Research in Comparative Literature
Homepage: https://jccl.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

A Comparative Analysis of Narrative Temporality in the Novel *New York 80* by Yusuf Idris and the Short Stories of *Az Neyestan va Digarestan* by Seyed Mehdi Shojaei

Seyyed Mohammad Raze Mostafavinia [1*] | **Elham Baboli Bahmeh** [2] | **Zeinab Mohammadi** [3]

1. Corresponding Author, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Qom, Qom, Iran.
   Email: MR. Mostafavinia@qom.ac.ir
2. Ph.D. in Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Kashan, Esfahan, Iran.
   Email: Baboli.elham@yahoo.com
3. M.A. in Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Qom, Qom, Iran.
   Email: mohammady.zei@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 21/01/2025
Received in revised form: 04/01/2026
Accepted: 06/01/2026
Published online: 28/03/2026

Keywords:
New York 80,
Az Nistan va Digarestan,
Narrative discourse,
time,
social criticism.

ABSTRACT

Time, as a fundamental component of narrative structure, is not merely a representation of real or imaginary events that an author seeks to recreate. Rather, it functions as a signifying system that constructs and imparts meaning to the author's subjective world. As a relational structure, time shapes a text's identity and serves as a framework governing other narrative elements. It is often asserted that understanding narrative discourse depends on accurately discerning the role of time. This study conducts a comparative analysis of the novel "New York 80" by Yusuf Idris (1927) and the short stories in "Az Neyestan va Digarestan" by Mehdi Shojaei (1960), focusing on the element of time. These works were selected for their shared social themes within distinct cultural contexts—Egypt and Iran. Relying on the American school of comparative literature and qualitative content analysis, this essay employs Gérard Genette's (1930) analytical framework for comparing temporal features to examine the artistic function of time in representing social issues. The results indicate that the narratives in both works are generally orderly, with the narrative pace predominantly steady and consistent. The dominant pattern is a singular frequency, emphasizing the linear progression of experience in the modern world. Both authors employ a shared narrative grammar to depict a state of crisis. Despite structural similarities, time serves distinct artistic and intellectual purposes. In "New York 80," time is condensed and intense, whereas in "Az Neyestan va Digarestan," it is flexible and subjective. Overall, in both works, time functions not merely as a structural element but as a discourse through which the author's ideology is expressed.

Cite this article: Mostafavinia, S.M.R., Baboli Bahmeh, E & Mohammadi, Z. (2026). A Comparative Analysis of Narrative Temporality in the Novel *New York 80* by Yusuf Idris and the Short Stories of *Az Neyestan va Digarestan* by Seyed Mehdi Shojaei. *Research in Comparative Literature*, 16 (1), 99-122.

© The Author(s).

Publisher: Razi University
DOI: 10.22126/jccl.2026.11675.2674

Research in Comparative Literature
Homepage: https://jccl.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

Extended abstract

Introduction

Comparative study is a fundamental method in literary criticism that facilitates the analysis of similarities and differences between literary works across diverse cultural contexts. This approach is developed within various theoretical frameworks, with structuralist narratology being among the most influential. This approach, which assumes the structured nature of literary texts, analyzes systematic intra-textual relationships, including the arrangement of structural elements within the narrative. Among these elements, "time" holds a pivotal position. It not only forms the foundation of the narrative but also serves as a meaning-making tool that reflects the author's worldview, ideological concerns, and the aesthetic features of their style. Beyond its artistic function, the element of time plays a central organizing role: it structures the work, adds depth and dynamism to character development, and serves as a vehicle for conveying profound cultural, philosophical, and social themes to the audience. Within the domain of structuralist narratology, the French theorist Gérard Genette offers a powerful conceptual framework for critical narrative analysis through his three-dimensional examination of narrative time: order, duration, and frequency. For the present study, Yusuf Idris's novel “New York 80” and Seyyed Mehdi Shojaei's short story collections “Az Neyestan va Digarestan” have been selected.

Relying on Genette's theoretical framework, this research undertakes a comparative study of these two significant works from the Arabic and Persian literary spheres. Yusuf Idris, focusing on the representation of social issues, is recognized as a pioneering figure in Arabic critical realism. His works—both short stories and novels—employ a blend of sociological insight and symbolic language to analyze power structures, class conflicts, and the psychology of the Egyptian individual. Through a multi-layered realism, he probes both objective reality and collective consciousness, turning the lived experience of the marginalized into the focal point of literary-critical discourse. In contrast, within Iranian literature, Seyyed Mehdi Shojaei pursues social themes such as justice, hypocrisy, and the quest for truth through a critical approach expressed in an ethical-spiritual, allegorical-mystical style. By creating situations of moral testing and internal conflict, he invites the reader to re-evaluate values. Both authors view literature as an instrument for social critique. However, while Idris emphasizes material and class analysis, Shojaei focuses on inner insight and ethical reform. This contrast provides a suitable paradigm for a comparative study of social issue representation, centered on narrative elements—particularly time—within two distinct cultural contexts.

Method

This study, grounded in the American school of Comparative Literature, analyzes narrative temporality in Yusuf Idris's novel *New York 80* and Seyyed Mehdi Shojaei's short story collection *Az Neyestan and Digarestan*. Utilizing a qualitative approach and content analysis method, data was collected via library research and note-taking. Concrete textual examples are analyzed and coded according to the three-dimensional model of narrative time in Gérard Genette's theory. Due to space constraints, examples for some components are omitted.

Conclusion

Comparing the findings of this research with the reviewed literature, it becomes evident that previous studies have often offered descriptive and one-dimensional analyses of the narrative elements in the works of these two authors. They have generally lacked a systematic theoretical framework and a comparative methodology to conduct an in-depth, structural analysis of narrative temporality. Existing research has primarily concentrated on characterization, themes, or stylistics, often neglecting the examination of "time" as an active meaning-making device that reflects the author's worldview. In contrast, this article, drawing on Genette's three-dimensional model, demonstrates that time in these two works transcends its role as a mere structural framework and transforms into an ideological discourse. The shared use of techniques such as singular frequency and a uniform pace indicates a common understanding of crisis and mundanity in the modern world. However, a fundamental divergence in the function of time reveals that Idris employs condensed, linear time as a stage for ideological confrontation and the alienation of the Eastern individual in the West, whereas Shojaei, using flexible, subjective time, engages in inner exploration and the clash of ethical values within the context of Iranian society. Therefore, by addressing the gap in structuralist comparative studies, this research demonstrates that analyzing the element of time is key to understanding formal convergences and ideological divergences in two distinct literary traditions.

Results

The study’s findings reveal significant and distinct patterns in the use of time as a meaning-making mechanism within two different cultural contexts. Both authors deliberately and systematically employ Genette’s three components—order, duration, and frequency. In both works, singular frequency is the dominant pattern, emphasizing the linear progression of experiencing crisis and disconnection in the modern world. Additionally, narrative pace is often consistent and uniform, creating a monotonous rhythm that reflects the daily routine and absurd repetition in the characters’ lives. This structural commonality indicates that, regardless of theme, both authors utilize a shared narrative grammar to represent a state of crisis.

Despite structural similarities, time serves distinct artistic and intellectual purposes. *In "New York 80*," time is dense and acute—the entire narrative unfolds in a single night "*New York 80*" or a few hours "*Wien 60*." This extreme temporal compression intensifies ideological confrontation and transforms dialogue into condensed philosophical debate. Time acts as a stage for the clash of ideas. Extensive retrospection places characters in a fragmented "present," severed from their roots, reflecting the identity crisis and displacement of the immigrant in a pure, rootless now. The linear, monotonous time of cafes or Western streets is experienced as a temporal prison, trapping characters in repetitive dialogues or thoughts—thus, time functions as an agent of alienation.

In "Az Neyestan and Digarestan," although the overall progression is linear, the author draws time into the characters' minds through brief, recurring retrospections. Time, rather than merely being a setting for events, becomes a stream of consciousness and memory, objectifying inner conflict and moral anguish—this is the flexible, subjective time. The integration of sacred and worldly time in stories like Mahjabin places ritual, cyclical time (e.g., bringing milk) in opposition to linear, mortal time. This contrast highlights the clash of two temporal systems (spiritual/material), which is a central theme. Narrative time is often oriented toward moments of moral reckoning or inner revelation. The pace occasionally slows through descriptive pauses to emphasize the symbolic significance of a scene, such as the depiction of a face in Santamaria. Here, time serves the awakening of both character and reader.

Overall, Idris employs time as a dramatic stage and a mold for transnational crises, narrating the absurdity and suspension of humanity in the face of Western civilization. In contrast, Shojaei transforms time into an instrument for inner exploration, examining conscience and showcasing the clash of values within a specific social context. This study demonstrates that a focused analysis of the element of time not only reveals deep similarities in modern narrative techniques within Arabic and Persian literature but also brings into sharper relief fundamental divergences in worldview, social concerns, and the literary project of each author. Thus, in these two works, time is not merely a structural category but a discourse in which the author's ideology is manifested.

شاپای چاپی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/

تحلیل تطبیقی زمان‌مندی روایی در رمان *نیویورک ۸۰* یوسف ادریس و داستان‌های کوتاهِ *از نیستا ن و دیگرستا ن* سیدمهدی شجاعی

سیدمحمدرضی مصطفوی‌نیا [۱*] | الهام بابلی‌بهمه [۲] | زینب محمدی [۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم، قم، ایران.
رایانامه: MR. Mostafavinia@qom.ac.ir

۲. دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، اصفهان، ایران.
رایانامه: Baboli.elham@yahoo.com

۳. کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم، قم، ایران.
رایانامه: mohammady.zei@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۱۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۸

واژه‌های کلیدی:
نیویورک ۸۰
از نیستان و دیگرستان، گفتمان روایی،
زمان،
نقد اجتماعی.

چکیده

عنصر زمان به‌عنوان یک مؤلفهٔ بنیادی در ساختار روایت، نه‌تنها بازنمای رویدادهای واقعی یا خیالی‌ای بوده که نویسنده قصد بازآفرینی آنها را دارد، بلکه به‌مثابهٔ یک نظام دلالت‌گر، سازنده و معنادهندهٔ جهان ذهنی نویسنده است. این عنصر در یک ساختار رابطه‌ای هویت-بخش متن بوده که به‌عنوان الگویی، دیگر عناصرِ داستان را مدیریت می‌کند تاجایی‌که گفته شده شناخت گفتمان روایی در پرتو تشخیص دقیق عنصر زمان است. در پژوهش پیش‌رو رمان *نیویورک ۸۰* اثر یوسف ادریس (۱۹۲۷) و داستان‌های کوتاهِ *از نیستان و دیگرستان* اثر مهدی شجاعی (۱۳۳۹) با تمرکز بر مؤلفهٔ زمان تحلیل تطبیقی می‌شوند. دلیل انتخاب این دو اثر، پرداختن به موضوعاتی با درون‌مایهٔ اجتماعی در بافت فرهنگی متفاوت (مصر و ایران) است. حال، این جستار کوشیده‌است با تکیه‌بر مکتب ادبیات تطبیقی امریکایی و روش تحلیل محتوای کیفی (مضمونی) با چارچوب تحلیلیِ مقایسهٔ شاخصه‌های زمان ژرار ژنت (۱۹۳۰) کارکرد هنری زمان را در بازنمایی مسائل اجتماعی واکاوی کند. نتایج نشان داده-است که به‌طور کلی روایت در این کتاب‌ها منظم است. شتاب روایت اغلب ثابت و همسان است. بسامد مفرد الگوی مسلط است که بر خطی بودن روند تجربه در جهان مدرن تأکید دارد. هر دو نویسنده از دستور زبان روایی مشترکی برای منعکس‌کردن وضعیت بحرانی بهره برده‌اند. با وجود اشتراک ساختاری، زمان در خدمت اهداف هنری و فکری متمایزی قرار گرفته‌است. در *نیویورک ۸۰* زمان فشرده و در *از نیستان و دیگرستان* زمان انعطاف‌پذیر و ذهنی است. در کل، در دو اثر، زمان یک مقولهٔ ساختاری نیست، بلکه گفتمانی است که ایدئولوژی نویسنده در آن متجلی می‌شود.

استناد: مصطفوی‌نیا، سید محمدرضی؛ بابلی‌بهمه، الهام و محمدی، زینب (۱۴۰۵). تحلیل تطبیقی زمان‌مندی روایی در رمان *نیویورک ۸۰* یوسف ادریس و داستان‌های کوتاهِ *از نیستان و دیگرستان* سیدمهدی شجاعی. *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، ۱۶(۱)، ۹۹-۱۲۲.

