

کاربست امپرسیونیسم در رمان «ما تبقی لکم» اثر غسان کنفانی

احمد رضا صاعدی^۱

استادیار زبان و ادبیات عرب، دانشگاه اصفهان

چکیده

این مقاله سعی دارد تا بر اساس نظریه «سوزان فرگسن» در خصوص ویژگی‌های ادبیات داستانی امپرسیونیستی، یکی از موفق‌ترین رمان‌های غسان کنفانی، نویسنده نامدار فلسطین، را به نام «ما تبقی لکم» در ترازوی نقد، بررسی و تحلیل قرار دهد و جنبه‌های امپرسیونیستی آن را برجسته کند. بنابراین در ابتدا مقدمه‌ای در خصوص مکتب امپرسیونیسم و تبلور آن در ادبیات داستانی بر اساس نظریه سوزان فرگسن بیان می‌شود و در قسمت دوم با کاربرد جنبه‌های امپرسیونیسم در رمان مورد بحث و بر اساس روش نقدی توصیفی-تحلیلی اثبات خواهد کرد که رمان ماتبقی لکم در ادبیات عربی نمونه موثقی است از ادبیات داستانی موسوم به امپرسیونیسم که توانسته است بر اساس مدل سوزان فرگسن و با کاربرد ویژگی‌هایی امپرسیونیستی مانند: پیرنگ حذفی، پیرنگ استعاری، گسستگی زمان و نامتوالی بودن روایت داستان، درست مانند یک نقاش امپرسیونیسم، برداشت‌های آنی و لحظه‌ای شخصیت‌های داستان یا نویسنده از واقعیت را به تصویر کشد.

کلید واژه‌ها: غسان کنفانی، رمان «ماتبقی لکم»، امپرسیونیسم، پیرنگ، روایت، زمان.

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: ahmadreza_saedi@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۰۵/۲۸

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۰/۲۴

مقدمه

امپرسیونیسم (Impressionism) از ریشه «امپرسیون» به معنای «تاثیر» یا برداشت آنی و لحظه‌ای است. این اصطلاح در واقع از حوزه نقاشی به ادبیات راه پیدا کرده است و نخستین بار، بر کار تعدادی از نقاشان قرن نوزدهم فرانسه اطلاق شده و سپس در مورد آثار ادبی به ویژه داستان هم به کار رفته است (پاینده، ۱۳۹۰، ص ۳۰۳). اما اصطلاح ادبی امپرسیونیسم یا تاثیر گرایی مکتبی است که پیروان آن بیشتر بر نشان دادن تاثیر ذهنی خود از واقعیت تاکید دارند تا باز آفرینی واقعیت عینی (مجدی، ۱۹۸۴، ص ۶۴). از نظر امپرسیونیست‌ها، نقاش باید برداشت خود از اشیاء و انسان‌ها و مناظر را بر روی بوم نقاشی بیاورد، نه تصویری کاملاً شبیه به آنها را. انجام دادن این کار می‌طلبد که نقاش با چند ضرب قلم مو، استنباط بلاواسطه و آنی خویش از اشیاء را بکشد (پاینده، ۱۳۸۹، ص ۲۶۸). به اعتقاد امپرسیونیست‌ها، واقعیت آن تجربه‌ای است که ذهن از ابژه‌های پیرامون به ما افاده می‌کند و نقاش هم باید تجربه ذهنی‌اش را، از آنچه در برابر خویش می‌بیند شالوده آفرینش هنر قرار دهد. این مکتب به صورت سبکی از نگارش متون ادبی، در دهه ۱۹۱۰م ابتدا در ادبیات داستانی اروپا و آمریکا رواج یافت و حدوداً تا زمان جنگ جهانی اول همچنان پرطرفدار بود. وجه اشتراک نویسندگان امپرسیونیست و نقاش امپرسیونیست در این است که هر دو، واقعیت را آمیزه‌ای از تجربه‌های آنی و حسی می‌دانند. هدف نویسندگان امپرسیونیست، ثبت یک تصویر ذهنی گذرا یا حسی آنی در باره زندگی است (همان، ص ۲۶۸). او می‌خواهد دنیا را آن گونه که از صافی ذهن او می‌گذرد بنمایاند تا بدین ترتیب حالت ذهنی خاص یا حال و هوای فکری و عاطفی معینی را نشان دهد.

بیشینه تحقیق

با وجود این که در مورد ادبیات داستانی غسان کنفانی مطالعات زیادی، صورت گرفته است اما تاکنون در زمینه موضوع مورد بحث در این مقاله، پژوهشی صورت نگرفته است. به عنوان نمونه، برخی از پژوهش‌های صورت گرفته عبارتند از: -کار کرد

کاربست امپرسیونیسم در رمان «ما بقی لکم» اثر غسان کنفانی ۱۴۹

راوی در شیوه روایتگری رمان پایداری (مورد کاوی رمان «رجال في الشمس» اثر غسان کنفانی؛ صلاح الدین عبدی و مریم مرادی، فصلنامه ادبیات پایداری، ش ۶، پاییز ۱۳۹۰ش - تحلیل نمادهای زنانه در رمان‌های غسان کنفانی، عزت ملا ابراهیمی و آزاد مونس، فصلنامه زن در فرهنگ و هنر، سال چهارم، شماره ۱، بهار ۱۳۹۱ش - دراسة في رواية ما تبقى لکم لغسان کنفانی، سعیده میرحق و فاطمه علی نژاد، فصلنامه دراسات في الأدب المعاصر، شماره ۶، تابستان ۱۳۸۹ش. اما این پژوهش خود را وامدار و مدیون آثار ارزشمند حسین پاینده در خصوص امپرسیونیسم و کتاب‌های ارزشمند ایشان به خصوص گفتمان نقد و داستان کوتاه در ایران می‌داند.

بنابراین؛ در این مقاله سعی شده است تا جنبه‌های امپرسیونیستی رمان کوتاه «ما بقی لکم» بر اساس نظریه سوزان فرگسن بررسی و تحلیل شود. فرگسن (Suzanne ferguson)^۱ هفت مشخصه را برای داستان کوتاه مدرن برمی‌شمرد که عبارتند از: ۱. محدود و برجسته شدن زاویه دید، ۲. نشان دادن شور و هیجان و تجربه درونی، ۳. حذف یا تغییر عناصر متعددی از پیرنگ‌های سنتی، ۴. تکیه بیشتر بر استعاره و مجاز در بیان وقایع و توصیف شخصیت‌ها ۵. نامتوالی روایت کردن رویدادها، ۶. ایجاز در شکل داستان و سبک روایت آن، ۷. برجسته ساختن سبک (پاینده، ۱۳۸۹، ص ۲۶۷). به اعتقاد او، این ویژگی‌ها همگی جزو مشخصات جنبش ادبی امپرسیونیسم هستند.

این مقاله در صدد پاسخ به این سوال هست که آیا می‌توان این رمان را نمونه کاملی از ادبیات داستانی امپرسیونیستی به شمار آورد؟ و اینکه مهم‌ترین جنبه‌های امپرسیونیسم در این داستان کدامند؟

با این توضیحات در باره امپرسیونیسم در هنر و ادبیات داستانی، اکنون می‌توانیم نظریه فرگسن در خصوص داستان کوتاه مدرن را با تکیه بر این رمان کوتاه دقیق‌تر تبیین کنیم. البته این مقاله سعی دارد از میان ویژگی‌های هفتگانه فرگسن تنها به کاربست چند ویژگی بارز اکتفا نماید: پیرنگ حذفی و استعاری، کارکرد استعاری مکان و گسستگی زمان و روایت؛

