

## تحلیل رمان «اللصّ والکلاب» اثر نجیب محفوظ با الگوی ساختاری کلود

### برمون

پیمان صالحی<sup>۱</sup>، استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه ایلام  
سمیره مرادزاده، دانش‌آموخته کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عرب، دانشگاه ایلام

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۴/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۵/۰۳

### چکیده

شیوه روایتی رمان «اللصّ والکلاب» اثر نجیب محفوظ، به گونه‌ای است که می‌توان آن را با الگوی ساختاری کلود برمون، زبان‌شناس و روایت‌شناس ساختارگرای فرانسوی ارزیابی نمود. برمون پیشنهاد کرد به جای آن که کارکرد در معنای مورد نظر پراپ را به عنوان کوچک‌ترین واحد روایت در نظر بگیریم، توالی منطقی چند کارکرد را به عنوان واحد اساسی مد نظر قرار دهیم؛ به این ترتیب، امکان ارزیابی داستان‌هایی را که در الگوهای ساختاری پراپ نتیجه‌ی مطلوب نمی‌دهند، میسر نمود. پژوهش حاضر با روشی توصیفی-تحلیلی، نشان می‌دهد که بسیاری از شگردهای داستان‌پردازی نجیب محفوظ در رمان مذکور، بر اساس الگوی ساختاری کلود برمون قابل تطبیق است؛ زیرا رمان مذکور به دلیل برخی ویژگی‌های خاص روایی و ساختاری، از جمله ناکامی شخصیت اصلی یعنی «سعید مهران» در پایان داستان، در قالب الگوهای دیگر به ابهاماتی برمی‌خورد که در قالب الگویی ساختاری برمون، حل شده و بلکه حوادث آن معنادار و قابل توجیه هم می‌شوند؛ چرا که از نقاط قوت نظریه‌ی برمون، انشعاب دوگانه‌ی کارکردهاست که امکان انتخاب قهرمان در هر کارکرد را در نظر گرفته است؛ لذا احتمال شکست یا پیروزی برای او وجود دارد و به این وسیله، تحلیل داستان‌هایی از این دست را فراهم می‌نماید. این رمان، سه کارکرد: امکان (استعداد)، فرآیند و پیامد را در خود دارد. روایت آن دارای توالی‌های مرتبط و معناداری است و انواع توالی‌های ساده- مرکب و زنجیره‌ای- انضمامی- پیوندی از آن قابل استخراج هستند که این مسأله، حاکی از ذوق سرشار و توان آفرینندگی نویسنده آن است.

**کلیدواژه‌ها:** نجیب محفوظ، «اللصّ والکلاب»، الگوی کلود برمون، ساختار روایت، توالی

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: salehi@ilam.ac.ir

## مقدمه

داستان، روایتی از رخدادها و طرح نقل حوادث است که تکیه‌ی آن بر روابط علی و معلولی است و روایت‌شناسی، مجموعه‌ای از احکام کلی درباره‌ی ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت و ساختار پیرنگ است (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸) و هدف آن مشخص کردن واحدهای کمینه‌ی روایت و به اصطلاح «دستور پیرنگ»<sup>۱</sup> است (عامر، ۲۰۱۰: ۳۴).

گرچه به عقیده‌ی بعضی ناقدان، ادبیات، امری ذوقی است، با این حال برای کشف وجوه زیبایی آثار هنری، داوری ذوقییا سلیقه‌ای و بدون نظام، نتیجه‌ی مطلوبی به دست نمی‌دهد؛ بلکه شایسته‌تر آن است که با قواعد و ملاک‌های تعیین شده‌ی علمی ارزیابی شوند. یکی از رویکردهایی که در حوزه‌ی نقد ادبی از آغاز سده‌ی بیستم مورد توجه واقع شد، بررسی ساختمان اثر ادبی برای درک وجوه فرایند خلق شگفتی و زیبایی در آن بود. این رویکرد جدید را فرمالیسم می‌نامیدند که بعدها زمینه‌ساز مطرح شدن نظریه‌های ساختارگرایی شد (مجرد، ۱۳۸۸: ۹۶). اساساً تاریخ روایت‌شناسی را به سه دوره تقسیم کرد: دوره‌ی پیش‌ساختارگرا (تا ۱۹۶۰)، دوره‌ی ساختارگرا (از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) و دوره‌ی پس‌ساختارگرا (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). کلود برمون<sup>۲</sup>، روایت‌شناس فرانسوی در دوره ساختارگرا، ظهور یافت (تایشمن، ۱۳۷۹: ۳۲۶) که با طرح نظریه‌ای، امکان بررسی بسیاری از روایت‌هایی که در چارچوب نظریات دیگر به ابهام برمی‌خوردند و یا نتیجه‌ی دلخواه را نمی‌دادند، فراهم کرد. پژوهش حاضر، سعی دارد تا با کنکاش در رمان «اللسّ والکلاب»، اثر نجیب محفوظ، پاسخگوی این سؤال باشد که تا چه اندازه، رمان مذکور، با الگوی ساختاری کلود برمون منطبق است؟

## ۱-۱- پیشینه‌ی تحقیق

در مورد آثار نجیب محفوظ، پژوهش‌های زیادی صورت گرفته است که پرداختن و اشاره به همه آنها در تنگنای این مقال نیست؛ با این حال به برخی از آنها اشاره می‌شود: در مقاله «الرمزیه فی ادب نجیب محفوظ» (۱۳۸۵)، مجله اللغة العربیة وآدابها، شماره ۳،

از جواد اصغری، رمزها و سمبل‌هایی که در برخی از آثار سمبلیک محفوظ وجود دارد از جمله: «اولادحارتنا»، «اللسّ والکلاب»، «السمان والخریف» و... مورد بررسی قرار گرفته شده است. فرامرز میرزایی و مظفر اکبریدر مقاله «بحران فکری و روحی قهرمانان در رمان الثلاثیة نجیب محفوظ» (۱۳۸۷)، پژوهشنامه ادب غنایی، شماره ۱۱، مسائل و مشکلات فکری و روانی نسل فرهیخته مصری را در رمان مذکور که دربردارنده سه اثر محفوظ به نام (بین القصرین-قصرالشوق-السكریه) بیان می‌کنند که اساسی‌ترین آنها عبارتند از: بحران دینی و شخصیتی، احساس غربت و بی‌هویتی و نیز تحیّر و سرگردانی در شناخت ارزش‌ها. مصطفی کمال‌جو و زینب عباسی کاید در مقاله «بررسی عناصر طنز در رمان میرامار نجیب محفوظ» (۱۳۹۲)، مجله انجمن زبان و ادبیات عرب، شماره ۲۷، نشان داده‌اند که چگونه نجیب محفوظ در قالب طنز به جنگ با مشکلات زمانه پرداخته است و با اسلوبی هنرمندانه، مصائب و مشکلات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... جامعه خویش را مطرح نموده است و مقاله «جریان سیال ذهن در رمان الشّحاذ» (۱۳۹۲)، مجله لسان مبین، شماره ۱۱، نوشته حسن گودرزی و معصومه زندیا. نگارندگان مقاله فوق نشان داده‌اند که محفوظ از طریق تکنیک جریان سیال ذهن، وظیفه انتقال بخش‌های مهمی از داستان خود را بر عهده گفت‌وگویدرونی شخصیت‌ها گذارده است و به این ترتیب به خواننده اجازه داده است تا بدون دخالت راوی در جریان افکار و احساسات قهرمان داستان، قرار گیرد.

#### ۱-۲- نظریه‌ی کلود برمون

مهم‌ترین اثر برمون کتاب «منطق حکایت» است که در آن به‌طور مستقیم از ولادیمیر پراپ، تأثیرپذیرفته است. «او این کتاب، متذکر می‌شود که برخی از کارکردهای پراپ در حکایت قصّه پریان، با یکدیگر ارتباط منطقی دارند و از نظر معنایی بر یکدیگر دلالت می‌کنند؛ بنابراین تلاش کرد تا ماهیت این پیوندها را میان عناصر اولیه داستان بیابد» (خراسانی، ۱۳۸۳: ۸).

برمون با حذف کارکردهای میانجی که نظم ساختاری محور اصلی را برهم زده بودند، به ساختاری مبتنی بر ارتباط معنادار گزاره‌های کارکرد دست‌یافت. او پیشنهاد کرد به جای آن که کارکرد در معنای مورد نظر پراپی را به عنوان کوچک‌ترین واحد روایت در نظر بگیریم، توالی منطقی چند کارکرد را به عنوان واحد اساسی مد نظر قرار دهیم. او این توالی منطقی چند کارکرد را "sequence" می‌نامد که معادل آن در فارسی به واژه‌ی «پی‌رفت» ترجمه شده است. برمون هر پی‌رفت را ناشی از حرکت از موقعیت تعادل به سمت عدم تعادل و بازگشت مجدد به سوی تعادل می‌داند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶۱-۱۳۸) و «کارکردهای مورد نظر پراپ را به درآمد، غیبت، ممنوعیت، نقض ممنوعیت، خبرخواهی، خبریابی، فریب‌کاری و هم‌دستی ناخواسته محدود کرد» (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۱۰). به نظر برمون، توالی مورد نظر پراپ بیشتر درباره قصه‌های عامیانه که ساختار نسبتاً ساده‌ای دارند، صادق است و این توالی را نمی‌توان برای رمان به کار برد، بلکه نیاز به توالی‌مرکبی است که از چند توالی ساده تشکیل می‌شود (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰) پس سه نوع توالی برای قصه‌ها در نظر می‌گیرد:

۱- توالی زنجیره‌ای: «از پشت سر هم قرارگرفتن چند پی‌رفت ساده پدید می‌آید؛ به عبارت دیگر از طریق کنش‌ها و واکنش‌های پی در پی، قهرمان به میثاق می‌رسد یا شکست می‌خورد» (همان: ۶۹).

