بررسی زمانمندی روایت در رمان *سالمرگی* بر اساس نظریّهٔ ژرار ژنت

محمّد بهنام‌فر*

دانشیار دانشگاه بیرجند، بیرجند

اکبر شامیان ساروکلایی**

دانشیار دانشگاه بیرجند، بیرجند

زینب طلایی***

دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران، تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۲/۱۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۹/۱۷)

چکیده

زمان در روایت یکی از مباحث مهمّ است که در دهه‌های أخیر مورد توجّه روایت‌شناسان مختلف قرار گرفته است. از این میان، نقش مهمّ ژرار ژنت، ساختارگرای فرانسوی، در تکوین نظریّهٔ زمان روایی به عنوان یکی از مهم‌ترین مؤلّفه‌های پیشبرد روایت داستانی، بسیار قابل توجّه است. ژنت نظریّهٔ زمان در روایت خود را در سه محور نظم، تداوم و بسامد مطرح می‌کند. این پژوهش که به روش ساختارگرایانه انجام شده، نشان می‌دهد از میان مؤلّفه‌های روایت، زمانمند بودن آن در رمان «سالمرگی» چشمگیرتر است. در این رمان، نویسنده برای بنای پیرنگ مورد نظر خود توالی خطّی زمان را بر هم می‌زند و با شکست زمان کنونی در صدد تغییر زمان تقویمی به زمان روایت بر می‌آید. اصغر الهی از تکنیک‌های روایت گذشته‌نگر و آینده‌نگر در راستای ایجاد خلأ و تعلیق در داستان و همزمان گرهگشایی به واسطهٔ همین نابهنگامی‌ها بهره می‌جوید. نویسنده در مواردی برای انتقال سریع پیام خود از شتاب مثبت به وسیلهٔ حذف بُرش زیادی از زمان رخداد بهره می‌برد. در برخی موارد از شتاب ثابت و مثبت استفاده می‌کند، امّا به طور کُل، به نسبت حجم اختصاص‌یافته به متن در مقابل زمان رخداد، رمان دارای شتابی منفی است. از بسامد بازگو جز در موارد اندکی در رمان استفاده نشده است و در مقابل، از بسامد مفرد و مکرّر فراوان استفاده شده است. می‌توان گفت بسامد مکرّر در این رمان تکرار معنی‌دار وقایع از سوی نویسنده است. لازم به ذکر است که این دو گونه بسامد موجد تعلیق در رمان نیز شده است.

واژگان کلیدی: *رمان فارسی، سالمرگی، اصغر الهی، زمان در روایت، ژرار ژنت.*

---

* **E-mail:** mbehnamfar@birjand.ac.ir

** **E-mail:** ashamiyan@birjand.ac.ir

*** **E-mail:** std_zeinab.talaei@khu.ac.ir(نویسندهٔ مسئول)

مقدّمه

روایت‌شناسی (**narratologie**) از علـومی اسـت کـه در سـال‌هـای أخیـر کـانون توجّـه بسـیاری از نظریّه‌پردازان و منتقدان ادبی در سراسر جهان بوده است. از میان نظریّه‌های ادبـی مُـدرن، نظریّـه‌هـای فرمالیسم و ساختارگرایی به تأثیر از از زبانشناسی فردینان دو سوسور(**Ferdinand de Saussur**) نقـش بسزایی در تکوین و تدوین علم روایت‌شناسی ایفا کرده‌اند. اگرچه گام‌های اساسی و آغازین شکل‌گیـری و پیشرفت تئوری‌های روایت از سوی فرمالیست‌ها برداشته شد، امّا در این میان، سهم سـاختارگرایان و دیدگاه ایشـان در تحلیـل و بررسـی روایـت بسـی چشـمگیرتر اسـت. کسـانی چـون اسـتروس (**Levi Strauss**) گریماس (**Griemass**)، برمون (**Claude Bremond**)، بارت(**Roland Barthes**)، تـودوروف (**Tezvetan Todorov**) و ژرار ژنت (**Gerard Genette**) از چهره‌های نامدار روایت‌شناسی ساختارگرا به شمار می‌آیند که هر کدام با آراء خود نقش بزرگی را در تکوین نظریّه‌های روایت ایفا کرده‌اند.

نظریّهٔ روایت از دیرباز به عنوان ابزاری برای تحلیل تفسیر متون روایی از طریق خوانش مـتن مـورد استفاده واقع شده است. مشخّصهٔ اصلی روایت، سازماندهی رخدادها بر اساس یـک خـطّ سـیر مسـتقیم است؛ به عبارت دیگر، علی‌رغم اینکه روایت بازنمایی رخدادی از زندگی است که دارای کنش باشـد، بـه تعبیر ارسطو، این کنش‌ها باید بر اساس یک نظام علّی و معلولی در کنار هم قرار گیرند و همین امر هم باعث متمایز شدن روایت از توصـیف مـی‌شـود. ولادیمیـر پـراپ (**Vladimir Propp**) روایـت را متنـی می‌داند که در آن تغییر از یک وضعیّت به وضعیّت تعدیل‌یافته‌تر بازگو می‌شود. اهمیّـت ایـن تغییـر بـه وضعیّت تعدیل‌یافته را تودوروف با استفاده از اصطلاحات زبـان‌شـناختی گشـتاری بـدین صـورت بیـان می‌کند: «ربط دادن سادهٔ واقعیّت‌های متوالی، روایـت را شـکل نمـی‌دهـد؛ یعنـی همـین واقعیّـت بایـد ساماندهی شود و ترکیبی از شباهت‌ها و تفاوت‌هـا را نشـان دهنـد و دو وضـعیّت را بـدون امکـان یکـی پنداشتن آنها با هم مرتبط سازند» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۷). بارت معتقد است روایت جهان از شـمار بیـرون است. این سخن بارت نشان‌دهندهٔ گسترگی دامنهٔ روایت است. روایت می‌تواند در هر متن، اثر یا در هـر چیزی وجود داشته باشد و هیچ مرزبندی برای آن قایل نشده‌اند. همین گستردگی دامنه باعث گسترش حوزهٔ پژوهش دربارهٔ روایت شده است، امّا از دید روایت‌شناسان، آنچه رویکرد روایت‌شناختی با آن سـرو کار دارد، روساخت یک روایت است که در متن روایی حضور دارد. این متن روایی با یک کلّیّت منسـجم و در هم بافته برای انتقال معنا ایجاد می‌شود.

زمان روایت

علی‌رغم بحث‌های گسترده‌ای که از دیرباز و از زمان ارسطو دربارهٔ روایت و روایتگری صورت گرفته است، بحث زمان در روایت یکی از جدیدترین مباحث است که در حوزهٔ کار منتقدان و نظریّه‌پردازانی چون توماشفسکی (**Tomashevski**)، پُل ریکور (**Paul Ricoeur**)، ژرار ژنت، ریمون کنان (**Rimmon-kenan**) و ... قرار گرفته است. روایت نقل برخی وقایع است که با ترتیب و توالی زمانی همراه است. همانگونه که از تعریف برمی‌آید، زمان به عنوان یکی از شاکله‌های اصلی روایت داستانی، شیوه‌های گوناگونی را در اختیار نویسنده برای ارایهٔ راهکارها و تکنیک‌های هنری موفّق، در بازنمود جهان داستانی خود می‌گذارد و به روابط زمانی میان داستان و روایت اشاره دارد. روایت‌شناسان در بررسی روایت به ارتباط میان حوادث داستان در یک زنجیرهٔ زمانی بیش از هر چیزی توجّه دارند. ریمون کنان در این باره می‌گوید: «مختصّهٔ روایت کلامی به این است که در آن زمان مؤلّفهٔ اصلی ابزار بازنمایی (زبان) و شیء بازنموده (حوادث داستانی) محسوب می‌شود. بنابراین، زمان در پرتو گاهشماری میان داستان و متن معنا می‌یابد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۲). در واقع، روایت داستانی در سایهٔ زمانمند بودن است که از واقعیّت متمایز می‌شود. این زمانمندی در روایت به دو نوع تقسیم می‌شود: نوع اوّل همان زمان جاری زندگی و آدمی است که «بستر تمام حوادث پیاپی است که به صورت زنجیروار شکل می‌گیرند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۱۴) و به زمان گاهشمارانه، تقویمی (**Chronological**)، واقعی، بیرونی مشهور است و نوع دوم، زمان روایت است که در مقابل زمان واقعی قرار می‌گیرد و از آن با عنوان‌هایی چون «زمان روایی» و «زمان درونی» یاد می‌شود. وجود همین دو نوع زمان در روایت، اصل مشترک نظریّه‌پردازان مختلف است. از تفاوت‌هایی که میان زمان تقویمی و زمان روایت می‌توان برشمرد، یکی اینکه نمی‌توان نقطهٔ آغاز و پایانی برای زمان تقویمی قایل شد، ولی نقطهٔ مقابل آن، در عرصهٔ روایت نمی‌توان بدون تفکیک آغاز و پایان و مشخّص کردن بُرهه‌ای از خطّ طولانی زمان، آن را به تصویر کشید (ر.ک؛ مارتین، ۱۳۸۲: ۶۱). دیگر اینکه زمان تقویمی حرکت ثابت و پیوسته‌ای در زمان حال دارد؛ یعنی زمان روایت با شکستن این خطّ سیر پیوسته و ثابت، با حرکت به گذشته و آینده روند داستان را دگرگون می‌کند که البتّه تداوم این امر نسبت به خطّ سیر زمان واقعی بستگی به کاربرد و چگونگی استفاده از عنصر زمان به وسیلهٔ نویسنده به عنوان ابزاری برای بازنمود پیرنگی بر محور زمان و علّیّت دارد. به بیان دیگر، در سطح هر اثر داستانی رخدادها در یک توالی دقیق و در یک خطّ سیر منطقی و منظّم اتّفاق می‌افتند، در حالی که در سطح روایت با تغییر این خطّ سیر زمانی مستقیم و به هم زدن توالی زمان داستان به کمک تکنیک‌هایی چون عقب‌گرد (**Flash Back**) و رجوع به آینده

