Archive of SID

ادب پژوهی
شمارهٔ پنجم
تابستان و پاییز ۱۳۸۷
صفحات ۱۲۹ – ۱۶۰

واژگان کلیدی

☑ روایت
☑ زمان
☑ دامنهٔ زمانی
روایت
☑ مولوی
☑ قصه

روایت و دامنهٔ زمانی روایت در قصه‌های مثنوی

دکتر نصرالله امامی*
استاد دانشگاه شهید چمران اهواز
بهروز مهدی‌زاده فرد**
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

چکیده

هر پدیدهٔ نسبتاً دامنه‌داری که دارای سیری پیش‌رونده باشد، ساختار روایی ساده‌ای را در بطن خود می‌پروراند. در این ساختارِ ساده‌گویی، عناصر تشکیل دهندهٔ پدیده از نقطهٔ A به سمت B ، از B به سمت C و ... حرکت می‌کنند؛ شبیه رشد تکاملی دانه تا مرحلهٔ درخت شدن و میوه دادن. آنچه به ساختاری پیش‌رونده و روایی شکل داستانی می‌بخشد، گشتارهایی است که از سوی نویسنده/ راوی بر پیکرهٔ موضوع تحمیل می‌شود؛ این گشتارها در توالی خطی– زمانی داستان قابل تحلیل‌اند. مقالهٔ حاضر، در تحلیل ابعاد زمانی روایت داستانی، بر دو مدخل اصلی زمان روایت و دامنهٔ زمانی روایت‌شدگی تأکید دارد: در مدخل نخست با سه گونهٔ زمان تقویمی، زمان حسّی و زمان روایت مواجه می‌شویم. در مدخل بعدی مقاله نیز، پنج محور کلی صحنه، گسترش، چکیده، حذف و زمان حال اخلاقی مطرح خواهد شد؛ توضیح اینکه ضمن تطبیق مباحث مطرح شده با نمونه‌هایی از رمانهای معاصر، در پایان هر مدخل، قصه‌هایی از *مثنوی* نیز، متناسب با موضوع، ارائه و تحلیل شده است.

نشانی پست الکترونیکی نویسندگان: *nasemami@yahoo.com
**Mahdizade_@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۲/۱ **تاریخ پذیرش مقاله:** ۸۷/۸/۱

www.SID.ir

Archive of SID

درآمد

اگر روایت را در شکل عام آن – که از نقطه‌ای شروع و به سرانجامی منتهی می‌شود – تعریف کنیم، در می‌یابیم که «ساختارهای روایی همه جا حاضرند، *فرانک کرمود* (Frank kermoud) گفته است که «وقتی می‌گوییم ساعت «تیک-تاک» می‌کند، به این صدا ساختاری داستانی می‌دهیم و بین دو صدایی که از لحاظ فیزیکی هیچ تفاوتی با هم ندارند فرق قائل می‌شویم تا تیک آغاز باشد و تاک پایان» (کالر ، ۱۳۸۲: ۱۱۲).

همچنین از نظر *بارت*(Roland Barthes) «روایت در تمام جلوه‌های فرهنگی بشر وجود دارد؛ در داستان و قصّه، نمایش، اسطوره، تاریخ، رقص و در همه جا. جامعهٔ بدون روایت وجود ندارد؛ زیرا جامعهٔ بدون فرهنگ تصورناپذیر است» (به نقل از اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰) .

هم از این روست که گفته‌اند: «حتی زمانی که متن روایی مشمول چندین صفحه دیالوگ صرف، دست‌نویس مکشوف داخل یک بطری یا نامه‌ها و یادداشتهای از یاد رفته می‌شود، افزون بر گویندگان یا کاتبان این نوشته‌جات، صاحب‌منصب راوی گونهٔ عالی‌مقام‌تری در متن وجود دارد که مسئولیّت نقل دیالوگ‌ها یا نگارش یادداشتهای مکتوب را بر عهده می‌گیرد ... بنابراین نگارش یادداشت روزانه یا نامه شکلی از روایتگری است، گرچه کسی که دست به این کار می‌زند ممکن است قصد نقل رخداد را نداشته باشد یا از عمل نقل بی خبر باشد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۲).

و امّا روایت داستانی چیست؟ روایت داستانی زنجیره‌ای از رویدادهاست که در پیکرهٔ یک متن به خواننده منتقل می‌شود؛ این انتقال همواره بر بستری از روایت، تولید یا بازتولید می‌شود. هم از این روست که فرآیند انتقال در روایت داستانی می‌تواند به عهدهٔ راوی داستان و یا یکی از شخصیت‌های آن باشد، که در صورت نخست «نقل»، و در صورت دوم «نمایش» و بازنمایی نمایشی نام دارد.

اگرچه پذیرفتنی است که پیاپی شدن رخدادهایی در یک متن و توالی آنها باعث تولید یک روایت می‌شود، و همواره وجود روابطی استنتاجی موجب استحکام زنجیرهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

ادب پژوهی
شمارهٔ پنجم، تابستان و پاییز ۱۳۸۷

رویدادهای یک روایت می‌شود، امّا باید به نکتهٔ مهمی که بیان‌کنندهٔ دیدگاه *تودوروف* (Tzvetan Todorov) در این زمینه است توجه داشت؛ وی می‌گوید که «ارتباط سادهٔ حوادث و توالی خطی آنها نمی‌تواند روایتی را به وجود آورد، بلکه نویسنده (یا روایتگر) به کمک گشتارهایی (Transformation) که به کار می‌برد، حوادث را آن‌گونه که خود می‌خواهد جابه‌جا می‌کند و عناصر مشترک را کنار هم می‌گذارد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۱).

با آوردن مثال ساده‌ای که دیدگاه *روایت شناسان ساختارگرا* را تبیین می‌کند، موضوع مورد نظر را بازمی‌کاویم: واژگان یک جمله بدون تبعیت از قواعد *نحوی* و *هم‌نشینی* نمی‌توانند به‌صورت تصادفی در کنار هم بنشینند و جمله یا عبارتی را تولید کنند، بلکه ضمن عبور از صافی قواعد نحوی و هم‌نشینی باید از گذرگاه ذهنیت و هدف مؤلف نیز عبور کنند؛ به این ترتیب رویدادهای یک روایت نیز با گذار از گشتارهایی که تحت سیطرهٔ قصّه‌گوست، به شکلی دیگرگون و شاید غیرمتعارف برآیند نهایی را به خوانندگان و قصّه‌نیوشان عرضه می‌کنند. *بارت* در این زمینه می‌گوید: «روایت، یک جملهٔ بلند است، همان‌طور که هر جملهٔ قطعی به نحوی طرح کلّی و اوّلیهٔ یک روایت کوتاه است» (به نقل از هارلند، ۱۳۸۲: ۳۶۱). همچنین باید به این گفته استناد کرد که: «پرداخت کلّی قصّه از قواعد قراردادی معینی پیروی می‌کند، درست همان‌گونه که پرداخت جمله از قواعد نحو پیروی می‌کند. همان‌گونه که اجزای مختلف جمله تنها از پی‌آیند اندیشه‌هایی که در ذهن گوینده روی می‌دهند پیروی می‌کنند، یکاهای فعالیت و رویداد در داستان، تنها برحسب گرده‌برداری از اتفاقهای بیرونی جهان واقعی در پی هم نمی‌آیند» (همان: ۳۶۱).

به هر روی آنچه پیداست این است که نظریهٔ روایت جایگاه ممتاز و ویژه‌ای در بین نظریه‌های ادبی معاصر دارد؛ زیرا متمرکز شدن بر مقولهٔ روایت و تحلیل یک متن داستانی از منظر روایت و ساختار روایی آن پاسخی جدی به ضرورت بازنمایی یک نیاز پایه‌ای انسان در مسیر روابط وی با دیگران و ارضای حس قصّه‌طلبی اوست که از همان اوان

www.SID.ir

Archive of SID

کودکی به صورت خودجوش بخشی از اوقات معطّل او را پر می‌کند؛ یعنی اینکه «کودکان از سنین بسیار پایین توانایی‌ای کسب می‌کنند که می‌توان آن را «توانش روایی پایه» نامید؛ از شما قصّه می‌خواهند و وقتی می‌خواهید قبل از رسیدن به پایان قصّه دست از قصّه گفتن بکشید می‌فهمند» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۳). بنابراین از آنجا که قصّه و داستان همچون آینه‌ای مقابل واقعیت و حقیقت زندگی می‌ایستد، عنصر روایت داستانی نیز به مثابه آینه‌ای در دل آینهٔ داستان به بازگویی ساختارمند آنچه که هست می‌پردازد و در حین پیش‌برد شبه واقعیتها هر لحظه شگفتی *منِ* مخاطب را برمی‌انگیزد؛ از این رو که از عنصر «این همانی» در پرداخت واقعیتی داستانی – منطبق با واقعیت بیرون از داستان– کمک می‌گیرد.

همچنین هر روایتی بنا به ظرفیت بنیادین اهداف نویسنده که پس پشت خطوط اصلی روایت و گفتگوهای شخصیت‌های داستان موضع گرفته‌است، همواره بیشتر از کمیّت و توان واژگان و عبارات به کار گرفته شده در متن، به تولید اندیشه‌ها، موضوعات و جان‌مایه‌های اجتماعی می‌پردازد؛ بنابراین، شالوده و اساس تفسیرطلبی داستان و روایت، ماهیّت منشوری آن است که کارکرد و حجم اندیشه‌های متراکم شده در بطن آن همواره فراتر از توان درهم فشردهٔ ساختار بیرونی داستان است. یکی از دریچه‌های شکل شناسی روایت در مثنوی توجه به این نکته است که مولوی به عنوان یک نویسنده/ راوی، با نگاهی چرخان به زمینهٔ پیدایش قصّه‌ها در متون پیش از خود، به بازتولید و اجرای روایتهای موازی پرداخته است. قابل تأمل‌تر اینکه در گسترهٔ روایتهای تودرتو، شبکهٔ منسجم و درهم تنیده‌ای از قصّه‌ها را در آوردگاه شعر بازگو کرده است و هر از گاهی متناسب با موضوع و هدف مورد نظر، و با میخکوب کردن مخاطب خود در عرصهٔ قصّه‌گویی، *حکایتی* را گرانیگاه موضوع اصلی اندیشه‌های تعلیمی خود قرار می‌دهد. در این‌گونه مواقع، قصهٔ اصلی شبیه قابی است که قصه‌های کوچک‌تر را در دل خود جای می‌دهد و به تعبیری گویاتر: «قاب اصلی چارچوب و چوب‌بستی است که بقیهٔ قصه‌های کوچک روی آن سوار می‌شوند. فرض کنیم قاب روایتی ما یک پند و یا یک

www.SID.ir

Archive of SID

ادب پژوهی
شمارهٔ پنجم، تابستان و پاییز ۱۳۸۷

تمثیل است و می‌خواهد این را به خوانندگان درس بدهد فوراً قصه‌هایی به عنوان شاهد مثال بر این قاب سر برمی‌آورند» (اخوت، ۱۳۸۵ : ۱۰۲).

