

واژگان کلیدی

- روایت
- زمان
- دامنه زمانی
- روایت
- مولوی
- قصه

روایت و دامنه زمانی روایت در قصه‌های مثنوی

دکتر نصرالله امامی*

استاد دانشگاه شهید چمران اهواز

بهروز مهدی زاده فرد**

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

چکیده

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

*naseami@yahoo.com

**Mahdzade_@yahoo.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۷/۸/۱

نشانی پست الکترونیکی نویسندگان:

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۲/۱

درآمد

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

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

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

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

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



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

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

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

کودکی به صورت خودجوش‌بخشی از اوقات معطل او را پر می‌کند؛ یعنی اینکه «کودکان از سنین بسیار پایین توانایی‌ای کسب می‌کنند که می‌توان آن را «توانش روایی پایه‌نماید؛ از شما قصه‌ها می‌خواهند و وقتی می‌خواهید قبل از رسیدن به پایان قصه دست از قصه‌گفتن بکشید می‌فهمند» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۳) بنابراین از آنجا که قصه‌ها و داستان همچون آینه‌ای مقابل واقعیت و حقیقت زندگی می‌ایستند، عنصر روایت داستانی نیز به مثابه آینه‌ای در دل آینه داستان به بازگویی ساختارمند آنچه که هست می‌پردازد و در حین پیش‌برد شبهه واقعیتها هر لحظه شگفتی من مخاطب را برمی‌انگیزد؛ از این رو که از عنصر «این همانی» در پرداخت واقعیتی داستانی - منطبق با واقعیت بیرون از داستان - کمک می‌گیرد.

همچنین هر روایتی بنا به ظرفیت بنیادین اهداف نویسنده که پس پشت خطوط اصلی روایت و گفتگوهای شخصیت‌های داستان موضع گرفتار است، همواره بیشتر از کمیت و توان واژگان و عبارات به کار گرفته شده در متن، به تولید اندیشه‌ها، موضوعات و جانمایه‌های اجتماعی می‌پردازد؛ بنابراین، شالوده و اساس تفسیرطلبی داستان و روایت، ماهیت منشوری آن است که کارکرد و حجم اندیشه‌های مترجم شده در بطن آن همواره فراتر از توان درهم‌فشرده ساختار بیرونی داستان است. یکی از دریچه‌های شکل‌شناسی روایت در مثنوی توجه به این نکته است که مولوی به عنوان یک نویسنده/راوی، با نگاهی چرخان به زمینه پیدایش قصه‌ها در متون پیش از خود، به بازتولید و اجرای روایت‌های موازی پرداخته است. قابل تأمل‌تر اینکه در گستره روایت‌های تودرتو، شبکه منسجم و درهم‌تنیلای از قصه‌ها را در آوردگاه شعر بازگو کرده است و هر از گاهی متناسب با موضوع و هدف مورد نظر، و با میخکوب کردن مخاطب خود در عرصه قصه‌گویی، حکایتی را گرانگاه موضوع اصلی اندیشه‌های تعلیمی خود قرار می‌دهد. در این‌گونه مواقع، قصه اصلی شبیه قابی است که قصه‌های کوچک‌تر را در دل خود جای می‌دهد و به تعبیری گویاتر: «قاب اصلی چارچوب و چوب‌بستی است که بقیه قصه‌های کوچک روی آن سوار می‌شوند. فرض کنیم قاب روایتی ما یک پند و یا یک

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

کاربست نگاهی دیگرگون به ساختار روایت‌های مثنوی ما را به تأمل در گستره روابط منطقی و استنتاجی حرکت‌های مختلف موجود در قصه‌های مثنوی وامی‌دارد؛ همواره حرکت‌هایی در پیکره کلمی یک روایت به عنوان نقاط برجسته و پیوند دهنده شاکله کلمی روایت، مورد توجه نویسنده و به تبع آن مخاطب قرار می‌گیرد و هر قدر این حرکتها در یک خط طولی ادامه استنتاجی ما قبل خود و زمینه منطقی برای حرکت ما بعد خود باشد، روابط کلمی و اندیشه‌ها کلمی «پیرنگ» (Plot) روایت را مستحکم و پذیرفتنی جلوه می‌دهد.

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

۱- زمان روایت

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

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 کلاً زنجیره رخدادها را روایت می‌کند، و این متداول‌ترین شق است» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۷ و ۱۱۸).

با اندکی تأمل در محورهای سه‌گانه در نظریه مطرح شده به این نتیجه می‌رسیم که در شق آغازین روایت که ثبت و بازگویی رخدادها داستانی دقیقه‌آهم 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 اسقدرت قابل توجهی در پرداختی کاملاً صیقلی از کلاً روایت، و نیز امکان حذف زمانهای باطل داستانی خواهد داشت. راوی اخیر حتی با استفاده از گشتارهایی می‌تواند رخدادهای داستان را - در مسیر قوام و استحکام ساختار روایت - جابه‌جا کند.

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

داستان آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت از بهر تعصب

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

(دفتر اول / ابیات ۳۲۴ تا ۳۲۶)

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

در بخارا بنده صدر جهان م تهم شد گشت از صدرش نهران
مدت ده سال سرگردان بگشت گه خراسان گه کهستان گاه دشت
از پس ده سال او از اشتیاق گشت بی طاقت ز ایام فراق...

