

## بررسی چند شگرد روایی در قصه‌های مثنوی

دکتر بهروز مهدی‌زاده فرد\*

دکترای زبان و ادبیات فارسی

دکتر نصرالله امامی

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

### چکیده

روایت داستانی با دامنه‌ای به نسبت گسترده، مورد توجه محافل نقد ادبی است. از سویی دیگر، درهم تنیدگی عنصر روایت با دیگر عناصر داستانی موجبات حضور چشم‌اندازهای متنوعی را در زمینه نقد داستان فراهم آورده است. براینده نوشتار حاضر، توضیح و تحلیل چند شگرد روایی و تلاش برای کاربردی کردن آن‌ها در بازتابانی مصادیقشان در قصه‌های مثنوی است. چهار مفهوم کلی ماضی روایتی، افعال جریان بیرونی و درونی، پیش‌رفتگی روایت و روایت میان‌افزود، شاکله کلی این مقاله را تشکیل می‌دهد. در محور ماضی روایتی، تفاوت بارز کارکرد زمان افعال در متون تخیلی و واقعی بیان می‌شود. در محور بعدی توضیح داده می‌شود که گزارش افعال بیرونی اشخاص مانند خوردن، پوشیدن، دیدن و ... از عهده متون غیرداستانی نیز برمی‌آید؛ اما بیان افعال درونی همچون فکر کردن، امیدوار بودن و ... صرفاً به ظرفیت متون تخیلی و داستانی بازبسته است. در قسمت سوم مقاله، مباحث روایت خطی و شکست روایت خطی مطرح می‌شود و سرانجام در قسمت پایانی، مفهوم روایت میان‌افزود تشریح می‌شود؛ توضیح اینکه روایت میان‌افزود ناظر بر قصه‌هایی است که چارچوب روایت در آن‌ها به شکلی تناوبی میان‌گنش داستانی و گفت‌وگوی شخصیت‌ها پیش می‌رود. **واژه‌های کلیدی:** روایت، قصه، ماضی روایتی، افعال بیرونی و درونی، پیش‌رفتگی روایت، روایت میان‌افزود، مثنوی.

فصلنامه تخصصی نقد ادبی، س ۲، ش ۸، زمستان ۱۳۸۸ (صص ۱۴۱-۱۶۲)

\* (نویسنده مسئول): Mehdezade\_b@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۸۷/۱۰/۱۲

تاریخ دریافت: ۸۷/۸/۴

## درآمد

روایت<sup>۱</sup> راهبرد داستان‌شدگی ماجراها و رویدادهایی است که از خودکارشدگی‌شان در سطح نازل یک گزارش نجات‌یافته و شائبه ملال را از خود زدوده‌اند. به بیان دقیق‌تر، با کار بست عنصر روایت، گاه از یک رویداد سردرگم و خام بیرونی نسخه‌بدلی به دست داده می‌شود که در پس آن، نگاه دقیق راوی - که به‌مثابه مصححی عمل می‌کند - خطوط فرعی رویداد را از سردرگمی می‌رهاند و کل ماجرا را همچون نسخه‌ای معتبر و باورپذیر عرضه می‌کند. از سویی دیگر - آن‌گونه که پیداست - عنصر روایت ستون فقرات قصه به‌شمار می‌آید؛ چرا که در دوسوی خط روایت، راوی<sup>۲</sup> و روایت‌گیر<sup>۳</sup> حضور دارند که بی‌وجود آن‌ها ضرورت پیدایی هر نوع داستانی / روایی منتفی است.

امروزه، گستره روایت داستانی همواره پذیرای انگاشت‌هایی است که از دریچه نگاه روزآمد منتقدان مجال بروز یافته است. گاهی از سر تأکید منتقد بر ایستادگی عنصر روایت بر بستر زمان<sup>۴</sup>، مباحثی نظیر ترتیب زمانی روایت<sup>۵</sup> و یا دامنه زمانی روایت‌شدگی<sup>۶</sup> مطرح می‌شود؛ گاه نیز در شرایطی متفاوت با این‌گونه مباحث، منتقدانی بررسی الگوهای چون پیرنگ روایت<sup>۷</sup>، خطوط روایت<sup>۸</sup> و ... را عهده‌دار می‌شوند.

مجال‌ی که این مقاله پیش روی ما نهاده است، تبیین کوششی است هم از آن دست که دیگران درباره مفهوم کلی روایت داستانی و چشم‌اندازهای متنوع نقد و بررسی آن عرضه کرده‌اند. آنچه در اینجا مطرح می‌شود، توضیح مفاهیمی است که به‌طور مستقیم با مقوله روایت داستانی ارتباط پیدا می‌کنند؛ مفاهیمی که گاه با کارکرد زمان افعال به‌کارگرفته‌شده در متن روایی سروکار دارند و گاه نیز چگونگی روایت کنش‌های بیرونی یا فعالیت‌های ذهنی اشخاص داستانی را نشان می‌دهد. ادامه مطالب مقاله نیز در بردارنده مفاهیمی همچون پیش‌رفتگی روایت و روایت میان‌افزود خواهد بود. توضیح اینکه تأکید ما در تمام محورها بر قصه‌های مثنوی، و نشان دادن برش‌هایی از متن قصه‌های این اثر - متناسب با مباحث مطرح‌شده - است.

## ۱. ماضی روایتی<sup>۹</sup>

اصطلاح ماضی روایتی از کته هامبورگر<sup>۱۰</sup>، نظریه‌پرداز آلمانی، (سده بیستم) است (فلکی، ۱۳۸۲: ۲۹). وی با طرح نظریه ماضی روایتی، تفاوت آشکار کارکرد زمان افعال را در متون تخیلی و واقعی بیان می‌کند. به بیان روشن‌تر، تمام فعل‌ها و قیده‌های زمان ماضی در متون گزارشی - تاریخی دارای کارکردی یک‌سویه و متناسب با همان زمان هستند. برای مثال اگر در عبارتی گزارشی از یک رویداد تاریخی و نه تخیلی - روایی، از فعل ماضی «جنگید» استفاده کنیم، متناسب با همین فعل قیدهایی چون دیروز، سال گذشته، یک ماه پیش و ... به کار گرفته می‌شود؛ در صورتی که در روایت یک داستان یا متن تخیلی چنین الزامی وجود ندارد و به‌همراه قید زمانی «فردا» که مربوط به زمان آینده است، همان فعل گذشته «جنگید» در متن می‌آید؛ برای مثال «فردا با دشمن جنگید».

به این ترتیب «ماضی اثر تخیلی فاقد عملکرد گذشته‌ای است.» به‌کارگیری قیدهایی مثل «امروز و فردا» در گفتار معمولی واقعی که از گذشته نقل می‌شود، امکان‌پذیر نیست. وقتی فردی از گذشته گزارش می‌دهد، ناچار است (بنا به حکم ساخت زبان) قید زمان را در گذشته صرف کند؛ برای مثال در جمله «دیروز برف بارید» قید زمان «دیروز»، که به گذشته تعلق دارد، با ماضی باریدن (بارید) صرف می‌شود. اما در زمان فعل، موقعیت یا عملکرد خود را از دست می‌دهد؛ زیرا می‌توان نوشت: «فردا برف بارید». همچنین اگر گزارشگر حادثه‌ای واقعی (اتفاقی در گذشته) بخواهد از قید «فردا» در جمله استفاده کند، ناچار است بگوید یا بنویسد: «یک روز بعد...» یا «فردایش» (فردای آن روز)، وگرنه مطابق منطق دستور زبان جمله نادرست یا نامفهوم خواهد بود. ولی در زمان می‌توان جمله را این‌گونه نوشت: «آقای ب روز ۱۵ بهمن وارد شهر شد. فردا برف بارید. پس در زمان، منطق دستور زبان اعتبار خود را از دست می‌دهد.» (همان، ۳۰-۳۱).