(**Flash Forward**) و یا هر فنّ هنری دیگری می‌توان روش‌های هنری‌تری برای ارایهٔ جهان داستانی پیدا کرد و از این طریق، با پیچیدگی‌های روایت، رویدادها و به طور کلّی، داستان را خلاف توالی مستقیم و خطّی زمان ارایه کرد.

تفاوت‌های میان زمان روایت و زمان تقویمی و خطّ سیر آن از سوی منتقدانی همچون ژرار ژنت، ریمون کنان و مایکل تولان مورد بررسی قرار گرفت، ولی در این میان، ژنت به دلیل نقش بسزایی که در تکوین نظریّهٔ زمان در روایت ایفا کرده، مهم‌ترین نظریّه‌پرداز این حوزه به شمار می‌رود. او خطّ سیر تغییر زمان تقویمی به زمان روایت را در سه مقولهٔ نظم (**order**)، تداوم (**duration**) و بسامد (**frequency**) مورد بررسی قرار می‌دهد که همین نظریّه الگوی بررسی زمان در رمان *سالمرگی* شده است. در این مقاله که با رویکردی ساختارگرایانه انجام شده، تلاش می‌شود با تحلیل نقش و جایگاه عنصر زمان در رمان *سالمرگی*، به نقد و بررسی آن بر اساس نظریّهٔ زمان در روایت ژنت بپردازیم و چگونگی کاربرد عنصر زمان را از سوی نویسنده در این روایت‌ها نشان دهیم.

پیشینهٔ پژوهش

از میان پژوهش‌هایی که با بهره‌گیری از نظریّهٔ ژنت، به بررسی زمان در آثار داستانی پرداخته‌اند، می‌توان به مواردی اشاره کرد: «نقد روایت‌شناسانهٔ *ساعت پنج برای مردن دیر* است، بر اساس نظریّهٔ ژرار ژنت» اثر قدرت‌الله طاهری، «روایت زمانی در رمان *از شیطان آموخت و سوزاند*» اثر فیروز فاضلی، «بررسی ساختاری عنصر زمان بر اساس نظریّهٔ ژرار ژنت در نمونه‌ای از داستان کوتاه دفاع مقدّس» اثر محمود رنجبر، «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر روایت اعرابی درویش در *مثنوی*» اثر غلامحسین‌زاده، «بررسی زمان در *تاریخ بیهقی* بر اساس نظریّهٔ زمان در روایت» از فروغ صهبا، «بررسی تداوم زمان روایت در حکایت‌های فرعی *کلیله و دمنه*» از جاهدجاه و رضایی، «عامل زمان در رمان *سووشون*» از شمس‌الحاجیه اردلانی، «بررسی زمان روایت در نمایشنامهٔ *زنان مهتابی*، *مرد آفتابی*» از مهدی نیک‌منش، «بررسی زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک» غلامحسین‌زاده و «تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت‌شناسی بر اساس نظریّهٔ زمان ژنت در داستان بیوتن» از فرهاد درودگریان. این پژوهش‌ها با هدف نشان دادن چگونگی کاربرد عنصر زمان در روایت و روابط زمانمند آن بر اساس نظریّهٔ ژنت صورت گرفته است. دربارهٔ تحلیل روایت در رمان *سالمرگی* هم تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است و از آنجایی که هدف ما بررسی ساختار زمان روایت شده است، در این پژوهش تلاش شده تا ضمن تحلیل زمانمندی روایت و چگونگی کاربرد عنصر زمان، ارتباطی را که میان میزان شکست

زمانی و آشفتگی روایت‌ها در این رمان وجود دارد، برای شناخت شگردها و فنون هنری داستان نشان دهیم.

رمان *سالمرگی*

این رمان اثر اصغر الهی در سال ۱۳۸۵چاپ و به سال۱۳۸۶ برندهٔ جایزهٔ گلشیری شده است. اصغر الهی در این رمان از برخی فنون همچون تداعی معانی و جریان سیّال ذهن و نیز هنر خودواگویی روانی برای خلق شخصیّت‌های داستانی خود بهره برده است. شخصیّت‌های این رمان بدون اینکه با کسی کاری داشته باشند، تنها و درمانده با خود به حدیث نفس می‌پردازند. آنها با هم سخن نمی‌گویند، امّا هر یک دیگری را در ذهن خود بازآفرینی می‌کند. رمان *سالمرگی* دارای شیوه‌ای خاصّ از روایت مرگ و زندگی است. راوی داستان اوّل شخص است و تمام روایت هم به شیوهٔ اوّل شخص روایت می‌شود، ولی در طیّ داستان، این راوی اوّل شخص تغییر می‌کند و روایت‌های تازه‌تر با استفاده از شیوهٔ بیان متفاوت از منظر راوی جدید بازگو و بازآفرینی می‌شود و این مخاطب است که هر بار از دریچهٔ چشم یک راوی به ماجرا می‌نگرد و به واقعیّت داستانی پی می‌برد و در نهایت، از کنار هم قرار دادن تکّه‌های روایی متعدّد به گرهگشایی داستان می‌پردازد. رمان که حالتی رازگونه دارد، تا بخش بیستم رمزگشایی نمی‌شود و همین باعث جذّابیّت آن شده است. پس از بخش بیستم است که روایات فرعی و متعدّد هر کدام از راویان اوّل شخص، شکلی متّحد به خود می‌گیرند و داناهای محدودی که در این رمان وجود دارند، همگی به کلّیّت می‌رسند. سالمرگی با مرگ شروع می‌شود و در هر بخش با یک گسست زمانی به گذشته و زندگی می‌رسد تا دوباره مرگ دیگری آغاز شود؛ ساختاری دایره‌وار که هر بار تکرار می‌شود و هر نسلی آن را تجربه می‌کند.

رمان *سالمرگی* نسبت به بقیّهٔ آثار الهی ساختار نویی دارد و اوج خلاّقیّت وی را باید در این رمان جست‌وجو کرد. همچنین «شیوهٔ روایت رمان خطّی نیست. ساختار پازل‌گونه‌ای دارد که به خواننده امکان می‌دهد تا مجموعه‌ای از روایت‌ها را بر دوش هم سوار کند و در مجموعهٔ این روایت‌هاست که آدم‌ها تکرار صدای یکدیگر می‌شوند و هر کسی صدای خود را در صدای دیگری بازمی‌یابد» (عمادی، ۱۳۸۷: ۸۵). خود او در این باره می‌گوید: «من در پی ساختاری نو بودم که با جهان زیست رمان همخوانی داشته باشد. آنچه در این رمان بیش از هر چیزی به چشم می‌خورد، روایت تلخ زندگی، به هم ریختگی درونی آدم‌ها، حضور مرگ و زوال ارزش‌هاست. در واقع، «در رمان *سالمرگی* از هم‌کناری هنرمندانهٔ قطعه‌های روایی موجز، نوعی معرّق‌کاری نوشتاری شکل می‌گیرد و بخش عمده‌ای از مطالب آن در لابه‌لای سطور القا می‌شود» (میرعابدینی، ۱۳۹۱: ۱۲۸).

