Theories and criticism in Arabic literature
The Third Year, Number ١١, Autumn ١٤٠٢
Pp: ١-٢٢

Research Paper
DOI: ١٠,٢٢٠٣٤/JRAL.٢٠٢٥,٤٩٣٣٩٧,١٠٤٨

Reading the face and narrative tone of the novel "Jasarbanat Yaqoub" from the perspective of the narrative discourse of Gérard Genet

Ali Akbar Noursedeh[١]

Zahra Ashourmahani[٢]

(Received: ٢٠٢٤,١٢,١١.,Accepted: ٢٠٢٥,٠١,٢١)

Abstract

Narratology, as a branch of literary criticism, particularly structuralist criticism, is a modern discipline that analyzes the structural elements of narratives. In this regard, numerous theorists have emerged, each presenting specific models for analyzing narrative texts. Among these theorists is the French scholar Gérard Genette, whose theory provides one of the most comprehensive analyses of narrative texts. His theory is based on the distinction between three levels of narrative: story, narrative, and narration. Genette examines the relationships between these levels using three components: time, mode, and voice. Therefore, by analyzing these levels, one can achieve a coherent interpretation of a narrative text and evaluate the author's storytelling ability in constructing the systematic structure of any literary work. The present study aims, through a descriptive-analytical method, to examine the novel Jisr Banat Ya'qub by Hassan Hamid based on Genette's theory, focusing on two categories: narrative mood and voice. The objective of this inquiry is to assess the extent to which the author employs narrative principles to convey his ideas. The results of the research indicate that the author, by employing various methods of discourse representation, particularly direct and narrated speech, not only establishes a balance between the narrator and the story but also plays an effective role in enhancing and emphasizing the perspectives of the characters and the narrative discourse. Furthermore, by utilizing variable and predominantly zero focalization, the author increases his control over the events of the story, rejects the univocality of the novel, and contributes to its multilayered nature. The use of an in-story narrator along with an out-of-story narrator has made the reader focus more on the inner world of the characters, move forward with the story simultaneously, and relate to the characters with the current conditions.

Keywords: Narrative Discourse, Gérard Genette, Hassan Hamid, Jesr Banat Yaghoub.

---

١ Associate Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Semnan University, Semnan, Iran, Email: noresideh@semnan.ac.ir (Responsible author)

٢. Master's student in Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Semnan University, Semnan, Iran, Email: Zahra mahani١٣٧٩@gmail.com

© The Author(s). **Publisher**: Kosar University

التنظيرات و النقد في الأدب العربي

السنة الثالثة، العدد ١١، خريف ١٤٠٢

صص: ٢٢-١

مقاله پژوهشی

DOI: ١٠,٢٢٠٣٤/JRAL.٢٠٢٥,٤٩٣٣٩٧,١٠٤٨

بازخوانی وجه و لحن روایی رمان "جسربنات‌یعقوب" از منظر گفتمان روایی ژرار ژنت

علی اکبر نورسیده [١]

زهرا آشورماهانی [٢]

(تاریخ دریافت: ١۴٠٣,٠٩,٢١، تاریخ پذیرش: ١۴٠٣,١١,٠٢)

چکیده

روایت‌شناسی به عنوان یکی از شاخه‌های نقد ادبی و به‌ویژه نقد ساختارگرا، دانشی نوین است که به تحلیل عناصر ساختاری روایت می‌پردازد. در این زمینه نظریه‌پردازان متعددی ظهور کرده که هر یک الگوی خاصی را جهت تحلیل متون روایی ارائه داده‌اند. از جملهٔ این نظریه‌پردازان، ژرار ژنت فرانسوی است که با نظریه خود یکی از جامع‌ترین تحلیل‌های متون روایی را ارائه داده است. اساس نظریهٔ وی بر تمایز میان سه سطح روایت؛ یعنی داستان، روایت و روایتگری استوار است. وی روابط میان این سطوح را با استفاده از سه مؤلفه زمان، وجه و لحن مورد بررسی قرار می‌دهد. لذا با بررسی این سطوح می‌توان به تحلیلی منسجم از متن روایی دست یافت و توانایی داستان‌پردازی نویسنده را در ساخت نظام‌بند هر اثر داستانی ارزیابی کرد. پژوهش حاضر سعی دارد، با استفاده از روش توصیفی_تحلیلی، رمان "جسربنات‌یعقوب" اثر حسن حمید را بر اساس نظریه ژنت، در دو مقولهٔ وجه و لحن روایی بررسی کند. هدف این جستار، سنجش میزان بهره‌گیری نویسنده داستان از اصول روایی برای انتقال اندیشه‌هایش است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که؛ نویسنده با بهره‌گیری از انواع شیوه‌های بازنمایی گفتمان، به ویژه گفتار مستقیم و روایت شده، علاوه بر ایجاد تعادل در فاصله میان راوی و داستان، در تقویت و برجسته‌سازی دیدگاه شخصیت‌ها و گفتمان روایی نقش مؤثری ایفا کرده است. ضمن این‌که، با بهره جستن از کانونی‌سازی متغیر و غالباً صفر، احاطه خود را بر رویدادهای داستان افزایش داده، تک معنایی بودن رمان را رد کرده است که این امر منجر به چند لایگی این رمان گردیده است. استفاده از راوی درون داستانیِ هم داستان همراه با راوی برون داستانی، موجب شده خواننده تمرکز بیشتری بر دنیای درونی شخصیت‌ها داشته، به طور همزمان با داستان پیش رود و با شرایط جاری بر شخصیت‌ها همزاد پنداری کند.

کلمات کلیدی: گفتمان روایی، ژرار ژنت، حسن حمید، جسربنات‌یعقوب.

---

١. دانشیار زبان و ادبیات عرب، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، إیران، ایمیل: noresideh@semnan.ac.ir (نویسنده مسئول)

٢. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عرب، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، إیران، ایمیل: Zahramahani١٣٧٩@gmail.com

© حق مولف نویسندگان **ناشر:** دانشگاه کوثر

۱. مقدمه

یکی از مهم‌ترین شاخه‌های نقد ادبی در دوران معاصر که مورد توجه بسیاری از دانشمندان عرصه ادبیات و زبان شناسی از جمله؛ تودوروف، پراپ، بارت و سوسور قرار گرفته، ساختارگرایی می‌باشد. از منظر ساختارگرایی، مطالعه‌ی نظام‌مند ساختار و فرم آثار ادبی به شناسایی شیوه‌های تولید معنا در متون ادبی منجر می‌شود. روایت‌شناسی به عنوان یکی از شاخه‌های وابسته به ساختارگرایی، مجموعه‌ای از احکام کلی در ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت و ساختار پیرنگ است که با بهره‌گیری از اصول ساختاری، اجزای داستان را برای تحقق اهداف نویسنده سازمان‌دهی می‌کند. ژرار ژنت[۱]، روایت‌شناس برجستهٔ فرانسوی، تحت تأثیر ساختارگرایی و متأثر از تلاش های پیشگامانی چون ولادیمیر پراپ[۲] و تزوتان تودوروف[۳]، مقوله روایت‌شناسی را نظام‌مند کرد. وی، در کتابی تحت عنوان **گفتمان روایی** که در سال ۱۹۷۲ منتشر شد، دیدگاه ساختار روایی خود را مطرح نمود که بر اساس آن سخن روایی شامل سه سطح؛ داستان، روایت و روایتگری می‌باشد. ژنت برای نخستین بار بین داستان و روایت تمایز قائل شد و داستان را توالی رویدادها، به ترتیبی که واقعاً اتفاق افتاده است، و روایت را، ترتیب رویدادها در متن معرفی کرد. و نیز خاطرنشان می‌سازد که این سه سطح، ازطریق سه مشخصهٔ **زمان**، **وجه** و **لحن** با یکدیگر در تعامل هستند. از این رو، کتاب ژنت، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین آثار در حوزهٔ روایت‌شناسی شناخته می‌شود. پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی_تحلیلی به بررسی رمان "جسربنات‌یعقوب" اثر حسن حمید، که در قرن بیستم به عنوان یکی از صد رمان برتر عربی انتخاب و موفق به دریافت جایزه جهانی نجیب محفوظ گردیده است، می‌پردازد. جستار پیش رو در پی پاسخ به سوالات زیر است:

۱. کاربرد هر یک از انواع گفتمان‌ها در این متن با توجه به اهداف نویسنده در راستای تنظیم فاصلهٔ روایت، به چه نحو است؟
۲. با توجه به ژانر ادبی این متن، راوی چگونه و از چه منظری به روایت داستانش پرداخته است؟
۳. در ارتباط با لحن روایی، موقعیت زمانی و مکانی راوی نسبت به داستان چگونه توصیف می‌شود؟

۱-۱. پیشینه پژوهش

با بررسی‌های انجام گرفته پژوهش مستقلی که به موضوع مورد بررسی این مقاله پرداخته باشد یافت نشد، لیکن محققان در زمینه روایت‌شناسی با تکیه بر نظریه ژرار ژنت، و همچنین آثار حسن حمید پژوهش‌هایی انجام داده‌اند، که به مواردی از آن اشاره می‌شود:

– علی قهرمانی، آرزو شیدایی و صدیقه‌حسینی، (۱۳۹۶)، درمقاله‌ای تحت عنوان «بازخوانی وجه و لحن‌روایی داستان "ابومعزّی" اثر نجیب کیلانی از منظر ساختارگرایانهٔ ژرار ژنت»، دو فصلنامهٔ روایت‌شناسی، به بررسی یکی از داستان‌های کوتاه نجیب‌کیلانی که محتوایی میهن پرستانه و ضد استعماری دارد، در دو مقوله وجه و لحن روایی بر اساس نظریهٔ ژنت، پرداخته است. نتایج پژوهش حاکی

از آن است که؛ نویسنده با استفاده از ساختار روایی "نقل" و شیوه "گفتار مستقیم"، تلاش کرده است، فاصله بین سطوح داستان را کاهش دهد، علاوه بر این، با بهره‌گیری از دیدگاه برتر و زاویه دید دانای کل، بر تسلط خود بر رویدادهای داستان افزوده است.