۲- توالی انضمامی: اگر تبلور یک توالی، نیاز به کمک و حضور توالی‌های دیگر داشته باشد، به آن انضمام می‌گویند. قهرمان در این نوع توالی، نیاز به نیروهایاری‌دهنده دارد (ریمون، ۱۳۸۷: ۳۷؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۶۹).

۳- توالی پیوندی: «اگر به توالی انضمامی که تنها از دید قهرمان به آن نگاه می‌شود دید رقیب را اضافه کنیم، توالی پیوندی شکل می‌گیرد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۶۹). «در این توالی، کنش قهرمان با قهرمان دیگر یا ضد قهرمان ارزیابی می‌شود. پس آنچه از دیدگاه قهرمان بهبودی است برای رقیب او اغتشاش است و...» (صفری، ۱۳۹۱: ۹۶).

برمون برای نشان‌دادن نقشه‌ی یک پی‌رفت، به سه مرحله‌ی تدریجی - تکاملی اشاره می‌کند: نخست، موقعیت پایداری که امکان دگرگونی را به واسطه‌ی وضعیتی درونی یا

بیرونی داشته باشد. دوّم، امکان دگرگونی که وضعیّت به فعل در می‌آید و بر موقعیّت پایدار تأثیر می‌گذارد. سوّم، امکان دگرگون‌شدن یا نشدن وضعیّت ثابت اولیّه؛ به عبارت دیگر، «هر توالیا پی‌رفت، سه کارکرد دارد: امکان یا استعداد، فرایند و پیامد. مرحله‌ی اول، مرحله‌ی مقدّماتی است. مرحله‌ی دوم از این مراحل سه‌گانه را مرحله‌ی تحقّق یا عدم تحقّق و به اصطلاح، مرحله‌ی گذار نامیده‌اند که خود می‌تواند دربرگیرنده‌ی سلسله‌ای از کارکردها در قالب پی‌رفت‌های جداگانه باشد و مرحله‌ی سوّم، مرحله‌ی پیامد یا نتیجه است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۶-۱۶۸).

«برمون ساختار هر روایتی را با پرواز یک تیر، مقایسه می‌کند. کافی است کمان کشیده شود و تیر به سوی هدف نشانه رود تا موقعیّت پایه به وجود آید. به فعل درنیامدن این موقعیّت، همان خارج کردن تیر از چله کمان است بی‌آنکه پرتابش کنیم. اما همین که تیر از چله رها شد، هرچند شاید باد آن را ببرد یا از اشیای گوناگونی کمانه کند، نهایتاً علی‌القاعده، به هدف می‌زند یا نمی‌زند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۰)؛ بنابراین برمون در تعریف روایت، آن را توالی چند کارکرد پرابی می‌داند که تداومی غایت‌مندانه دارد و بر مبنای این باور شکل گرفته است که هر چه رخ می‌دهد، برنامه‌ریزی شده است. این تعریف برمون و نظرگاه او، بر تکیه هرچه بیشتر بر طرحهای منطقی و نظام علی- معلولی منسجم دلالت می‌کند. بر این اساس، می‌توان یک داستان کامل را هر قدر هم که بلند و پیچیده باشد از طریق تلفیق پی‌رفت‌ها معرفی کرد.

«برمون با استفاده از این قواعد سه‌گانه، به شرح و تحلیل داستان‌های پلیسی- جنایی می‌پردازد و سعی دارد تا نقش ویژه‌ی روایت پلیسی را پیدا کند. بر اساس این الگو می‌توانیم دو ساختار روایی اصلی را در داستان‌های پلیسی بیابیم: ۱- جنایت به دخالت (یا عدم دخالت) نیروهای نماینده نظم منجر می‌شود (یا نمی‌شود) و این به مجازات (یا فرار از مجازات) جنایتکار، ختم می‌شود. ۲- خطر به کنش دفاعییا حمایت (یا عدم آنها) منجر می‌شود و این به از میان رفتن خطر (یا باقی ماندنش) ختم می‌گردد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۶).

هم‌چنین «کلود برمون بر این باور است که سی‌ویک عملکردی که پراپ برای کنش قائل شده است، مرز معلومی ندارد و می‌توان بعضی از آنها را در هم ادغام کرد. به همین خاطر، دو نوع شخصیت را از هم تفکیک می‌کند: کنشگر و کنش‌پذیر. که هر یک، با توجه به عوامل متعددی، به انواع گوناگون تقسیم می‌شوند: کنشگر به تأثیرگذار و بهبودبخش و کنش‌پذیر به بهره‌ور و قربانی» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۷۷).

#### ۱-۴- خلاصه‌ی رمان «اللسّ والکلاب»

سعید مهران، قهرمان داستان که به علت اعترافات دوستش علیش سدره به زندان افتاده، دوران مجازات را گذرانده و از زندان، خارج شده است. محفوظ، داستان را در این لحظه‌ی سرنوشت‌ساز از زندگی سعید آغاز می‌کند؛ جایی که سعید مهران بر در زندان ایستاده در حالی که از نجوای او بوی گله و خیانتی دل آزار احساس و از کلامش، فکر انتقام در ذهن او فهمیده می‌شود. تنها امید او برای بازگشت به زندگی، دختر خردسالش "سنا" است که پس از چند سال دوری به مهر او دل بسته است. پس برای پس‌گرفتن چیزهای از دست داده‌اش از جمله کتاب‌ها و اموال و سنا سراغ "علیش" دوست قدیمی‌اش را که اکنون شوهر همسرش "نبویه" شده است، می‌گیرد. آنجا برخورد سرد و ابراز ترس و فرار از جانب سنا داغ قبلی سعید را به خاطر خیانت زن و دوستاش، تازه می‌کند. پس از مذاکراتی بی‌نتیجه در حضور مأمور قانون با خشمی چند برابر آنجا را ترک می‌کند و برای اقامت‌های کوتاه به خانه‌ی "شیخ جنید"، مردی درویش مسلک، که سعید در کودکی همراه پدرش آنجا می‌رفته است، پناه می‌برد. روز بعد سراغ دوست قدیمی‌اش "رئوف علوان" می‌رود. همان دوستی که در ایام گذشته سعید را با شعارهای آزادی‌خواهانه خود فریفته و او را به حرفه‌ی دزدی تشویق می‌کرده است و خود اکنون صاحب مال و شهرت و صاحب امتیاز روزنامه‌ی مشهور "زهره" شده و افکار و نظراتش را تغییر داده است. رئوف در دیدار اول از او پذیرایی کرده و مبلغی را به سعید می‌دهد تا دستش خالی نباشد؛ اما سعید وسوسه می‌شود از ویلایی که قبلاً دزدی می‌کرده و اکنون از آن رئوف شده دست‌برد بزند که رئوف متوجه شده و به او هشدار

می‌دهد. پس از این ماجراها سعید تصمیم می‌گیرد، خیانتی که در حقش شده را تلافی کند. برای همین چند بار با اسلحه، قصد جانشان را می‌کند که از قضا تیرش خطا رفته و ناخواسته قاتل چند نفر دیگر می‌شود و مجبور به فرار می‌گردد. سرانجام شبی در قبرستان، توسط مأمورین محاصره و کشته می‌شود.

## ۲- رمان «اللسّ والکلاب» و الگوی کلود برمون

هر روایتی «آغاز، میانه و پایانی» دارد؛ اما نجیب محفوظ در این رمان از شیوه‌ای نوین بهره می‌گیرد که خواننده را در قلب داستان و بخش بحرانی آن می‌برد. جایی که قهرمان داستان در گرفتاری روحی به سر می‌برد و همین‌طور تا پایان ادامه می‌دهد و سعی دارد آن را حل کند به طوری که قهرمان، گذشته‌اش را به یاد می‌آورد. رمان «اللسّ والکلاب» که روایتی طولانی و شبه جنایی دارد، در قالب الگوی برمون قابل بررسی است. «بر اساس الگوی مذکور، برای یافتن پی‌رفت اصلی روایت باید سه مرحله را از هم تفکیک کنیم؛ امکان بالقوه، فعلیت و تحقق. این اصطلاحات به طور کلی به معنای مراحل است که امکان کنش، گذار به کنش و نتیجه‌ی کنش یا دستاورد را بیان می‌کند» (برنسن، ۱۳۸۴: ۸۳):

### ۲-۱- امکان بالقوه یا تعادل اولیّه

در این مرحله، لازم است توان بالقوه و امکان کنش روایی، مورد توجه قرار بگیرد. بخشی از موقعیت پایدار و تعادل این روایت در میانه‌ی داستان است؛ زیرا داستان از بخش دوم و اوج آن شروع شده و ابتدای آن را باید در لابه‌لای خاطراتی که در ضمن داستان توسط شخصیت‌ها بازگو و یادآوری می‌شوند، جست؛ یعنی آن زمان که "سعید مهران" تحت تأثیر شعارهای رئوف علوان (دوست قدیمی سعید که با افکار و شعارهای آزادیخواهانه‌اش سعید را فریفته بود)، به حرفه‌ی دزدی روی می‌آورد و روزی به خاطر این کار و به گزارش علیش خائن (دوست سابقش)، دستگیر شده و به زندان می‌افتد که پس از آن نبویه (همسر سعید) از او جدا شده و سنا (دخترش) را نیز با خود برده و با علیش ازدواج می‌کند. در واقع داستان از آن جایی شروع می‌شود که