(دفتر سوم/ ابیات ۳۶۸۶ تا ۳۶۸۸)

ق صّه رستن خ رّوب در گوشه مسجد اقصی و غمگین شدن سلیمان (ع) از آن...

پس سلیمان دید اندر گوشه‌ای نوگیا‌هی رسته هم چون خوشه‌ای
دید بس نادر گیا‌هی سبز و تر می‌ربود آن سبزش نور از بصر
پس سلامش کرد در حال آن حشیش او جوابش گفت و بشکفت از خوشیش...

(دفتر چهارم/ ابیات ۱۳۷۳ تا ۱۳۷۵)

همان‌گونه که پیداست تعدد حکایاتی که در مثنوی با نگاهی پس‌نگر روایت شده‌اند، وجه غالب این شیوه روایتی را در اثر مورد نظر به اثبات می‌رساند. همچنین در توضیح این نکته مکرر که در روایت گذشته‌نگر همواره امکان حذف زمانهای باطل داستانی برای راوی وجود دارد، باید به مثالی که در سطرهای پیشین از دفتر سوم مثنوی نقل شده توجه کنیم؛ در این حکایت پس از بیت / وّل که به پنهان شدن غلامی از ترس اربابش اشاره می‌کند، در بیت دوم با نگاهی بسیار اجمالی و غیرتوصیفی سرگردانی ده ساله غلام را توصیف می‌کند. با حذف زمانهای باطل داستانی در این ده سال - که البته شکلی نمادین پیدا کرده است - بهیچ تو قفی در گوشه ولو کوتاهی از این گستره زمانی، در بیت سوم از دریچه یک دهه بعد به پیکره حکایت چشم می‌گشاییم. حال اگر این روایت هم‌زمان با لحظاتی که وقایع داستانی روی می‌داد ثبت می‌شد و راوی پایه‌پای لحظات و آنات خطوط روایت را ترسیم می‌کرد، بی‌شک امکان این پرشها و فاصله‌گذاریهای درازدامن زمانی وجود نمی‌داشت.

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

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

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

استنباط کلی از مطلب یاد شده این است که در داستانی که زمان روایت آن زمان تقویمی است، نشانه‌های تقویمی مشخصی چون/مشب، فردا، روز بعد، سپس، صبح زود... و بی‌نهایت نشانه زمانه دیگر در مسیر کلی خطوط روایت سر برمی‌آورند و حضور قاطع خود را می‌نمایانند و ابستگی حکایات و قصه‌های کهن ایرانی به این شیوه از پرداخت زمان، تحت تأثیر ترکیب ساده و غیر پیچیده قصه‌های یاد شده است که راوی آنها همواره با نگاهی متمرکز بر میزان درک مخاطب عام خود - که دارای ذهنی بسیط و توالی‌پذیر است - به آوردن نشانه‌های تقویمی مشخص که یکی از پس دیگری می‌آید،



وفادار می‌ماند. مخاطب اینگونه ق صها ذهن سه یال و تودرتوی خواننده حرفه‌ای نیست تا الزام راوی در آوردن شیوه‌های روایت سه نیال ذهن را در پی داشته باشد. در ق صه‌های مثنوی نیز این مشخصه به نحو قابل توجهی خود را نمایانده است. حال اگر به تبع موارد پیشین (تطبیق نظریه کلمی با ساختار مورد یا مواردی از ق صه‌های مثنوی) و به منظور بازنمایی دقیق‌تر موضوع «زمان تقویمی» داستان به دنبال مصداقی در ق صه‌های مثنوی باشیم، میتوان به ق صه خواب دیدن فرعون آمدن موسی را در دفتر سوم اشاره کرد. چکیده این حکایت نسبتاً طولانی که انباشته از حکایات ضمنی و ابیات غیر روایی است این است که:

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

می‌شود.^۷ مولهه عمران با نگرانی آشکار منجمان، سیوهوی مقدر فرعون را کاملاً نمایان می‌سازد... پس از نه‌ماه^۸ باز هم به پیرو فراخوان عمومی فرعون، تمامی زنان به اتفاق اطفال‌شان در مجمعی حاضر می‌شوند و با طرح نقشه‌ای مذبح‌خانه (دادن خلعت و صلح به زنان بنی‌اسرائیل) آنها را به مسلخی می‌کشاند که نتیجه‌اش قتل عام نوزادان بنی‌اسرائیل است. متعجباً، به سعایت زنان، مزدوران فرعون به سراغ زن عمران می‌روند تا بچه پنهان کرده‌اش را از او بستانند، اما وی به امر الهی بچه را به تنور می‌اندازد... بادیگر بنا بر سعایت مجدد زنان دال بر اینکه فرزند موعود کماکان زنده است، عمال فرعون به جست‌وجوی اومی پردازند. باز مطابق وحی الهی مادر موسی او را در آب می‌افکند.^۹ به این ترتیب موسی نجات می‌یابد و به عنوان هالک فرعون و براندازنده ملک وی به انتظار سپری شدن زمان و فرارسیدن زمان موعود می‌نشیند.

