



وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دانشکده زبان و علوم انسانی

پایان نامه/رساله مقطع کارشناسی ارشد/دکتری

در رشته زبان و ادبیات عربی گرایش زبان و ادبیات عربی

تحلیل زبان شناختی دو رمان «هولیر حبیبی» و «ظروف

استثنائیة» عبدالباقی یوسف بر اساس الگوی وجهی - روایی

پاول سیمپسون

استاد راهنما اول:

دکتر حسن اسماعیل زاده باوانی

استاد راهنمای دوم:

دکتر عبدالأحد غیبی

استاد مشاور:

دکتر مهین حاجی زاده

پژوهشگر:

گلاویژ شیخی

اردیبهشت / ۱۴۰۵

تبریز / ایران



تعهدنامه اصالت رساله دکتری

اینجانب گلاویز شیخی دانشجوی مقطع دکتری در رشته زبان و ادبیات عربی گرایش ادبیات عربی که در تاریخ ۱۴۰۵/۲/۳۰ از رساله خود با عنوان: «تحلیل زبان شناختی دو رمان «حبیبی هولیر» و «ظروف استثنائی» عبدالقایی یوسف بر اساس الگوری و جی. رویی سیمپسون» دفاع می‌کنم، متعهد می‌شوم:

۱. این رساله حاصل تحقیق و پژوهش خودم بوده و در مواردی که از دستاوردهای علمی دیگران (اعم از کتاب، مقاله، پایان‌نامه و ...) استفاده کرده‌ام، اصل امانت‌داری را کاملاً رعایت نموده و مطابق مقررات، در متن ارجاع داده، و مشخصات آن را در فهرست منابع و مأخذ درج کرده‌ام.

۲. تمامی یا بخشی از این رساله قبلاً برای دریافت هیچ مدرک تحصیلی، در سایر دانشگاه‌ها و مؤسسات آموزش عالی ارائه نشده است.

۳. مقالات مستخرج از این رساله کاملاً حاصل کار اینجانب بوده و از هر گونه جعلی داده‌ها یا تغییر اطلاعات پرهیز نموده‌ام.

۴. از چاپ تکراری مقالات مستخرج از این رساله در نشریات گوناگون خودداری نموده و می‌نمایم.

۵. کلیه حقوق مادی و معنوی مربوط به این رساله متعلق به دانشگاه شهید مدنی آذربایجان بوده و متعهد می‌شوم هرگونه بهره‌مندی و یا نشر دستاوردهای حاصل از این تحقیق، اعم از چاپ کتاب، مقاله، ثبت اختراع و غیره (چه در دوره دانشجویی و چه بعد از فراغت از تحصیل) با کسب اجازه از تیم استادان راهنما و مشاور و حوزه پژوهشی دانشگاه باشد.

۶. در صورت احراز و اثبات تخلف (در هر زمان) تابع نظر کمیته بررسی تخلفات پژوهشی دانشگاه خواهم بود و هیچ‌گونه ادعایی نخواهم داشت.


نام و نام خانوادگی دانشجو: **گلاویز شیخی**
تاریخ و امضاء:

توجه: لطفاً این برگه پس از تکمیل، موقع درخواست مجوز دفاع، به عنوان ضمیمه پایان‌نامه (بعد از صفحه عنوان)، به اداره تحصیلات تکمیلی ارسال گردد.

به نام آن مبدأ لایزال که خطاب «اقرأ» را مفتاحِ انکشافِ حقیقت گردانید و آدمی را به امانت فهم و رسالتِ تعقل مشرف ساخت؛

آن که از مشرق وحی، انوارِ حکمت، بر آفاق جان تابانید و عقل را از حسیضِ عادت به ذروه‌ی بصیرت برکشید؛

آن که علم را مایه‌ی اعتلای روح قرار داد و معرفت را مدارِ استکمال وجود..

تقدیم به.....

این رساله را با دلی سرشار از سپاس و تواضع، تقدیم می‌کنم به پیشگاه آن پروردگار بی‌همتا که در ظلمتِ جهل، فروغِ حکمت و دانایی برافروخت و در نهاد انسان، شوقِ جستجوی حقیقت را برانگیخت و پس از او، به پیام‌آور رحمت و هدایت، آن آفتابِ عالم‌تاب رسالت، که نور دانایی را در ظلمت اعصار پراکند و افق‌های اندیشه و معرفت را تا بلندای معانی و دقایق رهنمون شد و کلمات الهام گرفته از وحی‌اش، اراضی دل‌ها را آبیاری نمود و صراط هدایت را را برای طالبان حقیقت هموار ساخت.

این اثر را با نهایت احترام و تواضع، تقدیم می‌کنم به استادان بزرگوار و فرهیخته‌ام دکتر اسماعیل‌زاده و دکتر غیبی که با بصیرت علمی، ژرف‌نگری و راهنمایی‌های دلسوزانه‌ی خود، مرا در مسیر پیچیده و دشوار این پژوهش یاری رساندند؛ سخنان‌شان راهنما، نقدشان آئینه و حضورشان پشتوانه‌ای استوار بود که مرا به پایداری فرا می‌خواند.

و در پایان به رسم سپاس و به نشانه‌ی قدرشناسی، این نوشته نثار همه‌ی عزیزانی باد که با صبوری و همراهی بی‌ادعا و با دعای خیر و مهر، قوت قلب و انگیزه بودند.

تحلیل زبان‌شناختی دو رمان «هولیر حبیبی» و «ظروف استثنائیة» عبدالباقی یوسف

براساس الگوی وجهی - روایی پاول سیمپسون

چکیده

پاول سیمپسون، زبان‌شناس و سبک‌شناس بریتانیایی، در کتاب «زبان، ایدئولوژی و زاویه دید» الگویی ارائه داده که تلفیقی از روایت‌شناختی ساختگرا و زبان‌شناختی نقش‌گراست. هدف این مدل واکاوی زاویه دید در متن روایی و میزان دخالت راوی در جهت‌دهی به روایت است، که با تمرکز بر نوع راوی و وجوه زبانی، امکان تحلیل دقیق زاویه دید، نحوه روایتگری و بازتاب مفاهیم در متن را فراهم می‌کند. پژوهش حاضر، با روش تحلیلی-توصیفی، به بررسی نقش راوی و وجهیت غالب در رمان «هولیر حبیبی» و «ظروف استثنائیة» می‌پردازد و هدف آن، مطالعه و بررسی زبان‌شناسانه زاویه دید بر اساس مدل پیشنهادی سیمپسون است تا تحلیل دقیقی از زاویه دید، نحوه روایتگری و چگونگی انتقال معنا و مفاهیم از طریق انواع وجهیت، به مخاطب ارائه دهد. یافته‌ها نشان می‌دهد که راوی در رمان «هولیر حبیبی» عمدتاً از نوع روایتگر است که در بیشتر موارد در روند روایت دخالت می‌کند؛ این رویکرد موجب انتقال واقع‌گرایانه‌ی روایت به مخاطب و حضورش در فضای داستان می‌شود. در برخی بخش‌ها، راوی نقش بازتابگر را ایفا کرده و افکار و اعمال شخصیت‌ها را بازتاب می‌دهد. رمان از وجهیتی اثباتی و سلبی برخوردار است؛ راوی با قطعیت و اطمینان کامل به روایتگری می‌پردازد. این قطعیت در بیان احساسات و تجربیات شخصیت اصلی به وضوح مشهود است. در توصیف بحران‌ها، شخصیت‌ها و مکان‌ها وجوه معرفتی و ادراکی برجسته شده و به عمق تجربه‌ی روایی و ارتقای ارتباط مخاطب با متن یاری می‌رسانند. اما در رمان «ظروف استثنائیة» راوی بیشتر از نوع اول شخص یا مداخله‌گر ظاهر می‌شود. در این اثر نیز نظام وجهیت در دو قطب مثبت و منفی نمود یافته است، راوی با توجه به موقعیت‌های روایی، شرایط روانی و اجتماعی شخصیت‌ها، از هر یک از این دو بهره گرفته است.

واژه‌های کلیدی: پاول سیمپسون، الگوی وجهی - روایی، عبدالباقی یوسف، هولیر حبیبی، ظروف

استثنائیة.

فهرست مطالب

فصل اول: کلیات تحقیق	۱
۱-۱- مقدمه و بیان مسئله.....	۲
۲-۱- ضرورت و اهمیت موضوع پژوهش	۳
۳-۱- اهداف پژوهش	۴
اهداف کلی:	۴
اهداف جزئی:	۴
۴-۱- پرسش‌های پژوهش	۵
۵-۱- فرضیه‌های پژوهش	۵
۶-۱- روش پژوهش	۶
۷-۱- پیشینه‌ی پژوهش	۶
فصل دوم: تعاریف و مبانی	۹
۱-۲- تعریف روایت	۱۰
۲-۲- روایت‌شناسی	۱۱
۳-۲- تاریخچه‌ی روایت‌شناسی	۱۳
نظریه‌های روایی	۱۷
۴-۲- زاویه‌ی دید و کانون‌سازی	۲۱
۵-۲- دیدگاه روایی	۲۳
۶-۲- دیدگاه وجهی- روایی ژنت	۲۴
۷-۲- الگوی وجهی- روایی فاولر-آسپنسکی	۲۵
۸-۲- الگوی وجهی- روایی پاول سیمپسون	۲۷
۱-۸-۲ دیدگاه وجهی	۲۷
۲-۸-۲ دیدگاه روایی سیمپسون	۳۴
۹-۲- دیدگاه مکانی سیمپسون	۴۳
الف- دید ایستا (STATIONARY VIEW):	۴۴
ب- دید متحرک (متغییر) (CHANGING VIEW):	۴۴
پ- دید کلی (GENERAL VIEW):	۴۴
ت- دید متوالی (جزئی) (SEQUENTIAL (SURVEY)VIEW):	۴۴
۱۰-۲- دیدگاه زمانی ژرار ژنت	۴۴
۱۱-۲- دیدگاه زمانی سیمپسون	۴۵
۱۲-۲- دیدگاه روانشناختی	۴۷
۱۳-۲- بازنمایی گفتار و اندیشه	۴۸
گفتار مستقیم (الكلام المباشر (DIRECT SPEECH)	۵۰
۱-۱۳-۲- گفتار غیر مستقیم (الكلام غير المباشر (INDIRECT SPEECH)	۵۱
۲-۱۳-۲- گفتار غیر مستقیم آزاد (الكلام الحر المباشر: (FREE DIRECT SPEECH)	۵۱

۵۲ دیدگاه ایدئولوژی
۵۷ انواع فرآیندها
۵۷ فرآیندهای اصلی
۶۰ فرآیندهای فرعی
۶۳ مختصری از زندگینامه عبدالباقی یوسف و آثارش
۶۳ آثار عبدالباقی یوسف
۶۵ ویژگی‌های ادبی و فکری آثار یوسف
۶۵ جوایز و افتخارات
۶۶ خلاصه‌ی رمان «هولیر حبیبی»
۶۷ خلاصه‌ی رمان «ظروف استثنائی»
۶۹ بخش سوم: تحلیل
۷۰ تحلیل انواع ساحت در زاویه‌ی دید
۷۰ ۱-۳ ساحت زمانی
۷۰ ۱-۱-۳ نظم (ترتیب)
۸۰ ۲-۱-۳ تداوم
۱۲۲ ۳-۱-۳ بسامد
۱۲۸ ۲-۳ ساحت مکانی
۱۲۸ دیدگاه ایستا
۱۲۸ دیدگاه متحرک
۱۲۹ دید کلی
۱۲۹ دید متوالی (جزئی)
۱۳۸ ۳-۳ ساحت روانشناختی
۱۳۹ ۱-۳-۳ دیدگاه اول شخص
۱۴۶ ۲-۳-۳ دیدگاه سوم شخص
۱۹۷ ۳-۳-۳ بازنمایی گفتار و اندیشه
۲۲۳ ۴-۳ ساحت ایدئولوژیک
۲۴۷ بخش چهارم: نتیجه‌گیری و منابع
۲۴۸ نتیجه‌گیری
۲۵۴ منابع

فهرست نمودارها

- نمودار ۱: سطوح و مولفه‌های روایت ۴۱
- نمودار ۲: دیدگاه وجهی-روایی ۴۲
- نمودار ۳: دیدگاه ایدئولوژیک (انواع فرایندها) ۵۵
- نمودار ۴ ۵۶

فصل اول: کلیات تحقیق

۱-۱- مقدمه و بیان مسئله

روایت یکی از مهم‌ترین حوزه‌های نظریه‌ی نوین ادبی به شمار می‌رود. تحقیقاتی که در قرن بیستم در زمینه‌ی روایت، توسط اروپاییان صورت گرفته، در حکم پایه و اساس برای جنبش (ساختارگرایی) بوده است (وبستر، ۱۳۸۰: ۸۶). ساختارگرایی با تمرکز بر تحلیل نظام‌مند فرم و سازوکارهای تولید معنا و محتوا، جایگاهی ویژه در پژوهش‌های ادبی یافت. چهره‌های شاخصی چون: فردینان دوو سوسور، ولادیمیر پراپ، رولان بارت، آلژیرداس گریماس و تزوتان تودوروف با ارائه‌ی اصول بنیادین این رویکرد، تحولی اساسی در درک ما از متون ادبی ایجاد کردند. بر پایه‌ی این رویکرد، واکاوی ساختار اثر ادبی نه تنها الگوهای روایی پنهان در متن را آشکار می‌کند؛ بلکه سازه‌های نظام‌مند را که عناصر معناساز را به هم پیوند می‌دهد، تبیین می‌کند.

روایت‌شناسی به مثابه‌ی شاخه‌ای تخصصی از ساختارگرایی با تکیه بر تحلیل سازوکارهای روایتگری، جایگاهی محوری در مطالعات ادبی و تحلیل متن بافته است. این حوزه با واکاوی مؤلفه‌هایی چون حضور روایتگر، کنش و عمل شخصیت‌ها و گزینش زاویه‌ی دید مناسب، به کشف لایه‌های پنهان در متون روایی می‌پردازد. اهمیت این رویکرد تا بدانجاست که نظریه‌پردازان «رشته‌های مختلف مثل ادبیات، روان‌شناسی، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی و... هر کدام از دیدگاهی خاص به شیوه‌ی روایت‌گری در متن پرداخته و الگویی برای بررسی زاویه‌ی دید، طراحی کرده‌اند که مورد استفاده‌ی پژوهشگران قرار می‌گیرند. یکی از الگوها نگاه زبان‌شناختی به روایت‌گری داستان است» (حیدری، ۱۳۹۷: ۳۴). سیمپسون یکی از نظریه‌پردازان در حوزه‌ی سبک‌شناسی و زبان‌شناسی انتقادی است. نظریه‌ی او به عنوان رویکردی نوین و کارآمد در تحلیل متون روایی به‌شمار می‌آید که با نگرشی سنجیده و نظام‌مند، تلاش کرده است، نحوه‌ی حضور راوی در داستان را از منظر زبان‌شناسی تبیین کند. سیمپسون بر این باور است که روایت، صرفاً بازگویی روایت نیست، بلکه بازتابی از زاویه‌ی دید و نگرش راوی به جهان داستان است، نگرشی که به شیوه‌های گوناگون از جمله انتخاب آگاهانه جملات و واژگان، چینش هنرمندانه‌ی ساختار نحوی، لحن روایت، انواع روایتگری و بهره‌گیری هنرمندانه از عناصر وجهی در بافت روایت متمرکز است و به شکلی ظریف و نامحسوس بر درک و دریافت مخاطب از داستان تأثیر می‌گذارد.

سیمپسون در دیدگاه روایی خویش وامدار تلاش‌های نظریه‌پردازانی است که پیش از او به بررسی زوایای گوناگون داستان پرداخته‌اند. او در تدوین نظریه خویش وامدار کسانی چون: «ژرار ژنت» در تبیین سطوح روایی و انواع راوی و «راجرز فاولر» در سبک‌شناسی انتقادی و نقش زبان در بازتولید

ایدئولوژی و «بوریس آسپنسکی» در تأکید بر زاویه‌ی دید مکانی - زمانی و موقعیت راوی در داستان و «مایکل هالیدی» در تحلیل وجهیت است و توازن استه از این طریق چارچوبی منسجم و نظام‌مند برای تحلیل دیدگاه روایی ارائه دهد.

هدف این پژوهش بررسی کارکرد روایی و شیوه‌های روایتگری در رمان «هولیر حبیبی» و رمان «ظروف استثنائی» اثرهای رمان‌نویس سوریه‌ای، عبدالباقی یوسف است. رمان‌های وی به دلیل داشتن شکل روایی و بازنمایی اندیشه‌ها و فرهنگ عصر خویش، قابلیت بررسی با نظریه «وجهی-روایی» سیمپسون را داراست؛ بنابراین چارچوب بررسی این دو رمان، الگوی وجهی-روایی سیمپسون است. نگارنده در این پژوهش با رویکرد روایت در الگوی سیمپسون تلاش کرده‌است، با تجزیه و تحلیل اجزای متن، انواع شیوه‌های روایتگری و نوع وجهیت غالب بر هر کدام را مورد بررسی قرار دهد.

۱-۲- ضرورت و اهمیت موضوع پژوهش

زبان‌شناسی از آن جهت که تلاش می‌کند برای اثبات یافته‌های شهودی، شواهد و ادله‌ی محکم و انکارناپذیر ارائه کند، در تفسیرهای ادبی بسیار حائز اهمیت است. از سویی دیگری توجهی به شیوه‌های زبان‌شناختی در مطالعه و بررسی ادبیات یکی از دلایل پرداختن به این موضوع است؛ علاوه بر این شگردها و شیوه‌های مختلف روایتگر در بیان کنش‌ها و حوادث داستان نیازمند شیوه‌های متفاوت در بیان روایتگری است که بر ضرورت اهمیت این پژوهش تأکید دارد. مدل سیمپسون ابزاری کارآمد برای تحلیل نظام‌مند روایت و ویژگی‌های زبانی راویان فراهم می‌کند. این رویکرد با تمرکز بر ساختارهای دستوری و نحوی، امکان تحلیل روایت از منظر زبان‌شناسی را مهیا می‌سازد و روشن می‌سازد که چگونه دیدگاه‌های مختلف روایی از طریق عناصر دستوری قابل تبیین‌اند. به بیان دیگر، این مدل به ما اجازه می‌دهد تا درباره‌ی میزان قاعده‌مندی و ساختار روایی در متون ادبی سخن بگوییم.

از سویی دیگر، اگرچه پژوهشگران زمینه‌ی زبان‌شناسی، در فضای علمی کشور تاکنون به تحلیل متون ادبی اهتمام ورزیده‌اند؛ اما عمق‌بخشی به رویکردهای میان‌رشته‌ای و کاربرد نظام‌مند روش‌های زبان‌شناختی در مطالعات ادبی همچنان ضروری می‌نماید. در حالی که دانشگاه‌های معتبر جهانی روز به روز به تلفیق زبان‌شناسی با حوزه‌های دیگر تأکید می‌کنند؛ این نگرش هنوز در میان پژوهشگران داخلی به طور گسترده نهادینه نشده است. به‌ویژه، منتقدان و دانشجویان رشته‌ی زبان و ادبیات عربی هنوز از ظرفیت‌های غنی زبان‌شناسی انتقادی و سبک‌شناسی در تبیین لایه‌های معنایی متون ادبی

بهره‌چندانی نبرده‌اند. هم‌زمان نویسندگان حرفه‌ای و نوپا معمولاً به نظام‌مندکردن انتخاب زاویه‌ی دید و سنجش تأثیرات آن بر ساختار روایت توجه کافی مبذول نداشته‌اند. در حالی که زاویه‌ی دید یکی از عناصر بنیادین در شکل‌گیری روایت و انتقال معنا به‌شمار می‌آید و نادیده گرفتن آن می‌تواند از عمق معنا و انسجام اثر بکاهد.

بر این اساس، هدف اصلی این پژوهش از یک سو مشارکت در توسعه‌ی دانش روایت‌شناسی از طریق مدل نظری سیمپسون در بستر فرهنگی و زبانی ادبیات عربی و از سوی دیگر، ارائه‌ی روشی تحلیلی مبتنی بر سبک‌شناسی انتقادی برای بررسی ساختارهای زبانی متون روایی است. این دیدگاه نه تنها امکان تبیین دقیق‌تر نحوه‌ی بازنمایی دیدگاه‌های روایی در متن را فراهم می‌سازد؛ بلکه زمینه‌ساز ارتقای سطح تحلیل‌های میان‌رشته‌ای در مطالعات ادبی خواهد بود.

۱-۳- اهداف پژوهش

اهداف کلی:

معرفی نویسنده نامدار سوری؛ عبدالباقی یوسف و آثار ادبی او
تبیین و تشریح الگوی وجهی-روایی پل سیمپسون به عنوان یکی از مهم‌ترین چارچوب‌های زبان‌شناختی در تحلیل روایت و بررسی امکان‌مندی‌های آن در خوانش آثار عبدالباقی یوسف.

اهداف جزئی:

- ۱- بررسی دو رمان «هولیر حبیبتی» و «ظروف استثنائی» بر اساس نظریه‌ی وجهی-روایی سیمپسون با تمرکز بر شیوه‌های روایتگری و جهان‌بینی شخصیت‌ها.
- ۲- شناسایی و تحلیل انواع وجهیت و شیوه‌های روایتگری به‌کار رفته در دو رمان. شامل امری، تمنایی، ادراکی، معرفتی و بررسی نقش این مؤلفه‌ها در ساخت چشم‌انداز روایی، میزان مداخله‌ی راوی و جهت‌گیری ایدئولوژیک متن.
- ۳- تبیین سبک نویسندگی عبدالباقی و دغدغه‌های او به عنوان یک نویسنده سوری در بستر مهاجر به عراق، با تمرکز بر بازتاب تجربه‌ی تبعید، بحران هویت و تنش‌های فرهنگی در ساختارهای وجهی و روایی آثار او.

۱-۴- پرسش‌های پژوهش

- ۱- از میان انواع راوی مطرح شده در الگوی سیمپسون، دو رمان «هولیر حبیبی» و «ظروف استثنائی» به کدام نوع (اول شخص، سوم شخص: روایتگر، بازتابگر، مداخله‌گر) تعلق دارد و این طبقه‌بندی چه تأثیری بر شکل‌گیری چشم‌انداز روایی دارد؟
- ۲- وجهیت غالب در هر یک از دو رمان چیست و این وجهیت چگونه در تعیین زاویه‌ی دید، میزان آگاهی راوی و نحوه‌ی بازنمایی تجربه‌ی زیسته‌ی شخصیت‌ها نقش‌آفرینی می‌کند؟
- ۳- دستیابی به لایه‌های ایدئولوژی متن و بازشناسی مواضع فکری نویسنده در رمان‌های مورد مطالعه، از چه طریق کدام شاخصه‌های وجهی- روایی امکان‌پذیر است و این شاخصه‌ها چگونه در ساخت نظام ارزشی و جهت‌گیری معنایی روایت عمل می‌کند؟
- ۴- بازنمایی گفتار در رمان‌ها بیشتر از کدام نوع است؟ و میزان به‌کارگیری آنها چه تأثیری بر اندیشه‌ی شخصیت‌ها دارد؟

۱-۵- فرضیه‌های پژوهش

- ۱- به نظر می‌رسد دو رمان «هولیر حبیبی» و «استثنائی» از حیث نوع راوی، الگوهای متفاوتی را دنبال می‌کنند؛ به گونه‌ای که در رمان «هولیر حبیبی» تنوعی از انواع راوی (از جمله دیدگاه روایتگر، مداخله‌گر و بازتابگر) حضور دارد در حالی که «ظروف استثنائی» عمدتاً بر روایت اول شخص استوار است و این امر بر میزان آگاهی، زاویه‌ی دید و جهت‌گیری روایی اثرگذار است.
- ۲- در رمان «هولیر حبیبی» وجهیت اکثراً به صورت مثبت و منفی است و راوی با درجه‌ی بالای قطعیت و اطمینان نسبت به گزاره‌های خود سخن می‌گوید؛ در حالی که در رمان «ظروف استثنائی» راوی بسته به اهداف، موقعیت‌ها و انگیزه‌های روایی، از هر سه نوع وجهیت (مثبت، منفی، خنثی) بهره گرفته است.
- ۳- تحلیل نظام‌مند ساحت‌های مکانی، زمانی و روان‌شناختی روایت، امکان دستیابی به لایه‌های ایدئولوژیک متن و بازشناسی مواضع فکری نویسنده را فراهم می‌سازند.
- ۴- چنین به نظر می‌رسد که شیوه‌های بازنمایی گفتار و اندیشه در این رمان عمدتاً بر گفتار مستقیم، غیر مستقیم و مستقیم آزاد استوار است و فراوانی این نوع نقش مهمی در شکل‌گیری ذهنیت شخصیت‌ها و بازنمایی درونیات آنان و جهت‌گیری ایدئولوژیک روایت ایفا می‌کند.

۱-۶- روش پژوهش

پژوهش حاضر با اتخاذ روش توصیفی-تحلیلی سامان یافته است در این چارچوب، داده‌های نظری و متنی از طریق مطالعه‌ی کتابخانه‌ای گردآوری شده و سپس بر پایه‌ی الگوی وجهی-روایی سیمپسون مورد واکاوی قرار گرفته‌اند و به عنوان چارچوب پژوهش انتخاب شده است. با توجه به ماهیت نظری-تحلیلی پژوهش، منابع مورد استفاده شامل کتاب‌ها، مقالات علمی-پژوهشی، پایان‌نامه‌ها و پایگاه‌های معتبر علمی و دیجیتال است. داده‌های گردآوری شده پس از طبقه‌بندی، بر اساس مؤلفه‌های وجهی و روایی طرح‌شده در الگوی سیمپسون تحلیل شده‌اند تا امکان تبیین ساختارهای معنایی، سبکی و ایدئولوژیک دو رمان «هولیر حبیبی» و «ظروف استثنائیه» فراهم گردد. در مرحله‌ی تحلیل، متن رمان‌ها با رویکردی نظام‌مند و مبتنی بر شاخصه‌های زبان‌شناختی و روایت‌شناختی بررسی شده‌اند؛ به‌گونه‌ای که هر یک از عناصر روایت-از نوع راوی و وجهیت گرفته تا زاویه‌ی دید، بازنمایی گفتار و اندیشه، و ساحت‌های مکانی، زمانی و روان‌شناختی-در پیوند با یکدیگر و در نسبت با جهان‌بینی نویسنده تحلیل می‌شوند. بدین سان، روش پژوهش فراتر از توصیف عناصر روایی، در پی تفسیر و تبیین سازوکارهای معنایی، سبکی و ایدئولوژیک متن است.

۱-۷- پیشینه‌ی پژوهش

- ۱- عبدالباقی یوسف، رمان‌نویس اهل سوریه است. با توجه به بحث و جستجو درباره‌ی او و آثارش، این نتیجه حاصل شد که درباره آثار او پژوهشی در داخل و خارج کشور صورت پذیرفته است. به جز کتاب حسین مجید حسین (۲۰۱۸) با عنوان «أنسنه المكان فی رواية هولیر حبیبی لعبد الباقی یوسف» که به ظرف مکانی در این رمان پرداخته است.
- ۲- در مورد الگوی وجهی-روایی سیمپسون نیز در ادبیات عربی پژوهش‌چندانی صورت نگرفته است. از جمله مواردی که در این زمینه انجام گرفته می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:
- ۳- شریف، کیمیا (۱۴۰۴) در مقاله‌ی «تحلیل وجهیت در رمان «القنص» زهران القاسمی؛ بر مبنای الگوی «وجهی-روایی» سیمپسون» با کاربرد الگوی وجهی-روایی سیمپسون، ضمن بررسی شیوه روایت و زاویه دید در رمان «القنص» اثر زهران القاسمی، مقوله‌ی وجهیت را در این رمان مورد بررسی و تحلیل قرار داده است.
- ۴- صالحی، پیمان (۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی و تحلیل داستان حضرت یوسف (ع) در قرآن کریم در چارچوب الگوی سیمپسون» به مطالعه و بررسی زبان‌شناختی دیدگاه داستان

- یوسف (ع) بر اساس مدل پیشنهادی سیمپسون پرداخته است.
- ۵- حیدری، طاهره (۱۳۹۷) در مقاله‌ی خود با عنوان «تحلیل دیدگاه روایی در سوره‌ی طه با تکیه بر الگوی سبک‌شناسی انتقادی سیمپسون» زاویه‌ی دید را با استفاده از شناسایی نوع راوی و وجه مورد بررسی قرار داده است.
- ۶- زیارتی، فاطمه سادات (۱۳۹۷) در مقاله‌ی «بررسی زاویه‌ی دید در داستان حضرت مریم (س) بر اساس الگوی وجهی-روایی پاول سیمپسون» به بررسی و تحلیل زبان شناختی زاویه‌ی دید در داستان حضرت مریم (س) بر اساس مدل پیشنهادی پاول سیمپسون پرداخته است.
- ۷- اما در ادبیات فارسی کم و بیش پژوهش‌هایی در مورد الگوی وجهی-روایی سیمپسون انجام گرفته است از جمله: مهری‌آنیه، عباس (۱۴۰۲) در کتاب «معصومیت زن در داستان‌های در داستان‌های عباس معروفی همراه با تحلیل از شش داستان کوتاه از کتاب: «دریاروندگان جزیره‌ی آبی‌تر»» به بررسی شش داستان از کتاب مورد نظر، بر اساس مدل وجهی-روایی پرداخته است.
- ۸- گردچگینی، فاطمه (۱۴۰۳)، در کتاب «سبک‌شناسی با شواهدی از نظم و نثر فارسی» اساس کارش بر ترجمه‌ی صرف نبوده است؛ بلکه هدفش کاربردی کردن مطالب این کتاب در ادبیات فارسی بوده؛ به همین دلیل مثال‌های انگلیسی را حذف کرده و به جای آن مثال‌هایی از متون فارسی در مقیاس کوچک آورده است، تا کاربرد عملی معیارها در سبک‌شناسی متون فارسی نشان داده شود؛ نویسنده در بخش زاویه دید بر اساس مدل سیمپسون که اساس کار در این پژوهش است، به تحلیل نمونه‌هایی در ادبیات فارسی پرداخته است.
- ۹- خادمی، نرگس (۱۳۸۹) در پایان‌نامه‌ی تحت عنوان «تبیین عیار واقع‌نمایی رمان رازهای سرزمین من در چارچوب الگوی سیمپسون پس از بررسی نوع دیدگاه روایی هر کدام از فصل‌های دوازده‌گانه‌ی رمان در چارچوب الگوی سیمپسون، به تبیین میزان واقع‌گرایی فصل‌های مختلف رمان، با توجه به دیدگاه به کارگرفته شده پرداخته است.
- ۱۰- فلاح، اسماعیل و دیگر همکارانش (۱۴۰۲) در مقاله‌ی «بررسی و تحلیل وجهیت در «غزلداستان‌های سال بد» از نادر ابراهیمی؛ بر اساس آرای سیمپسون درباره‌ی وجهیت» به بررسی مصداق‌های وجهیت چهارگانه در اثر مذکور و تبیین اغراض ثانویه‌ی ابراهیمی از کاربردست هر وجه پرداخته‌اند.
- ۱۱- گیلانی، مصطفی (۱۳۹۳) در مقاله‌ی «بررسی زبان‌شناختی زاویه‌ی دید در داستان کوتاه «صراحت و قاطعیت» بر اساس الگوی سیمپسون» نوع راوی و وجهیت را در این داستان مورد

بررسی قرار داده است.

۱۲- پاسبان وطن، سمانه (۱۳۹۹) در مقاله‌ی «روایت‌شناسی «سمفونی مردگان» عباس معروفی بر اساس نظریه‌ی سیمپسون» دیدگاه سیمپسون مورد بررسی قرار داده است.

۱۳- فولادی، فاطمه (۱۳۹۹) در مقاله‌ی «بازنمایی شیوه‌ی روایت‌پردازی زمان پسامدرن بر اساس انگاره‌ی زبان‌شناختی - ادبی سیمپسون: مطالعه‌ی موردی رمان شب ممکن» شیوه‌ی روایت‌پردازی رمان مذکور را بر اساس انگاره‌ی زبان‌شناختی - ادبی سیمپسون مورد واکاوی قرار داده است.

شایان ذکر است که با توجه به این که آثار عبدالباقی یوسف و همچنین الکوی وجهی - روایی سیمپسون در ادبیات عرب چندان مورد توجه قرار نگرفته است، از این رو پژوهش حاضر در موضوع مربوطه به‌ویژه با رویکرد نوین الگوی وجهی - روایی سیمپسون بدیع و نوآورانه تلقی می‌گردد؛ بنابراین پژوهش حاضر می‌تواند آغازگر مسیر جدیدی در مطالعات روایت‌شناسی ادبیات عرب و همچنین آثار نویسندگان مورد نظر، باشد.

فصل دوم: تعاریف و مبانی

۲-۱- تعریف روایت

از آغاز بزوغ تاریخ، انسان همواره در پی درک جهان پیرامون خود بوده است و از طریق سازمان‌دهی و بازتاب تجربه‌ها، افکار و مشاهداتش تلاش کرده است تا فهم و معنای مشترکی از واقعیت به دست دهد. این انتقال تجربه‌ها خواه در قالب گفتار باشد یا نوشتار، همواره نقشی اساسی در شکل‌گیری فرهنگ، حافظه‌ی جمعی و هویت‌های فردی و اجتماعی ایفا کرده است، از افسانه‌های شفاهی گذشتگان گرفته تا بازتاب رخدادهای امروز در قالب ادبی و هنری که همگی گویای تمایل ارتباطی انسان به بازگوکردن و شنیدن است؛ بدین‌سان، روایت را می‌توان یکی از کهن‌ترین و پایدارترین شیوه‌های انسان برای نظم‌بخشی به تجربه، انتقال معرفت و ایجاد پیوند میان گذشته، حال و آینده دانست.

برای شناخت علم روایت‌شناسی لازم است به تعریف روایت از نظر لغوی و اصطلاحی پرداخته شود تا مفهوم آن تبیین گردد.

«واژه‌ی روایت (Narrative) در لاتین Narrara و در یونانی «Gnaruse» به معنای دانش و شناخت است که ریشه در واژه‌ی هند و اروپایی «Gna» دارد و به معنی «دانستن» و «نقل کردن» است؛ بنابراین روایت ابزار جهان‌شمول برای دانستن و گفتن و بیان معرفت است (حری، ۱۳۹۲: ۱۵). در ادبیات عربی واژه‌ی روایت را از مصدر «روی» (سیراب شدن) می‌دانند. «و مدلول حسی آن، انتقال آب از مکانی به مکان دیگر برای سیراب کردن زمین است. سپس به نقل خبر و احادیث از رسول اکرم (ص)، روایت گفته می‌شود. کم‌کم حوزه‌ی معنایی آن گسترش یافت به طوری که معادل قصه و داستان طولانی شد (عمر، ۲۰۰۸: ۹۴۶). در فرهنگ‌های واژگانی مختلف روایت را عموماً داستان، شرح، گزارش، توصیف حادثه و رویدادها اعم از واقعی یا خیالی می‌نامند (رودی، ۱۳۸۹: ۲۰). واژه «السرد» در زبان عربی به معنای روایت به کار می‌رود و مفاهیم مختلفی دارد که در سخن عبارت است از «پیاپی و به دنبال هم آمدن» (ابن منظور، ۱۹۸۸: ماده سرد). در فرهنگ واژگانی مختلف، روایت را عموماً داستان، شرح، گزارش، توصیف حادثه و رویدادها اعم از واقعی یا خیالی می‌دانند (رودی، ۱۳۹۸: ۲۰). در کتاب «الکلام والخبر» آمده است: «سرد فعلی بی‌حد و مرز است که همه‌ی گونه‌های گفتمان‌ها، اعم از ادبی و غیر ادبی را در برمی‌گیرد؛ سرد را انسان می‌آفریند در هر زمان و مکانی که باشد (بقطین، ۱۹۹۷: ۱۹).

تعریف‌های بالا بیشتر تعریف لغوی روایت بودند اما از نظر اصطلاح، روایت تعاریف مختلفی ارائه داده‌اند که هر کدام بر جنبه خاصی از آن متمرکز شده‌اند و برخی از مهم‌ترین این تعاریف عبارت است از:

در «معجم المصطلحات العربیة فی اللغة والأدب» درباره‌ی سرد چنین آمده است: اصطلاحی عام است که نقل یک رخداد یا رخدادهایی با یک خبر یا اخباری را در برمی‌گیرد، خواه واقعی باشد یا زاده‌ی تخیل (وهبة والمهندس، ۱۹۸۴: ۱۹۸).

روایت شیوه‌ای است برای بررسی و سازمان‌دهی و ساختارمند کردن زبان در واحدهای بزرگ‌تر که برای بررسی ادبیات داستانی و نمایشی مفید است (وبستر، ۱۳۸۰: ۵۵).

روایت در حقیقت «بازگفته یا متنی است که به نقل واقعه، حدیث، خبر و ماجرای می‌پردازد (کمری، ۱۳۸۹: ۳۰). تولان روایت را این‌گونه تعریف می‌کند «روایت توالی ادراک شده‌ی وقایعی است که ارتباط غیر اتفاقی دارند و نوعاً مستلزم وجود انسان یا شبه انسان یا دیگر موجودات ذی‌شعور به عنوان شخصیت تجربه‌گر است که ما انسان‌ها از تجربه‌ی آنان «درس می‌گیریم» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۹). روایت تنها به حوزه‌ی قصه و داستان اختصاص ندارد؛ بلکه حوزه‌ی موجودیت روایت بسیار گسترده است، در زندگی روزمره نیز همواره با روایت‌هایی سر و کار داریم و «اساس ارتباط انسان‌ها با یکدیگر بر مبنای دریافت‌های گوناگون از روایات شکل می‌گیرد. از آنجا که هیچ دو نفری در جهان وجود ندارد که از یک تم و موضوع، روایتی واحد را عرضه کند، می‌توان گفت که به تعداد تمامی انسان‌ها در جهان روایت وجود دارد. از همین روست که گاه به سبب مهارت راوی، جذابیت برخی از روایات دو چندان می‌شود. اگرچه ممکن است همان روایت پیش از آن از زبان شخصی دیگر روایت 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 می‌شود (بهنام؛ ۱۳۸۹: ۱۳۲). از دیدگاه زبان‌شناختی، روایت «گفتاری است که از مجموعه‌ای از صورت‌ها یا قواعد زبانی ساخته می‌شود و نظریه یا دستور زبان روایت، مطالعه‌ی نظام‌مند ساختار اجزای روایت‌هاست؛ بنابراین، هر آنچه داستانی را بازگو یا نمایش دهد، روایت نام دارد. دایره‌ی موضوعات مربوط به روایت، گسترده‌تر از داستان است که مجموعه‌ای از اخبار روزنامه‌ها، کتاب‌های تاریخی، رمان‌ها، فیلم‌ها، جلسات روان‌کاوی و... را در برمی‌گیرد (ریمون کنان، ۲۰۰۲: ۱).

۲-۲ روایت‌شناسی

در دهه‌های اخیر، روایت به عنوان یکی از بنیادی‌ترین شیوه‌های انسان برای انتقال معنا و بازنمایی جهان، جایگاهی محوری در مطالعات ادبی، زبان‌شناختی و فرهنگی یافته است. این توجه روزافزون سبب شد که پژوهشگران به جای تمرکز صرف بر محتوا یا ارزش‌گذاری‌های ذوقی، به سازوکارهای

درونی روایت، شیوه‌های ساخت جهان داستانی و نظام معنایی نهفته در متن بپردازند. از دل همین رویکردهای نوین، دانشی شکل گرفت که می‌کوشد، روایت را نه صرفاً به عنوان «داستان»؛ بلکه به‌مثابه‌ی ساختاری پیچیده، چندلایه و معناآفرین مطالعه کند، دانشی که امروز آن را «روایت‌شناسی» می‌نامیم. روایت‌شناسی یکی از رویکردهای نوین در تحلیل روایت است. دانشی نوپا که «به و سیله‌ی آن، لایه‌های مختلف یک داستان و ارتباط آن با دنیای بیرون که رابطه‌ی زنده و جدایی‌ناپذیر است، مورد بحث و ارزیابی قرار می‌گیرد. هر چند شیوه‌های سنتی نقد ادبی، تلاش‌هایی را برای مطالعه و بررسی روایت‌ها انجام دادند، اما به دلیل تنوع ظاهری انواع گونه‌های روایی و این که ادبیات را از دریچه‌ی تاریخ ادبیات بررسی می‌کردند؛ قادر به ارائه‌ی نظریه‌ای که به طور تخصصی به مبحث روایت‌شناسی بپردازد، نبودند. در نتیجه محققان این عرصه با الهام از دستاوردهای سوسور به نظریه‌پردازی و شیوه‌های تخصصی مطالعه روایت، روی آوردند تا بتوانند انواع گونه‌های روایی را با هر شکل و قالبی بررسی کنند؛ بدین ترتیب در وهله‌ی نخست، صورت‌گرایان و پس از آن ساختارگرایان، در این مسیر گام نهادند و مطالعات خود را آغاز کردند (بوبیش، ۲۰۰۲: ۳۴). در امتداد این تحولات نظری و با گسترش رویکردهای زبان‌شناختی و ساختاری در تحلیل متن، نیاز به تبیین دقیق‌تر جایگاه روایت‌شناسی به‌عنوان دانشی مستقل و نظام‌مند پدیدار شد؛ دانشی که بتواند سازوکارهای ساختاری و نظم‌های معنایی حاکم بر روایت را با دقتی علمی آشکار سازد و از سطح توصیف‌های کلی فراتر رود، این ضرورت مسیر نقد ادبی را از توصیف‌های کلی و تاریخی به سوی تحلیل‌های نظام‌مند، لایه‌مند و مبتنی بر اصول علمی سوق داد و زمینه را برای تحول رویکردهای پیشین و گشودن افق‌های تازه در مطالعه‌ی روایت فراهم آورد؛ بنابراین ساختارگرایی وارد عرصه‌ی دیگری از تحلیل‌های روایت‌شناسی شد که در آن توجه به تحلیل دقیق اجزای ساختاری روایت و روابط کارکردی میان آن‌ها به طور ویژه مورد تأکید قرار می‌گیرد. در نظریه‌ی نوین روایت‌شناسی، هدف اصلی تشریح دقیق و نظام‌مند سازوکارهایی است که روایت‌ها از طریق آن شکل می‌گیرند و در نهایت معنایی را در ذهن مخاطب پدید می‌آورند. روایت‌شناسی، که به عنوان «علمی نسبتاً جدید در حوزه‌ی زبان‌شناسی شناخته می‌شود، با وجود این که از سابقه‌ی چندانی برخوردار نیست؛ اما به واسطه‌ی ارتباط وثیق با علم زبان‌شناسی، از رشد شایان توجهی در دهه‌های اخیر برخوردار بوده است. بر این اساس؛ روایت‌شناسی علمی است که به بررسی «فنون و ساختارهای روایی در یک روایت، به عنوان گزارشی از وقایع واقعی یا خیالی مرتبط به هم که به و سیله‌ی قالبی هنری ارائه شده، می‌پردازد» (Oxford English Dictionary: 2016).

Dictionary: 2016

چنین تلقی‌ای از روایت‌شناسی، که آن را دانشی معطوف به کشف نظم‌های درونی و سازوکارهای مولد معنای متن می‌داند، به ناگزیر ما را به تأمل در بسترهای نظری‌ای رهنمون می‌شود که امکان تکوین این نگرش را فراهم ساخته‌اند. مطالعات صورت‌گرایان و ساختارگرایان علاوه بر تحول در شعر، در بررسی داستان نیز انقلابی پدید آورد و در حقیقت، دانشی ادبی را به نام روایت‌شناسی (**narratology**) بنیان نهاد. ساختارگرایی با الهام از زبان‌شناسی، ابزارهای دقیق و سیستماتیک برای تحلیل روایت ارائه می‌دهد. این رویکرد با شناسایی عناصر داستان و روابط بین آنها، امکان مقایسه‌ی متون مختلف را فراهم می‌کند. در واقع «ساختارگرایان بیش از آنکه به زبان بالفعل متن‌ها بپردازند با همانندی‌های زبان‌شناسیک کار دارند و از این رو قادرند در سطح گسترده‌تری تمرکز کنند. متمایزترین عرصه‌ی تحلیل ادبی ساختارگرا عرصه‌ی روایت‌شناسی است که با کل روایت‌ها و از همه معمول‌تر با نثر سروکار دارد. روایت‌شناسان ساختارگرا به بعد روابط هم‌نشینی کلمات می‌پردازند و از نظر آنها مهم‌ترین قیاس زبان‌شناسیک، قیاس میان ساختار روایت و نحو جمله است. آنها در پی آنند که همانند دستور زبان نظام ساده‌ای از قواعد را که با تبدیل و کاربرد بازگشت‌پذیر می‌توانند همه‌ی پیچیدگی‌های روایت‌های ممکن را به حساب بیاورند، را عرضه کنند. در واقع آنها به صورتی نمونه‌وار شخصیت‌ها و عوامل اساسی را به اسم و فعالیت‌ها را به فعل ربط می‌دهند» (هارلند، ۱۳۹۳: ۳۶۱). به طور کلی ساختارگرایی «با ساختار بنیادین درون‌مایه‌ی داستان کار چندانی نداشته، بلکه بر ساختار روایت متمرکز بود. مشخصه‌ی نگاه ساختارگر به چگونگی روایت شدن داستان‌ها، تمرکز بر روشمندی و- به ناگزیر- تمرکز بر ساختارهای زیربنایی است که شکل‌گیری داستان را امکان‌پذیر می‌کند» (اشمیتس، ۱۳۸۹: ۸۶). در دهه‌های اخیر، محافل ادبی غرب، به روایت توجه جدی داشت و نگاه خود را به این سمت، در جهت رشد و ترقی این شاخه‌ی ادبی، معطوف ساخته‌اند. اغلب پژوهشگران و منتقدان روایت را بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی می‌دانند (ویستر، ۱۳۸۲: ۷۹).

۲-۳- تاریخچه‌ی روایت‌شناسی

روایت‌شناسی را می‌توان به سه دوره تقسیم‌بندی کرد:

دوره‌ی پیشاساختارگرا (۱۹۶۰م)، از زمان کلاسیک تا قرن نوزدهم میلادی با نظریه محاکات ادبیات را تحت تأثیر قرار داد. در این چارچوب، اثر ادبی نه به عنوان ساختاری خودبسنده، بلکه به مثابه‌ی بازنمای کنش، واقعیت یا تجربه‌ی انسانی فهم می‌شد. با این حال، این تداوم تاریخی به معنای

یکنواختی مفهومی نبود؛ بلکه صورت‌بندی کلاسیک محاکات که در فلسفه‌ی یونان تثبیت شد، به تدریج به الگوی مرجع نقد و نظریه‌ی ادبی بدل گشت و قرائت‌های بعدی عموماً در نسبت با آن تعریف شدند. نخستین صورت‌مندی نظام‌مند و تحلیلی این مفهوم را ارسطو ارائه کرد. در حالی که محاکات نزد افلاطون، مسئله‌ای هستی‌شناختی و اخلاقی بود. مفهوم محاکات نزد ارسطو تا اواخر قرن نوزدهم نظریه‌پردازان ادبی را تحت تأثیر قرار داد و نظریه او نوعی روایت معتبر تلقی می‌شد؛ الگویی که روایت را نه صرفاً بازگویی رخدادها، بلکه بازنمایی سازمان‌یافته‌ی کنش انسانی می‌دانست. «ارسطو در بخش ششم بوطیقا طرح را ترتیب حوادث تعریف می‌کند. و طرح، حالت هنری حوادث است که داستان را پدید می‌آورد» (شاه‌عنایتی، ۱۳۹۴: ۲۸). بر اساس این دیدگاه، محور روایت، پیوند منطقی رویدادها است. و نه صرفاً خود وقایع؛ یعنی آنچه روایت را تشکیل می‌دهد، رابطه‌ی علی میان رویدادهاست، نه مجموعه‌ی پراکنده‌ی رخدادها. در نظریه روایت ارسطویی، این رابطه‌ی علی نقش ساختار‌ساز دارند؛ به گونه‌ای که «وقایع ابتدایی علتی برای وقایع میانی و وقایع میانی علتی برای وقایع پایانی است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۹۲). این زنجیری علی همان چیزی است که ارسطو از آن با عنوان «وحدت کنش» یاد می‌کند؛ اصلی که انسجام روایت را تضمین می‌کند و از پراکندگی حوادث جلوگیری می‌نماید. بدین ترتیب روایت در اندیشه‌ی ارسطو یک کل منسجم ارگانیک است که اجزای آن در نسبت ضروری با یکدیگر معنا می‌یابند؛ برداشتی که بعدها مبنای فهم ساختاری از روایت شد.

بر این اساس، نظریه‌ی محاکات یا بازنمایی ارسطو، پایه‌ای فلسفی برای مکتب رئالیسم شد؛ زیرا هر دو بر امکان بازنمایی «امر محتمل» و منطقی تأکید دارند نه صرفاً نسخه‌برداری از واقعیت عینی. در این چارچوب، اصل علیت که در تراژدی کارکردی زیبا شناختی داشت، در رئالیسم قرن نوزدهم به سطح بازنمایی اجتماعی و تاریخی منتقل شد و به ضامن باورپذیری جهان داستانی بدل گشت. هدف رئالیسم نمایش «واقعیت محتمل» از طریق جزئیات باورپذیر و پیوند منطقی رویدادهاست؛ جهانی که در آن کنش‌ها پیامدهای معین دارند و روابط علی، انسجام متن را حفظ می‌کنند.

در همین راستا، ارسطو در روایت‌شناسی خود میان بازنمایی یک سرگذشت توسط روای و بازنمایی آن از طریق کنش و گفتار تمایز شخصیت‌ها قائل شد؛ تمایزی که نشان می‌دهد مسئله «شیوه‌ی ارائه» از همان آغاز در نظریه‌ی روایت مطرح بوده است. این تمایز بعدها در مباحث روایت‌شناسی به صورت تفکیک «روایت‌گری» و «نمایش» بسط یافت و به یکی از بنیادی‌ترین مباحث نظری در مورد کانون‌مندی و زاویه‌ی دید تبدیل شد. بدین ترتیب، می‌توان گفت بذر تمایز میان سطح روایت و سطح

داستان، هر چند به صورت صریح صورت‌بندی نشده، در همین ملاحظات ارسطویی نهفته است.

ملاحظات ارسطو همچنان «مقدمه‌ای شد برای مباحث زیباشناسی که در بین نویسندگان پایان سده‌ی نوزدهم و آغاز قرن بیستم رواج یافت. دوره‌ای که مسئله‌ی عینیت، زاویه‌ی دید و نقش راوی به‌طور جدی‌تر مطرح شد. برای نمونه «امیل زولا» راوی را ضامن بازنمایی معتبر رئالیستی و «گوستاو فلوبر» شخصیت‌ها را دخیل در بازنمایی می‌دانست» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۴۹-۱۵۰).

دوره‌ی ساختارگرا (۱۹۸۰-۱۹۰). در این دوره «ساختارگرایان همچون صورت‌گرایان روس به شکل و فرم متن ادبی توجه می‌کردند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۶). این توجه به «صورت» را باید امتداد دغدغه‌ی مشترک میان دو جریان در خصوص تمایزگذاری میان سطوح مختلف سازمان‌یابی متن، فهم کرد. بدون آن که لزوماً یکی را تقلیل‌یافته‌ی دیگری بدانیم. آنچه در این مرحله برجسته می‌شود، گذار از توصیف عناصر صوری به تبیین نظام‌مند روابط میان آن عناصر است؛ به‌گونه‌ای که «صورت» نه مجموعه‌ای از ویژگی‌های منفرد، بلکه شبکه‌ای از مناسبات ساختاری تلقی می‌شود که در کلیتی منسجم عمل می‌کند. «ساختارگرایی مطالعه‌ی «شکل» روایت را فارغ از محتوا داستان یا رسانه بازنمایی مورد تحلیل قرار می‌دهد و می‌کوشد با روشی علمی، «دستور زبان مشترک» حاکم بر همه‌ی روایت‌ها را کشف نماید. روایت‌شناسی ساختارگرا در مسیر خویش به روایت‌شناسی معاصر تغییر جهت داد. که بنا به تعبیر ژنت عبارت بود از «مطالعه‌ی روایت‌ها به مثابه‌ی بازنمایی لفظی حوادث و موقعیت‌هایی که در زمان نظم داده شده‌اند. در این قلمرو محدود روایت‌شناسی به سطوح خود داستان توجه نمی‌کند به عنوان مثال بر آن نیست که داستان‌ها یا پیرنگ‌ها را بیان کند؛ بلکه بر ارتباط ممکن میان داستان و متن روایی متمرکز می‌شود و به طور خاص به مسائل زمان (TENSE) و وجه (MOD) صدا (VOICE) می‌پردازد» (ترینس، ۲۰۰۳: ۶۰). این تمرکز سه‌گانه نشان می‌دهد که مسئله‌ی اصلی، چگونگی صورت‌بندی روایت در سطح گفتمان است: زمان، سازوکار تنظیم و بازآرایی رخدادها را معین می‌سازد؛ وجه نسبت میان روایت و ادراک را سامان می‌دهد و صدا، جایگاه و کارکرد راوی را تعیین می‌کند. در نتیجه، تحلیل روایت به بررسی روابط میان سطوح مختلف بیان، معطوف می‌شود نه بازگویی محتوا. «از نظر ساختارگرایی ژرف ساخت، شکل نهایی روایت را تعیین می‌کند. به دیگر سخن، ساخت‌گرایی در گام نخست متکی بر این درک است که اگر رفتارها و تولیدات انسان معنایی داشته باشد، باید نظامی زیربنایی از تمایزات و قراردادهای وجود داشته باشد که بتواند تحقق این معنی را ممکن سازد. هر عملی تنها با توجه به مجموعه‌ای از قراردادهای نهادینه معنی می‌یابد. به

داخل هر چارچوبی می‌توان توپ شوت کرد؛ ولی تنها وقتی این شوت ما گل به حساب خواهد آمد که این کار ما در قالبی نهادینه شده، تعریف گردد» (کالر، ۱۳۸۸: ۲۱). بر این اساس این تقریر، معنا امری ذاتی و قائم به خود نیست؛ بلکه برآیند جایگاه آن‌ها در یک نظام تمایزات و روابط است؛ از این‌رو؛ واحدهای معنادار تنها در نسبت با کل ساختار قابل فهم‌اند. بر این اساس، هر متن روایی نیز نه به اعتبار محتوای خام رویدادها، بلکه به واسطه‌ی استقرار در شبکه‌ای از قواعد و قراردادهای روایی- از جمله سازمان‌دهی زمانی، نحوه‌ی کانون‌سازی و جایگاه راوی- به عنوان «روایت» تشخیص داده می‌شود.

بدین ترتیب، تحلیل ساختارگرا معطوف به کشف و بازسازی همان نظام روابطی است که امکان تولید و ادراک معنا را فراهم می‌سازد؛ نظامی که در سطح روساخت متن متجلی می‌شود؛ اما ریشه در سازوکارهای ساختاری عمیق‌تری دارد. از این منظر، کار پژوهشگر نه توصیف صرف محتوا؛ بلکه تبیین منطق درونی سازمان یافتگی متن در چارچوب قواعد نهادینه و تاریخی است که معنای آن را صورت‌بندی می‌کنند.

دوره‌ی پس‌اساختارگرا (۱۹۸۰ به بعد): «اصطلاح پس‌اساختارگرایی در دهه‌ی ۱۹۷۰م همرا با پسامدرنیته و پسانقد واسازی شد. مؤلفه‌ی اصلی این دوره، ورود به عرصه‌های غیر ادبی و هجوم اندیشه‌هایی از سایر رشته‌ها به آن است. در قلمرو ادبیات، روایت‌شناسی منعکس‌کننده‌ی گرایش انتقادی دوران، یعنی واسازی، فمینیسم و روانکاوی است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۶) در واقع این علم با نقد ساختارهای ثابت، تأکید بر ناپایداری معنا در زبان، نمایان‌سازی رابطه‌گفتمان و قدرت و استفاده از روش‌هایی مانند واسازی، به تحلیل پدیده‌های انسانی می‌پردازد.

روایت‌شناسی در افق پس‌اساختارگرا از چارچوب‌های صلب و الگوهای از پیش تعیین‌شده فاصله می‌گیرد و روایت را نه به‌سان ساختاری منسجم و تمامی‌یافته؛ بلکه به مثابه‌ی عرصه‌ای سیال از تفاوت‌ها و کنش‌های دلالتی می‌نگرد که معنا در آن در فرآیندی از ناپایداری و باز تولید معنا شکل می‌گیرد. متن در این نگرش حامل معنایی قطعی و تثبیت‌شده نیست؛ بلکه صحنه‌ای است برای تلاقی گفتمان‌های متکثر و گاه متعارض که هر یک در پی تثبیت خوانشی خواص از جهان‌اند. در این چارچوب، تحلیل روایت فراتر از جستجوی انسجام صوری و روابط عناصر داستانی است و به شناسایی شکاف‌ها، حذف‌ها، تناقض‌ها و حاشیه‌هایی می‌پردازد که ساختار ظاهراً یکسان متن را متزلزل ساخته و امکان قرائت‌های بدیل و چندلایه را فراهم می‌آورند. زبان در این منظومه نه صرفاً ابزاری برای بازنمایی واقعیت؛ بلکه نظامی پیچیده از تفاوت‌ها و مناسبات قدرت است که در شکل‌گیری سوژه و معانی روایی

نقش بنیادین ایفا می کند.

نظریه های روایی

نظریه های گوناگونی در تبیین ساختار روایت وجود دارد «بر اساس نگرش مربوط به روایت شناسی، از روابط ساختمند میان چیزهایی از قبیل رخدادهای روایت شده، توالی تاریخی ای که این رخدادها در آن رخ داده اند، توالی زمانی درون روایت، لحن، دیدگاه راوی، رابطه ای میان راوی و مخاطب و خود کنش روایت ساخته شده است (سچ ویک، ۱۳۸۷: ۱۵۳).

اگرچه آغاز کار روایت شناسی به عنوان مطالعه ای نظام مند روایت و ساختارهای روایی به طور رسمی از اوایل قرن بیستم شروع شد؛ اما ریشه های بنیادین آن «به اندیشه ای افلاطون و ارسطو، در خصوص بازنمایی و نقل باز می گردد. مکتب فرمالیسم روسی نیز در این دوره تاریخی قرار می گیرد. فرمالیست های روسی موضوع اصلی و مرکز کار خود را «خود متن» با به عبارت بهتر «آنچه در متن بازتاب یافته است» شناختند و هرگونه چشم اندازی را که خارج از متن مطرح شود، در مرتبه ای دوم اهمیت قرار دادند. پرسش اصلی برای فرمالیست این بود: «تمایز متن ادبی با هر متن دیگر در چیست؟» (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۳). از مهم ترین اندیشمندان این دوره پراپ است. پراپ یکصد و پانزده افسانه ای عامیانه ای روسی را بررسی نمود. «او این بررسی را با توجه به عناصر یا مشخصه های مکرر (عناصر ثابت) و عناصر یا مشخصه های تصادفی و پیش بینی ناپذیر (عناصر متغییر) انجام داد. پراپ در تحلیل خود به این نتیجه رسید که در حالی که شخصیت ها یا افراد قصه ممکن است به ظاهر کاملاً متغییر باشند، باز هم کارکردهایشان در قصه، یا به عبارتی اهمیت کنش هایشان از نظر گسترش داستانی، ثابت و قابل پیش بینی است. او تعداد و توالی کارکردها را ثابت می داند؛ فقط ۳۱ کارکرد وجود دارد. این کارکرد همواره در توالی یکسانی ظاهر می شود» (تولان، ۱۳۹۳: ۳۳).

علاوه بر پراپ، چند فرمالیست دیگر از جمله «توماشفسکی» به مطالعه درباره ای ساختار روایت پرداخته اند. «توماشفسکی در سال ۱۹۲۵ در مقاله ای تحت عنوان مایه های اثر، طی پاسخی کاملاً فرمالیستی به این سؤال که «آیا می توان زبان داستان را مانند زبان شعر از زبان روزمره جدا کرد؟». بیان داشت که تنها تفاوت میان زبان داستان با زبان روزمره، در نحوه ای ارائه ای (**presentation**) آن می باشد. وی برای تشریح این مسئله، از دو مفهوم طرح اولیه (**fubula**) و طرح روایی (**syuzhet**) استفاده کرد و به این ترتیب، میان داستان و طرح تمایز قائل شد. تمایز میان داستان و طرح یکی از مهم ترین دستاوردهای فرمالیست های روسی در زمینه ای نظریه های ادبی است (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۳).

ساختارگرایان معتقدند که اصطلاح روایت اولین بار توسط تودروف تزوتان در سال ۱۹۶۹ به کار برده شد؛ اما بارت آغاز روایت را به ابتدای تاریخ بشر بازمی‌گرداند و بر این باور است که هیچ مردمی بدون روایت نزیسته‌اند. او روایت را بین‌المللی، فراتاریخی و فرافرهنگی می‌داند؛ در ست مثل خود زندگی که همه جا جریان دارد. روایت همانند زبان به دلیل آشکار و طبیعی بودنش بدیهی فرض شده است؛ به طوری که نقش تأثیرگذار آن ممکن است نادیده گرفته شود؛ اما طبق نظر وبستر «منتقدان و نظریه‌پردازان روایت از ارسطو به بعد، روایت را عنصری اساسی و اصلی متن دانسته‌اند. وبستر روایت را زیربنا یا ساختاردهندی کل نوشتار و تفکر، یعنی انواع مختلف معرفت می‌داند» (وبستر، ۱۳۸۰: ۱۶۲). علم روایت‌شناسی با ظهور مکتب ساختارگرایی وارد عرصه دیگری شد و از تقسیم‌بندی‌های جدیدی برخوردار گشت. در مطالعات جدید مکتب‌های صورت‌گرایان و ساختارگرایان، ساختارهای زبانی متن و تحلیل‌های بنیادین معنوی آن مورد بررسی واقع گردید. «می‌توان گفت که همه‌ی ساختارگرایان معروف قرن بیستم تحت تأثیر صورت‌گرایی روسیه و انجمن زبان‌شناسی پراگ مانند یاکوبسن، رنه ولک و دیگران هستند» (برسلا، ۱۳۸۶: ۱۱۲).

آلژیرداس گریماس معتقد است که روایت دارای ژرف ساخت و رو ساخت است «ژرف ساخت را بخش مجرد قصه می‌داند و از این رو نتیجه می‌گیرد که اگر بتوان به شکلی این بخش را جدا کرد این به تنهایی نمی‌تواند روایت به حساب آید و نیاز به روساخت دارد. نتیجه این که داستان (روساخت و ژرف ساخت) ساختاری است که از مجموعه‌ای از دال‌ها و مدلول‌های ملموس و قابل مشاهده که متنی را تشکیل می‌دهند، منتج می‌شود. در این میان خواننده و شمش داستانی او عامل مهمی در «خواندن» داستان به حساب می‌آید؛ زیرا داستان تنها مجموعه‌ای از جمله یا دال نیست؛ بلکه این خواننده است که بر دال‌های داستان اسمی می‌گذارد (تولان، ۱۳۸۳: ۲۱۵). گریماس از بحث‌های مورد نظر پراپ فراتر رفت و به جای هفت دسته شخصیت پراپ از شش کنشگر نام برد که با هم تناسب نحوی و معنایی دارند، «این شش واحد عبارتند از: «فرستنده‌ی پیام، گیرنده‌ی پیام، موضوع، یاری‌دهنده، مخالف، قهرمان. به نظر گریماس، گاهی همه‌ی این شش دسته در حکایتی وجود دارند و گاه تعدادی از آن مطرح می‌شوند» (احمدی، ۱۴۰۰: ۱۶۳). او معتقد است که کنشگرها نقش شخصیت‌های روایت را ایفا می‌کنند و به نوعی ساختار معنایی روایت را شکل می‌دهند؛ اما با این حال تأکید می‌کند که کنشگرها با شخصیت‌ها دو تفاوت عمده دارند؛ اولاً چند شخصیت می‌توانند نقش یک کنشگر را داشته باشند؛ ثانیاً کنشگرها در سطح ژرف‌ساخت روایت معنا می‌یابند و شخصیت‌ها در سطح روساخت روایت ظاهر می‌شوند.

کلود برمون نیز همچون آلژیرداس گریماس، از دید معناشناسی به روایت می‌نگرد. برمون بر خلاف ولادیمیر پراپ که «کارکرد» را کوچکترین واحد روایت می‌دانست، معتقد بود توالی‌های منطقی چند کارکردی را به عنوان واحد بنیادی تر مد نظر قرار دهد. «او این توالی منطقی چند کارکرد را (Sequence) نامید که معادل آن در فارسی به واژه‌ی «پی‌رفت» ترجمه شده است. برمون هر پی‌رفت را ناشی از حرکت از موقعیت تعادل به سمت عدم تعادل و مجدد به سوی تعادل می‌داند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۸-۱۴۱). بنابر دیدگاه برمون هر پی‌رفت بر سه پایه استوار است:

۱- وضعیتی که امکان دگرگونی را در خود دارد.

۲- حادثه یا دگرگونی رخ می‌دهد.

۳- وضعیتی که محصول تحقق یا عدم تحقق آن امکان دارد، پدید می‌آید.

او پی‌رفت را عنصر اصلی ساختار روایی می‌داند و اعتقاد دارد که پایه‌ی روایت پی‌رفت است نه کارکرد. وی معتقد است که یک داستان کامل هر چقدر بلند و پیچیده باشد؛ می‌تواند با تلفیق پی‌رفت معرفی کرد. از دیدگاه او در طرح داستان پی‌رفت‌هایی یا به عبارت بهتر روایت‌های فرعی وجود دارد؛ هر پی‌رفت داستان کوچکی است و هر داستان پی‌رفتی کلی و اصلی (اخوت، ۱۳۷۱: ۶۶) همچنین «کلود برمون بر این باور است که سی و یک عملکردی که پراپ برای کنش قائل شده است، مرز معلومی ندارد و می‌توان بعضی از آنها را در هم ادغام کرد. به همین خاطر، دو نوع شخصیت را از هم تفکیک می‌کند: کنشگر و کنش‌پذیر. که هر یک، با توجه به عوامل متعددی، به انواع گوناگون تقسیم می‌شوند: کنشگر به تأثیرگذار و بهبودبخش و کنش‌پذیر به بهره‌ور و قربانی» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۷۷).

تودوروف در نظریه روایی به سطح نحوی اهمیت داده است. پژوهش تودوروف درباره‌ی داستان‌های دکامرون نوشته‌ی بوکاچیو در اواخر قرون وسطی، تلاشی برجسته و قابل توجه است که در راستای کشف ساختار عام روایت و در نهایت تدوین دستور زبان روایت صورت پذیرفته است. «تجزیه و تحلیل حکایت‌های دکامرون توسط تودوروف، شباهت حیرت‌انگیزی با پاره‌های گفتمان، یعنی: اسم خاص، فعل و صفت دارد (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۲۸۰). در این تحلیل دستوری شخصیت‌ها به عنوان اسم، خصوصیات آن‌ها به مثابه صفت و اعمالشان به منزله‌ی فعل در نظر گرفته می‌شود. «بدین ترتیب، هریک از داستان‌های دکامرون را می‌توان نوعی جمله‌ی بسط‌یافته به شمار آورد که این واحدها را به شیوه‌های گوناگون ترکیب می‌کند (ایگلتن، ۱۳۶۸: ۱۴۵).

دریدا و ریکور معتقدند که روایت شکل ضروری بیان زمان است و انسان‌ها فهم خود را از زمان مدیون روایت هستند. روایت، گذشته و آینده را در قالب زمان حال (زمان گفته) به تصویر می‌کشد

(Mcquillan, 2001:324).

رولان بارت نیز یکی دیگر از نظریه‌پردازان عرصه‌ی ادبی و فرهنگی است که ایجاد یک الگوی زیر نهادی را برای تحلیل روایت لازم می‌داند. او معتقد است که «در تحلیل روایت باید از روش استقرایی (استخراج معنی از تک تک موارد) دست کشید و به رویکرد استنتاجی (ایجاد یک الگوی کارآمد) که تک تک موارد را باید براساس آن سنجید روی آورد (شیروانی شاعنایتی، ۱۳۹۳: ۲۴). به نظر بارت، تحلیل روایت «باید نخست الگویی فرضی برای توصیف برگزیند و سپس از این الگو آغاز کند و به تدریج به گونه‌ای روایت برسد. رولان بارت روایت را در سه سطح توصیف می‌کند:

۱- سطح کارکردها که تقریباً معادل کارکردهای پراپ و برمون است؛

۲- سطح کنش‌ها که تقریباً همان کنش‌گران از دیدگاه گریماس است؛

۳- سطح روایت که می‌توان آن را گفتمان از نظر تودوروف دانست (راغب، ۱۳۸۷: ۱۷-۱۸).

براساس این‌ها، ژرار ژنت روایت‌شناس برجسته‌ی این دوره با نظریه‌ی خود روایت‌شناسی ساختارگرا را تکامل بخشید و با طرح اصطلاحات خاص همچون تداوم، بسامد و وجه، قصه و گزارش را از هم متمایز کرد و برای روایت سه سطح مجزا در نظر گرفت. در دوره‌ی سوم صاحب‌نظران با ارائه نظریات دیگری روایت‌شناسی را به سوی فعالیت‌های میان رشته‌ای سوق دادند (عبدی، ۱۳۹۳: ۹۱).

بارت واحدهای اصلی یک روایت را به دو گروه کارکردی (اصولی) و نشانه‌های اشاره مستقیم (نمایه) تقسیم می‌کند. «کارکردهای اصلی داستان معمولاً در پی یکدیگر می‌آیند و خود نیز دارای پیامد هستند؛ اما واحدهای نمایه شامل تمام نشانه‌های اشاره مستقیم (نمایه‌ها) در داستان می‌شوند و به جای ارجاع به عمل مکمل و دارای پیامد، به مفاهیمی کم و بیش گسترده دلالت می‌کنند که برای معنای داستان ضروری هستند. این نشانه‌ها می‌توانند شامل نشانه‌های روان‌شناختی شخصیت‌ها، اطلاعات مربوط به هویت آنها، توصیفات «فضای» روایت و عناصری از این دست باشند» (بارت، ۱۴۰۱: ۳۱-۳۴). «برخی واحد (کارکرد)های روایی، نقطه‌های محوری روایت‌اند که کارکرد اصلی یا هسته‌ای نام دارند و برخی دیگر که صرفاً فضای خالی روایی میان کارکردهای محوری را پر می‌کنند، به دلیل همان سرشت یا خاصیتشان کارکردهای کاتالیزور می‌نامند. کارکرد اصلی یا هسته‌ای، در واقع آغازگر یا پایان‌بخش عدم قطعیت و عدم تعادل هستند. کنشی که به این کارکرد ارجاع می‌شود، مستقیماً در تغییرات بعدی داستان تاثیرگذار است؛ اما کاتالیزور، در اطراف کارکردهای هسته‌ای جمع شده و اجرای نقش حداقلی را بر عهده می‌گیرد» (همان: ۳۴).

از دیگر نظریه‌پردازان حوزه‌ی روایت‌شناسی، ژرار ژنت است. «وی نظریه‌ی پیچیده‌ی خود درباره‌ی

روایت را با بررسی کتاب «در جستجوی زمان از دست رفته» اثر پروست تدوین کرد. در کتاب گفتمان روایی، روایت را به سه سطح مختلف تقسیم کرده و نظریات فرمالیست‌های روس را درباره‌ی تمایز بین «قصه» و «طرح» پرداخته‌تر می‌کند (سلدن وید سون، ۱۳۸۴: ۱۴۶). وی تعامل این سه سطح را از طریق سه مشخصه که عبارتند از: زبان دستوری که همان آرایش رویدادها از نظر زمانی است. اولین مشخصه‌ی زبان دستوری دارای سه مفهوم:

۱- نظم

۲- تداوم

۳- بسامد است.

دومین مشخصه‌ی روایت وجه یا حال و هوا که از طریق دو مفهوم فاصله و دیدگاه خلق می‌شود. سومین مشخصه‌ی روایت صدا و لحن که مشخص می‌کند که چه نوع راوی در روایت به کار برده شده است. دو عنصر پایگاه چه عملکردی در روایت دارند. در تحلیل آن، رابطه‌ی راوی (عمل روایتگری در داستان) با روایت (روشی که با آن داستان گفته می‌شود) بررسی می‌شود (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۷).

۲-۴- زاویه‌ی دید و کانون‌سازی

زاویه‌ی دید یا کانون روایت، روشی است که نویسنده از طریق آن وقایع، رخداد‌های داستان و کنش‌های شخصیت‌ها را ارائه می‌دهد؛ به عبارت دیگر، زاویه‌ی دید، روش روایت داستان است. «اصولاً، انتخاب زاویه‌ی دید، انتخاب ابزاری است- به قیاس- برای نگریستن به جهان» (مندی‌پور، ۱۳۸۹: ۱۰۱). آنچه در زاویه دید اهمیت دارد این است که چه کسی دارد می‌بیند؟ داستان از زاویه‌ی نگاه چه کسی بیان می‌شود؟ «برای خواننده تبیین زاویه‌ی دید به منظور فهم داستان و ارزیابی آن دارای اهمیت است» (لارنس، ۱۳۸۰: ۷۸). انتخاب زاویه‌ی دید مناسب از یک سو نشان‌دهنده‌ی احساس و رویکرد راوی نسبت به موضوع و محتوای روایت است و از سوی دیگر، سایر عناصر داستان از جمله: شخصیت، صحنه و گفتگو را تحت الشعاع قرار می‌دهد. «افراد گوناگون ممکن است با استفاده از واژگان متفاوت، به توصیف یک رخداد بپردازند و احساس‌هایی که تجربه کرده‌اند، ریزه‌کاری‌هایی که برای بیان برگزیده‌اند و داوری آنان، درباره‌ی، آنچه روی داده، ممکن است متفاوت باشد؛ زیرا پیشینه‌ها، ارزش‌ها و نگرش‌های آنان با هم فرق دارد. در نتیجه زاویه‌ی دید، دگرگونی بنیادین در داستان پدید می‌آورد» (دونانورتون، ۱۳۸۲: ۱۲۰). برای تبیین دقیق زاویه‌ی دید، باید روای شناسایی شود؛ زیرا داستان از زاویه دید وی، دیده می‌شود. راوی «عملکرد هر شخص در سبک با منحرف کردن کلمات

روایی بر امور واقعی مطابقت می‌کند... باید شخصی را که زاویه‌ی دید را نمایش می‌دهد، بازتاب‌دهنده بنامیم» (لیچ و شورت، ۲۰۰۷: ۱۴۰). روای - به عنوان یکی از شخصیت‌های داستان و یا فردی بیرون از داستان - صدایی در متن است که روایت را برای خواننده نقل می‌کند (فاولر، ۱۳۹۰: ۲۲۵) وظیفه‌ی راوی آن است که ببیند و آنچه را که برای مردم با اهمیت و قابل توجه است، به شکل واضعی بیان کند (البنّا، ۲۰۱۴: ۷۱). بنابراین؛ راوی و زاویه‌ی دید دو عنصر جدا نشدنی‌اند. راوی، صدای روایت است و زاویه‌ی دید جایگاه آن صدا. انتخاب در ست این دو، نه تنها ساختار داستان را شکل می‌دهد؛ بلکه تجربه‌ی احساسی خواننده را نیز تعیین می‌کند.

بنابر آنچه گفته شد، هر داستانی به صورت کلی دارای سه نوع زاویه‌ی دید است:

زاویه دید اول شخص یا زاویه دید درونی: اگر نویسنده یکی از شخصیت‌های داستان باشد، زاویه‌ی دید، درونی است. در واقع کانون‌سازی درونی به معنی «رصد رویدادهای روایی از طریق دیدگاه شخصیت کانونی است که خود در دنیای روایت شده، مشارکت دارد» (خدر، ۲۰۱۵: ۱۳)؛ بنابراین در این شیوه راوی درون داستان قرار دارد و از دید «من/راوی» داستان را روایت می‌کند. مندی‌پور دو نوع راوی اول شخص را مطرح می‌کند. «یکی «من-راوی» سنتی و دیگری «من-راوی» نو. «من-راوی» سنتی یا زاویه‌ی دید اول شخص سنتی، در نهایت سوم شخصی است که به نحوی محدودیت‌هایی به گردن گرفته یا در جلد یکی از اشخاص داستان فرو رفته. نگاه او به جهان، از خلال دریچه‌ی حادثه‌ی داستانی کمابیش شبیه نگاه دانای کل و راوی سوم شخص محدود است (مندپور، ۱۳۸۹: ۱۰۰).

زاویه‌ی دید دوم شخص: در این نوع زاویه‌ی دید «راوی معمولاً خود یکی از اشخاص داستان است و برای شخص دیگر که وی نیز یکی از شخصیت‌های داستان است، اتفاقات گذشته را روایت می‌کند. در این شیوه‌ی روایت از ضمیر «تو» و «شما» استفاده می‌شود.

زاویه‌ی دید سوم شخص: در این شیوه راوی «دنیای متن را بیرون از آن تو صیف می‌کند. راوی که فراتر یا بالاتر از داستانی باشد که آن را روایت می‌کند، راوی بیرون داستانی است و در این شیوه راوی خارج از داستان قرار دارد و حوادث داستان از زبان سوم شخص روایت می‌شود و راوی به تمام شخصیت‌های داستان با نام یا ضمیر غایب «او»، «وی» و «آن‌ها» اشاره می‌کند (گراوند، ۱۳۸۸: ۳۳۰-۳۳۲). کانون‌سازی بیرونی «در جایی اتفاق می‌افتد که جهت‌گیری آن، بیرون داستان اتفاق افتاده باشد (یعنی جهت‌گیری وابسته به هیچ یک از شخصیت‌های درون متن نیست). در چنین مواردی تفکیک راوی از کانون‌ساز خنثی شده است. بنابراین بررسی کانون‌سازی مستقل از روایت اهمیت خاصی ندارد. کانون‌سازی درونی درون زمینه وقایع اتفاق می‌افتد و تقریباً همیشه مستلزم وجود یک

شخصیت به منزله‌ی کانون‌ساز است، اگرچه ممکن است یک موقعیت یا جایگاه غیر شخصی برای این نوع انتخاب می‌شود» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۰). بنابراین؛ کانون‌ساز درونی به عناصر و ساختارهایی اشاره دارد که درون خود روایت حضور دارند و در شکل‌گیری و پیشبرد مؤثر است. این عناصر معمولاً توسط شخصیت‌ها، کنش‌ها و فضای داستانی تولید می‌شوند و کانون‌ساز بیرونی به عواملی گفته می‌شود که خارج از متن روایت قرار دارد؛ اما بر شکل‌گیری، تفسیر و درک روایت تأثیر می‌گذارد.

۲-۵- دیدگاه روایی

دیدگاه روایی، «به همه‌ی بعدها‌ی از داستان اطلاق می‌شود که به مفهوم‌هایی مانند: زاویه‌ی دید گفتگو، جهان بینی و لحن مربوطاند. این موارد، عوامل مؤثر در فهم درست متن محسوب می‌شوند؛ به عبارتی، بیان زبانی باورهای نویسنده، سرشت فراگردهای فکری و داوری‌هایی که او در داستان دارد (صولتی، ۱۳۹۵: ۵). از دید فاولر دیدگاه روایی یعنی «یعنی جایگاه بلاغی‌ای که نویسنده نسبت به روایتگر، شخصیت‌ها و خوانندگان فرضی‌اش برمی‌گزیند» (فاولر، ۱۳۹۰: ۷۰-۷۸). تحلیل دیدگاه روایی، توجهات زیادی را از سوی بسیاری از زبان‌شناسان، سبک‌شناسان، ساختارگرایان و... به خود جلب کرده است؛ اما مفهوم دقیق آن هنوز مبهم مانده است. در واقع این دیدگاه صرفاً زاویه دید راوی را دربرنمی‌گیرد؛ بلکه بیش‌تر بر ساختار ادراکی، زبانی و ایدئولوژیک روایت متمرکز است. این دیدگاه، روایت را به مثابه‌ی بازنمایی ذهنیت و جهان‌بینی روایت‌گر یا شخصیت‌ها مورد توجه قرار می‌دهد و از سطح صرف اطلاعات‌پردازی فراتر می‌رود تا با استفاده از مؤلفه‌های زبان‌شناسی به لایه‌های عمیق از معنا، سبک و ایدئولوژیک دست یابد. بررسی دیدگاه روایی، یکی از راه‌های ورود به جهان داستان است. در بررسی دیدگاه روایی، بررسی یک تقابل ضروری می‌نماید و آن تقابل بین داستان و روایت است. «داستان آن چیزی است که گفته می‌شود و روایت نحوه‌ی گفتن آن است؛ به عبارت دیگر، این تقابل، تقابلی است بین وقایعی که روایت آنها را گزارش می‌دهد و روشی که این وقایع روایت می‌شوند. این تقابل را در روسی فابولا (fibula) و سوژه (sjuzhet)، در فرانسه با هیستوار (Histoire) و در انگلیسی با داستان (Discourse) و متن (Story) نشان می‌دهند. عضو اول هر جفت به از اصطلاحات بالا به وقایع یک داستان و عضو دوم به روش گفته شدن این وقایع در روایت دلالت دارند. این تقابل را می‌توان با ژرف‌ساخت و روساخت در دستور زایشی چامسکی، معادل دانست. مانفرد جان با الهام از سورسور، هر نشانه را متشکل از یک دال و یک مدلول می‌داند و متن روایی را یک نشانه‌ی پیچیده در نظر می‌گیرد که روایت (روش بازنمایی) دال و داستان (توالی حوادث) مدلول آن است

(Manfre, 2002). سیمپسون نیز یکی از نظریه‌پردازان در حوزه‌ی سبک‌شناسی و زبان‌شناسی انتقادی است که یکی از مباحث مطرح‌شده در مورد تحقیق او دیدگاه روایی است که میزان دخالت راوی در عملکرد روایت را مورد ارزیابی قرار داده است. او در الگوی روایی خویش، دیدگاه زمانی، مکانی و روان‌شناختی یک روایت را مورد بررسی قرار داده است تا از این طریق به دیدگاه ایدئولوژیک نویسنده دست یابد. آنچه در مدل وی محوریت دارد دیدگاه در زبان است. «خواه دیدگاه ایدئولوژیک در گزارش خبری مورد نظر باشد، خواه دیدگاه روان‌شناختی در داستان روایی. اصلی که در پشت همه‌ی این‌ها نهفته است، این مقدمه‌ی منطقی است که یک سبک خاص نمودار‌گزینه‌های خاص از انبوه گزینه‌های موجود در نظام زبانی است. آفریننده‌ی متن نوشتاری با گفتاری، با تدوین سبکی ویژه خوانش‌های مورد نظر و روش‌های خاص دیدن چیزها را در اولویت قرار می‌دهد و سایر شیوه‌ها را سرکوب می‌کند یا ناچیز جلوه می‌دهد (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۸). او با تلقیق و بسط نظریه‌پردازان پیش از خود، نظریه‌ی موسوم به الگوی وجهی-روایی را ارائه داد. که به صورت مختصر به آرای هر یک پرداخته می‌شود.

۲-۶- دیدگاه وجهی-روایی ژنت

در نظریه‌ی روایتی ژنت، موقعیت داستان بر پایه‌ی چگونگی روایتش بررسی می‌شود. به نظر او «این که چه کسی و چگونه روایت می‌کند، چگونگی روایت با زاویه‌ی دید داستان مشخص می‌شود. کانون‌شدگی (focalization) از مهم‌ترین اصطلاحات ژنت در بررسی زاویه‌ی دید است. منظور وی این است که هرگاه راوی به نظرگاه یکی از شخصیت‌ها مجال ظهور دهد، حتی اگر خود راوی این نظرگاه را برای ما توصیف کند، راوی از طریق کانون‌شدگی پیش می‌رود» (برتنس، ۱۳۸۳: ۹۱). «منظور از «روایت» یک متن روایی است که نه تنها شامل گفتمان بیان شده توسط راوی است؛ بلکه شامل گفتمان بیان شده‌ی کنشگران و نقل‌قول‌هایی است که راوی از گفته‌های کنشگران ارائه کرده است؛ بنابراین روایت در زنجیره و در تناوب گفتمان‌های راوی و گفتمان‌های کنشگران شکل می‌گیرد. محتوای روایی روایت «داستان» نامیده می‌شود، همان‌طور که «روایت»، گفتمان راوی را با گفتمان کنشگران ترکیب می‌کند، به همان شکل نیز «داستان» شامل کنشی است که موضوع گفتمان راوی را شکل می‌دهد و نیز شامل حوادثی است که توسط کنشگران بازآفرینی می‌شود؛ بنابراین، داستان تلفیقی است از دنیای روایت شده و دنیای نقل شده است (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۲۵). ژنت کار خود را با

تمایزگذاری سه سطح از روایت که عموماً تحت عنوان کلی روایت عنوان می‌شوند؛ یعنی داستان، روایت و روایتگری آغاز می‌کند (تایسن، ۱۳۹۴: ۳۷۰). ژنت این سه سطح یاد شده را از هم تفکیک می‌کند و می‌گوید «این سطوح با هم تعامل دارند و جداگانه عمل نمی‌کنند و به واسطه‌ی سه مشخصه‌ی زمان دستوری، وجه یا حال و هوا و صدا و لحن با یکدیگر در تعامل هستند (تولان، ۱۳۸۳: ۸۲). در سه مقوله‌ی ذکر شده‌ی ژنت، «زمان دستوری» شامل: نظم، تداوم و بسامد است. «وجه یا حال و هوا» شامل فضای روایت را در بر می‌گیرد و از طریق فاصله و کانون‌شدگی ایجاد می‌شود و «صدا و لحن» همان صدای راوی است. ژرار ژنت برای تبیین دیدگاه وجهی - روایی خود به سراغ تحلیل‌های روان‌شناختی می‌رود. «و به درستی از ابزارهای زبان‌شناسی برای دریافت ساختار گرامری زبان به نفع گسترش نظام وجهی - روایی استفاده می‌کند. به واقع ژنت با استفاده‌ی استعاری از ظرفیت زبان‌شناسی به معرفی انواع راویان می‌پردازد. در این راستا با بهره‌گیری که از انواع فعل می‌برد به سامان‌دهی و جهت‌گیری‌های گفتمان روایی پرداخته و جهان متن را جزئی‌نگرانه می‌کاود. اتفاقی که به ایجاد تغییر ساختارهای چندی منجر می‌شود (مهری‌آثیه، ۱۴۰۲: ۴۰). ژنت در مبحث روایت قائل به سه نوع کانون‌شدگی است: «کانون صفر: یعنی کانونی که راوی همه‌چیز دان است. کانون درونی: یعنی کانونی که راوی فقط به اندازه‌ی شخصیت کانونی می‌داند. کانون بیرونی: یعنی کانونی که راوی کمتر از شخصیت‌ها می‌داند» (گلمیت، بی تا: ۵).

۲-۷- الگوی وجهی - روایی فاولر - اسپنسکی

یکی از الگوهای روایی دیگری که سیمپسون برای بررسی دیدگاه زبان‌شناختی خود از آن الهام گرفته است، دیدگاه فاولر - اسپنسکی است که به طور خاص «بر نکات بینافردی زبان روایت تکیه دارد. در این رویکرد تمرکز بر روی روش‌های زبان‌شناختی است» (Fowler T 1986: 127-147). بوریس اسپنسکی، زبان‌شناس روس با گرایش نشانه‌شناسی، اولین نظریه‌پردازی است که در مبحث زاویه‌ی دید و گفتار روایی، با تأکید بر نقش و دیدگاه نویسنده، به بررسی سطوح ایدئولوژیک، روان‌شناختی، عبارت‌شناختی و مؤلفه‌های زمانی و مکانی در متن ادبی پرداخت؛ پیش از او بیشتر منتقدان و نظریه‌پردازان، توجه خود را به تقسیم‌بندی‌های فرعی شیوه‌های روایت‌پردازی و موقعیت راوی و صداهای متباین متن معطوف کرده بودند (التلاوی، ۲۰۰: ۲۶۵). فالور نیز در بحث دیدگاه روایی از اسپنسکی و ژنت تأثیر پذیرفت. اسپنسکی مسئله‌ی دیدگاه را که اکثر ناقدان از آن غافل بودند را از

موقعیت مؤلف مورد بررسی قرار داد. او «در پژوهش خود موسوم به «ساختار متن هنری و گونه‌شناسی قالب ترکیبی» بیان می‌کند که دیدگاه روایی بایستی در چندین سطح مورد بررسی واقع شود. او جنبه‌های تجلی این دیدگاه‌ها در متن را در چهار سطح مشخص می‌کند که عبارتند از: سطح زمانی- مکانی، لفظی- لغوی، ایدئولوژیک و روان‌شناختی» (العزی، ۲۰۱۰: ۱۱۸-۱۱۹)، همچنین اسپنسکی معتقد است که «وقتی دیدگاه راوی داستان بر پایه‌ی آگاهی منحصر به فرد متکی است، صحبت درباره‌ی دیدگاه روان‌شناختی است» (Simpson, 1993: 12). اما این نظریه بعد از آن توسط فاولر مورد بازنگری قرار گرفت «از نظر فاولر سطح «لفظی-لغوی» سطح مستقلی نیست؛ بلکه در برگیرنده‌ی مباحثی از قبیل این که کارکترها چگونه نامگذاری شده‌اند و بازنمایی سخن کارکترها چگونه است، که این بازنمایی سخن و افکار شخصیت در واقع باید بخشی از سطح روان‌شناختی باشد (فاولر، ۱۳۹۵: ۵۶). سیمپسون نیز با در نظر گرفتن چارچوبی برای کارهای اسپنسکی (۱۹۷۳) و فاولر (۱۹۸۲)، ۱۹۸۶، ۱۹۹۶) چارچوب خود را ارائه می‌نماید. باید توجه داشت که اسپنسکی عمده توجه خود را معطوف به ساختارهای زبانی و تأثیر آنها بر زاویه‌ی دید کرده است؛ اما فاولر نقش زبان‌شناختی در ساخت زاویه‌ی دید را یک مرحله جلوتر برده و به بررسی ویژگی‌های زبان‌شناختی زاویه‌ی دید می‌پردازد. هدف او «فرمول‌بندی کردن کلیت زاویه‌ی دید در مقام یک نظریه‌ی زبان‌شناختی (متنی- دستوری) است» (Fowler, 1982: 213). اسپنسکی و فاولر با تکیه بر روش‌های زبان‌شناخته، توانسته تا چهار دیدگاه روان‌شناختی را در تحلیل داستان شناسایی کنند.

نخست دیدگاه داخلی با روایت اول شخص: دیدگاه دخیل در آگاهی یکی از شخصیت‌های داستان (معروف به دیدگاه داخلی) «که اگر بخواهد راوی اول شخص باشد؛ پس راوی را در هیأت یکی از شخصیت‌های دخیل در داستان می‌یابیم. از ویژگی‌های این دیدگاه، استفاده‌ی گسترده از کلمات احساسی است، کلماتی که حاکی از افکار، احساسات، ادراکات شخصی هستند و با قیدها و صفت‌های ارزیابی‌کننده همراه است. بدین صورت که راوی وارد ذهن و آگاهی یکی از شخصیت‌ها شده و مشغول قضاوت و اظهار نظر داوری در خصوص دیگر شخصیت‌های داستان می‌شود. این نوع دیدگاه به نوعی ذهنی‌ترین دیدگاه معرفی گردیده است» (مهری‌آتیه، ۱۴۰۲: ۴۱).

دوم (دیدگاه داخلی با روایت سوم شخص: «این نوع روایت از زاویه‌ی دید دانای کل بیان می‌شود. در این شیوه راوی از شخصیت‌های داستان نیست؛ اما از ذهنیت سایر شخصیت‌ها آگاه است.

سوم دیدگاه خارجی با روایت سوم شخص: روای فقط به روایت حوادث داستان و توصیف شخصیت‌ها

می‌پردازد و از اظهار نظر درباره‌ی دیگران دوری می‌کند. در این شیوه راوی همان چیزی را می‌بیند که مشاهده‌گر معمولی می‌بیند

چهار) دیدگاه خارجی که در آن راوی نسبت به افکار شخصیت‌ها و حوادث داستان موضعی کم اطلاع در پیش می‌گیرد و با هر راوی اول شخص و سوم شخص کاربرد دارد. مشخصه‌ی آن استفاده از کلماتی مانند «شاید»، «ممکن است» و... است (نک: فاوئر، ۲۰۱۲: ۲۷۹-۲۸۳).

۲-۸- الگوی وجهی-روایی پاول سیمپسون

۲-۸-۱ دیدگاه وجهی

وجهیت از مفاهیم زبان‌شناسی است که در حوزه‌ی معنی‌شناسی مترادف چگونگی وضعیت امور است و امروزه با رویکرد میان‌حوزه‌ای بررسی می‌شود. با تبیین آن در یک اثر، به ارتباط بین ذهن و جهان‌بینی گوینده می‌توان دست یافت. در بررسی ادبیات وجهیت را «کیفیت بیان امور» و نیز هر نوع دخالت گوینده در بیان یک موضوع گفته‌اند که حتی ابعاد زمان و نمود فعل را نیز در برمی‌گیرد (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۸۶). در هر متنی، برای درک معنای موردنظر نویسنده، لازم است، عناصر خاصی که موضع و جهت‌گیری نویسنده را نشان می‌دهد، مورد توجه قرار گیرد که از آن تعبیر به «وجهیت» می‌شود. «وجهیت» در نگاه زبان‌شناسان، عبارت است از اطلاعات معنایی (لاینز، ۱۳۹۱: ۵۴۱). به بیانی دیگر وجهیت «همان موضعی است که نویسنده در جریان خلق اثر ادبی اتخاذ می‌کند، نگاه فکری یا احساسی او به امور، همان دیدی که راوی آن را در پس پرده روایت مستور می‌دارد؛ اما آن را از خلال سبک نوشتاری، فضای داستانی و انتخاب واژگان، به‌طور نامحسوس به خواننده منتقل می‌کند» (محمد القاضی والآخرون، ۲۰۱۰: ۴۶۹). وجهیت از جمله مباحثی است که دیدگاه روان‌شناختی بر مبنای آن استوار است. در توجه به وجهیت باید گفت که «وجه یا وجهیت دو مفهوم مرتبط با یکدیگر هستند که در مطالعات سنتی حوزه‌ی دستور زبان، خط روشنی در این مبحث میان صورت و معنا ترسیم نشده و به کارکرد این مفهوم توجه نشده است؛ در تعریف‌های سنتی از وجه، وجه فعل را جنبه‌ای از آن می‌دانند که بر اخبار، امر، تمنا، امید، تأکید یا احتمال دلالت کند (فرشیدورد، ۱۳۹۱: ۲۹۵). اما برخی دیگر وجهیت را به‌عنوان مقوله‌ای معنایی و وجه را به‌عنوان مقوله‌ای صوری یا نحوی در نظر می‌گیرند و وجه را شیوه‌ی بیان تصریفی وجهیت می‌دانند (القاسی الفهری، ۱۹۹۰: ۸۱). اما در روایت‌شناسی نوین به کارکردی از زبان

اطلاق می‌شود که در ارتباط با نگرش گوینده یا نویسنده به محتوای گفتارش است؛ اما به صورت کلی، «وجهیت در مطالعات دستوری و متنی به ابزار مهمی اشاره می‌کند که به وسیله‌ی آن گوینده به تعدیل گزارها می‌پردازد؛ گزاره‌هایی که در صورت نبود آن گزاره‌ها قطعی بودند (مثلاً در لیما هوا مرطوب و ابری است؛ تونی دوچرخه مرا قرض گرفت)؛ بنابراین وجهیت رنگ و بوی خاصی به متن می‌بخشد و گفته‌ها را با تعهدات و ملاحظات گوینده یا نویسنده آنها می‌آراید (مثلاً جمله‌های به نظر می‌رسد در لیما هوا مرطوب و ابری باشد؛ مایل بودم دوچرخه‌ام را به تونی قرض بدهم؛ تانیا باید ماکارونی را خورده باشد)» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۲۸). «وجهیت نشانه‌ای قوی بر وجود زاویه‌ی دیدد یا به عبارتی ذهنیت گوینده یا نویسنده است؛ یعنی یکی از ابزارهایی که مخاطب احساس می‌کند به واسطه‌ی آن از طرف شخصی دارای صدا، احساسات، نیازها، نگرانی‌ها و عدم قطعیت‌های انسانی مورد خطاب واقع شده است» (همان: ۱۲۸).

علاوه بر دیدگاه روایتگری، دومین محوری که سیمپسون بر اساس آن انواع روایتگری را از هم باز می‌شناسد، دیدگاه وجهی است. سیمپسون وجهیت را به معنای جهت‌گیری ویژه‌ی نویسنده نسبت به آنچه می‌گوید معنا می‌کند و بر این باور است که نوع وجهیت غالب در روایت‌ها می‌تواند باعث به وجود آمدن انواع روایت‌ها با نظام وجهی مختلف شود؛ از سویی نویسندگان برای بیان دیدگاه خود، شیوه‌های متفاوتی اتخاذ می‌کنند، بعضی از آن‌ها وجهیت را زیرکانه در آثارشان به کار می‌برند تا نشان دهند رویدادها از نگاه دانای کل بیان نشده‌اند و در آگاهی شخصیت‌های درون داستان اتفاق می‌افتد (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۴۷). که در این مورد بررسی نظام‌های وجهی به کار برده شده از سوی راوی ما را به شناخت این شیوه‌ها رهنمون می‌کند.

روایت در نگاه سیمپسون نیز به وسیله‌ی تحلیل وجهیت معنا و مفهوم پیدا می‌کند. او بر این باور است که وجهیت نقش کلیدی در ارائه اطلاعات، بیان احساسات و ادراکات و تعیین الزامات و توصیه‌ها دارد. سیمپسون با استفاده از مفهوم وجهیت، به ما کمک می‌کند تا بفهمیم چگونه راویان زبان را وسیله‌ای برای ارائه اطلاعات به شکلی خاص به کاررفته می‌برند و خوانندگان را به سمت تفسیری معین از داستان هدایت می‌کنند، علاوه بر این وجهیت به نویسنده این امکان را می‌دهد که احساسات، نیازها و نگرانی‌های خود را به خواننده منتقل کند که این امر کمک شایانی به ایجاد تعامل عمیق‌تر و واقعی‌تر بین گوینده و مخاطب می‌کند. وجهیت در دیدگاه سیمپسون دارای سه رویکرد مثبت و منفی، خنثی است. «نقش قطبیت‌های مثبت و منفی به ترتیب تأیید و انکار گزاره است؛ اما در حدفاصل قطبیت

مثبت و منفی در جات بینابینی از احتمالات، امکانات، عدم قطعیت و بلا تکلیفی وجود دارد. این انتخاب‌های بینابینی میان دو قطبیت مثبت و منفی حوزه‌ی وجهیت را در زبان شکل می‌دهد. به بیانی دیگر نقش نظام وجهیت تفسیر و تجلی این فضای عدم قطعیت است (Hilliday، متیسن، ۲۰۱۴: ۱۷۶). سیمپسون، به پیروی از زبان‌شناسان پیشین الگوی نهایی خود در تحلیل وجهیت ارائه می‌دهد. «در چارچوب وجهیت مثبت می‌توان شاهد کاربست همه‌ی ابزارهای زبان‌شناسانه جهت بازگویی وجوه امری و تمنایی بود. وجه امری دربرگیرنده‌ی همه‌ی خویشکاری‌هایی می‌شود که باید یا بهتر است که انجام گیرد. این وجه بین قوی‌ترین نوع (به شما دستور می‌دهم) تا ضعیف‌ترین نوع (از شما خواهش می‌کنم) در جریان است. در وجه امری رویکرد گوینده به میزان تعهد او در قبال انجام کاری مشخص، بازتاب پیدا کرده است» (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۴۱). وجه دیگر تمنایی است که مربوط به مسائلی می‌شود که معمولاً حالتی خوشایند را به همراه دارند و به صورت درخواست و خواهش بازگو می‌شوند در مورد وجهیت مثبت آن می‌توان به «صفت‌ها و قیده‌های ارزیابی‌کننده و البته فعل‌هایی اشاره کرد که کنش‌ها، واکنش‌ها و ادراک‌های شخصیت‌ها را بازنمایی می‌کنند که در اصطلاح به آن‌ها کلمات احساسی گفته می‌شود (خادمی، ۱۳۹۱: ۲۳). در مقابل وجهیت مثبت، وجهیت منفی شامل نظام‌های وجهی معرفت‌شناختی و ادراکی است که از آن در بیان قطعیت یا عدم قطعیت گزارش‌ها استفاده می‌شود. «نظام ادراکی زیرمجموعه‌ی نظام معرفت‌شناختی است. تفاوت آن‌ها در درجه‌ی تعهدشان به صدق گزاره‌ی پیش‌بینی‌شده با ارجاع به درک انسانی، به‌ویژه حس بصری است (آقاگلزاده، ۱۳۷۸: ۱۵). در وجهیت منفی (اعم از ادراکی و معرفت‌شناختی) گوینده عدم اطمینان، شک و تردید یا نگرانی را نسبت به اطلاعات بیان می‌کند و احتمال تغییر یا عدم صحت آن وجود دارد. به‌عنوان مثال در مثال‌های: «ممکن است بیاید»، «مطمئن نیستم، حقیقت را بگوید» گوینده نسبت به گزاره‌های بیان‌شده شک و تردید دارد و در مورد آنچه می‌گوید یقین حاصل نکرده است. درواقع وجهیت ادراکی، جلوه‌هایی از دریافت‌های حسی و انتزاعی‌اند که شخصیت‌ها از خلال روایت بازتاب می‌دهند. یعنی افعالی که کنشگر ترکیبی و معنایی از خلال گفتار روایی منتقل می‌کند؛ جایی که دیدن، توجه کردن، شنیدن، بینایی و... معنا پیدا می‌کند» (القرنی، ۲۰۲۰: ۴۱۴).

سیمپسون چهار نوع اصلی نظام وجهی زبان را امری، تمنایی، برداشتی یا معرفتی و ادراکی معرفی می‌کند. که هر یک از آن‌ها توضیح داده می‌شود.

وجه امری:

در برگیرنده‌ی همه‌ی خویشکاری‌هایی می‌شود که باید یا بهتر است انجام گیرد. این وجه بین قوی‌ترین

نوع (من به شما دستور می‌دهم) تا ضعیف‌ترین نوع (من از شما خواهش می‌کنم) در جریان است و نمود دارد. در وجه امری، رویکرد گوینده به میزان تعهد او در قبال انجام کاری مشخص، بازتاب پیدا کرده است (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۴۱).

وجه تمنایی:

وجه تمنایی به آنچه مورد درخواست و تمنا است اطلاق می‌شود و مانند وجه امری از قوی‌ترین تا ضعیف‌ترین در نوسان است. افعال واژگان وجهی که معرف آرزوها و تمنای گوینده هستند و در مجموع به آنها کلمات احساسی گفته می‌شود، در نظام تمنایی در مرکز قرار می‌گیرند. سیمپسون بر این باور است که «اگر در متنی از این منابع بهره‌گیری شود، دارای وجهیت مثبت بوده و راوی در فرآیند روایت دخیل و به آن خوش‌بین است؛ به بیان دیگر، او به داده‌هایی که در اختیار مخاطبان خود قرار می‌دهد، اطمینان زیادی دارد. در این شرایط لحن کلام همراه با اعتماد به نفس، اطمینان‌بخش برای شنونده و از نوع تأکیدی است (همان: ۴۲). بیان آرزو، کلمات احساسی در متن بالا جایگاه کانونی دارد. فعل‌ها و قیدها نشانگر وجهیت ارزیابی در متن هستند و از این طریق پیام احساسات خود را به مخاطب انتقال می‌دهد. «این وجه به شدت با وجه امری مرتبط است و می‌تواند مثل آن بین قوی‌ترین تا ضعیف‌ترین شکل در نوسان باشد:

– آرزو می‌کنم برگردی. ای کاش برگردیو پقدر خوب می‌شود اگر برگردی. امیدوارم برگردی» (سیمپسون، ۱۴۰۳: ۲۶۲).

وجه برداشتی یا معرفتی:

این وجه به طور مستقیم در بردارنده‌ی میزان اطمینان یا عدم اطمینان گوینده نسبت به صدق گزاره‌های بیان شده است. افعالی مانند: فکر می‌کنم، عقیده دارم... و صفاتی مانند: مشکوک، قطعی... و قیودی مانند: شاید و قطعاً، نمایان‌گر این وجه هستند. این وجه پرکاربردترین نوع در تحلیل این رویکرد به شمار می‌آید. «زیرا بصورت مستقیم با کیفیت اطمینان یا عدم ایقان گوینده در مورد درستی یا نادرستی گزاره‌های بازنمایی شده پیوند خورده است (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۴۸). این نوع وجه نیز بین درجات مختلف شدت یا ضعف در نوسان است:

– این موضوع می‌تواند حقیقت داشته باشد.

– این موضوع ممکن است حقیقت داشته باشد.

– این موضوع حقیقت دارد.

— این موضوع قطعاً حقیقت دارد.
— این موضوع باید حقیقت داشته باشد.
— این موضوع نمی‌تواند حقیقت داشته باشد.
نظام معرفتی، «علاوه بر فعل‌های کمکی، در واحدهای زبانی دیگری نیز می‌تواند دستوری شود:
در فعل:

— من فکر می‌کنم موضوع حقیقت دارد.
— من معتقد هستم موضوع حقیقت دارد.
— من احتمال می‌دهم موضوع حقیقت داشته باشد.
— من شک دارم موضوع حقیقت داشته باشد.

