درونی ذهن آن شخصیت را می نمایاند. در نتیجه شخصیت، مشاهده گر است و جهان بیرون مورد مشاهده.به تعبیر دیگر،راوی این بار اطلاعات را منحصر به دیدگاه تنها یک «تمرکز درونی ثابت » یا تعدادی «تمرکز درونی متغیر» شخصیت می کند.» (همان: ۸۳) .

«هذا ما فکرتَ به ، لکنَّهُ بالتاکید لم یخطر ببالِ سید البلاد ، لأنَّه کانَ محمیاً أکثرُ مما یتصورَ شخصٌ مثلُکَ ، أو حتّي شخصٌ مثلي».(نصرالله: ۱۲۵) چنین ترفندی در طول رمان به دلیل کاربرد زاویه ی دید دوم شخص و پایان غیرمنتظره ی رمان ، در خوانش نخست به راحتی قابل تشخیص نیست ، چرا که راوی دوم شخص از خلال شخصیت فواد و از چشم او دنیای اطراف و حوادث پیرامون آن را می بیند .

از جمله مزایای این شیوه این است که « کانون سازی از درون تصویری موشکافانه و دقیق و اغلب مداخله گرانه از موقعیت روایی و شخصیت ها به دست می دهد که در آن جزئیات احساسات و عکس العمل های شخصیت یا شخصیت های کانون شونده گنجانده شده است . مخصوصا اگر کانون شونده خود کانون ساز باشد . کانون ساز درونی در سطح داستان یا به عبارتی در درون دنیای وقایع ارائه شده قرار دارد و کانون دید او بر کانون دید شخصیت منطبق می شود . شخصیت ، فاعل داستانی همه ادراکاتی است که گزارش می شود ، خواه این ادراکات به دنیای خارج از خود مربوط باشد ، خواه به خود او به عنوان کانون شونده » (بیاد ونعمتی ، ۱۳۸۴: ۹۲-۹۱) .

در هر فصلی از فصل های این رمان ، حادثه ای جزئی که با بزرگ نمایی و مبالغه ی راوی همراه است ، اتفاق می افتد که روند این اتفاقات تاثیر چندانی بر پایان داستان ندارند و حتی به نوعی به نتیجه و پایان نهایی داستان بی ارتباط اند و اغلب این گونه حوادث صرفا به منظور توضیح و تشریح درونیات فواد به کار رفته است . به عنوان نمونه داستان سرا در بخشی تحت عنوان «الاحتفال باعلانک رجلا علي طریقة المجند یعقوب» به روایت و کانون سازی مسائلی جزئی و کم اهمیت می پردازد . به جز فصل اول که با

توصیف فضا آغاز می شود تمامی فصول با کانون سازی حالات درونی و احساسی فواد شروع شده و خاتمه می یابد : « لقد أمعنا النظرَ كثيراً إليكَ منَ الخارجِ ، وَ ربَّما حانَ الوقتُ لكي نلقي إليكَ نظرةً مقربةً منَ الداخلِ . ثمةَ أشياءٌكثيرةٌ يمكنُ أن تقالَ عن مشاغلِ قلبِكَ ، عن هواجسِكَ، وَ عن ذلكَ الإحساسِ الَّذي بدأ يترسخُ لديكَ يقيناً ، وَ نعني هنا إنَّكَ ذلكَ الولدِ المباركِ » (نصرالله : ۷۱) .

روایتگر در تمامی بخش های رمان برای شروع این بخش ها ، کانون میانی را برگزیده است و زمانی را مد نظر دارد که نیروی اخلالگر ، آرامش اولیه را بر هم زده و وضعیت بحرانی است و در پایان هر فصل ، نیرویی سامان دهنده وارد عمل شده و بحران حل می شود . به عنوان مثال در بخشی تحت عنوان «البحث عن مكان سري صالح لستر اعراض الناس» روایتگر به بحران نامه نویسی زنان افراد صاحب منصب برای فواد می پردازد و درگیری های ذهنی فواد را به صورتی عمیق و گسترده به تصویر می کشد : «فتحُ رسالةٍ واحدةٍ كانَ يعني أنكَ قد بدأتَ بالتلصصِ علي أعراضِ البشرِ ، وَ أي بشرٍ؟! إنَّهم عليةُ القومِ ، الَّذين ما تخيلتَ يوماً إنَّ أحدَهم سيمدُّ لكَ يداً لو عشتَ هناكَ في القريةِ مليونَ سنةٍ . لكنَّني لا أستطيعُ أن أعرفَ الآنَ ، ما كانَ يمكنُ أن يحدثَ لو قمتَ بفتحِ واحدةٍ من رسائلِ الوجدِ تلكَ » (همان :۱۳۲- ۱۳۱) .

در این میان حضور گسترده ی روایتگر در طول داستان و بیان حالات ظاهری و به ویژه احساسی فواد توسط وی ، بار تعلیقی متن را افزایش می دهد و خواننده را بی صبرانه در حالت انتظار نگه می دارد . در این مورد باید گفت که قسمت عمده ای از بخش های این رمان ، مکث توصیفی است که در زمانی که ضرباهنگ روایت شدت یافته است با متوقف نمودن شتاب داستان و منتظر نگه داشتن خواننده در لحظه ی حساس ، موجب شکل گرفتن هول و ولای داستان می شود . به عنوان مثال روایتگر در توصیف شب اتفاقی کم اهمیت و غیرضروری این چنین مبالغه کرده و زیاده گویی می کند : «ها أنتَ تسمعُ صوتَ كلابٍ ، عواءَ ذئابٍ ، اصواتَ صراصيرِ الليلِ ، وَ يمكنُ القولَ : إنَّ ذلكَ أمرٌ طبيعيٌ . فليسَ ثمةَ في ليلِ القريةِ سوي هذهِ الأصواتِ ، إضافةً لأصواتٍ أخري ... » (همان : ۸۶) .

