Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

The Concept of Narrative Time in Women's Writing with a Look at the Works of Marguerite Duras

Matin Vesal [1]

1. Assistant professor of French Language and Literature, Faculty of humanities and literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. Email : m.vesal.scu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 09/07/2022
Received in revised form: 25/09/2022
Accepted: 08/10/2022

Keywords:

Feminine writing,
Narrative time,
Marguerite Duras,
The Lover,
The Ravishing of Lol V. Stein.

ABSTRACT

The beginning of the twentieth century is considered as the period of flourishing and emergence of women's writing, however, women's writing has existed for a long time without the aim of its authors to portray the feminine features of their writing. Women writers gradually addressed the issues that were ignored by the masculine discourse, with the aim of changing preconceived definitions of women, as well as social values. They sought to invent a new language and somehow try to break the masculine language and free themselves from prohibitions. The first step women writers took to break with traditional and masculine language was to destroy what was considered to be the basis of the novel's integrity: time. In fact, literature and novels in particular are considered as the art of processing time, and by analyzing it, one can achieve results in terms of the meaning of the work. In the works of the contemporary French writer Marguerite Duras, and in the two novels reviewed in this article, *The Lover* and *The Ravishing of Lol V. Stein* time is processed in a feminine and modern way. In this article, we study in descriptive-analytical way, the narrative time in Margarita Duras's female writing. Examining the text time, story time, relationships between them and also studying the eclecticism of narrative times, we came to the conclusion that in women's writing, time has a feminine dimension that originates from women's inner characteristics and perception of time and is the result of effort. Women are writers to break the traditional rules and definitions of writing. Therefore, this paper examines the time component from the perspective of narratology as one of the branches of literary criticism.

Cite this article: *Vesal, M* (2024). The Concept of Narrative Time in Women's Writing with a Look at the Works of Marguerite Duras. *Research in Narrative Literature*, 13(3), 291-312.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2022.8025.1615

Extended abstract

Introduction

Political, cultural, and social influences on the time and place of writing a work shape its form and theme, as well as its specified aesthetics. However, it is still noteworthy to ask; whether the words and scripts, that "second gender" has entered into the field of writing, have such an effect? The field of literature and writing has always been a field belonging to men, and until the beginning of the 20th century, women were considered to lack any talent for creating literary works. The term novel or women's writing by itself indicates the existence of a socio-cultural problem. In fact; the word "feminine" carries critical concept since men's novels and writings are never mentioned, and this indicates a kind of ideological superiority or even the real superiority of men's writing over women's. It is as if men's writing is the superior and women's writing is scored as the "second rate" and "marginal" ones. The same hierarchy has existed for men and women and considers women as the "second sex." However,being influenced by the social trends, women's writing changed a lot and novelists made a lot of effort to improve the position of women in society. From a sociological point of view, a woman can be compared with words and signs. Claude Lévi-Strauss compares kinship systems that were created by women with language systems. In his structural anthropology, he emphasizes that by considering marriage rules and kinship systems as a kind of language (a set of things to establish some kind of communication between individuals and groups), the message is transmitted by the women of the society who were found and entered the other clans, lineages, or families. Therefore, the woman is related to the origin of writing. By considering women and femininity as the origin of writing, it is realized that it is undoubtedly through writing that femininity can express itself. Therefore, by examining the writing, traces of femininity can be discovered.

Method and Result

Narrative is a mirror of the whole view of thought in the form of a story, but do the narrative and the time component create a suitable platform for reflecting women's ideals and dreams? How can the traces of femininity in the writing be deciphered through the examination of the time of narration and the meaning created with it? Finally yet importantly, can women's writing be a challenge against predetermined social values? With that in mind, the assumption of the present research is that the use of time in the writing of Marguerite Duras has given a feminine dimension to the story and events. The answer to this hypothesis and questions can help to clarify the frameworks and intellectual currents of women's writing.

Marguerite Duras is one of the most significant and highly addresseed writers of the 20th century in France and the pioneer in the field of women's writing. Furthermore, the novels examined in this research are considered to be her most important works. Having that in mind, this research can help to introduce this author as much as possible, be effective, and pave the way for comparative studies in the field of women's writing.

With a descriptive-analytical approach, this article analyzes the two novels “The Lover” and “Mania of Lol and Stein” by Marguerite Duras. In the descriptive part, the research data has been obtained using library sources, and in the analytical segment, the research is analyzed qualitatively with Genette's narratological approach and with emphasis on female components.

Conclusion

According to the analysis carried out in this research, is can be deduced that time has a feminine dimension in the writings of women writers, which originates from women's inner thoughts and perceptions of time. Furthremore, unlike men's writings, the objective and real dimension of time is ignored. However, throughout the novels that have been studied in this research, Duras has tried to present a new narrative structure that provides a platform for the emergence and manifestation of female intellectual strains. The investigations of the present research indicate that author has tried to question the format of the common writing by replacing the new structure of the narrative instead of the traditional structure and presenting a new dimension of time. Furthermore, time, as one of the major elements of storytelling, provides the author with various ways to represent the story world. Therefore, the writing of Marguerite Duras is a challenge against the traditional narrative time that limits time and place. Redefining the new concept of time allows the characters of the story to free themselves from limited and closed time, and accordingly, the narrative is placed outside the principles of time. Duras confuses the past, present and future by using complicated types of time in which the linear course of the story is ignored. Therefore, “The Lover” and “Mania of Lol and Stein” have not been proceed in a linear, regular, and usual order. The time of clocks and calendars has no place in Duras's writings, and the flow of an imaginary time in his novels can be clearly witnessed. All these narrative techniques lead to uncertainty in the story and the feeling of a kind of time suspension. As a result, the time of the narrative text and the time of the story have lost their harmony chronologically and the reader has witnessed the failure of time. Isn't the failure of real time a kind of questioning of all reality?.

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

مفهوم زمان روایی در نوشتار زنانه با نگاهی به آثار مارگاریت دوراس

متین وصال[1]

۱. استادیار، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.

رایانامه: m.vesal.scu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۱۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۷/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۶

واژه‌های کلیدی:
نوشتار زنانه،
زمانِ روایی،
مارگاریت دوراس،
عاشق،
شیدایی لل واشتاین.

چکیده

ابتدای قرن بیستم را دوران شکوفایی و ظهور نوشتار زنان دانسته‌اند، حال‌آنکه نوشتار زنانه از دیرباز وجود داشت بی‌آنکه هدف نویسندگانِ آن به تصویر کشیدن ویژگی‌های زنانهٔ نوشتارشان باشد؛ اما زنانِ نویسنده به‌تدریج به موضوعاتی پرداختند که کلام مردانه نادیده می‌گرفت، با این هدف که تعاریف از پیش تعیین‌شده از زن و نیز ارزش‌های اجتماعی را تغییر دهند. زنان در پی ابداع زبانی جدید و با تلاش برای درهم‌شکستن زبان مردانه، به دنبال رهایی خود از ممنوعیت‌ها بودند. اولین قدمی که زنان نویسنده برای قطع ارتباط خود با زبان سنتی و مردانه برداشتند، ویران‌کردن جزئی بود که پایه و اساس یکپارچگیِ رمان در نظر گرفته می‌شد و آن جزء «زمان» بود. در حقیقت، ادبیات و به‌ویژه رمان، به‌نوعی هنر پردازش زمان دانسته می‌شوند. با تحلیل زمان است که می‌توان به نتایجی در باب معنای اثر ادبی دست‌یافت. در آثار مارگریت دوراس[1]، نویسندهٔ معاصر فرانسوی و در دو رمان بررسی‌شده در این پژوهش، یعنی *عاشق* و *شیدایی لل واشتاین*، زمان، با نگاهی زنانه و به شیوه‌ای نوگرایانه پردازش‌شده است. در این مقاله به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی به مطالعهٔ زمان روایی در نوشتار زنانهٔ مارگاریت دوراس می‌پردازیم و با بررسی زمان متن، زمان داستان، روابط میان آن‌ها و همچنین مطالعهٔ ترکیب زمان‌های روایت، به این نتیجه می‌رسیم که در نوشتار زنان، زمان بُعدی زنانه دارد که هم از ویژگی‌های درونی و ادراک زنان از زمان نشأت می‌گیرد و هم نتیجه تلاش زنان نویسنده برای شکستن قوانین و تعاریف سنتی از روایت است. بنابراین، در این جستار مؤلفه زمان از منظر روایت‌شناختی که از شاخه‌های مهم نقد ادبی است، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

استناد: وصال، متین (۱۴۰۳). مفهوم زمان روایی در نوشتار زنانه با نگاهی به آثار مارگاریت دوراس. *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۳(۳)، ۲۹۱-۳۱۲.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2022.8025.1615

1. Marguerite Duras

۱. پیشگفتار

تأثیرات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی، زمان و مکانِ نگارش یک اثر، صورت و مضمون و نیز زیبایی‌شناختی خاص آن اثر را شکل می‌دهد؛ اما باید این سؤال را طرح کرد که آیا کلام و نوشتاری که «جنس دوم»[۱] به رشتهٔ تحریر درآورده، دارای چنین تأثیری است؟ حوزهٔ ادبیات و نوشتار همواره حوزه‌ای متعلق به مردان بوده است و تا قبل از آغاز قرن بیستم، زنان را فاقد هرگونه استعدادی برای خلق اثر ادبی می‌دانستند. اصطلاح رمان یا نوشتار زنانه به‌خودی‌خود نشان‌دهندهٔ وجود مسأله‌ای فرهنگی- اجتماعی‌ست. درواقع، کلمهٔ «زنانه»، مفاهیم مهمی را با خود همراه دارد؛ چراکه هیچ‌گاه از رمان و نوشتار مردانه سخن به میان نمی‌آید و این امر به‌خودی‌خود، بیانگر نوعی برتری ایدئولوژیک و یا حتی برتریِ حقیقی نوشتار مردانه بر نوشتار زنانه است، طوری که گویی نوشتار مردان به‌عنوان نوشتار برتر و اصلی و نوشتار زنانه «درجه دوم» و «حاشیه‌ای» در نظر گرفته می‌شود. این همان سلسله مراتبی است که برای جنس زن و مرد هم وجود داشت و زنان را «جنس دوم» به‌شمار می‌آورد؛ اما تحت تأثیر جریانات اجتماعی، نوشتار زنان تغییرات بسیاری کرد و رمان‌نویسان در جهت بهبود جایگاه زن در جامعه تلاش بسیار کردند.