در صفت:

— این خبر قطعی است.
— این خبر مشکوک است.
— این خبر موثق است.

در قید:

— خبر شاید واقعیت داشته باشد.
— خبر احتمالاً واقعیت دارد.
— خبر قطعاً واقعیت دارد.

مشاهده می‌شود که از شکل خام یک جمله، جمله‌های بسیاری با انواع نظام‌های متفاوت وجهی می‌تواند مشتق شود» (سیمپسون، ۱۴۰۳: ۲۶۴).

وجه ادراکی:

وجه ادراکی به نوعی زیر مجموعه‌ی وجه معرفتی است و شامل میزان تعهد گوینده نسبت به درستی گزاره‌ای با ارجاع به ادراک‌های انسان، به‌ویژه، ادراک‌های دیداری است، واژه‌هایی مانند: شفاف است، به نظر می‌رسد... و افعالی مانند دیدن و شنیدن می‌تواند زیر مجموعه‌ی این وجه قرار گیرد (خادمی، ۱۳۹۱، ۲۶-۳۳).

— واضح است که موضوع حقیقت دارد.
— حقیقت‌داشتن موضوع شفاف است.
— حقیقت‌داشتن موضوع مشهود است.

— به نظر می‌رسد موضوع حقیقت دارد.

همچنین برخی از افعال با اینکه ظاهراً خالی از وجه هستند، از نظر معنایی می‌توانند زیر مجموعه‌ی وجه ادراکی قرار گیرند:

— مصاحبه را دیدم

— مصاحبه را از رادیو شنیدم.

در این دو جمله، دو فعل شنیدن و دیدن دارای کارکردی شبیه به وجه ادراکی هستند (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۵۱).

جدول زیر، نظام‌های وجهی مختلف و کارکردهای آن‌ها را خلاصه‌وار نشان می‌دهد.

نظام‌های وجهی	مفاهیم غیر زبانی انواع وجه
امری	تعهد — الزام — وظیفه
تمنایی	آرزو و درخواست
برداشتی	شناخت — اعتقاد — آگاهی
ادراکی	ادراک

۲-۸-۱-۱- الگوبندی وجهیت

سیمپسون در ادامه‌ی معرفی مدل خویش، چهار نظام وجهی را تبیین می‌کند و الگوی نهایی خود را که شامل سه نوع وجهیت مثبت، منفی و خنثی است بیان می‌دارد و «با توجه به سه نوع روایت‌گری در مجموع شامل نه دیدگاه کلی روایت است؛ زیرا هر یک از این انواع هم شامل عناصر روایی «وجهی-روایی» دیدگاه تبیین شده از سوی ژنت (مانند زمان، مکان، کانون شدگی و...) و هم شامل عناصر وجهی خاص است» (سیمپسون، ۱۴۰۳: ۲۶۶). نظام وجهی که در بالا مطرح شد، در مقوله زاویه دید کاربرد زیادی دارد و «هر وجهی به مقوله‌ی معینی که در پی آن می‌آید، اختصاص دارد یا دست کم در آن مقوله وجه غالب است. وجهیت در دیدگاه سیمپسون دارای دو رویکرد مثبت و منفی است. «نقش قطبیت‌های مثبت و منفی به ترتیب تأیید و انکار گزاره است. اما در حدفاصل قطبیت مثبت و منفی در جات بینابینی از احتمالات، امکانات، عدم قطعیت و بلا تکلیفی وجود دارد. این انتخاب‌های بینابینی میان دو قطبیت مثبت و منفی حوزه‌ی وجهیت را در زبان شکل می‌دهد. به بیانی دیگر نقش نظام وجهیت تفسیر و تجلی این فضای عدم قطعیت است (Hilliday، متیسن، ۲۰۱۴:

۱۷۶). «هر دوی این‌ها را باید در تقابل با نوع سومی، وجهیت؛ یعنی غیاب تقریباً کامل وجهی‌سازی قرار داد. این نوع سوم، وجهیت خنثی نامیده می‌شود. با بررسی وجهیت می‌توان زاویه دید روان‌شناختی هر متن را تعیین کرد» (سیمپسون، ۱۴۰۳: ۲۶۶). اینک به تعریف هر کدام پرداخته می‌شود.

أ- وجهیت مثبت

در چارچوب وجهیت مثبت می‌توان شاهد کاربست همه‌ی ابزارهای زبان شناسانه جهت بازگویی وجوه امری و تمنایی بود. وجه امری دربرگیرنده‌ی همه‌ی خویش‌کاری‌هایی می‌شود که باید یا بهتر است که انجام گیرد. «روایتی که با وجهیت مثبت نوشته می‌شود، از لحاظ جمله‌های عام و بیانگر عقیده غنی است و نیز از لحاظ صفات و قیود ارزیابی‌کننده و افعال و واژه‌هایی که افعال و ادراکات و واکنش‌های شخصیت را گزارش می‌کنند که اسپنسکی، آن‌ها را کلمات احساسی می‌نامد (سیمپسون، ۱۴۰۳: ۲۶۷). در مورد وجهیت مثبت می‌توان گفت که «ویژگی‌های چنین متنی به پس‌زمینه راندن یا غیاب کامل وجه اخباری و کلمات بیگانگی است. لحن یا فحوای کلام، تأکیدی، پر اعتماد، حاکی از اعتماد به نفس و برای مخاطب اطمینان‌بخش است (تولان، ۱۳۹۳: ۱۲۹).

ب- وجهیت منفی

وجهیت منفی غالباً «مشخصه‌ی سبک‌های «گوتیک» و «اگزیستانسیالیستی» ادبیات داستانی است. آن حالتی روایی است که در آن یک راوی (یا شخصیت) غالباً سرگردان برای تو صیف، بر نشانه‌های بیرونی و ظواهر تکیه می‌کند. نظام وجه معرفتی و ادراکی برجسته می‌شوند. روایت از لحاظ کلمات بیگانگی غنی است که عدم اطمینان ظاهری راوی را در مورد آنچه در اطراف وی، می‌گذرد، تقویت می‌کند. نتیجه‌ی این عمل آن است که تو صیف معمولاً بر تف سیر راوی از نمودهای بیرونی تکیه دارد (سیمپسون، ۱۴۰۳: ۲۶۷). در وجهیت منفی (اعم از ادراکی و معرفت‌شناختی) گوینده عدم اطمینان، شک و تردید یا نگرانی را نسبت به اطلاعات بیان می‌کند و احتمال تغییر یا عدم صحت آن وجود دارد. به‌عنوان مثال در مثال‌های: «شاید او درباره‌ی این موضوع اشتباه می‌کند»، «ممکن است بیاید»، «مطمئن نیستم که حقیقت را بگویند» گوینده نسبت به گزاره‌های بیان شده شک و تردید دارد و در مورد آنچه می‌گوید یقین حاصل نکرده است. درواقع وجهیت ادراکی، جلوه‌هایی از دریافت‌های حسی و انتزاعی‌اند که شخصیت‌ها از خلال روایت بازتاب می‌دهند. یعنی افعالی که کنشگر ترکیبی و معنایی از

خلال گفتار روایی منتقل می‌کند؛ جایی که دیدن، توجه کردن، شنیدن، بینایی و... معنا پیدا می‌کند» (القرنی، ۲۰۲۰: ۴۱۴). گاهی برداشت‌های ذهنی راوی در مورد دیگر شخصیت‌های داستان است، به‌عنوان مثال جمله‌ی «به نظر می‌رسید که او ناراحت باشد» نشان‌دهنده‌ی برداشت ذهنی راوی از شخصیتی دیگر است. «روایت دارای وجهیت منفی، معمولاً ساخته و پرداخته‌ی راوی نامطمئنی است که کنترل مالکانه‌ی داستانی را که می‌گوید در اختیار ندارد؛ بلکه مردد، سردرگم و تا حدی مغلوب آن داستان بوده یا از آن بیگانه گشته است» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۳۰).

ج- وجهیت خنثی

این نوع روایت، چنان که از نام آن پیداست با غیاب کامل وجهیت، مواجه است. به اعتقاد سیمپسون مهم‌ترین شاخصه‌های وجهیت خنثی عبارتند از: «عدم وجود قیود و صفات ارزیابی‌کننده و عدم بازنمایی افکار و احساسات شخصیت‌ها» (Simpson, 1993: 67). «شیوه‌ی خنثی بیشتر مناسب توصیف‌های فیزیکی است و از آنجا که گوینده با لحنی خشک و بی‌روح همه چیز را با قطعیت و به صورت غیر شخصی می‌گوید، رشد روان‌شناختی شخصیت را نشان نمی‌دهد. در این نوع از چارچوب وجهی یا بهتر بگوییم چارچوب غیر وجهی شده راوی ارزیابی ذهنی و تفسیر را به سود یک توصیف فیزیکی ظاهراً «خنثی» تر از حوادث و برای پیشرفت روان‌شناختی پنهان می‌کند. توصیف ساده‌ی فیزیکی غلبه دارد، در حالی که برای تفسیر روانی تلاش کمتری می‌شود، حتی جمله‌واره‌های گزارشی که برای انتقال زنجیره‌های گفتار مستقیم به کار می‌روند، از آرایش قیدی تهی شده‌اند تا چیزی غیر از اساسی‌ترین فعل‌های گزارشی باقی نماند (سیمپسون، ۱۴۰۳: ۲۶۹-۲۷۰).

۲-۸-۲- دیدگاه روایی سیمپسون

نظریه‌ی پیشنهادی سیمپسون، الگویی کلی برای نقد زبان‌شناختی روایت بشمار می‌آید. در واقع «مدل سیمپسون به انواع دخالت راویان مختلف در اطلاعات روایت‌شده می‌پردازد. طرح او مانند طرح‌های دیگر درصدد است به شیوه‌ای دقیق و نظام‌یافته انواع متفاوت راوی را بررسی کند که خواننده‌ی دقیق در یک سطح هو شیاری ناگزیر از توجه به آن‌هاست. مزیت مدل سیمپسون بر مدل‌های پیشین آن است که به ما کمک می‌کند، درباره‌ی تفاوت‌های متون به صورتی نظام‌مند، سخن بگوییم. رویکرد او

مستلزم بررسی روایت با دیدگاهی دستوری و پرداختن به این مسئله است که نظرگاه‌های روایی مختلف تا چه اندازه از طریق ابعاد قابل توضیح در دستور ساخت آن‌ها بیان می‌شوند. در مدل وی به کندوکاو درباره‌ی این مسئله پرداخته می‌شود که تا چه اندازه می‌توان درباره‌ی دستورسازی شیوه‌های روایی سخن گفت» (تولان، ۱۳۹۸: ۱۲۶-۱۲۷). سیمپسون سه رویکرد متفاوت به زاویه‌ی دید روان‌شناختی را از هم متمایز می‌سازد: (الف) رویکرد ساختارگرا که به ساختارهای کلان ارتباطات ادبی می‌پردازد؛ یعنی اصول انتزاعی سیستم ارتباطات ادبی را آشکار می‌سازد، (ب) رویکرد زایشی که بر ساختارهای خرد ارتباطات ادبی (در سطح جمله) تمرکز می‌کند؛ و (ج) رویکرد بینافردی که هم به ساختارهای خرد و کلان می‌پردازد و هم به ابزارهای زبان‌شناختی‌ای توجه دارد که به وسیله‌ی آن راویان، روایت خود را با جهت‌دهی خاص خود به خواننده عرضه می‌کنند (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۳۸). سیمپسون در نظریه خود به سطح بینافردی که اساساً در چارچوب وجهیت تحلیل می‌شود، توجه ویژه‌ای دارد. سیمپسون این توجه به سطح بینافردی که به معنای تمرکز بر روابط و تعاملات بین شخصیت‌ها و چگونگی تأثیر این تعاملات بر روان‌شناسی و احساسات آن‌ها استوار است را از زبان‌شناسی نقش‌گرا- نظام‌مند هالیدی وام گرفته است. هالیدی معتقد بود که «ما بنا به مقاصد، با دیگران ارتباط برقرار می‌کنیم و تمایلات و رفتارهایشان را تحت تأثیر قرار می‌دهیم یا اطلاعاتی به آن‌ها ارائه داده یا از آن‌ها اطلاعاتی می‌گیریم؛ در نتیجه گفتگو با یک تبادل ارتباطی، به منظورهای گوناگونی صورت می‌گیرد که می‌توان آن را نامحدود دانست؛ مانند: دستور دادن، رد کردن، ارزیابی کردن، متقاعد کردن، توصیف کردن (Hilliday, 2004: 107). این رویکرد بر خلاف دو رویکرد دیگر صرفاً به ساختارهای خرد و کلان بسنده نمی‌کند؛ بلکه به نحوه‌ی تعامل زبان با مخاطب توجه نشان می‌دهد. سیمپسون با الهام از نظریه هلیدی، سطح بینافردی زبان را محل شکل‌گیری معنا می‌داند؛ جایی که زبان نه تنها اطلاعات را منتقل می‌کند، بلکه رابطه‌ی اجتماعی و روان‌شناختی میان راوی و خواننده را شکل می‌دهد. از نظر سیمپسون «فرانقش بین‌فردی همان‌گونه که از نام آن بر می‌آید، چگونگی جهت‌گیری، شکل‌گیری، و ارزیابی پاره‌گفتارها را به منزله‌ی گفتمان نشان می‌دهد. این فرانقش به وسیله‌ی نظام دستوری وجهیت بیان می‌شود، نظام دستوری وجهیت بخشی از زبان است که به کاربران اجازه می‌دهد تا عقیده، نگرش، اطمینان و اجبار را به گفته یا نوشته‌ی خود اضافه کنند؛ بنابراین وجهیت اظهار نظر صریح است و نشانه‌هایی از درجات مختلف اطمینان ما درباره‌ی گزاره‌هایی که بیان می‌کنیم، آشکار می‌کند و درباره‌ی انواع الزام اجباری است که به پاره‌های کلامان نسبت می‌دهیم» (سیمپسون، ۱۴۰۴: ۲۶۲).

بنابراین رویکرد سومی که سیمپسون آن را مبنای تحلیل‌های سبک‌شناسی‌اش قرار می‌دهد، بر بررسی ظرفیت‌های زبان شناختی‌ای تمرکز دارد که راویان به واسطه‌ی آن‌ها روایت را با جهت‌گیری خاصی به مخاطبی انتقال می‌دهند.

در چارچوب مطرح شده‌ی سیمپسون با تمایزی اساسی میان دو نوع روایت مواجه هستیم که سیمپسون آن‌ها را با روایت نوع الف و ب نامگذاری می‌کند.

۲-۸-۲-۱- مقوله‌ی الف

این مقوله مربوط به اول شخص مداخله‌گر در داستان است. بر اساس انواع وجهیت که در بالا مطرح شد، مقوله الف دارای سه بخش مثبت، منفی و خنثی است.

اول شخص مثبت

به روایاتی که از افعال احساسی و قیود و صفات ارزیابانه برخوردارند در اصطلاح می‌گویند دارای وجهیت مثبت است؛ یعنی در این گونه روایات نظام‌های امری و تمنایی غالب بوده و نظام‌های معرفتی و شناختی سرکوب شده‌اند.

اول شخص منفی

مقوله‌ی الف منفی برعکس مقوله‌ی مثبت هستند، یعنی دارای وجهیت معرفتی و ادراکی هستند. «در متن‌های دارای سایه روشن منفی، راوی سردرگم عدم اطمینان خود از رویدادها و انگیزه‌های شخصیت‌ها را اغلب از طریق ساختارهایی بیان می‌کند که اساس آن‌ها درک انسانی است (گویی، ظاهراً و غیره) (سیمپسون، ۲۰۰۴: ۱۲۷). در این متن، «ممکن است افعال مختلفی مربوط به «شناخت مبتنی بر حدس» مثل او حدس زد که یا من تصور می‌کنم که و... نیز وجود داشته باشد. بسیاری از این ویژگی‌ها را می‌توان تحت عنوان «کلمات بیگانگی» طبقه‌بندی کرد؛ زیرا این کلمات این حس را به ما گزارش می‌افزایند که توصیف داده‌شده، متعلق به یک شخص «بیگانه» است و نه شخصی که دانش درون داستانی دارد. چنین روایاتی یک لحن حاکی از تردید، محافظه‌کاری و حتی سرگشتگی یا بیگانگی غالب است «تولان، ۱۳۹۸: ۱۳۰».

اول شخص خنثی

مقوله‌ی الف خنثی، آنهایی هستند که هیچ گونه وجهیت روایی برجسته‌ای ندارند؛ به این معنا که راوی هیچ گونه قضاوتی درباره‌ی رویدادها و شخصیت‌های داستان ارائه نمی‌دهد. «شیوه‌های خنثی بیشتر مناسب توصیف فیزیکی هستند و رشد روان‌شناختی شخصیت‌ها را نشان نمی‌دهند (تولان، ۱۳۸۹:

۱۳۱). این سبک «با کامل نبودن هر گونه حالت کیفی (وجه نمایی) روایی از دیگر سبک‌ها نمایش داده می‌شود و بنیاد رئالیسم عینی را در رمان معلوم می‌کند (سیمپسون، ۲۰۰۴: ۲۴۰-۲۴۱).

۲-۸-۲-۲- مقوله‌ی ب

روایات مقوله‌ی ب کمی پیچیده‌تر هستند و شامل روایت‌هایی با زاویه‌ی سوم شخص است و توسط راوی غیر مشارکت‌کننده، نامرئی و غیر قابل رؤیت، روایت می‌شوند. این نوع بسته به اینکه آیا وقایع و رویدادها به بیرون یا درون آگاهی شخصیت یا شخصیت‌های خاصی مربوط می‌شوند به دو نوع سوم شخص روایتگر یا بازتابگر تقسیم می‌شوند.

سوم شخص روایتگر

در این حالت، راوی بیرون از داستان است و صرفاً رخدادها را از بیرون گزارش می‌دهد. هیچ گونه دسترسی به ذهن شخصیت‌ها ندارد و روایت عینی و بی‌طرف است. در واقع در این وضعیت، «راوی در موقعیتی خارج از داستان قرار دارد و به تعبیر سیمپسون «دارای جواز دانایی کل» است. همچنین تنها لحن به‌کار گرفته شده در این نوع دیدگاه، لحن راوی است» (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۲۶). در این شیوه، نویسنده یا راوی «به هیچ وجه مجاز نیست که به ذهن اشخاص دیگر برش بزند، مگر به حدس و گمان از طریق ذهن فردی که خود را به وی محدود کرده، با استفاده از شیوه‌ی روایت به زاویه سوم شخص محدود کنش اثر بیش‌تر و ساخت نمایش‌پردازانه (**dramatic**) آن منسجم‌تر می‌گردد» (مندپور، ۱۳۸۹: ۹۹)؛ در واقع دیدگاه سوم شخص روایتگر از زاویه‌ی دید هیچ‌اوی خاصی انتخاب نمی‌شود؛ بلکه به شکل بی‌طرفانه به ما گفته می‌شود آنان که از بیرون دیده می‌شوند، چه کارهایی انجام می‌دهند و چه چیزهایی می‌گویند. این نوع، به وسیله‌ی راوی پنهان و غیر دخیل در داستان روایت می‌شود. در دیدگاه سوم شخص روایتگر، راوی، دانای کل است و تنها لحن، لحن راوی است که احساسات و افکار شخصیت‌ها را توصیف نمی‌کند و راوی مانند لنز دوربین از موقعیتی خارجی به ضبط و بازنمایی وقایع داستان می‌پردازد (**Simpson, 1993: 62**). این دیدگاه نیز مانند دیدگاه اول شخص به سه نوع مثبت، منفی، خنثی تقسیم می‌شود.

روایتگر مثبت

این نوع دیدگاه با دیدگاه اول شخص مثبت تفاوت دارد. «در این نوع، دیدگاه، متعلق به راوی پنهان و غیر دخیل در روایت است؛ زیرا یکی از معیارهای مهم دیدگاه سوم شخص این است که تمام یا بخشی از داستان باید از موقعیتی خارج از آگاهی و ذهن شخصیت‌های داستان روایت شود. راوی این نوع

روایت نیز مانند لنز دوربین، از موقعیتی خارجی به ضبط و بازنمایی وقایع داستان می‌پردازد (خادمی، ۱۳۹۱: ۲۹).

روایتگر منفی

نکته‌ی بسیار مهمی که سیمپسون به طور گذرا و جزئی به آن اشاره کرده، کارکرد خاص زاویه‌ی دید سوم شخص روایی منفی است. «در این مقوله که با کاربرد «واژه‌های بیگانگی» همراه است؛ راوی به جزئیات افکار شخصیت‌ها دسترسی ندارد و از این جهت که نظام‌های ادراکی و معرفتی در آن برجسته شده، مانند مقوله‌ی اول شخص منفی است؛ از این رو کیفیت مشابهی با بیگانه‌سازی و حیرت تولید می‌کنند. راوی این نوع روایت هم‌زمان با آنکه به دقت اعمال شخصیت‌های داستان را گزارش می‌دهد، از روایت افکار و احساسات آن‌ها دوری می‌کند و در برابر اندیشه‌ها و عواطف شخصیت‌ها موضعی کنجکاو و کم‌اطلاع در پیش می‌گیرد (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۴۲).

روایتگر خنثی

در این نوع دیدگاه «با غیاب کامل وجهیت روایی روبرو هستیم. گوینده همه چیز را با قاطعیت و «به صورت غیر شخصی» می‌گوید به طوری که لحن آن خشک و بی‌روح است (تولان، ۱۳۹۳: ۱۳۱). در واقع این نوع دیدگاه «از نظر داشتن زبان غیر وجهی و عدم توصیف مستقیم افکار و احساسات شخصیت‌ها، شبیه به دیدگاه اول شخص خنثی نیز است. همچنین این نوع غیر شخصی‌ترین دیدگاه است. بنابراین ویژگی‌های زبانی این نوع، غیر شخصی‌ترین دیدگاه و همچنین خالی بودن از قیدها و صفت‌های ارزش‌گذارانه و عدم بازنمایی افکار و احساسات شخصیت‌هاست. سبک این نوع دیدگاه هم از نظر حقیقت‌نمایی و رویکرد عینی‌گرایانه به حوادث و شخصیت‌ها، قابل مقایسه با سبک ژورنالیستی است. معمولاً این نوع سبک، در برابر مسائل موضعی خنثی دارد و دارای نظام وجهی مثبت یا منفی نیست (خادمی، ۱۳۹۱: ۳۰). ازرا پاوند، این نوع سبک را، «سبک «رنالیسم فلوبری» می‌نامد؛ سبکی که از نظر زبانی، تلاش می‌کند «هر چیزی را همانطور که هست نشان دهد» و لغات و جملاتی را برای بازنمایی اشیا به کار ببرد که کاملاً منطبق با آن‌ها باشد و اشیا را به جای «ساختن»، «نمایش» می‌دهد

(pound, Ezra 1960: 74)

سوم شخص بازتابگر

دیدگاه سوم شخص بازتابگر نوعی روایت‌گری است که در آن راوی، اگرچه بیرونی و سوم شخص است؛ اما روایت را از درون‌آگاهی شخصیت خاصی ارائه می‌دهد. به عبارت دیگر، راوی جهان داستانی

را از منظر ذهنی یک شخصیت بازتاب می‌دهد. بدون آن که خود وارد قضاوت یا تحلیل شود. به عبارت دیگر؛ در دیدگاه سوم شخص بازتابگر «راوی سوم شخص با جواز دانای کل وارد ذهن یکی از شخصیت‌های داستان می‌شود و افکار و احساسات او را روایت می‌کند و شخص مورد نظر نقش بازتابگر می‌گیرد» (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۵۵). این نوع دیدگاه، «از زاویه‌ی دانای کل محدود روایت می‌شود که ژنت آن را «کانون‌شدگی درونی ثابت» می‌نامد (Genette, 1980: 189). بنابراین در این شیوه، نویسنده یا راوی «همچون رب النوعی بر بلندای داستان نشسته و اعمال کلیه اشخاص آن را، روردروی هم، در جمع یا خلوتشان ثبت یا روایت می‌کند. او مجاز است علاوه بر نقل کنش‌ها و واکنش‌های افراد، به ذهن آن‌ها نیز حلول کند و اندیشه‌هایشان را برای خواننده برملا سازد. مجاز است شخصی را وانهد، به مکان دیگری یا زمان دیگری رود و شخص دیگری را باز گیرد و روایت کند. مجاز است حتی کنش داستان را متوقف کند و به اظهار نظر یا اظهار فضل یا تحلیل وقایع، اعمال، نظریات و خصوصیات آدم‌های داستان بپردازد» (مندپور، ۱۳۸۹: ۹۸-۹۹).

بازتابگر مثبت

این نوع، از نظر نظام وجهی، کاملاً مشابه دیدگاه روایتگر مثبت است. «با این تفاوت مهم که راوی سوم شخص این نوع، دیدگاه‌ها، افکار و احساسات شخصیت بازتابگر مورد نظر را نشان می‌دهد و شخصیت مورد نظر در این دیدگاه، مرکز آگاهی است (خادمی، ۱۳۹۱: ۳۰).

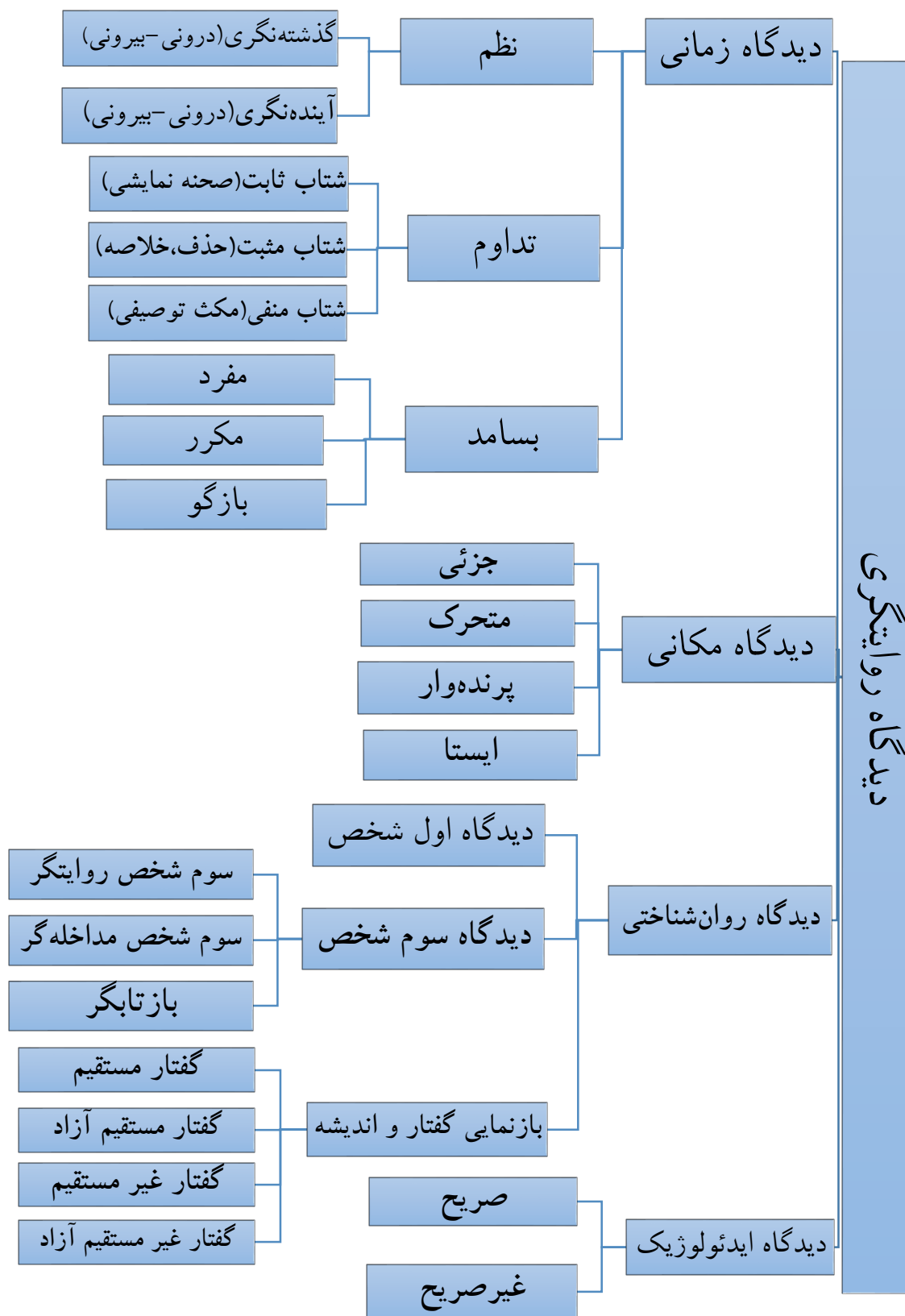
بازتابگر منفی

این نوع، از نظر نظام وجهی ادراکی و شناختی و همچنین از نظر دارا بودن «کلمات بیگانگی» مشابه دیدگاه اول شخص مفرد و سوم شخص روایتگر است. و تفاوت آن با دیدگاه روایتگر منفی در این است که وجهیت در این نوع دیدگاه، از درون ذهنیت شخصیت بازتابگر نشأت می‌گیرد، نه خارج از دایره‌ی کانون‌سازی.

بازتابگر خنثی

آخرین زیر مقوله، از مقولات بازتابگر، یعنی سوم شخص بازتابگر، فراتر از آن دو نوع دیگر است. «به جز روایت‌هایی که دارای تأکیدات مقوله‌ای (جملات فاقد وجهیت) هستند، ما بقی از طریق آگاهی بازتابگر روایت می‌شوند. در هر مورد، رویدادها و شخصیت‌ها بدون تو سل به وجهی‌ها و با بی‌طرفی نگریسته

می‌شوند. در این حالت، وجهی‌های ارزیابانه همچنان غایب هستند و تأکیدات مقوله‌ای همچنان بر حالت روایت غالبند. تفاوت ب (بازتابگر) خنثی با حالت ب (حالت روایی) آن است که علامت‌های مشخص‌کننده‌ی رخدادها از جایگاه مکانی یک شخصیت دیده می‌شوند. و نه از جایگاه «متغیر» و «چشم پرنده» که حالت روایی را مشخص می‌سازد. گزارش‌های روزنامه‌ای اغلب این شکل از گفتمان غیر وجهی و مقوله‌ای را به خود می‌گیرند» (علوی، ۱۳۹۳: ۹۶-۹۷).



نمودار 1: سطوح و مولفه‌های روایت



۲-۹- دیدگاه مکانی سیمپسون

دیدگاه مکانی در روایت، یکی از ابعاد بنیادین در ساختار داستان به‌شمار می‌آید و بستری برای شکل‌گیری معنا، هویت شخصیت‌ها و جهت‌گیری روایت است. مکان در روایت تنها محل وقوع رویدادها نیست؛ بلکه خود به‌مثابه عنصری زنده و پویا در تعامل با دیگر عناصر داستان قرار می‌گیرد؛ به عبارت دیگر مکان در روایت بستری برای شکل‌گیری معناست، فضایی که در آن شخصیت‌ها هویت می‌یابند، زمان جریان و زبان جان می‌گیرد و روایت را از سطح رویداد محور به سطحی پدیدارشناختی و معناشناختی ارتقاء می‌دهد. «از نظر فاولر، بعد مکان در متن با موضع دیداری در هنرهای تجسمی شباهت دارد که مخاطب را ملزم می‌کند از دیدگاهی که هنرمند می‌خواهد به اثر هنری نگاه کند (فاولر، ۲۰۱۲: ۲۶۷). «مکان در داستان باید عامل و پویا و به نوعی سازنده‌ی آن باشد، خواه مکانی ثابت باشد یا متحرک یا آشکار و پنهان» (الدلیمی، ۱۹۹۹: ۱۱۵). سیمپسون همان‌گونه که در دیدگاه زمانی از شاخص استفاده کرده، بهترین روش برای این دیدگاه را نیز، سیستم شاخص می‌داند. «شاخص شامل آن دسته از ویژگی‌های سازمان‌دهی شده‌ی زبان است که کارکرد آن‌ها ایجاد رابطه بین مطلب گفته شده و دیدگاه گوینده‌ی مطلب است» (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۱۴). در واقع شاخص مکانی به واژگانی اطلاق می‌شود که فاصله‌ی میان گوینده و شیء را مشخص کرده یا موقعیت فیزیکی گوینده نسبت به شیء، رویداد یا شخصیت مورد نظر را تعیین می‌کنند. واژگانی مانند: «اینجا»، «آنجا»، «این» و «آن» نمونه‌های بارز جهت‌نمایی و موقعیت‌یابی هستند. «اینجا» و «این» نشان‌دهنده‌ی نزدیکی فیزیکی به گوینده‌اند، در حالی که «آنجا» و «آن» دلالت بر دوری دارند. افزون بر واژگان اشاره، برخی افعال خاص نیز به نوعی مفهوم فاصله را منتقل می‌سازند. برای نمونه فعل «بیاور» حرکت شیء از نقطه‌ای دور به سمت مکان نزدیک‌تر را به گوینده القا می‌کند:

— آن را اینجا بیاور.

در مقابل فعل «ببر» تداعی‌کننده‌ی دور شدن شیء از گوینده و حرکت از مکان نزدیک به نقطه‌ای دورتر است:

— این را به آنجا ببر.

بنابراین از نظر سیمپسون «فهمیدن معنای اشاری مکان‌ها نیازمند دید بصری مشترک بین نویسنده و خواننده است. او اشاری‌های دور و نزدیک (این، آن، اینجا، آنجا و...) و نیز افعالی که معنای دوری و نزدیکی را در خود دارند (آمدن، رفتن، بردن و...) در تشکیل این دید مؤثر می‌داند (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۱۳-۲۱). سیمپسون چهار نوع دید مکانی برای روای بیننده‌ی یک منظره یا شخص را مطرح می‌کند:

الف_ دید ایستا (Stationary view): راوی مکان را طوری توصیف می‌کند که گویی خود او در یک نقطه‌ی ثابت و بدون حرکت ایستاده است.

ب- دید متحرک (متغییر) (Changing view): راوی در موقعیت متحرک قرار دارد، یعنی در حال حرکت است و فاصله‌اش با دیگران و محیط اطراف متغییر است.

پ- دید کلی (general view): این دید که به دید پرنده‌وار (Birds eye view) متعلق به آن راوی‌ای است که ببیننده‌ای کاملاً هو شیار و مسلط به صحنه است. او تصاویر را به طور کلی و منسجم می‌بیند.

ت- دید متوالی (جزئی) (Sequenti al (Survey) view): دید راوی به صورت متوالی از یک شخصیت به شخصیت دیگر یا از یک صحنه به صحنه‌ی دیگر می‌رود و خواننده باید تو صیفات مجزا را به صورت تصویر منسجمی ببیند. با استفاده از این دید، گاهی شوک یا طنز خلق می‌شود. (همان).

۲-۱۰- دیدگاه زمانی ژرار ژنت

زمان عنصری اساسی در عمل روایت است. «اگر زمان وجود نداشته باشد، محتوای آن یعنی داستان، وجود نخواهد داشت؛ چرا که یکی از سازه‌های اصلی هر روایتی، کنش یا اتفاق است که بر حرکت و زمان استوار می‌گردد (القصراوی، ۲۰۰۴: ۳۷). منظور از دیدگاه زمانی «تأثیری است که خواننده از سیر زمانی رویدادها و کندی و تندی وقوع آنها در زنجیره‌ای از زمان کسب می‌کند» (فاولر، ۱۹۸۷: ۱۲۷). در داستان دو نوع زمان مطرح است: «زمان داستان» و «زمان متن». «زمان داستان مدت زمانی است که داستان در واقعیت اتفاق افتاده است؛ ولی زمان متن، مقدار زمانی است که روایت یک واقعه در متن، به خود اختصاص می‌دهد (خادمی، ۱۳۹۱: ۱۳). کار این ثنویت (زمان داستان و زمان روایت) «تنها آن نیست که همهی تعریف‌های زمان رایج در روایت‌ها را امکان‌پذیر سازد (سه سال از زندگی قهرمان در دو جمله از یک رمان یا چند نما از یک مونتاژ «تکرار محور» یا بسایندی در فیلم خلاصه می‌شود و از این قبیل). کار اساسی‌تر آن این است که از ما می‌خواهد که در نظر داشته باشیم که یکی از کارکردهای روایت عبارت است از ابداع یک طرح‌واره‌ی زمانی بر اساس یک طرح‌واره‌ی زمانی دیگر (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۴۲-۱۴۳)؛ بنابراین زمان داستان به دنباله‌ی واقعی رخدادها در دنیای روایی اشاره دارد؛ یعنی آن چه در جهان داستانی رخ داده است، از نقطه‌ی آغاز تا نقطه‌ی پایان، با ترتیبی منطقی

و مبتنی بر توالی علی. اگر شخصیت داستان ابتدا متولد شود بعد عاشق شود و سپس مهاجرت کند، این توالی در زمان داستان رعایت می‌شود حتی اگر نویسنده ترتیب روایت را تغییر دهد. در مقابل، زمان متن به شیوه‌ای اشاره دارد که نویسنده این رخدادها را برای مخاطب بازگو می‌کند. در این جا نویسنده مجاز است به عقب برگردد یا به جلو برود یا حتی بخشی از زمان داستان را حذف یا خلاصه کند یا آن را کش دهد؛ مثلاً ابتدا خواننده با مهاجرت شخصیت مواجه شود سپس با دوران کودکی او و در نهایت به زمان عاشق شدنش برسد. این نحوه‌ی بازنمایی، بخشی از زمان متن است نه زمان داشتن. براساس این رابطه، ژنت سه نوع رابطه‌ی زمانی میان زمان سطح داستان و زمان سطح متن را مطرح کرده است، که سیمپسون نیز از نظر ساختاری از آن بهره گرفته است: ۱- نظم یا ترتیب ۲- تداوم یا دیرش ۳- بسامد.

۲-۱۱- دیدگاه زمانی سیمپسون

در دیدگاه زمانی سیمپسون برای نشان دادن زمان در جمله، علاوه بر شیوه‌ی ساختاری، «با بررسی زمان دستوری جمله‌ها نیز، دیدگاه زمانی روایت و میزان دوری و نزدیکی راوی از حوادث داستان نیز تبیین می‌شود. بررسی زمان و مکان روایت به شیوه‌ی زبان‌شناختی، ما را وارد دنیایی می‌کند که روای داستان از طریق آن‌ها، پنجره‌ای از وقوع حوادث در آن دنیا را به روی خوانندگان گشوده است» (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۱۵). سیمپسون در این شیوه از شاخص زمانی استفاده می‌کند، منظور از شاخص زمانی، شیوه‌های بازنمایی زمان حوادث در روایت است با در نظر گرفتن زمان خود روایت. «شاخص زمانی هم مانند سیستم شاخص مکانی، شامل انواع دور و نزدیک است. در این مورد گویاترین قید زمان «آلان» است که بیانگر ارجاع به نزدیک‌ترین زمان ممکن یعنی زمانی دقیقاً منطبق با زمان فعل گفتار است. عامل زمان در جمله که نمایانگر میزان فاصله‌ی روای با موضوع است، متغیر مهمی در میزان واقع‌گرایی متن به شمار می‌رود. مثلاً فعل مضارع ارتباط فوری و بی‌واسطه با واقعیت دارد و ساخت‌های مختلف گذشته نیز به همان نسبت که از زمان حال فاصله می‌گیرد، فاصله‌ی روای از موضوع را بیشتر و در نتیجه از واقع‌نمایی حادثه‌ی روایت‌شده می‌کاهد (فتوحی، ۱۳۸۸: ۸۸). برای روشن شدن مطلب می‌توان به نمونه‌های زیر توجه کرد:

آلان دارم کتاب می‌خوانم

آلان در تهران کار می‌کنم.

او قبلاً یک نوجوان بود.

او قبلاً زیاد نمی‌خندید.

در دو مثال اول، قید «آلان» با زمان بیان فعل جمله حد و مرز مشترکی دارد؛ اما اتفاق‌های بازگو شده در دو مثال بعد، به زمانی در گذشته مربوط می‌شوند. این مثال‌ها روشن می‌کند که زمان دستوری افعال می‌تواند دارای کارکردی مشابه شاخص زمانی باشد.

برای نمونه با این جمله‌ها توجه کنید:

آلان اینجا باران می‌بارد.

قبلاً اینجا داشت باران می‌آمد.

اینجا قبلاً داشته باران می‌باریده است.

فعل جمله‌ی اول، با مشارکت قید «آلان» به زمانی دقیقاً هم‌زمان با زمان صحبت ارجاع می‌دهد؛ بنابراین شاخص زمانی در این جمله از نوع نزدیک است؛ اما زمان جمله‌ی دوم کمی دورتر از زمان وقوع فعل «باریدن» است. در نتیجه فاصله‌ی راوی از فعل «باریدن» هم کمی دورتر از جمله‌ی اول است؛ اما جمله‌ی سوم به زمانی باز هم دورتر از این جمله‌ی دوم اشاره دارد و دیدگاه زمانی در آن، دارای سه فاصله‌ی در طول هم، از وقوع فعل باریدن است:

۱. زمان بیان جمله؛

۲. زمانی که قید «قبلاً» به آن ارجاع می‌دهد؛

۳- زمانی جلوتر از این دو که همان زمان باریدن باران است و فعل «داشته می‌باریده است» به آن ارجاع می‌دهد؛

به طور کلی کلمات کلیدی شاخص زمانی نزدیک، عبارت‌اند از: قیده‌های زمان بیانگر نزدیکی (مانند: آلان، حالا و...) و صفت‌های اشاره‌ی متعلق به این نوع قیدها (مانند: همین حالا، همین آلان و...)

۲-۱۲- دیدگاه روان‌شناختی

هدف از بررسی این نوع دیدگاه، «پرداختن به لحن روایی است که آن را برابر با کانون‌سازی ژنت دانسته‌اند. در دیدگاه روان‌شناختی تقسیم‌بندی چهارگانه‌ای برای تشخیص انواع راویان عرضه می‌شود. فاولر معتقد است از این دیدگاه می‌توان برای بررسی و تبیین دیدگاه ایدئولوژی استفاده کرد» (علوی، ۱۳۸۲: ۵۸). محوریت در مدل سیمپسون دیدگاه در زبان است؛ خواه دیدگاه روان‌شناختی در داستان روایی باشد، خواه دیدگاه ایدئولوژیکی در گزارش خبری مورد نظر باشد اصلی که در پشت این‌ها نهفته، این مقدمه‌ی منطقی است که یک سبک خاص، نمودار گزینش‌های خاصی، از انبوه گزینه‌های موجود در نظام زبانی است. «آفریننده‌ی متن گفتاری و یا نوشتاری با تدوین سبکی مخصوص، خوانش‌های مورد نظر و روش‌های خاص دیدن چیزها را در اولویت قرار می‌دهد و سایر شیوه‌ها را ناچیز جلوه می‌دهد و یا سرکوب می‌کند» (افخمی، ۱۳۸۲: ۸). در واقع سیمپسون وقتی می‌خواهد دیدگاه روان‌شناختی خود را نظم بخشد، «دو سطح از مطالعات پیشینی را مورد توجه قرار می‌دهد. نخستینش توجه به نقش زبان در بافتار تاروپود عناصر لفظ است. عناصر لفظی که مصالح اصلی برای معماری و ساختن بنایی به عظمت رمان و داستان است؛ و ساختاری که ظرافت‌های هر اثری را بر عهده دارد. پس در حوزه‌ای که میدان تبلور تحلیل‌های سیمپسون است ما با چند مؤلفه‌ی برجسته و مؤثر در تحلیلی از فعل و انفعالات مؤثر در داستان مواجهیم» (مهری‌آتیه، ۱۴۰۲: ۲۹). «فعل و انفعالاتی که به تمامی از حوزه‌های دیگر همچون: بحث کاویدن روان شخصیت‌های هر داستان و نقشی که از حوزه‌ی ساختار زبان، از سویی و حوزه‌ی قائل شدن به وجهیت‌هایی برای منقش کردن داده‌های متعدد زبان و عناصر لفظ و غیره...؛ و سر آخر به اعتبار همین زبان است که هر تغییر ساختاری در متن رخ می‌دهد» (همان). بنابراین مدل سیمپسون بر آن است تا به شیوه‌ای نظام‌یافته انواع روایتگری را که خواننده دقیق در سطح هوشیاری ناگزیر از توجه به آن است مورد بررسی قرار دهد. در دیدگاه روان‌شناختی، وقایع و رویدادها، وابسته به آگاهی گوینده‌ی داستان هستند. این دیدگاه به نویسنده امکان می‌دهد تا به کاوش در زوایای پنهان شخصیت‌ها بپردازد و خواننده را با پیچیدگی‌های روانی آن‌ها آشنا کند. در واقع دیدگاه روان‌شناختی «به رابطه‌های گفتاری میان نویسنده- یا خویشتن فرضی او- و شخصیت‌ها می‌پردازد. در نهایت این نویسنده است که گنش‌ها، گفتار و همه‌ی ویژگی‌های شخصیت‌ها را تعیین

می‌کند؛ وی همه چیز را درباره‌ی آنان می‌داند؛ اما هنگام ارائه‌ی سخن حق انتخاب دارد؛ مختار است که چقدر از مسائل را به چه شیوه‌ای آشکار کند، به شیوه‌ی درون‌داستانی با ضمیر «من» یا برون‌داستانی و با ضمیر «او» (اوسپنسکی، ۱۹۹۹: ۹۳).

علاوه بر این راوی مختار است، مشخص کند ذهن شخصیت‌ها چه اندازه از ذهن او استقلال داشته باشند و اندیشه‌ی آنان تا چه حد از صافی ذهن او عبور کند. این‌ها اختیاراتی زبانی‌اند؛ به همین سبب اگر گفتمان را به دقت بکاویم. خواهیم دید که شیوه‌ی ارائه با هر ضمیری که باشد، درون‌داستانی یا برون‌داستانی، گزینش واژه‌ها و جملات همگی حاکی از رابطه‌ی بین نویسنده و شخصیت‌هایش است که به دو صورت درونی و بیرونی نمود یافته‌اند. در دیدگاه درونی، نویسنده مختار است، احساسات درونی خود و یا دیگران را بازگو کند و یا نظرش را درباره‌ی آنان ابراز نماید. ویژگی عمده‌ی آن، استفاده گسترده از کلمات احساسی، قیدها و صفت‌های ارزیابی‌کننده است؛ اما دیدگاه بیرونی، دیدگاهی است که راوی در آن، برای خود و در نتیجه برای خواننده نقش مشاهده‌گری عادی را ایفا می‌کند. این نوع روایت یا به کلی خالی از هرگونه عبارت‌های ارزش‌گذارانه است که فاولر آن را رئالیسم عینی می‌داند یا همراه با مؤلفه‌های شناختی است که آسپنسکی آن را «کلمات بیگانه» می‌نامد (ریمون کنان، ۱۹۹۵: ۱۲۲).

از نظر سیمپسون زوایه دید روان‌شناختی اساسی‌ترین مرجعی است که بیشتر از همه بر نظام روایی تسلط دارد و معتقد است که با روش بینافردی می‌توان به اهمیت زوایه‌ی دید روان‌شناختی پی برد. او در ساحت روان‌شناختی سه نگرش را مطرح می‌کند:

۱- نگرش اثباتی: حالت کیفی یا وجه‌نمایی که در آن آرزوها، الزامات و عقاید راوی در مورد حوادث برجسته شده است. نظام وجه‌نمای اخلاقی در این نگرش چشمگیر است.

۲- نگرش انکاری: وجه‌نمایی که در آن یک راوی سرگشته و حیران (با یک شخصیت) از ظواهر و نشانه‌های عینی سخن می‌گوید و نظام وجه‌نمای شناختی برجسته است.

۳- نگرش بی‌طرف: این سبک با کامل نبودن هر گونه حالت کیفی (وجه‌نمای) روایی از دیگر سبک‌ها تمییز داده می‌شود و مینا در رئالیسم عینی را در رمان معلوم می‌کند (Simpson,

2004: 240-241)

۲-۱۳- بازنمایی گفتار و اندیشه

یکی از شیوه‌های مؤثر در تحلیل سبک‌شناختی روایت، «بررسی نحوه‌ی بازنمایی افعال گفتار و اندیشه

است؛ روشی که تا حد زیادی شکاف میان دیدگاه زمانی- مکانی و روان شناختی را پر می کند و امکان تحلیل دقیق تری از نحوه ی بازتاب افکار ، اندیشه و احساسات شخصیت ها فراهم می کند و به خواننده اجازه می دهد تا به لایه های درونی تر روایت دست یابد. باید گفت که هر داستان و روایت داستانی برای انتقال معنا و مفهوم نیازمند عناصری است از جمله: «شخصی که روایت می کند (راوی)، شخصی که برایش روایت می شود (روایت شنو) و پلی که میان راوی و روایت شنو ارتباط برقرار می کند (شیوه ی بازنمایی گفتار). شیوه ی روایت همان روشی است که میان راوی و روایت شنو ارتباط برقرار می کند، تا داستان خلق شود» (الحمدانی، ۱۹۹۱: ۴۵). «سخنان و افکار اشخاص داستان، به وسیله و از زبان راوی در متن انعکاس می یابند و از همین مجرا هم در اختیار خواننده قرار می گیرند. شگرد انتقال سخنان و افکار شخصیت از زبان راوی، بازنمایی گفتار و افکار نام دارد» (حری، بی تا: ۱۱۳). در واقع بازنمایی گفتار و نوشتار به مجموعه ای از شیوه های زبانی اطلاق می شود که نویسنده یا راوی از طریق آن ها، سخنان و افکار شخصیت ها را در متن روایت منتقل می کند. این بازنمایی ها نه تنها ابزار انتقال اطلاعات اند، بلکه نقش مهمی در شکل گیری دیدگاه، شخصیت پردازی و ساختار روان شناختی روایت دارند. «سقراط در کتاب سوم جمهوری افلاطون در گفت و گو با همراه خود، ادمانتوس (*ademantus*) سه وجه گفتمان ادبی یعنی سخن شاعر، سخن شخصیت و یا ترکیبی از هر دو سخن را از یکدیگر تفکیک می کند که از زمان افلاطون به بعد، سخن شاعر و شخصیت را به منزله ی دو شیوه ی نقل گفتار و اندیشه؛ به ترتیب زیر عناوین نقالی (*storytelling*) و محاکات (*Mimesis*) طبقه بندی کرده اند (حری، ۱۳۸۸: ۶۰). نقال، آینه ی صحنه هاست؛ و رویدادها و وقایع را به همان صورتی که مشاهده کرده است، بازگو می کند. «در محاکات تأکید بر بازنمایی مستقیم شخصیت یا شخصیت سازی است و در نقالی بیشتر بر ارائه غیر مستقیم و مبتنی بر فاصله ی ادراکی گوینده، تأکید می شود. در عمل روایت رخدادها... محاکات با صحنه آرای و نقالی، با گزارش کوتاه شده یا موجز شده سروکار دارد که در این راستا گوینده ای که داستان را کوتاه یا خلاصه می کند، نقش برجسته تری دارد. از یک سو محاکات مبین هر چیزی است که اتفاق افتاده است؛ نقالی مبین هر آن چیزی است که در صحنه ای دیگر رخ داده است و گزارشگر بیرونی فکر می کند که ارزش نقل دارد (تولان، ۱۳۸۳: ۱۱۱).

شیوه ی بازنمایی گفتار و بازنمایی اندیشه در دو دهه ی اخیر به گونه ای گسترده از سوی سبک شناسان، مورد بررسی قرار گرفته است. از جمله افرادی که به بررسی این شیوه پرداخته اند می توان به «پیچ (۱۹۷۳)، پاسکال (۱۹۷۷)، بن فیلد (۱۹۸۲) ام سی هال (۱۹۸۳)، ریمون کنان (۱۹۸۳) و ارلیچ

(۱۹۹۰)، اشاره نمود (simpson, 1993: 21). روش انتخابی سیمپسون در بررسی دیدگاه، شیوه‌ی لیچ و شورت است. در ادبیات عربی نیز عبدالرحیم کردی که به نظر روش مناسبی برای تحلیل شیوه‌های روایتی بازنمایی گفتار است. «این شیوه بر اساس نقش روایتگر و شخصیت صاحب گفته تغییر می‌کند» (نصیحت، ۱۳۹۱: ۲۰۴). با توجه به سیطره‌ی راوی در داستان، گفتارها به سه شکل زیر بیان می‌شوند:

۱- راوی در بیان گفته‌ها سیطره‌ی کامل را دارد و به شخصیت‌ها در داستان اجازه‌ی سخن گفتن نمی‌دهد که آن را گزارش روایتی گفتارها می‌نامند.

۲- راوی سیطره‌ی کمی دارد که به سه صورت: گفتار غیر مستقیم، گفتار غیر مستقیم آزاد، گفتار مستقیم، در داستان نمود می‌یابد.

۳- راوی سیطره‌ای ندارد و شخصیت‌ها آزادانه، گفته‌های خود را بیان می‌کنند که از به عنوان گفتار مستقیم آزاد یاد شده است (کردی، ۱۹۹۲: ۲۲۶-۲۲۷).

گفتار مستقیم (الكلام المباشر di rect speech)

در گفتار مستقیم، «علاوه بر محتوا، عین واژگان و ساختار نحوی کلام گوینده‌ی اصلی نیز منتقل می‌شود. گفتار مستقیم به لحاظ دستوری بند مستقلاً دارای دو ویژگی است: (۱) به همراه بند گزارشگر می‌آید که نشان می‌دهد، راوی گفتار شخصیت مورد نظر را نقل کرده است. (۲) درون علامت نقل قول یعنی گیومه قرار می‌گیرد (لیچ و شرت، ۱۹۹۰: ۳۲۲). تفکر مستقیم «مدعی است که کلمات دقیقی را که یک شخصیت در تفکر خود طرح‌ریزی کرده است و گفته‌های ذهنی را همان طور که بوده است، منتقل می‌کند. «در واقع در شکل مستقیم، (گفتار مستقیم و تفکر مستقیم) کلمات گفته‌شده یا اندیشه‌ی شخصیت را بدون اصلاح و تجدید نظر درونی نشان می‌دهند؛ و راوی که عمل نشان‌دادن را انجام می‌دهد در واقع از گفته‌ی بیان شده که صرفاً دیدگاه شخصیت را نشان می‌دهد، دور می‌شود» (تولان، ۱۳۹۳: ۲۱۷). در این شیوه، هم راوی و هم شخصیت در صحنه‌ی گفت‌وگو حضور دارند؛ اما نقش راوی در مقایسه با شخصیت کمتر است. راوی در اینجا وظیفه‌ی خود را در حفظ امانت گفتار، به درستی ایفا می‌کند و سخن شخصیت را به طور کامل و بدون هیچ دخل و تصرفی انتقال می‌دهد. برای تفکیک گفتار شخصیت از روایت راوی، معمولاً از علائمی مانند دو نقطه (: و گیومه («...»)) استفاده

می‌شود.

۲-۱۳-۱- گفتار غیر مستقیم (الكلام غير المباشر i ndi rect speech)

در گفتار غیر مستقیم، «شخصی دیگر که معمولاً راوی است کلام و اندیشه‌ی شخصیت‌ها را از زبان خود و غیر مستقیم نقل می‌کند» (حرّی، ۱۳۸۸: ۶۴). «این گفتار به صورت نقل قول غیر مستقیم ساده بیان می‌شود و در این گونه نقل قول، فقط مضمون کلام منتقل می‌شود» (یقطين، ۱۹۹۷: ۱۸۶). برخی از روش‌های صوری که معمولاً کلام مستقیم و غیر مستقیم را از یکدیگر متفاوت نشان می‌دهند عبارتند از:

۱. زمان کلام غیر مستقیم، همان زمانی خواهد بود که در متن روایی محض، که چهارچوب‌دهنده‌ی آن است، به کار رفته است (در داستان‌های سنتی از زمان گذشته و در برخی متون ادبی معاصر از زمان حال استفاده می‌شود). کلام مستقیم در زمان حال باقی می‌ماند که انتخاب معمول ما برای بیان کارها و عکس‌العمل‌های روزمره است.
۲. ضمائر اول شخص و دوم شخص به کار رفته در کلام مستقیم، که بر گوینده و مخاطبان او دلالت می‌کنند، در کلام غیر مستقیم با ضمائر سوم شخص نشان داده می‌شوند (تولان، ۱۳۹۳: ۲۲۶).
۳. گفتار غیر مستقیم با گیومه یا دیگر نشانه‌هایی که مستقیم بودن را نشان می‌دهند از جمله تورفتگی و خط تیره و درشت‌نویسی اولین حرف کلمه، شروع نمی‌شود (همان) در خصوص نقل قول غیر مستقیم نیز همین بس که عبارت را به عرصه‌ی عبارات هم‌پایه برده و با نشانندن که‌ی مو صولی به جای دو نقطه‌ی نماینده‌ی نقل قول مستقیم (: و بردن فعل از اول شخص به سوم شخص - جمله را به عرصه‌ی نقل قول غیر مستقیم حمل می‌کنیم:
۴. (او گفت که فردا به اینجا خواهد آمد) (مهری‌آتیه، ۱۴۰۲: ۱۳).

۲-۱۳-۲- گفتار غیر مستقیم آزاد (الكلام الحر المباشر: Free di rect speech)

این شیوه، مرز میان زبان راوی و زبان شخصیت را محو می‌کند. گفتار غیر مستقیم آزاد، سخنی است «مستقیم و مستقل از نشانه‌های نوشتاری قراردادی، به‌ویژه نشانه‌هایی که در ویژگی زبان شنا سانه

گفتمان مستقیم به آن‌ها اشاره شد و در واقع گونه‌ای تک‌گویی درونی اول شخص به حساب می‌آید (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۲۱). در این شیوه، «نشانه‌هایی که دلالت بر روایت سخن می‌کنند از کلام حذف می‌شوند، گفتگو در این شیوه بدون مقدمه می‌آید و شخصیت‌ها شروع به گفت‌وگو می‌کنند» (کردی، ۲۰۰۶: ۲۱۶). این شیوه به خواننده اجازه می‌دهد بی‌واسطه وارد ذهن شخصیت شود و تجربه‌ی درونی او را از زاویه‌ی اول شخص، اما در دل روایت سوم شخص، لمس کند. کلام غیر مستقیم آزاد در واقع «آمیزه‌ای هر چند جزئی از کلام مستقیم و کلام غیر مستقیم نیست. دلیل این مسئله آن است که شیوه‌ای که کلام غیر مستقیم آزاد بیش از همه با آن تکمیل می‌شود یا با آن در تقابل قرار می‌گیرد، نه کلام مستقیم است و نه کلام غیر مستقیم است، بلکه روایت محض است؛ یعنی توضیح مستقیم راوی با خطاب قرار دادن خواننده به وسیله‌ی راوی است» (تولان، ۱۳۹۳: ۲۳۵).

۲-۱۴- دیدگاه ایدئولوژی

ساحت ایدئولوژیک در روایت، شامل بخشی از روایت است که در آن، جهان‌بینی، باورهای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی یا اخلاقی نهفته در ذهن نویسنده یا شخصیت‌ها، در قالب زبان، زاویه‌ی دید و انتخاب‌های روایی، بازتاب می‌یابد. ساحت ایدئولوژیک، حوزه‌ی معنایی گسترده‌ای را در بر می‌گیرد. «به عنوان سطحی از صدای روایت مانند صدای نویسنده، راوی، شخصیت یا عنصری از اندیشه‌ی جاری در قصه مثل شعار، مضمون، موتیف و شخصیت‌پردازی» (سیمپسون، ۲۰۰۴: ۱۴۶-۱۴۷). زبان نقشی تعیین‌کننده در تثبیت، بازتولید و تغییر ایدئولوژی‌ها ایفا می‌کند؛ چرا که از طریق آن، نظام‌های فکری و ارزش‌های اجتماعی منتقل می‌شوند. آسپنسکی و فاولر در مبحث ایدئولوژیک، از نظریه‌ی گفتگوی باختین، که به صدا در داستان کارکردی جامعه‌دار می‌بخشد، تأثیر پذیرفته‌اند. ایدئولوژی در چاقوب الگویی آنان، دو شکل دارد: ایدئولوژی مستقیم و غیرمستقیم. ایدئولوژی مستقیم از طریق زبان ارائه، تثبیت و بازآفرینی می‌شود و مؤلف می‌تواند با به‌کارگیری ابزارهای زبانی به جایگاه فردی و اجتماعی خود اشاره کند و درونمایه‌ی مورد نظر را به مخاطب انتقال دهد؛ اما در ایدئولوژی غیر مستقیم یا پنهان بررسی تمامی سطوح آشکار می‌شود (آوسپنسکی، ۱۹۹۹: ۲۵-۲۸). از نظر سیمپسون اصطلاح ایدئولوژی دامنه‌ی ارجاعی وسیعی دارد. «این اصطلاح به مجموعه‌ی عقایدی اشاره دارد که ما برای دریافت جهان به کار می‌بریم و نیز به نظام‌های ارزشی که از طریق آن‌ها در جامعه بر یکدیگر تأثیر متقابل می‌گذاریم؛ بنابراین مفهوم زاویه‌ی دید در سطح ایدئولوژیک به شیوه‌ی اشاره دارد که در آن

یک متن مجموعه‌ای از اعتقادات ایدئولوژیک را به میانجی شخصیت، راوی یا نویسنده پدید می‌آورد (سیمپسون، ۱۴۰۳: ۲۵۷). سیمپسون از نظام گذرایی هلیدی در تبیین ایدئولوژی بهره گرفته است. نظریه هلیدی در واقع مبتنی بر معنا، انتخاب و متکی بر محور جانشینی است. بنابراین از نظر او «زبان و دیگر نظام‌های نشانه‌شناسی به عنوان شبکه‌ای از انتخاب‌های به هم مرتبط تفسیر می‌شوند» (هلیدی، ۱۹۹۴: ۱۷). در واقع از نظر هالییدی زبان نهادی اجتماعی و بخشی از نظام اجتماعی به شمار می‌رود. «انتخاب‌های گویشوران به طور نظام‌مند تحت تأثیر ساختار اجتماعی - فرهنگی هر جامعه است و رابطه‌ای نزدیک بین تجلی روساخت نقش‌های زبانی و چارچوب اجتماعی و فرهنگی وجود دارد» (سراج، ۱۳۹۲: ۶۴).

زبان در دستور نقش‌گرای اندیشگانی به مثابه‌ی دستگاهی اجتماعی - معنایی، تلقی می‌شود که در بسترهای گوناگون اجتماعی کارکردهای متمایزی را تحقق می‌بخشد. از این رو می‌توان با این رویکرد پدیده‌های زبان را مورد بررسی قرار داد. مطابق با این نظریه الگوهای تجربه در قالب فرآیندها و از طریق فرانش تجربی نمود پیدا می‌کند. از منظر هلیدی و متیسن «جنبه‌های مختلف تجربه‌ی انسان (فرآیند رخ داده، چگونگی روابط افرادی که در این فرآیند درگیر هستند و انسجام و پیوستگی و توالی عناصر پیام) از طریق سه فرانش تجربی، بینافردی و متنی که به طور هم‌زمان و موازی می‌توانند در پیام وجود داشته باشند؛ بازنمود زبانی می‌یابند» (هالییدی و متیسن، ۲۰۱۴: ۳۰). «نظام گذرایی» که سیمپسون برای بیان ذهنیت و ایدئولوژی نویسنده از آن بهره گرفته است، دقیقاً درون فرانش تجربی قرار دارد؛ یعنی بخشی از چارچوب هالییدی که «چگونگی بازنمایی تجربه» را با شبکه‌ای از فرآیندها، شرکت‌کننده‌ها و عناصر حاشیه‌ای مدل می‌کند و سپس با دیگر فرانش‌ها (بین‌فردی و متنی) تعامل می‌یابد. در این نظام سازوکار اصلی برای بازنمایی تجربه‌های انسانی در سطح بند است. بنابراین؛ گذرایی بند را بر اساس سه مؤلفه سازمان می‌دهد:

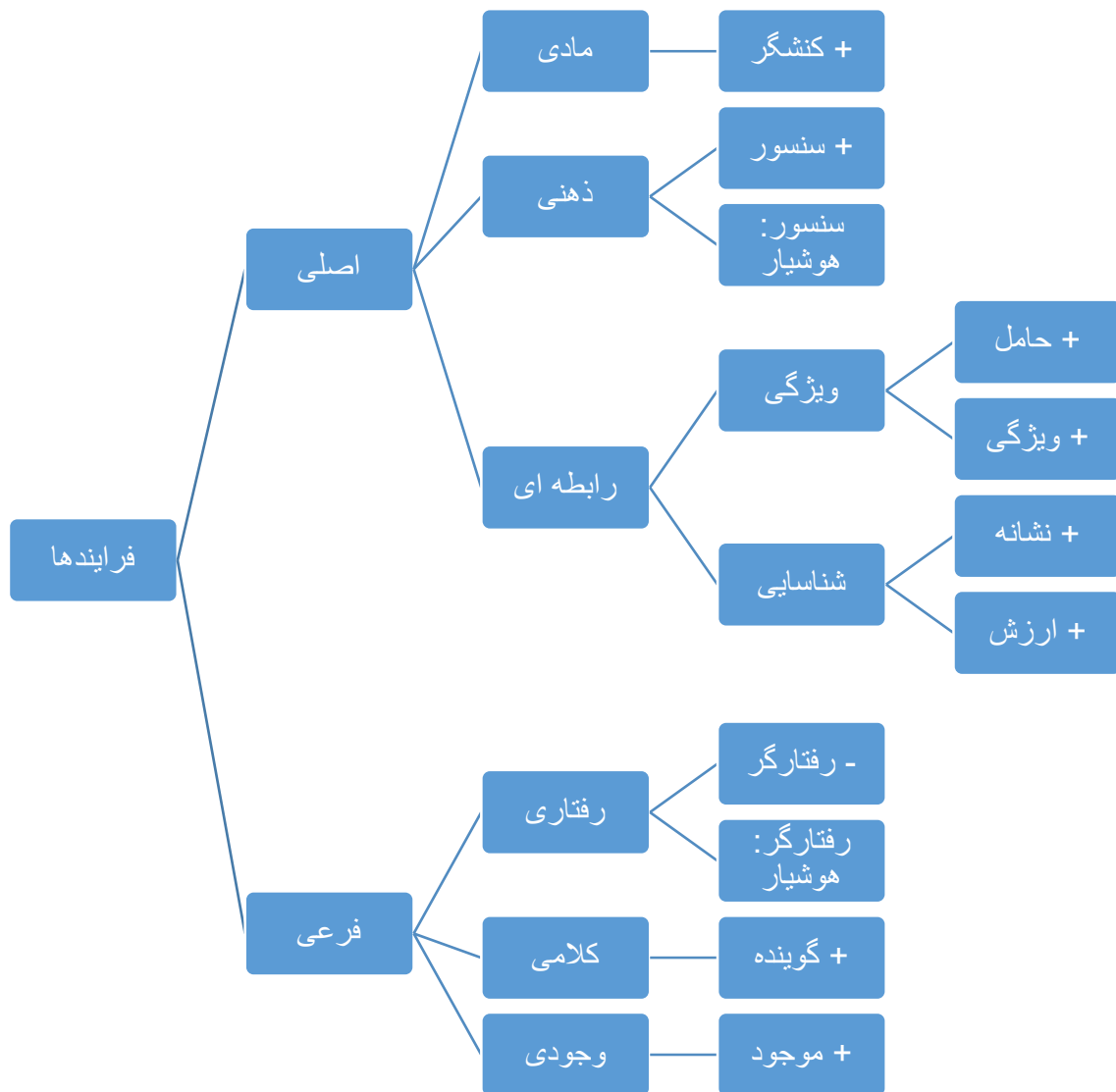
- ۱- خود فرآیند (که نوعاً در یک عبارت فعلی تجلی می‌یابد)؛ فقط ۵ نوع اصلی فرآیند وجود دارد؛
- ۲- شرکت‌کنندگان در فرآیند (که نوعاً در گروه‌های اسمی و در مورد صفات در گروه‌های صفتی تجلی می‌یابند)؛ این دستور حدود بیست نوع از این شرکت‌کنندگان را شناسایی می‌کند که هر چهار یا پنج شرکت‌کننده به صورت مجزا با یک نوع فرآیند، همراه می‌شوند؛
- ۳- موقعیت‌هایی که با فرآیند همراه می‌شوند (و در گروه‌های حرف اضافه‌ای، گروه‌های قیدی، و بندهای قیدی پیرو تحقق می‌یابند)؛ این موقعیت‌ها را می‌توان با استفاده از تمایزهای قیدی نسبتاً

سنتی (مثل مکان، زمان، کیفیت، علت و ...) طبقه‌بندی کرد (تولان، ۱۳۹۳: ۱۹۷).

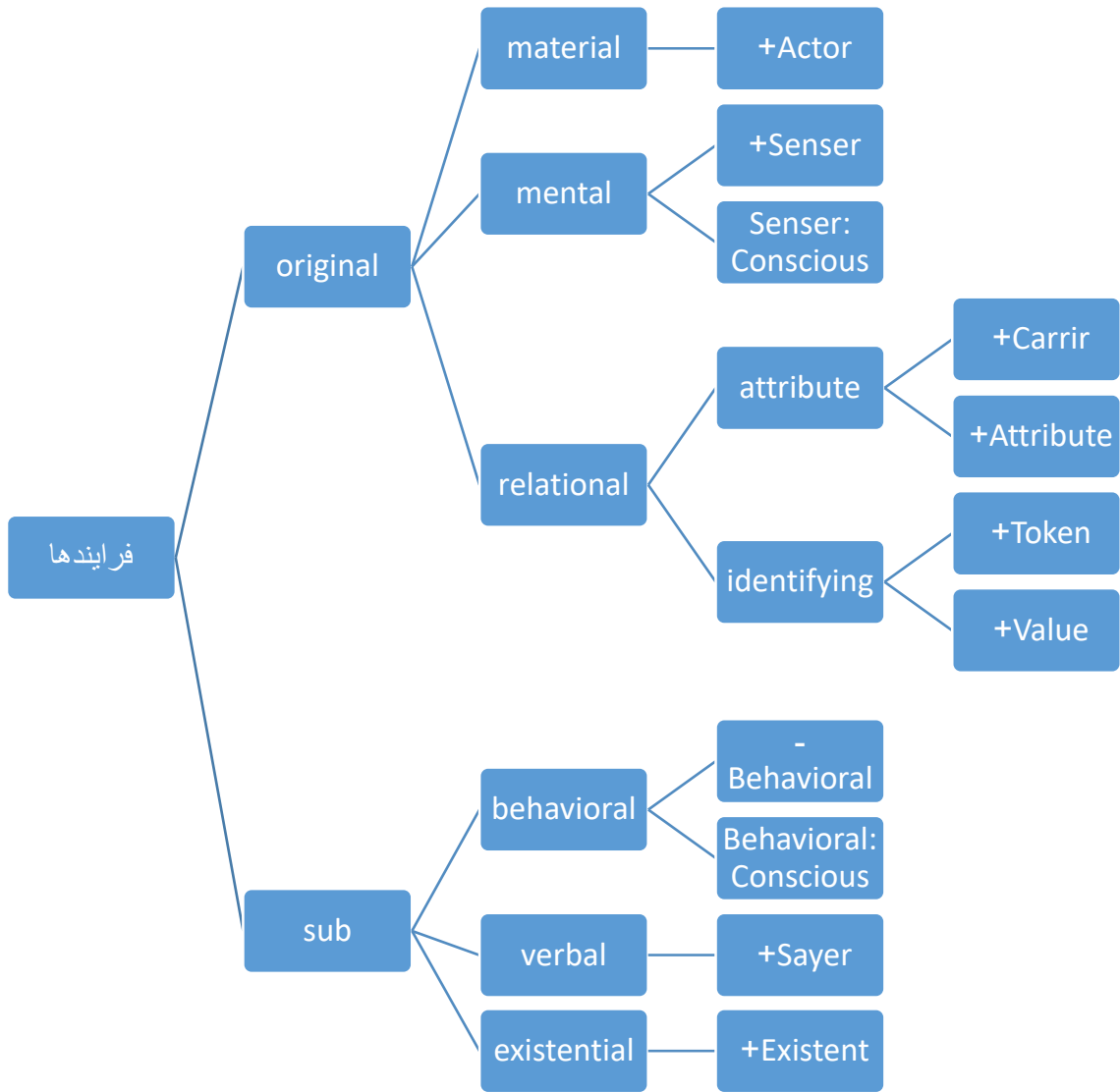
گذرایی نزد هلیدی از، افقی بس گسترده‌تر برخوردار است که دستور زبان سنتی برای این مقوله مطرح کرده است؛ زیرا به جای محدود شدن به رابطه‌ی فعل و مفعول، شبکه‌ای نظام‌مند از گونه‌های فرآیند، نقش‌های مشارکتی و مقتضیات را سامان می‌دهد و بدین سان امکان تحلیل ژرف‌تر بازنمایی تجربه‌های انسانی را در متن فراهم می‌سازد؛ بنابراین «گذرایی در این جا مفهومی معنی‌شناختی است نه نحوی، به جای تمرکز بر گروه فعلی (فعل و مفعول) کل بند را توصیف می‌کند؛ اما در هر حال از این واقعیت نیز غافل نمی‌ماند که چگونگی «برچسب‌دهی» به مشارکان - اعم از فاعل و مفعول - را نوع فرآیند است که تعیین می‌کند. در واقع؛ هر نوع فرآیندی نقش‌های معنایی مشخصی را به مشارکان خود اختصاص می‌دهد. آن چه مفهوم گذرایی را در فرانش تجربی شکل می‌دهد، این است که در هر بندی چه نوع فرآیندی وجود دارد و این فرآیند به چند مشارک و در چه نقش‌هایی نیاز دارد، آیا در این بند «افزوده‌ی حاشیه‌ای» وجود دارد یا نه؟ در واقع با پاسخ‌دادن به این سه سؤال است که گذرایی یک بند تعیین می‌شود» (Thompson, 2004: 84). بر همین مبنا، فرانش اندیشگانی تجربه‌ی یک فرد از جهان هستی و دستور تجربی یک اثر را روشن می‌سازد و بدین ترتیب پیوند میان زبان و تجربه را برقرار می‌سازد. این همان نقطه‌ای است که سیمپسون بر آن تکیه می‌کند. به اعتقاد او «از آنجا که در چارچوب نقش‌گرایی، الگوهای تجربه در قالب افعال و فرآیندها (processes) از طریق فرانش تجربی امکان‌پذیر می‌شود، می‌توان با بررسی انواع فعل و فرآیندها، بسامد وقوع آن در داستان، از تجارب، تفکرات و دنیای درون نویسنده آگاه شد. این فرانش نشانگر و شاخص مهمی برای سبک در گفتمان روایت محسوب می‌شود؛ چرا که بر مفهوم سبک به عنوان یک انتخاب و گزینه از میان گزینه‌های بالقوه‌ی دیگر که در نظام زبان موجود است، تأکید می‌کند. در واقع انتخاب گزینه در نظام زبان، مبتنی بر انگیزه‌هایی است که گوینده و نویسنده دارند و مجموعه‌ی این گزینش‌ها متونی را خواهد ساخت که به طور متفاوتی سازماندهی و تفسیر می‌شوند (سیمپسون، ۲۰۰۴: ۲۲).

گذرایی با توجه به نظریه‌ی صورت‌گرایان، مفهومی مطلق است و از این نظر، افعال را به لازم و متعدی تقسیم‌بندی می‌کنند؛ اما از دیدگاه نقش‌گرایی، «به شیوه‌ی بازنمایی انواع فرآیندها و معانی در جمله اطلاق می‌شود» (Simpson, 2004: 22). در ساخت گذرایی، فرآیندها به دو دسته تقسیم می‌شوند: اصلی و فرعی و هر یک از این دسته‌ها، سه زیر بخش دارند. «فرآیند اصلی شامل: مادی، ذهنی و رابطه‌ای است و فرآیند فرعی شامل: رفتاری، کلامی و وجودی. گزینش فعل یکی از سطوح

انتخابی نویسنده است. فعل در حقیقت، نمایانگر زبانی شدن فرآیندها است؛ به همین خاطر نویسنده با توجه به معنایی که در ذهن دارد و چگویی انتقال آن به خواننده، فعلی را انتخاب می‌کند (هالیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۱۲). اکنون به تعریف انواع فرآیندها و عناصر موجود در هر یک پرداخته می‌شود.



نمودار 3: دیدگاه اینتولوژیک (انواع فرایندها)



نمودار 4

انواع فرآیندها

۲-۱۴-۱- فرآیندهای اصلی

أ- فرآیند مادی

فرآیند مادی؛ فرآیندی است که «طی آن یک کنش عینی رخ می‌دهد، رخداد یا تغییری محسوس صورت می‌پذیرد یا موجودی تحت تأثیر عملی قرار می‌گیرد. در این نوع فرآیند، فعل نقش محوری دارد و ساخت دستوری فعل تعیین‌کننده‌ی نوع و شمار مشارکت‌کننده‌های دستوری و معنایی است؛ به عبارت دیگر، تشخیص اینکه فعل متعدی است یا لازم، تعیین‌کننده‌ی حضور صریح یا ضمنی نقش‌هایی مانند کنشگر و هدف/ کنش‌پذیر (همان موجود یا نهاد مورد تأثیر مستقیم کنش است) خواهد بود؛ بنابراین «اگر فعل لازم باشد تنها با یک مشارک، یعنی «گن‌شگر» مواجهیم مثل: دویدن، اگر فعل متعدی باشد عنصر دیگری به نام «کنش‌پذیر» نیز وارد فرآیند می‌شود؛ مانند: آزمایش کردن» (اگینز، ۲۰۰۷: ۲۱۶-۲۱۵). در این نوع فرآیند، اگر عمل از یک مشارک به مشارک دیگر گذر کند، فعل متعدی (گذرا) است و در غیر این صورت، لازم (ناگذرا). بنابراین این فرآیند می‌تواند دارای یک یا دو مشارک اصلی باشد که عبارت‌اند از:

۱- کنش‌گر (نقش الزامی در فرآیند که وقوع فعل به حضور آن وابسته است).

۲- کنش‌پذیر (کنش از طریق کنش‌گر بر آن واقع می‌شود و می‌تواند در فرآیند باشد یا نباشد) (سیمپسون، ۱۴۰۳: ۲۰۷).

به عنوان، به دو مثال زیر توجه شود:

سارا یک قطعه موسیقی نواخت.

کنش‌گر کنش‌پذیر فرآیند

پرنده‌ها روی شاخه‌ها آواز می‌خواندند.

کنش‌گر عنصر پیرامونی فرآیند

ب- فرآیند ذهنی

فرآیند ذهنی به بازنمایی تجربه‌های درونی انسان می‌پردازد. این فرآیندها بر خلاف فرآیندهای مادی

که کنش‌های عینی و محسوس را نشان می‌دهند، به قلمرو ادراک، احساس و اندیشه تعلق دارند و به همین دلیل در تحلیل متن نقش مهمی در آشکارسازی لایه‌های روان‌شناختی و ایدئولوژیک دارند. در واقع «فرآیندهای ذهنی (دوست‌داشتن، ترسیدن)، افعال حسی (دیدن، شنیدن)، و شناخت (فکر کردن، اعتقادداشتن) هستند. این افعال مستلزم یک شرکت‌کننده انسانی یا شبه انسانی یا به عبارتی مدرک یا حسگر هستند و همچنین یک چیز یا یک حقیقت به ادراک درآمده، احساس شده یا اندیشیده شده را پدیده می‌نامیم» (تولان، ۱۳۹۳: ۲۰۰). در این فرآیند رویدادها یا کاری با اجبار انجام نمی‌شود؛ زیرا تنها چیزی یا یک واکنش انفعالی در ذهن رخ می‌دهد. از این رو «مدرک می‌تواند جاندار دارای شعور باشد یا اینکه نویسنده او را دارای شعور پندارد. بر این اساس آرایه‌ی ادبی جان‌بخشی از این فرآیند پیروی می‌کند که گاهی دیده می‌شود، نویسنده به یک موجود بی‌جان یا غیر انسانی جنبه‌ی انسانی یا دارای ادراک و احساس موجود زنده را به غیر یابد زنده می‌دهد. همچنین در حسن تحلیل نیز این فرآیند قابل مشاهده است؛ بنابراین در این فرآیند، سه شرکت‌کننده وجود دارد، این گونه که یکی از شرکت‌کننده‌ها دارای شعور است. قادر است تا جای دو شرکت‌کننده‌ی حسگر و پدیده را بدون هیچ‌گونه تغییر در معنای جمله یا بند تعریف نماید (Thomson, 1998: 82). باید توجه داشت که «بعضی افعال مربوط به فرآیند ذهنی یک کنشگر فعال و درگیر می‌گیرند، نه صرفاً یک حسگر؛ یعنی پردازشگری را که انتخاب می‌کنند، گوش می‌دهد، تماشا می‌کند، یاد می‌گیرد و... و فعال‌تر از پردازشگری است که صرفاً می‌شنود، می‌بیند، یا درک می‌کند (تولان، ۱۳۹۳: ۲۰۰)» «فرآیندهای اولی رشد یابنده‌اند و می‌توانند نمود استمراری بگیرند. از لحاظ دستوری فرآیندهای دستوری را می‌توان بر اساس توانایی‌شان در معرفی یک بند کامل به عنوان پدیده خود، تشخیص داد (این بند کامل نیز نظام تعدی خود را دارد که می‌توان آن را به فرآیند و شرکت‌کننده تجزیه کرد) از این فرآیند ذهنی با همه فرآیندهای دیگر به‌خصوص فرآیندهای رفتاری که ظاهراً با یکدیگر همپوشی دارند، متفاوت است» (همان). فرآیندهای ذهنی «در جهان ناخودآگاه جا دارند و آن را منعکس می‌کنند و بر شناخت (در افعالی چون «فکر کردن»، «تعجب کردن»، «اعتقادداشتن»، «میل‌داشتن»، «تنفرداشتن»، «دوست‌داشتن»، «ترسیدن» و ادراک (مانند «دیدن»، «شنیدن») دلالت دارند. (سیمپسون، ۱۴۰۳: ۲۰۸). فرآیند ذهنی ضرورتاً دارای دو نقش شرکت‌کننده‌اند که عبارت‌اند از:

۱- حس‌گر (مدرک): موجودی دارای شعور یا باشعور پنداشته‌شده که احساس، اندیشه و ادراک می‌کند.

۲- پدیده: آنچه احساس و ادراک می‌شود یا به آن اندیشه می‌شود (همان: ۲۰۸).

به عنوان، به نمونه‌هایی از سه نوع فرآیند ذهنی در مثال‌های زیر توجه شود:

او مفهوم درس را به خوبی فهمید. (شناخت)		
حس‌گر	پدیده	فرآیند
کودک صدایش مادر را شنید. (ادراک)		
حس‌گر	پدیده	فرآیند
سارا از دروغ گفتن متنفر است. (واکنش)		
حس‌گر	پدیده	فرآیند

ج- فرآیند رابطه‌ای

این فرآیند، «بر هستی و رابطه‌ی بین پدیده‌ها از طریق فعل «است» و «بود» دلالت دارد» (اگینز، ۲۰۰۷: ۲۳۹). در واقع این فرآیندها بر شنا سایی و توصیف دلالت دارند. بدین معنا که متن از طریق آن ویژگی‌ای را به موجودی نسبت می‌دهد یا هویت و ماهیت پدیده‌ای را معین می‌سازد. در گونه‌ی شنا سایی نوعی رابطه‌ی هم سانی میان دو سوی بند برقرار می‌شود. به گونه‌ای که یک سوی رابطه «شناخته» و سوی دیگر «شنا سا» است و شنا سا وظیفه دارد هویت یا جایگاه شناخته را تعیین و تثبیت کند، بدین سان فرآیند رابطه‌ای نه تنها ابزار توصیف و تعریف است؛ بلکه سازوکار اصلی برای بازنمایی هویت و تمایز پدیده‌ها در متن به‌شمار می‌آید. «ویژگی گونه‌ی شناسایی این است که می‌تواند، جای دو مشارک را با هم عوض کرد. در گونه‌ی وصفی، میان یک پدیده و یک صفت یا ویژگی، رابطه‌ای برقرار می‌شود و مشارکان آن حامل و شاخص هستند. این فرآیند چنانکه ذکر شد با افعال ربطی همانند: بودن، به‌نظر رسیدن، تبدیل‌شدن و ... بیان می‌شوند» (صفایی، ۱۳۹۶: ۹۸). سیمپسون معتقد است که درباره‌ی سه نوع اصلی فرآیند رابطه‌ای توافق کلی وجود دارد. «اول فرآیند رابطه‌ای تأکیدی که رابطه‌ی تعادل، یعنی رابطه‌ی $X=Y$ بین دو عنصر را فرض می‌کند. یعنی کیفیتی را به چیزی نسبت می‌دهد. دوم، فرآیند رابطه‌ای ملکی، نوعی رابطه‌ی X و Y دارد را بین دو عنصر طرح‌ریزی می‌کند. سوم، فرآیندهای رابطه‌ای پیرامونی (موقعیتی) هستند که روابط موقعیتی (زمانی یا مکانی) را نشان می‌دهند و در جایی به‌کار می‌روند که عنصر مشروح تقویت می‌شود تا نقش یک

شرکت‌کننده‌ی کامل را در فرآیند برآورده کند (سیمپسون، ۱۴۰۳: ۲۱۳).

جدول زیر به خلاصه کردن این دسته‌بندی کمک می‌کند.

شناسایی (هویت)	گونه‌ی وصفی (اسنادی)	نوع
علی کاپیتان تیم است / کاپیتان تیم علی است	علی مهربان است	تاکیدی
گیتار مال علی است	علی گیتار دارد	ملکی
امروز آغاز هفته است / آغاز هفته فردا است	مهمانی عروسی ماه آینده است	پیرامونی

باید بگوییم که «عناصر جمله‌واره‌ی رابطه‌ای شناسایی قابل جابه‌جاشدن هستند؛ اما عناصر جمله‌واره‌های رابطه‌ای وصفی نمی‌توانند جابه‌جا شوند» (کردچگینی، ۱۴۰۳: ۲۱۵-۲۱۶).

۲-۱۴-۲- فرآیندهای فرعی

ا- فرآیند کلامی

این فرآیند، «با افعالی مانند: گفتن، بیان کردن، اظهارکردن و غیره سر و کار دارد. در این فرآیند با سه مشارک روبرو هستیم: آن که چیزی می‌گوید «گوینده»؛ آن که مورد خطاب واقع می‌شود «مخاطب» و پیامی که گفته می‌شود «گفته» (اگینز، ۲۰۰۷: ۲۳۹). «از آنجا که عمل گفتن خود نوعی کنش فیزیکی است، جزء فرآیندهای مادی محسوب می‌شود و از سوی دیگر، چون این نوع فرآیندها انعکاس عملکرد ذهن هستند، نوعی فرآیند ذهنی به حساب می‌آیند» (Bloor & Bloor, 1997:122). بنابراین این فرآیند مرز میان فرآیندهای مادی و ذهنی و «انجام یک عمل فیزیکی (گفتن) است که نتیجه یک فعالیت ذهنی است و بند دارای این فرآیند به بیان چیزی اشاره دارد. مشارکی که در تمام فرآیندهای بیانی حضور دارد گوینده است و علاوه بر آن سه شرکت‌کننده دیگر نیز در بند ایفای نقش

می‌کنند: ۱- مخاطب بند، ۲- گفته، ۳- مخاطب فرآیند. منظور از مخاطب بند شخصی است که روی سخن گوینده با او است. گفته آن چیزی است که بیان شده است و مخاطب فرآیند کسی است که فرآیند بیانی او را هدف قرار می‌دهد (هلیدی و متیسن، ۲۰۱۴: ۳۰۳). برای مثال می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد.

معلم تمام جزئیات درس را برای شما شرح می‌دهد		
گوینده	گفته	فرآیند

ب- فرآیندهای رفتاری

فرآیندهای رفتاری، «فرآیندهای مربوط به فعالیت‌های انسانی خودجوش یا کنترل‌نشده‌ای هستند که می‌توانند درونی یا بیرونی باشند. آنها شکل جسمانی یا مادی دو فرآیند اصلی دیگر (کلامی یا ذهنی) هستند، بنابراین می‌توانیم فرآیندهای رفتاری را نمونه‌هایی از این دو فرآیند دیگر بدانیم که از جنبه‌ای تقریباً مادی بازنمایی شده‌اند و عبارت‌اند از: نگاه کردن، تماشا کردن، خیره شدن، گوش دادن، نفس کشیدن، سرفه کردن، چشمک زدن، داد زدن. آنها از نظر معناشناسی و دستوری بین فرآیندهای مادی و ذهنی قرار می‌گیرند و نوعاً فقط یک شرکت‌کننده دارند که عبارت است از رفتارگر انسانی» (تولان، ۱۹۳۹: ۲۰۰-۲۰۱). «وجود این فرآیند در یک متن نشان می‌دهد که نویسنده به انسان عنوان موجودی جدای از جامعه توجه و دقت دارد و بر فردیت انسان تاکید دارد» (هلیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۳۶). حضور مکرر بازنمایی‌های مربوط به تجربیات جسمانی در متن نشان‌دهنده تمرکز گفتمان بر ابعاد بدنی و فردی تجربه‌ی انسانی است و بازنمایی این رفتارها اغلب کارکرد نمادین یا ارزشی دارند. این فرآیند اگرچه از منظر سطحی مادی به نظر می‌رسند، معمولاً بازتابی از حالات ذهنی یا واکنش‌های درونی‌اند و بنابراین در تحلیل‌گذاری باید هم‌زمان از منظر مادی و ذهنی مورد بررسی قرار گیرند. در کدگذاری متون، پیشنهاد می‌شود رفتارها به عنوان فرآیندهای فرعی علامت‌گذاری شوند و وضعیت رفتارگر (صریح/ضمنی)، نوع رفتار و پیرامون‌های مرتبط با دقت ثبت گردند.

سارا خندید.

رفتارگر فرآیند

دانش‌آموز دوباره در هنگام توضیح درس چرت می‌زند.

رفتارگر	عناصر پیرامونی	فرآیند
---------	----------------	--------

فرآیندهای وجودی

این فرآیندها، «در مورد هست و نیست چیزی یا روی دادن اتفاقی سخن می‌گویند و با فعل‌هایی مانند وجودداشتن و باقی‌ماندن بیان می‌شوند» (هالیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۳۷). در این چارچوب، تمرکز بر وجود پدیده‌های در دو سطح مادی و انتزاعی قرار دارد. این فرآیند نمایانگر حضور در یک موقعیت مکانی است. «از آن جا که فرآیندهای وجودی می‌توانند، حادثه‌ای را بیان کنند، نزدیک به فرآیند مادی؛ و از آن سویی، چون بیانگر بودن هستند، به فرآیندهای رابطه‌ای شباهت دارند (Bloor &

Bloor, 1997: 256)

۲-۱۵- مختصری از زندگی‌نامه عبدالباقی یوسف و آثارش

عبدالباقی یوسف (متولد ۱۹۶۴م، حسکه-سوریه) نویسنده، رمان نویس، منتقد ادبی و عضو فعال مجامع ادبی عرب است. وی از دهه‌ی ۱۹۸۰ وارد عرصه‌ی نویسندگی شد و فعالیت خود را با نگارش داستان کوتاه و متون ادبی آغاز کرد. وی عضو اتحادیه نویسندگان عرب و برخی نهادهای فرهنگی عربی است.

مسیر ادبی او از اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ آغاز شد؛ اما بسیاری از آثار اولیه او به دلیل شرایط سیاسی موجود در سوریه با مشکلات انتشار مواجه شد. به عنوان نمونه، رمان نخستین او با عنوان «بروین» (۱۹۹۷)، پس از انتشار یافت و نویسنده به مدت چند روز بازداشت گردید. به دلیل همین محدودیت‌ها یوسف سال‌ها قادر به انتشار آثارش در سوریه نبود.

در آغاز هزاره‌ی جدید، شرایط به تدریج تغییر کرد و یوسف توانست فعالیت‌های ادبی خود را از سر گیرد. در سال ۲۰۱۲، او به همراه خانواده‌اش به اقلیم کردستان عراق، شهر اربیل مهاجرت کرد و در همان جا فعالیت‌های ادبی را از سر گرفت و به نشر آثار خویش پرداخت.

آثار یوسف غالباً با دغدغه‌های انسانی، اجتماعی و فلسفی همراه‌اند و توجه ویژه‌ای به تحلیل شخصیت‌ها و مسائل اجتماعی دارند. او همچنین در زمینه‌ی نقدی و تحلیلی فعالیت داشته و موضوعات دینی و قرآنی را از منظر تحلیلی و تأملی مورد بررسی قرار داده است.

۲-۱۵-۱- آثار عبدالباقی یوسف

۱-رمان و داستان بلند

- بروین- ۱۹۹۷
- دین- ۲۰۰۴
- جسد و جسد - ۲۰۰۴
- روها ت - ۲۰۰۶
- خلف الجدار - ۲۰۰۷
- إمام المحکمة - ۲۰۱۰
- الآخرون أيضاً - ۲۰۱۲
- هولیر حبیبیتی - ۲۰۱۴
- هولیر سدره العشق - ۲۰۱۵

- غيوم من الشرق - ٢٠١٧
- سورين - ٢٠١٩
- سيامند و خجی - ٢٠١٩ (چاپ در بغداد ٢٠٢١)
- بلاد لیست کالبلاد - ٢٠١٩
- آمریکا کاکا - ٢٠٢٠ (ترجمه به انگلیسی)
- الملحد ٢٠٢٢ - (چاپ چهارم در قاهره)
- ماتزال فی الحیاء بقیة - ٢٠٢٣
- غمامة - ٢٠٢٣
- ظروف استثنائية - ٢٠٢٤
- القطعة تابسا - ٢٠٢٤ (رمان کودکان)
- عودة الفرشات - ٢٠٢٤ (رمان نوجوانان)
- اطراف الظلام - ٢٠٢٥ (رمان، چاپ قاهره)
- منارة النبوة وعالمية الرسالة - ٢٠٢٥ (رمان، منشورات منحة البدر، الفجيرة)
- الفتى اللامرئى - ٢٠٢٥ (رمان نوجوانان)
- نزيف أسرى - ٢٠٢٥ (رمان، چاپ قاهره)

آثار غیر داستانی و نقدی

عبدالباقي يوسف همچنين در حوزه‌ی نقد و تحليل ادبی و فکری آثار متعددی دارد که از جمله می-

توان به موارد زیر اشاره کرد:

- سمفونی الصمت - ١٩٨٩
- الحب فط دائرة العبث - ١٩٩٠
- طقوس الذکری - ١٩٩٢
- اصوات نسائية فی الأدب العالمی - ٢٠٠٣
- کتاب الحب والخطیئة - ٢٠٠٤
- فقه المعرفة - ٢٠٠٤
- إسلام ومسلمون وفقهاء - ٢٠٠٤
- عالم الكتابة القصصیة للطفل - ٢٠١٠
- حساسیة الروائی وذائقة المتلقى - ٢٠١٢

- الارتقاء في درجات تلقى معانى القرآن - ٢٠١٤
- التحليل الروائي لسور متعددة في القرآن - سال‌های مختلف
- مدار اللسان - ٢٠٢١
- سر الخزره الزرقاء - ٢٠٢٢
- إشراقه حياه - ٢٠٢٣
- لوحه زوجتي - ٢٠٢٥ (مجموعه داستان)

٢-١٥-٢- ویژگی‌های ادبی و فکری آثار یوسف

آثار عبدالباقی یوسف با ترکیبی منحصر به فرد از روایت داستانی و تحلیل اجتماعی و فلسفی، تصویری عمیق از تجربه‌های انسانی و چالش‌های معاصر ارائه می‌دهند. او در خلق شخصیت‌ها و داستان‌ها، به مسائل روانی و اجتماعی انسان مدرن توجه ویژه دارد و هم‌زمان با بهره‌گیری از تخیل، واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی را بازتاب می‌دهد. رویکرد یوسف به متون دینی و آموزه‌های قرآنی تحلیل‌گرایانه و تأملی است و او در برخی آثار، به بازخوانی روایی و تفسیر موضوعات دینی می‌پردازد. این ترکیب بین روایت داستانی، تحلیل اجتماعی و بازتاب مفاهیم فلسفی و دینی، از آثار او متنی چندلایه و قابل پژوهش ساخته و سبب شده که نوشته‌های او علاوه بر ارزش ادبی، از منظر شناخت اجتماعی و تفکر فلسفی نیز قابل مطالعه و بررسی باشد.

٢-١٥-٣- جوایز و افتخارات

- عبدالباقی یوسف در طول فعالیت‌های ادبی خود جوایز متعددی دریافت کرده است:
- جایزه فرهنگی دبی برای خلاقیت - ٢٠٠٢ برای رمان «خلف الجدار».
- جایزه انجمن جهان اسلام - ٢٠١١، برای مطویه «فضيلة العفو في السيرة النبوية»
- جایزه سازمان کتاب بدون مرز بین المللی - ٢٠١٢، برای زمان «الآخرون أيضاً»
- جایزه باشگاه الطائف الأدبی - ٢٠٠٤، برای داستان کوتاه «بعد منتصف الليل»
- جایزه باشگاه حائل الأدبی - ٢٠٠٥، برای داستان کوتاه «خورشیده»
- جایزه منحه البدر، دولت الفجیره - ٢٠٢٣، برای رمان «منارة النبوة»
- جایزه محتوای غنی کودکان، دفتر آموزش عربی کشورهای خلیج - ٢٠٢٥، برای داستان «إياد يسلم على الشرطي»

۲-۱۶- خلاصه‌ی رمان «هولیر حبیبتی»

رمان (هولیر، عشق من) روایت یک خانواده‌ی کرد اهل سوریه است که به دلیل اوضاع نابسامان و بحرانی اخیر سوریه اقدام به مهاجرت می‌کنند تا خودشان را از کشوری که هر لحظه کودکان و زنان و مردانش را می‌ربایند، در امان نگه دارند، کشوری که درگیر انواع خشونت‌های روحی و جسمی است از ترور و کشتار گرفته تا بمباران بی‌محابای شهرها و خانه‌ها، به گونه‌ای که هیچ کس در آن در امان نیست و مرگ بر هر گوشه‌اش سایه انداخته است. آسمان خاکستری‌اش آکنده از باروت و آتش و دود شده است، کودکان به جای آغوش پر مهر مادرشان سنگ قبرشان را به آغوش می‌کشند و علاوه بر این کشور از انواع کاستی‌ها رنج می‌برد.

نویسنده فرآیند پناهنده‌گی‌اش را در قالب روایتی حزین با دل‌بریدن از همه آن چه از خاطرات باید پشت سر بگذارد، ادامه می‌دهد و اینگونه داستان مهاجرت‌شان شروع می‌شود، با احتیاط و بدون اینکه هیچ اثری از خود بر جای بگذارند تا مبادا کسی از خروجشان بویی ببرد، آنها همراه با دو چمدان سوار تاکسی می‌شوند و بعد از آنکه به ایستگاه قام‌شلو می‌رسند با عجله به سوی آن کامیونی می‌روند که آنها را از کشور خارج می‌کند. کامیون منتظر پر شدن مهاجرانی است که وطن خویش را ترک کرده و به سوی کردستان راهی شوند.

پیش از آنکه با ماشین به (دیرکا حه‌مکو) برسند، راننده آن را به سمت جاده‌ای می‌برد که با سنگ‌ریزه سنگ فرش شده است. جاده آن بسیار صعب‌العبور است و به دلیل بارندگی بسیار لغزنده و صدای رعد و برق دنیا را در تاریکی فرو می‌برد. بعد از سه ساعت راه به دروازه‌ای می‌رسند که باید آنجا پیاده شده و ثبت‌نام کنند، بعد از آنکه ثبت‌نام‌شان به اتمام می‌رسد، سوار ماشین شده تا به آخرین دروازه‌ی خروجی برسند و از آنجا به بعد به دلیل مین‌های کار گذاشته شده مجبور می‌شوند، پیاده به راه بیافتند، در حالی که باران همچنان می‌بارد؛ اما به شدت قبل نیست. در راه با پیرمردی که همسر و دو تن از اعضای خانواده‌اش را در اثر بمباران از دست داده و تنها دخترش باقی مانده، همراه می‌شوند.

در ادامه پس از اعطای «اقامت» از اردوگاه‌های پناهندگان «دونیز» به آنها حق انتخاب بین اقامت در کمپ یا انتخاب هر یک از سه شهر کردستان (دهوک؛ هولیر، سلیمانیه) داده می‌شود. نویسنده پس از آنکه همسرش از او می‌پرسد که در کجا ساکن شویم، کلمات خود به خود بر زبانش جاری می‌شوند و هولیر را انتخاب می‌کند.

بعد از آن با تاکسی به شهر هولیر می‌روند و پس از کلی پرس و جو در یک بنگاه مسکن، خانه‌ای اجاره می‌کنند. در ادامه نویسنده از لحظات ورود خود به هولیر و استقبال مردم کردستان می‌گوید و همین

باعث می شود که خود را به عنوان یک شهروند کردستان به حساب بیاورد و حتی یک لحظه احساس پناهندگی نکند. سپس، نویسنده به روایت خاطرات شب‌نشینی‌ها و گفتگوهایش با هولیر می‌پردازد که در قالب دختری زیبا و با لباس کردی برای او نمایان می‌شود و تاریخچه‌ای پر فراز و نشیب از این شهر را برایش بازگو می‌کند؛ که از زمان بزوغ تاریخ خود، قلب پادشاهان، امپراتوران، تستان‌ها، سلاطین و رهبران جهان را تسخیر کرده است که همگان در برابر جادوی زیبایی آن سست و ضعیف بوده‌اند. نویسنده از طریق اطلاعاتی که معشوقش هولیر در اختیار او می‌گذارد به عظمت و تاریخ غنی و پر بار این شهر پی می‌برد که این شهر از دوران تمدن بین‌النهرین وجود داشته و سرزمین کردستان بوده است. عشق نویسنده به هولیر انگیزه‌ی کاوش بیشتر در شهر می‌شود و نویسنده را به دست‌آوردن جزئیات دقیقی از آداب و رسوم مردم آن وامی‌دارد. علاوه بر این، نویسنده در روایت مشاهداتش از بناهای تاریخی و دیدنی هولیر، که نمونه‌ای از این تاریخچه‌ی پربارند با دقت و ظرافت به توصیف آن‌ها می‌پردازد. او در این میان (ویرانه‌های شهر، چوارتاقان، تل کلک مشک، تل قصر، قلعه‌ی پانمان، قلعه‌ی بوک، غار شاندر، تفرجگاه بیخال، تفرجگاه جندیان، تفرجگاه حاج عمران و استراحتگاه گلی علی بیگ) مورد توجه قرار می‌دهد و به تمدن‌هایی گوناگونی که در طول تاریخ بارها هولیر را فتح کرده‌اند، اشاره می‌کند.

۲-۱۷- خلاصه‌ی رمان «ظروف استثنائیة»

رمان «ظروف استثنائیة» با شخصیت اصلی مهندس بهاء شروع می‌شود که پسر عمویش در یک جشن عروسی به طور تصادفی و ناخواسته یکی از حاضران را مورد اصابت گلوله قرار می‌دهد. این واقعه، بهاء را مجبور می‌کند تا از ترس انتقام خانواده‌ی مقتول و پیش از حصول اطمینان از صلح، از انتظار پنهان شود. او با یاری یکی از دو ستانش که به عنوان مسئول بخش امانت در مرکز فرهنگی کار می‌کند، در یکی از اتاق‌های داخلی کتابخانه پنهان می‌شود و تا زمان مصالحه با خانواده مقتول، به عنوان کارمند موقت، مشغول به کار می‌شود.

بهاء قریب یک سال تمام را در آن کتابخانه سپری می‌کند و اوقات فراغتش را به خواندن کتاب مشغول می‌شود. در این سال مجموعه‌ی عظیمی از رمان‌ها را می‌خواند و با شخصیت‌های رمان‌ها ارتباط برقرار می‌کند، از آنها سؤال می‌پرسد و آنها نیز از محتوا و شخصیت‌هایشان او را آگاه می‌سازند. در میان آن همه عاشقان کتاب، دختری نظرش را به خود جلب می‌کند و بعدها با او ازدواج می‌کند. بعد از خروج نیار از کتابخانه، روزی دوست دوران کودکی‌اش (نیار) را به طور اتفاقی در بازار می‌بیند.

این برخورد غیرمنتظره، که زمینه‌ساز دعوت نیار به منزل بهاء می‌گردد، به بستری برای گشایش لایه‌های تازه‌ای از پیرنگ داستان بدل می‌شود و این جاست که نیار به‌عنوان یکی دیگر از شخصیت‌های اصلی داستان، وارد روایت می‌شود.

در دیدار بهاء با نیار، بهاء با مشاهده‌ی حالات آشفته و گرفته‌ی نیار، که نشان از تجربه‌ی دشوار و استثنائی دارد، از او درخواست می‌کند که به پاس دوستی دیرینه‌شان، علت شکستگی و پریشان‌حالی‌اش برایش بازگو کند. و این چنین، نیار شرایط استثنایی و عجیبی را که برایش در زندگی رخ داده است، روایت می‌کند. در نهایت، همین اتفاقات و شرایط استثنایی ایده‌ی نوشتن رمان را برای نخستین بار در ذهن نیار شکل می‌دهند.

