

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی - پژوهشی)، شماره دوازدهم - بهار و تابستان ۱۳۹۴

دکتر کمال باغجری (استادیار زبان و ادبیات عربی پردیس فارابی دانشگاه تهران، قم، ایران، نویسنده مسؤول)^۱

دکتر علی بشیری (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران)^۲

تحلیل روایی رمان *الشحاذ* (گدا) اثر نجیب محفوظ

چکیده

مقاله پیش رو خوانشی است روایت‌شناختی از رمان *الشحاذ* (گدا) اثر نجیب محفوظ. در این مقاله، اصلی‌ترین مؤلفه‌ها و عناصر روایت‌شناختی این رمان از قبیل: زاویه دید، کانونی‌سازی، نحوه ارائه گفتار و افکار، عنوان، توصیف، تشبیه، زمان (زمان روایت و آغاز رمان) و مکان در بوته تحلیل روایت‌شناختی قرار گرفته است. اصلی‌ترین نتیجه حاصل از این مقاله این است که رمان *گدا* با برخورداری از روایتی نسبتاً پیچیده و چندآوا در کنار به‌کارگیری فن‌های نوین روایت‌شناختی (در زمان نگارش رمان) نظیر روش آینه‌وار و یا شعروارگی روایت، کامل‌ترین نمونه از رمان‌های مرحله سوم حیات ادبی نجیب محفوظ است که از آن به‌عنوان مرحله رئالیسم فلسفی یا نیمه‌روان‌شناختی یاد می‌شود. **کلیدواژه‌ها:** نجیب محفوظ، رئالیسم فلسفی، *الشحاذ*، *گدا*، روایت‌شناسی.

مقدمه

نجیب محفوظ (۱۹۱۱ - ۲۰۰۴) نویسنده سرشناس مصری و برنده جایزه نوبل ادبیات در سال ۱۹۵۸ م است. جایگاه ویژه محفوظ در ادبیات نوین عربی و بالطبع حجم بالای پژوهش‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌هایی که به این رمان‌نویس مطرح اختصاص یافته است جای چندانی برای معرفی شخصیت یا زندگی‌نامه وی در این مقام باقی نمی‌گذارد. بسیاری از تحلیل‌گران و منتقدان ادبی عرب حیات ادبی محفوظ را به چهار مرحله مختلف تقسیم کرده‌اند که عبارت‌اند از: مرحله تاریخی (۱۹۳۹-۱۹۴۴)، مرحله رئالیسم انتقادی (۱۹۴۵-۱۹۵۷)، مرحله رئالیسم فلسفی (۱۹۶۱-۱۹۶۷) و در نهایت مرحله بازگشت به رئالیسم انتقادی (۱۹۷۲ تا پایان عمر). رمان *گدا* (*الشحاذ*)، که در این مقاله سعی در تحلیل

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۵/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۲/۳۰

پست الکترونیکی: 1-kbaghjere@ut.ac.ir 2- shmotoun.arabic@yahoo.com

روایت‌شناختی و نشانه‌شناختی آن داریم، در مرحله رئالیسم فلسفی نجیب محفوظ به منصفه ظهور نشسته است؛ مرحله‌ای که اکثر شاهکارهای وی از جمله: *اللص والکلاب*، *میرامار*، و *اولاد حارتنا* را نیز در خود جای داده است. برای این مرحله می‌توان ویژگی‌های متعددی را برشمارد که شاید بارزترین آن‌ها فاصله گرفتن نویسنده از عینیت (Objectivity) و واقعی‌سازی و گرایش وی به ذهنیت (Subjectivity) و انتزاعی‌سازی باشد. این ویژگی مهم هرچند در تمامی رمان‌های مرحله رئالیسم فلسفی به چشم می‌خورد، بی‌گمان نمود بارز و تمام‌نمای آن را باید در رمان *گدا* جستجو کرد. در طول این مقاله خواهیم دید که این ویژگی مهم چگونه در تمامی عناصر و فن‌های روایت‌شناختی رمان *گدا*، از جمله عنوان، روایت، زمان و مکان پدیدار گشته است.

روایت داستان

۱. چکیده داستان

گدا داستان روشنفکری مصری به نام *عمر الحمزاوی* است که در روزگار جوانی با دو تن از دوستان دانشگاهی‌اش، یعنی *مصطفی المیناوی* و *عثمان خلیل*، برای نیل به جامعه‌ای سوسیالیستی، افکاری انقلابی را در سر می‌پروراندند. اکنون اما از میان این سه تن تنها عثمان بر آرمان‌های انقلابی‌اش پایبند مانده و هزینه این پایبندی را در زندان می‌پردازد. اما دو تن دیگر دست از این افکار شسته و غرق زندگی عادی خود شده‌اند. *مصطفی* روی به هنر عامه‌پسند و مبتذل آورده و معتقد است که در زمانه پیشرفت علم دیگر جایی برای هنر اصیل نیست، و عمر الحمزاوی از راه وکالت ثروتی هنگفت را کسب کرده و آرمان‌های گذشته خویش را پوچ و بی‌معنا می‌انگارد. اما حالا حدود دو ماهی است که عمر به بحران روحی - روانی مبهمی دچار شده و از روند زندگی عادی و حتی خانواده‌اش سرخورده شده است. وی برای رهایی از این وضعیت بحرانی، نخست تلاش می‌کند با غرق شدن در لذت جنسی و سرمستی، از وضعیت معهود خود فرار کند. او مدتی را با مارگارت (رقصنده کلوب شبانه) معاشرت می‌کند و سپس با دختری جوان به نام ورده طرح دوستی می‌ریزد و نهایتاً با او ازدواج می‌کند. پس از مدتی، ورده را نیز ترک می‌کند و عملاً به مردی زن‌باره تبدیل می‌شود که هر شب را با زنی خیابانی

می‌گذراند. در همین اثنا، عثمان خلیل پس از سال‌ها از زندان آزاد می‌شود. آزادی عثمان بحران روحی عمر را به مراتب تشدید و وی را عملاً به فردی روان‌پریش تبدیل می‌کند. این وضعیت نابه‌سامان سبب می‌شود عمر به‌کلی دست از زندگی شسته و روی به گوشه‌گیری و عزلت آورد و در باغی دورافتاده در خارج از شهر سکنی گزیند. در پایان داستان، عثمان که بار دیگر فعالیت‌های سیاسی خود را در پیش گرفته، برای گریز از مأموران امنیتی به محل زندگی عمر پناه می‌آورد. او به عمر اطلاع می‌دهد که با بُشینه (دختر عمر) ازدواج کرده و از او صاحب فرزند شده است، اما حالت روان‌نژند و افسون‌زده عمر عثمان را شگفت‌زده و ناامید می‌کند. در همین حین، مأموران امنیتی باغ را محاصره می‌کنند. داستان با دستگیری عثمان و زخمی‌شدن عمر پایان می‌پذیرد.

۲. زاویه دید

رمان گدا از سه زاویه دید مختلف روایت شده است و از این رو باید گفت که در این رمان با تعدد راوی روبه‌رو هستیم. بخشی از این رمان از زاویه دید سوم شخص روایت شده است. این راوی تنها به ذهن شخصیت اصلی، یعنی عُمَر الحمازوی نفوذ می‌کند و از این رو باید آن را دانای کل محدود به‌شمار آورد. نمونه‌هایی از این زاویه دید را در بخش‌های زیر مشاهده می‌کنیم: «... بازگشتند و چشمان زینب با نگاهی عشوه‌گر می‌درخشید. آن نگاه چندان طول کشید که زنگ خطر به صدا درآمد. عمر با خود اندیشید کمی مشروب سستی را از او دور می‌کند...»^(۱) (محفوظ، ۱۳۸۸: ۵۰) و یا: «عمر آماده بود تا در هوس را بکوبد. انواع شگفت‌آدم‌ها را نگریست و پوزشگرانه با خود گفت: ببین که بیماری با ما چه کرده است!...»^(۲) (همان: ۶۳).

زاویه دید بعدی دیدگاه اول شخص است که حجم قابل‌توجهی از زمان را به خود اختصاص داده است. این زاویه دید از ابتدای رمان به چشم می‌خورد، لیکن در اپیزودهای پایانی، به‌ویژه ۱۸ و ۱۹، که بحران ذهنی - روانی عمر به اوج خود می‌رسد، به زاویه دید اصلی تبدیل می‌شود. نکته درخور توجه این است که زاویه دید اول شخص در رمان گدا، خود، به سه

صورت: متکلم، مخاطب و جمع به کار رفته است که نمونه‌های هر یک را در ذیل مشاهده می‌کنیم.

اول شخص متکلم؛ این زاویه دید برای آشکار کردن بحران و آشفتگی درونی عمر، به شکلی برهنه و عریان، به کار گرفته شده است. بدیهی است که هیچ‌کس همانند خود شخصیت نمی‌تواند این بحران را برای خواننده بازگو کند. از این رو، همان‌طور که اشاره شد، این زاویه دید در اپیزودهای پایانی *رمان گل* - که بحران روانی عمر و خیم‌تر می‌شود - فضای بیشتری از رمان را اشغال می‌کند: «مصطفی کجاست تا از او معنای این چیزهای ناسازگار را پرسیم؟ ... چرا بعد از کار نوبت به زینب رسیده است؟...»^(۳) (همان: ۵۲) و یا: «روی سبزه‌ها دراز کشیدم و به درختان خیره شدم... شب‌چی کنار من می‌ایستد... چه خواب‌هایی... اما من چیزی نمی‌بینم...»^(۴) (همان: ۱۶۷).

اول شخص مخاطب؛ این زاویه دید در واقع همان تک‌گویی درونی عمر است، با این تفاوت که در این حالت او خودش را مخاطب قرار می‌دهد. این صدای مخاطب جنبه‌ای دیگر از روان عمر را برای خواننده بازگو می‌کند؛ بدین ترتیب که گاهی مخاطب این تک‌گویی‌ها نهاد عمر است: «از این پس تو پزشکی... تو آزادی... چشمانت پس از اینکه یک ربع قرن کور بوده، مردمان را خیره می‌نگرد...»^(۵) (همان: ۲۷) و گاهی فراخود وی: «روزی می‌رسد که بشینه دنبال کار خود برود و تو را رها کند... جمیله هم مثل او تو را رها می‌کند و می‌رود...»^(۶) (همان: ۳۴).