یکی از مهم‌ترین نویسندگان نوگرای قرن بیستم در عرصهٔ داستان‌نویسیِ زنانه، مارگریت دوراس (۱۹۹۶-۱۹۱۴)، نویسنده و فیلم‌ساز معاصر فرانسوی و برنده جایزه گنکور می‌باشد که برخی منتقدان او را «بانوی داستان‌نویسیِ مدرن» لقب داده‌اند. وی یکی از آن دسته نویسندگانی است که ضمن داشتن گفتمانی نکوهش‌آمیز در عرصهٔ ادبی، نظمی را که در سطوح زبانی و روایی، توسط مردان در جهان ادبیات ایجاد شده بود، واژگون می‌کند تا تفکری جدید برانگیزد. دوراس در آثارش شیوه‌های نوینی را در عرصه رمان‌نویسی آزمود و رونق تازه‌ای به نثر فرانسوی بخشید. سنت‌شکنی و پرداختن به موضوعات غیرمتعارف، به شیوه‌ای غیرمعمول و نوگرایانه را می‌توان از ویژگی‌های بارز آثار مارگریت دوراس دانست. وی گرچه هیچ‌گاه خود را «فمینیست» نمی‌دانست؛ اما در نوشته‌هایش افراد و مکان‌ها را با زبان و نگاهی زنانه به یکدیگر متصل می‌کرد. «زنانِ داستان‌های دوراس اغلب عصیانگر هستند و برخلاف جریان عقاید و رفتارهایی که ایدئولوژی مردانه آموزش می‌دهد، حرکت می‌کنند. آنان به خود، جهان و موجودات، نه بر اساس قوانین رفتاری که بر جامعهٔ آن زمان حاکم بود، بلکه در نقش

---

۱. اصطلاح و نام اثر سیمون دو بووآر که به زنان اطلاق می‌شود.

یک انسان آزاد می‌نگرند» (Strub, 1988: 32).

تاکنون پژوهش‌های بسیاری در مورد مؤلفه‌های زمان روایی بر اساس نظریه ژرار ژنت صورت گرفته است که از آن میان می‌توان به مقالهٔ «تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت‌شناسی بر اساس نظریه ژرار ژنت در داستان *بی وتن* اثر رضا امیرخانی» به قلم فرهاد درودگریان، «بررسی عنصر زمان در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش* از رضا براهنی بر اساس نظریه ژرار ژنت» به قلم زهرا بزی، «نقد روایت‌شناسانهٔ مجموعهٔ *ساعت پنج برای مردن دیر است* بر اساس نظریه ژرار ژنت» تألیف قدرت‌الله طاهری و غیره اشاره کرد که ذکر تمامی آن‌ها در این مجال نمی‌گنجد؛ اما از میان پژوهش‌هایی که به بررسی زمان در آثار داستانیِ زنانه پرداخته‌اند، می‌توان به مقالهٔ «بررسیِ گذشته‌نگری در رمان نویسندگان زن معاصر بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت» به قلم حلیمه علی‌نژاد و نیز مقالهٔ «زمان روایی در رمان *احتمالاً گم‌شده‌ام* اثر سارا سالار بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت» به قلم فرهاد درودگریان اشاره کردکه در هر دو پژوهش عامل زمان‌پریشی، آن هم از نوع گذشته‌نگری، دارای بیشترین کاربرد بوده است. در مقالهٔ «روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد: تحلیلی بر پایهٔ سبک‌شناسی فمنیستی»، از ناصر نیکوبخت، سبک زنانه مورد بررسی قرارگرفته است و دیدگاه زنانه در کلیهٔ سطوح متن نمود یافته است. مقالهٔ «تحلیل ساختار روایی رمانِ *بعد از پایان* فریبا وفی» از تیمور مالمیر به تحلیل پیوند خاص زمان و روایت در رمانی زنانه پرداخته است. جلیل شاکری در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مؤلفه‌های زمان روایی در *رمان جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان*» به بررسی زمان روایی در نوشتار سیمین دانشور پرداخته است. محمدعطا عظیمی نیز در «روایت زنانه در آثار داستانی نویسندگان زن حیطهٔ جنگ و پایداری» کار خود را به روایت‌های جنگ و پایداری محدود کرده است و بالاخره، راحله بهادر در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های زمان روایی در داستان *فرار آلیس* مونرو و داستان *پرلا* شنر زویا پیرزاد»، به مطالعه‌ای تطبیقی روی آورده است و اهمیت استفاده از زمان روایی در قالب داستان کوتاه و شخصیت‌پردازی را نشان داده است؛ اما تاکنون دربارهٔ مفهوم زمان روایی در نوشتار زنانه با تأکید بر بُعد زنانه زمان و رویکرد اجتماعی به مسائل زنان پژوهشی صورت نگرفته است. ازآنجایی‌که هدف ما شناخت بهتر ویژگی‌های نوشتار نویسندگان زن است، در این پژوهش ضمن تحلیل زمان روایت و چگونگی کاربرد عنصر زمان در حال و گذشته، تلاش کرده‌ایم تا ارتباط میان شکست زمانی، آشفتگی روایت و ترکیب زمان‌ها با نوشتار زنانه را کشف و بررسی کنیم.

۱-۱.پرسش، ضرورت و روش پژوهش

روایت داستانی، آینهٔ تمام‌نمای اندیشه در قالب داستان است؛ اما آیا روایت و مؤلفه زمان بستری مناسب برای بازتاب آرمان‌ها و رؤیاهای زنانه به وجود می‌آورند؟ چگونه از طریق بررسی زمان روایت و معنایی که به کمک آن ساخته شده، ردپای زنانگی در نوشتار قابل رمزگشایی است؟ و در نهایت آیا نوشتار زنانه می‌تواند چالشی برضدّ ارزش‌های اجتماعی از پیش تعیین‌شده باشد؟ فرض پژوهش حاضر بر این است که کاربرد زمان در نوشتار مارگاریت دوراس بعدی زنانه به داستان و رویدادها بخشیده است. پاسخ به این فرضیه و پرسش‌ها می‌تواند به مشخص‌شدن چارچوب‌ها و جریانات فکریِ نوشتار زنانه یاری رساند.

ازآنجایی‌که مارگاریت دوراس یکی از مهم‌ترین نویسندگان قرن بیستم فرانسه و پیشگام در حوزهٔ نوشتار زنانه است و رمان‌های بررسی‌شده در این پژوهش نیز از مهم‌ترین آثار او به حساب می‌آیند، این پژوهش می‌تواند در شناساندن هرچه بیشتر این نویسنده، مؤثر بوده، همچنین راهگشای مطالعات تطبیقی در حوزهٔ نوشتار زنانه باشد.

این مقاله با رویکرد توصیفی- تحلیلی، دو رمان *عاشق* و *شیدایی لل و اشتاین* اثر مارگاریت دوراس را مورد تحلیل قرار می‌دهد. در بخش توصیفی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، داده‌های پژوهش به‌دست آمده است و در بخش تحلیلی، پژوهش به‌صورت کیفی با رویکرد روایت‌شناسی ژنت و با تأکید بر مؤلفه‌های زنانه به تحلیل و بررسی می‌پردازد.

۲. نوشتار زنانه و تحولات آن

بی‌شک نویسندگان سرشناس، با دوری جستن از کلیشه‌ها و اصطلاحات رایج بازشناخته می‌شوند. در حقیقت، کلیشه‌ها اصالت اثر را نابود می‌کنند و همان‌گونه که ژان پل سارتر معتقد است، «اعتبار آن را زیر سؤال می‌برند» (Salih, 2014: 61). اگر ارتباط نویسندگان با کلمات در حد اصطلاحات معمولی و روزمره باقی بماند، ارزش اثر ادبی زیر سؤال می‌رود. درواقع، جستجوی مداوم و پرشور کلمات است که جملات نوین را خلق می‌کند و به سبک نویسنده رنگ و بویی خاصی می‌بخشد. رولان بارت[1] در کتاب معروف خود، *درجه‌ی صفر نوشتار*، از نوعی «فلوبرتیزاسیون» نوشتار صحبت می‌کند. به این معنا که «نویسنده در هنگام نوشتار، تبدیل به هنرمندی می‌شود که جملات را قیچی

1. Roland Barthes

می‌کند، به آن‌ها شکلی خاص می‌بخشد و به‌این‌ترتیب از الگوهای شناخته‌شده می‌گریزد» (Barthes, 1972: 13)، همان کاری که گوستاو فلوبر[1] نویسندهٔ بزرگ قرن نوزدهم فرانسه انجام می‌داد. وی برای اولین بار کاربرد «اصطلاحات رایج» را در اثر ادبی زیر سؤال می‌برد. فلوبر در کتاب مشهور خود *بووارد و پکوشه*[2]، از نوعی حماقت نزد نوع بشر سخن به میان می‌آورد که از عامی‌سازیِ دانش نشأت می‌گیرد. فلوبر در مورد شکل نوشتار و سبک نویسنده به‌طور اغراق‌آمیزی از صفت «ناب» یا «خالص» استفاده می‌کند. درواقع او به‌نوعی تصفیه‌سازی کلمات معتقد است، تصفیه‌ای که به منظور به‌دست آوردن عصارهٔ معنایی کلمات انجام می‌شود و تحقق آن، در گروِ دوری جستن از مسیرهایی است که پیش‌تر پیموده شده‌اند. در حقیقت می‌توان گفت که نویسندگان بزرگ دیگر با زبانی سنتی، قراردادی، شناخته‌شده و موردقبول اکثریت ادبیات‌دانان سروکار ندارند، بلکه به نوشتن با زبانی روی می‌آورند که خود را از کلیشه‌ها برهاند و سرچشمهٔ نوآوری در نوشتار شود.

