Research Journal in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

The reflection of the internal moans of the subordinates in the light of the inner voices of Barid Al-Lil

Mehran Masomi [1] | Majid Mohammadi [2*] | Jahangir Amiri[3] | Maryam Rahmati[4]

1. PhD student of Arabic language and literature, faculty of literature and humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. Email: mehranmasooomi@gmail.com
2. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. Email: m.mohammadi@razi.ac.ir
3. Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran Email: jahanger.amiri@yahoo.com
4. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. Email: m.rahmati@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 17/10/2021
Received in revised form:
29/10/2021
Accepted: 01/11/2021

Keywords:
Hoda Barakat,
Night mail,
Soliloquy techniques,
Inferior character,
Postcolonial literature.

ABSTRACT

Dialogue is a signifying tool to show the content of the story and introduce its heroes to the audience. Hoda Barakat, a contemporary Lebanese writer who wrote the novel Brid al-Lil and won the 2019 Arab Booker Prize, is the narrator of letters that express the feelings of Arab immigrants and by unveiling the most important components of post-colonial studies, including the outstanding legacy in the field of fiction. has created. This essay with a descriptive-analytical method, by extracting the types of internal speech in the novel "Brid Al-Lil", how to relate the types of monologues in connection with the characters of Faroodestan, establishing a relationship between the crisis-stricken characters of the story with different strata of the narrator's society and raising awareness Readers have been written about the ominous idea of colonialism on the sovereign lands of the third world. The text of the research is full of different social, political and cultural messages in the crisis-stricken Arab land, which are presented in the framework of various internal and external discourses in the form of various monologues. The narrative style of this novel and the use of different types of narrators along with diverse viewpoints lead to the unveiling of many problems of the people of the author's land; At the top of all the problems, the continuous conflict of the people of Lebanon, the displacement and inferiority of the people of that land can be seen, and these topics are depicted in the form of a variety of idioms.

Cite this article: Masoumi, Mehran; Mohammadi, Majid; Amiri, Jahangir; And Rahmati, Maryam. (2023). The reflection of the internal moans of the subordinates in the light of the inner voices of Brid Al-Lil. *Journal of Research in Narrative Literature*, 12 (3), 181-207.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2021.6945.1422

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴-۲۶۷۶x

انعکاس ناله‌های درونی فرودست در پرتو واگویه‌های درونی *برید اللیل*

مهران معصومی [۱] | مجید محمدی [۲*] | جهانگیر امیری [۳] | مریم رحمتی [۴]

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
رایانامه: mehranmasooomi@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
رایانامه: m.mohammadi@razi.ac.ir

۳. استاد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
رایانامه: jahanger.amiri@yahoo.com

۴. استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
رایانامه: m.rahmati@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۲۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۸/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۰

واژه‌های کلیدی:
هدی برکات،
برید اللیل،
شگردهای تک‌گویی،
شخصیت فرودست،
ادبیات پسااستعماری.

چکیده

گفت‌وگو ابزاری بیانی برای به نمایش گذاشتن درون‌مایه داستان و معرفی قهرمانان آن به مخاطب است. هدی برکات نویسنده معاصر لبنانی با نگارش رمان *برید اللیل* و کسب جایزه بوکر عربی ۲۰۱۹، راوی نامه‌هایی است که بیانگر احساسات مهاجران عرب بوده، با رونمایی از مهم‌ترین مؤلفه‌های مطالعات پسااستعماری، ازجمله فرودست أثری ممتاز در حوزهٔ ادبیات داستانی خلق کرده است. این جستار با روش توصیفی- تحلیلی، با استخراج انواع واگویه درونی در رمان *برید اللیل*، چگونگی ارتباط انواع تک‌گویی در پیوند با شخصیت‌های فرودستان، برقراری ارتباط میان شخصیت‌های بحران‌زده داستان با اقشار مختلف جامعه راوی و آگاه‌سازی خوانندگان از اندیشه شوم استعمار بر حاکمیت سرزمین‌های جهان سوم، به نگارش درآمده است. رمان *برید اللیل* سرشار از پیام‌های مختلف اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در سرزمین بحران‌زده عرب می‌باشد که در چهارچوب انواع گفتمان‌های درونی و بیرونی در قالب تک‌گویی‌های مختلف ارائه شده است. شیوه روایی این رمان و کاربرد انواع راوی در کنار زاویه‌دید متنوع، منجر به رونمایی از مشکلات بسیار مردم سرزمین نویسنده است که در رأس همه مشکلات، درگیری مداوم مردم لبنان، آوارگی و فرودستی مردم آن سرزمین به چشم می‌خورد و در قالب انواع واگویه این مباحث به تصویر کشیده شده است.

استناد: معصومی، مهران و محمدی، مجید و امیری، جهانگیر و رحمتی، مریم (۱۴۰۲). «انعکاس ناله‌های درونی فرودست در پرتو واگویه‌های درونی *برید اللیل*». *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۲ (۳)، ۲۰۷-۱۸۱.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2021.6945.1422

۱. پیشگفتار

داستان یکی از ابزارهای بازنمایی فرهنگی است. ادبیات داستانی همانند سایر پدیده‌های اجتماع در گیرودار دگرگونی‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه رشد یافته و از تحولات أثر پذیرفته و نسبت به آن‌ها واکنش نشان داده است. این حوزهٔ ادبی بستر مناسبی برای بررسی و شناخت عناصر پنهان و آشکار گفتمان غرب‌ستیزی و غرب‌گرایی دارد. در داستان‌نویسی امروز، «زاویه‌دید» به‌عنوان یک عامل مهم و پایه‌ای در ساختار داستان عمل می‌کند و بدون درک و بررسی زاویه‌دید در یک داستان، نمی‌توان به درستی به بافت و ساختار آن راه یافت. در ادبیات داستانی، دیگر جهان با زاویه‌دید یگانه یا دانای کل نگریسته نمی‌شود، این قضیه، در مباحث نوین روانشناسی و طرح ناخودآگاه و درون پیچیده آدمی، به قلمرو تازه‌ای راه گشود که در آن، شخصیت‌های داستان با زاویه‌دید گوناگون، دیگر نه جهانی واحد که جهان‌های متنوعی را پیش چشم خواننده به نمایش می‌گذارند (فلکی، ۴۱:۱۳۸۲). یکی از مهمترین و پر کاربردترین روایت، که راوی برای بیان آنچه در ذهن سیال قهرمان جاری است از آن استفاده می‌کند، تک‌گویی است. به گفته کادن تک‌گویی، «گفتاری است که گوینده خطاب به دیگران یا به خود ادا می‌کند» (کادن، ۲۴۷:۱۳۸۰). تک‌گویی یکی از شیوه‌های بیانی است که راوی-نویسنده از آن به منظور پیشبرد ماجراهای داستان خود بهره‌مند می‌شود و گفتاری که در ذهن یکی از قهرمانان جریان دارد برای خوانندگان روایت می‌کند و به وسیله آن، محتوای ضمیر ناخوآگاه قهرمان را به خواننده منتقل می‌سازد (گودزی و دیگران، ۲:۱۳۹۲).

رمان *برید اللیل* اثر نویسندهٔ لبنانی ساکن فرانسه، هدی برکات است. این رمان به محض انتشار در سال ۲۰۱۸ میلادی با استقبال مواجه شد و برندهٔ جایزهٔ پنجاه هزار دلاری بوکر عربی به‌عنوان بهترین رمان سال جهان عرب گردید و این قضیه باعث شد که در مدتی کوتاه به زبان‌های مختلف ترجمه گردد و در کشورهای مختلف و به زبان‌های مختلف خوانده شود. یکی از علت‌های توفیق این رمان، شیوه‌های روایی آن است که در کنار القای مفاهیم بسیار که با فرم رمان هماهنگی دارد، خواننده را به خاطر جذابیتش با خود همراه می‌کند.

چندین پژوهش دربارهٔ عنصر فرودست و واگویه درونی نگارش یافته است که در این جستار نیز از مفاهیم نظری برخی از آن‌ها، در راستای مسألهٔ پژوهش بهره‌برداری شده است. به علت کثرت این پژوهش‌ها و اینکه ارتباطی به بررسی واگویه‌ی درونی رمان *برید اللیل* در به تصویرکشیدن صدای

فرودست ندارند، از ذکر آن‌ها خودداری شده است. در باب بررسی رمان‌های هدی برکات نیز، پژوهش‌های اندکی در فضای اینترنت یافت شد که محدود به چند نمونه هستند. ازجمله:

مقالهٔ «تجلیات المیتاسرد فی روایة *برید‌اللیل*» (۱۳۹۹) نوشته سمیه خداوردی و دیگران. در این پژوهش، نویسندگان، منحصراً تکنیک «فرا روایت» را در رمان *برید‌اللیل* مورد بررسی قرار داده‌اند.

مقالهٔ «بررسی روایت اپیزودی در رمان *برید اللیل* از هدی برکات» نوشتهٔ فاطمه عابدینی و دیگران. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که رمان *برید اللیل* از چندین خرده روایت تشکیل شده که آوارگی به‌عنوان بن‌مایهٔ اصلی، میان این خرده روایت‌ها ارتباط برقرار کرده، آن‌ها را به هم پیوند زده است.

مقالهٔ «واکاوی ترجمهٔ حمیدرضا مهاجرانی از رمان *برید اللیل* بر اساس نظریهٔ آنتوان برمن» نوشتهٔ محمد نبی احمدی و فرزانه چله‌نیان. نتیجه مقاله این است که گرایش مترجم به توضیح و تفسیر، باعث بروز انحرافاتی در ترجمه گردیده است.

رضا عطیه در مقالهٔ «کتابة الشهادة و تداولیة الاعترافات في *برید اللیل* لهدی برکات»، (۱۴ آگوست ۲۰۱۹)، منتشر شده در مجلهٔ اینترنتی النزوی، به بررسی تکنیک روایی روایت در قالب نامه‌نگاری پرداخته است؛ اما در جستار حاضر، به آن، از زاویه‌ای دیگر پرداخته می‌شود و کوشش شده است فرم و محتوا همزمان مورد توجه قرار داده شود؛ اما در پژوهش مذکور، صرفاً از یک دیدگاه به آن نگریسته شده است و آن هم در ابعادی بسیار محدود.

دربارهٔ دیگر رمان‌های هدی برکات، پژوهش‌های دیگری نیز صورت گرفته است. از جملهٔ آن‌ها شامل موارد زیر می‌شود:

مقالهٔ «سبک هدی برکات در روایت جنگ (بررسی داستان *حجرالضحک*)» (۱۳۹۱ ش)، نوشتهٔ اکرم روشن‌فکر و فاطمه قربانی. پژوهش حاضر به بیان مهم‌ترین ویژگی‌های سبک ادبی داستان *حجرالضحک* پرداخته است. یکی از ویژگی‌های مهم سبکی او، به‌کارگیری تکنیک روایی جریان سیال ذهن است. مقالهٔ «استلاب الهویة وتحدّیات استردادها فی روایة *حارث المیاه* لهدی برکات» (۱۴۴۰ ه) نوشتهٔ داوود نجاتی و احمدرضا صاعدی که به موضوع هویت و چالش‌های دستیابی به آن پرداخته است. در هیچ‌یک از آثار فوق، مسألهٔ فرودستان در رمان *برید اللیل*، مورد بحث و بررسی قرار نگرفته است. این جستار کوششی در این باب است.

