

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی - پژوهشی)، شماره دهم - بهار و تابستان ۱۳۹۳

دکتر علی اصغر حبیبی (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل)

بررسی سه مؤلفه زمانی "نظم"، "تداوم" و "بسامد" در رمان «ذاکره الجسد» اثر احلام مستغانمی (بر اساس نظریه زمان روایی ژرار ژنت)

چکیده

رمان ذاکره الجسد، اثر نویسنده الجزایری، احلام مستغانمی، داستانی سیاسی-اجتماعی و عاشقانه است که موفق به دریافت جایزه "نور" به عنوان برترین اثر ادبی زنانه در جهان عرب شده است. از میان ساختمایه‌های روایی، عنصر زمان روایت، در این رمان مؤلفه ای قابل اعتنا است. کامل‌ترین تئوری پیرامون عنصر زمان در داستان، نظریه ژرار ژنت است. از نظر ژنت، زمان‌مندی روایت با در نظر گرفتن سه مؤلفه زمانی: نظم، تداوم و بسامد شکل می‌گیرد. در جستار پیش رو، نگارنده با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی، سعی دارد تا مؤلفه‌های گوناگون زمان روایی را بر اساس نظریه ژرار ژنت در رمان ذاکره الجسد بررسی نمایند. بررسی زمان روایت در رمان مذکور نشان می‌دهد که روند روایت در این رمان مبتنی بر شیوه شکست زمان و رفت و برگشت‌های نامنسجم است. شکل روایت در آن، یک سیر مدور دارد؛ به گونه‌ای که پایان داستان به آغازش ارتباطی مستقیم پیدا کرده است. مستغانمی با این تمهید هنری، به گزینش‌های مختلفی دست یازیده و به نقل روایت‌های گذشته‌نگر و آینده‌نگر پرداخته است. در این اثر، به دلیل درنگ‌های توصیفی و همچنین استفاده فراوان از توصیف، عمل ذهنی، افعال انشایی، و تعهد اجتماعی نویسنده، سرعت روایت، کند شده است.

کلیدواژه‌ها: زمان روایی، نظریه ژرار ژنت، رمان ذاکره الجسد، احلام مستغانمی.

مقدمه

اغلب منتقدان به اهمیت روایت در آثار ادبی اذعان دارند، چنان‌که «پژوهشگران و نظریه‌پردازان از زمان ارسطو تاکنون، روایت را بنیادی‌ترین اصل متون نمایشی و داستانی دانسته‌اند» (وبستر، ۱۳۸۲: ۷۹). بنا به

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۳/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۷/۱۱

پست الکترونیکی: amin_habiby@yahoo.com

اهمیت روایت، امروزه علم روایت‌شناسی نیز اهمیت یافته است. «روایت‌شناسی، مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). "مایکل تولان" معتقد است: «روایت، بازگویی اموری است که به لحاظ زمانی و مکانی از ما فاصله دارند. گوینده حاضر و ظاهراً به مخاطب و قصه نزدیک است اما رخدادها غایب و دورند» (۱۳۸۳: ۱۶)؛ بنابراین انسان برای درک متون ادبی به روایت و شناخت آن نیازمند است و «شناخت شیوه‌های کارکرد روایت ما را در فهم متون ادبی یاری می‌کند» (وبستر، ۱۳۸۲: ۹۲).

پیش از پدید آمدن گونه رمان، پیرنگ ادبیات روایی، معمولاً بر هم‌زمانی غیر محتمل حوادث یا تغییر ظاهر شخصیت‌ها استوار بود. در حالی که پیرنگ رمان، با کارکرد عامل زمان و بر قرارشدن ارتباط علی میان رویدادها انسجام ساختاری رمان تقویت شده است. از سوی دیگر، تأکید رمان بر فرایند زمان در شخصیت‌پردازی نقش محوری دارد. همچنین تصویر مشروحی که رمان از مسائل روزمره به دست می‌دهد، مبتنی بر تسلط بر بعد زمان است (لاج و دیگران، ۱۳۸۶: ۳۱-۳۲).

در رویکرد روایت‌شناسی، آنچه اهمیت شایانی دارد، چگونگی و شیوه پرداخت نهایی داستان در قالب متن است. مؤلفه زمان - به عنوان قالب و ظرفی که داستان در آن روی می‌دهد - از جمله مسائلی است که در پرداخت نهایی در قالب متن، نقش حائز اهمیتی ایفا می‌کند، به گونه‌ای که تقریباً شکل‌گیری هر روایتی بدون زمان غیر محتمل می‌باشد (زکریا القاضی، ۲۰۰۹: ۱۰۶)؛ زیرا کنش داستانی به عنوان یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌های سازنده و پیش برنده هر عمل روایی، بر عنصر زمان استوار است (حسن القصرای، ۲۰۰۴: ۳۷). نقش زمان در روایت آن‌قدر پراهمیت است که به عقیده ناقدان حوزه روایت‌شناسی، روایت به عنوان فنی زمان‌مند، از وابسته‌ترین ژانرهای ادبی به عنصر زمان محسوب می‌شود و حتی فراتر از این، روایت، عین زمان است (زکریا القاضی، ۲۰۰۹: ۱۰۴ به نقل از زاید، ۱۹۸۸: ۲۰). وانگهی «رابطه زمان و داستان، رابطه‌ای دو سویه است؛ زیرا همانگونه که داستان درون زمان شکل می‌گیرد، زمان نیز درون داستان نمود پیدا می‌کند و در ساخت و ارائه روایت داستانی سهیم است» (الحاج علی، ۲۰۰۸: ۲۴).

به‌طور کلی زمان روایت، به شکلی نامرئی میان سه دوره زمانی گذشته، حال و آینده در حرکت است (مرتاض، ۱۹۹۸: ۲۰۲)؛ اما در ادبیات داستانی مدرن، این توالی و نظم زمانی کمتر مورد توجه واقع می‌شود. خواننده با آثار بسیاری مواجه می‌شود که بر اساس توجه به عنصر زمان و جایگاه ویژه آن در روایت،

طراحی شده‌اند؛ به طوری که نویسنده با کاربرد گونه‌های پیچیده زمان که سیر خطی داستان در آن نادیده گرفته شده و گذشته، حال و آینده به هم می‌ریزد، به خلق آثاری زمان‌پریش می‌پردازد که زمان وقوع رخدادها با زمانی که در متن به آن‌ها اختصاص داده شده، برابری نمی‌کند. در این میان، رمان ذاکره الجسد اثر نویسنده الجزایری، احلام مُستغانمی، نیز به واسطه پردازش و ارائه رویدادها در قالب خاطرات راوی، از جمله آثاری برجسته‌ای است که نویسنده در آن سیر خطی و طبیعی زمان را شکسته و با گذشته‌نگری و آینده‌نگری‌های پی‌درپی، حفره‌ها و شکاف‌های عمیقی در زمانمندی روایت این اثر ایجاد کرده است.

در همین راستا، در این پژوهش که با شیوه توصیفی-تحلیلی انجام گرفته، با رویکرد به مقوله زمان روایی از دیدگاه ژرار ژنت (نظریه‌پرداز فرانسوی)، به بررسی ساختار عنصر زمان و «وابسته و هم‌بسته‌های» آن در رمان ذاکره الجسد پرداخته شده است.

جستار پیش رو در پی پاسخ به سوالات زیر است:

- ۱- مستغانمی چگونه از عنصر زمان در رمان «ذاکره الجسد» بهره برده است؟
 - ۲- نویسنده چگونه برای ایجاد حس تعلیق، طرح گره‌افکنی و پیشبرد اهداف محتوایی، در نظم و ارائه عناصر متن و سامان وقوع عینی رخدادها در داستان از سیر خطی زمان منحرف شده است؟
- پس از آوردن پیشینه تحقیق و معرفی رمان ذاکره الجسد، بحثی پیرامون زمان در روایت آورده شده و در ادامه، دیدگاه ژنت در باب زمان روایت، به عنوان بنیان تئوری این پژوهش، آورده شده است. در نهایت، زمان روایی در سطح داستانی رمان ذاکره الجسد، با تکیه بر نظریه ژنت مورد واکاوی قرار گرفته است.

پیشینه تحقیق

تاکنون، پژوهشگران، رمان‌ها و داستان‌هایی را از منظر زمان روایی و با تکیه بر نظریه ژرار ژنت، مورد پژوهش قرار داده‌اند که به مواردی از آن اشاره می‌شود. درباره عنصر زمان در داستان‌های عربی؛ میرزایی و مرادی (۱۳۹۰)، در مقاله‌ای تحت عنوان «شگردهای روایت زمان در ادبیات پایداری فلسطین» به بررسی مؤلفه‌های مختلف زمان روایی همچون پس‌نگری، آینده‌نگری و آرایش‌های زمانی در دو رمان «رجال فی الشمس» و «ما تبقی لکم» پرداخته‌اند. رسولی و همکاران (۱۳۹۲)، پس از بررسی زمان روایی در مقاله «تحلیل زمان روایی رمان‌النهائات عبدالرحمن منیف بر اساس دیدگاه زمانی ژرار ژنت» به این نتیجه رسیده-

اند که فراز و فرود سیر زمانی رمان‌نویسان در تناسبات با هدف نویسنده و رویدادهای رمان است. گودرزی لمراسکس و باباپور روشن (۱۳۹۲)، در مقاله‌ای با عنوان «رابطه زمان و تم در روایت سرزمین غمزه پرتقال» با تکیه بر روش تحلیل محتوا، رابطه زمان و تم داستان مذکور را با تأکید بر نظریه ژنت بررسی نموده‌اند. پیرامون عنصر زمان در داستان‌های فارسی؛ غلامحسین زاده و همکاران (۱۳۸۶)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر حکایت اعرابی و درویش در مثنوی» با بررسی نظریه ژنت و تأکید بر مبحث تداوم، زمان‌پریشی‌ها را عمده‌ترین عوامل در به هم خوردن نظم و توالی زمانی در روایت می‌دانند. طاهری و پیغمبرزاده (۱۳۸۸)، در مقاله «نقد روایت شناسانه مجموعه ساعت پنج برای مردن دیر است بر اساس نظریه ژنت» به تحلیل ساختاری دو زمان روایی و خطی در داستان‌های کوتاه امیرحسن چهلتن می‌پردازند. فاضلی و تقی نژاد (۱۳۸۹)، در مقاله «روایت زمان در رمان از شیطان آموخت و سوزاند» عنصر زمان و اشکال مختلف آن - نظم، تداوم و بسامد - را در رمان مذکور واکاوی کرده‌اند. درودگریان و همکاران (۱۳۹۰)، در مقاله «تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت‌شناسی بر اساس نظریه زمان ژنت در داستان بی‌وتن اثر رضا امیرخانی» مبحث زمان پریشی یا پرش زمانی را در داستان «بی‌وتن» - که از نوع پیشگویانه است - مورد بررسی قرار می‌دهند. دزفولیان و مولودی (۱۳۹۰)، در مقاله‌ای با عنوان «روایت‌شناسی یک داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری بر اساس نظریه ژنت» به تفسیر نظریه ژنت بطور کامل و تطبیق داستان کوتاه «معصوم دوم اثر گلشیری» با این نظریه می‌پردازند؛ اما تاکنون در زمینه زمان روایی در رمان ذاکره الجسد هیچ تحقیقی صورت نپذیرفته است. از این رو جستار پیش رو، پژوهشی نو و جدید در موضوع مربوطه تلقی می‌گردد.

درباره زمان در روایت

اندیشمندان و نظریه‌پردازان بسیاری به بحث درباره مقوله «زمان» پرداخته‌اند و همگی بر ارائه تعریفی عینی و دقیق از آن تأکید نموده‌اند. بسیاری فهم زمان را در پی فهم کنش روایت امکان‌پذیر می‌دانند؛ چرا که به باور آن‌ها هر تجربه زمان‌مندی با کنش روایی همراه است و زمان تنها زمانی که روایت شود، معنا می‌یابد (احمدی، ۱۳۷۸: ۶۳۵)؛ اما میان زمان روایت و زمان تقویمی تفاوت‌های آشکاری وجود دارد که مهم‌ترین این تفاوت‌ها در امکان جابجایی توالی خطی حوادث به کمک گشتارهایی است که نویسنده به کار می‌برد

تا آن گونه که خود می‌خواهد حوادث را جابه‌جا کند و عناصر مشترک را در کنار هم گذارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۱).

