گنجینه زبان و ادبیات فارسی

ارائه الگوی روایت شناسانه مثنوی معنوی براساس عنصر زمان در روایت ژرار ژنت

میثم سلیمانی[۱]، فرزانه یوسف قنبری[۲*]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دزفول ، دانشگاه آزاد اسلامی ، دزفول، ایران.

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دزفول ، دانشگاه آزاد اسلامی ، دزفول، ایران (نویسنده مسئول)

* ایمیل نویسنده مسئول: Farzane.ghanbari@iau.ir

چکیده

کارکرد عنصر زمان در گستره ادبیات داستانی، همواره از مناظر و ابعاد گوناگونی نمایانده شده است. در واقع برای گفتن یا نوشتن روایت داستان، بدون قید زمان غیر ممکن می‌نماید. براساس نظریه ژنت وقتی رویدادها هنگام وقوع و بر سر جای خود روایت نمی‌شوند، توالی رویدادهای داستان، در روایت به هم می‌ریزد. وقایعی که رویدادهای آینده را بازگو می‌کند و وقایعی که رخدادهای گذشته را بازگو می‌کند (پس نگاه) نامیده می‌شوند. هدف از تحقیق حاضر تحلیل روایت‌های کوتاه و بلند مثنوی با نظریه ژنت که یکی از جدیدترین نظریات درباره عناصر زاویه دید و زمان در روایت است، می‌باشد. تحقیق حاضر به روش توصیفی – تحلیلی مورد مطالعه قرار گرفته است. حاکی از آن است که: مولوی در مثنوی معنوی چگونه در پردازش داستان‌ها به زیبایی و مهارت هر چه تمام‌تر از ظرفیت‌های ادبی- روایی عنصر زمان و زاویه دید برخوردار است که باعث جاودانگی اثر وی در اذهان شده است. روایت در مثنوی به صورت خطی جریان نمی‌یابد، زیرا دارای شکست‌های فراوانی است که به دلیل عوامل متعددی در روایت به وجود می‌آید. مولوی برای بازگشت از این گسست‌ها به ادامه روایت، از شیوه‌های منحصر به فرد استفاده می‌کند تا روایت شنو را دوباره در جریان و فضای روایت قطع شده قرار دهد. فرمول‌های بازگشت در مثنوی تنها مواقعی که راوی به سبب گسست‌های تفسیری از خطر سیر روایت اصلی بیرون می‌آید و سپس قصد دارد بازگردد، استفاده نمی‌شود بلکه در توضیحات راوی درباره فضا یا شخصیت‌های خود داستان اصلی نیز بکار می‌رود.

کلیدواژگان: روایت، روایت شناسی، عنصر زمان، مثنوی معنوی، ژرار ژنت.

شیوه استناددهی: سلیمانی، میثم.، یوسف قنبری، فرزانه. (۱٤۰٤). ارائه الگوی روایت شناسانه مثنوی معنوی براساس عنصر زمان در روایت ژرار ژنت. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۳(۱)، ۱۱۹-۹٤.

© ۱٤۰٤ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱٤۰۳/۱۲/۰۵
تاریخ بازنگری: ۱٤۰٤/۰۱/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱٤۰٤/۰۲/۱۱
تاریخ چاپ: ۱٤۰٤/۰۳/۱۳

The Treasury of Persian Language and Literature

Presenting a Narratological Model of Masnavi Ma'navi Based on the Temporal Element in Gérard Genette's Narrative Theory

Meysam Soleimani[1], Farzaneh Yousef Ghanbari [2*]

1. Department of Persian Language and Literature, Dez.C., Islamic Azad University, Dezful, Iran.
2. Department of Persian Language and Literature, Dez.C., Islamic Azad University, Dezful, Iran (Corresponding Author).
*Corresponding Author's Email: Farzane.ghanbari@iau.ir

Abstract

The function of the temporal element within the domain of narrative literature has consistently manifested itself from diverse perspectives and dimensions. In fact, telling or writing a narrative without the involvement of time appears to be impossible. According to Genette's theory, when events are not narrated at the time of their occurrence or in their proper sequence, the chronological order of events within the story becomes disrupted in the narrative. Events that describe future occurrences and those that recount past incidents are referred to as *prolepsis* and *analepsis*, respectively. The present study aims to analyze the short and long narratives within *Masnavi Ma'navi* using Genette's theory, which is considered one of the most contemporary theories concerning the elements of focalization and temporality in narrative structure. This study was conducted using a descriptive–analytical method. The findings indicate how Rumi, in *Masnavi Ma'navi*, skillfully and beautifully harnesses the literary-narrative capacities of the temporal element and focalization in crafting his stories, contributing to the timelessness of his work in the minds of readers. The narrative in *Masnavi* does not flow linearly; rather, it contains numerous disruptions that arise from various narrative factors. To recover from these disruptions and resume the narrative, Rumi employs unique techniques that reintegrate the listener into the flow and atmosphere of the interrupted story. These narrative return formulas in *Masnavi* are not only used when the narrator deviates from the main narrative due to interpretive digressions and intends to return, but also when elaborating on the setting or characters within the main story itself.

Keywords: *narrative, narratology, temporal element, Masnavi Ma'navi, Gérard Genette*

How to cite: Soleimani, M., Yousef Ghanbari, F. (2025). Presenting a Narratological Model of Masnavi Ma'navi Based on the Temporal Element in Gérard Genette's Narrative Theory. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *3*(1), 94-119.

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 2025-02-23
Revise Date: 2025-04-07
Accept Date: 2025-05-01
Publish Date: 2025-06-03

مقدمه

از ژرار ژنت به منزله تاثیرگذارترین نظریه پرداز زمان متن نام می‌برند. ژنت منتقد ساختارگرای فرانسوی درباره « مرزهای روایت » مسائلی مربوط به روایت را مطرح می‌کند که هنوز کامل‌ترین پژوهش در این زمینه است، به گونه‌ای که ریچارد مکزی، ژرار ژنت را جسورترین و پیگسرترین کاوشگر زمانه ما در روابط نقادی و بوطیقا خوانده است» (1, 2). روایت شناسی ژنت برچگونگی نگریستن به متون متمرکز است و به ما این امکان را می‌دهد که تصویری از چگونگی درونه شدن داستان‌های آمده درون داستان‌های دیگر به دست آوریم. در واقع، او تصویر بسیار جامعی از امکانات ترکیبی نامحدود حالاتی که ارائه می‌کند، به دست می‌دهد (3).

ژنت در کتاب گفتمان روایت، سه عامل نقل، داستان و روایت را از یکدیگر متمایز می‌کند. نقل، ترتیب واقعی رویدادها در متن است، داستان، تسلسلی است که رویدادها به طور عملی در آن اتفاق می‌افتد و می‌توان آن را از متن دریافت و روایت همان عمل روایت کردن است. از نظر ژنت، اگر رابطه ترتیب زمانی و ترتیب روایی بیان شود، گویی رابطه بین آن دو در یک نقطه معین بیان شده است.روایت می‌تواند به طور موقتی از ترتیب زمانی تقویمی رخدادها عقب افتد؛ مانند آنچه در یک فلاش بک رویدادها مشاهده می‌شود.روایت می‌تواند با رخداد هم زمان باشد یا از آن‌ها جلو افتد؛ مانند زمانی که راوی درباره آینده گمان می‌زند (4). بین ترتیب زمانی رخدادها و ترتیب روایت، ممکن است روابط متعددی شکل گیرد و ژنت از همه این روابط تحلیل دقیقی ارائه داده است. در پژوهش حاضر سعی شده است که مثنوی معنوی از نظر پنج ویژگی زمان (نظم و ترتیب، تداوم، بسامد، وجه و لحن) مورد بررسی قرار گیرد و به این پرسش پاسخ دهیم که بهره‌گیری از ویژگی‌های زمان روایت در حکایات و داستان‌های مثنوی تا چه میزان بر جذابیت این داستان‌ها و مفاهیم آن‌ها افزوده است؟

درواقع، میزان بهره‌مندی از رویکردهای نوین نقد و تحلیل ادبی و دانش‌های جدید از جمله روایت‌شناسی در بررسی متون کلاسیک را می‌توان از دستاوردهای این پژوهش به حساب آورد.

روش انجام پژوهش

شیوه تحلیل متن در روایت شناسی، رویمردی ساختارگراست. روایت شناسی ساختارگرا روشی علمی برای مناسبات درونی عناصر سازنده یک کل (متن) است. ساختارگرایی به ساختارها می‌پردازد، به ویژه آن دسته از قوانین کلی را بررسی می‌کند که بر ساختارها حاکم‌اند (2). در این پژوهش که نوعی بررسی ساختاری به حساب می‌آید، این دقت‌ها در تحلیل هر روایت لحاظ شده است:

الف) از دیدگاه ساختارگرا اهمیت ندارد که داستان نمونه‌ای از ادبیات طراز اوئل نیست. در واقع روش ساختارگرا تحلیلی است نه ارزیابی کننده.

ب) ساختارگرایی معنای آشکار داستان را رد می‌کند و بجای آن در پی جدا کردن بعضی ژرف ساخت‌های درونی متن برمی آید که در سطح به چشم نمی‌خورند. ساختارگرایی متن را با ارزش ظاهری آن را در نظر نمی‌گیرد، بلکه آن را با چیزهایی از نوعی کاملاً متفاوت جایگزین می‌کند.

ج) اگر محتوای خاص 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 درباره خودش صحبت می‌کند.

مفهوم شناسی

مفهوم روایت شناسی

یکی از گرایش‌ها و حوزه‌های فرعی جنبش ساختارگرایی، روایت شناسی یا مطالعه روایت است. روایت شناسی، مطالعه شکل و کارکرد روایت است (4) و در یک تعریف واضح تر، می‌توان آن را مطالعه نظری روایت، یا دستور زبان روایت دانست. اولین بار،

تودوروف واژه روایت شناسی را برای علم مطالعه قصه بکار برد (5). البته وی در هنگام تعریف این واژه، یادآور شد که مقصودش، معنای وسیع آن است و تنها به بررسی قصه، داستان و رمان محدود نیست و تمام اشکار روایت، از قبیل اسطوره، فیلم، رؤیا و نمایش را نیز، دربرمی گیرد (6).

روایت شناسی بطور ویژه، شکل و شاختتر روایت‌ها را مطالعه و تحلیل می‌کند، سپس این ساختارها را دسته بندی نموده، نقاط اشتراک، تمایز و عناصر سازنده آن را استخراج و در مورد آن نظریه پردازی می‌کند. همچنین وظیفه بررسی دستور زبان حاکم بر روایت‌ها و بیشتر روایت‌های داستانی را دارد و چارچوب و بستری، نظری و کاربردی، برای تجزیه و تحلیل گونه‌های روایات فراهم می‌کند (7).

تاریخ روایت شناسی را به سه دوره پیش ساختارگرا (۱۹۶۰)، دوره ساختارگرا (۱۹۶۰—۱۹۸۰) و دوره پساساختارگرا تقسیم کرده اند (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۲۱۷–۲۱۸). فرمالیست‌های روس، روایت‌ها را به دو سطح سیوژه[1] و فبیولا[2] تقسیم می‌کردند. سوژه همان ماده خام در اختیار مؤلف و فبیولا، روایت یا پیرنگ است. ساختارگرایان هم این سطوح را حکایت و گفتار نامیده و گفته اند در داستان، شامل حوادث یا اعمالی است که راوی می‌کوشد وقوع آن‌ها را به خواننده بباوراند، حوادثی که آشکارا ارائه شده اند. از طرف دیگر، گفتار شامل روش نقل حوادث، چگونگی آن‌ها و سازماندهی روایت است (8). آندره یولس[3] شاید نخستین کسی باشد که بطور مشخص به موضوع روایت و گونه شناسی روایت‌ها پرداخت. وی تحلیل‌های مفیدی از تفاوت‌های درون مایه‌ای گونه‌های روایت به دست داد و تفاوت طرح اسطوره، افسانه، معما و... را به خوبی نشان داد (9). بنابراین، پایان داستان زمانی فرا می‌رسد که به موقعیتی بدون تضاد رسیده و پیکارها پایان یافته باشد.

[1] Syozher
[2] Fabula

مفهوم زمان

ابن منظور زمان را اسمی می‌داند که بر مدت کم و زیاد دلالت می‌کند و جمع آن أزمن و أزمان و أزمنه است (10) در کتاب تاج العروس زمان از دیدگاه حکما، مقدار حرکت فلک دانسته شده است (11). در لغتنامه دهخدا آمده است: گفته اند زمان عربی است و دمان پارسی است (12). بطور کلی، زمان مفهومی به ظاهر شناخته شده و در عین حال بسیار عمیق و دور از دسترس ذهن انسان است. هر انسانی تصور می‌کند که زمان را می‌شناسد، اما این مفهوم، هنگامی که درباره چیستی آن سؤال شود، بسیار پیچیده می‌نماید. اما از آنجا که زمان، یک مفهوم کلی است، علوم مختلف اعم از فلسفه، روانشناسی، علوم اجتماعی، تاریخ و ادبیات و... تعریف‌های متفاوتی از آن ارائه کرده اند. برای نمونه، در ساده‌ترین تقسیم بندی زمان به گذشته، حال و آینده نیز بحث و جدل شده است. آگوستین قدیس، بود گذشته و آینده را وابسته به زمان حال می‌داند. بدین صورت که گذشته و آینده از طریق آنچه در زمان حال می‌گوییم و می‌کنیم وجود دارند، براین اساس روایت گذشته مستلزم حافظه است و پیش بینی آینده مستلزم انتظار. به یاد آوردن، تصویری است از گذشته و پیش بینی، تصویری است از آینده و این هر دو به حال تعلق دارد (سلاجقه، ۱۳۹۷: ۹۴–۹۵). بدینسان، سه زمان حال وجود دارد: حالِ گذشته، حالِ حال و حالِ آینده، این هر سه به نوعی در ذهن جای دارند نه در جای دیگر. حال گذشته، همان حافظه است، حالِ حال، مشاهده است و حالِ آینده، انتظار.

