کاربست شگردهای زبانی-روایی محبوبه زارع در رمان «غارتگر» و حنا مینه در رمان بقایا صور بر اساس نظریهٔ آسپنسکی و فاولر

علی خالقی[۱]، سید مجید مقیمی[۲]

۱.استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.(نویسنده مسئول) رایانامه:
a.khaleghi@cfu.ac.ir https://orcid.org/0000-0001-6795-0930
۲.استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. رایانامه:
sm.moghimi@cfu.ac.ir

UNCORRECTED PROOF

چکیده: دیدگاه روایی که از مباحث کلیدی در تحلیل روایت است، چشم‌انداز ارائهٔ داستان را مشخص می‌کند. الگوی آسپنسکی و فاولر از نخستین و نظام‌مندترین الگوها در این حوزه است که با تمرکز بر شگردهای زبانی، نقش راوی را از چهار بعد زمان، مکان، روان و ایدئولوژی بررسی می‌کند. پژوهش حاضر با تکیه بر «نظریهٔ روایی» آسپنسکی و فاولر، به تحلیل ساختارهای زبانی و روایی دو رمان فارسی و عربی «غارتگر» نوشته محبوبه زارع و *بقایا صور* اثر حنا مینه می‌پردازد. این نظریه به‌خوبی نقش پررنگ و تأثیرگذار زاویهٔ دید در روایت را در آشکارسازی معانی و مفاهیم پنهان در متن و ایدئولوژی حاکم بر آن نشان می‌دهد. این دو نظریه‌پرداز بر مبنای دیدگاه‌های مبتنی بر ساختارگرایی و زبان‌شناختی، چارچوب تحلیلی نویی ترسیم نمودند که بر سه سطح زمانی- مکانی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک استوار است که امکان بررسی رابطه میان زبان، سبک و جهان‌بینی نویسنده را فراهم می‌سازد و نشان می‌دهد که روایت ضمن بازنمایی رخدادها، نظام‌های فکری و فرهنگی جامعه را نیز بازتاب می‌دهد. این پژوهش کوشیده است، با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی نمونه‌هایی از هر کدام از سطوح این نظریه را ارائه و تحلیل نماید، تا میزان کارآمدی این نظریه در تبیین لایه‌های معنایی و ایدئولوژیکی این دو اثر سنجیده شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که تحلیل روایی این دو اثر از منظر نظریهٔ روایی آسپنسکی و فاولر، می‌تواند به خواننده در رسیدن به درک عمیق‌تر از ساختارهای زبانی و سبکی این آثار و همچنین کشف روابط میان زبان، ذهن و ایدئولوژی نویسنده یاری رساند.

کلیدواژه: ادب تطبیقی، روایت شناسی، رمان، *بقایا صور*، غارتگر، آسپنسکی - فاولر.

---

[۱] – نویسنده مسئول. رایانامه: a.khaleghi@cfu.ac.ir

The Application of Linguistic-Narrative Techniques by Mahboubeh Zare in the Novel "The Plunderer" and Hanna Mina in the Novel "Remains of an Image" Based on the Theories of Uspensky and Fowler

Abstract

Narrative point of view, a key topic in narrative analysis, determines the perspective from which a story is presented. Uspensky and Fowler's model is one of the earliest and most systematic frameworks in this field; focusing on linguistic techniques, it examines the narrator's role across four dimensions: time, space, psychology, and ideology. The present study, relying on Uspensky and Fowler's "narrative theory," analyzes the linguistic and narrative structures of two Arabic and Persian novels: Baqaya Suwar by Hanna Mina and Gharatgar by Mahboubeh Zare. This theory effectively demonstrates the prominent and influential role of point of view in revealing hidden meanings, concepts, and the dominant ideology within the text. Based on structuralist and linguistic perspectives, these two theorists outlined a novel analytical framework resting on three levels—temporal-spatial, psychological, and ideological—which enables the examination of the relationship between language, style, and the author's worldview. It shows that narrative, while representing events, also reflects the intellectual and cultural systems of society. Using a descriptive-analytical method, this research has sought to present and analyze examples from each level of this theory to gauge its effectiveness in explaining the semantic and ideological layers of these two works. The findings indicate that a narrative analysis of these two works from the perspective of Uspensky and Fowler's narrative theory can assist readers in achieving a deeper understanding of their linguistic and stylistic structures, as well as in uncovering the relationships between language, mind, and the author's ideology.

Keywords: Baqaya Suwar, Comparative Literature, Gharatgar, Narratology, Novel, Uspensky-Fowler.

UNCORRECTED PROOF

Introduction

Narratology is one of the most significant approaches in contemporary literary criticism, as it investigates the ways in which events, characters, and perspectives are represented in narrative discourse, thereby revealing the underlying layers of meaning and ideology embedded within literary texts. Among the various narratological frameworks, the model proposed by Boris Uspensky and Roger Fowler occupies a distinctive position because it establishes a close relationship between linguistics and narratology. Their model examines point of view through temporal-spatial, psychological, and ideological dimensions, demonstrating that narrative is not merely a means of recounting events but also a vehicle for conveying the author's worldview and social values through linguistic and stylistic choices.

Despite the importance of this theoretical framework, comparative studies applying Uspensky and Fowler's model simultaneously to Persian and Arabic novels remain limited. Therefore, the present study aims to analyze the narrative structures of *Gharatgar* (The Plunderer) by Mahboubeh Zare and *Baqaya Suwar* (Remains of Images) by Hanna Mina in order to evaluate the effectiveness of this narratological model in explaining the relationship between language, point of view, and ideology within the two texts.

Literature Review

Previous studies on narratology and the theories of Uspensky and Fowler have primarily focused on individual literary works or on a single linguistic tradition. Although a considerable body of research has examined narrative perspective and stylistic structures in Persian and Arabic literature, relatively few studies have conducted a comparative analysis of contemporary Persian and Arabic novels through the temporal-spatial, psychological, and ideological dimensions of this framework.

Consequently, this research seeks to fill this gap by demonstrating the applicability of Uspensky and Fowler's model to comparative literary studies and by highlighting its analytical capacity in uncovering both explicit and implicit narrative structures.

Methodology

UNCORRECTED PROOF

This research adopts a descriptive-analytical method within the framework of comparative literature. The corpus consists of two novels: Gharatgar by Mahboubeh Zare and Baqaya Suwar by Hanna Mina. The analysis is conducted based on Uspensky and Fowler's narratological theory, focusing on three principal dimensions of point of view: temporal-spatial, psychological, and ideological perspectives.

Representative textual examples were extracted from both novels and examined according to the theoretical framework. Furthermore, similarities and differences between the two works were analyzed regarding their narrative techniques, linguistic structures, and ideological implications.

Results and Discussion

The findings indicate that both novels make extensive use of narrative perspective to shape readers' interpretation and construct multiple layers of meaning, although they employ different narrative strategies.

At the temporal-spatial level, techniques such as flashback, temporal compression, variation in narrative order, duration, and frequency contribute to a dynamic and multidimensional narrative structure by connecting past experiences with present events.

At the psychological level, diverse forms of speech and thought presentation—including direct speech, indirect speech, and free indirect discourse—allow readers to access the inner consciousness of characters and reveal the close relationship between language and perception. These techniques enrich the narrative and prevent stylistic monotony.

The ideological dimension demonstrates that both novels extend beyond the mere representation of events and embody distinct systems of values and worldviews. In Gharatgar, emphasis on family cohesion, loyalty, and criticism of superficial relationships reflects a coherent value system that is reinforced through narrative organization and foregrounding techniques. In Baqaya Suwar, the narrative foregrounds poverty, feudal oppression, and social injustice, presenting a critical perspective on structures of power and inequality.

UNCORRECTED PROOF

Therefore, ideology in both novels is conveyed not only through explicit statements but also through narrative organization, linguistic choices, and the strategic deployment of point of view, enabling readers to perceive the authors' intellectual and social orientations.

Conclusion

The findings confirm that Uspensky and Fowler's narratological framework provides an effective analytical tool for examining literary texts by integrating linguistic, stylistic, and ideological dimensions. The comparative analysis reveals that, despite differences in narrative voice and storytelling techniques, both novels employ point of view strategically to guide readers' interpretation and communicate their underlying ideological positions.

One of the major contributions of this study is demonstrating that the Uspensky–Fowler model is not limited to identifying narrative techniques; rather, it facilitates the exploration of the intricate relationship between language, narrative structure, and ideology. Through this approach, deeper semantic layers and the authors' worldviews become more accessible.

UNCORRECTED PROOF

۱. مقدّمه

یکی از حوزه‌های سنّتی و مهم پژوهش‌های تطبیقی، بررسی تشابهات ادبی است. پژوهشگران ادبیات تطبیقی در ایران معمولاً به ذکر تشابهات یا انجام مقایسه‌هایی در

حیطهٔ مضامین و انواع ادبی بسنده کرده‌اند و جز اشاراتی اندک به الهام‌پذیری نویسندگان مدرن ایرانی از غربیان و شیوهٔ جریان سیال ذهن، از پرداختن به تأثیرات و تأثرات ادبی در حوزهٔ شگردهای داستان‌نویسی غافل مانده‌اند.(انوشیروانی،۱۳۹۳: ۶۴) روایت‌شناسی به‌عنوان شاخه‌ای از زبان‌شناسی، به مطالعه و تحلیل روایت‌ها، انواع راویان، قواعد داخلی روایت و ساختارهای آن می‌پردازد تا به شناخت سبک، ساختار و دلالت‌های متون روایی دست یابد (افخمی و علوی، ۱۳۸۲: ۵۶). که مطالعه زبان و شگردهای به‌کارگیری مفاهیم و روش‌های زبان‌شناسی مدرن را شامل می‌شود (فاولر[1]، ۱۳۹۵ :۱۶). در روایت‌شناسی، تفاوت بنیادین بین داستان و روایت وجود دارد؛ داستان عبارت است از آنچه گفته می‌شود یا مجموعه وقایع گزارش شده و روایت نحوه و سبک گفتن آن است، یعنی روش بازگو کردن وقایع (افخمی و علوی، ۱۳۸۲: ۵۹). فاولر در *سبک و زبان در نقد ادبی* به‌روشنی بیان می‌کند که «ابزار داستان‌نویس زبان است و هر کاری که انجام می‌دهد، از طریق زبان صورت می‌پذیرد» (فاولر،۱۳۹۵الف: ۱۵). همچنین او تصریح می‌کند که ادبیات یکی از کاربردهای خلاق زبان است و نخستین چیزی که مردم به‌عنوان خلاق به آن فکر می‌کنند ادبیات است (فاولر، ۱۳۹۵ب: ۴۱). در طول زمان، چارچوب‌های متعددی برای تحلیل روایت ارائه شد و از مهم‌ترین آن‌ها چارچوب بوریس آسپنسکی[2] است که دیدگاهی نو و گسترده به موضوع روایت داشت. آسپنسکی روایت را صرفاً به معنای گزارش وقایع یا زندگی‌نامه نمی‌دید، بلکه نویسنده را واسطه‌ای برای انتقال جهان‌بینی طبقه یا گروهی اجتماعی به دنیای تخیلی متن ادبی می‌دانست. این چارچوب با استقبال فراگیر جهانی روبرو شد. سپس راجر فاولر، زبان‌شناس انگلیسی، با بهره‌گیری از نظریات آسپنسکی، چارچوبی منسجم و جامع برای بررسی روایت از منظر زبان‌شناسی ایجاد کرد که به دیدگاه روایی معروف شد (امیری و صولتی، ۱۳۹۷، ۳).