حال با توجه به نشانه‌های تقویمی مشخص شده در حکایت بالا که با عناوین یک شب، شب موعود، صبح زود (پگاه)، آن روز، شب‌نگاه (شب هنگام)، روز بعد، پس از نه ماه و ... معرفی شده‌اند، نتیجه می‌گیریم که اختار روایت این قصه از نظر زمان روایت متکی بر نوعی زمان تقویمی است؛ چراکه علاوه بر توالی و پیوستگی شدن حوادث آن بر خط مستقیم زمان پیش‌رونده، تعدادی واژه کاملاً زمان‌مند که نشانه‌های تقویمی شناخته‌شده برای تمام مخاطبان قصه هستند، زنجیره زمانی رخدادها را به هم می‌پیوندند و ما در ساختار قصه‌هایی از این دست پیوسته با مشاهده نشانه تقویمی آشکاری چون شب، به انتظار طلوع خورشید و پیدایی و ظهور واژه روز در پیکره واژگانی روایت می‌ایستیم. همچنین است که به تبع توصیف شبی که نطفه کودکی در آن بسته می‌شود، در صفحاتی بعد به ترکیب بعد نه مه (پس از نه ماه) برمی‌خوریم و این همان ساختار زمان روایت بر اساس زمان تقویمی است.



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

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

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

حال برای نشان دادن حسی و موقعیت یاد شده به نقل ابیاتی گزیده از هر دو موقعیت می‌پردازیم؛ توضیح اینکه ابیاتویگنش شده ما از موقعیت اول، از زمانی شروع می‌شود که شهری و خانواده‌اش به اصرار روستایی و پس از پافشاری مک‌ر روی راهی روستا می‌شوند و ضمن توصیف هیجان و اشتیاق آنها در طول راه برای رسیدن به مرد روستایی، در نقطه‌ای که به روستای مورد نظر می‌رسند موقعیت اول به اتمام می‌رسد:

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



اندر آن ره رنجهها دیدند و تاب
بعد ماهی چون رسیدند آن طرف
چون عذاب مرغ خاکی در عذاب...
بی‌نوا ایشان ستوران بی‌علف...
(دفتر سوم/ ابیات ۴۹۶ تا ۵۹۷)

گفتنی است که برخی از ابیات نقل شده بیشتر به شور و هیجان شهری و اهل و عیالش پرداخته است؛ به عنوان مثال، مصرع **شب ز اختر راه می‌آموختند** نماینده شور و شوق مفرط شهری و خانواده‌اش در رسیدن هرچه سریع‌تر به خانه مرد روستایی است؛ چراکه در طی این مسیر روز و شب نمی‌شناسند و راهنمای آنان در تاریکی شب نور ستارگان خواهد بود. همچنین ابیاتی نظیر **بیتی که در پی می‌آید** کارکردی این‌چنینی دارند:

چون همی دیدند مرغی می‌پرید / جانب ده صبر جامه می‌درید

و اما ابیات گزیده موقعیت دوم که از زمان ورود آنهله ده تا تقریباً پایان داستان را دربرمی‌گیرد، نماینده نوعی دیگر از زمان حسّی کش‌دار است که طول و تفصیل زمان حسّی داستان را در گستره اضطراب و دل‌مشغولی حاکم بر روایت نشان می‌دهد. در این قسمت شهری و اهل و عیالش با بی‌مهری روستایی مواجه می‌شوند و پس از الحاح مرد شهری در مقابل انکار مرد روستایی‌بینی بر اینکه اصلاً او را نمی‌شناسد، بالاخره در گوشه‌ای از باغ، بی‌هیچ سرپناهی در آن شب بارانی، ملالت سنگین و طاقت‌فرسای آن شب را که به درازی یک عمر ترسیم شده است، تجربه می‌کند و راوی نیز پابه‌پای شخصیت‌های داستانی خود، این زمان تقویم‌ی نه چندان طولانی را در پهنه حسّی زمانی طولانی و مفصل توصیف و القا می‌کند:

... چون پرسیدند خانه‌اش یافتند
در فرو بستند اهل خانه‌اش
لیک هنگام درشتی هم نبود
بر درش ماندند ایشان پنج روز
نی ز غفلت بود ماندن نی خری
او همی دیدش همی کردش سلام
همچو خویشان سوی در بشتافتند
خواجه شد زین کژروی دیوانه‌وش
چون درافتادی به چه تیزی چه سود
شب به سرما روز خود خورشید سوز
بلکه بود از اضطرار و بی‌خری ...
که فلانم من مرا این است نام

یا پلیدی یا قریبن پاکیی
تا برادر شـد یـفـر من اخیه
لوتها خوردی ز خـوان من دوتو...
نی تو را دانم نه نام تو نه جات
کآسمان از بارشش دارد شگفت
حلقه زد خواجه که مهتر را بخوان
گفت آخر چیست ای جان پدر...
گر تو خونم ریختی کردم حلال
تا بیابی در قیامت توشه‌ای
هست اینجا گرگ را او پاسبان
تا زند گر آید آن گرگ سترگ
ورنه جای دیگری فرمای جست
آن کمان تیر در کفم بنه...
رفت آنجا جای تنگ و بی‌مجال
از نهیب سیل اندر کنج غار
این سزای ما سزای ما سزا...
گرگ را جویان همه شب سو به سو
گرگ جویان و ز گرگ او بی‌خبر
اندر آن ویرانه‌شان زخمی زده
از نهیب حمله گرگ عنود
روستایی ریش خواجه بر کند
جانشان از ناف می‌آمد به لب...