بحث موضوع پژوهش

اسلوب‌های روایی در مثنوی معنوی

مثنوی معنوی مولانا در نحوه روایت گویی اش که مبتنی بر جریان سیال ذهن در قالب گفتاری شفاهی است و نه نوشتاری، خود بخود دشواری خط سیر قصه گویی و طرح داستانی را دارد. مولانا با

[3] Andre jelles

شکست سطوح مختلف روایی و درهم آمیزی خرده حکایت‌ها و تفاسیر و تعابیر مورد نظرش با پیرنگ داستانی متعدد و نیز ارائه تحلیل‌های عرفانی و تعلیمی در جا به جای حکایت‌ها به حد کافی پیچیدگی ساختاری و فرمیک را ایجاد کرده است (13). مثنوی شامل شش دفتر است که هر دفتر مقدمه‌ای کوتاه دارد. مقدمه دفترهای اول، سوم و چهارم به زبان عربی و دفترهای دوم، پنجم و ششم به فارسی است. در هر دفتر پس از مقدمه، دیباچه‌ای منظوم وجود دارد: دیباچه دفتر اول ۳۵ بیت، دفتر دوم ۱۱۱ بیت، دفتر سوم ٦٨ بیت، دفتر چهارم ۳۹ بیت، دفتر پنجم ۳۰ بیت، و دیباچه دفتر ششم ۱۲۸ بیت است. شمار ابیات هر دفتر متفاوت است: براساس مثنوی ویراسته نیکلسون، دفتر اول ٤٠٠٣ بیت، دفتر دوم ۳۸۱۰ بیت، دفتر سوم ٤٨١٠ بیت، دفتر چهارم ۳۸۵۵، دفتر پنجم ٤٢٣٨ بیت، و دفتر ششم ٤٩١٨٦ بیت دارد که بدین ترتیب کل اثر مشتمل بر ۲۵٦۳۲ بیت است.

ابیات هر دفتر با عناوین متعدد تقسیم شده است: مانند «حکایت عاشق شدن پادشاهی بر کنیزک و خریدن پادشاه، کنیزک را» (پس از بیت ۳۵ دیباچه، دفتر اول) و یا «اول کسی که در مقابله نص قیاس آورد ابلیس بود» (پس از بیت ۳۳۹۵، دفتر اول).

اگرچه در این نوع آثار، افزودن و یا حذف عناوین توسط ویرایشگران و کاتبان غیر معمول نیست، لیکن در مورد مثنوی، دلایلی قطعی مبنی بر وضع عنوان‌های موجود به دست خود مولانا وجود دارد:

نخست اینکه) روایت و کتابت متن به خوبی صورت گرفته و عناوین مثنوی ویراسته نیکلسون در بیشتر بخش‌ها با قدیمی‌ترین نسخه (مورخ ٦٧٧ق، تقریباً هم زمان با اتمام سرایش مثنوی) مطابق دارد.

دوم آنکه) بسیاری از عناوین، مورد توجه فرد دیگری جزء شاعر نبوده، زیرا یا بسیار عجیب و نامأنوس و با ابیاتی که در پی آن می‌آید فاقد ارتباط است، و یا ارتباطی دور با متن دارد. این بحث، نظریه شاعر را از طریق تمثیل پی می‌گیرد.

سومین دلیل) عنوان‌ها به نحو مؤثری دفترها را به چندین بخش تقسیم می‌کنند و ابیات انتهایی هر بخش تقریباً به نحوی تغییرناپذیر و ثابت بر عنوان بخش بعد دلالت می‌کند که حداقل به مثابه یک شاخص ارزش دارد. از این پس در این تحقیق به علت اهمیت عنوان‌ها، واژه بخش – به عنوان اصطلاحی تکنیکی برای ابیات میان دو عنوان – بکار می‌رود و به این ترتیب یک قسمت مشخص از متن، آنچنان که شاعر در نظر داشته و مشخص ساخته، انتخاب می‌شود.

تعداد ابیات بخش‌ها به نحو قابل توجهی متفاوت است:

کوتاه‌ترین بخش، دو بیت و طولانی‌ترین بخش، شامل از یکصد بیت است. دفتر اول ۱۷۳ بخش، دفتر دوم ۱۰٤ بخش، دفتر سوم ۲۲۰ بخش، دفتر چهارم ۱۳۷ بخش، دفتر پنجم ۱۷٤ بخش و دفتر ششم ۱٤۰ بخش دارد که به این ترتیب کل اثر مشتمل بر ۹٤۸ بخش است. بنابراین مثنوی شامل ۲۵٦۳۱ بیت است که به ۹٤۸ بخش در شش دفتر تقسیم شده و توسط سراینده در چهار سطح بیت، سطح بخش، سطح دفتر و سطح اثر سازماندهی شده است.

با وجود چهار سطح ساختاری بیت، بخش، دفتر و اثر، کدام سطح در مثنوی فاقد طرح و ساختار است؟ مسلماً عدم وجود ساختار در سطح بیت و طریقه‌ای که بخش را تشکیل داده نیست، افرادی که به هر نحو با مثنوی ارتباط دارند به شعر مولانا عشق می‌ورزند. آن‌ها جریان پروازهای عارفانه مولانا، حکایت‌ها و ضرب المثل‌های قدیمی، روایت‌های سرگرم کننده، تمثیل‌ها، طنزها و حکمت‌های مثنوی را تحسین می‌کنند، بدون آنکه دریابند این جریان را واقعاً به کجا می‌رود. در حقیقت منظور آن‌ها از عدم وجود ساختار، عدم مشاهده سطح سازماندهی در سطح گفتمان است. غالباً هیچ دلیل ظاهری برای وجود یک بخش در موقعیت کنونی آن، وجود ندارد و به نظر می‌رسد بخش‌ها، بدون طرح

پیشین در موقعیت کنونی آن، و.جود ندارد و به نظر می‌رسد بخش‌ها، بدون طرح پیشین و تصادفی ترتیب یافته اند: حکایتی در یک بخش آغاز می‌شود، پس از آن بازگشتی به حکایت اول و سپس بخش‌های تعلیمی بیشتری مطرح می‌شود و پس از آن حکایت دوم ادامه می‌یابد و به همین ترتیب.

به طورکلی آن چه کلیت آثار هنری را برای ما مطلوب، دلپسند و زیبا جلوه گر می‌سازد، در واقع همان جزئیت منسجم و حساب شده است که در تار و پود آن‌ها تنیده شده است ؛ جزئیتی که گاه به سختی تشخیص دادنی است، روایت—چه نو و چه کهن— اثریست هنری که انسجام خود را از عناصر ترتیب یافته درخود برگرفته است. بدین معنی، نمی‌توان هیچ روایتی را بی عناصر تشکیل دهنده‌اش تصور کرد. البته روایت یا روایت‌هایی هستند که با عناصر قایل شده منتقدان، همخوانی مطلق ندارد — چنان که بسیاری از داستان‌های کهن از جمله بسیاری از قصه‌های مثنوی چنین است — اما این بدین معنی نیست که این داستان‌ها از عناصر تشکیل دهنده خالی اند زیرا اگر عنصری یافت نمی‌شود، عنصری دیگر جای آن را گرفته است و آن را جبران می‌کند (7)، برای مثال در میان قصه‌های مثنوی گرچه برخی عناصر قایل شده منتقدان جدید را نمی‌توانیم به روشنی ببینیم، چنان که عنصر صحنه، زمان و مکان، لحن و زبان را، لیکن عناصر خاص دیگری که اختصاصاً در روایت‌های مثنوی و مانند آن یافت می‌شود، جبران کننده آن کمبود است.

روایت‌های مثنوی، اغلب از نظر موضوع قصه‌های تمثیلی هستند. سبک پرداخت روایت‌ها، سبک کهنه پیش از سده هفتم است، به طوری که کهنگی زبان این قصه‌ها در دیگر آثار خود مولانا نیست. وزن شعری خاص این قصه‌ها، کهنگی واژگانی و زبانی، بی پیرایگی لفظی و معنایی، کاربرد ویژگی‌های زبانی کهن از جمله اماله، معدوله، یای مجهول و ...، نوع ادبی قصه‌ها (غنا — در قالب مثنوی) تجلی مفاهیم عرفانی، عشق گرایی (عقل گرایی) و... از جمله ویژگی‌هایی است که سبک قصه‌های مثنوی را به شکل سبک شخصی او مطرح ساخته است. تقریبن درونمایه همه روایت‌ها، اخلاقی، عرفانی و آموزشی است.

الگوی روایت‌های مثنوی

روایت‌های مثنوی از دیدگاه محتوا، موضوع و روح حاکم برآن‌ها، انواع گوناگونی می‌یابند که از آن جمله است: روایت‌های واقعی، روایت‌های تمثیلی، روایت‌های رمزی، داستان‌های طنزآمیز، روایت‌های وهمی — جادویی، روایت‌های رئالیسم جادویی، روایت‌های حادثه پردازانه، روایت‌های عاشقانه، روایت‌های عارفانه، روایت‌های سیاسی — اجتماعی، روایت‌های اساطیری، داستان‌های حماسی، داستان‌های عامیانه، روایت‌های رزمی، روایتهای حکمی — اخلاقی، روایت‌های فلسفی، داستان‌های قرآنی و داستان‌های دینی.

از این میان، قصه‌های مثنوی بر محور چهار موضوع، یعنی قصه‌های عارفانه، قصه‌های حکمی، قصه‌های قرآنی و قصه‌های تمثیلی می‌گردد. بیش‌تر قصه‌های مثنوی از جنبه‌های عرفانی سرشار است. شاعر قصه را نه از جهت ارایه نوع و شیوه پرداخت داستان، بلکه با توجه به لایه‌های پنهانی قصه و مفاهیم عرفانی آن سروده است. در این معنی قصه دارای یک روح و یک جسم است، جسم آن مرئی و روح آن پنهان و دیرباب است و به آسانی دریافت نمی‌شود:

گر بگویم شمه‌ای زان نغمه‌ها / جان‌ها سر برزنند از دخمه‌ها
گوش را نزدیک کن کان دور نیست / لیک نقل آن به تو دستور نیست

(دفتر نخست، بیت‌های ۱۹۸۲ و ۱۹۲۹)

اما از سوی دیگر، مولانا راست که: «آن چه یافت می‌نشود آنم آرزوست» و بدین ترتیب در غالب قصه‌های مثنوی به شکلی به معنی مقصود نیز اشاره رفته است، اما این اشاره در روایت‌های حکمی و تعلیمی بسی واضح‌تر و دست یافتنی‌تر از قصه‌های

عرفانی است، برای مثال در قصه «پیر چنگی» (دفتر اول، بیت‌های ۱۹۵۰– ۱۹۱۳). که از جمله روایت‌های عرفانی به شمار می‌آید، پیری چنگ زن به سبب آن که در پایان عمر نمایشی بی خریدار مانده است، به گورستان رفته و با گریه و زاری بر درگاه خداوند چنگ می‌نوازد و چون خداوند حاجت او را روا می‌گرداند، چنگ را به قصد توبه فرو می‌شکند. عمر خلیفه، به عنوان مراد و مرشد از او می‌خواهد که گریه و توبه را نیز ترک گوید و به مقام استغراق درآید و او چنین می‌کند. در این قصه که بر «حجاب نور» نظر دارد، فهم معنای عرفانی، آسان نیست، چنگ (وسیله توجه قلبی پیر به خداوند) خود حجاب درک حق است و شکستن آن و سپس گریه و زاری به درگاه حق که خود کشف حجاب است در مقامی بالاتر، حجاب به شمار آمده و ترک آن بایسته است. بدین ترتیب، درک مقام استغراق عارف و اصل، حتا برای مولوی نیز غیر قابل دسترس می‌نماید:

حیرتی آمد درونش آن زمان / من نمی‌دانم، تو می‌دانی بگو!

(دفتراول، بیت ۲۲۱۰)

برخی روایت‌های مثنوی جنبه حکمی و آموزشی دارند. در این گونه قصه‌ها، مقصود اصلی، آموزش و حکمت است و آموزه‌های اخلاقی ممثل قصه هاست، چنان که در حکایت آن واعظ که دعای ظالمان می‌کرد (دفتر چهارم، بیت‌های ۱۱۲– ۸۱)، این معنی دیده می‌شود.

