Arabic Literature Criticism (2025-2026, 16, 2/31: 50-71)

ISSN: 2588-7491

Representing the interaction of narrative levels in the spy thriller genre based on Gerard Genette's narratological theory; A Case Study of the Story 'Bariq Almas' by Nabil Farouk

Original Article

Received: 2025/09/10
Accepted: 2026/01/31

Arezoo Sheydayi Gharegeshlaghi[1*], Sedigeh Hosseini[1]

1. Department of Arabic Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran.

Extended Abstract

Statement of the Problem and Objective: Narratology, as one of the branches of structuralism, is a discipline that encompasses a set of general principles concerning narrative and literary genres. By relying on structural principles, this field organizes the various elements of a story in order to fulfill the author's intended purpose. Within a narrative, components such as characters, theme, point of view, diction, and imagery function as semiotic signs. Although most narratologists agree on the fundamental definition of narrative, they have offered diverse interpretations and readings of its nature. Among the prominent figures in this field is the French theorist Gérard Genette, who, under the influence of structuralist thought, introduced a new and systematic framework for narratology in his work *Narrative Discourse*. He proposed that narrative discourse operates on three distinct levels: story, narrative, and narration. From Genette's perspective, the "story" refers to the chronological sequence of events as they occurred, whereas the "narrative" denotes the order in which these events are presented within the text. The interaction among these three levels is established through the categories of time, mood, and voice. The category of time examines the relation between story time and narrative time; mood identifies the forms and degrees of narrative representation; and voice is concerned with the narrating act itself, seeking to uncover the presence and identity of the narrative voice. Drawing on this theoretical framework, this paper examines how narrative elements function in the espionage genre. The espionage genre, as a literary category, is considered a subgenre of detective or crime fiction. However, unlike traditional detective fiction, where the plot often revolves around murder investigations, espionage fiction focuses on covert crimes such as smuggling, kidnapping, or politically motivated offenses. The protagonist in espionage narratives is typically a highly skilled spy or secret agent who operates in a foreign country, engaging in undercover missions and espionage activities. This genre often merges with another subgenre of crime fiction, namely the thriller, which is characterized by suspense, intense emotional tension, and high stakes. The combination of espionage and thriller elements creates a rich narrative fabric, enhancing both the appeal and the structural coherence of the plot. The present study aims to investigate how the three narrative levels—story, narrative, and narrating—interact within a short story from the Arabic espionage genre. This investigation is grounded on the key components of Genette's narrative framework, namely time, mood, and voice. The story selected for analysis is *Bariq Almas* (The Sparkle of Diamond), a short work by the renowned Egyptian author Nabil Farouk. Farouk is well-known for his prolific contributions to detective and science fiction literature, making his work an ideal candidate for this study. The selection of this particular espionage-thriller story is motivated by the growing interest among Arab writers and readers in this genre, as well as by the opportunity it provides to demonstrate the genre's compatibility with, and adherence to, structural narrative principles.

Methodology: This study adopts a rigorous analytical approach, offering a structuralist reading of *Bariq al-Almas* through the theoretical lens of Gérard Genette's narratological theory. The main aim is first to assess the extent to which an espionage narrative conforms to the general structural principles of narratology. Subsequently, the study seeks to explain how Genette's components—time, mood, and voice—mediate and shape the relationships among the three narrative levels in the story.

Discussion and Analysis: This study draws upon the theoretical framework of Gérard Genette's narratological model. Within this framework, narrative is conceived as a structured system divided into three distinct levels: story, narrative text, and narration (the act of the narrator). The modes of analyzing the interaction among these levels are articulated through three fundamental categories, namely time, mood, and voice. The analysis shows that the temporal order of the main narrative in *Bariq Almas* progresses mostly in a linear fashion, closely paralleling the chronological order of events in the story, with minimal use of analepsis (flashbacks) or prolepsis (flashforwards). The pacing of the narrative is closely aligned with the pace of the story itself, due largely to the avoidance of lengthy narrative pauses and the reliance on scenic presentation, which immerses the reader directly in the unfolding action. Additionally, the omission of certain events between sub-narratives serves to accelerate the tempo and maintain suspense. Regarding frequency, the narrative is essentially single-stranded, with very little reliance on iterative or repetitive narration, which contributes to the overall briskness of the storytelling. Narrative voice establishes interaction among all three levels by situating the narrative in both time and space from the narrator's unique perspective. In *Bariq Almas*, the narrative is extradiegetic, meaning that the narrator exists outside the story world and adopts an omniscient, dramatic viewpoint. Temporally, the narration is post-event, recounting events after they have occurred, which allows for a comprehensive and informed narrative voice that can reflect on the actions and motivations of characters. Narrative mood connects the story and narrating levels by shaping how the events are presented to the reader. In this story, the narrator effectively narrows the distance between the two levels by employing scenic narration and direct speech, alongside an internal focalization that restricts the narrator's insight to certain characters' perspectives. This technique preserves the dramatic quality essential to the espionage-thriller genre, heightening tension and maintaining reader engagement.

Findings: The analysis indicates that the author's deliberate selection of temporal, modal, and vocal strategies works synergistically to enhance both speed and suspense, which are key traits of the thriller genre. At the same time, these strategies adhere closely to the dramatic conventions of espionage fiction. This strategic narrative design enables the creation of a polished and compelling work that stands on par with global espionage narratives. Moreover, it is capable of attracting young Arab readers who increasingly seek quality works in this genre amidst a plethora of Western espionage literature.

Keywords: Espionage genre, Narrative time, Narrative mood, Narrative voice, Bariq Almas.

How to cite this article:
Sheydayi Gharegeshlaghi, A., & Hoseini, S. (2025-2026). Representing the interaction of narrative levels in the spy thriller genre based on Gerard Genette's narratological theory; A Case Study of the Story 'Bariq Almas' by Nabil Farouk. *Arabic Literature Criticism*, *16*(2), 50-71.

***Corresponding Author Email Address:** a.sheidaei@cfu.ac.ir

DOI: 10.48308/jalc.2026.241072.1412

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

دراسات في نقد الأدب العربي (٧١-٥٠ : ٢/٣١، ١٦، ١٤٤٧)

الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٧٤٩١-٢٥٨٨

تمثيل كيفية تفاعل المستويات السردية في جنس الرواية التشويقية الجاسوسية؛ دراسة حالة لقصة «بريق الماس» للكاتب نبيل فاروق

المقالة الأصيلة

تاريخ الاستلام: ١٤٤٧/٠٣/١٧

تاريخ القبول: ١٤٤٧/٠٨/١١

آرزو شيدائي قره قشلاقي[1]*؛ صديقة حسيني[1]

١. قسم تعليم اللغة العربية وآدابها، جامعة فرهنكيان، طهران، إيران.

الملخص المبسوط

بيان المسئلة والهدف: تُعَدّ السرديّات، بوصفها أحد الفروع المنبثقة عن البنيويّة، علماً يضمّ مجموعةً من القوانين العامّة المتعلّقة بالأنواع القصصيّة والسرديّة. ويعنى هذا العلم، بالاستفادة من المبادئ البنيويّة، بتنظيم العناصر المختلفة للنصّ السردي من أجل تحقيق مقاصد المؤلِّف. وفي نص السرد، تؤدّي عناصر مثل الشخصيّات، والموضوع، وزاوية الرؤية، والألفاظ، والصور، وظائف دلاليّةً وإشاريّة. وعلى الرغم من اتفاق معظم السرديّين على تعريف ماهيّة السرد، فإنّهم قدّموا تصوّرات وقراءات متعدّدة له. وفي هذا السياق، يُعَدّ «جيرار جنيت» من أبرز المنظّرين الفرنسيّين الذين، تأثّروا بالتيّار البنيوي، وقدّم في كتابه «الخطاب السردي» إطاراً جديداً ومنظّماً لعلم السرد. إذ يقسّم جنيت السرد إلى ثلاثة مستويات متميّزة: القصّة، والسرد، والسرديّة (أو فعل الحكي). فمن منظوره، تشير القصّة إلى التتابع الواقعي للأحداث، في حين يدلّ السرد على الكيفيّة التي تُعاد بها تمثيل تلك الأحداث داخل النصّ. ويتمّ التفاعل بين هذه المستويات الثلاثة من خلال ثلاث مقولات أساسيّة هي: الزمن، والوجه (الصيغة)، واللحن (الصوت السردي). فمقولة الزمن تُعنى بدراسة العلاقة بين زمن وقوع الأحداث وزمن روايتها، أمّا الوجه فيحدّد أنماط السرد ودرجاته، في حين يركّز اللحن على الفعل الكلامي للراوي ويسعى إلى الكشف عن صوت السرد. وفضلاً عن ذلك، فإنّ الاهتمام بهذه المؤلّفات الثلاثة في تحليل أيّ نصّ سردي يتيح فهماً أدقّ لآليّات إنتاج المعنى وكيفيّة تشكّل التماسك النصّي؛ إذ إنّ أيّ تغيير في زاوية الرؤية، أو في الترتيب الزمني، أو في أسلوب تمثيل الأحداث، من شأنه أن يؤثّر في تجربة القارئ وفي مستوى التشويق والجذب السردي. وانطلاقاً من هذا الإطار النظري، يمكن دراسة كيفيّة اشتغال العناصر السرديّة في جنس أدبيّ مثل أدب التجسّس. ويُعَدّ هذا الجنس أحد الأنواع الفرعيّة للأدب البوليسي أو الجنائي، حيث لا يدور السرد حول جريمة القتل بقدر ما يتمحور حول الجرائم السريّة مثل التهريب، أو الاختطاف، أو الجرائم السياسيّة، وغالباً ما يكون بطل القصّة جاسوساً محترفاً يؤدّي مهمّته في بلد أجنبي. كما يمتزج هذا الجنس في الغالب مع نوع فرعي آخر من الأدب الجنائي، هو أدب الإثارة أو التشويق (التريلر)، الذي تتمثّل سِمته البارزة في التوتّر والتعليق المشوّق. ويؤدّي الجمع بين هذين النوعين في سردٍ واحد إلى زيادة جاذبيّة الحبكة وتماسك بنيتها. وقد حظي هذا الجنس في السنوات الأخيرة بإقبال واسع في الأدب العربي المعاصر، حيث سعى كثير من الكتّاب إلى ربطه بالقضايا السياسيّة والأمنيّة والاجتماعيّة في العالم العربي؛ ومن هنا، فإنّ تحليل البنية السرديّة لمثل هذه الأعمال يمكن أن يقدّم صورة أوضح عن مسار تطوّر الأجناس الأدبيّة الحديثة في الأدب العربي. ويهدف هذا البحث إلى تفكيك كيفيّة تفاعل المستويات السرديّة في إحدى قصص أدب التجسّس العربي، اعتماداً على المؤلّفات الرئيسة في نظرية جيرار جنيت، وهي: الزمن، والوجه، واللحن السردي. والنصّ الذي اختير للدراسة هو قصّة «بريق الألماس»، وهي قصّة قصيرة للكاتب المصري البارز نبيل فاروق، المعروف بغزارة إنتاجه في مجال الأدب البوليسي وأدب الخيال العلمي. وقد جاء اختيار هذه القصّة التشويقيّة التجسّسيّة نتيجةً للاتّساع المتزايد في الاهتمام بهذا الجنس من قِبَل الكتّاب والقرّاء في العالم العربي، فضلاً عن الرغبة في إظهار مدى انسجام هذا الأسلوب القصصي الحديث مع البنية السرديّة.

المنهجيّة: سعى الباحثون في هذه الدراسة، من خلال مقاربة تحليليّة، إلى تقديم قراءة بنيويّة للنصّ السردي «بريق الألماس» في ضوء نظرية جيرار جنيت، بهدف الكشف أوّلاً عن مدى التزام قصص أدب التجسّس بالمبادئ الحاكمة لبنية السرد، ثمّ تبيين كيفيّة إقامة العلاقة بين المستويات الثلاثة للسرد عبر المؤلّفات التي حدّدها جنيت. وقد اعتمد البحث المنهج الوصفي-التحليلي، وتمّ تحليل النصّ بالتركيز على المحاور الثلاثة لنظرية جنيت، أي: الترتيب الزمني، والتواتر، والمدّة، وأنواع الوجه السردي، ودرجات اللحن السردي، وذلك من أجل تقديم صورة شاملة عن آليّات السرد في النصّ المدروس.

