ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)
Online ISSN: 2676-4105
http://jalit.ut.ac.ir

Examining the Narrative Perspective in Sinan Antoon's "Ya Maryam" Through the Uspensky and Fowler Model

Ali Sayadani ✉[1], **Parviz Ahmadzadeh Houch** [2] **Sepideh Bagheri Ozan**[3]

1. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Azarbaijan Shahid Madani University ,Tabriz, Iran. Corresponding Author, E-mail: a.sayadani@azaruniv.ac.ir
2. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Azarbaijan Shahid Madani University ,Tabriz, Iran. E-mail: ahmadzadeh1975@yahoo.com
3. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Azarbaijan Shahid Madani University ,Tabriz, Iran. E-mail: bagherisepideh74@gmail.com

Article Ifo

Article type:
Research Araticle

Article History:

Received:
26, February, 2023

Received in Revised form:
4, April, 2023

Accepted:
25, April, 2023

Published onlin:
21, December, 2023

Keywords:
Narrative perspective; Uspensky and Fowler; Sinan Antoon; Ya Maryam"

Abstract

Narrative perspective is the point of view from which a story is narrated, and it is one of the central elements examined in the analysis of narrative texts. The comprehensive and organized model established by Boris Uspensky and Roger Fowler to investigate the viewing angle is one of this discipline's most important analytical techniques. Using linguistic methods, this model, which has four sections (temporal, spatial, psychological, and ideological), investigates the narrator's role throughout the narrative. This descriptive-analytical study investigates the narrator's viewpoint on the above four levels in "Ya Maryam" by Sinan Antoon, one of the contemporary Iraqi authors. According to this research, Ya Maryam has multiple storylines. The first-person and the omniscient third-person point of view, the internal point of view, are employed to explain the characters' thoughts and feelings. According to ideological studies, Antoon tries to clarify the rights of Christianity and condemn the current position of Christians. In the form of the narrative's central characters, he tells the face of Iraqi Christians who move due to insecurity and injustice.

Cite this The Author(s): Sayadani, A, Ahmadzadeh Houch, P, Bagheri ozan, S, 2023. Examining the Narrative Perspective in Sinan Antoon's "Ya Maryam" through the Uspensky and Fowler Model: Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 2, Serial No. 37- Autumn, (119-144). DOI: 10.22059/JALIT.2023.355945.612661.

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۰۵

http://jalit.ut.ac.ir

دانشگاه تهران

بررسی دیدگاه روایی در رمان «یا مریم» اثر سنان انطون بر مبنای الگوی آسپنسکی و فاولر

علی صیادانی[1]✉، پرویز احمدزاده هوچ[2]، سپیده باقری اوزان[3]

۱.نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: a.sayadani@azaruniv.ac.ir

۲.گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: ahmadzadeh1975@yahoo.com

۳.گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: bagherisepideh74@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
بحث علمی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۱۲/۰۷

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۱/۱۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۲/۰۵

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۹/۳۰

واژه‌های کلیدی:
دیدگاه روایی، آسپنسکی، فاولر، سنان انطون، یا مریم.

چکیده

دیدگاه روایی به معنای چشم‌اندازی است که داستان از طریق آن روایت می‌شود و از موضوعات مهمی است که در تحلیل متون روایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. یکی از مهم‌ترین و نخستین رویکردهای تحلیلی در این حوزه، الگوی جامع و نظام‌مندی است که بوریس آسپنسکی و راجر فاولر برای بررسی زاویۀ دید پیشنهاد کرده‌اند. این الگو که از چهار بخش دیدگاه زمانی، مکانی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک تشکیل یافته است، با تکیه بر روش‌های زبانی به بررسی نقش راوی در جریان روایت می‌پردازد. مقالۀ حاضر به روش توصیفی- تحلیلی و بر پایۀ رویکرد مذکور به تحلیل رمان «یا مریم» اثر سنان انطون، از نویسندگان معاصر عراق پرداخته و دیدگاه راوی را در سطوح چهارگانۀ فوق بررسی کرده است. بر اساس نتایج این پژوهش، رمان یا مریم دارای روایت چندگانه است و در همۀ این روایت‌ها اعم از زاویه 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 می‌دهد 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.

استناد: صیادانی، علی؛ احمدزاده هوچ، پرویز؛ باقری اوزان، سپیده،۱۴۰۲. بررسی دیدگاه روایی در رمان «یا مریم» اثر سنان انطون بر مبنای الگوی آسپنسکی و فاولر: ادب عربی سال ۱۵، شمارۀ ۳، پاییز، شمارۀ پیاپی ۳۷ - (۱۴۴-۱۱۹).
DOI: 10.22059/JALIT.2023.355945.612661

CC BY

ناشر: مؤسسۀ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

روایت‌شناسی[1] یکی از دانش‌های نوظهور در مطالعهٔ ادبیات است که به بررسی ویژگی‌های روایت‌مندی اثر، شناخت انواع راوی و به‌طور کلی یافتن قواعد حاکم بر داستان‌ها می‌پردازد. اگرچه «ارسطو با تمایز قائل شدن میان بازنمایی ابژه به‌وسیلهٔ راوی و بازنمایی آن از طریق شخصیت‌ها، نخستین گام را در روایت‌شناسی برداشت»، (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۰) اما روایت‌شناسی به‌عنوان شاخهٔ علمی جدید در قرن بیستم و تحت تأثیر مکتب فرمالیسم شکل گرفت و افرادی همچون تودوروف[2]، پراپ[3]، ژنت[4] و بارت[5] از پیشگامان آن هستند. این دانش ادبی، دوره‌های مختلفی از جمله دورهٔ فرمالیسم، ساختارگرایی و پساساختارگرایی را سپری کرده است و نخستین وظیفهٔ آن «فراهم ساختن ابزار لازم برای شرح و توصیف آشکار روایت و فهم کارکرد آن» است. (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۱)

یکی از راه‌های ورود به دنیای روایت، بررسی زاویه دید است. زاویه دید یا دیدگاه از عوامل مهم در شکل‌گیری گفتمان روایی است و به‌عنوان جزء لاینفک ساختار داستانی در روایت داستان نقش مهمی بر عهده دارد. این اصطلاح نخستین بار توسط هنری جیمز[6] به‌کاربرده شد و منظور از آن «نقطهٔ دید، موقعیتی ادراکی یا مفهومی است که خوانندهٔ به‌واسطهٔ آن با رخدادها و موقعیت‌های روایت‌شدهٔ داستان آشنا می‌شود» (حری، ۱۳۹۲: ۲۰۹). یکی از رویکردهای تحلیل زاویه دید، الگوی آسپنسکی[7] و فاولر[8] است که مبتنی بر بررسی ویژگی‌های زبان‌شناختی زاویه دید است. گفتنی است «آسپنسکی عمدهٔ توجه خود را معطوف به ساختارهای زبانی و تأثیر آن بر زاویهٔ دید کرده است، اما فاولر نقش زبان‌شناختی در ساخت زاویه دید را یک مرحله جلوتر برده و به بررسی ویژگی‌های زبان‌شناختی زاویه دید می‌پردازد. هدف او فرمول‌بندی کلیت زاویه دید در مقام یک نظریهٔ زبان‌شناختی (متنی- دستوری) است» (علوی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۷۱). از نظر این دو زبان‌شناس، دیدگاه روایی شامل چهار سطح زمانی، مکانی، روان‌شناختی و ایدئولـوژیک است که با بررسی آنها در متن می‌توان به گفتمان ایدئولوژیک نویسنده دست یافت. از آنجایی که گزینش زاویه دید از سوی نویسنده کارکردی ایدئولوژیـک دارد و در برجسته کردن ابعاد مختلف روایت نقش مهمی ایفا می‌کند، بررسی آن می‌تواند در شناخت اندیشه‌های نویسنده کارآمد باشد. لذا این مقاله تلاش می‌کند به روش توصیفی- تحلیلی و در چارچوب الگوی آسپنسکی- فاولر، دیدگاه

1 . Narratology
2 . Tzvetan Todorov
3 . Vladimir Propp
4 . Gerard Genette
5 . Roland Barthes
6 . Henry James
7 . Boris Ouspensky
8 . Roger Fowler

روای را در رمان «یا مریم» سنان انطون بررسی کند. در همین راستا ابتدا به مطالعهٔ رمان پرداخته و سپس با ذکر برخی از نمونه‌هایی که مؤید به‌کارگیری مقوله‌های رویکرد فوق هستند، هر مقوله توصیف و تحلیل‌شده است. پژوهش حاضر به دنبال پاسخگویی به سؤالات زیر است:

۱. از میان انواع راوی مطرح‌شده در رویکرد آسپنسکی- فاولر، رمان یا مریم به کدام نوع راوی تعلق دارد؟

۲. ابزارهای زبان‌شناختی به کار رفته در این رمان در راستای چه نوع ایدئولوژی است؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

نظریه‌پردازانی همچون هنری جیمز و فردریش اشپیلهگن[1] از نخستین کسانی هستند که دربارهٔ زاویهٔ دید سخن گفته‌اند و پس از آنان نظریه‌پردازانی مثل ژرار ژنت، ژاک فونتنی[2] و پل ریکور[3]از جمله افرادی هستند که مفهوم زاویهٔ دید را در متون ادبی گسترش داده‌اند. آسپنسکی و فاولر از دیگر صاحب‌نظران این حوزه هستند و الگویی را برای بررسی زاویهٔ دید ارائه داده‌اند که ریشه در مفهوم کانون سازی ژنت دارد. همچنین سیمپسون[4] () با بسط الگوی آسپنسکی- فاولر و با استفاده از آرای این دو زبان‌شناس طرحی را جهت بررسی سبک روایی ارائه می‌کند که بر مفاهیم وجهیت و دیدگاه تکیه دارد. در ادامه به چند نمونه از پژوهش‌های مرتبط با الگوی آسپنسکی و فاولر اشاره می‌شود: افخمی و علوی در مقالهٔ «زبان‌شناسی روایت» (۱۳۸۲) با مروری بر نحوهٔ شکل‌گیری روایت‌شناسی، به تبیین دیدگاه روایی آسپنسکی- فاولر و شرح مؤلفه‌های آن پرداخته‌اند که از نخستین پژوهش‌ها در این خصوص است. امیری و صولتی در مقالهٔ «تحلیل زبان‌شناختی داستان کوتاه «اشرف» بر اساس دیدگاه روایت‌گری آسپنسکی و فاولر» (۱۳۹۷) داستان الشرف ذنون ایوب را بر اساس چهار سطح زمانی- مکانی، عبارت شناختی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک بررسی کرده‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد نویسنده با بهره‌گیری از ابزارهای زبانی، ایدئولوژی پنهان نارضایتی از باورهای غلط فرهنگی و اجتماعی موجود در جامعه را به‌تصویرکشیده است. عبداللهیان و همکارانش در مقالهٔ «تحلیل متن و گفتمان داستان لنگ از ابراهیم گلستان بر اساس نظریهٔ زبان‌شناسی راجر فالر» (۱۳۹۷) چنین نتیجه گرفته‌اند که گفتمان داستان بر اساس اندیشهٔ غیرمستقیم است و گفتمان مستقیم کاربرد کمتری در روایت دارد. مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «تحلیل گفتمانی داستان «خانهٔ روشنان» گلشیری با استفاده از نظریهٔ راجر فاولر» (۱۳۹۹) توسط عبداللهیان و همکاران نوشته شده است. این پژوهشگران به این نتیجه رسیده‌اند که شیوهٔ جریان سیال ذهن باعث تعویق کلام شده و در بازنمایی گفتار از هر دو شیوهٔ

1 . Friedrich Spielhagen
2 . Jacques Fontanille
3 . Paul Ricoeur
4 . Paul Simpson

گفتار باواسطه و مستقیم استفاده‌شده است. پایان‌نامه‌ای نیز تحت عنوان «وجهة النظر عند بوریس أوسبنسکی روایة «طیف الحلاج» أنموذجاً» (۲۰۲۰) در کشور الجزایر توسط جبار و جرمان نوشته شده است که در آن رمان طیف الحلاج مقبول العلوی را بر اساس سطوح چهارگانهٔ آسپنسکی بررسی کرده‌اند. احمدی و همکاران در مقالهٔ «بررسی مقولهٔ وجهیت در رمان شوهر عزیز من اثر فریبا کلهر بر اساس دیدگاه فاولر» (۱۴۰۰) گونه‌هایی از وجهیت را که در رمان مذکور به‌کاررفته، مشخص کرده‌اند.