– حنان محمدحموده، (۲۰۱۸)، در مقاله‌ای تحت عنوان«الشاهد الدینی والتاریخی بین العتبات والنص فی روایۀ جسربنات یعقوب لحسن حمید»، الآکادیمیۀ للدراسات الاجتماعیۀ و الإنسانیۀ، به بررسی شخصیت یعقوب در رمان پرداخته، گذشتۀ تاریخی آن‌را با شخصیت کنونی رمان مقایسه کرده است. و به این نتیجه دست یافته است که؛ نویسنده در شخصیت‌پردازی یعقوب، از میراث دینی و تاریخی بهره‌مند شده است.

– قاسم مختاری و کلثوم غلامی، (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای تحت عنوان «کانون روایت در رمان"بطلۀ کربلاء" عایشه عبدالرحمن بر اساس نظریه ژرار ژنت»، مجله نقد ادب معاصر عربی، به بررسی کانونی‌سازی ژنت پرداخته است. این پژوهش با هدف، ارزیابی میزان بهره‌مندی داستان از اصول‌روایی و شیوه‌های مختلف کانونی‌سازی به‌منظور انتقال افکار و اندیشه‌های نویسنده و ارائه تصویری واقعی و ملموس از واقعه عاشورا انجام شده است. نتایج نشان می‌دهد که نویسنده با بهره‌گیری ترکیبی از راوی دانای کل و دیگر روش‌های کانونی سازی، توانسته است روایتی زنده و پویا و متناسب با محتوای واقع گرایانه داستان ارائه کند.

– آزاده قادری (۱۴۰۰)، در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی روش‌مند ایدئولوژی در رمان "جسربنات‌یعقوب" حسن حمید بر اساس راهبردهای صور نمادین تامپسون»، نشریه زبان و ادبیات عربی، با تکیه بر پنج روش کلی نظریه تامپسون، به روش شناسی مطالعه ایدئولوژی‌های مسلط و متنازع در رمان مذکور پرداخته است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که؛ گفتمان مسلط از راهبردهایی همچون عقلانی‌سازی، شیء انگاری، و... برای تبیین و استمرار ایدئولوژی اشغالگری و مستعمره‌سازی صهیونیست‌ها در مناطق عربی، نژادپرستی، مادی‌گرایی‌شان بهره گرفته است.

لازم به ذکر است که؛ در هیچ یک از پژوهش های فوق، که مرتبط با نظریه ژنت هستند به منبع اصلی کتاب **"گفتمان روایی"** وی ارجاع داده نشده است، بلکه فقط با اشاره به نقل‌قول‌های دیگران این نظریه را شرح داده، و همین امر، باعث ناقص و غیرقابل فهم بودن نظریه در این پژوهش‌ها شده است، لذا در این پژوهش سعی خواهد شد؛ با ارجاع به منبع اصلی ژرار ژنت که یکی از جامع‌ترین تحلیل‌های متون روایی را به نمایش می‌گذارد، این نظریه را شرح داده تا به عنوان پژوهشی جامع و کامل مورد استفاده پژوهش‌گران قرار گیرد.

۲. رمان جسربنات‌یعقوب

در رمان "جسر بنات یعقوب" شیوه روایت نویسنده بسیار جذاب، پیچیده، و گیراست. در ابتدای کتاب تحت عنوان "إشارۀ لابدّ منها"، نویسنده، کتاب را به جدّ چهاردهم خود نسبت می‌دهد و حتی احتمال می‌دهد که شاید او نیز نویسندۀ اصلی نباشد. حسن حمید با این مقدمه، به طور هنرمندانه‌ای ابهام و چالش ذهنی برای خواننده ایجاد می‌کند و ذهن او را در جست‌وجوی منشأ داستان درگیر می‌سازد.

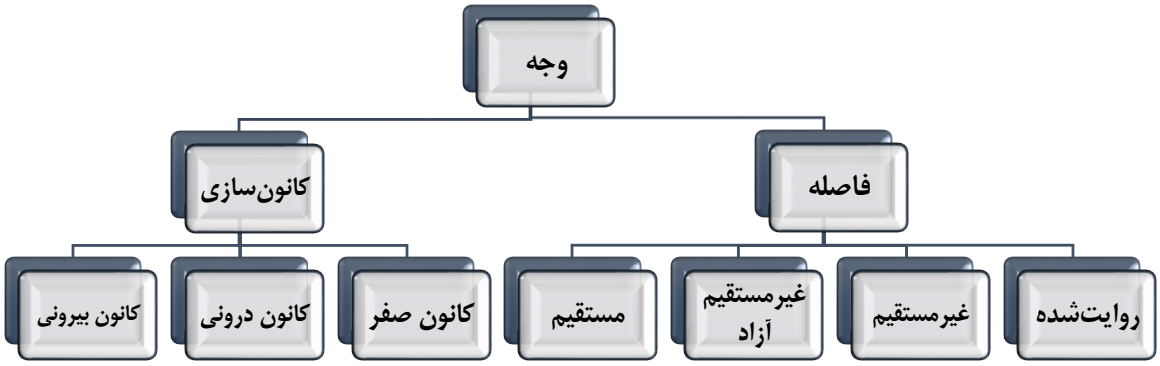
پس از این مقدمه، رمان به دو بخش کلی تقسیم می‌شود. در بخش نخست که تقریباً یک‌چهارم کتاب را تشکیل می‌دهد، سرگذشت سه راهبه‌ای روایت می‌شود که به دلیل سختی‌ها، بی‌عدالتی‌ها و دلتنگی‌های زندگی دنیوی، از دنیا کناره‌گیری کرده و به کلیسایی در روستای شماصنه، پناه آورده‌اند و خود را وقف خدمت به خدا و مردم کرده‌اند. همچنین این سه راهبه، برای فرار از مشکلات گوناگون، ظاهر خود را مانند مردان تغییر داده و جنسیت خود را پنهان می‌کنند. از قضا، در همین کلیسا، جوانی پاک‌دامن به نام حنا که به شکل افسانه‌ای متولد شده و طعم تلخ شکست عشقی با دختری به نام بدیعه را تجربه کرده، وارد می‌شود و به خدمت کلیسا در می‌آید. اکثر کاراکترهای این بخش از درد و رنج ناشی از ترک ناگهانی معشوقشان در عذاب‌اند و برای رهایی از فشارهای روحی و روانی، به کلیسا پناه آورده‌اند تا با اعتراف به گناهان خود، و انجام امور مذهبی، خود را اصلاح کرده و گذاشته را فراموش کنند؛ لذا نویسنده این بخش را، به‌عنوان مقدمه‌ای برای وقایع اصلی داستان که حول شخصیت یعقوب و دخترانش می‌چرخد، معرفی می‌کند و نیز در بخش دوم کتاب، به مهاجرت یعقوب و دخترانش به جنوب روستای شماصنه می‌پردازد. یعقوب با استفاده از حیله‌ها و نقشه‌های مختلف، اهالی روستا را مجذوب خود کرده و با ساخت کاروان‌سرایی در کنار یک پل در نزدیکی روستا، به کسب درآمد با اخذ عوارض عبور از پل و انجام کارهای دنیوی و شیطانی در داخل کاروان‌سرا می‌پردازد و در نهایت نیز، به دست همسر یکی از بانوانی که برای معالجه نزد وی، رفته بودند، کشته می‌شود. مهم‌ترین درون‌مایه رمان "جسر بنات یعقوب"، توجه به روند تاریخی شکل‌گیری رژیم اسرائیل و تاراج رفتن میراث ساکنان فلسطین است. نویسنده تلاش می‌کند حقیقت زندگی مردم فلسطین و مراحل اشغال این سرزمین، توسط یهودیان اسرائیل را بازتاب دهد. حسن حمید، در آثار خویش، معطوف به این مسأله است و پیرامون اهمیت توجه به بازتاب اشغالگری اسرائیل و لزوم مقاومت چنین می‌گوید: «دلیل و انگیزه‌ای مهم‌تر از غم و اندوه مردم فلسطین برای نوشتن ندارم. از زمانی که من در اردوگاه، کنار آنها زندگی می‌کردم، این رنج را با تمام وجود احساس می‌کنم. نویسندگی، مهم‌ترین کاری است که در اردوگاه به آن پناه بردم زیرا؛ احساس وظیفه کردم این تراژدی فلسطینی را مکتوب کنم. هرچند، رنج این مردم بسیار گسترده است و ترسیم و بیان آن به طول‌وتفصیل نیاز دارد» (حمید، ۲۰۱۰: ۳۵۶ و ۳۵۵).

۳. وجه و لحن روایی از منظر ژرار ژنت

برای اولین بار در قرن نوزدهم، تحلیل وجه و انوع وجوه بازنمایی گفتمان در آثار نویسندگانی همچون «جین آستین[۴]»، «گوستاو فلوبر[۵]»، «جیمزجویس[۶]» و «ویرجینیا وولف[۷]» مطرح شد. تودوروف، این بحث را یکی از پیچیده‌ترین موضوعات نظریهٔ گفتمان روایی می‌داند؛ چراکه با زبان‌شناسی، منطق، نشانه‌شناسی و بوطیقا ارتباط نزدیکی دارد. ژنت بر این باور است شخصی که روایت می‌کند و رویدادها را بیان می‌کند، لزوماً همان کسی نیست که آن‌ها را می‌بیند (ابراهیم، ۱۹۹۸: ۱۴۴–۱۴۰). از نظر ژنت، وجه شامل درجاتی از باور و دیدگاه‌هایی مختلفی است که از طریق آن‌ها به کنش‌ها نگریسته می‌شود (یان، ۱۳۹۷: ۸۱). لذا، وجه به دوگروه اصلی تقسیم می‌شود:

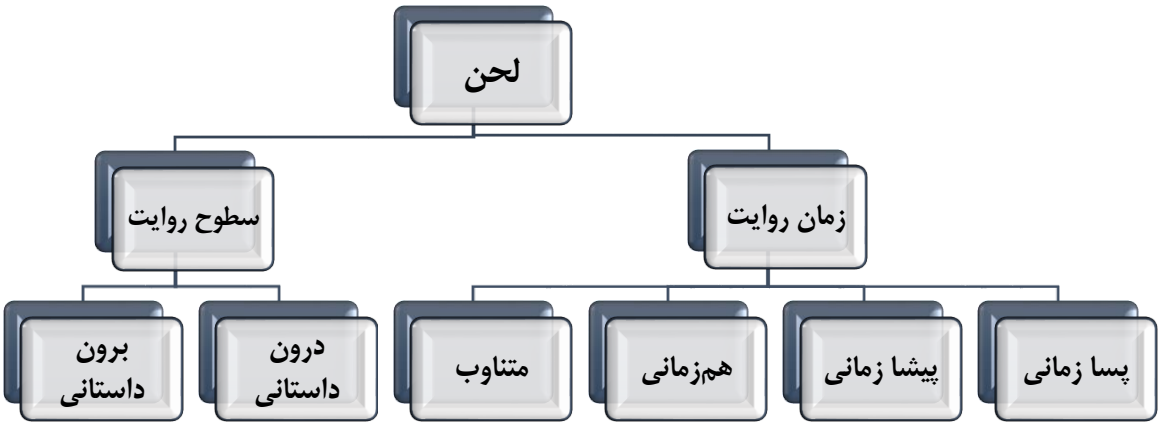
۱. **"فاصله"** که به بررسی نحوه بازنمایی گفتار و اندیشه پرداخته و به رابطهٔ میان روایت و شیوه‌های مختلف روایتگری اشاره دارد؛

۲. **"کانون‌داستان"** که به بازنمایی و محدودسازی دیدگاه داستان مربوط می‌شود. به‌طور خلاصه، موضوعات این مقوله را می‌توان در نمودار زیر دسته‌بندی کرد:



مقوله وجه از دیدگاه ژنت

همچنین، ژنت در بخش لحن، به بررسی نقش راوی و جایگاه وی در داستان می‌پردازد تا ارتباط او را با داستانی که روایت می‌کند، مشخص سازد. وی بر این باور است که راوی یکی از اساسی‌ترین عناصر هر روایت است که نقشی حیاتی در انتقال داستان دارد. لذا راوی، فاعل اصلی روایت است؛ او کسی است که ترتیب توصیفات را برنامه‌ریزی می‌کند و به ما این امکان را می‌دهد که وقایع و رویدادها را از نگاه شخصیت‌ها و یا از دیدگاه خودش مشاهده کنیم، بدون اینکه لزوماً حضور فیزیکی داشته باشد. و در نهایت، این راوی است که جریان‌های داستان را از طریق گفت‌وگوهای شخصیت‌ها یا توصیفاتی که خود ارائه می‌دهد، برای ما آشکار می‌کند (تودوروف،۱۳۹۲: ۶۴). ژنت، همچنین راوی را به عنوان گوینده یا آوای گفتمان تعریف می‌کند (جنیت، ۱۹۹۷: ۱۸۶). در واقع این راوی است که تعیین می‌کند، چه چیز و به چه شیوه‌ای بیان شود و چه بخش‌هایی حذف شود (یان، ۱۳۹۷: ۷۴). بنابراین لحن از دو بُعد قابل بررسی است که در نمودار زیر نشان داده می‌شود:



مقوله لحن از دیدگاه ژنت

از آن‌جا که موضوع پژوهش حاضر بررسی وجه و لحن روایی رمان جسر بنات یعقوب می‌باشد، توضیحات بیشتر ضمن تحلیل داستان ارائه خواهد شد.

۴. وجه و لحن روایی جسربنات‌یعقوب

پیش از ژنت، روایت‌شناسان بین وجه و لحن تمایزی قائل نبودند؛ البته، واین بوث[۸] پیشتر بین پرسش‌های «چه کسی سخن می‌گوید؟» و «چه کسی می‌بیند؟» تمایز قائل شد؛ اما جست‌وجوی دقیق‌تر را ژنت انجام داده است. از منظر ژنت، ادغام نکردن مفهوم لحن با وجه که بسیار بهم نزدیک و درهم تنیده‌اند بسیارمهم است. چنانچه ژنت نیز خاطرنشان می‌کند، در بسیاری از مطالعات انجام شده، دو پرسش مرتبط، اما متفاوت با یکدیگر به گونه‌ای مطرح می‌شوند که گویی آن دو پرسش به یک موضوع واحد مربوط هستند (قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۱-۷۰). بدیهی است که یک شخص، هم می‌تواند ببیند و هم سخن بگوید و حتی این دو را همزمان انجام دهد. با این‌حال، یک شخص همچنین می‌تواند دربارهٔ آن‌چه دیگری می‌بیند یا دیده است، نیز صحبت کند؛ بنابراین، نباید این سؤال را که «چه‌کسی می‌بیند؟» و مربوط به مقوله وجه است با این سؤال که «چه‌کسی راوی است؟» و مربوط به مقولهٔ لحن است، اشتباه گرفت.

۴-۱. وجه‌روایی

چنانچه گفته شد، ژنت "وجه" را به عنوان اصطلاحی کلی، دربرگیرندۀ دو تکنیک فاصله و کانونی‌سازی معرفی می‌کند.

۴-۱-۱. فاصله

در بخش نخست مبحث وجه، شیوه‌های بازنمایی گفتمان شخصیت‌ها در متن، مورد بررسی قرارمی‌گیرد. و لذا این اصطلاح به معنای فاصله بین داستان و روایت‌گری است. در واقع، راوی واسطه‌ای است که داستان از صافی ذهن او عبور می‌کند. هرچه میزان مداخلۀ راوی بیشتر باشد، فاصلۀ میان روایت‌گری و داستان نیز بیشتر خواهد بود و برعکس، کمترین فاصله بین دو سطح یاد شده زمانی رخ می‌دهد که خواننده حضور وی را احساس نکند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۲). ژنت، به بازنمایی گفتمان شخصیت‌ها در داستان تأکید داشته، و با سنجش میزان فاصلۀ راوی از گفتمان شخصیت‌ها، به درجۀ محاکاتی بودن این گفتمان و میزان انتقال پیام روایی، دست یافته است. در این حالت، کمترین اطلاعات با بیشترین میزان حضور راوی منتقل می‌شود. در نتیجه، میان میزان حضور راوی و مقدار اطلاعات روایی، رابطه‌ای معکوس برقرار است (جنیت،۱۹۹۷: ۱۸۲). الگوی ژنت در دسته‌بندی انواع شیوۀ بازنمایی، به چهار دسته تقسیم می‌شود. ابتدا این چهار سطح را با ارائه نمونه‌ای از متن داستان معرفی و در نهایت، نتایج کلی برگرفته از این داستان بیان خواهد شد:

۴-۱-۱-۱. گفتار روایت شده

این نوع بازنماییِ گفتمان نمایانگر بالاترین میزان حضور راوی و کمترین حجم پیام روایی است. در این وضعیت، گفتمان شخصیت به شکلی تقلیل یافته است. به این صورت که راوی با تسلط کامل بر روند داستان، و فاصله‌گرفتن از شخصیت‌ها گفتمان آن‌ها را به عنوان یک کنش داستانی به خواننده منتقل می‌کند (جنیت،۱۹۹۷: ۱۸۵). در این نوع گفتمان، سخنان شخصیت‌ها به صورت بسیار مختصر و فشرده ارائه می‌شوند و حضور شخصیت در آن‌ها در محوترین حالت ممکن است.

در نمونه زیر، اندیشه و تصمیم پیرمرد به شکل یک کنش و بدون بند پیرو گزارشی منتقل شده است. در این حالت، اندیشه شخصیت درگفتمان راوی جای گرفته و نشانی از خود وی نیست: «**وذلك بعدما صمّم مرات عديدة أن يسلّمها للدّير منذ أكثر من سنة، لكنّه وفي كلّ مرة، وأمام حنينه الجارف إليها يعود بها إلى بيته، ويؤجّل مفارقتها أسبوعاً** آخر» (حمید، ۲۰۰۱: ۴۵). «چندین بار تصمیم گرفته بود که دختر را به کلیسا بدهد و بیش از یک‌سال بود که بارها برای انجام این کار صفیه را به آن مکان آورده بود اما هربار دلتنگی بر او غالب شده و نتوانسته بود از دختر دل بکند و سرانجام با او به خانه برگشته و جدایی را گذاشته بود برای هفته بعد» (علی‌کرمی، ۱۴۰۰: ۵۳).

چنانچه مشاهده می‌شود، تفکر پیرمرد به گونه‌ای بازنمایی شده، که همچون یک کنش داستانی جلوه می‌کند و هیچ نشانه کلامی ندارد. در این حالت گفتمان شخصیت، در قالب گفتار روایت شده راوی به یک کنش تبدیل شده است، به طوری که هیچ نشانه‌ای برای تشخیص کلام در متن اصلی دیده نمی‌شود (جنیت،۱۹۹۷: ۱۸۵). این رویکرد، علاوه بر افزایش سرعت روایت، حضور راوی را برجسته‌تر کرده و به ترسیم دنیای درونی و آشفته‌ی شخصیت منجر شده است.

۴-۱-۱-۲. گفتارمستقیم

هنگامی که راوی، روایت و وصف را کنار می‌گذارد و کلام را به خود شخصیت‌ها واگذار می‌کند، و شخصیت‌ها به‌طور مستقیم، بدون واسطهٔ راوی و با زبان و سبک خودشان، کلام و افکار خویش را بیان می‌کنند، در این حالت، گفتار مستقیم شکل گرفته است. لذا، منظور از گفتار مستقیم، «نقل وفادارانه و موبه‌موی کلمات واقعی شخص است. در این شیوه سخن هیچ تغییری به خود نمی‌بیند. در این‌جا می‌توان آن‌را تحت عنوان سخن بازگفته بیان کرد» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۵۷). از این رو، این نوع گفتمان، بالاترین درجه محاکات را ارائه می‌دهد، زیرا گفتمان بدون هیچ تغییری و به صورت مستقیم منتقل می‌شود. در بخش‌های از این رمان، نمونه‌هایی از سخنان شخصیت‌ها، به این سبک بازنمایی شده است: «**أحسّ بحبّات عرقه الساخنة تنحدر فوق جسدي تكاد تحرقه أو تثقبه. إنّها همهماته، ونظراته العطشى، وأصابعه الشبيهة بالشموع، تمسح جسدي**» (حمید، ۲۰۰۱: ۴۰). «احساس می‌کنم عرق گرم او قطره قطره روی بدنم می‌ریزد و مرا به آتش می‌کشد و سوراخ می‌کند. نگاه عطشناک و انگشتانش که شبیه شمعند مرا درجا می‌خشکاند» (علی‌کرمی، ۱۴۰۰: ۴۷).

