

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۲۵



10.22059/jlcr.2021.325137.1677

Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

<https://jlcr.ut.ac.ir>

The Structure of Narratives in Rumi's Mathnawi Based on the “Time” Pattern in the Anecdotes of the First Book

Mitra Golchin

Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Motahare Mohammadi

Master Graduate of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

(p.p 127-148)

Received: 7, June, 2021 & Accepted: 4, October, 2021

Abstract

One of the narrative elements that have influenced the identity of the spiritual Mathnawi more than other elements is the function of time in narrations. With a reflection on the most famous anecdotes of this literary masterpiece, one can clearly understand the precise capacities of narrative, the ability to be assayed by the new standards of fiction, and the knowledge of narratology. Therefore, this study is concerned with a new approach to the study of anecdotes by analyzing time function in the narratives of Mathnawi. For this purpose, the narrative model of Gerard Genette, which is one of the most widely used theories in narratology and analysis of story elements, was the basis of the work. To analyze the narratives, first, the narrative pattern of Gerard Genette was examined and explained. Next, all anecdotes divide into time units introduced in the narrative theory of Genette. Then, each narrative structure is analyzed based on time fragments, reciprocating scenes, narrative time durations, descriptive pauses, ellipsis, summaries, time irregularities, and continuity of narrative time in story scenes. Rumi employs the suspense methods in stories and capitalizes on his unique time functions and techniques during narrating to convey the intended mystical concepts and themes into narratives. These pauses, which are closely related to the chain of the free association of meanings in the storytelling process, create different semantic layers in the stories and multiply the narrative time. In this way, each layer of meaning flows in the second and third levels of time. As a result, the stories formed as nested circles with a central circle connected to all the layers. Finally, the structure of the narratives was derived from these analyzes and displayed in a diagram. And two patterns were identified: 1. Traditional narratives, and 2. Conversational narratives.

Keywords: Mathnawi, Narratology, Time, Story, Structure, Narrative Pattern.

ساختارشناسی روایت‌های مثنوی بر اساس الگوی «زمان» در حکایت‌های دفتر اول

میترا گلچین*

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران

مطهره محمدی

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

(از ص ۱۲۷-۱۴۸)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۷؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۷/۱۲

علمی - پژوهشی

چکیده

یکی از عناصر روایی که بیش از دیگر عناصر بر هویت مثنوی معنوی تأثیر داشته، کارکرد زمان در روایت‌هاست. با تأملی اندک در پرآوازه‌ترین حکایت‌های این شاهکار ادبی، به وضوح می‌توان ظرفیت‌های دقیق روایی، توانایی محک‌خوردن با معیارهای نوین ادبیات داستانی و دانش روایت‌شناسی را درک کرد؛ بنابراین، این پژوهش در تلاش است تا با تحلیل جایگاه و کارکرد عنصر زمان در روایت‌های مثنوی معنوی، رویکردی نوین در مطالعه حکایت‌های این اثر را معرفی کند و به شناسایی الگوی روایی داستان‌ها و در نهایت، ساختارشناسی قصه‌ها بر اساس کارکرد زمان دست یابد. بدین منظور، الگوی روایی ژرار ژنت که یکی از پرکاربردترین نظریه‌ها در روایت‌شناسی و تحلیل عناصر داستان است، اساس کار قرار گرفت. برای تحلیل روایت‌ها، ابتدا الگوی روایی ژنت بررسی و تبیین شد، سپس هر یک از حکایت‌ها به واحدهای زمانی تقسیم شد که در الگوی روایی ژنت معرفی شده است. در ادامه، ساختار هر روایت، بر اساس پاره‌های زمانی، تصاویر رفت و برگشتی، تداوم زمان روایی در صحنه‌های داستانی، درنگ‌های توصیفی، حذف‌ها، خلاصه‌ها، تداوم زمانی، بی‌نظمی‌های زمانی و بسامدهای هر یک بررسی شد. نتایج بررسی نشان داد که بیشترین استفاده مولوی به‌عنوان راوی، از بازی‌های زمانی و ترفندهایی است که درنگ‌های معنادار را چاشنی روایت‌ها می‌کند. این درنگ‌ها که خود، ارتباطی نزدیک با زنجیره تداعی آزاد معانی در روند داستان‌سرایی دارند، باعث به‌وجود آمدن لایه‌های معنایی گوناگون در دل داستان‌ها می‌شوند و زمان روایی را چندلایه می‌کنند؛ بدین صورت که هر لایه معنایی در سطوح دوم و سوم زمانی جریان می‌یابد؛ در نتیجه، داستان‌ها به‌صورت دایره‌های تودرتو با یک دایره مرکزی که یک خط ارتباط معنایی با همه لایه‌های بیرونی خود دارد، شکل می‌گیرند. در نهایت، ساختار روایت‌ها از دل این تحلیل‌ها به دست آمد و در نموداری به نمایش درآمد و دو الگوی ساختاری از این بررسی‌ها استخراج شد: ۱. روایت‌های سنتی؛ ۲. روایت‌های گفت‌وگویی.

واژه‌های کلیدی: مثنوی، روایت‌شناسی، زمان، داستان، ساختار، الگوی روایی.

۱. مقدمه

این پژوهش به بررسی الگوی زمان در روایت‌های مثنوی و ساختارشناسی روایت‌ها بر اساس این الگو اختصاص دارد. مثنوی معنوی به‌عنوان اثری تأثیرگذار و یکی از ارزشمندترین آثار مولانا در زمینه ادب داستانی، این قابلیت را دارد که از جنبه‌های روایی بررسی و تحلیل شود. مولانا در بازگویی وقایع داستانی از شیوه داستان‌درداستان استفاده می‌کند و در جریان روایت از ترفندهای زمانی منحصر به فرد خود برای انتقال مفاهیم مورد نظر عرفانی بهره می‌برد. مولانا به‌عنوان راوی، با آفریدن تصاویر رفت و برگشتی و صحنه‌های منقطع زمانی، روایت‌شمار را در هیجان ادامه داستان قرار می‌دهد.

مشاهده و تحلیل نظام‌مند الگوهای روایی کمک می‌کند تا مجموعه قوانین شالوده‌ای ناظر بر ترکیب عناصر متن در روایت مثنوی، برای رسیدن به یک معنا و دستور زبان روایی استخراج شود؛ دستور زبانی که خاص مثنوی است و در روایت‌گری مولانا می‌تواند به‌عنوان خصیصه سبکی بررسی شود و دریافته‌های تازه‌ای از این اثر را به دست دهد.

اگر از نگاه تحلیلگر به جهان روایی آثاری چون مثنوی بنگریم، در می‌یابیم که استفاده‌های مختلف از عنصر زمان، یکی از عوامل ایجاد جذابیت در داستان‌های این چنینی است. تعلیق در این روایات و هرگونه بی‌خبری از نتیجه، ابهامی هنری در روند روایت می‌آفریند که موجب کشش خواننده برای تعقیب داستان می‌شود و مولانا با بهره‌گیری از تکنیک‌های خاص زمانی - روایی این تعلیق را به‌گونه‌ای هنری در روایت‌ها جای داده است.

در بخش‌هایی از روایت‌های مثنوی شاهدیم که به جای واقعه، چکیده واقعه و در پی آن حذف‌های بعضی وقایع می‌آید. این نوع ترفندهای زمانی از فنون مدرنی است که راوی برای جذابیت داستان از آن بهره می‌جوید. در واقع، هر نقطه از داستان که چنین باشد، راوی است که روند زمانی را شکل می‌دهد. از دیدگاه خواننده مدرن، این ویژگی در مثنوی در مقایسه با دیگر آثار کلاسیک که اطناب در داستان‌گویی را منطقی و معقول می‌دانند، از نقاط قوت داستان‌پردازی مولوی است.

در این پژوهش، هدف ما تنها ارائه تفسیرهایی خاص از روایت‌هایی خاصه نیست؛ بلکه نگارندگان با انگیزه شناخت سازوکارهای روایی در مثنوی معنوی بر مبنای رویکردی از دانش روایت‌شناسی، درصدد کشف مدل روایی داستان‌های مثنوی و به دنبال آن، دستیابی به الگوی روایی داستان‌هایی با این سبک در متون کهن فارسی هستند. علاوه بر شناخت دست‌ورزبان روایی مولوی، سنجش این اثر داستانی بر اساس مقیاس‌های نوین پژوهشی و روایی و همچنین پیوند ادبیات کهن فارسی با رویکردهای مدرن، دورنمای این پژوهش است.