نظریّهٔ زمان در روایت ژنت

علی‌رغم همسانی تعریف روایت از دید ژنت با سایر روایت‌شناسان، آنچه باعث تمایز میان ژنت و سایر روایت‌شناسان شد، تأکید وی بر زمانمندی پیرنگ داستان به عنوان عنصر اصلی روایت است. ژنت معتقد است آنچه باعث جذّابیّت بیشتر یک متن روایی می‌شود، توالی زمانی و علّی رخدادهاست. ژرار ژنت داستان را زنجیره‌ای از رخدادهایی می‌داند که به‌وسیلهٔ راوی به خواننده منتقل می‌شود و روایت را شرح داستانی می‌داند که به زبان گفتار یا نوشتار و با پیرنگی خاص ارایه می‌شود، مسیر خطّی زمان را به هم می‌زند و در ترتیب و توالی رخدادها تغییرهایی به وجود می‌آورد و این روایت خود متن واقعی به شمار می‌رود. از نظر ژنت مقدار زمان خوانش متن روایی و مقدار زمان رخدادهای داستان، دو زمان دالّ و مدلول هر اثر روایی هستند. ژنت در الگوی دوگانهٔ زمان، خلق زمان بر مبنای تحریف و دیگرگونه‌خوانی زمان یا طرح‌وارهٔ زمانی بر حسب یک طرح‌وارهٔ زمانی دیگر را یکی از مهم‌ترین کارکردهای روایت می‌داند (ر.ک؛ ژنت، ۱۳۸۸: ۳۶ـ۱۳۱). ژنت زمان متن را چیزی سوای زمان روایت می‌داند و جامع‌ترین بحث را دربارهٔ ناهمخوانی‌های میان زمان، داستان و زمان روایت در سه محور نظم، تداوم و بسامد مطرح می‌کند.

نظم

نظم عبارت است از رابطهٔ میان توالی رخدادهای داستان و ترتیب بازنمایی آنها در متن روایی. در ترتیب زمانی به دنبال این هستیم که بفهمیم آیا حوادث و رخدادها بر اساس یک خطّ سیر مستقیم روایت شده‌اند یا نه. تفاوت میان دو زمان مطرح یعنی زمان تقویمی و زمان روایت را در اینجا می‌توان نشان داد. ژنت هر گونه ناهماهنگی و انحراف در نظم و ارایهٔ عناصر متن را از نظم وقوع عینی رخدادها در داستان، زمان‌پریشی (**Anachronies**) می‌نامد و این زمان‌پریشی نقل پاره‌ای از متن در مقطعی زودتر یا دیرتر از موقعیّت طبیعی و منطقی توالی رخدادهاست (ر.ک؛ تولان،۱۳۸۳: ۵۶ــ۵۵). تزوتان تودوروف دربارهٔ این زمان‌پریشی‌ها می‌گوید: «ترتیب زمان روایت سخن با ترتیب زمان روایت شدهٔ داستان متوازن نیست و ناگزیر در ترتیب وقایع پیشین و پسین تغییر به وجود می‌آورد. دلیل تغییر این ترتیب، در تفاوت میان این دو نوع زمان نهفته است. زمانمندی سخن تک‌ساحتی است و زمانمندی داستان‌چندساحتی. در نتیجه، ناممکن‌بودگی زمانمندی به زمان‌پریشی می‌انجامد» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۵۹). نابهنگامی یا زمان‌پریشی‌هایی که ژنت میان نظم داستان و نظم متن برمی‌شمارد، شامل دو روایت گذشته‌نگر (**Analeps**) و روایت آینده‌نگر (**Proleps**) است.

روایت گذشته‌نگر

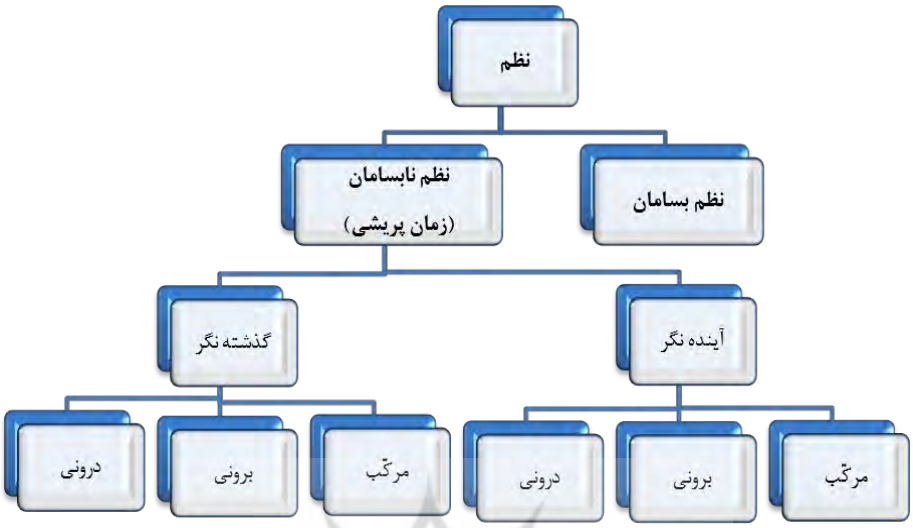
انحراف نویسنده از توالی رویدادهای داستان و روایت دیرتر آنچه زودتر اتّفاق افتاده است؛ یعنی رخدادی که قبلاً رخ داده، بعداً در متن داستانی روایت شود. این روایت گذشته‌نگر زمان داستان را به عقب برمی‌گرداند و نوعی فلاش‌بک نسبت به زمان تقویمی داستان است. روایت گذشته‌نگر خود دو نوع دارد: یکی گذشته‌نگر بیرونی (**Heterodiegetic**) که بیان رخدادی است که به لحاظ زمانی، پیش از روایت اصلی روی داده باشد و هدف از آن ارایهٔ اطّلاعات دربارهٔ شخصیّت‌ها و رخدادها به مخاطب است و چون دربارهٔ شخصیّت‌های اصلی داستان نیست، گذشته‌نگر بیرونی است. دیگری گذشته‌نگر درونی (**Homodiegetic**) که بیان رخدادی است که به لحاظ زمانی، پیش از آغاز روایت اصلی روی داده است و چون درباره شخصیّت‌های اصلی داستان است، گذشته‌نگر درونی نامیده می‌شود.

گذشته‌نگر مرکّب (Mixed)

اگر دوره‌ای که گذشته‌نگر در بر می‌گیرد، پیش از آغاز اوّلین روایت آغاز شود، امّا در مرحلهٔ بعدتر داستان این دوره به اوّلین روایت متّصل شود یا از آن جلوتر برود، در این صورت گذشته‌نگر مرکّب خواهد بود.

روایت آینده‌نگر

روایت رویدادهایی است که قرار است در آینده بیان شود و پیش از ترتیب زمانی آن نقل می‌کنند؛ یعنی بازنمایی (روایت) حوادثی که پس از زمان حال داستان و در آینده رخ خواهند داد، گویی روایت به آیندهٔ داستان گریز می‌زند و زمان داستان بر زمان روایت پیشی می‌گیرد. آینده‌نگرها نیز چون گذشته‌نگرها می‌توانند دوره‌ای ورای پایان اوّلین روایت را در بر گیرند (بیرونی) یا دوره‌ای مقدّم بر اوّلین روایت مؤخّر بر نقطه‌ای که نقل اوّلین روایت در آن آغاز شده است (درونی) یا ترکیبی از بیرونی و درونی (مرکب):



ساختار روایی رمان *سالمرگی* با انحراف از نظم و توالی منطقی وقوع رخدادها شکل گرفته است و بر اساس زمان‌پریشی به مخاطب ارایه شده است. روایت‌پردازی این رمان به‌وسیلهٔ کاربرد گذشته‌نگر، نیز البتّه گاهی هم آینده‌نگر و در نتیجه خروج از هنجار عادی و سیر خطّی رخدادها از سوی نویسنده صورت گرفته است. از آنجا که راوی در طول داستان به شرح آشفتگی‌های روانی خود می‌پردازد، نویسنده میدانی برای رفت و برگشت‌های مداوم خود در زمان پیدا می‌کند و در نتیجه، به نقل پیش‌زمینهٔ روایت و ارایهٔ شخصیّت‌پردازی‌های اصلی و گاه فرعی، از طریق گسست‌های زمانی پیاپی می‌پردازد. این فرار از زمان از سوی نویسنده و راوی می‌تواند نشانی از دنیای آشفته و حالت روان‌پریشانهٔ راوی نیز داشته باشد.