بخش سوم: تحلیل

تحلیل انواع ساحت در زاویه‌ی دید

در این بخش انواع ساحت‌های زاویه‌ی دید براساس الگوی وجهی روایی سیمپسون مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۳-۱- ساحت زمانی

۳-۱-۱- نظم (ترتیب)

رابطه‌ی توالی رویدادها در داستان و ترتیب آنها در متن روایی را نظم گویند و ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن را زمان‌پریشی می‌نامند که به دو دسته‌ی گذشته‌نگر و آینده‌نگر تقسیم‌بندی می‌شود. تودوروف در مورد زمان‌پریشی چنین توضیح می‌دهد «ساده‌ترین رابطه‌ای که مشاهده می‌شود، رابطه‌ی ترتیب است، ترتیب زمان روایت (سخن) با ترتیب زمان روایت شده (داستان) متوازن نیست و به ناگزیر در ترتیب وقایع پیشین و پسین تغییر به وجود می‌آورد. دلیل تغییر این ترتیب، در تفاوت میان این دو نوع زمان نهفته است. زمان‌مندی سخن تک‌ساختی است و زمان‌مندی داستان چند ساحتی؛ در نتیجه ناممکن بودگی زمان‌مندی به «زمان‌پریشی» می‌انجامد (تودوروف، ۱۳۷۹: ۵۹). «سیمپسون در این بخش، از نظر ژنت استفاده کرده است. بررسی زاویه‌ی دید شامل استخراج مجموعه‌ای از تکنیک‌های سبک‌شناختی همانند: تکرار، تأخر (بازگشت به گذشته)، تقدم (پیش‌نگاه یا پیش‌بینی) است. به طور کلی، هر گونه دخالت و دستکاری نویسنده در توالی زمان روایت در این بخش بررسی می‌شود (سیمپسون، ۲۰۰۴: ۷۹-۷۸).

أ- گذشته‌نگر (فلاش بک):

بازگشت زمانی از بسامد بسیار بالایی در متن روایی برخوردار است. بازگشت زمانی «تکنیکی است که بر خلاف جریان روایت است و بر بازگشت راوی به حادثه‌ای که در گذشته اتفاق افتاده، استوار است (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۸). در واقع گذشته‌نگرها رخدادهایی هستند که پیش از زمان جاری روایت رخ داده‌اند. «منظور از پس‌نمایی یا گذشته‌نگری، روایتِ حوادثی است که نسبت به زمان داستان، عقب‌تر بوده و داستان از زمان آن عبور کرده؛ اما نویسنده یا راوی، داستان را دوباره به آن مقطع برمی‌گرداند تا شکاف‌های ایجاد شده در مسیر داستان را پر کند. در این حالت، خواننده گویی در حوادث گذشته‌ی

داستان حاضر است و با آنها همراه می‌شود» (جنیت، ۱۹۹۷: ۵۱). در این حالت «اگر زمان روایی مربوط به گذشته‌ای قبل نقطه شروع زمان روایت اولیه باشد، بازگشت زمانی بیرونی نامیده می‌شود و اگر مربوط به حوادث بعد از زمان روایت باشد را بازگشت زمانی درونی می‌نامند» (ژنت: ۱۳۹۸: ۲۶-۲۷). در واقع گذشته‌نگر درون داستانی، «حوادثی را روایت می‌کند که پس از نقطه‌ی آغاز اولین روایت رخ داده است؛ اما یا به صورت پس‌گرانه یا خارج از مکان مقرر نقل می‌شوند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۷). گذشته‌نگر برون داستانی «نوعی عقب‌گرد نسبت به زمان تقویمی است به این شکل که واقعه‌ای که پیش از نقطه‌ی آغاز اولین داستان رخ داده است، در متن بعداً روایت می‌شود. زمان داستان در این نوع پس‌نگاه، خارج و مقدم بر زمان روایت اصلی (که ژنت روایت نخستین می‌نامد) قرار دارد» (لوته، ۱۳۸۶: ۷۴).

روایت «هولیر حبیبتی» با کوچ اجباری شخصیت اصلی رمان از سوریه به هولیر شروع می‌شود، سیر حوادث داستان بر پایه‌ی توالی زمانی و با حفظ انسجام ساختاری پیش می‌رود. تا اینکه خانواده‌ی (پدر لائین) در خانه‌ی استیجاری در هولیر ساکن می‌شوند. در این مرحله، همسایه‌گان با هدف حمایت و تأمین مایحتاج زندگی با آنان پیوند برقرار می‌کنند. و هر چه را که مورد نیاز یک خانه است، برایشان فراهم می‌کنند و بعد از اتمام، پدر لائین آنها را به داخل دعوت می‌کند، در جریان گفت‌وگو، یکی از هم‌سایه‌ها به او می‌گوید که آنها نیز از همان تبار و ریشه‌اند گویی در میان خانواده شان ساکن‌اند (تا احساس غربت نکنند) و تا زمانی که به کشورشان باز می‌گردند، آنها را یاری می‌کنند.

در ادامه یک زمان‌پرسی (فلاش بک) در داستان به چشم می‌خورد. یکی از همسایه‌ها در ادامه‌ی صحبت‌ها می‌گوید: که ما نیز مانند شما تجربه‌ی آوارگی را پشت سر گذاشته‌ایم، وقتی در معرض بمباران شیمیایی قرار گرفتیم. همراه با خانواده و بچه‌هایمان به سوی کردهای ایران پناهنده شده و با پای پیاده زیر باران و طوفان به راه افتادیم، عده‌ای از ما در اثر گازهای سمی، سرما و ترس جان خود را از دست دادند و عده‌ای به سختی به مرز رسیدند در حالی که بمباران شیمیایی آنها را از پا در آورده بود. از آنجایی که داستان روایت شده داخل در داستان نیست و به زمانی بیرون از داستان اشاره می‌کند، گذشته‌نگر در آن بیرونی است.

«قال آخر: مرنا بتجربة النزوح مثلکم، عندما تم قصفنا بأسلحة الكيماوية، حملنا أطفالنا ولجانا إلى أكرادنا في إيران، مشينا تحت الأمطار والعواصف في العراء، منّا من قضی نجه نتيجة الغازات السامة، والبرد، والرعب، ومنّا من بلغ الحدود بالكاد وقد أتمكه دعر القصف الكيماوي»

ترجمه: «دیگری گفت: ما نیز مثل شما تجربه‌ی آوارگی را پشت سر گذاشتیم؛ آن گاه که با سلاح‌های

شیمیایی بمباران شدیم، کودکانمان را بر دوش گرفتیم و به سوی کردهای خود در ایران پناه بردیم. زیر باران‌ها و طوفان‌ها در فضای باز راه رفتیم. برخی از ما بر اثر گازهای سمی، سرما و ترس جان باختند، و برخی دیگر در حالی به مرز رسیدند که از هراس بمباران شیمیایی سخت از پا افتاده بودند» این نوع زمان‌پریشی، گذشته‌نگر بیرونی است؛ چون زمان آن مربوط به گذشته‌ای قبل از زمان روایت اولیه است. رخداد‌های گذشته به قبل از افق زمانی روایت اصلی، تعلق دارند؛ بنابراین تجربه‌ی زمانی خواننده را از زمان اکنونی روایت جدا می‌کنند؛ به بیان دیگر، رویدادها در لایه‌ای بازگو می‌شوند که نسبت به زمان فعل گفتار، عقب‌تر است و درون زمان‌مندی سطح روایت نخستین جای نمی‌گیرد.

در این متن شاخص‌های زمانی به صورت مستقیم حضور ندارند، در عوض منظومه‌ی افعال و روابط روایی، گذشته را به عنوان مرجع ثابت معنایی فعال می‌سازد. نتیجه این است که رخداد از حالت هم‌زمان با گفتار خارج شده و در قلمرو پیشین روایی قرار می‌گیرد؛ بنابراین، به لحاظ فاصله‌ی زمانی، پیوند متن با واقع‌نمایی مبتنی بر نزدیک‌بودن زمانی کاهش می‌یابد؛ با این همه، متن با تبدیل گذشته به صحنه‌ی زنده (به واسطه‌ی تراکم توصیف‌های حسی و محیطی و همچنین سلسله‌وار شدن پیامدها) نوع دیگری از واقع‌نمایی تجربه را به نمایش می‌گذارد. هرچند فاصله‌ی زمانی بیشتر است؛ اما شدت جزئیات، حس عینیت خاطره را تثبیت می‌کند.

از دیگر موارد گذشته‌نگرها می‌توان به تاریخ هولیر از زبان خود او اشاره کرد که برای پدر لاولین نقل می‌کند.

«ذات یوم من سنة ۲۰۰۰ قبل میلاد المسيح قال لي الملك السومري شوليكي بأنه يفخر أن أكون من أكثر أملاك سومر عمارة بالحياة والجمال. يومها استأذني ليدلني باسم (أوربيليوم) وكان ذاك الاسم من أحبّ الاسماء إليه، كنت دائماً التردد على لسانه، وعندما كان يلفظ اسمي، كان كمن يتذوق قطعة حلوى. ذات أمسية عندما كان ساهراً في قلعتي مع عائلته، قال لزوجته بأنه عندما يلفظ اسمي يشعر بأن نبرات صوته تحلو، فلمست حينها شيئاً من شظايا غيره وقد علت محياها» (يوسف، ۲۰۲۱: ۴۸).

در این قطعه از رمان، با نوعی بازگشت با گذشته مواجه هستیم و زمان‌پریشی در آن بیرونی است به این دلیل که نویسنده یا راوی، خارج از بستر زمان اصلی، به رویدادی از گذشته اشاره می‌کند که مربوط به زمان بسیار دور (۲۰۰۰ سال قبل از میلاد) است.

ترجمه: «روزی از سال ۲۰۰۰ پیش از میلاد، شاه سومری، شولگی، به من گفت که به من می‌بالد؛ زیرا در میان تمامی سرزمین‌های سومر، از حیث آبادانی و زیبایی، جایگاه ویژه‌ای دارم، آن روز از من خواست که او را «أوربیلوم» بنامد؛ آن نام از محبوب‌ترین نام‌ها نزد او بود و همواره بر زبانش جاری

بودم. آن گاه که نامم را بر زبان می‌آورد؛ چنان می‌نمود که گویی قطعه‌ای شیرینی می‌چشد. شبی که در دژ من به همراه خانواده‌اش شب را به بیداری گذراند، به همسرش گفت که هنگام بر زبان آوردن نام من، در طنین صدایش نوعی حلاوت خاص احساس می‌کند؛ و من در همان لحظه، رگه‌هایی از حسادت را در سیمایش مشاهده کردم».

این عبارت آغازین، نقش یک نقطه‌ی اتکای زمانی صریح را ایفا می‌کند و از همان ابتدا، خواننده را از افق زمانی جاری رمان خارج می‌کند و به سپهری تاریخی منتقل می‌کند؛ بدین‌سان؛ زمان‌پریشی در اینجا صرفاً به سبب کاربرد فعل ماضی نیست؛ بلکه برآمده از تغییر کامل کانون زمانی در سطح روایت است. در این جمله شاخص «ذات یوم من سنه ۲۰۰۰ قبل میلاد» حداکثر فاصله‌ی تاریخی را ایجاد می‌کند. از این منظر، راوی نه به‌عنوان گزارش‌گر رخداد‌های هم‌زمان؛ بلکه به‌عنوان احضارکننده‌ی خاطره‌ای باستانی سخن می‌گوید. در این انتقال، هویت شخصیت (هولیر/ اوریلیوم) از طریق گفت‌وگو با گذشته بازتعریف می‌شود؛ به‌گونه‌ای که گذشته تنها زمان وقوع رخدادها نیست؛ بلکه عنصری بنیان‌گذار هویت و جایگاه او در روایت است؛ بدین ترتیب، گذشته‌نگری در این بخش، علاوه بر جابه‌جایی زمانی، کارکردی هویتی و روایی دارد؛ زیرا شخصیت با رجوع به زمان اسطوره‌ای، از سطح واقعیت معاصر می‌گریزد و موقعیتی فراتاریخی برای خود بنیان می‌گذارد.

این بازگشت بیرونی با جزئیات عاطفی و توصیف‌های حسی دقیق ترکیب شده و بدین وسیله از سطح گزارش تاریخی فراتر می‌رود. نویسنده پس از تثبیت تاریخ باستان، روایت را با تجربه‌های زیسته و واکنش‌های احساسی پیوند می‌دهد؛ لذت پادشاه از نام «اوریلیوم» تشبیه تلفظ نام به چشیدن «قطعه حلوی» و برانگیخته شدن حسادت همسر. این توصیفات حسی، شکاف میان گذشته‌ی اسطوره‌ای و اکنون روایت را کاهش می‌دهد و گذشته را از حالت زمان مرده به زمان زیسته و تجربه‌شده، بدل می‌سازد؛ از این رهگذر، زمان‌پریشی نه‌تنها ابزاری برای فاصله‌گذاری تاریخی؛ بلکه ساختاری برای احیای تجربه‌ی زیسته است؛ نویسنده با دور کردن روایت از زمان اصلی، به گذشته عمق می‌بخشد و با نزدیک‌سازی حسی و عاطفی، آن را در ادراک مخاطب مجدداً زنده می‌کند.

زمان در رمان «ظروف استثنائی» نیز در ابتدا به شکل متوالی و بر اساس نظم تقویمی بیان شده است. داستان از زبان اول شخص مفرد که شخصیت بهاء است بیان می‌شود که پسر عمویش حسام در یک عروسی به طور تصادفی یکی از حاضران را می‌کشد و پس از ورود حسام به زندان به گوششان می‌رسد که خانواده‌ی مقتول قصد انتقام دارند و از آن جا که عموی بهاء تنها همین پسر را دارد و بهاء نیز تنها

پسر عمومی او است، همه‌ی نگاه‌ها به سوی او ست؛ به همین دلیل بهاء خود را در خانه حبس می‌کند. بعد از یک هفته تشویش و اضطراب به یاد دوستش عصام می‌افتد که مسؤول بخش امانت کتابخانه در فرهنگ‌سرا است و مختصراً ماجرا را برایش توضیح می‌دهد و بعد از موافقت مدیر کتابخانه او را به آنجا می‌برد تا در نظم‌دادن به کتاب‌ها و درج عناوین کتاب‌های جدید در کتابخانه و همچنین ثبت کسانی که در به امانت بردن کتاب‌ها تأخیر کرده‌اند به او کمک کند.

بهاء در اوقات فراغت تصمیم به خواندن رمان می‌گیرد و چنان که خود می‌گوید زیباترین روزهای زندگی‌اش را در آن کتابخانه و با ورق‌زدن آنها سپری می‌کند. روزی که پدرش خبر صلح با مقتول را به او می‌دهد، جدایی از آن کتابخانه که جزئی از او شده، برایش باور نکردنی است و در حالی که به قفسه‌ی کتاب‌ها نگاه می‌کند، بشدت می‌گرید.

بهاء عاشق زنانی است که کتاب می‌خوانند و به موسیقی آرام گوش می‌کنند و همیشه در خیال خود زنی را به تصویر می‌کشد که در سالن مطالعه‌ی کتابخانه در حال خواندن کتاب است، به همین دلیل همیشه اشخاصی را که کتاب‌ها را به امانت می‌برند، دنبال می‌کند و در این میان اسم دختری توجه او را به خود جلب می‌کند؛ به همین دلیل شروع به جستجو از کتاب‌هایی می‌کند که آنها را به امانت می‌گیرد و می‌خواند. به نظر او، آن دختر خواننده‌ای ماهری است که می‌داند چه کتاب‌هایی را انتخاب کند، همین باعث ایجاد عشق و علاقه در او می‌شود و در ادامه‌ی داستان با او ازدواج می‌کند.

به این ترتیب رمان با نظم تقویمی پیش می‌رود تا اینکه ناگهان یک روز اسم دوست قدیمی‌اش نیار بر صفحه‌ی گوشه‌اش ظاهر می‌شود و گوشه‌اش زنگ می‌خورد، اینجاست که بهاء به یاد دوران کودکی‌اش می‌افتد و راوی به اتفاقاتی که در گذشته باز می‌گردد. از آن جایی که این بازگشت، به رویدادهایی خارج از داستان اصلی بر می‌گردد، گذشته‌نگر بیرونی است.

«كان نيار صديق دراستي في المرحلة الابتدائية، وجاري في البيت، ولدنا معاً في الحارة وكبرنا فيها معاً، لكن افترقنا في الصف الخامس الابتدائي عندما باع أبي بيتنا في تلك الحارة، وابتاع بيتاً في حارة أخرى مما أدّى إلى فرارنا في الحارة وفي المدرسة معاً. كانت ثمة مشاعر غريبة تجذّبي إليه، وكنت أرى في نظراته وفي ملامحه بأنّه يبادلني ذات المشاعر. لم تكن نفترق لا في المدرسة ولا في البيت، في الصباح كنت نذهب معاً إلى المدرسة ونرجع معاً، كنت نذهب معاً إلى المدرسة ونرجع معاً، كنت نذهب معاً إلى المدرسة ونرجع معاً،

كنتا نتجّيب الآخرين سواء في المدرسة أو في الحارة حتى نمضي الوقت كلّه ونحن نتحدّث» (يوسف، ۲۰۲۴: ۲۱)

«نیار، دوست دوران ابتدایی‌ام بود، در خانه با ما رفت‌وآمد می‌کردیم. در محله با هم به دنیا آمدیم و با هم بزرگ در آنجا شدیم، اما در کلاس پنجم ابتدایی از هم جدا شدیم، چون پدرم خانه‌یمان را فروخت و آن خانه و آن محله را ترک کرد و خانه‌ای در محله‌ای دیگر خرید. همین موضوع باعث شد هم در

محلّه و هم در مدرسه از هم جدا شدیم.

احساسات عجیبی و غریبی مرا به سوی او می‌کشاند و من در نگاه‌ها و سیمایش می‌دیدم که او نیز همان احساسات را نسبت به من دارد. از هم جدا نمی‌شدیم؛ نه در مدرسه و نه در خانه. صبح‌ها با هم به مدرسه می‌رفتیم و با هم بر می‌گشتیم. ما چه در مدرسه و چه در خانه از هم دوری می‌کردیم تا بتوانیم تمام وقت را با هم صحبت کنیم».

در این متن، گذشته‌نگر دور و خاطره‌محور است که در آن شخصیت بهاء به دوران کودکی و تجربه‌ی عمیق دوستی با نیار باز می‌گردد. این بازگشت، که با عباراتی چون «دراستی فی المرحلة الابتدائية» و «فی الاصف الخامس الابتدائي» زمان‌بندی می‌شوند، فاصله‌ی زمانی قابل توجهی را میان زمان روایت (زمان حال داستان) و زمان حکایت (دوران کودکی)، ایجاد می‌کند. شاخص زمانی اصلی در این بخش، گذشته‌ی دور تحصیلی است. کارکرد این سطح از گذشته‌نگری، عمدتاً بر واقع‌نمایی تجربه‌ی پیوند عمیق انسانی در دوران شکل‌گیری شخصیت، متمرکز است.

در ادامه، رمان کلاً با زمان‌پیشی گذشته‌نگر ادامه پیدا می‌کند. بعد از آنکه بهاء، نیار را به خانه‌اش دعوت می‌کند و آثار غم و اندوه را در چهره‌ی او مشاهده می‌کند از وی می‌خواهد که دلیل این اندوه را برایش بیان کند: نیار نیز ماجرا را از جایی آغاز می‌کند که همسرش هر هفته برای دیدار خواهرش به محله‌ای دیگر می‌رود. او بتدریج به همسرش مظنون می‌شود و گمان می‌برد که به او خیانت می‌کند؛ به همین دلیل، یک روز مرخصی می‌گیرد و همسرش را تعقیب می‌کند و سرانجام مشاهده می‌کند که او وارد خانه‌ی زرگری می‌شود که به تازگی زنش را طلاق داده است.

«بعد نحو ربع ساعة فُتِحَ البابُ مرةً أُخرى وَحَرَجَتْ غدير، أغلقت الباب خلفها ومضت في الشارع. أشرت للسائق أن يتبعها على مهل، رمقني بريء وأدار محرك السيارة. مضينا خلفها عن بُعد وهي تمشي وتنظر حولها حتى وصلت إلى باب بيت شخصي يعمل صائغاً ويعيش لوحده بعد أن طلق زوجته السنة الماضية. وقفت قليلاً تنظر إلى الشارع يمينةً ويسرةً، دفعت الباب الذي كان موارباً دخلت وشفقتة خلفها»

ترجمه: «حدوداً بعد از یک ربع، در باز شد و غدیر بیرون آمد. در را پشت سرش بست و در کوچه به راه افتاد. من به راننده اشاره کردم که او را به آرامی دنبال کند. راننده با نگاهی تردیدآمیز مرا زیر نظر گرفت و سپس فرمان ماشین را چرخاند.

ما از فاصله‌ی دور او را تعقیب می‌کردیم و او قدم بر می‌داشت و اطرافش را با دقت می‌پایید تا اینکه به در خانه‌ی مرد زرگری رسید که بعد از آن که زنش را سال گذشته طلاق داده بود، تنها زندگی می‌کرد. کمی درنگ کرد و نگاهی به اطراف، به راست و چپ کوچه انداخت. آنگاه دری را که نیمه‌باز بود، به

جلو هل داد و پشت سر خود بست».

در متن مورد بررسی، شاهد یک گذشته‌نگری درون‌داستانی نزدیک هستیم که به‌منظور خلق تعلیق و پیشبرد خط روایی در زمان حال روایت صورت پذیرفته است. راوی که در نقش ناظر و تعقیب‌کننده‌ی شخصیت غدیر ظاهر می‌شود، توالی وقایعی را که به‌تازگی رخ داده‌اند، شرح می‌دهد. این وقایع شامل خروج غدیر از خانه، حرکت او در خیابان و در نهایت ورودش به منزل یک زرگر مطلقه است. شاخص‌های زمانی به‌کار رفته در این بخش، نظیر «بعد نحو ربع ساعة» و تو صیف متوالی اعمال غدیر («فتحت الباب»، «خرجت»، «أغلقت»، «مضت»، «وصلت»، «دفعت»، «دخلت») همگی بر بُعد زمانی گذشته تأکید دارند؛ با این حال، این گذشته از حیث زمانی، گذشته‌ای دور نیست، بلکه گذشته‌ای نزدیک و متصل به زمان مرجع روایت است.

ب- آینده‌نگر (فلاش فوروارد):

آینده‌نگر رخدادی است که در آینده به وقوع می‌پیوندد؛ اما «از قبل بیان شده است. در این نوع زمان‌پرسی که تحسرات شخصیت داستان طرح می‌شود، راوی زمان واقعی را شکسته و با رعایت اصل علی و معلولی به زمان آینده می‌رود» (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۵). آینده‌نگرها نیز مانند گذشته‌نگرها «ممکن است به یک شخصیت، رخداد و خط داستان مورد نظر در متن اشاره کنند (همان‌ددا ستانی) یا به شخصیت، رخداد و خط داستانی دیگر (متفاوت‌داستانی). همچنین آینده‌نگرها می‌توانند دوره‌ای و رای پایان اولین روایت را در برگیرند (بیرونی) یا دوره‌ای مقدم بر اولین روایت یا مؤخر بر نقطه‌ای که اولین روایت در آن آغاز شده است (درونی) (همان: ۱۸).

رمان هولیر حبیبی تقریباً شبیه یک زندگی‌نامه‌ی خود نوشت است و بیشتر شرح احوالات گذشته‌ی هولیر است؛ به همین دلیل بسامد گذشته‌نگرها در آن نسبت به آینده‌نگرها بیشتر است؛ اما در مواردی نیز با آینده‌نگری‌هایی روبرو هستیم. مانند آنجایی که پدر لاوین تصمیم می‌گیرد؛ تا یک روز را در میان کوه‌های هولیر سپری کند.

«سیخبر آفان بانه سیخبر صباح الغد لقضاء يوم بين جبال هولير بواسطة الدراجة.

شجعته على الفكرة قائله: حسناً صنعت، ستغیر الجو قليلاً، لكن رجاءً فُد على مهلك حرصاً على العمليّة، الجرح يقي جرحاً مهما التئم» (یوسف، ۲۰۲۱: ۱۵۱)

ترجمه: «به آفان خواهد گفت که صبح فردا برای گذراندن روزی در میان کوه‌های هولیر، با دوچرخه بیرون خواهد رفت. او را به این ایده تشویق کرد و گفت: فکر خوبی کردی، کمی حال و هوایت تغییر خواهد کرد، اما خواهشاً با احتیاط بران، تا سلامتی عمل جراحی‌ات به خطر نیفتد؛ زیرا زخم، هر چقدر

بهبود یابد، باز هم زخم است».

در من بالا آمدن «س» بر سر فعل‌های «سیخرج» و «ستغیر»، دلالت بر آینده‌ی نزدیک دارد و از آنجایی که داخل در رمان است و حوادث آن در ادامه به وقوع می‌پیوندند، آینده‌نگری در آن درونی است. استفاده مکرراز پیشوند «س» در افعال «سیخبر» و «سیخرج» و «ستغیر» بر ماهیت آینده‌ی نزدیک و بر قطعیت وقوع این کنش‌ها تأکید دارد که نشان‌دهنده‌ی برنامهریزی مشخص شخصیت‌هاست. این ساختار زبانی، با تبدیل کردن قصد و نیت به رویدادی در آستانه‌ی وقوع، به روایت جنبه‌ی عملیاتی و پویایی می‌بخشد که از حالت انتزاعی خارج شده و به آینده‌ای ملموس و در دسترس بدل می‌شود؛ در واقع این آینده‌نگری درونی از طریق پیوند دادن تصمیمات آینده به شرایط کنونی (مانند ملاحظات مربوط به جراحت) حسی از استمرار و پیش‌روی حوادث را در جریان روایت ایجاد می‌کند.

از دیگر موارد زمان‌پریشی آینده‌نگر می‌توان به دیدار شبانه هولیر با پدر لاین اشاره کرد، وقتی که به خادمان قلعه‌اش می‌گوید که شب به خانه باز نخواهد گشت و بیرون از قلعه کاری را به انجام خواهد رساند.

«انختا لبهاء دنوها إلیهما فقلت: أنا خارجة الليلة، لی شأن خارج القلعة سوف أفضیه وأعود» (همان: ۱۷۶).

ترجمه: «آن دو در برابر شکوه حضور نزدیک‌اش، قامت خم کردند؛ سپس گفت: امشب بیرون می‌روم، بیرون از دژ کاری دارم، آن را به انجام خواهیم رساند و برخواهم گشت».

متن بالا نمونه‌ای آشکار از آینده‌نگری درون داستانی است به این دلیل که داخل در داستان اولیه است؛ یعنی راوی یا شخصیت از رخدادی خبر می‌دهد که هنوز رخ نداده است؛ اما قرار است به زودی اتفاق افتد.

در این عبارت شاخص زمانی آینده‌نگری در سطح نشانه‌های صریح ارجاع زمانی تثبیت می‌شود. قید «اللیلة» به‌عنوان ظرف زمانی، کنش را از اکنون روایی به بازه‌ای پسینی منتقل می‌کند؛ بدین معنا که زمان وقوع رویداد در نسبت با لحظه‌ی گفتار هنوز فرارسیده نیست. این انتقال، نوعی امتداد خط زمانی روایت به سوی آینده را رقم می‌زند. افزون بر آن، حضور «سوف» در «سوف أفضیه وأعود» آینده‌مندی را در سطح دستور زبان تثبیت می‌کند و افعال را به‌صراحت در حوزه‌ی زمانی پس از لحظه‌ی روایت قرار می‌دهد. بدین ترتیب، آینده‌نگری از طریق نشانه‌های صریح زمانی تحقق می‌یابد. فاصله‌ی زمانی محدود میان لحظه‌ی اعلام و زمان تحقق، دامنه‌ی آینده‌نگری را به آینده‌ای نزدیک منحصر می‌سازد و آن را در چارچوب همان خط روایی نگه می‌دارد.

از دیگر آینده‌نگر می‌توان به مورد زیر اشاره کرد.

«كان قيام ثورة شعبية في سورية شبيهاً بالمعجزة، ولم يكن أحدٌ يصدّق أن المسيرات المناهضة سوف تنطلق في شوارع سورية» (يوسف، ۲۰۲۱: ۲۱۰).

ترجمه: «به قدرت رسیدن یک انقلاب مردمی در سوریه، شبیه به معجزه بود؛ و هیچ کس باور نمی‌کرد که تظاهرات مخالفان در خیابان‌های سوریه آغاز گردد».

در متن بالا آینده‌نگری از نوع بیرون‌متنی و نگاهی است به پیامدها یا روندی که در آینده قرار است، رخ بدهد. مهم‌ترین شاخص زمانی در آن، «سوف» در «سوف تنطلق» است؛ که فعل را به صورت صریح به حوزه‌ی مستقبل متنقل می‌کند و از نظر زمانی، وقوع «انطلاق المسيرات» را در نقطه‌ای پس از زمان گفتار/روایت، قرار می‌دهد. از این حیث «سوف» شاخص اصلی آینده‌مندی متن است و کارکرد آن صرفاً آینده‌نگری نیست؛ بلکه زمان رویداد را به‌طور دستوری در آینده تثبیت می‌کند. در کنار آن، ساختار «لم یکن یصدق» نیز، هرچند به ظاهر در زمان گذشته بیان شده است؛ اما از منظر روایی نقش مهمی در تولید آینده‌نگری دارد؛ زیرا یک افق زمانی معلق را می‌سازد که در آن، کنشی که هنوز آینده‌نگرانه‌ی آن را منفی نمی‌کند؛ بلکه آن را در قالب آینده‌ی پیش از وقوع، صورت‌بندی می‌کند: گذشته جمله، حامل آینده‌ی روایی است.

در میان رمان ظروف استثنائیه بعد از آن که غدیر خودکشی می‌کند؛ بهاء برای اینکه نیار مرحله‌ی جدیدی از زندگی را شروع کند؛ به او پیشنهاد می‌دهد که مدتی مسافرت کند تا این که هم دخترش بهتر او را بشناسد و هم این که خود مدتی از وضعیت قبلی‌اش فاصله بگیرد، همچنین کتابی به اسم «رحالة» را به او می‌دهد تا در مدت سفرش آن را مطالعه می‌کند. خلاصه‌ی آنچه را که نیار از این کتاب فهم کرده است این گونه برای بهاء شرح می‌دهد.

«الذهاب إلى أماكن بعيدة من أجل أن تتعرف على التفاصيل وتستمع بمعرفة هذه التفاصيل، ستكشف بأن هناك أشياء كثيرة كان يمكنك أن تستمتع بها ولكنك كنت تحملها، ولم تكن مدركاً لذلك، هناك تفاصيل صغيرة كان يمكن لها أن تُغيّر لك مجرى حياتك وتتقدك من آلام كثيرة في الحقيقة أنت سببتها لنفسك، وعندها ستقول بشجاعة: ياه.. كم كنت غيباً.. كم كنت ساذجاً، أجل ستكتشف كم كان يُضحك عليك، كم كانت تُستغل طبيعتك حتى من أناس كنت منحتهم ثقتك، سيكشف لك السفر أشياء وأشياء وكما سيعتريك ندم على سنوات لم تكن تسافر فيها، سنوات كانت مينة كما أنك لم تعشها» (يوسف، ۲۰۲۴: ۲۰۴).

ترجمه: «رفتن به جاهای دور، برای آن که جزئیات را بشناسی و از شناخت همین جزئیات لذت ببری، برایت نمایان خواهد ساخت که چه بسیار چیزهایی وجود داشته‌اند که می‌توانستی از آنها لذت

بهره‌مند شوی، اما از کنارشان به سادگی گذشتی و درکشان نکردی. ریزه‌کاری‌های کوچکی که می‌توانست مسیر زندگی‌ات را دگرگون کند و تو را از رنج‌های بسیار برهاند؛ و حقیقت آن است که خودت این رنج‌ها را برای خویش آفریدی و هنگامی که دریافتی با شجاعت خواهی گفت: آه.. چه سان غافل و بی‌خرد بودم... چقدر ساده بودم. آری درخواهی یافت که چه بسیار کسان، تو را به سخره گرفتند و چگونه از مهربانی‌ات بهره‌کشی می‌کردند؛ حتی آنان که روزی به ایشان اعتماد بخشیده بودی. سفر چیزهای بسیاری را برایت کشف خواهد کرد و آن موقع است که در می‌یابی، تو چقدر به خاطر سال‌هایی که در آن‌ها سفر نکرده بودی، دچار حسرت خواهی شد؛ سال‌هایی که مرده بودند، چنان که گویی هرگز زیسته نشده بودند».

آوردن «س-» بر سر فعل‌های مضارع حاکی از زمان‌پریشی آینده‌نگر است از آن جهت که خطاب راوی علاوه بر بهاء، شخصیت‌های بیرون از داستان هستند؛ و این تجربه برای آنان داخل داستان میسر نیست، آینده‌نگری بیرونی است.

نشانگرهای زمانی صریح مانند «ستکشف»، «سیکشف» و «ستقول» که با حرف «سی» استقبال همراه شده‌اند؛ افقی از آینده را ترسیم می‌کنند که در آن، فرد پس از تجربه‌ی سفر، به ادراکی تازه دست خواهد یافت. این آینده، تنها زمان وقوع رویداد نیست؛ بلکه زمان تحول معرفتی و آشکار سازی حقایق پنهان است. در مقابل ساختارهای گذشته‌نما مانند «کنتُ تهملها» و «لم تکن مدرگا» وضعیت غفلت و فقدان ادراک در گذشته را تثبیت می‌کنند و «سنوات» بر این گستره‌ی زمانی از دست‌رفته تأکید می‌ورزد؛ همچنین عبارت «کان یمكن لها أن تغیر» به‌شکلی ظریف، امکان تحقق نیافته‌ی گذشته را برجسته می‌سازد که خود مبنای حسرت آینده‌نگر قرار می‌گیرد؛ بدین معنا که آینده، زمان داوری بر گذشته و درک فقدان‌ها خواهد بود.

این متن نمونه‌ای از آینده‌نگری تأملی و تفسیری است که در آن؛ گوینده با نگاهی فراتر از اکنون، مخاطب را به افق زمانی پس از یک تجربه‌ی دگرگون‌کننده هدایت می‌کند. قید «عندها» نقش کلیدی در ایجاد پیوند زمانی میان سفر (علت) و کشف/ حسرت (معلول) ایفا می‌کند و زمان آینده را به مثابه‌ی نقطه‌ای مشخص برای بازخوانی گذشته و داوری بر آن معرفی می‌نماید. این آینده‌نگری، نه فقط پیش‌بینی رویدادها؛ بلکه برانگیختن حسرت و پشیمانی از فرصت‌های از دست‌رفته در گذشته است؛ چرا که در آن آینده‌ی موعود، فرد درمی‌یابد که چگونه غفلتش او را از جزئیات کوچک و پرثمری که می‌توانست «مجری حیاتش» را دگرگون سازد؛ بازداشته است.

۳-۱-۲- تداوم

دومین جنبه‌ی زمانی روایت «تداوم است که بیانگر ارتباط میان مدت واقعی رویدادها و طول متن است، از نظر ژنت روایت بدون زمان‌پیشی هم می‌تواند صورت پذیرد؛ اما بدون تغییر ریتم روایت (شتاب یا کاهش سرعت) یا تأثیرات ریتم امکان‌پذیر نیست» (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۳۰۳). در واقع «تداوم روایت، نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد تا حدودی می‌توان قاعده‌ها و ضابطه‌هایی را یافت که در چه مواردی داستان را با شرح دقیق و بیشتری باید آورد، کجا قصه‌گویی سرعت می‌گیرد و کجا آرام می‌شود» (احمدی، ۱۳۹۱: ۳۱۶). بنابراین با توجه به آنچه بیان شد در رابطه با زمان داستان و حجم اختصاص یافته به آن حالت‌هایی در تداوم داستان وجود دارند که عبارتند از:

- ۱- شتاب منفی: (درنگ توصیفی: نسبت حجم متن به سرعت خیلی کم است؛
- ۲- شتاب مثبت: (حذف/تلخیص با تقطیع زمانی: نسبت سرعت متن به حجم آن بیشتر است؛
- ۳- شتاب ثابت: (صحنه‌ی نمابشی یا گفتگو: نسبت حجم متن و سرعت متن یکسان است (ژنت، ۱۳۹۸: ۶۳).

أ- شتاب منفی

أ- ۱- درنگ توصیفی:

در درنگ توصیفی «رویدادها همراه با توصیف و تفسیر روایت می‌شوند به گونه‌ای که زمان حکایت در آن تعطیل شده و نوعی استراحت زمانی در جریان روایت برقرار می‌شود تا به وسیله‌ی آن زمان گفتمان افزایش یابد، یعنی اینکه زمان داستان از حرکت باز می‌ایستد، به واقع هیچ کنشی صورت نمی‌گیرد» (حسن القصرای، ۲۰۰۴: ۲۴۷).

أ- ۲- توصیف

توصیفات یکی از شگردهایی است که نویسندگان در آن دستی توانا دارد و از طریق آن فضای رمان را جذاب کرده است. «توصیف به جهان داستان، بُعد و فضا می‌بخشد و آن را پر از نور و رنگ و سایه و صدا می‌سازد و در نتیجه این پندار را برای خواننده تقویت می‌کند که جهانی که در آن به سیاحت مشغول است از کلمات بی‌جان پدید نیامده، بلکه زنده است و واقعیت دارد» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۵۴). «هر عمل روایی، شامل تصاویری از حرکات و حوادث است و همین تصاویر است که به مفهوم دقیق آن، روایت را تشکیل می‌دهند و همچنین هر عمل روایی شامل تصاویری از اشیاء و شخصیت‌هاست و

همین تصاویر است که نشانگر آن چیزی هستند که امروزه توصیف نام دارد» (مرتاض، ۱۹۹۸: ۲۴۹)؛ بنابراین، توصیفات از جمله توصیف مکان‌ها، اشخاص، جشن‌ها و مراسمات یکی از عناصر اصلی داستان است که علاوه بر این که بُعد زیبایی‌شناسی به متن می‌دهد، از شتاب و روند سرعت داستان می‌کاهد. از آن جایی که رمان شرح حالی از اوضاع هولیر است و از زبان خود هولیر، در جای جای رمان با توصیفات برخورد می‌کنیم، حتی زمانی که در هیئت زنی بر (پدر لاولین) ظاهر می‌شود، نویسنده با استفاده از شگرد جان بخشی اینگونه به توصیف هولیر می‌پردازد.

«هولیر، تتألق بمفاخر ثياب إرث كورديتها؛ تتحلى بنفائس جواهر ولآلى آل الكورد؛ تقف بقدميها المباركتين على كل ذاك الإرث الغائر في عمق التاريخ، يرتبك من كل سحرية حضورها...» (يوسف، ۲۰۲۱: ۴۳).

ترجمه: «هولیر، در اوج شکوه جامه‌ی گردی خود که با گوهرها و مرواریدهای نفیس آراسته شده است، می‌درخشید؛ با گام‌های مبارکش بر آن میراث کهن که در عمق تاریخ ریشه دوانده است، ایستاد و تاریخ جهان از جادوی حضورش در شگفت ماند...»

در متن بالا، راوی با استفاده از تصویرسازها و واژگان شاعرانه به توصیف هولیر پرداخته است و تمرکز داستان را به جای کنش‌ها، به احساسات و شکوه بصری متمرکز کرده است که این باعث وقفه در زمان داستان شده است به این دلیل که راوی به جای دنبال کردن داستان، درگیر تفسیر زیبایی و تصویرسازی است و این ساختار موجب ضرب‌آهنگ داستان می‌شود.

از دیگر توصیفات در رمان می‌توان به وصف کوه‌های اطراف هولیر که شاعر این گونه آنها را وصف می‌کند، اشاره کرد:

«وأخذ يستكمل قيادة الدراجة متأملاً ملامح الجبال التي يمضي بجانبها وهي تتحوّل أمام ناظريه إلى امتدادات متداخلة مع بعضها البعض على مساحة ٥٠٠٠٠٠٠ كم مربع من أراضي دولة الكرد القومية، تزيّن صدرها سلسلة جبال زاكروس الذهبية، ثم تأتي جبال أارات لتتألاً على كتفيها كما أنها كواكب مضيئة، ويلف خصرها المياد حزام جبال طوروس المزركش، وعلى تفاحتي الخدين تتوزد إشراقة جبلي قنديل، هوار، تحاذيهما شامة جبل لبون، ثم ينتصب جبل عفرين بشموخة نائراً مسكه في الأرجاء» (يوسف، ۲۰۲۱: ۱۵۸).

ترجمه: «و او در حالی که با دیده‌ی تأمل به سیمای کوهستان‌هایی می‌نگریست که از کنارشان می‌گذشت، به دوچرخه سواری ادامه می‌داد، کوهستان‌هایی که در برابر دیدگانش، به سلسله‌کوه‌هایی درهم‌تنیده بدل می‌شدند و بر گستره‌ای به وسعت ۵۰۰۰۰۰ کیلومتر مربع از سرزمین استوار گرد، دامن می‌گستراند؛ رشته کوه زرین زاگروس، سینه‌ی آن سرزمین را آذین بسته است؛ سپس کوه‌های آارات بر شانه‌هایش جلوه‌گر می‌شوند؛ چنان که گویی اخترانی تابناک، بر تارک آن سرزمین، نور

می‌افشانند و کمر موزونش را، کمربندی پر نقش‌ونگار از کوه‌های طوروس در بر گرفته است. بر گونه‌های برجسته‌اش که چون سیب‌هایی سرخ‌فام می‌نمایند، درخشش کوه‌های قندیل و هوار شکوفا می‌گردد؛ و در کنار آن دو نشان سیاه کوه لبون چونان خالی سیاه خودنمایی می‌کند؛ سپس کوه عفرین با صلابت و استواریش، قامت برافراشته و عطر ناب خویش را در سراسر آفاق می‌پراکند».

راوی در این بخش با متوقف کردن جریان رویدادها و جایگزینی کردن کنش داستانی با توصیف دقیق جزئیات جغرافیایی و تصویرسازی کوه‌ها، سرعت روایت را به تعلیق درآورده است. این بازنمایی بصری و طولانی از مناظر، در واقع زمان گفتمان را نسبت به زمان داستان گسترش داده و با ایجاد یک وقفه‌ی روایی، حرکت خطی داستان را برای تأمل در توصیفات مکان، متوقف کرده است.

از توصیفات دیگری که شاعر به آن پرداخته، توصیف مراسمات و اعیاد است که از جمله آنها عید نوروز است که شاعر آن را یکی از بزرگترین اعیاد کرده‌ها و سرآغاز سالی جدید به شمار می‌آورد.

«الآن تتدفق إلى نفسه مشاعر النشوة وهو يرى المشهد ماثلاً أمام عينيه، حيث يخرج الناس وهم يتأثقون بمفاخرٍ بديع أنيقة زي بيشمرگة، يتوافدون شطر احتفالات النوروز الوطنية الكبرى ويتشاركون في الحلقات الرقص والدبكات التي يزدان بها التراث الكوردي وتأقي المغنيات الكورديات لتصدحن بشدوٍ صوتهن العذب بأجمل ما أبدعه الإرث الكوردي من بديع اللحن» (يوسف، ۲۰۲۱: ۶۵).

ترجمه: «اکنون موجی از وجد و سرمستی، جانش را فرامی‌گیرد و صحنه را پیش دیدگانش، به‌تمامی حاضر و مجسم می‌بیند، صحنه‌ای که در آن مردمان، در حال خروج (از منازل) هستند و آنان، آراسته به مفاخری که در ظرافت بديع جامه‌ی پیش‌مرگه تجلی یافته، می‌درخشند؛ گروه گروه به سوی آیین‌های بزرگ ملی نوروز روانه می‌شوند و در حلقه‌های رقص و دبکه، که میراث‌گردی بدان آراسته است، مشارکت می‌کنند؛ و خوانندگان زن گُرد وارد می‌شوند تا با صدای رسا و دلنشین خویش، نغمه‌های نوآورانه‌ای را برآمده از میراث‌گردی است، طنین‌انداز کنند».

راوی در این بخش با بسط توصیفات و گسترش ایماژهای حسی (دیداری و شنیداری) حرکت خطی روایت را متوقف کرده و زمان روایی را در حالت تعلیق قرار داده است. متن به‌جای اینکه بر پیش‌برد رخدادها تمرکز کند، بر بازنمایی صحنه و جزئیات آن متمرکز می‌شود؛ از جمله توصیف خروج مردم، آراستگی ظاهری، حضور پی‌شمرگه‌ها، شکل‌گیری حلقه‌های رقص و طنین آواز زنان گُرد. در نتیجه، لحظه‌ای کوتاه در سطح داستانی، در سطح گفتار روایی به‌صورتی ممتد و پر جزئیات بازآفرینی می‌شود. این شیوه سبب می‌شود که خواننده بیش از آن که با حرکت رویدادها مواجه شود، در فضای تصویری و احساسی صحنه مکث کند.

شتاب روایی در اینجا منفی است؛ چرا که توصیف‌ها به‌جای آن که روایت را به جلو ببرند، آن را به تأخیر می‌اندازند. هنگامی که متن برای بازنمایی یک لحظه، از مجموعه‌ای گسترده از جزئیات بهره می‌گیرد، نسبت میان زمان رخداد و زمان روایت برهم می‌خورد و روایت از پیشروی باز می‌ایستد. در زمان ظروف استثنائی نیز توصیف یکی عناصر تشکیل دهنده‌ی داستان است. با وجود این که توصیف باعث وقفه در داستان می‌شود؛ اما در حین حال نویسنده با ترسیم مناظر و مکان‌های دیدنی برای مخاطب او را به ادامه‌ی داستان تشویق کرده و باعث می‌شود از دنبال کردن آن ملول نگردد. «توصیف، کیفیت اشیا، اشخاص، اوضاع، احوال و رفتار را ارائه می‌دهد، همان‌گونه که در وهله‌ی اول به چشم ناظر می‌آید» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۲۸). از جمله توصیف مکان در رمان ظروف استثنائی می‌توان به توصیف کتابخانه‌ای پرداخت که بهاء لحظه ورودش به آن، این‌گونه به وصفش می‌پردازد. «کانت مساحة المكتبة كبيرة مقسمة إلى عدة أقسام ومكتظة بالكاتب المصنوفة بشكل متناسق على رفوف مصنوعة من خشب الزان.

مضيئ بجانب الرفوف أتأمل الكُتُب، أتصفَّحُه ثم أعيدُه إلى مكانه. وأنا أمضي بين الكُتُب، انتابني شعورٌ غريبٌ وهو أنني أمضي في مدينة مزدحمة بالكُتُب، أستمعُ إلى الأصوات، إلى أبواق السيارات» (يوسف، ۲۰۲۴: ۸). ترجمه: «فضای کتابخانه وسیع بود و به بخش‌های مختلفی تقسیم شده بود، مملو از کتاب‌هایی که به طور منظم بر روی قفسه‌های چوبی راش چیده شده بودند.

از کنار قفسه می‌گذشتم، کتاب‌ها را ورق می‌زدم و دوباره سرجایشان می‌گذاشتم، در حالی که از میان کتاب‌ها می‌گشتم، احساس غریبی به من دست داد؛ گویی در شهری شلوغ از کتاب‌ها قدم می‌زنم و به صداها، به بوقِ خوردروها گوش می‌سپارم».

در متن مورد نظر، روایت به‌جای پیش‌بردن گنش‌ها و حرکت در زمان، بر توقف مشاهده و مکث در وصف فضا تکیه می‌کند؛ یعنی زمان داستانی عملاً متوقف می‌شود تا خواننده در برابر تصویر کتابخانه بایستد و جزئیات آن را یکی یکی دریافت کند. این توقف عمدی، نوعی شتاب منفی می‌سازد؛ زیرا راوی با انباشت صفت‌ها و قیده‌های توصیفی، لحظه‌ای ایستا و کش‌دار می‌آفریند که در آن «اتفاق» جای خود را به مشاهده می‌دهد؛ بنابراین، تعلیق زمانی در اینجا حاصلی ایستایی صحنه و شتاب منفی، حاصل غلبه‌ی وصف بر گنش است؛ گویی روایت برای لحظه‌ای از جریان زمان بیرون می‌آید تا شکوه فضا را برجسته‌تر کند.

از جمله توصیفات دیگری که در این رمان از روند سرعت داستان کاسته است؛ توصیف اشخاص است. وقتی بهاء تصمیم می‌گیرد از شرایط استثنائی‌ای که برای نیار پیش آمده روایتی بنویسد، به سراغ

تمامی کسانی که در داستان او نقش ایفا کرده‌اند، می‌رود و از نزدیک با اخلاق و کردار آنها آشنا می‌شود.

«التقيُّتُ القاضي الذي أصدر عليه الحكم سنتين، جلسْتُ في مكتبة لمدة ربع ساعة حدّدها لي، كانت ملامحه توحى بأنّه كائنٌ شريِّرٌ، يتحدّث وفمه مملوءٌ باللعباب. انتابني شعور بأنّه لا يصلح سوى لتربية الدجاج في قريةٍ نائيةٍ. بعد قليلٍ غيَّرتُ رأبي لأنّني خفتُ على الدجاج. لا أدري لماذا في تلك اللحظات وأنا أنظر إليه، قفزتُ إلى مخيلتي صورة القاضي (فرانك كابريو) الذي اشتهر بلقب (القاضي الرحيم). وعندما أتابع جلساته في اليوتيوب أشعر براحةٍ هائلةٍ وأنا أنظر إلى وجهه المضيء بنور الإنسان، قفزتُ الصورة وأنا أنظر إلى وجه القاضي المحتقن بالشرّ الذي رأيته أمامي» (يوسف، ٢٠٢٤: ١٣٤).

ترجمه: «با قاضی‌ای دیدار کردم که حکم دو سال حبس را برای او صادر کرده بود، در کتابخانه‌ای نشستم که مدت زمانی معادل یک ربع ساعت را برایم تعیین کرده بود، سیمایش گویی حکایت از موجودی شرور داشت، آن گاه که سخن می‌گفت دهانش لبریز از بزاق می‌شد، در وجودم این احساس پدید آمد که وی را جز برای پروراندن مرغ در روستایی دورافتاده، هیچ شایستگی نیست؛ اما بعد از اندکی نظرم را تغییر دادم؛ چرا که بر آن مرغ‌ها ترسیدم؛ نمی‌دانم چرا، در آن لحظات، در حالی که به او می‌نگریستم، تصویر قاضی فرانک کاپریو که به قاضی رحیم شهرت یافته، در ذهنم نقش بست و هر بار که جلسات او را در یوتیوب دنبال می‌کنم، احساس آرامشی و صفناپذیر وجودم را فرا می‌گیرد، در حالی که به چهره‌ی سرشار از شر و پلییدی قاضی روبرویم خیره شده بودم تصویر چهره‌اش که نور انسانیت از آن ساطع است، در نظرم محو می‌شود».

این قطعه، با تمرکز بر توصیفِ ظواهرِ فیزیکی و لحنِ کلامِ شخصیتِ قاضی، به شکلی هدفمند سرعتِ روایت را کاهش داده و از این درنگِ روایی، در جهت برجسته‌سازیِ انتقادِ نویسنده از جامعه بهره می‌برد، بهاء با مراجعه به قاضی صادرکننده‌ی حکم نیار، صرفاً به روایتِ یک واقعه نمی‌پردازد؛ بلکه از طریق توصیفِ دقیقِ حالاتِ ظاهری او «چهره‌ای که حکایت از ذاتی شریر داشت» تصویری کاریکاتورگونه و تقلیل‌یافته از او ارائه می‌دهد. این توصیفات فراتر از شخصیت‌پردازیِ فردی، کارکردی نمادین یافته و به نماینده‌ای از فقدانِ اقتدارِ اخلاقی و شایستگی لازم در نهادِ قضاوت تبدیل می‌شوند. مقایسه‌ی او با «فرانک کاپریو»- قاضی مشهور به رأفت - در این مرحله، اهمیتی دوچندان پیدا می‌کند؛ چرا که این تقابل، شکاف عمیق میان ایده‌آل عدالت (رحمت و انسانیت) و واقعیت ملموس قضاوت (خشونت و بی‌تفاوتی) را در جامعه‌ی مورد نقدِ نویسنده، آشکار می‌سازد. بنابراین، کندسازیِ روایت از طریق این توصیفات برجسته شده، به نویسنده امکان می‌دهد تا ضمن ایجادِ تعلیق، انتقادی

صریح بر وضعیت نگران‌کننده‌ی اخلاق و شایستگی در ساختارهای قضایی و اجتماعی وقت، وارد کند و از این طریق، عمق نارضایتی خود را از جامعه برجسته سازد.

أ- ۳- بیان حالات و احساسات

یکی از ویژگی‌های اصلی داستان‌پردازی مدرن، پرداختن به بیان احساسات و خلجات درونی شخصیت‌ها است. عبدالباقی یوسف، گاهی به منظور آشنایی خواننده با زوایای پنهان شخصیات، زمان رمان را متوقف کرده و از سرعت آن کاسته است. همچنان که بیان حالات و احساسات شخصیت‌ها در رمان هولیر حبیبی سبب شده است که سرعت روایت در بیشتر بخش‌های آن دچار کندی و سکون شود. از جمله آن جاهایی که روای به بیان احساسات خود با عشقش هولیر می‌پردازد.

«هولیر/ باغته إحساسٌ فی هنیهة إدهاشٍ غامرة أن قلبه ففز من صدره شطرَ الباب لحظةً دخول طلتها بسخریة كما لو أتمها حمامة وقعت بغتة للتو من تنسیم جنان الخلد/ هولیر/ ترتم كل حرفٍ من الحروف الاسم المبارك وهو يعزف على أرق أوتار قلبه حساسیة/ هولیر/ هب واقفاً على قدمیه، وقد فاضت عیناه بطوفان دمع، أشرق وجهه بمنارة رؤیایها كما لم تدركه إشراقة كهذه من قبل/ ما أعظمك يا هولیر!/ ثم فی لحظات غافلة، لا يدري كيف رأى نفسه فی جنة حضاها/ غمرة شعورٍ بأنه يتنسم أوج رائحة الفردوس (یوسف، ۲۰۲۱: ۱۲۷).

ترجمه: «هولیر/ در آن ناگهانی خلسه‌ی فراگیر، موجی از احساس بر او مستولی شد که گویی قلبش از سینه به سوی در جهید؛ لحظه‌ی ظهور ناگهانی‌اش همچون کبوتری بود که از نسیم باغ‌های خلد، فرود می‌آید/ هولیر/ با ترتم هر حرف از حروف نام مبارکش، چنان نغمه سر داد که گویی بر ظریف‌ترین تارهای عودِ قلبِ حساسش چنگ می‌زد/ هولیر/ از جای برخاست، حال آن که دیدگانش در طوفان اشک لبریز شد؛ و سیمایش از تابش دیدار او فروغی بی سابقه یافت/ چه شکوه‌مندی ای هولیر/ سپس در غفلت آن دم، بی آن‌که بداند چگونه، خود را در بهشتِ آغوشش یافت/ احساس عمیق او را در برگرفت، گویی برترین رایحه‌ی بهشت را استشمام می‌نمود»

در متن بالا، راوی با توقف روایت و پرداختن به جزئیات دقیق احساسات درونی شخصیت (مانند شرح مفصل لحظه‌ی ورود هولیر، احساسات قلبی و اشک‌ریختن) باعث کندی و سکون زمان روایت شده، این توصیفات طولانی از حالات درونی، جریان طبیعی داستان را به تأخیر می‌اندازد و تمرکز را از پیشبرد خط داستانی به احساسات لحظه‌ای شخصیت منتقل می‌کند. از دیگر موارد بیان احساسات می‌توان به متن زیر اشاره کرد.

«أخذت تُدندن بِبِخة شجیة، وبدأت عیناها تترقرقان بفیض دمعٍ كما لو أنه لؤلؤ، وصوتها یثقل بِغصّة بكاء:

أنا هولیر...

ملکه ملوک الأرض..

أميرة الأمراء..

سيّدة السادات..

سلطانة السلاطين..

جوهرة النفيسة المعمورة..

أنا هولير..

لا أحب الضّعفاء، المهزومين، المستسلمين، الواهين..

أحبّ أن يقاتل أبنائي من أجلي كما قاتل ملوك وجبابرة الأرض من أجل شعرة في رأسي..

أنا هولير، سيّدة أمجاد حَفَدَتِي..» (يوسف، ۲۰۲۱: ۵۶).

ترجمه: «با آوازی گرفته و اندوهگین شروع به زمزمه کرد، و اشک از چشمانش همچون مرواریدهایی غلتید و سرازیر گشت و صدایش از بغضی گلوگیر، سنگین گشت؛

منم هولیر...»

تاجدار شاهان گیتی

شاهزاده‌ی شاهزادگان

سرور سادات

سلطان سلاطين

گوهر نفیس کمیاب

منم هولیر...»

من از ضّعفاء شکست خورده، تسلیم شده و سست عنصر بیزارم،

دوست دارم فرزندانم برای من بجنگند، چنانکه پادشاهان و جباران زمین برای تار موی از سر من می جنگند؛

منم هولیر، سرور شکوه نوادگانم...»

در متن بالا، راوی با تمرکز بر حالات درونی و گفتارهای احساساتی ضرب آهنگ روایت را به گونه‌ای کنترل شده و آگاهانه کند کرده است؛ در نتیجه راوی با بیان حالات روحی و تصویر سازی عاطفی به جای پیدایش روایت در مسیر رخدادها، در لحظه‌ای تأمل برانگیز مکث می کند و خواننده وارد تجربه‌ی حسی خویش می کند. از دیگر موارد بیان احساسات می توان به آن قسمت از رمان اشاره کرد که هولیر برای پدر لاوین تاریخش را روایت می کند؛ اما ناگهان احساساتش به جوش می آید. این نوع تعلیق،

حاصل غلبه‌ی کانون‌مندی درونی بر کنش بیرونی است؛ یعنی روایت از سطح رخداد به سطح ادراک و احساس ارتقا می‌یابد. تصاویر حسی چون (طوفان دمع، إشراقه و جهه بمناره رؤیاهای، رائجظ الفردوس و...) و لحن خطابی مبتنی بر تکرار «أنا هولیر» ریتمی تأکیدی می‌سازد که به جای پیشروی افقی داستان، حرکتی عمودی به سوی اعماق ذهن و عاطفه ایجاد می‌کند؛ بدین ترتیب، مکث روایی به عرصه‌ی بازتعریف قدرت و خودآگاهی بدل می‌شود و تجربه‌ی خواننده از مشاهده‌ی رویدادها به مشارکت در یک وضعیت عاطفی و ذهنی تغییر می‌یابد.

در رمان ظروف استثنائی نیز گاه به نمونه‌هایی می‌رسیم که باعث کاهش سرعت و شتاب منفی در روایت شده است که کاهش سرعت داستان را در حالت تعلیق نگه داشته و بر جذابیت آن برای خواننده افزوده است تا برای دنبال کردن داستان تمایل بیشتری از خود نشان دهد. از جمله نمونه‌های آن می‌توان به آن لحظاتی اشاره کرد که بهاء در کتابخانه زندگی می‌کرد.

«تحوّلت القراءة بالنسبة لي إلى قيمة حقيقية إلى جانب قيم الخير، والحق، والجمال، والحب. جعلتني أكثر تدوّقاً وممارسة لهذه القيم ورأيت بأن الانسان الذي تنعدم حياته من إشراقات القراءة، يكون ميتاً مهما تحرّكت أعضاؤه.

اكتشفتُ بأن القراءة في صفتها المشرفة الأخرى تمتلك مقدرة هائلة على روح التجدد، كل كتاب جديد ضح روح التجدد إلى خلایای، یقظ خلایا كانت نائمة.

كانت تمبّ عليّ أنسامٌ جديدة وأنا أعيش لحظات نورانية مبهرة من ألق التجدد في حديقة الكتاب الجديد. ترسّخ في أعماقي يقينٌ بأن القراءة هي مستقبل الإنسان، ولا مستقبل سواها، لا حياة له دون قراءة» (یوسف، ۲۰۲۴: ۱۲).

ترجمه: «مطالعه، در کنار ارزش‌های نیکویی، حقیقت، زیبایی و عشق، برایم به ارزشی بدل گشت؛ چرا که باعث شد نسبت به این ارزش‌ها لذتی عمیق‌تر و نمودی عملی‌تر داشته باشم و دریافتم که انسانی که زندگی‌اش از نورانیت‌های مطالعه‌ی تهی باشد، مرده است؛ هرچند که اعضای بدنش به حرکت درآیند.

دریافتم که کتاب‌خوانی، در جلوه‌ی تابناک دیگرش، توانی شگرف برای تجدید روح دارد، هر کتاب جدیدی روح تجدد را در سلول‌هایم دمید؛ سلول‌های خفته را بیدار کرد؛

نسیم‌های نوحاسته بر آن وزیدن گرفت و من در بوستان کتاب نو، لحظاتی خیره‌کننده از پرتو تجدد را زیستم، در اعماق جانم این باور ریشه دواند که مطالعه، آینده‌ی انسان را شکل می‌دهد و جز آن هیچ آینده‌ای نیست؛ بی‌گمان حیات او بدون طعم خواندن، از معنا تهی است».

در این بخش از رمان، نویسنده با تمرکز بر بیان درونیات و عواطف شخصی، آگاهانه شتاب روایی را کاهش داده است و زمان داستان را در سطحی تأملی و کش‌دار نگاه داشته است. آنچه در ظاهر

رویدادی بیرونی محسوب نمی‌شود، در باطن به رخدادی ذهنی و عاطفی بدل گشته است و همین انتقال کانون روایت از «کنش» به «حالت»، عامل اصلی کندسازی روایت است.

نویسنده به جای پیشبرد خط حادثه، به بازنمایی تجربه‌ی زیسته‌ی خویش پرداخته، تجربه‌ای که با واژگانی آکنده از شور، اشراق، و تجدد توصیف می‌شود. در این وضعیت، زمان عینی روایت متوقف یا دست‌کم، کم‌تحرك می‌شود؛ زیرا حرکت داستان نه از طریق تغییر موقعیت‌های بیرونی؛ بلکه از رهگذر تعمیق عاطفه و اندیشه صورت می‌گیرد؛ بدین ترتیب روایت وارد قلمرو «زمان ذهنی» می‌شود، زمانی که معیار آن نه توالی رخدادها، بلکه شدت و امتداد احساسات است.

تکرار مفاهیمی چون تجدد، نورانیت و اشراق و نیز توصیف استعاری تأثیر کتاب بر سلول‌ها و روح، موجب می‌شود، لحظه‌ای واحد از تجربه‌ی خواندن بسط یابد و به حوزه‌ای گسترده از تأمل بدل شود. این بسط عاطفی، جایگزین پیشروی خطی روایت می‌شود و نوعی ایستایی پویا پدید می‌آورد که در آن حادثه‌های بیرونی رخ نمی‌دهد، اما تحولی درونی در حال شکل‌گیری است. در نتیجه نویسنده با درون‌گرایی و تمرکز بر ساحت احساسی خویش، ریتم روایت را عمداً آهسته کرده که این تکنیک نه ناشی از خلأ روایی، بلکه حاصل تعلیق آگاهانه‌ی کنش به سود تعمیق معناست. زمان روایت از کارکرد صرفاً تقویمی فاصله گرفته و به ظرفی برای تبلور تجربه‌ی وجودی بدل گشته که خواننده را نیز به مکث، هم‌حسی و تأمل واداشته است.

از جمله موارد دیگر آن می‌توان به فصل «ظماً الشوق» چنان که از نامش برمی‌آید، اشاره کرد، محوریت این فصل، بر شدت اشتیاق و انتظار نیار برای دیدار دخترش، بهیبه متمرکز است. پس از آن که زنش غدیر، همسر نیار، اتهاماتی را در دادگاه علیه او مطرح می‌کند و بعد سپری‌شدن دو سال انتظار و دلتنگی، نیار سرانجام می‌کوشد به دیدار دخترش برود تا عطش اشتیاق خود را فرو بنشانند؛ اما با مخالفت‌های غدیر روبرو می‌شود. در پی این ممانعت، او در خانه را می‌شکند و وارد آن می‌شود، اما دخترش را می‌یابد که در خواب فرو رفته است. او این لحظات دیدار را این‌گونه توصیف می‌کند.

«حملتُ اللعبة التي كنتُ وضعتها جانباً داخل الحوشِ وأَجْهتُ إلى غرفة ابنتي كالجنون بكل ما بي من شوقٍ إليها، كانت مستلقية ونائمة على سريرها، وضعتُ اللعبة بجانب رأسها.

لا تعرف يا صديقي كم شعرتُ براحةٍ وأنا أنظر إليها وإذرف الدموع، كنتُ أنظر إليها وأنا أبكي وأضحك.

أنظر، وأنظر، وأنظر ومع كل نظرةٍ أزداد شوقاً لمزيد من النظر، مررتُ أصابعي على تقاسيم وجهها.

كانت أبوتني تتغلغل في صدري وأنا أنظر كما لو أنني فقدتها منذ دهر، وعثرتُ عليها بعنتةٍ في صحراء

في تلك اللحظات الرهيبة أدركتُ أن ظمأ الشوق هو أقوى ظمأ يمكن أن يصيب الإنسان، كم أردتُ أن أضُمَّها إلي

حضنی، أن أقبَلها، ولكنني لم أشأ أن أوقظها من نومها» (یوسف، ۲۰۲۴: ۷۸-۷۹).

ترجمه: «اسباب‌بازی‌ای که در گوشه‌ی حیاط گذاشته بودم برداشتم و با تمام شوقی که در وجودم موج می‌زد، دیوانه‌وار به سوی اتاق دخترم رفتم. او بر تختش به پشت دراز کشیده و خوابیده بود، اسباب‌بازی را کنار سرش گذاشتم.

نمی‌دانی دوست من چه آرامشی داشتم آن‌گاه که به او نگاه می‌کردم و اشک می‌ریختم؛ نگاهش می‌کردم و همزمان می‌گریستم و می‌خندیدم؛

نگاه می‌کردم، نگاه می‌کردم و باز نگاه می‌کردم و با هر نگاه شوق گریستم فزونی می‌گرفت. انگشتانم را بر خطوط چهره‌اش کشیدم؛ حس پدرانگی‌ام در درونم می‌جو شید، گویی روزگاری دراز او را گم کرده بودم و اکنون ناگهان در دل بیابانی او را یافته باشم؛ در آن لحظات هولناک، دریافتم که تشنگی اشتیاق، سخت‌ترین و جانکاه‌ترین تشنگی‌ای است که به جان آدمی می‌افتد؛ چه بسیار آرزو کردم که به آغوشش بکشم، ببوسمش؛ اما نخواستم از خواب بیدارش کنم».

در بخش از رمان، نویسنده با تمرکز بر جزئیات ظریف حرکات و احساسات نیار، زمان را در روایت عمداً کند کرده است. توصیف‌های دقیق هر حرکت، از گذاشتن بازی کنار تخت تا لمس خطوط صورت دخترش، و بازتاب درونی شخصیت، باعث می‌شود، لحظات کوتاه، طولانی و سنگین به نظر برسند. این مکث‌های مکرر، خواننده را وا می‌دارد تا با شخصیت همراه شود و تجربه‌ی اشتیاق، دلتنگی و اضطراب او را در لحظه احساس کند؛ به عبارت دیگر، کندی روایت نه صرفاً برای زیبایی ادبی، بلکه به طور مستقیم برای بازنمایی روان و احساسات درونی شخصیت است.

هدف نویسنده از این آهسته‌سازی زمان، برجسته‌کردن شدت «ظماً الشوق» و امکان تجربه‌ی عاطفی عمیق برای خواننده است. او با کندکردن جریان زمان، اجازه می‌دهد که هر نگاه، هر لمس و هر مکث درونی شخصیت، به طور کامل در ذهن خواننده شکل گیرد و احساسات او عمیقاً منتقل شود. این تکنیک نشان می‌دهد که با به تاخیر انداختن زمان، خواننده هم‌زمان می‌تواند با شخصیت، شدت اشتیاق و محبت پدرا نه را لمس و درک کند که چگونه احساسات قدرتمند، می‌توانند جریان زمان را در تجربه‌ی ذهنی انسان متوقف کنند.

أ- ۴- استفاده از نثر ادبی و شاعرانه

هنرمندان خلاق و آفرینندگان اثر ادبی، در هنر خویش، توان آن را دارند که جریان زمان را در تجربه‌ی ذهنی انسان متوقف سازند و لحظات را در قالبی ابدی و تأمل‌برانگیز متجلی گردانند.

نویسنده آن گاه که دست به توصیف می‌زند و از تصویرسازی بهره می‌گیرد، همزمان لحظه‌هایی سرشار از هیجان و احساسات خود را در قالب زبان می‌ریزد، در این مسیر، زبان او دیگر محدود به بیان لفظی نیست، بلکه به عرصه‌ای غنی از استعاره، تشبیه و موسیقی درونی کلام گام می‌نهد. بهره‌گیری فراوان شاعر از عناصر شعری؛ از قبیل تشبیه و استعارات بدیع و کاربرد کلمات آهنگین در رمان هولیر حبیبتی بدان حد رسیده است که غالباً جنبه‌های شاعرانه بر جنبه‌ی داستانی‌اش غلبه کرده است به گونه‌ای که متن به قلمرو شعر نزدیک شده است. از جمله می‌توان به مورد زیر اشاره کرد.

ما أهبى خصلات الشمس في ثنایا جدائل شعرک یا هولیر

ما أروع معالم غروب الشمس علی ضفاف ضَوَاحیکِ یا هولیر

ما أجمل ظهیرات القیلولة في أركانک یا هولیر

ما ألدّ إحتساء قهوةٍ في نِیء عصرک یا هولیر

ما أطيب عطر العشاء في أماسیکِ یا هولیر

ما أعظم شأنک یا هولیرتی

ما أسماک یا هولیر وأنت هولیر (یوسف، ۲۰۲۱: ۶).

ترجمه: «چه دل‌انگیز است پرتوهای زرین خورشید در چین و شکن گیسوان بافته‌ات ای هولیر؛

چه تماشایی و با شکوه است جلوه‌های غروب آفتاب در کرانه‌های حومه‌ی تو، ای هولیر؛

چه دل‌چسپ است چرت‌های نیمروزی در گنج و کنار تو، ای هولیر؛

چه گوارا و لذت‌بخش است جرعه‌جرعه نوشیدن قهوه در سایه‌سار عصرگاه تو، ای هولیر؛

چه خوشبوست عطر شامگاهان دیروز تو، ای هولیر؛

چه والاست جایگاه تو، ای هولیر من؛

چه بلندمرتبه‌ای تو ای هولیر، آن‌گاه که هولیر باشی»

متن پیش‌رو، نمونه‌ای بارز از هم‌آوایی نثر و شعر است که در ساحتی انسجام‌یافته و شاعرانه بازنمایی شده است. الگوی بلاغی مبتنی بر تکرار واژگانی «ما...» علاوه بر ایجاد ریتمی موسیقایی و وحدت درونی متن، ذهن خواننده را در مواجهه با هر تصویر و جزئیات حسی، در حالت تعلیق ادراکی قرار می‌دهد. این تعلیق ذهنی، همراه با تصویرسازی‌های دقیق و بهره‌گیری از جزئیات حسی، سبب‌کننده جریان زمان در تجربه ادراکی خواننده می‌شود؛ زیرا ذهن هر لحظه در تجربه‌ی حسی و معنایی متن غوطه‌ور می‌گردد، بدین ترتیب متن از دایره‌ی نثر فاصله گرفته و به قلمرویی میان شعر و نثر وارد می‌شود، جایی که زیبایی‌شناسی و تجربه‌ی حسی غالب بر روایت است.

علاوه بر این تمرکز مستقیم بر شخصیت هولیر و برجسته سازی جایگاه او، همراه با لحظات روزمره، تجربه‌ای ستایش‌آمیز و عمیق برای خواننده ایجاد می‌کند. این ترکیب عناصر حسی، استعاره‌ی و ریتمیک، روان مخاطب را در هر لحظه معلق نگه می‌دارد و ادراک زمانی او را کند می‌سازد. از این منظر، متن نمونه‌ای کلاسیک از نثری است که نه تنها روایتگر وقایع است؛ بلکه حامل تجربه‌ی ذهنی، حسی و شاعرانه‌ی نویسنده بوده و امکان مواجهه‌ی خواننده با زیبایی و تأمل ادبی را به شکلی عمیق و ماندگار فراهم می‌آورد، به گونه‌ای که زمان ذهنی خواننده تحت تأثیر ساختار بلاغی و تصویرسازی شاعرانه‌ی متن به نحوی محسوس متوقف یا کند می‌شود.

باید گفت که بسامد بالای عناصر شعری که در تاروپود متن تنیده شده و تجربه‌ی خواندن را دگرگون ساخته است، به رمان صبغه‌ای شعرگونه بخشیده است. زبان در این رمان، صرفاً ابزاری برای انتقال وقایع نیست؛ بلکه خود به صحنه‌ی نمایش احساسات، عواطف و مکاشفات درونی بدل گشته و روح اثر را بازتاب می‌دهد.

«هولیر... یا دوحه مدن الأرض الخالدة

یا نشید الأم المثکولة بأیتامها

یا أنیسة الروح فی وحشة الزمن

یا دفء الفؤاد فی لیالی الزمهریر

یا بلسم الجرح فی متاهة الوجد

یا دمةً علی خدّ الزمن

هولیر... یا شهد عسل الدنیا...

یا رحیق زهرة الأرض المباركة» (یوسف، ۲۰۲۱: ۲۱۵-۲۱۶)

ترجمه: «هولیر... ای سایه‌سار جاودان شهرهای روی زمین؛

ای سرود مادر داغ‌دیده‌ی فرزند از دست داده؛

ای مونس جانف در غربت دوران؛

ای گرمابخش دل در شب‌های یخبندان؛

ای مرهم جان در پیچ و خم‌های درد؛

ای اشک چکیده بر سیمای زمان؛

هولیر... ای شهد شیرین گیتی؛

ای عصاره‌ی برین خطه‌ی زمین»

در فراز بالا، نویسنده با به‌کارگیری مجموعه‌ای از تکنیک‌های ادبی و زبانی، موفق شده است تا زمان را نه به عنوان یک جریان خطی، بلکه به‌مثابه‌ی فضایی ایستا و متوقف به تصویر بکشد. این رویکرد، بستری ایده‌آل برای پرداخت عمیق به احساساتِ درونی و تجربه‌های زیسته‌ی شخصیت‌ها فراهم می‌آورد. هسته اصلی این تکنیک، درهم‌تنیدگی عوامل مختلفی چون تکرار، زبان تصویری و حسی، نمادگرایی، فضاسازی روانی مبتنی بر شدت عاطفی، و عمق‌بخشی به روابط انسانی نهفته است.

یکی از برجسته‌ترین سازکارهای نویسنده برای کشدار کردن زمان و توقف زمان، استفاده‌ی مکرر از ساختار «یا...» است. این تکرار، فراتر از یک آرایه‌ی ادبی، به ابزاری قدرتمند برای تمرکزبخشیدن به هر جزء از احساس یا تصویری که بیان می‌شود، تبدیل شده است. هر «یا» که در وصفی عاطفی یا تصویری جان‌دار به‌کار رفته، گویی یک جهان مجزا از احساس را پدیدار می‌سازد و مخاطب را در آن غرق می‌سازد. این تکرار تجربه‌ی حال را به‌شدت تعمیق بخشیده و حس گذر زمان را کمرنگ می‌سازد، به‌طوری که هر لحظه به‌تنهایی بسط یافته و زمان در آن نقطه متوقف می‌شود؛ علاوه بر این نویسنده از زبان تصویری و استعاره‌های سرشار از حس، مانند: «دفع الفؤاد فی لیلی الزمهریر» یا «بلسم الجرح فی متاهة الوجد» برای ملموس ساختن احساسات درونی بهره برده است. این توصیف‌های حسی، مفاهیم انتزاعی چون گرما و التیام را به قلمرو حواس وارد کرده و تجربه‌ای زنده از آن‌ها ارائه می‌دهند. با این توصیف‌ها زمان به پس‌رانده شده و خود احساس، هسته‌ی اصلی روایت را تشکیل می‌دهد و این خود به ایستادن زمان یاری می‌رساند. همچنین استفاده‌ی نویسنده از نمادهایی چون «شهد غسل الدنيا» و «زهرة الأرض المباركة» به تجربه‌هایی اشاره دارند که فراتر از گذر زمان قرار می‌گیرند. این نمادها با کارکرد زمان ستیز خود، زمان خطی را بی‌معنا ساخته و به معنای عمیق‌تر و ابدی احساس و وجود مجال ظهور می‌دهند. در مواجهه با این مفاهیم ناب، زمان ملموس رنگ باخته و اهمیت خود را از دست داده است.

فضاسازی روانی از طریق شدت عاطفی، یکی دیگر از تکنیک‌های کشدار کردن زمان در این بخش است، خلق فضایی چون «وحشة الزمن»، «متاهة الوجد» یا تصویر مادری داغدار با فرزندان یتیم، مخاطب را در شدیدترین و زنده‌ترین احساسات انسانی درگیر می‌کند. در چنین لحظات پرتلهاب عاطفی، ادراک زمان به شدت دگرگون شده و گویی زمان از حرکت باز می‌ایستد. در نهایت، توقف و کشش زمان در این متن، حاصل یک طراحی هنری دقیق است که در آن نویسنده، باهم‌افزایی ابزارهای زبانی و ادبی، زمان را از یک مفهوم عینی و خطی به یک تجربه‌ی ذهنی، حسی و عاطفی تبدیل کرده و خواننده را در لحظات درونی و فرازمانی غرق می‌سازد.

أ- ۵- عمل ذهنی

عمل ذهنی یا حدیث نفس یکی دیگر از شگردهای ادبیات داستانی است، این تکنیک به افکاری مرتبط است که در ذهن نویسنده می‌گذرد و رد و نشانی در کنش داستان ندارد. نویسنده از طریق مرور خاطرات گذشته و اندیشیدن به آینده، باعث شتاب منفی داستان و کاهش سرعت زمان داستان می‌شود. راوی بدین وسیله لحظه لحظه‌ی گذشته یا آینده‌ی را به مخاطب گزارش می‌دهد.

در رمان هولیر حبیبی عمل ذهنی بیشتر تداعی روزهای گذشته است و از این طریق به روایت شتاب منفی بخشیده است و زمان حالتی ایستا به خود گرفته است. چنان که در نمونه‌ی زیر آمده است.

«عادت الیه کلمات هولیر وهي تروي له كيف أن الملك الأشوري سنحاريب بذل كل ما بطاقته حتى يمد المياح إلى ربوع القلعة التي تعلق فؤاده بها، وعبر عن دفع مشاعره بهذا الإنجاز كاتياً بلغته المسمارية ذات يوم على ضفاف نهر بستورة» (یوسف، ۲۰۲۱: ۵۳).

ترجمه: «سخنان هولیر بار دیگر در خاطرش تداعی شد آن‌گاه که روایت می‌کرد چگونه، سنحاریب، شاه آشور، تمام توان خویش را به کار بست تا آب را به سراسر کوی‌های آن دژ رساند؛ دژی که دل در گرو آن نهاده بود، و چگونه همین پادشاه، روزی بر کناره‌ی رود بستوره، احساسات و صفناپذیرش را با این دستاورد، در قالب نگاره‌ی میخی خویش جاودانه ساخت»

نویسنده در متن بالا با مرور گذشته از یک سو اطلاعاتی تاریخی را در اختیار مخاطب قرار داده است و از سوی دیگر با این بازگشت زمانی، جریان خطی روایت را متوقف کرده است. این توقف نه یک مکث ساده؛ بلکه نوعی عمل ذهنی و تداعی‌گرانه است که در آن زمان داستانی به نفع زمان ذهنی شخصیت کنار می‌رود. از دیگر نمونه‌های عمل ذهنی می‌توان به آنجایی اشاره کرد که شاعر برای دیدن کوه‌های اطراف هولیر بیرون می‌رود. مواجهه با مناظر طبیعی، بی‌درنگ خاطره‌ی بازدید او از شهرک «والی چوری» را در ذهنش زنده می‌کند و او جزئیات آن دیدار را به صورت دقیق و تأمل‌برانگیز مرور می‌کند. «في غمرة هذه التأملات التي اجتاحتها، وهو لم يزل يمضي الهويني على ظهر دراجته، ففرت إلى ذاكرته وقائع تلك الزيارة التي قام بها إلى مستوطنة (نيفالي تشوري) ورؤيته لتلك المكتشفات الأثرية من الملاعق، والإبر، والمدقات التي تُستخدم في دق الحبوب وطحنها، واقراص المغازل الصوفية التي توضح طريقتهم في الحياكة الألبسة، وأحجار الرّحي، والمساحيق، والمناجل ذات المقابض الكبيرة والميدار والمحراث.

وهي تشير إلى رقي أجداده في نمط معيشتهم، ثم ما لبث أن تداخلت وقائع زيارته مع تلك الآثار والكهوف التي تمشي بها، ورأى فيها إيقاعات الحياة تذكر:

كهف كونه شمش بمساحته ۷۰ متراً في دربندخان.

کهف سیدر بمساحت ۶۰ متراً بالقرب من برکلو...» (یوسف، ۲۰۲۱: ۱۶۱-۱۶۲).

ترجمه: «در دل همین تأملات که وجودش را فرا گرفته بود، همچنان که آرام بر پشتِ دوچرخه‌اش پیش می‌رفت، وقایع آن سفری که در آن، به دهکده‌ی «نیوالی چوری» داشت به یادش جهید؛ سفری که در آن، دستاوردهای باستان‌شناختی از جنس قاشق‌ها، سوزن‌ها، هاون‌های سنگی برای کوبیدن و آردکردن غلات، دوک‌های نخریسی پشمی که روشِ بافت آنان را در بافتن جامه‌هایشان نمایان می‌سازد، سنگ‌های آسیاب، هاون‌ها، داس‌های بزرگ دسته‌دار، خرمن‌کوب و گاوآهن را دید. این یافته‌ها، نشان از سطح بالای زندگی نیاکانش داشت. سپس، وقایع آن سفر با یادِ آثار باستانی و غارهایی که از میان‌شان می‌گذشت، درهم آمیخت؛ غارهایی که در آن‌ها، آهنگ زندگی را می‌دید، و به یادآورد: غار «کونه شمشم» با مساحت ۷۰ متر در «دربندیخان»، غار «سیدر» با مساحت ۶۰ متر در نزدیکی برکلو...»

از منظر روایت‌شناسی، این بخش نمونه‌ای روشن از «تقلیل زمان» یا «شتاب منفی» است. نویسنده با تمرکز بر توصیف مکان‌ها، اشیای تاریخی و جزئیات بازدید، زمان داستان را فشرده نمی‌کند؛ بلکه آن را کند و متوقف می‌سازد. بدین ترتیب، مدت روایت (حجم گفتار)، افزایش می‌یابد؛ در حالی که مدت رخداد در جهان داستان عملاً پیش نمی‌رود. «شتاب منفی، کندی گفتمان روایی و تعلیق جریان حوادث است؛ به گونه‌ای که حرکت خطی داستان برای مدتی به تعویق می‌افتد. این همان است که در نظریه‌ی روایت از آن با عنوان تقلیل یا شتاب منفی یاد می‌شود» (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۷۶). با این حال، هر چند این وقفه موجب ایستایی در سطح کنش و تعلیق در پیشبرد خط روایی می‌شود؛ اما کارکرد آن را نمی‌توان صرفاً به ایجاد تأخیر در جریان حوادث فروکاست؛ بازنمایی مکان‌های باستانی و ابزارهای کهن، پیوند شخصیت را با گذشته‌ی تاریخی و فرهنگی خویش برجسته می‌کند و لایه‌ای از حافظه‌ی جمعی را در متن فعال می‌کند. در نتیجه، زمان تقویمی داستان موقتاً متوقف می‌شود؛ اما زمان ذهنی شخصیت گسترش می‌یابد. این جابه‌جایی کانون زمانی نشان می‌دهد که در این بخش، ساحت تأمل بر ساحت کنش غلبه دارد. بنابراین، وقفه‌ی ایجاد شده را باید به منزله‌ی تمهیدی روایی در سازمان‌دهی زمان گفتمان دانست که با کندسازی روایت، امکان برجسته‌سازی گذشته و تمرکز بر بازسازی ذهنی تجربه را فراهم می‌آورد.

در رمان ظروف استثنائیه نیز نویسنده به طور گسترده از این تکنیک بهره گرفته است. در واقع «عمل ذهنی» که اغلب اوقات با تخیل همراه است؛ از جمله عناصر اصلی رمان محسوب می‌شود. این فرآیند ذهنی با تعلیق کنش بیرونی، موجب کندی زمان داستان شده است؛ چرا که زمان عینی روایت تقریباً

متوقف شده تا ذهن شخصیت مجال بسط و گسترش یابد. برای نمونه نیار همواره در خلوتِ ذهنِ خویش، دل در گرو پنداری شیرین می‌نهد، می‌پندارد که شیفته‌ی زنی است که همچون او با کتاب و کلمات انس دارد و جانش را با سطرها و سکوت مطالعه درآمیخته است. سیمای او را در آینه‌ی خیال مجسم می‌سازد و نگاه درونی‌اش را بر نامش می‌دوزد، و نامش را، حرف به حرف بر زبان جاری می‌سازد، هر حرف در ذهنش به واژه‌ای تبدیل می‌شوند و هر واژه در ساختاری جمله‌گون امتداد می‌یابند؛ و هر جمله طرحی از حضور او را پیش چشمِ جانش ترسیم می‌نماید.

«تَشَكَّلَتْ صُورَةُهَا فِي مَخِيلَتِي، صرْتُ أَنْظُرُ إِلَى اسْمِهَا: (ریناد زاهی). أَلْقَطْتُ حُرُوفَ الْأَسْمَاءِ حُرُفًا حُرُفًا، يَتَحَوَّلُ كُلُّ حُرُوفٍ إِلَى كَلِمَةٍ، وَكُلُّ كَلِمَةٍ إِلَى جُمْلَةٍ، صرْتُ أَرَى مَلَاحِمَهَا فِي حُرُوفِ الْأَسْمَاءِ، رَسَمْتُ تِلْكَ الْمَلَاحِمَ عَلَى صَفْحَةِ بَيْضَاءٍ، وَضَعْتُ خَدِّي عَلَى الصُّورَةِ وَأَنَا جَالِسٌ عَلَى الْكُرْسِيِّ وَعَفْوَةٌ بِنَشْوَةِ (يوسف، ۲۰۲۴: ۱۸).

ترجمه: «تصویری از او در ذهنم جان گرفت؛ شروع کردم به خواندنِ نامش، «ریناد زاهی» حرف به حرف آن را بر زبان می‌آوردم. هر حرف به کلمه‌ای بدل می‌شد و هر کلمه به جمله‌ای. کم‌کم، در میان حروف اسمش، چهره‌اش را دیدم؛ آن ملامح را بر صفحه‌ای سپید ترسیم کردم. صورتم را بر آن تصویر نهادم؛ در حالی که بر صندلی نشسته بودم، با سرمستی به خواب فرو رفتم».

در این بخش، روایت به طور کامل از مدار کنش بیرونی فاصله می‌گیرد و در قلمرو زمان ذهنی، استقرار می‌یابد؛ زمانی که نه بر اساس توالی رخدادها، عینی؛ بلکه بر مبنای گسترش تدریجی آگاهی، تخیل و تجربه‌ی درونی شخصیت شکل می‌گیرد. ذهنیت نیار در مقام «کانون ادراک» عمل می‌کند و با تسلط بر جریان روایت، زمان عینی را به حالت تعلیق درمی‌آورد. فرآیندی که در متن عربی توصیف شده است، تلفظ تدریجی حروف، تبدیل هر حرف به واژه و هر واژه به جمله، سپس تجسم چهره‌ی معشوق بر صفحه‌ای سفید، در حقیقت نوعی روایت‌پردازی درونی است؛ روایتی که نه از زبان راوی بیرونی؛ بلکه از دل آگاهی شخصیت، شکل می‌گیرد. ذهن نیار در این لحظه همچون «روایتگر ثانویه» عمل می‌کند و از دل نام، چهره‌ای می‌سازد و از دل چهره، حضور عاطفی و ملموس را احضار می‌نماید. این فرآیند ساختار زمانی روایت را دگرگون می‌کند، زمان بیرونی، تقریباً متوقف شده تا زمان ادراکی مجال بسط یابد. در چنین ساختاری، خواننده نیز به گونه‌ای ناگزیر در دامنه‌ی این کنش ذهنی گرفتار می‌شود و تجربه‌ی زمانی شخصیت هم‌پوشانی می‌یابد.

أ- ۶- دغدغه‌های نویسنده

ادبیات آینه‌ی تمام‌نمای رویدادها، رفتارها، اندیشه‌های جامعه و خاستگاهی برای بیان عواطف و احساسات است و نقش مهمی در روشنگری اذهان و تحلیل وقایع جامعه دارد. نویسندگان به عنوان

افرادی آگاه و وظیفه‌شناس آثارشان را بستری برای بازنمایی فرهنگ جامعه و مشکلات و معضلات آن قرار داده‌اند. عبدالباقی یوسف نیز در بیشتر بخش‌های آثارش به دغدغه‌ها اجتماعی و مشکلات پیرامونش پرداخته و روایت را همچون رسانه‌ای برای بیان واقعیت‌های تاریخی، فرهنگی و انسانی به خدمت گرفته است. چنان که در روایت هولیر حبیبی به وضوح می‌توان آن را درک کرد.

«حينها أدرك قيمة أن يقدم الإنسان ورداً لمن يقذفه بالشوك، وهو يرى أن التاريخ البشري لا يسجل إن شعباً تعرض للتنكيل، والمآسي وألوان القهر كما تعرض الشعب الكوردي عبر مراحل التاريخ، ولا يسجل هذا التاريخ أن شعباً كهذا أن يبادل البشرية قاطبة بصفحات التسامح، و تقديم كنوز الفكر، وجواهر الآداب، ولآلئ الفنون، ومتاحف الآثار، ونماذج راقية في تقديم مفاخر الشخصيات ومواقف إنسانية وسياسية.

إنّه أكثر الشعوب الأرض تعرضاً للسطو على ميراثه الإنساني، و ما يجعله ينظر بدهشة هنا أن الكوردي ما زال مصراً على الركون في ظلمته في شبه عزلة صوفية عن نسيج العالم» (يوسف، ۲۰۲۱: ۷۲).

ترجمه: «آن دم بود که دریافت، چه ارزشمند است که آدمی گل پیشکش کند به کسی که او را با خار می‌آزارد و در آن حال می‌دید که در تاریخ بشریت، ثبت نشده است که ملتی همچون کُرد، در طول تاریخ، مورد شکنجه‌ها، مصیبت‌ها و اقسام ستمگری قرار گرفته باشند. و این تاریخ ثبت نکرده است که ملتی چنین، در برابر تمام بشریت، فصل‌هایی از مدارا و بخشش بگشاید و گنجینه‌های اندیشه، گوهر آداب، دُرهای هنر، موزه‌های میراث باستانی و نمونه‌هایی والا در برجسته ساختن مفاخر شخصیت‌ها و نیز مواضع انسانی و سیاسی عرضه کند.

قطعا این ملت، بیش از هر ملتی بر روی زمین، هدف تاراج میراث انسانی خویش بوده است و نکته‌ای که اینجا با شگفتی همراه است، این است که کُرد همچنان بر ماندن در تاریکی خود، در انزوای صوفیانه، دور از تاروپود این جهان اصرار می‌ورزد».

در این فراز، نویسنده دو نکته‌ی بنیادین را برجسته می‌کند: نخست، شدت و گستره‌ی رنج تاریخی ملت کُرد که تعبیر او «أكثر الشعوب تعرضاً للتنكيل والمآسي وألوان القهر» بوده و میراث انسانی‌اش بارها مورد غارت قرار گرفته است. دوم، استمرار نقش فرهنگی و تمدنی کُردها با وجود تاریخ آکنده و مشحون از سرکوب، همچنان «صفحات التسامح» و «کنوز الفكر» را به جهان عرضه کرده‌اند. این دو محور، تصویری از ملتی ارائه می‌دهد که در عین تحمل دشواری‌ها، فاعل فرهنگی و حامل ارزش‌های انسانی باقی مانده‌اند.

اوج معنایی این فراز، در تعبیر « شبه عزلۀ صوفیۀ عن نسیج العالم » نهفته است؛ عبارتی که و ضعیت تاریخی تحمیل شده‌ای را توصیف می‌کند که در آن، گُردها به سبب حذف و سرکوب طولانی‌مدت، در نوعی انزوای ناخواسته قرار گرفته‌اند. این «عزلت» استعاره‌ای برای زیست در حاشیه‌ی جهان است؛ وضعیتی که در آن ملت گُرد رنج‌دیده از مشارکت فعال در ساختارهای جهانی بازمانده‌اند.

پرداختن به این تأملات در دل روایت، مصداقِ روشن تعلیقِ زمانی است؛ زیرا در این لحظه، حرکت رویدادهای داستان متوقف می‌شود و روایت از سطح کنش به سطح بازتاب‌های تاریخی و هویتی منتقل می‌گردد. زمان عینی روایت از جریان می‌افتد و زمانی ذهنی و گفتمانی گسترش می‌یابد. این تعلیق بخشی از معماری زمانی روایت است که به نویسنده امکان می‌دهد لایه‌های عمیق‌تری از حافظه‌ی تاریخی را آشکار سازد.

نویسنده در جای جای رمان ظروف استثنائی نیز به مشکلات جامعه اشاره کرده است و با ایجاد وقفه در پیش‌رفت کنش، زمان روایت را در وضعیتی ایستا قرار داده است، تا خواننده را با سازوکارهای ناعادلانه‌ی حاکم بر جامعه مواجه سازد. از نمونه‌های برجسته‌ی این تکنیک، بازداشت‌های مکرر نیار به دست غدیر است؛ و وضعیتی که در آن نیار به سبب نداشتن مدرک، امکان اثبات بی‌گناهی خود را ندارد؛ در حالی که دیگران با تاکید بر سوگندهای دروغین می‌توانند، ادعاهای خود را معتبر جلوه دهند. این رخداد، نشانه‌ای از اختلال در نظام قضایی و فروپاشی معیارهای تشخیص حقیقت است و نویسنده با توقف جریان روایی، فرصت تحلیل این بحران ساختاری را فراهم می‌آورد.

«لم أكن الوحيد الذي كان في السجن نتيجة الحلفان على المصحف، رأيت الكثيرين الذين قالوا لي يا هم ضحايا هذا الحلفان.

القاضي الماهر يا بهاء لا يحتاج إلى الأخذ بالحلفان لأنه يستطيع أن يتعرف على جزء من الحقيقة من خلال حركات الشخص

القضاء هو إبداع، للأسف يا بهاء خلال تجرّبي معهم، لم أجد قاضياً مبدعاً واحداً، كلهم كانوا موظفين. صرّت أمقتهم، أمقت قصور العدل، أشمّت من الروب الأسود الذي يرتديه القضاة والمحامون، أهاب أقسام الشرطة، الرتب التي يضعها ضباط الشرطة على أكتافهم» (يوسف، ۲۰۱۲: ۱۱۵-۱۱۷).

ترجمه: «من تنها کسی نبودم که به دلیل سوگند خوردن بر قرآن در زندان بودم؛ اشخاصی بسیاری را دیدم که به من می‌گفتند قربانی این سوگندها شده‌اند.

قاضی ماهر، بهاء، نیازی به سوگندگرفتن ندارد؛ چرا که می‌تواند از طریق حرکات بدن شخص، بخشی

از حقیقت را دریابد.

قضاوت، خلاقیت است، افسوس، ای بهاء که در طول تجربه‌ام با آن‌ها، حتی یک قاضی خلاق هم پیدا نکردم؛ همه‌ی آن‌ها کارمند بودند. از آن‌ها بیزار شدم، از دادگستری‌ها و دیوان‌های عدالت بیزار گشتم، از ردای سیاهی که قضات و وکلای بر تن می‌کنند، انزجار دارم، از کلانتری‌ها هراس دارم، از درجه‌هایی که افسران پلیس بر شانه‌هایشان می‌گذارند، وحشت می‌کنم».

زمان در این بخش از روایت به تعلیق افتاده است؛ زیرا روایت از سطح کنش بیرونی فاصله می‌گیرد و وارد سطحی از بازتاب‌های انتقادی درباره‌ی ساختار قضایی می‌شود. نیار با اشاره به این که افراد بسیاری قربانی «الحلفان علی المصحف» شده‌اند، به بحران اعتبار و ناکارآمدی سازوکارهای اثبات حقیقت اشاره می‌کند.

در واقع در این بخش، نظام قضایی با اتکاء به سوگند بر مصحف، آن را به عنوان یکی از شیوه‌های رسمی تأیید ادعا به کار می‌گیرد و همین امر نشان می‌دهد که سازوکارهای تشخیص حقیقت در این نظام، نه بر مبنای تحقیق و بررسی، بلکه بر پایه‌ی ظواهر و آیین‌های صوری استوار شده است. علاوه بر این عبارت «القضاء هو إبداع» محور اصلی نقد است. نیار قضاوت را امری مبتنی بر مهارت، تشخیص و توانایی فهم نشانه‌های رفتاری می‌داند؛ اما با تأکید بر این که «لم أجد قاضياً مبدعاً واحداً» نشان می‌دهد که دستگاه قضایی از این توانایی تهی است و به مجموعه‌ای از کارمندان فاقد ابتکار تقلیل یافته است. این تقلیل، به صورت تدریجی به بی‌اعتمادی عمیق نسبت به نهادها رسمی می‌انجامد، چنان که از «قصور العدل»، «الروب الأسود» و «أقسام الشرطة» احساس انزجار و هراس دارد.

در این نقطه، روایت کارکردی تأملی می‌یابد و از سطح رخدادها به سطح نقد نهادی گذر می‌کند؛ به گونه‌ای که حرکت خطی زمان، کنار می‌رود و جای خود را به بازاندیشی در سازوکارهای معیوب نظام قضایی می‌دهد. این تغییر سطح، نه صرفاً توفقی در پیش‌برد کنش، بلکه گشودن فضایی برای آشکارشدن لایه‌های پنهان بحران نهادی است؛ فضایی که در آن تجربه‌ی فردی نیار در چارچوب اختلالات عینی فرآیند قضاوت، قابل فهم می‌شود.

أ- ۷- اپیزود

یکی دیگر از عواملی که سبب کندی یا کاهش سرعت روایت می‌شود، اپیزود یا همان داستان‌های کوتاه یا فرعی در داستان است. اپیزود عبارت است از «داستان فرعی با رویدادی که در متن داستان می‌آید، گاه این حادثه‌ی مستقل به روند پیرنگ داستان مربوط می‌شود و گاه ربطی به پیرنگ ندارد. اپیزود می‌تواند به تنهایی داستان کاملی باشد، که می‌توان آن را بی‌آنکه در کل داستان خللی وارد آید

حذف کرد» (داد، ۱۳۸۰: ۱۱۲). استقلال ساختاری اپیزود، امکان خروج موقت روای از مسیر خطی پیرنگ را فراهم می‌کند و همین گسست آگاهانه، ریتم روایت را کند کرده و باعث می‌شود روایت از حرکت علی خود فاصله بگیرد و وارد حوزه‌ای شود که در آن، زمان تابع ضرورت‌های معنایی، تاریخی یا نمادین است، نه تابع پیش‌روی کنش.

در روایت‌های عبدالباقی یوسف، اپیزودها غالباً به گذشته‌های دور و حافظه‌ی جمعی ارجاع می‌دهند. این بازگشت‌ها، اگرچه در سطح ظاهری از خط اصلی پیرنگ فاصله می‌گیرند، در سطح ساختاری نقشی تنظیم‌کننده‌ی زمان روایی را بر عهده دارند. یوسف با گنجاندن این روایت‌های فرعی، افق زمانی متن را از اکنون روایی فراتر می‌برد و آن را در بستری قرار می‌دهد که در آن رخدادها نه صرفاً به‌مثابه‌ی کنش، بلکه به‌مثابه‌ی تجربه‌ی تاریخی و حافظه‌ی فرهنگی فهم می‌شوند. در چنین ساختاری، اپیزود به منزله‌ی مکانی عمل می‌کند که روایت در آن از شتاب کنش فاصله می‌گیرد و به سطحی از بازاندیشی تاریخی منتقل می‌شود.

در آثار یوسف نیز اپیزودها کارکردی فراتر از روایت‌پردازی دارند. رجوع نویسنده به تاریخچه‌ی کردها و ریشه‌های نمادین آیین‌ها، از جمله روشن کردن آتش در نوروز، نه تنها روایت را از سطح رخدادهای جاری جدا می‌کند؛ بلکه آن را در معرض بازخوانی اسطوره‌ای و هویتی قرار می‌دهد. اشاره به کاوه‌ی آهنگر و پیوند آن با مفهوم آزادی، نمونه‌ای از اپیزودی است که در آن، روایت از منطق کنش فاصله می‌گیرد و به حوزه‌ای منتقل می‌شود که در آن، معنا از طریق تلاقی اسطوره، تاریخ و تجربه‌ی جمعی شکل می‌گیرد.

«للقیام باستعدادات الاحتفال بالنوروز طعم مختلف، حيث تقضي التقاليد الكوردية أن يجتمع الناس أمسية النوروز، ويشعلوا ناره كرمزٍ للجريه مثلما سبق (كاوا الحداد) أن فعل. عندما يتأمل هذا الرمز، ينتابه إحساسٌ بأن الفكرة النوروزية تعتمد في جوهرها على تفكيك مركب الدونية، وتحليل النزوع النرجسي الذي يتطور بالإنسان حتى بتكامل في ذورة مدارجه عندما يبلغ هذا الإنسان مرحلةً يستمد فيها حياته من موت مواطنيه كرداً وعجماً. يتعرض الملك في هذه الحكاية لداء يستعصي علاجه، وبعد محاولات شتى يتوصل أحد الأطباء إلى علاج يكمن في دهن موضع الداء من جسد الملك بمخ الإنسان.....» (یوسف، ۲۰۲۱: ۶۵)

ترجمه: «تدارک دیدن برای جشن نوروز حس و حالی دیگر دارد؛ چرا که سنت‌های کردی چنین ایجاب می‌کنند که مردم در شامگاه نوروز گرد هم آیند و آتش آن را به نماد پیروزی، چنان که پیشتر (کاوه‌ی آهنگر) چنین کرد، برافروزند. هنگامی که این نماد مورد تأمل قرار می‌گیرد، این احساس به انسان دست می‌دهد که ایده‌ی نوروز در جوهر خود بر واکاوی احساس حقارت و تحلیل گرایش خودشیفتگی

استوار است، گرایشی که در انسان رشد می‌کند تا جایی که در اوج مدارجش به کمال می‌رسد؛ آن‌گاه که این انسان به مرحله‌ای می‌رسد که زندگی خود را از مرگ هموطنانش چه‌گردد و چه عجم، وام می‌گیرد.

در این حکایت، پادشاهی به مرضی صعب‌العلاج دچار می‌شود و پس از تلاش‌های بسیار، یکی از پزشکان به درمانی دست می‌یابد که در مالیدن چربی به موضع درد از بدن پادشاه با مغز انسان نهفته است...»

در روایت ظروف استثنائية وقتی برای بار سوم غدیر، نیار را به دست مأموران پلیس به زندان می‌افکند، می‌بیند که بیشتر کسانی که در زندان به سر می‌برند، بی‌گناه هستند و قربانی قانون عجیب و غریبی هستند که بر جامعه حاکم است و به محض اینکه زنی گوشی را بر می‌دارد و می‌گوید زنش او را اذیت کرده است، گشتی مسلح از راه می‌رسد و او را دستگیر می‌کند و وقتی می‌خواهد بگوید که این‌ها اتفاق نیفتاده است می‌گویند این به ما ربطی ندارد. نیار این اوضاع را به یکی از شب‌های داستان هزار و یک شب تشبیه کرده است که پادشاهی بود که به بیماری جدام مبتلا شده و پزشکان از علاج آن عاجز مانده بودند. حکیمی خواستار ملاقات با او شد و گفت من حاضرم بدون دوا و مرهم بیماریت را علاج کنم، پادشاه نیز گفت اگر این کار را انجام دهی هر آنچه آرزوی کنی به تو خواهم بخشید، پادشاه آنچه را که حکیم گفته بود انجام داد و شفا یافت، اما یکی از وزیران پادشاه به او حسد ورزید و پادشاه را علیه او تحریک کرد و گفت قبل از این که او تو را به قتل برساند تو پیش‌دستی کن و او را به قتل برسان.

«أتی به الملك وعندما علم بأنه سيقتله لا محالة، طلب منه أن يسمح له بالعودة إلى البيت كي يوزع ما لديه من كتب الطب، وسوف يهدية كتاباً: (فيه شيء لا يحصى و أقل ما فيه من الأسرار إذا قطعت رأسي وفتحته و عددت ثلاث و رقات ثم تقرأ ثلاثة أسطر من الصحيفة التي على يسارك فإن الرأس تكلمك و تجاوبك ما سألتها عنه). فسح له الملك وجاء بالكتاب قائلاً: (أيها الملك خذ هذا الكتاب ولا تعمل به، حتى تقطع رأسي فإذا قطعها فاجعلها في ذلك الطبقي وأمر بكبسها على ذلك الذروة فإذا فعلت ذلك فإن دمها ينقطع، ثم افتح الكتاب، ففتح الملك فوجده ملصوقاً فحط إصبه في فمه وبله بريقه وفتح أول ورقة والثانية والثالثة والورق لا يفتح إلا بجهد. ففتح الملك ست و رقات و نظر فيها فلم يجد كتابة فقال الملك: أيها الحكيم ما فيه شيء مكتوب فقال الحكيم: قلب زيادة على ذلك. فقلب فيه زيادة فلم يكن إلا قليلاً من الزمان حتى سرى فيه السم لوقته وساعته فإن الكتاب كان مسموماً فعند ذلك ترحح الملك وصاح وقد قال سرى في السم) (يوسف، ٢٠٢٤: ٩٢).