(دفتر سوم/ابیات ۶۰۴ تا ۶۴۹)

گفت باشد من چه دانم تو کییی
گفت این دم با قیامت شد شبیه
شرح می‌کردش که من آنم که تو
او همی گفتش چه گویی ترهات
پنجمین شب ابر و بارانی گرفت
چون رسید آن کارد اندر استخوان
چون به صد الحاح آمد سوی در
گفت ای خورشید مهتر در زوال
امشب باران به ما ده گوشه‌ای
گفت یک گوشه‌ست آن باغبان
درکفش تیر و کمان از بهر گرگ
گرتو آن خدمت کنی جا آن توست
گفت صد خدمت کنم تو جای ده
گوشه‌ای خالی شد و او با عیال
چون ملخ بر همدگر گشته سوار
شب همه شب جمله گویان ای خدا
آن کمان و تیر اندر دست او
گرگ بر وی خود مسلط چون شرر
هر پشه هر کیک چون گرگی شده
فرصت ناپسندانه راندن هم نبود
تا نیاید گرگ آسیبی زند
این چنین دندان‌کنان تا نیم شب

ج) زمان روایت: با عبور از دو زمان موجود در داستان که از آنها به *زمان تقویمی* و *زمان حسّی* داستان تعبیر شد، به مدخل دیگری با عنوان *زمان روایت* در داستان می‌رسیم. در واقع انتخاب زمان روایت که عمدتاً مربوط به زمانهای سیال ذهن و پیچیده‌امروزی



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

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 جهش‌های 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 به زمان حال تبدیل می‌شود:

باز گوید ب‌ط‌را کز آب خیز	تا ببینی دشت‌ها را فندریز
ب‌ط‌عاقل گویدش ای باز دور	آب ما را حصن و امن است و سرور
دیو چون باز آمد ای بطنان شتاب	هین به بیرون کم روید از حصن آب
باز را گوید رو رو بازگرد	از سر ما دست دار ای پای مرد
ما بری از دعوتت دعوت ترا	ما ننویشم این دم تو کافرا
حصن ما را قند و قندستان تو را	من نخواهم هدیهات بستن تو را...

(دفتر سوم/ ابیات ۴۳۱ تا ۴۳۶)

۱ ما در هر صورت به استناد عبارت **النادر کالمعدوم**، نمی‌توان برای این‌گونه موارد نادر قاعلی که لمی قائل شد؛ زمان روایت در مثنوی زمان گذشته است.

دلیل بسیار قابل توجهی که مانع از بروز جهش‌های زمانی آشکار در روایات مثنوی شده است، نبود فصل‌بندیهای مشخص بین حوادث فرعی داستانهای بلند^{۱۱} است؛ یعنی همان سازوکار ساده‌ای که امروزه در رمانهای جدید برای رهایی از زمانهای باطل داستانی و مطالب حشو به کار گرفته می‌شود. در واقع «نویسنده با آغاز هر فصل جدید، می‌تواند برای خواننده یک پرش زمانی را توجیه کند» (همان: ۱۲۱). برای روشن شدن مطلب اخیر بندهای آغازین بخشهایی از رمان کلیدر را نقل می‌کنیم تا پرشهای زمانی روایت داستان را که به کمک فصل‌بندیهای رمان ایجاد شده‌اند، به‌وضوح ببینیم:

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

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

- «قدیر... قدیر... لامروت! لامذهب بی‌دین. کمرت بشکنند، ای از خدا بی‌خبر خدانشناس! کجایی تو؟ قدیر... قدیر... نامسلمان، حرامزاده، تخمه شیطان، کجایی تو/قدیر... قدیر... نامرد! لاکردار! بی‌بطون! شمر صحرای کربلا! قدیر. باباجان کجایی تو؟ کجایی بی‌پیر؟ قدیر... قدیر... بابا... باباجان... باباجان».

(همان، بند دوم: ۴۹۵)

- «مردها به صحرايند!



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

(همان، بخش هشتم/بند یکم: ۵۶۷)

۵۲) دامنه زمانی روایت شدگی

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

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

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

اگر به جمله فرضی « فرهود چراغ مطالعه را خاموش کرد و سپس سر بر روی بالش گذاشت » توجه کنیم، می‌بینیم که طول زمان روایت‌شدگی آن با زمان خواندن آن کاملاً برابر است؛ یعنی اینکه مدت زمان انجام آن عمل و کنش در عالم واقع، و دامنه زمانی‌ای که از جانب مخاطب صرف خواندن آن می‌شود دقیقاً برابر است. از همین روست که ساختار این جمله همچون صحنه نمایشی در ذهن مخاطب قابل تجسم و اجراست. در گستره ق‌صه‌های مثنوی نیز مصادیق متعددی برای دامنه‌های زمانی روایت‌شدگی از جمله صحنه یافت می‌شود. در دفتر دوم مثنوی، و در قالب حکایتی با عنوان **رنجانبیدن امیری خفته‌ای را که مار دهانش رفته بود** با صحنه‌ای کاملاً نمایشی روبرو می‌شویم^{۱۲}. در این حکایت، ما جز در پایان حکایت که با پند و اندرزهای دنباله‌دار مولوی در قالب



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

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

(دفتر دوم/ ابیات ۱۸۷۹ تا ۱۸۹۶)

