

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال هفتم، دوره جدید، شماره بیست و چهارم، تابستان ۱۳۹۵، ص ۸۳-۵۹

## بررسی و تحلیل کانون شدگی در رمان «الطنطوریة» اثر رضوی عاشور\*

صلاح الدین عبدی، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینای همدان  
زهرا افضلی، دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینای همدان  
نسرین عباسی، دانشجوی دکتری دانشگاه بوعلی سینای همدان

### چکیده

کانون روایت، چشم مشاهده گری است که از منظر آن تمام یا بخشی از متن روایی دیده می شود و به دلیل ارتباط و قرابتی که با صدای راوی دارد، بسیار حائز اهمیت است. بررسی کانون روایت این امکان را به پژوهشگر ادبی می دهد تا از سطح داستانی به لایه های درونی و زیرساخت متن پی ببرد. رمان «الطنطوریة» اثر ماندگار رضوی عاشور، به دلیل پیچیدگی و تکنیک های خاص روایی، گزینه ای مناسب برای مطالعات کانونی محسوب می شود. انتخاب کانون گر درونی که دارای دانش همسان با مخاطب است، وجود کانون های متغیر و متعدد از ویژگی بارز رمان است. تنوع صدا در این داستان، آن را به جهان واقعی نزدیک کرده است؛ زیرا دموکراسی حاکم بر آن به شخصیت ها جرأت بیان آزادانه جهان بینی و نگرش خود را می دهد. افزون بر آن روشن شدن جنبه های ادراکی (زمانی- مکانی)، روانشناسی (شناختی- احساسی) و ایدئولوژیک شخصیت های داستان، شعاع اطلاعاتی مخاطب را در مورد نگرش رضوی عاشور افزایش می دهد. این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی کانون روایت و وجوه مختلف آن، سعی در معرفی مهارت های روایتی رضوی عاشور دارد تا راز ماندگاری و راهکارهای تولید معنا را در نزد وی روشن کند.

**کلمات کلیدی:** روایت، کانون مشاهده، جنبه های کانونی، رضوی عاشور،

الطنطوریة.

---

\* - تاریخ دریافت: ۹۴/۱۱/۲۵ تاریخ پذیرش نهائی: ۹۵/۰۴/۲۱  
نشانی پست الکترونیکی نویسنده: s.abdi57@gmail.com

## ۱. مقدمه

### ۱-۱ بیان مسأله

دانش روایت‌شناسی در پی استنباط کیفیت عناصر روایی، قواعد داخلی حاکم بر روایت و ساختارهای آن و تأثیر این قواعد در زیبایی متن است و به دنبال آن میزان ظرفیت هنری متن مشخص می‌شود. کانونی شدگی از مهمترین مباحثی است که توجه ناقدان و پژوهشگران را به خود جذب نموده و تحول و پیشرفت علم روایت را به دنبال داشته است. کانون روایت در وحدت بخشی داستان نقشی مهم ایفا می‌کند؛ زیرا «نسبت نویسنده را با دنیای داستانش مشخص می‌کند و باعث شکل‌گیری مصالح داستانی و وحدت آن می‌گردد و از سوی دیگر درک خواننده را از داستان هدایت می‌کند و معیار اصلی نقد و سنجش نظام‌های اخلاقی آن است.» (ایرانی، ۱۳۸۰ش: ۳۷۲) چگونگی آمد و شد نقاط کانونی بین شخصیت و راوی و کیفیت نگرش کانونی گر، راز هنرمندی و مهارت نویسنده را در کاربرد صناعات روایی آشکار می‌کند.

از مشخصه کارکردی میان سطوح داستانی ژرار ژنت (Gérard Genette)، وجه یا حال و هوا است که خود توسط دو عامل مهم: یکی فاصله و دیگری کانون شدگی بررسی می‌شود. سطوح دیگر الگوی روایتی ژنت زمان و صدای راوی است. تحلیل و بررسی کانونی شدگی روایت از دیدگاه روایت‌شناسی ساختارگرایی ژنت، محور اصلی پژوهش پیش رو است؛ اما با توجه به تلاش و کوشش پیروان منتقد او؛ ریمون کنان (Shlomith Rimmon-Kenan) و میکی بال (Mieke bal) آرا و اندیشه‌های آنان نیز مطرح نظر قرار می‌گیرد. این پژوهش قواعد داخلی حاکم بر روایت رمان «الطنطوریه»، اثر رضوی عاشور<sup>۱</sup>، نویسنده مصری را از لحاظ کانون شدگی بررسی می‌کند تا با شناسایی راهکارهای رضوی عاشور در آفرینش متن ادبی و تولید معنا، دیدگاه کلی وی به اوضاع فلسطین و لبنان برای مخاطب روشن شود. از این رو، جستار حاضر به دنبال پاسخگویی به پرسش‌های ذیل است:

۱. کانون شدگی در رمان «الطنطوریه» چگونه ارائه شده است؟

۲. مهمترین نقاط کانونی در رمان مذکور کدام‌اند؟

۳. وجوه کانونی شدگی چه اهمیتی در داستان دارند؟

### ۱-۲ پیشینه پژوهش

از جمله پژوهش‌هایی که در زمینه کانون مشاهده صورت گرفته، می‌توان به مقاله «بررسی کانون روایت در اسرار التوحید» کاری از اسماعیل شفق و همکاران (۱۳۹۲ش) اشاره کرد که در مجله پژوهش نامه نقد ادبی و بلاغت، به چاپ رسیده است. نگارندگان میزان توفیق محمد بن منور را در بهره‌گیری از کانون روایی برای انتقال اندیشه عرفانی و جذابیت و واقع‌نمایی حکایت برای نمایان ساختن عظمت ابوالسعید ابوالخیر نشان داده‌اند. «بررسی و تحلیل دو مؤلفه صدای راوی و کانونی شدگی در شاهزده احتجاج» پژوهشی از کاظم دزفولیان و فواد مولودی

(۱۳۹۲ش) است که در دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی سال ۱۸ شماره ۶۹ به نگارش درآمده است. ایشان به این نتیجه رسیده‌اند که پیچش صناعات روایی این اثر تا حد زیادی به سبب بهره‌گیری هنرمندانه گلشیری از دو مؤلفه «صدای راوی» و «کانونی شدگی» بوده است. مریم بیاد و فاطمه نعمتی (۱۳۸۴ش) در مقاله‌ای با عنوان «کانون سازی در روایت» منتشر شده در مجله فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۷، کانونی سازی را به عنوان عنصری بینابینی بررسی کرده‌اند که از یک سو به داستان و شخصیت‌ها و از سوی دیگر با کلام راوی در ارتباط است. ابوالفضل حرّی (۱۳۸۳ش) نیز در مقاله کانونی-شدگی، مروری به کانونی شدگی و تغییر و تحول آن دارد. «التبئیر فی القصّة القصیره فی السوریه قراءه فی قصص اعتدال رافع» مقاله‌ای از احمد جاسم الحسین (۲۰۱۲م) است که به صورت کلی به بررسی انواع کانون مشاهده در داستان‌های اعتدال رافع پرداخته است. از پژوهش‌های ارزشمند که به آثار رضوی عاشور اهتمام داشته‌اند، می‌توان به کتاب «الانواع الثریة فی الأدب العربی» سید البحراوی اشاره کرد، وی در کتاب خویش، فصلی را به هنر نویسندگی رضوی عاشور اختصاص داده است. با نگاهی گذرا به تحقیق‌های صورت گرفته در ادبیات عربی می‌توان دریافت که پژوهشی در زمینه نقد و بررسی کانون شدگی و تطبیق آن بر داستان رضوی عاشور صورت نگرفته است. از این رو، مقاله پیش رو با تحلیل کانون شدگی در آثار رضوی عاشور، گامی جدید و تفسیری نظام مند در مطالعات کانونی ادبیات عربی محسوب می‌شود.

### ۳-۱ چارچوب نظری تحقیق

یکی از بحث برانگیزترین مؤلفه‌ها در حوزه نقد ادبیات، کانون<sup>۲</sup> یا نظرگاه داستانی روایی است. مقصود از کانون در داستان، «انتقال نقطه دید از سطح راوی به سطح شخصیت داستان است؛ بگونه‌ای که شخصیت از جانب راوی، عهده دار مشاهده و نظر دادن، حول کنش‌های داستان می‌گردد.» (رضوانیان و نوری، ۱۳۸۸ش: ۵) از طریق کانون روایت، می‌توان به فاصله بین راوی و شخصیت مطمح نظر خواننده پی برد. (تولان، ۱۳۸۶: ۵۲) کانون داستان، به بررسی پنجره‌ای که داستان بوسیله آن «دیده می‌شود» می‌پردازد. این پنجره، تفاوت میان کسی که روایت می‌کند، با کسی که حوادث و رخدادها را مشاهده می‌کند، به خوبی روشن می‌سازد. «در نظریه ژنت، هرگاه «راوی واقعاً به نظرگاه یکی از شخصیت‌ها مجال ظهور دهد- حتی اگر خود راوی این نظرگاه را برای ما توصیف کند- در این حالت، روایت از طریق کانون سازی پیش می‌رود.» (برتنس، ۱۳۸۴ش: ۹۱)

اکثر ناقدان آمریکایی-انگلیسی، بیشتر تمایل دارند دورنما یا زاویه دید (الرویه) را با اصطلاح متعارف تر دیدگاه (وجهه النظر) مرتبط بدانند. ژنت کانون شدگی (التبئیر) را مرتبه فشرده‌گویی می‌داند که معنای تلویحی، خصوصاً معنای بصری دیدگاه و نیز معنای تلویحی معادل اصطلاح فرانسوی دیدگاه؛ یعنی دید را در پی ندارد. (جنیت، ۱۹۹۷م: ۲۰۶) ژنت معتقد بود کسی که در

روایت سخن می گوید و رویدادها را روایت می کند، ضرورتاً همان کسی نیست که رویدادها را می بیند. (ابراهیم، ۱۹۹۸م: ۱۴۰-۱۴۴) بنابراین به جای عبارت زاویه دید، ژنت دو اصطلاح متمایز روایت و کانون مشاهده (جنیت، ۱۹۹۷م: ۱۹۷) را به کار می برد. به عبارت ساده تر مفهوم سنتی راوی در گذشته به دو مقوله کانون گر و راوی تبدیل شده است تا به دقت ظرافت بین کسی که روایت می کند، با مشاهده گر پدیده ها تمییز داده شود.

مانفردیان معتقد است که ژنت، مفهوم کانون روایت خود را از چهار رویکرد سنتی در این باره اقتباس کرده که عبارت است:

۱ Warren Edward Buffett و بروکس (Peter Brooks) (۱۹۴۳/۱۹۵۹) -

که حول این سؤال شکل گرفته که «چه کسی داستان را می بیند؟»

۲. رویکرد دید بویون (boyan) که بر تمایز سه شیوه دیدار استوار است؛ یعنی دید همراه با زاویه دیدی که از طریق چشم شخصیت حاصل می شود، دید از پشت سر که همان زاویه دید دانای کل است و دید از بیرون.

۳. رویکرد میدان دید بلین (Blinc - ۱۹۵۴م) که به بررسی ذهنیت های محدود شده ای می پردازد که استاندال (stendhal) در نوشته هایش از آن سود جست است. (ناجی، ۱۹۸۹م: ۷)

۴. رویکرد دانش تودوروف که بر این سؤال بنیان گذاشته شده که آیا دانش راوی بیش از دانش شخصیت است یا به اندازه دانش شخصیت یا کمتر از آن. (هرمن و دیگران، ۱۳۹۱ش: ۷۸) روشن است که بزرگترین مزیت ژنت ابهام میان دورنمایی و روایت را - که معمولاً با عبارت زاویه دید و اصطلاحات مشابه رخ می داد- از بین می برد. (ریمون کنان، ۱۳۸۷ش: ۱۰۰)

ژنت می گوید حضور رابط روایی در یک روایت از حالتی خنثی و صفر تا دخالتی گسترده و همه جانبه در روایت در نوسان است. با توجه به این امر و براساس درجه های ایجاد محدودیت در انتقال اطلاعات روایی به خواننده، سه نوع کانونی سازی را معرفی می کند:

۱. خالی از کانون یا شعاع کانونی صفر (التبئیر الصفر أو اللاتبئیر): یعنی کانونی که راوی بیشتر از شخصیت ها می داند و بر خصوصیات ظاهری و درونی شخصیات آگاهی دارد. این نوع در روایت-های کلاسیکی وجود دارد. (ابراهیم، ۱۹۹۸م: ۱۴۶)

۲. روایت با شعاع کانون درونی (التبئیر الداخلی): یعنی کانونی که راوی فقط به اندازه شخصیت کانونی اطلاعات دارد. این نوع کانون در هنگامی که راوی اول شخص است یا جریان روایت از طریق تک گویی پیش می رود، انطباق دارد و خود به سه نوع تقسیم می شود:

الف) کانون ثابت (التبئیر الثابت) که همه چیز در داستان از طریق شخصی واحد پیش می رود.