کاربست نگاهی دیگرگون به ساختار روایتهای *مثنوی* ما را به تأمل در گسترهٔ روابط منطقی و استنتاجی حرکت[۱]های مختلف موجود در قصّه‌های *مثنوی* وا می‌دارد؛ همواره حرکتهایی در پیکرهٔ کلّی یک روایت به عنوان نقاط برجسته و پیوند دهندهٔ شاکلهٔ کلّی روایت، مورد توجه نویسنده و به تبع آن مخاطب قرار می‌گیرد و هر قدر این حرکتها در یک خط طولی ادامهٔ استنتاجی ما قبل خود و زمینهٔ منطقی برای حرکت ما بعد خود باشد، روابط علّی و اندام‌وارهٔ کلّی «پیرنگ»(Plot) روایت را مستحکم و پذیرفتنی جلوه می‌دهد.

کمابیش به استناد آنچه گفته شد و ناگفته‌های دیگر، *مثنوی معنوی* ضمن اینکه از منظری کلّی یک روایت و متنی روایی به شمار می‌آید، در لایه‌های پیدا و پنهان خود روایات گونه‌گونی را برای مخاطبان عصر خود و خوانندگان ضمنی قرنهای هنوز نیامده به نمایش گذاشته است. *مثنوی* بازتاب روایتهای به تجربه درآمدهٔ انسان اجتماعی است که در زمینهٔ اصلی، خود انسان را مورد توجه قرار داده است؛ نهایتاً، از آنجا که هر روایتی در زنجیرهٔ زمانی مشخص و پیش‌رونده‌ای شکل می‌گیرد و روایت بدون زمان عملاً نابودنی است، زمان روایت و دایرهٔ زمان‌مندی آن بحثی کاملاً پذیرفتنی و قابل تحلیل است. گفتنی است که آنچه در این مقاله مورد بحث قرار خواهد گرفت، دو مدخل کلی **زمان روایت** و **دامنهٔ زمانی روایت‌شدگی** در قصه‌های *مثنوی* است.

۱- زمان روایت

موضوع قابل توجه **زمان روایت** و کارکرد عنصر زمان در گسترهٔ روایت داستانی همواره از مناظر و ابعاد گوناگونی نمایانده شده است. از ساده‌ترین و درواقع بنیادی‌ترین منظر «روایت **ممکن است در زمانی واقع شود که رخدادها در آن رخ می‌دهند: «حالا**

www.SID.ir

Archive of SID

فلان چیز دارد رخ می‌دهد» ... . تعریف **رخدادها ممکن است بلافاصله بعد از وقوع آنها صورت گیرد** . . . یا آنکه **ممکن است پس از وقوع رخدادهای نهایی روایت، این رخدادها روایت شوند**، یعنی راوی به پشت سر نگاه می‌کند وکلّ زنجیرهٔ رخدادها را روایت می‌کند، و این متداول‌ترین شق است» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۷ و ۱۱۸).

با اندکی تأمل در *محورهای سه‌گانه* در نظریهٔ مطرح شده به این نتیجه می‌رسیم که در **شقّ آغازین** روایت که ثبت و بازگویی رخدادهای داستانی دقیقاً هم زمان با روی دادن آنها خواهد بود، امکان حذف *زمانهای باطل داستانی* از راوی سلب می‌شود؛ به همین نسبت، راوی در **شکل سوم** پرداخت روایت، با نگاهی کاملاً تلسکوپی به حادثه‌ای که در زمان بسیار دوری اتفاق افتاده است، قدرت قابل توجهی در پرداختی کاملاً صیقلی از کلّ روایت، و نیز امکان حذف زمانهای باطل داستانی خواهد داشت. راوی اخیر حتی با استفاده از گشتارهایی می‌تواند رخدادهای داستان را – در مسیر قوام و استحکام ساختار روایت– جابه‌جا کند.

با توجه به اینکه متداول‌ترین شیوهٔ روایت، روایت دورنگر (گذشته نگر) است و اغلب آثار روایی کهن ما در شیوهٔ نقل یا پرداخت داستانهای خود مشمول این نوع روایت‌اند، نگاه خود را متوجه *مثنوی معنوی* می‌کنیم که آشکارا به این شیوه از روایت تعلق خاطر بیشتری دارد. بی‌هیچ توضیح یا فاصله‌گذاری، اکنون ابیات آغازین قصّه‌هایی از مثنوی را با هدف تأمل بر **زمان افعال** و موضوع مورد بحث، نقل می‌کنیم:

داستان آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت از بهر تعصب

بود شاهی در جهودان ظلم ساز — دشمن عیسی و نصرانی گداز
عهد عیسی **بود** و نوبت آن او — جان موسی او و موسی جان او
شاه احول **کرد** در راه خدا — آن دو دمساز خدایی را جدا ...

(دفتر اوّل/ ابیات ۳۲۴ تا ۳۲۶)

www.SID.ir

Archive of SID

قصّهٔ وکیل صدر جهان که متهم شد و از بخارا گریخت از بیم جان...

در بخـــــارا بندهٔ صـــــدر جهـــــان　　متّهـــــم **شد گشت** از صـــــدرش نهـــان
مدت ده ســـــال سرگـــــردان **بگشت**　　گـــه خراســـان گه کهســتان گاه دشت
از پـــس ده ســـــال او از اشتیـــــاق　　**گشـــــــت** بی طاقت ز ایـــام فـــراق...

(دفتر سوم/ ابیات ۳۶۸۶ تا ۳۶۸۸)

قصّهٔ رستن خرّوب در گوشهٔ مسجد اقصی و غمگین شدن سلیمان (ع) از آن...

پس سلیمـــان **دید** انـــدر گوشـــه‌ای　　نوگیـــاهی **رُســـته** هم چـــون خوشه‌ای
دیـد بس نـــادر گیـــاهی سبـز و تر　　**می‌ربـود** آن سـبـزیش نـور از بصـــــر
پس سلامش **کرد** در حـال آن حشیش　　او جوابش **گفت** و **بشکفت** از خوشیش...

(دفتر چهارم/ ابیات ۱۳۷۳ تا ۱۳۷۵)

همان‌گونه که پیداست تعدد حکایاتی که در *مثنوی* با نگاهی **پس‌نگر** روایت شـده‌انـد، وجه غالب این شیوهٔ روایتی را در اثر مورد نظر به اثبات می‌رساند. همچنـین در توضـیح این نکتهٔ مکرّر که در روایت گذشته‌نگر همواره امکان حذف زمانهای باطل داستانی بـرای راوی وجود دارد، باید به مثالی که در سطرهای پیشین از *دفتر سوم مثنوی* نقل شده توجّه کنیم؛ در این حکایت پس از *بیت اوّل* که **به پنهان شدن غلامی از ترس اربـابش اشـاره می‌کند**، *در بیت دوم* با نگاهی بسیار اجمالی و غیرتوصیفی **سرگردانی ده سـالهٔ غـلام را توصیف می‌کند**. با حذف زمانهای باطل داستانی در این ده سال ـ که البته شکلی نمـادین پیدا کرده است ـ بی‌هیچ توقّفی در گوشهٔ ولو کوتاهی از این گسترهٔ زمانی، در *بیت سوم* از دریچهٔ ***یک دهه بعد*** به پیکرهٔ حکایت چشم می‌گشاییم. حال اگر این روایت هم‌زمان با لحظاتی که وقایع داستانی روی می‌داد ثبـت مـی‌شـد و راوی پابـه‌پـای لحظـات و آنـات خطوط روایت را ترسیم می‌کرد، بی‌شک امکان این پرشها و فاصـله‌گـذاریهای درازدامـن زمانی وجود نمی‌داشت.

www.SID.ir

Archive of SID

از منظر متفاوت، علّت بالا بودن بسامد **افعال ماضی** در روایات ایرانی ـ که خود به گونه‌ای تحت تأثیر به کارگیری شیوهٔ متداول روایت گذشته‌نگر از سوی راویان ادبیات داستانی کهن ماست ـ این گونه بیان شده است: « انگار یکی از علل وابستگی، عشق و سرسپردگی ما ایرانیان به زمانهای گذشته‌مان، این است که برای بیان زمان حال و زمان آینده، صیغه‌های فعلی اندکی در اختیار داریم، به نسبتِ صیغه‌های *ساده/ نقلی/ استمراری/ بعید[و] التزامی* که برای بیان گذشته داریم» (مندنی پور، ۱۳۸۴: ۱۱۹).

با استناد به رویکرد دیگری که متوجه **زمان روایت** و گرانیگاه پرداخت این بخش از مقاله است، می‌توان گفت زمان در داستان بر سه گونه است: *زمان تقویمی*، *زمان حسّی* و *زمان روایت*[۲].

الف) زمان تقویمی: «در داستان، این‌گونه زمان، بستر حلقه‌های حادثه‌های گوناگون است که پیاپی، همخوان با لحظه‌ها، سلسله‌شان را پدید می‌آورند. در داستان همین‌که می‌نویسیم یا می‌خوانیم: «ساعتی گذشت...» یا «چهارشنبه هم برای من باران می‌بارید...» یا «در سال ۷۶، با همهٔ انکارها، سرانجام پذیرفت که عاشق شده ...» *زمان تقویمی* پدید آورده‌ایم. این‌گونه زمان در داستانها و رمانهای کلاسیک در تنظیم روایت، پیشرفت روایت، ترکیب‌بندی سادهٔ روایت و پایان‌بندی روایت نقشی اساسی ایفا می‌کند» (مندنی پور،۱۳۸۴: ۱۱۴).

