کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سال ششم، شمارهٔ ۲۳، پاییز ۱۳۹۵ هـ ش/ ۱٤۳۸ هـ ق/ ۲۰۱٦ م، صص ۱-۲۳

بررسی تطبیقی عنصر زمان و زمانمندی خطّی و یادواره‌ای (مطالعهٔ موردی: «بعدازظهر سبز» و «دُومَه وَد حَامِد»)[1]

خلیل بیگ‌زاده[2]

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

چکیده

روایت‌شناسی، به‌ویژه مقولهٔ زمان در روایت، از دانش‌های جدید نقد ادبی و روایی در چند دههٔ اخیر است. ژرار ژنت، موفّق‌ترین نظریّه‌پرداز زمان روایی است که نظریّهٔ خویش را در سه قالب «نظم، تداوم و بسامد» مطرح کرده است. همچنین ژولیوا کریستوا نیز بر این عقیده است که می‌توان زمان داستان‌های روایی را با تحلیل زمان روایی و زمان متن مورد بحث به دو گونه زمانمندی یادواره‌ای و خطّی تقسیم کرد. در واقع، زمانمندی خطّی، خصلتی دراماتیک و زمانمندی یادواره‌ای خصلتی روایی به متن می‌دهد. این پژوهش دو داستان کوتاه «بعدازظهر سبز» از مصطفی مستور، داستان‌پرداز ایرانی و «دُومَه ود حَامِد» از طیّب صالح، رمان‌نویس نامدار سودانی را با هدف تبیین عنصر زمان و زمانمندی خطّی و یادواره‌ای به روش توصیفی - تحلیلی و رویکرد ادبیّات تطبیقی بررسی کرده و نشان داده است که این دو اثر به دلیل به‌کارگیری استرجاعات و پرش‌های زمانی فراوان در چارچوب نظریّهٔ ژنت و زمانمندی خطّی و یادواره‌ای قابل بررسی هستند. شاکله‌های روایی زمان و نیز نزدیکی این دو نظریّه در باب زمان روایی (زمانمندی یادواره‌ای) و دراماتیک (خطّی) در دو اثر تقریباً یکی است که این جستار، تقرّب و همگرایی این دو داستان را به نظریّهٔ زمانمندی ژنت و زمانمندی یادواره‌ای کریستوا تبیین کرده است؛ با این تفاوت که متن داستان «دُومه ود حَامِد» خصلت روایی بیشتری با این دو نظریّه و به‌ویژه زمانمندی یادواره‌ای کریستوا دارد.

واژگان کلیدی: زمانمندی خطّی و یادواره‌ای، ژرار ژنت، طیّب صالح، مصطفی مستور، ادبیّات تطبیقی.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۵/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۸/۲۹

۲. رایانامه: kbaygzade@yahoo.com

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

گسترش روزافزون ارتباط میان ملّت‌ها در جوامع مدرن برای ایجاد همدلی و هم‌زبانی هرچه بیشتر فرهنگ‌ها و شناسایی ریشه‌های مشترک آثار ادبی، دانشی جدید در گسترهٔ پژوهش‌های علوم انسانی پدید آورد که ادبیّات تطبیقی نامیده می‌شود. این شگرد پژوهشی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، ابتدا در اروپا رواج یافته و بعدها در مشرق‌زمین نیز مطرح گردیده است (ر.ک: منوچهریان، ۱۳۹۰: ۲۰۹). ادبیّات تطبیقی شاخه‌ای از نقد ادبی است که روابط ادبی ملّت‌های مختلف را با هم تطبیق می‌کند و دارای دو رویکرد است: یکی از انعکاس ادبیّات ملّتی در ادبیّات ملّت دیگر سخن می‌گوید (ر.ک: بهبودیان، ۱۳۸۷: ۵۱) این رویکرد، مکتب ادبیّات تطبیقی فرانسوی خوانده می‌شود که مبتنی بر رابطهٔ تأثیر و تأثّر بر مبنای تاریخ ادبیّات است و دیگری مکتب ادبیّات تطبیقی آمریکایی است که هنری رماک[1] و دیگر تطبیقگران آمریکایی در این روش تطبیقی، برخلاف تطبیقگران فرانسوی مسئلهٔ اثرپذیری و اثرگذاری را شرط اصلی و اساسی انجام پژوهش‌های تطبیقی نمی‌دانند، بلکه بر این اصول پایبندند که ادبیّات می‌تواند با شاخه‌های دیگر علوم نیز، همانند هنر، تاریخ، الهیات و... قابل تطبیق و بررسی باشد؛ یعنی نباید حتماً دو اثر از یکدیگر تأثیر و تأثّر گرفته باشند (ر.ک: نظری منظم، ۱۳۸۹: ۲۳۰)؛ بنابراین یکی از جنبه‌های مهمّ ادبیّات تطبیقی، بررسی ساختاری و محتوایی آثار و مطابقت آن‌ها با نظریّه‌های جدید است که نظریّهٔ روایت‌شناسی و زمان روایی یکی از این نظریّه‌هاست.

تزوتان تودروف[2]، واژهٔ «روایت‌شناسی» را در سال ۱۹۶۹ برای اوّلین‌بار در کتاب *بوطیقای دکامرون*[3] مطرح کرد؛ بنابراین، روایت‌شناسی، علم نسبتاً جوانی است که بیش از چند دهه از عمر آن نمی‌گذرد. «روایت‌شناسی پیامدِ رویکردی به قرائت متون است که وامدار فرمالیسم روسی و ساخت‌گرایی فرانسوی است. پیامد کوششِ ساختارگرایانه‌ای که از زبان‌شناسی سوسوری به عنوان دانشی راهنما برای مطالعهٔ همهٔ گونه‌های پدیدارهای فرهنگی استفاده می‌کند.» (زاهدی، ۱۳۹۰: ۸۶) روایت‌شناسی، دربارهٔ شیوه‌های متفاوت نگارش و تحلیل ادبیّات روایی؛ مانند رمان، داستان کوتاه، حماسه، داستان‌های پریان، شعرهای روایی و... مطالعه و گفت‌وگو می‌کند و روایت‌شناسانی نظیر ژرار ژنت[4]، گرماس[5]، تودروف در این روند

1. Henry Remak
2. Tzvetan Todorov
3. Decameron
4. Gérard Genette
5. Greimas

سهیم شدند و نظامی را برای تحلیل متون ارائه کردند که در این میان، ژرار ژنت فرانسوی زمانمندی روایت را مطرح کرده است.

ژرار ژنت (۱۹۳۰) به عنوان مؤثّرترین نظریّه‌پرداز روایت‌شناس در زمینهٔ زمان متن، میان زمان تقویمی و زمان روایی، تفاوت قائل است. او مسیر گردش داستان را از زمان تقویمی به زمان روایی (متن)، به سه مبحث عمدهٔ «نظم»، «تداوم» و «بسامد» طبقه‌بندی کرده است. زمان چنان موضوعی اساسی بوده است که نیچه، فیلسوف بزرگ نیز از آن سخن رانده است. در واقع وی زمان را به دو زمان خطّی و زمان یادواره‌ای یا چرخشی تقسیم‌بندی کرده است (ر.ک: ۱۳۷۹: ۵۴). به گمان کریستوا[1]، مکان همواره جایی است که زمان از آنجا می‌آغازد و به همان‌جا ختم می‌شود؛ همان‌گونه که ساحت مکان جایی است که زمان را در خود نگاه می‌دارد و چنان می‌نماید که هرچه زمان بگذرد، چون به همان مکان رجعت دارد، پس به خطّ ثابت نرفته و فقط دور زده است (ر.ک: زاهدی، ۱۳۹۰: ۸۹) و این زمانمندی می‌تواند همان نظریّهٔ ژنت و به‌ویژه مبحث نظم باشد.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

هدف این پژوهش، تبیین پرش‌ها و چرخش‌های زمانی و عنصر زمان در دو اثر مورد مطالعه برای دست یافتن به هویّت نویسندگان و شخصیّت‌های داستانی آن‌هاست، چنان‌که با کاربرد این استرجاعات، به زمان گذشته برمی‌گردند تا خاطرات و تجربیات خویش را بازگو کنند. توضیحات و توصیف‌های ابتدایی مربوط به مکان و جایگاه آغازین داستان که در واقع یک رشته تصاویر تاریک و روشن در ذهن شخصیّت‌های رمان است و نیز ذکر این‌گونه خاطرات و تجربیات، ابعاد شخصیّتی‌شان را ساخته و پرداخته است که در معرض نقد و بررسی خواننده قرار می‌گیرد و باعث انعکاس درخشانی از شخصیّت‌های داستان می‌گردد.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

مصطفی مستور و طیّب صالح چگونه از عنصر زمان در داستان‌های «بعدازظهر سبز» و «دومَه وَد حامِد» بهره برده‌اند؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های مرتبط با این موضوع عبارتند از مقالات: «روایت‌شناسی رمان عمارت یعقوبیان اثر علاء الاسوانی بر اساس نظریّهٔ روایتی ژرار ژنت» از عبدی (۱۳۹۳) که زمان دستوری، وجه یا حال و هوا و لحن را

