فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال نوزدهم، زمستان۱۳۹۷، شماره۳۹
صفحات ۹ الی ٤٥

تحلیل زمان روایی لیلی ومجنون براساس نظریهٔ ژنت*

دکتر فاطمه قربانی [۱]
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان
دکتر محمّد غلامرضایی
استاد دانشگاه شهید بهشتی

چکیده:

مبحث روایت زمان یکی از مباحث اساسی در دانش روایت‌شناسی است. بزرگترین نظریه‌پرداز این مقوله ژرار ژنت، نظریه‌پرداز ساختارگرای فرانسوی است. از نظر او زمان در پیشبرد روایت نقش مهمّی ایفا می‌کند. ژنت در نظریهٔ خود به بررسی و تحلیل زمان در روایت، حول سه محورِ نظم، تداوم و بسامد پرداخته است. هر یک از مؤلّفه‌هایی که در این سه محور تعریف می‌شود، یکی از سه حالت شتاب را در روایت به وجود می‌آورد که عبارتند از: شتاب ثابت، شتاب مثبت و یا شتاب منفی.

داستان لیلی و مجنون به روایت حکیم نظامی گنجوی در قرن ششم به نظم کشیده شده است. بررسی این داستان بر اساس نظریهٔ روایت و زمان ژنت، نشان می‌دهد که از سه حالت فوق سهم شتاب منفی در روایت آن بیشتر است و نظامی در روایت این داستان بیشتر به اطناب و کاستن از شتاب روایت گرایش داشته است تا ایجاز و شتاب مثبت.

واژگان کلیدی: نظامی گنجوی، ژرار ژنت، روایت، زمان روایی، لیلی و مجنون.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۲/۲۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۱۲/۵

۱ – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: F_ghorbani_238@yahoo.com

۱- مقدمه

بحث دربارهٔ زمان و مفهوم آن از دیرباز یکی از پیچیده‌ترین مباحث و مشغولیّت‌های ذهنی اندیشمندان بوده است. فیلسوفان، متألّهین و فیزیکدانان در باب زمان اظهارنظرهایی کرده‌اند. اگرچه به دلیل پیچیدگی و ابهام در ماهیّت زمان- این امر به ظاهر بدیهی- هیچ‌یک در عرضهٔ تعریفی دقیق و عینی از آن توفیق کامل نیافته‌اند و آن را امری تعریف‌ناشدنی دانسته‌اند.

آگوستین قدّیس در کتاب اعترافات، دربارهٔ زمان می‌گوید: «خیلی خوب می‌دانم [زمان] چیست. مشروط بر آنکه کسی از من نپرسد. امّا اگر از من بپرسند و توضیح بخواهند، از پاسخ دادن عاجزم.»(Routoun, 1378, p3) از همین‌روی با رویکردی پدیدارشناسانه، ظهور و ارتباط زمان را با دیگر پدیده‌ها مانند حرکت و روایت قابل دریافت دانسته‌اند. ارسطو زمان را این‌گونه تعریف کرده است: «زمان عبارت است از شمارش حرکات بر حسب قبل و بعد.»(هایدگر،۱۳۸۶، ص۵۶)

به هر حال، جدای از این که ماهیّت و تعریف زمان چیست، انسان به‌عنوان موجودی که زمان را درک می‌کند، به طور غیرارادی به زمانمندی امور تمایل و باور داشته و برای تقسیم‌بندی آن از مفاهیمی مانند شب، روز، سال، ماه، سده و هزاره بهره گرفته است و آن را در میان روابط بین فردی و اجتماعی به‌کار برده است.

البتّه این مقاله جای تحلیل ساختار زمان به‌عنوان مسئلهٔ پیچیدهٔ فلسفی یا فیزیکی نیست، بنابراین به اشاره می‌گذریم و به کاربرد آن در «روایت» که موضوع محوری مقاله است خواهیم پرداخت و آن را به‌عنوان مفهومی اثرگذار در کنش روایت داستانی بررسی خواهیم کرد.

روایت در اصطلاح «به ماجرایی گفته می‌شود که در زمان رخ می‌دهد، تسلسل دارد و در آن به واسطهٔ کنش شخصیّت‌ها و یا از طریق صدای راوی و یا از تلفیق این دو، قصّه‌ای نقل می‌گردد.»(ایگلتون، ۱۳۶۸، ص۱۴۵) یکی از راه‌های درک زمان در گرو فهم کنش «روایت» است: «هر تجربهٔ زمانمند (و تجربه‌ای که در مسیر زمان رخ می‌دهد

و با زمان دانسته و شناخته می‌شود)، با کنش روایی همراه است. زمان، بی‌معناست مگر آنکه خود، زمانمند شود؛ یعنی به بیان درآید یا به گفتهٔ ارسطو روایت شود.»(احمدی، ۱۳۷۸، ص۶۳۵) پل ریکور که روایت را رابطهٔ انسان و زمان می‌داند، نوشته است: «زمانمندی آن ساختار وجودی است که در روایت به زبان می‌آید.»(همان، ۶۳۵) رابطهٔ زمان و روایت به این‌گونه نیز قابل تعریف است که از طریق روایت‌ها می‌توان به زمان پی برد و نیز از رهگذر تجربهٔ زمان، می‌توان روایت را پیش برد.