پیرنگ رمان ما تبقی لکم

بدیهی است که یکی از وجوه تمایز داستانی مدرن نسبت به ادبیات داستانی گذشته در عنصر «پیرنگ» نهفته شده است؛ چرا که در ساده‌ترین تعریف از پیرنگ آمده است که: روابط علی و معلولی و منظم کننده رخدادهای داستان است» (فورستر، ۱۹۶۳، ص ۸۲ و ات، ۱۳۸۶: ۱۷، أبو شریف، ۲۰۰۰: ۱۲۸). بنابراین داستانی مدرن که وقایع و رخدادهای آن از یک سیر خطی منظم تبعیت نمی‌کند و تقریباً قانون علیت را نقض می‌کند نمی‌تواند دارای عنصر «پیرنگ»، به معنای رایج و معمول آن را ادبیات داستانی کلاسیک باشد. و از همین روست که مورد تأکید فرگسن قرار گرفته است و وی از آن به عنوان یکی از خصیصه‌های داستانی امپرسیونیستی یاد می‌کند. با توجه به واژه امپرسیونیسم و هدف این مکتب که بیشتر بر بیان دنیای درونی فرد تأکید دارد تا دنیای بیرونی، می‌توان گفت که رویدادها و حوادث این نوع داستانی در واقع در افکار و احساسات درونی شخصیت‌های داستان جلوه‌نمایی می‌کند و از آن جا که احساسات و عواطف درونی شخصیت‌ها مبهم و دائماً در نوسان و تغییر می‌باشند، وقایع این نوع داستانی را نمی‌توان به راحتی داستانی کلاسیک به یکدیگر مرتبط کرد و حتی در برداشت‌ها و خوانش‌های نخست، روایت داستان فاقد آن سیمای منظم و یکپارچه رایج در داستانی کلاسیک به نظر می‌رسد. بنابراین در داستان امپرسیونیستی عناصر متعارف پیرنگ به دو روش کنار گذاشته می‌شود (پاینده، همان، ۲۸۵): در روش اول که فرگسن آن را پیرنگ حذفی می‌نامد، نویسنده برخی رویدادها را ذکر نمی‌کند. و در روش دوم موسوم به پیرنگ استعاری، رویدادهای نامنتظر یا ناساز که با بقیه وقایع در داستان همخوانی ندارد جایگزین عناصر حذف شده پیرنگ می‌گردند.

پیرنگ حذفی

رمان ما تبقی لکم نمونه‌ای از داستان‌های معاصر عربی است که دارای پیرنگ حذفی است. همان گونه که در تعریف پیرنگ حذفی آمد «نویسنده برخی رویدادها را ذکر نمی‌کند». در این رمان به سبک داستان‌های مدرن عنصر معروف به «زمینه» حذف شده

است؛ در واقع بر خلاف داستان‌های سنتی راوی در ابتدای این داستان بدون هیچ مقدمه‌ای و حتی بی‌آن که نامی از شخصیت مورد روایت خود ببرد، و یا این که موقعیت او را در داستان تبیین کند تنها و بر اساس علم و بینش خود نسبت به این شخصیت به توانایی‌ها و یا ناتوانایی‌های او اشاره می‌کند: «صار بوسعہ الآن أن ينظر مباشرةً إلى قرص الشمس (ص ۳).

داستان با این جمله آغاز می‌شود. در این جمله راوی با کاربست فعل «صار بوسعہ» که دلالت بر تحول و تبدیل شدن از حالتی به حالت دیگر دارد و ظرف زمان «الآن» به طور ضمنی به این نکته اشاره دارد که شخصیت داستان پیش از این قادر نبوده است به طور مستقیم به خورشید خیره شود ولی اکنون وی دچار تغییر و تحولاتی درونی شده است و به انجام این کار قادر و توانا گشته است؛ البته او اصلاً به چرایی این ناتوانی اشاره نمی‌کند؛ به این که چرا حامد تا کنون از انجام این کار ناتوان بوده است و اکنون چه عامل یا عواملی باعث شده است که او قادر به انجام این کار (خطبر و خطرناک) باشد. و یا این که چه عواملی باعث انقلاب و تحول در حامد شده‌اند؟ راوی دانای کل معطوف به ذهن حامد از طرفی به دانش و شناخت کامل خود نسبت به حامد ابراز وجود می‌کند و از طرف دیگر با اجتناب از مقدمه چینی و یا پایبند بودن به عنصر موسوم به «زمینه» و به منظور تحقق یافتن پیرنگ حذفی در این داستان به چرایی‌ها و اسباب ناتوانی حامد در گذشته و توانایی‌های او در زمان حال اشاره نمی‌کند. البته پر واضح است که مقصود راوی از این جمله معنای ظاهری آن نمی‌باشد، هر چند در معنای ظاهری آن نیز نشانه‌هایی از انجام یک کار مهم و حتی خطرناک، یعنی نگاه مستقیم به خورشید، دیده می‌شود ولی با کنکاش و تامل در معنای استعاره‌ای خورشید می‌توان گفت که در ورای معنای ظاهری این جمله در واقع بن مایه‌ای اساسی و مهم نهفته شده است و آن این نکته است که حامد تاکنون قادر به درک و فهم برخی از حقایق زندگی خود نبوده است ولی اکنون تحت تأثیر محیط یا عوامل ناشناخته دیگر، و البته راوی مصر به عدم بیان آن است، قادر گشته است تا بالاخره حقیقت را نظاره‌گر باشد، پر واضح است که او تنها قادر به دیدن حقیقت است اما این که آیا دیدن محض

کافی است یا نه؟ و یا اینکه او بر اساس همین توانایی می‌تواند کاری از پیش ببرد؟ چیزی است که به عهده خواننده کنجکاو گذشته شده است تا یکی دیگر از عناصر موجود در داستان‌های سنتی یعنی عنصر «انگیزه» تشویق و تحریک در این داستان خود نمایی کند و خواننده را به خواندن داستان و کشف ابهامات آن تشویق کند.

از طرف دیگر می‌بینیم که کنفانی داستان خود را از اواسط آن شروع کرده است. یعنی خواننده داستان زمانی که رمان را بدست می‌گیرد و شروع به خواندن آن می‌کند در واقع داستان را از جایی شروع می‌کند که نزدیک به انتهای آن می‌باشد. درست مانند تماشاگر یک فیلم سینمایی که فیلم را از اواسط و یا حتی از نیمه‌هایی پایانی آن دنبال می‌کند: «صار بوسعه أن الآن أن ينظر مباشرة إلى قرص الشمس معلقاً على سطح الأفق، يذوب كشمعة أرجوانية تغطس في الماء، و في اللحظة التالية غاصت الشمس كلها، و بدأت الخطوط المتوهجة التي خلفتها معلقة على حافة السماء، تتراجع أما جدار أشهب صعد لامعاً بادئ الأمر ثم تحول إلى مجرد طلاء أبيض...» (صص: ۳-۴).

این قسمت از رمان بیانگر زمانی است که حامد وقایع زیادی را پشت سر گذاشته است، او زمانی عازم بیابان می‌شود که پدر، مادر و خواهر خود را از دست داده است و سرانجام تصمیم می‌گیرد از طریق صحرا به اردن برود. این در حالی است که ابتدای داستان از انتهای آن شروع می‌شود یعنی زمانی که حامد همه این وقایع را پشت سر گذاشته و اکنون در صحرا به سر می‌برد. بنابراین مخاطب این رمان از هیچ یک از ماجراها و رخدادهای قبلی اندک اطلاعی ندارد و تنها در طول مطالعه و حتی شاید بعد از پایان گرفتن داستان می‌تواند تکه‌های این رمان پازلیستی (معما گونه) را کنار هم بگذارد و آنها را بر اساس ترتیب منطقی وقایع در ذهن خود تنظیم کند.

البته اگر بخواهیم کارکرد «پیرنگ حذفی» را در این داستان بهتر در یابیم و روشن شود که چرا حامد، یک فرزند ده ساله، تک و تنها، سر به بیابان‌های مخوف و ترسناک می‌گذارد، و یا چرا مریم تن به ازدواج با انسانی فاسد و شهوت پرست می‌دهد می‌بایست: برای باز نویسی دوباره آن بر اساس توالی رخدادها اقدام کرد؛ سیر توالی رخدادهای این داستان را می‌توان این گونه خلاصه کرد:

اشغال یافا توسط اسرائیل ← شهادت پدر ← حرکت مادر به سوی اردن ← مهاجرت حامد، مریم و خاله آنها با یک قایق به سمت غزه ← شروع رابطه مریم با زکریا ← شهادت سالم، دوست حامد، بر اثر خیانت زکریا ← حامله شدن مریم توسط زکریا ← ازدواج مریم با زکریا ← فرار حامد از غزه به سمت اردن ← همزمانی دورویداد در داستان: آ-رویارویی حامد با سرباز اسرائیلی در صحرا؛ ب-رویارویی مریم با زکریا و قتل زکریا با ضربات چاقو.

