مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة، العدد الـ٦٧، صيف١٤٠٢ هـ. ش/ ٢٠٢٣ م؛ صص١٨٠-١٥٧

Duration's techniques and their functions in encryption and decryption in Abwab al-madinah by Elias Khoury

Article Type: Research

Yadollah Malayeri*[1], Massoumeh Siyami[2]

[1.] Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Farabi College, Iran, Qom

[2.]MA. In Arabic Language and Literature University of Tehran, Farabi College, Iran, Qom

Abstract

Lebanese author Elias Khoury is one of the most famous Arab novelist in the field of fantastic literature. The artistic approach to tense has an active role in creating an intense and complex narrative world, and among the temporal concepts, the techniques of duration have an essential function in creating this world, especially in the novel Abwab al-Madinah ("The Gates of the City"), the short, intense, coded novel. Duration is one of the basic temporal concepts in structural criticism, especially in Gerard Gennet's narrative theory. This study attempts to shed light on the structure of the tense structure of Gates of The City through the use of the concept of duration with its four techniques (the summary the ellipsis, the Pause, and the scene) as theorized by Gennet. These techniques have an essential function in making the novel vague and encrypted. That this novel reduces thousand years of story tense in 112 pages is the best evidence of the skillful artistic employment of tense, especially for the tense duration, and it is the result of a comparison between the chronological tense of the story and the imagined tense of the narrative. Duration, with its four techniques, thereby contributing to the encoding of the novel or decoding this encryption.By summary and ellipsis, the tempo and mystiques of the narrative discourse, is increased, and with the Pause and scene, the speed and mystery of the story is reduced. Also in the implicit *ellipses* and hypothetical ellipses, sometimes we can see a decrease in tempo and the coding and decoding of the novel mystiques. All in all, since the novel has made good use of its duration techniques, it has been able to greatly increase the tempo of the novel and include the "thousand years" of story or history in a short and mysterious text.

Keywords: duration, coding, decoding, Abwab al-madinah, Elias khoury.

---

*Corresponding Author malayeri75@ut.ac.ir

شگردهای دیرش و کارکردِ رازآفرینی و رازگشایی در رمان ابواب‌المدینه نوشتهٔ الیاس خوری

نوع مقاله: پژوهشی

یدالله ملایری*[1]، معصومه صیامی[2]

دانشیارِ گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدگان فارابی، دانشگاه تهران، ایران، قم

کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشکدگان فارابی، دانشگاه تهران، ایران، قم

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۷

چکیده

الیاس خوری یکی از نویسندگان برجسته لبنانی و از چهره‌های سرآمدِ نگارش ادبیات شگرف در رمان عربی است. بازی هنرمندانه با زمان، نقشی بنیادین در آفرینش جهان داستانی شگرف رمان‌های الیاس خوری دارد. شگردهای دیرش در آفرینش و رازناکیِ جهان داستانی این نویسنده به‌ویژه در رمان کوتاه و فشرده و رازناکِ ابواب‌المدینه بسیار کارگر افتاده است. دیرش، از مفاهیمِ مهم نقد ساختارگرا و به‌ویژه در نظریهٔ ژرار ژنت برای بررسی زمانِ رمان است. این پژوهش از رهگذر بررسی ساختارشناسانهٔ شگردهای دیرش یا شتاب‌های چهارگانه روایت (چکیده، حذف، درنگ و صحنه نمایش) بر پایه کتاب گفتمان داستان ژنت، در پی کمک به شناخت جهان داستانی الیاس خوری و به‌ویژه یکی از مهم‌ترین شگردهایی است که در آفرینش این جهان رازناک و مه آلود نقش داشته است. فشردنِ هزار سال سرگذشت در ۱۱۲ صفحه که جهانی رازناک و پُر ابهام آفریده است، نشان از کاربست هنرمندانهٔ زمان به‌ویژه شگردهای دیرش دارد که از سنجشِ مدت زمان گاهشماریکِ سرگذشت با مدت زمانِ تخیلی داستان به دست می‌آید. چهار شگردِ دیرش شتابِ داستان را افزایش یا کاهش داده و به رازناکی و رازگشاییِ داستان یاری رسانده. با چکیده و حذف، شتاب و رازناکی داستان افزایش و با درنگ و صحنهٔ نمایش، شتاب و رازناکی داستان کم شده. در حذف‌های درپرده و درپندار نیز گاه کاهش شتاب و بست‌وگشادِ راز دیده می‌شود. روی‌هم‌رفته، از آنجا که رمانِ از شگردهای دیرش به‌خوبی بهره برده است توانسته «هزار سال» سرگذشت یا تاریخ را در رمانی کوتاه و رازآلود بگنجاند.

کلیدواژه‌ها: دیرش، رازآفرینی، رازگشایی، ابواب‌المدینه، الیاس خوری.

*نویسندهٔ مسئول Malayeri75@ut.ac.ir

۰۱ پیشگفتار

یکی از بنیادی‌ترین سازمایه‌های رمان، زمان است. از رهگذر این سازمایه است که زمانِ گاهشمارانه سرگذشت و زمان برساختهٔ متنِ ادبی و در نتیجه دو جهانِ برون‌متن و درون‌متن از هم باز شناخته می‌شوند. رمان‌نویسان نیز همواره این سازمایه را به‌گونه‌ای ویژه، پیش چشم داشته‌اند و گفتمان داستان خود را آراسته‌اند. نظریه‌پردازان رمان نیز بر همین بنیاد، رمان را هنری زمانی شمرده‌اند و در سنجش با هنرهای فضایی چون نقاشی و پیکرتراشی، آن را مانند موسیقی، هنری روان در بستر زمان دانسته اند. از همین‌رو، اگر نویسنده‌ای به سازمایهٔ زمان ژرف ننگرد، کمیت متنِ ادبی‌اش خواهد لنگید؛ زیرا، یک نویسنده با به کارگیری سازمایهٔ زمان می‌داند چه چیزی را کی و کجا و چگونه باز آفریند؛ تحلیل ساختار رمان نیز بی‌نگاهی باریک به سازمایهٔ زمان کاری کم‌بار خواهد بود.

نظریه‌پردازان بسیاری باور دارند که زمان تنها در کالبدِ روایت معنا می‌یابد. برای پی‌بردن به زمان باید کنشِ روایت را فهمید؛ زیرا، زمانمندی با کنش‌روایی همراه است و زمان با روایت معنادار می‌شود. ژرار ژنت نقشی سترگ در پرداختنِ نظریهٔ زمان داشته است. وی مفهوم کلانِ داستان را به داستان، سرگذشت و روایت تقسیم می‌کند و باور دارد که سرگذشت و روایت تنها از رهگذر داستان هستی می‌یابند. زمان داستان، زمان به‌کار رفته در متنِ ادبی یا همان زمانِ گفتمان داستان است و سرگذشت، زمانِ تاریخی یا گاهشمارانه که در درازنای روزان و شبان با آن سروکار داریم. داستان، سامانِ رویدادها در متن است. سرگذشت، زنجیره‌ای از رویدادهایی راستین یا برساخته که دستمایهٔ داستان‌اند که می‌توان از متن بیرون کشیدشان. روایت نیز همان گزارشِ رویدادها از سوی راوی است.

الیاس خوری نویسنده برجستهٔ لبنانی و از چهره‌های برجسته نگارش رمان‌های شگرف و رازناک و پیچیده در ادبیات معاصر عربی با تردستی، شگردهای زمانی را در رمان‌هایش به کار می‌گیرد و می‌کوشد روایت‌های خود را تودرتو و درهم تنیده بازگوید و زمان داستان را چرخان کند و فضایی رازناک بیافریند. زمانِ بیشتر رمان‌های خوری، چرخان است و آغاز و پایانِ داستان‌ها به‌صورتی رازناک به یکدیگر می‌پیوندند. رمان ابواب‌المدینه از رمان‌های برجستهٔ نویسنده است که زمانی یک‌سر چرخشی دارد و گام‌به‌گام راز می‌تند و می‌گشاید.