در این بخش از رمان، احساسات درونی شخصیت، بدون دخالت راوی و با استفاده از تک‌گویی درونی بیان شده است. اگرچه این شیوه را به عنوان تک‌گویی درونی تعبیر کرده‌اند، اما مناسب‌ترین تعبیر برای آن گفتار مستقیم است، چرا که کاملاً از سلطه راوی آزاد بوده، از همان ابتدا شکل صحنه را تداعی می‌کند (جنیت، ۱۹۹۷: ۱۸۷). لذا این شیوه از بازنمایی گفتمان، به خواننده این امکان را می‌دهد تا با همهٔ مضمون کلام شخصیت روبرو شود و بدون واسطه راوی، به نتیجه‌گیری بپردازد.

۴-۱-۱-۳. گفتار غیرمستقیم

سبک غیرمستقیم یا انتقال کلام از شخصیت به راوی، شیوه‌ای از بازنمایی گفتمان شخصیت‌هاست که با جهت‌گیری‌های اشاره‌ای راوی همراه می‌شود. در این روش، راوی به محتوای سخن شخصیت‌ها اشاره می‌کند. لذا، راوی آن‌چه را شنیده است به کلام خود در می‌آورد و بازگو می‌کند (اوجبی، ۱۳۸۹: ۱۲۴). به این صورت که؛ گفتار یا افکار شخصیت‌ها، قبل از رسیدن به دست خواننده توسط راوی ویرایش می‌گردد، و از طریق تغییر در نشانه‌های گفتاری مستقیم، آن‌را به شکلی که مطلوب و در دسترس وی است، به خواننده انتقال می‌دهد. به عبارتی، راوی صرفاً سخنان شخصیت را نقل نمی‌کند، بلکه با افزودن این گفته‌ها به بیان خود، آن‌ها را از زبان خودش و با استناد به شخصیت بازگو می‌کند (جنیت،۱۹۹۷: ۱۸۵). این شیوه، به‌طور خاص به بازنمایی گفتمان غیرمستقیم شخصیت مربوط می‌شود. در بخش زیر، گفتار شخصیت به صورت غیرمستقیم و در درون گفتمان راوی بیان شده است: «**فصارح بديعة ورجاها أن تفهمه، أن تقدر مشاعره، فهو لايزال يحبها، لكنه غيرقادر على إسعادها، فما عاد لديه شيء يعطيه لها، وأن سكرة الماضي ولّت، وأن روح النشوة ذبلت أيضاً. صارحها بأنه يودّ الانفصال عنها لأنه يحبها، ولأنه يريدها أن تبقى حبه الأزلي الخالد، رجاها أن تمضي في درب آخر، وفي دنيا أخرى لتعيش مع رجل آخر غيره قادر على توليد سعادات جديدة لها، أن تمضي في أي اتجاه تريده بعيداً عنه، لأنه صار كالرّماد لا دفء فيه ولاحياة. رجاها أن تمضي ليمضي، أن تبتعد ليبتعد!!**» (حمید، ۲۰۰۱: ۲۵). «پس با بدیعه حرف زد و خواهش کرد او را بفهمد و درکش کند. گفت که همچنان دوستش دارد ولی نمی‌تواند باعث خوشبختی‌اش شود، چیزی ندارد که به او بدهد، سرمستی گذشته از بین رفته و شادی‌شان پژمرده شده است. گفت می‌خواهد از او جدا شود زیرا هنوز دوستش دارد و می‌خواهد این عشق، ازلی و جاودان باقی بماند.

از او خواست که به دنبال زندگی دیگری برود و با مرد دیگری زندگی کند که بتواند خوشبختی تازه‌ای برایش به ارمغان بیاورد. به او گفت باید راهشان را از هم جدا کنند، چراکه این زندگی مانند خاکستری شده است که هیچ آتش و گرمایی در آن نیست. از او خواهش کرد برود تا از هم دور باشند» (علی کرمی، ۱۴۰۰: ۳۱).

در بخش فوق، سخن همسر بدیعه به شیوه غیرمستقیم بازنمایی شده است. در این نوع گفتمان، راوی محتوای سخن شخصیت را با استفاده از ساختار دستوری آن در کلام خود، بازتاب می‌دهد، و از عناصری مانند افعال قول که نشان دهندهٔ بازگویی سخن دیگران است، نیز استفاده می‌کند (بوعزة، ۱۳۹۵: ۱۳۳). در اینجا اگرچه سخن، متعلق به همسر بدیعه است، اما با دخالت و تغییراتی از سوی راوی بازگو شده است. و لذا، بیان گفتار به صورت غیرمستقیم، نوعی فاصله گذاری ایجاد، و حس یگانگی و همدلی را کمرنگ می‌سازد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰۲).

در بخش دیگری از رمان، با جابجایی آشکار گفتمان شخصیت‌ها در کلام راوی مواجه هستیم: **«فأجابها الزوج وقد أحسّ بصدقها، ولهفتها عليه؛ أحسّ بها أنها بديعة أيام زمان، فصارحها بأن قلبه هو أيضاً قد مال، وخفق لأخرى أقلّ جمالاً منها، وأقلّ طولاً، ودهشة، وحضوراً، وصفاءً، القلب مال وخفق، وهيهات القلب إذا ما خفق أو مال أن يهدأ أو يستكين!»** (حمید، ۲۰۰۱: ۲۶). «شوهر که از لحن و شوریدگی بدیعه صداقتش را دریافته بود، احساس کرد همسرش همان بدیعه‌ی سابق است، پس او هم زبان گشود و گفت که دلش به زنی دیگر مایل شده که از بدیعه زیباتر و بلند بالاتر نیست. او نیز توضیح داد که قلبش به تپش افتاده است و میداند قلبی که به تپش بیفتد ساکت نمی شود و آرام نمی‌گیرد» (علی‌کرمی، ۱۴۰۰: ۳۱).

همانطور که در این بخش مشاهده می‌شود، راوی به محتوای گفتهٔ شخصیت اشاره کرده و این بازگویی حالت نقلی دارد. بنابراین این سبک که حالت نقلی دارد و معمولاً از حرف ربط "که" استفاده می‌شود، برای آن است که نشان دهد، سخنان شخصیت از زبان راوی گزارش می‌شود و او با بیان خود آن‌ها را ارائه می‌دهد (طعمه، ۲۰۱۴: ۴۱_ ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۵۱). لذا، در این نوع بازنمایی، به دلیل فاصله راوی با روایت، وی نمی‌تواند ادعا کند که گفتار شخصیت‌ها را دقیقاً به همان شکل اصلی نقل کرده است. بنابراین، با جابجایی سخنان و درونی کردن آن درکلام خود به گونه‌ای که ردپای شخصیت نیز آشکار باشد، امکان دخل وتصرف در این سخنان را برای خود فراهم می‌کند.

۴-۱-۱-۴. گفتارغیرمستقیم آزاد

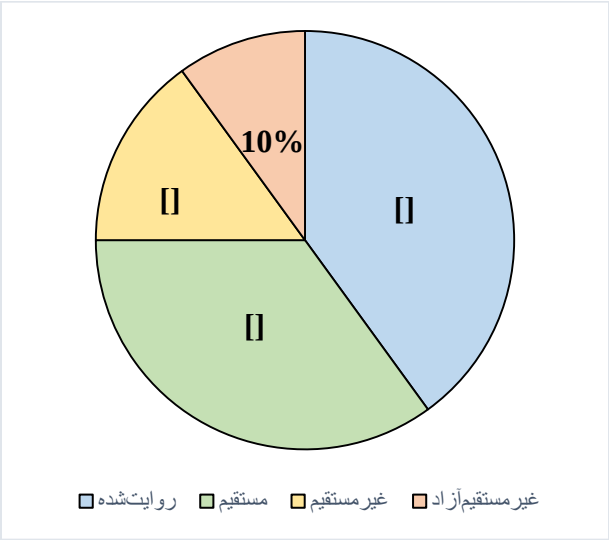
گفتمان غیر مستقیم آزاد «فرمی است بین گفتمان مستقیم و گفتمان غیرمستقیم که در آن گفتار یا اندیشه شخصیت را نه مستقیم و نه غیر مستقیم بلکه به شیوه آمیزه ای از غیر مستقیمی گفتمان روایت‌گر و مستقیمیِ گفتمان شخصیت بازمی نمایاند» (نجومان و غفاری، ۱۳۹۱ :۱۱). در مقطع زیر، راوی برای بازنمایی کلام شخصیت داستان از شیوه غیرمستقیم آزاد استفاده کرده است: **«فالوحيد وحيد ياأخي، وهذا يبكيني دائماً...»** (حمید، ۲۰۰۱: ۱۳۱). «آدم تنها همیشه تنهاست برادر و این چیزی است که همیشه اشکم را در می‌آورد» (علی‌کرمی، ۱۴۰۰: ۱۲۱).

راوی با بهره‌گیری از این شیوه بازنمایی، به خوبی ازهم‌گسستگی و اندوه عمیق شخصیت را منتقل کرده است. این نوع بازنمایی، معمولاً برای بیان گفتمانی که بر همدلی و احترام دلالت دارند، نسبت به بازنمایی مستقیم سخنان شخصیت، مناسب‌تر است (ژنت،۱۹۹۷: ۶۸). لذا، ارزش هم‌سانی و هم‌پوشانی عاطفی میان راوی و شخصیت به گونه‌ای است که راوی چنین نشان می‌دهد که گفتارش همان گفتمان شخصیت است.

در بخش زیر، برای بیان تردید و دودلی شخصیت جودیت از گفتمان غیرمستقیم آزاد استفاده شده است: «**أمّا جودت فأحست بأنها ضائعة في هذا الحوار المرمز، الملغز، وأن حيرتها زادت عندما راح الاثنان يتبادلان الأسئلة والأجوبة حول من هم في الشمال، ومن هم في القرى المجاورة. وهل كان يعقوب يعرف فلاناً وفلاناً وفلاناً... في الشمال أم لا؟! وهل يعرف سليمان عطارة أخبار فلان وفلان وفلان الذي توازعوا المناطق المحيطة بالشماصنة**» (حمید، ۲۰۰۱: ۱۳۰). «جودیت وسط گفت‌وگوی آن‌ها احساس سرگردانی کرد، مخصوصاً وقتی سخن از کسانی به میان آمد که در شمال زندگی می‌کنند و آدم‌های آشنایی که در روستاهای مجاور این‌جا سکونت دارند. آیا به راستی یعقوب فلانی و فلانی را که نامشان می‌آمد، می‌شناخت و آیا سلیمان عطاره از حال و اوضاع کسانی که در روستاهای همسایه پخش شده و همگی شمالی بودند، خبر داشت» (علی‌کرمی، ۱۴۰۰: ۱۲۰).