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: 10.22126/jccl.2026.11675.2674

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

مطالعهٔ تطبیقی به‌عنوان روشی نظام‌مند در نقد ادبی، امکان واکاوی شباهت‌ها و تفاوت‌های آثار ادبی در بسترهای فرهنگی متفاوت را فراهم می‌سازد. این روش، ذیل چارچوب‌های نظری مختلفی صورت‌بندی می‌شود که یکی از اثرگذارترین آنها روایت‌شناسی ساختارگرا[1]است. این رویکرد، با فرض ساختارمندی متن ادبی، به تحلیل روابط نظام‌مند درون‌متنی، از جمله کشف چگونگی چیدمان عناصر ساختاری روایت می‌پردازد. از میان عناصر ساختاری روایت، «زمان» از جایگاهی محوری برخوردار است؛ زیرا این عنصر علاوه‌بر این‌که اساس روایت را می‌سازد، به‌مثابهٔ ابزاری معناساز، بازتاب‌دهندهٔ جهان‌بینی نویسنده، دغدغه‌های ایدئولوژیک و ویژگی‌های زیباشناختی سبک وی است. افزون بر کارکرد هنریِ عنصر زمان در روایت، این عنصر نقش سازمان‌دهندهٔ محوری‌ای ایفا کرده به‌طوری‌که ساختار اثر را شالوده‌ریزی می‌کند، به پویایی و تحول شخصیت‌ها عمق می‌بخشد و عامل بسط و انتقال مضامین عمیق فرهنگی، فلسفی و اجتماعی به مخاطب می‌شود. در حوزهٔ روایت‌شناسی ساختارگرا، نظریه‌پردازِ فرانسوی چون ژرار ژنت[2] با ارائهٔ تحلیل سه‌بُعدی از زمان روایی؛ نظم[3] و ترتیب، تداوم[4] و بسامد[5] ابزار مفهومی قدرتمندی برای خوانش انتقادی روایت ارائه می‌دهد. در این میان، در پژوهش پیش‌رو رمان *نیویورک ۸۰* اثر یوسف ادریس و مجموعه داستان‌های کوتاهِ *از نیستان و دیگرستان* اثر سیدمهدی شجاعی انتخاب شده‌اند تا با تکیه‌بر چارچوب نظری ژنت به مطالعهٔ تطبیقی این دو اثرِ شاخص از دو حوزهٔ ادبی عربی – فارسی پرداخته شود. یوسف ادریس با تمرکز بر بازنمایی مسائل اجتماعی به‌عنوان یکی از چهره‌های پیشگام در رئالیسم انتقادی عربی شناخته می‌شود. آثار او ـ اعم از داستان کوتاه و رمان ـ با تلفیق نگاهی جامعه‌شناختی و زبانی نمادین، به تحلیل ساختارهای قدرت، تضادهای طبقاتی و روان‌شناسی انسان مصری می‌پردازد. ایشان با رئالیسمی چندلایه، هم واقعیت عینی و هم ذهنیت جمعی را می‌کاود و فضای زیسته محرومان را به کانون گفتمان ادبی – انتقادی تبدیل می‌کند. در مقابل، سیدمهدی شجاعی در ادبیات ایران با رویکردی انتقادی و بیانی

1. Structuralist Narratology
2. Gerard Genette
3. Order
4. Duration
5. Narrative

اخلاقی- معنوی و تمثیلی - عرفانی، مضامین اجتماعی مانند عدالت، ریا و حقیقت‌جویی را دنبال می‌کند. وی با خلق موقعیت‌های اخلاقی و تعارض‌های درونی، خواننده را به بازخوانی ارزش‌ها فرا می‌خواند. هر دو نویسنده ادبیات را ابزاری برای نقد اجتماعی می‌دانند؛ ولی ادریس بر تحلیل مادی و طبقاتی تأکید دارد در حالی‌که شجاعی بر بصیرت درونی و اصلاح اخلاقی متمرکز است. این تقابل، نمونهٔ مناسبی برای مطالعهٔ تطبیقی بازتابِ مسائل اجتماعی با محوریت قرار دادنِ عناصر داستان، به‌ویژه «زمان» در دو بافت فرهنگی متفاوت فراهم می‌آورد.

۲ -۱. ضرورت، اهمّیّت و هدف

ضرورت این پژوهش، در ارائهٔ تحلیل تطبیقی و نظام‌مند از دو اثر شاخصِ ادبیات عربی و فارسی نهفته‌است. این مطالعه از رهگذر تلفیق چارچوب روایت‌شناسی ساختارگرا و رویکرد تطبیقی، به واکاوی سازوکارهای زمان روایی می‌پردازد. هدف اصلی، کشف چگونگی به‌کارگیری هنرمندانه و تقابلی عنصر زمان برای منعکس‌کردنِ تجربهٔ انسانی در فضاهای دگرگون‌شونده و بحران‌های وجودی است. بنابراین، پژوهش پیش‌رو از یکسو درک مخاطب را از کارکرد زمان در شکل‌دهی به جهان‌های داستانی معناگرا تعمیق می‌بخشد و از سوی دیگر، از طریق مقایسه‌ای ساختاری، هم‌گرایی و واگرایی دو سنت روایی شرق را در مواجهه با پرسش‌های جهانی هستی و هویت آشکار می‌سازد.

۳ -۱. پرسش‌های پژوهش

- با تکیه‌بر چارچوب نظری ژرار ژنت، چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در به‌کارگیری مؤلفه‌های زمان‌مندی روایی[1] در ساختار دو اثر مورد مطالعه مشاهده می‌شود؟
- عنصر ساختاری زمان در این دو اثر چگونه به‌عنوان ابزار معناساز عمل می‌کند؟
- با محوریت الگوی سه‌بُعدی زمان ژنت، تحلیل تطبیقی این دو اثر چگونه الگوهایی مشترک در بازنمایی مسائل مختلف ارائه می‌دهد؟

٤ -۱. پیشینهٔ پژوهش

بررسی‌ها نشان می‌دهد که تحقیقی با موضوع تحلیل تطبیقی زمان‌بندی روایی در *نیویورک ۸۰* اثر یوسف ادریس و *از نیستان و دیگرستان* اثر سیدمهدی شجاعی انجام نشده‌است؛ اما سیر مطالعاتی پیرامون دو نویسنده و عناصر داستان تا حدودی گسترده است. با توجه با ظرفیت پژوهش حاضر، صرفا

1. Narrative Temporality

نزدیک‌ترین پیشینه به موضوع مورد بحث، بررسی و نقد می‌شوند.

محمدحسن داودیان و معصومه تقوی قلعه‌نی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان بغض آینه اثر سیدمهدی شجاعی» تنها به توصیف ظاهری و کارکردی شخصیت‌ها بسنده کرده‌اند و از واکاوی عمیق لایه‌های روان‌شناختی و بینامتنی شخصیت‌ها غافل مانده‌اند. هادی نظری‌منظم و شهرام دلشاد (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی ساختاری رمان *حرام* یوسف ادریس» به بررسی عناصر داستان مانند پیرنگ، شخصیت، درون‌مایه، زاویهٔ دید، زمان و مکان، گفت‌وگو و لحن پرداخته‌اند. در این اثر نویسندگان، فقط به توصیف ظاهری زمان و مکان بسنده کرده‌اند؛ زیرا در رمان *حرام* دو عنصر گفته‌شده صحنه‌پردازی صرف نیستند؛ بلکه در پیشبرد درون‌مایه‌های اصلی رمان نقش محوری ایفا می‌کنند. معصومه فتحی‌مقدم (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ «بررسی تطبیقی عناصر داستان در داستان‌های یوسف ادریس و جلال آل‌احمد» به واکاوی عناصر داستانی (پیرنگ، شخصیت و شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو، صحنه و زاویهٔ دید) پرداخته‌است هرچندکه اثری از تحلیل رمان *نیویورک ۸۰* در این اثر مشاهده نمی‌شود. رضا ناظمیان و سمیه‌سادات طباطبایی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی شخصیت اصلی و شخصیت‌پردازی آن در داستان ***حادثهٔ شرف*** یوسف ادریس و سنگ‌های شیطان منیرو روانی‌پور» با ارائهٔ تعاریف نظری از شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی، الگوی مناسبی برای تحلیل فراهم کرده‌اند. با این حال، نقد اصلی وارد بر مقاله، گرایش به توصیف و کم‌توجهی به تحلیل عمیق بافت فرهنگی و اجتماعی متفاوت دو داستان (مصری و ایرانی) است. محمود مهرآوران و طیبه عبدل (۱۳۹۰) در مقالهٔ «نگاهی به داستان‌های کوتاه سیدمهدی شجاعی» مجموعه‌های «سانتاماریا»، «سری که درد نمی‌کند» و «غیر قابل چاپ» را بررسی می‌کنند. رویکرد آن صرفا توصیفی و گزارشی بوده بنابراین فاقد تحلیلی عمیق و دقت علمی لازم است. به جای نقد محتوایی آثار به طبقه‌بندی سطحی موضوعات بسنده کرده‌اند. به‌طور کلی، این مقاله به‌دلیل نداشتن پرسش پژوهش و عدم تعامل با نظریه‌های ادبی، به‌عنوان یک معرفی اولیه و عمومی بر آثار شجاعی در نظر گرفته می‌شود. قاسم مختاری (۱۳۸۸) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی زندگی و برخی آثار محمود دولت‌آبادی و یوسف ادریس» با رویکرد تطبیقی، بدون ارائهٔ تحلیل عمیق تفاوت‌های بافتاری و زیبایی‌شناختی دو ادبیات، به مقایسه‌ای سطحی و گزارشی بسنده کرده‌است.

۵ -۱. روش پژوهش و چارچوب نظری

پژوهش پیش‌رو با تکیه‌بر مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی به تحلیل زمان‌بندی روایی در رمان

نیویورک ۸۰ یوسف ادریس و داستان‌های کوتاهِ *از نیستان و دیگرستان* سیدمهدی شجاعی می‌پردازد. انتخاب داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و فیش‌برداری است. بنابراین با رویکرد کیفی و روش تحلیل محتوا، نمونه‌های عینی تحلیل و ذیل الگوی سه‌بُعدی نظریهٔ زمان روایی ژرار ژنت کدگذاری می‌شوند. شایان ذکر است که با توجه به ظرفیت مقاله از ذکر نمونه برای بعضی مؤلفه‌ها صرف‌نظر شده‌است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۱ -۲. خلاصهٔ رمان *نیویورک ۸۰*

رمان *نیویورک ۸۰* اثر یوسف ادریس، با درون‌مایه‌ای اجتماعی، متشکل از دو داستان کوتاهِ مستقل (*نیویورک ۸۰* و *وین ۶۰*) بوده که از نظر مفهومی به‌هم پیوسته‌اند. داستان *نیویورک ۸۰* در قالبی متمرکز بر دیالوگ، گفت‌وگویی جدلی و فلسفی را میان یک زن و مرد در فضای یک کافهٔ شبانه به‌تصویر می‌کشد. زن که پیشینه‌ای به‌عنوان روان‌پزشک دارد و روزگاری به درمان بیماری‌های روانی جامعه مشغول بوده اکنون در همین کافه به فعالیتی با ماهیتی کاملا متفاوت به هم‌نشینی شبانه در ازای دریافت مبلغی زیاد اشتغال دارد. در مواجهه با مردی که در مقابل پیشنهاد او مقاومت می‌کند و مبانی اخلاقی کارش را به چالش می‌کشد، زن اقدام به تبیین جهان‌بینی خویش می‌کند. از نگاه او، این فعالیت نه‌تنها شرم‌آور نیست، بلکه حتی در ادامهٔ همان مسیر درمان‌گری پیشین است؛ با این تفاوت که درآمدی به مراتب بالاتر دارد. استدلال جنجالی او از طریق تشبیهی هنجارشکن ارائه می‌شود؛ ازدواج سنتی را شکلی از فروش دائم خود می‌داند و کار خویش را تنها فروش مقطعی تلقی می‌کند. بنابراین، هر دو را در ماهیتی یکسان ارزیابی می‌کند. در مقابل، گفتمان مرد نمایندهٔ نگرشی سنتی و اخلاق‌بنیاد است. او با رد چنین قیاسی، فعالیت زن را علاوه‌بر این‌که فاقد ارزش شغلی بداند، ناقض کرامت انسانی و نوعی قتل نفسانی می‌داند. این تقابلِ گفتمانی که در فضایی پرسش‌برانگیز جریان می‌یابد، در نهایت بدون حصول هیچ‌گونه تفاهم یا نتیجه‌ای پایان می‌پذیرد. خروج خشمگینانهٔ زن و قطع گفت‌وگو، نمادی از شکست این دیالوگ و تقابل غیرقابل تحلیل دو نظام ارزشی کاملا متعارض است. یوسف ادریس از این منازعهٔ کلامی، برای برجسته کردن تضادهای عمیق اجتماعی، بحران هویت انسانی در جهان مدرن و پرسش‌های بنیادین دربارهٔ معانی آزادی، اخلاق و معیشت بهره می‌برد.