اول شخص جمع؛ این زاویه دید حوزه روان عمر را گسترش می‌دهد و آن را از یک من فردی به من جمعی تبدیل می‌کند. در واقع محفوظ با به‌کارگیری این زاویه دید، بحران فردی عمر را به بحران نسل وی و - به شکلی گسترده‌تر - به بحران کل جامعه مصر تعمیم می‌دهد: «با شتابی حماسی به اعماق مدینه فاضله درافتادیم و پذیرفتیم که جان ما هیچ ارزشی ندارد... جاذبه تازه‌ای غیر از جاذبه نیوتن طرح کردیم...»^(۷) (همان: ۲۸).

اما غیر از زوایای دید مزبور، باید اشاره‌ای نیز به **زاویه دید دوم شخص** کنیم که در حقیقت تلفیقی است از دو زاویه دید سوم شخص و اول شخص مخاطب. در این دیدگاه «راوی کسی

یا خواننده را مخاطب قرار می‌دهد. در واقع نویسنده از خواننده می‌خواهد که جای شخصیت داستان را بگیرد و درعین حال با روایت در تعامل قرار گیرد. (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۸۶). باید توجه کرد که در رمان *گدا*، زاویه دید دوم‌شخص به نحو پیچیده و درهم‌تنیده‌ای با زاویه دید اول‌شخص مخاطب درآمیخته است. تفاوت این دو زاویه دید این است که در اول‌شخص مخاطب، شخصیت اصلی (عمرالحمزاوی) خویشان را مخاطب قرار می‌دهد و در واقع خواننده با نوعی تک‌گویی درونی به شیوه مخاطب روبه‌رو است، لیکن در زاویه دید دوم‌شخص این صدای راوی است که عمرالحمزاوی را مخاطب قرار می‌دهد. زاویه دوم‌شخص علاوه بر اینکه مشارکت بیشتر خواننده در فرآیند خوانش را در پی دارد، هویت شخصیت مورد نظر (در اینجا *عمر*) را به چالش می‌کشد و گفته‌هایی را که ممکن است وی به هر دلیل در تک‌گویی‌های درونی‌اش بر زبان نیاورد، برملا می‌کند: «چشم‌ها خیره تو را می‌نگرند، حتی پیش از آنکه سلامت را پاسخ گویند... گردن پهن و ضخیم زنت در گریبان پیراهن سپیدش آشکار است...»^(۸) (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۹).

گفتنی است هرچند به کارگیری تعدد راوی در رمان *گدا* سبب تکثر صدا و چندگونگی وجوه روایت گشته، در برخی از موارد خواننده را دچار ابهام می‌کند، به‌گونه‌ای که درک درست زاویه دید روایت و صدای راوی بیشتر به یک معما بدل می‌شود. در اینجا تنها به یک نمونه از این ابهام اشاره می‌کنیم که در آن به ترتیب، سه زاویه دید سوم‌شخص، دوم‌شخص و اول‌شخص با یکدیگر تلفیق گشته است: «پس از چند ساعت خواب، صبح زود، بیدار شد. زینب در خواب عمیقی فرو رفته بود، انباشته از خواب و خوراک، لب‌هایش به خرناسی خفیف پیوسته از هم باز می‌شود، و موهایش پریشان بود. تو پریشانی، انگار مقدر است که با خود بستیزی و این یعنی که دیگر دوست ندارم...»^(۹) (همان: ۵۰ و ۵۱).

۳. کانونی‌سازی

نکته دیگری که در حیطه روایت داستان باید بدان پرداخت تعیین نوع کانونی‌سازی (Focalization) است. «کانونی‌سازی اصطلاحی است که ژرار ژنت [روایت‌شناس مشهور فرانسوی] برای انتخاب اجتناب‌ناپذیر و منظری محدود در روایت برگزید. این منظر زاویه

دیدنی است که چیزها به‌طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شود.» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۰۸) ژنت معتقد است زمانی که از اصطلاح زاویه دید استفاده می‌کنیم، در درجه نخست موقعیت راوی نسبت به متن را در نظر می‌گیریم، حال آنکه این موقعیت ضرورتاً نمی‌تواند موقعیتی باشد که رویدادهای داستان از آن دیده می‌شوند. البته، این دیدن تنها به جنبه بصری محدود نمی‌شود و در بسیاری از موارد جنبه‌های ادراکی، روایت‌شناختی و ایدئولوژیک را نیز دربر می‌گیرد. (همان: ۱۱۳) برای درک بهتر تفاوت زاویه دید با کانونی‌سازی، بهتر است به گونه‌های مختلف این مفهوم توجه کنیم که عبارت است از: کانونی‌سازی صفر (Zero focalization)، کانونی‌سازی درونی (Internal focalization) و کانونی‌سازی بیرونی (External focalization). در نوع نخست، که معمولاً در رمان‌های کلاسیک و دارای راوی دانای کل نامحدود دیده می‌شود، دو مفهوم زاویه دید و کانونی‌سازی تقریباً با یکدیگر منطبق است. در این حالت، رویدادها و درک و بینش شخصیت‌ها همگی از منظر راوی دانای کل دیده می‌شود. به عبارت دیگر، در این حالت اطلاعات راوی بیشتر از اطلاعات خود شخصیت‌هاست، زیرا ممکن است راوی از جنبه‌هایی از احساسات و اندیشه‌های شخصیت‌ها سخن به میان آورد که حتی خود ایشان از آن‌ها بی‌اطلاع باشند. در حالت دوم، که در اکثر رمان‌های مدرنیستی قرن بیستم، از جمله بخش‌های زیادی از رمان *گلد*، به کار رفته است، وقایع و رخدادها داستان از منظر یک یا چند شخصیت دیده می‌شود و از این رو اطلاعات، ادراک و ایدئولوژی راوی در حد اطلاعات و ادراک شخصیت‌ها باقی‌مانده و از آن فراتر نمی‌رود. همچنین در این حالت «راوی داستان تنها می‌تواند به زمان و مکانی که کانونی‌ساز درونی در آن سیر می‌کند، محدود شود.» (حسنی راد، ۱۳۸۹: ۵۲) در گونه سوم، محدودیت در انتقال اطلاعات به اوج خود می‌رسد. در این حالت، قهرمان داستان در برابر ما نقش بازی می‌کند، درحالی‌که خواننده هرگز با افکار و احساسات او آشنا نمی‌شود [...] داستان‌های *قاتلین و تپه‌های همچون فیل‌های سفید* از این نوع کانونی‌سازی به شمار می‌آیند» (همان) به عبارت دیگر، در حالت کانونی‌سازی بیرونی، اطلاعات و درک و بینش شخصیت‌ها بیشتر از اطلاعات خود راوی است.

بنابر آنچه گفته شد، می‌توان گفت که کانونی‌سازی داستان گلد دارای دو حالت مختلف می‌باشد که نویسنده میان آن دو توازنی نسبی را برقرار ساخته است. یکی از آن دو کانونی‌سازی صفر و دیگری کانونی‌سازی درونی است. (وصفی، ۱۹۸۱: ۱۸۵) به‌عنوان مثال، در آغاز اپیزود دوازدهم می‌خوانیم: «عمر به دیوارها و اثاثیه و تابلوها نگاه می‌کرد، و گل‌های سرخ درون گلدان را می‌بوید، و به آهنگ‌های اتاق شرقی گوش می‌کرد، و می‌گفت که او چون آدم در بهشت است.»^(۱۰) (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۰۴) همان‌طور که پیداست، در اینجا نگاه راوی در ورای شخصیت (Overhead vision) است و از این‌رو کانونی‌سازی صفر بر روایت حکم‌فرماست. اما این نوع کانونی‌سازی طولی نمی‌کشد که جای خود را به کانونی‌سازی درونی می‌دهد: «چه وحشتناک! ورده عاشق و ساده. و زیبا. خدایا، چه باید کرد تا این شور و سرمستی از بین نرود، یا شعری که مرده است دوباره جان بگیرد...»^(۱۱) (همان: ۱۰۸) همان‌طور که می‌بینیم در این تک‌گویی درونی عمرالحمزاوی، نگاه راوی همراه شخصیت (Vision with) است و از این‌رو کانونی‌سازی درونی بر روایت سایه انداخته است.

۴. نحوه ارائه گفتار و افکار

در مورد نحوه ارائه گفتار و افکار باید گفت که شیوه ارائه مستقیم آزاد افکار در کنار روایت محض دارای فراوانی بیشتری در رمان گلد می‌باشند که اولی با کانونی‌سازی درونی و دیگری با نقطه صفر کانونی‌سازی مناسبت دارد.

در باب ارائه مستقیم آزاد افکار نیز این نکته شایان ذکر است که در رمان گلد، این شیوه در حد تک‌گویی درونی باقی می‌ماند و هیچگاه به شکل سیلان ذهن ارائه نمی‌شود؛ زیرا موضوعی که در ذهن شخصیت مورد کاوش قرار می‌گیرد به شکلی منسجم و متسلسل ارائه می‌شود و در آن از تداعی آزاد افکار، که آزاد از زمان و مکان و ترتیب منطقی است، خبری نیست. بدین سبب از لحاظ تقسیم‌بندی رمان‌ها می‌توان این رمان را در دسته‌ای قرار داد که نبیل راغب آن را نیمه‌روان‌شناختی نام نهاده است. (لحمدانی، ۲۰۰۰: ۸۷) غالی شگری نیز به این موضوع اشاره کرده است، لیکن وی به جای اصطلاح تک‌گویی درونی و سیلان ذهن، به ترتیب اصطلاح تک‌گویی درونی غیرمستقیم و تک‌گویی درونی مستقیم را به کار برده است. وی معتقد است که

نجیب محفوظ در فن‌هایی از این دست (مثل سیلان ذهن) از نویسندگانی چون جویس، کافکا و پروست بهره برده است. (شکری، ۱۹۸۲: ۳۶۷) به نظر می‌رسد قصد وی از غیرمستقیم بودن تک‌گویی درونی در نزد محفوظ، دخالت وی در ترتیب‌دادن افکار درونی شخصیت به‌عنوان یک نویسنده و نه به‌عنوان یک راوی است، زیرا اگر از دیدی روایت‌شناختی به این قضیه بنگریم، خواهیم دید که این تک‌گویی‌های درونی چنان که ذکر شد شکلی از ارائه افکار است که در روایت‌شناسی آن را ارائه مستقیم آزاد افکار می‌نامیم. در این شکل از ارائه افکار، راوی هیچ‌گونه دخالتی ندارد و این تک‌گویی‌های درونی به‌صورت حدیث نفس به خواننده منتقل می‌شود. در ذیل برخی از شیوه‌های به کار برده شده در *رمان گل* را می‌بینیم.