در تکمیل مطالب یادشده باید گفت گزارشگر متن غیرتخیلی همواره و بی‌هیچ اختیاری سرسپرده دستور زبان ساختارمندی است که قیده‌ها و افعال آن به نسبت زمان موجود در گزارش هماهنگ و سازگار عمل می‌کنند. برای مثال در عبارت «سعدی شاعر و نویسنده پرآوازه ایرانی در سال ۶۰۶ هجری قمری در خاندانی عالم و متدین

در شیراز چشم به جهان گشود. در سال ۶۵۵ بوستان را نوشت و در سال ۶۵۶ گلستان را تصنیف کرد،<sup>۱۱</sup> از آنجا که فقط گزارشی از یک رویداد تاریخی ثبت شده در گذشته به مخاطب عرضه می‌شود و ارزش تخیلی و داستانی آن به کل منتفی است، تمام فعل‌ها و قیده‌های متن روی خط مستقیم زمان گذشته پیش می‌روند. اما در متن تخیلی و داستانی، راوی همواره از امکان تلفیق قیده‌های زمانی آینده و حال با فعل گذشته برخوردار است؛ هم از این روست که در ساختار داستانی جمله «فردا اولدوز یاشار را دید»<sup>۱۱</sup> (بهرنگی، ۱۳۸۰: ۱۸۱)، این اتفاق زبانی روی می‌دهد و منطق دستور زبان در گستره هنجارشکنی‌های زبان داستان به هم می‌ریزد.

به نظر می‌رسد با اندکی تصرف در ساختار زبانی گزارش‌های تاریخی و غیرداستانی، می‌توان آن‌ها را به مرز داستان‌شدگی نزدیک کرد؛ برای مثال اگر بخواهیم ساختار عبارت گزارشی یادشده را در مورد سعدی به نثری شبه‌داستانی تبدیل کنیم و آن را از زیرگذر توجه به ذائقه داستان‌طلبی مخاطب عبور دهیم، می‌توانیم آن را این‌گونه پردازش کنیم: «سعدی شاعر و نویسنده پرآوازه ایرانی در سال ۶۰۶ هجری قمری در خاندانی عالم و متدین در شیراز چشم به دنیا می‌گشاید. وی در سال ۶۵۵ بوستان را می‌نویسد و در سال ۶۵۶ گلستان را به زیور طبع می‌آراید.» در واقع، همین‌که زمان افعال را به حال برگردانیم، گویی درباره سعدی و موقعیت زندگی‌اش به قصه‌گویی پرداخته‌ایم.

در ساختار قصه‌های *مثنوی* نیز از آنجا که با متن‌هایی تخیلی و داستانی روبه‌رو هستیم، امکان حضور ماضی روایتی منتفی نیست. در حکایت «استدعای آن مرد از موسی زبان بهایم ...» همین‌که مرد از موسی فهم زبان حیوانات خانگی را طلب می‌کند، در پی به دست آوردن این امکان هر روز- پیشاپیش- از وقوع حادثه‌ای در فردا (دیگر روز) آگاه می‌شود؛ به این ترتیب راوی قصه در پیکره داستانی متن، قید زمانی «دیگر روز» را با فعل گذشته همراه می‌کند:

روز دیگر هم چنان نان را ربود      آن خروس و سگ بر اولب برگشود

(دفتر سوم، ۳۳۱۵)

روز دیگر آن سگ محروم گفت      کای خروس ژاژخا کسو طاق و جفت...

(دفتر سوم، ۳۳۲۸)

همچنین در متن دیگر قصه‌های مثنوی، حضور قید «چون» یا «چون‌که» به‌همراه فعل گذشته بیانگر این است که ما می‌توانیم آن ابیات را به زمان حال برگردانیم و این نمونه نیز می‌تواند نوعی ماضی روایتی به‌شمار آید. توضیح اینکه ماهیت این ماضی روایتی با نوع پیشین (طبق نظریه هامبورگر) متفاوت است؛ برای مثال زمانی که در داستان «طوطی و بازرگان» (دفتر اول مثنوی) به بیت

چون‌که تا اقصای هندستان رسید در بیابان طوطی چندی بدید

می‌رسیم، باید به این نکته توجه کنیم که با در نظر گرفتن ظرفیت داستانی و تخیلی قصه و نیز برای نزدیک کردن آن به مرز داستان‌شدگی، می‌توانیم بیت مورد نظر را در ذهن خود به زمان حال برگردانیم و چنین تصور کنیم که راوی قصه می‌خواهد بگوید: همین‌که بازرگان به دوردست‌ترین نقاط هندوستان می‌رسد، چند طوطی را در آن بیابان مشاهده می‌کند.

صورت وارونه این ظرفیت (زمان‌گردانی فعل<sup>۱۲</sup>) نیز در ساختار کلی برخی داستان‌ها وجود دارد؛ به این معنا که هرگاه راوی ذهنیت شخصیت داستانش را می‌کاود، بی‌آنکه شخصیت چیزی بر زبان بیاورد، افکار درونی او را برای مخاطب به‌نمایش می‌گذارد. جالب‌تر اینکه راوی داستان در چنین مواقعی با شکستن هنجار زمان گذشته، که کل روایت را با آن پیش برده است، افعال چند جمله‌متوالی را که بازگوی اندیشه‌های درونی شخصیت داستانی است، به زمان حال می‌نویسد؛ اینجاست که مخاطب هنگام خواندن این‌گونه متن‌ها مجاز می‌شود آن‌ها را با افعال پیشین هماهنگ کند و به زمان گذشته برگرداند. برای روشن شدن این مطلب ابتدا عبارت کوتاهی را نقل می‌کنیم سپس به نحوه برگرداندن زمان افعال موجود در متن می‌پردازیم:

«استکان چای را برداشت. چند سال است که غلام را می‌شناسد؟ - باید حساب کند. حساب کرد.» (محمود، ۱۳۸۱: ۱۰۱).

با توجه به نقل بالا می‌بینیم که دو فعل (برداشت و حساب کرد) ابتدا و انتهای این عبارت کوتاه خط اصلی زمان روایت را نشان می‌دهند و سه جمله‌میانی این

عبارت (چند سال است که غلام را می‌شناسد؟ - باید حساب کند)، جملائی که مربوط به ذهن بازکاو شده شخصی است که استکان چای را برداشته است، می‌تواند به زمان گذشته برگردانده شود و کل عبارت در ذهن ما (مخاطبان داستان) این گونه تغییر شکل دهد: «استکان چای را برداشت. چند سال بود که غلام را می‌شناخت؟ - باید حساب می‌کرد. حساب کرد.»