1. Kristeva

بررسی کرده است؛ «نگرش تحلیلی بر سرعت روایت در رمان‌های *جای خالی سلوچ* و *موسم الهجرة إلی الشّمال* با تکیه بر نظریّهٔ روایت‌شناسی ژنت» از صالحی (۱۳۹۴) که این دو رمان را در چارچوب نظریّهٔ ژنت بررسی تطبیقی کرده است؛ «زمان زنان» از کریستوا (۱۳۷۴) که تفاوت میان زمانمندی خطّی و یادواره‌ای را بررسی کرده است؛ «زمانمندی روایت در چهار نمایشنامهٔ نغمه ثمینی» از زاهدی (۱۳۹۰) در موضوع زمانمندی روایت در چهار نمایشنامه که آن‌ها را از لحاظ خطّی و یادواره‌ای دسته‌بندی کرده است؛ «مؤلّفهٔ زمان در روایت» از ریمون کنان (۱۳۸۱) که مؤلّفه‌های زمان را در سه سطح نظم، تداوم و بسامد بررسی کرده است؛ «جریان سیّال ذهن در داستان‌های مصطفی مستور» از مشفقی (۱۳۸۸) در موضوع بررسی جریان سیّال ذهن در داستان‌های مصطفی مستور؛ «عشق متنی تجربهٔ عشق در کتاب *عشق روی پیاده‌رو* نوشتهٔ مصطفی مستور» از نجومیان (۱۳۹۱) که مفهوم عشق را در دو ساحت متفاوت بررسی می‌کند؛ همچنین «زمان و روایت» از قاسمی‌پور (۱۳۸۷) که نظریّهٔ ژنت و نیز سه مبحث نظم، تداوم و بسامد را بررسی کرده است؛ امّا پژوهشی که آثار این دو نویسنده را به لحاظ عنصر زمان و زمانمندی خطّی و یادواره‌ای بررسی تطبیقی کرده باشد، دیده نشد.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

گسترهٔ ادبیّات داستانی امروز ایران و جهان، به‌ویژه ادبیّات عربی، با داستان‌هایی مواجه است که بر اساس عنصر زمان و جایگاه ویژهٔ آن در روایت، طرّاحی شده‌اند، چنانکه خالقان این آثار، با کاربرد گونه‌های پیچیدهٔ زمان، خطّ سیر داستان را از مسیر مستقیم خارج می‌کنند و به رخدادهایی می‌پردازند که زمان وقوع آن‌ها با زمان متن مورد نظر برابری ندارد؛ بنابراین، جستار حاضر، عنصر زمان را در دو داستان کوتاه «بعدازظهر سبز» مصطفی مستور، داستان‌پرداز ایرانی و «دُومَه وَد حَامِد» طیّب صالح، رمان‌نویس نامدار سودانی با رویکردی توصیفی - تحلیلی و تکیه بر نظریّهٔ ادبیّات تطبیقی آمریکایی بررسی کرده و همسویی این دو اثر را بدون لحاظ‌کردن شرط اثرپذیری یکی از دیگری نشان داده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. معرّفی اجمالی دو نویسنده

مصطفی مستور (ذرتی‌پور) متولّد سال ۱۳۴۳ در اهواز و دانش‌آموختهٔ مهندسی عمران و کارشناس‌ارشد زبان و ادبیّات فارسی است که در سال ۱۳۶۸ با چاپ اوّلین داستانِ کوتاهش به نام «آرزو» در مجلّهٔ کیان، خود را به عنوان یک داستان‌نویس مدرن مطرح کرد (ر.ک: میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۲۵۷). مستور، بعدها

داستان‌های کوتاه خود را در چهار مجموعهٔ مستقل: *چند روایت معتبر*، *من دانای کل هستم*، *حکایت عشقی بی‌قاف، بی‌شین، بی‌نقطه* و *عشق روی پیاده‌رو* چاپ کرد. حاصل کار و تجربهٔ داستان‌نویسی مستور، در طول این سال‌ها، علاوه بر مجموعه‌های یاد شده، سه رمان: «روی ماه خداوند را ببوس» (برندهٔ جایزهٔ قلم زرّین سال ۱۳۸۱)، «استخوان خوک و دست‌های جذامی» (برندهٔ جایزهٔ ادبی اصفهان در سال ۱۳۸۱) و جدیدترین و آخرین آن‌ها «من گنجشک نیستم» (نامزد دریافت جایزهٔ کتاب آل‌احمد در سال ۱۳۸۸) است (ر.ک: حیدریان ریگانی، ۱۳۹۲: ۳۶) که داستان برگزیدهٔ این مقاله، «بعدازظهر سبز» از کتاب *عشق روی پیاده‌رو* است.

طیّب صالح در سال ۱۹۲۹ در شمال سودان متولّد شد. دورهٔ لیسانس را در دانشگاه خارطوم گذراند و برای گذراندن تحصیلات تکمیلی راهی لندن شد و سپس در رادیوی انگلیسی کار می‌کرد و ریاست بخش نمایش آن را به عهده گرفت. پس از بازگشت به سودان و پذیرفتن مدیریت رادیوی سودان به قطر رفت و در وزارت تبلیغات این کشور مشغول شد. ***عرس الزین***، ***موسم الهجرة إلی الشّمال*** و ***بندر شاه ضو البیت*** از آثار معروف او است (ر.ک: ابو عوف، ۱۹۹۷: ۱۰۳). اوّلین رمان بلندش، «فصل مهاجرت به شمال» بود که به عنوان بهترین رمان عربی در قرن بیستم شناخته شد. بیشتر آثار او در زمینهٔ ادبیّات پسااستعماری است. وی از طرف اتّحادیهٔ نویسندگان سودان، برای دوّمین بار، به عنوان نامزد دریافت جایزهٔ نوبل ادبیّات در سال ۲۰۰۹ به آکادمی سوئد پیشنهاد شد. داستان کوتاه «دُومَه ود حَامِد» از مجموعه داستان‌های کوتاه طیّب صالح است که در این پژوهش بررسی گردیده است.

۲-۲. خلاصهٔ دو داستان

داستانِ «بعدازظهر سبز»، داستان عشق به انسانی غایب است؛ «دنبال دختری می‌گردم هنوز پیداش نکردم.» (مستور، ۱۳۹۰: ۳۲) در این داستان، پیرمردی به نام آلفردو از چهره‌نگاری مشهور به نام جولیانو می‌خواهد تصویر دختری به نام آنجلا را که گمان می‌کند در خیابان دیده است، بر اساس توصیف‌های او روی بوم زنده کند؛ امّا این به تلاشی وسواس‌گونه منجر می‌شود؛ زیرا هیچ تصویری، به تصویر ذهنی پیرمرد شباهتی ندارد. در پایان داستان، همسر آلفرد اعتراف می‌کند که وی به مالیخولیا دچار است و آنجلا یک شخصیّت خیالی است. ولی این‌بار، جولیانو عاشق آنجلا شده است و او را روی بوم خویش زنده می‌یابد. در این داستان، عشق و وسواس در کنار یکدیگر می‌نشینند. همنشینی‌ای که در ادبیّات و هنر، سابقهٔ دیرین دارد. درست است که تصویر عشق در داستان، فراانسانی و ورای تجربه‌های این جهانی است؛ امّا این تجربه، به این

جهان همچنان نیازمند است؛ «گاهی در واقعیّت دنبال چیزی می‌گردد که قبلاً در خواب دیده است.» (نجومیان، ۱۳۹۱: ۱۰۵)

داستان «دُومَه وَد حَامِد» اثر طیّب صالح، دربارهٔ مردم جزیره‌ای در سودان است. در این جزیره، درختی به نام وَد حامِد وجود دارد که مردم، آن را مقدّس می‌دانند. این درخت، از نامِ برده‌ای زاهد و پاکدامن به نام ود حامد گرفته شده است. وَد حامِد، پس از مشکلات فراوانی که از جانب اربابش متحمّل می‌شود، تصمیم به فرار می‌گیرد. شبی هاتفی در گوشش ندا می‌دهد که سجّاده‌اش را بر روی آب بیندازد و هرجا که سجّاده رفت، آنجا مأوا گیرد. این داستان، توسّط یکی از اشخاص آن جزیره برای شخص تازه‌واردی بیان می‌گردد. این جزیره، به خاطر داشتن حشرات موذی، تحمّل را از بیگانگان می‌گیرد و مانع سکونت افراد بیگانه در جزیره می‌شود و جز اهالی جزیره، کسی در آن تحمّل زندگی را ندارد.

۲-۳. چارچوب نظری زمان روایی از دیدگاه ژنت

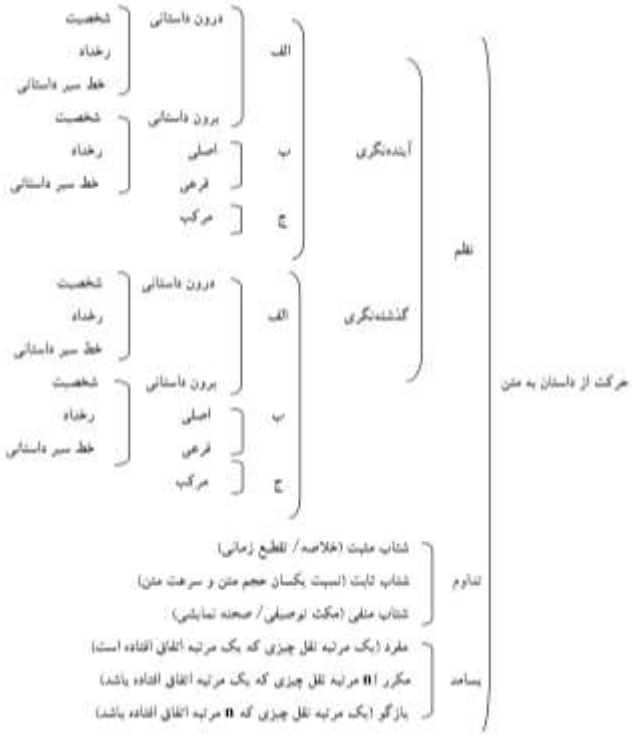
زمان، محور و ستون فقرات رمان و عنصری اساسی در عملیّات روایی است که ساختار نهایی رمان بدان پایان می‌پذیرد و مشخّصات اساسی‌اش را سازمان می‌بخشد. به طور کلّی، عمل روایت کردن، یک فعّالیّت زمانی است (ر.ک: المحادین، ۱۹۹۹: ۱۳). زمان و روایت، نسبت مستقیمی با همدیگر دارند، نه تنها روایت را بدون زمان نمی‌توان تعریف کرد، بلکه روایت بدون زمان نیز نمی‌تواند، وجود داشته باشد، بلکه زمان در متن یک اثر هنری، رشد و نمو دارد. «عنصر زمان نه فقط درون‌مایهٔ مکرّر داستان‌های روایی است، بلکه عنصر سازه‌ای داستان و متن است. مشخّصهٔ روایت کلامی این است که در آن، زمان مؤلّفهٔ اصلی ابزار نمایی (زبان) و شیء بازنموده (حوادث) داستان محسوب می‌شود.» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۶۲)

