

## بررسی رابطه‌ی زمان و جذابیت در روایت «الافق وراء البوابة» از غسان کنفانی

حسن گودرزی لمراسکی،<sup>۱\*</sup> علی باباپور روشن<sup>۲</sup>

### چکیده

جذابیت، عامل حیاتی روایت‌ها و مقصود نهایی آن محسوب می‌شود و نویسندگان برای تحقق آن از تمامی ظرفیت‌ها استفاده می‌کنند که از جمله‌ی آن می‌توان به مؤلفه‌ی زمان، اشاره کرد که با ظهور نظریات دانشمندانی هم‌چون ژرار ژنت فرانسوی، اهمیتش بیش از پیش، آشکارتر شد.

این جستار با روش تحلیل محتوا بر آن است تا اهمیت و تأثیرات زمان و انواع مختلف آن یعنی نظم، تداوم و بسامد را از نظر ژرار ژنت در ایجاد جذابیت داستان کوتاه «الافق وراء البوابة» غسان کنفانی، نویسنده‌ی مبارز فلسطینی، مورد بررسی و تحلیل قرار دهد تا نشان دهد که چگونه نویسنده در نظم با گذشته‌نگری، آینده‌نگری و ایجاد دگرگونی در نظم خطی روایت و نیز، شروع آن از نیمه-ی داستان، بازی‌های زمانی، وارد کردن نوعی عاطفه و احساس و استفاده از ساخت برون‌گرا و در تداوم با فضاسازی، شتاب منفی نسبت به حوادث جذاب، شتاب مثبت نسبت به بخش‌های تکراری و خسته‌کننده‌ی روایت و نزدیک کردن و دور کردن خواننده از داستان و در بسامد با تمرکز بر قسمت‌های برانگیزنده‌ی عواطف و احساسات مخاطب و تعلیق‌آفرین، تکرار آن‌ها و بیان کشمکش روانی شخصیت روایتش، به آشنایی‌زدایی در روایت پرداخته و نوعی ابهام و پیچیدگی را در آن وارد کرده به‌گونه‌ای که خواننده را برای دانستن ادامه‌ی روایت، کنجکاو و مشتاق ساخته و او را در هول و ولا و فرضیه‌سازی نگه داشته است؛ هم‌چنین عواطف و احساسات خواننده را به‌کار گرفته و نسبت به سرنوشت شخصیت‌های روایتش، حساس می‌کند و بدین وسیله، پیرنگ مطلوب و پیچیده‌ی داستانی خود را بنا می‌سازد و آن را برای خواننده، جذاب جلوه می‌دهد.

**کلید واژه‌ها:** زمان، جذابیت، غسان کنفانی، الافق وراء البوابة، ژرار ژنت.

<sup>۱</sup> . استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران h.goodarzi@umz.ac.ir

<sup>۲</sup> . دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران

## مقدمه

انسان‌های نخستین که شبانگاهان، کنار آتش می‌نشستند، ماجراهای روز گذشته را برای یکدیگر روایت می‌کردند؛ از این‌رو روایت، قدمتی به درازای تاریخ دارد؛ به‌طوری که تزوتان تودوروف (tzvetan todorov) معتقد است که روایت، خود، مبدأ زمان است. (مشتاق مهر، ۱۳۸۷: ۱۳۷) و می‌تواند به کلام گفتاری یا نوشتاری، به تصویر متحرک یا ثابت و به ایما و اشاره یا به آمیزه‌ای سامان‌یافته از تمامی این گروه‌ها باشد. (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۴۵)

از روایت، تعاریف مختلفی مطرح شده که از جمله‌ی آن می‌توان به تعریف مایکل تولان اشاره کرد که: «روایت، بازگویی اموری است که به لحاظ زمانی و مکانی از ما فاصله دارند و گوینده، حاضر و ظاهراً به مخاطب و قصه نزدیک است؛ اما رخدادها، غایب و دور هستند.» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۶) هم‌چنین اطلاع یافتن از آن، ما را در شناخت بهتر، یاری می‌کند و سبب برقراری ارتباط هرچه بهتر خواننده با آن می‌شود؛ از این‌رو به تجزیه و تحلیل روایت‌ها توجه شد؛ به‌طوری که علم نسبتاً جوان روایت‌شناسی (Narratologie) به‌وجود آمد که از عمر آن بیش از چند دهه نمی‌گذرد (اخوت، ۱۳۷۱: ۸) و ادبا و ناقدان در خلال آن به مباحث تازه و دقیقی توجه کردند که از جمله جدیدترین این مباحث، بحث زمان در روایت‌هاست که با ظهور آثار نویسندگانی هم‌چون جیمز جویس، ویرجینیا ولف و مارسل پروست وارد مرحله‌ی جدیدی از بررسی‌های هنری و ادبی شد و دانشمندان مختلفی هم‌چون امیل بنونیست (Emile, Benveniste)، پل‌ریکور (PavI, Ricoeure) و...، نظریه‌های مختلفی درباره‌ی آن مطرح کردند که مؤثرترین آن‌ها، ژرار ژنت فرانسوی است که این جستار با توجه به نظریه‌ی او به نگارش درمی‌آید.

اما درباره‌ی جذابیت روایت‌ها و اهمیت آن، می‌توان گفت که جذابیت روایت و میل مداوم خواننده برای دانستن انتهای داستان و گره‌گشایی آن، موجب موفقیت

نویسندگان و داستان آن‌ها می‌شود؛ از این رو همه‌ی داستان‌نویسان، نیاز دارند به این که خواننده، داستان آن‌ها را به پایان ببرد و ما این اهمیت را در روایت‌های گذشتگان می‌بینیم؛ جایی که شهرزاد در داستان هزارویک شب برای این که از گزند سلطان، که قصد داشت اهل حرم‌سرای خود را بکشد، در امان بماند، هرشب قصه‌ای طولانی، برای سلطان می‌بافت و شگفتی و کنجکاوی سلطان را برمی‌انگیخت؛ به گونه‌ای که هر شب، پس از انتهای قصه، انگشت حیرت به دندان می‌گزید و منتظر ادامه‌ی آن بود؛ ولی به دلیل فرارسیدن صبحگاهان، دستور می‌داد تا باقی قصه را در شب بعد بیان کند؛ از این رو به شهرزاد قصه‌گوی خود، یکبار دیگر، امان می‌داد تا قصه را به پایان ببرد؛ یعنی شهرزاد قصه‌گو چنان جذابیتی در قصه‌های خودش ایجاد می‌کرد که سلطان را اسیر آن می‌ساخت و این چنین بود که هزارویک شب، دوام آورد و سرانجام او را عفو کرد.

از عمده‌ترین شگردها برای دستیابی به جذابیت روایت، می‌توان از ایجاد تعلیق و هم‌چنین استفاده از احساس خواننده، برای ایجاد کشش در او نام برد؛ البته تعلیق (Suspense) همان «کیفیتی است که نویسنده برای واقعیتی که در شرف تکوین است، در داستان خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنجکاو به ادامه‌ی روایت می‌کند و هیجان و التهاب او را برمی‌انگیزد.» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۹۸) و او را وادار می‌کند تا از خود سؤال کند: «بعد چه اتفاق خواهد افتاد؟» یا «چگونه این اتفاق، روی می‌دهد؟» که برای یافتن جواب پرسش‌های خود، آن روایت را ادامه دهد.» (پرین، ۱۳۷۸: ۲۶) و این برقراری ارتباط بین خواننده یا شنونده با روایت موردنظر و حساس شدنشان نسبت به اشخاص داستان و روند ماجرا یکی از عوامل ایجاد جذابیت در روایت، به‌شمار می‌رود و از آنجا که استفاده از انواع زمان، یکی از بهترین شیوه‌ها برای تحقق این هدف محسوب می‌شود، در این جستار، تلاش می‌کنیم تا چگونگی و میزان استفاده‌ی غسان کنفانی، نویسنده‌ی بزرگ فلسطینی، از عنصر زمان برای ایجاد

جذائیت در روایت «الافق وراء البوابه» را براساس نظر ژرار ژنت فرانسوی، بررسی کنیم؛ البته لازم به ذکر است که این روایت، یکی از داستان‌های کوتاه کتاب «أرض البرتقال الحزین» کفانی است؛ بنابراین بعد از معرفی نویسنده و بیان خلاصه‌ی داستان، انواع زمان را با توجه به نظر ژرار ژنت فرانسوی و ارتباط آن با ایجاد جذائیت در این روایت، بررسی خواهیم کرد تا به این سؤال پاسخ دهیم که چگونه غسان کفانی در روایت «الافق وراء البوابه» از انواع زمان برای ایجاد جذائیت در روایت مذکور، استفاده کرده است؟

### فرضیه

با توجه به سؤال مقاله، فرضیه‌ی ما بر این اصل استوار است که غسان کفانی از تمامی انواع زمان روایت، هم‌چون نظم با گذشته‌نگری و آینده‌نگری و تداوم با شتاب منفی در حوادث تعلیق‌آفرین و برانگیختن احساس خواننده و بسامد با تکرار حوادث ابهام‌آمیز و جذاب، در حد وسیعی برای ایجاد جذائیت در روایتش استفاده کرده است.

### پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی زمان و مباحث مربوط به آن در ادبیات داستانی عرب، مقالاتی به نگارش درآمده است که از جمله‌ی آن، مقاله‌ای با عنوان «مؤلفه‌های زمان و مکان روایی در قصص قرآنی» در مجله‌ی ادب‌پژوهی، شماره‌ی ۷ و ۸، بهار و تابستان ۱۳۸۸، به چاپ رسیده که در آن به انواع زمان روایی و هم‌چنین مکان روایی در قصص قرآن، پرداخته شده است و هم‌چنین مقاله‌ای با عنوان «أحسن القصص، رویکردی روایت-شناختی به قصص قرآنی» در مجله‌ی نقد ادبی، سال اول، شماره‌ی ۲ به چاپ رسیده است که در آن به عناصر روایت از جمله زمان در روایت‌های قرآن پرداخته است؛ اما تاکنون در مورد بررسی انواع زمان و رابطه‌ی آن با ایجاد جذائیت، مقاله‌ای به نگارش درنیامده است که در این مجال به آن پرداخته می‌شود.