در خصوص آثار روایی انطون نیز تحقیقاتی صورت گرفته است که به چند نمونه از آنها اشاره می‌شود: عادل ساکی و همکاران در مقالهٔ «المونتاج السینمائی فی روایات سنان أنطون علی ضوء آراء سرجی ایزنشتاین (روایة إعجام نموذجاً)» (۱۳۹۹) رمان «إعجام» انطون را بر مبنای نظریهٔ آیزنشتاین بررسی کرده و اقسام مختلف مونتاژ در آن را، مشخص کرده‌اند. موسوی و نظری در مقالهٔ «صورة أنا و الآخر فی روایة وحدها شجرة الرمان لسنان أنطون» (۱۳۹۹) شیوهٔ برخورد و تعامل من و دیگری را در رمان مذکور بررسی کرده‌اند. نتایج این جستار نشان می‌دهد که من برای نویسنده، به‌صورت من شیعی و عراقی نمایان شده است و دیگری، به‌صورت دیگری بعثی، آمریکایی و تروریست به تصویرکشیده شده است. نگارش و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «تمظهرات الدیستوبیا فی الروایة العراقیة الحدیثة (روایة «یا مریم» للروائی سنان أنطون أنموذجاً)» (۱۴۰۰) با بررسی جنبه‌های ویران‌شهری در رمان «یا مریم» چنین نتیجه گرفته‌اند که تعصبات مذهبی یکی از دلایل اصلی ظهور ویران‌شهری است. مزوری و همکاران در مقالهٔ «بررسی و تحلیل رمان اعجام سنان انطون بر پایهٔ نظریهٔ گریماس» (۱۴۰۲) نشان می‌دهند که رمان اعجام خفقان سیاسی و اجتماعی عراق در دوران حکومت بعث را به‌تصویرکشیده و با عناصر روایی نظریهٔ گریماس منطبق است. با توجه به پژوهش‌هایی که ذکر شد، بدیهی است هیچ پژوهشی با موضوع بررسی رمان یا مریم با رویکرد آسپنسکی– فاولر انجام نگرفته است.

۲. سنان انطون و رمان یا مریم

سنان انطون، شاعر و رمان‌نویس معاصر عراقی است که بازنمایی حقایق سیاسی و اجتماعی در آثارش حضور گسترده‌ای دارد. او در رمان‌هایش عمدتاً به تاریخ عراق و رویدادهای سیاسی و اجتماعی آن می‌پردازد. این شیوهٔ نگارش در رمان «یا مریم» نیز به چشم می‌خورد و همان‌طور که عنوان آن نشان می‌دهد، تمرکز اصلی نویسنده بر مسائل مسیحیان است. انطون در این رمان به چالش‌های اقلیت‌های مذهبی در عراق از جمله پدیدهٔ مهاجرت مسیحیان عراقی به خارج از کشور و حادثهٔ تروریستی کلیسای «سیدة نجات» در سال ۲۰۱۰ پرداخته است. رمان «یا مریم» از موفق‌ترین آثار انطون به شمارمی رود که در سال ۲۰۱۳ در فهرست کوتاه جایزه بوکر عربی قرار گرفت. این رمان با عنوان «مریما» توسط حزبایی‌زاده به زبان فارسی ترجمه شده است.

داستان اصلی این رمان حول محور دو شخصیت «یوسف» و «مها» می‌چرخد که هر دو مسیحی و مقیم کشور عراق هستند. مها دانشجوی رشتهٔ پزشکی در بغداد است. او به همراه همسرش لؤی که قصد مهاجرت از عراق را دارند، برای مدتی در طبقهٔ دوم خانهٔ یوسف که مردی تنها و سالخورده است، ساکن می‌شوند. یوسف و مها دربارهٔ وضعیت کشور خود دیدگاه متناقضی دارند. یوسف وابستگی عمیقی به بغداد دارد و با وجود تمام دشواری‌های زمانه، به سهم خود از زندگی راضی است و مصمم است در عراق بماند. به همین دلیل علیرغم اصرار اعضای خانواده‌اش حاضر به ترک وطن نیست و زندگی تنهایی در خانهٔ خود را به مهاجرت و آوارگی ترجیح می‌دهد. در مقابل، مها دیگر تعلق خاطری به کشورش ندارد و برخلاف یوسف که به بهبود اوضاع کشور امیدوار است، اما او نسبت به آینده نگاه بدبینانه‌ای دارد. مها نمی‌خواهد منتظر بهبود شرایط و بازگشت اوضاع به روال عادی خود باشد و آرزوی مهاجرت به کشوری دیگر را در سر دارد. علت اصلی این نگرش، به اتفاقات تلخی برمی‌گردد که در زندگی در عراق برای او رخ داده است. نقل‌مکان مها به خانهٔ عمویش از ترس تبعات جنگ و در نتیجهٔ آن دوری از خانواده باعث می‌شود دوران سختی را تجربه کند. همچنین زمانی که مها در انتظار به‌دنیاآمدن فرزند خود بود، به دنبال انفجار ماشین بمب‌گذاری شده در مقابل خانهٔشان، فرزندش را از دست می‌دهد. این مسئله وضعیت روحی او را تحت تأثیر قرار می‌دهد و باعث می‌شود بیش از پیش از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند دلزده باشد.

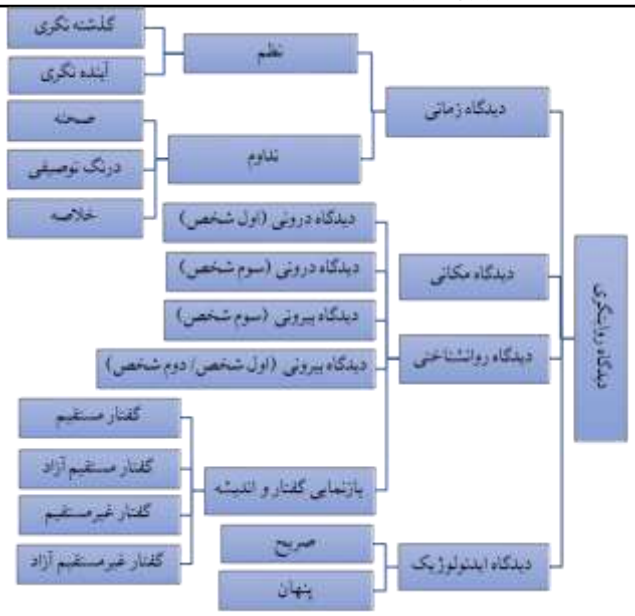
این رمان با درگیری لفظی مها با یوسف بر سر موضوعی شروع می‌شود. مها از این اتفاق متأثر می‌شود و به دنبال فرصتی است تا از یوسف عذرخواهی و از او دلجویی کند؛ اما در پایان داستان حادثه‌ای غم‌انگیز رقم می‌خورد. یوسف، لؤی و مها برای مراسم عشای ربانی که همزمان مصادف بود با سالگرد وفات حنّه خواهر یوسف، به کلیسا می‌روند اما در حین برگزاری مراسم، گروهی از تروریست‌ها به کلیسا هجوم می‌برند و افراد زیادی از شرکت‌کنندگان از جمله یوسف کشته می‌شوند. در پایان، مها با شرکت در یک برنامهٔ تلویزیونی دربارهٔ حادثهٔ آن روز سخن می‌گوید تا بدین طریق درد و رنجی را که متحمل می‌شوند به گوش جهانیان برساند.

۳. الگوی آسپنسکی- فاولر

نظریه‌پردازان براین باورند که مهم‌ترین عنصر یک روایت زاویه دید است که نه تنها کل ساختار داستان، بلکه ساختار پیرنگ را تحت تأثیر قرار می‌دهد (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۲۹۲). زاویه دید معانی پنهان، رازها و تعلیق داستان را بیشتر می‌کند و با درون‌مایهٔ داستان ارتباط تام دارد و تبحر در به‌کارگیری آن لایه‌های معنایی داستان را تقویت می‌کند (راسلی، ۱۳۹۴: ۲۵). بررسی زاویه دید مورد توجه بسیاری از روایت‌شناسان، سبک‌شناسان و زبان‌شناسان قرارگرفته است و هرکدام از نظریه‌پردازان از زوایای مختلفی به مبحث شیوهٔ روایتگری در متن پرداخته‌اند. سیمپسون سه رویکرد متفاوت به زاویه دید را از هم متمایز می‌کند:

الف) رویکرد ساختارگرا که به ساختارهای کلان ارتباطات ادبی می‌پردازد؛ یعنی اصول انتزاعی سیستم ارتباطات ادبی را آشکار می‌سازد. ب) رویکرد زایشی که بر ساختارهای خرد ارتباطات ادبی (در سطح جمله) تمرکز می‌کند و ج) رویکرد بینا فردی که هم به ساختارهای خرد و کلان می‌پردازد و هم به ابزارهای زبان‌شناختی توجه دارد که به‌وسیلهٔ آنها راویان روایت خود را با جهت‌دهی خاص به خواننده عرضه می‌کنند (علوی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۷۱).

راجر فاولر زبان‌شناس انگلیسی و از نخستین نظریه‌پردازانی است که نگاه زبان‌شناختی به روایت دارد و چارچوبی جامع برای مطالعهٔ متون داستانی تحت عنوان «دیدگاه روایی» مطرح کرده است که بر روش‌های زبانی تکیه دارد. تعریفی که او از دیدگاه ارائه می‌کند این‌گونه است: «به مادهٔ داستانی می‌توان ترتیب‌های زمانی متفاوتی داد، از منظر صداهای راوی متفاوتی نگریست و به آن رنگ‌های ایدئولوژیک گوناگون بخشید. در این محدوده تنوعات در گفتن روایت است که دیدگاه قرار گرفته است» (فاولر، ۲۰۱۲: ۲۶۵). فاولر در بحث دیدگاه روایی از آسپنسکی و به ویژه ژنت تأثیر پذیرفته است. آسپنسکی زبان‌شناس روسی و از جمله افرادی است که مفهوم یکپارچه-ای از این کلمه ارائه کرد. او به بررسی دیدگاه از منظر موقعیت مؤلف می‌پردازد؛ مسئله‌ای که اکثر ناقدان از آن غافل بودند. آسپنسکی «در پژوهش خود موسوم به «ساختار متن هنری و گونه-شناسی قالب ترکیبی» بیان می‌کند که دیدگاه روایی بایستی در چندین سطح بررسی شود. او جنبه‌های تجلی این دیدگاه‌ها در متن را در چهار سطح مشخص می‌کند که عبارت‌اند از: سطح زمانی–مکانی، عبارت‌شناختی، ایدئولوژیک و روان‌شناختی» (العزی، ۲۰۱۰: ۱۱۸–۱۱۹)؛ اما این الگو بعدها توسط فاولر با اندکی تغییرات مورد بازنگری قرار می‌گیرد؛ از نظر او دیدگاه عبارت شناختی مورد نظر آسپنسکی را که بازنمایی گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها را بررسی می‌کند، باید در سطح روان‌شناختی گنجاند. از این رویکرد ترکیبی با عنوان الگوی آسپنسکی–فاولر یاد می‌شود.