همچنین در برخی قصه‌های مثنوی افعالی دارای خاصیتی این‌چنینی هستند؛ یعنی همین‌که بافت زمانی افعال پس و پیش فعل زمان گذشته باشد، زمان فعل میانی که حال است قابل تأویل به گذشته خواهد بود. اگر به بافت کلی زمان افعال پس و پیش فعل می‌چکد در دو بیت زیر دقت کنیم، درمی‌یابیم زمان فعل مورد نظر در گستره زمان‌گردانی افعال می‌تواند به زمان ماضی استمراری (می‌چکید) تغییر شکل دهد و یا دست‌کم در زمان مورد نظر (استمراری) معناپذیر شود:

چون ز استغراق باز آمد نفیر      ز آن جماعت زنده‌ای روشن ضمیر  
دید کآبش می‌چکد از دست و رو      جامه‌اش تر بود ز آثار وضو  
(دفتر دوم، ۳۷۹۸ - ۳۷۹۹)

به‌طور کلی، در مورد نوع زمان افعال متن‌های تخیلی و داستانی و ناهمسانی آن‌ها با قیده‌های موجود در متن باید یادآوری کرد:

برخلاف گفتار یک سخن‌گوی واقعی، سخن تخیلی بیانی تخیلی است که از سوی شخصی ارائه می‌شود که در آزمون یا تجربه زندگی واقعی شرکت ندارد. شخصیت یک رمان محدودیت طبیعی گفتار انسان واقعی را ندارد. چنین شخصیتی از فعل در سخن به‌گونه‌ای استفاده می‌کند که نظام زمانی زبان را گسترش می‌دهد... [در این محدوده داستان‌شدگی] قیده‌های زمانی که نشانگر حال یا آینده هستند با افعالی در زمان گذشته صرف می‌شوند [و برعکس] و این تنها در جهان گفتاری داستان امکان‌پذیر است. مانند: "فردا عید نوروز بود و او هنوز برای بچه‌هایش لباس نخريده بود" یا "حالا از سر کار برگشته بود" و... در این مثال‌ها قیده‌های «فردا» و «حالا» که در نظام طبیعی دستور زبان باید با فعلی در زمان آینده یا حال صرف شوند (فردا عید نوروز است حالا برمی‌گردد)، در اینجا در گذشته صرف شده‌اند. این حالت زبانی تنها در داستان می‌تواند اتفاق

بیفتند. بنابراین جمله‌ای از این دست، جمله داستانی یا جمله تخیلی است که سخنی را حساس‌تر و متحرک‌تر از جمله‌های واقعی می‌کند (فلکی، ۱۳۸۲: ۳۱). در توضیح این نکته که جمله‌های داستانی و تخیلی نسبت به جمله‌های واقعی تاریخ یا گزارش سرزنده‌تر و متحرک‌تر به نظر می‌رسند، باید گفت این ظرفیت و ام‌دار شیوه متمایز به کارگیری افعال و زمان آن‌ها در متن داستانی است؛ همان شیوه‌ای که زمینه پیدایش ماضی روایتی و اشکال آن را به وجود می‌آورد. هنگام خواندن اثر تخیلی و داستانی - اگرچه به دوره‌های بسیار کهن مربوط باشند - همواره در برخورد با صحنه‌ها، جملات و عبارات برآمخته با ماضی روایتی و انواع آن، احساس می‌کنیم با صحنه‌هایی روبه‌رویم که اکنون در مقابل ما در حال اجرا و نمایش هستند. برای مثال زمانی که منظومه خسرو و شیرین یا هفت پیکر نظامی را می‌خوانیم، نه به‌عنوان منظومه‌هایی که قبلاً و در پیکره زمان از دست‌رفته اتفاق افتاده‌اند بلکه به‌عنوان داستان‌هایی که اکنون در حال روی دادن هستند، با آن‌ها مواجه می‌شویم و این همه متأثر از ایجاز داستان‌پردازی راوی و بهره‌گیری وی از ظرفیت عظیم ماضی روایتی است.

## ۲. افعال جریان بیرونی و درونی

موضوع دیگری که به دنبال نظریه افعال متن روایی - تخیلی قابل طرح است، تمایز و تفکیک دو گونه «فعل» از همدیگر است؛ زیرا در تفکیک این دو نوع فعل به این نتیجه می‌رسیم که قدرت بهره‌گیری جهان روایت یا داستان از یکی از این دو نوع به مراتب بیشتر از قدرت بهره‌مندی جهان‌های غیرروایی و متون غیرتخیلی از آن افعال است. این دو نوع فعل، افعال جریان بیرونی<sup>۱۳</sup> و افعال جریان درونی<sup>۱۴</sup> هستند.

فعل‌هایی مانند رفتن، نشستن، خوردن و ... که حالت کنش بیرونی شخصی را نشان می‌دهند، فعل‌های جریان بیرونی هستند؛ فعل‌هایی که ما از بیرون در مورد شخصی واقعی شاهدیم یا به‌کار می‌بریم. اما فعل‌هایی مانند فکر کردن، احساس کردن، امیدوار بودن و ... به حوزه فعل‌های جریان درونی تعلق دارند. به این معنا که در مورد یک شخص واقعی می‌توان فعل‌های جریان بیرونی را به‌کار گرفت؛

ولی فعل‌های جریان درونی تنها به جهان روایت یا داستان تعلق دارند. اگر در مورد راه رفتن یا نشستن شخصی واقعی بتوان با دقت به تشریح پرداخت، نمی‌توان در مورد فکر کردن یا احساس او - به همان دقت و وضوح - سخن گفت؛ زیرا در مورد اخیر نمی‌توان دقیقاً از فکر و احساس دیگری سخن گفت؛ چراکه خواه ناخواه حدس و گمان نیز دخیل خواهد شد. در بیان واقعیت، اصل وفاداری به واقعیت (بیان دقیق) ضروری است. بنابراین به محض استفاده از این نوع افعال وارد جهان تخیل می‌شویم (همان، ۳۳).

در تکمیل این نقل قول باید گفت در مورد توصیف اشخاص داستانی هم می‌توان افعال بیرونی را به کار گرفت و هم افعال درونی را؛ حال آنکه در مورد اشخاص واقعی غیرداستانی و در گستره متون غیرداستانی فقط افعال جریان بیرونی کاربرد دارند. با صرف نظر از ذکر نمونه‌ای از مصادیق بی‌شمار به کارگیری افعال جریان بیرونی در متون داستانی و غیرداستانی (واقعی)، به نقل نمونه‌ای می‌پردازیم که در زمینه روایی و تخیلی آن، افکار تودرتوی شخصیتی داستانی توصیف شده است. ناگفته پیداست که آثاری که بر بستر سیالیّت و شیوه تک‌گویی درونی پرداخت شده‌اند، از این ظرفیت (به کارگیری افعال جریان درونی) بهره بیشتری برده‌اند:

... پرو اندیشید: «مادرم است.» آری؛ چه خوب است که منیتا نگاهش کند؛ چه خوب است که پاول رایلی نگاهش کند. پرو احساس کرد خودش است، گویی در تمام دنیا تنها یک نفر این چنین بود؛ مادرش. و از آدم بالغ یک لحظه پیش که با دیگران حرف می‌زد باز هم به صورت یک کودک درآمد، و همه کارهای دیگران چیزی جز بازی نبود و نمی‌دانست که آیا مادرش بازی آن‌ها را تبرک می‌کند یا تحریم و هم چنان که می‌اندیشید بخت چقدر با منیتا و پاول لی لی یار بوده که مادرش را ببیند، و احساس می‌کرد خودش هم چه بخت بلندی داشته که چنین مادری نصیبش شده است، و مباد که بزرگ شود و ترک خانه گوید (وولف، ۱۳۸۳: ۱۳۳).

همچنین است توصیف گویه‌های درونی مردی که با دیدن مصحف (قرآن) در خانه نابینایی با تعجب تمام به فکر فرو می‌رود:



دید در ایام آن شیخ فقیهر  
پیش او مهمان شد او وقت تموز  
گفت اینجا ای عجب مصحف چراست  
اندر این اندیشه تشویشش فزود  
اوست تنها مصحفی آویخته  
تا بپرسم نی خمش صبری کنم

مصحفی در خانۀ پییری ضریر  
هر دو زاهد جمع گشته چند روز  
چونک نابیناست این درویش راست  
که جز او را نیست اینجا باش و بود  
من نیم گستاخ یا آمیخته  
تا به صبیری بر مرادی برزنم...