## غسان کنفانی

غسان کنفانی، نویسنده‌ی مبارز و شهید فلسطینی، در سال ۱۹۳۶ در «عکا» در شمال خاوری فلسطین، متولد شد. در کودکی پس از پیدایش اسرائیل در ۱۹۴۸، ناگزیر به جنوب لبنان، سوریه و کویت مهاجرت کرد تا این که در سال ۱۹۶۰ راهی بیروت شد و فعالیت سیاسی- ادبی خود را در تمامی زمینه‌ها وسعت بخشید و به نویسندگی در نشریات مختلف پرداخت و در سال ۱۹۶۹ هفته‌نامه‌ی «الهدف» را تأسیس کرد و سردبیر آن شد. وی در میان معاصران خویش در شمار نامیان است؛ به طوری که در سال ۱۹۶۶ جایزه‌ی دوستان کتاب در لبنان و در سال ۱۹۷۴ جایزه‌ی سازمان روزنامه-نگاران جهانی (I.O.J) و جایزه‌ی «اللوئس» از طرف اتحادیه‌ی نویسندگان آسیا و آفریقا را دریافت کرد. (کنفانی، ۱۹۸۷: ۵-۶) کنفانی نه تنها در رمان، داستان کوتاه و نمایشنامه‌نویسی، چیره‌دست و هنرمند است، در زمینه‌ی پژوهش ادبی و سیاسی، شخصیتی برجسته است؛ اما این فعالیت‌های روشنگرانه و پیوسته‌ی او در زمینه‌ی ادبیات، هنر و تاریخ سیاسی فلسطین به همراه پژوهش‌های تحلیلی وی درباره‌ی صهیونیسم، انگیزه‌ای برای قتل برنامه‌ریزی‌شده و دردناک او در بیروت بود به گونه‌ای که در سال ۱۹۷۲ اسرائیلیان، بمبی در اتومبیل او کار گذاشتند و انفجار آن به مرگ و تکه‌تکه شدن اعضای بدن او به همراه خواهرزاده‌اش انجامید. (کنفانی، ۱۳۶۱: ۷-۸) از او با وجود سن کم در هنگام شهادت، آثار بسیاری برجای مانده است که از جمله مهم‌ترین آن می‌توان به داستان‌های کوتاه: «مرگ بستر شماره‌ی ۱۲» (۱۹۶۲)، «سرزمین غم‌زده‌ی پرتقال» (۱۹۶۲) و از پژوهش‌های ادبی وی می‌توان به «ادبیات مقاومت در فلسطین اشغالی» (۱۹۶۲) و کتاب «درباره‌ی ادبیات صهیونیسم» (۱۹۶۷) اشاره کرد. (کنفانی، ۱۹۸۷: ۶)

## خلاصه‌ی داستان

داستان «الافق وراء البوابه» درباره‌ی پسر جوان فلسطینی است که همراه خواهر ده-ساله‌اش پس از خداحافظی با مادر و خاله‌اش، برای دیدن نامزد خود، شهر یافا را به سمت عکا ترک می‌کند؛ اما چند روز بعد از ترک یافا راه، بسته می‌شود و آن‌ها دیگر قادر به بازگشت نیستند؛ از سوی دیگر در عکا، یهودیان به محل سکونت آن‌ها حمله می‌کنند و خواهر ده‌ساله‌اش را به شهادت می‌رسانند و پس از گریه و اندوه فراوان آن جوان، مردم خواهرش را در همان شهر عکا دفن می‌کنند؛ اما آن جوان به خاطر شرم از مادرش، توانایی برگشتن و گفتن حقیقت به او را ندارد؛ بدین خاطر به مدّت طولانی، تلفنی به خانواده‌اش می‌گوید که حال‌شان خوب است و هشت سال بعد، یک بار به یافا برمی‌گردد؛ ولی قادر نیست که پیش مادرش برود؛ از این رو آنجا را ترک می‌کند. او سرانجام، ده سال بعد و پس از کش و قوس‌های فراوان روحی و روانی به یافا بازمی‌گردد؛ ولی در دروازه‌ی یافا، خاله‌اش را تنها می‌بیند و متوجه می‌شود که مادرش از اندوه زیاد، سال‌ها پیش، مرده است.

### انواع زمان و ارتباط آن با جذّابیت

روایت‌شناسان «زمان» را جزء جدایی‌ناپذیر روایت، یکی از مهم‌ترین عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن و نیز یکی از عوامل بسیار مؤثر در ایجاد جذّابیت روایت‌ها به‌شمار می‌آورند. در توضیح آن می‌توان گفت که بنابر تحلیل ساختارگرایان، به‌ویژه ژنت، هر متن روایی، دو زمان دارد: ۱. زمان داستان، ۲. زمان متن. زمان داستان، رابطه‌ی گاه-شمارانه میان حوادث داستان است؛ بدان‌گونه که در اصل، رخ داده است و زمان متن یا روایت، چگونگی جایگزین کردن این حوادث در متن است. (حرّی، ۱۳۸۸: ۱۲۸) البته زمان داستان با زمان متن، هماهنگ نیست؛ بلکه گاهی اوقات، حوادثی که چند سال در زمان داستان به طول می‌انجامد، در یک یا چند جمله در زمان روایت، بیان می‌شود؛ اما حوادثی که در طول چند ساعت در زمان داستان اتفاق می‌افتد، در چند

صحنه از زمان روایت، بیان می‌شود «همان‌طور که در رمان "در جستجوی زمان از دست‌رفته" پروست، سه سطر به شرح دوازده سال و صد و نود صفحه به شرح دو تا سه ساعت، اختصاص داده شده است». (احمدی، ۱۳۸۶: ۳۱۶) و در روایت «الافق وراء البوابه» کنفانی، ده سال از زمان داستان را در یک جمله، بیان می‌کند؛ اما چندین صفحه را به چند دقیقه از لحظات دیدار فرزند خانواده با خاله‌اش اختصاص می‌دهد؛ از این رو می‌بینیم که راوی با تغییر زمان داستان در روایت و چینش خاص کنش‌ها و حوادث در بستر زمان روایت، برای داستان، آغاز و میانه و پایانی دلخواه در نظر می‌گیرد و بدین وسیله بر ایجاد و تقویت جذابیت، در روایتش اقدام می‌کند؛ البته این جهش‌ها و جابه‌جایی‌های زمانی، در صورتی که به واقع و واقعیت نزدیک‌تر باشند، همواره بیشترین امکان را به خواننده‌ی قصه می‌دهند تا عناصر روایت و پردازش خود را پیچیده‌تر و پررمز و رازتر و در عین حال، بکرتر و بدیع‌تر بتراشد. (بارگاس، ۱۳۸۱: ۱۰۲)

در تفسیر هرچه بیشتر این موضوع می‌توان گفت که بین زمان داستان و زمان متن، سه نوع رابطه‌ی زمانی وجود دارد: ۱. نظم، ۲. تداوم، ۳. بسامد (حسن القصرای، ۲۰۰۴: ۵۱)

### ۱. نظم/سامان (Order)

بیشتر کتاب‌های داستانی گذشته بر مبنای نظم، سازماندهی شده‌اند که می‌توان آن را به نظم زمانی و منطقی تعبیر کرد و رابطه‌ی منطقی، که بنا به عادت به آن می‌اندیشیم، رابطه‌ی علیت است. (تودوروف، ۱۳۷۹: ۷۶) اما امروزه در داستان‌های کوتاه و رمان، اغلب زمان نقل وقایع در پی هم نمی‌آیند؛ یعنی ممکن است برعکس نظر فورستر، رمان‌نویس و سخن‌شناس انگلیسی، اوّل مسئله‌ی تباهی مطرح شود و بعد مسئله‌ی مرگ و همین‌طور چاشت بعد از ناهار. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۴)

عمده‌ترین انواع این ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن را، به قول ژنت، نابهنگامی / زمان‌پریشی می‌نامند که از یک‌سو «بازگشت به عقب» (Flash Back) یا «پس‌نگری» (Retrospection) و از سوی دیگر «رجعت به آینده» (Froreshadowing) یا «پیش‌نگری» (Anticipation) وجود دارد؛ با این حال، برای پرهیز از معانی تلویحاً روان‌شناختی و نیز سینمایی-تصویری این واژه، این دو واژه را به ترتیب «گذشته‌نگر» (Analypsis) و «آینده‌نگر» (Prolepsis) می‌نامند. (کنان، ۱۳۸۲: ۱)

### ۱-۱. گذشته‌نگر (Analypsis)

هروقت روایتی به گذشته‌ای در داستان برگردد، یعنی واقعه‌ای که قبلاً رخ داده، بعداً بیان شود، به عبارتی دیگر در روند روایت داستان، عقب‌گردی صورت پذیرد، می‌گوییم که در آن داستان، گذشته‌نگری وجود دارد. (حسن القصرای، ۲۰۰۴: ۱۹۲) این گذشته‌نگرها در صورتی که از محدوده‌ی زمانی روایت، فراتر رفته یعنی پیش از آغاز روایت رخ داده باشند، «گذشته‌نگر بیرونی» و اگر در چارچوب زمانی روایت اصلی باشند، «گذشته‌نگر درونی» گفته می‌شوند. (مارتین، ۱۳۸۶: ۹۱) اما اگر دوره‌ای را که گذشته‌نگر دربرمی‌گیرد، قبل از آغاز روایت اصلی باشد، ولی در مراحل بعدی روایت، به روایت اصلی منتقل شود یا به عبارتی دیگر، گذشته‌نگری که بیرون داستانی است بعدها در روند روایت به شخصیت، رخداد و یا خط سیر داستان، پیوند بخورد و درون داستانی شود، «گذشته‌نگر مرکب» خوانده می‌شود. (غلام‌حسین‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۰۴) همچنین گذشته‌نگر را به دو دسته‌ی اصلی و فرعی هم تقسیم می‌کنند؛ بدین صورت که اگر گذشته‌نگر درباره‌ی شخصیت رخداد یا خط سیر اصلی روایت باشد، گذشته‌نگر اصلی و در غیر این صورت، گذشته‌نگر فرعی می‌گویند. (حرّی، ۱۳۸۸: ۱۳۰)

اما درباره‌ی ارتباط زمان با جذابیت در روایت «الافق وراء البوابه»، می‌توان گفت که نویسنده، با ایجاد دگرگونی در نظم خطی روایت، روند داستان را پرکشش‌تر و

جذاب‌تر می‌کند؛ به‌گونه‌ای که به جای نقل خطی داستان، یعنی شروع روایتش از همان لحظه‌ی جدایی جوان از مادر خود در یافا، روایتش را از میانه‌ی داستان آغاز می‌کند؛ به‌طوری که شروع آن را از لحظه‌ی کشمکش، تردید و دودلی جوان بر روی پلکان، بعد از ده سال جدایی از مادرش، برای برگشتن به سمت عکا و مادر خود، قرار می‌دهد؛ بدین وسیله، نوعی ابهام را در ذهن خواننده وارد می‌کند و او را به کنجکاوی وامی‌دارد تا از آنچه اتفاق افتاده، مطلع شده و به خواندن ادامه‌ی روایت اقدام کند؛ از این رو داستان کوتاهش را با شخصیتی شروع می‌کند که درگیر با یک کشمکش روانی است و او را در وضعیتی دشوار و دو راهی، قرار می‌دهد که آیا به سمت خانواده و مادرش برگردد یا نه و انتخاب هریک از آن دو راه، که هر دو نیز نامطلوب است، توجه خواننده را بیشتر به خود جلب می‌کند و او را در هول و ولا قرار می‌دهد و بدین وسیله بر جذابیت روایتش می‌افزاید:

«قبل أن يصل الی رأس السلم وقف ليلتقط انفاسه... لا، لايمكن أن يكون مرهقاً إلى هذا الحد إنّه يعرف جيداً إنّه ليس مرهقاً أبداً...» (کنفانی، ۱۹۸۷: ۲۳) (قبل از این که به بالای پلکان برسد، توقّفی کرد تا نفسی تازه کند نه ممکن نیست تا این حد خسته باشد... او به‌خوبی می‌داند که اصلاً خسته نیست).