چون راوی دچار آشفتگی روانی است، روایت خود را هم به صورت نامنسجم ارایه می‌کند. زمان حال، زمان پایهٔ روایت است و زمان گذشته را در یادآوری خاطرات راوی مشاهده می‌کنیم. رمان با این سؤال از سوی راوی آغاز می‌شود که آدمی چقدر عمر می‌کند؟ این سؤال خود بهانه‌ای می‌شود برای گریزهای مداوم او از زمان. در همان صفحه‌های نخست، هیچ انسجام در متن دیده نمی‌شود. زمان بین حال و گذشته و نیز گاهی هم آینده سیر می‌کند. لحظه‌هایی که در بیمارستان برای راوی می‌گذرد، یادآور خاطرات گذشته‌ای است که نسبت به روایت اصلی در نقطه‌ای دیرتر از زمان آغاز اوّلین روایت بوده است: «نمی‌دانم لیلا نزدیک بود حسرت به دل شود و دامادی مرا نبیند. تو خیابان نزدیک بود برود زیر ماشین و شیشهٔ عمرش بشکند» (الهی، ۱۳۸۶: ۹). گریز از واقعیّت‌ها و رهایی از زمان باعث

گسترش دامنهٔ تخیّل روانی در نتیجه، پیچیدگی هر چه بیشتر روایت‌ها در این رمان می‌شود. زمان در ذهن‌های متوهّم و پریشان شخصیّت‌ها در حرکت و تداخل است و روایت‌های تازه‌ای از این تداخل به وجود می‌آید. گویی روان آنها در این تلاطم‌ها، از جسم جدا و از حصارهای این زمان رها می‌شود، ولی جسم آنها همچنان در این زمان تقویمی باقی می‌ماند: «چشمهایت خیس گریه بود. آب توی چشمهایت دویده بود. سکّه‌های نقره‌ای خیسی که در تاریکی برق می‌زد، دو ریالی که مادربزرگ به ما عیدی می‌داد. ایستاده بودی پشت دیوار کاه‌گلی باغستان، زار می‌زدی و با پشت دست چشمهایت را می‌مالیدی. حالا هم در هول و ولا بودی و پشت دست به چشمهایت می‌کشیدی... با هم دویده بودیم تو بوته‌های خشخاش. انگار همین دیروز بود. نشسته بودم کنار جوی آب. لایه‌هایی از خار و خاشاک روی آن بود. داشتم برای خودم از گل و شن خانه می‌ساختم. دو اتاق تو در تو، با ایوانی نرده‌کشی شده با چوب و زنی در آن. آن زن تو بودی؛ ایستاده بودی پشت پنجره» (همان:۱۱ـ۱۰).

نویسنده با یک پس‌نگاه، راوی آشفته‌خاطر و پریشان را از سیر خطّی اکنون روایت جدا و با یک فلاش‌بک او را به زمانی پیوند می‌دهد که با لیلا مشغول بازی بود. چون این گذشته‌نگری‌ها به شخصیّت محوری و طرح اصلی رمان مربوط است و از نظر دایرهٔ زمانی از ابتدای روایت راوی فراتر می‌رود و به زمانی پیشتر از آغاز روایت بازمی‌گردد، از نوع درون‌داستانی است و مربوط به خطّ سیر اصلی داستان است. یا در جایی دیگر، «با سبدی پر از گل به دیدن لیلا رفتم. لیلا روی تخت دراز کشیده بود. لباس خواب صورتی‌رنگ گَل و گشاد تنش بود. خانم‌خانما بالای سرش کنار تخت ایستاده بود. عینک به چشم زده بود. شاد و سرزنده بود» (همان: ۲۹). البتّه گاهی هم این گذشته‌نگری‌ها از نوع برون‌داستانی است، مانند حضور همیشگی زنی سفیدپوش که در سرتاسر رمان روایت آن به چشم می‌خورد: «بیرون زنی سفیدپوش ایستاده بود. برف می‌بارید. طوفان بود. باد و بوران بود. درخت‌ها تکان می‌خوردند. زن سفیدپوش تو آمد. راست با قد خدنگ، با موهای قرمز و ژولیده» (همان: ۱۷). یا در روایت دیگری: «در این هفت روز ما همیشه زنی را می‌دیدیم لباس سیاه پوشیده، می‌آمد و می‌رفت. سر و روی پوشیده با روبند و چادر و چاقچور. یک بار هم پیش نیامد که صورتش را ببینیم» (همان: ۹۳).

البتّه گاهی این روایت‌های آشفته به گونه‌ای دیگر ادامه پیدا می‌کند: «به خودم نگاه کردم. زیادی بودم میان آنها. صدایی آمد؛ صدای پسرم که چکمه پوشیده بود. تفنگ به دست گرفته بود و در راهرو بی‌طاقت قدم می‌زد. لحظه به لحظه همهٔ تنم را وارسی کردم. در لحظه‌ای که نه لیلا در ذهنم بود، نه سیاوش. نه اکنونی، نه دیروزی، امسالی، پارسالی، نه پدری، نه مادری و نه کتابی که می‌خواستم

بنویسم. در لحظه‌ای که جهان به پایان رسیده بود، تیغی را که پای آینهٔ دستشویی حمّام بود، برداشتم و کشیدم روی دستم» (همان:۵۰).

راوی در پریشان‌گویی‌های خود به زمانی گریز می‌زند که روایت اصلی در آن صورت گرفته است. این گسست زمانی با هدف پر کردن خلأهایی صورت می‌گیرد که پیش از این با آشفتگی روایت در ذهن مخاطب ایجاد شده است. او با شکست زمان به شرح رخدادی می‌پردازد که نسبت به روایت اصلی در توازن است؛ یعنی این روایت که خود نیز پس‌نگاه است همزمان با شروع روایت اصلی اتّفاق افتاده است و بنابراین، گذشته‌نگر مرکّب است و چون شکافی را پر می‌کند، پس درونی است. وی در جایی دیگر همین روایت را بازگو می‌کند: «آن وقت آن روز کذایی نشسته بودم در وان حمّام. در لحظه‌ای تیغ را برداشتم، روی رگ دستم، کنار مچ دستم کشیدم تا به لیلا نشان بدهم که با مرگ همسایه‌ام و همسفر سیاوش هستم» (الهی: ۶۸).

علاوه بر این، گاهی راوی برای ایجاد تعلیق در داستان و نیز گرهگشایی از روایت‌های پیچیده و مبهم به بیان بُرش دیگری از زمان می‌پردازد که زمان داستان را با عقب‌گرد به گذشته‌های بسیار دور نسبت به روایت اصلی داستان می‌برد: «عکس برگردان خانم‌خانما بودم؛ رؤیایی و خیالاتی. هیچ از این پسرهٔ خُل و چِل خوشم نمی‌آمد. از بچّگی به او خو کرده بودم. شاعرمسلک، بیکار، خانه‌نشین بد. عاشق کس دیگری بودم که وصال نداد، نشد. پسرک شلوغی بود. زِبل، دیوانه، موهای پریشان ریخته روی پیشانی و اخمی نافذ و دلنشین تو چشمهایش. حیف که هیچ وقت نفهمید عاشقش بودم...» (همان: ۱۰۳).

اینجا گسست دیگری از روایت که ماجرای عشق روزگار جوانی لیلا، همسر عمرانی، به جوانی دیگر را بیان می‌کند، از منظر نظم زمانی، گذشته‌نگر در گذشته‌نگر به حساب می‌آید. در این بخش نویسنده به شیوهٔ روایت در روایت به شرح وقایعی می‌پردازد که مربوط به گذشته لیلا است و چون در زمانی دورتر از روایت اصلی اتّفاق می‌افتد و مربوط به شخصیّت اصلی داستان است، درون‌داستانی است. گره‌افکنی‌های مداوم راوی با شکست‌های مداوم زمان به شیوهٔ روایت در روایت پایان می‌پذیرد و منجر به گرهگشایی از روایت‌های فرعی می‌شود که سرانجام با کنار هم قرار گرفتن آنها روایت اصلی شکل بهتری به خود می‌گیرد. علاوه بر این، چند گسست زمانی دیگر رمان مربوط به این نوع گذشته‌نگر در گذشته‌نگر است که برخی از آنها از نوع برون‌داستانی و فرعی نسبت به خطّ سیر رخدادهای اصلی روایت و برخی هم درون‌داستانی و اصلی نسبت به خطّ سیر رخدادهای اصلی روایت محسوب می‌شوند. کارکرد گسست زمانی گذشته‌نگر در گذشته‌نگر، آشفتگی و پیچیدگی روایت در نتیجهٔ ایجاد حسّ

تعلیق در خواننده برای پیگیری روایت و در پاره‌ای موارد پر کردن خلأهای حاصل از شکست زمان از سوی راوی و بازشدن گره روایت‌های فرعی و پیوند آن با روایت اصلی و به طور کلّی، گرهگشایی از داستان است.