سعید در زندان و پس از آزادی از همسر و دوستانش به خاطر خیانتی که در حق او روا داشتند، کینه به دل گرفته و به فکر انتقام می‌افتد. سعید مهران، بخشی از این خاطره را با لحنی گله‌آلود با شیخ جنید در میان می‌گذارد:

«قَالَ بَعُوسٍ وَقَدْ انْتَفَعَتْ عُرُوقُ حَبِيبِهِ: لَمْ يُقْبَضْ عَلَيَّ بِتَدْبِيرِ الْبُولِيسِ، كُنْتُ كَعَادَتِي وَائْتِقاً مِنَ النَّجَاةِ. الْكَلْبُ وَشَيْءٌ بِي، بِالْإِتِّفَاقِ مَعَهَا وَشَيْءٌ بِي، ثُمَّ تَتَابَعَتِ الْمَصَائِبُ حَتَّى انْكَرْتَنِي ابْنَتِي...» (محفوظ، بی‌تا: ۲۲) ترجمه: (در حالی که رگ‌های گردنش از خشم بیرون زده بود، گفت: پلیس مرا به تدبیر خود دستگیر نکرد. من مثل همیشه مطمئن بودم که نجات می‌یابم. همان سگ گزارشم را داده بود، همراه با آن زن، گزارشم را داده بود و بعد مصیبت، یکی پس از دیگری پیش‌آمد تا این که دخترم هم مرا نشناخت).

و هنگامی که سعید پس از آزاد شدن از زندان، در نجوای با خود نقشه‌ی انتقام نوییه (همسر سابقش)، علیش، رئوف علوان و دیگر دوستانی که به او خیانت کرده‌اند، در سر می‌پروراند و به ساختن زندگی آرامی با دخترش سنا فکر می‌کند، هنوز موقعیت متعادل است:

«نَبْوِيَّةٌ وَعَلِيْشٌ، كَيْفَ انْقَلَبَ الْإِسْمَانُ وَاحِدًا؟، أَنْتُمْ تَعْمَلَانِ لِهَذَا الْيَوْمِ أَلْفَ حِسَابٍ، وَقَدِيمًا ظَنَنْتُمْ أَنَّ بَابَ السَّحْنِ لَا يَنْفَتَحُ، وَلَعَلَّكُمْ تَتَرَقَّبَانِ فِي خَدَرٍ، وَلَكِنْ أَقَعَ فِي الْفَجِّ، وَلَكِنِّي سَأَنْقُضُ فِي الْوَقْتِ الْمُنَاسِبِ، كَالْقَدْرِ. وَسَاءَ... هَلْ تَعْرِفُ الصَّغِيرَةَ عَنْ أَبِيهَا؟ لَأَشِيءُ... فَهَلْ يَسْمَحُ الْحُظُّ بِمَكَانٍ طَيِّبٍ يَصْلُحُ لِتَبَادُلِ الْحُبِّ؟» (همان: ۷-۸) ترجمه: (نبویه و علیش... راستی چگونه این دو اسم با هم یکی شده‌اند؟ شما دو نفر برای امروز هزارها حساب کرده‌اید. پیش‌ترها فکر می‌کردید که در زندان هرگز باز نمی‌شود... شاید هم با احتیاط مراقبید... باشد. من در دام نخواهم افتاد اما به موقع مانند قضا و قدر فرود خواهم آمد و سنا... راستی دختر از پدر چه می‌داند؟... آیا بخت، فرصت خواهد داد در جایی مناسب به یکدیگر مهر ورزند؟)

این مقدمه، توصیف اوضاع و موقعیت‌ها و معرفی شخصیت‌ها گر چه به ترتیب حکایت نشده‌اند، متناسب با موقعیت امکان بالقوه‌ی الگوی برموانند.

روایت داستان از قبل ساخته و پرداخته و دارای طرح و نظم است و به قول برموان همه‌چیز برنامه‌ریزی شده است و با هدف پیش می‌رود. حتی از لحن نجیب محفوظ در تعریف از شخصیت قهرمانش مشخص است که می‌خواهد او را به کاری وادار کند و او



را به سرعت برای سنجش موقعیت جهت اقدام و تغییر موقعیت پیش می‌برد تا که با ایفای نقش خود، طرح ذهنی نویسنده را اجرایی کند:

«هَا هِيَ الدُّنْيَا تَعُودُ، وَهَا هُوَ بَابُ السَّجْنِ الْأَصَمِّ يَتَعَدُّ مُنْطَوِيًّا عَلَى الْأَسْرَارِ الْيَائِسَةِ... سَيَقِفُ عَمَّا قَرِيبَ أَمَامَ الْجَمِيعِ مُتَحَدِّيًا، أَنْ لِلْغَضَبِ أَنْ يَنْفَجِرَ وَأَنْ يُحْرِقَ، وَلِلْخَوْنَةِ أَنْ يَأْسُوا حَتَّى الْمَوْتِ، وَلِلْخِيَانَةِ أَنْ تُكْفَرَ عَنِ سَخْتِهَا الشَّائِئَةِ.» (همان: ۷) ترجمه: (اینک دنیاست که بازمی‌گردد و آنک در ناشنوی زندان است که بر رازهای یأس‌آورش بسته می‌شود... به زودی رودرروی همه به خشم خواهد ایستاد. اینک آن زمان است که خشم، منفجر شود و بسوزاند و آن زمان است که خیانتکاران تا سر حد مرگ، بیمناک شوند و خیانت، سیمای زشت خود را پنهان کند).

بعد از این نجیب محفوظ در نجوایی که از زبان سعید مهران آورده، می‌گوید:

«اسْتَعِنَ بِكُلِّ مَا أَوْتِيَتْ مِنْ دِهَاءٍ، وَلَكِنَّ ضَرْبَتَكَ قَوِيَّةٌ كَصَبْرِكَ الطَّوِيلِ وَرَاءَ الْجُدْرَانِ...» (همان: ۸) ترجمه: (مرد! تمامی زیرکی و هشیاری خودت را به کمک بخواه؛ ولی ضربه تو بسیار سخت و محکم خواهد بود، مانند هیبت صبر تو در پشت دیوارهای زندان...).

هم‌چنین با نهی سعید مهران و تلاش برای منصرف کردن او از نقشه‌هایش از زبان دیگر شخصیت‌ها، میانه و پایان آن را با خود مرور کرده و طرح از پیش ساخته‌اش را به خوبی پیش می‌برد:

«وَقَالَ آخِرُ: التَّفَاهُؤُ خَيْرٌ... وَتَالِثٌ قَالَ بِنَبْرَةِ الْمَسَامِحَةِ: سَعِيدُ أَنْتَ قَادِمٌ مِنَ السَّجْنِ وَالْعَاقِلُ مَنْ اتَّعَظَ» (همان: ۱۰) ترجمه: (یکی گفت: سازش از هر کاری بهتر است... دیگری با لحنی مسالمت‌آمیز گفت: سعید تو تازه از زندان آمده‌ای... عاقل کسی است که پند بگیرد).

«قَالَ الْمِحْبِرُ: أَنَا أَعْرِفُكَ وَفَاهُؤُكَ، أَنَا خَيْرٌ مَنْ يَقْرَأُ دَاحِلَ رَأْسِكَ وَلَكِنَّكَ سَتُهْلِكُ نَفْسَكَ» (همان: ۱۳) ترجمه: (مأمور می‌گوید: من تو را خوب می‌شناسم. هیچ کس به اندازه من نمی‌داند توی سر تو چه می‌گذرد؛ اما تو خودت را به کشتن می‌دهی).

اما سعید با خود می‌گوید: «هَلْ يُمَكِّنُ أَنْ أَمْضِيَ فِي الْحَيَاةِ بِلَا مَاضِي فَأَتَنَاسَى نُبُوِيَّةَ وَعَالِيَشَ وَرُثُوفَ؟، لَوْ اسْتَطَعْتُ لَكُنْتُ أَخَفَّ وَزَنًّا أَضْمَنَ لِلرَّاحَةِ وَأَبْعَدَ عَنِ حَبْلِ الْمِشْنَقَةِ وَلَكِنَّ هَيْهَاتَ أَنْ يَطْلِبَ الْعَيْشُ إِلَّا بِتَصْفِيَةِ الْحِسَابِ. لَنْ أَنْسَ الْمَاضِي.» (همان: ۳۸) ترجمه: (آیا ممکن است زندگی‌ام را بدون گذشته ادامه دهم و نبویه، علیش و رثوف را فراموش کنم؟ اگر می‌توانستم سبک‌بارتر بودم و از طناب دار، دورتر می‌ماندم؛ اما زندگانی جز پس از تسویه حساب، گوارا نیست. من هرگز گذشته را فراموش نمی‌کنم).