می‌دانیم که از دههٔ ۱۹۵۰، دو جریان پیشرو بر حوزهٔ ادبی تسلط داشتند: «اگزیستانسیالیسم» ژان پل سارتر و سیمون دوبوار[3] و «رمان نو»[4] که نویسندگانی چون ناتالی ساروت[5]، آلن روب گریه[6] و مارگریت دوراس[7] معرف آن بودند. جریان نخست، به دنبال دفاع از ادبیات متعهدانه است، همان نوع ادبیاتی که از نویسندگان بزرگی چون امیل زولا در اواخر قرن نوزدهم به ارث رسیده است و جریان دوم نیز، نویسندگانی را با رویکردی مرتبط با مکتب «هنر برای هنر» گرد هم می‌آورد. جالب آنجاست که هر دوی این جریان‌های ادبی از نویسندگان زن استقبال می‌کنند (Abakur Alteib, 2010: 23). سیمون دوبووار، ناتالی ساروت، مارگریت دوراس و ژولیا کریستوا[8]، در تولیدات زیبایی‌شناختی و نظری این جریانات فکری و ادبی فعالانه شرکت داشتند. حضور این زنان، امکان نوآوریِ زیبایی‌شناختی را در مستقل‌ترین فضای ممکن، یعنی ادبیات فراهم می‌آورد.

قرن بیستم دوران شکوفایی زنان در عرصهٔ نوشتار است، زنان درواقع در تمامی ادوار قلم‌به‌دست می‌گرفتند؛ اما به‌ناچار و برای دوری از قضاوت جامعهٔ مردسالار آن دوران، خود را در پسِ اسامیِ

1. Gustave Flaubert
2. *Bouvard et Pécuchet*
3. Simone de Beauvoir
4. Le Nouveau Roman
5. Nathalie Sarraute
6. Alain Robbe-Grillet
7. Marguerite Duras
8. Julia Kristeva

مستعار مردانه پنهان می‌کردند و جرئت ابراز وجود نداشتند. در حقیقت، اسامی مستعار به زنان این فرصت را می‌داد که خود را بیان کنند و استعدادشان را در معرض شکوفایی قرار دهند. برای مثال «ژرژ دو اسکودری» همان «مادلن دو اسکودری» بود، «دانیل استرن» همان «ماری داگولت» بود و «ژرژ ساند» نام مستعاری بود که «اورور دوپن» برای خود برگزیده بود. این نویسندگان زن به لطف اسامی مردانه‌شان توانستند جایگاهی در حوزهٔ ادبیات پیدا کنند. این تمایل به پنهان‌شدن که زنان در نوشتن و سپس در انتشار آثارشان داشتند، از طرفی، به ممنوعیت‌های جامعهٔ مردسالار که زنان نویسنده را «جوراب آبی»[1] خطاب می‌کرد، مرتبط بود و از طرف دیگر، به احساس عذاب وجدان و گناهکار بودنی که زنان نویسنده در زمان نوشتن در خود داشتند. گناهکار بودن به خاطر زمانی که برای همسر و فرزندشان صرف نمی‌کردند. زمانی که هلن سیکسوس «زمان دزدیده شده از خانواده» می‌خواند. اصطلاح «جوراب آبی»، در قرن نوزدهم برای نامیدن زنان اهل ادبیات استفاده می‌شد که بار مفهومی تحقیرآمیزی داشت، درست مثل اصطلاح «زنان دانشمند»[2] که مولیر برای کنایه به زنان تحصیلکرده و پرمدعا، به‌عنوان تیتر یکی از آثارش از آن استفاده کرد. در چنین شرایطی، بدیهی است که زنان برای نوشتن با مردان همزادپنداری می‌کردند؛ با این تصور که برای نوشتن، کلام آن‌ها می‌بایست رنگ و بویی مردانه داشته باشد. در حقیقت، آن‌ها تفاوت طبیعی میان زن و مرد را نادیده می‌گرفتند و تا آنجا که می‌توانستند از هر آنچه که رنگ و بوی زنانگی داشت، فاصله می‌گرفتند و طوطی‌وار، کلام مردان را تقلید می‌کردند. بنابراین، نوشتار و زنانگی باهم تناسبی نداشتند و نوشتار زنانه همواره سایهٔ مردان را بر سرخود احساس می‌کرد. در تفکر غالب، زنی که بااستعداد بود و نبوغی از خود نشان می‌داد لزوماً طبیعتی چندگانه داشت و ویژگی‌های مردانه بر وجودش حاکم بود. به همین دلیل هم این زنان همواره با ویژگی‌های مردانه سنجیده می‌شدند که عیار و معیار آن زمان بود. در این مورد، تقدیری که در همین قرن بیستم از مارگریت یورسنار[3] به مناسبت ورودش به آکادمی فرانسه به عمل آمد، جالب‌توجه است: «نمی‌شود زنان نویسندهٔ زیادی را دوست داشت؛ اما از دیدن یکی از آن‌ها که همانند مردان می‌نویسد یا همانند سایر زنان نمی‌نویسد، به وجد آمده‌ایم» (Boustani, 2003: 139). گویی که مانند زنان نوشتن، امری مقبوح و پیش‌پاافتاده باشد، فضیلت یورسنار در مانند مردان نوشتن دانسته شده است.

1. Bas-bleu
2. *Femmes savantes*
3. Marguerite Yourcenar

در دوران مدرن، در اروپا که می‌توان گفت از سال ۱۹۴۵ شروع شد و تا زمانهٔ ما ادامه دارد، زن در شرایط پایین‌تری زندگی نمی‌کند و همواره به دنبال حق خود برای انتخاب است. در همین دوران، زنانِ نویسنده سعی کردند تا در نوشتار خود از «تفاوت[1]» صحبت کنند و دیگر خبری از پند و اندرز، خودسانسوری و اخلاق‌مداری نیست. درواقع، زنانِ نویسنده سخن‌گفتن از احساسات را مهم تلقی می‌کردند. عواطفی که پیش از این سخن‌گفتن از آن‌ها ممنوع بود. موضوعاتی همچون باکرگی، سقط جنین و غیره. درواقع، مسألهٔ «تفاوت»، یکی از نکات اساسی قابل‌تأمل زنان معاصر و یکی از بحث‌برانگیزترین آن‌هاست. امروز، نویسندگانِ زن از داشتن «چیزی متفاوت برای نوشتن، برای گفتن» (Smart, 1987: 334) آگاه هستند. هدف این رمان‌نویسان فعالیت در حوزهٔ ادبیاتی است که تفاوتی میان جنسیت‌ها قائل نشود، حال‌آنکه در زندگیِ واقعی همچنان شاهد آن هستند که زنان را بااستعدادی برابر، پایین‌تر از مردان در نظر می‌گیرد؛ اما آن‌ها بر تفاوت خود گواهی می‌دهند و رؤیای برابری و متفاوت بودن را هم‌زمان باهم در سردارند. در حقیقت، باوجود اینکه نویسندگان و منتقدان ایجاد مرز میان نوشتهٔ زنانه و مردانه را دشوار می‌دانند، زنان در نوشته‌های خود از «وجود نوشته‌ای زنانه، متفاوت از نوشته‌ای که در سنت ادبی موردپسند بوده است» (Irigaray, 1997: 19) خبر می‌دهند. بنابراین می‌توان گفت که عمل نوشتن در نوشتار زنانه بسیار مهم‌تر از موضوعی است که نویسنده به آن پرداخته است. درواقع، اگر نوشتار نویسنده‌ای زنانه تلقی می‌شود، به این دلیل است که دائماً با زنانگی و درون‌مایه‌های آن سروکار دارد، چنانکه لوس ایریگاره می‌گوید: «زنان هرگز مشابه مردان صحبت نمی‌کنند» (همان). دستاورد جدید زنان نویسنده برای ادبیات تجربهٔ درونیات و بیان تمام حواس زنانه است. زنان نویسنده می‌بایست دربارهٔ خود خیال‌پردازی کنند و افسانه‌هایی بیافرینند غیر از آن‌هایی که در موردشان بر سر زبان‌هاست و جایگاه خود را به‌عنوان یک انسان در تاریخ دوباره کشف کنند. پس وظیفهٔ آن‌ها ساخت زبانی دیگر از طریق نوشتاری جدید است. چنین است که در حوزهٔ فرهنگی و ادبی که گفتار و نوشتار مردانه بر آن حاکم است، برخی زنان از طریق نوشتار زنانه، صدایی دیگر خلق کرده‌اند: صدایی زنانه. یکی از عواملی که به کمک آن قوانین سنتیِ نوشتار زیر سؤال برده می‌شود زمان است. در سطح هر اثر داستانی، با تغییر خط سیر زمانیِ مستقیم و با بر هم زدن توالی زمان داستان به کمک فنون روایی می‌توان روش‌های جدیدی برای بازنماییِ جهان داستان یافت و از این طریق، با

1. Difference

پیچیدگی‌های روایی، رویدادها و به‌طورکلی داستان را خلاف توالی مستقیم و خطّی زمان ارائه کرد. در همین راستا، در این پژوهش به بررسی مفهوم زمان روایی در دو رمان مارگاریت دوراس پرداخته‌ایم تا ارتباط زمان داستان و نوشتار زنانه را در رمانِ *عاشق* و *شیدایی لل و اشتاین*، اثر این نویسندهٔ بِنام قرن بیستم بیابیم.