فصل پنجم که با عنوان « درس العجايب و العجب » نامگذاری شده ، نقطه ی فرود داستان است و پایان داستان را رقم می زند . در این بخش آنچه به عنوان

عامل بنیادی، در کانون پایانی به وقوع می پیوندد آشکار شدن ایستادن فواد در مقابل آینه و یادآوری خاطرات گذشته است که نماد رسیدن فواد به نوعی خودآگاهی است .

روایتگر در کانون سازی شخصیت ها و حوادث رمان هم از کانون سازی درونی و بیرونی و هم از زیر شاخه های این کانون سازی ها استفاده کرده است که به منظور جلوگیری از اطاله ی کلام تنها به ذکر چند نمونه بسنده می کنیم :

الف - کانون سازی بیرونی از درون :

در این نوع از کانون سازی ، روایتگر دانای کل ، شخصیت های اصلی داستان ، احساسات و اندیشه های آنان را مورد مشاهده قرار می دهد و گاه نیز با شکستن سیر خطی زمان ، به صورت بازگشت به گذشته ، تصویری موشکافانه از فرایند ذهنی آن ها را ارائه می دهد (مرادی ، ۱۳۸۹ : ۶۸) . می توان «مجند یعقوب» را جزو شخصیت های اصلی دانست که روایتگر در بخش های متعددی به صورتی تقریبا مفصل ، از زاویه ی دید سوم شخص به توضیح و تشریح درونیات و گذشته ی وی پرداخته است . به عنوان مثال در به تصویر کشیدن درونیات وی این چنین توضیح داده می شود «في البداية فكّروا بتعيينه جلّاداً ، وَ ما كانَ يمكنُ لأحد أن يوقعَ الرعبَ في قلوبِ السجناءِ المشبوهينَ مثلُهُ . لكنَّهُ لم يستطع القيامَ بذلكَ لسببٍ بسيطٍ: قلبُهُ ضعيفٌ» . (نصرالله : ۱۴۴) . مجند یعقوب و حالات ، احساسات و افکار او از جانب راوی – کانون ساز ، مورد مشاهده ی دقیق قرار گرفته است . روایتگر حتی زمانی که ذهن مجند یعقوب به گذشته می لغزد ، هم چنان کانون ساز باقی می ماند و درونیات ذهنی وی را به وسیله ی ضمیر سوم شخص منتقل می کند . در حقیقت ، این شخصیت چه در زمان حال و چه هنگامی که در گذشته به سر می برد ، همواره کانون شونده است .

۶. زمان روایت در *طفل الممحاه*

زمان، به صورتی نامرئی میان سه بعد گذشته ، حال و آینده در حرکت است که از این میان ، زمان حال ، به عنوان دوره ای انتقالی میان دو زمان دیگر ، از گستره ی

محدودتری برخوردار است (مرتاض ، ۱۹۹۸: ۱۰۲ ،به نقل از مرادی :۳۲) . در بررسی عامل زمان ، درک دو مفهوم زمان داستان « زمان فرضی رخ دادن حوادث » و زمان روایت « زمان اختصاص یافته به روایت یک رویداد در متن » دارای اهمیت می‌باشد (افخمی و علوی ، ۱۳۸۲ ،به نقل از مرادی :۳۲) . نویسنده به کمک تغییراتی که در نظم خطی زمان بوجود می آورد ، به داستان شکلی پیچیده و مطلوب می‌بخشد و با گزینش ترتیب نقل کنش ها ، زمان مندی جهان داستان را به وجود می آورد (طاهری و پیغمبرزاده ،۱۳۸۸ ، به نقل از مرادی :۳۲) . لزوماً زمان درونی داستان با زمان واقعی وقوع حوادث و رویدادها یکی نیست ، و در موارد متعددی نظم زمان‌های سه گانه به هم ریخته و رویداد اصلی در قالب شکست های زمانی روایت می گردد که در دانش روایت شناسی و در بررسی رابطه ی زمانی میان روایت و داستان ، چگونگی تجلی زمان از قبیل ترتیب ، استمرار و بسامد مورد مطالعه و بررسی قرار می گیرند .

در رمان «*طفل الممحاه*» ، علی‌رغم فلش بکی(پس نگری) که ساختار و سبک کلی روایت را ایجاد کرده است ، سیر خطی رویدادها به صورت کلی رعایت شده است و حوادث اصلی داستان با نظم و ترتیب در حال وقوع است . سیر این حوادث با محوریت شخصیت اصلی / فواد از زمان چهارسالگی وی شروع شده و در زمان بزرگسالی وی خاتمه می یابد . اما در موارد متعددی شاهد به هم خوردن ترتیب وقوع حوادث در متن می باشیم . اینگونه حوادث به وسیله ی ایجاد شکاف در زمان روایت ، روایت می شوند و عمده ی بر هم زننده ی نظم زمانی روایت پس نگری های راوی است.