ب) متغیر (التبئیر المتحرک) که از تغییر شخصیات پیش می رود.

ج) کانونی متعدد (التبئیر المتعدد) همانند قصه هایی که بر اساس رسائل پیش می رود؛ بگونه ای که وقتی حادثه رخ می دهد، آن حادثه چندین بار از زبان شخصیات های مختلف روایت می شود.

(ابراهیم، ۱۹۹۸م: ۱۴۶؛ جنیت، ۱۹۹۷م: ۲۰۲؛ زیتونی، ۲۰۰۲م: ۴)

۳. روایت با شعاع کانون بیرونی (التَّبْيِيرُ الْخَارِجِي): یعنی کانونی که راوی کمتر از شخصیت‌ها می‌داند و افق نگاه او فقط ظواهر را شامل می‌شود (ابراهیم، ۱۹۹۸م: ۲۰۱-۲۰۲؛ زیتونی، ۲۰۰۲م: ۴۲؛ لحمدانی، ۱۹۹۱م: ۴۸) و قهرمان در مقابل ما حاضر می‌شود، بدون آنکه شناخت افکار و احساسات او ممکن باشد.

این سه کانون با موقعیت‌های (او- راوی) و (من- راوی) به ترتیب با بازنمود همگن و بازنمود ناهمگن، شناخته می‌شوند. (جینت، ۱۹۹۷م: ۲۰۵-۲۲۰)

ژنت با ارائه الگوی روایی خود، خدمتی ارزنده به علم روایت‌شناسی نمود و آن را وارد مرحله‌ای جدید کرد؛ اما چارچوب و تقسیم‌بندی وی به دلیل نبود انسجام و بی‌ثباتی مورد نقد جدی قرار گرفت. «مشکل اصلی ژنت شاید این است که در سنخ‌شناسی کانون روایت، اجزای ناهماهنگ زیاد در کنار هم جمع نمود. مانند تعداد و هویت کارگزاران کانونی (کانون‌شدگی ثابت در مقابل متغیر، شخصیت کانونی در مقابل مشاهده‌گر بی‌روح) فاصله‌ای که از آن چیزی دیده می‌شود (نزدیک یا دور)، دانش فطری راویان و شخصیت‌ها (مشخصات شخصیت‌پردازی شامل جنبه‌های کمی و کیفی) محدودیت‌های ادراکی (دسترسی یا نبود دسترسی به دیدگاه‌های درونی)، چشم‌انداز (تمام متون با قطعات مجزا) و مجموعه ترکیبی (متغیر و چندگانه). (حرّی، ۱۳۹۲ش: ۳۳۴) برای مثال تعریف او از کانونی‌سازی برونی با جمله «چه کسی می‌بیند؟» شروع شده است؛ اما تعریف با پرسشی دیگر پیگیری شده است؛ چگونه چیزها ادراک شده‌اند؟ اما چنین سؤالی که دلالت بر میزان دسترسی به اطلاعات کانون‌شدگی است، در رده بندی‌های دیگر ژنت دیده نمی‌شود.

میکی بال - که امروزه نام او با مفهوم کانون‌شدگی گره خورده است - درباب مفهوم کانونی‌سازی صفر ژنت تردید دارد و می‌نویسد «سوژه کانونی‌شدگی؛ یعنی کانونی‌گر، زاویه‌ای است که از آن به عناصر می‌نگرند. این زاویه دید می‌تواند در درون شخصیت یا بیرون از آن قرار گیرد. اگر کانونی و شخصیت با هم بخوانند آن شخصیت به لحاظ فنی بر دیگر اشخاص برتری دارد. خواننده با چشمان شخصیت می‌بیند و در اصل تمایل پیدا می‌کند که دیدگاه شخصیت را بپذیرد.» (بال، ۱۹۸۵م: ۱۰۴) بنابراین به نظر او هر جمله‌ای که به نگارش در خواهد آمد، حتماً هدفی و منظوری در ذهن نویسنده بوده است و راوی نیز به همین معیار خاص خود، وقایع را روایت می‌نماید و می‌بیند. «ما نمی‌توانیم ادعا کنیم که کانون‌سازی صفری وجود دارد که کاملاً بی‌طرف و خنثی باشد و از هرگونه جهت‌گیری به دور باشد.» (کلاوس، ۱۹۹۳م: ۳) از این رو می‌توان گفت که هیچ متنی از ایدئولوژی بری نیست و حتی در آثاری که نویسنده سعی دارد در خصوص شخصیت‌ها و رویدادها مستقیماً اظهار نظر نکند، از سایه گسترده ایدئولوژی‌رهایی نمی‌یابد. چنانکه همینگوی تلاش می‌کند بدون جبهه‌گیری، جهانی داستانی را بیافریند و در این زمینه موفق عمل کرده است؛ بگونه‌ای که منتقدان شیوه روایت او را سبک مات<sup>۳</sup> (سیمپسون، ۱۹۹۲م: ۵۲) می‌نامند. اما بررسی و مطالعه دقیق در زمینه انسجام و

تعاملات زنجیره ای واژه ها (بهنام، ۱۳۷۹ ش: ۱۲) در آثار وی به خوبی روشن نمود که گزینش الفاظ و القاب و تواتر و پراکندگی آن ها تصادفی نبوده و هدفدار است و در سرتاسر متن نوعی جبهه گیری تعصب آمیز نژادی حاکم است و محقق توانسته است با بیان تحلیلی درست، تصویر مات جهان داستانی وی را شفاف نماید و معنای باطن نویسنده و ژرف ساخت اصلی متن را تا حدودی روشن کند. در این باره، فالر (Roger Fowler) پیشنهاد می کند از آنجا که هیچ جمله ای عاری از ایدئولوژی نیست با بررسی ساختارهای وجهی به کار رفته در گفته ها، به میزان تعهد آن ها به گفته ها و قضاوت هایشان درباره اوضاع و شرایط پی برد. ابراز وجهی عبارتند از توانستن، بایستن، شایستن؛ قیود وجهی؛ مانند احتمالاً، حتماً، یقیناً، صفات و قیود ارزیابی؛ مانند متأسفانه، از بخت بد، و جملات عام که به لحاظ نحوی در قالب ساختارهایی بیان می شود که خواننده را به یاد ضرب المثل ها و یا حقایق علمی می اندازد. (فالر، ۱۹۹۶ م: ۱۶۷-۱۶۸) بنابراین کوشش برای بی طرفی متن کاری عبث و بیهوده است.

میکی بال نیز با انتقاد از کانون صفر ژنت، کانون گر ثابت را نیز چیزی جز یک فرضیه نمی داند. اگر راوی از کانون گر متغیر یا چندگانه بهره جوید، امکانات و امتیازاتی بیشتر در اختیار دارد و روایات پیچیده تر و موثق تر ارائه می دهد. (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴ ش: ۸۷) ژنت خود نیز به ماهیت اثر هنری و ادبی واقف بوده و به صراحت خاطر نشان کرده است که یک چارچوب و قاعده را نمی توان به خوبی بر یک متن روایی تطبیق داد. همانطور که ژنت گفته است، هیچ دستورالعمل از پیش طرح ریزی شده ای را نمی توان به طور کامل و بی هیچ دغدغه ای درباره کل اثر به کار بست. گاهی یک کانون سازی خاص فقط برای یک قسمت روایت مصداق دارد که آن هم ممکن است خیلی کوتاه مثل یک عبارت باشد. (مک کویلان، ۲۰۰۰ م: ۲۵۶) با وجود آنکه کاربرد کانون های مختلف، امتیاز بیشتری در پیچیدگی صنعت روایی برای متن به ارمغان می آورد؛ اما واقعیت آن است که مطالعه داستان هایی مانند «آنچه میزی می دانست» اثر هنری جیمز و برخی داستان های کوتاه ارنست همینگوی- که روند روایت گری در آن ها از طریق کانون ثابت پیش می رود- وجود کانون ثابت به عنوان یک فرض نظری رد می شود؛ چنانکه از مطالب ژنت برداشت شد که گونه های مختلف کانون و از جمله کانون ثابت، گاه در برش و مقطع کوتاهی از رمان محسوس است. بدیهی است با نگاهی به سطح خرد رمان (پاراگراف، جمله، عبارات)، وجود کانون ثابت در انواع مختلف رمان دیده می شود.

ژنت در کتاب گفتمان روایتی، تمایز میان کانون شدگی بیرونی و درونی را «بازنویسی» بخشی از متن به صورت اول شخص می داند. اگر این کار عملی باشد، قسمت مورد نظر به صورت درونی و اگر ناممکن باشد به صورت بیرونی کانونی شده است. (جنیت، ۱۹۹۷ م: ۲۱۰) این روش اگر چه راهکاری مناسب است؛ اما کافی نیست؛ «زیرا در برخی روایات اول شخص مثل بیگانه کامو و «یادآوری خاطرات گذشته» پروست، و الطنطوریة، رضوی عاشور «من» دستوری، شاخصی زبانشناختی است که همزمان با دو فاعل ارجاع می دهد که یکی من راوی

است و دیگری من تجربه گر.» (به نقل از بیاد، ۱۳۸۴ ش: ۹۰)

میکی بال در تکمیل اصطلاحات ژنت، به وجود مفهوم کانونی شونده (المبار) در مقابل کانونی گر (المبثر) اشاره کرده و نشان داده که در روایت نه تنها عاملی به عنوان کانونی ساز داریم، بلکه کانون بر کسی یا چیزی صورت می گیرد. (بال، ۱۹۷۷ م: ۴۲) کانونی شونده ممکن است که از درون یا از بیرون مورد کانونی سازی قرار بگیرد. (همان)

ژنت به دقت از اصطلاح کانونی شونده در مقابل کانونی گر نام نبرده است یا آن را به کانونی شدگی از درون و برون تقسیم ننموده است؛ اما در هنگام توضیح درباره کانونی گری، در عمل به مبحث کانونی شدگی مورد نظر میکی بال پرداخته است و یا زمانی که می گوید می توان شخصیت مورد نظر را از لحاظ ویژگی های ظاهری و عینی وصف کرد، یا آنکه با نفوذ به لایه های درونی، پرده از اندیشه و افکار وی برداشت، در حقیقت سخن از کانونی شدگی از برون و درون می رود، بدون آنکه اصطلاحی را برای موضوعی که بدان پرداخته، تعیین کند. ژنت عملاً با طرح این مبحث، راه را برای آفرینش واژه «کانونی شونده» و «کانونی شدگی از درون و برون» توسط میکی بال فراهم کرد و بدین ترتیب راهی جدید در باب چگونگی بازنمایی اطلاعات داستانی در روایت باز کرد.

