

راوی و کانونی شدن در رمان «ما تَبَقَى لکم» اثر غسان کنفانی

احمد رضا صاعدی *

استادیار دانشگاه اصفهان

(۱۷۹-۲۰۰)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۶/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۰۴/۳۰

چکیده

رمان «ما تَبَقَى لکم» اثر غسان کنفانی، شاعر و داستان‌نویس معاصر فلسطینی، بر اثر کاربست تکنیک‌های جدید داستان‌نویسی، در زمره نخستین رمان‌های مدرنی به شمار می‌رود که توانسته است در روند نوآوری و شکوفایی ادبیات داستانی عربی سهم بسزایی داشته باشد؛ از آن‌جا که این رمان در زمره ادبیات داستانی جریان سیلان ذهن قرار می‌گیرد، گسستگی زمان حاکم بر این نوع داستانی موجب شده است که روایت داستان در صحنه‌های مختلف توسط راویان متعدد و از زاویه‌های گوناگون روایت شود، بنابراین؛ انتظار می‌رود که فرم و شکل غالب سنتی زاویه دید و راوی در این رمان برخلاف داستان‌های کلاسیک، پیوسته در نوسان و تغییر باشد؛ به همین علت در این مقاله سعی شده است تا از میان عناصر داستان، راوی و کانونی‌سازی، بر اساس برخی از دیدگاه‌های منتقدان ساختارگرا مانند ژرار ژنیت و تودوروف، مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

واژه‌های کلیدی: غسان کنفانی، ماتَبَقَى لکم، جریان سیلان ذهن، راوی، درجه کانونی‌سازی.

۱- مقدمه و بیان مساله

رمان «ما تبقی لکم» اثر غسان کنفانی داستان نویس و شاعر معاصر فلسطینی در ادبیات عربی در زمره نخستین رمان‌های جریان سیلان ذهن به شمار می‌رود و آن گونه که کنفانی خود اذعان می‌کند وی در نگارش و ساختار این رمان، تحت تاثیر رمان «خشم و هیاهو»، اثر ویلیام فوکنر (William Faulkner) داستان نویس مشهور آمریکایی قرار گرفته است (زعر، ۲۰۰۶: ۱۵۱). ادبیات داستانی جریان سیال ذهن، تحت تاثیر اندیشه‌ها و نظریه های علم روانشناسی و فلسفه معاصر، پا به عرصه حیات گذاشت. از آن به بعد رمان نویسان معاصر همواره سعی داشته‌اند تا در پاسخ به دعوت هنری جیمس (Henry James)، روان شناس، رمان نویس و منتقد آمریکایی، رمان معاصر را بیش از پیش به واقعیت و یا آنچه در رمان واقعگرایی کلاسیک «توهم واقعیت» نامیده می‌شد، نزدیک‌تر کنند. در پی تحقق این مهم، نخستین عنصر از عناصر داستان کلاسیک، یعنی راوی دانای کل مطلق، زیر سوال رفت؛ زیرا راوی دانای کل و ویژگی شمولیت و گستردگی علم او، با اندیشه توهم واقعیت، کاملاً در تضاد بود؛ چرا که راوی مشرف بر همه امور به هنگام توصیف درون شخصیت‌های داستان، می‌بایست همواره اعتماد خواننده را به خود جلب می‌کرد و این همان امری بود که مانع توهم واقعی بودن امر داستان می‌شد. بنابراین، رمان نو در تلاش بود که خود شخصیت، بی وساطت راوی خارجی، احساسات درون خود را ارائه کند، تا آن جا که یکی از منتقدان ادبیات داستانی بر این باور است که: داستان جریان سیلان ذهن، در صدد کنار گذاشتن راوی و نقش آن در داستان است (فضل، ۱۹۸۰: ۴۲۲)؛ بنابراین با توجه به تلاش رمان معاصر برای تحقق توهم واقعیت و حذف عامل وساطت (راوی)، این سوال پیش می‌آید که: جایگاه راوی و زاویه دید در این نوع داستانی و به خصوص رمان مورد بحث، چگونه ترسیم می‌شود؟ چه کسی و از چه زاویه ای، حوادث داستان را روایت می‌کند؟

۱-۲- پیشینه تحقیق

درباره ادبیات داستانی غسان کنفانی، پژوهش‌های زیادی صورت گرفته است، ولی تا کنون پژوهش خاصی در خصوص راوی و کانونی سازی در رمان مورد بحث، دیده

نشده است. برخی از مهم‌ترین کارهای انجام شده در خصوص ادبیات داستانی این نویسنده عبارتند از: (۱) صبیحة عودة زعرب: غسان کنفانی، جمالیات السرد في الخطاب الروائي، نویسنده در این اثر به تحلیل ساختاری مجموعه داستان‌های کنفانی پرداخته است (۲) آلن روجر: الرواية العربية، نویسنده در این کتاب به صورت گذرا و کلی در قالب چهار صفحه به تحلیل محتوایی و ساختاری این اثر می‌پردازد. (۳) سامی سویدان: جسور الحدائة المعلقة، که به طور کلی به جنبه‌های نوین این رمان پرداخته است؛ (۴) مقاله ای با عنوان «کاربست امپرسیونیسم در رمان ما تبقی لکم» از احمد رضا صاعدی؛ نویسنده در این مقاله، ویژگی‌های امپرسیونیسم را در این رمان، مورد تحلیل و بررسی قرار داده است.

۱-۳- مفاهیم و ادبیات نظری

راوی و کانونی سازی (Focalisation) یا «التبئیر» از مهم‌ترین عناصری هستند که در تحلیل ساختاری عناصر داستان، نقش بسزایی ایفا می‌کنند. کانونی سازی در واقع وضعیتی است که راوی برای دیدن و ایجاد فاصله میان خود و خواننده ضمنی، اتخاذ می‌کند. و در اصطلاح داستانی به معنای محدود کردن، دقیق کردن و یا کاستن زاویه دید راوی و معلومات وی است (زیتونی، ۲۰۰۲: ۴۰). پرداخت دو مبحث مهم روایت یعنی «راوی» و «زاویه دید» یا به تعبیر ژرار ژنیت^(۱) (G.Genette) «کانونی سازی» (جنیت، ۱۹۹۷: ۱۹۸ و العمامی، ۱۹۸۲: ۶۵) در واقع در پاسخ به دو پرسش اساسی امکان پذیر است: (۱) چه کسی می‌بیند؟ (۲) چه کسی سخن می‌گوید؟ (جنیت، ۱۹۹۷: ۱۹۹). از میان انبوه تقسیم بندی‌های صورت گرفته، این مقاله در صدد است با توجه به وضوح و جامعیت تقسیم بندی ریاضی گونه تودورف^(۲) (T.Todorov) و ژرار ژنیت، پاسخ سوال‌های بالا را تنها از منظر این نظریه‌ها دنبال کند (همان، ۲۰۰۷ و تودورف، ۱۹۹۲: ۶۱).