ژنت، ساختارگرایی را به صورت معتدل‌تری به کار می‌گیرد و نیز برای بررسی رمان، «ضمن افزایش مفاهیم بایسته، به آوردهٔ فرمالیست‌های روس؛ یعنی تمایز[1] می‌پردازد و شیوهٔ ساختارگرایی را تکامل می‌بخشد. اگر چه این تمایز، مورد پذیرش همهٔ ساختارگرایان است، امّا بیشتر به دست ژنت بود که با ظرافت تمام، قابلیّت انطباق‌پذیری یافت.» (موران، ۱۳۸۸: ۲۳۱) بسیاری از نظریّه‌پردازان، زمان را تابع فهم و کنش روایت می‌دانند، زیرا «هر تجربهٔ زمانمند (تجربه‌ای که در مسیر زمان رخ می‌دهد و با زمان دانسته و شناخته می‌شود) با کنش روایی همراه است. زمان، بی‌معناست مگر آن که خود، زمانمند شود؛ یعنی به بیان درآید. به گفتهٔ ارسطو، روایت می‌تواند قطعه‌ای را حذف کند، بسط دهد، خلاصه کند، درنگ کوتاهی

1. Fabula- Syuzhet

ایجاد نماید و نظایر آن. بسامد به مسائلی از این قبیل می‌پردازد که آیا حادثه‌ای یک‌بار در روایت اتّفاق افتاده و یک‌بار روایت شده است، یک‌بار اتّفاق افتاده، چند بار ذکر شده است، یا چند بار اتّفاق افتاده و فقط یک‌بار ذکر شده است.» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۶)

به نظر ژنت، «سخن روایی، هیچ سویهٔ زمانمندانه‌ای (در روساخت) ندارد، جز آن سویهٔ زمانی‌ای که بر مبنای نظمی افقی هویّتش را از زمان خوانش به دست می‌آورد.» (۲۰۰۰: ۹۱) پس زمان متن، امری مسئله‌دار است؛ زیرا امری مکانمند و فضایی است که به زمان مبدّل می‌شود؛ بنابر این، زمانمندی یادواره‌ای که مبحث مکان را در زمان بیان می‌کند، همواره جزء اموری بوده که مورد نظر ژنت بوده‌است و بر این اساس است که نظر کریستوا نیز دربارهٔ تقسیم‌بندی زمان بررسی می‌گردد. ژنت، عنصر زمان روایت را در مقاله‌ای طولانی و مهم که دربارهٔ رمان «در جستجوی زمان از دست رفته» از مارسل پروست[1]، نوشته است، به انواع زیر تقسیم کرده است:



شکل ۱. عنصر زمان روایت از دیدگاه ژنت

1. Marcel Proust

ژنت، در باب نظم و ترتیب رخدادها می‌گوید: «بررسی نظم زمانمندانهٔ روایت، مبتنی است بر مقایسهٔ میان ترتیبی که رخدادها با بخش‌های زمانمند در سخن روایی انتظام می‌یابند، با ترتیب زنجیره‌ای که همین رخدادها یا بخش‌های زمانمند در داستان دارند.» (۲۰۰۰: ۹۲) وی به طور کلّی، تمام ناهماهنگی و عدم توازی ترتیب زمان داستان و زمان سخن را زمان‌پریشی می‌نامد که این مبحث، در چهارچوب نظریّهٔ کریستوا مبتنی بر چرخش زمان از گذشته به آینده و برعکس گنجانده شده است.

۲-٤. تحلیل عنصر زمان در دو اثر

توالی منظّم و خطّی زمان داستانی در آثار مستور و طیّب صالح - حتّی در حین رجعت شخصیّت‌ها به گذشته - مطالبی است که نیاز به توضیح چندانی ندارد و با نگاهی گذرا قابل تشخیص است. در این دو داستان، زمان در چرخش مداوم از گذشته به حال است که این چرخش در زمان باعث ترسیم و آشکار گشتن فضای داستان می‌گردد. در این میان، زمانمندی یادواره‌ای نیز به روایی بودن این آثار به لحاظ آشکار کردن حرکت زنجیره‌ای روایت و بازگشتن به مکان اوّلیهٔ داستان کمک شایانی کرده است.

۲-٤-۱. اختلاف‌های زمانی

تجزیه و تحلیل روشن ژرار ژنت دربارهٔ روابط زمانی میان زمان داستان و زمان گفتمان باید مبنای هر بحث رایجی قرار گیرد که ژنت، سه دسته از روابط را مشخّص می‌کند؛ روابط دارای ترتیب، استمرار و تکرار (ر.ک: چتمن، ۱۳۹۱: ۷۲).

۲-٤-۲. ترتیب[1]

ترتیب یا نظم، عبارت است از توالی رخدادها در داستان و نظم و آرایش آن‌ها به شیوه‌ای خاص و بر مبنای پیرنگ ویژه در سخن یا متن روایی. مایکل تولان[2] در این معنی «هرگونه انحراف در ترتیب ارائهٔ وقایع در متن را نسبت به ترتیب آشکار وقوعشان در داستان نابهنگامی[3] می‌داند. نابهنگامی به هر قطعه‌ای از متن اطلاق می‌شود که در نقطه‌ای زودتر یا دیرتر از جایگاه طبیعی یا منطقی آن در توالی واقعه می‌آید و این توالی، چیزی است که ما به واسطهٔ بازسازی، آن را توالی داستان می‌پنداریم» (۱۳۸۶: ۷۹)؛ امّا نابهنگامی‌ها در روایات بسیار گسترده هستند. تولان این نابهنگامی‌ها را به دو دستهٔ پس‌نگاه[4] و پیش‌نگاه[5] تقسیم می‌کند

1. Order
2. Michael Tulane
3. Anachrony
4. Flash back
5. Flash forward

که ژنت آن‌ها را تأخّر[1] و تقدّم[2] می‌نامد که اقتضای این مقاله، پرداختن به امر فلاش‌بک است.

۲-٤-۳. فلاش‌بک

فلاش‌بک، به معنای گذرگاهی روایی است که چون یک صحنه با کمال آزادی، ولی به شکلی ویژه به صورت دیداری، به عقب می‌رود؛ یعنی همانند یک برش یا [تصویر] با نشانهٔ مشخّصی که نشان‌دهندهٔ انتقال است، معرّفی می‌شود (ر.ک: چتمن، ۱۳۹۱: ۷۴). در واقع، پس‌نگاه نوعی زمان‌پریشی است که ضمن آن رویدادهایی از داستان در نقطه‌ای از روایت بازگو می‌شود که بخشی از حوادث بعدی نقل شده است (ر.ک: کادن، ۱۳۸۰: ۲۵). تعریف جامع و کلّی که می‌توان از این مباحث بیان کرد این است که «تأخّر، یک حرکت نابهنگام به زمان گذشته است به طوری که حادثه‌ای که از نظر توالی زمانی زودتر اتّفاق افتاده، در متن دیرتر نقل می‌شود.» (تولان، ۱۳۸۶: ۸۰)

فلاش‌بک و فلاش‌فوروارد دارای انواع مختلفی هستند؛ «اگر گذشته‌نگری، گذشته‌ای را بیان می‌کند که پیش از نقطهٔ آغاز اوّلین روایت رخ داده است، از این رو، این گذشته‌نگری‌ها را به اصطلاح ژنت گذشته‌نگرهای بیرونی می‌نامند. گذشته‌نگرهای دیگر ممکن است گذشته‌ای را در یاد زنده کنند که پس از نقطهٔ آغاز اوّلین روایت رخ داده‌اند، امّا یا به طور پس‌نگرانه تکرار یا خارج از مکان مقرّر برای اوّلین مرتبه نقل شده‌اند که گذشته‌نگری‌های درونی می‌نامند. امّا اگر دوره‌ای را که گذشته‌نگری دربر می‌گیرد، پیش از نقطهٔ آغاز اوّلین روایت آغاز شود و در مرحلهٔ بعدتر داستان، این دوره به اوّلین روایت متّصل شود یا از آن جلوتر برود، آنگاه گذشته‌نگری مرکّب خواهد بود.» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۶۷۸) در چنین حالتی، کنش روایت به مقطعی از گذشتهٔ داستان بازمی‌گردد؛ یعنی زمان داستان رو به عقب برمی‌گردد، ولی نظم فضایی – زمانی سخن رو به پیش است. در داستان «دُومه وَد حَامِد» جابه‌جایی زمانی، وسیله‌ای برای حرکت و سیر داستان به جلو است که راوی به شیوهٔ دانای کل به بیان رویدادها و حوادث پیشین می‌پردازد. البتّه، در فلاش‌بک‌های این داستان، روحیّهٔ عدم وابستگی مردم به دنیای خارج از چارچوب سرزمین خویش بسیار محسوس و قابل لمس است؛ برای مثال، نویسنده با استفاده از گذشته‌نگری برون‌داستانی به بیان حادثه‌ای می‌پردازد که در سال گذشته رخ داده است و این ذکر حادثه در جهت آگاهی‌بخشی به مخاطب خویش است:

1. Analepsis
2. Prolepsis

اذكُر صاحباً لابني يُرَامِلُه في المَدرسَة، استضافه عِندنا قَبل عام في مَثل هذا الوقت. أهله مِن البندر، بات عندنا ليلة، وَأصبَح مُتورّم الوجه مَحمُوماً مَركُوماً. وَحَلَفَ لا يبيت لَيلَة أخرى عِندنا (الصّالح، ۲۰۱۰: ۴۷).

