

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال پنجم، دوره جدید، شماره شانزدهم، تابستان ۱۳۹۳، ص ۱۸۱-۱۵۳

جلوه‌های ادبیات شگرف در رمان «کوابیس بیروت» نوشته غاده السمان*

زینب نوروزی

استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بیرجند

محدثه هاشمی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه بیرجند

چکیده

ادبیات شگرف که تزوتان تودورف، فیلسوف و نظریه‌پرداز بلغاری (۱۹۳۹م)، در کتاب «پیش درآمدی بر ادبیات شگرف» مطرح کرد، یکی از انواع ادبی است که با اتفاقات و رخدادهایی خاص سروکار دارد و خواننده در نگاه اول نمی‌تواند واقعی بودن یا غیرواقعی و طبیعی یا فراطبیعی بودن آن را تشخیص دهد. خواننده در طول رمان درمی‌یابد اتفاقاتی که رخ می‌دهد، واقعی است و در ادامه با توجیحات عقلانی و منطقی خاصی، ماجراها را طبیعی قلمداد می‌کند. علاوه براین، تودورف در متن ادبیات شگرف، تحقق شروطی را لازم می‌داند، هر کدام از این شروط به گونه‌ای مرتبط با تردید؛ یعنی مهمترین ویژگی ادبیات شگرف است. این تردید از راوی و شخصیت داستان آغاز و به خواننده منتقل می‌شود. در این مقاله سعی شده است، رمان «کوابیس بیروت» را از منظر ادبیات شگرف، تحلیل و بررسی شود. از میان عناصر و تکنیکهای داستانی توصیف شخصیتها، زاویه دید، کانونی‌شدگی و تک‌گویی درونی، بیان‌کننده تردید شخصیت است و جریان سیال ذهن، مضمون، تداعی معانی و تقابل به خواننده این امکان را می‌دهد تا در برداشتهایش به تردیدی پی ببرد که در شخصیت و متن به وجود آمده است. نکته دیگر اینکه، هرکدام از عناصر و شگردها، یا در ایجاد تردید مؤثرند یا پیامد تردید به حساب می‌آیند.

کلمات کلیدی: داستان شگرف، تزوتان تودورف، غاده السمان، کوابیس بیروت.

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۳/۰۲/۲۷

* - تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۴/۲۶

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: zeynabnowruzi@barjand.ac.ir

۱.۱. تعریف مسأله

بر اساس لغتنامه آکسفورد، اولین حضور کلمه «شگرف» به معنای «نه چندان امن برای اعتماد کردن» به سال ۱۷۷۳م. بر می‌گردد. از نظر خورخه لویی بورخس، اولین جلوه داستانی شگرف در فانتزی عجیب و غریب گوتیک «واتک» (۱۷۸۴م)، اثر ویلیام یک فورد، دیده می‌شود. (جکسون، ۱۳۸۸ش: ۳۰۵) تزوتان تودورف^۱، منتقد و نویسنده بلغاری، سعی نمود تا با رویکردی ساختارگرایانه به آن شکلی تئوریک و نظام‌مند بخشد. فانتستیک، شگرف، شگفت سه حوزه نزدیک به هم هستند، که ویژگی‌های مشترک زیادی دارند. در واقع فانتستیک، مقدمه شگرف و شگفت محسوب می‌شود. «فانتستیک از واژه لاتین^۲ به معنای مرئی‌سازی یا تجلی می‌آید.» (به نقل از حری، ۱۳۸۸ش: ۱۰) معادلهای زیادی در فرهنگ لغات برای آن برشمرند، در این میان، ابوالفضل حری واژه وهمناک را با توجه به مقاله مریم خوزان (۱۳۷۰ش: ۳۳) پیشنهاد داده است. همان‌طور که گفتیم وهمناک، شگرف و شگفت سه موضوع ادبی همجواری دارند. در هر کدام از این موضوعات ادبی، شاهد ماجراها و رخدادهای عجیبی هستیم که شخصیت اصلی و خواننده را نسبت به وقوع رخدادها، در عالم واقع دچار تردید می‌کند؛ تردیدی که با گونه‌ای ترس همراه است. تردید او به یکی از دو طریق برطرف می‌شود: یا در پایان روایت، وقایع به ظاهر عجیب توجیه عقلانی می‌یابند؛ و یا معلوم می‌شود که حوادث در عالمی غیر از عالم واقع رخ داده است. «چنانچه رویدادها واقعی باشد، روایت در حوزه نوع ادبی فرعی «شگرف»^۳ واقع می‌شود و در صورت غیرواقعی بودن، در حوزه ادبی «شگفت»^۴ قرار می‌گیرد. همین که خواننده تصمیم بگیرد حوادث داستان را با پاسخهای طبیعی یا فراطبیعی توجیه کند، آن اثر در حوزه شگرف و شگفت قرار می‌گیرد.» (حری، ۱۳۸۵ش: ۶۷)

«از دیدگاه تودورف، آن چه وهمناک است، به وضع نامتعادل خواننده میان دو رخداد مربوط می‌شود: حادثه‌ای برای شخصیت داستان رخ می‌دهد و خواننده نیز مانند گوینده در جریان حوادث، مردد می‌ماند که حادثه چگونه به پایان می‌رسد. خواننده اندکی درنگ می‌کند که آیا آنچه می‌خواند، علل طبیعی دارد یا فراطبیعی؟ آیا این حوادث واقعی‌اند یا غیرواقعی؟» (حری، ۱۳۸۸ش: ۱۴) و بدین ترتیب، تردید؛ یعنی مهمترین مشخصه اثر شگرف، متولد می‌شود. اسماعیل/اسماعیل نیز در این مورد می‌گوید: «عرف تودوروف الفانتستیک بانه «تردد کائن لا يعرف سوی القوانین الطبيعية امام حادث له

صبغة فوق طبيعية»^۵ (إسماعيل، بی تا: ۵) و قال الغدامي في ذلك: إن الخوارقية تقوم على اختراق الحاجز العربي للأشياء، و كسر الحد الرسمي بين العناصر و الكينونات الواقعية و الخيالية. و ما أورده الغدامي من تحديد للخوارقية ليس كافياً لوصف الوقائع الفانتاستيكية المستحيلة؛ فهو يدخل المستحيل كما يدخل الغريب المخالف للعرف، و ذلك بعكس ما تعنى كلمة الفانتاستيك باللغة الإنجليزية، فقد ورد في معجم. مكميلان المعاصر بأن الفانتاستيك هو «الشيء غير العقلاني، أو الوهمي الذي لا يصدق.»^۶ (إسماعيل، د.ت: ۱۹)

۱.۲ پیشینه تحقیق

در غرب منتقدان و نویسندگانی بزرگ سعی کردند تا جنبه‌های نظری و تئوریک این نوع ادبی را بررسی و تحلیل کنند؛ افرادی مانند رزماری جکسون^۷، کریستین بروک زُز^۸، برایان مک‌هیل^۹، زیگموند فروید^{۱۰} و به‌ویژه تزوتان تودورف که کتاب مهم «پیش درآمدی بر ادبیات شگرف» را نوشت. در ایران درباره ادبیات شگرف و وهمناک، پژوهشهایی اندک صورت گرفته است. در سالهای اخیر چند مقاله و کتاب در این مورد نگاشته شده است. مقالاتی از قبیل «عجایب‌نامه‌ها به منزله ادب وهمناک» (۱۳۹۰ش)، «وهمناک در ادبیات کهن ایران» (۱۳۸۵ش)، «درباره فانتاستیک» (۱۳۸۲ش)، «ژانر وهناک، شگرف، شگفت در داستان‌ها فرج بعد الشده» (۱۳۸۸ش) از ابوالفضل حری، «داستان وهمناک» (۱۳۷۰ش) نوشته مریم خوزان و «ادبیات شگرف و عبید زاکانی» (۱۳۸۷ش) نوشته فرشته رستمی، از جمله پژوهشهای انجام شده درباره ادبیات شگرف است. تنها کتابی که در این زمینه می‌توان به آن اشاره کرد، «کتاب عجایب ایرانی» نوشته پرویز براتی است. علاوه بر موارد یاد شده، مجموعه مقالاتی درباره شگرف و وهمناک، در فصلنامه سینمایی فارابی (۱۳۸۳ش) ترجمه و منتشر شده است. در ادبیات عربی نیز می‌توان به کتابهای «الاتجاه العجائبي في الأدب السعودي المعاصر» (۲۰۰۷م)، نوشته عبدالرحمن بن إسماعيل السماعيل و «الادب العجائبي و العالم الغرائبي» نوشته کمال بودیب و مقاله «مكونات السرد الفانتاستيكي» نوشته شعيب حليفي اشاره کرد. رمان «کوابیس بیروت»^{۱۱} از جمله آثار مهم غاده السمان و رمانهای مطرح عربی است. در ایران آنچنان که باید در مورد «کوابیس بیروت» پژوهشی انجام نگرفته است و تنها می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «مظاهر الخرافه في المجتمع العربي: دراسة في روايات غادة السمان نموذجاً» (۱۳۹۰ش) نوشته حجت رسولی و سمیه آقاجانی، «کوابیس بیروت» (۱۹۷۶م) نوشته ادیب عزت، «کوابیس بیروت و غادة السمان» (۱۹۷۶م) نوشته نزار مروه، «تنهایی روشن فکر در رمانهای غاده السمان و غزاله علیزاده» (۱۳۹۲ش) نوشته یدالله احمدی ملایری و سمیه آقاجانی اشاره کرد.

۲. تحلیل «کوابیس بیروت» بر اساس ادبیات شگرف

تودوروف درباره کارکردهای وهمناک، نخست مسائل تحلیل ادبی را به سه جنبه تقسیم می‌کند: جنبه معنایی، جنبه کلامی متن و جنبه نحوی. در جنبه کلامی متن، اطلاعاتی مورد توجه قرار می‌گیرد که نویسنده در پی برجسته کردن آن هست. این اطلاعات در واقع، همان مضامین مطرح در ادبیات شگرف است. در رمان کوابیس بیروت می‌توان به مسائلی از جمله: فقر، دزدی، ترس، بی‌خانمانی، کشتار، زندان، فرار، مبارزه و... اشاره کرد. ممکن است این سؤال پیش بیاید که اطلاعات در رمان کوابیس بیروت چگونه برجسته می‌شود؟ غاده السمان با بهره‌گیری از تکنیکها و شگردهای روایت و داستان‌نویسی، سعی در برجسته کردن امور و رخدادهای مطمح نظر خویش داشته است. او در اثر خویش، جهانی واقعی را به تصویر کشیده است و به این ترتیب اطلاعات و رخدادهای رمان را برجسته کرده است. در این رمان، کابوسهای زیادی هست که اتفاقات عجیب و خارق‌العاده در آن، جریان دارد و خواننده را در نگاه اول دچار شک و تردید و ترس می‌کند. نوع روایت کابوسها و فراتر از آن کابوسهایی است که گاه جنبه نمادین به خود می‌گیرد، به خواننده برای رسیدن به منظور و مقصود اصلی نویسنده کمک می‌کند. غاده السمان در اثر خویش سعی کرده است، تأثیرات خاصی بر خواننده ایجاد کنند، او می‌کوشد، رؤیا و واقعیت را با هم درآمیزد تا در انتقال شک و تردید، که مهمترین ویژگی ادبیات شگرف است، موفق عمل کند. نویسنده واقعیت عینی را تغییر می‌دهد، برخی عناصر واقعیت را حذف و برخی را برمی‌گزیند و گزیده‌ها را در ترکیب با تخیل سرشار خود و با بهره‌گیری از تکنیکها و تمهیدات جذاب و پرکشش روایتگری بازآفرینی می‌کند. مقصود نویسنده بیش از هر چیزی مسائل و مشکلات اجتماعی است که اقشار مختلف در هر جامعه‌ای ممکن است با آنها درست و پنجه نرم کند. اکنون می‌توان گفت؛ مسائل اجتماعی دلیلی است که شخصیت داستان را به این سمت بکشاند، تا ماجراها و رخدادهایی را بیان کند، که نه تنها شک و تردید و ترس خواننده را به دنبال دارد که حتی گاه خود شخصیت را نیز درگیر تردید و دودلی می‌کند. کارکردهای اجتماعی و بازدارنده‌ها، شخصیت را به سمت بیان امور عجیب می‌کشاند و در پی آن تردید و ترس در وجود شخصیت بروز می‌کند. زمانی این مسأله برجسته‌تر می‌شود که شخصیت اصلی رمان، راوی داستان نیز هست. از دیگر مواردی که نویسنده به کمک آن، اطلاعات مورد نظر خویش را برجسته می‌کند، نوع زمان‌بندی است که در رمان به کار می‌برد. در رمان «کوابیس

بیروت»، زمان اتفاقات مشخص نیست و نویسنده نیز به آن اشاره نکرده است. به این ترتیب نویسنده، با بهره‌گیری از نوع روایت سعی کرده است تا آنچه می‌خواهد به خواننده نیز بفهماند. تودورف برای برجسته کردن اطلاعات در جنبه کلامی به کیفیت و کمیت اطلاعات نیز توجه نشان می‌دهد. *غاده السمان* در انتهای رمان بیان می‌دارد که برخی از کابوسها را براساس چه منبعی بازگو کرده است. او رخدادها و اتفاقات را بر اساس خبرها و شنیده‌هایی بیان می‌کند که یا به طور مستقیم دیده است یا از افرادی مطمئن شنیده است.

