Interdisciplinary Studies in Arabic Language and Literature

Online ISSN: 3092-6955

Analysis of the Narrative Mode in the Novel Taif Aneen Al-Nay by Maha Qasrawi

Elham Saqrlat[1], Hossein Mohtadi*[2], Naser Zare[3]

[1] Graduated from the Master's degree in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

[2] Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. (Corresponding Author)

3. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

Article Info

Article type:

Research Article

Received:

17/05/2025

Accepted:

24/07/2025

ABSTRACT

Narratology is a branch of literary criticism that aims to linguistically analyze the narrative process in literary texts. This field examines the structures, methods, and narrative techniques that authors use to represent stories. The present study employs a descriptive-analytical method, based on Gérard Genette's theory of narrative mood, to analyze the novel The Spectrum of Anin Al-Nai by Maha Hassan Qasrawi, a contemporary Palestinian author. The aim of this study is to investigate the modes of narrative representation and types of focalization used in the novel, in order to clarify their role in shaping the reader's proximity to the characters and the overall structure of the story. This work was selected due to its use of stream of consciousness and multilayered narration, which reflect the complex condition of the Palestinian people under exile and occupation. The findings indicate that the author effectively employs various forms of speech—direct, indirect, and free indirect discourse—to reduce the distance between narrative and story. Moreover, through the use of variable internal focalization, the narrative is conveyed from the perspectives of different characters, thereby enhancing the emotional connection between the reader and the characters.

Keywords: *: Narratology, Gérard Genette, Narrative Mode, Maha Qasrawi, Taif Aneen Al-Nay*

Cite this article: Saqrlat, E. & Mohtadi, H. & Zare. N. (2025). *Analysis of the Narrative Mode in the Novel Taif Aneen Al-Nay by Maha Qasrawi*, year2, issue1, Pp 69-100.

DOI: 10.22034/jisall.2025.532646.1082

© The Author(s).

Publisher: University of Zabol

***Corresponding Author**: Hossein Mohtadi

Address: Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

E-mail: mohtadi@pgu.ac.ir

دوفصلنامهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در زبان و ادبیات عربی

شاپای الکترونیکی: ۶۹۵۵-۳۰۹۲

تحلیل وجه روایی در رمان «طیف أنین النای» اثر مها قصراوی

الهام سقرلات[۱]، حسین مهتدی*[۲] ناصر زارع[۳]

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

[۲] دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

۳ دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۴/۰۲/۲۸

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۵/۰۳

چکیده

روایت‌شناسی، شاخه‌ای از نقد ادبی است که با هدف تحلیل زبان‌شناختی فرایند روایت در متون روایی شکل گرفته است. این دانش به بررسی ساختارها، شیوه‌ها و ابزارهای روایتی می‌پردازد که نویسندگان برای بازنمایی داستان از آن‌ها استفاده می‌کنند. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش توصیفی–تحلیلی، بر اساس نظریهٔ وجه روایی ژرار ژنت، به بررسی رمان طیف أنین النای نوشتهٔ مها حسن قصراوی، نویسندهٔ معاصر فلسطینی، می‌پردازد. هدف از این مطالعه، تحلیل شیوه‌های بازنمایی روایت و نوع کانونی‌شدگی در این رمان است تا تأثیر آن‌ها بر نزدیکی مخاطب به شخصیت‌ها و ساختار داستان روشن شود. دلیل انتخاب این اثر، بهره‌گیری آن از جریان سیال ذهن و روایت چندلایه‌ای است که بازتاب‌دهندهٔ وضعیت بغرنج ملت فلسطین در تبعید و اشغال است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نویسنده برای کاهش فاصله میان روایت و داستان، به‌طور مؤثر از انواع گفتار مستقیم، غیر مستقیم و غیر مستقیم آزاد استفاده کرده است. همچنین با به‌کارگیری کانونی‌شدگی درونی متغیر، موفق شده است روایت را از منظر شخصیت‌های مختلف پیش ببرد و پیوند عاطفی میان خواننده و شخصیت‌ها را تقویت کند.

کلمات کلیدی: روایت‌شناسی، ژرار ژنت، وجه روایی، مها قصراوی، طیف أنین النای.

استناد: سقرلات، ا، مهتدی، ح، زارع، ن. (۱۴۰۴). *تحلیل وجه روایی در رمان «طیف أنین النای» اثر مها قصراوی*، دورهٔ۲، شمارهٔ۱، صص ۶۹-۱۰۰.

DOI: 10.22034/jisall.2025.532646.1082

ناشر: دانشگاه زابل

حق‌مؤلف © نویسندگان.

*- نشانی پست الکترونیکی (نویسنده مسئول): mohatdi@pgu.ac.ir

۱. مقدمه

روایت‌شناسی یکی از شاخه‌های مهم در مطالعات متون روایی است که به تحلیل ساختارها و فنون بازنمایی داستان در روایت‌ها می‌پردازد. این دانش، به‌ویژه از اواخر قرن نوزدهم تاکنون، دگرگونی‌های بسیاری را پشت سر گذاشته و نظریه‌پردازان مختلفی در زمینه روایت و اجزای آن دیدگاه‌های متنوعی ارائه کرده‌اند. از میان آن‌ها، ژرار ژنت، نظریه‌پرداز فرانسوی، با ارائه رویکردی جامع و نظام‌مند، جایگاه ویژه‌ای در روایت‌شناسی دارد. او نظریه‌اش را در سال ۱۹۷۲م در کتاب "گفتار روایی: رساله‌ای در باب روش" ارائه کرد و آن را بر رمان "در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته" نوشتهٔ مارسل پروست اعمال نمود(پاینده، ۱۳۹۹ش: ۲۱٤– ۲۱۵).

آنچه در روایت‌شناسی ژنت اهمّیّت دارد، چگونه نگریستن به متون است و از این طریق می‌توان تصویری از چگونگی درونه شدن داستان‌ها در داستان‌های دیگر به دست آورد (حاجی‌آقا بابایی، ۱۳۹۸م: ۹۵). ژنت روایت را به سه سطحِ داستان[۱]، متن روایی[۲]، و روایت‌گری[۳] تقسیم می‌کند. به‌طور خلاصه، داستان، مجموعه رخدادها و شخصیت‌ها را در نظم زمانی بازسازی می‌کند؛ متن روایی، بازنمایی زبانی این رخدادهاست که می‌تواند نظم غیرخطی داشته باشد؛ و روایت‌گری، فرایند نقل روایت است، خواه نوشتاری یا گفتاری، و ممکن است راوی آن واقعی یا خیالی باشد(ریمون کنان، ۱۳۸۷ش:۹– ۱۰). ژنت برای تحلیل روایت، سه مؤلفهٔ اساسی معرفی می‌کند: زمان، وجه (*mode*) و لحن (*voice*). هدف روایت‌شناسی نیز بررسی روابط میان همین سه سطح و مؤلفه‌هایشان است(عباسی، ۱۳۹۵ش: ۳۸).

پژوهش حاضر در صدد است، براساس مقولهٔ وجه نظریهٔ ژرار ژنت، به تحلیل ساختارگرایانهٔ رمان «طیف أنین النای» اثر مها قصراوی، نویسندهٔ فلسطینی، بپردازد تا با بررسی کیفیت رابطهٔ روای و داستان، میزان اطلاعات راوی را مورد ارزیابی قرار دهد و از آنجا که این رمان از نوع جریان سیال ذهن می‌باشد، همین مسئله موجب شده است تا نویسندگان میزان انطباق این رمان را با اصول روایت‌شناسی ژرار ژنت بررسی کنند؛ درهمین جهت در این پژوهش ما به دنبال پاسخ‌گویی به سؤالات ذیل هستیم:

۱. نویسنده چگونه از انواع گفتار (مستقیم، غیرمستقیم و غیرمستقیم آزاد) برای تنظیم فاصله میان روایت‌گر و داستان استفاده کرده است؟

۲. بر اساس نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت، چه نوع کانونی‌گرها و کانونی‌سازی‌هایی در رمان طیف أنین النای به کار رفته‌اند و این انتخاب چه تأثیری در روایت داشته است؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

پیرامون نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت در مقولهٔ وجه، پژوهش‌های متعددی انجام شده است. از قبیل: مقالهٔ «واکاوی دوگانهٔ "وجه" و "صدای" راوی در رمان «برید اللیل» هدی برکات» نوشتهٔ طاهره جهانتاب که در سال ۱٤۰۲ش در همایش بین المللی پژوهش‌های میان رشته‌ای در پرتو زبان عربی و جریان‌های ادبی به چاپ رسیده است، نویسنده پس از بررسی دو مؤلفهٔ «وجه» و «صدای راوی» به این نتیجه رسیده است که در رمان مذکور، به جهت کاربست شیوهٔ روایی «اوّل شخص»، میزان حقیقت‌مانندی اثر افزایش یافته و فاصلهٔ میان قصه و روایت نیز کاهش یافته است.

مقالهٔ «واکاوی روایت‌شناسی رمان «ریام و کفی» از هدیه حسین (مطالعه موردی کانونی‌شدگی و راوی)» به قلم معصومه شبستری و سیده جلالی‌فرد که در سال ۱٤۰۱ش در مجلهٔ الجمعیهٔ الإیرانیهٔ للغهٔ العربیهٔ وآدابها به چاپ رسیده است، نویسندگان در این مقاله پس از بررسی راوی و کانونی‌شدگی به این نتیجه رسیده‌اند که در رمان مزبور علی‌رغم راویان متعدد، روایتگری بیشتر در انحصار شخصیت اصلی است که از منظر کانونی‌گر درونی حوادث جهان داستان را به نمایش می‌گذارد و کمتر به دیگر کانونی‌گرها مجال حضور داده است. علاوه براین نگرش شخصیت مادر، کانون توجه راوی- کانونی‌گر درونی واقع شده است.

علی قهرمانی و همکاران در مقالهٔ «بازخوانی وجه و لحن روایی داستان «ابومعزی» اثر نجیب کیلانی از منظر ساختارگرایانه ژرار ژنت» چاپ شده در فصلنامهٔ روایت‌شناسی(۱۳۹٦ش)، به تحلیل دو شگرد روایی مورد نظر ژرار ژنت در داستان مذکور پرداخته و با توجه به مؤلفهٔ وجه، معتقدند که نویسنده کوشیده است با به کارگیری شیوهٔ روایی «نقل» و «گفتار مستقیم»، فاصلهٔ میان داستان و راوی را به حداقل‌ترین حالت ممکن برساند و دیگر اینکه، دیدگاه حاکم بر روایت «دیدگاه برتر» است. امّا تاکنون پژوهشی مبتنی بر نظریهٔ روایی ژنت در مقولهٔ «وجه»، رمان «طیف أنین الناى» اثر مها قصراوی صورت نگرفته است و پژوهش حاضر گامی جدید در این زمینه به‌شمار می‌آید.

۲. خلاصه رمان

مها حسن یوسف قصراوی، نویسنده و شاعر معاصر فلسطینی، در رمان طیف أنین الناى تصویری چندلایه از وضعیت اجتماعی، سیاسی و روانی مردم فلسطین ارائه می‌دهد. این اثر در سال ۲۰۱٦م در عمان به چاپ رسید و از نظر روایی ساختاری متفاوت و چندصدایی دارد. داستان بر دو

شخصیت اصلی، «طیف» و «خالد»، متمرکز است و از طریق روایت متناوب این دو شخصیت، به‌ویژه از زاویهٔ دید اول‌شخص، پیش می‌رود.

رمان در سه بعد اصلی روایت می‌شود: عاشقانه، میهن‌دوستانه و سیاسی. در ابتدای رمان، «خالد» روایتگر است و با مرور خاطراتش با طیف، زمینه‌ای برای ورود به شخصیت اصلی داستان فراهم می‌کند. این روایت با تعلیق‌هایی درباره هویت طیف و سرنوشت او، ذهن مخاطب را درگیر می‌سازد. در ادامه، روایت به «طیف» منتقل می‌شود که با یادآوری خاطرات شخصی، وضعیت آوارگان فلسطینی و رنج دوری از وطن، چالش‌های مهاجرت را بازنمایی می‌کند.

نویسنده از طریق روایت درونی طیف، لایه‌های عاطفی، فرهنگی و هویتی شخصیت را به تصویر می‌کشد. ساختار زمانی رمان غیرخطی است و روایت از میانه آغاز می‌شود؛ همین امر موجب برانگیختن حس کنجکاوی در خواننده و حفظ کشش روایی تا پایان داستان می‌شود. نویسنده همچنین از تکنیک جریان سیال ذهن و خاطره‌گویی بهره گرفته تا احساسات و درگیری‌های ذهنی شخصیت‌ها را با دقت بیشتری بازتاب دهد.