(ترجمه: یاد همکلاسی پسرم می‌افتم که سال گذشته یک همچو وقتی پیش ما مهمانش کرده بود. بستگانش توی شهر زندگی می‌کردند. بچّهٔ مردم یک شب پیش ما خوابید و صبح با صورت بادکرده و تب‌دار بلند شد و قسم خورد که یک شب دیگر پیش ما نماند.) (جواهرکلام، ۱۳۷۲: ۱۴۳)

در قسمت دیگری از داستان، راوی برای بیان علّت نام‌گذاری درخت به نام ود حامد از فلاش‌بک برون‌داستانی بهره برده است. در واقع، علّت این نام‌گذاری را پدربزرگ راوی به نقل از پدر خویش بیان می‌کند و چون این رویداد به قبل از شروع خطّ سیر داستان برمی‌گردد، گذشته‌نگری برون‌داستانی است:

حدثني أبي نقلاً عن جدّي قال: كان ود حامد في الزّمن السّالف مملوكاً لرجل فاسق، وكان من أولياء الله الصّالحين، يتكتّم إيمانه ولا يجرؤ على الصّلاة جهاراً حتّى لا يفتك به سيّده الفاسق؛ ولمّا ضاق ذرعاً بحياته مع ذلك الكافر، دعا الله أن ينقذه منه. فهتف به هاتف أن افرش مصلاتك على الماء، فإذا وقفت بك على الشّاطي فأنزل (الصّالح، ۲۰۱۰: ۴۷).

(ترجمه: پدرم به نقل از پدربزرگم روایت کرده می‌گوید: در روزگار گذشته، ود حامد بردهٔ مردی فاسد بود. او از اولیاء الله بود. ایمانش را پوشیده می‌داشت. جرأت نداشت در ملأ عام نماز بخواند، مبادا ارباب فاسد خونش را بریزد. وقتی از زندگی با آن کافر به جان آمد از خدا خواست که او را از دستش نجات دهد. پس هاتفی در گوشش دمید که سجّاده‌ات را بر آب پهن کن، هرجا تو را به ساحل برد، همان‌جا پا به خشکی بگذار.) (جواهرکلام، ۱۳۷۲: ۱۵۳)

در نمونهٔ دیگری از این داستان، پیشامدهای مربوط به دخالت دولت و فرستادن خطیبی برای مردم به این روستا با فلاش‌بک بازبینی گردیده است:

مَرّة جَاءنا واعظ أرسَلته إلينا الحكومة ليقيم عِندنا شهراً. وحلَّ علينا في مُوسم لَم يرَ ذُباب البقر أسمن منه في ذلك الموسم. تورَّم وجه الرَّجُل في اليوم الأوّل. وَتَصَبَّرَ وصلّى بنا صلاة العشاء في اللّيلة الثّانية، وَحَدثنا بعد الصّلاة عن مباهج الحياة في الفطرة. وَفي اليُوم الثّالث أصابته حَمى الملاريا، وَأصابته الدّسنتاريا وَانسدت عَيناه تماماً (الصّالح، ۲۰۱۰: ۴۸).

(ترجمه: یک‌بار دولت خطیبی برایمان فرستاد که قرار بود یک ماه پیش ما بماند. او وقتی آمد که خرمگس از هر وقتی درشت‌تر بود. مردک روز اوّل صورتش باد کرد، ولی دندان روی جگر گذاشت. شب بعد امام جماعت ما شد و بعد از نماز برای ما از حیات اخروی صحبت کرد. روز سوّم مالاریا گرفت و اسهال به جانش افتاد و صورتش چنان ورم کرد که قادر نبود چشمانش را باز کند.) (جواهرکلام، ۱۳۷۲: ۱۴۴)

فضا و زمان در ابتدای این داستان، در موقعیّت کاملاً واقعی قرار دارند و زمان به صورت زمان حال است و مکان جزیره‌ای است که دومه در آن قرار دارد، ولی در ادامهٔ داستان، فلاش‌بک‌های مکرّر روایت را در دست می‌گیرند که این روند در صفحات (الصّالح، ۲۰۱۰: ۴۸، ۴۹، ۵۱، ۵۳، ۵۷، ۶۱، ۶۳) مطرح گردیده و

ابزاری برای بیان رویدادها و پیشامدها در داستان هستند.

در داستان «بعدازظهر سبز» نیز فلاش‌بک، ابزاری برای بیان رویدادهای گذشته در جهت آگاهی‌بخشی و انتقال اطّلاعات به مخاطب قرار گرفته است. فلاش‌بک در این داستان، نوعی محرّک اصلی برای بیان رویدادهای گذشته است. آلفردو برای جولیانو صورت آنجلا را که فکر می‌کند یک هفته پیش دیده است، توصیف می‌کند. در واقع با استفاده از فلاش‌بک به بیان توصیفاتی در خاطرات گذشته می‌پردازد. «فکر می‌کنم در میلان بود که طی سفری که یک هفته قبل به آنجا داشتم، چشمم به او افتاد. شاید هم فلورانس بود یا شاید... دقیقاً خاطرم نمی‌آید کجا او را دیدم. البتّه این اصلاً مهم نیست. تصوّر می‌کنم در فرودگاه بود که دیدمش، شاید توی یکی از خیابان‌های شلوغ مرکز شهر.» (مستور، ۱۳۹۰: ۳۲)

آلفردو، سکّان روایتگری را با استفاده از توصیف آنچه را که در گذشته دیده است، به دست می‌گیرد و با استفاده از جابه‌جایی‌های زمانی فراوان از گذشته به حال، عشق خود را به موجودی خیالی به نام آنجلا آشکار می‌سازد. در این داستان نیز، همانند داستان «دُومه وَد حَامِد» طیّب صالح، فلاش‌بک وسیله‌ای برای آشکار کردن رازهای داستان است، با این تفاوت که فلاش‌بک در این داستان، بیشتر در هاله‌ای از ابهام و سرگردانی آلفردو که ناشی از بیماری وی است، بیان می‌گردد. «وقتی که دیدمش انگار که معلّق شده بودم در اعماق یک دریای بزرگ. غرق شده بودم، امّا به راحتی زیر ده‌ها فوت آب نفس می‌کشیدم. یا انگار وسط آسمان در ارتفاع چند هزارپایی رها شده بودم، امّا سقوط نمی‌کردم. نوعی حالت بی‌وزنی بود. یک‌بار تابلویی را دیدم که روی آن نوشته بود: سالن آرایش و زیبایی آنجلا و یکهو دلم ریخت و سردم شد. همان‌جا نشستم مقابل تابلو و گریه کردم.» (مستور، ۱۳۹۰: ۳۶)

در ادامهٔ داستان، با فلاش‌بک به زندگی آلفردو مشخّص می‌گردد که وی دست‌خوش توهّمات بسیار گردیده است، چنانکه با تکیه بر این امر، زوایای تاریک و مبهمی از داستان، مبنی بر آشنایی آلفردو با آنجلا آشکار می‌گردد، در واقع، فلاش‌بک سعی در آشکارکردن رویدادهای داستان دارد تا خواننده، آگاهی لازم و درک مناسبی را از حوادث به دست آورد. «آلفردو مدّتی است دچار نوعی بیماری روانی شده است. این را دکتر روان‌شناس خانوادگیمان می‌گوید. آلفردو رؤیاها و کابوس‌های خود را با واقعیّات مخلوط می‌کند، درست مثل یک کودک، گاهی در واقعیّت دنبال چیزی می‌گردد که قبلاً آن را در خواب دیده است.» (مستور، ۱۳۹۰: ۳۸)

۲-٤-٤. تداوم یا سرعت روایت در داستان «بعدازظهر سبز» و «دومه ود حامد»

ژنت، تداوم را به معنی نسبت بین زمان متن و حجم متن به کار می‌برد و از آن در تعیین ضرباهنگ و شتاب داستان استفاده می‌کند، بدین‌صورت که اگر نسبت بین زمان متن و حجم اختصاص داده شده به آن ثابت و یکسان باشد، داستان با تداوم و شتابی ثابت پیش می‌رود. در واقع ژنت، نسبت ثابت بین طول متن و تداوم داستان را به عنوان ثبات در پویایی و معیار در نظر می‌گیرد و آنگاه در قیاس با آن، شتاب مثبت و منفی را به دست می‌آورد. برای مثال، داستان «بعدازظهر سبز» از مجموعه داستان‌های کوتاه کتاب *عشق روی پیاده‌رو* است که تعداد کلّ صفحات این رمان، ۱۱۶ صفحه است و در طول ۱ سال نگاشته شده و در واقع، هر ماه ۱۰ صفحه به این مجموعه داستان اضافه گردیده است که سرعت تقریبی این مجموعه داستان، ۳۰٪ است و شتابی ثابت دارد که این شتاب، به عنوان معیار در نظر گرفته می‌شود:

جدول ۱. تداوم یا سرعت روایت در کتاب *عشق روی پیاده‌رو*

زمان اختصاص‌یافته	سال	ماه	روز	صفحهٔ اختصاص‌یافته	تداوم	سرعت
برای کل کتاب	۱	۱۲	۳۶۰	۱۱۶	٪۳۰	ثابت
برای یک ماه	–	۱	۳۰	۱۰		
برای یک روز	–	–	۱	۰/۵		

امّا این پژوهش، پیرامون یکی از داستان‌های این مجموعه داستان است که ۱۰ صفحه از آن؛ یعنی از صفحهٔ ۳۱ تا ۴۱ به آن اختصاص دارد و چون شتاب معیار ما ۳۰٪ است و این ده صفحه دربرگیرندهٔ چندین روز از زندگی شخصیّت است، پس می‌توان آن را تقریباً دارای شتابی مثبت در نظر گرفت:

جدول ۲. تداوم یا سرعت روایت در داستان «بعدازظهر سبز»

زمان اختصاص‌یافته	ماه	روز	صفحهٔ اختصاص‌یافته	تداوم	شتاب
برای یک ماه	۱	۳۰	۱۰	٪۳	مثبت
برای یک روز		۱	۰/۵	–	

و نیز زمان در مجموعهٔ داستان **الأعمال الکاملة** طیّب صالح دربرگیرندهٔ ۱۷۲ صفحه است و به طور قطعی نمی‌توان گفت که یک سال صرف نوشتن این کتاب گردیده است، اگرچه به طور تقریبی، ۱ سال در نظر گرفته شده و در واقع هر ماه، ۱۴ صفحه از کتاب پرداخته شده است و تداوم این مجموعه داستان ۲۰٪ است که شتاب معیار در آن است:

جدول ۳. تداوم یا سرعت روایت در کتاب *الأعمال الکاملة لطیّب صالح*

زمان اختصاص‌یافته	سال	ماه	روز	صفحهٔ اختصاص‌یافته	تداوم	سرعت
برای کل کتاب	۱	۱۲	۳۶۰	۱۷۲	٪۲۰	ثابت
برای یک ماه	–	۱	۳۰	۱۴		
برای یک روز	–	–	۱	۰/۵		

چون شتاب معیار در این مجموعه داستان، ۲۰٪ است، بنابراین، سرعت روایت در داستان دومه ود حامد ۲٪ می‌باشد و میزان صفحات اختصاص‌یافته برای یک ماه، ۱۴ صفحه است که این تعداد صفحات دربرگیرندهٔ چندین سال از زندگی شخصیّت داستان می‌باشد که نشان‌دهندهٔ شتاب مثبت در داستان است و این امر، سرعت روایت را در داستان یادشده، نشان می‌دهد:

جدول ٤. تداوم یا سرعت روایت در داستان «دومه ود حامد»

زمان اختصاص‌یافته	ماه	روز	صفحهٔ اختصاص‌یافته	تداوم	شتاب
برای یک ماه	۱	۳۰	۱۴	٪۲	مثبت
برای یک روز		۱	۰/۵		

شتاب مثبت در هر دو داستان، نشان‌دهندهٔ حذف است و حذف، یکی از موارد پرکاربرد در داستان‌های کوتاه است؛ چراکه نویسنده، بنابر ضرورت به گزینش حوادث و یا نقل اشاره‌وار آن‌ها می‌پردازد و همین امر، باعث اختصاص چند صفحه به سال‌ها زندگی شخصیّت‌های داستان می‌گردد.

۲-٤-٤-۱. حذف

حذف یا گزینش، اصلی‌ترین شگردی است که نویسنده برای سرعت بخشیدن به ریتم روایت به کار می‌گیرد، چنان‌که راوی در داستان دومه ود حامد عبور فصول را با تکیه بر مسائل مهمّ و بی‌توجّه به بیان تک‌تک رویدادها می‌پردازد و رویدادهای کم‌اهمّیّت را حذف می‌کند و در واقع مدّت‌زمان طولانی را در چندین کلمه بیان می‌کند. در نمونهٔ زیر، رسیدن فصل تابستان بدون در نظر گرفتن فصول دیگر بیان می‌گردد: «اگر تابستان‌ها بیایی، خرمگس‌ها را می‌بینی.» (جواهرکلام، ۱۳۷۲: ۱۴۳) یا در نمونهٔ دیگری از داستان، زمان آمدن خطیب به روستا که چندین روز طول می‌کشد، راوی آن را در چندین جمله بیان می‌کند و از رویدادهای جزئی عبور می‌کند. «یک‌بار دولت خطیبی برایمان فرستاد که قرار بود یک ماه پیش ما بماند. او وقتی آمد که خرمگس از هر وقتی درشت‌تر بود. مردک روز اوّل صورتش باد کرد، ولی

دندان روی جگر گذاشت، شب بعد، امام جماعت ما شد و بعد از نماز، برای ما از حیات اخروی صحبت کرد. روز سوّم، مالاریا گرفت و اسهال به جانش افتاد و صورتش چنان ورم کرد که قادر نبود چشمانش را باز کند.» (جواهرکلام، ۱۳۷۲: ۱۴۴) همچنین در رمان «بعدازظهر سبز» نیز این فرایند دیده می‌شود؛ چنان‌که در این داستان، از ابتدای ماه اوت تا اواسط سپتامبر که تقریباً یک ماه و نیم طول کشیده، در چندین صفحه بیان گردیده است. «تا پایان ماه اوت جولیانو تاردللی بیش از هفده طرح از چهرهٔ گمشدهٔ آلفردو زده بود.» (مستور، ۱۳۹۰: ۳۶) و در ادامه می‌گوید: «نیمهٔ اوّل سپتامبر هم تمام می‌شد» (مستور، ۱۳۹۰: ۳۶)؛ بنابراین، بررسی تطبیقی این دو داستان، نشان می‌دهد که هر دو داستان از لحاظ سرعت، دارای شتاب مثبتی هستند؛ چراکه راوی در هر یک از این دو داستان، زمانی طولانی از رویدادها را در چندین صفحه بیان کرده است.

۲-۵. زمانمندی خطّی و یادواره‌ای

یکی از مسائل مهمّی که در ارتباط با زمان مورد نظر است «رابطهٔ نامتوازن میان زمان داستان و زمان سخن است که منجر به گسست زمانی یا زمان‌پریشی می‌شود. توازی و تطابق کامل، آنگاه میسّر است که زمان داستان و زمان سخن هم‌اندازه باشند که چنین امری اندک‌یاب است این مسئله، بیش از هر چیزی به جهت‌گیری تک‌خطّی نظام نشانه‌ای زبان و بعد چندخطّی زمان داستان برمی‌گردد.» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۱) در واقع، ضرباهنگ روایت، ضرباهنگ زندگی و زیستن و تجربه کردن است. روایت موجب می‌شود که حادثه‌ها و امور، برحسب اولویّت و اهمّیّت تجربهٔ ذهن، جابه‌جا شوند (ر.ک: نیکویی، ۱۳۸۴: ۳۸). بنابر نظریّهٔ کریستوا، علاوه بر جابه‌جایی زمان در یک داستان، مسئلهٔ جنسیّت در زمانمندی نیز نباید در مطالعهٔ روایت نادیده گرفته شود. چند دههٔ پیش، سوزان اسنایدر لنسر[1] در کتاب *عمل روایی* که دربارهٔ روایت و زاویهٔ دید است، بیان کرد که روایت‌شناسی (منظور او از روایت‌شناسی در اینجا، بوطیقای ساخت‌گرایانه و فرمالیستی روایت است) در تشریح روایت به جنس و جنسیّت –او این دو واژه را به جای هم به کار می‌برد – توجّهی نمی‌کند. او معتقد است که در هیچ جایی در نظریّهٔ روایت مدرن، صحبتی از جنسیّت نویسنده یا راوی به عنوان یک متغیّر مهم نیست. ...، امّا جنسیّت راوی دست‌کم به عنوان یک عامل در ارتباط ادبی همانند شخصیّت دستوری راوی، حضور یا غیاب خطاب مستقیم به خواننده یا زمانمندی روایی مهم است (ر.ک: پرینس، ۱۹۹۵: ۷۶).

در واقع، خود کریستوا بر این عقیده است که «ذهنیّت زنانه ضرباهنگ خاصّی را به زمان ارزانی می‌کند

1. Susan snider lancer

که اساساً از میان وجوه چندگانهٔ زمان که با تاریخ تمدّن‌ها شناخته شده‌اند، تکرار و جاودانگی را دربر می‌گیرند.» (۱۳۷۴: ۱۰۸) در حقیقت، کریستوا معتقد است که اگر زمانمندی زنانه (تکرارگونه) بر اثر حاکم باشد، داستان را در زمرهٔ داستان‌های روایی قرار می‌دهد، زیرا همواره این داستان‌ها از مکانی آغاز می‌گردد و به دور خود و به زمان گذشته و آینده و حال کشانده می‌شود، امّا باز هم به مکان اوّلیهٔ خویش بازگردانده می‌شود و همین تکرار و چرخش زمانمندی روایت را در داستان ایجاد می‌کند.