در واقع در این داستان اپیزودهای مهمی حذف شده است. به گونه‌ای که اصلاً به گذشته حامد و زکریا و یا بهتر بگوییم دیگر کسان داستان اصلاً هیچ اشاره‌ای نشده است. اشارات پراکنده‌ای نیز که در جای جای رمان به طور پراکنده و تنها از طریق تکنیک تک گویی درونی حامد و یا مریم شنیده می‌شود، در واقع حکم مجاز مرسلی را دارند که نکاتی را در باره زندگی گذشته شخصیت اصلی داستان تلویحا بیان می‌کنند. مانند زندگی آنها قبل از پاشیدگی کانون گرم خانواده، نحوه شهادت پدر، علت فرار مادر به اردن و عدم همراهی آنان، میل ناخودآگاهانه حامد و مریم به این که از کانون گرم خانواده برخوردار باشند و یا در آغوش گرم پدر و مادر باشند، به طرزی آشکارا و مفصل در رمان بیان نشده است. و نیز این که میل مریم به برخورداری از یک همسر متعهد و مهربان که بتواند اکنون و در غیاب پدر و مادر خواسته‌های برحق او را تأمین کند و او را به آسایش و رفاه برساند، و یا ترس برادر از بی‌همسر ماندن خواهری که از او بیست سال بزرگ تر است و..؛ همه اپیزودهایی است که می‌طلبد تا خواننده با تامل در گفتمان رایج داستان به حذفیات بیندیشد و ناگفته‌های رمان را با فراست و دقت خود در یابد. در واقع عنوان دلالتمند و نافرجام داستان «ما تبقی لکم» خود گواهی بر حضور گسترده و قدرتمند «پیرنگ حذفی» در این رمان می‌باشد. و از آن جا که عنوان هر اثر، چه خودآگاه پدیدآمده باشد و چه ناخودآگاه، چند وظیفه مهم را به عهده دارد: "تعیین موضوع، تشویق و ترغیب خواننده و بیان یک ایدئولوژی یا نظریه" (بلعابد، ۶۷)؛ بنابراین می‌توان دلالت امپرسیونیستی این رمان را به شرح زیر دنبال کرد:

۱- ما تبقی لکم: اگر ما را موصوله در نظر بگیریم ترجمه عبارت این گونه می‌شود

«چیزی که برای شما باقی ماند...» مخاطب این متن همچنان منتظر ادامه صحبت می‌باشد.

۲- ماتبقی لکم: با فرض در نظر گرفتن مای نافییه؛ در این حالت نیز ترجمه جمله چنین می‌شود «برای شما (...؟) باقی نماند!»

۳- ماتبقی لکم: اگر ما را استفهامیه در نظر بگیریم؛ آیا برای شما () باقی ماند؟

تکرار این جمله در خلال داستان خواننده با فراست را به تامل و می‌دارد تا با کنکاشی در صدد آشکار کردن آن چیزی باشد که نویسنده داستان تعمداً و با استفاده از شگرد صنعت «پیرنگ حذفی» آن را بر جسته کرده است. این عبارت که هم عنوان داستان است و هم چندین بار توسط راوی و سایر شخصیت‌ها در سراسر رمان بدان اشاره شده است، به گونه‌ای که تا حد یک مضمون مکرر ارتقا می‌یابد، در واقع حکم کلید فهم داستان را ایفا می‌کند که توجه به آن برای کشف معنا و دلالت آن کاملاً ضروری است. در واقع نوشته شدن این داستان با پیرنگ حذفی که به طور خاص در عنوان رمان خودنمایی می‌کند باعث شده است که پس زمینه رویدادها و نیز مراحل قبلی کشمکش تنها از راه خاطرات و تک‌گویی درونی کسان داستان به خواننده منتقل شود؛ با این وصف شاید بتوان گفت که کار کرد مخاطب داستان‌های مدرن به خصوص داستان‌هایی که جنبه «پیرنگ حذفی» آن برجسته است به مانند کارگاهی ماند که وظیفه‌اش شناسایی و کشف ناگفته‌هایی است که به هر دلیلی در ورای این کلمات نهفته شده است.

پیرنگ استعاری

چنان که گذشت، یکی دیگر از روش‌های حذف عناصر متعارف پیرنگ در داستان‌های امپرسیونیستی استفاده از «پیرنگ استعاری» است. برای فهم بهتر این صنعت بد نیست به تعریف استعاره مراجعه شود، صنعت ادبی استعاره یعنی این که «یک چیز به چیز دیگری شبیه شود، یا یک چیز، جایگزین چیز دیگری شود» (التفتازانی، ۱۳۸۳، ص ۳۴۲). اما مقصود از این تکنیک این است که رویدادهایی که خواننده پیش بینی نمی‌کند، یا

رویدادهایی که با روند وقایع داستان همسو نیستند جایگزین عناصر حذف شده پیرنگ می‌گردند.

پیرنگ استعاری این داستان را می‌توان این گونه تشریح کرد که در واقع کل این داستان و شخصیت‌های اصلی، از پدری که شهید شد، مادری که به سرزمین دیگر پنهانده شد و خواهری که سرانجام خود را به زکریای وطن فروش فروخت و نیز برادری که در فقدان سایه پدر و مادر و نیز ننگ خواهر و به امید رسیدن به مادر راهی بیابان می‌شود و غیره، همه سیمای ظاهری داستان است. این تصاویر در اصل استعاره گرفته شده است برای جامعه کنونی فلسطین که از فقدان یک حکومت منسجم و یکپارچه رنج می‌برد؛ جامعه‌ای که بیشتر آنها یا توسط دشمن شهید شده‌اند یا به دست خائنان وطن فروش به شهادت رسیده‌اند و یا به سرزمین‌های دیگر پنهانده شده‌اند. بنابراین پیرنگ استعاری این رمان در بردارنده لایه معنایی عمیق‌تری است که مضامین مهمی را درباره سیاست، جامعه، روابط انسانی عدالت و انسانیت و غیره، نه تنها در جامعه فلسطینیان که در مقیاسی وسیع‌تر، در جامعه امروزین بشریت به تصویر می‌کشد. بر اساس این تکنیک می‌توان گفت پیرنگ ظاهری و نمایان داستان در واقع پیرنگ ثانویه تلقی می‌شود و پیرنگ اصلی همان مضمون و یا مضامینی است که لایه‌های زیرین این رمان را تشکیل می‌دهند. و نیز شخصیت‌های اصلی و مهم داستان در پیرنگ بیرونی-البته اگر این تعبیر درست باشد- در مقایسه با پیرنگ درونی و اصلی ثانویه به شمار می‌روند و حکم سایه روشن یک تصویر را ایفا می‌کنند. مثلاً شخصیت زکریا که در پیرنگ بیرونی و علنی داستان یک شخصیت ثانویه تلقی می‌شود، برعکس در پیرنگ استعاری و در مقام تطبیق آن با جامعه فلسطین این شخصیت نقش مهمی را در خنثی کردن و یا ضربه زدن به جنبش‌های مبارزه طلبان فلسطین وارد کرده است. بنابراین این شخصیت بر خلاف کارکرد ثانویه‌اش در پیرنگ ظاهری داستان در پیرنگ استعاری از کارکرد متفاوت و پیچیده‌تری برخوردار است. سرباز اسرائیلی نیز که در کل این داستان خواننده، تنها چند سطری آن هم از طریق روایت تک‌گویی درونی با آن آشنا می‌شود، مصداق کاملی است از یک دولت اشغالگر و تا دندان مسلحی که با زر و زور به جان

ملت مظلوم فلسطین افتاده و آنها را از خانه و کاشانه اجدادی خود آواره و سرگردان کرده است، و جوانان مخالف و جنبش‌های انقلابی ملت فلسطین را به هر طریق ممکن خنثی می‌کند. بنابراین هر چند در لایه ظاهری داستان این شخصیت و نیز نحوه شخصیت‌پردازی آن به ظاهر خیلی گذرا و ثانویه نمایان می‌شود، اما برای خواننده این نوع داستانی، اهمیت و جایگاه این عنصر در پیرنگ استعاری پوشیده و مبهم نیست.