ب) گسترش (Expantion) گاه رویداد یا برشی از یک رویداد کلمی به گولفی مفه صتل و به شیوه واکاوی جزئیات، روایت می‌شود. دامنه زمانی به کار گرفته شده برای به عمل درآوردن این‌گونه کنشها از سوی شخصیت داستانی، همواره کمتر از طول زمانی است که خواننده برای آن صرف می‌کند؛ چراکه نگاه میکروسکوپی و جزئی‌پرداز راوی داستان همواره توصیفهای دقیق و موشکافانهی در پیکره خطوط کلمی و برجسته داستان تزییق می‌کند و از این رهگذر، دامنه زمانی خواندن آن را طولانی می‌کند. در واقع، «دوربین روایت [در این شیوه] بر چیزی مکث می‌کند و نمایی نزدیک (کلوزآپ) از آن می‌گیرد. دوام زمانی این درنگبه خواست و نیت نویسنده و متن تعیین می‌شود، مثلاً فرض بگیریم هنگام روایت یک داستان، به «جای- گاه» اتاقی قدیمی رسیده‌ایم. بر تاقچه اتاق، فاخته خشک شده‌ای نهاده شده. نویسنده می‌تواند به همین اطلاع‌رسانی کوتاه و به همین جمله خبری اکتفا کند، یا اشتب شرح رفتار و گفتار شخصیت و شرح مکان/ زمان را صفر کند و چنین بنویسد: به رنگ خاکستری، غبار گرفته و بی‌مصرف روی تاقچه اتاق از یاد رفته بود. هنگام باز و بسته شدن در، با جریان باد، پری از آن جدا می‌شد، اما به این زوزه بی‌آوای خاکستری الماس هم توجهی نمی‌شد. دو حدقه سیاه گود افتاده‌اش ترسناک بودند، و از دو پای خشکیده‌اش، یکی تا نیمه ساق شکسته بود و گم و گور شده بود. آنچه‌ای مانده بود، ساقه خشکی بود با لبه مضه رس... و این‌گونه این شیء به کلام مصور تبدیل می‌شود» (مندنی پور، ۱۳۸۴: ۱۶۷ و ۱۶۸).

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



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

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

در قصه‌های مثنوی نیز گاه رویداد در ابتدای برخی قصه‌های تمثیلی و در پیکره ابیاتی هم‌ارز و مکمل، یک مفهوم کلمی یا تصویر فشرده را از ژرف‌ساخت خود بیرون می‌آورد و آن را در روساخت نمایشی ابیات متعددی گسترش می‌دهد. مولوی قصه‌های مولوی در این گونه موارد با بهارگیری روایتی شد ملاقی (توالی ابیات هم‌ارز) مدام بر یک تصویر یا مفهوم کلمی تأکید می‌ورزد و از همین رو مدت زمانی که خواننده این‌گونه قصه‌ها برای خواندن صرف می‌کند، طولانی‌تر از زمان تجسم صحنه یا رویداد است؛ به عنوان نمونه، تصویر فشرده یک گور تنگ و تاریک در توصیفی باز شده و در قاب تصوّر یک کودک این گونه نمایانده شده است:

کودکی در پیش تابوت پدر زار می‌نالیـــــــد و برمی‌کوفت سر

کای پدَر آخِر کجالت می‌برند
تا ترا در زیر خاکی بفشـــــــرند
می‌برندت خانۀ تنگ و زحیــــر
نی درو قالی و نه در وی حصیــــر
نی چراغی در شب و نه روز نان
نی درو بوی طعام و نه نشــــان
نی در معمور نی در بــــام راه
نی یکی همسایه کو باشد پناه
جسم تو که بوسه‌گاه خلق بود
چون رود در خانۀ کور و کبــــود
خانۀ بی‌زینهار و جای تنگ
که درو نه روی می‌ماند نه رنگ...
(دفتر دوم/ابیات ۳۱۱۷ تا ۳۱۲۳)

حال باید گفت که دامنه زمانی خواندن این تصویر و توصیف، طولانی‌تر از دامنه
ت جسم آن است؛ ت جسم آن تصویر فشرده‌ی که دقیقاً در بیت سوم نمایش داده شده
است و ابیات بعد از آن به نوعی در خدمت شیوه گسترش محدوده زمانی روایت است.
همچنین مصداق مفهوم «گسترش» دامنه زانی روایت با محوریت تأکید بر یک مفهوم
کلمی در حکایتی پیش از حکایت یاد شده آمده است. در این حکایت که با عنوان
شکایت گفتن پیرمردی به طبیب از رنجوریها آمده است، مفهوم کلمی پیری مسبب تمام
بدبختیهاست»، در بافت تمثیلی - تأکیدی و گستره توضیحی ابیات هم‌ارز نشان داده
شده است و به این ترتیب خواندن آن بیشتر از زمان تصور و فهم مضمون کلمی آن
است:

گفت پیری مرطیبی را که من
در زحیــــرم از دماغ خویشتن
گفت از پیریست آن ضعف دماغ
گفت بر چشمم ز ظلمت هست داغ
گفت از پیریست ای شیخ قدیم
گفت پشتم درد می‌آید عظیم
گفت از پیریست ای شیخ نزار
گفت هرچه می‌خورم نبود گوار
گفت ضعف معده هم از پیریست
گفت وقت دم مرا دم گیرست
گفت آری انقطاع دم بود
چون رسد پیری دو صد علت شود...
(دفتر دوم/ابیات ۳۰۸۹ تا ۳۰۹۴)

ج) چکیده (Summary) زاوی ق صّه با به کارگیری شگرد چکیده‌نویسی یا فشرده‌نگاری در گستره روایت، به تولید ساختاری در روایت دست می‌زند که دقیقه ا نقطه مقابل «گسترش» است. نگاه تلسکوپی راوی در این موقعیت، زمان گاهشماری وقوع رویداد را در روساختی بسیار فشرده به نمایش می‌گذارد؛ وی به‌سادگی تمام جزئیات نادیده انگاشته شده واقعی فرض ا «یک ماهه» را در قالب جمله فرضی «یک ماه گذشت» به مخاطب عرضه می‌کند.