در کنار مغفول‌ماندن رمان‌های هدی برکات که اتفاقاً از کیفیت رمان‌نویسی بالایی برخوردار هستند و بررسی و پژوهش دربارهٔ آثار او را ضروری می‌گرداند، عنصر روایت نیز مورد غفلت واقع شده است.

در این پژوهش، کوشش می‌شود این غفلت تا حد توان با بررسی واگویهٔ درونی در رمان *برید اللیل* تا حدی جبران شود. در این رمان ، خواننده با بیش از یک راوی مواجه است؛ یعنی با صداهای مختلفی مواجه است که هر یک دنیای خود را دارد. از آنجایی که تک‌گویی به‌عنوان یکی از شگردهای وابسته به زاویه‌دید درونی است، هدی برکات رمانش را در اختیار راویان متعددی قرار داده است که با ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه خویش به بیان افکار خود بپردازند و با تک‌گویی‌های مختلف، مخاطب را از افکار خود آگاه کنند.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

این رمان که پیرامون ادبیات مهاجرت نگاشته شده است، با انتخاب راویان متعدد و انواع حدیث نفس در قالب تک‌گویی‌های متنوع، زمینه مناسبی را برای پرداختن به مشکلات مهاجران و پی بردن به افکار درونی آن‌ها توسط مخاطبان فراهم کرده است؛ ازاین‌رو، جستار موجود در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. جلوه‌های متنوع واگویه درونی در رمان *برید اللیل* کدام‌اند؟ و بیانگر چه اهدافی هستند؟

۲. واگویه درونی تا چه اندازه در پیشبرد هدف داستان *برید اللیل* و به تصویرکشیدن صدای فرودست مفید بوده است؟

۲. نگاهی گذار به رمان *برید اللیل*

رمان *برید اللیل* رمان مکاتبه‌ای است که هدی برکات با بهره‌گیری از این سبک که از قرن ۱۸ به‌ندرت شاهد آن بودیم، برای پرداختن به انبوهی از مشکلات انسان قرن بیست‌ویک بهره می‌گیرد. برکات با نوشتن این رمان پرده از مشکلاتی برمی‌دارد که از دامنگیرشدن فرودستان سرزمین و آوارگی جوانان مرز و بومش حکایت می‌کند. نویسنده *برید اللیل*، از طریق نامه‌هایی که چند شخصیت به نزدیکان‌شان می‌نویسند و امیدی هم به دریافت جواب این نامه‌ها ندارند، به انبوهی قضایای مبتلابه انسان امروز پرداخته است.

رویکرد و دیدگاه نویسنده در این رمان نسبت به موضوع مهاجرت حاصل چندین دلیل است که در رأس همهٔ آن‌ها تأثیرات درگیری‌های مداوم لبنان است، از جنگ‌های گاه و بیگاه داخلی گرفته تا حملهٔ داعش به این سرزمین که موجبات ناامنی و عدم تأمین جانی، مالی و آتیه‌ای امیدبخش برای این مردم را فراهم آورده، مسائلی که موجب آوارگی عدهٔ زیادی از مردم سوریه شده است.

روایت رمان *برید اللیل* نیز همچون رمان‌های تجربی موسوم به ضد رمان، تجربی است؛ این رمان نیز از بخش‌های مختلف[1] تشکیل شده است و هر اپیزود یا بخش آن، واگویه‌های یکی از شخصیت‌های غالباً بی‌نام رمان، در قالب نامه است. از ویژگی‌های روایی این رمان، غیاب گفت‌وگو در آن است. گفت‌وگو عنصری داستانی و روایی است.

> «گفت‌وگو، جزء مهم هر متن نوشتاری است که از یکنواختی عمل روایتگری می‌کاهد و خواننده را بر آن می‌دارد تا رویدادهای روایت را واقعی بپندارد» (ایوب، ۲۰۰۱: ۱۳۴).

رمان *برید اللیل*، فاقد عنصر گفت‌وگو است و فرم نامه‌نگارانه‌اش، باعث شده که شخصیت‌ها کمترین دیالوگ یا گفت‌وگو را با هم برقرار کنند.

یکی دیگر از ویژگی‌های این رمان، بهره‌گیری از راوی درون‌رویداد در ارتباط با زاویهٔ‌دید روایت است.

> «از حیاتی‌ترین عناصری که نویسنده به کمک آن با خواننده در ارتباط است و در واقع پنجرهٔ رو به متن است، زاویه‌دید است. زاویهٔ‌دید نحوهٔ حضور نویسنده در داستان را به نمایش می‌گذارد. تقسیم‌بندی خوبی که از جهت حضور یا غیاب راوی در رخدادها انجام گرفته بدین صورت است: راوی درون‌رویداد و راوی برون‌رویداد. در اولی راوی یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی داستان است و در دومی راوی ناظری است مثل دوربین» (مستور، ۱۳۷۹: ۴۳).

هدی برکات، در این رمان، از راویان درون‌رویداد که هر یک از راویان نمایندهٔ قشر خاصی از فرودستان است برای روایت قصه‌هایش بهره می‌برد؛ این در حالی است که این قصه‌ها این ظرفیت را داشت که بتوان با راوی برون‌رویداد روایت‌شان کرد.

برای بیان واگویه‌های درونی شخصیت‌های فرودست که کسی یا جائی برای روایت بیرونی آلام‌شان ندارند، شگردهای مختلفی وجود دارد. یکی از شگردهای بیان واگویه‌های شخصیت فرودست با بیان تک‌گویی شخصیت است.

تک‌گویی، گفتار و اندیشه یک نفره‌ای است که شخصیت رمان بیان می‌کند. این گفتار و اندیشه هم می‌تواند خطاب به کسی باشد و هم نباشد؛ می‌تواند پاره‌ای از روایت یا نمایش را شامل شود و یا کل اثر را در بر گیرد.

در تک‌گویی «اندیشه و احساس شخصیت داستان «بازگو» می‌شود؛ یعنی آنچه در ذهن شخصیت

1. episode

می‌گذرد بی‌آنکه بر زبان آورده شود، توسط راوی بیان می‌شود. بازگویی راوی، به این معنی نیست که او لزوماً در بیان ذهن شخصیت دخالت می‌کند؛ بلکه به این معنی است که انگار راوی از قدرت فکر خوانی برخوردار است و با خواندن ذهن شخصیت، تنها نقش انتقال‌دهنده یا بازگوکننده ذهن شخصیت را ایفا می‌کند و در واقع، کاتب ذهن شخصیت داستان است» (فلکی، ۴۲:۱۳۸۲).

«تک‌گویی درونی و انواع آن به بازنمایی اندیشه مستقیم آزاد و ضمیمه دار متعلق است» (حری، ۳۱:۱۳۹۰).

در این شیوهٔ بازگویی، اندیشه و احساس شخصیت داستان، در زاویه‌دید اول شخص بیان می‌شود. (میرصادقی، ۷۹:۱۳۸۸) اساس تک‌گویی درونی را تداعی معانی می‌دانند؛ یعنی اندیشه‌ای، واژه‌ای، احساسی یا مفهومی، انگیزهٔ یادآوری خاطرات و تک‌گویی درونی راوی یا شخصیت داستان می‌شود. همان‌طور که گفته شد، در تک‌گویی درونی، کسی مخاطب گوینده نیست (صرفی و اسفندیاری، ۱۳۹۱: 4).

۳. پسا استعمار و فرودستی

اصطلاح پسااستعماری ابتدا به‌صورت شاخه‌ای پژوهشی در مطالعات فرهنگی و در پیوند با مقوله‌هایی مانند ملی‌گرایی، چند فرهنگ‌گرایی، قومیت، نژاد و هویت فرهنگی عرضه شد و در پی آن بود تا رابطه فرهنگ را با قدرت امپراطوری، انسان با زمین، دانش، قدرت، ثروت و در نهایت رابطهٔ انسان را با انسان و جامعه بررسی کند. پسااستعمارگری از دیدگاه پایین؛ یعنی همانجا که به‌حق است و به‌حق هم باید باشد؛ چرا که پسااستعمارگری به توصیف سیاست فکری فرودستان؛ یعنی انسان‌ها و طبقات فرودست شده می‌پردازد (جی سی یانگ، ۱۳۹۰: ۱۵).

واژه فرودست را نخستین‌بار آنتونیو گرامشی (۱۹۲۸)، مارکسیست ایتالیایی، در کتاب *دفترهای زندان* به‌کار گرفت. او این واژه را در اشاره به گروه‌های اجتماعی زیردست و در معنای خاص (متعلق به مرتبه فروتر) به‌کار گرفت؛ آنان که فاقد وحدت و سازمان گروه‌های صاحب قدرت و سوژهٔ نفوذ و هژمونی طبقات حاکم هستند. طبقات فرودست با وجود تنوع گستردهٔ خود بیشتر کشاورزان، کارگران و گروه‌هایی را شامل می‌شوند که از دسترسی آنان به قدرت سلطه‌گری[1] ممانعت شده است (شاهمیری، ۱۳۸۹ :۱۴۲). اسپیواک، بیش از همه، بر بحث فرودست تأکید دارد. مسأله فرودست یا (فرد

۱. هژمونیک

درجه دوم) از محورهای مطالعات استعماری است که برای توصیف سطوح مختلف جامعه پسااستعماری کاربرد دارد. دیدگاه او در زمینه پسااستعمار به گروه عظیمی از استعمارشدگان آشکار و بی‌نشان دوران تاریخ معطوف است که قدرت سخن‌گفتن از وضعیت و خویشتن را نداشتند. او با روشی واسازانه خواستار مرکزیت‌زدایی از سوژهٔ استعمارگر فرادست است تا صدای فرودست استعمارزده جهان سومی شنیده شود (حاجتی، ۱۳۶۴: ۱۲۴). اسپیواک، فراموش‌کردن و خاموش‌کردن صدای فرودستان را ادامه پروژهٔ سلطهٔ امپریالیستی می‌داند و نمایان و مشخص‌ساختن جایگاه فرودست را روشی در برملاسازی چارچوب فکری- فرهنگی[1] مداخله‌گرایانه استعمار عنوان می‌کند (یانگ، ۱۳۹۰: ۴۱۰).