همچنین استفاده از زاویه دید درونی شخصیت خردسال، نابالغ و رنجور حامد و نیز شخصیت آشفته، پریشان و فریب خورده و خطا کار مریم، که روایت قسمت عمده این رمان را از طریق تک‌گویی درونی عهده دار شده‌اند، موجب گردیده است که پیرنگ داستان از هر نظر گسیخته آشفته و فاقد انسجام روایی به نظر آید و این حس را در خوانند القا کند که آیا می‌توان به روایت داستان و نتیجه‌گیری شخصیت‌های داستان اعتماد کرد. به خصوص این که در جای جای رمان و به کرات شخصیت‌های داستان (مریم و حامد) به عجز و ناتوانی خود از امری که در سراسر رمان حتی برای یک بار هم به آن اشاره‌ای نمی‌شود، صراحتاً و تلویحاً اشاره می‌کنند (لو کانت اُمی هنا؛ لو کانت اُمک هنا)؛ این دو عبارت به کرات توسط حامد بیان می‌شود. این که چرا حامد به هنگام مواجهه با مشکلات و سختی‌ها این عبارت را بر زبان می‌آورد و یا در ذهن می‌گذراند، گویای این مساله است که او با توجه به شرایط سنی خود قادر به تشخیص سره از ناسره و متعاقباً اتخاذ تصمیمی درست و واقعی نیست. بنابراین با کار بست حرف «لو» ناتوانی خود را از انجام کاری ممکن و محقق‌الوصول اظهار می‌کند. ناگفته پیداست که عبارت‌های «لو کانت اُمی هنا، لو کانت اُمک هنا و..» در ورای معنای ظاهری خود، متضمن معنای کلی و حتی اصلی هستند؛ و شاید اشاره‌ای باشد به عجز و ناتوانی ملت فلسطین در تصمیم‌گیری‌های خود و یا عدم اتحاد آنها و این که دائماً بدنبال ضعف و خطاهای خود پیوسته منتظر کمک‌های و یا شاید هم توبیخ دیگران هستند.

حامد و مریم شخصیت‌هایی هستند که در نتیجه پیامدهای جنگ و از دست دادن پدر، مادر، دوست و سرزمین مادری خود دچار نوعی روان‌پریشی شده‌اند، و این خود

می‌تواند بر این امر دلالت داشته باشد که روایت آنها مغشوش و مبهم خواهد بود. در طول داستان هم می‌بینیم که روایت آنها روایتی خطی و طولی نیست. به این معنی که ذهن حامد و مریم از تمرکز بر روی یک خط روایی مستقیم عاجز است و دائماً، بر اساس اصل تداعی آزاد، از یک رویداد به رویداد دیگر می‌پردازد. آیا با توجه به شرایط سنی حامد و مکانی که او در آن واقع شده است، یعنی بیابان وسیع و تاریک، آن هم برای یک نوجوان، او دچار توهم نشده است و برداشت‌های او از محیط پیرامونش با تحریف‌های ادراکی همراه نشده است؟ آیا او واقعاً در بیابان با یک سرباز اسرائیلی روبرو شده است یا نه توهم محض و برداشت‌های آنی اوست که این گونه جلوه‌نمایی می‌کند؟ آیا مریم واقعاً همسر خود را به قتل می‌رساند یا این که روایت او از کشتن همسرش با چاقوی آشپزخانه در واقع تحت تاثیر محیط پیرامونش (آشپزخانه) دچار تحریف ادراکی گشته است و او تنها آنچه را که در یک لحظه به ذهنش خطور کرده است، همانند یک نقاش امپرسیونیسم، روایت کرده است؟ بنابراین شاید کسی که حامد تصور می‌کند در بیابان با او درگیر شده است و یا روایت مریم از کشتن همسرش اصلاً وجود خارجی نداشته باشد و زاده ذهن خیال پرور آنها باشد.

از مجموع آنچه گفته شد، چند نتیجه مهم را می‌توان گرفت که در تحلیل کل داستان می‌تواند مفید واقع شود: نخست این که راویان این رمان می‌تواند از سنخ «راویان غیر قابل اعتماد باشد» که روایت‌هایشان را باید مورد شک و تردید قرار داد. به این معنی که شاید هر آنچه را که راوی بر زبان می‌آورد، صرفاً برداشت بیمارگونه او از تصورات و افکار درونی او باشد. دیگر این که راویان این رمان، چه بسا به سبب شرایط سنی - یکی خردسال و دیگر دختری فریب خورده و بالطبع آزرده خاطر - و نیز محیط توهم‌زایی که در آن قرار گرفته‌اند، دست به خیال پروری زده باشند و در تخیل بیمارگونه و یا بچه‌گانه خود اشخاص و یا رفتاری را خلق می‌کنند که در اصل بازنمودی از ترس و هراس بچه‌گانه (حامد) و یا امیال انتقام‌گیرانه (مریم) آنها باشد.

و این گونه می‌توان گفت که مجموعه‌ای از ایماژها و حوادثی که در ساختار استعاری داستان نامرتبط به نظر می‌رسد نه تنها مناظر و هم‌عرض و همپوشان وقایعی

است که در پیرنگ فرضی داستان در جریان است که حتی در اصل این ایماژها و تصاویر به مثابه اصل برای رخدادهای ظاهری (فرعی) داستان به شمار می‌روند. شاید به همین علت است که داستان‌های مدرن در نگاه نخست مانند ترکیبی از رویدادهایی نامرتبط و با پردازش بی‌هدف شخصیت‌های جدا از هم به نظر می‌رسد و داستان فاقد انسجام روایی جلوه‌نمایی می‌کند، اما در اصل این به هم ریختگی در رمان مدرن تلاشی است برای بازتاباندن بی‌نظمی و نابسامانی جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم.

نقش استعاره‌ی مکان در رمان «ما تبقی لکم»

یکی دیگر از ویژگی‌هایی که به این داستان صبغه امپرسیونیستی می‌بخشد، کارکرد استعاره‌ی و مجاز در روایت این رمان می‌باشد. فرگسن معتقد است کارکرد عنصر مکان در داستان امپرسیونیستی نسبت به داستان‌های رئالیستی کاملاً متفاوت است؛ (پابنده، ۱۳۸۹: ۲۹۱) به این معنی که مکان در داستان‌های امپرسیونیستی کارکردی استعاره‌ی دارد، به این ترتیب که یا جایگزین رویدادها می‌شود و یا شخصیت پردازش را تقویت می‌کند. «فجأة جاءت الصحراء. رأها الآن لأول مرة مخلوقاً يتنفس على امتداد البصر، غامضاً و مريعاً وأليفاً في وقت واحد. يتقلب في تموج الضوء الذي أخذ يرمد منسجماً خطوةً خطوةً أمام نزول السماء السوداء من فوق. واسعةً و غامضةً، ولكنها أكبر من أن يجبها أويكرهها. لم تكن صامتةً تماماً، وقد أحس بها جسداً هائلاً يتنفس.. وأمامه، على مد البصر، تنفس جسد الصحراء فأحس بدنه يعلو، و يهبط فوق صدرها. وفي قلب الجدار الأسود الذي انتصب وراء الأفق أخذت المصاريع تفتح واحدا وراء الآخر، فتنبثق وراءها نجوم ذات لمعان قاس..» (ص ۸).