[1] - Roger Fowler
[2] - Boris Uspenskij

UNCORRECTED PROF

در این نظریه، زاویهٔ دید به عنوان اصلی‌ترین عنصر روایت شناخته شده است؛ این مفهوم کل ساختار داستان و پیرنگ را تحت تأثیر قرار داد و که می‌توان به کمک آن لایه‌های معنایی پنهان و پیچیده داستان را تحلیل نمود (صیادانی و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۲۴). این نظریه زاویهٔ دید را در چهار سطح زمانی - مکانی، روان‌شناختی، لغوی - لفظی و ایدئولوژیک بررسی می‌نماید؛ البته فاولر معتقد است که سطح لفظی – لغوی سطح مستقلی نیست، بلکه در برگیرندهٔ مباحثی است از قبیل این که کاراکترها چگونه نام‌گذاری شده‌اند و بازنمایی سخن کاراکترها چگونه است؛ لذا بازنمایی سخن و افکار شخصیت در واقع باید بخشی از سطح روان‌شناختی باشد (فاولر، ۱۳۹۵: ۲۲۰) و بررسی و تحلیل جداگانه آن وجهی ندارد؛ بنابراین با توجه به نظر فاولر، این مقاله نیز سطح لفظی– لغوی را با سطح روان‌شناختی ادغام نموده‌است.همچنین فاولر و آسپنسکی بر اهمیّت کانونی‌سازی یا تمرکزبخشی تأکید کردند که به کمک آن می‌توان تفاوت‌های مختلف زاویهٔ دید را در روایت تشخیص داد (فاولر، ۱۳۹۵: ۲۱۹). مطالعه کانونی‌سازی به ما این امکان را می‌دهد که دریابیم وقایع و جهان داستان از چه دیدگاه ادارکی، احساسی و زمانی مشاهده و ارزیابی گردیده و چگونه این اطلاعات به خواننده منتقل شده‌است (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۸۴). این نظریه‌پردازان همچنین به تمایز بین صدای نویسنده و صدای راوی پرداخته‌اند. وین بوت[1] در کتاب خود دربارهٔ بلاغت داستان تفاوت‌های صدای موجود در رمان را بررسی کرده و تأکید می‌کند که هیچ راوی نمی‌تواند صرفاً بی‌طرف و عینی باشد؛ همیشه حضور گوینده و تأثیرات نویسنده در روایت وجود دارد (فاولر، ۱۳۹۵: ۱۰۹). این تفاوت بین صدای نویسنده و راوی در نظریه چند صدایی باختین هم طرح شده است: «در این دیدگاه تمام صداها حضور دارند و هیچ‌کدام بر دیگری مسلط نیست به عبارت دیگر چندصدایی به معنای به رسمت شناختین و نمایش دیدگاه‌ها و صداهای گوناگون و مستقل در یک اثر ادبی ا ست (شایان سرشت و همکاران، ۱۴۰۴: ۱۸۸). در ادبیات داستانی سوریه رمان *بقایا صور* اثر حنا مینه از جمله آثار فاخر اوست که خاطرات زندگی پرحادثهٔ خود را با تمام رنج‌هایش

[1] - Wayne Booth

UNCORRECTED PROF

از طریق تکنیک بازگشت به گذشته[1] و یادآوری روایت می‌کند؛ خاطراتی از کودکی محنت‌بارش و رنج‌هایی که به دلیل شانه خالی کردن پدر هوس‌بازش از مسئولیت خانواده آنان تحمیل شد، و مادرش مجبور شد تا برای تأمین معاش خانواده به‌تنهایی تلاش کند. در ادبیات داستانی معاصر فارسی نیز محبوبه زارع با رمان *غارتگر* بیانگر داستان جوانی یهودی است که به دنبال عشق خود ربکا در تلاش برای بیان ایدئولوژی حاکم بر جامعه یهودی است.

۱-۱. پرسش‌ها و فرضیه‌ها

این پژوهش با طرح سؤالات پژوهش، در پی یافتن پاسخ‌های علمی به آنهاست:

مؤلفه‌های زاویهٔ دید براساس نظریهٔ آسپنسکی و فاولر در دو رمان *غارتگر* و *بقایا صور* چگونه بازنمایی شده‌اند؟

این دو رمان در سطوح زمانی ـ مکانی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی از منظر نظریه آسپنسکی و فاولر دارند؟

تحلیل دو رمان بر اساس الگوی آسپنسکی و فاولر تا چه اندازه می‌تواند در تبیین رابطه میان زبان، زاویه دید و جهان‌بینی نویسندگان کارآمد باشد؟

همچنین با توجه به سؤالات بالا، فرضیه‌هایی را بر اساس چارچوب نظریه آسپنسکی و فاولر ارائه می دهد.

دو رمان *غارتگر* و *بقایا صور* با وجود تفاوت در شیوهٔ روایت و نوع راوی، از مؤلفه‌های زاویهٔ دید در سطوح زمانی ـ مکانی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک برای هدایت ادراک مخاطب بهره گرفته‌اند.

تفاوت در ساختارهای زبانی و روایی دو اثر، به تفاوت در شیوهٔ بازنمایی جهان‌بینی و نظام ارزشی نویسندگان منجر شده است.

الگوی روایت‌شناختی آسپنسکی و فاولر چارچوبی کارآمد برای تحلیل لایه‌های روایی و آشکارسازی پیوند میان زبان، زاویهٔ دید و ایدئولوژی در این دو رمان فراهم می‌آورد.

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

[1] - flashback

UNCORRECTED PROF

صیادانی و همکاران (۱۴۰۲) مقاله‌ای با عنوان «بررسی دیدگاه روایی در رمان یا مریم اثر سنان انطون بر مبنای الگوی آسپنسکی و فاولر» در مجلهٔ ادب عربی به چاپ رسانیده‌اند. این مقالهٔ به روش توصیفی- تحلیلی رمان *یا مریم* اثر سنان انطون، از نویسندگان معاصر عراق را تحلیل نموده است و دیدگاه راوی را در سطوح چهارگانهٔ این نظریه بررسی کرده‌است. بر اساس نتایج این پژوهش، رمان یا مریم دارای روایت چندگانه است و در همهٔ این روایت‌ها اعم از زاویهٔ دید اول شخص و سوم شخص دانای کل از دیدگاه درونی استفاده شده است که افکار و احساسات شخصیت‌ها را شرح می‌دهد. همچنین بررسی‌ها در سطح دیدگاه ایدئولوژیک نشان داد که انطون در پی تبیین حقوق مسیحیت و انتقاد از وضع کنونی مسیحیان است و در قالب شخصیت‌های محوری روایت، در حقیقت سیمای مسیحیان عراق را ترسیم می‌کند که به دلیل ناامنی و بی‌عدالتی به مهاجرت روی آورده‌اند.

امیری و همکاران (۱۳۹۷) مقاله ای با عنوان «تحلیل زبان‌شناختی داستان کوتاه الشرف براساس دیدگاه روایتگری آسپنسکی و فاولر» در مجلهٔ نقد ادب معاصر عربی منتشر نموده‌اند. این پژوهش با بررسی زبان‌شناختی داستان کوتاه «الشرف» نوشتهٔ ذنون ایوب، بر اساس الگوی آسپنسکی و فاولر که در بررسی یک متن بر دیدگاه روایتگری و نقش نویسنده تأکید دارد، ضمن تحلیل این داستان، در چهار سطحِ زمانی- مکانی، عبارت‌شناختی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک نشان دادند که یک گفتار روایی می‌تواند زمینه را برای درک سطوح صریح و پنهان ایدئولوژی متن فراهم آورد.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. نظریهٔ روایی آسپنسکی وفاولر

آسپنسکی و فاولر معتقدند که نقطهٔ دید در یک اثر روایی تنها به زاویهٔ دید معمول محدود نمی‌شود، بلکه در چهار بعد یا سطح مختلف عمل می‌کند:

۲-۱-۱. سطح زمانی - مکانی

۲-۱-۱-۱. زمانی

UNCORRECTED PROF

در نظریهٔ روایی آسپنسکی و فاولر یکی از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین وجوه تحلیل روایت زمان است که به نحوهٔ برخورد روایت با زمان در متن اشاره دارد. این دو نظریه‌پرداز در طراحی نظریهٔ خود از آرای ژرار ژنت استفاده گسترده‌ای نموده‌اند. در تحلیل زمان روایت، نظریهٔ «زمان‌روایتی» ژنت اهمیت ویژه‌ای دارد. ژنت زمان واقعی وقوع حوادث را زمان خارجی و زمانی که در متن روایت می‌شود را زمان داخلی می‌نامید (امیری و صولتی، ۱۳۹۷: ۷)؛ وی همچنین بحث نظم حوادث در متن را مطرح و آن را شامل تکنیک‌هایی مانند بازگشت[۱] ، مرور[۲] ، میزان طول مدت رخداد[۳] و بسامد تکرار رویدادها می‌دانست (فاولر، ۱۳۹۵: ۲۱۹) که تمامی این مباحث با جزئیات زاویهٔ دید زمانی در نظریهٔ آسپنسکی و فاولر تطابق دارد. تحیل زاویهٔ دید زمانی در این نظریه براساس سه مؤلفهٔ اصلی ترتیب، دیرش و بسامد انجام می‌پذیرد. ساده‌ترین رابطه‌ای که مشاهده می‌شود رابطه ترتیب است: ترتیب زمان روایت هیچگاه کاملاً با ترتیب زمان روایت‌شدهٔ داستان متوازن نیست و به ناگزیر در ترتیب وقایع پیشین و پسین تغییری به وجود می‌آید. دلیل این تغییر ترتیب، در تفاوت میان این دو نوع زمان‌مندی نهفته است، زمان‌مندی سخن تک‌ساحتی است و زمان‌مندی داستان چند ساحتی است؛ در نتیجه، ناهماهنگی میان این دو نوع زمانمندی به زمان‌پریشی[۴] می‌انجامد. دو گونهٔ اصلی این زمان‌پریشی عبارت‌اند از بازگشت زمانی[۵] که روایت رخدادهایی است که در گذشته رخ داده است و پیشواز زمانی[۶] هنگامی که از پیش گفته شود که بعداً چه اتفاقی خواهد افتاد (تودورف، ۱۳۸۲: ۵۹). «در آثار کلاسیک دگرگونی زمانی میان داستان و روایت کمتر است و این دو زمان به هم نزدیک‌تر هستند اما در آثار ادبی مدرن، این زمان گاهی آنقدر از یکدیگر دور هستند که خواننده به زحمت متوجه ترتیب زمانی داستان می‌شود» (قوشه و همکاران، ۱۴۰۴: ۱۸۷).

---

1 - flashback

2 - preview

3 - duration

4 _ anachronie

5- retrospection

6 - prospection

UNCORRECTED PROOF

۲-۱-۱-۲. مکانی

دیدگاه مکانی در روایت، به موقعیت و زاویه‌ای اشاره دارد که راوی از آنجا به توصیف وقایع، مکان‌ها و شخصیت‌ها می‌پردازد و مشابه «موضع دیداری» در هنرهای تجسمی عمل می‌کند. این دیدگاه بر اساس نظریهٔ آسپنسکی و فاولر به چهار مولفهٔ اصلی تقسیم می‌شود: الف) دید ایستا: راوی از یک نقطه ثابت بدون حرکت به توصیف صحنه می‌پردازد؛ ب) دید متحرک: راوی در حال حرکت است و موقعیت خود را نسبت به صحنه و شخصیت‌ها تغییر می‌دهد؛ ج) دید کلی (پرنده‌وار): راوی با دیدی فراگیر و مسلط، کل صحنه را به تصویر می‌کشد؛ د) دید متوالی (جزئی): راوی به تدریج و با ترتیب مشخص، تمرکز خود را از یک جزء صحنه به جزء دیگر منتقل می‌کند (افخمی و علوی، ۱۳۸۲: ۶۵). ابزارهای زبانی مانند قیدهای مکانی، صفات اشاره‌ای و کلمات توصیف‌کننده اندازه و شکل، در شکل‌دهی به این دیدگاه نقش دارند. دیدگاه مکانی با دیدگاه زمانی نیز ارتباط نزدیکی دارد و سازمان‌دهی فضای روایت، انتخابی هنری و ایدئولوژیک از سوی نویسنده محسوب می‌شود که بر درک خواننده از روابط اجزا و ساختار داستان تأثیر مستقیم می‌گذارد (فاولر، ۱۳۹۵: ۲۲۰).