رمان‌های مارگاریت دوراس تصویری واقعی از جامعهٔ زمان خود ارائه می‌دهند. رمان *عاشق* (۱۹۸۴)، برندهٔ جایزه کنگور، بازتابی از زندگی خود نویسنده است و بسیار مورد تمجید منتقدان قرار گرفته است. این رمان روایتی است از زندگیِ یک دختر پانزده سالهٔ فرانسوی که با خانوادهٔ خود در هندوچین زندگی می‌کند. داستان، ملاقات سرنوشت‌ساز دختر با یک جوان چینی را نقل می‌کند که راوی او را «عاشق» می‌نامد و از ممنوعیت‌های دیکته‌شده توسط جامعه و موانعی که راوی باید به‌عنوان یک زن برای برقراری رابطه با معشوق خود بر آن‌ها غلبه کند، سخن می‌گوید، رابطه‌ای پنهانی و جنجال‌برانگیز که پدر مرد جوان و همچنین کل جامعه استعماری، آن را ممنوع کرده‌اند. دختر جوان به همراه مادر و دو برادر خود در سختی و بی‌پولی به سر می‌برند تا زمانی که با مرد چینی آشنا می‌شود. مادر و تأثیری که تربیت او بر رویِ دخترش گذاشته است، دوران سختِ گذر از نوجوانی به جوانی و تجربه‌های مختلف او، داستان را به پیش می‌برد. سال‌ها بعد زمانی که دختر و مرد چینی هر دو پیر شده‌اند یکدیگر را در پاریس ملاقات می‌کنند و این دیدار باعث می‌شود که راوی، داستان عاشق‌اش را بنویسد. *شیدایی لل و اشتاین* (۱۹۶۴) نیز داستان متفاوت و یگانهٔ زنی است به نام لل که رنج را از یاد برده است، خود را نیز از یاد برده است. «نسیان همین است مثل آب که در دمای زیر صفر و در نسیان آب بودن یخ می‌زند». این جمله که از زبان خود نویسنده و در پشت جلد کتاب *شیدایی لل و اشتاین* نقل شده است؛ روایتگر داستانی است که قهرمان زن آن، پس از خیانت نامزدش شیدا و مجنون می‌شود و با زیر پا گذاشتن محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های جامعه، خود را از سرنوشتی که برایش مشقت‌بار و تاریک است، می‌رهاند. لل و اشتاین زنی زیبا و جوان است که پس از خیانت نامزدش ازدواج موفقی داشته، زندگی راحتی دارد؛ اما بازگشت او به همراه همسر و فرزندانش به شهری که سال‌ها قبل در آن، او به خاطر زنی دیگر رها شد، باعث می‌شودکه لل به شکل جنون‌آمیزی بخواهد اتفاقات غم‌بار چند سال قبل را از نو خلق کند.

۳. شکست زمان روایی

زمان، مفهومی کلیدی در فلسفهٔ کانت و نظریهٔ معرفت او است. از نظر او زمان از ذهنیت و تخیل انسان ناشی می‌شود. کانت بر ذهنی‌بودن زمان تأکید دارد، به عبارت دیگر، از نظر این فیلسوف، زمان در ذات اشیاء نیست و با ادراک انسان تعریف می‌شود (Kant, 1990: 151). به نظر پل ریکور نیز میان روایت یک رمان و ماهیت زمانیِ تجربهٔ انسان رابطهٔ متقابلی وجود دارد که تنها در حالت روایی داستان معنادار می‌شود. همچنان که اردلانی اشاره می‌کند «بیشتر روایت‌شناسان زمان را جزو جدایی‌ناپذیر هر روایتی می‌دانند، آن‌ها درواقع یکی از پراهمیت‌ترین عناصر روایت را زمان دانسته‌اند» (اردلانی، ۱۳۸۷: ۲۲). ژرار ژنت، روایت‌شناس ساختارگرا، در کتاب خود به نام *آرایه‌های ۳* تأکید می‌کند که برای تحلیل زمان یک رمان می‌بایست ابتدا به این موضوع توجه کرد که رمان دو نوع زمان دارد: زمان داستان و زمان متن. زمان داستان که زمان غیرواقعی نیز نامیده می‌شود، زمان رخدادهایی است که روایت می‌شوند؛ درحالی‌که زمان متن شامل اتفاقاتی است که قهرمان داستان تجربه می‌کند. زمان در داستان مبتنی بر ارتباط میان داستان و متن است و برای بررسیِ زمان یک رمان باید آن را از سه جنبه مورد بررسی قرار داد: ترتیب زمانی، تداوم و بسامد [1].

ترتیب زمانی، ترتیب رخدادهای داستان نسبت به ارائهٔ همین رخدادها در روایت است. به نظر ژنت، در یک رمان، حوادث و اتفاقات به دو صورت روایت می‌شوند: با نظم خطی و یا با نظم غیرخطی. در نظم خطی، اتفاقات در یک توالی و نظم زمانی یا همان نظم تقویمی آورده می‌شوند. در نظم غیرخطی، زمان واقعی و نظم آن، با آوردن توضیحات و خاطرات به‌هم خورده است؛ چیزی که ژنت اصطلاحاً «زمان‌پریشی» می‌نامد. در حالت غیرخطی که حوادث و اتفاقات بر اساس نوعی نظم زمانی روایت نمی‌شوند معمولاً با دو شیوهٔ روایی روبه‌رو می‌شویم: گذشته‌نگری و آینده‌نگری. گذشته‌نگری، بازگشت به گذشته است به منظور روایت اتفاقی که قبل از داستانِ در حال روایت به وقوع پیوسته است. آینده‌نگری، اشارهٔ پیشاپیش به یک اتفاق است که پس از داستانی که در حال روایت است، رخ خواهد داد (Genette, 1972: 78).

در اکثر متون زنانه، شاهد استفاده از فن گذشته‌نگری هستیم. معمولاً یک لحظهٔ سرنوشت‌ساز و یک هستهٔ مرکزی در داستان وجود دارد که راوی پیوسته به آن بازمی‌گردد و باعث به‌وجود آمدن

1. L’ordre, la durée, la fréquence.

نوعی رفت‌وبرگشت به یک‌لحظه می‌شود. استفادهٔ مدام از شیوهٔ گذشته‌نگری در روایت، درواقع ماهیت حافظه را نشان می‌دهد، جایی که «فراموش کردم این را بگویم» (دوراس، *عاشق*، ۱۳۹۱: ۶۴) بر شبیه واقعیت بودن برتری می‌یابد. به نظر ژان میلی در کتاب *بوطیقای متون*:

> *«نظم غیرخطی کارکرد حافظه را نشان می‌دهد که در حقیقت حوادث و اتفاقات را با نظم مخصوص به خود یادآوری می‌کند، این انتخاب تحت تأثیر احساسات انجام می‌شود و این موضوع یکی از ویژگی‌های اساسیِ نوشتار زنانه است؛ چراکه زنان بسیار بیشتر از مردان تحت تأثیر احساسات هستند» (Milly, 1992 : 134).*

توجیه دیگری که می‌توان برای استفادهٔ زیاد از گذشته‌نگری در نوشتار زنانه متصور شد، آن است که زمان برای زنان چرخه‌ای است که همیشه در حال آغازشدن است و به همین دلیل، آنان در روایت خود، پیوسته به گذشته بازمی‌گردند و این مسأله استفادهٔ بیش‌ازحد گذشته‌نگری را توجیه می‌کند؛ اما آنچه کمتر پرداخته شده، آن است که علاوه‌بر نشان دادن احساسات، این نوع کاربرد نظم متقاطع زمانی در داستان، می‌تواند به نوعی پیروی‌نکردن از سیستم منطقی سنتی و مردانه تلقی شود. روایت تکه‌هایی از زندگی، جایگزین داستانی می‌شود که دارای ساختاری منسجم و نظم زمانی پیوسته است.

لولا والری اشتاین، قهرمان رمان *شیدایی لل و اشتاین*، دائماً به گذشته‌اش بازمی‌گردد، دقیقاً به همان لحظه‌ای که از نظر روحی، برای همیشه ثابت مانده است: لحظهٔ شیدایی. جایی که نامزدش، مایکل ریچاردسون، او را به خاطر زنی دیگر رها می‌کند. از آن لحظه به بعد، او دیگر زمان را در واقعیت خود تجربه نمی‌کند، بلکه زمان برای او باز تجربه و مرور گذشته است:

> *«روشنایی بعدازظهر آن تابستان را لل نمی‌بیند. زن، همان لل، قدم می‌گذارد به نور مصنوعی و خیره‌کننده کلوپ ت.بیچ. لل در آن صحن وسیع و گسترده در برابر چشمان این بیننده تنها، گذشته را مرور می‌کند، نظم می‌دهد، حضور واقعی گذشته را برپا می‌دارد، می‌آراید» (دوراس، شیدایی لل و اشتاین، ۱۳۷۸: ۴۰).*

درحالی‌که لل با ازدواج با شخص دیگری به نام ژان بدفورد به زندگی اجتماعی بازمی‌گردد؛ اما به لحاظ ذهنی همچنان خارج از زمان واقعی باقی می‌ماند. او هرگز نمی‌تواند لحظه‌ای را ترک کند که در آن نامزدش او را رها کرده است. گویی در یک ثبات بی‌پایان باقی‌مانده باشد: «او اغلب بی‌حرکت است، بدون اینکه نگاه کند، آنجاست درحالی‌که جای دیگری است» (همان: ۵۷). ازاین‌رو، بازگشت بی‌وقفهٔ داستان به این لحظهٔ سرنوشت‌ساز، هستهٔ اصلی داستان می‌شود. اینجاست که متن دیگر به روال

منطقی پیش نمی‌رود، بلکه با ضرباهنگی در حال تغییر، سیر خطی زمان نیز به عقب و جلو می‌رود. می‌توان گفت که این نوع زمان روایی در داستان دوراس با تفکر ارسطو در کتاب *بوطیقا* در تضاد است:

«آنچه آغاز، میانه و پایان دارد، کل است. آغاز، آن چیزی است که به‌خودی‌خود لزوماً از چیز دیگری پیروی نمی‌کند که طبیعتاً وجود دارد یا رخ می‌دهد؛ پایان برعکس، آن چیزی که ذاتاً به‌خودی‌خود، لزوماً از چیز دیگری پیروی می‌کند. یا اکثراً وقتی‌که پس‌ازآن چیز دیگری نیست؛ وسط آن چیزی است که خودش از چیز دیگری پیروی می‌کند و چیز دیگری به دنبالش می‌آید» (Aristote, Poétique, cité par Salih, 2014: 98).