ترجمه: «پادشاه او را فراخواند و چون به یقین دانست که کشته خواهد شد، از پادشاه خواست که به

خانه بازگردد تا کتاب‌های پزشکی خویش را تقسیم نماید و در عوض کتابی به پادشاه هدیه خواهد داد (که در آن رازهای بسیار نهفته است؛ چنان که کمترین اسرارش این است که اگر سرم را از تن جدا کنی، سپس آن را بگشایی و سه برگ از آن را بشماری و آن‌گاه که سه سطر از صفحه‌ای را که در سمت چپ قرار دارد، بخوانی، آن سر با تو سخن می‌گوید و به هر پرسشت پاسخ خواهد داد..

پادشاه به او مهلت داد و کتاب را آورد و گفت: ((ای پادشاه این کتاب را بگیر؛ اما تا زمانی که سرم را از تن جدا نکرده‌ای، آن را مگشا. پس چون سرم را بریدی، آن را در طبق بگذار و فرمان بده که آن را بر آن برآمدگی محکم نگه دارند و بفشارند؛ زیرا اگر چنین کنند خونس بازخواهد ایستاد، سپس کتاب را بگشای). پادشاه کتاب را گشود؛ اما دید برگ‌هایش به یکدیگر چسپیده است. پس انگشت خویش را در دهان نهاد و آن را با آب دهان تر کرد و برگ نخست و دوم و سوم را گشود، حال آن که صفحات جز با رنج و زحمت از هم جدا نمی‌شدند.

شاه شش برگ از گشود و در آن نگریست؛ اما هیچ نوشته‌ای ندید، پس گفت: ای حکیم، چیزی نوشته نشده است. حکیم گفت: بیش از این ورق بزن. پس پادشاه باز هم برگ‌ها را ورق زد و هنوز زمانی اندک نگذشته بود که زهر در همان دم در وجودش نفوذ کرد؛ چرا که کتاب زهرآلود بود، در آن هنگام، پادشاه بی‌اختیار از جای خود جنید و تعادلش را از دست داد و فریاد برآورد، حال آن‌که زهر در سراسر وجودش نفوذ پیدا کرده بود.

در اپیزود بالا، زمان از طریق تجزیه‌ی رویدادها به سلسله‌ای از لحظات مستقل دچار کندی شده است. این بخش با ایجاد یک «بخش روایی خودبسنده» جریان زمانی متن را از مسیر مستقیم خود منحرف نمی‌کند، اما آن را در حالت تعلیق ساختاری قرار می‌دهد؛ زیرا خواننده ناچار است، پیش از بازگشت به خط اصلی، یک واحد معنایی تازه را به‌طور کامل طی کند. قرارگرفتن این اپیزود دقیقاً پس از ورود نیار به زندان، انتخابی تصادفی نیست؛ نویسنده با افزودن این بخش، افق معنایی روایت را گسترش می‌دهد و وضعیت کنونی را در پرتو الگویی تاریخی-روایی قرار می‌دهد. این جابه‌جایی موقت از متن اصلی به یک روایت کهن، امکان می‌دهد که تجربه‌ی نیار نه صرفاً یک رخداد فردی، بلکه نمونه‌ای از الگوی پایدار قدرت و داوری ناعادلانه دیده شود؛ بنابراین، کندی زمان در این نقطه، کارکردی تفسیری دارد؛ روایت با ایجاد این مکث طولانی، خواننده را از عبور سریع بازمی‌دارد تا بتواند نسبت میان وضعیت کنونی و ساختارهای دیرپای قدرت را دریابد. به بیان دیگر، اپیزود در این جایگاه گنجانده شده تا زمان را آهسته کند و در همین آهستگی، لایه‌ی مفهومی متن را برجسته سازد.

ب-۱- حذف

حذف برای سرعت دادن به ریتم روایت به کار گرفته می‌شود و پرش از یک زمان و عبور از مسافت‌های زمانی‌ای است که راوی آنها را در خلال روایت حذف می‌کند. «پرش زمانی، هنگامی است که راوی از سال‌ها و ماه‌هایی سپری‌شده خبر می‌دهد، بدون اینکه از وقایع و حوادثی که در این مدت اتفاق افتاده، سخنی به میان آورد. در این صورت زمان در سطح حوادث طولانی است؛ اما در سطح کلام و گفتار مختصر، خلاصه و در حقیقت صفر است» (جنیت، ۱۹۹۷: ۱۰۹).

روش‌های متفاوت حذف زمانی را که نویسندگان به عنوان «رخنه‌های زمانی» در داستان‌هایشان به کار می‌برند، می‌توان تحت سه روش زیر مورد بررسی قرار داد:

حذف علنی: که در آن مدت زمان حذف شده صریحاً و به طور علنی ذکر می‌شود؛ مثل «بعد از دو هفته...» در این حالت در متن داستان، یک عبارت، جمله یا پاراگراف کوتاه وجود دارد که به زمان‌های حذف شده اشاره دارد.

در رمان هولیر حبیبی ماجراها و وقایعی که در پیشبرد داستان تأثیر چندانی نداشته‌اند از طرف روایتگر حذف شده‌اند. چنان که در ابتدای داستان آمده است.

«سنة وثمانية شهور مضت على الأزمة، وهو يؤجل الخروج شهراً إثر شهر متشبهتاً برائحة المكان بانتظار أن تضع الحرب الفئاکة أوزارها» (یوسف، ۲۰۲۱: ۸).

ترجمه: «یک سال و هشت ماه از آن بحران گذشت، و او ماه به ماه رفتن را به تأخیر می‌انداخت؛ در حالی که سخت دلبسته‌ی رایحه‌ی آن مکان شده بود و چشم‌انتظار بود تا آن جنگ وایراگر متوقف شود».

نویسنده ماجراهایی که ذکر آن در رمان از اهمیت زیادی برخوردار نیستند حذف کرده و به ذکر مطالبی که برای خواننده مهم‌تر هستند، پرداخته است. این نوع حذف، نشان می‌دهد که نویسنده دوره‌هایی را که فاقد تحول روایی‌اند، در سطح گفتار به یک واحد زبانی فشرده تقلیل می‌دهد. این فشرده‌سازی، از انباشته‌شدن بازه‌های کم‌اثر جلوگیری می‌کند و ساختار زمانی متن را بر اساس لحظاتی تنظیم می‌سازد که از حیث پیش‌بردندگی یا دلالت‌مندی اهمیت دارند. بدین سان حذف در این روایت، نه یک میان‌بُر، بلکه ابزار شکل‌دهی به ریتم و انسجام زمانی است؛ ابزاری که اجازه می‌دهد روایت از بازنمایی دوره‌های ایستا صرف‌نظر کرده و انرژی را بر نقاطی متمرکز کند که واجد ظرفیت تحول یا تنش‌اند. حذف دوره‌ی بستری بودن پدر لاولین نیز همین منطبق را تأیید می‌کند. کنارگذاشتن

این بازه‌ی زمانی نشان می‌دهد که روایت، زمان را بر اساس اعتبار روایی لحظه‌ها سازمان می‌دهد، نه بر اساس تداوم تقویمی یا زیستی. این رویکرد، روایت را از پراکندگی رویدادهای کم ارزش مصون می‌دارد و امکان می‌دهد که در آن‌ها وضعیت شخصیت یا جهت حرکت داستان دچار جابه‌جایی می‌شود. به این اعتبار، حذف در رمان هولیر حبیبتی، عنصر محوری در سامان‌دهی انسجام روایی است و نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری کیفیت زمانی متن ایفا می‌کند.

«بعد قضاء عشرين يوماً، رای بأنّه يستطيع الخروج برفقة عائلته إلى أماكن قريبة» (یوسف، ۲۰۲۱: ۱۱۳).

ترجمه: «پس از گذشت بیست روز، دریافت که می‌تواند همراه خانواده‌اش به مکان‌هایی نزدیک برود». از دیگر مواردی این نوع حذف در رمان مدت سه سال و نیمی است که از جنگ داخلی سوریه گذشته است؛ اما نویسنده هیچ اشاره‌ای به وقایع و رویدادهای آن نمی‌کند؛ زیرا موضوع اصلی داستان او چیز دیگری است؛ به همین دلیل از ذکر کردن آنها در داستان امتناع کرده است.

«يتجاوز الزمن عامّة الثالث والنصف من هول المأساء التي لم تدع شيئاً من أنسان ونبات وجماد، إلا طالته» (همان: ۹۷).

نویسنده با استفاده از مهارت خویش از بیان رویدادهایی که مهم و ضروری نیستند خوداری کرده تا خواننده با خواندن مطالب بی‌اهمیت احساس ملال و خستگی نکند. این امر نه تنها موجب افزایش ضرب‌آهنگ روایت می‌شود؛ بلکه تمرکز خواننده را بر لحظات بحرانی و عاطفی سرنوشت ساز معطوف می‌سازد

در رمان «ظروف اشتثنائية» پس از آن که نیار به دلیل نداشتن مدرکی برای رد اتهامات همسرش روانه زندان می‌شود، روایت به‌جای توصیف یکنواخت روزمرگی‌ها حبس، با جهشی چهارماهه ادامه می‌یابد. این پرش زمانی، از یک سو کارکردی ساختاری دارد و از اطالهی کلام و ملال مخاطب جلوگیری می‌کند و از سوی دیگر، دلالتی روان‌شناختی می‌یابد؛ زیرا عدم بازنمایی این دوره، خود نشانه‌ای از تکرار، رکود و فرسایش درونی شخصیت است. در چنین وضعیتی خواننده نه از طریق شرح لحظه‌به‌لحظه‌ی وقایع، بلکه از رهگذر همین فشردگی روایی، سنگینی و امتداد رنج را احساس می‌کند؛ به بیان دیگر، حذف زمانی به ابزاری برای بازنمایی تجربه‌ی زیسته‌ی زندان بدل می‌شود که در سطح داستانی ممتد و فرساینده است؛ اما در سطح روایت فشرده و گذرا جلوه می‌کند.

«بعد حوالی اربعة أشهر، زارني أخي (حواس) وهو مستاء، جلب لي ثياباً مع مبلغ من النقود. انفجر بالبكاء وقال: والله لو قدرت أن أصبر على فراقك أكثر، ما جئت لأزورك، لكن اشتقتُ اليك يا نيار لماذا دَمرت نفسك ودمرتنا بهذا التصرف يا أخي ونحن نرفع رؤوسنا بك، ألا توجد لديك زوجة» (یوسف، ۲۰۲۴: ۶۲).

ترجمه: «پس از حدود چهار ماه، برادم «حواس» در حالی که اندوهگین و آزرده خاطر بود، به دیدنم آمد، برای لباس و مقداری پول آورده بود، ناگهان بغضش ترکید و گفت: به خدا قسم اگر بیش از این توان شکیبایی بر دوری‌ات را داشتم، هرگز به دیدارت نمی‌آمدم؛ اما دلتنگت شدم، نیار، چرا با این کار هم خودت و هم ما را تباه کردی، برادر من ما همواره با تو سرافراز بودیم و سربلندیمان از وجود تو بود، مگر تو همسر نداشتی؟».

در اینجا خواننده همراه با راوی فاصله‌ی زمانی چهار ماه را سپری می‌کند، بدون آن‌که در جریان این جزئیات دوره‌ی طولانی قرار گیرد، این حذف زمانی باعث می‌شود زمان طولانی تجربه‌شده در سطح داستان، در سطح گفتمان به‌شکلی فشرده عرضه شود، در عین حال، این جهش زمانی کنجکاوی خواننده را برمی‌انگیزد و او را به پیگیری واکنش اطرافیان و پیامدهای اجتماعی کنش نیار ترغیب می‌کند. در ادامه‌ی روایت با نمونه‌های دیگری از حذف زمانی روبرو هستیم از جمله مقطعی که در آن مصطفی به صورت هفتگی به دیدار نیار می‌آید؛ اما پس از مدتی این روند قطع می‌شود و چند هفته و سپس دو ماه می‌گذرد بی‌آنکه مصطفی به ملاقات او بیاید. سپس با آمدن ناگهانی مصطفی علت این تأخیر روشن می‌شود، مصطفی توضیح می‌دهد که غدیر به محله‌ی آن‌ها آمده و صدای خود را بلند کرده تا همسایگان را گرد آورد، سپس با طرح اتهاماتی علیه مصطفی، مدعی شده که او در تحریک و زندانی شدن همسرش سهیم بوده است و حتی رفتارهای ناشایستی از او سر زده است؛ ادعاهایی که با تهدید به شکایت رسمی تکمیل می‌شود. این اقدام، امر خصوصی را به صحنه‌ای عمومی تبدیل می‌کند و فشار افکار عمومی را به عاملی تعیین‌کننده بدل می‌سازد. در نتیجه، مصطفی برای پرهیز از رسوایی اجتماعی و پیامدهای احتمالی حقوقی، ارتباط خود را با نیار قطع می‌کند.

«تكرر ذلك في الأسبوع القادم والذي يليه.. وغدت الأسابيع تمرّ دون أن يأتي مصطفی.

بعد شهرين على ذلك، فوجئت بسماع اسمي، وخرجت على عجل، رأيت مصطفی بانتظاري. احتضنتا بحارة، تباوسنا، ولحنت في عينيه ولهفته كم أنه كان بشوقٍ إليّ رما زاد عن شوقي إليه. اعتذر عن تأخره في زيارتي وقال: جاءت غدیر إلى الحارة. وقفت إمام بيتنا ورفعت صوتها حتى التّم الجيران حولها في الشارع، عندما خرجت زوجتي، قالت لها بأنني أحرض زوجها عليها وتسببت في دخوله السجن وخراب بيتها، وأتني كنتُ معك عندما تحرّشت بصديقتها، وأنا أيضاً كنتُ أحرّش بها، لكن طلبت من صديقتها أن تسترني، وإن بقيتُ على التواصل معك سوف تأخذ صديقتها وتقدم شكوى بحقي أيضاً» (همان: ۶۵).

ترجمه: «این ماجرا در هفته‌ی بعد و هفته‌ی پس از آن نیز تکرار شد و هفته‌ها یکی پس از دیگری سپری می‌شدند بی‌آنکه مصطفی بیاید.

دو ماه پس از آن ناگهان با شنیدن نام خود شگفت‌زده شدم. شتابان بیرون رفتم و مصطفی را دیدم که در انتظارم ایستاده است، به گرمی یکدیگر را در آغوش گرفتیم و روبرو سی کردیم. در چشمانش و در اشتیاقی که در نگاهش بود دریافتم که تا چه اندازه مشتاق دیدارم بوده است، شاید اشتیاق او از من نیز بیشتر بود. از تأخیر در دیدارم پوزش خواست و گفت: غدیر به محله‌ی آمد، مقابل خانه‌ی ما ایستاد و چنان صدایش را بلند کرد که همسایه‌ها در خیابان گردش آمدند، وقتی همسرم بیرون آمد. به او گفت که من شوهرش را علیه او تحریک می‌کنم و سبب شده‌ام به زندان بیفتد و زندگی‌اش از هم بپاشد. همچنین گفت که آن روزی که تو به دوستش تعرض کردی، من نیز همراهت بودم؛ اما از دوستش خواسته بودم که ماجرا را پنهان نگه دارد. سپس تهدید کرد که اگر همسرم همچنان با تو در ارتباط بماند، دوستش را با خود خواهد آورد و علیه من نیز شکایت خواهد کرد».

روایت این مرحله را نیز با ایجاز و فشردگی بیان می‌کند؛ تکرار این صحنه در هفته‌های بعد و سپس گذر هفته‌ها بدون ملاقات، در قالب عبارتی کوتاه بازنمایی می‌شود. بدین ترتیب، چندین هفته از زمان داستان بدون شرح جزئیات سپری می‌شود و خواننده تنها از رهگذر این گذار زمانی در می‌یابد که انزوای نیار تشدید شده است. این حذف زمانی، به‌گونه‌ای معنادار، فاصله‌ی عاطفی و اجتماعی میان شخصیت‌ها را نیز بازتاب می‌دهد؛ گویی قطع دیدارها در سطح روایت با فشردگی سازی همراه شده و هم‌زمان بر طرد شخصیت تأکید می‌کند. بدین ترتیب زمان حذف‌شده، عرصه‌ی گسترش انزوای شخصیت و تشدید فشار اجتماعی است.

حذف غیرعلنی: راوی در این حالت، مدت زمان حذف شده را دقیقاً مشخص نمی‌کند؛ مانند «روزها می‌گذرد و فرزندان بزرگ می‌شوند». (القصر اوی، ۲۰۸۸: ۱۷۶). در این تکنیک، فاصله‌ی زمانی در سطح داستان وجود دارد؛ اما در سطح گفتمان روایی به صورت مبهم و غیر عددی بازنمایی می‌شود. برخلاف حذف علنی که با نشانه‌هایی چون «پس از سه سال» یا «چهار ماه بعد» همراه است. در حذف غیر علنی، زمان به صورت کلی و نامعین طرح می‌شود؛ تعبیری مانند «روزها سپری شد»، «باگذر زمان» یا «در گذر زمان» از شاخصه‌های زبانی این نوع حذف‌اند. از منظر نظریه‌ی زمان در روایت، نوعی فشردگی سازی ضمنی به‌شمار می‌آید که در آن نسبت زمان داستان و زمان گفتمان دچار عدم تقارن می‌شود، بدون آن که مقدار این فاصله به طور صریح تعیین گردد.

از جمله موارد دیگر این نوع حذف در رمان می‌توان به حذف در داستان کاوه‌ی حداد اشاره کرد که روای به صورت خلاصه آن را بیان می‌کند و آنجا که لازم دانسته است، تکنیک حذف را به‌کار برده

است.

«مع مرور الزمان، ذاع هذا الواقع في سواد الناس الذين باتوا يحسون أنفسهم في البيوت ولا يخرجون إلا لأمر اضطرارية» (همان: ۶۶).

ترجمه: «با گذشت زمان، این واقعیت در میان توده‌ی مردم، دهان‌به‌دهان چرخید؛ تا آنجا که مردم خانه‌نشین شدند و جز برای کارهای ضروری از خانه بیرون نمی‌آمدند».

در این بخش از رمان، هیچ‌گونه تعیین زمانی دقیق ارائه نشده است. عبارت «مع مرور الزمان» صرفاً دلالت بر استمرار و تدریج دارد، نه بر مقدار مشخصی از زمان. در این موضع از روایت، گفتمان روایی از بازنمایی تفصیلی و مرحله‌مند فرآیند تحول اجتماعی صرف‌نظر می‌کند و به جای آن، بر وضعیت حاصل و تثبیت‌شده‌ی آن تمرکز می‌یابد؛ یعنی بر مرحله‌ای که آن واقعیت اجتماعی از سطح رخدادی گذرا عبور کرده و به وضعیتی فراگیر و عادی‌شده در حوزه‌ی ادراک و رفتار جمعی بدل شده است.

از جمله موارد حذف در رمان می‌توان به آن بخشی اشاره کرد که پدر لاپین و همسرش تصمیم می‌گیرند هدایایی را به هم سایه‌ها تقدیم کنند تا آنها احساس کند که آنچه در خانه دارند کفایت‌شان می‌کند و دیگر به چیزی نیاز ندارند.

«مع مرور الأيام اتفاقاً علی تقدیم الهدایا كذلك للجوار لإعطائهم شعوراً بأن لديهم كفايتهم، وما يفیض» (یوسف، ۲۰۲۱: ۵۲).

ترجمه: «با گذشت روزها، آن دو بر این رأی هم‌داستان شدند که برای همسایگان هدایا و بخشش‌هایی بفرستند تا در دل آنان این احساس پدید آید که آنچه در اختیار دارند برایشان بسنده و کافی است و حتی چیزی افزون بر نیازشان نیز باقی می‌ماند».

در متن بالا جمله‌ی «مع مرور الأيام» راوی از زمان گذشته‌ی نا معین سخن می‌گوید، بی آنکه مشخص کند چه روز یا چه بازه‌ای گذشته است. این همان حذف غیر علنی است، حذف اطلاعاتی که راوی نیازی به روایت آن نمی‌بیند و از شرح جزئیات و توصیفات اضافی خوداری کرده است. این حذف نه نشانه‌ی نقص روایی، بلکه بیانگر اولویت‌بندی اطلاعات از سوی راوی است؛ زیرا آنچه برای ساختار پیرنگ اهمیت دارد، خود تصمیم است نه مراحل شکل‌گیری آن.

در رمان ظروف استثنائیه با نمونه‌هایی مواجه می‌شویم که در آن امتداد زمانی رویدادها در سطح داستان مفروض است؛ اما در سطح گفتمان بدون تعیین کمی و بدون بازنمایی جزئی عرضه می‌شود. این شیوه را می‌توان در قالب «حذف غیرعلنی زمان» تحلیل کرد؛ بدین معنا که راوی به گذر زمان

اشاره می‌کند. در نتیجه نسبت میانِ زمانِ داستان و زمانِ روایت دستخوش فشردگی می‌شود و شتاب روایی افزایش می‌یابد. از جمله این موارد می‌توان به زمانی اشاره کرد که بهاء در کتابخانه مشغول کار بود. او شرح حال آن روزهای خود را این گونه بیان می‌کند.

«مذ ذاك لا أذكر أنه فاتني يوم لم أقرأ فيه شيئاً جديداً وحتى لو كنت في الطرقات، فإن رغبة القراءة الجامحة تلبث تطاردني فأقرأ الإعلانات، أو أي شيء تقع عليه عيناى، أتقدم لأقرب مكتبة لأقرأ عناوين المجلات، أبتاع شيئاً بحسب ما في جيبى، ...

كانت الشهور تمضي عليّ ولا أفعل شيئاً سوى القراءة، وإنجاز العمل الذي كان قليلاً ولا يستهلك أكثر من ساعتين فقط في اليوم. كنت أنتهي من رواية وأنتقل إلى رواية أخرى في مكتبة المركز الضخمة: (مرتفعات يذرينج)، (مزرعة الحيوانات)، (الخمياي)، (ذهب مع الريح)، (الحارس في حقل الشوفان)، (الرجل الخفي) (يوسف، ٢٠٢٤: ١٣).

ترجمه: «از آن زمان، به یاد ندارم روزی بر من گذشته باشد بی‌آنکه چیزی تازه‌ای نخوانده باشم. حتی اگر در کوچه و خیابان نیز بودم، شورِ سیرى‌ناپذیر خواندن رهايم نمی‌کرد؛ تا آنجا که اعلان‌ها و هر آنچه نگاهم بر آن می‌افتاد، می‌خواندم. به نزدیک‌ترین کتاب‌فروشی یا کتابخانه می‌رفتم تا دست‌کم عنوان مجله‌ها را بخوانم و بسته به پول اندکی که در جیب داشتم، چیزی می‌خریدم. ماه‌ها بر من می‌گذشت و کاری جز خواندن انجام نمی‌دادم؛ و نیز انجام آن کار مختصری که بیش از دو ساعت در روز از من وقت نمی‌گرفت.

یک ماه را به پایان می‌بردم و بی‌درنگ به سراغ رمانی دیگر می‌رفتم، در کتابخانه بزرگ مرکز آثاری چون: (بلندی‌های بادگیر)، (مزرعه‌ی حیوانات)، (کیمیای گر)، (برباد رفته)، (ناتور دشت)، (مرد نامرئی) را خواندم».

در بخش مربوط به دوران کتابخانه، تعبیری چون «مذ ذاک لا أذكر أنه فاتني يوم...» یا «كانت الشهور تمضي» نشان می‌دهد که با دوره‌ای ممتد مواجهیم؛ اما این امتداد نه با تعیین تعداد ماه‌ها و نه بازسازی روزبه‌روز وقایع همراه است. روایت، به جای تمرکز بر توالی تقویمی زمان، بر پیامد این استمرار تأکید دارد؛ یعنی تثبیت عادت مطالعه و رسوخ آن در ساختار ذهنی شخصیت.

از جمله موارد دیگر این فرآیند، می‌توان به ایده‌ی نوشتن رمان توسط بهاء اشاره کرد، که بعد از شنیدن ماجراهای استثنائی‌ای که برای نیار پیش آمده، تصمیم به نوشتن رمان می‌گیرد.

«ومع مرور الأيام بدأت الرواية شغلي الشاغل في البيت، في العمل، في الشارع، في أي مكان أتواجد فيه، وأنا أكتب الملاحظات على قصاصات، على هاتفي، وأضع لها المخطّط» (همان: ۱۲۵).

ترجمه: «و با گذشت روزها، رمان به بزرگ‌ترین دغدغه و دل‌مشغولی من بدل شد؛ در خانه، در محل کار، و در خیابان و هر جایی که حضور داشتم. یادداشت‌هایم را بر تکه‌کاغذها یا در تلفن همراهم، می‌نوشتم و طرح‌های آن را می‌ریختم».

در متن بخش مد نظر، تعبیری چون «مع مرور الأيام بدأت الرواية شغلي الشاغل» گذر «روزها» دلالت بر فرآیندی تدریجی دارد؛ اما این تدریج در سطح گفتمان بازنمایی نمی‌شود. در این ساختار، زمان به‌صورت گذر نامعین و پس‌زمینه‌ای عمل می‌کند.

حذف ضمنی: راوی در این حالت، اشاره‌ای به حذف زمان حذف شده نمی‌کند؛ اما خواننده می‌تواند از طریق حفره‌های زمانی ایجاد شده در داستان و یا آشفتگی استمرار روایت، متوجه حذف زمان شود (الحاج علی، ۲۰۰۸: ۱۷۶-۱۷۷؛ حسن القصرای، ۲۰۰۴: ۲۳۲-۲۳۸). در این نوع حذف، فاصله‌ی زمانی میان دو مقطع روایی در سطح گفتمان به کلی ناپیدا می‌ماند. نه قید زمانی کلی (مانند «روزها» یا «سال‌ها») به کار می‌رود و نه عبارت‌هایی که به گذر زمان اشاره کنند. در نتیجه، خلأ زمانی صرفاً از طریق ناسازگاری یا جهش در توالی منطقی رویدادها آشکار می‌شود. به تعبیر دقیق‌تر، حذف ضمنی زمانی تحقق می‌یابد که روایت از بازنمایی بخشی از زنجیره‌ی علی-زمانی حوادث، صرف‌نظر کند؛ اما هیچ علامت صریحی برای این صرف‌نظر کردن ارائه ندهد؛ از این رو خواننده ناگزیر است با اتکا به قرائن بافتی، این فاصله را استنباط و بازسازی کند.

در همین چارچوب، باید یادآور شد که فشردگی زمان می‌تواند از طریق حذف یا چکیده‌سازی برخی دوره‌های زمانی تحقق یابد؛ در این حالت، «فشردگی زمان از حذف یا چکیده‌کردن مطالب، شامل بعضی از دوره‌های زمانی می‌شود که مؤلف از کنار آنها با شتاب گذشته است. در این صورت طول زمان اختصاص یافته بدون اینکه «اندازه» یا «دامنه‌ی» آن بخش مشخص شود، مختصر خواهد بود» (صهبا، ۱۳۸۷: ۱۰۴).

از جمله موارد حذف ضمنی که نویسنده در روایت به آن اشاره کرده می‌توان به زمانی اشاره کرد که پدر لاوین همراه با خانواده‌اش می‌خواهند از سوریه مهاجرت کنند و نویسنده روزهایی را در ذهن تداعی و یادآوری می‌کند که در آن دیار سال‌های عمرش را سپری کرده است.

«بعد صعودهم بقليل، اکتظ بالركاب، واتجه على الفور يشق الطريق إلى (ديركا حکو). مع كل لحظة يعتریه شعور بأنه يتعد عن رائحة المكان الذي أمضي فيه لحظات عمره فيه، المكان الذي أحبه وتعلق به، ويتفوح برائحة ذكريات السنوات الطفولة، واليفاعة والتكوين، سنوات العمل والكفاح، واكتشاف مشاق وملذات الحياة..» (يوسف، ۲۰۲۱: ۱۱).

ترجمه: «اندکی پس از سوار شدن آنان، خودرو از مسافران پر شد و بی‌درنگ راه خود را به سوی «دیر حه‌مکو» در پیش گرفت. با هر لحظه، این احساس در او شدت می‌گرفت که از عطر و بوی زادبومی دور می‌شود که عمرش را در آن سپری کرده بود؛ سرزمینی که دوستش داشت و دل در گرو آن نهاده بود؛ جایی که هنوز رائحه‌ی خاطرات دوران کودکی، نوجوانی و تکوین شخصیتش لبریز بود؛ روزگار تلاش و سخت‌کوشی و تجربه‌ی رنج‌ها و تلخ و شیرین زندگی‌اش»

در این بخش، روایت از لحظه‌ای آغاز می‌شود که عمل «صعود» پیش‌تر انجام شده و اکنون و سیله‌ی نقلیه در حال حرکت است. بدین ترتیب، مرحله‌ی پیش از سوارشدن، شامل: تصمیم‌نهایی، آماده‌سازی، وداع و انتقال تا محل حرکت، در گفتمان بازنمایی نشده است. این فاصله‌ی منطقی میان «تصمیم» و «حرکت» همان بازه‌ی زمانی حذف‌شده است که بدون هیچ اشاره‌ی مستقیم کنار گذاشته شده است.

توالی افعال «اکتظ» و «اتجه» با قید «على الفور» شتاب حرکت را تقویت می‌کند و اجازه‌ی مکث روایی نمی‌دهد. این تراکم فعلی نشان می‌دهد که روایت از تفصیل مراحل میانی صرف‌نظر کرده و مستقیماً به کنش اصلی پرداخته است. در ادامه، کانون روایت از سطح کنش بیرونی به تجربه‌ی درونی منتقل می‌شود: «مع كل لحظة يعتریه شعور بأنه يتعد..» زمان در این بخش، دیگر به صورت عینی و تقویمی عرضه نمی‌شود؛ بلکه در قالب احساس تدریجی دورشدن تجربه می‌گردد.

عبارت «ذكريات السنوات» نیز چندین دوره‌ی زیستی: کودکی، نوجوانی و... را در یک ترکیب فشرده ادغام می‌کند. سال‌های طولانی زندگی بدون بازسازی رویدادهای مشخص، در قالب خاطره‌ای مترکم عرضه می‌شود. در نتیجه روایت به جای بازنمایی امتداد تاریخی، گذشته را به تجربه‌ای حسی و عاطفی فرو می‌کاهد. در مجموع، این بند از طریق پرش مستقیم به لحظه‌ی حرکت، حذف مراحل پیشین و فشرده‌سازی سال‌های زندگی در یک ساختار توصیفی، نوعی خلأ زمانی ایجاد می‌کند که تنها از منطق روایی قابل تشخیص است، خلأی که هم‌زمان با گسست مکانی، بر شدت تجربه‌ی جدایی می‌افزاید.

از دیگر نمونه‌های به‌کارگیری این تکنیک روایی می‌توان به مورد زیر اشاره کرد که در آن بخشی از زمان داستانی بدون اعلام صریح کنار گذاشته می‌شود و تنها از طریق نشانه‌های زبانی یا پرش روایی می‌توان به وجود فاصله‌ی زمانی روایت‌شده پی برد، بدین ترتیب، گفتمان روایی با عبور از یک بازه‌ی

ممتد، تمرکز خود را بر نقطه‌ای کانونی معطوف می‌کند و از بازسازی تدریجی مراحل میانی چشم‌پوشی می‌کند.

«الآن.. بعد سنوات عجاف یقرّ البعض بأن ما تعرض له الكورد من عمليات سحق و(تطهير) عرقي، وإبادة جماعية، ومحاولات محوه من الوجود من خلال أفتك أسلحة دمار شامل يُعد جريمة ضد الإنسانية»

ترجمه: «اکنون... پس از سالیان دشوار و جان‌فرسا، برخی بر اینحقیقت اذعان می‌کنند که آنچه بر کردها رفت، از سرکوب و پاکسازی قومی و نسل‌کشی گرفته تا تلاش برای محو آنان از صفحه‌ی وجود با به‌کارگیری مرگبارترین سلاح‌های کشتار جمعی، جنایتی علیه بشریت به‌شمار می‌آید».

نویسنده با حذف دوره‌ای زمانی، بر سرعت آن افزوده است و روایت با سرعتی پرشتاب به جلو حرکت کرده است، و نویسنده با مهارت بسیار زمان را به گونه‌ای حذف کرده است که مخاطب اصلاً متوجه این حذف زمانی نشود. در واقع در این عبارت، نشانگر زمانی «بعد سنوات عجاف» بر وجود یک فاصله‌ی تاریخی ممتد و بحران‌زده دلالت دارد؛ با این حال فاصله نه از حیث تحدید تقویمی مشخص می‌شود و نه از منظر توالی رخدادهای درونی آن بازنمایی می‌گردد، بی‌آنکه مراحل تدریجی آن را صورت‌بندی کند، مستقیماً به لحظه‌ی اکنون (الآن) منتقل می‌شود.

حذف ضمنی دقیقاً در همین پرش روایی قابل شناسایی است؛ میان دوره‌ی «سنوات عجاف» و لحظه‌ی کنونی («یقرّ البعض...») شکافی زمانی وجود دارد که در سطح گفتمان پرنشده است. نه روند شکل‌گیری این اقرار توضیح داده می‌شود و نه تحولات میان مرحله‌ای بازسازی می‌گردد؛ بنابراین بخش قابل توجهی از زمان داستان حذف شده؛ اما این حذف به‌صورت تصریحی اعلام نشده است؛ بلکه از خلال یک عبارت کلی قابل استنباط است. از جمله موارد دیگر این نوع می‌توان به نمونه‌ی زیر اشاره کرد.

«بدأت الأيام تمضي عليه متناقلة، كل يوم يسلمه لليوم التالي، وأفان تضاعف عنايتها به، تهييء له كل طقوسه، تعينه ببطء شديد على النهوض يوماً إثر يوم» (همان: ۱۱۱).

ترجمه: «روزها سنگین و کند بر او می‌گذشتند؛ هر روز، او را به روز پس از خود می‌سپرد. آوان نیز مراقبت و مهرش را نسبت به او دوچندان کرده بود؛ همه‌ی آداب و وسایل آسایشش را فراهم می‌ساخت و روز به روز، با صبری بسیار، به او کمک می‌کرد تا از جا برخیزد».

در این بند، گذر زمان به صورت کلی و غیر تحدیدشده بازنمایی می‌شود. عبارت «بدأت الأيام تمضي» صرفاً بر آغاز یک دوره دلالت دارد، بدون آن که حدود تقویمی یا دامنه‌ی آن مشخص گردد؛ بنابراین، بازه‌ای از زمان در متن مفروض است که طول آن از خلال روایت قابل اندازه‌گیری نیست.

کانون زمان ضمنی در ساختار «کل یوم یُسَلِّمه للیوم التالی» قابل شناسایی است، این ترکیب، روزهای متوالی را به حلقه‌هایی هم‌ارز در زنجیره‌ای یکنواخت بدل می‌کند؛ هر روز نه به‌مثابه رویدادی مستقل، بلکه صرفاً به‌عنوان گذرگاهی برای رسیدن به روز بعدی مطرح می‌شود. در نتیجه، جزئیات رخداد‌های احتمالی هر روز از سطح گفتمان حذف می‌شود و تنها استمرار کلی وضعیت باقی می‌ماند. در واقع ساختار «کل یوم یُسَلِّمه للیوم التالی» دو قطب زمانی را به هم متصل می‌کند، «یک روز» و «روز بعد»؛ اما آنچه در این میان حذف شده است، محتوای درونی همان روز و روز بعد و همچنین دامنه‌ی زمانی آن است. این عدم تحدید دامنه، نوعی تعلیق زمانی ایجاد می‌کند که مرزهای آغاز و انجام را در ابهام نگه داشته است.

عبارت «یوماً إثر یوم» نیز بر امتداد نامشخص این وضعیت تأکید می‌کند. بدون آن که تعداد روزها یا نقطه‌ی پایان آن را روشن سازد. بدین ترتیب، زمان داستان از حیث کمی می‌تواند گسترده باشد؛ اما در سطح روایت به گزارشی فشرده تقلیل یافته است. از منظر روایت‌شناسی، در اینجا حذف کامل یک فاصله‌ی زمانی رخ نداده است؛ زیرا اصل گذر زمان تصریح شده؛ با این حال، محتوای درونی این بازه، یعنی رخدادها و تحولات جزئی، به صورت غیر مستقیم کنار گذاشته شده است. زمان ضمنی دقیقاً در همین خلأ شکل می‌گیرد، به طوری که خواننده از امتداد زمانی آگاه است؛ اما به جزئیات آن دسترسی ندارد.

در رمان ظروف استثنائی نیز می‌توان مواردی از حذف ضمنی را بازشناخت. از جمله آن می‌توان به زمان دستگیری نیار به جرم داشتن قرص‌های مخدر اشاره کرد. بعد از آنکه یک ماه او را شکنجه می‌کنند، از او می‌خواهند، تا به نام کسانی را که با او هم دست هستند، اعتراف کند.

«أَمْضِيْتُ شَهْرًا كَامِلًا تَحْتَ التَّعْذِيبِ وَهَمَّ بَطْلُونٌ مَعِيَ أَنْ أَعْتَرِفَ بِأَسْمَاءِ الَّذِينَ أَتَعَامَلُ مَعَهُمْ فِي التَّجَارَةِ وَتَعَاطِي الْمَخْدَرَاتِ، أَسْمَاءِ الَّذِينَ اشْتَرَيْتُ مِنْهُمْ، وَالَّذِينَ بَعْتَهُمْ، وَكَانُوا قَدْ جَلَبُوا الَّذِينَ ذَكَرْتُ أَسْمَاءَهُمْ، فَيَقُولُونَ لِي بَيْنَ يَوْمٍ وَآخَرَ بَأَنْ فَلَانًا مِنْهُمْ اعْتَرَفَ بِالْأَسْمَاءِ وَإِذَا اعْتَرَفْتُ سَيُفْرَجُونَ عَنِّي نَتِيجَةَ تَعَاوُنِي مَعَهُمْ.

بعد شهر من التعذيب دون إجابة كنت أحياناً أفقد الوعي من كثرة الضرب واللسع بأدوات كهربائية. أخذوني إلى القاضي الذي حكم ببراءتنا نحن الأربعة معاً بسبب عدم وجود أدلة كافية» (يوسف، ۲۰۲۴: ۱۰۳).

ترجمه: «یک ماه کامل را زیر شکنجه گذراندم. از من می‌خواستند به نام کسانی که در دادوستد و قاچاق مواد مخدر با آنان در ارتباط بودم، اعتراف کنم؛ نام کسانی که از آنان خریده یا به آنان فروخته بودم. افرادی را که نام‌شان را بر زبان آورده بودم، نزد من می‌آوردند و هر چند روز یک‌بار می‌گفتند.

فلان شخص به همه‌ی نام‌ها اعتراف کرده است و اگر من نیز اعتراف کنم، در پی همکاری‌ام با آنان آزادم خواهند کرد.

پس از یک ماه شکنجه و بی‌آنکه پاسخی از من بگیرند، گاه از شدت ضرب و شتم و شوک ابزارهای از هوش می‌رفتم. سرانجام مرا نزد قاضی بردند؛ قاضی نیز به سبب نبود دلایل کافی، حکم به تبرئه‌ی هر چهار نفر ما داد.

نخست باید تصریح کرد که تعبیر «أَمْضِيَتْ شَهْرًا كَامِلًا تَحْتَ التَّعْذِيبِ» مصداق حذف ضمنی نیست؛ زیرا راوی به صراحت از بازه‌ی زمانی «یک ماه» یاد می‌کند. اینجا با نوعی تلخیص زمانی علنی مواجه هستیم، یک دوره‌ی سی روزه در قالب یک گزاره‌ی فشرده خلاصه می‌شود؛ اما اصل دامنه‌ی زمانی مشخص است و حذف به صورت آشکار صورت می‌گیرد.

کانون حذف ضمنی در این قطعه، در عبارت «فَيَقُولُونَ لِي بَيْنَ يَوْمٍ وَآخِرٍ بَأَنَّ فُلَانًا» قابل شناسایی است. این ترکیب بر تکرار رخدادی (اظهارات بازجویان)، در فاصله‌ی زمانی دلالت دارد، اما فاصله‌ی دقیق میان این «یوم» و «آخر» را تعیین نمی‌کند. نه معلوم است این فاصله، یک روز است، چند روز است یا حتی بیش از آن، و نه مشخص است که این چرخه چند بار تکرار شده است. بدین ترتیب، دامنه‌ی زمانی میان این دو قطب («یوم» و «آخر») در سطح گفتمان مشخص نمی‌شود. از دیگر موارد حذف می‌توان به این نمونه‌ی زیر اشاره کرد که هر سه نوع حذف را می‌توان در آن تحلیل کرد.

«بعد أسبوعٍ انتقل مِصْطَفَى إِلَى مَهْجَعِي، فَخَصَّصَ لَهُ رَئِيسُ الْمَهْجَعِ سَرِيرًا قَرِيبًا مِنْ سَرِيرِي، وَصَرْنَا نَسْهَرَ عَلِيَّ سَرِيرَهُ أحياناً وَأحياناً عَلِيَّ سَرِيرِي حَتَّى وَقْتِ مَتَأَخَّرِ مِنَ اللَّيْلِ وَنَحْنُ نَتَحَدَّثُ بِصَوْتِ خَفِيضٍ حَتَّى لَا نَزْعَجَ الْمَسَاجِينَ النَّائِمِينَ.

مضت فترةً محكوميتها المتبقية بسرعة حتى رأيتها ذات يومٍ يودعني، كنت سعيداً لأنه سيذهب إلى بيته وعمله وتعيساً لأنني كنت قد اعتدت على وجوده معي.

لم أكن أمامي سوى أن أستسلم للواقع الجديد، وأخذت الأيام تمضي بي بين مسرعة وبطيئة حتى خرجت ذات مساء إلى حياة الحرية، أفعل ما أشاء، أذهب إلى ما أشاء، أكل ما إشاء، أشرب ما أشاء، أنظّم وقتي بما أشاء (يوسف، ٢٠٢٤: ٧٤-٧٥).

ترجمه: «یک هفته بعد، مصطفی به آسایشگاه من منتقل شد، رئیس آسایشگاه تختی در نزدیکی تخت من به او اختصاص داد و از آن پس، گاه بر تخت او و گاه بر تخت من تا پاسی از شب بیدار می‌ماندیم و با صدایی آهسته با یکدیگر سخن می‌گفتیم تا مزاحم خواب زندانیان نشویم.

باقی دوران محکومیتش به سرعت سپری شد، تا آنکه روزی دیدم برای خداحافظی نزد من آمده است. از یک سو خوشحال بودم که به خانه و کارش باز می‌گردد و از سوی دیگر اندوهگین؛ زیرا به حضورش در کنار خود خو گرفته بودم.

چاره‌ای جز تسلیم شدن در برابر واقعیت جدید ندا شتم. روزها یکی پس از دیگری بر من می‌گذشتند؛ گاه شتابان و گاه گُند، تا سرانجام شبی از زندان بیرون آمدم و به زندگی آزاد گام نهادم؛ زندگی‌ای که در آن می‌توانستم هر چه می‌خواهم انجام دهم، به هر جا که می‌خواهم بروم، هر چه می‌خواهم بخورم، هر چه می‌خواهم بنوشم و زمان خود را آن‌گونه که می‌خواهم نظم و سامان دهم».

اولین مواجهه با تکنیک حذف در این متن، از طریق عبارت «بعد أسبوع» صورت گرفته است. در این‌جا انتقال مصطفی به بازداشتگاه، بلافاصله پس از یک بازه‌ی زمانی تعیین‌شده به وقوع پیوسته است. هدف از این حذف، معمولاً فشرده‌سازی روایت، عبور از بخش‌های کم‌اهمیت یا صرفاً انتقال اطلاعات زمانی به شکلی کارآمد و بدون نیاز به توصیف جزئیات دوره‌ی میان‌مدت است. در ادامه عبارت «مضت فتره محکومیة المتبقیة بسرعة» و ادامه‌ی آن «وأخذت الأيام تمضي بي بين مسرعة و بطيئة حتى خرجت ذات مساء إلى حياة الحرية» همگی نمونه‌ای بارز از حذف علنی هستند؛ البته عبارت «حتى خرجت ذات مساء إلى حياة الحرية» می‌توان ترکیبی از حذف غیرعلنی و حذف ضمنی دانست، به این دلیل که محدوده‌ی آن کاملاً مشخص نیست؛ علاوه بر این عباراتی نظیر «بسرعة»، «ذات يوم»، و «ذات مساء» تلویحاً به عبور زمان اشاره دارند. مخاطب درمی‌یابد که دوره‌ای از زمان در حال سپری شدن است؛ اما کمیت دقیق آن نامعلوم باقی می‌ماند.

ب- ۲- خلاصه

در این حالت از روایت؛ «واحدی از زمان قصه در مقابل واحدی کوچک‌تر از زمان نوشتار قرار می‌گیرد و روایت مرحله‌ی بزرگی از زمان را خلاصه می‌کند» (یعقوب، ۲۰۰۱: ۷۵). در واقع در این تکنیک «زمان سخن بسیار کوتاه‌تر از زمان روایت است. راوی به سرعت حوادث روایت را بیان می‌کند و گاهی چند روز یا چند ماه و یا حتی چند سال را در چند صفحه یا جمله بیان می‌کند و به شرح اعمال و سخنان شخصیت‌های داستان نمی‌پردازد» (قصراوی، ۲۰۰۴: ۲۲۴).

این فشرده‌سازی موجب می‌شود که جزئیات رویدادی، گفت‌وگوها، توصیف‌های میانی حذف یا به حداقل تقلیل یابد و تمرکز روایت بر خطوط اصلی تحول داستان قرار گیرد. در نتیجه نسبت میان زمان داستان و زمان گفتمان، دگرگون می‌شود؛ به گونه‌ای که گستره‌ای طولانی از زندگی شخصیت‌ها در

قالب گزارشی کلی و غیرتفصیلی عرضه می‌گردد.

کارکرد این شیوه، افزون بر تسریع حرکت روایت، ایجاد پیوستگی ساختاری و عبور از مقاطع کم‌اهمیت‌تر است که بازنمایی تفصیلی آن‌ها ضرورتی برای پیشبرد طرح داستانی ندارد. بدین ترتیب؛ «خلاصه» به‌مثابه‌ی یکی از مهم‌ترین ابزارهای تنظیم ریتم روایت عمل می‌کند و امکان تمرکز بر گره‌های اصلی و لحظات کانونی داستان را فراهم می‌آورد.

در ادامه‌ی بحث درباره‌ی کارکرد «خلاصه» در تنظیم ریتم روایت، می‌توان به نمونه‌ای اشاره کرد که در آن، یک دوره‌ی تاریخی طولانی در قالب گزارشی فشرده و کلی بازنمایی می‌شود. در این بخش «هولیر»، در هیئت زنی زیبا و نمادین نه تنها (پدر لاوین) را شیفته‌ی خود کرده است؛ بلکه چنان که برای او تعریف می‌کند، دیگر ممالیک و امپراتورها را نیز مجذوب زیبایی و جمال خویش کرده و هر یک برای رسیدن به آن، با هم در حال رقابت بوده‌اند. چنان که از زبان خود می‌گوید:

«عندما سکتني الأقوام الزاكروسية من الميديين، وکوتيين، وأورارتو، وخوريين، وکاشيين، وميتانيين، تباروا وتنافسوا فيما بينهم لجعلي أكثر مدن الأرض جمالاً ومُتَعاً بنفوذ سياسي، وإداري، ومالي ومنزلة رفيعة. كانوا يتنافسون في جعلي لؤلؤة إمبراطورياتهم. كزمني الآشوريون عندما قطنوني بأن جعلوا في ربوعي عرش عشتار المقدسة، وکللوني في كتابات مسمارية: (أي كشان کلاما) وقالوا لي: أنت بيت سيدة الإقليم...»

ترجمه: «آن‌گاه که اقوام زاگروس‌نشین مادی، گوتی، اورارتویی، خوری، کاسی و میتانی در من سکونت گزیدند، در پیشی گرفتن از یکدیگر به رقابت و هم‌آوردی برخاستند تا مرا به زیباترین شهر روی زمین، برخوردار از نفوذ سیاسی، اداری و مالی، و دارای منزلتی والا بدل سازند. آنان بر سر آن رقابت می‌کردند که مرا مروارید امپراتوری‌های خویش گردانند.

آشوریان نیز، آن‌گاه که مرا مأوای خود ساختند، گرمی‌ام داشتند؛ چنان‌که در گستره‌ی سرزمینم جایگاه تخت ایشتار مقدس را برپا کردند و در نوشته‌های میخی خویش مرا «اکشان کلاما» نامیدند و به من گفتند: «تو منزل و مأوای بانوی این سرزمین هستی...»

در این قطعه، چندین قوم و قدرت تاریخی تنها در قالب فهرستی متوالی ذکر می‌شوند. روایت نه به چگونگی استقرار آنان می‌پردازد، نه به کیفیت منازعات، نه به شیوه‌ی اداره‌ی شهر و نه مدت زمان حاکمیت هر یک. در واقع «زمان داستان» که دربرگیرنده‌ی سده‌های متمادی است، به شدت متراکم شده و در «زمان گفتمان» به چند سطر تقلیل یافته است. این فشردگی زمانی نشان می‌دهد که نویسنده آگاهانه از بسط رویدادها پرهیز کرده و به ارائه‌ی نمایی کلی از تداوم تاریخی بسنده کرده است.

در ادامه‌ی بررسی سازوکارهای تسریع و خلاصه‌سازی روایت، می‌توان به مقطعی دیگر از این گزارشات تاریخی اشاره کرد که در آن راوی با عبور شتابان از چند مرحله‌ی تعیین‌کننده‌ی تاریخی، زنجیره‌ای از انتقال‌های قدرت را در ساختاری فشرده گرد می‌آورد. در این بخش، راوی آگاهانه از بازسازی صحنه‌ای وقایع تاریخی چشم می‌پوشد و به جای تمرکز بر چگونگی رخدادها، بر اصل انتقال قدرت تأکید دارد. این امر سبب می‌شود فرآیندهای تاریخی طولانی، که هر یک می‌توانستند به واحدهای روایی مستقل تبدیل شوند، در قالب یک بند فشرده ادغام شوند.

«في جاءت خلافة العباسية، عدتُ إلى أیدی أبناء الكورد من الهدبانيين، وعادت قلعتي مُستقرًا لحکمه، لکن عماد الدین الزنکی استطاع مرة أخرى أن ينتزعي، ويخضعني إلى حکمه واستأذني زين الدین علي كوجک كي يقيم إمارته عليّ وقال لي بأنه سيسميها: الإمارة البكتينية، ثمّ تولّى حکمي أخوه مظفر الدین کوکبری وقد تزوج ربيعة خاتون، أخت صلاح الدین الأيوبي» (یوسف، ۲۰۲۱: ۵۴).

ترجمه: «با برآمدن خلافت عباسی، بار دیگر به دست فرزندان گُرد هذبانی افتادم و دژم دوباره جایگاه فرمانروایی آنان شد؛ اما عمادالدین زنگی بار دیگر توانست مرا از چنگ آنان بیرون آورد و تابع فرمانروایی خویش سازد، سپس زین‌الدین علی کوچک از من اجازه خواست که امارت خود را بر من، بنیان نهد و به من گفت که آن را «امارت بکتینی» خواهد نامید. پس از او، برادرش مظفرالدین گوکبوری زمام فرمانروایی مرا به دست گرفت؛ همان کسی که با ربیعه خاتون، خواهر صلاح الدین ایوبی ازدواج کرده بود».

در این قطعه، بازگشت قلعه به دست کردهای هذبانی، استیلاي عماد الدین الزنکی، شکل‌گیری امارت بکتینی و سپس حکمرانی مظفرالدین گوکبری که با خاندان صلاح الدین ایوبی پیوند می‌یابد، همگی در ساختاری واحد و متراکم گرد آمده‌اند. نکته اساسی در اینجا، چگونگی عملکرد «خلاصه‌سازی» است. راوی نه به فاصله‌ی زمانی میان این تحولات اشاره می‌کند و نه به مدت و کیفیت حکمرانی هر یک. به بیان دیگر، فرآیندهای تاریخی حذف شده و تنها نتایج نهایی انتقال قدرت باقی مانده است؛ زیرا زمان طولانی داستان (که شامل چندین دهه تحولات سیاسی است) در زمان روایت به چند سطر محدود می‌شود.

از منظر ساختاری، توالی افعال ماضی («عدت»، «استطاع»، «استأذنی»، «تولی») ریتمی پیوسته و بی‌وقفه ایجاد می‌کند. این پیوستگی نحوی، مانع از شکل‌گیری مکث روایی می‌شود و اجازه نمی‌دهد، هیچ رویدادی به صورت صحنه‌ای مستقل برجسته گردد. در نتیجه، روایت حالتی گزارشی می‌یابد و

تاریخ به زنجیره‌ای از جانشینی قدرت‌ها تقلیل پیدا می‌کند.

در رمان ظروف استثنائیه نیاز مواردی است که نویسنده فقط به خلاصه‌گویی بسنده کرده است و از بسط رویدادها و شرح جزئیات خوداری کرده است. در این موارد رخدادهایی که از نظر عاطفی یا روایی ظرفیت گسترش دارند، به صورت گزارشی کوتاه و حداقلی عرضه می‌شوند و بخش قابل توجهی از اطلاعات به سطح ناگفته منتقل می‌گردد. از جمله می‌توان به صحنه‌ای اشاره کرد که در آن رئیس بند زندان از راوی درباره‌ی علت اندوه همیشگی‌اش سؤال می‌کند.

در این موقعیت، انتظار می‌رود، راوی به شرح پیشینه‌ی این اندوه، چگونگی جدایی از دخترش یا شرایطی که به این وضعیت انجامیده پردازد؛ اما او به پاسخ کوتاه و کلی اکتفا می‌کند. «في أحد الأيام رأيتُ رئيسَ المهجع في السجن (هارون) يتقدّم إليّ ويسألني عن سبب حزني الدائم، فقلتُ له بأني مشتاق لابنتي.

قال: ألا تذورك؟

انتابني صمتٌ وهو يوجّه بصره إليّ منتظراً الإجابة. قلتُ وأنا أحاول أن أطوي الموضوع حتى لا يسألني مرةً أخرى: هي مريضة ولا تستطيع أن تأتي» (يوسف، ۲۰۲۴: ۶۷).

ترجمه: «در یکی از روزها، دیدم که هارون رئیس آسایشگاه، به سویم آمد و از علت اندوه همیشگی‌ام پرسید. به او گفتم: «دلتنگ دخترم هستم»

گفت: «مگر به دیدارت نمی‌آید؟»

سکوتی بر من چیره شد؛ در حالی که او نگاهش را به من دوخته و در انتظار پاسخم بود. گفتم – و من می‌کوشیدم موضوع را خاتمه دهم تا بار دیگر از من نپرسد: «بیمار است و نمی‌تواند اینجا بیاید».

در این قطعه، علت اندوه در قالب دو جمله‌ی کوتاه بیان می‌شود و از شرح اصل ماجرا خوداری می‌گردد. بدین ترتیب، رویدادی که در سطح داستان می‌تواند ابعادی گسترده و لایه‌های عاطفی پیچیده داشته باشد. در سطح گفتمان به گزارشی کوتاه بسنده می‌کند. عبارت «وَأنا أحاول أن أطوي الموضوع» نیز نشان می‌دهد که این اختصار آگاهانه است؛ راوی نه تنها وارد جزئیات نمی‌شود؛ بلکه می‌کوشد، مسیر پرسش را مسدود کند.

ج- شتاب ثابت:

-صحنه‌ی نمایشی

در تحلیل نسبت میان زمان داستان و زمان گفتمان، یکی از وضعیت‌های بنیادین، حالی است که در آن مدت‌زمان وقوع رخداد در جهان داستانی با مدت‌زمان اختصاص یافته به بازنمایی آن در متن، تطابق نسبی می‌یابد. در این وضعیت، روایت از حالت گزارشی و فشرده فاصله می‌گیرد و رخداد در قالب کنش و گفت‌وگوی مستقیم عرضه می‌شود. پیامد این تطابق زمانی، کاهش سرعت پیشروی روایت و تمرکز بر لحظه‌ی اکنون روایی است؛ به گونه‌ای که خواننده فرآیند وقوع رخداد را به صورت تدریجی و هم‌زمان با بیان آن دنبال می‌کند. در واقع صحنه‌ی نمایشی، حالتی است که در آن «زمان داستان و زمان بیان آن تقریباً یکسان است. این حالت معمولاً زمانی به وجود می‌آید که روایت شکل نمایشی به خود بگیرد یا به شیوه‌ی دیالوگ (گفتگو) ارائه شود» (زکریا القاضی، ۲۰۰۹: ۱۰۸-۱۳۳)؛ بنابراین در این تکنیک، داستان و گفتمان، طول زمانی مساوی دارند. «و جزء رایج در اینجا، مکالمه و کنش‌های فیزیکی آشکار با طول مدّت نسبتاً کوتاه هستند؛ نوعی که نمایش آن طولانی‌تر از شرح‌دادنش نیست» (چتمن، ۱۳۹۰: ۸۶). در صحنه‌ی نمایشی، راوی حضور تأثیرگذاری ندارد و این اشخاص داستان هستند که از زبان خود سخن می‌گویند و داستان را به پیش می‌برند (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۵۵). این نوع تکنیک در رمان از بسامد بالایی برخوردار است و بیشترین حجم رمان را به خود اختصاص داده است. گفتگوی هولیر با شخصیت اصلی داستان و بیان شرح حال و اوضاع شهر از زبان او و همچنین بیان اوضاع سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و مذهبی شهر از جمله موارد این تکنیک در رمان است.

«لم يسبق له أن لمس الحزن في قمة ألقه وهو يبدو كنجوم في سماء الوجه، بدا حزناً يألّفه لأول مرة، حينها لم يملك نفسه من سؤالها: أرى جبلاً من الحزن يضيفي هالة من الشّموخ عليك.

قالت مسحة الحزن هذه ورثها ابنائي عني، هذه القلعة التي أقيم فيها بُنيت بدموع أسيرات الحرب، كل ذرّوة تراب فيها ممزوجة بدموع امرأة أسيرة، كانت تلي أوامر البناء مع أخواتها وهي تحمل الحجارة والصخور والتراب حتى اكتمل بناء القلعة كي يتوّجني فيها الملوك. عندئذ خطر له أن يسألها عن عمرها وهي تتمتع بذرّوة لياقة الصّبا، فقال كم عمرك يا نور العين؟، قالت: أنا مهد الإنسان، قال: تبدين صبية في ربيعها الثامن عشر. قالت: هذا إذا قُست أعمار المدن بأعمار الإنسان، المقارنة هنا لا تحظي بالدقة

قال: علمت بأن لك أكثر من اسم، ما سر هذه الأسماء؟

قالت: أسماء كثيرة، منها تعرفها ومنها لا يعرفها أحد غيري، كل قوم كان عندما يسكنني، يطلق عليّ اسماً (يوسف، ۲۰۲۱: ۴۶-۴۷).

ترجمه: «او هرگز پیش از آن اندوه را در اوج شکوهش ندیده بود؛ آن گاه که چون ستارگان در آسمان سیمایش جلوه‌گری می‌کرد. این نخستین بار بود که با چنین اندوهی روبرو می‌شد. آن گاه نتوانست از او نپرسد و گفت:

کوهی از اندوه را می‌بینم که بر گرد وجودت هاله‌ای از بلندمنشی پدید آورده است»
گفت: «این نشانه‌ی اندوه را فرزندانم از من به ارث برده‌اند. این دژی که در آن اقامت دارم، با اشک‌های زنانِ اسیرِ جنگ بنا شده است؛ زنانی که همراه خواهرانشان، سنگ، صخره و خاک حمل می‌نمودند و فرمان‌های ساخت‌وساز را اجرا می‌نمود، تا بنای دژ کامل شد و پادشاهان در آن تاج بر سر نهادند. آن گاه به ذهنش رسید که از سن و سالش سؤال کند؛ حال آن که در اوج طراوتِ جوانی می‌نمود. پس گفت: «ای نور چشم، چند سال داری؟»
گفت: «من گهواره‌ی انسانم.»

گفت: «به دختری می‌مانی که در بهار هیجده‌سالگی خویش است»
گفت: «این در صورتی است که عمر شهرها را با عمر انسان‌ها بسنجی؛ و این مقایسه از دقت برخوردار نیست.»

گفت: «دانشته‌ام که بیش از یک نام داری؛ راز این نام‌ها چیست؟»
گفت: «نام‌های بسیاری دارم؛ برخی از آن‌ها را می‌شناسی و برخی را هیچ‌کس جز من نمی‌شناسد. هر قومی که در من سکونت می‌گزید، نامی بر من می‌نهاد.»

در این قطعه، صحنه‌ی نمایشی به‌مثابه‌ی سازوکاری زمانی عمل می‌کند که موجب کاهش محسوس سرعت پیشروی روایت می‌شود، تمرکز متن بر گفت‌وگوی ممتد و نسبتاً مفصل میان شخصیت اصلی و «هولیر» سبب می‌شود، حرکت خطی روایت متوقف شود و کنش بیرونی جای خود را به کنش گفتاری بدهد. در این وضعیت، روایت به جای آن که با عبور از رخدادها پیش برود، در یک مقطع زمانی مشخص درنگ می‌کند و همان لحظه را بسط می‌دهد. این درنگ روایی، مصداقی از شتاب ثابت است؛ زیرا امتداد گفتمان نسبت به پیشرفت داستان افزایش می‌یابد و روایت در سطح زمانی، کش می‌آید.

کارکرد صحنه‌ی نمایشی در این بخش دقیقاً در همین مکث نهفته است. توالی پرسش‌ها درباره‌ی منشأ حزن، سن و تعداد نام‌ها، موجب می‌شود، یک وضعیت نسبتاً ایستا در سطح کنش شکل گیرد. رخداد تازه‌ای اتفاق نمی‌افتد؛ بلکه همان موقعیت گفت‌وگو بارها از زاویه‌های مختلف واکاوی می‌شود. این تمرکز بر جزئیات گفتاری و معنایی، زمان روایت را متراکم و کش‌دار می‌کند و ریتم داستان را آهسته می‌سازد. به بیان دیگر روایت به جای حرکت افقی در زنجیره‌ی حوادث، در محور عمودی معنا

تعمیق می‌یابد.

از سوی دیگر، دراماتیزه‌شدن اطلاعات تاریخی و اجتماعی در قالب گفت‌وگو نیز به این کندی، دامن می‌زند. اگر این داده‌ها به صورت گزارشی عرضه می‌شدند، در زمانی کوتاه قابل انتقال بودند؛ اما طرح آن‌ها در قالب پرسش و پاسخ، مستلزم امتداد زمانی بیشتری است؛ بنابراین، انتخاب صحنه‌ی نمایشی به‌جای روایت فشرده، عامدانه موجب افزایش حجم گفتمان در برابر حجم رخداد شده و نسبت زمانی را به نفع گفتمان تغییر داده است. همین عدم تناسب، شتاب روایت را کاهش می‌دهد.

از دیگر گفت‌وگوها در رمان روایت هولیر از گفت‌وگوبش با شاهان و امپراطوری‌هاست، از جمله گفت‌وگوی زیر:

قالت: ذات يوم قلت لأشور بانيبال: ما الذي جعلك تترك الدنيا قائمة، وتأتي إلي؟

قال: لأنني هنا فقط أشم رائحة الحياة.

قلت له: لكنني لن أدوم لك، ولا لأبنائك.

أجاب وهو يحاول مقاومة مشاعر الهزيمة في حضرتي: سأسعى إلى ذلك ما استطعتُ إليه سبيلاً. ثم قال بزهوٍ كما لو أنه ديك رومي ضحكت وهي تقول: لا أعرف حينها لماذا تخيلته ديكا رومياً منقوشاً: الموت في سبيلك النفيس، حياة (يوسف، ۲۰۲۱: ۸۴-۸۱).

ترجمه: «روزی به آشوربانیپال گفتم: چه چیز تو را واداشت که دنیا را به حال خود رهانی کنی و نزد من بیایی؟»

گفت: «زیرا تنها در اینجا است که بوی زندگی را استشمام می‌کنم.»

به او گفتم: «اما من نه برای تو پایدار خواهم ماند و نه برای فرزندانت»

در پاسخ، در حالی که می‌کوشید در حضور من بر احساس شکست چیره شود، گفت: «تا آنجا که در توانم باشد، برای این کار خواهم کوشید.»

خندید و گفت: «نمی‌دانم چرا در آن لحظه او را به هیئت خروسی بوقلمون‌وار و نقش‌بسته در خیال آوردم:

«مرگ در راه تو، زندگی گران‌بهاست»

در این بخش از رمان نویسنده با بهره‌گیری از گفت‌وگویی نمادین میان هولیر و آشوربانیپال، زمان روایی را متوقف می‌کند و داستان را از حرکت خطی باز می‌دارد. این ایستایی زمان، نه ضعف روایت؛ بلکه تعلیقی خلاقانه است؛ روشی که برای خلق عمیق، تصویرسازی‌های ذهنی و برجسته‌سازی پیوند میان عشق، خیال و... در مجموع گفت‌وگو در این صحنه چون آینه‌ای از احساسات درونی عمل کرده و

روند زمانی را تعلیق بخشیده تا مخاطب به جای دنبال کردن اتفاق‌ها، به درک و لمس لحظه‌ها بپردازد. از دیگر موارد گفت‌وگو در رمان آن می‌توان به آن بخشی از رمان اشاره کرد که پدر لاورین برای تهیه‌ی نسخه‌ای از اوراقی که تاریخ کرده‌ها را در خود دارد، به مغازه‌ای مراجعه می‌کند تا آنها را کپی کند. پس از پایان کار، هر چند پدر لاورین با اصرار می‌خواهد، هزینه‌ی آن را بپردازد، اما صاحب آن از پذیرش هزینه سرباز می‌زند. این برخورد ساده، آغازگر دو سستی صمیمانه میان آن دو می‌شود. مدتی بعد مرد مغازه‌دار که کاروان نام دارد بی‌خبر از آن که پدر لاورین در بستر بیماری قرار دارد، برای دیدار به خانه‌اش می‌زود، با دیدن او در بستر بیماری بهت‌زده و متأثر می‌شود و این جاست که گفت‌وگو بین آن دو آغاز می‌شود.

قال: لا تشغل بالك يا صديقي، إنّها أيام وستعدّي كما عدّي غيرها.

ما هي أحوالك والله اشتقتُ إليك.

قال: أنا اشتقتُ إليك أكثر، مضت نحو عشرة أيام، قلتُ بأن صديقي يتناقل عليّ، فلأذهب إليه أنا.

قال: أنت دومًا في بالي ولكن وقع ما وقع.

قال: ماذا حصل يا عزيزي؟

قال: اسمها عملية جراحية، ولكن مضمونها أقل من ذلك.

قال: عملية جراحية، ومشفی، ولم تخبرني، الآن مغني كل الحق لأزعل منك (يوسف، ۲۰۲۱: ۱۰۲).

ترجمه: «گفت: دو ست من، خاطر خود را مشغول نکن (ذهنت را درگیر این مسئله مکن)؛ چند روزی بیش نیست و همان‌گونه که روزهای دیگر گذشتند، این روزها نیز خواهند گذشت. تو چگونه‌ای به خدا سوگند دلتنگ شده بودم.

گفتم: من بیش از تو دلتنگ بودم. نزدیک به ده روز گذشت (اما خبری‌ای از تو ندا شتم)، با خود گفتم گویا دوستم دیدار مرا بر خود گرام می‌دارد؛ پس خودم به دیدارش بروم.

گفت: تو همواره در خاطر من بوده‌ای؛ اما چه می‌توان کرد، آنچه باید رخ می‌داد، رخ داد.

گفتم: چه اتفاقی افتاده است، دوست عزیزم؟

گفت: نامش عمل جراحی است، اما در حقیقت بسیار ساده‌تر از این حرف‌هاست.

گفتم: عمل جراحی؟! بستری شدن در بیمارستان و تو به من خبر ندادی؟ اکنون دیگر کاملاً حق دارم که از تو دلگیر باشم.»

نویسنده در این بخش از رمان، با بهره‌گیری از گفت‌وگویی صمیمی بین دو شخصیت، توانسته است، هم‌زمان، تعلیق زمانی ایجاد کند و قدرت روایت را به دست شخصیت‌ها بسپارد، نویسنده به شخصیت‌ها

اجازه می‌دهد که خودشان داستان را به پیش ببرند، همین باعث می‌شود که رمان از حالت روایت صرف بیرون بیاید، شکل زنده‌ای به خود بگیرد، گویی خواننده شاهد گفت‌وگویی واقعی میان دو دوست است، نه خواننده‌ی یک متن ادبی.

این تکنیک در رمان «ظروف استثنائیة» از بسامد بسیار بالایی برخوردار است. نویسنده از خلال آن ویژگی‌ها و روحیات شخصیت‌ها، همچنین کنش‌های آنها را نمایان کرده است. از جمله نمونه‌های این شیوه در رمان گفت‌وگوی مرکز پلیس با نیار است. در رمان «ظروف استثنائیة» زمانی که نیار در می‌یابد که غدیر به او خیانت می‌کند، پس از خروجش از منزل طلافروش، تصمیم به طلاق او را اعلام می‌دارد و از او می‌خواهد دیگر به خانه بازنگردد. بعد از دو روز پلیس‌ها زنگ خانه را به صدا در می‌آورند و نیار را به مرکز پلیس می‌برند.

«بعد یومین، طرق الباب وکان الوقت مساءً. سارعت ابنتی بفتحه، وبعد قليل عادت تقول بأن بعض الرجال يسألون عني.

خرجتُ وإذ بدورية شرطة تقف أمام الباب، قال أحدهم: أنت نیار؟

قلتُ: نعم

تقدّم آخر، قبّدي بسرعَةٍ رغم مقاومةٍ مني وأخذوني إلى مركز الشرطة، وضعوا هاتفي في مقسم الاستعلامات، وعلى الفور اقتادوني إلى مكتب رئيس المركز الذي كان يضع على كل كتفٍ ثلاث نجّمت.

فور دخولي قال: أليس من العيب عليك أن تحاول اغتصاب صديقة زوجتك في بيتك وأمامها، وأنت أب لطفلة بعمر الزهور؟

قلتُ: أنت محطّئ يا سيادة الضابط؟!!

رفع نظره إليّ فبدأ الحد الفاصل بين منخاريه بارزاً وقال بتهكّم واستخفافٍ: تتم انتهى كل شيء يا حضرة المهندس، عد إلى بيتك نحن نعتذرو هذا تريد أن أقوله لك، أليس كذلك؟

ثمّ قهقهه وهو يخبط كفاً بكف.

قلتُ: هذا اتهام بلا دليل (يوسف، ۲۰۲۴: ۴۸).

ترجمه: «دو روز بعد، صدای کوبیده شدن در به گوش رسید. دخترم شتابان رفت و در را گشود. اندکی بعد بازگشت و گفت: چند مرد سراغ مرا می‌گیرند.

بیرون رفتم، گشت پلیس را دیدم که در مقابل در ایستاده بود. یکی از آنان گفت: تو نیار هستی؟

گفتم: بله

مرد دیگری پیش آمد و با وجود مقاومت من، به سرعت دست‌بند به دستانم زد؛ سپس مرا به مرکز

پلیس بردند. تلفن همراهم را در بخش پذیرش گذاشتند و بی‌درنگ مرا به دفتر رئیس مرکز بردند؛ مردی که بر هر یک از شانه‌هایش سه ستاره نقش بسته بود، به محض ورودم گفت: آیا شرم‌آور نیست که بخواهی در خانه‌ی خودت و در برابر چشمان همسرت، به دوست او تجاوز کنی، در حالی که پدری دختر بچه‌ای در بهارِ زندگی هستی؟ (در حالی که پدر دختر بچه‌ای کم سن و سال هستی؟)

گفتم: جناب افسر شما در اشتباهید!

نگاهش را به من دوخت و تیغ‌های میان دو سوراخ بینی‌اش برجسته شد. سپس با لحنی آمیخته به تمسخر و تحقیر، زیر لب گفت: همه چیز تمام شد جناب مهندس! به خانه‌ات برگرد؛ ما هم از تو پوزش می‌خواهیم! این همان چیزی است که می‌خواهی به تو بگویم، مگر نه؟

سپس قهقهه‌ای سر داد و کف دستش را بر دست دیگر کوبید.

گفتم: این اتهامی است، بی‌هیچ دلیل.»

۳-۱-۳- بسامد

بخشی از مفهوم زمان در ذهن انسان، فرآیند تکرار است. به عبارت دیگر در کنار به‌کارگیری معیار نظم در انجام کارها و محاسبه‌ی دیرندگی امور با معیار سرعت، ضلع سوم مفهوم زمان، مقوله‌ی تکرار است. گردش فصول و تکرار ایام بارزترین شکل تکرار در جهان اندیشه انسان است. «ژنت به فرآیند تکرار رخدادهای روایت، بسامد می‌گوید به این مفهوم که یک رخداد، در متن روایی چندبار روایت شده است. او رابطه‌ی بین تکرار یک رویداد در داستان و متن روایی را، یکی از اساسی‌ترین نمودهای زمانمندی متن می‌داند» (جنیت، ۱۹۹۸: ۱۲۹). به عبارتی دیگر، «بسامد مؤلفه‌ای است که قضاوت درباره‌ی آن و کشف انواع آن در پایان خواندن روایت و بازگشت به عقب و بررسی کل داستان سنجیده می‌شود. ژنت می‌پرسد که آیا رخدادی تکراری هر بار از دیدگاه واحدی روایت شده است؟ هر نوبت چه نقشی دارد؟» (احمدی، ۱۳۷۸: ۳۱۶). همچنین وی معتقد است که بسامد «ترفندی برای تسریع حکایت: تسریع به وسیله‌ی مشخص کردن هویت رخدادهایی که به عنوان رخدادهای نسبتاً مشابه هم مطرح شده‌اند» (ژنت، ۱۳۸۴: ۷۹). بسامد به انواع: ۱- بسامد مفرد ۲- بسامد مکرر ۳- بسامد بازگو تقسیم می‌شود.

بسامد مفرد: یعنی رخدادی که فقط یک بار اتفاق افتاده است. یک بار روایت شود که این نوع، رایج‌ترین نوع روایت‌گری است.

در رمان هولیر حبیبی، راوی ماجراها و رخدادهایی که در آن بحث از تاریخ هولیر است و فقط یک بار رخ داده‌اند، یک بار روایت کرده است. از جمله آنها می‌توان به مورد زیر اشاره کرد.

«عندما اشتدَّ عود أجدادك الميديين سنة سبعمائة قبل المسيح، لن يهنأ لهم بالٌ حتى أتوا بجيوشهم وانتزعوني بقوة حدِّ السيف من أبناء آشور، وقد أعادوني ولى منبتي الكوردي، حيث احتفلوا بتكليلي جوهرة إمبراطورية ميديا، لكن جمالي لبث يسحر الملوك وقادة الأرض، فانتزعتني براثن دولة (هه خه ماني) الأخمينية. لم يرقِ الأمر للإسكندر المقدوني، فُشِنَ من أجلي معركة أسماها (أربلا) وانتزعتني بقوة ليجعني ملكاً لإمبراطورية حفدة يونان و عندما اشتدَّ عود الملك الأرمني (نيكران) درت ذات ليلة في خلده، فلم يهدأ له بالٌ حتى جاء وانتزعتني بالقوة ليجعني مدينة الأرمن الأثيرة» (يوسف، ۲۰۲۱: ۴۹).

ترجمه: «آن گاه که نیروی نیاکان مادی تو در حدود سال هفتصد پیش از میلاد فزونی گرفت و استوار شد، آرام قرار نیافتند تا آن که با سپاهیان خویش آمدند و مرا با زور شمشیر از دست آشوریان بیرون کشیدند و به زادگاه گردی ام بازگرداندند. در آنجا مرا به عنوان امپراتوری ماد تاج گذاری کردند و جشن گرفتند؛ اما زیبایی من همچنان برای شاهان و فرماندهان زمین افسون گر بود؛ تا آن که چنگال های دولت هخامنشی مرا از آن آغوش برکشید؛ این امر برای اسکندر مقدونی خوشایند نبود؛ پس به خاطر من جنگی آغاز کرد که آن را «اربلا» نامیدند و مرا با قدرت از آن تصرف بیرون آورد تا در اختیار امپراتوری فرزندان یونان قرار دهد و چون پایه های فرمانروایی پادشاه ارمنی (نیکران) استوار گشت، شبی در خلوت خویش آرام نداشتم تا آن که او آمد و مرا را به زور از چنگ آنان بیرون کشید و به شهر محبوب و برگزیده ی ارمنیان بدل ساخت.»

بسامد مکرر: در این نوع بسامد «رخدادی که فقط یک بار اتفاق افتاده باشد را چندین بار روایت می کنند، یک رویداد ممکن است، توسط اشخاص مختلف یا با دیدگاه های متفاوت گفته شود و یا توسط یک شخص؛ اما در زمان های مختلف روایت شود که ما دوباره با دیدگاه های متفاوتی روبرو هستیم (ژنت، ۱۹۸۰: ۱۱۴). در رمان هولیر حبیبی با رویدادهایی روبرو هستیم که با وجود این که فقط یک بار رخ داده اند؛ اما نویسنده آنها را تکرار کرده است، از جمله آنها می توان به حوادث سال ۱۹۹۱ اشاره کرد که نویسنده به عنوان سوم شخص آن را روایت می کند.

«هكذا انفجرت مليونية الكورد المزلزلة سنة ۱۹۹۱ كإشارة بأن هذه المليونية متأهبة للإنفجار في أي لحظة، وفي وجه إي جهة يمكن لها أن تشكل تهديداً لأمنه القومي» (يوسف، ۲۰۲۱: ۷۶).

ترجمه: «این چنین بود که خیزش میلیونی و تکان دهنده ی کردها در سال ۱۹۹۱، همچون نشانه ای از آمادگی همیشگی این توده ی عظیم برای به پاخاستن در هر لحظه و در برابر هر جریانی که امنیت ملی اش را تهدید کند، به وقوع پیوست.»

تکرار این حادثه بار دوم و در موضعی دیگر از زبان «مام ریودار» نیز صورت گرفته است. وقتی پدر

لاوین برایش روایت می‌کند که اهل سوریه است و به دلیل جنگی داخلی‌ای که به مدت دو سال است ادامه دارد، به هولیر کوچ کرده‌اند و مام ریودار اظهار می‌دارد که پس از آن روزهای سیاه دیگر از هیچ چیزی خبر ندارد. نویسنده در ادامه آن روزهای سیاه را چنان باز می‌نماید که بعد فاجعه بار جنگ، آوارگی و فقدان، بار دیگر در مرکز توجه قرار می‌گیرد و از خلال این بازگویی، استمرار رنج و ماندگاری اثرات آن بر حافظه‌ی شخصیت‌ها برجسته می‌شود. که در ادامه داستان آن روزهای سیاه را این گونه بیان می‌کند.

«اكتنفه صمتاً لم يدم طويلاً، حتى فاضت عيناه بدموع غزار، واستأنفت يقول بحرقه شديدة: ذات يوم من أيام انتفاضة سنة ١٩٩١ زحفت الدبابات إلى قريننا وبدأت بالقصف، حينها لم يبق أمام الناس غير أن يخرجوا من بيوتهم ويتجهوا صوب حدود إيران، إذ ذاك لا أعرف ما الذي حصل مع سماعي لدوي قذيفة حتى صحت بعد عدة أيام في مركز طبي مُعدّ للاجئين في إيران، فعلمتُ بأن زوجي وأبنائي قضوا بتلك القذيفة، وقيل لي بأن شظية في رأسي يصعب إخراجها بعملية جراحية» (همان: ١٦٩).

ترجمه: «سکوت سنگینی او را فرا گرفت؛ سکوت که دیری نپایید و دیری نگذشت که چشمانش سیل آسا به اشک نشست؛ آن‌گاه با سوز و گدازی جانکاه، سخنش را این‌گونه از سر گرفت: «روزی از روزهای انتفاضه‌ی سال ۱۹۹۱م بود که تانک‌ها به روستای ما هجوم آوردند و آتش خشمشان بر سر مردم باریدن گرفت، چاره‌ای جز گریز از خانه و پناه‌بردن به سوی مرزهای ایران نماند، در آن هنگامه خاطر من نیست چه بر سرم آمد؛ تنها صدای انفجار گلوله‌ای در گوشم پیچید و چند روز بعد، خود را در مرکز درمانی ویژه‌ی پناهنده‌گان در ایران یافتم. آن‌جا بود که دریافتم همسر و فرزندانم در آن واقعه جان باخته‌اند و گفتند ترکشی در سرم جای گرفته که بیرون کشیدنش با تیغ جراحی، بس دشوار است.»

در رمان هولیر حبیبی در حالی که غالب رویدادها با بسامد مفرد و تنها یک بار روایت شده است؛ نویسنده در مواردی انگشت‌شمار از بسامد مکرر بهره گرفته است تا بر اهمیت برخی وقایع یا مضامین تأکید کند. یکی دیگر از نمونه‌های برجسته‌ی این تکنیک، اشاره به میلاد النبی (صلی الله علیه وسلم) است. این رویداد ابتدا در صفحه‌ی ۵۵، در توصیف شهر اربیل (هولیر) به هنگام جشن میلاد، به صورت گذرا ذکر شده است، سپس نویسنده برای ارج نهادن به این مضمون و تعمیق معنایی آن، در فصلی مجزا در انتهای رمان، به تفصیل و تبیین این مراسم پرداخته و به بنیان‌گذار آن، مظفرالدین گوکبری، اشاره می‌کند.

«هذا الكلام ذكره بطقوس يوم عيد المولد النبوي، حيث رأى هولير ترتدي حلّة من الزينة بقباب مساجدها، ومساحات

شوارعها، وجدران بیوتها وهي تستعدّ للاحتفال بیوم مولد النبي. إنها أول مرة يشهد فيها يوم مولد النبي في ديار كوردية
یحکمها الکورد» (یوسف، ۲۰۲۱: ۵۵)

ترجمه: «این سخن، او را به یاد آیین‌های روز عید میلاد نبوی انداخت؛ آن‌گاه که هولیر را دید که
جامه‌ای از آذین بر تن کرده است؛ گنبد‌های مساجد، خیابان‌هایش و دیوارهای خانه‌هایش، همه در
تدارک جشن میلاد پیامبر بودند. این نخستین بار بود که در دیاری گرد، که گردها بر آن فرمان
می‌راندند، آیین میلاد پیامبر را می‌دید.»

نویسنده در صفحه‌ی ۵۵ رمان از مراسم ولادت پیامبر سخن گفته است و برای تأکید بیشتر اینکه این
مراسم یکی از مراسمات با ارزش نزد آنان است در پایان رمان فصلی را به تفسیر آن اختصاص داده و
در مورد بنیان‌گذار آن توضیح داده است.

«كان مظفر الدين كوكبري يقيم احتفالاً كبيراً بمناسبة مولود النبي، ولا يبقى أحدٌ في ربوعي إلا ويسمع بهذا الاحتفال»
(همان: ۱۸۴).

ترجمه: «مظفرالدین گوکبری به مناسبت میلاد پیامبر، جشنی باشکوه برپا می‌کرد و در سراسر
سرزمینم کسی نبود که آوازه‌ی این جشن به گوشش نرسیده باشد.»

این تکرار روایی که از یک اشاره‌ی گذرا در متن آغاز شده و به فصلی تفضیلی بدل می‌گردد،
نشان‌دهنده‌ی کارکرد بسامد مکرر در برجسته‌سازی یک موتیف فرهنگی - مذهبی است که نویسنده از
آن برای پیوند زدن هویت گردی معاصر با میراث تاریخی و مذهبی گذشتگان استفاده می‌کند و بر
غناي فرهنگی هولیر تأکید می‌ورزد؛ بدین ترتیب، بسامد مکرر در این مورد، نه فقط تکرار یک واقعه؛
بلکه راهبردی روایی برای ارتقاء معنایی و فرهنگی یک مضمون خاص در کلان‌ساختار رمان است.

این تکنیک در رمان ظروف استثنائی از بسامد بسیار بالایی برخوردار است. بهاء در ابتدای داستان از
شخصیت‌هایی سخن می‌گوید که در داستان نخستین یعنی داستان‌هایی که مرتبط به زندگی او است،
نقش دارند. از جمله این شخصیت‌ها، دوست دوران کودکی و هم‌محلّی او است. با ظاهر شدن نام نیار،
بر روی صفحه‌ی موبایل بهاء، خاطرات دوران گذشته در ذهنش تداعی می‌شود. او به یاد می‌آورد که
مادرش، هرگاه او را برای خرید برخی نیازهای خانه، به مغازه‌ی دانیال آشوری می‌فرستاد، قبل از هر
چیزی به سوی خانه نیار می‌رفت، در را می‌کوبید و سپس با هم به مغازه‌ی دانیال آشوری می‌رفتند،
دانیال آشوری مردی پنجاه ساله بود که ازدواج نکرده و به تنهایی زندگی می‌کرد و بخشی از خانه‌اش
را به مغازه اختصاص داده بود.

«عندما كانت أمي ترسلني بعض الأوقات إلى دكان (دانیال آشوری) الذي كان في الحارة لأبتاع حاجة

للبيت، كنتُ قبل ذلك أتجه إلى بيت نيار، أطرق الباب وأصحبه معي، وكان بالمقابل عندما يخرج من البيت يأتي إليّ

كان دانيال الآشوري في الخمسينات من عمره دون أن يتزوج، كان مقيماً لوحده في البيت، وخصّص جزءاً من البيت لهذا الدكان الذي هو مصدر معيشته، كان الباب ملاصقاً لباب بيته، و...» (يوسف، ۲۰۲۱: ۲۱-۲۲).

ترجمه: «هرگاه مادرم در برخی اوقات مرا برای خرید نیازهای خانه از دُکانِ دانیال آشوری، که در محله قرار داشت، روانه می‌کرد، پیش از آن نخست به خانه‌ی نيار می‌رفتم، در می‌زدم و او را با خود همراه می‌کردم. در مقابل او نیز، هرگاه از خانه بیرون می‌آمد، سراغ من را می‌گرفت. دانیال آشوری مردی بود در دهه‌ی پنجم زندگی خود که هرگز ازدواج نکرده بود. به تنهایی در خانه‌اش زندگی می‌کرد و بخشی از آن را به دکانی اختصاص داده بود که مایه‌ی گذران زندگی‌اش بود. در دکان به دري خانه‌اش چسپیده بود و...».

وقتی بهاء تصمیم به نوشتن رمانی از زندگی نيار می‌گیرد، به سراغ شخصیت‌هایی می‌رود که در داستان نقش ایفا کرده‌اند، تا از نزدیک آنها را ببیند و بهتر با آنها آشنا شود. او در انتها بخش‌هایی از رمان را به شخصیت‌هایی اختصاص داده است که در ابتدای داستان اسم‌شان ذکر شده است. یکی از این شخصیت‌ها دانیال آشوری است که بهاء با او دیدار می‌کند و اینجاست که از او قضیه مجرد ماندن و تنهایی زندگی‌کردنش را می‌پرسد. تکرار دوم در رمان بیشتر نقش توضیح و تفسیر را در رمان دارد و نویسنده از این طریق اطلاعات بیشتری را در اختیار مخاطبین خویش قرار داده است. این تکرارها در مورد دیگر شخصیت‌های داستان نیز به چشم می‌خورد؛ اما بار دوم بیشتر نقش تبیین شخصیت‌ها را دارد و تکراری ملال‌آور نیست و نویسنده از این طریق مخاطب را از احوال و او ضاع شخصیت‌ها آگاه کرده است.

بسامد بازگو: دقیقاً برعکس بسامد مکرر است و در آن به نقل یک باره‌ی آنچه در یک بازه‌ی زمانی طولانی در روایت تکرار شده با کمک افعال مستمر بسنده می‌شود (تودودوف، ۱۳۸۲: ۶۲). از موارد بسامد بازگو در «رمان هولیر حبیبی» می‌توان به نمونه‌ی زیر اشاره کرد:

«كل يوم يكتشف لمسات جديدة في هولير، حتى تلك الأماكن التي رآها، فإن كل مرة جديدة تریه ما لم يره في المرة السابقة» (يوسف، ۲۰۲۱: ۸۷)

ترجمه: «هر روز جلوه‌ی تازه‌ای در هولیر کشف می‌کند؛ حتی آن مکان‌هایی که دیده است، هر بار چیزهایی را به او نشان می‌دهند که بار پیش ندیده بود.»

در متن بالا راوی یک تجربه‌ی تکرار شونده را تنها یک بار تکرار کرده است. روای هر روز در شهر هولیر

چیز تازه‌ای کشف می‌کند؛ اما نویسنده با بیان کلی (کل یوم یکشف لمسات جدیدة) نشان می‌دهد که این کشف‌ها مداوم‌اند، بدون نیاز به بازگویی هر بار به صورت جداگانه. این باعث می‌شود، روایت هم از نظر زمانی کش‌دار نشود و هم حس تداوم و تازگی حفظ شود. از دیگر نمونه‌ها می‌توان به این بخش اشاره کرد:

«وقتٌ يتمتع بمزايه في مساءات هولير الحاملة، حتى سماع الأغنيات والموسيقى يعطني بمذاق خاص وهو يمضي وحيداً» (يوسف، ۲۰۲۱: ۱۲۲).

ترجمه: «و در غروب‌های رؤیایی هولیر از آن مزایا بهره‌مند می‌شود؛ چنان‌که حتی نغمه‌ها و موسیقی نیز، در حالی که تنها گام برمی‌دارد، طعم و لذتی ویژه می‌یابد».

نویسنده رویدادی را که بارها در طول زمان تکرار شده، تنها یک بار روایت کرده است؛ اما با بهره‌گیری از افعال مستمر، حس استمرار و تکرار را به خواننده القا کرده است. این افعال نشان می‌دهند که این اعمال (لذت‌بردن از عصرها، شنیدن موسیقی، قدم‌زدن به تنهایی) بارها و به صورت مداوم در گذشته رخ داده‌اند؛ اما نویسنده تنها یک بار در روایت به آن اشاره کرده است. از دیگر موارد بسامد بازگو می‌توان به شب‌نشینی‌های پدر لاوین با هولیر اشاره کرد، پس از آن که دلبسته هولیر می‌شود و شب‌هایی را در خلوت با او سپری می‌کند، شب‌نشینی‌هایی آرام و پنهان از چشم خانواده‌اش. این دلبستگی سبب می‌شود که گاه در مکانی جدا از اتاق خود، به تنهایی به خواب رود. صبحگاه با صدای آوان از خواب برمی‌خیزد که با لحنی عتاب‌آلود به او می‌گوید:

«استفاق على صوت آفان وهي تقول: مرةً أخرى تركتُنا ونمت بمفردك هنا، هذا الفراش غير مريح، يسبب لك آلاماً في ظهر. فتح عينيه، ألقى بنظرات حوله، تتم بعبارات اعتذارٍ على تركهم ونومه بمفرده مرةً أخرى: يبدو أن النوم أخذني على غفلة» (يوسف، ۲۰۲۱: ۵۰).

ترجمه: «با صدای آوان که می‌گفت: «باز هم ما را ترک کردی و اینجا تنها خوابیدی. این بستر راحت نیست و باعث درد کمرت می‌شود» از خواب بیدار شد. چشمانش را گشود و نگاهی به اطراف افکند. زیر لب بابت این که بار دیگر آنان را ترک کرده و تنها خوابیده بود، پوزش خواست و گفت: انگار بی‌آن که متوجه شوم، خواب بر من غلبه کرده بود».

در متن بالا عبارت «مرةً أخرى تركتُنا ونمت بمفردك هنا» به روشنی بیان می‌دارد که این اتفاق (تنها خوابیدن و جدا شدن از خانواده) پیش‌تر نیز رخ داده است. با این حال نویسنده تنها همین یک بار آن را ذکر کرده است؛ در واقع راوی از توصیف جداگانه‌ی دفعات قبل خوداری کرده و با نقل یک باره و به کارگیری تعبیری که حامل حس تداوم هستند، به نوعی زمان را فشرده و تکرار را در دل روایت

پنهان داشته است. این شیوه نه تنها به انسجام داستان کمک می‌کند؛ بلکه با حفظ ریتم روایی، به خواننده اجازه می‌دهد، حس پیوستگی وقایع را درک کند؛ بی‌آنکه رشته‌ی خیال خواننده گسسته شود یا ضرب‌آهنگ روایت دچار خلل گردد.

۳-۲- ساحت مکانی

مکان یکی از عناصر تشکیل‌دهنده‌ی ساختار داستان است «نقد هر داستان بدون در نظر گرفتن این عنصر اساسی، بی‌ارزش و ناقص خواهد بود. درباره‌ی عنصر مکان در داستان مدرن باید گفت اهمیت بسیار آن، بدان سبب نیست که یکی از عناصر هنری داستان را تشکیل می‌دهد یا حوادث داستان در آن جریان می‌یابد. سبب اصلی اهمیت این عامل این است که مکان در برخی آثار برجسته به فضایی تبدیل می‌شود که عناصر داستان را در خود جای می‌دهد و به روند شکل‌گیری داستان کمک می‌کند. مکان حامل نگرش‌های داستان و بیانگر دیدگاه راوی است» (اصغری، ۱۳۸۸: ۲۶). در چنین شرایطی، مکان از سطح یک بستر ساده فراتر می‌رود و به عنصری ساختاری بدل می‌گردد که می‌تواند در پیوند با دیگر مؤلف‌های روایت، همچون شخصیت، زمان و زاویه دید، نقش سازمان‌دهنده ایفا کند. کیفیت توصیف فضا، میزان گشودگی یا محدودیت آن و نحوه‌ی توزیع کنش‌ها در بطن آن، همگی در شکل‌گیری معنا و هدایت خوانش اثرگذارند. مکان، افزون بر کارکرد توصیفی، درهم‌تنیدگی با زمان، حامل دلالت‌های تاریخ، ایدئولوژی و روان‌شناختی نیز هست و از این رهگذر می‌تواند لایه‌های پنهان معنایی روایت را فعال سازد. از این رو، مکان نه تنها چارچوب وقوع رخدادها؛ بلکه زمینه‌ی ادراکی و تفسیری روایت را نیز سامان می‌دهد و می‌تواند بر انسجام و ریتم داستان تأثیر مستقیم بگذارد.

به نظر سیمپسون «زاویه‌ی دید مکانی، بیانگر موضع راوی داستان است، به عبارتی می‌توان آن را «زاویه‌ی دوربین» در هر متن دانست. این زاویه می‌تواند مانند زاویه‌ی دید هر پرنده‌ای باشد که از بالا ناظر صحنه است و می‌تواند زاویه‌ی دید شخصی در خود صحنه باشد که فقط وقایع خاصی که در آنها حضور دارد را می‌بیند» (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۹۲). سیمپسون چهار نوع دیدگاه راوی را اینگونه معرفی می‌کند

دیدگاه ایستا: راوی با اتخاذ دیدگاه ایستا، مکان را طوری توصیف می‌کند که گویی خود او در نقطه‌ای در نقطه‌ای ثابت و بی‌حرکت ایستاده و ناظر آن مکان است.

دیدگاه متحرک: راوی در موقعیت متحرک قرار دارد؛ یعنی در حال حرکت است و فاصله‌اش با

دیکران و محیط متحرک است.

دید کلی: راوی با اتخاذ دید کلی، خود را بیننده‌ای کاملاً هوشیار و مسلط به صحنه نشان می‌دهد و با نگاهی کلی مناظر را می‌بیند. این دید به «دید پرنده‌وار» نیز مشهور است.

دید متوالی (جزئی): راوی به صورت متوالی دید خود را از یک شخص به شخص دیگر یا از یک صحنه به صحنه‌ی دیگر متمرکز می‌کند و این وظیفه به خواننده محوّل می‌شود که توصیف‌های مجزاً و جزئی را به صورت تصویر منسجمی ببیند (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۱۸). در رمان هولیر حبیبی گاهی راوی مکان را طوری توصیف می‌کند که انگار خودش در نقطه‌ای ایستاده و ناظر آن است. نمونه‌ی آن را می‌توانیم در فصلی از رمان که نویسنده به اسم «مظفر کوکبری» نامگذاری کرده است می‌توان یافت.

«كان الصوفية يتوافدون إلى القلعة على شكل أفواج وهم يحملون الهدايا الوفيرة التي جلبها مظفر إلى القلعة، كانوا يحملون الخلع المشدودة في بقع، ويتجهون بها بانتظام إلى الخانقاه التي يجتمع فيها بياض الناس من رؤساء وأعيان، بينما يجلس مظفر في برج خشبي أنيق ذو شبابيك وهو يشرف على العرض العسكري الذي كان ينظمه في نهار المولد» (يوسف، ۲۰۲۱: ۱۸۳).

ترجمه: «صوفیان دسته‌دسته به سوی قلعه روانه می‌شدند و هدایای فراوانی را که مظفر به قلعه آورده بود، با خود حمل می‌کردند. آنان خلعت‌ها را که در بقچه‌ها بسته شده بود، برمی‌داشتند و با نظمی خاص به خانقاهی می‌بردند که برگزیدگان مردم، از رؤسا و بزرگان، در آن گرد می‌آمدند. در همین حال، مظفر در برجی چوبی و آراسته با پنجره‌هایی مشرف، نشسته بود و بر رژه‌ی نظامی‌ای نظارت می‌کرد که در روز میلاد برپا می‌ساخت.»

در این بخش از رمان، ساخت روایت در سطح مکانی و زمانی به صورت درهم‌تنیده عمل می‌کند. در وهله‌ی نخست، صحنه‌ی ورود صوفیان به قلعه و استقرار مظفر در ایوان، با دیدگاه «ایستا» قابل انطباق است. راوی مکان را چنان بازنمایی می‌کند که گویی در نقطه‌ای ثابت قرار گرفته و از همان موضع، کل صحنه را مشاهده می‌کند. توصیف قلعه، خانقاه، صفوف منظم صوفیان و جایگاه مظفرالدین، همگی از دید نسبتاً ثابت ارائه می‌شوند. این ثبات زاویه‌ی دید، سبب می‌شود فضا همچون تصویری قاب‌بندی‌شده در برابر مخاطب قرار گیرد و انسجام صحنه از طریق تمرکز مکانی حاصل شود.

با این حال، در سطحی گسترده‌تر، روایت از «دید متوالی (جزئی)» نیز بهره می‌گیرد، حرکت نگاه از صوفیان به هدایا، از هدایا به خانقاه و از آنجا به جایگاه مظفرالدین، نشان می‌دهد که تمرکز دید در درون همان صحن نیز به صورت تدریجی جابه‌جا می‌شود. راوی در یک نقطه متوقف نمی‌ماند؛ بلکه

کانون توجه را از جزئی به جزئی دیگر منتقل می‌کند. در این شیوه، خواننده ناگزیر است تو صیف‌های پراکنده را در ذهن خود به تصویری ممنسجم بدل سازد؛ بنابراین، ساحت مکانی حالتی پویا و در حال شکل‌گیری دارد.

از منظر زمانی، این جابه‌جایی مکانی با گذشته‌ای استمراری همراه است. کاربرد افعالی چون «کان الصوفیة یتواقدون»، «کانوا یحملون»، «یتجهون»، «یجلس مظفر» «کان ینظمه» نشان می‌دهد که زمان روایت، گذشته‌ای ممتد و جریان‌مند است. این استمرار زمانی با دید ایستا هماهنگ است؛ زیرا راوی از موضعی نسبتاً ثابت، رخدادها را مشاهده می‌کند که در برابر دید او در حال تداوم‌اند. در عین حال، حرکت تدریجی نگاه جزئی به جزئی دیگر، نوعی کشش زمانی ایجاد می‌کند و لحظه‌ی روایی را بسط می‌دهد.

در برخی لحظات نشانه‌هایی از «دید کلی» نیز مشاهده می‌شود. در این حالت راوی همچون ناظری مسلط، تصویری فراگیر از حرکت گروه‌ها و نظم آیینی ارائه می‌دهد. با این حال، این دید کلی پایدار نمی‌ماند و دوباره به جزئی‌نگری و تمرکز موضعی باز می‌گردد.

بر این اساس، می‌توان گفت، در این متن، «دیدگاه ایستا» چارچوب اصلی صحنه را می‌سازد، «دید متوالی» پویایی درونی آن را تأمین می‌کند و در مواردی «دید کلی» بر شکوه و انسجام مراسم تأکید می‌گذارد. این تنوع در زاویه‌ی دید مکانی، با زمان استمراری و خطی روایت هماهنگ است و سبب می‌شود صحنه هم‌زمان هم ثابت و هم جریان‌مند به نظر برسد؛ گویی لحظه‌ای تاریخی در برابر چشم خواننده آهسته و با جزئیات، رخ می‌نماید.

از جمله موارد دیگر دیدگاه مکانی، می‌توان به صحنه‌ی همراهی راوی و خانواده‌اش در بازارهای هولیر اشاره کرد که در آن، سازمان فضایی روایت بر پایه‌ی حرکت و اشراف هم‌زمان شکل می‌گیرد.

«عندما رأی نفسه قریباً من سوق (لنکة) علی شارع الأربعین، دخله من إحدى بواباته، و صار یتنقل برفقة عائلته بین تفرعات قیصریة هذا السوق الضخمة الذي یحتوی علی مئات المحال المتخصصة بكل ما یمکن للمتسوق أن یتناجه، بما یخطر فی باله أو لا یخطر فی باله، إنه یشکل مدینة مختصرة فی قیصریة کبری، حیث یمکن للدّاخل أن یمش علی ما یشاء وهو یمر بجانب محال الذهب، والألبسة، والأدوات المنزلیة، والإلکترونیات والأغذیة، فی زحام لكافة فئات المجتمع الهولیری (یوسف، ۲۰۲۱: ۱۱۹).

ترجمه: «هنگامی که خود را در در نزدیکی بازار لنکه در خیابان چهلم یافت، از یکی از دروازه‌های آن وارد شد و همراه با خانواده‌اش در میان دالان‌ها و گذرگاه‌های منشعب قیصریه‌ی این بازار عظیم می‌گشت؛ بازاری که صدها مغازه‌ی و فروشگاه ویژه‌ی انواع کالاها را در خود جای داده است و هر آنچه

خریدار ممکن است بدان نیاز داشته باشد، چه به ذهنش برسد چه به ذهنش نرسد، در آن یافت می‌شود. این بازار همچون شهری فشرده در قالب یک قیصریه‌ی بزرگ است؛ جایی که هر تازه‌واردی می‌تواند هر آنچه می‌خواهد بیابد، در حالی که از کنار دکان‌های زرگری، پوشاک، لوازم خانگی، کالاهای الکترونیکی و مواد غذایی می‌گذرد و از میان ازدحام مردمانی از همه‌ی طبقات و قشرهای جامعه‌ی هولیر می‌گذرد».

در این مورد، دیدگاه متحرک، به عنوان مؤلفه‌ی غالب ساخت مکانی جلوه می‌کند. افعال دال بر حرکت همچون «دخله» و «صار ینتقل» نشان می‌دهد که کانون ادراک مکانی، تابع جابه‌جایی راوی است. فضا نه از نقطه‌ای ثابت، بلکه در امتداد سیر حرکتی راوی گشوده می‌شود؛ اما این حرکت صرفاً فضایی نیست؛ بلکه زمان روایت نیز در امتداد همین سیر حرکتی پیش می‌رود. توالی افعال ماضی و مضارع وابسته به آن‌ها، نوعی استمرار زمانی را القا می‌کند که با پیشروی مکان هماهنگ است. بدین ترتیب پیشرفت در فضا، معادل پیشرفت در زمان می‌شود و روایت حالتی خطی و پیوسته می‌یابد.

در سطحی دیگر، توصیف بازار به‌عنوان «مدینه‌ی مختصره» و اشاره به «مئات المحال» و «کافه فئات المجتمع الهولیری» بیانگر دید کلی است. این اشراف فراگیر، زمان را نیز از سطح لحظه‌ی فردی فراتر می‌برد و آن را به زمان جمعی و اجتماعی بدل می‌سازد؛ زمانی که در آن، حرکت افراد مختلف در بطن بازار، نشانه‌ی پویای مستمر حیات شهری است؛ بنابراین، زمان در این صحنه، نه لحظه‌ی منقطع، بلکه جریانی زنده و در حال تداوم است.

هم‌زمان، دید متوالی (جزئی) در فهرست کردن مغازه‌ها و کالاها آشکار می‌شود. انتقال تمرکز از «محال الذهب» به «الألبسة» و سپس به «الأدوات المنزلیه» و «الکترونیات والأخذیه» نوعی مکث توصیفی ایجاد می‌کند که موجب کشش زمانی می‌شود. این کشش، ریتم روایت را کندتر می‌سازد و لحظه‌ی عبور از بازار را بسط می‌دهد، به گونه‌ای که زمان داستان از زمان عینی طولانی‌تر احساس می‌شود. در نتیجه، انباشت جزئیات مکانی به امتداد و تراکم زمانی می‌انجامد.