الگوی ژنت با وجود انتقاداتی که بر آن وارد شده است، همچنان نقطه عطفی در مطالعات روایت شناسی به حساب می آید و همچنان که گفته شد، ریمون کنان و میکی بال بر اساس نظر ژنت، مدل را اصلاح و آن را ساده تر نمودند. آن ها از دو معیار موقعیت متناسب با داستان و میزان تداوم کانون شدگی به جای تقسیم بندی پیچیده ژنت صحبت می کنند. اولین معیار عبارت است از: کانونی گر درونی و کانونی گر بیرونی، کانونی شدگی از درون و کانونی شدگی از برون که می تواند ثابت، متغیر یا چندگانه باشد. (ریمون کنان، ۱۳۸۷ ش: ۱۰۳) کانونی گر بیرونی بیشتر در روایات سوم شخص استفاده می شود که نسبت به شخصیت و ادراکات او موقعیت بیرونی اتخاذ کرده است. گاهی کانونی شدگی بیرونی در روایت های اول شخص مثل «بیگانه» کامو نیز رخ می دهد و کانون شدگی درونی در دل حوادث داستانی رخ می دهد و غالباً شخصیت، کانونی گر متن روایی است. (همان: ۱۰۳)

ریمون کنان با الگو گرفتن از اسپنسکی (Ouspensky)، معتقد بود که اصطلاح «کانونی شدگی» ژنت خالی از معنای تلویحی نوری-بصری نیست و مانند «دیدگاه» حس صرفاً بصری، کانونی شدگی را می بایست تا حدی گسترده که سویه شناختی و عاطفی و ایدئولوژی را نیز دربرگیرد. (همان: ۹۹) بنابراین وی ترجیح می دهد به جای اصطلاح کانونی گر و کانونی شدگی از وجوه ادراکی صحبت کند، وی افزون بر جنبه ادراکی (زمان و مکان) که ژنت بدان پرداخته بود، به جنبه های روانشناختی و ایدئولوژیکی روایت نیز توجه کرد و معتقد است که جنبه های روانشناختی و جهان شناختی؛ مانند عواطف، احساسات و خاطرات، توهمات، ادراک ها شناخت ها و عقاید کانون ساز، نقشی ویژه در جهت دهی به متن روایی می دهد.

(همان: ۱۰۶) ریمون کنان با گسترش دایره ادراکی کانونی گر، امکان بررسی دقیق جهان بینی و آرا و افکار نویسنده را برای مخاطب روشن می سازد. در این مقاله پس از بررسی و تطبیق کانون روایت و انواع آن، به وجوه کانونی مطمح نظر ریمون کنان نیز توجه شده و در ادامه به شرح و تطبیق کانون روایت بر رمان «الطنطوریه» اثر رضوی عاشور پرداخته شده است.



\* نمودار تقسیم بندی کانون روایت از دیدگاه ژنت و میکی بال .

## ۲. شرح و تطبیق کانون روایت بر رمان «الطنطوریه»

### ۱-۲ خلاصه رمان

طنطوره، روستایی واقع در جنوب حیفا در فلسطین است، این روستا در سال ۱۹۴۸م. در معرض تجاوزات و حملات صهیونیسم قرار گرفت. حکایت حاضر این کشتار را روایت می کند. رمان از ۵۷ فصل تشکیل شده است که در هر فصل به داستان و حوادث خاصی می پردازد. قهرمان این روایت، زنی از اهالی روستا است. خواننده، حکایت داستان را از کودکی تا هنگامه پیری خواننده دنبال می کند. رمان با برخورد اتفاقی رقیه (شخصیت اصلی داستان) و یحیی در ساحل دریا شروع می شود، در ادامه به شرح و توصیف رخداد سقوط حیفا، صبرا، شاتیلو و طنطوریه و .. می پردازد. با سقوط شهرهای فلسطین، راوی به لبنان مهاجرت می کند. اوضاع در لبنان نیز بر وفق مراد نیست و نبرد و درگیری در آنجا نیز وجود دارد. همسر راوی در آنجا به شهادت می رسد، و به اصرار فرزند راوی، بیروت را به مقصد ابوظبی ترک می کنند. پس از مدتی، برای ادامه تحصیل مریم (فرزند راوی) در رشته پزشکی عازم مصر می شوند و بعد از فارغ التحصیلی وی، بار دیگر به بیروت برمی گردند.

### ۲-۲ موقعیت متناسب با راوی در کانونی شدگی

منظور از کانونی شدگی، زاویه دیدی است که از منظر آن تمام یا بخشی از متن روایی روایت می شود. شایان توجه است که اگر چه راوی ممکن است در حال گفتن باشد، زاویه دید می تواند



به شخصیت‌های دیگر تعلق داشته باشد. بنابراین اینجا باید دو پرسش را از هم جدا کرد: چه کسی سخن می‌گوید و چه کسی می‌بیند؟ سؤال اول در مبحث صدا و دوم را در مبحث کانونی‌شدگی پاسخ داده می‌شود.

در داستان الطنطوریه، پیوسته با تغییر کانون روایت تغییر می‌کند؛ اما با توجه به غلبه من اول شخص در روایتگری این رمان، عمدتاً کانون‌ساز به صورت درونی نمود می‌یابد. کانون‌گر اصلی این رمان (رقیه)، زنی از اهالی طنطوره است که در هفتاد سالگی از عمر خویش، داستان زندگی‌اش را روایت می‌کند. وی راوی ضمنی داستان است که به شکل من‌قهرمان حوادث زندگی خود و شهری که در آن زندگی می‌کند و همچنین اوضاع کلی فلسطین را به تصویر می‌کشد. گفتنی است که موقعیت کانونی‌گر درونی در سرتاسر رمان حفظ می‌گردد با این تفاوت که گاهی در مقاطع کوتاه و به سبب دانش محدود راوی، یا ملموس جلوه دادن حوادث، نقش کانونی‌گر به شخصیت‌های دیگر رمان (کانونی‌گران درونی دیگر) واگذار می‌شود.

این روایت دو نوع شخصیت را در برمی‌گیرد: اول من‌راوی که دانای کل به همه حقایق است و از پس سال‌ها به همه حقایق می‌نگرد، دوم من‌تجربه‌گر، دختر ۱۳ ساله‌ای است که حوادث را بازگو می‌کند و از آنجا که رقیه خردسال کانون‌گر و راوی اصلی داستان است، میزان اطلاعاتی که به مخاطب می‌دهد، اندک و همراه با شک و گمان است. راوی دانای کل نیز گاهی در امر روایتگری داستان وارد می‌شود و اطلاعات تکمیلی را به مخاطب می‌دهد. به دلیل آنکه کانونی‌گر خردسال از جریان‌ات فرهنگی - سیاسی و علمی به دور است، نقش کلیدی و محوری در پیشبرد داستان ندارد و نمی‌تواند داستان را از بالا بنگرد، در نتیجه قدرت و چرخش فراوانی ندارد؛ اما به شکل مطلق در روایات حاکم است. با رشد و پختگی شخصیت (کانونی‌گر درونی) - که خواننده گام به گام آن را حس می‌کند - تغییری در دانش او رخ نمی‌دهد؛ زیرا می‌توان آن را به علت محدودیت زن در جامعه سنتی و خصوصاً عربی توجیه کرد، بدین شکل که زن در پستوی خانه می‌ماند و دور از مسائل روز جامعه زندگی می‌کند و اگر مردان اخباری را به ایشان برسانند، اطلاع می‌یابند، در غیر این صورت در جهل و نادانی خواهند ماند؛ واژه‌هایی مانند شنیدن، یا اطلاع یافتن بر اخبار بعد دو روز و... که به تکرار در رمان ذکر شده است، همگی دال بر دانش اندک کانونی‌گر است. برای مثال هنگامی که خبر انفجار را روایت می‌کند، از واژه شنیدن (دانش محدود) بجای دیدن (دانش نامحدود) استفاده شده است: «حِينَ سَمِعْتُ بِخَبْرِ الانفجارِ فِي مَرْكَزِ الأبحاثِ وَجَدْتُ نَفْسِي أَرَكُضُ فِي الطَّرِيقِ. أَوْقَفْتُ تَاكْسِي وَ قُلْتُ شارِع السادات.» (عاشور، ۲۰۱۰م: ۱۴۱) یعنی: «هنگامی که خبر انفجار در مرکز تحقیقات را شنیدم، (یک دفعه) خودم را دیدم که در راه می‌دوم. تاکسی را نگه داشتم و گفتم خیابان سادات.»

عموی رقیه (ابومحمد)، کانونی‌گر درونی دیگری است که با صدای اول شخص جمع (ما)، ماجرای دستگیری خود و همراهان را از بیرون و به صورت عینی و رفتار‌گرایانه روایت می‌کند و به عمق احساسات خویش وارد نمی‌شود: «عَادُوا وَ نَقَلُونَا إِلَى مَعَسِكَرِ اعْتِقَالِ كَبِيرِ فِي إِجْلِيلِ. فِي

الطریق بَينَ أم خالد و يافا. و بدلاً من العملِ في المحاجرِ صاروا يسوقوننا إلى القرى التي استحلوها و هدموا بيوتها». (همان: ۳۰۳) یعنی: «برگشتند و ما را به بازداشتگاه بزرگی در اجلیل در مسیر بین أم خالد و یافا منتقل کردند و به جای کار کردن در معادن سنگ ما به روستاهایی راندند که اشغال و خانه هایش را ویران کرده بودند».

### ۲-۳ تداوم کانونی شدگی در رمان

الف) کانونی شدگی ثابت: با وجود تعدد و تغییر کانونی شدگی در رمان «الطنطورية»، کانون ثابت را می توان در یک پاراگراف یا یک صفحه و یا صفحاتی محدود و به عبارتی دیگر در سطح خرد داستان بررسی کرد؛ یعنی در قسمت-هایی از رمان که راوی و کانونی گر بر هم منطبق هستند و چرخش زاویه دید در متن وجود ندارد. البته در رمان مذکور، راوی و کانونی گر دو شخصیت مجزا هستند؛ اما از آنجا که در شاهدهای زیر، بجز کانونی گر اصلی (رقیه)، شخصی دیگر، بیننده و ناظر کنش داستانی نیست، روایت از طریق کانون ثابت پیش می رود. در اولین صفحه از رمان، رقیه شخصیت یحیی را کانونی می کند که از دریا بیرون می آید و در کنار ساحل قدم می زند: «خَرَجَ مِنَ الْبَحْرِ. أَيْ وَ اللَّهِ، خَرَجَ مِنَ الْبَحْرِ كَأَنَّهُ مِنْهُ وَ طَرَحَتْهُ الْأَمْوَاجُ... تَابَعْتُهُ وَ هُوَ يَمْشِي بِسَاقَيْنِ مَشْدُودَيْنِ بِاتِّجَاهِ الشَّاطِئِ. يَنْتَزِعُ قَدَمَيْهِ مِنَ الرَّمْلِ وَ يُعِيدُ غَرَسَهُمَا فِيهِ.» (همان: ۷) «از دریا بیرون آمد، آره به خدا به گونه ای از دریا بیرون آمد که گویی از دریاست. موج بر او برخورد می کرد. او را دنبال کردم در حالی که شلوارش را از ساق پا بالا زده و بسته بود و در مسیر ساحل حرکت می کرد. گام-هایش را از شن بیرون آورد، و دوباره آن را در شن فرو برد.» چنانکه در شاهد زیر نیز رقیه از طریق کانون ثابت، رخداد مشاهده دستگاه رادیو را برای مخاطب بازگو می کند: «بدا لي الجهازُ مُثْبِتاً بِحَجْمِهِ الْكَبِيرِ وَ بِالْأَصْوَاتِ الَّتِي تَصْدُرُ عَنْهُ: خَرْفَشَةُ غَرِيْبَةٍ ثُمَّ صَوْتُ وَاضِحٍ لَشَخْصٍ يَتَحَدَّثُ كَأَنَّهُ مَعَنَا فِي الدَّارِ. لِأَوَّلِ وَهَلَةِ التَّفَتُّتِ أَمِّي مُرْتَبِكَةً ثُمَّ أَحْكَمَتْ شَالَتَهَا عَلَى رَأْسِهَا كَأَنَّ الْإِحْتِمَالَ الْغَالِبَ أَنَّ صَوْتَ الرَّجُلِ الْغَرِيْبِ الَّذِي دَخَلَ الْبَيْتَ فُجْأَةً يَعْنِي أَنَّهُ مَوْجُودٌ فِيهَا وَ يَرَاهَا.» (عاشور، ۲۰۱۰م: ۳۷) یعنی: «دستگاهی شگفت انگیز با ابعادی بزرگ و صدایی که از آن بیرون می آمد، نمایان شد، صوتی مبهم سپس صدایی واضح از شخصی که چنان صحبت می کرد که گویی که در میان ما و درب خانه بود. برای بار اول مادرم با اضطراب نگاه کرد. سپس شالش را بر روی سرش محکم کرد، به این احتمال که ناگهان صدای مرد غریبی که داخل خانه است؛ یعنی اینکه او در خانه است و او را می بیند.» در این جا نیز کانونی گر از دریچه نگاه خویش حوادث را کانونی می کند.