روایت‌های قرآنی، گروهی دیگر از قصه‌های مثنوی را در برمی گیرد. مولوی برای بیان اصلی اخلاقی، دینی یا عرفانی به قصه‌های قرآن توسل می‌جوید و شاید هم بدین سبب است که استاد شهریار می‌فرمایند:

هم بدان قرآن که او را پاره سی ست / مثنوی قرآن شعر پارسی ست

از جمله این قصه‌ها می‌توان از قصه «هود و عاد» (دفتر اول، بیت‌های ۸۶۸– ۸۵٤ یا سوره هود، شماره ۱۱) یا قصه «اهل سبا» (دفترسوم، بیت‌های ۳۹۷– ۲۸۲ یا سوره سبا، شماره ۳٤) و یا قصه «فرعون و موسی» (دفتر سوم، بیت‌های ۱۷٤۵–۸٤۰ یا سوره قصص، شماره ۲۸) نام برد.

در نهایت با اندکی مسامحه می‌توان همه روایت‌های مثنوی را از نوع روایت تمثیلی[1]دانست؛ در این گونه قصه‌ها مفاهیمی مجسم، جانشین مفهوم، درونمایه، سیرت، شخصیت و خصلت داستانی می‌شود. بدین جهت داستان دو بُعد می‌یابد:

نخست) بعد نزدیک که صورت مجسم (ممثل به) است.

و دیگر) بعد دور که مورد نظر قصه پرداز است (ممثل) (13).

به طور کلی گذشتگان ادب فارسی، برای به‌تر و عینی‌تر بیان کردن شؤونات اخلاقی – فلسفی و عرفانی، گفتار خود را به قصه و تمثیل می‌آراسته اند. همین گونه است قصه‌های مثنوی که در بیان و تبیین جنبه‌های اخلاقی و عرفانی به کارگرفته شده است.

وجود حکایات و روایات مثنوی که خود نقد حال همه ماست، در مثنوی جلوه گری می‌کند. مولانا در ورای بیان هرحکایت و داستان، مفاهیم- ارزشمندی را بیان می‌کند. درواقع هدف این داستان‌ها، ملموساختن مفاهیمی است که او قصد بیان آن‌ها را دارد. صورت داستان واره مثنوی این امکان رافراهم آورده که بتوان آن را با توجه به اصول داستان نویسی معاصر مورد بررسی قرارداد. امروزه مؤلفه‌هایی همچون «موضوع، درونمایه، شخصیت، لحن، صحنه-پردازی و پیرنگ و...» به‌عنوان -عناصر داستانی مورد توجه اند. در این میان، عنصر «پیرنگ» ازجمله عناصری است که در مثنوی معنوی مورد توجه است، چنانکه با توجه به الگوی کلی داستان‌های مثنوی، می‌توان گفت مولانا تقریباً در تمامی داستان‌های بلند و شماری از داستان‌های کوتاه و متوسط، طرح و الگوی داستان کاملی را به خدمت گرفته است، یعنی داستان را با یک موقعیت

[1] Allegorical tale

پایدار اولیه آغاز و سپس نیاز یا مشکلی را مطرح می‌کند و کنش‌هایی برای حل مشکل یا برآوردن آن نیاز انجام می‌دهد، سرانجام داستان را به یک نتیجه مشخص و موقعیت پایدار پایانی خاتمه می‌دهد.

و اما قابل ذکر است، روایت‌های مثنوی معنوی با ماهیت غیر مطلق گرا و منطق عرفانی خود، در یک قالب تعریف شده و تغییرناپذیر جای نخواهد گرفت، به بیانی دیگر، انتظار رفتار مکانیکی با این اثر یک ایده سرخورده خواهد بود. 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 حیطه و نتیجه گیری از آن بدون در نظر گرفتن دیگری بی فایده خواهد بود.

ارائه نهایی الگوی روایی مولوی نیازمند بررسی کامل حکایت‌های شش دفتر مثنوی است.

در نخستین مرحله پژوهش، به بررسی مفهوم زمان در روایت‌های مثنوی پرداخته ایم. 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 براساس الگوی زمان در حکایت‌ها درج شده است. تحلیل عنصر زمان در حکایت‌های گوناگون مثنوی ذیل سه مؤلفه ترتیب، تداوم و بسامد بوده است. هر یک از این سه مؤلفه در هر حکایت بطور جداگانه ابزار ما برای تحلیل ساختاری بوده اند.

تحلیل الگوی زمان در روایت‌های مثنوی معنوی

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 غیر مستقیم بر بخش‌هایی از داستان که از لحاظ محتوایی می‌تواند بار پمدآمیز داشته باشد، با بهره پیری از همین ترفندها امکانپذیر است. کاربرد چنین بی نظمی‌های زمانی و جابجایی حوادث داستان از نمونه‌های آشنای داستان پردازی حرفه‌ای است. استفاده ماهرانه از شگردهای شکل دهی به زمان، شناسایی این را ممکن می‌سازد که راوی بر چه مؤلفه‌های روایی تأکید کرده و ساختار و شاکله متن چگونه است (8). پیرامون الگوهای روایی مثنوی می‌توان به مطالب زیر اشاره نمود.

روایت‌های سنتی (حضور راوی و آغاز و پایان مشخص داستان): مقایسه داستان‌های مثنوی با مآخذ و نمونه‌های مشابه آن‌ها در دیگر متون ادبی فارسی، استفادهٔ استادانهٔ مولوی از عنصر گفتگو در داستان‌پردازی بیشتر روشن می‌کند. یکی از ویژگی‌های زبان مولوی که روایت‌های مولوی را جذاب و دلنشین کرده است، استفاده فراوان از واژه‌ها، اصطلاحات، مثل‌ها، زبانزدها، لغات اتباع، دعاها، نفرین‌ها و دشنام‌هایی است که هم در توصیفات خود آوردن و هم در گفتگوهای از زبان شخصیت‌های نقل کرده است.

داستان‌های مثنوی به دو صورت شعر و نثر در ادبیات شفاهی ایران نقل می‌شوند؛ صورت شعری آن را خنیاگران سنتی همراه دوتار می‌خوانند و به آن مثنوی‌خوانی می‌گویند. اما صورت نثر مثنوی کم و بیش مانند افسانه و قصه در مجامع خانوادگی روایت می‌شود. بسیاری از شاخ‌وبرگ‌ها و مباحثی که مولوی در ضمن قصه یا در پایان آن‌ها نقل کرده، در روایت‌های شفاهی حذف شده‌اند. این موضوع در سنت شفاهی موضوعی بسیار رایج و طبیعی است. داستان‌هایی که ضمن داستان‌های بلند در مثنوی نقل شده است، هر یک خود به صورت یک داستان مستقل نقل می‌شوند. نکتهٔ دیگر اینکه از انواع متفاوت قصه‌هایی که در مثنوی وجود دارد، مانند قصه‌های حیوانات، قصه‌های دینی، قصه‌های سحرآمیز، قصه‌های فکاهی و همچنین از لطیفه‌های مثنوی، روایت‌هایی شفاهی در ایران ثبت و ضبط شده است. این کتاب روایت‌های شفاهی بیش از پنجاه قصه از مثنوی مولانا که میان مردم رایج‌اند را گردآورده و در دو بخش تنظیم کرده است. ترتیب و توالی این

روایت‌ها منطبق با دفترهای شش‌گانه مثنوی است. در بخش اول قصه‌هایی آمده که مولوی شرح کامل آن را بیان کرده است. نخستین روایت مربوط به قصه مرد بقال و طوطی و آخرین آن‌ها روایت شفاهی دژ هوش‌رُبا یا قلعه ذات الّصور است که میان مردم با عنوان «گل به صنوبر چه کرد» معروف است. بخش دوم شامل تمثیل‌ها و قصه‌هایی است که در مثنوی بن‌مایه آن‌ها با یکی دو بیت آمده است.

در هر مورد ابتدا قصه مثنوی یا بهتر است بگوییم روایت مولوی آمده است. سپس روایت‌های این قصه در ادبیات مکتوب ما، بعد از آن روایت‌های شفاهی آن قصه در ایران و سرانجام چنانچه روایت‌های جهانی داشته باشد، نقل شده‌اند. درباره روایت‌های مکتوب باید گفت که هم روایت‌های پیش از مثنوی و هم روایت‌های پس از آن مورد توجه بوده‌اند. هدف از اشاره به این روایت‌ها نشان‌دادن این نکته بوده است که قصه‌های مثنوی در ادبیات و فرهنگ مکتوب ما به گونه‌ای مرتب تکرار و بازروایی شده‌اند. تکرار و بازروایی چنین قصه‌هایی نشان می‌دهد که نخبگان ما بن‌مایه‌های این قصه‌ها و موضوع آن را جزئی از فرهنگ خود به شمار می‌آوردند. بعد از آن روایت‌های شفاهی نقل شده‌اند. قریب پنجاه درصد این روایت‌ها نتیجه کار میدانی نویسندگان کتاب است که بار اول به چاپ می‌رسند. البته علاوه بر این روایت‌ها به روایت‌هایی که دیگر پژوهشگران ادبیات شفاهی ضبط و منتشر کرده‌اند، با ذکر مشخصات کتاب‌شناسی پرداخته شده است. هدف از توجه به روایت‌های گوناگون شفاهی، نشان‌دادن تعدد و تکرر این روایت‌ها در فرهنگ شفاهی مردم ایران بوده است. نکته بسیار بااهمیتی که ذکر آن ضروری است این است که اگر چه از این قصه‌ها روایت‌های دیگری در ادبیات گذشته فارسی وجود دارد، اما آنچه در میان مردم ما رایج است بیشتر با روایت‌های مثنوی منطبق است. این موضوع به خوبی تأثیرپذیری ادبیات شفاهی ما را از مثنوی نشان می‌دهد.

الف) لایه بیرونی: هر لایه بیرونی قصه، خواننده همراه با راوی داستان را می‌شنود و مستقیماً با بافت داستانی، کنش‌ها و فراز و فرودهای روایت در ارتباط است. ماهیت داستانی اثر در همین لایه معنا می‌شود.

ب) سطح دوم زمانی: لایه بعدی در سطح دوم زمانی جریان دارد. در این بخش، معانی اخلاقی و پندهای عرفانی بطور مستقیم از زبان راوی در خلال قصه به روایت شنو منتقل می‌شوند. گریزهای مولوئی 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.

ج) سطح سوم زمانی: لایه میانی‌تر جایی است که داستان‌های درونه‌ای جریان دارند. این لایه در سطح سوم زمانی جای می‌گیرد. ارتباط سطح سوم زمانی با لایه بیرونی می‌تواند بی واسطه باشد یا به واسطه درنگ‌های توصیفی جاری در سطح دوم زمانی و یا با روش تداعی آزاد معانی باشد (14).

روایت‌های گفتگویی: در بیشتر تمثیل‌های مثنوی، گفت و گوی شخصیت‌های داستانی، بیان کننده و زمینه‌ساز صریح نظریه‌ها است، هر چند که گفت و گوها و تمثیل‌ها در مثنوی هدف نیست، ولی چنان با تبحر و هنرمندی، داستان‌ها و «افسانه»ها بیان گردیده که در موارد بسیاری هدف تلقی می‌گردد.. فت و گو کنندگان داستان‌های مثنوی، علاوه بر بیان مطلب، نمایانگر فرهنگ قشرها و گروه‌های گوناگون اجتماعی‌اند، در داستان «موسی و شبان»، واژگان و عبارت‌هایی که هر یک به کار می‌برند معرف فرهنگ منزلتی و طبقاتی آنهاست (زمانی، ۱۳۹۰، ج۱: ۷۳). زمانی که مردی مست با محتسب حرف می‌زند یا وقتی که عالم علم نحو با کشتیبان سخن می‌گوید و یا هنگامی که زنی با شوهرش گفت و گو دارد، تفاوت‌ها و موقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی هر یک به روشنی از جمله‌ها و شیوه بیان آنان مشخص است...در گفت و شنود این

جستارها، بیشتر تمثیل‌هایی بر گزیده شده که تفاوت بین دو طرف گفت و گو کننده مشهود باشد.

همچنین، بخشی از گفتگوها در مثنوی سبب دگرگونی در طرح داستان می‌شود. در داستان گریختن عیسی (ع) از احمقان (14) گفتگوی میان سائل و حضرت عیسی (ع) طرح داستان را از سردی و سکوت خارج کرده هیجان و عکس العمل مخاطب را نسبتن به رفتار احمقان تحریک می‌کند. یا در داستان شهری و روستایی گفتگو میان شخصیت‌ها طرح را پویاتر می‌کند و صحنه‌های روایت به صورت ملموس در ذهن مخاطب نقش می‌بندد.

گاه گفتگوهای داستانی مواردی را دربرمی گیرد شامل:

الف) داستان‌های درونه‌ای و تداعی‌های آزاد: اکثر تداعی‌های آزاد که در اثنا یا پایان داستان آمده است ثمره گفتگوهاست. به عنوان نمونه گفتگوی مرد ناصح یا جمع گرسنه در داستان خورندگان بچه پیل (13) که تداعی گر رابطه اولیا و حق تعالی است که در ادامه به نفی غیبت و پایمال کردن حق یتیم اشاره می‌کند. همچنین در داستان شهری و روستایی (13) بعد از هر گفتگو مسائلی چون انواع دوستی، حزم و بدگمانی، چاپلوسی و تملق و... بیان می‌شود.