۱- بازگشت به گذشته : هدف از رجوع به گذشته در رمان *طفل الممحاه*، استفاده از مصالح و امکاناتی چون اشراف بر احساسات ، ادراکات ، انگیزه ها و اهداف و شکست ها و موفقیت های شخصیت ها به ویژه فواد است . از این رو در موارد متعددی شاهد بازگشت ذهن فواد به حوادث گذشته و یادآوری آن ها هستیم که با موضوع در حال اتفاق در روایت مرتبط است . هچنین موضوع اصلی داستان که مربوط به درون نگری های فواد است منجر به تداعی معانی شده و افکار او را به زمانی در گذشته سوق می دهد . بنابراین وجود پس نگری های گسترده در روند روایت رمان ، علاوه بر اینکه ضعف اثر محسوب نمی شود بلکه منجر به ورود روایتگر به لایه های ذهن اشخاص و نیز

مرتبط کردن عالم درون و بیرون شخصیت ها و آشکارکردن انگیزه ها و اهداف آنها از اعمال کنونی شان می شود و نیز موجب آگاهی خواننده ، نسبت به پیشینه ی شخصیت‌های داستان می شود .

داستان این رمان عمدتاً از طریق فلاش بک روایت می شود و با توجه به زیرشاخه های گذشته نگری ، روایتگر بیشتر از شیوه ی رویداد درون داستانی استفاده نموده است که « رویداد های تاخیری اگر شکافی را در محدوده ی داستان اصلی پر کنند ، درون داستانی هستند » (ایوب ،۲۰۰۱: ۱۱۴ و حری ،۱۳۸۸: ۳۴ ،به نقل از مرادی :۳۴) . پس نگری های درونی به دو صورت می آیند ، یا با روند اصلی داستان بی ارتباط اند که در این حالت گویی راوی ، شخصیتی جدید را در خلال یادآوری حوادث گذشته – که ارتباطی با روایت اصلی ندارند معرفی می نماید ، یا اینکه رویدادها ، به شناخت بهتر شخصیتی کمک می کنند که در ابتدا نسبت به او ذهنیتی به دست آمده است (زیتونی : ۲۰ ،به نقل از مرادی : ۳۴) . باید گفت که عمده ی پس نگری های این رمان ، با روند اصلی داستان پیوند می خورد ، یعنی به بیان رابطه ی موجود میان حوادث زمان حال و سلسله رویدادهایی که پیش از آن رخ داده اند – اما به دلیل خلاصه گویی بازگو نشده است – می پردازد روایتگر در این زمینه حتی به صراحت اینگونه پس نگری های خود را توجیه نموده و کاربرد چنین روشی را لازمه ی روایتگری خود می داند : « کلّما اتجهنا نحوَ الحاضرِ ستکونَ الامورُ أکثرَ ضبابیة ، هذهِ مسالةٌ معروفةٌ ، لا لشيءٍ ، إلا لأنَّ وجودَکَ في بورتهِ لن یتیحَ لکَ فرصةَ رویتِهِ کاملاً ، کما یوهلُکَ جلوسکَ الآنَ وَ نحنُ نتاملُ من هذا الارتفاعِ امتداداتَ تلکَ الأیّامِ البعیدةِ » (نصرالله : ۳۸) .

و اما در مورد پس نگری برون داستانی به کار رفته در این اثر ، روایتگر تنها در موارد اندکی حضور دارد و وقوع حوادث متعدد ، در وقوع پس نگری ها ، بیش از سایر محرک هاست و روایتگر در هنگام انتقال به زمان حال به صورتی ناگهانی عمل کرده و بدون استفاده از هیچ گونه رابطه ی منطقی به زمان حال باز می گردد و بسیار کم اتفاق می افتد که این رویدادها به زمان حال پیوند بخورند و هدف از آن ، روایت داستانی فرعی است که زمان آن کاملاً سپری شده است : «خروجُک من بینِ أسوارِ القصرِ ، فتحَ أبواباً جدیدةً أمامکَ ، فقد رحتَ تفکرِ ثانیةً بالسیدةِ الوالدةِ وَ السیدِ الوالدِ ، وَ شقیقاتکَ علي اختلافِ أعمارهنَّ وَ أسمائهنَّ . هذا لا یعني إنهم لم یخطروا لکَ ببالٍ أمامَ ذلکَ البابِ العالي ، وَ لکنکَ وجدتَ

نفسَکَ أکثرُ حریةٍ في أن تفکرَ بهم دونَ أي إحساسٍ بأنَّکَ تخونُ وظیفتَکَ المنذورَ لَهـا » (همان :۱۳۵) .

۲- آینده نگری (فورواردبک) :روایتگر در موارد متعددی از داستان ، به آینده نگری اقدام می کند اما با اشاراتی خلاصه وار و بسیار کوتاه ، در حالی که خود درون یک پس نگری واقع شده است ، اتفاق اصلی را که در ادامه رخ خواهد داد ، پیش از موعد مقرر روایت می کند . روایتگر در موارد متعدد آینده نگری ، تنها به ذکر این نکته بسنده می کند که حوادث خوبی در آینده ای نزدیک در شرف وقوع است و فواد آینده ی درخشانی پیش رو دارد که چنین روشی تعلیق چندانی در ضمن روایت ایجاد نمی کند ، اما در عین حال خواننده را به دنبال نمودن ماجرا ، برای پی بردن به چگونگی رخ دادن این پیش بینی مایل می سازد : « لکن ، وَ قبلَ الوصولِ إلي هناکَ ، دعنا نتأمل تاریخَکَ المشرقَ ، الذي صارَ یحسدُکَ علیه رفاقُ السلاحِ ، وَ کبارُ الضباطِ الذینَ رأوا في قامتِکَ المشدودةِ وَ وسامتکَ شیئاً خطیراً راحَ یعصفُ بسحرهم ، من هنا ، من أرضِ المعسکرِ ، حتّي بابِ سیدِ البلادِ!! » (همان : ۶۱) .