ب) کانونی شدگی متغیر: خواننده در این داستان، مدام با چرخش کانون روبه رو می شود. افزون بر چرخش های درون داستانی کوتاه، نویسنده در فصل هایی از رمان، روایتگری را به یک شخصیت می دهد و او از طریق گذشته نگری به شرح وقایع می پردازد. کانونی گری از صفحات ۲۳۸ تا ۲۴۵ و همچنین از ۲۴۶ تا ۲۵۴ به عبید واگذار شده است و از صفحه ۳۰۰ تا

۳۰۶ به شخصیت ابومحمد و از صفحات ۳۳۴ تا ۳۳۷ به شخصیت مریم فن روایتگری داده شده است. شایان توجه است که کانونی گر اصلی در آغاز یا پایان روایت های فرعی حضور می یابد و مخاطب را به دنبال روایتگری خود می کشاند؛ برای نمونه روایتگری عبد را با عبارت حدث عَبد، قال (همان: ۲۳۸) شروع و در پایان با عبارت لَمْ يُطَلِّعْنِي عَبدِ إِلَى هَذِهِ الرِّسَالَةِ (همان: ۲۵۵) مخاطب را متوجه روایتگری خود می کند.

تغییر کانونی گر، گاه کاملاً از پیش تعیین شده و با برنامه است؛ مانند فصل های که با روایت شخصیت های رمان و گاه چنان پنهانی صورت می گیرد که خواننده آن را احساس نمی کند. متن زیر که به مشاهده اجساد فراوان بر روی زمین می پردازد، نمونه ای از کانونی شدگی از بیرون است که ناگهانی و ماهرانه تصویر افراد کشته شده را کانونی کرده است: «صَرَخَتْ فُجَاءَةً وَ جَدَبَتْ ذِرَاعَ أُمِّي وَ أَنَا أُشِيرُ بِيَدِي إِلَى كُومَةٍ مِنَ الْجِبْتِ. نَظَرْتُ أُمِّي إِلَى حَيْثُ أُشِيرُ وَ صَرَخَتْ جَمِيلٌ، جَمِيلٌ.» (همان: ۵۲) یعنی: «ناگهان فریاد زدم و بازوان مادرم را گرفتم و با دستانم به انبوهی از جسد اشاره کردم، مادرم به جایی که اشاره کردم نگریست و فریاد زد جمیل جمیل...»

در آغاز این بخش تا جمله «نظرت»؛ راوی اول شخص (رقیه) کانونی گر درونی است که از برون و به صورت عینی، جنازه های انبوه را کانونی می کند؛ اما از جمله «نظرت أُمِّي» تا پایان این بخش، زاویه دید می چرخد و مادر، کانونی گر (درونی) می شود و به مشاهده می پردازد و راوی (رقیه) افق دید مادر را دنبال و برای ما حکایت می کند. گویی رقیه می گوید که مادر صحنه را می بیند. بنابراین در قسمت پایانی که اشاره شد رقیه راوی و مادر کانونی گر درونی است که از برون جنازه ها را مشاهده می کند. این همان ظرافت روایی است که ژنت به زیبایی اشاره کرده است که راوی و کانون مشاهده ضرورتاً یکی نیستند. خواننده در جمله زیر نیز با تغییر کانونی گر به صورت ظریف و ماهرانه روبه رو می شود: «هَبَّتْ أُمِّي وَاقِفَةً. عَسَلَتْ وَجْهَهَا وَ بَدَلَتْ ثَوْبَهَا. رَأَتْهَا مُقْبِلِينَ مِنْ بَعِيدٍ.» (همان: ۲۷) یعنی: «مادرم بلند شد و ایستاد صورتش را شست و لباسش را عوض کرد و آن دو را می دید که از دور می آمدند.» در این جمله تا عبارت «رَأَتْهَا» راوی و کانونی گر شخصیت رقیه است و مادر کانونی شده از برون؛ اما از جمله «رَأَتْهَا» تا آخر، مادر کانونی گر درونی است که همسر و فرزندش را از جنبه برونی و عینی مشاهده می کند و رقیه راوی این کنش هست. در این قسمت تفاوت راوی و کانون گر به زیبایی نمایان است.

ج) کانونی شدگی متعدد: در برخی از قسمت های رمان، کنش، تصمیم گیری درباره سرنوشت شخصیت و یا رخدادی مشخص، یک بار از زبان کانونی گر اصلی و بار دیگر از زبان شخصیت های دیگر روایت شده است و در نتیجه کانون روایت از نوع چندگونه است. تعدد کانون گر هم چون عناصر دیگر با نشان دادن حس مبارزه و سلحشوری در خدمت پروراندن و القا و اثبات درون مایه است. تغییرات زیاد کانونی گر در این روایت بویژه چنین تغییر ناگهانی بگونه ای که خواننده هرگز انتظار آن را ندارد، شاخصه رمان است. گفتمان در مورد تعدد اصوات در روایات فراوان است. «عده ای تعدد اصوات در رمان را آینه ای از جامعه بیرون (اروپا

و کشورهای عربی) و تغییرات آن می‌داند؛ بدین صورت که تحول جوامع و فاصله طبقاتی و اشرافی‌گری و نظام بروکراسی و شهرنشینی و وجود دموکراسی و آزادی بیان، فرصت مناسبی برای رشد افراد و افکار مختلف در عرصه اجتماع فراهم کرده است که به نوبه خود این افکار در جهان روایی و داستانی نیز جلوه گر شده است.» (التلاوی، ۲۰۰۰م: ۱۰)

کانونی شدگی متعدد زمانی رخ می‌دهد که آن حادثه، نقطه محوری داستان است؛ همچنان که آن حادثه باعث تغییر در روند داستان می‌شود، کیفیت زندگی شخصیت‌ها را نیز تغییر می‌دهد. چنانکه ماجرای سقوط حیفا (در صفحات: ۳۷-۴۴-۴۳ و...) و دستگیری عبد (در صفحات: ۱۸۹-۲۵۳-۱۴۲ و...) یک بار اتفاق افتاده است؛ اما از طریق کانونی گران متعدد روایت می‌شود و تکرار هر باره و از زبان کانون گران متعدد باعث تغییر در معنا و مفهوم حادثه می‌گردد؛ گویی که حوادث از نو آفریده می‌شود. از این رو، نوعی ابهام در ذهن مخاطب بوجود می‌آورد که او را به فرضیه سازی و طرح سؤال تشویق می‌کند.

از مواردی که جزو کانونی شدگی متعدد محسوب می‌شود، رخداد شهادت امین/همسر راوی است. شهادت امین، یکبار توسط رقیه/راوی به اختصار و بار دیگر توسط عبد از صفحه ۲۴۶ تا ۲۵۴ با جزئیات بیشتر و تمرکز بر آن حادثه، کانونی می‌شود تا میزان اثرگذاری آن به مراتب بیشتر شود و معنا، مقصود، موضوع و محتوای روایت و حالات روحی به مدد جملات به مخاطب القا شود؛ چرا که لطافت معانی در گرو لطافت در تصویر و توضیح است: «فَعَلِينَا أَنْ نَتَأَكَّدَ مِنْ ذَلِكَ وَ نَعْرِفَ ظُرُوفَ اسْتِشْهَادِهِ وَ الْمَقْبَرَةَ الَّتِي يَرْقُدُ فِيهَا... إِنْ لَمْ نَفْعَلْ لَا نَسْتَحِقُّ لِاسْمِهِ وَ لَا مَا بَدَّلَهُ فِي تَرْبِيَّتِنَا وَ تَعْلِيمِنَا...» (همان: ۲۵۴) «باید از این امر مطمئن شویم و دلیل شهادت و قبری که در آن ارمیده را بدانیم، که اگر این کار نکنیم، نه مستحق اسمش هستیم و نه مستحق تلاش‌هایی هستیم که برای آموزش و تربیتمان بذل کرده است.»

چنانکه در صفحه ۳۲۷ از رمان «طنطورية»، رقیه/کانونی گر به صورت مختصر و تقریباً گذرا، شخصیت ناجی العلی (۵) زمان شهادتش و مهارت او در نقاشی‌هایش را کانونی می‌کند: «كُنْتُ أَحِبُّ رَسُومَ نَاجِي وَ أَتَابِعُهَا فِي حَرِيدَةِ السَّفِيرِ... فَلَمَّا أُسْتُشْهِدَ صِرْتُ أَهْتَمُّ بِهِ أَكْثَرَ.» (همان: ۳۲۷) «نقاشی‌های ناجی را دوست داشتم و در مجله سفیر آن را پی‌گیری می‌کردم و از وقتی که به شهادت رسید بیشتر بدان توجه کردم.» و بار دیگر مریم در صفحات ۳۳۴ تا ۳۳۸، در انشای کلاسی خود، نقطه تمرکز خود را بر روی ناجی العلی اختصاص می‌دهد و به صورت مفصل و دقیق شخصیت وی را کانونی می‌کند. این نوع نگرش به پدیده‌ای واحد از دو نقطه کانونی متفاوت، موجب می‌شود که خواننده احساس کند با دو پدیده متفاوت مواجه است: «كُنْتُ حَزِينَةً لِرَحِيلِ نَاجِي الْعَلِيِّ وَ لَكِنْ صَيِّقِي مِنْ نَفْسِي وَ غَضَبِي عَلَيْهَا كَانْ أَكْثَرَ مِنَ الْحُزْنِ... أَحِبُّ رَسُومَ نَاجِي الْعَلِيِّ وَ هِيَ كَثِيرَةٌ وَ غَنِيَّةٌ بِالْمَعَانِي... رَسَمَ نَاجِي أَوْفَالَ الْحَجَارَةِ وَ سَمَّاهُمْ قَبْلَ أَنْ تَقُومَ الْإِنْتِفَاضَةُ وَ تُعْرِفُ بِهَذَا الْاسْمِ... رَسُومَ نَاجِي الْعَلِيِّ تُعْرِفُنَا بِأَنْفُسِنَا.» (همان: ۳۳۴-۳۳۸) یعنی: «من از فوت ناجی علی محزونم؛ اما دلگیری و خشمم بر خود بیشتر از حزنم (بر ناجی) است. نقاشی‌های ناجی

زیاد و سرشار از معانی است... ناجی کودکانی که با (وسیله) سنگ مبارزه می-کردند، را نقاشی کرد و قبل از آنکه انتفاضه برخیزد و به این اسم شناخته شوند، آنان را کودکان سنگ نامید. نقاشی های ناجی به ما قدرت شناخت از خود را می بخشد.» درست است مریم موضوعی یکسان و مشابه با رقیه را روایت می کند؛ اما جملات وی در مجاورت با عبارات و موقعیت داستانی بار معنایی تازه ای را دریافت می کند و در هر تکرار سبکی خاص به روایت داده می شود که در نهایت به تمرکز فکر اصلی داستان در ذهن مخاطب کمک می کند.