ارائه افکار به شکل مستقیم آزاد (تک‌گویی درونی). «چرا دکتر به خاطره‌ای چسبیده که مثل هوای نحس بیرون غبارآلود است؟ کی تمامش می‌کند!»^(۱۲) (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۷)

ارائه فکر به شکل مستقیم آزاد (حدیث نفس). «از این پس تو پزشکی. تو آزادی. و کاری که از روی آزادی صورت بگیرد نوعی آفرینش است...»^(۱۳) (همان: ۲۷)

ارائه افکار به شکل روایت محض: «اما در عین خواندن، سال ۱۹۳۵ تمسخرآمیز و موزیانه به یادش آمد، سال فراق و آرزو و رازهای پنهان. سالی که اضطراب مردم را فرا گرفته بود...»^(۱۴) (همان: ۳۹)

ارائه افکار به شکل غیر مستقیم: «عمر با خود اندیشید کمی مشروب سستی را از او دور می‌کند و باز هم می‌تواند داستان عشق و زناشویی و تندرستی را به نمایش بگذارد.»^(۱۵) (همان: ۵۰)

ارائه افکار به شکل غیر مستقیم آزاد: «در اتاق انتظار بار دیگر به پرده نقاشی نگاهی انداخت. کودکی هنوز سوار اسب چوبی‌اش بود و افق را می‌نگریست. این لبخند مبهمی که در چشمانش دیده می‌شد آیا برای افق بود؟ افق که از هر سو به زمین چسبیده، پس پرتویی که میلیون‌ها سال نوری در راه است چه می‌بیند؟»^(۱۶) (همان: ۱۸)

ارائه سخن به شکل مستقیم: «مصطفی با خوشحالی گفت: - عجب درمانی! این که بیشتر شبیه به بازی است!»^(۱۷) (همان: ۲۰)

۵. چندآوایی بودن روایت

نکته روایت‌شناختی بارزی که در رمان گدا/ به چشم می‌خورد جنبه پولیفنیک یا چندآوایی بودن آن در مقایسه با رمان‌های قبلی محفوظ به‌ویژه در مرحله رئالیسم انتقادی است. در واقع می‌توان رمان گدا/ را نمونه‌ای کامل از رمان چندآوایی‌ای به شمار آورد که میخاییل باختین در نظریه منطق مکالمه‌اش مطرح ساخت. باختین در توضیح منطق مکالمه، رمان‌های تولستوی (تک‌آوایی) را با رمان‌های داستایوفسکی (چندآوایی) مقایسه می‌کند. وی معتقد است که جهان تولستوی به گونه‌ای تعبیرناپذیر جهانی است تک‌آوایی. در این جهان آوای دومی به گوش نمی‌رسد. آوای دیگری غیر از صدای مؤلف. در رمان تک‌آوایی، صرفاً کلام راوی (یا مؤلف)، یعنی آوایی منفرد و منزوی، را می‌شنویم که بر فراز هر صدای دیگری قرار می‌گیرد و آن‌ها را هماهنگ می‌کند. هر چند مکالمه شخصیت‌ها را می‌شنویم، اما دست آخر تک‌گویی راوی یا نویسنده بر همه چیز مسلط است. اما در رمان‌های چندآوایی رابطه میان شخصیت‌ها از راه مناسبات نویسنده با شخصیت‌ها دانسته می‌شود. در رمان چندآوایی مکالمه عنصر اساسی است. در گام نخست مکالمه میان نویسنده و شخصیت‌ها، در گام بعد مکالمه میان شخصیت‌ها. (احمدی، ۱۳۸۶: ۹۹ و ۱۰۰) به عبارت دیگر، باختین معتقد است که در رمان‌های جدید اقتدار نویسنده از بین رفته است و این شخصیت‌های رمان‌اند که روایت را به پیش می‌برند، و این درست همان ویژگی‌ای است که در مرحله رئالیسم فلسفی محفوظ جلوه‌گر می‌شود. در واقع تفاوت میان رمان‌های تولستوی و داستایوفسکی را می‌توان در تفاوت میان رمان‌های مرحله دوم و سوم محفوظ نیز مشاهده کرد.

در رمان‌های مرحله دوم (رئالیسم انتقادی)، محفوظ خداوندگار متن است و همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم تنها صدای اوست که به گوش می‌رسد. اما در مرحله سوم و به‌ویژه در رمان گدا/، مکالمه تبدیل به عنصر اساسی روایت می‌شود و گفتمان‌های مختلف، که در شخصیت‌های ثانویه جلوه‌گر می‌شود، با گفتمان عمرالحمزاوی وارد مکالمه می‌شوند. پزشک (گفتمان علم و عقلانیت)، مصطفی (هنر عامه پسند)، زینب (راحتی و رفاه و آسایش)، بُئینه (شعر و ادبیات)، مارگرت (شهوت و سکس)، ورده (عشق)، عثمان (شور انقلابی) همگی

شخصیت‌های ثانویه‌اند که در بخش یا بخش‌هایی از رمان *گدا* با گفتمان عمرالحمزروی وارد مکالمه می‌شوند. در واقع، همان‌طور که به اعتقاد باختین حقیقت رمان‌های داستایفسکی را باید در مناسبات میان افراد جست، در رمان *گدا* نیز این مناسبات میان شخصیت‌هاست که پیرنگ داستان را به پیش می‌برد. همین منطق مکالمه در رمان *گدا* سبب گشته تا کنش و حادثه (Event) در این رمان به حداقل برسد. از سوی دیگر، همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم، محفوظ در رمان *گدا* از تعدد راوی بهره برده است که خود به جنبه چندآوایی این رمان افزوده است. به طور خلاصه باید گفت که در رمان *گدا* هرگز نمی‌توان صدایی یگانه و مطلق یافت که بر فراز صدای شخصیت‌ها قرار داشته باشد.

عنوان

عنوان هر متن را باید مهم‌ترین دال آن متن به شمار آورد. این اهمیت از آنجا ناشی می‌شود که عنوان از یک سو اولین دال متن و مرحله نخستین تعامل خواننده با متن است و از سوی دیگر در عین حال که ارتباطی قوی با متن دارد و نوعی بینامتنیت را با آن برقرار می‌کند، نظامی قائم‌به‌ذات است. (محمد‌الأمین‌الطلبه، ۲۰۰۸: ۱۳۵) به عبارت دیگر عنوان هر متن، پیش از فرآیند خوانش، نظامی قائم‌به‌ذات است که فی‌نفسه افاده معنا می‌کند، و پس از فرآیند خوانش، به نظامی بینامتنی تبدیل می‌شود که برطبق پیرنگ داستان تأویل و تفسیر می‌شود.

نجیب محفوظ از جمله رمان‌نویسانی است که عناوین داستان‌های خویش را با وسواس و تأمل بسیاری برمی‌گزیند. از این‌رو عناوین داستان‌های وی را باید بخشی از فرآیند آفرینش ادبی‌اش به شمار آورد. (عاشور، ۲۰۰۸: ۱۴۶) عنوان رمان مورد بحث، یعنی *گدا* (الشحاذ)، هر چند یک واژه است، دلالت‌های زیادی را در خود نهان دارد که هم‌زمان با فرآیند خوانش برای خواننده آشکار می‌شود. این واژه توصیفی است از شخصیت اصلی رمان (عمرالحمزروی) و یا طبقه بورژوازی مصر در دهه شصت میلادی که عمرالحمزروی به آن تعلق دارد. طبقه‌ای که آمال و جوش و خروش سال‌های دورتر خویش را (به‌ویژه در دهه‌های بیست و سی قرن بیستم که نقشی محوری را در جریان انقلاب ۱۹۱۹ و مبارزات ضداستعماری بر عهده داشت) از دست داده و اینک با غرق شدن در ظواهر زندگی، گم‌شده خویش را می‌طلبد. عمرالحمزروی،

چنانکه در پیش‌نگاه‌های (فلاش‌بک‌ها) رمان نمایان می‌گردد، در سال‌های دورتر شاعری رماتیک و مبارزی انقلابی بوده است. لیکن وضعیت او به جایی رسیده است که در آغاز داستان از شدت پرخوری و کاهلی و از دردی که پزشک آن را بیماری بورژوازی می‌خواند به ستوه آمده است. وی «در مطالعه بیهوده و شعر بی‌حاصل... در نمازهای بت‌پرستانه میان عشرت‌کده‌های شبانه... در برانگیختن دل افسرده با خارخار ماجراهای دوزخین»^(۱۸) (محفوظ، ۱۳۸۸: ۹۰) گمشده خویش، یعنی معنای حقیقی زندگی یا آنچه را که جرج طرابیشی «الله» خوانده است (طرابیشی، ۱۹۸۸: ۶۴) دریوزگی می‌کند. در واقع این دریوزگی را باید محور اصلی رمان *گدا* قلمداد کرد، چراکه شخصیت اصلی آن، از آغاز (گفتگو با دوست پزشکش) تا انتهای رمان (روی آوردن به تصوف) در جستجوی گمشده‌ای است که هیچ‌گاه به آن دست نمی‌یابد.

نکته دیگر در خصوص واژه *گدا* دلالت آبرونیک آن در طول داستان است. برخلاف معنای ظاهری این واژه، یعنی شخصی که از طریق درخواست کمک مادی از مردم ارتزاق می‌کند و با ایجاد حس ترحم از آنان پول می‌ستاند، شخصیت اصلی این داستان، نه تنها هیچ نیازی به مال و ثروت ندارد، در رفاه و آسایش غرق شده و درصدد فرار از زندگی شخصی و شغلی‌اش است. این وضعیت به گونه‌ای است که دوست پزشکش در آغاز داستان این‌گونه توصیفش می‌کند: «تو مردی موفق و ثروتمندی، راه رفتن را از یاد برده‌ای یا نزدیک است که از یاد ببری، غذای چرب و شیرین و مشروب‌های قوی می‌خوری، فکرت پیوسته درگیر دعاوی مردم و املاکت است...»^(۱۹) (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۴) این توصیف شخصیت اصلی، که در همان صفحات نخستین رمان واقع شده است، خواننده را دچار نوعی تضاد می‌کند. با ادامه این روند، خواننده به تدریج درمی‌یابد که عنوان رمان اشاره به گدایی غیر از گدای عادی و معهود دارد: گدایی که در طلب گمشده روزگار جوانی خویش است.