هم زمانمندی خطّی و هم یادواره‌ای، در دو داستان مورد مطالعهٔ این پژوهش، وجود دارد (الصّالح، ۲۰۱۰: ۳۹، ۴۱، ۴۷، ۵۳ و ۵۵) و نیز (مستور، ۱۳۹۰: ۳۱، ۳۲ و ۳۶)؛ ولی با توجّه به جابه‌جایی زمانی و چرخش‌های مکرّر زمانی و بازگشت به مکان اوّلیه، به‌ویژه در داستان «دُومَه وَد حَامِد» زمانمندی یادواره‌ای به مراتب بیشتر و فزون‌تر به چشم می‌خورد. بر این اساس، این زمانمندی می‌تواند همان نظم مورد نظر ژنت باشد که در داستان مشاهده می‌گردد و منجر به قضاوتی می‌شود که این دو داستان را در زمرهٔ داستان‌های روایی قرار می‌دهد.

۲-۶. داستان بعدازظهر سبز

این داستان، از گالری نقّاشی جولیانو آغاز می‌گردد، جوانی که در کار پرتره مهارت بسیار دارد. این داستان در واقع از مکان و فضای کاملاً واقعی آغاز می‌گردد، زمان داستان، زمان حال است و مکان، کارگاه نقّاشی جولیانو است که زمانمندی خطّی از نقطهٔ A یعنی آغاز داستان و گالری نقّاشی تا نقطهٔ B که پیرمردی به نام آلفردو وارد داستان می‌شود، بر آن حاکم است:

زمانمندی خطّی = **A** ⟵⟵⟵⟵⟵⟵⟵⟵ **B**؛ راوی می‌گوید: «جولیانو تاردللی درست روبه‌روی بوم نقّاشی که کنار پنجرهٔ کارگاهش قرار داشت، نشسته بود و طرح یک پرترهٔ سفارشی را اتود می‌زد.» (مستور، ۱۳۹۰: ۳۱) بعد از این قسمت، پیرمردی به نام آلفردو با سر و وضع آراسته و فریبنده وارد داستان می‌شود. در واقع این پیرمرد، شخصی است که از میان بسیاری از انسان‌ها برگزیده شده است و نیازمند راهنمایی است. آلفردو در بیان رویداد دیدار خود با آنجلا در یک فلاش‌بک به زمان گذشته اشاره می‌کند، گذشتهٔ دوری که حتّی اتّفاق نیفتاده است. این روند، با رویکرد زمانمندی چرخشی و یادواره‌ای نقطهٔ B را که دیدن آنجلاست، به نقطهٔ C که شرح توصیف دیدار آلفردو با آنجلاست، به هم متّصل گردانیده است:

زمانمندی یادواره‌ای = **C** ⟵⟵⟵⟵⟵⟵⟵⟵ **B**؛ راوی می‌گوید: «راستش حدود یک هفته است دنبال دختری می‌گردم که هنوز پیدایش نکرده‌ام. فکر می‌کنم در میلان بود که طی سفری که یک هفته قبل به

آنجا داشتم، چشمم به او افتاد. شاید هم فلورانس بود یا شاید... دقیقاً خاطرم نمی‌آید کجا او را دیدم.» (مستور، ۱۳۹۰: ۳۲)

آلفردو در ادامهٔ داستان، برای کسب خواستهٔ خویش از جولیانو کمک و راهنمایی می‌گیرد، در ابتدا جولیانو از اینکه بدون مدل نقّاشی بکشد، سر باز می‌زند، ولی بعد از اصرار آلفردو قبول می‌کند، امّا با قبول این مسئولیّت، آلفردو به رستگاری می‌رسد و جولیانو محکوم می‌شود. در این قسمت، یعنی از نقطهٔ C که توصیف دیدار آلفردو با آنجلاست تا نقطهٔ D که پذیرش کشیدن طرح چهرهٔ آنجلاست، زمانمندی خطّی همراه با زمانمندی یادواره‌ای در داستان برای توصیف آنجلا به کار می‌رود:

زمانمندی خطّی و یادواره‌ای = D ⟵ C «چیزهایی از چهرهٔ دخترک هنوز در ذهنم باقی مانده. مثل آن چشم‌های خاکستری‌اش. من خصوصیّات چهرهٔ او را برای شما توضیح می‌دهم و شما هم با توصیفات من شاید بتوانید پرترهٔ او را بازسازی کنید. چهرهٔ او را که کشیدید، دیگر پیدا کردنش آسان می‌شود. بدون داشتن تصویر دخترک که نمی‌توانم دنبال او بگردم، این را هم مدیر روزنامهٔ لااستامپا به من گفت و هم آن کارآگاه خصوصی پول‌پرست.» (همان: ۳۲) همسر آلفردو در ادامهٔ داستان راز نهانی همسرش را آشکار می‌کند و برای بیان این راز، به رفتار مشکوک آلفردو در چندین هفتهٔ قبل بازمی‌گردد که این بازگشت زمانی، به صورت چرخشی از زمان حال به گذشته تکرار می‌شود؛ بنابراین، از نقطهٔ D تا نقطهٔ E زمانمندی یادواره‌ای حاکم است:

زمانمندی یادواره‌ای = E ⟵ D «من همسر ایشان هستم. می‌دانید، مدّتی است که متوجّه شده‌ام حرکات آلفردو غیرعادّی است. یک‌بار پوشه‌ای پر از عکس از چهره‌های دختران جوان آورد خانه و مدّت‌ها به هرکدام خیره شد. البتّه من حسادت نکرده‌ام، چون می‌دانم که آلفردو مدّتی است دچار نوعی بیماری روانی شده است. این را دکتر روان‌شناس خانوادگیمان می‌گوید. آلفردو رؤیاها و کابوس‌های خود را با واقعیّات مخلوط می‌کند. درست مثل یک کودک. گاهی در واقعیّت دنبال چیزی می‌گردد که قبلاً آن را در خواب دیده است. مدّتی است که این بیماری در او تشدید شده. آن‌هم به خاطر یک دختر خیالی به اسم آنجلا که احتمالاً یکی دو ماه قبل او را در خواب دیده است. البتّه خودش که می‌گوید او را در سفری که اخیراً داشته دیده، امّا آلفردو مدّت‌هاست که از رم خارج نشده است.» (همان: ۳۸)

این داستان، دارای دو الگویی زمانمندی است که این دو الگو، خطّی و زنجیره‌ای است. داستان با حضور جولیانو به عنوان یک نقّاش ماهر و آلفردو کسی که دارای مالیخولیاست، دارای زمانمندی خطّی و

دراماتیک است، ولی در ادامه دارای زمانمندی دیگری است که باعث روایی و ضدّ دراماتیک شدن داستان می‌شود. پرش‌ها و جابه‌جایی‌های مکرّر از گالری نقّاشی جولیانو در زمان گذشته و بازگشت دوباره به این مکان، ذهنیّت زنانه یا همان یادواره‌ای را به ذهن متبلور می‌کند.

چهارچرخهٔ زمانی که در این داستان دیده می‌شود، به طور مستمر و متوالی از حال به گذشته تکرار شده است و در هر دو داستان، پس از چرخش متوالی خود به مکان اوّلیهٔ خویش بازمی‌گردد که این امر، باعث آشکارگی فضای روایی در این دو داستان گردیده است؛ بنابراین، نظر به دیدگاه ژنت و کریستوا، زمان، محور اصلی این دو داستان است، با این تفاوت که در داستان «بعدازظهر سبز» کمتر می‌توان زمانمندی یادواره‌ای را حس کرد.

۲-۷. داستان دُومَه وَد حامِد

راوی داستان دُومَه وَد حامِد به شیوهٔ دانای کل آن را روایت می‌کند. این داستان، در ابتدا از نقطهٔ A که راوی فضای کلّی جزیره را بیان می‌کند تا نقطهٔ B که دلیل تیرگی هوا و جمع شدن توده‌ای از حشرات بر روی آسمان جزیره بیان می‌گردد، همانند داستان «بعدازظهر سبز» در حال و هوای زمان و فضای واقعی است و به زمانمندی خطّی نزدیک است:

زمانمندی خطّی = A ⟵⟵⟵⟵⟵⟵⟵⟵ B؛ چنان‌که آمده است: **لو جئت بلدنا سائحاً، فأغلب الظّن یا بنّی أنّک لن تمکث فیها طویلاً، تجیئنا شتاء وقت لقاح النّخل، فتری سحابه داکنة ربضت علی البلد (الصّالح، ۲۰۱۰: ۳۳).**

(ترجمه: اگر برای سیاحت به شهر ما آمدی، به احتمال قوی زیاد در آن نمی‌مانی. اگر زمستان وقت گرده‌افشانی نخل بیایی، ابر تیره‌ای را می‌بینی که روی آسمان شهر را گرفته.) (جواهرکلام، ۱۳۷۲: ۱۴۲)

شخصیّت اوّل داستان، در داستان دُومَه وَد حامِد، مانند داستان بعدازظهر سبز، چنان رهرویست که در مسیر سفرش احتیاج به راهنما دارد که دانای کل (راوی) راهنمای شخص بیگانه در این داستان است و در واقع، دانای کل برای بازگویی مسائل مربوط به جزیره به زمان گذشته بازمی‌گردد و برای بیان این مسائل، به یک رویداد چرخشی از زمان حال به گذشته اشاره می‌کند که در تبیین مسائل جزیره برای خواننده نقش مؤثّری دارد. این‌گونه روایت، بر اساس نظریّهٔ ذهنیّت زنانه کریستوا همانند زنجیره‌ای متوالی و پشت سر هم است که زمان در آن می‌چرخد و به مکان معیّن که همان جزیزه است، رجعت داده می‌شود (ر.ک: زاهدی، ۱۳۹۰: ۸۹). این زمانمندی، از نقطهٔ B که شرح آمدن یکی از پسرهای همکلاسی سابق راوی به جزیره است تا نقطهٔ C که دوباره به زمان حال و مکان اوّلیه (جزیره) اشاره می‌کند، زمانمندی یادواره‌ای را به ذهن متبلور

می‌سازد.

