The Quarterly Journal of Lesān-E Mobeen
(*Research in Arabic Literature***)**
Vol. 11, New Series, No.40, Summer 2020

Analysis of the narrative mood in the novel "Iraqi dog's Negotiations" written by Abdul Hadi Saadoun based on Gerard Genette's theory

Azam Shamsoddinifard
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Vali-e-Asr University.
Fateme Sistani Rahmat Abad
Ma in Arabic Language and Literature, Vali-e-Asr University.

Abstract

Narratology, as one of the branches of literary criticism, particularly structural criticism, is a new science studying the structural elements of narrative stories. In this context, many theorists have emerged that each one of them proposed a special model for the analysis of narrative texts. Among these theorists is Gérard Genette, the French critic and structural theorist. His theory is based on the distinction between three levels of narrative, including story, narrative, and narration. Genette explores the relationship between these levels through three elements of time, mood, and voice. This research uses a descriptive-analytical approach to study the narrative mood of the novel "Iraqi Dog's Negotiations" as a kind of memoir, written by Abdul Hadi Sadoun, who is an Iraqi novelist. This study is done according to Genet's theory to evaluate the narrator's narrative information. The mood is a general term that refers to the narrator's relationship with the story and includes distance, perspective, or focus. The results of this study indicate that the distance between the narrator and the story in this novel increases and decreases with the direct, indirect, and indirect free speech, and the novel is narrated by the perspective of the first individual narrator who is the main character of the story. Therefore, the narrative center of this work is internal.

Keywords: Narratology, Gérard Genette, Mood, Iraqi dog's Negotiations, Abdul Hadi Saadoun

---

-Received on: 12/05/2020 Accepted on:26/07/2020
-Email: *a.shamsoddini@vru.ac.ir*
-DOI: 10.30479/lm.2020.13274.3025

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)
سال یازدهم ، دوره جدید، شماره چهلم، تابستان ۱۳۹۹، ص ۲۳-۴۲

تحلیل وجه روایی در رمان «مذکرات کلب عراقی» اثر عبدالهادی سعدون بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت*

اعظم شمس‌الدینی فرد، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ولی عصر(عج) رفسنجان
فاطمه سیستانی رحمت‌آباد، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ولی‌عصر(عج) رفسنجان

چکیده

روایت‌شناسی به عنوان یکی از شاخه‌های نقد ادبی و به‌ویژه نقد ساختارگرا، علمی است جدید که به بررسی عناصر ساختاری روایت می‌پردازد. در این عرصه، نظریه‌پردازان بسیاری ظهور کرده‌اند که هر یک به ارائهٔ الگویی خاص جهت تحلیل متون روایی پرداخته‌اند. از جملهٔ این نظریه‌پردازان، ژرار ژنت منتقد ساختارگرای فرانسوی است. نظریهٔ وی بر تمایز بین سه سطح روایت؛ یعنی داستان، روایت و روایتگری استوار است. ژنت روابط میان این سه سطح را از طریق سه مؤلفهٔ زمان، وجه و لحن بررسی می‌کند. این پژوهش با رویکردی تحلیلی- توصیفی و با تکیه بر دیدگاه روایی ژنت، به منظور ارزیابی میزان اطلاعات روایی راوی، به بررسی وجه در رمان «مذکرات کلب عراقی» به عنوان متنی روایی از نوع خاطره‌نوشته و یکی از آثار عبدالهادی سعدون، نویسندهٔ معاصر عراقی می‌پردازد. وجه روایی اصطلاحی کلی است که به روابط راوی با داستان اشاره می‌کند و شامل فاصله و کانون می‌شود. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که میزان فاصله میان راوی و داستان در این رمان با گفتمان مستقیم، غیرمستقیم و غیرمستقیم آزاد راوی کم و زیاد می‌شود تا روایت از یکنواختی خارج گردد. این رمان از منظر راوی اول‌شخص مفردی روایت می‌شود که خود قهرمان اصلی داستان است؛ لذا کانون روایت این اثر، درونی است.

کلمات کلیدی: روایت‌شناسی، ژرار ژنت، وجه روایی، مذکرات کلب عراقی، عبدالهادی سعدون.

---

* - تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۲۳ تاریخ پذیرش نهایی:۱۳۹۹/۰۵/۰۵
- نشانی پست الکترونیکی (نویسنده مسؤول): *a.shamsoddini@vru.ac.ir*
- شناسه دیجتال(DOI):10.30479/lm.2020.13274.3025

۱. مقدمه

روایت[۱]، نقل رویدادهای واقعی یا خیالی مربوط به سرنوشت یک یا چندین شخصیت، در چارچوب زمانی و مکانی معین است (طعمة، ۲۰۱۴: ۱۸۹) و از دیرباز در زندگی بشر جایگاه خاصی داشته؛ لذا امروزه علم روایت‌شناسی از اهمیت فراوانی برخوردار است. روایت پس از آنکه سیر رو به تکاملی را گذراند، به تدریج به فنی تبدیل شد که توجه برخی از نظریه‌پردازان معاصر را به خود جلب کرد و باعث شد تا آن‌ها نظریات مختلفی را دربارهٔ این فن ارائه دهند و علمی به نام روایت‌شناسی[۲] پدید آید (عبدی و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۱). علم روایت‌شناسی، مجموعه احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام-های حاکم بر روایت و ساختار پی‌رنگ است (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۴۹). در دههٔ شصت قرن بیستم، ترازبندی مشخصی از روایت‌شناسی به عمل آمد: دورهٔ پیش از ساختارگرایی (تا سال ۱۹۶۰)؛ دورهٔ ساختارگرایی (۱۹۶۰-۱۹۸۰) و دورهٔ پساساختارگرایی. در واقع روایت‌شناسی ماحصل ساختارگرایی در داستان است (بی‌نیاز، ۱۳۹۳: صص ۱۰۴- ۱۰۵). ساختارگرایی عموماً به اندیشهٔ فرانسوی دههٔ ۱۹۶۰ اطلاق می‌شود و با نام متفکرانی چون کلود لوی استراوس[۳]، رولان بارت[۴]، آلژیر داس گرماس[۵]، ژرار ژنت[۶] و... عجین شده است (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۷۳). ژرار ژنت در کتابی با عنوان «کلام روایی[۷]»، سه عامل نقل[۸]، داستان[۹] و روایت را از یکدیگر متمایز می‌کند. به عقیدهٔ وی نقل، ترتیب واقعی رویدادها در متن است؛ داستان، تسلسلی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتند و روایت نیز همان عمل روایت کردن است (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۵). ژنت تعامل میان این سه عامل را از طریق سه مؤلفهٔ زمان[۱۰]، وجه[۱۱] و لحن[۱۲] بررسی می‌کند. بسیاری بر این باورند که کتاب ژرار ژنت مهم‌ترین اثری است که به شناخت روایت‌شناسی یاری می‌رساند (برتنس، ۱۳۸۷: ۸۷). پژوهش حاضر با تکیه بر اصول ساختار روایی ژنت، به واکاوی رمان «مذکرات کلب عراقی» نوشتهٔ عبدالهادی سعدون یکی از رمان‌نویسان معاصر عراقی بر اساس مؤلفهٔ وجه پرداخته تا با بررسی کیفیت رابطهٔ راوی و داستان، میزان اطلاعات روایی راوی را مورد ارزیابی قرار دهد. این داستان از نوع خاطره‌نوشته است، و همین امر نویسندگان را بر آن داشت تا قابلیت مطابقت آن را با اصول روایت‌شناسی ژنت بررسی نمایند. در همین راستا در پی پاسخ به پرسش‌های ذیل هستیم:

۱) کاربرد هر یک از انواع گفتمان‌ها در این متن با توجه به اهداف نویسنده در راستای تنظیم فاصلهٔ روایت، به چه نحو است.