آغاز رمان

«آغاز روایت موقعیتی استراتژیک در متن روایی است که فرآیند خوانش را تعیین کرده و بین دو سازوکار مهم، یعنی آگاهی و انگیزش، تناسب برقرار می‌کند. نویسنده از یک سو به

دلیل پایبندی به ساختار رمان ناگزیر به ارائه اطلاعات و آگاهی به خواننده است و از سوی دیگر برای ایجاد انگیزش (Motivation) در خواننده، بخشی از این اطلاعات را مخفی می‌کند و در تفسیرها و توصیفات خود نوعی محافظه‌کاری را پیشه می‌کند.» (زیتونی، ۲۰۰۲: ۳۲ و ۳۳)

نجیب محفوظ با ارائه آغازی هنجارگیز و فنی، دو کارکرد مزبور، یعنی ارائه اطلاعات و ایجاد انگیزش، را به بهترین شکل ممکن به خواننده خویش القاء کرده است. وی برای این منظور از فنی روایت‌شناختی موسوم به روش آینه‌وار (Mise en abyme) بهره برده است. این فن «اسلوبی فنی شبیه به تضمین است که در آن، برخلاف تضمین، بخشی از خود اثر [رمان، نمایش‌نامه، فیلم و ...] همچون آینه‌ای درونی محتوای کل اثر را بازتاب می‌دهد. به عبارت دیگر در این فن تمام محتوای یک متن در جزئی از آن منعکس می‌شود.» (القاضی و آخرون، ۲۰۱۰: ۹۷) این اصطلاح هرچند نخستین بار از سوی آندره ژید مطرح شد، قبلاً افرادی نظیر ویکتور هوگو، در تحلیل آثار شکسپیر، و تزوتان تودروف، در بررسی وجوه روایتی قصه‌های هزارویک شب، به آن اشاره کرده بودند. (همان) شایان ذکر است که این بخش از اثر روایی، که چهارچوب کلی اثر را به تصویر می‌کشد، چنانچه در ابتدای روایت قرار داشته باشد و بالطبع از وقایعی سخن بگوید که در عمل به وقوع نپیوسته باشد، نوعی پیش‌نگاه (Flash forward) و چنانچه در انتهای اثر واقع شده باشد و نگاه خواننده را به ماسبق سوق دهد، نوعی پس‌نگاه (Flash back) به شمار می‌آید. در رمان *گدا*، این فن در همان صفحات نخستین رمان و با توصیف تابلوی نقاشی نصب‌شده بر روی دیوار مطب پزشکی پدیدار گشته است: «ابرهای سپید در آسمان آبی شناورند، بر سبزه‌زاری سایه افکنده‌اند که زمین را سراسر پوشانده است، و گاوهایی که می‌چرند و از چشمانشان آرامشی ژرف می‌تراود، هیچ معلوم نیست کدام گوشه دنیا است، و در پایین کودکی که سوار بر اسبی چوبین به افق می‌نگرد و گونه چپش نمایان است و در چشمانش شبه لبخندی مبهم دیده می‌شود. این تابلوی عظیم را کدام نقاش کشیده است؟ ... از کودک بازیگوش و کنجکاو و گاوهای آرام خوشش آمد... کودک به افق می‌نگرد که به زمین چسبیده و آن را از هر سو در میان گرفته است، وای که چه زندان

بیکرانی است! این اسب چوبی در اینجا چه می‌کند؟ چرا گاوها چنین سرشار از آرامش‌اند؟...»^(۲۰) (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۹۶۵)

همان‌طور که گفتیم، این بخش از رمان در ابتدای آن واقع شده است و از این‌رو باید آن را نوعی پس‌نگاه به شمار آورد. در واقع، این تابلوی نقاشی چکیده‌ای از رمان گدا و به‌ویژه وضعیت شخصیت اصلی آن، یعنی عمرالحمزای، است که هم‌زمان با خوانش رمان برای خواننده مکشوف می‌شود. بچه نمادی از وجود جستجوگرِ عُمَر است که درصدد کشف معنای زندگی و یا به قول طراییشی «الله» می‌باشد. لیکن مشکل وی در این مسیر اسب چوبین و غروب آفتاب است. اسب چوبین اشاره به راه و روش‌های سترونی همچون پناه‌بردن به لذت جنسی و روی آوردن به عرفان و تصوفی پوشالی دارد که عُمَر برای رهایی از وضعیت کنونی‌اش به آن‌ها پناه آورده است. غروب آفتاب نیز حاکی از پایان دوره جوانی و فرسایش قوای جسمی و روحی اوست که اجازه دست‌بردن به ماجراجویی‌های جدید را از او سلب کرده و عجز و ناتوانی برای رسیدن به گمشده خویش را بر او مستولی کرده است. البته اسب چوبین می‌تواند دلالت دیگری نیز داشته باشد و آن ایستایی زندگی عمرالحمزای در طول بیست‌وپنج سال اخیر است. هرچند که وی در طول این سال‌ها موفقیت‌های قابل‌توجهی را از جهت ظواهر مادی زندگی (شغل مناسب، برخورداری از ثروت و مکتب مالی و ...) داشته، با کنار گذاشتن روحیه انقلابی‌اش، که در مبارزات سیاسی و سرودن شعر تبلور یافته بود، نوعی درج‌زدن را تجربه کرده است. عُمَر، خود، این برهه از زندگی‌اش را دوران کوری می‌خواند: «چشمانت پس‌ازاینکه یک ربع قرن کور بوده اینک مردم را خیره می‌نگرد...»^(۲۱) (همان: ۲۷)

گاوهای در حال چرا، که از چشمانشان آرامشی ژرف می‌تراود، اطرافیان عُمَر همچون حامد صبری (همکلاس قدیمی و پزشک عُمَر)، بشینه (دخترش)، مصطفی منیاوی (دوست قدیمی‌اش)، یازبک (صاحب کاباره)، ورده (معشوقه‌اش) و دیگران‌اند که غرق در زندگی روزمره خویش بوده و از بحران درونی عُمَر بی‌خبرند. دکتر فاطمه الزهراء محمد سعید در خصوص این شخصیت‌ها می‌گوید: «آن‌ها دارای فرهنگی محدود و روانی آرام‌اند و نگرانی و پیرانگری که زندگی حمزای را متلاشی می‌کند، نمی‌شناسند و به این دلیل، با راحتی و

آرامش زندگی می‌کنند، بی‌آنکه هیچ‌کدام از پدیده‌های حیات، آنان را به اضطراب و نگرانی یا تأمل وا دارد. هیچ‌چیز وجود ندارد که لذت زندگی را از آن‌ها بگیرد. برعکس حمزای از کشمکش و نزاع درونی رنج می‌برد.» (محمد سعید، ۱۳۷۸: ۲۸۳)

توصیف

توصیف کارکردهای متعددی در متن روایی دارد که از آن میان می‌توان به این موارد اشاره کرد: «اول، نقش واقعی‌سازی؛ یعنی توصیف شخصیت‌ها و مکان‌ها به شکلی که رمان را واقعی جلوه دهد. دوم، نقش شناختی؛ که همان ارائه اطلاعات تاریخی و جغرافیایی و غیره است. سوم، نقش زیباسازی. و نهایتاً چهارم: ایجاد ضرب‌آهنگ در رمان.» (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۷۲)

توصیف ارائه تصویری ساکن از دنیای بیرون است، از این رو بارزترین جلوه آن در به تصویر کشیدن مکان جلوه‌گر می‌شود که بعداً در بخشی جداگانه به آن خواهیم پرداخت. اما غیر از مکان، توصیف ظاهر شخصیت‌ها نیز نقش بارزی در رمان‌گدا دارد. این‌گونه توصیفات به نحو قابل توجهی با خصوصیات اخلاقی شخصیت‌ها و افکارشان همخوانی دارد. به‌عنوان مثال عثمان، که مبارزی سیاسی، آرمانگرا و مصمم است، به این شکل معرفی می‌گردد: «مردی چهارشانه، میانه‌بالا و درشت‌هیکل، رنگ‌پریده، با صورتی پهن، سر تراشیده، با فک و بینی بزرگ، که چشم‌های میشی‌اش سخت می‌درخشید.»^(۲۲) (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۳۱) گفتنی است که نویسنده در توصیف شخصیت‌ها تمهید خاصی به کار برده است به‌طوری‌که شخصیت اصلی، عمرالحمزای، گاهی از زبان راوی، گاهی از زبان شخصیت فرعی و حاشیه‌ای یعنی پزشک، و گاهی از زبان خود عُمَر توصیف می‌شود:

از زبان پزشک: «- ولی عجب غولی شده‌ای، دراز که بودی، چاق هم که شده‌ای، عین غول...»^(۲۳) (همان: ۱۰)

از زبان راوی: «- خطوط چهره پهن و سبزه به خنده از هم باز شد، و درحالی‌که ابروهای ضخیمش را بالا می‌برد عینکش را با اندکی سراسیمگی بر چشم نهاد.»^(۲۴) (همان)

از زبان پزشک در حال گفتگو با عمر: «- نام: عمرالحمزای، وکیل، و سن؟...» و در جواب عمر می‌گوید: «- چهل و پنج سال.»^(۲۵) (همان: ۱۱)

و باز از زبان راوی: «عمر دستی به موهای سیاه و پر پشتش کشید که به زحمت چند موی سپید در کناره‌های آن دیده می‌شد... پره‌های بینی دراز و نوک تیزش لرزید و چهره‌اش سرخ‌تر شد...»^(۲۶) (همان)

نکته دیگری که باید در این جایگاه به آن اشاره کرد توصیف دلالت‌مند طبیعت و هم‌کنشی نزدیک آن با شخصیت‌های رمان، به‌ویژه عمرالحمزاوی، است. سلیمان الشطی در این خصوص می‌گوید: «طبیعت نقش بسیار مهمی را در تمامی اپیزودهای رمان گدا ایفا کرده است. نجیب محفوظ در اکثر مواقع طبیعتی ناپایدار و عصیانگر را به تصویر می‌کشد که سرشار از ابهام است و رابطه بسیار نزدیکی با حالت‌های روحی مختلف غم‌ر دارد...» (الشطی، ۲۰۰۴: ۲۷۰) که نمونه بارز آن را در این جملات می‌بینیم: «چهره بئینه درخشید و قلب عمر تیره شد... پاییز در هوا نمایان گشت. و زردی رنگ پریده‌ای بر فراز درختان پراکند. و کاروانی از ابرهای سپید درخشش خود را بر آب سربی رنگ بازتاباند. فضای تهی پر شد از نغمه‌های خاموش حزن و اندوه...»^(۲۷) (محفوظ، ۱۳۸۸: ۸۹)