ویژگی بارز این اثر، روایت دوصدایی و استفاده از کانونی‌سازی درونی متغیر است؛ به‌طوری‌که برخی حوادث از دو زاویهٔ دید مختلف روایت می‌شوند، امری که به باورپذیری روایت می‌افزاید و تجربه‌های شخصیت‌ها را از چند بُعد برجسته می‌سازد. این تنوع در زاویهٔ دید، به خواننده امکان می‌دهد تا ارتباطی عاطفی و انسانی عمیق‌تری با شخصیت‌ها برقرار کند و درک گسترده‌تری از تجربه آوارگی فلسطینیان داشته باشد.

۳. تحلیل ساختار روایی رمان براساس مؤلفهٔ وجه

۳-۱ وجه

مراد از وجه، تنظیم اطلاعات روایی است؛ یعنی نظارت بر اشکال و درجات روایت (زیتونی، ۲۰۰۲م: ۱۱۸). به عبارتی دیگر «مقولهٔ وجه به میزانِ حضورِ وقایعی که در متن آمده‌اند مربوط می‌شود» (تودوروف، ۱۳۸۲ش: ۵۵). «وجه‌های یک اثر داستانی مسائل مربوط به فاصله و منظر، صحنه و روایت را دربردارند» (اسکولز، ۱۳۷۹ش: ۲۳۲). بنابراین می‌توان گفت در بررسی وجه، دو جنبهٔ اساسی آن از قبیل فاصله و چشم‌انداز (پرسپکتیو) مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

۳-۱-۱. فاصله

یکی از جنبه‌های اساسی وجه، فاصله می‌باشد؛ در این باب، فاصلهٔ میان داستان و روایت‌گری تبیین می‌شود. ژنت فاصلهٔ میان دو سطح ذکر شده را براساس «میزان اطلاعات روایی (روایت مبسوط یا روایت پر جزئیات) و غیاب (وجود حداقلی) اطلاع‌دهنده یا راوی» (ژنت، ۱۳۹۹ش: ۱۲۱) مشخص می‌کند؛ بر طبق این گفته، بیشترین فاصله ممکن میان داستان و روایت‌گری زمانی رخ می‌دهد که حضور راوی یا اطلاع‌دهنده در سطح داستان فزونی یابد و در مقابل میزان ارائهٔ اطلاعات در حداقل‌ترین حالت ممکن خود باشد، از طرفی کمترین فاصلهٔ میان دو سطح، هنگامی اتفاق می‌افتاد که وجود راوی یا اطلاع دهنده بسیار کم‌رنگ می‌باشد، در عوض با حداکثرترین میزان اطلاعات در سطح داستان مواجه هستیم (ژنت، ۱۳۹۹ش: ۱۲۲)؛ بنابراین فاصله، همان دقت و توجهی است که روایت نسبت به داستان نشان می‌دهد (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۵۱) و «به رابطهٔ روایت کردن با مصالح خودش می‌پردازد: آیا مسأله روایت‌کردن است یا به نمایش گذاشتن آن، آیا قصه با گفتار مستقیم، غیر مستقیم یا «غیر مستقیم آزاد» بیان شده است؟» (ایگلتون، ۱۳۸۰ش: ١٤٦).

۳-۱-۱-۱. گفتار مستقیم

منظور از گفتار مستقیم «نقل مستقیم گفتار شخصیت‌ها یا افکار آنهاست» (یان، ۱۳۹۹م: ۲۱۲)؛ «در این‌جا سخن هیچ‌گونه تغییری به خود نمی‌بیند. در این موارد می‌توان از "سخن بازگفته" سخن گفت» (تودوروف، ۱۳۸۲ش: ۵۷)؛ به عبارتی دیگر در سبک مستقیم، راوی، عمل روایت و توصیف را برای مدتی متوقف می‌کند و زمام کلام را به شخصیت‌ها واگذار می‌نماید، آنگاه شخصیت‌ها مستقیم بدون اتکا به راوی و با زبان و سبک خودشان، احساسات، افکار، دیدگاه‌ها، موقعیت خود در برابر حوادث جاری در داستان ابراز می‌کنند (طعنهٔ، ۲۰۱٤م: ۲۰٦)؛ بنابراین در این نوع سبک ما شاهد نقل وفادارانه و موبه‌موی کلمات واقعی شخصیت‌ها می‌باشیم (تولان، ۱۳۸۳ش: ۱۰۵).

این شیوهٔ سبک پر بسامدترین نوع بازنمایی گفتار در سطح رمان «طیف أنین الناى» است. در این رمان، راوی اوّل/ خالد با تکیه بر این نوع گفتار، روایت بخشی از داستان را به راوی اوّل شخصِ موقت واگذار می‌کند و به کمک این راوی به روایت داستان خود می‌پردازد. از جمله نمونهٔ ذیل:

«"طيف"... امرأة مسكونة بالوطن... في يوم ما خرجنا في الشوارع عمّان نمشي بعد يوم ممطر، والشمس تختبئ خلف غيوم خفيفة... رائحة الأرض في يوم ربيعي، ونسيم نيسان. وقفت فجأة، قالت: "خالد"... هذه الرائحة

والنسائم تأتي من هناك... من البلاد... من الغرب. نظرت إليها، وقلتُ: "طيف"... أنتِ مسكونة بشيء اسمه "هنا". نظرتْ إلي باستهجان، وقالت: آهٍ... لو رأيتَ "هناك"، إنه الفردوس المفقود... أنت لا تصدق أن هذه النسائم جاءت من هناك... ولكن، أنا أحس وأعرف أنها من هناك» (قصراوي، ۲۰۱٦م: ۱۰-۱۱).

ترجمه: "طیف" ... زنی غرقِ در وطن ... یک روز در خیابان‌های اَمّان بیرون رفتیم. بعد از یک روز بارانی قدم می‌زدیم، خورشید پشت ابرهای نازک پنهان می‌شد ... بوی زمین در یک روز بهاری و نسیم ماه نیسان.. او ناگهان ایستاد، گفت: "خالد" ... این بو و نسیم‌ها از آنجا می‌آید ... از کشور ... از سمت غرب. به او نگاه کردم و گفتم: "طیف" ... تو غرق شده‌ای در چیزی که اسمش "آنجا" است. ناباورانه به من نگاه کرد و گفت: آه ... ای کاش "آنجا" را دیده بودی ... آنجا همان بهشت گمشده است ... تو باور نمی‌کنی که این نسیم‌ها از آنجا آمده باشد ... ولی من احساس می‌کنم و می‌دانم که آن‌ها از آنجا آمده‌اند.

در این بخش، راوی از طریق روایت‌واپس‌نگر، لحظه‌ای احساسی را در فضای شهری امّان بازنمایی می‌کند؛ جایی که طیف، در واکنش به نسیم و بوی زمین، وطن را به‌یاد می‌آورد. گفتار مستقیم شخصیت، در دل توصیف طبیعت، به روایت افزوده می‌شود و با استفاده از ضمیر اول شخص، فاصله میان راوی و روایت کاهش می‌یابد. خالد با بازگویی عین سخنان طیف، نه‌تنها شدت دلتنگی و تعلق خاطر او به وطن را آشکار می‌سازد، بلکه مخاطب را به تجربه‌ای مشترک از احساس تبعید و حسرت وارد می‌کند.

یکی‌دیگر از کاربردهای نقل گفتار مستقیم در این رمان را می‌توان در بیان عقیده و ارزش‌گذاری‌های شخصیت‌های داستان نسبت به مسائل گوناگون از قبیل مسئلهٔ ازدواج، نشان داد. در نمونهٔ زیر، راوی کلام طیف را در قالب گفتار مستقیم نقل می‌کند تا خواننده بدین وسیله به شناخت دقیق‌تری از ارزش‌ها و عقاید طیف نسبت به مسئلهٔ ازدواج دست یابد، راوی از این طریق به بازنمایی سخن طیف در مواجه با پیشنهادِ ازدواج می‌پردازد. چنان‌که در نمونهٔ ذیل مشاهده می‌شود:

«تذكرت كلامها في أحدى المرات، حين قلت لها: نتزوج... ورفضت. قالت: الزواج قيد والتزام، أنا لا أريد قيودا... أريد أن أكون حرة من أي قيود... أن أتشرد روحيا في فضاء الله» (قصراوي، ۲۰۱٦م: ۱٤).

ترجمه: یک بار به یاد آن از حرفایش افتادم که به او گفتم : باهم ازدواج کنیم ... و نپذیرفت. گفت: ازدواج قید و بند است و من این‌ها را نمی‌خواهم ... می‌خواهم از هر قید و بندی آزاد باشم ... و به لحاظ روحی در فضای الهی سرگردان بمانم.

در این قسمت، راوی از طریق بازگشت به گذشته، لحظه‌ای را یادآور می‌شود که طیف پیشنهاد ازدواج را رد می‌کند. برای جلوگیری از داوری خواننده درباره‌ی شخصیت، خالد سخنان طیف را به‌صورت مستقیم و بی‌واسطه بازگو می‌کند تا منطق درونی انتخاب او روشن شود. این سبک، که حضور راوی را کمرنگ و صدا را به شخصیت واگذار می‌کند، بر اساس دیدگاه تولان، به خلق روایتی نمایشی و شخصیت‌محور منجر می‌شود (تولان، ۱۳۹۳ش: ۲۱۷).

«قالت نورة بعصبية: "طيف"... لماذا هذه العتمة؟ أحيانا لا أفهمك... هل تتلذذين لتعذيب نفسك وسط هذه العتمة والأخبار المؤلمة والصور القاسية؟ ثم جلست، ولم تمنحني فرصة الكلام... وتابعت... لا تريدين أن تتزوجي... ولا تردين أن تعملي... ألم يعرض عليك الكتابة في إحدى المجلات... ولا أسمع منك إلا عبارة: "ما جدوى الزواج وما جدوى العمل"...» (القصراوي، ۲۰۱۶م: ۱۲۴)

ترجمه: نوره، با خشم و عصبانیت گفت: طیف... چرا این تاریکی؟ گاهی نمیفهممت... آیا از شکنجه خودت در میان این تاریکی و اخبار دردناک و تصاویر بی‌رحمانه لذت می‌بری؟ بعد نشست و فرصت حرف زدن را به من نداد... و ادامه داد... تو نمی‌خواهی ازدواج کنی... و نمی‌خواهی کار کنی... مگر در یکی از مجلات بهت پیشنهاد نوشتن ندادند... و من فقط از تو این جمله را می‌شنوم: «ازدواج چه فایده‌ای دارد و کار به چه درد می‌خورد.

در این بخش راوی/طیف، از طریق روایت همزمانی، کلام خواهر خویش را که در عتاب بی‌انگیزگی و احساس پوچی طیف، لب به سخن گشوده است به صورت گفتار مستقیم و مو به مو برای خواننده بازگو می‌کند، بدون آنکه در شکل ساختاری و مفهموم کلام دخل و تصرفی داشته باشد.

۳-۱-۱-۲. گفتار غیر مستقیم

در گفتار غیر مستقیم، راوی می‌کوشد محتوای کلام شخصیت‌ها را بازنمایی کند، البته این محتوا با کلام راوی درآمیخته و غالب تغییرات در آن، تغییراتی به جز تغییرات دستوری هستند، از قبیل اینکه: گفتار خلاصه می‌شود، ارزیابی عاطفی حذف می‌شود (تودوروف، ۱۳۸۲ش: ۵۷)؛ بنابراین، می‌توان گفت در این نوع سبک، کلام شخصیت‌های داستان و کنش‌های آنان توسط راوی گزارش می‌شود و او آن‌ها را با زبان و سبک خود بیان می‌کند. دیگر اینکه در سبک غیر مستقیم «ضمایر و زمان‌های دستوری گفتار منقول با ساختار ضمایر/ زمان دستوری موقعیت کنونی روایت مطابقت می‌کند» (یان، ۱۳۹۹ش: ۲۱۳).

«منذ أن وعيت في هذه الدنيا... لا أجدها إلا راضية مطمئنة... تؤمن بأن الله لا يعطينا إلا الخير، وأما الشر يأتي من نفسك ومن الناس... كانت تقرأ، وأكثر ما تقرأه هو القرآن، وتحفظ بعض سورة القصيرة...» (قصراوي، ۲۰۱٦م: ٦۹)

ترجمه: از زمانی که از این دنیا آگاه شدم ... او را فقط راضی و آرام می‌یافتم ... ایمان داشت که خداوند فقط به ما خیر می‌بخشد و اما شر از جانب خود و مردم می‌آید ... او اهل مطالعه بود و بیشترین چیزی که می‌خواند قرآن بود و بعضی از سوره‌های کوچک را حفظ بود.

