

فصلنامه لسان مبین (پژوهشی ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال هشتم، دوره جدید، شماره بیست و ششم، زمستان ۱۳۹۵، ص ۱-۲۶

تطبیق کارکرد زمان روایی در دو داستان کوتاه اثر الطیب صالح و مصطفی مستور بر مبنای آرای ژنت*

علی اکبر احمدی چناری، استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل

مجتبی بهروزی، استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل

پریسا احمدی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل

چکیده

نحوه به‌کارگیری عنصر زمان در برخی از داستان‌های مدرن، داستان را به فرآیندی دیرپاب برای دریافت‌کننده تبدیل می‌کند. امروزه نظم حاکم در داستان‌های سنتی، جای خود را به آشفتگی در داستان‌های مدرن می‌دهد؛ چراکه برخی داستان‌پردازان با وارد ساختن خاطرات، رؤیاها و کابوس‌های انسان در جوامع مدرن به عنوان تکنیکی جدید، باعث می‌شوند که مرزهای زمان، دچار فروپاشی شود و بالطبع، سرعت سیر داستان و تکرار برخی رویدادها نیز دستخوش تغییر شود. ژرار ژنت، برای تسهیل در این زمینه، سه جنبه مهم دلالت مقوله زمان؛ یعنی ترتیب، سرعت و تکرار را در قالب نظریه مشهور «نظم، تداوم و بسامد» مطرح کرده است که از آن به عنوان جامع‌ترین نظریه در باب تحلیل عنصر زمان در روایت یاد می‌شود. جستار حاضر، نحوه استفاده از این عنصر را در داستان‌های کوتاه «نخله علی الجدول» نوشته الطیب صالح؛ رمان‌نویس نامدار سودانی و «عشق روی پیاده‌رو» اثر مصطفی مستور نویسنده ایرانی بر مبنای آرای ژنت، مطالعه می‌کند. دو داستان‌پرداز، در به‌کارگیری بازی‌های زمانی در پردازش داستان کوتاه، همسو هستند. نتایج تحقیق، نشان می‌دهد که ترتیب رویدادها در دو داستان از سوی دو نویسنده، دچار آشفتگی شده تا با آشفتگی روحی انسان در جوامع مدرن، همخوانی داشته باشد. از میان تکنیک‌های کاهش و افزایش سرعت روایت، دو نویسنده، بیشتر از درنگ توصیفی استفاده کرده، باعث شکاف‌های طولانی و تعلیق در داستان‌ها شده‌اند و با تکنیک روایت چندباره یا مکرر به برجستگی رخدادها اهمیت پرداخته‌اند.

کلمات کلیدی: زمان روایی، ژنت، داستان کوتاه، طیب صالح، مصطفی مستور.

* - تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۰۴/۰۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۲/۱۷

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: ali_ahmadi@uoz.ac.ir

۱. مقدمه

۱-۱ بیان مسأله

زمان، یک مقوله مهم در درک انسان از محیط پیرامونی خویش است و نقشی مهم در ساماندهی و نظم‌بخشی زندگی گروهی او دارد. برخی از تصورات ما درباره عنصر زمان، از نظم حاکم بر پدیده‌های طبیعی و اثر گذشت زمان بر روی پدیده‌ها، ناشی می‌شود. «به طور کلی زمان به منزله قراردادی بین‌الذاتانی، عمومی و اجتماعی است که برای پیشبرد زندگی با هم به آن تأسی می‌جوئیم.» (ریمون کنان، ۱۳۸۷ش: ۶۲) نحوه به‌کارگیری عنصر زمان، نقشی مهم در درک خواننده از اثر داستانی دارد. اهمیت این عنصر در جهان داستان به اندازه‌ای است که «سیزا قاسم»، ناقد معاصر عرب، آن را پیکره اصلی و سنگ بنای روایت به شمار آورده است. (قاسم، ۱۹۸۴م: ۲۷)

امروزه، مطالعه چگونگی استفاده از عنصر زمان در روایت، یکی از مقوله‌های مهم در روایت‌شناسی است؛ چراکه برخی از داستان‌های مدرن، از الگوی گاهشمارانه داستان‌های سنتی پیروی نمی‌کنند و گاهی دیده می‌شود که جای آغاز، میانه و فرجام داستان با یکدیگر عوض می‌شوند یا اینکه کنشی چندبار روایت می‌شود و گاهی هم سرعت روایت، کم و زیاد می‌شود. برخی از داستان‌پردازان مدرن، چنین کارکردی از زمان را به عنوان تکنیک داستان‌نویسی به کار می‌برند که طی آن، آشفتگی‌های روحی، کابوس‌ها و رؤیاهای انسان در جوامع مدرن به قلمرو داستان راه می‌یابد. به تعبیری دیگر «مدرنیسم ایجاب می‌کند که نویسنده داستان کوتاه به جای روایت کردن رویدادهای بیرونی، تحولات روحی - روانی شخصیت اصلی داستان را رصد کند و به نمایش بگذارد» (پاینده، ۱۳۸۹ش: ۲۴) ناگفته پیداست که چون این تحولات و تلاطم‌ها از قراردادهای حاکم بر جهان محسوسات پیروی نمی‌کنند، مرزهای زمان در این داستان‌ها فرو می‌پاشد و حالتی از سیالیت زمان به وجود می‌آید که روایت‌شناسان آن را «شکستن زمان» (رک: لاج، ۱۳۹۱ش: ۱۳۹) و یا «نابهنگامی یا زمان‌پریشی» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۴) می‌گویند. از داستان‌هایی که این فرایند در آن‌ها اتفاق می‌افتد با عنوان داستان «جریان سیال ذهن» (stream of consciousness) یاد می‌شود؛ زیرا این نوع داستان‌ها، روایت «جریان مستمر فکر و احساس در ذهن آدمی» (لاج، ۱۳۹۱ش: ۸۹) است.

داستان‌پردازان نسل نو در کشورهای عربی و ایران به تأسی از جریان‌های حاکم بر داستان‌نویسی مدرن، تمرکز زیادی بر نمایش اضطرابات روحی و روانی انسان در جوامع مدرن، در نتیجهٔ هنجارهای سخت و پیچیده حاکم بر آن دارند که این امر، باعث ورود فرآیندهایی؛ مثل تداعی خاطرات گذشته و رؤیایها به قلمرو داستان می‌شود. جستار حاضر، کارکرد عنصر زمان را در داستان کوتاه «فخلة علی الجدول: نخلی بر کرانه نهر» نوشتهٔ طیب صالح؛ رمان‌نویس برجستهٔ سودانی و داستان «عشق روی پیاده‌رو» اثر مصطفی مستور؛ نویسندهٔ ایرانی، از رهگذر یکی از نظام‌مندترین نظریه‌ها در باب عنصر زمان در داستان، تطبیق می‌دهد. بازی‌های زمانی نویسنده، فصل مشترک دو داستان مذکور است. با وجود اینکه داستان کوتاه به سبب محدودیت وقت، مجال چندانی به نویسنده برای نشان‌دادن مهارتش نمی‌دهد، صالح و مستور در این دو داستان با رفت و برگشت‌های مکرر در سطوح مختلف زمان، ایجاد تعلیق و به تصویرکشیدن محتویات ذهن شخصیت اصلی، سعی می‌کنند به تعبیر «دیوید لاج» در کتاب «هنر داستان‌نویسی»، «به دریافت‌کننده فرصت دهند تا با کاراکترها هم‌دل و همراه شود» (ر.ک: همان: ۸۹)

با وجود این، مقاله حاضر تلاش می‌کند به این پرسش اساسی پاسخ دهد که اهداف دو نویسنده از بازی‌های زمانی در داستان‌های مذکور چیست؟

۲-۱ پیشینه پژوهش

اکثر پژوهش‌هایی که تاکنون دربارهٔ الطیب صالح انجام شده، به شکلی موازی، دربارهٔ دلالت عنصر مکان در رمان مشهور او؛ یعنی «موسم الهجرة إلى الشمال» انجام گرفته که شهرتی جهانی دارد. از جمله پژوهش‌هایی که در مورد داستان‌های کوتاه مستور انجام شده و تا حدودی به موضوع پژوهش حاضر نزدیک است، می‌توان به مقالهٔ «جریان سیال ذهن در داستان‌های مصطفی مستور» اثر مشفق و خیاط (۱۳۸۹ش) اشاره نمود که نویسندگان تلاش کرده‌اند معیارهای این شگرد داستان‌پردازی را بر متن مورد پژوهش منطبق کنند و به این نتیجه رسیده‌اند که داستان‌های مستور علی‌رغم برخورداری از برخی از مؤلفه‌های جریان سیال ذهن به طور کامل و تمام‌عیار از این ویژگی برخوردار نیستند؛ اما تاکنون پژوهشی دربارهٔ کارکرد عنصر زمان در داستان‌های کوتاه این دو نویسنده بر مبنای آرای ژنت به عمل نیامده است.

۳-۱ دربارهٔ دو نویسنده

۱-۳-۱ طیب صالح

روستای «کارما کول» در شمال سودان در سال ۱۹۲۹م. شاهد تولد کودکی بود که بعدها صاحب پرآوازه‌ترین رمان معاصر عرب گردید. «الطیب صالح» که بیشتر به سبب رمان «موسم الهجرة الى الشمال» شهرت یافته است، تحصیلاتش را در دانشگاه‌های خارطوم و لندن در رشته امور بین‌المللی گذراند و به عنوان یک چهره فرهنگی طی سال‌های طولانی، ابتدا به کار در بخش نمایش رادیوی دولتی بریتانیا و سپس رادیوی دولتی سودان مشغول گردید. او بعدها به عنوان نماینده و دبیر کل وزارت اطلاعات قطر و نماینده یونسکو در کشورهای حوزه خلیج فارس، مشغول به کار شد و در سال ۲۰۰۹م. درگذشت. (صالح، ۲۰۱۰م: ۵-۸ و صالح، ۱۳۹۱ش: ۹) الطیب صالح مانند دیگر نویسندگان «پسااستعماری»، تلاش کرد ادبیات را به عنوان ابزاری برای تغییر گفتمان و هژمونی امپریالیسم جهانی قرار دهد و با برجسته کردن فرهنگ بومی شرقی، راه را برای برون‌رفت آن از انزوای هموار سازد. وی به جز اثر فوق، چند داستان دیگر با عنوان‌های «عرس الزین»، «ضو البیت»، «مریود» و مجموعه داستان‌های کوتاه «دومة و دحامد» دارد که در یک مجلد با مقدمه «احمد سعید محمدیه» (۲۰۰۹م) به چاپ رسیده‌اند.