در قصه‌های مثنوی نیز گاه راوی در ابتدای برخی قصه‌های تمثیلی و در پیکره ابیاتی هم ارز و مکمل، یک مفهوم کلی یا تصویر فشرده را از ژرف ساخت خود بیرون می‌آورد و آن را در روساخت نمایشی ابیات متعددی گسترش می‌دهد. راوی قصه هالی مولوی در اینگونه موارد با بکارگیری روایتی شلاقی (توالی هم ارز) مدام بر یک تصویر یا مفهوم کلی تأکید می‌ورزد و از همین رو مدت زمانی که خواننده اینگونه قصه‌ها برای خواندن صرف می‌کند، طولانی‌تر از زمان تجسم صحنه یبا رویداد است، به عنوان نمونه، تصویر فشرده یک گور تنگ و تاریک در توصیفی باز شده و در قاب تصور یک کودک اینگونه نمایانده شده است:

کودکی در پیش تابوت پدر/ زار می‌نالید و برمی کوفت سر
کای پدر آخر کجاات می‌برند/ تا ترا در زیر خاکی بفشرند
می برندت خانه تنگ و زحیر/ نی درو قالی و نه در وی حصیر
نی چراغی در شب و نه روز نان/ نی درو بوی طعام و نه نشان
نی در معمور نی در بام راه/ نی یکی همسایه کو باشد پناه
جسم تو که بوسه گاه خلق بود/ چون رود در خانه کور و کبود
خانه بی زینهار و جای تنگ/ که درو نه روی می‌ماند نه رنگ...
(دفتر دوم/ ابیات ۳۱۱۷ – ۳۱۲۳)

حال باید گفت که دامنه زمانی خواندن این تصویر و توصیف، طولانی‌تر از دامنه تجسم آن است، تجسم آن تصویر فشرده‌ای که دقیقاً در بیت سوم نمایش داده شده است و ابیات بعد از آن به نوعی در خدمت شیوه گسترش محدوده زمانی روایت است.

ب) گفتگوهای عارفانه و اخلاقی: گاه طرح گفتگوهای عارفانه میان شخصیت‌های داستان، روایت ساده مأخذ را مبدل به روایتی عرفانی می‌نماید در داستان مسجد مهمان کش (همان: ۹۷۷) گفتگوهای مؤخر هیجان انگیزتر است ولی مولانا با طرح گفتگوهای عارفانه و عاشقانه فضای عرفانی به داستان می‌دهد، بیشتر روایت‌های مثنوی چنین است و اگرچه داستان‌های مأخذ آن به سادگی بیان می‌گردد اما گفتگوهای داستانی در مثنوی حالتی عارفانه به داستان‌هایی به مضمون طنز، رکیک و یا حتی مستهجن می‌دهد.

قابل ذکر است، این شیوه از بکارگیری زمان در روایت که به نوعی توقفگاهی در زنجیره ممتد و پیش رونده روایت قصه به شمار می‌آیدذ، با داشتن بالاترین بسامد در ساختار قصه‌های مثنوی، در میان دیگر محورهای موضوع کلی دامنه زمانی روایت شدگی دارای جلوه ممتازی است. علت و سرچشمه اصلی بروز این شگرد باز هم به حضور سنگین و بلامنازع راوی دانای کل در ساختار منظومه‌های روایی کهن و رمان‌های کلاسیک برمی گردد. گفتنی است که راوی چنین قصه‌هایی پس از فراهم آوردن فضای روایی که در آن شخصیت یا صحنه‌ای آغازین توصیف می‌شود، با گریز

از متن روایت، به توضیح اندیشه‌ای اخلاقی، اجتماعی و... می‌پردازد و به واقع با ایجاد چنین موقعیتی – که خارج از دایره روایت می‌ایستد – نوعی توقف و سکونت در خط طولی قصه ایجاد می‌کند که به آن زمان حال اخلاقی گفته می‌شود، یعنی اینکه در چنین لحظاتی دوربین روایتگر راوی جای خود را به نگاه جزم اندیش و وعظ پرداز نویسنده می‌سپارد تا عباراتی توضیحی و خطابه مانند به زبان و زمان حال بیان کند.

از جمله عواملی که مولوی برای پرداخت مستقیم یا غیرمستقیم شخصیت‌های مثنوی از آن بهره می‌گیرد، می‌توان به دو عنصر توصیف و گفت‌وگو اشاره کرد. او گاهی با بیان ویژگی‌های ظاهری یا باطنی اشخاص به پرداخت شخصیت آن‌ها مبادرت می‌ورزد و گاهی به‌جای اینکه خود، مستقیماً به بیان شخصیت افراد بپردازد، به آن‌ها این امکان را می‌دهد که از طریق گفت‌وگو با یکدیگر، شخصیت‌پردازی کنند و گاهی نیز در خلال گفت و گوهای دو نفره، به یکی و یا هر دو شخصیت، این اختیار را می‌دهد (15) که با بیان عقاید و اعمال و اوصاف خویش، جنبه‌های بیشتری از شخصیت خود را بروز دهند.

بهترین نمونه برای این شیوه شخصیت‌پردازی مولوی را می‌توان در گفتگوی حضرت علی (ع) با قهرمان عرب در میدان نبرد مشاهده کرد. برای شخصیت‌هایی که مولوی در داستان هایش آفریده، می‌توان سه ویژگی مهم را در نظر گرفت. نخست اینکه شخصیت‌های آفریده مولوی در داستان‌ها و حکایات و تمثیل‌های مثنوی معنوی، اغلب، شخصیت‌های کلی هستند، یعنی بیشتر شخصیت‌های مولوی اعم از واقعی یا تمثیلی و نمادی، به‌صورت کلی و نمونه نوعی مطرح شده‌اند (14). آنچه را مولوی در شخصیت‌پردازی‌هایش به آن‌ها توجه داشته، ویژگی‌های عام و کلی آن‌ها بوده، نه خصایص فردی و شخصی. از این رو، شخصیت‌های داستان‌های مثنوی، هویت شخصی ندارند و اغلب، فاقد فردیت و ویژگی‌های خاص هستند.

یکی از مواردی که در این باره می‌توان اشاره نمود «اختلاف کردن در چگونگی شکل پیل» می‌باشد:

آن یکی را کف به خرطوم اوفتاد/ گفت همچون ناودانست این نهاد

آن یکی را دست بر گوشش رسید/ آن برو جچون بادبیزن شد پدید

آن یکی را کف چو بر پایش بود/ گفت شکل پیل دیدم چون عمود

آن یکی بر پشت او بنهاد دست/ گفت خود این پیل چون تختی بدست

(16)

الف) نظم زمانی و نابهنگامی ها: نظم زمانی روایت‌ها در بیشتر موارد به شکلی مرتب و خطی است و تنها در بعضی حکایت‌ها، بی‌نظمی‌های زمانی به یک یا دو آینده نگر و در مواردی، گذشته نگر خلاصه می‌شود. تمام این نابهنگامی درون داستانی و مربوط به خط سیر اصلی داستان هستند.

به عنوان نمونه در روایت «کشتی رانی مگس» بصورت نثر نظم زمانی و نابهنگامی قابل درک است: «مگسی بر پرِکاهی نشست که آن پرکاه بر ادرار خری روان بود. مگس مغرورانه بر ادرار خر کشتی می‌راند و می‌گفت: من علم دریانوردی و کشتی‌رانی خوانده‌ام. در این کار بسیار تفکر کرده‌ام. ببینید این دریا و این کشتی را و مرا که چگونه کشتی می‌رانم. او در ذهن کوچک خود بر سر دریا کشتی می‌راند آن ادرار، دریای بی‌ساحل به نظرش می‌آمد و آن برگ کاه کشتی بزرگ, زیرا آگاهی و بینش او اندک بود. جهان هر کس به اندازه ذهن و بینش اوست. آدمِ مغرور و کج اندیش مانند این مگس است. و ذهنش به اندازه درک ادرار الاغ و برگ کاه» (17).

از ساده‌ترین و در واقع بنیادی‌ترین منظر روایت ممکن است در زمانی واقع شود که رخدادها در آن رخ می‌دهند: «حالا 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 و کل زنجیره رخدادادها را روایت می‌کند، و این متداول‌ترین شق است» (17). با اندکی تأمل در محورهای سه گانه در نظریه مطرح شده به این نتیجه می‌رسیم که در شق 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، قد رت قابل توجهی در پرداختی کاملاً صیقلی از کل روایت، و نیز امکان حذف زمان هایث باطل داستانی خواهد داشت. راوی اخیر حتی با استفاده از گشتارزهایی می‌تواند رخدادهای داستان را – در مسیر قوام و استحکام ساختار روایت – جابجا کند.

با توجه به اینکه متداول‌ترین شیوه روایت، روایت دورنگر (گذشته نگر) است و اغلب آثار روایی کهن ما در شیوه نقل یا پرداخت داستان‌های خود مشمول این نوع روایت اند، نگاه خود را متوجه مثنوی معنوی می‌کنیم که آشکارا به این شیوه از روایت تعلق خاطر بیشتری داردد. بی هیچ توضیح یا فاصله گذاری، اکنون ابیات آغازین قصه‌هایی از مثنوی را با هدف تأمل بر زمان افعال و موضوع مورد بحث، نقل می‌کنیم:

بود شاهی در جهود 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 اول/ ابیات ۳۲۴-۳۲۶).

ب) صحنه‌های روایی: صحنه و صحنه پردازی یکی از اصطلاحات داستان نویسی معاصر است و به معنای بعد زمانی و مکانی برای وقوع کنش داستان بکار می‌رود. این نوع ترفندهای دراماتیک نمونه‌هایی از صحنه پردازی‌های مدرن در داستان گویی 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 حالش بدید/ خواجه در جست و گریبان را دید (18).

هر یک از این سه بیت دربردارنده یک صحنه است که مقدار زمان روایی با زمان داستانی برابر است.

و یا در قصه اهل سبا و حماقت ایشان و اثر نکردن نصیحت انبیا در احمقان می‌توان به صحنه‌های روایی اشاره نمود:

مولانا در ابتدای دفتر سوم «قصه اهل سبا و طاغی کردن نعمت ایشان را» کلید می‌زند، مردمانی در ناز و نعمت که قدردان رحمت‌های الهی نبوند تا سرانجام به عذاب الهی گرفتار آمدند:

داد حق اهل سب را بس فراغ/ صد هزاران قصر و ایوان‌ها و باغ

شکر آن نگزاردند آن بدرگان/ در وفا بودند کمتر از سگان (۲۸۵-۲۸۶)

در هنر پویانمایی با بکارگیری فضاها و صحنه‌هایی که در تئاتر کمتر می‌توان آن‌ها را ترسیم کرد و به تصویر کشید، می‌توان به جذابیت‌های نمایش افزود. صحنه‌های حمله شیر به حیوانات مختلف هنگام چرا در دشت و جنگل با بهره گیری از نمای کاملاً باور و دور، که کم کم متوسط یا میانه و خیلی نزدیک می‌شود. صحنه‌های مختلف سفر مرد بازرگان و رسیدن او به هندوستان آبگیر حکایت سه ماهی و حرکت ماهی‌ها برای نجات خود، صحنه غاری که شیر در آن برای کشتن خر پنهان است و... می‌تواند همراه با نور و کاربرد رنگ و افکت‌های صوتی در این هنر، ظرفیت‌های خود را نشان دهد و مخاطب را مسحور سازد، به ویژه که غالب حوادث این حکایت‌ها در روز و در جنگل و در فضایی باز رخ

می‌دهند و همین امر دست پویانما را برای ترسیم فضایی زنده و جذاب برای مخاطب، کاملاً باز می‌گذارد.

طایف نخجیر در وادی خوش/ بوده اند از شیر اندر کش مکش
بس که آن شیر از کمین در می‌ربود/ آن چرا بر جمله ناخوش کرده بود

(16)

ج) وضعیت حذف ها: حذف‌های آشکار ماهیت داستان‌های کلاسیک را در مثنوی زنده می‌کند. از انواع سه گانه حذف، بیشترین کاربرد از آن، حذف ضمنی است، چرا که راوی خواننده را در بطن داستان می‌بیند. نوع سوم حذف، حذف فرضی، در هیچ یک از داستان‌ها دیده نمی‌شود. بازگشت‌های راوی به داستان به روش شخص مولاناست، به این صورت که عموماً بعد از یک درنگ توصیفی درباره زمانی طولانی، یک و گاهی دو بیت از زبان راوی برای بازگشت به داستان آورده می‌شود:

این ندارد آخر، از آغازگری/ رو تمام این حکایت بازگوی

(19).

این سخن پایان ندارد لیک ما/ بازگوییم آن تمامی قصه را

(همان: ۲۳۶).