این مرحله‌ی بالقوه و فعلیت نیافته‌ی روایت است که امکان اقدام به فعلیت یا انصراف از آن وجود دارد و انتخاب با قهرمان داستان است. تمام وقایع و جریان‌هایی که در آغاز، روایت می‌شوند در واقع این مقدمه‌چینی‌ها با توصیف و صحنه‌سازی‌های جذّاب، آماده‌کردن فضا و شرایط، با برنامه‌ی مشخص پیش می‌رود؛ بنابراین به طور کلی، ظاهرشدن سعید پس از بیرون آمدن از زندان در محل قدیمی دوستان و آشنایان و به ویژه علیش و دخترش سنا یا دیدار اول او با رئوف علوان پس از عبور از خیابان‌ها همزمان با یادآوری خاطرات گذشته به علاوه، ملاقات با شیخ جنید و انتخاب آن به عنوان پناهگاهش بالاخره تصمیم سعید مهران به قتل این خائنانی که زندگی‌اش را تباہ کرده‌اند پس از اینکه از مهر دخترش ناامید شد و علیش حاضر به پس دادن اموال او و رئوف حاضر به همکاری با او نشد در موقعیت پایدار این الگو جامی‌گیرند و... چون طرف سعید مهران یک شخصیت نیست، لذا نجیب محفوظ در روند طولانی‌رمان به آن‌ها می‌پردازد. جاهایی که سعید قبل از عملیات، نقشه‌هایش را با خود زمزمه می‌کند؛ در واقع، مؤلف همه‌ی شخصیت‌های داستان را تنها از طریق اندیشه و احساس سعید مهران و شکل‌گیری آنها در این جریان ارائه می‌دهد. او در واقع آینه‌ای که همه دیدگاه‌ها را برای ما منعکس می‌کند؛ بنابراین می‌توان هر یک از مراحل اقدامات سعید در جهت رسیدن به اهدافش را توالی کوچک یا ابتدایی در دل توالی اصلی و مرکب رمان به حساب آورد.

اما «برای مرحله‌ی دوم و سوم، دو امکان انتخاب در نظر گرفته می‌شود: نخستین مرحله، فاقد کنش است. روایت، زمینه را می‌چیند تا امکان‌پذیری کنش را فراهم آورد. در دومین مرحله، عناصری به روایت افزوده می‌شوند و آن را به جریان می‌اندازند (+) و یا افزوده نمی‌شوند و در این صورت، اتفاقی رخ نخواهد داد (-). دو حالت هم برای رسیدن به مرحله‌ی سوم یا همان دستاورد، قابل تصوّر است؛ ممکن است روایت دنبال شود یا نشود؛ زیرا ممکن است، گذار به کنش به هدفش دست یابد یا نیابد» (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۳).

## ۲-۲- فرآیند تحقق یا عدم تحقّق فعلیت

در این مرحله، قهرمان داستان فرصتی می‌یابد تا با اختیار خود موقعیتی را انتخاب کند. معمولاً این مرحله از داستان‌ها تعیین‌کننده بوده و بخش عمده‌ی رمان مذکور را به خود اختصاص داده است. در این رمان می‌بینیم که سعید برای عملی کردن فکرش مبنی بر انتقام از خائنان به او، مصمم شده به سرعت، شرایط آن را آماده می‌کند؛ لذا برای باخبرشدن (از وضعیت و دیدن سنا و همچنین سنجیدن حرف‌های علیش و نبویه و دوستان) با ترتیب دادن قرار ملاقات و وارد شدن در مذاکرات به موقعیت جدید نزدیک می‌شود. او برای این کار به قهوه‌خانه، پاتوق قدیمی‌اش می‌رود تا با تهیه ابزار و سلاح مورد نیازش، نقشه‌ی انتقامش را عملی کند. پس به سرعت به کمک شخصیت‌های یاری‌دهنده از جمله شیخ جنید و نور که برای خواب و خوراک و امنیت، پناهگاه بسیار خوبی بود. نور گرچه کار خلاف و پستی داشت؛ اما «سمبل و نشانه‌ی تضادهای بزرگ زندگی است. اصل تضاد در آن است که ما گاه با افرادی ایده آل و والا پناه می‌بریم اما هیچ کس جز مستضعفان که در نظر ما فاقد شرافت و احترام‌اند، ما را نجات نمی‌دهند یا حداقل با ما همدردی نمی‌کنند» (المعداوی، ۱۹۶۶: ۱۲۳). و نیز شخصیتی به نام تارزان در قهوه‌خانه که برایش سلاح تهیه و جاسوسی می‌کرد و گاهی هم قوت غذایی به او می‌آمد.

سعید به تغییر موقعیت نزدیک می‌شود. او در نهران، نقشه انتقام از خائنان را طرح و در این انتقام جویی بر تپانچه تکیه می‌نمود و در آن بیداری خفتگان را می‌دید «بَهِدَا الْمَسْتَدْسِرَ اسْتَطِيعُ أَنْ أَوْقِظَ النَّيَامَ فَهَمَّ أَصْلُ الْبَلَايَا. هُمْ خَلَقُوا نُبُوَّةَ وَعَلِيْشَ وَرُؤُوفَ عَلْوَانَ...» (همان: ۷۲) ترجمه: (با همین هفت تیر می‌توانم خفتگان را بیدار کنم؛ خفتگانی که اصل و اساس مصیبت‌هایند، همان کسانی که نبویه و علیش و رؤوف علوان را به وجود آوردند).

در واقع، حادثه‌ی محرک؛ یعنی همان «علت اولیه و اصلی تمام حوادث بعدی» (مک‌کی، ۱۳۹۱: ۱۹) زمانی روی می‌دهد و روایت را از سکون به حرکت تغییر می‌دهد (خارج کردن از وضعیت متعادل) که سعید مهران سلاح تهیه کرده و قصد جان خائنین را می‌کند.

سعید دست به کار شده و شبانگاه بی آنکه بداند عیش محل سکونتش را جابه‌جا کرده، بدانجا حمله می‌برد و در تاریکی به مردی که خیال می‌کند عیش است، شلیک می‌کند (محفوظ، بی تا: ۸۳) که فردای آن روز، از طریق روزنامه‌ها و نیروهای کمک کننده می‌فهمد تیرش خطا رفته و بدین جهت تحت تعقیب فرار می‌گیرد. سعید وقتی که از مکان جدید عیش ناامید می‌شود؛ به سراغ رئوف می‌رود که بی شک از تقصیر او نیز نمی‌گذرد؛ زیرا رؤوف به طبقه‌ی جدیدی ملحق شده و به اصول مبارزاتی گذشته پشت کرده است. اهمیت خطر این طبقه در آسیب‌رساندن به اجتماع و ویرانی‌های گسترده قابل حدس و گمان نبود. کار این طبقه در حقیقت نوعی خاص از دزدی محسوب می‌شد که مؤلف، واقعیت آن را از زبان سعید مهران بیان می‌کند و می‌گوید: «دولت در برابر بعضی از دزدها جبهه‌گیری می‌کند و نه در برابر همه آنها» (همان: ۸۴)؛ برای همین، مدت‌ها ویلای او را می‌پایید تا این که بالأخره اتومبیلی کنار کاخ می‌ایستد و دربان شروع به بازکردن در می‌کند. نجیب محفوظ صحنه‌ی رویارویی سعید با رئوف را اینگونه به تصویر می‌کشد:

«وَتَهَادَتِ السَّيَّارَةُ فِي مَمْسَى الْحَدِيقَةِ حَتَّى وَقَفَ أَمَامَ السَّلَامَلِكِ. وَأَضِيءَ الْمِصْبَاحُ فَعَمَرَ الثُّورَ الْمَدْخَلَ كُلَّهُ. أَخْرَجَ سَعِيدٌ مُسَدَّسَهُ وَصَوَّبَهُ نَحْوَ الْمَدْفِ. وَفُتِحَ بَابُ السَّيَّارَةِ. نَزَلَ رُئُوفٌ عَلْوَانَ. وَصَاحَ سَعِيدٌ: رُئُوفُ! إِنَّبَةَ الرَّجُلِ إِلَى مَصْدَرِ الصَّوْتِ فِي دَهْشَةٍ. فَصَاحَ سَعِيدٌ: أَنَا سَعِيدُ مِهْرَانَ... خُذْ... غَيْرَ أَنَّهُ فِي نَفْسِ الْوَقْتِ أَنْطَلَقَتْ نَحْوَهُ مِنَ الْحَدِيقَةِ رِصَاصَةٌ أَصَابَتْ أَرْبُوعًا صَمِيمًا أُذُنِهِ. حَدَّثَ ذَلِكَ قُبَيْلَ أَنْ يُطْلَقَ مُسَدَّسُهُ فَاضْطَرَبَ اضْطِرَابًا مُفَاجِئًا وَهُوَ يُطْلِقُ النَّارَ. وَانْحَنَى بِسُرْعَةٍ لِيَتَفَادَى مِنَ الرَّصَاصِ الْمُتَابِعِ. وَلَكِنَّهُ رَفَعَ رَأْسَهُ فِي تَصْمِيمٍ يَأْتِسُ وَحَدَرَ وَسَدَّدَ مُسَدَّسَهُ مَرَّةً أُخْرَى وَأَطْلَقَ الرَّصَاصَةَ وَأُخْرَى فِي عَجَلَةٍ وَهَوَاجَةٍ... ثُمَّ انْطَلَقَ يَعْذُو بِأَقْصَى سُرْعَةٍ نَحْوَ شَاطِئِ النَّيْلِ. فَوَثَبَ نَحْوَ الْقَارِعِ.» (همان: ۱۱۱-۱۱۲) ترجمه: (اتومبیل در خیابان باغ پیش آمد و جلوی سالن پذیرایی ایستاد. چراغ‌های قسمت ورودی، تمام روشن شد. سعید هفت تیرش را بیرون آورد و به سوی هدف نشانه گرفت. در اتومبیل باز شد و رئوف علوان فرود آمد. سعید فریاد زد: رئوف! مرد با دهشت به سوی جایی که صدا را از آن جهت شنیده بود، نگریست. سعید فریاد کشید: من سعید مهرانم!... بگیر!... اما قبل از اینکه شلیک کند از طرف باغ گلوله‌ای به سوی شلیک شد و او نیز آتش گشود برای آن‌که خود را از آسیب گلوله‌هایی که شلیک می‌شد در امان نگه‌دارد، خم شد. اما دوباره در اوج تصمیمی ناشی از یأس با احتیاط سربرافراشت و هفت تیرش را نشانه رفت و با عجله و پی‌درپی دو تیر دیگر شلیک کرد... سپس سعید با آخرین سرعتی

که می‌توانست، یا به دویدن نهاد و خودش را به قابکش رساند و لحظه‌ای بعد با سرعت تمام به سوی ساحل مقابل پارو زد).