۲-۱-۲. سطح روان‌شناختی

دیدگاه روان‌شناختی در روایت به بررسی زاویهٔ دید و نحوهٔ بازنمایی ذهنی شخصیت‌ها و رویدادها می‌پردازد و بر رابطه بین راوی و شخصیت‌ها تمرکز دارد (افخمی و علوی، ۱۳۸۲: ۶۸). این دیدگاه بر اساس نظریهٔ فاولر و آسپنسکی به چهار نوع اصلی تقسیم می‌شود: الف) دیدگاه داخلی با روایت اول شخص: راوی خود یکی از شخصیت‌های داستان است و احساسات، عواطف و افکار درونی خود را مستقیم بیان می‌کند؛ ب) دیدگاه داخلی با روایت سوم شخص: راوی بیرون از داستان است، اما به افکار و احساسات شخصیت‌ها دسترسی کامل دارد (دانای کل)؛ ج) دیدگاه خارجی با روایت سوم شخص: راوی فقط رفتارهای بیرونی و عینی شخصیت‌ها را بدون ورود به ذهنیت آنان روایت می‌کند؛ د) دیدگاه خارجی (در هر دو راوی اوّل و سوم شخص): راوی با نشانه‌های زبانی مانند «شاید» عدم قطعیت خود را نسبت به ذهن شخصیت‌ها نشان می‌دهد

UNCORRECTED PROF

(فاولر، ۱۳۹۰: ۱۲۹-۱۳۱). همچنین، بازنمایی گفتار و افکار شخصیت‌ها در چهار سبک انجام می‌شود: سبک مستقیم، سبک غیرمستقیم، سبک غیرمستقیم آزاد و سبک سخن روایت شده. (تودورف، ۱۳۸۲: ۵۷-۵۸).

۲-۱-۳. سطح ایدئولوژیک

دیدگاه ایدئولوژیک در نظریهٔ روایی آسپنسکی و فاولر به بررسی نقش زبان در بازنمایی جهان‌بینی نویسنده، راوی یا شخصیت‌ها می‌پردازد. فاولر از مفهوم «سبک ذهن» برای نشان‌دادن منظومهٔ فکری صاحبان دیدگاه در متن استفاده می‌کند. (فاولر، ۱۳۷۵: ۵۸) مهم‌ترین نکات این دیدگاه عبارت‌اند از: الف) فاولر نویسنده را نه به شکل سنتی، بلکه به‌عنوان واسطه‌ای برای انتقال جهان‌بینی یک گروه اجتماعی به دنیای متن معرفی می‌کند؛ ب) زبان نقش کلیدی در تثبیت، بازتولید و تغییر ایدئولوژی دارد؛ ج) متون ادبی معمولاً دارای چندصدایی هستند؛ به این معنی که سبک‌های زبانی و نظام‌های ارزشی مختلف در کنش و تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند و این تقابل، ساختاری پویا و جدلی به داستان می‌بخشد؛ د) برجسته‌سازی یک ابزار مهم ایدئولوژیک است که در آن، با تأکید ویژه بر یک موضوع یا ساختار زبانی، توجه خواننده به جنبه‌ای خاص جلب می‌شود. این مفهوم ریشه در نظریات مکتب پراگ و فرمالیست‌های روس دارد. در مجموع، این دیدگاه نشان می‌دهد که روایت‌ها هرگز بی‌طرف نیستند و همواره بار ایدئولوژیک خاصی را از طریق زبان و سبک منتقل می‌کنند (فاولر، ۱۳۹۵: ۱۳۶).

۳. بحث و تحلیل

چارچوب نظری آسپنسکی- فاولر به روشنی نقش زبان و ساختارهای روایی در شکل‌دهی و انتقال ایدئولوژی‌ها و باورهای فرهنگی نویسنده را مشخص می‌کند و می‌تواند برای تحلیل عمیق‌تر متون روایی به‌کار رود؛ در مباحث زیر به کاربست انواع شگردهای زبانی-روایی در دو رمان «غارتگر» و «بقایا صور» خواهیم پرداخت:

۳-۱. سطح زمانی – مکانی

۳-۱-۱. زمانی

۳-۱-۱-۱. ترتیب

UNCORRECTED PROOF

۳-۱-۱-۱-۱. بازگشت زمانی

«راحیل پا به میان‌سالی گذاشته بود این را چروک‌های دور چشمش به‌خوبی نشان می‌داد. وقتی روبه‌روی او بر صندلی راحتی می‌نشست سیلی‌ای که به صورت ربکار زده بود در خاطر سموئیل نقش بست. نگاهی به دست‌های راحیل دوخت و در آن خاطرهٔ تلخ ده سال پیش غرق شد» (زارع، ۱۴۰۱: ۸)؛ راحیل برای اینکه ربکا را از عشق سموئیل منصرف کند برخورد فیزیکی شدیدی با وی داشت و با سیلی محکمی ربکا را از زندگی برادرش بیرون کرد. این اتفاق هیچ‌گاه رنگ کهنگی و فراموشی در ذهن سموئیل به خود نگرفت و هر بار دیدن دست‌های خواهرش این خاطره تلخ را در نظر وی زنده و به روز نگاه می‌داشت.

«چشم‌های راحیل درست شبیه همان روزی شده بود که از سیلی زدن ربکا به خانه برگشته بود. پیروزمندانه! هق‌هق گریه ربکا در گوشش بود. سموئیل! تحقیر شدم! دوست داشتن تو وسیله‌ای شد که با آن مرا تحقیر کنند! خواهرت به جرم این که تو را دوست دارم به من سیلی زد... ده سال می‌شد که دست‌های راحیل برای چشمان سموئیل تبدیل شده بود به نقطهٔ عطف خاطرات ربکا» (همان: ۹)؛ دیدن چشم‌های نگران راحیل که دغدغهٔ عشق پسرانش به دختر آمریکایی او را مشوش نموده بود برای سموئیل یادآور همان روزی بود که راحیل به خاطر نگرانی از آیندهٔ برادرش به ربکا سیلی زده بود. دیدن چشمان نگران راحیل برای سموئیل یادآور روزی بود که ربکا به گناه عاشقی سیلی خورده و هم تحقیر شده بود.

در نمونه زیر، تمرکز تحلیل بر زاویهٔ دید زمانی گذشته در روایت مربوط به شخصیت دایی (برادر مادر حنا مینه) است:

«فإذا سُئل من أین، أجاب الله بعث.. لم یخلق دودهٔ فی صخرهٔ و تخلّی عنها، و لا ادری لماذا تخلّی عنه هو فی ساعهٔ الشدّهٔ.. ففی أحد الایام، وکان فی المدینهٔ، قبضوا علیه و ساقوه إلی الخدمهٔ» (مینه، ۲۰۰۸ :۷۵)؛ ترجمه: اگر از او بپرسند از کجا؟ جواب می داد: خدا فرستاده. هیچ مورچه‌ای را خلق نمی‌کند و رها کند. نمی دانم چرا خدا در آن روزهای سخت او را رها کرد. روزی او را گرفتند و به سربازی بردند.

UNCORRECTED PROF

دایی حنا مینه انسانی خدادوست و بسیار بخشنده بوده‌است و معتقد بوده که خداوند هیچ موجودی را بیهوده نیافریده است. اما مادر حنا مینه معتقد بود که خدا برادر او را رها کرده بود، چراکه او را به سربازی بردند و آنجا غذای قراونه می‌دادند که وی نمی‌توانسته آن غذا را بخورد، همه اینها مربوط به بعد زمانی گذشته است یعنی او در گذشته انسانی بخشنده و خدادوست بوده است و در حال حاضر در قید حیات نیست. واژگانی که بر مولفهٔ زمانی دلالت دارد: (أجَابَ/بَعثَ/ تَخلَّی / قَبضُوا / سَاقُوه)، به ترتیب مربوط به زمان گذشته است. این تحلیل نشان می‌دهد که چگونه نویسنده با استفاده از زاویهٔ دید زمانی گذشته (بازگشت به گذشته)، تصویری از تقوای دایی و اندوه مادر خود را ترسیم می‌کند.

۳-۱-۱-۱-۲. پیشواز زمانی

«اکنون در تماشای دست‌های راحیل، داشت ارتباطی را با ر بکا می‌کاوید. ارتباطی میان تشویش راحیل و خیال سیلی دوباره بر دختر آمریکایی که دو پسرش را عاشق خود کرده بود. تشویش مادرانه‌ای که به انتخاب غلط پسران نااهلش برمی‌گشت» (زارع، ۱۴۰۱: ۱۰)؛ راوی با احاطهٔ کاملی که بر احساسات و تفکرات سموئیل دارد به تحلیل آنچه از دیدن دست‌های راحیل در ذهن سموئیل نقش می‌بندد می پردازد. این دست‌ها وی را میان گذشته و آینده در نوسان نگاه می‌دارد؛ از طرفی دیگر وی را به گذشته‌ای دور می برد که به ربکا به جرم این که برادرش را دوست داشت سیلی زده بود و آمادگی دوباره راحیل برای برخورد فیزیکی این چنین خشن با دختر آمریکایی که تنها جرم او نیز این بود که پسرانش عاشق وی شده بودند. در این میان هم‌چنانکه برای تنبیه ربکا تمام گناه را متوجه آن دختر مظلوم نمود، در موضوع عاشقی پسرانش نیز فقط به دنبال زهرچشم گرفتن از آن دختر بی‌گناه بود و این خیال و فکر سیلی زدن به آن دختر، نوعی حرکت به جلو می‌باشد که در حیطهٔ پیشواز زمانی قرار می‌گیرد.

«اساس موفقیت ما را، مدیریت احساس معنا می‌کند. کار دل وجود ندارد. این لحن پرسشگرانه در نظر سموئیل یعنی رمزآلودترین بازخوانی گذشته، یعنی فراخوانی به سوی آرمان‌های ژنرال» (همان:۲۰)؛ ژنرال که از شخصیت عاشق‌پیشه سموئیل و

UNCORRECTED PROF

خواهرزادگانش مطلع است به آنها نهیب می‌زند که برای رسیدن به موفقیت در ساختار دنیای مدرن امروزی نباید به احساسات و عواطف انسانی اجازه عرض اندام داد و فقط عقل معاش مادی‌گراست که می‌تواند راهبر مطمئنی برای رسیدن به این اهداف باشد. راهکاری که ژانرال ارائه می‌دهد ذهن تیز سموئیل را به گذشته این قوم و اهداف و آرمان‌های جاه‌طلبانه‌ای که برای مدیریت جهان در آینده دارند می‌برد.

قطعه زیر به صراحت یک نمونه از بازگشت زمانی (گذشته‌نگری) است که با استفاده از افعال و ساختارهای مناسب (ماضی و مضارع در مفهوم استمرار در گذشته) تصویری روشن و تکرارشونده از سجایای اخلاقی دایی را در زمان گذشته به مخاطب منتقل می‌کند:

«و إذا رأی امرأة أو فتاة، مقصّرة فی رکشها یعود من أوّل الصفوف ویرکش معها حتی تلحق غیرها» (مینه، ۲۰۰۸: ۷۵)؛ ترجمه: اگر می دید زن یا دختری در بیل زدن از دیگران عقب افتاده، بر می‌گشت به او کمک می‌کرد تا به دیگران برسد.