نظم زمان، در زمان داستانی، نظمی طبیعی است؛ یعنی تابع قواعد معمول جهان بیرونی است؛ اما زمان متن یا زمان سخن روایی، شبه زمان است؛ زیرا محتوای داستانی، یعنی رخدادها و حوادث و کردار شخصیت‌ها در زبان بازنمایی می‌شوند و زبان در سخن روایی نوشتاری به زنجیره‌ای فضایی مبدل می‌شود و این زنجیره فضایی که باید در هنگام خوانش مصرف گردد، نیاز به زمانی برای خوانده شدن دارد. زمان خواندن را می‌توان زمان سخن نامید (قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۱۲۷).

قاسمی پور به نقل از چتمن می‌نویسد: در تحلیل روایت، می‌باید این امر را در نظر بگیریم که ما نه یک مقیاس، بلکه دو مقیاس زمانی داریم. می‌باید تمایزی قائل شد میان زمان درونی محتوا (زمان بدن‌سان که در داستان بازنمایی می‌شود) و زمان بیرونی یا زمان سخن (یعنی زمانی که مخاطب به وسیله آن داستان را دنبال می‌کند) (همان: ۱۲۶-۱۲۷). در واقع هر روایتی از دو زمان برخوردار است: زمان روایی یا زمان متن و زمان تقویمی. زمان متن، متفاوت از زمان تقویمی است.

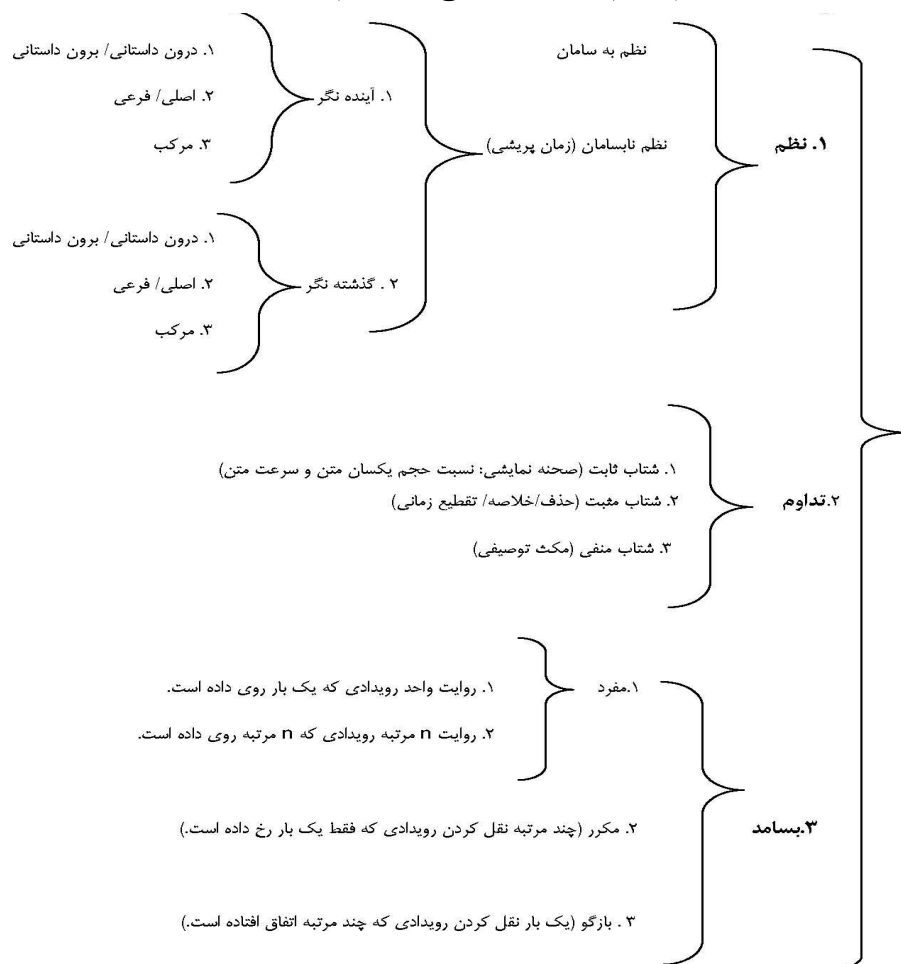
مقصود از زمان روایی ترتیب زمانی بر اساس آن چیزی است که راوی در روایت خود ارائه می‌دهد؛ اما در زمان تقویمی و خطی، رویدادها بر اساس ترتیب و نظم طبیعی و مطابق با عقربه‌های ساعت پیش می‌روند و خللی در ترتیب زمانی وارد نمی‌شود (رک: روحی الفیصل، ۲۰۰۲: ۱۰۲؛ زکریا القاضی، ۲۰۰۹: ۱۰۳). از این رو، زمان تقویمی، زمانی سیال و مستمر است، اما زمان روایی، زمانی بریده بریده، آزاد و بی توجه به قید و بند زمان خطی و طبیعی رویدادها است، به گونه‌ای که در آن قوانین زمانی از گذشته تا حال و آینده شکسته می‌شود و به هم می‌ریزد و بر اساس آگاهی راوی و نوع پردازش روایت، پس و پیش می‌شود (الحاج علی، ۲۰۰۸: ۳۱-۳۳).

میان نظریه پردازان روایت «ژرار ژنت» جامع‌ترین بحث را ذیل ناهمخوانی‌های میان زمان داستان و زمان متن مطرح کرده است (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۳ - ۶۴). «ژرار ژنت» فرانسوی در کتاب «گفتمان روایی» (۱۹۷۲) روایت را به سه سطح نقل، داستان و روایت تقسیم می‌کند. منظور از نقل، ترتیب واقعی رویدادها در متن است؛ اما داستان تسلسلی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتند و می‌توان آن را از متن استنباط کرد و روایت، همان عمل روایت کردن است (ایگلتون، ۱۳۳۸: ۱۴۵) و میان این سه بعد

داستان یک رابطه زمانی وجود دارد، به گونه ای که همه نظریه پردازان بر یک اصل معتقدند و آن این که دو نوع زمان وجود دارد: ۱- زمان تقویمی یا واقعی ۲- زمان روایت یا متن (صهبا، ۱۳۸۷: ۹۲) علاوه بر این، بر اساس نظریه ژرار ژنت، در روایت میان این دو زمان سه نوع رابطه زمانی وجود دارد: ۱- نظم ۲- تداوم ۳- بسامد (رک: حسن القصرای، ۲۰۰۴: ۵۱؛ زکریا القاضی، ۲۰۰۹: ۱۰۸-۱۰۹).

نظریه زمان روایت ژرار ژنت

چنان که گفته شد ژرار ژنت به عنوان تاثیرگذارترین نظریه پرداز در زمینه متن شناخته شده است. او میان زمان متن و زمان روایت، تفاوت قائل است و مسیر گردش داستان را از زمان تقویمی به زمان روایی (متن) به سه مبحث عمده "نظم، تداوم و بسامد" به شرح زیر تقسیم می کند:



معرفی رمان ذاکره الجسد و خلاصه آن

ذاکره الجسد، رمانی طولانی است، مشتمل بر شش فصل که احلام مستغمی - نویسنده زن اثر - یک راوی مرد را برای داستان برگزیده و رویدادها و فضاهای داستان را با نگاهی مردانه ولی ذهنی زنانه توصیف کرده است. این رمان توسط جانبازی الجزایری به اسم «خالد» و در قالب راوی اول شخص - که خود شخصیت اصلی داستان است - ارائه شده است. او معشوق خود را که نماد زادگاه و وطن برای اوست به یاد آورده و در افکار خود غرق می شود. خالد با دیدن کوچک ترین چیزها، به یاد حوادث گذشته و ناامیدی های حال می افتد. بعد اول رمان، بیانگر ماجرای عاشقانه «خالد» با «احلام» است که مستغانمی با جای دادن عشق و عواطف در بحبوحه جنگ، رمان پرکشش خود را پیش می برد. بعد دوم رمان، بیانگر «حب وطن» است که کشور الجزایر و زادگاه خالد (قسنطینه) با همه دلبستگی هایش، در تمام بخش های رمان با تأثیر بر نقاشی های خالد، زنده و یادآوری می شود. بعد سوم رمان، منعکس کننده مشکلات سیاسی - اجتماعی الجزایر است.

داستان از این قرار است که راوی - خالد - که در جنگ آزادی بخش الجزایر علیه فرانسه یک دستش را از دست داده و سال هاست که در پاریس زندگی می کند، در طی برگزاری یکی از نمایشگاه های نقاشی خود با «احلام» دختر «سی طاهر» ملاقات می کند و شیفته اش می شود. سی طاهر - قبل از شهادتش - در بحبوحه جنگ، زمانی که خالد مجروح برای مداوا عازم تونس بوده، از وی خواسته است که به نیابت از او نامی را که برای دخترش - هنگام تولدش - برگزیند و در دفتر اسناد رسمی به ثبت رساند؛ بنابراین خالد از نظر سن و سال و همچنین به واسطه رابطه دوستانه ای که با سی طاهر داشته، پدرخوانده احلام محسوب می شود و ابزار عشق به او نوعی تابوشکنی است.

اما روابط عاشقانه آن دو هنوز سرنگرفته که «زیاد»، شاعر مبارز فلسطینی و دوست سابق خالد، از راه می رسد. اقامت زیاد در پاریس مقارن با ایامی است که خالد باید نمایشگاهی در اسپانیا برگزار کند. خالد پیش از سفر، احلام و زیاد را با هم آشنا می کند و احلام در همان دیدار اول طوری محو زیاد می شود که وجود خالد را در کنار خود از یاد می برد. اقامت زیاد در پاریس بیش از مدتی که قرار بوده به درازا می کشد، اما سرانجام، زیاد مبارزه علیه اسرائیل را بر عشق ترجیح داده و در جنگ شهید می شود. لازم به ذکر است که قبلاً نیز در الجزایر «زیاد» چنین تجربه عاشقانه ای داشته، اما وی مبارزه علیه اسرائیل را بر عشق

ترجیح می‌دهد. با این همه رابطه خالد و احلام دوباره سر نمی‌گیرد تا این که «احلام» با یک مقام نظامی - فرهنگی الجزایری ازدواج می‌کند. خالد همچنان گرفتار خاطرات است و چون نمی‌تواند خود را از چنگ آن برهاند، زن را گناهکار می‌پندارد؛ اما ابراز علاقه مجدد وی به «خالد» نشان می‌دهد که احلام نیز به سادگی نمی‌تواند خود را از مخمصه گذشته خلاص کند. با این همه، در رمان «ذاکره الجسد» رویارویی «احلام» و «خالد» با خاطرات گذشته، از دو جنس متفاوت است. خالد با نقاشی پل‌های قسنطینه، مدام خاطره زن - وطن را که پل‌ها نماد آن محسوب می‌شوند، زنده نگه می‌دارد و سرگیجه خود را برفراز پل بیان می‌کند، اما «احلام» با خاک سپاری گذشته، «بار هستی» را سبک می‌کند.

۱- نظم/ ترتیب (Order)

منظور از نظم، «ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ارائه همین رخدادها در گفتمان روایی است» (لوتنه، ۱۳۸۶: ۷۲). در این باره ژنت می‌گوید: بررسی نظم زمان‌مندانه روایت، مبتنی است بر مقایسه میان ترتیبی که رخدادها یا بخش‌های زمان‌مند در داستان دارند؛ به گونه‌ای که نظم و ترتیب زمانی مربوط به داستان، یا به واسطه خود روایت مورد اشاره قرار می‌گیرد و یا از این و آن سر نخ فهمیده می‌شود (قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۹۲). امروزه در داستان‌های کوتاه و رمان، اغلب زمان نقل وقایع در پی هم نمی‌آیند؛ یعنی ممکن است بر عکس نظر فوستر (رمان‌نویس و سخن‌شناس انگلیسی) اول مسأله تباهی مطرح شود و بعد مسأله مرگ و همین‌طور چاشت بعد از نهار (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۴). در بیان این تداخل زمانی، ژنت هر گونه درهم ریختگی در ترتیب بیان وقایع و ناهماهنگی در نظم داستان و نظم متن را زمان‌پریشی (Anachronies) می‌نامد و آن را به دو نوع کلی گذشته‌نگر ((Analepsis) و آینده‌نگر ((Prolepsis) تقسیم می‌کند (ریمون کنان، ۱۳۸۲: ۱۱). گذشته‌نگری، یعنی داستان در میان راه به زمانی در گذشته برگردد و آینده‌نگری یعنی داستان با نوعی پرش به زمانی در آینده برود و حوادث را پیش بینی کند (ژنت، ۱۹۸۰: ۴۰). در واقع، آینده‌نگری حرکتی شبیه به گذشته‌نگر دارد، اما در جهت مخالف آن و در نسبت زمان حال به طرف آینده (برنس، ۲۰۰۳: ۱۸۶).