در این درگیری، محافظ رثوف کشته می‌شود و او از این ترور، جان سالم به درمی‌برد و پس از آن، از طریق مطبوعات خصوصاً مجله‌ی «الزهرة» افکار عمومی را بر ضد سعید مهران تحریک می‌کند.

سعید یک بار قبل از حمله به رثوف، به کمک نور، استاد بیاطله از دوستان و نزدیکان علیش را در تاریکی و در کوه‌های اطراف قهوه‌خانه، گیر می‌اندازد اما پس از قسم‌هایی که به بی‌گناهی خود می‌خورد سعید با چند سیلی به تنبیه او بسنده می‌کند. این گونه سعید تصمیم خود را به تغییر موقعیت، قطعی کرده و مرحله به مرحله اهداف خود را دنبال می‌کند. این توالی مرحله‌ای پی‌رفت‌ها نیز در جهت نظریه‌ی برمون است.

### ۲-۳- پیامد (شکست یا موفقیت)

این مرحله، نتیجه مرحله‌ی قبل است که دو حالت دارد: یا قهرمان موفق شده و به هدف یا اهدافش دست یازیده یا نه اینکه قهرمان شکست‌خورده و داستان پایانی تراژیک به خود می‌گیرد.

در این رمان گرچه قهرمان داستان نقشه‌هایش را عملی کرد اما چون بخت با او یار نبود اشخاص مورد نظرش از خشم او نسبت به خود آگاه بودند و با حيله توانستند خود را نجات دهند. پس از حمله‌ها و گریزهای متعدد، سرانجام سعید، توسط مأمورین در قبرستان محاصره می‌شود و مورد شلیک آن‌ها قرار می‌گیرد سپس:

«وَتَسَاءَلُ عَنْ.. وَلَكِنَّ سُرْعَانَ مَا تَلَا شَى التَّسَاءُؤُلُ وَمَوْضُوعُهُ عَلَى السَّوَاءِ وَبِلا أَدْنَى الأَمَلِ. وَظَنَّ أَنَّهُمْ تَرَاخَعُوا وَذَابُوا فِي اللَّيْلِ. وَأَنَّهُ لَا بُدَّ قَدِ انْتَصَرَ. وَتَكَائَفَ الظَّلَامُ وَلَمْ يَعُدْ يَرَى شَيْئاً وَلَا أَشْبَاحَ القُبُورِ لَا شَيْءَ يُرِيدُ أَنْ يَرَى وَغَاصَ فِي الأَعْمَاقِ بِلا نَهَائِيَّةٍ وَلَمْ يَعْرِفْ لِنَفْسِهِ وَضِعاً وَلَا مَوْضِعاً وَلَا غَايَةً. وَجَاهَدَ بِكُلِّ قُوَّةٍ لِيَسْطِرَّ عَلَى شَيْءٍ مَا، لِيَبْدُلَ مُقَاوَمَةً أَحْيَرَةً لِيُظْفِرَ عَبْتاً بِذِكْرِي مُسْتَعَصِيَةً. وَأَخيراً لَمْ يَجِدْ بُدّاً مِنْ الإِسْتِسْلَامِ فَاسْتَسَلَّمَ بِلا مُبَالَاهٍ.. بِلا مُبَالَاهٍ.» (همان: ۱۴۲-۱۴۳) ترجمه: (سؤالی در ذهنش جوشید... اما فی الفور سؤال و موضوعش بی‌هیچ امیدی در ذهن متلاشی شد. با خود پنداشت آنها رفته‌اند و در دل تاریکی پنهان شده‌اند. پنداشت پیروز شده است. تاریکی دم به دم فرونی می‌گرفت و کم‌کم هیچ چیز

حتی شیخ گورها را هم نمی‌دید. هیچ چیز را نمی‌خواست ببیند... در اوج بی‌نهایت فرو رفت و برای خویشتن وضع و موضع و هدفی نشناخت. با تمامی قوا کوشید تا بر چیزی تسلط یابد و آخرین مقاومتش را به انجام رساند و بر خاطره‌ای گریزپای پیروزییابد... اما سرانجام گریزی از مرگ نیافت، پس بی‌مبالات تسلیم مرگ شد... بی‌مبالات).

سعید مهران با اینکه ذلت را نپذیرفت و تا آخرین لحظه برای خواسته‌هایش جنگید، نتوانست وجود خیانتی را که بر زندگی و آرامش او سایه افکنده بود از بین ببرد؛ لذا احساس پوچی و بی‌هدفی می‌کرد؛ زیرا در نهایت در شکست خیانتکاران و دشمنانش موفق نبود. حال پس از مرگ سعید دوباره اوضاع به حالت اولیه‌اش برگشته و تعادل مجدد برقرار می‌گردد.

چنانکه گذشت، داستان «اللسّ والکلاب» بر اساس الگوی ساختاری برمون قابل بررسی و تطبیق است. در رمان مذکور «از نقاط قوت این دیدگاه، انشعاب دوگانه هر کارکرد است به‌ویژه او پیروزی قهرمان در برابر ضد قهرمان خبیث را امری محتمل می‌داند چه آنکه ممکن است نبرد این دو به پیروزی قهرمان داستان نینجامد» (ریمون، ۱۳۸۷: ۳۷).

## ۲-۴- توالی‌های رمان «اللسّ والکلاب»

### ۲-۴-۱- توالی زنجیره‌ای

این نوع توالی، در این داستان، به طور واضح دیده می‌شود. از زمانی که سعید به سمت هدفش حرکتش را آغاز کرد تا زمان ناکامی‌اش دست به چند اقدام مرحله‌ای زد. از جمله، ترتیب ملاقات با خائنان (محفوظ، بی‌تا: ۴۰ و ۲۶-۱۸)، دیدار با سنا (همان: ۲۵-۱۹)، دزدی از خانه رئوف علوان (همان: ۵۴-۵۲)، قصد جان علیش (همان: ۷۳-۷۲)، رئوف (همان: ۷۴ و ۱۳۸-۱۳۵) و... همگی این رخدادها که به ترتیب در جریان مسیر هدف قهرمان قرار می‌گیرند، توالی‌های زنجیره‌ای محسوب شده که پیامد برخی منجر به شروع توالی جدید می‌گردد.

#### ۲-۴-۲- توالی انضمامی

سعید برای رسیدن به هدف خود به نیروهای کمکی و یاری‌دهنده نیاز داشت؛ لذا وقتی که برای تأمین نیازهای اولیه و حیاتی‌اش مانند خوراک، پوشاک، پناهگاه امن، دسترسی به اخبار مربوطه، تهیه‌ی ابزار و سلاح و...، ملاقات با خانه شیخ علی جنیدی (همان: ۳۰ و ۷۵) پناهگاه امن، دیدار با استاد تارزان (همان: ۵۷) برای گرفتن خبر، غذا و اسلحه و دیدار با نور که در تهیه اتومبیل، تهیه‌ی غذا، خبر لباس و محل استراحت، از دیگران کمک گرفت (همان: ۶۲) باعث پدید آمدن توالی‌هایی شد که در این نوع توالی می‌گنجد.

#### ۲-۴-۳- توالی پیوندی

در این رمان، توالی پیوندی بر اساس الگوی برمون، از عملکرد سعید مهران و کنش‌های دسته‌ی مقابل او یا خائنان به وی ایجاد می‌شود. توالی‌ها بر طبق نظر برمون دارای دو حالت‌اند: یا به پیشرفت و تغییر مثبت می‌انجامد یا به آشفتگی و پریشانی اوضاع ختم می‌شود. «توالی وقتی جهت حرکتش به سوی بهبودی است، که ما در قصه با فقدان رو به رو باشیم و یا وضعیت متعادل برهم خورده باشد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۷۰) در این جا آنچه برای سعید شکست بود یعنی به زندان افتادن (محفوظ، بی‌تا: ۱۵-۱۶)، مصادره اموال (همان: ۲۲-۲۱)، جدایی همسرش از او (همان: ۱۶ و ۳۳) و... برای دشمنانش پیروزی بود از جمله موفقیت رئوف علوان در رسیدن به جایگاه عالی (همان: ۳۹)، به دست آوردن امتیاز انتشار روزنامه (همان: ۳۷) و... و پس از خروج از زندان آنچه برای او موفقیت بود از جمله ابراز همدردی مردم و همکاری دیگران با او برای گرفتن انتقام از خائنین به وی و ملت (همان: ۳۰ و ۵۷ و ۶۲)، ترس و خوف شدیدی که مدت‌ها در دل دشمنانش انداخته بود (همان: ۱۶) و... برای او موفقیت و برای دشمنانش شکست محسوب می‌شود؛ اما در نهایت با کشته شدن سعید مهران و ناکامی وی در انتقام از خائنان به او و ملتش، شکست قهرمان و پیروزی و بهبودی دشمنانش حتمی می‌گردد. به گفته‌ی سعید: «گناهکاران نجات می‌یابند و بی‌گناهان صدمه می‌بینند.» (همان: ۱۲۰).