اما در ادامه، نویسنده برای افزودن ابهام و پیچیدگی روایتش و برانگیختن هرچه بیشتر حس کنجکاوی خواننده و تشویق او برای پیگیری ماجرا و درنهایت، جذابیت هرچه بیشتر روایت، با ذکر خاطره‌ی برگشتنش در دو سال قبل، که در چارچوب زمانی روایت اصلی و مربوط به خط سیر روایت است، گذشته‌نگری درون داستانی اصلی را ذکر کرده و بیان می‌کند که دو سال قبل هم در چنین جایی بوده و به خاطر شک و تردید از همان‌جا از برگشتن منصرف شده است:

«و في دوامة التردد التي أخذت تطوّف في عروقه تذكر فجأة أنّه كان قد وقف نفس هذه الوقفة قبل عامين و سأل نفسه ذات السؤال...» (همان) (و در خلال ادامه‌ی تردیدی که در رگ‌هایش به حرکت درآمد، ناگهان به یاد آورد که دو سال قبل، در چنین لحظه‌ای، توقّف کرده بود و از خودش همین سؤال را پرسیده بود).

و بعد با گذشته‌نگری درون داستانی اصلی مجدّد و نقل دوباره‌ی ماجرای برگشتنش در دو سال قبل به شهر مادری‌اش و ملاقات نکردن با او و نگفتن واقعیت ماجرا به او که در چارچوب زمانی روایت اصلی است، بر ابهام و پیچیدگی روایتش افزوده و سبب گره‌افکنی و ایجاد اوج در آن می‌گردد و حس کنجکاوی خواننده را برای دانستن ادامه‌ی روایت، هرچه بیشتر برمی‌انگیزد:

«حين وصل قبل عامين الى القدس كان قد عقد عزمه على أن يقابل أمّه و يقول لها كلّ شيء... و لكنّه في لحظة وقوفه على سلم الفندق شعر بأنّه لن يستطيع أن يمسح الكذب الطويل...» (همان: ۲۴) (هنگامی که دو سال قبل به قدس رسید، تصمیمش را گرفته بود برای این که با مادرش روبه‌رو شود و همه چیز را به او بگوید... ولی در لحظه‌ی ایستادنش بر روی پلکان مسافرخانه، احساس کرد که نمی‌تواند آن دروغ طولانی را پاک کند...)

و بعد از آن با گذشته‌نگری‌هایی در روایتش، داستان را از ابتدا روایت می‌کند تا به حسّ کنجکاوی خواننده و اضطراب او نسبت به ادامه‌ی روایت، پاسخ دهد و به گونه‌ای دیگر بر جذابیت روایتش بیفزاید؛ همان‌طور که در عبارت‌های زیر می‌بینیم که راوی با عبارت «منذ أن غادر يافا...» که در چارچوب زمانی روایت است و گذشته‌نگری درون داستانی اصلی است، به بیان روایت از ابتدای آن می‌پردازد:

«سوفَ يبدأ من البدء، منذ أن غادر يافا إلى عكا ليري الفتاه التي كانت أمّه ترمع أن تخطبها له: إنه يذكر تلك اللحظة بكلّ دقائقها، كيف وقفت أمّه على السلم تدعو له بالخير...» (همان: ۲۵) (به‌زودی داستان را از آغاز شروع خواهد کرد، از زمانی که یافا را به سمت عکا ترک کرد برای این که دختری را که مادرش می‌خواست برایش خواستگاری کند، را ببیند. او آن لحظه را با تمام دقایقش به یاد می‌آورد که چگونه مادرش بر پلکان ایستاد درحالی که برایش دعای خیر می‌کرد.)

و بدین وسیله می‌بینیم که کنفانی با گذشته‌نگری‌های متعدّد درون‌داستانی، داستانش را تا آن لحظه‌ی شروع روایتش، یعنی ده سال بعد از خروج از عکا، ذکر می‌کند و در خلال آن گذشته‌نگری‌ها، با گریز به زمان حال داستان، روایتش را تنوع می‌بخشد و از نقل خطی روایت، پرهیز می‌کند و با این تغییرات متعدّد در زمان

داستان از گذشته به حال، تأکید داستان و هیجان آن را بیشتر کرده و سبب پیچیده شدن پیشروی روایتش و درگیر شدن ذهن مخاطب می‌شود و او را برای فهم آن به تلاش وامی‌دارد؛ همان‌طور که در عبارت‌های زیر می‌بینیم که راوی در خلال گذشته-نگری درون داستانی اصلی و بیان حالت مادر در گذشته، به‌وسیله‌ی عبارت «اصیبت بخیه...»، ناگهان با عبارت «استلقی...» به زمان حال داستان برمی‌گردد و حالت خودش را در آن زمان بیان می‌کند و بدین ترتیب، هرچه بیشتر بر جذابیت روایتش می‌افزاید:

«...وما من شكّ في أنّها (الام) اصیبت بخیه امل مريرة و فاجعة... استلقی فی سریره و صالبا ذراعیه تحت رأسه...» (همان: ۲۴) (شکی نیست که مادر، به ناامیدی تلخ و فاجعه‌باری مبتلا شده است... بر روی تختش به پشت خوابید و ساعدش را در زیر سرش به حالت صلیب قرار داد.)

و علاوه بر این، همان‌طور که در عبارت‌های بالا می‌بینیم، راوی با بیان اندیشه‌ها و خیالات شخصیت روایتش و بیان عواطف و احساسات مادر خانواده از طریق گذشته‌نگری‌ها، علاوه بر شخصیت‌پردازی و آشکار کردن گوشه‌ای از شخصیت مادر، احساسات خواننده را برانگیخته و سبب همدلی و همراهی او با شخصیت شده و او را در دنیای روایت فرومی‌برد. البته لازم به ذکر است که در این روایت، با توجه به شروع نقل روایت از میانه‌ی داستان، راوی از گذشته‌نگری‌ها برای نقل داستان در محدوده‌ی آن استفاده کرده بنابراین گذشته‌نگری‌های آن، درون داستانی اصلی است.

## ۲-۱. آینده‌نگر (Prolepsis)

هروقت در روند روایتی، از پیش گفته شود که بعداً چه اتفاقی خواهد افتاد، می‌گوییم که در آن، آینده‌نگری صورت گرفته است؛ زیرا آینده‌نگری، پریدن به دوره‌ی معینی از زمان قصه و عبور از نقطه‌ای است که نقل داستان به آن رسیده، به خاطر نگرستن به حوادث آینده و آگاهی از رویدادهای تازه‌ی روایت. (حسن‌القصرای، ۲۰۰۴: ۲۱۱) نمونه‌ی اصلی فرمالیست‌ها از آینده‌نگری، داستان «مرگ ایوان ایلچ»

تولستوی است که گره‌گشایی روایت در عنوان آن قرار دارد. (تودوروف، ۱۳۷۹: ۵۹) آینده‌نگری هم‌چون گذشته‌نگری به چند دسته تقسیم می‌شود: ۱. برون‌داستانی و آن در صورتی است که آینده‌نگری از محدوده‌ی زمانی داستان فراتر رفته یعنی پس از پایان روایت رخ داده باشد. ۲. درون‌داستانی و آن در صورتی است که آینده‌نگری در چارچوب زمانی روایت اصلی باشد. (مارتین، ۱۳۸۶: ۹۱) ۳. مرکب که آینده‌نگری در آن ظاهراً بیرونی است؛ ولی بعدها به روایت متصل می‌شود و مشخص می‌شود که پایان از پیش معین روایت را دربرداشته است. (غلام‌حسین زاده، ۱۳۸۶: ۲۰۴) از طرفی دیگر در صورتی که آینده‌نگری، درباره‌ی شخصیت، رخداد یا خط سیر اصلی روایت باشد، آینده‌نگر اصلی در غیر این صورت، فرعی است. (همان)

اما درباره‌ی رابطه‌ی آینده‌نگری با جذابیت، می‌توان به نظر تولان اشاره کرد که معتقد است: «آینده‌نگرها، نوع متفاوتی از تحیر و سردرگمی را مطرح می‌کنند و خواننده دایم در تحیر به سر می‌برد که چگونه شخصیت‌ها و رخدادها از موقعیت کنونی خود به موقعیت آتی و دوردستی، که پیش‌تر بدان اشاره می‌شود، پرمی‌کشند و دایم در فکر طرح نقشه‌ای است تا از این وقایع، حد فاصل میان زمان حال و آینده، سر در بیاورد.» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۲۹)

از این رو می‌بینیم که آینده‌نگرها، خواننده را برای فهمیدن چگونگی تحقق یافتن رخدادها، کنجکاو و مشتاق می‌کنند و او را تحریک به پیگیری ادامه‌ی ماجرا و در نتیجه، سبب جذابیت بیشتر روایت می‌شوند؛ به عبارتی دیگر در آینده‌نگری، نویسنده با تبدیل سؤال ذهنی مخاطب از «بعد چه می‌شود؟» به «چطور چنین می‌شود؟» به نوعی دیگر، خواننده را به خواندن ادامه‌ی روایت، وادار می‌کند.