گذشته‌نگر و آینده‌نگر در صورتی که از محدوده زمانی روایت اصلی، فراتر رفته باشند، گذشته‌نگر و آینده‌نگر برون‌داستانی یا بیرون‌داستانی و در صورتی که در چارچوب زمانی روایت اصلی باشند، گذشته-

نگر و آینده‌نگر درونی یا درون‌داستانی، گفته می‌شوند (رک: تولان، ۱۳۸۳: ۵۶؛ ایوب، ۲۰۰۱: ۱۱۴؛ زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۷-۱۹).

در گذشته‌نگر بیرون‌داستانی، راوی به هنگام ورود شخصیت به کنش‌های داستان، با هدف ارائه گذشته و پیشینه او به گذشته‌نگری قبل از زمان شروع داستان می‌نماید (بوطیب، ۱۹۹۳: ۱۲۹). این گذشته‌نگر به واسطه نیاز به گستره زمانی بیشتر، اغلب در رمان و داستان بلند کاربرد دارد و در داستان کوتاه کمتر استفاده می‌شود (الحاج علی، ۲۰۰۸: ۶۴)؛ اما در گذشته‌نگر درون‌داستانی، گذشته‌نگری در راستای حوادث اصلی داستان و در محدوده درون زمان داستان قرار دارد (زیتونی، ۲۰۰۲: ۲۰). این نوع بر خلاف گذشته‌نگر بیرون‌داستانی، غالباً در داستان کوتاه استفاده می‌شود (الحاج علی، ۲۰۰۸: ۸۰).

اما اگر دوره‌ای را که گذشته‌نگر در بر می‌گیرد قبل از آغاز روایت اصلی باشد، ولی در مراحل بعدی روایت، به روایت اصلی متصل شود، گذشته‌نگر مرکب خوانده می‌شود. همچنین اگر آینده‌نگری که ظاهراً بیرونی است، ولی بعدها به روایت متصل شود و مشخص گردد که پایان از پیش معین روایت را در بر داشته است، آینده‌نگر مرکب می‌گویند (غلامحسین زاده، ۱۳۸۶: ۲۰۴).

از طرفی دیگر، گذشته‌نگرها و آینده‌نگرها را می‌توان با توجه به ارتباطشان یا خط سیر اصلی روایت به دو نوع اصلی و فرعی تقسیم کرد. بدین صورت که اگر گذشته‌نگر و آینده‌نگر درباره شخصیت، رخداد، یا خط سیر اصلی روایت باشد، گذشته‌نگر و آینده‌نگر اصلی و در غیر این صورت فرعی گفته می‌شود (ریمون کنان، ۱۳۸۲: ۱۹).

از جمله کاربردهای انواع گذشته‌نگر توسط مستغانمی در روایت «ذاکره الجسد»، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

«أحسست لحظتها، انَّ وقت قد أصبح مناسباً، لاقصّ عليك أخيراً قصّه يومي الأخير في الجبهة، ذلك اليوم الذي لفظ فيه سي الطاهر اسمك امامي لاوّل مرّه، وهو يودّعني ويكلّفني إذا ما وصلت إلى التونس على قيد الحياه أن أقوم بتسجيلك نيايه عنه» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۱۱). ترجمه: در همان لحظه حس کردم که وقت مناسبی است تا داستان آخرین روزم را در جبهه برایت بگویم، آن روزی که سی طاهر برای اولین بار اسمت را به من گفت و در حال خدا حافظی از من خواست که اگر زنده به تونس رسیدم، به نیابت از او برایت شناسنامه بگیرم (۱).

خالد، در این عبارات، با بیان اینکه سی طاهر در هنگام حضور وی در جبهه از او خواسته است که اگر زنده به تونس رسید برای دخترش شناسنامه بگیرد و اسمش را احلام بنامد، گذشته‌نگری درون‌داستانی را ذکر کرده است؛ گذشته‌نگری که مربوط به خط سیر داستان و در چارچوب زمانی روایت اصلی است و چون مربوط به شخصیت اصلی است، از نوع اصلی است.

«هناك حماقات يجب عدم ارتكابها، كأن تأخذ موعداً مع ذاكرتك على جسر. خاصه عندما تتذكر فجأه، تلك القصة التي نسبتها تماماً منذ سنين. قصه جدك البعيد الذي رمى بنفسه يوماً من جسر رُبما كأن هذا. بعدما توعدده أحد البايات بالقتل. عندما جاءه خبر خيائنه وتامره عليه مع بعض وجهاء قسنطينه للإطاحه به.» (همان: ۲۹۳). ترجمه: در زندگی حماقت‌هایی وجود دارد که نباید مرتکب آن‌ها شد، مثلاً همین که قراری با خاطرات روی پل بگذاری. به ویژه وقتی بخواهی ناگهان قصه‌ای را که سال‌ها فراموش کرده‌ای دوباره به یاد بیاوری. قصه یکی از اجداد دورت که روزی خودش را از بالای پل، پایین افکنده بود، شاید از بالای همین پل. جدی که به خاطر برملا شدن دسیسه و تبانی‌اش با چندین تن از بزرگان قسنطنیه علیه بیگ محکوم به مرگ شده بود.

در این عبارات، راوی به صورت گذشته‌نگری با بیان ماجرای خودکشی جدش [احمد] که به خاطر بر ملا شدن دسیسه‌اش علیه «بیگ» محکوم به مرگ شده، می‌پردازد. این نوع گذشته‌نگری مربوط به شخصیت فرعی داستان است؛ لذا از نوع گذشته‌نگر فرعی است و به دلیل آنکه از محدوده زمانی داستان فراتر رفته، برون‌داستانی است، یعنی پیش از آغاز داستان رخ داده است.

«يوم مات أبي لم تزغرد جدتي كما في قصص الثوره الخياليه التي قرأتها فيما بعد. وقفت في الوسط الدار وهي تشهق بالبكاء وتتفض عاربه الرأس مردده بحزن بدائي: يا وخيدتي... يا سوادى... آه الطاهر أحناني لمن خليتني... نروح عليك اطراف» (همان: ۱۰۷). ترجمه: روزی که پدرم مُرد، مادر بزرگم آن‌گونه که من بعداً در داستان‌های فانتزی انقلاب‌ها خواندم، کِل نزد و هلهله نکرد. در وسط اتاق ایستاد و های های با سر برهنه گریه کرد و با حزنی بدوی تکرار می‌کرد: آی نورم. آه ای طاهر عزیزم چرا مرا جا گذاشتی همه‌جا به دنبال خواهی بود.

«احلام» در این عبارات، از طریق گذشته‌نگری می‌کوشد واکنش مادر بزرگش (أما زهره) نسبت به شهادت سی طاهر را برای خالد بیان کند. این نوع گذشته‌نگری فرعی است؛ زیرا مربوط به شخصیت فرعی

داستان است. از آن روی که مربوط به خط سیر داستان است، درون داستانی است. در رمان ذاکره الجسد، فلاش بک درون داستانی نسبت به فلاش بک برون داستانی بسامد بیشتری دارد.

از خصوصیات برجسته راوی در رمان «ذاکره الجسد» این است که در اغلب موارد قبل از آن که رویدادی را به صورت کامل نقل کند، در خلال گذشته‌نگری‌ها به صورت ناقص به آن رخداد اشاره می‌کند که تکرار چندمرتبه این رخدادها موجب کندی سرعت روایت شده است. این شکل روایت در فصل اول تا سوم رمان نمود بارزتری دارد، به گونه‌ای که در این فصل‌ها اطلاعاتی به صورت گذشته‌نگری ناقص درباره تمام رخدادها داستان به مخاطب ارائه می‌دهد.

از جمله موارد استفاده از انواع آینده‌نگر در رمان «ذاکره الجسد» که بر سرعت روایت می‌افزاید، به شرح زیر است:

«سأعرفك على ناصر ابن سي الطاهر... من مؤكّد أنه سيأتي بعد غد لحضور زواج أخته. سترى... لقد أصبح رجلاً بطولك وبضخامتك...» (همان: ۳۰۳). ترجمه: تو را با ناصر پسر سی طاهر آشنا می‌کنم. حتماً او پس فردا برای عروسی خواهرش خواهد آمد. می‌بینی اش، او مردی شده به بلندی و بزرگی تو.

در اینجا راوی با یک آینده‌نگری از زبان «حسان» برادر خالد، وعده دیدار و آشنا کردن «ناصر» پسر «سی طاهر» و «خالد» را می‌دهد؛ دیداری که در روز ازدواج احلام قرار است، اتفاق بیفتد. این آینده‌نگری درون‌داستانی و مربوط به خط سیر روایت است و چون در پایان داستان اتفاق می‌افتد، از نوع مرکب است. «قد أعود لزيارة المعرض يوم الاثنين القادم... إنه اليوم الذي لا دروس لي فيه. في الحقيقة أنا حضرت اليوم عن فضول فقط... ويسعدني أن أتحدّث إليك أكثر...» (همان: ۶۸). ترجمه: دوشنبه آینده برای دیدار مجدد از نمایشگاه می‌آیم. روزی است که کلاس ندارم. در واقع من امروز فقط از روی کنجکاوی آمدم و خوشحال می‌شوم که با شما بیشتر صحبت کنم.

احلام در این عبارات، از تصمیم دوباره‌اش برای دیدار با خالد در نمایشگاه نقاشی سخن می‌گوید که از نوع آینده‌نگری درون‌داستانی و اصلی است.

در نمونه زیر نیز با تکیه بر آینده‌نگری و افزودن حرف مستقبل "س" بر سر افعال، راوی سؤال و جوابی را که در آینده مطرح خواهد شد را پیش از وقوع آن، مطرح می‌سازد و با این کار بر سرعت روایت می‌افزاید: «ستقولين: لماذا كتبت لي هذا الكتاب إذن؟ وسأجيبك أنني أستعير طقوسك في القتل فقط، وأنتي

قُررت أدفَنک فی کتاب لاغیر» (همان: ۳۸۶). ترجمه: خواهی پرسید: پس چرا این کتاب را برای من نوشتی؟ و من جواب خواهم داد چون من فقط مناسک تو را در قتل از تو وام گرفتم و تصمیم گرفتم حتماً تو را در کتابم مدفون کنم.

همان‌طور که مشاهده شد، اغلب آینده‌نگری‌ها در رمان «ذاکره الجسد» در واقع پیش‌بینی‌هایی است که شخصیت‌ها نسبت به وضعیتی خاص انجام می‌دهند، یا تصمیم‌هایی است که قصد انجام آن را دارند. موارد دیگری را که در آن از آینده‌نگری استفاده شده است می‌توان در صفحات زیر مشاهده نمود:

۳۲، ۶۸، ۱۰۸، ۱۵۰، ۱۵۳-۱۵۴، ۱۵۶، ۱۷۰، ۱۷۴-۱۷۵، ۱۸۸، ۱۹۷، ۲۵۱، ۲۶۳، ۲۶۹، ۲۷۸، ۳۰۹.

با توجه به اینکه رمان «ذاکره الجسد» با تکیه بر راوی اول شخص روایت می‌شود، تکیه بر زاویه دید اول شخص در اغلب صحنه‌های رمان امری کاملاً طبیعی است. از این رو، علی‌رغم قانون کلی آینده‌نگری مبنی بر استفاده از راوی دانای کل به جهت وجوب با خبر بودن راوی از حوادث بعدی (ایوب، ۲۰۰۱: ۱۳۰)، آینده‌نگری‌های این رمان، در روایت‌های اول شخص، حرف اول را می‌زنند؛ و شاید هم به این دلیل باشد که برای راوی این‌گونه روایت‌ها، طبیعی‌تر این است که هر از چندگاهی به سمت رخداد‌های متعاقب که به رخداد‌های زمان حال شخص راوی نزدیک‌تر است، پرواز کند (تولان، ۱۳۸۳: ۵۹).