## ۲-۵- کنشگران داستان

شخصیت‌ها و کنش‌های آنان در این رمان، با برنامه و دارای طرح منظمی از سوی نویسنده هستند. کنش‌هایی چون فریفتن سعید، به زندان انداختن او، جدایی نبویه و سنا از سعید، بالا کشیدن اموال سعید، آزادی او، نقشه‌ی انتقام، طرد شدن از طرف سنا و برخورد سرد آشنایان، کمک تارزان قهوه‌چی در تهیه‌ی سلاح، توصیه‌های آرام بخش شیخ جنید، پناه گرفتن در خانه‌های شیخ جنید و نور، همکاری نور در خبررسانی و دیگر مایحتاج سعید، حيله و کمین کردن او برای انتقام، دست بردن سعید به اسلحه و کشتن چند نفر، غیب شدن نور و سرانجام محاصره شدن سعید توسط مأمورین و کشته شدن او همگی نشان از سیر روایی مشخص و طرح از پیش مشخص‌شده‌ی نجیب محفوظ را می‌رساند که فصل به فصل با طراحی و برنامه‌ی خاص به کمک توان آفرینندگی و شگرد ویژه داستانش را به سوی هدف مورد نظرش هدایت می‌کند.

تغییر وضعیت، شخصیت‌ها در این رمان، قابل تأمل است؛ چرا که در آن، شخصیت‌ها را می‌توان مانند دیگر داستان‌هایی تبیین کرد که مانند دزد، سگ‌ها خیانت را با سیری جنایی، موضوع خود قرار داده‌اند. «برمون دو گونه نقش متمایز میان شخصیت‌ها یافت: فاعلی و مفعولی و دو دسته شخصیت به وجود آورد: آنان که کنش را به انجام می‌رسانند و آنان که کنش برایشان رخ می‌دهد. هر روایت، تبدیل مفعول به فاعل و بازگشت او به حالت مفعولی است. مفعول شاید به گونه‌ای ذهنی آماده این دگرگونی بشود (بنابر اطلاعاتی که می‌یابد یا به انگیزه‌های احساسی: شهوت، امید، طمع، ترس و...) و شاید به گونه‌ای عینی، شرایط بیرون آگاهیها تمایلش دگرگون شود و او را به فاعل تبدیل کند و دیگران در مناسبت با این دگرگونی نقش‌های تازه‌ای می‌یابند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۷۰).

شخصیت‌های کنش‌گر که از نظر برمون می‌تواند تا آخر قصه تغییر کند (همان: ۱۷۰) در این داستان نیز می‌توانند مصداق پیدا کنند. شخصیت‌هایی چون سعید مهران، علیش، رئوف همگی کنشگری را تجربه می‌کنند. این همان تغییر وضعیت از فاعلیت به مفعولیت و بالعکس در الگوی برمون است که در اینجا دیده می‌شود. سعید مهران در



ابتدا با نارو خوردن از علیش، نبویه و رثوف و بعد از زندان شدنش کنش‌پذیر و شخصیت‌هایی که به او خیانت کرده‌اند کنش‌گر، محسوب می‌شوند؛ اما پس از زندان، سعید با اقدام به انتقام از کنش‌پذیری خارج شده و به کنش‌گر تبدیل می‌شود و با شکستش، دوباره کنش‌پذیر می‌شود. از جمله هنرنمایی‌های محفوظ در این داستان این است که در بعضی جاها، شخصیت‌های کنش‌گر و کنش‌پذیر را به نحو مطلوبی، مشخص کرده است:

«تَبَوُّهُ وَعَلِيشُ، كَيْفَ انْقَلَبَ الْإِسْمَانُ وَاجْدَاءً؟، أَنْتُمْ تَعْمَلَانِ لِهَذَا الْيَوْمِ أَلْفَ حِسَابٍ، وَقَدِيمًا ظَنَنْتُمْ أَنَّ بَابَ السَّجْنِ لَا يُفْتَحُ، وَلَعَلَّكُمْ تَتَرَقَّبَانِ فِي حَدَرٍ، وَلَنْ أَقَعَ فِي الْفَجِّ، وَلَكِنِّي سَأَنْقُضُ فِي الْوَقْتِ الْمُنَاسِبِ، كَالْقَدْرِ. وَسَنَاءٌ... هَلْ تَعْرِفُ الصَّغِيرَةَ عَنْ أَبِيهَا؟ لَاشِيءٌ... فَهَلْ يَسْمَعُ الْحُظُّ بِمَكَانٍ طَيِّبٍ يَصْلُحُ لِتَبَادُلِ الْحُبِّ؟» (محفوظ، بی تا: ۷-۸). ترجمه: (نبویه و علیش... راستی چگونه این دو اسم با هم یکی شده‌اند؟ شما دو نفر (کنش‌گران) برای امروز هزارها حساب کرده‌اید. پیش‌ترها فکر می‌کردید که در زندان هرگز باز نمی‌شود (سعید، کنش‌پذیر است)... شاید هم با احتیاط مراقبید... باشد. من در دام نخواهم افتاد اما به موقع مانند قضا و قدر فرود خواهم آمد» (سعید، کنش‌گر و نبویه و علیش، کنش‌پذیر می‌شوند).

کنش‌گر مورد نظر پراپ، در مواردی که وارد می‌شد باید تا آخر، حرکت و نقش خود را بازی می‌کرد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۱)؛ ولی در نظر برمون، امکان موفقیت، شکست، حرکت و ایستادن قهرمان، همواره وجود دارد (همان: ۶۸).

کارکردهای مورد نظر برمون در این داستان، قابل کشف و بررسی‌اند. از جمله: درآمد داستان (آزادی سعید و حضور او در محله و جمع دوستان و دشمنان)، غیبت سعید، زمان تعقیب شدن و ممنوعیت او در ظاهر شدن و انجام دادن بعضی کارها، نقص ممنوعیت او هنگامی که برای نزدیک شدن به هدفش دست به کاری می‌زد، خبرخواهی و خبریابی او در جایی که خود مستقیماً نمی‌توانست شاهد امورات خاصی گردد و به اطلاع از آن هم نیاز داشت، فریبکاری‌ها از جمله نقش رایزن و مأمور بازی کردن او و بسیاری دیگر از حيله‌هایی که به کار بست و همدستی ناخواسته از جمله همدستی نور با او، همه در الگوی برمون تعریف شده‌اند.

نکته‌ی مهمی که در اینجا بر اساس نظریه‌ی برمون باید مورد توجه قرار گیرد، این است که باید توجه داشت که با تغییر کنش هر یک از شخصیت‌ها صفت روانی او نیز به تبع، تغییر می‌یابد؛ از جمله: سعید در نقش کنشگر، شخصیتی کینه‌ای یا منتقم، خبریاب، حیل‌ساز، حمله‌گر، ارباب‌آور، ملزم‌کننده پیدا می‌کند و در نقش کنش‌پذیر حالتی فریب‌خورده، مظلوم، ملزم شده و... به خود می‌گیرد.

از دیگر نکات مهم نظریه‌ی برمون این است که «ایشان شخصیت‌های داستان را فقط به دو شخصیت قهرمان و ضد قهرمان تقسیم نمی‌کند و بلکه هر توالی، ممکن است قهرمان خاصی داشته باشد» (بارت، ۱۳۸۷: ۶۱) که در این باب به عنوان مثال می‌توان به آن توالی‌ای اشاره کرد که سعید و سوسه می‌شود که به ویلای رئوف دستبرد بزند و بی‌درنگ در تاریکی دست به کار می‌شود که رئوف او را می‌بیند و تنبیه می‌کند. در اینجا می‌توان قهرمان آن را سعید در نظر گرفت که با شکست او، موفقیت ضد قهرمان ختم می‌شود که در الگوی برمون توجیه‌پذیر است؛ البته توالی‌های بیشتری با قهرمان متفاوت را در ضمن این داستان می‌توان دید که در اینجا مجال آن نیست.

معرفی شخصیت‌ها و بیان حالت‌ها و ویژگی‌های آن‌ها نیز از طریق توصیف خود نجیب محفوظ به صورت مستقیم و یا عملکرد خود آن‌ها، یا از خلال گفت‌گوها و یا عملکرد دیگر شخصیت‌ها صورت می‌گیرد. مثلاً حالت سعید مهران در گفت‌وگو با علیش را این‌گونه بیان می‌کند:

«بَدَا سَعِيدٌ وَهُوَ يُتَابِعُهُ بِعَيْنَيْهِ الْبَرَّاقَتَيْنِ وَجَسْمِهِ النَّجِيلِ وَالْقَوِيَّ كَأَنَّهُ نَمْرٌ يَتَرَقَّصُ بِفِيلٍ...» (محفوظ، بی‌تا: ۱۱)  
 ترجمه: (سعید با چشمان برآق و جسم لاغر ولی نیرومندش، مانند پلنگی که در کمین فیلی نشسته باشد، او را با نگاه تعقیب می‌کرد،...)