پژوهش کنونی با کاربستِ نظریهٔ دیرشِ ژرار ژنت که در گفتار دوم کتاب «گفتمان داستان» آمده است به دیرش و کارکردِ آن در شتابِ داستان و آفریدنِ جهان رازناک و شگرف رمان ابواب‌المدینه می‌پردازد و در پی پاسخ به این پرسش‌ها است: دیرش زمانی در رمان ابواب المدینه

چگونه است؟ کاربست شگردهای دیرش (چکیده، حذف، صحنهٔ نمایش، درنگ) در این رمان، چه تأثیری بر شتاب و رازناکی داستان داشته است؟

بر این پایه، انگاره بنیادین این پژوهش آن است که رمان «ابواب المدینه» (دروازه‌های شهر) که رمانی کوتاه، گزیده، پیچیده و رازناک است و درازنای زمانی بلندی را در برگرفته، بایستی از شگردهای دیرش بهره‌ای ویژه برده باشد که دارای این ویژگی‌ها به ویژه رازناکی و پیچیدگی شده است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در پیوند با آثار الیاس خوری و نظریهٔ ژرار ژنت پژوهش‌هایی انجام شده که برخی‌شان در پی می‌آید:

– یمنی العید در جستارِ «تکسر زمن السرد: رحلة غاندي الصغير لالياس خوري» در قالبِ کتاب فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب (۱۹۹۸. بیروت: دار الآدب)، به ساختار زمان رمان غاندي الصغير پرداخته است و به شکست زمان یا زمان پریشی پرداخته که از قلمرو پژوهش کنونی بیرون است.

– سامی سویدان در جستارِ «الراوي و المروي له في باب الشمس» در کتاب فضاءات السرد و مدارات التخييل (۲۰۰۶. بیروت: دار الآدب)، به راوی و روایت‌شنو در رمان باب‌الشمس پرداخته است و به رمان ابواب المدینه و دیرش نپرداخته.

– جستارِ «تحلیل مؤلفه‌های پُست مدرنیسم در رمان مملکهٔ الغرباء اثر الیاس خوري» نوشتهٔ مهین حاجی‌زاده و مهناز خازبر (مجلهٔ لسان مبین. ۱۳۹۶. شماره۲۹) سازمایه‌های پُست مدرنیسم و مدرنیسم را در رمان مملکه الغرباء برمی‌رسد و به زمان و دیرش نپرداخته است.

– جستار «الزمن السردی ودوره فی عملیه انتاج المضمون فی قصه الخطوبه القصیره لبهاء طاهر» نوشته جابر سوسونی و مهدی مسبوق و فرامرز میرزایی. (۱۳۹۷) مجله انجمن ایرانی ادبیات عربی، شماره (٤۹). این جستار به زمان از دیدگاه ژنت و نقش آن در آفرینش محتوا در یکی از داستان های «الخطوبه» (خواستگاری) به ویژه در پیوند با سه مفهوم رؤیا، قدرت و مرگ می‌پردازد.

– پایان‌نامهٔ «ساختار زمان در رمان ابواب‌المدینه نوشتهٔ الیاس خوری» نوشتهٔ معصومه صیامی با راهنمایی یدالله ملایری. (۱۳۹۸) دانشگاه تهران – دانشکدگان فارابی. ساختار زمان و نحوهٔ به کارگیری زمان در رمان یاد شده را براساس نظریهٔ ژرار ژنت در پنج فصل بر می‌رسد.

– مقالهٔ «بررسی تطبیقی پیرنگ غیرخطی در رمان «مملکهٔ الغرباء» از الیاس خوری و «من ببر نیستم» از محمدرضا صفدری» نوشتهٔ پودینهٔ بحری و همکاران (۱٤۰۰) مجلهٔ کاوشنامهٔ ادبیات تطبیقی اشاره به این دارد که شیوهٔ پیرنگ‌سازی در دو رمان فوق به‌گونه‌ای است که ترتیب تقویمی توالی وقایع در آن کنار گذاشته می‌شود و رخدادها پس و پیش روایت می‌شوند و بسیار پیش می‌آید که اصلاً زمان حالی در روایت وجود ندارد.

لازم به ذکر است پژوهش حاضر برگرفته شده از فصل سوم پایان‌نامهٔ «ساختار زمان در رمان ابواب‌المدینه نوشتهٔ الیاس خوری» است و تاکنون رمان ابواب‌المدینه بررسی نشده و این جستار نخستین کار در این زمینه است.

۳. خلاصهٔ رمان

مردی غریب به شهری ناشناس می‌رسد. دیوارهایی بلند گرداگردِ شهر را گرفته و تنها دروازه‌هایی بزرگ میانِ دیوارها سر برافراشته‌اند. مردغریب که می‌خواهد پا به شهر بنهد جلوی هر دروازه، زنی را می‌بیند که می‌خواهد یاری‌اش کند. سرانجام با کمک یکی از زنان به شهر می‌آید و با شهری سپید و خاکستری روبه‌رو می‌شود. ترسی سپید سر تا پای مرد را می‌گیرد. او زنی را می‌جوید که او را به درون شهر ره نموده بود ولی کسی را نمی‌یابد. از آن شهر بانگی جز بانگِ گریهٔ زنانی که بر پادشاه مردهٔ شهر می‌گریند، نمی‌خیزد. زنانی بی‌بچه با چند مرد در شهر می‌زیند. پس از چندی زنی خود را به مردغریب می‌نماید و او را در شهر می‌گرداند. آن‌ها به خانه‌ای می‌روند. زن گذشتهٔ خود را روایت می‌کند و می‌گوید: مردم شهر منتظر رهاننده‌اند تا سوار بر دریا بیاید و شهر را از گرفتاری برهاند. پس از مدتی به سوی دریا می‌روند و با هم به دریا پا می‌نهند. ناگهان، مرد، زن را گم می‌کند و چیزی مگر جامه‌اش نمی‌یابد. مرد تنها به شهر بازمی‌گردد. زنان دیگر از او سراغ زن را می‌گیرند. مرد می‌گوید: زن گفته است روزی با دریا به شهر بازمی‌گردد. مردغریب با زنان شهر هم‌داستان می‌شود تا شهر را از گرفتاری برهانند. در پایان، آتشی شهر را می‌گیرد و انگار زن گمشده، سوارِ دریا به شهر می‌تازد دیوارها را نابود می‌کند و شهر را می‌رهاند.

٤. دیرش

از میان سه مفهوم زمانی که ژنت در کتابِ گفتمان داستان برمی‌رسد دیرش دومین است. مفهوم‌های زمانی یکم و سوم، سامان و بسامد هستند. سامان، «پیوندهای میانِ سامانِ زمانی پی‌آیندیِ رویدادها در سرگذشت و سامانِ زمانِ ساختگیِ چینش آن رویدادها در داستان.» (ژنت، ۱۹۸۳: ۳۵) و بسامد«پیوندهای میان گنجایش تکرارِ سرگذشت‌ها و گنجایش تکرار داستان.» (همان: ۳۵)

سرانجام دیرش، که موضوع این پژوهش است، پیوندهای میان دیرش یا تداوم دگرگشت رویدادها یا بخش‌های سرگذشت است با مدت زمان ساختگی بیانِ آنها در داستان (که درواقع طول متن است) که منظور از آن سرعت روایت است. (همان: ۳۵) گاهی راوی رویدادهایی را که در ۲۰ سال رخ داده در ۱۰۰ صفحه از داستان می‌آورد و گاهی رویدادهای ۱۰۰۰ ساله را در ۱۰۰ صفحه می‌گنجاند و گاهی رویدادی که طی ۲ سال رخ داده را در ۵۰ صفحه از داستان روایت می‌کند. در این‌هنگام، دیرش به پیوند میان مدتِ رویدادها در سرگذشت یا بیرونِ متن و مدتِ همان رویدادها در داستان یا درونِ متن می‌پردازد و اینکه هر رویداد چه گسترهٔ زمانی و متنی را می‌گیرد. (العید، ۱۹۸٦: ۱۲٤) درنتیجه، دیرش استنباطی است که از سرعت خواندن داستان پدید می‌آید. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۲)

بیشترِ جاها، راوی از شگردهای دیرش ـ یعنی چکیده، حذف، صحنهٔ نمایش و درنگ ـ بهره می‌گیرد و درازنای زمان سرگذشت را با درازنای زمان داستان و فراخنای فضای متن ناهماهنگ می‌کند. براین‌پایه، هرگاه زمانِ کمی از داستان به زمانی افزون از سرگذشت داده شود سرعتِ مثبت یا شتابِ تند و هرگاه زمانی افزون از داستان به زمانی اندک از سرگذشت داده شود سرعت منفی یا شتابِ کند پدید می‌آید و اگر دو مدت زمان یا همان دیرش به کار رفته برابر باشند سرعت ثابت نامیده می‌شوند. (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۷۳-۷٤) پس؛ شتابِ روایت رویدادهای سرگذشت در داستان، انواعی را دربرمی‌گیرد که برخی از سرعت می‌کاهند و برخی بر سرعت می‌افزایند. کاستن یا افزودن شتابِ روایت بر پایهٔ چهار الگوی بنیادینِ حذف، درنگ، صحنهٔ نمایش و چکیده صورت می‌گیرد. در این چهار شگرد، حذف بیشترین شتاب را به داستان می‌دهد و درنگ کمترین شتاب. چکیده و صحنهٔ نمایش هم در میانهٔ آن دو قطب تند و کند جا می‌گیرند. (ژنت، ۱۹۸۳: ۹٤)

در جدول زیر میزان سرعت الگوها در زمان سرگذشت و زمان داستان مشخص شده‌اند.