تا امروز، پژوهش‌های ارزشمندی درباره روایت‌شناسی مثنوی و تحلیل عناصر روایی این اثر ادبی انجام شده است. از میان پژوهش‌هایی که در موضوع روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی انجام

گرفته است، می‌توان به این عناوین اشاره کرد: «تعویق و شکاف در داستان‌های مثنوی» (۱۳۹۰)، «شکست روایی و شیوه‌های بازگشت به داستان» (۱۳۹۰) از سمیرا بامشکی، «ساخت روایی قصه در مثنوی» (۱۳۹۲) از بهروز مهدی‌زاده‌فرد، «مقایسه داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطیر با رویکرد روایت‌شناسی ساختارگرا» (۱۳۸۸)، اثر تقی پورنامداریان و سمیرا بامشکی، «حقایق خیالی داستان دقوقی در مثنوی» (۱۳۸۷) اثر مشترک سمیرا بامشکی و محمد تقوی، «روایت و دامنه زمانی روایت در قصه‌های مثنوی» (۱۳۸۷) اثر مشترک نصرالله امامی و بهروز مهدی‌زاده‌فرد، «بررسی رابطه زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک» (۱۳۸۷) اثر زهرا رجبی، غلامحسین غلامحسین‌زاده و قدرت‌الله طاهری. همچنین کتاب روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی (۱۳۹۱) اثر سمیرا بامشکی و رساله دکتری حمیدرضا حسن‌زاده‌توکلی با عنوان بوطیقای روایت در مثنوی (۱۳۸۹) که به‌صورت کتاب و با عنوان از اشارت‌های دریا به چاپ رسیده است.

اما بیشتر پژوهش‌هایی که در زمینه زمان در روایت‌شناسی انجام شده است، از نظریه ساختارگرایی ژرار ژنت (Gérard Genette) در زمینه زمانمندی روایت الگو گرفته‌اند. در پژوهش پیش رو نیز از همین نظریه برای تحلیل عنصر زمان در ساختار روایی حکایت‌های مثنوی استفاده شده است.

۱-۱. پیش‌فرض‌ها و محدودیت‌های پژوهش

شیوه تحلیل متن در روایت‌شناسی، رویکردی ساختارگراست. روایت‌شناسی ساختارگرا روشی علمی برای بررسی مناسبات درونی عناصر سازنده یک کل (متن) است. «ساختارگرایی به ساختارها می‌پردازد، به‌ویژه آن دسته از قوانین کلی را بررسی می‌کند که بر ساختارها حاکم‌اند» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۲۹). «علم جدید نه تنها پدیده‌ها را تشریح می‌کند و توضیح می‌دهد، بلکه می‌کوشد ساختارهایی که پدیده‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهند، کشف کند و شرح دهد» (بالایی و کوپی پرس، ۱۳۶۶: ۲۶۷). دیدگاه ایگلتون (Eagleton) درباره نکاتی که در تحلیل ساختاری می‌توان به آنها اشاره کرد، قابل تأمل است. در این پژوهش که نوعی بررسی ساختاری به حساب می‌آید، این دقت‌ها در تحلیل هر روایت لحاظ شده است:

۱. از دیدگاه ساختارگرا اهمیت ندارد که داستان نمونه‌ای از ادبیات طراز اول نیست. در واقع روش ساختارگرا تحلیلی است نه ارزیابی‌کننده؛

۲. ساختارگرایی معنای آشکار داستان را رد می‌کند و به جای آن در پی جداکردن بعضی ژرف‌ساخت‌های درونی متن برمی‌آید که در سطح به چشم نمی‌خورند. ساختارگرایی متن را با ارزش ظاهری آن در نظر نمی‌گیرد؛ بلکه آن را با چیزهایی از نوعی کاملاً متفاوت جایگزین می‌کند؛

۳. اگر محتوای خاصّ متن قابل جایگزینی باشد، پس به تعبیری می‌توان گفت که محتوای روایت همان ساختار آن است. این گفته معادل با این ادعاست که بگوییم روایت به طریقی دربارهٔ خودش صحبت می‌کند (ایگلتون، ۱۳۶۸؛ ۱۳۲).

اما در روش تحلیل ساختاری، کاستی‌هایی نیز به چشم می‌خورد که در حقیقت، محدودیت‌های پژوهش ساختارگرا به شمار می‌آید؛ از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: مفروض گرفتن کمالی نظام‌مند در جایی که چنین کمالی وجود ندارد. ژنت، به‌ویژه رساتر از همه این خطر را گوشزد کرده که مبدا برای مطالعهٔ نظام‌مند آثار ادبی آنها را اشیائی «بسته» و «تمام‌شده» تلقی کنیم.

خطر دیگری که پیش روی ساختارگرایی وجود دارد، می‌توان خطای فرمالیستی نامید؛ که ساخت‌گرایانی مثل ژنت هم به‌خوبی بر آن واقف‌اند. خطای فرمالیستی عدم توجه به معنا یا محتوای آثار ادبی است؛ و این اتهام اغلب بر نقدی وارد می‌آید که از اذعان به وجود جهانی فرهنگی در ورای اثر ادبی و وجود نظامی فرهنگی در ورای نظام ادبی سر باز می‌زند.

نکوهشی که بیش از همه نثار نقد ادبی ساختارگرایانه می‌شود، این است که این نقد به سطح منفرد متن که می‌رسد، درمی‌ماند. ساختارگرایی، متن را برای ما نمی‌خواند؛ اما دلایل این است که هیچ روشی متن را برای ما نمی‌خواند. خواندن، فعالیت شخصی است و به تعداد خوانندگان یک متن، قرائت آن متن وجود دارد؛ اما همهٔ قرائت‌ها به یک اندازه خوب نیستند (اسکولز، ۱۳۷۹؛ ۲۷).

با این توضیح، پیش‌فرض‌ها و محدودیت‌های این پژوهش این‌گونه تعریف می‌شوند:

۱. اثر ادبی مورد بحث (روایت‌های مثنوی معنوی) با ماهیت غیر مطلق‌گرا و منطق عرفانی خود، در یک قالب تعریف‌شده و تغییرناپذیر جای نخواهد گرفت؛ به بیانی دیگر، انتظار رفتار مکانیکی با این اثر یک ایدهٔ سرخورده خواهد بود.

۲. تحلیل ساختاری روایت‌های مثنوی باید با نگاهی توأمان به دنیای معنوی درون اثر و نظام روایی بیرون آن صورت گیرد. توجه به هر یک از این دو حیطة و نتیجه‌گیری از آن بدون در نظر گرفتن دیگری بی‌فایده خواهد بود.

۳. ارائهٔ نهایی الگوی روایی مولوی نیازمند بررسی کامل حکایت‌های شش دفتر مثنوی است. از آنجا که این پژوهش تنها براساس روایت‌های دفتر اول انجام شده است، نتایج به‌دست‌آمده در حکم استنتاجات اولیه است و اگرچه این نتایج، قابلیت تعمیم به کل روایت‌ها (شش دفتر) را دارد، شاید نتواند به شکل تمام و کمال ویژگی همهٔ حکایت‌ها را در برگیرد. همان‌طور که اشاره شد، دستیابی به مدل روایت‌گری مولانا ضرورت ادامهٔ پژوهش و بررسی پنج دفتر دیگر را توجیه می‌کند.

۱-۲. مراحل پژوهش

در نخستین مرحلهٔ پژوهش، به بررسی مفهوم زمان در داستان پرداخته‌ایم. گام دوم، شامل مروری بر پدیده‌های روایی مربوط به زمان‌مندی است که موضوع پژوهش‌های جدید قرار گرفته است.

سپس نظام روایی ژرار ژنت و روش تحلیل روایت‌ها توضیح داده شده و در ادامه، تحلیل ساختار روایی بر اساس الگوی زمان در حکایت‌ها درج شده است. تحلیل عنصر زمان در حکایت‌های گوناگون مثنوی ذیل سه مؤلفه ترتیب، تداوم و بسامد بوده است. هریک از این سه مؤلفه در هر حکایت به طور جداگانه ابزار ما برای تحلیل ساختاری بوده‌اند. بعد از تکمیل و پردازش داده‌ها، نتیجه‌گیری نهایی و ساختار به دست آمده در یک نمودار دایره‌ای به نمایش درآمده است.