و از سویی دیگر بنا به نظر برودل، آینده‌نگرها سبب مطرح شدن این سؤال می‌شوند که آیا تصورات شخصیت X در مورد آینده حقیقت دارد یا نه؟ و از این رو می‌-

بینیم که آینده‌نگرها نوعی ابهام را در روایت، به وجود می‌آورند که بر جذابیت روایت‌ها می‌افزایند. (برودل، ۱۳۷۳: ۱۶۳)

اما از جمله آینده‌نگری‌های موجود در روایت «الافق وراء البوابه» غسان کنفانی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

«هل يعود ادراجة؟ بدا له السؤال عجيباً و لكنّه لم يستطع أن يتخلّص منه، كان يدق في رأسه كالناقوس... هل أعود؟» (کنفانی، ۱۹۸۷: ۲۳) (آیا او عقب‌نشین‌اش را تکرار می‌کند؟ این سؤال برای او عجیب بود اما نتوانست از آن خلاص شود و همچون ناقوسی بر سرش می‌کوبید... آیا بازمی‌گردم؟)

کنفانی با طرح سؤالات «هل يعود ادراجة» و «هل أعود؟» و بیان گوشه‌ای از آینده‌ی داستان و شخصیت اصلی آن، به آینده‌نگری درون داستانی اصلی پرداخته و در خلال آن، ضمن ایجاد سؤال و ابهام در روند داستان و ذهن خواننده، سبب مطرح شدن سؤال دیگری در ذهن خواننده می‌شود که آیا تصورات و خیالات شخصیت داستان، به حقیقت می‌انجامد یا خیر؟ و او را برای دانستن آن کنجکاو و مشتاق می‌کند.

«و غداً سوف تلوح له بكفها المعروقة و سوف تندفع اليه بشعرها الاشيب و وجهها العجوز المبتل بالدموع، سوف تنهمر فوق صدره و ترحف كما يرحف طير صغير على وشك أن يموت، سوف تُمرغُ رأسها المكدود على وجهه دون أن تجد الكلمة التي تستطيع أن تشحنها بحبها المخدول». (همان: ۲۴) (و فردا مادرش، دست عرق‌کرده‌اش را برای او آشکار می‌کند و با موی سفید و چهره‌ی پیر اشک‌آلودش، به سمت او روانه می‌شود و بر روی سینه‌اش همچون سیلابی فرومی‌ریزد و همچون پرنده‌ی کوچکی در آستانه‌ی مرگ، می‌لرزد و به زودی سر شکست‌خورده‌اش را بر روی چهره‌اش می‌چرخاند بدون اینکه کلمه‌ای بیابد که بتواند عشق رهاشده‌اش را بر آن بار کند).

کنفانی با این خیال‌پردازی و رؤیا و جریان سیال ذهن و بیان آینده‌ی احتمالی حالت مادر در لحظه‌ی دیدار با فرزند خانواده، به آینده‌نگری درون داستانی اصلی، پرداخته و به وسیله‌ی آن به گره‌گشایی احتمالی روایت می‌پردازد و با آن نوعی عاطفه و احساس را در روند روایتش وارد می‌کند و با استفاده از عواطف و احساسات

خواننده، او را با خود همراه می‌کند و هم‌چنین او را متحیر می‌گرداند که چگونه شخصیت‌های روایتش (مادر و فرزند خانواده)، از موقعیت کنونی در داستان، به آن موقعیت در آینده‌نگری می‌رسد و او را برای فهمیدن چگونگی تحقق آن، کنجکاو می‌کند و هم‌چنین این سؤال برای او مطرح می‌شود که آیا اصلاً این تصورات شخصیت مورد نظر، که راوی داستان نیز هست، تحقق می‌یابد؟

«لو قال ذلک کله لائمحت الاکذوبه الکبری الّتی بناها فی عشر سنوات، ستصیر امّه فی تلک اللحظه تعرف ان دلال قد ماتت، منذ عشر سنوات و ان ابنها قد کذب علیها طویلاً...». (همان: ۲۶) (اگر همه‌ی آن را می‌گفت، آن دروغ بزرگی که در طول ده سال آن را بنا کرد، محو می‌شد و مادرش در آن لحظه می‌دانست که دلال ده سال است که مرده است و پسرش در این مدت طولانی به او دروغ گفته است.)

راوی با عبارت «ستصیر امه فی تلک اللحظه...» و بیان حالت احتمالی مادر در آینده و به هنگام بیان واقعیت ماجرا به او، آینده‌نگری درون داستانی اصلی انجام داده و به‌وسیله‌ی آن با قرار دادن خواننده در آن شرایط سخت و دشوار روانی و هم‌چنین با استفاده از ساخت برون‌گرا که در آن خواننده از حوادث داستان مطلع است اما شخصیت داستانی یعنی مادر خانواده، از آن آگاهی ندارد و نیز با استفاده از تقابل بین این آگاهی خواننده و جهل شخصیت روایت از واقعه، بر جذابیت روایت می‌افزاید و نوعی هول و ولا و اضطراب را به خواننده، منتقل می‌کند و او را به خواندن ادامه‌ی روایت و مطلع شدن از سرانجام آن وادار می‌کند.

## ۲. تداوم (duration)

ساخت‌وساز زمان روایت به دست راوی شکل می‌گیرد؛ بدین صورت که اگر مقطع کوتاهی از زمان داستان مملو از حوادث و رویدادها باشد، راوی می‌تواند چندین صفحه از متن را به آن اختصاص دهد؛ اما اگر مدت‌زمان طولانی از زمان داستان، خالی از مطالب و حوادث قابل توجه و مهم باشد، می‌تواند آن‌ها را از متن، حذف

کند؛ همان‌طور که «فیلدینگ» (Henry Fielding) در «داستان تام جونز» به همین نکته اشاره می‌کند. (مارتین، ۱۳۸۶: ۹۰)

در تداوم، رابطه بین مدت زمان رخدادها در داستان (به دقیقه، ساعت، روز، ماه و سال) و مقدار یا حجم اختصاص داده شده از متن برای آن مدت زمان رخدادها در داستان (بر مبنای خط و صفحه)، بررسی می‌شود. (تودوروف، ۱۳۷۹: ۶۰) اگر نسبت بین زمان مورد بررسی متن و حجم اختصاص داده شده به آن زمان، ثابت و یکسان باشد، داستان با تداوم و شتابی ثابت، پیش می‌رود و این شتاب داستان را به عنوان معیار در نظر می‌گیریم و آن‌گاه در قیاس با آن، شتاب مثبت و شتاب منفی را به دست می‌آوریم؛ بدین‌گونه که با توجه به شتاب ثابت، اگر قطعه‌ی بلندی از متن را به زمان کوتاهی از داستان، اختصاص دهیم، شتاب منفی است و اگر قطعه‌ی کوتاهی از متن را به زمان بلند از داستان، اختصاص دهیم، شتاب مثبت است؛ (غلام‌حسین‌زاده، ۱۳۸۶: ۷۹) به‌عنوان مثال، اگر متن داستان ما از صد صفحه تشکیل شده باشد و این متن، صد روز از زندگی شخصیتی را بیان کند، هر صفحه از متن به‌طور نسبی به یک روز از زندگی شخصیت، اختصاص دارد. ژنت این نسبت را شتاب معیار و یا ثابت فرض می‌کند؛ سپس شتاب متن را در مقایسه با این شتاب ثابت و معیار، بررسی می‌کند. با توجه به مطالب یاد شده، در رابطه بین زمان داستان و حجم متن اختصاص داده شده به آن، چهار حالت در تداوم روایت، ایجاد می‌شود:

## ۱-۲. درنگ توصیفی (Descriptive)

هروقت راوی در خلال متن داستان به توصیف یا تفسیر پردازد، زمان داستان از حرکت بازمی‌ایستد. (حسن‌القصرای، ۲۰۰۴: ۲۴۷) و در نتیجه، قطعه‌ی بلندی از متن به زمان کوتاهی از داستان، اختصاص می‌یابد و شتاب منفی در روایت به‌وجود می‌آید. (مارتین، ۱۳۸۶: ۹۱) و به‌گفته‌ی تودوروف «زمان سخن در زمان داستان هیچ قرینه‌ای

ندارد.» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۶۰) و زمان سخن، صرف کلی‌گویی‌های راوی می‌شود. (مارتین، ۱۳۸۶: ۹۱)

اما درباره‌ی ارتباط درنگ توصیفی با جذابیت روایت، قابل ذکر است که راوی با بیان توضیحات و تفسیرهایی در روایت، از سویی سبب برانگیختن احساسات خواننده در جهت موردنظر نویسنده می‌شود و از سویی دیگر، خواننده را در واقعی بودن آن حوادث به شک و تردید می‌اندازد. (حسن‌القصرای، ۲۰۰۴: ۲۴۸) و علاوه بر این، مدت‌زمانی که صرف درنگ توصیفی و توضیح و تفسیر روایت می‌شود، سبب ایجاد انتظار برای کنشی می‌گردد که قرار است اتفاق بیفتد و خواننده را در حالت انتظار و هول و ولا نگه می‌دارد که در نهایت، سبب جذابیت روایت می‌گردد. (اردلانی، ۱۳۸۷: ۱۹) و هم‌چنین نویسنده در درنگ توصیفی با توضیح و تفسیر اماکن، اشیا، اشخاص و حوادث، به خواننده این امکان را می‌دهد که ببیند مکانی چه شکلی است یا انسانی چه ریخت و قیافه‌ای دارد و یا دچار چه احساساتی است؛ از این رو درنگ توصیفی، به جهان داستان، بعد و فضا می‌بخشد و آن را پر از نور، سایه، صدا، حرکت، حرارت، بو و مزه می‌سازد و در نتیجه این پندار را در خواننده تقویت می‌کند که جهان داستانی که در آن سیر می‌کند، متشکل از کلمات بی‌جان نیست، بلکه زنده است و واقعیت دارد و می‌تواند آن را ببیند، ببوید، لمسش کند، بچشد و بشنود. (ایرانی، ۱۳۶۴: ۱۰۴) و این، سبب نزدیک شدن مخاطب به دنیای روایت و ایجاد هول و ولا و در نتیجه، جذابیت آن می‌شود؛ از این‌رو درنگ توصیفی را به گرفتن نمای نزدیک (کلوزآپ) در سینما و فیلم‌برداری، تشبیه کرده‌اند که سبب برجسته شدن موضوع آن و فضاسازی می‌گردد (مدنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۶۸-۱۶۹) و نویسنده، می‌تواند با اختصاص دادن این صحنه‌ها به قسمت‌های جذاب و تعلیق‌آفرین و برانگیزنده‌ی احساسات خواننده، هرچه بیشتر بر جذابیت روایتش بیفزاید.

اما از جمله درنگ توصیفی در روایت «الافق وراء البوابه» کنفانی عبارت‌اند از:

«لا! هذه المرة لن أعود! إنّه من العار أن أكون جباناً إلى هذا الحد لقد حملت على كنفّي قدراً قميئاً ثقيلاً طيلة عشر سنواتٍ طويلةٍ و عليّ الآن أن أغسله في ظل بوابة مندلبوم...». (کنفانی، ۱۹۸۷: ۲۳) (نه این دفعه، هرگز برنخواهم گشت! ننگ است که تا این حد ترسو باشم. من در طول ده سال طولانی سرنوشت خوار و سنگینی را بر پشتم حمل کردم و الآن باید آن را در سایه‌ی دروازه مندلبوم بشویم).