داستان *وین ۶۰* به‌عنوان بخش دوم رمان *نیویورک ۸۰* اثر یوسف ادریس، روایتی است از مواجههٔ یک مرد شرقی با فضای غربی که بازتاب بحران هویت و تنهایی او را در این رویارویی، نشان می‌دهد.

این روایت، فراتر از یک ماجرای ساده، واکاوی روان‌شناختی شخصیتی است که در میانهٔ دو جهان معلق مانده‌است. قهرمان داستان، مردی شرقی که با آرمان‌هایی خاص به اروپا آمده‌است. آشنایی تصادفی او با زنی متأهل در یک شب، بهانه‌ای برای آغاز گفت‌وگو و سپس همراهی او می‌شود. این همراهی به جای رسیدن به نقطهٔ اوج مورد انتظار مرد، به تجربه‌ای سراسر تنش، عذاب وجدان و یادآوری ریشه‌های فراموش‌شده او تبدیل می‌شود. حضور در حریم خصوصی زن که با اجازهٔ او بوده فضایی از ناامنی و اضطراب را برای مرد رقم می‌زند. در این فضا، ذهنیت او درگیر گذشته و تعلقاتش می‌شود؛ یاد همسر خود و زندگی واقعی‌اش که در جغرافیایی دیگر جریان دارد، به شدت بر او چیره می‌شود. تنش درونی مرد زمانی‌که زن نیز، بی‌اطلاع از عذاب درونی او با نشان دادن عکس شوهر و ابراز اشتیاق برایش وضعیتی همسانی را رقم زده به اوج خود می‌رسد. هر دو، در خلأ تنهایی و دوری از خانواده، به دامان خاطرات پناه برده‌اند. این مسئله، مرد را با پوچی و سطحی‌بودن خیال‌پردازی‌های پیشین خود مواجه می‌سازد. نتیجهٔ این تجربه، رسیدن به آرزو نبوده، بلکه نوعی بیداریِ تلخ و بازگشت به خویشتن است. مرد با وجدانی آکنده از اندوه و حسی از شرم و پشیمانی، آن مکان را ترک می‌کند. مسیر بازگشت به هتل، به مسیری برای بازگشت به اصل خویش تبدیل می‌شود؛ حسرت عمیقی برای وطن، همسر و فرزندانش وجودش را فرا می‌گیرد. یوسف ادریس در این داستان، با مهارت خاصی، فرآیند فروپاشی مهاجرت و تجربهٔ سترگ حسرت وجودی و دل‌تنگی برای ریشه‌ها را به‌تصویر می‌کشد.

۲-۲. خلاصهٔ داستان‌های *از نیستا ن و دیگرستا ن*

یکی از مجموعه داستان کوتاه‌های سیدمهدی شجاعی، *از نیستان و دیگرستان* است. در این مجموعه، چهارده روایتِ مجزا با درون‌مایه‌ای یکپارچه و اجتماعی گرد هم آمده‌اند. نویسنده با قلمی نقاد و نگاهی موشکافانه، زوایای مختلف انحرافات اخلاقی، فرهنگی و اقتصادی جامعه را به‌تصویر می‌کشد و پریشانی انسان معاصر در گرداب مادیات و دوری از معنویت را روایت می‌کند. در داستان‌هایی چون «ماه‌جبین»، کشمکش درونی انسان میان گناه و پاکی با نمادپردازی عمیقی نمایان می‌شود جایی‌که آب، رحمت الهی و مایهٔ تطهیر وجدان آلوده است. «شیرین من بمان» رنج تنهایی و نگاه‌های سنگین جامعه به زنان بی‌پناه را بازگو می‌کند و «برای زندگی» با طنزی تلخ، فساد اداری و رشوه‌خواری را آماج حمله قرار می‌دهد. «پارک دانشجو» و «ویروس» هر یک به شیوه‌ای هشداردهنده، خطر انحرافات جنسی و فرهنگی را نشان می‌دهند آن‌جاکه «خوک» استعاره‌ای از فرهنگ بیگانهٔ

ویرانگر است که بی‌اعتنایی اولیه به نفوذش، مواجههٔ خونینی را می‌طلبد. در «دزد ناشی»، نویسنده تراژدی انسان‌های شرافتمندی را روایت می‌کند که تحت فشار فقر، ناگزیر به خطا می‌شوند؛ اما مرز اخلاقشان را همچنان پاس می‌دارند. «کار ناتمام» و «قابیل ۱۹۹۶»، شبکه‌های به‌هم پیوستهٔ فساد اقتصادی و قضایی را به‌تصویر می‌کشند و «شازده»، زندگی خودکامه و بی‌قانون «آقازاده‌ها» را به نقد می‌کشد. «طوقی از تاول»، خرافه‌پرستی و تفکر انفعالی را ریشهٔ بسیاری از مصیبت‌های اجتماعی می‌داند. در حیطهٔ روابط انسانی، داستان‌هایی چون «زیر دوش دیدم» و «افسانه»، خیانت و فقدان صمیمیت در زندگی زناشویی را تحلیل و تأکید می‌کنند که کنترل و سوءظن، سدی در برابر سیل لغزش‌ها نیست. «شکیبا» و «سانتاماریا» نیز با ظرافت، تقابل زیبایی ظاهر و نجابت باطن را مطرح کرده و ناتوانی بسیاری را در درک ژرفای روح انسان به چالش می‌کشند. در یک نگاه کلی، این مجموعه روایت‌گری است از جامعه‌ای که در آن پاکی‌های فردی در معرض تهدید ساختارهای فاسد و بی‌اخلاقی‌های روزمره قرار دارد. شجاعی با نمادهایی چون «نیستان» (جهان مادی و غفلت‌های انسانی) و «دیگرستان» (رسیدن به آگاهی و حقیقت متعالی)، سفر عرفانی شخصیتی را روایت می‌کند که از غفلت به بیداری و شناخت می‌رسد. قلم موجز و نمادین او آیینه‌ای از زخم‌های جمعی است و خواننده را به تأمل در انحطاط اخلاقی و جستجوی رهایی فرامی‌خواند.

۳ -۲. زمان‌بندی روایی

همان‌گونه که اشاره شد، داستان به‌عنوان یک هنر زمانی، در ژرف‌ترین سطح خود با پویایی جریان زمان و ادراکات چندلایه از آن عجین گشته‌است. در تأیید این پیوند ناگسستنی آمده‌است: «زمان یکی از عناصر بنیادینی است که هنر داستان‌نویسی بر آن استوار است و بیش از هر ژانر ادبی دیگری با این عنصر درآمیخته‌است» (قاسم، ۲۰۰۴: ۳۷). این مؤلفه، هرگز به بازگویی صرفِ ترتیب رویدادها محدود نمی‌شود؛ بلکه بستری زنده و فعال برای ایجاد کشمکش‌های دراماتیک، معناسازی و بازنمایی تجربه‌های پیچیدهٔ انسانی فراهم می‌آورد. تحلیل عنصر زمان در روایت، به‌ویژه با بهره‌گیری از الگوی سه‌بُعدی ژرار ژنت، امکان واکاوی عمیق‌تری از ساختار روایی را فراهم می‌آورد. از این رو، تحلیل دقیق‌تر الگوهای پیچیدهٔ زمانی در *نیویورک ۸۰* و *از نیستان و دیگرستان*، براساس رهیافت ژنت، ارائه می‌شود.

۱ – ۳ – ۲. نظم و ترتیب

نظم و ترتیب به‌عنوان نخستین بُعد رویکرد ژنت، «بر بررسی رابطهٔ میان توالی طبیعی رخدادها در داستان و ترتیب ارائهٔ آن‌ها در گفتمان روایت متمرکز است به‌طوری‌که یا خود روایت به این موضوع اشاره می‌کند یا از طریق نشانه‌های غیرمستقیم می‌توان به آن رسید» (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۶ – ۱۵). «ترتیب زمان روایت هیچ‌گاه کاملا با ترتیب زمان روایت شده متوازن نیست، ناگزیر در ترتیب وقایع پیشین و پسین تغییری به‌وجود می‌آید» (تودوروف[1]، ۱۳۸۲: ۵۹). معمولا نویسنده برای زیبایی نظم، سیر خطی داستان را برهم می‌زند. «ژنت از ناهمسانی میان این دو سلسله مراتب با اصطلاح «زمان‌پریشی»[2] یاد می‌کند. این ناهم‌خوانی‌ها اغلب در دو قالب اصلی «بازگشت به گذشته»[3] و «پیش‌بینی آینده»[4] متجلی می‌شوند» (ر. ک: ژنت، ۱۹۹۷: ۵۱–۴۸). بازگشت زمانی یا گذشته‌نگری «روایت‌گری پیشاپیش رخدادی از داستان در متن پس از نقل و قول رخدادهای بعدی را گویند» (ریمون‌کنان[5]، ۱۴۰۱: ۱۰۲)؛ در واقع روایت به نقطه‌ای قبل‌تر در داستان پرش دارد. ژنت گذشته‌نگری را شامل «خارجی، داخلی و مزجی می‌داند؛ خارجی که به ماقبل شروع داستان باز می‌گردد، داخلی به گذشته‌ای که به شروع متصل و نزدیک بوده بر می‌گردد و مزجی که آمیخته‌ای از خارجی و داخلی است» (ر. ک: ژنت، ۱۹۹۷: ۶۱ و ۶۰). گونهٔ دوم زمانی‌پریشی این است که «از پیش گفته شود که بعدا چه اتفاقی خواهد افتاد، در این صورت با پیشواز زمانی یا همان آینده‌نگری سروکار خواهیم داشت» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۹). ژنت این نوع از «زمان‌پریشی را به دو نوعِ تمهیدی و آشکارسازی تقسیم کرده‌است» (ژنت، ۱۹۹۷: ۸۴ – ۸۱). «آینده‌نگری تمهیدی با اشاره‌های اولیه و زمینه‌سازی برای حوادث آینده روایت همراه است. ویژگی کلیدی آن «عدم قطعیت» است؛ ممکن است حادثهٔ اولی را کامل کند یا تنها در حد اشاره باقی بماند. آینده‌نگری آشکار، حوادث بعدی را به صراحت اعلام می‌کند و قطعیت دارد. هر دو نوع، انتظار را در خواننده ایجاد می‌کنند؛ ولی یکی احتمالی و دیگری قطعی است» (ر. ک: قصراوی، ۲۰۰۴: ۲۱۸ – ۲۱۳). این جابجایی‌های زمانی صرفا یک تکنیک ساختاری نیست؛ بلکه اغلب در خدمت اهداف زیبایی‌شناختی، تأکید دراماتیک یا عمق‌بخشی به شخصیت‌ها قرار می‌گیرد. بنابراین، تحلیل کارکردهای زمان‌پریشی، کلید درک نحوهٔ ساخت‌معنا توسط راوی و تفسیر لایه‌های پنهان متن است.