۲. چارچوب نظری پژوهش

۲-۱. زمان در داستان

برای اینکه دید جامعی درباره موضوع زمان در روایت داشته باشیم، بررسی وضعیت این عنصر در روایت‌های داستانی ضروری می‌نماید. مندنی‌پور زمان را در داستان، بر چهار گونه می‌داند:

۱. زمان تقویمی (ثانیه، دقیقه، ساعت، روز، ماه، ...):
۲. زمان کیهانی (زمان صفر: آغاز به کار ساعت: انفجار بزرگ ...):
۳. زمان حسی (تیک‌تاک‌های نامساوی ذهن و حافظه ...):
۴. زمان داستانی/روایت { هنر شهرزادی: آغازش به اراده جباریت (امیر/نویسنده) و فعل به انتخاب شهرزاد ... } (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

۲-۱-۱. زمان تقویمی

منظور از زمان تقویمی، در حقیقت همان تقسیم‌بندی است که بر اساس حرکت زمین در منظومه شمسی تعریف شده است و واحدهای قراردادی همچون سال، ماه، روز، ساعت و بخش‌های کوچک‌تر را دربرمی‌گیرد. زمان تقویمی در داستان، در واقع همان بستری است که کشمکش‌ها، رویدادها و فراز و فرودهای زندگی در آن تنیده می‌شود.

در داستان همین که می‌نویسیم یا می‌خوانیم: «ساعتی گذشت...» یا «چهارشنبه هم برای من باران می‌بارید...»، زمان تقویمی پدید آورده‌ایم. این‌گونه زمان (زمان تقویمی) در داستان‌ها و رمان‌های کلاسیک در تنظیم روایت نقش اساسی ایفا می‌کند (همان).

۲-۱-۲. زمان کیهانی

مفهوم زمان کیهانی بر فرضیات دانشمندان درباره آغاز جهان و شکل‌گیری زمان به واسطه «انفجار بزرگ» استوار است. این مفهوم همان‌طور که از نظریه‌های علمی برآمده، ممکن است با پیشرفت علم دستخوش تغییرات بنیادین شود.

به هر حال این زمان کیهانی که امروزه پانزده میلیارد سالگی یا به روایتی دیگر، بیست میلیارد سال نورگی‌اش را می‌گذرانیم، در داستان حضور دارد؛ اما به علت اینکه برهه ابتدا تا انتهای داستان، در مقابل این زمان، بسیار بسیار خرد است، به حس نمی‌آید (همان).

۲-۱-۳. زمان حسی

در روایت داستانی، گاهی زمان با مجموعه هیجانانگیز و حس‌های شخصیت‌های داستانی در هم می‌آمیزد و بسته به تجربه حسی شخصیت‌ها، طولانی‌تر یا کوتاه‌تر درک می‌شود؛ مثلاً برای یک زندانی در سلول انفرادی، زمان بسیار کندتر می‌گذرد و برعکس، در حالت تجربه‌های خوش زندگی، زمان بسیار سریع می‌گذرد و اصلاً حس نمی‌شود. «این تجربه حسی نویسنده دقیقاً بر وجود و نوع زمان حسی دلالت دارد. برای خود ما هم احساس این‌گونه زمان، یا زمان به این‌گونه شدن، بارها پیش آمده و می‌آید» (همان: ۱۱۶).

زمان حسی، زمانی است که واحد ثابت، مثل ثابته زمان تقویمی یا مدت زمانی که نور سیصد هزار کیلومتر را طی می‌کند، ندارد. واحد آن کش آمدنی، یا کوتاه‌شدنی است و فاعل تعیین چنین واحدی، حس ماست.

۲-۱-۴. زمان روایت

زمان روایت چیزی جدای از سه گونه پیشین است. اگر زمان تقویمی و زمان کیهانی مفاهیمی باشند که از بیرون بر پیکر داستان وارد می‌شوند و زمان حسی، تجربه‌های شخصیت‌های داستانی باشد، این زمان، در حقیقت زمان خود داستان و در اراده‌راوی است. «انتخاب زمان روایت هر کدام که باشد، امکاناتی به نویسنده می‌دهد و در ضمن محدودیت‌هایی را هم برای او به وجود می‌آورد» (همان).

نکته قابل ذکر این است که در تحلیل پیش رو، دو مفهوم «زمان روایت» و «زمان حسی» اساس درک کارکردهای زمان در حکایت‌ها خواهد بود و دو مفهوم «زمان تقویمی» و «زمان کیهانی» که در بافت هر داستان پنهان است، موضوع بحث ما نخواهد بود.

۲-۲. نظام روایت‌شناسی ژرار ژنت

برای درک نظام روایی ژرار ژنت، پیش از همه بهتر است دیدگاه ساختارگرایان درباره‌ عنصر زمان را بشناسیم.

تحلیل عنصر زمان از دیدگاه ساختارگرا، از مطالعه رابطه‌ زمان داستانی و زمان روایی ممکن می‌شود؛ مثلاً یک رویداد مرکزی ممکن است در همه روایت‌ها ناگفته بماند، یا رویدادی که بازه طولانی در زمان داستانی دارد، در زمان روایی به صورت چکیده یا سطحی ذکر شود (Herman & Vervaeck, 2005: 60).

از سوی دیگر، ژنت به‌عنوان نظریه‌پرداز ساختارگرا، سهم پررنگی در بسط گفتمان ساختارگرایی روایت‌شناسی داشته است. آلن از قول مکرزی درباره‌ او می‌گوید:

ریچارد مکرزی، ژرار ژنت را جسورترین و پیگیرترین کاوشگر زمانه ما در روابط میان نقادی و بوطیقا خواننده است. چنین شهرتی عمدتاً وابسته به مطالعات بنیان‌شکن ژنت در سرشت گفتمان

روایی و به‌ویژه داستان‌روایی است. این آثار بخش مهمی از کار ژنت در گسترش بوطیقای ساختارگرا محسوب می‌شوند (آلن، ۱۳۸۰؛ ۱۴۱).

بر همین اساس، نظام روایت‌شناسی ژنت، بیش از دیگران در تحلیل عنصر زمان کارایی دارد. از دیدگاه ژنت هر داستان از پنج جنبه می‌تواند مورد تحلیل روایت‌شناختی قرارگیرد: ۱. ترتیب (order)؛ ۲. تداوم (duration)؛ ۳. بسامد (frequency)؛ ۴. وجه یا نمود (mood)؛ ۵. راوی (voice). از آنجا که سه مؤلفه اول مرتبط با بحث زمان روایی است، در این تحلیل همین سه مؤلفه درباره هر حکایت مورد مذاقه قرار خواهد گرفت.

۲-۲-۱. ترتیب

در این فاکتور دوگانگی زمانی در دو طیف زمان داستانی (story time) و زمانی روایی (narrative time) که آن را نظریه‌پردازان آلمانی نظیر گوتتر مولر مطرح کردند، مورد تأکید قرار می‌گیرد (Genette, 1980: 33). «انطباق زمان داستانی با زمان روایی در یک اثر داستانی یک امر نادر به شمار می‌رود و آنچه بیشتر در آثار داستانی مشاهده می‌شود، نابه‌نگامی‌های زمانی است» (Fludernik, 2009: 32).

عدم انطباق زمان داستانی و زمان روایی یا به بیانی دیگر، پی‌رفت‌هایی که از مجموعه روایت خطی داستان خارج می‌شوند، در اصطلاح ژنت «نابه‌نگامی‌های زمانی» (anachrony) را در متن می‌آفرینند. این نابه‌نگامی‌ها به دو صورت آینده‌نگر (prolepsis) و گذشته‌نگر (analepsis) جلوه می‌کنند. گزاره‌های آینده‌نگر همان بخش‌هایی است که در زمان روایی از رویدادهایی در آینده داستانی خبر می‌دهند؛ و گذشته‌نگرها رویدادهای گذشته روایی یا داستانی را شامل می‌شوند. در تقسیم‌بندی دقیق‌تر، هریک از این نابه‌نگامی‌ها بسته به موضوع خود، می‌توانند درون‌داستانی (internal)، برون‌داستانی (external) یا مرکب (mixed) باشند. نابه‌نگامی‌های درون‌داستانی یا برون‌داستانی نیز هرکدام می‌توانند از سه جنبه شخصیت، خط سیر داستانی و رویداد بررسی شوند. (Genette, 1980: 33-85). گزاره‌های آینده‌نگر، امروزه نسبتاً نادر هستند و بسامد آنها در رمان‌های سده نوزده نسبتاً بیشتر است (Fludernik, 2009: 34).