این بخش از دید طیف روایت می‌شود و مربوط به توصیف ویژگی‌های مادر اوست. طیف سخنان مادر را نه به‌صورت نقل مستقیم، بلکه با تغییر ضمیر و استفاده از ساختار گزارشی منتقل می‌کند: «تؤمن بأن الله لا يعطينا إلا الخير...». این شیوه گفتار غیرمستقیم، باعث می‌شود فاصله میان شخصیت و مخاطب افزایش یابد و تنها محتوای کلی گفتار منتقل شود، نه لحن و حضور زنده شخصیت؛ غالباً در چنین وضعیتی که «شخصیت‌ها و کلمه‌ها به وسیلهٔ کلام غیر مستقیم بیان می‌شوند، خواننده فاصله و جدایی بیشتری از شخصیت‌ها و کلماتشان احساس می‌کند» (تولان، ۱۳۹۳ش: ۲۳۳)؛ در نتیجه کمترین اطلاعات در اختیار خواننده قرار می‌گیرد.از دیگر کاربردهای سبک غیر مستقیم در این رمان را می‌توان در نمونهٔ ذیل مشاهده کرد:

«امرأة حاضرة الحواس والعقل... حكايتها عن البلد تجعلك لا تفارقها حين تدخل البيت وتجلس... فقط هي تحكي ونحن نسمع... كانت مؤمنة أننا سنعود آجلا أم عاجلا... ودائما تتابع الأخبار... كنت أسمعها تردد... الحكام العرب خانوا وباعوا» (قصراوي، ۲۰۱٦م: ۷۱).

ترجمه: یک زن هوشیار و حواس جمع ... حکایت‌هایش در مورد کشور باعث می‌شد که وقتی وارد خانه می‌شدی و می‌نشستی، دوست داشتی او را رها نکنی ... فقط او حرف می‌زد و ما گوش می‌دادیم ... او معتقد بود که دیر یا زود برمی‌گردیم ... و همیشه اخبار را دنبال می‌کرد ... می‌شنیدم که تکرار می‌کرد که حاکمان عرب خیانت کردند و فروختند ...

در این بخش، راوی دوم/طیف شخصیت «خاله فاطمه» را کانونی‌سازی می‌کند؛ زنی نابینا اما برخوردار از بصیرتی اجتماعی و سیاسی بالا. سخنان خاله فاطمه به‌صورت گفتار غیرمستقیم روایت شده است، از جمله در عبارت: «كانت مؤمنة أننا سنعود آجلا أم عاجلا...» که تنها فحوای کلام او را بازمی‌تاباند، نه لحن مستقیمش. همچنین در: «كنت أسمعها تردد... الحكام العرب خانوا وباعوا»، راوی با

بازتاب مکرر این جمله، به‌جای نمایش مستقیم دیالوگ‌ها، خلاصه‌گویی روایی و شتاب روایی را تقویت کرده است. این سبک، ضمن حفظ محتوای سیاسی، به روایت ایجاز و آهنگ بیشتری می‌دهد.

«أنا و "مصطفى" لم ننجب أطفالا، ولم أسع إلى العلاج... كان البركان في داخلي يمنعني أن أعيش حياة طبيعية... في يوم طلب مني أن أذهب إللى طبيب... قلت له: أنا لا أريد أطفالا، ولك أن تتزوج امرأة أخرى، وأنا أرحل... » (القصراوي، ۲۰۱۶م: ۷۶)

ترجمه: من و مصطفی بچه دار نشدیم و برای معالجه تلاشی نکردم... آتشفشان درونم مانع از زندگی عادیم می‌شد... یک روز از من خواست که دکتر بروم... به او گفتم: من بچه نمی‌خواهم، اما تو می‌توانی با یک زن دیگر ازدواج کنی.

در این بخش طیف از طریق روایت پسارویداد، لحظه‌ای را به نمایش می‌گذارد که در آن، همسر سابقش مصطفی از او درخواست می‌کند برای درمان ناباروری به پزشک مراجعه کند، راوی در این بخش کلام همسر خود را به صورت گفتار غیر مستقیم در متن روایی، بیان کرده است.

۳-۱-۱-۳. گفتار غیر مستقیم آزاد

این نوع سبک، حد میانی سبک مستقیم و سبک غیر مستقیم می‌باشد که در آن «شکل دستوری سبک غیر مستقیم» انتخاب می‌شود؛ امّا تنوعات معنایی سخن اصلی همچنان در سخن ملاحظه می‌شود و دیگر فعل اخباری‌ای وجود ندارد که بخواهد بگوید دارد جملهٔ انتقالی را نقل یا ارزیابی می‌کند (تودوروف، ۱۳۸۲ش: ۵۷).

به عبارتی دیگر در گفتار غیر مستقیم آزاد «برخی کلمات پارهٔ گفته‌ای را تغییر می‌دهد و تحریف می‌کند، عبارات و برساخت‌های فاعلی، صورت پرسشی، علایم عاطفی و تکیه کلام گوینده را حفظ می‌کند (یان، ۱۳۹۹ش: ۲۱۳-۲۱٤). میخائیل باختین ناقد روسی این نوع سبک را «گفتار دولحنی» می‌داند؛ چرا که در سبک غیر مستقیم آزاد، همواره کلام راوی با شخصیت درهم آمیخته می‌شود (مارتین، ۱۹۹۸م: ۱۸٤).

مک هیل معتقد است که سخن غیر مستقیم آزاد، در شخص و زمان مانند سخن غیر مستقیم است و در تابعیت نکردن از افعال گفتن/ اندیشیدن و نیز در عناصر اشاره، جایگاه واژه در پرسش‌ها و روا بودن نشانه‌های ندا، مثل سخن مستقیم می‌باشد (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷ش: ۱۸٤).

برای درک بهتر اشکال مختلف گفتار، در ادامه به صورت مختصر به مهم‌ترین ویژگی‌های زبان شناختی این مفاهیم که موجب تمایز آن‌ها از یک‌دیگر می‌شود، می‌پردازیم:

در گفتار مستقیم، فعل گزارشی یا مستقیماً به کار می‌رود و یا به وسیلهٔ نشانهٔ «گیومه» فهمیده می‌شود؛ پارهٔ گفتهٔ گزارش شده از لحاظ نحوی تابع فعل گزارشی نیست و حرف ربط «که» در آن استفاده نمی‌شود؛ در سبک گفتار غیر مستقیم، فعل گزارشی همواره گفته می‌شود و از پارهٔ گفته تبعیت می‌نماید و حرف ربط «که» در آن اختیاری است؛ در سبک گفتار غیر مستقیم آزاد، هم فعل گزارشی و هم حرف ربط «که» حذف می‌گردد (ریمون‌کنان، همان، ۱۸۱). نویسنده در این رمان، از سبک گفتار غیر مستقیم آزاد به ندرت بهره جسته‌است. نمونه‌ای از این مورد را می‌توان به شاهد مثال ذیل اشاره کرد:

«لكن الفلسطيني الذي عاش في المخيم حنينه إلى الوطن معجون بالألم ومرارة الشقاء والفقر... جيل يسأل الآباء والأجداد... لماذا رحلتم لنولد في العراء... وكان الجواب... نحن لم نرحل ولكن هُجرنا ولو كنا نعرف أن الغياب سيطول، كنا اخترنا الموت ولا نرحل... لو كنا ندرك أن هذا المكان سيصير مصيرنا... ما خرجنا... كان خروجنا قسريا... أُجبرنا على الرحيل... هذا الكلام سمعته من طلال ومن أصحابه، يرددونه بألم وغضب، لكن الأمل عظيم في أننا يوما ما سنعود إلى هناك...» (قصراوي، ۲۰۱٦م: ٥۳).

ترجمه: امّا فلسطینی که در اردوگاه زندگی می کرد، دلتنگی‌اش با درد و تلخی بدبختی و فقر آمیخته است ... نسلی که از پدر، مادر، پدربزرگ و مادربزرگ می پرسد ... چرا رفتید تا ما در خارج خانه و در فضای باز به دنیا بیاییم ... و جواب این بود ... ما نرفتیم، بلکه ما را به زور وادار به هجرت کردند و اگر می‌دانستیم غیبت طولانی خواهد شد، ترجیح می دادیم بمیریم و نرویم ... اگر می‌فهمیدیم این مکان، سرنوشت ما خواهد شد، ما نمی‌رفتیم ... خروج ما اجباری بود ... مجبور شدیم برویم ... این کلمات را از طلال و دوستانش شنیدم که با درد و عصبانیت تکرار می‌کردند، اما امیدی بزرگ است در اینکه روزی ما به آنجا برمی‌گردیم ...

در این بخش، راوی از شیوه گفتار غیرمستقیم آزاد بهره می‌برد تا تجربه تلخ آوارگی و دلتنگی طلال و همراهانش را بازتاب دهد. در بخش‌هایی چون «کنا اخترنا الموت ولا نرحل»، صدای شخصیت‌ها با صدای راوی درهم‌آمیخته و تفکیک‌ناپذیر می‌شود. حذف افعال گزارشی و ورود مستقیم به لحن شخصیت، موجب شکل‌گیری دوصدایی در روایت می‌شود؛ به‌گونه‌ای که خواننده نمی‌تواند به‌روشنی تشخیص دهد گوینده کیست—راوی یا شخصیت؟ این ویژگی محوری گفتار غیرمستقیم آزاد است

(طعمة، ۲۰۱٤م: ۹۰). در پایان، با ورود جمله**«هذا الكلام سمعته من طلال...»** راوی به شیوه گزارش‌دهی بازمی‌گردد و احساسات شخصیت‌ها را با وضوح و لحن عینی‌تر روایت می‌کند.

۳-۱-۲. کانونی‌شدگی

«منظر روایت» یا «چشم‌انداز روایی» از جمله شگردهای راویی است که بعد از قرن نوزدهم به این سو، در مقایسه با دیگر تکنیک‌های روایی، بیشتر مورد توجّه نظریه‌پردازان قرار گرفت. علی‌رغم بررسی و مطالعه فراوان در این باب، اغلب نظریه‌پردازان در تشخیص کانون روایی چندان موفق نبوده‌اند؛ چرا که آنان «صدا» و «وجه» روایت را امری یکسان می‌دانستند. کار اثر بخش ژنت در تبیین کانون‌روایی تمایز دو مقولهٔ «صدا» و «وجه» می‌باشد.

مسألهٔ صدا (چه کسی سخن می‌گوید؟) با مسألهٔ وجه (چه کسی می‌بیند؟ و دیدگاه کدام شخصیت به پرسپکتیو روایی جهت می‌بخشد؟) کاملاً متفاوت است. (ژنت، ۱۳۹۸ش: ۱۳۸؛ یان، ۱۳۹۹ش: ۸۳). به عقیدهٔ یان «کانونی‌شدگی گزینش و محدودیت اطلاعات روایی مرتبط با ادراک، دانش و دیدگاه فرد است. از حیث کارکردی، کانونی‌شدگی ابزاری است که اطلاعات روایی را انتخاب و محدود می‌کند، رخدادها و امور را از زاویهٔ دید شخصیت می‌نگرد، کارگزار کانونی‌شدگی را برجسته می‌کند و نگرش همدلانه یا کنایی دربارهٔ کانونی‌گر اتخاذ می‌کند» (یان، ۱۳۹۹ش: ۸۳)؛ به تعبیری دیگر، کانون روایی منظری است که بر اساس آن، شخصیت‌های داستان و رویدادهای آن، دیده و به خواننده بازگو می‌شود و هنگامی که روایت با تمرکز بر یک شخصیت کانونی‌سازی می‌شود، خواننده همه چیز را همان‌گونه که شخصیت داستان درک می‌کند، مشاهده می‌نماید (پاینده، ۱۳۹۸ش، ۲۲۱).

حال دو مقولهٔ اساسی که در بررسی کانون روایت به آن‌ها پرداخته می‌شود عبارت است از: عامل کانون (مشاهدگر) و مورد کانون (مورد مشاهده) (مارتین، ۱۳۹۱ش: ۱۰۹). کانونی‌شدگی نسبت به داستان بیرونی یا درونی می‌باشد، کانونی‌شدگی بیرونی همان کارگزار روایت است؛ به همین دلیل او را «راوی- کانونی‌گر» می‌نامند. کانونی‌شدگی درونی، در بطن رخدادهای ارائه شده متن جای دارد. این نوع کانونی‌شدگی عموماً در قالب «شخصیت- کانونی‌گر» ارائه می‌شود (ریمون کنان، ۱۳۸۷ش: ۱۲۲).