به‌این‌ترتیب دیدگاه دوراس، با مفاهیم ارسطو در تقابل قرار می‌گیرد: دیدگاه آغاز قبل از آغاز داستان، دیدگاه شروع مجدد بی‌نهایت. لل قربانی ثابت‌ماندن در زمان است. از سوی دیگر، داستان سرگشتگی و سرگردانی را، هم از نظر زمانی و هم از نظر مکانی همراه می‌کند. پیاده‌روی روزانهٔ لل بازگشتی بی‌وقفه به مکان و زمان شیدایی است:

«مجلس رقص به اواخر سفر مربوط می‌شود، بعد هم به سهولت از بین می‌رود، مثل قصر مقوایی، مثل همین سفر فعلی که چیزی از آن باقی نخواهد ماند. لل برای آخرین بار در زندگی‌اش این خاطره را مرور می‌کند، بعد هم دفنش می‌کند. در آینده هم خاطراتش را با همین نگاه و منظر فعلی و همین معاشرت‌هایش به یاد خواهد آورد، همین‌طور که حالا خاطرهٔ اس.تالا را به یاد می‌آورد، ویرانه‌ای زیر قدم‌های اکنون و حالا» (دوراس، شیدایی لل و اشتاین، ۱۳۷۸: ۱۶۱).

در رمان *عاشق* نیز پیوسته شاهد حضور گذشته‌نگرها هستیم. بنابراین ضمن ایجاد زمان‌پریشی در متن، بسیاری از صفحات رمان، تنها یک گذشته‌نگریِ طولانی است. این بخش با زمان حال، آغاز می‌شود: «یادم است، حتی همین حالا که دارم می‌نویسم، وقتی داشتیم خانه را با آن همه آب می‌شستیم برادر ارشدمان در وینه لونگ نبود [...] (دوراس، *عاشق*، ۱۳۹۱: ۶۴)، چند سطر بعد، داستان با حضور راوی در پاریسِ زمان جنگ ادامه می‌یابد: «جنگ برای من همان رنگ و بویی را دارد که کودکی‌ام [...]» (همان). سپس خواننده خود را در هند و چین دههٔ ۱۹۲۰ می‌یابد: «باز به خلوتمان می‌رویم. ما در شمار عاشقانیم. نمی‌توانیم از دوست‌داشتن هم دست بکشیم» (همان: ۶۵). در پایان، راوی دوباره به پاریس بازمی‌گردد: «زمستان‌ها گاهی شب‌ها به خانهٔ این زن می‌رفتیم. شام می‌خوردیم و تابستان‌ها

ناهار. غذا را از بهترین تالارهای پذیرایی پاریس می‌آوردند» (همان: ۶۶).

درواقع، در هر دوی این رمان‌ها، عامل زمان‌پریشی، آن هم از نوع گذشته‌نگری که انعکاس روحیات، رنج‌ها و محدودیت‌های شخصیت‌های اصلی است، بیشترین کاربرد را دارد و باعث کندشدن زمان روایت نیز می‌شود. طول مدت روایت یا تداوم، دومین جزء در بررسیِ زمان از دیدگاه ژنت است و به تناسب میان طول زمان داستان با طول روایت گفته می‌شود:

«دربارهٔ تداوم می‌توان پرسش اصلی را مقدار زمان دانست؛ یعنی اینکه مقدار زمان داستان چقدر است. در حقیقت، تداوم زمانی یعنی اینکه زمان داستان می‌تواند بزرگ‌تر، برابر یا کوچک‌تر از تداوم سخنِ روایی باشد» (وفایی و اقبالی، ۱۳۹۶: ۱۶۹).

همان‌طور که اشاره شد، در ژانر رمان با دو نوع زمان مواجه هستیم: زمان متن و زمان داستان. حرکت رفت‌وبرگشت گسترده میان زمان متن و زمان داستان نوعی چالش زمانی ایجاد می‌کند که به داستان آهنگ می‌بخشد. این تغییر آهنگ، به گفتهٔ ژنت، به چهار حوزهٔ روایی کلی تقسیم می‌شود: درنگ، صحنه، خلاصه و حذف. راوی اغلب برای اظهارنظر، توصیف و تحلیل، با استفاده از «درنگ» یا مکث، سرعت روایت را کاهش می‌دهد. «صحنه» که عموماً از دیالوگ تشکیل شده است، زمان داستان را با زمان روایت مطابقت می‌دهد. «خلاصه» به راوی اجازه می‌دهد، زمان داستان را کاهش دهد و درنتیجه آهنگ داستان را تندتر کند؛ اما آنچه توجه ما را در تحلیل رمان‌های زنانه بیش‌ازپیش به خود جلب می‌کند، «حذف زمانی» است (Genette, 1972: 140). درواقع، «حذف» راهکار دیگری است که روند خطی زمان را بر هم می‌زند. در حذف روایی، راوی بخشی از اتفاقاتی را که افتاده، نقل نمی‌کند. «بنابراین راوی می‌تواند از وقایع رخ‌داده بگذرد» (همان). ژنت در *آرایه‌های ۳*، میان حذف‌های صریح و تلویحی تمایز قائل می‌شود. «در حذف صریح مشخص می‌شود که چه مقدار از داستان حذف شده است. در حذف تلویحی، هیچ اشارهٔ روشنی به تغییر یا تبدیل در زمان داستان نمی‌شود» (حدادی، ۱۳۹۰: ۱۳۲). در صورت وجود این دو نوع حذف، تشخیص موقعیت دشوار است و خواننده تنها می‌تواند متوجه شکاف زمانی شود و یا به دنبال راه‌حلی برای بازیابی روایت باشد، استفاده از حذف، در حقیقت این تصور را ایجاد می‌کند که زمان نامشخص است. بنابراین، زمان از مرزهای زمانی فراتر می‌رود و دیگر به یک مکان و زمان خاص تعلق نخواهد داشت. در رمان *عاشق* شاهد حذف زمانی هستیم: «سال‌ها بعد، بعد از جنگ، بعد از ازدواج‌ها، اولادها، طلاق‌ها و بعد از کتاب‌ها مرد به اتفاق همسرش می‌آید پاریس. به زن تلفن می‌کند: منم... زن به‌محض شنیدن صدا او را شناخته بود».

(دوراس، *عاشق*، ۱۳۹۱: ۱۱۵) و همچنین در *شیدایی لل و اشتاین*: «ده سالی می‌شده که لل محل زادگاهش، اس.تالا را ترک کرده بود و در یو- بریج زندگی می‌کرده. طی سال‌های تأهل صاحب سه فرزند شده بود» (دوراس، *شیدایی لل و اشتاین*، ۱۳۸۷: ۲۸).

بسامد، یکی دیگر از جنبه‌های زمان در یک رمان است که آهنگ متن را تحت تأثیر قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که یک رخداد چند بار در یک داستان تکرار می‌شود. به بیان دیگر، از دیدگاه ژنت یک رخداد فقط یک‌بار به وقوع نمی‌پیوندد، بلکه می‌تواند بارها در یک داستان بازتولید و تکرار شود (Genette, 1972: 145). میان این قابلیت تکرار حوادث روایت‌شدهٔ داستان و گفتمان، ارتباطی شکل می‌گیرد که می‌توان آن را در دو حالت تصور کرد: اتفاق تکرار شده یا تکرار نشده/ روایت تکرار شده یا تکرار نشده. اگر بخواهیم این موضوع را در قالب یک چهارچوب تصور کنیم می‌توان به این شکل آن را بیان کرد:

۱. بسامد مفرد: می‌توان اتفاقی که یک‌بار به وقوع پیوسته را یک‌بار روایت کرد (روایت مفرد رایج‌ترین نوع داستان است).
۲. بسامد مکرر: می‌توان اتفاقی که n بار به وقوع پیوسته را n بار روایت کرد.
۳. بسامد بازگو: می‌توان یک‌بار، اتفاقی را که n بار به وقوع پیوسته روایت کرد.
۴. بسامد تکرار: می‌توان n بار اتفاقی را که یک‌بار به وقوع پیوسته روایت کرد.

اما کدام قالب روایت در نوشتار زنانه رایج‌تر است؟ پاسخ، بسامد تکرار است که کاملاً فرضی و زائیدهٔ بدشکل ذهنی التقاط‌گر است و در واقعیت، هیچ‌گونه اعتباری ندارد» (Borgomano, 2012: 57).