جدول ۱-۱ شگردهای دیرش

شگردها	زمان سرگذشت	زمان داستان
حذف	بی نهایت	صفر
صحنهٔ نمایش	برابر	برابر
چکیده	نسبتاً طولانی	نسبتاً کم
درنگ	صفر	بی نهایت

مقایسهٔ میان دیرش سرگذشت با دیرش داستان کاری دشوار است و به‌آسانی پژوهیدنی نیست؛ زیرا، دیرش ودرازنای سخنِ داستانی یا بر کنش روایت‌گری استوار است یا بر خواندنِ متن که بسته است به شمار صفحات و از خواننده‌ای به خوانندهٔ دیگر متفاوت است. (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۵-۱۳٦) « هیچ‌کس نمی‌تواند دیرش یک داستان را اندازه بگیرد. آن‌چه خودبه‌خود به این نام خوانده می‌شود، نمی‌تواند [...] چیزی بیشتر از زمان بایسته برای خواندن باشد، ولی بسیار روشن است که زمانِ خواندن، بسته به هر چندوچونِ ویژه، دگرگون می‌شود و واورنهٔ آن‌چه در فیلم‌ها یا حتی موسیقی رخ می‌دهد، در اینجا هیچ چیز، دستِ ما را برای تعیینِ سرعتِ «هنجارمندِ» آفرینشِ متن باز نمی‌گذارد.» (ژنت، ۱۹۸۳: ۸٦)

رمان ابواب‌المدینه از زمانی نامشخص می‌آغازد و در آن به شمارِ روزها و شب‌های سپری شده اشاره نمی‌شود، مگر آنجا که راوی می‌گوید: «**إن الأشياء هي الأشياء، وهذا حدث منذ ألف سنة وسيحدث بعد ألف سنة**» (خوري،۱۹۹۰: ۱۰۱) «آب از آب تکان نخورده. هزار سال پیش، این شده؛ پس از هزار سال نیز همین خواهد شد»

راوی سرگذشتِ سرزمین خود را که دیری است نابسامان شده، با دیرشی ناروشن بازمی‌گوید. برای دریافت باریک‌بینانهٔ اینکه چگونه یک رویداد هزار ساله در چند صفحه گنجانده می‌شود باید انواع شگردهای دیرش را بررسید. اینک به چهار حرکت یا شگردِ دیرش در رمان ابواب‌المدینه می‌پردازیم:

۱-٤.چکیده

در چکیده روایتِ چندین روز ، یا چندین ماه ، یا چندین سال از زندگانی در چند بند یا چند صفحه می‌آید بی‌آن‌که به کردارها و گفتارها شاخ‌وبرگ داده شود. (ژنت، ۱۹۸۳ :۹٦-۹۵) این شگرد دیرشی در رمان‌های واقع‌گرا کاربردهایی مهم دارد: مانند گذر شتابنده از زمانی دراز؛ پیوند بخش‌های گوناگون داستان؛ معرفی شخصیت‌های نوپدید داستان و اشارهٔ گذرا به رویدادهایی که پیشتر ناگفته مانده‌اند. (قاسم، ۲۰۰٤: ۸۲)

چکیده دو گونه است: یکی هنگامی که رویدادهای سرگذشت، زمانی دراز برده باشند؛ دراین-صورت کوتاه آوردن رویدادها، چکیدهٔ بازگشت نامیده می‌شود. دیگر، هنگامی که رویدادِ سرگذشت، زمانی کوتاه برده باشد؛ دراین‌صورت کوتاه کردنِ رویدادها، چکیدهٔ دردَم نامیده می‌شود. (القصراوي، ۲۰۰٤: ۲۲٤)

در ابواب‌المدینه، بیشتر رویدادهای گذشته به زبانِ اکنون و با فعل مضارع در داستان می‌آیند. چکیده‌آوردنِ رویدادهای گذشته، سویه‌های ناشناختهٔ داستان را آشکار می‌سازد؛ شتابِ داستان را می‌افزاید؛ در زمانی کوتاه، رویدادهایی بسیار می‌آورد که پیشتر روایت نشده بودند؛ رویدادها را مه‌آلود و رازناک می‌کند. در نمونهٔ زیر از زمانی می‌گوید که زنی، مردغریب را در شهر می‌چرخاند و رویدادهایی را که در سالیان دور از سر گذرانده با شگردِ چکیده برایش بازمی‌گوید:

«كنت صغيرة،... وكنت جديدة هناك...، وكنت لا أُريدُ أن أذهب...، فذهبت،... ثم استدعاني الملك... ذهبت إليه. لا أذكر شيئاً، كان سواد... عندما خرجت حبلت وأنجبت ثلاث بنات في ثلاثة أيام...» (خوري، ۱۹۹۰: ۵۰) «کوچک بودم...تازه‌وارد بودم...نمی‌خواستم بِروم...رفتم... سپس پادشاه فراخواندم.... نزدش رفتم. چیزی یادم نمی‌آید، سیاهی بود... بیرون که آمدم باردار شدم و سه روزه سه دختر آوردم...»

در نمونهٔ دیگر مردِغریب در شهر می‌گردد. در این بخش رمان، از گفتنِ همهٔ رویدادها می‌پرهیزد و بسیار کوتاه و شتابان اوضاعِ آشفته شهر را می‌نماید. همین تُندگویی به نهفتنِ برخی رویدادها و رازناکی داستان می‌انجامد:

«إن الرجل رأى كل شيء. رأى الأجساد مكوّمة فوق بعضها، رأى البحر بلونه الأسود وأمواجه السوداء، رأى النساء تبكي فوق جثث منتفخة وتفوح منها رائحة الموت.» (السابق: ۹۲) «مرد همه چیز را دید. پیکرهای انباشته. دریا را با رنگ و خیزاب‌های سیاه‌اش دید. زنانی دید که بر پیکرهایی باد کرده می‌گریند که بوی مرگ می‌دادند»

در اینجا کاربستِ چکیده، داستان را شتابی مثبت می‌بخشد. همین گزیدگی و شتاب است که راه آوردنِ شاخ و برگ‌ها را می‌بندد و چرایی انباشتنِ پیکرهای کسانی را که شکار مرگ شده‌اند ناگفته می-گذارد و داستان را مه‌آلود و رازناک می‌کند. روی هم رفته در رمان ابواب المدینه در ۷ جا – به گونه ای هویدا- از شگرد چکیده بهره گرفته شده است؛ گرچه با نگاه به سرشتِ پیچیده گفتمانِ داستان در این رمان، انگشت نهادن بر همه شگردهای دیرش، به ویژه چکیده، و شمردن‌شان دشوار و گاه ناشدنی است.

۲-٤. حذف

حذف، تندترین شتابِ داستان و شتابنده‌ترین حرکتِ روایت است به گفتهٔ ژنت حذف، سرعت بی‌پایان است و در آن «هیچ پاره‌ای در داستان یافت نمی‌شود که با دیرشی از سرگذشت برابر باشد.» (ژنت، ۱۹۸۳: ۹٤) به‌دیگرسخن، زمان داستان صفر و زمان سرگذشت n یا بی‌نهایت است.(همان: ۹۵)

در روایتِ یک سرگذشت، راوی نمی‌تواند همهٔ ریزه‌کاری‌های رویدادها را پیاپی بیاورد؛ ازاین‌رو، آنچه را باید می‌آورد و آنچه را نشاید می‌سترد. (القصراوي، ۲۰۰٤: ۲۳۲) این‌چنین بسیاری از رویدادها زدوده می‌شوند و گُنگی داستان را می‌افزایند. درواقع، حذف نوعی پرش به زمانی دیگر و نگفتن رویدادهای گذشته است. (ریکاردو، ۱۹۹۷: ۲٥٦)

ژنت حذف‌ها را از نظرگاه فرم به سه دسته بخش می‌کند:

۱-۲-٤. حذف‌های بی‌پرده[1]

از نگاه ژنت «این حذف‌ها یا از اشاره‌ای (روشن یا گنگ) به سپری شدنِ زمانِ سترده پدید می‌آیند که با چکیده‌هایی بسیار شتابان مانند «چند سال گذشت» همگون می‌شوند. (دراین حالت، نشان دادن است که حذف را چونان پاره‌ای از متن پی‌می‌ریزد که یک‌سره با صفر برابر نمی‌شود). شیوهٔ دیگرِ حذف‌های بی‌پرده، آن است که از حذفی ناب و ساده (درجه صفر در متن‌داری حذف) پدید آیند و به زمان سپری‌شده در آغازِ از سرگیری داستان اشاره کنند.» (ژنت، ۱۹۸۳: ۱۰٦) در این حذف «مدت زمانِ زدوده آشکارا نشان داده می‌شود» (بحراوي، ۱۹۹۰: ۱٥۸) و خواننده میزان زمان سترده را در می‌یابد. اما اینکه چه رویدادهایی در این مدت زمان رخ داده، پیدا نیست. با مشخص نبودن آن رویدادها داستان رازناک می‌شود و خواننده کنجکاوانه شیفتهٔ داستان می‌شود.