استنباط کلّی از مطلب یاد شده این است که در داستانی که زمان روایت آن زمان تقویمی است، نشانه‌های تقویمی مشخصی چون *امشب، فردا، روز بعد، سپس، صبح زود*... و بی‌نهایت نشانهٔ زمان‌مند دیگر در مسیر کلّی خطوط روایت سر برمی‌آورند و حضور قاطع خود را می‌نمایانند. وابستگی حکایات و قصّه‌های کهن ایرانی به این شیوه از پرداخت زمان، تحت تأثیر ترکیب ساده و غیر پیچیدهٔ قصّه‌های یاد شده است که راوی آنها همواره با نگاهی متمرکز بر میزان درک مخاطب عام خود – که دارای ذهنی بسیط و توالی‌پذیر است– به آوردن نشانه‌های تقویمی مشخص که یکی از پس دیگری می‌آید،

www.SID.ir

Archive of SID

وفادار می‌ماند. مخاطب این‌گونه قصّه‌ها ذهن سیّال و تودرتوی خوانندهٔ حرفه‌ای نیست تا الزام راوی در آوردن شیوه‌های *روایت سیّال ذهن* را در پی داشته باشد.

در قصّه‌های *مثنوی* نیز این مشخصه به نحو قابل توجّهی خود را نمایانده است. حال اگر به تبع موارد پیشین (تطبیق نظریه‌ای کلّی با ساختار مورد یا مواردی از قصّه‌های *مثنوی*) و به منظور بازنمایی دقیق‌تر موضوع «زمان تقویمی» داستان به دنبال مصداقی در قصّه‌های مثنوی باشیم، می‌توان به قصّهٔ **خواب دیدن فرعون آمدن موسی را** در *دفتر* سوم اشاره کرد. چکیدهٔ این حکایت نسبتاً طولانی که انباشته از حکایات ضمنی و ابیات غیر روایی است این است که:

> **یک شب** فرعون خواب می‌بیند. تعبیر معبّران این است که فرمانروایی فرعون به دست شخصی به نام موسی تباه خواهد شد[۳]. ساحران و معبّران دربار با وعدهٔ چاره‌جویی به فرعون تا موعد نطفه بستن موسی به انتظار می‌ایستند. **شب موعود** فرا می‌رسد[۴]. فرعونیان پیشنهاد می‌کنند که **صبحِ زودِ** روزی که منتهی به همان شب موعود خواهد شد، تمام مردان بنی‌اسرائیل بنا به امر فرعون در میدان‌گاهی از پیش تعیین شده مجتمع شوند[۵]... به این ترتیب مردان بنی اسرائیل **آن روز** و به دنبالش **شبی** را که قرار است نطفهٔ هلاک کنندهٔ فرعون در آن بسته شود، به دور از زنان خود سپری می‌کنند. فرعون پس از فراغت از کار روزانه **شب‌هنگام** به بارگاه برمی‌گردد و به زعم باطل خویش، دوری مردان بنی‌اسرائیل از زنان آنها را به فال نیک می‌گیرد[۶]... با وجود احتیاطهای به کار گرفته شده، با جمع آمدن *عمران* و زنش در **آن شب**، به دنیا آمدن قطعی *موسی* تثبیت می‌شود. در **طول شب** بانگ نعره‌های هول از جانب میدان و مردان بنی‌اسرائیل، درون فرعون را پرآشوب می‌سازد... **روز بعد**، عمران به دستور فرعون به پی‌جویی موضوع نعره‌های شبانه مشغول

www.SID.ir

Archive of SID

می‌شود[۷]. مواجههٔ عمران با نگرانی آشکار منجّمان، سیه‌روزی مقدّر فرعون را کاملاً نمایان می‌سازد... پس از **نه‌ماه**[۸] باز هم به پیرو فراخوان عمومی فرعون، تمامی زنان به اتفاق اطفال‌شان در مجمعی حاضر می‌شوند و با طرح نقشه‌ای مذبوحانه(دادن خلعت و صله به زنان بنی‌اسرائیل) آنها را به مسلخی می‌کشاند که نتیجه‌اش قتل عام نوزادان بنی‌اسرائیل است. متعاقباً، به سعایت زنان، مزدوران فرعون به سراغ زن عمران می‌روند تا بچّهٔ پنهان کرده‌اش را از او بستانند، امّا وی به امر الهی بچّه را به تنور می‌اندازد[۹]... بار دیگر بنا بر سعایت مجدد زنان دالّ بر اینکه فرزند موعود کماکان زنده است، عمّال فرعون به جست‌وجوی اومی‌پردازند. باز مطابق وحی الهی مادر موسی او را در آب می‌افکند[۱۰]. به این ترتیب موسی نجات می‌یابد و به عنوان هالک فرعون و براندازندهٔ ملک وی به انتظار سپری شدن زمان و فرارسیدن زمان موعود می‌نشیند.

حال با توجه به نشانه‌های تقویمی مشخص شده در حکایت بالا که با عناوین یک *شب، شب موعود، صبح زود (پگاه)، آن روز، شبانگاه*(شب هنگام)، *روز بعد، پس از نه ماه و ...* معرفی‌شده‌اند، نتیجه می‌گیریم که ساختار روایت این قصّه از نظر زمانِ روایت متکی بر نوعی *زمان تقویمی* است؛ چراکه علاوه بر توالی و پیاپی شدن حوادث آن بر خط مستقیم زمان پیش‌رونده، تعدادی واژهٔ کاملاً زمان‌مند که نشانه‌های تقویمی شناخته شده‌ای برای تمام مخاطبان قصّه هستند، زنجیرهٔ زمانی رخدادها را به هم می‌پیوندند و ما در ساختار قصّه‌هایی از این دست پیوسته با مشاهدهٔ نشانهٔ تقویمی آشکاری چون **شب**، به انتظار طلوع خورشید و پیدایی و ظهور واژهٔ **روز** در پیکرهٔ واژگانی روایت می‌ایستیم. همچنین است که به تبع توصیف **شبی** که نطفهٔ کودکی در آن بسته می‌شود، در صفحاتی بعد به ترکیب **بعد نُه مه** (پس از نه ماه) برمی‌خوریم و این همان ساختار زمان روایت بر اساس *زمان تقویمی* است.

www.SID.ir

Archive of SID

ب) زمان حسّی: بارها برای هرکدام از ما پیش آمده است که بگوییم: « *چرا این‌قدر زود تموم شد؛ مثل برق و باد گذشت ...* » یا در موقعیتی متفاوت و در وضعیتی بحرانی و دل‌آشوب گفته‌ایم: « *انگار هر لحظه‌اش به اندازهٔ یک عمر طولانی و سنگین بود ...* ». این گونه‌گونی درک ما از زمان در موقعیتهای مختلف، به معرفی نوعی زمان موجود در روایت منجر می‌شود که از آن به *زمان حسّی* تعبیر می‌شود. در این نوع زمان **محدودهٔ هیجان و اضطراب** ما نقش اساسی را ایفا می‌کند؛ به تعبیری روشن‌تر، به نسبت حضور شور و هیجان و دلباختگی در گسترهٔ روایت، زمان حسّی مترتب بر آن تند و گذرنده و خالی از کشش خواهد بود؛ متقابلاً اگر سایهٔ اضطراب و نگرانی بر کلّ روایت خیمه زده باشد، زمان حسّی آن کند و درازدامن نمایش داده می‌شود. درواقع «زمان حسّی زمانی است که واحد ثابت مثل ثانیهٔ زمان تقویمی، یا مدت زمانی که نور سیصدهزار کیلومتر را طی می‌کند، ندارد. واحد آن کش‌آمدنی، یا کوتاه‌شدنی است و فاعل تعیین چنین واحدی حسّ ماست... زمان حسّی، همچون ذرات فروریختهٔ ساعت شنی در حافظهٔ ما انباشت و پایداری می‌یابد. سرعت سیر یک خاطره در ذهن ما می‌تواند با سرعت نور[برابر] باشد یا برعکس، اندوه آنات آن به درازا کشیده شود و ساعتها و بل روزها، در زمان حالمان تزریق شود» (مندنی پور، ۱۳۸۴: ۱۱۶).

در برخی موارد راوی داستان در هر دو مقولهٔ *هیجان و شور* یا *اضطراب و نگرانی*، ساختار روایت را به گونه‌ای گسترش می‌دهد که زمان حسّی مترتب بر آن طولانی و طولانی‌تر می‌شود، به عنوان مثال، در *دفتر سوم مثنوی* ما به حکایتی با عنوان **فریفتن روستایی شهری را** می‌رسیم که در آن دو موقعیّت متفاوت به گونه‌ای روایت می‌شوند که زمان حسّی به درازا کشیده شدهٔ آنها قابل توجه است. در موقعیت اوّل یعنی همان زمانی که *شهری* به اتفاق خانواده‌اش بنا به دعوت *روستایی* برای دیدن او راهی روستا می‌شود، تمام لحظات و آنات مرد شهری و فرزندانش که لبریز از شوق و هیجان رسیدن به خانهٔ روستایی است، در این مسیر با طول و تفصیل تمام و به قصد انتقال دقیق آن حس به مخاطب نمایش داده می‌شود. همچنین در موقعیّت بعدی که شهری و خانواه‌اش

www.SID.ir

Archive of SID

در چنبرهٔ بی‌مهری میزبان (روستایی) و سرگردانی در فضایی بیرون از خانه – که هر لحظه مورد هجوم برف و باران و گزندگی سرماست- گرفتار می‌شوند، لحظه‌های کش‌دار زمان روایت و القای آن زمانِ دیرپای حسی به مخاطب قابل تأمل است.