طرح مسألهٔ ازدواج عمرانی و لیلا از سوی پدر عمرانی و پس از آن، ادامهٔ روایت در عقب‌گردی دوباره به زمانی دورتر از آن، واگویه‌های لیلا برای ابراز سَرِ راهی بودن خود به پدرش و پس از آن عقب‌گرد به گذشته با شکست زمان و بازگویی حرف‌های پدرش که سرانجام گره روایت سَرِ راهی بودن لیلا را باز می‌کند، روایت پس‌نگرانه خواندن تلگراف فوت پدرش در فرانسه و پس از آن، گریز به گذشته و بازگویی خاطره‌های خود با پدرش که کارکردی جز ارایهٔ شخصیّت‌پردازی از وی ندارد، از مواردی است که نویسنده به شیوهٔ روایت در روایت در پی گره‌افکنی و گاه گرهگشایی در داستان بوده است.

در جایی دیگر، نویسنده به کمک ذهن سیّال شخصیّت‌ها و با یک جابجایی زمانی، به صورت پس‌نگاه که لیلا از خطّ سیر روایت در یک بُرش زمانی به عقب برمی‌گردد، با یک گذشته‌نگری روایت‌آمیز برون‌داستانی به معرّفی ماه‌سلطان می‌پردازد: «اوّل‌ها ماه‌سلطان دختری بود شانزده ساله، چشم و گوش بسته، لاغراندام، چارقد به سر که همیشه پیراهن بلندی می‌پوشید تا قوزک پایش پایین می‌آمد. پیراهنش بیشتر وقت‌ها چرکمرد بود. گالش به پا می‌کرد و تا می‌آمد حرف بزند، رنگ به رنگ می‌شد و گوشهٔ ناخنش را می‌جوید. بعدها توی دم و دستگاه آقاجان قد و قامتی به هم زد و رنگ و رویی پیدا کرد» (همان: ۶۴). یا در مواردی دیگر به توصیف و معرّفی نجمیه می‌پردازد: «نجمیه قبراق بود. زبر و زرنگ بود. چاق بود. همیشهٔ خدا با آن هیکل سنگین طبقه‌ها را بالا و پایین می‌رفت. آنها را می‌شست و کف راهروها را پاک می‌کرد. جلا می‌داد. تا او را می‌دیدم، چشمم می‌افتاد به پایش» (همان:۹۰). هدف از این گذشته‌نگرها، ارایهٔ اطّلاعاتی است دربارهٔ اشخاص داستان و در نتیجه، روایت‌آمیز است، امّا به دلیل اینکه این رویداد در زمانی پیش از آغاز روایت اصلی رخ داده است و شخصیّت آن هم از شخصیّت‌های اصلی نیست، لذا برون‌داستانی است و نویسنده از این جابجایی زمانی در پی شخصیّت‌پردازی از اشخاص داستان است که با توصیف‌های متعدّد و گاه غیرضروری همراه است. شخصیّت‌پردازی از نجمیه، خانوادهٔ عمرانی، لیلا و سیاوش و... موارد دیگر شخصیّت‌پردازی در این رمان است.

امّا گاهی در رمان پاره‌ای از رویدادها زودتر از موقعیّت طبیعی و منطقی خود در متن بیان می‌شوند؛ یعنی وضعیّتی که نسبت به وقایع مطرح شده در طول رمان در نقطه‌ای دیرتر از نظر زمانی رخ خواهد داد و مخاطب در ادامه و در طیّ نظم و توالی طبیعی روایت‌های زمان‌پریشانه به این وضعیّت پی می‌برد:

«باید بیدار بمانم و بنویسم تا صبح، تا دَم‌دَمای صبح. تا کلّهٔ سحر بنویسم، بنویسم. یک بار و برای همیشه. همهٔ دلهره‌های همیشگی بشر را ببینم. باید هر چه زودتر هر چه در سینه‌ام بود، خالی می‌کردم. راحت می‌شدم» (همان:۲۰).

اینجا نویسنده با کمک نابهنگامی یا زمان‌پریشی، واگویه‌های درونی راوی و صدای ذهن او را به مخاطب انتقال می‌دهد و با گسست زمانی از نوع پیش‌نگاه، رویدادی را که قرار است در آینده اتّفاق بیفتد، روایت می‌کند و با ایجاد تعلیق در داستان مخاطب را نسبت به ادامهٔ روایت مشتاق می‌کند. چون این آینده‌نگری در صفحات آغازین رمان هست و خواننده در این چند صفحه با رفت و برگشت‌های مداوم ذهن راوی همراه بوده، بسیاری از وقایع برای او هنوز رمزگشایی نشده‌اند، لذا روایت این رخداد در این مقطع از متن موجد تعلیق در داستان است و خواننده که گویی این دلهره‌های همیشگی به او منتقل شده، برای اطّلاع از چیستی این دلهره‌ها و رازهای نهفته و چگونگی رخ دادن آنها نسبت به ادامهٔ روایت کنجکاو می‌شود. چون این آینده‌نگری دربارهٔ شخصیّت اصلی داستان و مربوط به خطّ سیر اصلی رمان است و پیش از پایان روایت به آن می‌رسد، لذا درون‌داستانی است. در جایی دیگر می‌گوید: «همهٔ این ماجرا را برای لیلا گفتم و گفتم باید قصّهٔ عشق آنها را بنویسم» (همان: ۱۲۱).

راوی با شکست زمان حال داستان به سراغ پیش‌نگری می‌رود و روایتی را آغاز می‌کند که قرار است در آینده اتّفاق افتد. چون این روایت دربارهٔ اشخاص اصلی داستان نیست و فقط در روایت اسمی از آنها برده شده است و رویداد آن پس از پایان روایت خواهد بود، در نتیجه، برون‌داستانی است. نمونهٔ دیگر آن در روایت‌های خانم‌خانما، مادر لیلا، برای ازدواج لیلا و عمرانی بازگو می‌شود. جز چند مورد معدود که دربارهٔ وجه دوم نابهنگامی یعنی روایت آینده‌نگر وجود داشت، وجه غالب در این رمان روایت گذشته‌نگر است. رمان دارای بیست و یک بخش است که هر کدام روایت‌های جداگانه و نسبت به روایت اصلی، فرعی هستند و از کنار هم قرار گرفتن آنها می‌توان از این روایت‌ها رمزگشایی کرد. نویسنده هم در این رمان با کمک رفت و برگشت‌های مداوم ذهن راویان، با پیش‌نگری و پس‌نگری باعث ایجاد شکاف و خلأهایی در داستان می‌شود. شکستن سیر خطّی زمان در این روایت‌ها به دریافت بهتر رویدادها کمک می‌کند. لذا هدف از این زمان‌پریشی‌ها، دادن اطّلاعات به خواننده است و کارکرد این گذشته‌نگر یا آینده‌نگرها نزدیک شدن به گرهگشایی روایت‌ها از طریق پیوند روایت‌های فرعی با روایت اصلی است.

تداوم یا دیرش

منظور از «تداوم» نسبت میان طول مدّت زمان داستان و زمان روایت است. زمان روایت مدّت زمانی است که به طور متوسّط برای خواندن صرف می‌شود که بستگی به تعداد کلمه‌ها، خطوط و صفحات دارد و از یک خواننده به خوانندهٔ دیگر متفاوت است، ولی زمان داستان زمانی است که صرف رخ دادن داستان می‌شود. البتّه فاصلهٔ میان روایت و رخدادها از متنی به متن دیگر متفاوت است. این رابطه ممکن است به صورت یکی از سه قِسم شتاب ثابت (**Isochrony**)، شتاب مثبت (**Acceleration**) و شتاب منفی (**Decleration**) باشد:

* **شتاب ثابت:** یکسان بودن نسبت میان زمان متن و حجم اختصاص داده بدان است.
* **شتاب مثبت:** اختصاص حجم کمی از متن به مدّت زمان زیادی از داستان است.
* **شتاب منفی:** اختصاص حجم زیادی از متن به مدّت زمان کوتاهی از داستان است.