۲- تداوم/دیرش (Duration)

دومین مقوله از مقوله‌های زمان روایت در نظریه ژنت، تداوم یا دیرش است. تداوم به عنوان تعیین‌کننده میزان کندی و یا تندی سرعت روایت، نشان می‌دهد که کدام رخداد یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد. در مقوله تداوم، رابطه میان زمان اختصاص یافته به رویدادها در داستان با صفحات اختصاص داده شده به توصیف این رویدادها، مشخص می‌شود (العید، ۱۹۸۶: ۱۲۴). در واقع می‌توان قاعده‌ها و ضابطه‌هایی را یافت که در چه مواردی باید داستان را با شرح دقیق و بیشتری آورد؛ به عبارت دیگر، کجا قصه‌گویی سرعت می‌گیرد و کجا آرام می‌شود (رک: احمدی، ۱۳۸۶: ۳۱۶؛ زکریا القاضی، ۲۰۰۹: ۱۲۴). ژنت تداوم را به معنای نسبت بین زمان متن و حجم متن به کار می‌برد و از آن در تعیین ضرب‌آهنگ و شتاب داستان استفاده می‌کند (تولان، ۱۳۸۳: ۶۱). با توجه به مطالب فوق، در رابطه میان زمان داستان و حجم متن اختصاص یافته به آن، چهار حالت در تداوم روایت ایجاد می‌شود:

۲-۱- درنگ توصیفی (Descriptive)

در این حالت، زمان سخن صرف توصیف یا تفسیر می‌شود. زمان داستان از حرکت باز می‌ایستد و به واقع کنشی صورت نمی‌گیرد (قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۱۳۶). طوری که گمان می‌رود که زمان روایت از حرکت ایستاده است. در نتیجه قطعه بلندی از متن به زمان کوتاهی از داستان اختصاص می‌یابد و شتاب منفی در روایت به وجود می‌آید (مارتین، ۱۳۸۶: ۹۱).

درنگ توصیفی در رمان «ذکره الجسد» کاربرد فراوانی دارد به گونه‌ای که نویسنده از طریق درنگ توصیفی، توانایی بیان ذهنیت «خالد» و شخصیت‌های دیگر و حوادث متفاوت داستان را یافته است. این مکث‌ها موجب ثابت نگه‌داشتن زمان در رمان شده است. این امر، موجب انتظار برای کنشی می‌گردد که قرار است اتفاق بیفتد. همچنین این گونه ثابت نگه‌داشتن زمان در لایه زیرین، نشان دهنده توجه نویسنده به احساس‌های روان شناختی «خالد» شخصیت اصلی رمان است.

در رمان ذکره الجسد، زمان‌های متوقف‌شده روایت زیاد است. به‌طور کلی عواملی که موجب "درنگ" و توقف زمان روایت" در این رمان شده‌اند، در هشت مبحث زیر قابل بررسی است:

- ۱- توصیف؛ ۲- استفاده از نثر ادبی و شاعرانه؛ ۳- فراوانی افعال انشایی و لحن پرسشی نویسنده؛ ۴- حدس و گمان نویسنده درباره شخصیت‌ها؛ ۵- عمل ذهنی؛ ۶- تعهد اجتماعی نویسنده رمان؛ ۷- توجه ویژه به نقل قول از نویسندگان و شاعران.

۲-۱-۱- توصیف (Description)

توصیف، یعنی: ارائه و ترسیم اشیاء، موجودات، رویدادها و احوال و رفتار اشخاص داستان (رک: برنس، ۲۰۰۳: ۵۸؛ زکریا القاضی، ۲۰۰۹: ۱۲۵-۱۲۶). در توصیف، شاخصه‌هایی همچون: رنگ، شکل و اندازه موصوف به ترسیم فضای داستان کمک می‌نماید (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۷۱). درباره اهمیت و نقش توصیف در عمل روایی «ژرار ژنت» معتقد است که متن روایی بدون وصف به وجود نمی‌آید و پابرجا نمی‌ماند. از نظر وی وصف بیشترین همراهی و حضور را در متن روایی دارد، زیرا برای ما راحت‌تر است که بدون حکایت کردن وصف کنیم تا اینکه حکایت کنیم بدون وصف کردن (الحاج علی، ۲۰۰۸: ۱۳۸-۱۳۹ به نقل از جینیت، ۲۰۰۰: ۷۶). بدین ترتیب هنگامی که توصیف در مرحله‌ای از داستان گسترش می-

یابد، از به پیش رفتن زمان داستان جلوگیری می‌کند. این مطلب از تفاوت عمیقاً ثابت توصیف حالت از یک سو و پویایی نقل داستان از سوی دیگر ناشی می‌شود (آدام میشل، ۱۳۸۳: ۵۹).

اصرار مستغانمی در توصیف مکان‌ها، اشیاء، اشخاص، حالت‌ها و احساسات خود و دیگران با طول و تفصیل زیاد و با جزئیات دقیق - با وجود همه توصیفات جالب و تحسین برانگیزی که دارد - موجب وقفه در زمان روایت شده است؛ به طوری که گاهی خواننده فراموش می‌کند که چه رویدادی را در داستان پی‌گیری می‌کرده است. در بخش زیر از رمان، نمونه‌ای از توصیفات ایستا را که نقشی مهم در سکون روایت دارند، می‌توان مشاهده کرد. نویسنده، صحنه مواجه شدن خالد با اما زهره را با توصیف جزئیات زمان ملاقات (روز پاییزی ماه سپتامبر)، مکان (مقابل خانه ای با دری آهنی و سبزرنگ) ترسیم می‌کند و با ارائه توصیفات بیشتر درباره دیگر اجزاء این رویداد، همچون حالت سرگشتگی اما زهره از مشاهده خالد و وضعیت ظاهری خالد (رنگ پریده با پالتوی خاکستری برتن و شیرینی به دست و یک دست بریده در جیب) موجب کندی سرعت داستان شده است.

«فی ذلك اليوم الخريفى من شهر أيلول، انتظرت أمام بابكم الحديدى الأخضر، قبل أن تفتح (أما الزهره) الباب بعد لحظات بدت لى طويله... توقفه مدهوشه امامى، تفحصت معطفى الرمادى الحزین ووجهى التحیل الشاحب. توقفت عند ذراعى الوحیده التى تمسك علبه الحلوى، وذراع معطفى الأخرى الفارغه التى تختبئ لأول مره بحياء داخل جيب معطفى...» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۱۱-۱۱۲). ترجمه: در آن روز پاییزی ماه ستامبر، مقابل در آهنی سبز خانه‌تان منتظر ماندم تا اما زهره - بعد از لحظاتی که برایم بسیار طول کشید - در را باز کند... حیران مقابلم ایستاد، نگاهی به پالتوی خاکستری اندوه بار و چهره‌ی رنگ پریده و نحیفم کرد. در مقابل تنها دستم که با آن بسته شیرینی گرفته بودم و دست دیگر بریده‌ام که برای اولین بار با حیایی خاص داخل جیب پالتویم کرده بودم، درنگ کرد.

۲-۱-۲- استفاده از نثر ادبی و شاعرانه

بهره‌گیری فراوان از عناصر شعری، همچون استعارات بدیع و تشبیهات قوی همراه با نثری جذاب و آهنگین، در روایت «ذاکره الجسد» به حدی است که در اغلب موارد، جنبه‌های شاعرانه این اثر بر جنبه داستانی‌اش غلبه نموده، زبان این رمان را به شعر نزدیک کرده است؛ اما استفاده از این نوع نثر آرام و عاطفی، سوای امتیاز انتظار انگیزی و مجذوب‌کردن خواننده، سرعت روایت را کند کرده است.

قطعه زیر تنها یکی از صدها نمونه از جمله‌های شعرگونه این رمان است که در آن، درگیر نمودن روایت با مسائل غنایی و ادبی، مانع از روی دادن کنش خاصی می‌شود و از سرعت روایت می‌کاهد. در این نمونه نویسنده با لحنی شاعرانه به بیان احساسات خالد درباره زن مخاطب خود، احلام پرداخته است. وی با تکیه بر کلام خطابی (مفرد مؤنث مخاطب) بر قرابت و صمیمیت شاعرانه کلامش می‌افزاید. کاربرد واژگان، تصاویر، رنگ‌ها و تشبیهاتی همچون: قسنطینیّه الأثواب، ثوبک المطرّز بخيوط الذهب، المرشوش بالصکوک الذهبیه، القطیفه العنابیّ وحزام الذهب، در ترسیم لباس این زن که با لحنی شاعرانه و ادبی پرداخته شده است، اگر از چپش موزون و دارای قافیه برخوردار بود، بدون شک، می‌توانست شعری از جانب یک شاعر قلمداد گردد:

«قفی... قسنطینیّه الأثواب مهلاً! ما هکذا تمرّ القصائد علی عجل! ثوبک المطرّز بخيوط الذهب، والمرشوش بالصکوک الذهبیه، معلقه شعر کتبتها قسنطینه جیلاً بعد آخر علی القطیفه العنابیّ وحزام الذهب الذی یشدّ خضرك لتتدفقی أنوثة وإغراء، هو مطلع دهشتی. هو الصدر والعجز فی کلّ ما قد قیل من شعر عربیّ. فتمهلّی... دعینی أحلم أن الزمن توفّف...» (همان: ۳۶۰). ترجمه: ای زنی که جامه‌های قسنطینی بر تن کرده‌ای، درنگ کن! شعرها این گونه به شتاب نمی‌گذرند! پیراهن آذین‌شده‌ات با ریسمان طلائی و پولک‌های زر، چونان اشعار معلقه‌ای است که قسنطینه نسل به نسل بر روی پارچه‌های مخملین و عنابی نوشته است. کمر بند زرینی که کمرت را در خود فشرده تا زنانگی و اغواگری‌ات را دوچندان کند، مطلع شعر وحشت من است. این همان "صدر و عجزی" است که در شعرهای عربی گفته‌اند. درنگ کن! بگذار خواب ببینم که زمان متوقف شده است.

۲-۱-۳- فراوانی افعال انشایی و لحن پرسشی راوی

استفاده فراوان راوی از جمله‌ها، افعال و واژه‌های انشایی؛ مانند فعل‌های پرسشی، وهمی، تردیدی و ... یکی از دلایل شتاب منفی در روایت ذاکره الجسد می‌باشد. در هنگام کاربرد این گونه فعل‌ها و جمله‌ها، زمان داستان از حرکت باز می‌ایستد و کنشی صورت نمی‌گیرد. در نتیجه، موجب تعلیق و افزایش حالت انتظار خواننده نسبت به دانستن «نادانسته‌های» رویدادها می‌شود؛ مانند نمونه زیر:

«متی بدأ جنونی بک؟ یحدث أن أبحث عن ذلک التاریخ و أتساءل... تری أفی ذلک الیوم الذی رأیتک فیه لأوّل مرّه؟ أم فی ذلک الیوم الذی أنفردت بک فیه لأوّل مرّه؟ أم فی ذلک الیوم الذی قرأتک فیه لأوّل

مرّه؟ أم فی ذلک الیوم الذی انفردت بک فیہ لأوّل مرّه؟ أم فی ذلک الیوم الذی قرأتک فیہ لأوّل مرّه؟ أم تری یوم وقفت فیہ بعد عمر من الغربه، لأرسم فیہ قسنطینه... كأوّل مرّه! تری یوم ضحکت أم یوم بکیت» (همان: ۱۴۰). ترجمه: جنون من نسبت به تو از کی آغاز شد؟ گاهی از خودم تاریخش را می‌پرسم؛ آیا آن روزی بود که تو را برای اولین بار دیدم؟ یا اولین روزی که که با تو تنها شدم؟ یا آن روز که برای اولین بار تو را خواندم؟ شاید هم آن روز که پس از عمری غربت، می‌خواستم قسنطینه را نقاشی کنم، انگار برای اولین بار! روزی که خندیدی یا روزی که گریه کردی.