در اینجا که در واقع مربوط به گذشته است اشاره شده به این‌که دایی حنا مینه انسان بسیار خوب، دوستدار مردم و کمک‌کار آنها بوده است، دایی حنا مینه چند سالی است که درگذشته است و مادر حنا مینه خاطرات او را برای فرزندانش تعریف می‌کند و این جزء مولفهٔ زمانی از شاخهٔ گذشته‌نگری می‌شود، چون مربوط به حال نیست بلکه در مربوط به گذشته است.واژگانی که بر مولفهٔ زمانی دلالت دارد: افعال «رأی» چون مربوط به زمان گذشته است و «یعود» به دلیل اینکه قبل از آن اسم نکره قرار گرفته و قبل از اسم نکره، فعل ماضی است، بر زمانی در گذشته دلالت دارد.

۳-۱-۱-۲. دیرش

۳-۱-۱-۲-۱. حذف

«باغبان قدمی پیش گذاشت و با تردید گفت: شاید... شاید تب دارید می‌خواهید پرستار را خبر کنم؟ سموئیل اخلاق چاپلوسانه باغبان را به‌خوبی می‌شناخت. شانه‌ای بالا انداخت. من تب ندارم می‌خواهم تنها باشم» (زارع، ۱۴۰۱: ۳۰-۳۱)؛ برای سموئیل که خود را درگیر عشقی آتشین می‌بیند هر چیزی که وی را از آن فضا دور کند آزاردهنده است

UNCORRECTED PROF

وقتی باغبان می‌خواهد سرصحبت را به بهانه سرد بودن هوا باز کند، سموئیل با پاسخ سرد وی را از خود می‌راند. راوی نیز این صحنه با کمترین توصیفات بیان داشته است.

«کانت قدّیسهٔ جدّتکم و لم تدعُ علی والدکم، و مع ذلک لم یتوفّق.. ظلّ الرغیف خیّالاً أمامه» (مینه، ۲۰۰۸ :۸۳)؛ ترجمه: مادربزرگتان پاک بود و پدرت را نفرین نکرد، با این همه او موفق نبود و ثروت یا درآمد مکفی برای او آرزویی دست نیافتنی ماند.

دورهٔ زمانی پوشش داده شده: عبارت‌هایی چون «لم یتوفّق» (موفق نبود) و «ظلّ الرغیف خیّالاً أمامه» (نان همچنان خیال ماند) به یک وضعیت پایدار، طولانی‌مدت و تکراری در زندگی پدر اشاره دارند. این وضعیت قطعاً شامل ماه‌ها یا سال‌ها از تلاش، ناکامی و رنج بردن خانواده در فقر است. با وجود طولانی بودن زمان واقعی این ناکامی‌ها، راوی تنها در یک جمله کوتاه و فشرده آن را گزارش می‌کند؛ راوی وقایع روزمره و جزئیات سال‌های ناکامی و فقر را عمداً حذف کرده است تا تنها به نتیجه نهایی و دردناک زندگی وی یعنی فقر و ناکامی همیشگی اشاره کند. اگر راوی قرار بود تمام اتفاقات این سال‌های سخت را توصیف کند، متن به درازا می‌کشید.

۳-۱-۱-۲-۲. خلاصه

«زن و مرد میانسال سر درگوش هم دربارهٔ موقعیت خانه پچ‌پچ می‌کردند. سموئیل به دیوار تکیه داده و همچنان با درد عصب پایش درگیر بود» (زارع، ۱۴۰۱: ۷۸)؛ راوی در این نمونه تنها به توضیحاتی کلی درخصوص مشتریان خانه که در حال مشورت با هم هستند اشاره می‌کند و هیچ اشاره‌ای به محتوای گفتگویشان نمی‌کند.

عبارت زیر از رمان حبنا مینه در واقع نوعی خلاصه از یک دوره طولانی فقر و گرسنگی است که به‌صورت بیان فشرده یک حقیقت تلخ در قالب یک دیالوگ یا گزارش منتقل می‌شود:

«کنّا جیاعاً فأکلنا، نعم یا سیّدی کنّا جیاعاً ، ثلاثة أیّام لم نذق الطعام..» (مینه،۲۰۰۸ :۳۵۴)؛ ترجمه: گرسنه بودیم، بله، آقا گرسنه بودیم. سه روز بود لب به غذا نزده بودیم. این قطعه نمونه‌ای از کارکرد دیرش در روایت است. نویسنده زمان واقعی و طولانی گرسنگی (سه روز) را با استفاده از خلاصه فشرده و تأکیدی در یک دیالوگ کوتاه جای داده

UNCORRECTED PROOF

است تا بُعد فاجعه‌آمیز فقر را به صورت مؤثر و کوبنده، بدون نیاز به توصیف طولانی، منتقل کند. این تأکید بر طول مدت، زمینه‌ساز دیدگاه ایدئولوژیک رمان، دربارهٔ بدبختی مردم پس از جنگ است.

۳-۱-۱-۲-۳. مکث توصیفی

«آفتاب وقتی مستقیم به چشم سموئیل تابید ربکا را دید که عینک معلقش را از کوله جدا کرده و بر چشم میزند. سموئیل نیز از میان کیف چرمی عینک آفتابی خود را بیرون آورد و آن را بر چشم گذاشت» (زارع، ۱۴۰۱: ۳۷)؛ سموئیل بعد از تلاش فراوان توانسته دوباره ربکا را بیابد، لحظه‌لحظه این دیدار برای وی ارزشمند است. راوی نیز با توجه به این نکته، این لحظات با ریزترین توصیفات گزارش می کند، اتفاقی که افتاده در ظاهر بی‌اهمیت است، ربکا و سموئیل عینک دودی بر چشم گذاشته‌اند که اشاره نکردن به آن نیز در بیان داستان خللی ایجاد نمی‌نمود، اما این لحظات برای سموئیل بسیار ارزشمند است و راوی با توصیف دقیق آن مخاطب را در کنار سموئیل قرار داده و در شیرینی این لحظات شریک می کند.

«پس به قول پدرم یک نویسنده آماتور هستید! سموئیل آب دهان خود را قورت داد در پاسخ به تحقیر ربکا چیزی برای گفتن پیدا نمی کرد در یک لحظه اندیشید که عشق، عجب عالم مرموزی است چه قدرت خارق‌العاده‌ای در دلبستگی وجود دارد که می‌تواند بر خشم غلبه کند، بی‌تردید اگر تمام این روزها و هفته‌ها را به شوق دیدار دوبارهٔ ربکا طی نکرده بود محال بود چنین تحقیری را تحمل کند، محال بود پرده از حقیقت خود کنار نزند و به او نگوید که نوشته‌هایش کاندیدای جایزه جهانی شده!» (زارع، ۱۴۰۱: ۳۹)؛ گفتگو با ربکا، سموئیل را غرق لذت می کند و وی را وامی‌دارد که در مقابل هر خشم و تحقیری خم به ابرو نیاورد. راوی حالت روحی شخصیت اصلی را بعد از آماتور نامیده شدن توسط ربکا با ریزترین توصیفات ذهنی پیش چشم خواننده می کشد.

۳-۱-۲. مکانی

۳-۱-۲-۱. دید ایستا

UNCORRECTED PROF

«صدای کف‌زدنی که از پشت سر شنیده شد نگاه هر سه جوان را به در ورودی سالن برگرداند ژنرال پیر شانه‌به‌شانه مادر وارد مهمانی خانوادگی شده بود» (زارع، ۱۴۰۱: ۲۰)؛ «صدای پایی را که به آیفون نزدیک می‌شد می‌شناخت، نه فقط صدای پا که آهنگ ضربهٔ عصا بر روی سنگ‌فرش‌های داخل خانه تنها می‌توانست نشان حرکت خاخام ایلیاس به سمت در باشد» (همان: ۶۱)؛ راوی از دریچه نگاه سموئیل که منتظر باز شدن در است حرکتی ندارد و فقط ترکیب صدای پا و عصا است که می‌تواند به راوی کمک کند که حدس بزند که خاخام پیر در حال حرکت به سمت در است. هم چنین در نمونه‌ای دیگر راوی لحظه ورود ژنرال به سالن را از دید سموئیل و خواهرزادگانش، که پشت به ژنرال ایستاده اند، توصیف کرده است: «صدای کف زدنی که از پشت سر شنیده شد نگاه هر سه جوان را به در ورودی سالن برگرداند ژنرال پیر شانه‌به‌شانه مادر وارد مهمانی خانوادگی شده بود، سموئیل با اشاره مادر جلو رفت تا به او ادای احترام کند» (همان: ۲۰).

دید ایستا به حالتی اشاره دارد که مکان‌ها به عنوان زمینه‌های ثابت و مشخص برای وقوع حوادث معرفی می‌شوند و تمرکز بر توصیف خود مکان یا ثبت جابه‌جایی‌های قطعی است. در این قطعه، مکان‌ها صرفاً جهت تعیین موقعیت جغرافیایی و مسیر بازگشت خانواده ذکر شده‌اند. این بخش از روایت، یک تغییر مکان مهم در زندگی خانواده را ثبت می‌کند و به‌طور صریح به نام‌های جغرافیایی اشاره دارد:

«عادت العائلة، بعد انتهاء الحرب العالميّة الأولى إلى سوريةَ. مضتْ إلى اللاذقيّة لا إلى السويديّة، لأنَّ عمّيّ كانا فيها.. (مینه، ۲۰۰۸: ۷۷)؛ ترجمه: پس از پایان جنگ جهانی اول خانواده به سوریه بازگشت و به جای رفتن به سویدیه به لاذقیه رفت، زیرا عمویم در آنجا ساکن بود. در جنگ جهانی اول وضعیت سوریه مناسب نبوده است، برای همین خانواده به ترکیه مهاجرت می‌کنند و پس از پایان جنگ جهانی اول، این خانواده دوباره به کشور خودشان سوریه بازمی‌گردند و به شهر لاذقیه که عمویش در آنجا ساکن بود می روند. کلمات «سوریه»، «لاذقیه» و «سویدیه» به یک مکان اشاره دارند. هرچند در متن حرکت وجود دارد (بازگشت از ترکیه به سوریه)، اما توصیف ارائه شده ایستا است

UNCORRECTED PROOF

و صرفاً ثبت مقصد نهایی (لاذقیه) در مقابل مقصد احتمالی (سویدیه) است و به توصیف مسیر و جزئیات حرکت پرداخته نشده است.

۲-۳-۱-۲. دید متحرّک

«تمام شب را راه رفته بود با همان التهاب عمیق از باغ بیرون زده و سرتاسر جاده سرسبز را زیر نور چراغ برق‌ها بی‌اراده خود پشت سر گذاشته بود. طوری‌که وقتی سپیدهٔ صبح را در آسمان دریافت فهمید که تا چه اندازه از خانه دور شده است. مسافتی که در شب اول عاشقی خود طی کرده بود برایش باورنکردنی به نظر رسید اگر از کسی می‌شنید که چنین راه درازی را بتوان در شبی پشت سر گذاشت منکر می‌شد» (زارع، ۱۴۰۱: ۳۳)؛ سموئیل غرق تفکر و بی‌آنکه بداند چقدر راه رفته است شب را به صبح می‌رساند، راوی از دیدی متحرک در تمام این مدت وی را همراهی می‌نماید و گزارش دقیقی از موقعیت مکانی و زمانی سموئیل ارائه می‌دهد.