المناقشة والتحليل: سعت هذه الدراسة إلى تأسيس إطارها النظري على نموذج جيرار جنيت السردي، الذي ينظر إلى السرد بوصفه بنيةً منظّمة تتكوّن من ثلاثة مستويات متميّزة: القصّة، والنصّ السردي، وفعل السرد. ويتمّ تحليل التفاعل بين هذه المستويات عبر ثلاث مقولات أساسيّة هي: الزمن، والوجه، واللحن السردي. وتتمثّل وظيفة الزمن السردي في إقامة العلاقة بين مستويَي القصّة والسرد، وذلك من خلال النظام، والمدّة، والتواتر. ويتّسم النظام السردي الرئيس في قصّة «بريق الألماس» بالخطّيّة، إذ يسير متزامناً مع ترتيب الأحداث في القصّة، ولا يكاد يلجأ إلى المفارقات الزمنيّة إلا نادراً. كما أنّ سرعة السرد، نتيجة الابتعاد عن الوقفات الوصفيّة والاعتماد على المشهديّة، تسير جنباً إلى جنب مع حركة الأحداث، في حين يؤدّي حذف بعض الوقائع بين الحكايات الجزئيّة إلى زيادة هذه السرعة. أمّا من حيث التواتر، فإنّ القصّة أحاديّة المحور، ويشغل السرد التكراري حيّزاً محدوداً فيها. أمّا اللحن السردي، فيضطلع بدور الوسيط بين مستويات القصّة، والسرد، وفعل السرد، إذ يتمّ من خلاله تحديد زمان ومكان الرواية. وتُروى قصّة «بريق الألماس»، من حيث الموقع المكاني للسرد، من مستوى خارج-قصصي، ويتولّى الحكيّ راوٍ عليم بزاوية رؤية موضوعيّة تمثيليّة. ومن حيث الزمن، فإنّ السرد لاحق؛ إذ تُروى الأحداث بعد وقوعها. ويتولّى الوجه السردي إقامة العلاقة بين مستويَي القصّة وفعل السرد. ففي هذا النصّ، تمكّن الراوي من تقليص المسافة بين هذين المستويين عبر المزج بين السرد والعرض، والاعتماد على الحوار المباشر. كما أسهم توظيف التبئير الداخلي في تقييد معرفة الراوي، حيث لجأ الكاتب، عن قصد، إلى الحدّ من نفاذ الراوي إلى عوالم الشخصيّات الداخليّة، وجعل ذلك وسيلةً للحفاظ على الطابع الدرامي للنصّ، وهو ما يُعَدّ من المتطلّبات الأساسيّة لجنس الإثارة التجسّسي.

الإنجازات: تبيّن من خلال التحليلات التي توصّل إليها هذا البحث أنّ الكاتب قد أحسن توظيف الأنواع المختلفة للزمن، واللحن، والوجه السردي، بما يخدم تسريع الإيقاع وزيادة التوتّر، وهما عنصران جوهريّان في أدب الإثارة. كما التزم بالمبادئ الدراميّة لقصّة التجسّس التزاماً واضحاً، وأسهم هذا الاختيار الواعي للأساليب السرديّة في تمكينه من تقديم عمل فنّي رصين يضاهي الأعمال العالميّة في هذا المجال، ويستطيع استقطاب القارئ العربي الشاب وسط زخم الإنتاج الغربي.

الكلمات المفتاحيّة: الأدب الجاسوسي، الزمن السردي، الصيغة السردية، النبرة السردية، بريق الألماس.

الاستناد إلى هذا المقال:

شيدائي قره قشلاقي، آرزو و حسيني، صديقة (١٤٤٧ق). تمثيل كيفية تفاعل المستويات السردية في جنس الرواية التشويقية الجاسوسية؛ دراسة حالة لقصة «بريق الماس» للكاتب نبيل فاروق. دراسات في نقد الأدب العربي، ١٦(٢)، ٥٠-٧١.

***Corresponding Author Email Address:** a.sheidaei@cfu.ac.ir

DOI: 10.48308/jalc.2026.241072.1412

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی (۷۱-۵۰ : ۲/۳۱، ۱۶، ۱۴۰۴)

شاپا: ۷۴۹۱-۲۵۸۸

بازنمایی چگونگی تعامل سطوح روایی در ژانر تریلر جاسوسی بر اساس نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت؛ مطالعهٔ موردی داستان «بریق الماس» اثر نبیل فاروق

مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۱۱

آرزو شیدایی قره قشلاقی[1*]؛ صدیقه حسینی[1]

۱. گروه آموزش زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.

چکیدهٔ مبسوط

بیان مسئله و هدف: روایت‌شناسی، یکی از شاخه‌های وابسته به ساختارگرایی، دانشی است که مجموعه‌ای از قوانین کلی دربارهٔ گونه‌های داستانی و روایی را در بر می‌گیرد. این دانش، با بهره‌گیری از اصول ساختاری، به سازمان‌دهی عناصر داستان به‌منظور تحقق اهداف مؤلف می‌پردازد. در متن روایت، اجزایی همچون شخصیت‌ها، موضوع، زاویهٔ دید، واژه‌ها و تصاویر کارکرد نشانه‌ای دارند. درحالی‌که بیشتر روایت‌شناسان در تعریف ماهوی روایت هم‌داستان‌اند، برداشت‌ها و خوانش‌های گوناگونی از آن عرضه کرده‌اند. در این میان، ژرار ژنت، نظریه‌پرداز برجستهٔ فرانسوی، تحت تأثیر جریان ساختارگرایی، در اثر خود با عنوان گفتمان روایی چارچوبی تازه و نظام‌مند از روایت‌شناسی را معرفی کرده است. او روایت را در سه سطح متمایز داستان، روایت و روایتگری بررسی می‌کند. از نگاه ژنت، داستان به توالی واقعی حوادث اطلاق می‌شود، درحالی‌که روایتْ چگونگی بازنمود همان رویدادها در متن است. تعامل این سه سطح از طریق سه مقولهٔ بنیادین زمان، وجه و لحن صورت می‌گیرد. مقولهٔ زمان به بررسی نسبت میان زمان رخدادها و زمان روایت اختصاص دارد؛ وجه گونه‌ها و درجات روایی را مشخص می‌کند و لحن به کنش گفتاری راوی توجه دارد و در پی کشف صدای روایتگر است. با تکیه بر این چارچوب نظری، می‌توان بررسی کرد که عناصر روایی در ژانر جاسوسی چگونه عمل می‌کنند. ژانر جاسوسی یکی از خرده‌ژانرهای ادبیات پلیسی یا جنایی است که در آن روایت، به‌جای قتل، بر محور جرم‌های پنهانی مانند قاچاق و آدم‌ربایی یا جرم‌های سیاسی می‌چرخد و معمولاً قهرمان قصه یک جاسوس کارکشته است که مأموریتش را در کشوری خارجی انجام می‌دهد. این ژانر اغلب با خرده‌ژانر دیگر ادبیات جنایی، یعنی ژانر تریلر یا دلهره‌آور، درمی‌آمیزد. ویژگی بارز داستان تریلر هیجان و تعلیقات نفس‌گیر است. ترکیب این دو گونه در یک روایت موجب جذابیت و استحکام بیشتر ساختار پیرنگ می‌شود. هدف از این پژوهش واکاوی چگونگی تعامل سطوح روایی در یکی از داستان‌های ژانر جاسوسی ادبیات عربی بر اساس مؤلفه‌های مهم دیدگاه ژنت یعنی زمان، وجه و لحن روایی است. نام داستان مورد پژوهش بریق الماس است. این روایت کوتاه اثر نبیل فاروق نویسندهٔ برجستهٔ مصری است که آثار فراوانی در زمینهٔ ادبیات پلیسی و علمی ـ تخیلی دارد. علت انتخاب داستان تریلر جاسوسی گسترش روزافزون توجه و علاقهٔ نویسندگان و مخاطبان در جهان عرب به این ژانر و نیز نشان دادن انطباق این سبک جدید داستانی با ساختار روایت است.

روش‌شناسی: در این جستار نگارندگان کوشیده‌اند، با رویکردی تحلیلی، خوانشی ساختارگرایانه از روایت بریق الماس بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت ارائه دهند تا در وهلهٔ نخست، میزان تبعیت یک داستان ژانر جاسوسی را از اصول حاکم بر ساختار روایت مشخص کنند؛ سپس، چگونگی برقراری ارتباط بین سطوح سه‌گانهٔ روایت توسط مؤلفه‌های مدنظر ژنت را تبیین نمایند.

بحث و تحلیل: این پژوهش کوشیده است چارچوب نظری خود را بر مبنای الگوی روایی ژرار ژنت استوار سازد. در این الگو، روایت همچون ساختاری نظام‌مند در نظر گرفته می‌شود که به سه سطح متمایزِ داستان، متن روایی و روایتگری (کنش راوی) تقسیم می‌گردد. شیوه‌های تحلیل تعامل میان این سطوح از رهگذر سه مقولهٔ بنیادین زمان، وجه و لحن روایی مورد تبیین و بررسی قرار می‌گیرد. بر اساس الگوی مذکور، وظیفهٔ زمان روایی ایجاد ارتباط بین دو سطح داستان و روایت است که این کار را از طریق نظم، تداوم و بسامد روایت انجام می‌دهد. طبق بررسی‌ها، نظم روایت اصلی داستان بریق الماس در یک خط زمانی مستقیم و همگام با نظم داستان پیش می‌رود و به‌ندرت دچار زمان‌پریشی گذشته‌نگر یا آینده‌نگر می‌شود. سرعت حرکت روایت نیز، به‌خاطر دوری از درنگ و اتکا به نمایش در غالب داستان، به‌موازات سرعت داستان در حرکت است؛ درعین‌حال، حذف بخش‌هایی از رخدادهای داستان در روایت در فاصلهٔ بین خرده‌روایت‌ها به سرعت آن افزوده است. از نظر بسامد رخدادهای داستان در روایت، بریق الماس روایتی تک‌محور است و روایت بازانجام یا مکرر سهم چندانی در آن ندارد. کارکرد لحن روایی برقراری تعامل بین هر سه سطح داستان، روایت و روایتگری است؛ چراکه روایتگر مکان و زمان روایت داستان را به‌وسیلهٔ آن مشخص می‌کند. کلیت داستان بریق الماس از لحاظ مکان روایتی برون‌داستانی است؛ زیرا راوی از زاویهٔ دید دانای کل نمایشی به داستان نگریسته و آن را روایت می‌کند. از نظر زمانی نیز، این داستان پسازمانی است؛ چراکه روایتگر رخدادهای داستان را پس از وقوع روایت می‌کند. وجه روایی وظیفهٔ ارتباط بین دو سطح داستان و روایتگری را بر عهده دارد. در این داستان، راوی با انتخاب شکل روایی نقل و نمایش و شیوهٔ گفتار مستقیم توانسته است فاصلهٔ بین این دو سطح را کم کند. همچنین، استفادهٔ راوی از چشم‌انداز همسان یا کانون درونی باعث شده است روایتگر دید محدودی به داستان داشته باشد. درواقع نویسنده، با گزینش عامدانهٔ این چشم‌انداز، نفوذ نکردن راوی به درون شخصیت‌های داستان را وسیله ای برای حفظ شکل دراماتیک داستانش قرار داده است، که لازمهٔ ژانر تریلر جاسوسی است.

دستاوردها: نتایج به‌دست‌آمده از تحلیل‌ها حاکی از آن است که نویسنده، با گزینش شیوه‌های مناسب، از انواع زمان و لحن و وجه روایی برای افزودن به سرعت و هیجان که لازمهٔ ژانر تریلر است بهره برده و اصول دراماتیک داستان جاسوسی را به‌خوبی مراعات کرده است. همین گزینش به‌جای شیوه‌های روایی به نویسنده کمک کرده است اثری زیبا و هم‌تراز با آثار جاسوسی دنیا عرضه کند تا قادر به جذب مخاطب جوان عرب در بین انبوه آثار غربی باشد.

واژگان کلیدی: ژانر جاسوسی، زمان روایی، وجه روایی، لحن روایی، بریق الماس.

استناد به این مقاله:

شیدایی قره قشلاقی، آرزو و حسینی، صدیقه (۱۴۰۴ش). بازنمایی چگونگی تعامل سطوح روایی در ژانر تریلر جاسوسی بر اساس نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت؛ مطالعهٔ موردی داستان «بریق الماس» اثر نبیل فاروق. پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی، ۱۶(۲)، ۵۰-۷۱.