۲) با توجه به ژانر ادبی این متن، راوی چگونه و از چه چشم‌اندازی به روایت داستانش پرداخته است؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

پیرامون نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت در مقولهٔ وجه، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است. از جمله: مقالهٔ «بازخوانی وجه و لحن روایی داستان «ابومعزی»، اثر نجیب کیلانی از منظر ساختارگرایانهٔ ژرار ژنت»، نوشتهٔ علی قهرمانی و همکاران که در سال ۱۳۹۶ در مجله روایت‌شناسی به چاپ رسیده است، به بررسی دو مؤلفهٔ روایی مورد نظر ژنت در داستان مذکور پرداخته و با توجه به مقولهٔ وجه، اذعان داشته، داستان فوق به جهت غلبهٔ شکل روایی نمایش و بازنمایی مستقیم گفتارها در آن، دارای کم‌ترین فاصله با بیان راوی است و دیدگاه حاکم بر داستان نیز دیدگاه برتر است؛ صلاح‌الدین عبدی و دیگران (۱۳۹۳) در مقالهٔ «روایت‌شناسی رمان عمارت یعقوبیان اثر علاء الاسوانی بر اساس نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت» چاپ شده در مجله لسان مبین، به تحلیل رمان مذکور بر اساس مؤلفه‌های روایی ژنت پرداخته و با عنایت به مفهوم وجه، معتقدند که حضور حداقلی راوی در متن این رمان و ارائهٔ حداکثری اطلاعات، موجب کاسته شدن فاصله بین داستان و روایت و خلق اثری رئالیسم شده است؛ مقالهٔ «کانون‌سازی در روایت»، نوشتهٔ مریم بیاد و فاطمه نعمتی که در سال ۱۳۸۴، در فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی چاپ شده است، به شرح تعاریف و رده‌بندی ژنت از مقولهٔ کانون‌سازی، در کنار نظریهٔ کانون‌سازی ریمون کنان پرداخته است؛ اما تاکنون پژوهشی مبتنی بر نظریهٔ روایی ژنت در مقولهٔ وجه، رمان «مذکرات کلب عراقی» را بررسی نکرده است و پژوهش حاضر، گامی جدید در این زمینه محسوب می‌شود.

۲. خلاصهٔ رمان

عبدالهادی سعدون، نویسنده، شاعر و مترجم عرب، به سال ۱۹۶۸ در بغداد به دنیا آمد. او به جهت جو اختناق‌آوری که بر کشورش حاکم بود، در سال ۱۹۹۳ به مادرید مهاجرت کرد. از وی ۱۵ جلد کتاب در زمینهٔ رمان، شعر و داستان کوتاه منتشر شده و بیش از چهل جلد کتاب نیز از بزرگان ادبیات اسپانیایی و عربی را ترجمه کرده است (حسینی‌نژاد، ۱۳۹۶: صص ۷- ۸). رمان «مذکرات کلب عراقی» وی، رمانی سیاسی- اجتماعی است که خاطرات سگی عراقی را با سبکی روایی بیان می‌کند. سگی به نام لیدر که طی اتفاقاتی که در دوران حکومت صدام در زندگی‌اش رخ می‌دهد، بعدها اقدام به ثبت خاطراتش می‌کند. رمان با تولد لیدر و آشنایی با صاحبش معلم که شخصیتی وطن‌پرست است، شروع می‌شود. معلم که از اشراف بغداد است، سال‌ها پیش همسرش را از دست داده و فرزندانش را به علت فضای بد

سیاسی، به خارج از کشور فرستاده است؛ لذا اغلب وقتش را همراه لیدر به شکار، مسافرت و مطالعه می‌گذراند. مصادرهٔ مزرعهٔ معلم از طرف حکومت، باعث می‌شود که لیدر به اوضاع بد سیاسی کشور و امید معلم به خاتمهٔ حکومت، پی ببرد. کشته شدن سگ یکی از رجال سیاسی کشور توسط لیدر در یک مسابقه، منجر به آوارگی آن‌ها و در نتیجه دستگیری و زندانی شدن معلم از طرف دولت می‌شود. در پی زندانی شدن معلم، لیدر نیز توسط گروهی، زندانی می‌شود؛ اما با فرار از زندان، برای نجات معلم روانهٔ بغداد می‌گردد و با شروع جنگ به بغداد می‌رسد. پس از دیدار لیدر با معلم که در پی بمباران شهر، از زندان آزاد شده بود، عده‌ای معلم را به قتل می‌رسانند. لیدر که پس از مرگ معلم، امیدی برای ماندن در کشوری جنگ‌زده را ندارد؛ با اندیشهٔ فرار از کشور و پناه بردن به کشوری دیگر، راهیِ مرز می‌شود و در این مسیر دوستی‌ها، دشمنی‌ها و حتی عشق را تجربه کرده و ناکام از کشور می‌گریزد.

۳. تحلیل ساختار روایی رمان بر اساس مؤلفهٔ وجه

۳-۱. وجه

منظور از وجه، تنظیم اطلاعات روایی است؛ یعنی نظارت بر شکل‌ها و درجات روایت (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۱۸). به عبارتی «مقولهٔ وجه به میزانِ حضورِ وقایعی که در متن آمده‌اند مربوط می‌شود» (تودوروف،۱۳۸۲: ۵۵). وجه‌های یک اثر داستانی مسائل مربوط به فاصله و منظر، صحنه و روایت را در بردارند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۳۲). بنابراین در بررسی وجه، دو مؤلفهٔ فاصله و چشم‌انداز، مورد توجه قرار می‌گیرند.

۳-۱-۱. فاصله[۱۳]

فاصله‌گذاری داستانی، عاملی است که به کمک آن، میزان همانی و همدلی میان نویسنده- راوی و خواننده مشخص می‌شود. فاصله‌گذاری همچنین معلوم می‌کند که راوی تا چه حد به شخصیت‌ها نزدیک و یا از آن‌ها فاصله گرفته است (اخوت، ۱۳۷۱: صص ۹۸- ۹۹)؛ بنابراین فاصله همان دقت و توجهی است که روایت نسبت به داستان نشان می‌دهد (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۵۱) و «به رابطهٔ روایت کردن با مصالح خودش می‌پردازد: آیا مسأله روایت کردن است یا به نمایش گذاشتن آن، آیا قصه با گفتار مستقیم[۱۴]، غیرمستقیم[۱۵] یا «غیرمستقیم آزاد[۱۶]» بیان شده است؟» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۶).

۳-۱-۱-۱. سبک مستقیم

زمانی‌که راوی، روایت و وصف را رها می‌کند و کلام را به شخصیت‌ها می‌سپرد سپس شخصیت مستقیم، بدون وساطت راوی و با زبان و سبک خودش احساسات، افکار، دیدگاه و موقعیت خود در

برابر رویدادهای جاری را بیان می‌کند، ما جملات یا متن‌هایی داریم که به شیوهٔ گفتار مستقیم ساخته شده‌اند (طعمة، ۲۰۱۴: ۲۰۶)؛ بنابراین این سبک، آینهٔ تمام‌نما و بازتاب کامل سخنان شخصیت‌ها است. در این رمان، راوی/ لیدر به مدد این سبک، روایت بخشی از داستان را به راوی اول‌شخص موقتی می‌سپارد و به وسیلهٔ این راوی به روایت داستانش می‌پردازد. از جمله نمونهٔ زیر:

«"أَشَدَّ ما آلَمَني يا ليدرُ، فِي أَيّامِ حَبسِي تلكَ، أَنّني كُنتُ مَشدودَ العَينَين ليل نهار، حتّى أَيقَنتُ أَنَّ مُعَذِّبي قَد قَرَّروا أَن يَنقُلوني لِعالَمِ الظُّلُماتِ. لَم أَحتَج إطلاقاً عَلى كُلِّ ما بَدَرَ مِنهُم؛ بَل عَلى العَكسِ وَ قَد أَدرَكتُ أَنَّ مَوتِي قَريبٌ لا مَحالةَ"» (سعدون، ۲۰۱۲: ۱۰۲). در این بخش، لیدر و معلم، یکدیگر را پس از مدت‌ها آوارگی و رنج و تحمل زندان، پیدا می‌کنند و معلم اوضاع خود در زندان و چگونگی نجاتش از آن‌جا را برای لیدر شرح می‌دهد. لیدر به عنوان راوی، با هدف بیان وضعیت روانی شخصیت (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰۱)، در بازنمایی سخنان وی، به سبک مستقیم سخن روی آورده و سخنان شخصیت را از زبان خود او روایت می‌کند و بدین ترتیب فاصله راوی با بیان روایت کم و خواننده کاملاً از وضع اسف‌بار معلم در زندان آگاه می‌شود و با او همذات‌پنداری می‌کند.

یکی دیگر از کاربردهای نقل قول مستقیم در نشان دادن دغدغهٔ معلم نسبت به حفظ و احیای فرهنگ و تمدن کشورش و تعلق خاطر او نسبت به وطن انعکاس پیدا می‌کند. دغدغه‌ای که در نهایت او را در مصاف با حوادثی قرار می‌دهد که منجر به مرگ او می‌شود. در نمونهٔ زیر، راوی سخنان معلم را در قالب گفتار مستقیم بیان می‌کند تا مخاطب از این طریق به شناخت دقیق‌تری از ارزش‌ها و باورهای معلم دست یابد، او از این طریق به بازنمایی سخن معلم در مواجهه با آثار باستانی می‌پردازد:

«وَهو يَقُولُ: "ياهَ ما أَروَعَها.. وما أَتعَسَنا و نَحنُ لا نَهتَمُّ بها الاهتمامَ الحَقِيقِيَّ!"» (سعدون، ۲۰۱۲: ۳۰). بنابراین لیدر به عنوان راوی حضورش را در روایت سخنان معلم به حداقل رسانده و زمام روایت را به خود شخصیت می‌سپرد، از این‌رو سخنان او، مستقیم و به همان شکل اولیهٔ خود بازنمایی شده‌اند. به اعتقاد تولان این امر خود بیانگر شخصیتی است که سخنانش بازگویی شده و داستانی نمایشی‌تر را به وجود می‌آورد (تولان، ۱۳۹۳: ۲۱۷).