اگر متن فوق را با منطق حاکم بر داستان‌های مدرن و امپرسیونیستی بخوایم تحلیل کنیم باید بگوییم که مکان توصیف شده توسط راوی محدود به ذهن شخصیت اصلی داستان، هر چند در نگاه اول کارکردی واقع‌نمایانه دارد، اما بیشتر استعاره‌ای است از حال و هوای درونی و عاطفی شخصیتی که راوی داستان ذهن خود را به او معطوف کرده است. در خصوص اهمیت مکان در این رمان همین بس که در نخستین صفحات رمان مکان توسط راوی سوم شخص و بر اساس حالات درونی و یا بهتر بگوییم بر

اساس نوع نگاه و برداشت ذهن حامد به تصویر کشیده می‌شود. بر اساس نظریه «منحنی عاطفی» آیلین بالدشویلر (Eileen Baldeshwiler) مبنی بر نوسان احساسات شخصیت اصلی درباره موضوعی خاص (پاینده، ۱۳۸۹، صص ۶۳-۶۷)، و با در نظر گرفتن این مساله که زمان روایت این قسمت از داستان زمانی است که منحنی عاطفی حامد نسبت به خواهر و اطرافیان او کاملاً تغییر کرده است، به گونه‌ای که دیگر دلیلی برای ادامه زندگی در کنار خواهر خود نمی‌بیند، بخصوص پس از آن که توسط زکریا قبل از ازدواج حامله می‌شود (ص ۲۵) و یا زمانی که سالم مبارز ملی و دوست حامد با دسیسه چینی و توطئه زکریا به شهادت می‌رسد. بنابراین منحنی عاطفی حامد نسبت به خواهری که زمانی او را می‌پرستید اکنون کاملاً رو به افول گرائیده است، اما برعکس عواطف و احساسات او نسبت به صحرا بر خلاف گذشته تغییر کرده است. او، آن طور که راوی به طور ضمنی بدان اشاره می‌کند، دیگر صحرا را مخوف و ترسناک نمی‌بیند، بلکه نگرش و نوع نگاه او نسبت به صحرا کاملاً تغییر کرده است. به نظر می‌رسد که حامد تا زمانی که همچنان احساس می‌کرد از کانون گرم خانواه برخوردار است، احساسات و عواطف خود را در این کانون دنبال می‌کند؛ اما زمانی که خورشید حقیقت بر او آشکار می‌شود و متوجه خلا آن کانون گرم می‌شود، بدنبال احساس تنهایی و نیاز شدید عاطفی سعی در جایگزین کردن این عنصر دارد. و در این میان چه کسی بهتر از آغوش گرم وطن-صحرا- می‌تواند جای خالی گمشده‌ها و یا ارزش‌هایی را که از دست داده است جبران و تامین کند.

حامد برای فرار از واقعیت‌های تلخ و به امید رسیدن به آغوش گرم مادر تصمیم گرفته است از طریق صحرا خود را به مادر برساند؛ بنابراین او که تاکنون نسبت به صحرا (وطن) هیچگونه عاطفه و علاقه‌ای نداشته است اکنون و پس از آن نوسان عاطفی که در وی رخ می‌دهد، به هنگام عبور از این مکان احساسات خود را نسبت به قبل کاملاً متفاوت می‌بیند، و حتی راوی معطوف به ذهن حامد نیز از جملات و افعالی بهره می‌برد که بر جنبه عاطفی نگاه حامد تاکید دارد. جملاتی مانند: «و لکنها اکبر من أن یجها أو یکرهها». صحرا آنقدر در نظر حامد بزرگ وسیع است که خود را در مقابل آن

عددی حساب نمی‌کند. احساسات حامد نسبت به صحرا به همین جمله ختم نمی‌شود؛ او که قصد دارد از طریق صحرا خود را به مادر برساند تا در آغوش گرم او آرام گیرد اکنون در ادامه، صحرا را مانند مادری می‌بیند که در زیر پای او نفس می‌کشد و او را صدا می‌زند «و امامه، علی مد البصر، تنفس جسد الصحراء فأحس بدنه یعلو، و یهبط فوق صدرها» (ص ۸). و یا «ودون أن یتتابه خوف أو تردد استلقى علی الأرض و أحس بما تحته ترتعش كعذراء، فیما أخذ شریط الضوء یمسح ثیبات الرمل بنعومة و صمت، عندها فقط شدّ نفسه إلى التراب و أحسه دافئاً ناعماً و بدا له أنها تنفست فی وجهه فلفح لهاثها المستأثار وجنتیه..» (ص ۳۲).

این در حالی است که حامد بر اساس اشارات متن، از صحرا متنفر بوده است و یا اصلاً به آن دقتی نمی‌کرده است. این مطلب را می‌توان از سیاق جمله زیر دریافت: «رأها الآن لأول مرة مخلوقاً یتنفس علی امتداد البصر..» (ص ۳).

بنابراین؛ این نوع توصیف از صحرا بیشتر استعاره‌ای است از حال و هوای عاطفی شخصیت اصلی داستان که نوجوانی است ده ساله که در حساس‌ترین مرحله زندگی خود به سر می‌برد. تحت تأثیر همین کارکرد استعاری مکان است که حامد در ادامه داستان شخصیت‌اش کاملاً متحول می‌شود، شخصیت حامد که برای خواننده متن یک نوجوانی است که برای رسیدن به مادر رهسپار صحرا شده است و به هنگام شنیدن صدای ماشین گشتی اسرائیلی روی زمین دراز می‌کشد «دون أن یتتابه الخوف استلقى علی الأرض»، اکنون به محض دراز کشیدن روی زمین و تحت تأثیر کارکرد استعاری این مکان یکباره متحول می‌شود و با سرباز اسرائیلی به ستیز بر می‌خیزد: «لقد أخذت أصوات خطواته تعلقو بوضوح، و خمنت أنه لابد أن یكون مسلحاً، فرجل وحید فی الصحراء مثله، یحمل مسدس إشارة لا ینسی أن یحمل سلاحاً آخر، و ربما كان جندياً مدرّباً علی فنون الصدام المباشرة و الجسد. و خیل إليّ أنه لو مر بعيداً عني مترین فقط، لانتهی كلّ شیء بسلام. ولكن یدو أنه كان یتجه إليّ مباشرةً و كأنه یقصدني قسداً و فجأة صار أمامي تماماً فدفعني الأرض دفعاً إلى فوق و وقعنا معاً. و فی اللحظة التي أمسکت فیہ عضدیه بكفی و أنا أضغط جسدي فوقه، تیقنّت أنني أقوى منه...» (ص ۵۲).

حتی واژه‌ها و اصطلاحاتی که راوی به هنگام توصیف شخصیت حامد به کار می‌برد تحت تأثیر همین کارکرد قرار می‌گیرد. «أخذت المصاریع تفتح واحداً وراء الآخر، فنتبثق وراءها نجومٌ ذات لمعان قاس». اکنون بارقه‌های امید در برابر چشمان او می‌درخشد و او

کاربست امپرسیونیسم در رمان «ما نبقی لکم» اثر غسان کنفانی ۱۶۱

روزنه‌های موفقیت و پیروزی را می‌بیند و تحت تأثیر همین حالات روحی و ذهنی صحرا را نیز وسیع و گسترده می‌بیند و دیگر نه تنها خوفی از آن ندارد که حتی احساس قدرت و وانایی می‌کند: «مستشعراً ذلك الأحساس الذي كان يملأه دائماً حين كان يلقي بنفسه في أحضان الموج: قوياً و ضحماً و يتدفق بصلافة لا تصدق..» (ص ۴۱).

و حتی به هنگام مبارزه با سرباز اسرائیلی، زمانی که با او پنجه در پنجه می‌شود، با وجود این که نسبت به سرباز اسرائیلی سناش کمتر است، ولی جسورانه با او وارد هم‌آورد می‌شود و خود را به مراتب قوی‌تر و محکم‌تر از او می‌یابد. به کمک این توصیف‌ها و ایماژهاست که فضایی زنده و پویا بر این قسمت از رمان حاکم گردیده است. این فضای پویای داستان در مقابل آن فضای ایستا و راکدی است که حامد قبل از ورود به صحرا تجربه می‌کرد. یعنی زمانی که وی دائماً از مواجه شدن با واقعیت‌های تلخ زندگی‌اش فرار می‌کرد، واقعیت‌های تلخی مانند شهادت پدر، فقدان مادر، خطای خواهر و از همه مهم‌تر، ترس از رویارویی با دشمن اشغالگر و داشتن احساس ضعف نسبت به آن.