شاید به تعبیری بتوان اعتماد کرد که گذر از صدای راوی به کانونی شدگی اشخاص داستانی - که البته با سطوح متعدد و لایه های تو در توی داستان نیز در ارتباط است - رمان را از حد متنی خواندنی به پهنه متنی نوشتنی (رمان) سوق داده است؛ چرا که دخالت نکردن راوی در رمان؛ یعنی اجازه عرض اندام به دیگری (مریم، عبد، حسن، و...) که صدای خود را به صورت مستقیم به گوش خوانندگان برساند و این گونه است که زندگی نامه رقیه (تک صدا) به رمان الطنطوریه (چند صدایی) ارتقا می یابد. از مباحث ذکر شده، روشن شد که گذر مکرر چندین راوی از یک کانونی به کانون دیگر نقطه تمایز داستان است؛ یعنی راوی مرتب تمرکز نگاهش را از یک شخصیت اصلی به شخصیت اصلی دیگر تغییر می دهد. بدین ترتیب راوی صاحب اصلی ترین پنجره کانونی شدگی است، ولی درون پنجره اصلی سلسله ای دیگر از دیدهای کوچک باز و بسته می شود، بطور خلاصه پنجره های کوچک را کانون گر ثابت باز می کند.

۳. جنبه های کانون ساز: ژنت به وسیله دو مختصه زمان و مکان روایت، به بررسی وجوه ادراکی کانونی گر می پردازد.

### ۱-۳ جنبه ادراکی

جنبه پنداری کانون مشاهده، بیان کننده موقعیت زمانی و مکانی کانونی ساز است. بدین معنا که چگونگی پردازش زمان و مکان روایی و کیفیت ادراک این دو مؤلفه - که عنصر تکاملی روایت هستند - در شناخت پیچیدگی و زیبایی رمان رضوی عاشور، نقشی ارزنده ایفا می کند. شایان ذکر است که در بررسی های پیش از ژنت و ریمون کنان به جنبه پنداری، «موقعیت حماسی» گفته می شد. (به نقل از بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۳۳)

الف) مکان روایی، موقعیت بیرونی / درونی کانونی گر: واژه های مکان مند عبارت است از چشم اندازی هوایی در برابر مشاهده گر محدود. در چشم انداز هوایی، کانون گر در جایی بسیار فراتر از اشیای مورد ادراک خود می ایستد. این چشم انداز، همان موقعیت کلاسیک راوی - کانون گر است که توأمان با چشم اندازی فراخ یا با کانونی شدگی چیزهایی را نمایش می دهد که در مکان های مختلف اتفاق می افتد. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲)

رضوی عاشور شیفته طبیعت است و طبیعت را دستمایه تصاویر خود ساخته است، این حضور هم از نظر تعداد کانونی گرها و هم از نظر تنوع عناصر طبیعی به کار رفته درخور توجه است.

کثرت توجه وی به طبیعت، علاوه بر آنکه معلول ذوق شاعرانه است، حاکی از آگاهی او از امکانات لفظی و ذوق والای هنری است. روایت گر با تأکید بر شاخصه هایی؛ مانند رنگ، شکل و اندازه در توصیفات خود به فضا سازی داستان کمک می کند، منظره ای از جهان بیرون در قالب واژگان به تصور می کشد و مخاطب به زیبایی آن را درک می کند؛ مانند وصف صخره ها و حرکت امواج و ایجاد کف بر روی آن ها: «الجزر الصخریة راسخة فی مواضعها تألفت مع صُحْبِ الموج و حَرَکَةِ الرُّید و الرذاذ. و تَکُونُ السَّمَاءُ غیوما عَلِی غیومٍ.» (عاشور، ۲۰۱۰م: ۳۹) یعنی: «جزیره های صخره ای در جایگاه خویش محکم ایستاده اند و با جوش و خروش موج و حرکت آب های کف آلود و باران انس گرفته است و آسمان پوشیده از ابر است.»

دریا در رمان عاشور مترادف با وطن است. فلسطین در نزد رقیه، یک کیان جغرافیایی نیست، سلسله ای از خاطرات خوش کودکی و نوجوانی اوست، که آوارگی و دلنگی، بار دیگر آن را در قالب واژگان مجسم نموده است. در گزیده زیر با استفاده از واژه ها و عبارات، دریا را به تصویر می کشد، کانونی گر ابتدا موقعیتی برتر (فی بحرنا) اتخاذ می کند تا محدوده مکانی را مشخص نماید، سپس با ادامه توصیف، کانون دید خود را به طور متوالی و جزئی گرایانه متمرکز می کند و نمای وسیع تر و تصویری دقیق تر عرضه می کند: «فی بحرنا بئرٌ سَکَرٌ بئرٌ من المَاءِ العَذْبِ مُسْتَقَرَّةٌ بَیْنَ أمواجِ المالحِ. أی واللّهُ بئرٌ سَکَرٌ و لَصَقَهَا تَمَاماً بَجلِسُ العُرْسَانِ. نَقِیمُ أفراخنا عَلِی الشَّاطِئِ.» (همان: ۱۰) «در دریای ما، به خدا قسم چشمه ای شیرین از آب گوراست که در بین امواج آب های شور قرار گرفته، وجود دارد، و مجالس عروسی با نام آن پیوند (گره) خورده است، و شادی هایمان را در ساحل به پا می داریم.» با نگاه به وصف معلوم می شود راوی، علاوه بر توجه به جنبه های هندسی و توپوگرافی و طبیعی مکان، به جنبه احساسی و فرح بخش آن (جایی برای برگزاری جشن و عروسی) نیز دقت کرده است.

یکی از مشخصات کانون گر درونی، ادراک قابل تحسین او در توصیف مکان روایی است؛ بگونه ای آن را عینی و ملموس توصیف کرده است که مخاطب به راحتی آن مکان را در ذهن خود تصویر می کند. در توصیف زیر، خانه مختار، مکانی برای تأمل و اندیشیدن در مورد امور سیاسی و مشکلات روز گشته است؛ مکانی که با وجود افراد و گفتگوهای صورت گرفته از مکانی ایستا متمایز می شود، این عبارت علاوه بر توصیف به خوبی نقش حاشیه ای زن را در اتفاقات جامعه روایت می کند: «مُضَافَةُ البُلْدِ فی بَیتِ المِختارِ، یَجْتَمِعُ فیها الرِّجَالُ لِلحدِیثِ و السَّمْرِ و لِمناقِشَةِ المِستَجَدِّ من الأمورِ و أحياناً لِحَلِّ النزاعاتِ و فی مُضَافَةِ یَتحلقون حَولَ الرادیو لِمَعْرِفَةِ الأخبارِ. النِّساءُ لا یُدخِلنَ المُضَافَةَ فَلا یصلهنَ من الأخبارِ إلا ما یَنفِضَلُ الرِّجَالُ بِنَقْلِهِ هُنَّ.» (همان: ۲۸) یعنی: «مهمانی شهر در خانه مختار برگزار شد، مردان برای گفتگو و حکایت های شبانه و بحث در مورد مسائل جدید یا حل درگیری ها جمع می شدند، در آنجا مردان در اطراف رادیو حلقه می زدند، زنان بر آن مهمانی و محفل وارد نمی شدند و جز اخباری که مردان لطف می کردند و بایشان می گفتند، چیزی به آن ها نمی رسید.»

ب) زمان روایی: در رویکرد روایت‌شناسی، آنچه اهمیت دارد، چگونگی و شیوه پرداخت نهایی داستان در قالب متن است. مقولهٔ زمان (به عنوان قالب و ظرفی که داستان در آن روی می‌دهد) از جمله مسائلی است که در پرداخت نهایی در قالب متن، نقشی برجسته ایفا می‌کند؛ بگونه‌ای که تقریباً شکل‌گیری هر روایتی بدون زمان امکان‌پذیر نیست. در وضعیت زمانی، ممکن است کانونی‌گر از نقطهٔ زمانی بعد از رویدادها، عمل روایتگری را آغاز کند یا همزمان با شروع رخدادها. مسلم است که هنگامی که کانونی‌گر از بُعد فراتر و تأخیری به حوادث می‌نگرد، دانشی گسترده‌تر و متفاوت‌تر از موقعیتی است که مشاهده‌گر همزمان و رودر رو به رخدادها نظر می‌افکند و گزارش می‌دهد. عبارت «روز واقعه خیابان فردان» حاکی از این مطلب است که راوی از نظر زمانی همگام با وقوع داستان اصلی پیش می‌رود نه از پس آنکه خود باعث کم شدن فاصله میان داستان و روایت می‌شود: «لَمْ أَرَكُضْ فِي الطُّرُقَاتِ يَوْمَ واقِعَةِ شارعِ فردانٍ و لا خَضِرَ أحوای لِأَتشاجِرٍ مَعَهُما و أَجُرُّ فَأَهَشَهُما كَالدُّبَابِ، لِأَنَّ الحَبَرَ حِينَ أُعْلِنَ فِي اليَوْمِ التَّالِيِ كانَ البلدُ يعلی و یفوزُ.» (همان: ۱۴۲) یعنی: «روز واقعهٔ خیابان فردان در کوچه‌ها ندیدم و دو برادرم حضور نداشتند که با آن دو دعوا کنم و دیوانه بشوم و چون مگس آن‌ها را له کنم.» برای آنکه در روز بعد خبر انتشار یافت، (مردم) شهر به جوش و خروش درآمدند. تأکید بر واژهٔ روزی و خیابان فردان، نشان از چشم‌انداز انتخابی برای نقل داستان بر قرابت‌گویی و زمان و مکان نقل شده است.

خودنمایی زمان و تسلط آن بر دیگر عناصر داستان در قسمت‌هایی از رمان بارز است تا جایی که مخاطب و شخصیت را مقهور خود می‌کند. رضوی عاشور با ذکر واژهٔ «صبح چهارشنبه»، «پانزدهم ماه»، و «اوریل» سعی بر واقعی و ملموس جلوه دادن حوادث کرده است: «صباح الأربعاء الخامس عشر من أيلول دخلت الدبابات الإسرائيلية بيروت الغربية. كنتُ أبيتُ مع زُملائي یسكنون الفاكهاني. صباح الأربعاء رأينا الدبابات و هي تتقدم.» (همان: ۲۴۲) یعنی: «صبح چهارشنبه، پانزدهم ماه ایلول، تانک‌های اسرائیلی به بیروت غربی وارد شد. شب را با دوستانم که در منطقهٔ فاکهانی زندگی می‌کردند، به سر بردم. تانک‌ها را دیدم که پیشروی می‌کرد.» در متن زیر کانونی‌گر (رقیه) می‌گوید تا زمانی که عبد، مکتب را ترک می‌کند، متوجه اتفاقات رخ داده نیست و از زمان داستان عقب مانده است. بدین ترتیب از نظر زمانی، همگام با داستان و رخداد نیست که باعث فاصله میان روایت و داستان شده است: «لم أتَّبِهْ إلى أنْ عَبدَ غادرَ المکتبَ، إلا عندما عادَ یَحْمَلُ عُلبَةَ مَناديلٍ و کوبَ ماءٍ و شَرِيطٍ..» (همان: ۱۳۲) یعنی: «متوجه نشدم که عبد دفتر را ترک کرد مگر زمانی که برگشت جعبه دستمال کاغذی و لیوان آب و نوار را بردارد.» راوی که خود شخصیت محوری داستان است و دانای کل، و بر تمام جزئیات احاطه دارد، برای همذات‌پنداری مخاطب با او، و همچنین تقویت زیبایی‌شناسی و ایجاد انتظار، گاه به گاه اظهار بی‌اطلاعی می‌کند و مرحله به مرحله مخاطب را با خود همگام می‌کند.

## ۲-۳ جنبه روانشناختی

ریمون کنان در این قسمت به موقعیت شناختی و احساسی کانونی گر می پردازد. (ریمون کنان، ۱۳۸۷ش: ۱۰۶)

الف) موقعیت شناختی: در قسمت شناختی، دانش، آگاهی، پندار کانونی گر را در دسترس خواننده قرار می گیرد، کانونی گر ممکن است، کنش هایی را گزارش دهد که کاملاً عینی و فیزیکی باشد و یا در برخی اوقات، دریافتی کاملاً ذهنی با نفوذ به درونی ترین لایه افکار و اندیشه شخصیت ها ارائه دهد. در این قسمت تمایز میان کانون بیرونی و درونی و محدوده دانش آن ها به خوبی قابل تشخیص است. استفاده از کانونی گر دانای کل یا محدود به اقتضای نیاز داستان و به منظور زیباشناسی و هرمنوتیک صورت می گیرد.