در این الگو در دیدگاه زمانی، ارتباط زمانی داستان بررسی می‌شود و در آن از نظریهٔ ژرار ژنت، از روایت شناسان نامدار ساختارگرا استفاده می‌شود. دیدگاه مکانی یعنی دریچه‌ای که راوی از درون آن داستان را می‌نگرد و مقوله‌ای کلی است که از نظریه‌های مختلف می‌توان برای بسط آن استفاده کرد و در دیدگاه روان‌شناختی تقسیم‌بندی چهارگانه‌ای برای تشخیص انواع مختلف راویان عرضه می‌شود. فاولر معتقد است از این دیدگاه‌ها می‌توان برای تبیین دیدگاه ایدئولوژیکی استفاده کرد (افخمی و علوی، ۱۳۸۲: ۵۸). در نمودار زیر مؤلفه‌های الگوی آسپنسکی–فاولر ذکر شده است:

۴. دیدگاه روایتگری در رمان یا مریم

۴–۱. دیدگاه زمانی

زمان از مهم‌ترین مؤلفه‌های گفتمان روایی است و هیچ اثر روایی نیست که خالی از عنصر زمان باشد؛ اما در برخی از روایت‌ها زمان بر اساس خط روایی پیش نمی‌رود و هر چیزی را که باعث شکستن سیر طبیعی زمان شود می‌توان با زاویه دید زمانی درارتباط‌دانست. ژنت هر گونه انحراف در ترتیب ارائهٔ وقایع در متن را نسبت به ترتیب وقوع آنها در داستان، زمان‌پریشی می‌داند. (تولان، ۱۳۸۳: ۷۹) زمان‌پریشی دو گونه است: گذشته‌نگری و آینده‌نگری. در گذشته‌نگری «زمان داستان به عقب برمی‌گردد و لحظات و رخدادهایی را توضیح می‌دهد که داستان پشت سر گذاشته است و به این صورت، حرکت داستان از گذشته به زمان حال را به تصویر می‌کشد» (خسروی و سبزیان پور، ۱۳۹۹: ۴۶). در آینده‌نگری نیز واقعه‌ای که بعداً اتفاق خواهد افتاد، پیش از زمان اصلی خود گفته می‌شود. اولین ویژگی‌ای که در رمان یا مریم به چشم می‌خورد، ساختار غیرخطی روایت

است؛ ساختاری که مخاطب را درگیر داستان نگه می‌دارد و باعث ایجاد حس انتظار در وی می‌شود. انطون توجه خاصی به عنصر زمان دارد؛ به گونه‌ای که زمان‌پریشی‌های متعددی که توسط او به کار رفته، بخش عمده‌ای از فضای داستان را به خود اختصاص داده است. گسترهٔ زمانی رمان یا مریم تنها به یک روز محدود می‌شود و به همین دلیل بخش قابل توجهی از زمان داستان با گذشته در ارتباط است. در این رمان ترتیب زمانی رویدادها به هم می‌ریزد و راوی در موارد متعددی با پرش به گذشته خلأ اطلاعاتی متن را پر می‌کند و تا پایان، زمان بین گذشته و حال جابجا می‌شود. نقش اکثر شخصیت‌های این رمان درگذشته به اتمام رسیده است و در واقع ارجاعاتی که توسط یوسف و مها به گذشته صورت می‌گیرد، معرف شخصیت‌هایی است که در زمان حال حضور ندارند. ساختار این رمان به گونه‌ای است که با مشاجرهٔ مها و یوسف در زمان حال شروع می‌شود اما در ادامه داستان به عقب برمی‌گردد و در همان آغاز تعادل زمان از بین می‌رود. جملهٔ «إنت عَیّش بِالماضی عَمّو» (انطون، ۲۰۱۲: ۹) (عمو تو در گذشته مانده‌ای) (۱) که از سوی مها و خطاب به یوسف گفته می‌شود، نقطهٔ شروع این رمان است. نویسنده در همان قسمت آغازین رمان بدون مقدمه و ذکر اطلاعات پیش‌زمینه‌ای، با طرح یک دیالوگ به مشاجره لفظی میان یوسف و مها اشاره می‌کند و سپس در صفحات بعدی با فلاش‌بک به گذشته به شرح مفصل گفتگوی آنها می‌پردازد:

فِی المَرّة الأولی الّتی دارَ فیها النقاشُ بَینی و بَینَ مَها ولُؤی، لَم یَتَطوّر الأمرُ إلی صِدامٍ. قالت هی إنَّ المَسألةَ بِرُمّتِها مُهزلةٌ وأنّهُم بَدَلاً مِن حَلِ مَشاکلِ الناسِ مَشغولونَ بِإعدامِ المُستَینَ الأبریاءِ. لم تَقُل مَها یَومَها شَیئاً لکِن بَدا واضِحاً أنَّ کَلامی لم یُعجِبها. أما أمسِ فَلَم تَحبس کلماتِها حین خُضنا فی المَوضوعِ مِن جَدیدٍ (همان: ۲۳). (بار اول که بین من، مها و لؤی بحث درگرفت، اوضاع متشنج نشد. مها گفت کل مسئله سیاه‌بازی است و آنها به‌جای حل مشکلات مردم، دست به اعدام افراد مسن بی‌گناه می‌زنند. مها آن روز چیزی نگفت ولی مشخص بود حرفم به مذاقش خوش نیامده است؛ اما دیروز وقتی مجدداً وارد بحث شدیم، نتوانست جلوی موج کلمات را بگیرد)

نویسنده با رجوع به گذشته، ذهن خواننده را در مورد علت این مشاجره اغنا می‌کند. ماجرا از این قرار است که مها و یوسف بر سر اعدام فردی مسیحی به نام طارق اختلاف‌نظر پیدا می‌کنند. مها مسیحی بودن طارق را علت محکومیتش به اعدام قلمداد می‌کند و آتش زدن کلیساها، مهاجرت مسیحیان و... را نمونه‌ای از دشمنی با مسیحیان می‌داند؛ در حالی که از نظر یوسف این حکم به دلیل تسویه‌حساب سیاسی صادرشده و هیچ ارتباطی با دین طارق ندارد. ضمن اینکه این اتفاقات مقطعی بوده و در هر کشوری رخ می‌دهد. در جایی دیگر، نگاه کردن به تقویم روی دیوار، عاملی است که یوسف را به گذشته بازمی‌گرداند و درگذشت خواهرش حنّه را یادآور می‌شود؛ شخصیتی که در زمان حال حضور ندارد و تنها از طریق تداعی خاطرات گذشته توسط یوسف، به صحنهٔ داستان بازمی‌گردد:

وَقَفتُ أمامَ التَقويمِ المُعلَّقِ عَلى الجِدارِ المَمَرِ. تحتَ الصُورةِ كانَ اليومُ الباقى هو الأحدَ آخرَ يومٍ مِن تشرين الأول مِن عامِ ۲۰۱۰. كُنتُ قَد كَتبتُ على المُربعِ الصَغيرِ الخاصِ بِذلكَ اليومِ بِقَلمِ الرَصاصِ "وفاةُ جِنّةَ" إشارةً إلى اسمِ شَقيقتى الّتى فارَقَت الحَياةَ قَبلَ سَبعِ سَنَواتٍ فى صَباحٍ مِثلَ هذا (همان: ۱۳). (مقابل تقویمی که روی دیوار راهرو بود، ایستادم. زیر عکس فقط روز یکشنبه باقی مانده بود؛ آخرین روز از ماه اکتبر سال ۲۰۱۰. در مربع کوچک زیر تاریخ با مداد نوشته بودم «وفات حنه»؛ نام خواهرم که هفت سال پیش صبح چنین روزی فوت کرد)

یکی دیگر از گذشته‌نگری‌های موجود در این رمان، در فصل دوم کتاب دیده می‌شود. نکتهٔ مهم اینکه تمامی حوادث این بخش کاملاً به شیوهٔ بازگشت زمانی نقل‌شده است و شخصیت‌های فرعی متعددی وارد داستان شده‌اند. راوی با استفاده از این فن زمانی جزئیات بیشتری از زندگی یوسف را بیان می‌کند و به اصل و نسب او، ایام جوانی‌اش، فعالیت‌های او به‌عنوان مترجم و سرنوشت سایر اعضای خانواده می‌پردازد:

كانَت هذه هى الصُورةَ الوَحيدةَ الّتى تَجمعُ العائلةَ بِأكمَلِها. تَفَرّقوا بَعدَها فى أرجاءِ الدُّنيا لِيَظهَروا فى صُورٍ أُخرى. غازى سَيَعملُ فى كركوك حتى عامِ ۱۹۶۱ ثُمَّ يَعودُ إلى بغدادَ بعدَها ويَعملُ معَ شَركةِ رابكو لِلأصباغِ. إلياسُ كانَ الوحيدَ مِن بَينَ الذُكورِ الّذى سَيَدخلُ الجامعةَ. سَيَدرُسُ الحُقوقَ لكنَّه سَيَتورّطُ فى السياسةِ ويَدخلُ السِّجنَ عِدّةَ مَرّاتٍ. ميخائيلُ، سَيَعملُ بعدَ تَخَرُّجِهِ مِن كُليةِ بغدادَ مثلَ يوسفَ مُترجماً (همان: ۳۹–۴۰). (این تنها عکس دسته جمعی خانواده بود. بعد از آن در اکناف عالم پراکنده شدند تا در عکس‌هایی دیگر دیده شوند. غازی تا سال ۱۹۶۱ در کرکوک کار کرد و بعد به بغداد بازگشت و در شرکت رنگ‌سازی رابکو مشغول به کار شد. الیاس تنها پسر خانواده بود که وارد دانشگاه شد. حقوق خواند اما گرفتار سیاست شد و چندین بار به زندان افتاد. میخائیل بعد از اینکه از دانشکدهٔ بغداد فارغ-التحصیل شد، همانند یوسف مترجم شد)

نوع بعدی زمان‌پریشی، آینده‌نگری است. بیشتر زمان‌پریشی‌های صورت گرفته در این رمان از نوع بازگشت به گذشته است و آینده‌نگری به صورت اندک به‌کاررفته‌است؛ از جمله هنگامی که یوسف با استفادهٔ نمادین از عناصر طبیعت اندیشه‌های اجتماعی خود را مطرح می‌کند و آیندهٔ زیبایی را برای عراق ترسیم می‌کند؛ آینده‌ای که هیچ‌گاه در درون داستان محقق نشد:

بَدَت الحَديقةُ حَزينةً مِن شِباكِ غُرفَتى. إنَّه الخَريفُ والحديقةُ فى جِدادٍ على نَفسِها. لكنَّ كلَّ شىءٍ سَيُولَدُ مِن جديدٍ فى الرَّبيعِ. هذا ما أكَّدتُه لِنفسى وأنا أرتَدى مَلابسى للذَّهابِ إلى الكَنيسةِ. كلُّ شىءٍ سَيُولَدُ مِن جديدٍ (همان: ۹۴). (باغچه از پنجرهٔ اتاقم دلگیر به نظر می‌رسید. پاییز است و باغچه در ماتم خود؛ اما در فصل بهار همه چیز دوباره متولد می‌شود. این را با خود می‌گفتم و لباسم را می‌پوشیدم تا به کلیسا بروم. همه چیز دوباره متولد می-شود)

از دیگر بخش‌های تحلیل زمان در دیدگاه زمانی، بررسی تندی و کندی سرعت حوادث و نسبت میان زمان داستان و زمان روایت است که حداقل سرعت روی دادن حوادث را درنگ توصیفی و نهایت سرعت را حذف یا خلاصه می‌نامند. نمایش صحنه نیز «حالت محاوره‌ای است که زمان داستان را با زمان روایت برابر و هماهنگ می‌کند» (جینیت، ۱۹۹۷: ۱۰۸). حالت صحنه که مهم‌ترین جلوهٔ آن گفت‌وگو است، در این رمان کاربرد زیادی دارد و در بخش‌هایی که با

محوریت گفت‌وگوی مستقیم مطرح شده‌اند و نیز در شیوهٔ تک‌گویی درونی با وجه نمایشی مواجه هستیم که در آنها مدت زمان بیان جملات با زمان خواندن آن برابر است. درنگ توصیفی نیز می‌تواند منجر به‌کندی سرعت روایت شود چراکه که در سیر روایت داستان برخی صحنه‌ها چنان ارزش روایت دارند که راوی سعی می‌کند آن صحنه‌ها را با تمام جزئیات توصیف کند و در این حالت، زمان تا کنش بعدی از حرکت بازمی‌ایستد (مارتین، ۱۳۸۲: ۹۱). همان‌طور که پیش‌تر گفته شد رمان یا مریم تنها حکایت یک شبانه‌روز از زندگی یوسف است اما برای روایت این مدت کوتاه ۱۶۰ صفحه اختصاص داده شده است که مهم‌ترین عامل کندی سرعت روایت است. علاوه بر این، راوی در روایت برخی از کنش‌ها بسته به اهمیت آنها مکث می‌کند که یکی از نمونه‌های آن روایت راوی از مسائل مربوط به مسیحیان است که معمولاً با مکث توصیفی همراه است. در این رمان شخصیت حنه به عنوان فرد متعهد به آیین مسیحیت و با باور دینی عمیق ظاهر شده است که بیش از دیگران به انجام شعائر دینی پایبند بوده و اصول دین مسیحیت را رعایت می‌کند. در بخشی از رمان روای به توصیف اتاق حنه می‌پردازد؛ اتاقی که دست کمی از کلیسا ندارد و در این توصیف که چهار صفحه را در برمی‌گیرد، به معرفی برخی از آیین مسیحیان پرداخته و از شخصیت‌های مسیحیت نام می‌برد:

نَظرتُ إلی صُورةِ العَذراءَ. بَقِیةُ الغُرفةِ کانَت مُکرَّسةً للأیقوناتِ ولتماثیلَ وتذکاراتِ العذراءَ یسوعِ الصغیرة. حتی القدحِ الصغیرِ الّذی کانَ یُوضَعُ عندَ مَدخلِ الکنیسةِ ویُملأُ بالماءِ المُقدَّسِ کَی یُبَلّلَ المُصلّونَ سَبابتَهم بِه لِیَرسَموا عَلامةَ الصَلیبِ علی وُجوهِهم عِندما تُطأُ أقدامُهم أرضَ الکنیسةِ، کانَت قد وَضعَت نُسخةً مِنه داخلَ الغُرفةِ. فتَکدَّسَت بعضُ کُتبِ الصَلاةِ وتَبَعثَرَت حولَها تلک الصورُ الصغیرةُ التی کانَت تُوزِّعُها الکنیسةُ. بعضُها لِلعذراءَ وحدَها أو معَ المسیحِ ومَاریوسفَ ومریمَ المجدلیةِ وبعضِ القدّیسینِ. (همان: ۱۷–۱۸). (نگاهی به تصویر مریم مقدس انداختم. باقی دیوارهای اتاق پر بود از تندیس‌ها، تصاویر و نشانه‌های مربوط به مریم مقدس و کودکی عیسی. حتی جام کوچکی که پر از آب مقدس می‌کنند و در ورودی کلیساها می‌گذارند تا نمازگزارها موقع وارد شدن انگشت سبابه‌شان را در آن بزنند و علامت صلیب بکشند، یکی شبیه آن را در اتاقش گذاشته بود. کتاب‌های دعا روی هم انباشته شده بود و همین‌طور تصاویر کوچکی که کلیسا توزیع می‌کرد؛ تصاویر مریم مقدس به تنهایی یا با عیسی مسیح، ماریوسف، مریم مجدلیه و قدیسان دیگر).