هدی برکات نویسنده *برید اللیل* در راستای بیان واگویه‌های فرودستان، پرده از شرایط اسفناک، زندگی سراسر تلخ و سرنوشت مرگبار فرودستان و مهاجرانی برمی‌دارد که با ترک خانه و کاشانه، آوارهٔ سرزمین‌های غربت شده‌اند. در این رمان سرنوشت مهاجران در غربت، خواننده را با فضای مسموم زندگی آوارگانی همسو می‌سازد که در فریب غول استعمار، ترک خانه و کاشانه گفته و فرودستی را حاصل دنیای پر زرق و برقی که استعمار دلیل آن بوده است، می‌یابند. این داستان که حاصل چندین نامه در قالب گونه‌ای تک‌گویی همراه با یأس و ناامیدی مهاجران دور از وطن می‌باشد، با ظرافتی از جانب نویسنده و با اهدافی ضداستعماری در راستای آگاهی هر چه بیشتر جوانان و مردم سرزمین‌های عرب نگاشته شده است.

در ادامه، به جلوه‌های تک‌گویی درونی که گاه به‌صورت مستقل تک‌گویی درونی یا گاه در آمیخته به شکل بیانی دیگر، آمده، پرداخته می‌شود.

٤. هم‌پوشانی نامه‌ها با تک‌گویی درونی

هدی برکات با شناختی که از زیر و بم امر روایت‌گری داشته، توانسته است از انواع تک‌گویی درونی استفاده کند؛ گفته‌های شخصیت‌ها که از طریق نامه‌ها بر قلم می‌آید شباهت زیادی به تک‌گویی درونی دارد. تک‌گویی، «صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۵۰۷). در تک‌گویی درونی نویسنده غایب است و تجربیات درونی شخصیت به‌طور مستقیم از ذهن او عرضه می‌شود (بیات، ۱۳۸۷: ۷۹). برکات از روی عمد و با شگرد خاص

۱. پارادایم

داستان‌نویسی، تک‌گویی را برای اشاره به بحران گفت‌وگو در دنیای امروزه و نبود ارتباط میان اشخاص داستانش در قالب نامه‌هایی بی‌سرانجام، به مخاطب گوشزد می‌کند. نمونهٔ بارز این تک‌گویی در *برید اللیل* زمانی است که شخصیت داستان در قالب یک گفت‌وگوی کوتاه برای تمدید اقامت با مخاطبش هم‌کلام می‌شود سپس در خلوت خود، در قالب یک تک‌گویی به تکرار گفته‌های شخص مقابل، که نمادی از فرادست است، می‌پردازد؛ ناکام‌ماندن مهاجر عرب برای گرفتن ویزا و غالب‌شدن باور فرودستی بر وی، نتیجه‌اش تحقیر و توهین و در نهایت سکوت فرد مهاجر است.

«فوجئت، حین خطر لی تجدید جواز سفری، بأنّی غیر مرغوب فیّ. احتفظوا بالجواز. قلت خذوه لا بأس، لکنّی لم أکن أریده للعودة، بل لتجدید إقامتی هنا، أو ربّما الانتقال إلی مدینة عربیة أخری، إلی بیروت مثلا، أو عمّان... ثمّ بدأت أفکّر کیف سأعیش هنا من دون إقامة. مهاجر غیر شرعی لن یحصّل عملا، مستحیل...؛

سپس به وقت تمدیدکردن گذرنامه‌ام، غافلگیر شدم که من عنصر نامطلوب شناخته شده‌ام، گذرنامه را نگه داشتند؛ ولی من آن را برای بازگشت نمی‌خواستم؛ بلکه برای تمدید اقامتم در اینجا آن را می‌خواستم. سپس به این فکر کردم که چگونه بدون اقامت اینجا زندگی خواهم کرد. به‌عنوان مهاجری غیرقانونی که حق به‌دست آوردن کار را هم نخواهم داشت. غیرممکن است...» (برکات، ۲۰۱۸: ۲۷).

اگر کسی کتاب را باز کند و از این پاراگراف شروع به خواندن کتاب کند، خیال می‌کند که این بخش از روایت، یا دیالوگی در جواب دیالوگ دیگری است یا اینکه فردی در حال تک‌گویی است؛ در صورتی که این بخشی از یک نامه است و آن زمانی است که مهاجر عرب خود را در دام استعماری ببیند که خود از آن بی‌خبر بوده است.

٤-١. تک‌گویی درونی مستقیم

این نوع تک‌گویی از زاویه‌دید اول شخص بیان می‌گردد و گویا راوی حضور ندارد و «اندیشه و عواطف شخصیت، بدون تفسیر و راهنمایی نویسنده عرضه می‌شود». در این شیوه، ذهن شخصیت داستان در موقعیت اول شخص (من- راوی) و در نتیجه با نقل قول مستقیم روایت می‌شود. از آنجا که شخص، دربارهٔ تجربه‌ها، عواطف و خاطره‌های خود فکر می‌کند، خود او در محور رابطه‌ها قرار می‌گیرد و در نتیجه به شکل «من»، حضور و وجودش را اعلام می‌کند. این شیوه به دو شکل ساده و روشن و یا پیچیده و گنگ بیان می‌شود (فلکی ۴۳:۱۳۸۲). کاربرد این نوع تک‌گویی برای ابراز اندیشه

و احساسات راویان این رمان که هر یک نمایندهٔ طبقه‌ای بحران‌زده در جامعه هستند، به وفور یافت می‌شود؛ شاهد ما زمانی است که شخصیت در تنگنای زندگی در غربت، خود را محبوس غمکده می‌یابد و برای فرار از حالت غمبارش، در پی اندک خاطرات شیرین، به زندگی پر فراز و نشیب گذشته‌اش سرک می‌کشد، تا گوشه‌ای از دردهایش را تسکین دهد.

«لستُ هنا في هذه الغرفة كي أعود إلى الوراء، ولا كي أراك وأرى معك كيف كنتُ أنا صبيَّة، وكيف كان الربيع جميلًا وقويًّا في البلاد. البلاد التي انقضت، وقعت وتشظَّت كآنية كبيرة من زجاج. سيكون ذلك مأساة وحزنًا خالصًا ومرارة؛

اینجا در این اتاق نیستم که بخواهم به عقب برگردم. ونه برای اینکه تو را ببینم و ببینم چگونه دختری بودم و چطور بهار در کشورمان زیبا و قوی بود. کشوری که نابود شد، افتاد و مانند ظرف شیشه‌ای بزرگی شکست. این یک تراژدی و غم خالص و تلخ خواهد بود» (برکات، ۲۰۱۹: ۴۱).

ویرانی سرزمین، چیزی از ارزش وطن، در نزد نویسنده نمی‌کاهد و خود را وطن‌پرستی می‌داند که بعد از ویرانی سرزمینش باید به خاطرات گذشته‌اش بازگردد تا گوشه‌ای از دردهایش را تسکین دهد، وی این کار را در قالب یک تک‌گویی برخواسته از روزهای سخت، از زبان شخصیت فرودست داستانش بیان می‌کند.

٤-۲. تک‌گویی درونی مستقیم روشن

در تک‌گویی روشن، افکاری که در ذهن شخصیت داستان جریان دارد، به‌راحتی قابل درک است و خواننده به‌سادگی آن را درک می‌کند. «در این شیوه اغلب، نویسنده، تک‌گویی درونی را با عباراتی مانند «گفت»، «گمان کرد» و غیره بیان می‌کند» (اخوت، ۹۷:۱۳۷۱). یکی از این جلوه‌های نفوذ استعمار مدرن، حاکمیت ارزش‌های فرهنگی‌ای است که می‌توان از آن به امپریالیسم فرهنگی یاد کرد و در زندگی خانواده‌های عربی و شرقی رواج دارد. نمونه بارز این نوع استعمار، در کلام نویسنده از افکار زنی به زبان می‌آید که مادر را مسبب همه بدبختی‌هایش می‌داند. مادری که دل به مادیات بسته است و از آواره‌کردن فرزند برای رسیدن به ثروت هیچ ابایی ندارد. این تک‌گویی، مرگ دیدگاه و اندیشه‌هایی را نمایان می‌سازد که استعمار و پیامدهایش، برای مردم جنگ‌زدهٔ سرزمین‌های عرب، به بار آورده است.

«لا أدري ما الذي غيَّرها إلى هذا الحدّ. باختصار، كلّ ما أرسله إليها من مال بات لا يكفي. تقول إنَّ أمّ

فلانة و أمّ علتانة صارتا من الأغنياء، والناس تعمَر بيوتاً وبنايات وتشتري أغراضاً بمئات الدولارات؛

نمی دانم چه چیزی اینقدر آن را تغییر داد. خلاصه، آن همه پولی که برایش فرستاد کافی نبود. او می‌گوید که ام فلانی و ام الاطنه ثروتمند شده‌اند و مردم خانه و ساختمان می‌سازند و به صدها دلار چیز می‌خرند» (برکات، ۲۰۱۸: ۷۶).

توصیف فضای داستان و کشیدن مخاطب به عمق احساسات راوی، شگرد دیگری است که نویسنده برای جلب خواننده از آن بهره می‌برد. در این تک‌گویی، مرد مهاجر به پذیرش هدیه‌ای از طرف زنی میان‌سال در کشور بیگانه تن می‌دهد که اگرچه در ظاهر از سر لطف و مهربانی است؛ اما در باطن زبان استعماری را یدک می‌کشد که در نهایت داستان، وی را در منجلاب بزرگی فرو می‌برد:

«كان ذلك اليوم باردا وممطرا. مطر تنفذ رطوبته إلى العظم. وكنت أحتمي منه ملطقا ظهري إلى فيترينة سوبرماركت... ثمّ خرجت امرأة شقراء ستينية. توقّفت تبحث عن بعض القطع النقدية في حقيبتها لتعطيها للألباني. قالت لي: أنت مبلّل، كيف تفعل في هذا البرد؟ استدركت وسألتنا: أين تنامان؟ هناك مؤسسات تعنى بمن لا... في هذا البارد القارس... عادت في مساء اليوم التالي وفي يدها كيس نايلون كبير، وبدأت تحكي عن الأنانية البغيضة، وعن وجوب التفكير في الآخرين... وأنّ كل إنسان معرّض للأيام الصعبة، فكيف إذا عانى حروبا وإرهاب وهجرات... ثمّ سحبت سترة كبيرة منفوخة من كيسها، قدّمتها إليّ وهي تعتذر وتتمنّى أن أقبل هديّتها المتواضعة؛

آن روز، سرد و بارانی بود. بارانی که رطوبتش تا مغز استخوان می‌رسید و در برابر آن به ویترین سوپرمارکتی پناه برده بودم. سپس زنی موبور و شصت ساله ظاهر شد. ایستاد و دنبال چند تا اسکناس در کیفش گشت تا به جوان اهل آلبانی بدهد. به من گفت: تو خیس شده‌ای، در این سرما چه می‌کنی؟ بحث را عوض کرد و پرسید: کجا می‌خوابید؟ مؤسسه‌هایی وجود دارد که به افراد بی‌سرپناه در این هوای سرد پناه می‌دهد. غروب روز بعد بازگشت در حالی که در دستش کیسهٔ مشمّعی بزرگی بود و از غرور منفور حرف می‌زد و از ضرورت به فکر دیگران بودن... و اینکه هر انسانی روزهای دشواری را تجربه می‌کند و چگونه است که اگر انسان از جنگ و تروریسم و مهاجرت رنج ببرد... سپس کت بزرگ پف‌داری را از کیسه‌اش بیرون آورد، آن را پوزش‌خواهانه به من هدیه کرد و آرزو کرد که هدیهٔ ناقابلش را قبول کنم» (برکات، ۲۰۱۸: ۵۹ – ۶۰).