اما شاید بارزترین جلوه این هم‌کنشی توصیفات متفاوتی از رود نیل باشد که با حالات مختلف غم‌ر هم‌خوانی بسیار نزدیکی دارد. به‌عنوان مثال، در اپیزود دوم که غم‌ر به ایستایی و رکود زندگی‌اش می‌اندیشد، رود نیل این‌گونه توصیف می‌شود: «درختان هیچ تکان نمی‌خوردند و چراغ‌ها را هاله‌ای از غبار فرا گرفته بود. از روزنه‌های بالای درختان، نیل، خاموش و سرد و تیره و تهی از شادی و معنا پدیدار بود...»^(۲۸) (همان: ۲۳) اما در جایی دیگر از داستان که بحران روانی عمر در حال تشدید است با تصویر دیگری از نیل مواجه می‌شویم: «عمر از رختخواب بیرون آمد، به بالکن رفت و در را پشت سرش بست. هوای طوفانی او را در میان گرفت و موج‌ها را دید که دیوانه‌وار به ساحل نیل هجوم می‌برند و کف بر لب به پایه اتاق‌ها می‌کوبند، زیر گنبد کمرنگ آسمان تکه‌های ابر به هر سو می‌پراکندند...»^(۲۹) (همان: ۵۲) و باز زمانی که غم‌ر، پس از شکست در زندگی با ورده، دوباره به خانه باز می‌گردد و دگربار تکرار و یکنواختی زندگی او را فرامی‌گیرد، با تصویر دیگری از نیل روبه‌رو می‌شویم:

«بازگشت به خانه بدون تغییر. نه بیزاری از زینب و نه عشق به او... نیل همچنان در زیر بالکن می‌خروشید و خیال باز ایستادن نداشت...»^(۳۰) (همان: ۱۳۰)

پیش‌تر، در بحث مربوط به روایت، به مسئله چندآوایی و منطق مکالمه‌ای در رمان *گدا* اشاره کردیم. باید توجه داشت که یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌هایی که رمان *گدا* را به رمانی چندآوایی مبدل ساخته، کارکرد توصیف در آن است. می‌دانیم که معمولاً «توصیف در رمان به دو شکل عینی (Objective Description) و ذهنی یا اکسپرسیونیستی (Experessionistic Description) صورت می‌گیرد.» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۱۶) حال با نگاهی کوتاه به رمان *گدا* درمی‌یابیم که اکثر توصیفات به‌کاررفته در این رمان از نوع دوم یعنی توصیف ذهنی است. این در حالی است که در رمان‌های مرحله دوم نجیب محفوظ (رنالیسم انتقادی) توصیف عینی بر ذهنی غلبه‌ای تمام‌وکمال دارد. در همین خصوص، خانم نجوی الریاحی در پایان کتاب *فی نظریه الوصف الروائی* این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند: «در رمان‌هایی نظیر *حدیث عیسی بن هشام*، *مالک الحزین* و *زقاق المدق* [در مرحله رنالیسم انتقادی محفوظ] ابعاد گوناگون تجربه حسی و به‌ویژه عینی متبلور گشته است. در این میان رمان *زقاق المدق* تأکید فراوانی بر توصیف عینی شخصیت‌ها دارد... لیکن در رمان *الشحاذ (گدا)* بیشتر توصیفات نامرئی، یعنی توصیفات که نمی‌توان آن‌ها را با حواس پنج‌گانه درک کرد، به چشم می‌خورد.» (الریاحی، ۲۰۰۸: ۴۰۸) این تفاوت از آنجا ناشی می‌شود که نجیب محفوظ دنیای خارجی (مثل مکان، شخصیت‌ها، طبیعت و...) را برخلاف رمان‌های قبلی خود (در مرحله رنالیسم انتقادی) از دریچه ذهن عمرالحمزای توصیف می‌کند و نه از دریچه ذهن راوی سوم شخص. بدیهی است که این‌گونه توصیف نقش شخصیت اصلی رمان را بارزتر و در مقابل ردپای نویسنده را در خط سیر روایت بسیار کم‌رنگ ساخته است. به‌عنوان مثال توصیف ذهنی عمر از مطب پزشکی، که پیش‌تر ذکر شد، را مقایسه کنیم با توصیف راوی از کوچه مدق: «شواهد بسیاری حاکی از آن است که کوچه مدق از تحفه‌های روزگار قدیم است که همچون کوب دری، روزگاری در تاریخ قاهره می‌درخشید [...] خیابان سنگ‌فرش شده‌ای که مستقیم با شیب تندی به محله صنادقیه می‌رسد و قهوه‌خانه معروفی که با نقش‌ونگارهای زینتی چشم‌نوازی می‌کند...»

(محفوظ، ۲۰۰۷: ۵) بدیهی است که این گونه توصیفات از یک سو منجر به‌کندی روایت می‌شود و از سوی دیگر داستان را به روایتی تک‌آوایی تبدیل می‌کند.

تشبیه

به‌طور کلی می‌توان گفت در سبک نویسندگی نجیب محفوظ بوطیقا یا شعروارگی سهم به‌سزایی دارد. یکی از ظواهر شعروارگی تشبیه است که در رمان *گدا* از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و بالطبع دارای کارکردهای متعددی است که مصداق‌های آن را در ذیل می‌بینیم:

برای زشت جلوه‌دادن یک پدیده، مانند: «خاطره‌ای غبارآلود چون هوای نحس بیرون»^(۳۱)

(محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۷) یا «غبغبی بزرگ باد کرده چون مشک»^(۳۲) (همان: ۶۰)؛ برای زیبا و یا باشکوه نشان‌دادن یک پدیده، مانند: «سوار کادیلاک سیاه شد و چون کشتی عروس نیل حرکت کرد»^(۳۳) (همان: ۱۸) و یا «مصطفی چون یادمانی برای عشق و ازدواج برای او جلوه‌گر شد»^(۳۴) (همان: ۲۲) و یا «در نگاه گریزانش سرزنشی چون رایحه‌ای ملایم دیده می‌شد...»^(۳۵) (همان: ۷۷)؛ برای شدت و خفت و غیره مانند: «استوار چون قدر و سبک چون روباه، به سخره گیرنده چون مرگ»^(۳۶) (همان: ۱۰۵) و یا «طوفان خنده ساکت شد...»^(۳۷) (همان: ۲۲) یا: «چون شمشیری تیز پاسخ داد...»^(۳۸) (همان: ۱۳۴) و «خاطراتی مکرر چون گرما و غبار...»^(۳۹) (همان: ۶۷).

پیش‌تر در بحث مربوط به توصیف، به هم‌کنشی میان طبیعت و شخصیت اصلی رمان اشاره کردیم. گفتنی است که تشبیه نیز در تصویرسازی این هم‌کنشی سهم به‌سزایی دارد. یکی از بارزترین مصادیق این هم‌کنشی استفاده از خورشید به‌عنوان استعاره‌ای مصرحه از هنر است که در اپیزود چهارم رمان نمایان گشته است. در این اپیزود، پس از آنکه مصطفی از مرگ هنر سخن می‌راند و می‌گوید: «اما علم، فلسفه و هنر را با هم نابد کرده است...»^(۴۰) (همان: ۴۴) ناگهان تصویری از خورشید در حال افول نمایان می‌گردد: «خورشید را ببین که فرو می‌رود. دایره‌ای سرخ و بزرگ که تیرگی، نیرو و حرارت سوزان آن را در کام خود فرو می‌کشد...»^(۴۱) (همان: ۴۵) نمونه دیگر این هم‌کنشی تشبیه گذر غمُر به آفتاب در حال غروب است که این بار نیز به شیوه استعاره مصرحه پدیدار گشته است: «زندگی پیش می‌رود، اما به کجا؟ به آفتاب غروب

در آسمان صاف و رنگ پریده‌اش نگرینست که پوسته‌ای نازک از شفق در کنار افق آن را پوشانده بود...»^(۴۲) (همان: ۴۶)

مکان

دکتر محمد الباردی در خصوص اهمیت رمان گدا و جایگاه ویژه آن در میان دیگر آثار محفوظ می‌گوید: «اهمیت گدا را باید در این نکته جستجو کرد که این رمان نمونه‌ای کامل [و نه اولین نمونه] از مرحله جدیدی است که محفوظ با عبور از شخصیت‌پردازی‌های سنتی و ارائه چهره‌ای متفاوت از عناصر روایی وارد آن شده بود. در رمان گدا، تصویر قهرمان مسئله‌دار (پروبلماتیک) و ارتباط تنگاتنگش با جهان، زمان و مکان به طور کامل به منصفه ظهور می‌نشیند.» (باردی، ۲۰۰۰: www.awu-dam.org) از بین عناصر رمان، مکان را باید مهم‌ترین شاخص برای شناخت تغییر مسیر ادبی نجیب محفوظ از مرحله رئالیسم انتقادی به مرحله رئالیسم فلسفی قلمداد کرد. وی در مرحله نخست تأکید فراوانی بر مکان هندسی دارد که در توصیف دقیق شهرها، محله‌ها و خیابان‌ها پدیدار می‌گردد. حتی عناوین بسیاری از رمان‌های وی در این مرحله (رئالیسم انتقادی) به نام محله‌های قاهره (مثل خان‌الخلیلی، قاهره الجدیده، زقاق المدق، قصرالشوق، بین القصرین و ...) نام گرفته است. لیکن در مرحله رئالیسم فلسفی، که نقطه آغاز آن را باید رمان اللص و الکلاب (دزد و سگ‌ها) به شمار آورد، از یک سو ذکر و توصیف دقیق محله‌ها، خیابان‌ها و ... به شدت کاهش می‌یابد و از سوی دیگر مکان‌های باز جای خود را به مکان‌های بسته مثل اتاق، مهمان‌خانه، آپارتمان و ... می‌دهند. به‌عنوان مثال در رمان گدا نویسنده برحسب ضرورت تنها اشاره‌ای به میدان سلیمان پاشا و میدان ازهار قاهره و ساحل اسکندریه دارد. در مقابل حجم زیادی از پیرنگ رمان در مکان‌های بسته جریان دارد که باید از آن‌ها به‌عنوان مکان ذهنی-روانی یاد کرد. این نوع مکان، مکانی است که تصویر آن از حقیقت واقع [مکان هندسی] فاصله می‌گیرد و از دریچه ذهن شخصیت‌ها و همگام با شرایط ذهنی و دغدغه‌های خاطر آن‌ها به تصویر کشیده می‌شود.» (النابلسی، ۱۹۹۴: ۱۶) به‌عنوان مثال در ابتدای رمان، اولین مکانی که حضور شخصیت اصلی در آن درک می‌شود مطب دکتر می‌باشد که این خود بازگوی نقیصه یا بیماری‌ای است که عمرالحمزای از آن رنج می‌برد. به