***Corresponding Author Email Address:** a.sheidaei@cfu.ac.ir

DOI: 10.48308/jalc.2026.241072.1412

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

دانش «روایت‌شناسی»[1] به بررسی مجموعه‌ای از نظام‌های حاکم بر پیرنگ و ساختار روایت می‌پردازد و با اتکا بر اصول ساختارگرایانه، عناصر داستانی را به‌گونه‌ای سازمان‌دهی می‌کند که هدف نویسنده تحقق یابد. روایت می‌تواند در قالب گفتار یا تصویر، واقعی یا تخیلی، گذرا یا ماندگار پدیدار شود. در چارچوب روایت، عناصری چون شخصیت و مضمون و زاویهٔ دید نقش نشانه‌های معنادار را ایفا می‌کنند. هرچند روایت‌شناسان در تعریف بنیادین روایت هم‌نظرند، هریک کوشیده‌اند برداشتی خاص و تصویری متمایز از آن ارائه دهند. در این میان، ژرار ژنت، نظریه‌پرداز فرانسوی، تحت تأثیر اندیشهٔ ساختارگرایی[2] و بهره‌گیری از آرای متفکرانی چون بارت و تودوروف، با تلفیق سنت‌های نظری اروپا و آمریکا، بنیان روایت‌شناسی نوین را شکل داده است. وی در کتاب گفتمان روایی چارچوبی نظام‌مند عرضه کرده است که بر پایهٔ آن، گفتار روایی در سه سطح مستقل «داستان»، «روایت» و «روایتگری» بررسی می‌شود. ژنت برای نخستین بار تمایزی روشن میان داستان و روایت قائل شد: داستان به معنای توالی رخدادها در بستر واقعی زمان است، درحالی‌که روایت به ترتیب و چینش این رویدادها در متن اشاره دارد. پیوند و کنش متقابل این سه سطح در چارچوب سه مؤلفهٔ اساسی «زمان»، «وجه» و «صدا» تبیین می‌شود. مقولهٔ زمان رابطهٔ میان زمان داستان و روایت را می‌سنجد. وجه روایی به شناسایی اشکال و درجات بازنمایی می‌پردازد؛ و صدا یا لحن به کنش گفتاری راوی توجه دارد و در پی آشکار ساختن حضور و هویت روایتگر است.

ژانر جاسوسی یکی از خرده‌ژانرهای ادبیات پلیسی است که در آن روایت، به‌جای قتل، بر محور جرم‌های پنهانی مانند قاچاق یا جرم‌های سیاسی می‌چرخد و اغلب قهرمان قصه جاسوسی کارکشته است که مأموریتش را در کشوری خارجی انجام می‌دهد. این ژانر اغلب با خرده‌ژانر دیگر ادبیات پلیسی، یعنی ژانر تریلر[3] یا دلهره‌آور، درمی‌آمیزد. ویژگی بارز داستان تریلر هیجان و تعلیقات نفس‌گیر است. ترکیب این دو گونه در یک روایت موجب جذابیت و استحکام بیشتر ساختار پیرنگ می‌شود.

این جستار، با رویکردی تحلیلی، در پی واکاوی چگونگی تعامل سطوح روایی در یکی از روایات ژانر جاسوسی ادبیات عربی بر اساس مؤلفه‌های مهم دیدگاه روایی ژنت برآمده است. داستان بررسی‌شده بریق الماس اثر نبیل فاروق نویسندهٔ برجستهٔ مصری است که آثار فراوانی در زمینهٔ ادبیات پلیسی دارد. علت انتخاب داستان تریلر جاسوسی گسترش روزافزون توجه و علاقه به این ژانر در جهان عرب و نیز نشان دادن انطباق این سبک جدید داستانی با ساختار روایت است.

این مقاله، ضمن تحلیل داستان، در پی پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر است:

۱. داستان جاسوسی بریق الماس چگونه از اصول حاکم بر ساختار روایت تبعیت کرده است؟

۲.در این اثر داستانی، نویسنده کدام‌یک از اقسام زمان و وجه و لحن روایی را به کار برده است؟

۳. مؤلفه‌های مذکور چگونه سبب برقراری ارتباط بین سطوح روایت شده است؟

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ روایت‌شناسی متون عربی، با تکیه بر نظریهٔ ژنت، تاکنون برخی پژوهشگران آثاری را عرضه نموده‌اند که موارد زیر نام برده می‌شوند:

رسولی و همکاران (۱۳۹۲)، در مقاله‌ای با عنوان «زمان روایی رمان النهایات عبدالرحمن منیف بر اساس دیدگاه زمانی

ژرار ژنت»، سیر زمانی روایت را بر پایهٔ نظریات ژنت بررسی کرده‌اند. حبیبی (۱۳۹۴) مقاله‌ای با عنوان «بررسی سه مؤلفهٔ نظم، تداوم و بسامد در رمان ذاکرة الجسد، اثر احلام مستغانمی، بر اساس نظریهٔ ژنت» نگاشته است، که هدف از نگارش آن بررسی مؤلفه‌های مختلف زمان روایی در یک رمان عربی است. صالحی (۱۳۹۴) نیز، در مقاله‌ای با عنوان «نگرشی تحلیلی بر سرعت روایت در رمان جای خالی سلوچ و موسم الهجرة إلی الشمال با تکیه بر نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت»، با رویکردی تطبیقی، سرعت روایت در دو داستان مزبور را بررسی کرده است. دربارهٔ آثار نبیل فاروق هم دو پژوهش ثبت‌شده در دانشگاه‌های ایران وجود دارد؛ پژوهش اول پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد طهماسبی (۱۳۹۵) با عنوان بررسی مضامین سیاسی ـــ اجتماعی در مجموعهٔ داستانی ملفّ‌المستقبل، نوشتهٔ نبیل فاروق است. در این اثر، پژوهشگر بر آن است که مجموعه‌ای از آثار این نویسنده را در حیطهٔ مضمون نقد کند. پژوهش دوم پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مصلی‌نژاد (۱۳۹۶) با عنوان عناصر القصة في المجموعة الأخيرة من سلسلة رجل المستحيل للكاتب نبيل فاروق است، که پژوهشگر تصمیم دارد عناصر روایی در مجموعهٔ رجل المستحیل را بررسی کند.

بررسی پژوهش‌های انجام‌گرفته در ایران نشان می‌دهد که به ژانر پلیسی و خرده‌ژانرهای آن در ادبیات عربی و به‌ویژه آثار نبیل فاروق توجه چندانی نشده است. همچنین، نظریهٔ ژنت از جهت زمان یا لحن یا وجه روایی جداگانه و مستقل بررسی نشده است و دربارهٔ چگونگی برقراری سطوح روایی توسط این سه مقوله غفلت شده است؛ ازاین‌رو، این پژوهش در دو بُعد نوآوری دارد: نخست، تمرکز ویژه بر ادبیات پلیسی و جاسوسی که در زبان عربی گونه‌ای نوپا به شمار می‌رود؛ دوم، ارائهٔ نمونه‌ای عملی از چگونگی تعامل سطوح روایی از رهگذر سه مؤلفهٔ زمان، لحن و وجه.

بحث و بررسی

نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت

روایت‌شناسی محصول انقلاب ساختارگرایی در زمینهٔ داستان در قرن بیستم است و ریشه‌های آن در فرمالیسم روسی[۴] قابل ردیابی است. ساختارگرایان روایت را شبیه علم نحو می‌دانند؛ به‌گونه‌ای که شکل کلی داستان از قواعد مشخصی پیروی می‌کند، همان‌طور که جمله از قوانین نحو تبعیت می‌کند. اصطلاح روایت‌شناسی را نخستین بار، در سال ۱۹۶۹، تودوروف در کتاب دستور زبان روایت مطرح کرد و به بررسی عملکرد عناصر روایی مانند مقولات نحوی پرداخت (مکاریک، ۱۳۸۸ش: ۱۵۱).

کلود برمون با رمزگذاری کنش روایی به‌عنوان «منطق روایی»، رولان بارت با مفهوم «رمزگان روایی»، گریماس با «الگوی کنشی» و نورتروپ فرای با نظریهٔ اسطوره‌ها و معرفی چهار الگوی روایی به نام «میتوس»، هریک نقش مهمی در تکامل این دانش داشتند (تایسن،۱۳۸۷ش: ۳۶۴). همهٔ این پژوهشگران توجه خود را به قواعد حاکم بر ساختارها در نظام نشانه‌ای زبان معطوف کردند.

ژرار ژنت، پژوهشگر برجستهٔ فرانسوی، در رسالهٔ مرزهای روایت، خلاصه‌ای از مسائل روایت ارائه می‌دهد که تکامل نظریات اولیهٔ روایت‌شناسی به شمار می‌رود. فرمالیست‌های روسی روایت را به دو سطح تقسیم کرده‌اند: «سوژه[۵] یا مادهٔ خام در اختیار مؤلف و «فبیولا»[۶] یا پیرنگ که نویسنده آن را سامان می‌دهد. ساختارگرایان این سطوح را به «داستان» و «گفتار» تغییر نام داده‌اند؛ «گفتار» شامل چگونگی نقل حوادث و سازمان‌دهی روایت است (بنت و رویل، ۱۳۸۸ش: ۷۲).

با گسترش دیدگاه‌های پیشین، نظام روایت به سه بخش متمایز تفکیک شده است: نخست، «داستان»[۷] که بیانگر توالی رخدادها در شکل واقعی و طبیعی آن‌ها است؛ دوم، «نقل یا روایت»[۸] که به ترتیب رویدادها در متن ادبی اشاره دارد، نه به نظم وقوع در واقعیت؛ سوم، «روایتگری»[۹] که به فرایند بازگویی داستان برای مخاطب و سازمان‌دهی آن مربوط می‌شود (ایگلتون، ۱۳۸۰ش: ۱٤٥). تعامل و رابطهٔ میان این سه سطح در سه بستر اساسی توضیح داده می‌شود: زمان روایی[۱۰]، لحن یا صدا[۱۱] و وجه یا حالت[۱۲]. توضیحات بیشتر در زمینهٔ این نظریه در ضمن تحلیل داستان ارائه می‌شود.

واکاوی ادبیات پلیسی عربی، داستان *بریق الماس* و نویسندهٔ آن

ادبیات پلیسی شامل داستان‌هایی جرم‌محور است و مجرم توسط یک کارآگاه با روش‌های منطقی کشف می‌شود (میرصادقی،۱۳۷۶ش: ۴۵۶).

رمان پلیسی نخستین بار در اوایل قرن بیستم به‌عنوان ژانری ادبی مطرح شد. اغلب منتقدان ادگار آلن پو را بنیان‌گذار این ژانر می‌دانند و معتقدند نخستین نمونه‌های آن در آثار او دیده می‌شود. استقبال گستردهٔ مخاطبان غربی باعث شد رمان پلیسی در دههٔ چهل میلادی به اوج توسعه برسد. زیرشاخه‌های این ژانر داستان‌های جاسوسی و دلهره‌آور (تریلر) هستند که هریک سهمی در گسترش جهانی آن دارند. با وجود گرایش فراوان به این ژانر در غرب، ورود آن به کشورهای عربی محدود بوده است و هنوز جایگاه تثبیت‌شده‌ای ندارد. بیشتر آثار موجود ترجمه‌ای از رمان‌های غربی‌اند و عدهٔ اندکی از نویسندگان عرب به تولید مستقل آن پرداخته‌اند. با توجه به تفاوت‌های فرهنگی، نبود گستردهٔ ادبیات پلیسی در جهان عرب عجیب نیست؛ زیرا ادبیات بازتابی از سبک زندگی و ارزش‌های فرهنگی ملت‌ها است. دو عامل اصلی برای عدم گرایش نویسندگان عرب قابل ذکر است: نخست، نگاه منتقدان عرب به ادبیات پلیسی، به‌عنوان سبکی سطحی که به جایگاه ادبی والا نمی‌رسد (شرشار،۲۰۰۳م: ۹)؛ دوم، عدم وقوع جرم سازمان‌یافته به شکل رایج غربی، ناشی از تفاوت‌های فرهنگی شرق و غرب. بااین‌حال، تلاش برخی نویسندگان عرب برای تولید آثار پلیسی شایان توجه است. نبیل فاروق از این نویسندگان است که یکی از آثارش موضوع این پژوهش است.

دکتر نبیل فاروق (۱۹۵۶-۲۰۲۰)، نویسندهٔ مصری، که پس از ترک حرفهٔ پزشکی تمرکز خود را بر نگارش داستان‌های پلیسی و علمی تخیلی معطوف کرد، با تألیف بیش از پانزده مجموعه، از پیشگامان این ژانر در مصر است. مجموعهٔ رجل المستحیل، با بیش از صد و شصت داستان، شهرتی گسترده یافته است.