در مبحث موقعیت تناسب با راوی، گفته شد که کانونی گر درونی به دلیل صغر سن، دارای محدودیت ادراک، شناخت و دانش است و از موقعیت بیرون به کانونی شده خویش می نگرَد. بدین سبب تصویری کاملاً عینی و رفتارگرایانه از افراد ارائه می دهد. چنانکه رقیه (کانونی گر درونی)، شخصیت عمویش ابومحمد- هنگامی که برای نوه-هایش لباس کادو می گیرد- کانونی می کند. در مثال مشهود است راوی (رقیه) عینی و رفتارگرایانه به عمومی خویش می نگرَد. طبیعی است که این شیوه های نقل خنثی، رشد روانشناختی شخصیت را نشان نمی دهد: «يُمَدُّ أَبُو الْأَمِينِ يَدَهُ إِلَى جَبِينِهِ وَيُعْطِي عَبْدَ ثَلَاثِ حَبَاتٍ مِنَ الْمَلْبَسِ الَّذِي صَارَ يَحْرُصُ عَلَى شِرَائِهِ وَالْإِحْتِفَاطِ بِهِ مُنْذُ صَارَ جَدًّا لَهُ أَحْفَادًا.» (عاشور، ۲۰۱۰م: ۱۲۲) یعنی: «ابوآمین دستش را برپیشانی اش کشید و سه دست از لباس هایی را که با اشتیاق از زمانی که پدر بزرگ و صاحب نوه شده بود، خریده و (تاکنون) از آن نگه داری کرده، به عبد داد.»

متن روایی رضوی عاشور، سرشار از کلمات بیگانه ساز مانند کأن، ربما، یکاد، مثل و... است که همگی بیانگر دانش اندک کانونی گر است. کانونی گر با استفاده از «کأن و ربما» و دیگر عبارات بیگانه ساز، قضاوتش را در ابهام فرومی برد. او در قسمت زیر به هدف افزودن میزان هول و ولای داستان، حتی در مورد احساسات خود نیز تصویری شفاف ارائه نمی دهد: «أَعْلَقْتُ عَيْنِي. أَوْ رُبَّمَا اتَّعَلَقْتُ الْعَيْنَانُ وَالْأَذْنَانُ. كَأَنِّي رُحْتُ فِي النَّوْمِ أَوْ سَقَطْتُ فِي غَيْبِيَّةٍ.» (همان: ۹۴) یعنی: «چشمم را بستم یا چه بسا چشم و گوشم بسته شد. گویی به خواب رفتم یا آنکه بیهوش شدم.» هنگامی که عبد به مدت چند روز مفقود شد و خبری از او در دست نیست، کانونی گر با واژه «ربما» محدودیت دانش خود را در مورد موقعیت او به خواننده بیان می دارد: «رُبَّمَا كَانَ فِي بَيْتِ أَحَدِ أَصْدِقَائِهِ نَائِمًا لَا يَعْرِفُ أَنَّ الدَّبَابَةَ الْإِسْرَائِيلِيَّةَ تَحْتَ الْبَيْتِ الَّذِي يَنَامُ فِيهِ.» (همان: ۲۲۱) یعنی: «چه بسا در خانه یکی از دوستانش خوابیده بود و نمی داند که تانک های اسرائیل در زیر خانه ای است که در آن خوابیده است.»

عبارات «کأن، ربما، مثل و ..» در متن رضوی عاشور، همیشه نشان بیگانگی و بی طرفی و نبود قطعیت راوی نیست. در شاهد زیر عبارت «کأن» بیانگر استعاره است. در چنین شرایطی راوی



شرح و تفصیل های استعاری (درباره شخصیت و کنش) را به متن می افزاید، معمولاً نوعی التزام و اطمینان معرفتی را از خود بروز می دهد و نه وجهیت خنثی یا متنی را. (نک: تولان، ۱۳۸۶ش: ۱۳۵) دیدن یک لحظه پدر- که شبیه به یک خیال بوده- زودگذر و ناپایدار هست: «أَتَطَّلُعُ حَتَّى يَصْبِرُ أَبِي وَ حِصَانِهِ، كَأَنَّهَا خِيَالٌ جَسْمٍ وَاحِدٍ يَتَعَدُّ شَيْئًا فَشَيْئًا حَتَّى يَغْدُو نَقْطَةً مُرَاوِعَةً فِي الْفَضَاءِ.» (عاشور، ۲۰۱۰م: ۱۲۵) یعنی: «نگاه می کنم تا اینکه پدرم و اسبش، چون خیال یک شیء، اندک اندک دور شد تا بصورت یک نقطه کوچک در فضا درآمد.»

رضوی عاشور در رمان خویش با چنان مهارتی از فنون مختلف داستان و راهکارهای جذب مخاطب استفاده می کند که خواننده می فهمد با روایت کنترل شده و ماهرانه روبه رو است. در این داستان گویی واقعیت بیرونی درباره شخصیت از یک طرف، و صورتی از تفکرات خصوصی وی از طرف دیگر، بیان شده، بدون آنکه کششی به یکی از دو طرف داشته باشد. بدیهی است که کانونی گر درونی، در مورد خویش می تواند از خصوصیات فیزیکی پا را فراتر بگذارد و به توصیف خصوصیات درونی در باب افکار و احساسات و اندیشه اش برای مخاطب صحبت کند. رقیه در شاهد زیر پرده از درونی ترین حالات خویش (ترس و واهمه و خیال) برمی دارد و افکار و احساسات خویش را کانونی می کند. همین امر مزیتی برای او به حساب می آید و از نظر روانشناسی به داستان صحت و حقیقت می دهد؛ زیرا هر فرد فقط می تواند از درون خودش خبر داشته باشد و به از منظر خود به دنیا بنگرد: «حَائِفًا مُتَوَجِّسًا أَتَوَقَّعُ كَوَارِثَ، وَلَكِنْ مَا حَدَّثَ فَاقَ كُلَّ خِيَالٍ. لَا أَقْضُدُ الْمَجْزِرَةَ وَحَدَّهَا بَلْ مَا حَدَّثَ فِي صَيْدَا وَ هُنَا فِي بَيْرُوتَ وَ فِي الْمَخِيْمَاتِ.» (همان: ۲۴۰) یعنی: «در حالی که می ترسیدم و انتظار حوادث و وحشتناکی داشتم؛ اما چیزی که رخ داد بالاتر از خیال بود. منظورم حادثه کشتار به تنهایی نیست. بلکه حوادثی است که در صیدا و بیروت و اردوگاه ها اتفاق افتاد.»

ب) مولفه عاطفی: در این بخش از جنبه روانشناختی، میزان درگیری و خنثی بودن و بطور کلی کنش های کانونی گر از درون یا بیرون بررسی می شود. بدین ترتیب ممکن است که مشاهده گر کاملاً خنثی و عینی و رفتار گرایانه عمل نماید یا به دلیل ارتباط و احساس خاصی که با برخی از شخصیت ها دارد، احساسی و درگیر رفتار نماید.

راوی به دلایل خاص و به دلیل ارتباطی که به رویدادها و شخصیت ها دارد، گاهی احساسات و عواطف خود را دخالت می دهد؛ برای مثال از ابتدای داستان مشخص می شود که راوی، شخصیت حسن (فرزند دوم) را به شکلی متفاوت دوست دارد و در قسمت هایی از رمان فرزندان به این تفاوت نگاه اشاره می کنند. آنجا که عبد می گوید: «اتَّضَحَّتْ الرُّوِيَةُ: تُحِبُّ حَسَنَ أَكْثَرَ مِنَّا. مَا رَأَيْتُكَ يَا صَادِقُ؟» (همان: ۳۱۱) ترجمه: «نگرش و ایده روشن است، حسن را بیشتر از ما دوست دارید، نظر تو چیست؟ صادق!» صادق برگمان او صحنه می گذارد و می گوید: «لَا بَجَالٍ لِلرَّأْيِ حَقِيقَةُ وَاضِحَةٌ كَالشَّمْسِ» (همان: ۳۱۱) یعنی: «جایی برای اندیشه نیست، حقیقت (دوست داشتن حسن) چون خورشید روشن است.» مریم نیز در ادامه نظر صادق را به مادرش می گوید که تو

حسن را بیشتر دوست داری ما به اندازه کافی برهان برای حرف هایمان داریم.

کانونی گر درونی با استفاده از چشم انداز خویش، تصویری محدود و اغلب بی طرف ارائه می کند که بیشتر بر تجلی های برونی و ظاهری تأکید دارد و با قضاوت ها و ارزیابی درونی شخصیت ها درگیر نمی شود، این بی طرفی در هنگام کانونی کردن مادرش نمایان است؛ آنگاه که مرگ همسر و دو فرزند خودش را انکار می کند، زنان دیگر او را دیوانه قلمداد می کنند. او بدون هیچ سوگیری و قضاوتی، این گفتگو را روایت می کند: «هَمَسْتُ إِحْدَى النِّسَاءِ أَنَّ أُمَّ صَادِقٍ فَقَدَتْ عَقْلَهَا. أَجَابَتْ أُخْرَى: غَرِيبٌ عَجِيبٌ، إِنَّمَا عَاقِلَةٌ رَاشِدَةٌ فِيمَا عَدَا مَوْضِعَ زَوْجِهَا وَ أَوْلَادِهَا.» (همان: ۶۳) «یکی از زنان زیر لب گفت که ام صادق عقلش را از دست داده است و دیگری گفت عجیب هست. بجز در مواردی که مربوط به همسر و فرزندانست هست، زنی عاقل و داناست.»

کانونی گر درونی در بیشتر موارد داستان را به صورت فیزیکی و رفتار گرایانه گزارش می کند، بدون آنکه انگشت خود را به سوی درستی یا اشتباه اندیشه یا کنشی اشاره کند؛ اما به ندرت و در پاره ای از رخدادها، فعالانه روایت می کند؛ مانند هنگامی که عبد از پاریس عازم ابوظبی می شود. (همان: ۳۴۴) صادق بر سر و صورت آشفته او خرده می گیرد که چرا به عنوان وکیل، به ظاهر و لباس خود رسیدگی نمی کند. مادرش حق را به صادق می دهد و بگونه ای جانبدارانه از گفتار صادق حمایت می کند: «صَادِقٌ عَلِيٌّ حَقٌّ. شَعْرُهُ أَطْوَلُ مِنَ الْمُعْتَادِ نَيْبِي أَنْ يَذْهَبَ إِلَى الْخَلِاقِ...» (همان، ۳۴۵) یعنی: «صادق راست می گوید موهاش بلندتر از حد عادی هست. فراموش کرده بود که به سلمانی برود.» جمله حق با اوست، رنگ و بوی دخالت راوی دارد.

در نهایت باید گفت که کانونی گر درونی رمان، از نوع کانونی گران قابل اعتماد است، در هیچ کجا از رمان، کنش، گفتار و رفتاری را نقل نکرده است که در قسمت دیگر آن را نقض کند و در مورد افراد پیش داوری و پیش گویی نمی کند تا بدین وسیله از اعتبار روایتش بکاهد. او حتی اشتباه های فکری خود را نیز برای مخاطب گزارش می کند زمانی که به فرزندان توصیه می کند که به آرامش درس بخوانید تا آینده خوبی داشته باشند؛ اما همسرش یادآوری می کند که آیا فرزندان ما برای آینده باشند و جوانان دیگر برای دفاع از ما کشته شوند؟ او درستی اندیشه امین را اعلام می کند اما با صداقت تمام ندای قلبش را روایت می کند که صدای انسان دوستانه امین را نمی شنود: «حَجَلْتُ مِنْ نَفْسِي. كَأَنَّا نَقُولُ أَوْلَادُنَا لِلْمُسْتَقْبَلِ وَ أَوْلَادُ الْمِيخِيمِ لِلدِّفَاعِ عَنَّا، حَتَّى الْمَوْتِ إِذَا اقْتَضَى الْأَمْرُ، كَلَامَ أُمِّينَ يَطْرُقُ فِي أُذُنِي. أَقُولُ لِنَفْسِي إِنَّهُ عَلَيَّ الْحَقُّ، وَلَكِنْ قَلْبِي لَا يَسْمَعُ الْكَلَامَ.» (همان: ۱۷۵) یعنی: «از خودم خجالت کشیدم، گویی که ما می گوئیم که فرزندان ما برای آینده و فرزندان ما که در اردوگاه هستند، تا زمان مرگ از ما دفاع می کنند اگر لازم شد. کلام امین در گوشم طنین افکن می شود و به خودم گفتم می گویم حق با اوست. اما قلبم آن سخن را نمی شنود.»