گسستگی زمان و روایت در داستان

یکی دیگر از ویژگی‌هایی که در خصوص امپرسیونیسم مورد تأکید سوزان فرگسن می‌باشد نامتوالی روایت کردن رویدادهاست. یکی از مهم‌ترین عواملی که در داستانهای مدرن سیرتوالی روایت داستان را به چالش می‌کشد، تداعی‌های ذهن راوی و شخصیت‌های داستان است. به این معنی که ذهن راوی داستان بر اساس اصل مشابهت و یا تضاد پیوسته اموری مرتبط و یا غیر مرتبط را تداعی می‌کند (همفری، ۱۹۸۴: ۶۴). و از آنجا که تداعی آزاد تابع هیچ نظم و منطقی نیست بنابراین خود باعث تشویش و گسستگی روایت داستان می‌شود. در رمان مورد بحث نیز پس از آن که راوی سوم شخص روایت داستان را از آخر شروع به روایت می‌کند، در خلال چند صفحه نخستین گسستگی روایت به طرز زیبا و منحصر به فرد و از طریق کاربست تکنیک تداعی آزاد، نمایان می‌شود: «أخذ يغوص في الليل، مثل كرة من خيوط الصوف مربوط أولها إلى بيته في

غزة، طوال ستة عشر عاماً لفوا فوقه خيطاً من الصوف حتى تحول إلى كرة، و هو الآن يفكها تاركاً نفسه يتدحرج في الليل: كرّر ورائي: زوجتك أختي مريم- على صداق قدره- على صداق قدره-عشر جنيهات- عشر جنيهات- كله مؤجل- كله مؤجل» (ص ۱۹).

با کمی دقت در متن بالا معلوم می‌شود که راوی دانای کل معطوف به شخصیت حامد در حال توصیف احساسات داخلی حامد می‌باشد، احساس تردید و دو دلی وی در صحرا مبنی بر این که آیا این مسیر ترسناک را ادامه بدهد یا این که از انجام این کار منصرف شود و به خانه بازگردد. بنابراین؛ این توصیف راوی از نظر توالی منطقی می‌بایست به سبک داستانهای کلاسیک و رئالیستی در پایان داستان قرار گیرد، اما راوی کنفانی به تبعیت از داستان‌نویسی مدرن توالی منطقی روایت را رعایت نکرده است، و در ابتدای داستان خواننده را با صحنه‌های پایانی روبرو می‌کند. علاوه بر این، در دل این روایت نامتوالی گسستگی دیگری نیز، البته بصورت خیلی هنرمندانه و منحصر به فرد، صورت می‌گیرد و آن زمانی است که ذهن حامد، که اکنون توسط راوی سوم شخص محدود به ذهن او در حال تصویر است، از فعل «یتدحرج في الليل» جمله «کرّر ورائي» را تداعی می‌کند. این جمله توسط حامد زمانی بیان شد که وی بالأخره مجبور می‌شود به ازدواج خواهرش با زکریا تن دردهد. بنابراین زمان این واقعه روزها و یا ساعت‌ها قبل از فرار وی به صحرا می‌باشد، ولی اکنون ذهن او از طریق مکانیسم تداعی آزاد و پس از آن که فعل یتدحرج توسط راوی به کار رفت و بر اساس قانون مشابهت جمله دوم را تداعی می‌کند. این عبارت هر چند توسط راوی سوم شخص بیان شده است، ولی در واقع بیانگر احساس و برداشت آنی و حالت درونی حامد نسبت به خودش می‌باشد. او از یک طرف هنوز دل مشغول خواهر و وطن است و از طرف دیگر تصمیم به ترک وطن دارد. راوی این وضعیت نامطلوب و حالت تردید حامد را به گلوله یا توپی از پشم تصور کرده است که از یک طرف به غزه، یعنی فلسطین زادگاه و وطن حامد، گره خورده است و حامد نمی‌تواند به این راحتی از آن دل برکند و از طرف دیگر و تحت تأثیر رخدادهای صورت گرفته و از دست دادن بیشتر ارزش‌ها مانند پدر، مادر و شرافت خواهر و یا حتی شهادت دوست، دیگر بهانه‌ای برای ادامه زندگی نمی‌بیند.

کاربست امپرسیونیسم در رمان «ما نبقی لکم» اثر غسان کنفانی ۱۶۳

بنابراین بدون اراده و بدون هدف همانند یک توپ پشمی (کلاف پشم) در صحرا به این طرف و آن طرف غلت می‌زند. شاید بتوان گفت اصرار نویسنده در کاربست کلمه «فی اللیل» و نیز کلمه «مثل کرة» و یا «تحول إلى کرة» نیز تأکیدی بر همین عدم اختیار و یا بلا تکلیفی حامد در انتخاب راه صحیح باشد.

بنابر آنچه گذشت ذهن حامد با تصور این وضعیت سردرگم، مبهم و نامیمون، که در واقع برداشت آنی و لحظه‌ای شخصیت را به تصویر می‌کشد، وضعیتی مشابه را تداعی می‌کند. یعنی آن لحظه‌ای که بر خلاف میل و رضایت قلبی خود و تحت تاثیر رخدادهای حاصله مجبور می‌شود به ازدواج خواهرش با مردی فاسد تن در دهد. او اکنون در صحرا نیز سر درگم و بلا تکلیف است چاره‌ای ندارد جز این که این موقعیت نامطلوب و ترسناک را بر خلاف شرایط سنی‌اش، که یک نوجوان ده ساله است، تحمل کند. اما نکته جالبی که در این تداعی، علاوه بر شباهت‌های محتوایی بین دو صحنه، جلوه‌نمایی می‌کند نحوه کارکرد فعل «یتدحرج» و سپس انتقال از این واژه به کلمه «کرر» می‌باشد. در توضیح این مدعا می‌توان این گونه اضافه کرد که ذهن حامد برای تداعی صحنه‌ای مشابه، بلافاصله به سراغ لحظه‌ای خاص سوق داده شده است؛ یعنی زمانی که حامد از زکریا می‌خواهد خطبه عقد را بعد از او تکرار کند (کرر ورائی). چرا ذهن حامد، در بین انبوه خاطرات و صحنه‌های نامیمون تنها این صحنه را تداعی می‌کند؟ چه شباهتی، علاوه بر شباهت ظاهری، میان این دو حالت وجود دارد که ذهن او بلافاصله بدان سمت سوق داده شده است؟ در واقع علت تداعی این صحنه در بین انبوه صحنه‌های مشابه، کاربست فعل یتدحرج توسط راوی در ذهن حامد می‌باشد. و از آنجا که این واژه در لغت به معنای غلتیدن و غلت زدن می‌باشد (لسان العرب، ۲۰۰۳، دحرج)، بنابراین متضمن معنای تکرار یک فعل یا یک حالت است. و این گونه ذهن حامد بدنبال برداشت و تصور آنی وی از این موقعیت به صحنه‌ای سوق داده می‌شود که عبارت آن با فعلی شبیه به آن که دلالت بر تکرار دارد، شروع می‌شود. از طرف دیگر نویسنده داستان‌های مدرن تلاش می‌کند تا زمام روایت داستان خود را به دست شخصیت‌های درون‌نگرا بسپارد، شخصیت‌هایی که بیشتر در دنیای درون خود سیر

می‌کنند تا دنیای بیرون؛ در نتیجه چنین تلاشی است که می‌بینیم شخصیت‌های این نوع داستانی معمولاً بیش از آن که با دیگران وارد بحث و گفتگو شوند بر عکس در خلوت و تنهایی خود سیر می‌کنند، و با روان رنجور و وامانده خود نجوا می‌کنند. به همین علت یکی از شاخصه‌های بارز ادبیات داستانی مدرن کاریست تکنیک تک‌گویی درونی در داستان است. و از آنجا که به موجب کاریست این تکنیک توالی و سیر منطقی روایت به چالش کشیده می‌شود، چرا که تک‌گویی درونی خود غالباً تحت تأثیر سیلان و آشفتگی ذهن راوی فاقد انسجام و توالی است، بنابراین تک‌گویی درونی نه تنها موجب گسستگی در روایت داستان می‌شود که در نتیجه تو در تو بودن و یا هزار لایه بودن تک‌گویی‌ها زمان روایت نیز پیوسته در نوسان و تغییر قرار می‌گیرد. از طرف دیگر زمان روایت و زمان داستان در داستان‌های مدرن ضرورتاً با یکدیگر مطابقت نمی‌کند؛ (جنیت، ۱۹۹۷، ص ۴۵ به بعد. و ریکاردو، ۱۹۷۷، ص ۲۵۰)، بنابراین کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد که روایت در این نوع داستانی تحت تأثیر این امر و نیز به خاطر کاریست تکنیک تک‌گویی درونی و عنصر تداعی آزاد، که اساس تک‌گویی خواننده شده است (میر صادقی، ۱۳۷۷، ص ۶۷)، پیوسته در نوسان و تغییر باشد و از عرف خطی روایت پیروی نکند.