۱- راوی < شخصیت داستان؛ منظور حکایتی است که توسط یک راوی دانای کل روایت می‌شود؛ در این حالت زاویه دید (از پشت) یا فوقانی و درجه کانونی سازی صفر است.

۲- راوی = شخصیت داستان؛ در چنین حالتی، معمولا راوی، خودش یکی از شخصیت‌های داستان است. بنابراین زاویه دید مساوی و موازی است با یکی یا چند تن از شخصیت‌های داستان؛ در چنین حالتی که مخصوص روایت‌های ذاتی و درون‌گراست (توماتشفسکی، ۲۰۱۰: ۱۸۹ و لحمدانی، ۱۹۹۱: ۴۸)، شناخت و فهم راوی در حد شخصیت داستان است، نه کمتر و نه بیشتر. ساختار غالب بر این نوع داستانی، استفاده از ضمیر اول شخص (من) است (لیتفلت، ۲۰۱۰: ۹۲)؛ می‌توان حضور پررنگ آن را در داستان‌های مدرن و یا داستان‌های جریان سیلان ذهن به خوبی احساس کرد. کانونی‌شدگی این نوع روایت، درونی است.

۳- راوی > شخصیت داستان؛ مقصود حکایتی است که علم راوی آن کمتر از علم شخصیت داستان است، زاویه دید چنین داستانی، خارجی یا بیرونی است. از نظر ژنیت، درجه کانونی سازی چنین روایت‌هایی خارجی است، به این معنی که داستان از منظر یک راوی خارجی، ناظر و بی طرف روایت می‌شود (جنیت، همان).

۲- کاربست انواع راوی و کانونی سازی و موقعیت راوی در رمان «ما تبقی لکم»
پیش از پرداختن به این مهم لازم است نخست به شخصیت‌های اصلی داستان به طور مختصر اشاره ای شود؛ شخصیت‌های اصلی این رمان پنج نفرند: حامد، خواهرش مریم و زکریا همسر مریم، صحرا و ساعت (مچی و دیواری). ولی حوادث داستان، چنان که در ادامه خواهد آمد، از چند زاویه و توسط چند راوی، به تصویر کشیده می‌شود: ۱- راوی سوم شخص معطوف به ذهن شخصیت حامد، ۲- حامد، ۳- مریم، ۴- صحرا؛ اما صدای دیگر شخصیت‌های داستان مانند زمان (ساعت) و زکریا تنها از طریق و توسط شخصیت‌های دیگر به گوش می‌رسد. رمان «ما تبقی لکم» با نوسان زاویه دید روایت می‌شود؛ در واقع می‌توان چنین گفت که کاربست زاویه دید‌های متنوع و پی در پی از ویژگی‌های بارز و غالب در روایت این داستان به شمار می‌آید (سويدان، ۱۹۹۷: ۳۹). به نظر می‌رسد که دلیل این رویکرد را باید در شیوه روایت این نوع داستانی دنبال کرد: ارائه مستقیم و بی واسطه ذهنیت شخصیت‌های داستان (همفری، ۱۹۸۴: ۶۲ و ایدل، ۱۳۶۷: ۱۹). بنابراین؛ نویسنده داستان جریان سیلان ذهن به منظور تحقق

یافتن این مهم می‌بایست از کاربرد راوی دانای کل نامحدود چشم پوشی کند. البته این به این معنی نیست که در این رمان اثری از کاربست راوی بیرونی یا همان راوی سوم شخص دانای کل دیده نمی‌شود، بلکه بر عکس وی توانسته با مهارت تمام، رمان مدرن خود را با ترکیبی از روایت موضوعی و روایت ذاتی، به انجام برساند. در نتیجه این مهم خواهیم دید که وی چگونه توانسته است برای هر کدام از روایت‌های خود از راوی و درجه کانونی شدگی خاص و متناسب با روایت خود بهره جوید و با تلفیق دو امر متضاد، رمانی یکدست و یکپارچه با ویژگی‌های رمان مدرن ارائه دهد.

۲-۱- کانونی شدن بیرونی (زاویه دید بیرونی)

چنان که گذشت لازمه چنین زاویه دیدی، وجود یک راوی دانای کلی است که بر همه جوانب، اشراف و احاطه داشته باشد (جنیت، ۱۹۹۷: ۱۷۷). البته چنان که گذشت در این نوع داستانی با معطوف و محدود شدن زاویه دید راوی به احساسات و عواطف یکی از شخصیت‌های داستان، تقریباً صفت شمولیت خود را در معنای کلاسیک رایج در داستان‌های کلاسیک و سنتی از دست می‌دهد، ولی راوی هم چنان از موضعی بیرونی به روایت داستان می‌پردازد: «صار بوسعه الآن أن ينظر مباشرة إلى قرص الشمس... رأها الآن لأول مرة مخلوقا يتنفس على إمتداد البصر، غامضا ومربعا في وقت واحد.. و لكنّها أكبر من أن يجبّها أو يكرهها.. و قد أحسّ بها جسدا هائلا يتنفس بصوت مسموع. وفجأة إنتابه الدوار.. وأخذ يفوص في الليل، مثل كرة من خيوط الصوف مربوط أولها إلى بيته في غزة، طوال ستة عشر عاما لفؤا فوقه خيطان الصوف حتّى تحول إلى كرة وهو الآن يفكها تاركا نفسه يتدحرج في الليل... ثم أخذت العيون تأكل ظهره وهو جالس أمام الشيخ... على بعد ساعات من المشي، في الأردن، لم يستطع أحد أن يمسيها في ستة عشر عاما..»^(۳) (کنفانی، ۱۹۸۶: ۱۵۳).

آن چه در بالا آمده است قسمت‌هایی است که از صفحات نخست رمان گلچین شده است تا از ورای آن سیمای راوی و درجه کانونی شدگی قسمت‌های نخستین این رمان به تصویر کشیده شود. پر واضح است که کنفانی در این قسمت از رمان، از زاویه دید خارجی که توسط یک راوی دانای کل روایت می‌شود بهره برده است، بنابراین می‌توان گفت بر اساس نظریه ژرار ژنت (۱۹۹۷: ۱۹۸)، درجه کانونی شدگی نیز صفر یا