سیلان تدریجی زمان در رمان *سالمرگی* معرض دید خواننده قرار می‌گیرد و نشان می‌دهد که این رمان از نظر تقویمی دورهٔ کوتاهی از زندگی عمرانی را در بر گرفته است. اگرچه تعداد دقیق روزهای آن و میزان زمان تقویمی مشخّص نیست، ولی به لحاظ زمانی تداوم داستان بین چند روزی است که از زمان خودکشی او تا مرخص شدن از بیمارستان به طول می‌انجامد و حجم متن اختصاص یافته به این دورهٔ زمانی کوتاه، ۱۴۳صفحه است. بنابراین، به لحاظ حجم متن اختصاص یافته به زمان واقعی روایت، داستان دارای شتاب منفی است؛ زیرا نویسنده با استفاده از توصیف‌های متعدّد و روایت‌های فرعی از زبان راویان متعدّد، داستان را گسترش داده است. روایت‌های پیچیده و گسست‌های زمانی زیاد از طریق رفت و آمدهای مداوم ذهن راویان در زمان گذشته و حال و گاه آینده نشان می‌دهد که نویسنده با ورود به دنیای ذهنی راویان و رساندن صدای ذهن آنها به مخاطب، بیشتر در پی بیان آشفتگی‌های درونی آنها بوده است.

شتاب ثابت

یکسان و ثابت بودن نسبت میان زمان متن و حجم اختصاص داده بدان است؛ یعنی داستان با ضرب‌آهنگ و تداوم پیوسته به پیش می‌رود. در این حالت، زمان داستان و زمان روایت تقریباً یکسان است. ژنت دیالوگ را تنها راه تطابق کامل میان زبان روایت و زمان داستان می‌داند.

کاربرد گفتگو به عنوان مهم‌ترین معیار شتاب ثابت در رمان *سالمرگی* فراوان به چشم می‌خورد و بخش زیادی از رخدادها با ضرب‌آهنگی پیوسته و در قالب گفتگوی اشخاص به مخاطب ارایه شده است. در واقع، نویسنده در رمان *سالمرگی* به صورت پراکنده و در روایت‌های متعدّد فرعی یا اصلی، با تناسب و همزمانی که بین زمان متن و حجم آن به وجود می‌آورد، دامنهٔ زمانی نسبتاً زیادی را با ضرب‌آهنگ پیوسته و شتاب ثابت به مخاطب ارایه می‌دهد: «لیلا گفت: چرا گریه می‌کنی؟ گفتم: می ترسم. گفت از مرگ؟! از مرگ سیاوش، مرگ پرویز، انگار خطّ قرمزی از ازل تا ابد کشیده بودند. لیلا گفت: تو به این کارها کاری نداشتی. گفتم: تو راست می‌گویی. امّا هر وقت کسی می‌میرد، فکر می‌کنم تکّه‌ای از تنم کَنده می‌شود. توی حرفم پرید و گفت: تو فقط فکر می‌کنی و حرف می‌زنی. جسارت عمل مردن را نداری؟» (الهی، ۱۳۸۵: ۵۸). در جایی دیگر، گفتگوهای خود و لیلا و کشمکش همیشگی خود را بازگو می‌کند: «گفتم باید او را می‌گذاشتم پیش نجمیه. گفت: چرا نگذاشتی. گفت: تو نگذاشتی. خُردمان کردی. گفت: به جهنم! گفتم: یادگار آقاجان بود» (همان: ۱۱۳ـ۱۱۲). طول مدّت روایت با طول مدّت داستان در اینگونه روایت‌ها به هم منطبق است. از موارد متعدّد شتاب ثابت ارایه شده به‌وسیلهٔ گفتگو می‌توان به مواردی چون گفتگوی مادربزرگ، خاله و عمرانی در مورد تولّد او و خواهرش که پنج صفحه به طول می‌انجامد، گفتگوی مکرّر لیلا و عمرانی، گفتگوی عموی عمرانی با پدر او هنگامی که می خواست فرزندش را قربانی کند، گفتگوهای مکرّر پدر عمرانی و پدر لیلا، گفتگوهای لیلا و نجمیه در فرانسه و ... اشاره کرد. علی‌رغم اینکه گفتگو به عنوان معیاری برای شتاب ثابت در نظر گرفته شده، ولی گاهی گفتگوهای مطرح شده در این روایت‌ها به دلیل توصیف‌های متعدّد و بیان مسایلی که به رمزگشایی روایت کمکی نمی‌کند و با ایجاد بار تعلیقی و در نتیجه، ایجاد زمینه برای مکث‌های توصیفی، نه تنها شتاب ثابتی به روایت نمی‌دهد، بلکه آن را به سوی شتاب منفی پیش می‌برد.

شتاب مثبت

اختصاص حجم کمی از متن به مدّت زمان زیادی از داستان را شتاب مثبت گویند. در واقع، در شتاب مثبت سرعت زمان روایت از زمان داستان کوتاهتر است؛ یعنی شتاب و ضرب‌آهنگ سریع در نسبت میان تداوم داستان و طول روایت وجود دارد. ضرب‌آهنگ سریع تداوم داستان در نهایت حذف (**Ellipsis**) را به دنبال خواهد داشت، چون در حذف بخش زیادی از زمان داستانی و توصیف‌های مربوط به رخدادها بیان نمی‌شود و به تعبیر سیمور چتمن (**Seymour Chatman**): «بیان قطع می‌شود، امّا زمان ادامه می‌یابد تا از داستان عبور کند» (Chatman, 1978: p.70).

نویسندهٔ رمان علی‌رغم اینکه برای هر ماجرا و روایتی توصیف‌های متعدّدی ارایه می‌کند، در پاره‌ای از موارد با فشردگی متن و ایجاد شتاب مثبت در داستان و نیز برای بیان سریع پیام اصلی روایت، خود سبب حذف گسترده‌ای از زمانی شده که ارایهٔ حوادث آن می‌توانست زمینه‌ای برای افزایش حجم داستان باشد. از شتاب مثبت در مواردی چون ماجرای لیلا و پسرک انقلابی در فرانسه دیده می‌شود: «ساده اتّفاق افتاده بود. با پسرکی انقلابی فرانسوی در طغیان ماه مه ۱۹۶۸ آشنا شده بودم و...» (همان: ۱۰۸). نیز هنگام جبهه رفتن سیاوش استفاده شده است: «آن وقت‌ها دَمِ دَر، وقتی با ما خداحافظی می‌کرد تا برود جبهه، او را توی بغل گرفتیم، بوییدیم و گریه کردیم. بعد دوتایی ایستادیم دَمِ دَر و رفتن او را تماشا کردیم. با ساکی در دست و پوتین‌های زُمُختِ سربازی، سنگین و مردانه می‌رفت» (همان: ۶۷).

در طول این روایت‌ها، تداوم روایت زمان دارای شتاب مثبت است و از عوامل ایجادکنندهٔ این شتاب مثبت در این روایت‌ها، حذف بُرهه‌ای از زمان و تلخیص یا بیان فشردهٔ حوادث داستان است، چون نویسنده از ابتدای روایت، فهرست‌وار و بدون توصیف‌های غیرضروری و بدون پرداختن به جزئیّات، رخدادها را بیان می‌کند.

شتاب منفی

اختصاص حجم زیادی از متن به مدّت زمان کوتاهی از داستان یعنی در شتاب منفی، سرعت زمان روایت بلندتر از زمان داستان است؛ یعنی وقتی که تداوم داستان دارای ضرب‌آهنگ کُندی باشد، به گونه‌ای که جزئیّات رخدادها با تفسیر و توضیح همراه باشد که اگر این شتاب منفی به حدّ نهایی خود برسد، مکث توصیفی (**Descriptive Pause**) را به همراه خواهد داشت، چون با توصیف رخدادها، زمان خواندن متن طولانی‌تر از زمان رخداد می‌شود.

در رمان *سالمرگی* کاربرد شتاب منفی بسیار به چشم می‌خورد. نویسنده برای بیان مقطعی از روایت با طولانی کردن دامنهٔ توصیف‌های خود و دادن سرعت حدّاقل به داستان، باعث تداوم آن و گسترش متن، تعلیق زمان داستان و در نتیجه، شتاب منفی آن می‌شود. بازگویی روند ماجرا از زبان هر یک از شخصیّت‌های اصلی و فرعی و توصیف‌هایی که هر یک ارایه می‌دهند، یکی از دلایل این شتاب منفی است که باعث پیشی گرفتن زمان روایت از زمان داستان می‌شود. بهره بردن از تک‌گویی دیگر شخصیّت‌ها، مکث‌های توصیفی را به دنبال دارد: «دردی نداشتم. خواب آمده بود توی چشم‌هایم؛ سفید و سرد. داشتم می‌لرزیدم. برف می‌بارید. همه جا سفید بود. کوه و دَر و دشت و خانه‌ها. خانه‌های تو

سری خورده و مفلوک. نَفَسم تنگی می‌کرد. از ترس چشم‌هایم را بـاز کـردم. تـو را تـوی راهـرو دیـدم. خواستم خوب نگاهت کنم، چراغ‌ها کم‌نور شدند. شب بیماری اتاق‌ها را پُر کرد. شب پشت شیشه‌ها بود، آن سوی شیشه‌ها، میان باغی پُر از دار و درخت. شب لای درخـت‌هـا بـود. گربـه‌ای بـود کـه از شـاخ و برگ‌ها آویزان بود. تن را کش می‌داد تا روی زمین بخسبد. می‌خواستم خودم را از آن همه خـواب‌هـای خاکستری بیرون بیاورم. شب دستم را سِفت گرفته بود و می‌بُرد» (الهی، ۱۳۸۵: ۱۷).