۲-۲-۲. تداوم

به معنی تناسب زمان روایی در متن و حجم داستان است؛ به این معنی که چه حجمی از رویدادهای داستان در چه حجمی از زمان روایی بازگو شوند. این نسبت از طریق چهار ترفند روایی قابل تغییر است: درنگ توصیفی (descriptive pause)، حذف (ellipsis)، خلاصه (summary)، صحنه (scene).

درنگ توصیفی: گزاره‌هایی هستند که از زبان راوی بیان می‌شوند و در زمان روایی روی می‌دهند، نه در زمان داستانی. این درنگ‌ها اغلب دربردارنده پندی اخلاقی یا توصیفی خارج از جریان داستان و از زبان راوی هستند. در این گزاره‌ها زمان داستانی صفر و زمان روایی در جریان است.

حذف: بوطیقای ژنت، حذف را زمانی می‌داند که زمان روایی صفر است و زمان داستانی پویاست؛ به این معنی که داستان در نقطه‌ای متوقف شده و راوی بعد از آن نقطه، به حذف برهه‌ای از زمان که دربردارنده رویدادهایی از داستان بوده، دست زده است. انواع حذف عبارت‌اند از:

۱. حذف آشکار (explicit ellipsis): این نوع حذف از اشاره‌های آشکار به گذشت زمان داستان به وجود می‌آید. نمونه‌آشنای این نوع حذف این جمله است: «دو سال بعد».

۲. حذف ضمنی (implicit ellipsis): آن نوع از حذف که در متن آشکار نمی‌شود و خواننده فقط از طریق ابهاماتی که در ترتیب زمانی وقایع وجود دارد و شکاف‌های پیوندهای روایی، به وجود حذف پی می‌برد.

۳. حذف فرضی/انگاشتی (hypothetical ellipsis): موضع مشخصی برای این نوع حذف در متن نمی‌توان در نظر گرفت و تنها به واسطه یک گذشته‌نگر، می‌توان از وجود این نوع حذف مطلع شد (Genette, 1980: 106-109).

خلاصه: خلاصه‌ها در جایگاه‌هایی از متن دیده می‌شوند که زمان داستان بیشتر از زمان روایی باشد و راوی در زمان کوتاه روایی به بازگویی رخدادها پردازد؛ به این معنا که در جریان بازگویی روایت، راوی حجم زیادی از رویدادهای داستانی که بازه زمانی طولانی را دربرمی‌گیرد، در حجمی کوچک از روایت ذکر کند.

صحنه: صحنه از دو جنبه قابل تعریف است: ۱. به‌عنوان یک کلّ روایی که از کلیت رویدادهای روایت‌شده یا بخشی از آنها تشکیل شده است؛ ۲. به‌عنوان شیوه بازنمایی وقایع به‌صورتی که تداوم وقایع و تداوم بازنمایی آنها در روایت، به نحوی مساوی مفروض باشد (Herman et al., 2005: 513). در این گزاره‌ها زمان داستانی با زمان روایی برابر است؛ یعنی رویدادهای درون روایت همان حجم از زمان را اشغال می‌کنند که در زمان واقعی اشغال می‌کنند. این گزاره‌ها صحنه‌های نمایشی را می‌آفرینند (Genette, 1980: 86-112).

معیار تداوم در تعیین ضرباهنگ و شتاب داستان استفاده می‌شود؛ به این صورت که هرگاه حجم زیادی از داستان در زمانی فشرده به مخاطب ارائه شود، شتاب روایی مثبت خواهد بود و هرگاه حجم زیادی از متن به رویدادی کوتاه اختصاص یابد، شتاب روایی منفی خواهد بود. شتاب ثابت، نقطه تعادل حجم رویداد داستانی و حجم متن است (Genette, 1980: 113-160).

۲-۲-۳. بسامد

تحلیل بسامدها در نظریه ژنت بررسی ارتباط میان تعداد دفعات ارائه رویدادها در دنیای داستان و تعداد دفعات روایت آن رویدادها در دنیای روایت است (Herman et al., 2005: 189)؛ بر این اساس، سه نوع بسامد در روایت داستانی وجود دارد:

۱. بسامد مفرد (singulative frequency): هرگاه رویدادی در متن یکبار رخ داده باشد و راوی یکبار آن را روایت کرده باشد، بسامد مفرد است. همچنین اگر رویدادی چندبار رخ داده باشد و راوی به همان تعداد به روایت آن پرداخته باشد، بسامد مفرد است؛ البته در رویکرد ژنتی آنچه بیشتر در تحلیل مورد توجه است، شکل اول بسامد مفرد است.

۲. بسامد مکرر (repetitive frequency): هرگاه رویدادی یکبار رخ داده باشد و چندبار در متن روایی ذکر شود، بسامد مکرر است.

۳. بسامد بازگو (iterative frequency): یکبار نقل کردن اتفاقی که چندبار در داستان رخ داده باشد (Genette, 1980: 113-160). این نوع بسامد به دو صورت است:

بازگویی درونی (internal iterative frequency): اگر رویداد بازگفته در بازه زمانی، محدود به همان صحنه روایی باشد، بسامد بازگو درونی خواهد بود.

بازگویی بیرونی (external iterative frequency): هرگاه رویداد بازگفته در بازه زمانی نامحدود و فراتر از صحنه روایی باشد، بسامد بازگو بیرونی خواهد بود (Genette, 1980: 118-120)

۳. روش انجام پژوهش

پاره‌های زمانی

برای تحلیل ساختاری هر داستان، لازم است متن به واحدهای زمانی مشخصی تقسیم شود. بر اساس رویکرد روایت‌شناسی ژنت، اجزای تشکیل‌دهنده هر داستان پاره‌های زمانی هستند. پاره‌های زمانی در بافت گسترده خود، کلان‌پاره‌های زمانی و کلان‌پاره‌ها، پی‌رفت‌ها را می‌سازند. هر پاره زمانی، دربرگیرنده کوچک‌ترین رخدادی است که حجمی از زمان را به خودش اختصاص می‌دهد؛ به این معنی که هر رویدادی که در جریان داستان حجمی از زمان داستانی یا روایی را دربرگیرد، یک پاره زمانی محسوب می‌شود. این پاره‌های زمانی اندک که اساس هر روایت را تشکیل می‌دهند.

هریک از این پاره‌های زمانی، می‌توانند به‌طور مستقل یا در بافت گسترده‌تر کلان‌پاره‌ها یا پی‌رفت‌ها در روایت حضور یابند و تغییراتی در نظم خطی روایت ایجاد کنند. بر این اساس، هر یک از حکایت‌ها به واحدهای زمانی که در الگوی روایی ژنت معرفی کردیم، تقسیم شد. سپس ساختار هر روایت، بر اساس پاره‌های زمانی، تصاویر رفت‌وبرگشتی، تداوم زمان روایی در

صحنه‌های داستانی، درنگ‌های توصیفی و بسامدهای زمانی بررسی شد. در نهایت، نکته‌هایی که ما را به ساختارشناسی روایی حکایت‌ها رهنمون می‌کرد، از تحلیل‌ها به دست آمد.

۴. تحلیل الگوی زمان در روایت‌های مثنوی

از نمونه‌های قابل بحث در روایت‌گری مولوی، «ترفندهای زمانی» است. بازی‌های زمانی با در نظر نگرفتن زمان داستانی، اختصاص دادن بازه‌های زمانی محدود یا نامحدود به کنش‌های درون داستانی و تأکیدهای غیرمستقیم بر بخش‌هایی از داستان که از لحاظ محتوایی می‌تواند بار پندآمیز داشته باشد، با بهره‌گیری از همین ترفندها امکان‌پذیر است. کاربرد چنین بی‌نظمی‌های زمانی و جابه‌جایی حوادث داستان از نمونه‌های آشنای داستان‌پردازی حرفه‌ای است. «استفاده ماهرانه از شگردهای شکل‌دهی به زمان، شناسایی این را ممکن می‌سازد که راوی بر چه مؤلفه‌های روایی تأکید کرده و ساختار و شاکله متن چگونه است» (بامشکی، ۱۳۹۳: ۳۲۳).