یا در داستان «اختلاف کردن در چگونگی و شکل پیل» و «انکار کردن موسی بر مناجات شبان»، حذف قسمت آغازین داستان، سبب شده است پرسش‌هایی چون هندوها فیل را از کجا آورده و این مردم چه کسانی بودند؟ و حضرت موسی از کجا آمده و به کجا می‌رفته؟ بدون پاسخ باشد:

پیل اندرخانه تاریک بود/ عرضه را آورده بودنش هنود

(مولوی، ۱۳۸٤: ۳۳٦)

دید موسی یک شبانی را به راه/ کو همی گفت:ای گزیننده اله

(همان: ۲۱۲)

این شیوه روایت سبب می‌شود مخاطب به تفکر درباره رخدادها نپردازد و با ورود یکباره به وسط رویدادها، روایت را در قالبی ماجرای واقعی بپذیرد. گفتنی است که حذف در مثنوی بیشتر مربوط به قسمت رخدادهاست. در واقع مثنوی بیشتر کنش‌هایی که به نتیجه عرفانی و اخلاقی خاص منتهی می‌شوند، روایت می‌شود و چنانکه ریکور می‌گوید زمان‌های خالی به حساب نمی‌آیند و پرسیده نمی‌شود که قهرمان بین دو رویدادی که در زندگی اش جدا از هم اتفاق تافتاده اند، چه کرده است (20).

البته باید به یک امر مهم نیز اشاره نمود و آن عبارت است از: در برخی از داستان‌های مثنوی گفتگوهایی مطرح می‌شود که در روایات مأخذ وجود ندارد این گفتگوها از ذهن مولانا سرچشمه گرفته و در هیچ مأخذی دیده نشده است و در اصل یک ابداع نو طرح گفتگوهاست.

در داستان‌هایی چون وکیل صدر جهان، مسجد مهمان کش، خرمی اهل سبا، نظر کردن پیامبر بر اسیران، مرد گل خوار، پند دادن موسی (ع) به فرعون و... گفتگوهای طولانی همراه با مضامین عرفانی موجب جذابیت داستان می‌شود در پاره‌ای از داستان‌ها نیز برخلاف روایت مأخذی به گفتگوی بین شخصیت‌ها بیشتر توجه شده تا روایت از زبان راوی. چنانچه د برخی مواقع مثنو.ی در مأخذ هم وجود دارد اما شرح و بسط آنان در روایت مثنوی گسترده‌تر است. دلیل بسیار قابل توجهی که مانع از بروز جهش‌های زمانی آشکار در روایات مثنوی شده است، نبود فصل بندی‌های مشخص بین حوادث فرعی داستان‌های یلند است، یعنی همان سازوکار ساده‌ای که امروزه در رمان‌های جدید برای رهایی از زمان‌های باطل داستانی و مطالب حشو بکار گرفته می‌شود. در واقع نویسنده با آغاز هر فصل جدید، می‌تواند برای خواننده یگ پرش زمانی توجیه کند. در قصه‌های مثنوی از آنجا که تمامت پیکره روایت اعم از پیرنگ، زاویه دید، زبان و زمان روایت تحت سیطره نویسنده/ راوی دانای کل است، زمان غالب روایت زمان گذشته است نگاه استثماری راوی در قصه‌های مثنوی امکان جهش زمانی را به ندرت در اختیار خود داستان یا شخصیت‌های آن قرار می‌دهد. در

برخی تمثیل‌های بسیار کوتاه مثنوی، یا در مواضع گفتگوی شخصیت‌ها زمان روایت را بخه زمان حال تبدیل می‌شود:

بازگوید بط را کز آب خیز/ تا ببینی دشتها را قندریز

بط عاقل گویدش‌ای باز دور/ آب ما را حصن و امن است و سرور

دیو چون باز آمدای بطان شتاب/ همین به بیرون کم روید از حصن آب

باز را گویید رو رو بازگردد/ از سر ما دست دئارای پای مرد

ما بری از دعوتت دعوت را/ ما ننوشیم این دم تو کافرا

حصن ما را قند و قندستان تو را/ من نخواهم هدیه ات بستان تو را...

(دفتر ابیات/ ۴۳۱-۴۳۶).

اما در هر صورت به استناد عبارت النادر کالمعدوم، نمی‌توان برای اینگونه موارد نادر قاعده کلی قائل شد، زمان روایت در مثنوی زمان گذشته است. همانگونه که پیداست تعدد حکایاتی که در مثنوی با نگاهی «پس نگر» روایت شده اند، وجه غالب این شیوه روایتی را در اثر مورد نظر به اثبات می‌رساند.

نسبت دیرش و ذهنیت راوی نویسنده

در بررسی سرعت روایت، طبق نظر ژنت، سرعت خوانش متن بر بخش مورد نظر روایت سنجیده می‌شود و آمار و ارقامی که ظاهرش درست و فریبنده اما در باطن بدون نتیجه است، به دست داده می‌شود. برای روشن شدن سرعت روایت، باید واحد زمانی داستان را که عبارت است از «مدت زمانی که روند عمل داستانی در آن تاکمیل می‌شود» دراختیار داشته باشیم تا براساس آن، تداوم و شتاب داستان را بـه دسـت آوریـم و این درحالی است که در برخی متون داستانی، واحد زمانی مشخص نیست. نکته دیگر، قراردادی و تقریبی بودن سرعت روایت است، به بیان دیگر، با داشتن واحد زمانی، اندازه گیری سرعت روایت در بخش‌های مختلف نیز کاملاً تقریبی و بر مبنای حدس و گمان خواهد بود که در این صورت نیز، به نظر نگارنده، کار جندان علمی و شایان توجهی صورت نگرفته و از این حیث، بر نظریه ژنت انتقاد وارد است، زیرا در بدیهی‌ترین و دقیق‌ترین صحنه‌ها نیز حذف و توصیف وجود دارد و سرعت خوانش از هر خواننده به خواننده‌ای دیگر، بنابر دلایل زیادی، متفاوت است و همین مسأله اندازه گیری دقیق سرعت روایت را ناممکن می‌سازد.

نوسازی سرعت روایت: با توجه به اینکه «زمان» برای بشر امروزی ارزش والای خود را پیدا کرده، دانش نوظهور «روایت‌شناسی» نیز همانند تمام عرصه‌های دانش بشری، اهمیت خاصی را برای زمان قائل شده‌است.بررسی سرعت روایت در یک اثر ادبی برای آن است که نشان داده شود کنش‌ها و رویدادها در طول چه مدت زمانی رخ داده‌اند و با توجه به این برهه از زمان، چه حجمی از داستان به آن‌ها اختصاص یافته‌است. در سرعت تند یا کند روایت، عوامل زیادی را برشمرده‌اند (21) که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

الف) عوامل افزاینده سرعت روایت، شامل: گزینش و حذف، زمان‌پریشی از نوع آینده‌نگر، بسامد مفرد و بسامد بازگو.

ب) عوامل کاهنده سرعت روایت، نظیر: توصیف، حدیث نفس، نمایاندن زمان روانی- عاطفی، بیان عمل ذهنی، نمایاندن زمان خیالی، زمان‌پریشی از نوع گذشته‌نگر، گفت‌وگو، نظریه‌پردازی نویسنده، کاربرد بسامد مکرر، استفاده از نقل قول، شتاب منفی، مقایسه شخصیت‌های داستان، کاربرد تشبیه و افزودن اپیزود (همان: ۶۱). اکنون به ارائه تعریف مختصری از هریک از عوامل مذکور پرداخته می‌شود و سپس، در ذیل هر عنوان، شواهدی نیز از روایت‌های مثنوی که مرتبط با آنهاست ذکر می‌شود تا در پایان مشخص گردد که کدام دسته از عوامل(افزاینده یا کاهنده) در روایت‌های مثنوی کاربرد بیشتری دارد و در نتیجه، سرعت روایت در حکایت‌ها کند است یا تند؟

دیرش و کانون سازی: بررسی کانون سازی یا آنچه که در بسیاری از موارد زاویه دیه می‌نامند، عموماً در تحلیل‌های روایی نقشی ویژه

و راه گشا دارد. کانون سازی اصطلاحی است که ژار ژنت برای انتخاب اجتناب ناپذیر منظری محدود در روایت برگزید. این منظر زاویه دیدی است که چیزها بطور غیر صریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شود (1). کانونی‌شدگی از جمله مؤلفه‌هایی است که همواره در مباحث تئوری پیرامون عناصر داستانی مورد توجه منتقدان ادبیات داستانی بوده است. به لحاظ کارکردی، کانونی‌شدگی زاویه‌ای است که اشیاء از آن زاویه دیده می‌شوند. همچنین ابزار انتخاب و محدودسازی اطلاعات روایی رخدادها و موقعیت‌ها از نقطه دید یک شخص، برجسته کردن کارگزار کانونی‌کننده و خلق دیدگاه همدلانه درباره کانونی‌گر است. به عبارت دیگر، هر کانونی‌شدگی یک کانونی‌گر و یک کانونی‌کننده دارد. کانونی‌گر کارگزاری است که دیدگاهش به متن روایی سویه و جهت می‌دهد و کانونی‌شده نیز هدف کانونی‌گر است (7). چنین تفکیکی درباره چند آوایی شدن داستان، نخستین بار در آرای منتقدان روسی دیده شده است. مبحث آغازین آن‌ها پیش از عناصر قصه/ داستان درباره ساختار آن بود.

شخصیت‌های داستان فکر می‌کنند و آن را با عمل داستانی نشان می‌دهند. راوی، روایتگر سخنان، اعمال و گاه اندیشه شخصیت‌های داستان است. این تفاوت پنداری، بین کانونی شدگی و زاویهٔ دید، توسط ژرار ژنت به ادبیات داستانی راه یافت. در واقع کانونی‌شدگی برآمدهٔ زاویهٔ دید است، اما همان‌گونه که ژنت می-گوید: کانونی‌شدگی مرتبه‌ای از فشرده‌گویی است که معانی بصری دیدگاه و نیز معانی تلویحی معادل اصطلاحات فرانسوی، یعنی دید (vision) را ندارد (5). باید توجه داشت کانون سازی انتخاب شده در روایت علاوه برمنظر زمانی مکانی صرف، بیان کننده منظر»شناختی، احساسی و ایدئولوژیک« نیزهست. دیگر آنکه لازم نیست گفتن، فکرکردن و دیدن از عامل واحدی نشئت بگیرد. در بسیاری از موارد راوی گفتن آن چه را فرد دیگری میبیند یا دیده است، برعهده می‌گیرد (5). کانونسازی دو گونه بیرونی و درونی دارد. در کانونسازی بیرونی جهت گیری بیرون داستان بوده و وابسته به هیچ یک از شخصیت‌های درون متن نیست.

دیرش در روایت مولوی شامل دو نوع شتاب می‌شود:

الف) شتاب ثابت: این نوع شتاب که به وسیله گفتگو یا چندآوایی در اثر ادبی ایجاد می‌کند، بازنمود چندگانگی و تکثر آگاهی شخصیت‌ها است که با حقوق برابر و یکسان مشخص خود در کنار هم، زیست اندیشگانی دارند و با یکدیگر در آمیخته اند. شخصیت‌ها نه تنها مخاطب گفتمان خالق اثر هستند که فقاعل گفتمان مستقیم تعیین کننده خود نیز می‌باشند. چندآوایی در اثر ادبی ناظر بر این است که شخصیت‌ها به عنوان محملی برای بیان ایدئولوژی شخص نویسنده به خدمت گرفته نشده است (1). هدف چند آوایی فقط ارائه تضادها و نشان دادن جنبه‌های گوناگون انسان و زندگی است.

مولوی در ماجرای ابوطالب در دفتر ششم، از ندو شاخه اختیار (دفتر ششم، ۲۰۰-۲۰۳)، دو راهه‌های شک و تردید، هول و هراس، دودلی‌ها و وسواس‌های درونی سخن گفته است و در مناجات، خواهان رهایی از آن است. همان کرامتی که خاک یا انسان علی رغم آگاهی از ناتوانی خود مجبور به پذیرش آن بود. انسان می‌دانست که اختیار متضمن تکلیف و خطر است «در کشاکش‌های تکلیف و خطر/ بهر لله هل مرا، اندر مبر» (دفتر پنجم، ۱۵۶۲). کرامت آزادی و اختیار در دنیا محکوم به شکست است، زیرا انسان خود را در وضعیت متناقضی درمی یابد.

به دلیل این آزادی دربند است که هرگاه به دو راهه می‌رسد، از این کرامت می‌نالد و از برعهده گرفتن اختیار و تکلیف اظهار پشیمانی می‌کند (دفتر ششم، ۲۱۳-۲۱۶):

تا به کی این ابتلا یا رب مکن/ مذهبی ام بخش و ده مذهب مکن
اشتری ام لاغری و پشت ریش/ ز اختیار همچو پالان شکل خویش
این کجاوه گه شود این سو گران/ آن کجاوه گه شود آن سو کشان
بفکن از من حمل ناهموار را/ تا ببینم روضه ابرار را...