1. Todorov
2. Anachron
3. Analepsis
4. Prolepsis
5. Rimmon-Kenan

بررسی‌ها نشان می‌دهد که سیر وقایع داستان در *نیویورک ۸۰* منظم است؛ یعنی نویسنده تمام وقایع و رخدادهای داستان را به ترتیب آورده و در هیچ کجای داستان، اشاره به گذشته و آینده نداشته‌است. داستان در زمان حال رخ داده و سیر خطی مستقیم دارد. همان‌طورکه بیان شد، *نیویورک ۸۰* روایتگر گفتگوی دو شخصیت مرد و زن است. داستان با مکالمه آن‌ها در ابتدای شب شروع شده و به‌صورت سیر خطی و مستقیم، ادامه می‌یابد و سرانجام، داستان آخر شب به پایان می‌رسد؛ در واقع نویسنده فقط گفتگو و وقایع یک شب را روایت کرده و در خلال گفتگوها گذر به گذشته و آینده ندارد. اغلب داستان *وین ۶۰* نیز، نظم و ترتیب زمانی داشته و نویسنده وقایع داستان را براساس سیر خطی مستقیم نوشته‌است. اما، در اوایل داستان، در خلال توصیف شخصیت درش و توضیح موقعیت او، شاهد پس‌نگری و نگاه به گذشته هستیم: «**سافَرَ كَمَا يَسافِرُ النَّاسُ إِلَى أُورُوبَّا، مُوَفَّدًا فِي مِهَمَّةٍ مَصْلَحِيَّةٍ اسْمًا، وَلِلتَّفَرُّجِ وَالفَسْحَةِ فِي حَقِيقَةِ الأَمْرِ. مُوَظَّفٌ فِي وَزَارَةِ التِّجَارَةِ عَمِلَ أَلَاعِيبَ الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ، وَظَلَّ أَكْثَرَ مِنْ سِتَّةِ أَشْهُرٍ يُكَافِحُ لِيُوْفَدَ دُونَا عَنْ بَقِيَّةِ زُمَلَائِهِ فِي تِلْكَ المَهَمَّةِ الرَّسْمِيَّةِ الخَاصَّةِ بِالتَّبَادُلِ التِّجَارِيِّ مَعَ هُولَنْدَا، وَتَمَّ لَهُ الاِنْتِصَارُ وَوَقَعَ عَلَيْهِ الاِخْتِيَارُ، وَقَضَى أَيَّامًا كَثِيرَةً يَجْرِي مِنْ إِدَارَةِ الجَوَازَاتِ إِلَى مُرَاقَبَةِ النَّقْدِ إِلَى القُنْصِلِيَّاتِ وَالسَّفَارَاتِ وَحَتَّى إِلَى مَشَايِخِ الحَارَاتِ لِيَسْتَخْرِجَ البَاسْبُورَ. وَرَكِبَ البَوَاخِرَ وَالقِطَارَاتِ، وَوَصَلَ إِلَى أَمْسْتِرْدَامَ عَاصِمَةَ هُولَنْدَا، وَأَنْهَى مَهَمَّتَهُ الرَّسْمِيَّةَ بِنَجَاحٍ، وَغَادَرَهَا، وَهَا هُوَ ذَا فِي قَلْبِ فِيَيْنَا بِالذَّاتِ**» (ادریس، ۱۹۸۰: ۵۰ – ۴۹). در ادامه می‌گوید: «**وَتَحَرَّكَ وَلَمْ تَكُنْ هَذِهِ أُولَى مَرَّةٍ يَتَجَوَّلُ فِيهَا، فَلَهُ يَوْمَانِ وَهُوَ يَتَجَوَّلُ فِي الْمَدِينَةِ سَيْرًا عَلَى قَدَمَيْهِ، وَيَقِفُ أَمَامَ وَاجِهَاتِ الْمَحَلَّاتِ وَيَتَنَاوَلُ الْقَهْوَةَ الْفَرَنْسِيَّةَ الَّتِي لَمْ يَسْتَسِغْهَا أَبَدًا ...**» (همان: ۵۲).

تحلیل این بخش روایت بر مبنای مؤلفهٔ «نظم و ترتیب» در الگوی ژنت، حاکی از کاربستی هدفمند و چندسطحی از «زمان‌پریشی» به‌مثابهٔ ابزار آشکارسازی تضاد و مسخ‌شدگی است. روایت با تکیه‌بر الگوی بازگشت آغاز می‌شود؛ بدین شکل که از موقعیت کنونی شخصیت در وین «**وَهَا هُوَ ذَا فِي قَلْبِ فِيَيْنَا**» به گذشته‌ای دورتر حرکت می‌کند. نویسنده با به‌کارگیری ماهرانهٔ یک بازگشت به گذشته بیرونی، ساختاری چرخشی (حال ← گذشته ← حال) ایجاد می‌کند که در کانون آن تقابلی ژرف نهفته‌است. توصیف مفصل و پرجزئیات فرآیند دشوار اخذ مأموریت، گذرنامه و انجام موفقیت‌آمیز وظیفه رسمی در هلند در تقابل مستقیم با وضعیت کنونی شخصیت قرار می‌گیرد. این مهم در جمله‌های «**عَمِلَ أَلَاعِيبَ الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ، وَظَلَّ أَكْثَرَ مِنْ سِتَّةِ أَشْهُرٍ يُكَافِحُ لِيُوْفَدَ دُونَا عَنْ بَقِيَّةِ زُمَلَائِهِ فِي تِلْكَ المَهَمَّةِ الرَّسْمِيَّةِ الخَاصَّةِ بِالتَّبَادُلِ التِّجَارِيِّ مَعَ هُولَنْدَا، وَتَمَّ لَهُ الاِنْتِصَارُ**» وگشت‌وگذاری بی‌هدف در وین «**وَهُوَ يَتَجَوَّلُ فِي الْمَدِينَةِ سَيْرًا عَلَى قَدَمَيْهِ**» و حتی مصرف قهوه‌ای که هرگز آن را نپسندیده به‌وضوح نمایان است.

این بازگشت به گذشته بیرونی، افزون‌بر کارکرد اطلاعاتی و پرکردن خلأ گذشته‌نگاری، کارکردی تضادآفرین و دوگانه دارد. تضاد میان «کنش هدفمند اداری گذشته» و «بی‌عملی سرگشتهٔ حال حاضر»، هستهٔ مرکزی درونمایهٔ «مسخ شدگی» و «پوچی» انسان مدرن در مواجهه با تمدن غرب را شکل می‌دهد. رهیافت ژنت القاء می‌کند که زمان‌پریشی‌ها اغلب رابطهٔ بین وقایع را برجسته می‌سازند. در متن فوق، چیدمان روایت، رابطهٔ علی را به رابطهٔ تقابلی تبدیل می‌سازد آنجاکه علت حضور در اروپا توجیه‌کنندهٔ وضعیت کنونی نبوده، بلکه عاملی برای تشدید احساس غربت و پوچی است. این ناهمخوانی، نقد پنهان نویسنده نسبت‌به مدرنیزاسیون ظاهری و تجربهٔ تهی از سفرها را عینیت می‌بخشد. چنین معناسازی را ادریس از طریق ساختار شکل می‌دهد. از طرفی، بازگشت به گذشته، ذهنیت و انگیزه‌های شخصیت را عریان می‌کند. تلاش شش ماهه برای کسب مأموریت، تصویری از فردی جاه‌طلب و وابسته به سیستم اداری رسمی ارائه می‌دهد که حضورش در قلب اروپا فاقد هرگونه کنش‌گری شخصی و لذت اصیل است. این مسئله، نمونه‌ای عالی از شخصیت‌پردازی از طریق کنش‌های گذشته است که به‌صورت غیر مستقیم به‌تصویر کشیده می‌شود.

در داستان *ماه‌جبین*، پس‌نگری چندین مرتبه اتفاق افتاده‌است. مرد در چند جای داستان، اتفاقات گذشته را مرور می‌کند: «آقا برایتان شیر آوردم. این، کار هر روز ماه‌جبین بود. همراه با سرزدن آفتاب می‌آمد و سه ضربه نرم و پیاپی بر در می‌نواخت» (شجاعی،۱۳۹۲: ۴). در ادامه می‌گوید: «آن روز عصر، بی‌آن‌که موهایش را شانه کند، یا نگاهی در آینه به خود بیندازد، از خانه بیرون زده بود و کوچه پس‌کوچه‌های روستا را یکی پس از دیگری زیر پا گذاشته‌بود، از کوچه‌ای به میدانچه‌ای و از گذری به چهارسویی» (همان: ۵).

در داستان فوق، نویسنده از پس‌نگری‌های چندنوعه و ساختار تراژدیک فقدان بهره می‌گیرد که هر یک کارکرد روایی و عاطفی خاص خود را دارد. پس‌نگری تکرارشونده[1] که اشاره به آیین روزانه آوردن شیر توسط ماه‌جبین داشته نمونه‌ای از بازگشت به رویدادی است که بارها و به شکلی یکسان تکرار شده‌است. کارکرد این تکنیک، در تقابل قاطع با فقدان ماه‌جبین قرار می‌گیرد و فقدان را به‌مثابهٔ فروپاشی یک نظم همه‌جانبه و اطمینان‌بخش نمایش می‌دهد. پس‌نگری داخلی کامل‌کننده[2] که توصیف لحظهٔ خروج بی‌تدارک راوی از خانه «بی‌آن‌که موهایش را شانه کند...» یک بازگشت به

1. Iterative Analepsis
2. Completing Internal Analepsis

گذشته‌ای است که در دامنهٔ زمانی همان داستان قرار دارد. این بازگشت با تمرکز بر جزئیات حسی-حرکتی «پیمودن کوچه‌ها» و غفلت از بدن «عدم نگاه به آینه»، حالت ذهنی آشفته، شتاب‌زده و تقریبا روان‌پریش شخصیت را در آستانه یک واقعه سرنوشت‌ساز فاش می‌سازد.

واضح است که نویسنده با ترکیب این دو نوع پس‌نگری، یک ساختار تقابلی دوگانه میانِ نظم پیشین (تکرار آیینی) با بی‌نظمی کنونی (فقدان) می‌آفریند. این ساختار، بنیان تراژدیک روایت را تقویت می‌کند. پس‌نگری تکرارشونده، زمینه‌ای از عاطفه نوستالژیک و احساس امنیت از دست‌رفته ایجاد می‌کند. پس‌نگری داخلی، با نشان دادن اولین تزلزل در آن نظم، لحظهٔ عبور از بحران را ثبت می‌کند. ترکیب این دو، بار دراماتیک روایت را به‌طور تصاعدی افزایش می‌دهد.

در داستان *شیرین من!بمان!* نیز، پس‌نگری فشرده به‌مثابهٔ نمایش کشمکش درونی است آن‌جاکه می‌گوید: «صبح بچه‌ها را زودتر از همیشه روانه مدرسه کردم و در مقابل نگاه‌های سؤال‌آمیزشان گفتم که می‌خواهم بروم پیش پدرتان. باز شروع کردند به سؤال که: جمعه‌ها می‌رفتیم، با هم می‌رفتیم. چرا حالا؟ چرا تنهایی؟ گفتم: دلم گرفته و جز پیش پدرتان آرام نمی‌گیرد» (همان: ۱۳). در این بخش داستان، پس‌نگری به شکل گزینشی و فشرده ارائه شده و تنها بر یک گفت‌وگوی کوتاه و پرسش‌های معصومانه فرزندان متمرکز است. راوی به‌جای شرح کامل ماجرا، تنها بخشی را برمی‌گزیند که بیشترین بار عاطفی و اطلاعاتی را دارد. وی با عینی‌سازی مفهوم انتزاعی عذاب وجدان بدین صورت که بازگویی مستقیم پرسش‌های کودکان «چرا حالا؟ چرا تنهایی؟»، صدای وجدان سرزنش‌گر راوی را در لحظهٔ حال، ملموس می‌سازد. این تکنیک، نمودی از جریان سیال ذهن است که در آن گذشته به‌صورت تکه‌هایی گزنده به حال هجوم می‌آورد. این پس‌نگری کوتاه، به‌وضوح انگیزهٔ راوی برای حرکت به سمت آرامگاه همسر را بر اساس دلتنگی تلقی نکرده، بلکه برآمده از یک کشمکش درونی و نیاز به توجیه خود در برابر فرزندان می‌داند که می‌توان از آن در جهت تبیین انگیزه کنش حاضر یاد کرد.

در ابتدای داستان *برای زندگی* آینده‌نگری تمهیدی[1] مشاهده می‌شود: «کاش از همان اول به این فکر افتاده‌بودم. به‌خصوص وقتی که شنیدم هرکس وارد اتاق ریاست می‌شود، راضی و خرسند بیرون می‌آید، برای این دوران گذشته، احساس بلاهت کردم» (شجاعی، ۱۳۹۲: ۱۷). جملهٔ آغازین این

1. preparatory prolepsis

داستان، مصداق بارز یک پیش‌بینی تمهیدی است. این نوع آینده‌نگری به صراحت حادثهٔ پایانی را فاش نمی‌کند؛ اما با اشارات ضمنی «کاش از همان اول ...، احساس بلاهت کردم»، حس پایان‌ناگزیر و پشیمان‌بار را القا می‌کند. خواننده از همان آغاز از نتیجه کلی احتمالا شکست یا پشیمانی آگاه است و این آگاهی، توجه او را به فرآیندها، تصمیم‌های نادرست و تحول درونی شخصیت معطوف می‌سازد. در متن فوق، نوعی لحن حسرت‌آمیز وجود دارد؛ لحن حسرت‌بار (کاش) و قضاوت شخصیت نسبت‌به گذشته خود (احساس بلاهت)، راوی را به‌عنوان فردی غیرقابل اعتماد از نظر عاطفی معرفی می‌کند که نگاهش به گذشته، تحت تأثیر تجربهٔ تلخ حال حاضر مخدوش شده‌است. این مسئله، فضایی پیچیده برای تفسیر خواننده ایجاد می‌کند.