(دفتر سوم، ۱۸۳۴-۱۸۳۹)

و یا توصیف دل‌آشوبی شیر به سبب تأخیر طولانی خرگوش در رفتن نزد او:

ساعتی تأخیر کرد اندر شدن  
زان سبب کاندر شدن او ماند دیر  
گفت من گفتم که عهد آن خسان  
دمدمۀ ایشان مرا از خر فگند  
سخت در ماند امیر سست ریش  
شیر می‌گفت از سر تیزی و خشم  
مکرهای جبریانم بسته کرد  
زین سپس من نشنوم آن دمدمه  
بردران ای دل تو ایشان را مه ایست

بعد از آن شد پیش شیر پنجه‌زن  
خاک را می‌کند و می‌غرید شیهر  
خام باشد خام و سست و نارسان  
چند بفریب مرا این دهر؟ چند؟  
چون نه پس بیند، نه پیش از احمقیش...  
کز ره گوشم عدو بر بست چشم  
تیغ چوبیشان تنم را خسته کرد  
بانگ دیوانست و غولان آن همه  
پوستشان برکن کشان جز پوست نیست...

(دفتر اول، ۱۰۵۵-۱۰۹۵)

**۳. پیش‌رفتگی روایت<sup>۱۵</sup>**

بسیاری از پدیده‌ها به شدت و به گونه‌ای طبیعی و امدار تداومی خطی هستند و هر کدام از عناصر تشکیل‌دهنده این پدیده‌ها حق تقدم و تأخر همدیگر را در مسیر خطی و پیش‌رونده‌ای رعایت می‌کنند؛ برای مثال اگر به مراحل تدریجی رویش، پرورش و تکامل نهایی درخت در ساختاری خطی بنگریم، می‌بینیم که تمام اجزای آن (دانه، ریشه، تنه، شاخه، برگ، شکوفه و میوه)، هر کدام ضمن پیدایی خود در مرحله‌ای مشخص، زمینه‌ای برای رویش و پیدایش جزء پس از خود به‌شمار می‌آیند. به این

ترتیب، هرکدام از عناصر این پدیده طبیعی (درخت) نسبت به مراحل پیش و پس از خود ملزم به رعایت چارچوب خطی تقدم و تأخر هستند.

گذشته از این مثال ملموس، اگر به ساختار نحوی جملات و گزاره‌های زبانی دقت کنیم، همین ساختار دستورمند را در محور هم‌نشینی ارکان جمله (در نوشتار و گفتار معیار) خواهیم دید. توضیح اینکه فرایند خطی زبان معیار اهل زبان را به رعایت این اصل ملزم می‌کند که در گستره ارتباط‌های زبانی، آن‌گاه که می‌خواهند پیام خود را در قالب جمله‌ای به مخاطب منتقل کنند، باید در ابتدا و انتهای جمله خود نهاد و فعل قرار دهند و بقیه ارکان جمله را اعم از مفعول، متمم، مسند، قید و... - به نسبت ضرورت استخدام آن‌ها در جمله - در فواصل بین نهاد و فعل جای دهند. رعایت چنین اصلی، پایبندی به ساختار خطی نحو جمله و توجه به دستورمندی ارکان جمله خواهد بود. حال اگر کسی به اشتباه یا از سر آگاهی و برای تأکید بر یکی از ارکان جمله، ساختار خطی آن را به هم بریزد و مثلاً به جای ساخت دستورمند «بالاخره کارنامه را گرفتم» از عبارت «گرفتم کارنامه را بالاخره» استفاده کند، به نوعی ساختار خطی جمله معمول زبان را درهم شکسته است. نمود جدی و ملموس‌تر شکست ساختار خطی نحو جملات در هر زبانی، حضور قاطع شعر و ظرفیت‌های فرازبانی در پیکره آن زبان است. شعر کهن زبان فارسی سرشار از این ظرفیت است؛ برای مثال اگر به بیت

دیده‌ام می‌جست گفتندم نبینی روی دوست      عاقبت معلوم کردم کاندرون سیماب داشت  
(سعدی، ۱۳۸۴: ۴۵۲)

و کارکرد فعال ضمائر رقصان<sup>۱۶</sup> آن توجه کنیم، خواهیم دید اساس شکست ساختار دستورمند این بیت گریز دو ضمیر متصل /م/ از جایگاه واقعی خود و قرار گرفتن آن‌ها در جاهایی است که با طبیعت معمول و نحو جملات دستورمند زبان فارسی سازگار نیست؛ حال آنکه در گستره شعر معاصر و قالب‌های کلاسیک آن، وفاداری ارکان جمله به ساخت خطی زبان معیار بیشتر است. برای روشن شدن مطلب، به زمینه خطی و دستورمند گزیده ابیاتی از شاعران معاصر - که تمام ارکان آن‌ها به پیروی از نحو خطی معیار زبان فارسی امروز پرداخت شده‌اند - توجه می‌کنیم:

تو خنده دوست نداری به من دروغ نگو      پرنده دوست نداری به من دروغ نگو  
(فریدزاده، ۱۳۷۹: ۴۱)

از بس که خدا به ما دو تا بدبین است / از فرط خجالت سرمان پایین است  
 ما متهم ردیف اول هستی م / عاشق شده ایم جرمان سنگین است  
 (صفریگی، ۱۳۸۶: ۶۱)

گمان نمی‌کنم این دست‌ها به هم برسند / دو دل شکسته در انزوا به هم برسند  
 ضریح و نذر رها کن بعید می‌دانم / دو دست دور به زور دعا به هم برسند  
 (رستم‌پور، ۱۳۸۲: ۱۱)

اگر به ساخت دستوری این ابیات بنگریم، می‌بینیم با حفظ کمترین فاصله با نثر معیار و جملات دستورمند زبان فارسی - که در آن‌ها معمولاً نهاد در اول جمله و فعل در پایان می‌آید - به این شکل درآمده‌اند.

#### الف) روایت خطی<sup>۱۷</sup>

اگر بخواهیم دامنه بحث مطرح شده را به داستان و روایت داستانی بکشانیم، نخست باید به اصطلاح «روایت خطی» توجه کنیم؛ یعنی روایتی که از نقطه مشخصی شروع می‌شود و پس از توقف در گرانیگاه کنش‌ها و تعلیق‌های ازپیش تعیین شده در خط سربراه و پیش‌رونده داستان، سرانجام در نقطه‌ای پایان خود را اعلام می‌کند. معمولاً در این گونه روایت‌ها از تعدد زاویه‌های دید یا پرش‌های خیره‌کننده زمانی و مکانی خبری نیست و هر عملی نتیجه منطقی کنش پیش از خود و زمینه موجّهی برای کنش‌های پس از خود است. به تعبیری روشن‌تر، «هیچ چرخشی در روایت ماجرا صورت [نمی‌گیرد]، در واقع قصه از وضعیتی پایدار آغاز می‌شود، به وضعیتی ناپایدار می‌رسد و در وضعیت پایدار دیگری به پایان می‌رسد.» (حسینی، ۱۳۸۴: ۳۵).

با دقت به موضوع روایت خطی درمی‌یابیم از بین قالب‌های روایی و داستانی اعم از قصه، رمان، داستان کوتاه، داستانک و... قالب قصه دارای بیشترین ظرفیت برای پذیرش و پرداخت روایت بوده و هست. قصه با قدمتی به موازات هستی بشر، از آنجا که با ذهن بسیط و غیرپیچیده انسان‌های دوردست سروکار داشته است، از همان بدو پیدایی خود - به دور از شگردهای متعدد روایت‌پردازی امروز و جدا از سرسپردگی‌های امروزی داستان به تعلیق‌های تودرتو - نسبتاً بر خط مستقیم روایت

پیش رفته است. قالب قصه به نسبت شگردهای پیچیده داستان‌پردازی امروزی، کمتر خط پیش‌رونده روایت و زمان خطی آن را شکسته است؛ به این معنا که «در قصه‌ها حوادث به ترتیب وقوع زمانی مطرح می‌شوند؛ قصه‌گو یا قصه‌نویس حوادث را بنا به میل و خواست خود نمی‌چیند، بلکه همه چیز بر اساس زمان اتفاق روایت می‌شود. درست مثل زندگی که در شکل طبیعی از تولد و کودکی آغاز می‌شود و به بلوغ و جوانی و پیری می‌رسد و با مرگ خاتمه می‌یابد.» (همان، ۳۵).