۳-۱-۲-۱. انواع کانون‌شدگی

ژنت در نظریهٔ روایی خود، سه نوع کانون‌سازی را بر می‌شمارد از قبیل:

۱. کانونی‌سازی صفر (بدون کانونی‌سازی= نامحدود): در این حالت حوادث داستان از دیدگاهی نامحدود یا دانای کل که از بالا به جهان داستان نظاره می‌کند، بازگو می‌شود. راوی در کانونی‌سازی صفر، علم و آگاهی بیشتری نسبت به شخصیت‌های داستان دارد، افزون براین او «بی‌طرفانه وقایع و موجودات روایی را می‌بیند و گزارش می‌کند. دو نوع کانون‌سازی دیگر با توجه به معیار کانون‌ساز صفر تعریف می‌شود» (بیاد و نعمتی، ۱۳۸٤ش: ۸٦).

۲. کانونی‌سازی درونی. در این حالت راوی معمولاً، یکی از شخصیت‌های داستان می‌باشد؛ بنابراین میدان دید یا آگاهی راوی محدود به چهار چوب ذهنیت شخصیت داستان می‌باشد و از آن عدول نمی‌کند. در کانون‌سازی درونی غالباً داستان از زاویهٔ دید ضمیر اول شخص «من» ارائه می‌شود (لینتفلت، ۲۰۱۰م: ۹۲). ژنت برای کانونی‌سازی درونی، سه نوع را برمی‌شمارد که عبارت است از:۱- ثابت؛ که در این نوع رخدادهای داستان فقط از دید یک شخصیت روایت می‌شود. ۲- متغییر؛ که در این نوع چندین شخصیت حوادث داستان را روایت می‌کنند و هر یک بخشی از داستان را بیان می‌کنند. ۳- مرکب: که در این نوع «رخدادی یکسان ممکن است چندبار مطابق با نقطهٔ دید چند شخصیت مطرح شود» (ژنت، ۱۳۹۹ش: ۱٤۱).

۳. کانونی‌سازی خارجی: در کانونی‌سازی خارجی، داستان به شیوهٔ نمایشی و از منظر بیرونی به صورت کاملاً بی‌طرفانه برای خوانندگان بازگو می‌شود (یان، ۱۳۹۹ش: ۸۷؛ پاینده، ۱۳۹۹ش: ۲۲۱). به عبارتی دیگر، در این حالت، کنش شخصیت اصلی داستان اعم از رفتار، گفتار و همچنین ظاهر آن از دید بیرونی گزارش می‌شود، بدون آنکه از احساسات و افکار درونی شخصیت داستان آگاه شویم (ژنت،۱۳۹۸ش: ۱٤۲)؛ بنابراین، در کانونی‌سازی بیرونی، برخلاف کانونی‌سازی صفر که دانش راوی به صورت نامحدود بود و برعکس کانونی‌سازی درونی که به دیدهای درونی منحصر بود، راوی در این نوع، از دانش بسیار اندکی برخوردار است (حاجی‌آقابابایی، ۱۳۹۸ش: ۹۹). در کانونی‌سازی خارجی، روایت از زاویهٔ دید ضمیر «سوم شخص» بازگو می‌شود و این نوع غالباً در روایت‌هایی نمود پیدا می‌کند که دارای «صحنهٔ نمایشی» و «مکالمه» هستند.

تمام متن روایی رمان «طیف أنین الناي» به سبک کانونی سازی درونی روایت می‌شود. نویسنده در این رمان، از نوع کانونی‌سازی درونی ثابت چشم‌پوشی کرده است؛ بلکه برای بیان رخدادهای جهان داستان خود، از دو سبک کانونی‌سازی درونی از جمله متغییر و مرکب به کار گرفته است؛ از همین‌رو نویسنده برای روایت اپیزودهای این رمان از کانونی‌گرهای مختلف استفاده کرده است؛ تا بدین روش به خوانندهٔ کتاب در فهم داستان جهت دهد و از طرفی زوایای مختلف جامعهٔ عرب را برای او به نمایش بگذارد؛ چرا که داستان هریک از شخصیت‌ها، بیانگر

مشکلات و مصائبی می‌باشد که در اثنای جنگ و آوارگی و تبعید، گریبان‌گیر ملت عرب به ویژه مردم فلسطین شده است.

تمام متن رمان از زاویه دید دو راوی اوّل شخص که خود جزو شخصیت‌های کلیدی رمان می‌باشند، روایت می‌شود؛ بنابراین چون راویان درون جهان داستان قرار دارند و عمل روایت‌گری را انجام می‌دهند (پاینده، ۱۳۹۹ش: ۲۱۸)، می‌توان سطح این رمان را از نوع درون داستانی قلمداد کرد. چنان‌چه پیشتر اشاره شده، دو کانونی‌گر در این روایت وجود دارد، بخش آغازین تا بخش پنجم کتاب از کانون دید راوی اوّل یعنی خالد، روایت می‌شود؛ این شخصیت اگرچه شخصیت اصلی روایت محسوب نمی‌شود ولی در جهت پیشبرد روایت نقش بسزایی دارد؛ به نظر می‌رسد که این نویسندهٔ خوش ذوق، کوشیده است، از زبان این شخصیت (خالد) یک نوع گره افکنی یا تعلیق راجع به شخصیت اصلی کتاب در روند روایت ایجاد کند؛ همین امر موجب شده است ذهن خوانندهٔ کتاب را درگیر بنماید و کنجکاوی وی را برانگیزد و امر خوانش رمان را با شور و اشتیاق بیشتری دنبال کند. با پیشرفت روایت به‌تدریج این گره‌افکنی و حالت معماگونه از شخصیت اصلی کم‌رنگ می‌شود و خواننده می‌تواند از منظر راوی اوّل، شخصیت اصلی را بهتر بشناسد و آن را درک کند؛ بنابراین می‌توان گفت، بخش نخست کتاب پیش‌زمینه و مقدمه‌ای برای ورود به تنهٔ اصلی داستان است. چنانچه مشاهده می‌شود راوی از همان سطور آغازین با طرح پرسش‌هایی راجع‌به شخصیت اصلی که برای مخاطب کاملاً ناشناس است، او را مورد کانونی‌شدگی قرار می‌دهد:

«لماذا رحلتِ... وأين... وكيف... كلّ أدوات الاستفهام أقلبها في عقلي وروحي... ويظل السؤال معلقا... لماذا؟ أين ذهبت... وكيف اختفيت... تركت لي هذا الإرث... كومة الرسائل، وذكريات، وحنين، وأشياء... صرت أنا معلقاً مثل السؤال... أستجدي الخلاص»[٦] **(قصراوی، ٢٠١٦م: ٩).**

ترجمه: چرا رفتی ... کجا و چطور رفتی ... تمام این سؤالات را در سرم زیر و رو می‌کنم ... این سؤال همچنان بدون جواب است ... برای چه؟ کجا رفتی؟... و چطور پنهان شدی... تو این میراث را برایم به جا گذاشتی ... انبوهی از نامه‌ها، خاطرات و دلتنگی‌ها و چیزهای دیگری را...و من همچون سؤال شدم؛ حل نشده و بدون جواب ... در پی رهایی و نجاتم.

در این بخش، کانونی‌گر، درونی است؛ چرا که راوی این بخش، خالد می‌باشد که خود جزو شخصیت‌های کنشگر داستان است؛ امّا کانونی‌شده بیرونی است؛ چرا که راوی از اعمال بیرونی شخصیت مجهول سخن به میان آورده و آن را مورد کانونی‌شدگی قرار داده است. افزون براین به

نظر می‌رسد، نویسنده با استفاده از این نوع کانونی‌شدگی، کوشیده یک نوع گره‌افکنی و تعلیق در آغاز روایت خود ایجاد کند، همانطور که در شاهد مثال فوق ملاحظه می‌شود، راوی با خطاب قرار دادن یک شخصیت مجهول و طرح سؤالاتی از او از قبیل «**لماذا رحلتِ**»، «**أين ذهبتِ**» و «**كيف اختفيتِ**» ذهن خواننده را به روایت مشغول می‌دارد که چه حوادثی در گذشتهٔ راوی رخ داده است و این چه کسی است که این‌گونه ذهن راوی را سخت به خود درگیر کرده است.

شایان ذکر است که نویسنده از بخش ششم تا پایان کتاب، زمام روایت را برعهدهٔ شخصیت اصلی به نام «طیف» واگذار می‌کند و همچنین در هنگام خوانش کتاب ملاحظه می‌شود که نویسنده از کانونی‌گر درونی مرکب بهره جسته است و یک حادثه یکسان و مشابه را توسط دو راوی مختلف به تصویر می‌کشاند. از آنجا که اطلاعات و آگاهی راویان فقط محدود به ذهنیات‌شان می‌باشد، می‌توان آن‌ها را همانند داستانی برشمرد. افزون براین، راویان بیشتر پیشامدهای زندگی خود را در قالب خاطره‌گویی خطاب به شخصیت‌های فرضی و به ندرت نیز خطاب به شخصیت‌های مقابلشان بیان می‌دارند. چنان‌که در شاهد مثال ذیل آمده است:

خالد: التقت أعيننا في لحظة، بريق عينيها شموع... همست في سري: هي لي. طلب منها "علي" أن تقرأ شعرا... فقلت همسا: وشاعرة! (قصراوي، ۲۰۱۶م: ۱۵).

ترجمه: یک لحظه نگاهمان به هم گره خورد ... چشمانش همچون شمع می‌درخشید. در دلم زمزمه کردم: او مال من است. "علی" از او خواست شعری بخواند ... زیر لب گفتم: و او یک شاعر است.

طيف: وهناك في المقعد المقابل تماما رجل، حدق كل منا في الآخر... قلت في نفسي، أين رأيته... وبدأت ذاكرتي تعود إلى الوراء وأتساءل: أنا رأيته، لكن متى وأين؟ ولم أجد جوابا... فجأة قال "علي" ليخرجني من صمتي أمام الحاضرين: "طيف" شاعرة، لكنها لا تنشر قصائدها... (قصراوي، ۲۰۱۶م: ۱۰۴).

ترجمه: و دقیقاً روبه رویم بر روی صندلی مردی بود که هر یک از ما به هم خیره شده بودیم ... با خود گفتم ... او را کجا دیده‌ام ... و در ذهنم گذشته را مرور کردم ... و در تعجبم: من او را دیده‌ام ... ولی کی و کجا ...؟ و جوابی پیدا نکردم ... ناگهان علی برای اینکه من‌را از این سکوت خارج کند، جلوی حضار، گفت: طیف شاعر است ولی اشعارش را منتشر نمی‌کند

همانطور که در عبارت‌های فوق ملاحظه می‌شود، هر دو شخصیت (خالد و طیف)، حادثهٔ مشابه و یکسانی را که یک‌بار در داستان رخ داده است را کانونی‌سازی می‌کنند. در این عبارت

کانونی‌شده، ترسیم لحظهٔ اولین دیدار طیف و خالد می‌باشد که هربار توسط دو کانونی‌گر متفاوت و از زاویهٔ دید آنان روایت می‌شود. به نظر می‌رسد نویسنده برای انسجام پیرنگ و ساختار روایت خود و همچنین بالابردن میزان بار عاطفی از چنین شگردی در رمان خود بهره جسته‌است.

در این رمان نیز، چون که کانونی‌گرها شخصیتی درون داستان می‌باشند، دید مکانی محدودی دارند و فقط مکانی را که در آن حضور دارند، توصیف می‌کنند. مانند نمونهٔ زیر:

«دعتني إلى بيتها في المخيم... حين دخلته فاجأني الفقر والبؤس والغرف المسقوفة بالزينكو... كنتُ أقرأ عن المخيم الفلسطيني، وأسمع... كان المكان يسكن في روحي... وكنتُ أحس بمعاناة أهله عن بعد... والآن... أنا على تماس مع مكان كانت صورته في عقلي ومخيلتي... لكن، لم أتخيل أن الفلسطيني يعيش في هذا المكان البائس الفقير... وهو ابن المدن والقرى والأرض...» (قصراوی، ٢٠١٦م: ٦١).

ترجمه: او مرا به خانه‌ش در اردوگاه دعوت کرد ... وقتی وارد آن خانه شدم از فقر و بدبختی و اتاق‌هایی با سقف‌های حلبی و فلزی تعجب کردم ... من در مورد اردوگاه فلسطینی می‌خواندم و می‌شنیدم ... آن مکان در روح من زندگی می‌کرد ... و رنجش مردمش را از دور احساس می‌کردم و حالا مکانی را لمس می‌کنم که تصویرش در ذهن و خیال من بود ... ولی هرگز تصور نمی‌کردم که فلسطینی در این مکان فقیرانه بدبخت زندگی کند ... او فرزند شهرها، روستاها و سرزمین بود ...