خلاصه کردن نیز حالتی از روایت است که در آن راوی به منظور تسریع روایت قطعهٔ کوتاهی از متن را به زمان بلندی از متن اختصاص می‌دهد (حسن‌القصراوی، ۲۰۰۴: ۲۱)؛ بنابراین نویسنده مجاز است رویدادهای کم‌اهمیت را به صورت فشرده بیان کند و در سرعت روایت شتاب ایجاد کند:

ها هی سبعُ سَنواتٍ قد مَرّت بِسرعةٍ مُنذُ ذلک الصَّباحِ. سَنواتٌ کانَت جِنّةٌ سَتَتعجّبُ مِنها لَو کانَت علی قَیدِ الحَیاةِ. (انطون، ۲۰۱۲، ۱۳). (اکنون هفت سال از آن روز گذشته است؛ سال‌هایی که اگر حنه زنده بود از آن حیرت‌زده می‌شد).

نویسنده با آوردن عبارت «سبع سنوات» بدون اینکه به جزئیات این هفت سال بپردازد، زمان متن را کوتاه‌تر کرده تا به حادثهٔ اصلی روایت برسد. بدیهی است اگر نویسنده بدون بهره‌گیری از حذف و خلاصه به گزارش این مدت زمان طولانی می‌پرداخت، خواننده با متنی ملال‌آور روبرو می‌شد. در بخشی دیگر، هنگامی‌که یوسف به توصیف لؤی می‌پردازد، خصوصیات او را تنها در چند کلمه خلاصه می‌کند در حالی که نتیجهٔ مدت‌ها دوستی با او است:

فَزَوجُها لطیفٌ، مُؤدّبٌ وخَدومٌ لکنَّه فی العَملِ مُعظمُ الوَقتِ وأنا تَفاعَلتُ مَعَها أکثر بِکثیر مِنه (همان: ۹۱).
(همسرش مردی مهربان، مؤدب و زحمتکش است اما بیشتر وقتش صرف کارش می‌شود و من با مها بیشتر از او هم‌صحبت شدم).

۲-۴. دیدگاه مکانی

روایت علاوه بر عنصر زمان، مستلزم حضور مکان نیز هست. «مکان یک چارچوب کلی است که شخصیت‌ها در آن حرکت می‌کنند و با آن تعامل دارند و هر متنی صرف نظر از نوع ادبی‌اش باید این عنصر را داشته باشد» (عبید و بیاتی، ۲۰۰۸: ۲۲۹). از نظر فاولر، بعد مکان در متن با موضع دیداری در هنرهای تجسمی شباهت دارد که مخاطب را ملزم می‌کند از دیدگاهی که هنرمند می‌خواهد به اثر هنری نگاه کند (فاولر، ۲۰۱۲: ۲۶۷). در سطح مکانی که بین دید گسترده و محدود در نوسان است، راوی می‌تواند دید ایستا، متحرک، متوالی و کلی یا پرنده‌وار نسبت به مکان داشته باشد. مهم‌ترین مؤلفهٔ زبان‌شناختی در این دیدگاه استفاده از اشاره‌گرهای مکانی مانند «اینجا»، «آنجا»، کلماتی که جهت خاصی را نشان می‌دهند و نیز نام مکان‌ها در روایت است که از طریق آنها می‌توان به موقعیت دید راوی دست یافت.

در رمان یا مریم به فراخور داستان از مکان‌های باز و بسته متعددی استفاده شده است؛ اما مکان‌های محدود در مقایسه با فضاهای گسترده سهم زیادی را در نقل حوادث به‌خوداختصاص داده‌اند. از جملهٔ این مکان‌ها می‌توان به کلیساها، خانهٔ پدری مها، آپارتمان یوسف، خانهٔ سعدون، دفتر کار یوسف و فضای داخلی بیمارستانی که مها بستری بود اشاره کرد. فضاهای باز نیز شامل حیاط خانهٔ پدری یوسف، حیاط خانهٔ پدری مها و محیط خیابانی است که خانهٔ یوسف در آن قرار دارد.

در این رمان، محل وقوع رویدادها به اندازهٔ شخصیت‌ها و کنش آنان اهمیت دارد. خانه‌ای که یوسف و مها در آن ساکن هستند، از مهم‌ترین مکان‌های بسته است و اکثر گفت‌وگوها و حوادث داستان در موقعیت مکانی خانهٔ یوسف رخ می‌دهد. هر یک از اعضای خانوادهٔ یوسف به گوشه‌ای از جهان مهاجرت کرده‌اند و اصرار دارند یوسف نیز به آنان ملحق شود و در جایی که برای مسیحیان امنیت وجود دارد زندگی کند؛ اما او تحت هیچ شرایطی حاضر به ترک خانهٔ خود نیست. این تعلق‌خاطر یوسف را از جملهٔ پیش‌رو می‌توان دریافت: «أنا أیضاً أحرسُ البَیتَ وذِکریّاتِه، البیتُ الّذی هو أکثُر مِن بیتٍ» (انطون، ۲۰۱۲: ۸۵). (من نیز از خانه و خاطراتش محافظت می‌کنم). اصرار

یوسف بر ادامهٔ سکونت در این خانه می‌تواند نشانهٔ وابستگی عمیق وی به وطن خود عراق باشد. در واقع این مکان جنبهٔ سمبلیک دارد و نماد کشوری است که هر چند در گذشته محل زندگی تمام عراقیان فارغ از هر نوع دین و گرایشی بوده، اما اکنون محل مناسبی برای اقامت اقلیت‌ها نیست.

شروع رمان با ترسیم فضای خانهٔ یوسف بر اهمیت آن در رمان تأکید می‌کند. راوی (یوسف) در خلال گفت‌وگو با مها و به صورت غیرمستقیم به توصیف مکان می‌پردازد و در این توصیف از موضعی ایستا استفاده می‌کند؛ به این صورت که در جایگاهی ایستاده و وقایع داستانی را گزارش می‌کند. افعالی مانند «تترک»، «اقترب» و «نهض» به خوبی نشان می‌دهد که راوی در میانهٔ ماجرا قرار دارد و داستان را روایت می‌کند:

«إنت عیّش بالماضی عَمّو» قالَتها مَها لی بِعَصبیةٍ وهی تَترکُ غُرفةَ الجُلوسِ بعدَ جِدالِنا الحادِ. اِرتبکَ لُؤیُ زوجُها وهو یُناديها بِصوتٍ عالٍ طالباً منها أن تَعودَ. لکنَّها قَد بَدَأت تَرتَقی بِسرعةٍ الدَرجَ المفضی إلی الطابقِ العلوی. نَهضَ زوجُها مِن الکَنَبةِ الرَمادیةِ واقتَربَ مِن کُرسیِ الّذی کانَ أمامَ التلفزیونِ (همان: ۹). (عمو تو در گذشته مانده‌ای. این جمله را مها بعد از بحث داغی که بین‌مان درگرفت با عصبانیت رو به من گفت و اتاق نشیمن را ترک کرد. همسرش لؤی دستپاچه شد. سر مها داد کشید و از او خواست برگردد؛ اما مها از پله‌ها با سرعت به سمت طبقهٔ بالا می‌رفت. همسرش از روی مبل خاکستری بلند شد و به سمت صندلی‌ای آمد که مقابل تلویزیون بود)

کلیسا از دیگر مکان‌های محوری این اثر است؛ به طوری که فضایی که شخصیت‌ها در آن حضور دارند، عمدتاً محدودهٔ کلیسا است. یکی از مصادیق مکان‌های مقدس، کلیسای «أم‌الطاق» و «أم الأحزان» است که در متن از آنها نام‌برده شده است و بر اهمیت آن در روایت تأکید می‌کند. توصیفات دقیق و همراه با جزئیات راوی از مکان‌هایی که مختص دین مسیحیت است، متناسب با جهان‌بینی نویسنده و برای رسیدن به بن‌مایهٔ اصلی رمان است. در قسمت‌های پایانی متن، راوی فضای کلیسا را در حین حملهٔ تروریستی مشاهده می‌کند و وقایع آن را با تمام جزئیات و دقیق‌ترین اشارات مکانی توصیف می‌کند که نشانگر اهمیت آن در نظر راوی است. راوی در این قسمت با اتخاذ دید کلی و پرنده‌وار به توصیف محدودهٔ مکانی کلیسا می‌پردازد و با تسلط و هوشیاری نظاره‌گر تمامی صحنه‌ها و حوادث است:

الإطلاقاتُ استَمَرّت وازدادَت قُوّتُها وکأنَّها تَقتربُ مِن بابِ الکَنیسة. أخذَ الأبُ وسیمُ الّذی کانَ واقفاً إلی یَسارِ المَذبحِ یُشیرُ إلی جَمعِ المُصلّینَ کَی یَسرَعوا بالذَّهابِ إلی غُرفةِ الکَهنةِ الّتی کانَ بابُها خلفَ المَذبحِ لِیَختبِئوا هُناکَ. اندَفعَ عَددٌ کبیرٌ مِنهم بِسرعةٍ نَحوَه. أمّا الّذینَ لَم یَنتَبهوا إلی إشارتِه فی خَضمِ الفَوضی، فَقَد ظَلّوا واقفینَ فی أماکِنهم. إتَّجَهَ البعضُ الآخرُ إلی الأبوابِ الجانبیةِ لکنَّها کانَت مُغلقةً کَالعادةِ لأنَّها تُؤدّی إلی المَقبرةِ الّتی تُحیطُ بِجانبَی الکنیسة. (همان: ۱۴۶) (تیراندازی ادامه داشت و شدیدتر شد؛ انگار به ورودی کلیسا نزدیک می‌شد. پدر وسیم که سمت چپ قربانگاه ایستاده بود، به نمازگزاران اشاره کرد به اتاق کاهنان پناه ببرند که در آن پشت قربانگاه بود. عدهٔ زیادی به‌سرعت به سمت آن

رفتند اما کسانی که در آن شلوغی متوجه کلام او نشدند، سر جای خود ماندند. گروهی سمت درهای کناری رفتند ولی مثل همیشه قفل بود چون به مقبرهٔ اطراف کلیسا باز می‌شدند).

۳-۴. دیدگاه روان‌شناختی

فاولر دیدگاه روان‌شناختی را با مفهوم «کانون‌سازی» ژنت معادل می‌داند. این دیدگاه به این موضوع می‌پردازد که چه کسی مشاهده‌گر وقایع داستانی است و چه ارتباطی میان راوی و شخصیت‌ها برقرار است. به طور کلی، فاولر و آسپنسکی برای بررسی دیدگاه روان‌شناختی، چهار رویکرد معرفی می‌کنند: ۱. دیدگاه داخلی با روایت اول شخص: در این شیوه راوی یکی از شخصیت‌های دخیل در روایت است که به ابراز عقیده و قضاوت در مورد وقایع داستانی و شخصیت‌ها می‌پردازد. استفاده از کلمات احساسی و صفت‌های ارزیابی‌کننده از ویژگی‌های بارز این دیدگاه است. ۲. دیدگاه داخلی با روایت سوم شخص: این نوع روایت از زاویهٔ دید دانای کل بیان می‌شود. در این شیوه راوی از شخصیت‌های داستان نیست اما از ذهنیت سایر شخصیت‌ها آگاه است. ۳. دیدگاه خارجی با روایت سوم شخص: راوی فقط به روایت حوادث داستان و توصیف شخصیت‌ها می‌پردازد و از اظهار نظر دربارهٔ دیگران دوری می‌کند. در این شیوه راوی همان چیزی را می‌بیند که مشاهده‌گر معمولی می‌بیند. ۴. دیدگاه خارجی که در آن راوی نسبت به افکار شخصیت‌ها و حوادث داستان موضعی کم‌اطلاع درپیش‌می‌گیرد و با هر دو راوی اول شخص و سوم شخص کاربرد دارد. مشخصهٔ زبانی آن استفاده از کلماتی مانند «شاید»، «ممکن است» و... است (نک: فاولر، ۲۰۱۲: ۲۷۹-۲۸۳).