حال برای نشان دادن *زمان حسّی* دو موقعیّت یاد شده به نقل ابیاتی گزیده از هر دو موقعیت می‌پردازیم؛ توضیح اینکه ابیات گزینش شدهٔ ما از موقعیّت اوّل، از زمانی شروع می‌شود که شهری و خانواده‌اش به اصرار روستایی و پس از پافشاری مکرّر وی راهی روستا می‌شوند و ضمن توصیف هیجان و اشتیاق آنها در طول راه برای رسیدن به مرد روستایی، در نقطه‌ای که به روستای مورد نظر می‌رسند موقعیّت اوّل به اتمام می‌رسد:

... خواجه درکار آمد و تجهیز ساخت — مرغ عزمش سوی ده اشتاب تاخت
اهل و فرزندان سفر را ساختند — رخت را بر گاو عزم انداختند
شادمانان و شتابان سوی ده — که بری خوردیم از ده مژده ده
مقصد ما را چراگاه خوش‌است — یار ما آنجا کریم و دلکش است
با هزاران آرزومان خوانده است — بهر ما غرس کرم بنشانده است
ما ذخیرهٔ ده زمستان دراز — از بر او سوی شهر آریم باز
بلک باغ ایثار راه ما کند — در میان جان خود جامان کند...
خواجه و بچگان جهازی ساختند — بر ستوران جانب ده تاختند
شادمانه سوی صحرا راندند — سافروا کی تغنموا برخواندند...
روز روی از آفتابی سوختند — شب ز اختر راه می‌آموختند
خوب گشته پیش ایشان راه زشت — از نشاط ده شده ره چون بهشت...
همچنین خندان و رقصان می‌شدند — سوی آن دولاب چرخی می‌زدند
چون همی دیدند مرغی می‌پرید — جانب ده صبر جامه می‌دریدند
هرکه می‌آمد ز ده از سوی او — بوسه می‌دادند خوش بر روی او
که تو روی یار ما را دیده‌ای — پس تو جان را جان و ما را دیده‌ای...
گر ز شادی خواجه آگاهت کنم — ترسم ای ره رو که بیگاهت کنم
مختصر کردم چو آمد ده پدید — خود نبود آن ده ره دیگر گزید
قرب ماهی ده به ده می‌تاختند — زآنک راه ده نکو نشناختند...

www.SID.ir

Archive of SID

انـــــــدر آن ره رنـــجها دیدنـد و تـاب چـــون عـذاب مـرغ خاکـی در عـذاب...
بعـد مـاهی چـــون رسیـــــــدند آن طـرف بـی‌نـوا ایـشـــان ستـــوران بـی‌علـف...
(دفتر سوم/ ابیات۴۹۶ تا ۵۹۷)

گفتنی است که برخی از ابیات نقل شده بیـشتر بـه شـور و هیجـان شـهری و اهـل و عیالش پرداخته است؛ به عنوان مثال، مصرع **شب ز اختر راه می‌آموختند** نماینـدهٔ شـور و شوق مفرط شهری و خانواده‌اش در رسیدن هرچه سریع‌تر به خانهٔ مرد روستایی است؛ چراکه در طی این مسیر روز و شب نمی‌شناسند و راهنمای آنـان در تـاریکی شـب نـور ستارگان خواهد بود. همچنین ابیاتی نظیر بیتی که در پی می‌آید کارکردی این‌چنینی دارند:

چون همی‌دیدند مرغی می‌پرید جانب ده صبر جامه می‌درید

و امّا ابیات گزیدهٔ موقعیّت دوم که از زمان ورود آنها به ده تا تقریباً پایـان داسـتان را دربرمی‌گیرد، نمایندهٔ نوعی دیگر از زمان حسّی کش‌دار است کـه طـول و تفـصیل زمـان حسّی داستان را در گسترهٔ اضطراب و دل‌مشغولی حاکم بر روایت نشان می‌دهد. در ایـن قسمت *شهری* و اهل و عیالش با بی‌مهری روستایی مواجه می‌شوند و پس از الحاح مـرد *شهری* در مقابل انکار مرد *روستایی* مبنی بر اینکـه اصـلاً او را نمـی‌شناسـد، بـالاخره در گوشه‌ای از باغ، بی‌هیچ سرپناهی در آن شب بارانی، ملالـت سـنگین و طاقـت‌فرسـای آن شب را که به درازی یک عمر ترسیم شده اسـت، تجربـه مـی‌کنـد و راوی نیـز پابـه‌پـای شخصیت‌های داستانی خود، این زمان تقویمیِ نه چندان طولانی را در پهنهٔ حـس زمـانی طولانی و مفصّل توصیف و القا می‌کند:

. . . چـون بپرسـیدند خانـه‌اش یافتنـــــد همچـــــــو خویـشان سـوی در بـشتافتند
در فرو بستنـــــــــد اهـــل خانـه‌اش خواجـه شـــــد زیـن کـژروی دیوانـه‌وش
لیک هنـــــگام درشتـــــی هـم نبـود چون درافتـادی بـه چـــــه تیـزی چـه سـود
بر درش ماندنـد ایـشـــان پنـــج روز شـب بـه سرمـــا روز خـود خورشـید سـوز
نی ز غفلت بود مانـــــــدن نـی خـری بلـــکه بـــــود از اضـطرار و بـی خـری ...
او همـی دیدش همـــــی کـردش سـلام که فلانـــم من مـــــرا ایـن‌است نـــــام

www.SID.ir

Archive of SID

گفت باشد من چه دانم تو کیی / یا پلیدی یا قرین پاکیی
گفت این دم با قیامت شد شبیه / تا برادر شد یفر من اخیه
شرح می‌کردش که من آنم که تو / لوتها خوردی ز خوان من دوتو...
او همی گفتش چه گویی ترهات / نی تو را دانم نه نام تو نه جات
پنجمین شب ابر و بارانی گرفت / کآسمان از بارشش دارد شگفت
چون رسید آن کارد اندر استخوان / حلقه زد خواجه که مهتر را بخوان
چون به صد الحاح آمد سوی در / گفت آخر چیست ای جان پدر...
گفت ای خورشید مهرت در زوال / گر تو خونم ریختیی کردم حلال
امشبِ باران به ما ده گوشه‌ای / تا بیابی در قیامت توشه‌ای
گفت یک گوشه‌ست آنِ باغبان / هست اینجا گرگ را او پاسبان
درکفش تیر و کمان از بهر گرگ / تا زند گر آید آن گرگ سترگ
گرتو آن خدمت کنی جا آن توست / ورنه جای دیگری فرمای جست
گفت صد خدمت کنم تو جای ده / آن کمان تیر در کفم بنه...
گوشه‌ای خالی شد و او با عیال / رفت آنجا جای تنگ و بی‌مجال
چون ملخ بر همدگر گشته سوار / از نهیب سیل اندر کنج غار
شب همه شب جمله گویان ای خدا / این سزای ما سزای ما سزا...
آن کمان و تیر اندر دست او / گرگ را جویان همه شب سو به‌سو
گرگ بر وی خود مسلط چون شرر / گرگ جویان و ز گرگ او بی‌خبر
هر پشه هر کیک چون گرگی شده / اندر آن ویرانه‌شان زخمیی زده
فرصت آن پشّه راندن هم نبود / از نهیب حملهٔ گرگ عنود
تا نیاید گرگ آسیبی زند / روستایی ریش خواجه برکند
این چنین دندان‌کنان تا نیم شب / جانشان از ناف می‌آمد به لب...

(دفترسوم/ابیات ۶۰۴ تا ۶۴۹)

ج) زمان روایت: با عبور از دو زمان موجود در داستان که از آنها به *زمان تقویمی* و *زمان حسّی* داستان تعبیر شد، به مدخل دیگری با عنوان *زمان روایت* در داستان می‌رسیم. درواقع انتخاب زمان روایت که عمدتاً مربوط به رمانهای سیّال ذهن و پیچیدهٔ امروزی

www.SID.ir

Archive of SID

است، وام‌دار طرح و توطئه‌ای است که از جانب خود داستان بر آن تحمیل می‌شود؛ یعنی اینکه تفصیل یا ایجاز یک اثر داستانی زمان روایت را تعیین می‌کند. در ادامهٔ همین مطلب به این نتیجه می‌رسیم که «انتخاب زمان روایت [حال یا گذشته] امکاناتی به نویسنده می‌دهد و در ضمن محدودیتهایی را هم برای او به بار می‌آورد؛ مثلاً برای داستانی که مدت زمان ماجرایش طولانی است و مابین حادثه‌هایش زمانهای باطل و غیرداستانی وجود دارد که قابل نوشتن نیستند، معمولاً انتخاب زمان حال مناسب نیست؛ چراکه این زمان بیشتر وقتها در روایت داستانهایی خوش می‌نشیند که تنش، کشمکش و کلاً ماجرای آنها کوته‌زمان باشد» (مندنی پور، ۱۳۸۴: ۱۲۰). به‌طورکلّی در آثار کلاسیک و اغلب قصّه‌های *مثنوی* که انباشته از زمانهای غیرداستانی و توضیحات روایت‌گریز است، انتخاب زمان گذشته برای روایت مناسب است نه زمان حال.

در قصّه‌های *مثنوی* از آنجا که تمامت پیکرهٔ **روایت** اعم از *پیرنگ*، *زاویهٔ دید*، *زبان* و *زمان روایت* تحت سیطرهٔ نویسنده/ راوی دانای کل است، زمان غالب روایت زمان گذشته است. نگاه استثماری راوی در قصّه‌های *مثنوی* امکان جهش‌های زمانی را به‌ندرت در اختیار خود داستان یا شخصیت‌های آن قرار می‌دهد. در برخی تمثیلهای بسیار کوتاه *مثنوی*، یا در مواضع گفتگوی شخصیت‌ها زمان روایت به زمان حال تبدیل می‌شود:

باز گویـــــد بطّ را کـــز آب خیز — تا ببینـــی دشتـــــها را قنـــــــدریز
بطّ عاقـــل گویدش ای بـــــاز دور — آب ما را حصن و امن است و ســـــــرور
دیو چون بازآمد ای بطـــــان شتاب — هـین بـه بیـرون کـم رویـد از حـصـن آب
باز را گوییـــد رو رو بازگـــــــرد — از ســـــر ما دست دار ای پـای مـــــرد
مـا بـری از دعوتـــــت دعـوت تـرا — ما ننوشیـــــــــــم این دم تـو کـــــافرا
حصـــن ما را قنـــد و قندستان تو را — من نخواهم هدیه‌ات بستـــــــان تو را...

(دفتر سوم/ ابیات ۴۳۱ تا ۴۳۶)

www.SID.ir

Archive of SID

امّا در هر صورت به استناد عبارت **النادر کالمعدوم**، نمی‌توان برای این‌گونه موارد نادر قاعده‌ای کلّی قائل شد؛ زمان روایت در *مثنوی* زمان گذشته است.