ساختار کلی *مثنوی معنوی* نیز از آنجا که اثر ادبی کهن است و به‌ازای قدمتش بیشتر وامدار قصه‌گویی و پهلویه‌پهلوشدن با شگردهای کهن روایت داستان است، نه تنها از امکان روایت خطی بی‌بهره نیست؛ بلکه می‌توان ادعا کرد روایت خطی با بسامد بالایی بر گستره داستان‌سرایی آن سایه انداخته است. در واقع، گذشته از حضور پرتکرار نویسنده/راوی دانای کل در گرانیگاه‌های زمان حال اخلاقی<sup>۱۸</sup> که گسست محدودی در خط زمان‌مند روایت را موجب می‌شود، می‌توان گفت روایت خطی همچنان در قصه‌های *مثنوی* به‌نحو چشمگیری قابل پیگیری است. برای ذکر نمونه‌ای از روایت خطی در قصه‌های *مثنوی*، به حکایتی با عنوان «حکایت آن درویش که در کوه خلوت کرده بود» اشاره می‌کنیم. نخست خلاصه‌ای از آن نقل می‌شود:

درویشی در کوهساری به دور از خلق می‌زیست. در آن کوهسار درختان سیب و گلابی و انار فراوان یافت می‌شد و او از آن‌ها تغذیه می‌کرد و در همان‌جا نیز به مراقبه و ذکر و فکر مشغول بود. روزی درویش با خدای خود عهد می‌کند که هرگز میوه‌ای از درخت نچیند و تنها به میوه‌هایی بسنده کند که باد از شاخساران بر زمین می‌ریزد. درویش مدتی بر این پیمان پایدار ماند تا آنکه قضای الهی امتحانی برای او رقم زد.

وضعیت پایدار اولیه

از آن پس دیگر هیچ میوه‌ای از شاخه‌ها بر زمین نمی‌ریخت و درویش نیز در گرسنگی و ناتوانی. این وضع تا پنج روز به طول انجامید و بالاخره عنان اختیار و ضبط نفس از کف درویش فروهلید و رشته پیمان خود گسست و دست به چیدن گلابی زد.

شروع وضعیت ناپایدار

- طولی نکشید که حق تعالی او را به سزای این زنه‌ارخواری کیفر و سیاستی سخت کرد. ماجرا از این قرار بود که روزی در همین کوهسار که درویش خلوت کرده بود، بیش از بیست دزد آمده بودند و اموال مسروقه را میان خود تقسیم می‌کردند. در این میان یکی از جاسوسان حکومتی از این قضیه آگاه می‌شود و داروغه را خبر می‌کند. بلافاصله مأموران حکومتی بدان‌جا می‌روند و همه دزدان را دستگیر می‌کنند و اتفاقاً آن درویش را نیز جزء دزدان به‌شمار می‌آورند.
- طبق حکم صادره در همان محل یک دست و یک پای محکومان بریده می‌شود. نوبت به درویش می‌رسد، ابتدا دستش را قطع می‌کنند و همین‌که می‌خواهند پای او را قطع کنند، یکی از مأموران سوار بر اسب می‌رسد و درویش را می‌شناسد و بر سر مأمور اجرای حکم فریاد می‌زند که: ای سگ صفت، چشمت را باز کن بین که را سیاست می‌کنی؟! این مرد از اولیاء الله است، چرا دستش را بریدی؟ وقتی داروغه از این ماجرا باخبر می‌شود شتابان بدان‌جا می‌رود و از درویش پوزش می‌خواهد. اما درویش با خوش‌رویی و رضایت می‌گوید: این کیفر، سزاوار من بود؛ زیرا عهد خدا گسسته‌ام و همو مرا عذاب داد نه شما.
- زان پس آن درویش در میان مردم به درویش یک دست یا درویش دست‌بریده معروف شد. او همچنان در خلوت از خلق به سر می‌برد و در آلاچیقی به دور از غوغای شهر به زنبیل‌بافی مشغول بود.
- یک روز مردی سرزده به جایگاه او می‌رود و با کمال تعجب می‌بیند که او با دو دست زنبیل می‌بافد! درویش او را سوگند می‌دهد که این موضوع را به کسی نگوید اما رفته‌رفته دیگران نیز از این راز باخبر می‌شوند.
- روزی درویش روی به درگاه الهی می‌کند و عرضه می‌دارد: حکمت فاش شدن راز کرامت من چیست؟ خدا به او می‌گوید: چون مردم نسبت به حقانیت تو بدگمان شده بودند، راز کرامت تو را بر آنان فاش کردم تا از این گمان بد دور شوند و به مرتبه‌ی والای تو پی ببرند (زمانی، ۱۳۸۰: دفتر سوم: ۴۱۱-۴۱۲).
- حال اگر به ساختار کلی این قصه و توضیحات کناری آن توجه کنیم، می‌بینیم که در این روایت خطی قصه از وضعیتی پایدار آغاز می‌شود؛ به دنبال آن و با شروع وضعیتی ناپایدار که به‌همراه تعلیق‌ها و فراز و فرودهای داستانی تنه‌ اصلی داستان به‌شمار می‌آید، داستان وارد مرحله‌ی جدیدی می‌شود؛ سرانجام پس از گذشتن از

تعلیق ۱

تعلیق ۲

فرود داستان

تعلیق ۳  
پیش‌درآمد

وضعیت پایدار نهایی

وضعیت پایدار نهایی

تعلیق‌های بی‌شمار دوباره به وضعیت پایداری می‌رسد که همان نقطه پایانی قصه است. توضیح اینکه هر حرکت و کنشی در این قصه نتیجه و ادامه منطقی حرکت پیشین و توجیه منطقی کنش پسین است. گذشته از این، زمان روایت، زمانی طولی و سربراه است و هر حادثه‌ای دقیقاً پس از زمان تقویمی حادثه قبلی اتفاق می‌افتد. همچنین وقتی جملات قصه یا متن روایی از مقوله گزاره‌های خبری باشند و بی‌هیچ توقفی در ایراد عبارت‌های انشائی (امر، نهی، پرسش و ...)، پیاپی به نقل حوادث متوالی در بافتی خبری بپردازند، همچنان روایت، روایتی خطی است. توضیح تکمیلی اینکه راوی در روایت خطی از گفتن گزاره‌های اشارتی و موجز، پرسش‌های زمانی و همچنین ارائه خطوطی کم‌رنگ که مخاطب را به نوعی سپیدخوانی و احضار عناصر محذوف وادار کند، پرهیز می‌کند. نمونه روایت خطی که مصداق مطالب اخیر باشد، قصه‌های کتاب **عهد عتیق**، از جمله «قصه یوسف» است که به نقل قسمتی از آن می‌پردازیم:

چون یوسف هفده ساله بود، گله را با برادران خود چوپانی می‌کرد و آن جوان با پسران بلهه و زلفه زنان پدرش می‌بود و یوسف از بدسلوکی ایشان با خود پدر خود را خبر می‌داد و اسرائیل یوسف را از سایر پسران خود بیشتر دوست داشتی؛ زیرا او پسر پیری او بود و برایش ردایی بلند ساخت\* و چون برادرانش دیدند که پدر ایشان او را بیشتر از همه برادرانش دوست می‌دارد از او کینه داشتند و نمی‌توانستند با وی به سلامتی سخن گویند\* و یوسف خوابی دیده آن را به برادران خود بازگفت پس بر کینه او افزودند\* و بدیشان گفت این خوابی که دیده‌ام را بشنوید+ اینک ما در مزرعه بافه‌هایی می‌بستیم که ناگاه بافه من برپا شده بایستاد و بافه‌های شما گرد آمده به بافه من سجده کردند\* برادرانش به وی گفتند آیا فی‌الحقیقه بر ما سلطنت خواهی کرد و بر ما مسلط خواهی شد و به سبب خواب‌ها و سخنانش بر کینه او افزودند\* از آن پس خوابی دیگر دید و برادران خود را از آن خبر کرده گفت اینک باز خوابی دیده‌ام که ناگاه آفتاب و ماه و یازده ستاره مرا سجده کردند\* (عهد عتیق، سفر پیدایش، باب ۳۷ به نقل از گلشیری، ۱۳۸۰: ۶۱۴-۶۱۵).