۳. بسامد (تکرار) : « بسامد رابطه ی میان دفعات روی دادن یک واقعه در داستان نسبت به دفعات روایت آن در متن را می سنجد » (افخمی و علوی ،۱۳۸۲) . روایتگر در موارد متعددی به تکرار حوادث ، احساسات و افکار فواد ، ویژگی های محیط روی دادن داستان و ... می پردازد که اغلب این نوع از تکرارها در راستای تاکید بر گفته های راوی ، تایید روایتگری وی و واقع نمایی حوادث داستان است . به عنوان مثال روایتگر در موارد متعددی به حادثه ی سقوط فواد از بام خانه اشاره کرده و آن را دستمایه ی تصدیق و تایید روابط علی و معلولی حوادث بعدی داستان قرار می دهد : « وَ أکبرُ بکثیرٍ من تلکَ الصورةِ التي ظلت عالقةً في ذهنها ، وَ تتکرر في نومها : ولدٌ یسقطُ من علي السطحِ ، وَ یمرُ خطفاً أمام عینیها وَ یرتطمُ بالأرضِ » (همان : ۵۲-۵۱) .

۷. مکان روایت در *طفل الممحاه*

مکان یکی از عناصر اصلی تشکیل دهنده ساختار هر داستان کوتاه و بلند است که به گونه ای در آن خودنمایی می کند . نقد هر داستان بدون در نظر گرفتن این عنصر اساسی ، بی ارزش و ناقص خواهد بود . درباره ی عنصر مکان در داستان مدرن ، باید

گفت اهمیت بسیار آن ، تنها بدان سبب نیست که یکی از عناصر هنری داستان را تشکیل می دهد یا حوادث داستان در آن جریان می یابد . سبب اصلی اهمیت این عامل این است که مکان در برخی آثار برجسته به فضایی تبدیل می شود که عناصر داستان را در خود جای می دهد و به روند شکل گیری ساختار داستان کمک می کند . مکان حامل نگرش های قهرمان داستان و بیانگر دیدگاه های راوی است (اصغری ، ۱۳۸۸: ۲۶) .

منتقدان سه گونه مکان را براساس نوع رابطه ی داستان با این عنصر ارائه کرده اند : ۱- مکان مجازی ۲- مکان هندسی ۳- مکان در مقام یک تجربه .

مکان های روایی مورد استفاده در رمان *طفل الممحاه* به شرح زیر می باشد :

الف- مکان داستان : شامل مکان هایی است که تنها نامی از آنها در روند داستان برده می شود و آنچه در آنجا به وقوع پیوسته است ، ارتباطی به بدنه ی اصلی داستان ندارد و نویسنده با هدف نزدیک ساختن هر چه بیشتر فضای داستان به واقعیت ، از آن ها سود برده است . نام این مکان ها به این شرح است : فلسطین ، آلمان ، قدس ، قاهره، سوریه ، ایتالیا ، انگلیس و ...

«در حقیقت کمک گرفتن راوی از مقوله ی نام گذاری مکان های داستانی ، تنها به منظور برانگیختن قوه ی خیال خواننده است زیرا که نامگذاری ، خواننده را به‌سمت تصور کردن مکانی سوق می دهد که اگرچه دقیقاً همان مکان جهان خارج و واقع نباشد ، همان نام را در جهان واقع دارد و هدف از آن ، اقناع خواننده در خصوص صدق حوادث و واقعی بودن جامعه ی روایی است ». (مرادی ، ۱۳۸۹: ۱۰۰) .

ب- مکان روایت : شامل مکان هایی است که عمل روایی در آن ها روی می دهد و عبارتند از : خانه ی پدری فواد ، روستا ، صحرا ، پایتخت ، جنگل درختان خرما ، کاخ و ... استفاده از مکان هایی از این دست ، علاوه بر واقعی جلوه دادن فضای داستان ، گستره ی خیال مخاطب را گسترش داده و موجب پذیرش رویدادها از جانب خواننده می شود و نویسنده ی این داستان ، در عین حال که مکان را چارچوبی به منظور روی دادن وقایع داستانش در نظر گرفته است ، اما چندان به ارائه ی تصاویر وصفی نمی پردازد . مثلا پادگان از جمله مکان هایی است که حوادث قسمت اعظم داستان در آنجا رخ می دهد ، اما داستان سرا به شیوه ای کاملا گذرا و بدون ارائه ی هیچ گونه توصیفی

از این مکان به روایت می پردازد.عدم توجه روایتگر به توصیف مکان ها موجب ضعف فضاسازی داستان و آمیختگی نه چندان قابل قبول شخصیت ها ، رویدادها و اندیشه ها شده است .

مکان متن نیز در دو زمینه ی مکان هندسی و مکان توصیفی قابل بررسی است که در ادامه نمونه هایی در رابطه با هر یک ، ذکر می شود .

الف- مکان هندسی: مکانی است که بی طرفانه ، در نهایت ظرافت و به وسیله ی ابعاد مختلف بصری ترسیم می گردد و حتی اگر ارتباطی با آن مکان برقرار نشود ، جزئیات آن به دقت روایت می گردد .

از جمله مکان های هندسی که در این رمان مورد توصیف قرار می گیرد ، خانه‌ی پدری فواد است که این توصیف صرفا به منظور منتظر نگه داشتن خواننده و افزودن به هول و ولای داستان و پرورش خیال مخاطب به منظور ترسیم و تجسیم آن مکان است : «هي تتجهُ للشباكِ ، عبرَهُ تستطيعُ مشاهدةَ الساحةِ الخلفيةِ للمنزلِ وَ امتداداتِ الخلاءِ التي تنتهي ببعضِ أشجارِ الكينياءِ ، وَ النخلةِ الوحيدةِ التي نجت من ذلكَ الحريقَ الكبيرَ الذي اجتاحَ أخواتها قبلَ سنواتٍ » (نصرالله : ۱۲) . به طور کلی باید گفت که اگرچه عامل مکان (فلسطین) منجر به شکل گیری چنین رمانی شده است ، اما مکان در این اثر با توجه به متعلق بودن رمان به ادبیات مقاومت دارای نقشی اساسی و برجسته نیست و نقش هنری خود یعنی شکل دادن به رویدادها و شخصیت‌های داستان و جهت دادن به روایت ، گفتگوها و وصف را به خوبی ایفا ننموده است . به عبارت دیگر دیدگاه مکانی در این اثر منجر به ارزیابی دقیق و گویای شخصیت های روایت نشده است و جلوه های بصری راوی و تاثیر محیط بر شخصیت ها چندان مشهود نیست .