فاقد درجه کانونی شدگی است؛ نخستین شاخص و معیار بر این مدعا را می‌توان در کاربرد ضمیر سوم شخص (هو- او) دانست. راوی نیز یک راوی دانای کل است که تا اینجای داستان همه چیز در مورد قهرمان داستان یعنی حامد می‌داند؛ حتی در بعضی قسمت‌ها می‌توان استدلال کرد که او (راوی) بیشتر از قهرمان داستان می‌داند؛ با مراجعه به قسمت فوق، می‌توان این مساله را به خوبی دنبال کرد؛ از همان ابتدا می‌توان به جمله (صار بوسعہ الآن) اشاره کرد؛ این جمله در واقع بیانگر علم و بینش جامع راوی داستان نسبت به قهرمان داستان است، راوی داستان می‌داند که حامد تا کنون قادر نبوده است که به طور مستقیم به خورشید خیره شود، ولی اکنون (الآن) و بعد از تغییر و تحولاتی که در درون او رخ داده است، او قادر به انجام چنین کاری شده است و البته که راوی داستان هم از این مساله غافل نیست؛ در ادامه جمله (رأها الآن لأول مرة مخلوقا یتنفس علی امتداد البصر، غامضا) نیز بیانگر علم راوی داستان نسبت به آن احساس و یا برداشت و تلقی کاملا درونی ذهن حامد است. این که حامد پس از ورود به صحرا این مکان را جاندار پیچیده و ترسناک می‌بیند امری است کاملا درونی بین خود حامد و نگاه وی به مکان؛ اما این که راوی داستان می‌تواند نوع نگاه و برداشت حامد را نسبت به مکان این گونه منتقل کند، طبیعتا مستلزم علم جامع وی نسبت به تمام احساسات و برداشت‌های شخصی حامد است. او احساسات حامد را می‌خواند (قد أحس بها). این مساله در مورد جملات بعد نیز صدق می‌کند: « مثل کره من خیوط الصوف مربوط أولها إلی بیته فی غزه»؛ در این عبارت، راوی دانای کل و آگاه از آن چه در درون حامد می‌گذرد به راحتی احساسات حامد را به تصویر می‌کشد، احساسی که نمی‌گذارد حامد به راحتی از غزه به معنای وطن و خاک خود دست بکشد و آن را فراموش کند، هرچند او در حال فاصله گرفتن از این مکان است، ولی هم چنان دل مشغول زادگاه خود است و احساس می‌کند همانند یک کلاف پشمی، از یک طرف به غزه وصل است. شاید ملموس‌ترین سند بر این مدعا را بتوان در جمله «أخذت العیون تأکل ظهره و هو جالس أمام الشیخ» (کنفانی، ۱۹۸۶: ۱۵۶) دنبال کرد. این جمله که شاید خواننده خود شخصا بارها آن را تجربه کرده باشد، در واقع بیانگر یک احساس و یک حالت روحی و کاملا

درونی است، یعنی احساس یک انسان که اکنون در حضور جمع قرار گرفته است و همه نگاه‌ها به سمت او نشانه رفته است؛ در واقع شاید هیچ تعبیری به این شیوایی نمی‌توانست بیانگر این حالت شرم و ضعف روحی شخصیت، به هنگام قرار گرفتن در چنین جمعی باشد؛ بی‌پرده می‌توان گفت که موضع و موقعیت راوی نسبت به شخصیت داستان، کاملاً بیرونی و مشرف بر دنیای برون و درون شخصیت است. از دیگر جمله‌هایی که به توصیف خارجی حامد اشاره دارد، عبارت: «توقف هنيهة و حدق إلى السماء، -رفع ياقة معطفه، و غرس كفيه في جيبيه الكبيرين»^(۴) است (کنفانی، ۱۹۸۶: ۱۵۸)؛ در این دو جمله به خوبی پیداست که راوی تنها به توصیفات بیرونی و خارجی شخصیت پرداخته است: این که او برای مدتی درنگ کرده و به آسمان خیره شده است و یا دستانش را در جیب پالتو خود فرو برده است، تنها به توصیفات خارجی حامد مربوط می‌شود و نه اندیشه‌ها و احساسات درونی او؛ البته برخی از کلمات، مانند: «رفع ياقة معطفه و غرس كفيه في جيبيه الكبيرين» به طور غیر مستقیم، القاکننده سردی هوا بوده و به خوبی می‌رساند که شخصیت، احساس سرما کرده است اما راوی به طور مستقیم، این احساس را به مخاطب منتقل نمی‌کند و یا جمله‌هایی که به توصیف درونی حامد توسط راوی پرداخته است: «لم يعد يدري ما إذا كان خائفا (ص ۱۱۹)، - و بدا له غامضا مثل هاوية (ص ۱۲۲)، - وفجأة ذهب الخوف، فبدا شيئا له متوقعا»^(۵) (ص ۱۳۳) و .. در این چند جمله عبارت‌های «یدری، بدا له، خائفا، غامضا» بر احساس و برداشت‌های درونی حامد دلالت دارند. به تعبیری در اصل عبارت‌هایی هستند که یا حامد به آنها فکر کرده است و یا آنها را احساس کرده است.

در پاراگراف بالا، علاوه بر ذکر مواردی که بیانگر علم و آگاهی راوی نسبت به اسرار آشکار و نهان شخصیت است، چند مورد نیز بیانگر این مساله است که راوی داستان، نه تنها از همه چیز خبر دارد که تا حدودی، درجه هوشیاری و آگاهی او از شخصیت داستان نیز بیشتر است، به گونه ای که او چیزهایی می‌داند که -احتمالا- حامد از آنها بی‌خبر است، یا در آن مقطع زمانی از آن سطح هوشیاری و آگاهی لازم برخوردار نیست و این در حالی است که راوی داستان بر این امر کاملاً اشراف دارد و گویا از این

بی‌اطلاعی و نابخردی قهرمان و شخصیت داستان نیز به نفع خود بهره می‌برد (لم یستطع أحد أن یمشیها فی ستة عشر عاما، وقد عقد عزمه علی أن یفعل ذلک حین کان یقول، دون أن یعی)؛ (کنفانی، ۱۹۸۶: ۱۶۱) پس از این که حامد سر به بیابان می‌گذارد، اکنون بر خلاف تصور سابقش، آن را گسترده می‌بیند، مدتی با خود فکر می‌کند، سرانجام تصمیم می‌گیرد از راه صحرا به سمت اردن رهسپار شود (عقد عزمه علی أن یفعل ذلک). در این جا راوی با اضافه کردن جمله (لم یستطع أحد أن یمشیها فی ستة عشر عاما) سعی دارد این نکته‌ها را به خواننده منتقل کند که درست است که حامد اکنون صحرا را وسیع، مبهم و شاید غیر قابل عبور می‌بیند، ولی او خبر ندارد که این صحرا آنقدر بزرگ و شاید خطرناک است که حتی در طول شانزده سال هم نمی‌توان آن را پیمود، چه برسد به این که یک بچه پانزده ساله بخواهد تک و تنها- آن هم برای نخستین بار- آن را طی کند؛ بنابراین وی به خواننده متن یادآور می‌شود که او چیزهایی می‌داند که شخصیت داستان از آنها اطلاعی ندارد، در ادامه، او حتی هوشیاری شخصیت را نیز به سخره می‌گیرد (دون أن یعی)، و این گونه، خواننده به علم و آگاهی مطلق راوی پی می‌برد.