کودکان دوست دارند که یک داستان را بارها بشنوند یا یک کتاب را بارها برایشان بخوانند؛ اما این تنها مختص کودکان نیست و در نوشتار زنانه، بسامد تکرار بسیار پرکاربرد است. گویا زنان نویسنده در حال تعریف‌کردن داستان برای کودکانشان هستند و این عادت را در نوشتار نیز حفظ کرده‌اند. *عاشق* و *شیدایی لل و اشتاین* هر دو یک داستان تکرارشونده هستند؛ یعنی n بار اتفاقی را که یک‌بار افتاده است، روایت می‌کنند. برای مثال، این جملات تکراری که در رمان *عاشق* کاملاً مشابه هستند: «این هنگامهٔ عبور از یک کشتی در مکونگ است»، «این هنگامهٔ عبور از رودخانه است»، «این هنگامه در طول سفر است» و «این هنگامهٔ عبور از مکونگ است». این نوع تکنیک تکرار همچون نوعی وِرد مقدس در متن عمل می‌کند و از طریق این ورد، یک اتفاق دوباره و چندباره متولد می‌شود. راوی به

کمک تکرار، اتفاق را زنده می‌کند و در این تولدهای دوباره، تصویر همانند یک‌لحظه مطلق باقی می‌ماند. ازاین‌رو تصویر عبور از رودخانه چندین بار در متن ظاهر می‌شود و به‌واسطهٔ این تکرارها گاهی سبک نویسنده حالتی شعرگونه می‌یابد که خود یکی از ویژگی‌های نوشتار زنانه است. البته تکرار تنها در زمان و روایت وجود ندارد، بلکه می‌تواند در متن و در فرم نوشتار هم وجود داشته باشد، همانند تکرار کلمات که به متن، حالتی شعرگونه می‌دهد:

«هلن لاگونل خودش هم نمی‌داند که این‌قدر قشنگ است. خانواده‌اش هم نمی‌دانند با او چه کنند، درصددند تا هرچه زودتر شوهرش دهند. هلن لاگونل هر شوهری که بخواهد می‌تواند پیدا کند؛ اما رغبتی به این کار ندارد. هلن لاگونل تن به ازدواج نمی‌دهد، می‌خواهد برگردد پیش مادرش. هلن لاگونل سرانجام به خواست مادرش رضا خواهد داد. از من خیلی قشنگ‌تر است هلن لاگونل» (دوراس، عاشق، ۱۳۹۱: ۷۵).

به اعتقاد بئاتریس دیدیه، زنان به خاطر نظم بیولوژیکی بدن، دریافتی چرخه‌دار از زمان دارند. درحالی‌که برای مردان زمان یک مفهوم عینی و واقعی است. نوشتار زنانه می‌تواند پیوسته شاهد شروع دوباره، بازگویی و دوباره‌گویی و تکرار یک بخش باشد و در حقیقت دیدگاه زنان به زمان کاملاً فرضی، ذهنی و تکرارشونده است. به نظر او درازگویی و تکراری که در نوشتار زنانه وجود دارد نشان‌دهندهٔ خودآگاهیِ آن‌ها نسبت به زمان است که به آن «آگاهیِ پروستی» از زمان می‌گویند. جالب آنجاست در میان نویسندگان شناخته‌شدهٔ مرد فرانسوی، مارسل پروست را نویسنده‌ای با سبک نوشتاری زنانه می‌دانند (Didier, 1981: 23). برای پروست، سنجش زمان تجربهٔ اولیه را زیر سؤال می‌برد؛ چراکه اندازه‌گیریِ زمان آن‌چنان‌که ما آن را درک می‌کنیم از وجود زمان ناشی نمی‌شود، بلکه ناشی از فرافکنی مقتضیات عقل بر زمان است. به همین دلیل است که منطق و زمان باهم تناسبی ندارند[1]؛ اما در ادبیات و زندگیِ خیالی، می‌توان برداشت متفاوتی از زمان داشت. شاید تنها تفاوت مفهوم زمان از نظر پروست و از دیدگاه زنان این است که پروست از گذشته، یک خاطرهٔ شیرین می‌سازد؛ اما برای زنان، گذشته، خاطره نیست و همچنان زنده است. در بخش بعد به بررسی همین موضوع و ترکیبات زمانی می‌پردازیم.

1. Chaudier

٤. ترکیب زمانی: گذشتهٔ حاضر

استفاده از زمان حال برای روایت گذشته به‌واسطهٔ رستاخیز خاطرات، نوعی سفر میان زمان حال و گذشته ایجاد می‌کند. بااین‌حال نزد رمان‌نویسان زن تمایز آشکاری هست میان خاطراتی که به‌طور ناخواسته به یاد آورده می‌شوند و خاطراتی که خودشان تمایل به یادآوری آن‌ها دارند.

این موضوع که زنان در خود زندگینامه‌هایشان، تمایل بیشتری به استفاده از زمان حال دارند به همین موضوع بازمی‌گردد. معمولاً هنگامی‌که نویسندگان زن به‌طور کاملاً ارادی و خودخواسته از گذشته می‌نویسند، آن لحظات همانند یک‌زمان گذشتهٔ واقعی و تمام‌شده در داستان ظهور پیدا می‌کنند و اغلب این بخش‌ها با افعال زمان گذشته روایت می‌شوند؛ اما با وجود این قدم‌های حساب‌شده در دنیای خاطرات، به نظر ژرژ پوله «احیای مجدد یک حالت روحی فراموش‌شده و نه یک اتفاق، باعث می‌شود که این گذشته به زمان حال نزدیک‌تر شود و این بخش‌ها به زمان حال نگاشته شوند» (Poulet, 1952: 58).

مارسل پروست در رمان مشهور خود چنین می‌نویسد: «کتاب من حاصل حافظهٔ ناخواسته است». صحنهٔ مادلن در رمان *در جستجوی زمان ازدست‌رفته*، راویِ پروستی بعد از چشیدن تکهٔ معروف شیرینی مادلن سرشار از حسی نو می‌شود که عجیب و پرشور است. این یک خاطره ناخواسته و ناخودآگاه است. حافظهٔ خودخواسته اجازه می‌دهد که گذشته را بازسازی کنیم؛ اما حافظهٔ ناخواسته امکان دوباره زیستن لحظات گذشته را به ما می‌دهد. به‌این‌ترتیب، اتفاقاتی که درگذشته افتاده‌اند، مثلاً شخصی که درگذشته از دنیا رفته است، می‌تواند به زندگی خود در زمان حال ذهنیِ نویسنده ادامه دهد. گذشته برای نویسندگان زن تمام‌شده، پایان‌یافته و یخ‌زده نیست و به عقیده پوله: «ذهن آنان همانند یک مخزن نیست، بلکه سراسر پویایی، بازنمایی، عمل و بازسازی است» (همان). زمان حال درواقع زمانی است که گذشته و آینده را جدا می‌کند؛ اما حال نویسندگان زن یک مفهوم ذهنی است که هم گذشته و هم حال را در بر می‌گیرد. گذشته‌ای که تغییرناپذیر و دست‌نیافتنی است، نزد آن‌ها قابل‌دسترس و حاضر است. بنابراین هنگامی‌که زنان از خاطرات سخن می‌گویند به جای استفاده از زمان گذشته از زمان حال استفاده می‌کنند تا زمان‌های ازدست‌رفته‌شان را بازجویند. در حقیقت، زمان حال به نویسنده اجازه می‌دهد که درونیات خود یا همان احساسات درونی را بیرونی نمایند و نزد خواننده نیز همان احساسات را برانگیزند به همین دلیل است که نویسندگان زن با خوانندگان خود ارتباط قوی‌تری برقرار می‌کنند. درواقع این ترکیب زمان‌ها به نویسنده اجازه می‌دهد تا احساسات

درونی سرکوب‌شده خود را بیرونی نماید.

ترکیب زمانی در *شیدایی لل و اشتاین* نیز وجود دارد. پاراگراف اول کتاب در ابتدا بسیار ساده به‌نظر می‌رسد و به ارائهٔ شناسنامهٔ یک شخصیت ناشناس می‌ماند: مکان، خاستگاه، خانواده. اطلاعات بسیار معمولی که در مورد این شخصیت داده می‌شود از یک رمان کلاسیک، حتی واقع‌گرایانه خبر می‌دهد؛ چراکه زمان حال، زمان رمان‌های واقع‌گرا و رئالیست نیست. این رمان‌ها اغلب وقایع داستانی را به زمان گذشته روایت می‌کنند. دوراس هم در ابتدا زمان گذشتهٔ سادهٔ رمان‌های کلاسیک را به‌عنوان زمان اصلی انتخاب می‌کند:

«مایکل ریچاردسون به سمت لل برگشت و او را برای آخرین بار به رقص دعوت کرد»، «پس دیدند: زن لب‌هایش را باز کرد، با شگفتی از دیدن چهرهٔ جدید این مرد»، «لل از ورای باغ هر دوشان را با چشم دنبال کرد و از نظر که دور شده‌اند، لل افتاده است روی زمین، ازحال‌رفته بوده» (دوراس، شیدایی لل و اشتاین، ۱۳۸۷ :۱۷-۱۸).

به نظر رولان بارت، استفاده از زمان گذشته «نشانهٔ دنیایی ساخته شده، جدا شده، به خطوط معنادار محدود شده، نشانگر نظم و درنتیجه، رضایت است»(Barthes, 1972: 26). در مورد توصیف اتفاقات کازینوی ت.بیچ در صفحات آغازین کتاب، در ابتدا راوی تلاش می‌کند اتفاقات را طبق نظم زمانی و به زمان گذشته روایت کند؛ اما این تلاش موفقیت‌آمیز نیست و داستان پر از عدم قطعیت است، پر از علامت سؤال. درواقع، در *شیدایی لل و اشتاین*، زمان به موضوعی بسیار انعطاف‌پذیر تبدیل می‌شود. زمان حال ناگهان در دل گذشته ظاهر می‌شود و دوباره در جملات بعدی محو می‌شود:

«به‌محض اینکه قدم به سمت مرد برمی‌دارد، لل می‌بیندش، زن چرخش نرم و ملایمی به میانه اندام می‌دهد، طرز راه رفتنش از او موجودی ساخته است که مدام و دم‌به‌دم انگار به ناز و غمزه خودش را نوازش می‌کند [...] لباس بی‌زرق و برقی به تن داشت. سیاه. موهای بلندش را؛ اما به‌دقت آراسته بود و با گل‌سری کبود رنگ و سنجاق‌هایی طلایی بالا زده بود» (همان:۵۱).