۲-۱-۴- حدس و گمان راوی درباره شخصیت‌ها

پرسش‌های فراوان و حدس و گمان راوی درباره شخصیت‌های «ذاکره الجسد» موجب «ابهام» و فزونی گرفتن تردید خواننده نسبت به نتیجه می‌شود. خواننده می‌کوشد آینده ماجراها را زودتر بفهمد، اما نمی‌تواند. استفاده مستغانمی از چنین تمهیدی، موجب تحریک حس میل خواننده به دانستن ادامه داستان و عدم توانایی وی در پیش‌بینی ادامه داستان می‌شود که این خود یکی از عوامل ریتم کند سرعت روایت در این اثر است. در نمونه زیر، با طرح سؤالاتی متعدد درباره علت گریه شخصیت داستان و حدس زدن‌های پی در پی که آیا گریه اش بخاطر لحظه دیدار بوده، یا اندوه حاصل از وضعیت خالد، یا ندیدن فرزندش، یا بی‌خبری از او، نوعی ابهام برای خواننده ایجاد می‌کند و درگیر شدن با این سؤالات و حدس‌ها از سرعت روایت می‌کاهد:

«أکان بکاؤها فرحاً بلقائى، أم حزناً علی حالتى، وعلی ذراعى التى تراها التى مبتوره لأوّل مرّه... أکانت تبکی لأنها توقعت أن تری ابنها ورأتنى... أم فقط لأن احداً قد دقّ هذا الباب، ودخل حاملاً فى یده البهجه، وشيئاً من الأخبار، لبيت ربّما لم یدخله رجل منذ شهور؟» (همان: ۱۱۲). ترجمه: آیا گریه‌اش از دیدار من بود، یا از اندوهی بود که فقط به خاطر اینکه وضعیتم داشت؟ اندوهی که بر بازویی که برای اولین بار آن را نابود شده می‌دید؟ آیا گریه می‌کرد چون انتظار داشت پسرش را پشت سرم ببیند یا فقط به خاطر این‌که کسی در خانه‌شان را کوبیده و با دستی پر از شادی و مقداری خبر به خانه‌ای آمده که شاید ماه‌ها بود کسی کوبه درش را نکوبیده بود؟

از دیگر مواردی که نویسنده در آن با ارائه حدس و گمان پیرامون مسائل از سرعت روایت می‌کاهد

می‌توان به صفحات زیر اشاره نمود: ۳۷، ۲۰، ۱۷، ۳۸، ۴۸، ۷۵، ۲۱۹، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۴۹، ۲۵۴، ۳۹۹.

۲-۱-۵- عمل ذهنی (Mental Function)

شتاب منفی و وقفه در داستان گاه به عمل ذهنی و تفکر شخصیت‌های آن مربوط می‌شود. «افکاری که فقط در ذهن شخصیت داستان می‌گذرد و در کنش داستانی هیچ رد و نشانی ندارد و از این‌روی سبب کندی زمان روایت و شتاب منفی می‌شود» (جاهد و رضایی، ۱۳۹۰: ۳۹).

در اغلب بخش‌های روایت «ذکره الجسد» راوی از طریق «حدیث نفس»، افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد. حدیث نفسی که حول محور خاطرات گذشته می‌چرخد و راوی خاطرات پیشینش را دوباره مرور می‌کند. راوی اغلب حدیث نفس‌هایش را به شکل سوالی به نمایش می‌گذارد. او بدین وسیله، مخاطب را از لحظه به لحظه افکار درونی خود - چه در زمان مربوط به گذشته و چه در زمان حال - با خبر می‌سازد؛ اما استفاده از تکنیک عمل ذهنی به روایت شتابی منفی بخشیده است. در نمونه زیر خالد به هنگام کشیدن نقاشی غرق در افکار خود می‌شود و بلند بلند فکر می‌کند و آنچه در ذهنش می‌گذرد و بدان می‌اندیشد را با طرح سؤالاتی از من درونش، درباره مسائل گوناگون همچون: پیامبر بودن نقاشان و پیش‌گویی‌های تابلوها از مرگ و تولد شهر و دگرگونی‌های آن بازگو می‌کند. او بدین وسیله، مخاطب را از لحظه به لحظه افکار درونی خود - چه در زمان مربوط به گذشته و چه در زمان حال - با خبر می‌سازد؛ فرایندی که به واسطه بی‌تأثیر بودن در پیشروی کنش داستان، از سرعت روایت می‌کاهد:

«تساءلت و أنا أصل إلى هذه الفكرة: هل الرسامون أنبياء أيضاً؟ ثم رحت أربط هذه الفكرة بتعليق زیاد «كل شيء معلق يحمل موته معه...» وإذا بي أسأل نفسي، أیه نبوءه تحمل كل اللوحات التي رسمتها في درجة متقدمه من اللاوعي والجنون؟ أموت أم ميلاد تلك المدينة؟ أصمود جسورها المعلقة منذ قرون في وجه أكثر من نشرة جويّة وأكثر من ريح مضادّة؟ أم سقوطها جميعاً في دمار هائل مفاجي...» (مستغانمي، ۲۰۰۰: ۲۰۹). ترجمه: وقتی در این اندیشه بودم از خودم پرسیدم: آیا نقاشان هم به شکلی پیامبرند؟ بعد این پرسش را به گفته «زیاد» مرتبط کردم که گفته بود: همه چیزهای معلق مرگشان را با خودشان حمل می‌کنند. ناگهان از خود پرسیدم، این تابلوهای سرشار از ناخودآگاه و جنون، چه را پیش‌گویی می‌کنند؟ مرگ یا میلاد آن شهر را؟ پایداری پل‌های معلقش را در مقابل قرن‌ها تغییرات جوی و بادهای مخالف یا سقوط و متلاشی شدنشان در خرابی هائل و غیر مترقبه.

همچنین احلام مستغانمی در دیگر صفحات رمان خویش به کرات با تکیه بر خودگویی و حدیث نفس، به عمل ذهنی روی آورده است. از آن نمونه: ۱۸، ۱۱۲، ۲۱، ۱۳۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۳، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۴، ۲۰۳، ۲۰۹، ۲۱۳، ۲۲۶، ۲۴۳، ۲۵۲، ۲۶۳، ۲۷۱.

۲-۱-۶- تعهد اجتماعی نویسنده رمان

درست است که «ذاکره الجسد» از زبان خالد روایت شده است، اما حضور نویسنده و افکار و آمال وی در تمامی بخش‌های داستان مشهود است. مستغانمی، فردی متعهد به جامعه است. نویسنده در خلال روایت «ذاکره الجسد»، کوشیده است با نفوذ به ذهن راوی، گلایه‌ها و شکوه‌های خود را نسبت به موضوعات سیاسی - اجتماعی وطنش به تصویر بکشد. به خصوص، دغدغه‌های ایدئولوژیک او نسبت به مبارزات استقلال طلبانه مردم الجزایر و مرارت‌هایی که مبارزان و انقلابیون و حتی مردم عادی طی سال‌ها تحمل کرده اند. با این همه، عده‌ای با تغییر دادن ماهیت و خوشه‌چینی و به کج راه بردن اهداف مردم برای انقلاب، با سوار شدن بر مناصب قدرت، مردم و انقلابیون کشورشان را فراموش کرده‌اند و موجب فقر و عقب ماندگی کشورشان شده‌اند. اصرار نویسنده در پابندی به این تعهد و مکث‌های توصیفی فراوان وی در پرداختن چنین مسائلی، به داستان شتابی منفی می‌دهد. بنابراین، انگیزه نویسنده از نوشتن این اثر، بر کندی سرعت روایت تأثیرگذار است.

تعهد به وطن و اعتقاد راسخ به حفظ خون و مقام شهیدان راه وطن، از جمله مسائلی است که مستغانمی به عنوان یک نویسنده متعهد به آن توجه دارد و مبارزه با فرصت طلبان و رسواسازی این زالو صفتان جامعه را وظیفه هر انسان متعهدی می‌داند:

«وحدها أسماء الشهداء غیر قابلہ للتزویر، لأن من حقهم علينا أن نذكرهم بأسمائهم كاملة. كما من حق هذا الوطن علينا أن نفضح من خانوه، وبنوا مجدهم علی دماره، وثورتهم علی بؤسه، مادام لا يوجد هناک من يحاسبهم» (همان: ۳۸۶). ترجمه: تنها نام شهیدان است که غیرقابل جعل است، چون حقشان است که آن‌ها را با اسم کاملشان ذکر کنیم. همچنان که حق این وطن است که تا زمانی که فریادری نیست تا با آن‌ها تسویه حساب کند، نام کسانی را که به آن خیانت ورزیدند و شکوهشان را بر ویرانه‌های آن و ثروتشان را بر بدبختی‌هایش بنا کردند رسوا کنیم.

در صفحات زیر نیز تعهد اجتماعی نویسنده کاملاً مشهود است: ۲۴، ۷۲، ۷۳، ۱۹۷، ۲۱۲، ۲۵۰، ۲۸۷، ۳۰۲، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۶۲، ۴۰۳.

۲-۱-۷- توجه ویژه به نقل قول از نویسندگان، شاعران دنیا

در رمان ذاکره الجسد، ذکر خاطرات و نقل قول‌ها از نویسندگان، شاعران بزرگ دنیا مثل ویکتور هوگو، برنارد شاو، همینگوی، نیچه، فاوست، ژاک بریل، هنری میشو، میلر، بدر شاکر السیاب و یا موسیقی دانانی مثل تئودور اکیس و ... داستان را وزین تر کرده و نشان می‌دهد که مستغانمی آشنایی عمیقی با ادبیات و هنرهای قدیم و معاصر دارد؛ اما زیاده‌روی در کاربرد این نقل قول‌های فراوان و ذکر خاطرات، موجب کندی سرعت روایت شده است. در عبارات زیر نمونه‌ای از این نقل قول‌ها را می‌بینیم:

«منذ قرنین کتب «فیکتور هوغو» لحبیبه جولیات دروی یقول: «کم هو الحبّ عقیم إنه لایکفّ عن تکرار کلمه واحده «أحبک» وکم هو خصب لا ینضب: هناک ألف طریقہ یمکنه أن یقول بها الکلمه نفسها» (همان: ۲۳۷). ترجمه: دو قرن پیش ویکتور هوگو برای معشوقه اش ژولیت دروی نوشت: چقدر عشق عقیم است؛ که از تکرار تنها یک کلمه دوست دارم دست بر نمی‌دارد، در همان حالی که چقدر سرچشمه‌ای لایزال است. هزاران راه وجود دارد که می‌تواند با آن‌ها همان کلمه را به شکل‌های دیگر تکرار کند.

در این مثال نویسنده از زبان راوی، به بیان نقل قولی از ویکتور هوگو - که هیچ نقشی در روایت ذاکره الجسد ندارد - پرداخته است، در حالی که هیچ اثری از پیشبرد زمان داستان در آن مشاهده نمی‌شود. این عمل، فقط حجم متن داستان را زیاد و سرعت روایت را کند کرده است. از این دست نقل قول‌ها در صفحات دیگر رمان نیز به کار رفته است که می‌توان به صفحات زیر اشاره نمود: ۱۳، ۲۲، ۳۰، ۹۷، ۹۸، ۱۲۴، ۱۳۱، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۵۹، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۱۵، ۲۳۴، ۲۴۱، ۲۴۴.

۲-۲- حذف (Ellipsis)

در روایت هر داستانی، امکان بیان تمام رویدادها و جزئیات روی داده در داستان، به صورت پی‌درپی برای راوی میسر نیست. از این جهت، نویسنده داستان، آنچه را که شایسته است بیان می‌کند؛

اما زمانی را که بر روند سیر رویدادهای داستان در متن روایی تأثیر چندانی ندارد را حذف می‌کند (حسن القصرای، ۲۰۰۴: ۲۳۲) و مقداری از زمان مربوط به داستان را در متن نقل و بیان نمی‌کند. از این رو در حالت حذف، برخلاف درنگ توصیفی که در آن از سرعت زمان روایی کاسته می‌شود، زمان داستان از سرعت و شتاب زیادی برخوردار می‌شود؛ زیرا «حذف بالاترین درجه و قدرت را در سرعت بخشی زمان روایت داراست» (الحاج علی، ۲۰۰۸: ۱۷۶).

می‌توان روش‌های متفاوت حذف‌های زمانی را که نویسندگان به عنوان «رخنه‌های زمانی» در داستان‌هایشان به کار می‌برند، تحت سه روش زیر مورد بررسی قرار داد:

۱- حذف علنی: که در آن مدت زمان حذف شده صریحاً و به طور علنی ذکر می‌شود؛ مثل «بعد از دو هفته...»، در این حالت در متن داستان، یک عبارت، جمله و یا پاراگراف کوتاه وجود دارد که به زمان‌های حذف شده اشاره می‌کند

۲- حذف غیرعلنی: راوی در این حالت، مدت زمان حذف شده را دقیقاً مشخص نمی‌کند؛ «مانند روزها می‌گذرد و فرزندان بزرگ می‌شوند».