بنابراین، زن با آگاهی از فلسفهٔ استعمار و چگونگی به تسلّط در آوردن مرد فرودست، از در نیکی وارد شده تا جسم و جان او را تصاحب کند. فشارهای زندگی بر روی مهاجری بدون مال همچون او، نیز مزید بر علت است که او برای چشیدن طعم آسایش در این دیار غربت که همهٔ انواع فلاکت را

تجربه می‌کند، به فکر بیفتد که بهتر است راه را برای نفوذ زن میان‌سال بومی آن کشور غربی باز بگذارد.

٤-۳. تک‌گویی درونی مستقیم (گنگ)

در این شیوهٔ بیانی به‌راحتی نمی‌توان اندیشه و احساسات شخصیت را دریافت و عواطف و احساسات وی به‌صورت مبهم و گنگ برای مخاطب ارائه می‌شود. از این نوع تک‌گویی گاهی به‌عنوان جریان سیال ذهن نیز یاد می‌کنند.

> «در این شیوه، تکیه، بیشتر بر لایه‌های پیش از گفتار است تا گفتارهای عقلانی. بدین معنی که در ذهن شخصیت‌ها مطالب و مسائلی هست که هنوز به‌صورت گفتار، تبلور نیافته است؛ اما خواننده باید آن را حس کند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۹۸).

مثلاً زمانی که نویسنده در داستان *برید اللیل* به موضوع ثابتی نظر ندارد و ذهن مخاطب را از موضوعی به سمت موضوعی دیگر می‌کشاند؛ در قسمتی که شاهد آن هستیم، راوی گاه نبود شغل و زمانی بی‌پولی و بار دیگر زندگی فناشده‌اش را به تصویر می‌کشد؛ تا مخاطب را در یک قالب کلی با هدف نهایی که همان زندگی دون پایه فرودستی که حاصل مهاجرت به دیار بیگانه است، آشنا کند. راوی داستان در این تک‌گویی که به جریان سیال ذهن شبیه است، مشکلات عمومی مهاجران و بی-عدالتی در جامعه‌ای را نمایان می‌سازد که حاصلش تاراج هویت و نابودی مردم سرزمینش می‌باشد:

> «إلى ايّ حياة قد أدعوك؟ فأنا مفلس حتَّى المهانة. وأبدو للناس كأني أعارض اقداري...؛ تو را به چه زندگی‌ای فرا می‌خوانم؟ من بی‌نهایت ورشکسته‌ام. و طوری به نظر می‌رسم که انگار با سرنوشتم سر جنگ دارم» (برکات، ۲۰۱۸: ۲۵).

یا وقتی که در بخش دیگری از داستان نظاره‌گر روح ناآرام و ذهن پریشان شخصیت فرودستی هستیم که در ورطهٔ زندگی رقّت‌بارش دست‌وپا می‌زند و روح خسته و حال آشفته‌اش، روزبه‌روز وی را در گرداب زندگی فرو می‌برد. این‌بار سرنوشت، در سرزمین بیگانه دستانش را به مرگ زنی آلوده می‌کند تا فکر گرفتارشدن، آرامش را به کلی از او سلب کند. آن‌گونه افکار منفی بر وی چیره می‌شود که در لابه‌لای گرفتاری‌هاش به دنبال دلیل این همه دربه‌دری که حاصل استعمار بر روح و جسمش است، می‌گردد. در نتیجه با حسرت در قالب گفتاری برخواسته از درون آتشینش خود را سگ ولگردی خطاب می‌کند که مجبور به اطاعت و سکوت در مقابل ارباب خود می‌باشد:

> «عاودتني تلك الكوابيس أنا في ورطة ويلزمني الوقت. هذا كلّ ما يلزمني الآن، ولن تقضي عليّ تلك المراة التي

استعبدتني و سمَّمت أيَّامي. وجعلتني كلباً لها لأنَّها ترأف بالكلاب الضَّالة؛

آن کابوس‌ها دوباره سراغم آمد. من در دام گرفتار شده‌ام و تنها چیزی که لازم دارم زمان است. این زنی که مرا به بردگی کشانده بود و روزگارم را تباه کرد، او که مرا سگ خود کرده بود نمی‌تواند مرا از بین ببرد. او که به سگ‌های ولگرد، مهر و محبّت داشت» (همان: ۷۱).

روایت، در زاویه‌دید اول شخص مفرد و روایتگری «من» در جریان است، تا جایی که راوی این بخش زندگی جهنم‌وارش را حتی در خواب نیز تکرارشونده می‌بیند؛ گویا شبح نحس زندگی روزمره-اش تا وی را به ورطهٔ نابودی سوق ندهد، آرام نمی‌نشیند. واگویه اعتراف‌وار فرودست، خوابی را حکایت می‌کند که همچون بیداری تشویش و دلهره را در وجودش بیشتر می‌کند. گویا کابوس‌های زندگی رقت‌بارش این بار به خوابش سرک می‌کشند و خود را گناهکاری تصور می‌کند که آغشته به ناپاکی و آلودگی است.

«بنابراین شخصیت، دچار یک نوع بحران روحی و سردرگمی‌است؛ ذهن به‌هم‌ریختهٔ او نمی‌تواند ارتباط منطقی و درستی با منش و شخصیت درونی‌اش برقرار سازد؛ از این رو، این گونه، احساسات خویش را بر زبان ذهن، جاری می‌سازد» (گودرزی و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۲)

«اكون في مكان جميل بهيج، واسع و شديد الإضاعة، في حفلة أو ما يشبهها. تلحّ عليّ حاجة التبوَّل او التغوّط. أبحث عن دورة المياه، وحالما أفتح بابها تصير مكاناً واسعاً بعدَّة أبواب شبيهاً بالمستشفيات، و كلُّ شيء فيه أبيض. وحال أجد ركناً لأقتضي حاجتي يكون الباب مخلوعاً وجورة المرحاض فائضة بالغائط. ثمَّ أحاول في زاوية أخرى فأجدها أكثر تلوثاً. وشيئاً فشيئاً، يصبح كلّ ما تمسّه يدي، من زرّ الإضاءة إلى الحائط الذي أتَّكئ عليه، أو ما أخوض وأخبّص فيه أو يمسّ ملابسي، ملوَّثاً ومبقَّعاً بالخراء؛

در مکانی زیبا و دل‌انگیز، بزرگ و خیلی نورانی در یک جشن یا چیزی شبیه به آن به سر می‌برم. احساس می‌کنم که باید قضای حاجت کنم. وقتی در را باز می‌کنم، بدل می‌شود به مکانی باز و گسترده با چند در که شبیه بیمارستان است. و همه چیز آن سفید رنگ بود. وقتی گوشه‌ای پیدا می‌کنم برای قضای حاجت، در باز می‌ماند و کاسهٔ دستشویی لبالب از کثافت است. دنبال گوشه‌ای دیگر می‌گردم و آن را کثیف‌تر و آلوده‌تر می‌بینم. رفته‌رفته، به هر چیزی دست می‌زنم کثیف می‌شود و در گذرگاه‌های بزرگ و تنگ و آلوده دنبال گوشه‌ای دور از چشم دیگر مردان و زنانی که مثل من گیر افتاده‌اند می-گردم» (برکات، ۲۰۱۸: ۵۶).

نویسنده از زبان راوی داستان با بیان تک‌گویی‌های پی‌درپی، تصویرهایی را می‌آفریند که خواننده با خواندن متن، هر چه بیشتر به درون داستان کشانده می‌شود. برکات آنگونه از مشکلات مهاجرت

پرده برمی‌دارد که گویی نتیجه سفر و مهاجرت به غرب، جز سرگردانی در غربت و فرو رفتن در سراب تبلیغات استعمارگران نخواهد بود؛ چه بسا بدبختی فرودستان، حتی چشمانشان را از خواب آرام محروم ساخته است.

٤-٤. تک‌گویی درونی غیرمستقیم

در این نوع تک‌گویی، برخلاف تک‌گویی درونی مستقیم که در آن، جمله‌هایی با نقل قول مستقیم و در نتیجه از سوی اول شخص ارائه می‌شود، جمله‌ها با نقل قول غیرمستقیم و از سوی سوم شخص بیان می‌شود (فلکی،۱۳۸۲:۵۰). در شیوه تک‌گویی درونی غیرمستقیم، راوی، داستان را از زاویه‌دید سوم شخص باز می‌گوید؛ یعنی ذهن راوی به جای اینکه در قالب «من» به شرح ماجرا بپردازد، از زاویه‌دید «او» داستان را تعریف می‌کند (همان).

مداخله سوم شخص؛ یعنی خطاب قراردادن مادر توسط شخصیت داستان، می‌تواند به این نوع تک‌گویی اشاره کند. ارزشمندبودن مادیات و چشم‌پوشی از اخلاقیات در دنیای ساختگی و بی‌رحم امروزی، بیانگر رابطهٔ سرد و بی‌روح افراد در سرزمین جنگ‌زدهٔ نویسنده داستان است.

> «نویسندگان پسااستعمار، در نوشته‌های خود بر هویّت فرهنگی جامعهٔ خود متمرکز می‌شوند و تأکید آن‌ها بر زنده‌کردن، توسعه و ترویج هویّتی ملی است که سال‌ها به حاشیه رانده شده و نادیده گرفته شده است. در واقع، این نویسندگان به احیای فرهنگ بومی کشور خود می‌پردازند که سال‌ها توسّط استعمار به انزوا درآمده بود. مردمی که با خطر سرکوبی و نابودی فرهنگ و شیوهٔ زندگی پیشینیان خود روبه‌رو هستند. در شرایط پسااستعماری در جستجوی هویّت از دست رفتهٔ خود و احیای آن برمی‌آیند» (کولائی و پازوکی‌زاده، ۱۳۹۰: ۶۸).

نویسنده با نگاه ریزبینانه و طنزی تلخ، از مادری که مهر حیوانات را به جای مهر فرزند در دل نشانده است، یاد می‌کند و گم‌شدن هویت را در قالب علاقهٔ سرد و بی‌روح مادر نسبت به فرزند نمایان می‌سازد.