بی‌نظمی زمانی

روایت‌گر مثنوی در نقل داستان‌ها به نظم خطی اکتفا نمی‌کند و مخاطب در توالی رخدادها با بی‌نظمی در بازگویی وقایع و حتی جابه‌جایی آنها روبه‌روست. «روایت، سلسله‌ای از حوادث هم‌زمان نیست که پشت سرهم قطار شوند؛ بلکه راوی می‌تواند حادثه‌ای را جابه‌جا کند و به دلخواه خود دست به ترکیب‌های تازه‌ای بزند و یا در مسیر زمانی وقایع دست ببرد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۳)؛ برای مثال، در حکایت «پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت»، راوی بعد از صحنه آغازین روایت، از جریانی که در آینده داستان رخ خواهد داد، سخن گفته است. این نوع اشارت‌های زمانی به آینده در زمان حال روایی، آینده‌نگر است:

شاه احول کرد در راه خدا آن دو دمساز خدایی را جدا
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۴۶/۱)

در حکایت «پادشاه و کنیزک» راوی با گریزی به آینده، روایت‌نیوش را در پاره‌های کوتاه زمانی از رخدادی در آینده مطلع می‌کند:

«گر خدا خواهد» نگفتند از بطر پس خدا بنمودشان عجز بشر
(همان: ۷۴)

در این گزاره، راوی است که روند زمانی را به هم می‌زند. «در مثنوی، داستان‌ها براساس ترتیب زمانی رویدادها و توالی زنجیره‌ای آنها روایت نمی‌شوند؛ بلکه ترتیب زمانی رویدادها را راوی انتخاب و گزینش می‌کند و همین عامل، سبب زمان‌پریشی در داستان‌های مثنوی می‌گردد» (بامشکی، ۱۳۹۳: ۳۳۲).

از دیگر نمونه‌های بی‌نظمی زمانی گذشته‌نگر و آینده‌نگر، می‌توان به این بیت‌ها اشاره کرد:

نابه‌هنگامی گذشته‌نگر: بیان حادثه‌ای که در گذشته رخ داده بود، در زمان حال روایی در داستان پادشاه جهود و نصرانیان:

تخم‌های فتنه‌ها کو کشته بود
آفت سرهای ایشان گشته بود
(همان: ۲۵۰)

حکایت «شیر و نخچیران»، بیت آینده‌نگر:

رو تو روبه‌بازی خرگوش بین
مکر و شیراندازی خرگوش بین
(همان: ۳۵۱)

بیت آینده‌نگر در داستان «آمدن مهمان نزد حضرت یوسف»:

بر در یاران تهی دست آمدن
همچو بی‌گندم سوی طاحون شدن
(همان: ۹۲۰)

گذشته‌نگر در داستان «مرتد شدن کاتب وحی»:

وحی پیغمبر چو خوانندی در سبق
او همان را و انبشستی بر ورق
(همان: ۹۳۴)

پرتو آن وحی بر وی تافتی
او درون خویش حکمت یافتی
(همان)

عین آن حکمت بفرمودی رسول
زین قدر گمراه شد آن بوالفضول
(همان)

هم ز نساخی برآمد، هم ز دین
شد عدو مصطفی و دین، به کین
(همان: ۹۳۵)

این شیوه برخورد با قصه و گریزهای درازدامن که حتی گاه بر پایه یک تداعی صوری صورت می‌گیرد و گاه بی‌آنکه به قصه برگردیم، از گریزی به گریزهای دیگر منتقل می‌شویم، در هیچ‌یک از کتاب‌هایی که شاید راهنمای قصه‌پردازی مولانا بوده‌اند، نظیر داستان‌های عطار یا تمثیل‌های حدیقه، سابقه ندارد (حسن‌زاده توگلی، ۱۳۸۲: ۵۵).

۵. تداعی معانی و درنگ توصیفی

هریک از داستان‌های درونه‌ای که در خلال حکایات آمده‌اند (جدای از بحث درون‌مایه و پی‌رنگ که در هر داستان به‌طور جداگانه قابل بحث است)، به‌واسطه یک نقطه مشترک، به داستان پیشین و پسین مرتبط می‌شود. راوی با ایجاد تداعی آزاد معانی در ذهن مخاطب، از هر واژه‌ای که در خلال داستان به ذهن برسد و نکته‌ای اخلاقی یا لطیفه‌ای عرفانی را در ذهن تداعی کند، بهره می‌گیرد تا داستان بعدی را بیان کند.

اساس داستان‌گویی در مثنوی، بر اصل تداعی استوار است و در واقع، اساس منطق و فکر و گفت‌وگو بر تداعی است. این شیوه روایتگری بر شفاهی بودن گفتمان مثنوی افزوده شده و آن را از بنیاد، با دیگر روایت‌ها متفاوت کرده و تأثیر بسیار چشمگیری بر تمامی ابعاد و جنبه‌های روایت داشته است (بامشکی، ۱۳۹۳: ۱۰۱).

گفت‌وگو و مناظره (گفت‌وشنود عناصر طبیعی) در آثار پیش از مولانا نیز وجود داشته است. «مناظره در سنت قبل از مولانا نیز نمونه دارد؛ برای مثال در منطق‌الطیر سنایی و خاقانی که بر مولانا تأثیر گذاشته‌اند، هرچند که این مناظره‌ها به اندازه مولانا به ساختار قصه نزدیک نمی‌شوند.» (حسن‌زاده‌توکلی، ۱۳۸۲: ۲۲۷-۲۲۸).

نمونه‌هایی از تداعی معانی که به واسطه داستان‌های درونه‌ای در حکایت «پادشاه جهود و نصرانیان» اتفاق می‌افتد:

- نه بیت داستان درونه‌ای که در واقع یک درنگ توصیفی تلقی می‌شود. گریزی کوتاه در میان داستان، برای تمثیل احوالی و بیان دیدگاه قشری و دوگانه بین پادشاه متعصب جهود و جمیع قشری مسلکان. این داستان برگرفته از مرزبان‌نامه و اسرارنامه است و مولانا به اقتضای این تمثیل می‌گوید: وقتی اغراض نفسانی بر آدمی غالب آید، دید و داوری او تغییر می‌یابد. چون داستان در دل داستان قبلی است و درنگ توصیفی خارج از روایت اصلی رخ داده است، درنگ توصیفی محسوب می‌شود.

- یازده بیت داستان درونه‌ای «کژ ماندن دهان آن مرد که نام محمد ص را به تمسخر خواند» (مولوی، ۱۳۸۶: ۲۸۶/۱-۲۸۸) درنگ توصیفی، در بیان این باور عرفانی که طبق اصل جواب عمل، هرکس نتیجه عمل خود را می‌بیند.

- پانزده بیت داستان درونه‌ای «قصه باد که در عهد هود قوم عاد را هلاک کرد» درنگ توصیفی، در بیان این باور عرفانی که «جمادات هم شعور دارند و شعور فرع بر حیات است؛ پس آنان هم دارای حیات‌اند و هم دارای قوه ادراک» (همان: ۲۹۷-۳۰۲).

- بعد از گزاره «پذیرفتن مکر وزیر»، ۳۴ بیت درنگ توصیفی آمده است. در بیان «لزوم دستیابی به شناخت عارفانه برای دریافت حقیقت هستی، آن‌سان که هست و فریب ظواهر را نخوردن؛ و نیز بیان این نکته که حقیقت نوعیه اولیاءالله را هر کسی نمی‌تواند مشاهده کند» (همان: ۱۶۶-۱۶۷). این ابیات چون در ادامه داستان آمده است و از روایت اصلی جدا نیستند، از درنگ‌های توصیفی دانسته می‌شوند.

- تعداد سی بیت داستان درونه‌ای «قصه دیدن خلیفه لیلی را» درنگ توصیفی برای تأکید بر این مفهوم که آدمی باید به شناخت عارفانه دست یازد تا بتواند حقیقت هستی را آن‌سان که هست مشاهده کند و فریب ظواهر را نخورد (همان: ۱۶۷-۱۷۵). مولانا سپس از این معانی گریز می‌زند به لزوم توجه به راهنمایی‌های پیر و مرشد که از مهم‌ترین مبانی فکری او در سلوک است.