در پیکره خطوط ک ملی و به هم فشرده چکیده‌نگاری روایت، آمد شد سه یال راوی در یک محدوده زمانی کوتاه به چشم نمی‌خورد. در این شیوه، پرشهای زمانی از یک نیم روز به نیم‌روز بعدی، از این هفته و ماه و سال به هفته و ماه و سال بعدی و ... بدون هیچ درنگی در فواصل میان آنها به وضوح دیده می‌شود نتیجه ا، دامنه زمانی خواندن این‌گونه رویدادها بسیار کوتاهتر از زمان گاهشماری آنهاست.

به نظر می‌رسد دلیل اصلی استخدامین شیوه از سوی راوی ق صّه وجود ساختار بسیار هدفمند برخی ق صّه‌ها و تلاش برای به دست دادن هرچه سریع‌تر نتیجه‌ای اخلاقی و حکمی به مخاطب است؛ در واقع آنجا که نتیجه اخلاقی یک ق صّه کهن، پیشاپیش روایت توصیفی حرکت می‌کند، امکاتو قف راوی برای توصیف جزئیاتی که در فواصل صحنه‌های اصلی اتفاق افتاده‌اند، از وی سلب می‌شود.

در این قسمت پیش‌از پرداختن به ساختار روایی برخی ق صّه‌های مثنوی که مشمول قاعده مورد بحث‌اند، ضمن نقل بخش آغازین ق صّه‌ای کهن با نام مردی در پوست خرس از مجموعه افسانه‌های برادران گریم، سعی در نمایش و بررسی نمونه‌ای از چکیده‌نگاری روایت داریم:

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

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

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

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

(اوئنز (ویراستار)، ۱۳۸۳: ۵۸۵)

با توجه به نقل کوتاه بالا، استنباط‌المی این است که دامنه زمانی نسبتاً گسترده‌ای با حذف توصیف جزئیات فواصل (طولمدت سربازی به همراه مشق‌های ناگزیر آن، مدت زمان معاشرت سرباز با برادران، محدوده زمانی رفتن از پیش برادران تا رسیدن به خلنگزار و...) به صورت فشرده عرضه شده است؛ طبیعی است که خواننده برای خواندن آن، مدت زمان کوتاه‌تری نسبت به زمان گاهشماری قصه صرف می‌کند.

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



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

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

دفتر اول / ابیات ۲۰۱۴ تا ۲۰۳۰

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

درواقع پاسخ به ظاهر محذوف پرسشهایی از این دست، به استناد و یاری پذیرفتن قدرت خارق‌العاده انبیای الهی و امکانات متافیزیکی موجود در عرصه هستی، بازیافت و ترمیم می‌شوند در ساختار ق‌صهایی با این امکانات، یک دامنه زمانی نسبتاً طولانی ابتدا از سوی راوی ق‌صه حذف می‌شود و سپس با اتکا به قراین و دلالت‌هایی ضمنی، در ذهن مخاطب بازآفرینی می‌شوند. نتیجه اینکه محدوده زمانی‌ای که برای بازآفرینی توضیحات نیامده در متن یک ق‌صه از سوی مخاطب به کار گرفته می‌شود، بازهم به نوعی طولانی‌تر از دامنه زمانی روایت‌شدگی آن است.

در ق‌صه‌های متعدد مثنوی که حول کرامات و معجزات اولیا و انبیای الهی پرداخته شده‌اند، به مصادیق فراوانی در زمینه مطلب مورد بحث می‌توان اشاره کرد؛ از جمله حکایتی با عنوان کرامات شیخ عبدالله مغربی در دفتر چهارم که دارای ظرفیتی این‌چنینی است. در این حکایت شاگردان شیخ عبدالله به جستجوی مهر تأییدی بر ادعای شیخ مبنی بر اینکه «در طول شصت سال از عمرش هیچ‌گاه شب و تاریکی واقعی آن را تجربه نکرده است»^{۱۳}، شبانه به دنبال او راه می‌افتند... حرکات لحظه به لحظه شیخ که در قالب ابیاتی پس از این خواهد آمد، به نوعی شاگردان و تبع آن مخاطبان ق‌صه را در پذیرفتن ادعای شیخ مجاب می‌کند، اما به هر روی، قسمتی از اطلاعات فراهم‌آمده مخاطب این ق‌صه متکی بر نوعی سپیدخوانی و بازیافت اطلاعات محذوفی است که از سوی راوی ق‌صه به مخاطب عرضه نشده است و مخاطب بنا به حضور مسائل متافیزیکی در چرخه هستی و تجهیز اولیای الهی به نوعی قدرت خارق‌عادت، ذهن پرسشگر خود را متقاعد می‌سازد که بخشهایی از ق‌صه - که در آن می‌بایستی کرامت شیخ را توضیح دهد و روابط علمی ساختار طرح ق‌صه را توجیه کند- اگرچه حذف شده، اما قابل بازسازی و بازآفرینی است. به این ترتیب دامنه‌مانی تفسیر و خوانش بخشهایی از ق‌صه، طولانی‌تر از زمان روایت‌شدگی آن است:

گفت عبدالله شیخ مغربی	شصت سال از شب ندیدم من شبی
من ندیدم ظلمتی در شصت سال	نه به‌روز و نه به‌شب نه زاعت‌دال



صوفیان گفتند صدق قال او / شب همی رفتیم در دنبال او
در بیابانهای پر از خار و گو / او چو ماه بدر ما را پیشر و
روی پس ناکرده می‌گفتی به شب / همین گو آمد میل کن در سوی چب
باز گفتی بعد یک دم سوی راست / میل کن زیرا که خاری زیر پاست
روز گشتی پاش را ما پای بوس / گشته و پایش چو پاهای عروس
نه ز خاک و نه ز گل بر وی اثر / نه از خراش خار و آسیب حجر ...
(دفتر چهارم/ ابیات ۵۹۸ تا ۶۰۵)

ه) **زمان حال اخلاقی (Didactic Present Tense):** این شیوه از به کارگیری زمان در روایت که به نوعی تو قفگاهی در زنجیره ممتد و پیش‌روایتی روایت ق صه به شمار می‌آید، با داشتن بالاترین بلمد در ساختار ق صه‌های مثنوی، در میان دیگر محورهای موضوع ک لی دامنه زمانی روایت‌شدگی دارای جلوه متمایزی است. امت و سرچشمه اصلی بروز این شگرد باز هم به حضور سنگین و بلامنازع **راوی دانای کل** در ساختار منظومه‌های روایی کهن و رمانهای کلاسیک برمی‌گردد. گفتنی است که راوی چنین ق صه‌هایی پس از فراهم آوردن فطی روایی که در آن شخصیت یا صحنه‌ای آغازین توصیف می‌شود، با گریز از متن روایت، به توضیح اندیشه‌ای اخلاقی، اجتماعی و... می‌پردازد و بواقع با ایجاد چنین موقعیتی - که خارج از دایره روایت می‌ایستد - نوعی تو قف مسگت در خ ط طولی ق صه ایجاد می‌کند که به آن **زمان حال اخلاقی** گفته می‌شود؛ یعنی اینکه در چنین لحظاتی دوربین روایتگر راوی جای خود را به نگاه جزم‌اندیش و وعظ‌پرداز نویسنده می‌سپارد تا عباراتی توضیحی و خطاب‌مانند به **زبان و زمان حال** بیان کند.

در جای جای رمان **جای خالی سلوچ**، و از جمله در صحنه‌ای که مرگان‌شخصیت اصلی داستان، با کشش و جذبه خاصی حرفهایی در گوش دخترش می‌انبارد، به‌ناگاه نویسنده/ راوی به حوزه روایت در گستره **زمان حال اخلاقی** وارد می‌شود و همچون

واعظی با در دست گرفتن رشفه کلام غیرروایی و گسستن زنجیره ق صه محض، به آفرینش زمان حال اخلاقی دست می‌زند:

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

روایت

انگار که مادرها در خلوت، خیلی بی‌پیرایه می‌توانند با دخترهاشان گفتگو کنند و ناگفته را، به زبانی که می‌تواند مار از سوراخ بیرون بکشد بگویند. این را می‌شود یقین کرد که یکی از خوشایندترین لحظه‌های زندگی مادر، همان هنگامی است که با دختر خود از زناشویی حرف می‌زند. چنین لحظه‌هایی، گفتگوی زمزمه‌وار مادر، ته مانده آرزوهای او را هم در خود دارد. کام و ناکامیهایش هم در کلامش هست. پندارهایی هم که داشته و ناخرسندی در کلامش می‌رود و به سخن او جذب‌های رضایت‌بخش می‌دهد. سخنش دلنشین و لحنش شیرین می‌نماید. مادر، در چنین دمی، آزموده و نیازموده خود - آرزوهایش را - قطره قطره به دختر خود می‌بخشد. و دختر در چنین دمی، جان مادر را قطره قطره می‌نوشد و جزئی از گرمی‌ترین یادها را اندوخته می‌کند. شب، در چنین شبهایی، بادیه عسل است» (دولت آبادی، ۱۳۶۵: ۲۶۳ و ۲۶۴).

زمان حال اخلاقی

مخاطب حرفه‌ای روایت در برخورد با چنین صحنه‌هایی، با پرش از روی زمان حال اخلاقی، زنجیره ممتد روایت را پیش می‌گیرد و با صرف طول زمانی کوتاهتری - نسبت به دامنه وسیع زمان به کارگرفته شده برای ثبت توضیحات روایت‌گریز راوی جذابیت و کارآمدی قصه را به نحوی خودخواسته پیش چشم خواهد داشت. شاید بتوان بهرستی ادعا کرد که کمتر قصه‌ای در مثنوی از این ظرفیت بهره‌ر است و از آنجا که قصه برای مولوی پیمانانه و ظرفی برای انتقال مظهر اندیشه‌های حکمی و اخلاقی اوست، همیشه و همه جا حضور مسدود خود مولوی در گرانیگاه زمان حال اخلاقی روایت به وضوح دیده می‌شود. در دفتر دوم مثنوی و در قالب حکایتی با عنوان رفتن مصطفی به عیادت صحابی رنجور، پس از تمهید فضای کوتاهی در توصیف رفتن پیامبر به عیادت یکی از صحابه (در قالب دو بیت)، بلافاصله «زمان حال اخلاقی» روایت نمایان می‌شود و راوی/ نویسنده در کسوت واعظی به بیان فواید و مزایای عیادت از بیمار می‌پردازد و به این ترتیب مخاطب قصه برای مدتی نسبتاً طولانی به خارج از گود روایت کشانده می‌شود و همواره در انتظار لحظه‌ای خواهد بود که دوباره به حوزه روایت دعوت شود.^{۱۴}