مولوی در داستان سلیمان و هدهد روایت را با گفتگو پیش می‌برد، وی در این داستان فقط ٤ بیت از ۳۲ بیت کل داستان را به تأویل اختصاص داده است. بنابراین ۸۷/۵ درصد از داستان براساس دیالوگ و گفتگو است. در این حالت زمان داستان و زمان متن روایی تقریباً یکسان هست و برهم منطبق می‌باشند این مورد یک ویژگی تعریف کننده شیوه روایی نمایشی است یعنی داستان بیشتر شبیه به صحنه نمایش می‌شود تا بخشی از روایت، یکی از اساسی‌ترین محورهای داستان پردازی مولوی مکالمه میان شخصیت‌ها و بدون ایجاد هیچ نوع گسستی از سوی راوی در جریان مکالمه میان آنان بنا شده است و گفتگوی شخصیت‌ها شالوده اساسی داستان را می‌سازد. گفتگو سبب کاهش حالت تک صدایی و یکنواختی در داستان می‌شود و با افزایش هیجان و پویایی داستان مخاطب را به شنیدن سخنان خشک و سنگین استدلالی متمایل می‌کند، به خصوص که هر یک از طرفین گفتگو به منظور اقناع حریف و اثبات حقانیت عقیده خود به داستان گویی نیز می‌پردازد و روایت شنو را از ملال و بی میلی به واسطه شنیدن سخنان طولانی استدلالی بیرون می‌آورند (22). به واسطه ساختار گفتگو راوی می‌تواند سخنان خود را با حفظ قالب داستانی از زبان شخصیت‌ها بگوید، در این داستان هم راوی از زبان شخصیت‌ها سخنان خود را به روایت شنوهای خویش بیان می‌کند.

اگر مولوی ابیات داستان طوطی و بازرگان را در کنار هم و به یک باره نقل می‌کرد کل داستان در ۵۷ بیت نقل می‌شد. در حالی که مولوی داستان را در ۳٦۷ بیت نقل کرده است. تمامی ابیات به گفتگو بین طوطی و بازرگان و طوطیان هندوستان اختصاص داده شده است. داستان مو.سی و شبان از حیث زمان تقویمی یک دوره زمانی نامشخص از زندگی موسی را دربرمی گیرد. این داستان در روایت مولوی در ۹٦ بیت بیان شده است که ٥٦ بیت به گفتگوی شخصیت‌ها اختصاص دارد.

ب) شتاب منفی: شتاب منفی در روایت مولوی بیشتر دیده می‌شود، زیرا مولوی در درون روایات اصلی روایت‌های برون داستانی بسیاری آورده که به وسیله این تمصثیلات می‌خواهد فهم نکات عرفانی را برای روایت شنو سهل کند، مثلاً در داستان پادشاه جهود که از بیت ۳۲٤ شروع و در بیت ۷۳۸ پایان یافته است و جمعاً ٤۱٤ بیت را به خود اختصاص داده است.و مولانا در هر قسمت داستان متناسب با آن قسمت حکایتی مناسب می‌آورد، مثلاً در ابتدا داستان شاگرد احول و استادش را می‌آورد و نشان می‌دهد که انبیاء و اولیاء یکی هستند و با هم هیچ اختلافی ندارند اما پادشاه به دلیل بینش ناقص خود آن‌ها را با هم متفاوت می‌داند. در ادامه داستان اصحاب کهف و قصه خلیفه و لیلی را می‌آورد و علاوهخ بر این در هرب قسمت متناسب با داستان مثالی می‌آورد. او در انتها مثال تعدد چراغ‌ها و یکی بودن نور آن‌ها را می‌آورد که تأکیدی است بر بیان این هدف راوی که انبیاء و اولیاء یکسان هستند.

در داستان پادشاه جهود دیگر، علاو.ه بر تأویلاتی که مولانا در کل داستان آورده که ۵۵ بیت می‌باشد دو داستان درونه‌ای دیگر، کژ ماندن دهان آن مرد که نام محمد (ص) را به تمسخر خواند و قصه باد که در عهد هود (ع) قوم عاد را هلاک کرد، که مولوی در ۲۵ بیت به نقل آن پرداخته که جمعاً ۸۰ بیست از داستان را شامل می‌شود. اگر مولانا ابیت این داستان را در کنار هم نقل می‌کرد کل داستان در ٤۱ بیت نقل می‌شد که ۳۳/۸ درصد از داستان را شامل می‌شود. داستان عزیر (ع) در دفتر چهارم مثنوی در ۱۰٦ بیت نقل شده که تنها ۷ بیت اول آن، به داستان اصلی پرداخته و بقیه ابیات بیان نکات عرفانی است.

اما قابل ذکر است، هرگاه مثنوی یک اثر حماسی با زمینه عرفانی تلقی شود، تک گویی در داستان‌ها و در کلیت اثر پررنگ‌تر جلوه می‌کند، اما این تنها یک جنبه از داستان هاست 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 ساخت گفتگویی دارند. یکی از مهمترین شگردهای مولوی برای ایجاد وقفه و کاستن از سرعت روایت در حکایت‌های مثنوی استفاده از روش داستان در داستان یا درج است. «این شگرد که داستان دومی در دل داستان اولی گنجانده می‌شود، درج نام دارد» (5). مولوی برای درج مطالب، موضوعات و حکایت‌های فرعی در مثنوی از قانون. تداعی معانی یا پیوستگی انگاره‌های ذهنی استفاده می‌کند که شالوده روانکاوی فروید نیز است. در این روش، شخص یا شاعر می‌تواند در عین بیداری، زمام ذهن را رها کند و هر انگاره یا تصویری را که آزادانه بنابر قانون پیوستگی انگاره‌ها به ذهن را رها کند و هر انگاره یا تصویری را که آزادانه بنابر قانون پیوستگی انگاره‌ها به ذهن می‌آورد، بر زبان راند. برای مثال، وقتی که مولوی در اواخر بخش اول همین حکایت، در دو بیت زیر به مضمون حدیث قرب نوافل اشاره می‌کند، به وسیله تداعی معانی از طریق اشتراک معنوی، به یاد حدیث «من کان لله کان الله له» از پیامبر (ص) می‌افتد و با ایجاد وقفه‌ای نوزده گزاره‌ای، این حدیث را تفسیر می‌کند.

گفته او را من زبان و چشم تو/ من حواس و من رضا و خشم تو

رو که بی یسمع و بی یبصر توئی/ س توئی چه جای صاحب سر توئی

(مولوی، ۱۳۸۵: ۸۵)

همچنین هنگامی که شاعر درباره آمدن سروش غیبی به خواب عمر صحبت می‌کند و به بیت زیر می‌رسد، به یاد حکایت «نالیدن ستون حنانه از هجر رسول (ص)» می‌افتد و با ایجاد وقفه‌ای ۶۳ گزاره‌ای، آن را در میان حکایت اصلی درج می‌کند.

خود چه جای ترک و تاجیکست و رنگ/ فهم کردست آن ندا را چوب و سنگ

(همان)

بدین ترتیب، گزاره‌های روایی مربوط به دسته گسترش با بیش از هفت درصد از مجموع گزاره‌های تشکیل دهنده حکایت، دومین عامل کندی سرعت روایت در حکایت مولوی هستند، معمولاً مولوی از این گزاره‌ها که بیشتر در توصیف بکار می‌روند، برای معرفی شخصیت پیر چنگی و ارائه حالات روحی و روانی او استفاده می‌کند.

تحلیل نهایی حکایت‌ها بر مبنای عنصر روایی زمان

روایتگری مولوی در روایت‌های مثنوی ویژگی‌ها و شگردهای خاص خوذ را دارد. این ویژگی‌ها موجب برانگیختن پرسش‌هایی در خواننده می‌شود به گونه‌ای که او را وادار می‌سازد برای رسیدن به خوانش حداکثری تلاش کند. در اینجا پرسش‌هایی است که بیشتر به روایت مربوط می‌شود، مانند پرسش‌هایی درباره پیرنگ یا ترتیب زمانی رویدادها، آنچه رخ داده و آنچه رخ خواهد داد. رویارویی خواننده با پرسش‌های ایجاد شده در روایت مولوی، موجب می‌شود تمام داستان را دیگر بار بازخوانی کند. علاوه بر این برای گشایش رمزها و اشارات روایت، حتی تا آنجا پیش رود که تمامی مثنوی محیط اعظم را به واسطه وحدت مضمون و روابط درون متنی بسیار، باز بخواند.

تحقیق: مثنوی معنوی مولانا در نحوه روایت گویی اش که مبتنی بر جریان سیال ذهن در قالب گفتاری شفاهی است و نه نوشتاری، خود بخود دشواری خط سیر قصه گویی و طرح داستانی را دارد. مولانا با شکست سطوح مختلف روایی و درهم آمیزی خرده حکایت‌ها و تفاسیر و تعابیر مورد نظرش با پیرنگ داستانی متعدد و نیز ارائه تحلیل‌های عرفانی و تعلیمی در جا به جای حکایت‌ها به حد کافی پیچیدگی ساختاری و فرمیک را ایجاد کرده است. کاربرد راویان متعدد و روایت شنوهای مختلف و مخاطب متن متغیر به سیالیت و نوشوندگی اثر بسیار کمک کرده است (8). مثنوی مولوی، مانند بیشتر مثنوی‌های صوفیانه، به صورت عمده از «حکایت» به عنوان ابزاری برای بیان تعلیمات تصوف استفاده می‌کند. ترتیب قرار گرفتن حکایتهای گوناگون در این کتاب ظاهراً نظم مشخصی ندارد. شخصیت‌های اصلی حکایت‌ها می‌تواند از

پیامبران و پادشاهان تا چوپانان و بردگان باشد. حیوانات نیز نقش پررنگی در این حکایت‌ها بازی می‌کنند (23). حکایات موجود در مثنوی از منابع مختلف قدیمی‌تر آمده‌اند. برخی عیناً در مثنوی‌های عطار نیشابوری همچون: منطق الطیر موجودند. برخی همچون داستان خلیفه و لیلی، پادشاه و خانه کمپیر، استر و استر، محمود و ایاز، گنج نامه، حلوا ساختن جهود و عیسوی و مسلمان از مقالات شمس استخراج شده اند.

آخرین داستان مثنوی (شاهزادگان و دژ هوش ربا)، با وفات مولوی ناتمام ماند. دفتر ششم مثنوی از همین روی دفتری ناتمام است. فرزند او مثنوی زیبایی دارد که در آن از مرگ پدر و ناتمام ماندن مثنوی گله کرده است. اصل داستان را البته جویندگان می‌توانند در مقالات شمس تبریزی بیابند و از بخش پایانی قصه مطلع شوند (8). مولوی در مثنوی تبحر خود را در استفاده از اتفاقات روزمره برای توضیح دیدگاه‌های عرفانی‌اش نشان می‌دهد. ویژگی تمایزبخش دیگر این کتاب میزان گریزهای مکرر آن از داستان اصلی برای توضیح (گاه مفصل) نکات مختلف جنبی داستان، است. این نکته ممکن است بیانگر این باشد که برای مولوی مضمون داستان اهمیت بسیار بیشتری از سبک نگارش داشته است. اما با دقت در مفاهیم مثنوی معلوم می‌شود که مولوی اندیشه‌ای فراتر از همه چیز داشته و به عبارت دیگر صلح کل بوده است و اگر تفاوت‌هایی میان سلوک وی با اندیشه‌های امثال امام محمد غزالی وجود دارد اما با آن در تعارض نیست.مثنوی، منتخب بدون نظم و ترتیبی از تمامی اندیشه‌های فلسفی و کلامی جهان اسلامی از آغاز تا قرن هفتم هجری است. مولوی هرچه در هر دستگاه فکری درست یافته است، انتخاب کرده است. رشته‌ای که این نکات نامرتبط را به یکدیگر پیوند داده است، روایت‌های مثنوی است.

تقلید: مولوی حکایات خود را منطقی بیان کرده و از جنبه‌های اعجاب انگیز و جادویی آن‌ها کاسته است. در موضوعات تاریخی نیز دخل و تصرف‌های ادبی کرده و از آن‌ها برای بیان افکار خود سود جسته است. در مثنوی خبری از پیرنگ‌های پیچیده داستانی جدید نیست و به دلیل ساختار فی البداهه، بی نظمی‌های متعدد در داستان دیده می‌شود. زبان مولوی قدیمی‌تر می‌باشد.

در گذشته تقلید به عنوان یکی غرایز اساسی مطرح شده است. اما بررسی‌های تحولی نشان داده است که فرآیند تقلید باید مانند سایر فرآیندهای روانی بر اساس یافته‌های عینی مورد تبیین قرار گیرد. و براساس این اندیشه دانش امروزی برای تقلید شش مرحله درنظر می‌گیرد که برانیم که بر اساس متن داستان مراحل شش گانه را به اختصار واکاوی کنیم و قدرت قلم شاعرانه مولانا را در آن به تصویر در بیاوریم.