۳- حذف ضمنی: در این حذف، راوی اشاره‌ای به حذف زمان حذف شده نمی‌کند، اما خواننده می‌تواند از طریق حفره‌های زمانی ایجاد شده در داستان و یا آشفتگی استمرار روایت، متوجه حذف زمان می‌شود (رک: الحاج علی، ۲۰۰۸: ۱۷۶-۱۷۷؛ حسن القصرای، ۲۰۰۴: ۲۳۲-۲۳۸؛ زکریا القاضی، ۲۰۰۹: ۱۳۶-۱۳۷).

در رمان «ذاکره الجسد» گاهی بیان مطلبی که در پیشبرد روایت داستان تأثیر مثبتی ندارد از جانب روایت‌گر کنار گذاشته می‌شود و زمانی را که صرف آن رویداد شده است، در قالب جمله‌ای کوتاه، بیان می‌گردد. چنین عملکردی، سرعت روایت را افزایش داده، شتاب روایتگری را در پی دارد. از جمله موارد استفاده مستغانمی از حذف در روایتش می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

الف) حذف علنی زمان (همراه با اشاره)

در این گونه حذف، مستغانمی با تمهیدی که در روایت «ذاکره الجسد» به کار گرفته مثلاً با ذکر عبارت کوتاهی، خواننده را از حذف زمان آگاه می‌کند؛ مانند:

«مرت ست سنوات علی ذکر سفر. علی ذلک اللقاء، ذلک الوداع. حاولت خلالها أن الملمم جرحی وانسی. حاولت منذ عودتی، أن أضع شيئاً من الترتیب فی قلبی. أن أعید الأشياء إلی مکانها الأول، دون ضحیح و لا تدمر...» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۳۸۳). ترجمه: شش سال از آن سفر گذشت از آن دیدار و آن وداع تلخ. در این مدت سعی کردم زخم‌هایم را جمع کنم و فراموش کنم. از روز بازگشتم سعی کردم در قلبم نظم و ترتیبی برقرار کنم و چیزها را به جای قلبی خود بازگردانم بدون ناله و نارضایتی. مستغانمی در این عبارات، از زبان خالد با ذکر چند جمله کوتاه در احوال خود پس از جدایی از احلام با آگاه کردن خواننده، یک فاصله زمانی «شش ساله» را سپری می‌کند.

یا در نمونه زیر بصورت صریح اشاره می‌کند که مدت حذف و سپری شده بیش از یک هفته است: «مر أكثر من أسبوع، وأكثر من نشره جویه قبل أن یأتی صوتک ذات صباح دون مقدمات: کیف أنت؟» (همان: ۱۸۷). ترجمه: بیش از یک هفته گذشت، بیش از یک گزارش هواشناسی تا این که صدایت آن روز صبح بدون مقدمه آمد: چطوری؟

ب) حذف غیر علنی زمان (بدون اشاره)

مستغانمی در روایت «ذاکره الجسد» گاهی خواننده را سرگرم می‌کند تا از رخنه‌های زمانی موجود در رمان منحرف شود و به صورت آشکارا از حذف زمان آگاه نشود. یکی از موارد تمهید مستغانمی در حذف نهانی زمان مربوط به «رفت و آمد خالد به خانه اما زهره» است که نویسنده با درج عبارتهایی از زبان خالد درباره مادر بزرگش اما زهره و میزان علاقه آن‌ها به همدیگر و جلب توجه خواننده به آن، فاصله زمانی مبدأ و مقصد را حذف کرده است:

«مازلت أذكر ملامح تلك العجوز الطيبة التي أحبتني بقدر ما أحببتها والتي قضيت طفولتي وصبای متقللاً بین بیتها وبيتنا. كان لتلك المرأة طريقة الواحدة فی الحب، اكتشفت بعدها أنها طریق طريقة مشتركة لكل الأمهات عندنا. إنها تحبک بالأكل...» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۰۷). ترجمه: هنوز خطوط چهره آن پیرزن شریف را که همان قدر که دوستش می‌داشتم، دوستم می‌داشت و کودکی و جوانی‌ام را با رفتن به از خانه مان به خانه‌اش و بالعکس گذراندم را به یاد دارم. او در دوستی شیوه منحصر به فردی داشت روشی که بعدها کشف کردم روش همه مادران ما بوده است. او دوستی‌اش را با غذاها نشان می‌داد.

از دیگر نمونه‌های حذف نهانی زمان مربوط به «سفر زیاد از الجزایر به بیروت» است که راوی فاصله زمانی مبدأ تا مقصد را بدون تصریح و یا اشاره به آن، حذف کرده است:

«ذات یوم، رحل زیاد بعد حرب أكتوبر بشهرین أو ثلاثه. عاد الی بیروت لینظم الی الجبهه الشعیبه الی کان منخرطاً فیها قبل قدوم الی الجزائر» (همان: ۱۵۲). ترجمه: تا اینکه دوسه ماهی پس از جنگ اکتبر (اعراب و اسرائیل) زیاد از الجزایر رفت و به بیروت بازگشت تا دوباره به جبهه آزادی‌بخش خلق ملحق شود، جبهه‌ای که پیش از آمدنش به الجزائر در آن خدمت می‌کرد.

ج) حذف ضمنی زمان

لازم به ذکر است که «فشردگی زمان اعم از حذف یا چکیده کردن کردن مطالب، شامل بعضی از دوره‌های زمانی می‌شود که مؤلف از کنار آنها با شتاب گذشته است. در این صورت طول زمان اختصاص یافته بدون اینکه «اندازه» یا «دامنه» آن بخش مشخص شود، مختصر خواهد بود» (صهبا، ۱۳۸۷: ۱۰۴)؛ مانند نمونه‌های ذیل که مستغانمی در آن، مدت حذف شده را به طور دقیق تعیین نکرده و اغلب به ذکر عبارت «سال‌ها» و «ماه‌ها» بسنده نموده است:

«مرت سنوات کثیره قبل أن أدخل سجناً آخر، کان جلداده هذه المره جزائرین لا غیر» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۳۲۲-۳۲۳). ترجمه: سال‌های زیادی گذشت تا بار دیگر وارد زندانی شوم که این بار جلدانش الجزایری بودند. در این نمونه با حذف چندین سال میان دو زندان رفتن شخصیت داستانی، روایت با سرعتی پرشتاب به طرف جلو حرکت می‌کند.

یا با حذف چند سال از زمان تبعید خالد به تونس تا آشنایی با یاسین، بر سرعت روایت افزوده شده است: «مرت عدّه سنوات، قبل أن ألتقی بکاتب یاسین فی منفای الإجباری الآخر بتونس» (همان: ۳۲۵). ترجمه: سال‌ها گذشت تا این‌که در تبعید اجباری‌ام به تونس با «یاسین» نویسنده برخورد کردم.

در مثال زیر نیز حذف چندین ماه از غیبت شخصیت زن داستان (احلام) و پرش روایی از روی این دوره زمانی، سرعت روایت را افزایش داده است: «أراک لأول مره، بعد کل أشهر الغیبه تلک، تمرین قریبه و بعیده، کنجمه هاربه» (همان: ۳۵۳). ترجمه: بعد از ماه‌ها غیبت، اولین بار است که می‌بینمت که دور و نزدیک از کنارم می‌گذری، مثل ستاره‌ای گریزان.

۲-۳- خلاصه یا تلخیص (Summary)

«خلاصه کردن - به عنوان یکی از ابزارهای روایی - یکی از عوامل افزایش سرعت متن روایی است. البته از نظر میزان تأثیرگذاری در افزایش سرعت کم اهمیت‌تر از حذف است. تلخیص، یعنی: روایت زمانی طولانی در مساحت و حجم بسیار محدودی از متن داستان» (الحاج علی، ۲۰۰۸: ۱۹۱) در واقع در تلخیص، راوی، زمان بلندی از داستان که در خلال چند روز یا چند ماه و سال روی داده است را به صورت خلاصه و برشی بیان می‌کند که در این حالت، شتاب روایت، مثبت است. «در این حالت زمان خواندن داستان از زمان تقویمی و تاریخی آن بسیار کوتاه‌تر است» (زکریا القاضی، ۲۰۰۹: ۱۰۸).

از جمله موارد استفاده راوی روایت «ذاکره الجسد» از خلاصه، به شرح زیر است: «وكان واحداً من الجرحى الذين نقلوا معى للعلاج إلى تونس، حيث قضى ثلاثة أشهر فى المستشفى عاد بعدها إلى جبهه، ليتمى حتى الاستقلال فى الصفوف جيش التحرير، ويعود برتبة رائد» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۸۱ ترجمه: [سی مصطفی] جزو مجروحانی بود که با من به تونس منتقل شد و بعد از گذراندن سه ماه در بیمارستان دوباره به جبهه برگشت و تا روزهای استقلال در صفوف ارتش آزادی بخش ماند و مدارج عالی را طی کرد.

در این عبارات، راوی چندین سال از زندگی سی مصطفی، از زمان مجروح شدن در جنگ تا استقلال الجزایر و رسیدن به مدارج بالا را به طور خلاصه و فشرده بیان می‌کند و بدین طریق قطعه‌ای کوتاه از متن را به زمان بلندی از داستان اختصاص داده تا به روایت شتابی مثبت ببخشد.

در روایت «ذاکره الجسد»، راوی هنگامی که رویدادی در رابطه با اشخاص فرعی داستان در متن آورده شود، از شگرد خلاصه استفاده می‌کند و بدین ترتیب، زمانی رویدادهای دراز مدت - که تمام آن اهمیت چندانی ندارد - به سرعت و خلاصه وار مرور می‌گردد؛ مانند نمونه زیر که درباره یکی از شخصی‌های فرعی داستان به نام بلال حسین است. نویسنده درباره زندگی او تا زمان مرگش در ۸۱ سالگی، فقط به چند سطر اکتفا نموده است:

«ثم خرج محكوماً عليه بالنفى والرقابه المشدده. وعاش بلال حسين مناظلاً فى المعارك المجهوله، ملاحظاً مطارداً حتى الاستقلال. ولم يمت إلا مؤخراً فى عامه الواحد والثمانين فى ۲۷ ماى ۱۹۸۸...»

(همان: ۳۲۱-۳۲۲). ترجمه: سپس با محکومیت به زندگی در تبعید و کنترل شدید از زندان خارج شد. بلال حسین تا دوره استقلال به صورت مبارزی ناشناس و تحت تعقیب زندگی کرد و اخیراً در هشتاد و یک سالگی در ۲۷ مه ۱۹۸۸ درگذشت.

۲-۴- صحنه نمایشی (Scene)

در حالت صحنه، زمان داستان و زمان بیان آن تقریباً یکسان است. این حالت معمولاً زمانی به وجود می‌آید که روایت شکل نمایشی به خود بگیرد یا به شیوه دیالوگ (گفتگو) ارائه شود (رک: ژنت، ۱۹۸۰: ۹۵؛ زکریا القاضی، ۲۰۰۹: ۱۰۸ و ۱۳۳). در صحنه نمایشی، راوی حضور تأثیرگذاری ندارد و این اشخاص داستان هستند که از زبان خود سخن می‌گویند و داستان را پیش می‌برند (زیتونی، ۲۰۰۲: ۱۵۵). در این حالت، رویدادهای داستان بدون دخل و تصرفی در متن، روایت می‌شوند و نسبت بین زمان مورد بررسی متن و حجم اختصاص داده شده به آن ثابت به پیش می‌رود (رجبی، ۱۳۸۸: ۸۰-۷۹).