کنفانی در تک‌گویی درونی زیر، که از زبان حامد روایت می‌شود، با در هم شکستن ریخت و ساختار منظم و منطقی روایت حتی خواننده حاذق و ماهر را به چالش می‌کشد و او را وادار می‌کند تا برای درک و تشخیص زمان و چیدمان منطقی آن چندین بار به خوانش متن بپردازد تا به هزار توی آن راه یابد.

(۱) أخذت سنوات الصمت المهلكة تمطر فوقي: لماذا يقتلونك؟ (۲) و جاء سالم فأمسك بذراعي: «أغلب الظن أنك أمضيت عمرك تعلق أسنانك و تقول لو! حسناً تعال!» (۳) وانزلت يده العارية تحت المعطفين المخرجين فيما كان يرفعه الرجال على السلم، و مضت تمتر جيئة و ذهاباً و كانها دعوة للحاق. (۴) وجاءت طلقاً واحدة من وراء أنقاض الجدار فانحنى زكريا أمامنا كأنها صوت إليه من عيوننا المتجهة إليه بصمت، (۵) ثم جاءت أم سالم إليّ: «ذهبت في الليل إلى هناك و لكنني لم أجد، لقد دفنوه جلسة، ألا تعرف أين دفنوه؟ ولدي، كبدي، حشاشتي، ما تبقى لي» (۶) و أخذ الزورق المثلث

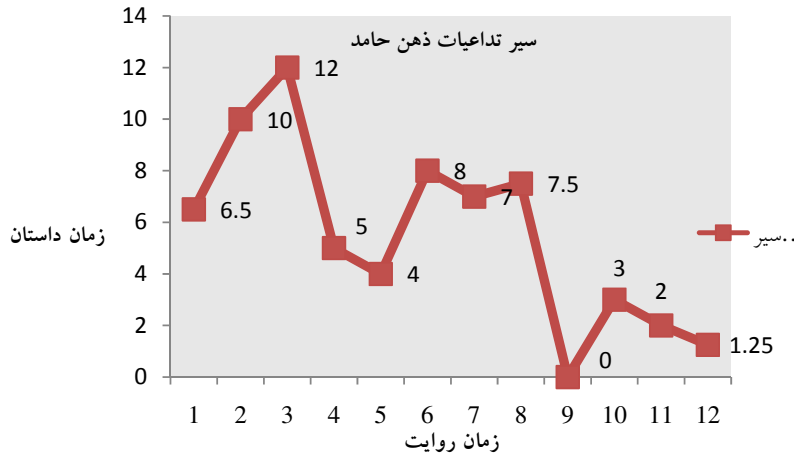
کاربست امپرسیونیسم در رمان «ما تبقی لکم» اثر غسان کنفانی ۱۶۵

یهتز فوق سطح العالم الأسود المظطرم. (۷) أين دفنوه؟. (۸) لقد حملت أمي السر معها و تركتنا. (۹) ما تبقی لها. ما تبقی لکم. ما تبقی لي. حساب البقايا... ما تبقی لي في العالم كله: ممر من الرمال السوداء، عبارة بين خسارتين، نفق مسدود من طرفيه. (۱۰) كله مؤجل، كله مؤجل، (۱۱) ثم صفق الباب و خلع نعليه و جلس، كأن البيت بيته، لو كنت أملك خشبة و شبر أرض لأعدمته، (۱۲) و لكنها لم تقل شيئاً، و تركتني أمضي دون كلمة نداء واحدة (صص ۷۷-۷۵).

با دقت در جمله (۱) می بینیم که حامد در تنهایی خود لحظه شهادت پدر را به یاد می آورد و جویای علت شهادت وی می باشد. در جمله (۲) بلافاصله سالم را تداعی می کند و آن زمانی که وی از حامد می خواهد تا به جنبش مقاومت ملحق شود؛ هر چند از نظر زمانی بین این دو جمله اختلاف زیادی است ولی فرجام پدر و شهادت او توسط دشمن اشغالگر باعث شده است تا ذهن حامد از شهادت پدر، شهادت دوست صمیمی خود را به یاد آورد. (۳) در این جمله دوباره ذهن حامد به عقب فلاش بک می زند و مجدداً صحنه شهادت پدر را تداعی می کند (۴ و ۵). در این دو جمله ذهن حامد تداعی گر زمانی است که حامد به خاطر پیوستن به مقاومت و به دنبال خیانت و سخن چینی زکریا اعدام می شود و در جمله (۶) ذهن حامد برمی گردد به زمانی که او همراه با خواهر خود با یک قایق از یافا به غزه مهاجرت کردند (۷). دوباره ذهن حامد به جمله نخست برمی گردد (۸). در این جمله بعد از تداعی پدر، مادر را تداعی می کند (۱۰). لحظه عقد خواهرش را تداعی می کند و علت تداعی این جمله را می توان در جمله سابق یعنی (۹) دنبال کرد. زمانی که خود را مورد خطاب قرار می دهد و از آن چیزی که برایش مانده است می پرسد و از خسارت و زبانی که دیده است؛ و این گونه ذهن او به سمت خواهر و آن خسارت بزرگ سوق داده می شود. سرانجام در دو جمله پایانی (۱۱ و ۱۲) به ترتیب رفتار و برخورد زکریا و مریم را بعد از رفتن وی روایت می کند.

گسستگی وعدم انسجام روایت و تداعی های ذهن حامد را در قالب نمودار زیر می توان

ترسیم کرد:



بر اساس آنچه گذشت می‌توان چنین استنباط کرد که ذهن راوی داستان از طریق تکنیک تک‌گویی درونی و تداعی آزاد پیوسته از یک خاطره به خاطره دیگر سوق داده می‌شود و در بازگویی آن از ترتیب و نظم زمانی تبعیت نمی‌کند. هر چند که می‌توان با اندکی تأمل و براساس اصل تداعی آزاد بین جملاتی که از نظر ریخت و ساختار روایی در توالی یکدیگر نیستند، رابطه برقرار کرد ولی جملات از نظر زمان و روایت کاملاً در هم و نامرتب می‌باشند و این گونه کنفانی تلاش می‌کند تا برداشت آنی یا «امپرسیونی» از تشویش‌ها و آشفتگی‌های روحی شخصیت‌های داستان‌اش را از طریق تک‌گویی درونی ارائه دهد. تک‌گویی‌هایی که در واقع برداشت‌ها و تداعی‌هایی است آنی و لحظه‌ای از لحظاتی که به یاد می‌آورد و به سرعت از ذهن می‌گذراند. در واقع راوی تلاش می‌کند همانند یک نقاش امپرسیونیستی احساسات و برداشت‌های مستقیم و بدون واسطه خود را از طریق تک‌گویی درونی به خواننده منتقل کند.