بررسی شتاب منفی در روایت‌های فرعی در ابتدا نشان می‌دهد که طول این روایت‌ها با هـم تفـاوت چشمگیری دارد. گاهی روایت‌های فرعی علی‌رغم ثابت نگه داشـتن زمـان، نسـبت بـه بقیّـهٔ روایـت‌هـا، توصیف‌های کمتری دارند. مکث‌های توصیفی حاصل از ارایهٔ جزئیّات از سوی راویان مختلف به واسـطهٔ تغییر هر یک و گسست‌های زمانی که هر یک در روند روایت ایجاد می‌کنند، بازنمایی همیشگی پـاره‌ای از روایت اصلی در بخش‌های فرعی آن در لابه‌لای توصیف‌های دیگران، به خودی خود باعث ثابـت نگـه داشتن زمان در رمان می‌شود. در نتیجه، به لحاظ حجم اختصاص داده به زمـان واقعـی روایـت، شـتاب منفی است: «همه از ترس چپیده بودیم تو اتاق. زبان‌مان بند آمده بود. تاریکی عَینَهـو قیـر بـه زمـین و زمان چسبیده بود. ماه گرفته بود. مادربزرگ نشسته بود بالای اتاق، روی تشکچه، قلیان می‌کشـید. زیـر لب دعا می‌خواند و به اطراف فوت می‌کرد. ما همه با هول و وَلا نگاه می‌کردیم به صورت بی‌بی شـهربانو که از درد پُر چین و چروک شده بود. چراغ گردسوزی بالای سرش گذاشته بودیم. نور آن روی صورتش می‌ریخت. سایه‌ای روی دیوار افتاده بود. شاخه‌های درخت، پشت پنجرهٔ اتـاق تکـان‌تکـان مـی‌خـورد و می‌ترسیدیم ... با چشم‌های خودم دیدم که از تاریکی غلیظ آمد دَمِ دَر... قدّ بلندی داشـت. دسـت‌هـایی دراز، ناخن‌هایی بلند. چهره‌اش را نمی‌دیدم» (همان: ۲۲).

این توصیف‌های مکرّر نتیجه‌ای جز متوقّف کردن زمان داستان و پیشبرد زمان متن ندارد. می‌تـوان گفت نویسنده با هدف تأکید بر روایت‌های خاص، به بسط قسمت‌هایی از یک روایت می‌پردازد تا بـدین طریق به توصیف و شخصیّت‌پردازی، پیوند روایت‌های فرعی و اصلی و در نتیجه، القـای مضـمون مـورد نظر خود بپردازد. در رمان *سالمرگی*، بعضی از مواردی که در آنها زمان روایت از زمان واقعـی رخـدادها طولانی‌تر است و باعث گسترش رمان شده است، عبارتند از:

ـ روایت چگونگی مرگ مادر عمرانی از سوی خود او در توصیف‌هـای متعـدّدی کـه از حضـور زنـی سفیدپوش دارد.

ـ روایت ماجرای قربانی کردن عمرانی به دست پدرش و در ادامه، جنون پدر عمرانی که از زبان عمویش بازنمایی می‌شود.

ـ روایت چگونگی خودکشی عمرانی از زبان خودش و شرح حالات خود پس از آن و نیز صداهایی که پس از آن شنیده است.

ـ روایت سَرِ راهی بودن لیلا و چگونگی پیدا کردن او در شبی بارانی در خیابان به وسیلهٔ مادرش.

در هم تنیده شدن زمان حال و گذشته از طریق رفت و برگشت‌های مداوم راوی و گذشته‌نگری‌های پیاپی در طول رمان باعث شکسته شدن حایل و مرز بین واقعیّت و خیال می‌شود که در نتیجه، کُندی روایت را به دنبال دارد. نویسنده در به کاربردن روایت‌های زمان‌پریشانه برای نقل خاطرات راوی، به طور کامل به نقل یک رخداد نمی‌پردازد، بلکه با گریزهای مداوم از زمان ابتدا بدان اشاره می‌کند و در ادامه با توصیف‌های متعدّد و ایجاد پیچیدگی در داستان به وسیلهٔ روایت‌هایی در بُرش‌های زمانی دیگر، باعث القای حسّ تعلیق بیشتری به خواننده شده، در نتیجه، او را نسبت به ادامهٔ روایت کنجکاو می‌کند و این خود از مواردی است که به کُندی زمان روایت منجر می‌شود. بسامد بالای شتاب منفی در رمان نشان می‌دهد که نویسنده با ارایهٔ جزئیّات و توصیف‌های مربوط به مکان، اشخاص و اشیاء سعی در گسترش رمان داشته است. نویسنده با کمک راویان اوّل شخص متعدّد و نیز با کمک ذهن سیّال آنها، زمان را ثابت نگه می‌دارد. با تغییر هر راوی و شیوه‌های متفاوت هر کدام در بیان رخداد، مخاطب از دریچهٔ تازه‌ای به روایت می‌نگرد.

بسامد

مبتنی بر این است که یک رخداد چند بار در یک متن روایی تکرار می‌شود. در واقع، ارتباط میان تعداد زمان‌هایی است که یک رخداد اتّفاق می‌افتد و تعداد دفعاتی که در سخن نقل و بازگو می‌شود و شامل بسامد مفرد (**Signulative**)، بازگو (**Iterative**) و مکرّر (**Repetive**) می‌باشد.

ـ **بسامد مفرد:** یک بار روایت رخدادی که یک بار روی داده است.

ـ **بسامد بازگو:** یک بار روایت رخدادی که چندبار روی داده است.

ـ **بسامد مکرّر:** روایت چندبارهٔ رخدادی که یک بار روی داده است.

کاربرد بسامد مفرد و مکرّر در ساختار رمان *سالمرگی* بسیار به چشم می‌خورد. نویسنده با ذکر وقایع و حوادثی که به صورت مکرّر اتّفاق افتاده‌اند، از طریق بیان حالاتی که برای هر یک از اشخاص رخ داده، به گسترش رمان پرداخته است. بسامد مفرد وجه غالب رمان است. بسیاری از اتّفاقات مطرح شده در رمان فقط به صورت یکباره مطرح و دیگر به آنها اشاره نشده است. از آن جمله می‌توان به مواردی چون جبهه رفتن سیاوش و شهادت او، مرگ هر یک از شخصیّت‌های داستان، جنون پدر راوی، ماجرای عاشق شدن لیلا در فرانسه، سَرِ راهی بودن لیلا و... اشاره کرد.

میزان استفاده از بسامد بازگو هم در رمان بسیار کم است. نویسنده برای ایجاد خلأهای داستانی بیشتر در پی تکرار روایت وقایع بوده است. نویسنده ترس همیشگی عمرانی را از مرگ با یک جملهٔ کوتاه «همیشه از مرگ می‌ترسیدم» به مخاطب منتقل می‌کند. ترس او را از مرگ در طول داستان می‌توان به خوبی مشاهد کرد یا حالت لیلا را هنگامی که برای تشخیص جنازهٔ سیاوش به معراج شهدا می‌روند، با این تعبیر بیان می‌کند که: «لیلا هر وقت خون می‌دید، حالش به‌هم می‌خورد» (الهی، ۱۳۸۵: ۴۷). راوی از اینگونه روایت برای بیان مسایلی بهره می‌برد که از اهمیّت کمتری برخوردارند.