بر این اساس، در این صحنه، سه سطح از دید مکانی: متحرک، کلی و متوالی، با سه ویژگی زمانی متناظر می‌شوند، پیشروی خطی، استمرار جریان‌ممند و کشش توصیفی. حرکت در دلان‌های بازار، هم‌زمان حرکت در زمان روایت است؛ اشراف بر کلیت بازار، هم‌زمان افق زمانی جمعی را می‌گشاید؛ و تمرکز جزئی بر عناصر، ریتم زمان را کش می‌دهد. چنین هم‌نشینی‌ای نشان می‌دهد که در این بخش، مکان و زمان نه دو مؤلفه‌ی منفصل، بلکه ساختاری هم‌بافته‌اند که در تعامل با یکدیگر تجربه‌ی روایی را شکل می‌دهند. در ادامه‌ی نمودهای دیدگاه مکانی، نمونه‌ای شاخص را می‌توان در گشت‌وگذار راوی

در پیرامون کوه‌های اطراف هولیر مشاهده کرد، جایی که روایت از سطح توصیف موضعی فراتر می‌رود و به ترسیم چشم‌اندازی فراگیر از جغرافیای سرزمین می‌پردازد. در این بخش، مکان نه‌بستر رخداد، بلکه نقطه‌ی عزیمت و انجام روایت است؛

«وأخذ يستكمل قيادة الدراجة متأملاً ملامح الجبال التي يمضي بجانبها وهي تتحوّل أمام ناظره إلى امتدادات متداخلة مع بعضها البعض على مساحة ٥٠٠٠٠٠ كم مربع من أراضي دولة الكرد القومية، تزيّن صدرها سلسلة جبال زاكروس الذهبية، ثم تأتي جبال آارات لتتألاً على كتفها كما أنها كواكب مضيئة، ويلف خصرها المياد حزام جبال طوروس المزركش، وعلى تفاحتي الخدين تتوزّد إشراقه جبلي قنديل، هوار، تحاذيهما شامة جبل لبون، ثم ينتصب جبل عفرين بشموخة نائراً مسكه في الأرجاء» (يوسف، ٢٠٢١: ١٥٨).

رجمه: «و او در حالی که با دیده‌ی تأمل به سیمای کوهستان‌هایی می‌نگریست که از کنارشان می‌گذشت، به دوچرخه سواری ادامه می‌داد، کوهستان‌هایی که در برابر دیدگانش، به سلسله‌کوه‌هایی درهم‌تنیده بدل می‌شدند و بر گستره‌ای به وسعت ٥٠٠٠٠٠ کیلومتر مربع از سرزمین استوار گرد، دامن می‌گستراند؛ رشته کوه زرین زاگروس، سینه‌ی آن سرزمین را آذین بسته است؛ سپس کوه‌های آارات بر شانه‌هایش جلوه‌گر می‌شوند؛ چنان که گویی اخترانی تابناک، بر تارک آن سرزمین، نور می‌افشانند و کمر موزونش را، کمربندی پر نقش‌ونگار از کوه‌های طوروس در بر گرفته است. بر گونه‌های برجسته‌اش که چون سیب‌هایی سرخ‌فام می‌نمایند، درخشش کوه‌های قنديل و هوار شکوفا می‌گردد؛ و در کنار آن دو نشان سیاه کوه لبون چونان خالی سیاه خودنمایی می‌کند؛ سپس کوه عفرین با صلابت و استواریش، قامت برافراشته و عطر ناب خویش را در سراسر آفاق می‌پراکند».

در این قطعه، نخستین سطح برجسته‌ی دیدگاه مکانی، دید متحرک است. فعل «وأخذ يستكمل قيادة الدراجة» نشان می‌دهد که راوی در حال حرکت است و ادراک مکانی او در امتداد این حرکت شکل می‌گیرد. کوه‌ها «يمضي بجانبها» و در برابر دیدگان او «تتحوّل»؛ بدین معنا که فضا هم‌زمان با پیشروی راوی دگرگون می‌شود؛ بنابراین، مکان حالتی ایستا ندارد؛ بلکه فرآیند مشاهده و حرکت، پیوسته بازتولید می‌شود.

در عین حال، دید کلی و پرنده‌وار در این بخش به اوج می‌رسد. اشاره به گستره‌ی « ٥٠٠٠٠٠ کم مربع» و تصویری از زاگرس، آارات و طوروس، حاکی از اشراقی فراگیر بر جغرافیای کلان است. راوی از سطح مشاهده‌ی جزئی فراتر رفته و سرزمین را همچون پیکری واحد ترسیم می‌کند، تصویرپردازی متن برپایه‌ی استعاره‌ی اندام‌وار شکل گرفته و کوه‌ها بر «صدر»، «کتف»، «خصر» و «خدين» آن جلوه‌گر می‌شوند. این استعاره‌ی اندام‌وار نه‌تنها بیانگر تسلط دید است؛ بلکه مکان را به کلیتی زنده و

یکپارچه بدل می‌سازد.

هم‌زمان، دید متوالی نیز در شیوه‌ی نام‌بردن و توزیع کوه‌ها نمایان است. انتقال نگاه از زاگرس به آرارات، سپس به طوروس، قندیل، هوار، لبون، عفرین، نشان‌دهنده‌ی حرکت تدریجی کانون توجه از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر است. این جابه‌جایی، انسجام فضایی را از طریق انباشت تدریجی اجزا شکل می‌دهد و خواننده را در فرآیند ترکیب این تصاویر سهیم می‌سازد.

در سطح زمانی، روایت بر پایه‌ی غلبه‌ی افعال مضارع شکل گرفته است؛ افعالی چون «یستکمل»، «یَمْضی»، «تتحوّل»، «تتألأ» و «یلف» و «ینصب» حالتی از جریان‌مندی و پویایی در بافت روایت ایجاد می‌کند. این کارکرد حالتی از «حالِ روایی» را می‌آفریند که صحنه را زنده و هم‌زمان پیش چشم خواننده حاضر می‌سازد. بدین ترتیب، زمان در این بخش در حال شکل‌گیری و امتداد است که با حرکت مکانی راوی هماهنگ عمل می‌کند.

از منظر روان‌شناختی، این شیوه‌ی بازنمایی مکان حامل بار هویتی و عاطفی است، تشبیه سرزمین به پیکری آراسته و باشکوه، بیانگر پیوند عاطفی عمیق راوی با جغرافیاست. مکان در این جا صرفاً چشم‌اندازی طبیعی نیست، بلکه ابژه‌ی دلبستگی، افتخار و بازشناسی هویت جمعی است؛ بنابراین دید کلی نه فقط اشراف بصری؛ بلکه اشراف ارزشی و عاطفی را نیز بازتاب می‌دهد.

داستان هولیر حبیبی از مکان شروع شده و با مکان به پایان می‌رسد. راوی آن دانای کل و زاویه‌ی دید در آن از نوع متحرک، دید کلی و پرنده‌وار است. روای بر تمام نواحی هولیر احاطه کامل دارد و از نزدیک تمام شهر را مشاهده کرده است و از مناظر دیدنی شهر از جمله: قلعه، بازار، مساجد، اماکن سیاحتی آن دیدن کرده است. چنان که تعریف می‌کند:

«فی الیوم التالی یجوب أحياءٌ أخرى، وعندما یشعر بإرهاق یشخدم (الکوسر) الباص، یلخ: آزادی، یمشی فی طرقات کوران، یزور شورش، یتأمل زانیاری، یشم رائحة هولیر وهو یتجول بین الأحياء: روناکی، منتکاو، علماء، برایتی.

یخرج کلّ یوم من البیت وقد تأنق، یقوم بزیارة جدیدة لم یزرها من قبل وهولیر تزداد غنیّ تزداد تألقاً ویا لجمال (تل قالینج آغا) تفوح منه رائحة إنسان ما قبل التاریخ، مصیف صلاح الدین الذی یرتبع علی جبل بیرمام ویتکی علی وسادة جبل سفین ولا یشمحر لدرجة الحرارة أن تتجاوز ۳۶ درجة مئوية مهما كانت ظروف الطقس استثنائية فی ذروة الصیف، حیث یرتفع ۱۰۹۰ متراً علی سطح البحر، ویزدان بأشجارالبوط والسرو» (یوسف، ۲۰۲۱: ۸۶).

ترجمه: «روز بعد به محله‌های دیگر به گشت و گذار می‌پرداخت و هرگاه احساس خستگی می‌کرد، از اتوبوس (کوسر) استفاده می‌کرد. به محله‌ی آزادی پا می‌گذازد، در کوچه‌پس‌کوچه‌های گوران قدم می‌زد، به شورش سر می‌زد و در زانیاری به تماشا می‌ایستاد و در حالی که در میان محله‌های روناکی،

مه‌نتکاو، عوله‌ماء و برابه‌تی پرسه‌می‌زد، رایحه‌ی هولیر را استشمام می‌کرد. هر روز آراسته و شیک‌پوش از خانه بیرون می‌آمد و رهسپار دیداری تازه می‌شد؛ دیدار از جایی که پیش‌تر آن را ندیده بود. هولیر نیز هر روز بر غنا و درخشش خود می‌افزود. و چه دل‌انگیز است تپه‌ی «قالینج آغا» که از آن بوی انسانِ روزگارانِ پیشاتاریخ به مشام می‌رسد؛ و نیز ییلاق صلاح‌الدین ایوبی که بر فراز کوه پیره‌مام جای گرفته و بر بالش کوه سفین تکیه زده است؛ ییلاقی که حتی در استثنایی‌ترین شرایط آب‌وهوایی اوج تابستان نیز نمی‌گذارد دما از سی‌وشش درجه‌ی سانتیگراد فراتر رود. این منطقه در ارتفاع ۱۰۹۰ متری از سطح دریا قرار دارد و به درختان بلوط و سرو آراسته است. در این فراز، دیدگاه مکانی کانون سازمان‌دهنده‌ی روایت است، راوی در دل شهر حرکت می‌کند و با ذکر نام محله‌ها: «آزادی»، «کوران»، «شورش»، «زانیاری»، «روناکی»، «منتکاو»، «علماء»، «برایتی»، جغرافیای هولیر را به صورتی ملموس و مشخص بازنمایی می‌کند. این شیوه بیانگر دید متحرک درون فضایی است؛ زیرا کانون ادراک در درون فضای شهری، و هم سطح با بافت شهری قرار دارد و مکان از خلال حرکت تجربه می‌شود (یجوب، یلج، یمشی، یتجول) در عین حال، در توصیف «مصیف صلاح‌الدین» که «یتربع علی جبل بیرهام ویتکی علی و ساد جبل سفین» و با ذکر ارتفاع «۱۰۹ متر» علی سطح البحر» زاویه‌ی دید به سطحی مشرف انتقال می‌یابد و نوعی دید مرتفع و نیمه‌فراگیر شکل می‌گیرد؛ بدین ترتیب متن میان دید هم‌سطح زمینی و دید برتر مشرف در نوسان است و همین جابه‌جایی پویایی فضایی روایت را تقویت می‌کند.

در پیوند با دیدگاه زمانی، این حرکت مکانی در بستری از زمانِ تداومی و تکرارشونده رخ می‌دهد. تعبیر «فی یوم التالی» و «یخرج کل یوم» نشان می‌دهد که تجربه‌ی فضا در چارچوب نظمی روزانه و امتدادی سازمان یافته، است. ساختار روایی بر محور حرکت پیوسته در بستر زمانِ روزمره سامان یافته است. تعبیر «فی یوم التالی» نشان‌دهنده‌ی توالی خطی زمان است و روایت در امتدای مرحله‌مند پیش می‌رود. این امتداد با تکرار «یخرج کل یوم» تثبیت می‌شود.

از حیث روان‌شناختی، همین ساختار مکانی-زمانی به تعمیق تجربه‌ی عاطفی می‌انجامد. تعبیر «تزداد غنی وتزاد تألقاً»، بیانگر آن است که غنا و تألق شهر بازتاب تحولی در ادراک راوی است، نه صرفاً و صفی عینی. همچنین تعبیری چون «ی‌شم رائحة هولیر» و «تفوح منه رائحة إنسان ما قبل التاريخ» نشان می‌دهد که بازنمایی مکان از سطح یک واقعیت جغرافیایی فراتر می‌رود و به‌حامل معنا، تاریخ و هویت تبدیل می‌شود. در این وضعیت، راوی نه صرفاً با یک فضای بیرونی، بلکه با مکانی مواجه است که در ساحت ذهن و احساس او درونی شده و به موضوع دل‌بستگی عاطفی بدل گشته است. در نتیجه،

«تزداد» در «تزداد غنی و تزداد تأنقاً» نه گزارشی از تغییر خارجی؛ بلکه نشانه‌ی تشدید عاطفی و شکل‌گیری هویتی میان سوژه و فضا است؛ جایی که شهر در حوزه‌ی ادراک روانیِ راوی، باز شناخته و باز تعریف می‌شود.

هولیر نیز به صورت اول شخص مفرد بر تاریخ و اوضاع و احوال خویش کاملاً آگاه است و زاویه‌ی دید او کلی و پرنده‌وار است و مکان خود از خویش می‌گوید.

«أنا هولیر.../سیدة أمجاد الكورد.../قلعتي الشامخة شاهدة على أمجادي.../من أجل صفائري تنازع جبابرة العالم.../أعدوا من أجلي ما استطاعوا من قوّة، ومن رباط الخيل.../أنا هولیر.../فضّة أحلام الملوك.../مخطّ أنظار الملوك.../مخطّ أنظار الجبابرة.../مكمن أطماع الغزاة.../مدينة آلهة الأربعة.../مقامُ حاملة الإرث البابلي عشتار المقدّسة.../أنا هولیر.../نزهة الساسانيين.../حديقة البارثيين.../محباً كنوز الفرثيين.../سياحة السلجوقيين.../كنيسة الآشوريين.../جوهرة أبناء فارس النفيسة.../ضفة العثمانيين.../زهرة إمبراطورية أور الثالثة.../ساحرة الملك السومري شوکی.../ملهمة آشور بانی بال.../مرّيع عرض إمبراطور آشور سنحاريب...» (یوسف، ۲۰۲۱: ۴۵-۴۶).

ترجمه: «من هولیرم.../بانوی شکوه و افتخارات گرد.../دژ برافراشته من گواه عظمت و بزرگی من است.../برای گیسوان من جباران جهان به ستیز برخاستند.../به خاطر من هر آنچه در توان داشتند از نیرو و سازو برگ جنگی فراهم آوردند.../من هولیرم.../گوهر گران‌بهای رؤیای پادشاهان.../کعبه‌ی آمال پادشاهان.../آماج نظر جباران.../مطمح نظر مهاجمان.../من شهر خدایان چهارگانه‌ام.../آستان ایشتار مقدس، وارث میراث بابلی.../من هولیرم.../تفرجگاه سا سانیان.../باغستان پارتیان.../گنجینه‌گاه نهفته‌ی اشکانیان.../گرد شگاه سلجوقیان.../کلیسای آشوریان.../گوهر ناب فرزندان پارس.../کرانه‌ی عثمانیان.../گل سر سبد امپراتوری سوم اور.../من افسونگر شاه سومری، شوکی.../الهام‌بخش آشوربانیپال.../صحنه‌ی اقتدار سنحاریب، امپراتور آشور...».

در این قطعه، مکان از وضعیت «موضوع تو صیف» خارج شده و به «سوژه‌ی متکلم» بدل می‌شود. هنگامی که شهر با ضمیر اول شخص مفرد «أنا هولیر» سخن می‌گوید، با نوعی تشخیص‌بخشی مواجه هستیم که در آن فضا استقلال بیانی می‌یابد و خود خویش را تعریف می‌کند. این جابه‌جایی کانون روایت، مکان را به مرکز هویت و معنا ارتقا می‌دهد؛ به گونه‌ای که تمامی عناصر تاریخی و ارزشی در مدار آن سامان می‌یابند. شهر دیگر ظرف رویدادها نیست؛ بلکه خود حامل آگاهی تاریخی است؛ مکانی که گذشته در آن رسوب کرده و به صورت سرمایه‌ی هویتی انباشته شده است. در پی این مرکزیت مکان، ساختار زمانی متن نیز چهره‌ای لایه‌مند می‌یابد. جمله‌ی اسنادی (أنا هولیر... سیدی أمجاد الكورد... جوهره أبناء الفارس) زمان را در حالی ایستا و تعریفی تثبیت می‌کند؛ گویی شهر در «حال

مطلق» ایستاده و هویت خویش را بیرون از جریان گذرای لحظه اعلام می‌دارد؛ اما ارجاعات پیاپی به سلسله‌هایی چون ساسانیان، سلجوقیان، اشکانیان، و چهره‌هایی چون آشوربانیپال و سنحاریب، لایه‌ای از زمان تاریخی پویا را فعال می‌کند. این گذشته نه به صورت روایت خطی؛ بلکه همچون سطوح هم‌زمان حافظه در اکنون گفتار احضار می‌شوند؛ بدین سان زمان در مکان فشرده و تثبیت می‌گردد. از حیث گستره نیز، حرکت از جزئی به کلی معکوس شده است. به جای آن که روایت از یک نقطه‌ی مشخص مکانی آغاز و سپس گسترش یابد، شهر در مقام یک کل هویتی و تاریخی معرفی می‌شود؛ یعنی دیگه مکانی کلی بز جزئی تقدم می‌یابد. نام‌بردن از امپراتوری‌ها و شاهان: مانند آشوربانیپال و سنحاریب، نه برای تمرکز بر نقطه‌ای خاص، بلکه برای گسترش ادراک مکانی در سطح تمدنی است؛ بدین سان، مکان به عرصه‌ای فراگیر بدل می‌شود که مرزهای جغرافیایی را درمی‌نوردد.

در سطح روان‌شناختی، تکرار «أنا» و انباشت صفات عظمت ساز سازوکاری برای هم‌هویتی و بازسازی عزت جمعی پدید می‌آورد. آگاهی راوی بر فضا فرافکنده می‌شود و مکان به آینه‌ی «خودتاریخی» بدل می‌گردد. بدین ترتیب، شهر صرفاً یک جغرافیا نیست، بلکه کانون تمرکز حافظه، زمان و هویت است؛ جایی که مکان سخن می‌گوید، زمان در آن ته‌نشین می‌شود و روان جمعی خویش‌تینی تاریخی خویش را در قالب آن باز می‌آفریند.

هر زمانی در ظرف زمانی و مکانی به وجود می‌آید و هیچ زمانی بدون واقع شدن در آنها وجود نخواهد داشت، زمان ظروف استثنائی نیز از همان ابتدا با مکان شروع می‌شود. کارخانه، زندان، کتابخانه، خانه، بازار، کلانتری، دادگستری و... همه مکان‌هایی هستند که راوی در متن رمان برای پیشبرد وقایع داستان از آنها بهره گرفته است. برای مثال بهاء حال خود را در کتابخانه‌ای که به صورت موقت در آن مشغول کار می‌شود این گونه وصف می‌کند.

«مضیئُ بجانب الرفوف أتأمل الكُتب، أسحب كتاباً، أتصفحه ثم أعيده إلى مكانه. وأنا أمضي بين الكتب شعورٌ غريبٌ وهو أنني أمضي في مدينةٍ مزدحمةٍ بالناس، أستمع إلى الأصوات، إلى أبواق السيارات» (یوسف، ۲۰۲۴: ۸).

ترجمه: «از کنار قفسه می‌گذشتم، کتاب‌ها را ورق می‌زدم و دوباره سرچایشان می‌گذاشتم، در حالی که از میان کتاب‌ها می‌گشتم، احساس غریبی به من دست داد؛ گویی در شهری شلوغ از کتاب‌ها قدم می‌زنم و به صداها، به بوق خوردروها گوش می‌سپارم».

چنان که از حال راوی پیداست. او در حال حرکت در کتابخانه است به همین دلیل دید او متحرک است و در یک جا ایستاده نیست؛ کتابخانه به عنوان میدان کنشگری راوی و زمینه‌ی برهم‌کنش پویا تلقی می‌شود. همچنین اشاره‌ی او به ایستادن در کنار قفسه و تأمل کردن و ورق‌زدن کتاب‌ها نشان از

این دارد که راوی به تمامی جزئیات کتابخانه احاطه دارد. توالی افعال «مضیت» (عبور کردن)، «تأمل» (تأمل کردن)، «أسحب» (برداشتن)، «أتفصح» (ورق زدن) و «أعیده» (بازگرداندن)، همگی دلالت بر این دارند که راوی به هیچ وجه در حالت مشاهده منفعل قرار ندارد؛ بلکه او در حال تعامل فیزیکی و حسی فعال با اجزای فضا است؛ این حرکت مستمر، زمینه ساز «احاطه کامل بر جزئیات» است. او جزئیاتی مانند قفسه‌ی کتاب، کتاب‌ها و فضای داخلی کتابخانه را توضیح می‌دهد. که این نشان‌دهنده‌ی دیدگاه کلی است؛ یعنی راوی به کل فضا و محیط پیرامون خود آگاهی دارد و می‌تواند عناصر آن را درک کند. این دیدگاه به او امکان می‌دهد که فضایی را که در آن قرار دارد، به صورت یک سیستم واحد درک کند. در عین حال تشبیه کتابخانه به یک شهر شلوغ،

از نظر زمانی، فعل‌های به کار رفته در آن، زمان حال ساده را نشان می‌دهد که فضا را از ثبات به پویایی بدل ساخته و راوی را به عنوان عامل متحرک در مرکز قرار می‌دهند.

از دیدگاه روان‌شناختی، تشبیه «مدینه مزدحمه بالناس» فراتر از یک ابزار ادبی، مکانیزمی برای بازنمایی پیوند عاطفی ناخودآگاه راوی با کتابخانه است؛ راوی با تشبیه رفوف به خیابان‌های شلوغ و کتاب‌ها به جمعیت، تخیلش را به عنوان پلی برای عبور از انزوای عاطفی قرار می‌دهد. از جمله موارد دیگر می‌توان به لحظه‌ی ورود نیار به زندان اشاره کرد که راوی فضای آن را این گونه توصیف می‌کند.

«كانت الزنانه خالية من أي فرش، فقبعتُ على الأرض الإسمنتيّة، تدثّرتُ بثيابي، وأسندتُ ظهري إلى الحائط شاردًا بما يحصل معي» (همان: ۵۶).

ترجمه: «سلول از هرگونه زیرانداز و بستر خالی بود؛ پس بر کف سیمانی آن کز کردم، جامه‌هایم را بر خود پیچیدم و پشتم را به دیوار تکیه دادم؛ سرگشته و حیران از آنچه بر من می‌گذشت».

راوی به تمام فضای آن مکان احاطه دارد و کوچک بودن محیط اجازه‌ی ثبت پانورامیک کل محیط می‌دهد؛ علاوه بر این دیدگاه جزئی نیز در این بخش، چشمگیر است و عناصری مانند «الأرض الإسمنتيّة»، «كانت الزنانه خالية من أي فرش» بیانگر توصیف جزئیات مکان است. راوی نه تنها کل فضا را یکجا می‌نگرد؛ بلکه بر ویژگی‌های ملموس آن مانند سیمانی بودن مکان و خالی بودن مکان نیز تسلط دارد.

دیدگاه کلی (با و صف جزئیات آن) کاملاً با زمان روایت هم‌راستا است. کاربردست افعال ماضی ساده (كانت، قبعتُ، تدثّرتُ، أسندتُ إلى) زمان را به لحظات بسته و فشرده محدود می‌کنند و احاطه‌ی پانورامیک آن را توجیه می‌کنند. از طرفی دیگر کوچک بودن فضا، اجازه‌ی ثبت کامل آن در زمان

ماضی را می‌دهد و نیازی به زمان‌کش‌دار کردن یا تکرار زمان ندارد. از منظر روان‌شناختی، توصیف جزئیات مکانی مثل «قبعْتُ علی «الأرض الإسمنتیَّة»، «كانت الزنانه خالیة من آی فرش» حس تحقیر، تسلیم و بی‌پناهی را القا می‌کنند، از سوی دیگر حالت در خود جمع شدن و چمباتمه‌زدن که از فعل «قبعْتُ» برداشت می‌شود و سیمانی‌بودن زمین و پوشاندن خویش با لباس، نمادی از فقدان قدرت و استقلال و فرپاشی روانی است و بر شدت بحران روانی راوی می‌افزایند که جمله‌ی «شارداً بما يحصل معی» در ادامه اوج این بحران روحی و روانی را تشدید می‌کند.

۳-۳- ساحت روان‌شناختی

با بررسی دیدگاه روان‌شناختی در داستان، در واقع روش و میزان مهارت بیان نویسنده، وجهیت و جهت‌گیری و احساس و عواطفش در قبال داستان مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. در واقع این نوع دیدگاه به لحن روایی در روایت می‌پردازد. فاولر این نوع دیدگاه را زیر مجموعه‌ای از دیدگاه روایی مطرح کرده و آن را معادل با «کانون سازی» ژنت می‌داند؛ به این دلیل که دیدگاه روان‌شناختی نیز این مسئله را مورد ارزیابی قرار می‌دهد که چه کسی بیننده‌ی رویدادها و وقایع داستان است.

در مطالعه‌ی دیدگاه روان‌شناختی، «توجه به سطح ساختار و سطح بینافردی زبان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از این رو، دو حوزه‌ی مورد توجه سیمپسون در ارائه‌ی الگوی انواع دیدگاه خود نیز در حوزه‌ی «ساختار» و حوزه‌ی «وجهیت» است» (خادمی، ۱۳۹۱: ۱۶). سیمپسون با بازبینی و گسترش طرح آسپنسکی-فالر، طرحی پیشنهاد کرده و در آن به انواع دخالت راویان در طرح‌ریزی روایت پرداخته است. «طرح سیمپسون قصد دارد، به صورت نظام‌یافته، انواع مختلف راویتگری را بررسی کند که خواننده‌ی دقیق، در یک سطح هوشیاری، ناگزیر از توجه به آنهاست (تولان، ۲۰۰۱: ۱۲۶). با دقت در روایت «هولیر حبیبی» و «ظروف استثنائیه» می‌بینیم که انواع راویتگری در آن با نظریه‌ی راویتگری سیمپسون مطابقت دارد.

سیمپسون در این ساحت، سه مقوله را مطرح می‌کند. او این سه مقوله را به ترتیب با «اصطلاحات الف، ب (ب) و ب (ر) نام‌گذاری کرده است؛ الف روایت اول شخص را نشان می‌دهد، ب روایت سوم شخص را بیان می‌کند و در درون روایت ب نیز، ب نشان‌دهنده‌ی گونه‌ی بازتابگر یا گونه‌ای است که به واسطه‌ی آن شخصیت بیان می‌شود و هر گونه روایتگر غیر شخصی است. این تمایز سه گانه را می‌توان با استفاده از ضمائر شخصی نیز توضیح داد و این سه نوع را به ترتیب روایت من، روایت او و روایت آنان نامید» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۲۷). که اکنون به تعریف هر کدام از آنها پرداخته می‌شود.

برای درک عمیق‌تر رمان‌ها، ما به رابطه‌ی تنگاتنگ میان دانه‌ی بیان داستان (لحن روایی) و دیدگاه نویسنده توجه ویژه‌ای کرده‌ایم. این دو عامل به شدت با هم مرتبط هستند؛ در واقع، نحوه‌ی روایت، نمایانگر طرز فکر و موضع‌گیری نویسنده در قبال موضوعات داستان است؛ به همین دلیل، ما در تحلیل خود، این دو جنبه را به صورت همزمان بررسی کردیم تا تصویری کامل و روشن از دیدگاه نویسنده به دست دهیم.

در گام بعدی، در بررسی وجهیت نیز، رویکردی یکپارچه را در پیش گرفتیم، با توجه به بررسی‌ها انجام‌شده در هر دو رمان این نتیجه به دست آمد که هر دو رمان از دو قطبیت «مثبت» و «منفی» برخوردار هستند و وجهیت «خنثی» در آنها نمود چشمگیری ندارد و تنها به موارد بسیار اندکی برمی‌خوریم، نکته‌ی کلیدی در تحلیل این دو رمان، نه خود این وجوه، بلکه نوسان مداوم نویسنده میان این دو وجهیت است؛ این نوسان مستمر در بیشتر جاهای رمان‌ها باعث می‌شد که تلاش برای تفکیک تحلیلی مجزا بر اساس وجهیت سه‌گانه (مثبت، منفی و خنثی) دشوار نماید؛ لذا، برای درک دقیق فرآیند شکل‌گیری و تحول جهان‌بینی نویسنده در طول اثرناگزیر به اتخاذ رویکردی یکپارچه شدیم.

۳-۳-۱- دیدگاه اول شخص

در این شیوه، راوی خود یکی از شخصیت‌های دخیل در داستان است و ماجراهای داستان را از زاویه‌ی دید خود تعریف می‌کند. «ضمیر روایتگر در این شیوه «من» است و خواننده کاملاً محدود به این راوی می‌ماند. این شیوه فاقد بلندپروازی‌های دانای کل است و تا حدودی جلوی جولان نویسنده را می‌گیرد؛ اما استفاده از آن نیروی یادآوری اثر را بیشتر می‌کند و زمینه‌ی پدیداری صمیمیت خاصی را بین خواننده و راوی فراهم می‌آورد که نویسنده می‌تواند از آن «سوء استفاده» کند» (مندی‌پور، ۱۳۸۹: ۱۰۰). این روش به طور خاص، نویسنده را قادر می‌سازد تا با تمرکز بر امکانات درونی شخصیت و حالات روحی او، فضایی سرشار از احساسات و انگیزه‌های درونی و درونی‌سازی شده، ایجاد کند. به همین دلیل می‌توان گفت که روایت اول شخص، علاوه بر محدودیت‌های ارجاعی، ظرفیت ساختن فضایی همذات‌پندارانه و تأثیرگذار برای ارتباط با خواننده فراهم می‌آورد؛ بنابراین «این عامل در افزودن صمیمیت داستان و تهییج حس همذات‌پنداری مخاطب کمک فراوانی می‌کند (مستور، ۱۳۸۴: ۴۳). این نوع کلی‌چنان که پیش‌تر اشاره شد از نظر نظام وجهی به سه نوع جزئی‌تر، دیدگاه اول شخص مثبت، دیدگاه اول شخص منفی و دیدگاه اول شخص خنثی، تقسیم می‌شود.

رمان «هولیر حبیبی» از همان ابتدا با روایتگری آغاز می‌شود؛ بدین صورت که راوی، وضعیت آشفته و بحران‌زده‌ی سوریه، در پی جنگ داخلی را روایت می‌کند. با استقرار راوی در هولیر، این مکان، در قالب زنی نمادین بر او تجلی می‌یابد و روایت، به تدریج بر شیفتگی شخصیت اصلی متمرکز می‌گردد. در ادامه، طی صحنه‌های شب‌نشینی، راوی تاریخ هولیر را از ابتدا برای پدر لایون (شخصیت اصلی) بازگو می‌کند. این ویژگی سبب می‌شود نتوان به شکلی مجزا و مستقل، مصادیقی از روایت اول شخص مفرد برشمرد. در مقابل، رمان «ظروف استثنائی» از همان آغاز با روایت اول شخص مفرد آغاز می‌شود. آغازین بخش رمان «ظروف استثنائی» با اول شخص مفرد شروع می‌شود، راوی به عنوان اول شخص، یک مهندس جوان است که حالتی از گسست ذهنی و بحران هویت را پس از یک واقعه (تصادفاً به قتل رسیدن یک نفر توسط پسر عمویش، حسام) توصیف می‌کند.

«تَحَوَّلْتُ إِلَى شَخْصٍ كَثِيرِ الصَّمْتِ، كَثِيرِ الشَّرُودِ، عِنْدَمَا يَتَحَدَّثُ أَحَدٌ مَعِي، بَغْتَةً أُطَلِّبُ مِنْهُ أَنْ يَعِيدَ مَا قَالَهُ رَغْمَ أَنَّي أَنْظُرَ إِلَى فَمِهِ وَهُوَ يَتَحَدَّثُ.

أسهوَ فِي حَالَةِ شُرُودٍ أَيْنَمَا كُنْتُ وَحَيْثَمَا أَجْهَتُ، حَتَّى عِنْدَمَا آوِي إِلَى فَرَاشِي كَيْ أَنَامَ، أَعْمُضُ عَيْنِي وَأَسْتَسَلِّمُ لِلشَّرُودِ وَلَا أَعْلَمُ مَتَى يَغْلِبُنِي النُّومُ.

دَأْبَتِ الشَّرُودِ الْعَمِيقُ هَذَا بَعْدَ تَخْرُجِي مِنْ كَلِيَّةِ الْمُهَنْدِسَةِ وَتَعْيِينِي فِي مَعْمَلِ الْغَزْلِ وَالنَّسِيجِ بَسْنَةً وَنَصْفَ، عِنْدَمَا أُطَلِّقُ (حَسَامَ) ابْنَ عَمِّي الرِّصَاصِ فِي عَرَسِ صَدِيقِي لَهُ، وَأَصَابَتِ رِصَاصَةً عَنِ طَرِيقِ الْخَطَأِ أَحَدَ الْحَاضِرِينَ وَأَرْدَتْهُ قَتِيلًا (يُوسُفَ)، (حسام) ۲۰۲۴: ۵).

ترجمه: «به انسانی کم‌سخن و آشفته‌ذهن بدل شده بودم، هرگاه کسی با من سخن می‌گفت، ناگهان از او می‌خواستم گفته‌اش را تکرار کند، با هنگام سخن گفتنش به حرکت لب‌هایش چشم می‌دوختم. هر جا که بودم و به هر سو که می‌رفتم، در حالتی از سرگشتگی ذهنی فرو می‌رفتم. حتی هنگامی که برای خواب به بستر پناه می‌بردم، چشمانم را می‌بستم و تسلیم آن شرود و سرگشتگی می‌شدم، بی‌آنکه بدانم خواب چه زمانی بر من چیره می‌شود.

این سرگشتگی عمیق از یک سال و نیم پس از فارغ‌التحصیلی‌ام از دانشکده‌ی مهندسی و استخدام در کارخانه‌ی ریسندگی و بافندگی آغاز شد؛ زمانی که «حسام» پس‌عمویم، در جشن عروسی یکی از دوستانش تیراندازی کرد و گلوله‌ای که به خطا شلیک شده بود، یکی از حاضران را هدف قرار داد و او را به قتل رساند».

در متن بالا، روایت از نوع اول شخص مفرد است که راوی براساس این نوع، حالات روحی و روانی خود را برای مخاطب بازمی‌نماید؛ در واقع باید گفت «زاویه‌ی دید او شخص متناسب با احوال درونی است»

(داد، ۱۳۷۸: ۲۶۰).

وجهیت در متن بالا منفی و از نوع معرفتی و ادراکی است، راوی در بازنمایی واقعیت دچار تردید، سردرگمی یا ناتوانی است و زبان روایت نیز این عدم قطعیت را بازتاب می‌دهد. نویسنده با به‌کارگیری هوشمندانه‌ی شاخصه‌های نحوی، واژگانی و روایی، حالتی از تردید، سردرگمی و ناتوانی در ادراک و بازنمایی واقعیت را خلق کرده که در واقع هسته‌ی مرکزی «بحران سوژه» راوی را تشکیل می‌دهد.

در تحلیل گفتمان این متن، شاهد آن هستیم که ساختارهای تکرار و تأکید بر ناتوانی، نقش محوری در ایجاد وجهیت منفی ایفا کرده‌اند. راوی با بیان جمله‌ی «تحوَّلْتُ إِلَى شَخْصٍ كَثِيرِ الصَّمْتِ، كَثِيرِ الشَّرُودِ»، از تغییر شخصیتی خود سخن می‌گوید. این تغییر نه از سر اختیار، بلکه حاصل شرایط بیرونی است که بر او تحمیل شده است. این زبان منفعل خود، نشانگر وجهیت منفی است؛ زیرا راوی خود را در موقعیتی توصیف می‌کند که در آن نه کنش‌گر است و نه قادر به فهم یا کنش مؤثر نسبت به جهان پیرامون است، علاوه بر این تکرار قید تکثیر «کثیر» (کثیر الصمت، کثیر الشروود) حالت بحرانی راوی را تقویت کرده‌اند و بیانگر آن‌اند که سکوت و شروود در او به صفاتی ذاتی و غیرقابل کنترل تبدیل شده‌اند. در ادامه نیز از ناتوانی در فهم گفتار دیگران سخن می‌گوید: «عندما يتحدَّث أحدٌ معي، بغتةً أطلب منه أن يعيد ما قاله رغم أنني أنظر إلى فمه وهو يتحدث» این جمله به وضوح حاکی از اختلال در فرآیند ادراکی راوی است. او حتی با تمرکز بصری، بر دهان گوینده، از دریافت معنای کلام عاجز است. جمله‌ی «أطلب منه أن يعيده» به عنوان اعترافی آشکار به ناتوانی در پردازش و درک اطلاعاتی دریافتی عمل می‌کند.

روای سپس این شروود و سرگشتگی را به تمام لحظات زندگی‌اش تعمیم می‌دهد. «أسهو في حالةٍ شروودٍ أينما كنت وحيثما أتجهت، حتى عندما آوى إلى فراشي كي أنام» این جمله نشانگر این است که شروود به عنوان حالتی فراگیر، پیوسته و در همه جا و همه وقت با راوی همراه است. این فراگیری، نشان‌دهنده‌ی تسلط کامل این وضعیت بر ذهن راوی است و وجهیت منفی در این جا به اوج خود می‌رسد؛ چرا که راوی نه فقط در لحظات خاص، بلکه در تمام لحظاته‌ش دچار نوعی اختلال ادراکی است. او در تشخیص میان خواب و بیداری ناتوان است همچنین جمله‌ی «أغمض عيني وأستسلم للشروود ولا أعلم متى يغلبني النوم» نیز حاکی از تسلیم راوی در برابر نیروی خارج از کنترل خود است، این حالت به نوعی بیانگر یک وجهیت «الزامی» معکوس است که در آن اجبار نه از بیرون، بلکه از درون ذهن آسیدیده‌ی او اعمال می‌شود؛ علاوه بر این، ساختارهای مکانی و زمانی گسسته مانند

«آینما کنت و حیثما اتجهت» جهان‌شمولی و بی‌مکانی این حالت شرود را تقویت می‌کنند و تأکید می‌کنند که هیچ مکان امنی برای راوی وجود ندارد و واقعیت مکانی برای او به عنوان یکی از پایه‌های درک، برای او از اعتبار افتاده‌اند. حتی حریم خصوصی و امن بستر نیز در عبارت «عندما أوی إلی الفراش» از این گسست در امان نیستند و مرز بین بیداری و خواب، هوشیاری و ناخودآگاه او را مخدوش کرده‌اند.

فعل «لا أعلم» به وضوح نشان‌دهنده‌ی فقدان دانش و قطعیت حتی در مورد فرآیندهای اولیه و ناخودآگاه مانند خواب است. در پایان راوی سعی می‌کند تا علت وضعیت روانی خویش را برای مخاطب شرح دهد. «دأبت الشرود العمیق هذا بعد تخرّجی... عندما أطلق (حسام) ابن عمّی الرصاص فی عرس صدیقٍ له...» او این شرود را عامل شلیک گلوله‌ای در یک مراسم عروسی معرفی می‌کند، در روایت اشاره شده که (حسام) پسر عموی راوی در عروسی یکی از دوستان اقدام به تیراندازی می‌کند - احتمالاً به رسم برخی سنت‌های محلی که گاه در جشن‌ها تیر هوایی شلیک می‌شود - و گلوله به طور تصادفی به یکی از حاضران برخورد می‌کند و او را به قتل می‌رساند. راوی از زمان وقوع حادثه دچار شرود، سکوت و نوعی گسست ذهنی می‌شود. زبان روایت نیز در این جا، جای تأمل دارد تا تحلیل قطعی. راوی نمی‌گوید «به خاطر این حادثه دچار شرود شدم» بلکه می‌گوید: «از آن زمان دچار شرود شدم» که نوعی فاصله‌گذاری معرفتی به‌شمار می‌آید که بیانگر وجهیت منفی است؛ چرا که راوی هنوز در تشخیص درک قطعیت رابطه‌ی علت و معلولی میان حادثه و وضعیت روانی خویش ناتوان است.

نمونه‌ی دیگر از روایت اول شخص در رمان «ظروف استثنائیة» را می‌توان در تصمیم‌گیری نیار مشاهده کرد. پس از آن که حسام پسر عموی نیار، در مراسم به سبب شلیک گلوله، یکی از حاضران را به قتل می‌رساند. خانواده‌ی نیار از بیم انتقام و خون‌خواهی، او را در خانه محبوس می‌کنند. پدرش هر روز با نگرانی و اصرار از او می‌خواهد که خانه را ترک گوید و به شهر دیگری پناه ببرد؛ اما نیار دوری از دیار و پدر و مادرش را ناخوشایند می‌داند. تا این که تصمیم می‌گیرد با یکی از دو ستانش که در کتابخانه‌ی مرکزی کار می‌کند، تماس بگیرد. پس از شرح ماجرا، دوستش از او می‌خواهد که به او مهلت دهد، سپس با هماهنگی با رئیس کتابخانه او را پنهانی به آنجا می‌برد. نیار در کتابخانه افزون بر کار، به خواندن روایات نیز می‌پردازد و روایات زیادی را مطالعه می‌کند و احساس خود نسبت به آن روزها را این چنین بیان می‌کند:

«ازددتُ یقیناً أن أهم المکرّمات التي حظي بها الإنسان هي مکرمة القراءة. وکم أن الإنسان یظلم عینیه عندما لا یقرأ»

بهما، کم یظلم یدیه عندما لا یحمل بهما کتاباً ویقرأ.

کانت متعة مدّ البید إلى الكتاب، لا تضاهيها متعة، حيث اقطاف لآلئ وجواهر ثمار الفكر البشري النفيسة.

أمضيتُ أجمل أيام حياتي في تلك المكتبة وأنا أستمتع بتقليب الكتب، ومراجعة العبارات الملفتة التي وضعتُ تحتها سطوراً بالقلم الرصاص.

كل كتاب ممّا قرأتُ من تلك الكتب، يعقب بذكرى معينة، يحمل جزءاً من العمر.

تحوّلت القراءة بالنسبة لي إلى قيمة حقيقية إلى جانب قيم الخير، والحق، والجمال، والحب. جعلتني أكثر تذوّقاً وممارسة لهذه القيم ورأيت بأن الإنسان الذي تنعدم حياته من إشراقات القراءة يكون ميتاً مهما تحرّكت أعضاؤه...» (يوسف، ۲۰۲۴: ۱۲).

ترجمه: «هرچه بیشتر می گذشت، یقینم افزون تر می شد که بزرگترین کرامتی که نصیب انسان شده، نعمت خواندن است. انسان چه ستمی به چشمان خود روا می دارد آنگاه که با آنها نمی خواند و چه ستمی به دستان خویش می کند وقتی کتابی را در دست نمی گیرد و نمی خواند.

لذتِ دراز کردن دست به سوی کتاب، با هیچ لذتی برابری نمی کند؛ گویی انسان مرواریدها و گوهرهای گران بهای اندیشه‌ی بشری را می چیند.

زیباترین روزهای زندگی‌ام را در آن کتابخانه سپری کردم؛ در حالی که از ورق زدن کتاب‌ها و بازخوانی عبارتهای درخور تأملی که زیر آنها با مداد خط کشیده بودم، لذت می بردم.

هر کتابی از آن کتاب‌هایی که خوانده بودم، آکنده از خاطره‌ای خاص بود و پاره‌ای از عمرم را در خود داشت.

مطالعه برای من به ارزشی راستین در کنار ارزش‌های خیر، حقیقت، زیبایی و عشق بدل شده بود؛ ارزشی که مرا در دریافت و زیستن این ارزش‌ها توانا تر ساخت.

و به این باور رسیده بودم که انسانی که زندگی‌اش از رو شنایی و اشراق‌های مطالعه بی بهره باشد، هر چند اندامش در حرکت باشد، در حقیقت مرده است.»

در فراز بالا، روایت از نوع اول شخص مثبت است، راوی با ضمیر «أنا» به بیان تجربه‌ی شخصی خود از

خواندن و کتاب‌دوستی سخن می‌گوید. این تجربه را زبانی احساسی و داوری ارزشی بازتاب می‌دهد. این نوع روایت، خواننده را مستقیماً به درون ذهن و عاطفه‌ی راوی می‌کشاند و امکان مشارکت در تجربه‌ی زیسته را فراهم می‌سازد.

در آغاز جمله‌ی «ازددتُ یقیناً أن أهم المکرّمات التي حظی بها الإنسان هي مکرّمه القراءه» دلالت بر تعمیق باور و تثبیت شناخت دارد، گویی راوی از خلال تجربه‌ای درونی، به مرتبه‌ای از یقین رسیده که در آن، خواندن نه صرفاً کنشی ذهنی، بلکه کرامتی انسانی و ارزشی بیانی تلقی می‌شود. این نحوه‌ی بیان، مصداقی روشن از تحقق وجهیت مثبت است؛ چرا که راوی جهان را نه با تردید و ابهام، بلکه با باور روشن و داوری قطعی بازنمایی می‌کند و نسبت به گفته‌های خویش خوش‌بین است. در ادامه ساختار تعجبیه‌ی «و کم أن الإنسان یظلم عینیه عندما لا یقرأ بهما، کم یظلم یدیه عندما لا یحمل بهما کتاباً ویقرأ»، با لحنی آکنده از تأثر و احساس تأسف، ترک خواندن را ظلمی در حق خویشتن می‌داند. راوی، در توصیف تجربه‌ی لمس کتاب، از عبارتی چون «لا تضاهیها متعة» بهره می‌گیرد؛ ساختاری تأکیدی که لذت خواندن را بی‌بدیل می‌نمایاند. این لذت نه سطحی و گذرا، بلکه عمیق و بنیادین است؛ گویی خواندن، خود به مثابه‌ی کنشی وجودی در زندگی راوی جلوه‌گر می‌شود. در فرازهایی چون «یعقب بذکری معینة» و «یحمل جزئاً من العمر» کتاب‌ها به مثابه‌ی حاملان خاطر و زمان بازنمایی می‌شوند و این نگرش، وجهیت مثبت را از مسیر احساس و بازتاب‌های ذهنی نهادینه شده در حافظه‌ی فردی تحکیم می‌بخشد. جمله‌ی «تحوّلت القراءه بالنسبه لی إلی قیمه حقیقیه إلی جانب قیم الخیر، والحق، والجمال، والحب» نقطه‌ی تبلور نگرش راوی در سراسر متن است؛ لحظه‌ای که خواندن از سطح یک فعالیت ذهنی یا عادت روزمره، به مرتبه‌ای از ارزش وجودی ارتقا می‌یابد. این تحول، نه صرفاً در سطح تجربه؛ بلکه در ساختار ارزشی و هستی‌شناختی راوی رخ می‌دهد؛ به گونه‌ای که خواندن در کنار مفاهیمی چون (خیر، حق، جمال و محبت) قرار می‌گیرند، مفاهیمی که در ساحت‌های فلسفی و اخلاقی، به منزله‌ی ارکان پایدار کرامت و خرد انسانی شناخته شده‌اند. در پایان راوی با وجه فعل «رأیت» وجهیت را به منفی تغییر داده است. این فعل، در دسته‌ی افعال ادراکی قرار دارد که در روایت‌شناسی، به‌ویژه در الگوی سیمپسون، می‌تواند حامل وجهیت منفی باشد، به‌ویژه زمانی که ادراک راوی نه از جنس فهم روشن، بلکه از جنس مشاهده‌ی نقصان، اختلال یا تهی‌شدگی باشد. عبارت «تندم حیاة من إشرافات القراءه» با فعل «تندم» که دلالت بر زوال و نیستی دارد، نشان‌دهنده‌ی فروپاشی پیوند انسان و سرچشمه‌ی معناست. واژه‌ی «إشرافات» که در خود بار معنایی نور، تعالی و روشنایی دارد، در این جا به عنوان چیزی از دست رفته و غایب معرفی می‌شود، راوی آن را به عنوان

مرگ معنوی تلقی می‌کند. ساختار «یکون میتاً مهما تحرکت أعضاؤه» تضادی هولناک میان حرکت زیستی و مرگ درونی ترسیم می‌کند. راوی با بهره‌گیری از این تضاد، به نوعی از زیستن اشاره دارد که فاقد جوهر انسانی است، زیستی که صرفاً مکانیکی و فاقد شعور و معناست.

از دیگر موارد کاربست روایت اول شخص مفرد در رمان «ظروف استثنائية» که در آن، پدر نیار با سیمایی باز و بر افروخته از شادی، خبر تحقق صلح و آزادی پسر عمویش را به او نوید می‌دهد؛ اما در عین حال این حادثه فرح‌بخش برای نیار مستلزم خروج از کتابخانه-مکانی که با تمام زوایای وجودش عجین گشته است- می‌باشد. در نتیجه جدایی از مأوای دیرینه برای او، به عنوان امری بسیار دشوار و جانکاه تلقی می‌شود.

«لم أصدق بأنني سأترك المكان الذي أمضيت فيه سنة من حياتي دون أن أخرج منه ولو لساعة واحدة، دون أن أرى وجه الشارع. كل حاجاتي كنت أفضيها في هذا المكان الذي لا يمكن لي نسيانه؛ وأشعر بأنه جزءاً مني.

بكيثُ بحرقَةٍ وأنا أنظر إلى كلِّ رَفٍّ من رفوفِ المكتبة، إلى كلِّ كتابٍ وتقدَّمْتُ من عصام الذي ترققت الدموع في عينيه، ضممته إلى حضني بقوة، قلتُ: سأبقي مديناً لك ما حييتُ يا عصام» (يوسف، ۲۰۲۴: ۱۵).

ترجمه: «باورم نمی‌شد که قرار است مکانی را ترک کنم که یک سال از عمرم را در آن گذرانده بودم؛ بی‌آنکه حتی یک ساعت از آن بیرون رفته باشم و بی‌آنکه چهره‌ی خیابان را دیده باشم. همه‌ی نیازهایم را در همین مکان برآورده می‌کردم؛ مکانی که هرگز نمی‌توانم آن را از یاد ببرم و احساس می‌کنم، پاره‌ای از وجود من است.

با سوز دل گریستم و به یکایک قفس‌های کتابخانه و به تک‌تک کتاب‌ها نگریستم. سپس به سوی عصام رفتم؛ اشک در چشمانم حلقه زده بود. او را سخت در آغوش کشیدم و گفتم: عصام، تا زنده‌ام خودم را وامدار تو خواهم دانست».

این بخش روایی نمونه‌ای بارز از وجهیت منفی را نشان می‌دهد که بر محور احساسات عمیق حسرت، غم و فقدان شکل گرفته است. نویسنده با به‌کارگیری ماهرانه‌ی شبکه‌ای بهم‌پیوسته از نشانگرهای زبانی و نحوی موفق به خلق فضایی یکپارچه و تأثیربرانگیز شده است که در آن جدایی از یک مکان، به‌مثابه‌ی فقدان بخشی از هویت شخصیت راوی تصویر می‌شود.

وجهیت منفی از همان آغاز با فعل نفی «لم أصدق» پایه‌ریزی می‌شود. این ساختار نحوی، که نفی مطلق در گذشته را می‌رساند، فراتر از یک انکار ساده، بیانگر شوک وجودی و عدم توانایی در پذیرش واقعیتی تلخ و گسست‌زا است. در ادامه، این وجهیت منفی با عبارت «دون أن أخرج منه ولو لساعة واحدة» به اوج خود می‌رسد. این عبارت به صورتی ظریف بر پیوند ناگسستنی و جدایی‌ناپذیری تمام عیار راوی با آن مکان تأکید می‌ورزد. قید شرط «ولو» (حتی)، که بر «ساعة» (یک ساعت) پیشی می‌گیرد به صورتی نمادین حداکثر کمینگی فاصله‌ی فیزیکی و عاطفی راوی از آن مکان را نشان می‌دهد و آن را به امری ناممکن تبدیل می‌کند. این امر حاکی از آن است که مکان (کتابخانه) برای راوی تنها یک ظرف فیزیکی نبوده، بلکه به جزئی جدایی‌ناپذیر از او بدل شده و جدایی از آن، نوعی قطع عضو هویتی محسوب می‌شود.

این دلبستگی عمیق در ادامه و با فعل «أشعر بأنه جزءاً مني» (احساس می‌کنم که جزئی از من است) به صراحت بیان می‌شود و بر جنبه‌ی هستی‌شناختی این ارتباط مهر تأیید می‌زند. این جمله بیانگر آن است که مرز بین سوژه (راوی) و ابژه (مکان) کاملاً محو شده است.

از سویی دیگر افعال ادراکی و عاطفی چون «أنظر» (می‌نگرم)، «أرى» (می‌بینم)، «بکیت» (گریستم) و «ضممت» (او را در آغوش فشردم) به صورت جمعی، سازوکار انعکاس هیجانی راوی را نشان می‌دهد. به‌ویژه «بکیت بحرقه» (با شدت گریستم) که با «قید «حرقه» همراه شده، بر عمق رنج و شدت ضایعه‌ی عاطفی راوی دلالت دارد و بر درونی‌سازی این غم تأکید می‌ورزد.

علاوه بر این کاربرد، عبارت‌های کلی‌ساز و تعمیم‌دهنده و قیده‌های تأکیدی همچون «کل حاجاتی» (همه‌ی نیازهایم)، «کل رف» (هر قفسه) و «کل کتاب» (هر کتاب) بر همه‌جایی بودن و انسجام حضور آن مکان در زندگی روزمره‌ی راوی دلالت دارد. این تکرار «کل» بر ناگزیری و همه‌جانبه‌بودن این خداحافظی تأکید می‌کند و آن را به تجربه‌ای جامع و فراگیر تبدیل می‌سازد. در پایان، صحنه‌ی خداحافظی با شخصیت عصام (دوست راوی)، که او نیز «ترقرقت الدموع فی عینیه» (اشک در چشمانش حلقه زد) بر تقویت و تشدید وجهیت منفی صحنه می‌گذارد.

۳-۲- دیدگاه سوم شخص

در این شیوه، روای خارج از داستان قرار دارد و با استفاده از ضمیر «او» وقایع و ماجراهای داستان را تعریف می‌کند. روای خود در داستان حضور ندارد و صرفاً ناظر یا گزارشگر اتفاقات است. در واقع

نویسنده یا راوی «چون گوینده‌ای رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد و وضعیت و موقعیت و چگونگی زمان و مکان را تصور می‌کند. نویسنده‌ی داستان در حکم «فعل ما یشاء» و «دانای کل» به قالب شخصیت‌های داستان می‌رود و با ذهنیت آن‌ها نسبت به شخصیت‌های دیگر و اوضاع و احوال حاکم بر داستان داوری می‌کند و وضعیت و موقعیت‌های زمانی و مکانی داستان را شرح می‌دهد؛ به عبارت دیگر، رمان‌نویس زاویه‌ی دید را از یک شخصیت به شخصیت دیگر تغییر می‌دهد و به ما امکان می‌دهد که از آگاهی نسبی همه‌جانبه‌ای بهره‌مند شویم؛ زیرا که می‌توانیم افکار شخصیت‌ها را بخوانیم (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۳۹۵-۳۹۶). دیدگاه سوم شخص از نظر سیمپسون به دو نوع روایتگر و بازتابگر تقسیم‌بندی می‌شود که هر کدام از آنها نیز مانند دیدگاه اول شخص، دارای سه نوع، مثبت، منفی و خنثی است.

أ- راوی سوم شخص روایتگر

دیدگاه روایتگری روشی است که اطلاعات جامعی در مورد شخصیت‌ها و کنش‌های آنها به دست می‌دهد و مخاطب را از زوایای گوناگون داستان مطلع می‌سازد. این راوی کنترل کامل بر روایت دارد و می‌تواند با انتخاب‌های زبانی، تفسیر وقایع و ارائه‌ی اطلاعات، جهت‌گیری ایدئولوژیک یا عاطفی خود را به متن تزریق کند. از آنجایی که رمان هولیر حبیبتی بیان تاریخ است، موارد بسیاری در داستان وجود دارد که نویسنده در آن فقط به روایتگری پرداخته است؛ البته مواردی که در آن راوی مداخله کرده است از بسامد بیشتری برخوردار است. از جمله روایتگری‌های رمان «هولیر حبیبتی» می‌توان به لحظه‌ی خروج خانواده راوی از سوریه اشاره کرد:

«في الصباح الباكر كان عليهما الاستعجال ما أمكن قبل أن تدبَّ الحركة في الشوارع وحينها قد ينتبه أحد ويهرب في الأمر خاصة وأن موجات النزوح أخذت تتصاعد. كان الطقس صقيعاً وعليها أن تلبس الأطفال ثياباً شتوية دافئة وهم يتجهون إلى مدار مصير مبهم كل الاحتمالات فيه ممكنة تاركين دياراً لم تُعد فيه الحياة ممكنة» (همان، ص ۱۰).

ترجمه: «بامداد زود هنگام، ناگریز بودند تا آنجا که می‌توانند شتاب کنند، پیش از آنکه جنب‌وجوش در خیابان آغاز شود؛ زیرا آن‌گاه ممکن بود کسی متوجه شود و به ماجرا شک کند، به‌ویژه آنکه موج‌های آوارگان و کوچ اجباری پیوسته رو به فزونی بود. هوا به شدت سرد و یخبندان بود و او می‌بایست بر تن کودکان جامه‌های گرم زمستانی بپوشاند؛ در حالی که به سوی سرنوشتی نامعلوم رهسپار بودند؛ سرنوشتی که هر احتمالی در آن ممکن می‌نمود، و خانه و کاشانه‌ای را پشت سر می‌گذاشتند که دیگر زندگی در آن امکان‌پذیر نبود.»

در فراز بالا، راوی با بهره‌گیری از روایت سوم شخص به روایتگری می‌پردازد و فضایی آکنده از تنش و اندوه را ترسیم می‌کند. با این حال راوی صرفاً به روایتگری رویدادها اکتفا نکرده است؛ بلکه تا اندازه‌ای نقش بازتابگر را نیز بر عهده گرفته است؛ زیرا افزون بر گزارش کنش‌های بیرونی شخصیت‌ها، به افق ادراکی و نگرش آنان نسبت به وضعیت پیش رو نیز راه می‌یابد. تعبیری چون «یتجهون إلی مدار مصیر مبهم» و «کل الاحتمالات فیه ممکنة» بیانگر نوعی کانون‌شدگی درونی محدود هستند که از خلال آن، آینده از منظر شخصیت‌ها نامعلوم و سرشار از احتمالات گوناگون جلوه می‌کند. از این رو، راوی در این بخش در مرز میان روایتگری و بازتابگری قرار دارد و ضمن روایت حوادث، بخشی از نگرانی و عدم قطعیت ذهنی شخصیت‌ها را نیز منعکس می‌سازد.

از منظر وجهیت، متن بر تعامل دو گونه‌ی وجهیت؛ یعنی الزامی و معرفتی، استوار است. عبارت‌های «کان علیهما الاستعجال ما أمکن»، «علیهما أن تلبس الاطفال ثياباً شتویة» و «یتجهون إلی مدار مصیر مبهم»، همگی به الزام به عمل‌گرایی در شرایط بحرانی دلالت دارند. این وجهیت‌ها در بستری آکنده از ترس و اضطراب، سرما و تصاعد موج‌های نزوح شکل گرفته‌اند؛ فضایی که بر تهدید، ناامنی و فشار روانی دلالت دارند، با این حال کنش‌های شخصیت‌ها از جمله تسریع در خروج، پوشاندن کودکان و حفظ محرمانگی، نمودی از اراده‌ی کنش‌مند برای بقا و مقاومت در برابر فروپاشی‌اند؛ از این رو، وجهیت امری، ضمن انعکاس الزام بیرونی، تجلی اراده‌ی درونی برای عبور از وضعیت اضطراری به سوی نجات، حتی در دل ابهام است این هم‌نشینی الزام و اضطراب، ساختاری دوگانه از وجهیت را رقم می‌زند.

در نتیجه، فضای روایت از هم‌نشینی دو قطب «الزام» و «عدم قطعیت» شکل می‌گیرد؛ الزامی که شخصیت‌ها را به حرکت وادار می‌دارد و عدم قطعیتی که آینده را در هاله‌ای از ترس، نگرانی و انتظار فرو می‌برد. این امر سبب می‌شود وجهیت در متن نه‌تنها بیانگر فشارهای بیرونی و شرایط بحرانی ناشی از جنگ و آوارگی باشد، بلکه وضعیت روانی شخصیت‌ها و تلاش آنان برای بقا و رهایی از وضع موجود را نیز بازتاب دهد. از این رو، وجهیت در این فراز، که در آن ضرورت کنش و ابهام سرنوشت، در کنار یکدیگر، معنای روایت را شکل می‌دهند.

«کان الترتیب أن یحافظوا علی السریة خروجهم، ولا یتکوا إشارة یمکن أن تجعل أحداً یشکّ بخروجهم من البلاد مهما کان مقرباً، لذلك یكون الوداع من طرف واحد» (همان، ص ۱۰).

ترجمه: «قرار بر این بود که خروج خود را کاملاً محرمانه نگه دارند و هیچ نشانه‌ای بر جای نگذارند که بتواند کسی را، هر چند از نزدیکترین افرادشان باشد، به خروج آنان از کشور مشکوک سازد؛ از این رو

وداع از یک سو بود».

در این بخش، راوی سوم شخص روایتگر و بیشتر گزارش یک برنامه، تصمیم یا دستورالعمل عملی هستند که راوی از بیرون روایت می‌کند. در این بخش راوی مستقیماً به احساسات، اندیشه‌ها و ادراکات شخصیت‌ها وارد نمی‌شود؛ بلکه تنها تدابیر اتخاذ شده برای خروج مخفیانه را گزارش می‌دهد؛ بنابراین راوی عمدتاً روایتگر است. با این حال در عبارت «لذک یكون الوداع من طرف واحد» می‌تواند نشانه‌ای ضعیف از بازتابگری مشاهده کرد. این عبارت تنها یک گزارش خنثی نیست؛ بلکه پیامد عاطفی آن تصمیم را نیز در خود نهفته دارد؛ زیرا وداع یک‌طرفه نشان‌دهنده‌ی محرومیت شخصیت‌ها از خداحافظی معمول و آشکار با نزدیکان است. با وجود این راوی همچنان احساسات شخصیت‌ها را به‌صراحت بیان نمی‌کند.

از نظر تحلیل وجهیت، با بهره‌گیری از افعال التزامی چون «أن یحافظوا» و «لا یترکوا... أن تجعل» وجهیت امری را در قالب توصیه‌های الزامی و نهی‌های کنشی بازتاب داده، این ساختار به‌ویژه در بافتی که بر ضرورت پنهان‌کاری و اجتناب از هرگونه نشانه‌گذاری، دلالت دارد، نشان‌دهنده‌ی نوعی الزام محتاطانه و اضطراری‌اند که از منبعی بیرونی و تهدیدآمیز نشأت می‌گیرند. با این حال، این الزام‌ها صرفاً بازتاب‌دهنده‌ی فشار نیستند، بلکه در خدمت صیانت از جان و خانواده قرار دارند؛ از این رو می‌توان آن‌ها را تجلی اراده‌ی درونی شخصیت‌ها برای حفظ انسجام و عبور از وضعیت بحرانی دانست. عبارت «کذلک یكون الوداع من طرف واحد» نیز حامل بار عاطفی سنگینی است و بر فشار روانی دلالت دارد که شخصیت‌ها ناگزیر از پذیرش آن‌اند. بنابراین نگرش حاکم بر متن، تلفیقی از وجهیت التزامی و معرفتی‌ست که در دل اضطراب و ناامنی شگل می‌گیرد، اما به سوی کنش عقلانی و تصمیم‌گیری اخلاقی سوق می‌یابد.

گاه راوی در بستر روایت با به‌کارگیری شگردهای خاص خود داستان را به‌گونه‌ای بازآفرینی می‌کند که رویدادهای محتمل واقعی جلوه یابند و مخاطب آن را همچون امری واقعی بپندارد. گاهی هم راوی به مشتقات وجه تمناایی اشاره می‌کند، مانند مورد زیر که آن‌هم از تاریخ گذشته هولیر است.

«عندما أراد / دیاکو / أن یعبُرَ للآخرین بأن الدولة المیدية تتمتع بعوامل القوّة، بنی قصرًا ملکياً جیداً، و وضع تشریعات أراد من خلالها أن یحدث تغییرات فی نمط التفکیر المیدی، وذلك حتی یثبت بأنّه لا یخضع لسلطة الإمبراطورية الآشورية التي كانت تُرید أن تنصّب نفسها وصیّة علیه» (یوسف، ۲۰۲۱ م، ص ۷۲).

ترجمه: «هنگامی که دیاکو خواست این پیام را به دیگران القا کند که دولت ماد از عوامل قدرت

برخوردار است، کاخی شاهانه و باشکوه بنا نهاد و قوانینی وضع نمود که از رهگذر آن در پی دگرگون ساختن شیوهی اندیشه‌ی مادها بود؛ تا بدین وسیله ثابت کند که زیر سلطه‌ی امپراتوری آشور قرار ندارد؛ همان امپراتوری‌ای که می‌خواست خود را قیم و سرپرست آن بنمایاند».

در متن فوق، روای سوم شخص مثبت نه تنها وقایع را گزارش می‌دهد؛ بلکه با استفاده از طیف وسیعی از ابزارهای زبانی؛ موضع‌گیری ارزشی واضحی را نسبت به شخصیت‌ها و رویدادها نشان می‌دهد. روای از همان آغاز با گزینش واژگانی با بار معنایی مثبت و هدفمند، سوگیری خویش را آشکار می‌سازد.

کاربست افعال تمنایی «أراد» در ساختارهایی چون «أراد أن يعبر» و «أراد من خلالها أن يحدث تغييرات» بر قصد و اراده‌ی دیاکو برای انتقال پیام قدرت و ایجاد دگرگونی در جامعه‌ی ماد، صحنه می‌گذارد؛ علاوه بر این، گنجاندن صفت «عوامل القوة» به‌عنوان صفت قدرت برای مادها و وصف «قصراً ملكياً جيداً» افعال ارزیابی‌کننده‌ای چون «يثبت» و «يحدث تغييرات»، بیانگر وجهیت مثبت است؛ زیرا روای کنش دیاکو را در راستای تثبیت استقلال سیاسی و تحول در ساختار فکری جامعه‌ی مادها بازتاب می‌دهد. این وجهیت، با بهره‌گیری از قیود تعمیم‌دهنده و توصیف‌های هدفمند، بر اراده‌ی آگاهانه‌ی شخصیت در برابر سلطه‌ی آشوریان تأکید دارد و از سطح گزارش صرف فراتر می‌رود؛ روای با اشراف کامل بر سیر تاریخی رخدادها از بنای قصر سلطنتی و وضع تشریعات تا اتحاد دیاکو با شاه اورارتو و تبعید او توسط ساراگون دوم، روایتی تحلیلی و هدفمند ارائه می‌دهد. بازگشت مشروط دیاکو به سرزمین ماد نیز، هرچند در چارچوب نظارت سیاسی صورت می‌گیرد؛ اما در روایت، به‌مثابه‌ی تداوم حضور او در عرصه‌ی قدرت و تثبیت هویت سیاسی مادها تلقی می‌شود، از این رو روایت نه در سطح زبانی؛ بلکه در سطح ساختاری نیز حامل وجهیت مثبت است؛ زیرا بر اراده‌ی فردی، عقلانیت کنش‌مند و تلاش برای قیومیت سیاسی تأکید دارد.

«ولكن عليه ألا يشكل تهديداً للإمبراطورية الآشورية، فكانت فرصته كي يعيد تشكيل دولته الميديه من جديد. هذه صفحة من صفحات التسامح الكثيرة التي ترعرع عليها أبناء وحفدة آشور، فكان بوسعهم أن يفتكوا بأى أسير أعلن الثورة عليهم بيد أنهم جنحوا إلى روح التسامح الآشوري» (همان، ص ۷۹).

ترجمه: «اما مشروط بر آنکه تهدیدی برای امپراتوری آشور به‌شمار نیاید. این فرصتی بود تا دولت مادِ خود را از نو سامان دهد و بازسازی کند. این تنها یکی از صفحات پرشمار مدارا و بردباری بود که فرزندان و نوادگان آشور در دامان آن پرورش یافته بودند؛ زیرا آنان می‌توانستند هر اسیری را که بر

ضدشان سر به شورش برداشته بود، از میان بردارند، اما ترجیح دادند راه مدارا و روح تسامح را در پیش گیرند».

در متن مورد بررسی، صدایِ روایتگرِ سوم شخص، که جایگاه خود را به عنوان ناظری آگاه و مطلع از پیامدهای تاریخی به نمایش می‌گذارد، نه تنها گزارشگر رویدادها؛ بلکه مفسر و سازنده‌ی معنایی است. این روایتگر با بیانی قطعی در حال بنا نهادن گفتمانی است که بر مشروعیت و خردمندانه‌بودن اقدامات امپراتوری آشور مهر تأیید می‌نهد.

سازه‌ی زبانی محوری که روایتگر برای دستیابی به این هدف به کار می‌بندد، صورت‌بندی اقدام آشوریان در قالب یک شرط است: «ولکن علیه ألا یشکل تهدیداً للإمبراطورية الآشورية» بر پایه‌ی الزام و ضرورت همراه با ساختار نافیه تأکیدی «ألا» موضع امپراتوری آشور را به عنوان مرجع قانون‌گذار و تعیین‌کننده‌ی شرایط به نمایش می‌گذارد.

راوی شرط شکل‌گیری دولت‌ها را به عدم تهدید علیه امپراتوری مادها گره زده و همین تأکید بر امکان تغییر، حاکی از وجهیت مثبت است، زیرا نوید به تحول و بازسازی می‌دهد. در ادامه جمله‌های «کان بو سعهم أن یفتکوا» و «أن جنجوا» در دسته‌ی افعال تمنایی، بیانگر وجهیت اثباتی متن است. راوی تمایل به روحیه‌ی مدارا و ملایمت به جای خشونت و نابودی مخالفان را، از خصیصه‌ی آشوری‌ها دانسته که نشان‌دهنده‌ی گزینه‌ای مثبت و اخلاقی است. علاوه بر این گزارشات راوی به دلیل آنکه عملاً به تحقق پیوسته است؛ خواننده را به درک روایتی مستند و قطعی می‌رساند و همین باعث می‌شود پیام متن تاثیرگذارتر باشد.

از جمله موارد دیگر زاویه‌ی دید سوم شخص روایتگری می‌توان به این مورد اشاره کرد که روای از همسرش می‌خواهد در مقابل هم‌سایه‌هایشان که هدایایی را به آنها تقدیم کرده‌اند؛ چنین نشان دهد که وضع معیشتی آنها خوب است و نیازی به کمک ندارند.

«حتى إنّه ذات یوم أخبر زوجته بهذا الإحساس عندما بدأ یلاحظ كثافة الهدایا، فقالت له بأحما لا تقبل علی نفسها أن تردّ امرأةً حضرت لزیارتها، وهي فرحة بأحما تقدّمت لها هدیه»

بید آنها تحیر المرأة بذات الوقت بأن وضعها المعیشی جید ولا تحتاج إلى المساعدة.

مع مرور الأيام اتّفقا علی تقدیم الهدایا كذلك للجوار لإعطائهم شعوراً بأن لديهم کفایتهم، وما یفیض، فغدت آفاناً تقدّم أطباق ما لذّ من طعام إلى الجوار، وتقدّم لهم بعض الهدایا التي تبتاعها خصیصاً لهم من المدینة.

وبدأ من جهة أخرى یتقصدُ الخروج بثیاب أنيقة، ویستخدم التکسی الخاص لبعض مشاویره فی الذهاب والإیاب، کي

يعطي صورة للجوار بأنه عندما أتى من دياره، جلب كفايته مع المال معه» (۲۰۲۱: ۵۲).

ترجمه: «تا آنجا که روزی این احساس را، هنگامی که افزایش چشمگیر هدایا شده بود، با همسرش در میان گذاشت. او در پاسخ گفت که هرگز بر خود روا نمی‌دارد زنی را که با شادمانی و از سر محبت برای دیدارش آمده و هدیه‌ای با خود آورده است، دست خالی بازگرداند. با این همه در همان حال به او یادآور می‌شود که وضع معیشتی‌شان مناسب است و نیازی به کمک دیگران ندارند.

با گذشت روزها، آن دو بر این رأی هم‌داستان شدند که برای همسایگان هدایا و بخشش‌هایی بفرستند تا در دل آنان این احساس پدید آید که آنچه در اختیار دارند برایشان بسنده و کافی است و حتی چیزی افزون بر نیازشان نیز باقی می‌ماند. از این رو آوان غذاهای لذیذ برای همسایه‌ها می‌فرستاد و گاه هدایایی را که ویژه‌ی آنان از شهر خریده بود، به ایشان تقدیم می‌کرد.

از سوی دیگر، او نیز عمداً می‌کوشید با لباس‌هایی آراسته از خانه بیرون رود و برای برخی رفت‌وآمدها از تاکسی اختصاصی استفاده کند تا در نظر همسایگان چنین جلوه کند که هنگام ترک دیار خویش به اندازه‌ی کفایت، مال و دارایی با خود آورده است.»

این بخش متن، میان دو رویکرد در نوسان است. در بخش‌هایی از متن، راوی به گزارش رخدادها و کنش‌های بیرونی شخصیت‌ها می‌پردازد؛ برای مثال، در عبارت‌های «أخبر زوجته»، «فقال له» «اتفقا علی تقدیم الهدایا»، «غدن آفان تقدم أطباق ما لذ من طعام إلی الجوار» راوی تنها اعمال و گفتار شخصیت‌ها را روایت می‌کند و از موضعی بیرونی به بازنمایی رویدادها می‌پردازد؛ اما در کنار روایتگری در مواردی نیز به ساحت درونی شخصیت‌ها نزدیک می‌شود و احساسات، ادراکات، نگرش‌ها و انگیزه‌های آنان را منعکس می‌کند. تعبیری چون «بهذا الإحساس»، «لا تقبل علی نفسها» و نیز بیان اهداف کنش‌ها از طریق «لإعطائهم شعوراً» و «کی يعطي صورة للجوار» نمود می‌یابد. از این رو، کانون روایت اگرچه عمدتاً بر روایتگری متمرکز است؛ اما در پاره‌ای از بخش‌ها به بازتابگری نیز گرایش پیدا می‌کند و میان بازنمایی جهان بیرونی و جهان درونی شخصیت‌ها در نوسان است.

راوی با استفاده از روایتگری سوم شخص به صورت ضمنی و غیر مستقیم به بیان عزت نفس خویش و احساس نوع‌دوستی ملت کرد پرداخته و می‌خواهد این احساس را به خواننده انتقال دهد که ملت کرد، در عین نیازمندی، سخاوتمند و دارای عزت هستند. راوی با توصیف رفتارهایی مانند پذیرایی از همسایگان، خرید هدیه برای آنان، استفاده از لباس‌های آراسته و تاکسی خصوصی، تصویری از شخصیت ارائه می‌دهد که در عین نیاز، می‌خواهد تصویر استقلال، کفایت و کرامت را حفظ کنند. این

رفتارها نه تنها نشانه‌ی عزت نفس‌اند؛ بلکه نوعی پاسخ اجتماعی به نگاه بیرونی جامعه میزبان نیز محسوب می‌شوند. این انتقال معنا از طریق روایت غیرمستقیم نشان‌دهنده مهارت راوی در خلق فضایی انسانی و اخلاقی است، راوی با اطمینان کامل، آنچه را دیده و شنیده است، گزارش می‌دهد، بدون هیچ گونه ابهام و تردیدی، گزینش واژگان مثبت، توصیف رفتارهای اخلاقی، انتخاب جزئیات معنادار و پرهیز از زبان منفی، بیان احساسات، بیانگر وجهیت مثبت متن است. از جمله موارد دیگری روایتگری می‌توان به این مورد اشاره کرد که به بیان معانات کرد می‌پردازد.

«الآن.. بعد سنوات عجاف طويلة، یقرّ البعض بأن ما تعرضه الكورد من عمليات سحق و(تطهير) عرقي، وإبادة جماعية، ومحاولات محوه من الوجود من خلال أفتك أسلحة دمار شامل يُعد جريمة ضد الإنسانية. رأى أن هذا الموقف يحتمل أوجهاً من التحليل، فهو في وجهٍ يشير بأن الكوردي يطلب من العالم أن ينظر إليه على أنه إنساناً، وأن الأطفال الذين قضاوا بالأسلحة الكيماوية وإن كانوا أكراداً بيد أنهم كانوا ينتمون إلى الإنسان، وأن كرديتهم لا تسقط عنهم مزايا إنسانيتهم، وأن الذين نجوا وقد لاذوا أفواجاً و جماعات بصقيع العراء، لهم حق في إن يلبثوا أكراداً، ويزدادوا ثباتاً في كرديتهم، وهذا كل شيء».

ها قد ظهر مفهوم جينوسايد الكوردي وهو في الكوردستان، وهي كلمة مخيفة بالنسبة إليه، تعني فيما تعنيه الإبادة الجماعية لمجموعة إنسانية لأسباب شتى، تتألف من مقطعين، الأولى من (جينو) نوع مشتقة من اللاتينية **genu** جيناس، والثانية مذبة **caedes** كایدس» (يوسف، ۲۰۲۱: ۷۴-۷۵).

ترجمه: «اکنون، بعد از سالیان طولانی محنت و رنج، برخی بر آن اند که آنچه بر ملت گُرد، از سرکوب، پاکسازی قومی، نسل‌کشی و تلاش برای محو آنان از صفحه‌ی وجود، با به‌کارگیریِ مرگبارترین سلاح‌های کشتار جمعی، رفته است، جنایتی علیه بشریت به‌شمار می‌آید.

او بر این باور بود که این موضع را می‌توان از زوایای گوناگون تحلیل کرد. از این منظر این سخن بدان معناست که ملت گُرد از جهان می‌خواهد او را پیش از هر چیز به عنوان یک انسان بنگرد؛ و کودکانی که با سلاح‌های شیمیایی جان باختند، هر چند گُرد بودند، به جامعه‌ی انسانی تعلق داشتند و گُرد بودنشان چیزی از منزلت انسانی آنان نمی‌کاهد. همچنین آنان که از آن جان سالم به در بردند و گروه گروه در سرمای بی‌پناه فضای باز پناه جستند، حق دارند گُرد بمانند و در هویت کردی خویش استوارتر شوند (و پیوندشان را با گُردیت خویش استوار گردانند)؛ و این کمترین حقی است که می‌توان برای آنان قائل شد.

اینک مفهوم «ژنو ساید گُردی» در کردستان پدیدار شده بود؛ واژه‌ای هراس‌انگیز که برای او تداعی‌گر نسل‌کشی یک گروه انسانی به دلایل گوناگون بود. این واژه از دو جزء تشکیل شده است: جزء نخست

(جینو) به معنای نوع یا تبار، برگرفته از ریشه‌ی لاتینی و جزء دوم به معنای کشتار و قتل عام»

هدف شاعر از بیان این نوع روایتگری‌ها برانگیختن احساس همدری و جلب توجه انظار عمومی نسبت به رنج تاریخی ملت کرد، در مواجهه با مفهوم جینوساید است. در متن مورد نظر، تنها لحن به کار گرفته شده لحن نویسنده یا راوی است، اگرچه راوی با اطمینان و تسلط کامل بر فضای داستان به بازنمایی این فاجعه‌ی انسانی می‌پردازد. اما آنچه در سطح معنایی و احساسی روایت رخ داده بازنمایی فضایی بحرانی، تراژیک و تکان‌دهنده است که مخاطب را به مشارکت اخلاقی و تأمل انسانی فرا می‌خواند. افعالی مانند (یقرّ: اذعان می‌کند)، (یری: بر این باور است)، (یحتمل: احتمال دارد)، (یشیر: اشاره می‌کند)، (یعنی: به معنای آن است که) از نوع افعال ادراکی و معرفتی هستند که در خدمت تثبیت و تأکید محتوایی تراژیک و ناگوار قرار گرفته‌اند از سوی دیگر واژگانی چون «سنوات عجاف»، «عملیات سحّ»، «إبادة جماعیة»، «تطهیر عرقی»، «محوه من الوجود»، «صقیع العراء» و «أطفال قضاوا بالأسلحة الکیمیائیة» همگی فضایی بحرانی و ناگوار را به تصویر می‌کشند، این واژگان دارای باری احساسی هستند و بر شدت رنج، خشونت و بی‌عدالتی تأکید دارند، وجهیت منفی در این بخش‌ها، از طریق زبان توصیفی و تصویرسازهای عاطفی، مخاطب را درگیر تجربه‌ی اخلاقی قربانیان می‌سازد. در بخش‌های از روایت، راوی از زبان الزام بهره می‌گیرد: «لهم حقّ أن یلبثوا أکراداً، لا یسقط عنهم مزایا إذ سانیتهم» این ساختارها، نشان‌دهنده‌ی مطالبه‌ی اخلاقی‌اند و وجهیت مثبت از منظر عدالت‌خواهی دارند. بنابراین نویسنده در مقام گزارش‌گرانه با نگاهی تحلیلی و متعهد، به بازنمایی رنج تاریخی ملت کرد در مواجهه با فاجعه‌ی جینوساید می‌پردازد. ساختار زبانی متن، حامل طیفی از وجهیت‌های نحوی و معنایی است از جمله وجه احتمال در آغاز، دالّ بر تردید، تا وجه الزام، تمنا، واژگان احساسی و تعمیم‌دهنده که در خدمت بیان مسئولیت اخلاقی و مطالبه‌ی عدالت قرار گرفته‌اند. نویسنده با بهره‌گیری از واژگان احساسی و ساختارهای التزام‌آور، بر ضرورت بازشناسی جهانی کرامت انسانی تأکید می‌ورزد و خواهان آن است که حقوق بشر، فارغ از مرزهای قومی و ملی، مبنای داوری قرار گیرد. اشاره به مفهوم «جینوساید» و تحلیل ریشه‌شناختی آن، بر عمق فاجعه و رسالت نویسنده در آگاهی‌بخشی و صیانت از حیثیت انسانی دلالت دارد. از جمله موارد دیگر روایتگری می‌توان به روایت تاریخ از زبان هولیر اشاره کرد.

«هكذا انفجرت مليونة الكورد المزلزلة سنة ١٩٩١، كإشارة بأنّ هذه المليونية متأهبة للانفجار في أي لحظة، وفي وجه أي جهة يمكن لها أن تشكل تهديداً لأمنه القومي.»

هنا.. في هولير أمكنه التعرف على الملامح الكوردية عن قرب أكثر من أي بقعة أخرى من العالم، ذلك أنّه لأول مرة يلج

أبواب مدينة كوردية خالصة، وهي أول مدينة كوردية تتمتع بمزايا كورديتها ضمن مساحة الإقليم الكوردي الذي يتألف من ثلاث مدن رئيسية هي العاصمة هولير سلیمانیة دهوك

هنا.. في هولير مدينة الكورد الروحانية بامتياز حيث تتيح له أن يستمتع بقيمة عذوبة وعفوية الجمال الكوردي سواء في الإنسان، أو في الطبيعة، أو حتى في عذوبة وعفوية الجمال الكوردي التي هي أعذب من كل ما إستمتع إليه من موسيقى. ليس بوسع المرء هنا سوى أن يزداد يقيناً بأن الكورد هم من الشعوب الأكثر صبراً و أكثر حكمة وكذلك الأكثر تعرضاً للقسوة وألوان الاضطهاد على مدى مراحل التاريخ الإنساني، وما زالو حتى الآن يقدمون الذهور للعالم، يقدمون إبتساماتهم، وتسامحهم العظيم، وموسيقاهم وآدابهم» (٢٠٢١: ٧٦).

ترجمه: « این چنین بود که خیزش میلیونی و تکان دهنده‌ی کردها در سال ۱۹۹۱، همچون نشانه‌ای از آمادگی همیشگی این توده‌ی عظیم برای به‌پاخاستن در هر لحظه و در برابر هر جریانی که امنیت ملی‌اش را تهدید کند، به وقوع پیوست

اینجا در هولیر، او بیش از هر نقطه‌ی دیگری از جهان توانست از نزدیک با سیمای گرد آشنا شود؛ زیرا برای نخستین بار قدم به شهری می‌گذاشت که یکسره گرد بود؛ نخستین شهری گردی‌ای که گستره‌ی اقلیم کردستان، تمامی ویژگی‌ها و مختصات گردی خویش را حفظ کرده بود. اقلیمی که از سه شهر اصلی، یعنی هولیر-پایتخت- سلیمانیة و دهوک تشکیل شده است.

اینجا، در هولیر؛ شهری که بیش از هر چیز روح گردی را در خود متجلی ساخته است، این امکان برای او فراهم می‌شد که شیرینی و بی‌پیرایگی زیبای گردی را، با تمام عذوبت و سادگی‌اش، تجربه کند؛ زیبایی‌ای که از هر موسیقی‌ای که تاکنون شنیده است، دلنشین‌تر و روح‌نوازتر می‌نمود. در اینجا، انسان نگزیر به این یقین می‌رسد که کردها از شکیباترین و فرزانه‌ترین مردمان جهان‌اند؛ همان مردمانی که در سراسر تاریخ بشری بیش از بسیاری دیگر آماج خشونت و انواع ستم‌ها بوده‌اند، با این همه هنوز هم به جهان گل هدیه می‌کنند؛ هنوز لبخندها، مدارا و بزرگواری خویش و نیز موسیقی و ادبیاتشان را نثار جهانیان می‌کنند».

در فراز مورد نظر، راوی از ضمیر سوم شخص مفرد بهره گرفته است و روایت را از بیرون پیش می‌برد؛ اما به ذهنیت شخصیت‌ها دسترسی کامل ندارد. راوی خود در موقعیت زیسته قرار دارد و آنچه را از درد و رنج، آوارگی و... تجربه کرده است، گزارش می‌دهد و متن را از منظر تجربه‌ی زیسته‌ی خود صورت‌بندی می‌کند و اکنون از خلال زبان، تجربه‌ی مشترک را در قالبی استنادی روایت می‌کند و برای تأیید مدعای خویش، به تاریخ نیز رجوع می‌کند. جمله‌ی آغازین روایت «هکذا انفجرت ملیونۀ الكورد المزلزلة سنة ۱۹۹۱» صرفاً یک اشاره‌ی تاریخی نیست، بلکه نقطه‌ی استناد روایی است؛ نشانگر

«هكذا» در ابتدای جمله، نقش بسیار مهمی در ایجاد وجهیت ایفا می‌کند. این واژه، روایت را نه با یک گزارش ساده، بلکه با یک نتیجه‌گیری قطعی و یک گزاره اثبات‌شده آغاز می‌کند. «هكذا» به معنی «این گونه بود که»، «چنین شد که»، روایت‌پرداز را در موضع یک مورخ یا تحلیل‌گر قرار می‌دهد که بر اساس شواهد، به یک نتیجه جزمی رسیده و اکنون آن را به عنوان حقیقتی مسلم ارائه می‌دهد. این امر هرگونه تردید یا تفسیرهای دیگر را از بین می‌برد. راوی از گذشته‌ی کردها گزارش می‌دهد تا تصویر کنونی آن را در زمینه‌ای از مقاومت و کرامت و اراده‌ی سیاسی تثبیت کند. این رجوع به تاریخ، روایت را از سطح تجربه‌ی فردی به سطحی مستند و گفتمانی می‌کشاند. همین تجربه‌ی زیسته و استناد به تاریخ خود نشان از اطمینان و قطعیت راوی در بیان گزاره‌ها است که به وجهیت مثبت متن یاری می‌رساند. افعالی مانند «هكذا انفجرت»، «امکنه التعرف»، «لیس بوسع المرء سوی أن یزداد یقیناً» همگی نشان‌دهنده‌ی قطعیت در بیان هستند، راوی هیچ تردیدی در وقوع خیزش، شناخت مردم کرد، یا داوری درباره‌ی آنان ندارد؛ ساختار حصری (لیس...سوی) اوج وجهیت مثبت متن را نشان می‌دهد. این ترکیب زبانی هرگونه امکان تفسیر دیگر را سلب کرده و خواننده را به پذیرش بی‌قید و شرط نتیجه‌گیری مورد نظر وامی‌دارد؛ همچنین صفاتی چون «الأكثر صبراً»، «الأكثر حکمة» «تسامحهم العظیم»؛ صفاتی که نه تنها توصیفی هستند؛ بلکه داوری‌کننده‌اند و مردم‌گرد را در جایگاهی رتبه‌ساز از نظر اخلاقی، تمدنی و انسانی قرار می‌دهند. در ادامه فعل یقدمون که نشان‌دهنده‌ی استمرار است، عمل «تقدیم» (ارائه‌کردن) را به یک ویژگی ذاتی، دائمی و تغییرناپذیر مردم‌گرد تبدیل می‌کند؛ گویی که این عمل هم اکنون نیز بدون وقفه در جریان است. عباراتی چون «من الشعوب الأكثر...»، «علی مدی مراحل التاریخ الإنسانی»، و «مازالوا حتی الآن» نشان‌دهنده‌ی تعمیم‌پذیری داوری‌ها هستند، راوی نه از فرد که از ملت سخن می‌گوید؛ و نه از لحظه، بلکه از تاریخ می‌گوید که همه‌ی این‌ها بیانگر وجهیت مثبت متن هستند.

البته باید یادآور شد که رگ‌هایی از وجهیت منفی نیز در متن یافت می‌شود، راوی با مهارت از این دوگانگی برای ایجاد روایتی قوی و اثرگذار استفاده می‌کند و علاوه بر واژگانی که دارای وجهیت مثبت هستند از واژگان و مفاهیمی بهره می‌گیرد که بار معنایی منفی و حاکی از رنج دارند، مفاهیمی چون «الأكثر تعزاً للقسوة والألوان الإضطهاد» (در معرض قرار گرفتن انواع ظلم و بی‌رحمی - با بار منفی)، دلالت بر فضایی از ظلم و محنت دارد؛ اما راوی از این رنج به عنوان سکوی پرشی برای نمایش فضیلت و مقاومت استفاده می‌کند.

در نهایت، هدف راوی از بیان متن بالا، ارائه‌ی یک «گزارش» نیست؛ بلکه ارائه‌ی یک «بیانیه‌ی

ایدئولوژیک» است که می‌خواهد تصویر مردم‌گرد را به عنوان قومی صبور، حکیم، قربانی و باشکوه در ذهن خواننده تثبیت کند و برای تثبیت ادعای خویش وجهیت مثبت و مؤلفه‌های زبانی این نوع وجهیت را به خدمت گرفته است.

راوی در بسیاری از جاهای رمان به نقل مکان‌های دیدنی شهر هولیر پرداخته که خود از آنجاها دیدن کرده است و زاویه دید او در موارد بیشتر جزئی است؛ به این دلیل که او جزئیات مکان‌ها را بیان کرده است.

«بغته رأو أنفسمه فی شارع مکتظ بأنواع الطيور والحيوانات، أرانب، دیک حبش، أوز، بط، حمام، بلابل، دجاج، مضوا فيه حتی بلغوا جسراً قیل لهم جسر سیداوی، فی رکن (آرد فروش)، ثم لجوا سوقاً مزدحماً انتهى بهم إلى قلب المدینة. عندئذ مال الأطفال نحو حديقة مزدانة بنوافير المياه، وألوان الزهور، ونماذج لوسائط نقل، ومعيشة، وصناعة تراثية، ترفرف فيها طيور الحمام وكأن الناس فيها یختلفون بالعيد، تطل عليهم القلعة الأثرية بكامل حلتها» (یوسف، ۲۰۲۱: ۳۷).

ترجمه: «ناگهان خود را در خیا بانی یافتند که از انواع گوناگون پرندگان و جانوران آکنده بود؛ خرگوش‌ها، بوقلمون‌ها، غازها، اردک‌ها، کبوترها، بلبل‌ها مرغ‌ها. در آن مسیر پیش رفتند تا به پلی رسیدند که آن را «پل سیداوی» می‌نامیدند و در کنار دکان آردفروشی قرار داشت. سپس به بازاری پر جنب‌وجوشی درآمدند و در میان گذرهای آن راه سپردند تا سرانجام به قلب شهر رسیدند. آن‌گاه کودکان به سوی باغی که به فواره‌های آب، گل‌های رنگارنگ و نمونه‌هایی از وسایل حمل‌ونقل و شیوه‌های معیشت و صنایع دستی آراسته بود، روی آوردند. کبوتران بر فراز آن در پرواز بودند و فضا چنان می‌نمود که گویی مردم در جشن و سروری همگانی گرد آمده‌اند و قلعه‌ی کهن، با تمامی شکوه و هیبت خویش، از فراز بر آنان رخ می‌نمود».

راوی در متن بالا فقط به روایت‌گری پرداخته است و رخدادها را از منظری بیرونی و مشاهده‌گرانه باز می‌نماید. در سطح کلان و در نگاه نخست، به دلیل تکیه راوی بر گزارش اعمال فیزیکی و امتناع از ورود به ساحت درونی شخصیت‌ها یا تزریق مستقیم احساسات، متن در قلمرو وجهیت خنثی قرار می‌گیرد؛ راوی در فراز بالا مانند یک دوربین عمل کرده که صرفاً کنش‌های فیزیکی را ثبت می‌کند؛ اما از سوی دیگر لایه‌های پنهان وجهیت منفی در متن آشکار شده‌اند. فعل‌های (رأو، بلغوا، لجوا، مال، ترفرف فیها تطل علیهم)، ادراکی هستند؛ زیرا فضایی ملموس و عینیت‌یافته را برای مخاطب تو صیف می‌کند؛ با وجود این که راوی خود در این مکان‌ها حضور دارد اما حرکت سریع او از مکان‌ها بدون درگیری احساسی و نپرداختن دقیق به توصیف جزئیات و گزارش‌های غیر مستقیم او از جمله آوردن فعل مجهول «قیل» و گنجاندن قید «کأن» در پایان، نشان‌دهنده‌ی عدم قطعیت و گمانه‌زنی‌های اوست.

در رمان ظروف استثنائیه روایتگری بیشتر با مداخله‌ی راوی صورت گرفته است و موارد اندکی از روایتگری به چشم می‌خورد. از جمله روایتگری‌ها موجود در رمان، می‌توان به اوضاع قضات در دادگاه‌ها اشاره کرد، که راوی به بیان آن پرداخته است.

«ذات یوم طلب القاضي من أحد المدّعين أن يقسم على المصحف على ادّعائه، فقال الرجل بأنّه ملحد ولا يؤمن بالقرآن.

صفت القاضي، ویدو آنه وجد نفسه في مأزق، وبعد قليل قال: أقسم بالمصحف.

قال: وهل ستأخذ بقسمي؟!!

قال القاضي مرتباً: إذا رفضت أن تقسم، سوف أردّ ادّعاءك» (یوسف، ۲۰۲۱: ۱۱۷).

ترجمه: «روزی قاضی از یکی از مدعیان خواست برای اثبات ادعای خود بر قرآن سوگند یاد کند. مرد گفت که ملحد است و به قرآن اعتقادی ندارد

قاضی لحظه‌ای مبهوت ماند و چنان می‌نمود که خود را در تنگنا یافته است. پس از اندکی درنگ، گفت: بر قرآن سوگند یاد کن.

مرد گفت: آیا در این صورت سوگند مرا معتبر خواهی شمرد؟!!

قاضی با درماندگی پاسخ داد: اگر از سوگند خوردن خوداری کنی، ادعایت را رد خواهم کرد».

راوی در این قطعه، در جایگاه روایتگر دانای محدود قرار دارد؛ بدین معنا که روایت را از بیرون شخصیت‌ها و بدون حضور مستقیم در داستان ارائه می‌دهد، اما در عین حال؛ با بهره‌گیری از نشانه‌های زبانی، به تفسیر موقعیت‌ها و حالات درونی شخصیت‌ها نیز می‌پردازد. عباراتی چون «بیدو آنه وجد نفسه فی مأزق» و «قال القاضي مرتباً» نشان می‌دهد که راوی، اگرچه از درون ذهن شخصیت‌ها آگاه نیست؛ اما از طریق نشانه‌های بیرونی، به تحلیل موقعیت روانی آنان می‌پردازد؛ راوی نه تنها کنش را گزارش می‌دهد؛ بلکه با انتخاب واژگان خاص، فضای تنش، اضطراب و بحران را برجسته می‌سازد. متن به وضوح حاکی از وجهیت منفی است. فعل «یؤمن» یکی از افعال معرفتی به شمار می‌آید که به باور یا عدم باور اشاره دارد؛ در ظاهر این جمله بیانگر باور فردی است؛ اما در بافت قضایی‌ای که سوگند به قرآن به عنوان معیار اعتبار و صداقت تلقی می‌شود، این جمله به مثابه‌ی اعتراض به سازوکارهای رسمی عدالت عمل می‌کند؛ فرد مدعی به الحاد و عدم ایمان، نه تنها از سوگند خورداری می‌کند؛ بلکه مشروعیت ابزاری سوگند را زیر سؤال برده و نقد می‌کند. در واقع، این جمله را باید در مقام کنش گفتاری انتقادی تحلیل کرد، کنشی که هدف آن افشای تناقض‌های نظام قضایی است. علاوه بر این پرسش «و هل ستأخذ بقسمي؟!»، پرسشی از سر تردید نیست؛ بلکه نشانگر اعتراض است. در ادامه

جمله‌ی «ویدو أنه وجد نفسه في مأزق» اجازه‌ی ورود نشانگرهای وجهیت اثباتی به متن را نمی‌دهد و فضای متن را به سمت احتمال و تردید سوق می‌دهد. پاسخ قاضی با قید «مرتبگاً» حاکی از سردرگمی است؛ بنابراین متن در خدمت وجهیت منفی قرار دارد؛ وجهیتی که از طریق افعال معرفتی، قیده‌های روانی، و دیالوگ‌های تنش‌زا، فضای بحران، تردید و اعتراض را برجسته‌سازی می‌کند.

در داستان ظروف استثنائیه روایتگری ماجراهای داستان روندی ثابت و یکنواخت را طی نمی‌کند و راوی آنجا که لازم دانسته است روال داستان را تغییر داده است؛ اگرچه داستان با اول شخص مفرد شروع شده و راوی خود نیز وارد حوادث داستان شده است؛ اما در بیشتر جاها به روایتگری پرداخته است و از همه‌ی جزئیات و تفصیلات رخدادها و گفتگوی شخصیت‌ها و دیالوگ میان آنها خواننده را باخبر کرده است. از جمله روایتگری‌های دیگر در این رمان می‌توان به ماجرای راننده تاکسی‌ای اشاره کرد که بهاء در راه بازگشت به خانه با او سوار می‌شود و در مسیر بازگشت با شخصی تصادف می‌کند و او این گونه به نقل روایت زندگی آن شخصی که با او برخورد می‌کند، می‌پردازد.

«في العام الماضي عندما كانا يصطادان على النهر، تلقى صديقه اتصالاً من زوجته تقول بأن ابنها الصغير ارتفعت حرارته كثيراً، وعليه أن يأتي كي يسعفه إلى المستشفى، اضطر الأستاذ فتحي أن يرجع مع صديقه. عندما وصل البيت كانت الساعة تجاوزت الواحدة بعد منتصف الليل، لم يطرق الباب حتى لايزعج زوجته، ففز إلى الحائط ودخل الحوش. وهو يتقدم نحو الداخل، فوجئ بجذاء رجالي على عتبة الباب، توقّف ينظر إلى الحذاء بذهول، أدار القبضة بسرعة ودخل ليري زوجته مع مختار الحي على السرير. أقفل الباب عليهما واتّصل بالشرطة. بعد أن طُلّقها أرسل لها طفليه بسبب الشكوك التي بدأت عليهما التي بدأت تتسرّب إليه بشأن أبوته لهما وأصيب بحالة من الهستيريا» (يوسف، ٢٠٢١: ٢٩)

ترجمه: «سال گذشته، که او و دوستش برای ماهیگیری به کنار رودخانه رفته بودند، دوستش تماسی از همسر خود دریافت کرد. زن خبر داد که تب پسر خرد سالش به شدت بالا رفته است و باید هر چه زودتر او را به بیمارستان برساند.

استاد فتحي ناچار شد همراه دوستش بازگردد. هنگامی که به خانه رسید، ساعت از یک و نیم شب گذشته بود. برای آنکه همسرش را از خواب بیدار نکند؛ از دیوار بالا رفت و وارد حیاط شد.

در حالی که به سوی داخل خانه می‌رفت، ناگهان چشمش به کفش مردانه‌ای افتاد که کنار آستانه‌ی در قرار داشت. با ناباوری از حرکت باز ایستاد و خیره به آن نگریست، سپس با شتاب دستگیره‌ی در را چرخاند و وارد شد. در داخل همسرش را با مختار محله در بستر دید.

در را بر روی آن دو بست و پس از آنکه همسرش را طلاق داد، با پلیس تماس گرفت. سپس دو فرزندش را نیز نزد او فرستاد؛ چرا که تردیدهایی درباره‌ی پدری خود نسبت به آن دو، آرام‌آرام در

ذهنش رخنه کرده بود و این ماجرا او را دچار حالت هیستریک کرده بود.»

در متن مورد نظر راوی به وضوح نقش روایتگر را ایفا می‌کند؛ راوی در درون داستان نیست؛ استفاده از افعال سوم شخص چون «تلقی»، «اضطر»، «فوجی»، «دخل»، «اتصل»، «طلق» همگی بیانگر روایت از بیرون هستند و تأکید دارند که راوی ناظر بیرونی است، راوی در بیشتر بخش‌ها گزارش‌گر رخدادهاست و از زبان خود هیچ‌گونه احساسی یا قضاوتی ارائه نمی‌دهد و لحن روایی در آن بی‌طرفانه و گزارشی است؛ اما در لحظات اوج روایت، «بسبب الشکوک التي بدأت عليهما التي بدأت تتسرب إليه بشأن أبوته لهما» راوی به طور موقت و هدفمند، وارد ذهنیت شخصیت اصلی (استاد فتحی) می‌شود و به بازتابگر تغییر نقش می‌دهد؛ همچنین عبارت «أصيب بحالة من الهستيريا» بیانگر بازتاب احساسات و فروپاشی روانی شخصیت است، نه صرفاً یک رخداد بیرونی.

در بخش اول روایت؛ راوی عمدتاً بر تو صیف وقایع عینی تمرکز دارد: «تلقى صديقه ات صالاً»، «اضطر الأستاذ فتحی أن يرجع»، «قفز إلى الحائط»، «دخل الحوش»، این افعال همگی وجهیت کنشی خنثی دارند؛ یعنی راوی بدون هیچ‌گونه قضاوتی یا تفسیر شخصی، تنها متن روایت را گزارش می‌دهد؛ اما انتخاب واژه‌هایی مانند «فوجی» (غافلگیر شد) نشان‌دهنده‌ی این است که راوی به میزان محدودی به احساسات شخصیت نزدیک شده است؛ چرا که غافلگیر شدن یک حالت ذهنی است، نه یک عمل فیزیکی.

نقطه عطف روایت و تغییر آشکار نقش راوی، در جمله‌ی «توقف ينظر إلى الحذاء بذهول» (ایستاد و با حیرت به کفش‌ها نگاه کرد) رخ می‌دهد. اینجا راوی از گزارش صرف وقایع فراتر رفته و حالت ذهنی شخصیت (بذهول - باحیرت) را نیز ثبت می‌کند. با تغییر راوی، وجهیت نیز به طور محسوس به منفی تغییر می‌یابد، این تغییر را چنان که گفته شد می‌توان از طریق حالات ذهنی منفی شخصیت دریافت. از دیگر موارد روایتگری می‌توان با این نمونه اشاره کرد که پس از آن که «بهاء» تصمیم گرفت تا قصه‌ی زندگی «نیار» را به صورت رمان بنوسد، یکی از اولین کارهایی که به ذهنش رسید، این بود که با شخصیت‌های روایت از نزدیک گفت‌وگو کند. یکی از این افراد، «قاضی ارغد» بود کسی که به نیار در زندان کمک کرده بود؛ اما بعدها به دلیل دیدن معضلات و مشکلات جامعه من جمله افزایش هر روز طلاق زنان، خودکشی و فروپاشی بنیان خانواده و همچنین دیدن نابرابری و ناعدالتی‌ها در اجرای پرونده‌ها، تصمیم گرفت کارش را در دادگاه رها کند و به شغل آزاد (فروش لباس‌های دست دوم) روی آورد؛ اما او برای بهاء روایت می‌کند که در آن دوران که قاضی بود، روزی به دیدن قاضی‌ای رفته که او

را «نصیر المرأة» می‌خوانند؛ اما منشی دفتر می‌گوید که برای یک مأموریت کاری به اردن رفته و تا دو روز بر نمی‌گردد، به ناچار به هتل می‌رود و آنجا یکی از مسئولان هتل دلیل این نامگذاری را این چنین بیان می‌کند.

«قال: حصل خلاف بينه و بين زوجته، وكان له منها أربعة أبناء، تصاعد بينهما الخلاف حتى وصل إلى الطلاق ولأنه كان نافذاً في الوزارة استطاع أن يحتفظ بالأولاد معه رغم أحقية أمهم بالحضانة.

لكن لم تسكت الأم على ذلك وذات مرة ترقبتهم حتى خرجوا للذهاب إلى المدرسة، أطلقت النار على الأطفال الأربعة وانتحرت.

من يومها أصيب بعقدة تجاه النساء والأولاد، بعد سنة من ذلك عُيِّن في التشكيلة الوزارية الجديدة وزيراً للعدل وعندها شاع عنه بأنه «نصير المرأة». أعطى التعليمات الصارمة بمؤازرة النساء وتشجيعهن على تقديم الشكاوي على أزواجهن أو آبائهن في حال تعرّضن ولو كلمة جارحة أو للتضييق عليهن في الدخول أو الخروج من البيت تحت شعار أسماء: «حماية المرأة من تناول الرجل عليها». وبدأ الإعلانات الممولة في وسائل الإعلام ونشر أرقام هواتف ساخنة لتلبية النداءات المستغيثة من النساء بشكل فوري وشكل لجائاً نسائية لحملة الدخول إلى البيوت في مختلف المدن لتوعية النساء وتشجيعهن بعدم السكوت عن أي تناول للرجل عليهن، حتى ولو بكلمة، واعتبر أن تلك الكلمة تُعتَبَر تحديداً يعاقب عليه القانون» (يوسف، ٢٠٢٤: ٢٣٧-٢٣٨).