همین‌رو، در پایان داستان نیز عمرالحمزای، که از زندگی عادی خود به طور کامل منسلخ گشته، به باغی پناه می‌برد که از شهر دور است و در آنجا تارک دنیا می‌شود. همچنین در توصیف منظره درون تابلوی نقاشی (در آغاز رمان)، راوی داستان منظره را به زندانی بیکران تشبیه می‌کند که با وضعیت روحی-روانی عُمَر، که همواره محیط اطرافش را بسان زندانی بیکران می‌انگارد، بسیار سازگار است: «کودک به افق می‌نگرد که از هر سو آن را فراگرفته است، وای که چه زندان بیکرانی است...»^(۴۳) (محفوظ، ۱۳۸۸: ۹) این نوع مکان را در زمان بازگشت عمرالحمزای از اسکندریه به قاهره نیز مشاهده می‌کنیم: «عمر وقتی به محل کار خو باز می‌گشت از دیدن میدان ازهار برآشفته و گفت: این میدان تغییری نکرده و همچنان گذرگاه تیره‌ای است برای کسانی که به سر کار می‌روند...»^(۴۴) (همان: ۵۵) عُمَرالحمزای در جایی دیگر نیز محل کار خود را این‌گونه توصیف می‌کند: «چه عجیب است که هر روز به دفتر کار بروی، جایی عجیب و بی‌معنی... پس کی شهادت کافی می‌یابی تا آن را ببندی!»^(۴۵) (همان: ۷۹) نمونه آشکارتر این نوع مکان را در توصیف آپارتمانی که عمر برای ورده (معشوقه جدیدش) فراهم کرده است می‌بینیم: «عمر چندین نفر را به کار گماشت تا آپارتمان جدید زودتر آماده شود. اثاثیه و دکورها و بار و آثار هنری. در کوتاه‌ترین مدت ممکن اتاق‌های خواب و غذاخوری و نشیمن به بهترین شکل ساخته شد. اتاقی به سبک شرقی که صحنه‌های هزارویک شب را در یادها زنده می‌کرد...»^(۴۶) (همان: ۸۱) همان‌طور که می‌بینیم، توصیف این آپارتمان و تشبیه آن به صحنه‌های هزارویک شب به طور آشکاری بازگوکننده حالت رؤیاگونه عمرالحمزای است که سعی در فرار از واقعیت تلخ خود دارد. در واقع همان‌طور که پادشاه داستان‌های هزارویک شب، پس از آشفتگی روانی طولانی‌مدت و به‌دنبال آن، دزدگی از مجالست با زنان، به دست شهرزاد قصه‌گو روی آرامش و خوشبختی را دید، عمرالحمزای نیز تلاش می‌کند تا با فراهم کردن منزلی رؤیایی و البته پوشالی، از ورده (معشوقه جدیدش) شهرزادی دیگر بسازد. لیکن بحران درونی وی فرسنگ‌ها با آشفتگی پادشاه هزارویک شب فاصله دارد.

از سوی دیگر اکثر مکان‌هایی که در این رمان وجود دارد، برخلاف رمان‌های قبلی محفوظ، مکان‌هایی بسته مثل مطب پزشکی، منزل عمرالحمزای، محل کارش، کاباره، آپارتمان جدید، خانه بیرون شهر و ... است که با بحران فکری و روانی شخصیت اصلی سنخیت و تناسب بیشتری دارد.

مکان ایدئولوژیک نیز از جمله مکان‌هایی است که نمود بارزی در رمان *گدا* دارد. این نوع مکان «مکانی است که مبین وضعیت اجتماعی و طبقاتی شخصیت‌هاست و از این رو کارکردی ایدئولوژیک دارد» (خلیل، ۲۰۱۰: ۱۳۷) از آنجاکه شخصیت اصلی رمان *گدا*، یعنی عمرالحمزای، خود به طبقه بورژوازی تعلق دارد، مکان ایدئولوژیک نیز جایگاه بارزی در این رمان به خود گرفته است. توصیف منزل، آپارتمان جدید، محل کار، ویلای اسکندریه عمرالحمزای و ... نمونه‌هایی از این دست می‌باشند.

زمان

روایت‌شناسان ساختارگرا، به تأسی از منتقدان ساختارگرای پیشگام، برای نظریه‌زبانی نوین فردینان دوسوسور، که مبتنی بر دال و مدلول است، اهمیت به‌سزایی قائل گشته و آن را در علم روایت‌شناسی پیاده کردند. در نظر این دسته از روایت‌شناسان ساختارگرا، خمیرمایه داستان (الحکى) همان دال است و کنش داستان (القصة) همان مدلول. (خلیل، ۲۰۱۰: ۱۰۰) به‌عبارت‌دیگر، هر روایت هرچند در فاصله آغاز و پایان یک "پی‌رفت زمانمند" است؛ اما دو زمان دارد: زمان چیزهایی که بیان می‌شوند، و زمان بیان کردن. یعنی زمان دال و زمان مدلول. (احمدی، ۱۳۹۲: ۲۷۳) برای مثال، نجیب محفوظ در رمان *ملحمه الحرافیش*، تاریخ ده نسل از خانواده‌ای مصری به‌نام عاشور را در حجمی حدود ششصد صفحه بازگو کرده است. در واقع محفوظ طرحی زمانمند را به‌جای طرح زمانمند دیگری قرار داده و با مکانیزم‌های تسریع زمان، تاریخ چند صد ساله خانواده‌ای مصری را در حجمی محدود به خواننده عرضه کرده است. در اینجا زمان ابژه روایت، یعنی تاریخ خانواده عاشور، را زمان دال و زمانی را که در لابه‌لای صفحات رمان محدود شده زمان مدلول می‌نامیم.

در رمان گدا، تقریباً هیچ اشاره مستقیمی به زمان دال نمی‌شود. با این حال، فحوا و مضمون رمان آشکارا اشاره به دوران پس از انقلاب افسران آزاد مصر در سال ۱۹۵۲ دارد. دورانی که اندیشه‌های سوسیالیستی جمال عبدالناصر بر تارک نظام سیاسی مصر سیطره افکنده بود: «- بگو بینم روزهای سیاست و تظاهرات و مدینه فاضله را یادت هست؟ - البته، اما همه‌اش تمام شده، و هیچ چیز جز بدنامی باقی نمانده است. - با این حال، رؤیای بزرگ تحقق یافته، یعنی حکومت سوسیالیستی.»^(۴۷) (همان: ۱۶) از سوی دیگر، از اشارت محدود زمانی (همچون گذر پاییز (همان: ۶۲)، آمدن زمستان (همان: ۱۰۱)، و یا بازگشت خانواده عمر به قاهره در ماه آگوست (همان: ۵۵) و نیز برخی اشارات محتوایی رمان (همچون سیر وخامت وضعیت روحی عمر و یا ازدواج بثینه با عثمان و باردار شدن بثینه) می‌توان حدس زد که زمان دال نباید متجاوز از چند سال (دو یا سه سال) باشد. اما آنچه در بحث زمان اهمیت دارد، زمان مدلول یعنی نحوه ارائه زمان دال در فضای محدود روایت است که با شیوه روایت رمان رابطه‌ای درهم‌تنیده و تنگاتنگ دارد.

همان‌طور که می‌دانیم، در رمان‌هایی که با شیوه سیلان ذهن روایت می‌شوند، چون داستان به کل حوزه آگاهی و دانش عاطفی-روانی و نیز تداعی معانی مربوط می‌شود، بیان احساس و اندیشه نظم خاصی ندارد و زمان سیر منطقی خود را از دست می‌دهد و گذشته و حال و آینده در یکدیگر می‌آمیزند. (انوشه و دیگران، ۱۳۸۱: ۷۶۰) لیکن چنان‌که پیش‌تر در بحث روایت مطرح شد، داستان گدا، هرچند تا حد بسیاری متکی به تک‌گویی درونی است، این تک‌گویی‌ها هیچ‌گاه تبدیل به سیلان ذهن شوند. از این رو، حتی در بخش‌های پایانی داستان، که بحران روانی عمر شدت می‌گیرد و افکارش یکسره با توهم درمی‌آمیزد، تسلسل و سیر منطقی زمان حفظ می‌شود: «هر چه زمان می‌گذشت منظره روشن‌تر و آشکارتر می‌شد. چهره‌ها با هم به بازی پرداختند. زینب سرش را با سر ورده عوض کرد. عثمان تاسی مصطفی را برداشت و مصطفی با چشم‌های عثمان به من نگریست. ناگهان سمیر بر زمین جهید و سر عثمان را به جای سر خود نهاد و به سوی من خزید...»^(۴۸) (همان: ۱۶۵)