زمان افعال در جملهٔ اول: «برمی‌دارد، می‌بیندش، می‌دهد، ساخته است، نوازش می‌کند» به زمان حال است؛ اما در جملهٔ دوم افعال با وجود توصیف همان شخصیت و در همان لحظه، ناگهان به گذشته تغییر پیدا می‌کنند: «به تن داشت، آراسته بود، بالا زده بود». در اینجا دیگر نمی‌توان از گذشته‌نگری صحبت کرد؛ چراکه توصیف یک شخصیت در یک صحنه به دو زمان حال و گذشته روایت شده است.

بنابراین داستان با یک زمان معمولی پیش نمی‌رود. «زمان تقویمی»، همان‌گونه که امیل بنونیستِ زبان‌شناس از آن نام می‌برد، در این داستان جایی ندارد و همان‌گونه پیش‌ازاین توضیح داده شد، زمان‌پریشی و نیز ترکیب زمان‌ها که محصولش درواقع زمانی خیالی است به‌وضوح در داستان دیده می‌شود (Benveniste, 1966: 70).

در رمان *عاشق* نیز شاهد این نوع ترکیب زمان‌ها هستیم. داستان، زندگی راوی را از کودکی تا پیری شرح می‌دهد. جملات و اطلاعات کمی وجود دارند که خواننده به‌واسطهٔ آن‌ها بتواند داستان را در زمان واقعی برحسب ساعت و تقویم قرار دهد. بااین‌حال، راوی در زمان عبور از رودخانه، پانزده‌ونیم ساله است و دومین سال تحصیل خود را در سال ۱۹۳۱ می‌گذراند، سپس از زندگی خود در پاریس در طول جنگ جهانی دوم می‌گوید؛ اما زمان حال همه‌جا حاضر است، حدومرزی میان استفاده از این زمان‌ها وجود ندارد و یافتن گذشتهٔ خالص غیرممکن است، زمان حال رخی نشان می‌دهد تا دوباره درگذشته ناپدید شود:

> *«سروصدای شهر خیلی نزدیک است، خیلی، تماسش با لته‌های کرکرهٔ چوبی پنجره محسوس است. صدها طوری است که انگار رهگذران از وسط اتاق عبور می‌کنند... سیگاری روشن کرد، داد دستم، بعد هم صورتش را نزدیکم آورد و با صدایی کاملاً آهسته حرف زد» (دوراس، عاشق، ۱۳۹۱: ٤٥).*

در حقیقت، همانند *شیدایی لل و اشتاین*، گذشته و حال هر دو می‌توانند در توصیف یک واقعیت باهم رقابت کنند: «مادرم فقط از بچه‌هاش عکس تهیه می‌کند، نه از کس دیگر، هیچ‌وقت [...] او هیچ‌وقت از مکان‌ها عکس تهیه نمی‌کرد» (همان: ۹۵-۹۶). این تغییر زمان میان حال و گذشته در این بخش که در آن یک جملهٔ تکراری به دو زمان روایت شده است، تفسیر جدیدی می‌طلبد. اینجا دیگر بحث بر سر استفادهٔ رایج از زمان حال نیست؛ چراکه در این کتاب استفاده از این زمان رنگ و بوی دیگری می‌گیرد که مخصوص سبک دوراس است. نه حال و نه گذشته، وقتی در یک قطعه درهم‌تنیده شوند، نقش مستقلی ندارند. این زمان‌ها، تنها زمانی ارزش اصلی خود را دارند که به‌طور مستقل استفاده شوند؛ اما در نوشتار دوراس به دلیل تضادی که میان آن‌ها ایجاد می‌شود، به‌کاربرده می‌شوند. معرفی ماری کارپنتر و بتی فرناندز، دو شخصیت رمان *عاشق*، تصویر خوبی از این مکانیسم ارائه می‌دهد. توصیف فیزیکی زن اول به زمان گذشته است، درحالی‌که توصیف زن دوم به زمان حال است درحالی‌که این دو زن هر دو معاصر هستند؛ اما گویی خاطرهٔ یکی واضح‌تر از دیگری است.

علاوه‌براین، معرفی زن دوم از طریق مقایسه انجام شده است که خود نشانگر ماهیت جدایی‌ناپذیر این دو فکر در ذهن راوی است:

«ماری کلود کارپانتر. آمریکایی تبار بود [...] موهای ماری کلودکارپانتر بور بود. با چهره‌ای پریده رنگ، کم البته که از چشم من زیبا بود. [...] بتی فرناندز هم یکی از این زن‌هاست، غیرفرانسوی است. نزدیک‌بین است، چشم‌هایش کم‌سو است، برای اینکه کسی را، آشنایی را به‌جا بیاورد چین به چشم می‌اندازد. دارم می‌بینم رنگ چشم‌هایش روشن است [...] حالا مدت‌هاست که مرده، گمانم سی سالی می‌شود» (همان: ٦٦–٦٨).

این امر ویژگی خاصی را برای نوشتار زنانه و درنتیجه نوشتار دوراس به‌وجود می‌آورد. این پدیدهٔ سبکی را می‌توان در سایهٔ سخنان خود نویسنده در مورد رمان‌هایش توضیح داد. درواقع این رمان‌ها بدون محدودیت‌های سبکی، دستوری یا نحوی نگاشته شده‌اند که طبق گفته خود دوراس، از نداشتن داستان نشأت می‌گیرد:

«من داستان ندارم. همان‌طور که زندگی ندارم. داستان من، هرروز، هر ثانیه از هرروز، در سایهٔ زندگیِ کنونی محو می‌شود و برای من امکانی وجود ندارد که به‌وضوح آنچه را که زندگی می‌نامیم، ببینم. تعجب می‌کنم که مردم بر چه اساسی زندگیِ خود را روایت می‌کنند. این درست است که مدل‌های زیادی از داستان وجود دارد که بر اساس نظم تقویم‌ها و ساعت‌ها نگاشته شده‌اند. معمولاً همه این مدل‌ها را انتخاب می‌کنند» (Duras, 1987: 91).

این فقدان داستان، استفادهٔ غیرمعمول از زمان‌های افعال و نادیده‌گرفتن توالی زمانی، وقایع زندگیِ راوی را توجیه می‌کند. از طرف دیگر، نویسنده می‌خواهد از طریق کاربرد زمان‌های عاری از منطق و معیارهای رایج، ساختار سنتی روایت را زیر سؤال ببرد. این تکنیک به ما کمک می‌کند تا ماهیت ناسازگار زمان را درک کنیم: «زندگی‌ام بی‌سرگذشت است، سرگذشتی ندارد. هیچ‌وقت کانونی در زندگی‌ام نبود، نه راهی، نه خط سیری» (دوراس، *عاشق*، ۱۳۹۱: ۱۱). نوشتار دوراس همانند زندگی‌اش، نوشتاری تکه‌تکه شده است. در کتاب *نوشتار– زن*، بئاتریس دیدیه به‌درستی اشاره می‌کند که زنان، زمان را بر اساس ذهنیت خود شکل می‌دهند: «او زمان را تابع حرکت‌هایی می‌کند که متضاد جریان زمان واقعی هستند[1]. زنان نویسنده در زمان حقیقی حفره‌هایی ایجاد می‌کنند که به‌نوعی تصاویری

---

۱. این نوع تضادِ جریان زمانی ذهنی و واقعی را در رمان نویسندگان زن معاصر ایرانی نیز می‌توان یافت. در کتاب *پاییز فصل آخر است*، اثر مرعشی چنین می‌خوانیم: «در این چهار ماه غیر از وقت بی‌مصرف چیز دیگری نداشته‌ام. وقتی که به هیچ می‌گذرد و از عمر نیست. نه از آن کم می‌کند و نه چیزی به آن اضافه می‌کند» (cf. Keyfarokhi, Darabi Amin, 2020: 127)

خاموش هستند و آینده را موردتردید قرار می‌دهند، با فرض‌کردن، انگار که با واقعیت و زمان بیرونی بیگانه‌اند» (Didier, 1981: 76). بنابراین نزد زنان، زمان یک بُعد خیالی دارد؛ اما نزد مردان زمان فقط بُعدی واقعی دارد. به همین دلیل هم مردان نویسنده با زمان به‌صورتی عینی و واقعی برخورد می‌کنند و عینیت و واقعیت را ترجیح می‌دهند. درحالی‌که زنان «تمایل به شکست زمان و دست یافتن به زمانی درونی دارند که مختص خود آن‌هاست» (همان). به عبارت دیگر، زنان زمان را می‌شکنند و آن را بر اساس آهنگ ذهنیت خود شکل می‌دهند، به همین دلیل ما با دریافتی احساسی از زمان روبه‌رو هستیم که در آن خاطرات و زمان حال درهم‌آمیخته‌اند.

۵. نتیجه‌گیری

از منظر جامعه‌شناسی می‌توان زن را با کلمات و نشانه‌ها مقایسه کرد. نظام‌های خویشاوندی توسط زنان در گروه‌ها ایجاد می‌شوند. کلود لوی استروس، نظام‌های خویشاوندی را با نظام‌های زبانی مقایسه می‌کند. او در *انسان‌شناسی ساختاری* خود تأکید می‌کند که با در نظر گرفتن قواعد ازدواج و نظام‌های خویشاوندی به‌عنوان نوعی زبان (مجموعه‌ای از امور برای برقراری نوعی ارتباط بین افراد و گروه‌ها)، پیام توسط زنان جامعه انتقال می‌یابد و به طوایف، دودمان یا خاندان دیگری وارد می‌شود. بنابراین، زن با منشأ نوشتار ارتباط دارد. با در نظر گرفتن زن و زنانگی در حکم خاستگاه نوشتار متوجه می‌شویم که بی‌شک، درگذر از نوشتار است که زنانگی می‌تواند خود را ابراز کند. (Crémones, 1997: 28) بنابراین با بررسی نوشتار می‌توان ردّپای زنانگی را در آن کشف کرد.