۲-۳-۱ مصطفی مستور

مصطفی مستور (ذرتی پور) که در سال ۱۳۶۸ش. با چاپ اولین داستان کوتاهش به نام «آرزو» در مجله کیان، خود را به عنوان داستان نویس مدرن مطرح کرد؛ متولد سال ۱۳۴۳ش. در اهواز و فارغ‌التحصیل رشته مهندسی عمران و فوق لیسانس رشته زبان و ادبیات فارسی است. (میرعابدینی، ۱۳۸۶ش: ۲۵۷) مجموعه داستان‌های کوتاه «عشق روی پیاده‌رو» اولین اثر داستانی اوست که در سال ۱۳۷۷ش. به چاپ رسیده و نام آن، برگرفته از داستان کوتاهی با همین عنوان در مجموعه است. مجموعه‌های داستانی «چند روایت معتبر»، «حکایت عشقی بی‌قاف، بی‌شین، بی‌نقطه»، «من دانای کل هستم»، «تهران در بعد از ظهر» و رمان‌های «استخوان خوک و دست‌های جذامی»، «من گنجشک نیستم»، «سه گزارش کوتاه درباره نوید و نگار» و «روی ماه خداوند را ببوس» از آثار اوست.

مستور در داستان‌های خود، دغدغه‌ها و مشکلات روحی انسان معاصر را در چرخه زندگی روزمره روایت می‌کند و درونمایه‌هایی همچون کمبود زمان، عشق، جنایت، خیانت، یأس و ترس از بارزترین درونمایه‌های داستان‌های اوست (حاجتی و رضی، ۱۳۹۱ش: ۱۶۶)

۴-۱ مفهوم زمان در الگوی روایت‌شناسی ژنت

جامع‌ترین نظریه دربارهٔ چگونگی تبلور عنصر زمان در متون روایی مدرن، از آن «ژرار ژنت» فرانسوی است. به منظور به دست دادن تعریفی روشن از مفهوم زمان در دیدگاه ژنت، ابتدا باید به تفاوت مفهوم داستان و روایت اشاره کرد. «به توالی رخدادها، داستان می‌گویند و به چگونگی بازنمایی محتوای داستان (رخدادها) در متن، روایت می‌گویند.» (کالر، ۱۳۹۰ش: ۳۰۲) مفهوم این سخن آن است که به نظم رخدادها تا زمانی که در متن روایی بازنمایی نشده‌اند، داستان گفته می‌شود و همین که در متن بازنمایی شوند، به آن سخن روایی می‌گویند؛ حال این متن روایی، می‌تواند رمان، شعر روایی یا نمایشنامه باشد. ژنت بر این باور است که بین زمان داستان و زمان روایت، تفاوت وجود دارد. زمان داستان «مقدار زمانی است که به واسطهٔ سپری شدن رخدادهای روایت گرفته می‌شود.» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷ش: ۱۲۴) و با آنچه ما در جهان واقعی به عنوان زمان می‌شناسیم یا همان زمان تقویمی یا گاهشمارانه که یک «سیر خطی و پیوسته مانند حرکت عقربه‌های ساعت دارد» (زیتونی، ۲۰۰۲م: ۱۰۰) هماهنگی دارد؛ اما همین که رویدادها وارد متن روایی شدند، دیگر تابع نظمی خواهند بود که راوی تعیین می‌کند. (جینت، ۱۹۹۸م: ۴۵-۴۷ و لحمدانی، ۱۹۹۱م: ۷۵)

در دیدگاه ژنت، «زمان در سخن روایی، مفهوم خود را از نظم و ترتیب حاکم بر متن می‌گیرد نه از قراردادهای حاکم بر جهان واقعی.» (عزام، ۲۰۰۵م: ۱۰۳) مفهوم این سخن آن است که زمان در سخن روایی، ممکن است گاهشمارانه باشد و رویدادها از منطبق و نظم جهان واقعی پیروی کنند که در داستان‌های کلاسیک این نظم وجود دارد؛ اما این فرآیند در متون روایی مدرن، دچار اختلال می‌شود، چون این متون پر است از تداعی خاطرات، کابوس‌ها و رؤیاهای شخصیت‌ها که مرزهای منطقی زمان در این فرآیندها فرو می‌پاشد. بنابر اعتقاد ژنت، جایگاه رویدادها در کلام روایی تعیین‌کننده هستند و این راوی است که تعیین می‌کند، هر رویدادی را کی و کجا روایت کند و خواننده، با خوانش متن در طول یک مدت مشخص به دریافت می‌رسد؛ بنابراین می‌گوییم زمان در روایت، هویت خود را از همین زمان سپری‌شده برای خوانش می‌گیرد که ژنت آن را زمان خوانش می‌نامد. (به نقل از جینت، ۱۹۹۸م: ۴۶) پس طبیعی است که در متون روایی «سخن روایی گاهی از ترتیب زمانی تقویمی رخدادها عقب می‌افتد و گاهی از آن پیش می‌افتد.» (برتنس، ۱۳۸۳ش: ۸۸)

علاوه بر نظم و ترتیب، ارزیابی دو جنبه دیگر زمان؛ یعنی سرعت و تکرار در سخن روایی نیز دو بخش دیگر نظریه ژنت است. در دیدگاه او، در فرآیند روایت، زمان روایی جانشین زمان حقیقی می‌شود، مدت زمانی که طول می‌کشد تا خواننده رویداد را بخواند، جانشین مدت واقعی دیرنگی آن رویداد در جهان داستان می‌شود و تعداد تکرارهای رویداد در متن روایی جانشین تعداد تکرارها در داستان می‌شود. (جینت، ۱۹۹۸م: ۴۶) ژنت، این ناهماهنگی بین زمان داستان و زمان سخن روایی را «زمان پریشی» نامیده است. بر این مبنای ترتیب رویدادها در متن روایی ممکن است دچار آشفتگی گردد؛ برای مثال اگر در منطق داستانی، سه رویداد در الگوی خطی الف-ب-ج، به سامان شوند، ممکن است در متن روایی در الگوی نامنظم ب-ج-الف، روایت شوند. (ر.ک: همان: ۵۱ و لحمدانی، ۱۹۹۱م: ۷۳)

۲. تحلیل عنصر زمان در داستان «نخلی بر کرانظ نهر» و «عشق روی پیاده‌رو»

۱-۲ خلاصه دو داستان

داستان کوتاه «نخلی بر کرانه نهر»، نمایی از زندگی صوفیانه و فقرزده کشاورزان سودانی است. راوی سوم شخص با زاویه دید محدود، زندگی زاهدانه کشاورز فقیری به نام شیخ محبوب را روایت می‌کند که زندگی پر فراز و نشیبی را پشت سر گذاشته است. در این داستان کوتاه که موضوعی کاملاً اجتماعی دارد، شخصیت اصلی داستان که فردی متوکل و باایمان است بر سر دوراهی انتخابی خردکننده قرار گرفته است. ماجرا از این قرار است که یک بازرگان نوکیسه ثروتمند به نام «حسین» از او می‌خواهد که بابت بیست لیره بدهی‌اش، پرمحصول‌ترین و بهترین نخل مزرعه‌اش را به او بفروشد؛ اما محبوب با بر زبان آوردن مداوم جمله «یفتح الله: خداوند گشایش می‌دهد»، امیدوار است فرجی حاصل شود و از این مخمصه بزرگ رهایی یابد؛ زیرا نخل، یادگار دوران جوانی و در اندیشه او بسیار پریمن و برکت است. در اثنای این گرفتاری روحی و در حالی که مرد بازرگان او را به شدت در تنگنا قرار داده، ناگهان خبر خوشی مبنی بر برگشتن یکی از دوستان پسرش؛ حسن - که برای کار به مصر رفته بود- به او می‌رسد. شیخ محبوب، پول و بسته لباسی را که پسرش برایش فرستاده، دریافت می‌کند و به این ترتیب، مزد توکل خود را می‌گیرد. در فاصله کوتاه گفتگوی مرد بازرگان و شخصیت اصلی، زنجیره‌ای درهم تنیده از خاطرات شیخ محبوب شامل: خاطرات تلخ و شیرین ازدواج، رشد و نمو تنها پسر و

دو دخترش و چگونگی اداره زندگی و حفظ مزرعه و نخلش به سرعت همچون نواری از خاطرش عبور می‌کند.

«عشق روی پیاده‌رو»، داستان عشقی نافرجام از زاویه دید اول شخص است که به روش تک-گویی درونی روایت می‌شود. شخصیت اصلی داستان، پسر جوان فقیری است که علاقه فراوان به عرفان و فلسفه دارد و در یک کتابخانه مشغول به کار است. روزی برحسب اتفاق با دختری به اسم فروغ آشنا می‌شود. این آشنایی باعث ایجاد عشقی عمیق و به دور از چشم خانواده می‌گردد. بعد از مدتی فروغ به بیماری سختی دچار می‌شود و به پول احتیاج پیدا می‌کند. شخصیت اصلی داستان برای فروغ نامه می‌نویسد که قصد دارد، کتاب‌هایش را برای معالجه وی مقابل سینما بفروشد. از قضا، نامه به دست برادر فروغ می‌افتد و شخصیت اصلی را با چاقو زخمی کند. در مسیر انتقال جوان به بیمارستان، خاطرات او، شامل دوران فقر و نداری، کار در پمپ بنزین و عاشق‌شدنش به صورت درهم تنیده و بدون رعایت تقدم و تأخر زمانی از ذهنش تراوش می‌کند.