دلیل بسیار قابل توجهی که مانع از بروز جهش‌های زمانی آشکار در روایات *مثنوی* شده است، نبود فصل‌بندیهای مشخص بین حوادث فرعی داستانهای بلند[11] است؛ یعنی همان سازوکار ساده‌ای که امروزه در رمانهای جدید برای رهایی از زمانهای باطل داستانی و مطالب حشو به کار گرفته می‌شود. درواقع « نویسنده با آغاز هر فصل جدید، می‌تواند برای خواننده یک پرش زمانی را توجیه کند» (همان: ۱۲۱). برای روشن شدن مطلب اخیر بندهای آغازین بخشهایی از رمان *کلیدر* را نقل می‌کنیم تا پرشهای زمانی روایت داستان را که به کمک فصل بندیهای رمان ایجاد شده‌اند، به‌وضوح ببینیم:

– «میانهٔ راه، آن سوی زعفرانی و مانده به قلعه چمن، برکنار کهنه راه مشهد، در جایی به نام حوض غلامو، هفت ستون‌گچی چون هفت تخت دیو، خود را به رخ راه و مردم گذرنده می‌کشیدند. پیرامون این پاره از بیابان خراسان واگوی می‌کردند که درون این هفت ستون، هفت مرد را به گچ گرفته‌اند. هفت ستون را با درون تهی بالا آوردند، هفت مرد را زنده زنده در غلاف خشتی ستونها جای داده‌اند... ».

(دولت آبادی، ۱۳۷۳، ج دوم/بخش هفتم/بندیکم: ۴۷۱)

– « قدیر... قدیر... لامروت! لامذهب بی‌دین. کمرت بشکند، ای از خدا بی‌خبر خدانشناس! کجایی تو؟ قدیر... قدیر... نامسلمان، حرامزاده، تخمه شیطان، کجایی تو/ قدیر... قدیر... قدیر... نامرد! لاکردار! بی بطون! شمر صحرای کربلا! قدیر. باباجان کجایی تو؟ کجایی بی پیر؟ قدیر... قدیر... بابا... باباجان... باباجان».

(همان، بند دوم: ۴۹۵)

– «– مردها به صحرایند!

www.SID.ir

Archive of SID

ادب پژوهی
شمارهٔ پنجم، تابستان و پاییز ۱۳۸۷

پیدا نبود این پاسخ از زبان که گریخت. زیور، ماهک یا مارال؟ بر دهانهٔ چادر، سه زن چنان شانه به شانهٔ هم چسبیده ایستاده بودند، که پنداری هر سه تن یک تن‌اند؛ تنهٔ یک بوتهٔ طاغی. زیور و ماهک در پیش افتاده، و مارال در پناه شانه‌های ایشان خپ کرده بود و می‌کوشید تا نگاهش در چشم امنیه‌ها نتابد».

(همان، بخش هشتم/بند یکم: ۵۶۷)

۲)دامنهٔ زمانیِ روایت‌شدگی

در مسیر شکل‌شناسی *دامنهٔ زمانی* یک اثر روایی «می‌توان یک خط گاهشماری را رسم کرد و مشخص ساخت که چه رویدادی چه هنگام رخ می‌دهد و دید که زمان خواندن چه نسبتی با زمان روی ساعت دارد» (مارتین، ۱۳۸۶ :۹۰). در این خط مفروض همواره گونه‌های متفاوتی از دامنهٔ زمانی‌ای که صرف روایت یا توصیف رویدادی شده است، خود را می‌نمایانند؛ به عبارتی، ایجابهای متنوعی در گسترهٔ قصّه‌گویی یا قصّه‌پردازی، **محدودهٔ زمانی روایت شدگیِ** یک روایت را از **دامنهٔ زمانی خواندن** آن متمایز می‌کند. به این ترتیب ما زمانی « با نمایش مستقیم واژگان و کنشهای شخصیت‌ها که اغلب *نمایشی* دراماتیک خوانده می‌شود، روبه‌رو می‌شویم که به آن **صحنه** می‌گویند... در صحنه، زمان توصیف شده و زمان خواندن تقریباً با هم برابرند. ولی [در مواردی دیگر] توصیفهای دقیق شاید زمان خواندن را طولانی‌تر از زمان رویداد سازد که آن را **گسترش** می‌نامیم.[هم چنین] در **چکیده** امکان دارد که زمان خواندن بسی کوتاهتر از زمان گاهشماری باشد (مثلاً یک سال گذشت). شاید برخی از دوره‌های زمانی کنار گذاشته شود (**حذف**)؛ در بخشهای توصیفی یا تفسیری زمان انگار بازمی‌ایستد. کلّی‌گویی‌های راوی در زمان حال (مثلاً «زندگی دشوار است») را **زمان حال اخلاقی** می‌نامند» (همان :۹۱).

www.SID.ir

Archive of SID

با این توصیف، در مقولهٔ دامنه یا طول زمان روایت‌شدگی با مفاهیم صحنه (برابر نگاری)، گسترش (افزوده نوشت)، چکیده(فشرده نگاری)، حذف (سپیدخوانی) و زمان حال اخلاقی (روایت‌گریزی) مواجهیم. در اینجا ضمن تشریح این مفاهیم در مدخلهایی مستقل، درصدد به دست دادن مصادیق این شیوه‌ها در قصّه‌های *مثنوی* خواهیم بود:

الف) صحنه(Sequence): در صحنه، دامنهٔ زمانی روایت‌شدگی یک رویداد متنی با مدت زمانی که از سوی خواننده صرف خواندن آن می‌شود نسبتاً یکسان است. در این‌گونه موارد از آنجا که کنشهای شخصیت‌ها بی‌هیچ فزونش و کاهشی روایت می‌شوند و شبیه یک صحنهٔ نمایشی با جزئیات خود در ذهن تصویرساز مخاطب ترسیم و بازسازی می‌شوند، از آن به صحنه یا *برابرنگاری* تعبیر می‌شود. سهم راوی توانمند در پرداخت دقیق رویدادهایی از این دست قابل توجه است. **در این موضع، آینه‌ای که راوی برای بازتابانی رویدادهای داستانی خود مقابل روایت خود می‌گیرد یک آینهٔ تخت و معمولی است. همچنین میزان فاصلهٔ راوی و خواننده نسبت به آینهٔ روایت تقریباً یکسان است.**

اگر به جملهٔ فرضی *« فرهود چراغ مطالعه را خاموش کرد و سپس سر بر روی بالش گذاشت»* توجه کنیم، می‌بینیم که طول زمان روایت‌شدگی آن با زمان خواندن آن کاملاً برابر است؛ یعنی اینکه مدت زمان انجام آن عمل و کنش در عالم واقع، و دامنهٔ زمانی‌ای که از جانب مخاطب صرف خواندن آن می‌شود دقیقاً برابر است. از همین روست که ساختار این جمله همچون صحنه‌ای نمایشی در ذهن مخاطب قابل تجسّم و اجراست.

در گسترهٔ قصّه‌های *مثنوی* نیز مصادیق متعددی برای دامنه‌های زمانی روایت‌شدگی از جمله **صحنه** یافت می‌شود. در *دفتر دوم مثنوی*، و در قالب حکایتی با عنوان **رنجانیدن امیری خفته‌ای را که مار دهانش رفته بود** با صحنه‌ای کاملاً نمایشی روبرو می‌شویم[۱۲]. در این حکایت، ما جز در پایان حکایت که با پند و اندرزهای دنباله‌دار مولوی در قالب

www.SID.ir

Archive of SID

ابیاتی خارج از پیکرهٔ قصّه مواجهیم، در درون قصّه و خطوط اصلی روایت هیچ‌گونه *تفصیل*، *کاهش*، *حذف* و یا ابیات روایت‌گریزی که مصداق *زمان حال اخلاقی* باشد مشاهده نمی‌کنیم. درواقع، طول زمان روایت‌شدگی حادثه با واقعیت عملی آن و زمان خواندنش یکسان است:

عاقلی بر اسب می‌آمد سوار — در دهان خفته‌ای می‌رفت مار
آن سوار آن را بدید و می‌شتافت — تا رماند مار را فرصت نیافت
چونک از عقلش فراوان بُد مدد — چند دبوسی قوی بر خفته زد
برد او را زخم آن دبوس سخت — زو گریزان تا به زیر یک درخت
سیب پوسیده بسی بد ریخته — گفت از این خور ای به درد آویخته
سیب چندان مرد را در خورد داد — کز دهانش باز بیرون می‌فتاد
بانگ می‌زد کای اسیر آخر چرا — قصد من کردی چه کردم من تو را
گر تو را ز اصل‌است با جانم ستیز — تیغ زن یکبارگی خونم بریز
شوم ساعت که شدم بر تو پدید — ای خنک آن‌را که روی تو ندید
بی‌جنایت بی‌گنه بی‌بیش و کم — ملحدان جایز ندانند این ستم
می‌جهد خون از دهانم با سخن — ای خدا آخر مکافاتش تو کن
هر زمان می‌گفت او نفرین نو — اوش می‌زد کاندرین صحرا بدو
زخم دبوس و سوار همچو باد — می‌دوید و باز در رو می‌فتاد
ممتلی و خوابناک و سست بد — پا و رویش صد هزاران زخم شد
تا شبانگه می‌کشید و می‌گشاد — تا ز صفرا قی شدن بر وی فتاد
زو برآمد خوردها زشت و نکو — مار با آن خورده بیرون جست ازو
چون بدید از خود برون آن مار را — سجده آورد آن نکو کردار را
سهم آن مار سیاه زشت زفت — چون بدید آن دردها از وی برفت...