ب- مکان توصیفی : بارزترین مکان توصیفی استفاده شده در این رمان ، کنج اتاقی است که فواد دوران کودکی خود را - به دلیل ترس خانواده از انتقام - تا زمان وارد شدن به ارتش در آنجا می گذراند . روایتگر در موارد متعددی از این مکان به منظور توصیف تجربه های عمیق و دردناک فواد استفاده می کند و حتی به هنگام رویارویی فواد با شرایطی سخت ، پیچیده و مبهم ، مکانی توصیف می شود که روایتگر آن مکان را به کنج اتاق دوران کودکی فواد تشبیه می کند : «أنتَ لا تعرف

کیفَ صرختَها ، لا تعرف کیفَ یمکنُ لصدرکَ أن یستوعبَ هذا الهدیرَ المحبوسَ فیه ، وَ لا تعرف کیفَ أن إنکمشَ البطلُ مذعوراً وَ إلتجأ لزاویة بعیدة ، یحمي ظهرَهُ جدارانِ معتمانِ ، وَ أمامَ عینیکَ ، خطفا ، مرَّ زمانُکَ الأولِ ، الذي لم تملک فیهِ سوي زاویةٍ » (نصرالله: ۱۳۹) .

در واقع واژه ی « گوشه ی اتاق » همواره یادآور تجربه ی رنج های درونی فواد و دنیای محدود و محصور اوست که مکانی منحصر به فرد را در ذهن خواننده شکل داده است ، مکانی که همواره با ناامیدی ، ناتوانی ، ناآگاهی ، سردرگمی و محدودیت همراه است .

۸. ویژگی های زبانی روایت در *طفل الممحاه*

از میان ویژگی های زبانی روایت ، توصیف از جایگاه ویژه ای در روایتگری *طفل الممحاه* برخوردار است . توصیف اشخاص ، مکان و زمان و نیز تشبیهاتی که گاهی از زبان روایتگر، نسبت به مسائل مختلف صورت می گیرد ، به دلیل رسیدن به اهداف روایی است. توصیف ها در این رمان ، با کلیت داستان در ارتباط است و در اغلب موارد در خدمت داستان است و بر برداشت خواننده از شخصیت ها یا فضا تاثیر چشمگیری دارد . در این رمان توصیف های گسترده و قوی بیش از هر عامل دیگری منجر به تصویرسازی در ذهن مخاطب شده است . توصیفات استفاده شده در این داستان در سه حوزه قابل بررسی هستند :

۱- کاربرد توصیف در روایت مکان : به طور کلی عنصر مکان در *طفل الممحاه* حضور چندانی ندارد ، بنابراین توصیفات آن نیز محدود و گذرا است.البته توصیف مکان نیز در راستای توصیف حالات و درونیات شخصیت ها به کار گرفته شده است و بیشتر ماهیتی ایستا دارد و موجب ایجاد وقفه در شتاب روایتگری شده است : «في بیتٍ واسعٍ بغرفتینِ ، وَ مطبخٍ صغیرٍ کانَ یمکنُ أن تضیعَ » (همان :۱۷۲) .

یا در جایی دیگر از داستان در توصیف بیابان این چنین گذرا و کوتاه ویژگی های آن را به مخاطب می شناساند ، بیابانی که روایتگر به آن به چشم مکانی نمادین می نگرد : «قلنا إنَّ الصحراءَ غربي القریةِ إلي ما لا نهایةَ ، هل قلنا إنهم قلةٌ اولئک الذین کانوا یملکون شجاعةَ التوغلِ فیها ؟ وَ هل قلنا إنَّ القري کانت تتعلقُ بالشارعِ وَ تلتفُّ حولَه کما لو أنَّهُ حبلُ نجاةٍ » (همان : ۲۶) .

۲- کاربرد توصیف در روایت زمان : روایتگر در برخی از بخش های داستان ، با توصیف عینی و ملموسی که از فضای روایی ارائه می دهد ، روند داستان سرایی را با وقفه همراه می کند اما باید گفت که توصیف عنصر زمان نیز در این اثر چندان برجسته و مشهود نیست : « نلتقي في المساء ، دونَ أن أودعَكَ ! يصلُ السيدُ الوالدُ ، شمسٌ غاربةٌ كبيرةٌ خلفَه ُ، افقٌ دامٌ ، وَ عشراتُ الطيورِ الدوري التي تتقاطرُ وَ تندسُّ في شجرِ الكينياءِ» (همان : ۱۹) .

۳- کاربرد توصیف در روایت شخصیت : به دلیل سبک خاص داستان ، شخصیت های داستان به هیچ عنوان مجال بیان ویژگی های خود را ندارند و این خود روایتگر است که در هر کجای داستان لازم بداند با بهره گیری از وصف خصوصیات آن ها را برای خواننده تشریح می کند . توجه به ویژگی های ظاهری اشخاص اصلی و فرعی مانند قد ، سن ،زیبایی، لاغری و...از جمله موضوعات مورد توصیف روایتگر است :« شابٌ وسيمٌ ممشوقٌ ، قامةٌ فارعةٌ ، عينان واسعتان ... » (همان : ۶۵) .