ترجمه: «گفت: میان او و همسرش اختلافی درگرفته بود. از آن زن چهار فرزند داشت و دامنه‌ی اختلافاتشان آن قدر گسترش یافت که سرانجام به جدایی انجامید. از آنجا که در وزارتخانه نفوذ و جایگاهی داشت، توانست با وجود آنکه حق حضانت با مادر بود، فرزندانش را نزد خود نگه دارد. اما مادر به این وضعیت، تن نداد. روزی در کمین آنان نشست و هنگامی که کودکان برای رفتن به مدرسه از خانه بیرون آمدند، هر چهار فرزند خود را به گلوله بست و آنگاه خود نیز دست به خودکشی زد.

از آن روز نسبت به زنان و کودکان دچار عقده‌ای شد، یک سال بعد، در کابینه‌ی جدید به مقام وزرات دادگستری رسید و از آن پس، او را «یاورِ زنان» می‌خواندند.

او دستورهای سختگیرانه‌ای در حمایت از زنان صادر کرد و آنان را تشویق نمود که در صورت شنیدن حتی یک سخن آزاردهنده یا مواجهه با هرگونه محدودیت در رفت‌وآمد از سوی همسران یا پدرانیشان، شکایت خود را مطرح کنند. این سیاست را با شعاری که «حمایت از زن در برابر تعدی مرد» نامیده بود، دنبال می‌کرد.

سپس کارزارهای تبلیغاتی گسترده‌ای در رسانه‌ها به راه انداخت، شماره‌های تلفن ویژه‌ای برای

پاسخ‌گویی فوری به درخواست‌های یاری زنان اختصاص داد و کمیته‌هایی متشکل از زنان تشکیل داد تا در شهرهای گوناگون به خانه‌ها سر بزنند، زنان را آگاه سازند و آنان را به این باور برسانند که در برابر هیچ‌گونه تعرض یا بی‌حرمتی از سوی مردان - حتی اگر در حد یک کلمه باشد - سکوت نکنند. او بر این عقیده بود که همان یک کلمه نیز می‌تواند مصداق تهدیدی باشد که قانون برای آن مجازات در نظر گرفته است».

در این بخش، زاویه‌ی دید در ابتدا به صورت سوم شخص روایتگر نمایان می‌شود. راوی خارج از صحنه قرار دارد و صرفاً رویدادها و سخنان شخصیت‌ها را بدون ورود به حالات ذهنی آن‌ها گزارش می‌دهد. با این حال، هنگامی که مسئول هتل به تشریح «عقده» قاضی و انگیزه‌های او می‌پردازد «من یومها أصیب بعقدهٍ تجاه النساء والأولاد» ما شاهد یک نفوذ به ذهنیت قاضی هستیم، او ادعا می‌کند که این عقده دلیل اقدامات بعدی قاضی بوده است. این بازتاب افکار و احساسات قاضی، کاملاً از فیلتر ذهنیت راوی عبور کرده و رنگ تفسیر، قضاوت و حتی شاید بدفهمی او را به خود گرفته باشد، سپس در قسمت بخش دستورات «أعطى التعليمات الصارمة...»، «بدأ الإعلانات الممولة...»، «شکل لجائاً نسائية...»، کانون‌مندی مجدداً به سمت روایتگری باز می‌گردد. این دستورات و اقدامات، به صورت عینی گزارش می‌شوند.

از نظر وجهیت، هنگامی که راوی به شرح انگیزه‌های قاضی می‌پردازد و بیان می‌کند که وی «أصیب بعقدهٍ تجاه النساء والأولاد»، ما یا یک وجهیت معرفتی / برداشتی روبرو هستیم؛ عقده، یک برداشت ذهنی است، نه یک واقعیت مشاهده پذیر عینی؛ این گزاره از فیلتر راوی به متن راه یافته و نشان‌دهنده‌ی وجهیت منفی است؛ زیرا حاکی از عدم قطعیت و متکی به قضاوت شخصی است؛ یعنی گوینده آنچه را که خود از ماجرا برداشت کرده، بیان می‌کند، نه یک حقیقت قطعی و مسلم. حتی هنگامی که اقدامات عملی قاضی توصیف می‌شوند، مثلاً در صدور دستورات، باز هم جهت‌گیری متن منفی است، چرا که راوی این عوامل قبلی را زمینه‌ای برای اقدام به این دستورات می‌داند و متن همواره در جهت برداشت‌های راوی پیش می‌رود و در نهایت، کاربرد اصطلاحاتی مانند «عقده»، یا توصیف قاضی به‌عنوان «نصیر المرأة» ماهیت برچسب‌دهنده به خود می‌گیرند؛ این برچسب‌ها، بازتابی از قضاوت ارزشی راوی نسبت به شخصیت و انگیزه‌های اوست. بنابراین برداشت‌ها و قضاوت‌های راوی و استنباط‌های غیر قطعی او متن را به سوی وجهیت منفی سوق داده است.

از سوی دیگر، اگر ایدئولوژی نهان در متن را بررسی کنیم، درمی‌یابیم که متن کاملاً از وجهیتی منفی

برخوردار است؛ زیرا بازتاب‌دهنده‌ی یک جهان‌بینی محافظه‌کارانه و منتقد رویکردهای رادیکال فمینیستی است. این ایدئولوژی، اقدامات قاضی «نصیر المرأة» را نه برآمده از اصول حقوق بشری، بلکه نتیجه‌ی عقده‌ای شخصی و واکنش‌های روان‌شناختی ناشی از تراژدی خانوادگی معرفی می‌کند. حمایت از زن در این بخش، نه به‌مثابه‌ی احقاق حق، بلکه به‌عنوان عاملی مخرب برای نظم سنتی خانواده و جامعه به تصویر کشیده می‌شود، تشویق زنان به شکایت، ایجاد ناامنی برای مردان، برهم خوردن تعادل خانوادگی، از پیامدهای اصلی این رویکرد افراطی تلقی می‌شوند. متن، سازوکارهای قانونی حمایتی را به‌عنوان مداخلاتی دولتی و بیش از حد، معرفی می‌کند که پتانسیل نقض حریم خصوصی و سوء استفاده را دارند. بنابراین، ایدئولوژی حاکم، نگرانی عمیقی را نسبت به فروپاشی نهاد خانواده و جامعه در اثر فمینیسم افراطی و حمایت‌های بی‌رویه، ابراز می‌دارد و خواهان بازگشت به نوعی تعادل سنتی است. این ایدئولوژی، از طریق فیلتر روایی انتقادی و تفسیری راوی، عمق بیشتری پیدا می‌کند و مخاطب را به بازاندیشی در مورد پیامدهای اجتماعی چنین رویکردهایی فرا می‌خواند.

ب- دیدگاه سوم شخص مداخله‌گر

روایت کوچ اجباری یک خانواده سوری است که برای نجات فرزندان‌شان از چنگال جنگ داخلی به هولیر مهاجرت می‌کنند. باینکه یک سال و هشت ماه از این بحران می‌گذرد؛ اما پدر لاوین همچنان رفتن را به تعویق می‌اندازد. جنگ ویرانگر هر ماه ابعاد جدیدی به خود می‌گیرد: ربودن کودکان در جلوی مدرسه‌ها، خیابان‌ها و خانه‌ها، ربودن زنان و مردان برای باج‌گیری، صدای گلوله‌ها، انفجار خودروهایی بمب‌گذاری شده در خیابان‌ها، فضای کشور را آکنده از ترس و وحشت کرده است، از طرفی دیگر کمبود مواد غذایی و بالارفتن قیمت آن‌ها و زندگی در سایه هرج و مرج و ناامنی؛ همگی سبب کوچ اجباری اهالی آنجا به دیگر نواحی می‌شود؛ در چنین وضعیتی خانواده‌ی راوی نیز از سر ناچاری و مخفیانه می‌خواهند از کشور خارج شوند.

«كُرر علی مسامع زوجته بنبرة صوت خافتة: أنتِ متأكدة أن أحداً لم يشك بالأمر؟ أكّدت تقول: إنّها مسألة حياة، أو الموت لم أَدع لأحد مأخذاً للشك لحظة واحدة. ثُمَّ أضافت بحذر جمّ وهي تُشدّد على الكلمات: حتى الهاتف كُنْتُ حذرةً به منذ الأسبوع الفائت عندما بدأنا نرتب أمرنا للخروج؛ أعلم جيداً أن تسريب أي معلومة يمكن لها أن تؤدي بنا جميعاً كما حدث مع عائلات كثيرة مثلنا» (يوسف، ۲۰۲۱م، ص ۱۰)

ترجمه: «با صدایی آهسته بار دیگر از همسرش پرسید: مطمئنی که هیچ‌کس به ماچرا مشکوک نشده است؟ همسرش با اطمینان پاسخ داد: این مسئله، مسئله‌ی مرگ و زندگی است؛ حتی برای یک لحظه

هم هیچ مجالی برای تردید و سوء ظن باقی نگذاشته‌ام. سپس با احتیاطی بسیار و در حالی که واژه‌ها را با تأکید بر زبان می‌آورد، گفت: حتی در استفاده از تلفن نیز از هفته‌ی گذشته، از زمانی که تدارک خروجمان را آغاز کردیم، نهایت احتیاط را به خرج داده‌ام. خوب می‌دانم که درز کوچک‌ترین خبری می‌تواند سرنوشتی را بر ما تحمیل کند که بر سر بسیاری از خانواده‌هایی همانند ما آمده است.»

در این بخش، روایت در سطح آغازین با کارکردی کاملاً روایتگرانه شکل می‌گیرد؛ بدین معنا که راوی سوم شخص، جریان گفت‌وگو و کنش‌های بیرونی شخصیت‌ها را به صورت گزارش‌گونه بازنمایی می‌کند. ساختار متن بر تبادل گفتار مستقیم استوار است و راوی در ابتدا صرفاً نقش انتقال‌دهنده‌ی دیالوگ‌ها و توصیف‌کننده‌ی نحوه‌ی ادای آن‌ها را بر عهده دارد؛ چنان که در «کرر علی مسمع زوجته بنبره صوت خافته» و «أكدت تقول» تمرکز بر کنش گفتاری و شیوه‌ی بیان است. در این سطح، روایت واجد خصلت بیرونی است و راوی در مقام ناظر و گزار شگر عمل می‌کند. با این حال، در ادامه‌ی متن، نوعی تغییر کارکردی در جایگاه راوی مشاهده می‌شود و راوی به صورت مداخله‌گر در متن روایت ظاهر می‌شود.

از منظر وجهیت، روایت در بستر تهدید، اضطراب و محافظه‌کاری شکل گرفته، در جمله‌ی «أنت متأكدة أن أحداً لم يشك بالأمر؟» ساختار پرسشی و تأکید بر احتیاط، همگی حاکی از شک، ترس و عدم قطعیت‌اند. عبارت «أكدت تقول» نشان‌دهنده‌ی تکرار و تأکید همسر راوی بر همان دغدغه و ترس است، این تأکید واکنشی دفاعی به تهدیدی محتمل (مسألة حياة، أو الموت) است. اشاره به خطری نامعلوم، خود نشانه‌ی وجهیت منفی است. جمله‌ی «لم إدع..» گزارشی از اقدام پیشگیرانه در برابر احتمال شک دیگران است، وجود چنین رازی، نگرانی‌گوینده را فاش می‌کند. جمله‌ی «عندما بدأنا نرتب أمرنا» اگرچه بیانگر اراده و الزام به عملکردی است؛ اما در خدمت پاسخگویی به تهدیدی بالقوه قرار دارد و در چارچوب وجهیت منفی معنا می‌یابد. همچنین عبارات «أعلم» با قید «جيداً» که معنی کاملاً مطمئن هستم در پاسخ به ترس و عدم قطعیت بیان شده‌اند، بنابراین بافت کلی متن با غلبه‌ی وجهیت منفی، مخاطب را در وضعیت هوشیاری و واکنش محافظه‌کارانه قرار می‌دهد. از دیگر موارد مداخله‌گری بیان تاریخ هولیر، از زبان هولیر است.

گاه نویسنده برای اینکه بتواند معنا و مفهوم را به بهترین وجه برساند، در حین روایتگری دخالت خود را در داستان اعلام کرده است. چنان که در متن زیر می‌آید.

«بأنت كل وجهه أن تدهمه لحظةً مجنونة، فتتلاشي من بين يديه كما تتلاشي الثلوج من قمم الجبال. تتواري عن ناظره كما تتواري أصدعة الدخان من أحضان المحيطات.»

قالت هامسةً بشدو وهي تضمه إلى حضنها وتدس أناملها بين ثنايا شعره: أريدك أن تكون قوياً حتى في الحب» (يوسف، ۲۰۲۱: ۱۲۸).

ترجمه: «همواره بیم آن را داشت که لحظه‌ای جنون آسا بر او بتازد و او را در از میان دستانش بر باید؛ همچنان که برف از فراز قله‌های کوهستان ناپدید می‌شود و از برابر دیدگانش پنهان گردد، همان‌گونه که ستون‌های دود از آغوش اقیانوس‌ها محو می‌شوند.

آهسته و به آرامی، در حالی که او را سخت در آغوش می‌فشرد و انگشتانش را در لابه‌لای موهایش فرو می‌برد، گفت: می‌خواهم حتی در عشق نیز نیرومند باشی».

روای در این فراز؛ ابتدا در مقام روایتگر ظاهر می‌شود و از درون آگاهی شخصیت روایت می‌کند و سپس با گذر به لحن مداخله‌گر، به هدایت معنایی روایت می‌پردازد. این دوگانگی در نوع روایی، نه تنها نشان‌دهنده پیچیدگی ساختار روایی اثر، بلکه گواهی بر مهارت نویسنده در تلفیق لحن‌های روایی است که به تعمیق تجربه‌ی ادراکی مخاطب یاری می‌رساند و درک او را از جهان داستانی ژرف‌تر می‌سازد. جمله‌ی آغازین «بات كل وجله أن تدهمه لحظةً مجنونة» نقطه‌ی ورود راوی به ذهنیت شخصیت است. فعل «بات» از افعال ناقصه‌ی عربی است که در این جا معنای صرف «شب‌گذراندن» را ندارد؛ بلکه در معنای عمیق‌تر «در حالتی ماندن»، «به وضعیتی درآمدن» و «ادامه دادن به یک حالت» به کار رفته است. این فعل در ترکیب با اسم «وجه» (اضطرابش)، نشان می‌دهد که شخصیت مرد در وضعیتی روایی و عاطفی فرو رفته که سراسر وجودش را فرا گرفته و در آن باقی مانده است. این حالت، نه لحظه‌ای گذرا، بلکه تجربه‌ای مستمر و فراگیر است که او را در آستانه‌ی فروپاشی قرار داده است. از منظر نحوی، «بات» پیش از مصدر «أن تدهمه» آمده و ساختاری را شکل داده است که نشان‌دهنده‌ی تعلیق ذهنی و انتظار وقوع یک رخداد تهدیدآمیز است. شخصیت در حالتی از اضطراب به سر می‌برد؛ زیرا بیم آن را دارد که لحظه‌ای دیوانه‌وار بر او فرود آید و معشوق نمادینش (هولیر)، را از او بر باید. معشوقی که در جهان روایی داستان، فراتر از یک فرد به نمادی از عشق، پناه و معنا بدل شده است، به طور کلی؛ در این بافت فعل «بات» حامل سه لایه‌ی معنایی است: وجه استمرار ترس، وجه روانی؛ که نه حالتی بیرونی، بلکه درونی و ادراکی است، تجربه‌ای ذهنی که راوی آن را بازتاب داده است، وجه انتظار و تعلیق؛ که شخصیت در آن در حالتی از انتظار و تعلیق به سر می‌برد، لحظه‌ای که ممکن است هر آن بر او فرود آید، همچنین واژه‌ی «وجه» در همین جمله به وضوح به تجربه‌ی روانی و ادراکی او اشاره دارند، فعل «أن تدهمه» (هجوم ناگهانی لحظه‌ای دیوانه‌وار)، بار معنایی تهدید و بی‌ثباتی، را به روایت می‌افزاید. این فعل، لحظه‌ای را به تصویر می‌کشد که از کنترل شخصیت خارج است و با صفت

«مجنونة» (دیوانه‌وار) توصیف می‌شود که شدت و اضطراب آن لحظه را برجسته می‌سازد. این ترکیب، وجهیتی منفی را رقم می‌زند که از درون ادراک شخصیت نشأت می‌گیرد و راوی را در جایگاه بازتابگر تثبیت می‌کند. در ادامه افعالی چون «تتلاشی» و «تتواری» که هر دو از افعال غیرقطعی و زوال‌محورند، همراه با قیود مکانی «من بین یدیه» و «عن ناظریه»، جهان را از چشم انداز ادراکی شخصیت ترسیم می‌کنند. این افعال، با بار استعاری و احساسی، نشان‌دهنده‌ی ناپایداری، گریزناپذیری و فروپاشی‌اند. استعاره‌های تصویری «تتلاشی الثلوج من قمم الجبال» و «تتواری عن ناظریه کما تتواری أصدعُ الدخان من أحضان المحيطات»، با بهره‌گیری از عناصر طبیعت، به نمادهایی از نابودی تدریجی و روابط زودگذر بدل شده‌اند. این تصاویر نه صرفاً آرایه‌های تزئینی برای زیبایی متن‌اند؛ بلکه کارکردی معرفتی، احساسی و روایی دارند که در خدمت بازتاب شخصیت و شکل‌گیری وجهیت روایی قرار می‌گیرند. در ادامه‌ی همین فراز با ورود جمله‌ی مستقیم راوی (هولیر) و توصیف کنش‌های (ضمّ و دس)، راوی از بازتاب صرف احساسات شخصیت‌ها فراتر می‌رود و به راوی مداخله‌گر تبدیل می‌شود، در اینجا، راوی با انتخاب نحوه‌ی بازنمایی جمله، برجسته‌سازی لحن، و تأکید بر ساختار امری، به جهت‌دهی معنایی روایی می‌پردازد. فعل «أریدک» با ساختار ارادی و خواست‌محور، نشان‌دهنده‌ی اراده‌ی شخصیت زن برای تغییر و وضعیت است؛ و فعل «أن تکون» با قید «حتى فی الحب» وجهیتی مثبت را تثبیت می‌کند. این جمله با بار عاطفی و ساختار دستوری، روایت را از فضای زوال و اضطراب به قلمرو تعهد و توانمندی سوق می‌دهد. روای با وجهیت‌های (مثبت/منفی) خواننده را به سمت درکی پارادوکسیکال از عشق سوق داده که عشق هم می‌تواند ویرانگر باشد و هم عطابخش قدرت. گاه دخالت راوی در متن برای این است که روایتگری به صورت واقعی و ملموس برای مخاطب نمایان شود. مثلاً آنجا که هولیر تاریخ خویش را برای پدر لاوین بازگو می‌کند، در داستان مداخله می‌کند. اطمینان راوی به روایت خویش، تسلط او بر سیر رخدادها و کنش‌های شخصیت‌ها و حضور فعالش در بافت داستان، همگی در خدمت تثبیت وجهیت مثبت متن و تعمیق باورپذیری آن نزد مخاطب قرار گرفته‌اند. وقتی سخن از روایت تاریخ است، رمان غالباً با مداخله‌گری ادامه می‌یابد تا میزان قطعیت و اعتبار روایت برای مخاطب تثبیت شود.

«عندما جاءت الخلافة العباسية، عُذْتُ إلى أیدی أبناء الكورد من الهذبانيين، وعادت قلعتي مُستقرّاً لحکمهم، لكن عماد الدین الزنکی استطاعت مرة أخرى أن ينتزعي، ويخضعني إلى حکمه، واستأذني زين الدین کوچک کي یقیم إمارته عليّ و قال لي بأنه سيُسَمِّيها الإمارة البکتکينية، ثمّ تولّى حکمي أخوه مظفر الدین کوکبری وقد تزوج ربيعة خاتون، أخت صلاح الدین أیوبی.

یومها عاهدنی بآنه سیجعلنی من أجمل وأقوی الإمارات الإسلامية. قد أوفی بعهده لی، وبنی أربع خانات للعمیان، وقرّ فیها احتیاجاتم، وبدأ یقوم بزیارتم عصر کُلّ یومٍ إثنين وخمیس، ثمّ بنا تکایا للصوفیة، وداراً للإیتام، وأخری للنساء الأرامل،...» (یوسف، ۲۰۲۱: ۵۴).

ترجمه: «با برآمدن خلافت عباسی، بار دیگر به دست فرزندان گُرد از خاندانِ هذبانیان افتادم و دژم به قرارگاه فرمانروایی آنان بدل گشت؛ اما عمادالدین زَنکی بار دیگر توانست مرا از چنگشان بیرون آورد و زیر فرمان خویش درآورد. سپس زین الدین کوچک از من خواست تا امارت خود را بر من به برپا کند و به من گفت که آن را «امارت بکتکینیه» خواهد نامید. پس از او برادرش مظفرالدین گوکبری زمام حکومت مرا به دست گرفت و با ربیعه خاتون خواهر صلاح الدین ایوبی، ازدواج کرد.

او در همان روز با من پیمان بست که مرا به یکی از زیباترین و نیرومندترین امارت‌های اسلامی بدل سازد؛ و به عهد خویش وفا کرد. چهار کاروان سرا برای نابینایان بنا نهاد و همه‌ی نیازهایشان را فراهم ساخت. همچنین هر دوشنبه و پنجشنبه عصر به دیدارشان می‌رفت. سپس خانقاه‌هایی برای صوفیان، دارالایتامی برای یتیمان، و خانه‌هایی دیگر برای زنان بیوه ساخت...»

زاویه‌ی دید در متن مورد نظر در آغاز بر پایه‌ی روایتگری استوار است و سپس با مداخله‌گری راوی ادامه می‌یابد. این تغییر روایی، نه تنها در خدمت انسجام ساختاری متن، بلکه در راستای تثبیت اعتبار تاریخی و بازسازی هویت فرهنگی، سیاسی و اجتماعی مکان صورت می‌گیرد. راوی در این متن خود شهر هولیر است که به سوژه‌ی روایت بدل شده و تاریخ خویش را از منظر درونی بازگو می‌کند. روایت با فعل «جاءت» آغاز می‌شود: «عندما جاءت الخلافة العباسیة». این فعل در وجه سوم شخص مفرد مؤنث و ساختار خبری نشان‌دهنده‌ی روایتگری است؛ در واقع فعل آغازین کاربردی فراتر از نقش صرفاً نحوی دارد و به عنوان نقطه عطف دلالتی عمل می‌کند که زمینه‌ساز باز تأویل هویتی مکانی و مشروعیت‌بخشی روایت می‌شود. روای به دلایلی ناگزیر از دخالت در روایت است. نخست: انتخاب «مکان» به عنوان راوی خود اقتضا می‌کند که روایت فراتر از بازگویی مجرد رویدادها باشد و به بازسازی هویت جمعی بپردازد؛ به عبارت دیگر زمانی که هولیر خود سخن می‌گوید؛ ادعا دارد که تجربه‌ای تاریخی را زیسته است و این ادعا مستلزم مداخله‌ی راوی برای تعبیر و تبیین است. دوم: ساختار متنی رمان تاریخی ایجاب می‌کند که روایت نه تنها توالی وقایع، بلکه مشروعیت‌بخشی تاریخی و باز تأویل معنا را نیز پیش ببرد. سوم ضرورت حقیقت‌نمایی: آشکار شدن ضمایر اول شخص مفرد و افعال دارای «نی» کارکردی ایستمیک دارند- یعنی راوی با مداخله‌ی خود مدعای شاهدیت و تجربه را اعتبار می‌بخشد- و از این راه خوانش متن را به سوی یک قرائت معتبر تاریخی هدایت می‌کند. متن

مورد نظر در چارچوب وجهیت مثبت قرار دارد؛ به گونه‌ای که با اتکا به اعتماد به نفس، خوش‌بینی، قطعیت در گزاره‌پردازی، تمنای آرمانی و الزام غیرصریح، روایت از قالب گزارش‌محور فاصله گرفته و در قالب بازآفرینی هویت تاریخی مکان قرار گرفته است. در جمله‌ی «عاهدنی بآنه سیجعلنی من أجمل و أقوی الإمارات الإسلامیة» فعل «سیجعلنی» از حیث نحوی، نمونه‌ای بارز از افعال تحویلی است؛ افعالی که به واسطه‌ی ساختار دو مفعولی خود، دلالت بر انتقال یک موجود از حالتی به حالتی دیگر دارند. در این ترکیب، مفعول اول (سی) و مفعول دوم جمله‌ی اسمی «من أجمل و أقوی الإمارات الإسلامیة» است که وضعیت مطلوب آینده را مشخص می‌کند، این ساختار حامل معنای تغییر رتبه، تعیین منزلت و بازسازی هویت است؛ زیرا فعل «جعل» در زبان عربی، نه تنها دلالت بر ایجاد و تحقق دارد، بلکه در بافت سیاسی و اجتماعی، برای منصوب کردن، واگذاری امتیاز و تثبیت جایگاه نیز به کار می‌رود. در اینجا، مظفر الدین گوکبری، مکان را جایگاهی قرار می‌دهد که از نظر زیبایی و قدرت، برترین امارات اسلامی تلقی می‌شود؛ و این، نه صرفاً یک توصیف؛ بلکه یک کنش رتبه‌ساز و هویت‌پرداز است؛ همچنین فعل «سیجعلنی» به سبب پیوند آن با فعل تعهدی «عاهدنی» در قلمرو وجهیت تمنایی قرار دارد؛ تمنایی که برخاسته از خواست راوی نیست؛ بلکه تعهدی است که فاعل (مظفر الدین) به طور صریح بیان کرده است. راوی در جایگاه دریافت‌کننده‌ی وعده‌ای قرار دارد که تحقق آن نه محتمل، بلکه قطعی و مورد انتظار تلقی می‌شود. که در جمله‌ی «أوفی بعهده لی» به وضوح بیان شده است، فعل «أوفی» در وجه ماضی کامل، نشان‌دهنده‌ی تحقق کامل تعهد است. این فعل بدون هیچ قید یا ملاحظه‌ای بیان شده و راوی آن را با ضمیر «لی» به خود نسبت داده است، این نسبت‌دهی هم اعتماد به نفس راوی را تقویت کرده و هم قطعیت گزاره را تثبیت نموده است، راوی نه از احتمال وفای به عهد؛ بلکه از تحقق آن سخن می‌گوید؛ و این نشانگر جزمیت روایت است.

علاوه بر این در ادامه نیز افعالی چون «بنی، قر، بدأ یقوم بزیرتهم، سمی و...» همگی در وجه ماضی کامل آمده‌اند که نه تنها وقوع کنش را گزارش می‌دهند، بلکه آن را به عنوان واقعیتی تثبیت شده عرضه می‌نمایند، راوی با لحنی که فاقد شک و تردید است این افعال را به گونه‌ای بیان می‌کند که مخاطب، تحقق آن را نه تنها ممکن؛ بلکه ضروری و اجتناب‌ناپذیر می‌بیند. افزون بر این، قید زمانی «عصر کل یوم اثنین و خمیس» نشان‌دهنده استمرار و کنش‌های مظفر الدین است. این استمرار، وجهیت مثبت در زمان را تثبیت می‌کند. استفاده از قید «کل یوم: به جای «أحياناً»، «ربما» یا «غالباً»، بیانگر قطعیت در وقوع کنش است و در مجموع تمامی افعال و قیده‌های به کار رفته در متن، در خدمت تثبیت قطعیت و یقین در روایت هستند.

از جمله موارد دیگری که با روایتگری آغاز شده و راوی در روند داستان مداخله کرده است باز هم می‌توان به بازگویی تاریخ هولیر از زبان خود او برای پدر لاوین، اشاره کرد.

«عندما اشتدّ عود أجدادک المیدیین سنة سبع مئة قبل المسيح، لم یهنأ لهم بالٌ حتی أتوا بجیوشهم وانتزعونی بقوة حدّ السیف من أبناء آشور، وقد أعادونی إلى منبئی الكوردی، حیث احتفلوا بتکلیلی جوهره إمبراطوریة میدیا، لکن جمالی لبث بسحر الملوک وقادة الأرض، فانترعتنی برائن دولة (هه‌خه‌مانی) الأخمینیة. لم یرق الأمرُ للإسکندر المقدونی، فَشَنَّ مِنْ أَجلی معركة أسماها (أریبلا) وانتزعنی بقوة لیجعلنی مُلکاً لإمبراطوریة حفدة یونان» (یوسف، ۲۰۲۱: ۴۹).

ترجمه: «آن‌گاه که نیروی نیاکان مادی تو در حدود سال هفتصد پیش از میلاد فزونی گرفت و استوار شد، آرام قرار نیافتند تا آن‌که با سپاهیان خویش آمدند و مرا با زور شمشیر از دست آشوریان بیرون کشیدند و به زادگاه گُردی‌ام بازگرداندند. در آنجا مرا به‌عنوان امپراتوری ماد تاج‌گذاری کردند و جشن گرفتند؛ اما زیبایی من همچنان برای شاهان و فرماندهان زمین افسون‌گر بود؛ تا آن‌که چنگال‌های دولت هخامنشی مرا از آن آغوش برکشید؛ این امر برای اسکندر مقدونی خوشایند نبود؛ پس به خاطر من جنگی آغاز کرد که آن را «اریبلا» نامیدند و مرا با قدرت از آن تصرف بیرون آورد تا در اختیار امپراتوری فرزندان یونان قرار دهد».

هولیر در متن بالا به روایتگری می‌پردازد و برای پدر لاوین تعریف می‌کند که پادشاهان و امپراتورهای زیادی به دلیل داشتن موقعیت استراتژیک در آرزوی تصرف او بودند و همواره برای رسیدن به آن در حال رقابت بوده‌اند؛ وجهیت غالب در متن، تمنایی است که در تمایل سیری‌ناپدیر قدرت‌ها برای تصاحب راوی تجلی می‌یابد، این تمناها نه احساساتی شخصی؛ بلکه نمادی از میل تاریخی امپراتورها به غلبه و شکوه هستند. علاوه بر این راوی (هولیر) نسبت به وقایعی که روایت می‌کند، اطمینان کامل دارد و هیچ‌گونه ابهامی در داستان به چشم نمی‌خورد، به همین دلیل اعتماد بنفس نویسنده و خوش‌بین بودنش حاکی از وجهیت مثبت است. او با قطعیتی خدایی‌گونه از تاریخ سخن می‌گوید و با خطاب قرار دادن مخاطب «أجدادک المیدیین» او را به چرخه‌ی تاریخ می‌کشاند. این کار خواننده را از تماشاگر صرف به «وارثی» تبدیل می‌کند که گویی این جوهر اسیر، بخشی از میراث خود اوست. زبان شعرگونه «جوهره إمبراطوریة»، «سحرالملوک» نیز راوی را از یک شیء مادی به نمادی فرازمینی ارتقا می‌دهد که گویی روح تاریخ است. از جهتی دیگر راوی خود در داستان حضور دارد و تصمیمات، مشاهدات و گزارش او از شخصیت‌ها و وقایع داستان تأثیرگذارتر است و این میزان باورپذیری داستان را بیشتر می‌کند. از جمله مواردی که در آن راوی به عنوان سوم شخص روایتگر عمل کرده است،

می‌توان به اولین دیدار هولیر با راوی اشاره کرد.

«عندما فتح عينيه، بُوغت ببريق أبهة امرأة يراها أول مرة، ظنّ للوهلة الأولى أنه واقع تحت سلطة حلم، لكن الصوت أثبتته في قوة اليقظة متمماً: جئتُ أرحب بضيّفي. جلس في الفراش وهو ينظر إليها دهشاً، فاستأنفت تقول: (أنا هولير) انتفضَ عند سماعه الاسم، لكنّه استأذنته قائلةً بأنّها ستزوره مرة أخرى، وستجلس معه، وزيارتها هذه هي للترحب فقط، لأنّه حلّ ضيفاً مع عائلته عليها.

كان لِقَاءً عاطفياً حتى إنّ الأمر أحياناً يلتبس عليه، فيظنّ بأنه كان في حلم فهي لم تترك أثراً يشير إلى حضورها» (يوسف، ۲۰۲۱: ۳۴).

ترجمه: «هنگامی که چشمانش را گشود، ناگهان در برابر جلوه و شکوه زنی قرار گرفت که تا آن روز هرگز همانندش را ندیده بود. در نخستین لحظه پنداشت که هنوز در سیطره‌ی رؤیاست؛ اما آن صدا، او را به واقعیت بیداری بازگرداند، زیر لب گفت: آمده‌ام تا به مهمانم خوشامد بگویم.

او با شگفتی از جا برخاست و بر بستر نشست در حالی که مبهوت به او چشم دوخته بود. سپس سخن را از سر گرفت و گفت: من هولیرم، با شنیدن این نام سراپایش لرزید؛ اما از او رخصت خواست و گفت بار دیگر به دیدارش خواهد آمد و فرصت همنشینی با او را خواهد داشت و این دیدار تنها برای خوشامدگویی است؛ چرا که او همراه خانواده‌اش مهمان این شهر شده است.

دیداری سرشار از عاطفه بود؛ تا آنجا که گاه خود نیز در حقیقت آن تردید می‌کرد و می‌پنداشت همه‌ی آنچه رخ داده، رؤیایی بیش نبوده است؛ زیرا او هیچ نشانی از حضور خویش بر جای نگذاشته بود».

در متن بالا، ساختار روایت برپایه‌ی نو سانی سنجیده میان سه نوع زاویه‌ی دید استوار است: راوی گزارشگر، راوی بازتابگر و راوی مداخله‌گر. این سه سطح روایت نه به صورت منفک و گسسته؛ بلکه در پیوندی هدفمند با یکدیگر عمل می‌کنند تا ساحت معرفتی و احساسی شخصیت را بر بستر تجربه‌ای مبهم و رؤیایگون بازنمایی کنند. در بخش اول متن «عندما فتح عينيه، بوغت ببريق أبهة امرأة يراها أول مرة...» راوی به صورت روایتگر عمل کرده و صرفاً گزارشی خنثی از روایت است و هیچ دخالتی در احساسات و افکار شخصیت نیست و خواننده صرفاً شاهد صحنه‌ای بیرونی است؛ دوربین روایت در فاصله‌ی بیرونی از رویدادها جای دارد و راوی، چنان که در روایت کلاسیک سوم‌شخص مشاهده می‌شود، بیشتر مسئول داده‌ای عینی است تا واکنش ذهنی شخصیت‌ها؛ اما با ورود فعل «ظنّ للوهلة الأولى أنه تحت سلطة حلم» راوی به حوزه‌ی ذهنی شخصیت نفوذ پیدا کرده است و مرز بیرون و درون شکسته می‌شود؛ راوی با استفاده از فعل «ظنّ» معنای شک و تردید را به کلیت متن تعمیم داده است و اجازه‌ی ورود فعل‌های تمنایی و امری را به متن سرکوب کرده است. با ورود جمله‌ی «جئتُ

أرحب بضيّفي» راوی به مداخله‌گر تغییر می‌یابد، او با واردکردنِ گفتار مستقیمِ روایت را از حالت درونی به حالتی نمایشی می‌برد. این تغییر زاویه‌ی دید در روایت‌شناسی ژنت، جابه‌جایی کانون، نام دارد؛ تا پیش از این جمله، جهان داستان از منظر درونی شخصیت بازنمایی می‌شد و زاویه‌ی دید بر تجربه‌ی او متمرکز بود؛ اما راوی اراده‌ی خود را برای حضور فعالانه در بافت متن اعلام می‌کند. او اکنون نه تنها ناظر و ناقل احساسات و ادراکات شخصیت؛ بلکه به فاعلی تبدیل می‌شود که خود روند روایت را می‌سازد و جهت می‌دهد. این لحظه، نقطه عطفی در ساختار کانونی روایت است؛ زیرا نظام دانایی و ادراک، از انحصار ذهن شخصیت خارج شده و راوی به عنوان منبع تفسیر و جهت‌دهی، خود را در متن برجسته می‌سازد؛ اما وجهیت متن با وجود مداخله‌گری راوی، به دلیل تکیه بر وهم و خیال، همچنان منفی است. با ادامه‌ی روایت، این وجهیت منفی بیشتر تثبیت شده است. «فیظنُّ بأنَّه کان فی حلمٍ، فَهیَ لم تترك أثراً یثیر إلی حضورها» اینجا فضای ذهنی شخصیت همچنان آمیخته به شک و تردید و عدم اطمینان است و عدم حضور ردپا یا نشانه‌ای فیزیکی، واقعیت را سست و ناپایدار می‌کند و راوی همچنان در حال بازتاب تردید درونی خویش است. راوی نسبت به آنچه دیده است، اطمینان کامل ندارد و گمان می‌کند که در خواب و رؤیا به سر می‌برد به همین دلیل وجهیت در آن معرفتی و برداشتی است. از جمله موارد دیگر مداخله‌گری را در متن زیر به وضوح می‌توان تشخیص داد.

«سنة ١٧٢٣ قبل میلاد المسيح لم یشر حمورابي بلذة الأتصار إلا بع أن تمکن من بسط نفوذه إلی أرجائي فی حکمه البابلي، بيد أنه لم یکن للاحتفاظ علی الاحتفاظ بي. کلُّ إمبراطوريةٍ عندما کان یشتدّ عودها، کانت تقدم إلی مضحیة بالغالي والنفیس.

معركة شرسة دارت بين دار الثالث، داريوس كودومانوس، والاسكندر الأكبر سنة ٣٣١ قبل ميلاد المسيح في سهل على بعد عشرين ميلاً شمال مسكني، ولبث الجيشان في حربٍ ضروس حتى انتصر الإسكندر الأكبر الذي أتاني بزهوٍ قائلاً بأن كلِّ ما قام به كان من أجل أن يظفر بي، إذ لم يكن يشعر بأنه استطاع أن يُحقق شيئاً مجدداً في حياته لو لم يخض هذه المعركة من أجلي، كانت تلك معركة كوكمبلا التي ما أزال أذكر وقائعها.

صراعات طويلة نشبت بين السلوخيين والفرس، حتى تمكن الفرسمن الظفر بي سنة ١٣٩ قبل ميلاد المسيح.

كان سنحاريب ينجني، ويصلّي في ربوعي إلى ألهة عشستار، معارك انفحرت في ذاكرتي، دارت رحاها في أرجائي من أجل متعظ الظفر بي، الحرب الضروس بين الفروس والروم، بين بارس والماديين، بين الآشوريين والماديين، بين دارالثالث والساسانيين، حروب أمراء شهوروز، العباسيين وهولاكو، وتيمور لنگ، والعثمانيين، تلك الحرب الضارية بين العباسيين والأمويين حتى انتصر الأمويين» (يوسف، ٢٠٢١: ٢١٩-٢٢٠).

ترجمه: «در سال ١٧٢٣ پیش از میلاد، حمورابی طعم پیروزی را آنگاه چشید که توانست نفوذ

فرمانروایی بابلی خود را تا گستره‌ی وجود من بگسترانند؛ اما با این همه، در نگاه داشتن من در قلمرو خویش کامیاب نماند. هر امپراتوری‌ای که بازوی قدرتش نیرومند می‌شد، گرانبهارترین داشته‌های خود را در راه دستیابی من، نثار می‌کرد.

در سال ۳۳۱ پیش از میلاد، در پهنه‌ای هموار که در بیست میلی شمال جایگاه من قرار داشت، نبرد سهمگین میان داریوش سوم و دارا کُدمانوس، و اسکندر مقدونی درگرفت. دو سپاه در کارزاری خونین و فرساینده به رویارویی پرداختند تا سرانجام اسکندر بزرگ پیروز شد. او با غرور نزد من آمد و گفت که همه‌ی آنچه انجام داده، تنها برای رسیدن به من بوده است؛ زیرا باور داشت که اگر برای تصاحب من به این نبرد تن نمی‌داد، در زندگی خویش دستاوردی درخور و ماندگار به دست نمی‌آورد. آن نبرد همان نبرد گوگمل بود که هنوز خاطره‌ی رخدادهایش را در حافظه دارم.

کشمکش‌های طولانی میان سلوکیان و ایرانیان درگرفت تا سرانجام ایرانیان در سال ۱۳۹ پیش از میلاد بار دیگر مرا به دست گرفتند.

سناحاریب به زیارت من می‌آمد و در آستانه‌ی من برای ایشتار، خدای خویش، نیایش می‌کرد. چه بسیار نبردهایی که نقش آن‌ها هنوز بر لوح خاطره‌ام باقی است؛ نبردهایی که در پهنه‌ی من و برای کامروایی تصرف من شعله‌ور شدند: جنگ‌های سهمگین ایران و روم، پیکارهای آشوریان و مادها، رویارویی داریوش سوم و ساسانیان، جنگ‌های فرمانروایان شهرورز، نبردهای عباسیان، یورش‌های هولاکو و تیمور لنگ، کشمکش‌های عثمانیان، و آن جنگ خونین امویان و عباسیان که سرانجام به پیروزی امویان انجامید».

در این فراز راوی با بهره‌گیری از شگرد تشخیص، مکان را از جایگاه یک عنصر صرفاً جغرافیایی فراتر می‌برد و آن را به سوژه‌ای روایی بدل می‌سازد که تاریخ، خاطرات و تجربه‌های خود را بازگو می‌کند. از این‌رو، راوی اول شخص مداخله‌گر است؛ زیرا با تعبیری چون «بی»، «آنانی»، «ما ازال اذکر وقائعها» و «حفرت فی ذاکرتی» حضوری آشکار در متن دارد. در ادامه راوی به تدریج جنبه‌ای گزارشی می‌یابد و راوی به بازگویی رخدادهای جنگ‌ها، فتوحات و تحولات تاریخی می‌پردازد.

از منظر وجهیت، وجهیت غالب در متن از نوع مثبت است. راوی در سراسر روایت با درجه‌ی بالایی از اطمینان و قطعیت سخن می‌گوید و هیچ نشانه‌ای از تردید، احتمال، عدم یقین در متن مشاهده نمی‌شود. تمامی رخدادهای ارزیابی‌ها و حتی احساسات شخصیت‌های تاریخی به صورت قطعی و مسلم بیان می‌شوند. برای مثال در عبارت «لم یشعر حمورابی بلذة الأنتصار إلا بعد أن تمکن من بسط نفوذه إلى أرجائی» و «لم یکن یشعر بأنه استطاع أن یحقق شیئاً مجدداً فی حیاته لو لم یخض هذه المعركة»

من أجلي» راوی بدون استفاده از هرگونه قید احتمالی یا ساختارهای دال بر تردید، از انگیزه‌ها و احساسات شخصیت‌ها سخن می‌گوید، همچنین در سرا سر متن هیچ یک از نشانه‌های معرفتی و ادراکی دال بر عدم قطعیت دیده نمی‌شود. بر عکس راوی خود را صاحب دانشی قطعی نسبت به گذشته معرفی می‌کند و رویدادها را با اقتدار کامل بازگو می‌کند؛ علاوه بر این مداخله‌گری راوی به ابزاری برای نمایش اقتدار او تبدیل شده و تعهد کامل وی نسبت به محتوای گزاره‌ها را آشکار می‌سازد. در رمان «ظروف استثنائیة» روایت زندگی بهاء و شرح احوال او آغاز می‌شود. وی برای پنهان شدن از انظار عمومی، مدتی در کتابخانه‌ای، مشغول به کار می‌شود؛ پس از خروج از آنجا، روزی با دوستش نیار مواجه می‌شود، و او را به منزل خویش دعوت می‌کند، در آن ملاقات، بهاء با دیدن چهره‌ی گرفته و اندوهگین نیار، از او درخواست می‌کند تا به پاس دو ستی دیرینه‌شان، دلیل این غم و اندوه را با او در میان بگذارد. در این نقطه، روایت نیار که در دل داستان اصلی جای گرفته، آغاز شده و بخش عمده‌ی داستان را به خود اختصاص می‌دهد.

وجهیت در این روایت پویا و متغیر است و تابع میزان آگاهی و موضع ذهنی راوی نسبت به وقایع نقل شده است. داستان نخستین با روایت اول شخص مفرد شروع می‌شود، در بخش‌های اولیه که حال و هوای سرگستگی و سردرگمی راوی غالب است، روایت با وجهیت منفی پیش می‌رود؛ اما از سوی دیگر، به دلیل آگاهی شخصیت نسبت رخدادهای زندگی خویش و اطمینان از قطعیت آن‌ها، وجهیت مثبت حاکم است. در مقابل هنگام پرداختن به بحران‌ها و ناملايمات زندگی نیار، به‌ویژه در مواجهه با مسئله‌ی خیانت همسرش و دسیسه‌چینی‌هایش برای حذف او از زندگی‌اش، داستان با وجهیتی منفی پیش می‌رود؛ با این حال، روایت نیار در نهایت به سمت تحول شخصیتی و تصمیم برای فراموشی گذشته و آغاز زندگی نو حرکت می‌کند که این گذار، تغییر وجهیت از منفی به مثبت را در پی دارد و جهت‌گیری کلی روایت را به سمت امیدواری و ایجابیت و خوش‌بینی سوق می‌دهد.

نیار برای بهاء روایت می‌کند که غدیر هر هفته از خانه بیرون می‌رود و به نیار می‌گوید قصد دارد به خواهرش سر بزند، روزی، هنگامی که بیرون از خانه‌اش است، دوست نیار و همسرش سر زده به خانه‌ی او می‌آیند و نیار نیز به گمان آن که غدیر به خانه‌ی خواهرش رفته، راهی آنجا می‌شود؛ اما در همان هنگام که به آنجا می‌رسد؛ غدیر با او تماس می‌گیرد و از بازگشت خود به خانه خبر می‌دهد و همین واقعه، بذر نخستین تردید را در ذهن نیار می‌کارد. در این بخش، روایت با وجهیتی منفی پیش می‌رود و راوی نیز نسبت به آنچه روایت می‌کند، در وضعیت تردید و بی‌اعتمادی قرار دارد. او هنوز به خیانت غدیر یقین ندارد و تنها با حدس و گمان پیش می‌رود؛ با این حال، هنگامی که نیار غدیر را

دنبال می‌کند و حقیقت را با چشم خود می‌بیند، شک جای خود را به یقین می‌دهد. از این نقطه به بعد روایت، وجهیت مثبت به خود می‌گیرد، و راوی از افکاری که در سر دارد اطمینان حاصل می‌کند و این اطمینان را به مخاطب نیز انتقال می‌دهد، در نتیجه او را از شک و سرگشتگی خارج می‌سازد.

«بعد أسبوعٍ تَجَهَّزْتُ للخروج قائلَةً بَأَنَّمَا تَرِيدُ أَنْ تَزُورَ أختَهَا، فَمَنْعَتَهَا مِنْ ذَلِكَ، رَفَعَتْ صَوْتَهَا وَقَالَتْ بَأَنِّي أَعْمَلُهَا كَعِبَادَةِ وَأَتَمَّنُّ عَلَيْهَا بِالسَّكَنِ فِي بَيْتِي، وَأَنِّي قَاطِعٌ رَحِمٍ.

أَوْبَخْتُ نَفْسِي عَلَى مَا أَفْعَلُ لِأَنَّ ذَلِكَ يَعْنِي بَأَنِّي أَقْبَلُ العِيشَ مَعَ امْرَأَةِ خَاتِنَتِي، أَوْ عَلَى الأَقْلِ أَشْكُ بَأَنَّمَا تُخَوِّنِي وَمَا أَفْعَلُهُ هُوَ أَنِّي حَجَرْتُ عَلَيْهَا كَمَا أَمْنَعُهَا مِنَ الاستِمْرَارِ فِي خِيَانَتِي. وَأَمَامَ مَوَاجَهَةِ هَذِهِ الحَقِيقَةِ قَرَّرْتُ أَنْ أَدْعِيهَا تَخْرُجَ وَأَرَاقِبُهَا لِأَتَحَقَّقَ مِنَ المَكَانِ الَّذِي تَذْهَبُ إِلَيْهِ بَدَلًا عَنِ بَيْتِ أختِهَا» (يوسف، ٢٠٢٤: ٤٥)

ترجمه: «یک هفته بعد، آماده‌ی بیرون رفتن شد و گفت که می‌خواهد به دیدار خواهرش برود. من او را از این کار بازداشتیم. صدایش را بلند کرد و گفت که با و چون کنیزی رفتار می‌کنم، با سرپناهی که در خانه‌ام به او داده‌ام بر او منت می‌گذارم و پیوند خویشاوندی را قطع کرده‌ام سپس خود را به سبب این رفتار سرزنش کردم؛ زیرا این کار بدان معنا بود که یا به زندگی با زنی در کنار زنی تن داده‌ام که به من خیانت کرده است یا دست‌کم به زنی بدگمانم که گمان می‌برم در حقم خیانت می‌کند و آنچه انجام می‌دادم در حقیقت این بود که او را در تنگنا قرار می‌دادم تا از ادامه‌ی خیانتش جلوگیری کنم.

هنگامی که با این حقیقت روبه‌رو شدم، تصمیم گرفتم بگذارم از خانه بیرون برود و او را زیر نظر بگیرم تا دریابم به کجا می‌رود و آیا مقصدش واقعا خانه‌ی خواهرش است یا نه».

در این قطعه، جمله‌ی آغازین «تجهزت... رفعت صوتها...» متن در وضعیتی قرار می‌گیرد که راوی با عنوان ناظر بیرونی عمل می‌کند و اعمال شخصیت را بدون ورود به لایه‌های درونی ذهن او گزارش می‌دهد. او تنها آنچه را قابل مشاهده و اندازه‌گیری است ثبت می‌کند. این نوع زاویه‌ی دید، فاصله‌ی روایی را حفظ کرده و به خواننده اجازه می‌دهد تا شخصیت را از بیرون بر اساس نشانه‌های رفتاری قضاوت کند.

در ادامه راوی تنها به گزارش آنچه اتفاق افتاده بسنده نمی‌کند، و با مداخله‌گری خویش افکار و احساسات شخصیت را باز می‌نماید. ورود عبارت «وَأَوْبَخْتُ نَفْسِي عَلَى مَا أَفْعَلُ» راوی را از یک گزارشگر به یک مفسر فعال تبدیل می‌کند وضعیت روانی خویش (شک، احساس گناه و تضاد درونی) را تحلیل و بازسازی می‌کند.

از نظر وجهیت، راوی در بخش نخست متن، در وضعیت عدم قطعیت قرار دارد و این وضعیت با استفاده از افعالی همچون «ظن» و «اشک» نمایان می‌شود. هنگامی که راوی می‌گوید: «أشک بآن‌ها تخوننی» او فقط یک احساس شخصی را بیان نمی‌کند؛ بلکه حدود اعتبار روایی را تعیین می‌کند؛ در واقع این عبارت، مرز میان «آنچه رخ داده» و «آنچه راوی احتمال می‌دهد، رخ داده باشد» را معلق می‌سازد. در نتیجه گزاره‌ی محوری متن، یعنی خیانت غدیر، تا زمانی که شواهد حسی مستقیم فراهم نشده، در مقام یک واقعیت تثبیت‌شده ظاهر نمی‌شود، بلکه به صورت فرضیه‌ای دردناک و تهدیدکننده در متن عمل می‌کند و راوی در برزخی شناختی میان امکان و قطعیت گرفتار آمده است، بنابراین وجهیت منفی علاوه بر فعل‌های دال بر تردید، در سطح عمیق‌تر، با تعلیق جایگاه معرفتی گزاره‌های اصلی و با نامطمئن کردن نسبت ذهن و واقعیت عمل می‌کند.

علاوه بر این عبارت «أو علی الأقل» تنها قیده‌های احتیاطی نیستند؛ بلکه نشان‌دهنده‌ی این است که راوی قادر نیست میان یقین و تردید مرزی قطعی تعیین کند. آنچه می‌گوید نه به‌عنوان «حقیقت» بلکه به‌عنوان «برداشت» مطرح می‌شود؛ از این رو راوی بیان خود را تعدیل می‌کند و از سطح گزاره‌ی مطمئن به سطح گزاره‌ی احتمالی فرو می‌کاهد.

در ادامه، هنگامی که راوی تصمیم می‌گیرد، غدیر را زیر نظر بگیرد و از طریق مشاهده‌ی مستقیم به حقیقت برسد، متن وارد مرحله‌ای دیگر می‌شود که می‌توان آن را گذر از شک تفسیری به تحقیق ادراکی نامید، تصمیم به مراقبت، اعتراف ضمنی به ناکفایتی دانش موجود است، از این منظر، کنش مراقبت نه فقط یک عمل داستانی، بلکه شاخصی معرفتی است که نشان می‌دهد راوی هنوز در قلمرو عدم قطعیت به سر می‌برد. او می‌کوشد از استنباط ذهنی به مشاهده‌ی عینی برسد؛ به بیان دیگر، نیروی پیش‌برنده‌ی روایت در اینجا نه صرف وقوع حادثه، بلکه میل به تبدیل «احتمال» به «یقین» است و خواننده نیز همراه راوی در انتظار گذر ابهام به کشف باقی می‌ماند. بنابر آنچه گفته شد، تمام سازوکارهای زبانی در خدمت وجهیت منفی قرار دارند.

در داستان ظروف استثنائیه روایتگری ماجراهای داستان روندی ثابت و یکنواخت را طی نمی‌کند و راوی آنجا که لازم دانسته است روال داستان را تغییر داده است؛ اگرچه داستان با اول شخص مفرد شروع شده و راوی خود نیز وارد حوادث داستان شده است؛ اما در بیشتر جاها به روایتگری پرداخته است و از همه‌ی جزئیات و تفصیلات رخدادها و گفتگوی شخصیت‌ها و دیالوگ میان آنها خواننده را باخبر کرده است.

بنابراین، در بیشتر جاهای رمان، وجه فعل از روایتگر به مداخله‌گر تغییر می‌یابد. به عنوان نمونه می‌توان به ماجرای خودکشی غدیر که از زبان بهاء روایت می‌شود، اشاره کرد که بعد از آن که اتهامات بسیاری را به نیار نسبت می‌دهد و چندین بار او را به زندان می‌افکند، روانش بهم می‌ریزد و با کپسول گاز اقدام به خودکشی می‌کند.

«كان الشارع مزدحماً بقامات الجيران، صغاراً وكباراً، نساءً ورجالاً. فتح الباب والسيارة تتمهل لتقف، هرع مسرعاً كسهم بين القامات، تهرولت بي قدمي بعد أن أنقذت الأجرة للسائق الذي دُهِش وأدار كفه مُستفسراً. لحقتُ به ورأيْتُ البعض يشير له بأنَّها في المطبخ، عند وصوله باب المطبخ حاول بعض الأشخاص إبعاده عن المشهد، إلا أنه أصرَّ واستطاع أن يمضي ودخلتُ معه.

كانت مُستلقية على الأرض وقد حُجِبَ وجهها بقطعة من القماش الأصفر، تظهر عليه بقع الدم، أزاح القماش وصار ينظر في وجهها الذي بدا مشوّهاً.

مدّ أحد الجوار يده إلى كتفه كي يُبعده عنها، فمنعه نيار بعزم دون أن يلتفت إليه، وهو يطيل النظر بعمق إلى الوجه. كان المطبخ في حالة فوضى وكان زلزلاً وقع له، كانت الأسطوانة مشروخة بشكلٍ طولاني في منتصفها، والآبني متناثرة على الأرض» (يوسف، ۲۰۲۴: ۱۲۱-۱۲۲).

ترجمه: «کوچه از ازدحام قامت‌های همسایگان، زن و مرد، خرد و کلان، مالمال بود، در را گشود در حالی که خودرو به آرامی در حال توقف بود؛ و او بی‌درنگ، چون تیری ره‌اشده از کمان، در میان قامت‌ها شتافت. پس از آن که کرایه را به راننده پرداختم؛ راننده که سخت شگفت‌زده شده بود، کف دستش را به نشانه‌ی پرسش بالا آورد.

خود را به او رساندم، دیدم برخی از حاضران به او اشاره می‌کنند که در آشپزخانه است، هنگامی که به آستانه‌ی آشپزخانه رسید، چند نفر کوشیدند او را از دیدن آن صحنه بازدارند؛ اما او با اصرار راه خود را گشود و وارد شد و من نیز همراهش به داخل رفتم.

بر زمین افتاده بود و پارچه‌ای زرد رنگ بر چهره‌اش کشیده بودند؛ پارچه‌ای که لکه‌های خون بر آن نمایان بود. پارچه را کنار زد و به چهره‌اش خیره شد؛ چهره‌ای که از شدت آسیب، دگرگون و از ریخت افتاده بود.

یکی از همسایگان دست بر شانه‌اش گذاشت تا او را از جسد دور کند؛ اما نیار بدون آن که حتی روی برگرداند با قاطعیت مانع او شد و همچنان با نگاهی ژرف و طولانی به چهره‌ی او چشم دوخت. آشپزخانه در وضعیت‌ی آشفته قرار داشت، گویی زلزله‌ای در آن رخ داده بود، سیلند گاز از وسط در امتداد بدنه دچار شکاف شده بود و ظرف‌ها بر کف آشپزخانه پراکنده و واژگون افتاده بودند».

روایت مورد نظر از نظر نوع راوی، ساختاری پویا و چند لایه دارد. در ابتدای روایت، راوی نقش روایتگر را ایفا می‌کند، استفاده‌ی راوی از افعال سوم شخص چون «كان الشارع مزدحماً»، «فتح الباب»، «السيارة تتمهل»، «أدار كله مستفراً» همگی نشان‌دهنده‌ی روایت از بیرون هستند؛ راوی در این بخش صرفاً به گزارش وضعیت فیزیکی و رخداد‌های بیرونی می‌پردازد، هیچ نشانه‌ای از حضور شخصی یا احساسات راوی دیده نمی‌شود؛ لحن روایت بی‌طرفانه و گزارشی است. در بخش میانی روایت، به‌ویژه از لحظه‌ی ورود بهاء به صحنه‌ی خودکشی غدیر، راوی به طور مستقیم در داستان مداخله می‌کند. افعالی مانند «تهرولت بی قدمای» «أنقذت الأجرة» «دخلت معه» نشان‌دهنده‌ی حضور فعال راوی در صحنه است؛ در اینجا راوی نه تنها ناظر نیست؛ بلکه در کنش‌ها مشارکت دارد و تجربه‌ی زیسته‌ی خویش را روایت می‌کند. در پایان راوی دوباره به نقش روایتگر باز می‌گردد؛ توصیف‌هایی مانند «كان المطبخ في حالة فوضى» «كانت الأسطوانة مشروخة»، «الأواني متناثرة» نشان‌دهنده‌ی بازگشت به لحن گزارشی و بیرونی هستند، راوی دیگر در کنش‌ها مشارکت ندارد و صرفاً وضعیت صحنه را توصیف می‌کند.

از نظر وجهیت، متن در آغاز کاملاً دارای وجهیتی خنثی است، راوی صرفاً به توصیف وضعیت بیرونی می‌پردازد؛ از شلوغی خیابان، حضور همسایگان، حرکت ماشین و واکنش راننده سخن می‌گوید، بی آن که هیچ‌گونه ارزیابی احساسی یا موضع‌گیری شخصی در روایت دیده شود، افعالی مانند «كان الشارع مزدحماً»، «فتح الباب»، «السيارة تتمهل»، «أدار كله مستفراً» همگی نشان‌دهنده لحن بی‌طرفانه هستند و هیچ‌گونه نفوذ به ذهنیت شخصیت‌ها یا بازتاب احساسات دیده نمی‌شود و در بخش میانی، وجهیت از خنثی به ادراکی تغییر می‌کند، راوی با استفاده از تصویرسازی‌های دقیق و ملموس، مانند «قطعة من القماش الأصفر، تظهر عليه بقع الدم» «الوجه الذي بدا مشوهاً»، «المطبخ في حالة فوضى»، «الأسطوانة مشروخة»، «الأواني متناثرة»، نه تنها وضعیت فیزیکی صحنه را توصیف می‌کنند؛ بلکه به طور غیر مستقیم؛ آشفته‌گی روانی شخصیت‌ها را نیز بازتاب می‌دهد. این توصیف اگرچه از بیرون بیان می‌شوند؛ اما بار عاطفی سنگینی دارند و فضای روایت را به سمت بحران سوق می‌دهند. راوی از طریق افعال ادراکی مانند «ینظر»، «یطیل النظر»، «فوجی» به دریافت‌های حسی شخصیت‌ها اشاره می‌کند؛ بنابراین وجهیت در این مرحله ادراکی است؛ در پایان اگرچه راوی در بیان کنش‌ها مشارکت ندارد و صرفاً وضعیت صحنه از بیرون را توصیف می‌کند، با این حال فضای روایت؛ همچنان از وجهیت منفی برخوردار است؛ زیرا تصاویر پایانی، تثبیت‌کننده‌ی وضعیت تراژیک و بحران‌زده‌ی روایت‌اند.

گاه روای وجهیت را از مثبت به منفی و بر عکس تغییر داده است و به حکم ضرورت دخالت خویش را

اعلام کرده است. از جمله می‌توان به زمانی اشاره کرد که مرام دوست غدیر از ترس اینکه مبادا به سرنوشت غدیر دچار شود، برای اعتراف به نزد نیار می‌رود و از او خواهش می‌کند که به سخنانش گوش فرا دهد و ابراز پشیمانی‌اش را قبول کرده، او را به خاطر ندامتش ببخشد.

«قال: هل جئت حتى تتَّهمني بتَّهمةٍ جديدةٍ!؟»

قال: أرجوك اسمعني أنا ندمتُ، لا أريد منك سوى أن تُسامحني من قلبك، أتوسَّلُ إليك، أنا خائفة من العقاب، في نفس اليوم كنتُ بطريقي إلى غدیر، وكانت بيني و بينها دقائق قليلة.

دوي الانفجار وصلني، ولم أكن أعرف بأنه وَقَعَ هُنا حتى دخلتُ الشارع ورأيتُ بعض الجيران يركضون إلى البيت. عندما أصابني الذعر وركضتُ معهم حتى دخلتُ البيت، ورأيتُ الغدير في ذلك الوضع الدموي المرعب في المطبخ.

توقفت قليلاً ثم استأنفت والدموع تنهمر من عَيْنَيْها: يا إلهي، في تلك اللحظات كل شيءٍ تَغَيَّرَ أمامي، صرختُ ورجعتُ إلى البيت منهارة.

نعم كنتُ إنسانة سيئة وأنا تعاونتُ معها، ولكنني ندمتُ عندما رأيتها في ذلك الوضع، أليس من حقِّي أن أندم؟

عند ذلك قالت: لديّ ما أقوله حتى يرتاح ضميري تجاهك يا نيار، أرجو أن تأذن لي بالدخول (يوسف، ۲۰۲۱: ۱۵۶).

ترجمه: «گفت: آیا آمده‌ای تا مرا به اتهام دیگری متهم کنی؟! گفت: خواهش می‌کنم به من گوش فرا بده، من پشیمان شدم، از تو جز این را نمی‌خواهم که مرا از صمیم قلب ببخشی، التماس می‌کنم... من از مجازات می‌ترسم. در همان روز در راه رسیدن به سوی غدیر بودم و میان من او تنها چند دقیقه فاصله بود.

صدای انفجار به من رسید، نمی‌دانستم این حادثه در این جا رخ داده است تا آن که وارد کوچه شدم و غدیر را در آن وضعیت خون‌آلود و هولناک در آشپزخانه دیدم.

اندکی مکث کرد و سپس ادامه داد، در حالی که اشک از چشمانش فرو می‌ریخت: خدایا... در آن لحظات همه چیز در برابر چشمانم دگرگون شد، فریاد زدم و درهم‌شکسته به خانه بازگشتم.

بله، من انسان بدی بودم و در این ماجرا با او همکاری کردم؛ اما وقتی آن وضعیت را دیدم پشیمان شدم. آیا حق ندارم پشیمان باشم؟

در آن هنگام گفت: حرف‌هایی دارم که باید بگویم تا وجدانم در برابر تو آرام گیرد، نيار... خواهش می‌کنم به من اجازه بده تا وارد شود».

در بررسی متن بالا می‌توان راوی را در دو سطح متمایز تحلیل نمود: در ابتدا روایت به شیوه‌ی روایتگری ارائه شده است، اما ناگهان با مداخله‌ی مستقیم راوی، به راوی اول شخص انتقال می‌یابد.

این گذار ناگهانی از روایتگر به مداخله‌گر ایزاری برای جلب همدلی مخاطب و اقتناع اوست. «همین انتقال روایتگری از سوم شخص به اول شخص به قوت نشان می‌دهد که روایت تا چه حد می‌تواند بازتاب دهنده بوده و موقعیت محوری پیدا کند؛ یعنی اگر روایت داستانی با اول شخص راوی همراه باشد، خواننده ارتباط درونی نزدیک‌تری با شخصیت مرکزی داستان پیدا می‌کند» (مهری‌آئیه، ۱۴۰۲: ۱۲).

وجهیت در این بخش از روایت، ترکیبی از وجهیت مثبت و منفی است: در بخش اول، فعل‌های تمنایی (أرجو، أتوسل إليك) نشانگرهای وجهیت مثبت به چشم می‌خورد که هدف آن، جلب بخشش و همدلی مخاطب است؛ علاوه بر این افعال وجهی بیانگر اراده و تضمین مانند («آرید» در «لا آرید منک سوی آن تسامحنی») و همچنین واژگان حاوی بار عاطفی مثبت مانند («تسامحنی: ببخشایم» و «ارتاح ضمیری: وجدانم آرام گیرد)، اگرچه در بافتی عذرخواهی قرار دارند؛ اما نشان‌دهنده‌ی تلاش راوی برای بازپس‌گیری اعتماد و بازسازی یک فضای گفتمانی مبتنی بر اطمینان هستند.

در قسمت دوم راوی برای اینکه وضعیت داستان را ملموس نشان دهد، افعال معرفتی که بر عدم قطعیت، شک و هراس دلالت می‌کنند مانند: «لم أكن أعرف: نمی‌دانستم»، «أصابني الذعر: وحشت مرا فرا گرفت»، همچنین واژگان دارای بار معنایی منفی مانند: «الوضع الدموي المرعب» (وضعیت خونین و وحشتناک) همراه با صفت «مرعب: وحشتناک» و «انهارة: درهم شکسته و فروپاشیده) و نیز جمله‌ی پرسشی که نشان‌دهنده‌ی تردید و استفسار است «أليس من حقي أن أندم؟» همگی در خدمت ایجاد فضایی از بی‌اعتمادی، سردرگمی و بحران شناختی هستند. در ادامه روایتگری به بازتابگر تغییر پیدا کرده و راوی به بازتاب احساسات مرام پرداخته است، «استأنفت والدموع تنهمر من عینیها» فعل‌هایی حاکی از اظهار پشیمانی و تمنایی وجهیت متن را مثبت نشان داده است، همچنین راوی برای اینکه نهایت پشیمانی و ناراحتی وجدان و احساس گناه مرام را نشان دهد، دخالتش را در داستان اعلام کرده و داستان از روایتگر به اول شخص مداخله‌گر تغییر پیدا کرده است.

ج- راوی سوم شخص بازتابگر

نویسنده یا راوی در رمان هولیر حبیبی با جواز دانای کل وارد ذهنیت‌های جامعه‌ی گرد شده و احساسات و افکار آنان را بازتاب می‌دهد و راوی از درون ذهن شخصیت‌های داستان به روایت می‌پردازد. علاوه بر این او خود در داستان حضور دارد و از نزدیک شاهد اعمال و رفتار شخصیت‌ها است و مصمم و مطمئن صحبت می‌کند. به عنوان نمونه وقتی راوی در مورد مردم هولیر سخن می‌گوید آنان را مردمی پاک و بی‌آلایش می‌داند، تا جایی که وقتی با آنها روبرو می‌شود، گویی قدیسی

را می‌بیند که همچون مناره‌های انسانیت از آن‌ها درس‌های بسیاری می‌آموزد و این اعتقاد را در او شکل می‌دهد که تجربه‌ی در معرض مرگبارترین سلاح‌های کشتار جمعی در حق یک کودک کورد، حساسیت فرهنگی- انسانی را در او ایجاد کرده که از افق گسترده‌ای برخوردار است و کمک بسیار مؤثری به حساسیت فرهنگی- انسانی در تخیل‌گرد کرده است، کودکانی که به پدران تبدیل شدند و یک طیف اجتماعی معاصر را تشکیل دادند.

«أتاحت له الشهور الماضية أن يلتقي بأناس تميّزوا عن سائر الناس الذين التقى بهم، أحياناً يبدو له أنه ينظر إلى قديس ولذلك كانت الدموع تُدرّف من عينيه وهو يكتشف قوة إنسانية الإنسان في هذه البقاع وقد تحولت أمام ناظره إلى منارات إنسانية علمته كثيراً. حينها تشكّل لديه اعتقاد بأن تجربة التعرض لأفتك أسلحة الدمار الشامل بحق الطفل الكوردي قبل كل شيء، أسست لحساسية ثقافية إنسانية تمتعت بسعة أفقها، أسهمت بفعالية بالغة لحساسية ثقافية وإنسانية في المخيلة الطفلية الكوردية، هؤلاء الأطفال الذين تحولوا إلى آباء، وإلى طيف اجتماعي كوردي معاصر» (يوسف، ۲۰۲۱: ۷۱).

ترجمه: «ماه‌های گذشته این فرصت را برای او فراهم آورده بود که با انسان‌هایی دیدار کند که از بسیاری از کسانی که در طول زندگی خود شناخته بود، متمایز بودند. گاه چنان می‌پنداشت که در برابر فدیسی ایستاده است؛ از همین‌رو، هنگامی که عظمت انسانیت را در مردمان این سرزمین کشف می‌کرد، اشک از دیدگانش جاری می‌شد؛ مردمانی که در برابر چشمانش به مناره‌های انسانیت بدل شده بودند و درس‌های بسیاری به او آموخته بودند.

در آن هنگام این باور در او شکل گرفت که تجربه‌ی قرارگرفتن کودک‌گرد در معرض هولناک‌ترین سلاح‌های کشتار جمعی، پیش از هر چیز، زمینه‌ساز نوعی حساسیت فرهنگی و انسانی شد که از وسعت نظر و فراخی افق برخوردار بود و با اثربخشی بسیار، در شکل‌گیری حساسیت فرهنگی و انسانی نهفته در خیال کودک کرد نقش ایفا کرد؛ کودکانی که بعدها به پدران و مادران این جامعه بدل شدند و پیکره‌ی اجتماعی جامعه‌ی گرد معاصر را شکل دادند.»

راوی در متن بالا، به وضوح یک راوی بازتابگر است که نه تنها وقایع عینی را گزارش می‌دهد؛ بلکه به‌طور عمیق درگیر انعکاس احساسات، تأملات درونی، برداشتهای ذهنی و فرآیندهای روانی شخصیت‌هاست. او با به‌کارگیری نظام‌مند نشانگرهای زبانی، گفتمانی ایدئولوژیک را می‌سازد که هم بر تجربه‌ی ذهنی جمعی اصالت می‌بخشد و هم آن را به عنوان حقیقتی مسلّم بازنمایی می‌کند؛ به‌عبارت دیگر، راوی با انتخاب کلمات و ساختار جملات، دیدگاه خاصی القا می‌کند و آن را به عنوان واقعیت به خواننده معرفی می‌کند.

در این بخش، راوی از یک سو، برای حفظ اعتبار روایی خویش و نشان دادن منشأ درونی و ادراکی توصیفاتش به کرات از نشانگرهای وجهیت منفی بهره می‌گیرد. افعالی مانند: «پیدو له»، «تشکل لدیه اعتقاد»، «اکتشف» در چارچوب مدل سیمپسون، که بر ادراک شخصی، باور و فرآیندهای شناختی غیر قطعی (از منظر عینی) دلالت دارند، در زمره‌ی وجهیت منفی قرار می‌گیرند؛ چرا که بر شناخت شخصی و غیرقطعی (از نظر عینی) تأکید دارند، حتی عبارت «اکتشف» در این بافتار، به کشفی درونی و ذهنی اشاره دارد که در حوزه‌ی دانش استنتاجی قرار می‌گیرد. این نشانگرها در کنار عبارت «کانت الدموع تُذرف من عینیه» مبتنی بر ادراک حسی هستند؛ چرا که منبع دانش را به حس‌ها و فرآیندهای ذهنی فردی محدود می‌کنند؛ علاوه بر این در ادامه‌ی متن، واژه‌ی «أفتک» به عنوان یک واژه با بار معنایی منفی در جمله‌ی «أفتک أسلحة الدمار الشامل» که تصویری از یک حمله‌ی ویرانگر و فاجعه‌بار را نشان می‌دهد؛ نیز بر وجهیت منفی دلالت دارند و به‌خودی خود یادآور رنج و بحران هستند. پس از بیان این جمله‌ها با بار معنایی شدیداً منفی متن به سمت وجهیت اثباتی پیش می‌رود؛ وجهیت مثبت به وضوح در تراکم صفات و ترکیب‌های اضافی حامل بار ارزشی مانند «قدیس»، «قوة إنسانية الإنسان»، «منارات إنسانية»، «حساسیة ثقافية إنسانية تمتعت بسعة أفتها» متجلی می‌شوند. همچنین ساختارهای دستوری متن نیز در خدمت بیان این نوع وجهیت قرار دارند. استفاده از صیغه‌ی ماضی در «تحولت» (تبدیل شدند) و «أسست» (بنیان نهاد) که وقایع را به عنوان اموری قطعی نشان می‌دهند، بر وجهیت مثبت دلالت دارند؛ چرا که حساسیت فرهنگی و تبدیل شدن این کودکان به طیفی اجتماعی نشان‌دهنده‌ی بروز شکوفایی صفاتی انسانی و ارزشمند است که در مواجهه با درد و رنج جنگ در وجود این کودکان ریشه دوانده و آن‌ها را از نظر روانی و اجتماعی، قوی‌تر و عمیق‌تر ساخته است که این همان تعبیه هویت است که برپایه‌ی ارزش‌های انسانی بنا شده است.

بنابراین راوی به‌طور همزمان از دو سیستم وجهیتی استفاده کرده است: وجهیت منفی که منبع روایت را به ادراکات و باورهای ذهنی گره می‌زند و وجهیت مثبت که محتوای روایت را با قطعیت ایدئولوژیک و عاطفی به پیش می‌برد.

از دیگر نمونه‌های بازتابگر در رمان «هولیر حبیبیتی» می‌توان به این نمونه اشاره کرد که در آن نیز راوی به ویژگی‌های شخصیتی ملت کرد می‌پردازد که زاویه‌ی دید در آن دائماً از مداخله‌گر به بازتابگر در نوسان است. وجهیت در ابتدای متن معرفتی؛ اما در ادامه به وجهیت مثبت تغییر پیدا کرده است.

«قالت: أعراف أهلي جيداً، إنهم يحافظون على تقاليد الكوردية، ومروا بظروف أكثر من قاسيةٍ كان من محاسنها أهما

جعلتهم أكثر رهافةً في مشاعرهم.

إنَّ قلوبهم شفافَةٌ كقلوب الحمام تملؤها الرحمة والشفقة ونقاوة الحسِّ الإنساني.

أردفت تقول: الضيف لا يكون محتفًى به إلا إذا أحسَّ بأنه يعيش بشكل أفضل مما يعيش وهو في بيته، أنت ضيف لذت بنا مع عائلتك في شدة، وهذا جعل مسؤوليتنا مضاعفة نحوك.

لم يكن يصدق أن مدينةً كاملةً يمكنها أن تتمثل في هيئة امرأة، وتأتي لترحب به لو لا أن ذلك يقع معه، ويراها رأي العين، يصغ لنبرات صوتها إصغاءً الأذن للصوت، بيد أنه رغم ذلك سألتها قائلاً: كيف استطعت أن تتمثلي بهيئة امرأة، وتدخلي إليّ؟

ابتسمت قائلة: كما أنّ للناس عند رُحْم مكرمات، للمدن أيضاً عند رُحْمها مكرمات (يوسف، ٢٠٢١: ٤٤).

ترجمه: «گفت من مردمان خویش را نیک می شناسم، آنان پاسدار سنت‌های گردی‌اند و روزگاران‌ی به مراتب دشوارتر از آنچه تصور می‌شود را از سر گذرانده‌اند؛ روزگاران‌ی که از ره آورد آن، دل‌هایشان لطیف‌تر و احساسشان رقیق‌تر شده است.

دل‌هایشان به صفای دل کبوتران است؛ سرشار از مهر و شفقت و پاکی احساسِ انسانی.

سپس افزود: مهمان آنگاه حقیقتاً مورد تکریم قرار می‌گیرد که احساس کند در مهمانی، بهتر و آسوده‌تر از خانه‌ی خویش زندگی می‌کند.

تو همراه خانواده‌ات در ایام محنت به دامان ما پناه آوردید و همین مسئولیت ما را در قبال شما دو چندان کرده است.

برای او باورکردنی نبود که شهری تمام‌عیار بتواند در هیئت زنی مجسم شود و به دیدارش بیاید و به او خوشامد بگوید: اگر خود این ماجرا را تجربه نمی‌کرد، با چشمان خویش نمی‌دید و با گوش خود آهنگ صدایش را نمی‌شنید، هرگز آن را باور نمی‌کرد. با این همه از او پرسید: چگونه توانستی در سیمای زنی پدیدار شوی و به نزد من بیایی؟

لبخندی زد و گفت: همان گونه که آدمیان نزد پروردگار خویش از کرامت‌هایی برخوردارند، شهرها نیز نزد پروردگارشان بهره‌ای از کرامت دارند.»

با وجود این که فعل «أعرف أهلی جيداً» از منظر دستوری در زمره‌ی افعال معرفتی قرار می‌گیرد، اما حضور قید «جيداً» سطح تعهد را به حداکثر می‌رساند، در اینجا، راوی شناخت کامل نسبت به شخصیت‌های داستان و وقایع آن دارد و در مورد آنچه در داستان بیان شده است، هیچ گونه شبه و ابهامی وجود ندارد. او برای اینکه بتواند اطلاعات را به درستی به مخاطب انتقال دهد از ابزار زبان‌شناختی وجهیت مثبت بهره گرفته است، استفاده از کلماتی که معنای امری از آن استنباط

می شود، و نظام وجهی روایی که حاوی مفاهیم الزامات، وظایف، عقاید، راوی هستند، در این نوع نمود پیدا می کنند، در جمله‌ی «کان من محاسنها جعلتهم أكثر رهافةً فی مشاعرهم» متن وارد سطح ارزیابی ارزشی می شود. عبارت «من محاسنها» یک چارچوب ارزشی از پیش مثبت ایجاد می کند که در آن حتی تجربه‌ی رنج نیز در قالب پیامد مثبت تفسیر می شود.

در ادامه در گزاره‌ی «إن قلوبهم شفافَةٌ كقلوب الحمام تملؤها الرحمة والشفقة ونقاوة الحسّ الإنساني» معنا در بستری چند لایه و درهم تنیده شکل می گیرد و به صورت هم‌زمان در چند سطح عمل می کند: نخست استعاره‌ی «قلوب الحمام» یک تصویر آرمانی و فرهنگی از پاکی و صلح ایجاد می کند، دوم واژگان «الرحمة»، «الشفقة» و «نقاوة» همگی دارای بار ارزشی مثبت هستند. سوم، ساخت فعلی «تملؤها» حالت پایداری و استمرار را تثبیت می کند و از نظر وجهیتی، وضعیت را به‌عنوان حقیقتی ثابت و غیر قابل تردید معرفی می کند.

در سطح هنجاری «الضيف لا يكون محتفى به إلا إذا أحس بأنه يعيش بشكل أفضل مما يعيش وهو في بيته» ساختاری التزامی دارد که از طریق «لا يكون... إلا إذا» یک قاعده‌ی کلی و غیر قابل تردید را صورت‌بندی می کند، زمانی که هولیر می گوید: «شما مهمان ما هستید که در وقت سختی به ما پناه آورده‌اید و این ما را ملزم به مسئولیتی دو برابر در برابر شما می کند» جمله نشان‌دهنده‌ی الزام اخلاقی و مسئولیت‌پذیری است. در همین راستا جملاتی مانند «أنت ضيف لجأت بنا مع عائلتك في شدة» و «وهذا جعل مسؤوليتنا مضاعفة نحوك» نیز روابط علی را به صورت قطعی بیان می کنند و نوعی تعهد اخلاقی را تثبیت می نمایند. فعل «جعل» رابطه‌ای علی و قطعی میان دو رخداد برقرار می کند. راوی مسئولیت خود را نتیجه‌ی مستقیم وضعیت مهمان می داند. این پیوند علی با اطمینان کامل بیان شده است، بنابراین در قلمرو وجهیت مثبت قرار دارد. آنچه از اطلاعات در این روایت بیان شده است، نشانگر آگاهی محدودِ راویِ کم اطلاع نیست، بلکه روای به تمام رویدادها و وقایع آن احاطه‌ی کامل دارد.

البته ناگفته نماند که یک وجه نمای منفی نیز در آن به چشم می خورد و آن این که پدر لاوین می گوید: «لم يكن يصدق أن مدينةً كاملةً يمكنها أن تتمثل في هيئة امرأة» در اینجا «لم يكن يصدق» بیانگر شک و تردید و فعل «يمكنها» نشانگر امکان‌مندی است که موقتاً سطح قطعیت را کاهش داده است. با این حال، این وضعیت با ارجاع به تجربه‌ی ادراکی مستقیم «ویراه رأی العین» به سرعت به سطح یقین بازمی گردد و وجهیت مثبت دوباره تثبیت می شود. در ادامه پرسش «کیف استطعت أن تتمثلي بهيئة امرأة، وتدخلي إلي؟» واجد کارکردی تعلیقی است؛ اما این تعلیق بیش از آن که نشانه‌ی

تداوم تردید باشد، بیانگر تلاش برای فهم امر غیرمعقول است. پاسخ پایانی «کما أن للناس عند ربهم مكرمات، للمدن أيضاً عند ربها مكرمات» با ساختاری استعاری و مطلق‌ساز، بار دیگر، بر وجهیت مثبت متن مهر تأیید می‌نهد؛ افزون بر این واژه‌ی «مكرمات» بار ارزشی مثبتی دارد و نوعی تقدیس و منزلت معنوی را به شهر نسبت می‌دهد. خواننده‌ی چنین متنی «می‌تواند به راحتی احساس راوی را درک، و گاهی با او هم‌ذات‌پنداری کند» (خادمی، ۱۳۹۱: ۲۸).

نمونه‌ای بارز از انواع راوی‌نگری، به‌ویژه بازتابگری را می‌توان در خواسته‌های هولیر دید که احساس نیاز دارد تا در حافظه و تجربیات انباشته‌ی بشریت به پرواز درآید (یعنی سفری فکری به گذشته داشته باشد). او نیاز دارد تا به دورترین نقطه‌ی تاریخ بازگردد؛ چرا که این سفر به او امکان می‌دهد تا واقعیت کنونی را در عمیق‌ترین سطح آن درک کرده و در نهایت، این درک عمیق، دیدگاه واضح و روشنی از افق آینده برای او فراهم کند، نکته دیگری که راوی آن را ذکر کرده این است که هیچ امپراتوری در طول اعصار و دوران‌های گذشته، خود را امپراتوری کاملی احساس نمی‌کرده؛ مگر این که این شهر را در قلمرو خویش داشته باشد؛ چرا که یک امپراتوری حتی اگر تمام گوشه‌وکنار زمین را در اختیار داشته باشد، بازهم احساس کمبود و نقصان می‌کرد؛ زیرا آن‌ها تمام کره‌ی زمین را در یک کفه‌ی ترازو قرار می‌دهند و شهر «هولیر» را در کفه‌ی دیگر.

«يشعر كم أنه بحاجة إلى التحليق في ذاكرة تلك الخبرات البشرية المتراكمة، كم أنه يحتاج إلى العودة لأقصى الماضي، ليمكنه ذلك من الغوص في أقصى عمق الواقع، ويمهّد له نظرة جلية إلى أفق المستقبل. استرسلت تقول بروحانية فائقة: ما لفت انتباهي، هو أنّ إي إمبراطورية عبر تلك الأحقاب لم تشعر بأنّها إمبراطورية مكتملة في قوامها إن لم تُتوجني في ملكيتها. كانت تشعرُ بنقصٍ حتى لو ملكت كل أرجاء الأرض لأنّها كانت تضع الأرض قاطبةً في كفةٍ وتضع هولير في كفةٍ مقابلة» (يوسف، ۲۰۲۱: ۴۹).

ترجمه: «احساس می‌کرد تا چه اندازه نیازمند آن است که در حافظه‌ی آن تجربه‌های انباشته‌ی بشری به پرواز درآید؛ تا چه اندازه محتاج بازگشت به دورترین کرانه‌های گذشته است تا بتواند به ژرف‌ترین لایه‌های حقیقت راه یابد و چشم‌اندازی روشن به افق آینده بیابد.

او سخنش را با حال و هوایی سرشار از معنویت ادامه داد و گفت: آنچه توجه مرا به خود جلب کرده است، این است که هیچ امپراتوری‌ای در گذر آن اعصار و قرون، خود را در اوج کمال و تمامیت نمی‌یافت، مگر آن که مرا به قلمرو خویش درمی‌آورد و نگین فرمانروایی خود می‌ساخت. حتی اگر سراسر گیتی را در اختیار داشت، باز در خود احساس کمبود می‌کرد؛ زیرا در نگاهش، همه‌ی زمین در یک کفه‌ی ترازو قرار می‌گرفت و هولیر به تنهایی در کفه‌ی دیگر».

با تحلیل دقیق ساختار روایی این متن، می‌توان به ظرافت‌های روایی آن پی برد. ابتدای متن با روایتگری شروع می‌شود، «یشعر کم أنه بحاجة إلی...» راوی فقط به ذهنیت و احساسات خود دسترسی دارد و دانایی او در ابتدا فقط محدود به خودآگاهی خویش است، بلافاصله پس از این گزاره، راوی با عبارت «ما لفت انتباهی» مداخله‌ی آشکار خویش را اعلام می‌دارد. اینجا راوی از حالت گزارشگری صرف خارج شده و به عنوان یک فاعل شناسنده و تفسیرگر در متن ظاهر می‌شود. دلیل این مداخله و تغییر موضع روایی، انتقال از روایت سطحی کنش به تحلیل عمیق‌تر معنایی است. راوی با این کار به خواننده می‌فهماند که آنچه در پی می‌آید براساس مشاهده و تأمل شخصی اوست و نه صرفاً ثبت یک رویداد. سپس در ادامه‌ی همان جمله و بلافاصله پس از اعلام مداخله، راوی یک گام فراتر نهاده و به حوزه‌ی ذهنیت و درون‌آگاهی شخصیت‌های تاریخی (امپراتوری‌ها) نفوذ می‌کند: «أن آی إمبرتواریه.. لم تشعر بأنها إمبرتواریه مکتمله... کانت تشعر بنقص... لأنها کانت توضع الأرض قاطبة فی کفه و توضع هولیر فی کفه» در این بخش، راوی دیگر نه به کنش، که به حالات درونی، احساسات «تشعر بنقص» و حتی استعاره‌های ذهنی «تضع فی کفه» آن امپراتوری‌ها می‌پردازد. این توانایی دسترسی به فرآیندهای فکری و روانی شخصیت‌ها، جایگاه او را به راوی بازتابگر ارتقاء می‌دهد که جهان درونی سوژه‌های روایت خود را منعکس می‌سازد.

از نظر وجهیت، در جمله‌ی «یشعر کم أنه بحاجة إلی التّحلیق فی ذاكرة تلک الخبرات البشريه المتراکمه» فعل «یشعر» اگرچه از نظر وجهیت فعلی ادراکی محسوب می‌شود، اما در بافت، عامل تمنایی درونی است و به عنوان مقدمه‌ای برای خواست و گرایش عمل می‌کند؛ علاوه بر این جمله‌ی «کان بحاجة إلی التّحلیق» نیز به نوعی ساختاری تمنایی را می‌رساند؛ که نیاز و خواست شخصیت‌ها برای عملی خاص (به پرواز درآمدن در حافظه‌ی جمعی) را بیان می‌کند؛ تمنایی صریح که بیانگر وجهیت مثبت متن است، «کم» در معنای تعجبی، شدت تمنای درونی را برجسته کرده و تکرار آن در جمله‌ی بعدی «کم أنه یحتاج إلی العوده لإقصی الماضی» نشان‌دهنده‌ی تأکید بلاغی و تقویت وجهیت مثبت است؛ همچنین صفت «المتراکمه» حاکی از عمق و گستردگی حافظه است که تمنای مکان، تمنای اتصال به لایه‌های متراکم و پیچیده‌ی تجربه‌ی انسانی است. استعاره‌ی پرواز در حافظه نیز، تمنای مکان را به مثابه‌ی تلاشی برای بازسازی خویشتن در بستر آگاهی تاریخی بازنمایی می‌کند. در ادامه عبارت «لیمکنه..» دلالت بر غایت و نتیجه‌ی جمله‌ی تمنایی پیشین، یعنی بازگشت به گذشته دارد، با هدف باز شناسی جایگاه خویش در امتداد تاریخ و درک عمیق‌تر از اکنون. واژه‌ی «الغوص» در همین جمله دلالت بر فرو رفتن، کاوش و کشف دارد؛ و ترکیب «أقصی عمق» با صفت تفضیلی

«أقصى» شدت و نهایت ژرفا را نشان می‌دهد؛ همانطور که قبلاً نیز بیان شد، این ساختار نیز تمنای مکان را به فرآیندی برای بازشناسی جایگاه خویش در بستر واقعیت تاریخی ارتقا می‌دهد. در ادامه فعل «یْمهد» از افعال زمینه ساز است که دلالت بر فراهم‌سازی مقدمات برای تحقق چشم‌اندازی روشن دارد. عبارت «نظرة جلیة إلى أفق المستقبل» از نظر بلاغی، تصویری است از خوش‌بینی، امید و جهت‌گیری آینده‌محور که صفت «جلیة» وضوح قطعیت را در آن برجسته می‌سازد، ترکیب «أفق المستقبل» نیز به‌مثابه‌ی ساحت بازاندیشی در امکان‌های پیش‌رو و صورت‌بندی آینده عمل می‌کند؛ ساحتی که در آن مکان می‌تواند نسبت خود را با تاریخ، حافظه و آینده، بازتعریف کند. در ادامه عبارت «استر سلت تقول بروحانیة فائقة» دلالت بر گفتاری ممتد و بی‌وقفه دارد که در کنار صفت «بروحانیة فائقة» نشان‌دهنده‌ی تسلط بر موضوع و نوعی اشراق معنوی است. این کیفیت گفتار، زمینه‌ساز ظهور راوی‌ای است که با اطمینان کامل، به بیان گزارش‌هایی می‌پردازد که نه تنها حاصل تجربه، بلکه برآمده از نوعی یقین درونی و آگاهی تاریخی است. در جمله‌ی بعدی «ما لفت انتباهی، هو أن ای إمبراطوریة عبر تلك الأحقاب لم تشعر بأنها إمبراطوریة مكتملة فی قوامها إن لم تتوجنی فی ملکیتها. كانت تشعر بنقص حتی لو ملكت كل أرجاء الأرض لأنها كانت تضع الأرض قاطبةً فی كفةٍ وتضع هولیر فی كفةٍ مقابلةً» ساختار «أن ای إمبراطوریة عبر تلك الاحقاب» از نظر وجهیت، تعمیمی فرازمانی و فرافضایی را رقم می‌زند، واژه‌ی «ای» با بار اطلاقی خود، و عبارت «عبر تلك الأحقاب» با دلالت بر گستره‌ی تاریخی ممتد، نشان می‌دهد که راوی در حال صدور حکمی کلی و فراگیر است که از موضع اقتدارگر و تثبیت‌گر صادر می‌شود. فعل «تشعر» اگرچه در دسته افعال ادراکی قرار می‌گیرد اما با ورود حرف نفی «لم» و پیوند آن با جمله‌ی شرطیه‌ی «إن لم تتوجنی» از حالت ادراکی به بیان داوری قطعی و مشروعیت‌ساز انتقال می‌یابد. عبارت «إمبراطوریة مكتملة فی قوامها» با صفت ارزیابانه‌ی «مكتملة» و عبارت ساختاری «فی قوامها» که دلالت بر انسجام، مشروعیت و تمامیت دارد؛ بیانگر این است که راوی، کمال امپراتوری را نه در وسعت جغرافیایی؛ بلکه در تاج‌گذاری مکان می‌بیند. فعل «تتوجنی» نیز از افعال رتبه‌ساز است که از نظر گفتمانی مکان را از موقعیتی جغرافیایی به مرجعی هویتی و تمدنی مبدل می‌سازد؛ جدا از مطالبی که در بالا ذکر شد نقطه‌ی جالب توجه این جا است که خوش‌بینی و اعتماد به نفس راوی نیز خود یکی از عوامل ایجاد وجهیت مثبت در متن به‌شمار می‌آید؛ چرا که راوی ارزش و اهمیت این شهر را به اندازه‌ی کل زمین تصور می‌کند و چنان می‌پندارد که مالکیت هولیر بودن است که به امپراتوری‌ها اعتبار نهایی، مشروعیت و حس تکامل بخشیده است؛ بنابراین در یک جمع‌بندی کلی باید گفت که وجهیت در متن بالا اثباتی است و تمامی ابزارهای زبانی

در خدمت این نوع وجهیت قرار گرفته‌اند.

از جمله موارد دیگر بازتابگری می‌توان به لحظه‌ای اشاره کرد که پدر لایون برای انجام عمل دیسک در بیمارستان بستری می‌شود و او آن لحظه آرزو می‌کند که ای کاش معشوقه‌اش هولیر در کنار او بود.

«کم تمنی فیما لو کانت بجواره، فیما لو بقی ممسکاً بکفها لحظات إجراء العملية، لکنه استبعد الفكرة لأنه یرید أن تراه هولیر فی وضع کهذا، هولیر التي ترید دوماً أن تراه قویاً» (یوسف، ۲۰۲۱: ۸۰-۸۱)

ترجمه: «چقدر آرزو داشت که کاش در کنارش بود، کاش در لحظه‌ی انجام عمل، دستانش را برای لحظاتی در دستانش می‌فشرده؛ اما این اندیشه را از خود دور کرد؛ زیرا نمی‌خواست هولیر او را در چنین وضعیتی ببیند، هولیری که همواره می‌خواهد او را نیرومند و استوار ببیند».

در متن ارائه شده، راوی به طور مشخص از نوع راوی سوم شخص بازتابگر است که به درون ذهنیت شخصیت اصلی داستان، یعنی پدر لایون نفوذ کرده و از احساسات او سخن می‌گوید. این راوی تنها به توصیف رویدادهای بیرونی و عینی اکتفا نکرده؛ بلکه با دسترس کامل به جریان فکری و عاطفی پدر لایون، آرزوها، ترس‌ها و تضادهای درونی او را آشکار می‌کند.

جمله با فعل تمنایی «کم تمنی» شروع شده که بیانگر تمنای هم‌جواری عاشق در کنار معشوق است. در ادامه کاربست «فیما لو» نیز تأکید بر تمایل به رخ‌دادن آن است؛ اما راوی با آوردن قید «ممسکاً و قویاً» که تأکید بر قدرت و پایداری دارد، تمنای نیرومند دیده شدن را جایگزین تمنای حضور محبوب کرده است؛ در واقع تمنای اولیه به اتمام نمی‌رسد؛ بلکه به سطحی بالاتر ارتقا می‌یابد و راوی می‌خواهد که در نگاه محبوب استوار و نیرومند جلوه کند؛ بنابراین عبور سطح از آرزو به پذیرش واقعیت هر دو متن را در جهت اثباتی به پیش می‌برند.

از جمله موارد دیگری که راوی در آن به بازتابگری پرداخته است، جایی است که هولیر بعد از دوران نقاهت پدر لایون، به دیدارش می‌آید و او احساسات آکنده از عشقش را این گونه ابراز می‌دارد.

«باغته إحساسٌ فی هُنیهةٍ إدهاشٍ غامرةٍ أن قلبه قفر من صدره شطرَ الباب لحظةً دخول طلتها بسحريةٍ كما لو أهما حمامة وقعت بغتةً للتو من تنسیم جنان الخلد. / هولیر / ترم کل حرفٍ من حروف الاسم المبارک وهو یعزف علی أوتار قلبه حساسيةً. / هولیر / هب واقفاً علی قدمیه، وقد فاضت عیناه بطوفان دمع، أشرق وجهه بمنارة رؤیایها كما لم تدرکه إشراقة کهنه من قبل / ما أعظمک یا هولیر! / ثم فی لحظات غافلة، لا یدری کیف رأى نفسه فی جنة حضانها / غمره شعور أنه یتنسم أوج رائحة الفردوس» (یوسف، ۲۰۲۱: ۱۲۷).

ترجمه: «هولیر/ در آن ناگهانی خلسه‌ی فراگیر، موجی از احساس بر او مستولی شد که گویی قلبش از

سینه به سوی در پر کشید؛ لحظه‌ی ظهور ناگهانی‌اش همچون کبوتری بود که از نسیم باغ‌های خلد، فرود می‌آید/ هولیر/ با ترم هر حرف از حروف نام مبارکش، چنان نغمه سر داد که گویی بر ظریف‌ترین تارهای عود قلب حساسش چنگ می‌زد/ هولیر/ از جای برخاست، حال آن که دیدگانش در طوفان اشک لبریز شد؛ و سیمایش از تابش دیدار او فروغی بی سابقه یافت/ چه شکوه‌مندی ای هولیر/ سپس در غفلت آن دم، بی آن که بداند چگونه، خود را در بهشت آغوشش یافت/ احساس عمیق او را در برگرفت، گویی برترین رایحه‌ی بهشت را استشمام می‌نمود».

در این فراز، راوی سوم شخص در مقام بازتابگر ظاهر می‌شود و کانون روایت به گونه‌ای آشکار در آگاهی، احساسات و ادراک راوی (پدر لاوین) قرار می‌گیرد، راوی تنها به گزارش رخداد‌های بیرونی بسنده نکرده است؛ بلکه به درون ذهن شخصیت نفوذ کرده و تجربه‌ی عاطفی او را از لحظه‌ی دیدار معشوق بازنمایی می‌نماید. تعبیری چون «باغته احساس هنیئه ادهاش غامره»، «آن قلبه قفز من صدره»، «لا یدری کیف رأی نفسه فی جنه حننها» و «غمرة شعور» نشان می‌دهند که روایت از سطح بازنمایی کنش‌های بیرونی فراتر رفته و به انعکاس مستقیم حالات درونی، هیجانات و ادراکات شخصیت پرداخته است. همچنین تشبیه‌هایی نظیر «كما لو أنها حمامة وقعت بغتة للتو من تسنيم جنان الخلد» و «أنه يتنسم أوج رائحة الفردوس» نه توصیف عینی واقعیت، بلکه بازتاب ذهنی و نگاه عاشقانه‌ی راوی به معشوق هستند.

وجهیت یا جهت‌گیری روای در متن بالا مثبت است، بسامد بالای افعال ادراکی (باغته احساس، فاضت عیناه، أشرق وجهه، لم تدرکه، رأی) حالات روحی راوی را به هنگام دیدار با هولیر برای مخاطب از طریق روایتگری آشکار می‌سازد. راوی احساساتش را در قالبی متنی شعر گونه بیان کرده است؛ از آنجایی که شعر توانایی بی‌ظنیری در بیان احساسات انسانی دارد، راوی از شعر بهره گرفته است و واژه‌ها و تصویر سازی‌هایی که به کار برده است نقش مؤثری در انتقال احساسات عمیقش به مخاطب ایفا کرده است.

راوی با تمرکز بر احساسات عاشقانه، شگفتی، تحسین و اشتیاق شخصیت، جهان روایت را از منظری آرمان‌گرایانه بازنمایی می‌کند. تعبیری چون «إدهاش غامره، الاسم المبارك، ما أعظمک یا هولیر و جنه حننها» بیانگر نگرش مثبت شخصیت نسبت به معشوق‌اند و فضایی سرشار از ستایش، شیفتگی و مطلوبیت می‌آفرینند؛ در نتیجه، از منظر تحلیل وجهیت، می‌توان گفت که وجهیت حاکم بر متن گرایشی مثبت دارد؛ زیرا احساسات، ارزش‌گذاری‌ها و ادراکات شخصیت در تأیید، تحسین، مطلوبیت و آرمان‌سازی حرکت می‌کنند. حتی تصاویر به کار رفته در متن، مانند «حمامة من جنان الخلد» «جنه

حزن‌ها» و «رائحة الفردوس»، همگی از حوزه‌ی معنایی مثبت و متعالی برگرفته شده‌اند و نشان می‌دهند که راوی جهان را از منظر آگاهی شخصیت به صورتی ایده‌آل و دلپذیر بازنمایی می‌کند. در رمان ظروف استثنائیه چنان که گفته شد، در بیشتر جاها زاویه‌ی دید از سوم شخص بازتابگر به سوم شخص روایتگر و از بازتابگر به مداخله‌گر در نوسان است. این جابه‌جایی زاویه‌ی دید، به‌ویژه در بزنگاه‌های راوی، موجب تعلیق و تعمیق تجربه‌ی خوانش می‌شود و امکان هم‌ذات‌پنداری با شخصیت محوری را تقویت می‌کند. از جمله نمونه‌های بازتابگر در رمان، لحظه‌ی دیدار بهاء با دوست دوران کودکی‌اش نیار پس از سال‌ها دوری و دعوت او به خانه است، که در تداوم آن، در مسیر بازگشت با تاکسی، بهاء می‌بیند که نیار با شنیدن ترانه‌ای چنان متأثر می‌گردد که اشک از دیدگانش جاری می‌شود.

«لبث نیار صامتاً ينظر إلى الأمام، كان وجهه مُحْتَنَقًا بعمق، رغم أن ذاك الوجه السموح لم يكن يليق به الاحتقان اغرورقت عيناه بالدموع مع سماع الأغنية: (هي غرامي كلُّ شيء ضاع مني فنزعت الحب من قلبي وروحي ووهبت العمر أوتاري ولحني وتغنيت فداويت جروحي)

قال: أتعرف يا بهاء بأن الحب هو أجمل ما في الحياة. ثم بلع ريقه وقال: والكره هو أفبح ما فيها» (يوسف، ۲۰۲۴: ۳۹).

نیار خاموش ماند و به نقطه‌ای در پیش‌روی خود چشم دوخته بود. چهره‌اش سخت درهم و گرفته می‌نمود؛ حال آن که سیمای گشاده و مهربان، با چنین انقباض و گرفتگی‌ای سازگار نبود. با شنیدن ترانه، چشمانش از اشک لبریز شد: «او همه‌ی عشق من است؛ چون همه چیز را از دست دادم، عشق را از دل و جان خویش برکندم و عمر خویش را نثار تارها و نغمه‌هایم کردم و با آواز، زخم‌هایم را التیام بخشیدم»

سپس گفت: می‌دانی بهاء؟ عشق زیباترین چیزی است که در این زندگی وجود دارد.

آن گاه آب دهانش را فرو داد و افزود: و نفرت زشت‌ترین آن‌هاست».

در این فراز، راوی سوم شخص از سطح روایتگری صرف فراتر می‌رود و به حوزه‌ی بازتابگری وارد می‌شود. اگرچه روایت با گزارش‌کنش‌های بیرونی شخصیت آغاز می‌شود؛ مانند «لبث نیار صامتاً ينظر إلى الأمام» اما راوی به تدریج از توصیف رفتارهای قابل مشاهده عبور کرده و به بازنمایی وضعیت عاطفی و روانی نیار می‌پردازد. عبارت «كان وجهه محتقناً بعمق» تنها توصیف یک حالت ظاهری نیست؛ بلکه نشانه‌ای از اندوه، فشار روحی و آشفتگی درونی شخصیت است که راوی آن را برای خواننده تفسیر می‌کند. همچنین جمله‌ی «رغم أن ذاك الوجه السموح لم يكن يليق به الاحتقان»

حاوی نوعی ارزیابی است و نشان می‌دهد که راوی میان حالت طبیعی شخصیت و وضعیت کنونی او مقایسه برقرار می‌کند. افزون بر این، «اغروقت عیناه بالدموع مع سماع الأغنیة» رابطه‌ای مستقیم میان محرک عاطفی (شنیدن ترانه) و واکنش احساسی شخصیت برقرار می‌سازد؛ بنابراین راوی تنها رفتار بیرونی را گزارش نمی‌دهد؛ بلکه تأثیر درونی شخصیت را نیز بازمی‌نمایاند؛ از این رو بازتابگری در این متن در سطح احساسات و هیجانات نمود یافته است.

از منظر وجهیت، فضای کلی متن بر محور فقدان، اندوه و حسرت و بحران عاطفی شکل گرفته است، سکوت، احتقان چهره، اشک و تأثیر ناشی از شنیدن ترانه، همگی در جهت بازنمایی جهانی ناآرام و آکنده از رنج عمل می‌کنند. در چنین بستری، حتی گزاره‌های ارزشی شخصیت درباره‌ی عشق و نفرت نیز در، نه در فضایی آرام و اطمینان‌بخش، بلکه در متن تجربه‌ای دردناک و عاطفه‌ای جریحه‌دار بیان می‌شوند؛ از این رو وجهیت غالب این فراز گرایشی منفی دارد؛ زیرا عناصر زبانی متن پیوسته بر تنش روانی، اندوه، تأثر و بحران درونی شخصیت دلالت می‌کنند. در این میان، تعبیر «کان وجهه محتقناً بعمق» یکی از کانونی‌ترین نشانه‌های این وجهیت منفی است؛ زیرا فشردگی عاطفی و رنج فروخورده‌ی شخصیت را پیش از جاری شدن اشک‌ها به نمایش می‌گذارد و فضای تراژیک حاکم بر روایت را تثبیت می‌کند.