### ۳-۳ وجه ایدئولوژیک

در این بخش به نگرش‌ها، جهان‌بینی‌ها و افکار کانون‌گر پرداخته می‌شود؛ به نحوی که متن حالتی جامعه‌شناسی پیدا می‌کند. بدین ترتیب به مانند انسان‌ها که در جامعه و موقعیت‌های مختلف به بازگویی آرای خویش می‌پردازند، در جهان داستانی نیز شخصیت‌ها به بیان ایده‌ها و اندیشه‌های خویش می‌پردازند؛ یعنی علاوه بر بیان ایدئولوژی‌های، شخصیت‌های دیگر نیز مجال بروز احساسات و افکار خویش را دارند، در نتیجه رمان رویکردی چندصدایی می‌یابد. اگرچه صدای غالب روایت، مبارزه با ظلم، پایداری و استقامت، دفاع از کشور و تمامیت ارضی و... است که رضوی عاشور با بیان زیبا و هنرمندانه خویش سعی در القای آن مفاهیم به مخاطب دارد، و به شخصیت‌ها اجازه می‌دهد تا با استفاده از اعمال و کردار و گفتگو، نگرش خود را برای مخاطب روشن کند.

در ابتدای رمان، شخصیت عبد و حسن به خاطر سن کم و محدودیت دانش و سختی اوضاع، ایمان به مبارزه و پایداری خود را از دست می‌دهند و حتی پا را از این مرحله فراتر می‌گذارند، در ایمان به خداوند نیز شک می‌کند، این دو شخصیت نماد نسلی هستند که بیشترین ارتباط را با قضیه فلسطین دارند و لحظه لحظه سختی‌های آن را به جان دیده‌اند: «مَعَنَا رَبُّنَا لَا تُنَا أَصْحَابُ الْحَقِّ. /- اصحابُ الحقی؟، نَعَمْ. اللهُ مَعَنَا، أَشْكُ. عَلَا صَوْتُ أَبِي - استغفرالله العظیم من کلِّ ذَنْبٍ عَظِيمٍ.» (عاشور، ۲۰۱۰م: ۴۴) «پرودگار با ماست، چون ما صاحب حق هستیم. صاحب حق؟ بله. خدا با ماست. شک دارم. صدای پدرم بالا رفت و گفت: از هر گناه بزرگی به خداوند عظیم پناه می‌برم.»

اما با رشد این دو شخصیت، نگرش ایشان با صدای غالب در روایت همسو می‌شود و در این راه بسیاری از علایق خود را از دست می‌دهند. عبد رنج و عذاب حبس را به جان می‌خورد (همان: ۲۵۱) و حسن در کشتار بی رحمانه اسرائیلی‌ها، معشوق خود را از دست می‌دهد. (همان: ۴۳۱) بعد از آنکه اوضاع در فلسطین بر آن‌ها تنگ می‌شود و مجبور به مهاجرت به فرانسه می‌شوند، ارتباط با فلسطین را حفظ می‌کنند و آنگاه که سلاح نبرد از آن‌ها گرفته می‌شود، سلاح قلم را به دست می‌گیرند و در سازمان ملل سعی در احقاق حق فلسطینی‌ها می‌کنند. (همان: ۳۵۱)

اما صادق فرزند بزرگ رقیه، مهندسی است که در رفاه اقتصادی در ابوظبی زندگی می‌کند و تمام تلاش خود را برای رفاه خانواده خویش به کار می‌گیرد و از هیچ عملی در این راه فروگذاری نمی‌کند. وی احساس می‌کند که همکاری مالی با برادرش عبد در طرح دادخواست فلسطین از اسرائیل کفایت و از مسئولیت‌های دیگر شانه خالی می‌کند: «جَلَسْنَا حَتَّى الرَّابِعَةِ صَبَاحًا. شَرَحَ عَبْدٌ مَشْرُوعَهُ بِاسْتِفَاضَةٍ... فِي نَهَايَةِ الْجُلُوسَةِ فَاجَأْنِي صَادِقٌ. فَاجَأْنِي رُغْمَ أَنَّ السَّلُوكَ يُشَبِّههُ تَمَامًا قَالُ: أَوْافِقُ. سَأُعْطِيكَ رِبْعَ مَا أَمْلِكُ.» (همان: ۳۴۹) یعنی: «تا ساعت چهار صبح نشستم و عبد، پروژه خود را شرح می‌داد.... در پایان جلسه، صادق ما را غافلگیر کرد. برخلاف رفتاری که همیشه از او سر می‌زند، ما را غافلگیر کرد. گفت موافقم و یک چهارم آنچه دارم به تو

می‌دهم.» عبارت «فاجانی» و تکرار آن، ابزار وجهی هستند که نشان می‌دهد عبد بر خلاف میل باطنی و عادت همیشگی خود رفتار کرده است؛ گویا اطرافیان از عکس العمل او غافلگیر شدند و وی حاضر به کمک مالی به عبد در زمینه دادخواست شده است. «وجهیت نشانه‌ای قوی به وجود زاویه دید یا به عبارتی ذهنیت گوینده است؛ یعنی یکی از ابزارهایی است که مخاطب احساس می‌کند به واسطه آن از طرف شخصی دارای صدا و احساسات، نیازها و نگرانی‌ها و عدم قطعیت انسانی مورد خطاب واقع شده است.» (تولان، ۱۳۸۶: ش: ۱۲۸)

در نگرش نویسنده، اسرائیل فقط به نابودی روح، جسم، زمین، کتب و... بسنده نمی‌کند، بلکه میراث گرانبهای آن‌ها را به غارت می‌برد و به اسم خود به عالم نشان می‌دهد. چنانکه در شاهد ذیل، فرد انگلیسی، شخصیت سمیر را به سبب لباسش اسرائیلی می‌خواند؛ اما او با قاطعیت جواب می‌دهد که لباس را با دستان خویش بافته است و نشانی از اسرائیل ندارد: «سَأَلَنِي بِالْإِنْجِلِيزِيَّةِ هَلْ أَنْتُمْ مِنْ إِسْرَائِيلَ؟ اسْتَعْرَبْتُ سَوَّالَهُ، فَأَشَارَ إِلَى ثَوْبِي وَ ابْتَسَمَ وَ قَالَ عَرَفْتُ مِنَ الثَّوْبِ... يَا مِسْتَرْ... هَذَا نُوْازِئِيلُ. هَذَا ثَوْبٌ فِلَسْطِينِيٌّ طَرَزْتُهُ بِيَدِي. تَرْجَمِي يَا مَرْيَمُ.» (عاشور، ۲۰۱۰: م: ۳۲۱-۳۲۲) یعنی: «با انگلیسی از من پرسید آیا شما اسرائیلی هستید؟ از سؤالش تعجب کردم. به لباس اشاره کرد و لبخند زد و گفت از لباس فهمیدم... گفتم آقا... ابن اسرائیلی نیست. این لباس فلسطینی هست و با دستای خودم آن را بافتم. مریم! ترجمه کن.» یا آنجا که بار دیگر سمیر به فرد انگلیسی می‌گوید، از آن زمان که اسرائیل «یافا» را اشغال کرد و به غارت کشید و آنگاه اسم «تل‌آویب» بر آن گذاشتند: «تَلُّ أَيْبِ ذَاتِ نَفْسِهَا مَسْرُوقَةٌ سُرِقُوا يَافَا وَ سَمَوْهَا تَلُّ أَيْبِ. تَرْجَمِي يَا مَرْيَمُ.» (همان: ۳۲۵) یعنی: «ای مریم ترجمه کن. شهر تل‌آویب نیز خود دزیده شده، یافا را به سرقت بردند و اسم آن را تل‌آویب گذاشتند.»

شعر و موسیقی فولکلور که در جای جای رمان به چشم می‌خورد، و ارتباط و هم‌نشینی آن با مراسم جشن و سرور فلسطینی علاوه بر آنکه دلالت بر رسوم و عادات اجتماعی دارد، مبین وجدان و خاطره جمعی فلسطینی‌هاست که نشان می‌دهد با وجود لطمات بسیار، امید و آرزوهایشان زنده است. استفاده از اشعار فولکلوریک و فصیح در روند روایت‌گری، علاوه بر اینکه نشان از آشنایی عمیق وی با ادبیات دارد، مایه‌های لذت ادبی را برای خواننده مهیا می‌سازد تا بتواند و انرژی بیشتر ادامه داستان را پیگیری نماید: «قُولُوا لِأُمَّهُ تَفْرَحُ وَ تَتَهَنَّأُ/ تَرْضَى الْوَسَائِدُ بِالْغَطْرِ وَ الْحَنَّا/ وَالْفَرْحِ الْإِنَّا وَ الْعَرَسَانَ تَتَهَنَّأُ/ وَالذَّائِرِي وَ الْبَيْوْتُ بِيَوْتِي/...» (همان: ۱۰) یعنی: «به مادرش بگوئید که شاد باشد و خوشحالی کند، و تخت خواب را با عطر و حنا زینت ببندد، خوشحالی به سمت ما آمده و عروس و داماد بر ما مبارک‌اند. سرا سرای من و خانه، خانه من است.»

نویسنده به شخصیت‌های داستان آزادی عمل می‌دهد تا هر زمان خواستند، صدای خود را به صورت مستقیم به گوش خوانندگان برسانند، تا به مانند جهان واقعی، نوعی دموکراسی بر متن و شخصیت‌های داستانی حاکم شود و در کنار اندیشه غالب بر روایت، جریان‌های مخالف

نیز با جرأت، آرا و عقاید خود را بازگو کنند. بدین ترتیب رمان از متنی تک صدایی به رمان الطنطوریه (چند صدایی) ارتقا می یابد. حقیقت این است که پرداختن به مقوله ایدئولوژی و روانشناختی در کنار جنبه ادراکی، شناختی کامل از افق دید نویسنده را در اختیار خواننده قرار می دهد.

### نتیجه گیری

آنچه در تحلیل کانونی شدگی رمان برمی آید این است که با توجه به غلبه من (راوی اول شخص) کانونی گر رمان به صورت درونی است و بدین ترتیب راوی دارای اطلاعات محدود و تقریباً همسان با مخاطب است. گاهی کانونی گر به دلیل محدودیت دانش و ملموس جلوه دادن حوادث، نقش کانونی گر خود را به سایر شخصیت های درگیر و شاهد می دهد. تغییر کانونی به دو صورت برنامه ریزی شده و پنهانی صورت می گیرد. گاهی حادثه یا کنشی که نقش محوری و مرکزی در داستان دارد، توسط افراد مختلف کانونی می شود. تکرار هر بار یک کنش مشخص، باعث تغییر در معنا و مفهوم آن می شود.

وطن با نمودهای مختلف آن، مانند دریا، صخره، جزر و مد، و... دستمایه تصویرسازی و صحنه سازی های رضوی عاشور است. تعدد کانونی گرها و تنوع عناصر طبیعی در این زمینه، بیانگر اهمیت مکان های مذکور در نزد وی است. این پدیده ها، زنده و پویا ترسیم شده اند و مخاطب به راحتی آن را در مقابل چشمانش مجسم می کند.

خودنمایی زمان و تسلط آن بر رمان «الطنطوریه» بارز است. رضوی عاشور گاه همگام و همزمان با حوادث و رخدادها روایتگری می کند و گاه از داستان عقب می ماند و در پس آن به روایتگری می پردازد. دوری و نزدیکی به رخدادها برای افزایش وجوه زیباشناسی، حس خلأ و انتظار در مخاطب صورت می گیرد.