نویسنده در این عبارات‌ها به تفسیر و توضیح، پیرامون شک و تردیدش درباره‌ی بازگشتن یا بازنگشتن به سمت مادرش می‌پردازد و بدین وسیله، زمان داستان را رها کرده و آن را متوقف می‌کند و با استفاده از درنگ توصیفی و شتاب منفی از سویی با کلمات «العار»، «جبان»، «قدراً قميئاً ثقيلاً و...» احساسات خواننده را در جهت اهداف مورد نظرش در روایت و بیان مصیبت‌های فلسطینیان و تقویت تم آن برمی‌انگیزد و از سویی دیگر با بیان کلمات «عشر سنواتٍ طویلة...» ابهامی در ذهن خواننده وارد می‌کند و او را به دانستن حوادث آن سال‌ها کنجکاو می‌کند.

«كانت الغرفة تنوس بضوء شاحب مريض، كانت السلة الصغيرة تتكئ على الجدار مثل شيء حي...» (همان: ۲۵) (فضای اتاق با نوری رنگ‌پریده و بیمارگونه، در حرکت و جنبش بود و آن سبد کوچک، همچون موجودی زنده، به دیوار تکیه زده بود).

در این عبارات‌ها می‌بینیم که راوی با توضیح و توصیف فضای غم‌زده‌ی اتاق و در نتیجه آن درنگ توصیفی، به فضا سازی و صحنه سازی روایتش می‌پردازد تا فضای روایتش را در ذهن مخاطب، مجسم کند و آن را به تصویر بکشد تا این‌که مخاطب، با شخصیت‌ها و فضای داستان، ارتباط بهتری برقرار کند و جهان داستان را زنده و واقعی بداند و در نتیجه خواننده را به دنیای روایت، نزدیک‌تر کند و علاوه بر این، با بیان کلمات «ضوء شاحب و مريض و...» بر احساس خواننده، اثر می‌گذارد تا با توجه به هماهنگی این توصیفات با جریان داستان، در جذب مخاطب، تأثیرگذار شود.

«ليس يدري متى تيسر للناس أن ينتزعوا الجسد الميت من بين ذراعيه، ولكنّه يعرف انه حين فقد اخته الميتة، حين ضيّع جسدها البارد المتصلب، احسّ بأنّه فقد كل شيء: أرضه و اهله وامله و...» (همان: ۲۶) (نمی‌داند که چه زمانی برای مردم میسر شد که آن جسد مرده را از بین دستانش بگیرند؛ اما او می‌داند: به

هنگامی که خواهر مرده‌اش را از دست داد و به هنگامی که جسد سرد و محکمش را تباه ساخت، احساس کرد که همه چیز را از دست داد: سرزمینش را، خانواده‌اش را و آرزویش را...

بعد از کشته شدن خواهر کوچک و بر دست گرفتن جسد او توسط برادر در خیابان، راوی با توضیح و تفسیر و توصیف احساسات برادر در آن لحظه، زمان داستان را متوقف کرده و با استفاده از درنگ توصیفی بر احساسات خواننده تأثیر زیادی می‌گذارد و او را غمگین و افسرده می‌گرداند و در او نیز حسّ تنهاماندگی به وجود می‌آورد و بدین ترتیب، خواننده را با داستان، همراه و هم‌قدم می‌سازد و با توجه به هماهنگی این توصیفات با جریان داستان، بر جذابیت روایتش می‌افزاید و خواننده را مشتاق و کنجکاو می‌کند تا از سرانجام داستان، آگاهی یابد.

## ۲-۲. حذف (Ellipsis)

چون روایت کردن کل روزها و حوادث داستان به شکل پی‌درپی و دقیق برای راوی، امکان‌پذیر نیست، به همین دلیل آنچه را که شایسته است، بیان می‌کند؛ ولی زمانی که بر سیر و تطور حوادث در متن روایی تأثیرگذار نیست، را حذف می‌کند. (حسن القصرای، ۲۰۰۴: ۲۳۲) و مقداری از زمان مربوط به داستان را در متن، نقل نمی‌کند؛ از این رو برخلاف درنگ توصیفی، بیشترین شتاب و سرعت در زمان داستان به وجود می‌آید که روایت نمی‌شود؛ ولی فهمیده می‌شود. تودوروف در این مورد می‌گوید: «حالتی است که در آن زمان داستان هیچ قرینه‌ای در زمان سخن، نداشته باشد و این یعنی کنار گذاشتن کامل یک دوره‌ی زمانی یا حذف» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۶۰) اما حذف بر سه نوع است: ۱. حذف علنی که در آن، مدت‌زمان حذف‌شده آشکارا ذکر می‌شود؛ مثل «بعد از دو هفته ...»؛ ۲. حذف غیرعلنی: راوی در آن، مدت حذف‌شده را دقیق تعیین نمی‌کند؛ مثل «روزها می‌گذرد و فرزندان، بزرگ می‌شوند»؛ ۳. حذف ضمنی که در آن، راوی حذف را علی‌رغم واقع‌شدنش در متن، آشکار نکرده و هیچ

اشاره‌ای به آن نمی‌کند، بلکه خواننده باید از خلال داستان، حذف زمان را درک کند.  
(حسن القصراوی، ۲۰۰۴: ۲۳۲-۲۳۸)

اما درباره‌ی ارتباط حذف با جذابیت روایت، قابل ذکر است که راوی از سویی با حذف حوادث تکراری و بدون هیجان و شتاب مثبت نسبت به آن‌ها، مانع از خسته‌کننده بودن روایت و از بین رفتن شور و هیجان خواننده برای دانستن ادامه‌ی روایت می‌شود و به قول «فیلدینگ» همچون مسافر خبره، مدت اقامتش را در هر محل، متناسب با زیبایی‌ها، شکوه‌مندی‌ها و شگفتی‌های آن محل، تعیین می‌کند، (ایرانی، ۱۳۶۴: ۸۴) و هم‌چنین بنا بر قول المور لئونارد (elmore leonard)، آن قسمت‌هایی که خواننده را عملاً جا می‌گذارد، حذف می‌کند. (فضائلی هاشمی، ۱۳۷۶: ۱۸۱) و از سویی دیگر با حذف پاره‌ای از اطلاعات و قسمت‌های داستان، روایتش را مرموز و پوشیده، نگه داشته و ذهن خواننده را به فرضیه‌سازی، تحریک می‌کند و او را به تأمل وامی‌دارد و برای دانستن آن قسمت‌ها تا پایان روایت به همراهش می‌کشاند؛ مثل اکثر روایات پلیسی و جنایی و معماگونه و این موارد، همان نکاتی هستند که کنفانی در روایت «الافق وراء البوابه» برای ایجاد جذابیت در روایتش استفاده کرده است.

«لقد نمت الكذبة طيلة هذه السنوات العشر، نمواً فظاً حتى أنه لم يجد مبرراً ليقول الحقيقة».  
(کنفانی، ۱۹۸۷: ۲۴) (آن دروغ در طول این ده سال، رشد زیاد و انعطاف‌ناپذیری کرد تا آنجا که او توجیهی برای این که آن حقیقت را بگوید، نیافت).

راوی با استفاده از عبارت «هذه السنوات العشر» و به تبع آن حذف علنی، ماجراهای ده سال آغاز داستان را حذف می‌کند و روایتش را از نیمه‌ی آن آغاز می‌کند؛ بدین وسیله، آن را مرموز و پوشیده ساخته و ابهام را در ذهن مخاطب، به وجود آورده و او را به فرضیه‌سازی درباره‌ی گذشته‌ی روایت، وامی‌دارد و هم‌چنین او را وادار می‌کند که به خواندن روایتش ادامه دهد، تا به ابهامات و سؤالات ذهنش پاسخ دهد.

«تغادر الدار مع أخيها لأول مرّة في حياتها. ولكن الامور جرت على غير ما اشتهى و غير ما اشتهت فبعد أن غادر يافا بأيام قليلة انقطع الطريق و استحالت العودة...». (همان: ۲۵) (او برای اولین بار در زندگی‌اش، خانه را به همراه برادرش ترک می‌کند و اما کارها برخلاف آنچه او و خواهرش می‌خواستند، جریان یافت؛ زیرا روزهای اندکی بعد از این که یافا را ترک کرد، راه بسته شد و برگشت غیرممکن گردید...)

همان‌طور که در عبارتهای بالا می‌بینیم، کنفانی با کلمات «بأيام قليلة» و حذف غیرعلنی، مدتی از زمان داستان را چون حادثه‌ی مهم و قابل ذکر، اتفاق نیفتاده است، حذف می‌کند تا زمان روایتش را به بیان حوادث هیجانی و جذاب، اختصاص دهد و خواننده‌اش را جذب کند.

«كان اللقاء في ظل البوابة الكبيرة باكراً صباح اليوم التالي، لم ير على أمه في ما كان يتفرّس بالوجه، حالته فقط كانت هناك...». (همان: ۲۷) (دیدار در سایه‌ی آن دروازه‌ی بزرگ در اول صبح روز بعد بود، علی، مادرش را هنگامی که به چهره‌ها، با دقت نگاه می‌کرد، ندید و فقط خاله‌اش در آنجا بود...)

راوی در این عبارتها در ابتدا اعلام می‌دارد که دیدار فرزند خانواده با مادرش در صبح روز بعد است؛ اما ناگهان و بدون اشاره‌ای اعلام می‌دارد که علی مادرش را نمی‌بیند و فقط خاله‌اش را می‌بیند؛ از این رو راوی با استفاده از حذف ضمنی یک روز از زمان داستان را به‌طور مخفیانه و ضمنی، حذف می‌کند و با شتاب مثبت در متن، به سراغ قسمت تعلیق‌آفرین و نقطه‌ی اوج و گره‌گشایی داستان می‌رود و زمان متن را به آن، اختصاص می‌دهد.