در روایت «ذاکره الجسد»، مواردی که بر اساس گفتگو پی گرفته می‌شود و زمان در سیر خطی عادی به جلو می‌رود از صحنه سود برده است. در این مواقع زمان با شتابی ثابت به پیش می‌رود. از نمونه‌های استفاده مستغانمی از صحنه نمایشی و مکالمه در روایت، می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: «- کاترین... لیس لی شهیه للحب اعذرینی... - وماذا تریدون إذن؟ - آرید أن تضحکی کالعاده. - لماذا أضحک؟ - لأنک عاجزه الحزن. - وأنت؟ - وأنا سأنتظر أن تذهبی لأحزن. حزنی مؤجل فقط کالعاده... ولماذا تقول لی هذا الیوم؟ - لأننی متعب... لأننی سأرحل بعد ساعات...» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۴۰۰). ترجمه: کاترین حوصله ندارم مرا ببخش - پس چه می‌خواهی؟ - می‌خواهم مثل همیشه بخندی - چرا بخندم؟ چون هیچ وقت نمی‌توانی اندوهگین شوی - تو چه؟ من منتظر می‌شوم بروی تا اندوهگین شوی. اندوهم مثل همیشه موکول به وقتی دیگر است - چرا امروز این را می‌گویی؟ - چون از پا افتاده‌ام، چون ساعت دیگر می‌روم.

در این عبارات، روایت گر هنگام نقل قول گفتگوی جاری میان «کاترین» و «خالد» کاملاً از صحنه فاصله گرفته و از نظر پنهان است تا به آن جلوه‌ای نمایشی ببخشد. رمان «ذاکره الجسد» داستانی پر از گفتگو است که راوی از شگرد صحنه استفاده فراوانی می‌نماید. همانطور که پیشتر ذکر شد، در

موقعی که رمان، بر اساس گفتگوی شخصیت‌ها جلو می‌رود، روایت از شتابی برابر و متوسط برخوردار است؛ یعنی سرعت روایت داستان با سرعت رخ دادن رویدادها یکسان است.

لازم به ذکر است که اگر چه در حالت گفتگوی مستقیم شخصیت‌ها، روایت «ذاکره الجسد» از شتابی ثابت برخوردار است، اما در اغلب دیالوگ‌ها به علت ورود نویسنده به دنیای درونی شخصیت و بیان اندیشه‌های او و از طرف دیگر مونوگ راوی در خلال گفتگوها و حضور پر رنگ وی در دادن اطلاعات به مخاطب، روایت به طرف کند شدن حرکت کرده است؛ مانند نمونه زیر:

«وعندما سألتني «هل ستكون موجوداً هنا طوال فترة المعرض؟» أدركت أنني نجحت في الأول امتحان معك، وأنا أجعلك تفكرين في لقائي مرّة ثانية. ولكنني قلت بصوت طبيعي لا علاقة له بزلزلي الداخليه: «سأكون هنا بعد الظهر في اغلب الأحيان...» ثم أضفت وأنا أكتشف أن جوابي قد لا يشجعك على زيارة قد أكون غائبا عنها: «ومن الأرجح أن أكون هنا كل يوم...» (همان: ۶۸). ترجمه: وقتی پرسیدی: «آیا در طول نمایشگاه این جا حضور داری؟» فهمیدم که در اولین امتحانم با تو قبول شده‌ام و تو را واداشته‌ام که به دیدن دوباره من فکر کنی؛ اما با لحنی بسیار طبیعی که ارتباطی با زلزله درونم نداشت گفتم: «بعد از ظهرها بیشتر اوقات اینجا هستم» و بعد با توجه به این که فهمیدم در دیداری که ممکن است من در آن غایب باشم، رغبت را کمتر می‌کند، اضافه کردم: البته بهتر است که هر روز این جا باشم.

در این نمونه، نویسنده در خلال گفتگوی خالد و احلام که در زمانی در گذشته رخ داده است، از زبان راوی با ورود به دنیای درونی شخصیت احلام، با تکیه بر مونولوگ‌هایی که در بردارنده کشمکش‌های درونی اوست، اندیشه‌های وی را به معرض نمایش گذاشته است؛ حضور راوی و بیان دغدغه‌های درونی از زبان وی، در قالب زاویه دید اول شخص، در میان سؤال «هل ستكون موجوداً هنا طوال فترة المعرض؟» و جواب‌های «سأكون هنا بعد الظهر في اغلب الأحيان...» «ومن الأرجح أن أكون هنا كل يوم...» با افزودن بر حجم این گفتگو، بر شتاب ثابت دیالوگ تأثیر گذاشته است. این موضوع باعث مکث‌های توصیفی و نگه‌داشتن زمان داستان شده و نهایتاً موجب خروج گفتگو از شتاب ثابت و گرایش به سوی کاهش سرعت شده است.

از طرف دیگر، کشمکش‌های درونی راوی با خود که در قالب حدیث نفس بروز می‌کند و اعمال این کشمکش‌ها در میان دیالوگ‌ها، روایت «ذاکره الجسد» را حتی از شتاب ثابت در حالت صحنه، به سمت و سوی کند شدن سوق داده است:

«فقلتِ «كان ينبغي أَلّا تقرأنى...» قلتُ: - كان ينبغي أَلّا تحببها اذن... وإذا بجوابك يدهشى... يوقظنى... ويثّ شحنة كهربائية فى جسدى... - ولكننى أحببتك! - ها هى الكلمه التى انتظرتها عاماً دون جدوى. فهل أشكرک أم أبكى. أم أسألك لماذا اليوم... لماذا الآن... ولماذا كلّ هذا العذاب إذن؟ سألك فقط: - فهو؟» (همان: ۲۷۶). ترجمه: تو گفتى پس نبايستی مرا مى خواندى. گفتم: - پس نبايد به قسطنطينه علاقه مند شوى. پاسخت هولناک بود، بيدارم کرد و نیروى برق آسای عجيبى را در درونم برانگیخت - اما من تو را دوست دارم! و اين جمله‌اى بود که یک سال بی فايده منتظرش بودم. آیا بايد از تو تشکر مى کردم يا مى گريستم. يا از تو مى پرسيدم چرا امروز چرا الان و چرا اين همه عذابم دادى؟ فقط پرسيدم: - پس او چه؟

۳- بسامد (Frequency)

آخرين رابطه بين زمان متن و زمان داستان بسامد است. بسامد، به رابطه ميان تعداد دفعات تکرار رخدادى در داستان با تعداد دفعات روايت آن رخداد، در متن مى‌پردازد (مارتين، ۱۳۸۶: ۹۲-۹۱). بسامد، مؤلفه‌اى است که قضاوت درباره آن و کشف انواع تکرار آن در پايان خواندن روايت و با بازگشت به عقب و بررسى کل داستان سنجيده مى‌شود و در ضمن اين تکرارها ممکن است سبک، راوى، تداوم تغيير کند يا تغيير نکند (احمدى، ۱۳۷۸: ۳۱۶). ژنت معتقد است که بسيارى از متن‌هاى مدرن بر پايه ظرفيت روايى تکرار شکل گرفته است (ژنت، ۱۹۸۰: ۱۱۴). همچنين وی معتقد است که بسامد «ترفندى برای تسريع حکايت: تسريع به وسيله مشخص کردن هويت رخدادهاىی که به عنوان رخدادهاى نسبتاً مشابه هم مطرح شده‌اند» (ژنت، ۱۳۸۴: ۸۹). بسامد به سه نوع اصلى تقسيم مى‌شود:

۳-۱- بسامد مفرد يا تک محور (Singulative)

بسامد مفرد، متداول‌ترين بسامد است که در آن رويدادى را که یک بار اتفاق افتاده است، یک‌بار روايت کنند. همچنين روايت چند بارى رخدادى که چندین بار اتفاق افتاده باشد، از نوع بسامد مفرد به شمار مى‌آيد. زيرا هر یک بار روايت آن متناظر با یک‌بار رخ دادن آن در داستان است (ژنت، ۱۹۸۰: ۱۱۴). مستغانمى از بسامد مفرد به هر دو شکلش استفاده کرده است. از آن جمله مى‌توان به اين مورد اشاره کرد که راوى در قسمت‌هاى مختلف رمان به طور جداگانه به وسيله افعال «ترسم، رسمت، أرسم...» به بيان

نقاشی کردن پل‌ها - که راوی آنها را نماد زن - وطن قرار داده - پرداخت که این نقل چند مرتبه کاری که به همان تعداد دفعه، اتفاق افتاده، همان بسامد مفرد است:

«کانت عینای تریان جسر میرابو و نهر السین ویدی ترسم جسراً آخر ووادياً آخر لمدينة أخرى» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۱۶۲). ترجمه: چشمم بر روی پل میرابو و رود سن بود درحالی که دستم در حال کشیدن پلی دیگر. «کنت رسمت قنطره سیدی راشد و وادی الرمال» (همان: ۱۶۲). ترجمه: پل سیدی راشد و دشت شنزارش را کشیده بودم. «لقد کنت أعتقد وأنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمک» (همان: ۲۰۸). ترجمه: وقتی آن پل‌ها را نقاشی می‌کردم فکر کردم که دارم تو را نقاشی می‌کنم.

همچنین راوی به ماجرای اشک ریختن سی‌ظاهر در غم از دست رفتن مادر خالد - که در داستان یک بار اتفاق افتاده - فقط یک بار اشاره کرده است که این نیز از نوع بسامد مفرد است:

«بعدها حسدت تلك الدمعة المفاجئة في عينه، والتي رفع بها أمي الی مرتبه الشهداء» (همان: ۳۳). ترجمه: بعدها به آن اشک نهانی که در چشمانش دیدم، حسادت ورزیدم، اشک‌هایی که با آن‌ها مادرم را تا مقامی شهادت‌گونه بالا برده بود.

۲-۳- بسامد چند محور یا مکرر (Repetitive)

در این نوع بسامد، رخدادی که فقط یک‌بار اتفاق افتاده باشد را چندین بار روایت می‌کنند. یک رویداد ممکن است توسط اشخاص مختلف یا با دیدگاه‌های متفاوت گفته شود و یا توسط یک شخص اما در زمان‌های مختلف روایت شود که ما دوباره با دیدگاه متفاوتی رو به رو هستیم (ژنت، ۱۹۸۰: ۱۱۴)؛ به عبارت دیگر «روایت چند محور از فرآیندهای گوناگونی نتیجه می‌شود: فرایندهایی نظیر پرداختن مکرر به داستانی واحد توسط شخصیتی واحد، روایت‌های مکمل چندین شخصیت داستانی در باره پدیده‌ای واحد و ... روایت‌های متناقض یک یا چند شخصیت که ما را به واقعیت داشتن یک رخداد خاص یا نسبت به مضمون دقیق آن دچار شک و تردید می‌کند» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۶۱).

در ساختار دایره‌وار «ذاکره الجسد» بسامد چند محور یا مکرر پرکاربردترین نوع بسامد است. راوی با ذکر مکرر و متناوب رخدادها و حالاتی که بر خود و شخصیت‌های دیگر رخ داده، به بسط مضمون اصلی روایت «ذاکره الجسد» می‌پردازد. از جمله موارد استفاده از بسامد چند محور یا مکرر

در روایت «ذاکره الجسد» می‌توان به این مورد اشاره کرد که راوی یک رخدادِ شهادتِ سی طاهر- در جنگ علیه فرانسه- را سه مرتبه در روایت تکرار کرده است که این می‌تواند به دلیل تأثیر عمیق این حادثه بر راوی و تأکید هدف‌دار وی باشد تا توجه خواننده را به پاکبازی سی طاهر جلب کند:

«مات (سی طاهر) طاهراً علی عتبات الاستقلال. لا شیء فی یده غیر سلاح» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۴۵). ترجمه: سی طاهر پاکبازانه بر آستانه‌های استقلال مُرد، در حالی که چیزی در دستانش نداشت جز اسلحه‌اش. «فقد استشهد (سی طاهر) بعد بضعه أشهد دون أن يتمکن من رویه ابنه مره ثانیه» (همان: ۴۶). ترجمه: سی طاهر پس از چند ماه شهید شد بی‌آنکه بتواند دوباره پسرش را ببیند. «علی ید الفرنسیین مات سی طاهر... وعلی ید الإسرائیلیین مات زیاد...» (همان: ۳۹۶). ترجمه: سی طاهر به دست فرانسوی‌ها مُرد و زیاد به دست اسرائیلی‌ها.