۲ – ۳ – ۲. تداوم یا طول زمان روایت

مؤلفهٔ تداوم یا دیرش در تئوری زمان‌مندی ژنت «رابطهٔ بین مدت زمانی که رویدادی معین در داستان، طی آن اتفاق می‌افتد و تعداد صفحاتی از روایت که به توصیفِ آن رویداد اختصاص داده شده‌است» (تایسن[1]، ۱۳۸۷: ۱۷)؛ به دیگر بیان «تداوم رابطهٔ میان حوادث سطح داستان و مدت قرائت حوادث مذبور در سطح متن است. در واقع، تداوم به این پرسش پاسخ می‌دهد که چه اندازه از زمانِ سطح داستان در سطح متن نمود پیدا می‌کند» (حری، ۱۳۸۷: ۵۸). توضیح بیشتر آن‌که گاهی زمان کوتاهی از داستان سرشار از اتفاقات و توصیفات گوناگون است و بالعکس گاهی زمانی طولانی بدون هیچ حادثه‌ای است. «ژنت، ثبات پویایی را به‌منزلهٔ معیار سنجش درجات تداوم پیشنهاد می‌کند و با در نظر گرفتن پویایی ثابت، دو شتاب منفی و مثبت را در نظر می‌گیرد» (توکلی‌مقدم و کوپا، ۱۳۹۶: ۲۴)؛ شتاب منفی یعنی زمان روایت داستان، طولانی‌تر از زمان واقعی است و شتاب مثبت، زمان روایت کوتاه‌تر از زمان واقعی است. در نتیجه رابطهٔ بین زمان واقعی و روایی به چهار گروه تقسیم می‌شود: همسانی، گستردگی، فشرده‌سازی و درنگ. با توجه به ظرفیت مقاله از ذکر نمونه‌های گستردگی صرف‌نظر می‌شود و محوریت مقاله بسط سه شاخصهٔ همسانی، فشرده‌سازی و درنگ است.

همسانی: «در این حالت، زمان رخداد در روایت با زمان آن رخداد در واقعیت برابر است» (فلاحی و حاجی آقابابایی، ۱۴۰۰: ۱۱۹). در همسانی معمولا داستان با گفتگوی شخصیت‌ها ادامه پیدا می‌کند. این مؤلفه به شکل قابل‌توجهی در روند داستان *نیویورک ۸۰* که اغلب با گفت‌وگوی شخصیت مرد و

1. Tyson

زن شکل گرفته وجود دارد: «**وَمَاذَا يُهِمُّكِ يَا سَيِّدَتِي مَنْ أَكُونُ أَوْ مَاذَا أَعْمَلُ؟ لَمْ أَصْبَحْ بَعْدُ، وَلَنْ أَصْبَحَ زَبُونًا يَنْزَلِقُ، فَمَاذَا يُفِيدُكِ أَنْ تَعْرِفِي مَنْ أَكُونُ؟ – لِأَنَّنَا نَتَحَدَّثُ، إِنَّنَا تَحَدَّثْنَا الْآنَ نِصْفَ سَاعَةٍ بِأَكْمَلِهَا، وَلَقَدْ عَرَفْتَ أَنْتَ مَنْ أَنَا، وَلِلْآنِ أَنَا لَمْ أَعْرِفْ مَنْ أَنْتَ، وَهَذَا ... وَهَذَا ... – قِلَّةُ ذَوْقٍ. لَا، اِسْمَحْ لِي هُنَاكَ كَلِمَةٌ أَلِيقُ ... الْخَوْفُ، أَنْتَ خَائِفٌ مِنِّي إِلَى غَضَارِيفِ مَفَاصِلِكَ، أَشْعُرُ بِمَشَدَّاتِ رُكَبِكَ الدَّاخِلِيَّةِ تَرْتَجِفُ، مَاذَا يُرْعِبُكَ؟**» (ادریس، ۱۹۸۰: ۱۸). «**هُوَ (كَأَنَّمَا يَتَذَكَّرُ فَجْأَةً أَمْرًا مُخِيفًا): اسْمُكِ فِعْلًا ... بَامِيلَّا جْرَاهَامْ. (بِدَهْشَةٍ): مَا الغَرِيبُ فِي هَذَا؟ إِنَّهُ اسْمِي فِعْلًا. إِذَنْ هَذَا الكِتَابُ؟! آهْ، تَقْصِدُ هَذِهِ المَخْطُوطَةَ، لَقَدْ كَانَتْ أُطْرُوحَةً، وَلَكِنِّي عَدَّلْتُ فِيهَا سوَأَضَفْتُ لَهَا وَأُحَاوِلُ نَشْرَهَا. وَهِيَ جُزْءٌ أَيْضًا مِنْ عُدَّةِ الشُّغْلِ؟**» (همان: ۳۳).

دیالوگ‌محوری متن فوق، نمونهٔ اعلای همسانی است. راوی از صحنه‌پردازی ایستا و وصف پس‌زمینه خودداری کرده و تنها تعامل کلامی را ثبت می‌کند. استفاده از فعل‌های مضارع «**يَتَحَدَّثُ، تَعْرِفِي وأَشْعُرُ**» و اشاره مستقیم به مدت مکالمه «**نِصْفَ سَاعَةٍ بِأَكْمَلِهَا**» باعث ایجاد همزمانی کامل میان زمان خوانش و زمان وقوع داستان می‌شود. این اثر از هرگونه بازگشت به گذشته یا پیش‌بینی آینده پرهیز کرده و خواننده را در «اکنون» روایت نگاه می‌دارد. گفت‌وگوی بی‌واسطه میان دو شخصیت، ساختاری شبیه به نمایشنامه ایجاد کرده‌است. نویسنده با کنار گذاشتن توصیفات راوی، صحنه‌ای خلق می‌کند که در آن کشمکش درونی شخصیت‌ها مستقیما از طریق کلامشان فاش می‌شود. دفاعیه‌های پرخاشگرانه مرد «**لَمْ أَصْبَحْ بَعْدُ، وَلَنْ أَصْبَحَ زَبُونًا**» در تقابل با مشاهده‌گری تحلیلی زن «**أَشْعُرُ بِمَشَدَّاتِ رُكَبِكَ الدَّاخِلِيَّةِ تَرْتَجِفُ**» قرار می‌گیرد و تعلیق روانی ناشی از هویت پنهان مرد را تشدید می‌کند. همسانی در این متن تنها یک تکنیک زمانی نیست، بلکه ابزاری برای کاوش در روان شخصیت‌ها و تقابل فرهنگی است. ترس مرد «**الخَوْفُ إِلَى غَضَارِيفِ مَفَاصِلِكَ**» نمادی از اضطراب هویتی انسان شرقی در مواجهه با «دیگری» غربی است. این تقابل، از خلال تبادل کلامی لحظه‌به‌لحظه و بدون تفسیر راوی آشکار می‌شود به‌گونه‌ای که خواننده خود شاهد مستقیم این برخورد فرهنگی است.

در اواخر داستان *وین۶۰* ، همسانی و یکسان بودن زمان روایت و واقعیت مشاهده می‌شود: «**وَتَمَخَّضَ هَذَا عَنْ سُؤَالِهِ: أَنْتَ طَبْعًا لَا تَعْرِفِينَ جِنْسِيَّتِي. فَقَالَتْ: طَبْعًا! فَقَالَ وَهُوَ يَبْتَسِمُ وَيُحَاوِلُ أَنْ يَمْزَحَ: أَتَسْتَطِيعِينَ تَخْمِينَهَا؟ صَمَتَتْ بُرْهَةً وَكَأَنَّهَا لَا تَحِسُّ لِلسُّؤَالِ وَلَا لِشَخْصِ سَائِلِهِ بِأَهَمِّيَّةٍ، ثُمَّ قَالَتْ: بُرْتُغَالِيٌّ؟ وَكَادَ أَنْ يَقْهَقَهَ قَهْقَهَةَ حَشَّاشِيَّةً عَالِيَةً، وَلَكِنَّهُ قَطَعَهَا فَجْأَةً، فَقَدْ تَذَكَّرَ أَنَّهُ فِي أُورُوبَّا وَقَالَ: لَا. قَالَتْ وَكَانَ لَا حَوْلَ لَهَا وَلَا قُوَّةَ: لَا أَعْرِفُ. فَقَالَ لَهَا مَزْهُوًّا: أَنَا مِنْ مِصْرَ. وَضَايَقَتْهُ جِدًّا حِينَ قَالَتْ: حَقِيقَةً؟! أَمْرٌ غَرِيبٌ**» (همان: ۶۵). این نمونه، همسانی را از طریق الگوی منظم کنش – واکنش محقق می‌سازد. همسانی در این صحنه به ایجاد طنز

موقعیتی می‌انجامد. سؤال مرد درباره ملیت، حدس نادرست زن «**بُرْتُغَالِيٌّ؟**» ، واکنش اغراق‌آمیز مرد، سپس افشای ملیت «**أَنَا مِنْ مِصْرَ**» و پاسخ غافلگیرانه زن «**أَمْرٌ غَرِيبٌ**» ، واکنش عاطفی مرد، قطع ناگهانی خنده، همگی در یک توالی زمانی فشرده و بدون وقفه روایی رخ می‌دهند که بر غرابت و فاصله فرهنگی تأکید می‌ورزد. این طنز، محصول مستقیم همزمانی روایت است؛ زیرا شوخ‌طبعی موقعیت در تأخیر یا تسریع روایی از بین می‌رود. این ساختار، ریتمی سریع ایجاد می‌کند که منعکس‌کنندهٔ زمان واقعی مکالمه است. واکنش‌های فیزیولوژیکی ثبت‌شده در متن «**كَادَ أَنْ يَقْهَقَهَ**»، «**قَطَعَهَا فَجْأَةً**» از منظر روان‌کاوی قابل تأمل است. تذکر درونی «**تَذَكَّرَ أَنَّهُ فِي أُورُوبَّا**» بیانگر حس بیگانه‌ای است که مهاجر شرقی در فضای غرب تجربه می‌کند.

در داستان *افسانه* اغلب زمان حادثه در روایت با زمان داستان در واقعیت برابر است و داستان با محوریت گفت‌وگوی شخصیت‌ها پیش می‌رود: «پرستار که شما را کنار زده بود، دندان‌هایش را به‌هم سایید و آمپول را محکم فرو کرد. سمیرا با خنده‌ای تصنعی به پرستار گفت: می‌بینید؟ روی تخت بیمارستان هم دست از شوخی برنمی‌دارد. پرستار خندید و من بی‌آن‌که بخندم به پرستار گفتم: می‌بینی؟ مطلب به این مهمی را حاضر نیست جدی بگیرد. و به سمیرا گفتم: خانم! ممکن است این بار یک کمی جدی‌تر از همیشه باشد» (شجاعی، ۱۳۹۲: ۱۱۲). در این بخش، استفاده از روایت اول شخص در زمان حال «می‌بینید؟»، «می‌بینی؟» حس همسانی را تشدید می‌کند. راوی علاوه‌بر ناظر صحنه بودن، درگیر مستقیم آن است. محدودیت زاویهٔ دید اول شخص در عدم دسترسی به ذهن دیگران، باعث می‌شود خواننده تنها از طریق همان مشاهده‌های لحظه‌ای راوی با صحنه ارتباط برقرار کند، گویا که همراه او در بیمارستان حاضر است. عمل پرستار «دندان‌هایش را به‌هم سایید و آمپول را محکم فرو کرد» و گفت‌وگوی سه‌نفره پیرامون آن، در زمان واقعی، روایت می‌شوند. آمپول به‌نشانهٔ تهاجم، خنده تصنعی سمیرا به‌مثابهٔ دفاع و جدیت‌طلبی راوی به‌عنوان اضطراب وجودی، همگی در اکنونِ روایت آشکار می‌شوند. همسانی در این متن، امکان نمایش همزمانِ رابطهٔ درمانی (راوی و پرستار)، رابطه عاطفی (راوی و سمیرا) و رابطه حرفه‌ای (پرستار و سمیرا) را به‌عنوان سه رابطهٔ متفاوت فراهم می‌آورد. این سه ضلع رابطه در یک زمان واحد و از خلال گفت‌وگوی زنده به نمایش درمی‌آیند که در روایت غیرهمزمان نیاز به تفکیک زمانی داشت. حالت همسانی در اغلب داستان *دزد ناشی* نیز دیده می‌شود که از ذکر نمونه خودداری می‌شود.