در این بخش، بند نخست به راوی تعلق دارد، اما استفهام موجود در کلام، حضور شخصیت را به یاد می‌آورد، بدون آن‌که هیچ نشانه‌ای از نسبت دادن فعل به وی وجود داشته باشد. لذا، گفتمان غیرمستقیم آزاد، عبارت‌ها یا جملات تعجبی، پرسش‌ها، تکرارها، درنگ‌ها یا جملات ناقص و بریده بریده، را به دنبال دارد (مارتین، ۱۳۹۱: ۱۰۴). در نتیجه، خواننده شاهد دو صدا؛ صدای راوی و صدای شخصیت می‌باشد.

در این بخش طی تحلیل‌ها از داستان و شمارش حداکثر انواع گفتمان، نتایج آن در نمودار زیر نشان داده می‌شود.



نمودار میانگین انواع شیوه‌های بازنمایی گفتمان

با بررسی انواع شیوه‌هایی بازنمایی گفتمان شخصیت در رمان حسن حمید، مشخص شد که؛ بیشترین استفاده از سبک روایت شده و مستقیم، وکمترین آن غیرمستقیم آزاد است. لذا ضمن این‌که سیطرۀ اصلی با گفتمان راوی است و حسن حمید سعی دارد ادراکات شخصیت را به واسطۀ راوی منتقل کند، استفاده از سبک مستقیم نیز، در این رمان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است چنان‌که حسن حمید سعی دارد از طریق آن به شخصیت‌پردازی بپردازد و علاوه بر آن، دیدگاه‌های مختلف را ترسیم نماید. لذا استفاده از گفتار مستقیم نشان‌دهندۀ تمرکز اصلی بر دیدگاه شخصیت‌ها و ایجاد فضایی مناسب برای بیان آن‌هاست. همچنین، استفادۀ هرچند اندک از گفتار غیرمستقیم آزاد نیز، ضمن همراهی و همدلی راوی با شخصیت، سبب حفظ جایگاه راوی در این رمان گشته و به انسجام ساختاری آن کمک کرده است.

۴-۱-۲. کانونی‌سازی

ژنت با طرح مبحث کانونی‌سازی، در پی تبیین تمایز میان صدا و دیدگاه راوی در داستان است. وی بر این باور است که با ایجاد یک موقعیت کانونی در داستان، ادراکات کانونی‌گر به شکلی گزینشی و تحت کنترل او منتقل می‌شود. به این ترتیب، محدودیت‌های ادراکات بصری، که در مفهوم زاویه دید مطرح است، کنار گذاشته می‌شوند (جنیت، ۱۹۹۷: ۲۰۶). در واقع، اهمیت کانونی‌سازی به دو دلیل قابل توجه است: از یک سو این امکان را برای خواننده فراهم می‌کند تا با دیدگاه‌ها و تفاسیر شخصیت‌های کانونی‌ساز نسبت به رویدادها و موقعیت‌های داستان آشنا شود و از سوی دیگر، حذف راوی یا رابط روایی بین خواننده و شخصیت‌ها، احساس نزدیکی و کاهش فاصلۀ میان خواننده و شخصیت‌های داستانی را به ارمغان می‌آورد (حسنی راد، ۱۳۸۹: ۳). ژنت، با بسط دادن نظریه‌های قبلی، سه موقعیت کانونی در داستان مطرح کرد:

۴-۱-۲-۱. کانون صفر

کانون صفر به معنای روایت داستان از دیدگاه "دانای کل" است که بر تمامی اتفاقات داستان تسلط دارد و از منظر همه‌چیز دانی به رویدادها نگاه می‌کند. ژنت، این نوع روایت را "بدون شعاع کانونی" می‌نامد (جنیت، ۱۹۹۷: ۱۸۷). نمونه‌ای از این نوع کانونی‌سازی را می‌توان در این عبارت مشاهده نمود: «**في طريقة إلى الشماصنة، لم يكن سليمان عطارة يتوقع أن يحدث له ما حدث!! فقد كان يمشي كالمروحة فوق الدرب الضيق المترب، وحفيف الأشواک والأشجار يلفّه كأصوات شيطانية مرافقة له. كان يصفر لحناً، تعلو نبرته حيناً وتغيب حيناً آخر. بدا كأنّه في عالم آخر بعد تلك السهرة الطويلة المثمرة التي جعلته ينسى رعب العتمة المحيطة به، وسطوة الحيوانات ليلاً وشراستها إذا ما عضها الجوع أو حاصرها**» (حمید، ۲۰۰۱: ۲۲۳). «سلیمان عطاره در راه بازگشت به روستای شماصنه با خودش فکر می‌کرد که هیچ وقت توقع نداشته است چنین اتفاقی برایش بیفتد. روی جادۀ خاکی داشت با عجله قدم بر می‌داشت و از پاگذاشتن او روی خارها، و تکان‌خوردن شاخ و برگ درختان، صدایی وهم انگیز بلند می‌شد. آنقدر در آن شب‌نشینی به او خوش گذشته و از نتایجی که به دست آورده بود احساس خوبی داشت که رعب و وحشت دنیای پیرامون و حتی خستگی و گرسنگی تأثیری بر او نداشت و انگار با خودش در دنیای دیگری راه می‌رفت» (علی‌کرمی، ۱۴۰۰: ۱۸۵).

چنانچه مشاهده می‌شود، راوی در این بخش از موقعیت دانای کل نامحدود و با استفاده از ضمیر سوم شخص بهره می‌گیرد که بر همه چیز، حتی بر افکار شخصیت نیز آگاهی دارد. لذا «راوی در آن‌ها به همهٔ امور آگاه است و از موضع بالا و به تعبیر دیگر از منظر خدایی به درون داستان می‌نگرد» (بارت و آخرون، ۱۹۹۲: ۲۶). در این بخش راوی بر فضا، رفتار و افکار اشخاص مسلط است و آن‌ها را در سیر رمان بازتاب می‌دهد.

۴-۱-۲-۲. کانون درونی

در این نوع کانونی‌سازی، موقعیت کانون، به ادراکات شخصیت درون داستانی محدود است. لذا شعاع کانون راوی داخلی است، خواه زاویه دید ثابت، متغیر و یا متعدد باشد. ولذا شخصیت‌ها فقط آن چیزی را می‌دانند که به عنوان شخصیت قادرند بدانند (ژنت، ۱۳۸۴: ۱۹۰). یکی از بخش‌های تغییر کانونی سازی مربوط به نمونه زیر است که اطلاعات داستان از موقعیت کانون درونی بیان می‌شود: **«واقتنعت بأنّ ألمي وعذابي في جسدي، وأنّ جسدي هو بؤرة الرذائل، ومحرقة الأحزان، وجمرها، واختليت بنفسي مرات ومرات، وناجيت الرّب، وسألته الخلاص، لكن الحال ظلّت هي الحال، ولهفة نفسي للقيا دعاس نمت أكثر كلّما اجتهدت في طردها ومحوها»** (حمید، ۲۰۰۱: ۳۹). «به این نتیجه رسیدم که بدنم سرچشمهٔ همهٔ رنج و عذابی است که می‌کشم. در تنم چاهی است که از پستی و فرومایگی پرشده، غم وغصه‌هایم در آن می‌سوزد و آتش آن بارها به جانم کشیده می‌شود. به خدا پناه بردم و از او برای رهایی از این وضعیت کمک خواستم و دعا کردم اما آب از آب تکان نخورد. اشتهای سیری ناپذیرم برای دیدن دعاس همواره در حال زیادشدن بود و هر بار که سعی می‌کردم آن‌را از خود دور کنم، بدتر می‌شد» (علی‌کرمی، ۱۴۰۰: ۴۶).

در این بخش مشاهده می‌شود که روایت با استفاده از ضمیر اول شخص و دید متمرکز بر شخصیت درون داستانی ارائه شده است. لذا حالت‌های درونی و بیان نشده شخصیت از طریق بازنمایی دنیای درونی وی، به شکل تک‌گویی مستقیم صورت گرفته است. در نتیجه کانونی سازی درونی تنها در روایت‌هایی به صورت کامل تحقق می‌یابد که به شیوه "تک‌گویی درونی" روایت شوند. به این معنا که در چنین داستان‌هایی، شخصیت در موقعیت کانونی خود محصور است و داستان تنها از دریچهٔ ادراکات وی درک و دریافت می‌شود (جنیت، ۱۹۹۷: ۲۰۴-۲۰۳). به بیان دیگر، کانون درونی تجلی‌گاه انحصاری ادراکات شخصیت درون داستانی است و راوی، مجاز به دخالت یا تحلیل این ادراکات نیست. از این رو، هر نوع دخالت راوی باعث تغییر کانون داستان می‌شود.

۴-۱-۲-۳. کانون بیرونی

در این نوع کانونی‌سازی، نقطهٔ کانونی توسط راوی در مکانی انتخاب می‌شود که با هیچ‌یک از شخصیت‌ها منطبق نیست و از آن‌جا که این نقطه کانونی با شخصیت‌ها فاصله دارد، قادر به درک افکار و احساسات آن‌ها نیست و تنها بر رفتار آن‌ها تمرکز دارد. به همین دلیل در دورهٔ معاصر این نوع کانونی‌سازی را **رفتارگرایی** نیز می‌نامند (جنیت، ۲۰۰۰: ۹۸). گرایش حسن حمید به بازنمایی دنیای درونی شخصیت‌ها، به جای تمرکز صرف بر رفتارهای آنان، باعث شده است که بسامد این نوع کانونی سازی به مراتب کمتر از کانون درونی باشد. عبارت زیر، نمونه‌ای از این نوع کانونی‌سازی می‌باشد. از این نمونه: **«مرّ يعقوب وبناته وحمارهم الأبيض من طرف القرية الشمالي**

دونما إثارة أو ضجيج، لاكلاب تنبح لهم، ولادجاج يتطاير فزعاً من أمامهم؛ مضوا إلى جنوبي قرية الشماصنة، وعلى مبعدة من بيوتها القريبة من النهر، وقف الحمار أولاً، ثم يعقوب، فالبنات» (حمید، ۲۰۰۱: ۶۵). «یعقوب، دختران و الاغ سفیدش از سمت راستا روستا گذشتند و بی‌سروصدا وارد قسمت جنوبی روستا شدند. هیچ سگی برای آن‌ها پارس نکرد و هیچ مرغ و خروسی از دیدنشان نهراسید و پر نزد. از خانه های جنوب روستا که دور شدند به نزدیک رودخانه‌ای رسیدند. ابتدا الاغ ایستاد و بعد یعقوب و سپس دختران» (علی‌کرمی، ۱۴۰۰: ۷۱).