## ۲-۳. خلاصه (Summary)

گاهی اوقات، راوی به دلیل طولانی بودن زمان داستان، برهه‌ای طولانی از زمان داستان را به شکل برشی کوتاه، فشرده و خلاصه، ذکر می‌کند و قطعه‌ای کوتاه از متن را به زمان بلندی از داستان، اختصاص می‌دهد. (حسن‌القصرای، ۲۰۰۴: ۲۱) که در این صورت، زمان متن، کوتاه‌تر از زمان داستان خواهد بود و حوادث سطح داستان،

خلاصه‌وار و فشرده در سطح متن نقل می‌شود و شتاب روایت، مثبت است. (حری، سال ۱: ۱۰۰) البته لازم به ذکر است که در خلاصه، نویسنده از زبان خود به روایت تمام داستان، می‌پردازد و یا آن را به عهده‌ی راوی دیگری می‌گذارد؛ به‌گونه‌ای که خواننده، بدون واسطه‌ی او نمی‌تواند با جهان داستان، ارتباط برقرار کند و هم‌چنین راوی، رویداد تلخیص‌شده را مدتی یا مدت‌ها پس از رخ دادن آن برای خواننده، تعریف می‌کند؛ از این رو خواننده از جهان داستان، دور است. (ایرانی، ۱۳۶۴: ۸۸)

اما درباره‌ی استفاده‌ی کنفانی از خلاصه در روایت «الافق وراء البوابه» و ارتباط آن با جذابیت، می‌توان گفت که نویسنده با خلاصه کردن حوادث و رویدادهایی که مورد توجهش نیست و از جذابیت روایتش می‌کاهد و ایجاد شتاب مثبت به تبعیت از آن، زمان متن را به رویدادهای پرتلهاب‌تر و جذاب‌تر اختصاص می‌دهد و خواننده را به پیگیری روایتش مشتاق‌تر می‌سازد و هم‌چنین با بیان خلاصه‌ای از یک واقعه، اشتیاق و کنجکاوی خواننده را برای دانستن ادامه‌ی داستان اصلی برمی‌انگیزد:

«و في دوامة التردد التي أخذت تطوّف في عروقه، تذكر فجأة انه كان قد وقف نفس هذه الوقفة قبل عامين و سأل نفسه ذات السؤال، و بعد لحظة واحدة كَرَّ عائداً الى السيارة، ثم غادر القدس.» (کنفانی، ۱۹۸۷: ۲۳) (در ادامه‌ی تردیدی که در رگ‌هایش به حرکت درآمد، ناگهان به یاد آورد که او دو سال قبل، در چنین لحظه‌ای، توقف کرده بود و از خودش همین سؤال را پرسیده بود. و یک لحظه بعد درحالی که به ماشین برمی‌گشت، این سؤال را تکرار کرد، سپس قدس را ترک کرد.)

کنفانی در این عبارات‌ها با استفاده از خلاصه، کل داستان آمدنش به قدس در دو سال قبل و ترک آن به خاطر شرم از مواجه شدن با مادرش را، در یک خط و به‌طور خلاصه، بیان می‌کند و با توجه به ذکر این حالت در چند خط قبل و بیان نکردن دلیل آن، هرچه بیشتر بر ابهام خواننده می‌افزاید و شوق، اشتیاق و کنجکاوی او را برای دانستن داستان اصلی، برمی‌انگیزد.

«ولكن الأمور جرت على غير ما اشتهى و غير ما اشتهت، فبعد أن غادر يافا بأيام قليلة انقطع الطريق و استحالت العودة...». (همان: ۲۵) (اما کارها برخلاف آنچه مورد نظرشان بود، گذشت و روزهای اندکی بعد از این که یافا را ترک کرد، راه، بسته شد و بازگشت غیرممکن گردید)

در این عبارت‌ها کنفانی کل ماجرای ترک یافا و حوادث مسیرش و اقامتش در عکا و بسته شدن راه را در یک خط، بیان می‌کند و با این استفاده از خلاصه، زمان متن را هرچه بیشتر به حوادث پراشتهاب‌تر و جذاب‌تر و تعلیق‌آفرین که مورد توجهش است، اختصاص می‌دهد.

## ۲-۴. صحنه‌ی نمایشی (Scene)

صحنه‌ی نمایشی، حالتی است که در آن، زمان داستان و زمان متن، پایه‌پای هم، پیش می‌روند و رویدادهای داستان، بدون دخل و تصرفی در متن، روایت می‌شوند و نسبت بین زمان مورد بررسی متن و حجم اختصاص داده‌شده به آن، ثابت و یکسان است و داستان با شتاب ثابت به پیش می‌رود؛ (قاسمی‌پور، سال ۱: ۱۳۸) از این رو مکالمه را ناب‌ترین شکل صحنه‌ی نمایشی می‌دانند؛ (حری، ۱۳۸۸: ۱۳۱) زیرا همان مقدار زمانی که در مکالمه و گفت‌وگو در زمان داستان، نیاز هست، همان مقدار زمان، در زمان متن هم، نیاز است، البته براساس توافق عمومی و نه علمی، و در آن، زمان داستان و زمان متن، هماهنگ می‌شود.

اما درباره‌ی ارتباط صحنه‌ی نمایشی و مکالمه با جذابیت، می‌توان گفت که خواننده در صحنه‌ی نمایشی و مکالمه، برخلاف خلاصه، بدون دخالت نویسنده و راوی، با جهان داستان، روبه‌رو می‌شود و با چشم‌های خود می‌بیند که شخصیت‌ها چه می‌کنند و چه می‌گویند و چه می‌شنوند و این سبب می‌شود که خواننده، احساس کند که در صحنه، حضور دارد و در آن مشارکت دارد، (بیشاب، ۱۳۷۸: ۲۳۸) و سراسر است و مستقیم، صحنه‌های داستان را مشاهده می‌کند و این توهم برای خواننده به‌وجود می‌آید که دیگر، نویسنده در روایت، سخن نمی‌گوید؛ از این رو واقعیتی که

از طریق گفت‌وگو درباره‌ی شخصیت، گفته شود، قانع‌کننده‌تر از روایتی توضیحی، خواهد بود؛ به‌همین جهت، صحنه‌ی نمایشی، پرارزش‌ترین و جذاب‌ترین ابزار روایت است و نویسنده، آن را به لحظه‌های تعیین‌کننده و جذاب داستان، اختصاص می‌دهد و در جذب خواننده در دنیای روایت، اثرات شگرفی می‌گذارد و این، علاوه بر نقشی است که گفت‌وگو در دادن اطلاعات به خواننده و افشای نوع نگرش شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی و بیان واکنش‌ها در روایت، ایفا می‌کند؛ اما باید در نظر داشته باشیم که استادان هنر داستان‌نویسی، هم‌چون فیلم‌سازان، لحظه‌ای از نمای دور (خلاصه) استفاده می‌کنند و لحظه‌ای از نمای نزدیک (صحنه‌ی نمایشی، گفت-وگو) و لحظه‌ای از نمای کمتر دور یا بیشتر نزدیک و با تلفیق چشم‌نواز و دل‌انگیز و پرمعنایی از این نماهای متنوع، هم لذت بصری بیشتری به خواننده می‌بخشند و هم، معانی مورد نظر خود را به نحو کامل‌تری به او منتقل می‌کنند تا مانع از خسته شدن خواننده و رها کردن داستان، از جانب او شوند. (ایرانی، ۱۳۶۴: ۹۹)

اما از جمله موارد استفاده از صحنه‌ی نمایشی و مکالمه در روایت کنفانی عبارت‌اند از:

«- این دلال؟... - ولکنک لم تقولي این أمي؟... - این دلال؟... - دلال؟ - حذی هذه السلة لأمي، فيها بعض اللوز الأخضر... - کانت تحبه...». (کنفانی، ۱۹۸۷: ۲۷-۲۸) (- دلال کجاست؟... - اما تو (خاله) به من نگفتی که مادرم کجاست؟... - دلال کجاست؟... - دلال؟ - این سبد را برای مادرم بگیر، در آن اندکی بادام سبز است... آن را دوست می‌داشت...)

کنفانی در این عبارت‌ها با به‌کار بردن مکالمه و گفت‌وگو در انتهای روایت و لحظه‌ی اوج و گره‌گشایی داستان، که بسیار تعیین‌کننده و تعلیق‌آفرین است، فاصله بین روایت و خواننده را از بین می‌برد و خواننده را در دنیای روایت، وارد می‌کند و سبب می‌شود که او بدون واسطه‌ی راوی، روایت را دنبال کند و این احساس به او منتقل شود که خودش در آن صحنه، حضور دارد و آن‌ها را می‌بیند و سخنان‌شان را می‌شنود و بدین وسیله، روایتش را از یکنواختی، خارج می‌کند و مانع از خسته شدن

خواننده می‌شود و معانی مورد نظرش را نیز با این کار، تأکید می‌کند؛ علاوه بر این با توضیح و توصیف حالت‌های شخصیت‌های روایتش و بیان جزئیات، در خلال مکالمه و گفت‌وگو، که مجال ذکر آن‌ها نیست، هرچه بیشتر، این احساس نزدیک شدن به روایت را در خواننده تقویت می‌کند و آن صحنه را برجسته‌تر و از نمای نزدیک‌تر عرضه می‌کند تا توجه خواننده را هرچه بیشتر به نقطه‌ی اوج و گره‌گشایی داستان، جلب کند.

### ۳. بسامد (Frequency)

آخرین رابطه بین زمان متن و زمان داستان، بسامد است. بسامد به رابطه میان تعداد دفعات تکرار رخدادی در داستان، با تعداد دفعات روایت آن رخداد در متن می‌پردازد. (کنان، ۱۳۸۲: ۱۸) اما بسامد، به سه نوع اصلی، تقسیم می‌شود:

#### ۳-۱. بسامد مفرد یا تک‌محور (Singular)

بسامد مفرد، چنان است که در آن، یک سخن روایی واحد، رخداد واحدی را تکرار کند؛ (تودوروف، ۱۳۷۹: ۶۱) به عبارت دیگر، هر وقت واقعه‌ای، یک‌بار، اتفاق افتاده باشد و نویسنده، آن واقعه را یک‌بار در متن روایت، ذکر کند، می‌گوییم از بسامد مفرد استفاده کرده است. این شکل روایت، معمول‌ترین نوع بسامد است و هم‌چنین اگر واقعه‌ای  $n$  بار اتفاق افتاده باشد و  $n$  بار هم در روایت، تکرار شده باشد را شامل می‌شود. (اردلانی، ۱۳۸۷: ۲۱)

اما این بسامد، عمومی‌ترین نوع بسامد در روایت غسان کنفانی است و از آن برای نقل روایتش، استفاده کرده است؛ البته با اختصاص این نوع بسامد به حوادث تعلیق-آفرین و صحنه‌هایی که عواطف و احساسات مخاطب را برمی‌انگیزد و او را در هول و ولای روایتش قرار می‌دهد؛ هم‌چون «حدقت الیه»، «رفعت حاجبیها»، «الموت

سدّ الطریق»، «دلال مدفونۀ هناک»، «قبرها الصغیر» و... خواننده را با خود در روایتش هم‌گام می‌کند:

«حدّقت الیه تمّ رفعت حاجیها لتقول شیئاً و لکن الموت سدّ الطریق امام الکلمة» (کنفانی، ۱۹۸۷: ۲۶) (خواهر کوچکش به او خیره شد، سپس ابروانش را بالا برد تا این که چیزی بگوید، اما مرگ راه را در مقابل آن کلمه، مسدود کرد). «يجب أن يقول إن دلال مدفونة هناك، و إن قبرها الصغیر لا یجد من یضع علیه باقة زهر...». (همان: ۲۷) (باید به او بگوید که دلال در آنجا مدفون است و قبر کوچکش کسی را ندارد که بر رویش دسته گلی قرار دهد).