مرحله اول: تقلید به صورت حسی و حرکتی پدیدار می‌شود یا به عبارت دیگر لازمه حادث شدن تقلید بر وجود انسان، حضور شخص در آن محیط می‌باشد. در این داستان هم صوفی با قرار گرفتن در یک محیط، مقدمات تقلید را برای خود فراهم می‌کند. صوفی در خانقاه، از راه رسید/ مرکب خود برد و در آخور کشید

(بیت ۵۱٤ مثنوی معنوی – دفتردوم)

مرحله دوم: تقلید براساس بازتاب‌های شرطی انسان است یعنی محرکی جدید و غیر اصلی با محرک اصلی او همراه می‌شود؛ که در نتیجه آن محرک جدید، جایگزین محرک اصلی می‌شود. یعنی چون شخصیت داستان ما خود را در کسوت صوفیان می‌دید از روی عادت وارد خانقاه که محل حلقه صوفیان است می‌شود وبه خطا فکر می‌کند که در مقام سماع عارفان رسیده، ولی غافل از آنکه این عمل او از روی تحقیق نیست بلکه رفتاری مقلدانه است که از او سر باز می‌زند.

عکس کاول زد تو آن تقلید دان/ چون پیاپی شود تحقیق آن

تا نشد تحقیق از یاران مبر/ از صدف مگسل نگشت آن قطره در

(بیت ٥٦٧، ٥٦٨ مثنوی معنوی – دفتردوم)

مرحله سوم: معمولا تقلید براساس یک نظام هماهنگ شکل می‌گیرد مثل تکرارنظام مند اشعاری که صوفیان می‌خواندند وچون صوفیان در خانقاه شعری را با یکدیگر تکرار می‌کردند صوفی داستان ما هم تحت تاثیر این تکرار قرار می‌گیرد و ناخواسته به وجد آمده و آن جمله را بر زبان جاری می‌کند و خربرفت وخربرفت آغاز کرد:

زین حرارت جمله را انباز کرد/ به زبان ساده از یک الگو تقلید می‌کند (بیت ۵۳۶ مثنوی معنوی – دفتردوم).

مرحله چهارم: تقلید نوعی حرکت نامرئی است یعنی با داشتن یک نشانه محسوس، صوفی براساس نشانه‌های حسی باهمنشینان خود دچار هم آوازی و شوق می‌شود.

زین حراره پای کوبیان تا سحر/ کت زنان، خررفت خررفت،ای پسر

(بیت ۸۳۷ مثنوی معنوی – دفتردوم)

مرحله پنجم: در تقلید موقعیت‌های نامرئی یا قسمت‌های نامرئی بدن به صورت آسان‌تر و به شکل نظام دار یک گفته را تکرار می‌کند. مثلا اگر گروهی یک موضوع را بیان کنند فرد مقابل سعی می‌کند که این عمل را انجام دهد، اما در آغاز شاید دقیقا نتواند آن گفتار را به مانند آنان تکرار کند ولی پس از یک سلسله جابجایی‌ها ذهنی وحرکتی موقعیت تقلید کسب کرده و به طور کامل انجام می‌دهد.

از ره تقلید آن صوفی همین/ خربرفت آغاز کرد اندر چنین

(بیت ۵۳۸ مثنوی معنوی – دفتردوم)

مرحله ششم: تقلید پس از جای گرفتن در روان می‌تواند به عنوان یک الگو بروز کند و تا آنجایی پیش رود که فرد تقلید کننده به چشم دیگران آنقدرمصمم دیده شود که که تو گویی در جایگاه تقلید نیست بلکه در راس هرم موضوع قراردارد.

«تو همی گفتی که خر رفت‌ای پسراز همه گویندگان، با ذوق ترزین قنا راضی است، مرد عارف است باز می‌گشتم که او خود واقف است» (بیت ۵۶۱، ۵۶۰ مثنوی معنوی – دفتردوم).

ولی آنچه در خصوص تقلید مهم است آثاری است که از خود به جای می‌گذارد. هرتقلیدی می‌توانند مثبت و سازنده و یا منفی و کورکورانه باشد یعنی ما می‌توانیم رفتارهای مثبت و هم سازنده مانند بردباری، تلاشگری وصرفه جویی را تقلید کنیم و هم الگوبرداری ما می‌تواند بسیار منفی باشد. اما به طور کلی در ذات تقلید و با الگوبرداری، تغییر رفتار بسیار اهمیت دارد و تامل و اندیشیدن کمتر دیده می‌شود. درباره رفتارهای مثبت نیز این موضوع صادق است. در واقع تقلید بیشتر با احساسات، هیجانات و عواطف آمیخته است و خودانکاری و نوعی خودپنداری منفی در ما ایجاد می‌کند، به این معنا که در تقلیدها و الگوبرداری‌ها ما خودمان نیستیم و دیگران به جای ما هستند و به جای اینکه سعی در تقویت توانایی‌های خود داشته باشیم، دست به تقلید می‌زنیم و رفتارهای ساختگی و مصنوعی از خود نشان می‌دهیم و با پی روی از این گونه روش‌ها عزت نفس، اعتماد به نفس، خودکارآمدی را از دست می‌دهیم.

از مهمترین شگردهای مولوی برای ایجاد وقفه و کاستن از سرعت روایت در حکایت‌های مثنوی استفاده از روش داستان در داستان یا درج است. این شگرد که داستان دومی در دل داستان اولی گنجانده می‌شود، درج نام دارد. حکایت «پیر چنگی» یکی از بهترین نمونه‌ها برای روشن کردن این موضوع است. این حکایت داستانی درج پذیر است که تعدادی داستان و مطلب درج شده را که بکار استدلال کردن می‌آیند در خود جای داده است.

بیش از هرجای دیگر، مولانا در این قسمت از داستانش با حرکت‌هایی که بین آینده و گذشته انجام داده، توانایی خود را در بازی با زمان ثابت کرده است. در ابتدا زن با گذشته نگری که برون

داستانی و به خط سیر داستان مربوط است، اهمیت سبوی آب را بیان می‌کند.

آب باران است ما را در سبو/ ملکت و سرمایه و اسباب و تو
این سبوی آب را بردار و رو/ هدیه ساز و پیش شاهنشاه
گو که ما را غیر از این اسباب نیست/ در مغازه بهتر از این آب نیست
گر خزینه اش پرز است و گوهر است/ اینچنین آبش نباشد نادر است
در میان شهر چون دریا روان/ پرز کشتی‌ها وشست ماهیان
(مولوی، ۲۷۶۶-۲۷۷۰).

همانگونه که پیداست، تعدد حکایاتی که در مثنوی با نگاهی پس نگر روایت شده اند، وجه غالب این شیوه روایتی را در اثر مورد نظر به اثبات می‌رساند. همچنین در توضیح این نکته مکرر که در روایت گذشته نگر همواره امکان حذف زمان‌های باطل داستانی برای راوی وجود دارد. پیرامون نقش زمان در صحنه و شخصیت که مولوی در ابیات مثنوی مورد توجه قرار داده است، حاکی از موارد زیر است که حاصل جدید است:

۱. در گستره قصه‌های مثنوی مصادیق زیادی برای دامنه‌های زمانی صحنه یافت می‌شود. در دفتر دوم مثنوی، و در قالب حکایتی با عنوان «رنجانیدن امیری خفته‌ای را که مار دذهانش رفته بود» با صحنه‌ای کاملاً نمایشی روبرو می‌شویم. در این حکایت، ما جز در پایان حکایت که با پند و اندرزهای دنباله دار مولوی در قالب ابیاتی خارج از پیکره قصه مواجهیم، در درون قصه و خطوط اصلی روایت هیچگونه تفصیل، کاهش، حذف و یا ابیات روایت گریزی که مصداق زمان حال اخلاقی باشد مشاهده نمی‌گنیم. در واقع، طوب زمان روایت شدگب 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 بد 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 خورای به درد آویخته
(دفتر دوم/ ابیات/ ۱۸۷۹- ۱۸۸٤)

۲. به واسطه سبک گفتار صمیمانه و وزن مناسب مثنوی، پیشرفت حکایت و عمل داستانی در حکایت مثنوی با ضرب آهنگ مناسب همراه است و خواننده را تا پایان با خود می‌کشاند.

۳. خوانش مولوی، نگاه مخاطب را به افق و چشم اندازی دیگر متوجه می‌سازد، افقی که در آن نه تنها علی از خواسته نفسش می‌گذرد، بلکه گاه معصیتی هم می‌تواند سکوی پرتاب گناهکار باشد. خدای مولوی، خالق امکان‌ها، امکان هر تغییر و تبدیلی فراهم می‌ساخت.

٤. در برخی از روایت‌های مثنوی صحنه پردازی خاصی و.جود ندارد و هدف مولوی از آوردن اینگونه حکایت دها تنها توجه او به مباحث عرفانی بوده و از توصیف صحنه و فضای مورد نظر دوری جسته و به آوردن مفاهیم عرفانی تکیه کرده است، همانند:

گفت ابراهیم نی رو از میان/ واسطه زحمت بود بعدالعیان
بهر این دنیاست مرسل رابطه/ مؤمنان را زآنکه هست ازو واسه
(مولوی، ۱۳۸۰، ج۱: ۷۷۳).

۵. مولوی در این حکایت به عنصر گفتگو توجه زیادی نشان نداده جز در بیت چهارم که پاسخ ابراهیم به درخواست کمک دادن جبرئیل آورده است.

٦. پیرامون نوآوری‌های نقش زمان در صحنه انگاری و شخصیت پردازی می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

مولوی روایات خود را محدود به دو یا سه شخصیت اصلی می‌کند.

۷. در مثنوی بیشتر حوادث اصلی و کنش‌های داستانی خلاصه روایت شده است که این امر ضمن افزودن بر سرعت روایت، باعث می‌شود مخاطب از رویدادهایی که جالب نیستند یا خیلی

جالبی هستند، به سرعت عبور کند، رویدادهایی که اگر روی آن‌ها مکث شود، توجه مخاطب منحرف می‌شود.

۸. ساختار مثلثی نقل، نتیجه گیری و نصیحت گرایانه نسبت به روابط بینافردی در شش دفتر مثنوی وجود داشته و مولانا نکته پردازی برای استدلال درباره مواضع خود استفاده نموده است. همچنین تحلیل نقشی نمود و زمان آینده نشان می‌دهد در صدای دستوری مثنوی نمود وجود ندارد و از اینرو ایستاست و در پارادایم زمانی آن نیز گاهی به آینده وجود ندارد.

۹. در قصه‌های مثنوی از آنجا که تمامی پیکره روایت اعم از پیرنگ، زاویه دید، زبان و زمان روایت تحت سیطره نویسنده/ راوی دانای کل است، زمان غالب روایت زمان گذشته است.

۱۰. در برخی تمثیل‌های بسیار کوتاه مثنوی، یا در مواضع گفتگوی شخصیت‌ها زمان روایت به زمان حال تبدیل می‌شود:

باز گوید بط بط را کز آب/ تا ببینی دشت‌ها را قندریز....

(دفتر سوم/ ابیات ۴۳۱-۴۳۶)

اما در هر صورت نمی‌توان برای اینگونه موارد نادر قاعده‌ای کلی قائل شد، زمان روایت در مثنوی زمان گذشت است.

۱۱. بیشتر شخصیت‌های مثنوی اعم از واقعی یا تمثیلی – نمادی به صورت کلی و نمونه نوعی مطرح شده است، یعنی آنچه را مولوی در شخصیت پردازی آن‌ها بدان توجه داشته، ویژگی‌های عام و کلی آن‌ها بوده است نه خصایص فردی و شخصی. از اینرو، عاشق و معشوق، فقیر و غنی، محتسب، زاهد، پادشاه و... بیشتر شخصیت‌های نوعی هستند و هویت شخصی ندارند.

۱۲. دلیل بسیار قابل توجهی که مانع از بروز جهش‌های زمانی آشکار در روایات مثنوی شده است، نبود فصل بندی‌های مشخص بین حوادث فرعی داستان‌های بلندی است، یعنی همان سازوکار ساده‌ای که امروزه در رمان‌های جدید برای رهایی از زمان‌های باطل داستانی و مطالب حشو بکار گرفته می‌شود. البته قابل ذکر است، در قصه‌های مثنوی مشخصه «زمان تقویمی» به نحو قابل توجهی خود را نمایانده است.