فشرده‌سازی: «یک حادثه یا ماجرایی که چند روز یا چند سال به طول انجامیده‌است در قالب یک

صفحه یا کمتر روایت شود بدون این‌که جزئیاتی ذکر گردد» (ژنت، ۱۹۹۷: ۱۰۹). فشردگیِ زمانی در سه حالت رخ می‌دهد: ۱. «ایجاد رخنه‌های زمانی همراه با اشاره: نویسنده با آوردن جمله یا جملاتی خواننده را از حذف برخی قسمت‌ها و حوادث داستان آگاه می‌کند. ۲. حذف ضمنی: نویسنده با استفاده از تمهیدات زمانی، خواننده را سرگرم امری غیر ضروری می‌کند تا خواننده متوجه این رخنه زمانی نشود. ۳. حذف آشکار زمان معین و غیر معین. منظور از نوع اول، آشکار کردن و اعلام دورهٔ زمانی حذف‌شده به‌صورت واضح است به‌گونه‌ای که خواننده زمان حذف‌شده را تشخیص می‌دهد. منظور از نوع دوم: تعیین دقیق مدت زمان حذف‌شده مشکل است، پس زمان حذف‌شده مبهم است» (ر. ک: قصراوی، ۲۰۰۴: ۲۳۴ -۲۳۳). در داستان *وین۶۰* نویسنده بازهٔ زمانی طولانی سفر درش را فشرده و خلاصه ذکر می‌کند:

«وَدْرَشُ كَمَا هُوَ وَاضِحٌ مِنَ اسْمِهِ مُوَاطِنٌ مِصْرِيٌّ سَافَرَ كَمَا يُسَافِرُ النَّاسُ إِلَى أُورُوبَّا، مُوَفَّدًا فِي مَهْمَةٍ مَصْلَحِيَّةٍ اسْمًا، وَلِلتَّفَرُّجِ وَالفُسْحَةِ فِي حَقِيقَةِ الأَمْرِ. مُوَظَّفٌ فِي وَزَارَةِ التِّجَارَةِ عَمِلَ أَلَاعِيبَ الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ، وَظَلَّ أَكْثَرَ مِنْ سِتَّةِ شُهُورٍ يُكَافِحُ لِيُوْفَدَ دُونَ بَقِيَّةِ زُمَلَائِهِ فِي تِلْكَ المُهِمَةِ الرَّسْمِيَّةِ الخَاصَّةِ بِالتَّبَادُلِ التِّجَارِيِّ مَعَ هُولَنْدَا، وَتَمَّ لَهُ الانْتِصَارُ وَوَقَعَ عَلَيْهِ الاخْتِيَارُ، وَقَضَى أَيَّامًا كَثِيرَةً يَجْرِي مِنْ إِدَارَةِ الجَوَازَاتِ إِلَى مُرَاقَبَةِ النَّقْدِ إِلَى القُنْصِلِيَّاتِ وَالسِّفَارَاتِ وَحَتَّى إِلَى المَشَايِخِ وَالحَارَاتِ لِيَسْتَخْرِجَ البَاسْبُورَ. وَرَكِبَ البَوَاخِرَ وَالقِطَارَاتِ، وَوَصَلَ إِلَى الأَمْسْتَرْدَامِ عَاصِمَةِ هُولَنْدَا، وَأَنْهَى مَهْمَتَهُ الرَّسْمِيَّةَ بِنَجَاحٍ، وَغَادَرَهَا، وَهَا هُوَ ذَا فِي قَلْبِ فِيِنَّا بِالذَّاتِ» (ادریس، ۱۹۸۰: ۵۰ و۴۹). پیداست که نویسنده با بهره‌گیری از خلاصه‌گویی زنجیره‌ای و گزاره‌محور، فرآیندی چندمرحله‌ای، چندماهه و پیچیده متشکل از دسیسه‌چینی اداری «**عَمِلَ أَلَاعِيبَ الدُّنْيَا**»، سفر و اتمام مأموریت را در قالب رشته‌ای از جملات فعلی کوتاه و پی‌درپی در کمتر از یک پاراگراف فشرده می‌سازد. این رویکرد که با حذف آشکارِ مدت‌دار «**أَكْثَرَ مِنْ سِتَّةِ شُهُورٍ**» و «**أَيَّامًا كَثِيرَةً**» همراه است با ایجاد گسست زمانیِ هدفمند، تأکید روایت را به‌طور ناگهانی بر موقعیت کنونی و جغرافیای جدید شخصیت «**فِي قَلْبِ فِيِنَّا**» متمرکز می‌سازد. این جابجایی ناگهانی، حس غربت و فاصله را تشدید می‌کند. این نوعِ نگاه با حذف کامل صحنه‌پردازی و گفت‌وگو، در صدد ایجاد اثری نمادین است. از طرفی، تقلیل دورهٔ مأموریت به یک سری اقدامات مکانیکی و بی‌روح، خود بازتابی از بیهودگی و پوچی تجربهٔ شخصیت است.

اکثر داستان *شازده* حالت فشردگی و اشاره به زمان حذف داستان دارد: «قریب چند سال پیش بود و بلکه بیشتر... بعله، من هنوز بچه بودم که در یک مجلس بسیار مهم، یکی از هم ولایتی‌ها از من پرسید:

شما آقازاده آقای مقامی نیستی؟»(شجاعی، ۱۳۹۲: ۶۶). داستان *ویروس* نیز با فشردگی و اشاره به زمان همراه است: «بعد از چند صباح که بچه‌ها کاملا به خوک‌ها عادت کردند، سروکله صاحبان خوک‌ها پیدا شد. آنها برای این‌که بچه‌ها بتوانند همچنان با خوک‌ها بازی کنند، مطالبه پول کردند» (همان: ۳۸).

در نمونه‌های فوق، فشرده‌سازی غالبا در قالب رخنه‌های زمانی با اشارهٔ مبهم «چند سال»و «چند صباح»، نمود یافته که حذف آشکار با مدت غیرمعلوم محسوب می‌شود. کارکرد این تکنیک، علاوه‌بر انتقال سریع اطلاعات زمانی، نقشی ساختارشکنانه و معناساز ایفا می‌کند. در داستان *شازده*، توالی سریع این فشرده‌سازی‌ها «چند سال پیش ...» با لحنی طنزآلود، شتاب تحولات زندگی مبتنی‌بر موقعیت‌گرایی و انفعال را تقلید می‌کند و نقدی اجتماعی را پیش می‌برد. در داستان *ویروس*، فشرده‌سازی‌های پیاپی و فشرده همچون «بعد از چند صباح ...» به‌طور هوشمندانه‌ای الگوی رشدنمایی و غیرقابل مهار یک بحران اجتماعی را بازآفرینی می‌نماید. بنابراین، فشرده‌سازی در اینجا از یک تمهید روایی صرف فراتر رفته و به یک ابزار پیچیدهٔ معناساز بدل می‌شود که از طریق دستکاری آهنگ روایت، به القای مفاهیم فرامتنی مانند شتاب زندگی مدرن، استهزای نهادهای اداری، یا شکنندگی نظم اجتماعی می‌پردازد. این تحلیل نشان می‌دهد فشرده‌سازی زمانی در سطحی پیشرفته، هم‌ارز روایی محتوا است و به‌عنوان یک عنصر زیباشناختی فعال در خدمت بیان ایدئولوژیک یا هستی‌شناختی متن قرار می‌گیرد.

۴- درنگ: یکی از عوامل ایجاد شتاب منفی بوده که «راوی به وصف حوادثی می‌پردازد که کم-ترین مدت زمانی را در داستان دارند و زمان در سطح گفتمان طولانی‌تر از زمان داستان است» (ژنت، ۱۹۹۷: ۱۱۲). «در این حالت به‌نظر می‌رسد که زمان روایت از حرکت ایستاده‌است، در نتیجه قطعهٔ بلندی از متن به زمان کوتاهی از داستان اختصاص داده می‌شود و شتاب منفی در روایت به وجود می-آید» (مارتین، ۱۳۸۶: ۹۱). درنگ توصیفی در دو نوع مجزا متبلور می‌شود: «پیوسته و جدا (مستقل): نوع نخست به حرکت شخصیت و حادثه مربوط است، براین اساس درنگ جزء اساسی ساختار روایت به‌شمار می‌رود. نوع دومِ درنگ، با دیگر عناصر ارتباط ندارد، بدین دلیل شبیه ایستگاه‌های استراحتی بوده که در آن‌ها روایت، نفس دوباره می‌گیرد و تنها با هدف توصیف در رمان می‌آیند» (قصراوی، ۲۰۰۴: ۲۴۷). در داستان *سانتاماریا* گاهی حالت درنگ وجود دارد: «خندید. موهایش صاف و بلند و خرمایی بود. چشم‌هایش به یک رنگ نمی‌ماند. گاهی قهوه‌ای می‌شد، گاهی سبز، گاهی آبی. بسته به این‌که کجا را نگاه می‌کرد. دماغی کوچک و خوش ترکیب در بالای لب‌های زیبایش نشسته‌بود و مژه‌های خرمایی‌اش چون چتری از آن همه زیبایی چشم‌ها محافظت می‌کرد. وقتی که می‌خندید، انگار

از دهانش، شکوفه‌های کوچک یاس می‌چکید. شفافیت دندان‌هایش، نگاه را بی‌اختیار، خیره می‌ساخت. لباسی لطیف و بلند و آبی پوشیده بود که حریر، پیش پایش، لنگ می‌نمود» (شجاعی، ۱۳۹۲: ۱۳۱).

چنانچه پیداست، توصیف شخصیت زن با جزئیاتی مانند «موهای صاف و بلند و خرمایی»، تغییر رنگ چشم‌ها «قهوه‌ای، سبز، آبی»، «دماغی کوچک و خوش ترکیب»، و تشبیهاتی چون «چتری از آن همه زیبایی» و «شکوفه‌های کوچک یاس»، نمونهٔ اعلای درنگ پیوسته است. این توصیف‌ها اگرچه به حرکت داستانی و شخصیت مرتبط است؛ اما با مکث طولانی بر ظاهر فیزیکی و جذبهٔ شخصیت، زمان روایت را به شدت گسترش می‌دهد درحالی‌که در سطح داستان، تنها لحظه‌ای کوتاه از خندیدن شخصیت می‌گذرد. این فرآیند نه تنها شتاب منفی ایجاد می‌کند، بلکه با تمرکز بر جنبه‌های حسی و استعاری مانند «شفافیت دندان‌ها» و «لباسی لطیف و بلند»، کارکردی فراتر از تصویرپردازی صرف می‌یابد. این درنگ، بیانگر ذهنیت راوی یا مشاهده‌گر است که مجذوب زیبایی شده و زمان ذهنی او کش می‌آید. به بیان دیگر، درنگ در متن فوق، ابزاری برای انتقال کیفیت ادراک و احساس است و بر اهمیت این لحظه در تجربهٔ راوی تأکید می‌ورزد. در نتیجه درنگ با بیانی اغراق‌آمیز، حالت ذهنی و شدت ادراک راوی را برجسته می‌سازد و صحنه را به لحظه‌ای خاطره‌انگیز و نمادین ارتقا می‌دهد. درنگ‌های توصیفی از مرز توصیف محض گذر کرده و با به کارگیری عناصر شاعرانه (تشبیه، استعاره، حس‌آمیزی) به ایجاد کیفیتی شبه‌شعرگونه در نثر داستانی می‌انجامند که خود نشان‌دهندهٔ توجه نویسنده به بُعد زیبایی‌شناختی زبان و امکانات آن در گسترش زمان روایت است.

در داستان *پارک دانشجو* نیز، درنگ توصیفی به ندرت دیده می‌شود: «مانتوی کرم روشن پوشیده بود با روسری ژرژت قهوه‌ای. موهای مش‌کرده زیتونی‌اش به اندازه یک کف دست از روسری بیرون بود و به سمت بالا خمیده بود. کلاسوری در دست داشت و عینک تیره‌ای که حالا وقت غروب دیگر به‌کارش نمی‌آمد» (همان: ۲۶). نمونهٔ کنونی گرچه نسبت‌به نمونهٔ منتخبِ داستان *سانتاماریا* کوتاه‌تر است؛ اما همچنان مصداق درنگ توصیفی است. توصیف «مانتوی کرم روشن»، «روسری ژرژت قهوه‌ای»، «موهای مش‌کرده زیتونی» و «کلاسور و عینک تیره» هرچند به‌صورت فشرده بیان شده، اما همچنان جریان روایت پیشرونده را متوقف می‌کند تا تصویری دقیق و مبتنی‌بر جزئیات بصری از شخصیت ارائه دهد. این مورد را می‌توان در مرز بین درنگ پیوسته و جدا قرار داد. از یک سو به شخصیت مرتبط است و از سوی دیگر، با لحنی عینی‌تر، همچون ایستگاه استراحت عمل می‌کند که

امکان تنفس روایت و ترسیم فضای داستانی را فراهم می‌سازد. خلاصه این‌که درنگ با دقت بصری، به شخصیت‌پردازی مبتنی بر نشانه‌های عینی کمک می‌کند. بنابراین، کاربست این تکنیک بیانگر آگاهی نویسنده از امکانات روایت در مدیریت زمان و تراکم معنا است. این تحلیل مؤید آن است که درنگ صرفا توصیف ایستا نیست؛ بلکه ابزاری پویا برای هدایت توجه خواننده و تعمیق لایه‌های معنایی در تقاطع زمان داستان و زمان گفتمان است.