در رمان *بقایا صور*، خانه (بیتنا) تنها یک ساختار فیزیکی نیست؛ بلکه یک محیط تهدیدآمیز است که به یک «کابوس» تبدیل شده است. ترس، وحشت و ناامنی مستقیماً از شرایط جغرافیایی و فیزیکی مکان نشأت می گیرد:

«لم یکن بیتنا بیتاً. کان أشبه بخیمهٔ فی قفر، و من کلّ الأطراف تعصف بها الریاح، ویحوم اللّصوص حولها، والأم و أطفالها تحت رحمهٔ هذا الکابوس (مینه، ۲۰۰۸ :۱۱۰)؛ ترجمه: در حقیقت خانهٔ ما خانه نبود، درست مانند چادری بود در برهوت. باد با آن بازی می کرد و از هر طرف آن می وزید، دزدان دورش می چرخیدند، و مادر و فرزندانش با این کابوس زندگی می کردند.

خانهٔ این خانواده در مکان مناسبی نبوده وضعیت ساختمانی اسن خانه این ویران بوده است، به‌طوری که مادر و فرزندان به خاطر احساس امنیت نداشتند. این خانه در باغی دور از خانه‌های مردم آن شهر واقع گردیده بود، این موقعیت جغرافیایی خاص، شب‌ها را بسیار وحشت انگیز می کرده است. کلماتی که بر مولفهٔ مکانی دلالت دارد: بیتنا، چون به یک مکان اشاره دارد. همچنین خانه با استعاره‌های پویا توصیف می‌شود:

- «خیمهٔ فی قفر»: تأکید بر موقتی بودن، سستی، دوری از آبادی و خطرپذیری

UNCORRECTED PROOF

- تعصف بها الریاح»: توصیفی پویا که نشان از فرسودگی و نداشتن استحکام دارد.

۳-۱-۲-۳. دید کلی

این نوع دید راوی (که در نظریهٔ آسپنسکی و فاولر به سطح مشخصی از آگاهی راوی اشاره دارد)، در دو نمونه‌ای که از رمان «غارتگر» ذکر شده، به شرح زیر قابل تحلیل است:

«سموئیل می‌توانست نگرانی نهفته در نگاه خواهر خود را درک کند» (زارع، ۱۴۰۱: ۵۱) در این نمونه راوی به‌خوبی تسلط خود بر زمینه‌های ذهنی و تصوری سموئیل نشان می‌دهد.

«دوقلوهای بیست‌ودو ساله تبدیل به بزرگ‌ترین نگرانی راحیل شده بودند. راحیل در ذات خود زن خانه‌داری بود که برای نقش‌های اجتماعی کم‌ترین دغدغه‌ای از خود نشان نمی‌داد. با وجود چندین خدمتکار تمام‌وقت، به آشپزی و پخت غذا علاقهٔ بی‌حدی داشت مهمانی‌های خانوادگی بیش از هر چیز در دنیا برایش دوست داشتنی بود به‌خصوص وقتی خودش میزبان باشد» (همان: ۱۳)؛ راوی در این سطور، توصیف دقیق و کاملی از خلقیات، روحیات و علاقمندی‌های راحیل به مخاطب ارائه می‌دهد. زنی که به سبب موقعیت خانوادگی می‌تواند عهده‌دار مشاغل و مناصب اجتماعی پرطمطراق باشد، اما هیچ دلبستگی‌ای به بودن در فضای مسموم سیاسی ندارد و فقط مشتاق حضور در نشست‌های خانوادگی است که از هیاهوهای متداول در مجامع اجتماعی دور است.

تحلیل این قطعه از رمان *بقایا صور* حنا مینه با تمرکز بر دید کلی (دانای کل) به شرح زیر است:

«کانت البلدة مسقط رأس الوالدین و آبائهما. کانت بلدتنا، و لنا فیها أقارب لم أتعرّف إلی أحد منهم» (مینه، ۲۰۰۸ :۹۲)؛ ترجمه: این شهر زادگاه پدر، مادر و نیاکان آنها بود. شهر ما بود و در آنجا خویشاوندانی داشتیم که هیچ کدام از آنها را نمی شناختم.

سویدیه شهر اجدادش بوده است و در آنجا حتّی خویشاوندانی هم داشته‌اند و چون دور از وطن بوده‌اند و در سویدیه زندگی نکرده‌بودند، اقوام خودشان را هم نمی شناسند. و

UNCORRECTED PROOF

حتی بازار اصلی آن شهر را هم نمی شناسند.کلماتی که بر مولفهٔ مکانی دلالت دارد: البلدهٔ، که منظور از آن شهر سویدیه است. این بخش، از توانایی دید کلی راوی (در اینجا راوی اول شخص آگاه به تاریخچه) استفاده می کند تا ریشه‌های مکانی شخصیت را تأیید کند، اما هم زمان با اعتراف به بیگانگی اجتماعی (نشناختن اقوام)، تلخیِ ناشی از مهاجرت و دوری طولانی‌مدت از وطن را برجسته می‌سازد.

۳-۲. سطح روان‌شناختی[1]

سطح روان‌شناختی در نظریهٔ آسپنسکی و فاولر به بررسی چگونگی انتقال افکار، احساسات و گفتار درونی یا بیرونی شخصیت‌ها به خواننده می‌پردازد.

۳-۲-۱. از منظر درون و برون داستانی

۳-۲-۱-۱. دیدگاه داخلی با روایت اوّل شخص(درون داستانی)

در رمان *غارتنگر* بر مبنای این نوع زاویهٔ دید نوشته نشده است امّا در رمان *بقایا صور* براساس این نوع زاویه دید نوشته شده است راوی اصلی خود نویسنده، یعنی حنا مینه، است که در مقام یک کودک و پسری خردسال، ماجراها را از نگاه ساده و بی‌پیرایه‌ی خودش روایت می کند.

۳-۲-۱-۲. دیدگاه داخلی سوم شخص (برون داستانی)

«پیرزن نفسی را که تا این لحظه در سینه حبس کرده بود آزاد کرد و روی صندلی نشست. سموئیل طوری از بلوغ فیلم‌نامه‌هایت حرف می‌زنی که انگارنه‌انگار تا حالا ده جایزه جهانی برده‌ای و پرفروش‌ترین انیمیشن‌های هالیوود را تو نوشته‌ای. حق با پیرزن بود نابغه خلاق، تلاویوی با آن ذهن سیال چنان فضای هالیوود را به متون فیلم‌نامه خود جذب کرده بود که هر کارگردانی آرزو داشت پیشنهاد ساخت فیلمش را به او بدهد این نه فقط به نفوذ خانوادگی سموئیل در فروش و اکران فیلم برمی‌گشت، بلکه هر تهیه‌کننده‌ای در سیستم فیلم‌سازی آمریکا به این باور رسیده بود که ایده‌های سموئیل خالق پرجاذبه‌ترین سکانس‌های سینمای جهان خواهد شد» (زارع، ۱۴۰۱: ۳)؛ در این نمونه، زاویهٔ دید دانای کل به‌خوبی دلیل اقبال و توجه فیلم‌سازان مطرح دنیا به سموئیل

[1] - Psychological Level

UNCORRECTED PROF

را توضیح و تفسیر می کند. در این قسمت روایت از دید سوم شخص به شکلی بیان می‌شود که خواننده متوجه شناخت کامل از شخصت سمویئل در توضیحات راوی می شود.

«اکنون راهی برایش نمانده بود جز بهانه کردن سرزمین پدری ومیل بازگشت به وطن! این تنها راهی بود که با آن می‌توانست جلوی برادرکشی دوبارهٔ فرزندان آدم را بگیرد. راحیل هیچ یک از این‌ها را بر زبان نیاورده بود اما مگر می‌شود از نگاه تیزبین سموئیل که کارش آفرینش داستان زندگی آدم در خطوط فیلم نامه بود ناگفته‌ای پنهان بماند؟» (همان: ۱۰)؛ راوی دانای کل این رمان با تحلیل دقیق آنچه در ذهن راحیل می گذرد، دلیل اصلی مهاجرت وی به تلاویو را برای خواننده بر ملا می‌سازد. دلیلی که هیچ‌گاه نه از زبان راحیل و نه حتی از زبان دیگر شخصیت‌ها بیان نمی‌شود و این راوی است که هیچ نقطه مبهمی از افکار و نیات شخصیت‌هایش را پنهان نمی گذارد. راحیل که پسرانش را به‌خوبی می‌شناسد. می‌داند که عشق دو پسرش به یک دختر به واقعه‌ای تلخ منتهی خواهد شد و برای فرار از اتفاق ناگوار از آمریکا خارج می‌شود، ضمناً راوی از زبان راحیل این نکته را به مخاطب یادآور می‌شود که هرچند هیچ‌گاه چنین موضوعی در ذهن و زبان سمویئل در این رمان طرح نگردیده‌است ولی هوش و ذکاوت وی او را از نیت اصلی خواهرش آگاه نموده بوده است.

۳-۲-۱-۳. دیدگاه خارجی راوی سوم شخص (برون داستانی)

این دیدگاه نیز در رمان غارتگر دیده نمی‌شود، راوی در این رمان می‌تواند از افکار و احساسات شخصیت‌ها گزارش‌ها و تحلیل‌های دقیقی ارائه دهد. همچنین این دیدگاه خارجی در رمان *بقایا صور* ملاحظه نمی گردد.

۳-۲-۱-۴. دیدگاه خارجی

«ربکا گفته بود: وقتی جایزه ادبی نوبل را به رمانی که در پی اثبات فاجعه هولوکاست و ظلم نازی‌های آلمان نوشته شده بدهند، مسلم است که بزرگ‌ترین جرم رسانه‌ای را، روزنامه‌نگاری مرتکب می‌شود که بخواهد خدشه‌ای بر آن وارد کند» (همان: ۶۷)؛ در

UNCORRECTED PROF

این نمونه راوی بدون اینکه واژگانی که ربکا به زبان آورده را بیان کند، دلیل اصلی مخالفت و دشمنی صهیونیست ها با پدرش را بیان می‌دارد.

«سموئیل بی‌دلیل دلتنگ شده بود، حتی خودش هم نمی‌دانست سنگینی سینه‌اش به چه چیزی برمی‌گردد؟ آیا به‌راستی رفتن راحیل و پسرانش او را دلتنگ کرده بود یا خاطرات ربکا که این روزها به طرز عجیبی از هر طرف به او هجوم می آوردند؟ اصلاً شاید ریشه این حزن به فیلم‌نامه جدیدش برمی‌گشت و به سرگردانی‌ای که برای نوشتن داشت» (همان: ۲۸)؛ راوی در این بخش بر خلاف رویکرد اصلی‌اش در این رمان – دانای کل سوم شخص – همسو با حیرانی و سرگشتگی سموئیل می‌شود که نمی‌داند به چه دلیل دلتنگ و افسرده شده است. درواقع راوی در اینجا به‌عمد خود را بی‌اطلاع از دلیل این اتفاق نشان می‌دهد، همچنان که خود سموئیل نیز در یافتن علت این چالش درونی درمانده است و فقط چند حدس و گمان به ذهنش خطور می‌کند. راوی با اتخاذ این رویکرد و با ناآگاه جلوه‌دادن خود، مخاطب را در حل این تعلیق ذهنی تنها می‌گذارد و انتظار دارد وی گره آن را بگشاید و فقط گزینه‌هایی در اختیار خواننده قرار می‌دهد، تا یکی از آن دلایل یا همه آنها را برای دلیل وضعیت ناخوش روحی سموئیل انتخاب نماید. این تکنیک خواننده را از انفعال خارج می‌کند و این امکان را برای وی فراهم می کند که تجزیه و تحلیل خود را در فهم و درک رخدادهای داستان دخیل نماید. در نمونه زیر نیز شاهد چنین دیدگاهی هستیم که سموئیل می تواند دلیل اندوه خود از جای خالی خواهر را توجیه کند ولی نمی‌تواند به درستی بفهمد چرا باید هم‌صحبتی چند دقیقه‌ای با دختری غریبه این چنین وجودش را مسخر گرداند: «چه دلیلی بهتر از این که راحیل در سال‌هایی که مادر درگیر و دل‌بسته فعالیت‌های حزبی بود در حق سموئیل مادری کرده و با دست‌های خودش او را بزرگ کرده است اما در مورد ربکا چه؟ چه دلیلی برای این تعلق کهنه و عمیق وجود داشت؟ اصلاً چه شد که تنها در پی یک هم صحبتی کوتاه این چنین دلش را به او باخت؟» (همان: ۳۲).