هم‌چنین کنفانی در خلال نقل داستان، به‌صورت گذشته‌نگر، هر از چند گاهی با بیان عبارت «تقلّب فی فراشه...» زمان داستان را به زمان حال روایت برمی‌گرداند و با این بازی زمانی و تکرار چندباره‌ی کاری که چندمرتبه در داستان، اتفاق افتاده از بسامد مفرد استفاده می‌کند و بدین‌وسیله در داستان، آشنایی‌زدایی صورت می‌دهد و آن را از یکنواختی نقل خطی، خارج می‌کند و هم‌چنین، سبب تأکید آن می‌شود و هیجان آن را دوچندان می‌کند و بر جذابیت روایتش می‌افزاید:

«تقلّب فی فراشه و خیل الیه انه یسمع وجیب قلبه یضرب فی جسده کله کالوتر المشدود». (همان: ۲۵) (بر روی بسترش به خود پیچید و گمان کرد که او ضربان قلبش را که در تمام جسمش همچون چله‌ی محکم کمان می‌زند، می‌شنود).  
«و مرّة اخری تقلّب فی فراشه محتاراً...». (همان) (و باری دیگر بر روی بسترش با حیرت به خود پیچید).

### ۲-۳. بسامد چندمحور یا مکرر (Repetitive)

این نوع بسامد، جالب‌ترین مورد بسامد است و به این معنی است که نویسنده، رویدادی که یک‌بار در داستان اتفاق افتاده است را چندین مرتبه تکرار می‌کند. تودوروف درباره‌ی آن می‌نویسد: «روایت چندمحور از فرآیندهای گوناگونی نتیجه می‌شود: فرآیندهایی نظیر پرداختن مکرر به داستانی واحد توسط شخصیتی 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 می‌کنند.» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۶۱)

اما نویسندگان از انتقال مکرر یک نوع اطلاعات و یک رویداد، هربار از منظری متفاوت، برای آشنایی‌زدایی روایت استفاده می‌کنند (استم و دیگران، ۱۳۷۷: ۱۲۱) و بر نحوه‌ی دریافت خواننده از اثرشان، تأثیر می‌گذارند و او را برای فهمیدن هدف داستان، به تلاش ذهنی وادار می‌کنند.

اما کنفانی در روایت «الافق وراء البوابة» از بسامد مکرر و تکرار نقل حوادث از زاویه‌ی دید گوناگون، برای نشان دادن انگیزه‌ی شخصیت و موضع‌گیری‌های او در برابر رویدادها و آشکارکردن بخشی از شخصیت او استفاده می‌کند و نیز با تکرار قسمت‌های تعلیق‌آفرین داستان در روایت، بر هول و ولا و کنجکاوای خواننده می‌افزاید و روایتش را جذاب جلوه می‌دهد؛ همان‌طور که در عبارت‌های زیر می‌بینیم:

«لقد تحملتُ على كتفيّ قدرًا قميئًا ثقیلاً طيلةَ عشر سنوٰتٍ طویلةٍ...» (کنفانی، ۱۹۸۷: ۲۳) (من در طول ده سال طولانی بر شانه‌هایم، سرنوشت خوار و پست و سنگینی را حمل کرده‌ام).

«يجب أن أضع حدًّا للكذب الطويل الذي مارسته... طوال عشر سنوٰتٍ...» (همان: ۲۴) (باید برای این دروغ طولانی که در طول ده سال آن را گفته‌ام، حدی قرار دهم).

«لقد نمت الكذبة طيلة هذه السنوٰت العشر نموًّا فظًّا.» (همان) (این دروغ در طول این ده سال رشد زیاد و انعطاف‌ناپذیری کرد).

«لكن ذلك كله يبقی اسهل بكثير من أن يقف أمامها، هناك، بعد عشر سنوٰت، ليقول لها الحقيقة القتالة.» (همان) (اما همه‌ی آن‌ها بسیار آسان‌تر از این است که در آنجا بعد از ده سال در مقابلش بایستند تا آن حقیقت‌کشنده را بگویند).

در این مثال‌ها، کنفانی با تکرار کلمات «طيلةَ عشر سنوٰت»، «طوال عشر سنوٰت»، «طيلة هذه السنوٰت العشر» و «بعد عشر سنوٰت»، عمل دوری از خانواده‌اش را که یک بار و در یک‌دوره اتفاق افتاده، چندبار، در ابتدای روایتش تکرار می‌کند؛ از این رو با استفاده از بسامد چندمحور، نوعی ابهام را در ذهن خواننده، ایجاد و او را وادار به فرضیه‌سازی و طرح سؤالات متعدد درمورد سرانجام آن می‌کند و برای رفع

ابهامش درباره‌ی داستان و پاسخ دادن به سؤالات ذهنی‌اش، او را مشتاق به خواندن ادامه‌ی روایت می‌سازد.

«إِنَّهٗ كَانَ قَدْ وَقَفَ نَفْسَ هَذِهِ الْوَقْفَةِ، قَبْلَ عَامِينَ وَ سَأَلَ نَفْسَهُ ذَاتَ السُّؤَالِ، ثُمَّ غَادَرَ الْقُدْسَ». (همان: ۲۳) (او دو سال قبل در چنین لحظه‌ای، توقف کرده بود و از خودش همین سؤال را پرسیده بود و سپس قدس را ترک کرد.)

«حِينَ وَصَلَ قَبْلَ عَامِينَ إِلَى الْقُدْسِ كَانَ قَدْ عَقَدَ عَزْمَهُ عَلَى أَنْ يُقَابِلَ أُمَّهُ وَ يَقُولَ لَهَا كَلَّ شَيْءٌ» (همان: ۲۴) (هنگامی که دو سال قبل به قدس رسید، تصمیمش را گرفته بود که با مادرش روبه‌رو شود و همه چیز را به او بگوید.)

در این عبارت‌ها، کنفانی عمل برگشتن به شهر مادری در دو سال قبل و ملاقات نکردن با مادرش به‌خاطر شک و تردید زیاد و شرم از او را، که یکبار انجام شده است، دوبار در ابتدای روایتش تکرار می‌کند تا حس کنجکاوی مخاطب را برای دانستن دلایل و زمینه‌ها و پیشینه‌ی آن واقعه برانگیزد.

«وَمَا مِنْ شَكٍّ فِي أَنَّ أُمَّه قَدْ قَضَتْ طِيلَةَ ذَلِكَ الصَّبَاحِ وَاقِفَةً فِي حَلْقِ الْبُؤَابَةِ تَتَطَاوَلُ بَعْنَقِهَا بَاحِثَةً بَيْنَ الْجُمُوعِ...». (همان: ۲۴) (شکی نداشت در این که مادرش در طول آن صبح در ابتدای دروازه ایستاده است درحالی که در بین جمعیت گردنش را دراز کرد تا آن‌ها را جستجو کند.)

«وَ غَدًا سَوْفَ تَلُوحُ لَهُ بِكَفِّهَا الْمَعْرُوقَةَ وَ سَوْفَ تَنْدَفِعُ إِلَيْهِ بِشَعْرِهَا الْأَشْيَبِ وَ...». (همان) (و فردا مادرش، برای او دست عرق‌کرده‌اش را آشکار می‌کند و با موی سفیدش به سمت او سرازیر می‌شود.)

در این عبارت‌ها کنفانی با تکرار نقل حالت احتمالی مادر در هنگام ملاقاتش با او بعد از ده سال و بیان عواطف و احساسات او، از عواطف و احساسات خواننده برای کشاندنش در دنیای روایت و غرق کردن در آن، استفاده می‌کند و روایتش را جذاب جلوه می‌دهد.

### ۳-۳. بسامد تکرارشونده 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)

در این نوع بسامد، گاهی اوقات، نویسنده حالت پایدار آغازین را به کمک افعال استمراری، بیان می‌کند و این عمل را پیش از وارد کردن مجموعه رخدادهای ویژه‌ای انجام می‌دهد که گزارش او را خواهند ساخت؛ مثل و اگر سوال از او می‌پرسید که منظور او از آن حرف چیست، با کمی تحقیر به او پاسخ می‌داد. تأثیر عام این تمهید، نوعی تعلیق زمانی رخدادها خواهد بود. (کنان، ۱۳۸۲: ۲۵)

اما از جمله موارد استفاده‌ی کنفانی از بسامد بازگو می‌توان به مورد زیر اشاره کرد:

«ولکن هذه الدَرَجات الثلاث الاخيرة هي التي تحطمه دائماً و تذوب ركبته و تهدم إصراره...» (کنفانی، ۱۹۸۷: ۲۳) (اما این سه پله‌ی آخر، همان چیزی بود که همیشه او را درهم می‌شکست و زانوانش را سست می‌کرد و مقاومتش را نابود می‌ساخت).

کنفانی در این عبارت‌ها با آوردن افعال «تحطمه»، «تذوب ركبته» و «تهدم إصراره» و هم‌چنین کلمه‌ی «دائماً» به همراه آن‌ها، نشان می‌دهد که این حالت، چندین بار برای او اتفاق افتاده و با توجه به ذکر آن برای یک مرتبه در ابتدای روایتش، از بسامد بازگو استفاده کرده و به وسیله‌ی آن، نوعی تعلیق زمانی در ذهن خواننده به وجود می‌آورد و او را در اضطراب و هول و ولای حوادث گذشته و آینده‌ی روایتش قرار می‌دهد و علاوه بر این، نهایت کشمکش روانی، شک و تردید، دلهره و احساسات شخصیت روایتش را در آن موقعیت، بیان می‌کند و آن را در حدّ اعلایش به خواننده، منتقل می‌کند و بر کنجکاوی او نسبت به دلیل آن و هم‌چنین نتیجه‌ی آن می‌افزاید.

## نتیجه

پس از بررسی رابطه‌ی زمان و جذابیت در روایت «الافق وراء البوابه» غسان کنفانی مشخص شد که استفاده‌های گوناگون از انواع زمان، اصلی‌ترین عامل در ایجاد جذابیت روایت مذکور، به‌شمار می‌رود که چگونگی استفاده از هر یک از انواع زمان برای ایجاد جذابیت، به شرح ذیل است:

۱. نظم: در این بخش، بیان شد که کنفانی با ایجاد دگرگونی در نظم خطی روایت و شروع داستان از نیمه‌ی آن و از لحظه‌ی کشمکش روانی شخصیت روایتش، از گذشته‌نگری‌های متعدد برای نقل نیمه‌ی اول داستان، استفاده کرده و بدین وسیله بر ابهام و پیچیدگی روایتش افزوده و حس کنجکاوای مخاطب را برانگیخته است و در خلال آن، با گریز به زمان حال داستان، روایتش را تنوع بخشیده و سبب آشنایی‌زدایی در روایت و افزایش جذابیت آن شد. علاوه بر این، کنفانی با آینده‌نگری در روند روایتش، سبب حیرت خواننده نسبت به حقیقت آن شده و با وارد کردن نوعی عاطفه و احساس، خواننده را با خود همراه کرده است.