در بخشی از ابواب‌المدینه راوی، شبی دراز را می‌نماید که مردِغریب ناگهان خودش را میان زنان می‌یابد. بسیاری از رویدادهایی که در سرگذشتِ آن شب رفته، روایت نشده‌اند؛ اما آشکارا فهمیده می‌شود که پاره‌هایی از زمان سرگذشت حذف شده است. راوی، یک شب را تُند در می‌نوردد تا خواننده شتابان به صحنه‌ای نو پا نهد. او درمی‌یابد برخی رویدادها از قلم افتاده‌اند. همین ستردن‌ها زمان را کوتاه کرده و داستان را رازآلود کرده است:

«وَكان ليل طويل وكان رجل وبعد أزمنة لايعرف من أين أتت وجد الرجل نفسه في الساحة،... وجد نفسه وسط النساء...» (خوري، ۱۹۹۰: ۷٤) «شبی دراز بود؛ مردی بود. پس از روزگارانی که نمی‌داند از کجا آمدند، مرد خود را در میدان، در میان زنان یافت...»

در این نمونه، عبارت « پس از روزگارانی که نمی‌داند از کجا آمدند» نشان حذفی است که گرچه از دریچهٔ گاه‌شمارانه، شمارِ سال‌هایی را که مرد از سر گذرانده روشن نمی‌کند، خواننده آشکارا و بی‌پرده به حذف «روزگارانی» پی‌می‌برد. همین ناروشنیِ حذفِ بی‌پرده در رمان ابواب‌المدینه رازناکی زمان و داستان را افزون می‌کند. در نمونهٔ زیر نیز با حذف به همین حالتِ رازناک دامن زده می‌شود:

«مشى الرجل والليل و النهار يتعاقبان فوق جسده المنهك. لكنه كان يمشي و كان ذلك السور المرتفع يمشي حوله، أحس بالعطش.» (السابق، ١٤) «مرد رفت و شب و روز، پیاپی بر تنِ خسته‌اش می‌گذشتند. ولی او می‌رفت و آن دیوارِ بلند گرداگردش می‌رفت. تشنه بود»

در نمونهٔ فوق، حذفِ شبان و روزانی که پی‌درپی می‌گذرند با تصویری زیبا آمده: «مرد رفت و شب و روز، پیاپی بر تنِ خسته‌اش می‌گذشتند». در این تصویر، سنگینی گذشت زمان بر تن رنجور و خسته مرد خودنمایی می‌کند ولی آنچه هویدا و بی‌پرده می‌نماید گذرِ شتابناک زمان به گونه‌ای است که در آن دیرشی از زمان درونِ متن که برابر باشد با زمانِ برونِ متن نمی‌یابیم. از همین رو در اینجا حذف به آنچه ژنت «چکیده‌هایی بسیار شتابان» می‌شمرد، نزدیک می‌شود. ایماژ گذر پیاپی زمان بر تن مرد این پندار را می‌آفریند که ما با چکیده‌ای شتابان سر و کار داریم نه حذف. حال آن که در جمله یادشده حذفِ زمان نمایان است.

٢-٢-٤. حذفِ درپرده

ژنت می‌گوید: «این حذف‌ها آن‌هایند که از خودِ هستی‌شان در متن، پرده برداشته نشده است و خواننده از رهگذر برخی افتادگی‌ها یا شکاف‌ها در پیوستگیِ داستان، به وجودشان پی تواند بُرد.» (ژنت، ١٩٨٣: ١٠٧) تنها خوانندهٔ باریک‌بین است که با خواندنِ ژرفِ متن و با کمک قرینه‌ها می‌تواند حذف‌ها یا همان «افتادگی‌ها یا شکاف‌ها در پیوستگیِ داستان» را دریابد. بررسی این رنگ از حذف، کاری بس دشوار است چون آسان یافت نمی‌شوند. (بحراوي، ١٩٩٠: ١٦٢)

یکی از کاربست‌های حذفِ درپرده در رمان الیاس خوری، آنجاست که مردغریب در آغاز ورود به شهر کیف خود را گُم می‌کند و با یکی از زنان به دنبالش می‌گردد. رویدادِ کیف‌یابی هفت بار در سرگذشت تکرار می‌شود و راوی تنها بار نخست، دوم و هفتم را بازمی‌گوید و رویدادهای سوم تا ششم را از قلم می‌اندازد. خواننده تنها از روی قرینه و با ذهنی پرسان، می‌تواند به زمان‌ها و رویدادهای سترده پی‌ببرد:

«المرأة تقف... قالت نحفر هنا، حفر ولم يجد شيئاً... وقالت لنحفر مرة ثانية، حفر ولم يجد شيئاً. سبع مرات مشت وسبع مرات مشى خلفها، وفي المرةِ السابعة قالت هنا، قال هنا، وحفر ولم يَجد شيئاً.» (خوري، ۱۹۹۰: ۲۷-۲۸) «زن می‌ایستد... گفت اینجا را بِکَنیم، مرد کند و چیزی نیافت... زن گفت: دوباره بِکَنیم، کَند چیزی نیافت. زن هفت بار رفت و مرد هفت بار به دنبالش. بار هفتم زن گفت: اینجا. مرد گفت: اینجا. مرد کَند و چیزی نیافت»

نمونهٔ دیگر، آنجاست که مردِ غریب خسته و تشنه راهی دراز را می‌سپرد و ناگهان خود را برای بار دوم میان رنگِ آبی می‌یابد. راوی دربارهٔ رویداد نخست که مرد خودش را در میانهٔ رنگ آبی می‌بیند هیچ نمی‌گوید و یکراست بار دوم را می‌آورد. در اینجا مدت زمانِ سترده در پرده و نهان است و با قرینه «مرةً ثانيةً» دریافتنی می‌شود:

«ومرة ثانية رأى نفسه وسط اللونِ الأزرق الذى بدأ يختفي.» (السابق: ٦٠-٥٩) «بار دوم خود را میانِ رنگ آبی دید که داشت ناپدید می‌شد.»

عبارتِ «مرةً ثانيةً» یا «بار دوم» سرنخی است که خواننده تیزبین را به دریافتِ حذفِ «بار نخست» رهنمون می‌کشد. به دیگر سخن، شکافی در پیوستگی داستان که در پاسخ به پرسش احتمالیِ «کی بار نخست، خود را میان آبی دید؟» رخ می‌نماید با سرنخِ «بار دوم»، خواننده را به این دریافت می‌رساند که بار نخستی هم در سرگذشت بوده که در گفتمانِ داستان سترده شده است.

۳-۲-٤. حذف‌های درپندار□□□□□

ژنت حذف‌های درپندار یا فرضی را چنین می‌شناساند: «سرانجام باید گفت درپرده‌ترین و نهفته‌ترین شکل حذف، آنهایند که سراسر پنداری‌اند و هرگز نمی‌شود گفت جای این حذف‌ها کجاست. گاهی نیز نمی‌توان در جایی نهادشان. تنها پس از سپری شدن یک رویداد است که بازگشتی زمانی [...] این حذف‌ها را آشکار می‌سازد.» (ژنت، ۱۹۸۳: ۱۰۹)

برای درک بهتر حذف‌های در پندار، بیشتر روی بازگشت‌های تکراری و تکمیلی می‌توان انگشت نهاد. با حذف بخشی از سرگذشت و آوردنِ رویدادی دیگر و بازگشت دوباره به آن رویداد می‌پنداریم

حذفی در آنجا صورت گرفته است. با این حذف و بازگشت به‌گونه‌ای از پیچیدگی‌های داستان نیز پرده برداشته می‌شود.