البته در این داستان، بینش و آگاهی راوی، تنها محدود به ذهن یکی از شخصیت‌های اصلی داستان شده است، بنابراین؛ هر چند راوی داستان در صفحات نخستین رمان و به سبک داستان‌های کلاسیک و روایت‌های موضوعی (یقظین، ۱۹۸۹: ۲۸۵)، - با وجود ذاتی بودن آن- راوی دانای کل است، ولی محدود شدن حوزه دانایی راوی به ذهن یکی از شخصیت‌های داستان، به تعبیری دیگر بیانگر نسبت علم و بینش وی است؛ و این گونه داستان مدرن توانسته است از راوی سوم شخص بهره جوید، ولی همچنان به تکنیک‌های داستانی مدرن و ذاتی نیز پایبند باشد. راوی دانای کل غسان کنفانی، در طول نخستین صفحات رمان، تنها محدود به ذهن حامد است، بی‌آنکه از شخصیت‌های دیگر داستان خبری داشته باشد. بنابراین از نظر موقعیت مکانی، او همواره در کنار شخصیت حامد قرار گرفته است و نمی‌توان حضور او را در دیگر مکان‌های داستان، به سبک داستان‌های کلاسیک و موضوعی مشاهده کرد؛ در واقع تنها قسمتی که می‌توان حضور راوی را همزمان در کنار چند شخصیت احساس کرد،

قسمت زیر است: «..کان بوسعہ أن یعتصرہ بین قبضتیه الکبیرتین، وأن یخفقه بمجرد الإطباق حول خصره، و لکنه کان عاجزا و کانت أخته مریم تسمع وراء الباب و الجنین یضرب فی أحشائها...»^(۶) (کنفانی، ۱۹۸۶: ۱۶۶).

تا این نقطه از داستان، راوی تنها معطوف به ذهن حامد است، ولی چنان که در متن بالا مشهود است راوی در ابتدای متن به صورت قبل ظاهر می‌شود اما چیزی نمی‌گذرد که آگاهی و اشراف او، شخصیت اصلی دیگر داستان، یعنی مریم را نیز در برمی‌گیرد، به گونه ای که مخاطب متن متوجه می‌شود زاویه دید راوی معطوف به شخصیت دیگری می‌شود، به طوری که حتی از حرکت جنین در داخل شکم مریم نیز خبر دارد، بنابراین راوی در ابتدا احساسات حامد را نسبت به داماد خود، زکریا به تصویر می‌کشد و این که حامد از شدت نارضایتی و نیز احساس بدی که به زکریا دارد، می‌خواهد او را با دستان خود خفه کند، هر چند بی درنگ خبر می‌دهد که او از انجام چنین کاری عاجز است، تا بدین وسیله هم به مخاطب خود بقبولاند که او از چیزی خبر دارد که حتی خود حامد نیز از آن بی‌خبر است، یعنی ناتوانی وی در قتل داماد؛ و هم این که از طرف دیگر در مقابل حس کنجکاوی خواننده، و حتی شاید اظهار برتری و علم در مقابل مخاطب، با آوردن جمله «لکنه کان عاجزا»، عجلانه فرجام احساسات غیر عملی حامد را به خواننده منتقل می‌کند و بعد از آن بر اساس شمولیت علم خود، از حرکت جنین در شکم مریم، دیگر شخصیت داستان، پرده بر می‌دارد. شاید بتوان به عنوان ملموس‌ترین مثال برای اثبات ادعای برتری و رجحان علم و بینش راوی نسبت به شخصیت داستان، به این جمله اشاره کرد: «و فی اللحظة ذاتها تساءل: «أین حدث ذلک؟» و نظر إلى بطنها السمکور برفق تحت الثوب...»^(۷) (کنفانی، ۱۹۸۶: ۱۷۹).

در این جمله می‌بینیم که حامد از حاملگی خواهر خود هیچ اطلاعی ندارد، بنابراین به محض دیدن برجستگی شکم خواهر، از خودش می‌پرسد: کجا این اتفاق افتاده است؟ و در ادامه سعی دارد زمان وقوع این فاجعه را حدس بزند؛ بنابراین می‌بینیم که راوی چگونه توانسته است با برجسته کردن سوال ذهن حامد، یعنی اظهار بی‌اطلاعی وی از موضوع، در واقع سطح آگاهی و معرفت وی را نسبت به موضوع به چالش بکشد و از

رهیافت این اقرار به قول تودوروف (۱۹۹۶: ۷۸) به نفع خود (راوی) و میزان آگاهی خویش بهره ببرد.

مسأله دیگری که لازم است به آن اشاره شود، حضور راوی در چند مکان است، نخست داخل اتاق، جایی که حامد و زکریا قبل از خطبه عقد مریم با هم گفتگو می‌کنند؛ و مکان دیگر پشت در این اتاق، یعنی جایی که مریم گفتگوهای آن دو را بی‌صبرانه گوش می‌کند؛ بنابراین فاصله این دو مکان، آن طور که در داستان با هشیاری تمام ذکر شده است، یک در است که داخل اتاق را از بیرون آن جدا می‌کند؛ پس درست است که راوی داستان، همانند داستان‌های کلاسیک و موضوعی، در یک لحظه در همه مکان‌ها حضور دارد، ولی با اندکی تامل می‌توان متوجه شد که حضور راوی در یک مکان بسته و کاملاً محدود صورت گرفته است و از نظر جغرافیایی فاصله زیادی میان این دو مکان، آن طور که در روایت‌های موضوعی دیده می‌شود، وجود ندارد؛ بنابراین به موازات معطوف شدن راوی به یک شخصیت، به استثنای مورد ذکر شده، از نظر جغرافیایی نیز حرکت و حضور وی محدود و بسته شده است (ر. ک. کفانی، ۱۹۸۶: ۱۶۶)

جدول کانونی شدگی بیرونی:

شاخص‌ها و نشانه‌ها	کانونی سازی/زاویه دید	راوی
شاخص زبانی: کاربرد ضمیر سوم شخص غایب. نشانه‌ها و علامت‌ها:	فاقد درجه کانونی شدگی (کانونی شدن صفر)، زاویه دید بیرونی (مشرف)	راوی غایب (سوم) شخص (هو=و)
- اطلاعات خارجی-بیرونی شخصیت، آگاهی از آن چه در اطراف و پیرامون شخصیت رخ می‌دهد.		عدم مشارکت در داستان
- آگاهی درونی: به گونه ای که او از احساسات و هر آن چه در دنیای درون شخصیت رخ می‌دهد اطلاع کامل دارد.		
- در مواردی حتی بیشتر از خود شخصیت داستان می‌داند.		