در این مقطع از رمان، ادراکات منتقل شده مبتنی بر کنش‌هاست و به درون شخصیت‌ها نفوذ نکرده است، لذا «کانونی سازی بیرونی در جایی اتفاق می‌افتد که جهت‌گیری آن وابسته به هیچ یک از شخصیت‌های درون متن نیست» (تولان، ۱۳۹۳: ۱۱۰). ضمن آن‌که نقطهٔ جهت‌یابی ادراکات این بخش نیز، هیچ‌کدام از شخصیت‌ها نمی‌باشد، لذا ازنوع کانونی سازی بیرونی می‌باشد.

در بخش کانونی‌سازی، تنوع در کانون دید رمان حسن حمید، سبب پویایی و حرکت آن شده است. و لذا، تغییر کانون دید در طول یک رمان، یکی از ویژگی‌های بارز رمان پست مدرن است. و این یکی از تکنیک‌هایی است که ذهن مخاطب را به تلاطم انداخته و از حالت یکنواختی خارج می‌کند. ضمن آن‌که، بسامد کانون صفر در رمان حسن حمید بیش از دونوع دیگر است، به طوری که با توصیف دقیق جزئیات پیرامونی حالات و رفتار شخصیت‌ها و نیز افکار درونی آن‌ها به طور کامل نمایان می‌شود. وی با انتخاب کانون دید مناسب با هر بخش، از بروز آشفتگی در رمان جلوگیری کرده، انسجام و پیوستگی معنایی آن‌را حفظ نموده است.

۴-۲. لحن روایی

در بررسی لحن، به جهت رابطه‌ای که راوی با موضوع صدا دارد، به راوی، موقعیت و کارکردهای وی، پرداخته می‌شود. بنابراین لحن از طریق دو بعد **زمان** و **سطوح روایت** قابل بررسی است.

۴-۲-۱. زمان روایت

در این بخش، ژنت سعی دارد، دریابد متنی که روایت می‌شود، در چه موقعیت زمانی نسبت به داستان قرار گرفته است. لذا منظور از زمان روایت کردن در اینجا رابطه‌ی زمانی میان داستان و روایت کردن است (ژنت، ۱۳۹۸: ۳۷۹). ژنت برای هر روایت، چهار موقعیت زمانی مشخص کرده است:

۴-۲-۱-۱. پسازمانی

منظور، روایت کردن رویدادهایی است که در گذشته رخ داده‌اند. کاربرد فعل ماضی از مشخصات بارز این شیوه از روایت است (همان: ۳۸۰). این حالت، بیشترین کاربرد را در داستان‌نویسی تاکنون داشته است. ازجمله: **«كان سليمان عطارة يبكي ابنته ليس لأنها تركته وراحت تبحث عن سعادتها الخاصة، ومشروعها الخاص، وإنما لأنّها لم تستطع فتح جميع القرى، وأخذ مفاتيحها وتسليمها له؛ وقد كان ينتظر**

ذلك منها بما ملكت من جمال ساحر غير منظور من قبل!!» (حمید، ۲۰۰۱: ۱۴۲). «بعضی‌ها هم درگوش یکدیگر زمزمه می‌کردند که سلیمان عطاره اگر گریه می‌کند به‌خاطر آن نیست که دخترش از خانه فرار کرده و دنبال خوشبختی خودش رفته است. بلکه بخاطر آن است که نقشه‌اش برای تصاحب همه آبادی‌های آن منطقه به پایان نرسیده و او برای آن‌که بخواهد اموال مردم را چپاول کند و کلید همه چیز را در جیبش بگذارد، نقشه‌اش نقش برآب شده بود» (علی‌کرمی، ۱۴۰۰: ۱۳۰).

این بخش از رمان، برای بیان بخش‌های ناگفته داستان اول به گذشته برگشته است، بنابراین، نوعی روایت **پسازمانی** است که توسط راوی بیان آن به تأخیر افتاده است، تا باورپذیری شخصیت سلیمان برای مخاطب به صورت دقیق ترسیم گردد. لذا، ارتباط این بخش، از نوع تفسیری می‌باشد؛ که سعی دارد اطلاعات خواننده را از وضعیت کنونی سلیمان تکمیل کند. همچنین، استفاده از فعل استمراری توسط نویسنده، برای نشان دادن تأثیر شدید و دردناک نوع نگاه پدر به دختر و استفاده ابزاری از وی برای رسیدن به ثروت، می‌باشد، تا نشان دهد این صحنه، هر روز در نظر جامعه تکرار می‌شود و دنیای دخترانه را تنگ کرده است. بدین ترتیب، نظام مردسالار جامعه، که پدر یکی از مجریان و دختر یکی از قربانیان است، این امکان را از دختر گرفته که مقابله کند، فقط به این جرم که دختر است و در نهایت فرار را ترجیح می‌دهد.

۴-۲-۱-۲. پیشازمانی

روایت‌کردن حوادث و رخدادهای داستان قبل از اتفاق افتادن آن‌ها. در چنین روایت‌هایی عمدتاً از فعل زمان آینده استفاده می‌شود و کاربردی پیشگویانه دارند (ژنت، ۱۳۹۸: ۳۸۰). این شیوه روایت، کمترین توجه واستقبال را در میان داستان نویسان به خود جلب کرده است. مانند: **«أريد من الدنيا وردة، وخذ أنت الزيت، والمعصرة، والجرار، والعربة،... والتعب، أنا أريد راحتي؛ وراحتي قرب وردة، مع أنفاسها، وابتسامتها التي تفتح في القلب شباكاً للهفة، خذ أي شيء ودع وردة لي. أعيش قربك، وبخدمتك، فقط أريد وردة»** (حمید، ۲۰۰۱: ۱۳۸). «من از این دنیا فقط ورده را می‌خواهم همه روغن ها و روغن کشی و کوزه‌ها و گاری را برای خودت بردار. من فقط طالب راحتی‌ام و می‌خواهم کنار ورده زندگی راحتی داشته باشم. می‌خواهم کنار من نفس بکشد و از آن لبخندهایی بزند که دریچهٔ قلب را به روی هیجان باز می‌کند. هرچه از من می‌خواهی بردار و تنها ورده را برای من بگذار تا با هم زندگی کنیم و من هم خدمتگزار تو باشم» (علی‌کرمی، ۱۴۰۰: ۱۲۷).

این بخش از داستان، لحظاتی را روایت می‌کند که هنوز در جریان داستان رخ نداده‌اند و افعال دلالت بر آینده دارند، بنابراین **پیشازمانی** محسوب می‌شود.

۴-۲-۱-۳. همزمانی

روایت وقایع به‌گونه‌ای انجام می‌شود که حوادث همزمان با وقوعشان بازگو شوند. بخش‌های نمایشی که شامل گفت‌وگو هستند، جزو این دسته به شمار می‌آیند. از دیگر نشانه‌های آن، به‌کارگیری افعال مضارع و جملات اسمیه در زبان عربی است (قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۶-۷۵). مانند: **«ودّعيني يابنتي، واشبعي من رؤيتي، فأيّامي قربك قليلة، اسأليني أجب، وحدثيني أسمع، اضحكي وافرحي، وغنّي لي**

ليكون هذا زاداً لي في رحيلي القريب نحو العالم البعيد» (حمید، ۲۰۰۱: ۳۳). «دخترم با من خداحافظی کن. مرا سیر نگاه کن. چندان پیش تو نخواهم ماند. هر سؤالی داری از من بپرس. با من سخن بگو تا صدایت را بشنوم. بخند و شاد باش و برایم آواز بخوان تا این‌ها توشهٔ راهم برای سفر به جهان دیگر باشد» (علی‌کرمی، ۲۰۰۱: ۴۰).

این بخش از داستان که شامل گفت‌وگوی مادر با دخترش ماریا می‌باشد، در سطح اولیه داستان به پیش می‌رود و در لحظه حال روایت می‌شود و **همزمانی** تخییلی بین زمان داستان و زمان روایت برقرار است. «منطق مسئله‌دار این‌گونه وضعیت روایی ایجاب می‌کند که راوی از پایان داستان بی‌اطلاع باشد، تمام جملات داستانی در زمان حال هستند و خود روایت‌گر و تجربه‌گر با هم هم‌پوشانی دارند و یکی می‌شوند» (یان، ۱۳۹۷: ۹۵). در این حالت، اطلاعات خواننده و راوی در یک سطح است و پایان این سطح مشخص نیست.

۴-۲-۱-۴. متناوب

این نوع روایت‌ها، با پیچیدگی فراوانی همراه است، چراکه؛ آمیزه‌ای از روایت‌گری پسازمانی و همزمانی می‌باشد. و بیشتر به داستان‌هایی اشاره دارد که به شکل مراسله‌ای و خاطرات روزانه نوشته می‌شوند. به این ترتیب که نویسندهٔ، هم رویدادی که رخ داده است، را تعریف می‌کند و هم این‌که متناوباً احساس یا دیدگاهش درباره آن رویداد را می‌گوید. این نوع روایت‌ها عموماً بیشتر به سمت تک‌گویی پیش می‌روند (ژنت، ۱۳۹۸: ۳۸۱): مثل: **«منذ لمحته رقص قلبي له وصفق، وغفرت له (أظن بأنني غفرت له قبل أن أراه مرة ثانية، لقد غفرت له منذ زمن بعيد). وخرجت معه راجفةً راعشةً، أكاد أتوحّد معه في خطوته، وهمسته، ولمساته، كنت ذائبة فيه، لا أحسّ بأنني أمتلك جسدي أو زمام خطوتي»** (حمید، ۲۰۰۱: ۳۸). «همین‌که او را دیدم قلبم به تپش افتاد، او را بخشیدم. فکر می‌کردم که اگر دوباره او را ببینم، می‌بخشمش ولی فهمیدم که از مدت‌ها پیش او را بخشیده‌ام. با ترس و دلشوره کنارش راه رفتم و از کلیسا خارج شدیم، می‌خواستم در جایی با او، زمزمه‌ها و نوازش‌هایش تنها باشم. وقتی با او تنها بودم. اختیار بدنم در دست من نبود» (علی‌کرمی، ۱۴۰۰: ۴۵).