۳-۱-۱-۲. سبک غیرمستقیم

در سبک غیرمستقیم، راوی به محتوای گفتهٔ شخصیت اشاره می‌کند. البته این محتوا با کلام راوی درمی‌آمیزد و غالب تغییرات در آن، تغییراتی به جز تغییرات دستوری هستند: گفتار خلاصه می‌شود، ارزیابی‌های عاطفی حذف می‌شوند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۷). سخن غیرمستقیم در زمان فعل با گفتگو مشترک است؛ ولی در ضمیری که از متکلم به غایب منتقل می‌شود، با آن تفاوت دارد و پیش از آن، فعل قولی می‌آید؛ لیکن در پی آن فعل، «که» می‌آید نه دونقطه (طعمة، ۲۰۱۴: ۴۱). چنین سبکی به جهت

خلاصه‌کردن رویدادهای گفتاری، در شتاب مثبت روایت‌ها نیز تأثیرگذار است. این شیوه پربسامدترین نوع بازنمایی گفتمان در سطح این رمان است؛ چراکه نوع داستان که همان خاطره نگاشته است، اقتضا می‌کند تا راوی در روایت بخش اعظم رویدادهای گفتاری، تنها به مضمون آن‌ها اشاره کرده و از نقل آن‌ها به دیگر اشکال اجتناب کند. از جمله نمونهٔ زیر:

«عِندَما وَصَلنا بِالقُربِ مِن خَرابَةٍ فِي وَسَطِ صَحراء جَرداء... أَخبَرَتنِي القِطَّةُ كاتيا أَنَّها سَتَظَلُّ هُناكَ حتّى اليَوم التّالِي لِتُعاوِدَ سَفَرَها؛ وَلكن بِوجهَةٍ مُعاكِسَةٍ لِطَريقي» (سعدون، ۲۰۱۲: ۱۳۵). راوی که در مسیر خود به سمت مرز وارد صحرایی وسیع شده، در بدو ورود به صحرا، با گربه‌ای به نام کاتیا برخورد کرده و پس از آشنایی، با همراهی او به راهش ادامه داده و بعد از طی مسیری کوتاه، از یکدیگر جدا می‌شوند. شاهد مثال در این بند، سخنان کاتیا خطاب به راوی است. راوی در بازنمایی گفته‌های کاتیا، با تبدیل ضمیر از اول‌شخص به سوم‌شخص، تبدیل قید زمان از (غدا) به (اليوم التالي)، افزودن حرف ربط پس از فعل گزارشی و استفاده از اشارتگر دورنمای (هناک) به‌جای اشارتگر نزدیک‌نمای (هنا) از نقل مستقیم سخنان وی جلوگیری کرده و با دخل و تصرفات خود، آن را به سبک غیرمستقیم بیان کرده است و «معمولاً هنگامی‌که شخصیت‌ها و کلمه‌ها به وسیلهٔ کلام غیرمستقیم بیان می‌شوند خواننده فاصله و جدایی بیشتری از شخصیت‌ها و کلماتشان احساس می‌کند» (تولان، ۱۳۹۳: ۲۳۳) و در نتیجه اطلاعات کاملی نسبت به آن‌ها به دست نمی‌آورد.

زمانی‌که صحبت از بازنمایی گفتمان شخصیت در متن می‌شود، غرض از گفتمان، هم گفتار و هم اندیشه و احساسات شخصیت است. مانند این عبارات:

«بَقِيَ طَوَالَ اللَّيلِ يَمسَحُ عَلى جَسَدي وَ فِي عَينَيهِ رَغبَةٌ أَن يُخبِرَني بِأَنَّني قَد أَحسَنتُ الصُّنعَ وَ أَنَّهُ قَد فَهِمَ كُلَّ ما قُمتُ بِهِ وَ مُوافِقٌ عَلَيهِ مِن الأَلِفِ حتّى الياءِ» (سعدون، ۲۰۱۲: ٤٩). در این بند منظور از عبارت (و في عينيه رغبة أن يخبرني...) همان احساسات شخصیت است که در این مثال بصورت غیرمستقیم بیان شده است و در واقع راوی تأیید معلم و احساس رضایت او از خود را بازگو کرده است؛ بنابراین نقل احساسات معلم نه روایت محض است و نه نقلی مستقیم؛ بلکه حالتی بینابین این دو است.

۳-۱-۱-۳. سبک غیرمستقیم آزاد

این سبک حد میانی سبک مستقیم و سبک غیرمستقیم است که در آن، شکل دستوریِ سبک غیرمستقیم اختیار می‌شود؛ اما تنوعات معناییِ سخن اصلی همچنان در سخن باقی می‌ماند و دیگر فعل اِخباری‌ای وجود ندارد که بخواهد بگوید دارد جملهٔ انتقالی را نقل یا ارزیابی می‌کند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۷). «میخائیل باختین[۱۷]، این شکل را «گفتمان دو لحنی» می‌نامد که همواره راوی و شخصیت را در هم می‌آمیزد» (مارتین، ۱۳۹۱: ۱۰۳). به اعتقاد مک هیل[۱۸]، سخن غیرمستقیم آزاد، در شخص و زمان مانند

سخن غیرمستقیم است و در پیروی نکردن از افعال گفتن/ اندیشیدن و نیز در عناصر اشاره، جایگاه واژه در پرسش‌ها و روا بودن نشانه‌های ندا، شبیه سخن مستقیم است (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۵۳). جهت درک صحیح وجوه بازنمایی گفتمان، اشاره‌ای مختصر به مهم‌ترین تفاوت‌های زبان‌شناختی این مفاهیم می‌کنیم: در سخن مستقیم، فعل گزارشی یا مستقیماً بکار می‌رود و یا از طریق نشانهٔ «گیومه» فهمیده می‌شود، پاره‌گفتهٔ گزارش شده از لحاظ نحوی تابع فعل گزارشی نیست و حرف ربط «که» بکار نمی-رود؛ در سخن غیرمستقیم، فعل گزارشی همواره گفته می‌شود و حرف ربط «که» اختیاری است؛ در سخن غیرمستقیم آزاد، هم فعل گزارشی و هم حرف ربط «که» حذف می‌شوند (همان: صص ۱۵۱-۱۵۲).

در ادامه، نمونه‌ای از گفتمان غیرمستقیم آزاد از رمان «مذکرات کلب عراقی» گزینش و در دیگر قالب‌های بازنمایی سخن، ریخته شده تا تفاوت‌های ذکرشدهٔ فوق به وضوح نمایان شوند.

۱) قال المعلِّمُ: «نحن لَم نَعلَم بالطَّبع مَن قام بالفعلِ ذاک» ←گفتمان مستقیم.

۲) قال المعلِّمُ أنَّهُم لَم یَعلَموا بالطَّبع مَن قام بالفعلِ ذاک ←گفتمان غیرمستقیم.

۳) (المعلِّمُ و أصدقائُه) «لَم یَعلَموا بالطَّبعِ مَن قام بالفعلِ ذاک» (سعدون، ۲۰۱۲: ۲۳). ←گفتمان غیرمستقیم آزاد.

با توجه به آنچه گذشت، ما در آخرین مورد از مثال‌های فوق، شاهد بازنمایی گفتمان غیرمستقیم آزاد هستیم که فاقد فعل گزارشی و حرف ربط «که» است؛ اما برجسته‌ترین ویژگی آن از نظر محتوا و تکنیک بیان هنری، یکی‌شدن صدای شخصیت و صدای راوی است؛ لذا از خود می‌پرسیم چه کسی صحبت می‌کند: آیا راوی است که به اعماق شخصیتی که تحلیل می‌کند فرو رفته و درون او را مانند کتابی باز، می‌خواند یا اینکه خود شخصیت پرده از ژرفنای ذات خود بر می‌دارد؟ (طعمة، ۲۰۱۴: ۹۰). حضور این شیوه در این رمان اندک است. از جمله:

«رَأَیتُهُ حَزیناً جِدّاً وَ هُو یُوَدِّعُ العائِلَةَ الَّتي عاشَت فِي مَزرعَتِهِ. لَم یَکُن بِیَدِهِ شَيءٌ أَو هذا ما حاوَلَ تِبیانَهُ لَهُم، کانَ مُجبَراً عَلی الرُضُوخِ لأَوامِرِ حُکُومِیَّةٍ غامِضَةٍ. حاوَلَ وَ هُو یُوَدِّعُ العائِلَةَ المِسکِینَةَ أَن یَشُدَّ مِن أَزرِهِم وَ لَمَحتُهُ یَمنَحُهُم مالاً عَلَّهُ یُعِینُهُم بِتَشَرُّدِهِم الجَدیدِ» (سعدون، ۲۰۱۲: ۳۵). جملهٔ اول این بند، روایت محض راوی از وضعیت معلم است؛ چراکه راوی، به شرح موقعیت معلم پرداخته و غمگین بودن وی را با جملهٔ (رأیته حزیناً جداً...) توجیه کرده است؛ اما در مورد دو جملهٔ تعیین‌شدهٔ پس از آن باید گفت این جملات در قالب گفتمان غیرمستقیم آزاد ریخته شده‌اند؛ چراکه شامل سخنانی می‌شوند که هیچ فعل گزارشی در آن‌ها وجود ندارد؛ لذا این امر منجر به دو صدایی شدن متن گردیده است؛ صدای راوی و صدای شخصیت. در جملهٔ پس از آن، راوی باز به روایت محض روی آورده و به گزارش روایی کنش شخصیت پرداخته است، سپس در جملهٔ پایانی این بند، روایتگر به بازنمایی اندیشهٔ شخصیت از طریق

سبک غیرمستقیم آزاد پرداخته است، به گونه‌ای که مخاطب را در موقعیتی قرار می‌دهد که قادر نیست تشخیص دهد آیا این اندیشه، اندیشهٔ راوی است یا شخصیت معلم؟

یا جملهٔ زیر که راوی با استفاده از این سبک به بازنمایی احساسات شخصیت پرداخته است: «ثُمَّ يَرُوحُ فِي مَوجَةِ تَفكِيرٍ لا قَرارَ لَها، لا يَقطَعُ تَفكيرَهُ سَوى ما يَرَاهُ مِن حَرَكَةٍ غَير اِعتِيادِيَّةٍ فِي الشّارِعِ أَو اِقتِرابِ دَورِيَّةِ شُرطَةٍ مِن المِنطَقَةِ. كانَ يَتَوَجَّسُ كَثِيرَةً مِن العُيُونِ المُراقِبَةِ وَ الَّتي تَتَرَصَّدُ كُلَّ شارِدَةٍ وَ وارِدَةٍ في البِلادِ» (همان: ۵۸). این عبارت نیز نمونه‌ای دیگر از گفتمان غیرمستقیم آزاد است که در آن، کلام راوی و احساس معلم با هم درآمیخته است. راوی ترس و اضطراب معلم از جاسوسان و مراقبان را به این سبک از بازنمایی گفتمان، بیان می‌کند و در نتیجه خواننده شاهد دو صدا یعنی صدای راوی و صدای معلم می‌شود. این نوع گفتار، درون شخصیت‌ها را نمایش می‌دهد و به بعد نمایشی متن می‌افزاید (حاجی‌زاده و حسینی، ۱۳۹۸: ۱۰).

۳-۱-۲. چشم‌انداز[۱۹]

چشم‌انداز در کنار فاصله یکی از ابزارهای اصلی تنظیم اطلاعات روایی است و با روایت فرق می‌کند؛ روایت به این سؤال پاسخ می‌دهد که چه کسی صحبت می‌کند؛ اما چشم‌انداز یعنی چه کسی در روایت می‌بیند یا به عبارتی چه کسی اطلاعات روایی را دریافت می‌کند (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۶۰). ژرار ژنت به این منظور که اصطلاحاتی مثل دیدگاه یا چشم‌انداز را از مضمون صرفاً بصری دور کند، اصطلاح کانون-شدگی را برای چشم‌انداز انتخاب می‌کند (جنیت، ۱۹۹۷: ۲۰۱). دو مفهوم بنیادی در بررسی کانون روایت عبارت است از: عامل کانون (مشاهده‌گر) و مورد کانون (مورد مشاهده) (مارتین، ۱۳۹۱: ۱۰۹). کانونی‌شدگی نسبت به داستان یا بیرونی است یا درونی. کانونی‌شدگی بیرونی همان کارگزار روایتگر است؛ بنابراین او را «راوی- کانونی‌گر» می‌نامند. کانونی‌شدگی درونی در بطن رخدادهای ارائه شدهٔ متن جای دارد و عموماً در قالب «شخصیت- کانونی‌گر» ارائه می‌شود (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

۳-۱-۲-۱. انواع کانون‌شدگی

ژنت قائل به شش نوع موقعیت یا چشم‌انداز داستانی است:

۱) کانون صفر- بازنمود ناهمگن: راوی مانند دانای کل نقش نقال دارد؛ و جزء شخصیت‌های داستان نیست. ۲) کانون صفر- بازنمود همگن: راوی نقش نقال دارد؛ اما جزء شخصیت‌های داستان است. ۳) کانون درونی- بازنمود ناهمگن: ماجراها از درون داستان روایت می‌شود و راوی کنشگر است؛ یعنی شخصیتی که اعمالش موضوع روایت است خود درگیر روایت داستانی دیگر می‌شود. در این حالت راوی جزء شخصیت‌های داستانی که نقل می‌کند نیست. ۴) کانون درونی- بازنمود همگن:

راوی از درون داستان روایت می‌کند و خودش جزء شخصیت‌های داستانی است. ۵) کانون بیرونی- بازنمود ناهمگن: در این حالت، راوی یک ناظر بی‌طرف و خنثی است و جزء شخصیت‌های داستانی که نقل می‌کند نیست. ۶) کانون بیرونی- بازنمود همگن: راوی بی‌طرف و خنثی است و دیده‌هایش را بدون تفسیر و توضیح روایت می‌کند؛ اما خودش جزء شخصیت‌های داستان است (فلکی، ۱۳۹۲: صص ۱۰۷- ۱۰۸). این رمان، از دیدگاه راوی اول‌شخص روایت می‌شود. لیدر شخصیت اصلی رمان در جایگاه راوی اول‌شخص، آنچه در گذشته دیده و شنیده است را نقل می‌کند. به عبارتی دیگر او در این رمان با بیان خاطرات خود، گذشته‌اش را کانونی می‌کند. از آنجایی‌که وی از درون داستان به بیان رویدادها پرداخته است، در درون داستانی که نقل می‌کند، نقش دارد و با شخصیت‌های آن همسان است؛ بنابراین کانون روایت این رمان، درونی با بازنمود همگن است. بند آغازین فصل اول رمان، خود شاهد این مدعا است:

«وُلِدتُ... عِندَ حافَّةِ نَهرِ دِجلة، فِي بَيتِ سَيِّدِ الدّارِ الَّذي كانَ الجَميعُ يُطلِقُ عَلَيهِ لَقَبَ المُعَلِّمِ... وَ الحَقُّ أنَّ أوَّلَ صُورَةٍ لُصِقَت فِي رأسِي- إضافَةً لِوَجهِ أمّي المُجهِدِ- هِيَ حَرَكَةُ امواجِ النَّهرِ الَّتي تَروحُ يُمنَةً وَ يُسرَةً...» (سعدون، ۲۰۱۲: ۱۳). در شاهد مثال فوق، راوی/ لیدر رخداد تولد خود کنار رود دجله را روایت می‌کند و با بیان جملهٔ «و الحق أن أول ...»، آنچه در بدو تولد دیده است را نقل می‌کند. در این عبارت، لیدر، کانونی‌گر درونی یا مشاهده کننده و چهرهٔ مادر و امواج نهر، کانونی‌شده یا مورد مشاهده هستند. از آنجایی‌که راوی درون داستان قرار دارد و ماجراها نیز از منظر و دیدگاه او روایت شده‌اند، کانون روایت، درونی با بازنمود همگن است.

در سطح این داستان جز لیدر کانونی‌گر اصلی رمان، کانونی‌گرهای درونی دیگری نیز وجود دارند که بخش‌هایی- و لو اندک- از رمان به جهت محدودیت دید لیدر، از زاویهٔ دید این کانونی‌گرها روایت می‌شود، از جمله روایت خواهر لیدر از گذشتهٔ خود پس از دوری از خانواده در نمونهٔ زیر:

«تَعلَمُ أنَّ المُعَلِّمَ قَد أهدانِي إلى أحَدِ أصدِقائِهِ الَّذِي حَمَلَني بِدَورِهِ لأَعِيشَ فِي مَزرَعَةٍ يَملِكُها عِندَ أطرافِ بَغداد. كُنتُ أمضِي الأيّامَ لِوَحدِي، أحرُسُ هُنا وَ أطُوفُ هُناكَ. لَم يَزُر المَزرَعَةَ أثناءَ وُجُودي سِوَى مَرّاتٍ مَعدُوداتٍ.» (همان: صص ۷۴- ۷۵). راوی و کانونی‌گر این بند، خواهر لیدر است که گذشته‌اش را کانونی کرده است، شخصیتی که درون داستان قرار دارد و خود یکی از شخصیت‌ها است؛ پس طبق نظریهٔ کانون‌شدگی ژنت، کانون‌شدگی این متن، درونی با بازنمود همگن است.