چنان که گذشت رمان در صفحات نخستین توسط یک راوی سوم شخص معطوف به شخصیت حامد روایت می‌شود؛ نکته ای که در این میان قابل اشاره است این است که در نتیجه چنین فرایندی در داستان، می‌توان در کنار صدای راوی سوم شخص، در بعضی مواقع، صدای شخصیتی را شنید که راوی داستان، زاویه دید خود را به او معطوف کرده است، یا به تعبیر دیگر، صدای راوی و صدای شخصیت با هم ترکیب شده و موجب شکل‌گیری پدیده «ترکیب صدایی» (ر.ک: باختین، ۱۹۸۷: ۱۵ به بعد) یعنی ترکیب صدای راوی با صدای شخصیت کانونی شده، می‌گردد. در واقع در نتیجه (بیش از حد) نزدیک شدن یا همان معطوف شدن راوی به شخصیت داستان به طور ناخواسته، می‌توان صدای آن شخصیت را نیز در گفتار راوی داستان دنبال کرد؛ هر چند که پی بردن به این مساله در نخستین قرائت‌های داستان، شاید غیر ممکن باشد، ولی با اندکی تأمل و تعمق در گفتمان راوی داستان، می‌توان به این مساله پی برد؛ برای نمونه پس از آن که خواننده داستان با ذهنیات منفی و نوع نگرش تحقیر آمیز و ناخوشایند حامد نسبت به زکریا (همسر خواهرش) آشنا می‌شود، می‌تواند به هنگام روایت داستان توسط راوی و از ورای توصیفات و تشبیهات مغرضانه و نامیمون به کار رفته در صدای راوی مانند: «کان ضئیلًا بشعا کالقرد، امه زکریا.» (۸۵)، و «أن الکلب الذی سیصبح صهره یجلس الی جانبه.» (۸۸) و «و من ورائها نبیح الکلب» (۸۹) این گونه استنباط کند که این گونه تعبیر و توصیفات، در واقع بیانگر آن نگاه تحقیر آمیز حامد نسبت به زکریا است که در ذهن حامد سیلان دارد و گرنه از منظر راوی، استعمال این تعبیر، فاقد معنی و حتی بی اساس است. البته مسأله ترکیب و تداخل صداها در این رمان به چند صورت خود را نمایان می‌سازد، یکی از شگردهای رایج در داستان‌های جریان سیلان ذهن، بهره‌گیری از مکانیسم «تداعی آزاد» در رمان است (همفری، ۱۹۸۴: ۵۹). در ساده‌ترین اصول این تکنیک آمده است که «ذهن انسان، در نتیجه فعالیت و پویایی پیوسته خود، قادر به تمرکز روی یک چیز و آن هم برای مدتی طولانی نخواهد بود (همفری، ۱۹۸۴: ۶۴-۶۶). بنابراین می‌توان گفت بر اساس این اصل روانشناختی، ذهن انسان، اندیشه‌ها، احساسات یا مفاهیمی را که قابلیت فراخواندن یکدیگر را دارند به هم ارتباط می‌دهد.

این قابلیت می‌تواند از طریق تداعی صفت‌های مشترک و یا حتی متناقض صورت گیرد مانند: «توقف هنیهة و حدق الی السماء خیمة سوداء منقبة...» (کنفانی، ۱۹۸۶: ۱۶۳).

با اندکی دقت در جمله بالا می‌بینیم که راوی داستان در ابتدای جمله از زاویه خارجی به توصیف حامد می‌پردازد، اما بلافاصله زاویه دید خارجی به داخلی تبدیل می‌شود و در نتیجه این چرخش در واقع صدای راوی با صدای شخصیت داستان یعنی حامد ترکیب می‌شود؛ زیرا جمله نخست در واقع صدای راوی است ولی به دنبال آن صدای شخصیت از طریق مکانیزم تداعی آزاد شنیده می‌شود (ر.ک: صاعدی، ۱۳۹۲: ۱۶۳)؛ در اصل وقتی که حامد به آسمان خیره می‌شود با دیدن آسمان تاریک و پر ستاره شب کویر (صحرا)، به طور ناخودآگاه ذهن او به سمت تداعی روزهای گذشته و تجربه شخصی وی، جهت‌گیری داده می‌شود، یعنی تداعی زندگی در یک خیمه و چادر سیاه رنگی که احتمالاً از درون روزنه‌های آن و یا شاید هم از درون شکاف‌ها و سوراخ‌های چادر، که خود حکایت روزهای سخت و فقر اوست، می‌توانسته آسمان را ببیند. بنابراین در این جمله، صدای راوی با صدای شخصیت با هم تلفیق شده است. نمونه‌های دیگر از این ترکیب صدایی را می‌توان در جمله‌های زیر دنبال کرد: «کان ضیلا بشعا کالقرء، اسمہ زکریا...»، و «أن الکلب الذی سیصبح صهره یجلس الی جانبہ.» و «من ورائها نبیح الکلب» و یا جمله «فالتمع الضوء الاحمر فی موخرتها (السیارة) وأخذ یدوب فی اللیل. زوجتک أختی مریم _ أراح وحنته فوق صدرها الدافی...»^(۸) (کنفانی، ۱۹۸۶: ۹۹). پر واضح است که توصیفات و تشبیهاتی که در سه جمله نخست به کار رفته در اصل صدای حامد است که در گفتار راوی سوم شخص معطوف به ذهن حامد تبلور یافته است و با صدای او ترکیب شده است. اما نحوه کاربست مکانیزم تداعی آزاد در جمله پایانی کاملاً متفاوت است؛ با مراجعه به جمله فوق، خواننده متن متوجه این مسأله خواهد شد که جمله - زوجتک أختی مریم- در واقع از طریق مونولوگ یا تک‌گویی درونی حامد بیان شده است. اما اگر به دنبال چرایی و رابطه میان این جمله با جمله قبل، اندکی خوب نگریسته شود، می‌توان به این مسأله اشاره کرد که حامد با دیدن نور چراغ‌های قرمز و متحرک (نیمه دورانی) ماشین گشتی صهیونیستی از طریق تداعی آزاد

به شب عروسی خواهرش فلاش بک می‌زند و احتمالاً آن شب، جشن پر چراغی را به یاد می‌آورد؛ او که اصلاً از این شب به ظاهر میمون راضی نیست، که کاملاً از آن نیز متنفر است، اکنون با دیدن ماشین دشمن متنفر خود، به آن صحنه باز می‌گردد و جمله ای را بر زبان جاری می‌کند که اصلاً راضی به انجام آن نبود؛ یعنی جمله «زوجتک أختی...». بر این اساس می‌توان گفت که کنفانی به منظور ارائه تحلیلی توضیحی از سیلان ذهن حامد و باز نمود آن از طریق تک‌گویی درونی حامد، از مکانیسم تداعی آزاد بهره برده است و این همان تفاوتی است که در نحوه کاربرد تداعی آزاد این جمله با موارد پیشین به وضوح دیده می‌شود. بعلاوه این که در این جمله ساز و کار تداعی آزاد به سادگی مورد «خیمه سوداء مثقبة» نیست که از طریق هنجار همانندی و شباهت صورت گرفته است. اما در خصوص موقعیت راوی در قسمت‌های نخستین رمان و بر اساس جدول ترسیم شده، می‌توان گفت که راوی دارای موقعیت بیرونی و خارجی است، زیرا راوی این قسمت یک شخصیت داستانی نیست (ر.ک: فضل، ۱۹۹۲: ۳۰۸)، او تنها یک راوی بیرونی است که هیچ مشارکتی در رخدادها و حوادث داستان ندارد و تنها به روایت داستان می‌پردازد.