و هنگام دیدن دخترش سنا پس از وصف سنا:

«وَوَهَّرَتِ الْبِنْتُ بِعَيْنَيْهِ دَاهِشَتَيْنِ بَيْنَ يَدَيْ الرَّجُلِ، ظَهَرَتْ بَعْدَ انْتِظَارٍ طَالَ أَلْفَ سَنَةٍ. وَتَبَدَّتْ فِي فُسْتَانٍ أَبْيَضَ أُنِيقٍ وَشَبَّشَبٍ أَبْيَضَ كَشَفَ عَنْ أَصَابِعِ قَدَمَيْهَا الْمِخْضُوبَتَيْنِ. وَتَطَلَّعَتْ بِوَجْهِ أَسْمَرَ شَعْرٍ أَسْوَدَ مُسَبَّسٍ فَوْقَ الْجَبِينِ.» (همان: ۱۴) ترجمه: (دخترک با چشمانی وحشت‌زده جلوی در حاضر شد؛ پس از انتظاری که گویی هزار سال طول کشیده بود ظاهر شد. پیراهنی سفید و زیبا به تن داشت. سرپایی

## تحلیل رمان «اللسّ والکلاب» اثر نجیب محفوظ با الگوی ساختاری کلود برمون ۶۱

سفیدی به پا کرده بود که انگشتان حنا گرفته‌اش را نشان می‌داد. با صورتی گندمگون و گیسویی سیاه که جزیی از آن را جلوی پیشانی‌اش ریخته بود پیش آمد.

و هنگامی که قدرت او را از زبان خودش بیان می‌کند که معلوم است نجیب با استفاده از این شگرد و تعریف کردن از او می‌خواهد او را وادار به کاری کند: «إِسْتَعِن بِكُلِّ مَا أُوتِيتَ مِنْ دَهَاءٍ، وَلَكِنَّ ضَرْبَتَكَ قَوِيَّةٌ كَصَبْرِكَ الطَّوِيلِ وَرَأَى الْجُدْرَانَ، جَاءَكُمْ مِنْ يَغُوصُ فِي الْمَاءِ كَالسَّمَكَةِ، وَيَطِيرُ فِي الْهَوَاءِ كَالصَّقْرِ، وَيَسَلُّ الْجُدْرَانَ كَالْفَأْرِ، وَيَنْقُذُ مِنَ الْأَبْوَابِ كَالرَّصَاصِ.» (همان: ۸) ترجمه: (مرد! تمامی زیرکی و هشیاری خودت را به کمک بخواه. ولی ضربه تو بسیار سخت و محکم خواهد بود، مانند هیبت صبر تو در پشت دیوارهای زندان. اینک مردی به سوی شما می‌آید که چون ماهی شنا می‌کند و همانند عقابی در هوا می‌پرد، مانند موش از دیوارها بالا می‌رود و در را چون سرب، سوراخ می‌کند.)

یا در آن از زبان سعید نبویه را وصف می‌کند: «فَقَالَ بِلَهْجَةٍ جَدِيدَةٍ شَاكِيَةً: أَنْكَرْتَنِي ابْنَتِي... وَمِنْ قَبْلِهَا خَاتِنِي أُمُّهَا... خَاتِنِي مَعَ حَقِيرٍ مِنْ أَتْبَاعِي، تَلْمِيذٌ كَانَ يَقِفُ بَيْنَ يَدَيَّ كَالْكَلْبِ، فَطَلَبَتِ الطَّلَاقَ مُحْتَجَّةً بِسِحْنِي، ثُمَّ تَزَوَّجَتْ مِنْهَا... وَمَالِي، التُّقُودُ وَالْحُلَى إِسْتَوْلَى عَلَيْهَا...» (همان: ۲۵) ترجمه: (با لحنی شکایت‌آلود گفت: دخترم مرا به جا نیاورد... پیش از آن مادرش نیز خیانت کرد... با یکی از حقیرترین وردست‌هایم به من خیانت کرد؛ شاگردی که مانند سگ جلوم می‌ایستاد. به دلیل زندانی شدن من طلاق خواست و با او ازدواج کرد و اموال و طلا و جواهراتم را به چنگ آورد...)

هم‌چنین رفتار شیخ علی جنید را اینگونه از زبان نفس سعید بیان می‌کند:

«...الشَّيْخُ الْغَائِبُ فِي السَّمَاءِ. الْمُرْدُّ لِكَلِمَاتٍ لَا يُمَكِّنُ أَنْ يَعِيَهَا مُقْبِلٌ عَلَى النَّارِ. وَلَكِنَّ هَلْ مِنْ مَأْوَى آخَرَ آوَى إِلَيْهِ؟!...» (همان: ۲۶) ترجمه: (...شیخی که در آسمان‌ها غایب است؛ مردی که تنها کلمات را تکرار می‌کند و حتی اگر شخص به کام مرگ رود به خود نمی‌آید؛ اما آیا جای دیگری را دارم که در آن پناه گیرم؟!...)

در روایت طولانی این داستان، اغلب شگردهایی که به بهتر پیش رفتن داستان کمک می‌کند با مهارت استفاده شده است. مثلاً خود نجیب محفوظ در بعضی جاها روایت داستان را به عهده می‌گیرد و گاهی این کار را به شخصیت‌های داستان می‌سپارد. تا از طریق دیالوگ میان آنان و گاهی هم حدیث نفس پیش رود. خصوصاً این مسأله در مرحله‌ی دوم الگوی برمون، از اهمیت خاصی برخوردار است و ما در این پایه

(مرحله‌ی دوم) شاهد تغییر زاویه‌ی دید (دیدگاه) از راوی به شخصیت‌های داستان، سعید مهران، تارزان، نور و... هستیم که از طریق گفت‌وگو انجام می‌شود.

نکته قابل تأمل در خصوص این رمان، توصیف صحنه‌ها و فضا سازی است. نجیب محفوظ رمان‌پرداز موفقی است که تمام فضاها و محیط‌هایی چون زندان، خیابان‌ها، داخل خانه‌ها و قهوه‌خانه چنان با دقت و به‌جا به تصویر می‌کشد که گویی از آن‌ها فیلم گرفته و مخاطب آن‌ها را جلوی چشمش حاضر می‌بیند. مثلاً داخل اتاقی را که با علیش و دوستان پس از بازگشت از زندان وارد آن می‌شوند، چنین توصیف می‌کند:

«وَدَخَلُوا حُجْرَةَ الْإِسْتِقْبَالِ فَتَمَرَّقُوا فَوْقَ الْمَقَاعِدِ. وَفُتِحَتِ النَّوَابِدُ فَانْدَفَعَ الصَّوْءُ وَالصُّبَابُ، وَتَبَدَّتْ فِي السَّاطِ السَّمَاوِيِّ نُقْطٌ سُوْدٌ مِنْ أَثَرِ خُرُوقِ. وَحَمَلَقَ عَلِيشُ مِنْ صُوْرَةٍ كَبِيْرَةٍ فِي الْجِدَارِ مُتَعَمِّدًا بِقُبْضَتَيْهِ عَصَا غَلِيْظَةً.» (همان: ۱۱) ترجمه: (همه وارد اتاق پذیرایی شدند و روی صندلی‌ها نشستند. پنجره‌ها باز شد و پشه‌ها و نور آفتاب باهم وارد اتاق شد. رومیزی آبی‌رنگ پر از نقطه‌های سیاه جای آتش سیگار بود. تصویری از علیش با چوبدستی ستر در دست به آن‌ها خیره شده بود).

و در وصف قهوه‌خانه که محیطی برای جمع شدن امثال سعید بود این‌گونه می‌آورد:

«وَفِي أَسْفَلِ الْمُضَيَّبَةِ الَّتِي تَقُومُ عَلَيْهَا الْقَهْوَةُ تَحَرَّكَتِ السَّحَائِرُ - كَالنُّحُومِ - فِي أَيْدِي الْجَالِسِينَ فِي الظُّلْمَةِ مِنْ رُوَادِ الْهَوَاءِ الطَّلُوقِ.» (همان: ۴۷). ترجمه: (در پایین تلی که قهوه‌خانه بر آن بنا شده بود سیگارها - چون ستارگان - در دست کسانی که در تاریکی به هوای آزاد پناه برده بودند، جابجا می‌شد).

از نکات بسیار مهمی که در خصوص کنشگران داستان باید در نظر گرفت، توجه به عنصر زمان است. با توجه به عملکرد قهرمان داستان که باید بسیار محافظه‌کارانه گام بردارد، اوقات تاریکی، نقش مهمی را در پیشبرد اهداف شخصیت اصلی رمان دارد و اغلب توالی‌ها نیز در آن رخ می‌دهند؛ به بیانی دیگر بیشترین زمانیکه اتفاق‌ها در بستر آن حادث می‌شوند، از هنگام غروب تا صبح بوده که اغلب در آغاز هر فصل با وصفی تقریباً مشابه بیان می‌شود. نویسنده، لحظه دستگیری سعید را اینگونه توصیف می‌کند که تاریکی، همه جا را فرا گرفته بلکه می‌گوید: «تاریکی، انبوه و متراکم شد» (همان: ۱۴۳).