از نظر تودورف سه عامل نشانه‌شناسی؛ یعنی نحو، معناشناسی و کاربردشناسی/منظورشناسی در بحث ادبیات شگرف نقشی برجسته دارد که به اختصار به آنها اشاره می‌شود. با توجه به سه عامل یاد شده، سه سطح یا کارکرد برای ادبیات شگرف بیان شده است: سطح نحوی، معنایی و کاربردی.

به لحاظ نحوی/ کلامی، وهمناک، مؤلفه‌های متنهای روایی را از جمله: زمان، مکان، راوی و سطوح روایت و زاویه دید و به ویژه کانونی‌شدگی اشاره می‌کند. نویسنده به کمک سطح نحوی، بازنمایی گفتار و اندیشه را سروسامان می‌دهد و در داستان هیجان ایجاد می‌کند. تودورف در این سطح؛ توجه خود را به اهمیت راوی - کانونی‌گر و کاربرد افعال وجه‌نما^{۱۲} برای به شک انداختن خواننده، درباره ماهیت دقیق رخدادهای روایت شده «معطوف می‌کند. در این بخش، نویسنده به گونه‌ای از زاویه دید (کانونی‌شدگی و نوع روایت) استفاده می‌کند که حوادث به چشم خواننده مبهم و مرموز جلوه می‌کند. در سطح معنایی دو بعد متفاوت و البته مکمل ادبیات شگرف بیشتر نمایان می‌شود. از لحاظ معنایی شگرف و وهمناک نقش همان‌گویانه^{۱۳} دارد؛ یعنی خود وصف با موصوف تفاوتی ندارد؛ زیرا وهمناک امکان توصیف جهانی وهمناک را ممکن می‌سازد، جهانی که بیرون از زبان، واقعیتی ندارد و فقط به لطف ادبیات صورت واقع پیدا می‌کند. (حری، ۱۳۸۵: ۷۰)

در سطح سوم؛ یعنی منظورشناسی که تودورف به این بخش بیشتر پرداخته است؛ به دو نقش ادبی و اجتماعی ادبیات شگرف پرداخته است. نقش ادبی در رمان «کوابیس بیروت» با عناصر و تکنیکهای موجود در متن نمایانده می‌شود. *غاده السمان* با بهره‌گیری از این شگردها بر زیبایی متن خویش افزوده است. در نقش ادبی، همچنین خواننده با توجه به پیرنگ و دیگر مؤلفه‌های اثر ادبی، دچار هیجان و ترس و تردید می‌شود. نقش ادبی شگرف در «کوابیس بیروت»، با

بررسی عناصر و شگردهای داستان‌نویسی مشخص خواهد شد. نکته قابل تأمل در باب نقش ادبی شگرف، در رمان «کواپیس بیروت» این است که ساختار نحوی رمان، از جمله‌بندی‌ها و ساختار عادی خارج شده است؛ به عنوان مثال در سرتاسر رمان با جملات ناقص و مبهم مواجهیم. راوی منظور و مقصود خویش را کامل بیان نمی‌کند، دچار آشفته‌گویی می‌شود که این مطلب را می‌توان نتیجه تکنیک‌هایی چون: تداعی معانی، جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی دانست. این قسم از ادبیات شگرف مربوط می‌شود به نگاهی ساختارگرایانه به متن که از جانب تودورف مطرح شده است. علاوه بر این نقش ادبی، ادبیات شگرف به کمک دو سطح نحوی و معنایی کامل می‌شود و در واقع بروز نقش ادبی مستلزم سطح نحوی و معنایی ادبیات شگرف است. نقش اجتماعی که تودورف مطرح کرده در ادبیات چندان بررسی نشده است. در مقابل در مبحث روانشناسی فروید به این بخش ادبیات شگرف بیشتر توجه کرده است. از نظر تودورف نقش اجتماعی، واکنشی است به آنچه در جامعه، مضموم شمرده می‌شود و حتی در برخی موارد مجازاتی نیز برای آن تعیین می‌شود. به دلیل وجود ممنوعیت اجتماعی و اخلاقی، شخصیت‌های این‌گونه روایتها، درگیر حوادثی می‌شوند که معمولاً از مقوله محرّمات است. واکنش در برابر محرّمات، نقش اجتماعی وهمناک [شگرف] است. فروید از بازدارنده‌های بیرونی و درونی یاد می‌کند.

غاده السمان از نویسندگانی است که هیچگاه نسبت به مسائل اجتماعی و رخداد‌های جامعه بی‌تفاوت نبود؛ اما مانند اکثر نویسندگان و شعرای عرب، بعد از حمله اسرائیل به عربها، در آثارش تغییر بنیادین ایجاد شد و به جنگ و مشکلات و اتفاقات ناگوار ناشی از آن پرداخته است. رمان «کواپیس بیروت» در سال ۱۹۷۶م. منتشر شد که همزمان با جنگ داخلی لبنان است. درونمایه اصلی این رمان، جنگ داخلی لبنان است که پانزده سال به درازا کشید. نویسنده به خوبی قادر است زشتی‌های شهر بیروت را برای مخاطب به تصویر کشد. وی شهری را نشان می‌دهد که در زیر پوست خود آماس‌های نازیبایی را نهفته که درمان‌پذیر نیستند. (آقاجانی، ۱۳۸۷ش: ۳۵) به این ترتیب در رمان کواپیس بیروت با دوگونه روان‌شناسی فردی و اجتماعی مواجهیم. در روان‌شناسی فردی سخن از شخصیتی است که به سبب جنگ و فشار ناشی از آن دچار کابوس و توهم شده است. او زن روشنفکری است که با اندیشیدن به رنج‌های مردم بینوای لبنانی می‌کوشد تا سبب پدید آمدن جنگ داخلی در لبنان را دریابد. دائماً نگران

افرادی است که هر روز کشته و زندانی می‌شوند. کودکانی که بی‌سرپناه می‌شوند و جایی برای زندگی ندارند. از دید روان‌شناسی اجتماعی با جامعه‌ای روبرو هستیم که فقر در آن بی‌داد می‌کند. جنگ در زندگی همه اقشار جامعه هست. ثروتمند و فقیر، کودک و بزرگسال و حتی عربهایی که دور از وطن هستند و ظاهراً افراد بی‌اعتنا هستند، نیز درگیر جنگ شده‌اند. اختلافات مذهبی و عقیدتی افراد درجه اول، در لبنان و تفاوت اندیشه مذهبی و سیاسی فلائیست‌ها و سازمان آزادی‌بخش فلسطین آغازگر جنگ بوده است. ستیزه‌جویی و آشوب‌طلبی برای رسیدن به قدرت از جمله عوامل روان‌شناسی در آغاز این جنگ است. در این میان آتش جنگ را اموری مانند دخالت بیگانگان (اسرائیل) برمی‌افروزد و در نتیجه رقابت برای تملک شدت می‌گیرد.

رمان «کواپیس بیروت» حاوی ماجراها و اتفاقاتی است که با توجه به تعریف ادبیات شگرف در نگاه اول باورنکردنی و غیرواقعی به نظر می‌رسند، به طوری که خواننده را در شک و تردید قرار می‌دهد و این سؤال را به ذهن خواننده متبادر می‌کند که آیا اثری واقعی است؟ این تردید؛ یعنی اندیشه در وجود رخداد‌های واقعی یا غیرواقعی را خواننده، در ماجراهایی می‌بیند که برای شخصیت اصلی رخ می‌دهد. اتفاقات عجیب؛ اما غیر ممکن نیستند، به همین دلیل راوی و خواننده به دنبال توجیه آن برمی‌آید. به طور حتم این توجیه باید عقلانی باشد تا به ادبیات شگرف منتهی شود. تودورف توجیه عقلانی را از دو طریق ممکن می‌داند و معتقد است که فوق‌طبیعی به وسیله آنها تخفیف می‌یابد، این توجیهات عبارتند: «ابتدا اتفاق هست و تصادف - چون در دنیای فوق‌طبیعی اتفاق در کار نیست، و برعکس چیزی حکمفرماست که می‌شود آن را علیت‌گرایی مفرط نامید؛ بعد نوبت به رؤیا می‌رسد و تأثیر مواد مخدر، پس از آن حقه‌ها، شامورتی‌بازی‌ها، خطای حواس و سرانجام جنون. اینجا طبیعتاً دو دسته معذوریت هست که با تقابلهای واقعی - تخیلی و واقعی - وهمی مطابقت دارد. در دسته نخست، هیچ چیز فوق‌طبیعی رخ نداده است، چون اصلاً هیچ اتفاقی نیفتاده است: آنچه فکر می‌کردیم، می‌بینیم چیزی نبوده جز محصول تخیلی معیوب (رؤیا، جنون و مواد مخدر). در دومی، رویدادها کاملاً اتفاق می‌افتند؛ اما به توجیه عقلانی تن می‌دهند. (اتفاق، شامورتی‌بازی‌ها و توهمات)» (تودورف، ۱۳۸۸: ۶۷)

رمان «کوابیس بیروت» در دسته نخست توجیهات تودوروف جای می‌گیرد و زیر مجموعه تقابلهای واقعی - تخیلی است؛ زیرا شخصیت اصلی رمان، دائما در خیال و خواب با اموری مواجه می‌شود که در نگاه نخست، فوق‌طبیعی به نظر می‌رسند و حتی برای خود شخصیت هم باورنکردنی است؛ مثلا در کابوس چهاردهم سخن از مردی است که گرد عجیبی را درون چشمه شهر بیروت می‌ریزد، این گرد باعث دیوانگی اهالی شهر خواهد شد. پس از خواندن این کابوس و کابوسهایی شبیه این، خواننده در این اندیشه است که آیا این اتفاق در عالم واقع رخ داده است یا شخصیت و راوی رمان، دچار توهم یا کابوس بوده است؟ که البته با توجه به نوع روایت رمان، خواننده در نهایت به این نتیجه می‌رسد که شخصیت به خوابهای آشفته مبتلاست.

تودوروف متن ادبیات شگرف را به سه شرط وابسته می‌داند، این شروط بر نقش خواننده در رمان تأکید می‌کند؛ چراکه هر کدام از آنها، به برداشت خواننده بستگی دارد. شرط اول اینکه، متن باید خواننده را وادار کند تا جهان اشخاص داستان را همانند جهان افراد زنده و واقعی در نظر گیرد و میان استدلال طبیعی و فراطبیعی حوادث دچار شک و تردید شود.