این بخش متعلق به اپیزودی است که راوی دوم/ طیف، شخصیت "غاده" دوست و هم‌دانشگاهی خود را کانونی می‌سازد. امّا در این مقطع همانطور که ملاحظه می‌شود، خانهٔ محقرانه غاده که یکی از مکان‌های موجود در این رمان می‌باشد، توسط راوی کانونی شده است. طیف در مقام یک کانونی‌گر درونی از دید محدودی برخوردار است و در توصیف آن خانه در بدو ورودش، ابتدا شگفتی و تعجب خود را از وضعیت اسفناک آن مکان به تصویر می‌کشاند سپس راوی زبان به اعتراف می‌گشاید که تا قبل از این برخورد و مواجه شدن با خانهٔ غاده، او راجع به وضعیت بد اردوگاه‌های فلسطینی‌ها چیزها خوانده و شنیده بود امّا اکنون تماماً این وضعیت نابسامان این طور مکان‌ها را با جان و دل احساس می‌کند؛ بنابراین روشن می‌شود که طیف تنها مکانی را می‌تواند به صورت دقیق توصیف کند که در آن‌جا حضور داشته باشد یا حداقل مشاهده کرده باشد. حال که راوی در چنین مکانی قرار گرفته است می‌تواند از کانون دید خود، مخاطب را همپای خود به آن خانه کشاند و به توصیف دقیق آن خانه و شرح وقایع آن‌جا بپردازد، چنانچه در نمونهٔ زیر مشاهده می‌شود:

«بيت "غادة" ما زال سقفه من الزينكو... لأن سقف الطوب مكف جدا... بيت بسيط ويفتقر إلى مقومات الحياة... لها أربعة إخوة، يعيشون جميعاً في غرفة واحدة... والدها متوفي... ووالدتها تعمل في مزارع الزيتون... و أول ما تبادر إلى ذهني، سؤال قفز: كيف استطاعت غادة أن تدرس وتتفوق وتدخل كلية الهندسة وسط هذا الازدحام الآدمي... إنها الإرادة... هذا شعب يمتلك إرادة جبارة لكي يعيش ويقهر المنفى والفقر» (قصراوی، ۲۰۱٦م: ٦۱).

ترجمه: خانهٔ غاده هنوز سقفش حلبی است ... چون سقف آجری بسیار گران است ... خانه‌ای ساده که مایحتاج زندگی را ندارد. چهار برادر دارد که همه در یک اتاق زندگی می‌کنند ... پدرش مرده است ... و مادرش در مزرعه زیتون کار می‌کند ... اولین سؤالی که به ذهنم خطور کرد این بود: چگونه غاده توانست میان این ازدحام و شلوغی درس بخواند، موفق شود و وارد دانشکدهٔ مهندسی شود ... این اراده است ... این‌ها ملتی هستند که اراده‌ای عظیم برای زندگی و غلبه بر غربت و فقر دارند ...

راوی در این مقطع با جزئیات بیشتری از وضعیت داخل خانه غاده پرده برمی‌دارد. طیف با کانون دید خود، سقف خانه، چهار برادر، فقر موجود در آن خانه و یک اتاق خالی را که همگی در آن می‌زیسته‌اند به مخاطب نشان می‌دهد. همین تصویرسازی دقیق موجب می‌شود این صحنه در نظر خواننده عینی و ملموس جلوه کند. افزون براین راوی توانسته است به خوبی، عزم و ارادهٔ قوی ملت فلسطینی را که در برابر هرگونه ناملایماتی مقاومت می‌کنند، به نمایش بگذارد.

همانطور که پیش‌تر ذکر شد، این رمان به وسیلهٔ دو کانونی‌گر درونی روایت می‌شود. در این بخش کانونی‌گر خالد می‌باشد و این مقطع مربوط به اپیزودی می‌باشد که شخصیت طیف به صورت ناگهانی ناپدید شده است. خالد که در جست‌وجوی طیف و پیدا کردن او ناموفق بوده است با خود گمان می‌کند که طیف ممکن است به وطنش فلسطین بازگشته است چه‌اینکه در متن از تعبیر «**هناک**» برای فلسطین به‌کار برده است و طیف را «**مسکونهٔ ب"هناک"**» می‌داند، سپس امید و آرزوی دیرینهٔ طیف که همان بازگشت به وطن است را بیاد می‌آورد اما با گفتن این عبارت «**ولكن كيف تعود إلى وطن حُرّم علينا أن نطأ أرضه... فصار أشبه بالمستحيل**» خط بطلان بر فرضیهٔ خود می‌کشد. در ادامه تردید و شک راجع به بازگشت به وطن دوباره به جان راوی می‌افتد او با گذشته‌نگری کلام طیف را به صورت مستقیم نقل می‌کند؛ اینکه در هنگام جنگ، طیف قصد داشته است به صورت قاچاق از طریق مصر وارد فلسطین شود و همین کلام طیف او را مردد می‌کند؛ بنابراین کانونی‌گر در این‌جا چون درونی است نمی‌تواند راجع به آیندهٔ داستان نظری قاطعانه بیان کند و مخاطب را در جریان آن حوادث قرار دهد. همین امر موجب می‌شود، خواننده

با کنجکاوی بیشتری داستان را دنبال نماید تا بالاخره متوجه شود دیدار دوباره میان طیف و خالد محقق می‌شود یا خیر.

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، این رمان از منظر دید اوّل شخص روایت می‌شود و کانونی‌گرها خود جزو شخصیت‌های داستان می‌باشند؛ در نتیجه از آنجا که کانونی‌گر درونی نسبت به جهان داستان اشراف کامل ندارد تنها می‌تواند از چارچوب دید خود حوادث و شخصیت‌ها را کانونی سازد؛ چرا که کانونی‌گر درونی قادر به ورد به ذهن شخصیت‌ها نیست و تنها از طریق پدیده‌های خارجی که در ظاهر، رفتار و گفتار شخصیت‌ها نمایان می‌شود، می‌تواند راجع به افکار و ذهنیات آنان حدس و گمان بزند. امّا در مواردی که کانونی‌گر، شخصیت خود را کانونی می‌سازد به راحتی می‌تواند به ذهن خود نفوذ کرده و عواطف و اندیشه‌های خود را به مخاطب منتقل سازد. در ادامه به نمونه‌ای از این نوع کانونی‌شدگی می‌پردازیم:

«كنتُ أرى "مصطفى" غاضباً... متألماً... ودائماً يتساءل" هل الفلسطيني هو المسؤول عما حدث؟ إذا حدث زلزال في آخر الدنيا... قالوا... الفلسطيني...» (قصراوی، ۲۰۱۶م: ۸۲).

ترجمه: «مصطفی» را می‌دیدم که عصبانی و دردمند است و از خود می‌پرسد: آیا فلسطینی مسئول این اتفاق است؟ اگر در آخر دنیا زلزله‌ای رخ دهد می‌گویند ... کار فلسطینی است ...

کانونی‌گر در این بند، طیف است و کانونی‌شده، حالت درونی همسرش مصطفی می‌باشد. از آنجا که طیف از منظر کانونی‌گر درونی به مشاهدهٔ حوادث و شخصیت‌های داستان می‌پردازد، توانایی نفوذ مستقیم به ذهن شخصیت‌ها را ندارد بنابراین وی از طریق پدیده‌های خارجی که در چهرهٔ شخصیت‌ها آشکار می‌شود، حالت درونی آنان را به نمایش می‌گذارد. چنان‌چه در ابتدای سطر ملاحظه می‌شود، کانونی‌گر/طیف، با استفاده از نشانه‌های که در صورت همسرش می‌بیند نظیر «**غاضباً**» و «**متألماً**»، احساسات درونی مصطفی را به تصویر می‌کشاند که این خشم و دردمندی در چهرهٔ همسرش گویای این است که چرا همه‌گان، فلسطین را مسئول همهٔ این حوادث و اتفاقات می‌داند حتی اگر در آخر دنیا زلزله‌ای رخ دهد، آنان، فلسطینیان را مقصر می‌دانند. این وجه کانونی‌شدگی را می‌توان در این بخش از رمان نیز مشاهده کرد:

«جاء "مصطفى" في يوم، كان وجهه محتقنا وغاضبا... قال: "طيف"، أنا قررت أن أنهي أعمالي هنا... وأن أهاجر... ولكِ خيار...» (قصراوی، ۲۰۱٦م: ۸۳).

ترجمه: مصطفی یک روز آمد، چهره‌اش خشمگین و عصبانی بود... گفت: «طیف»، من تصمیم گرفتم اینجا کارم را تمام کنم... و مهاجرت کنیم... و تو حق انتخاب داری...

در این بند طیف/کانونی‌گر به تصمیم همسرش مصطفی راجع به مهاجرت به دنیای غرب اشاره می‌کند؛ از آنجا که طیف قادر نیست به ذهن همسرش نفوذ پیدا کند، احساسات او را از طریق علائمی که در چهره‌اش پدیدار می‌شود، به نمایش می‌گذارد؛ چنان‌چه در مثال فوق ملاحظه می‌شود، راوی از طریق واژگانی مانند **«محتنقا»** و **«غاضبا»** حالت چهره مصطفی را وصف می‌کند. این حالت چهره نیز خبر از آن دارد که مصطفی از اینکه دور از وطن است و در دیار هم‌کیشان خود، غریب و تنهاست به ستوه آمده است به زعم او تنها راه چاره مهاجرت به غرب است و راوی براساس همین پدیده‌های بیرونی که در چهرهٔ مصطفی هویدا شد و همچنین تفاصیلی که او ذکر کرد، راجع به تصمیم نهایی مصطفی دست به حدس و گمانه‌زنی می‌زند: **«فی تللک اللحظة، قلت فی نفسی: إن "مصطفی" لن یبقی هنا وسوف یرحل... لأنه لم یعد یحتمل الامتهان والعبودیة...» (قصراوی، ۲۰۱٦م: ۹۰).**

ترجمه: در آن لحظه با خودم گفتم: قطعاً مصطفی اینجا نخواهد ماند و خواهد رفت ... زیرا او دیگر تحمل ذلت و بردگی را ندارد ...

طیف با خود می‌گوید که مصطفی اینجا نخواهد ماند و او خواهد رفت. بنابر مطالبی که گذشت روشن می‌شود که کانونی‌گر درونی قادر نیست به جهان درونی شخصیت‌ها راه پیدا کند و تنها از طریق نشانه‌ها و پدیده‌های بیرونی که در رفتار و گفتار شخصیت‌ها نمایان می‌شود راجع به احساسات، افکار و تصمیم‌گیری‌های آنان، سخن می‌راند؛ امّا کانونی‌گر در بخش‌هایی از این رمان، شخصیت خود را کانونی می‌سازد در چنین مواردی کانونی‌گر به سهولت می‌تواند ذهنیات، احساسات و حالات دورنی خود را به مخاطب نشان دهد. نمونه‌هایی از این دست در این رمان از قرار زیر است:

«وصلنا الجسر... رأیت الجنود الاسرائیلیین یعاملون أهلنا بقسوة وامتهان... کأننا نحن المحتلین، وهم أصحاب الأرض... أی ألم یعیشه الفلسطینی؟ هو الاحتلال، المغتصب للأرض... ندخل وطننا غرباء... حین تغادر الجسر وتدخل إلی الداخل... أنت في وطنك... تستقبلك الأرض... تمنحك ذاتها... تتوحد معها... کأن جذورك تلتئم بالساق والأوراق... ینتابك شعور أنك ابن الأرض... وأنك وُلدت هنا، والتصقت بأرضك الأم... أرض الحمراء... خضراء... أینما تلتفت... تجد شجرا وخضرة... وصلنا القریة... الناس حولنا... یسلمون... یعانقون... یرحبون... أین نحن... بیت أبي وجدي... قریتي... وطني... فلسطین الحلم الذي کان...» (قصراوی، ۲۰۱٦م: ٤۲- ٤۳).