تشبیه در *طفل الممحاه*: میزان استفاده از تشبیه در طول این داستان محدود می باشد و هدف از استفاده از آن ، تجسم بخشیدن به پندار خواننده و عمق بخشیدن به احساسات وی در مورد شخصیت ها و حوادث داستان است : « إشتعلتِ النارُ بسرعةٍ ، بسرعةٍ تفشي الأسرارُ » (همان : ۱۱۶) . یا در جایی دیگر در توصیف فواره ی آب از تشبیهی این چنین استفاده می کند : « ذهبتَ إلي القصرِ ، عدتَ إليهم ، وجدتم حيثُ تركتم في الساحةِ العامةِ تحتَ نافورةِ الماءِ ، نافورةُ الماءِ التي بدت لكَ كأنها الدموعُ التي لم تستطع ذرفَهـا » (همان : ۱۵۰) .

نتیجه

- ابراهیم نصرالله یکی از ادبا و نویسندگان معاصر فلسطینی است که در زمینه ی رمان ، داستان و شعر آثار قابل توجهی از خود برجای گذاشته است . وی در رمان هایش از شیوه های جدید روایتگری مانند کودک روایتگر و جریان سیال ذهن استفاده کرده است و در این زمینه از داستان نویسان مشهور جهان مانند ژوزه ساراماگو و میلان کوندرا الگوبرداری کرده است .

- از جمله رمان های نصرالله ، رمان *طفل الممحاة* است . این رمان روایت دغدغه های مردی سراسر تردید است که دچار نوعی سرگردانی و تزلزل شخصیتی است و در کل از قهرمان بودن به دور است . به دلیل وابستگی شدید شخصیت قهرمان به گفته های راوی ، وقایع و اعمال وی برای خواننده محتمل الوقوع و ملموس نیست . قهرمان / فواد انسانی است کاملا عادی ، کم جاذبه و حتی در برخی موارد ناهنجار . ولی باید گفت که این شیوه از شخصیت پردازی از تازگی و تنوع بیان بی بهره نیست ، چرا که این رمان روایت نامحسوس و پوشیده ی حقایق وقیح جنگ است ، حقایقی که این بار نه از نگاه بزرگمردان ، که از دریچه ی خاطرات وهم آلود و آشفته ی شخصیتی خسته و بی هویت روایت می شوند ، شخصیتی که به دنبال عقلانی و منطقی کردن ادراکات ، احساسات و تجربیات خویش از زندگی گذشته ی خود و پدیده ی جنگ است ، اما در نهایت چیزی جز سرخوردگی نصیب وی نمی شود .

- از جمله امتیازات برجسته ی این رمان در مورد شخصیت پردازی ، روایت داستان زندگی مردمی عامی است . نویسنده در روند این رمان ، به جست و جوی روابط حاکم بین انسان ها در ساحت فرهنگ فلسطینی- عربی می پردازد و آن را می کاود و می خواهد از این طریق به درک جهان بینی آنان از جهان و حوادث پیرامون آن و نیز درک مشکلات فکری و فرهنگ عمومی که مردم فلسطین با آن دست به گریبان هستند نائل شود .

- با وجود اینکه نویسنده در این رمان ، پیام واضحی را به مخاطب خود القا نمی‌کند و نتیجه گیری همچون شخصیت اصلی داستان مجهول و سربه مهر باقی می ماند، اما از آنجا که حوادث این رمان و روند آن ، در درون ذهن شخصیت قهرمان شروع می‌شود، ادامه پیدا می کند و پایان می گیرد ، می توان این رمان را جزو رمان های مدرنی به حساب آورد که ذهنیت فردی و دنیای شخصی در آن نمود پیدا کرده است و علی رغم کوشش مداوم خواننده در کشف و تاویل به منظور رسیدن به پیام رمان ، نویسنده به خوبی توانسته است خواننده را در پیچیدگی ذهنی قهرمان سهیم کند . ابراهیم نصرالله با استفاده از چنین سبکی از روایت ، توانسته است از کلیشه ای شدن موضوع فلسطین در ادبیات داستانی عرب جلوگیری کند .

- از جمله ویژگی های مهم و محسوس این رمان ، حضور پررنگ و ناموجه راویتگر به‌عنوان یک ناقل اصلی در سراسر روایت و عدم مشارکت مخاطب در جریان پیشبرد و پیش بینی حوادث است . راوی در این رمان اجازه ی هر گونه داوری را از خواننده می‌گیرد ، به گونه ای که روبرویی خواننده با شخصیت های رمان ، کاملاً براساس وابستگی به روایت راوی و بدون هیچ گونه آزادی رخ می دهد . در واقع خط مشی رمان ، به گونه ای است که خواننده خود را به دست راوی می‌سپارد .

- از دیگر ویژگی های این رمان ، حضور گسترده ی شخصیت های مبهم و گذرا ، عدم درک و کشف جهان درونی شخصیت های فرعی و طرز تلقی آنها از زندگی ، گفتگوی کم ، به کارگیری محدود ماجراهای دنیای خارجی در متن روایت وعدم تنوع زاویه ی دید می باشد .

- استفاده نکردن از جنبه های کنش (عمل) و گفتگوی محدود توسط شخصیت قهرمان و نیز دخالت گسترده ی راویتگر در پایان بندی های خود خواسته ، خواننده را با سختی ، تکرار و بسته بودن خوانش روبرو کرده است .