۲-۲ کاربست نظریه ژنت بر دو داستان

۲-۲-۱ نظم یا ترتیب (order)

یکی از مقوله‌های مهم نظریه ژنت، ترتیب زمانی رخدادها در روایت است. در داستان‌های کلاسیک، این فرآیند یک سیر منطقی دارد؛ اما در متون روایی مدرن، نظم سخن دچار آشفتگی و از هم‌گسیختگی است؛ بگونه‌ای که به‌ناگاه، رخدادی از گذشته نقل می‌شود که به نسبت رخدادهای در حال روایت، زمان آن گذشته است یا اینکه رخدادی نقل می‌شود که منطقی‌تر است. زمان آن فرا نرسیده است. دیوید لاج، انتقال از یک برهه به برهه‌ی دیگر در داستان را به حرکت سوزن به سمت جلو و عقب روی صفحه گرامافون تشبیه می‌کند. (لاج، ۱۳۹۱ش: ۱۴۴) واضح است که در چنین حالتی یک آشفتگی به وجود خواهد آمد و نظم منطقی حاکم بر آهنگ در حال پخش از بین خواهد رفت. دو داستان کوتاه «نخله علی الجدول» و «عشق روی پیاده‌رو» با پیروی از همین الگو، اساساً بر مبنای نظام خاطرات و تداعی‌های ذهنی شخصیت اصلی بنا شده و با رفت و برگشت‌های مکرر به گذشته و گاه آینده، نظام خطی روایت سنتی را به شدت به چالش می‌کشند؛ طوری که بخش عمده حجم داستان را همین تداعی‌ها و خاطرات تشکیل می‌دهند و کل زمان تقویمی داستان، بیش از چند دقیقه طول نمی‌کشد. این ویژگی باعث سردرگمی

خواننده شده و او مجبور می‌شود برای آگاهی از رویدادهای دیگر، انتظاری طولانی را تجربه کند. در واقع دو نویسنده، با استفاده از این شگرد، توانسته‌اند از روند ملال‌آور و یکنواخت داستان‌های سنتی فاصله بگیرند؛ زیرا به تعبیری «با شکستن زمان است که روایت به نمایش پیایی وقایع خسته‌کننده بدل نمی‌شود و ما امکان می‌یابیم میان وقایعی که بسیار مجزا از یکدیگرند، رابطه‌ی علی و معلولی یا ربط کنایی پیدا کنیم.» (همان: ۱۴۱) بر اساس رفت و برگشت‌ها و حرکت در سه ساحت زمان، ترتیب زمانی شامل موارد ذیل است:

۱-۲-۲ پس‌نگاه یا گذشته‌نگر (Flashback)

یکی از شکل‌های آشفته‌گی زمان، پرش ناگهانی به گذشته است که به مفهوم حرکت نابهنگام به زمان گذشته است یا به عبارت دیگر «رویدادی که در گذشته اتفاق افتاده، در داستان در زمان حال، روایت شود.» (جینت، ۱۹۹۷م: ۵۱) ژنت، پس‌نگاه را به انواع مختلفی تقسیم کرده است: برون‌داستانی، درون‌داستانی و مختلط. اگر راوی رخدادهایی را روایت کند که پیش از آغاز داستان رخ داده باشند، گذشته‌نگر از نوع بیرونی خواهد بود و اگر رخدادهایی روایت شوند که پس از آغاز داستان، اتفاق افتاده‌اند، گذشته‌نگر درونی است و در صورتی که رخدادی روایت شود که قبل از نقطه آغاز داستان شروع شده و تا زمان حوادث داستان ادامه پیدا کند از نوع مختلط است. (همان: ۶۰)

اهمیت گذشته‌نگر در داستان در این است که حوادث گذشته وقتی از زاویه نگاه زمان حاضر نگریسته شوند، دلالت و ابعادی جدید پیدا کنند؛ چرا که حرکت زمان و تغییرات جسمی و روحی انسان باعث تغییر نوع نگرش او می‌شوند. (قصراوی، ۲۰۰۴م: ۱۳۹) به تعبیری دیگر «این عقب‌گرد می‌تواند تفسیر ما از اتفاقی که بعداً در داستان می‌افتد، تغییر دهد. (لاج، ۱۳۹۱م: ۱۴۱) در داستان «نخلی بر کرانه نهر»، نویسنده با استفاده از شگرد گذشته‌نگر، تفاوت نگاه شخصیت اصلی داستان در سی سالگی را با نوع نگاه او در روزگار بزرگسالی‌اش به مال و ثروت در معرض داوری برای خواننده می‌گذارد:

«لقد كانَ يَوْمِيذٍ شاباً قوياً أعزبَ لم يبلغِ الثلاثينَ بعدُ، يعملُ في ساقيةِ أبيه مقابلَ كسوتهِ و شرابه. فلم يكنْ يحتاجُ إلى المالِ، و لم يكنْ يعرفُ له قيمةً» (صالح، ۲۰۱۰م: ۴۸۱): «آن روزها، او یک جوان قوی مجرد بود که هنوز سی ساله نشده بود و بابت کار در مزرعه پدرش، دستمزدی جز خوراک و پوشاکش دریافت نمی‌کرد و ارزشی هم برای آن قائل نبود.»

شخصیت اصلی داستان «عشق روی پیاده‌رو» نیز در بزرگسالی (زمان کنونی داستان) با دیدن سختی و مرارت‌های زندگی اجتماعی، نگاهی واقع‌بینانه پیدا می‌کند و نگاه کنجکاوانه و پرسشگر خود را نسبت به جهان هستی تغییر می‌دهد. او به یاد می‌آورد که چگونه یک نفر به او گوشزد کرده بود وقتی غم نان باشد، فلسفه را فراموش خواهد کرد؛ اما آن روزها درک درستی از زندگی اجتماعی نداشته است:

از هفده سالگی فیلسوفانه به جهان نگاه می‌کردم. شده بودم یک بچه فیلسوف سمج که می‌خواست پشت آسمان را ببیند. یک بار سر کلاس درس گفتی فلسفه برای کسانی است که شکم‌شان سیر است و مغزشان گرسنه. به فکر یک لقمه نان باش که فلسفه آب است. (مستور، ۱۳۹۰م: ۵۶)

درواقع، در این حالت به تعبیر دیوید لاج، انگار که روح شخصیت زندگی‌اش را دوباره بازسازی می‌کند (لاج، ۱۳۹۱ش: ۱۴۶) یکی از کارکردهای پس‌نگاه، فرار از واقعیت‌های تحمل‌ناپذیر زمان حال است (همان: ۱۴۵) که طیب صالح با مهارت از آن بهره برده است. در داستان «نخله علی الجدول» برای اینکه خواننده از همراهی با شخصیت اصلی در تحمل مرارت‌ها، رهایی یابد، او را به دوران پرخیر و برکت گذشته شخصیت پرتاب می‌کند:

«ألا ما كان أبرك ذلك العام! بعد سيرة أشهر فقط من عرسه النخيلة تزوج من ابنة عمه، ولم يكن يملك من مال الدنيا شروى تقير. ولا هو يدري إلى الآن كيف تمت المعجزة» (صالح، ۲۰۱۰م: ۴۸۲). «چه سال پربرکتی بود! به فاصله شش ماه از کاشت نخل، با دختر عمویش ازدواج کرد، در حالی که از مال دنیا پیشیزی هم نداشت و تا همین الان هم نمی‌داند چطور این معجزه اتفاق افتاد.»

در داستان کوتاه «عشق روی پیاده‌رو» نیز می‌توان، این کارکرد را مشاهده کرد، آنجا که شخصیت اصلی، لحظه اولین دیدار خود با دختر قصه یعنی فروغ را به یاد می‌آورد:

یکی از شب‌های سرد دی ماه بود بیرون باران بود و من در فروشگاه کنار بخاری نشسته بودم و به رادیو گوش می‌دادم. دیر وقت بود و جز من کسی در فروشگاه نبود. ناگهان دختری با مجله وارد شد و کتاب شیمی خواست. (همان: ۵۸)

با توجه به ماهیت داستان کوتاه، بیشتر گذشته‌نگرها در این نوع داستان‌ها، از نوع بیرونی است. به تعبیری «هر چقدر زمان روایی محدودتر باشد، گذشته‌نگر برون‌داستانی جای بیشتری را در

روایت به خود اختصاص می‌دهد. (قاسم، ۱۹۸۴م: ۵۹) طیب صالح با آوردن رویدادهای خارج از جریان داستان، فضای روایی داستان را در گذشته بیان کرده است. بنابراین نوع گذشته‌نگر در کل داستان از نوع بیرونی است؛ اما در داستان مستور، رفت و برگشت‌های سریع به گذشته و درهم ریختگی زمان روایت در قسمت‌های پایانی داستان به اوج خود می‌رسد و خواننده با دو روایت مواجه می‌شود: روایت اول از نظر زمانی مربوط به گذشته و خارج کردن کتاب‌ها از زیرزمین و انتقال آن‌ها به مقابل سینما مولن روژ، برای فروش است. بنابراین گذشته‌نگر از نوع بیرونی است و روایت دوم، مربوط به زمان حال و افتادن و برخاستن راوی در پی زخم وارده و خون‌ریزی متعاقب آن است که از نوع درون‌داستانی است:

کارتن‌های کتاب زیر چند جعبه شیشه نوشابه پنهان بودند. جعبه‌ها را برداشتم و کتاب‌ها را داخل کیسه‌های سفید ریختم؛ پنج کیسه شدند. کسی دوید تا از داخل سینما به اورژانس زنگ بزند. (مستور، ۱۳۹۰ش: ۶۱)

از نظر ژنت ضرورت دارد که مرز بین رویدادهای گذشته و حال، مشخص شود؛ زیرا خطر تداخل آن‌ها در ذهن خواننده وجود دارد. (جینت، ۱۹۹۸م: ۶۲)

۲-۱-۲-۲ پیش‌نگاه (flashforward)

پیش‌نگاه یا آینده‌نگر عبارت است از «ذکر رویدادی که هنوز زمان حادث شدن آن فرانسیده است». (همان: ۵۱) در این حالت «گفتمان به جلو به سوی رویدادهای مابعد رویدادهای میانی می‌جهد». (چتمن، ۱۳۹۱ش: ۷۳) آینده‌نگر نیز همچون گذشته به سه نوع بیرونی، درونی و ترکیبی تقسیم می‌شود. (رک: جینت، ۱۹۹۸م: ۷۷)

در این حالت، گفتمان داستان سعی در پرش به سمت آینده دارد و خواننده برای خواندن رخدادهای دیگر در انتظار می‌ماند؛ برای نمونه در داستان «نخلی بر کرانه نهر»، وقتی شخصیت اصلی داستان به فردای سیاه خود و خانواده‌اش در روز عید قربان که در پیش روی اوست، فکر می‌کند، شک و تردیدش برای فروش نخل به اوج می‌رسد. بنابراین خواننده نیز با نگرانی در انتظار باقی می‌ماند:

« أَجَلٌ، غَدًا عِيدُ الْأَضْحَى حِينَ يَخْرُجُ النَّاسُ مَعَ شُرُوقِ الشَّمْسِ فِي ثِيَابِهِمُ النَّظِيفَةَ الْجَدِيدَةَ، وَ يَصْلُونَ مَجْتَمِعِينَ عَلَى مَقَرَّةٍ مِنْ ضَرِيحِ الشَّيْخِ صَالِحٍ. وَإِذْ يَعُودُونَ إِلَى بُيُوتِهِمْ تَنْضَحُ وَجُوهُهُمْ بِالْبِشْرِ وَالسَّعَادَةِ، وَ تَسِيلُ دِمَاءُ الْأَضْحَايِ، وَ يَقْبَلُ الْأَضْيَافُ وَ يَخْرُجُونَ، وَ يَتَرَدَّدُ فِي الْحَيِّ صَدَى

ضَحَكَاتِهِمْ أَمَا هُوَ... أَمَا بَيْتُهُ...؟» (همان: ۴۸۱): «آری فردا روز عید قربان است که با طلوع خورشید، مردم با لباس‌های تمیز و نو بیرون می‌روند و در کنار آرامگاه شیخ صالح، نماز جماعت می‌خوانند و وقتی که برمی‌گردند امید و خوشبختی از سر و رویشان می‌بارد و خون گوسفندهای قربانی جاری می‌شود، مهمانان می‌آیند و می‌روند و صدای خنده‌هایشان در محله می‌پیچد که این همان (شیخ محجوب) نیست؟ خانه‌اش همین نیست؟»
در داستان «عشق روی پیاده‌رو» نیز خواننده در انتظار باقی می‌ماند تا ببیند قهرمان داستان در قولی که به دختر داده چقدر جدیت دارد:

برایش نوشته بودم که فردا صبح به خاطر او و تهیه پول می‌خواهم کتاب‌هایم را جلو سینما مولن روژ حراج بزنم. (مستور، ۱۳۹۰ش: ۵۷)
یکی از شکل‌های آینده‌نگر، خبردادن از آینده یا پیشگویی آن است (زیتونی، ۲۰۰۲م: ۱۵) که طیب صالح از این تمهید نیز استفاده کرده است، آنجا که یک روحانی بومی خبر از خشکسالی به دلیل کفران نعمت مردم می‌دهد:

لَقَدْ أُنذِرَ النَّاسَ فِي يَوْمٍ مِنَ الْأَيَّامِ أَنَّهُ سَيَأْتِي عَلَيْهِمْ يَوْمٌ، يَصِيرُ فِيهِ اللَّبَنُ كَثِيرًا تَافِهًا مِثْلَ الْمَاءِ، وَ تَصِيرُ كَيْلُ الدَّرَّةِ بِقَرَشِينَ وَ يَصْبِحُ ثَمَنُ النَّعْجَةِ رِيَالِينَ. وَ لَكِنَّ النَّاسَ كَدَّأَيْهِمْ أَوَّلًا سَيَضِيقُونَ بِهَذَا الْخَيْرِ وَ سَيَنْهَمُونَ فِي الْغَيِّ وَ يَنْسُونَ اللَّهَ، فَيَأْخُذُهُمُ اللَّهُ بِدُنُوبِهِمْ. «روزی به مردم چنین هشدار داد: روزی خواهد آمد که شیر به قیمت آب برسد و قیمت یک پیمانۀ ذرت دو قرش و هر رأس میش به دو ریال؛ ولی مردم بنابه عادت همیشگی‌شان، قدر این برکت را ندانند، در گمراهی خود افراط ورزند، خداوند را فراموش کنند و خداوند به علت گناهانشان آن‌ها را کیفر دهد.»

غیگویی یا خبر از آینده در جامعه‌ای با بنیان‌های مذهبی قوی مانند جامعهٔ سودان و با توجه به فضای داستان امر دور از ذهنی تلقی نمی‌شود. اثرپذیری نویسنده از سبک بیانی قرآن کریم در وعیدهایی که خداوند به اسرافکاران می‌دهد کاملاً مشهود است.
در داستان «عشق روی پیاده‌رو» نیز وقتی فروغ، دختر مورد علاقهٔ شخصیت اصلی داستان در گذشته از او دربارهٔ تاریخ ازدواجشان می‌پرسد، او با توجه به مشقت‌های زندگی مشترک در جامعهٔ امروز، وضعیت رقت‌باری را برای زندگی مشترکشان پیشگویی می‌کند:

فروغ پرسید: «کی ازدواج می‌کنیم؟» گفتیم: «اگر ازدواج کردیم دیگر به جای تو باید به قبض‌های آب و برق و تلفن و قسط‌های عقب‌افتاده بانک و تعمیر کولر آبی و بخاری و آب‌گرمکن و اجاره‌نامه و اجاره‌نامه و شغل دوم و سوم و دویدن دنبال یک لقمه نان از کله سحر تا بوق سگ و گرسنگی و جیب‌های خالی و خستگی و کسالت و تکرار و تکرار و تکرار...» (مستور، ۱۳۹۰: ش: ۶۰)

این آینده‌نگرها در دو داستان روی نمی‌دهد و فقط در ذهن شخصیت اصلی حضور دارد؛ بنابراین بر اساس تقسیم‌بندی ژنت از نوع برون‌داستانی است.

۲-۲-۲ دیرش (duration)

یکی دیگر از جنبه‌های مفهوم زمان در ذهن انسان، مقدار به درازکشیدن یا دیرندگی امور است که از مقوله‌های مهم در الگوی روایت‌شناسی ژنت است. پیدا کردن تناسب میان زمان سپری‌شده در رویدادهای داستان با زمان سپری‌شده برای خواندن این رویدادها در متن روایی از نظر ژنت، کار بسیار دشواری است. (جینت، ۱۹۹۸م: ۱۰۱) به عبارت دیگر، دیرش، به نسبت زمان واقعی یک حادثه با مقدار صفحاتی از متن است که به آن رویداد اختصاص داده شده، اطلاق می‌شود. روایت‌شناس با بررسی این فرآیند تعیین می‌کند که در کجای داستان، سرعت روایت کند شده، در کجاها شتاب می‌گیرد و در کجا سرعت ثابت است. این فرآیند، «تغییر سرعت روایت (anisochrony)» (زیتونی، ۲۰۰۲م: ۴۳) نامیده می‌شود. «سرعت متن در هر قسمت از روایت با توجه به سرعت قسمت‌های دیگر همان روایت ارزیابی می‌شود. آنگاه این سرعت به صورت نسبی بین دیرش تعیین شده در داستان (در قالب دقیقه، ساعت و روز) و میزان متن اختصاص یافته به گفتن آن (در قالب صفحه) بیان می‌شود. این کار به شناسایی معیاری برای سرعت در یک روایت معین منجر می‌شود که در مقایسه با آن افزایش و کاهش سرعت را درک می‌کنیم.» (تولان، ۱۳۸۶: ش: ۸۹) برای مثال فرض کنید، برای بیان رویدادی که حادث شدن آن در عالم واقعیت یک دقیقه به طول می‌انجامد، در متن داستان یک صفحه لازم باشد، حال اگر داستان پرداز، آن رویداد را در کمتر از یک صفحه بیان کند، در واقع، سرعت روایت زیاد شده و اگر در بیشتر از یک صفحه بیان کند، می‌گوییم سرعت روایت کند شده یا اصطلاحاً شتاب منفی، پیدا کرده و اگر در همان یک صفحه بیان شود، شتاب روایت، صفر است. (ر.ک. جینت، ۱۹۹۸م: ۴۸) در واقع، دیرش، تمهیدی است برای داستان‌پرداز که به وسیله آن هر جا که تشخیص دهد،

دریافت‌کننده را در تعلیق و انتظار باقی گذارد. بسته به کندی یا شتاب سرعت داستان، دیرش در آن دارای حالات ذیل است:

الف) درنگ یا گسست (Pause)

در این حالت، زمان سخن به توصیف شخصیت‌ها یا فضا اختصاص می‌یابد و هیچ‌گونه کنشی بیان نمی‌شود. (ر.ک: جینت، ۱۹۹۸م: ۱۱۳ و زیتونی، ۲۰۰۲م: ۱۱۵) به شکلی که گویی زمان داستان متوقف می‌شود و سرعت روایت به حداقل‌ترین حالت ممکن می‌رسد. این روند را مکث توصیفی نیز می‌نامند. (ر.ک: ریمون‌کنان، ۱۳۸۷ش: ۷۳) این درنگ، گاهی از طریق توصیف مستقیم شخصیت‌ها، حاصل می‌شود که در داستان‌های سنتی هم دیده می‌شود.

در داستان «نخلی بر کرانه نهر» به نمونه‌هایی از توصیفات و تفاسیر برمی‌خوریم که باعث کاهش سرعت و شتاب منفی روایت می‌شود. این کاهش سرعت باعث افزایش تعلیق و جذابیت برای خواننده می‌شود تا نسبت به آخر داستان حساس‌تر و راغب‌تر گردد؛ برای مثال زمانی که خواننده منتظر تصمیم مرد برای فروختن نخلش است، راوی به دقت تمام به توصیف ظاهر حسین بازرگان و خرش می‌پردازد تا نوکیسه بودن او را با ظرافت به خواننده بفهماند:

« وَ الْحَقُّ أَنَّ حُسَيْنَ التَّاجِرِ، بِثِيَابِهِ الْبَيْضَاءِ الْفَضْفَاضَةِ، وَ عِبَاءَتِهِ السُّودَاءِ الَّتِي إِشْتَرَاهَا فِي زِيَارَةِ لَهُ لِلْخَرْطُومِ، وَ عِمَامَتِهِ مِنَ الْكَرْبِ نَمْرَةً وَاحِدَةً، وَ حِذَانَهُ الْأَحْمَرَ الَّذِي لَمْ تَخْرُجْ أَيْدِي صُنَاعِ الْمِرَاكِبِ فِي الْفَاشِرِ أَجُودَ مِنْهُ، وَ حِمَارِهِ الْأَبْيَضَ الْبَدِينِ اللَّامِعِ، وَ السَّرِجَ الْأَحْمَرَ الْمَدْهِنِ، وَ الْقُرُورَةَ الْبُنْيَةَ الَّتِي تَدَلَّتْ وَ كَادَتْ تَمَسُّ الْأَرْضَ، كَانَ صُورَةً مُجَسِّمَةً لِلْكَبْرِيَاءِ وَ الْغَطْرَسَةِ » (صالح، ۲۰۱۰م: ۴۸۰): بازرگان حسین با لباس سفید درخشان و عبای سیاهی که رهاورد سفر به خارطوم بود و عمامهٔ درجهٔ یک کرپ و کفش قرمزی که زیباترین کفش بازار کفاشان بود و الاغ تنومند سفید برفی و پالان قرمز براقش و پوستین چرمی بلند، حقیقتاً تمثال غرور و تکبر بود.