ترجمه: به پل رسیدیم ... دیدم که سربازان اسرائیلی با مردم ما، با ظلم و تحقیر رفتار می‌کنند ... انگار ما اشغالگر هستیم و آنها صاحب زمین هستند ... با کدام درد فلسطینی‌ها زندگی می‌کنند؟

آن اشغالگر، کشورمان را غصب کرده است ... و ما غریبانه وارد وطنمان می‌شویم... وقتی از پل خارج می‌شوی و وارد وطن می‌شوی... تو در وطنت هستی... زمین تو را می‌پذیرد... خودش را به تو می‌بخشد... با آن یکی می‌شوی... گویی که ریشه‌هایت با ساقه‌ها و برگ‌ها درهم تنیده می‌شود... تو این احساس را داری که فرزند زمینی و اینجا به دنیا آمده‌ای و دلبسته‌ای به سرزمین مادری... زمین سرخ و سبز... به هر کجا بگردی، درخت و سبزه پیدا می‌کنی... به روستا رسیدیم... اطرافیانمان سلام می‌کردند و آغوش می‌گرفتند... خوش‌آمد می‌گفتند... ما کجاییم... خانۀ پدر و پدربزرگم... روستایم... وطنم... فلسطین، رؤیایی که بود...

این بخش مربوط به اولین سفر طیف به همراه پدرش به وطنش «فلسطین» می‌باشد. طیف به عنوان کانونی‌گر درونی ابتدا به شرح موقعیت بیرونی خود پرداخته است و رفتار سربازان اسرائیلی را نسبت به خود و خانواده‌اش کانونی کرده است؛ اینکه در همان بدو ورودشان به فلسطین، سربازان اشغالگر صهیونیسم چگونه با خواری و ذلت با آنان رفتار کرده است، گویی که اشغالگر آنان هستند نه اسرائیلی‌ها سپس طیف در جایگاه کانونی‌گر درونی به ذهن خود وارد شده و به شرح احوالات و احساسات درونی خود به هنگام مواجه شدن با وطن می‌پردازد و آن را کانونی می‌کند. در اینجا خواننده، عواطف و احساسات لطیف کانونی‌گر را که از درون و ذهن او نشأت گرفته است، به خوبی لمس می‌کند.

۳-۱-۲-۲. تأثیر تفاوت جنسیتی راویان بر بازنمایی واقعیت

در رمان «طیف أنین الناى»، راویان دوگانه‌ی اول شخص ـ «طیف» و «خالد» ـ نمایندۀ دو تجربه متفاوت از نظر جنسیت، جایگاه اجتماعی و مواجهه با واقعیت‌های فردی و جمعی هستند. همین تفاوت نقش مستقیمی در بازنمایی عناصر روایی و نحوه کانونی‌سازی رویدادها دارد.

۳-۱-۲-۲-۱. روایت مردانه: بازنمایی احساسی و شخصی از واقعیت (خالد)

«خالد» به‌عنوان یک مرد، روایت را با تمرکز بر وجه عاطفی و شخصی آغاز می‌کند. زاویۀ دید او دربردارندۀ نوعی نگرش نوستالژیک و درونی نسبت به «طیف» است. او در جایگاه ناظر، با زبانی آمیخته به خیال‌پردازی عاشقانه، شخصیت زن داستان را ترسیم می‌کند. توصیفات خالد بیشتر بر نمودهای بیرونی شخصیت طیف، احساسات شخصی خود نسبت به او، و گره‌افکنی عاطفی متمرکز است. به بیان دیگر، او از جایگاه یک راوی مرد، طیف را به‌مثابه موضوع «رمانتیک» کانونی‌سازی می‌کند.در نمونه‌هایی چون:

«امرأة تحزن حد التطرف، و تفرح حد التطرف، ترفض الوسط في الحزن والفرح... عشت مع "طيف" أياما أشبه بالحلم... أيامي معها تشبهها. لم أدر إن كانت روحك إنسية أم ملائكية، أو الاثنين معا... أنتِ روح تسكن الروح...» (القصراوي، ۲۰۱٦م: ۱۱)

ترجمه: زنی که بیش از اندازه غمگین می‌شد و بیش از حد شادی می‌کرد؛ او میانه‌روی در غم و شادی را نمی‌پذیرفت ... با "طیف" روزهایی را زندگی کرده‌ام که به رؤیا شبیه‌ترند ... روزهایم با او، شبیه او بود ... نمی‌دانستم که روح تو، بشری یا ملکوتی است یا هر دو باهم است ... تو روحی هستی که در روح ساکن می‌شود ...

در این نقل‌قول، خالد طیف را موجودی افراطی در احساسات و در عین حال خیال‌انگیز توصیف می‌کند. روایت او مملو از زیاده‌روی در توصیف عاشقانه و غیرواقع‌گرایانه است. این تصویرسازی، نشان از روایتی مردانه دارد که زن را نه در بستر واقعیت، بلکه در سطح نمادین و شاعرانه بازنمایی می‌کند. توصیف «روح تسکن الروح» نه یک تجربه عینی، بلکه بازتابی از میل و رؤیای مردانه است؛ این نوع روایت‌گری مردانه، به جای پرداختن به مسائل عینی و جمعی، بیشتر ابعاد عاطفی، فردی و زیبایی‌شناختی واقعیت را برجسته می‌کند. این سبک بازنمایی در سنت ادبی شرق، نزد شاعران و نویسندگان مرد رایج است که زن را به عنوان «دیگری زیبا» و رمزآلود ترسیم می‌کنند.

«ما زالت رائحه عطرها تعبق في المكان، وفنجان قهوتها الأخير مكانه وعليه أحمر الشفاه، وكان الأحمر لونها بكل درجاته وتجلياته... وخربشاتها الأخيرة على ورقة تركتها لتؤكد وجودها، وأنها لم تكن طيفا...» (قصراوي، ۲۰۱٦م: ص ۲۷)

ترجمه: هنوز بوی عطرش، همه جا را معطر می‌کرد و آخرین فنجان قهوه‌اش که روی آن رژ لب قرمز بود سرجایش بود و ورنگ قرمز با همهٔ طیف‌ها و درجه‌هایش رنگ مورد علاقه او بود ... و آخرین نوشته‌هایش روی کاغذی که برای تأیید حضورش به جا گذاشته بود و اینکه او روح نبود ...

در این عبارت، خالد به نشانه‌های باقی‌مانده از حضور طیف اشاره می‌کند. استفاده از عناصر حسی مانند عطر، رنگ و اشیای شخصی (فنجان قهوه، اثر رژ لب) تأکیدی است بر خاطره‌گرایی مردانه. روایت در اینجا نه بر واقعیت اجتماعی، بلکه بر بازنمایی حضور زن در حافظه مردانه تمرکز دارد. این‌جا نیز طیف در جایگاه «خاطره»، «اثر» و نه «فاعل» تصویر شده است.

«هل كنت تبحثين عن خلود ما... هل سكونك في أرواح من حولك هو سر الخلود... ماذا كنت تريدين... يا أمرأة عشقت جنونها وذبت في رحيقها... وغيبني بريق عينيها حتى الغياب... أين أنتِ...» (القصراوي، ٢٠١٦م: ٢٧)

ترجمه: آیا در پی جاودانگی می‌گشتی ... آیا سکونت تو در جان اطرافیانت همان راز جاودانگی است ... چه می‌خواستی ... ای زنی که عاشق دیوانگی‌اش شدم ... در بوی مُشک‌اش ذوب شدم و برق چشمانش مرا ناپدید کرد ... تو کجایی ...

این نقل‌قول نمود کامل رویکرد روایی مردانه در بازنمایی «زن رازآلود» است. خالد پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که طیف را به موجودی فراواقعی، ناملموس و فرّار تبدیل می‌کند. زبان روایت سرشار از استعاره، اغراق عاطفی و تعلیق است. نگاه او به طیف، نگاهی اسطوره‌ساز است و نه تجربه‌محور. این سبک روایت، بر ذهنیت مردانه‌ای استوار است که زن را به نمادی برای عشق، خلود و فناء تبدیل می‌کند.

۳-۱-۲-۲-۲روایت زنانه: بازنمایی اجتماعی- تاریخی از واقعیت (طیف)

در مقابل، «طیف» به‌عنوان یک زن فلسطینی، روایت‌گری خود را نه بر اساس عشق و احساسات، بلکه با تمرکز بر تجربه زیسته، دردهای تاریخی و سیاسی، و مواجهه با تبعید و هویت پی‌ریزی می‌کند. زبان روایت او مستندتر، واقع‌گرایانه‌تر و با عمق روان‌شناختی بیشتر همراه است. او برخلاف خالد که روایتش به فردی خاص (طیف) گره خورده، روایت را به سوی جمع، ملت و رنج مشترک فلسطینی‌ها گسترش می‌دهد. از همین‌رو روایت طیف، بعد اجتماعی-سیاسی قوی‌تری دارد و مخاطب را به هم‌دلی با تاریخ جمعی سوق می‌دهد. در نمونه‌های مثل:

«طفولتي في مسقط رأسي تختصر بعنوانين... المنفى واليتم... والبقية عندكم... جرت عادة الإنسان أن يتذكر طفولته... أماكن اللعب... الأصحاب... وإذا سألت أحدهم عن الطفولة... يقول لك هي أجمل الذكريات... أما أنا... أقول: هي ليست الأجمل ولا أكثر قبحا... هي مرارة... ولدت معي... وتموت معي... لكن أرجوكم... لا تدفنوا هذه المرارة في قبري... مرضه... موته... حملوا جسده إلى هناك... إلى البعيد... حملوه، وأنا واقفة على عتبة الدار أنتظر... قالوا: سيعود... لكنه لم يعد...» (القصراوي، ٢٠١٦م: ٣٩)

ترجمه: کودکی من در زادگاهم با دو عنوان خلاصه می‌شود ... تبعید و یتیمی ... و بقیه به عهدهٔ شماست ... آدمی عادت دارد یاد کودکی‌اش کند ... مکان‌های بازی ... دوستان ... و اگر از کسی در مورد کودکی بپرسید ... به شما می‌گوید آنها زیباترین خاطرات هستند ... در مورد من ...

می‌گویم: آنها نه زیباترین هستند و نه زشت‌ترین ... تلخند ... با من به دنیا آمدند ... و با من خواهند مُرد ... اما لطفاً ... این تلخی را در گور من دفن نکنید ...بیماری‌اش ... مرگش ... پیکرش را به سوی آنجا حمل کردند ... به سوی دور دست‌ها ... او را بردند درحالی که من در آستانه خانه منتظر ایستاده بودم ... گفتند: برمی‌گردد ... امّا او دیگر برنگشت.

در این نقل‌قول، روایت زنانه با بیان رنج شخصیِ درهم‌تنیده با رنج جمعی همراه می‌شود. طیف برخلاف الگوی سنتی که زن را در حاشیه تجربه قرار می‌دهد، در قلب تلخ‌ترین تجربه‌ها ایستاده: تبعید، یتیمی، بی‌خانمانی. او نه‌تنها تجربه زیسته را بازتاب می‌دهد، بلکه آن را به سطحی ادبی و اجتماعی قابل تفسیر می‌رساند. این‌جا روایت زنانه، حامل حافظه تاریخی جمعی است.

«قلت "لغادة": أتعرفين هذا المخيم هو مكان مؤقت للفلسطيني، ونحن سنعود يوما إلى هناك بإرادة الله وإرادة هذا الشعب الصابر... لا أدري كيف فهمت "غادة" الكلام، فردت بعصبية: لكن، يا "طيف"، المخيم ليس عارا... قلت: لا تسيئي فهم كلامي... نعم، من المخيم يولد العباقرة والثوار، لكن يا "غادة"، المخيم ليس مكانا اختياريا... هذا مكان قسري أُجبر الفلسطيني على أن يعيش فيه، وحين تأتي الفرصة لكي نخرج، سنخرج من هنا وسنعمل كي نعود إلى قرانا ومدننا... قالت "غادة": لكن المخيم هو رمز لحق العودة... طالما المخيم موجود، فهذا يعني أن هناك فلسطينيا أُجبر على الرحيل... وعاجلا أم آجلا سوف يعود» (القصراوي، ۲۰۱٦م: ٦۳)

ترجمه: به غاده گفتم: آیا می‌دانی این اردوگاه برای فلسطینی‌ها یک مکان موقت است و ما یک روز به اراده خداوند و اراده این ملت صبور به آنجا بازخواهیم گشت ... نمی‌دانم غاده کلامم را چگونه متوجه شد، پس با عصبانیت پاسخ داد: ولی طیف، اردوگاه ننگ نیست ... گفتم: حرفمم را بد برداشت نکن ... بله نابغه‌ها و انقلابیون از اردوگاه متولد می‌شوند ... ولی غاده، اردوگاه یک مکان اختیاری نیست ... اینجا یک مکان اجباری است که فلسطینی‌ها را مجبور کردند در آن زندگی کند و وقتی که فرصتی پیش بیاید که ما بیرون برویم، از اینجا بیرون خواهیم آمد و برای بازگشت به روستاها و شهرهایمان تلاش خواهیم کرد ...غاده گفت: ولی اردوگاه نماد حق بازگشت است ... تا زمانی که اردوگاه وجود دارد، این بدان معناست که آنجا یک فلسطینی است که مجبور به مهاجرت شده است ... و دیر یا زود او بازخواهد گشت.