رمان یا مریم که از پنج فصل تشکیل شده، دارای روایت چندگانه است و هر فصل آن از زاویه دید متفاوتی بازگو می‌شود. یوسف و مها به‌عنوان شخصیت‌های اصلی، هر کدام از منظر خود روایت حوادث را بر عهده می‌گیرند و وقایع رمان را از دید خود و با وجه تازه‌ای نشان می‌دهند. اختصاص هر فصل جداگانه به شخصیت‌ها سبب شده نوع تفکر و جهت‌گیری آنها برای مخاطب آشکار شود و در عین حال گفتمان هیچ یک بر دیگری غلبه پیدا نکند. فصل اول رمان را یوسف روایت می‌کند؛ شخصیتی که در سراسر رمان به‌ویژه در فصل اول و سوم حضور فعالی دارد و رویدادهای پراهمیت را پیش می‌برد. آنچه در این فصل شاهد هستیم نمونه‌ای از رویکرد نخست روایتگری است که شامل استفاده از صفات و قیدهای ارزیابی‌کننده است. در جملهٔ زیر، یوسف به‌عنوان روای ضمن اینکه ویژگی‌های شخصیتی مها را ترسیم می‌کند، به ارزیابی مثبت از او می‌پردازد:

أمّا هی فمازالَت فی بِدایاتِ العِشرینیاتِ ومازالَ المُستقبلُ کلُّه أمامَها. قلبُها طَیّبٌ ونَوایاها أطیبُ. (أنطون، ۲۰۱۲: ۱۰) (اما او بیست سالی بیشتر عمر نکرده و آینده‌ای طولانی پیش‌رو دارد. او قلب پاک و ذات زلالی دارد).

از دیگر نشانه‌های دیدگاه درونی، وجود عناصر عاطفی مانند احساس ترس، غم، شادی و... در متن است که گویندهٔ کلام از طریق آن احساس درونی خود را ابراز می‌کند. اینگونه جملات در متن زیاد به چشم می‌خورد مانند نمونهٔ زیر:

أوّلُ مَرّةٍ رَأیتُ مَها فیها کانَت طفلةً تَبکی. تَألّمتُ وأنا أری دُموعَها تَنهمُر. کنتُ الوحیدَ الّذی عرفَ کیفَ یُساعدُ أمَّها، نوالَ، فی تهدئةِ روعِها فی المَلجأ فی تلک اللیلةِ المُظلمةِ فی عامِ ۱۹۹۱. کانَت الطّائراتُ الأمریکیةُ تَدکُّ بغدادَ لیلتَها فی قَصفٍ شدیدٍ یَهزُّ الأرضَ ومَها فی أحضانِ أمِّها تَبکی. (همان: ۲۸)

(اولین بار که مها را دیدم، دختربچه‌ای بود که داشت گریه می‌کرد. وقتی اشک‌های او را دیدم دلم به درد آمد. تنها کسی بودم که می‌دانستم چطور به مادرش نوال کمک کنم تا در پناهگاه در آن شب سیاه سال ۱۹۹۱ بر خودش مسلط شود. هواپیماهای آمریکایی آن شب چنان بغداد را می‌کوبیدند که زمین می‌لرزید. در این شرایط مها در آغوش مادرش گریه می‌کرد).

عبارت فوق ضمن اینکه نشان می‌دهد ترس و وحشت از کودکی همراه مها بوده، بیانگر این است که ناامنی در عراق سابقه‌ای طولانی دارد و تا زمان حال روایت امتداد یافته است. در واقع نویسنده با به‌کارگیری زمان‌پریشی شرایطی را فراهم آورده تا بتواند درد و رنج مسیحیان را در مقاطع زمانی مختلف ترسیم کند.

اما در فصل دوم، راوی، شخصیتی خارج از داستان است و داستان به شیوهٔ دانای کل نقل می‌شود؛ روشی که از طریق آن می‌توان به اطلاعات جامعی دربارهٔ شخصیت‌ها دست یافت و بر زوایای گوناگون داستان احاطه پیدا کرد. در این فصل راوی به شرح عکس‌هایی می‌پردازد که در دوره‌های مختلف گرفته شده‌اند و از این طریق شخصیت‌های دیگر رمان را معرفی می‌کند و در خلال این معرفی، انگیزه‌های متفاوت اعضای خانواده برای مهاجرت به کشورهای دیگر را بازگو می‌کند. می‌توان گفت در این فصل شاهد نوعی تقابل میان گذشته و زمان فعلی هستیم؛ گذشتهٔ نه چندان دوری که در آن افراد خانواده و در حالت عام مردم عراق در صلح و آرامش و بدون دل‌مشغولی زندگی می‌کردند اما جنگ مسیر زندگی آنها را تغییر می‌دهد و مجبور به مهاجرت می‌شوند. این تناقض با مقایسه حکایت زندگی شخصیت‌ها در زمان گذشته و حال به خوبی نشان داده شده است. در واقع بازخوانی گذشته با هدف محکوم کردن اوضاع کنونی صورت گرفته است. در این فصل راوی کنش‌های رفتاری شخصیت‌ها و آنچه را که به آن می‌اندیشند به شیوهٔ دانای کل توصیف می‌کند و با نفوذ به ذهن شخصیت‌ها اطلاعات جامعی از آنان در اختیار خواننده قرار می‌دهد. در قسمتی از این فصل، راوی به دو نفر از دوستان عراقی یوسف یعنی «نسیم» و «سالم» اشاره می‌کند که یکی مسلمان و دیگری یهودی است و در واقع ادیان مختلف را کنار هم قرار داده است. نسیم فردی یهودی و از دوستان یوسف است و خانواده‌اش مصمم هستند در عراق بمانند اما در پی حملاتی که در مناطق یهودی‌نشین صورت می‌گیرد و همچنین برکناری پدر از شغل خود، نسیم مجبور می‌شود به همراه خانواده‌اش عراق را برای همیشه ترک کند:

عندما كانَ الثَلاثةُ يَمشونَ على شاطئِ دجلةِ، بَدا نسيمٌ مَهموماً ولَمْيَقُل الكثيرَ. كانَت بَشاشتُه قَدهَجَرَته واحتلَّ وَجهَه وعَينَيهِ وجومٌ عميقٌ. (همان: ۴۳). (وقتی داشتند سه نفری در ساحل دجله قدم می‌زدند، نسیم گرفته و کم‌حرف بود. جای آن شادمانی، حزنی عمیق بر چهره و چشمانش نشسته بود)

فصل سوم همانند فصل اول به شیوهٔ روایت اول شخص نقل‌شده و راوی یوسف است. در این فصل یوسف چگونگی شروع دوستی خود با فردی مسلمان به نام «سعدون» را بازگو می‌کند و در ادامه به خاطرات خود با حنه گریز می‌زند و همزمان با سالگرد فوت حنه برای انجام مراسم مذهبی راهی کلیسا می‌شود. کاربرد فراوان کلمات احساسی از جمله نمونهٔ زیر نشان می‌دهد که در این فصل نیز از دیدگاه درونی استفاده شده است:

أحزَنَنی ما سَمِعتُه مِنه لكنَّنی لَم أُفاجأ لأنَّنی كُنتُ أعرفُ بِأنَّ أحوالَ النخلِ لاتَختلفُ عَن أحوالِ البَشرِ (همان: ۸۴). (چیزهایی که از او شنیدم ناراحتم کرد اما غافلگیر نشدم چون می‌دانستم روزگار نخل‌ها جدا از آدمیان نیست)

فصل چهارم نیز از زبان مها روایت می‌شود. یکی از خصوصیات روایت چندگانه این است که وقایع داستانی از چشم‌اندازهای مختلف گزارش می‌شود. در این رمان نیز موضوع واحدی از منظر دو شخصیت روایت می‌شود. مها به‌عنوان راوی فصل چهارم همه چیز را متناسب با ذهنیت خود ارزیابی می‌کند و اتفاقاتی را که بین او و یوسف رخ‌داده است، از نگاهی دیگر بیان می‌کند. در این متن مها، درگیری لفظی با یوسف را با تصویرسازی بیرونی نشان می‌دهد و با تشبیه آن به لحظهٔ فوران آتشفشان احساس درونی‌اش را نسبت به کنشی که از وی سر زده تشریح می‌کند:

شَعَرتُ بالذَّنبِ لأنّی انفَجَرتُ كَبُركانٍ بِوجهِ يوسفَ. أقَدّرُ كَرمَه وطيبتَه فی استِضافتِه لَنا لكنّی لَم أعد أطيق تَفلسُفَه وتَبسيطَه للأمورِ وطَيّبةَ قَلبِه الّتی تُضيعُ الحدودَ بينَها وبينَ السَّذاجةِ. أُحبُّ يوسفَ وأحتَرِمُه كثيراً لكنَّنی لاأرى العالمَ كَما يَراهُ هو. هو لايَعرفُ مَعنى ألايكونَ للإنسانِ بيتٌ يَعودُ إليه ولايعرفُ ولن يعرفَ أبداً مَعنى أن تَفقدَ إمرأةٌ إبنَها (همان: ۱۰۹– ۱۴۱). (احساس گناه کردم از اینکه مثل آتشفشان به روی یوسف منفجر شدم. قدردان بزرگواری و پاکی‌اش هستم اما دیگر تحمل فلسفه‌بافی، ساده انگاری و پاکدلی‌اش را که تا مرز ساده‌لوحی می‌رود ندارم. یوسف را دوست دارم و خیلی برای من محترم است اما من دنیایی را که او می‌بیند، نمی‌بینم. او معنی اینکه انسان خانه‌ای نداشته باشد تا به آن برگردد نمی‌داند و هرگز حال مادری که پسرش را از دست داده است، نخواهد فهمید).

کلماتی که زیرشان خط کشیده شده است از نوع افعال احساسی و ارزیابی‌کننده بوده و مؤید به‌کارگیری دیدگاه درونی است. شایان ذکر است مها نیز همانند یوسف از طریق بر عهده گرفتن روایت، فرازونشیب زندگی خود را بازگو می‌کند و به ذکر مسائلی مانند دوران کودکی، آشنایی و ازدواج با لؤی، حادثهٔ ازدست‌دادن فرزندش، نقل‌مکان به خانهٔ یوسف و... می‌پردازد. در قسمتی از این فصل مها از طریق تداعی خاطرات گذشته به ماجرای گروگان‌گیری دایی‌اش «مخلص» اشاره می‌کند که علیرغم فراهم کردن مبالغ درخواست شده، او را به قتل رساندند؛ موضوعی که برای خانوادهٔ مخلص قابل درک نیست و مسیحی بودن وی را انگیزهٔ اصلی ربوده شدنش می‌دانند:

کنتُ أقفُ وَراءَ بابِ غُرفةِ المَعیشةِ وأتَلصّصُ علی جِدالاتِ الکِبارِ. عَرفتُ أنَّ والِدی تَمکّنَ من جمعِ مبلغَ الفدیةِ وبِأنَّ اللقاءَ معَ العِصابةِ سَیکونُ فی شارعِ القَناةِ (همان:۱۱۵) (پشت در اتاق نشیمن می‌ایستادم و به صحبت‌های بزرگان گوش می‌دادم. فهمیدم که پدرم موفق شده مبلغ فدیه را تهیه کند و اینکه دیدار با آدم‌ربایان در خیابان قنات خواهد بود).

اما در فصل آخر حوادث داستان مجدداً به شیوهٔ دانای کل نقل‌شده است. اهمیت فصل آخر در ساخت کلی روایت در این است که راوی به مهم‌ترین رویداد رمان یعنی حادثهٔ تروریستی کلیسا پرداخته و با تمام جزئیات آن را توصیف کرده است. با نگاهی به شیوهٔ روایت این فصل درمی‌یابیم که راوی در تمامی صحنه‌ها همراه با مها حرکت می‌کند و بر اندیشه‌های ذهنی او مشرف است؛ بنابراین هر اطلاعاتی که دربارهٔ او می‌داند به خواننده ارائه می‌دهد. راوی در صحنهٔ پرتنش حادثهٔ کلیسا از افکار مها سخن می‌گوید و واکنش او را نسبت به محیط پیرامونش نشان می‌دهد:

لمتُدرِک مَها کَم مَرَّ مِن الوقتِ وهی جاثِمةٌ علی الأرضِ. کانَت تَعرفُ بأنَّ الموتَ قریبٌ جداً وأنَّه قد یَجیءُ فی أیِّ لَحظةٍ. فَکَرَت بِلؤی وبِوالدیها وبِشقیقتِها. لیتَها تَسمعُ صَوتَهم مَرَّةً أخیرةً وتُودّعُهُم. (همان: ۱۴۷). (مها ندانست چه مدت بر روی زمین افتاده بود. می‌دانست مرگ نزدیک است و هر لحظه ممکن است برسد. به یاد لؤی، پدر و مادر و خواهرش افتاد. کاش می‌توانست یک‌بار دیگر صدای‌شان را بشنود و با آنان خداحافظی کند).