حذفِ درپندار که تنها در گمان و پندار خواننده پیکره می‌یابد برای آکندنِ شکاف‌هایی است که پیشتر در روایت پدید آمده‌اند. یافتن این حذف دشوار است؛ به‌ویژه اگر زمانِ روایت پیوسته میان گذشته، آینده و اکنون آونگان باشد؛ چون شکاف‌ها آسان دریافته نمی‌شوند. (القصراوي، ۲۰۰٤: ۲۳٦-۲۳۷)

در نمونهٔ زیر مردغریب، راه شهر را می‌جوید؛ زنی راه می‌نمایدش و می‌گویدش پس از آمدن به شهر چه کند. مرد چندی پس از آمدن به شهر، سفارش زن را یاد می‌آورد:

«يُحاول الرجل أن يَتذكر كلمات تلك المرأة الجميلة، يبدو الآن غامضاً،... دخلَ الرجلُ... تذكر أن الفتاة قالت له أن يمشي في الطريقِ المستقيم، فَيَصل الى ساحةِ المدينة...» (خوري، ۱۹۹۰: ۱۳-۱٦) «مرد می‌کوشد گفته‌های آن زنِ زیبا را یاد آورد. گنگ می‌نماید،... مرد وارد شد... یادش آمد زن جوان به او گفته بود یکراست برود تا به میدان شهر برسد...»

در آغاز راوی سخنان زن را نمی‌آورد . سپس با فعل «یادش آمد» به گذشته باز می‌گردد و می‌گوید زن چه گفته بوده است. از رهگذر این بازگشتِ زمانی‌است که خواننده می‌پندارد که راوی از سرِ «گفته‌های آن زنِ زیبا» پریده است و درست با همین بازگشت است که گفته‌های سترده در روایتِ نخستِ رویداد، هویدا می‌شود: « که‌راست برود تا به میدان شهر برسد». این گونه گفتمان داستان با این نهفتن و سپس گفتن آن‌چه در سرگذشت بوده است، رازی می‌سازد و می‌گشاید.

روی‌هم‌رفته و با پیش چشم داشتن سرشتِ پیچیده ساختارِ رمان، کمابیش در ۲۷ جا شگردِ حذف به کار رفته است که از این شمار، ۱٤ حذف از گونه بی‌پرده، ۱۰ حذفِ درپرده و ۳ حذف درپندار است.

۳-٤. درنگ

درنگ در نگاه کلان و نظری، زمانِ داستان را n می‌گیرد و زمانِ سرگذشت را صفر. (ژنت، ۱۹۸۳: ۹۵) به‌دیگرسخن، درنگ آنجاست که زمانِ سرگذشت هیچ قرینه‌ای در زمانِ سخن یا داستان یا متن ادبی ندارد. (تودوروف، ۱۳۹۵: ٦۰) از سوی‌دیگر، نظریه‌پردازانِ رمان، درنگ را برابر با توصیف گرفته و گفته اند «درنگ توصیفی» (ژنت، ۱۹۸۳: ۹۹) و برابرش دانسته‌اند با «توصیف و اندیشه‌های عام و...» (تودوروف، ۱۳۹۵: ٦۰) با این‌حال وارونهٔ این گزاره همیشه درست نیست و چنین نیست که توصیف

همیشه درنگ باشد. در برخی رمان‌ها_ به‌ویژه در رمان «در جستجوی زمان از دست رفته» پروست، دستمایهٔ بنیادینِ پژوهش ژنت در «گفتمان داستان» -گاهی توصیف، درنگی در برندارد: «داستانِ پروست هرگز، روی یک چیز یا یک دیدرس نمی‌ایستد مگر آن ایستادن با درنگِ ژرف‌اندیشانهٔ خود قهرمان برابر باشد [...] از این رو تکهٔ توصیفی به‌هیچ‌روی از زمان‌مندیِ سرگذشت نمی‌رهد.» (ژنت، ۱۹۸۳: ۹۹) درنگ، پیوندی تنگاتنگ با متن داستان دارد و خواننده را از اندیشه‌ها و پندارهای شخصیت‌ها می‌آگاهاند. توصیفِ شخصیت یا رویداد است که کارِ بنیادین پرداختِ شخصیت یا رویداد را انجام می‌دهد. (القصراوي، ۲۰۰٤: ۲٤۸-۲٤۹)

الیاس خوری در بخش‌های گوناگون رمان به توصیفِ شخصیت‌ها و مکان‌ها می‌پردازد و اندکی از پیچیدگی‌های رمانِ رازناک و پیچیده‌اش می‌کاهد.

۱-۳-٤. درنگ توصیفی بر ظاهر اجتماعی شخصیت‌ها

توصیف جامه، آرایشِ سر و صورت و شیوهٔ سخن‌گفتنِ شخصیت‌ها از توصیف‌های اجتماعی به شمار می‌آیند که بیان دقیق آنها می‌تواند در ساخت یک شخصیت کارگر افتد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱٤۰) ارزش درنگ توصیفی بر پدیده‌ها ونمودهای اجتماعی در داستان آنجا هویدا می‌شود که بدانیم نظریه‌پرداز برجستهٔ رمان گئورگ لوکاچ موضوع بنیادین رمان را جامعه می‌داند: «موضوع اصلی رمان، جامعه است؛ یعنی زندگی اجتماعی انسان در تعامل بی وقفه‌اش با طبیعت اطراف که مبنای فعالیت اجتماعی را شکل می‌دهد و در تعامل‌اش با نهادها یا رسوم گوناگونی که میانجی روابط افراد در زندگی اجتماعی است.» (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۲۱٤)

در رمان ابواب‌المدینه فراخنایی چشم‌گیر از متن به توصیف قیافهٔ شخصیت‌ها اختصاص یافته و شتابِ داستان را کُند کرده یا ایستانده است. از توصیف‌های باریک‌بینانه در این رمان، وصف پوشش زنی است که جلوی یکی از دروازه‌های شهر، برابرِ مردغریب سبز می‌شود: «**توقفت أمام الباب... ثم ظهرت فتاة. كانت أجمل مِن كل الفتيات. تلبس ثوبا أرجوانيا طويلا، وتضع على رأسها منديلا أبيض يلتمع كأنه هالة من نور...**» (خوري،۱۹۹۰: ۱۳) «جلوی در ایستاد... زنی جوان پیدا شد. از همهٔ زنان زیباتر بود. جامه‌ای ارغوانی و بلند به تن داشت. روی سرش دستمالی سفید انداخته بود که چون هاله‌ای از روشنایی می‌درخشید...»

نمونهٔ دیگر، آنجاست که مردِغریب با پیرمردی روبه‌رو می‌شود و به یاد چهره‌ای هراسناک می‌افتد که پیشتر دیده بود. وصف چهرهٔ پیرمرد در ساختِ شخصیت ترسناک کارگر می‌افتد. خواننده نیز با

کُندی شتابِ داستان از ریزه‌کاری‌های بیشتری آگاه می‌شود و هراسِ چیره بر فضای داستان را درمی‌یابد: «وإن الخوف قادم من مشهد الشيخ. إنه يذكر، جبين عريض مليء بالشعر الأبيض، وجه يغيب خلف خطوط داكنة، شعر خفيف يزنّر الوجه ويتناثر كالهواء.» (السابق: ۲۲) «ترس از دیدنِ پیرمرد می‌خیزد. یادش می‌آید. پیشانی بلندِ پُر از موی سپید. چهره‌ای پنهان پشتِ خطوط تیره. موهایی تنک، گرداگردِ چهره‌اش را گرفته و چون هوا می‌پراکند»

۲-۳-٤. درنگ توصیفی بر مکان‌ها

توصیف مکان، کمک فراوانی به روندِ رویدادها و تفسیر داستان می‌کند و بر شتاب منفی و فریبایی داستان می‌افزاید. توصیفِ هرچند کوتاهِ مکان به خواننده می‌باوراند رویدادها در واقعیت رخ داده است. توصیف خوب در شناخت رویدادهای داستان کارگر می‌افتد. (النابلسي ، ۱۹۹۱: ۲٦٥)

از جمله مکان‌هایی که در رمان ابواب‌المدینه با شگردِ درنگ، توصیف می‌شود کوچه، میدان و دروازه‌های شهر است. راوی با کمک توصیف‌هایی که دربارهٔ گرداگردِ دیوارهای شهر به‌دست می‌دهد از سرعت زمان سرگذشت کاسته و با افزودنِ شاخ و برگ، زمانِ داستان را افزوده است: «كانت الأسوار عارية وعالية. رائحة تراب واسمنت. لم يَر شجرة واحدة، ولم يلمس عشبا أو أزهارا. مشى طويلاً ومشى. ثمَّ رأى بوابة مرتفعة. كانت البوابة الحديدية الضخمة تقف وسط السور كأنها حارس المدينة.» (خوري، ۱۹۹۰: ۱۳) «دیوارها برهنه و بلند بودند. بوی خاک و سیمان. یک درخت هم ندید. به گیاه و گلی برنخورد. دیری رفت و رفت. دروازه‌ای بلند دید. دروازه آهنی بزرگ در میانهٔ دیوار ایستاده بود. انگار نگهبان شهر باشد»