> «كانت تُعنى بالدجاجة المريضة، تحملها النهارَ بطوله كي تبعدها عن نفرات الديوك. تُطعمها الحَبّ بيدها و لا تتركها إلّا بعد أن تتعافي.تصلّي للنَّعجة التي تتعسَّر ولادتها، تبقى قربها تمسّد على رقبتها، تنغّي لها، ثمَّ تزغرد حين ترى الحمل يتحرَّك في مشيتها. و كانت تبكي حزناً لسماعها ثغاء الحملان المفطومة عن حليب أمها... إلَّا أنا. أيَّاماً عديدة لم تكن تلتفت ناحيتي؛
>
> به مرغ مریض توجه نشان می‌داد، در طول روز آن را جهت در امان نگه‌داشتن از نوک خروس با خود می‌برد. با دست خودش به او دانه می‌خوراند و تا وقتی که بهبودی پیدا نمی‌کند آن را

رها نمی‌کند. برای گاومیشی که زایمان سختی دارد نماز می‌خواند. نزدیک او می‌ماند و دست بر گردنش می‌کشد و برایش آواز می‌خواند سپس کل می‌کشد وقتی می‌بیند که بره می‌خواهد راه بیفتد. و از غم شنیدن صدای بره‌های از شیر گرفته‌شده، گریه سر می‌دهد. به همه توجه نشان می‌داد جز من. چندین روز به من توجه نشان نمی‌داد» (برکات، ۲۰۱۸: ۱۸).

برکات ضمن شرح مشکلات و غم‌های مردم سرزمین‌های عربی، به انتقاد از استعمار و پیامدهای آن به‌ویژه بُعد فرهنگی پرداخته، ایدئولوژی استعماری استعمارگران سرزمین‌های عربی به‌ویژه لبنان را بر ملا می‌سازد؛ تا نقش خود را به‌عنوان نویسنده در آگاهی مردمش از خطرات استعمار و بحران‌های ناشی از فرهنگ پوشالی غرب ایفا کند.

٤-٥. تک‌گویی در زمان حال، گذشته و به‌صورت تداعی

در این بخش کوشش می‌شود تک‌گویی‌های مبتنی بر زمان و مشابهت در رمان مورد بررسی قرار گیرد. در ابتدا تک‌گویی در زمان حال بررسی می‌شود. این نوع تک‌گویی زمانی اتفاق می‌افتد که «صحبت‌کننده به محیط دور و بر حاضر خود واکنش نشان دهد، تک‌گویی درونی او، داستانی را تعریف می‌کند که در همان موقع، در اطراف او می‌گذرد» (میرصادقی، ۷۹:۱۳۸۸). به تصویر کشیدن رویدادهای زمان حال توسط نویسندگان همچنین نویسنده این داستان یعنی برکات، با اهداف مثبت اصلاح‌جویانه و سازماندهی مختلف سرزمین آباء و اجدادی خود صورت می‌گیرد. در این تک‌گویی شاهد ما مسافری خسته و سرگردان در وعده‌های پوچ بیگانگان است؛ مسافری که وعده‌های تو خالی و پوچ استعمارگران او را به بیرون از مرزهای وطن می‌کشاند؛ اما تنها به خاطر گم‌شدن برگه هویتش، سرزمین بیگانه از وی آواره‌ای فرودست می‌سازد و از قلب زخم‌خورده برای مادرش می‌نویسد. این همان استعماری است که امروزه از آن به اسم استعمار نو یاد می‌شود و وعده‌های پوچ بیگانگان در آوارگی مردم جهان سوم را به مخاطب دیکته می‌کند.

«أمّي الحبيبة، هو المساء ينزل على المدينة. صار زجاج بهو المطار يعكس الضوء كالمرايا و لم يقترب منّي أحد. أرى المعاطف مبلّلةً، يعني أنّها بدأت تمطر، وخفّت حركة الداخلين والخارجين مع اقتراب اللّيل. مازلت أفكّر في شراء تذكرة للسفر عائداً. سأقول لهم إنّي لم أنجح في الحصول على إقامة، و لا اوراق ثبوتيّة معي. سيحقّقون ساعة، ساعتين أو أكثر، ثمّ يلقون بي في الطائرة...؛

مادر عزیزم، غروب بر شهر فرود می‌آید. شیشهٔ اتاق انتظار فرودگاه نور را مانند آینه منعکس می‌کرد و هیچ‌کس نزدیک من نشد. پالتوها را خیس می‌بینم، یعنی باران بارش گرفته و حرکت واردشوندگان و خارج‌شوندگان با نزدیکی شب کم شده است. هنور در فکر خریداری بلیط

بازگشت هستم. به آنان خواهم گفت نه توانستم اقامت بگیرم و نه برگه‌های هویتی. ساعتی یا دو ساعت و بیشتر بازجویی می‌کنند سپس مرا داخل هواپیما می‌اندازند» (برکات، ۲۰۱۸: ۶۸).

گنجشک نماد آزادی است؛ اما تک‌افتادن او زیر باران در خیابانی خلوت، بیان‌گر سرنوشت مهاجری است فرودست که اگرچه به قصد آزادی از هیاهوی جنگ و مشکلات ترک وطن گفته؛ اما خود را اسیر تنهایی و بی‌کسی می‌بیند و سرنوشت خود را همچون سرنوشت گنجشک جداافتاده از دوستانش تصوّر می‌کند:

«لو كنتَ هنا لتفرَّجتَ معي علي هذا العصفور الذي يتنطَّط تحتُ في الشارع الفارغ تحتَ المطر، كأنَّه لايبتلَ به. عصفور صغير بلا سرب يقلِّده أو يتعاطي معه. عصفور وحيد رائق المزاج في مدينة كبيرة لايرى منه شيئاً. ربَّما بسبب تقدُّمه في العمر لم يعد في حاجة إلى أحد...؛

اگر اینجا بودی همراه من این گنجشکی را که در خیابان خالی زیر باران بال می‌تکاند نگاه می‌کردی. گویی اصلاً خیس نمی‌شود. گنجشککی بدون دسته‌ای که به آن اقتدا کند. تنها گنجشک خوش‌طینت، در شهری بزرگ که از آن چیزی نمی‌بیند. چه بسا به خاطر سالخورده‌بودن دیگر به کسی نیاز ندارد...» (همان: ۳۹).

برکات که خود همچون شخصیت‌های داستانش مهاجری غریب و دور از وطن است، از نبود آزادی در غربت می‌نالد؛ جای‌دادن شخصیت داستان در قالب گنجشک برای گوشزد به مهاجرانی است که اندیشه سفر به سرزمین سراب‌وار غرب را در سر دارند تا به مخاطب بگوید حتی فضای بزرگ شهر و باران که جلوه‌ای از رحمت و زیبایی است؛ برای گنجشکی که نماد فرودست می‌باشد، حکم اسارت دارد.

نوستالژی و احساسات غم‌انگیز گذشته نیز می‌تواند شگردی باشد برای بیان تک‌گویی شخصیت فرودست در گذشته. در این تک‌گویی افکار و اندیشه شخصیت بر محور خاطره‌هایی می‌گذرد و حوادث گذشته را با حوادث زمان حال درهم می‌آمیزد؛ یعنی به نوستالژی عمیق فرو می‌رود و اتفاقات گذشته را با زمانی که در آن است، پیوند می‌زند. آن‌گونه که راوی این قسمت، در غم و اندوه زمان حالش، ناخود آگاه از خاطرات گذشتهٔ شیرین و سرزمین سرسبز و یکپارچه‌اش می‌نویسد؛ سرزمینی که روزی جلوه‌گر زیبایی بود و اکنون همچون شیشه‌ای ترک‌خورده و شکسته، چندپاره و ازهم‌گسسته شده است.

«إذن، لستُ هنا في هذه الغرفة كي أعود إلى الوراء، وأرى كيف كان الربيع جميلاً و قويًّا في بلاد. البلاد التي انقضت، وقعت و تشظَّت كآينة كبيرة من زجاج. سيكون ذلك مأساة و حزناً خالصاً و مرارة...؛

بنابراین، اینجا در این اتاق نیستم تا بخواهم به عقب بازگردم و ببینم چگونه بهار در کشور زیبا و قوی بود. کشوری که فرو پاشید، افتاد و از هم گسیخت مانند آینهٔ شیشهٔ بزرگی. این، به‌صورت کامل تراژدی و غم محض و تلخی خواهد بود...» (همان:۴۱).

نوستالژی همیشه ذکر خاطرات شیرین نیست و گاهی از گذشتهٔ پر درد انسان و از افکار ویران‌کننده آن‌ها پرده برمی‌دارد؛ آن‌گونه که راوی زن داستان برکات، نوستالژی گذشته‌اش را همچون زمان حالش یکسان می‌بیند؛ چراکه مادر یعنی نزدیکترین شخص زندگی‌اش، او را به دلیل بیکاری و طلاقی که جامعه آن را ننگ می‌شمارد، از خود می‌راند و به ناچار زن داستان برای رسیدن به آمالش تن به مهاجرتی می‌دهد که وی را بیشتر در منجلاب بدبختی فرو می‌برد.

«صرت أتذكَّر، من ألمي وقهري، أنَ! أمّي كانت سبب زواجي التَّعِس وأنا بعدُ لم أُتِمَّ الرابعة عشرة. وهي لم تغفر لي طلاقي، ولا أنتَ، بل كنتما سببَ هجرتي إلى هذا البلد وعملي خادمةً في بيوت الناس وفي تنظيف وسخ بشر لا اعرفهم، في حمّامات المطاعم وغرف الفنادق؛

از رنج و دردم به یاد آوردم که مادرم، دلیل ازدواج بدم بود، وقتی که هنوز هم چهارده سال را هم تمام نکرده بودم و نه تو و نه او، مرا به خاطر طلاقم نبخشیدید؛ بلکه علت مهاجرتم به این کشور و خدمتکار و نظافتچی‌شدن من برای پاک‌کردن کثافت‌های آدم‌های غریبه در دستشویی‌های رستوران‌ها و اتاق‌های هتل‌ها شدید» (همان: ۷۷).

مادری که وقتی خاطرات ورق زده می‌شود، دختر را برای رسیدن به پول، قربانی خودخواهی‌اش کرده، سرنوشتش را به سرنوشت مردی گره می‌زند که پایانی جز طلاقی تلخ، تنهاشدن فرزند، آوارگی، تن‌فروشی و فرودستی در سرزمین بیگانه ندارد.