فاروق شخصیت محوری داستان‌هایش را از مأمور ادارهٔ اطلاعات مصر الهام گرفته است. این قهرمان، «ادهم صبری»، مأموری مخفی است که به‌سبب توانایی‌های استثنایی لقب «مرد غیرممکن» را دریافت کرده است. او در فنون رزمی مهارت دارد، با سلاح‌های گوناگون آشنا است، چندین زبان را می‌داند و قدرت تغییر چهره و تقلید صدا دارد. یکی از داستان‌های مجموعه با عنوان بریق الماس حول محور قاچاق الماس شکل گرفته است. در این روایت، ادهم ازسوی ادارهٔ اطلاعات اسپانیا برای همکاری در پروژه‌ای به‌منظور دستگیری یک باند قاچاق دعوت می‌شود. علت این درخواست ناتوانی نیروهای اطلاعات اسپانیا در متوقف ساختن گروه مافیایی «باند جیوه» بوده است. ادهم، با تغییر قیافه و جا زدن خود به‌عنوان یکی از اعضای باند که رئیس آن بانویی از اشراف اسپانیا به نام دونا ماریا است، موفق به نفوذ می‌شود و پس از مواجهه با موانع متعدد، مأموریتش را

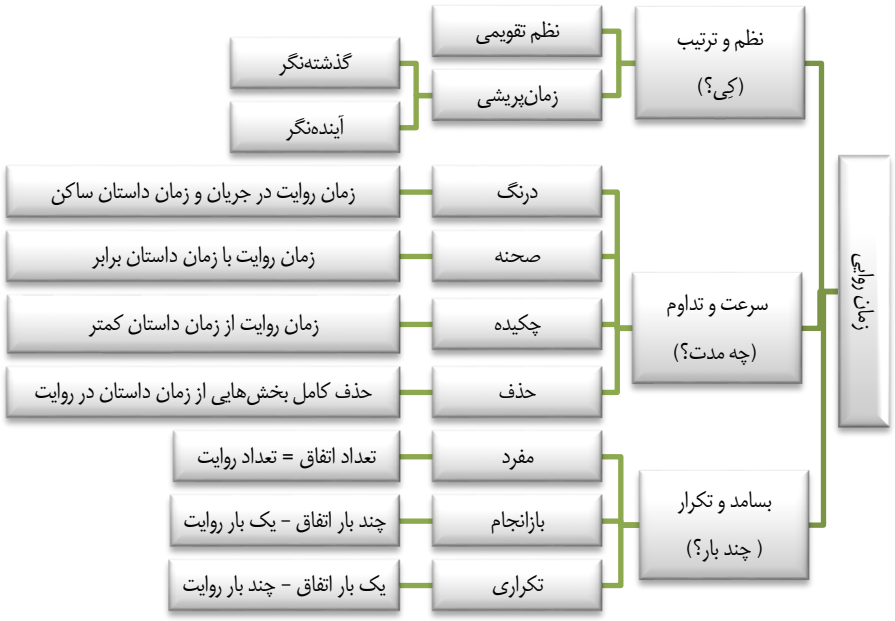
به انجام می‌رساند و قاچاقچیان الماس را دستگیر می‌کند.

تحلیل چگونگی تعامل سطوح روایی در داستان *بریق الماس*

همچنان‌که اشاره شد، رابطهٔ سطوح روایی در داستان بریق الماس از طریق سه مؤلفه صورت می‌پذیرد:

۱. زمان روایی

وظیفهٔ زمان روایی ایجاد ارتباط بین دو سطح داستان و روایت است. زمان روایی به این پرسش اساسی پاسخ می‌دهد که چه رابطه‌ای میان زمان داستان و زمان روایت وجود دارد. ژنت این رابطه را از سه جهت قابل بررسی می‌داند: نظم، تداوم و بسامد. خلاصهٔ تقسیم‌بندی این جنبه‌ها در نمودار ۱ نمایش داده شده است.



نمودار ۱: تقسیم‌بندی زمان روایی

۱-۱. نظم[۱۳] و ترتیب

نظم عبارت است از ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ترتیب ارائهٔ همین رخدادها در روایت. (لوته، ۱۳۸٦ش: ۷۲). درواقع، در یک روایت با دو مقیاس زمانی سروکار داریم: زمان درونی یا زمان داستان و زمان بیرونی یا زمان روایت. راوی می‌تواند حوادث را مطابق ترتیب واقعی وقوع بازگو کند یا آن‌ها را غیرخطی و خارج از توالی تقویمی ارائه دهد. برای نمونه، در داستان‌های کارآگاهی معمولاً روایت با صحنهٔ قتل آغاز می‌شود، سپس رویدادهای پیشین و عوامل جنایت آشکار می‌گردد. این در هم شدن نظم زمانی به تولید طرحی پیچیده و محکم منجر می‌شود که ژنت آن را زمان‌پریشی[۱۴] نامیده و بر دو نوع است:

الف) پیش‌نمایی[۱۵]: یعنی داستان در میانهٔ راه به زمانی در گذشته برگردد؛ برای مثال، من امروز صبح سوار قطار شدم. در حین سفر خاطرات ده‌سالگی‌ام زنده شد که برای اولین بار قطار را می‌دیدم.

ب) پس‌نمایی[۱۶]: یعنی داستان با نوعی پرش به آینده سفر کند و وقایع را پیش‌بینی نماید (Genette,1980 : 40)؛ برای نمونه، اگر دستگیر شوم چه؟ من هرگز نخواهم توانست به موقعیت کنونی‌ام برگردم.

در داستان بریق الماس، روایت اصلی با درخواست پلیس اسپانیا از ادهم صبری، قهرمان داستان، برای کمک به دستگیری قاچاقچیان الماس شکل می‌گیرد؛ از آن پس، در یک خط زمانی منظم تا پایان عملیات شکست مجرمان پیش می رود و هرگز به زمان پیش از وقوع جرم باز نمی‌گردد یا آینده را پیش‌بینی نمی‌کند. اما در روایت‌های فرعی، یعنی هرگاه روایت از زبان شخصیت‌های قصه نقل می‌شود، شاهد زمان‌پریشی هستیم؛ مانند این نمونه از پیش‌نمایی که از زبان چویس، عضو ارشد سرویس امنیتی اسپانیا، خطاب به ادهم شنیده می‌شود، که در اثنای دعوت از وی برای همکاری گریزی به گذشته می‌زند و تلاش‌های سابقشان برای مبارزه با باند قاچاق را روایت می‌کند: «لقد حاوَلْنا كَثيرًا يا سنيور أدهم، حتّى أنّ المُخابراتِ الحربيَّةَ قَد تَدَخَّلَتْ بِنَفسِها...» (فاروق، بی‌تا: ۱۷). سپس، دوباره صحبتش را در زمان حال پی می‌گیرد: «يقولونَ في بِلادِنا: لابدَّ مِنَ الذِّئابِ لِمُحارَبَةِ الذِّئاب. وَلِذا وَقَعَ اختياري عَلَيك لِمُجابَهَةِ هذِهِ الشيطانة.» (فاروق، بی‌تا: ۱۹)

همچنین، در این داستان به‌ندرت شاهد پس‌نمایی در روایت‌های نقل‌شده توسط شخصیت‌ها هستیم؛ برای مثال، زمانی که ادهم در میان صحبتش با مونا توفیق، که کمک‌قهرمان قصه است، دربارهٔ نقشهٔ خود این‌چنین خبر از آینده می‌دهد: «لكنَّهُمْ سَيُحاولونَ اختِباري أَوَّلاً. سأَلْتُهُ مُنَى: ومَتى سَيَكونُ ذلكَ في ظنِّكَ؟ أجابَها أدهَمُ: قَريبًا جِدًّا.» (فاروق، بی‌تا: ۳۹)، نمونه‌ای از پس‌نمایی را به نمایش می‌گذارد.

۱-۲. تداوم[۱۷]

سرعت یا تداوم حرکت روایی به نسبت میان حجم متن اختصاص‌یافته به روایت حوادث و زمان واقعی وقوع آن‌ها در داستان اشاره دارد؛ یعنی راوی می‌تواند سرعت روایت را نسبت به رخدادهای واقعی کاهش یا افزایش دهد؛ برای مثال، ممکن است کل زندگی یک فرد را در یک جمله خلاصه کند یا ده‌ها صفحه را به شرح حوادث یک روز اختصاص دهد.

چهار نوع حرکت روایی وجود دارد:

الف) درنگ[۱۸]: زمانی که داستان و زمان آن متوقف می‌شود تا تمرکز صرفاً بر گفتمان راوی باشد؛ درنتیجه، قطعهٔ بلندی از متن به زمان کوتاهی از داستان اختصاص می‌یابد و شتاب منفی در روایت را ایجاد می‌کند (مارتین، ۱۳۹۵ش: ۹۱). بریق الماس یک داستان «تریلر جاسوسی»[۱۹] است. این ژانر داستانی مختص روایاتی است که هرچند ممکن است قتلی در آن‌ها رخ ندهد، سرشار از جرم‌های پنهانی است که مرزهای قانون را درمی‌نوردد و درضمن آمیخته با هیجان و تعلیق بسیاری است (Webster, 2019). سرعت جزء جدایی‌ناپذیر چنین داستانی است و درنگ‌های طولانی از زیبایی و هیجان آن می‌کاهد. بنابراین، در بریق الماس هیچ وقفه یا درنگی مشاهده نمی‌شود.

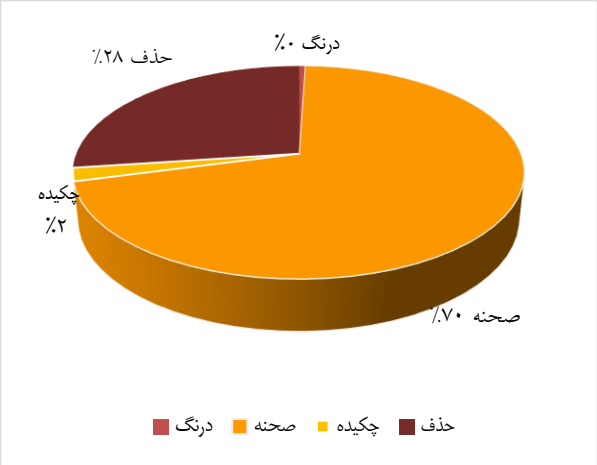
ب) صحنه یا نمایش[۲۰]: زمان روایت با زمان داستان منطبق است. شکل نمایشی و گفت‌وگو مثال خوبی برای این مورد است (Genette,1980 : 95). بیش از نصف داستان بریق الماس را گفت‌وگوهای بین شخصیت‌های داستان در بر گرفته و در

غالب فضای آن، سرعت روایت به‌موازات سرعت داستان در حرکت است.

ج) چکیده یا خلاصه[۲۱]: یعنی قسمتی از رویدادهای داستان در روایت خلاصه می‌شود تا به سرعت بیفزاید. «خلاصه کردن یعنی روایت زمانی طولانی در مساحت و حجم بسیار محدودی از زمان.» (الحاج علی، ۲۰۰۷م: ۱۹۱). در بریق الماس، به‌خاطر کوتاه بودن محدودهٔ زمانی داستان که فقط در چند روز رخ می‌دهد، نویسنده نیازی به استفاده از این شیوه پیدا نکرده است. به عبارت بهتر، هرچند همهٔ داستان خلاصه‌وار نوشته شده است، با مقایسهٔ اجزای درونی خودش معلوم می شود که به ندرت بخشی خلاصه‌تر از بخش دیگر روایت است.

د) حذف[۲۲]: روایت دربارهٔ بخش‌هایی از رویدادهای داستان اصلاً چیزی نمی‌گوید. «حذف بالاترین قدرت و درجه را در سرعت‌بخشی به زمان روایت داراست.» (الحاج علی، ۲۰۰۷م: ۱۷٦) داستان بریق الماس به سیزده بخش و خرده‌روایت تقسیم می‌شود. با آغاز هر بخش، خواننده حذف برخی از رخدادهای داستان را احساس می‌کند که راوی دربارهٔ آن سخنی نمی‌گوید؛ مثلاً، پس از قرارداد ادهم با مسئولان امنیتی اسپانیا در مصر، بخش بعدی بی‌درنگ در اسپانیا و شهر آلیکانته، محل استقرار قاچاقچیان الماس، آغاز می‌شود و زمان و چگونگی سفر ادهم به این کشور از روایت حذف می‌شود. گذشته از آغاز بخش‌ها، در لابه‌لای خرده‌روایت‌ها نیز از شیوهٔ حذف بسیار استفاده شده و همین امر به سرعت داستان افزوده است؛ برای مثال، در بخشی به نام «افعی و شیطان» که ادهم خود را با نام خولیو بزرگ‌ترین دزد گاوصندوق در اسپانیا معرفی می‌کند، یکی از مردان قاچاقچی که خولیو را می شناسد اذعان می‌کند که او اصلاً شبیه خولیو نیست. ادهم، با حرکتی حساب شده، عینک و ریش و سبیل مصنوعی را از صورتش برمی‌دارد و می‌گوید: «وَهلْ تَظُنُّ أنّني سَأتجوّلُ بَحريّةً إذا ما حملتُ وَجهي الحَقيقي أيّها الغَبي؟... والآن أريدُ لِتِرًا مِن الماءِ العادي مَخلوطًا بِرُبعِ لِترٍ مِنَ الكحولِ المركّزِ، لِأُزيلَ هذا اللّونَ الأسمَرَ من بشرتي.» (فاروق، بی‌تا: ۳۵-۳٤) همان‌جا بخشی از داستان مربوط به تصمیم دونا ماریا، سرکردهٔ باند مافیا، برای استخدام او و مخالفت دستیارش بدرو حذف می‌شود و داستان چنین دنبال می‌شود: «نَفَثَتْ دونا دخانَ سيجارَتِها بِبُرودٍ و قالَت مُحَدِّثَةً الشابَّ الوسيمَ الّذي يَقِفُ بِجوارِها: لَستُ أدري سَببَ رَفضِكَ قَراري هذا يا بَدرو؟!» (فاروق، بی‌تا: ۳۵)

با نگاه کلی به داستان چنین برمی‌آید که، به‌علت نبود درنگ و استفاده از شیوهٔ نمایش و حذف، سرعت روایت از سرعت داستان بیشتر است. بالا بودن سرعت روایت نسبت به سرعت داستان باعث افزایش هیجان و تعلیق داستان می‌شود.