در مثال‌هایی که گذشت راوی و کانونی‌گر یکی بودند؛ راوی آنچه را که خود مشاهده کرده، بیان نموده است؛ «با این حال، یک فرد (نیز کارگزار روایی) قادر است دربارهٔ آنچه فردی دیگر می‌بیند یا دیده است، نیز حرف بزند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۰). بر این اساس در معدود مواردی نیز راوی آنچه را که دیگر شخصیت‌ها دیده‌اند روایت می‌کند. از جمله:

«لَقَد بِیعَت عَشَراتِ المَرّاتِ، لَم تَحظَ بِراحَةٍ مُنذُ صِغَرِها. کانَت تَنتَقِلُ کَسِلعَةٍ مِن بَیتٍ لآخَرَ وَ مِن مَزرَعَةٍ لأُخرَی. فِی کُلِّ مَرَّةٍ کانوا یجبرونها عَلی مُعاشَرَةِ کِلابٍ مِن أصنافٍ مُختَلِفَةٍ وَ ما أن تَضَعَ مَوالیدَها حَتّی یفصلُونَها عَنهُم...» (سعدون، ۲۰۱۲: ۱۴۴). در این مثال، صدا، صدای لیدر است؛ اما کانونی‌گر، جمیله یکی از شخصیت‌های داستان است. لیدر آنچه را که جمیله در گذشته مشاهده کرده است روایت می‌کند؛ بنابراین راوی و مشاهده‌گر در این بند، دو شخصیت مجزایند، پس هرچند راوی رویدادها را برای مخاطب روایت می-کند؛ اما همیشه کانون روایت به او تعلق ندارد (قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۶۶).

۳-۱-۲-۲. وجوه کانون‌شدگی[۲۰]

به اعتقاد ریمون کنان مفهوم کانونی‌شدگی در معنای صرفاً بصری، خیلی تنگ‌نظرانه است؛ از این‌رو وی برای این پدیده قائل به وجوه مختلفی از قرار زیر است:

۳-۱-۲-۲-۱. وجه ادراکی[۲۱]

ادراک (بینایی، شنیداری، بویایی و غیره) از طریق دو مختصهٔ اصلی تعیین می‌شود: مکان و زمان (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۶).

مکان؛ در بررسی کانون‌سازی مکانی، موضع دیداری کانون‌ساز تعیین می‌شود (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۹۴). این موضع همان جایگاهی است که کانون‌ساز از آن به تماشای دنیای داستانی می‌نشیند و بسته به این جایگاه از چشم‌اندازی فراخ‌پیکر یا به‌عکس چشم‌اندازی محدود برخوردار می‌شود. زمانی‌که کانونی‌شدگی از آنِ یک شخصیت یا از آنِ موقعیت غیر جانداری است که نسبت به داستان درونی است، چشم‌انداز فراخ‌پیکر یا توأمان امری ناممکن می‌شود. در این موارد، اگر شخصیت- کانونی‌گر در داخل اتاق در بسته باشد، قادر است خود اتاق را توصیف کند؛ اما نمی‌تواند خیابان را ببیند، مگر اینکه از درون پنجره‌ای به بیرون بنگرد، حال اگر کانونی‌گر درونی پا به خیابان بگذارد، خواننده نیز ممکن است همپای او به خیابان بیاید (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۸). در این رمان، از آن‌روی که کانون‌ساز شخصیتی درون داستان است، از دید مکانی محدودی برخوردار است و تنها، مکانی را که در آن حضور دارد، توصیف می‌کند. مانند نمونهٔ زیر:

«عِندَما أصبَحتُ فِي مُواجَهَةِ المَبنی الضَّخمِ هالَني ما رأیتُ. لَم یسلَم المَبنی مِن التَّهدِیمِ الَّذي طالَ أغلَبَ البِنایاتِ وَ البُیُوتِ المُجَاوِرَةِ. کَما أنَّ السِّیاجَ الشّائِکَ قَد سَقَطَ کُلِّیّاً وَ إحتَرَقَت الأشجارُ المُحِیطَةُ بِه... اِجتَرَتُ العَتَبَةَ الأولی... مَرَرتُ فَوقَ جُثَثٍ مُتَسَاقَطَةٍ لا حَیاةَ فِیها... خَشیَتِي الکُبری أن أرَی المُعَلِّمَ مُمَدَّداً بَینَها... دُرتُ البِنایَةَ کُلَّها صُعُوداً وَ نُزُولاً، مُتَجَوِّلاً فِي مَغارَاتِها السِّرِّیَّةِ وَ فِي أقسامِها وَ مَحابِسِها المَشرَعَةِ الأبوابِ. کانَت الجُثَثُ بِالعَشَراتِ، أجسادٌ بِمَلابِسَ حَربِیَّةٍ وَ أُخرَی بِبیجاماتِ النَّومِ...» (سعدون، ۲۰۱۲: صص ۹۹- ۱۰۰). مکان مخروبهٔ زندان معلم پس از بمباران از جمله صحنه‌هایی است که توسط لیدر کانونی شده است. لیدر به عنوان کانونی-

گر درونی، دارای چشم‌اندازی محدود بوده و در توصیف ساختمان ویران‌شدهٔ زندان، ابتدا فضای خارج از زندان را که در اولین برخورد، با آن مواجه شده است به تصویر می‌کشد؛ بنابراین لیدر تنها مکانی را توصیف می‌کند که در آن حضور دارد و قادر نیست هم‌زمان فضای داخل زندان را ببیند و رویدادهای آن را نیز شرح دهد و این امر زمانی میسر می‌شود که راوی وارد ساختمان شده و رویدادهای آن را از نزدیک مشاهده می‌کند؛ بنابراین در ادامه شاهد توصیفات دقیق او از فضای داخل ساختمان هستیم که همین امر باعث می‌شود این فضا در نظر مخاطب عینی و ملموس جلوه کند.

زمان؛ منظور از زمان، فاصلهٔ زمانی وقایع با راوی و یا احیاناً شخصیت‌هاست (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰۵). در این مختصه؛ کانونی‌گر بیرونی به تمام وجوه زمان دسترسی دارد، در حالی‌که کانونی‌گر درونی به حضور اشخاص محدود است (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۸). نظر به اینکه این رمان به شیوهٔ من اول-شخص روایت شده است، کانون‌شدگی آن به شکل درونی نمود پیدا کرده که در آن شخصیت/کانونی-گر، دید زمانی محدودی داشته و تنها قادر است به نقل زمان‌هایی بپردازد که در آن حضور داشته است. مانند نمونه زیر:

«عَلَى العَكسِ مِن خَرابِ البُيُوتِ وَ الشَّوارِعِ وَ الحَدائِقِ وَ الجُسُورِ، تَصادَفتُ وَ جُمُوعَ بَشَرِيَّةٍ تَهَلَّلَ بِالآلافِ. مُوسيقى وَ رَكض وَ رَقص فِي الشَّوارِعَ وَ اَمامَ الدَّورِ وَ فَوقَ السُّطُوحِ وَ السّاحاتِ العامَّةِ» (سعدون، ۲۰۱۲: ۹۸). در این بند، لیدر به روایت رویدادهایی می‌پردازد که بعد از بمباران شهر شاهد آن‌ها بوده است، او در جایگاه شخصیت/کانونی‌گر، از نقطهٔ زمانی بعد از رویداد، عمل روایتگری را آغاز می‌کند و هم‌زمان با داستان نیست و همین امر منجر به ایجاد فاصله میان روایت و داستان شده است.

همان‌گونه که ذکر شد کانونی‌گر این رمان به جهت دیدگاه محدود زمانی قادر نیست به روایت زمان‌هایی بپردازد که در آن‌ها حضور نداشته است؛ به همین جهت در چنین موقعیتی «یا سکوت کرده و یا معدود شنیده‌های خود را نقل کرده است» (دزفولیان و مولودی، ۱۳۹۰: ۷۵)؛ به عنوان مثال، راوی در قطعهٔ زیر با توجه به اینکه به مدت یک سال و نیم از وطن خود دور بوده و در رخدادهای مربوط به این زمان حضور نداشته است، این رخدادها را تنها به مدد اخبار پراکنده‌ای که به دست او رسیده نقل کرده است:

«كُلّ ما يَصِلُني أو ما أقرَأه أحياناً عِندَما تَقَعُ بِيَدي صَحيفَةٌ ما، لا شَيءَ مُطمَئِنَ يَأتِي مِن بِلادي، أخبارُ المَوتِ وَ القَتلِ وَ التَّشريدِ وَ الدَّمِ هِيَ الشّائِعَةُ وَ قَد أصبَحَت الحَقِيقَةَ الوَحِيدَةَ فِي البِلادِ» (سعدون، ۲۰۱۲: ۱۷۱).