در نمونهٔ دیگر هنگامی که پیرمرد، مردغریب را به میدان شهر راه می‌نماید؛ ویژگی‌های میدان توصیف می‌شود: «كانت الساحة كبيرة. ساحة بيضاء، ترابها و سماؤها بيضاء.» (السابق: ۱۷) «میدان بزرگ بود. میدانی سپید با خاک و آسمانی سپید» در اینجا درنگِ توصیفی هم بزرگی میدان را می‌نماید و هم سپیدی زمین و آسمانش را چونان دوگانه‌ای مکانی که گرچه در اسطوره‌ها و عرف و ادبیات در برابر هم می‌ایستند در اینجا به رنگِ سراسرِ شهر در آمده‌اند تا نشان آن باشند رنگ سپید که رنگِ جامهٔ مرگ یا کفن است و رنگ پیری ـیا به گفته پادشاهِ شهر «رنگ گورستان»- زمین و آسمان شهر را آلوده تا نشانِ مرگ و پیری و رنج‌هایش باشد که گویا در پایان رمان با آمدنِ رهانندهٔ دریا سوار پایان می‌یابد؛ السابق‌چیزی که پادشاه پیش از مرگش به وزیرانِ خود گفته بود. (السابق: ۸۸)

۳-۳-٤. درنگ توصیفی بر طبیعت

درنگ، نقش مهمی در تصویرسازی و پردازشِ رویدادها دارد و از شتابِ سرگذشت می‌کاهد. (القصراوي ۲۰۰٤: ۲٤۹-۲٤۸) نمونهٔ پیش‌رو، شگرد درنگ، توصیفی نمادین از دریای «شهرِ گورستانی» به دست می‌دهد؛ به ویژه اگر تطابق پدیده‌های طبیعی و انسانی را یکی از معانی واژه «نماد» بدانیم. (فرای،۱۳۷۲: ۳٦) «وكان البحر لزجا كالزيت وساخناً والحراره تخرج على جسده والجسد يمتلئ بالعرق الذى يختلط بهذا الماء.» (خوري، ۱۹۹۰: ٦۰) «دریا روغن‌وار چرب بود و داغ. گرما بر تنش می‌جوشید. تن آکنده از عرقی است که با این آب می‌آمیزد»

گویا دریای وصف شده، دریای کشوری نفتی است؛ نفتی که بیش‌تر گرفتاری‌هایش، دامنِ کشورهای نفت‌خیز منطقه را گرفته است. به‌ویژه اگر پیشِ چشم‌مان باشد که نفت در بسیاری از رمان-های عربی و فارسی، سیما و کارکردی به رنگ نفت خام دارد؛ سیاه‌رنگ. همین بس که سیمای نفت در رمان‌هایی چون «شهرهای نمک» عبدالرحمن منیف، «عشق در روزگارِ نفت» نوال السعداوی، «همسایه-ها» احمد محمود و«اهل غرق» منیرو روانی‌پور یادمان آید.

در نمونهٔ دیگر، راوی با وصفی کوتاه از چراغ‌ها، افزون بر آفرینش تصاویری زیبا، شتابِ رویدادهای سرگذشت را در داستان می‌ایستاند:

«صخور ونتوءات وشيء أزرق... وكأن الأزرق الرأس الذي يلتمع، ولم تكن له عينان، جسده مؤلف من ست أرجل وكان يذوب. تذوب الأرجل أولاً ثم يبدأ الرأس...، ثم ينهار ويذوب.» (السابق: ٦٤) «خرسنگ‌ها و برآمدگی‌ها و چیزی آبی.... انگار رنگ آبی سری درخشان بود. چشم نداشت. تنش شش پا داشت که آب می‌شد. نخست پاها آب می‌شود، سپس سر.... آن‌گاه فرومی‌پاشد و آب می‌شود»

درنگ وصفی بر یک چراغ، در چشم‌اندازی که تا چشم کار می‌کند آب است و آب، زمینه را برای کاربست رازآمیز و نمادین تشبیه فراهم کرده است. این تصویرسازی که به ایماژی شگرف و رازناک و ناساز از جانداری انجامیده است که سرِ درخشان دارد ولی چشم ندارد، شش پا دارد و گویا دست ندارد، نمونه‌ای است از کوششِ هنرمندانهٔ نویسنده برای آفریدنِ جورچینی که با کنار هم چیدن تکه-هایی چنین سربه‌مهر، جهانی رازناک آفریده است.

در زمینهٔ فراوانیِ درنگ در رمان ابواب المدینه باید گفت شمارش این شگردِ دیرشی در سراسر رمان، خواننده را کمابیش در برابرِ ۷ درنگِ وصفی بر ظاهرِ شخصیت‌ها می‌نهد و ٤ درنگِ وصفی بر مکان‌ها و ۲ درنگِ وصفی بر طبیعت.

٤-٤. صحنهٔ نمایش

به گفتهٔ ژنت «صحنهٔ نمایش که بیشتر گفتگو است [...] به‌گونه‌ای عرفی، برابریِ زمانِ داستان و زمانِ سرگذشت را تحقق می‌بخشد» (ژنت، ۱۹۸۳: ۹۵)؛ به‌دیگرسخن، صحنهٔ نمایش چونان شگردی دیرشی، گفتگوی میان شخصیت‌های داستان (گفتگوی بیرونی) یا گفتگوی شخصیت‌ها با خود (گفتگوی درونی) را در بر می‌گیرد. در صحنهٔ نمایش، گویا همان زمانی که برای بیان گفتگوها در سرگذشت اختصاص یافته است در داستان نیز به همان اندازه زمان، ویژه می‌شود.

در صحنهٔ نمایش به شخصیت‌ها بی‌میانجی‌گری یا با کم‌ترین میانجی‌گری راوی با دیگران یا با خود سخن می‌گویند؛ شاید همین یکراستی و بی‌میانجی‌گری گفتگوست که در رمان‌های خوب پیوندی تنگاتنگ میان شخصیت‌پردازی و گفتگو می‌آفریند. «در یک رمان خوب معمولاً از خود جملات به‌تنهایی می‌توان گوینده را شناخت؛ هر شخص، کلام خاص و روش معینی برای بیان اظهاراتش دارد.» (دات‌فایر، ۱۳۹٤: ٥٦)

۱-٤-٤. گفتگوی بیرونی

گفتگوی بیرونی، میان دو یا چند شخصیت صورت می‌گیرد. در این گفتگوها شخصیت‌ها و باورهاشان شناخته می‌شود. گفتگوی بیرونی مایهٔ آشکارسازی و ابهام‌زدایی است و زمانِ داستان را از خطی‌بودن بیرون می‌آورد. (اسدالهی، ۱۳۷۹: ۱) در نمونهٔ پیش‌رو، راوی از گفتگوهای میان شخصیت‌ها برای ابهام‌زایی بهره می‌گیرد. آنان با گفتن از کارهایی که فراموش کرده و سپس به یاد آورده‌اند، زمان داستان را چرخان و خودِ داستان را رازناک می‌کنند:

«قالت المرأة... _لقد انتظرتك لكنك لم تأت. _أتيتُ و لم أجد أحداً... _وكنت الى جانب رجل لا أعرفه، وكنتما تتكلمان، حاولت أن أشير إليك ولكنك لم تلتفت.» (خوري، ۱۹۹۰: ۲٦) «زن گفت:... _چشم‌به‌راهت بودم نیامدی. _آمدم و کسی را نیافتم... _کنار مردی بودی که نمی‌شناختم-اش، داشتید با هم حرف می‌زدید. کوشیدم اشاره کنم متوجه نشدی»

گاه با گفتگوست که شخصیت‌ها یا سویه‌ای مهم از هستیِ شخصیت‌ها شناسانده می‌شود. در نمونهٔ زیر، پیرمرد و مردغریب با هم سخن می‌گویند و مرد می‌گوید که غریب است و جایی را نمی‌شناسد:

«والتقى الرجل برجل يجلس أمام بيت مهدم، سأله الرجل الغريب،.. قال هناك. _ولكني لاأعرف كيف أذهب... _لاأعرف. _لاتعرف. _لا. _ كيف. _أنا غريب» (خوري، ۱۹۹۰: ۹۲). «مرد، مردی را دید که جلوی خانه‌ای ویران نشسته است. مردغریب پرسید... گفت آنجا. _ولی نمی‌دانم چگونه بروم... _نمی‌دانم. _نمی‌دانی. _نه. _چطور؟ _ غریبم»

می بینیم صحنهٔ نمایش که در این نمونه در قالبِ گفتگویی کوتاه و فشرده میان دو شخصیت رمان آمده است، چگونه سرگردانی و تنهایی و غربت شخصیت را هویدا کرده است.