زمانمنـدی یـادواره‌ای = C ⟵ B؛ راوی می‌گویـد: **اذکر صاحباً لابنی یُزَامِلُهُ في المدرسة، استضافه عندنا قبل عام في مثل هذا الوقت... أهله من البندر، بات عندنا لیلة وأصبح متورم الوجه محموماً مزکوماً؛ وحلف لا یبیت لیلة أخری عندنا (الصّالح، ۲۰۱۰: ۳۳).**

(ترجمه: یاد همکلاسی پسرم افتادم که سال گذشته یک همچو وقتی پیش ما مهمانش کرده بود. بستگانش تـوی شـهر زندگی می‌کردند. بچهٔ مردم یک شب پیش ما خوابید و صبح با صورت بادکرده و تب‌دار بلند شد و قسـم خـورد کـه یک شب هم دیگر پیش ما نماند.) (جواهرکلام، ۱۳۷۲: ۱۴۲)

این نوع زمانمندی که گویی با چرخهٔ زیستی گره خورده اسـت و آغـاز و انجـامی نـدارد، در واقـع هـیچ منطقی در آن وجود ندارد و بیشـتر بـه گونـه‌ای زمـان ازلـی و اسـطوره‌ای را بـه ذهـن مـی‌آورد کـه بـا مکـان (جزیره) پیوند دارد (ر.ک: زاهدی، ۱۳۹۰: ۹۲). در واقع، با استفاده از ذهنیّت زنانه یا همـان زمان‌پریشـی ژنـت زمان در این داستان به صورت چرخشی از حال بـه گذشـته سـوق داده و بـاز هـم بـه مکـان یـا همـان جزیـره برگردانده می‌شود. راوی در این قسمت از داستان که زمان نه تابستان است و نه زمستان، نـوعی رفـت و آمـد زمانی یا مشخّص‌نبودن زمان را در داستان تبیین کرده است (ر.ک: الصّالح، ۲۰۱۰: ۳۴) و از نقطـهٔ C بـه زمـان حال برمی‌گردد و به نقطهٔ D اشاره می‌کند که گویی بی‌زمانی را نمودار ساخته‌است و این بی‌زمـانی می‌توانـد، همان زمانمندی یادواره‌ای کریستوا باشد:

زمانمندی یادواره‌ای = D ⟵ C؛ چنان‌که راوی می‌گوید: **وتجیئنا في وقت لیس صیفاً ولا شتاء، فلا تجد شیئاً (الصّالح، ۲۰۱۰: ۳۴).**

(ترجمه: اگر وقتی بیایی که نه تابستان باشد نه زمستان، چیزی نمی‌بینی.) (جواهرکلام، ۱۳۷۲: ۱۴۳)

رجعت به گذشته در این داستان، برخلاف داستان بعدازظهر سبز به مراتب بیشـتر اسـت؛ یعنـی از نقطـهٔ D کـه همان جزیره است و در زمان حال قرار دارد، به نقـاط E و F و G و H و I کـه مربـوط بـه گذشـته هسـتند، بـه صورت متوالی و زنجیره‌ای فلاش‌بک مشاهده می‌گردد؛ مانند آن قسـمتی کـه هیئتـی از طـرف دولـت بـرای قطع درخت به جزیره وارد می‌شوند:

قَرَّرَتِ الحکومة مرّة قطعها عندما أرادوا أن ینظموا مشروعاً زراعیاً، وقالوا إن موضع الدّومه هذا هو خیر موضع لإقامة مکنة الماء (الصّالح، ۲۰۱۰: ۳۷).

(ترجمه: یک‌بار دولت می‌خواست برای اجرای یک طرح کشاورزی قطعش کند. می‌گفتند: بهترین‌جـا بـرای سـاختن تلمبه‌خانهٔ آب همین جای دُومَه است.) (جواهرکلام، ۱۳۷۲: ۱۴۵)

یا در جای دیگر داستان علّت نام‌گذاری وَد حامِد را بیان می‌کند:

حدثني أبي نقلاً عن جدّة قال: كان وَد حامِد في الزّمن السّالف مملوكاً لرجل فاسق، وكان من أولياء الله الصّالحين، يتكتم أيمانه ولا يجرءُ على الصلاة جهاراً حتّى لا يفتك به سيده الفاسق؛ ولما ضاق ذرعاً بحياته مع ذلک الكافر، دعا الله أن ينقذه منه. فهتف به هاتف أن افرش مصلاتک على الماء، فإذا وقفت بک على الشّاطى فأنزل (الصّالح، ۲۰۱۰: ۴۷).

(ترجمه: در روزگار گذشته، ود حامد بردهٔ مردی فاسد بود. او از اولیاء الله بود. ایمانش پوشیده می‌داشت. جرأت نداشت در ملأ عام نماز بخواند، مبادا ارباب فاسد خونش را بریزد. وقتی از زندگی با کافر به جان آمد از خدا خواست که او را از دستش نجات دهد. پس هاتفی در گوشش دمید که سجّاده‌ات را بر آب پهن کن، هرجا تو را به ساحل برد، همان‌جا پا به خشکی بگذار.) (جواهرکلام، ۱۳۷۲: ۱۵۳)

یا در قسمت دیگری از این داستان، به شرح خطیبی می‌پردازد که برای جزیره از طرف دولت معرّفی شده است، ولی به خاطر شرایط زیستی بد جزیره چند روز بیشتر دوام نمی‌آورد و جزیره را ترک می‌کند:

مرّة جاءنا واعظ أرسلته إلينا الحكومة ليقيم عندنا شهراً؛ وحَلَّ علينا في موسم لم يرّ ذباب البقر أسمن منه في ذلک الموسم. تورُم وجه الرّجل في اليوم الأوّل؛ وتصبر وصلى بنا صلاة العشاء في اللّيلة الثّانية، وحدثنا بعد الصلاة عن مباهج الحياة في الفطرة (الصّالح، ۲۰۱۰: ۳۵).

(ترجمه: یک‌بار دولت خطیبی برایمان فرستاد که قرار بود یک ماه پیش ما بماند. او وقتی آمد که خرمگس از هر وقتی درشت‌تر بود. مردک روز اوّل صورتش باد کرد، ولی دندان روی جگر گذاشت. شب بعد امام جماعت ما شد و بعد از نماز برای ما از حیات اُخروی صحبت کرد.) (جواهرکلام، ۱۳۷۲: ۱۴۴)

زمانمندی در تمام این توصیف‌های روایی به صورت چرخشی و یادواره‌ای از گذشته به حال است و حرکت چرخشی از زمان به مکان اوّلیه (جزیره) است که به مراتب بیشتر از داستان بعدازظهر سبز مستور احساس می‌شود و این امر، نشان‌دهندهٔ حاکمیّت اصلی زمان روایی و ضدّ دراماتیک در این داستان است.

زمانمندی یادواره‌ای = E .F.G.H.I ⟵⟵⟵⟵ D گذر زمانی بسیاری در سراسر داستان از ابتدا که در جزیره آغاز می‌شود – جایی که نه تابستان است و نه زمستان –، مشهود است، چنان‌که از گذشته به حال و از حال به گذشته در چرخش است و در پایان، باز هم به مکان اوّلیهٔ خویش (جزیره) بازمی‌گردد. مکانی که در این دو داستان و به‌ویژه داستان «دُومه وَد حَامِد»، وجود دارد با ذهنیّت زنانه پیوند می‌خورد و این اثر را نسبت به داستان بعدازظهر سبز به زمانمندی روایی نزدیک می‌کند؛ یعنی زمانمندی یادواره‌ای متن این آثار را به سمت روایی بودن سوق می‌دهد؛ بنابراین، هر نقطه از داستان پس از سیر روایی خویش به جزیره و زمان حال بازگردانیده شده است؛ یعنی مکان باعث ایجاد زنجیره‌ای از رویدادها گردیده است که در زمان

اتّفاق افتاده و دوباره به زمان و فضای اوّلیهٔ خویش بازگشته است.

۳. نتیجه

تأثیر عنصر زمان تأکیدی مهم بر روایی بودن یک اثر داستانی است و بنابر آنچه در این پژوهش در مورد نقش عنصر زمان و زمانمندی خطّی و یادواره‌ای در دو داستان «بعدازظهر سبز» و «دُومه وَد حَامِد» از نگاه ژرار ژنت و ژولیوا کریستوا بررسی گردید نتایج به دست آمده نشان می‌دهد که هر دو داستان دارای زمان‌پریشی هستند و جابه‌جایی و پرش زمانی فراوانی در آن‌ها مشهود است، همچنین سرعت روایت در هر دو داستان به صورت شتاب مثبت بوده است که این امر نشان‌دهندهٔ حذفیات فراوان در داستان‌ها است. افزون بر این، نظریّهٔ ذهنیّت زنانه در دو داستان دیده می‌شود با این تفاوت که داستان «دُومَه وَد حَامِد» از لحاظ مکانی و خطّ سیر زنجیره‌ای انطباق بیشتری با نظریّهٔ کریستوا دارد. دیگر اینکه بررسی‌های انجام‌شده نشان می‌دهد که مسئلهٔ جنسیّت و ذهنیّت زنانه که همان چرخهٔ زیستی است، در ضدّ دراماتیک بودن یک اثر تأثیر مستقیمی دارد که این امر، باعث گردیده تا داستان «دُومه وَد حَامِد» طیّب صالح ساختار روایی منسجم و برجسته‌ای داشته باشد.