در داستان مستور، توصیف مستقیم شخصیت‌ها، مقداری کلی‌تر است و جزئیات ظاهری زیاد توصیف نمی‌شود؛ اما همان مقدار هم به شکلی است که مناسب و هماهنگ با اعمالی باشد که قرار است از آن‌ها سر بزنند. فروغ، دختری، کم‌بینه است که بعد مریضی صعب‌العلاجی می‌گیرد و برادرش یعقوب که در ادامه مرتکب جنایت می‌شود بر عکس به شکل جوانی تنومند و خشن، پردازش شده است:

دختر دوست داشتنی و معصومی بود نه خیلی زیبا و نه خیلی زشت. همیشه می‌خندید. کوچک و لاغر اندام بود و هر چه می‌گفتم باور می‌کرد. (همان: ۵۹)
یعقوب مکانیک اتومبیل بود. هیکلی چهار شانه و قوی داشت. موهای سرش ریخته بود و دست‌هایش همیشه روغنی و سیاه بود. (همان: ۶۱)

چنانکه پیش‌تر اشاره شد، داستان پردازان مدرن، بیشتر بر نمایش خلجانات درونی شخصیت‌ها تمرکز می‌کنند بنابراین بخش زیادی از متن داستان را به این امر اختصاص می‌یابد که به انتظار طولانی خواننده و دیرندگی داستان می‌انجامد. صالح در این داستان کوتاه، گاهی به منظور آشنایی دریافت‌کننده با زوایای پنهان شخصیت و پردازش عمیق‌تر او، توصیف مستقیم را رها نموده و از طریق ورود به ذهن قهرمان و شگرد جریان سیال ذهن، زمان را متوقف می‌کند تا شخصیت را عمیق‌تر پردازش کند و زوایای پنهان شخصیتش را عریان‌تر سازد. به عنوان نمونه او در توصیف صحنه تکان خوردن شاخه‌های نخل در جریان باد، آن را در ذهن شیخ محبوب به شکل غریقی توصیف می‌کند که کمک می‌خواهد تا از این طریق، اضطراب درونی و تلاطم روحی شخصیت را نشان دهد:

وَ فِکْرَ الرَّجُلِ بُرْهَةً مُتَرَدِّدًا بَيْنَ الرَّفِضِ وَالْقَبُولِ. عِشْرُونَ جُنْهًا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَحِلَّ مِنْهَا دَيْنَهُ، وَ يَشْتَرِي ضَحِيَّةَ الْعِيدِ، وَ يَكْسُو نَفْسَهُ وَ أَهْلَ بَيْتِهِ. وَ لَكِنْ رِيحًا قَوِيَّةً هَبَّتْ تَتَلَاعَبُ بِجَرِيدِ النَّخْلَةِ، فَأَحَدًا يُوشِشُ وَ يَتَعَارَكُ وَ يَتَلَاطَمُ كَغَرِيقٍ يَطْلُبُ النِّجَاةَ. وَ بَدَتْ النَّخْلَةُ لِمَحْجُوبٍ فِي وَفْتِهَا تِلْكَ رَابِعَةً أَجْمَلَ مِنْ أَى شَيْءٍ فِي الْوُجُودِ» (صالح، ۲۰۱۰م: ۴۸۶): مرد لحظه‌ای بین قبول یا رد (پیشنهاد) سردرگم ماند، با بیست لیره می‌توانست قرضش را بدهد، قربانی عید بخرد و برای خود و خانواده‌اش لباس بخرد. ولی یک باد تند شاخه‌های نخل را به بازی گرفت و مثل غریقی که تقاضای کمک می‌کند، در جنب و جوش و تلاطم بود.
نخل در این حالت در نظر شیخ محبوب زیباترین موجود هستی بود.

مستور در داستان «عشق روی پیاده‌رو»، همین روند را از طریق تک‌گویی درونی، انجام می‌دهد. شخصیت اصلی داستان، مردم جهان مدرن را افرادی بی‌هویت و رها شده در انزوای درونی خودشان توصیف می‌کند. نویسنده از این طریق، مخاطب خود را به تأمل درباره زندگی مردم در جهان مدرن و یخبستن احساسات آن‌ها، وا می‌دارد:

آدم‌ها در جاهای شلوغی مثل سینما یا خیابان‌های پرجمعیت دائم به هم برخورد می‌کنند و بعد بی‌آن‌که ذره‌ای در هم فرو برونند مثل گوی‌های بیلبارد از هم دور می‌شوند. (همان: ۵۷)

وقتی از نزدیک به عباس سیاه یا اصغر چاخان یا حتی عیدی واکسی بدبخت خیره می‌شدم، در اعماق‌شان جز هزار تویی مه‌آلود و تاریک چیزی پیدا نبود. (همان: ۵۸)

چنانکه ملاحظه می‌شود در تمام این نمونه‌ها، زمان روایت از حرکت باز می‌ایستد و هیچ کنشی صورت نمی‌پذیرد. در این حالت سرعت روایت، شتاب منفی پیدا می‌کند و دریافت‌کننده برای پیگیری ادامهٔ رویدادها در انتظار باقی می‌ماند.

ب) حذف (Ellipsis)

فرآیند حذف به مفهوم حذف برخی از رخدادهاست و به دو شکل به کار گرفته می‌شود: گاهی بازهٔ زمانی حذف مشخص است و گاهی نامشخص (جینت، ۱۹۹۸م: ۱۱۷) در چنین فرآیندی، زمان به خودی خود حرکت می‌کند؛ ولی سخن از حرکت باز می‌ماند و مجال خودنمایی نمی‌یابد. در واقعهٔ حذف، بیشترین شتاب و سرعت در زمان داستان است که روایت نمی‌شود؛ ولی فهمیده می‌شود. (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷ش: ۱۳۶) حذف، باعث شدت گرفتن داستان می‌شود و نیز پویایی متن را به صفر می‌رساند. از منظر گریماس، حذف، آن‌گاه سودمند است که در قدرت فهم خواننده خللی ایجاد نکند؛ به عبارت دیگر، از رهگذر بخش‌هایی از سخن که روایت شده، امکان حدس حذفیات وجود داشته باشد. (زیتونی، ۲۰۰۲م: ۷۵) حمید لحمدانی، ناقد معاصر عرب، شگرد حذف را یکی از سازوکارهای اساسی داستان مدرن می‌داند؛ زیرا باعث می‌شود، توصیف جزئیات که یکی از ویژگی‌های مهم روایت‌های رمانتیکی و واقعگراست، کمرنگ شود. (لحمدانی، ۱۹۹۸م: ۷۷) شاید دلیل حضور پررنگ آن در متون روایی رمانتیکی، مجال بیشتر رمانتیک‌ها برای تأمل دربارهٔ خویشتن و جهان و همچنین وسعت تخیل است و در واقع‌گرایی نیز ویژگی شعارگونگی که هدف از آن، تحت تأثیر قرارداد مخاطب است، دلیل توصیف‌های زیاد باشد؛ اما شتاب روزافزون زندگی که در متون روایی مدرن بازنمایی می‌شود، جایی کمتر برای توصیف باقی می‌گذارد.

از آنجا که امکان بیان تمام جزئیات حوادث امکان‌پذیر نیست، داستان‌پرداز اولویت را به حوادثی می‌دهد که استحقاق بیشتری برای روایت شدن دارند. (قصرای، ۲۰۰۴م: ۲۳۲) معنی

این سخن آن است که حوادثی در اولویت هستند که اهمیتی بیشتر در فرآیند روایت دارند و آنچه حذف می‌شود، بود و نبود آن تفاوتی ندارد.

نمونه چنین حالتی در داستان «نخلی بر کرانه نهر»، حذف رویدادها و پیشامدهای یک بازه زمانی شش ماهه بعد از کاشتن نخل توسط شخصیت اصلی در روزگار جوانی است که چندبار در داستان تکرار می‌شود. در واقع این تاریخ، نقطه آغاز یمن و برکت در زندگی قهرمان داستان است و چون رخدادهای قبل از آن اهمیتی نداشته‌اند، راوی آن‌ها را حذف کرده و روایت را با سرعت به پیش رانده است:

«ألا ما كان أبرك ذلك العام! بعد ستة أشهر فقه ط من عرسه النخيلة تزوج من ابنة عمه، ولم يكن يملك من مال الدنيا شروي فقير. ولا هو يدري إلى الآن كيف تمت المعجزة» (صالح، ۲۰۱۰م: ۴۸۲): چه سال پربرکتی بود! به فاصله فقط شش ماه از کاشت نخل با دختر عمویش، ازدواج کرد در حالی که از مال دنیا پیشیزی نداشت. تا الان هم نمی‌داند این معجزه چطور اتفاق افتاد.

در جایی دیگر از متن، دوباره راوی با حذف رخدادهای همین شش ماه، رونق گرفتن زندگی شیخ محبوب را که رویدادی با اهمیت است، روایت می‌کند چون می‌خواهد تأکید کند که او مزد توکلش را گرفته است:

«كل ذلك بعد عرسه النخيلة ستة أشهر. و في العام التالي ولدت زوجته بنتاً أسماها أمته تيمناً بمقدمها، و وفاءً لذكرى جدته التي كانت تعطف عليه من بين أهله جميعاً» (همان: ۴۸۲): همه این (خوش‌اقبالی‌ها) شش ماه بعد از کاشت نخل اتفاق افتاد. سال بعد همسرش دختری به دنیا آورد که اسم او را به مناسبت تولدش و به یادبود مادر بزرگش که از بین همه فامیل فقط با محبوب مهربان بود، آمنة گذاشت.