- از جمله امتیازات این رمان ، استفاده از قدرت ذهن ناخودآگاه ، تحلیل های درونی ، جریان آشوبگر ذهن ، تک گویی های غنی ، قدرتمند و عمیق راوی و نیز به کارگیری زبان فصیح عربی در جریان روایت است .

- این رمان را می توان از لحاظ فضا ، موضوع و شخصیت های آن از جهت دارابودن ویژگی های شیوه ی جریان سیال ذهن بسیار غنی دانست ، اما علی رغم وجود چنین عناصری نمی توان این رمان را یک رمان تمام عیار جریان سیال ذهن به شمار آورد.

- نگارنده در مورد زاویه ی دید به کاررفته توسط نویسنده معتقد است که نویسنده با به کارگیری زاویه ی دید اول شخص ، از ارائه ی یک سری اطلاعات در مورد قهرمان خودداری نموده تا بدین وسیله بتواند حالت شک و انتظار را در خواننده تقویت کند و با گره گشایی و ارائه ی اطلاعات در پایان داستان او را شگفت زده سازد . اما باید گفت که عدم ارائه ی اطلاعات به خواننده توجیه منطقی نداشته و بیشتر بر اساس پنهان کاری صورت گرفته است ، چرا که رمان از القای پیام نهایی و واضح به مخاطب ناتوان است .

- موضوع و درونمایه ی اصلی این رمان ، تعارض های فکری و اضطراب هـای روحـی قهرمان در محیطی است که هیچ گونه ثباتی را پذیرا نیست . محیطی که انـسان هـایی را پرورش داده کـه علـی رغـم ابـن الوقـت بـودن و رنـگ و صـبغه ی شـرایط زمـان را پذیرفتن، قادر به تعیین مسیر و جریان زندگی خود نیستند و کـارآیی آنهـا درزنـدگی ، در حد یک واسطه و مهره تقلیل پیدا کرده اسـت . درونمایـه ی ایـن اثـر بـه شـیوه ای کاملا غیر مستقیم بیان شده اسـت و نیـز چـون نویـسنده ، شخـصیت هـای متزلـزل را به منظور ساخت و پرداخت چهارچوب رمان بـه کـار مـی گیـرد ، نمـی تـوان بـه طـور قطعی این نتیجه را حاصل کرد که بیـشترین بـسامد موضـوع و درونمایـه ی ایـن اثـر ، در مورد مـسائل مثبـت و قابـل سـتایش اسـت یـا در مـورد مـسائل منفـی و مـذموم . چراکه مقصد و منظوری واحد در طول رمان مـشاهده نمـی شـود . بـا توجـه بـه طـرح کلی رمان می توان گفت که نویسنده در تولیـد ایـن اثـر ادبـی ، از موضـوعات مختلفـی چون موضوعات اجتماعی ، تاریخی ، روانـشناختی و فرهنگـی سـود بـرده اسـت کـه در این میان حضور مضامین و تحلیل های روانشناختی محسوس تر و ملمـوس تـر اسـت . اما در مجموع می توان گفت که رمان مذکور ، جاذبه ی محتـوایی و موضـوعی چنـدانی ندارد.

- با وجود انتقادات وارده بر سبک روایتی رمان مـذکور ، بایـد گفـت کـه اگرچـه ایـن رمان از نظر ساختار معنایی و روایتـی ، دچـار آشـفتگی و ابهـام اسـت ؛ امـا هـیچ گـاه نمی توان با دیدگاهی یک جانبه گرایانه و صرفاً با تکیه بر اصول زیبـایی شناسـی ادبـی، اثری ادبی را نقد و بررسی نمـود . اگـر بخـواهیم در مقـام انـصاف بـرآییم ؛ بایـد نتـایج حاصل شده از این مطالعه و بحث و بررسی را به جهان خـارج از مـتن ، یعنـی اجتمـاع و فرهنگی که این اثر ادبی در آن شکل گرفته پیونـد دهـیم . در صـورت تحقـق چنـین امری ، می توان به نتایج و خوانش های جالب و برداشت هـای قابـل تـاملی از ایـن اثـر دست یافت . به همین دلیل پیشنهاد می شود که به منظـور فهـم بهتـر آثـار نـصرالله و تحلیل آن ، سبک روایتی وی در مجموعه رمان هایش بررسی و تحلیل گردد تا در کنـار پرداختن به جوانب بیرونی بحران فلسطین ، زمینه ی لازم بـه منظـور درک تناقـضات ، معانات و درگیری های فکری و روحی انسان معاصر فلسطینی فراهم آید که در صـورت تحقق چنین امری مهمترین رسالت ادبیات یعنـی التـذاذ ادبـی و تاثیرگـذاری گـسترده محقق خواهد شد .

کتابنامه

- ابراهیم، عبدالله، (۲۰۰۵). «***موسوعه السرد العربی***»، بیروت؛ الموسسهٔ العربیهٔ للدراسات و النشر، الطبعهٔ الاولی.

- اصغری، جواد، (۱۳۸۸). «***بررسی زیبایی شناختی عنصر مکان در داستان***»، نشریه ی ادب و زبان فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره بیست و ششم، صص ۱۷-۱.

-ـــــــــــ (۱۳۸۹). «***شیوه های روایی در آثار داستانی ابراهیم نصرالله***»، مجله ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ی شانزدهم، صص ۷۲-۵۱.

- افخمی، علی و علوی، فاطمه، (۱۳۸۲). «***زبان شناسی روایت***»، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی تهران، دوره ی سه، شماره ی صد و شصت و پنجم، صص ۷۲-۵۵

- ایرانی، ناصر، (۱۳۸۰). «***هنر رمان***»، تهران؛ آبانگاه.