زمانمندی خطّی و یادواره‌ای در دو داستان مورد مطالعه نقشی تعیین‌کننده در روند زمانی آن‌ها دارند و زمان چنان عنصر اساسی و سازندهٔ متن، خطّ سیر داستان را مشخّص می‌گرداند و شخصیّت‌ها را در مطاوی زمان گذشته کند و کاو می‌کند. داستان «دومَه وَد حامِد» طیّب صالح با تکیه بر دیدگاه کریستوا، تفاوتی عمده با داستان «بعدازظهر سبز» مستور دارد، چنان‌که داستان «دومَه وَد حامِد» طیّب صالح با رفت و برگشت‌های زمانی و به‌ویژه زمانمندی یادواره‌ای یا همان ذهنیّت زنانه، در نظریّهٔ کریستوا به طور چشم‌گیری مطابقت دارد و کاربرد بیشتر و بهتر زمانمندی یادواره‌ای در اثر طیّب صالح نسبت به مستور، داستان «دومَه وَد حامِد» طیّب صالح را به داستان‌های مدرن نزدیک‌تر کرده است.

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

۱. أبو عوف، عبدالرحمن (۱۹۹۷)؛ **البحث عن طریق جدید للقصّة القصیرة المصریة**، القاهرة: الهیئة العامة.

۲. ایگلتون، تری (۱۳۸۰)؛ **پیش‌درآمدی بر نظریّهٔ ادبی**، ترجمهٔ عبّاس مخبر، چاپ پنجم، تهران: مرکز.

۳. تولان، مایکل (۱۳۸۶)؛ **درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت**، ترجمهٔ ابوالفضل حری، چاپ اوّل، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۴. جواهرکلام، محمّد (۱۳۷۲)؛ **نگاهی به داستان عرب**، چاپ اوّل، تهران: علمی و فرهنگی.

۵. چتمن، سیمور (۱۳۹۱)؛ **داستان و گفتمان (ساختار روایی در داستان و فیلم)**، ترجمهٔ راضیه‌سادات میرخندان، چاپ اوّل، تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.

۶. ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷)؛ **روایت داستانی: بوطیقای معاصر**، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، چاپ اوّل، تهران: نیلوفر.

۷. الصّالح، طیّب (۲۰۱۰)؛ **الأعمال الکاملة لطیّب صالح**، الطّبعة الأولی، بیروت: دار العودة.

۸. کادن، جی. ای (۱۳۸۰)؛ **فرهنگ توصیفی ادبیّات و نقد**، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، چاپ سوّم، تهران: غزال.

۹. کریستوا، ژولیوا (۱۳۷۴)؛ **زمان زنان**، ترجمهٔ نیکو سرخوش با عنوان «در سرگشتگی نشانه‌ها، نمونه‌هایی از نقد پسامدرن»، ویراستهٔ مانی حقیقی، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

۱۰. المحادین، عبدالحمید (۱۹۹۹)؛ **التقنیات السردیّة في روایات عبدالرحّمن منیف**، الطّبعة الأولی، بیروت: المؤسّسة العربیّة للدّراسات والنّشر.

۱۱. مستور، مصطفی (۱۳۹۰)؛ **عشق روی پیاده‌رو**، چاپ اوّل، تهران: چشمه.

۱۲. موران، برنا (۱۳۸۸)؛ **نظریّه‌های ادبیّات و نقد**، چاپ دوّم، تهران: نگاه.

۱۳. میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)؛ **فرهنگ داستان‌نویسان ایران**، چاپ اوّل، تهران: چشمه.

۱۴. نیچه، فردریش (۱۳۷۹)؛ **فراسوی نیک و بد**، ترجمهٔ داریوش آشوری، جلد ۳، چاپ اوّل، تهران: خوارزمی.

ب: مجلّات

۱۵. بهبودیان، شیرین (۱۳۸۷)؛ «جایگاه ادبیّات تطبیقی در زبان و ادبیّات فارسی»، **فصلنامهٔ مطالعات ادبیّات تطبیقی**، شمارهٔ ۵، صص ۴۹-۶۲.

۱۶. زاهدی، فریندخت (۱۳۹۰)؛ «زمانمندی روایت در چهار نمایشنامهٔ نغمه ثمینی (افسون معبد سوخته، خواب در فنجان خالی، شکلک و اسب‌های آسمان خاکستری می‌بارند)»، **فصلنامهٔ نقد ادبی**، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۱۶، صص ۸۵-۱۰۴.

۱۷. صالحی، پیمان (۱۳۹۴)؛ «نگرش تحلیلی بر سرعت روایت در رمان‌های جای خالی سلوچ و **موسم الهجرة الی الشّمال**»، **فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی**، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۶۶، صص ۳۷-۶۴.

۱۸. قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷)؛ «زمان در روایت»، **فصلنامهٔ نقد ادبی**، شمارهٔ ۲، صص ۱۲۲-۱۴۳.

۱۹. مشفقی، آرش (۱۳۸۸)؛ «جریان سیّال ذهن در داستان‌های مستور»، **فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی**، شمارهٔ ۱۷، صص ۱۸۱-۲۰۹.

۲۰. منوچهریان، علیرضا (۱۳۹۰)؛ «رؤیای ادبیّات تطبیقی»، **فصلنامهٔ ادبیّات تطبیقی**، شمارهٔ ۴، صص ۲۰۷-۲۲۶.

۲۱. نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۱)؛ «عشق متنی، تجربهٔ عشق در کتاب عشق روی پیاده‌رو نوشتهٔ مصطفی مستور»، **فصلنامهٔ نقد ادبی**، شمارهٔ ۱۸، صص ۹۷-۱۱۷.

۲۲. نیکویی، علیرضا (۱۳۸۴)؛ «زمان، روایت، ابدیت در شعر حافظ»، **نامهٔ فرهنگستان**، شمارهٔ ۲، صص ۳۵-۴۴.

۲۳. نظری منظم، هادی (۱۳۸۹)؛ «ادبیّات تطبیقی؛ تعریف و زمینه‌های پژوهش»، **فصلنامهٔ ادبیّات تطبیقی**، شمارهٔ ۲،

صص ۲۲۱-۲۳۸.

ج: پایان‌نامه

۲۴. حیدریان ریگانی، کبری (۱۳۹۲)؛ **بررسی جامعه در ادبیّات پایداری با تکیه بر آثار برگزیدهٔ (رضا امیرخانی، مصطفی مستور و احمد آقایی)**، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما: علیرضا محمودی، دانشگاه زابل.

References

25. Genette ,Gerard (2000); **"order in narrative" in narrative reader ,martin macquillan**, London and new York: routledge.

26. Prince, Gerald (1995); on Narratology: Criteria, Corpus, Context, **Narrative**, Vol 3, No 1, pp. 73-84.

بحوث في الأدب المقارن (فصليّة علميّة – محكّمة)
كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة رازي كرمانشاه
السّنة السّادسة، العدد ٢٣، خريف ١٣٩٥ هـ. ش/ ١٤٣٨ هـ. ق/ ٢٠١٦ م، صص ١-٢٣

الدّراسة المقارنة للزّمنية والتّذكارية
(«بعدالظّهر سبز» و«دومة ود حامد» نموذجا)[1]

خليل بيگ‌زاده[2]
أستاذ مساعد في قسم اللّغة الفارسيّة وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه، ايران

الملخّص
يعدّ الاهتمام بعنصر الزّمن في الأعمال الرّوائية من العلوم الحديثة الّتي تدخل في حقل النّقد الأدبي في العقود الأخيرة. من هذا المنطلق يعتبر «جرار جنيت» أبرز وأنجح عالم منظّر في مجال الدّراسات الزّمنية للرّواية. تقوم نظريّة هذا الباحث على ثلاثة محاور هي: الانتظام والاستدامة والكم. وفي السّياق ذاته قسّم الباحث الرّوائي «جوليو كريستوا» الدّراسات المتعلّقة بعنصر الزّمن في الرّواية إلى قسمين: الزّمنية الخطّية والتّذكارية علماً أنّ القسم الأوّل من الزّمنية تمنح الرّواية سمة درامية كما يمنحها العنصر الثّاني سمة سردية. يستهدف هذا البحث دراسة مقارنة بين قصّة «بعدالظّهر سبز» القصيرة للكاتب القصصي الايراني مصطفى مستور وقصّة «دومة ود حامد» القصيرة للكاتب الرّوائي السّوداني طيّب صالح اعتمادا على المنهج الوصفي – التحليلي. والنّقطة الّتي ركّزنا عليها في هذه الدّراسة المقارنة هي البحث في عنصر الزّمن بشطرية الخطّي والتّذكاري في ضوء آراء جنيت وكريستوا. ومن معطيات هذا البحث أنّ ثمة تقارباً كبيراً بين القصّتين فيما يتعلّق بنظريات أفادها المنظّران جوليت وكريستوا حول عنصر الزّمن والفارق الّذي لمسناه بين الكاتبين أنّ قصّة طيّب صالح أقرب إلى ما طرحه المنظّران فيما يخصّ العنصر الزّمني في الرّواية وبخاصّة نظريّات كريستوا.

الكلمات الدّليليّة: الزّمنية الخطّية والتّذكارية، جيرار جينت، طيّب صالح، مصطفى مستور، الأدب المقارن.

---

١. تاريخ الوصول: ١٤٣٧/١١/٦ تاريخ القبول: ١٤٣٨/٢/١٨
٢. العنوان الإلكتروني: kbaygzade@yahoo.com