در داستان «عشق روی پیاده رو» نیز حذف یکی از عوامل سرعت گرفتن داستان است. به عنوان نمونه، بعد از این که شخصیت اصلی داستان در مقام راوی، رویداد جمع‌آوری کتاب‌های زیادی را در نتیجه کار شبانه‌روزی، گزارش می‌کند، رویدادهای بی‌اهمیت دیگر، حذف می‌شوند تا رویداد مهمتری که آشنایی پیدا کردن و مهارت در فضای کار جدید اوست، روایت شود؛ مهم از این منظر که باعث پیدا کردن یک شغل ثابت بعد از بیکاری و دربدری است:

قفسه‌های کتابخانه‌ام دوباره رونق گرفت. چندماه بعد دیگر می‌توانسم دربارهٔ هر کتابی که به دست مشتری‌ها می‌دادم چند کلمه حرف بزنم. (مستور، ۱۳۹۰ش: ۵۸)

در قسمت دیگری از داستان از پیشامدها و رویدادهای دو سال چشم‌پوشی شده است تا رویداد مهم‌تر روایت شود:

یک‌بار دزدکی با هم رفتیم سینما و من دو ساعت تمام به جای فیلم او را تماشا کردم. دو سال گذشت. (همان: ۵۸)

ج) تلخیص یا خلاصه (summary)

در تلخیص، به حوادث اشاره کوتاهی می‌شود، بدون توضیح جزئیات طوری که حوادث چندماه یا چند سال در چند جمله یا چند صفحه روایت می‌شود. (جینت، ۱۹۹۸م: ۱۰۹) بنابراین «سرعت از طریق ایجاز متنی افزایش می‌یابد بدین ترتیب که یک دورهٔ داستانی معین در بیان کوتاهی از مشخصه‌های اصلی آن خلاصه می‌شود. (تولان، ۱۳۸۶ش: ۹۱) در این فرآیند، توالی رخدادها به صورت فشرده بیان می‌شود؛ یعنی «زمان سخن کوتاه‌تر از زمان داستان خواهد بود.» (قاسمی پور، ۱۳۸۷ش: ۱۳۸)

از شگرد تلخیص، بیشتر در پس‌نگاه استفاده می‌شود. این نوع تلخیص «نمایش سریعی از یک برهه در گذشته است. بعد از اینکه راوی نظر ما را در موقعیت‌های مختلف به شخصیت‌ها جلب نمود، به طور ناگهانی ما را به گذشته می‌برد، دوباره به زمان حال برمی‌گرداند تا خلاصه‌ای از گذشتهٔ شخصیت‌ها را برای ما بیان کند. (بحراوی، ۱۹۹۰م: ۱۴۶) در داستان «نخلی بر کرانه نهر»، سال‌های طولانی قحطی و خشکسالی که در زندگی شخصیت اصلی، روی داده و تلف شدن گوسفندان، در جملاتی کوتاه و بدون هیچ‌گونه توضیحی درباره جزئیات آن و تأثیرش بر سایر جنبه‌های زندگی او بیان می‌شود تا سرعت روایت، شتاب بگیرد و رخدادهای بعدی در روزگار خوشی و سال‌های پربرکت، روایت شوند. بدین ترتیب، نویسنده در جملاتی مختصر، دو روی سکهٔ روزگار را در طول حیات شخصیت اصلی نشان می‌دهد:

«إجتاحَ المحلِّ و القحطُ كلَّ القطيعِ الذي ربَّاهُ شيخٌ محبوب. ثُمَّ رَفَرَفَ طائفٌ مِنَ السَّعادةِ عَلَى الوَجْهِ الحَسَنِ المَجْعَدِ وَجَهَ محبوب» (صالح، ۲۰۱۰م: ۴۸۴): خشکسالی تمام گله‌ای را که شیخ محبوب پرورش داده بود از بین برد. بعد، بارقه‌ای از خوشبختی برچهره خشن و پرچین و چروک شیخ ظاهر شد.

مستور نیز در داستان «عشق روی پیاده‌رو»، گاه برای جلوگیری از توصیفات طولانی و نیز خودداری از اطناب از شگرد تلخیص بهره گرفته است. برای مثال، شخصیت اصلی داستان، گزارش بیماری خود را که حدود یک‌ماه طول می‌کشد در یک سطر خلاصه می‌کند:

مادرم مرا برد بیمارستان. تا لب مرگ رفتم. یک ماهی طول کشید تا حالم بهتر شد. (مستور، ۱۳۹۰: ش: ۵۶)

در جایی دیگر، حوادث یک شب از زندگی‌اش را در یک جمله کوتاه خلاصه کرده است:

آن شب تا صبح به زیرزمین و کاغذ پاره‌ها و پول نازنین فکر می‌کردم. (همان: ۶۱)

در این موارد، دو نویسنده برای اینکه جریان روایت از حرکت باز نایستد، از تلخیص بهره برده‌اند.

د) نمایش صحنه (scene)

اگر شرح جزئیات رخدادها و گفتگوهای شخصیت‌های داستان به اندازه زمان سخن طول بکشد، نمایش صحنه اتفاق افتاده است. در چنین حالتی، شتاب روایت، صفر است. (جینت، ۱۹۹۸: ۱۰۱) «در اینجا، داستان و گفتمان، طول مدّتی مساوی دارند و جزو رایج در اینجا، مکالمه و کنش‌های فیزیکی آشکار با طول مدّت نسبتاً کوتاه هستند؛ نوعی که نمایش آن طولانی‌تر از شرح دادنش نیست. (چتمن، ۱۳۹۰: ۸۶) در این حالت، زمان داستان و زمان سخن روایی، دیرشی یکسان دارند؛ «زیرا روایت، آنچه را که در گفتگو حادث شده بدون کاستی یا افزایش نقل می‌کند.» (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۵۴) در داستان «نخلی بر کرانه نهر»، مکالمه بین شیخ محبوب و پسرعمویش؛ اسماعیل در مورد بی‌ثمر بودن نهال نخل و اطمینان شیخ محبوب از باروری آن، صحنه‌ای نمایشی است که حضور راوی در آن کمتر احساس می‌شود:

قالَ لِابْنِ عَمِّهِ ضاحِكًا: «باکر تَشوف دى تبقى تَمرة زى العَجَب» .. وَ تَبَسَمَ إِسْمَاعِيلُ فِي

سُخْرِيهِ، وَ اسْتَعْرَقَ فِي عَمَلِهِ» (صالح، ۲۰۱۰: ۴۸۱): با خنده به پسرعمویش گفت: «خوب

نگاه کن این خرماى خیلی خوبى مى‌دهد» اسماعیل پوزخندى زد و سرگرم کار شد.

در داستان «عشق روی پیاده‌رو» نیز در صحنه گفتگوی بین جوان و مادرش در یکی از گذشته‌نگرها، چون هیچ توصیف یا حذف یا خلاصه‌ای انجام نمی‌شود، داستان از شتاب ثابت برخوردار است:

مادرم می‌گفت: صد تا از این کتاب‌ها را به نانوا بدهی یک نان سوخته هم به تو نمی‌دهد.
(مستور، ۱۳۹۰ش: ۵۶)

یا در صحنهٔ چاقو خوردن جوان، وقتی که یکی از شخصیت‌های فرعی داستان به نام اصغر چاخان از دیگران می‌خواهد که او را به بیمارستان برسانند، درازای زمانی جمله‌ای که بیان می‌کند با زمان خوانش آن مساوی است:

اصغر داد زد: «لامسب‌ها یکی این را برساند بیمارستان.» (همان: ۶۲)

نقطهٔ مشترک دو داستان در این ارتباط آن است که دیالوگ خیلی به ندرت در هر دو انجام می‌شود. بنابراین کمتر پیش می‌آید که روایت با شتاب ثابت پیش برود، بر عکس با مکث‌های توصیفی و ایجاز و تلخیص و حذفیات بسیار، سرعت روایت همواره در فراز و فرود است.

۳-۲-۲ بسامد

بخشی از مفهوم زمان در ذهن انسان، فرآیند تکرار است. به عبارت دیگر در کنار به‌کارگیری معیار نظم در انجام کارها و محاسبهٔ دیرندگی امور با معیار سرعت، ضلع سوم مفهوم زمان، مقولهٔ تکرار است. گردش فصول و تکرار ایام بارزترین شکل تکرار در جهان اندیشهٔ انسان است. ژنت، به فرآیند تکرار رخدادهای روایت، بسامد می‌گوید به این مفهوم که یک رخداد، در متن روایی چندبار روایت شده است. او رابطهٔ بین تکرار یک رویداد در داستان و متن روایی را یکی از اساسی‌ترین نمودهای زمانمندی متن می‌داند. (جینت، ۱۹۹۸م: ۱۲۹) ژنت این مقوله را از جنبه‌های زمان دانسته در حالی که به باور «محمد عزام»؛ ناقد معاصر عرب، به دلیل جنبه عددی‌اش می‌توان آن را یک مقولهٔ سبکی و شگرد بلاغی دانست که هدف از آن تأکید است. (عزام، ۲۰۰۵م: ۱۰۶) به این معنی که هرچقدر یک رخداد بیشتر تکرار شود، در متن روایی اهمیت بیشتری دارد. ژنت بسامد را بر اساس نوع و تعداد تکرار به سه بخش تقسیم نموده که هر کدام هدف خاصی را در داستان دنبال می‌کند:

۱-۲-۳ بسامد مفرد: رخدادی که یکبار اتفاق افتاده و یکبار هم روایت شده را بسامد مفرد گویند. (جینت، ۱۹۹۸م: ۱۳۰) به تعبیر چتمن، این بسامد در روایت، اساسی و بنیادی است و دست کم در روایت‌های سنتی، اجباری است. (چتمن، ۱۳۹۰م: ۹۶) به نظر می‌رسد این بسامد نقش تسلسل منطقی سخن در داستان را بر عهده دارد و چون رخداد یک مرتبه روایت می‌شود از تأکید که هدف اصلی در فرآیند تکرار است، به دور است. در داستان‌هایی مانند دو داستان

مورد بحث به دلیل تداعی خاطرات و درهم ریختن نظم سخن، بسامد مفرد، نقش مهمی در دریافت خواننده از طرح داستانی دارد. جمله‌های زیر از داستان «نخله علی الجدول» که هر کدام یکبار روایت شده‌اند، کمک زیادی به خواننده در به دست آوردن نظم و توالی داستان دارند:

تَمَلَّمَلْ حِمَارُ حَسِينِ التَّاجِرِ فِي وَقْفَتِهِ وَ لَمْ يَكُنْ صَاحِبُهُ قَدْ تَرَجَّلَ عَنْهُ. (صالح، ۲۰۱۰م: ۴۷۹):
الاغ حسین بازرگان به هنگام ایستادن این پا و آن پا می‌کرد و صاحبش از پشت آن پیاده نشده بود.