در این بخش راوی و شخصیت یک‌نفر هستند و راوی درحال توصیف احساسات خود در لحظاتی است که سپری شده‌اند، وی در لحظه حال مشغول روایت آن‌ها برای راهبه کلیسا است، لذا ازنوع **متداخل** می‌باشد، چراکه؛ آمیزه‌ای از پسازمانی و همزمانی می‌باشد (ژنت، ۱۳۹۸: ۳۸۱). و از آن‌جا که داستان و روایت‌کردن درهم تنیده می‌شوند، روایت کردن بر جریان داستان تأثیر گذاشته است.

۴-۲-۲. سطوح روایت

این بخش، به داستان‌هایی اشاره دارد که در خلال گفتمان، به داستان اول افزوده می‌شوند. لذا، ممکن است که راوی داستان دوم با راوی داستان اول متفاوت باشد. در بخش کانون روایت، فردی که مرجع ادراک است، مورد توجّه قرار می‌گیرد و اکنون، تمرکز اصلی بر فردی است که صدای وی، بازتاب‌دهنده ادراکات شخصیت به شکل کلمات آوایی می‌باشد. از این‌رو، وظیفه راوی این است که آنچه در داستان برای شخصیت قابل ادراک است را به خواننده منتقل کند. ژنت بر این باور است که راوی در داستان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، چرا که او ذهن شخصیت را به سمت توجه بر کلام، یا بر ادراک هدایت می‌کند. این مسئله که خواننده هنگام مطالعه یک داستان بیشتر بر چه چیزی تمرکز می‌کند، به خاطر سطوح روایت است. ممکن است داستان به گونه‌ای باشد که توجه ما به‌طور

کامل به ادراکات شخصیت معطوف شود، بدون آن‌که به صدای راوی توجه کنیم و برعکس این امر نیز، ممکن است رخ دهد (خسروی، ۱۳: ۱۳۲) . بنابراین سطوح روایی به دوبخش برون داستانی و درون داستانی تقسیم می‌شود.

۴-۲-۲-۱. راوی درون داستانی

ژنت، جایگاه راوی در داستان ثانویه را، به عنوان بخشی از موقعیت روایی درون داستانی در نظر می‌گیرد. او بیان می‌کند که این نوع روایت‌ها، که در دل روایت‌های دیگر قرار دارند، نوعی سلسله مراتب ایجاد می‌کنند؛ به این صورت که هر روایت درونی، تابع و وابسته به روایتی است که در آن جای گرفته است (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۹۴). همچنین گفته شده که راوی درون داستانی، سخنان خود را به مخاطبی خیالی در درون داستان بیان می‌کند و هرگز من و شمای خواننده را مورد خطاب قرار نمی‌دهد. به عبارتی، اگر راوی در داستانی که روایت می‌کند، حاضر و ماجرای خود را روایت کند، از نوع درون داستانی می‌باشد (خسروی به نقل از جنیت، ۲۰۰۰: ۱۱۲). در نمونه زیر شاهد این امر هستیم: **«ومنذ الجرعة الأولى، منذ اللقاء الأوّل، واللهفة الأولى، والمكاشفة الأولى، انقدت لبرهومة، وصار حلمي، وأملي، ودنياي. صار خفقان قلبي له، وصارت نظافتي، ودندنتي، وتسريحات شعري، وأساوري، وأقراطي، وضحكتي، ووشوشاتي، ولمساتي، وجمالي، وتورّد وجهي... لاشيء بدونه، صارت كلها له، وله وحده»** (حمید، ۲۰۰۱: ۵۵). «برهومه از همان نخستین دیدار و نخستین لرزش دل‌هایمان همهٔ زندگی، رویا، آرزو و دنیایم شد. بدون او قلبم نمی‌زد، گونه‌هایم سرخ نمی‌شد و چیزی در درونم زمزمه نمی‌کرد. او همه‌چیز من شده بود. نجواهایم، گوشواره‌ها و النگوهایم، خنده‌ها و زیبایی‌ام، همهٔ این‌ها تنها برای او بود» (علی‌کرمی، ۱۴۰۰: ۶۳).

از آنجایی که راوی اول شخص به عنوان من قهرمان در حال روایت داستان خود است، بنابراین راوی این مقطع از نوع درون داستانی و هم داستان محسوب می‌شود. «تنها معیار مناسب برای تعیین هم داستانی یا ناهم‌داستانی یک متن، نوع رابطه راوی با داستان است. اگر راوی در جریان کنش حضور داشته باشد، هم داستان و اگر غایب باشد، ناهم‌داستان تلقی می‌گردد» (یان، ۱۳۹۷: ۲۶). و از آنجا که این وقایع از زبان کسی روایت شده که خود به‌طور مستقیم در آن حضور داشته، لذا، احتمال باورپذیر بودن آن نزد خواننده بیشتر شده است.

۴-۲-۲-۲. راوی برون داستانی

ژنت، راوی داستان اول را در رابطه با دنیای داستانی که روایت می‌کند، به عنوان راوی برون داستانی تعریف می‌کند. این نوع راوی که به عنوان "راوی ضمنی" نیز شناخته می‌شود، درحین روایت داستان، شخصیت‌های داستان را نه، بلکه مخاطب فرضی خود را که همان خواننده است، مورد خطاب قرار می‌دهد. به بیانی دیگر، اگر شخصیت به عنوان راوی در داستان خود حضور نداشته باشد و روایت وی توسط یک راوی سوم‌شخص بیان می‌شود، از نوع برون داستانی محسوب می‌گردد (خسروی به نقل از جنیت، ۲۰۰۰: ۱۱۲). عبارت زیر نمونه‌ای از این نوع می‌باشد: **«بدا كمن نفسي نفسه، وماكان عليه قبل ذهابه إلى القرية. لقد محا حزنه كله، وتقدم منهن متأسفاً و معتذراً لمابدر منه من قسوة، وقبلهن بلهفة المشتاق، فشاركنه في الطعام، والملاطفة، والود، والمعاتبة، والضحك، والأمنيات القادمة. ثم تمنّي لهن نوماً هانئاً، وأحلامها رضية، واستدار ماضياً نحو حماره ليتفقده»** (حمید، ۲۰۰۱: ۸۶). «یعقوب طوری به‌نظر می‌رسید که انگار خودش را فراموش

کرده بود با مردی که چندساعت پیش به روستا رفته بود فرق داشت. همهٔ اندوهش را از یاد برده بود و به دخترهایش مهربانی میکرد. و از آن‌ها بخاطر سنگدلی و بی‌رحمی‌اش عذرخواهی می‌کرد. آن‌ها را با اشتیاق می‌بوسید و در آغوش می‌گرفت و در آماده ساختن غذا کمکشان می‌کرد. می‌خندید و از امید به روزهای آینده حرف می‌زد. سپس به همه شب‌بخیر گفت و برایشان خواب‌های شیرین آرزو کرد و آنگاه از خیمه بیرون رفت تا به الاغش رسیدگی کند» (علی‌کرمی، ۱۴۰۰: ۸۷).

در این بخش از رمان، راوی سوم شخص در بیرون از داستان قرار دارد و داستانی را روایت می‌کند که متعلق به وی نیست، بنابراین راوی برون داستانی محسوب می‌گردد. و از آنجایی که این مقطع، در سطح اولیه داستان به پیش می‌رود، بنابراین هدف از بیان آن جلو بردن کنش داستان می‌باشد.

۵. نتیجه

در پاسخ به سؤال اول می‌توان چنین استنتاج کرد که؛ فاصلهٔ میان راوی و داستان در نوسان است و نویسنده به‌منظور تنظیم این فاصله، از انواع گفتمان بهره برده است. با این حال، کاربرد سبک **روایت شده** و **مستقیم** در این رمان از بسامد بیشتری برخوردار است. لذا، علاوه بر تأکید بر سیطره راوی در رمان، استفاده از گفتار مستقیم، نمایانگر تمرکز اصلی بر دیدگاه شخصیت‌ها و ایجاد فضایی مناسب برای بیان افکار و احساسات آنان است. از این‌رو، درگفتار مستقیم، کمترین فاصله با ارائه بیشترین اطلاعات همراه است و مخاطب احساس نزدیکی بیشتری با متن دارد و در گفتار روایت شده بیشترین فاصله راوی و کمترین حجم پیام روایی را شامل می‌شود. و در برخی مقاطع نیز، با بهره‌گیری از گفتار غیرمستقیم و غیرمستقیم آزاد، فاصلهٔ راوی از روایت تقریباً افزایش یافته است و تماس مخاطب با وقایع کمتر شده، که این امر به افزایش سرعت روایت منجر شده است. در حقیقت، نویسنده با تغییر این فاصله‌ها، تلاش کرده است تا داستان را از زوایای متعدد و در نماهای دور و نزدیک به نمایش بگذارد و در این زمینه نیز، عملکرد موفقی داشته است.

در پاسخ به سؤال دوم باید گفت که؛ در این رمان در اکثر مواقع از **کانون صفر** بهره گرفته شده است، بدین معنا که راوی به شکل کاملاً آزاد، به قسمت‌های مختلف زمان و مکان، دسترسی داشته، و با اطلاعات کامل نسبت به همه چیز و همه کس، افکار و رفتار شخصیت‌ها را با جزئیات ترسیم کرده است و بدین ترتیب، سبب القاء واقعی نمودن رمان و افزایش باورپذیری مخاطب گشته است. افزون بر این، در برخی بخش‌ها، از کانون درونی و بیرونی نیز، بهره گرفته شده است. لذا، در کانون درونی، کانونی‌گر با محدودیت‌های زمانی و مکانی روبروست و تنها به بیان بخش‌هایی از داستان پرداخته که در آن‌ها حضور داشته است. بنابرای، کانون درونی تنها در بخش‌هایی که از تک گویی درونی استفاده شده است نمود کامل پیدا کرده است. همچنین، کانون بیرونی نیز، در مواردی به‌کار رفته است که به دلیل فاصله زیاد با شخصیت، امکان توصیف دنیای درونی وی فراهم نبوده و خواننده باید باتوجّه به رفتار و حرکات ظاهری شخصیت، به دنیای درونی آن‌ها پی ببرد، و لذا، این ویژگی، قدرت تخمین خواننده دربارهٔ داستان را افزایش داده است. و در نتیجه، استفاده از کانونی سازی متغیر؛ از تک معنایی شدن رمان جلوگیری کرده است و بر چندلایگی آن، افزوده است.