(دفتر دوم/ ابیات ۱۸۷۹ تا ۱۸۹۶)

www.SID.ir

Archive of SID

ب) گسترش(Expantion): گاه رویداد یا برشی از یک رویداد کلّی به گونه‌ای مفصّل و به شیوهٔ واکاوی جزئیات، روایت می‌شود. دامنهٔ زمانی به‌کار گرفته شده برای به عمل درآوردن این‌گونه کنشها از سوی شخصیت داستانی، همواره کمتر از طول زمانی است که خواننده برای آن صرف می‌کند؛ چراکه *نگاه میکروسکوپی* و جزئی‌پرداز راوی داستان همواره توصیفهای دقیق و موشکافانه‌ای در پیکرهٔ خطوط کلّی و برجستهٔ داستان تزریق می‌کند و از این رهگذر، دامنهٔ زمانی خواندن آن را طولانی می‌کند. درواقع، «دوربین روایت [در این شیوه] بر چیزی مکث می‌کند و نمایی نزدیک(کلوزآپ) از آن می‌گیرد. دوام زمانیِ این درنگ به خواست و نیّت نویسنده و متن تعیین می‌شود، مثلاً فرض بگیریم هنگام روایت یک داستان، به «جای- گاه» اتاقی قدیمی رسیده‌ایم. **بر تاقچهٔ اتاق، فاختهٔ خشک شده‌ای نهاده شده**. نویسنده می‌تواند به همین اطلاع‌رسانی کوتاه و به همین جملهٔ خبری اکتفا کند، یا شتابِ شرحِ رفتار و گفتار شخصیت و شرح مکان/ زمان را صفر کند و چنین بنویسد: **به رنگ خاکستری، غبار گرفته و بی‌مصرف روی تاقچهٔ اتاق از یاد رفته بود. هنگام باز و بسته شدن در، با جریان باد، پری از آن جدا می‌شد، اما به این زوزهٔ بی‌آوای خاکستری الماس هم توجهی نمی‌شد. دو حدقهٔ سیاه گود افتاده‌اش ترسناک بودند، و از دو پای خشکیده‌اش، یکی تا نیمهٔ ساق شکسته بود و گم و گور شده بود. آنچه باقی مانده بود، ساقهٔ خشکی بود با لبهٔ مضرّس**... و این گونه این شیء به کلام مصوّر تبدیل می‌شود» (مندنی پور،۱۳۸۴: ۱۶۷ و ۱۶۸).

حال باید گفت که امکان حضور این شگرد روایی – با بسامد بالایی- در رمانهای بلند کلاسیک از جمله *کلیدر*(نمونهٔ فارسی) و *دن آران* (نمونهٔ غیر فارسی) وجود دارد؛ توضیح اینکه بستر پیدایی چنین شیوه‌ای آنجاست که راوی دست به نوعی *فضاسازی* یا **روایت توصیفی** می‌زند. راوی در این لحظات برای القای تأثیری خودباور، صحنه‌ای فشرده را در قالب تعبیرات و واژگان توصیفی می‌گستراند. در جای جای رمان بلند *دن آرام* (ترجمهٔ شاملو) به این‌گونه صحنه‌ها برمی‌خوریم:

www.SID.ir

Archive of SID

«گریگوری دهنهٔ اسب را که می‌کشیدش سمت آب محکم نگه داشت. آکسینیا سربه زیر می‌کوشید دستهٔ سطل را به قلاب سر چانجو گیر بدهد امّا نمی‌شد. یک مدت همان جور ساکت ماندند. مرغابی جره‌یی مثل چیزی که به فلاخن پرتاب شده باشد صفیرکشان از بالای سرشان گذشت. موجهای وقفه‌ناپذیر به قشرهای سفید گچ لیسه می‌زد و رو صخره‌ها در هم می‌شکست و موجهای کاکل سفید دیگر رو سطح آبی که هنوز جنگل را فراگرفته بود تاخت و تاز می‌کرد. باز از دن غبار نازکی از آب همراه می‌آمد که بوی گسی داشت و رودخانه با سرکشی بی امان خود به سمت مصب‌اش کشیده می‌شد» (شولوخوف، ۱۳۸۵ :ج سوم، ۱۳۰۴).

با توجه به اینکه تمامت توصیف به دست داده شده در سطرهای بالا، تجسم آنی مکث کوتاه گری‌گوری و آکسینیا در بستر پرش دل و دست این دو و تصوّر امواجی است که از پی هم سر به صخره می‌کوبند، نتیجه می‌گیریم که همین صحنه به یاری تعبیرات شاعرانه و نوعی فضاسازی، دامنهٔ زمانی طولانی‌تری نسبت به وقوع عمل داستانی بر خوانندهٔ آن تحمیل می‌کند. توجیه پذیرش و تحمل این توصیفات تفصیلی از سوی مخاطب، بافت و ساختار شبه شعری روایت و استفاده از ساخت کلامی‌ای است که از گونهٔ عادی زبان فاصله گرفته است.

در قصّه‌های *مثنوی* نیز گاه *راوی* در ابتدای برخی قصّه‌های تمثیلی و در پیکرهٔ ابیاتی هم‌ارز و مکمّل، یک مفهوم کلّی یا تصویر فشرده را از ژرف‌ساخت خود بیرون می‌آورد و آن را در روساخت نمایشی ابیات متعددی گسترش می‌دهد. راوی قصّه‌های مولوی در این‌گونه موارد با به‌کارگیری روایتی شلّاقی (توالی ابیات هم ارز) مدام بر یک تصویر یا مفهوم کلّی تأکید می‌ورزد و از همین رو مدت زمانی که خوانندهٔ این‌گونه قصّه‌ها برای خواندن صرف می‌کند، طولانی‌تر از زمان تجسم صحنه یا رویداد است؛ به عنوان نمونه، *تصویر فشردهٔ یک گور تنگ و تاریک*، در توصیفی باز شده و در قاب تصوّر یک کودک این‌گونه نمایانده شده است:

کودکی در پیش تابوت پدر زار می‌نالید و برمی‌کوفت سر

www.SID.ir

Archive of SID

کـای پـــدر آخـر کجـات مـی‌برنـد — تا ترا در زیـــر خاکی بفشـــــــرند
مـی‌برنـدت خانـهٔ تنـگ و زحیـــــر — نی درو قالی و نه در وی حصیـــــــر
نـی چـــراغی در شـب و نـه روز نـان — نی درو بوی طعام و نه نشـــــــــان
نـــی در معمـور نـــی در بـــــام راه — نی یکی همســـــایه کو باشـــد پناه
جسم تـو کـه بوســـه‌گـاه خلـق بـود — چـون رود در خانـهٔ کـور و کبـــــود
خانـهٔ بـی‌زینهـــار و جـــای تنـگ — که درو نه روی می‌مانـــد نه رنـگ...

(دفتر دوم/ابیات ۳۱۱۷ تا ۳۱۲۳)

حال باید گفت که دامنهٔ زمانی خواندن این تـصویر و توصـیف، طـولانی‌تـر از دامنـهٔ تجسّم آن است؛ تجسّم آن تصویر فشرده‌ای که دقیقاً در بیـت سـوم نمـایش داده شـده است و ابیات بعد از آن به نوعی در خدمت شیوهٔ **گسترش** محدودهٔ زمانی روایت اسـت. همچنین مصداق مفهوم «گسترش» دامنهٔ زمانی روایت با محوریّت تأکید بـر یـک مفهـوم کلّی در حکایتی پیش از حکایت یاد شـده آمده است. در این حکایت که بـا عنـــــوان **شکایت گفتن پیرمردی به طبیب از رنجوریها** آمده است، مفهوم کلّی «*پیری مسبّب تمام بدبختی‌هاست*»، در بافت تمثیلی – تأکیدی و گسترهٔ توضـیحی ابیـات هـم‌ارز نـشان داده شده است و به این ترتیب زمان خواندن آن بیشتر از زمان تصوّر و فهم مـضمون کلّـی آن است:

گفت پیـــــری مر طبیبی را کـه من — در زحیـــــــرم از دمـــــاغ خویـشتـــن
گفت از پیریست آن ضعـــف دماغ — گفت بر چشمـــــم ز ظلمت هست داغ
گفت از پیریست ای شیـــــخ قدیم — گفت پشتـــــم درد می‌آید عظیـــــم
گفت از پیریست ای شیـــــخ نزار — گفت هرچـــه می‌خورم نبـــود گوار
گفت ضعف معـــده هم از پیریست — گفت وقت دم مـــرا دم گیـــــریست
گفـــت آری انقطـاع دم بـــــود — چون رسد پیری دو صـــد علت شود...

(دفتر دوم/ ابیات ۳۰۸۹ تا ۳۰۹۴)

www.SID.ir

Archive of SID

ج)چکیده(Summary): راوی قصّه با به کارگیری شگرد چکیده‌نویسی یا فشرده‌نگاری در گسترهٔ روایت، به تولید ساختاری در روایت دست می‌زند که دقیقاً نقطهٔ مقابل «گسترش» است. *نگاه تلسکوپی* راوی در این موقعیت، زمان گاهشماری وقوع رویداد را در روساختی بسیار فشرده به نمایش می‌گذارد؛ وی به‌سادگی تمام جزئیات نادیده انگاشته شدهٔ واقعه‌ای فرضاً «*یک ماهه*» را در قالب جملهٔ فرضی «*یک ماه گذشت*» به مخاطب عرضه می‌کند.

در پیکرهٔ خطوط کلّی و به هم فشردهٔ *چکیده‌نگاری* روایت، آمد شد سیّال راوی در یک محدودهٔ زمانی کوتاه به چشم نمی‌خورد. در این شیوه، پرشهای زمانی از یک نیم روز به نیم‌روز بعدی، از این هفته و ماه و سال به هفته و ماه و سال بعدی و ... بدون هیچ درنگی در فواصل میان آنها به وضوح دیده می‌شود. نتیجتاً، دامنهٔ زمانی خواندن این‌گونه رویدادها بسیار کوتاهتر از زمان گاهشماری آنهاست.

به نظر می‌رسد دلیل اصلی استخدام این شیوه از سوی راوی قصّه وجود ساختار بسیار هدف‌مند برخی قصّه‌ها و تلاش برای به دست دادن هرچه سریع‌تر نتیجه‌ای اخلاقی و حکمی به مخاطب است؛ درواقع آنجا که نتیجهٔ اخلاقی یک قصّهٔ کهن، پیشاپیش روایت توصیفی حرکت می‌کند، امکان توقّف راوی برای توصیف جزئیاتی که در فواصل صحنه‌های اصلی اتفاق افتاده‌اند، از وی سلب می‌شود.

در این قسمت پیش از پرداختن به ساختار روایی برخی قصّه‌های *مثنوی* که مشمول قاعدهٔ مورد بحث‌اند، ضمن نقل بخش آغازین قصّه‌ای کهن با نام **مردی در پوست خرس** از مجموعهٔ *افسانه‌های برادران گریم*، سعی در نمایش و بررسی نمونه‌ای از *چکیده‌نگاری روایت* داریم:

«یکی بود یکی نبود، جوانی بود که سری پرشور و دلی نترس داشت. به سربازی رفت، راهی جبههٔ جنگ شد و در سخت‌ترین شرایط نبرد همیشه پیشتاز و جلودار

www.SID.ir

Archive of SID

بود. تا زمانی که جنگ ادامه داشت همچنان شجاعانه می‌جنگید، ولی وقتی جنگ به پایان رسید او را اخراج کردند و فرمانده‌اش به او خبر داد که باید هرچه زودتر ارتش را ترک کند. چون پدر و مادرش مرده بودند و خانه‌ای نداشت، به‌ناچار فکر کرد نزد برادرانش برود و مدتی نزد آنها بماند تا جنگ بعدی شروع شود. ولی برادرانش که آدم های سنگدلی بودند به او گفتند:

– از دست تو کاری برنمی‌آید، با ما بمانی که چه بشود؟ بهتر است بروی و فکری برای خودت بکنی.