نمودار ۲: میانگین انواع تداوم روایی در *بریق الماس*

۱-۳. تکرار یا بسامد[۲۳]

بسامد نشان‌دهندهٔ نسبت میان تعداد دفعات وقوع یک رویداد در داستان و دفعات بازگو شدن آن در روایت است (لوته، ۱۳۸٦ش: ۸۰). از این توانایی‌های بازگویی شبکه‌ای از مناسبات شکل می‌گیرد که می‌توان آن‌ها را به سه نوع اصلی دسته‌بندی کرد:

الف) روایت تک‌محور یا مفرد[۲٤]: آنچه یک بار اتفاق افتاده است یک بار هم نقل می‌شود یا اگر چندبار اتفاق افتاده چندین بار هم نقل می‌شود؛ زیرا هر بار روایت متناظر با یک بار رخ دادن در داستان است (Genette, 1980 : 114). این معمولی‌ترین حالتی است که در بیشتر روایت‌ها وجود دارد.

ب) روایت بازگو یا بازانجام[۲۵]: واقعه‌ای که چندین بار رخ می‌دهد و یک بار نقل می‌شود، مانند: مرد هر روز آن زن را می دید (مارتین، ۱۳۹۵ش: ۹۱). با این کار، نویسنده خود و روایتش را از اتهام حشو در روایت مبرّا می‌کند.

ج) روایت چندمحور یا مکرر[۲۶]: آن که یک بار اتفاق افتاده و چند بار نقل شده است (Genette, 1980 : 114).

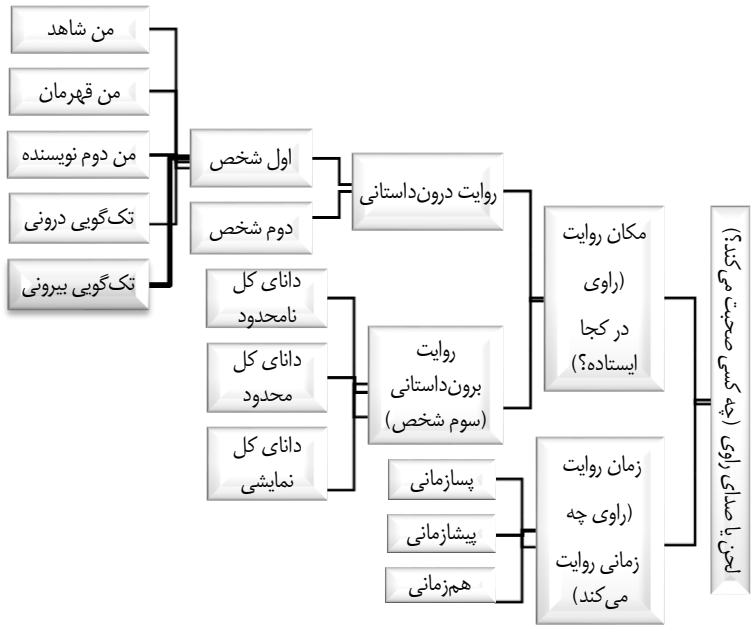
در این داستان، مانند بیشتر روایات، روایت تک‌محور گونهٔ غالب بسامد است و دو گونهٔ بازانجام و مکرر فقط به یک مورد از هرکدام تقلیل می‌یابد؛ بازانجام در آخرین عبارت کتاب که به روایت روزهایی که ماریا در زندان سپری می‌کند می‌پردازد: «ربّما كانت دونا ماريا امرَأةً مُستَحيلَةً، ولكنّها الآن وَراء قُضبانِ سِجنِها في إسبانيا، تتطلّعُ في كُلِّ يَومٍ إلَى غُروبِ الشَمسِ وهي تَلعَنُ ذلك اليَومَ الّذي جَرُؤَتْ فيهِ عَلَى تحدّي ضابطِ مخابراتٍ مصري يُعرَفُ باسمِ رجُلِ المُستَحيلِ.» (فاروق، بی‌تا: ۱۱۸) روایت مکرر زمانی که ادهم داستان دستگیری ماریا را برای رئیسش بازخوانی می‌کند: «ولعلّ أبرعَ موافقِكَ أيّها المقدّمُ كانت عندَما دَسّتَ الماسَ الخامَ في حَقيبةِ دونا ماريا دونَ أنْ تُلاحِظَ هي أو أحدُ رِجالِها ذلكَ.» (فاروق، بی‌تا: ۱۱۵) البته تک‌محور بودن بسامد به

خاطر تکرار نشدن از دو جنبه شایستهٔ این داستان است: اول از جهت اینکه این داستان یک داستان کوتاه است و دوم به لحاظ اینکه در یک داستان تریلر بسامدها مانع سرعت، که لازمهٔ این ژانر است، می‌شود.

۲. لحن روایی

کارکرد لحن روایی در نظریهٔ ژنت ایجاد پیوند میان سه سطح داستان و روایت و روایتگری است. در اصطلاح روایت‌شناسانه، لحن به صدای راوی اشاره دارد. ژنت تأکید می‌کند که نباید مفهوم «آوا یا لحن» با «حالت یا وجه»، که به هم نزدیک و در هم تنیده‌اند، ادغام شود؛ یعنی صدایی که می‌شنویم ممکن است با چشم‌اندازی که روایت ارائه می‌دهد متفاوت باشد.

لحن روایت با دو بعد دیگر نیز در ارتباط است: نسبت بین زمان روایت رخدادها و زمان واقعی وقوع آن‌ها (پیوند با زمان روایی)؛ موقعیت و جایگاه راوی در نقل داستان (پیوند با وجه روایی) (اسکولز، ۱۳۷۹ش: ۲۳۲). بنابراین، لحن را می‌توان از این دو جنبه تحلیل کرد، که در نمودار ۳ به‌طور خلاصه نمایش داده شده است.



نمودار ۳: تقسیم‌بندی لحن روایی

۲-۱. مکان روایت[۲۷]

راوی، هنگام روایت، موقعیتی برای ارائهٔ رخدادها انتخاب می‌کند که به آن زاویهٔ دید گفته می‌شود. این زاویه ممکن است از دید شخصیت درون داستان باشد یا از دید ناظر بیرونی. بر اساس آن، روایت به دو نوع درون‌داستانی[۲۸] و برون‌داستانی[۲۹] تقسیم می‌شود.

روایت برون‌داستانی همان زاویهٔ دید سوم‌شخص است که به دانای کل نامحدود و محدود و نمایشی تقسیم می‌شود. دیدگاه دانای کل نامحدود به تمامی عرصه‌های عینی و ذهنی همهٔ شخصیت‌ها نفوذ می‌کند، درحالی‌که دانای کل محدود فقط توان نفوذ به اندیشه‌های یک شخص خاص را دارد و عملکرد بقیهٔ شخصیت‌ها را فقط روایت می‌کند. دانای کل نمایشی فقط آنچه از کنش و گفتار شخصیت‌ها می‌بیند نقل می‌کند و از قضاوت آن‌ها و کاربرد قید و صفت پرهیز می‌نماید.

روایت درون‌داستانی شامل زاویهٔ دید اول شخص و دوم شخص می‌شود. در دیدگاه دوم شخص، راوی خواننده یا کسی را مخاطب قرار می‌دهد و از لحن خطابی استفاده می‌کند. دیدگاه اول‌شخص خود بر دو نوع است: تک‌گویی درونی یا همان احساس و خیال بدون تکلم، و تک‌گویی بیرونی که راوی با فرض داشتن مخاطب ذهنیاتش را با حرف زدن برای خودش بیان می‌کند (بی‌نیاز، ۱۳۹۴ش: ۸۶-۷۸).

بریق الماس روایتی برون‌داستانی است و زاویهٔ دید راوی در آن دانای کل نمایشی است؛ زیرا در کلیت داستان، راوی به درون هیچ‌یک از شخصیت‌ها حتی قهرمان نفوذ نمی‌کند و صرفاً آن چیزی را گزارش می‌کند که از کنش و گفتار شخصیت‌ها می‌بیند. توصیفات اندکی نیز که از حالات شخصیت‌ها ارائه می‌دهد، مثل قدرت، لبخند، تمسخر، خشم و ترس، همگی ویژگی هایی است که با چشم دیده می‌شود و قضاوت فردی راوی در آن دخیل نیست؛ مانند صحنهٔ درگیری اولیهٔ ادهم با سه محافظ ماریا: «وَقَبلَ أن يزولَ ذهولُ الحرّاسِ الثلاثةِ شَعَرَ أحدُهم بِجسدِهِ يَرتَفِعُ في الهواء، ثمَّ يَطيرُ ويَرتَطِمُ بِزَميلَيهِ، وَقَبلَ أنْ يَفقِدَ الوَعي سَمِعَ صَوتًا ساخِرًا يَقولُ بِلَهجَةٍ تَهَكُّميَّةٍ: -أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ؟ ليسَ مِنَ العَدلِ أنْ يُهاجِمَني ثلاثةُ رِجالٍ... فقط.» (فاروق، بی تا: ۲۸) ناگفته نماند که این زاویهٔ دید لازمهٔ کوتاهی داستان و ژانر تریلر است؛ چراکه نفوذ راوی به اعماق ذهن شخصیت‌ها هم روایت را طولانی‌تر می‌کند و هم، با ایجاد مکث، از تعلیق و هیجان این ژانر می‌کاهد.

در کل این داستان، تنها در سه مورد شاهد تغییر زاویهٔ دید به دانای کل محدود هستیم، که به واسطهٔ آن راوی به اندیشهٔ افراد هم نفوذ می‌کند: یکی در صحنه‌ای که مونا توفیق، همکار ادهم، در زندان ماریا گرفتار است و ماریا شخصاً خبر مرگ ادهم را به او می‌دهد تا با چشم خود در هم شکستن همکار ادهم را ببیند، راوی برای توصیف شدت اندوه مونا به درون او نفوذ می‌کند و ذهن او را می‌خواند: «لَمْ تَشعُرْ بِالخَوفِ مِنَ المصيرِ الّذي يَنْتَظِرُها، فقد استَولَي حُزنُها علَى أدهَمَ عَلَى كُلِّ مَشاعِرِها وتَمَنَّتْ لو أنّها لَحِقَتْ بِهِ، فَلَمْ يَعُدِ المَوتُ أوالعَذابُ يُصيبُها بِأدنَي قَدرٍ مِن الفَزَعِ.» (فاروق، بی‌تا: ۸۰) دیگری وقتی است که مونا از اعمال خشن ماریا به‌عنوان یک زن تعجب می‌کند و راوی تک‌گویی درونی او را روایت می‌کند: «سَأَلَتْ نَفسَها: كَيفَ تَمْتَلِكُ امرَأَةٌ لَها مثلُ هذا الصَوتِ الرّقيقِ والابتِسامةِ الحانيةِ قَلبًا مِنَ الصَّخرِ؟! كَيفَ تَمْتَلِكُ امرَأةٌ بهذا الجمالِ كلَّ هذه القَسوَةِ المتوحِّشَة؟!» (فاروق، بی‌تا: ۴۳) مورد سوم در اواخر داستان است، زمانی که ادهم چمدان پر از الماس را در وسط جشن به باغ آورده و روی سِن رها می‌کند. در این صحنه نیز راوی به ذهن دونا ماریا وارد می‌شود و تک‌گویی درونی او را از نگاه و خندهٔ معنی‌دارش حدس می‌زند و از زاویهٔ دید محدود روایت می‌کند: «ألقَتْ نَظرَةً مُختَلِسَةً عَلَى الحقيبةِ ثُمَّ قالَت لِنَفسِها: - لِماذا أتى هؤلاءِ الأغبياء بالحَقيبَةِ إلى الحديقةِ؟ إنّها هنا أمامَ عيونِ الجميعِ. ولكنّها ابتسَمَتْ بِخُبثٍ وقالَتْ لِنَفسِها: - بَلْ رُبَّما كانَ هذا أفضَلَ، فوجودُ حقيبَةٍ وسطَ هذا العددِ الضَخمِ يَجعَلُ من المُستحيلِ مِلكِيَّتَها لأيٍّ مِنهُم.» (فاروق، بی‌تا: ۸۵) البته دو مورد اخیر که تک گویی‌اند، با احتساب انتقال روایت به زبان شخصیت‌ها، زاویهٔ دید اول شخص به شمار می‌آیند. در یک مورد هم، وقتی روایت از