در این گفت‌وگوی درونی و سیاسی، طیف نه به عنوان یک معشوق یا نماد احساس، بلکه به‌عنوان یک زن اندیشمند، با زبان تحلیلی و اجتماعی ظاهر می‌شود. روایت او بر پرسش از مکان، اجبار، و حق بازگشت متمرکز است. این بیان، برخلاف روایت خالد، واجد محتوای ایدئولوژیک، سیاسی و واقع‌گرایانه است. زن در این‌جا نه موضوع نگاه، بلکه فاعل تفکر و کنش سیاسی است.

«وحدثت هزة الحرب والانقلاب، هذه التسعين كانت زلزالا أحدث انقلابا في عالمنا العربي الممتد... هي نقطة تحول في تاريخنا... وفي جغرافيتنا... في حياتنا... فقدت الحياة حنانها... وغرقنا... لم يكن الأمر سهلا، لأننا فلسطينيون. خاض الإعلام حربا شرسة ضد الفلسطيني... ترحمنا على زمن ليس ببعيد، حين كان المدرس المصري يعمل في مدارس التربية صباحاً، ويأتي بعد الظهيرة لتدريس الطلبة الفلسطينيين في مدارس تابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية بدون أجر، أو أجورة رمزية... سقا الله تلك الأيام...» (القصراوي، ۲۰۱٦م: ۷۹)

ترجمه: شوک جنگ و کودتا در دهه نود زلزله‌ای بود که باعث انقلابی در جهان گستردهٔ عربی‌امان شد. آن یک نقطهٔ عطف در تاریخ، جغرافیا، زندگی ما است. زندگی برکت خود را از دست داد ... و غرق شدیم ... موضوع آسانی نبود؛ چرا که ما فلسطینی هستیم. رسانه‌ها جنگ سختی را علیه فلسطینی‌ها به راه انداختند ... در زمانی که دور هم نیست به ما رحم کردند، وقتی که آن معلم مصری در مدارس آموزش و پرورش صبح‌ها کار می‌کرد و بعد از ظهرها می‌آمد تا بدون مزد یا با دستمزد نمادین، به دانش‌آموزان فلسطینی در مدارس وابسته به سازمان آزادی بخش فلسطین، آموزش دهد ... خداوند آن روزها را حفظ کند ...

روایت طیف از تجربه سیاسی و اجتماعی‌اش، ساختاری تحلیلی، تاریخی و انتقادی دارد. او نه در جایگاه قربانی صرف، بلکه در مقام شاهد و تحلیل‌گر تغییرات تاریخی روایت می‌کند. بیان او هم‌زمان متأثر از رنج زنانه و آگاهی سیاسی است. او نه‌فقط درباره خودش، بلکه درباره «ما» صحبت می‌کند؛ ضمیر جمعی‌ای که نشان‌دهنده آگاهی اجتماعی اوست.

«يا إلهي كم تغير هذا العالم العربي... يوم سقوط بغداد، أصبت بانهيار عصبي... لم أستوعب الصور التي كانت تبثها قناة الجزيرة للدبابات الأمريكية تجوب شوارع بغداد... لم أصدق أن بغداد العروبة تسقط دون أن يرف جفن العرب... وعدت بذاكرتي إلى زمن الثمانيات ونحن طلبة في الجامعة، قامت الدنيا ولم تقعد في عام ۱۹۸٦م لأن أمريكا ضربت خليج سرت في ليبيا، وقامت المظاهرات تندد... ماذا حدث لشعوبنا... كيف استطاعوا أن يدجنوها وتصبح مثل دجاج المزارع، تساق إلى الذبح ولا تحرك ساكنا... العالم يمشي إلى الأمام، ونحن العرب نمشي إلى الوراء دون البصيرة» (القصراوي، ۲۰۱٦م: ۹۲)

ترجمه: وای خدای من! چقدر دنیای عرب تغییر کرده است ...روز سقوط بغداد، دچار حمله عصبی شدم ... تصاویری که کانال الجزیره از تانک‌های آمریکایی در حال پرسه زدن در خیابان‌های بغداد را پخش می‌کرد، متوجه نشدم ... باورم نمی‌شد که بغداد عرب بدون پلک زدن اعراب سقوط کند ... به دوران دهه هشتاد که ما در دانشگاه دانشجو بودیم فکر کردم، دنیا در سال ۱۹۸٦م به پاخاست و دیگر ساکت ننشست؛ زیرا آمریکا به خلیج «سِرت» در لیبی حمله کرد و تظاهراتی برگزار شد که آنها را

محکوم کرد ... چه اتفاقی برای ملتمان افتاد ... چطور توانستند آن‌ها را رام کنند و مثل مرغ مزارع بدون هیچ حرکتی ذبحشان کنند، دنیا رو به جلو می‌رود و ما عرب‌ها بدون بصیرت به عقب برمی‌گردیم ...

در این بخش، طیف روایت خود را به گستره‌ای فراتر از تجربه فردی گسترش می‌دهد. او نسبت به تحولات جهان عرب حساس است و با سقوط بغداد به‌مثابه فروپاشی هویت جمعی مواجه می‌شود. شدت واکنش عاطفی او به یک رویداد سیاسی، روایت را از مرزهای زنانه‌بودن عبور داده و به یک گفتمان آگاهی سیاسی–عاطفی می‌رساند. زن راوی این‌جا، وجدان زنده یک ملت است.

از منظر ساختار روایی، تفاوت‌های مذکور در تجربه زیستی و جایگاه جنسیتی راویان، نوع کانونی‌شدگی و میزان اطلاعات ارائه‌شده را نیز متأثر می‌سازد؛ به‌طوری که روایت خالد اغلب حاوی تأملات ذهنی و واکنش‌های درونی نسبت به شخصیت طیف است، در حالی‌که روایت طیف دارای تصویرسازی‌های عینی‌تر از محیط، فقر، اشغال،، غربت و مقاومت است. این امر سبب می‌شود مخاطب با دو جهان روایی متفاوت ـ یکی شخصی و فردی، دیگری جمعی و تاریخی ـ مواجه شود که در کنار هم، بازنمایی چندوجهی‌تری از واقعیت را ارائه می‌دهند.

کانونی‌سازی درونی متغیر در این رمان، نه‌تنها به غنای روایت افزوده، بلکه در ساختاردهی پیرنگ و تقویت بار دراماتیک روایت نیز نقشی اساسی ایفا کرده است. با تغییر زاویه دید میان دو راوی (طیف و خالد)، نویسنده موفق شده لایه‌های مختلفی از حقیقت و تجربه را به مخاطب منتقل کند. این تنوع زاویه دید، به مخاطب امکان می‌دهد تا یک حادثه را از دو دریچه متفاوت ادراک کند؛ در نتیجه پیرنگ به‌جای خطی بودن، حالتی چندوجهی و پویاتر می‌یابد. از طرف دیگر، این نوع کانونی‌سازی موجب افزایش چندصدایی[٤] در روایت می‌شود؛ مخاطب صرفاً با صدای یک راوی مواجه نیست، بلکه با تنوع صداهایی روبه‌روست که هرکدام تجربه و دیدگاهی خاص را بازتاب می‌دهند. این امر باعث افزایش همذات‌پنداری مخاطب با شخصیت‌ها شده و او را به درک عمیق‌تری از معضلات، درگیری‌های روانی و پیچیدگی‌های اجتماعی داستان می‌رساند. به‌عبارتی، کانونی‌سازی درونی متغیر، ابزار اصلی نویسنده برای خلق روایتی انسانی، چندلایه و درگیرکننده است.

نتیجه

نویسندگان در پژوهش حاضر کوشیده‌اند، وجه روایی رمان «طیف أنین النای» را بررسی کنند و با توجه به اصول وجه روایی ژرار ژنت، برآیند زیر از تحلیل رمان مزبور حاصل شد:

١- با توجه به مؤلفهٔ "وجه" می‌توان گفت، نویسنده برای تنظیم میزان فاصله بین روایت و بیان روایی کوشیده است از هر سه سبک گفتار از قبیل سبک مستقیم، غیر مستقیم و غیر مستقیم آزاد، در متن روایی خود به‌کار گیرد، امّا سبک گفتار مستقیم و غیر مستقیم بر فضای داستان غالب است.

٢- از آنجا که روایت از نوع جریان سیال ذهن و خاطره‌گویی است، نظم و ترتیب روایی در این رمان برهم خورده است و زمان‌پریشی بسیاری در این رمان مشاهده می‌شود؛ از همین‌رو، نویسنده با استفاده از گفتار مستقیم کوشیده است، در هر بار که ذهن راوی به گذشتهٔ خود رجوع می‌کند، سخنان، احساسات و عقاید شخصیت‌های داستان را مستقیماً نقل کند تا بر میزان حقیقت مانندی اثر خود بیفزاید و خوانندهٔ منفعل را به خوانندهٔ کنشگر و درگیر تبدیل کند؛ از همین‌رو حضور راوی کم‌تر می‌شود؛ بنابراین فاصلهٔ روایت با بیان روایی کاهش می‌یابد و خوانندگان احساس همذات پنداری بیشتر با روایت می‌کنند.

٣- نویسنده با استفاده از گفتار غیر مستقیم نیز کوشیده است، افکار، احساسات و فحوای کلام شخصیت‌ها را بازنمایی کند علاوه براین وی از طریق این شگرد روایی، توانسته است رخدادهای گفتاری را خلاصه‌وار بیان کند و به روایت خود، شتاب مثبت ببخشد.

٤- نویسنده در این رمان، از زاویه دید درونی متغییر برای روایت داستان خود بهره جسته است؛ دو شخصیت کلیدی رمان «خالد» و «طیف» کانونی‌گر روایت هستند که هر دو از زاویهٔ دید اول شخص، رویدادها و احوالات شخصیت‌های جهان داستان را به نمایش می‌گذارند. افزون براین نویسنده، برای پررنگ جلوه دادن برخی اپیزودهای احساساسی و همچنین انسجام بخشیدن به پیرنگ رمان خود، از کانونی‌گر درونی مرکب نیز کمک گرفته است؛ بدین صورت که کانونی‌گرها هربار از منظر خود، گاها، حوادث مشابهی را که یک‌بار در جهان داستان رخ داده است، بازگو می‌کنند.

٥- بُعد نخست کتاب که تصویرگر فضای رمانتیک و عاشقانه است، از زاویه دید خالد روایت می‌شود، در این خصوص می‌توان اذعان کرد که نویسنده با تبحری خاص، قصد دارد شخصیت اصلی رمان (طیف)، برای نخستین‌بار از کانون دید خالد به مخاطبان شناسانده شود و افزون‌براین قصراوی کوشیده است با این مقدمه، ساختار و انسجام روایت خود را حفظ کند و خلأهای ممکن در روایت خود را برطرف کند. بُعد دوم و سوم رمان که تصویرگر مشکلات اجتماعی و سیاسی جامعهٔ عرب به ویژه مردم فلسطین است از زاویه دید طیف روایت می‌شود.

٦- از آنجا که کانونی‌گرها در این رمان، از زاویهٔ دید اوّل شخص به روایت داستان می‌پردازند، نسبت به رخدادهای جهان داستان دید محدودی دارند و تنها می‌توانند، مکان و زمانی را کانونی کنند که در آن حضور داشته یا حداقل از نزدیک شاهد آن صحنه بوده‌اند.

۷- براساس این پژوهش می‌توان گفت، اصول روایی ژرار ژنت قابلیت انطباق با انواع روایت را از جملهٔ روایت‌هایی که برمحوریت جریان سیال ذهن می‌باشند، دارند.

منابع

الف. منابع عربی

- زیتونی، لطیف. (۲۰۰۲م). **معجم المصطلحات نقد الرواية**، الطبعة الأولی، بیروت: مکتبة لبنان ناشرون.
- طعمة، أنطوان. (۲۰۱٤م). **سيمياء القصة العربية**، الطبعة الأولی، بیروت: دار النهضة العربية.
- قصراوی، مها حسن یوسف. (۲۰۱٦م). **طيف أنين الناى**، عمان: دار فضاءات.