۶. قطع صحنه

یکی دیگر از اسلوب‌هایی که مولانا در بیان داستان‌ها از آن بهره می‌گیرد، «قطع صحنه» است؛ به این معنا که راوی در یک گام به آفرینش یک صحنه می‌پردازد؛ صحنه‌ای که در آن بخشی از داستان

جای گرفته است و بدون تغییر در ترتیب زمانی وقایع، صحنه‌ای دیگر که در بردارنده ادامه ماجراست ظاهر می‌شود. این فن که از تکنیک‌های نمایشی به حساب می‌آید، به شکلی ظریف در داستان‌های مثنوی نمود می‌یابد؛ برای نمونه، می‌توان به داستان «خلیفه که در گرم در زمان خود از حاتم طایی گذشته بود و نظیر خود نداشت» اشاره کرد. این داستان با توصیف گرم و بخشش بی حد پادشاه آغاز می‌شود و راوی در هشت بیت به پرداخت و بسط این موضوع می‌پردازد:

یک خلیفه بود در ایام پیش	کرده حاتم را غلام جود خویش
رایت اکرام و داد افراشته	فقر و حاجت از جهان برداشته
بحر و کان از بخشش صاف آمده	داد او از قاف تا قاف آمده
در جهان خاک، ابر و آب بود	مظهر بخشایش و هباب بود
از عطاش بحر و کان در زلزله	سوی جودش، قافله بر قافله
قبله حاجت در و دروازه اش	رفته در عالم به جود آوازه اش
هم عجم، هم روم، هم ترک و عرب	مانده از جود و سخانش در عجب
آب حیوان بود و دریای گرم	زنده گشته هم عرب زو، هم عجم

(مولوی: ۶۸۲/۱-۶۸۴)

بعد از این ابیات، راوی صحنه‌ای جدا می‌آفریند از توصیف درویشی زن و مردی عرب. سپس از رهگذر این صحنه ماجرا ادامه می‌یابد:

یک شب اعرابی زنی مر شوی را	گفت و از حد برد گفت و گوی را
کین همه فقر و جفا ما می کشیم	جمله عالم در خوشی، ما ناخوشیم

(همان: ۶۸۴)

صحنه‌های جدا خلق کردن، یکی از ابزارهای داستان‌نویسی است. به این معنی که هیچ‌یک از کلمه‌ها یا عبارت‌ها تغییر داده نشود، جمله‌ها جابه‌جا نشود و در روایت داستانی صحنه‌های جدا خلق شود (نوبل، ۱۳۸۷: ۶۹).

قطع صحنه در واقع از ابزارهای داستان‌گویی است و می‌تواند کشمکش خلق کند یا به کشمکشی که در داستان وجود دارد بیفزاید. در این شیوه هیچ بخشی از داستان تکرار ندارد و توضیحی اضافه‌تر از داستان به مخاطب منتقل نمی‌شود. تنها اتفاق که می‌افتد، جابه‌جاشدن صحنه‌ها یا قطع آنهاست. قطع صحنه در ادبیات نمایشی «اصولاً به معنای حرکت از یک صحنه به صحنه دیگر یا از یک زاویه به زاویه دید دیگر به طور سریع و دراماتیک است. خود حرکت چیزی است که کشمکش را افزایش می‌دهد؛ زیرا اجازه نمی‌دهد خواننده تکیه دهد و در بازی کش دار هر صحنه غرق شود.» (همان: ۶۹).

۷. فشرده‌سازی

مقوله فشرده‌سازی ترفند دیگری است که در داستان‌گویی مولوی به‌وفور یافت می‌شود؛ با این تعریف که رویدادهای خارج از صحنه‌های داستانی، به شکلی آشکار یا ضمنی حذف می‌شوند و یا به ذکر خلاصه‌ای از آنها بسنده می‌شود. با وجود آنکه این بخش‌ها به‌طور مستقیم و در قالب صحنه‌های داستانی عرضه نمی‌شوند، اما در شاکله کلی قصه، نقش خود را در پیوند با طرح داستانی ایفا می‌کنند و در ارتباطی تنگاتنگ با بقیه اجزای قصه هستند. این بخش‌های فشرده‌شده، رویدادها و کنش‌های پنهانی هستند که هم قبل و هم بعد از رویدادهای ذکرشده در داستان اتفاق می‌افتند.

فشرده‌سازی رویدادهایی که درون یک صحنه اتفاق می‌افتند، شبیه تمهید تندکردن دور در فیلم است. در مثنوی مولانا نیز مثل دیگر داستان‌های کلاسیک، این نوع خلاصه‌ها در زمانی استفاده شده است که مطلب نه‌چندان مهمی از زبان یکی از شخصیت‌های داستانی گفته می‌شود یا رخدادی با اهمیت کمتر در جریان است.

بیت‌هایی که راوی در آنها به فشرده‌سازی دست زده و چکیده‌ای از ماجرا را در زمانی کوتاه بیان کرده است، در داستان «بقال و طوطی» از این قرار است:

روزکی چندی سخن کوتاه کرد	مرد بقال از ندامت آه کرد
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۲۵/۱)	
هدیه‌ها می‌داد هر درویش را	تا بیابد نطق مرغ خویش را
(همان)	

هر کدام از این اتفاقات (پشیمانی و صدقه دادن) در مدت زمانی بیش‌تر از آنچه در روایت ذکر شده اتفاق افتاده؛ اما راوی به بیان چکیده بسنده کرده است.

روایت ماجرای بقال و طوطی با نظم خطی جلو می‌رود. صحنه آغازین روایت نقطه‌ای در زمان صفر روایت است. تعداد کل بیت‌ها ۷۸ بیت و درنگ‌های توصیفی ۶۳ بیت است و تنها شانزده بیت آن به بیان داستان اختصاص یافته است. بر اساس تعریف تداوم (نسبت بین زمان متن و حجم متن) کل حجم داستان در زمانی فشرده (شانزده بیت) به مخاطب ارائه می‌شود؛ یعنی راوی به حذف برهه‌ای از زمان در قالب فشرده‌سازی زمانی و خلاصه‌سازی (چکیده) دست زده و داستان را با شتابی مثبت به پیش برده و به پایان رسانده است. نتیجه‌ای که می‌توان از شتاب مثبت گرفت، این است که مولانا این حکایت را با تکیه بر هدف اصلی که همان

کار پاکان را قیاس از خود مگیر	گرچه باشد در نبشتن شیر شیر
(همان: ۱۲۶)	

است، پایه‌ریزی کرده و ۶۲ بیت مابقی را پیرامون همین محور اخلاقی پیش برده است.

۸. الگوی روایت‌های مثنوی

بر اساس بررسی انجام‌شده درباره روایت‌های داستانی مثنوی، می‌توان گفت ساختار حکایت‌های مثنوی از دو الگوی کلی پیروی می‌کند:

۸-۱. روایت‌های سنتی (حضور راوی و آغاز و پایان مشخص داستان)

آغاز این داستان‌ها از زبان راوی است. حضور راوی در همه قسمت‌های داستان احساس می‌شود. در میانه‌های داستان هر جا که ضرورتی باشد، زمان داستانی متوقف می‌شود و نکته‌های اخلاقی و آموزه‌های عرفانی، از زبان راوی و در زمان روایی بازگو می‌شود. این آموزه‌ها می‌توانند حتی آغازگر داستان دیگری در دل داستان اصلی باشند. در چنین ساختی، شکل‌های مختلف انتقال معانی در سطوح دوم یا سوم زمانی امکان‌پذیر می‌شود. شاید به همین علت است که داستان‌ها اغلب دارای چند لایه معنایی هستند و هر داستان فراتر از نتیجه کلی که در خود دارد، دربردارنده چندین و چند بُعد معنایی است.

باتوجه به الگوی روایی مولانا، داستان‌هایی که در دسته اول جای می‌گیرند، قابلیت بیشتری برای آفریدن داستان‌های درونه‌ای دارند. دلیل این ادعا همان‌طور که اشاره شد، «تداعی‌های آزاد معانی» است؛ به این معنا که در هر بخش از داستان که راوی به قطع جریان روایت و بیان نکته‌هایی خارج از داستان می‌پردازد، هر کلمه یا عبارت، یا هر نکته‌ای که بار اخلاقی داشته باشد، این قابلیت را دارد که به یک تمثیل یا داستان کوتاه و مستقل تبدیل شود. این داستان‌ها و تمثیل‌ها شکل چند دایره تودرتو با مرکزی واحد را دارند. در شکلی که در ادامه می‌آید، ساختمان داستان‌ها و اجزای آن قابل مشاهده است.



ساختمان داستان‌ها و اجزای آن

لایه بیرونی روایت

در لایه بیرونی قصه، خواننده همراه با راوی داستان را می‌شنود و مستقیماً با بافت داستانی، کنش‌ها و فرازوفرودهای روایت در ارتباط است. ماهیت داستانی اثر در همین لایه معنا می‌شود.