در این عبارت، حوادث به ترتیب زمان تقویمی و براساس روابط علی پیش رفته‌اند. همچنین در این روایت خطی از پرسش‌های زمانی (از آینده به گذشته، از حال به گذشته و ...)، حضور جملات انشائی و نیز گزاره‌های اشارتی و بسیار فشرده،

اثری نیست و به این ترتیب گستره مخاطب‌پذیری این شیوه روایی، هر انسان قصه‌طلبی را با هر ظرفیت ذهنی به خود فرا می‌خواند.

### ب) شکست روایت خطی<sup>۱۹</sup>

به موازات حضور پررنگ شیوه روایت خطی در وسعت بی‌کران قصه‌گویی، گاه به دلیل سربرآوردن عناصری از درون گستره روایت و نیز در پاسخ به ظرفیت تنوع‌طلب برخی مخاطبان قصه که فراتر از ذهن بسیط خوانندگان سربه راه، راه می‌پیمایند، به شیوه‌ای برمی‌خوریم که با شکستن هنجار معمول و مستقیم روایت خطی، دایره‌وار به نقل حوادث و رویدادهای قصه می‌پردازد. یکی از مصادیق شکست روایت خطی سازوکار قصه‌گویی **قرآن** است.

شیوه خاص قصه‌گویی **قرآن** که اصطلاحاً شیوه اشارتی نام دارد و حضور آخر داستان در آغاز و یا در بند بند هر آیه، که ما در برابر شیوه خطی توراتی شیوه دایره‌ای می‌گوییم، همان مختصه‌ای است که در بخش عظیمی از داستان‌های ادب کهن ما موجود است. سابقه این نحوه روایت را شاید بتوان در **اوستا** نیز دید؛ مثلاً در گات‌ها که به جای روایت خطی یک قصه که به پاره‌های اعمال داستانی اشاره می‌شود، انگار که با ذکر بعضی اعمال بخواهیم کل یک قصه را احضار کنیم (همان، ۶۱۹).

گفتیم که یکی از محورهای شناخت شیوه شکست روایت خطی، کاربرد جملات انشائی در ساختار قصه است. همچنین بنا به نظر گلشیری که شیوه قصه‌گویی **قرآن** را نوعی درهم شکستن روایت خطی می‌داند، باید گفت این شیوه قصه‌گویی **قرآن** با برابر نهادن بخش‌هایی از آن در مقابل **تورات** و شیوه خطی این اثر بیشتر خود را می‌نمایاند. در اینجا با نقل آیاتی از سوره یوسف و توجه به گزاره‌های انشائی یعقوب (خطاب به یوسف) و موعظه‌های راوی (در مقایسه با جملات کاملاً خبری که از متن **عهد عتیق** نقل شد)، به درک ملموس‌تر یکی از ابعاد شیوه شکست روایت خطی می‌رسیم:

... آن گاه یوسف به پدر خود گفت: ای پدر، من در خواب یازده ستاره و خورشید و ماه دیدم، دیدم که سجده‌ام می‌کنند+ گفت ای پسر کوچکم، خوابت را برای برادرانت حکایت مکن که تو را حيله‌ای می‌اندیشند؛ زیرا شیطان آدمیان را دشمنی آشکار است. \* و بدین سان پروردگارت تورا برمی‌گزیند و تعبیر

خواب می‌آموزد و همچنان که نعمت خود را پیش از این بر پدران تو ابراهیم و اسحاق تمام کرده بود بر تو و خاندان یعقوب هم تمام می‌کند که پروردگارت دانا و حکیم است.\* در داستان یوسف و برادرانش برای آن‌ها که از آن پرسیده‌اند عبرت‌هاست.\* آن‌گاه که گفتند: یوسف و برادرانش نزد پدرمان محبوب‌تر از ما هستند، حال آنکه ما خود گروهی نیازمندیم. پدرمان در گمراهی آشکاری است.+ یوسف را بکشید، یا در سرزمینی دیگرش بیندازید تا پدر خاص شما گردد و از این پس مردمی شایسته به‌شمار می‌آید (سوره یوسف، ترجمه عبدالمحمد آیتی به نقل از گلشیری، ۱۳۸۰: ۶۱۷/۲).

گذشته از حضور جملات انشائی در متن بالا، از دیگر شاخص‌های شناخت و تأیید شیوه شکست روایت خطی در این قصه، پرش‌های زمانی آن است که نمود آن در قالب تعویض آشکار زمان افعال از گذشته به حال، از حال به آینده (مضارع محقق‌الوقوع) و سرانجام توقف در زمان حال و نمایش نوعی زمان حال اخلاقی از سوی راوی است. حال آنکه در متن نقل‌شده از عهد عتیق، تمام افعال در زمان گذشته صرف شده‌اند و همین امر - به نوعی - وفاداری قصه و راوی آن را در عهد عتیق به شیوه روایت خطی به اثبات می‌رساند.

شیوه اشارتی قصه‌گویی قرآن که گونه‌ای از شکست روایت خطی است، همان جملات اشاره‌وار و نسبتاً پیشگویانه‌ای است که از زبان شخصیت‌های قصه یا راوی داستان به مخاطب عرضه می‌شود. آنجا که یعقوب خطاب به یوسف، در قالب چند جمله کوتاه تمام امکانات و معجزات آینده یوسف و خطوط کلی سرنوشت او را پیشاپیش همچون آینده‌ای برابرش می‌گذارد (... پروردگارت تو را برمی‌گزیند و تعبیر خواب می‌آموزد و همچنان که نعمت خود را پیش از این بر پدران تو ابراهیم و اسحاق تمام کرده بود بر تو و خاندان یعقوب هم تمام می‌کند...)، چیزی جز کاربست شیوه اشارتی قصه‌گویی و شکست روایت خطی نیست.

در مورد قصه‌های مثنوی، باید گفت نمود اصلی شکست روایت خطی در این اثر، وجود مشخصه تودرتویی قصه‌ها و نقل قصه به شیوه «داستان در داستان» است. اگرچه شگرد روایت خطی با بسامد بالایی بر پهنه روایت مثنوی حاکم است، این گفته نافی حضور شیوه شکست روایت خطی و روایت دایره‌ای در مثنوی نیست؛ چراکه اگر هریک از داستان‌های درونه‌ای<sup>۲۰</sup> مثنوی را قصه‌ای مستقل در نظر بگیریم، شاهد کاربست شیوه روایت خطی در ساختار کلی آن خواهیم بود. از سوی دیگر، چنانچه



همان داستان (داستان درونه‌ای) به همراه چند حکایت و تمثیل کوتاه دیگر در دل قصه اصلی (درونه گیر) جای گیرد، به نوعی زمینه و تمهیدی برای شکست خط مستقیم روایت و کشاندن آن به حوزه روایت غیرخطی و دایره‌ای فراهم آورده است. در این مسیر، قصه‌ها و حکایت‌های درونه‌ای با حرکت دَوْرانی خود و پیش بردن هدف و پیام قصه اصلی به دامان همان قصه اصلی برمی گردند و با طی کردن دایره روایت، دوباره به نقطه آغازینی که از بزنگاه حکایت اصلی شروع شده است، رجعت می کنند.