ب. منابع فارسی

- اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹ش)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، مترجم: فرزانه طاهری، تهران: نشر آگاه.
- ایگلتون، تری. (۱۳۸۰ش). **پیش‌درآمدی برنظریهٔ ادبی**، مترجم: عباس مخبر، ویراست دوم، تهران: نشر مرکز.
- بیاد، مریم و فاطمه نعمتی. (۱۳۸٤ش). کانون‌سازی در روایت، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، ۲ (۷)، ۸۳-۱۰۸.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۹ش). **نظریه و نقد ادبی درسنامه‌ای میان رشته‌ای**، جلد اول، تهران: سمت.
- تسلیمی، علی و سهیلا مبارکی. (۱۳۹۳ش). بررسی کانون روایت و رابطهٔ آن با جریان سیال ذهن در رمان دلدادگی، *متن‌پژوهی ادبی*، ۱۸(۵۹)، ٤۱- ۲۷.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲ش). **بوطیقای ساختارگرا**، مترجم: محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگاه.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۳ش). **درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت**، مترجم: ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- حاجی‌آقا بابایی، محمدرضا. (۱۳۹۸ش). **روایت‌شناسی نظریه و کاربرد**، چاپ اوّل، تهران: مهراندیش.

- دزفولیان، کاظم و فؤاد مولودی. (۱۳۹۰ش). روایت‌شناسی یک داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری براساس نظریهٔ ژرار ژنت؛ *فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی*،۱۵(۵۰)، ۵۳- ۸۰. 10.22054/ltr.2012.6564.

- ریمون- کنان، شلومیت. (۱۳۸۷ش). **روایت داستانی: بوطیقای معاصر**، مترجم: ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

- ژنت، ژرار. (۱۳۹۸ش). **گفتمان روایی جستاری در باب روش**، مترجم: معصومه زواریان، تهران: سمت.

- صاعدی، احمدرضا. (۱۳۹۳ش). راوی و کانونی شدن در رمان «ما تَبَقَّی لکم» اثر غسان کنفانی، *ادب عربی*، ٦(۲)، ۲۰۰- ۱۷۹. https://doi.org/10.22059/jalit.2015.54205

- عباسی، علی. (۱۳۹۵ش). **روایت‌شناسی کاربردی**، چاپ دوّم، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

- مارتین، والاس. (۱۹۹۸م). **نظریات السرد الحدیثة**، مترجمة: حیاة جاسم محمد، المجلس الأعلی للثقافة.

- یان، منفرد. (۱۳۹۹ش). **روایت‌شناسی راهنمایی خواننده به نظریهٔ روایت**، مترجم: ابوالفضل حری، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

مجلة نصف سنوية دراسات متعددة التخصصات في اللغة العربية وآدابها

الترقيم الدولي الالكتروني: ٦٩٥٥-٣٠٩٢

تحليل الصيغة السردية في رواية "طيف أنين الناي" لمها قصراوي

الهام سقرلات[١]، حسين مهتدى[٢*]، ناصر زارع[٣]

[١] ماجستيرة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

[٢] أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

[٢] أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

معلومات المقالة

نوع المادة:
مقالة محكمة

تاريخ الوصول:
١٤٤٦/١١/٠٨
تاريخ القبول:
١٤٤٧/٠١/١٨

الملخّص

تُعَدّ السرديّات فرعًا من فروع النقد الأدبي، نشأ بهدف تحليل العملية السردية في النصوص الروائية من منظور لغوي. ويهتم هذا العلم بدراسة البُنى والأساليب والأدوات السرديّة التي يستخدمها الكُتّاب لتمثيل القصّة. تهدف هذه الدراسة، التي تعتمد المنهج الوصفي-التحليلي، إلى تحليل رواية طيف أنين الناي للكاتبة الفلسطينية المعاصرة مها حسن قصراوي، وذلك بالاستناد إلى نظرية جيرارد جينيت في "الوجه السردي."ترمي الدراسة إلى الكشف عن أساليب تمثيل السرد ونوع التبئير المستخدم في الرواية، بغرض توضيح أثرهما في تقريب القارئ من الشخصيات وفي تشكيل بنية الرواية. وقد وقع الاختيار على هذا العمل نظرًا لاعتماده تقنية تيار الوعي والسرد متعدد الطبقات، مما يعكس الحالة المعقّدة للشعب الفلسطيني في ظل المنفى والاحتلال.أظهرت نتائج البحث أن الكاتبة استخدمت بشكل فعّال أنماطًا مختلفة من الخطاب—المباشر، وغير المباشر، وغير المباشر الحر—للتقليل من المسافة بين السرد والحكاية. كما نجحت، من خلال استخدام التبئير الداخلي المتغيّر، في تقديم السرد من وجهات نظر متعددة، مما عزّز الارتباط العاطفي بين القارئ والشخصيات.

الكلمات المفتاحية: السرديات، جيرار جينيت، الصيغة السردية، مها قصراوي، طيف أنين الناي.

الاقتباس: سقرلات، ا. مهتدى، ح. زارع، ن (١٤٤٧). *تحليل الصيغة السردية في رواية "طيف أنين الناي" لمها قصراوي*، مقالة محكمة، السنة ٢، العدد ١، صص ٦٩-١٠٠.

DOI: 10.22034/jisall.2025.532646.1082

الناشر: جامعة زابل.

حقوق التأليف والنشر © المؤلّفون.

* - البريد الإلكتروني (الكاتب المسؤول): mohtadi@pgu.ac.ir

Analysis of the Narrative Mode in the Novel Taif Aneen Al-Nay by Maha Qasrawi

Elham Saqrlat .Graduated from the Master's degree in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.
Hossein Mohtadi . (Corresponding Author). Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.
Email: mohtadi@pgu.ac.ir.
Naser Zare Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

Introduction

This study analyzes the narrative focalization in the novel Tayf Aneen Al-Nay by Maha Hasan Yusuf Qasrawi, focusing on how the author employs variable internal focalization to depict the complexities of individual and collective Palestinian experiences. The novel is set against the backdrop of significant socio-political upheavals in the Arab world, such as the Gulf War and the fall of Baghdad, which deeply affected Arab identity and social fabric (Qasrawi, 2016). By exploring the dual perspectives of the protagonists Khaled and Tayf, the narrative transcends personal trauma to engage with collective memory and political awareness. Drawing on Gérard Genette's narrative theory, especially concepts of narrative voice and focalization, this research aims to reveal how different modes of narration contribute to a layered and polyphonic storytelling style that reflects both historical events and emotional realities (Genette, 1398sh). The study also situates the novel within the tradition of Arabic postcolonial literature, where fragmented narrative structures often mirror the fractured identity of marginalized communities (Dazfulian & Moloodi, 1390sh).

Methodology

The methodology is grounded in qualitative narrative analysis, guided by Gérard Genette's narratological framework (Genette, 1398sh). This includes the examination of narrative modes, types of speech (direct, indirect, and free indirect discourse), and shifts in internal focalization between the first-person narrators Khaled and Tayf. Textual instances from the novel were systematically coded to identify patterns in narrative voice and temporal sequencing, with special attention to how stream-of-consciousness techniques contribute to the representation of memory and trauma (Taslimi & Mobaraki, 1393sh). The study also integrates perspectives from contemporary narrative theorists and scholars of Arabic literature to contextualize findings within broader literary and cultural debates (Haji Agha Babaei, 1398sh; Raymon-

Kenan, 1387sh). This approach allows for an in-depth exploration of how individual and collective experiences are articulated through shifting focalizers, revealing the tensions between personal and social histories.

Results and Discussion

The analysis shows that Tayf Aneen Al-Nay primarily employs variable internal focalization through the alternating first-person narrators Khaled and Tayf, each representing different emotional and ideological standpoints. Khaled's perspective foregrounds personal introspection and romantic themes, while Tayf's narrative focuses on socio-political issues such as occupation, exile, and resistance (Qasrawi, 2016). This dual focalization generates a polyphonic narrative, enabling the novel to address multiple layers of meaning and engage the reader in a dialogic process. The use of direct speech and free indirect discourse enhances the immediacy and authenticity of the characters' inner experiences, encouraging empathy and deeper engagement (Genette, 1398sh). Moreover, the novel disrupts linear temporality through stream-of-consciousness and memory flashbacks, reflecting the fragmented and nonlinear nature of traumatic recollection (Dazfulian & Moloodi, 1390sh). This narrative fragmentation mirrors the instability of Palestinian identity in the face of historical violence and displacement. The shifting perspectives also challenge singular historical narratives, promoting a more complex understanding of social and political realities (Saedi, 1393sh). The result is a richly textured narrative that situates personal pain within collective struggles, amplifying the novel's political and emotional resonance.

Conclusion

In conclusion, the study highlights how variable internal focalization functions as a powerful narrative tool in Tayf Aneen Al-Nay to portray the intersecting layers of personal and collective memory.By alternating between Khaled and Tayf's viewpoints, the novel breaks away from linear, monologic storytelling and instead offers a dialogic, multi-voiced exploration of Palestinian identity, trauma, and resistance. The application of Genette's narratological concepts confirms that the interplay of direct, indirect, and free indirect discourse, combined with stream-of-consciousness techniques, effectively captures the complexity of lived experiences amid socio-political turmoil. This multifaceted narrative strategy not only enhances psychological realism but also enables the novel to serve as a vehicle for historical testimony and cultural critique. The findings suggest that narrative multiplicity and polyphony are essential in representing the contested histories and identities inherent in postcolonial Arabic literature. Future research might further explore such narrative structures across contemporary Middle Eastern narratives to deepen understanding of trauma and identity in literary discourse.

References

Abbasi, A. (2016 [1395 Sh.]). Riwayat-shenāsi-ye Kārbordi (2nd ed.). Tehran: Daneshgah-e Shahid Beheshti. {In Persian}

Bayad, M., & Nemati, F. (2005 [1384 Sh.]). Kānun-sāzi dar Riwayat. Faslnameh-ye Pazhohesh-haye Adabi, 2(7), 83–108. {In Persian}

. Dezfulian, K., & Mouloudi, F. (2011 [1390 Sh.]). Riwayat-shenāsi yek Dāstān-e Kootāh az Houshang Golshiri bar Asās-e Nazariyeh Gérard Genette. Faslnameh-ye Matn-Pazhoohi Adabi, 15(50), 53–80. https://doi.org/10.22054/ltr.2012.6564 {In Persian}

Eagleton, T. (2001 [1380 Sh.]). Pish-darāmadi bar Nazariyeh Adabi (A. Mokhber, Trans., 2nd ed.). Tehran: Nashr Markaz. {In Persian}

Genette, G. (2019 [1398 Sh.]). Goftegu-ye Roāyi: Jostāri dar bāb-e Ravesh (M. Zowāriān, Trans.). Tehran: SAMT. {In Persian}

Haji-Aghā Bābāyi, M. R. (2019 [1398 Sh.]). Riwayat-shenāsi: Nazariyeh va Kārbord (1st ed.). Tehran: Mehrandish. {In Persian}

Martin, W. (1998). Nazariyāt al-Sard al-Haditha (H. Jasim Muhammad, Trans.). {In Arabic}

Qasrawi, M. H. Y. (2016). Tayf Anin al-Nay. Amman: Dar Fadhaʾat. [In Arabic]

Rimon-Kenan, S. (2008 [1387 Sh.]). Riwayat-e Dāstāni: Boutiqā-ye Moʿāser (A. Hari, Trans.). Tehran: Niloufar. {In Persian}

Saedi, A. R. (2014 [1393 Sh.]). Ravi va Kānuni Shodan dar Roman "Ma Tabagghi Lakom" Asar Ghassan Kanafani. Adab-e Arabi, 6(2), 179–200. https://doi.org/10.22059/jalit.2015.54205 {In Persian}

Skolz, R. (2000 [1379 Sh.]). Daramadi bar Sakhtārgarāyi dar Adabiyāt (F. Taheri, Trans.). Tehran: Nashr Agah. [In Persian}

Todorov, T. (2003 [1382 Sh.]). Boutiqā-ye Sakhtārgarā (M. Nabavi, Trans., 2nd ed.). Tehran: Agah. {In Persian}

Toulon, M. (2004 [1383 Sh.]). Daramadi Naqdāneh-Zabānshenākhti bar Riwayat (A. Hari, Trans.). Tehran: Bonyad-e Sinemā-ye Farabi. {In Persian}

Toumeh, A. (2014m). Simya al-Qissa al-ʿArabiyya (1st ed.). Beirut: Dar al-Nahda al-ʿArabiyya. {In Arabic}

Yan, M. (2020 [1399 Sh.]). Riwayat-shenāsi: Rahnamā-yi Khāndandeh be Nazariyeh-ye Riwayat (A. Hari, Trans.). Tehran: Sherkat-e Enteshārāt-e Elmi va Farhangi. {In Persian}

Zaytooni, L. (2002m). Moʿjam al-Mostalahat Naqd al-Riwaya (1st ed.). Beirut: Maktabat Lubnan Nashirun. {In Arabic}