<p>از صحابه خواجه‌ای بیمار شد مصطفی آمد عیادت سـوی او در عیادت رفتن تو فایده‌ست فایده اوّل که آن شخص صـ علیل ور نباشد قطب یار ره بـود پس صلّه یاران ره لازم شمار ور عدو باشد همین احسان نکوست ور نگردد دوست کینش کم شود بس فواید هست غیر این ولیک در عیادت شد رسول بی ندید چون شوی دور از حضور اولیا چون نتیجه هجر همراهان غم است چون پیمبر دید آن بیمار را زنده شد او چون پیمبر را بدید گفت بیماری مرا این بخت داد</p>	<p>واندر آن بیماریش چون تار شد چون همه لطف و کرم بد خـوی او فایده آن باز با تو عایده‌ست بوک قطبی باشد و شاه جلیل شه نباشد فارس اسپه بـود هرکه باشد گر پیاده گر سوار که به احسان بس عدم گشته‌ست دوست زانکه احسان کینه را مرهم شود از درازی خایم ای یار نیک... آن صحابی را به حال نزع دید در حقیقت گشته‌ای دور از خدا کی فراق روی شاهان زان کم است... خوش نوازش کرد یار غار را گوییا آن دم مر او را آفرید کآمد این سلطان بر من بامداد...</p>	<p>روایت</p> <p>زمان حال اخلاقی</p> <p>روایت</p> <p>زمان حال اخلاقی</p> <p>روایت</p>
---	--	--

(دفتر دوم/ ابیات ۲۱۴۲ تا ۲۲۵۵)

پی‌نوشت

۱- طبق نظریه پروپ (ریخت‌شناس روسی)، گذر از یک حالت به حالت دیگر را حرکت (Move) می‌نامند. صه باید حداقل دای یک حرکت باشد تا بتواند ق صه خوانده شود. نقل از اخ و ت، ۱۳۷۱: ۱۹.

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

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

۴- تا رسید آن شب که مولد بود آن

- ۵- که برون آرند آن روز از پگاه سوی میدان بزم و تخت پادشاه
۶- شه شبانگه باز آمد شادمان کامشبان حملست و دورند از زنان
۷- روز شد گفتش که ای عمران برو واقف آن غلغل و آن بانگ شو
۸- بعد نه مه شه برون آورد تخت
۹- پس عوانان آمدند او طفل را در تنور انداخت از امر خدا
۱۰- باز وحی آمد که در آیش فکن
۱۱- بنگرید به داستان پادشاه و نصرانیان دفتر / وُل یا دژ هوش‌ریا در دفتر ششم
۱۲- همچنین بنگرید به روایت کوتاه در به سخن آمدن سنگریزه در دست ابو جهل در دفتر /
(ابیات ۲۱۵۷ تا ۲۱۶۳).

- ۱۳- گفت عبدالله شیخ مغربی شخصت سال از شب ندیدم من شبی
۱۴- نیز بنگرید به حکایت اختلاف کردن در چگونگی و شکل پیل در دفتر سوم و حکایات متعدد
مشابه آن.

منابع

- اخوت، احمد (۱۳۷۱) دستور زبان داستان، اصفهان، فردا.
_____ (۱۳۸۵) «هزارتوی قصه»، زنده رود، ش ۳۷ و ۳۸، ص ۹۸ - ۱۱۸.
اوئنز، لیلی (۱۳۸۳) قصه‌های برادران گریم، ترجمه حسن طبریان اکبری، تهران، هرمس.
براهنی، رضا (۱۳۴۸) صه نویسی، تهران، اشرفی.
تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵) نظریه ادبیات، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران، اختران.
جمال‌زاده، محمدعلی (۱۳۸۵) داستان‌های مثنوی، تهران، اطلاعات.
حسینی، محمد (۱۳۸۲) ریخت‌شناسی قصه‌های قرآن، تهران، ققنوس.
داد، سیما (۱۳۷۱) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید.
دولت‌آبادی، محمود (۱۳۶۵) جای خالی سلوچ، تهران، جاویدان.
_____ (۱۳۷۳) کلیدر، تهران، فرهنگ معاصر.

- ریمون کنان، شلیموت (۱۳۸۷) بوطیقای روایت، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، نیلوفر.
- زمانی، کریم (۱۳۸۰) شرح جامع مثنوی، جلد سوم، تهران، اطلاعات.
- شولوخوف، میخائیل (۱۳۸۵) دن آرام، دفتر دوم (جلد سوم)، ترجمه احمد شاملو، تهران، مازیار.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۲) نظریه ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، مرکز.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶) نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهباء، تهران، هرمس.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۲) دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگاه.
- مندی پور، شهریار (۱۳۸۳) ارواح شهرزاد، تهران، ققنوس.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۲) مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران، بهزاد.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۲) درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی، ترجمه علی معصومی و شاپور جورکش، تهران، چشمه.