بسیاری از ماجراهایی که در کوابیس بیروت بیان می‌شود، برگرفته از واقعتهای آن روز لبنان است. برداشتهای نویسنده از واقعیت، به خواننده این امکان را می‌دهد تا با وجود شک و دودلی به افراد و شخصیت‌های داستان، با دقت و توجه به افکار و اعمالشان، آنها را واقعی در نظر گیرد. به بیان دیگر، اندیشه‌ها و رفتارهای شخصیت‌های رمان دارای دو جنبه است: جنبه واقعی و جنبه تخیلی متن؛ واقعی است چون از دنیایی اقتباس شده است که خواننده در دنیای خویش با آن سروکار دارد، و تخیلی است چون هرکدام از شخصیتها و اتفاقات مربوط به آنها، خاص دنیایی خودشان است؛ یعنی دنیایی که نویسنده آن را خلق کرده است. شروطی که تودوروف برای متن ادبیات شگرف برمی‌شمارد در رمان «کوابیس بیروت» به این طریق بازتاب دارد: درباره شرط اول می‌توان گفت بسیاری از ماجراهایی که در کوابیس بیروت بیان می‌شود، برگرفته از واقعتهای آن روز لبنان است. فضای ترس و وحشت، غم و اندوه، مشکلاتی از قبیل فقر، گریز، زندان، گرسنگی و مسائلی از این قبیل، اعتماد و اطمینان را به متن افزایش می‌دهد. در رمان «کوابیس بیروت» دو جنبه مختلف ادبیات شگرف، جنبه واقعی و تخیلی - که به این شرط مرتبط است - به خوبی رعایت شده است. نویسنده رمان، از اموری برای بیان

مقاصد خویش استفاده کرده که به خوبی گویای این مطلب است. راوی، در کابوس شماره ۱۷۱، ماجرای مردگان و افراد کشته شده را در جنگ بیان می‌کند. آنها هر شب در شهر به گردش می‌پردازند و به رفتارها و اعمال آدمیان می‌خندند، و آنها را به سخره می‌گیرند که این- چنین اسیر زندگی شده‌اند. *السمان* در این کابوس در عین حال که از زبان مردگان سخن می‌گوید (جنبه تخیلی) از واقعتهای دوران جنگ و مصائب و مشکلات (واقعی) نیز سخن می‌گوید.

شرط دوم، چون شخصیت داستان ممکن است، دچار شک و تردید شود، نقش خواننده اعتماد کردن به شخصیت در عین شک و تردید در متن است. این شرط از اعتماد خواننده به شخصیت سخن می‌گوید. شخصیت اصلی این رمان، با ماجراهای سختی روبروست، اندیشه‌ها و تفکراتی دارد که نشان می‌دهد، دغدغه مردمی را دارد که جنگ دامن‌گیرشان شده است، همین اندیشه‌ها، گویای شک و تردید درونی اوست. نمونه این اندیشه‌ها را می‌توان در کابوس ۲۷ دید. او در این اندیشه است که آیا باید برای جنگ از خانه خارج شود یا منتظر بماند تا دیگران سرنوشت‌اش را رقم بزنند. او در یک واگویه درونی می‌گوید: «و وَجَدْتَنِي أْتَسَاءَلُ: تَرَى تَذَهَبُ أَيْحَى حَقًّا لِاحْتِضَارِ الطَّعَامِ فِي عَمَلِيَّةِ بَطُولِيَّةٍ، أَمْ إِنَّهُ مِثْلِي خَائِفٌ حَتَّى الْمَوْتِ، وَ قَدْ فَقَدَ أَعْصَابَهُ وَ انْتَهَرَ الْفُرْصَةَ لِلْهَرَبِ دُونَ أَنْ يَحْمَلَ مَسْئُولِيَّةَ (هَرَبِي) مَعَهُ؟... وَ رَجَحْتُ إِنَّهُ انْتَهَرَ الْفُرْصَةَ لِلْهَرَبِ. بَلْ حَسَدْتَهُ عَلَى شُجَاعَتِهِ!!... فِي مِثْلِ هَذَا الْجَحِيمِ، رُبَّمَا كَانَتْ الْبَطُولَةُ الْوَحِيدَةُ الْمُمْكِنَةُ لِلْعَزْلِ أَمْثَالِي هِيَ أَوَّلًا: الْهَرَبُ!... وَ الْبَقَاءُ أَحْيَاءٌ... أَحْيَاءٌ... أَحْيَاءٌ...»^۴ (السمان، ۱۹۷۶م: ۳۳) در این گونه موارد است که شک و تردید او به خواننده منتقل می‌شود. تردید نسبت به شخصیت داستان و به ماجراها و اتفاقاتی که رخ می‌دهد. کنجکاوی خواننده و پیگیری داستان، برای اینکه بداند چه ماجرابی در انتظار قهرمان است، گویای اعتماد به متن و شخصیت داستان است. علاوه بر این، اگر نویسنده به خوبی شخصیت را معرفی کند و بشناساند، خواننده را در موقعیتی قرار داده است، که با قهرمان داستان حس هم- ذات‌پنداری دارد، در این صورت نیز نویسنده توانسته است، اعتماد خواننده را نسبت به شخصیت جلب کند. «يَشْعُرُ قَارِيءُ أَدَبٍ غَاذَةَ الْقَصَصِي بِأَنَّ هُنَاكَ إِلْغَاءَ مُتَعَمِّدًا لِلْمَسَافَةِ الْفَاصِلَةِ بَيْنَهَا وَ بَيْنَ الْعَدِيدِ مِنْ إِبْطَالِهَا وَ بَطْلَانِهَا، وَ سَعِيَ لِلتَّمَاهِي مَعَهُمْ يَنْحَوِي يَشْعُرُ مَعَهُ الْقَارِيءُ بِأَنَّهُمْ لَا يَمْلِكُونَ وَجُودًا فَرْدِيًّا، بَلْ هُمْ نَمَازِجٌ عَنِ مُبَدَعَتِهِمْ نَفْسَهَا»^{۱۵} (سعید، ۱۹۹۶م)

سومین شرط این است، که خواننده از اثر وهمناک، تفسیری تمثیلی یا شاعرانه ارائه ندهد. متنی که تمثیلی یا شاعرانه است، ویژگی‌های متفاوتی دارد که در حوزه شگرف نمی‌گنجد، به

این معنا که خوانشهای تمثیلی و شاعرانه، پیش فرض درک واژه به واژه یا ظاهری متن است. در اینگونه متون، حوادث باید توضیح و تبیین شود. در تمثیل برای یک کلمه دو معنای مختلف وجود دارد، برای توضیح بیشتر تعریفی که در فرهنگ اصطلاحات ادبی آمده بیان می‌شود: «در تمثیل، اشیاء و موجودات معادل مفاهیمی هستند که خارج از حوزه آن روایت قرار دارند، به این سبب در روایات تمثیلی، اشخاص اغلب چهره‌های تشخیص یافته و معانی انتزاعی دارند» (داد، ۱۳۷۱ش: ۸۷) در حالی که در متن ادبیات شگرف، برداشتها همان است که در درون متن وجود دارد و متن نیازی به تأویل ندارد. شخصیتها افرادی معمولی هستند که خوب و بد، هر دو در رفتارهای آنها دیده می‌شود. علاوه بر این، خواننده از متن ادبیات شگرف نباید برداشتی شاعرانه داشته باشد.

شلگل در مورد نگاه شاعرانه می‌گوید: «نگاه شاعرانه به چیزها، آنها را بیرون ادراک حسی و تعینات بخردانه قرار می‌دهد. نگاه شاعرانه، تأویلی مداوم است و بخشیدن منش ناممکن به هر چیز.» (به نقل از احمدی، ۱۳۸۰ش: ۲۹۳) در حالی که در متن ادبیات شگرف امور و رخدادها ناممکن نیست، اتفاقاتی در جریان است که در نگاه اول غیرطبیعی به نظر می‌رسند، اما از دل واقعیت برآمده‌اند و توجیهاات عقلانی و منطقی را برمی‌تابند. در متن ادبیات شگرف هیچ چیز به چیز دیگر اشاره نمی‌کند؛ به عبارت دیگر، هر کلمه فقط به خود اشاره می‌کند. (خود ارجاعی) اگر خواننده در پی تفسیر، تأویل و تعبیر متن برآید، شگرفی از میان خواهد رفت. نویسنده باید این توانایی را داشته باشد تا خواننده را در هول و وله و تردید نگه دارد، هر کدام از این ویژگی‌ها در رمان، مانع از آن می‌شود تا خواننده برداشت تمثیلی یا شاعرانه از متن داشته باشد. پس وهمناک، فقط دال بر وجود حادثه‌ای شگرف نیست، حادثه‌ای که بذر تردید و دودلی را در دل و جان خواننده و قهرمان می‌کارد، بلکه نوعی خوانش غیر تمثیلی و غیر شاعرانه است. وجود ماجراهای شگرف، تردید نسبت به وقوع آنها و برداشتها و خوانش متن، ویژگی‌هایی هستند که مکمل یکدیگر در متن ادبیات شگرف هستند. *غاده السمان*، رمان کوابیس بیروت را از حیث روایت و بیان ماجراها و نوع انتخاب شخصیتها به گونه‌ای نگاشته است که هیچ‌گونه تأویلی را برنمی‌تابد. شخصیت اصلی رمان، زنی است با تمام ویژگی‌های یک انسان معمولی. در بحبوحه جنگ، زمانی که اطرافیانش دغدغه جنگ دارند، او در سرداب خانه‌اش پنهان شده است. در متن ادبیات شگرف و البته در رمان کوابیس بیروت، امور و رخدادها ناممکن نیست، اتفاقاتی

در جریان است که در نگاه اول غیرطبیعی به نظر می‌رسند؛ اما از دل واقعیت برآمده‌اند و توجیحات عقلانی و منطقی را برمی‌تابند. نویسنده کوایس بیروت این توانایی را داشته است، تا خواننده را در هول و ولا و تردید نگه دارد. وجود ماجراهای شگرف، تردید نسبت به وقوع آنها و برداشتها و خوانش متن، ویژگی‌هایی هستند که مکمل یکدیگر در متن ادبیات شگرف هستند.

۳. عناصر، شگردها و تکنیکهای داستانی در «کوایس بیروت» از منظر ادبیات شگرف

۳.۱ زاویه دید، روایت، راوی^{۱۶}

منظور از دیدگاه یا زاویه دید در داستان، فرم و شیوه روایت است. انتخاب زاویه دید که با آن روایت داستان شکل می‌گیرد، از اهمیتی فوق العاده برخوردار است؛ چرا که تنها از این منظر است که داستان‌نویس می‌تواند مواد داستانی خود را برای ما مطرح کند. نوع روایت باید وجهی اصیل و ماندگار و واقعی از داستان، برای خواننده عرضه کند. راوی داستان می‌تواند شخصیت اصلی یا فرعی باشد و به نقل داستان بپردازد. این شیوه از روایت که زاویه دید آن، اول شخص یا متکلم وحده است، زاویه دید درونی می‌گویند؛ اما گاهی به آن شیوه «من روایتی» نیز اطلاق کرده‌اند.

نویسنده رمان «کوایس بیروت»، آن را از دید شخصیت اصلی (من راوی) روایت می‌کند. در این شیوه، شخصیت اصلی داستان با زبان خودش داستان خویش را می‌گوید، نویسنده، خود را به قالب این شخصیت درآورده و زبان راوی در واقع زبان خود نویسنده داستان است. در کابوس ۱۹۴ راوی بیان می‌کند: «لَمْ يَصْدَقْ أَحَدٌ حِكَايَتِي... بَعْضُهُمْ صَدَقَ نِصْفَهَا، وَ هُوَ أُنِي أَضَعْتُ حَقِيبَةَ بُرْتَقَالِيَّةٍ، لَكِنَّهُ لَمْ يَصْدَقْ نِصْفَهَا الْبَاقِي وَ هُوَ أَنْ الْحَقِيبَةَ لِاتْحَوِي مَجْوَهْرَاتٍ أَوْ نَقُوداً وَ إِنَّمَا... تَحْوِي أَوْرَاقاً...: مجرد أوراق... کان من غير المعقول بالنسبة اليهم أن تعرض امرأة حياتها للخطر بعد إنفاذها بنصف ساعة مجرد أنها أضاعت بعض... الأوراق. بالنسبة اليهم، الورق الوحيد الذي يستحق عناء التضحية هو الورق الملون الذي تطبعه الدولة و يسمى «النقود» و حين كنت أروي للمرة الخامسة، مضيئة اليها إعتراضاً خطيراً و هو أن الحقيبة تحوي ملحوظات (ونوطات) لكتابة رواية اسمها «كوایس بیروت»، لاحظت أن قائد المصحفة الرقيب زين يفهم جيداً ما أعنيه...»^{۱۷} (السمان، ۱۹۷۶م: ۳۲۵) نویسنده با بهره‌جویی از من راوی، توانسته است به خوبی تخیل و واقعیت را درهم آمیزد و تردید و ترس (هسته اولیه رمان شگرف)، را به خواننده منتقل کند. شگرد زیبایی که نویسنده از آن در روایت خویش بهره گرفته است، شگرد تک‌گویی درونی است، این نوع روایت بهترین شیوه‌ای است که نویسنده انتخاب کرده است تا به وسیله آن ترس و تردید شخصیت، راوی و در نهایت متن را نشان دهد. نگاه خواننده در اثر ادبی

شگرف، باید معطوف به شخصیت اصلی و مرکزی باشد، خواننده رمان «کوابیس بیروت» ناخواسته به انگیزش این حس؛ یعنی توجه به شخصیت مرکزی متمایل می‌شود.