اما آنچه این رمان را از لحاظ عنصر زمانی، نه تنها از رمان‌های مرحله رئالیسم انتقادی محفوظ، بلکه حتی از رمان‌های دیگر مرحله رئالیسم فلسفی وی (مثلاً دزد و سگ‌ها) متمایز می‌کند، تداخل درهم‌تنیده دو زمان حال و گذشته با یکدیگر در فرایندی انتزاعی و غیرعینی است که در تک‌گویی‌های عمر نمایان می‌گردد. پیش‌تر اشاره کردیم که *گدا* تعارض درونی روشنفکری است که آرمان‌های دوره جوانی را وداع گفته، اما به دلیل دلزدگی از روند زندگی کنونی‌اش، قادر به زدودن آن‌ها از ذهن خویشتن نیست. بدیهی است که چنین مضمونی تاحدزیادی متکی بر جهش زمانی میان اکنون/این‌جا و گذشته/آن‌جا است. عمر الحمزروی از یک سو، از وضعیت اکنون/این‌جا خود سرخورده شده است و از سویی دیگر، درصدد سرکوب وضعیت گذشته/آن‌جا می‌باشد. اما نکته قابل‌توجه این‌جاست که این نوسان زمانی به‌شکلی عینی و کلاسیک، یعنی در پیش‌نگاه‌ها یا فلاش‌بک‌های راوی، پدیدار نمی‌گردد؛ و از همین روست که فن پیش‌نگاه در *رمان گدا* تنها از چند مورد تجاوز نمی‌کند. در مقابل، خواننده با نوسان ذهنی و روان‌شناختی زمان روبه‌روست که در آن ذهن قهرمان داستان در تلاشی مذبوحانه هرگونه تداعی خاطرات گذشته را سرکوب می‌کند و اجازه تبدیل آن‌ها را به تصویری عینی و ساختارمند نمی‌دهد. برای مثال، در آغاز داستان که دوست پزشک عمر از دیوان اشعارش (در روزگار جوانی) می‌پرسد، وی با خود زمزمه می‌کند: «چرا دکتر به خاطره‌ای چسبیده که مثل هوای نحس بیرون غبارآلود است؟ کی تمامش می‌کند!»^(۴۹) (همان: ۱۷) و همین حالت در گفتگوی وی با دخترش نیز تکرار می‌شود: «- فهمیدم که تو هم شاعر بودی. دردی در جان عمر خلید، اما به تظاهر به شادی آن را از خود دور کرد و گفت: - نه ... من شاعر نیستم، آن هم از بازی‌های کودکی بود...»^(۵۰) (همان: ۳۸) و یا زمانی که به‌نحوی تصادفی گفت‌وگوی عاشقانه زن و مردی غریبه را می‌شنود، به یاد عشق و شور ایام جوانی می‌افتد: «آنان دوستی دیرینه را به یادم آوردند که نامش عشق بود. خدایا چه تلخ است عمری بی‌عشق به سر شود... چقدر دوست دارم که به یک دل‌عاشق راه یابم!...»^(۵۱) (همان: ۳۲) اما بلافاصله درصدد سرکوب این احساس نوستالژیک برمی‌آید: «اما همه این‌ها دیگر خاطراتی

پوسیده است... برآستی هیچ چیز برایم مهم نیست... روزهای مبارزه دیگر چیزی جز خاطرات پوسیده نیست...»^(۵۲) (همان: ۳۳)

نتیجه

رمان الشحاذ (گدا) یکی از شاه‌کارهای نجیب محفوظ، نویسنده سرشناس مصری، است. روایت نسبتاً پیچیده، فن‌های نوین داستان‌نویسی، ویژگی چندآوایی و ... غیره، همگی سبب شده است تا این رمان آینه‌ای تمام‌نما از سومین مرحله زندگی ادبی نجیب محفوظ باشد که از آن غالباً با عنوان مرحله رئالیسم فلسفی یا مرحله نیمه‌روان‌شناختی یاد می‌کنند. در این رمان عینیت و واقعی‌سازی، که اصلی‌ترین مشخصه رمان‌های مراحل نخستین مسیر ادبی محفوظ به شمار می‌آید، جای خود را به ذهنیت و انتزاعی‌سازی می‌دهد؛ ویژگی‌ای که منجر به چندآوایی شدن این رمان در قیاس با رمان‌های تک‌آوای قبل گردیده است. نتایج به دست‌آمده از این پژوهش را می‌توان به این صورت خلاصه کرد:

رمان گدا/ با سه زاویه‌دید مختلف (اول‌شخص، دوم‌شخص و دانای کل محدود) روایت شده است. فن تعدد راوی هرچند در بسیاری از بخش‌های رمان کارکردی دلالت‌مند دارد، در مواردی منجر به ابهام و پیچیدگی در فرآیند خوانش گردیده است. از لحاظ کانونی‌سازی نیز نویسنده به‌خوبی توانسته است میان کانونی‌سازی صفر و کانونی‌سازی درونی تناسب برقرار کند.

نویسنده با ارائه آغازی هنجارگریز و فنی (با بهره‌گیری از روش آینه‌وار) از یک سو در خواننده ایجاد انگیزش کرده و از سوی دیگر آینه‌ای تمام‌نما از کل رمان را در اختیار خواننده خویش قرار داده است.

در رمان گدا، هم‌کنشی بی‌سابقه‌ای میان شخصیت اصلی و طبیعت پدیدار گشته که در توصیفات و تشبیهات آن کاملاً مشهود است. بوطیقا و شعروارگی نیز به دلیل کاربرد فراوان صور خیال (به‌ویژه تشبیه و استعاره) در این رمان جلوه‌گر شده است.

مکان‌هایی که پیرنگ رمان در آن‌ها جریان دارد، غالباً مکان‌هایی بسته و ذهنی‌اند که سازگاری کاملی با وضعیت فکری و روانی شخصیت اصلی دارند. عنصر مکان در این رمان را باید بهترین شاخص برای تغییر مسیر ادبی محفوظ به مرحله رئالیسم فلسفی قلمداد کرد. در داستان *گدا* زمان خطی بر اکثر قریب به اتفاق داستان سایه افکنده است. حتی تک‌گویی‌های شخصیت اصلی داستان سیر منطقی زمان را از دست نمی‌دهد و تبدیل به جریان سیلان ذهن نمی‌شود. باین حال، در این رمان با تداخل درهم‌تنیده دو زمان حال و گذشته مواجهیم که در فرایندی انتزاعی و غیرعینی در تک‌گویی‌های عمر نمایان گشته است. این نوسان زمانی به شکلی عینی و کلاسیک، یعنی در پیش‌نگاه‌ها یا فلاش‌بک‌های راوی، پدیدار نمی‌گردد؛ بلکه خواننده با نوسان ذهنی و روان‌شناختی زمان روبه‌روست که در آن ذهن قهرمان داستان در تلاشی مذبوحانه هرگونه تداعی خاطرات گذشته را سرکوب می‌کند و اجازه تبدیل آن‌ها را به تصویری عینی و ساختارمند نمی‌دهد.

یادداشت‌ها

- ۱- «واستدارا راجعین ونظره دلال تمرح فی عینها، ومرت النظره طویلا حتی دق ناقوس الإنذار. وقال لنفسه إنه بشيء من الشراب سيطرد الفتور...» (محفوظ، ؟: ۴۷)
- ۲- «وتوثب لطرُق باب الهوس. ورأى أنماط غریبه من البشر، فقال لنفسه كالمعتذر: هذا ما فعل بنا المرض!» (همان: ۶۰)
- ۳- «أین مصطفی لأسأله عن معنی هذه المتناقضات... لماذا یجىء دور زینب بعد العمل؟...» (همان: ۵۰)
- ۴- «استلقت علی ظهري فوق الحشائش رانیا إلى الأشجار الراقصه بملاطفات النسيم فی الظلام... وانتصب شیخ إلى جانبی. ما أكثر الأحلام ولكننی لا أرى شیئا...» (همان: ۱۶۵)
- ۵- «من الآن فصاعدا أنت الطیب. فأنت حر... وعیناک ترمقان الناس بعد عمی ربع قرن...» (همان: ۲۳)
- ۶- «ویوما ستجد بثینه ما یشغلها عنک ومثلها جمیله...» (همان: ۲۰)
- ۷- «واندفعنا برعشه حماسیه إلى أعماق المدینه الفاضله. واختلت أوزان الشعر بتفجرات مزلزله. واتفقنا علی ألا قیمه البته لأرواحنا. واقترحنا جاذبیه جدیده غیر جاذبیه نیوتن...» (همان: ۲۴)
- ۸- «الوجه تتطلع إليه مستفسره. حتی قبل أن ترد تحتک... وتبدی عنق زوجک من طاقه فستانها الأبيض غلیظاً متین الأساس» (همان: ۱۵)

- ٩- «واستيقظ مبكراً بعد نوم ساعات معدودات، وطرق أذنيه صخب الأمواج العاصف فى سكون الصباح المعتم. وزينب مستغرقه فى النوم، مكتظه بالنوم والشبع تنفرح شفتاها عن شخير خفيف متواصل، مشعته الشعر، وأنت متضايق كأنما كتب عليك أن تناطح نفسك. وهذا يعنى أنى لم أعد أحبك.» (همان: ٤٧)
- ١٠- «وكان عمر ينظر إلى الجدران والأثاث واللوحات، ويشم الورد فى الأبيص، ويستمع إلى أنغام الحجره الشرقيه، ثم يقول إنه آدم فى الجنه...» (همان: ١٠٣)
- ١١- «يا للرعب. ورده محبه صادقه وجميله... يا الهى. ما العمل لحمايه النشوه من النعاس أو لبعث الشعر الذى مات...» (همان: ١٠٦)
- ١٢- «ذكرى غبراء كالطقس المنحوس فمتى يسكت عنها؟...» (همان: ١٣)
- ١٣- «من الآن فصاعدا أنت الطيب. فأنت حرّ. فالفعل الصادر عن الحرّيه نوع من الخلق...» (همان: ٢٣)
- ١٤- «وتخلل قراءته عام ١٩٣٥ مداعبا ومعرضه. عهد الحرمان والأمل والأسرار. والاضطراب المطوق للعباد.» (همان: ٣٥)
- ١٥- «وقال لنفسه إنه بشىء من الشراب سيطرد الفتور ويمثل دور الحب كما يمثل الزوجيه والصحه» (همان: ٤٧)
- ١٦- «فى حجره الإنتظار رفع عينيه مره اخرى إلى الصوره. لم يزل الطفل ممتطيا جواده الخشبى متطلعا إلى الأفق. وهذه البسمه الغامضه فى عينيه أهى للأفق؟ ومازال الأفق منطبقا على الأرض. فلماذا يرى الشعاع الذى يجرى ملايين السنين الضوئيه؟» (همان: ١٤)
- ١٧- «يا له من علاج هو باللعب أشبه!» (همان: ١٦)
- ١٨- «التسول! فى الليل والنهار... فى القراءه المجديه والشعر العقيم... فى الصلوات الوثنيه فى باحات الملاهى الليليه. فى تحريك القلب الأصم بأشواك المغامرات الجهنميه.» (همان: ٩٠)
- ١٩- «دعنى أصف لك حياتك كما أستنبطها من الكشف، أنت رجل ناجح ثرى، نسيت المشى أو كدت، تأكل فاخر الطعام، وتشرب الخمور الجيده، وترهق نفسك بالعمل لحد الإرهاق، ودماغك دائما مشغول بقضايا الناس وأملالك...» (همان: ٩)
- ٢٠- «سحائب ناصعه البياض تسبح فى محيط أزرق. تظلل خضره تغطى سطح الأرض فى استواء و امتداد. وأبقار تعكس أعينها طمأنينه راسخه. و لا علامه تدل على وطن من الأوطان. وفى أسفل طفل يمتطى جوادا خشبى و يتطلع إلى الأفق عارضا جانب وجهه الأيسر. وفى عينيه شبه بسمه غامضه. لمن اللوحه الكبيره يا ترى؟... وأحب الطفل اللاعب المستطلع و الأبقار المطمئنه... ولكن