زبان شـخصـیت‌ها بیان می‌گردد دیدگاه به دوم‌شـخص منتقل می‌شـود و آن زمانی اسـت که دونا ماریا خولیو را مخاطب قرار می‌دهد و کارهای محول‌شده به او را یادآور می‌شود: «سَـتَصِـلُ إلَينا اليَومَ شَـحنَةٌ من الماسِ، وَسَـتَتولّي أنتَ تَسَـلُّمَها يا خولیو، وسَتَقومُ بِنَقلِها إلَى مَخزَنِ مَصنَعِ الأحذيةِ الذي أملِكُهُ، هل أنتَ مُستَعدٌّ لذلكَ؟» (فاروق، بی‌تا: ۴۱)

۲-۲. زمان روایت[۳۰]

روایت می‌تواند حوادث را در زمان وقوع واقعی آن‌ها بازگو کند یا آن‌ها را عقب‌تر یا جلوتر از زمان وقوع بیان نماید (گودرزی نژاد و همکاران، ۱۳۹۵ش: ۱۵۸). بر این اساس، پرسش اصلی این است که صدای راوی چه زمانی شنیده می‌شود؛ هم‌زمان با رویدادها یا پیش یا پس از آن؟ با توجه به نسبت زمان روایت و زمان وقوع رخدادها، سه ترکیب اصلی شکل می‌گیرد:

الف) پسازمانی[۳۱]: بدین معنا که روایت پس از وقوع وقایع صورت می‌گیرد. کاربرد افعال ماضی از ویژگی‌های شاخص این نوع روایت است.

ب) پیشازمانی[۳۲]: روایت وقایع پیش از وقوع آن‌ها صورت می‌گیرد. پیشگویی‌ها نمونه‌ای از این نوع روایت‌اند و استفاده از افعال آینده در داستان‌ها نشانگر این الگو است.

ج) هم‌زمانی[۳۳]: بازگویی حوادث هم‌زمان با وقوع آن‌ها انجام می شود. بخش‌های نمایشی همراه با گفت‌وگوها معمولاً در این دسته قرار می‌گیرند و افعال مضارع و جملات اسمیه در زبان عربی از نشانه‌های آن است.

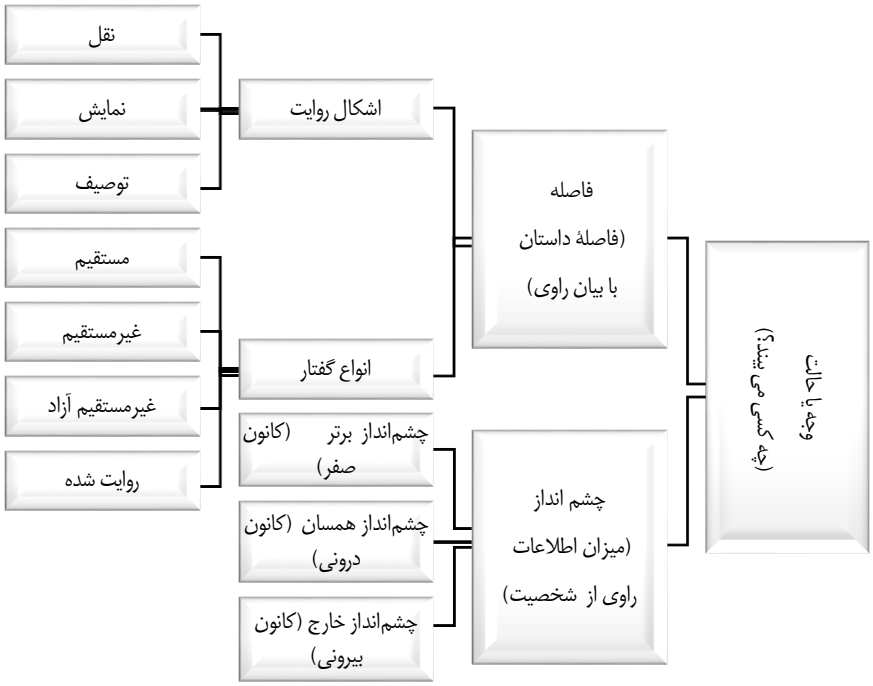
تنوع زمان روایت یکی از عوامل جذابیت و تأثیر بیشتر در ذهن مخاطب است.

همچنان که ملاحظه می‌شـود، این بخش در ظاهر با نظم روایی هم‌پوشـانی دارد؛ اما یک تفاوت اسـاسـی بین این دو هست: نظم روایی زمان یک روایت را در مقایسه با سایر روایت‌ها بررسی می‌کند، ولی در لحن روایی مقایسهٔ زمان روایت با زمان رخدادها مطرح است.

در داسـتان بریق الماس، زمانی که راویِ دانای کل قصـه را روایت می‌کند، همهٔ داسـتان به‌صـورت پسـازمانی روایت می شـود، به عبارت دیگر، زمان روایت رخدادها پس از وقوع آن اسـت و صـدای راوی دیرتر از رخدادها شـنیده می‌شـود. غلبهٔ افعال ماضی بر سراسر داستان به‌روشنی بیانگر این مطلب است، همچون این عبارت: «وظلَّ الأمْرُ هادِئًا حتّى تَوَقّفَتْ دونا ماريا فَجأةً وظَهَرَ علَى وَجهِها الامتِعاضُ... كانت[۳۴] هُناكَ سـيّارةٌ صَـغيرَةٌ تَسُـدُّ الطَريقَ...» (فاروق، بی‌تا: ۲۴)؛ اما زمانی که روایت قصـه به شـخصـیت‌ها سـپرده می‌شـود، گفت‌وگوها اغلب به شـیوهٔ هم‌زمانی پیش می‌رود، مانند این مکالمه بین ادهم و ماریا، زمانی که ماریا از او می‌خواهد برای اثبات مدعایش قفل گاوصـندوق خودش را باز کند: «-وبالمناسـبةِ أنا أحتاجُ إلَى مَهارتِكَ بشـأنِ خزانةٍ خا صَّةٍ أمتَلِكُها حديثًا... -دَعينا نَرَها أوّلًا يا دونا... أعتَقِدُ أنَّ هذا النوعِ من الخَزائِنِ يُزَوَّدُ عادةً بِجهازِ إنذارٍ دَقيقٍ. - هل تَقصُدُ أنَّكَ لا تسـتَطيعُ فَتحَها يا خوليو؟ - لا بأسَ[۳۵] من المُحاوَلةِ...» (فاروق، بی‌تا: ۴۳-۴۲). علاوه‌بر هم‌زمانی، پیشـازمانی‌ها و روایت رخدادها پیش از وقوع نیز در لابه‌لای گفت‌وگوها گنجانده شـده‌اند؛ برای مثال، از زبان دونا ماریا برنامهٔ قاچاق بازگو می‌شـود: «سَـتَصِـلُ إلَينا اليَومَ شَـحنَةٌ من الماسِ، وَسَـتَتولّي أنتَ تَسَـلُّمَها يا خوليو، وسَـتَقومُ بِنَقلِها، هل أنتَ مُسـتَعدٌّ لذلكَ؟» (فاروق، بی تا: ۴۱) تأکید می‌شود که روایت‌های پیشازمانی و هم‌زمانی بیشتر در رمان‌های بلند برای توصیف‌های طولانی به کار می‌رود، نه داستان کوتاه تریلر؛ بنابراین، انتخاب شیوهٔ روایت پسازمانی برای غالب داستان توسط نویسندهٔ دقیق منطقی می‌نماید.

۳. وجه روایی

وجه یعنی راوی دید چه کسی را در روایت ارائه می‌دهد؛ ازاین‌رو، در هر اثر داستانی، وجه مسائل مربوط به فاصله و چشم‌انداز را در بر می‌گیرد (اسکولز، ۱۳۷۹ش: ۲۳۲). کارکرد وجه ایجاد ارتباط بین دو سطح داستان و روایتگری است. خلاصهٔ موضوعات این مقوله در نمودار ۴ دسته‌بندی شده است.



نمودار ۴: تقسیم‌بندی وجه روایی

۳-۱. فاصله[۳۶]

این اصطلاح به معنی فاصلهٔ میان داستان و روایتگری است. راوی همچون میانجی است و داستان از صافی ذهن او عبور می‌کند. هرچه مداخلهٔ راوی بیشتر باشد، فاصلهٔ میان روایتگری و داستان افزایش می‌یابد و برعکس، حداقل فاصله زمانی رخ می‌دهد که خواننده حضور راوی را احساس نکند و گویی «داستان خودش را تعریف می‌کند» (تایسن، ۱۳۸۷ش: ۳۷۲).

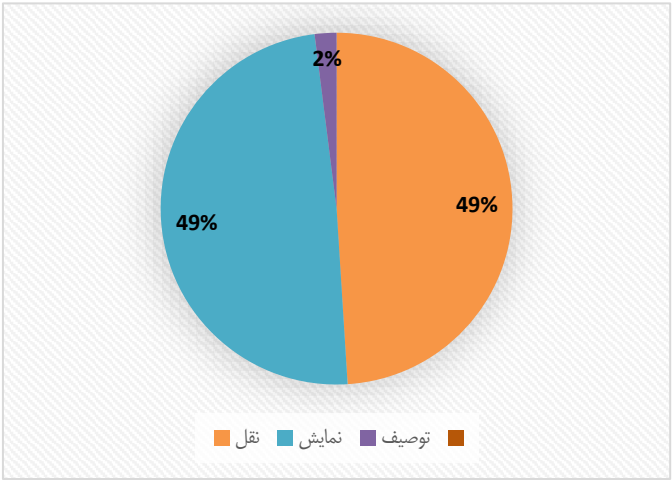
برای سنجش میزان فاصله در روایت، دو جنبه باید بررسی شود:

الف) اشکال روایت[۳۷]: روایت ممکن است به‌صورت نقل، نمایش و توصیف ارائه شود. نقل بیان فشردهٔ کنش‌ها و رخدادها است؛ نمایش به زمان و مکان رخدادها و گفت‌وگوها می‌پردازد و توصیفْ بخش‌هایی از داستان است که رویداد یا گفت‌وگویی در آن رخ نمی‌دهد (بی‌نیاز، ۱۳۹٤ش: ۱۰۸-۱۱۵). در نمایش، تماس خواننده با شخصیت‌ها بیشتر و فاصلهٔ بین دو

سطح کمتر است؛ در توصیف، این فاصله بیشینه است. بیشتر داستان‌ها از هر سه روش بهره می‌برند، اما نویسنده، بسته به هدف، یکی از آن‌ها را بیشتر به کار می‌گیرد.

بریق الماس فقط بر پایهٔ دو شکل روایی نقل و نمایش بنا شده است و توصیف قابل ملاحظه‌ای در آن دیده نمی‌شود یا اگر هم دیده شود از یک یا دو صفت کوتاه تجاوز نمی‌کند تا شکل روایی به خود بگیرد. این صحنه از داستان نمونهٔ گویایی از این مطلب است: «ظَهَرَتِ الدَّهشَةُ علَى وَجهِ دونا، (نقل) عَلَى حينَ قَفَزَ بَدرو واقِفًا وَشَهَرَ مسدّسَهُ في وَجهِ أدهمَ (نقل) وصاحَ بِشَراسَةٍ: - سَأقتُلُكَ أيُّها الوغدُ الخائِنُ (نمایش)... قاطَعَتْهُ دونا بِلَهجَةٍ حازمةٍ و هي تُشيرُ إلَى رِجالِها الّذينَ شَهَروا أسلِحَتَهُمْ بالتَرَيُّثِ (نقل) وقالت: -صَه يابَدرو... كَيفَ عَلِمتَ بِأمرِ الشَّحنة يا خوليو؟ كَيفَ عَلِمتَ أنّها لَيسَتْ ماسًا؟ (نمایش) قال أدهم وهو يُشيحُ بِذِراعِهِ غاضِبًا (نقل): - وَهَلْ معرفةُ محتويّاتِ صندوقٍ صَغيرٍ مِنَ الكَرتونِ أمرٌ عَسيرٌ عَلَى لصٍّ عَبقَري مِثلي يا دونا؟ (نمایش) قالَت دونا و هي تداعِبُ أنفَها الصغيرَ بأناملِها (نقل): صحيحٌ...» (فاروق، بی‌تا: ۶۳-۶۲).