راوی قصه‌های مثنوی با شروع قصه‌ای اصلی روایت خطی را پیش می گیرد؛ اما در بزنگاه‌های مختلف برای تکمیل هر آنچه قصه پیشین بازگفته است و برای درک ملموس تری از قضیه، و نیز برای عمق بخشیدن به ساختار قصه پردازی خود، به طور موقت خط روایت اصلی را متوقف می کند و با شکستن روایت خطی مخاطب را در آغوش قصه، حکایت و یا حتی تمثیل کوتاهی می اندازد. در نهایت، حکایت‌ها و یا تمثیل‌های درونه‌ای در بافتی هماهنگ با قصه اصلی و در چرخشی دایره‌وار- تحت سلطه راوی همه چیزدان- بر پیکر قصه اصلی می آویزند و توجیه حضور داستانی خود را از او طلب می کنند. به این ترتیب، راوی قصه‌های مثنوی یکی از جلوه‌های شکست روایت خطی را به مخاطبان خود عرضه می کند. حضور قاطع شیوه تودرتویی قصه در ساختار کلی قصه‌های مثنوی و بی شماری قصه‌هایی که به این شیوه پرداخت شده‌اند، بی نیاز از آن است که به نقل نمونه یا نمونه‌هایی از آن پردازیم؛ مثنوی حکایت توبرتویی و همسویگی است.

#### ۴. روایت میان‌افزود<sup>۲۱</sup>

روایت میان‌افزود، به مثابه شگردی روایی، می تواند در ساختار قصه یا داستانی به کار گرفته شود که دارای دو عنصر اصلی کنش<sup>۲۲</sup> و گفت‌وگو<sup>۲۳</sup> باشد. به واقع هیچ کنش و رخدادی بی گفت‌وگو پیش نخواهد رفت و گفت‌وگوهای داستانی نیز زمینه‌ای برای بروز کنش و عمل داستانی خواهند بود؛ اما هرگاه این گفت‌وگوها و کنش‌های داستانی یکی پس از دیگری تکرار شوند و دوشادوش همدیگر به ساختار قصه شکل بدهند، روایت میان‌افزود به وجود می آید. به بیانی دیگر، «زمانی که گفتن و عمل کردن نه هم‌زمان که به تناوب از پس هم می آیند ...، با روایت میان‌افزود (لحظه به لحظه) روبه‌رویم.» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۴).

ویژگی مهم روایت میان‌افزود، حضور تحرک و سرزندگی کنش داستانی به سبب تکرار تناوبی گفت‌وگوی شخصیت‌ها در جای‌جای آن است. آنجا که عنصر گفت‌وگو مهار روایت را از راوی دانای کل می‌رباید و خود به گونه‌ای مستقل و پرتحرک روایت را به پیش می‌برد، زمینه اصلی خودروایی داستان به وجود می‌آید و بدین ترتیب روایت از تکرار و یکنواختی حضورِ راوی نامحدود که قصه‌گویی درازسخن به‌شمار می‌آید، رهایی پیدا می‌کند.

نمونه برجسته روایت میان‌افزود در آثار داستانی معاصر، شیوه روایت داستان‌های احمد محمود است. راوی داستان‌های احمد محمود با بهره‌گیری از عنصر ارزشمند گفت‌وگو، گه‌گاه خود در مقام ناظری در گوشه‌ای پنهان می‌شود و جریان کلی روایت را از منظر گفت‌وگوی شخصیت‌ها و کنش‌های آنان می‌نگرد. در صحنه‌ای از داستان «بازگشت» (از مجموعه دیدار) تکرار تناوبی گفتار و کنش شخصیت‌های داستان آشکارا دیده می‌شود:

... شاسب پیشانی مادر را بوسید

- درست میشه مادر، تو که این قدر کم حوصله نبودی!

کارون با خودش گفت: «هرچه خدا بخواد.» عطری از پشت چرخ برخاست. مادر بزرگ گریه کرد

- خو تخصصیر مئه روسیا چیه عطری؟ بشین چرخ کن، تا قیومت چرخ کن!  
و زد تو سرش

- سر مو به جهنم، جهنم، جهنم!

رنگ عطری رفت، دست مادر بزرگ را گرفت

- زن عمو، به خاطر خدا!

زانو زد

- چشم زن عمو، چشم، چرخ نمی‌کنم. به خاطر خدا گریه نکن!  
کارون با خودش گفت: «هر چه خدا بخواد.» و برخاست و لنگ لنگان رفت تو اتاق. پنکه را زد. مادر بزرگ آرام شد. عطری رفت تو مطبخ. شاسب مادر بزرگ را

دید

- خوب شده دایه دیگه، هان؟ درد نداره؟

مادر بزرگ دستش را پس کشید

- ئی مرد نامحرم سی چی دست مئه میگیره؟

شاسب دست مادر بزرگ را رها کرد

- من شاسبم دایه - شاسب! ... (محمود، ۱۳۸۱: ۱۹۱-۱۹۲).

در قصه‌های مثنوی نیز به تبع یا همچون دیگر آثار داستانی، از عنصر گفت‌وگو به شیوه تکرار تناوبی آن در فواصل رخداد‌های داستانی استفاده شده است. روایت برخی قصه‌های مثنوی از طریق مشارکت گفت‌وگو و کنش داستانی هدایت می‌شود. قصه‌هایی که به این شیوه روایت می‌شوند، همان پاگردهای راوی دانای کل هستند که راوی در آن لحظات عنان روایت را به دست شخصیت‌های پویا و گفت‌وگوهای زنده آن‌ها می‌سپارد و خود دورادور بیننده پیشبرد روایت است.

در صفحات پایانی دفتر پنجم مثنوی، حکایتی با نام «دادن شاه گوهر را میان دیوان و مجمع به دست وزیر کی این چند ارزد و...» آمده است؛ در ضمن این حکایت حرکات و اعمال شخصیت‌ها به همراه گفت‌وگوهای آنان به شیوه‌ای تکراری - تناوبی پرداخت شده و بدین ترتیب ساختار روایت را به شگرد روایت میان‌افزود (لحظه به لحظه) نزدیک کرده است. توجه به ساختار روایت میان‌افزود در حکایت یادشده که در ادامه خواهد آمد، کوششی است برای شفاف‌تر ساختن موضوع مورد نظر:

شاه روزی جانب دیوان شتافت	گفت‌وگو
گوهری بیرون کشید او مستنیر	
گفت چون است چه ارزد این گهر	گفت‌وگو
گفت بشکن، گفت چونش بشکنم	
چون روا دارم که مثل این گهر	کنش
گفت شایباش و بدادش خلعتی	
کرد ایشان وزیر آن شاه جود	گفت‌وگو
ساعتی شان کرد مشغول سخن	
بعد از آن دادش به دست حاجبی	گفت‌وگو
گفت ارزد این به نیمه مملکت	
گفت بشکن گفت ای خورشید تیغ	گفت‌وگو
قیمتش بگذار بین تاب و لمع	
دست کی جنبد مرا در کسر او	
جمله ارکان را در آن دیوان بیافت	
پس نهادش زود در کف وزیر	
گفت به ارزد ز صد خروار زر	
نیک‌خواه مخزن و مالت منم	
که نیاید در بها گردد هدر	
گوهر از وی بستد آن شاه و فتی	
هر لباس و حله کاو پوشیده بود	
از قضیه تازه و راز که من	
که چه ارزد این به پیش طالبی	
کش نگاهدارا خدا از مهلکت	
بس دریغ است این شکستن را دریغ	
که شدست این نور روز او را تبع	
کی خزینه شاه را باشم عدو	