در رمان *سالمرگی* اتّفاق های متعدّدی وجود دارد که بازگو کردن دوبارهٔ آنها در تقویت پیرنگ مورد نظر نویسنده تأثیر بسزایی داشته است؛ اتّفاق‌هایی که نویسنده و به دنبال آن، راوی با هدف مشخّصی به تکرار آن می‌پردازند. یکی از این موارد، حضور زن ناشناسی است که در ابتدا فقط عمرانی او را می‌بیند و در گفتگوهای درونی خود مدّعی می‌شود به او نزدیک شده، دست او را می‌گیرد و با او حرف می‌زند. نویسنده برای تقویت و یا طبیعی جلوه دادن روان‌پریشی عمرانی به روایت این رخداد می‌پردازد و در ادامهٔ داستان حضور او را پررنگ‌تر کرده، به گونه‌ای که اشخاص دیگر هم او را می‌بینند که در نهایت، در بخش نوزدهم از رمان، وجود این زن گرهگشایی می‌شود و پی می‌بریم این زن مادر واقعی لیلاست: «زنی در تاریکی بود. نَفَس زدن‌هایش را می‌شنیدم. گرمای دستش را می‌بوییدم. دست‌هایم را محکم گرفته بود و مرا در تاریکی تا کنار مادربزرگ می‌برد» (همان: ۸) و نیز در جای دیگر: «در این هفت روز ما همیشه زنی را می‌دیدیم، لباس سیاه پوشیده، می‌آمد و می‌رفت. سَر و روی پوشیده با روبند و چادر و چاقچور. یک بار هم پیش نیامد که صورتش را ببینیم» (همان: ۹۳).

این روایت از چشم‌اندازهای مختلف و از زاویهٔ دید راویان متعدّد روایت می‌شود. بنابراین، تکرار هدف‌دار آن در رمان مورد توجّه قرار گرفته است. در واقع، نویسنده برای بیان حوادث مهمّ و تأکید بر اهمیّت آنها، علاوه بر روایت آنها در زمان مقرّر خود، به روایت آن رخداد از زبان شخصیّت‌های متعدّد در بُرش‌های زمانی مختلف می‌پردازد. از موارد دیگری که می‌توان در مورد کاربرد بسامد مکرّر در رمان

سالمرگی بدان اشاره کرد، عبارتند از: اشاره‌های مکرّر است به سقط جنین در فرانسه از زبان لیلا و روایت ماجراهای توأم با احساس گناه و اینکه شهادت سیاوش تقاص کشتن نوزاد است: «احساس گناه مرگ بچّه‌ای که در درونم نطفه بسته بود و نمانده بود، در من باقی مانده بود» (همان: ۱۰۸)؛ «احساس گناه می‌کردم. باید تقاص آن را می‌دادم. تقاص خون بچّه‌ای که به دنیا نیامد. بچّه را کشتم» (همان: ۱۴۰).

افتادن گلدان چینی و شکستن آن که به زعم لیلا و مادرش برای آنها شگون نداشت و مرگ پدرش را به دنبال داشت، روایت‌های متعدّد لیلا از شنیدن صدایی که در موقعیّت‌های متعدّد مدام او را به کشتن فرزندش سیاوش فرامی‌خواند، تکرار روایت خودکشی عمرانی از زبان خود او، تیک‌تاک ساعت و اشاره به عمر آدمی و گذر زمان و در پی آن روایت مرگ یکی از دودمان خود، روایت لیلا از کمک کردن همسایه‌شان، آقای غیاثی، موقع خودکشی عمرانی، روایت عمرانی از دغدغهٔ همیشگی نوشتن و... از دیگر موارد بسامد مکرّر در این رمان است. به طور کلّی، بسامد مکرّر در این رمان، به دلیل استفادهٔ نویسنده از گذشته‌نگری‌های مداوم در طیّ داستان است که گاه به مناسبت رخدادی یا شنیدن جمله‌ای در ذهن او نقش می‌بندد و به تکرار آنها در داستان می‌پردازد.

نتیجه‌گیری

اصغر الهی در رمان *سالمرگی* از زمان به عنوان ابزاری برای بر هم زدن توالی خطّی و مستقیم زمان بهره می‌برد. او گاه و بیگاه با گسست‌های زمانی پیاپی و زمان‌پریشی‌های گذشته‌نگر و آینده‌نگر خلأهایی در داستان ایجاد می‌کند که خود همین زمان‌پریشی‌ها سرانجام باعث رمزگشایی از داستان می‌شوند و گاه نیز با شکست زمان در صدد ایجاد تعلیق در داستان برمی‌آید. روایت داستان از زبان افراد متعدّدی بازنموده می‌شود که همهٔ آنها در مقام اوّل شخص ظاهر می‌شوند و سرانجام، داستان بعد از بیست قسمت به پایان می‌رسد و راویان متعدّد شکل واحدی به خود می‌گیرند و دانایان محدود به کلّیّت می‌رسند. در این شکاف‌های زمانی، زمان‌پریشی گذشته‌نگر نسبت به آینده‌نگر بسیار چشمگیرتر است و بیشتر از نوع برون‌داستانی است. نویسنده گاهی برای پیچیدگی بیشتر روایت‌هایش از شیوهٔ روایت در روایت یا گذشته‌نگر در گذشته‌نگر سود می‌برد که ذهن مخاطب را درگیر می‌کند. البتّه گاهی هم از آنها برای پُر کردن خلأهای داستانی بهره می‌برد. رمان به لحاظ تداوم زمانی، دورهٔ کوتاهی از زندگی شخصیّت را در بر می‌گیرد. زمان دارای شتاب منفی است، چون زمان داستان به وسیلهٔ توصیف‌های متعدّد و ارایهٔ جزئیّات از سوی راویان متعدّد نگه داشته می‌شود. در این هنگام، زمان داستان از زمان روایت پیشی می‌گیرد. البتّه گسترهٔ زمانی نسبتاً زیادی از زمان متن را هم شتاب ثابت

به خود اختصاص داده که عنصر «گفتگو» شاخصهٔ اصلی این ثبات شتاب است. نویسندهٔ رمان *سالمرگی* از سه قِسم بسامد مطرح شده در نظریّهٔ ژرار ژنت در رمان استفاده کرده، ولی در این میان سهم بسامد مفرد بسیار بیشتر است. بُرش‌های زیادی از زمان به دلیل مکث‌های توصیفی دارای ضرب‌آهنگی کُند هستند که باعث گسترش متن داستان شده است. ذکر مکرّر حوادث و حالات شخصیّت‌های داستانی از سوی نویسنده در رمان که با عنوان بسامد مکرّر بررسی می‌شود، می‌تواند تأکید هدفدار و باانگیزهٔ نویسنده در بازنمایی بعضی از حوادث و ایجاد تعلیق در داستان باشد. در این میان، سهم شتاب مثبت بسیار اندک است. نویسنده به تناسب متن در بخشی از روایت با استفاده از حذف و تلخیص به روایت داستان می‌پردازد که در این هنگام، زمان روایت بر زمان داستان و رخداد پیشی می‌گیرد و باعث فشردگی متن می‌شود. معمولاً در این مواقع، هدف نویسنده انتقال پیام بوده است.

منابع و مآخذ

احمدی، بابک. (۱۳۷۸). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: نشر مرکز.

الهی، اصغر. (۱۳۸۵). ***سالمرگی***. چاپ اوّل. تهران: چشمه.

تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). ***درآمدی نقّادانه ـ زبانشناختی بر روایت***. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). ***بوطیقای ساختارگرا***. ترجمهٔ محمّد نبوی. تهران: آگه.

جاهدجاه، عبّاس و رضایی، لیلا. (۱۳۹۰). «بررسی تداوم زمان در حکایت‌های فرعی *کلیله و دمنه*». ***بوستان ادب***. شمارهٔ ۳. سال سوم. صص ۴۸ـ۲۷.

ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

ژنت، ژرار. (۱۳۸۸). «نظم در روایت». ***گزیدهٔ مقالات روایت***. مارتین مک‌کوئیلان. ترجمهٔ فتّاح محمّدی. تهران: مینوی خرَد. صص ۱۵۰ـ۱۴۲.

عمادی، اسدالله. (۱۳۸۷). «نگاهی به جهان داستانی اصغر الهی». ***گیلان ما***. ش ۳۱. ص ۸۵.

مارتین، والاس. (۱۳۸۲). ***نظریّه‌های روایت***. ترجمهٔ محمّد شهبا. تهران: هرمس.

مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۳). ***کتاب ارواح شهرزاد (سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو)***. تهران: ققنوس.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۹۱). «به یاد اصغر الهی». ***فصلنامهٔ نگاه نو***. ش۹۴. ص ۱۲۸.

نیک‌منش، مهدی و سلیمیان، سونا. (۱۳۸۹). «بررسی زمان روایت در نمایشنامهٔ زنان مهتابی، مردان آفتابی». ***پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی***. شمارهٔ ۱۹. صص ۲۳۵ـ۲۱۳.

Chatman, Seymour. (1978). "Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film". **Ithaca and London: Cornell UP**.