یکی از دیگر فرازهای بحرانی رمان، هنگامی که نیار متوجه خیانت غدیر می‌شود. غدیر با پیش‌دستی و اقدامی حساب‌شده، برای محروم کردن نیار از خانه و دخترش، علیه او پرونده‌ای قضایی تشکیل می‌دهد. در این پرونده ادعا می‌شود که نیار قصد تعرض به دوستش مرام را داشته و چون با ممانعت غدیر مواجه شده؛ او را مورد ضرب و شتم قرار داده است. از آن جا که نیار در اثبات بی‌گناهی خود فاقد مدرک است، به زندان می‌افتد، بعد از گذشت مدتی رئیس زندان شرایطی فراهم می‌آورد تا نیار بتواند در هنگامه‌ی شب و با همراهی افرادی که او از سوی زندان ترتیب داده، دخترش را ملاقات کند؛ با این حال وقتی در را می‌کوبد، با مخالفت‌های همسرش روبرو می‌شود؛ در ادامه غدیر بار دیگر با طرح اتهامی تازه، این بار مبنی بر تلاش برای قتل همسر و دختر، پرونده‌ای دیگر علیه نیار تنظیم می‌کند در پی این اتهام او را به ناحیه‌ای دورافتاده تبعید کرده و مجدداً زندانی می‌کنند، بعد از سپری کردن دو سال زندان، نیار بار دیگر برای دیدار دخترش می‌رود؛ تا بتواند عطش اشتیاق پدرانه‌اش را فروکش نماید؛ اما این بار نیز با ممانعت‌های غدیر مواجه می‌شود، در نتیجه، ناگزیر در خانه را می‌شکند. با ورودش به خانه، غدیر را به بیرون هل می‌دهد و او برای اینکه بتواند، بار دیگر دیگر علیه نیار پرونده‌سازی کند و از حضورش رهایی یابد، وارد خانه می‌شود و خودش را زخمی می‌کند، سپس به

کوپه رفته و با فریادزدن همسایگان را متوجه ماجرا می‌کند؛ در پی این صحنه‌سازی پلیس وارد عمل می‌شود. نتیجه این که نیار را بار دیگر به اتهام تجاوز به دخترش به زندان می‌اندازد. در ادامه راوی اوضاع و احوال غدیر در اداره پلیس را این گونه بازتاب می‌دهد.

«صَمَّتْ قَلِيلاً وَهِيَ تَنْشَجُ وَتَسْمَحُ دُمُوعَهَا، ثُمَّ قَالَتْ: لَمْ أَسْتَطِيعِ أَنْ أَمْلِكُ نَفْسِي، عِنْدَمَا سَمِعْتُهُ يَطْلُبُ مِنِّي هَذَا الْمَطْلَبَ بِحَقِّ ابْنَتِنَا بَعْدَ أَنْ حَطَّمَ الْبَابَ، فَصَرَخْتُ فِي وَجْهِهِ، لَكِنَّهُ سَارَعَ إِلَى الْمَطْبَخِ، وَحَمَلَ الصَّحْنَ الزَّجَاجِي، حَطَّمَهُ بِالْحَائِطِ، وَتَهَجَّمَ عَلَيَّ لِيَقْتَلَنِي حَتَّى لَا أَفْضَحَهُ، قَالَ بَانَ بَعْدَ ذَلِكَ سَوْفَ يَجْرُرُ جَثِّي إِلَى الْحَمَّامِ وَيُرِشُ عَلَيَّ الْمَازُوتَ، ثُمَّ يَحْرِقُنِي، وَيَدَّعِي بِأَنِّي أَحْرَقْتُ نَفْسِي حَتَّى يَخْفِي مَعَالِمَ جَرْمَتِهِ، وَبَعْدَهَا سَوْفَ يَتَفَرَّدُ بِالْبِنْتِ، أَنْتِ فِي مَقَامِ أُخِي يَا حَضْرَةَ الضَّابِطِ، لَمْ أَحْتَمِلْ مَا طَلَبَهُ مِنِّي وَكَيْفَ لِأَبٍ يَفْعَلُهَا مَعَ ابْنَتِهِ.. فَخَلَعْتُ لَهُ ثِيَابِي حَتَّى تَعْرِثَ وَقَلْتُ أَنَا زَوْجَتُكَ.. تَعَالِ خُذْ مَا تَرِيدُ. قَالَ بِكُلِّ بَرُودَةٍ أَعْصَابَ بَأَنَّهُ يَشْتَهِي الْبِنْتَ وَيُرِيدُ أَنْ يَطْفِئَ شَهْوَتَهُ بِهَا، وَعِنْدَمَا رَأَيْتُهُ يَتَهَجَّمُ عَلَيَّ غُرْفَةَ الْبِنْتِ، ارْتَدَيْتُ ثِيَابِي وَهَرَبْتُ، وَقَبْلَ أَنْ أَخْرَجَ إِلَى الشَّارِعِ لِحَقْنِي وَطَعْنِي، ثُمَّ كَسَرَ الْقِطْعَةَ الَّتِي كَانَتْ فِي يَدِهِ حَتَّى لَا تَظْهَرَ بِصِمَاتِهِ عَلَيْهَا. فِي تِلْكَ الْحِظَاتِ كُنْتُ مُسْتَعْرِفًا بِالنَّظَرِ إِلَيْهَا وَأَحَاوَلْتُ أَنْ أَقْنَعَ نَفْسِي بِأَنَّهَا لَيْسَتْ غَدِيرُ الَّتِي عَشْتُ مَعَهَا تِلْكَ السَّنَوَاتِ (يوسف، ۲۰۲۴: ۸۴-۸۵).

ترجمه: «چندی خاموش ماند، در حالی که هق‌هق کنان می‌گریست و اشک‌هایش را می‌ریخت گفت: وقتی شنیدم آن تقاضا را درباره‌ی دخترمان دارد، آن هم بعد از آن که در را شکست، نتوانستم خودم را کنترل کنم و بر سرش فریاد کشیدم، اما او بلافاصله به آشپزخانه رفت، ظرف شیشه‌ای را برداشت و به دیوار کوبید. بعد به سمتم هجوم آورد تا مرا بکشد و رسوایی‌اش فاش نشود.

می‌گفت بعد از آن که جسدم را به حمام می‌کشید، رویش نفت می‌ریزد و آتش می‌زند؛ و ادعا می‌کند که خودم، خود را سوزانده‌ام تا آثار جنایتش را پاک کند و بعد از آن، با دختمان تنها شود. آقای افسر، شما برای من مثل برادرید؛ وقتی دیدم چه تقاضای وقیحانه‌ای از دخترش دارد، تاب نیاوردم. لباس‌هایم را درآوردم و برهنه شدم و گفتم: من همسر توام... بیا هر چه می‌خواهی از من بخواه.

با خونسردی عجیبی گفت که هوس دختر را کرده و می‌خواهد شهوتش را فرو بندشاند. وقتی دیدم به سمت اتاق دختر یورش برد، لباس‌هایم را پو شیدم و گریختم. پیش از آن که به خیابان برسم، به من رسید و چاقو زد؛ سپس قطعه‌ی شکسته را خرد کرد تا اثر انگشتش روی آن باقی نماند در آن لحظات، غرق نگاه کردن به او بودم و سعی می‌کردم به خود بقبولانم که او همان غدیر سال‌هایی نیست که با من زیسته است».

در ابتدای این فراز روایی، راوی دائماً در حال نوسان است. فعل «صَمَّتْ» سوم شخص بوده و فاعل آن غدیر است. این فعل از منظر روایت‌شناسی، دلالت بر حضور راوی در موقعیت بیرونی قرار دارد؛ اما در

ادامه با تغییر وجه فعل به راوی اول شخص تبدیل شده است که خود در داستان حضور دارد و شرایط خویش را بازتاب می‌دهد. گاهی حفظ بی‌طرفی راوی در متن داستان امری غیر ممکن است و راوی سوم شخص بازتابگر ناچار است پرسپکتیو (زاویه‌ی دید) خاص انتخاب کند و به بازتابگری احساسات و عواطف شخصیت‌ها بپردازد. در ادامه بار دیگر وجه فعل، به اول شخص تغییر یافته است، «لم أستطيع أن أملك نفسي، عندما سمعته يطلب مني هذا المطلب بحق ابنا» و افکار و تصمیمات نیار را گزارش می‌دهد. غدیر در روایت، چنین وانمود می‌کند که دارد افکار و و نیت‌های نیار را بازتاب می‌دهد و به ذهن شخصیت دسترسی دارد، حتی اگر این بازتاب‌ها دروغین، اغراق‌آمیز یا ساختگی باشند، باز هم از نظر ساختار روایی، در چارچوب سوم شخص بازتابگر قرار می‌گیرند. این که این سخنان چقدر صحت دارند و این تصمیمات تا چه اندازه‌ای عملی شده‌اند؛ برای مخاطبانش چندان مهم نیست، آنچه در اینجا مورد نظر است این است که راوی توانسته است سخنانش را به کرسی بنشانند. بنابراین چون مورد تأیید مخاطبینش قرار گرفته، وجهت مثبت است. در واقع راوی با یک ساختار روایی فریب‌آمیز که با نهایت دقت و مهارت طراحی شده است، مخاطب را تحت تأثیر قرار داده و او را به پذیرش یک تصویر خاص از داستان سوق می‌دهد. او از همان ابتدا با گریه، لرزش صدا و ناتوانی در کنترل احساساتش وارد عمل شده و برای اقناع مخاطب خویش به هر دسیسه‌ای متوسل می‌شود و در ادامه با مداخله خویش در روایت سعی در تحریک احساسات مخاطب و تقویت تصویر قربانی بودن داشته است. در ادامه داستان راوی باز هم به بازتاب اعمال و تصمیمات نیار می‌پردازد و باز وجه فعل از زاویه‌ی دید سوم شخص روایتگر به اول شخص و بالعکس در نوسان است. وجهت در متن ترکیبی از مثبت و منفی است، اما با دقت در ساختار و هدف متن می‌توان گفت که غلبه با وجهت مثبت است؛ واکنش به ظاهر احساساتی راوی ابزاری برای اقناع مخاطب و جلب همدلی اوست.

در پایان نیار به عنوان اول شخص مداخله‌گر در سرگشتگی و حیرت است که چگونه بعد از چندین سال نتوانسته زنش را بشناسد، استفاده راوی از ابزارهای زبان شناسی دارای وجهت منفی «كنتُ مستغرقاً بالنظر إليها وأحاولُ أن أقنع نفسي» در متن نمایان است و چنین به نظر می‌رسد که خود نیز به این باور نرسیده که با چنین شخصی زندگی کرده است و راوی نسبت به آنچه می‌بیند و می‌شنود در حالت حیرت و سرگشتگی به سر می‌برد. همچنین تلاش ذهنی راوی برای تطبیق تصویر جدید با گذشته، حاکی از وجهت منفی در آن است.

از جمله موارد بازتابگر در رمان ظروف استثنائی می‌توان به لحظه‌ی دیدار نیار با دخترش اشاره کرد از آنجایی که غدیر بذر کینه نسبت به پدر را در دل او کاشته و دائماً به او گوشزد کرده که پدرش قصد

کشتن آن‌ها را دارد، به همین دلیل، لحظه‌ی دیدار به دلیل ترسی که مادرش در وجود او نهاده است، همیشه در حال گریز از پدرش است.

«عندما وقعت نظراتها عليه، صرخت بدع: لا تقتلني.. لا تقتلني..»

وهروئت إلى الشارع، لحقها وهولنا خلفه حتى أمسك بها وهي تزداد صراخاً، والناس ينظرون إليها ويحوقلون.

نظر إليها نظرة شوق عميقة، اغرورقت عيناه بالدموع، وقادها إلى البيت، هو يمسك بها.

عند وصوله إلى الباب، أردت أن أتركه معها، فودعته، هز رأسه بالإيجاب، عدّة مرّات» (يوسف، ۲۰۲۱: ۱۲۳)

ترجمه: «هنگامی که نگاه‌هایش بر او افتاد، با وحشت فریاد زد: مرا نکش... مرا نکش...»

و به سوی خیابان دوید، او نیز به دنبالش دوید و ما نیز پشت سرشان دویدیم، تا آن که او را گرفت؛ در

حالی که فریادش شدت می‌گرفت و مردم به او می‌نگریستند و زیر لب «لا إله إلا الله» می‌گفتند.

با نگاهی سرشار از شوق به او نگریست، چشمانش از اشک لبریز شد و دست او را گرفت و به سوی

خانه برد.

چون به در خانه رسید، خواستم با او تنه‌ایش بگذارم، پس با او (نیار) وداع کردم؛ او نیز چند بار سرش

را به نشانه‌ی تأیید تکان داد.»

این صحنه از متن با بهره‌گیری از راوی سوم شخص بازتابگر آغاز می‌شود که توانایی خویش را با نفوذ

به سطوح مختلف آگاهی به نمایش می‌گذارد. این راوی نه تنها کنش‌های بیرونی را ثبت می‌کند؛ بلکه

به عمیق‌ترین لایه‌های روانی شخصیت‌ها نیز راه می‌یابد.

در اوج بحران، راوی با به‌کارگیری دو تکنیک، موقعیت روایی خود را تغییر می‌دهد. نخست با نقل قول

مستقیم «لا تقتلنی» که بی‌واسطه‌ترین شکل انتقال وحشت درونی راوی است و سپس با استفاده از

ضمیر «نا» در «هروولنا» که خود را به جمع حاضر در صحنه پیوند می‌زند. این تغییر حساب‌شده هم بر

شدت هیجان صحنه می‌افزاید و هم با قرار دادن راوی در جایگاه ناظر حاضر در صحنه، بر جنبه‌ی

عمومی و عینی ماجرا تأکید می‌ورزد.

وجهیت در این متن عرصه‌ی تقابل دو نیروی متضاد است: وجهیت منفی برآمده از ترس القاشده و

وجهیت مثبت برآمده از عشق و شوق طبیعی. آوردن افعال «صَرَخَتْ بِدَعْرِ، لا تقتلنی، هروولت إلى

الشارع، هروولنا خلفه، تزداد صراخاً» حاکی از فضای پرتنش متن و وجهیت منفی آن است. در بخش

دیگر متن «تزداد صراخاً، والناس ينظرون إليها ويحوقلون» افعال و قیود به‌کار رفته در آن فضا، تردید،

ترس، و بی‌اعتمادی را تقویت می‌کند و متن را به سوی وجهیت منفی سوق می‌دهد و نشانگرها

وجهیت مثبت را به حاشیه می‌راند. همچنین راوی با بهره‌گیری از افعال ادراکی «نظر إليها، اغرورقت

عیناه» به توصیف احساسات و خصوصیات روانی شخصیت پرداخته است. راوی در اینجا میزان اشتیاق و اندوه شخصیت را بازتاب می‌دهد که نشان‌دهنده‌ی نفوذ به ذهن و عاطفه‌ی اوست. و این بخش «أردت أن أترکه معها، فودعته، هز رأسه بالإيجاب» نیز نشان‌دهنده‌ی درک او از تصمیم و احساسات دوستش بهاء است که می‌خواسته او را با دخترش تنها بگذارد؛ علاوه بر این جمله‌ی «هز رأسه بالإيجاب» واکنش غیر کلامی شخصیت (نیار) را بازتاب می‌دهد و از سطح گزارش صرف فراتر می‌رود. در روایت ظروف استثنائی، غدیر همواره اتهامات متعددی را علیه نیار مطرح می‌کند تا او را از مسیر زندگی خویش براند. هدف اصلی او از این کار، ترس از رسوایی و برملا شدن خیانتش است به همین دلیل صراحتاً اعلام می‌کند که بقای او منوط به نابودی و حذف نیار است. در ادامه‌ی روایت، غدیر در پی همین کنش‌های متعارض و رفتارهای ناپایدار، دچار فروپاشی روانی شده و با اقدام به خودکشی، زندگی خویش را خاتمه می‌دهد. بعد از این واقعه، آغاز فصل جدیدی از زندگی نیار شروع می‌شود. او سرآغاز فصل جدید را برای دوستش نیار این‌گونه توصیف می‌کند.

«قال بآته في ذلك اليوم أحسَّ بمشاعر غريبةٍ راودته عندما مدَّ خطواته إلى بيته بعد كل ذلك الانقطاع عنه، وزَّع نظراته على كل شيءٍ على الجدران، على أبواب العُرفِ، على النوافذ، ينظر إلى السماء، إلى البيوت المطلَّة على بيته. ترك ابنته في عُرفِها وراح إلى المطبخ يغسله وينظِّفه من آثار انفجار أسطوانة الغاز، وبعد أن إنتهى جلسَ في غرفة وهو يشعر بآته كان في حلم طويل واستيقظ منه للتو.

هكذا في لحظات نسي كل ما تعرَّض له كما لو أنه لم يكنُ تمدَّد على الأريكة باسترخاءٍ ولا يدري كيف غفا ليفتح عينيه في الصباح.

أحسَّ بآته يحتاج إلى البقاء شهراً في البيت دون أن يخرج منه، يمضي أطول وقتٍ ممكنٍ مع ابنته، وهو يُحدِّثها عن الحياة، عن المستقبل، عن التأقلم مع الحياة دون أم، أن يُجيبها ما أمكن من التأثير بها حتى لو كان ذاك التأثير بحكم الوراثة أن يُهدِّبها، يجعلها تقرأ، وتقرأ، وتقرأ، وتستمع إلى الموسيقي، وبين فترة وأخرى سيأخذها في رحلةٍ إلى إحدى الدول لتتعرف على المجتمعات.

وفي أوقاتٍ أخرى يجلس طويلاً مع نفسه وهو في البيت، يخطِّط لمرحلةٍ جديدةٍ الحياة، لانطلاقهٍ جديدةٍ ويدع كل ما مضى في خلفه كما لو أنه لم يكن، يُخطِّط من للزواج من امرأةٍ يختاره بعنايةٍ، ويبدأ معها كما لو أنه يتزوج لأول مرَّة. أحسَّ في تلك اللحظات التأمليةً بأن أبواب الحياةٍ ستنتفتح أمامه إذا مضى إليها بعزمٍ، وأن الحياة في كل الأحوال تحمل الجديد الذي يمكن له أن يُجدد الإنسان (يوسف، ٢٠٢٤: ١٥١-١٥٢).

ترجمه: «گفت که در آن روز، هنگام بازگشت به خانه پس از آن همه دوری، احساس عجیبی او را فرا گرفته بود

نگاهش را بر همه چیز می‌گرداند: بر دیوارها، بر درهای اتاق‌ها، بر پنجره‌ها؛ گاه به آسمان می‌نگریست و گاه به خانه‌هایی که بر خانه‌ی او اشراف داشتند.

دخترش را در اتاقش به حال خود گذاشت و خود به آشپزخانه رفت تا آن را از آثار انفجار کپسول گاز پاک و شست‌وشو دهد.

پس از آن که کارش به پایان رسید، در اتاق نشست؛ در حالی که احساس می‌کرد در خوابی طولانی بوده است و همین لحظه از آن خواب بیدار شده است.

بدین سان؛ در لحظه‌ای کوتاه همه چیز را از یاد برد؛ گویی هرگز بر کاناپه‌ای دراز نکشیده و نمی‌دانست چگونه به خواب رفته تا صبح چشم بگشاید و بیدار شود.

احساس کرد نیاز دارد یک ماه تمام در خانه بماند و بیرون نرود؛ بیشترین زمان را با دخترش بگذراند، با او از زندگی سخن بگوید، از آینده، از سازگاری با زندگی بدون مادر؛ و تا حد امکان او را از تأثیرات فقدان مادر دور نگه دارد، حتی اگر آن تأثیر، به حکم وراثت باشد. او را تربیت کند و کاری کند که بخواند و باز بخواند و بخواند؛ به موسیقی گوش دهد؛ و هر از گاه او را به سفری به یکی از کشورها ببرد تا با جوامع مختلف آشنا شود.

و در اوقاتی دیگر، در تنهایی خانه، مدت‌های طولانی با خود می‌نشست و برای مرحله‌ای تازه از زندگی، برای آغازی نو برنامه‌ریزی می‌کرد؛ و همه‌ی گذشته را پشت سر می‌نهاد، گویی هرگز نبوده است. و نیز در نظر داشت که با دقت هم‌سری برگزیند و زندگی مشترکی را آغاز کند، چنان که گویی برای نخستین بار ازدواج می‌کند.

در آن لحظات تأمل، احساس می‌کرد درهای زندگی به رویش گشوده خواهد شد اگر با اراده به سوی آن گام بردارد؛ و زندگی در هر حال، همواره نوآوری‌های در خود دارد که می‌تواند انسان را دگرگون سازد».

راوی این متن، به طور مشخص، یک راوی سوم شخص بازتابگر است که با نفوذ کامل به ذهنیت شخصیت اصلی، جهان داستان را از دریچه‌ی ادراکات، احساسات و فرآیندهای شناختی او باز می‌تاباند. این راوی نه تنها به بازگویی اعمال بیرونی می‌پردازد؛ بلکه با به‌کارگیری «جریان سیال ذهن» و «گفتار غیر مستقیم آزاد» ساختار ذهنی شخصیت را نمایان می‌سازد.

بخش آغازین روایت دارای وجهیتی خنثی است که با افعال عینی چون: «راح» (رفت)، «یغسله»، (آن را می‌شوید) و «ینظفه» (پاک می‌کند) نمود یافته است. این افعال وقایع بیرونی را بدون هیچ گونه ارزش‌گذاری یا قضاوتی گزارش می‌کنند؛ اما در ادامه، با عبارت «وهو یشعر بانه کان فی حلم طویل»

(احساس می کند در رؤیایی طولانی بوده است) وجهیت ادراکی وارد متن می شود. فعل ادراکی «یشعر» (احساس می کند) و ساختار قیاسی «کان فی حلم» (در رؤیا بود) نشان دهنده‌ی گذار از قطعیت عینی به عدم قطعیت ذهنی است.

عبارت «هكذا فی لحظات نسی... کما لو أنه لم یکن... لا یدری کیف غفا» یک عمل ذهنی را نشان می دهد که مستلزم عدم دسترسی به دانش است، اگرچه متن دارای نشانگرهای وجهیت منفی و عدم قطعیت مانند فعل «نسی» (فراموش کرد)، «کما لو أنه لم یکن» (گویی هرگز نبود)، «لا یدری» است؛ اما در بافت کلی روایت، این فراموشی و قطع ارتباط با گذشته، نه یک ضعف؛ بلکه نقشی کاملاً مثبت و سازنده ایفا می کند. این فراموشی که با تأکید قیاسی «کأنه لم یکن» تقویت شده، در واقع سنگ بنایی ضروری و یک مکانیزم دفاعی سالم برای رهاسازی بار سنگین گذشته و گشودن راهی برای آغاز دوباره است. این نقطه آغازی بر تحول است. در ادامه، این حالت انفعالی جای خود را به اراده‌ای فعال می دهد، هنگامی که شخصیت احساس نیاز می کند و این احساس، به سرعت به برنامه ریزی و مجموعه‌ای از افعال کنشی مثبت تبدیل می شود؛ افعالی که خواست و عزم او را برای ساختن آینده‌ای جدید نشان می دهند. فعل «أحس» اگرچه خود یک وجهیت ادراکی است؛ اما بلافاصله با فعل «یحتاج» پیوند می خورد و یک نیاز درونی را بیان می کند که محرک تمام اقدامات بعدی است. این نیاز به صورت یک الزام نهان و قوی در کل متن جریان دارد؛ گویای این است که او باید و موظف است، این کارها را انجام دهد. این اجبار نه از بیرون، که از درون و از عمق احساسات پدران‌اش سرچشمه می گیرد.

سپس این نیاز درونی به یک برنامه‌ی عملیاتی مشخص تبدیل می شود که با رشته‌ای از افعال کنشی پشتیبانی می شوند: «یمضی» (می گذراند)، «أن یحدّثها» (با او صحبت کند). این افعال، دیگر توصیف کننده‌ی یک حالت نیستند؛ بلکه کنش‌های هدفمندی هستند که قرار است در آینده انجام شوند. اوج وجهیت مثبت متن با افعال التزامی دیگری که آرزوها و برنامه‌های او را نشان می دهد؛ به وضوح قابل مشاهده است: عبارت‌های «أن یهدّبها» (که او را تربیت کند)، یجعلها تقرأ (که او را وادار به خواندن کند) و همچنین تکرار فعل «تقرأ» بیانگر وجهیت مثبت و عزم راسخ راوی است. تکرار سه باره‌ی «تقرأ»، دیگر یک توصیه ساده نیست؛ بلکه یک اجبار عاطفی قوی، یک اصرار و پافشاری بی قید و شرط را می رساند که بر اهمیت خواندن به عنوان ابزاری برای نجات و ساخت آینده‌ای جدید تأکید می ورزد. حتی قید شرطی «حتی لو» (حتی اگر) که برای بیان یک مانع بالقوه «بحکم الوراثة» (به حکم وراثت) به کار رفته، در جهت تقویت این وجهیت مثبت عمل می کند؛ زیرا نشان می دهد که عزم و اراده‌ی شخصیت آن قدر قوی و مثبت است که حتی می خواهد بر سرنوشت ظاهراً از

پیش‌تعیین‌شده‌ی ژنتیکی نیز غلبه کند. بنابراین، تمامی این نشانگرها در کنار هم، وجهیت مثبت متن را شکل می‌دهند.

پاراگراف پایانی نیز که باز با فکر «أحسَّ» آغاز شده بر وجهیت مثبت متن مهر تأیید می‌نهد؛ کاربرست این فعل، اینجا حاوی یک باور عمیقاً خوش‌بختانه و خوش‌بینانه است. شرطی که شخصیت برای خود می‌سازد «إذا مضى إليها بعزم» (اگر با عزم به سوی آن برود) بیانگر وجهیت مثبت است که آینده را به اراده‌ی خود فرد گره می‌زند و عبارت «أن الحياة.. تحمل الجديد» یک حکمت وجودی مثبت را بیان می‌کند و در نهایت عبارت «يمكن له أن يجدد الإنسان» امکان‌پذیری تغییر و تحول را تأیید می‌کند.

۳-۳-۳- بازنمایی گفتار و اندیشه

شگرد انتقال گفتار و افکار شخصیت‌ها از زبان راوی، بازنمایی گفتار و اندیشه نامگذاری می‌شود. هر نویسنده‌ای برای خلق یا آفرینش داستان خویش نیازمند مهارت و تکنیک‌های گفتار روایی است تا از این طریق، افکار و جهان‌بینی شخصیت‌ها را به مخاطب انتقال دهد. سیمپسون از جمله نظریه‌پردازانی است که با استفاده از روش دیگر نظریه‌پردازان این بحث را گسترش داده و به صورت هدفمندی به آن پرداخته است. سیمپسون گفتار و اندیشه‌ی شخصیت‌های داستانی را به چهار دسته تقسیم بندی کرده است.

ایدئولوژی در متن از طریق زبان است که ارائه، تثبیت و بازآفرینی می‌شود؛ بنابراین «برای ارزیابی ایدئولوژی در یک روایت باید به بررسی متن آن و آن گونه سیستم‌های ارزشی پردازیم که از طریق متن انتقال می‌یابد» (فاولر، ۱۳۹۶: ۱۶۵). در روایت ایدئولوژی شخصیت‌ها یا راوی را می‌توان از طریق رفتار و کردار آنها تشخیص داد، اما برای دستیابی مستقیم به ایدئولوژی آنها بهتر است به لحظاتی پرداخته شود که شخصیت‌ها بی‌واسطه جهان‌بینی خود را آشکارا و به وضوح از طریق گفتگوها در اختیار مخاطب قرار می‌دهند.

أ- گفتار مستقیم

گفتار مستقیم، یکی از شیوه‌های بیان روایت است و آن عبارت است از «نقل واژه به واژه‌ی یک کلام و اندیشه، با صیغه‌ی سوم شخص. در این نقل قول روایتگری بر عهده شخصیت است و لحن، لهجه و واژگانی که در متن استفاده می‌شود، نیز مربوط به شخصیت است» (زیتونی، ۲۰۰۴: ۹۱). «این

عبارات به سبک گفتار مستقیم به صورت عبارات: «گفت»، «فریاد زد»، «آن را به زبان آورد» و «به خودش تذکر داد» می‌آید. در این شیوه راوی، عبارت منقول را با نشانه‌هایی دالّ بر بازنمایی اندیشه ذکر می‌نماید، این عبارات با جملاتی مانند: «فکر کرد»، «به ذهنش خطور کرد»، «در اندیشه فرو رفت» و... به کار رفته و اندیشه‌ی منقول، پس از این عبارات ذکر می‌گردد (الکوردی، ۲۰۰: ۲۱۴). در این روش گفتار و اندیشه‌ی شخصیت‌ها همان گونه که بر زبان و اندیشه‌اش جاری شده سر راست و مستقیم، نقل می‌شود و کنش‌های افراد در واقع گزارشگر احساسات و افکار آن‌هاست.

در رمان هولیر حبیبی بیشترین بسامد گفتار مستقیم مربوط به گفتگوی هولیر و پدر لاوین است که تاریخ گذشته‌ی خود و آداب و رسوم مردم را برای او نقل و بازگو می‌کند؛ اما علاوه بر این در رمان با گفتگوی دیگر اشخاص که با پدر لاوین در ارتباط هستند، نیز روبرو هستیم. از جمله می‌توان به گفتگوی پدر لاوین با کاروان اشاره کرد. کاروان از جمله کسانی است که چند ماه بعد از اقامتش در هولیر با او آشنا می‌شود، وقتی وارد مغازه‌اش شده و از او درخواست می‌کند که یک کتاب الکترونیکی را برایش کپی کند، پس از آن علی رغم تلاش‌های پدر لاوین از گرفتن قیمت کپی کتاب امتناع می‌ورزد و می‌گوید به خاطر این که نزد آنان مهمان است و می‌خواهد کتابی در مورد تاریخ کردها بخواند هزینه‌ی چاپ کتاب را از او نمی‌گیرد. بعد از چندی پدر لاوین که به خاطر عمل دیسک کمر در خانه بستری است، به او زنک می‌زند و می‌خواهد با او دیداری داشته باشد؛ اما وقتی او را در بستر می‌بیند، شگفت‌زده می‌شود و کاروان به خاطر این که قضیه را به او نگفته است، از پدر لاوین دلگیر می‌شود. در ادامه آفان همسرش برای پذیرایی وارد می‌شود و بعد از کمی نشستن فرزندانش نیز وارد می‌شود و کاروان نیز از بیرهات در مورد اینکه آیا به مدرسه می‌رود، سؤال می‌کند و اینجا است که به دنبال کنش، افکار نیز به ذهن خطور می‌کند، افکار و نگرانی‌های مادر لاوین از اینکه فرزندانش بعد از اینکه از هولیر بروند؛ علاوه بر اینکه روش تدریس آنها تغییر می‌کند، زبان‌شان نیز تغییر خواهد کرد و این در حالی است که مدت اقامت‌شان در هولیر طولانی شده است.

«قال: ماذا حصل يا عزيزي؟»

قال: اسمها عملية الجراحية، ولكن مضمخاً أقل من ذلك.

قال: عملية جراحية، ومشفى، ولم تخبرني، الآن معي الحق لأرعل منك.

قال: صدّقي حدث ذلك بشكل مفاجئ لم ترتّب له.

دخلت آفان مقدّمة له عدة أطباق من الحلوى وكأساً من عصير البرتقال، شكرها على الضيافة وهو يقول: الحمد لله على

سلامة صديقي يا أم لاوین

ثمَّ شكرته وجلست، وبعد نحو عشر دقائق من جلوسها، لحقها الأطفال.

مازحهم الرجل وهو يقول: عليهم أن يتعلّموا اللهجة السورانية، ثمّ نادى بيرهات قائلاً: ألم تكن في المدرسة في السورانية؟
قالت آفان: كانت في الصف الأول في مدرسة خاصة، لكن تركنا البلد بعد أقل من نصف العام الدراسي، وهنا واجهنا مشكلة اللغة

قال: ما هي المشكلة لو درست في مدرسة كوردية

قالت: ستكون هناك مشكلة إذا عدنا، هنا لا يتغيّر عنها المنهاج فقط، بل ستتغيّر اللغة كلها، ورغم ذلك نحن نفكر بهذا الأمر على نحو جادّ، لأن المقام قد يطول بنا» (يوسف، ٢٠٢١: ١٠٢ - ١٠٣).

ترجمه: «گفت: چه شده است عزیزم؟

گفت: نامش عمل جراحی است؛ اما در واقع چندان جدی تر از آنچه می‌نماید، نیست.

گفت: عمل جراحی، بستری شدن در بیمارستان، و تو اکنون چیزی به من نگفته‌ای؟ حق دارم از تو دلگیر شوم؟

گفت: باور کن همه چیز ناگهانی رخ داد و از پیش برای آن برنامه‌ای نداشتیم.

در آن هنگام، آوان وارد شد و چند بشقاب شیرینی و لیوانی آب پرتقال پیش روی او نهاد. او از مهمان‌نوازی‌اش سپاسگزاری کرد و گفت: خدا را شکر که دوستم سالم است، مادر لاوین.

آوان نیز از او تشکر کرد و نشست، حدود ده دقیقه پس از نشستن او، کودکان نیز به جمعشان پیوستند مرد با آنان شوخی کرد و گفت: باید گویش سورانی را یاد بگیرید، سپس رو به بیرهات کرد و گفت:

مگر تو در سوریه به مدرسه نمی‌رفتی؟

آوان پاسخ داد: در کلاس اول یک مدرسه‌ی خصوصی درس می‌خواند؛ اما پیش از آن که نیم‌سال تحصیلی به پایان برسد، کشور را ترک کردیم و اینجا با مشکل زبان روبرو شدیم.

گفت: چه اشکالی دارد که در مدرسه‌ای گردی تحصیل کند؟

آوان گفت: اگر روزی برگردیم، مشکل از همین‌جا آغاز می‌شود؛ زیرا تنها برنامه‌ی درسی تغییر نمی‌کند؛ بلکه زبان آموزش نیز به کلی دگرگون می‌شود. با این همه، جدی به این موضوع می‌اندیشیم؛

چرا که ممکن است اقامت‌مان در اینجا طولانی شود».

این بخش از متن، که به طور کامل به شیوه‌ی گفتار مستقیم ارائه شده، به مثابه‌ی یک میدان زبانی - اجتماعی پیچیده عمل می‌کند که در آن کنش‌های گفتاری، روابط قدرت عاطفی، و گفتمان‌های کلان هویتی و فرهنگی در تقابل و تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند. کاربرد بی‌واسطه و فشرده‌ی گفتار مستقیم، با تکیه بر فعل گزارشگر «قال» راوی را به کلی از صحنه حذف می‌کند و خواننده را در

جایگاه تماشاگری نامرئی قرار می‌دهد که مستقیماً شاهد مبادله کلامی شخصیت‌هاست. این حذف واسطه، اثر اثبات عینی ایجاد می‌کند. برای نمونه، پرسش کاروان «ماذا حصل یا عزیزى؟» تنها یک استفهام نیست؛ با در نظر گرفتن بافت پیشین (بستری بودن پدر لایون)، این پرسش یک کنش گفتاری از جنس ابراز نگرانی و اطمینان‌جویی است. لحن آن که با ندادن «یا عزیزى» همراه شده، حاکی از یک رابطه صمیمانه و فراتر از سطحی صرفاً آشنایی است.

پاسخ پدر لایون نیز یک کنش گفتاری دو پهلو و پیچیده است. عبارت اولیه «قال: عملية الجراحية...» یک ادعای ساده است؛ اما بلافاصله با اصلاح آن «ولكن مضمونها أقل من ذلك» به یک کنش کاهنده تبدیل می‌شود که هدف آن کوچک‌نمایی واقعه برای کاهش اضطراب مخاطب است. این خوداصلاحی ناگهانی، که تنها در گفتار مستقیم می‌توان آن را با تمام بار روانکاوانه‌اش ثبت کرد، نشان‌دهنده‌ی یک وجهیت خاص در کلام گوینده است: تلاش برای آرام کردن دوست، که احتمالاً از میزان درد و ناراحتی خود گوینده می‌کاهد. پاسخ کاروان به این جمله‌ی «ولم تخبرنى، الآن معى الحق لأزعل منك» اوج این تبادل عاطفی است. این جمله یک کنش اظهاری-انگیزشی است که هم خشم و دلخوری را ابراز می‌دارد و هم همزمان به گوینده حق می‌دهد. این استفاده از زبان برای تثبیت و تعریف مجدد حدود یک رابطه‌ی عاطفی، نشان‌دهنده عمق این ارتباط است، عتاب او نه از سر کینه که تنها در روابط بسیار نزدیک و مبتنی بر انتظارات متقابل رخ می‌دهد.

ورود آوان با «اطباق من الحلوى وكأساً من عصير البرتقال» تنها یک عمل ساده‌ی پذیرایی نیست؛ این یک کنش آیینی است که منطبق بر الگوهای فرهنگی مهمان‌نوازی عمل می‌کند؛ علاوه بر این پاسخ کاروان «الحمد لله على سلامة صديقى يا ام لايون» نه تنها قدردانی، بلکه نشان‌دهنده‌ی عبور از مراحل رسمی و رسیدن به یک صمیمیت خانوادگی است؛ او با خطاب قراردادن آوان با عبارت «يا ام لايون» خود را بخشی از این حلقه می‌داند. این لحظه که مستقیماً نقل شده، برگفتار مستقیم در بازتولید ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی مانند احترام و مهمان‌نوازی تأکید دارد.

با ورود کودکان، گفتمان به سمت یکی از محوری‌ترین مضامین متن، یعنی «بحران هویت زبانی و آموزشی» حرکت می‌کند. شوخی کاروان «عليهم أن يتعلموا اللهجة السورانية» تنها یک مزاح ساده نیست؛ بلکه دریچه‌ای است به یک دغدغه‌ی عمیق‌تر که بلافاصله توسط آوان با وضوح کامل بیان می‌شود. پاسخ طولانی و توضیح او، که تماماً به صورت مستقیم نقل شده، هسته‌ی مرکزی این تحلیل را شکل می‌دهد. او با بیان جملاتی مانند: «واجهنا مشكلة اللغة» و به‌ویژه «هنا لا يتغير عنها المنهاج فقط، بل ستتغير اللغة كلها» بحرانی پیش روی خانواده را صورت‌بندی می‌کند. این جمله‌ها که

بی‌واسطه از زبان شخصیت نقل شده‌اند، بر شدت نگرانی او می‌افزایند. این نگرانی تنها به تغییر آموزش محدود نمی‌شوند؛ بلکه ترس از یک «تغییر هویت» تمام‌عیار «ستتغیر اللغه کله‌ها» را نشان می‌دهند. اینجاست که زبان به‌مثابه‌ی کلیدی‌ترین عنصر هویت فرهنگی تصور می‌شود؛ بنابراین اینجا گفتار مستقیم به ابزار قدرتمند برای بازتولید و به‌چالش کشیدن مسائل هویتی تبدیل می‌شود. برای ذکر نمونه‌ی دیگری از گفتار مستقیم می‌توان به گفت‌وگوی هولیر با پدر لاورین اشاره کرد که بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است.

«قال: أما تزال ذاكرتك تحتفظ بكلّ هذه الوقائع؟»

قالت: هذه هي ذاكرتي، كلُّ مدينة تستمدُّ قوتها وحضورها من ذاكرتها، المدينة التي لا ذاكرة لديها، لا تقف على ارکان مدينة، كل واقعة، بل كلُّ كلمة سمعتها، ما يزال أحتفظ بها كما لو أنّها وقعت بالأمس. عندما رست سفينة نوح على الجودي، كان عهدي بأبناء آدم الثاني.

قال: آدم الثاني؟!!

قالت: بعد الطوفان بات نوح هو أب الناس جميعاً، لأنهم تناسلوا من صلبه، زحف الناس يومها إلى ربوعي واتخذوا من كهوفي مخابئ ومأمن لهم.

إذا أعدتُك إلى ستين ألف سنة ماضية، ستري معي كما لو أنه حدث في رأس سنة الكوردية الماضية أن الناس قنطوا هنا في كهف شاندر.

قال: متى كان ميلاد السنة الكوردية؟

قالت: كان ذلك سنة سبعة آلاف قبل ميلاد المسيح، الناس بشكل عام كانوا يتوافدون إلى كل مدن هذه المنطقة الخصبة التي كانوا يُستومونها أرض الكورد (يوسف، ۲۰۲۱: ۸۴-۸۵).

ترجمه: «گفت: آیا هنوز حافظه‌ات همه‌ی این رخدادها را در خود نگاه داشته است؟»

گفت: این همان حافظه‌ی من است. هر شهری نیرو و حضور خویش را از حافظه‌اش می‌گیرد؛ شهری که حافظه‌ای نداشته باشد، بر ارکان شهر بودن استوار نمی‌ماند. نه تنها هر رویداد، بلکه هر سخنی را که شنیده‌ام، همچنان در حافظه‌ام دارم؛ چنان که گویی همین دیروز رخ داده است.

آن‌گاه که کشتی نوح بر جودی آرام گرفت، عهد من با فرزندان آدم آغاز شد.

گفت: فرزندان آدم دوم؟

گفت: پس از طوفان، نوح پدر همه‌ی مردمان شد؛ زیرا نسل آنان از او تداوم یافت. در آن روزگار، مردمان به سوی دامان من روی آوردند و غارهایم را پناه و مأمن خویش ساختند.

اگر تو را به شصت هزار سال پیش بازگردانم، آن روزگار را چنان در کنار من خواهی دید که گویی در

آغاز سال گذشته‌ی گردی رخ داده است؛ آن زمان که مردمان در غار شاندر سکونت گزیدند.

گفت: مبدأ سال گردی چه زمان بوده است؟

گفت: در هفت هزار سال پیش از میلاد مسیح، مردمان، به‌طور کلی، به شهرهای این سرزمین حاصلخیز روی می‌آوردند؛ سرزمینی که آن را سرزمین گردان می‌نامیدند».

در این قطعه، راوی عامدانه قالب متعارف گفتار مستقیم را با تکرار نشانگرهای «قال» و «قالت» برگزیده است. مکالمه از پرسش پدر لاوین آغاز شده. نشانگر «قال» عاری از هرگونه وصف حالتی، به‌مثابه یک قاب نقل قول عمل می‌کند - که تولان آن را «بند چهارچوب‌دهنده» نامیده و گفته است که «معمولاً هنگامی که گفتار یا تفکر در روایت گنجانده می‌شود، شخصیت خاصی که منبع آن گفتار یا تفکر است نیز در بند چهارچوب‌دهنده مشخص می‌شود» (تولان: ۱۹۳۹: ۲۱۸) - که گذار از روایت پایه به کلام شخصیت را مشخص می‌سازد. این انتخاب قالب، باعث می‌شود محتوای پرسش، یعنی «أما تزال ذاكرتك تحتفظ بكل هذه الوقائع؟» در کانون توجه قرار گیرد. محتوای این پرسش، با کاربرد خطاب مستقیم (ک در ذاكرتك) و تأکید بر کمیت «کل» و تدوam «أما تزال» گویای نگرش پدر لاوین است که ریشه در تاریخ مبتنی بر اسناد و وقایع عینی دارد و در پی آن است تا با ارائه‌ی پرسش‌هایی، ادعای حفظ کامل و بی‌کم و کاست وقایع در حافظه‌ی هولیر را مورد سنجش و راستی‌آزمایی قرار دهد. در پاسخ، نشانگر مؤنث «قالت» مرزبندی گفتمانی شفاف‌ی ایجاد کرده و صدای هولیر را مستقر می‌سازد. پاسخ با یک جمله‌ی اسنادی آغاز می‌شود: «هذه هي ذاكرتي». در این ساختار ضمیر ملکی اول شخص مفرد «ی» در تقابلی مستقیم با ضمیر خطاب پرسش پیشین «ک» قرار گرفته است. این تقابل ضمیری، هسته‌ی تقابل دو جهان‌بینی حاضر در گفتمان را شکل داده است. هولیر سپس استدلال خود را به قاعده‌ای کلی و استعاری کشانده است: «كل مدينة تستمد قوتها وحضورها من ذاكرتها» این تعمیم، حرکتی ایدئولوژیک و اسطوره‌ساز است که در حال تبیین این اصل است که وجود تمدن را مشروط به حافظه‌ی آن است. بیان این گذار از «فرد» به «کلان‌روایت» به‌شیوه‌ی مستقیم، خواننده را مستقیماً در معرض فرآیند طبیعی‌سازی این ایدئولوژی قرار می‌دهد.

واکنش بعدی پدر لاوین، «آدم الثاني؟!» که با نشانگر «قال» و علائم سجاوندی تعجب همراه است، لحظه‌ای کلیدی را در روایت ایجاد می‌کند. پرسش وی بیان حیرت و انکاری آنی است و ظرفیت گفتار مستقیم را ثبت بی‌درنگ هیجان و حالت ذهنی شخصیت نشان می‌دهد. پاسخ هولیر، مفصل مقتدرانه، با «قالت» آغاز می‌شود. اوج کاربرد ایدئولوژیک گفتار مستقیم در جمله‌ی «كان عهدی بأبناء آدم الثاني» مشاهده می‌شود. کاربرد ضمیر ملکی اول شخص مفرد «عهدی» در این بافت، ادعای حضوری فیزیکی و هستی‌شناختی در متن، آن لحظه‌ای اسطوره‌ای است. گفتار مستقیم در اینجا برای طبیعی‌سازی امری باورنکردنی به‌کار رفته است. بیان این ادعا به صورت بی‌واسطه و بدون گفتار راوی، به آن کیفیتی واقع-نمایی می‌بخشد.

پرسش نهایی پدر لاوین «متی كان ميلاد السنة الكوردية» بازگشت او به عرصه‌ی امن تاریخ تقویمی را نشان می‌دهد. این پرسش نماد کوششی برای مهارکردن روایت سیال هولیر در چهارچوب‌های خطی

تاریخ است. پاسخ هولیر اما حاکی از برتری نهایی گفتمان اوست. وی ابتدا عددی دقیق ارائه می‌دهد: «سنه سبعة آلاف قبل ميلاد المسيح» تا به قلمرو گفتمانی پدر لاوین وارد شود؛ اما بلافاصله این داده را در دل روایتِ هویت‌ساز خود ادغام و تحت الشعاع قرار می‌دهد. عمل نامیدن «کانوا یسمونها أرض الکورد» که در قالب گفتار مستقیم نقل می‌شود، یک کنش قدرتمند است که وجود و نام آن سرزمین را به عنوان امری مسلم و تاریخی مشروعیت می‌بخشد. راوی با انتخاب گفتار مستقیم، هرگونه امکان شکاکیت و فاصله‌گیری انتقادی را از خواننده سلب کرده، او را وادار می‌سازد تا این ادعا را بپذیرد؛ بنابراین راوی با اجازه‌دادن به شخصیت‌ها برای سخن گفتن مستقیم، کنترل خود را بر فرآیند تفسیر خواننده در عمیق‌ترین سطح اعمال می‌کند.

گفتمان مستقیم در رمان «هولیر حبیبی» بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است: گفت‌وگوی پدر لاوین با هولیر یا دیگر شخصیت‌های داستان، گفت‌وگوی هولیر با خدمه‌هایش از جمله این گفت‌وگوها هستند. برای نمونه می‌توان به گفت‌وگوی هولیر با خدمه‌ها به عنوان نمونه اشاره کرد که داستان عشق هلکوک با برف را برای آنها روایت می‌کند.

«تشرع النبته بکثیر من الخجل من إطرائه، وتقول بصوت خافت یسمعه الثلج بالکاد: کم أنت محظوظة یا / هلکوک / وأنت تلفتین نظر سید طبیعة کردستان الذهبية.

یهمس: الآن فقط، أکتشف قيمة ومعنى لوجودي.

تجیب بجاء جم: لقد غمرتني بلطفک یا سید طبیعة.

ثم تضیف: کأنک لسان حالي، تنطق بما تعتريني من مشاعر نحوک.

یمتدّ بینهما الغزل ثلاثة أيام وثلاث لیا. عندئذٍ یقول له الثلج: ألتمس منک یا نبته کردستان المبارکة أن تقبليني زوجًا لک. - یا لتواضعک ویا لرتکت یا سیدی! لی الرفعة أن أتشرف بهذا القران منک.

تصمت النبته تارکة دموعها تنهمر، فما یلبث الثلج أن یسمح له الدموع الرقراقة وهو یقول: ما أبکاک یا سیده فؤادي؟ تقول: ما أزل صغيرة العهد علی الزواج، وإني لأرجو یا سیدی أن تمهلني بعض وقتٍ حتى یکبر حجمی قليلاً، ویشدّ عودي، ما أزال فی أيام ولادتي الأولى، وأنت فی ذروة لیاقتک وقوتک»

ترجمه: «گیاهک از این ستایش شرمگین می‌شود و با صدایی آهسته، چنان که برف به دشواری آن را می‌شنود، می‌گوید: چه خوشبختی «هلوک» که نگاه سرور طبیعت زرین کردستان را متوجه خود ساخته‌ای.

برف در گوش او زمزمه می‌کند: اکنون است که ارزش و معنای وجودِ خویش را دریافته‌ام.

گیاهک با حجب و حیایی فراوان پاسخ می‌دهد: ای سرور طبیعت، لطف و مهر تو مرا در بر گرفته است. سپس می‌افزاید: گویی زبانِ حال منی و آنچه را از احساسات نهفته‌ام نسبت به تو در دلم می‌گذرد، بر زبان می‌آوری.

سه روز و سه شب، میان آن دو، ناز و نیاز و سخنان عاشقانه جریان می‌یابد، آن گاه برف به او می‌گوید: ای گیاهک مبارک کردستان، از تو تمنا دارم که مرا به همسری خویش بپذیری.

گیاهک پاسخ می‌دهد: چه فروتنی و چه لطافتی داری، ای سرور من! مایه‌ی سرافرازی و افتخار من است که به چنین پیوندی از سوی تو نایل شوم.

گیاهک خاموش می‌شود و اشک از چشمانش فرو می‌ریزد. برف نیز دیری نمی‌پاید که اشک زلالش جاری می‌شود و می‌گوید: ای بانوی دل من، چه چیزی تو را به گریه افکنده است؟ گیاهک می‌گوید: هنوز برای ازدواج و زندگی مشترک نوپا و کم‌تجربه‌ام. از تو خواهش می‌کنم، ای سرور من، اندکی به من مهلت دهی تا کمی بالنده‌تر شوم و ساقه‌ام استوار گردد. هنوز در نخستین روزهای رویش و تولد به‌سر می‌برم، حال آن که تو در اوج شکوه، توان و بالندگی هستی.»

در این قطعه، گفتار مستقیم با اتکا به مجموعه‌ای از نشانگرهای صریح شکل می‌گیرد و متن را از سطح گزارش صرف به سطح کنش زبانی زنده و نمایشی منتقل می‌کند. مهم‌ترین نشانگرهای آن، حضور افعال گفتاری است؛ افعالی مانند یقول، تقول، یهمس... نه‌تنها آغازگر نقل قول‌اند، بلکه مرز میان صدای راوی و صدای شخصیت‌ها را مشخص می‌کنند. از سوی دیگر متن دارای بسامد بسیاری از ضمایر متکلم و مخاطب است؛ صورت‌هایی چون: اکتشفت، وجودی، غمرتنی، لطفک، تقبلینی، ائتشف، ابکاک... و نیز خطاب‌هایی مانند: یا هلکوک، یا سید الطبیعه، یا سیدی، بافتی آشکارا محاوره‌ای و تعاملی می‌سازند که به خواننده امکان می‌دهد، سخن را نه به صورت روایت غیرمستقیم؛ بلکه به‌منزله‌ی صدای بی‌واسطه‌ی شخصیت‌ها دریافت کند؛ در واقع این نشانگرها هم‌زمان دو کار را انجام می‌دهند: از یک سو سخن را به گوینده‌ی مشخص نسبت می‌دهند و از سوی دیگر، با ایجاد رابطه‌ی مستقیم میان من گوینده و «تو»ی مخاطب، صحنه‌ی گفت‌وگو را زنده و دراماتیک می‌سازند.

این گفتار تنها یک ابزار انتقال محتوا نیست؛ بلکه سازوکاری برای برجسته‌سازی عاطفه، عینیت‌بخشی به کنش ارتباطی، و القای نزدیکی عاطفی میان دو شخصیت است. تکرار حروف ندا، ضمیرهای متصل ملکی و مفعولی، و ساخت‌های التماسی و عاطفی، نوعی شدت عاطفی و صمیمیت نمایشی ایجاد می‌کند که با ماهیت عاشقانه‌ی صحنه هم‌خوان است؛ به‌ویژه آنجا که سخن از درخواست ازدواج، شرم، تواضع، و تأخیر برای رسیدن به بلوغ به میان می‌آید؛ بنابراین، گفتار مستقیم در این متن، نه فقط بازنمایی لفظی گفت‌وگو؛ بلکه ابزاری برای نمایش رابطه‌ی قدرت و میل، بیان حیا و تمنا، و ساختن صدایی شخصیت‌مند و مستقل است. به این معنا، متن با بهره‌گیری از الگوهای صریح گفتاری و نشانه‌های دستوری خطاب مرز میان روایت و سخن شخصیت را شفاف می‌کند و از خلال آن، بُعد نمایشی و عاطفی روایت را به‌طور محسوسی تقویت می‌سازد.

در رمان «ظروف استثنائی»، بیشترین بسامد مربوط به گفتار مستقیم است که نویسنده از خلال آن به افکار، اندیشه و احساسات خویش پرداخته است. از جمله موارد آن می‌توان به گفتگوی نیار با دوستش مصطفی اشاره کرد که غدیر او و هم‌سرش را به اتهام هم‌دستی در قتل خودش و دخترش به زندان می‌اندازد و نیار خودش را مقصر به زندان افتادن مصطفی می‌داند و تا روز بعد که او را می‌بیند، فکرش درگیر این قضیه می‌شود.

«في اليوم التالي فور خروجنا إلى الساحة، بدأت أوزع نظراتي في الساحة، وكان هو الآخر يبحث عني. عندما التقت نظراتنا لَوَّحْتُ له بيدي ولَوَّح بيده.

قلت: منذ البارحة لم أتم وأنا أفكر بسبب دخولك السجن.

قال: ولا يهتَمك نيار، مضيت أربعة أشهر وبعد شهرين سأخرج، البارحة مساءً طلبتُ من الرئيس المهجع أن ينقلني إلى مهجعك» (يوسف، ٢٠٢٤: ٧٣).

ترجمه: «روز بعد، به محض آن که وارد حیاط شدیم، نگاهم در هر سو گرداندم و در جست‌وجوی او به هر سو چشم دوختم، او نیز در همان حال در جست‌وجوی من بود.

هنگامی که نگاه‌هایمان به هم گره خورد، برایش دستی تکان دادم و او نیز در پاسخ من دستی بلند کرد.

گفتم: از دیروز تا به حال خواب به چشمانم نیامده؛ از وقتی که به سبب زندانی شدنم به فکر فرو رفته‌ام.

گفت: خودت را ناراحت مکن، نيار، چهار ماه گذشته است و دو ماه دیگر آزاد خواهیم شد. دیشب از مسئول بند خواستم مرا به بند تو منتقل کند».

در گفتگوی بالا، متن با تو صیفی از یک ملاقات غیر کلامی شروع می‌شود: «فور خروجنا إلى الساحة، بدأت أوزع نظراتي في الباحة، وكان هو الآخر يبحث عني...» این عبارات، با فعل‌های «بدأت: شروع کردم» و «يبحث: جستجو می‌کند» پایه‌ای از انتظار و کنش متقابل را بنیان می‌نهد. نقطه‌ی اوج این

تعلیق، جمله‌ی «عندما التقت نظراتنا» است؛ عبارتی که در آن «نظرات: نگاه‌ها» به عنوان فاعل «التقت» عمل می‌کند. این جانپنداری، نگاه‌ها را به موجوداتی مستقل تبدیل می‌کند که پیش از خود

شخصیت‌ها با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند و بر شدت ارتباط عاطفی تأکید می‌ورزند. این صحنه‌پردازی بستری ایده‌آل را برای ورود به گفتار مستقیم فراهم می‌آورد. ورود به عرصه‌ی گفتار با دو نشانگر صریح

«قلت» و «قال» صورت می‌پذیرد. در جمله‌ی «قلت: منذ البارحة لم أتم وأنا أفكر بسبب دخولك السجن»، استفاده از ضمیر اول شخص «أنا» در «أنا أفكر» و ضمیر مخاطب «ك» در «دخولك»، به

وضوح نشان می‌دهد که این عین کلمات اداشده توسط راوی است، پاسخ شخصیت مقابل نیز از همین

الگو پیروی می‌کند

از دیگر موارد گفتگو در این رمان می‌توان به گفتگوی نيار با همسرش غدیر اشاره کرد.

«بعد یومین ذهبْتُ أطرُقُ الباب، وعندما فتحت قلت: لا تعلقي الباب، أريد أن أرى ابنتي هنا فقط خمس دقائق، لن أدخل.

قالت: من الأفضل لك ولي أن تنسى هذا البيت واعتبر بأبني خادمة أربي لك ابنتك بالمجان.
 قلت: لا أستطيع أن أنسى ابنتي، أريد أن أراها وتعيش معي.
 قالت: حتى تشوّه صورتي أمامها وتقول لها بأبني خائنة لتتركني وتعيش معك في هذا البيت، وتطردي لأذهب إلى أهلي
 كي يقتلونني وأصبح وصمة عار عليهم وعلى ابنتي.
 أنت تريد أن تدمري وتدمر أهلي وابنتي حتى تنتقم مني.
 قلت: أليست هذه هي الحقيقة رغم أنني لا أريد لابنتي أن تعرف حرصاً عليها.
 قالت: لكن لن أسمع لك أن تدمري وسأدافع عن نفسي حتى آخر رمق حياتي.
 قلت: لماذا تشوهين سمعتي، وأنا سترتك، متى حاولت اغتصاب صديقتك، متى تحرشتُ بابنتي؟!
 قالت: هذه هي الطريقة الوحيدة التي أصدك بها عن البيت، ماذا تريدني أن أقول: خنته وأريد أن أطرده من بيته وأحرمه
 من رؤية ابنته.. هذه احتياطاتي لأنني أتوقع أنك في أي لحظة يمكن أن تخبر ابنتي بالحقيقة أو تخبر أهلي، عندها لن
 يصدقك أحد لأنك إنسان مشوّه بأنظارهم، وكلما شوّهتكم أكثر، اطمأننتُ على نفسي أكثر أي شخص آخر غيرك
 كان سيموت بأزمة قلبية، ألا مشاعر لديك وقد خسرت كل شيء» (يوسف، ٢٠٢٤: ٩٨).
 ترجمه: «دو روز بعد، به آنجا رفتم و در زدم. وقتی در را گشود، گفتم: در را نبند؛ فقط می خواهم
 دخترم را ببینم، تنها پنج دقیقه، همین. داخل نمی آیم.
 گفت بهتر است هم تو هم من این خانه را از یاد ببریم و چنین بینداری که من بی هیچ چشم‌داشتی،
 دخترت را برایت بزرگ می‌کنم.
 گفتم: نمی‌توانم دخترم را از یاد ببرم. می‌خواهم او را ببینم و نزد من زندگی کند.
 گفت: تا چهره‌ی مرا در نظرش مخدوش کنی و به او بگویی که به تو خیانت کرده‌ام؛ آن گاه مرا ترک
 کند و با تو در این خانه زندگی کند و ناگزیرم سازی که به خانه‌ی پدرم بازگردم، جایی که مرا خواهند
 کشت و ننگی بر دامان خودم و دخترم خواهم شد.
 تو می‌خواهی مرا نابود کنی و خانواده‌ام و دخترم را نیز به تباهی بکشانی تا از من انتقام بگیری.
 گفتم: مگر حقیقت جز این است؟ هر چند نمی‌خواهم دخترم از آن آگاه شود، برای حفظ او و از سر
 دلسوزی.
 گفت: اما من هرگز اجازه نخواهم داد مرا نابود کنی و تا واپسین دم زندگی از خود دفاع خواهم کرد.
 گفتم: چرا آبروی مرا لکه‌دار می‌کنی، در حالی که من بر خطاییت پرده افکندم؟ چه زمانی کوشیدم به
 دوستت تعرض کنم؟ چه زمانی به دخترم چشم ناپاک دوختم؟
 گفت: این تنها راهی است که می‌توانم با آن تو را از این خانه دور نگه دارم. مگر چه باید می‌گفتم؟ این

که به او خیانت کرده‌ام و می‌خواهم از خانه‌اش بیرونش کنم و از دیدار دخترم محروم‌ش سازم؟ این‌ها تدابیری است که برای حفظ خود اندیشیده‌ام؛ زیرا هر لحظه ممکن است حقیقت را برای دخترت بازگو کنی یا آن را به خانواده‌ام بگویی. آن زمان هیچ کس سخنت را باور نخواهد کرد؛ چون در نگاه آنان، تو انسانی بی‌آبرو و بدنام شده‌ای. و هر چه بیشتر چهره‌ات را مخدوش کنم، آسوده‌خاطرتر می‌شوم.

هر کس دیگری جای تو بود، از شدت این همه فشار و فقدان، از پا درمی‌آمد. مگر تو هیچ احساسی نداری؟ تو همه چیز را از دست داده‌ای».

در این متن، گفتار مستقیم نه تنها به عنوان یک ابزار روایی، بلکه به عنوان عرصه‌ای برای نمایش تقابل گفتمان‌ها، بازتاب روان‌شناسی شخصیت‌ها و نمایش تضادهای اجتماعی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

متن مورد نظر صحنه‌ای را به تصویر می‌کشد که در آن راوی برای دیدار با دخترش به خانه‌ی خویش مراجعه می‌کند و با همسرش مواجه می‌شود. گفتمان مستقیم با فعل‌های گزارشگر «قالت» و «قلت» که نقش «عبارات دال بر بازنمایی» را ایفا می‌کنند، وارد روایت می‌شود؛ اگرچه متن فاقد نشانه‌ی نگارشی گیومه هستند؛ اما به واسطه‌ی تغییر آشکار صدای روایی و ضمیر اول شخص و استفاده از نشانگرهایی چون اشاره به مکان نزدیک «هنا» و اسم‌های اشاره به نزدیک «هذا و هذ» به وضوح مشخص شده‌اند. افعال ذکر شده عمل گزارش را در چارچوب زمانی گذشته مستقر می‌سازند، حال آن که محتوای گزاره‌ی پس از آن‌ها، لحظه‌ی تقابل را با تمام شدت عاطفی و نمایشی آن انتقال می‌دهد. به طور مثال هنگامی که راوی می‌گوید: «قلت: لا تغلق الباب، أريد أن أرى ابنتي..» فعل «قلت» به زمان گذشته اشاره دارد؛ اما محتوای گفتارش با استفاده از فعل مضارع (تغلقی / أريد) و نهی (لا)، زمان حال کنش گفتاری را باز می‌نمایاند.

کارکرد این گفتار مستقیم، فراتر از پیشبرد پیرنگ از طریق افشای اطلاعات- در این مورد، ممنوعیت دیدار پدر با دخترش- است. این دیالوگ، عرصه‌ی تقابل گفتمانی تمام‌عیار است. هر پاسخ یک کنش گفتاری استراتژیک محسوب می‌شود. گفتار زن (غدیر)، فراتر از یک پاسخ، کنشی تهاجمی- تدافعی است. او با به‌کارگیری جمله‌ی کنایه‌وار «خادمه أربی لك ابنتك بالمجان» (فکر کن من خادمی هستم که دخترت را مجانی تربیت می‌کنم) می‌خواهد نقش یک قربانی را بازی کند و از این طریق می‌خواهد در میدان گفتمان برتری جوید. این دقیقاً مطابق با تعریفی است که کنش‌های افراد را گزارشگر احساسات و افکار آنان می‌داند. افکار و استراتژی زن- ترس از رسوایی و انتقام- مستقیماً در کلامش متجلی می‌شود.

اوج این تقابل گفتمانی، زمانی است که زن استراتژی خود را عریان می‌سازد: «قالت: هذه هي الطريقة الوحيدة التي أصدك بها..» این جمله یک اعتراف گفتمانی است. او آشکارا توضیح می‌دهد که اتهاماتش، سازه‌ای حساب شده برای دور کردن مرد (نیار) است. در اینجا گفتمان مستقیماً به ابزاری برای افشای مکانیزم‌های قدرت تبدیل می‌شود. زن با وضوحی تراژیک بیان می‌کند که «حقیقت» در جامعه‌ی او نه امری عینی؛ بلکه روایتی است که قابلیت اقناع بیشتری دارد. هرچه تصویر مرد را بیشتر (مشوه) کند، امنیت خودش «اطمأننت علی نفسی» بیشتر می‌شود. این گفتگو، نبرد بر سر بر ساخت حقیقت است.

در پاسخ گفتار مستقیم مرد، با پرسش‌های انکاری آکنده از خشم و حیرت «متی حاولت اغتصاب صديقتك، متی تحرشت بابتی؟!»، نمایانگر کوشش او برای بازپس‌گیری اقتدار روایی است. او می‌کوشد روایت زن را با ارجاع به حقیقت تجربه‌شده خود باطل کند؛ اما در برابر قدرت اجتماعی‌ای که زن به آن متوسل شده، عاجز است. این تقابل، سوژه‌ها را در دور باطلی قرار می‌دهد: زن برای دفاع از خود به عنوان قربانی یک سیستم اجتماعی (ترس از کشته شدن به نام آبرو)، به ابزار همان سیستم (شهادت دروغ و از دست دادن آبرو) متوسل می‌شود و بدین ترتیب خود را همزمان در جایگاه قربانی و کنشگر ستمگر قرار می‌دهد.

ب- گفتار غیر مستقیم

گفتار غیر مستقیم «محتوای گفته‌های شخصیت داستان را منتقل می‌کند، بدون اینکه ملزم به حفظ کلمات و دستور گفتار اصلی باشد» (سمینو و شرت، ۲۰۰۴: ۷۸). در این روش راوی، کلام و اندیشه‌ی شخصیت را از زبان خود و غیر مستقیم بیان می‌کند و «با عبارتی که به روایت اندیشه اشاره می‌نماید، مانند «چنین اندیشید»، «فکر کرد» و... همراه است، همچنین راوی، محتوای اندیشه را با الفاظ و عبارات خویش نقل می‌نماید» (الکوردی، ۲۰۰۴: ۲۱۶). و تغییراتی چون خلاصه و حذف را در آن ایجاد می‌کند. در این شیوه، فاصله بیشتری میان روایت و بیان راوی است (ابراهیم، ۱۹۹۸: ۱۳۸). حذف گیومه و نقل قول، استفاده از ضمیر سوم شخص و فعل زمان گذشته از مهمترین ویژگی‌های این روش است و معمولاً از حرف ربط «که» استفاده و کلمات شخصیت از زبان راوی نقل یا گزارش می‌شود.

از جمله موارد گفتار غیر مستقیم در رمان «هولیر حبیبی» می‌توان به ماجرای همراهی راوی با یک خانواده‌ی سوریه اشاره کرد که در راه مهاجرت به سوی عراق با آنها آشنا می‌شوند، خانواده‌ای که از آن‌ها فقط دختر و پدر خانواده باقی مانده و بقیه در اثر بمباران شهید شده‌اند، در راه که همسر راوی با

آن دختر هم صحبت می شود، ناگهان اشک از چشمانش جاری می شود وقتی راوی او را می بیند از همسرش دلیل آن را می پرسد.

«عندما رأته منسجماً مع أبيها، راحت بدورها تعرّف على زوجته وتبادلها الحديث، وفجأة رأى الدموع تترقق من عيني زوجته وهي تتبادل معها الحديث.

اقترب منها مستفسراً، فقالت: تقول بأن أبها كان يعمل سائقاً للتكسي في الشام، هي تعمل مطرّة في مصنع للألبسة. منذ يومين وبينهما كانا في عمليهما، سقطت قذيفة على بيتهم الذي يقيمون فيه بالأجرة، وقضت على أمها وأختها وأخيها. في تلك اللحظات نسي ما آلت إليه حاله، ورأى نفسه يواسي الرجل يأخذ بخاطره عارضاً عليه أي مساعدة: نحن أهلك يا جنكدار» (يوسف، ۲۰۲۱: ۱۳).

ترجمه: «هنگامی که او را دید که با پدرش گرم گفت و گو و صمیمی است، خود نیز سوی همسر او رفت و با وی به گفت و گو پرداخت. ناگهان دید اشک ادر چشمان همسرش حلقه زده و در خلال گفت و گو آرام آرام فرو می ریزد.

به او نزدیک شد و با لحنی پر سشگرانه سوال کرد، گفت: او می گوید پدرش در شام راننده ی تاکسی بوده و خود نیز در کارخانه ی تولید پوشاک کار می کرد.

دو روز پیش، زمانی که هر دو در محل کار شان بودند، گلوله ای به خانه ی اجاره ای شان اصابت کرده و جان مادر، خواهر و برادرش را گرفته است.

در آن لحظه، آنچه بر خود او گذشته بود را فراموش کرد؛ چنین یافت که مرد را دلداری می دهد و از او دلجویی می کند و هرگونه کمکی را به او پیشنهاد می دهد: ما خانواده ی تو هستیم، ای جنکدار».

در متن حاضر، روشی که همسر راوی برای بازگو کردن حرف های دختر به کار می برد، بسیار قابل توجه است، او دقیقاً کلماتی را که دختر گفته، انتقال نمی دهد؛ بلکه مفهوم و منظور اصلی او را با کلمات خویش و خلاصه بیان می کند: قالت: «تقول بأن أبها كان يعمل سائقاً للتكسي في الشام...» این کار باعث می شود که صدای راوی بر صدای اصلی، غلبه کند و کل داستان، با یک لحن و سبک یکدست روایت شود. در واقع حرف های دختر از صافی ذهن راوی عبور کرده و به شکلی که راوی می خواهد به خواننده ارائه می شوند، علاوه بر این، حرف ربط «بأن: که» که جمله ی نقل شده را به فعل گفتار «قالت» پیوند می زند. این کار به راوی امکان می دهد تا کنترل کاملی بر نحوه ی ارائه ی اطلاعات داشته باشد و داستانی را که می خواهد، بسازد.

علاوه بر این، متن نمونه ی بسیار خوبی از «گفتار غیر مستقیم آزاد» یا گزارش اندیشه را نیز در خود دارد. در بخش پایانی، زمانی که راوی غم و اندوه مرد سوری را می بیند، روایت به شکلی ظریف به

درون ذهن راوی می‌رود: «فی تلك اللحظات نسي ما آلت إليه حاله، ورأى نفسه يواسي الرجل» در اینجا راوی مستقیماً از افعالی مانند «فکر کرد» یا «اندیشید» استفاده نکرده است؛ اما فعل «نسی» به طور ضمنی نشان‌دهنده‌ی جریان فکر و تعبیری در اندیشه‌ی اوست. این جمله گزارش می‌دهد که راوی تا آن لحظه مشغول فکر کردن به وضعیت دشوار خود بوده؛ اما اکنون با دیدن آن صحنه، آن افکار را کنار گذاشته و به فکر دیگری (تسلی دادن به آن مرد) مشغول شده است. این انتقال و گزارش اندیشه‌ی درونی، کاملاً به زبان خود راوی و به صورت مستقیم انجام شده است.

در نتیجه، این قطعه از متن به طور کامل از اصول گفتار غیر مستقیم پیروی می‌کند. راوی با به‌کارگیری این تکنیک، توانسته است هم گفت‌وگوی شخصیت‌ها و هم سیر افکار و احساسات اصلی خود را به شکلی یکپارچه، روان و بدون قطع کردن جریان روایت با بیان نقل قول‌ها، در بافت جمله ادغام کند و عمق عاطفی صحنه را به خواننده انتقال دهد.

از جمله موارد دیگر این نوع گفتار در این رمان، می‌توان به گفته‌های هولیر اشاره کرد، وقتی که راوی (پدر لاورین) آنها را به یاد می‌آورد و خود از زبان او سخن می‌گوید.

یذكر أن هولير قالت له بأنها لن أتتخلي عن أبنائها، ولا يستقرُّ لها بالٌ قبل أن تری جميع الناس في موطنها (همان: ۵۱). ترجمه: «گفته می‌شود که هولیر به او گفته بود هرگز از فرزندانش دست نخواهد کشید و تا زمانی که همه‌ی مردم سرزمینش زان نبیند، آرام قرار نخواهد یافت».

در متن بالا عمل اندیشیدن از سوی راوی برای به یاد آوردن کلمات هولیر که قبلاً آنها را برایش بازگو کرده است، صورت گرفته و راوی کلمات او را از زبان خویش بازگو می‌کند. بخش «یذكر أن هولير قالت له بأنها» بدنه‌ی اصلی روایت راوی است که با استفاده از «معرف گفتار» و حرف ربط «بأن» تلاش دارد محتوای سخن هولیر را در قالب سوم شخص گزارش دهد. این بخش مرز رسمی میان صدای راوی و محتوای سخن شخصیت است.

از دیگر موارد این نوع، می‌توان به گزارشات هولیر از تاریخ خویش اشاره کرد.

«معركة شرسة دارت بين دارا الثالث، داربوس كدومانوس، والإسكندر الأكبر سنة ۳۳۱ قبل ميلاد المسيح في سهل علي بعد عشرين ميلاً شمالاً مسكني، ولبت الجيشان في حرب ضروس حتى انتصر والإسكندر الأكبر الذي أتاني بزهو قائلاً بأنه كل ما كان قام به من أجل أن يظفر بي، إذا لم يشعر بأنه استطاع أن يحقق شيئاً مجدياً في حياته لو لم يخض هذه المعركة من أجلي، كانت تلك معركة كوكمبلا التي ما أزال أذكر وقائعها» (همان: ۲۱۹).

ترجمه: «در سال ۳۳۱ پیش از میلاد، در پهنه‌ای هموار که در بیست میلی شمال جایگاه من قرار داشت، نبرد سهمگین میان داریوش سوم و دارا کدومانوس، واسکندر مقدونی درگرفت. دو سپاه در

کارزاری خونین و فرساینده به رویارویی پرداختند تا سرانجام اسکند بزرگ پیروز شد. او با غرور نزد من آمد و گفت که همه‌ی آنچه انجام داده، تنها برای رسیدن به من بوده است؛ زیرا باور داشت که اگر برای تصاحب من به این نبرد تن نمی‌داد، در زندگی خویش دستاوردی درخور و ماندگار به دست نمی‌آورد. آن نبرد همان نبرد گوگمل بود که هنوز خاطره‌ی رخدادهایش را در حافظه دارم.»

در متن ارائه شده، روایتگر از تکنیک گفتار غیر مستقیم بر انتقال گفتار و اندیشه‌ی خویش بهره گرفته است. ابتدا باید عنوان کرد که تمام جملات بدون حضور علامت‌های نقل قول «...» و بدون تکیه بر قالب‌پذیری دقیق گفتار مستقیم، به وسیله‌ی گزارش راوی بازآفرینی می‌شوند. فعل «قائلاً» که با واژه‌ی ارتباطی «آن» گره خورده، محتوای گفتار اسکندر را به صورت خلاصه به دست خواننده می‌رساند و عبارت «قائلاً بآن» کل ما کان قام به..» صرفاً معنا و حس گفتار او را بازتاب می‌دهد و فعل احساسی «یشعر» که در عبارت «یشعر بآن» ظاهر می‌شود، یک روایت درونی احساسی را معرفی می‌کند، این ترکیب می‌تواند به عنوان فعل‌های ادراکی- احساسی که نقش اجازه‌ی افکار و احساسات را دارند، شناخته شوند. اگرچه فعل «یشعر» در دایره‌ی افعال فکری مانند: (فکر کرد، اندیشید) قرار نمی‌گیرد؛ اما در چهارچوب گفتار مستقیم می‌توان آن را به عنوان یک فعل ادراکی- عاطفی در نظر گرفت؛ چرا که هدف همان گزارش تغییر و وضعیت ذهنی شخصیت است، نه صرفاً توصیف احساسی سطحی؛ در واقع وقتی راوی می‌گوید: «یشعر بآن» در صدد است که احساس ذهنی شخصیت را به صورت گزارش‌وار منتقل کند؛ بنابراین می‌توان گفت افعال احساسی که نشانگر حالت درونی هستند، در دسته‌ی فعل‌های ذهنی قرار می‌گیرند.

در نهایت در متن بالا، استفاده‌ی مستمر از فعل‌های گذشته، ضمیرهای سوم شخص، حرف ربطی «أن»، تلخیص و حذف جزئیات می‌تواند به عنوان عنصر معرفی‌کننده‌ی گفتار غیر مستقیم مورد توجه قرار گیرند. این ترکیب جامع از ویژگی‌های ساختاری و عملکردی، نشان‌دهنده‌ی تسلط نویسنده بر ابزارهای گفتمان ادبی است که به وسیله‌ی آن می‌تواند نظرات، خاطرات و احساسات شخصیت‌ها را به صورت همگنی در بطن روایت خود بگنجاند.

در رمان ظروف استثنائیه این نوع روش گفتگو از بسامد بالایی برخوردار است، هر چند که اغلب گفتگوها به صورت مستقیم است. از جمله موارد این نوع گفتگو می‌توان به گفتگوی نیار با دو سستش مصطفی در زندان اشاره کرد. آنگاه که نیار از او می‌خواهد که دخترش را برای دیدار با او بیاورد.

«عندما سمعتُ اسمي، خفق قلبي نشوةً وخرجتُ إلى الساحة. أصبتُ بصدمةٍ عندما رأيتُ مصطفی لوحدة. قال بأن أمها رفضت أن ترسلها لزيارتي، وقالت: بهمة مُصابة بحالة نفسية صعبة عندما علمت بما فعله أبوها بحق ضيفتنا، وإذا كان يريد

مصلحتها فعلاً، لیتزکها بحالها، وینسی أن له ابنة.

عندما انتهت الزيارة، ودَّعني مصطفى، وعدتُ إلى المهجع بائساً، عدتُ وأنا في ذروة تعجبي لما يحصل: كيف أمضيتُ كل تلك السنوات مع هذه المرأة دون أن أعرف هذه الجوانب العدوانية في شخصيتها؟! جالت في مخيلتي بعض مواقفها، بعض عباراتها، بعض تصرفاتها، وصررتُ أستعيدوها بشيءٍ من التحليل وأصل إلى نتيجةٍ بأفها كانت تمارس عدوانيتها عليّ لكن بطريقٍ غير مباشرةٍ من خلال ما كانت تسببه لي من استفزازات وكنثُ أبحاثها» (يوسف، ٢٠٢٤: ٦٤).

ترجمه: «هنگامی که نامم را شنیدم، قلبم از شادی به تپش افتاد و به سوی محوطه بیرون رفتم. اما چون مصطفی را تنها دیدم، دچار شوک شدم. او گفت که مادرش از فرستادن او برای دیدار من خوداری کرده و گفته است: بهیه در و وضعیت روانی د شواری به سر می برد، پس از آن که از کاری که پدرش در حق مهمان ما انجام داده، آگاه شده است. اگر واقعا به مصلحت او فکر می کند، باید او را به حال خود بگذارد و فراموش کند که دختری دارد.

با پایان یافتن ملاقات، مصطفی با من خداحافظی کرد و من با دلی اندوهناک به بازداشتگاه بازگشتم. در حالی که در اوج شگفتی از آنچه رخ می داد، دچار بهت شده بودم: چگونه ممکن است همه ی آن سال ها را با این زن سپری کرده باشم، بی آن که این جنبه های تهاجمی شخصیتش را بشناسم؟ در ذهنم برخی از موقعیت ها مرور شد و با نگاهی شروع به بازخوانی آن ها تحلیلی کردم تا به این نتیجه رسیدم که او نوعی رفتار پر خا شگرانه ی خود را، به طور غیر مستقیم و از طریق واکنش هایی که در برمی انگیزت، اعمال می کرد؛ در حالی که من آن ها را نادیده می گرفتم».

متن بالا، نمونه ای از تلفیق گفتار غیرمستقیم، مستقیم و غیر مستقیم آزاد است. در بخش آغازین، روایت با گزارش غیر مستقیم از سخنان «مصطفی» دوست نیار آغاز می شود «قال بأن أمها رفضت أن ترسلها لزيارتی»، راوی نه عین الفاظ، که محتوای سخن را با حفظ معنای آن در قالب دستوری و واژگان خود بازآفرینی می کند، بلافاصله روایت با فاصله گیری از این الگو، به قلمرویی دیگر قدم می گذارد. جمله ی «وقالت: بهیهة مُصابه بحالة نفسیه صعبة...» را می توان به مثابه ی نمونه ای از گفتار مستقیم محسوب کرد. وجود علامت (:)، پس از فعل گفتاری «قالت» نشان دهنده ی گفتار مستقیم است؛ اما چیزی که اینجا رخ داده است، آمیختگی ظریف و هنرمندانه ی بین صدای راوی (که داستان را روایت می کند) و صدای شخصیت (مادر) است.

این تکنیک به راوی اجازه می دهد تا بیان اندیشه و گفتار شخصیت را به زبان خودش اما با حفظ احساس و رنگ صدای او منتقل کند. عبارت «بهیهة مُصابه بحالة نفسیه صعبة» می تواند هم از واژگان

خود مادر باشد و هم بازگویی راوی. مرز بین این دو عمداً محو شده است؛ گویی خواننده مستقیماً در حال شنیدن استدلال‌های مادر است؛ اما در واقع این راوی است که دارد آن استدلال‌ها را خلاصه، دسته‌بندی و از فیلتر ذهن خودش عبور می‌دهد.

در بخش پایانی، عباراتی چون «جالت فی مخیلتی بعض مواففها» و «صرت استعیدها بشیء من التحلیل» راوی وقتی سخنان همسرش را می‌شنود از گفته‌هایش، به رفتارهای قبلی‌اش با او پی می‌برد و بعضی از رفتارها و سخنانش را در ذهنش تداعی می‌کند. این جاست که راوی مخاطب را در جریان اندیشه‌ها و افکار خویش قرار می‌دهد و به گذشته خود با همسرش رجوع می‌کند و مخاطب را که در انتظار نتیجه‌ی داستان است آگاه می‌سازد. «یکی از کارکردهای گفتمان انتقال اندیشه‌ی مؤلف اثر است و هیچ انتقال اندیشه‌ای نیست که در چارچوب ارزش‌های بین فردی و زبان رابطه‌نما قرار نگیرد (فاولر، ۱۳۹۶: ۲۵۴). در این بخش راوی به کلی از چهارچوب صریح گفتار غیر مستقیم دور می‌شود. او مستقیماً به درون جریان سیال ذهن خود می‌رود و فرآیند تداعی خاطرات «جالت فی مخیلتی»، بازبینی آن‌ها «صرت استعیدوها» و نتیجه‌گیری تحلیلی «أصل إلی نتیجة» را گزارش می‌دهد. این تکنیک به راوی اجازه می‌دهد تا بی‌واسطه‌ترین و درونی‌ترین افکارش را منتقل کن، در حالی که همچنان کنترل روایت و یکپارچگی زمانی آن را حفظ نماید.

از دیگر موارد این نوع در رمان ظروف استثنائیه می‌توان به این رویداد اشاره کرد که نیار در جستجوی مکانی برای سکونت، خانه‌ی مردی را اجاره می‌کند که پنجاه سال سن دارد و ده سال از همسرش بزرگتر است. شبی صاحب خانه که به رفتن در خواب عادت دارد، در ساعت دو و نیم شب بر در خانه‌ی نیار می‌کوبد. نیار در نخستین لحظات گمان می‌برد که او مست است؛ اما همسرش به او می‌فهماند که این رفتار ناشی از خواب‌گردی است؛ با این حال فریادهای مرد، همسایگان را به صحنه می‌کشاند و در پی آن پلیس مطلع شده و نیار را به اداره منتقل می‌کنند، پس از اثبات بی‌گناهی، آزاد می‌شود. در ادامه راوی سخنان عذرخواهانه‌ی آن زن و شوهر را به صورت غیر مستقیم بیان می‌دارد.

«خرجتُ وإذا بالرجل والمرأة يعتذران مِنِّي وقالَا بأُهما شرح الواقع للضابط وأُهما لا يدَّعیان علیَّ بشیء» (همان: ۱۰۹). ترجمه: «بیرون آمدم و ناگهان آن مرد و زن را دیدم که از من پوزش می‌خواهند و می‌گویند که حقیقت را برای افسر پلیس روشن کرده‌اند و می‌گویند که هیچ شکایتی علیه من مطرح نیست».

در متن بالا، فعل «قالا» با صورت «مثنی» خود، نه تنها کنش گفتاری دو فرد را با دقت گزارش می‌دهد؛ بلکه خود به تنهایی یک شاخص گفتمانی است که مرز بین دو فضای روایی را مشخص می‌کند: فضای روایت اصلی (نیار که داستان متعلق به اوست) و فضای گفتار نقل شده (که متعلق به زن

و شوهر است). آوردن حرف ربط «أن» و «ب» بر سر آن، در این بافت به مراتب عملکردی ظریف تر و قوی تر دارد. حرف جر «باء» نشان می‌دهد که گفتار آن‌ها (زن و همسرش) به دلیل یا ابزاری برای تحقق هدفی خاص (اینجا عذرخواهی و توضیح) بوده است. به عبارت دیگر آن‌ها به واسطه‌ی توضیح واقعیت یا با استناد این واقعیت سخن گفته‌اند. این جمله دستوری به گزاره معنای عمیق تری بخشیده، عذرخواهی آن‌ها تصادفی نبوده، بلکه مبتنی بر استدلال منطقی بوده است.

حرف «أن» در اینجا، جمله‌ی پس از خود را به یک مصدر مؤول تبدیل کرده که در نقش مفعول به برای «قالا» قرار گرفته است. این جمله دستوری، مستلزم تغییر دیدگاه است که نشان‌دهنده انتقال از دیدگاه گویندگان به دیدگاه راوی است. راوی دارد از منظر خویش گزارش می‌دهد که آن‌ها چه گفته‌اند، نه این که عین عبارت آن‌ها را بازگو کند، عبارت «وَأَنْهَمَا لَا يَدْعِيَانِ عَلَيَّ بِشَيْءٍ» نیز بر فعل «قالا» عطف شده و نشان می‌دهد که راوی گزارش‌دهنده سخنان آن‌هاست. در واقع عبارت پس از «قالا» به دو بخش متعادل تقسیم شده که با «واو» عطف به هم پیوند خورده‌اند، جزء اول: «أَنْهَمَا شَرَحَ الْوَاقِعَ لِلضَّابِطِ» (این که هر دو واقعیت را برای مأمور توضیح داده‌اند). جزء دوم: «وَأَنْهَمَا لَا يَدْعِيَانِ عَلَيَّ بِشَيْءٍ» (و این که آن دو هیچ ادعایی علیه من ندارند)، این دو از نظر معناشناختی، یک ساختار مکمل را تشکیل می‌دهند: بخش اول (ایجابی و ماضی) علت را توضیح می‌دهد و بخش دوم (سلبی و مضارع) نتیجه‌ی آن را بیان می‌کند. مضارع در «لا يدعيان» نشان‌دهنده‌ی تداوم این حالت تا زمان گزارش روایت است. این تقابل گزاره را کامل و قاطع می‌کند.

از دیگر موارد گفتار غیر مستقیم که راوی از زبان شخصیت‌ها سخن می‌گوید می‌توان به مورد زیر اشاره کرد.

«لَمْ أَكُنِ الْوَحِيدَ الَّذِي كَانَ فِي السَّجْنِ نَتِيجَةَ الْخِلْفَانِ عَلَى الْمَصْحَفِ، رَأَيْتُ الْكَثِيرِينَ قَالُوا لِي بِأَنْهَمْ ضَحَايَا هَذَا الْخِلْفَانِ» (همان: ۱۱۵).

ترجمه: «من تنها کسی نبودم که به خاطر سوگند خوردن بر قرآن به زندان افتاده بودم؛ بسیاری را دیدم که به من می‌گفتند آنان نیز قربانی همین سوگندها بوده‌اند».

این عبارت «قالوا لي بأنهم ضحايا هذا الخلفان» را می‌توان در دسته‌بندی «گفتار غیر مستقیم» قرار داد؛ تحلیل این جمله نشان می‌دهد که راوی در عین حال که ساختارهای نحوی گزارش را رعایت کرده، تا حدی کنترل روایت را در دست دارد و تفسیر خود را نیز وارد کرده است. وجود نشانه‌های واضح گزارشگری، مرز بین صدای راوی و شخصیت را مشخص می‌کند و کنترل روایی راوی را پررنگ می‌سازد. در این جمله ما با یک ترکیب گزارشگری کامل مواجه هستیم: فعل گفتاری «قالوا» (آنها

گفتند)، مفعول غیر مستقیم «لی» (به من) و حرف ربط گزار شگر «بأن» (که). این ترکیب به وضوح اعلام می‌دارد که این راوی است که دارد سخن شخصیت‌های دیگر را از زبان خود بازگو می‌کند. این نمونه‌ای از اعمال حداکثر کنترل روایی توسط راوی است. یکی دیگر از شاخص‌های اصلی در متن بالا تغییر در اجزای اشارگی (دیدگاه) است در گفتار مستقیم، شخصیت می‌گوید: «نحن ضحایا...» (ما قربانیان... هستیم)؛ اما در گزارش غیر مستقیم راوی، این «نحن» به «هم» (آنها) تغییر یافته است. این تغییر ضمیر یک جابه‌جایی دیدگاه ایجاد می‌کند و دیدگاه از شخصیت (ما) به دیدگاه راوی (آنها) انتقال می‌یابد. راوی خود را از جمع شخصیت‌ها جدا کرده و در موضع یک ناظر و گزار شگر قرار داده است؛ علاوه بر این عبارت «هم ضحایا هذا الحلفان» احتمالاً خلاصه‌ای از یک اعتراف، شکایت یا گفت‌وگوی طولانی‌تر است. راوی محتوای اصلی را گرفته و در قالب یک گزاره‌ی کلی و موجز (ما قربانی این قسم‌ها هستیم) ارائه داده است. این فشرده‌سازی نیز نشان‌دهنده‌ی قدرت و کنترل راوی بر روایت است؛ زیرا او تصمیم می‌گیرد کدام بخش از گفتار را انتخاب کرده و چگونه آن را فرموله کند؛ اگرچه این جمله به شکل دستوری، گفتار غیر مستقیم است؛ اما انتخاب واژه‌ی (قربانیان) قابل تأمل است. این کلمه بار عاطفی و ارزشی شدیدی دارد. در اینجا این احتمال وجود دارد که راوی نه تنها گزارش می‌دهد؛ بلکه تفسیر خود را نیز ارائه می‌دهد و با ادعای شخصیت‌ها همدردی می‌کند. این لحظه‌ای است که مرز بین صدای راوی و شخصیت کمی کم‌رنگ می‌شود و به قلمرو «گفتار غیر مستقیم آزاد» کمی نزدیک می‌شود، جایی که دیدگاه و صدای آن دو نیز در هم می‌آمیزد.

ج- گفتار غیر مستقیم آزاد

گفتار غیر مستقیم آزاد ترکیبی از گفتار مستقیم و غیر مستقیم است. در این روش، صدای راوی و شخصیت در هم می‌آمیزد و ویژگی‌های زبان‌شناختی گفتار مستقیم و غیر مستقیم را داراست. در واقع «حد فاصل بیان مستقیم و غیر مستقیم است که در آن محتوای کنش واقع شده با کلام خود کنشگر بیان می‌شود و بیان اندیشه و گفتار شخصیت به زبان خودش است (الکوردی، ۲۰۰۶: ۲۲۱). این شیوه، در رمان‌های روان‌شناسی که جهان را از منظر عقل باطنی یکی از شخصیت‌ها به تصویر می‌کشد، به کار می‌رود. در این گونه رمان‌ها، از شیوه‌ی غیر مستقیم آزاد، برای مزج بین فکر درونی شخصیت و فکر و دیدگاه راوی استفاده می‌شود، به گونه‌ای که کلام راوی، با فکر شخصیت در هم می‌آمیزد و با ضمیر غایی می‌آید که نشانگر شخصیت اندیشمند است. این شیوه با شیوه‌ی مونولوگ داخلی یا حدیث نفس یکسان است (الکوردی، ۲۰۰۶: ۲۲۰). در این روش «ضمایر متکلم، مخاطب و نشانه‌های مکانی و زمانی -مانند اینجا، آن- که از نشانه‌های نقل قول مستقیم است، حذف می‌شود و شخصیت از زبان راوی

سخن می‌گوید (زیتونی، ۲۰۰۲: ۹۰). از مزیت‌های این نوع گفتگو این است که هم سیاق کلام راوی حفظ می‌شود و هم سیر در افکار و احساسات شخصیت‌ها امکان‌پذیر است.

در رمان هولیر حبیبی راوی برای آگاهی از احساسات و افکار شخصیت‌ها از گفتار غیر مستقیم آزاد بهره گرفته است. از جمله موارد آن می‌توان به تک‌گویی پدر لاورین با خودش سخن گفت آن‌گاه که موعد دیدار به هولیر به طول انجامیده و او در حالتی از سرگشتگی به سر می‌برد و به صورت گفتاری شعرگونه از خود سؤال می‌پرسد.

«هولیر یا سیده أرض الرب المباركة/ هولیر، یا أنیسة الدنيا فی وحشة الزمن/ إنما المرة الأولى التي يرتعش فيها القلب/ كعصفور وحيدٍ مُبلبل بقطرات الندى ساعة الفجر/ أين أنت الآن یا هولیر؟/ زاد الحنين إلى كل ذرة تراب من دروبك/ طاف الشوق إلى كل حمامة ترفرف في طلاقة هوائك/ ليت قلبي حمامة تفر من بين جوانحي للحظات، وتلقي نظرة توقي إليك، تطوف فضاءاتك فضاءً فضاءً، تجوب أحياءك حياً حياً، تتأمل أشجارك شجرة شجرة/ تنفذ إلى مخدعك كما نفذت حمامة داوود/ أمستلقية أنت في هذه اللحظات؟/ أم باركة تستأنسين بلؤلؤ الفراغ؟/ أم أنك تتوضئين برحيق ياسمين شجرتك المفضلة وتصلين خمسين ركعة شكر لربك المجيد» (یوسف، ۲۰۲۱: ۱۱۱-۱۱۲).

ترجمه: «هولیر، ای سرزمین متبرک و خجسته‌ی پروردگار؛ هولیر، مونس جهان در وحشت روزگار؛ این نخستین بار است که دل، چون گنجشکی تنها که قطرات شبنم، پرهایش را خیس کرده باشد، به لرزه در می‌آید.

اکنون کجایی، ای هولیر؟ دلتنگی برای هر ذره از خاک کوی‌هایت در دلم فزون‌تر شده است؛ اشتیاق، گرد هر کبوتری که در گستره‌ی آسمانت بال می‌گشاید، به پرواز درآمده است.

کاش دل من کبوتری بود که لحظه‌ای از میان سینه‌ام بر می‌خاست و با نگاهی لبریز از شوق به سوی تو می‌نگریست؛ در فضای آسمانت به پرواز درمی‌آمد، کوجه و محله‌هایت را یک‌به‌یک درمی‌نوردید و درختانت را درخت‌به‌درخت به تماشا می‌نشست؛ آنگاه به خلوتگاهت راه می‌یافت، چنان که کبوتر داوود راه یافته بود. آیا اکنون در این لحظه آرام گرفته‌ای؟ یا در سکوتی سرشار از آسودگی آرمیده‌ای و با مرواریدهای خلوت خویش انس گرفته‌ای؟ یا آن‌که با شاهد یاس درخت محبوبت، وضو می‌سازی و پنجاه رکعت نماز شکر به درگاه پروردگار بزرگوار خویش می‌گزاری؟».

این قطعه نمونه‌ی بارزی از تکنیکی است که در آن مرز بین گفتار مستقیم (زبان شخصیت) و گفتار غیر مستقیم (زبان راوی) محو شده است و نوعی گفتار مستقیم آزاد شکل گرفته است. در اینجا، راوی نه تنها اعمال بیرونی، بلکه جریان سیال ذهن و احساسات درونی شخصیت اصلی را نیز روایت می‌کند؛ اما این کار را نه با نقل قول مستقیم و واضح، بلکه با ادغام زبان شاعرانه و احساسی خود شخصیت در

زبان روایت انجام می‌دهد.

این تکنیک که با «جریان سیال ذهن» و «تک‌گویی درونی» هم‌پوشانی دارد، به شکلی اجرا شده که ضمیرهای متکلم مثل: من و مخاطب مثل: تو حذف نشده‌اند؛ اما نحوه‌ی قرارگیری آن‌ها به گونه‌ای است که حس مستقیم بودن گفتار را تعدیل می‌کند. جمله‌ی آغازین «هولیر یا سیده‌ی أرض الرب المبارکة/ هولیر، یا أنیسة الدنيا فی وحشة الزمن» با ندای مستقیم و استفاده از «یا» شروع می‌شود که نشان از گفتار مستقیم است. این خطاب شخصیت «هولیر» را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد و این حس را القا می‌کند که گوینده (پدر لاوین) در حال صحبت کردن است؛ اما بلافاصله پس از آن، راوی با جمله‌ی «إنها المرة الأولى التي يرتعش فيها القلبُ كعصفورٍ وحيدٍ مُبللٍ بقطرات الندى ساعة الفجر» وارد میدان می‌شود، در اینجا «القلب» به جای «قلبی» به کار رفته است. این جایگزین ضمیر کلید شناسایی این تکنیک است. راوی دارد احساسات شخصیت را روایت می‌کند؛ اما این کار را با زبانی بسیار شاعرانه و استعاری (هچمون یک پرنده‌ی تنها و خیس از قطره‌های شب‌نم در ساعات اولیه‌ی سپیده‌دم) انجام می‌دهد که بی‌تردید متعلق به دنیای ذهنی و ادبی خود شخصیت است؛ بنابراین، صدای راوی و صدای شخصیت در این تصویر شاعرانه کاملاً در هم می‌آمیزد.

سپس به دنبال آن پرسش‌هایی را مطرح می‌سازد «أین أنت یا هولیر؟» این پرسش‌ها در نگاه اول کاملاً مستقیم هستند و انگار شخصیت آن‌ها را به زبان می‌آورد؛ اما قرارگیری آن‌ها در میان روایت، بدون نشانگر نقل قول مستقیم، آن‌ها را به بخشی از جریان روایت تبدیل کرده است. راوی این سؤالات درونی شخصیت را مستقیماً گزارش می‌دهد. این همان «حدیث نفس» یا تک‌گویی درونی است که توسط راوی بازگو می‌شود.

در بخش بعدی، راوی ادامه می‌دهد: «زاد الحنین إلى کل ذرة تراب من دروبک/ طاف الشوق إلى کل حمامة ترفرف فی طلاقة هوائک». فعل‌ها سوم شخص غایب (زاد: افرایش یافت، طاف: پرواز کرد) هستند؛ اما ضمیر خطاب «ک» به هولیر اشاره دارند؛ این ساختار دستوری تلفیق کامل دو صدا را نشان می‌دهد: نگاه روایتگر از بیرون (فعل غایب) و احساسات و نگاه شخصیت از درون (اضافه شدن به ضمیر تو). آرزوی شخصیت «لیت قلبی حمامة..» نیز به همین شکل گزارش می‌شود. راوی آرزو را نقل می‌کند؛ اما محتوای آرزو را با همان زبان شاعرانه‌ی شخصیت بیان می‌دارد.

در نهایت، مجموعه پرسش‌های پایانی «أمستلقیة أنت فی هذه اللحظات؟/ أم بارکة تستأنسین بلؤلؤ الفراغ؟/ أم أنك تتو ضئین...» اوج این درآمیختگی را نشان می‌دهد. این پرسش‌ها از نظر محتوا و لحن

کاملاً متعلق به شخصیت اصلی «پدر لایون» هستند که در ذهن خود تصویرهایی از معشوق را مجسم می‌کند. با این حال آن‌ها در ساختار روایت گنجانده شده‌اند و راوی آن را به عنوان بخشی از افکار شخصیت بازگو می‌کند. فعل‌های «تتو ضئین: و ضو می‌گیری»، «تصلین: نماز می‌خوانی» به صورت مخاطب «مؤنث» آمده‌اند که تأکیدی بر این است که منبع کلام، ذهن شخصیت است که هولیر را خطاب می‌کند، اما واسطه‌ی روایت، آن را در قالب روایت خود می‌ریزد.

در این روش خواننده تا حدودی با درون، گفتار و افکار شخصیت‌ها احساس نزدیکی کند که این باعث برانگیختن همذات‌پنداری و همدلی عاطفی او می‌شود.

از دیگر موارد این نوع می‌توان به زمانی اشاره کرد که همسایه‌ها یکی یکی برای سؤال از مایحتاج زندگی به خانه‌ی پدر لایون می‌روند و این اوضاع تا غروب ادامه پیدا می‌کند و آنها می‌گویند که فردا برای کامل کردن آنچه مورد نیاز آنها است بر خواهند گشت، به طوری که رفتارشان افراد خانواده را به حیرت واداشت که هر کدام از آنها در نهان از خود بپرسند که آیا این صمیمیت، از روی احساسات ملی بود که آنها را به این کار واداشت یا احساسات ناب انسانی که ربطی به گرایشات قومی ندارد؟

«تساءل کل فی سره: هل هی حمیمیة المشاعر القومیة التي دفعتهم إلى ذلك، هل هی مشاعر إنسانیة خالصة لا علاقة له بنوازع الانتماء العرقی» (همان: ۳۶).

در متن بالا، جمله با یک فعل روایی به صورت سوم شخص غایب آغاز می‌شود: «تساءل کل فی سره» این بخش بدون تردید متعلق به راوی است و در قلمرو اختیارات او قرار دارد. راوی در این بخش کنش جمعی از شخصیت‌ها (پرسشگری ذهنی) را به صورت گزارشی توصیف می‌کند، نقطه‌ی اوج این تکنیک، بلافاصله پس از دو نقطه رخ می‌دهد. در اینجا، راوی بدون استفاده از هیچ‌یک از نشانگرهای نقل قول مستقیم، مستقیماً و به صورت آنی وارد ذهن شخصیت‌ها می‌شود. محتوای پس از دو نقطه «هل هی حمیمیة..» عیناً همان پرسشی است که در ضمیر ناخودآگاه شخصیت‌ها در جریان است، این عبارت یک جریان فکری یا یک منولوگ درونی است که راوی این اندیشه را نه به صورت گزاره‌ای تحلیلی و غیرمستقیم «مثلاً: آنها از خود پرسیدند که آیا این احساسات ملی بوده...»؛ بلکه با حفظ کامل لحن، ساختار دستوری (حالت استفهام)، واژگان و حتی شک و تردید ذاتی خود شخصیت‌ها نقل می‌کند. این امر به خواننده اجازه می‌دهد بی‌واسطه با دغدغه‌های شخصیت‌ها ارتباط برقرار کند.

در گفتار غیرمستقیم آزاد چون صدای، شخصیت و صدای راوی به‌طور هم‌زمان حضور دارند، طبیعی است که نشانه‌های زمانی حال که به آگاهی یا تجربه‌ی شخصیت تعلق دارند، در کنار افعال زمان گذشته که به حوزه‌ی روایت راوی مربوط‌اند، در یک جمله جمع شوند. به بیان دیگر زمان دستوری از

آن راوی است؛ اما نشانه‌ی زمانی حال از دیدگاه ذهنی شخصیت سرچشمه می‌گیرد. مانند نمونه‌ی زیر:
«عادت إليه كلمات هولير وهي تروي له كيف آن الملك الآشوري سنحاريب بذل كل ما بطاقته حتى يمدّ المياه إلى ربوع القلعة التي تعلق فؤاده بما وعبر عن دفع مشاعره بهذا الإنجاز كاتباً بلغته المسمارية ذات يوم على ضفاف نهر بستورة:

أنا سنحاريب، ملك بلاد آشور

حفرت ثلاثة أنهر من جبال خاني

التي في أعالي مدينة أربائيلو

وأضفت إليها مياه العيون التي في اليمين واليسار» (يوسف، ۲۰۲۱: ۵۳)

ترجمه: « سخنان هولیر بار دیگر در خاطرش تداعی شد آن‌گاه که روایت می‌کرد چگونه، سنحاریب، شاه آشور، تمام توان خویش را به کار بست تا آب را به سراسر کوی‌های آن دژ رساند؛ دژی که دل در گرو آن نهاده بود، و چگونه همین پادشاه، روزی شور نهفته در جان خویش را در قالب این دستاوردها به زبان آورد؛ آن‌گاه که روزی بر کرانه‌ی رود بستوره، به خط میخی چنین نوشت:

منم سنحاریب، شاه سرزمین آشور؛

سه رود را از کوه‌های خانی،

در بلندای شهرهای اربائیلو،

به اینجا آوردم؛

و آب چشمه‌هایی که در راست و چپ آن بودند

بر آن افزودم».

در جمله‌ی «عادت إليه كلمات هولير وهي تروي له كيف آن الملك الآشوري سنحاريب بذل كل ما...» ما با ساختاری روبرو هستیم که در آن دو سطح زمانی به صورت درهم‌تنیده عمل می‌کنند، سازوکاری که از حیث عملکرد، بسیار به الگوی گفتار غیرمستقیم آزاد نزدیک است. فعل «عادت له» لحظه‌ای را بازنمایی می‌کند که در حال روایت رخ می‌دهد، یعنی لحظه‌ای که اکنون راوی به یاد می‌آورد که چگونه روزگاری هولیر آن سخنان را برای او روایت کرده بود، بنابراین عمل بازآمدن کلمات «عادت إليه» به اکنون ذهنی راوی تعلق دارد، در حالی که محتوای کلمات- یعنی روایت هولیر در باره‌ی سنحاریب- به گذشته‌ای دور و مستقل تعلق دارد.