۴-۴. بازنمایی گفتار و اندیشه

شیوهٔ انتقال گفتار و اندیشه‌ها از موضوعات مهم در روایت‌شناسی است. هر نویسنده‌ای برای انتقال سخنان و افکار شخصیت‌های داستان روش‌های گوناگونی اتخاذ می‌کند که انتخاب هر یک از آنها نقش معینی را در روایت بر عهده دارد. شیوه‌های بازنمایی بر اساس ارتباط میان راوی و شخصیت و میزان تسلط او بر داستان شکل می‌گیرد و به چهار نوع ۱. گفتار مستقیم ۲. گفتار مستقیم آزاد ۳. گفتار غیرمستقیم و ۴. گفتار غیرمستقیم آزاد تقسیم می‌شود. انطون برای بازنمایی افکار شخصیت‌های رمان متناسب با موقعیت از اسلوب‌های مختلف استفاده کرده است که در ادامه بررسی می‌شوند.

۱-۴-۴. گفتار مستقیم

گفتار مستقیم، نقل وفادارانه و موبه‌موی کلمات واقعی شخص است (تولان، ۱۳۸۳: ۱۰۵). در این شیوه شخصیت‌ها مستقیماً افکار خود را بیان می‌کنند و حضور راوی به حداقل می‌رسد. مشخصهٔ اصلی آن نیز استفاده از نشان‌دهنده‌های مختص نقل‌قول مستقیم مانند گیومه و دونقطه است.

یکی از ویژگی‌های مهم رمان یا مریم، بسامد بالای گفتار مستقیم در آن است؛ به گونه‌ای که خواننده غالباً از طریق همین گفت‌وگوی مستقیم شخصیت‌ها در جریان افکار آنان قرار می‌گیرد. علت به‌کارگیری این فن در رمانی که در آن سخن از نابرابری و تبعیض است، بیان موضع و جهت‌گیری آزادانهٔ شخصیت‌ها نسبت به موضوعات مختلف است. ضمن اینکه تمامی

گفت‌وگوهای مستقیمی که میان شخصیت‌ها ردوبدل شده‌اند، همگی به صورت گویش عامیانه است و این مسئله منجر به همدلی و همراهی بیشتر خوانندگان با شخصیت‌ها می‌شود. اکثر گفتگوهای موجود در این رمان، متعلق به یوسف و مها است که هر دو صاحب دیدگاه متناقضی هستند؛ بنابراین گفت‌وگوی مستقیم به عنوان ابزاری مناسب برای نمایش تناقضات فکری آنان به‌کارگرفته‌شده‌است. این تضاد عقیده از طریق گفت‌وگوهای متعدد آنان در طول روایت از جمله در مکالمهٔ زیر نمایان است:

قالَت: «لَو کانَ مِن جَماعَتِهم ما کانَ عَدمونو، بَس طبعاً لأنّه مَسیحی دَمُه رَخیصٌ»
فأجِبتُها بِهُدوءٍ: «لِیش اللی اِنعدَموا قَبله شکانو؟ کلتهم اسلام. هذا أوّلٌ و آخُر مسیحی ینحکم إعدام». (انطون، ۲۰۱۲: ۲۴). (اگر از گروه آنان بود، او را اعدام نمی‌کردند ولی چون مسیحی است خونش حلال است. با آرامش جواب او را دادم: پس آنهایی که قبل او اعدام شدند چه کسانی بودند؟ همه مسلمان بودند. این اولین و آخرین مسیحی است که اعدام می‌شود).

عبارت زیر نیز از زبان شخصیت «جاسم» و در گفت‌وگو با یوسف بیان می‌شود. جاسم مسئول نگهداری و رسیدگی به نخل‌هاست که به دلیل بحران ناشی از جنگ مجبور می‌شود از شغلش دست بکشد و به روستای خود برگردد. نکتهٔ مهم اینکه جاسم از شخصیت‌های محوری رمان محسوب نمی‌شود و تنها در یک صحنه حضور دارد؛ بنابراین مسائل مربوط به مسیحیان در عامل‌های مختلفی تجلی پیدا کرده است حتی از زبان شخصیت‌های فرعی رمان همچون جاسم مطرح‌شده تا مشکلات گروه‌های مختلف اجتماعی بازنمایی شود:

قبلُ الأمریکانِ چانَ وَضعی أحسنُ بِصراحةٍ. چِنت أروحُ وأجی بِکَیفی. أیامُ زمانٍ چِنت أنامُ جو الشجرةِ بِأیِّ زاویةٍ محد یَندگ بیّ هَسّة لازم أنامُ بفُندقٍ وإلّا أنچِتِلُ. لازِم أوگِّفُ البایسکلَ بِنقطةِ التفتیشِ ما یخلونی أدّخله. تدری شگَد نخل مگصوص ومشلوع علمود الأمریکان یشوفون لو القناصة یَشوفونَ؟ (همان: ۸۴). (قبل از آمدن آمریکایی‌ها وضعم بهتر بود. هر طور دلم می‌خواست می‌آمدم و می‌رفتم. یک زمانی در کنجی می‌خزیدم زیر سایهٔ درخت خانه‌ها می‌خوابیدم. کسی کاری به کارم نداشت. الآن باید در هتل بخوابم یا کشته شوم. باید دوچرخه‌ام را قبل از ایست بازرسی متوقف کنم. اجازه نمی‌دهند همراه خود بیاورم. می‌دانی چقدر نخل سر بریدند تا آمریکایی‌ها و قناصه‌ها بتوانند ببینند؟).

۲-۴-۴. گفتار مستقیم آزاد

در این شیوه نشانه‌هایی که دلالت بر روایت سخن می‌کنند از کلام حذف می‌شوند. گفتگو در این شیوه بدون مقدمه می‌آید و شخصیت‌ها شروع به گفت‌وگو می‌کنند (کردی، ۲۰۰۶: ۲۱۶)؛ به عبارت دیگر، این شیوه نوعی تک‌گویی درونی و با ضمیر اول شخص است. ازآنجایی‌که روایت سه فصل از رمان به شیوهٔ اول شخص است، تک‌گویی درونی در این فصل‌ها به صورت مستقیم و توسط راوی نقل می‌شود. یکی از نمونه‌های این سبک توسط یوسف به کارمی رود. او در طول روایت دائماً از آرامش گذشته می‌گوید و به همین دلیل از سوی مها به این متهم می‌شود که واقعیت کنونی را درک نکرده و در گذشته سیر می‌کند. یوسف با شنیدن این کلام، با سؤالات متعددی که در ذهن خود مرور می‌کند از درونیات و ذهن پریشان خود می‌گوید:

هل أهربُ فعلاً مِن الحاضِرِ إلی مَلجأِ الماضی کَما اتَّهمَتنی هی؟ وما العَیبُ فی ذلک حتی لَو کان صحیحاً إذا کانَ الحاضرُ مُفخَّخاً ومَلیئاً بِالإنفجاراتِ والقَتلِ والبَشاعةِ؟ (همان: ۱۱). (آیا همانطور که او من را متهم می‌کند، از زمان حاضر به گذشته فرار می‌کنم؟ حتی اگر درست باشد چه ایرادی دارد؟ به‌خصوص وقتی زمان حال چیزی جز ماشین‌های بمب‌گذاری‌شده، انفجار، کشتار و وحشی‌گری ندارد.)

در این عبارت نیز یوسف که در پی مشاجره با مها متأثر شده، آنچه را که در ذهنش می‌گذرد به شکل گفتار مستقیم آزاد مطرح می‌کند:

کنتُ علی وشکِ أن أسکُبَ دَمعةً أو دَمعَتَین لکنّی تَمالکتُ نَفسی ثُمّ تساءَلتُ أهُو الحُزنُ علی حنّةَ أم زَعَلُ مَها أم الإثنانُ مَعاً. (همان: ۹۳). (چیزی نمانده بود که اشک از چشمانم جاری شود اما خودم را کنترل کردم. از خودم پرسیدم این غم حنه است؟ یا رنجش از مها؟ یا هردو؟)

۳-۴-۴. گفتار غیرمستقیم

در گفتار مستقیم محتوای آنچه گفته شده حفظ می‌شود اما این محتوا از نظر دستوری با کلام راوی درمی‌آمیزد (تودوروف، ۱۳۹۲: ۵۷). در این شیوه راوی کلام شخصیت را به صورت خلاصه یا تفسیر گونه بیان می‌کند و «هنگامی‌که راوی به نیابت از شخصیت‌ها سخن بگوید، تأثیر کلام او نسبت به شخصیت داستان قوی‌تر است و گفتمان غالب گفتمان راوی است» (أوسبنسکی، ۱۹۹۹: ۵۲). حذف علامت نگارشی گیومه و تغییرات دستوری مانند تغییر زمان افعال و تغییر ضمایر وجه تمایز آن با سبک گفتمان مستقیم است. این نوع بازنمایی نیز حجم وسیعی از متن را در برگرفته است. در قسمتی از رمان، لؤی قصد دارد همسرش مها را از شرکت در یک برنامهٔ تلویزیونی تحت عنوان «گفت‌وگو با نجات‌یافتگان» که با محوریت حادثهٔ تروریستی کلیسای سیده نجات انجام می‌شود، منصرف کند؛ چراکه از نظر او این مصاحبه علاوه بر یادآوری ماجرای تلخ کشتار کلیسا، ممکن است برایشان دردسرساز باشد اما مها سعی دارد با حضور در این برنامه، ظلمی را که در حق مسیحیان صورت می‌گیرد به گوش همگان برساند:

حاوَلَ لؤیُ أن یَقنعَها بِالعُدولِ عن ذلکِ قائلاً إنَّ الظُهورَ علی التلفزیونِ قَد یُسَبّبُ مَشاکلَ. کما أنَّ استعادَةَ الأحداثِ سَتُغرقُها أکثر فی دَوّامةِ الکآبةِ وتُعیدُها إلی أجواءِ المَذبحةِ. لکنَّها مُصمّمةٌ. قالت له إنَّها تُریدُ أن یَعرفَ العالمُ کلُّه حقیقةَ ما جَری. (همان:۱۴۹). (لؤی سعی کرد او را از این کار منصرف کند با این گفته که حضور در تلویزیون ممکن است دردسرساز باشد. ضمن اینکه یادآوری اتفاقات به افسردگی‌اش دامن می‌زند و او را به فضای کشتار بازمی‌گرداند؛ اما مها تصمیمش را گرفته بود. به او گفت می‌خواهد همهٔ دنیا بدانند چه اتفاقی افتاده است).