«یأتی النّاس إلیّ فیشکون: یا عم ابراهیم، شلّحونا فی الطریق، لم یبقوا علینا إلّا ثیابنا و تبکی النساء والأطفال..» (مینه، ۲۰۰۸ :۱۰۱)؛ ترجمه: مردم می‌آمدند و شکایت می

UNCORRECTED PROOF

کردند: عمو ابراهیم، در راه ما را لخت کردند و جز لباس روی تن مان چیزی باقی نگذاشتند زنان و کودکان گریه می کردند... . ابراهیم دایی مادربزرگ مادری حنا مینه بوده است، انسانی شجاع بوده‌است، دزدان و راهزنان را می‌شناخته است. اموال مردم را از دزدان می گرفته و به صاحبانشان بازمی گردانده‌است. جمله ای که دلالت بر بازنمایی گفتار و اندیشه دارد: یا عم ابراهیم، شلّحونا فی الطریق، لم یبقوا علینا إلّا ثیابنا و تبکی النساء والأطفال، این جمله بر مولفهٔ بازنمایی گفتار و اندیشه دلالت دارد، چون شخصیت به‌طور مستقیم افکار خود را بیان کرده و حضور راوی به حداقل رسیده است. نمونه یک حالت کلاسیک از بازنمایی مستقیم گفتار است که در سطح روان‌شناختی، با حذف فیلتر راوی، اجازه می‌دهد تا احساسات (ناراحتی و ترس)، نیاز (کمک‌خواهی)، و تجربه تلخ (غارت) مردم مستقیماً و با بیشترین تأثیر به خواننده منتقل شود و به این ترتیب، قدرت و موقعیت اجتماعی شخصیت عمو ابراهیم برجسته گردد.

این قطعه از رمان *بقایا صور* حنا مینه با تمرکز بر سطح روان‌شناختی در نظریهٔ آسپنسکی و فاولر و مفهوم بازنمایی گفتار و اندیشه[1] به شرح زیر است:

«رکعت شقیقتی الکبیرة أمامها و بکتا فی صمت. بکتا کمخلوقتین کبیرتین صالحتین للتکاشف و تقاسم الألم و الدمع..» (همان: ۱۱۳)؛ ترجمه: خواهر بزرگم روبرویش نشست و در سکوت گریه کردند، گویا آنان چون دو مخلوقی برای پی بردن به راز هم و تقسیم درد و رنج و اشک خلق شده اند. اشاره به گرفتاری خانواده دارد وهمچنین مادر دلسوزی که مورد اهانت قرار گرفته و با دلی پر از غصه به خانه باز می گردد و دخترش با او همدردی می کند و با هم گریه می کنند. راوی که خود از شخصیت‌های درون داستان است با ویژگی‌ها و کلمات احساسی به ارزیابی مادر و خواهر خودش می پردازد که در دیدگاه روان‌شناختی از شاخهٔ دیدگاه داخلی با روایت اول شخص محسوب می‌شود.

۳-۲-۲. از منظر نقل قول

۳-۲-۲-۱. سبک مستقیم

[1] - Speech and Thought Presentation

UNCORRECTED PROF

«پلک هایش را بر هم گذاشت و بی‌مقدمه گفت: من به دانشی فراتر از اسلام سیاسی داعش احتیاج دارم. لطفاً به ژنرال چیزی در این باره نگو ... بگذار مقداری با خودم تنها باشم. من راهم را پیدا خواهم کرد» (زارع، ۱۴۰۱: ۶)؛ در این نمونه دقیقاً به شکل مستقیم بیان شده است و از فعل گفت که نشانه نقل قول مستقیم است استفاده شده است.

«این درست همان حرفی که بود که روز اول در جواب سؤالات ربکا به او گفته بود: مرز عشق و هوس آنجا مشخص می‌شود که وقتی پای جایگزینی به میان آید نتوانی کسی را برایش بیابی» (همان: ۲۸)؛ راوی برای اینکه بر نقل قول مستقیم تأکید کند از واژهٔ «درست» استفاده نموده است، ضمن اینکه فعل گفتن نیز اشاره‌ای است بر اینکه این سخنان دقیقاً سخنان سموئیل است بدون کوچک ترین تغییری.

«ربکا در نزدیک‌ترین فاصله درست روی همین صندلی به عمق چشم‌های سموئیل خیره شده بود و تنها یک کلمه گفته بود: کاش می‌شد این مرتبه بین انسان‌ها اتفاق بیفتد» (همان: ۲۹)؛ ربکا وقتی با نگاه فلسفی و عمیق سموئیل به عشق مواجه می‌شود آرزو می‌کند که ای کاش همین نگاه معطوف به هوس نیز رنگ و بوی عشق بگیرد.

سبک مستقیم مؤثّرترین روش برای انتقال دقیق صدای شخصیت است. نقل قول عینی و واژه‌به‌واژه موّال مادر، بدون هیچ‌گونه واسطه‌گری یا تفسیر راوی، ارائه شده است، همانند متن زیر از رمان *بقایا صور* که سبک مستقیم را به نمایش می گذارد:

«کانت تغنی موالها المعتاد:

أمسی المساء و عاد القلب یذکرکم / و غابت الشمس و ما رجع حدا منکم

أین الرسول المبشّر لأسألو عنکم / و بلادنا بعیدهٔ و ما جانی خبر منکم» (مینه، ۲۰۰۸ :۱۲۸)؛ ترجمه: موّال[۱] همیشگی خود را می خواند: شب را می گذرانم و دوباره دل یاد آنان می کند آفتاب غروب کرد و کسی از شما بازنگشت، اگر از شما بپرسم، آن پیامبر

---

[۱] – موال (به عربی: الموال) یکی از قالب‌های شعر عامیانه و تغزلی در ادبیات عربی ونوعی شعر تک‌بیتی یا چندبیتی است که ریشه در فرهنگ عامه و کوچه و بازار دارد. برخلاف قصیده که قالب رسمی و کلاسیک است، موال قالبی ساده، روان و عاطفی دارد و بیشتر برای بیان احساسات شخصی مانند عشق، اندوه، فراق، شکایت از روزگار و حتی طنز به کار می‌رود.

UNCORRECTED PROOF

شهادت دهنده کو. کشور ما دورست و خبری از شما نیامد. مادر حنا مینه در فراق شوهرش که برای کار به یک شهر دیگر رفته و هنوز برنگشته و برادرش که فوت کرده است و خواهرش که به کشوری دیگر رفته و هرگز خبری از او نیافت ناله می کند و شعر غم انگیز می‌خواند. همان‌گونه که مشخص است در اینجا مادر غم‌های دل خودش را با شعر به صورت مستقیم بیان می کند و بازنمایی گفتار و اندیشه اتفاق می‌افتد و حضور راوی به حداقل می‌رسد. جمله‌ای که دلالت بر بازنمایی گفتار و اندیشه دارد: أمسی المساء و ...خبر منکم، این جمله بر مؤلفهٔ بازنمایی گفتار و اندیشه دلالت دارد، چون شخصیت به‌طور مستقیم افکار خود را بیان کرده و حضور راوی به حداقل رسیده است. «قال لها أحد الجیران: یا جارتنا امسحی دموعک، باصوص الأمیر لایرقّ للدمع، والمختار کذلک» (همان: ۱۰۰)؛ ترجمه: یکی از همسایگان به او گفت: ای همسایه اشک‌هایت را پاک کن. اشک، دلِ نگهبان پادشاه را نرم نمی کند.

مادر حنا مینه به خاطر اینکه حقش پایمال شده بود گریه می‌کرد و همسایه سعی می نمود او را آرام کند و نزد نگهبان امیر نیز رفته بود و او به خاطر اینکه بهش قول داده بودند که خانه اش را تعمیر کنند، شکایت مادر حنه را نپذیرفته بود. حضور راوی در این بخش به حداقل می‌رسد و بازنمایی گفتار و اندیشه از شاخهٔ گفتار مستقیم آزاد اتفاق می‌افتد؛ یعنی شخصیت دیگری اندیشهٔ خودش را که دلسوزی در حق مادر حنا مینه باشد را به‌طور مستقیم بیان می کند. جملهٔ: «یا جارتنا امسحی دموعک، باصوص الأمیر لایرقّ للدمع، والمختار کذلک» بر بازنمایی گفتار و اندیشه دلالت دارد، چون شخصیت به طور مستقیم و بدون دخالت راوی افکار خود را بیان کرده است.

۳-۲-۲-۲. سبک غیرمستقیم

«دختری با چشم‌های قهوه‌ای و پوست گندمی موهای لختی که روی شانه‌هاش را پوشانده بود، گوشواره‌هایی آویزان که گاه میان لختی موهایش گم می‌شد، تونیک طوسی و شلوار مشکی، کفش کتانی اسپورت و عینکی که بر کوله پشتی‌اش معلق مانده بود» (زارع، ۱۴۰۱: ۳۱)؛ راوی به سبک غیرمستقیم توصیفی از چهره و ظاهر ربکا که ذهن سموئیل را به خود مشغول داشته است بیان می کند.

UNCORRECTED PROF

این قطعه، ارزیابی و تحلیل روان‌شناختی شخصیت پدر را از طریق دیدگاه راوی (حنا مینه) منتقل می‌کند: «یهون فی حال السکر، یصبح رخواً کقطن أمام زجاجة عرق، و ضعیفاً محکوماً بشهوته أمام امرأة (مینه، ۲۰۰۸: ۱۱۹)؛ ترجمه: هنگام مستی خوار و زبون می‌شد، در برابر شیشه عرق نرم می‌شد و در برابر زن نیز ناتوان و اسیر شهوت خویش می‌گردید. پدر حنا مینه فردی مبتذل، لاابالی، خوار و بی‌غیرت و بیکار که خانواده‌اش را در فقر و گرفتاری رها کرده بود و به جز خود به کسی نمی‌اندیشید. در اینجا راوی که خود از شخصیت‌های درون داستان است با صفت‌هایی چون لاابالی‌گری پدر خودش را ارزیابی می‌کند که در دیدگاه روان‌شناختی از شاخهٔ دیدگاه داخلی با روایت اول شخص محسوب می‌شود. واژگان: (یهون/ یصبح رخواً/ ضعیفا محکوماً)، بر مفهوم روان‌شناختی دلالت دارند؛ زیرا با این ویژگی‌ها پدر خویش را معرفی می‌کند.

۳-۲-۲-۳. سبک غیرمستقیم آزاد

«سموئیل تار مو را جلوی صورت گرفت، به یاد پدرم افتادم همین دوسال قبل روزی که به خاطر یکی از سکانس‌های فیلم‌نامه‌ام از او خواستم تا با هم به بازدید کارخانه اسلحه‌سازی برویم، آنجا تار موی سفیدی را که روی شانه مدیرعامل افتاده بود برداشت و گفت این نشانهٔ بلوغ یک مرد است. سموئیل به دنبال مکثی کوتاه در آینه با تمام صورت به طرف پیرزن برگشت: مادر حس عجیبی به این فیلم نامه دارم من دارم بالغ می شوم» (زارع، ۱۴۰۱ : ۳). همچنان‌که که ملاحظه می‌شود سخن سموئیل به‌صورت نقل قول مستقیم آمده‌است ولی هیچ نشانی از فعل‌هایی که نشانگر آمدن عبارت نقل قول مستقیم است در کلام نیامده است.