۳.۲ تک‌گویی درونی^{۱۸}

در دیدگاه تک‌گویی درونی، راوی به افشا کردن و بازگویی ذهنی شخصیتها می‌پردازد. روایت او داستان غیرخطابی است؛ یعنی فرض بر این است که او با کسی صحبت نمی‌کند و فقط برای بازگو کردن ماجراها و عمل داستانی است که داستان از زبان او نقل می‌شود. تک‌گویی درونی، شیوه‌ای از روایت است که در آن تجربیات درونی و عاطفی شخصیت‌های داستان، در سطوح مختلف ذهن در مرحله پیش از گفتار نمایانده می‌شوند. مقصود از سطح پیش از گفتار ذهن، لایه‌هایی از آگاهی است که به سطح ارتباطی (خواه گفتاری و خواه نوشتاری) نمی‌رسد و برخلاف لایه‌های گفتار، متضمن مبنای ارتباطی نیست. در لایه‌های گفتار نظم و عقل و منطق و ترتیب زمانی حاکم است و گاهی محتویات ذهن در این لایه‌ها سانسور می‌شود؛ اما در لایه‌های پیش از گفتار ذهن، نه ترتیب زمانی مطرح است، نه نظم منطقی و نه سانسور. به دلیل گسیختگی افکار و تصاویر در این لایه از آگاهی، در تک‌گویی درونی با ترکیبات غیردستوری، رعایت نکردن قواعد نحوی، پرهیز از نشانه‌گذاری درست، جملات، عبارات ناقص و... مواجه می‌شویم (فراگوزلو، ۱۳۹۰ش).

غاده السمان، ماجراها و درگیری‌های ذهنی شخصیت اصلی را با شیوه تک‌گویی درونی بیان می‌کند. این شخصیت با تک‌گویی در خلوت خود، به واگویی و بیان معضلات و مشکلات پیچیده درونی خود می‌پردازد. از درگیری‌ها و اندوهی سخن می‌گوید که کابوسهای او را لحظه‌ای رها نمی‌کند. کابوس، رؤیا و خواب در این حالت از نشانه‌های تک‌گویی درونی به شمار می‌آید. در سراسر رمان حضور عنصر «کابوس و خواب و رؤیا» آشکار است: «...إنَّهَا حُرُوفِي وَ قَدْ خَرَجَتْ مِنْ دَاخِلِ الْكُتُبِ لِتَتَقَمَّصَ بَشْرًا، يَحْمِلُونَ السِّلَاحَ وَ يُقَاتِلُونَ... أَكُنْتُ حَقًّا أُرِيدُ ثَوْرَةَ بَدُونِ الدَّمِّ؟ أَجَلٌ... مِثْلَ كُلِّ الْفَنَانِينَ أَنَا مُتَنَاقِضَةٌ... أُرِيدُ ثَوْرَةَ وَ لَا أُرِيدُ الدَّمَّ... أُرِيدُ الطُّوفَانَ وَ لَا أُرِيدُ الْعَرْقِيَّ... -وَلَكِنَّ هَذِهِ كَوَابِيسُ لَا ثَوْرَةَ. -كُلُّ الثُّورَاتِ تَوَلَّدَتْ هَكَذَا مُعَمَّدَةً بِالْدَّمِّ... حَتَّى وِلَادَةُ طِفْلٍ لَا تَتَمُّ إِلَّا مُعَمَّدَةً بِالْدَّمِّ... -وَلَكِنَّ عَدَدًا كَثِيرًا مِنَ الْأَبْرِيَاءِ وَ الْعُزْلِ يَمُوتُ. -لَا أَحَدٌ بَرِيءٌ فِي مُجْتَمَعٍ مُجْرِمٍ...»^{۱۹} (السمان، ۱۹۷۶م: ۴۱)

غاده السمان با تک‌گویی درونی مناسب، در خواننده، حس همذات‌پنداری ایجاد کرده است. احساس یکسانی خواننده با شخصیت، باعث می‌شود تا زودتر و راحت‌تر با متن ارتباط برقرار کند و با خیالی آسوده‌تر به توجیه تردید و ترس موجود در درون شخصیت و متن بپردازد.

زمانی که شخصیت داستان، ماجراها را از زاویه نگاه و اندیشه خودش روایت کند، نوع زاویه دید، کانونی‌شدگی خواهد بود. هم‌ذات‌پنداری خواننده و شخصیت، با شرط سوم تودورف همخوانی دارد. (هم‌ذات‌پنداری، هم‌دلی، یکسانی عقیده و حس مشترک شخصیت مرکزی و خواننده)

۳.۳ کانونی‌شدگی^{۲۰}

هر کانونی‌شدگی یک کانونی‌گر و یک کانونی‌کننده دارد. کانونی‌گر کارگزاری است که دیدگاهش به متن روایی جهت می‌دهد و کانونی‌شده نیز هدف کانونی‌گر است. اکثر روایت-شناسان در بحث کانونی‌شدگی، از پیشنهاد بل و ریمون کنان تبعیت می‌کنند؛ مبنی بر اینکه کانونی‌گر، هم می‌تواند بیرونی (راوی) و هم درونی (شخصیت) باشد. (نقل از حری، ۱۳۸۵: ۶۹)

به لحاظ کارکردی، کانونی‌شدگی ابزار انتخاب و محدودسازی اطلاعات روایی رخدادها و موقعیتها از زاویه دید یک شخص است. تودورف از کانونی‌شدگی به دید مبهم تعبیر می‌کند که به نوعی ابهام دامن می‌زند. ابهامی که به طور حتم مقدمه یا مکمل تردید داستان خواهد بود. در رمان «کواپیس بیروت»، ماجراها از زبان شخصیت اصلی رمان، بازگو می‌شود، در این صورت، کانونی‌گر هم‌زمان هم بیرونی است و هم درونی؛ به عبارت دیگر در این رمان با دید مبهم روبرو هستیم، دیدی که از سوی دو عنصر داستان یعنی؛ شخصیت اصلی و راوی که گاه ممکن است شخصیت-راوی باشد، به خواننده نمایانده می‌شود. «در متن ادبی شگرف، اشخاص، فضا سازی داستان و از همه مهمتر چگونگی بازنمایی اطلاعات (زاویه دید)، عناصری کارسازند. به عبارت دیگر، نویسنده به گونه‌ای از زاویه دید استفاده می‌کند که حوادث به چشم خواننده مبهم و مرموز جلوه می‌کند. دید مبهم به شرط اول از سه شرط تحقق وهمناک و شگرف بستگی دارد.» (به نقل از حری، ۱۳۸۸: ۲۱) بحث کانونی‌شدگی در رمان کواپیس بیروت به گونه‌ای خاص مطرح شده است به این صورت که در کلیت داستان می‌توانیم نگاه و توصیفات راوی را ببینیم. همین نگاه و توصیفات خاص شخصیت اصلی است که کانونی‌شدگی را نمایان می‌کند. جنگ و ماجراهای آن و اتفاقاتی که توسط شخصیت اصلی روایت می‌شود و همچنین توصیفات با جزئیات خاص راوی، نشان از نگاه خاص راوی نویسنده به شیوه‌ای زن‌مدارانه است. در واقع نحوه توصیفات و نگاه جزئی‌نگرانه نشان از بعد نویسنده بودن و حالت زنانه شخصیت رمان

است. با این توضیحات باید گفت شخصیت‌های فرعی، کانونی‌شدگانی هستند که توسط راوی کانونی شده‌اند. در واقع نگاه و توصیف شخصیت اصلی است که ماجراها و توصیفات را پیچیده و مبهم نشان می‌دهد.

۳.۴ شخصیت^{۲۱}

شخصیت‌های رمان «کوابیس بیروت»، اغلب ذهنی هستند و ما آنها را با توضیحات و توصیفاتش می‌شناسیم. تعداد اندکی از شخصیتها هستند که راوی مستقیماً با آنها برخورد داشته است. او هر لحظه درگیر اندیشه و ماجرای خاص است که آنها را به صورت مونولوگ^{۲۲} بیان می‌کند، و از سایر شخصیتها نیز سخن می‌گوید و چون ماجراها را به قصد توضیح و توصیف بیان نمی‌کند، شخصیتها را کامل به خواننده نمی‌شناساند. (شناخت ناقص، ابهام و تردید را به دنبال دارد) شخصیت اصلی، زن تنهایی است که «ریشه تنهایی خود را از یک سو جنگ و از سوی دیگر سرشت و ماهیت هنرمند و پیشه‌اش می‌داند و می‌گوید: «اگر هنرمند در انقلاب و آشوب نمیرد، دست کم دم و دستگاه کارش از بین می‌رود: کتابخانه، منابع، کتابها، بایگانی، سلامت روانی، که در نتیجه آوارگی و جابجایی چندپاره می‌شود؛ آشفته‌گی همیشگی روان.» (السمان، ۲۰۰۰م: ۴۴ به نقل از ملایری، ۱۳۹۲: ۸) در واقع به همین دلیل در مورد شخصیت‌های غاده‌السمان بیان می‌شود: «فاذا اضفنا الى ذلك ان الشخصية الرئيسية في قصصها غالباً ما تكون امرأة، و ان هذه المرأة كثيراً ما تكون: كاتبة و متمرده على بعض المواضع السائدة و دمشقية الاصل تقيم في بيروت.»^{۲۳} (سعید، ۱۹۹۶م)

«شایان ذکر است، اگرچه در داستانهای ذهنی، شخصیتها عینیت ندارند، این شخصیت‌های ذهنی به مثابه اشخاص عینی هستند و این هنر نویسنده است که شخصیت‌هایی را با افکار، تجربیات و اندیشه‌های جدا بیافریند به گونه‌ای که تداعی هر کدام از شخصیتها در خاطرات و گذشته همان شخصیت ریشه داشته باشد و تداعی‌ها و ذهنیات آنها با یکدیگر خلط و یکسان تلقی نشود، در حالی که همه این شخصیتها برساخته ذهن یک نویسنده هستند.» (محمودی، ۱۳۸۸ش: ۱۳۵) نوع بازگویی ماجراها و روایت رمان یعنی؛ تک‌گویی درونی باعث شده است تا هم شخصیت اصلی و هم سایر شخصیت‌های ذهن قهرمان پیچیده به نظر بیایند و تعیین رفتار و اندیشه‌ای واحد، برای هر کدام از آنها سخت باشد. یکی از مواردی که به خواننده کمک می‌کند تا ترس و تردید شخصیت را دریابد، سؤالهای عجیب و غریبی است که در ذهن شخصیت اصلی می‌گذرد و در