۳ – ۳ – ۲. تکرار یا بسامد[1]

در تحلیل روایت، بسامد به‌عنوان یکی از ارکان اصلی زمان‌مندی، به بررسی نسبت کمی میان «تکرار رخداد در سطح داستان و تکرار نقل آن در سطح گفتمان می‌پردازد» (ر. ک: تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۱) که ژنت سه حالت را برای آن ذکر می‌کند: «بسامد مفرد: در آن یک سخن واحد، رخداد واحدی را بازنمایی می‌کند یا نقل چندبارهٔ رخدادی که چندبار در رمان تکرار شده باشد. بسامد مکرر: چند مرتبه نقل کردنِ حادثه‌ای که فقط یک بار اتفاق افتاده‌است. بسامد بازگو: «حادثه‌ای که بارها اتفاق افتاده‌است، فقط یک بار روایت شود » (ژنت، ۱۹۹۷: ۱۳۱– ۱۳۰).

بررسی‌ها نشان می‌دهد که بیشتر روایت‌ها، از الگوی بسامد مفرد تبعیت می‌کنند؛ الگویی که با ایجاد حس تداوم خطی و بی‌واسطه‌گی، خواننده را در قلب صحنه‌های منحصربه‌فرد و تعیین‌کنندهٔ داستان قرار می‌دهد. داستان *نیویورک ۸۰* اغلب دارای بسامد مفرد است. به‌طور مثال در آخر داستان نویسنده می‌گوید: «**هِيَ (مُحَذِّرَةً): أَنَا نَظِيفَةٌ، نَظِيفَةٌ! صَوْتُهَا العَالِي يَخْذِبُ الِانْتِبَاهَ، وَبِالذَّاتِ اِنْتِبَاهَ المَيْتِرِ. يَقْبَلُ بِقَامَتِهِ الفَارِعَةِ وَوَجْهِهِ المُكْتَئِبِ الصَّارِمِ، يُبْطِئُ الخُطَى حِينَ يَقْتَرِبُ مِنْ مِنْضَدَتِهَا، ثُمَّ فَجْأَةً يَبْتَسِمُ ابْتِسَامَةً تَبْدُو بَلْهَاءَ تَمَامًا وَلَا عَلَاقَةَ لَهَا بِصَرَامَةِ مَلَامِحِهِ**» (ادریس، ۱۹۸۰: ۴۷). در صحنهٔ پایانی، فریاد زن و واکنش میتر (گارسون) با بسامد مفرد و تکرار واژگانی «**نظیفةٌ، نظیفةٌ!**» و توصیف رفتاری دقیق و مبتنی‌بر توالی «**یقبلُ ... یبطئُ ... فجأةً یبتسمُ**» روایت می‌شود. این ترکیب، کارکردی دوگانه دارد: از یک سو، با متمرکز کردن تمام توجه بر یک لحظهٔ واحد و گذرا، بر شکنندگی و غیرقابل تکرار بودن این مواجههٔ انسانی در فضای بی‌نام نیویورک تأکید می‌کند. از سوی دیگر، تضاد بین «**الصَّارِمِ**» و «**بَلْهَاءَ**» در لبخند میتر، پیچیدگی روانی شخصیتی حاشیه‌ای را در یک فلش‌بک روایی عینیت می‌بخشد. بنابراین، بسامد مفرد در اینجا، علاوه‌بر نقل رویداد، نماد گذرا بودنِ اتصال انسانی در کلان‌شهر است.

1. frequency

در داستان *وین ۶۰* نیز، اغلب بسامد مفرد مشاهده می‌شود: «**وَفَجْأَةً بَدَا مُصْطَفَى يَلَاحِظُ شَيْئًا. بَدَأَ المَيْدَانُ يَمْتَلِئُ بِجُنُودِ بَحْرِيَّةٍ، حِينَ تَمَّعَنَ فِيهِمْ وَجَدَهُمْ شُبَّانًا صِغَارًا أَعْمَارُهُمْ تَتَرَاوَحُ بَيْنَ السَّابِعَةَ عَشْرَةَ وَالعِشْرِينَ، وَمَعَ هَذَا يَرْتَدُونَ زِيَّ البَحْرِيَّةِ. وَحِينَ الْتَقَطَتْ أُذُنُهُ إِنْجْلِيزِيَّتَهُمْ أَدْرَكَ أَنَّهُمْ أَمْرِيكَان**» (همان: ۵۴). این بخش نشان می‌دهد که مشاهدهٔ ناگهانی سربازان آمریکایی توسط مصطفی، کاملا از زاویهٔ دید محدود او و با بسامد مفرد دنبال می‌شود. توالی افعال ادراکی «**بَدَا يَلَاحِظُ ... بَدَأَ ... تَمَّعَنَ ... أَدْرَكَ**» دقیقا فرآیند شناخت و قضاوت ذهنی شخصیت را بازسازی می‌کند. این تکنیک، به‌دنبال غریبگی مصطفی به‌عنوان یک گزاره نبوده، بلکه تجربه‌ای زیسته را به خواننده تحمیل می‌کند. بسامد مفرد در این بافت، مانع از هرگونه جمع‌بندی یا تفسیر کلی از سوی راوی فرادست شده و خواننده را ناچار می‌سازد غربت را از دریچهٔ چشم شخصیت ببیند.

در داستان *طوقی از تاول* نیز، بسامد مفرد دیده می شود: «لعیا با چشم‌هایی خشک و دهانی خشک‌تر به او خیره شد؛ مات، آنقدر که حرمت فکر کرد همین الان سکته می‌کند. بر خودتان مسلط شوید مادر! سعی کنید گریه کنید، مثل من. لعیا پرسید: کجاست؟ و حرمت با دست به اتاق بالا اشاره کرد: اتاق خودش. گریه را ادامه داد: چقدر اتاق خودش را دوست داشت! شب‌ها هم دل نمی‌کند» (شجاعی، ۱۳۹۲: ۸۴). صحنهٔ دریافت خبر، با بسامد مفرد و با جزییات حسی - کلامیِ برش‌خورده (چشم‌های خشک، پرسشِ «کجاست؟»، گریهٔ حرمت) روایت می‌شود. تک‌بارگی این روایت، آن را به یک صحنهٔ پایدار تراژدیک تبدیل می‌کند که همهٔ داستان حول آن می‌چرخد. تأکید بر بسامد مفرد در این نقطه، قطعیت و هولناکیِ غیرقابل بازگشتِ مرگ را نشان می‌دهد. هیچ تکرار یا بازگویی نمی‌تواند این لحظه را تلطیف کند. روایت نیز، در وفاداری به این امر، آن را تنها یک بار و با حداکثر شدت عرضه می‌دارد.

در تقابل با بسامد مفرد، بسامد بازگو هنگامی رخ می‌دهد که یک بار روایت گفتمانی، معادل چندین بار وقوع رخداد مشابه در سطح داستان باشد. این تکنیک، ابزاری کارآمد برای فشرده‌سازی زمان روایی، خلاصه‌سازی دوره‌های طولانی و مهم‌تر از آن، بازنمایی الگوها، عادات و شرایط تکراری است که کیفیتی پایدار به زندگی شخصیت‌ها می‌بخشد. اکثر داستان *وین ۶۰* حالت بسامد مفرد دارد وگاهی بسامد بازگو نیز، در آن دیده می‌شود: «**وَلَمْ تَكُنْ هَذِهِ أَوَّلَ مَرَّةٍ يَتَجَوَّلُ فِيهَا، فَلَهُ يَوْمَانِ وَهُوَ يَتَجَوَّلُ فِي المَدِينَةِ سَيْرًا عَلَى قَدَمَيْهِ، وَيَقِفُ أَمَامَ وَاجِهَاتِ المَحَلَّاتِ وَيَتَنَاوَلُ القَهْوَةَ الفَرَنْسِيَّةَ الَّتِي لَمْ يَسْتَسْغِهَا أَبَدًا ...**» (ادریس، ۱۹۸۰: ۵۲). در این متن، جملهٔ «**وَلَمْ تَكُنْ هَذِهِ أَوَّلَ مَرَّةٍ ...**» با بسامد بازگو، دو روز

گشت‌وگذار بی‌هدف را در یک گزارهٔ فشرده می‌سازد. این فرآیند فشرده‌سازی، خود بخشی از معنای اثر است. تکرار کنش‌های بی‌حاصل مانند ایستادن مقابل ویترین و نوشیدن قهوهٔ ناخوشایند، به‌عنوان رخدادهایی مجزا مدنظر نبوده، بلکه به‌منزلهٔ نشانگانی از انفصال ارائه می‌شود. بسامد بازگو در اینجا، زمان کرونولوژیک را به زمان پدیدارشناختیِ کش‌آمده و پوچ تبدیل می‌کند.

در داستان *ماه‌جبین* نیز، تکرار یا بسامد بیشتر از نوع بسامد مفرد است و گاهی بسامد بازگو اتفاق افتاده‌است: «تمام فکر و ذکرش شده بود ماه‌جبین که هرروز صبح می‌آمد و آتش به‌پا می‌کرد و می‌گریخت.» (شجاعی، ۱۳۹۲: ۶) «و از فردای آن روز، هر روز قاب خالی چشم او را، تنها انتظاری مبهم پر می‌کرد.» (همان: ۱۰). چنانچه پیداست، جملات دارای بسامد بازگو «هر روز صبح می‌آمد ...» و «هر روز قاب خالی چشم او را ... پر می‌کرد» دو زمان متمایز یعنی دوران پیش از فقدان (آیین منظم ماه‌جبین) و دوران پس از فقدان (تکرار روزانهٔ درد) را خلاصه می‌کنند. تضاد بین این دو، محرک نوعی تراژدی است. بسامد بازگوی اول، نظم و امنیت را می‌سازد، و دومی، زمان چرخشی فقدان را که در آن، گذشته به‌طور وسواس‌گونه حاضر می‌شود. این تکنیک، روایت را از خطی‌بودن صرف خارج کرده و به بازنمایی جریان ذهن اسیر در خاطره نزدیک می‌کند.

در یک نگاه کلی، کاربست بسامد بازگو، نشانگر عبور روایت از ثبت رخدادهای منفرد به انعکاس وضعیت‌ها وکیفیت‌های تداومی است. این تکنیک، با فشرده‌سازی زمان، به روایت اجازه می‌دهد تا بر پیامدهای پایدار یک رخداد منفرد (مثل فقدان ماه‌جبین) یا بر الگوی کلی یک تجربه (مثل گشت‌وگذارهای مصطفی) متمرکز شود. بنابراین، بسامد بازگو اغلب در خدمت درونمایه‌پردازی (مثل پوچی، فقدان، انتظار) و شخصیت‌پردازی غیرمستقیم از طریق عادت‌واره‌ها قرار می‌گیرد.

۳. نتیجه‌گیری

با تکیه‌بر چارچوب نظری روایت‌شناسی ژرار ژنت، این پژوهش به تحلیل تطبیقی کارکرد زمان‌بندی روایی در دو اثر *نیویورک ۸۰* اثر یوسف ادریس و *از نیستان و دیگرستان* اثر سیدمهدی شجاعی پرداخته‌است. یافته‌های پژوهش، الگوهای معنادار و متمایزی را در به‌کارگیری زمان به‌عنوان یک سازوکار معناساز در دو بافت فرهنگی متفاوت آشکار می‌سازد.

هر دو نویسنده، از مؤلفه‌های سه‌گانهٔ ژنت (نظم، تداوم، بسامد) به‌صورتی هدفمند و قاعده‌مند بهره برده‌اند. در هر دو اثر، بسامد مفرد الگوی مسلط است که بر خطی بودن روند تجربهٔ بحران و انفصال در

جهان مدرن تأکید دارد. همچنین، شتاب روایت اغلب ثابت و همسان است که باعث ایجاد ریتمی یکنواخت و بازتاب‌دهندهٔ روزمرگی و تکرار پوچ در زندگی شخصیت‌ها می‌شود. این اشتراک ساختاری نشان می‌دهد که هر دو نویسنده، صرف‌نظر از درونمایه، از دستورزبان روایی مشترکی برای بازنمایی وضعیت بحرانی بهره می‌برند. باوجود اشتراکات ساختاری، زمان در خدمت اهداف هنری و فکری متمایزی قرار می‌گیرد؛ *در نیویورک ۸۰* زمان فشرده و حاد است به‌طوری‌که کل روایت در یک شب (*نیویورک ۸۰*) یا چند ساعت (*وین ۶۰*) می‌گذرد. این فشردگی زمانی شدید، باعث تشدید تقابل ایدئولوژیک و تبدیل گفت‌وگو به یک مجادله فلسفی فشرده می‌شود. زمان، به‌عنوان صحنه‌ای برای برخورد ایده‌ها عمل می‌کند. گذشته‌نگریِ گسترده، شخصیت‌ها را در «اکنون» قطع‌شده از ریشه‌ها قرار می‌دهد. این امر، بحران هویت و بی‌مکانی انسان مهاجر را در زمان حال محض بازتاب می‌دهد. زمان خطی و یکنواخت کافه یا خیابان‌های غرب به‌عنوان یک قفس زمانی تجربه می‌شود که شخصیت در آن در دایرهٔ گفت‌وگو یا اندیشه‌های تکراری گرفتار آمده‌است، پس می‌توان کارکرد زمان به‌مثابهٔ عامل بیگانگی است.