بر اساس آنچه گذشت نحوه بازگویی رخدادها از ذهن راوی داستان، یا به تعبیری از ذهن شخصیت کانونی شده توسط راوی سوم شخص، تبعیت می‌کند. به عبارت دیگر، روایت این داستان به جای رعایت سیر منظم و خطی زمان، تداعی‌های ذهن شخصیت را شالوده‌ای برای بازگویی اپیزودهای ظاهراً نامرتب و جداگانه قرار می‌دهد. سیلان ذهن شخصیت یا راوی داستان موجب تداعی یاد، خاطره‌ها و رویدادهایی

کاربست امپرسیونیسم در رمان «ما تبقی لکم» اثر غسان کنفانی ۱۶۷

می‌شود که همگی در گذشته دور یا نزدیک رخ داده‌اند و روایت این رویدادها یعنی تعلیق زمان حال و بازگشت به گذشته. بنابراین پرواضح است که در همه این احوال سیر خطی زمان (گذشته-حال-آینده) شکسته شود و روایتی نامتوالی جای آن را بگیرد. بنابر آنچه گذشت، می‌توان گفت رمان کوتاه «ما تبقی لکم» مصداق بارزی است از آن نوع ادبیات داستانی که بر اساس نظریه سوزان فرگسن «داستان امپرسیونیستی» نامیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

نویسنده رمان «ما تبقی لکم» با بهره‌گرفتن از صنعت ساختاری «پیرنگ حذفی» و «پیرنگ استعاری» روایت پر ابهامی را در لایه مشهود داستان ارائه می‌دهد که جایگزین روایتی ناگفته در لایه‌های عمیق‌تر داستان گردیده است. کارکرد مکان در این نوع داستانی بیشتر استعاره‌ای است از حال و هوای درونی شخصیت کانونی شده که در برخی موارد حتی واژه‌ها و اصطلاحاتی را که راوی به کار می‌برد تحت تأثیر همین امر قرار می‌گیرد.

راویان این رمان می‌توانند از سنخ «راویان غیر قابل اعتماد» باشد که روایت‌هایشان را باید مورد شک و تردید قرار داد. به این معنی که شاید هر آنچه را که راوی بر زبان می‌آورد، صرفاً برداشت بیمار گونه او از دنیای پیرامون باشد. راویانی که چه بسا به سبب شرایط سنی و نیز محیط توهم‌زایی که در آن قرار گرفته‌اند، دست به خیال‌پروری زده باشند و در تخیل بیمار گونه و یا بچه‌گانه خود اشخاص و یا رفتاری را خلق کنند که در اصل بازنمودی از ترس و هراس بچه‌گانه (حامد) و یا امیال انتقام‌گیرانه (مریم) آنها باشد. به تعبیر دیگر تنها برداشت‌های شخصی خود را به تصویر می‌کشند.

قسمت عمده رمان از زاویه دید اول شخص و با کاربرد تکنیک تک‌گویی درونی روایت می‌شود که این امر موجب شده است که روایت داستان رنگ و بویی کاملاً شخصی و منحصر به فرد به خود گیرد. و نثر این رمان نیز بیشتر وسیله‌ای است برای

خلق برداشتی که شخصیت‌های اصلی داستان (حامد-مریم) از واقعیت‌های پیرامون خود دارند. نویسنده توانسته است از طریق تلفیق و کاربست مکانیزم تک‌گویی درونی و اصل تداعی آزاد، به سبک نقاش امپرسیونیسم، تلاطم‌های درونی و نامنظمی را که در درون آشفته شخصیت‌های داستانی‌اش وجود دارد به دنیای متن نیز وارد کند و در نتیجه روایتی نامتوالی و در هم گسیخته به نمایش بگذارد.

پی‌نوشت

۱- سوزان فرگسن (suzanne ferguson)، استاد بازنشسته دانشگاه «کیس وسترن» (Case Western Reserve University) می‌باشد. از او مقالات متعددی درباره تاریخ و نظریه داستان کوتاه منتشر شده است. نظریه وی درباره داستان کوتاه مدرن از بسیاری جهات مؤید و مکمل دیدگاهی است که بالدشوایلر در آثار خود راجع به داستان غنایی شرح و بسط داده بود.

۲- آیلین بالدشوایلر (Eileen Baldeshwiler)، نویسنده و منتقد ادبیات داستانی روایت را به طور کلی به دو گروه تقسیم می‌کند: روایت‌های حماسی و روایت‌های غنایی. مقصود وی از داستان‌های حماسی داستان‌هایی است که بیشتر بر جنبه‌ها و رویداد‌های بیرونی تأکید داشته باشد. از منظر وی تمامی داستان‌های کوتاه نوشته شده از قرن نوزدهم به این سو، حماسی هستند. اما داستان‌هایی که در صدد ارائه تصویری بلا واسطه از افکار و احساسات شخصیت اصلی داستان باشند، از نگاه وی غنایی به شمار می‌روند (رک: پاینده، ۱۳۸۹، صص ۶۳-۶۴).

منابع و مأخذ

- ابن منظور (۲۰۰۳م)، لسان العرب، تحقیق حیدر، عامر أحمد، و مراجعه إبراهيم عبد المنعم خلیل، ج ۹، ۱۵، بیروت، منشورات دار الکتب العلمیة.
- أبوشریف، عبدالقاهر (۲۰۰۰م)، مدخل إلى تحلیل القصة، الطبعة الثانية، مصر، دار الفکر للطباعة.
- بلعابد، عبدالحق (۲۰۰۸م)، عتبات: ج، جنیت من النص إلى المناص، الجزائر، منشورات الاختلاف.
- پاینده، حسین (۱۳۸۹ش)، داستان کوتاه در ایران (داستانهای مدرن)، تهران، نیلوفر.
- پاینده، حسین (۱۳۹۰ش)، گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.
- التفتازانی، سعد الدین (۱۳۸۳ش)، شرح المختصر فی المعانی و البیان و البدیع، قم، انتشارات اسماعیلیان.

كاربست امپرسیونیسم در رمان «ما تبقى لكم» اثر غسان كنفانی ۱۶۹

- جنیت، جیرار (۱۹۹۷م)، خطاب الحکایة، تر محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية.
- ریکاردو، جان (۱۹۷۷م)، قضايا الرواية الجديدة، ترجمه صباح الجهم، دمشق، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي.
- فورستر، إم (۱۹۹۴م)، أركان الرواية، ترجمه موسى عاصی، جروس برس، لبنان.
- كنفانی، غسان (۱۹۸۶م)، ما تبقى لكم، الطبعة الثالثة، بيروت، مؤسسه الابحاث العربية.
- مجدی، وهبة والمهندس (۱۹۸۴م)، كامل، معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، الطبعة الثانية، بيروت، مكتبة لبنان.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۷ش)، میرصادقی، میمنت، اژه نامه هنر داستان نویسی، تهران، کتاب مهناز.
- وات، ايان (۱۳۸۶ش)، نظریه های رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران، نیلوفر.
- همفری، روبرت (۱۹۸۴م)، تيار الوعى فى الرواية الحديثة ترمحمود الربيعی، مصر، مكتبة الشباب.

تجليات الانطباعية في رواية «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني

أحمد رضا صاعدي^١

الملخص:

تهدف هذه المقالة إلى أن تجعل أهم و أفضل الروايات للكاتب الفلسطيني الشهير، غسان كنفاني، المعروفة بـ «ما تبقى لكم» في ميزان النقد و الدراسة. وقد تضمنت هذه الدراسة الجانب النظري الذي يقدم تأطيراً لمفهوم الانطباعية، و ظهورها، وكيفية تجلياتها في الأدب القصصي، والجانب التطبيقي الذي يحاول إلقاء الضوء على أهم سمات التأثيرية و الانطباعية في هذه الرواية، بما أنها نصٌّ أدبي قادر على استيعاب ملامح هذه الظاهرة، و يؤكد أنّ هذه الرواية القصيرة بمثابة نموذج مثالي لهذا النوع القصصي في الأدب العربي، حيث استطاع عن طريق تطبيق تقنيات المدرسة الانطباعية، وفق نظرية سوزان فركسن، أن يصور، كرسام انطباعي، الانطباعات و التأثيرات الآتية و النفسانية للشخصية، من العالم الواقع. و هذه الظاهرة تبدو أكثر وضوحاً في هذه الرواية، و تجسد تياراً مسيطراً على معطياتها و اتجاهاتها الفكرية والفنية. وخاصةً أنّ الكاتب استطاع أن يمثل هذه الظاهرة المحورية مثلاً فنياً متميزاً. و اقتضت الدراسة بالكشف عن دور أبرز سماتها في هذه الرواية وهي: اللاحبكة أو الحبكة المخدوفة، و الحبكة المستعارة و الالاتسلسل الروائي، ومن ثم تحديد تمثيلاتهما وفقاً لحقولها الدلالية البادية في النص.

الكلمات الرئيسية: المدرسة الانطباعية، غسان كنفاني، ما تبقى لكم، الحبكة، السرد، الزمن.

١- أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة إصفهان.