۲-۲- راوی داخلی و کانونی شدگی درونی

پس از آن که راوی سوم شخص، به روایت صفحات نخستین رمان پرداخت، نوبت به شخصیت‌های داستان می‌رسد که زمام روایت را به عهده گیرند؛ بنابراین می‌توان گفت که از آن به بعد، دیگر صدای راوی سوم شخص به صورت قبل آشکارا و علنی به گوش نمی‌رسد؛ هرچند با وجود کناره‌گیری ظاهری راوی دیگر اثری از او دیده نمی‌شود، اما می‌توان گفت که در ورای صدای شخصیت‌های داستان در واقع این صدای راوی داستان است که به تبعیت از سنت و آرمان داستان جریان سیلان ذهن (همفری، ۱۹۸۴: ۶۵) مبنی بر حذف واسطه بین خواننده متن و دنیای متن ناگزیر از مخفی شدن است. راوی دانای کل، از این پس از صحنه داستان کنار می‌رود و زمام داستان را به شخصیت‌های دیگر داستان یعنی صحرا، حامد و مریم می‌سپارد، بنابراین، روایت داستان توسط چند راوی داخلی که خود از شخصیت‌های داستانند صورت

می‌گیرد و زاویه دید پیوسته بین آنها در نوسان و تغییر است. اولین چرخش زاویه دید در صفحه چهارم و پنجم رمان اتفاق می‌افتد: یعنی زمانی که روایت داستان به وسیله تداعی آزاد، از دانای کل به اول شخص مفرد تغییر می‌یابد. محرک تداعی ذهن حامد چراغ قرمز رنگ ماشین گشتی اسرائیلی است که در صحرا در حال گشت زنی است؛ در این صحنه، ذهن حامد با مشاهده نور چراغ ماشین، به طور ناخودآگاه به سمت شب زفاف خواهر و احتمالا نیمه چراغانی جهت داده می‌شود و آن شب را به یاد می‌آورد و به دنبال آن و از طریق تک‌گویی درونی، این جمله را روایت می‌کند «زوجتک اختی مریم»؛ و بعد بلافاصله می‌بینیم که دوباره راوی دانای کل در متن ظاهر می‌شود و حدود یک سطر را روایت می‌کند و این گونه نشانه‌های حضور خود را در فرایند تناوبی و گردش روایت داستان دائما نمایان می‌سازد. اما دوباره حامد از طریق تک‌گویی درونی به روایت داستان می‌پردازد، ولی او این بار صحرا را مخاطب خود ساخته است و با او سخن می‌گوید: «لیس بمقدوري أن أكرهک، و لكن هل سأحبک... إنَّني أختار حُبک، إنَّني مَجبر علی اختیار حُبک، لیس ثمة من تبقي لي غيرک»^(۹) (کنفانی، ۱۹۸۶: ۱۶۰).

پس از پایان یافتن این تک‌گویی درونی، بلافاصله و بدون هیچ نشانه و قرینه‌ای زاویه دید از حامد به مریم تغییر می‌کند و جالب این‌که، تک‌گویی درونی مریم دقیقا با جمله پایانی تک‌گویی حامد شروع می‌شود: «لیس ثمة من تبقي لي غيرک... وأنت تبدو بعیدا، رغم أنك في فراشي... لقد اشتراها هو وحملها من السوق في تموز ما، وحين وصل إلي الباب لم يستطع تناول المفتاح، كان يحملها بذراعيه وكانت، كما قال لي، ثقيلة جدا...»^(۱۰) (همان: ۲۳۵). در این صحنه مریم در حال گفتگو کردن با نوزاد داخل شکم خود است، او از طریق کاربرد تک‌گویی درونی به عنوان یک راوی زمام روایت را به دست می‌گیرد و این گونه زاویه دید از حامد به مریم تغییر می‌کند، بی‌آنکه راوی در جریان این تناوب و گردش، کم‌ترین دخالتی داشته باشد. البته این مسأله تا انتهای داستان ادامه پیدا می‌کند (صاعدی، ۱۳۹۲: ۱۶۷). بنابراین می‌توان گفت تغییر زاویه دید در این داستان به خوبی توانسته است از عهده رسالت و کارکرد زیبایی‌شناسیک خود برآید. چرا که توانسته است متن را به آشوب بکشاند و صداهای خفته را در لایه‌های زیرین روایت

بیدار کند. و این گونه متن و واقعیت را از اقتدار مولف و راوی دانای کل برهاند و مانند شگردی کُنشمند ظاهر شود که توانسته است متن را علیه استبداد نظام تک صدایی تجهیز کند و به تمامی صدا های ناگفته و بر زبان جاری نشده، از طریق تک گویی های درونی، مجال خودنمایی دهد. وجود زاویه دید های مختلف در رمان، به چند صدایی و پویایی رمان کمک می کند و این خود از مهم ترین ویژگی های این رمان به شمار می رود. رمان «ما تبقی لکم» - چنان که گذشت - با راوی دانای کل محدود به ذهن حامد آغاز می شود، اما چنان که گذشت، غسان کنفانی به این زاویه دید وفادار نمی ماند و پیوسته، در ذهن شخصیت های داستان نفوذ کرده و روایت داستان را به آنها می سپارد. البته این کار چنان با مهارت و ظرافت صورت می گیرد که در نهایت، یک کل منسجم و پیوسته را به خواننده ارائه می دهد.

۲-۳- صحرا: راوی ناظر - مراقب

پس از آن که در صفحات نخستین، راوی دانای کل محدود یا معطوف به ذهن شخصیت حامد، به روایت داستان پرداخت به فاصله چند تک گویی درونی، یکی دیگر از شخصیت های داستان، یعنی صحرا، زمام داستان را به دست می گیرد. در واقع از دیگر صداهایی که در داستان به گوش می رسد، صدای صحرا (مکان) است. مکان در داستان مدرن، بر خلاف کلاسیک، مانند یک موجود زنده و پویا ظاهر می شود (مرتاض، ۱۹۹۸: ۱۴۷). زمانی که حامد سعی دارد از طریق صحرا به اردن، نزد مادر خود برود، صحنه هایی از داستان توسط صحرا روایت می شود؛ صحرا به عنوان یک (راوی- ناظر)، زمام روایت را بر عهده می گیرد. در واقع روایت صحرا در فاصله تک گویی شخصیت های داستان صورت می گیرد. او به عنوان یک راوی ناظر و مراقب به توصیف یکی از شخصیت های اصلی داستان می پردازد. روایت داستان توسط صحرا پس از تک گویی مریم، این گونه آغاز می شود: «دقات محشودة بالحياة يقرعها بلا تردد فوق صدري حيث لا صدی ثمة الا كان الرعب و هو يخطو فيبدو أمام الجدار الاسود المرتفع.. حيوانا ضئيلا يعقد العزم على رحلة دفء لا نهاية لها، مشحونة بالغبط والأسى والإختناق وربما الموت... منذ

اللحظة التي أحسستُ فيها بخطوته الأولى عرفت أنه رجل غريب. وحين رأيته تأكدتُ من ذلك كان وحيدا تمام بلا سلاح، وربما بلا أمل أيضا، ورغم ذلك فعند اللحظة الأولى، قال إنه يطلب حبي لأنه ليس باستطاعته أن يكرهني»^(۱۱) (کنفانی، ۱۹۸۶: ۲۴۰).