سطح دوم زمانی

لایه بعدی در سطح دوم زمانی جریان دارد. در این بخش، معانی اخلاقی و پندهای عرفانی به‌طور مستقیم از زبان راوی و در خلال قصه به روایت‌شمار منتقل می‌شوند. گریزهای مولانا به سطح دوم

زمانی در کل روایت‌ها بسیار است. حجم زیاد این اشاره‌های توصیفی در بیشتر داستان‌ها تا حدی است که به نوعی سبک شخصی تبدیل شده است.

سطح سوم زمانی

لایه میانی تر جایی است که داستان‌های درونه‌ای جریان دارند. این لایه در سطح سوم زمانی جای می‌گیرد. ارتباط سطح سوم زمانی با لایه بیرونی (که همان داستان اصلی است) می‌تواند بی‌واسطه باشد یا به واسطه درنگ‌های توصیفی جاری در سطح دوم زمانی و یا با روش تداعی آزاد معانی باشد. هر یک از این لایه‌ها معمولاً یک نقطه اتصال به لایه بیرونی و یک نقطه اتصال به لایه بعد از خود دارد. این نقاط می‌توانند آشکار باشند (به این صورت که راوی با اشاره مستقیم به یک مفهوم برای بسط آن تمثیل‌های گوناگون را در داستان جای می‌دهد)، یا به طور ناآشکار و با روش تداعی معانی جلوه کنند (به این شکل که بدون اشاره راوی، از توضیح یک مفهوم، مفهومی دیگر در ذهن شکل‌گیرد و راوی به بسط آن نیز پردازد).

درونی‌ترین دایره، نهایتاً یک لایه مرکزی است که با تمام ورقه‌ها اتصال معنایی دارد و کانون روایت را تشکیل می‌دهد. نقطه مرکزی همان است که بیشترین درنگ راوی در هر حکایت بر آن مفهوم است (تأکید می‌تواند مستقیم یا غیر مستقیم باشد). نقطه‌های اوج هر حکایت همان مفاهیم محوری روایت هستند. این نقطه‌ها همان‌هایی هستند که بیشترین تأکید راوی در داستان را به خود اختصاص می‌دهند. و داستان با محوریت آنها پیش می‌رود.

تعداد این لایه‌ها بسته به هر داستان متفاوت است؛ ولی برای هر داستان حداقل سه لایه معنایی (بیرونی، میانی/ در سطح دوم یا سوم زمانی، مرکزی) می‌توان در نظر گرفت.

۸-۲. روایت‌های گفت‌وگویی

روایت‌های نوع دوم با منطق پرسش و پاسخ بین دو شخصیت داستان پیش می‌روند. «در این‌گونه داستان‌ها، مضمون گفتار به تعداد اشخاص قصه، از چند زاویه مختلف مطرح و بحث می‌شود و قصه در این حال به نوعی محاوره افلاطونی یا چیزی شبیه به لحن دیالکتیک می‌شود و جنبه‌ای مخالف مسئله با شکل‌های دقیق از دیدگاه‌های مختلف بررسی می‌شود.» (زرین کوب، ۱۳۷۶؛ ۲۱۹)؛ مانند حکایت‌های «داستان شیر و نخچیران»، «داستان اعرابی درویش و زن»، «ماجرای نحوی و کشتیبان»، «داستان کافری که در عهد بایزید گفتندش مسلمان شو» و غیره.

هر چند داستان‌هایی که در این ساخت جای می‌گیرند، به نظر می‌رسد ماهیتی شبیه به رمان‌های چندآوایی داشته باشند، اما آنچه باعث تفاوت‌های متن‌مثنوی با رمان‌های چندآوایی می‌شود، سیطره فکری راوی بر داستان‌هاست؛ به این معنی که صدای راوی در کنار دیگر صداها قرار نمی‌گیرد، بلکه آنجا که حکم اصلی داستان صادر می‌شود، این صدای راوی است که بر فراز دیگر صداها و بر مبنای ایدئولوژی شخص مولانا شنیده می‌شود؛ در حالی که چندصدایی (در آثار

باختین) به معنای چالش با صدای مؤلف است و نتیجه‌گیری در این نوع متون بر عهده مخاطب است.

همچون آثار حماسی و تراژدی که جوهرشان مونولوگ یا تک‌گویی است، هرگاه مثنوی یک اثر حماسی با زمینه عرفانی تلقی شود، تک‌گویی در داستان‌ها و در کلیت اثر پررنگ‌تر جلوه می‌کند؛ اما این تنها یک جنبه از داستان‌هاست که ماهیت حماسی-عرفانی مثنوی را برجسته می‌کند. در واقع آنچه باعث تقویت معنای امروزی داستان در این اثر می‌شود، آن دسته قصه‌هایی است که ساخت‌گفت‌وگویی دارند.

۹. نظم زمانی و نابهنگامی‌ها

نظم زمانی روایت‌ها در بیشتر موارد به شکلی مرتب و خطی است و تنها در بعضی حکایت‌ها، بی‌نظمی‌های زمانی به یک یا دو آینده‌نگر و در مواردی، گذشته‌نگر خلاصه می‌شود. تمام این نابهنگامی‌ها درون‌داستانی و مربوط به خط سیر اصلی داستان هستند.

۱۰. صحنه‌های روایی

صحنه‌ها در همه داستان‌ها به دو شکل نمود دارند:

۱. صحنه‌های نمایشی؛

۲. گفت‌وگوها (مونولوگ، دیالوگ).

در صحنه‌های نوع اول، زمان روایی دقیقاً در بازه‌ی زمان حقیقی جای می‌گیرد و مقدار حجم زمانی که یک کنش در داستان اشغال می‌کند، با مقداری که در زمان روایی به خود اختصاص می‌دهد، برابر است. این نوع ترفندهای دراماتیک نمونه‌هایی از صحنه‌پردازی‌های مدرن در داستان‌گویی است و کاربرد آن، بیشتر در ادبیات نمایشی و آفرینش صحنه‌های تئاتر است؛ برای نمونه، می‌توان به این بیت‌ها اشاره کرد:

چون شنید آن مرغ، کان طوطی چه کرد	پس بلرزید اوفتاد و گشت سرد
خواجه چون دیدش فتاده همچنین	برجهید و زد کله را بر زمین
چون بدین رنگ و بدین حالش بدید	خواجه درجست و گریبان را درید

(مولوی، ۱۳۸۶: ۵۳۶/۱-۵۳۷)

هر یک از این سه بیت در بردارنده یک صحنه است که مقدار زمان روایی با زمان داستانی برابر

است. و یا نمونه دیگر در مصراع دوم بیت زیر:

آمد او با صد ادب آنجا نشست	بر عمر عطسه فتاد و پیر جست
----------------------------	----------------------------

(همان: ۶۶۱/۱)

صحنه‌های نوع دوم گفت‌وگوها هستند. وجود این صحنه‌ها در متون کهن کمتر سابقه دارد. استفاده فراوان از دیالوگ‌ها و آفریدن صحنه‌های نمایشی نوع اول، همگی نماینده ساخت نمایشی بعضی داستان‌هاست.

۱۱. وضعیت حذف‌ها

نقطه‌های اتصال صحنه‌های آغازین و درنگ‌های توصیفی (در کل حکایت‌ها به علت فراوانی زیاد) نوعی سبک ویژه می‌آفریند. در بیشتر موارد بعد از درنگ‌های توصیفی، دو نوع حذف ضمنی و آشکار دیده می‌شود و بعد از آن، صحنه آغازین وجود دارد.

حذف‌های اندک اشاره دارد به گرایش به مفصل‌گویی؛ هرچند این مفصل‌گویی‌ها اغلب به پیکره داستان نمی‌انجامد و بیشتر، دامنه درنگ‌ها را بسط می‌دهد. حذف‌های آشکار ماهیت داستان‌های کلاسیک را در مثنوی زنده می‌کند. از انواع سه‌گانه حذف، بیشترین کاربرد از آن، حذف ضمنی است؛ چراکه راوی خواننده را در بطن داستان می‌بیند. نوع سوم حذف، حذف فرضی، در هیچ‌یک از داستان‌ها دیده نمی‌شود.