سرباز غیر از تفنگش چیزی نداشت. تفنگ را به دوش انداخت و رفت تا ببیند که در این دنیای پهناور چگونه می‌تواند روزی خود را به چنگ آورد. پس از مدتی به خلنگزاری رسید و ... ».

(اوئنز (ویراستار)، ۱۳۸۳: ۵۸۵)

با توجه به نقل کوتاه بالا، استنباط کلّی این است که دامنهٔ زمانی نسبتاً گسترده‌ای با حذف توصیف جزئیات فواصل (طول مدت سربازی به همراه مشقّتهای ناگزیر آن، مدت زمان معاشرت سرباز با برادران، محدودهٔ زمانی رفتن از پیش برادران تا رسیدن به خلنگزار و...) به صورت فشرده عرضه شده است؛ طبیعی است که خواننده برای خواندن آن، مدت زمان کوتاهتری نسبت به زمان گاهشماری قصّه صرف می‌کند.

حال، از آنجا که قصّه‌های *مثنوی* نیز در دورهٔ تاریخی پشت سر نهاده‌ای پرداخت شده‌اند و از شگردهای روایی کهن نظیر «چکیده» نگاری بهره‌مندند، به مصادیقی از این شیوه در ساختار قصّه‌های *مثنوی* می‌رسیم که قابل تأمل‌اند؛ به عنوان مثال، در قصّه‌ای با نام **سؤال کردن عایشه از مصطفی که امروز باران بارید...**، همین که کل ساختار قصّه در خدمت نتیجه‌ای حکمی و توضیح نوعی کرامت از کرامات انبیای الهی است، و از طرفی راوی نیز برای رسیدن به آن گرانیگاه نتیجه‌گیری با سرعت تمام چکیدهٔ زمان

www.SID.ir

Archive of SID

ادب پژوهی
شمارهٔ پنجم، تابستان و پاییز ۱۳۸۷

گاهشماری واقعه را بیان می‌کند، ما شرکت پیامبر در یک تشییع جنازه و برگشتن از آن را بدون توصیف جزئیات آن رویداد، در قالب چند بیت کوتاه می‌خوانیم؛ طبیعتاً زمان صرف شده برای خواندن رویداد یاد شده کمتر از زمان گاهشماری آن در روایت است:

مصطفی روزی به گورستان برفت — با جنازهٔ مردی از یاران برفت
خاک را در گور او آکنده کرد — زیر خاک آن دانه‌اش را زنده کرد...
چون ز گورستان پیمبر بازگشت — سوی صدیقه شد و همرازگشت
چشم صدیقه چو بر رویش فتاد — پیش آمد دست بر وی می‌نهاد...

(دفتر اوّل/ ابیات ۲۰۱۴ تا ۲۰۳۰)

د)حذف (سپیدخوانی) (Crossingout): در برآیند نهایی تفسیر یا خوانش برخی قصّه‌ها، **دلالتهای ضمنی و اطلاعات فرامتنی** قابل توجهی ذهن مخاطب قصّه را به خود مشغول می‌کنند و مخاطب را بر آن می‌دارد تا در ذهن خود به بازسازی و ترمیم صحنه‌ها و اطلاعاتی بپردازد که ساختار توصیفی قصّه به‌طور صریح آنها را در اختیار مخاطب قرار نداده است و از این روست که ما به نوعی دریافت شبیه «سپیدخوانی» از یک متن یا روایت می‌رسیم. در قصّه‌هایی با ساختار یاد شده، ما به دنبال روابط علّی ساختار طرح قصّه برای یافتن دلیل حذف صحنه یا دورهٔ زمانی خاصی در قصّه نیستیم؛ توضیح مضاعف اینکه در ساختار قصّه‌هایی با محوریت بازنمایی *معجزات خدا و کرامات اولیای الهی و مباحث فرازمینی*، این شگرد با بسامد بالایی ظاهر می‌شود؛ به عنوان مثال، همین‌که می‌دانیم «*سلیمان* پیامبر خداست و پیامبران خدا کرامات و معجزات بسار دارند؛ می‌دانیم که دیوها و موجودات نامرئی دیگری وجود دارند؛ شنیده‌ایم که به قدرت سحر و جادو بسیار کارها می‌توان کرد و... » (حسینی، ۱۳۸۲: ۳۴)، طرح سؤالاتی از قبیل سلیمان چگونه دیو را مدت زیادی به بند کشیده است؟ دیو در طول سالیان سال چگونه زنده مانده است؟ دیو زبان آدمی را چگونه آموخته است؟ و پرسشهایی مانند اینها بی‌مورد به نظر می‌رسد.

www.SID.ir

Archive of SID

درواقع پاسخِ به ظاهر محذوف پرسشهایی از این دست، بـه اسـتناد و یـاری پـذیرفتن قدرت خارق‌العادهٔ انبیای الهی و امکانات متافیزیکی موجود در عرصهٔ هستی، بازیافـت و ترمیم می‌شوند. در ساختار قصّه‌هایی با این امکانات، یک دامنهٔ زمانی نسبتاً طـولانی ابتـدا از سوی راوی قصّه حذف می‌شود و سپس با اتکا به قراین و دلالتهایی ضـمنی، در ذهـن مخاطب بازآفرینی می‌شوند. نتیجه اینکه محدودهٔ زمانی‌ای که برای بـازآفرینی توضـیحات نیامده در متن یک قصّه از سوی مخاطب به کار گرفته می‌شود، بازهم به نوعی طولانی‌تـر از دامنهٔ زمانی روایت‌شدگی آن است.

در قصّه‌های متعدد *مثنوی* که حول کرامات و معجزات اولیا و انبیـای الهـی پرداخـت شده‌اند، به مصادیق فراوانی در زمینهٔ مطلب مورد بحـث مـی‌تـوان اشـاره کـرد؛ از جملـه حکایتی با عنوان **کرامات شیخ عبدالله مغربی** در *دفتر چهارم* که دارای ظرفیتی این‌چنینی است. در این حکایت شاگردان *شیخ عبدالله* به جستجوی مهر تأییدی بر ادعای شیخ مبنی بر اینکه «در طول شصت سال از عمرش هـیچ‌گـاه شـب و تـاریکی واقعـی آن را تجربـه نکرده است[۱۳]»، شبانه به دنبال او راه می‌افتند... حرکات لحظه به لحظهٔ شیخ کـه در قالـب ابیاتی پس از این خواهد آمد، به نوعی شاگردان و به‌تبع آن مخاطبان قصّه را در پـذیرفتن ادعای شیخ مجاب می‌کند، امّا به هر روی، قسمتی از اطلاعات فراهم‌آمـدهٔ مخاطـب ایـن قصّه متکی بر نوعی *سپیدخوانی* و بازیافت اطلاعات محذوفی اسـت کـه از سـوی راوی قصّه به مخاطب عرضه نشده است و مخاطب بنا به حضور مسائل متـافیزیکی در چرخـهٔ هستی و تجهیز اولیای الهی به نوعی قدرت خارق عادت، ذهن پرسشگر خـود را متقاعـد می‌سازد که بخشهایی از قصّه – که در آن می‌بایستی کرامت شیخ را توضیح دهد و روابط علّی ساختار طرح قصّه را توجیه کند– اگرچه حذف شده، امّا قابل بازسازی و بـازآفرینی است. به این ترتیب دامنهٔ زمانی تفسیر و خوانش بخشهایی از قصّه، طـولانی‌تـر از زمـان روایت‌شدگی آن است:

گفـت عبـــدالله شیـخ مغـــــربی　　شصت ســـال از شب ندیدم مـن شـبی
مــن ندیــدم ظلمتــی در شــصت ســال　　نه به‌روز و نه به‌شـــب نه زاعتـــدال

www.SID.ir

Archive of SID

صوفیان گفتند صدق قال او — شب همی رفتیم در دنبال او
در بیابانهای پر از خار و گو — او چو ماه بدر ما را پیش‌رو
روی پس ناکرده می‌گفتی به شب — هین گو آمد میل کن در سوی چب
باز گفتی بعد یک دم سوی راست — میل کن زیرا که خاری زیر پاست
روز گشتی پاش را ما پای بوس — گشته و پایش چو پاهای عروس
نه ز خاک و نه ز گل بر وی اثر — نه از خراش خار و آسیب حجر ...

(دفتر چهارم/ ابیات ۵۹۸ تا ۶۰۵)

ه) زمان حال اخلاقی(Didactic Present Tense): این شیوه از به کارگیری زمان در روایت که به نوعی توقّفگاهی در زنجیرهٔ ممتد و پیش‌رونده‌ی روایت قصّه به شمار می‌آید، با داشتن بالاترین بسامد در ساختار قصّه‌های *مثنوی*، در میان دیگر محورهای موضوع کلّی **دامنهٔ زمانی روایت‌شدگی** دارای جلوهٔ ممتازی است. علّت و سرچشمهٔ اصلی بروز این شگرد باز هم به حضور سنگین و بلامنازع **راوی دانای کل** در ساختار منظومه‌های روایی کهن و رمانهای کلاسیک برمی‌گردد. گفتنی است که راوی چنین قصّه‌هایی پس از فراهم آوردن فضایی روایی که در آن شخصیّت یا صحنه‌ای آغازین توصیف می‌شود، با گریز از متن روایت، به توضیح اندیشه‌ای اخلاقی، اجتماعی و... می‌پردازد و بواقع با ایجاد چنین موقعیّتی- که خارج از دایرهٔ روایت می‌ایستد - نوعی توقّف و گسست در خطّ طولی قصّه ایجاد می‌کند که به آن *زمان حال اخلاقی* گفته می‌شود؛ یعنی اینکه در چنین لحظاتی دوربین روایتگر راوی جای خود را به نگاه جزم‌اندیش و وعظ‌پرداز نویسنده می‌سپارد تا عباراتی توضیحی و خطابه‌مانند به **زبان و زمان حال** بیان کند.