یکی از چالش‌برانگیزترین مسائل در تحلیل گفتمان روایی، تمایز دقیق «گفتار غیر مستقیم آزاد» از سایر شیوه‌های بازنمایی کلام و اندیشه است. این دشواری به‌ویژه در متون روایی با زاویه‌ی دید اول شخص نمود بیشتری می‌یابد؛ چرا که در این ساختارها، غالباً شخصیت اصلی به بازنمایی مستقیم افکار

و احساسات خود می‌پردازد. تولان معتقد است که «اگر فقط یک مشخصه‌ی زبان‌شناختی وجود داشته باشد که به طرز قابل توجهی در کلام غیر مستقیم آزاد از دیگر شیوه‌های بازنمایی کلامی برجسته‌تر باشد؛ این مشخصه وجهیت است. نشانه‌ی کلام غیر مستقیم آزاد استفاده‌ی مکرر از افعال وجهی و قیود جمله‌ای است که قضاوت‌هایی را درباره‌ی احتمال، لزوم یا مطلوب‌بودن وقوع عمل یا حالتی بیان می‌کنند. تمام این وجهی‌ها نیازها و خواسته‌های شخصیت را افشا می‌کنند و تمام این وجهی‌ها با قضاوت‌های بحث‌انگیز همراه‌اند. آنها خوانش کلام غیر مستقیم آزادی را از متنی که با آنها می‌آید برمی‌انگیزند و دقیقاً در همین موارد، این تصور غیر موجه است که بگوییم این گوینده است که به صورت ناگهانی وارد داستان می‌شود تا به ما بگوید فلان شخصیت چه باید بکند، یا احتمالاً چه اتفاقی افتاده است یا اتفاق خواهد افتاد» (تولان، ۱۳۹۳: ۲۳۶). رمان ظروف استثنائی به این دلیل که راوی در آن بیشتر از نوع اول شخص یا مداخله‌گر است، گفتار مستقیم آزاد در آن نمود چشمگیری ندارد. از جمله موارد این نوع تکنیک، می‌توان به چگونگی آشنایی مصطفی (دوست نیار) با او اشاره کرد که تنها از طریق وجهیت قابل شناسایی است.

«رأى المحل الذي سيشره، وحمل النقود في حقيبةٍ وركب سيارةً أجرة. عندما وصل إلى الرجل الذي كان ينتظره في المكتب العقاري، اكتشف للتو بأن الحقيبة ليست معه، خبط كفه على ساقه ولم يعد يعرف أين ترك الحقيبة، لكنه كان متأكدًا بأنه حملها بيده عندما خرج من البيت. حاول أن يتذكر ملامح السائق الذي أتى به إلى المكتب، لم يفلح في ذلك. خطر له أن ينشر الخبر في بعض مواقع الفيسبوك الشعبية التي تخص خدمات المدينة. ولم يتردد في ذلك، بعد يومين اتصل به شخص وطلب أن يلتقيه، قال بأنه مهندس وله مكتب في مديرية الزراعة، ويمكن أن يزوره في العاشرة صباحاً» (يوسف، ۲۰۲۴: ۱۲۸).

ترجمه: «مغازهای را که قصد خریدش را داشت، بازدید کرد. سپس پول‌ها را در جیب گذاشت و سوار تاکسی شد. وقتی به مردی که در دفتر معاملات املاک چشم‌به‌راهش بود، رسید، ناگهان دریافت که کیف همراهش نیست. با حسرت کف دستش را بر ران خود کوبید و دیگر به یاد نیاورد که کیف را کجا گذاشته است؛ با این همه یقین داشت که هنگام خروج از خانه آن را در دست داشته است.

کوشید چهره‌ی راننده‌ای که او را به دفتر رسانده بود به خاطر آورد؛ اما کامیاب نشد. آن‌گاه به ذهنش رسید که خبر را در برخی از صفحه‌های پرمخاطب فیس‌بوک که به خدمات شهری اختصاص داشتند، منتشر کند و در این کار نیز درنگی به خود راه نداد.

دو روز بعد شخصی با او تماس گرفت و از او خواست که یکدیگر را ملاقات کنند. گفت: من مهندس هستم و در مدیریت کشاورزی دفتری دارم؛ می‌توانید ساعت ده صبح به دیدنم

بیاید».

در تحلیل متن بالا باید گفت در ابتدای متن، عبارت «أكتشف للتو» نشان‌دهنده‌ی یک آگاهی ناگهانی و درونی است که به احتمال زیاد از ذهنیت خود شخصیت نشأت می‌گیرد. این کشف (فقدان کیف پول) یک رویداد درونی و ذهنی است که در لحظه‌ی وقوع، از دیدگاه شخصیت تجربه می‌شود. جمله‌ی «خبط كفه علی ساقه» (با کف دستش بر روی پایش زد) یک واکنش بدنی و حسی است که بیانگر شدت ناراحتی یا غافلگیری شخصیت است. این عمل بازتابی از وضعیت روانی اوست و از طریق گفتار غیر مستقیم آزاد به خواننده منتقل می‌شود.

در ادامه، وضعیت سردرگمی و اضطراب درونی به وضوح بیان می‌شود: «لم يعد يعرف أين ترك الحقیبة» (دیگر نمی‌دانست کیف را کجا گذاشته است). این عبارت، هسته‌ی اصلی بازنمایی ذهنیت در این بخش است «ندانستن» یک حالت معرفتی و درونی است که مستقیماً از تجربه‌ی ذهنی شخصیت نشأت می‌گیرد و راوی آن را از منظر او بازنمایی می‌کند. این عدم قطعیت و فقدان اطلاعات، بخشی اساسی از تجربه‌ی درونی شخصیت در آن لحظه است. بلافاصله تضادی درونی مطرح می‌شود: لکنه کان متأکداً بأنه حملها بیده عندما خرج من البيت» (اما او مطمئن بود که هنگام خروج از خانه، آن را با دستش حمل کرده بود). عبارت «کان متأکداً» بیانگر یک حالت روانی است که از باور درونی یا تلاش برای بازیابی حافظه ناشی می‌شود. این تأکید بر اطمینان درونی، در کنار فقدان فعلی کیف، نشان‌دهنده‌ی کشمکش ذهنی شخصیت است، تلاشی برای فهمیدن و منطقی کردن وضعیت، که کاملاً در چارچوب گفتار غیر مستقیم آزاد قرار می‌گیرد؛ چرا که راوی در حال بازنمایی افعال و افکار «او»ی است.

عبارت «حاول أن يتذكر» (سعی کرد به یاد بیاورد) بر تلاش فعال و ارادی برای بازیابی اطلاعات متمرکز است. این تلاش خود یک فعالیت ذهنی است که از منظر درونی شخصیت و از طریق راوی، بازنمایی می‌شود. اوج بروز وجهیت، و برجسته‌ترین نمونه‌ی گفتار غیرمستقیم آزاد در این متن، «عبارت خطر له أن ينشر الخبر فی بعض مواقع الفيسبوك الشعبیة التي تخص خدمات المدينة» (به ذهنش رسید که خبر را در برخی از وبسایت‌های محبوب فیس‌بوک که مربوط به خدمات شهری هستند، منتشر کند)؛ بیانگر ظهور ناگهانی و غیرارادی یک ایده یا راه حل احتمالی است که مستقیم از درون ذهن شخصیت جوانه زده و راوی از طریق نفوذ به ذهنیت او آن را بازتاب می‌دهد؛ بنابراین این تکنیک، با انتقال مستقیم فرآیند شکل‌گیری ایده از ذهن شخصیت به روایت، از زبان راوی، مشخصه‌ی اصلی گفتار غیرمستقیم آزاد است. در ادامه نیز عبارت «ولم يتردّد فی ذلك» (در این کار تردید نکرد) دالّ بر الزام

و اراده‌ی انجام کاری است؛ اما آنچه اینجا قابل توجه است این است که کسی که از زبان شخصیت سخن می‌گفت در پایان روایت ظهور می‌کند و از طریق گفتار مستقیم خود را وارد صحنه متن می‌نماید.

گاه این تکنیک به صورت شاخص جمله پرکن‌ها صورت می‌پذیرد تا تعجب، احساسات درونی و ذهنی شخصیت‌ها را برملا سازد. برای نمونه می‌توان به مورد زیر اشاره کرد.

«بغنة فرمل بقوة وارتفع صوته: يا ساتر... يا ساتر... واستطاع أن يتجنب دهن شخصي كان يقطع الطريق إلى جهة الأخرى دون أن ينظر حوله» (یوسف، ۲۰۱۴: ۲۸)

ترجمه: «ناگهان به شدت ترمز کرد و خودرو با تکان سختی ایستاد؛ صدایش بلند شد: «یا ساتر... یا ساتر...» و توانست از زیر گرفتن مردی که بدون توجه به اطراف، در حال عبور به سوی طرف دیگر خیابان بود، جلوگیری کند.»

آنچه این قطعه را از یک گزارش صرف روایی متمایز می‌سازد، ورود ناگهانی عبارت «یا ساتر... یا ساتر...» به بافت روایی است. این ندا، یک جمله پرکن یا فوران گفتاری به نظر می‌رسد؛ اما در سطح گفتمان روایی، کارکردی فراتر دارد. این عبارت، لحظه‌ی هجوم ترس، حیرت و واکنش غریزی شخصیت را بی‌واسطه به متن منتقل می‌کند، بی‌آنکه راوی از مشتقات فعل «قول» یا ضمیر اول شخص یا دوم شخص استفاده کند. این عبارت نوعی درهم‌رفتگی دو صدا است که از یک سو، از نظر عاطفی و کاربردی، کاملاً به شخصیت تعلق دارد؛ زیرا واکنشی آنی، غریزی و موقعیت‌مند است؛ و از سوی دیگر، چون بدون مرزبندی صریح نقل قولی و بدون انتساب دستوری روشن در دل روایت آمده، همچنان در سطح بیان روایی باقی می‌ماند. همین اختلاط دو سطح، یعنی امتزاج زبان روایت با زبان تجربه‌ی درونی شخصیت، هسته‌ی اصلی گفتار غیرمستقیم را می‌سازد. این عناصر زبانی معمولاً حامل بار عاطفی شدیداند و به جای آن که اندیشه‌ی صورت‌بندی‌شده‌ی شخصیت را منتقل کنند، کیفیت هجانی تجربه را آشکار می‌سازند. از دیگر موارد این تکنیک می‌توان به نمونه‌ی زیر اشاره کرد.

«بعد صمتٍ لم يطل به أردف يقول وفمه يزبد: أوف... أوف... بلانا جميلة يا استاذ، لكتها مريضة بالفاسدين المبتزين، لا أدري ما الذي أصابنا، كل شيء يبدو غامضاً أمامي، لينا عدنا إلى الوراء الذي كان أفضل بكثير، كل سنة تكون أسوأ من سابقتها» (یوسف، ۲۰۲۴: ۳۰)

ترجمه: «پس از سکوتی که چندان به درازا نکشید، سخن را در پی گرفت و در حالی که دهانش از شدت خشم و هیجان کف کرده بود، گفت: اوف... اوف... کشوری زیبا داریم، استاد؛ اما این سرزمین به فساد و باج‌گیران آلوده است؛ همه چیز در برابر چشمانم مبهم و آشفته به نظر می‌رسد. ای کاش به

گذشته باز می‌گشتیم، آن جا که اوضاع بسیار بهتر بود. هر سال از سال پیش بدتر می‌شود». در فراز بالا، واژه‌ی «أوف...» را باید واحد زبانی دانست که پیش از آن که حامل معنای واژگانی دقیق باشد، نقش مؤثری در پویایی گفتار غیرمستقیم آزاد دارد؛ زیرا این صدا، میدان گفتار را از حالت گزارشی صرف به حوزه‌ی ادراک و واکنش درونی ارجاع می‌دهد و در سطح نحوی، «أردف یقول» به ساختار راویانه تعلق دارد؛ اما ورود «أوف..» باعث گسست از زبان تو صیفی راوی و شکل‌گیری زبان احساسی شخصیت می‌شود. جمله‌پرکن «أوف...» با ساختار انفجاری و بدون وابستگی نحوی، مانند شکافی کوچک در جریان روایت عمل می‌کند؛ شکافی که از طریق آن احساس ناخشنودی، فرسودگی و پریشانی شخصیت به درون بافت زبانی نفوذ می‌کند. این واژه صرفاً صدا نیست؛ بلکه نشانه‌ای از تغییر کارکرد زبان است؛ زبان از حالت اطلاع‌رسانی بیرونی به حالت بازتابی روانی تبدیل می‌شود و در نتیجه خواننده نه حادثه، بلکه تأملی ذهنی را تجربه می‌کند. همچنین «أوف..» آغاز حرکت زبان به سوی نگاه انتقادی و احساس ناکامی عمومی است، ناله‌ی کوتاه، حکم آستانه‌ی روانی را دارد که از آن به بعد، گفتار به قالبی مجاور من درونی در می‌آید؛ قضاوت‌ها و استعاره‌ها («مريضه بالمفاسدین»، «کل شیء یبدو غامضاً») دیگر نه لحن روایی؛ بلکه پژواک ذهنی شخصیت‌اند.

دلالت این واژه، تنها در بُعد صوتی آن خلاصه نمی‌شود؛ بلکه در نقش آن در پیوند میان زبان روایت و زبان تجربه‌ی زیسته است. به واسطه‌ی «أوف» راوی خود را از موقعیت بیرون‌نگر جدا می‌سازد و برای چند لحظه در مدار ادراکی شخصیت می‌چرخد؛ مدار خستگی، انتقاد و گم‌گشتگی میان ارزش‌های فرسوده، به این ترتیب، «أوف» به منزله‌ی نقطه‌ی تغییر لحن و زاویه‌ی دید عمل می‌کند و موجب می‌شود کل بخش پایانی گفتار، حالت درونی، متأمل و نیمه‌اعتراف‌گونه پیدا کند. بنابراین این جمله‌پرکن نه افزوده‌ای بی‌ارزش؛ بلکه یکی از ظریف‌ترین نشانگرهای عبور از سطح بیرونی گزارش به سطح درونی آگاهی است؛ همان قلمرو میانه‌ای که هویت گفتار غیرمستقیم آزاد بر آن بنا می‌شود.

۳-۴- ساحت ایدئولوژیک

در این بخش نگرش‌ها، افکار و جهان‌بینی راوی و شخصیت‌ها مورد ارزیابی قرار می‌گیرد و متن روایی حالتی جامعه‌شناسی به خود می‌گیرد و همان گونه که در جهان واقعی، انسان‌ها در جامعه و موقعیت‌های مختلف آرا و افکار خود را بازگو می‌کنند، در جهان داستان نیز شخصیت‌ها به بیان ایده‌ها و اندیشه‌های خود می‌پردازند و علاوه بر راوی، دیگر شخصیت‌ها مجال بروز افکار و اندیشه‌های خود را می‌یابند. «از آنجا که ایدئولوژی نظامی از عقاید است که تلقی کلی از زندگی و زاویه‌ی دید را شکل

می‌دهد؛ بنابراین بر همه‌ی جنبه‌های داستان تأثیر می‌گذارد، عقاید را باز تولید می‌کند و به گروه‌بندی نیروهای اجتماعی بر اساس نشانه‌ها و نهایتاً تبیین موقعیت‌های ایدئولوژیک جامعه می‌پردازد (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۵۴).

سیمپسون در کتاب «زبان، ایدئولوژی و زاویه دید» ما را به سمت تحلیل‌های زبانی بارز از نظر ذهنیت یا ایدئولوژی و زاویه‌ی دید در شماری از متون ادبی و غیر ادبی رهنمون می‌سازد. سیمپسون این مسئله را از آلن اشپیگل الهام گرفته است و بر پیشانی فصل دومش حک شده است «من تلاش کرده‌ام تا پیش از هر چیز دیگری، این نکته را روشن کنم که واژه‌ها در هر تجسم از ما می‌خواهند که چه چیزی را ببینیم و چگونه درخواست دیدن را مطرح می‌کنند، به عبارت دیگر؛ چگونه این فضا در هر موضوع ادبی مورد نظر ما، مجسم می‌شود» (Simpson، ۱۹۹۴: ۱۰).

با بررسی ساحت زمانی، مکانی و روان‌شناختی، می‌توان به ساحت ایدئولوژیک نویسنده و سایر شخصیت‌های داستان دست پیدا کرد. اکنون با توجه به توضیح انواع فرآیندها به ایدئولوژی نهان در هر دو رمان پرداخته می‌شود. در رمان هولیر حبیبی، راوی به همه‌ی ابعاد فکری، فرهنگی، اجتماعی و... هولیر پرداخته است و بر ایدئولوژی و جهان‌بینی حاکم بر جامعه دست پیدا کرده است. از جمله موارد ساحت ایدئولوژیک می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

«كل شيء يمضي في منهج المجتمع المحافظ، عندما تتزوج الفتاة، تأخذ معها قرآناً إلى بيتها الجديد كي تستمر حياتها القرآن، وكأنها وصية والديها حتى لا تنقطع عن القرآن بخروجها من البيت، وكذلك حتى تعلم أولادها قراءة القرآن في المستقبل.

ثمَّ قبل خروجها من بيت أهلها، تلخ مسماراً من أحد جدران البيت كعلامةٍ بعدم عودتها إلى البيت بشكل دائم سواء مطلقاً أو على زعل.

يتعرَّعُ الطفل الهوليري على هذه الطقوس، فمنذ اليوم الأول لولادته، يكون القرآن قريباً منه، بحيث يوضع بجانب وسادته،

أو يوضع لى أقرب حائط إليه (يوسف، ۲۰۲۱: ۱۱۵).

ترجمه: «همه چیز در چارچوب سنت‌های جامعه‌ای محافظه‌کار جریان دارد. هنگامی که دختری به خانه‌ی بخت می‌رود، قرآنی را با خود به خانه‌ی تازه‌اش می‌برد تا زندگی‌اش همچنان با قرآن پیوند داشته باشد؛ گویی این کار، و صیت پدر و مادر او ست تا تا با ترک خانه‌ی پدری نیز پیوندش با قرآن قطع نشود، همچنین تا در آینده فرزندان‌ش را نیز با تلاوت و آموزه‌های قرآن پرورش دهد.

سپس، پیش از آن که خانه‌ی پدری را ترک کند، میخی را از یکی از دیوارهای خانه بیرون می‌کشد؛ نشانه‌ای از آن که دیگر به این خانه باز نخواهد گشت تا به‌طور دائم در آن سکونت گزیند، خواه پس از طلاق و خواه بر اثر رنجش و اختلاف.

کودک هولیری در دامان چنین آیین‌هایی رشد می‌کند. از نخستین روز تولد، قرآن در کنار او حضور دارد؛ به گونه‌ای که آن را در کنار بالش نوزاد می‌گذارند یا بر نزدیک‌ترین دیوار به محل خوابش می‌آویزند».

نویسنده فضایی مذهبی را برای مخاطب ترسیم می‌کند که ریشه در باورهای جمعی جامعه‌ی هولیر دارد. در ساحت مکانی، مناسبات فرهنگی بر پایه‌ی جامعه‌ای محافظه‌کارانه بنا شده، چنان که حمل قرآن توسط دختران در آغاز زندگی مشترک، نمادی از پیوند مستمر با آموزه‌های دینی و انتقال آن به نسل آتی تلقی می‌شود. همچنین راوی به عنوان بازتابگر به بیان اعتقاداتی اشاره کرده که در جامعه جریان دارد. بیرون کشیدن میخ از دیوارهای خانه پیش از خروج عروس، که نشانه‌ای از خرافات جاری در فرهنگ عامه است. این عناصر، بازتابی از منظومه‌ی اعتقادی جامعه‌اند که درهم‌تنیدگی دین، سنت و حافظه‌ی فرهنگی جلوه‌گر شده‌اند.

گزاره‌ی متن	فرآیند	مشارک‌ها (نقش-ها؛ صریح/ضمنی)	فعل: گذرا/ناگذر (شواهد دستوری)	عناصر پیرامونی	ایدئولوژی (کارکرد تفسیری)
-------------	--------	------------------------------	---	-------------------	---------------------------------

عندما تتروَّجُ الفتاة، تأخذ معها قرآناً إلى بيتها الجديد كي تستمرَّ حياتها القرآن	مادی	کنشگر: دختر؛ هدف: قرآن؛ صریح	گذرا: فعل «بردن» متعدی	زمان: هنگام ازدواج؛ مکان: خانه‌ی جدید	تثبیت پیوند دینی؛ مشروعیت سنت محافظه‌کارانه
وكانها وصية والديها حتى لا تنقطع عن القرآن بخروجها من البيت	رابطه‌ای (هویتی/اسنادی)	حامل: عمل؛ شاخص: وصیت والدین؛ صریح	اسنادی: فعل «است» فعل ربطی	علت: وصیت والدین؛ مکان: خانواده	هویت بخشی دینی؛ مرجعیت خانواده
قبل خروجها من بيت أهلها، تخلع مسماراً من أحد جدران البيت	مادی + ذهنی	کنشگر: عروس؛ هدف: میخ؛ حس‌گر: خانواده؛ صریح	گذرا؛ فعل «کندن» متعدی	زمان: پیش از خروج مکان دیوار خانه	خرافه عامیانه؛ کنترل سرنوشت اجتماعی
قبل خروجها من بيت أهلها، تخلع مسماراً من أحد جدران البيت	رابطه‌ای (اسنادی)	حامل: عمل؛ شاخص: خرافی صریح	اسنادی: فعل «است»	مکان: فرهنگ عامه؛ شیوه نمادین	تمایز سنت دینی از خرافه؛ نقد نرم فرهنگ عامه
يترعغ الطفل الهوليري على هذه الطقوس،	مادی + رابطه‌ای	کنشگر: خانواده؛ هدف: قرآن	گذرا؛ فعل «گذاشتن» متعدی	مکان: کنار بالش؛ زمان: بدو تولد	اجتماعی - سازی دینی از بدو تولد؛

تقدیس آغاز زندگی			حامل: نوزاد؛ صریح		فمنذ الیوم الأول لولادته، یکون القرآن قریباً منه، بحیث یوضّع بجانب و سادته، أو یوضّع لی أقرب حائط إلیه
انسجام جمعی؛ مشروعیت فرهنگی	زمان: استمرار؛ مکان: جامعه	گذرا؛ فعل «حفظ کردن» متعدی	حامل: آیین‌ها؛ شاخص: حفظ پیوند صریح	رابطه‌ای (هویتی)	«این اعمال پیوند با دین و سنت را حفظ می‌کنند»
درونی‌سازی هنجارها؛ مشروعیت روان‌شناختی	علت: باور جمعی؛ مکان: ذهن/ جامعه	وصفی؛ فعل «مبتنی بودن»	حس‌گر: جامعه؛ پدیده: آیین‌ها، صریح	ذهنی (شناختی)	«این اعمال مبتنی بر باور جمعی‌اند»
انتقال گفتمان فرهنگی؛ تثبیت ایدئولوژی جمعی	زمان: هنگام روایت؛ شیوه: نوشتاری	گذرا؛ فعل «بازتاب دادن» متعدی	گوینده: نویسنده؛ گفته‌ها: باورها؛ صریح	بیانی	«نویسنده مناسبات را بازتاب می‌ دهد»
طبیعی‌سازی حضور دین و سنت؛ تصریح	زمان: همیشگی؛ مکان: جامعه	وجودی؛ فعل «هستند»	فرآیند: هست موجود:	وجودی	«دین، سنت و حافظه‌ی فرهنگی

هستی عناصر بنیادین			دین/سنت/حافظه؛ صریح		حاضرند»
خرافه به - مثابه‌ی مهار سرنوشت	علت: جلوگیری از بازگشت؛ زمان: پیش از خروج	گذرا؛ فعل «انجام می - شود»	کنشگر: عروس هدف: میخ حسگر: خانواده	مادی + ذهنی	«کندن میخ برای جلوگیری از بازگشت انجام می‌شود»
تقدیس لحظات آغازین؛ نهادینه‌سازی معنویت خانگی	مکان: کنار نوزاد زمان: بدو تولد	گذرا؛ فعل «قرار دادن» متعدی	کنشگر: خانواده؛ حامل: نوزاد؛ شاخص: برکت؛ صریح	مادی + رابطه‌ای	«قراردادن قرآن به عنوان برکت»

«عندما يأتي شهر شعبان، يؤجلون فيه ما أمكن الزواج، وَيَتَجَنَّبُونَ الزَّوْجَ فِي هَذَا الشَّهْرِ كَمَا يَمْتَنِعُونَ فِيهِ مِنَ الْخِتَانِ، وَيَسْعَوْنَ كَيْ لَا يَقِيمُوا بَيْتًا جَدِيدًا، أَوْ حَتَّى تَرْمِيمِ بَيْتِ قَدِيمٍ، أَوْ الْقِيَامِ بِطَلَائِهِ فِي شَهْرِي مُحْرَمٍ وَصَفْرِ، كَمَا لَا يَسْتَجِبُونَ الْإِنْتِقَالَ إِلَى بَيْتٍ جَدِيدٍ فِي شَهْرِ صَفْرِ. فِي يَوْمِ الْعَاشِرِ مِنْ شَهْرِ مُحْرَمٍ، يَقُومُونَ بِتَوْزِيعِ الْهَرِيْسَةِ، يَمَارِسُونَ طَقُوسَهُمُ الْإِسْلَامِيَّةَ عَلَى جَنَاحِ الْمَذْهَبِ الْاِعْتِدَالِيِّ دُونَ إِنْ يَجْنِجُوا شَطْرَ الْغُلُوِّ قَيْدَ اُئْمَلَةٍ» (همان: ۱۴۳).

ترجمه: «هنگامی که ماه شعبان فرا می‌رسد تا حد امکان ازدواج را به تأخیر می‌اندازند و از آن پرهیز می‌کنند؛ همان گونه که در این ماه از انجام ختنه نیز خوداری می‌ورزند. همچنین می‌کوشند خانه‌ای تازه بنا نکنند، یا حتی خانه‌ای قدیمی را تعمیر یا رنگ‌آمیزی ننمایند. در ماه‌های محرم و صفر نیز همین احتیاط را رعایت می‌کنند و در ماه صفر، جابه‌جایی به خانه‌ای جدید را خوش‌یمن نمی‌دانند.

در روز دهم ماه محرم، هریسه میان مردم پخش می‌کنند. آنان مناسک اسلامی خود را در چاقوب مذهبی میانه‌رو به‌جا می‌آورند، بی آن که حتی به اندازه‌ی سر سوزنی به سوی افراط‌گرایی متمایل شوند».

نویسنده، با تمرکز بر الگوی رفتاری مبتنی بر سنت‌های مذهبی، تلاش می‌کند، گفتمانی را تقویت کند

که در آن پایبندی به تقویم دینی و پرهیز از نوآوری‌های ناهمسو به مثابه‌ی شاخصه‌ی اصلی «دینداری اصیل» معرفی شود. این دیدگاه تأکید بر اجتناب از فعالیت‌های اجتماعی- فردی خاص، در ماه‌های شعبان، محرم و صفر به خواننده القا می‌کند که زمان‌بندی‌های مذهبی نه تنها بر امور عبادی، بلکه بر کلیت زندگی روزمره حاکم است. همچنین نویسنده با اشاره به «المذهب الاعتدالی» و پرهیز از «غلو» میانه‌روی در اجرای مناسک را به عنوان هنجار برتر مذهبی برجسته می‌کند. این تأکید نه تنها بیانگر نقد ضمنی به جریان‌های افراطی است؛ بلکه می‌کوشد تفسیر خاصی از اسلام به عنوان «اسلام حقیقی» طبیعی‌سازی کند. به بیان دیگر نویسنده با قرار دادن اعمالی مانند توزیع هریسه در عاشورا در کنار اجتناب از افراط، پیوند بین مناسک جمعی و هویت مذهبی معتدل را پررنگ می‌کند.

گزاره‌ی متن	فرآیند	مشارک‌ها (نقش‌ها؛ صریح/ضمنی)	فعل گذرا/ ناگذر (شواهد دستوری)	عناصر پیرامونی	ایدئولوژی (کارکردی تفسیری)
عندما یأتی شهر شعبان	مادی	کنشگر: ماه شعبان	فعل لازم ناگذر «یأتی»	زمان: عندما	زمان در اینجا به‌مثابه- ی یک عامل کنش‌گر بازنمایی می‌شود که آغازگر یک نظام رفتاری جمعی و هنجارمند است.
یؤجلون فیه ما أمكن الزواج	مادی	کنشگر: واو جمع/کنش- پذیر: ما أمكن الزواج	فعل متعدی گذرا «یؤجلون»	زمان: فیه (ماه شعبان)	تأخیر در امر ازدواج نشان‌دهنده‌ی تبدیل تقویم دینی به سازوکار تنظیم‌کننده‌ی کنش‌های زیستی و اجتماعی است.
ویجتنبون الزواج فی هذا الشهر	مادی+رفتاری	کنشگر: واو	فعل متعدی گذرا	زمان: فی هذا الشهر	پرهیز از ازدواج، دلالت بر درونی‌شدن

ممنوعیت‌های زمانی و تبدیل آن‌ها به هنجار فرهنگی دارد.		«یجتنبون»	جمع / کنش - پذیر: الزواج		
گسترش ممنوعیت به اعمال آیینی نشان- دهنده‌ی نفوذ نظم تقویمی در مناسک دینی است.	زمان: فیه / موضوع: من الختان	فعل لازم ناگذر «یمتنعون»	کنش‌گر: واو جمع /	مادی+رفتاری	کما یمتنعون فیه الختان
تلاش برای مهار کنش‌های زیستی در چارچوب زمان مقدس، نشان‌دهنده‌ی فوذ نظم دینی در مدیریت زندگی روزمره است.	غایت: کی لا	فعل: «یسعون» لازم (ناگذر) « یقیموا » متعدی (گذرا)	کنش‌گر: واو جمع / هدف: بیتا جدیدا	مادی+رفتاری	ویسعون کی لا یقیموا بیتا جدیدا
توقف حتی در بازسازی، شدت یافتن محدودیت‌های زمانی را در سطح زندگی روزمره نشان می‌دهد.	-	مصدر: «ترمیم»	کنش‌گر: ضمنی / کنش‌پذیر: بیت قدیم	مادی+رفتاری	أو حتی ترمیم بیت
پیوند محدودیت‌ها با ماه‌های خاص، ساختارمندشدن «زمان مقدس- ممنوع» را آشکار می‌سازد.	زمان: فی شهری محرم وصفر	مصدر: «القیام»	کنش‌گر: ضمنی / کنش‌پذیر: الطلاء	مادی+رفتاری	أو قیام بطلائه فی شهری محرو وصفر
ارزش‌گذاری دینی به تنظیم ترجیحات	زمان: فی شهر صفر	فعل «یستحبون»	حس‌گر: واو جمع / پدیده:	فرآیند ذهنی عاطفی /	کما لا یستحبون

الانتقال إلى بيت جديد في شهر صفر	ارزشی	الانتقال إلى البيت الجديد	متعدی / گذرا (ناظر بر ارزش - گذاری)	زندگی روزمره منجر می شود
في يوم العاشر من شهر محرم، يقومون بتوزيع الهريسة	مادی	کنشگر: واو جماعت / کنش پذیر: الهريسة	«يقومون: لازم/ناگذر» «توزيع»: مصدر متعدی	آیین جمعی به بازتولید حافظه‌ی مذهبی و انسجام هویتی کمک می کند.
يمارسون طقوسهم الإسلامية	مادی	کنشگر: واو جمع / کنش - پذیر: طقوسهم الإسلامية	«يمارسون»: متعدی/گذرا	دین به صورت کنش اجتماعی سازمان یافته بازنمایی می شود.
على جناح المذهب الاعتدالي	رابطه‌ای اسنادی	حامل: هم (ضمنی) و ویژگی: على جناح المذهب الاعتدالي	ساخت اسنادی غیر فعلی	اعتدال به عنوان هنجار مشروعیت بخش رفتار دینی تثبیت می شود.
دون أن يجنحوا شطر الغلو قيد أملة	مادی	کنشگر: واو جماعت / جهت / هدف حرکت: شطر الغلو	«يجنحوا»: لازم / ناگذر	مرزبندی با افراط، تولید گفتمان دینی کنترل شده و غیر رادیکال را نشان می دهد

در رمان «ظروف استثنائية» نویسنده با ظرافتی روایی و انسجامی معنایی، کتابخانه را نه تنها به مثابه مکان وقوع روایت؛ بلکه به عنوان فضای هستی‌شناسی و معنابخش تجربه‌ی زیسته‌ی راوی برمی سازد.

این انتخاب مکانی، واجد دلالتی فراتر از توصیف صحنه است؛ چرا که تمامی تأملات ذهنی، عولطف درونی و بازاندیشی وجودی راوی در همین فضا شکل می‌گیرد.

«أَمْضِيَتْ أَجْمَلُ أَيَّامِ حَيَاتِي فِي الْمَكْتَبَةِ وَأَنَا أَسْتَمْتَعُ بِتَقْلِيْبِ الْكُتُبِ، وَمِرَاجَعَةِ الْعِبَارَاتِ الْمَلْتَفَتَةِ الَّتِي وَضَعْتُ تَحْتَهَا سَطُورًا بِالْقَلَمِ الرَّصَاصِ.

كل كتاب مَّا قَرَأْتُ مِنْ تِلْكَ الْكُتُبِ، يَعْيقُ بِذِكْرِي مَعِينَةً، يَعْمَلُ جِزَاءً مِنَ الْعَمْرِ. تَحَوَّلْتُ الْقِرَاءَةَ بِالنِّسْبَةِ لِي إِلَى قِيْمَةٍ حَقِيقِيَّةٍ إِلَى جَانِبِ قِيَمِ الْخَيْرِ، وَالْحَقِّ، وَالْجَمَالِ، وَالْحُبِّ، جَعَلْتَنِي إِكْثَرَ تَدْوُقًا وَمُمَارَسَةً لِهَذِهِ الْقِيَمِ وَرَأَيْتُ بِأَنَّ الْإِنْسَانَ الَّذِي تَعْدَمُ حَيَاتُهُ مِنْ إِشْرَاقَاتِ الْقِرَاءَةِ يَكُونُ مِيتًا مَهْمَا تَحَرَّكَتْ أَعْضَاؤُهُ. اِكْتَشَفْتُ بِأَنَّ الْقِرَاءَةَ فِي ضَفْتِهَا الْمَشْرِقَةَ الْأُخْرَى تَمْتَلِكُ مَقْدَرَةَ هَائِلَةً عَلَى رُوحِ التَّجَدُّدِ، كَلَّ كِتَابٌ جَدِيدٌ ضَخَّ رُوحَ التَّجَدُّدِ إِلَى خَلَايَايَ، أَيْقِظُ خَلَايَاكَانَتِ نَائِمَةً...» (يوسف، ٢٠٢٤: ١٢).

ترجمه: «زیباترین روزهای زندگی‌ام را در آن کتابخانه سپری کردم؛ در حالی که از ورق‌زدن کتاب‌ها و بازخوانی عبارتهای درخور تأملی که زیر آن‌ها با مداد خط کشیده بودم، لذت می‌بردم.

هر کتابی از آن کتاب‌هایی که خوانده بودم، آکنده از خاطره‌ای خاص بود و پاره‌ای از عمرم را در خود داشت.

مطالعه برای من به ارزشی راستین در کنار ارزش‌های خیر، حقیقت، زیبایی و عشق بدل شده بود؛ ارزشی که مرا در دریافت و زیستن این ارزش‌ها تواناتر ساخت.

و به این باور رسیده بودم که انسانی که زندگی‌اش از رو‌شنایی و اشراق‌های مطالعه بی‌بهره باشد، هر چند اندامش در حرکت باشد، در حقیقت مرده است.

دریافتیم که مطالعه، در کرانه‌ی روشن‌خویش، از توان شگرفی برای نوزایی و تجدید جان برخوردار است. هر کتاب تازه، روحی نو در رگ‌های وجودم می‌دمید و بخش‌هایی از وجودم را که سال‌ها خفته مانده بود، به بیداری فرا می‌خواند.».

در رمان، ایدئولوژی نه در مقام مؤلفه‌ای بیرونی یا افزوده بر پیکره‌ی روایت، بلکه به مثابه‌ی سازوکاری درونی، جهت‌ساز و معناپرداز در تار و پود روایت تنیده شده است. این ایدئولوژی در سطحی ژرف ساختی عمل می‌کند و منطق درونی روایت را سامان می‌دهد، به گونه‌ای که تمامی عناصر روایی در خدمت تثبیت منظومه‌ای ارزشی قرار گرفته‌اند، که در آن کتاب‌خوانی به‌مثابه‌ی جوهره‌ی حیات، کنش اخلاقی و افق نجات انسان معاصر بازنمایی می‌شوند. کتابخانه در این متن، نه صرفاً محل

نگهداری کتاب؛ بلکه عرصه‌ای برای بازسازی خویشتن، احیای معنا و بازاندیشی در باب نسبت انسان با جهان است. راوی در همین فضا است که به تأملات وجودی، بازخوانی خاطرات و بازسازی هویت خویش می‌پردازد. این مکان‌مندی معناشناختی، نشان می‌دهد که تنها در مجاورت کتاب است که راوی امکان زیستن در سطحی متعالی‌تر را می‌یابد.

از سوی دیگر طراحی حوادث داستانی نیز در راستای منطق ایدئولوژیک روایت سامان یافته‌اند. تجربه‌ی تلخ و گذشته‌ی پیچیده‌ی شخصیت نیار، در نهایت به ایده‌ی نگارش کتابی درباره‌ی او منتهی می‌گردد؛ این تبدیل تجربه‌ی زیسته به روایت مکتوب حامل دلالتی دوگانه است: نخست آنکه نوشتن، راهی برای فهم رنج انسانی است؛ و دوم آن که کتاب، حافظه‌ی جمعی و ابزار نجات فردی تلقی می‌شود.

همچنین نویسنده با هم‌نشین ساختن کتاب‌خوانی در کنار مفاهیمی چون «الخیر، الحق، الجمال، الحب»، آن را در جایگاه یکی از ارکان معنا بخش و جهت‌ساز حیات انسانی جای می‌دهد؛ کنشی که در پیوند با ارزش‌های والای اخلاقی و معنوی، به بازتعریف جایگاه انسان نسبت به خویشتن، دیگری و جهان منتهی می‌شود.

نویسنده به گونه‌ای تدریجی و هدفمند، مسئله‌ی کتاب‌خوانی را در مواضع متعدد، مطرح می‌کند؛ امری که نویسنده آن را در جایگاه یکی از مؤلفه‌های اساسی تربیت اخلاقی و رشد معنوی انسان معاصر تثبیت می‌کند. راوی پیش از آن که به موضوع سفر با دوستش بپردازد؛ پیشنهاد نگارش رمانی بر اساس زندگی‌نامه‌ی دوستش همان شرایط استثنائی‌ای که برایش پیش آمده؛ را مطرح می‌کند که با استقبال دوستش نیار از این ایده مواجه می‌شود و نشان از ظرفیت نوشتن برای بازسازی خویشتن دارد.

گزاره‌ی متن (بند)	فرآینده	مشارک‌ها (نقش‌ها؛ صریح/ضمنی)	فعل: گذرا/ناگذر (نوع فعل)	عناصر پیرامونی	ایدئولوژی (کارکرد تفسیری)
أمضیتُ أجمل أیام حیاتی فی المکتبة	مادی	کنشگر: تاء متکلم (من) کنش‌پذیر: أجمل آیام حیاتی	فعل متعدی گذرا «أمضیت»	مکان: فی المکتبة زمان: امتداد گذشته‌ی	کتابخانه در این متن نه صرفاً محل نگهداری کتاب، بلکه عرصه‌ای برای بازسازی

خویشتن، احیای معنا و باز اندیشی در باب نسبت انسان با جهان است	زیسته				
کتاب‌خوانی به‌مثابه‌ی تجربه‌ای درونی و لذت‌بخش بازنمایی می‌شود که در شکل - گیری آگاهی و تعالی شخصیت نقش دارد.	مکان: فی المکتبه زمان: هم - زمان با حضور در کتابخانه	فعل لازم ناگذر «أستمع»	حسگر: ضمیر مستتر «أنا» پدیده: تقلیب الکتب	ذهنی (احساسی)	وَأنا أستمع بتقلیب الکتب
کتاب‌خوانی به‌مثابه‌ی جوهره حیات و کُنش اخلاقی بازنمایی می - شود و ارتباط فعال با متن بخشی از فرآیند خودسازی راوی است. خواندن در این متن کنشی منفعل نیست، بلکه فرآیندی فعال از درگیر شدن با معنا و بازتولید آن است	زمان: استمرار در تجربه‌ی مطالعه مکان: تحتها زمان: هم - زمان با خوانش متن	فعل گذرا «مراجعة» «وضعت»: متعدی	کنشگر: ضمیر مستتر «أنا» کنش‌پذیر: العبارات الملتفتة/ کنشگر: من/ کنش‌پذیر: سطوراً	مادی	ومراجعة العبارات الملتفتة التي وضعت تحتها سطوراً بالقلم الرصاص
کتاب به‌منزله‌ی حافظه و بخشی از تجربه‌ی زیسته‌ی انسان بازنمایی شده است و در شکل‌گیری هویت انسان نقش دارد.	منشأ: مما قرأت من تلك الکتب	فعل ناگذر «يعبق»	حامل: کل کتاب/ شاخص: بذکری معینة	رابطه‌ای (وصفی)	کل کتاب مَّا قرأت من تلك الکُتب، يعبق بذکری معینة،

کتاب نه شیئی بیرونی؛ بلکه بخشی از زیست و هویت انسان تلقی می-شود	زمان: تداوم در حافظه‌ی زندگی	فعل ناگذر «يعمل»	شناخته: کل کتاب/ شناسا: جزءاً من العمر	رابطه‌ای (هویتی)	يعمل جزءاً من العمر.
نویسنده، با هم‌نشین ساختن کتاب‌خوانی در کنار مفاهیمی چون: «الخیر»، «الحق»، «الجمال» و «الحب»، آن را در جایگاه یکی از ارکان معنا بخش و جهت‌ساز حیات انسانی قرار می‌دهد؛ کنشی که در پیوند با ارزش-های والای اخلاقی و معنوی به بازتعریف جایگاه انسان نسبت به خویشتن، دیگری و جهان منتهی می‌شود.	جهت/نسبت: بالنسبة لی هم‌نشینی ارزشی: إلى جانب قیم الخیر والحق والجمال والحب	فعل ناگذر «تحولت»	حامل: القراءة/ شاخص: قيمة حقيقية	رابطه‌ای وصفی (اسنادی)	تحوّلت القراءة بالنسبة لي إلى قيمة حقيقية إلى جانب قيم الخیر والحق والجمال والحب
خواندن معیار حیات معنوی؛ قضاوت ارزشی درباره‌ی انسان در این منظومه‌ی ارزشی، فقدان کتاب-خوانی به منزله‌ی نوعی مرگ معنوی و تهی-شدن حیات انسانی از	سبب: من إشارات القراءة شرط: مهما تحوّكت أعضاؤه.	فعل ناگذر «رأى» در معنای ادراکی تنعدم: متعدی/ یکون: رابطه‌ای	حسگر: ضمیر «ت»: من / پدیده: انسان فاقد اشارات خواندن حامل: انسان ویژگی: مرگ معنوی	ذهنی ادراکی + رابطه‌ای اسنادی+مادی	ورأيت بأنّ الإنسان الذي تنعدم حياته من إشارات القراءة يكون ميتاً مهما تحوّكت أعضاؤه.

معنا بازنمایی می شود.		اسنادی / تحركت: لازم	کنشگر: أعضاءه		
خواندن نیروی تجدید حیات؛ بازنمایی تأثیر جودی و معنوی کتابها نوزایی روحی و امکان بازسازی درونی انسانی معرفی می شود.	مکان استعاری: (ساحت روشن شدن ذهن / روح) یا بستر نمادین روشن شدن ذهن و روح	«اکتشف» - متعدی دمیدن - گذرا	حسگر: ضمیر «ت»: من پدیده / کنشگر: هر کتاب جدید؛ کنش پذیر: سلول های درونی روانی راوی	ذهنی + رابطه ای ملکی	اکتشف بآن القراءة في ضفتها المشركة الأخرى تمتلك مقدرة هائلة على روح التجدد،
کتاب عاملی برای احیای درونی و بازسازی روانی انسان معرفی می شود	جهت: إلى خلایای / زمان: مع کل کتاب جدید	معل گذرا «ضح»	کنشگر: کل کتاب جدید کنش پذیر: روح التجدد	مادی	کل کتاب جدید ضح روح التجدد إلى خلایای
نویسنده، کتاب را نیرویی بیدارکننده و حیات بخش تصویر می کند.	حالت: كانت نائمة	فعل گذرا: «أيقظ»	کنشگر: ضمیر مستتر (الکتاب) / کنش پذیر: خلایا	مادی	أيقظ خلایا كانت نائمة

از دیگر موارد این تکنیک می توان به این نمونه اشاره کرد.

«قبل أن أغلق الخط أردت أن يسافر ويجعل من السفر فاصلاً بين حياته السابقة، وحياته الجديدة التي يُقبل عليها، وكانت فكرة أهمية السفر خطرت لي عندما فرغت مؤخراً من قراءة رواية (رحالة). كنت أقرأ الرواية وأنتظر الإنتهاء منها كي أحاول أن أقنع نيار بالسفر مع ابنته، ليمضي ولو شهراً يتنقل في مدنٍ غريبة، يرى مجتمعات جديدة.

أرادت الرواية أن تقول بأن الإنسان يحتاج إلى السفر في مختلف مراحل عمره، السفر كانطلاقةً للتعرف على العالم، على الحياة، على الإنسان، على الذات بشكل جيد. فتكتشف نفسك في السفر على قدر ما تكتشف أماكن جديدة، وجوهًا جديدة، تستمع للغات جديدة، ترى أزياء جديدة، أسلوب حياة جديد.

من خلال السفر تحتكّ بالناس عن قُرب وتعتقد علاقات جديدة، تتعرف على بيئات جديدة، مفاهيم جديدة للحياة، تشم روائح جديدة، ولا بدّ من السفر بين حينٍ وآخر حتى تتجدّد طاقاتك، تتجدّد كل ذرة فيك ولا تكون مملاً حتى من نفسك» (يوسف، ٢٠٢٤: ١٢٥-١٢٦).

ترجمه: «پیش از آن که تماس را پایان دهم، از او خواستم که سفر کند و سفر را به فاصله‌ای میان زندگی گذشته‌اش و زندگی تازه‌ای که در پیش رو دارد، تبدیل سازد. اندیشه‌ی اهمیت سفر، زمانی به ذهنم رسید که اخیراً خواندن رمان «رحاله» را به پایان رسانده بودم. آن رمان را می‌خواندم و منتظر اتمامش بودم تا شاید بتوانم نبار را به سفر همراه دخترش قانع کنم؛ سفری که دست کم یک ماه او را در شهرهای ناشناس به گردش ببرد و با جوامعی تازه آشنا سازد.

آن رمان می‌خواست بگوید که انسان در مراحل گوناگون زندگی خود به سفر نیاز دارد؛ سفری که همچون آغازی دوباره، راهی برای شناخت جهان، زندگی، انسان و حتی خویش‌اش است. در سفر، به همان اندازه که مکان‌های تازه را کشف می‌کنی، خودت را نیز بازمی‌یابی، چهره‌های نو می‌بینی، زبان‌های تازه می‌شنوی، پوشش‌ها و سبک‌های زندگی متفاوت را تجربه می‌کنی.

از خلال سفر، انسان با دیگران از نزدیک در تماس قرار می‌گیرد، روابط تازه‌ای شکل می‌دهد، با محیط‌ها و مفاهیم نو آشنا می‌شود و رایحه‌های تازه‌ای را احساس می‌کند. ناگزیر باید هر از گاه به سفر رفت تا نیروهایت تجدید شود؛ تا هر ذره از وجودت طراوتی تازه بیابد و تا آنجا که از خود خویش نیز دلزده نگردی».

نویسنده با در نظر گرفتن رنج‌های گذشته‌ی نبار و تأثیر آن بر گسست عاطفی میان او و دخترش، و نیز با توجه به تصویری که غدیر از او در ذهن دخترش ساخته، سفر را به‌مثابه‌ی راهی برای گسست از گذشته و ورود به مرحله‌ای نو پیشنهاد می‌دهد؛ این سفر نه تنها فرصتی برای بازسازی رابطه‌ی دختر و پدر؛ بلکه بستری برای پالایش درونی و احیای معنوی نبار تلقی می‌شود.

نویسنده در کنار پیشنهاد سفر، مطالعه رمان «رحاله» را نیز توصیه می‌کند؛ رمانی که خود به تازگی آن را خوانده و از خلال آن، به اهمیت سفر در مراحل مختلف زندگی انسان پی‌برده است. او بر این باور است که سفر، امکان مواجهه با جهان، انسان و خویش‌اش را فراهم می‌سازد؛ و کتاب‌خوانی، به این تجربه‌ی زیسته معنا و مفهوم می‌بخشد.

این ایده‌ی روایی، در بطن خود حامل دستگامی معنایی است که در آن، سفر و کتاب‌خوانی به مثابه‌ی دو کنش مکمل، در خدمت پالایش درونی، احیای پیوندهای انسانی و بازتعریف جایگاه انسانی در نسبت با خویشتن و جهان قرار می‌گیرد.

در این بخش از روایت، ایدئولوژی نهان در متن از طریق طراحی موقعیت‌های زیسته، کنش شخصیت‌ها و انتخاب‌های زبانی تثبیت شده است. پیشنهاد سفر به نیار کنشی ترمیمی و احیاگر مطرح می‌شود، سفری که انسان را از چنبره‌ی حافظه‌ی رنج‌آلود گذشته‌ی رهایی می‌بخشد و او را به سوی افقی گشوده از امکان‌های معنوی سوق می‌دهد.

گزاره‌ی متن	فرآیندها	مشارک‌ها: (نقش‌ها: صریح/ ضمنی)	فعل: گذرا/ناگذر (نوع فعل)	عناصر پیرامونی	ایدئولوژی (کارکرد تفسیری)
«قبل أن أغلق الخط أردت أن يسافر ويجعل من السفر فاصلاً بين حياته السابقة وحياته الجديدة التي يقبل عليها»	مادی (قصد/ خواست)	کنش‌گر: راوی؛ کنش- پذیر: نیاز سفر	«أردت/یسافر/ یجعل» - «أردت» ماضی خواستن (ذهنی در سطح دست‌تور)، «یسافر/یجعل» گذرا	زمان: قبل بستن تماس؛ شرط: «قبل»؛ هدف: ایجاد فاصله میان دو دوره	سفریه مثابه‌ی عمل فاصله‌ساز: اراده‌ی راوی برای بازآفرینی زندگی
«وكانت فكرة أهمية السفر خطرت لي عندما فرغت	ذهنی- ادراکی	حس‌گر: راوی؛ پدیده: ایده‌ی اهمیت سفر	«خطرت» - ناگذر؛ ماضی، فعل ادراکی	زمان: اخیراً؛ علت: پایان رمان؛ شبهه: از	خواندن محرک ادراک ایده؛

مؤخراً من قراءة رواية (رحالة)»					پیوند تجربه- ی ادبی با عمل زندگی	خلال خواندن
«كنت أقرأ الرواية وأنتظر الإنهاء منها كي أحاول أن أقنع نيار بالسفر مع ابنته.»	مادی+ ذهنی	کنش گر: راوی؛ کنش- پذیر: رمان حس- گر/قصه: راوی اقناع نیار	«كنت أقرأ»- گذرا: استمراری گذشته؛ «أنتظر / أحاول / أقنع» گذرا: «أقنع» گذرا	زمان: در جریان خواندن؛ شرط: تا پایان رمان؛ شیوه: انتظار و تلاش	خواندن به عنوان عملی برای ترغیب؛ نقش فعال راوی	
«لیمض ولو شهرأ یتنقل فی مدن غریبه، یری مجتمعات جدیده»	مادی	کنش گر: نیار کنش پذیر: مدت/ تجربه‌ی سفر	«یمض / یتنقل / یری»- گذرا؛ مضارع التزامی	زمان: یک ماه مکان: شهرهای غریب؛ شیوه تنقل و مشاهده	سفر به عنوان تجربه‌ی آموزشی و بازسازی هویت	
«أرادت الرواية أن تقول بأن الإنسان يحتاج إلى السفر في مختلف مراحل عمره	رابطه‌ای- وصفی (تأکیدی)	حامل: سفر؛ ویژگی: انطلاقه برای شناخت	«کان»- ناگذر؛ فعل ربطی؛ ساخت تأکیدی	دامنه: جهان/ زندگی/ خود؛ نقش: آغازگر شناخت	سفر به عنوان معرفت- شناختی و وجودی	
«فتکتشف	ذهنی-	حس گر:	«تکتشف»- گذرا	شیوه:	خود شناسی	

از طریق مواجهه با دیگری؛ سفر آینه‌ی خود	مواجهه و مشاهده؛ همراهی؛ زبان‌ها، آداب، پوشش		مسافر؛ پدیده: خود/ خودآگاهی	شناختی	نفسک فی السفر قدر ما تكتشف أماكن جديدة...»
تعامل اجتماعی بازتعریف معنا و بازسازی شبکه‌ها	شیوه: تماس نزدیک؛ نتیجه: شکل‌گیری روابط و ادراک‌های نو	«تحتک/تبین/تتعرف» گذرا	کنش‌گر: مسافر؛ کنش‌پذیر: مردم/ محیط/ روابط	مادی (تعامل)+ ذهنی (ادراکی/ واکنشی)	« من خلال السفر تحتک بالناس عن قرب وتبني علاقات جديدة...»
ایدئولوژی: سفر ضرورت روانی- وجودی برای پویایی فرد	زمان: بین حین و آخر؛ علت: تجدید انرژی؛ نتیجه: جلوگیری از ملامت	«لابد» وصفی/ تاکییدی؛ «تجدد»: گذرا	حامل: ضرورت سفر؛ ویگی تجدید انرژی/ ذرات درونی	رابطه‌ای - وصفی (تاکییدی)	«ولابد من السفر بين حين وأخر حتى تتجدد كل ذروة فيك...»

از دیگر ایدئولوژی‌های نهان در متن، که نویسنده آن را به عنوان یکی از آسیب‌های اجتماعی جامعه‌ی خویش مطرح می‌کند، اوضاع قضات در دادگستری‌هاست. چنان که می‌گوید:

«القضاة هو إبداع، للأسف يا بهاء خلال تجربتي معهم، لم أجد قاضيًا مبدعًا واحدًا، كلهم كان موظفين.

صرتُ أمقتهم، أمقتُ قصور العدل، أشتئُ من الروب الأسود الذي يرتديه القضاة والمحامون، أهاب أقسام الشرطة الرتب

الذي يضعها ضباط الشرطة على أكتافهم.

رجل القضاة الذي يتمكن شاهد زور أن يحتال عليه ويستخدمه كأداة ليصدر حكماً جائراً على برىء، يكون وبالأعلى القضاة.

كنتُ أحياناً أرى أشخاصاً يتجمعون في الشارع بالقرب من باب قصر العدل، وكنتُ أسمع بعض الأصوات تقول: هؤلاء شهود زور.

وهم ثلثة من العاطلين عن العمل. وجدوا في دخول المصاحف إلى المحاكم وسيلة للارتزاق. يأتي إليهم بعض الناس وأحياناً بعض المحامين قبل موعد المحاكمة بعدة أيام. يُزودونهم بالمعلومات اللازمة وأسماء الأشخاص والتواريخ والأماكن بحيث يجيبون على الأسئلة التي يطرحها القضاة عليهم بشكلٍ دقيق وهم يحلفون بأنهم يقولون الحقيقة وأنهم رأوا ذلك بأعينهم» (يوسف، ٢٠٢٤: ١١٦-١١٧)

قضاوت، خلاقیت است، افسوس، ای بهاء که در طول تجربه‌ام با آن‌ها، حتی یک قاضی خلاق هم پیدا نکردم؛ همه‌ی آن‌ها کارمند بودند. از آن‌ها بیزار شدم، از دادگستری‌ها و دیوان‌های عدالت بیزار گشتم، از ردای سیاهی که قضات و وکلای بر تن می‌کنند، انزجار دارم، از کلانتری‌ها هراس دارم، و حتی از درجه‌هایی که افسران پلیس بر شانه‌هایشان می‌گذارند، وحشت می‌کنم قاضی‌ای که شاهد دروغین بتواند او را بفریبد و به ابزاری برای صدور حکمی ستمگرانه علیه بی‌گناهی بدل سازد، نه یاور عدالت، بلکه مایه‌ی نکبت و افت دستگاه قضایی است گاه افرادی را می‌دیدم که در خیابان، نزدیک کاخ دادگستری، گرد هم آمده‌اند و می‌شنیدم که برخی می‌گفتند: این‌ها شاهدان زورند.

آنان گروهی از بیکاران بودند که در رفت‌وآمد به دادگاه و ادای شهادت، راهی برای امرار معاش یافته بودند. برخی افراد، و گاه حتی بعضی وکلای، چند روز پیش از جلسه‌ی محاکمه به سراغشان می‌رفتند و اطلاعات لازم، نام اشخاص، تاریخ‌ها، مکان‌ها را در اختیارشان می‌گذاشتند تا هنگام پاسخ‌دادن به پرسش‌های قاضی، همه چیز را با دقت بازگو کنند؛ در حالی که سوکند یاد می‌کردند حقیقت را می‌گویند و آنچه را روایت می‌کنند با چشمان خود دیده‌اند».

ایدئولوژی نهفته در متن، بر محور یک نقد رادیکال از دستگاه عدالت و سازوکارهای تولید حقیقت حقوقی شکل می‌گیرد. نویسنده با قراردادن تجربه‌ی شخصی انزجار، ترس و بی‌اعتمادی در کنار روایت‌های عینی از عملکرد دادگاه و شهادت دروغ، یک تصویر کلان می‌سازد که در آن «عدالت» نه به‌مثابه‌ی یک ارزش تضمین‌کننده نظم اجتماعی، بلکه به عنوان نهادی آسیب‌پذیر، قابل فریب و در معرض فساد بازنمایی می‌شود.

در این چارچوب، قاضی از جایگاه کنشگر عدالت به جایگاه کارمند بوروکراتیک تنزل می‌یابد و دستگاه قضایی از تولیدکننده حقیقت به بازتولیدکننده حکم‌های ناعادلانه تبدیل می‌شود. این جابه‌جایی معنایی، نشان‌دهنده‌ی ایدئولوژی بدبینانه‌ای است که در آن نهاد رسمی حقیقت فاقد استقلال و خلاقیت معرفی می‌شوند و بیشتر در معرض دستکاری نیروهای بیرونی (شهود زور، منافع، واسطه‌گری) قرار دارند.

از سوی دیگر، متن با برجسته‌سازی پدیده‌ی «شهود زور» و پیوند آن با بیکاری و معیشت (به‌عنوان کسانی که از شهادت در دادگاه به‌عنوان وسیله‌ی ارتزاق استفاده می‌کنند). یک رابطه علی-اجتماعی ترسیم می‌کند که در آن فساد قضایی نه یک انحراف فردی، بلکه نتیجه شرایط ساختاری جامعه است. نویسنده با معرفی شهود زور به عنوان گروهی از بیکاران که شهادت را وسیله‌ای برای کسب درآمد قرار داده‌اند، بر این نکته تأکید می‌کند که ورود افرادی فاقد آگاهی حقوقی، مسئولیت اخلاقی و درک حقیقی از عدالت به فرآیند دادرسی، یکی از عوامل اصلی انحراف نظام قضایی از کارکرد واقعی خود است. در این بازنمایی، شهادت نه ابزار کشف حقیقت، بلکه به کالایی قابل معامله تبدیل می‌شود و از همین رهگذر، اعتبار و مشروعیت عدالت قضایی مورد تردید قرار می‌گیرد. بدین ترتیب، مسئولیت اخلاقی از سطح فردی به سطح نظام اجتماعی منتقل می‌شود، اما هم‌زمان کل ساختار قضایی نیز به‌عنوان بخشی از همین چرخه فساد زیر سؤال می‌رود.

در نهایت، ایدئولوژی متن بر سه محور استوار است:

نخست، بی‌اعتمادی عمیق به نهاد عدالت و سازوکارهای رسمی حقیقت؛

دوم: تصویرسازی از فساد ساختاری در تولید حکم قضایی؛

سوم: نمایش پیوند میان شرایط اجتماعی (بیکاری، فقر) و انحراف در فرآیند عدالت.

این مجموعه در کنار هم، گفتمانی انتقادی می‌سازد که در آن عدالت نه یک امری تضمین شده، بلکه یک امر مسئله‌دار، شکننده و در معرض سوء استفاده دائمی بازنمایی می‌شود.

قاضی ماهر، بهاء، نیازی به سوگندگرفتن ندارد؛ چرا که می‌تواند از طریق حرکات بدن شخص، بخشی از حقیقت را دریابد.

گزاره‌ی متن (بند)	فرآیندها	مشارک‌ها (نقش‌ها؛ صریح/ضمنی)	فعل: گذرا/ناگذر (نوع فعل)	عناصر پیرامونی	ایدئولوژی (کارکرد تفسیری)
-------------------	----------	------------------------------------	---------------------------------	-------------------	------------------------------

<p>متن با اتکا به تجربه‌ی زیسته‌ی نویسنده، شکاف میان ایده‌آل عدالت و تجربه عملی آن را برجسته می‌کند و از طریق ناکارآمدی ساختار نهادی قضا را طبیعی‌سازی می‌نماید</p>	<p>زمان: خلال تجربتی</p>	<p>هو: رابطه - ای اسنادی فعل «أجد»: متعدی (گذرا)</p>	<p>حامل: قضاء/ ویژگی: ابداع؛ کنشگر: من (ضمه نی)/ پدیده: قاضی خلاق</p>	<p>رابطه‌ای + مادی (ادراکی)</p>	<p>«القضاة هو إبداع، للأسف يا بقاء خلال تجربتي معهم، لم أجد قاضياً مبدعاً واحداً، كلهم كان موظفين.</p>
<p>واکنش‌های احساسی منفی در متن از تجربه‌ی مستقیم بی-اعتمادی و مواجهه منفی با نهاد های رسمی ناشی می‌شود و به تدریج این نهادها را در سطح ادراکی به عنوان منابع تهدید و بیگانگی بازسازی می‌کند.</p>	<p>توصیف لباس‌ها و نهادها</p>	<p>صرت: لازم/ أمقت: متعدی/ أشمئز: متعدی/ أهاب: متعدی/ يضع: متعدی</p>	<p>حس گر: من/ پدیده: ضمیر هم، قصور عدل، پدیده: الروب الأسود، حسگر: من/پدیده: اقسام الشرطة؛ کنشگر: القضاة والمحامون/ کنش پذیر: الروب الأسود کنشگر: ضباط</p>	<p>ذهنی + رفتاری + مادی</p>	<p>صرت أمقتهم، أمقت قصور العدل، أشمئز من الروب الأسود الذي يرتديه القضاة والمحامون، أهاب أقسام الشرطة الرتب الذي يضعها ضباط الشرطة على أكتافهم.</p>

			الشرطه/ کنش پذیر: الرتب		
امکان فریب پذیری نظام قضایی از طریق شهادت ساختگی، به عنوان عامل اصلی تولید بی عدالتی در متن برجسته می شود و کارکرد حقیقت- محور قضا را مخدوش می کند	نتیجه: حکم جائر	یتمکن: لازم/ یحتال: متعدی/ یستخدم: متعدی/ یصدر: متعدی/ یکون: رابطه ای	کنشگر: شاهد کنش پذیر حکماً جائزاً زور/هدف: قاضی؛ حامل: قاضی/ ویژگی: وبال	مادی+رابطه- ای اسنادی	رجل القضاة الذي یتمكن شاهد زور أن یحتال علیه ویستخدمه كأداة لیصدر حکماً جائراً علی بریء، یکون وبالاً علی القضاة.
مشاهده ی مستقیم کنش های مرتبط با شهادت دروغ، بی اعتمادی اجتماعی به نظام قضایی را بازتولید می کند.	مکان: نزدیک قصر عدالت	أری: متعدی/ أسمع: متعدی/ یجتمعون: لازم/ تقول: متعدی	حس گر: من/ پدیده: افراد، صداها/ کنشگر: افراد حسگر: من پدیده: بعض الأصوات/ گفته: هولاء شهود زور	ذهنی+ کلامی+ مادی	کنتُ أحياناً أرى أشخاصاً یتجمعون فی الشارع بالقرب من باب قصر العدل، وکنتُ أسمع بعض الأصوات تقول: هؤلاء شهود زور.
نویسنده با بازنمایی شهود زور به عنوان افرادی که شهادت را به ابزار ارتزاق تبدیل	مکان: محاكم	وجدوا: فعل متعدی	حامل: هم/ ویژگی: ثلی من العاطلین عن العمل؛ کنشگر: هم/	رابطه ای اسنادی+مادی	وهم ثلثة من العاطلین عن العمل. وجدوا فی دخول المصاحف إلى المحاكم وسیلة للارتزاق.

<p>کرده اند، نشان می‌دهد که فقدان آگاهی حقوقی و اخلاقی و درک حقیقی از عدالت، زمینه ساز انحراف فرآیند قضایی و تضعیف حقیقت در جامعه است.</p>			<p>کنش پذیر وسيلة للارتزاق</p>		
<p>نویسنده نشان می‌دهد که شهادت دروغ، پیش از ورود به دادگاه، از طریق آموزش و آماده-سازی شهود شکل می‌گیرد و بدین سان روند کشف حقیقت را با اختلال مواجه می‌سازد.</p>	<p>زمان: موعده المحاكمة</p>	<p>يأتي: فعل لازم/يزودن: فعل متعدى/ يجب يبيون: فعل متعدى/ يطرح: فعل متعدى</p>	<p>کنشگر: بعض الناس وبعض المحامين؛ گیرنده: هم؛ کنش پذیر المعلومات اللازمة وأسماء الأشخاص والتواريخ والأماكن؛ کنشگر: هم/ کنش پذیر: الأسئلة؛ کنشگر: قضاة/ کنش پذیر: الأسئلة</p>	<p>مادی</p>	<p>يأتي إليهم بعض الناس وأحياناً بعض المحامين قبل موعد المحاكمة بعدة أيام. يُزودونهم بالمعلومات اللازمة وأسماء الأشخاص والتواريخ والأماكن بحيث يجيبون على الأسئلة التي يطرحها القضاة عليهم بشكلٍ دقيق</p>
<p>تضاد میان سوگند</p>	<p>ابزار:</p>	<p>فعل</p>	<p>گوینده: هم/</p>	<p>کلامی+ذهنی</p>	<p>وهم يلفون بأثم</p>

<p>به حقیقت و واقعیت ساختگی، بحران معرفتی را در نظام عدالت را آشکار می‌سازد.</p>	<p>بأعينهم</p>	<p>يحلّون: متعدى / يقولون: متعدى، رأوا: متعدى</p>	<p>گفته: أنهم يقولون الحقيقة / حسگر: هم / پدیده: ذلك</p>		<p>يقولون الحقيقة وأنهم رأوا ذلك بأعينهم</p>
--	----------------	---	--	--	--

بخش چهارم: نتیجه‌گیری و منابع

نتیجه‌گیری

رمان «هولیر حبیبی» و «ظروف استثنائیة»، به دلیل بهره‌گیری نویسنده از انواع روای، کاربست ابزارهای زبانی و ساحت‌های دیدگاهی چند لایه، همسویی قابل توجهی با الگوی وجهی روایی سیمپسون دارد، این مدل بر سه محور اصلی: دیدگاه زمانی، مکانی و دیدگاه روان‌شناختی استوار است و از طریق ابزارهای زبانی به تحلیل وجهیت و ایدئولوژی نهفته در روایت دست یافته می‌شود.

ساحت زمان: روایت «هولیر حبیبی» از جهت زاویه‌ی دید زمانی، ساختاری غیرخطی دارد و راوی با استفاده از فلش‌بک‌ها و تغییر ریتم به بازسازی گذشته می‌پردازد. با این حال، گذشته‌نگری‌ها از مقطع آشنایی پدر لاوین با هولیر واجد وضعیتی خاص می‌شوند؛ زیرا روایت گذشته‌ی او در این مرحله ناظر بر دوره‌ای است که بیرون از دامنه‌ی زمان اصلی داستان قرار دارد. از این رو، بازگشت‌ها را باید در زمره‌ی گذشته‌نگری‌های بیرونی طبقه‌بندی کرد. چرا که به بازه‌ای از زمان ارجاع داده است که در خط زمانی روایت مبنا ادغام نشده است و تنها پس از شکل‌گیری آشنایی، به ساختار روایت داستانی وارد شده‌اند. از سوی دیگر با توجه به جنبه‌ی تاریخی روایت، جهت‌گیری غالب ساختار زمانی معطوف به بازسازی گذشته بوده است؛ از این رو بسامد آینده‌نگرها در آن بسیار اندک، و تنها به مواردی محدود شده است.

در رمان «ظروف استثنائیة»، بازگشت‌های زمانی از همان آغاز حضوری محسوس دارند و ساختار روایت سبب می‌شوند که سازمان روایی روایت صرفاً بر مبنای توالی تقویمی پیوسته استوار نماند. هر چند در سطح ظاهری، رخدادها در امتداد عرضی زمان عرضه می‌شوند، اما این توالی با آنالیزهای مقطعی درهم تنیده می‌شود. با ورود نیار به عرصه‌ی روایت، گذشته‌ای که از خلال بازگویی او وارد متن می‌شود، در امتداد گذشته‌ی پیش‌تر روایت قرار نمی‌گیرد. رخدادهای مربوط به شرایط استثنائی زندگی او و شرح احوال پیشینش، به حوزه‌ی زمانی ارجاع دارند که در چارچوب گذشته‌ی تثبیت شده‌ی روایت اصلی جای نداشته است. از این رو، گسست زمانی را نمی‌توان صرفاً جابه‌جایی در ترتیب عرضی رخدادها دانست، بلکه باید آن را ورود سطحی زمانی مستقل به ساختار روایت تلقی کرد که بر این اساس گذشته‌نگری مربوط به نیار از نوع بیرونی تلقی می‌شود؛ زیرا دامنه‌ی زمانی آن خارج و از محدوده‌ی زمانی روایت روایت مبنا واقع شده و از بیرون به سازمان زمانی رمان افزوده می‌شود. در کنار

گذشته‌نگری‌ها در روایت، ساختار زمانیِ رمان واجد نمونه‌هایی عینی از آینده‌نگری‌ها نیز هست که با ارجاع به رویدادهای واقع در افق زمانیِ پسین، دامنه‌ی زمانی روایت را از بازسازی گذشته فراتر می‌برند.

با تاکید بر تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ی شتاب روایی - شتاب منفی (درنگ توصیفی)، شتاب مثبت (حذف/تلخیص و تقطیع زمانی) و شتاب ثابت (صحنه‌ی گفت‌وگو یا نمایش) - می‌توان به این نتیجه رسید که سازمان زمانی در دو رمان «هولیر حبیبی» و «ظروف استثنائی» بر پایه‌ی توزیع هدفمند این سه وضعیت شکل گرفته و هر یک کارکردی متمایز در معماری روایی آن‌ها ایفا و در مواردی با توصیف‌های دقیق و جزئی‌نگر، زمان را به حالت تعلیق در آورده است. در موضعی که مجال شرح محدود بوده، حذف و خلاصه‌جایگزین تفصیل شده است. دیالوگ‌های طولانی و مملو از جزئیات روان‌شناختی زمان را در حالتی ایستا و کش‌دار قرار داده و زمان متن را نسبت به زمان داستان متوقف کرده است. در رمان «ظروف استثنائی»، کاربست شتاب‌های زمانی روایی کارکردمندی درهم‌تنیده دارند. درنگ‌های توصیفی عمدتاً معطوف به بازنمایی لایه‌های درونی شخصیت‌ها و تحلیل وضعیت‌های روانی‌اند و به همین دلیل در برخی مقاطع، زمان روایت کند و تعلیق می‌یابد. در برابر، حذف و تخلص در فشرده‌سازی دوره‌هایی از زندگی شخصیت‌ها یا عبور از رخداد‌های فرعی به کار گرفته شده‌اند تا تمرکز روایت بر لحظات کانونی حفظ شود. شتاب ثابت در این دو رمان که همان گفت‌وگوی شخصیت‌هاست، از بسامد بسیار بالایی برخوردار است و یکی از مؤلفه‌های بنیادین در پیشبرد روایت به‌شمار می‌آید و دیالوگ‌های مفصل و گاه طولانی، که واجد جزئیات روان‌شناختی و لایه‌های عاطفی‌اند، زمان روایت را به زمان داستان نزدیک کرده‌اند. و حالتی نمایشی به متن بخشیده‌اند.

بسامد روایی، در رمان «هولیر حبیبی» غالباً از نوع مفرد است، بدین معنا که هر رویداد یک‌بار روایت شده است و با یک‌بار وقوع در سطح داستان مطابقت دارد. با این حال در موضعی که روایت نیازمند تفسیر و توضیح و تأکید معنایی بوده است، از بسامد مکرر بهره گرفته شده؛ به‌گونه‌ای که یک رخداد یا وضعیت بیش از یک‌بار و از زوایای مختلف بازگو شده تا بار دلالتی آن تقویت گردد.

در رمان «ظروف استثنائی» نیز ساختار غالب بسامد، مفرد است و جریان روایت برپایه‌ی انطباق یک‌به‌یک میان رخداد و بازگویی سامان یافته است؛ با این حال در بخش‌هایی که روایت در پی تعمیق تجربه‌ی زیسته‌ی شخصیت‌ها یا تثبیت اهمیت رخدادهاست، از بسامد مکرر استفاده شده است؛ بدین معنا که برخی وقایع یا ویژگی‌ها شخصیتی در قالب بازگویی چندباره یا از منظرهای متفاوت باز طرح شده‌اند. این تکرارها نه از سر افزون‌گویی، بلکه در جهت برجسته‌سازی معنایی و تقویت انسجام روایی

به کار رفته‌اند. برپایه‌ی تقسیم‌بندی بسامد می‌توان نتیجه گرفت که هر دو رمان گرایش غالب به بسامد مفرد دارند، اما در مقاطع معنادار و کانونی، از ظرفیت بسامد مکرر برای تأکید، تفسیر و تعمیق دلالت‌ها بهره گرفته‌اند.

ساحت مکانی: برآیند تحلیل دیدگاه مکانی، در رمان «هولیر حبیبی» که ساختار مکانی روایت، عمدتاً متحرک و جزئی و کلی و ایستا است، راوی حضور فعال و شهودی در رمان دارد و با نگاهی میکروسکوپی، رگ‌های پنهان فضاها را آشکار کرده است. در سطح ادراک روایی، جابه‌جایی کانون روایت در بازارها، مکان‌های شهری و دامنه‌های کوهستانی نشان می‌دهد که فضا از خلال حرکت و آگاهی بازشناسی می‌شود. این تحرک با گرایش به جزئی‌نگری همراه است؛ در واقع در بخش‌هایی که به حرکت پدر لاوین در بازارها و فضای شهری و دامنه‌های کوهستانی مربوط می‌شود، دیدگاه مکانی تابع موقعیت ناظر است. کانون روایت در امتداد حرکت او جابه‌جا می‌شود و بازنمایی فضا مبتنی بر مشاهده‌ی تدریجی و جزئی‌نگر است؛ اما در بخش‌هایی که هولیر در مقام گوینده‌ی روایت ظاهر می‌شود، دیدگاه مکانی واجد بالاترین سطح کلیت و اشراف اطلاعاتی است. در این سطح، بازنمایی فضا از منظر درونی و فراگیر صورت می‌گیرد و مؤلفه‌های جغرافیایی، تاریخی و هویتی در قالب یک کل یکپارچه عرضه می‌شوند؛ بنابراین، گونه‌ی غالب دیدگاه در این بخش‌ها «کلی» است و از حیث دامنه‌ی آگاهی، گسترده و غیر محدود به موقعیت‌های ادراکی.

دمیدن روح تاریخ در مکان‌ها، اثر را به واقع‌گرایی نزدیک کرده است. رمان که بیشتر برپایه‌ی محوریت روایت تاریخی است از روایی بهره گرفته که در ظاهر نقش یک گزارشگر بی‌طرف را ایفا می‌کند؛ اما روای برای آنکه روایت را به واقع‌گرایی و قطعیت نزدیک‌تر کند مشارکت خود را در رمان اعلام کرده است.

در بازنمایی چشم‌انداز مکانی رمان «ظروف استثنائی» شیوه روایت دارای سه رویکرد متمایز جزئی، کلی و متحرک است. در این میان فضایی چون کتابخانه، با تکیه بر تو صیفات جزئی و همچنین با در نظر گرفتن حرکت راوی در گشت‌وگذار میان قفسه‌ها و بخش‌های مختلف، ماهیتی متحرک و جزئی را به نمایش می‌گذارند؛ گویی هر زاویه از این مکان، از خلال نگاه سیال و جزئی راوی، در حال بازآفرینی و کشف است. در نقطه‌ی مقابل، فضاهایی مانند زندان و دادگستری، بیشتر در قلمرو تو صیفات کلی قرار می‌گیرند، روایتی که از ترسیم جزئیات ملموس این مکان‌ها پرهیز کرده و صرفاً به ترسیم کلیاتی بسنده می‌کند.

ساحت روان شناختی: در رمان «هولیر حبیبی»، شیوه‌ی روایت، بیشتر از نوع سوم شخص

روایتگری است که راوی با استفاده از این شیوه به بیان تاریخ شهر پرداخته است. در غالب بخش‌های رمان، راوی به جای اتخاذ رویکردی منفعلانه، با مداخله و تفسیر در جریان وقایع، نقش فعالی در شکل‌دهی درک خواننده از داستان ایفا می‌کند، شیوهی بازتابگر نیز در این رمان از حضور چشمگیری برخوردار است که امکان تو صیف بیرونی وقایع و همزمان نفوذ به ذهن شخصیت‌ها را فراهم ساخته است و افکار و احساسات آنها را بازتاب داده است. وجهیت غالب در رمان اثباتی است که با افعال تأکیدی، امری و تمنایی و صفت‌ها و قیده‌های ارزیابی‌کننده و تعمیم‌دهنده تقویت شده‌اند تا واقع‌گرایی روایت به مخاطب انتقال یابد؛ با این حال، در مواردی که رمان به توصیف وضعیت بحرانی شهر و رنج و معانات شخصیت‌ها می‌پردازد، شاهد وضعیت قابل توجهی در وجهیت رمان هستیم؛ به گونه‌ای که روایت با وجهیت منفی متبلور می‌شود. این تغییر وجهیت در رمان نه تنهای به غنای روایی اثر افزوده؛ بلکه نشان‌دهنده‌ی مهارت نویسنده در بهره‌گیری از ابزارهای روایی برای انتقال طیف گسترده‌ای از احساسات و تجربه‌ها به خواننده است.

در رمان «ظروف استثنائیة» شیوهی روایت، بیشتر از نوع اول شخص مفرد است و گاه از نوع سوم شخص روایتگر و بازتابگر است که در شیوهی روایتگر، راوی بیشتر به صورت مداخله‌گری نمایان می‌شود. روای در بیان تاریخ و موقعیت‌های شهری بیشتر به صورت گزارشی عمل کرده است که این شیوه به گفتار غیر مستقیم نزدیک است.

عبدالباقی یوسف در نگارش رمان‌هایش شیوه‌ها و سازوکارهای روایتی‌ای را به خدمت گرفته است که متناسب با موقعیت‌های روایتگر و شخصیت‌ها است و برای انتقال مفاهیم خود به خواننده از تکنیک‌هایی چون: گفتار مستقیم، گفتار غیر مستقیم و گفتار غیر مستقیم آزاد، در هر دو رمان بهره گرفته است.

در رمان «هولیر حبیبی» گفتگوی بین هولیر با پدر لاین و دیگر شخصیت‌ها به صورت مستقیم بیان شده است تا ادعای راوی تثبیت شده و داستان برای خواننده با واقع‌نمایی جلوه نماید. گفتار مستقیم در رمان «ظروف استثنائیة» از بسیار بالایی برخوردار است از جمله گفتار بهاء با نیار، گفتار نیار با همسرش غدیر و دیگر شخصیت‌ها و همچنین گفتار نیار با دوستش مصطفی و... نویسنده در هر دو رمان، گفتار غیر مستقیم را به عنوان ابزاری قدرتمند برای کنترل روایت، شکل‌دهی به شخصیت‌ها و انتقال پیامی خاص قرار داده است و در مواردی که تکرار مستقیم دیالوگ‌ها خسته‌کننده بوده یا سرعت بخشیدن به روایت لازم بوده گفتار غیر مستقیم را به کار برده است و با استفاده از این تکنیک افکار، احساسات و انگیزه‌های پنهان شخصیت‌ها را به طور ظریفی به نمایش گذاشته است و همچنین با

تغییر ساختار جملات و انتخاب کلمات خاص، لحن و صدای شخصیت‌ها را تغییر داده است. گفتار غیر مستقیم این امکان را به راوی داده تا اطلاعات را به طور خلاصه و مفید منتقل کند و ریتم داستان را حفظ کند و با استفاده از این شیوه نه تنها محتوا را منتقل کرده، بلکه لحن، صدا و درک نهایی خواننده را نیز شکل داده است.

در استفاده از تکنیک «گفتار غیر مستقیم آزاد» در هر دو رمان، نویسنده نه تنها محتوای افکار شخصیت‌ها را منتقل کرده؛ بلکه لحن، سبک و حتی ساختار ذهنی آنها را نیز بازتاب داده است تا درک عمیق‌تری از شخصیت‌ها به دست دهد و با او آنها احساس همدلی کند؛ در واقع نویسنده این ابزار را بیشتر برای نشان دادن تناقضات درونی شخصیت‌ها به کار برده است تا در تجربیات ذهنی و احساسی آنها سهیم شود.

ساحت ایدئولوژیک: تحلیل روایت، در چارچوب نظریه‌ی نظام‌گذاری، رویکردی روشنگرانه را برمی‌تاباند. این نظریه، که توسط پاول سیمپسون در تحلیل ساختار ایدئولوژیک به کار گرفته شده، تا نحوه‌ی سازمان‌دهی تجربه‌ها، انتخاب‌ها و ارزیابی‌ها در متن را درک کنیم و بفهمیم چگونه این عناصر، در بازنمایی واقعیت نقش ایفا می‌کنند.

رمان «هولیر حیبتی»، صرفاً داستانی تاریخی و بیان اوضاع هولیر نیست؛ بلکه دریچه‌ای به منظومه‌ی فکری و ساختارهای اجتماعی و فرهنگی جامعه‌ی هولیر است. نویسنده با دستکاری بازیگران، فرآیندها و شرایط‌گذاری، قادر بوده تا ایدئولوژی مسلط بر رمان را بازنمایی کرده و آن را به چالش بکشد. اهمیت این پژوهش در نشان‌دادن نقش هولیر، به عنوان زنی نمادین و مکانی هولیر، در شکل‌دهی به هویت جمعی است. این نمادسازی فراتر از بازتاب رنج‌ها و ناملایمات، گویای ایدئولوژی نویسنده در مورد ارتباط ناگسستنی میان زن، مکان و حافظه‌ی تاریخی هستند و نشان می‌دهند که چگونه ادبیات می‌تواند به بازآفرینی روایت‌ها و بازسازی هویت جمعی کمک کند. علاوه بر این روایت در بستر مناسک مذهبی رمضان، شعبان، محرم و صفر جریان دارد که نه تنها نقاط عطف تقویمی‌اند، بلکه محورهای اند برای شکل‌گیری هویت فردی و اجتماعی. مکان هولیر به عنوان فضایی چندفرهنگی با تعامل اقوام تصویر شده و نویسنده با بهره‌گیری از دیالوگ‌ها و افکار شخصیت‌ها، ایدئولوژی جامعه را بازتاب داده است. اسلام میانه‌رو در این اثر به‌مثابه‌ی چارچوبی انعطاف‌پذیر برای همزیستی مسالمت‌آمیز معرفی شده و نویسنده با عبور از سطح روایت صرف، به بازسازی هویتی جمعی پرداخته که در آن مذهب، فرهنگ و روان فردی و اجتماعی درهم تنیده‌اند.

در رمان «ظروف استثنائی» یکی از برجسته‌ترین ایدئولوژی‌های نویسنده جایگاه والای کتاب و

کتاب‌خوانی و نقش آن در شناخت خویش است، نویسنده با بهره‌گیری از تصویرهای زنده و خلق شخصیت‌هایی علاقمند به دانش و معرفت، به تأکید بر اهمیت مطالعه و اثرگذاری آن در شکل‌گیری هنجارها مبادرت ورزیده است.

علاوه بر این رمان به صورت صریح و ضمنی به معضلات و آسیب‌های حاکم بر جامعه اشاره دارد: خیانت، فساد اداری، فقدان عدالت و سوء استفاده از مقدمات دینی برای اهداف نام‌شروع، از جمله چالش‌هایی هستند که نویسنده به بازتاب آن‌ها پرداخته است، نمایش تصاویری ناخوشایند از دستگاه‌های قضایی و دادگاه‌هایی که در آن عدالت به فراموشی سپرده شده، نشان‌دهنده‌ی نقدی بنیادین بر نظام حاکم و نابرابری‌های موجود در جامعه‌ی نویسنده است. بهره‌گیری ابزاری از متون مقدس، به‌ویژه قرآن کریم، در دادگاه‌ها به عنوان ابزاری برای پنهان کردن جرایم و اراذل و اوباش، نمادی از دستکاری در باورهای دینی و سوء استفاده از آن‌ها برای رسیدن به منافع شخصی است.

سفر در رمان «ظروف استثنائیة» فراتر از یک عنصر روایی، نقشی نمادین و معنادار ایفا می‌کند. این سفر، فرصتی برای تأمل، خودکاوی و در نهایت بازگشت به‌خودی است که از دیدگاه نویسنده طی مسافرت‌ها می‌توان به درک عمیق‌تری از هستی و جایگاه خویش در هستی دست یافت.

منابع

- ابراهیم، السید (۱۹۹۸)، نظریه‌ی الروایه‌ی دراسة لمنهاج النقد الأدبی فی معالجة فن القصة، جامعة القاهرة، كلية الآداب، دار قبا للطباعة والنشر والتوزيع.
- ابن منظور، محمد بن مکرم (۱۹۸۸)، لسان العرب، بیروت: دار الفکر.
- احمدی، بابک (۱۴۰۰)، ساختار و تأویل متن، چاپ بیست و دوم، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۷۸)، ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)، تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۷۰)، ساختار و تأویل متن، تهران مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان: نشر فردا.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، درآمدی ساختارگرایی در ادبیات، مترجم: فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- اوسبنسکی، بوریس (۱۹۹۹)، «شعریه‌ی التالیف؛ بنی‌النص الفنی وأنماط الشكل، ترجمه: سعید الغانمی و ناصر حلاوی، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- اوسبنسکی، بوریس (۱۹۹۹)، شعریه‌ی التالیف، بنی‌النص الفنی وأنماط الشكل التالیفی، ترجمه: سعید الغانمی و ناصر حلاوی، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- بارت، رولان (۱۴۰۱)، درآمدی بر روایت‌شناسی، ترجمه: هوشنگ راهنما، تهران: نشر هرمس.
- برتنس، یوهان ویلم (۱۳۸۳)، مبانی نظریه‌ی ادبی، ترجمه: محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- برسلر، چارلز (۱۳۸۲)، درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، ترجمه: مصطفی عابدینی فرد، تهران: نیلوفر.
- البناء، بان (۲۰۱۴) البناء السردی فی الروایه‌ی الإسلامیة المعاصر (د. م). نشر اردن.
- بویش، عزالدین (۲۰۰۲)، فی نظریه‌ی السرد وتحلیل الخطاب، الموقف الأدبی، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- تایسن، لیس (۱۳۹۴)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه: مازیار حسن‌زاده و فاطمه حسینی، ویرایش: دکتر حسن پاینده، چاپ سوم، تهران: نگاه امروز.

ترینس، جerald (۱۳۹۱)، روایت‌شناسی، شکل و کارکرد روایت، ترجمه: محمد شهباء، تهران: انتشارات مینوی خرد.

التلاوی محمد نجیب (۲۰۰۰)، «وجهة النظر فط روایات الاصوات العربیة»، منشورات اتحاد کتاب العرب.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، بوطیقای ساختارگر، ترجمه: محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.

تولان، مایکل (۱۳۹۴) روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناسی - انتقادی، ترجمه: سیده فاطمه علوی و دکتر فاطمه نعمتی، چاپ دوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت) مرکز تحقیق و توسعه‌ی علوم انسانی.

تولان، مایکل چی (۱۳۸۳)، درآمدی نقادانه‌ی زبانشناختی بر روایت، ترجمه: ابوالفضل حری، تهران: انتشارات فارابی.

تولان مایکل (۲۰۰۱)، روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناسی - انتقادی، ترجمه: سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

جنیت، جیرار، (۱۹۹۷)، خطاب الحکایة (بحث فی المنهج)، ترجمه: محمد معتصم و آخرون، الطبعة الثانی، الرباط: المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه: مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

الحاج علی، هیثم (۲۰۰۸)، الزمن النوعی واشکالیات النوع الروایی، الطبعة الأولى، بیروت: مؤسسه الانتشار العربی.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۲)، راهنمای درک و تحلیل ادبیات داستانی، تهران: لقاء النور.

حسن القصرای، مها (۲۰۰۴)، الزمن فی روایة العربیة، بیروت: مؤسسه الأبحاث العربیة.

خدر ده‌رگه‌له‌یی بختیار (۲۰۱۵)، التبئیر السردی فی روایات تحسین کرمیانی، دمشق: تمور.

داد، سیما (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ج ۴، تهران: مروارید.

دونا نورتون، ساندرا (۱۳۸۲)، شناخت ادبیات کودکان، ترجمه: منصوره راعی و دیگران، تهران: قلمرو.

- راغب، محمد (۱۳۸۷)، پیشینه‌ی دانش روایت‌شناسی در کتاب درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها، نوشته‌ی رولان بارت، تهران: فرهنگ صبا.
- رودی، فائزه (۱۳۸۹)، روایت فلسفی و روایت از باستان تا پست‌مدرن، تهران: نشر ریمون کنان، شلومیت (۱۹۹۵)، التحليل القصصی، ترجمه: حسن أحمامة، ط ۱، دار الثقافة للنشر والتوزيع.
- زکریا القاضی، عبدالمنعم (۲۰۰۹)، البنية السردية فی الرواية، کویت: عین الدراسات والبحوث الأنسانیة والأجتماعیة.
- زیتونی، لطیف (۲۰۰۴)، معجم مصطلحات نقد اروایة، الطبعة الأولى، بیروت: مکتبه لبنان.
- ژنت، ژرار (۱۳۹۸) گفتمان روایت: جستاری در باب روش، ترجمه: معصومه زواریان، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌های (سمت).
- ژنت، ژرار (۱۳۹۸)، گفتمان روایت (جستاری درباره‌ی روش)، ترجمه: معصومه زواریان، تهران: سمت.
- سچ ویک، پیتر اندروگاد (۱۳۸۷)، مفاهیم بنیادی نظریه‌ی فرهنگی، ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.
- سلدن ویدیسون، رامان (۱۳۸۴)، راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه: عباس مخبر، تهران: انتشارات طرح نو.
- سیمپسون، پاول، (۲۰۰۴)، سبک‌شناسی: کتاب منبع برای دانشجویان، لندن: روتلج.
- _____ (۱۴۰۳)، سبک‌شناسی با شواهدی از نظم و نثر فارسی، ترجمه و تحقیق: فاطمه کردچگینی، تهران: انتشارات سیاه‌رود.
- شیروانی شاعنایتی، الهام (۱۳۹۳)، نظریه‌ی روایتی ژرار ژنت، بررسی تطبیقی دو رمان خشم و هیاهو و سمفونی مردگان، تهران: نشر وانیان.
- العزی، نفل/ظ حسین احوود (۲۰۱۰)، تقنیات السرد وآلیات تشکیله الفنی، عمان: دار غیداء.
- فاولر راجزر، (۲۰۱۲)، النقد اللسانی، ترجمه: عفاف البطانیه، بیروت: المنظمة العربیة للترجمة.
- _____ (۱۳۹۵)، سبک و زبان در نقد ادبی، ترجمه مریم مشرف، تهران: نشر سخن.

- _____ (۱۳۹۰)، «زبان‌شناسی و رمان، ترجمه: محمد غفاری، تهران: نشر نی.
- _____ (۱۳۹۶)، زبان‌شناسی و رمان، ترجمه: محمد الغفاری، تهران: نشر نی.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۸)، بوطیقای ساختارگرایی، زبان‌شناسی و مطالعه‌ی ادبیات، مترجم: کوروش صفوی، تهران: مینوی خرد.
- الکوردی، عبدالرحیم (۲۰۰۶)، السرد فی الروایة المعاصر، القاهرة: مكتبة الآداب.
- _____ (۱۹۹۲)، السرد فی الروایة المعاصر (الرجل الذی فقد ظلّه نموذجاً)، القاهرة: دار الثقافة
- گراوند، علی (۱۳۸۸)، بوطیقای قصه در غزلیات شمس، تهران: انتشارات معین.
- لحمدانی، حمید (۱۹۹۱) بنی‌النص السردی (من منظور النقد العربی)، بیروت: المركز الثقافی العربی.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۶)، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه: امید نیک فرجام، تهران: مینوی خرد.
- لینت ولت، ژب (۱۳۹۰)، رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطه‌ی دید، مترجمان: علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- مرتاض، عبدالملک (۱۹۹۸)، فی نظریة الروایة: بحث فط تقنیات السرد، کویت: عالم المعرفة.
- مستور، مصطفی (۱۳۸۴)، مبانی داستان کوتاه، چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)، دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، چاپ دوم، ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی،
- مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، گزیده‌ی مقالات روایت، ترجمه: فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.
- مندی‌پور، شهریار (۱۳۸۹)، کتاب ارواح شهرزاد: سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو، چاپ سوم، تهران: چاپ شمشاد.

مهري آتیه، عباس (۱۴۰۲)، معصومیت زن در داستان‌های عباس معروفی همراه با تحلیل از شش داستان کوتاه از کتاب: «دریا روندگان جزیره‌ی آبی‌تر، تهران: انتشارات روزنه‌نگار.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۰)، عناصر داستان، چاپ هفتم، تهران: انتشارات سخن.

_____ (۱۳۸۷) راهنمای داستان‌نویس، تهران: نشر سخن.

هارلند، ریچارد (۱۳۹۳)، درآمدی تاریخی بر نظریه‌های ادبی از افلاطون تا بارت، مترجم: علی معصومی، شاپور جورکش، چاپ چهارم، تهران: نشر چشمه.

هالیدی، مایکل، حسن، رقیه (۱۹۷۶)، زبان، بافت و متن، ترجمه: مجتبی منشی‌زاده و طاهره ایشانی، تهران: نشر نی.

وبستر راجرز (۱۳۸۲)، پیش درآمدی بر مطالعه‌ی نظریه‌ی ادبی، ترجمه الهه دهنوی، تهران: روزگار.

_____ (۱۳۸۰)، درآمدی بر پژوهش نظریه‌ی ادبی، ترجمه: مصطفی ویسی، تهران: سپیده‌ی سحر.

وهبه، مجدی و کامل، المهندس (۱۹۸۴)، معجم المصطلحات العربیة فی اللغة والأدب، ط ۲، بیروت: مکتبه لبنان.

یعقوب، ناصر (۲۰۰۱)، الرؤیة والتشکیل (دراسة فی فن جمال ناجی الروائی) دراسة ادبیة؛ الطبعة الأولى، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

یقطین، سعید (۱۹۹۷)، الکلام والخبر «مقدمة للسرد العربی»، ط ۱، المغرب: دار البیضاء.

یوسف، عبدالباقی (۲۰۲۴)، ظروف الإستثنائیة، رنة للنشر والتوزیع والطباعة.

_____ (۲۰۲۱) حبیبتی هولیر، جمهوریة مصر العربیة، الناشر: اسکرایب للنشر والتوزیع.

پایان نامه‌ها

علوی، سیده فاطمه (۱۳۸۴)، «بررسی دیدگاه روایی در سه داستان صادق چوبک، رویکرد تحلیل کلام انتقادی» پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران.

مقالات

- اصغری، جواد (۱۳۸۸)، «بررسی زیبایی شناختی عنصر مکان در داستان»، نشریه‌ی ادب و زبان فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره‌ی بیست و ششم، صص ۱-۱۷.
- حری، ابوالفضل (۱۳۸۸)، همبستگی میان بازنمایی وجوه رنگارنگ گفتار و اندیشه با تمرکز بر سخن غیر مستقیم آزاد» نشریه‌ی نقد ادبی، س ۲، ش ۷، صص ۵۹-۷۸.
- حری، ابوالفضل (بی‌تا)، «احسن القصص، رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی» نشریه‌ی نقد ادبی، س ۲، صص ۸۴-۱۲۲.
- خادمی نرگس (۱۳۹۱)، «الگوی «دیدگاه روایی» سیمپسون در یک نگاه»، فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی نقد ادبی، س ۵، ش ۱۷، صص ۷-۳۶.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، «روایت‌داستانی: بوطیقای معاصر» ترجمه: ابوالفضل حری، هنر، ش ۵۳، صص ۸-۲۷.
- سراج، سید علی (۱۳۹۲)، «مطالعه‌ی دستور نقش‌گرای هلیدی در ده رمان از داستان‌نویسان زن ایرانی، فصلنامه‌ی تحقیقی مطالعات داستانی، س ۲، ش ۲، زمستان، صص ۶۰-۷۷.
- صهبا، فروغ (۱۳۸۷)، «بررسی زمان در تاریخ بیهقی بر اساس نظریه‌ی زمان در روایت»، پژوهش‌های ادبی، سال ۵، شماره ۲۱، صص ۸۹-۱۱۲.
- صولتی، سمیه (۱۳۹۵)، تحلیل زبان‌شناسی داستان کوتاه «الشرف» براساس دیدگاه روایتگری اسپنسکی و فاولر، فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی نقد ادب معاصر عربی، سال هشتم/هفدهم پایانی/شانزدهم علمی پژوهشی (۱۳۷۹)، صص ۱-۲۹.
- عبدی، صلاح الدین و همکاران (۱۳۹۳)، روایت‌شناسی زمان «عمارت یعقوبیان» اثر اعلای الاسوانی بر اساس نظریه‌ی روایتی ژرار ژنت، فصلنامه‌ی لسان مبین (پژوهش ادب عربی)، سال ششم، دوره‌ی جدید، شماره‌ی هفدهم، صص ۹۱-۱۰۲.
- علوی، فاطمه (۱۳۹۳) بررسی زبان‌شناختی زاویه‌ی دید در داستان کوتاه «صراحت و قاطعیت» براساس الگوی سیمپسون، دوماهنامه‌ی جستارهای زبانی، د ۷، ش ۳، صص ۸۷-۱۰۵.
- فتوحی، ۱۳۸۸ (۱۳۸۸)، سبک‌شناسی نحوی (روش بررسی دیدگاه نویسنده در وجوه نحوی) مجله دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، د ۶۰، ش ۱۹۰ (پاییز) صص ۷۹-۹۹.

گلیمنت لوسی، (بی‌تا)، «روایت‌شناسی ژرار ژنت، ترجمه: محمد علی مسعودی فصلنامه‌ی ادبی
خوانش، شماره‌ی هشتم، صص ۱-۱۲.

نصیحت، ناهید و میرزایی، فرامرز (۱۳۹۱)، شیوه‌ی روایت «گفته‌های داستانی» در «رمان الإقلاع
عکس الزمن» إملى نصرالله، ادب عربى، سال چهارم، شماره‌ی چهارم، صص ۱۹۸-۲۲۹.

Bloor, T& M. Bloor (1997) *The functional Analysis of English: A hillidayan Approach. 2nd edition* New York: aArnod.

Egins, ssuzanne (2007) *An Introduction to systemic functional Linguistics*. reprinted New York.

Fowler, R (1982), *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University prees.

Fowler, Rojer (1986), *Linguistic criticism*. Oxford:Oxford university press.

Genette. G (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Lewinjane E. (Trans). New York: Cornell up.

Geoffrey, Leech & Mick, short, style in fiction, *A linguistic Introduction to English Fictional prose*. Second edition published in Great Britain, pearson, Longman.

Griffin, L (1993), *Narrative, Event Structure Analysis, and causal Interperation in Historical sociology*, *American journal of sociology*, Vol, 95-98 pp, 1094-1133.

Hallidy, M. Matthiessen C.M.(2014) *An Introduction to functionai Grammar*,

Hallidy, M.A.K (1994, 2nd ed) *An Introduction to fuctional Grammar*, London,: aArnod.

Hallidy, M.A.K (2004),)*An Introduction to fuctional Grammar*, Revised by Christian M.I.M. Matthiessen. Second. New York: aArnod.

Monfred. Jon (2002), *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, In [http:// www. Uni- koeln. De/ ame. 2/pppn.htm](http://www.Uni-koeln.De/ame.2/pppn.htm).

Oxford English Dictionary (Onlion) . 2016, [www. OED. Com](http://www.OED.Com).

Palmer, f.r. (1986) *Mood and Modality*, Cambridge: Combridge university press.

Rimmon Kenan, Shlomith (2002).), Narrative Fiction. Contemporary poetics. London: Routledge.

Semino, Elena and Mick Short (2004), Corpus stylistics: speech, writing and thought presentation, in a corpus of English writing London, England: Routledge.

Simpson, Paul, (2004), Stylistic, A Resource book for students. London: Routledge. John Benjamins.

Thompson, Geoff. (1996) Introduction functional Grammar, London: Arnold.

Thompson, Geoff. (2004) Introducing functional Grammar (2nd ed) London, : Arnold. Publication.

التحليل اللغوي لروايته «هولير حبيبي» و«ظروف استثنائية» لعبد الباقي يوسف وفق نموذج بول سيمبسون

للوجهية الروائي

المستخلص

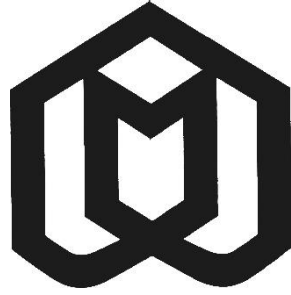
قدّم اللغوي والأسلوبي البريطاني بول سيمبسون في كتابه «اللغة والأيدولوجيا ووجهة النظر» نموذجاً يجمع بين السرديات البنيوية واللسانيات الوظيفية. يهدف هذا النموذج إلى تحليل وجهة النظر في النص السردية ودرجة تدخل الراوي في توجيه الرواية، إذ يتيح، من خلال التركيز على نوع الراوي والسمات اللغوية، تحليلاً دقيقاً لوجهة النظر، وكيفية السرد، وانعكاس المفاهيم داخل النص.

تتناول الدراسة الحالية، بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، دور الراوي والوجهية الغالبة في روايته «هولير حبيبي» و«ظروف استثنائية». وتهدف إلى دراسة وجهة النظر دراسةً لغويةً استناداً إلى النموذج الذي اقترحه سيمبسون، من أجل تقديم تحليل دقيق لوجهة النظر، وطريقة السرد، وكيفية انتقال المعنى والمفاهيم إلى المتلقي عبر أنماط الوجهية المختلفة.

وتشير النتائج إلى أن الراوي في رواية هولير حبيبي هو في الغالب من نوع الراوي المتدخل، إذ يتدخل في مجرى السرد في معظم المواضع؛ الأمر الذي يمنح السرد طابعاً واقعياً ويُشعر المتلقي بحضوره داخل فضاء الحكاية. وفي بعض المقاطع، يتخذ الراوي دور الراوي العاكس، فيعكس أفكار الشخصيات وأفعالها. كما تتسم الرواية بوجهية إثباتية وسلبية؛ إذ يقدم الراوي السرد بدرجة عالية من اليقين والثقة. ويتجلى هذا اليقين بوضوح في التعبير عن مشاعر الشخصية الرئيسة وتجاربها. وفي وصف الأزمات والشخصيات والأمكنة، تبرز الوجهية المعرفية والإدراكية، بما يسهم في تعميق التجربة السردية وتعزيز صلة المتلقي بالنص.

أما في رواية «ظروف استثنائية»، فيظهر الراوي غالباً بوصفه راوي متكلم أو راوياً متدخلًا. وفي هذا العمل أيضاً، يتجلى نظام الوجهية في قطبين: الإيجابي والسلبي، حيث يوظف الراوي كلاهما تبعاً للمواقف السردية والظروف النفسية والاجتماعية للشخصيات.

الكلمات المفتاحية: بول سيمبسون، نموذج الوجهية السردية، عبد الباقي يوسف، هولير حبيبي، ظروف استثنائية



Ministry of Science, Research and Technology
Azerbaijan Shahid Madani University
Faculty of Arabic Literature and Humanities

Ph.D. Thesis
In Arabic language and literature

**A Linguistic Analysis of two Novels " Holier
Habibi " and "Zoruofestesnaeiiah" by Abdul
Baqi Yousef Based on Simpson's Narrative
Model.**

First Supervisor:
Hasan Esmailzadeh Bavani(Ph.D)

Seond Supervisor:
Abdul-Ahad Ghaibi(Ph.D)

Advisor:
Mahin Hajizadeh (Ph.D)

By:Gelavizh sheikhy

May / 2026
Tabriz / Iran