در *از نیستان و دیگرستان* اگرچه سیر کلی خطی است؛ اما نویسنده با پس‌نگری‌های کوتاه و مکرر، زمان را به درون ذهن شخصیت‌ها می‌کشاند. زمان به‌جای آن‌که فقط بستر رویداد باشد، به جریان سیال وجدان و حافظه تبدیل می‌شود تا تضاد درونی و عذاب اخلاقی را عینیت بخشد که این همان زمان انعطاف‌پذیر و ذهنی است. تلفیق زمان معنوی و زمان دنیوی در داستان‌هایی مانند *ماه‌جبین*، زمان آیینی و تکرارشونده (آوردن شیر) در تقابل با زمان خطی فقدان قرار می‌گیرد. این تقابل، برخورد دو نظام زمانی (معنوی/مادی) را نشان می‌دهد که درونمایه اصلی اثر است. زمان روایت، اغلب به‌سمت لحظه‌های اخلاقی یا مکاشفه‌های درونی جهت‌گیری می‌شود. شتاب روایت گاهی با درنگ توصیفی کند می‌شود تا بر اهمیت نمادین یک صحنه مانند توصیف چهره در *سانتاماریا* تأکید کند. زمان در خدمت بیداری شخصیت و خواننده است.

در کل، ادریس از زمان به مثابهٔ صحنهٔ دراماتیک و قالب‌ساز بحران‌های فراملی استفاده می‌کند تا پوچی و تعلیق انسان در برابر تمدن غرب را روایت کند. در مقابل، شجاعی زمان را به ابزاری برای کندوکاو درونی، بازخوانی وجدان و نمایش تقابل ارزش‌ها در بافت اجتماعی خاص تبدیل می‌سازد. پژوهش پیش‌رو نشان داده‌است که مطالعهٔ محض و متمرکز بر عنصر زمان، علاوه‌بر آشکارسازی شباهت‌های عمیق در تکنیک‌های روایی مدرن در دو ادبیات عربی و فارسی، واگرایی‌های بنیادین در

جهان‌بینی، دغدغه‌های اجتماعی و پروژهٔ ادبی هر نویسنده را با وضوح بیشتری آشکار می‌سازد. بنابراین، زمان در این دو اثر، صرفا یک مقولهٔ ساختاری نیست، بلکه گفتمانی است که ایدئولوژی نویسنده در آن متجلی می‌شود.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسندگان این مقاله تعارض منافع ندارد.

منابع و مآخذ

ادریس، یوسف (۱۹۸۰). *نیویورک ۸۰*. القاهرة: مکتبة مصر.

تایسن، لیس (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقا ساختارگرا*. مترجم محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.

توکلی مقدم، صفیه؛کوپا، فاطمه (۱۳۹۶). تحلیل ساختاری زمان در رمان درخت انجیر معابد با تأکید بر نظریهٔ ژنت. *فنون ادبی*، ۹ (۲)، ۱۷-۳۲. https://doi.org/10.22108/LIAR.2017.21766

جنیت، جیرار (۱۹۹۷). *خطاب الحکایة: بحث في المنهج*. ترجمة مُحَمَّد معتصم، عبدالجلیل الأزدي وعمر حلي، الطبعة الثانية، د. م، المجلس الأعلى للثقافة.

حری، ابوالفضل (۱۳۸۷) درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان روایی با نگاهی به آیینه‌های دردار هوشنگ گلشیری، *نشریهٔ پژوهش‌های زبان‌های خارجی*، ۵۱ (۸۷)، ۵۴ -۷۸.

ریمون کنان، شلومیت (۱۴۰۱). *روایت داستانی. بوطیقای معاصر*، مترجم: ابوالفضل حری، چاپ اول، تهران: نیلوفر.

ژنت، ژرار (۱۳۹۸). *گفتمان روایت جستاری در باب رو* . مترجم: معصومه زواریان، چاپ اول، تهران: سمت.

شجاعی، سیدمهدی (۱۳۹۲). *از نیستان و ... دیگرستان*، تهران: کتاب نیستان.

صهبا، فروغ (۱۳۸۷). بررسی زمان در تاریخ بیهقی بر اساس نظریه زمان در روایت. *نشریه پژوهش‌های ادبی*، ۵ (۲۱)، ۸۹ -۱۱۲. https://doi.org/20.1001.1.17352932.1387.5.21.5.3

فلاحی، زهرا؛ حاجی آقابابایی، محمدرضا (۱۴۰۰). بررسی عنصر زمان در *رمان شطرنج با ماشین قیامت*. *فصلنامه مطالعات و تحقیقات ادبی*، ۱۲ (۲)، ۱۰۵-۱۲۷.

https://doi.org/20.1001.1.17359732.1400.9.20.3.3

قاسم، سیزا (۲۰۰۴). *بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القصراوي، مها حسن (۲۰۰۴). *الزمن في الرواية العربية*. الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

مارتین، والاس (۱۳۸۶)، *نظریه‌های روایت*. مترجم: محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: هرمس.

References

Al-Qasrawi, M. H. (2004). *Time in the Arabic Novel* (1st ed.). Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing. (In Arabic)

Fallahi, Z., & Haji Aghababaei, M. R. (2021). Analyzing the element of time in the novel *Chess with the Doomsday Machine*. *Quarterly Journal of Literary Studies and Research*, 12(2), 105–127. (In Persian) https://doi.org/20.1001.1.17359732.1400.9.20.3.3

Genette, G. (1997). *Discourse of Narrative: A Study in Methodology*. (Translated by; M. Mo'tasem, A. Al-Azdi, & O. Holi, 2nd edition). Supreme Council of Culture. (In Arabic)

Genette, G. (2019). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. (Translated by; M. Zovarian, 1st edition). Tehran: SAMT Publications. (In Persian)

Horry, A. (2008). An introduction to the narratological approach to narrative fiction with a look at Hooshang Golshiri's "*Dar-va-Koocheh*." *Journal of Foreign Language Research*, 51(87), 54–78. (In Persian)

Idris, Y. (1980). *New York 80*. Cairo: Maktabat-e Mesr Publications. (In Arabic)

Martin, W. (2007). *Narrative Theories*. (Translated by; M. Shahba, 2nd edition). Tehran: Hermes Publications. (In Persian)

Qasim, S. (2004). *The Structure of the Novel: A Comparative Study of Naguib Mahfouz's Trilogy*. Cairo: The Egyptian General Book Organization. (In Arabic)

Rimmon-Kenan, S. (2022). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Translated by; A. Horry, 1st edition. Tehran: Niloufar Publications. (In Persian)

Sahba, F. (2008). An analysis of time in *Tarikh-e Beyhaqi* based on the theory of narrative time. *Literary Research Journal*, 5(21), 89–112. (In Persian) https://doi.org/20.1001.1.17352932.1387.5.21.5.3

Shojaei, S. M. (2013). *From Neyestan and Digarestan*. Tehran: Ketab-e Neyestan. (In Persian)

Tavakoli Moghaddam, S., & Koopa, F. (2017). Structural analysis of time in the novel *The Fig Tree of the Temples* with emphasis on Genette's theory. *Literary Arts*, 9(2), 17-32. (In Persian) https://doi.org/10.22108/LIAR.2017.21766

Todorov, T. (2003). *Structuralist Poetics*. Translated by; M. Nabavi, 2nd edition. Tehran: Agah Publications. (In Persian)

Tyson, L. (2008). *Contemporary Literary Criticism Theories*. Translated by; M. Hosseinzadeh & F. Hosseini. Tehran: Naghsh-e Emrooz Publications. (In Persian)

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ٦٥١٥-٢٦٧٦
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٦٥٢٣-٢٦٧٦

بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

الزمنيّة السردية في رواية *نيويورك ٨٠* ليوسف إدريس وقصص *أز نيستان وديغرستان* للسّيد مهدي شجاعي؛ دراسة تحليلية مقارنة

سيد مُحَمَّدرضي مصطفوي‌نيا [١] | إلهام بابلي‌بهمه [٢*] | زينب مُحَمَّدي [٣]

١. الكاتب المسؤول، أستاذ مشارك، اللغة العربية وآدابها، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قم، قم، إيران.
العنوان الإلكتروني: MR. Mostafavinia@qom.ac.ir

٢. الدكتوراه، اللغة العربية وآدابها، كلّية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة كاشان، أصفهان، إيران.
العنوان الإلكتروني: Baboli.elham@yahoo.com

٣. ماجستيرة، اللغة العربية وآدابها، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قم، قم، إيران.
العنوان الإلكتروني: mohammady.zei@gmail.com

معلومات المقال

نوع المقال: مقالة محكّمة

الوصول: ١٤٤٦/٠٧/٢٠
التنقيح و المراجعة: ١٤٤٧/٠٧/١٤
القبول: ١٤٤٧/٠٧/١٦
النشر: ١٤٤٧/١٠/٠٨

الكلمات الدّليليّة:
نيويورك ٨٠،
أز نيستان وديغرستان،
الخطاب الروائي،
الزمان،
النقد الاجتماعي.

الملخّص

عنصر الزمن، بوصفه مكونا أساسيا في بنية السرد، لا يقتصر دوره على إعادة تمثيل الأحداث الواقعية أو المتخيلة التي ينوي المؤلف إحياءها فحسب، بل يتعدى ذلك ليكون نظاما دلاليا يشكّل ويعطي معنى للعالم الذهني للمؤلف. فهو، في إطار بنية علائقية، يمنح النص هويته ويتحكم كمنوال في بقية عناصر القصة، إلى درجة أن فهم الخطاب السردي مرهون –كما يقال – بالإدراك الدقيق لعنصر الزمن. في هذه الدراسة، يتم تحليل رواية *نيويورك ٨٠* ليوسف إدريس (١٩٢٧) ومجموعة القصص القصيرة *أز نيستان وديغرستان* لمهدي شجاعي (١٣٣٩ش) تحليلا مقارنا مع التركيز على عنصر الزمن. سبب اختيار هذين العملين هو تناولهما مواضيع ذات مضمون اجتماعي في سياقين ثقافيين مختلفين (مصر وإيران). تحاول هذه الورقة البحثية، بالاعتماد على مدرسة الأدب المقارن الأمريكية وأسلوب تحليل المحتوى الكيفي، مع استخدام الإطار التحليلي لجرار جينيت (١٩٣٠) لمقارنة مؤشرات الزمن، استقصاء الوظيفة الفنية للزمن في تمثيل القضايا الاجتماعية. أظهرت النتائج أن السرد في هذين العملين منتظم بشكل عام. وتيرة السرد ثابتة ومتشابهة في الغالب. النمط السائد هو التكرار المفرد الذي يؤكد على خطية مسار التجربة في العالم الحديث. استخدم المؤلفان قواعد سردية مشتركة لتمثيل الوضع الأزموي. ومع اشتراكهما في البنية، فإن الزمن يخدم أهدافا فنية وفكرية متميزة. في *نيويورك ٨٠* الزمن مضغوط ومكثف، بينما في *أز نيستان وديغرستان* فهو مرن وذاتي. بشكل عام، الزمن في العملين ليس مقولة بنيوية فحسب، بل هو خطاب تتجلى فيه أيديولوجية المؤلف.

الإحالة: مصطفوي‌نيا، سيدمُحَمَّدرضى؛ بابلي‌بهمه، إلهام و مُحَمَّدي،زينب (١٤٤٦). الزمنيّة السردية في رواية *نيويورك ٨٠* ليوسف إدريس وقصص *أز نيستان وديغرستان* للسّيد مهدي شجاعي؛ دراسة تحليلية مقارنة. *بحوث فى الأدب المقارن*، ١٦(١)، ٩٩-١٢٢.

النشر: جامعة رازي

© الكتّاب.

DOI: 10.22126/jccl.2026.11675.2674