روایت صحرا در ابتدا از زاویه خارجی صورت می‌گیرد، ولی کم کم به درون شخصیت حامد نفوذ می‌کند و احساسات درونی وی را به تصویر می‌کشد. موقعیت این راوی بر خلاف راوی قسمت‌های نخستین، موقعیتی کاملا درونی است، او یک راوی دانای کل نامحدود به شمار نمی‌رود، زیرا او در مورد شخصیت مورد وصف خود همه چیز نمی‌داند. با نگاهی به شیوه روایت راوی در قسمت بالا، این مساله قابل استنباط است که راوی به خود اجازه نمی‌دهد کاملا به درون احساسات پنهان حامد نفوذ کند، هرچند که او با نیم نگاهی به درون شخصیت حامد، به روایت جنبه های درونی او می‌پردازد: *يعقد العزم على رحلة... مشحونة بالغیظ و الأسى...*. این که حامد سرانجام تصمیم به سفر گرفته است و لبریز از خشم و ناراحتی است، نشان از نفوذ راوی به درون شخصیت حامد داشته و خبر از آگاهی وی از احساسات و تصمیمات او می‌دهد. ولی در ادامه و بلافاصله با کاربست قید «ربما الموت...ربما بلا أمل...». و نیز جمله «عرفت أنه رجل غريب. وحين رأيته تأكدتُ من ذلك...»، به نوعی از روایت خود قطعیت زدایی می‌کند و داستان را با تردید برای خواننده روایت می‌کند؛ زیرا قید «ربما» و تکرار آن به تنهایی، گویای این مساله است که راوی از روایت خود قطعیت زدایی می‌کند و بیان می‌کند که روایت او کاملا دقیق و صحیح نیست. و در ادامه فعل «عرفت» نیز به معنای شک و تردید به کار رفته است، چرا که راوی در ادامه می‌گوید: « وحين رأيته تأكدتُ من ذلك...». با مراجعه به متن بالا می‌بینیم که وقتی صحرا برای نخستین بار گام‌های حامد را احساس می‌کند، گمان می‌کند که او انسان غریبی است، اما وقتی که حامد را می‌بیند تردید و گمان او به یقین تبدیل می‌شود و آن هنگام مطمئن می‌شود که او یک بیگانه است و او را نمی‌شناسد؛ چرا که او در ادامه و با کاربرد فعل «تأكدتُ» بر این مساله تاکید می‌کند. البته چنان که گذشت، این خود یکی از شگردهای ادبیات داستانی مدرن است؛ و از دل این نگرش، می‌توان به شیوه دانای کل نامحدود راوی اشاره کرد.

جدول کانونی شدگی درونی:

شاخص‌ها و نشانه‌ها	کانونی سازی/زاویه دید	راوی(صحرا)
<p>شاخص زبانی: کاربرد ضمیر اول شخص ت(من)، -نشانه‌ها: -اهتمام شخصیت به روایت آن چه می‌داند. -زیرا راوی در آن واحد هم راوی است و هم از شخصیت‌های داستان -راوی=شخصیت.</p>	<p>درجه کانونی سازی درونی، زاویه دید مساوی با شخصیت داستان</p>	<p>اول شخص موقعیت: داخلی- شخصیت داستان -مشارک و سهیم در داستان</p>

نتیجه گیری

- رمان «ماتبقی لکم» رمانی است مدرن و موفق؛ در این رمان غسان کنفانی توانسته است به طور هم زمان از تکنیک‌های روایت موضوعی حاکم بر داستان‌های کلاسیک و ذاتی(درونی) موجود در داستان‌های مدرن، به طور شایسته بهره جوید؛ به گونه ای که روایت قسمت‌هایی از رمان توسط راوی سوم شخص بیرونی و قسمت‌های دیگر به شیوه روایت پردازی درونی و توسط راوی اول شخص، که خود از شخصیت‌های اصلی داستان است، به تصویر کشیده شود. راوی در این داستان، به سبک داستان‌های مدرن و تحت تاثیر کاربرد همزمان روایت موضوعی و ذاتی، هم یک راوی خارجی و بیرونی است که البته دانش و علم او بر خلاف داستان‌های موضوعی کلاسیک، کلی و نامحدود نیست بلکه محدود به ذهن یک شخصیت از شخصیت‌های اصلی داستان است و به جز چند مورد ناچیز و بسیار جزئی، ما در داستان شمولیتی از این راوی نمی‌بینیم. بنابراین درجه کانونی شدگی متن روایت در این قست ها صفر، یا بهتر گفته شود، روایت فاقد درجه کانونی شدگی است. اما قسمت اعظم این رمان به خصوص

هنگام تک‌گویی‌های درونی و نیز به‌هنگام روایت داستان توسط «صحرا» از روایت ذاتی و درونی بهره می‌برد، زیرا روایت داستان توسط اول‌شخص به‌تصویر کشیده می‌شود و راوی خود یکی از شخصیت‌های اصلی داستان است که روایت داستان را با زاویه دید درونی دنبال می‌کند و علم و بینش او نیز برابر است با خود شخصیت؛ بنابراین می‌توان گفت روایت این قسمت از داستان از درجه کانونی شدگی درونی برخوردار است.

- زاویه دید در این رمان مدرن، پیوسته در حال تغییر و نوسان است، به گونه‌ای که می‌توان گفت به استثنای ده تا پانزده صفحه نخست داستان، زاویه دید در میان شخصیت‌های داستان و به ترتیب از زاویه دید بیرونی به تک‌گویی درونی و سپس زاویه دید درونی و توسط راوی درون داستان، در گردش است و یکی از مهم‌ترین راهکارهای موجود در این رمان به منظور تغییر مداوم زاویه دید، بهره‌گیری کنفانی از تکنیک تک‌گویی درونی است به گونه‌ای که می‌توان گفت کل این داستان، البته به جز چند صفحه نخست داستان، از طریق کاربست مکانیسم تک‌گویی درونی روایت شده است.

- بر خلاف تصور برخی از صاحب‌نظران حوزه ادبیات داستانی، حضور راوی و درجه کانونی شدن یا همان زاویه دید در داستان جریان سیلان ذهن، نه تنها کاسته و کم‌رنگ نمی‌شود که برعکس، در نتیجه سیلان افکار شخصیت‌های داستان هر کدام از شخصیت‌های داستان زمام روایت را به دست می‌گیرند که در نتیجه آن پیوسته روایت داستان از زوایای گوناگون و توسط راویان متعددی دنبال می‌شود. بنابراین شاید بتوان گفت در این نوع داستانی، دیگر اثری از آن نوع راوی دانای کل حاکم بر کل داستان خبری نیست، ولی این امر به این معنی نیست که این نوع داستانی، خالی از راوی و زاویه دید است.