کنش	<p>شاه خلعت داد ادرارش فزود بعد یک ساعت به دست می‌برد داد او همین گفت و همه میران همین جامگی هاشان همی افزود شاه اینچنین گفتند پنجه شصت امیر [هم چنان در دور گردان شد گهر آخرین بنهاد در کف ایاز</p>
گفت و گو	<p>یک به یک دیدند این گوهر، تو هم ای ایاز اکنسون نگویی کاین گهر گفت افزون ز آنچه تانم گفت من</p>
گفت و گو	<p>سنگ‌ها در آستین بودش شتاب یا به خواب این دیده بود آن پر صفا چون شکست او گوهر خاص آن زمان</p>
گفت و گو	<p>کاین چه بی باکیست والله کافرست گفت ایاز ای مهتران نامور امر سلطان بود به پیش شما ای نظرتان بر گهر بر شاه نه من زشه بر می‌نگردانم نظر بی‌گهر جانی که رنگین سنگ را</p>
کنش	<p>سرفرو انداختند آن مهتران</p>
ادامه کنش	<p>از دل هر یک دو صد آه آن زمان کرد اشارت شه به جلاد کهن</p>
گفت و گو	<p>این خسان چه لایق صدر من‌اند امر ما پیش چنین اهل فساد</p>
کنش	<p>پس ایاز مه‌رافزا برجهی‌سد سجده‌ای کرد و گلوی خود گرفت</p>
	<p>پس دهان در مدح عقل او گشود در را آن امتحان‌کن باز داد هر یکی را خلعتی داد او ثمین آن خسیسان را ببرد از ره به چاه جمله یک یک هم به تقلید وزیر ... تا به دست آن ایاز دیده‌ور گفت او که ای حریف دیده باز در شعاعش درنگر ای محترم] چند می‌ارزد بدین تاب و هنر گفت اکنسون زود خردش در شکن خرد کردش پیش او بود آن صواب کرده بود اندر بغل دو سنگ را... زان امیران خاست صد بانگ و فغان هر که این پرنور گوهر را شکست... امر شه بهتر به قیمت یا گهر یا که این نیکو گهر بهر خدا قبله‌تان غولست و جاده راه نه من چو مشرک روی نآرم بر حجر برگزیند پس نهاد شاه مرا... عذرجویان گشته زان نسیان به جان همچو دودی می‌شدی تا آسمان که ز صدرم این خسان را دور کن کز بی سنگ امر شه را بشکنند بهر رنگین سنگ شد خوار و کساد پیش تخت آن آغ مغ سلطان دوید کای قبادی کز تو چرخ آرد شگفت</p>

<p>از تو دارند و سخاوت هر سخنی محو گردد پیش ایشارت نهان ... روبهان از عفو تو بر شیر چیر هر که با امر تو بی‌باکی کند از وفور عفو تست ای عفولان ... کام شیرین تواند ای کامران ...</p> <p>(دفتر پنجم، ۴۰۳۸-۴۱۱۵)</p>	<p>ای همایی که همایان فرّخی ای کریمی که کرم‌های جهان از غفوری تو غفران چشم سیر جز که عفو تو که را دارد سنا غفلت و گستاخی این مجرمان جانشان بخش و ز خودشان هم مران</p>	}	گفت و گو
---	---	---	----------

## پی‌نوشت‌ها

1. Narrative
2. Narrator
3. Narrative Receiver
4. Time
5. Temporal Arrange of Narrative
6. Temporal Range of Narrative
7. Narrative Plot
8. Narrative Lines
9. Epische Pateritum (Past Narrative)
10. Kate Humburger

۱۱. همچنین بنگرید به ساختار این جمله: «من کتاب را از نوه ننه منجوق گرفتم. حالا چشم‌ها به دست‌های من دوخته بود.» (بهرنگی، ۱۳۷۸: ۶۵).

12. Time Transform of Verb
13. Verben Der äußeren Vorgänge (External Verbs)
14. Verben Der Inneren Vorgänge (Internal Verbs)
15. Narrative Procceing
16. Dancing Pronouns
17. Linear Narrative
18. Didactic Present Tense:

این شیوه از به‌کارگیری زمان در روایت که به‌نوعی توقّفگاهی در زنجیره ممتد و پیش‌رونده روایت قصه به‌شمار می‌آید، با داشتن بالاترین بسامد در ساختار قصه‌های **مثنوی**، در میان دیگر محورهای موضوع کلی دامنه زمانی روایت‌شدگی جلوه ممتازی دارد. علت و سرچشمه اصلی بروز این شگرد باز هم به حضور سنگین و بی‌رقیب راوی دانای کل در ساختار منظومه‌های روایی کهن و رمان‌های کلاسیک برمی‌گردد. راوی چنین قصه‌هایی پس از فراهم آوردن فضایی روایی که در آن شخصیت یا صحنه‌ای آغازین توصیف می‌شود، با گریز از متن روایت، به توضیح اندیشه‌ای اخلاقی، اجتماعی و ... می‌پردازد و با ایجاد چنین موقعیتی - که خارج از دایره روایت می‌ایستد - نوعی توقّف و گسست در خط طولی قصه ایجاد می‌کند که به آن زمان حال اخلاقی گفته می‌شود؛ یعنی در چنین لحظاتی دوربین روایتگر راوی جای خود را به نگاه جزم‌اندیش و وعظ‌پرداز نویسنده می‌سپارد تا عباراتی توضیحی و گاه کسالت‌آور به زبان و زمان حال بیان کند.

19. Interruption of Linear Narrative
20. Embedded Stories
21. Intercalated Narrative
22. Function
23. Dialogue

## منابع

- بهرنگی، صمد. (۱۳۸۰). *قصه‌های صمد بهرنگی*. چ ۵. تهران: نشر فردوس.
- حسینی، محمد. (۱۳۸۴). *ریخت‌شناسی قصه‌های قرآن*. چ ۲. تهران: ققنوس.
- رستم‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۲). *از زبان زخم‌ها*. تهران: دفتر شعر جوان.
- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *بوطیقهای روایت*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- زمانی، کریم. (۱۳۸۰). *شرح جامع مثنوی معنوی*. دفتر سوم. چ ۵. تهران: اطلاعات.
- سعدی. (۱۳۸۴). *کلیات*. چ ۲. تهران: زوار.
- صفریگی، جلیل. (۱۳۸۶). *کم‌کم کلمه می‌شوم*. چ ۳. تهران: برگ آذین.
- فریدزاده، عبدالرضا. (۱۳۷۹). *خنجر همیشه قدیمی ست*. تهران: فیلم و هنر.
- فلکی، محمود. (۱۳۸۲). *روایت داستان*. تهران: نشر بازتاب نگار.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۰). *باغ در باغ* (مجموعه مقالات). چ ۲. چ ۲. تهران: نیلوفر.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهباز. چ ۲. تهران: هرمس.
- محمود، احمد. (۱۳۸۱). *دیدار*. چ ۶. تهران: معین.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۲). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد نیکلسون. چ ۴. تهران: بهزاد.
- وولف، ویرجینیا. (۱۳۸۳). *به سوی فانوس دریایی*. ترجمه صالح حسینی. چ ۳. تهران: نیلوفر.