۲-٤-٤. گفتگوی درونی

جایگاهِ گفتگوی درونی یا تک‌گویی در ادبیات مدرن آنجا هویدا می‌شود که به یاد آوریم بازتابِ واقعیت در ذهنِ شخصیت‌ها بالاتر است از بازتابِ خودِ واقعیت در داستان (پاینده، ۱۳۹۵: ۱۸) که هنجاری سترگ در داستانِ پیشامدرن شمرده می‌شد.

گفتگوی درونی، گفتگویی یک‌سویه است که در ذهن شخصیت‌ها و به‌صورت نجوای درونی روی می‌دهد. شخصیت با خود سخن می‌گوید و اندیشه‌هایش را بازبینی می‌کند. با رفتن به دورنِ شخصیت، زمان و فراخنایِ داستان می‌گسترد و زمانِ سرگذشت می‌ایستد. (القصراوي، ۲۰۰٤: ۲٤٥) با گسترده شدن زمانِ داستان، رازها اندک اندک گشوده می‌شوند و خواننده از درونِ شخصیت آگاهی می‌یابد. در نمونهٔ زیر، هنگامی که زنِ دوم می‌آید و مردغریب را راه می‌نماید، مردغریب با گفتگویی درونی، هراسِ خویش را از تنهایی نشان می‌دهد. اینجا راوی با کمک گفتگوی درونی در زمانی کوتاه خواننده را از آن‌چه در درونِ شخصیت می‌گذرد می‌آگاهاند:

«... برزت له فتاة أكثر جمالاً من الأولى... قالت إنها ستفتح له باب... لكن الرجل...، شعر بالخوف. كيف أدخل وحيداً؟ لن أدخل» (خوري، ۱۹۹۰: ١٤). «زنی زیباتر از زن نخست، نمایان شد... گفت دروازه را برایش خواهد گشود... اما مرد...ترسید. چگونه تنهایی بروم؟ هرگز نمی‌روم»

از رهگذر کاربست گفتگوی درونی در «چگونه تنهایی بروم؟ هرگز نمی‌روم»، زمانِ داستان یا زمانِ درونیِ متن به شتابی همتراز و برابر با زمانِ بیرونی گاهشماریک یا همان زمان سپری شده در

سرگذشت می‌رسد که اینجا زمانی کمابیش کند است و شخصیت را فرصتی برای بسودن و بیانِ هراس و تنهایی و پرهیز خود می‌دهد و خواننده را مایه‌ای برای آشنایی با دلهره و احساسِ شخصیت.

شمارشِ شگردِ صحنه نمایش در رمان ابواب المدینه، روی‌هم‌رفته ۱۵ گفتگوی بیرونی و ۵ گفتگوی درونی را نشان می‌دهد.

۵. نتیجه‌گیری

دیرش در رمان ابواب‌المدینه نقشی ارزنده در بازگویی رویدادها و رازناکی و رازگشایی داستان دارد. از چهار شگرد یا ترفندِ دیرش یعنی چکیده، حذف، درنگ و صحنهٔ نمایش به‌اندازه‌ای متفاوت بهره‌گرفته شده که گاه به افزایش و گاه به کاهشِ شتاب داستان انجامیده است. همین افزایش و کاهشِ شتاب است که به رازناکی و رازگشایی رازها انجامیده. آنجا که با چکیده وحذف شتاب بالا رفته، روی‌هم‌رفته رازناکیِ داستان افزون گشته و آنجا که با درنگ و صحنهٔ نمایش، شتابِ داستان کاسته شده، رازهای این رمانِ پیچیده ونمادین نیز رو به گشودگی نهاده است. گرچه گاهی در حذف‌های درپرده و درپندار هم کاهش شتاب رخ می‌دهد هم بست و گشادِ راز. در چکیده‌ها گاهی زمان داستان از اکنون به گذشته می‌رود و کوتاه و گزیده بخشی فراخ از زمان سرگذشت را روایت می‌کند. این چنین گذشته و اکنون داستان معنا می‌یابد. حذفِ رویدادها و ریزه‌کاری‌ها نیز بر شتابِ داستان می‌افزاید. از سوی دیگر شگردهای گفتگو و درنگ، از شتابِ داستان می‌کاهند و با توصیف و نمودنِ یکراستِ درون و اندیشه-های شخصیت‌ها به گشودنِ رازهای رمان و نزدیک کردنِ خواننده به ژرفای باورها و هراس‌های شخصیت‌ها یاری رسانده‌اند. روی‌هم‌رفته، از آنجا که رمانِ از شگردهای دیرش به ویژه حذف، چکیده و صحنهٔ نمایش و درنگ‌های کوتاه و بجا به‌خوبی بهره برده است توانسته شتابِ داستان را بسیار بالا ببرد و «هزار سال» سرگذشت یا تاریخ یا زمان بیرونی را در ۱۱۲ صفحه متن داستانی بگنجاند. همین به فشردگی و رازناکی رمان دامن زده است.

٦. کتاب‌شناسی

١-٦. کتاب‌ها:

١-١-٦. عربی:

- بحراوي، حسن، (١٩٩٠)، **بنية الشكل الروائي**، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- خوري، الياس، (١٩٩٠)، **أبواب‌المدينة**،ط١، بيروت: دار الآداب.
- ريكاردو، جان، (١٩٩٧)، **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمه: صياح الجحيم، د. ط١، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- سويدان، سامى ، (٢٠٠٦)، **فضاءات السرد و مدارات التخييل**، ط٢، بيروت: دار الآدب.
- العيد، يمني، (١٩٨٦)، **الراوي، الموقع و الشكل**،ط١، بيروت: المؤسسة الأبحاث العربية.
- العيد، يمنى، (١٩٩٨)، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب**، ط١، بيروت: دار الآدب.
- قاسم، سيزا، (٢٠٠٤)، **بناء الرواية**، ط١، القاهرة: مكتبة الاسرة.
- القصراوي، مها، (٢٠٠٤)، **الزمن في الرواية العربية**، ط١، بيروت الموسسة الأبحاث العربية.
- النابلسي، شاكر،(١٩٩١)، **مدار الصحراء**، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

٢-١-٦. فارسی:

- احمدی، بابک، (١٣٧٨)، **ساختار و تأویل متن**، چ١، تهران: مرکز.
- اخوت، احمد، (١٣٧١)، **دستور زبان داستان**، چ١، اصفهان: فردا.
- ایگلتون، تری، (١٣٦٨)، **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه: عباس مخبر، چ١، تهران: مرکز.
- بورنوف، رولان و رئال اوئله، (١٣٧٨)، **جهان رمان**، ترجمه: نازیلا خلخالی، چ١، تهران: مرکز.
- پاینده، حسین.(١٣٩٥). **داستان کوتاه در ایران (٢): داستان های مدرن**، چ٣، تهران: نیلوفر.
- تایسن، لیس، (١٣٨٧)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، ترجمه: مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، چ١، تهران: نگاه.
- تودوروف، تزوتان، (١٣٩٥)، **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمهٔ: محمد نبوی، چ٤، تهران: آگه.
- تولان، مایکل‌جی، (١٣٨٣)، **درآمدی نقادانه_زبان‌شناختی بر روایت**، ترجمه: ابوالفضل حری، چ١، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- دات‌فایر، داین، (١٣٩٤)، **فن رمان نویسی**، ترجمهٔ: م.جواد فیروزی، چ٢، تهران: نگاه.
- ریمون‌کنان، شلومیت، (١٣٨٧)، **روایت داستانی: بوطیقای معاصر**، ترجمه: ابوالفضل حری، چ١، تهران: نیلوفر.
- فرای، نورتروپ، (١٣٧٢)، **تخیل فرهیخته**، ترجمهٔ: سعید ارباب شیرانی، چ٢، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- لوکاچ، گئورگ، (١٣٨٨)، **رمان تاریخی**، ترجمهٔ: شاپور بهیان، چ١، تهران: اختران.

۲-٦. پایان‌نامه:

- صیامی، معصومه، (۱۳۹۸)، «**ساختار زمان در رمان ابواب‌المدینه نوشتهٔ الیاس خوری**»، راهنمایی یدالله ملایری. (۱۳۹۸) دانشگاه تهران - دانشکدگان فارابی، گروه زبان و ادبیات عربی.