جَذَبَ التَّاجِرُ عَنَانَ حِمَارِهِ فِي صَلْفٍ، ثُمَّ هَمَزَ بَطْنَ الْحِمَارِ بِكَعْبِ رِجْلِهِ. (همان: ۴۸۷):
مرد بازرگان با غرور افسار الاغش را به دست گرفت سپس با پاشنه پایش به شکم الاغ ضربه زد.

إِبْنَتُهُ الصَّغِيرَةُ تَمَسَكَ بِطَرْفِ ثَوْبِهِ الْمَتَسَخِّ تَسْرِعُ جَاهِدَةً لِكَيْ تَمْشِيَ مَعَهُ. (همان: ۴۸۰): دختر
کوچکش گوشه لباس کتیفش را گرفت و تلاش کرد با او همراه شود.

تَحَسَّسَ الرَّجُلُ رِزْمَةَ الْمَالِ الَّتِي صَرَّهَا جِيداً فِي طَرْفِ ثَوْبِهِ. (همان: ۴۸۸): مرد، بسته لباسی
را که زیر بغلش محکم بسته بود لمس کرد.

همین روند در داستان «عشق روی پیاده‌رو» نیز مشاهده می‌شود. رویدادهایی که در این داستان یکبار روایت شده‌اند و بازنمایی آن‌ها، در پیدا کردن نظم و توالی داستان به دریافت کننده کمک می‌کنند؛ عبارتند از:

با خونسردی چاقوی ضامن دارش را از جیب شلوار سیاه روغنی‌اش بیرون آورد و آن را
تا دسته صدفی‌اش در پهلوم فرو برد. (مستور، ۱۳۹۰ش: ۵۵)

دست چپم را روی زخم گذاشتم و خون گرم از لابه لای انگشتانم بیرون زد. (همان: ۵۷)

یک قدم به عقب برداشتم و بعد جلو آمدم جمعیت از مقابلم عقب نشست. (همان: ۵۹)

بی‌اختیار رها شدم طرف جمعیت و مثل آدم‌های مست چند قدم به جلو برداشتم و دوباره
به عقب برگشتم و روی کتاب‌ها به زانو درآمدم (همان: ۶۱)

به زحمت بلند شدم و انگار که عرق ارد داده باشم روی پیشخان دکه عباس سیاه تکیه
دادم. (همان: ۶۲)

چنانکه ملاحظه می‌شود هر کدام ازین جمله‌ها «بازنمایی گفتمانی منفرد از یک لحظه مجزای داستان» (چتمن، ۱۳۹۰ش: ۹۵) هستند که هر کدام از آن‌ها اگر حذف شوند، خلل بزرگی در توالی داستان پیش می‌آید.

۲-۳-۲-۲ بسامد تکرار: اگر رخدادی یکبار اتفاق بیفتد و چندبار روایت شود، در اصطلاح روایت‌شناسی ژنت، بسامد تکرار روی داده است. (جینت، ۱۹۹۸م: ۱۳۱) به عبارت دیگر، بسامد تکرار یعنی «چندین بازنمایی گفتمانی از یک لحظه مشابه داستان» (چتمن، ۱۳۹۰ش: ۹۶) طبیعتاً از آنجا که تکرار، سبب دلزدگی دریافت‌کننده است، این بسامد کمتر در داستان اتفاق می‌افتد. (عزام، ۲۰۰۵م: ۱۰۷) با وجود این، تکرار یک رخداد از سوی داستان‌پرداز به معنی اهمیت آن است. صالح، این شگرد را به هدف‌های مختلفی به کار می‌گیرد. از جمله در پردازش شخصیت به عنوان نمونه، رخداد کاشتن نخل و ذکرگفتن شیخ محجوب دوبار تکرار می‌شود تا بر پابندی‌اش به برخی ارزش‌های دینی موروثی و گرفتن مزد توکلش تأکید شود:

شَقَّ مَحْجُوبٌ حُفْرَةً صَغِيرَةً وَضَعَّ فِيهَا النَّخِيلَةَ وَ وَاَرَاهَا التُّرَابَ (صالح، ۲۰۱۰م: ۴۸۲) صَارَتْ
الْحَيَاةُ رَعْدًا كَأَنَّمَا اسْتَجَابَ اللَّهُ دَعَاءَهُ يَوْمَ شَقَّ فِي الْأَرْضِ عَلَى حَافَةِ الْجَدُولِ وَ عَرَسَ النَّخْلَةَ
(همان: ۴۸۴): شیخ محجوب، گودال کوچکی کند، نخل را کاشت و زیر خاک پنهانش
کرد. / زندگی، بر وفق مراد شد انگار که خداوند روزی که او در کنار نهر، جوی کوچکی
ایجاد کرد و نخل را کاشت، دعایش را مستجاب کرده باشد.

همچنین امیدبستن شیخ محجوب به گشایش الهی و اطمینان او از اینکه بالاخره راه نجاتی از مخمصه پیدا خواهد کرد، چندین بار تکرار شده تا بر متوکل بودن او تأکید گردد:

يَفْتَحُ أ... (همان: ۴۷۹). وَ تَمَّتْ شَيْخٍ مَحْجُوبٍ فِي صَوْتٍ لَا يَكَادُ يَسْمَعُ شَيْءٌ يُشْبِهُ التَّوَسُّلَ وَ
الْإِبْتِهَالَ: «يَفْتَحُ أ...» (همان: ۴۸۱) وَ خُيِّلَ إِلَيْهِ أَنْ سَعَفَ النَّخْلَةَ يَرْتَجِفُ مُسْبِحًا: (يفتح أ...، يفتح
أ...) (همان: ۴۸۸): خداوند، گشایش ایجاد می‌کند. / شیخ محجوب با صدایی که تقریباً
شنیده نمی‌شد زیر لب چیزی شبیه ذکر توسل گفت: «خداوند، گشایش می‌دهد.» / چنین
به نظرش رسید که شاخه نخل هم تسبیح‌کنان می‌گوید: «خداوند گشایش ایجاد می‌کند،
خداوند گشایش ایجاد می‌کند.»

قهرمان داستان در «عشق روی پیاده‌رو» هم برخی رخداد‌های مهم را چندبار روایت کرده

است از جمله:

به یاد تو افتادم که همیشه می‌گفتی گرسنه که شدی عاشقی را فراموش می‌کنی. (

مستور، ۱۳۹۰ش: ۵۵)

در یک نانوایی کار پیدا کردم و عاشقی پاک از خاطر رفت. (همان: ۵۶)

عشق از یادمان می‌رود و گرسنگی جایش را می‌گیرد. (همان: ۵۹)

این جمله‌ها تداعی‌کننده ضرب المثل « فکر نان کن که خربزه آب است » است که بیان‌کننده وضع بد اقتصادی و سختی معیشت مردم در جوامع مدرن است و به عنوان ایده محوری داستان بر آن تأکید می‌شود.

حادثه زخمی شدن جوان با چاقو نیز چندبار و هربار در جاهای مختلفی از داستان روایت شده تا از طریق تکرار برجسته شود و نظر خواننده را جلب نماید:

خون زیادی رفته بود و از ضعف نزدیک بود روی زمین ولو شوم. (همان: ۵۹)

سرم گیج می‌رفت و خون تا توی کفش‌هایم رفته بود. (همان: ۶۱)

خون روی کتاب‌ها پاشیده بود و چشم‌های عیدی از ترس داشت از حدقه بیرون می‌زد.

(همان: ۶۲)

۳-۲-۲-۲ بسامد بازگو: آن است که آنچه چندین بار اتفاق افتاده، یکبار روایت شود. (جینت، ۱۹۹۸م: ۱۳۱) مثل اینکه بگویی من هر شب زود می‌خوابم. این حالت در داستان-

های عربی بیشتر از انواع دیگر روی می‌دهد چون با ویژگی اصلی زبان عربی یعنی ایجاز، همخوانی بیشتری دارد. (عزام، ۲۰۰۵م: ۱۰۷) روایت رخدادهایی که به روند معمول و منظم انجام می‌شوند غالباً در داستان «نخلی بر کرانه نهر» به منظور ایجاز و خودداری از بیان جزئیات هر باره انجام گرفته است. به عنوان مثال، آواز خواندن شیخ محجوب در آبگیرهای اطراف روستا به هنگام آب‌تنی، یک رخداد پیوسته در جوانی اوست که نشان از تنهایی و انزوای او دارد:

طَلَمًا تَرَنَمَ وَ هُوَ يَخْوُضُ الْمَاءَ فِي لُدْعَةِ الْبَرْدِ، عَارِي الرَّأْسِ، عَارِي الصَّدْرِ. (صالح، ۲۰۱۰م:

۴۸۲): مدت زمانی طولانی، در حالی که با سر و سینه برهنه در خنکای آب، فرو می‌رفت

با خودش آواز می‌خواند.

یا آرامش یافتنش به وسیله زمزمه کردن مداوم یک دوبیتی غم‌انگیز که باعث گریه

همسرش می‌شد:

و کانت زوجته تَبکی کَلما رددَ محجوبٌ فی صوتِ حَزینِ مُتهدِّجِ بیتِ الدوبیتِ الذی کانَ لَهُ
خیرٌ سَلوی: هر وقت که محجوب با صدای غمگین و گرفته آن دو بیتی را که بهترین مایه
آرامشش بود با خودش زمزمه می‌کرد، همسرش گریه می‌کرد.