«زوجهٔ المختار طیّبهٔ و مضطهدهٔ مثل مرابعیه، و الأم تجد لدیها العزاء. تساعدها فی بعض الأعمال و تناديها یا ستّی» (همان:۱۲۵)؛ ترجمه: همسر کدخدا زن خوبی بود و مانند کشاورزان تحت ستم بود. مادرم نزد او همدردی می‌کرد. به او کمک می‌کرد و به او می گفت: خانم. حتی همسر کدخدا هم در آن دوره، آرامشی نداشته و به وی نیز ستم می‌شده‌است، در اینجا راوی با صفت‌های طیّبهٔ / مضطهدهٔ، زن کدخدا را به مخاطب

UNCORRECTED PROF

می‌شناساند که در دیدگاه روان‌شناختی از شاخهٔ داخلی با روایت اول شخص محسوب می‌شود.

۳-۳. سطح ایدئولوژیک

«ربکا با خشم دستش را روی میز کوبیده بود. سموئیل فضای هالیوود، خانواده را از یادت برده، همه سرمایهٔ من از یهودیت عشق به خانواده و دوام آن است تو می‌خواهی بی‌خانواده شوی؟! تکلیف فرزندمان چه می‌شود؟ من تو را با خانواده‌ات می‌خواهم حتی اگر آنها مرا نخواهند. کسی که به خاطر عشقش به خانواده خود پشت کند روزی هم به عشق خود پشت خواهد کرد» (زارع، ۱۴۰۱: ۱۸)؛ بی‌توجهی به عقاید ربکا نسبت به اهمیت خانواده، او را به شدت به خشم می‌آورد. از نظر وی دنیای پرزرق‌وبرق امروزی، انسان‌ها را نسبت به اهمیت کانون خانواده بی‌اهمیت کرده است. آسیبی که جوامع مدرن امروزی را با بحران بی‌هویتی مواجه نموده است، نگاهی که هیچ قداستی برای نهاد مقدس خانواده قائل نبوده و معتقد به تربیت فرزندانی سالم و متخلق به صفات برجسته انسانی نیست.

«مرز عشق و هوس آنجا مشخص می شود که وقتی پای جایگزینی به میان آید نتوانی کسی را برایش بیابی... من اثبات می‌کنم که آنچه باومن آن را سیال دانسته عشق نیست و هوس است» (همان: ۲۸-۲۹)؛ یکی از راه‌هایی که نویسنده می‌تواند به صورت غیرمستقیم آنچه بدان باور دارد را به مخاطب خود منتقل کند از زبان شخصیت‌های آثارش است. این نوع گفتار، بازتاب «سبک ذهن» شخصیت سموئیل نیز هست؛ زیرا او جهان پیرامون خود را از دریچهٔ نظام ارزشی مبتنی بر وفاداری، خانواده و عشق پایدار تفسیر می‌کند و همین سبک ذهنی، ایدئولوژی حاکم بر متن را برای مخاطب آشکار می‌سازد. در این نمونه نویسنده از زبان شخصیت اصلی اثرش، نگرش خود را به مقولهٔ عشق بیان می‌دارد. و بر این نکته تأکید می‌ورزد که هر کشش و علاقهٔ هوس‌آلودی را نمی‌توان در حریم پاک عشق جای داد. این نگاه به عشق در ادبیات عرفانی در جهان اسلام پیشینه‌ای بسیار درازدامن دارد که برای نمونه می‌توان به این بیت مولوی اشاره نمود:

UNCORRECTED PROF

عشق های کز پی رنگی بود　　عشق نبود عاقبت ننگی بود

(مولوی، ۱۳۶۶: ۱۱)

این نظریه توجه زیادی بر نقش تکنیک «برجسته‌سازی» در سطح ایدئولوژی دارد. ذکر چندباره بر یک موضوع در ساختار روایی، به‌خوبی مخاطب را با اهمیت آن مطلب آشنا می سازد. مهم‌ترین موضوعی که نویسنده در این رمان روی آن تاکید بسیار کرده است و داستان حول محور آن شکل گرفته است عشق سموئیل به ربکا است. عشقی که با گفتگویی پرسش‌محور میان این دو شخصیت دربارهٔ عشق شکل گرفته است. در فاصله کوتاهی بعد از آشنایی این دو، شرایط به نحوی پیش می‌رود که این دو از هم جدا می‌شوند و فقط خاطرات آن دوران کوتاه و زودگذر در ذهن سموئیل باقی می‌ماند. نویسنده برای اینکه نشان دهد عشق گمشدهٔ سموئیل همیشه و در هر لحظه در خاطر او زنده است، نشانه‌ای برای این حالت در داستان قرار داده است و آن دست‌های راحیل است که به صورت ربکا سیلی زده است. حضور پررنگ دست‌های راحیل، دقیقا نقطهٔ اتصال گذشته و حال در این رمان است. اشارات زیادی که در این رمان به دست راحیل شده است همه در راستای بازگشت داستان به گذشته است. نویسنده به‌خوبی از این تکنیک استفاده کرده است و نشانه هایی را در روایت خود تعبیه نموده است که هر لحظه پیش چشم شخصیت اصلی داستان باشد. این نشانه مدام ، ذهن و خاطر سموئیل را به عشقش ربکا متبادر می کند. تکرار نشانه «دست‌های راحیل» تنها یادآور عشق گذشته نیست، بلکه به عنوان یک عنصر برجسته، نظام ارزشی رمان را نیز بازتولید می کند؛ نظامی که وفاداری، پیوند خانوادگی و مسئولیت اخلاقی را در برابر روابط گذرا و هوس‌آلود قرار می‌دهد؛ لذا برجسته‌سازی این نشانه صرفاً کارکرد عاطفی ندارد، بلکه در انتقال جهان‌بینی و ایدئولوژی متن نیز نقش ایفا می‌کند.

سطح ایدئولوژیک - که آسپنسکی و فاولر آن را بخشی از زاویهٔ دید می‌دانند - به جهان‌بینی، ارزش‌ها، قضاوت‌های اخلاقی و اجتماعی‌ای اشاره دارد که هم در محتوای داستان وجود دارد و هم توسط راوی یا شخصیت‌ها منتقل می‌شود. این سطح، نشان‌دهندهٔ دیدگاه نویسنده به ساختارهای قدرت و عدالت اجتماعی است:

UNCORRECTED PROF

«والله لأخربنّ بیوتکم، أهرئ جلودکم، أنثر لحمکم علی أطراف العصی حتی تعترفوا و تعیدوا المسروقات کلّها» (مینه، ۲۰۰۸ :۳۵۳)؛ ترجمه: به خدا خانه‌های‌تان را بر سرتان خراب خواهم کرد، پوستتان را با شلاق خواهم کند تا بفهمید با چه کسی طرف هستید. مال دزدیده شده را زود برگردانید. در دیدگاه ایدئولوژیک، به ظلم و ستم فئودال‌ها و خان‌ها، که در سراسر رمان دیده می‌شود، اشاره دارد. فئودال ها به راحتی به مردم ستم می‌کنند و مردم را مورد ضرب قرار می دهند و حق مردم مظلوم را هم پایمال می‌کنند و با کلمات زشت با آنها صحبت می‌کنند و هیچ کس نمی تواند جلوی آنها را بگیرد.

جملات: (والله لأخربنّ بیوتکم / أهرئ جلودکم / أنثر لحمکم علی أطراف العصی حتی تعترفوا) بر دیدگاه ایدئولوژیک دلالت دارند؛ زیرا بر ظلم فئودال‌ها دلالت دارد. این نقل قول نمونهٔ برجسته‌ای از سطح ایدئولوژیک در روایت است. راوی از صدای مستقیم شخصیت ستمگر برای نمایش محتوای ایدئولوژی استبدادی استفاده می‌کند و با این کار، ظلم و ستم فئودال‌ها، تسلط آنان بر جان و مال مردم و فقدان عدالت اجتماعی در جامعه مورد نظر را با وضوح و خشونت تمام به خواننده منتقل می‌کند.

افعال متعدی و خشونت‌بار (أخربنّ / أهرئ / أنثر) به همراه مفعول‌هایی که مستقیماً به پیکر و مسکن انسان‌ها اشاره دارند، نظام گذرایی خاصی را می‌سازند که در آن فاعل (ستمگر) کنشگری مطلق و بی‌بازدارنده، و مفعول‌ها (مردم) موجوداتی منفعل و در معرض نابودی معرفی می‌شوند. ساختار سوگند «والله» به این خشونت مشروعیتی فرازمینی می‌بخشد و ضمایر جمع خطاب، قربانیان را به گروهی بی‌چهره و یکدست تبدیل می‌کند. چنین ساختارهای زبانی، ایدئولوژی استبداد فئودالی را نه فقط در سطح محتوا، بلکه در ژرفای دستور زبان بازتولید می‌کنند.

۴. نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که نظریهٔ روایت‌شناختی آسپنسکی و فاولر با ارائه رویکردی میان‌رشته‌ای مبتنی بر زبان‌شناسی، روایت‌شناسی و نقد ایدئولوژیک، چارچوبی کارآمد برای تحلیل لایه‌های آشکار و پنهان متون ادبی فراهم می‌آورد.

UNCORRECTED PROOF

بررسی تطبیقی دو رمان *غارتگر* و *بقایا صور* نشان داد که مؤلفه‌های زاویهٔ دید در سطوح زمانی ـ مکانی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک، نقشی اساسی در شکل‌گیری معنا و هدایت ادراک مخاطب ایفا می‌کنند و روایت را از سطح نقل ساده رخدادها فراتر می‌برند.

در سطح زمانی ـ مکانی، هر دو نویسنده با بهره‌گیری از شگردهایی همچون بازگشت زمانی، ترتیب، دیرش و بسامد رویدادها، ساختاری پویا و چندلایه ایجاد کرده‌اند؛ هرچند نوع استفاده از این تکنیک‌ها در دو رمان متفاوت است و همین تفاوت، شیوهٔ روایت و نحوهٔ دریافت خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد. همچنین، بررسی سطح روان‌شناختی نشان داد که تنوع در بازنمایی گفتار و اندیشه شخصیت‌ها، از گفتار مستقیم تا گفتار غیرمستقیم آزاد، امکان نفوذ به لایه‌های ذهنی شخصیت‌ها و آشکار شدن پیوند میان زبان و ادراک را فراهم ساخته و از یکنواختی روایت جلوگیری کرده است. در سطح ایدئولوژیک نیز تحلیل‌ها نشان داد که هر دو رمان، اگرچه در بسترهای فرهنگی متفاوت شکل گرفته‌اند، اما از طریق گزینش‌های زبانی، شیوهٔ شخصیت‌پردازی و برجسته‌سازی برخی مفاهیم، جهان‌بینی و نظام ارزشی خود را بازنمایی می‌کنند. در *غارتگر*، تأکید بر خانواده، وفاداری و نقد روابط هوس‌آلود و در *بقایا صور*، نقد فقر، استبداد و ستم فئودالی، تنها مضامین اخلاقی یا اجتماعی نیستند، بلکه بخشی از نظام فکری حاکم بر متن را تشکیل می‌دهند که از خلال ساختار روایت به مخاطب منتقل می‌شود.