نمودار ۵، با احصای اشکال روایت در این داستان، بیانگر این است که بریق الماس توانسته است با استفادهٔ حداکثری از شیوهٔ نقل و نمایش فاصلهٔ بین دو سطح داستان و روایتگری را کم کند.



نمودار ۵: ترکیب اشکال روایت در *بریق الماس*

ب) انواع گفتار[۳۸]: ژنت در جستارهای خود چهار سطح از گفتار را معرفی نموده است: گفتار مستقیم، غیرمستقیم، غیرمستقیم آزاد و روایت‌شده. بررسی این سطوح از فاکتورهای اساسی در تعیین فاصله به شمار می‌رود. در این پژوهش، پس از توضیح هریک، نمونه‌ای از داستان و سپس تحلیل نهایی ارائه می‌شود.

گفتار مستقیم[۳۹] به معنای «نقل وفادارانهٔ کلمات واقعی شخصیت است؛ در این شیوه سخن هیچ تغییر نمی‌کند» (تودوروف، ۱۳۸۲ش: ۵۷). در این حالت، تک‌گویی یا گفت‌وگوی افراد دقیقاً در متن درج می‌شود، حروف ربط به کار نمی‌رود و نقل‌قول معمولاً در گیومه قرار دارد (اوجبی، ۱۳۸۹ش: ۱۲٤)؛ برای مثال، او صمیمانه به مادرش گفت: دوستت دارم.

گفتار مستقیم کمترین فاصله میان روایتگری و داستان را دارد و ویژگی نمایشی آن برجسته است؛ بنابراین، تعامل مخاطب با متن نزدیک‌تر است.

نمونه‌ای از گفتار مستقیم در داستان: «ابتَسَمَتْ دونا وهی تَقولُ: - لَنْ یَخدعَني رجُلٌ مَهما بَلَغَ ذَکاؤهُ. قطَّبَ بَدرو حاجِبَیهِ بضیقٍ وقال: -وَبِمَ یُفیدُنا لِصٌّ خزائنَ یا دونا؟ قالت دونا: -هذا الرجلُ نادرُ الوجودِ یا بَدرو... إنَّهُ رَجلٌ بِکلِّ ما في الکلمةِ مِنْ مَعانٍ...» (فاروق، بی‌تا: ۳۶).

در گفتار غیرمستقیم[۴۰]، راوی محتوای آنچه شنیده است را در قالب کلام خود بازگو می‌کند. پس «ایجاد تغییراتی چون خلاصه کردن، حذف کردن و نیز تغییرات دستوری در کلام مستقیم از مشخصه‌های گفتار غیرمستقیم است» (تودوروف، ۱۳۸۲ش: ۵۷). در این نوع گفتار، کلمات شخصیت از زبان راوی گزارش می‌شود، حروف ربط شاخصهٔ آن است و راوی با بیان خود آن‌ها را ارائه می‌دهد؛ برای مثال، او صمیمانه به مادرش گفت که دوستش دارد. فاصلهٔ بین داستان و راوی در این سطح بیشتر از گفتار مستقیم است.

نمونه‌ای از گفتار غیرمستقیم در داستان: «یا سیّد منصور... کلُّ ما أستَطیعُ قولَهُ لکَ الآنَ هوَ أنْ تَطمَئِنَّ.» (فاروق، بی تا: ۳۶)

گفتار غیرمستقیم آزاد[۴۱] حد فاصل میان گفتار مستقیم و غیرمستقیم است. در این روش، راوی جملات شخصیت‌ها را غیرمستقیم بازگو می‌کند، اما سیاق و لحن آن‌ها را حفظ می‌کند (اخوت، ۱۳۷۱ش: ۹۷). کلمات و کنش‌های شخصیت توسط راوی بیان می‌شود، بدون استفاده از حروف ربط (گیلمت، ۱۳۸٦ش: ٦٥). مزیت این نوع گفتار آن است که هم سبک گفتار شخصیت‌ها حفظ می‌شود و هم امکان ورود به افکار و احساسات درونی آن‌ها فراهم می‌گردد؛ به همین دلیل، تک‌گویی‌های درونی در قالب اندیشه از این نوع‌اند؛ برای مثال، او صمیمانه به مادرش گفت: دوستش دارد.

فاصلهٔ میان روایت و داستان در گفتار غیرمستقیم آزاد بیشتر از دو نوع پیشین است.

نمونه‌ای از گفتار غیرمستقیم آزاد در داستان: «نَظَرَتْ مُنی إلی وَجهِ دونا و...سَألَتْ نَفسَها: کَیفَ تَمْتَلِکُ امرَأةٌ لَها مثلُ هذا الصَوتِ الرّقیقِ والابتِسامةِ الحانیةِ قَلبًا مِنَ الصَّخرِ؟!» (فاروق، بی‌تا: ۴۳) این عبارت چون اندیشه است، نمود عینی در خارج ندارد و فقط مفهوم ذهنیت است که بیان می‌شود، بنابراین گفتار مستقیم حساب نمی‌شود.

گفتار روایت‌شده[۴۲] نوعی گفتار است که راوی تنها به ثبت مضمون سخنان شخصیت‌ها می‌پردازد (اوجبی، ۱۳۸۹ش: ۱۲۴). در این شیوه، گفته‌ها و کنش‌های شخصیت با روایت راوی یکی می‌شود و مانند دیگر رویدادها تلقی می‌گردد، به‌طوری‌که فاصلهٔ میان داستان و بیان راوی به‌طور کامل حذف می‌شود (گیلمت، ۱۳۸۶ش: ۶۵)؛ برای مثال، او مادرش را از علاقهٔ خود به وی آگاه کرد.

نمونه‌ای از گفتار روایت‌شده در داستان: «لن یَسئَلَکَ أحَدٌ عمّا تَفعَلُهُ یا سنیور أدهم.» (فاروق، بی‌تا: ۱۹)

با توجه به بررسی‌های به‌عمل‌آمده از داستان بریق الماس مشخص شد، به‌علت نمایشی بودن، تکیهٔ اصلی آن بر گفتار مستقیم است و اغلب حجمش را همین گفتار تشکیل می‌دهد. به‌جز یک نمونه که برای گفتار غیرمستقیم ذکر شد و دو مورد تک گویی درونی (غیرمستقیم آزاد)، داستان به‌کل فاقد این دو سطح از گفتار است؛ اما گفتار روایت‌شده کمابیش در آن یافت می‌شود.

جدول ۱ آمار پراکندگی انواع گفتار را در این داستان نشان می‌دهد.

جدول ۱: میزان انواع گفتار در *بریق الماس*

نوع گفتار	روایت‌شده	مستقیم	غیرمستقیم	غیرمستقیم آزاد
فاصلهٔ داستان و روایتگری	صفر	کم	زیاد	خیلی زیاد
تعداد در داستان	۶	۲۹۷	۱	۲
درصد	%۲	%۹۷	% ۰/۳۵	% ۰/۶۵

نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است که در بریق الماس، با استفادهٔ حداکثری از دو سطح گفتار مستقیم و روایت‌شده، فاصلهٔ بین داستان و روایتگری کوتاه شده است.

۳-۲. چشم‌انداز[۴۳]

چشم‌انداز یا کانون روایت یا دیدگاه منظری است که راوی برای نگریستن به داستانش انتخاب می‌کند. هرچند راوی رویدادها را برای مخاطب روایت می‌کند، همیشه کانون روایت به او تعلق ندارد. ازاین‌رو، چشم‌انداز در سه بخش تقسیم‌بندی می شود که هریک می‌تواند جزء شخصیت‌های درون داستان باشد یا برعکس.

الف) چشم‌انداز برتر[۴۴] یا کانون صفر دیدگاهی است که راوی در آن دانای کلی است که دربارهٔ شخصیت‌ها آگاهی کامل دارد.

ب) چشم‌انداز همسان[۴۵] یا کانون درونی دیدگاهی است که در آن دید راوی محدود است و به شخصیت از روبه‌رو نگاه می کند.

ج) چشم‌انداز خارج[۴۶] یا کانون بیرونی که در آن اطلاعات راوی دربارهٔ شخصیت‌ها کمتر است یا اگر اطلاع دارد بروز نمی دهد (اخوت، ۱۳۷۱ش: ۹۷-۹۸).

در داستان بریق الماس، ازآنجاکه زاویهٔ دید عمدتاً نمایشی است، راوی حتی دربارهٔ شخصیت اصلی، یعنی ادهم، هم چشم‌انداز محدودی دارد و فقط رفتار و کنش‌های او و دیگر شخصیت‌ها را به‌واسطهٔ کانون درونی روایت می‌کند و راهی به افکارشان ندارد، جز آنچه خودشان می‌گویند؛ مانند «سألْتُهُ (منی) بِصَوتٍ خافِتٍ: - هلْ هناكَ ما يُشغِلُ بالَكَ يا سيِّدی؟... أجابَها أدهَمْ دونَ أنْ يَستَديرَ إلَيها: - يَبدو أنَّهُمْ يَستَعِدّونَ للاحتِفالِ بِمُنا سَبَةٍ ما.» (فاروق، بی‌تا: ۵۵) در این عبارت‌ها، فکر قهرمان از رفتار و سخنان اوست که معلوم می‌شود، نه از قدرت راوی در نفوذ به درون او. به‌جز دو مورد تک‌گویی که قبلاً از آن سخن به میان آمده است، راوی این قصه همواره همانند کسی است که روبه‌روی شخصیت‌ها نشسته است و آنچه آن‌ها انجام می‌دهند و او می‌بیند و آنچه می‌گویند و او می شنود روایت می‌کند. بهره‌گیری از عنصر گفت‌وگو، به‌عنوان مهم‌ترین نقاط کانون ساز روایی، بخش شایان توجهی از داستان را شکل داده و کانون روایت را از حالت صفر به‌سمت کانون درونی هدایت کرده است.

در یک صحنه از شروع داستان بریق الماس، کانونی بیرونی وجود دارد که در آن راوی از هویت شخصیت اطلاع دارد، ولی وانمود می‌کند که بی‌اطلاع است تا، به‌واسطهٔ این شگرد، مخاطب را غافل‌گیر کند و شروع جذابی را برای داستان رقم زند.

در این صحنه، راوی از پیرمردی گوژپشت که ضعف و خستگی در چهره‌اش نمایان است و به‌سختی از پله‌های هواپیما بالا می رود حکایت می‌کند، که برای مسافران مواد غذایی برده و هنگام تحویل آن به هواپیماربایان کتک سختی از آن‌ها خورده است: «سَقَطَ العَجوزُ عَلى الأرضِ وَتَأَوَّهَ بِأَلَمٍ. فَأَطلَقَ الرجُلُ المُمسِكُ بالمُسدّسِ ضَحكَةً عاليةً وقالَ: -ما رَأيك لو أنهَينا آلامَكَ برصاصَةٍ واحدَةٍ أيّها العَجوزُ؟... لا ياسـيّدي، رحماكَ! ما أنا إلّا عجوزٌ مِسـكينٌ... رحماكَ! يا لَكهولَتي!» (فاروق، بی‌تا: ۹-۸) ناگهان آن پیرمرد به ایشان حمله و همه را دستگیر می‌کند و توسط خلبان هواپیما شناسایی و معلوم می‌شود که او همان قهرمان داستان، ادهم صبری، است: «توقّفَ قائِدُ الطائرَةِ لَحظَةً يَتَأَمَّلُ وَجهَ الرَّجُلِ، ثمَّ ابتَسَمَ و قالَ: - إنّني أعرِفُكَ أيّها الرَّجلُ... لقَدْ خَصَلنا سَوِيًّا عَلَى شَهادةِ الطَيَرانِ... أنتَ تُدعَى أدهَم صَبري. ابتسمَ أدهمُ وقال: بلَى يا صَديقي ريمون. كيفَ حالُكَ؟» (فاروق، بی‌تا: ۱۳)

از آنچه ذکر شـد چنین برمی‌آید که میزان اطلاعات راوی از شـخصـیت‌های این داسـتان، به‌ویژه شـخصـیت اصـلی و قهرمان، اندک است.