جدول ۱. توزیع بسامد و درصدی انواع زمان گذشته در دفاتر مثنوی معنوی

ردیف	نوع زمان گذشته	بسامد کل	درصد کل
۱	گذشته ساده	۸۸۷۸	۲۷/۵
۲	گذشته استمراری	۱۲۶۰	۳/۹
۳	گذشته بعید	۱۷۸	۰/۶
۴	گذشته مستمر	۴	۰/۰
۵	گذشته نقلی	۱۲۶۶	۳/۹
۶	گذشته استمراری نقلی	۱۰	۰/۰
۷	گذشته بعید نقلی	۱۲	۰/۰
۸	گذشته مستمر نقلی	۲	۰/۰
۹	گذشته التزامی	۱۱۲	۰/۳

جدول ۲. توزیع بسامد و درصدی انواع زمان حال در دفاتر مثنوی معنوی

ردیف	نوع زمان گذشته	بسامد کل	درصد کل
۱	حال ساده	۱۰۵۳۴	۳۲/۷
۲	حال اخباری	۴۵۵۴	۱۴/۱
۳	حال مستمر	۱۸	۰/۱
۴	حال التزامی	۱۷۹۲	۵/۶

جدول ۳. توزیع بسامد و درصدی انواع امر، نهی و آینده در دفاتر مثنوی معنوی

ردیف	نوع زمان گذشته	بسامد کل	درصد کل
۱	امر	۲۹۰۴	۹/۰
۲	نهی	۵۹۸	۱/۹
۳	آینده	۱۲۲	۰/۴

جدول ٤. شخصیت‌های گروهی و تعداد بسامد آن‌ها

ردیف	شخصیت ها	بسامد
۱	دوستان	۱
۲	اهل	۲
۳	ترسیان	۱
۴	انبیاء	۲
۵	جوق	۱
۶	اهل سبا	۱
۷	اهل ضروان	۱
۸	ساحران	۱
۹	درویشان	۱
۱۰	رهگذران	۱
۱۱	عزیزان	۱
۱۲	جماعت	۱
۱۳	زنان	۱
۱۴	صدهزاران	۱
۱۵	چینیان	۱
۱۶	مردان	۲
۱۷	کافران	۲
۱۸	مسلمانان	۱
۱۹	قوم	۷
۲۰	سه مرد	۱
۲۱	سه مرد	۱
۲۲	مادران	۱
۲۳	چارهندو	۱
۲۴	دو قبیله	۱
۲۵	مهربان	۱
۲۶	کودکان	۱
۲۷	خلق	۵
۲۸	هنود	۱

نتیجه‌گیری

براساس بررسی موضوع پژوهش حاضر، نتایج زیر حاصل گردید:

مولوی در داستان سرایی‌های خود همچون داستان گویی حرفه‌ای، از بازی‌های زمانی به مثابه ترفندهای داستانی استفاده می‌کند و با خلق بی نظمی‌های زمانی و تصاویر رفت و برگشتی، حذف، خلاصه، فشرده سازی، تداعی معانی و قطع صحنه، در نهایت روایت‌های خود را در الگویی دایره 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 از این اثر ادبی را برای ما میسر می‌سازد.

روایت در مثنوی به صورت خطی جریان نمی‌یابد، زیرا دارای شکست‌های فراوانی است که به دلیل عوامل متعددی در روایت به وجود می‌آید. راوی و احوال حاکم بر او، روایت شنو و عکس العمل او، موضوع سخن، زمان و مکان هر یک به تنهایی می‌توانند جریان روایت را قطعه و آن را وارد سطح تفسیری یا تغزلی یا سطوح روایی متعدد (داستان‌های درونه ای) بکند. مولوی برای بازگشت از این گسست‌ها به ادامه روایت، از شیوه‌های منحصر به فرد استفاده می‌کند تا روایت شنو را دوباره در جریان و فضای روایت قطع شده قرار دهد. فرمول‌های بازگشت در مثنوی تنها مواقعی که راوی به سبب گسست‌های تفسیری از خطر سیر روایت اصلی بیرون می‌آید و سپس قصد دارد بازگردد، استفاده نمی‌شود بلکه در توضیحات راوی درباره فضا یا شخصیت‌های خود داستان اصلی نیز بکار می‌رود. به این معنا که مبنای مولوی در شیوه روایتگری اش ارائه با شتاب و سریع است و منحصراً به خود داستان توجه می‌کند، اما اگر در مواقعی توضیحاتی بیشتر درباره رویدادهای داستانی ارائه کند از آن توضیحات داستانی مبسوط بازگشت می‌کند.

بدین ترتیب، براساس تحقیق انجام یافته پیرامون کارکرد زمان در روایات مولوی در مثنوی که براساس نظام روایی ژرار ژنت انجام یافت، به این نتیجه رسیدیم که ساختار کلی روایات از دو الگوی اصلی: سنتی و گفتگویی. در نوع اغول، زمان در بستریس از رویدادها جریان دارد. هرجا که مولوی ضرورتی برای انتقال مفاهیم بنیادین حاکم بر اثر احساس کند؛ به زمان داستان شکل می‌دهد. در نوع دوم کلیت آن‌ها بر شالوده گفتگوی میان شخصیت‌های داستان استوار اس و زمان روایت همچون ابزاری برای تأکیدهای ضمنی یا گذر از وقایع کم اهمیت در اختیار راوی است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The present study investigates the narrative model of *Masnavi Ma'navi* through the lens of Gérard Genette's theory of time in narrative structure, aiming to reveal how temporal manipulations influence the reception, construction, and depth of stories in this classical Persian masterpiece. The research underscores that no narrative unfolds without time—an element so intrinsic that its disruption disturbs the coherence of the plot. As Genette explains, disruptions like analepsis (flashbacks) and prolepsis (flash-forwards) alter the narrative's order, compelling readers to actively reconstruct timelines (3). The analysis demonstrates how Molavi employs such shifts not randomly, but as stylistic tools that deepen narrative engagement and philosophical reflection. Narrative in *Masnavi* is non-linear, filled with digressions and interpretative breaks that the author mends through recurring motifs, thematic

reinforcements, and seamless re-entries into the main narrative thread. This narrative elasticity is deeply rooted in Genette's three-part distinction of *story*, *narrative*, and *narration*—where story refers to the actual sequence of events, narrative to the reconstructed plot, and narration to the act of telling (4). The integration of such theoretical perspectives into the textual analysis offers insights into the profound sophistication embedded in Molavi's stories, often underestimated due to their didactic tone and mystical symbolism.

Methodologically, this study adopts a structuralist narratological framework, treating each story not as a standalone entity but as a constellation of interrelated components analyzed through objective scrutiny. Structuralism, as conceptualized by literary theorists, involves decoding the underlying systems that govern narrative forms rather than assessing aesthetic or thematic value (2). Applying this lens to *Masnavi* emphasizes the repetitive deep structures—such as parables, nested stories, and cyclical patterns—that govern the storytelling process. Here, meaning is not inferred from surface content but from structural relationships and narrative mechanics. The researchers abstain from imposing moral readings and instead focus on uncovering temporal alignments, disruptions, and overlaps that reveal how time functions as both a narrative device and a philosophical instrument. This method enables an analytical reconstruction of narrative duration, pace, and sequencing—parameters that define the rhythm and tone of the storytelling. As narrative time either stretches or compresses to suit emotional and cognitive needs, this elasticity enables the transition from didactic storytelling to symbolic exposition without fragmenting the narrative's internal logic.

Conceptually, the study is grounded in the broader field of narratology, a theoretical domain that examines narrative structure, function, and logic beyond genre or medium (7). Originally coined by Todorov as a science of storytelling (5), narratology encompasses myth, fiction, oral tradition, and even dreams (6). Genette's distinction between narrative duration, order, and frequency is employed to assess how time is manipulated in *Masnavi* to serve either expository or symbolic ends. The exploration of these dimensions aligns with classical Islamic and philosophical understandings of time. For instance, classical Arabic and Persian lexicons define time as a relational metric to movement and transformation (10, 11). Augustine's reflections are also indirectly echoed in this framing, whereby the past exists in memory, the future in anticipation, and both reside in the present. This triadic model of time—past, present, and future—becomes foundational in interpreting Molavi's usage of anachrony, flashbacks, and prophetic inserts, thereby enabling the narrative to traverse multiple ontological layers within a single plot structure.

The findings show that *Masnavi Ma'navi* employs a non-linear narrative style that

combines didactic, mystical, and philosophical storytelling in a temporally fragmented yet thematically coherent manner. Molavi's narrative innovations, including time dilation and nested storytelling, challenge the Aristotelian unities and instead create a dynamic structure reminiscent of dialogic discourse. For instance, in *Masnavi*, dialogues between figures such as Moses and the Shepherd reflect more than interpersonal conflict—they reveal a deep spiritual tension resolved across temporal gaps. This approach resonates with Russian Formalists' distinction between *syuzhet* and *fabula*—the former being the artistic presentation and the latter the raw chronological sequence of events (8). Moreover, the presence of oral storytelling techniques, such as direct address, parables, and repetitive phrasing, adds another temporal layer that oscillates between real-time performance and retrospective moralization. These narrative techniques suggest that time in *Masnavi* is not merely chronological but experiential, offering readers multiple entry points into its interpretive framework.

Additionally, the study identifies how narrative shifts in *Masnavi* operate across multiple levels: external, internal, and metatextual. The external layer involves the direct plot with temporal progressions; the internal level embeds teachings, mystical digressions, or theological reflections; while the metatextual layer reflects upon the narrative act itself. Such layering corresponds with Genette's theory of diegetic levels, where stories within stories serve either to delay the narrative climax or to embed moral reflections without disrupting the continuity (1). These digressions are not deviations but essential structural devices that sustain reader engagement and guide interpretive depth. Notably, Molavi's extensive use of dialogues as plot engines highlights the function of time in maintaining narrative momentum. Dialogues also serve as sites of character construction, ideological conflict, and metaphysical exposition. In narrative terms, time becomes a framing mechanism for revelation—stretching moments to accommodate metaphysical clarity or compressing decades into metaphors that demand reader introspection.

Ultimately, the synthesis of temporal theory and classical Persian narrative structure in this study allows for a richer understanding of how *Masnavi Ma'navi* sustains its literary and philosophical complexity. By applying Genette's principles to a classical Eastern text, the study bridges Western narratological theory with Sufi poetics and showcases how time, far from being a passive backdrop, actively shapes the ontology of narrative experience. Through interruptions, pacing shifts, and circular structures, Molavi invites readers to contemplate not only what happens in the stories but how those events are mediated through time. The frequent shifts between past and present, historical and symbolic, literal and allegorical, reveal the narrator's intention not to simply recount events but to offer a spiritual roadmap. This

roadmap is not bound by linear temporality but by an inner, mystical logic that reorders time to mirror divine unfolding. The study therefore contributes not just to literary theory but to intercultural hermeneutics, demonstrating that temporality in narrative is both a formal and philosophical concern.

In conclusion, the analysis illustrates that *Masnavi Ma'navi* operates with a complex temporal logic that transcends conventional narrative models. Its layered storytelling, strategic use of time, and integration of mystical, ethical, and symbolic dimensions make it a unique specimen of classical Persian literature. Molavi's use of narrative time not only structures the plot but also deepens the moral and spiritual resonance of his work. By navigating across various temporal dimensions—linear, cyclical, and symbolic—the text creates an immersive experience that challenges the reader to reconsider the role of time in storytelling and spiritual reflection alike. The study confirms that Genette's narrative theory, particularly his insights into time, provides a robust framework for dissecting and appreciating the sophisticated narrative design of *Masnavi Ma'navi*.

References

1. Toolan MJ. A Critical-Linguistic Introduction to Narrative: Tehran: Farabi Cinema Foundation; 2007.
2. Eagleton T. An Introduction to Literary Theory: Tehran: Markaz; 1989.
3. Genette G. Narrative Discourse: Tehran: Mehrandish Publishing; 2019.
4. Bertens H. Foundations of Literary Theory: Tehran: Markaz; 2012.
5. Todorov T. Theory of Literature (Texts from Russian Formalists): Tehran: Akhtaran; 2009.
6. Akhavat A. Grammar of Storytelling: Isfahan: Farda; 1992.
7. Hurri A. Essays on Narrative Theory and Narratology: Tehran: Iran Book and Literature Institute; 2013.
8. Bamshaki S. Narratology of Masnavi Stories: Tehran: Hermes; 2014.
9. Ahmadi B. Structure and Interpretation of Text: Tehran: Nashr Markaz; 1993.
10. Ibn Manzur MiM. Lisan al-Arab: Beirut: Dar Sadir; 1990.
11. Zubaiydi MiM. Taj al-Arus min Jawahir al-Qamus: Beirut: Dar Maktabat al-Hayat.
12. Dehkhoda AA. Dehkhoda Dictionary: Tehran: University of Tehran; 1998.
13. Zamani K. Comprehensive Commentary on Masnavi: Tehran: Ettelaat Publishing; 2011.
14. Este'lami M. Introduction, Editing, and Commentary on Masnavi: Tehran: Zavvar Publishing; 2008.
15. Mashhoor P. Mystics in Masnavi: Tehran: Ahang-e Qalam Publishing; 2010.
16. Molavi Ja-D. Masnavi-e Ma'navi: Tehran: Behzad Publishing; 2005.
17. Fotouhi M, Culler J, Farzaneh T. Stylistics: Theories, Approaches, and Methods Literary Theory: Tehran: Sokhan Publishing Tehran: Markaz; 2009.
18. Molavi Ja-D. Masnavi-e Ma'navi, Commentary by Karim Zamani, First Volume: Tehran: Ettelaat Publishing; 2007.
19. Molavi Ja-D. Collected Masnavi-e Ma'navi: Tehran: Tolou Publishing; 2006.
20. Ricoeur P. Time and Narrative (Plot and Historical Narrative): Tehran: Gam No; 2018.
21. Hasanli K, Dehghani N. "Examining Narrative Speed in the Novel The Empty Place of Soluch.". Persian Language and Literature Quarterly. 2010(45).
22. Pournamdarian T. In the Shadow of the Sun: Tehran: Sokhan; 2001.
23. Tayeb Z. Virtues of Rumi: Tehran: Islamic Heritage Publishing; 2020.