بی پاسخ به آنهاست. نمونه این سؤالات را در کابوس ۱۷۳ می‌خوانیم: «مِن أَى طَرِيقٍ سَتَأْتِي المَصْحَفَةَ؟ مِن شَارِعِ الحِوَارِي أَوْ شَارِعِ المَخْفَرِ أَمْ مِن شَارِعِ الرَّئِيسِي أَمَامَ «هوليداي إن»؟ هَلْ سَأَسْتَطِيعُ الرِّكْضَ إِلَيْهَا تَحْتَ أَمطَارِ الرِّصَاصِ دُونَ أَنْ أَجْرَحَ؟ وَ إِذَا جَرَحْتُ هَلْ سَيَنْقَلُونِي بِالمَصْحَفَةِ أَمْ سَيَتَرَكُونِي عَلَى الأَرْضِ وَ يَنْسَحِبُونَ؟ هَلْ سَيَعْرِفُونَ أَيْنَ بَيْتِي أَمْ سَيَضِعُونَهُ وَ يَنْتَظِرُونَ قَلِيلًا أَمَامَ البَيْتِ آخِرُ ثُمَّ يَمْضُونَ؟ هَلْ سَيَسْمَحُونَ لِي بِحَمْلِ حَقِيبَتِي البَرْتَقَالِيَّةِ؟ أَمْ يَأْمُرُونِي بِرَمِيهَا لِأَنَّ المَصْحَفَةَ لَا تَتَّسِعُ لَنَا مَعًا؟ هَلْ سَيَكُونُ بِدَاخِلِهَا عَشْرَاتٌ مِنَ المَعْدَبِينَ المَازَبِينَ مِنَ النَّارِ أَمْثَالِي، وَ سَنَحْتَبِقُ فِي الرُّحَامِ أَمْ سَأَكُونُ وَحْدِي؟ هَلْ تَسَلِّقُهَا صَعْبٌ بِحَيْثُ أَعْجَزُ عَنِ ذَلِكَ إِذَا جَرَحْتُ؟ وَهَلْ؟ وَهَلْ؟ وَهَلْ؟...»^{۲۴} (السمان، ۱۹۷۶م: ۲۹۰)

سؤالهای متعدد و گاه بی‌مورد و بی‌پاسخ، نشان‌دهنده ذهن پریشان و آشفتۀ شخصیت است. این آشفتگی و پریشانی به طور حتم یکی از نشانه‌های تردید در این رمان قلمداد می‌شود. باید به این نکته نیز اشاره کنیم، که سؤالات بی‌جواب بسیاری در مورد شخصیتها و اندیشه‌های آنها، در ذهن خواننده نیز باقی می‌ماند. این سؤالات نشان می‌دهد، نویسنده به خوبی از عهده انتقال تردید، از راوی و شخصیتها، به خواننده برآمده است. به این ترتیب یکی دیگر از مشخصه‌های ادبیات شگرف؛ یعنی تعلیق رمان تا پایان تحقق یافته است و خواننده نیز تا انتها نمی‌داند که چه سرنوشتی در انتظار شخصیت اصلی است.

۳.۵ جریان سیال ذهن^{۲۵}

جریان سیال ذهن از تکنیکهای داستان‌نویسی است، که نویسنده ادبیات شگرف با بهره‌گیری از آن سعی می‌کند تا از وضوح دریافت بکاهد، و ابهام ذاتی داستانهای شگرف را همراه دریافتهای خواننده به او منتقل می‌کند. در داستانهایی که جریان سیال ذهن در آن به کار رفته است، گذشته و آینده از زمان حذف می‌شود تا کشف و شهودی محض از لحظه حال به دست آید. در چنین حالتی، ترتیب و توالی پیوسته زمان، جای خود را به تراکم درهم تنیده خاطراتی می‌دهد که در ذهن شخصیتهای داستان، نه بر اساس تقدم و تأخر زمانی که بر اساس میزان عمق تجربه نظام یافته‌اند. شیوه‌هایی که نویسنده به کار می‌برد تا به کمک آنها سیلان ذهن را بازگو کند، عبارتند از: «تکنیکهای روایتی چون تک‌گویی درونی و حدیث نفس، استفاده از ترفندهای زبانی برای نزدیک کردن زبان داستان به زبان ذهن، دشوار یافتن معنا و مصداقی قطعی در داستان، برخلاف داستانهای سنتی، شباهت زبان داستان به شعر ناب، بازگشت ناگهانی به گذشته، تغییر مداوم روایت بین حال، گذشته و آینده، روایت مدتی طولانی از گذشته از دریچۀ لحظاتی

محدود از حال، تداخل زمان بیرونی و زمان درونی یا زمان ساعت و زمان ذهن، بهره‌گیری از تداعی‌های مکرر که گذشته و حال را در هم می‌آمیزند.» (بیات، ۱۳۸۳)

کابوسهای متعدد رمان، نشان از ذهن آشفته شخصیت اصلی دارد؛ ذهنی که لحظه‌ای، از حال به گذشته می‌رود و در این جابجایی‌ها، شخصیتها و افرادی که وجود خارجی ندارند و یا دیگر زنده نیستند، به صحنه رمان می‌کشاند. در یکی از همین جابجایی و تداخل زمان، راوی به روزی بازمی‌گردد که یوسف را در مقابل چشمانش گلوله‌باران کرده‌اند و در لحظه‌ای بعد در زمان حال می‌بیند که یوسف با تن زخمی از در وارد می‌شود و هر دو با هم به گفتگو می‌پردازند. از آنجایی که ذهن شخصیت در جابجایی به این خاطره رسیده و زمان ذهنی مطرح است، خواننده ماجرا را کاملاً زنده می‌بیند. گاهی ماجراهایی را بیان می‌کند که زمان تقویمی و ذهنی با یکدیگر تداخل یافته‌اند، برای خواننده، مشخص کردن زمان درست و دقیق ماجرا دشوار است. تداخل زمانها، تغییر نوع روایت، زاویه دید و کانون به خواننده این امکان را می‌دهد تا تردید حاکم در رمان را بیشتر حس کند، تردیدی که نه تنها در شخصت هست، ماجراها را نیز شامل می‌شود. در این بخش خلاصه‌ای از کابوس ۲۹ را برای نمونه بیان می‌کنیم: «عمو فؤاد مرا صدا زد و گفت طبقه شما هنگام تیراندازی ناامن‌ترین طبقه است. از من خواست که به طبقه اول نزد آنها بروم. خانه آنها به شدت غمگین و مملو از اندوه بود. چند سال پیش دختر سه ساله‌اش را از دست می‌دهد و بعد از آن همسرش از دنیا می‌رود. باغبان دیگر در باغچه گل بنفشه نکاشت و پیرمرد مانند گلها پژمرد و دیگر نخندید. او تنها به همراه خدمتکار سودانی‌شان و پسرش امین زندگی می‌کند... در تخت‌خوابی خوابیده‌ام که قبلاً همسر عمو فؤاد می‌خوابید. روی همین تخت هم از دنیا رفت. از همان ابتدای تولد آدمی با تابوتش متولد می‌شود چه زمانها که تخت آدمها همان تابوتشان شده است. مرگ همان مادر تنهایی است که اول و آخر با ماست. من هم مرده‌ام. صدای گلوله‌ها مرا بازمی‌گرداند.» (السمان، ۱۹۷۶م: ۳۴)

۳.۶ تداعی معانی^{۲۶}

تداعی در اصطلاح «فرایندی روانی است که در آن شخص، اندیشه، کلمه، احساس یا مفاهیمی را که قابلیت فراخواندن یکدیگر را دارند، به هم ارتباط می‌دهد. قابلیت فراخوانی می‌تواند حاصل شباهت‌ها یا همزمانی یا پیوندهای یکدیگر باشد» (میرصادقی، ۱۳۸۷ش: ۷۱) در تعریف تداعی معانی آمده است وقتی «بسیاری از حوادث فرعی بر اساس اصل «تداعی معانی» به

ذهن نویسندگان هجوم بیاورند و آنها در ضمن بیان یک حادثه، حادثه‌ای دیگر به خاطر بیاورند، و یا یک واژه، تعبیر، تصویر و یا اندیشه - خواه مهم یا کم اهمیت - خاطره‌ای را در ذهن آنها زنده کند، و به بیان آن پردازند» (معین الدینی، ۱۳۸۸ش: ۱۵۹) در کابوس ۵۸ اینچنین آمده است: «تَعَلَّقَتْ عُيُونِي بِالسَّاعَةِ الرَّمَلِيَّةِ أَلْتِي كَانَ قَدْ أَهْدَانِي أَيَاهَا حَبِيبِي يُوسُفُ... كَانَتْ تَتَأَلَّفُ مِنْ كَرْتَيْنِ مِنَ الرَّجَاحِ الشَّرِيفِ يَفْضَلُ بَيْنَهُمَا مَضِيقٌ يَسْمَحُ بِانْتِقَالِ الرَّمْلِ مِنْ كَرَّةٍ إِلَى أُخْرَى... وَكَانَ انْتِقَالُ الرَّمْلِ مِنْ كَرَّةٍ إِلَى أُخْرَى... وَفَجْأَةً حَدَثَ شَيْءٌ عَجِيبٌ... بَدَأَ الرَّمْلُ يَصْعَدُ مِنَ الْكُرَّةِ السُّفْلَى إِلَى الْكُرَّةِ الْعُلْيَا بِالسَّرْعَةِ ذَاتَهَا الَّتِي يَتَدَفَّقُ بِهَا عَادَةً... كَأَنَّ الزَّمَانَ يَعُودُ أَلَى الْوَرَاءِ... ثُمَّ بَدَأَ تَدْفِقُ الرَّمْلُ مِنَ الْأَسْفَلِ إِلَى الْأَعْلَى يَتَسَارَعُ... يَتَسَارَعُ... هَا أَنَا وَيُوسُفُ مَعاً عَلَى شَاطِئِ الْبَحْرِ، وَجَسَدِهِ لَيْسَ مَثْقُوباً بِالرِّصَاصِ... هَا نَحْنُ نَعِيشُ أَيَامَنَا الْحَلْوَةَ... كُلُّ شَيْءٍ يَتَكَرَّرُ... تَمَاماً كَمَا كَانَ.»^{۲۷} (السمان، ۱۹۷۶م: ۷۲) راوی با دیدن ساعتی شنی - که یوسف به او هدیه داده است - به یاد روزهایی می‌افتد که با یوسف سپری کرده است، و به بازگویی خاطرات آن روز می‌پردازد. تداعی معانی این امکان را به نویسنده داده است، تا علاوه بر اینکه جنگ داخلی لبنان را بیان کند، به ماجراهایی نیز پردازد که گویای اختلافات مذهبی، فقر و نداری، اشغالگری، دزدی و اسارت از یک سو و آزادی، عدالت، برابری، صلح از سوی دیگر است. مواردی را که برشمردیم از جمله مضامین مطرح در رمان کوابیس بیروت است: «إِنَّهُ الْغُرُوبُ... دَوْمَاً يَأْتِينِي حَبِيبِي مَعَ الْغُرُوبِ ... مَعَ الْفَجْرِ... مَعَ الرَّعْدِ... مَعَ الْمَطْرِ... مَعَ كُلِّ مَا هُوَ مَهِيَّبٌ وَ أَرْلَى .. دَوْمَاً يَأْتِينِي حَبِيبِي مَعَ الْخَرِيفِ، كَأَنَّ الْخَرِيفَ هُوَ آثَارُ أَقْدَامِهِ عَلَى الْأَرْضِ...»^{۲۸} (همان: ۲۸) نویسنده در این تداعی معانی در ذهن شخصیت اصلی تصویری زیبا آفریده است. شخصیت اصلی هم‌زمان با غروب به یاد دوستش می‌افتد؛ زیرا دوستش همیشه با غروب یا هر لحظه زیبایی همراه او بوده است.