در داستان «عشق روی پیاده‌رو» هم رخداد‌های تکراری که به شکل روزمره اتفاق می‌افتند،
برای اینکه روایت چندباره آن‌ها خستگی و دلزدگی بیشتری برای خواننده ایجاد نکند، یکباره
بیان می‌شوند:

در یک پمپ بنزین در گلوی باک‌های تشنه می‌ریختم و پول می‌گرفتم). روزنامه را از دکه
عباس سیاه که درست روبه روی سینما مولن روژ بود می‌خریدم. اوایل فقط کتاب‌ها را در
قفسه‌ها یا ویتترین می‌چیدم. شب‌ها به خانه نمی‌رفتم و در انبار فروشگاه می‌خوابیدم. برای
چندمین بار به یاد حرفت افتادم و به آن پوزخند زدم. مادرم هر بار که اتاقم را مرتب می‌کرد
از آن همه کتاب ریخته روی زمین گله می‌کرد. (مستور، ۱۳۹۰ش: ۵۵-۶۱)

نتیجه‌گیری

- ترتیب رویدادهای دو داستان «نخلی بر کرانهٔ نهر» و «عشق روی پیاده‌رو»، دچار آشفتگی و
تشویش بسیاری است بگونه‌ای که خوانندهٔ سنتی داستان، هر لحظه به برهه‌ای از زمان پرتاب
می‌شود و پیدا کردن نظم منطقی سخن برایش دشوار می‌شود. به نظر می‌رسد، این فرآیند به
شکلی هدفمند و عامدانه از سوی دو داستان‌پرداز به کار گرفته شده تا با آشفتگی روحی انسان
در جوامع مدرن، همخوانی و هماهنگی داشته باشد.

- پرش‌های زمانی به گذشته، بیشترین شکل زمان‌پریشی در هر دو داستان است. هر دو نویسنده
با استفاده از این بازی زمانی، به پردازش جنبه‌های مختلف روحی و روانی قهرمان داستان
پرداخته‌اند با این تفاوت که روایت رویدادهای گذشته در داستان مستور توسط شخصیت اصلی
و به شیوهٔ تک‌گویی درونی و در داستان صالح از طریق فرو رفتن راوی سوم شخص در ذهن
شخصیت اصلی، انجام می‌شود.

- رفتن به آینده در دو داستان، غالباً به شکل پیش‌بینی و پیشگویی آینده، اتفاق افتاده است. در
داستان مستور، نگاه به آینده، یأس‌آلود و نومیدانه است؛ اما توکل شخصیت اصلی در داستان
طیب صالح، سبب شده، نگاه خوش‌بینانه‌تری به آینده و رویدادهای آن داشته باشد. مرز زمانی

آینده در دو داستان بسیار محدود است و اغلب آینده‌نگری‌ها قبل از اینکه اتفاق بیفتند، داستان به پایان می‌رسد.

- از میان تکنیک‌های کاهش و افزایش سرعت روایت در داستان، دو نویسنده بیشتر از درنگ توصیفی استفاده کرده‌اند که این امر باعث شکاف‌های طولانی و تعلیق در داستان‌ها شده است. با اینکه در داستان کوتاه، به طور منطقی مجال زیادی برای توصیف وجود ندارد و رخدادها هر چه زودتر باید روایت شوند؛ اما از آنجا که دو داستان بیشتر بر نمایش درگیری‌های روحی شخصیت اصلی متمرکز هستند، سرعت روایت از طریق این شگرد، کاهش چشمگیر می‌یابد؛ به طوری که بیشتر حجم هر دو داستان به این امر اختصاص یافته است. با این حال هرگاه، دو نویسنده، ضرورت افزایش سرعت را احساس کرده‌اند با حذف برهه‌های طولانی در حد چندماه و گاهی چندسال و همچنین شگرد تلخیص بر شتاب مثبت داستان افزوده‌اند. وجه تفاوت دو نویسنده در این باب این است که توصیف‌های طیب صالح طولانی‌تر است.

- عامل محدودیت زمانی برای نویسنده در داستان کوتاه، فرصت زیادی به داستان‌پرداز برای تکرار رویدادها نیز نمی‌دهد؛ اما دو نویسنده به شکل ساختارشکنانه‌ای، رخدادهایی را که در دیدگاه آن‌ها اهمیت بیشتری دارند، چندبار روایت کرده‌اند تا از این طریق آن‌ها را برجسته کنند؛ بنابراین بسامد تکرار در این دو داستان بیش از دو نوع دیگر مشاهده می‌شود.

منابع و مأخذ

الف) منابع فارسی

- برتنس، هانس. (۱۳۸۳). *مبانی نظریه ادبی*؛ ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*؛ تهران: انتشارات نیلوفر.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه - زیباشناختی بر روایت*؛ ترجمه ابوالفضل حری، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- حاجتی، سمیه و احمد رضی. (۱۳۹۱). «کارکرد کنش‌های ارتباطی برون‌زمانی در داستان‌های مصطفی مستور»؛ *فصلنامه کاوش‌نامه*، سال سیزدهم، شماره ۲۵، صص ۱۶۵-۱۹۶.
- چتمن، سیمور. (۱۳۹۰). *داستان و گفتمان (ساختار روایی در داستان و فیلم)*؛ ترجمه راضیه سادات میر خندان، تهران: انتشارات مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.

- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوپیکای معاصر؛ ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: انتشارات نیلوفر.
- صالح، الطیب. (۱۳۹۱). فصل مهاجرت به شمال؛ ترجمه مهدی غبرایی، تهران: نشر پوینده.
- قاسمی پور، قدرت. (۱۳۸۷). «زمان و روایت»، فصلنامه نقد ادبی، سال اول، شماره دوم، صص ۱۲۲-۱۴۳.
- کالر، جانانان. (۱۳۹۰). در جستجوی نشانه‌ها؛ ترجمه لیلا صادقی و تینا امراللهی، تهران: نشر علم.
- لاج، دیوید. (۱۳۹۱). هنر داستان‌نویسی؛ ترجمه رضا رضایی، تهران: نشر نی.
- مستور، مصطفی. (۱۳۹۰). عشق روی پیاده‌رو؛ تهران: چشمه.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). فرهنگ داستان‌نویسان ایران؛ تهران: چشمه.
- (ب) منابع عربی
- بحرآوی، حسن. (۱۹۹۰م). بنیه الشكل الروائی (الفضاء، الزمن، الشخصية): بیروت: منشورات المركز الثقافي العربي.
- جینت، جیرار. (۱۹۹۷م). خطاب الحكایه؛ بحث فی المنهج، ترجمه محمد معتصم، عبدالجلیل الأزدی، عمر حلی، القاهره: المجلس الأعلى للثقافه.
- زیتونی، لطیف. (۲۰۰۲م). معجم مصطلحات نقد الروایه؛ بیروت: دار النهار للنشر.
- صالح، الطیب. (۲۰۱۰م). الأعمال الكامله؛ بیروت: دارالعودة.
- عزام، محمد. (۲۰۰۵) شعریه الخطاب السردی، دمشق: اتحاد کتاب العرب.
- قاسم، سیزا. (۱۹۸۴م). بناء الروایه؛ دراسه مقارنه لثلاثیه نجیب محفوظ، قاهره: منشورات الهيئه العامه المصريه.
- قصرآوی، مها حسن. (۲۰۰۴م). الزمن فی الروایة العربیة؛ الطبعة الاولى، بیروت: الموسسة العربیة للدراسات و النشر.
- لحمدانی، حمید. (۱۹۹۱م). بنیه النص السردی من منظور النقد الأدبی؛ بیروت: المركز الثقافي العربي.

فصلنامه لسان مبین (پژوهشی ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال هشتم، دوره جدید، شماره بیست و ششم، زمستان ۱۳۹۵

دراسة مقارنة حول فاعلية الزمن الروائي في قصتين قصيرتين للطيب صالح و مصطفى

مستور في ضوء آراء جينت*

علي أكبر أحمدی چناری، أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، جامعة زابل

مجتبی بهروزی، أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، جامعة زابل

پریسا احمدی، ماجستير في اللغة الفارسية و آدابها جامعة زابل

الملخص

إنّ كیفیة توظيف الزمن الروائي في عدد من الروايات الحداثیة جعل الروایة عملية معقدة للمتلقی. فقد تحول اليوم نظام توالي الأحداث في الروایة التقليديّة إلى نسق زمني متقطع ومتشّتت وذلك بسبب اعتماد بعض الروائيين في رواياتهم علي التكرّر ات والأحلام والكوابيس التي يتعرض لها الإنسان في المجتمعات الحديثة والمتطورة. حيث نظروا إليها كتقنية جديدة في بناء القصص والروايات ممّا أدّى إلى تشظي الحدود الزمنية وتفككها من جانب، وحدوث تغيير في سرعة سرد الأحداث وتكرارها من جانب آخر. ولتسهيل دراسة دلالات الزمن قام جيران جينت، الناقد البنوي الشهير، بتقديم نظريته الشهيرة المبنية علي ثلاثية «الترتيب، والاستمرارية والتواتر»؛ وتعدّ هذه النظرية من اكمل النظريات لاستعراض عنصر الزمن في الرواية. تعالج هذه الدراسة كیفیة توظيف عنصر الزمن في قصة «نخلة علي الجدول» للطيب صالح، الروائي السوداني الشهير، وقصة «الحب علي الرصيف» للروائي الإيراني، مصطفى مستور علي أساس آراء جيران جينت. وقد نحي الروائيان منحي مشتركاً في توظيف التلاعبات الزمنية في كتابة القصة القصيرة. ومما توصلت إليه الدراسة: اضطراب ترتيب نظام توالي الأحداث في القصتين وتجاوز النظام الخطي كي يتطابق مع الاضطرابات النفسية للإنسان في المجتمعات المعاصرة وفيما يتعلق بالتسريع في زمن السرد أو الإبطاء اختار الكاتبان إستراتيجية الوقفة الوصفية التي تؤدي إلي التصدّع الطويل في سرد الأحداث وقطع مجري القصص. ولأهمية بعض الأحداث اعنتي الكاتبان بتكرارها حتي تتميز.

الكلمات الدليلية: الزمن الروائي، جيران جينت، القصة القصيرة، الطيب صالح، مصطفى مستور

* - تاريخ الوصول: ۹۵/۰۴/۰۶ تاريخ القبول: ۹۵/۱۲/۱۷

عنوان بريد الكاتب الإلكتروني: ali_ahmadi@uoz.ac.ir