۲. تداوم: بیان شد که تداوم، چهار حالت دارد: درنگ توصیفی، حذف، خلاصه و صحنه‌ی نمایشی. در درنگ توصیفی از سویی با شتاب منفی و فضاسازی در روایتش، داستان را زنده و واقعی جلوه داده و خواننده را به دنیای روایت نزدیک‌تر و احساساتش را برانگیخت و از سویی دیگر به ابهام‌آفرینی در ذهن خواننده، اقدام و او را به دانستن آن، کنجکاو کرد. در حذف با شتاب مثبت و حذف حوادث تکراری و بدون هیجان، مانع از خسته‌کننده بودن روایت و از بین رفتن هیجان خواننده شد؛ همچنین با حذف پاره‌ای از اطلاعات و قسمت‌های داستان در ابتدای روایتش، آن را مرموز و پوشیده ساخته و ذهن خواننده را به فرضیه‌سازی وادار کرد. در خلاصه با شتاب مثبت از حوادثی که جذابیت روایت را می‌کاهد و بیان خلاصه‌ای از وقایع مرتبط با هیجان داستان اصلی، اشتیاق و کنجکاوای خواننده را برای دانستن روایت

اصلی برانگیخت. در صحنه‌ی نمایشی، راوی با استفاده از مکالمه و گفت‌وگو در لحظه‌ی اوج و گره‌گشایی داستان، علاوه بر شخصیت‌پردازی، خواننده را به دنیای روایت، نزدیک و در آن وارد کرده و توجهش را هرچه بیشتر به آن جلب نموده و روایتش را از یکنواختی خارج و مانع خسته شدن خواننده شد.

۳. بسامد: بسامد به سه دسته‌ی مفرد، مکرر و بازگو تقسیم شد و گفته شد که بسامد مفرد، عمومی‌ترین نوع بسامد در این روایت است و کنفانی با اختصاص آن به صحنه‌های برانگیخته‌ی عواطف و احساسات مخاطب و تعلیق‌آفرین، از آن برای نقل روایتش استفاده کرد. هم‌چنین از بسامد مکرر برای آشنایی‌زدایی روایت و تقویت ابهام در ذهن خواننده استفاده کرده و علاوه بر شخصیت‌پردازی، عواطف و احساسات مخاطب را برانگیخته و او را به دنیای روایت کشاند و با آوردن بسامد بازگو در ابتدای روایتش، نهایت کشمکش روانی و شک و تردید شخصیت روایتش را در آن موقعیت، بیان ساخته و خواننده را در اضطراب حوادث گذشته و آینده‌ی داستان، قرار داده و بر کنجکاوی او نسبت به دلیل آن و هم‌چنین نتیجه‌اش افزود.

سرانجام، این‌که کنفانی در این روایت با استفاده‌ی مناسب از تمامی انواع زمان و چیدن کنش‌های روایت، براساس آن، یکی از بهترین پیرنگ‌ها را براساس بازی با مؤلفه‌ی زمان در روایتش، مطرح کرده و آن را برای خواننده، جذاب و لذت‌بخش، نموده است.

## منابع و مأخذ

- ۱- آسایرگر، آرتور، (۱۳۸۰)، «روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره»، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران، سروش، چاپ اول.
- ۲- احمدی، بابک، (۱۳۸۶)، «ساختار و تأویل متن»، تهران، نشر مرکز، چاپ نهم.
- ۳- اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، «دستور زبان داستان»، اصفهان، نشر فردا، چاپ اول.
- ۴- اردلانی، شمس الحاجیه، (بهار ۱۳۸۷)، «عامل زمان در رمان سووشون»، مجله زبان و ادبیات فارسی، سال ۴، شماره ۱۰.
- ۵- استم، رابرت و بورگواین، رابرت و فیلترمن، سندی (۱۳۷۷)، «روایت‌شناسی فیلم»، ترجمه فتح محمدی، فصلنامه فارابی، ویژه‌نامه روایت و ضدروایت.
- ۶- ایرانی، ناصر، (۱۳۶۴)، «داستان، تعاریف، ابزارها و عناصر»، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان: چاپ اول.
- ۷- بارگاس یوسا، ماریو، (تابستان ۱۳۸۱)، «نامه‌هایی به یک نویسنده جوان»، ترجمه مجید مهتدی حقیقی، تهران، نشر شیرین، چاپ اول.
- ۸- برودل، دیوید، (۱۳۸۰)، «روایت در فیلم داستانی»، ترجمه سید علاءالدین طباطبایی، جلد اول، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.
- ۹- بیشاب، لئونارد، (۱۳۷۸)، «درس‌هایی درباره داستان‌نویسی»، ترجمه محسن سلیمان، تهران، سوره، چاپ اول.
- ۱۰- پرین، لورانس، (۱۳۷۸)، «ادبیات داستانی، ساختار، صدا و معنی»، ترجمه حسین سلیمانی، فهیمه اسماعیل‌زاده، تهران، رهنما.
- ۱۱- تودوروف، تزوتان، (۱۳۷۹)، «بوطیقای ساختارگرا»، ترجمه محمد نبوی، تهران، آگاه، چاپ اول.
- ۱۲- تولان، مایکل جی، (۱۳۸۳)، «درآمدی نقادانه و زبان‌شناختی بر روایت»، ترجمه ابوالفضل حرّی، بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول.
- ۱۳- حرّی، ابوالفضل، (بهار و تابستان ۱۳۸۸)، «مؤلفه‌های زمان و مکان روایی در قصص قرآنی»، ادب پژوهی، شماره ۷ و ۸.
- ۱۴- حرّی، ابوالفضل، (سال ۱)، «احسن القصص رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی»، مجله نقد ادبی، شماره ۱۲.

- ۱۵- حسن القصرای، مها، (مؤلفه من الاردن)، (۲۰۰۴)، «الزمن فی الروایة العربیة»، بیروت، مؤسسه الابحاث العربیة، الطبعة الاولى.
- ۱۶- غلام‌حسین زاده، غلام‌حسین. طاهری، قدرت الله. رجبی، زهرا، (تابستان ۱۳۸۶)، «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر حکایت اعرابی درویش در مثنوی»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۶.
- ۱۷- فضائلی هاشمی، (۱۳۷۸)، «شیوه‌های داستان‌نویسی، داستان کوتاه»، تهران، انتشارات مؤسسه ایران، چاپ اول.
- ۱۸- قاسمی پور، قدرت، (سال ۱)، «زمان و روایت»، شماره ۱، نشریه «نقد ادبی».
- ۱۹- کنان، ریمون، (۱۳۸۲)، «مؤلفه زمان در روایت» ترجمه ابوالفضل حرّی، فصلنامه هنر، شماره ۵۳.
- ۲۰- کنفانی، غسان، (۱۹۸۷)، «أرض البرتقال الحزین»، لبنان، بیروت، مؤسسه الابحاث العربیة، الطبعة الرابعة.
- ۲۱- کنفانی، غسان، (۱۳۶۱)، «ادبیات مقاومت در فلسطین اشغال‌شده»، ترجمه موسی اسوار، تهران، انتشارات سروش، چاپ اول.
- ۲۲- مارتین، والاس، (۱۳۸۶)، «نظریه‌های روایتی»، ترجمه محمد شهباء، انتشارات هرمس، چاپ دوم.
- ۲۳- مشتاق مهر، رحمان، کریمی قره بابا، سعید، (پاییز و زمستان ۱۳۸۷)، «روایت‌شناسی داستان‌های کوتاه محمدعلی جمال‌زاده»، نشریه زبان و ادب فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تبریز، سال ۵۱، شماره مسلسل ۲۰۷.
- ۲۴- مندنی‌پور، شهریار، (۱۳۸۳)، «ارواح شهرزاد (سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو)»، تهران، ققنوس: چاپ اول.
- ۲۵- میرصادقی، جمال، (۱۳۸۵)، «عناصر داستان»، تهران، انتشارات سخن، چاپ پنجم.
- ۲۶- میرصادقی، جمال و میمنت، (۱۳۷۷)، «واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی»، تهران، کتاب مهناز، چاپ اول.

## «دراسة الصلة بين الزمن و عنصر التشويق في رواية «الأفق وراء البوابة» لغسان كنفاني»

حسن كودرزي لمراسكي<sup>١</sup>، علي بابابور روشن<sup>٢</sup>

### الملخص

يعتبر عنصر التشويق عنصراً ضرورياً للروايات و هدفها النهائي و يستفيد الكتاب من جميع القابليات لتحقيقها، خاصة عنصر الزمن الذي ظهر أهميته مع ظهور أفكار علماء كجيرار جنيت الفرنسي. تستهدف هذه المقالة وفق وجهة نظر جيرار جنت- دراسة أهمية الزمن و أنواعه المختلفة- النظم، التداوم، الذبذبة- ومدى تأثيره في روعة قصة «الأفق وراء البوابة» لغسان كنفاني، الكاتب المقاتل و الشهيد الفلسطيني لتظهر: كيف يستخدم الكاتب، النظم من خلال الفلاش بك و توقع المستقبل و التغيير في النظم الخطي للرواية وكذلك توظيفه من وسط القصة، والألعاب الزمنية و بث نوع من العاطفة والإحساس والاستفادة من البنية الخارجية، و في التداوم: يستفيد من افتعال الموقف و الوحي السلي للحوادث الرائعة والوحي الايجابي للفصول والأجزاء المكررة والمملة، و تقريب القارئ من القصة وإبعاده عنها، و في الذبذبة: بالتركيز على الأجزاء المثيرة لأحاسيس المتلقي، وتكرارها والكشف عن الجدل النفسي لشخصيات القصة، تطرق الى إزالة المألوف و أدخل نوعاً من الإهام و التعقيد فيها و يجعل القارئ مشتاقاً الى مواصلة بقية القصة و يُقيه في حالة من القلق و الإضطراب و فرض الفرضيات؛ كذلك يجعل القارئ حساساً تجاه مصير شخصيات روايته؛ و من خلال ذلك يبنى حبكة مناسبة و معقدة لقصته و يقدمها للقارئ في غاية الروعة.

الكلمات الرئيسية: الزمن، عنصر التشويق، غسان كنفاني، الأفق وراء البوابة، جيرار جنت.

<sup>١</sup> . استاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة مازندران

<sup>٢</sup> . طالب الماجستير في اللغة العربية و آدابها بجامعة مازندران