۳.۷ تقابل و کشمکش^{۲۹}

تقابل در رمان، از عناصر داستانی است که تنها منحصر به ادبیات شگرف نیست. تقابل در اثر ادبی شگرف و هر اثر ادبی دیگری از کشمکشها، تفاوتها، تضادها و اختلافات به وجود می‌آید. اولین تقابل را می‌توانیم در ساختار (فرم ظاهری) رمان ببینیم. رمان با کابوس آغاز می‌شود با رؤیا خاتمه می‌یابد. علاوه بر آن (تقابل رؤیا و کابوس) تقابلهای بنیادی رمان عبارتند از: جنگ و صلح، زندان و آزادی، عدالت و نابرابری، اشغالگری و استقلال، نبرد اندیشه‌ها و... در کابوس یکی از تقابلهای اصلی رمان مطرح شده است. «إِنَّهُ خَرِيفٌ... وَ أَنَا سَجِينَةٌ كَبْقِيَّةِ سَحْنَاءِ دُكَّانِ بَائِعِ الْحَيَوَانَاتِ الْأَلْيَفَةِ... هَذَا هُوَ يَوْمِي الثَّانِي وَ أَنَا سَجِينَةٌ... وَ مَا شَوْقِي الدَّائِمُ إِلَى الْأَفْقِ وَ السَّمَاءِ إِلَّا مِنْ بَعْضِ

شوقی إلى الحُرِّيَّةِ الدَّخْلِيَّةِ... الحُرِّيَّةِ الحَقِيقِيَّةِ لا حُرِّيَّةِ التَّنْقِیلِ فِقْط سَحْنِ کَبِیرِ جَدْرانِهِ هِی حُدُودُهُ ، و اسْمُهُ الوَطْنُ!»^{۳۰} (همان: ۲۰)

یکی دیگر از تقابلهای مهم رمان، درگیری‌های ذهنی و درونی شخصیت اصلی است که در بخشهای اول رمان، او را بر سر یک دو راهی قرار داده است. مقالات و کتابهای بسیاری در مورد عدالت و آزادی نوشته است، از مردم و همه انسانها می‌خواهد تا برای آن بجنگند و تا پای جان ایستادگی کنند. اشخاص کتابهایش را می‌بیند که از کتابها خارج شده‌اند، تا برای آزادی و برابری بجنگند؛ اما خود در سرداب خانه‌اش پنهان شده و منتظر است تا جنگ پایان یابد. بر سر این دو راهی است که آیا با نوشتن مقاله و کتاب، رسالتش پایان یافته است یا اکنون نوبت آن است که اسلحه دیگری جز قلم در دست گیرد. که در نهایت برای آزادی کشورش بار دیگر به پا می‌خیزد و تفنگ در دست می‌گیرد.

یکی دیگر از درگیری‌های ذهن شخصیت این است که آیا با بیداری مردم و آگاهی آنان در برابر دشمن مسؤول کشته شدن آنهاست؟ نکته‌ای که در این مبحث قابل توجه است این است که با توجه به اندیشه‌ها و تفکراتی که در دوران جنگ در جنوب لبنان جریان داشته و تعصبات مذهبی و عقیدتی، غاده السمان با رمان «کوابیس بیروت» به تقابل با این اندیشه‌ها و این محدودیتها پرداخته است. علاوه بر این از میان تقابلهای مطرح شده در این رمان، تفاوت اندیشه‌ها و اختلافات قومی - مذهبی، رمان کوابیس بیروت را در زمره رمان‌های چندآوا قرار داده است. به عبارت دیگر، مضامین و تقابلهای رمان که در تولد ادبیات شگرف نقش داشته‌اند، منجر به چند صدایی در این اثر شده است.

۳.۸ مضمون، درون‌مایه و بن‌مایه^{۳۱}

«درون‌مایه، جهت فکری نویسنده را نشان می‌دهد و موضوع را با شخصیت و صحنه داستان هماهنگ می‌کند. در داستان شگرف، موضوع، مجموعه رویدادها و پدیده‌هایی است، که داستان را می‌آفریند و درون‌مایه آن را نشان می‌دهد. درون‌مایه و شکل داستان، بر محور موضوع گسترش می‌یابد. در داستانهای شگرف غیر از آن موضوع اصلی، موضوعات فرعی دیگری هم وجود دارد، که تابعی از موضوع اصلی داستان است، همراه آن گسترش می‌یابد و در جهت تقویت موضوع اصلی به کار می‌رود.» (بهروزکیا، ۱۳۸۵: ۱۱۵)

در حوزه ادبیات شگرف، از مضامینی بهره گرفته شده است که به طور حتم، در زندگی عادی جریان دارد. برخی از این مضامین، از استثنائی‌ترین واقعیتها گرفته شده است. این واقعیتهای استثنایی، یکی از نقاط تلاقی خیال و واقعیت در ادبیات شگرف است. مضامینی از قبیل دوستی، رقابت، سیر و سفر به سرزمینهای ناشناخته، رابطه با جانوران، مسأله جنگ، صلح جهانی، معنی و مفهوم آزادی، کسب هویت، بزهکاری و آسیبهای اجتماعی، حقوق کودک، شناخت هستی، نیکی و بدی و دهها بن‌مایه دیگر از مواردی هستند که نویسنده به کار می‌گیرد تا خواننده را متأثر کند و او را با نوعی ترس و تردید روبرو کند.

موضوع رمان، جنگ است. در جای جای رمان، آثار جنگ دیده می‌شود و با حالات و توصیفات مختلف از آن سخن گفته می‌شود: «ایقظنی انفجار رهیب... صرخت.. سمعت صوتی و أنا أصرخ حتی قبل أن إستیقظ تماماً... کان إنفجاراً شیبهاً بصوت الرعد تماماً»^{۳۲} (السمان، ۱۹۷۶م: ۳۵) نویسنده همگام با آن، موضوعات مرتبط با آن را نیز مطمح نظر داشته است. زندان، گرسنگی، آتش‌سوزی، بی‌خانمانی، اختلافات مذهب و عقیده از یک سو؛ و مبارزه، صلح‌طلبی و آزادی از سوی دیگر، مضامین مطرح در این رمان است: «لماذا لا نغادر هذا الفئص قبل أن نموت خوفاً أو حرقاً أو جوعاً؟...»^{۳۳} (همان: ۲۵) هرکدام از مضامینی که بیان شد به تنهایی کافی است تا شخصیتها دچار ترس شوند و در واقع در موقعیت بحرانی قرار بگیرند. در این چنین موقعی است که شخصیت بر سر دو راهی قرار می‌گیرد و تصمیم‌گیری و انتخاب راه حل درست سخت می‌شود. خواننده آگاه و هوشیار نیز در ترس و هول و ولا به سر ببرد. کشمکشی که در رمان جریان دارد، خواننده را به این سمت می‌کشاند تا ماجراها را دنبال کند، نگران باشد و نسبت به سرانجام ماجراها و پایان رمان، سؤالاتی در ذهنش ایجاد شود. این مضامین، خواننده را وادار می‌کند تا برای حل تردید و ترس ایجاد شده در درونش به دنبال توجیه عقلانی ماجراهای عجیب و شگرفی باشد که می‌خواند.

۳.۹ چند صدایی^{۳۴}

ادبیات شگرف همواره دارای وجهی گفت‌وگویی است. داستان واقع‌گرای محض، منشی تک‌صدایی دارد و داستان شگرف، این تک‌صدایی را به چالش می‌کشد. «ویژگی بارز روایت چندآوا آن است که در آن قضاوتها و برداشتهای فردی متفاوت، هریک آزادانه و به دور از فشار ناشی از تحمیل نظرهای راوی، فرصت بروز و تجلی می‌یابند و صداهایی که در ظاهر در دو

جبهه و در دو موضع کاملاً متفاوت قرار دارند، در شرایطی یکسان، به نمایش گذاشته می‌شوند و این امکان برایشان فراهم می‌شود که فارغ از جو حاکم بر داستان، از هرگونه محدودیتهای فکری و عقیدتی نویسنده به مجادله و بحث با یکدیگر بپردازند.» (فلامرزی، ۱۳۹۰)

به عبارت دیگر، در ادبیات چند صدایی، شخصیتها هر کدام از دیدگاه خود به جهان می‌نگرند و جهان‌بینی خاص خود را دارند. دیدگاه راوی یا نویسنده فقط به عنوان یک صدا در کنار آوای شخصیتها در اثر حضور دارد. در رمان چندآوا شاهد دنیایی هستیم که در آن همه شخصیتها و حتی خود راوی، از آگاهی گفتمانی خاص خویش برخوردارند.

داشتن جنبه اجتماعی یکی از مشخصه‌های اصلی آثار چندصدایی است. علاوه بر این، نقش اجتماعی ادبیات شگرف مهم و حیاتی است که در رمان «کوابیس بیروت» این نقش پررنگ است. وجود عوامل و جنبه‌های اجتماعی در رمان در ایجاد چندصدایی مؤثر بودند. رودرویی اموری چون فقر و نداری با ثروت و سرمایه‌داری از جمله آنهاست. نویسنده در کابوس ۱۸۰ از کارمند بانکی سخن می‌گوید که به سبب مریضی مادرش، همه داریهایش را خرج کرده است. روزی در بانک، با پزشک معالج مادرش روبرو می‌شود، پزشک، پول هنگفتی را برای واریز به حسابش آورده است، کارمند، بر روی یکی از پولها دست‌خط خودش را می‌بیند. این قضیه باعث می‌شود، تا مریضی مادرش و مصایب زندگی‌اش را بار دیگر در ذهنش مرور کند. این دو شخصیت داستان (کارمند بانک و پزشک)، در ظاهر به گفتگو نمی‌نشینند، اما نوع برخورد آنها با یکدیگر، گویای نوعی گفتگوی پنهان در متن است. به عبارت دیگر؛ در رمان، با چندآوایی بی-صدا روبرو هستیم. آوایی که از طریق کنش متقابل شخصیتها دریافت می‌شود. نمونه دیگر چندصدایی را در تفاوت عقیده‌ها و ایجاد گروه‌های سیاسی و مذهبی مختلف دید: «أراهم یقتادون الثَّابَّ إلى الرِّصیفِ. كُلُّ ذَنبِهْ أَنَّهُ مَرَّ فِي الشَّارِعِ تَوَقَّفَتْ فِيهِ قَبْلَ دَقَائِقِ. إِسْمُهُ لَيْسَ مَهْمًا... المِهْمُ دِينُهُ... المِهْمُ أَن يَكُونَ مِن دِينٍ مُخْتَلَفٍ عَن دِينِهِ... ذَهَشَ الثَّابُّ فَقَدَ كَان طَالِبًا فِي الفِلسَفَةِ وَ كَان يَوْمُنُ بِاللَّهِ لَكُنْهَ يَجِدُ الأَدِيَانَ كُلَّهَا وَسِیْلَةً لِاقْتِرَابِ الإِنْسَانِ مِنَ اللَّهِ، وَ حِينَ تَأْتِيهِ لِحْظَةٌ الْحَاجَةِ إِلَى الإِقْتِرَابِ مِنْ خَالِقِهِ، كَان يُصَلِّي فِي أَوَّلِ مَعْبَدٍ يَمُرُّ بِهِ كَنِيسَةً أَوْ جَامِعًا... جَرَّه إِلَى الرِّصیفِ»^{۳۵} (السمان، ۱۹۷۶م: ۲۸) در ادامه جوان با سربازان دشمن به گفتگو می‌پردازد: «قَالَ لَمْ: مَا ذَنْبِي؟.. رُدُّ عَلَيْهِ بِبَعْضِ الشَّتَائِمِ. كَادَ الْمَسْلُوحُونَ يَتَشَاجِرُونَ. يَقْتُلُونَهُ أَمْ يَنْقُلُونَهُ مَعَهُمْ؟ سَأَلَهُ أَحَدُهُمْ: كَيْفَ تُحِبُّ أَنْ تَمُوتَ؟ قَالَ لَمْ: لَا أَحِبُّ أَنْ أَمُوتَ. سَأَلَهُ أَحَدُهُمْ: إِلَى أَيِّ حِزْبٍ تَنْتَمِي؟ قَالَ أَنْتَمِي إِلَى «حِزْبِ الْحَيَاةِ». سَأَلُوهُ: مَا اسْمُكَ؟ قَالَ: لُبْنَانُ. أَسْرُتُكَ: الْعَرَبِيُّ. صَرَّخُوا بِهِ: هَذَا لَيْسَ وَقْتُ الْمَزَاحِ. مَنْ أَنْتَ؟ كَزَّرَ: (لِسْمِي «لُبْنَانُ الْعَرَبِيُّ» وَ لَا أُرِيدُ أَنْ أَمُوتَ)»^{۳۶} (السمان، ۱۹۷۶م: ۲۸)

رمان «کوابیس بیروت» در واقع زبانی است که *غاده السمان* با آن، با جامعه آن روز خویش به گفتگو و جدل پرداخته است. جوانی که در این کابوس با سربازان به گفتگو پرداخته، در واقع خود *غاده السمان*؛ یعنی همان زن روشنفکری است که در جامعه تنها مانده است. وی در واقع، این رمان را زبان و ابزاری قرار داده است تا به کمک آن از جنگ، نداری، بدبختی مردم بینوای لبنان، اعتقادات و باورهایش و... سخن بگوید. از دیگر سو، این موارد در حیطه مواردی قرار می‌گیرد که فریاد آن را بازدارنده‌های بیرونی می‌نامد. به این ترتیب، *غاده السمان* در این اثر هم از بازدارنده‌های درونی و هم بیرونی سخن گفته است. حتی اعتراض خویش را به آن قشر از عربها که سکوت کرده‌اند، نیز می‌رساند.