۴-۴-۴. گفتار غیرمستقیم آزاد

این شیوه ترکیبی از ویژگی‌های زبان‌شناختی نقل‌قول مستقیم و غیرمستقیم است و دارای موقعیتی بینابین است؛ به‌گونه‌ای که نه می‌توان آن را به‌طور کامل گفتار مستقیم تلقی کرد و نه گفتار غیرمستقیم. در این شیوه گفتمان راوی و شخصیت در هم قرار می‌آمیزد. به اعتقاد ریمون کنان کثرت صداها در شیوهٔ گفتار غیرمستقیم آزاد به عمق معنایی متن می‌افزاید (ریمون کنعان، ۱۹۹۵: ۱۶۷). فاولر نیز یکی از نشانه‌های گفتار غیرمستقیم آزاد را، درآمیختن فعل گذشته و قید

زمان نزدیک نمای «الآن» می‌داند (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۴۲). برای تبیین این شیوه نمونه‌ای در زیر آمده است. این عبارت در مورد حملهٔ تروریستی به کلیسا و کنش‌های رفتاری مها در حین حادثه است که چند جملهٔ ابتدایی آن توصیف عینی روایتگر از وضعیت مها در کلیسا است اما جملات بعدی در قالب گفتار غیرمستقیم آزاد مطرح شده‌اند. در این قسمت راوی وارد ذهن مها شده و با او هم صدا می‌شود و فاصله‌اش با این شخصیت به حداقل می‌رسد؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان صدای راوی یا مها را از هم تمییز داد. استفاده از این سبک در این موقعیت باعث همدلی راوی با مها شده و به دنبال آن خواننده نیز با شخصیت مورد نظر همدلی می‌کند و خود را در موقعیت او قرار می‌دهد:

بَحثَت عَن یوسفَ أثناءَ القُداسِ وهی مُتأکِّدةٌ بِأنَّها رَأت رأسَه قُربَ المقدمةِ حیثُ یَجلسُ الرجالُ عادةً. لکنَّها لم تَره عِندما بَدأَ الهجومُ. أیکونُ قَد نَجحَ فی الوُصولِ إلی غُرفةِ الکَهنةِ واختبأَ هناکَ خلفَ المَذبحِ؟ هل قَتَلوه أم أنَّه جاثمٌ علی الأرضِ فی مکانٍ ما هنا مثلُها یُفکّرُ بمَصیرِه ویَنتظرُ الموتَ الّذی اقتَربَ الآنَ. (انطون، ۲۰۱۲: ۱۴۷). (مها در بین مراسم عشاء ربانی دنبال یوسف گشت. مطمئن بود آن جلو جایی که معمولاً مردها می‌نشینند، سرش را دیده است؛ اما حمله که شروع شد، دیگر او را ندید. آیا موفق شده خود را به اتاق کاهنان برساند و آنجا پنهان شود؟ او را کشتند یا در موقعیتی مشابه بر روی زمین افتاده، به سرنوشتش فکر می‌کند و چشم‌به‌راه مرگی است که همین نزدیکی است؟)

این شیوهٔ روایت در رمان یا مریم کاربرد اندکی دارد؛ چراکه عرصهٔ اختلاف‌نظرها و تضاد فکری و سیاسی میان یوسف و مها است و می‌طلبد شخصیت‌ها عقاید خود را آشکارا مطرح کنند تا بتوانند با مخاطب ارتباط برقرار کرده و از چالش‌های فکری و دغدغه‌های سیاسی خود پرده بردارند؛ بنابراین برای بیان چنین مواردی شیوهٔ نقل‌قول مستقیم کارایی بیشتری دارد.

۵-۴. دیدگاه ایدئولوژیک

این دیدگاه به بررسی جهان‌بینی راوی و نحوهٔ بیان ایدئولوژی در روایت می‌پردازد که از نظر آسپنسکی مهم‌ترین سطح دیدگاه روایی است. «ایدئولوژی عبارت است از تمامی عقاید، قضاوت‌ها و باورهای یک جامعه در یک مقطع خاص» (علوش، ۱۹۸۵: ۴۱). زبان نقش اساسی در تثبیت، بازتولید و تغییر ایدئولوژی دارد؛ از این رو «ادبیات ابزار قدرتمندی برای انتقال ایدئولوژی است و در این میان، رمان دربردارندهٔ رویدادهای اجتماعی و مواضع فکری از طریق فن روایت است و امکان بیان دغدغه‌های اجتماعی، فکری و ایدئولوژیک را فراهم می‌کند (جبار و جرمان، ۲۰۲۰: ۲۳). دیدگاه ایدئولوژیک در نظریهٔ آسپنسکی–فالر، نمایانگر ساختار زیربنایی اثر ادبی است که از طریق سطوح مختلف آن پدیدار می‌شود (قاسم، ۲۰۰۴: ۱۸۸). از نظر فاولر دیدگاه ایدئولوژیک به دو صورت متمایز صریح و پنهان متجلی می‌شود که می‌توان آن را به وضوح در بخش‌های مشخص ساختار زبانی مشاهده کرد (فاولر،۲۰۱۲: ۲۷۳).

هدف اصلی انطون از نگارش رمان یا مریم، توصیف فضای متشنج عراق پس از حمله آمریکا به عراق و بازنمایی خشونت علیه مسیحیان است. این نویسنده با میانجی‌گری شخصیت‌ها

عقاید خاصی را شکل داده است و در خلال رمان به جزئیات دقیق رویدادهایی که اقلیت‌های عراق آن را تجربه کرده‌اند، پرداخته است. این گفتمان گاهی به صراحت بیان‌شده و گاهی در لابه‌لای کلمات و به‌طور غیرمستقیم. گفتنی است در دیدگاه ایدئولوژیک هم شخصیت اصلی می‌تواند وظیفهٔ انتقال ایدئولوژی را برعهده‌بگیرد و هم شخصیت‌های فرعی. در رمان یا مریم اکثر شخصیت‌ها در انتقال ایدئولوژی سهیم هستند. شخصیت‌های این رمان که دیدگاه‌های ضد و نقیضی دارند، برای بیان عقاید خود از شیوهٔ گفتگو استفاده می‌کنند؛ بنابراین می‌توان آن را جزء رمان‌های چندصدایی به شمار آورد که به دیگر صداها اجازهٔ شنیده شدن می‌دهد. در حقیقت «متنی چندآوا است که با شکستن سلسله نظام‌های طبقاتی، به تمام صداهای رانده‌شده و در حاشیه قرارگرفته مجال حضور می‌دهد؛ نه اینکه با رأس قرار گرفتن یک صدا به حذف صداهای دیگر بپردازد» (کندری و نظری، ۱۴۰۰: ۱۳۲). به باور باختین «تعدد اصوات در روایت امری اجتناب ناپذیر است زیرا نقش اصلی انسان در روایت سخن گفتن است و روایت نیاز به گوینده دارد تا گفتمان ایدئولوژیک و زبان خاص آن را منتقل کند» (باختین، ۱۹۸۷: ۱۰۱).

یکی از نشانه‌های ایدئولوژی پنهان در متن، عناوینی است که نویسنده برگزیده است؛ زیرا عنوان‌بندی یکی از ویژگی‌های مهم نوشتاری است که کارکرد اصلی آن آگاهی از ورود به موضوع مشخصی است. رمان مورد بحث با عنوان «یا مریم» که جمله‌ای ندایی است آغاز شده و در پایان مجدداً با همین ندا به اتمام می‌رسد که به نظرمی‌رسد گویندهٔ آن می‌تواند هر یک از مسیحیانی باشد که در عراق زندگی می‌کند؛ چراکه توصیف شرایط نامطلوبی است که همهٔ مسیحیان عراق با آن درگیرند. نویسنده علاوه بر عنوان اصلی، عناوین فرعی برای فصل‌های مختلف رمان تعیین کرده است که به این ترتیب‌اند: أن تَعیشَ فی الماضی، صُوَر، أن تَعیشَ فی الماضی، الأمُ الحزینةُ، الذَبیحةُ الإلهیة که همگی بر هویت مسیحی و درد و رنج مسیحیان دلالت دارند. جملهٔ «أن تعیشَ الماضی» بیانگر این است که زمان حاضر فضای مناسبی برای زندگی مسیحیان نیست. این مورد موضوع اصلی اختلاف‌نظر مها با یوسف است که در طول روایت نمی‌تواند او را متقاعد کند و در پایان با کشته شدن یوسف مشخص می‌شود حق با مها بوده است. کلمهٔ «صُوَر» عکس‌هایی هستند که به خاطرات پیوسته‌اند و منظور از آن تمام آن چیزهایی است که ساکنان یک کشور بعد از مهاجرت اجباری از خود برجای‌می‌گذارند. «الأمُ الحزینة» به حضرت مریم (س) اشاره می‌کند و «الذَبیحة الإلهیة» نیز همان مردم مسیحی‌اند که قربانی خشونت‌های فرقه‌ای در عراق قرار گرفته‌اند.

اما در برخی موارد این گفتمان به صورت آشکار ارائه شده و شخصیت‌ها به طور مستقیم ایدئولوژی خود را مطرح کرده‌اند. به عنوان نمونه در عبارت زیر که از زبان مها بیان‌شده، صراحتاً به تبعیض و خشونت علیه مسیحیان اشاره می‌شود:

هذا مو أولُ هجومٍ ومعَ الأسَفِ ما راح یکونُ آخرُ هُجومٍ عَلینا حتی علی عائلتی أنا شَخصیاً. إحنا أصلاً تهجّرنا من الدورة قبلَ تلث سنین من ورا الطائفیة والتهدیدات وبعدین مرة لاخ. تَرَکنا بیتَنا وهَسّة مُتهجولینَ بینَ عینکاوة وَبغدادَ. إحنا مُستهدفونَ. یُریدونَ یطلعونا من البلدِ؟ (انطون، ۲۰۱۲: ۱۵۴). (این اولین حمله نبود و متأسفانه آخرین حمله نیز علیه مسیحیان و حتی خانوادهٔ خودم نخواهد بود. ما سه سال پیش به خاطر تهدیدها و فرقه‌گرایی‌ها منطقهٔ الدوره را ترک کردیم. خانهٔمان را رها کردیم و الآن بین عینکاوه و بغداد آواره‌ایم. هدف‌شان ما هستیم. می‌خواهند ما را از کشور بیرون کنند؟)

۶. نتیجه

بررسی‌ها در سطح دیدگاه زمانی نشان می‌دهد، اگرچه رمان یا مریم از نقطهٔ درگیری لفظی مها و یوسف شروع شده و در پایان با گره‌گشایی به اتمام می‌رسد؛ اما در میانه‌های آن داستان‌های مختلفی در درون داستانی دیگر شکل می‌گیرد که نمایانگر ساختار غیرخطی آن است. نویسنده با استفاده از زمان‌پریشی‌های متعدد از جمله بازگشت زمانی به گذشته که به صورت گسترده به کار رفته است، خواننده را با شخصیت‌های رمان آشنا می‌کند و شکاف‌های موجود در متن را پر می‌کند. ضمن اینکه این گذشته‌نگری‌ها به همراه تمرکز نویسنده بر رویدادهای پراهمیت، از سرعت خوانش متن کاسته است. بررسی دیدگاه مکانی نشان می‌دهد نویسنده تلفیقی از دیدگاه‌ها را به‌کاربرده است؛ به این صورت که در فصل‌هایی که به شیوهٔ سوم شخص روایت شده‌اند، راوی دید پرنده‌وار برگزیده و بر تمام صحنه‌ها مشرف است و در بخش‌هایی که مها و یوسف روایت را برعهده‌می‌گیرند از دید تسلسلی و متحرک استفاده شده است. در رابطه با دیدگاه روان‌شناختی می‌توان گفت این رمان دارای روایت چندگانه است و در تمامی روایت‌ها از دیدگاه درونی استفاده شده است که نشانهٔ بارز آن کاربرد زیاد کلمات احساسی و قیدهای ارزیابی‌کننده است. این رمان را به دلیل داشتن راویان متعدد می‌توان رمان چندصدایی درنظرگرفت؛ اسلوبی که بر ظرفیت تفسیرپذیری آن افزوده است و با ترسیم ذهنیت متفاوت شخصیت‌ها خواننده را به قضاوت می‌طلبد. از موارد دیگری که در این رمان حضور چشمگیری دارد، بازنمایی گفتار از طریق نقل‌قول مستقیم است. نویسنده در بازنمایی گفتار شخصیت‌ها به اقتضای روایت از روش‌های مختلف بهره گرفته است و در این میان شیوهٔ نقل‌قول مستقیم بیشترین کاربرد را دارد و سبک غالب محسوب می‌شود. کارکرد اصلی این شیوه در رمان حاضر، ترسیم تقابل اندیشه‌ها است. نویسنده به شخصیت‌های متعددی که در رمان حضور دارند اجازه داده به گفت‌وگو بپردازند و این سبب شده ایدئولوژی آنان به‌طور مستقیم مطرح شود. در حقیقت کشمکش‌هایی که از طریق گفت‌وگو در رمان نشان داده شده‌اند، از درگیری‌های عمیقی که در جامعهٔ عراق وجود دارد، خبر می‌دهد. در خصوص دیدگاه ایدئولوژیک باید گفت این سطح در راستای دیدگاه دینی و اجتماعی نویسنده است. انطون ضمن اینکه از رفتار ناعادلانه با مسیحیان انتقاد می‌کند، خواهان احترام به اقلیت‌ها و از بین رفتن تبعیض‌های نهادینه‌شده علیه مسیحیان است.

پی‌نوشت

۱. در ترجمهٔ نمونه‌های انتخابی، از ترجمهٔ محمد حزبایی‌زاده استفاده شده است.

منابع

احمدی، آرام و همکاران (۱۴۰۰)، «بررسی مقولهٔ وجهیت در رمان شوهر عزیز من اثر فریبا کلهر بر اساس دیدگاه فاولر»، *زبان‌پژوهی*، سال ۱۳، شمارهٔ ۳۸، صص ۳۲۷– ۳۵۲.

افخمی، علی و علوی، سیده فاطمه (۱۳۸۲)، «زبان‌شناسی روایت»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*، سال ۵۳، شمارهٔ ۱، صص ۵۵–۷۲.

امیری، جهانگیر و صولتی، سمیه (۱۳۹۷)، «تحلیل زبان‌شناختی داستان کوتاه «الشرف» بر اساس دیدگاه روایتگری آسپنسکی و فاولر»، *نقد ادب معاصر عربی*، سال ۸، شمارهٔ ۱۷، صص ۱–۲۹.