بازگشت‌های راوی به داستان به روش شخصی مولاناست؛ به این صورت که عموماً بعد از یک درنگ توصیفی در بازه زمانی طولانی، یک و گاهی دو بیت از زبان راوی برای بازگشت به داستان آورده می‌شود:

این ندارد آخر، از آغاز گوی	رو تمام این حکایت بازگویی (مولوی، ۱۳۸۶: ۱۰۰/۱)
این سخن پایان ندارد لیک ما	بازگویم آن تمامی قصه را (همان: ۲۳۶)
این سخن پایان ندارد، هوش دار	گوش سوی قصه خرگوش دار (همان: ۳۵۱)
گوش خر بفروش و دیگر گوش خر	کین سخن را درنیابد گوش خر (همان)
این سخن پایان ندارد، گشت دیر	گوش کن تو قصه خرگوش و شیر (همان: ۴۱۶)
بار دیگر ما به قصه آمدیم	ما از آن قصه برون خود کی شدیم؟ (همان: ۴۸۳)
این ندارد حد، سوی آغاز رو	سوی قصه مرد مطرب باز رو (همان: ۶۳۷)
بازگرد و حال مطرب گوش دار	زان که عاجز گشت مطرب ز انتظار (همان: ۶۵۹)
ور نمی‌توانی شدن زین آستان	باری از من گوش دار این داستان (همان: ۶۷۸)

شرح این فرض است گفتن، لیک من	بازمی‌گردم به قصهٔ مرد وزن (همان: ۷۷۵)
این سخن پایان ندارد ای غلام	روز بیگه شد، حکایت کن تمام (همان: ۸۲۵)
این سخن پایان ندارد، بازگرد	تا چه شد احوال گرگ اندر نبرد (همان: ۹۰۱)
این حدیث آخر ندارد، باز ران	جانب هاروت و ماروت ای جوان (همان: ۹۶۱)
این سخن پایان ندارد، خیز زید	بر براق ناطقه بر بند قید (همان: ۱۰۳۰)
این سخن پایان ندارد، زید کو؟	تا دهم پندش که: رسوایی مجو (همان: ۱۰۴۵)
باز رو سوی علی و خونی اش	و آن کرم با خونی و افزونی اش (همان: ۱۱۰۸)
این سخن را نیست پایانی پدید	دست بامن ده، چو چشمت دوست دید (همان: ۱۱۲۱)

این بیت‌ها نقش پیونددهندهٔ درنگ‌های توصیفی به تنهٔ اصلی داستان را دارند؛ به بیانی دیگر، این بیت‌ها جزو آن دسته نقطه‌های اتصال سطح‌های دوم و سوم زمانی به لایهٔ بیرونی روایت‌ها هستند.

۱۲. نتیجه

در بررسی کارکرد زمان در حکایت‌های دفتر اول مثنوی که بر اساس نظام روایی ژرار ژنت انجام گرفت، به این نتیجه رسیدیم که ساختار کلی روایت‌ها از دو الگوی اصلی پیروی می‌کند: ۱. روایت‌های سنتی؛ و ۲. روایت‌های گفت‌وگویی. در روایت‌های نوع اول، حضور راوی در آغاز و پایان داستان آشکار است و زمان در بستری از رویدادها جریان دارد. هر جا که راوی (مولوی) ضرورتی برای انتقال مفاهیم بنیادین حاکم بر اثر احساس کند، به زمان داستان شکل می‌دهد و آن را با ترفندهای خاص خود کوتاه (شامل حذف، خلاصه، فشرده‌سازی) یا کش‌دار (درنگ توصیفی، بی‌نظمی زمانی، آینده‌نگر، گذشته‌نگر) می‌کند. داستان‌های نوع اول، قابلیت بیشتری برای خلق قصه‌های درونه‌ای دارند؛ ساختاری که الگوی نهایی روایت‌ها را به سمت چند دایرهٔ تودرتو با مرکزی واحد هدایت می‌کند.

در روایت‌های نوع دوم که کلیت آنها بر شالودهٔ گفت‌وگویی میان شخصیت‌های داستان استوار است، زمان روایت همچون ابزاری برای تأکیدهای ضمنی یا گذر از وقایع کم‌اهمیت، در اختیار راوی است. در هر جای گفت‌وگوها که ضرورتی باشد، زمان داستانی متوقف می‌شود و نکته‌های

اخلاقی و آموزه‌های عرفانی، از زبان راوی و در زمان روایی بازگو می‌شود. در این نوع روایت‌ها نیز هر آموزه‌ای که از زبان راوی بیان می‌شود، می‌تواند آغازگر داستان دیگری در دل داستان اصلی باشد. در نهایت، نوع دوم روایت‌ها نیز به سمت چند دایره تودرتو با مرکزی واحد هدایت می‌شود. نکته دیگر که در نتیجه این بررسی می‌توان به آن اشاره کرد، این است که مولوی در داستان‌سرایی‌های خود همچون داستان‌گویی حرفه‌ای، از بازی‌های زمانی به‌مثابه ترفندهای داستانی استفاده می‌کند و با خلق بی‌نظمی‌های زمانی و تصاویر رفت‌وبرگشتی، حذف، خلاصه، فشرده‌سازی، تداعی معانی و قطع صحنه، در نهایت روایت‌های خود را در الگویی دایره‌ای شکل بازگو می‌کند. توجه به این ترفندها در کنار آگاهی از الگوی کلی روایت‌ها، در نهایت، خوانش جدیدی از رویدادهای داستانی مثنوی را پیش روی ما می‌گشاید که به تفسیرهای متفاوتی از محتوای هر داستان منجر می‌شود و فهم عمیق‌تر این اثر ادبی را برای ما میسر می‌سازد.

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۰)، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان، فردا.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، انتشارات آگه.
- امامی، نصرالله و بهروز مهدی‌زاده‌فرد (۱۳۸۷)، «روایت و دامنه زمانی روایت در قصه‌های مثنوی»، ادب پژوهی، دوره ۲، ش ۵، ۱۲۹-۱۶۰.
- ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز.
- بالایی، کریستف و میشل کوپی پرس (۱۳۶۶)، سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمه احمد کریمی حکاک، تهران، پایروس و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در تهران.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۰)، «تعویق و شکاف در داستان‌های مثنوی»، مولوی‌پژوهی، دوره ۵، ش ۱۱، ۱۹-۴۷.
- _____ (۱۳۹۳)، روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی، تهران، هرمس.
- _____ و ابوالقاسم قوام (۱۳۹۰)، «شکست روایی و شیوه‌های بازگشت به داستان در مثنوی»، فنون ادبی، دوره ۳، ش ۱، ۲۹-۴۶.
- پورنامداریان، تقی و سمیرا بامشکی (۱۳۸۸)، «مقایسه داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطیر با رویکرد روایت‌شناسی ساخت‌گرا»، جستارهای نوین ادبی، دوره ۴۲، ش ۲، ۱-۲۶.
- تقوی، محمد و سمیرا بامشکی (۱۳۸۷)، «حقایق خیالی داستان دقوقی در مثنوی»، مجله تخصصی زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، دوره ۴۱، ش ۳، ۲۱۳-۲۲۹.
- حسن‌زاده توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۲)، «شیوه داستان‌نویسی مولانا»، رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران.
- _____ (۱۳۸۹)، از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی، تهران، مروارید.
- رجبی، زهرا و همکاران (۱۳۸۸)، «بررسی رابطه زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۱۲، ۷۵-۹۸.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۶)، بحر در کوزه، تهران، علمی.

- مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳)، ارواح شهرزاد، تهران، ققنوس.
مولوی (۱۳۸۶)، مثنوی معنوی، شرح کریم زمانی، دفتر اول، تهران، انتشارات اطلاعات.
مهدی‌زاده‌فرد، بهروز (۱۳۹۲)، «ساخت روایی قصه در مثنوی»، ادب‌پژوهی، سال هفتم، ش ۲۵، ۹۱-۱۱۱.
نوبل، ویلیام (۱۳۸۷)، تعلیق و کنش داستانی، ترجمه مهرنوش طلایی، تهران، رسس.

Fludernik, Monika (2009) , *An Introduction to Narratology*, Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik, Taylor & Francis e-Library.

Genette Gerard (1980), *Narrative Discourse*, trans. Jane E. Lewin, Ithaca & New York, Cornell University.

Herman David, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (2005), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London & New York.

Herman Luc & Bart Vervaeck (2005), *Handbook of Narrative Analysis*, Lincoln & London, University of Nebraska.