پی نوشت ها

- ۱- ژرار ژنت، به زبان فرانسوی (gérard genette) زاده ۱۹۳۰، نظریه پرداز ادبی و نشانه شناسی فرانسوی، است عمده شهرت و تأثیرگذاری او به مطالعه ساختارگرایانه از روایت برمی گردد که یکی از جامع ترین چارچوب های تحلیل متون روایی را ارائه می دهد.
- ۲- تزوتان تودوروف (Tzvetan Todorov) متولد ۱۹۳۹، فیلسوف، مورخ و نشانه شناس بلغاری- فرانسوی است که در زمینه تاریخ، نظریه های ادبی و فرهنگ آثاری را به رشته تحریر در آورده است.
- ۳- الان می توانست مستقیم به خورشید نگاه کند... برای نخستین بار خورشید را موجودی زنده می دید که در امتداد چشمانش نفس می کشد، مبهم و در عین حال وحشتناک... اما خورشید بزرگ تر از آن بود که آن را دوست بدارد یا از آن نفرت داشته باشد... حامد احساس کرد که زمین زیر پای او جسمی است که نفس می کشد، ناگهان احساس سرگیجه کرد و در تاریکی شب گم شد، همانند کلافی پشمی که از یک طرف به خانه اش در غزه متصل باشد، در طی شانزده سال آنقدر نخ های پشمی را به دورش تنیده بودند که تبدیل به یک کلاف (توپ) شده بود و او اکنون آن تعلقات را از خود باز کرده و خود را در دل شب غوطه ور می کند... آن هنگام که او رو در روی شیخ نشسته بود تمامی چشم ها به او دوخته شده بود... پس از ساعت ها پیاده روی در اردن، به گونه ای که هیچ کس حتی قادر نبود شانزده سال آن را ببیند.
- ۴- اندکی درنگ کرد و به آسمان چشم دوخت- یقه پالتو اش را بالا کشید و دستانش را در جیب های بزرگش فرو برد.
- ۵- نمی دانست آیا واقعا ترسیده است- برای او مانند جهنمی سرد و مبهم بود- ناگهان ترس رخت برپست و رفت - و چیزی که انتظارش را داشت رخ نمود.
- ۶- می توانست او (حامد) را بین دو مشت بزرگش بفشارد و یا این که کافی بود کمرش را بفشارد تا خفه اش کند ولی حامد ناتوان و ضعیف بود و خواهرش مریم پشت در گوش ایستاده بود و جنین درون شکمش او را لگد می زد.
- ۷- در آن هنگام از خودش پرسید «کجا این اتفاق (حاملگی) افتاده است؟ و به شکم برآمده اش در زیر لباس نگاهی انداخت.
- ۸- مانند میمون ضعیف بود، اسمش زکریا است. سگی که دامادشان خواهد شد در کنارش می نشیند! و سگ (زکریا)، از پشت سرش زوزه کشید؛ نور قرمز رنگی از انتهای ماشین درخشید و در تاریکی شب گم شد. خواهرم را به همسری تو در آوردم- صورتش را بر روی سینه گرم بیابان چرخانید.
- ۹- من نمی توانم تو را دوست نداشته باشم ولی آیا تو را دوست خواهم داشت... من دوستی تو را برمی گزینم من ناچارم تو را دوست داشته باشم، چرا که غیر از تو کسی برای من باقی نمانده است.

۱۰- غیر از تو (جنین) چیزی برای من (مریم) باقی نمانده است.. و تو هم که دور هستی، هر چند که در تختخواب منی... این (ساعت) را در یک تابستان از بازار خرید و به خانه آورد و هنگامی که به در خانه رسید نمی‌توانست کلید را بگیرد، ساعت را روی دو دستش قرار داده بود، ساعت، آن گونه که به من گفت، سنگین بود.

۱۱- ضربه های سرشار از زندگی را پیوسته و بی شک بر سینه من (بیابان) وارد می‌کرد صدایی جز صدای ترس شنیده نمی‌شد و او (حامد) هر چه قدم بر می‌داشت به نظر می‌رسید در مقابل دیوار سیاه بزرگی قرار دارد... حیوانی کوچک و ناتوان تصمیم به درنوردیدن گرمایی بی پایان دارد، گرمایی آکنده از خشم، ناامیدی، خفقان و شاید هم مرگ؛ از همان گام‌های نخستینش حدس زدم که او بیگانه است! و زمانی که او را دیدم به این امر یقین پیدا کردم، کاملاً تنها بود، بی اسلحه، و چه بسا حتی، بی امید و آرزو؛ با این حال از همان لحظه آغازین گفت که من را دوست دارد؛ چرا که نمی‌تواند دوستم نداشته باشد.

منابع

- ایدل، له اون، **قصه روان شناختی نو**، ترجمه ناهید سرمد، تهران، شباویز، ۱۳۶۷.
- باختین، میخائیل: **الخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دارالفکر، ط ۱، ۱۹۸۷.
- تودوروف، تیزیفتیان: **مقولات السرد الأدبي**، ترجمة حسين سبحان و فواد صفا، ضمن كتاب طرائق التحليل السرد الأدبي، ۱۹۹۲.
- تودوروف، تیزیفتیان: **الأدب و الدلالة**، ترجمة محمد ندم خشفة، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ۱۹۹۶.
- توماتشفسكي، نظرية المنهج الشكلي، **نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمه ابراهيم الخطيب، موسوعة الأبحاث العربية، ط ۱، ۲۰۱۰.
- جنیت، حیرار: **خطاب الحكاية**، ترجمة محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، ط ۱، ۱۹۹۷.
- زغرب، صبيحة عودة: **غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي**، عمان، دار مجد لاوي، ط ۱، ۲۰۰۶.
- زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انكليزي، فرنسي)**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط ۱، ۲۰۰۲.
- سويدان، سامي: **جسور الحدائث المعلقة (من ظواهر الإبداع في الرواية و الشعر و المسرح)**، دار الآداب، ط ۱، بيروت، ۱۹۹۷.
- صاعدي، احمد رضا: **«كاريست امپرسونيسم در رمان ماتبقى لكم اثر غسان كنفاني»**، مجله نقد ادب معاصر عربی، شماره ۴ و ۶، یزد، ۱۳۹۲ش.
- العمامي، نجيب: **معجم السرديات**، تونس، دار محمد علي للنشر، ط ۱، ۱۹۸۲.

- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٠.
- فضل، صلاح: بلاغة الخطاب و علم النص، الكويت، عالم المعرفة، ط١، ١٩٩٢.
- كفانى، غسان: الأعمال الكاملة، الروايات، المجلد الاول، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط٣، ١٩٨٦.
- لحمداني، حميد: بنية النص السردى من منظور النقد الادبي، بيروت، المركز الثقافى العربى، ط١، ١٩٩١.
- مرتاض، عبدالملك: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٠.
- همفري، روبرت: تيار الوعى في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، مصر، مكتبة الشباب، لا طبعة، ١٩٨٤.
- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائى، الزمن، السرد، التبيين، بيروت، المركز الثقافى، ط١، ١٩٨٩.