شخصیت/ کانونی‌گر درونی، از نقل رویدادهای مربوط به آیندهٔ داستان نیز ناتوان است و در معدود مواردی که در سطح متن از آینده سخن رانده، تنها با تکیه بر حدس و فرضیات بوده است. مانند نمونهٔ زیر:

«كُلُّ ما رَغِبتُ بِه أن أمضِيَ بَعيداً عَن العاصِمَةِ... لَعَلّي بِذلكَ أن أجِدَ فِي البِقاعِ المُتاخِمَةِ ما يَلئَمُ جُرحِي النّازِفَ يوماً بَعدَ آخَرَ» (همان: ۱۳۶). راوی که پس از مرگ معلم تاب ماندن در کشور جنگ‌زده‌اش را ندارد، همهٔ هدف خود را فرار از کشور قرار داده با این امید که بتواند به کشوری پناه برد که به او آرامش و اطمینان بخشد. در این بند، لیدر به جهت محدودیت دید زمانی، نسبت به آیندهٔ داستان اطلاعی ندارد و تنها امیدوار است که در آینده با فرار از کشور، بتواند در کشور مقصد به آرامش و امنیت برسد. اظهارات او در قالب امید و آرزو است؛ بنابراین تصویر دقیقی از آینده در اختیار مخاطب قرار نمی‌دهد.

۳-۱-۲-۲-۲. وجه روان‌شناختی[۲۲]

وجه روان‌شناختی، به ذهن و عواطف کانون‌ساز نسبت به کانونی‌شده می‌پردازد و دارای دو مؤلفه است:

مؤلفهٔ شناختی[۲۳]؛ تحت این عنوان دانش، حدس و گمان و خاطرات کانون‌ساز مطرح و از طریق آن به گسترهٔ دانش کانون‌سازها پی برده می‌شود. در اینجا تقابل‌های کانون‌ساز برونی و درونی و کانون-سازی از برون و درون به تقابل شناختی بین دانش محدود و نامحدود می‌انجامد. کانون‌ساز برونی دانش بی‌حد و حصری دربارهٔ جهان داستانی و به‌خصوص شخصیت‌ها دارد و می‌تواند به ذهن کانون-شونده‌ها نفوذ کند و توصیف دقیقی از فرآیندهای ذهنی و احساسات و ادراکات آن‌ها به دست دهد. کانون‌ساز برونی با استفاده از عباراتی چون «او با خود فکر کرد»، «می‌دانست که» و... به خواننده منتقل می‌کند که به درون شخصیت نفوذ کرده است؛ اما کانون‌ساز درونی بیشتر می‌تواند به درون خود دسترسی داشته باشد. کانون‌سازهای درونی و برونی که نمی‌توانند به افکار و احساسات شخصیت‌ها نفوذ کنند و دنیای داستان را از برون می‌بینند، تنها به پدیده‌های قابل رؤیت که همان اعمال و حرکات بدنی شخصیت‌هاست دسترسی دارند؛ بنابراین وقتی عملکردهای شخصیت‌ها را گزارش می‌دهند تصویری محدود ارائه می‌کنند (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: صص ۹۹- ۱۰۰) و زمانی‌که قرار است رفتار بیرونی تلویحاً حالت درونی کانونی‌شده را بیان کند به عباراتی وجه‌نما همچون «آشکار است»، «گویی»، «به نظر می‌رسد که» و غیره برمی‌خوریم (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲). از آنجایی‌که این رمان به شیوهٔ اول‌شخص روایت شده و کانونی‌گر، شخصیتی درونِ داستان است، کانونی‌شدگی آن در قالب شخصیت/ کانونی‌گر ارائه شده است؛ بنابراین کانونی‌گر از دانشی محدود نسبت به جهان داستان برخوردار است و گرچه به ذهن خود دسترسی دارد؛ اما شخصیت‌های کانونی‌شدهٔ خود را تنها از بیرون کانونی می‌کند و توانایی نفوذ به ذهن آن‌ها را ندارد؛ در نتیجه از طریق همین پدیده‌های بیرونی آن-هاست که به حدس و گمان درمورد ذهنیات، افکار و احساساتشان می‌پردازد. نمونه‌هایی از این دست در این رمان از قرار زیر است:

«تَرَکتُ لِجرو الحُرِّیَّةَ الکامِلَةَ أن یُرافِقَني أو أن یَمضِيَ بِوجهَتِه المَنشُودَةِ. رَأیتُ فِیه مَلامِحَ مَن یَرغَبُ بِإخباري بِأنَّه لَن یَترُکَني بِسُهُولَةٍ وَ بِالوَقتِ نَفسِه شَيءٌ ما یَدفَعُ بِه إلی أن لا یَنتَظِرَ أکثَرَ» (سعدون، ۲۰۱۲: ۹۵). لیدر در این بند به جدا شدن خود از جرو به عنوان آخرین همسفرش در مسیر بغداد اشاره می‌کند. وی که تصمیم-گیری در این عمل را به خود جرو واگذار کرده، احساس او در این مورد را تنها به‌واسطهٔ نشانه‌های ظاهری چهرهٔ او حدس می‌زند. در واقع لیدر/ کانونی‌گر درونی، به جهت اینکه قادر به نفوذ در ذهن جرو نبوده، افکار و احساسات او را تنها از طریق آثار و نشانه‌های ظاهر شده بر چهره‌اش حدس می-زند؛ بنابراین کانون‌ساز درونی قادر نیست کانونی‌شده را از درون مورد کانون‌سازی قرار دهد مگر زمانی‌که خود، کانون‌شدهٔ خویش باشد. مانند نمونهٔ زیر:

«کُنتُ فِي رَکضِي خَلفَ تِلکَ الدَّجاجاتِ المُتَطایِرَةِ هُنا وَ هُناکَ وَ أنا بِالخَلفِ مِنها غائِصاً فِي المِیاه الضَّحلَةِ، أشعُرُ بِنَفسِي کَلباً سَلوقِیّاً لا یَختَلِفُ عَن تِلکَ الکِلابِ الَّتي جابَت هذه الأراضِيَّ مُنذُ آلافِ السِّنین، ناطّاً بَینَ بُیُوتِها الطّافِیَةِ و أدغالِها مُطارِداً الطُّیُورَ وَ مُفَزِّعاً الحَیَوانَ اللّابِدَةَ فِي أحراشِها» (همان: ۳۱). این متن مربوط به سفر لیدر به همراه معلم به شهر اور و شکار او در دریاچه‌های کم‌عمق آنجا می‌شود. لیدر در موقعیت کانونی‌گر درونی ابتدا از بیرون خود را کانونی کرده و به شرح تعقیب پرندگان و وارد شدنش به دریاچه‌های کم-آب می‌پردازد، سپس با وارد شدن به ذهن خود و بیان احساسات و عواطفش، از درون خود را کانونی کرده و ذهنیات خود را نیز به خواننده منتقل می‌کند.

مؤلفهٔ عاطفی[۲۴]؛ «تقابل بیرونی/ درونی» در تغییر شکل عاطفی خود کانونی‌شدگی عینی (خنثی و غیردرگیر) را در برابر کانونی‌شدگی ذهنی (جانب‌دارانه و درگیر) قرار می‌دهد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۹). به عبارتی در این مؤلفه میزان درگیری عاطفی کانونی‌ساز نسبت به کانونی‌شده‌هایش بررسی می‌شود. «در آن نوع کانون‌سازی که کانون‌ساز از نظر احساسی دخیل است، صحنه‌ها چنان شخصی ارائه می‌شوند که به نظر می‌رسد بهتر است آن‌ها را به خلقیات و ارزیابی‌های فردی یک شخصیت نسبت داد» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۳). با توجه به اینکه کانون‌سازی این رمان درونی است و کانون‌ساز با شخصیت‌ها و رویدادها در تعامل است، در برابر کنش‌ها و شخصیت‌های داستان بی‌تفاوت نبوده و احساسات و عواطف خود را نیز درگیر کرده است، به همین جهت دیدگاه راوی، دیدگاهی جانب‌گیرانه و غیرخنثی است. چنان‌که در مثال‌های زیر می‌بینیم:

«کُنتُ فِي کُلِّ أوقاتِ وَحدَتِنَا المُشتَرَکَةِ، أراه مُتَشَبِّثاً بِما یَنوِي فِعلَه دُونَ أن یَحبطَه أيُّ شَيءٍ. أتَخَیَّلُه فِعلاً مِثلَ فارِسِ المَحیَا الحَزینِ، فارِسٍ مِن القُرُونِ الوُسطَی، مُتَأبِّطاً رُمحَه وَ مُمتَطِیّاً فَرَسَه روثِینانته، مُنادِیاً عَلَی عَفاریت "القائِدِ" وَ أشارِه أن یَخرُجُوا مِن مَخابِئِهِم کَي یُنازِلُوه. کُنتُ وَ هُوَ فِي فَورَةِ أعمالِه وَ قَراراتِه... أراه شَبیهاً بِصُورَةِ المُنقِذِ الَّذي لا یَتَنَازَلُ عَن تَحقِیقِ العَدَالَةِ وَ لَو بَعدَ حینٍ» (سعدون، ۲۰۱۲: ۳۷). کانونی‌گر این بند لیدر است و کانونی‌شده معلم، لیدر نسبت به تصمیمات، کارها و دغدغه‌های معلم نسبت به کشور، دیدی خنثی و غیردرگیر

ندارد که تنها به روایت عینی و رفتارگرایانه‌ای از او اکتفا کند؛ بلکه احساس خود نسبت به رفتارهای معلم را نیز بیان می‌کند و بدین طریق، از معلم در ذهن مخاطب تصویر انسانی مصمم، مبارز، مقاوم و به شدت وطن‌پرست ایجاد می‌کند. نمونه دیگر از موضع‌گیری‌های راوی را در این عبارت می‌بینیم:

«كُنتُ الكَلبَ الوَحيدَ المَطرُوحَ فِي زاوِيَةٍ مَعَ عَشَراتِ الجُثَثِ المُمَزَّقَةِ، جُثَثاً كانَت قَبلَ سُوَيعاتٍ تُنَعِّمُ بِالحَياةِ وَ تَتَأمَّلُ وَ تُحِبُّ وَ تُخَطِّطُ وَ تَحلُمُ؛ أمّا الآنَ فَلَيسَ لَها غَيرُ استِقبالِ المُقَدَّرِ مِن رِحلَةِ الفِراقِ حَتّى عالَمٍ لا أحَدَ لَه عِلمٌ بِه» (همان: ۱۱۱). لیدر که طی رخدادی در خانهٔ معلم، زخمی و بی‌هوش شده، پس از به‌هوش آمدن، خود را به همراه تعدادی جسد در یک کامیون مشاهده می‌کند؛ بنابراین کانونی‌گر درونی این بخش لیدر است و کانونی‌شدگان، اجسادی که لیدر در کامیون مشاهده کرده است. کانونی‌گر تنها به روایت آنچه که دیده بسنده نکرده؛ بلکه به تحلیل و ارزیابی کانونی‌شدگان نیز پرداخته و احساس خود در مورد آن‌ها را با عبارت «جثثاً كانت قَبلَ...»، بیان کرده است.

۳-۱-۲-۲-۳. وجه ایدئولوژیکی[۲۵]

ایدئولوژی یا جهان‌بینی، مجموعه‌ای از نگرش‌ها، گرایش‌ها و علائق شخصی است که جایگاه فرد را در رابطه با جهان بیرون رقم می‌زند (مارتین، ۱۳۹۱: ۱۱۰). در متن معمولاً جهان‌بینی راوی- کانونی‌گر حرف اول را می‌زند و دیگر جهان‌بینی‌های موجود در آن را همین موقعیت «برتر» است که ارزیابی می‌کند. در متون پیچیده‌تر، کانونی‌گر بیرونی موثق، خود زمینه را برای عرض اندام چندین موقعیت ایدئولوژیک فراهم می‌آورد که برخی از این موقعیت‌ها باهم موافق و برخی مخالف یکدیگرند. تعامل میان این موقعیت‌ها منجر به قرائت چندصدایی متن می‌شود. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: صص ۱۱۲- ۱۱۳). این وجه از وجوه کانون‌سازی نیز در این رمان نمود داشته و در آن، کانون‌سازهای درونی متعددی به بیان عقاید خود پرداخته‌اند. نمونهٔ زیر از این جمله است:

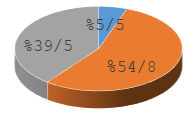
«كُنتُ أظُنُّ إبتِعادي عَن بَلَدي سَيَنسَاني كُلَّ شَيءٍ؛ لكن لا فَكاكَ مِن تَذَكُّرِه كُلَّ لَحَظاتِ جُلُوسي وَ مُقامِي ها هُنا. أتَذَكَّرُ ما سَمِعتُه يَوماً ما وَ لَم أفقَه مَعناه إلا الآنَ وَ هُوَ "أنّنا نَعرِفُ بَلَدَنا أكثَرَ ما أن نَبتَعِدَ عَنه"!» (سعدون، ۲۰۱۲: ۱۷۲). کانونی‌گر این بخش لیدر است، او که از وضع اختناق‌آور کشور به تنگ آمده و با هدف رسیدن به آرامش، از کشور می‌گریزد، در این بند با استناد به جملهٔ «أنّنا نَعرِفُ بَلَدَنا...» باور و اعتقاد خود را نسبت به وطن به مخاطب القاء می‌کند. او اعتقاد دارد دور بودن از وطن، باعث شناخت بیشتر آن می‌شود؛ زیرا در کشور مقصد نیز نتوانست حتی لحظه‌ای از یاد سرزمین خود غافل شود و پیوسته خاطرات وطن در ذهن او تداعی می‌شوند.

در این رمان علاوه بر لیدر مشاهده‌گر اصلی داستان، به دیگر کانون‌سازهای رمان از جمله معلم، برادر لیدر، سگ‌های قبرستان و... مجال ارائهٔ افکار و جهان‌بینی‌هایشان داده شده است، لذا متن دارای

خوانشی چندصدایی است. از طرفی آرا و عقاید کانون‌سازها، اغلب بازتاب پیامدهای موجود در جامعهٔ دیکتاتوری است. از این‌رو در انتقال پیام اصلی رمان به خواننده تأثیرگذار هستند. نمونهٔ دیگری از این کانون‌سازی را در عبارت زیر می‌بینیم:

«ما جَرَی لِي بَعدَ ذلکَ کانَ رِحلَةَ عَذابٍ... فِي تِلکَ الفَترَةِ بَدَأتُ أفهَمُ الحَیاةَ فَهماً مُختَلِفاً، لَیسَت کَحَلبَةِ صِراعٍ وَ حَسب بَل أکبَرَ مِن ذلکَ بِکَثیرٍ وَ مَعَ ذلکَ فَالحَیاةُ نَفسُها إن کانَت قَد قَدَّرَت لَکَ دَرباً تَسلُکُه فلا مَجالَ لِمُخالِفَتِها» (همان: ۱۶۵). کانون‌سازی این بخش به برادر لیدر انتقال داده شده است، وی در عبارت فوق، در پی وقایعی که در زندگی‌اش رخ داده نگرش خود نسبت به زندگی را بیان می‌کند؛ بنابراین علاوه بر لیدر که راوی اصلی داستان است، مجال برای ایجاد کانون‌سازهای دیگر و در پی آن چندصدایی فراهم می‌شود.

نمودار ۱: نمودار میانگین گفتمان‌های موجود در رمان «مذکرات کلب عراقی»



نتیجه‌گیری

پیرامون مؤلفهٔ وجه و میزان فاصله بین روایت و بیان راوی در این رمان، باید گفت: نویسنده به منظور تنظیم این فاصله، از انواع گفتمان (مستقیم، غیرمستقیم و غیرمستقیم آزاد)، بهره گرفته است؛ اما گفتمان مستقیم و غیرمستقیم از بسامد بیشتری برخوردار است. از این‌رو که فضای داستان، خاطره‌نگاشته است، راوی برای ایجاد تعامل بیشتر با مخاطب و واقعی جلوه دادن حوادث از طریق گفتمان مستقیم، به بازگویی سخنان شخصیت‌ها و در مواردی به بازنمایی اندیشه‌های خود پرداخته و از این طریق حضور خود را به حداقل رسانده است؛ لذا فاصله روایت با بیان راوی کم شده و مخاطب نیز احساس نزدیکی بیشتری با روایت دارد؛ نویسنده با استفاده از گفتمان غیرمستقیم، هم سخنان و هم احساسات و افکار شخصیت‌ها را بیان کرده است؛ اما بیشترین کاربرد این نوع گفتمان در بازنمایی افکار و سخنان شخصیت‌ها است و در رمان فراوانی بیشتری دارد. گرچه گفتمان غیرمستقیم آزاد نیز در هر سه وجه بازنمایی گفتار، اندیشه و احساسات شخصیت‌ها نمود داشته است؛ اما در این نوع، فاصله بین راوی و روایت به بیشترین حد خود رسیده و این امر مطلوب نویسنده نبوده است؛ لذا کاربرد این نوع گفتمان را به حداقل خود رسانیده است. نمودار زیر میانگین کاربرد هر یک از این گفتمان‌ها در متن را نشان می‌دهد:

از سوی دیگر به جهت اینکه راوی این رمان، خاطرات گذشته خود را روایت می‌کند، رمان از منظر راوی اول‌شخص مفردی روایت می‌شود که خود قهرمان اصلی داستان است؛ لذا کانون روایت این اثر، درونی با بازنمود همگن است؛ اما این راوی گاهی رویدادها را از چشم‌انداز دیگر شخصیت‌ها روایت می‌کند. دیدگاه این راوی/ کانونی‌گر درونی، در بعد زمانی و مکانی وجه ادراکی، محدود بوده و تنها به توصیف مکان‌ها و زمان‌هایی پرداخته که در آن‌ها حضور داشته است. در بعد شناختی وجه روان‌شناختی نیز از دانشی محدود نسبت به جهان داستان و شخصیت‌های آن برخوردار است و شخصیت‌های کانونی‌شدهٔ خود را تنها از بیرون کانونی‌کرده و توانایی نفوذ به ذهن آن‌ها را نداشته؛ لذا از طریق همین پدیده‌های بیرونی و قابل رؤیت شخصیت‌ها، به حدس و گمان در مورد افکار و احساسات آن‌ها پرداخته است. در بعد احساسی یا عاطفی روان‌شناختی نیز، از آن‌رو که کانونی‌گر با شخصیت‌ها و رویدادهای داستان در تعامل است، نسبت به آن‌ها دیدگاهی جانب‌دارانه و درگیر دارد؛ اما در وجه ایدئولوژیکی کانون‌سازی، علاوه بر لیدر مشاهده‌گر اصلی، به دیگر کانون‌سازهای داستان نیز مجال ارائهٔ عقیده و جهان‌بینی‌هایشان داده شده است؛ لذا متن دارای خوانشی چندصدایی است. بنابراین طبق نتایج حاصله می‌توان اظهار داشت خاطره‌نگاشته‌ها، قابلیت بررسی با اصول روایت‌شناسی ژرار ژنت را داشته و برای پژوهشگرانی که قصد تحلیل متون ادبی بر اساس این نظریه را دارند، می‌توانند گزینهٔ مناسبی باشند.

پی‌نوشت‌ها

1. Narration
2. Narratology
3. Claude Lévi -Strauss
4. Roland Barthes
5. Algirdas Julien Greimas
6. Gérard Genette
7. Narrative discourse
8. Récit
9. Histoire
10. Tense
11. Mood
12. Voice
13. Distance
14. Direct speech
15. Indirect speech
16. Indirect free speech
17. Mikhail Bakhtin
18. McHale
19. Perspective
20. Focalization facets

21. Perceptual facet
22. Psychological facet
23. Cognitive component
24. Emotive component
25. Ideological facet

منابع

منابع فارسی و عربی

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

- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: نشرآگه.

- ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). **پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی**؛ ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

- برتنس، هانس. (۱۳۸۷). **مبانی نظریهٔ ادبی**؛ ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ دوم، تهران: نشر ماهی.

- بیاد، مریم و فاطمه نعمتی. (۱۳۸۴). «*کانون‌سازی در روایت*»؛ **فصلنامه پژوهشهای ادبی**، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۷، صص ۸۳- ۱۰۸.

- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۹۳). **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی(با اشاره‌ای موجز به آسیب-شناسی رمان و داستان‌کوتاه ایران)**؛ چاپ پنجم، تهران: افراز.

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

- تولان، مایکل. (۱۳۹۳). **روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی**؛ ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، چاپ دوم، تهران: سمت.

- جنیت، جیرار. (۱۹۹۷). **خطاب الحکایة (بحث في المنهج)**؛ ترجمة محمد معتصم و آخرین، الطبعة الثانیة، رباط: المجلس الأعلی للثقافة، الهیئة العامة للمطابع الأمیریة.

- حاجی‌زاده، مهین و صدیقه حسینی. (۱۳۹۸). « ارزیابی فاصله‌ی روایی در رمان "فرانکشتاین فی بغداد" احمد سعداوی»؛ **فصلنامهٔ لسان مبین (پژوهش ادب عربی)**، سال ۱۰، شمارهٔ ۳۶، صص ۱- ۱۷.

- حسینی‌نژاد، سید مهدی. (۱۳۹۶). **خاطرات سگ عراقی**؛ چاپ اول، تهران: نشر نیماژ.

- دزفولیان، کاظم و فؤاد مولودی. (۱۳۹۰). «*روایت‌شناسی یک داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری بر اساس نظریه ژنت*»؛ **فصلنامهٔ متن پژوهی ادبی**، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۰، صص ۵۳- ۸۰.

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

- زيتوني، لطيف. (۲۰۰۲). **معجم مصطلحات نقد الرواية**؛ الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
- سعدون، عبدالهادي. (۲۰۱۲). **مذكرات كلب عراقي**؛ الطبعة الأولى، بيروت: ثقافة.
- طعمة، أنطوان. (۲۰۱۴). **سيمياء القصة العربية**؛ الطبعة الأولى، بيروت: دارالنهضة العربية.
- عبدی، صلاح‌الدین و دیگران. (۱۳۹۳). «*روایت‌شناسی رمان «عمارت یعقوبیان» اثر علاء الاسوانی بر اساس نظریهٔ روایتی ژرار ژنت*»؛ **فصلنامهٔ لسان مبین (پژوهش ادب عربی)**، سال ۶، شمارهٔ ۱۷، صص ۹۰- ۱۰۹.
- فلکی، محمود. (۱۳۹۲). **روایت داستان تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی**؛ ویراست دوم، تهران: کلاغ.
- قهرمانی، علی و دیگران. (۱۳۹۶). «*بازخوانی وجه و لحن روایی داستان «ابومعزی»، اثر نجیب کیلانی از منظر ساختارگرایانهٔ ژرار ژنت*»؛ **دو فصلنامهٔ روایت‌شناسی**، سال ۱، شمارهٔ ۲، صص ۵۱- ۸۰.
- مارتین، والاس. (۱۳۹۱). **نظریه‌های روایت**؛ ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ پنجم، تهران: انتشارات هرمس.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۳). **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**؛ ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ پنجم، تهران: نشر آگه.

فصليّة لسان مبين (پژوهش ادب عربي)
السنة الحادية عشر، الدورة الجديدة، العدد اربعين، صيف ۱۳۹۸ هـ ش

دراسة الصيغة فی روایة «مذکرات کلب عراقی» لعبدالهادی سعدون علی ضوء نظریة جیرار جنیت

اعظم شمس الدینی فرد ، أستاذة مساعدة فی قسم اللغة العربیة وآدابها، جامعة ولی عصر(عج) رفسنجان
فاطمه سیستانی رحمت‌آباد، الماجستیرة فی فرع اللغة العربیة وآدابها بجامعة ولی عصر (عج) رفسنجان.

الملخّص

إن السّردانيّة كأَحد فروع النّقد الأَدبي و خاصّة النّقد البنيويّ، تعتبر علماً جديداً يدرس العناصر البنيوية للرّوايات السّردية. في هذا السياق، برز العديد من المنظِّرين، يقدّم كلّ منهم نموذجاً محدّداً لدراسة النّصوص السّردية. من هؤلاءِ المنظِّرين جيرار جنيت، النّاقد البنيويّ الفرنسيّ الذی تعتمد نظريته علی التّمييز بين المستويات الثّلاثة للرّواية: القصة و الحكاية و السّرد و تكشف عن العلاقات بين هذه المستويات من خلال المكوَّنات الثّلاثة: الزّمن و الصيغة و الصّوت. هذا البحث يحاول أن يتطرق إلى كيفية تأدية الوظيفة لعنصر الصيغة فی روایة «مذكّرات كلب عراقيّ» كنوع من المذكرات المكتوبة، لعبدالهادي سعدون، الروائی العراقی المعاصر بناءً علی المنظور السّردي لجيرار جنيت و معتمداً علی المنهج الوصفیّ التَّحليليّ من أجل تقييم معلومات السردية للراوي. الصيغة الروائية مصطلح عام يشير إلى العلاقة بين الراوی و الرواية و يشتمل على المسافة و الرؤية السردية أو التبئير. قد أظهرت الدّراسة أنّ المسافة بين الرّاوي و القصة تتقلص و تتزايد مع أسلوب الكلام المباشر، اللا مباشر و و الكلام الحر اللا مباشر. والراوی فی هذه الرواية بطل يروی قصته بضمير الأنا و و رؤيته تكون رؤية داخلية فهو راو حاضر.

كلمات مفتاحيّة: السردانية، جيرار جنيت، الصيغة الروائية، مذكِّرات كلب عراقيّ، عبدالهادي سعدون.

---

* - تاريخ الوصول: ۱۳۹۹/۰۲/۲۳ تاريخ القبول: ۱۳۹۹/۰۵/۰۵
- عنوان البريد الإلكتروني للكاتب المسؤول: *a.shamsoddini@vru.ac.ir*
-المعرف الرقمی: 10.30479/lm.2020.13274.3025