- ایگلتون، تری، (۱۳۶۸). «***پیش درآمدی بر نظریه ی ادبی***»، ترجمه ی عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

- ایوب محمد، (۱۹۹۶). «***الشخصیه فی الروایه الفلسطینیه المعاصره) (فی الضفه الغربیه و قطاع غزه ۱۹۹۳-۱۹۶۷)***»، بی جا.

- بی نیاز، فتح الله، (۱۳۸۲). «***درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی***»، تهران: افراز.

- برنتز، یوهانس ویلم، (۱۳۸۲). «نظریه ی ادبی»، ترجمه ی فرزان سجودی، تهران: آهنگ دیگر.

- بیاد، مریم و نعمتی، فاطمه، (۱۳۸۴). «***کانون سازی در روایت***». فصلنامه ی پژوهش های ادبی ، شماره هفت ، صص ۱۰۸-۸۳ .

- بهنام ، مینا ، (۱۳۸۹) .«***ریخت شناسی داستان حسنک وزیر به روایت بیهقی***»، پژوهشنامه زبان و ادب فارسی ، شماره یک ،صص ۱۵۰-۱۳۱ .

- پروینی ، خلیل و ناظمیان ،هومن ، (۱۳۸۷) . «***الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت شناسی***» ، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی ، شماره یازده ، صص ۲۰۳-۱۸۳ .

- پیروز ، غلامرضا و مقدسی ، زهـرا ، (۱۳۹۰) . «***بوسان زاویه دید در روایت رمان کولی کنار آتش اثر منیرو روانی پور***» ، مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز ، شماره دو ، صص ۶۸-۵۱.

- تولان ، مایکـل ، (۱۳۸۶) . «***روایت شناسی: درآمدی زبان شناختی- انتقـادی*** »، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی ، تهران ؛ سمت .

- حسینی ، نجمه و صرفی ، محمدرضا ، (۱۳۸۹) . « ***بررسـی وجـوه روایتـی در روایت های هزار و یک شب*** » ، نـشریه ادب و زبـان دانـشگاه شـهید بـاهنر کرمـان ، شماره ۲۷ .

- رضوانیان ، قدسیه و نوری ، حمیـده ، (۱۳۸۸) . « ***راوی در رمـان آتـش بـدون دود*** » ، پژوهش های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان ، شماره چهارم، صص ۹۴-۷۹ .

- زیتونی ، لطیف ، (۲۰۰۲) . « ***معجم مصطلحات نقد الروایه (عربی ، انکلیـزی ، فرنسی)*** »، لبنان: مکتبۀ لبنان ناشرون ،دارالنهار للنشر،الطبعۀ الاولی .

سناپور ، حسین ، (۱۳۸۲) . «***ده جستار داستان نویسی*** »، تهران : چـشمه ، چـاپ دوم .

- صدری نیا ، باقر و خلیل هومن ، ابراهیم ، (۱۳۸۹) . « ***بررسی سیر تحول شـیوه های روایت و زاویه دید در داستان های کوتاه سیمین دانـشور***» ، مجلـه بوسـتان ادب ، شماره سه ، صص ۱۹۹-۱۷۹ .

- طاهری، قدرت الله و پیغمبرزاده ، لیلا سادات ، (۱۳۸۸) . « ***نقد روایت‌شناسانه‌ی مجموعه (ساعت پنج برای مردن دیر است) بر اسـاس نظریـه‌ی ژنـت*** » ، ادب پژوهی ، شماره هفت و هشت ، صص ۴۹-۲۷ .

- فروزنده ، مـسعود ، (۱۳۸۸).« ***نقـدوتحلیل عناصـر داسـتان در گزیـده ای از داستان های کودکان*** »،ادب پژوهشی ، شماره نه ، صص ۱۷۱-۱۵۱ .

- کادن ، رابرت و لاری فینک ، (۱۳۷۳) . « ***نقد ادبی قرن بیستم ، دره ارغنون*** » ، ترجمه هاله لاجوردی ، سال اول ، شماره چهارم .

- مرتاض،عبدالملک ، (۱۹۹۸) . « ***فی نظریه الروایه (بحث فی تقنیات السرد)*** »، کویت : علم المعرفة .

- مرادی،مریم، (۱۳۸۹). «***پایان نامه، شیوه ی روائی در آثار غسان کنفانی بررسی موردی رجال فی الشمس و ما تبقی لکم***»،همدان:دانشگاه بوعلی سینا .

- مستور ، مصطفی ، (۱۳۸۴) . « ***مبانی داستان کوتاه*** » ، تهران : نشر مرکز ، چاپ دوم .

- معین ، بابک ، (بی تا) . « ***معناشناسی روایت*** » ، پژوهشنامه علوم انسانی ، صص ۱۳۲-۱۱۷ .

- مکاریک ، ایرناریما ، (۱۳۸۴) . « ***دانشنامه نظریه های ادبی معاصر*** » ، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی ، تهران : انتشارات آگه ، چاپ اول .

- میرصادقی ، جمال و میرصادقی ، میمنت ، (۱۳۷۷) . « ***واژه نامه‌ی هنر داستان‌نویسی*** » ، تهران : مهناز .

- میر صادقی ، جمال ، (۱۳۸۰) . « ***عناصر داستان*** » ، تهران : چاپ جهارم .

- وبستر ، راجر ، (۱۳۸۲) . «***پیش درآمدی بر مطالعه‌ی نظریه‌ی ادبی*** »، الهه دهنوی ، تهران : روزنگار ، چاپ اول.

- نصرالله ، ابراهیم ، (۲۰۰۰) . « ***طفل الممحاه*** » ، الموسسه العربیه للدراسات و النشر ، الطبعه العربیه الأولی .