«راح كلام أمّي يدور في راسي. ألم تقم ببيعي لزوجي في مقابل المهر الذي جهَّز و أراح رجال العائلة؟ لم أرَ فلساً واحداً. عدا ثمن تذكرة الطائره لأختفي عن وجهها بعد طلاقي، لم أر فلساً. كنت أحتمل كلّ المرارات من أجل أن ترضى عليّ و على ابنتي. ستون مرحاضاً أنظفها قبل العاشرة صباحاً وأنا أركض عشرات الكيلومترات في سباق مع ابتسامة مسؤولتي التي لا تبتسم... والآن؟ صرتُ أسأل نفسي...؛

سخن مادرم در سرم می‌چرخید. آیا مرا در مقابل مهری که با آن جهاز بخرد و مردان خانواده را خلاص کند، به شوهرم نفروخت. تنها هزینهٔ هواپیما را به من داد تا از جلوی چشمانش دور شوم. دیگر حتی یک پشیز ندیدم. همهٔ سختی‌ها را به خاطر اینکه از من و دخترم راضی باشد تحمل کرد. شصت دستشویی را تا قبل از ساعت ده پاک می‌کردم و در مسابقه‌ای برای جلب لبخند رئیس اخمویم ده‌ها کیلومتر می‌دویدم. حالا چه؟ از خودم می‌پرسیدم...» (همان).

محوریت یک زن مهاجر عرب در این داستان که به تن‌فروشی روی آورده، باعث می‌شود که این قسمت، جزو ادبیات زنان رنگین‌پوست گنجانده شود. در «ادبیات زنان رنگین‌پوست، زنان مهاجر، وسیله‌ای موفق برای بیان دشواری‌های خاص هویت فرهنگی و هویت جنسی هستند» (گرین، ۱۳۸۳: ۴۳۰)، این به آن معناست که مسائل زنان مهاجر در ادبیات پسااستعماری، پیش از اینکه مسأله‌ای اقتصادی باشد، مسأله‌ای فرهنگی است. همهٔ این‌ها بیانگر شرایط بد کاری مهاجران زن بی‌پولی است که وادار به تن‌فروشی می‌شوند که مصداق استثمار جنسی است.

تداعی معانی نیز، می‌تواند ذیل تک‌گویی درونی قرار گیرد با این تفاوت که در آن مسأله اکنون یا گذشته در میان نیست؛ بلکه مسألهٔ مشابهت در میان است.

یکی از ارکان اصلی تک‌گویی، تداعی معانی نهفته در ذهن و فکر راوی است. تداعی معانی زمانی حاصل می‌شود که پدیده‌ای باعث تداعی و ظاهرشدن معانی و مفاهیم دیگر می‌شود.

> «در تداعی معانی، ما برخورد کلمات، عبارات و تصاویر را براساس روح «مشابهت» آن‌ها بررسی می‌کنیم یا بر اساس روح «مغایرت» آن‌ها؛ یعنی کلمات و عبارات که در یک اثر ادبی به‌کار می‌روند یا شبیه یکدیگر هستند یا مجاور هم و در واقع مکمل هم و یا مخالف هم هستند» (براهینی، ۳۲۴:۱۳۷۵).

نمونهٔ بارز این تفسیر، وجود وسایلی در هتل است که راوی را به گذشته و تداعی نمونه‌هایی شبیه به آن، در عمق افکارش می‌کشاند. راوی تنها، که با دیدن هر شیئی با روح مشابهت، درونش لبریز از معانی می‌شود و به کنکاش و استخراج خاطرات می‌پردازد تا شاید دردهایش را که ناشی از جنگ و آوارگی است اندکی تسکین دهد.

> «مع أنّي في هذه الغرفة لا أجد ما أتسلّى به. مَن يقعد في الفراغ يبحث لاإراديًّا عن صلة له بالمعني الذي للأغراض. كأنّي أسترجع ذاكرتها، أعرفها، أو أنَّ لها عندي مكاناً أو حكاية. أقول، مثلاً، إنَّ مسكة باب الخزانة تشبه ما كنت رأيته عند عمَّتي، في شقَّتها القديمة التي تركَتْها أيَّام الحرب؟
>
> با اینکه در این اتاق چیزی سرگرم‌کننده نمی‌یابم. هرکس با فراغت بنشیند، به‌صورتی غیرارادی ارتباطی با معنای وسایل خواهد یافت. گویی من حافظه‌ام را می‌کاوم، می‌شناسمش، یا نزد من جایگاه و داستانی دارد. مثلاً می‌گویم: درِ کمد، شبیه در کمد عمه‌ام است در آپارتمانی که روزهای جنگ ترکش کرد» (برکات، ۲۰۱۸: ۳۱).

یا هنگامی که با چشمانی خسته، خیره به کمدی می‌شود که انجیلی قدیمی را در خود جای داده و کاغذ مخصوص آن انجیل، ذهن مهاجر را به سوی نمونه‌اش که در هتل‌های اروپایی است سوق

می‌دهد.

«أحدّق في درفة الخزانة وأتابع تعرُّفات الخشب حتّى تدمع عيناي. ثمَّ أنتقل إلى درج الطاولة الصَّغيرة إلى جانب السرير، وأروح أتردَّد في فتحه. أعرف أنَّ في داخله إنجيلًا رقيق الورق، كما في جميع فنادق أروبا...؛

به در کمد خیره می شوم و تعاریف چوب را دنبال می کنم تا اشک از چشمانم جاری شود. به سمت کشوی میز کوچک کنار تخت رفتم و در باز کردن آن تردید کردم. من می دانم که در داخل یک کتاب مقدس نازک کاغذ وجود دارد، مانند تمام هتل های اروپا ...» (همان).

تداعی معانی آنگاه حاصل می‌شود که دو شیء یا دو عامل یا دو پدیده در یک زمان یا یک مکان به‌گونه‌ای با هم پیوند یابند که وقتی یکی در وجدان آگاه حضور یابد، دیگری را هم به خاطر آورد (پارسا، ۱۶۹:۱۳۷۴)، همان‌گونه که ریزاندیشی مسافر که گویا از فرط بی‌حوصلگی و تنهایی است، تداعی‌گر اتفاقاتی است که وی را به گذشته می‌کشاند.

٤-٦. تک‌گویی نمایشی

در تک‌گویی نمایشی، شخصیت داستان مثل اینکه با صدای بلند برای مخاطبی که خواننده او را نمی‌شناسد، حرف می‌زند و برای حرف‌زدن خود دلیلی دارد. راوی، مانند بازیگری روی صحنه تئاتر که تماشاچی‌ها را مخاطب قرار می‌دهد برای مخاطبی صحبت می‌کند و از طریق تک‌گویی طولانی اوست که خواننده، به موقعیت او و آنچه بر او گذشته، آگاهی می‌یابد و در مسیر حوادث داستان قرار می‌گیرد و تا حدودی به هویت مخاطب او که در خود داستان است نیز پی می‌برد (میرصادقی،۱۳۸۸: ۸۱). راویان رمان برکات هرگاه که نیاز به همراه‌کردن مخاطب با خود دارند، همچون بازیگران پر جنب‌وجوش صحنهٔ بازیگری با فریادهای نمایشی و رمزدار، توجه خواننده را با خود همراه می‌سازند؛ نمونه آشکار این تک‌گویی فریادهای دروغین مردی است که برای رهاشدن از مهلکهٔ بند و زندان، مدام فریاد می‌زند. گویا قاتل زنی است و اکنون برای فرار به سوی فرودگاه گریخته؛ اما چون خود را در بند می‌بیند، سرگذشتش را برای مادر در قالب نامه‌ای بر زبان می‌آورد.

«جرُّوني جرًّا، لكنّي واصلت اللَّبيط والصراخ. يا مريم العذراء، يا يسوع الناصريّ، صرت أقول. أجعر جعراً بأيّ بريء، وأنا أقسم لهم بجميع أسماء قدّيسيهم التي أعرفها. حتي أخر لحظة في مقرّات شرطة المطار، حتّى باب الطائرة. أبكي وأصرخ: يا إلهي! ما دخلي أنا؟

مرا بدجور کشیدند تا اینکه روی آسفالت کشیده شودم و فریاد کشیدم. ای مریم باکره، ای عیسای ناصری، این را می‌گفتم. فریاد می‌زدم من بیگناهم. و به همهٔ مقدساتی که می‌شناختم

قسم یاد می‌کردم. تا آخرین لحظه در مقر پلیس فرودگاه، حتی دم در هواپیما، گریه می‌کنم و فریاد می‌کشم: خدایا! مگر من چه کرده‌ام؟» (برکات، ۲۰۱۸: ۱۰۹).

«منظور از شیوهٔ نمایشی در داستان‌نویسی، این است که در صحنه‌هایی از داستان، روایت داستان، بدون وجود راوی و تنها از طریق گفت‌وگو ارائه می‌شود همان‌گونه که در نمایش‌نامه متداول است؛ یعنی وقتی در صحنه یا صحنه‌هایی از یک داستان، تنها از طریق گفت‌وگو بین دو یا چند نفر، کنش داستانی پیش برود بی‌آنکه از اشخاص نامی برده شود، داستان در این صحنه‌ها به شیوهٔ نمایشی (نمایش‌نامه‌ای) ارائه شده است» (میرصادقی، ۱۳۸۸:۶۲).

از آنجایی که در رمان *برید اللیل* شخصیت‌های بی‌نام، بازیگران داستان هدی برکات هستند، گفت‌وگوهای اندکی که بین مخاطبین شکل می‌گیرد، غالباً کوتاه و حاوی پیام‌هایی است که در دنیای فرودستی شاهد آن هستیم. نمونهٔ بارز این دیالوگ را در گفت‌وگوی میان شخصیت و مأمور دستگیری‌اش، می‌توان دید. زمانی که فرد فرودست بعد از فراز و نشیب‌هایی زندگی، خود را در قبضه گرفتارشدن می‌بیند؛ بین او و فردی که مأمور به دام انداختن‌اش است، سؤال و جواب‌هایی پیش می‌آید و فرد فرودست چون خود را ناتوان از پاسخ می‌بیند، با فریادهایی در مورد گم‌شدن اوراق هویتش و نبود المثنی مدارک، سعی در اقناع و منحرف‌کردن آن مأمور دارد. از طرفی زن مقتول، نمونهٔ بارز استعمارگری است که جسم و روح مرد فرودست را استثمار کرده است و مرد فرودست برای رهاشدن از دامش، چاره را در کشتن و فرار می‌بیند.

«يقولون أين أخفيت أوراقك إن كان معك أوراقُ إقامة، او لجوء، كما تدَّعي؟ أقسم لهم بأنّي في انتظارها، تلك الأوراق. يقولون أين، إذن، إشعارُ استلام الملفّ الذي أُعطي لك لتتنقَّل بي؟ أقسم بأنَّ الورقة احترقت مع بقية أغراضي حين احترق معسكر التجميع بكامله. قالوا هذا في الأخبار ورأي العالم عشرات الصور؛

می‌گویند اگر به ادعای شما، مدارک اقامت یا پناهندگی داشتید اوراق خود را کجا پنهان کردید؟ به آن‌ها قسم می‌خورم که منتظر او هستم، آن اوراق. می‌گویند پس اخطاریه وصول پرونده‌ای که برای سفر با من به شما داده شده کجاست؟ قسم می‌خورم که وقتی کل اردوگاه کار اجباری سوخت، کاغذ با بقیه وسایلم سوخت. آن‌ها این را در اخبار گفتند و جهان ده‌ها عکس دید» (همان).