- ازدادت شکواه من ثقل جفونه و تکاسل دقات قلبه. وها هو الطفل ينظر إلى الأفق، وها هو الأفق ينطبق على الأرض، دائما ينطبق على الأرض، من أي موقف ترصده، فيا له من سجن لا نهائي...» (همان: ٥)
- ٢١- «وعيناك ترمقان الناس بعد عمى ربع قرن...» (همان: ٢٣)
- ٢٢- «ربعه متين البنيان، شاحب اللون، كبير الوجه، حليق الرأس، قوى الفكين والأنف، يشع من عينيه العسليتين نور حاد» (همان: ١٣٠)
- ٢٣- «ولكنك صرت عملاق بكل معنى الكلمه، كنت طويلا جدا وبالامتلاء صرت عملاقا...» (همان: ٦)
- ٢٤- «ضحكت أسارير الوجه الأسمر المستطيل الممتلىء، وفي شيء من الارتباك ثبت نظارته فوق عينيه وهو يرفع حاجبيه الكثيفين...» (همان)
- ٢٥- «الاسم: عمر الحمزاوى، المحام، والسن؟... ٤٥ عاماً» (همان: ٧)
- ٢٦- «مسح عمر على شعره الغزير الأسود الذى لا ترى شعيرات سوائفه البيضاء إلا بحد البصر...» (همان)
- ٢٧- «تهلل وجهها فاريد قلبه والتمعت عيناها بفرحه ظافره فتجهمت الدنيا، وتجلي الخريف فى الجو وانتشر فى أعالي الشجر اصفرار باهت. وعكست قوافل من سحب بيضاء نصاعتها فوق الماء الرصاصى. وتضمن الفراغ الخابى أنغاماً صامته من الرقه والحزن، وأسئلة مضنيه عسيره الجواب. وتضخمت كذبه حتى انذرت بالعدم.»
- ٢٨- «ولم تند عن الأشجار حركه واحده، وانتشرت حول المصاييح غلاله تواييه وبدا النيل من ثغرات أعالي الشجر ساكنا هامدا شاحبا معدوم المرح والمعنى...» (همان: ١٩)
- ٢٩- «ودخل ثم أغلق الباب وراءه. طوقه هواء عاصف ورأى الأمواج وهى تركض بجنون نحو الشاطئ فتلطم بزبدها الفائز أرجل الكباين، تحت قبه باهته انتشرت قطعان السحب فى جنباتها وغام جو الصباح الباكر بللون الرمادى المشع منها...» (همان: ٥٠)
- ٣٠- «العود إلى البيت دون التغير، لا كراهيه لزينب ولا حب لها... والنيل يجرى تحت الشرفه بلا توقف...» (همان: ١٢٩)
- ٣١- «ذكرى غبراء كالطقس المنحوس...» (همان: ١٣)
- ٣٢- «ينتهى أسفله بلغد غليظ منتفخ كأنه قربه.» (همان: ٥٧)
- ٣٣- «ركب الكاديلاك السوداء فتحرکت به كباخره عروس النيل.» (همان: ١٤)
- ٣٤- «ولاح له مصطفى كمنصب تذكارى للحب والزواج.» (همان: ١٨)

- ۳۵- «ورغم اشراقها لمح فى نظرتها المتهربه عتابا كالعبير الوانى...» (همان: ۷۵)
- ۳۶- «راسخ كالقدر، خفيف كالثعلب، ساخر كالموت...» (همان: ۳۳)
- ۳۷- «سكنت عاصفه الضحك..» (همان: ۱۶)
- ۳۸- «أجابه كسيف قاطع...» (همان: ۱۱۲)
- ۳۹- «ذكريات معاده، كالقيظ والغبار.» (همان: ۶۰)
- ۴۰- «بل قضى العلم على الفلسفه والفن...» (همان: ۴۰)
- ۴۱- «ها هي الشمس تتهاوى للمغيب، قرص أحمر كبير امتص المجهول قوته وحيوته الباطشه» (همان: ۴۲)
- ۴۲- «والتفت إلى الشمس الغاربه فى سماء صافيه باهته لم يعلق بها من الشفق إلا قشره سطحيه استدارت عند الأفق.» (همان: ۴۳)
- ۴۳- «وها هو الطفل ينظر إلى الأفق، وها هو الأفق ينطبق على الأرض، دائما ينطبق على الأرض، من أى موقف ترصده، فيا له من سجن لا نهائى...» (همان: ۵)
- ۴۴- «وامتعض عمر لمرأى ميدان الأزهار وهو فى سبيله إلى عمله وقال أنه لم يتغير عما تركه وأنه مازال معبرا كالحا للذاهبين إلى أعمالهم.» (همان: ۵۲)
- ۴۵- «ما أغرب الذهاب كل يوم إلى المكتب. مكان غريب لا معنى له فمتى توجد الشجاعه الكافيه لإغلاقه» (همان: ۷۷)
- ۴۶- «كلّف أكثر من رجلٍ بالقيام بعمل فى تجهيز الشقه الجديده. الأثاث والديكورات والبار والتحف وفى أقصر مده ممكنه تكوّنت على أجمل صورته، حجرات للنوم والسفره والمدخل وحجره شقيه تحيى فى الخيال أحلام ألف ليله...» (همان: ۷۸ و ۷۹)
- ۴۷- «- خبّرني أما زلت تذكر أيام السياسه والإضراب والمدينه الفاضله؟ - طبعاً، وقد ولت جميعاً، ولم يبق إلا سوء السمع. - ومع ذلك فقد تحقق حلم كبير، أعنى الدوله الإشتراكيه.» (همان: ۱۲)
- ۴۸- «وازداد مع الوقت دقه ووضوحاً. وتبادلت أشخاصه الألاعيب. تبدت زينب برأس وورده ورده برأس زينب. لبس عثمان صلعه مصطفى ونظر مصطفى إلى عثمان. وإذا بسمير يثب إلى الأرض متخذاً من رأس عثمان رأساً له ثم يحبو نحوى...» (همان: ۱۶۳)
- ۴۹- «ذكرى غبراء كالطقس المنحوس فمتى يسكت عنها؟...» (همان: ۱۳)

- ۵۰- «و عرفت أنك شاعر أيضاً. وخزه ألم فدفعه للتظاهر بالمزيد من المرح وقال: - لا ... لا ... لست شاعراً... كانت لعبه من لعب الطفوله.» (همان: ۳۴)
- ۵۱- «ولكنهما ذكراني بصديق قديم اسمه الحب. يا الهی ما أطول العمر الذي مضى دون حب... كم أتمنى أن أتسلل إلى قلب عاشق...» (همان: ۲۸)
- ۵۲- «ولكن كل أولئك ذكريات محنطه... وثق من أنه لا يهمني شيء... فأيام الجهاد نفسها لم تعد إلا ذكريات محنطه...» (همان: ۲۹)

کتابنامه

- احمدی، بابک. (۱۳۸۶). *ساختار و تأویل متن*. چاپ نهم. نشر مرکز. تهران.
- _____ (۱۳۹۲). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. چاپ سیزدهم. نشر مرکز. تهران.
- انوشه، حسن و دیگران. (۱۳۸۱). *فرهنگنامه ادبی فارسی (دانشنامه ادب فارسی)*. جلد دوم. چاپ دوم. سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. تهران.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. چاپ اول. انتشارات افراز. تهران.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی (درآمدی زبان شناختی-انتقادی)*. ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چاپ اول. انتشارات سمت. تهران.
- خلیل، ابراهیم. (۲۰۱۰). *بنیه النص الروائی*. ط ۱. الدار العربیه للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف. الجزائر.
- الریاحی القسنطینی، نجوی. (۲۰۰۸). *فی نظریه الوصف الروائی*. ط ۱. دارالفارابی. بیروت.
- زیتونی، لطیف. (۲۰۰۲). *معجم مصطلحات نقد الروایه*. ط ۱. مکتبه لبنان ناشرون. بیروت.
- الشطی، سلیمان. (۲۰۰۴). *الرمز و الرمزیه فی أدب نجیب محفوظ*. ط ۱. هیئته المصریه العامه للکتاب. القاهره.
- شکری، غالی. (۱۹۸۲). *المنتمی (دراسه فی أدب نجیب محفوظ)*. ط ۳. دارالآفاق الجدیده. بیروت.
- طرابیسی، جورج. (۱۹۸۸). *الله فی رحله نجیب محفوظ الرمزیه*. ط ۳. دار الطلیعه للطباعه والنشر. بیروت.
- القاضی، محمد وآخرون. (۲۰۱۰). *معجم السردیات*. ط ۱. الرابطه الدولیه للناشرین المستقلین. عدّه بلدان.

لحمدانی، حمید. (۱۹۹۱). بنیه النص السردی (من منظور النقد الادبی). ط ۱. المركز الثقافی العربی. بیروت.

محمد الأمين الطلحه، محمد سالم. (۲۰۰۸). مستويات اللغه فی السرد العربی المعاصر (دراسه نظریه تطبیقیه فی سیمانطقا السرد). ط ۱. الانتشار العربی. بیروت.

محمد سعید، فاطمه الزهراء. (۱۳۷۸). سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ. ترجمه دکتر نجمه رجائی. چاپ اول. دانشگاه فردوسی. مشهد.

النابلسی، شاکر. (۱۹۹۴). جمالیات المكان فی الروایه العربیه. ط ۱. المؤسسه العربیه للدراسات والنشر. بیروت.

محفوظ، نجیب. (؟). الشحاذ. ط؟. مکتبه مصر (دار مصر للطباعه). القاهره.

محفوظ، نجیب. (۱۳۸۸). گدا. ترجمه محمد دهقانی. چاپ سوم. انتشارات نیلوفر. تهران.

مجلات

حسنی راد، مرجان. (۱۳۸۹). «کانونی سازی ایزاری برای روایت گری». کتاب ماه ادبیات. شماره ۳۸. تهران.

منابع اینترنتی

الباردی، محمد. (۲۰۰۰). «انشائیة الخطاب فی الروایه العربیه الحدیثه». سایت اتحاد الکتاب العرب:

www.awu-dam.org/book/00/study00/243-m-b/book00-sd006.htm