از مهم‌ترین دستاوردهای این پژوهش آن است که نشان می‌دهد الگوی آسپنسکی و فاولر علاوه‌بر توصیف تکنیک‌های روایی به تحلیل رابطهٔ میان زبان، زاویهٔ دید و ایدئولوژی نیز یاری می‌رساند و بدین وسیله، لایه‌های پنهان معنایی و جهان‌بینی نویسنده را آشکار می‌سازد. مقایسهٔ این دو رمان نیز بیانگر آن است که با وجود تفاوت در شیوهٔ روایت و نوع راوی، هر دو اثر از ظرفیت‌های زاویهٔ دید برای جهت‌دهی به برداشت مخاطب و انتقال نگرش‌های فکری و اجتماعی خود بهره گرفته‌اند.

UNCORRECTED PROOF

دیدگاه روایی	شرح اشتراک در هر دو رمان
بازگشت زمانی	استفاده مؤثّر برای ارجاع به گذشته و شکل‌دهی به انگیزه‌های فعلی شخصیت‌ها. در رمان *غارتگر* «خاطرهٔ سیلی راحیل به ربکا»؛ در *بقایا صور* «خاطرات دایی در مورد خدا دوستی و فقر».
سبک مستقیم	استفاده از نقل‌قول‌های عینی و بی‌واسطه برای انتقال دقیق و پربار عاطفی گفتار شخصیت‌ها. در *غارتگر* «گفتگوی سموئیل و ربکا» و در رمان *بقایا صور* «موّال مادر و شکایت مردم نزد عمو ابراهیم».
خلاصه	فشرده‌سازی دوره‌های زمانی طولانی در قالب عبارات کوتاه و کوبنده برای تأکید بر نتیجه یا وضعیت پایدار. در *غارتگر* «پچ‌پچ مشتریان خانه» و در *بقایا صور* «سه روز گرسنگی».
سطح ایدئولوژیک	هر دو رمان با زبان صریح به نقد ساختارهای اجتماعی می‌پردازند. *غارتگر* «نقد مدرنیته، هوس‌گرایی و اهمیت خانواده»، *بقایا صور* «نقد فقر، ظلم فئودال‌ها، و استبداد».

جدول (۱) شباهت های تکنیکی

دیدگاه روایی	رمان *غارتگر*	رمان *بقایا صور*
دیدگاه اصلی راوی	عمدتاً دانای کل سوم شخص (برون داستانی/دید کلی) که به راحتی وارد ذهن شخصیت‌ها شده و تحلیل‌های روان‌شناختی عمیقی ارائه می‌دهد.	روایت اوّل شخص (درون داستانی) که راوی (حنا مینه) هم‌زمان شخصیت اصلی است و خاطرات را نقل می‌کند.

UNCORRECTED PROOF

پیشواز زمانی	وجود دارد و برجسته است. راوی به تحلیل افکار سموئیل درباره آمادگی راحیل برای برخورد خشن با دختر آمریکایی در آینده می‌پردازد.	نمونه صریحی مشاهده نشده؛ تمرکز غالب بر بازگشت زمانی است.
مکث توصیفی	وجود دارد. با توصیف جزئی لحظات مهم (مثل دیدار سموئیل و ربکا) برای برجسته‌سازی اهمیت عاطفی آن لحظه، حتی اگر رویداد ساده باشد.	نمونه صریحی مشاهده نشده. متن بیشتر تمایل به خلاصه‌سازی یا گفتگوی مستقیم دارد.
سبک غیرمستقیم آزاد	برجسته و مورد استفاده قرار گرفته است. (مانند جملات سموئیل که بدون فعل «گفت» و با لحن ذهنی منتقل می‌شود).	نمونه ضعیف‌تر/کمتر صریح. (مانند ارزیابی زن کدخدا با صفت‌هایی مانند «طیّبهٔ / مضطهدهٔ»).
تمرکز مکانی	دید متحرک (حرکت سموئیل در جاده، توصیف مکان با حالات درونی) و دید ایستا (ورود به سالن مهمانی/تکیه بر صداها).	دید متحرک (توصیف خانه به عنوان «کابوس» با نیروهای تهدیدآمیز) و دید ایستا (ثبت مقصدهای جغرافیایی قطعی مانند لاذقیه/ سویدیه).

جدول شماره (۲) تفاوت‌های تکنیکی

این پژوهش به بررسی دو رمان و تحلیل آنها براساس چارچوب نظری آسپنسکی و فاولر محدود بوده است؛ بنابراین تعمیم نتایج آن به تمامی آثار روایی فارسی و عربی نیازمند

UNCORRECTED PROOF

مطالعات گسترده‌تر است. همچنین، ماهیّت کیفی پژوهش سبب می‌شود که تحلیل‌ها تا حدی متکی بر تفسیر متن باشد. پیشنهاد می‌شود پژوهش‌های آینده با بررسی آثار بیشتر و بهره‌گیری از سایر رویکردهای روایت‌شناختی، زمینه مقایسه و ارزیابی جامع‌تر کارآمدی این الگو را در تحلیل متون ادبی فراهم آورند.

- مشارکت‌های نویسنده:

این پژوهش به پیشنهاد نویسنده اول و گردآوری اطلاعات و مطالب توسط نویسنده دوم و تحلیل و بقیه مطالب مربوط به متن بر عهده نویسنده اول بوده است. ویراست و مسئولیت نهایی مقاله بر عهده نویسنده مسئول است.

- تضاد منافع:

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

- تقدیر و تشکر:

این پژوهش فاقد تشکر و قدردانی است.

-منابع مالی:

نویسندگان هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

منابع

قرآن کریم

افخمی، علی؛ علوی، سیده فاطمه (۱۳۸۲). «زبان شناسی روایت». دانشگاه تهران: *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*. ۵۳(۵۷۹). ۵۵-۷۲.

امیری، جهانگیر؛ صولتی، سمیه (۱۳۹۷). «تحلیل زبان‌شناختی داستان کوتاه الشرف بر اساس دیدگاه روایتگری آسپنسکی و فاولر». دانشگاه یزد: *مجله نقد ادب معاصر عربی*. ۸(۱۷). ۱-۲۹.

انوشیروانی، علیرضا؛ غفاری، سحر (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی کارکردهای پیش‌نمونه در رمان مدرن». فرهنگستان زبان و ادب فارسی: *مجله ادبیات تطبیقی*، شماره ۱۰، صص ۶۳-۸۲.

UNCORRECTED PROOF

بیاد، مریم؛ نعمتی، فاطمه (۱۳۸۴). «کانون سازی در روایت»، دانشگاه تربیت مدرس: مجلهٔ پژوهشهای ادبی. ۲ (۷). ۸۳-۱۰۸.

تودورف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساخت‌گرا*. ترجمه مهدی نبوی. چ۲. تهران: آگاه.

زارع، محبوبه (۱۴۰۱)، *غارتگر*، چ۱. تهران: عهدمانا.

خسروی‌زارگر، زهرا؛ شایان سرشت، اکبر؛ واعظزاده، عباس؛ محمدی ابراهیم (۱۴۰۴). «تحلیلی بر ساختار روایت در رمان مکاتبه‌ای فارسی». دانشگاه فردوسی: *مجله جستارهای نوین ادبی*. ۵۸ (۳). ۲۰۷-۱۷۹.

صیادانی، علی؛ احمدزاده‌هوج، پرویز؛ باقری‌اوزان، سپیده (۱۴۰۲). «بررسی دیدگاه روایی در رمان یا مریم اثر سنان انطون بر مبنای الگوی آسپنسکی و فاولر». دانشگاه تهران: *مجله ادب عربی*، ۱۵(۳۷). ۱۱۵-۱۳۹.

فاولر، راجر (۱۳۹۵ الف). *سبک و زبان در نقد ادبی*. ترجمه مریم مشرف. تهران: سخن.

فاولر، راجر (۱۳۹۵ب). *زبان شناسی و رمان*. ترجمهٔ محمد غفاری. تهران: نی.

فاولر، راجر (۱۳۷۵). «زاویهٔ دید: پرسپکتیو». ترجمه سیدرضا نیازی. *مجله نگاه حوزه*. ۱۹ و ۲۰. ۵۸-۶۳.

قوشه، محدثه؛ محمدی، داود؛ طباطبایی، سیدحسن (۱۴۰۴). «بررسی زمان روایت در ترجمه تاریخ یمینی بر ساسا دیدگاه ژرار ژنت». دانشگاه سمنان: مجله *مطالعات زبانی و بلاغی*. ۱۶ (۳۹). ۱۸۵-۲۱۰.

مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۶۶). *مثنوی معنوی*. به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چ۱۰، تهران: امیرکبیر.

مینه، حنا (۲۰۰۸). *بقایا صور*. چاپ دوم. بیروت: دارالآداب.

References

Holy Quran

Afkhami, Ali; Alavi, Sayyedeh Fatemeh (2003), "Narrative Linguistics," Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Spring, pp. 55-72. (In Persian)

Amiri, Jahangir; Solati, Somayeh (2018), "A Linguistic Analysis of the Short Story al-Sharaf Based on Uspensky and Fowler's Narratology," Journal of Contemporary Arabic Literature Criticism, No. 17, pp. 1-29. (In Persian)

Anoushirvani, Alireza; Ghaffari, Sahar (2014), "A Comparative Study of Prototype Functions in the Modern Novel," Journal of Comparative Literature, No. 10, pp. 63-82. (In Persian)

Byad, Maryam; Ne'mati, Fatemeh (2005), "Focalization in Narrative," Journal of Literary Research, No. 7, pp. 83-108. (In Persian)

Fowler, Roger (2016). Style and Language in Literary Criticism, Translated by Maryam Musharraf, Tehran: Sokhan. (In Persian)

Fowler, Roger (2016). Linguistics and the Novel, Translated by Mohammad Ghaffari, Tehran: Ney. (In Persian)

Fowler, Roger (1996). "Point of View: Perspective," Translated by Seyyed Reza Niazi, Negah-e Howzeh Journal, Nos. 19 & 20, pp. 58-63. (In Persian)

Khosravi Zargaz, Zahra; Shayanseresht, Akbar; Vaezzadeh, Abbas; Mohammadi, Ebrahim (2025), "An Analysis of the Narrative Structure in

UNCORRECTED PROOF

Persian Epistolary Novel," New Literary Studies, Vol. 58, No. 3, Fall, pp. 179–207. (In Persian)

Molavi, Jalal al-Din Muhammad (1987), Masnavi-ye Ma'navi (Spiritual Couplets), Corrected by Badi' al-Zaman Forouzanfar, 10th ed., Tehran: Amir Kabir. (In Persian)

Minah, Hanna (2008), Baqaya Suwar (Remains of Images), 2nd ed., Beirut: Dar al-Adab. (In Arabic)

Ghooshe, Mohaddedeh; Mohammadi, Davood; Tabatabaei, Seyyed Hasan (2025), "An Analysis of Narrative Time in the Translation of *Tārīkh-e Yamīnī* Based on Gerard Genette's Perspective," *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies*, Vol. 16, Consecutive No. 39, Spring, pp. 185–210. (In Persian)

Sayyadani, Ali; Ahmadzadeh Hawaj, Parviz; Bagheri Owzan, Sepideh (2023), "An Investigation of the Narrative Perspective in Sinan Antoon's Novel Ya Maryam Based on the Uspensky and Fowler Model," Journal of Arabic Literature, No. 37, pp. 115-139. (In Persian)

Todorov, Tzvetan (2003), Structural Poetics, Translated by Mehdi Nabavi, 2nd ed., Tehran: Agah. (In Persian)

Zare, Mahboubeh (2022), Gharatgar (The Plunderer), 1st ed., Tehran: Ahd-e Mana Publications. (In Persian)

UNCORRECTED PROOF