همچنین راوی، رخداد جشن عروسی احلام با یک مقام فرهنگی - نظامی را که یک بار در داستان اتفاق افتاده، شش مرتبه در متن، هم به شکل آینده‌نگری و هم به صورت گذشته‌نگری ذکر می‌کند تا نشان دهد که وی همچنان گرفتار خاطرات گذشته است و نمی‌تواند خود را از چنگ آن برهاند:

«ترانی فی لحظه جنون كهذه قبلت أن أحضر عرسك، وأن أكون شاهداً علی ماتمی...» (همان: ۲۷۱). ترجمه: آیا در چنین لحظه‌ای جنون‌آسا بود که پذیرفتم به عروسی تو بیایم و شاهد ماتم خود باشم. «حقیبه صغیره فقط لملاقاه الوطن. ولا شیء سوی بدله سوداء لحظور حفل زفافك» (همان: ۲۸۲). ترجمه: تنها چمدان کوچکی، برای وطن و یک دست لباس سیاه برای شرکت در ضیافت عروسی‌ات. «غداً سیکون عرسك اذن... وعبثاً أحاول أن أنسی ذلک» (همان: ۳۲۸). ترجمه: فردا روز عروسی توست، بیهوده است که بخواهم این را فراموش کنم. «و هذا هو عرسك الذی دعوتنی الیه» (همان: ۳۵۴). ترجمه: و این است ضیافت عروسی‌ات که مرا به آن دعوت کرده‌ای. «لعرسك لبست بدلتی سوداء» (همان: ۳۴۷). ترجمه: برای مراسم عروسی‌ات کت و شلوار سیاهم را پوشیدم. «مره لاحضر عرسك... ومره لأدفن أخی. فما الفرق بین الاثنین» (همان: ۴۰۳). ترجمه: یک‌بار برای این که در عروسی‌ات حاضر شوم و یک‌بار برای تدفین برادرم. چه تفاوتی میان این دو حادثه است.

۳-۳- بسامد تکرار شونده یا بازگو (Iterative)

بسامد بازگو، یعنی رخدادی که چندبار در داستان اتفاق افتاده است، یکبار در متن روایت نقل شود؛ مانند «مرد هر روز زن را می‌دید» (مارتین، ۱۳۸۶: ۹۱). نویسنده روایت «ذکره الجسد» با استفاده از این بسامد رخدادهایی را که اهمیت کمتری دارند را نشان می‌دهد:

«كان يستمع دائماً إلى الأشرطة نفسها التي لا أدرى من أين احضرها» (مستغانمی، ۲۰۰۰: ۲۱۳). ترجمه: [زیاد] همیشه به نوارهایی که نمی‌دانم از کجا آورده بود، گوش می‌داد. راوی، در این جملات، گوش دادن به موسیقی توسط زیاد - که در داستان چند بار اتفاق می‌افتد - را یک بار در متن نقل می‌کند تا با سرعت دادن به روایت به اصل داستان برسد. یا مراجعات مکرر شخصیت داستان به فرودگاه در یک پروسه زمانی ده ساله و نقل یک باره آن در داستان: «عشر سنوات... حدث خلالها في بعض المرات أن انتظرته أنا في مطار (اورلی دولی)» (همان: ۲۸۶). ترجمه: در طی این ده سال بارها پیش آمده بود که در فرودگاه بین‌المللی «اورلی» منتظرش ایستاده باشم.

گاهی راوی در روایت «ذکره الجسد» از طریق بسامد بازگو، نوع زندگی و رفتار خود و دیگران را در گذشته به خواننده خاطر نشان می‌کند. در نمونه زیر با تکیه بر بسامد بازگو، به تفریحات، شب نشینی‌های مکرر و دوستی و موضوع صحبت در هم‌نشینی‌ها میان راوی و خالد در طی چندین سال اشاره می‌کند:

«بعدها أصبح زیاد تدريجياً صديقاً الوحيد الذي ارتاح إليه حقاً. كُنَّا نلتقي عدّه مرّات في الأسبوع، نسهر ونسكر معاً، نتحدّث طويلاً عن السياسة وثيراً عن الفن...» (همان: ۱۵۱-۱۵۲). ترجمه: بعدها «زیاد» به تنها دوستم که واقعاً نزد او آرامش داشتم، تبدیل شد. ما در هفته بارها همدیگر را می‌دیدیم. شب‌نشینی‌ها و مستی‌ها داشتیم. مدت طولانی در باره سیاست حرف زدیم، در باره هنر حرف می‌زدیم.

نتیجه

عنصر زمان در رمان ذکره الجسد از اهمیت و کارکرد ویژه‌ای برخوردار است. در این رمان، خواننده با دو روایت درهم تنیده مواجه می‌شود؛ روایت اول از نظر زمانی مربوط به گذشته و روایت

دوم مربوط به زمان حال است. زمان حال پایه روایت ذاکره الجسد را تشکیل می‌دهد. شکل روایت در این رمان، سیری دایره‌وار دارد؛ به نحوی که فصل نخست رمان، فصل پایانی آن محسوب می‌شود. پیرامون میزان و چگونگی پردازش مؤلفه‌های زمان روایی در رمان ذاکره الجسد، در سه حوزه اصلی نظم، تداوم و بسامد، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که در باب نظم و ترتیب، داستان با گذشته‌نگری شروع می‌شود و گذشته‌نگری و گاهی نیز آینده‌نگری عمده‌ترین شکل به هم خوردن نظم و توالی در روایت «ذاکره الجسد» است. در روند روایت رمان، عدم توازن زمانی در بازگویی رخدادها و استفاده از گذشته‌نگری - که اغلب به صورت ناقص‌اند - توسط راوی که خود شخصیت اصلی داستان است، نشان از آشفتگی روحی و ذهنی وی دارد. در مورد تداوم در رمان ذاکره الجسد، چهار نوع حرکت روایی حذف، درنگ توصیفی، خلاصه و صحنه‌نمایشی قابل مشاهده است که در این بین از درنگ توصیفی به عنوان مهم‌ترین جلوه شتاب منفی داستان استفاده فراوانی شده است. درباره کاربست عنصر بسامد، در رمان، هر سه نوع بسامد مفرد و مکرر و بازگو استفاده شده است که بسامد مکرر پرکاربردترین نوع بسامد است؛ بنابراین، به‌طور کلی آنچه از بررسی جنبه‌های گوناگون مؤلفه‌های زمان در روایت ذاکره الجسد به دست می‌آید، این است که مستغانمی در استفاده مناسب از کارکردهای روایی زمان به خوبی عمل کرده و ماهرانه توانسته است به یاری گذشته‌نگری، تکرار و تداوم زمانی رخدادها، بستر مناسب را برای نزدیک شدن خواننده به لایه‌های پنهانی ذهنیت شخصیت اصلی، فراهم آورد.

پی‌نوشت‌ها

۱- در برگردان شاهد و مثال‌ها، ترجمه رضا عامری مد نظر بوده است.

کتابنامه

- احمدی، بابک. (۱۳۷۸). ساختار و تأویل متن، چاپ چهارم، تهران: مرکز.
 اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان، چاپ ۱، اصفهان: فردا.
 استم، رابرت؛ بورگواین. (۱۳۷۷). فیلتر من، س؛ «روایت فیلم شناسی»، روایت و ضد روایت، مترجم: فتاح محمدی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

ایرانی، ناصر. (۱۳۶۴). داستان، تعاریف، ابزارها و عناصر، چاپ ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، مترجم: عباس مخیر، تهران: نشر مرکز.
 آیوب، محمد. (۲۰۰۱). الزمن والسرد القصصی فی الروایه الفلسطینیة المعاصره، الطبعة ۱، القاهره: دارالسندباد للنشر و التوزیع.

برنس، جیرالد. (۲۰۰۳). المصطلح السردی، مترجم: عابد خازندار، القاهره: المجلس الأعلى للثقافه.
 بوطیب، عبدالعالی. (۱۹۹۳). «اشکالیه الزمن فی النص الروایي»، مجله النقد الأدبی، العدد ۲، صص ۱۲۹-۱۴۵.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). بوطیقای ساختارگرا، مترجم: محمد نبوی، چاپ ۱، تهران: آگاه.
 تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). درآمدی نقادانه- زبان شناختی بر روایت، مترجم: ابولفضل حرری، چاپ ۱، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

جاهد، عباس و رضایی، لیلا. (۱۳۹۰). «بررسی تداوم زمان روایت در حکایت‌های فرعی کلیله دمنه»، مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال ۳، شماره ۳، صص ۲۷-۴۸.
 جینیت، جیرار. (۲۰۰۰). خطاب الحکایه، مترجم: محمد معتصم و آخرون، الطبعة ۲، القاهره: المجلس الأعلى للثقافه.

الحاج علی، هیثم. (۲۰۰۸). الزمن النوعی واشکالیات النوع الروایي، الطبعة ۱، بیروت: مؤسسه الانتشار العربی.

حسن القصرای، مها. (۲۰۰۴). الزمن فی روايه العربیة، بیروت: مؤسسه الابحاث العربیة.
 رجبی، زهرا؛ غلامحسین زاده، غلامحسین؛ طاهری، قدرت الله. (۱۳۸۸). بررسی رابطه زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک، فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۲، صص ۷۵-۹۸.
 رسولی، حجت و همکاران. (۱۳۹۲). تحلیل زمان روایی رمان‌های عبدالرحمن منیف بر اساس دیدگاه زمانی ژرار ژنت، فصلنامه لسان مبین، سال ۴، شماره ۱۲، صص ۱۰۷-۱۲۷.
 روحی الفیصل، سمیر. (۲۰۰۲). الروایه العربیة-البناء والرؤیا-دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
 ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۲). «مؤلفه زمان در روایت»، مترجم: ابولفضل حرری، فصلنامه هنر، شماره ۵۳، صص ۱-۱۹.

- (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای معاصر، مترجم: ابوالفضل حرّی، چاپ ۱، تهران: نیلوفر.
- زکریا القاضی، عبدالمنعم. (۲۰۰۹). البنيه السردیه فی الروایه، الکویت: عین الدراسات والبحوث الإنسانیه والاجتماعیه.
- زیتونی، لطیف. (۲۰۰۲). معجم مصطلحات نقد الروایه، الطبعه ۱، لبنان: دار النهار للنشر.
- ژنت، ژرارد. (۱۳۸۴). «حکایت قصوی و حکایت واقعی»، مترجم: انوشیروان گنجی پور، مجله زیبا شناخت، شماره ۱۲. صص ۹۷-۹۵.
- صهبا، فروغ. (۱۳۸۷). «بررسی زمان در تاریخ بیهقی بر اساس نظریه زمان در روایت»، پژوهش‌های ادبی، سال ۵. شماره ۲۱، صص ۸۹-۱۱۲.
- العید، یمنی. (۱۹۸۶). الراوی-الموقع والشکل (دراسه فی السرد الروائی) الطبعه ۱، بیروت: مؤسسه الأبحاث العربیه.
- غلامحسین زاده، غلامحسین؛ طاهری، قدرت‌الله؛ رجیبی، زهرا. (۱۳۸۶). «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر حکایت اعرابی و درویش در مثنوی»، پژوهش‌های ادبی، سال ۴، شماره ۱۶، صص ۱۹۹-۲۱۷.
- قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۷). «زمان و روایت»، فصلنامه نقد ادبی، سال ۱، شماره ۲، صص ۱۲۲-۱۴۳.
- لوتی، یاکوب. (۱۳۸۶). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، مترجم: امید نیک فرجام، چاپ ۱، تهران: نشر مینوی خرد.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۶). نظریه‌های روایت، مترجم: محمد شهباء، چاپ ۲، تهران: انتشارات هرمس.
- مرتاض، عبدالملک. (۱۹۹۸). «فی نظریه الروایه-بحث فی تقنیات السرد»-العدد ۲۴۰، الکویت: عالم المعرفه، صص ۲۱۸-۲۳۵.
- مستغانمی، احلام. (۲۰۰۰). ذاکره الجسد، الطبعه ۱۵، بیروت: دارالآداب.
- (۱۳۹۰). خاطرات تن، مترجم: رضا عامری، چاپ ۱، تهران: انتشارات افراز.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، مترجم: محمد نبوی و مهران مهاجر، چاپ ۲. تهران: نشر آگه.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). عناصر داستان، چاپ ۵، تهران: انتشارات سخن.

میشل آدام، ژان، رواز فرانسواز. (۱۳۸۵). تحلیل انواع داستان، مترجم: آذین حسین زاده و کتایون شهپرراد، چاپ ۲، تهران: نشر قطره.

ویستر، راجر. (۱۳۸۲). پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی، مترجم: الهه دهنوی، تهران: روزنگار.

Genette, Gérard. (1980). *"Narrative Discourse"*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca New York: Cornell University.