کانونی گر درونی که دارای محدودیت ادراک و دانش است، معمولاً فیزیکی، عینی و رفتارگرایانه عمل می کند. او فقط در مورد خویش، پارا از خصوصیات فیزیکی فراتر گذاشته و به توصیف ویژگی های درونی و احساس و اندیشه اش می پردازد. این توصیف رفتارگرایانه گرچه رشد روانشناختی شخصیت را نشان نمی دهد، بدان صحت می بخشد؛ زیرا هر فرد می تواند از درون خویش اطلاع داشته باشد. در برخی از قسمت های رمان، به دلیل ارتباط راوی با برخی شخصیت ها، شاهد روایتگری عاطفی و احساسی هستیم؛ اما در بیشتر موارد شخصیت - راوی خنثی عمل می کند. کانونی گر درونی رمان «الطنطوریه» از نوع کانونی گران قابل اعتماد است و در مورد افراد پیش داوری و قضاوت نمی کند تا در قسمت های دیگر با پی بردن به حقیقت از اعتبار روایت کاسته شود.

با وجود آنکه صدای غالب در رمان، ظلم ستیزی، پایداری، و استقامت و دفاع از میهن خویش است، راوی به شخصیت های داستانی، آزادی عمل می دهد تا جریان های مخالف نیز

صدای خود را به گوش مخاطب برسانند و از آنجا که راوی بدون سوگیری روایتگری می کند و انگشت خود را به سوی درست یا غلط هیچ اندیشه ای بلند نمی کند، تصمیم گیری در داستان به مخاطب واگذار می شود تا مخاطب خود به قضاوت و فهم درست دست یابد.

### پی نوشت ها

۱. رضوی عاشور (۱۹۴۸-۲۰۱۴) در قاهره به دنیا آمد، زبان انگلیسی را در دانشگاه قاهره آموخت و مدرک کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی را در همان دانشگاه دریافت کرد. (عاشور، ۲۰۰۸م: ۲۶-۱۰۳). در سال ۱۹۷۷م. در آمریکا دکترای گرفت. او به ادبیات مردم سیاه پوست اهمی ویژه داشت؛ به نحوی که رساله دکتری او در همین زمینه است. (عاشور، ۱۹۸۳م: ۱-۹) در آمریکا با شاعر فلسطینی مرید البرغوثی ازدواج کرد، رابطه صمیمانه همسرش با رضوی، احساس غربت در آمریکا را از او زدود، و با اشعارش روح نشاط و سرزندگی در او دمید. (عاشور، ۲۰۰۸م: ۵۱-۵۲) حوادث و درگیری سال ۱۹۸۱م. در مصر بر زندگی عاشور تاثیر گذاشت، هرچند به سبب دیدگاه سیاسی اش دستگیر نشد، از دانشگاه طرد شد؛ موضوعی که رضوی در رمان فرج بدان پرداخته است. (عاشور، ۲۰۰۸م: ۲۱۹ و عاشور، ۲۰۱۳م: ۱۹۸-۲۰۶) اولین کار پژوهشی او با عنوان «طریق إلى خیمه الأخری» نقدی بر آثار غسان کنفانی است. فعالیت های پژوهشی او به دو زبان عربی و انگلیسی به چاپ رسیده است. مهم ترین آثار روایی او «رأیت النخل»، «سراج»، «ثلاثیة غرناطة»، «مریمة و الرحیل»، «أطیاف»، «قطعة من أوروبا» و «فرج» است. (عاشور، ۲۰۱۳م: ۳۹۴-۳۹۸) او در سال ۱۹۹۵م. جایزه بهترین کتاب را به خود اختصاص داد و افزون بر آن موفق به کسب جایزه های مختلف ادبی شد. وی سرانجام در نوامبر ۲۰۱۴م. چشم از دنیا فرو بست.

۲. کانون روایت هنگامی صورت می گیرد که راوی به شخصیت داستان اجازه مشاهده و سخن گویی بدهد. روایت را نه فقط کسی کانونی می کند بلکه بر کسی با چیزی نیز کانونی می شود. (بال، ۱۹۷۷م: ۲۹) به دیگر سخن، کانونی شدگی یک فاعل دارد که با ادراک خود به داستان جهت می دهد و حوادث داستانی را مشاهده می کند (که بدان کانونی گر گویند) و یک مفعول که در واقع چیزی است که کانونی گر آن را مشاهده کرده است (کانونی شده).

(همان: ۳۳)

### ۳. flatness of style

۴. تجربه گر شخصی است که حوادث و رخدادها را داستان را تجربه می کند و می تواند راوی باشد یا نباشد.

۵. ناجی العلی، کاریکاتوریست و روزنامه نگار فلسطینی، با طراحی یکی از معروف ترین شخصیت های کارتونی دنیا، نامش را در دنیای کاریکاتور ماندگار کرده است. نام این شخصیت کارتونی «حنظله» است. حنظله به عنوان نماد فلسطین مطرح است. این کاریکاتوریست برای طرح هایش بارها تهدید به قتل شد و سرانجام در ۲۲ جولای ۱۹۸۷ هنگام رفتن به دفتر روزنامه

«القبس» در لندن ترور شد و به اغما رفت. ۳۸ روز پس از این حادثه خالق «حفظه» از دنیا رفت؛ اما حفظه به عنوان یک نماد باقی ماند. (احمد الفقیه، ۲۰۰۸م: ۲۵-۳۵)

## منابع و مآخذ

### الف) منابع فارسی:

- ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰ش). **هنر رمان**؛ چاپ اول، تهران: نشر آگاه.
  - برتنس، هانس. (۱۳۸۴ش). **مبانی نظریه ادبی**؛ ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
  - بهنام، بیوک. (۱۳۷۹ش). «ماهیت تعامل زنجیره ای واژه ها در داستان کوتاهی از همینگوی: ارائه یک رهیافت تحلیلی برای بررسی عناصر انسجامی در متون نثر ادبی»؛ **فصلنامه علمی-پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهراء (س)**، سال دهم، شماره ۳۶، صص ۱-۲۲.
  - بیاد، مریم و فاطمه نعمتی. (۱۳۸۴ش). «کانون سازی در روایت»؛ **فصلنامه پژوهش های ادبی**، شماره ۷، صص ۱۰۸-۸۳.
  - تولان، مایکل. (۱۳۸۶ش). **روایت شناسی درآمدی زبان شناسی - انتقادی**؛ ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: انتشارات سمت.
  - حری، ابوالفضل. (۱۳۹۲ش). **جستاری درباره نظریه روایت و روایت شناسی**؛ تهران: خانه کتاب.
  - رضوانیان، قدسیه و حمیده نوری. (۱۳۸۸ش). «راوی در رمان آتش بدون دود»؛ **پژوهش های زبان و ادبیات فارسی**، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره جدید، شماره ۴، صص ۹۴-۷۹.
  - ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷ش). **روایت داستانی**، بوطیقای معاصر؛ ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.
  - هرمن، دیوید و دیگران. (۱۳۹۱ش). **دانشنامه روایت شناسی**؛ ترجمه گروه مترجمان، تهران: علم.
- ب) منابع عربی:
- ابراهیم، السید. (۱۹۹۸م). **نظریه الروایة دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة**؛ قاهره: كلية الآداب، دارقبا للطباعة و النشر و التوزیع.
  - احمد الفقیه، خالد محمد. (۲۰۰۸م). **التنمية السياسية المترتبة على حركة الوعي في كاركاتيز الفنان ناجي العلي**، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا.
  - التلاوي، محمد نجيب. (۲۰۰۰م). **وجهة النظر في روايات الأصوات العربية**؛ دمشق: منشورات اتحاد الكتاب.
  - حنيت، جبار. (۱۹۹۷م). **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**؛ ترجمه محمد معتصم و آخرون، الطبعة

- الثاني، الرباط، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية.
- زيتوني، لطيف. (٢٠٠٢م). معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انكليزي، فرنسي)؛ الطبعة الاولى، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر.
- عاشور، رضوى. (١٩٨٣م). الرحلة؛ بيروت: دار الأدب.
- . (٢٠٠٨م). أطيف؛ القاهرة: دار الشروق.
- . (٢٠٠٨م). فرج؛ القاهرة: دارالشروق.
- . (٢٠١٠م). رواية الطنطورية؛ مصر، القاهرة: دارالشروق.
- . (٢٠١٣م). أثقل من رضوى؛ القاهرة: دارالشروق.
- لحمداي، حميد. (١٩٩١م). بنية النص السردى (من منظور النقد العربى)؛ الطبعة الاولى، بيروت: المركزالتقائى العربى.
- ناجى، مصطفى. (١٩٨٩م). نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبيير؛ منشورات الحوار الأكاديمى و الجامعى.
- ج) منابع لاتين:

- Bal. mieke .(1985). Narratology, trans Christine van boheemen,Toronto: up.-
- Carter.R.(1982)."style and interpretation in Hemingway s cat in the rain" , In r. carter. Ed. Language and literature: an introductory, Reader in stylistics. London/ New York: routledge.65-80.
- Fleischman, Suzanne.(1990). Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fictio, London: Routledge,
- McQuillan, Martin.(2000).Ed. The Narrative Reader, London: Rutledge.
- Simpson, Paul.(1993). Language, Ideology and Point of View. London : Routledge.
- Fowler, Roger. (1996). Linguistic Criticism ,Oxford: Oxford ,University Press
- Klaus, Carrie f.( 1993).Bon Pied et Bon Oeil': Focalization in Roblais Pantagruel . www . ucalgary .ca /



**فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)  
(علمی - پژوهشی)**

**سال هفتم، دوره جدید، شماره بیست و چهارم، تابستان ۱۳۹۵**

**دراسة و تحلیل روایة الطنطورية للكاتبة رضوی عاشور علی ضوء منهج التبیير السردی\***

صلاح الدین عبدی، أستاذ مشارك فی قسم اللغة العربیة و آدابها بجامعة بوعلی سینا- همدان  
زهرا افضلی، أستاذة مشاركة فی قسم اللغة العربیة و آدابها بجامعة بوعلی سینا- همدان  
نسرین عباسی، مرحلة الدكتوراه فی اللغة العربیة و آدابها بجامعة بوعلی سینا - همدان

**الملخص**

التبیير السردی هو عین مراقبة، يُشاهد من خلالها كل أو جزء من النص السردی نظراً للتقارب مع صوت الراوي يكون ذا أهمية كبرى. یحوّل التبیير السردی لباحث النص الأدبی أن يتجاوز المعنى الأول (المستوى السطحي) للنص ليقصد من ورائه الوصول الى البنية الداخلية و العميقة استنباطاً للمعاني الرفیعة عند الكاتب. تُعدُّ رواية الطنطورية للكاتبة رضوی عاشور خياراً عالیاً للدراسة من منظور التبیير السردی. تختار الكاتبة فی هذه الرواية المبرر الداخلي ذا معرفة بما يتقن الجمهور، أيضاً تبئیرات متعددة ومتغيرة من أهم ميزات رواية الطنطورية.

قد وصلت هذه القصة إلى العالم الحقيقي من أجل الديمقراطية التي احاطت علی النص و كذلك تعبر الشخصيات عن موقفها و آرائها بحرية التعبير و مزيداً من ذلك، لقاء الضوء علی وجوه الإدراك (الزمكان) و الدقائق النفسية (المعرفی - العاطفي) و الإيدئولوجية يزيد من معرفتنا حول موقف رضوی عاشور الفكري. نتوحي فی هذا البحث وفقاً للمنهج الوصفي - التحليلي أن ندرس رواية الطنطورية من منظور التبیير السردی و جوانب مختلفة منه محاولة إزاحة الستار عن تقنياتها السردية و توليدها النص الأدبي.

**كلمات الدلیلة:** الرواية، التبیير، وجوه الإدراك، رضوی عاشور، الطنطورية

\*-تاریخ الوصول: ۹۴/۱۱/۲۵ تاریخ القبول: ۹۵/۰۴/۲۱

عنوان بريد الكاتب الإلكتروني: ۵۷@gmail.com@s.abdi