۳.۱۰ تردید و ترس

تردید و پس از آن ترس، از مهمترین مشخصه‌های ادبیات شگرف است که ابتدا در شخصیت‌های داستان و پس از آن در خواننده به وجود می‌آید. این ترس در دل خواننده، از مشکلات و معضلاتی به وجود می‌آید که اشخاص داستان با آن مواجهند و با آن دست و پنجه نرم می‌کنند و سعی دارند تا آنها را از میان بردارند. راوی با توصیف صدای رگبارها و گلوله‌ها ترسش را بیان می‌کند، در کابوس ۳۵ می‌خوانیم، که راوی برای اینکه بیشتر در امان باشد به سردابی رفته است که قفسه بزرگ کتابهای آنجاست. در این اندیشه است که آیا شخصیت‌های کتابهایش برای جنگ از کتابها خارج شده‌اند؟ زمانی که کتابها را برمی‌دارد و ورق می‌زند، همه صفحات کتابها را سفید می‌بیند. سفیدی صفحات بار دیگر بر ترس و تردید او می‌افزاید. مخاطب با خواندن این بخش از رمان، با خود کلنجار می‌رود که آیا این اتفاق واقعا افتاده است؟ اینجاست که بار دیگر به دنبال توجیحات عقلانی و منطقی می‌گردد. توجیه دسته نخست تودورف به کمک خواننده می‌آید، آنچه خواننده فکر می‌کرد، برای شخصیت اصلی رخ داده است، چیزی جز محصول تخیل و کابوسهای شخصیت نبود، این نوع توجیه، اثر را به سمت شگرف می‌برد.

هرکدام از عناصر و شگردهای داستان‌نویسی که بیان شد به نویسنده کمک کرده است، ترس و تردید حاکم در متن را نشان دهند، به این ترتیب در این رمان با دو نوع تردید روبرو هستیم: نخست، تردید شخصیت و راوی که نوع روایت؛ یعنی تک‌گویی درونی و زاویه دید رمان؛ یعنی کانونی‌شدگی، گویای تردید راوی و شخصیت است.

دوم، تردید خواننده که از ترس و تردید راوی و ماجراهای شگرف و عجیب به وجود می‌آید. خواننده رمان «کوبیس بیروت»، چند نوع تردید در درون خود دارد. اول، تردید به ماجراهای عجیب؛ دوم، تردید نسبت به راوی و شخصیتها (آیا شخصیت داستان در واقعیت، با این ماجراها و رخدادها مواجه شده است؟) و سوم، تردید در اندیشه‌ها و رفتارهای شخصیتها به‌ویژه شخصیت اصلی رمان. تردید در اندیشه‌ها و رفتارهای راوی و اشخاص زمانی بیشتر نمود پیدا کرد، که نویسنده از تکنیکهایی چون چندصدایی، تقابل، جریان سیال ذهن و تداعی معانی بهره گرفته است. مضمون و درون‌مایه رمان نیز در خدمت نویسنده است تا ترس، تردید و هول و ولای موجود در رمان را به خواننده بشناساند.

نتیجه‌گیری

ادبیات شگرف از دل وهمناک به وجود می‌آید. رمان «کوبیس بیروت» را می‌توان از جمله آثار شگرف محسوب کرد. ماجراها و اتفاقاتی برای شخصیت اصلی رخ می‌دهد، او نسبت به وقایع دچار شک و تردید می‌شود، راوی این شک و تردید را به خواننده منتقل می‌کند. حس کنجکاوی، ترس و تردید در شخصیت و خواننده، به عنوان مضامین ادبیات شگرف بیان می‌شود که در این رمان با روایت و زاویه دید مناسب، انتخاب درست شخصیتها با ویژگی‌های خاصشان به خوبی به خواننده القا شدند. شگردها، تکنیکها و عناصر داستان‌نویسی به کار رفته در رمان، بیان‌کننده این شک و تردید است.

نکته قابل توجه این است که برخی از عناصر و شگردها از قبیل کانونی‌شدگی، تک‌گویی درونی، شخصیت خاص رمان، تقابل و درون‌مایه و مضمون، شک و تردید و ترس موجود در متن را تقویت و پررنگ کردند و برخی شگردها از جمله جریان‌سیال ذهن، تداعی معانی و چندصدایی، نتیجه و پیامد تردید هستند. علاوه بر این، عناصر و شگردهای گفته شده، یا گویای تردید شخصیت و راوی و یا تردید خواننده هستند. این عناصر و شگردها به خواننده کمک می‌کند، تا برداشت و خوانش ویژه متن ادبیات شگرف را داشته باشد، برداشتی که شاعرانه و تمثیلی نباشد. در ادامه این بحث باید گفته شود، خوانش غیرتمثیلی متن، منافاتی با متن نمادین ندارد؛ زیرا نویسنده مجاز است تا از نمادها و نشانه‌هایی ویژه در متن خویش استفاده کند، و ابهام ذاتی متن را با کمک آنها منتقل کند. البته بحث نماد در رمان «کوبیس بیروت» چندان پررنگ نشده است.

عناصر، شگردها و تکنیکهای داستانی که نویسنده رمان «کوابیس بیروت» از آنها بهره جسته است، نقش ادبی، متن ادبیات شگرف را نشان می‌دهد. کارکرد اجتماعی ادبیات شگرف نیز در مواردی چون مضامین مطرح می‌شود و امور دیگری چون چندصدایی در تأیید آن کمک می‌کند و انتخاب موضوع و مضمون مناسب؛ یعنی جنگ و پیامدهای ناشی از آن مانند فقر و نداری، فقدان آزادی، اسارت و قتل، مکمل این بحث است. نویسنده با بهره‌گیری از این گونه روایی (ادبیات شگرف) در پی بیان مشکلات و معضلات مردم گرفتار جنگ برآمده است.

پی‌نوشتها

1. Tzvetan Todorov
2. Phantasticus
3. the uncanny
4. the marvelous

۵. تودوروف، فانتستیک را این‌طور می‌شناساند: «میان حوادث طبیعی و فراطبیعی تردیدی ایجاد می‌شود که برای موجودات قابل شناخت نیست.»

۶. *غذامی* در این مورد می‌گوید: اتفاقات خارق العاده رخ می‌دهد اما مانعی وجود دارد که دستیابی به شناخت آن امکان ندارد. و مرز میان عناصر و اشخاص واقعی و خیالی شکسته می‌شود. *غذامی* بیان می‌دارد که مرزبندی برای اتفاقات خارق العاده برای توصیف و تعریف فانتاستیک (وهمناک) کافی نیست. پس او غیرممکن را وارد می‌کند. همانگونه که شگفت در مقابل شناخت وارد می‌کند و این برعکس آن چیزی است که لغت فانتستیک در زبان انگلیسی بیان می‌شود، پس وارد در فرهنگ لغت. مک میلا معاصر در مورد فانتاستیک می‌گوید: «فانتستیک چیزی غیرعقلانی یا وهمی و باورنکردنی است.»

7. Rosemary Jackson
8. Christine Srook-Rose
9. Brian Mchale
10. Sigmund Freud

۱۱. گویا عبدالحسین فرزاد در حال ترجمه این اثر است؛ اما هنوز ترجمه آن به چاپ نرسیده است. ترجمه‌هایی که در این پژوهش بیان می‌شود، ترجمه نگارنده است.

12. modal verbs
13. tautology

۱۴. می‌پرسم: آیا می‌بینی که برادرم برای به دست آوردن غذا به دنبال آن ماجراجویی / عملیات خطرناک / دلور مردی می‌رود یا مثل من تا سرحد مرگ ترسیده است و اعصابش خرد شده است و فرصت را برای فرار بی آنکه مسؤولیت فرارم را بپذیرد، غنیمت شمرده است؟ (ترجیح دادم) می‌خواستم او فرصت فرار را غنیمت بشمرد؛ اما او این کار را نکرد؛ از اینرو به شجاعتش حسادت کردم! ... در این دوزخ شاید برای افرادی همچون من، فرار تنها دلاورمردی ممکن باشد! زندگی... زندگی... زندگی.

۱۵. خواننده احساس می‌کند در ادبیات داستانی *غاده السمان*، فاصله‌ای بین او و برخی از شخصیت‌های داستانی او نیست، و به دنبال شناخت شباهتهایی است که خواننده احساس می‌کند. به این ترتیب آنها را جدا از خود احساس نمی‌کند، بلکه آنها را نمونه‌هایی از کشفیات خود می‌داند.

16. Point of view, the narrative, the narrator

۱۷. یکی از حکایت‌های من واقعی نبود... بعضی نصفش واقعی بود، درست است که من چمدانم را جا گذاشته بودم... اما اینکه در چمدانم جواهرات و پول نقد بود، واقعیت نداشت... فقط اوراکی در آن بود... این هم معقول نیست که زنی جانم را برای یک چمدان به خطر بیندازد. فقط تنها چیز باارزش که در چمدانم بود اوراکی بود که رسمی و دولتی بود و نقود نامیده می‌شد... حال که دارم برای پنجمین بار حکایت‌م را تعریف می‌کنم می‌خواهم اعتراف کنم که در آن چمدان یادداشته‌ها و اوراق کتاب جدیدم به نام «کوابیس بیروت» نیز بود.»

18. Interior Monologue

۱۹. اینها حرفهای من است؛ از دل کتابها بیرون می‌آیند تا بشری را فرا بگیرند که سلاح برداشته و مبارزه می‌کند. براستی آیا انقلابی بدون خون می‌خواستم. من هم مانند همه هنرمندان متناقض حرف می‌زنم... انقلاب می‌خواهم اما بدون جنگ... طوفان می‌خواهم و غرق شدن را نمی‌خواهم.

- اما این همه، کابوسهایی هستند نه انقلاب.

- همه انقلابها این گونه است، غرق در خون زاده می‌شوند، حتی تولد کودک هم بدون شست‌وشوی با خون انجام نمی‌شود.

- اما شمار زیادی از بی‌گناهان و غیرنظامی از بین می‌روند.

- هیچ کس در این اجتماع جنایت‌کار مبرا نیست...»

20. Focalization

21. Character

22. Monologue

۲۳. «از چه خیابانی تانکها و ذره‌پوشها خواهند آمد؟ از خیابان حورانی یا خیابان مخفر یا خیابان رئیسی روبروی هتل هوالید؟ آیا خواهم توانست در زیر باران گلوله بدون اینکه مجروح شوم تا آنجا بروم؟ و اگر مجروح شدم مرا با تانکها خواهند برد یا همان‌جا روی زمین رهایم خواهند کرد و عقب نشینی خواهند کرد؟ آیا آنها خانه‌ام را می‌شناسند یا جلوی خانه دیگری منتظر خواهند بود به دنبالم خواهند آمد؟ آنها فکر خواهند کرد که من ثروتمند هستم و برای غارت اموالم خواهند آمد؟ آیا خواهند گذاشت چمدانم را با خودم ببرم یا آن را از من خواهند گرفت؟ آیا داخل تانک ده‌ها زخمی و مجروح مانند من خواهند بود و از ازدحام خواهیم مرد و یا من، تنها، داخل تانک خواهم بود؟ آیا داخل شدن و خارج شدن از آن سخت خواهد بود؟ آیا؟ آیا؟ آیا؟».