البته منظورش تاریکی ظلم و ستم است. اصولاً حاصل رویارویی سعید با اوضاع و شرایط موجود، تباهی و نابودی بود و اوج این تراژدی در نابودی او پنهان است، او می‌گوید: «تراژدی حقیقی من، آن است که به رغم تأیید و حمایت میلیون‌ها نفر، بی‌یار و

یاور در ظلمت تنهایی گرفتار شده‌ام» (همان: ۹۰). از این رو می‌بینیم کلماتی مانند تباهی، خلوت و خلاً، تاریکی، تنهایی، برای بیان و اظهار این بحران در طول داستان تکرار می‌شود. تاریکی بر سعید غلبه می‌کند و در این حال می‌گوید: «با حرکت در تاریکی، امیدی به فرار از تاریکی نیست» (همان: ۱۳۹). او از تاریکی ستم در اجتماع فرار کرد و در تاریکی شدیدتری که همان تاریکی گور است گرفتار شد.

### نتیجه

با توجه به مطالب ذکر شده، شگردهای داستان‌پردازی نجیب محفوظ در رمان «اللسّ والکلاب» به دلیل برخی ویژگی‌های خاص روایی و ساختاری آن، از جمله ناکامی شخصیت اصلی یعنی سعید مهران در پایان داستان، در قالب الگوهای دیگر از جمله الگوی پراپ، به ابهاماتی برمی‌خورد، که در قالب الگویی ساختاری برمون، حل شده و بلکه حوادث آن معنادار و قابل توجیه هم می‌شوند. سه کارکرد مورد نظر برمون در اجزای تشکیل دهنده‌ی توالی اعم از امکان بالقوه، فعلیت یا عدم فعلیت و پیامد را می‌توان در این داستان پیگیری نمود. تمام وقایع و جریان‌هایی که در آغاز، روایت می‌شوند در واقع این مقدمه‌چینی‌ها با توصیف و صحنه‌سازی‌های جذاب آن، با برنامه‌ی مشخص پیش می‌رود؛ یعنی ظاهرشدن سعید پس از بیرون آمدن از زندان در محل قدیمی دوستان و آشنایان و به‌ویژه علیش و دخترش سنا یا دیدار اول او با رئوف علوان پس از عبور از خیابان‌ها همزمان با یادآوری خاطرات گذشته به علاوه، ملاقات با شیخ جنید و انتخاب آن به عنوان پناهگاهش و بالاخره تصمیم سعید مهران به قتل این خائنانی که زندگی‌اش را تباه کرده‌اند پس از اینکه از مهر دخترش ناامید شد و علیش حاضر به پس دادن اموال او و رئوف حاضر به همکاری با او نشد در موقعیت پایدار این الگو جامی‌گیرند و چون طرف سعید مهران یک شخصیت نیست، لذا نجیب محفوظ در روند طولانی‌رمان به آن‌ها می‌پردازد؛ بنابراین، روایت آن دارای توالی‌های مرتبط و معناداری است و انواع توالی‌های ساده- مرکب و زنجیره‌ای- انضمامی- پیوندی در آن قابل استخراج هستند که این مسأله، حاکی از ذوق سرشار و توان

آفرینندگی نویسنده آن است. با توجه به این نظریه، سعید مهران به انتخاب خود موقعیت را برمی‌گزیند و روایت پیش‌می‌رود. همانطور که برمون داستان‌های بلند را دارای توالی‌های مرکب و فرعی می‌داند، در این رمان نیز انواع توالی‌های ساده، مرکب، انضمامی و زنجیره‌ای و پیوندی، قابل استخراج و بررسی‌اند.

شخصیت از عناصر اصلی داستان مذکور در تحلیل ساختاری است؛ بنابراین کنشگری و حالات روانشناسی با توجه به موقعیت‌ها امکان تغییر می‌یابند که این امر در جهت رأی برمون است.

با توجه به اینکه از نقاط قوت نظریه‌ی برمون، انشعاب دوگانه‌ی کارکردهاست که امکان انتخاب قهرمان در هر کارکرد را در نظر گرفته است؛ لذا احتمال شکست یا پیروزی برای او وجود دارد همانطور که سعید مهران در پایان داستان، با شکست مواجه می‌شود و به این وسیله، تحلیل داستان‌هایی از این دست را فراهم می‌نماید.

#### پی‌نوشت‌ها

- 1- Plotgrammer
- 2- Claude bremond

#### منابع و مأخذ

- احمدی، بابک (۱۳۸۰ش)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز، چاپ هشتم.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱ش)، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا، چاپ اول.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳ش)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: مرکز، چاپ دوم.
- بارت، رولان (۱۳۸۷ش)، درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها، ترجمه‌ی محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا، چاپ اول.
- برتنس، هانس (۱۳۸۴ش)، مبنای نظریه‌ی ادبی، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی، چاپ اول.
- تایشمن، جنی و گراهام وایت (۱۳۷۹ش)، فلسفه‌ی اروپایی در عصر نو، ترجمه‌ی محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: مرکز، چاپ اول.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹ش)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه، چاپ اول.

## تحلیل رمان «اللسّ والکلاب» اثر نجیب محفوظ با الگوی ساختاری کلود برمون ۶۵

- خراسانی، محبوب (۱۳۸۳ش)، کلود برمون، پیش درآمدی بر بوطیقای روایت‌شناسی ساخارگرا، ادبیات داستانی، شماره ۷۹، صص ۱۸-۱۰.
- ریمون، شلومیت (۱۳۸۷ش)، روایت داستانی بوطیقای معاصر، ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر، چاپ اول.
- صفری، جهانگیر و امیر فتحی (۱۳۹۱ش)، «تحلیل ساختاری طرح داستان تهمورث»، فصلنامه‌ی علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۱۲، صص ۸۳-۱۰۰.
- عامر، عزه عبدالمطلب (۲۰۱۰م)، الراوی وتقنیات القص الفنی، القاهرة، الهيئة المصرية المعاصرة، الطبعة الأولى.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۸۴ش)، جنبه‌های رمان، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، تهران: نگاه، چاپ پنجم.
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۳ش)، نشانه‌شناسی، ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگه، چاپ اول.
- مجرد، ساناز و کاووس حسن‌لی (۱۳۸۸ش)، «بررسی ساختاری رمان کلیدر بر اساس نظریه‌ی برمون»، جستارهای ادبی، شماره‌ی ۴۲، صص ۹۵-۱۱۱.
- محفوظ، نجیب (دون‌تا)، اللصّ و الکلاب، مصر، نشر مکتبه مصر.
- المعداوی، انور (۱۹۶۶م)، کلمات فی الأدب (سخنانی درباره‌ی ادبیات)، بیروت، نشر المکتبه العصرية.
- مک‌کی، رابرت (۱۳۹۱ش)، داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی، ترجمه‌ی محمد گذرآبادی، تهران: هرمس، چاپ اول.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵ش)، دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه‌ی محمد نبوی و مه‌ران مهاجر، تهران: آگه، چاپ دوم.

## دراسة و تحليل لرواية «اللصّ والكلاب» على أساس منهج كلود برمون البنيوي

بيمان صالحى<sup>١</sup>

سميره مرادزاده<sup>٢</sup>

### الملخص

رواية «اللصّ والكلاب» لنجيب محفوظ، لها بناء ومنهج، يمكن لنا أن نطابقه ونقارنه بمنهج كلود برمون اللغوي والروائي البنيوي الفرنسي. اقترح برمون أن نعتبر متواليات سببية أساساً رئيسياً لكل حدث، في عدة أعمال، بدلاً من أن نعتبر العمل الذي يرمي إليه بروب والذي عدّه واعتبره أصغر أساس في الرواية. وبهذا الطريق، يمكن لنا دراسة روايات لا يعطي نتيجة مطلوبة إذا تدارس بمنهج بروب البنيوي. تبين لنا هذه الدراسة وعلى أساس المنهج الوصفي - التحليلي، أن كثيراً من ميزات نجيب محفوظ الروائية في الرواية المذكورة، يمكننا أن ندرسها ونقارنها بمنهج كلود برمون البنيوي. لأننا إذا درسنا هذه الرواية على أساس مناهج أخرى، بسبب ميزات الروائية والبنيوية الخاصة، منها فشل الشخصية الأصلية يعني «سعيد مهران» في نهاية القصة، واجهنا مع الغموضات التي قد يزيلها منهج برمون البنيوي، بل يعطيها معناها الخاص ويمكننا أن نبرر أحداثها؛ لأن من ميزات منهج برمون البارزة، فرعه الثنائي لأعمال الشخصيات، حيث يمكن للبطل الروائي أن ينتخب في كل عمل؛ فلذا يمكن أن ينجح أو يكون مصيره إلى الفشل. وبهذا الطريق، يمكن لنا دراسة روايات من مثلها. تحتوي هذه الرواية: ثلاثة أعمال، وهي: الإمكان، والحصيلة، والنتيجة. لهذه الرواية متواليات مرتبطة، وبإمكاننا أن نستخرج منها أنواع المتواليات البسيطة - المعقدة، والمتصلة - المتداخلة - المتصلة، وهذه المسألة تدلّ على خلاقية الراوي.

**الكلمات الرئيسية:** نجيب محفوظ، «اللصّ والكلاب»، منهج كلود برمون، بناء الرواية، المتواليات

١- استاذ مساعد فى فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة إيلام

٢- خريجة مرحلة ماجستير فى فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة إيلام