بنابراین در شیوهٔ نمایشی زمانی که گوینده کلامش را بر زبان می‌آورد، علاوه‌بر اطلاعاتی که در اختیار مخاطب قرار می‌دهد، عاطفهٔ شخص را نیز بر ملا می‌سازد؛ چرا که کلامش برگرفته از عاطفه و حالتی است که وی را وادار به تکلم می‌سازد.

٤-٧. حدیث نفس

حدیث نفس، یکی از انواع تک‌گویی‌ها و شگردی است که شخصیت، افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد تا خواننده از نیات و مقاصد او باخبر شود و بدین طریق، اطلاعاتی درباره شخصیت داستان به خواننده داده می‌شود. تفاوت حدیث نفس با تک‌گویی درونی، آن است که در حدیث نفس، شخصیت مثل این است که با صدای بلند فکرش را به زبان می‌آورد، درحالی‌که در تک‌گویی درونی، گفته‌ها در ذهن او می‌گذرد (میرصادقی، ۹۴:۱۳۸۸). در *برید اللیل*، راوی، در ابتدای هر داستان با بیان شرحی از زندگی خود، سعی در این دارد که مخاطب را با شخصیت خود آشنا کند؛ اگر به اول داستان نگاهی داشته باشیم، در همان ابتدا، راوی خود را پسربچه‌ای هشت، نه ساله معرفی می‌کند که با گرسنگی و تنهایی، به اجبارِ مادر، بنا بر استعداد بی‌نظیرش برای تحصیل، راهی پایتخت می‌شود و این همان سفری است که در ادامهٔ داستان، پنجره‌ای دیگر از زندگی، به روی وی باز می‌کند. بنابراین راوی با گفتاری در قالب حدیث نفس، تصویری از زندگی سخت در کنار نبوغ و استعدادش را به خواننده القاء می‌کند.

«كنت أنوي أن أكتب إلى أمّي عن تلك اللّحظة التي وضعتني فيها في القطار، وحدي، وأنا في الثامنة او التاسعة من عمري. أعطتني رغيفًا و بيضتين مسلوقتين. قالت إنَّ عمّي ينتظرني في العاصمة، و إنَّ عليَّ أن أتعلَّم لأُبِّي أذكى إخوتي، وقالت: لا تَخَفْ. لاتبكِ؛

قصد داشتم برای مادرم از لحظه‌ای بنویسم که مرا در قطار گذاشت، وقتی هشت یا نه ساله بودم. به من یک قرص نان و دو تخم مرغ پخته داد. گفت عمویم در پایتخت منتظرم است و من باید تحصیل کنم؛ زیرا من هوشمندترینِ برادرانم هستم و گفت: نه بترس و نه گریه کن» (برکات، ۲۰۱۸: ۹).

راوی ابتدا شکوه‌کنان از سفر اجباری‌اش به حدیث نفس می‌پردازد و پس از شکوه و گلایه‌ای چند در قالب حدیث نفس، مخاطب را با تلاطم زندگی پر درد و هویت بر باد رفته‌اش آشنا می‌سازد.

«إلى ايّ حياة قد أدعوك؟ فأنا مفلس حتَّى المهانة. وأبدو للناس كأنّي أعارض أقداري...؛

به کدام زندگی دعوتت کنم؟ من تا سرحد ذلت ورشکسته‌ام. به مردم طوری جلوه می‌کنم که انگار با سرنوشتم مخالفم...» (همان: ۲۵).

تا جایی که با تحقیر و توهین نفسش، نوعی باور فرودستی و دیگری را به خود تحمیل می‌دارد. اقرار به پذیرش تقدیری که استعمار و پیامدش؛ یعنی مهاجرت، برایش به بار آورده، می‌توان با فریاد و تظاهری که در یک حدیث نفس سوزان با آن خود را سرزنش می‌کند، به‌روشنی یافت.

«أنا، مفلس حيَّ المهانة، هل اعترضتُ؟ هل تركتُ الشغل؟ كنت أمشي كحمار يشدّ رسنه بنفسه، إلى أن وصلنا ذات صباح، ورحنا ننتظر، كعمَّال التراحيل...؛

من بی‌نهایت و تا حد خواری، بی‌چیزم. آیا اعتراضی کردم؟ آیا شغلم را ترک کردم؟ مانند خری که خودش افسارش را می‌کشد راه می‌رفتم. تا اینکه یک روز صبح، رسیدیم و مانند کارگر روزمزد منتظر می‌ایستادیم» (همان: ۲۶).

این ساختار دوگانه همچون شرق و غرب، مرکز و حاشیه، فرادست و فرودست، ساختار هوشمندانه‌ای است که توسط استعمار برای وابسته‌کردن مردم جهان سوم به غرب و به دنبال آن حاکمیت در ابعاد مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... می‌باشد.

٤-٨. پیوند دانای کل و تک‌گویی

در این شیوه، نویسنده ضمن استفاده از انواع تک‌گویی، حضور خود را در میان داستان آشکار می‌کند و به تکمیل حوادث داستان کمک می‌کند. حضور راوی در داستان به‌عنوان دانای کل در نظر گرفته می‌شود.

«منظور از دانای کل، حضور نویسنده در داستان است که چون گوینده‌ای، رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد و وضعیت، موقعیت و چگونگی زمان و مکان را به تصویر می‌کشد» (میرصادقی، ۱۳۸۵:۳۹۶).

در این سبک، اگرچه راوی از انواع تک‌گویی در لابه‌لای کلامش بهره می‌برد؛ اما گاهی سخن از اول شخص به سوی سوم شخص سوق پیدا می‌کند و حضور نویسنده در لابه‌لای سخنان راوی به چشم می‌خورد، تا خواننده را بیشتر با داستان آشنا کند. این بخش از داستان که راوی با بدبینی تمام به زندگی می‌نگرد، در ابتدا، سرنوشت بدی را که مادرش در زمان کودکی با سفری اجباری برایش به بار آورده برای مخاطب در قالب تک‌گویی بیان می‌کند، سپس مکان داستان را که همان قطار است به پرتگاهی که هر لحظه او را نزدیک‌تر می‌سازد همانند می‌کند...

«أنا قذفتني أمّي في قطار الأرياف ككيس القمامة.... كمن يسير إلى الهوَّة وهو يراها بوضوح؛

مرا مادرم همچون کیسه آشغال، داخل قطار روستاها انداخت. مانند کسی که به طرف پرتگاه می‌رود حال آنکه آن را به‌روشنی می‌بیند» (برکات، ۲۰۱۸: ۱۹).

در ادامه برای بیان شخصیت مادر، کلامش را از اول شخص یعنی «من» راوی، به سوم شخص یعنی «او»ی مخاطب تغییر می‌دهد تا انگیزه‌ای برای به تصویرکشیدن بی‌عاطفگی مادر و توجه بیشتر به

مادیادت به جای مهر فرزندی باشد. همان‌گونه که راوی در قالب طنزی تلخ، این ماجرا را با عشق مادر به حیوانات به تصویر می‌کشد:

«كانت تدلق المياه الساخنة علي رأسي وتصرخ فيَّ إن اشتكيت. أنا، لم يكن لي أيُّ فائدة، لا بيض ولا حليب ولا لحم. ثمَّ أبعدتني إلى مكان هي لاتعرف عنه شيئًا...؛

آب داغ روی سرم می‌ریخت و اگر شکایت می‌کردم سرم داد می‌زد. من، نه استفاده‌ای داشتم، نه تخم‌مرغ، نه شیر، نه گوشت. سپس مرا به جایی فرستاد که از آن چیزی نمی‌دانست» (همان:۱۸).

شخصیت‌های داستان برکات «اساساً شکننده و دچار بحران هویت‌اند؛ هویت نه به معنای چهارچوب انسانی؛ بلکه حتی هویتی بین این‌جهانی‌بودن و آن‌جهانی‌بودن- مثلاً نوسان بین جهانِ انسانی و جهان حیوانی» (بی‌نیاز، ۲۱۶:۱۳۸۸)

۵. نتیجه‌گیری

با بررسی واگویه‌های درونی در رمان *برید اللیل* نوشتهٔ هدی برکات این نتایج حاصل می‌شود:

رمان *برید اللیل* که در ارتباط با گیرودار و دگرگونی‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی توسط هدی برکات نوشته شده است، نسبت به مشکلات بسیاری در دنیای معاصر، به‌ویژه فرودستان آوارهٔ سرزمین‌های عربی، واکنش نشان داده است. دیدگاه هدی برکات در این رمان، نسبت به موضوع فرودست، حاصل چندین دلیل است که در رأس همهٔ آن‌ها، تأثیرات درگیری‌های مداوم لبنان است، از جنگ‌های گاه و بی‌گاه داخلی گرفته تا حملهٔ داعش به این سرزمین که موجب ناامنی شده و جان‌ها را به خطر انداخته است و آیندهٔ شهروندان سوری را به نابودی کشانده است. اینها مسائلی هستند که موجب مهاجرت عدهٔ زیادی از مردم سوریه شده است و از آن‌ها فرودستانی آواره ساخته است.

استفاده از زاویه‌دید و راویان متعدد در ساختار رمان و بهره‌گیری از انواع تک‌گویی در پیشبرد حوادث داستان، خواننده را با صداهای مختلفی در دنیای رمان و حوادث آن آشنا می‌کند؛ در این بین، تک‌گویی درونی و انواع حدیث نفس، نقش مهمی در آشناکردن مخاطب با راویان متعددی دارد که هر یک از این راویان، نمایندهٔ طبقهٔ خاصی از مردم رنج‌کشیدهٔ سرزمین‌های جنگ‌زده و فرودستان آواره کشورهای عربی هستند.

استفاده از تک‌گویی مستقیم در این داستان که حکایت آن، با نقل قول مستقیم است، ذهن شخصیت را در جایگاه اول شخص (من- راوی) قرار می‌دهد که این تک‌گویی یا روشن است و افکار

ذهن شخصیت داستان را آشکارا برای مخاطب قابل درک می‌کند و یا مبهم است و عواطف و احساسات، به‌صورت گنگ برای مخاطب ارائه می‌شود. گاهی نیز تک‌گویی غیرمستقیم است و برخلاف تک‌گویی مستقیم که جملات با نقل قول مستقیم، از سوی اول شخص ارائه می‌شود، جمله‌ها با نقل قول غیرمستقیم است و از سوی سوم شخص بیان می‌شود. نوعی از تک‌گویی در این رمان، تک‌گویی در زمان حال است که گاهی حکایت می‌کند از نبود گفت‌وگو و نبود ارتباط در دنیای بحران‌زدهٔ فرودست و گاهی روایتی است بر محور خاطره‌ها که از حوادث تلخ و شیرین گذشتهٔ راوی پرده بر می‌دارد. واگویه در *برید اللیل* همیشه روایت یک واقعه نیست، گاهی اوقات فضای گسترده‌تری را در بر می‌گیرد که از آن به تک‌گویی نمایشی یاد می‌شود. در این واگویه، راوی همچون بازیگری روی صحنه می‌آید و مخاطبان را همچون تماشاگرانی در نظر می‌گیرد و با یک تک‌گویی طولانی، به انبوهی از حوادثی که بر او گذشته است اشاره می‌کند. پیوند بین دانای کل با نوعی تک‌گویی، زاویه‌دید دیگری است که در رمان شاهد آن هستیم؛ در این سبک، ضمن استفاده راوی از انواع تک‌گویی، نویسنده نیز، حضورش را در داستان ثابت می‌کند و به تکمیل حوادث داستان کمک می‌کند.