۳-٦. مجلات:

- اسدالهی، شکرالله، (۱۳۷۹)، «رمان نو دیالوگ نو»، **نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز**، شماره۱۷٤، صص ۱-۳٤.

- سوسونی، جابر و و مهدی مسبوق و فرامرز میرزایی، (۱۳۹۷)، «الزمن السردی ودوره فی عملیهٔ انتاج المضمون فی قصه الخطوبه القصیره لبهاء طاهر»، **مجلة الجمعیة الإیرانیة للغة العربیة وآدابها**، ع ٤۹، صص ۲۱-٤۰.

- پودینهٔ بحری، نوروز و همکاران (۱٤۰۰). «بررسی تطبیقی پیرنگ غیرخطی در رمان «مملکهٔ الغرباء» از الیاس خوری و «من ببر نیستم» از محمدرضا صفدری». **کاوشنامهٔ ادبیات تطبیقی**. دورهٔ۱۱. شمارهٔ٤. صص ۱-۱۸.

- قاسمی‌پور، قدرت، (۱۳۸۷)، «زمان و روایت»، **فصلنامهٔ نقد ادبی**، سال۱، شماره۲، صص ۱۲۲-۱٤۳.

۳-۱-٦. انگلیسی:

Genete, Gerard (1983), Narrative Discourse, Translated by Jane E. Lewin, Itaca, New York: Cornell University Press.

References:

A) Arabic

- Bahrawi, Hasan. (1990). **The Structure of the Narrative Form**. 1st Edition. Beirut: The Arab Cultural Center.

- Khoury, Elias. (1990). **The Gates of the City**. 1st Edition. Beirut: Dar Al-Adab.

- Al-Eid, Yomna. (1986). **The Narrator, The Location and The Form**. 1st edition. Beirut: The Arab Research Foundation.

- Al-Eid, Yomna. (1998). **The art of the Arabic novel between the specificity of the story and the distinction of discourse**. 1st edition, Beirut: Dar Al-Adab.

- Nabulsi, Shaker (1991), **Madar al-Sahra**, 1st edition. Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.

- Qasim, Siza (2004**). Structure of the Novel**. 1st Edition. Cairo: Al-Usra Library.

- Al-Qasrawi, Maha. (2004). **Tense in the Arabic Novel**. 1st Edition. Beirut: Arab Research Institute.

- Ricardo, Jean. (1997). **Issues of the Modern Novel**. translated by: Soyah Al-Jahim. 1st edition, Damascus: Publications of the Ministry of Culture.

- Swaidan, Sami. (2006)**. Spaces of Narration and Orbits of Imagination**, 2nd Edition, Beirut: Dar Al-Adab.

B) Persian

- Ahmadi, Babak. (۱۹۹۹). **The Structure and Interpretation of the Text**. 1st Edition.Tehran: Markaz.

- Akhovat, Ahmad. (۱۹۹۲). **Story Grammar**. 1st Edition. Isfahan: Farda.

- Eagleton, Terry, (۱۹۸۹). **Introduction to Literary Theory**. translated by: Abbas Mokhber. 1st Edition. Tehran: Markaz.

- Bourneuf, Roland et Real Ouellet. (۱۹۹۹). **L' Univers du Roman**. translated by: Nazila Khalkhali. 1st Edition, Tehran: Markaz.

- Payandeh, Hossein. (۲۰۱۶). **Short stories in Iran (2) Modern Stories**, Vol. 3, Tehran: Nilofar.

- Tyson, Lois. (۲۰۰۸). Critical Theory Today: A User-Friendly Guide. translated by: Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini. 1st Edition. Tehran: Negah.

- Todorov, Tzvetan. (۲۰۱۶). **Qu'est-ce que le structuralisme, 2: Poetique**. translation: Mohammad Nabavi, 4st Edition, Tehran: Agah.

- Toolan, Michael J. (۲۰۰۴). **Narrative: A critical-linguistic introduction**. translated by: Abolfazl Horri. 1st Edition, Tehran: Farabi Cinema Foundation.

- Datafire, Dine. (۲۰۱۵). **The Craft of Novel Writing**, Translation: M. Javad Firouzi, 2st Edition, Tehran: Negah.

- Rimon-kanan, Shlomith. (2008). **Narration Fiction: Contemporary Poetics**. translated by: Abolfazl Horri. 1st Edition. Tehran: Nilofar.

- Frye, Northrop. (۱۹۹۳). **The Educated Imagination**. translated by: Saeed Arbab Shirani. 2st Edition. Tehran: Academic Publishing Center.

- Georg, Lukacs. (۲۰۰۹**). historical novel**. translated by: Shapour Behian. 1st Edition. Tehran: Akhtaran.

C) English

- Genete, Gerard. (1983). **Narrative Discourse**.Translated by: Jane E. Lewin. Itaca. New York: Cornell University Press.

D) **Theses**

- Siami, Maesoume, (1398). **"Tense Stracture in Abwab al-madinah by Elias Khoury"**. Master's Thesis. University of Tehran- Farabi college.

E) Magazines

- Asdalahi, Shokrallah. (۲۰۰۰**). "New Novel, New Dialogue"**. Faculty of Literature and Humanities.Tabriz University. No. 174. pp. 1-34.

- Ghasemipour, Qadrat. (2008). **"Tense and Narrative"**. Literary Review Quarterly. Year 1. Number 2. pp. 122-143.

- Sousouni, Jaber and Mehdi Masbough, Faramarz Mirzayi. (1397). **"Narrative Tense and his role in content producting in the short story "Al-khotouba" by Baha Tahir".** Journal of Iranian Association of Arabic Language and Literature. Number 49.

تقنيات المدة ودورها في التشفير وفك التشفير في رواية أبواب المدينة لإلياس خوري

نوع المقالة: أصيلة

يدالله ملايرى*[١]، معصومه صيامى[٢]

أستاذ مشارك فى قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، مجمع الفارابي للكليات، إيران، قم.

ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، مجمع الفارابي للكليات، إ إيران، قم.

الملخّص

يعدّ إلياس خوري من أبرز الروائيين العرب في مجال إبداع الروايات العجائبية العربية. وللتناول الفني للزمن دورٌ فاعل في خلق عالم روائي مكثف معقّد للكاتب، ومن بين المفاهيم الزمنية فإنّ لتقنيات المدّة وظيفة أساسية في خلق هذا العالم، لا سيما في رواية أبواب المدينة القصيرة المكثفة المشفرة . وتعدّ المدة من المفاهيم الزمانية الأساسية في النقد البنيوي لا سيما في نظرية جيرار جينيت الروائية. وتحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على بنية أبواب المدينة الزمنية من خلال استخدام مفهوم المدة بتقنياته الأربع (وهي المجمل، والحذف والوقفة والمشهد) كما نظّر لها جينيت، فهذه التقنيات لها وظيفة أساسية في جعل الرواية مبهماً مشفراً. أن تختزل هذه الرواية مدةَ ألف عام من زمن القصة في ١١٢ صفحة خيرُ دليل على التوظيف الفني الماهر للزمان ولا سيما للمدة الزمنية، وهي نتاج مقارنة بين المدة الزمنية الكرونولوجية للقصة والمدة الزمنية المتخيلة للحكاية. وعملت المدة بتقنياتها الأربع على تسريع وتيرة الحكاية وتبطيئها مسهمة بذلك في تشفير الرواية أو فك هذا التشفير، فأسهمت تقنياتا المجمل والحذف في تسريع الزمن وتشفير الحكاية، في حين أن تقنيتي الوقفة والمشهد أثرتا في تبطيء الزمن وفك التشفير، مع أنّ هناك وبالنسبة للحذف تبطيء للزمن في الرواية، وذلك حين يتعلق الأمر بالحذفين الضمني والافتراضي، مما يسهم في تشفير الحكاية وفك التشفير معاً. وتبدى لنا أخيراً أنّ الاستخدام الماهر لتقنيات المدة مكّن الرواية من اختزال "ألف عام" من القصة أوالتاريخ في نص قصير مفعم بالرموز والإشارات.

الكلمات الرئيسة: المدة، التشفير، فك التشفير، أبواب المدينة، إلياس خوري.

---

*[١]الكاتب المسؤول malayeri75@ut.ac.ir

---

i narrative
i story i
i narrating i i
i Narrative discourcei
v Fantastic novels
v duration i
v Narrative discource i i
v temporal order i i i
i succession x
x frequency
x variable i
x summary i i
x ellipsis i i i
x scene i v
x *Pause* v
x *Explicit* ellipses v i
x Implicit *ellipses* v i i
x Hypothetical ellipses v i i i
x Analepses i x
x Descriptive pause x