دستاوردها

در این مقاله تلاش شـده اسـت تا روایت بریق الماس از دیدگاه سـاختارگرایانه و با اسـتفاده از چارچوب ژرار ژنت تحلیل شـود؛ چارچوبی که روایت را به سه لایهٔ مجزای داستان، روایت و روایتگری (راوی) تقسیم می‌کند و روش‌های بررسی تعامل میان این لایه‌ها از طریق زمان، وجه و لحن روایت را مشـخص می‌سـازد. بر اسـاس تحلیل‌های انجام‌شـده، خلاصـهٔ دسـتاوردهای این پژوهش به شرح زیر است:

- وظیفهٔ زمان روایی ایجاد ارتباط بین دو سطح داستان و روایت است که این کار را از طریق نظم، تداوم و بسامد روایت انجام می‌دهد. نظم روایت اصلی داستان بریق الماس در یک خط زمانی مستقیم و همگام با نظم داستان پیش می‌رود و به ندرت دچار زمان‌پریشی گذشته‌نگر یا آینده‌نگر می شود. سرعت حرکت روایت نیز، به‌خاطر دوری از درنگ و اتکا به نمایش در غالب داسـتان، به‌موازات سـرعت داسـتان در حرکت اسـت. درعین‌حال، حذف بخش‌هایی از رخدادهای داسـتان در روایت در فاصلهٔ بین خرده‌روایت‌ها به سرعت آن افزوده است. از نظر بسامد رخدادهای داستان در روایت، بریق الماس روایتی تک‌محور است و روایت بازانجام یا مکرر سهم چندانی در آن ندارند.
- کارکرد لحن روایی برقراری تعامل بین هر سه سطح داستان، روایت و روایتگری است؛ چراکه روایتگر مکان و زمان روایت داستان را از طریق آن مشخص می‌کند. کلیت داستان بریق الماس از لحاظ مکان روایت برون‌داستانی است، زیرا راوی از زاویهٔ دید دانای کل نمایشـی به داسـتان می‌نگرد و آن را روایت می‌کند. از نظر زمانی نیز این داسـتان پسـازمانی است، چراکه روایتگر رخدادهای داستان را پس از وقوع آن روایت می‌کند.
- وجه روایی وظیفهٔ ارتباط بین دو سـطح داسـتان و روایتگری را بر عهده دارد. در این داسـتان، راوی با انتخاب شـکل روایی نقل و نمایش و شیوهٔ گفتار مستقیم، توانسته است فاصلهٔ بین این دو سطح را کم کند؛ همچنین، استفادهٔ راوی از چشـم‌انداز همسـان یا کانون درونی باعث شـده اسـت روایتگر دید محدودی به داسـتان داشـته باشـد. درواقع نویسـنده، با گزینش عامدانهٔ این چشم‌انداز، نفوذ نکردن راوی به درون شخصیت‌های داستان را وسیله‌ای برای حفظ شکل دراماتیک داستانش قرار داده است، که لازمهٔ ژانر تریلر جاسوسی است.

درنهایت، رعایت اصول ساختاری و گزینش به‌جای هریک از شیوه‌های روایی به نویسنده کمک کرده است تا اثری هم‌تراز با آثار جاسوسی دنیا عرضه کند و گامی در جهت ارتقای این ژانر نوبنیاد در جهان عرب بردارد.

پی‌نوشت

1. Narratology
2. Structuralis
3. Thriller
4. Russian Formalism
5. Subject
6. Fabula
7. Story
8. Narration
9. Narrative
10. Tense
11. Voice
12. Mood
13. Order
14. Anachronies
15. Analepsis
16. Prolepsis
17. Duration
18. Descriptive
19. Spy Thriller Fiction
20. Scene
21. Summary
22. Ellipsis
23. Frequency
24. Singulative
25. Iterative
26. Repetitive
27. Narration Place
28. Inner Narrative
29. External Narrative
30. Narration Time
31. Analepsis
32. Prolepsis
33. Synchrony

۳٤. افعال ماضی که زیرشان خط کشیده شده است، دلالت بر پسازمانی روایت دارند.

۳۵. جملات اسنادی و افعال مضارعی که با خط به آن‌ها اشاره شده است، دلالت بر هم‌زمانی روایت با رخدادهای داستان می‌کنند.

36. Distance
37. Narrative forms
38. Speech types
39. Direct speech
40. Indirect speech
41. Indirect free speech
42. Narrated speech
43. Perspective
44. Superior perspective
45. Matched perspective
46. Outer perspective

کتاب‌نامه

اخوت، احمد (۱۳۷۱ش). دستور زبان داستان. چاپ اول، اصفهان: فردا

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹ش). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ اول، تهران: آگاه.

الحاج علی، هیثم (۲۰۰۷م). الزمن النوعی و إشکالیات النوع السردی. الطبعة الأولی، بیروت: مؤسسة الانتشار العربی.

اوجبی، علی (۱۳۸۹ش). عیار نقد. چاپ اول، تهران: خانهٔ کتاب.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰ش). پیش‌درآمدی بر نظریهٔ نقد ادبی ترجمهٔ عباس مخبر. چاپ چهارم، تهران: مرکز.

بنت، اندرو و رویل، نیکولاس (۱۳۸۸ش). مقدمه‌ای بر ادبیات، نقد و نظریه (مفاهیم مهم نقد). ترجمهٔ احمد تمیم‌داری. چاپ اول، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹٤ش). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران. چاپ ششم، تهران: افراز.

تایسن، لیس (۱۳۸۷ش). نظریه‌های نقد ادبی معاصر. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. چاپ اول، تهران: حکایت قلم نوین.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲ش) بوطیقای س.اختارگرا ترجمهٔ محمد نبوی. چاپ دوم، تهران: آگه.

حبیبی، علی‌اصغر (۱۳۹۳ش). بررسی سه مؤلفه زمانیِ "نظم"، "تداوم" و "بسامد" در رمان «ذاکره الجسد» اثر احلام مستغانمی (بر اساس نظریه زمان روایی ژرار ژنت). زبان و ادبیات عربی، ٦(۱۰)، ۲۹-٦۱. https://doi.org/10.22067/jall.v6i10.40961

رسولی، حجت و حسینی شکوه السادات و عدالتی‌نسب، علی (۱۳۹۲ش)، تحلیل زمان روایی رمان «النهایات» عبدالرحمن منیف بر اساس دیدگاه زمانی ژرار ژنت. لسان مبین، ٤(۱۲)، ۱۰۷-۱۲۷.

شرشار، عبدالقادر (۲۰۰۳م). الروایة البولیسیة، بحث فی النظریة و الأصول التاریخیة و الخصائص الفنیة و أثر ذلك فی الروایة العربیة، الطبعة الأولی، دمشق: اتحاد کتّاب العرب.

فاروق، نبیل (د.ت). بریق الماس (۷ من مجموعة رجل المستحیل). قاهرة: المؤسسة العربیة الحدیثة.

صالحی، پیمان (۱۳۹٤ش) نگرشی تحلیلی بر سرعت روایت در رمان های جای خالی سلوچ و موسم الهجره إلی الشمال با تکیه بر نظریه روایت شناسی ژرار ژنت. متن‌پژوهی ادبی، ٦٦، ۳۷-٦٤.

طهماسبی نوش‌آبادی، خدیجه (۱۳۹۵ش). بررسی مضامین سیاسی- اجتماعی در مجموعهٔ داستانی ملفّ‌المستقبل، نوشتهٔ نبیل فاروق.

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ زبان و ادبیات عرب، دانشگاه کاشان.
گودرزی‌نژاد، آسـیه، فرزاد، عبدالحسـین و کریمی، امیربانو (۱۳۹۵ش). «بررسـی کانون روایت در رمان‌های تاریخی جرجی زیدان». مجله زبان و ادب فارسی، ۹(۳۰)، ۱۴۳-۱۶۲.
گیلمت، لوسی (۱۳۸٦ش). روایت‌شناسی ژرارد ژنت، ترجمهٔ محمدعلی مسعودی. فصلنامهٔ ادبی داستانی خوانش، ۲(۸)، ٦۳-٦۸.
لوته، یاکوب (۱۳۸٦ش). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. چاپ اول، تهران: مینوی خرد.
مارتین، والاس (۱۳۹۵ش). نظریه‌های روایت. ترجمهٔ محمد شهبا. چاپ هفتم، تهران: هرمس.
مصلی‌نژاد، محسن (۱۳۹٦ش). عناصر داستان در مجموعه نهایی (رجل المستحیل)، نوشته‌ی نبیل فاروق. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خلیج فارس.
مکاریک، ایرناری (۱۳۸۸ش). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی.چاپ سوم، تهران: آگاه.
میرصادقی، جمال (۱۳۹٤ش). داستان‌های پلیسی. چاپ اول، تهران: سخن.

Al-Haj Ali, H. (2007). *Generic time and the problems of narrative genre*. 1st ed., Arab Publishing Foundation. [In Arabic]

Bennett, A., & Royle, N. (2009). *An introduction to literature, criticism and theory (Key concepts in criticism)*. A. Tamimdari (Trans.). Institute for Cultural and Social Studies. 1st edition. [In Persian]

Binaiaz, F. (2015). *An introduction to story writing and narratology with a brief reference to the pathology of Iranian novel and short story*. 6th ed., Afraz. [In Persian]

Eagleton, T. (2001). *An introduction to literary criticism theory*. A. Mokhber (Trans.). 4th ed., Markaz [In Persian]

Farouk, N. (n.d.). *Diamond sparkle (7th in the series The man of the impossible)*. Modern Arab Institution. [In Arabic]

Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* .J. E. Lewin (Trans.). Cornell University Press.

Gouderzinejad, A., Farzad, A., & Karimi, A. (2016). Investigation of the narrative center in historical novels by Jurji Zaidan. *Journal of Persian Language and Literature*, *9*(30), 143–162. [In Persian]

Guilmet, L. (2007). *Narratology of Gérard Genette*. M. A. Masoudi (Trans.). *Literary Fiction Quarterly Khanehshenas*, *2*(8), 63–68.

Habibi, A. A. (2014). The Study of Narrative Time in the Novel :" Zakirat -al-Jasad " by Ahlam Mostaghnami (Based on Gerard Genette's Narrative Theory). *Journal of Arabic Language and Literature*, *6*(10), 29–61. https://doi.org/10.22067/jall.v6i10.40961 [In Persian]

Lothe, J. (2007). *An introduction to narrative in literature and cinema*. O. Nikfarjam (Trans.). 1st ed., Minouye Kherad. [In Persian]

Makarik, I. (2009). *Encyclopedia of contemporary literary theories*. M. Mohajer & M. Nabavi (Trans.). 3rd ed., Agah, [In Persian]

Martin, W. (2016). *Narrative theories*. M. Shahba (Trans.). 7th ed., Hermes. [In Persian]

Mirsadeghi, J. (2015). *Detective stories.* (1st ed.), Sokhan. [In Persian]

Mosallinejad, M. (2017). *Narrative elements in the series Rajul al-Mustahil by Nabil Farouk*. Master's thesis, *Department of Arabic Language and Literature*, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. [In Persian]

Ojbiy, A. (2010). *The standard of criticism*. 1st ed., Khaneye Ketab. [In Persian]

Okhovat, A. (1992). *On literature the grammar of stories*. 1st ed., Farda. [In Persian]

Rasouli, H., Hosseini Shokouh al-Sadat, S., & Edalati-Nasab, A. (2013). An analysis of narrative time in the novel Al-Nihayat by Abdulrahman Munif based on Gérard Genette's temporal theory. *Lisan Mobin Journal*, *4(*12), 107–127.

Salehi, P. (2015). An Analytical Study of Narrative Pace in the Novels 'Missing Soluch' and 'Season of Migration to the North' Using Gérard Genette's Narratology Theory. *Literary Text Research Quarterly*, *66*, 37–64.

Scholes, R. (2000). *An introduction to structuralism in literature*. F. Taheri (Trans.). 1st ed., Agah. [In Persian]

Sharshar, A. (2003). *The detective narrative: A study in theory, historical origins, technical characteristics and its influence on Arabic narrative*. 1st ed., Arab Writers Union. [In Arabic]

Todorov, T. (2003). *Structuralist poetics*. M. Nabavi (Trans.). 2nd ed., Agah. [In Persian]

Tyson, L. (2008). *Contemporary literary criticism theories*. M. Hosseinzadeh & F. Hosseini (Trans.). 1st ed., Hekayat Ghalam Novin. [In Persian]

Webster, M. (2018). Merriam-Webster online dictionary. http://www.merriam-webster.com