اضافه می‌کنیم که شخصیت اصلی در داستانهایی او [غاده السمان] اغلب زن است و زن نویسنده و شورشگری که اصالتاً دمشقی و ساکن بیروت است.

۲۴. «غروب... همیشه دوست من با غروب می‌آمد... با فجر... با رعد... با باران... دوستم با هر آنچه با شکوه و زیبا بود می‌آمد. دوستم همیشه با پاییز می‌آمد، انگار پاییز جای پای او را برایم جا می‌گذاشت...»

25. Stream Of Consciousness

26. Association of ideas

۲۷. چشمهایم به ساعتی شنی - که یوسف به من هدیه کرده بود - میخکوب شده بود. به دو مره شیشه‌ای شفاف آن می‌نگریستم که شنها چگونه از راهی باریک به کرده دیگری می‌ریزد... ناگهان با چیز عجیبی روبرو شدم برخلاف معمول شنها به سرعت از کره پایین به کره بالایی می‌ریخت. زمان به سرعت به عقب بازمی‌گشت... من و یوسف باهم در کنار دریا بودیم.. جسدش با گلوله‌ها زخمی نشده بود... روزهای شیرینی در کنار هم زندگی کردیم... همه چیز تکرار می‌شود... همان‌گونه که بود.

۲۸. غروب است... دوستم همیشه با غروب می‌آمد... با سپیده... با رعد... با باران... با هر آنچه باشکوه و همیشگی بود... او همیشه با پاییز می‌آمد... پاییز جای قدمهایش را در زمین جا گذاشته است.

29. Confrontation and conflict

۳۰. «پاییز است و من زندانی هستم. مانند بقیه زندانیان مغازه حیوانات اهلی. امروز روز دومی است که من زندانی هستم. دیگر شوقی به افق ندارم جز اینکه من آزادی داخلی در وطن می‌خواهم... یک آزادی حقیقی. آزادی واقعی. نه اینکه از یک زندان به زندان بزرگتر منتقل شوم که دیوارش بازم محدود است و نامش وطن است.»

31. Theme, content and motif

۳۲. «انفجار هولناکی مرا از خواب بیدار کرد... فریاد زدم... صدایم را شنیدم و من فریاد زدم قبل از اینکه به طور کامل بیدار شده باشم.. صدای انفجار کاملاً شبیه صدای رعد آسمانی بود.»

۳۳. چرا قبل از آنکه از ترس و آتش سوزی و گرسنگی بمیریم از این زندان خارج نمی‌شویم.»

34. polyphonic

۳۵. «جوانی را تفتش می‌کردند او را در پیاده رو انداخته بودند، همه گناهای این بود که در پیاده‌رو ایستاده بود. دستگیرش کرده بودند، چون از نظر دینی با بقیه متفاوت بود. نامش مهم نیست... مهم دینش است، جوان فلسفه می‌خواند و معتقد است که همه ادیان وسیله رسیدن به خدا هستند. زمانی که می‌خواهد خدا را عبادت کند، برایش فرقی نمی‌کند کجا باشد، در هر صورت، به عبادت مشغول می‌شود. خواه مسجد باشد خواه دیر. او را به سمت پیاده رو حل دادند.»

۳۶. «گفت: گناه من چیست؟ جوابش را با فحش دادند. بین سربازان مشاجره بود که چگونه او را بکشند. او را بکشند یا به عنوان اسیر او را همراه خود ببرند. گفتند دوست داری چگونه بمیری؟ جوان گفت: من نمی‌خواهم بمیرم. از جوان پرسیدند: عضو کدام حزبی؟ گفت حزب زندگی. اسمت؟ لبنان. خانواده‌ات؟ عربی. فریاد زدند الان وقت شوخی نیست. گفت: اسم من لبنان عربی است و نمی‌خواهم بمیرم.»

۱. آقاجانی، سمیه. (۱۳۸۷ش). «نویسندگان زن سوریه»؛ *فصلنامه فرهنگی راینی جمهوری - اسلامی ایران در دمشق*، سال سوم، ش ۱۱، پاییز، صص ۲۸-۴۲.
۲. احمدی، بابک. (۱۳۸۰ش). *ساختار و تأویل متن*؛ تهران: نشر مرکز.
۳. احمدی ملایری، یدالله و سمیه آقاجانی. (۱۳۹۲ش). «تنهایی روشنفکر در رمانهای غاده السمان و غزاله علیزاده»؛ *ادب عربی*، س ۵، بهار، شماره ۱، صص ۱-۱۸.
۴. براتی، پرویز. (۱۳۸۷ش). *کتاب عجایب ایرانی: روایت، شکل و ساختار فانتزی عجایب نامه‌ها به همراه متن عجایب نامه‌ای قرن هفتمی*؛ تهران: افکار.
۵. بهروزکیا، کمال. (۱۳۸۴-۱۳۸۵ش). «درآمدی بر ساختار داستانهای فانتاستیک»؛ کتاب ماه- کودک و نوجوان، اسفند-اردیبهشت، صص ۱۱۵-۱۲۰.
۶. بیات، حسین. (۱۳۸۳ش). «زمان در رمانهای جریان سیال ذهن»؛ *فصلنامه پژوهشهای ادبی*، شماره ۶.
۷. تودورف، تزوتان. (۱۳۸۸ش). «از غریب تا شگفت»؛ ترجمه انوشیروان گنجی‌پور، *ارغنون (داستانهای عامه‌پسند)*، مجموعه مقاله. تهران: سازمان چاپ و انتشارات، شماره ۲۵، صص ۶۳-۷۷.
۸. جکسون، رزماری. (۱۳۸۸ش). «رویکردهای روان‌کاوانه به فانتستیک»؛ ترجمه لیلا اکبری، مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی، *مجله زیبا شناخت*، شماره ۱۱، صص ۳۰۳-۳۱۲.
۹. حری، ابوالفضل. (۱۳۸۳ش). «درآمدی بر شگرف از دیدگاه فروید»؛ *مجله فارابی*، دوره چهاردهم، سال اول، شماره ۵۳، صص ۴۵-۶۴.
۱۰. ----- (۱۳۸۸ش). «ژانر وهمناک: شگرف/شگفت در فرج بعد از شدت»؛ *فصلنامه نقد ادبی*، سال اول، شماره ۴، صص ۷-۳۰.

۱۱. ----- (۱۳۹۰ش). «عجایب نامه‌ها به منزله ادبیات وهمناک با نگاهی به برخی

حکایت‌های کتاب عجایب‌نامه هند»؛ *فصلنامهٔ نقد ادبی*، سال چهارم، شماره ۱۶، صص ۱۳۷-۱۶۴.

۱۲. ----- (۱۳۸۵ش). «دو دیدگاه زاویه دید در مقابل کانونی‌شدگی»؛ *ادبیات داستانی*،

شماره ۱۰۵، دی، صص ۶۸-۷۲.

۱۳. حق‌شناس، علی محمد و دیگران. (۱۳۸۲ش). «فرهنگ معاصر هزارهٔ انگلیسی-فارسی»؛

تهران: فرهنگ معاصر.

۱۴. خوزان، مریم. (۱۳۷۰ش). «داستان وهمناک»؛ *نشریهٔ علوم انسانی نشر دانش*، مرداد و

شهریور، شماره ۶۵، صص ۳۳-۳۷.

۱۵. داد، سیما. (۱۳۷۱ش). *فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی*

فارسی و اروپایی به شیوه تطبیقی و توضیحی)؛ تهران: انتشارات مروارید.

۱۶. فلامرزی عسگرانی، زهرا. (۱۳۹۰ش). «تحلیل تطبیقی روایت چند آوا در پنج داستان از

مثنوی با برادران کارامازف»؛ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ

ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بیرجند.

۱۷. قراگوزلو، زهره. (۱۳۹۰ش). «چند شیوهٔ روایت»؛

<http://arthamadan.ir/PrintListItem.aspx?id=28709>

۱۸. محمودی، محمدعلی. (۱۳۸۸ش). «تداعی و روایت جریان سیال ذهن»؛ *فصلنامهٔ پژوهش‌های*

ادبی، سال ششم. شماره ۲۴، صص ۱۲۹-۱۴۴.

۱۹. معین الدینی، فاطمه. (۱۳۸۸ش). «شگردها و زمینه‌های تداعی معانی در داستان دا»؛ *نشریهٔ*

ادبیات پایداری، پاییز، شمارهٔ اول، صص ۱۵۹-۱۸۴.

۲۰. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی. (۱۳۸۷ش). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی (فرهنگ تفصیلی*

اصطلاحات ادبیات داستانی)؛ تهران: کتاب مهناز.

ب) منابع عربی

۱. السمان، غاده. (۱۹۷۶م). «*کواویس بیروت*»، بیروت: دارالنشر.

٢. اسماعیل، عبدالرحمن بن اسماعیل. (د.ت). «الاتجاه العجائبي في ادب السعودى المعاصر». قسم اللغة العربیة کلیة الآداب. جامعة الملك سعود، المملكة العربیة السعودة، الرياض.
٣. سعید، إحسان صادق. (١٩٩٦م). «إشکالیة التجاوز في أدب غاده السمان القصصی: الزمان والمكان والشخصیة في أدب غاده السمان القصصی»؛ مجلة نزوى تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان،

. <http://www.nizwa.com/articles.php?id=492>

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)
(علمی - پژوهشی)
سال پنجم، دوره جدید، شماره شانزدهم، تابستان ۱۳۹۳
مظاهر الادب الاعجابی فی روايه کوابیس بیروت *

زینب نوروزی

استاذة مساعدة بجامعة بیرجند

محدثه هاشمی

الماجستيرة فی اللغة العربية و آدابها بجامعة بیرجند

الملخص

إن مفردة الأدب العجيب قد طرّحت أول مرة من قبل المنظر والفيلسوف البلغاري تزوتان تودوروف في عام ۱۹۳۹م، وذلك في كتابه «مدخل على الأدب العجيب». ويعدّ الأدب العجيب واحداً من الأجناس الأدبية التي تكون مصحوبة بحوادث ووقائع خاصة قد لا يصدّقها القارئ في أول نظرة ولا يثق بمدى صحتها وكونها مستقاة من الطبيعة أو ما وراءها. لكن وبعد أن يخوض القارئ غمار الرواية يجد نفسه مرغماً على التسليم بحدوثها وذلك من خلال التبريرات العقلانية والمنطقية التي تسيطر على أجواء القصة. لكن وإضافة إلى تلك التبريرات فإنّ تودوروف يشترط توفر عوامل أخرى يرتبط جميعها بالشكّ والترديد، الذي يعدّ من أهمّ خصائص الأدب العجيب. حيث يبدأ هذا الشكّ والترديد من الراوي وبطل القصة ثمّ ينتقل إلى القارئ. يسعى هذا المقال إلى دراسة رواية كوابيس بيروت للكاتبة السورية غادة السمان في إطار الأدب العجيب. وقد درسنا من بين عناصر وتقنيات القصة، وصف الشخصيات، والتعبير، والمونولوج الباطني، لأنّها تبين بصراحة مدى شكّ و ترديد الشخصية القصصية. فمسار الذهن الثاقب، والمحتوى وتداعي المعاني والتقابل كلّ ذلك يتيح للقارئ أن يفتن لترديد يهيمن على شخصية القصة ونصّها. وجديد بالذكر أنّ كلّ عنصر من العناصر والتقنيات، إمّا يتدخل في خلق الترديد أو يعدّ من تداعيات الترديد.

الكلمات الدليلية: الأدب العجيب، تزوتان تودوروف، غادة السمان، كوابيس بيروت

* - تاريخ الوصول: ۱۳۹۲/۰۴/۲۶ تاريخ القبول: ۱۳۹۳/۰۲/۲۷

عنوان بريدالكاتب الإلكتروني: zeynabnowruzi@barjand.ac.ir