کتابنامه

احمدی، محمدنبی؛ چله‌نیان، فرزانه. (؟؟) «واکاوی ترجمهٔ حمیدرضا مهاجرانی از رمان *برید اللیل* بر اساس نظریهٔ آنتوان برمن».

اخوت، احمد. (۱۳۷۱) *دستور زبان داستان*، چ اول. اصفهان: چاپ فردا.

ایوب، محمد. (۲۰۰۱) *الزمن و السرد القصصی فی الروایة الفلسطینیة المعاصرة بین ۱۹۷۳ – ۱۹۹٤*، ط ۱. بی‌جا: دار السنباد للنشر و التوزیع.

براهینی، رضا. (۱۳۷۵) *بحران نقد ادبی در رساله حافظ*. تهران: نشر ویستار.

برکات، هدی. (۲۰۱۸) *برید اللیل*، الطبعة الأولی. بیروت: دار الآداب للنشر و التوزیع.

بیات، حسین. (۱۳۸۷) *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، چ اول. تهران: نشر علمی فرهنگی.

بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۸) *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت شناسی*. تهران: افرا.

پارسا، محمد. (۱۳۷۴) *زمینه روانشناسی (روانشناسی عمومی)*، چ ۱۱. تهران: انتشارات بعثت.

حاجتی، سمیه. (۱۳۹۷) *خوانش پسا استعماری رمان*. تهران: ماه و خورشید.

حری، ابوالفضل. (۱۳۹۰) «وجوه بازنمایی گفتمان روایی: جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، شماره ۶۱، بهار ۱۳۹۰، صص ۲۵ تا ۴۰.

خداوردی، سمیه؛ جلائی، مریم؛ رسول‌نیا، امیرحسین. (۱۴۰۰) «تجلیات المیتاسرد فی روایه *برید اللیل* لهدی برکات». *نشریه لسان مبین (پژوهش ادب عرب)*، دوره ۱۲، شماره ۴۴، صص ۵۰-۷۰.

روشن‌فکر، اکرم؛ قربانی، فاطمه. (۲۰۱۲) «سبک هدی برکات در روایت جنگ (بررسی داستان *حجرالضحک*)». *الجمعیه العلمیه الایرانیه للغه العربیه و آدابها*. دوره ۸، شماره ۲۴ - شماره پیاپی ۲۴، صص ۱۶۵- ۱۹۶.

شاهمیری، آزاده. (۱۳۸۹) *نظریه ونقد پسااستعماری*، چاپ اول. تهران: نشر علم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳) *انواع ادبی*، چاپ دهم. تهران: نشر فردوس.

عابدینی، فاطمه؛ پیرانی‌شال، علی؛ حسینی، عبدالله؛ اسودی، علی. (۱۴۰۰) «بررسی روایت اپیزودی در رمان *برید اللیل* از هدی برکات». *نشریه نقد ادب معاصر عربی*، پیاپی ۲۱، صص ۲۷۱- ۲۹۴.

عطیه، رضا. (۲۰۱۹) «کتابة الشهادة و تداولیة الاعترافات في *برید اللیل* لهدی برکات». *مجلهٔ اینترنتی النزوی*، ۱۴ آگوست.

صرفی، محمدرضا؛ اسفندیاری، مهسا. (۱۳۹۱) «انواع تک‌گویی در منظومه عطار». *نشریه ادب و زبان دانشکده شهید باهنر کرمان*، سال ۱۵، شماره۳۲.

فلکی، محمود. (۱۳۸۲) *روایت داستان؛ تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی*. تهران: بازتاب نگار.

کادن، جان آنتونی. (۱۳۸۰) *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.

کولائی، الهه؛ پازوکی‌زاده، زهرا. (۱۳۹۰) «ادبیات پسااستعماری در هندوستان و نقش آن در شکل‌گیری هویت جدید هندی». *فصلنامه مطالعات شبه قاره*، دانشگاه سیستان و بلوچستان، صص ۶۵- ۸۲.

گرین، گریت؛ لیبهان، جیل. (۱۳۸۳) *درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی*. ترجمهٔ گروه مترجمان. تهران: روزنگار.

گودرزی و دیگران. (۱۳۹۲) «شیوه به‌کار گیری واگویه درونی در پیشبرد روایت رمان*حمار الحکیم*». اثر توفیق حکیم.

مستور، مصطفی. (۱۳۷۹) *مبانی داستان کوتاه*، چ اول. تهران: مرکز.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲) *ادبیات داستانی (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)*، چ چهارم. تهران: بهمن.

میرصادقی، جمال؛ میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۸) *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵) *عناصر داستان*، چاپ پنجم. تهران: نشر سخن.

نجاتی، داود؛ صاعدی، احمدرضا. (۲۰۱۸) «استلاب الهوية وتحدّيات استردادها فی روایة *حارث المیاه* لهدی برکات». *اللغة العربیه و آدابها*، الشتاء، السنة الرابعة عشر – العدد ۳۹، صص ٦٦٥– ٦٩٠.

یانگ، رابرت. (۱۳۹۰) *اسطوره سفید: غرب و نوشتن تاریه*. ترجمهٔ جلیل کریمی و کمال خالق پناه. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

References

Abedini, F; Piranishal, A; Hosseini, A; Assoudi, A. (2021) Examination of the episodic narrative in the novel *Barid Al-Lil* by Hoda Barkat. *Contemporary Arabic Literature Criticism Journal*, Volume 21, 271-294. (In Persian).

Ahmadi, M; Chelenian, F. (??) Analysis of Hamidreza Mohajerani's Translation of *Barid al-Lil* Based on Antoine Berman's Theory (In Persian).

Akhot, A. (1992) *Story Grammar*, Ch. 1. Isfahan: *Farda Press*. (In Persian).

Atiyeh, R. (2019) Writing testimony and the circulation of confessions in the Night Mail by Hoda Barakat. *Elanzavi online magazine*, August 14th. (In Persian)

Ayoub, M. (2001) *Time and narration in contemporary Palestinian fiction between 1973-1994* (In Persian).

Barkat, H. (2018) *Barid al-Lil*, first edition. Beirut: Dar al-Adab Publishing and Distribution. (In Persian).

Bayat, H. (2008) Storytelling of the fluid flow of the mind, 1st chapter. Tehran: *Scientific and Cultural Publishing*. (In Persian).

Bi-Niyaz, F. (2009) An Introduction to Story Writing and Narratology. Tehran: *Afra Publications*. (In Persian).

Brahini, R. (1996) The Crisis of Literary Criticism in Hafez's Treatise. Tehran: *Wistar Publications*. (In Persian).

Falki, M. (2012). Narration of the Story; The basic theories of story writing, Tehran: *Reklafnegar Publications*. (In Persian).

Gooderzi and others. (2012). The Method of Using internal language in the development of "Hamar al-Hakim. *Translated* by; Tawfiq Hakim. (In Persian).

Greene, G; Labihan, J. (2013) In the Book of Literary Theory and Criticism, Translated by; The group of translators. Tehran: Roznagar. (In Persian).

Hajati, S. (2017) Post-colonial Reading of the novel. Tehran: *Mah va Khurshid Publications*. (In Persian).

Hari, A. (2013) Aspects of Narrative Discourse Representation: Fluid flow of the mind and inner monologue. *World Contemporary Literature Research*, No. 61, Spring 2013, 25-40. (In Persian).

Kaden, J. A. (2010) Descriptive Dictionary of Literature and Criticism; Translated by; Kazem Firouzmand, Tehran: *Shadgan Publications*. (In Persian).

Khadvardi, S; Jalai, M; Rasulnia, A. (2021) "Manifestations of al-Mitasard in the narration of *Brid Al-Lil* Lahdi Barakat". *Lasan Mobin Journal (Arab Literature Research)*, 12(44), 53-70. (In Persian).

Kolai, E; Pazukizadeh, Z. (2013) Post-Colonial Literature in India and its Role in the Formation of the new Indian identity, *Subcontinental Studies Quarterly*, University of Sistan and Baluchistan, 65-82. (In Persian).

Mastour, M. (2000) *Basics of short stories*, first chapter, Tehran: *Markaz Publications*. (In Persian).

Mirsadeghi, J. (2003) *fiction literature (stories, romances, short stories, novels), 4th chapter*, Tehran: *Bahman Publications*. (In Persian).

Mirsadeghi, J. (2006) *Story Elements*, Tehran: *Sokhan Publishing House*, 5th Edition. (In Persian).

Mirsadeghi, J; Mirsadeghi, M. (2008) *Dictionary of the art of story writing*, Tehran: *Mahnaz book*. (In Persian).

Nejati, D; Saadi, A. (2018) "Divine acquisition and challenges of restitution in the narrative of *Harith Al-Miyah* Lahdi Barakat". *Al-Laghga al-Arabiya and Etiquette*, Al-Wathar, Sunnah al-Dahura Ashar - Issue 39, 665-690. (In Persian).

Parsa, M. (1995) *Field of Psychology (General Psychology)*, Ch. 11. Tehran: *Ba'ath Publications.* (In Persian).

Roshanfekr, Akram; Ghorbani, Fatima. (1391) "Hadi Barakat's style in the narrative of war (examination of the story of *Hajar al-Dahk*)". *Jamia Al-Iraniya Al-Iranian Arabic language and etiquette*. 8(24), 165-196. (In Persian).

Sarafi, M. R.; Esfandiari, M. (2013) Types of monologues in Attar's poem, *Shahid Bahonar Faculty of Literature and Language*, Kerman, *15*(32). (In Persian).

Shahmiri, A. (2010) *Postcolonial Theory and Criticism*, first edition. Tehran: *Alam Publications*. (In Persian).

Shamisa, S. (2004) *Literary types*, 10th edition. Tehran: *Ferdous Publications*. (In Persian)

Young, R. (2011). *The white myth: the West and dark writing*. Translated by; Jalil Karimi and Kamal Khaliq Panah. Tehran: *Research Institute of Cultural and Social.*