با توجه به تحلیل انجام‌شده در این جستار به این نتیجه می‌رسیم که زمان در نوشتار نویسندگانِ زن بُعدی زنانه دارد که از درونیات و ادراک زنان از زمان نشأت می‌گیرد و بر خلاف نوشتار مردانه بُعد عینی و واقعیِ زمان نادیده گرفته می‌شود؛ اما در رمان‌های مطالعه‌شده در این پژوهش، دوراس سعی در ارائهٔ ساختار روایی نوین داشته است که بستری برای ظهور و تجلی سویه‌های فکری زنانه نیز فراهم می‌کند. بررسی‌های پژوهش حاضر نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که نویسنده با جایگزین‌کردن ساختار نوین روایت به جای ساختار سنتی و ارائه‌دادنِ بعد جدیدی از زمان در صدد زیر سؤال بردنِ قالبِ نوشتار رایج برآمده است؛ چرا که زمان به‌عنوان یکی از عناصر اصلیِ روایت داستانی، شیوه‌های گوناگونی را برای بازنمود جهان داستانی در اختیار نویسنده می‌گذارد. بنابراین نوشتار مارگاریت دوراس، چالشی برضدّ زمان روایی سنتی است که زمان و مکان را محدود می‌کند. بازتعریف مفهوم جدید زمان به شخصیت‌های داستان اجازه می‌دهد که خود را از زمانی محدود و بسته رها کنند و به این

شکل روایت، خارج از اصول زمانی قرار می‌گیرد. دوراس با کاربردِ گونه‌های پیچیدهٔ زمان که سیر خطیِ داستان در آن نادیده گرفته شده، گذشته، حال و آینده را به هم می‌ریزد. بنابراین *عاشق* و *شیدایی لل و اشتاین* با نظمی خطی، معمولی و همیشگی پیش نمی‌روند. زمانِ ساعت‌ها و تقویم‌ها در نوشتار دوراس جایگاهی ندارد و می‌توان به‌وضوح جریان یک زمان خیالی را در رمان‌های او شاهد بود. تمامی این فنونِ روایی، عدم قطعیت در داستان و احساس، نوعی تعلیق زمانی را به دنبال دارند. درنتیجه زمان متن روایی و زمان داستان، هماهنگی خود را به‌صورت گاهشمارانه ازدست‌داده و خواننده شاهد نمود شکست زمان است. آیا شکست زمان واقعی به نوعی زیر سؤال بردن تمامیِ واقعیت‌ها نیست؟

کتابنامه

اردلانی، شمس الحاجیه. (۱۳۸۷) «بررسی زمان در رمان *سووشون*». *مجله زبان و ادبیات فارسی*، سال چهارم، شماره ۱۰، صص ۹- ۳۵.

حدادی، الهام؛ درودگریان، فرهاد؛ زمان‌احمدی، محمدرضا. (۱۳۹۰) «تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت‌شناسی بر اساس نظریهٔ زمان ژنت در داستان *بی‌وتن*» اثر رضا امیرخانی». *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال چهارم، شماره ۳.

درودگریان، فرهاد؛ کوپا، فاطمه؛ اکبرپور مهرآبادی، سهیلا. (۱۳۹۱) «زمان روایی در رمان *احتمالاً گم شده‌ام* بر اساس نظریه ژرار ژنت»، *دو فصلنامه مطالعات داستانی*، سال اول، شماره ۲.

دوراس، مارگاریت. (۱۳۷۸) *شیدایی لل و اشتاین*. ترجمهٔ قاسم روبین. تهران: نیلوفر.

دوراس، مارگاریت. (۱۳۹۱) *عاشق*، ترجمهٔ قاسم روبین. تهران: نیلوفر.

شاکری، جلیل؛ رمشکی، سعید. (۱۳۹۴) «بررسی مؤلفه‌های زمان روایی در رمان *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان*». *دو فصلنامه ادبیات پارسی معاصر*، سال پنجم، شماره ۳.

عظیمی، محمدعطا؛ قنبری کوچی، ملیحه. (۱۳۹۵) «روایت زنانه در آثار داستانی نویسندگان زن، حیطهٔ جنگ و پایداری». *کنگره بین‌المللی علوم انسانی، مطالعات فرهنگی*.

علی‌نژاد، حلیمه. (۱۳۹۴) «بررسی گذشته‌نگری در رمان نویسندگان زن معاصر بر اساس نظریه ژرار ژنت». *مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه محقق اردبیلی*.

مالمیر، تیمور؛ زاهدی، چنور. (۱۳۹۶) «تحلیل ساختار روایی رمان *بعد از پایان* فریبا وفی». *فصلنامه فنون ادبی*، دوره نهم، شماره ۲.

نیکوبخت، ناصر؛ دسپ، سید علی؛ بزرگ بیگدلی، سعید؛ منشی‌زاده، مجتبی. (۱۳۹۱) «روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد، تحلیل بر پایه سبک فمینیستی». *فصلنامه نقد ادبی*، سال پنجم، شماره ۱۸.

وفایی، ویدا؛ اقبالی، منیژه. (۱۳۹۵) «بررسی موارد زمان پریشی در رمان *خورشید* بر اساس نظریهٔ زمان روایی ژرار ژنت». *دو فصلنامه مطالعات نقد ادبی*، سال یازدهم، شماره ۴۴.

References

Abakur Alteib, I. A. (2010). Le statut de la femme dans la société algérienne à travers ‘La réputation’ de Rachid Boudjedra et ‘L'amour, la fantasia’, ‘Vaste est la prison’ d'Assia Djebar. Thèse de doctorat, Université de Khartoum.

Barthes, R. (1972). Degré Zéro de l’écriture, Seuil, coll. ‘Points Essais’, N° 35.

Benveniste, E. (1966). Problème de linguistique générale. Paris: Gallimard.

Borgomano, M. (2012). Marguerite Duras, De la forme au sens. Studi Francesi.

Boustani, C. (2003). L'écriture-corps chez Colette. Villenave D'ornon, Edition Fus-Art.

Cremonese, L. (1997). Dialectique du Masculine et du Féminin dans l’œuvre d’Hélène Cixous. Paris: Didier érudition.

Didier, B. (1981). L’écriture-femme. Paris: PUF.

Duras, M. (1987). La vie matérielle. Paris: Gallimard.

Genette, G. (1972). Figures III, Seuil. Paris.

Kant, E. (1990). Critique de la raison pure, traduction française avec notes par A. Tramesaygues et B. Pacaud. Paris: PUF.

Keyearokhi, M., Darabi Amin, M. (2020). "Etude comparative-minimaliste de deux romans français et persan La Salle de bain et L’Automne est la dernière saiso". Revue des Études de la Langue Française. Volume 12, Issue 2, (N° de Série 23), pp. 113-130.

Lwdvina, A. (2011). " L’écriture durassienne: mise en scène de l’ellipse et de l’innommable ". Synergie Pologne, n° 8. 21-28.

Milly, J. (1992). Poétique des textes. Paris: Editions Nathan, Paris.

Poulet, G. (1952). Etude sur le temps humain, tome 1. Paris: Plon.

Salih, F. Z. (2014). La Parole conquise ou l’écriture romanesque au féminin, H. Cixous, M. Duras et N. Sarraute, Thèse de doctorat d’Etat, Université Sultan Moulay Slimane, Eni-Mellal.

Strub, E. (1988). Etude des personnages féminins de Marguerite Duras, Mémoire de maitrise. Université de Dijon.

URL1: Stéphane Chaudier, " Ni début, ni fin: Proust et l'expérience du temps ". *Fabula / Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, URL : http://www.fabula.org/colloques/document759.php. Page consultée le 16 mai 2022.

Alinejad, H. (2014). "Review of historical perspective in the novel of contemporary female authors based on the theory of Gérard Genet". A collection of articles of the 10th International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature of Mohaghegh Ardabili University. (In Persian)

Ardlani, Sh. A. (2008). "Examination of Time in the Sovashoon Novel". Journal of Persian Language and Literature, 4(10), Tehran: Tehran University Press. (In Persian)

Azimi, M. A. Ghanbari Kochi, M. (2015). "Female narrative in fiction works of female writers, the field of war and stability". International Congres of Humanities, Cultural Studies. (In Persian)

Dorudgarian, F. Kopa, F. Akbarpour Mehrabadi, S. (2011). "Narrative time in the novel "Probably I'm Lost" based on the theory of Gérard Genet". Two quarterly journals of fiction studies, 1(2). (In Persian)

Duras, M. (1999). The mania of Lol Stein. Translated by; Rubin, Qasim. Tehran: Nilufar Publishing House. (In Persian)

Duras, M. (2011). Asheq. Translated by; Rubin, Qasim. Tehran: Nilufar Publishing House. (In Persian)

Haddadi, E., Dorudgarian, F., Zaman Ahmadi, M. R. (2011). "Analysis of narrative time from the point of view of narratology based on Genet's theory of time in the story "Bay and Body" by Reza Amir Khani". A specialized quarterly on the stylistics of Persian poetry and prose (Bahar-e Adab), 4(3). (In Persian)

Malmir, T., Zahedi, Ch. (2016). "Analysis of the narrative structure of the novel "After the End" by Fariba Vafi". Fanon Adabiri Quarterly, 9(2). (In Persian)

Nikobakht, N., Desp, S. A., Bozorg Bigdeli, S., Monshizadeh, M. (2011). "The development process of female style in the works of Zoya Pirzad, an analysis based on feminist style". Literary Review Quarterly, 5(18). (In Persian)

Shokri, J., Rameshki, S. (2014). "Investigation of the components of narrative time in the novel "Wandering Island" and "Sarban Sarbandar". Two quarterly journals of contemporary Persian literature, 5(3). (In Persian)

Vafai, V., Iqbali, M., (2015). "Investigation of cases of time loss in the novel "Khorshid" based on the theory of narrative time of Gérard Genet", Two quarterly studies of literary criticism, 11(44). (In Persian)