در جای جای رمان *جای خالی سلوچ*، و از جمله در صحنه‌ای که *مرگان*، شخصیّت اصلی داستان، با کشش و جذبهٔ خاصی حرفهایی در گوش دخترش می‌انبارد، به‌ناگاه نویسنده/ راوی به حوزهٔ روایت در گسترهٔ *زمان حال اخلاقی* وارد می‌شود و همچون

www.SID.ir

Archive of SID

واعظی با در دست گرفتن رشتهٔ کلام غیرروایی و گسستن زنجیرهٔ قصّهٔ محض، به آفرینش زمان حال اخلاقی دست می‌زند:

روایت

«... مرگان خواب نبود. در سایه روشن نور پشت به دیوار داده و سر هاجر را بر زانو گذاشته بود و آرام و کند، برای دختر گویه می‌کرد و دست بر موهایش می‌کشید. هاجر هم مثل برّه‌ای شیره‌ای، سر بر زانوی مادر گذاشته بود و پلکهایش دم‌به‌دم سنگین و سنگین‌تر می‌شدند. با وجود این، گوش به گویهٔ مادر داشت. مرگان، از سر شب گفتنی‌ها را گفته بود. همهٔ آنچه را که یک دختر دم بخت باید بداند برای هاجر شمرده بود ...

زمان حال اخلاقی

انگار که مادرها در خلوت، خیلی بی‌پیرایه می‌توانند با دخترهاشان گفتگو کنند و ناگفته را، به زبانی که می‌تواند مار از سوراخ بیرون بکشد بگویند. این را می‌شود یقین کرد که یکی از خوشایندترین لحظه‌های زندگی مادر، همان هنگامی است که با دختر خود از زناشویی حرف می‌زند. چنین لحظه‌هایی، گفتگوی زمزمه‌وار مادر، ته ماندهٔ آرزوهای او را هم در خود دارد. کام و ناکامیهایش هم در کلامش هست. پندارهایی هم که داشته و ناخرسندی در کلامش می‌رود و به سخن او جذبه‌ای رضایت‌بخش می‌دهد. سخنش دلنشین و لحنش شیرین می‌نماید. مادر، در چنین دمی، آزموده و نیازمودهٔ خود –آرزوهایش را– قطره قطره به دختر خود می‌بخشد. و دختر در چنین دمی، جان مادر را قطره قطره می‌نوشد و جزئی از گرامی‌ترین یادها را اندوخته می‌کند. شب، در چنین شبهایی، بادیهٔ عسل است» (دولت آبادی، ۱۳۶۵: ۲۶۳و۲۶۴).

www.SID.ir

Archive of SID

مخاطب حرفه‌ای روایت در برخورد با چنین صحنه‌هایی، با پرش از روی **زمان حال اخلاقی**، زنجیرهٔ ممتد روایت را پیش می‌گیرد و با صرف طول زمانی کوتاهتری– نسبت به دامنهٔ وسیع زمان به کارگرفته شده برای ثبت توضیحات روایت‌گریز راوی– جذابیّت و کارآمدی قصّه را به‌نحوی خودخواسته پیش چشم خواهد داشت. شاید بتوان به‌درستی ادعا کرد که کمتر قصّه‌ای در *مثنوی* از این ظرفیت بی‌بهره است و از آنجا که قصّه برای *مولوی* پیمانه و ظرفی برای انتقال مظروف اندیشه‌های حکمی و اخلاقی اوست، همیشه و همه جا حضور مسلّط خود مولوی در گرانیگاه *زمان حال اخلاقی* روایت به وضوح دیده می‌شود. در *دفتر دوم مثنوی* و در قالب حکایتی با عنوان **رفتن مصطفی به عیادت صحابی رنجور**، پس از تمهید فضای کوتاهی در توصیف رفتن پیامبر به عیادت یکی از صحابه (در قالب دو بیت)، بلافاصله «زمان حال اخلاقی» روایت نمایان می‌شود و راوی/ نویسنده در کسوت واعظی به بیان فواید و مزایای عیادت از بیمار می‌پردازد و به این ترتیب مخاطب قصّه برای مدتی نسبتاً طولانی به خارج از گود روایت کشانده می‌شود و همواره در انتظار لحظه‌ای خواهد بود که دوباره به حوزهٔ روایت دعوت شود[۱۴]:

www.SID.ir

Archive of SID

روایت	از صحـــابه خواجـه‌ای بیمـار شـد	واندر آن بیمـــاریش چون تار شـد
	مصطفی آمد عیـادت ســـوی او	چون همه لطف و کرم بـد خـــوی او
زمان حال اخلاقی	در عیـادت رفـتن تـو فایـــده‌ست	فایـدهٔ آن بـــاز با تو عایـده‌ست
	فایـدهٔ اوّل کـه آن شخـــص علیـل	بوک قطبی باشـد و شـــاه جلیـل
	ور نباشـــد قطب یـار ره بـــود	شه نباشـــد فارس اسپـــه بـــود
	پـس صلـــهٔ یـاران ره لازم شـمار	هرکه باشد گر پیـــاده گر سـوار
	ور عدو باشـــد همین احسـان نکوست	که به‌احسـان بس عدم گشته‌ست دوسـت
	ور نگـــردد دوست کینـش کـم شـود	زانکه احســـان کینـــه را مرهم شود
	بس فوایـد هست غیـــر این ولیـک	از درازی خـایفم ای یـــار نیـــک...
روایت	در عیادت شـــد رســـول بـی ندید	آن صحـــابی را به حـــال نزع دیـد
زمان حال اخلاقی	چـون شـــوی دور از حـضـور اولیـا	در حقیقت گشتـــه‌ای دور از خـــدا
	چون نتیجهٔ هجـر همراهـان غـم اسـت	کی فـراق روی شاهـــان زان کم‌است...
روایت	چـون پیمبـــر دیـد آن بیمـــار را	خـوش نوازش کرد یـــار غـــار را
	زنـده شـد او چـون پیمبـــر را بدیـد	گوییـــا آن دم مـــر او را آفریـــد
	گفت بیمـــاری مرا این بخـــت داد	کآمد این سلطـــان بر من بامـــداد...

(دفتر دوم/ ابیات ۲۱۴۲ تا ۲۲۵۵)

پی‌نوشت

۱- طبق نظریهٔ پروپ(ریخت‌شناس روسی)، گذر از یک حالت به حالت دیگـر را حرکـت(Move) می‌نامند. قصّه باید حدّاقل دارای یک حرکت باشد تا بتواند قصّه خوانده شود(به نقل از اخوّت،۱۳۷۱: ۱۹).

۲ - الگوی پرداخت این بخش، مقاله‌ای با عنوان **ثانیه‌های شنی شهرزاد** از مأخذ پیشین بوده است.

۳- مقدم موسی نمـودندش به خواب — که کند فرعون و ملکش را خراب

۴- تا رسید آن شب که مولد بود آن

www.SID.ir

Archive of SID

ادب پژوهی
شمارهٔ پنجم، تابستان و پاییز ۱۳۸۷

۵- که بـــرون آرند آن روز از پگـــاه ســـــوی میدان بزم و تخت پادشاه
۶- شه شبانـــــگه باز آمد شـــــادمان کامشبان حملست و دورند از زنان
۷ - روز شد گفتش که ای عمران برو واقف آن غلغـــل و آن بانگ شو
۸- بعد نُه مه شه برون آورد تخت
۹- پس عوانان آمدند او طفـــــل را در تنور انداخت از امـــر خـــــدا
۱۰ - باز وحی آمد که در آبش فکن

۱۱- بنگرید به داستان **پادشاه و نصرانیان** در *دفتر اوّل* یا **دژ هوش‌ربا** در *دفتر ششم*

۱۲- همچنین بنگرید به روایت کوتاه **در به سخن آمدن سنگریزه در دست ابوجهل** در *دفتر اوّل*(ابیات ۲۱۵۷ تا ۲۱۶۳).

۱۳- گفت عبدالله شیـــــخ مغـــربی شصت سال از شب ندیدم من شبی

۱۴- نیز بنگرید به حکایت **اختلاف کردن در چگونگی و شکل پیل** در *دفتر سوم* و حکایات متعدد مشابه آن.

منابع

اخوت، احمد(۱۳۷۱) **دستور زبان داستان**، اصفهان ، فردا.

ـــــــــــ (۱۳۸۵) «**هزارتوی قصه**»، زنده رود، ش ۳۷ و ۳۸، ص ۹۸ – ۱۱۸.

اوئنز، لیلی(۱۳۸۳) **قصه‌های برادران گریم**، ترجمهٔ حسن طبریان اکبری، تهران، هرمس.

براهنی، رضا(۱۳۴۸) **قصّه نویسی**،تهران، اشرفی.

تودوروف، تزوتان(۱۳۸۵) **نظریهٔ ادبیات**، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران، اختران.

جمال‌زاده، محمدعلی(۱۳۸۵) **داستان‌های مثنوی**، تهران، اطلاعات.

حسینی، محمد(۱۳۸۲) **ریخت شناسی قصه‌های قرآن**، تهران، ققنوس.

داد، سیما(۱۳۷۱) **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران، مروارید.

دولت‌آبادی، محمود(۱۳۶۵)**جای خالی سلوچ**، تهران، جاویدان.

ـــــــــــــــ (۱۳۷۳)**کلیدر**، تهران، فرهنگ معاصر.

www.SID.ir

Archive of SID

ریمون کنان، شلیموت(۱۳۸۷) **بوطیقای روایت**، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران، نیلوفر.

زمانی، کریم(۱۳۸۰)**شرح جامع مثنوی**، جلد سوم، تهران، اطلاعات.

شولوخوف، میخائیل(۱۳۸۵) **دن آرام**، دفتر دوم(جلد سوم)، ترجمهٔ احمد شاملو، تهران، مازیار.

کالر، جاناتان(۱۳۸۲) **نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، مرکز.

مارتین، والاس(۱۳۸۶) **نظریه‌های روایت**، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، هرمس.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۲) **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگاه.

مندنی پور، شهریار(۱۳۸۳) **ارواح شهرزاد**، تهران، ققنوس.

مولوی، جلال‌الدین محمد(۱۳۷۲) **مثنوی معنوی**، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران، بهزاد.

هارلند، ریچارد(۱۳۸۲) **درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی**،ترجمهٔ علی‌معصومی و شاپور جورکش، تهران، چشمه.

www.SID.ir