در پاسخ به سوال سوم باید گفت که؛ با توجه به گفته حسن حمید مبنی بر این‌که این کتاب از جد چهاردهم وی به ارث رسیده است، مشخص می‌گردد که در بخش زمان روایی، میان روایت و رخدادهای این متن فاصلهٔ بسیاری است و رخدادها مدت‌ها پس از وقوع آن‌ها روایت شده‌اند. لذا، روایت این اثر، **پسازمانی** است و البته در بخش‌هایی نیز با توجه به ژانر اثر (رئالیسم جادویی و تاریخی _ اجتماعی) از بقیه زمان‌های روایت نیز استفاده شده است. در بخش سطوح روایت (مکان روایی) نیز، موقعیت راوی غالباً برون داستانی است و سپس با درگیر شدن در لایه‌های متعدد داستان، موقعیت وی از بیرونی به درونی تغییر می‌کند. از این‌رو، استفاده از راوی درون داستانی هم داستان به این صورت است که با ایجاد سطوح مختلف داستانی در داستان اول، علاوه بر گسترش معنا در لایه‌های درونی داستان، فضای زمانی داستان را نیز گسترش داده و به شخصیت‌های متعدد داستان این فرصت را می‌دهد تا با صدای خود تجربیات درونی‌شان را بیان کنند. دراین حالت، تجارب شخصیت‌ها در صادقانه‌ترین و نزدیک‌ترین حالت به مخاطب منتقل می‌شوند.

بنابر آنچه گفته شد، می‌توان اظهار داشت که؛ رمان حسن حمید، قابلیت انطباق با اصول ساختار روایی ژرار ژنت را دارد و نویسنده در به‌کارگیری مؤلفه‌های روایی، وجه و لحن روایی به شکل مناسبی عمل کرده است. لذا حضور یک الگوی نظام‌مند و ساختارگرا در این رمان، علاوه بر انسجام ساختاری آن و پایه ریزی درست معنا در همهٔ لایه‌هایش، به چند بعدی بودن و نظم و پویایی رمان نیز منجر شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Gérard Genette

۲. Vladimir Propp

۳. Tzvetan Todorov

۴. Jane Austin

۵. Gustave Flauber

۶. James Joyce

۷. Virginia Woolf

۸. Wayne Booth

منابع و مآخد

۱. اخوت، احمد. (۱۳۷۱)، «دستور زبان داستان». اصفهان: فردا.

۲. اوجبی، علی. (۱۳۸۹)، «عیارنقد». تهران: خانه کتاب.

۳. ابراهیم، السید. (۱۹۹۸)، «نظریة الروایة دراسة لمناهج النقد الأدبی فی معالجة فن القصّة». قاهرة: کلیة الآداب، دارالقبا للطباعة والنشر والتوزیع.

۴. بارت، رولان و آخرون. (۱۹۹۲)، «طرائق تحلیل السرد الأدبی(دراسات)». ترجمة مجموعة من الباحثین، الطبعة الأولی، المغرب: منشورات اتحاد کتاب المغربی.

۵. بوعزه، محمد. (۱۳۹۵)، «تحلیل متن روایی؛ تکنیک‌ها و مفاهیم». ترجمه حسن گودرزی لمراسکی و محمد صفایی، چاپ اول، بابلسر: انتشارات دانشگاه مازندران.

۶. تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۲)، «بوطیقای ساختارگرا». ترجمه محمد نبوی، چاپ سوم، تهران: آگه.

۷. تایسن، لوئیس. (۱۳۸۷)، «نظریه‌های نقد ادبی معاصر». ترجمه مازیار حسن‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز.

۸. جنیت، جیرار. (۱۹۹۷)، «خطاب الحکایة بحث فی المنهج». ترجمه محمد معتصم وعمرحلّی و عبدالجلیل الأزدی، الطبعة الثانیة، القاهرة: المجلس الأعلی للثقافة.

۹. جنیت، جیرار. (۲۰۰۰)، «عودة إلی خطاب الحکایة». ترجمه محمد معتصم، الطبعة الأولی، بیروت: المرکز الثقافی العربی.
۱۰. حمید، حسن. (۲۰۰۱)، «جسربنات یعقوب». الطبعة الثانیة، دمشق: دارالسوسن للطباعة والنشر.
۱۱. حمید، حسن. (۱۴۰۰)، «پل دختران یعقوب». ترجمه اصغرعلی کرمی، چاپ دوم، انتشارات ایهام.
۱۲. خسروی، سمیره. (۱۳۹۸)، «بررسی محتوایی و ساختاری مجموعه داستان های کوتاه غاده السمان بر اساس گفتمان روایی ژرار ژنت». رساله دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی.
۱۳. ریمون‌کنان، شلومیت. (۱۳۸۷)، «روایت داستانی؛ بوطیقای معاصر». ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
۱۴. ژنت، ژرار. (۱۳۸۴)، «حکایت قصوی و حکایت واقعی». ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، مجلهٔ زیباشناخت، شماره ۱۲.
۱۵. ژنت، ژرار. (۱۳۹۸)، «گفتمان روایی؛ رساله‌ای در روش تحلیل». ترجمه مریم طیورپرواز، تهران: مهراندیش.
۱۶. طعمة، أنطوان. (۲۰۱۴)، «سیمیاء القصة العربیة». الطبعة الأولی، بیروت: دارالنهضة العربیة.
۱۷. قهرمانی، علی، شیدایی، آرزو و حسینی، صدیقه. (۱۳۹۶)، بازخوانی وجه و لحن روایی داستان «ابومعزّی»، اثر نجیب کیلانی از منظر ساختارگرایانه ژرار ژنت، *دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی*، شماره۲، صص ۸۰-۵۱.
۱۸. مارتین، والاس. (۱۳۹۱)، «نظریه‌های روایت»، ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس.
۱۹. نجومیان، امیرعلی و غفاری محمد. (۱۳۹۱)، گفتمان غیرمستقیم آزاد و اهمیت آن در سبک‌شناسی روایت: بررسی مقابله‌ای داستان‌های مدرنیستی و پیشامدرنیستی، *نقد زبان و ادبیات خارجی*، دوره ۲، شماره ۱، پیاپی ۱، صص ۳۴-۱.
۲۰. یان، مانفرد. (۱۳۹۷)، «روایت‌شناسی؛ مبانی نظریهٔ روایت»، ترجمه محمد راغب، تهران: ققنوس.

التنظيرات و النقد في الأدب العربي

السنة الثالثة، العدد ١١، خريف ١٤٠٢

صص: ٢٢-١

DOI: ١٠,٢٢٠٣٤/JRAL.٢٠٢٥,٤٩٣٣٩٧,١٠٤٨

«إعادة قراءة الوجه والنبرة السردية في رواية "جسربنات يعقوب" من منظور الخطاب السردي لجيرار جنيت»

على اكبر نورسيده [١]

زهرا آشورماهانى [٢]

(تاريخ القبول: ١٤٠٣/١١/٠٢ , تاريخ الوصول: ١٤٠٣/٠٩/٢١)

الملخص

علم السرديات، كأحد فروع النقد الأدبي، وبخاصة النقد البنيوي، هو علم حديث يركز على تحليل العناصر البنيوية للسرد. وقد برز في هذا المجال العديد من المنظرين الذين قدم كل منهم نموذجاً خاصاً لتحليل النصوص السردية. ومن بين هؤلاء المنظرين، هو الفرنسي جيرار جنيت، الذي قدم من خلال نظريته واحدة من أشمل التحليلات للنصوص السردية. تستند نظريته إلى التمييز بين ثلاثة مستويات سردية: القصة، السرد، والرواية. وقد فحص العلاقات بين هذه المستويات باستخدام ثلاثة عناصر رئيسية: الزمن، الوجه، والنبرة. ومن خلال دراسة هذه المستويات، يمكن الوصول إلى تحليل متماسك للنص السردي، وتقييم قدرة الروائي على صياغة النظام البنيوي لكل عمل روائي. تهدف هذه الدراسة إلى تحليل رواية "جسربنات يعقوب" للكاتب حسن حميد وفقاً لنظرية جنيت، مع التركيز على فئتي الوجه والنبرة السردية، باستخدام المنهج الوصفي التحليلي. ويسعى هذا البحث إلى قياس مدى استفادة الروائي من المبادئ السردية لنقل أفكاره. وتشير نتائج الدراسة إلى أن الكاتب، من خلال استخدامه لأنماط مختلفة من تمثيل الخطاب، وبخاصة الحديث المباشر والسرد المروي، قد نجح في تحقيق توازن في المسافة بين الراوي والقصة، مما ساهم في تعزيز وإبراز وجهات نظر الشخصيات والخطاب السردي. كما أن استخدامه للتكثيف المتغير، وغالبًا الصفري، عزز من سيطرته على أحداث القصة، ونفى الطابع الأحادي المعنى للرواية، مما أدى إلى إكسابها طابعاً متعدد الطبقات. وأسهم استخدام الراوي الداخلي المتماهي مع القصة، إلى جانب الراوي الخارجي، في تمكين القارئ من التركيز أكثر على العالم الداخلي للشخصيات، والتقدم مع القصة بشكل متزامن، والتفاعل العاطفي مع الظروف التي تمر بها الشخصيات.

الكلمات المفتاحية: الخطاب السردي، جيرار جنيت، حسن حميد، جسربنات يعقوب.

---

١. أستاذ مشارك، اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة سمنان، سمنان، إيران، البريد الإلكتروني: noresideh@semnan.ac.ir (المؤلف المسؤول)

٢. طالب ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة سمنان، سمنان، إيران، البريد الإلكتروني: Zahramahani١٣٧٩@gmail.com