أنطون، سنان (۲۰۱۲)، *یا مریم*، بیروت، منشورات الجمل.

أوسبنسکی، بوریس (۱۹۹۹)، *شعریة التألیف بنیة النص الفنی وأنماط الشکل التألیفی*، ترجمة سعید الغانمی وناصر حلاوی، قاهرة، المجلس الأعلی للثقافة.

باختین، میخائیل (۱۹۸۷)، *الخطاب الروائی*، ترجمة محمد براده، قاهرة، دار الفکر للدراسات والنشر والتوزیع.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران، انتشارات افراز.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، مینوی خرد.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران، آگاه.

تولان، مایکل (۱۳۸۳)، *روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی انتقادی*، ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران، سمت.

جبار، بثینة و جرمان، رمیسة (۲۰۲۰)، «وجهة النظر عند بوریس أوسبنسکی روایة «طیف الحلاج» أنموذجاً»، کلیة الآداب و اللغات، جامعة العربی بن مهیدی أم البواقی، الجزائر.

جینیت، جیرار (۱۹۹۷)، *خطاب الحکایة «بحث فی المنهج»*، ترجمة محمد معتصم، الطبعة الثانی، قاهرة، المجلس الأعلی للثقافة.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۲)، *نظریهٔ روایت و روایت‌شناسی*، تهران، خانهٔ کتاب.

حسن‌القصراوی، مها (۲۰۰۴)، *الزمن فی الروایة العربیة*، بیروت، مؤسسة الأبحاث عربیة.

خسروی، سمیره و سبزیان‌پور، وحید (۱۳۹۹)، «تحلیل انواع زمان‌پریشی در داستان کوتاه «حریق ذلک الصیف» غاده السمان بر اساس نظریهٔ زمان ژرار ژنت»، *مجلهٔ ادب عربی*، سال ۱۲، شمارهٔ ۲، صص ۴۳–۶۲.

راسلی، آلیشیا (۱۳۹۴)، *جادوی زاویه دید*، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران، سوره مهر.

ریمون‌کنعان، شلومیت (۱۹۹۵)، *التخییل القصصی الشعریة المعاصرة*، ترجمة حسن أحماحة، بیروت، دار الثقافة للنشر والتوزیع.

عادل ساکی، احمد و همکاران (۱۳۹۹)، «المونتاج السینمائی فی روایات سنان أنطون علی ضوء آراء سرجی ایزنشتاین (روایة إعجام نموذجاً)»، *مجلهٔ ادب عربی*، سال ۱۲، شمارهٔ ۳، صص ۴۹–۷۱.

عبداللهیان، حمید و همکاران (۱۳۹۹)، «تحلیل گفتمانی داستان «خانهٔ روشنان» گلشیری با استفاده از نظریهٔ راجر فاولر»، *زبان و ادبیات فارسی*، سال ۲۸، شمارهٔ ۸۸، صص ۲۲۹–۲۵۱.

عبداللهیان، حمید و همکاران (۱۳۹۷)، «تحلیل متن و گفتمان داستان لنگ از ابراهیم گلستان بر اساس نظریهٔ زبان‌شناسی راجر فاولر»، *مجموعه مقالات ششمین همایش متن پژوهی ادبی*، صص ۷۷۹–۷۹۶.

عبید، محمد صابر و بیاتی، سوسن (۲۰۰۸)، *جمالیات التشکیل الروائی: دراسة فی الملحمة الروائیة (مدارات الشرق) لنبیل سلیمان*، لاذقیة، دار الحوار للنشر و التوزیع.

العزی، نفلةحسن‌أحمد (۲۰۱۰)، *تقنیات السرد وآلیات تشکیله الفنی*، عمان، دار غیداء.

علوش، سعید (۱۹۸۵)، *معجم المصطلحات الأدبیة المعاصرة*، بیروت، دارالکتب اللبنانی–سوشبریس دارالبیضاء.

علوی، فاطمه و همکاران (۱۳۹۴)، «سبک‌شناسی انتقادی زاویه دید در داستان کوتاه «مردی که برنگشت»»، *نشریه ادب و زبان*، سال ۱۸، شمارهٔ ۳۸، ۲۶۵–۲۸۹.

فاولر، راجر (۱۳۹۰)، *زبان‌شناسی و رمان*، ترجمهٔ محمد غفاری، تهران، نشر نی.

فاولر، راجر (۲۰۱۲)، *النقد اللسانی*، ترجمة عفاف البطاینه، بیروت، المنظمة العربیة للترجمة.

قاسم، سیزا (۲۰۰۴)، *بناء الروایة (دراسة مقارنة فی ثلاثیة نجیب محفوظ)*، قاهرة، مهرجان القراءة للجمیع.

الکردی، عبدالرحیم (۲۰۰۶)، *السرد فی الروایة المعاصرة*، قاهرة، مکتبة الآداب.

کندری، ساناز و نظری، علیرضا (۱۴۰۰)، «کارکرد گفتگو در اشعار مقاومت محمود درویش بر مبنای نظریهٔ گفتگومندی باختین؛ موردپژوهی شعر «جندی یحلم بالزنابق البیضاء»»، *مجلهٔ ادب عربی*، سال ۱۳، شمارهٔ ۳، ۱۲۷–۱۴۵.

مارتین، والاس (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمود شهبا، تهران، انتشارات هرمس.

مزوری، محدثه و همکاران (۱۴۰۲)، «بررسی و تحلیل رمان اعجام سنان انطون بر پایهٔ نظریهٔ گریماس»، *مجلهٔ ادب عربی*، سال ۱۵، شمارهٔ ۲، صص ۸۷–۱۰۶.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)، *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، آگاه.

موسوی، سید ایاد و نظری، علی (۱۳۹۹)، «صورة الأنا والآخر فی روایة وحدها شجرة الرمان لسنان أنطون»، *آفاق الحضارة الإسلامیة*، سال ۲۳، شمارهٔ ۲، صص ۲۱۹–۲۴۷.

نگارش، جاسم و همکاران (۱۴۰۰)، «تمظهرات الدیستوبیا فی الروایة العراقیة الحدیثة (روایة «یا مریم» للروائی سنان أنطون أنموذجاً)»، *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، سال ۱۷، شمارهٔ ۶۱، صص ۲۳–۴۶.

Abdollahian, H., et al. (2018), "Analysis of the Text and Discourse of Lang's Story by Ebrahim Golestan Based on Roger Fowler's Linguistic Theory", the Third Conference of Text Research, pp. 779-796. [In Persian].

Abdollahian, H., et al. (2020), "Discourse Analysis of Golshiri's "Khaneh-ye- "Roshanan" Ysing Roger Fowler's Theory", Persian Language and Literature, Year 28, Number 88, pp. 229-251. [In Persian].

Adel Saki, A., et al. (2020), the Cinematic Montage in the Novel I'jaam by Sinan Anton in Light of Sergei Eisenstein's Views, Arabic Literature magazine, Year 12, Number 3, pp. 49-71. [In Arabic].

Afkhami, A & Alavi, S.F. (2003), "Linguistics of Narrative", Journal of the Faculty of Literature nd Humanities, Year 53, Number 1, pp. 55-72. [In Persian].

Ahmadi, A., et al. (2021), "The Study of Modality in the Novel of "My Dear Husband" by Fariba Kalhor Based on Fowler's View", Language Research, Year 13, Number 38, pp. 327-352. [In Persian].

Alavi, F., et al. (2015), "Critical Stylistics of the Angle of View in the Short Story of "the Man Who did not Return"", Journal of Literature and Language, Year 3, Number 18, pp. 265-289. [In Persian].

Al-Ezzi, N.H. (2010), Narration Techniques and the Mechanisms of its Artistic Formation, Oman, Ghida Institute. [In Arabic].

Al-Kordi, A. (2006), Narrative in the Contemporary Novel, Cairo, al-Adab. [In Arabic].

Alloush, S. (1985), Dictionary of Contemporary Literary Terms, Beirut, Lebanese Bookstore, Dar Al-Beiza. [In Arabic].

Amiri, J & Solati, S. (2019), "Linguistic Analysis of the Short Story Alsharaf from the Narrative Point of View of Boris Ouspenski and Roger Fowler", the Jurnal of New Critical Arabic Literature, Year 8, Number 17, pp. 1-29. [In Persian]

Antoon, S. (2012), Ya Maryam, Beirut, Manshurat Al-Jumal. [In Arabic]

Bakhtin, M. (1987), Narrative Discourse, Trans, Mohammd Baradah, Cairo, Institute for Publication and Distribution. [In Arabic].

Biniyaz, F. (2009). An Introduction to Narrative Writing and Narratology, 2nd ed. Tehran, Afraz. [In Persian].

Fowler, R. (2011), Linguistics and Novel, Trans. Mohammad Ghaffari, Tehran, Nei Publication. [In Persian].

Fowler, R. (2012), Linguistics Criticism, Trans. Efaf Al-Batayeneh, Arabic Translation Institute. [In Arabic].

Genette, G. (1997), Narrative Discourse "An Essay in Method", Trans. Mohammed Mutasem, second edition, Cairo, Higher Assembly of Culture. [In Arabic].

Ghasem, S. (2004), Narrative Formation (A Comparative Study in the Najib Mahfouz's Trilogy), Cairo, A Festival of Recitation for All. [In Arabic]

Hasan-Alghasravi, M. (2004), Time in the Arabic Narrative, Beirut, Arabic Research Institute. [In Arabic].

Hurri, A. (2013), The Theory of Narrative and Narratolog, Tehran, Book house. [In Persian].

Jabbar, B & Jerman, R. (2020), "The Point of View in Boris Ouspenski's Novel "Taif al-Hallaj" as a Model", Faculty of the Literature, Arabic University of Bin Mahdi Um Al-Bawaghi, Algeria. [In Arabic]

Khosravi, S & Sabzianpoor, V. (2020), "An Analysis of Anachronism in Ghada al-Samman's "the Fire of That Summer" Based on Gerard Genette's theories", Arabic Literature Magazine, Year 12, Number 2, pp. 43-62. [In Persian].

Kondori, S & Nazari, A. (2021), "Function of Dialogue Element in Mahmud Darwish's Poetry of Resistance According to Bakhtin's Dialogism Theory (CaseSstudy of Jundy Yahlam bi-Alzanabiq al-Bayda')", Arabic Literature Magazine, Year 13, Number 3, pp. 127-145. [In Persian].

Macaryk, I.R. (2006), Encyclopedia of Contemporary Literary Theories, Trans. Mehran Muhajeer and Mohammad Nabavi, Second Edition, Tehran, Agah. [In Persian].

Martin, W (2003). Theories of Narrative, Trans. Mahmoud Shahba. Tehran, Hermes. [In Persian].

Mazuri, M., et al. (2023), "Review and Analysis of Ajam Sinan Anton's Novel Based on Grimas Theory", Arabic Literature Magazine, Year 15, Number 2 PP.87-107. [In Persian].

Mousavi, S.A & Nazari, A, (2021), "the Image of Self and Other in Sinan Antoon's Wahdaha Shajarat al Rumman (the Pomegranate Alone): An Imagological Study", Horizons of Islamic Civilization, Year 23, Number 2, pp. 219-247. [In Arabic].

Negaresh, J., et al, (2022), "Dystopia in the Novel Al-Fihris (Index) by Sinan Antoon", Iranian Association of Arabic Language and Literature, Year 17, Number 61, pp. 23-46. [In Arabic].

Ouspenski, B. (1999), The Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Types of a Compositional Form, Trans. Saeid al-Qanemi & Naser Halawi, Cairo, Supreme Council of Culture. [In Arabic].

Prince, J. (2012), Narratology: Form and Function of a Narrative, Trans. Mohammad Shahba. Tehran, Minoye Kherad. [In Persian].

Rimmon-Kenan, Sh. (1995), Narrative Fiction Contemporary Poetics, Trans. Hasan Ahmaha, Beirut, Cultural Institute for Publication and Distribution. [In Arabic].

Rosslea, A. (2015), The Magic of Viewing Angl, Trans. Mohsen Soleymani. Tehran, Soreye Mehr. [In Persian].

Todorov, T. (2013), The Structuralist Poetics, Trans. Mohammad Nabavi. Tehran, Agah. [In Persian].

Toolan, M. (2004), Narrative a Critical Linguistics Introduction, Trans. Seyedeh Fatemeh Alavi and Fateme Nemati, Tehran, Samt. [In Persian]

Ubeid, M & Bayati, S. (2008), The Beauties of the Narrative Formation: a Study in the Epic Novel (Madarat Al-Sharg) by Nabil Soleiman, Latakia, Institute for Publication nd Distribution. [In Arabic].