بنابراین، رابطهٔ دوسویهٔ «هنر داستان‌گویی چنان به نظر نمی‌رسد که تأمّل در باب زمان باشد، که بدین‌وسیله وجود زمان امری مسلّم و عینی فرض می‌شود. پیش از هر چیزی، هنر داستان‌گویی، روایت را «در» زمان قرار می‌دهد.»(ریکور، ۱۹۸۰، ص۱۷۵) آسا برگر(Arthur Asa Berger) نیز معتقد است: «روایت‌ها در ساده‌ترین مفهوم، داستان‌هایی هستند که در زمان رخ می‌دهند.»(برگر، ۱۳۸۰، ص۱۸)

بنابراین «می‌توان گفت که زمان عامل ساختار دهندهٔ هر روایت است. اگر زمان در روایت وجود نداشته باشد، محتوای آن (داستان) هرگز وجود نخواهد داشت، زیرا یکی از سازه‌های اصلی هر روایتی، کنش یا اتّفاق است که مبتنی بر حرکت و زمان باشد. (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷، ص۱۲۶)

اوّلین‌بار تزوتان تودروف واژهٔ «روایت‌شناسی»(narratology) را به‌کار برد. قصد وی از کاربرد این واژه، نه تنها بررسی قصّه و رمان که بررسی همهٔ اشکال روایت نظیر اسطوره، فیلم، رؤیا و نمایش بود.(اخوّت، ۱۳۷۱، ص۸)

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

«زمان» از جمله عناصری است که در کتب تخصّصی روایت‌شناسی مورد بحث قرار می‌گیرد. این مبحث نه تنها درایران، بلکه در خاستگاه خود، مغرب زمین نیز جزو مباحث جدید است و به اقرار خود آنان منابع فراوانی ندارد.(مارتین، ۱۳۹۳، ص۱) در زبان فارسی نیز مقاله‌های پراکنده و یکی دو کتاب دربارهٔ روایت -اغلب به صورت ترجمه- موجود است. علاوه‌براین، مقولهٔ زمان روایی در چندین مقاله و اخیراً در یک

کتاب به‌صورت کاربردی بررسی شده است. محمّد راغب موضوع رسالهٔ دکتری خود را به تحلیل زمان روایی در تاریخ بیهقی اختصاص داده است. این رساله در سال ۱۳۹۴ با عنوان «روایت‌شناسی تاریخ‌نگارانهٔ تاریخ بیهقی» در قالب کتاب چاپ شده است. محقّق در این کتاب به دلیل رویکرد تاریخی کتاب به مقولهٔ زمان‌های روایی، بویژه مقولهٔ نظم توجّه بیشتری نشان داده است. نویسنده خاطر نشان می‌کند به مقتضای متن، تغییرات فراوانی در روش شناسی و دیدگاه‌های تئوری ژنت اعمال کرده است تا با رویکرد تاریخی اثر همخوانی بیشتری داشته باشد.(راغب، ۱۳۹۴، ص۲۷) غلامحسین‌زاده و همکاران(۱۳۸۶) نیز در مقاله‌ای ساختار زمان را در کنش روایت داستانی «اعرابی و درویش» از داستان‌های مثنوی مولوی مطالعه کرده‌اند. آنها نشان داده‌اند که مولوی در روایت داستان گزینش‌های خاصّی از زمان کرده است و از این رهگذر، ارتباط معناداری بین زمان با محتوای حکایت برقرار کرده است. در مقالهٔ دیگر نیک‌منش و سلیمیان(۱۳۸۹) زمان روایی را در نمایشنامهٔ «زنان مهتابی، مرد آفتابی» اثر چیستا یثربی به بحث گذاشته‌اند و به این نتیجه دست یافته‌اند که نویسنده از زمان‌پریشی به‌عنوان یک شگرد در روایت داستان بهره برده است. او با استفاده از این شیوه با تعلیق‌آفرینی، حسّ کنجکاوی خواننده را برانگیخته و او را به پی‌گیری ادامهٔ داستان ترغیب‌کرده‌است.

امّا خمسهٔ نظامی به‌عنوان بزرگترین اثر داستانی منظوم ادبیّات سنّتی ایران‌زمین با وجود اشتمال بر ویژگی‌ها و شاخص‌های داستان‌پردازی کلاسیک و نوین تا کنون بر اساس این تئوری مورد مطالعه قرار نگرفته است. نویسندگان مقالهٔ حاضر داستان «لیلی و مجنون» را به‌عنوان متن مورد مطالعه برگزیده و مؤلّفه‌های زمان روایی ژنت را بر اساس یافته‌های متن بررسی کرده‌اند.

۲- زمان و روایت

۲-۱- زمان داستان و زمان سخن

سیمون چتمن با این تعبیر بین این دو زمان تفاوت قایل می‌شود: «در تحلیل روایت

می‌باید این امر را در نظر بگیریم که ما نه یک مقیاس؛ بلکه دو مقیاس زمانی داریم. لازم است میان زمان درونی محتوا و زمان بیرونی یا زمان سخن که مخاطب به وسیلهٔ آن داستان را دنبال می‌کند تمایز قائل شد.»(چتمن، ۱۹۷۵، ص۳۱۳)

توماشفسکی(Tomaszewski)، فرمالیست روس، در رسالهٔ خود موسوم به «درون مایگان» تعریفی به این نحو به‌دست می‌دهد: زمان داستان مقدار زمانی است که به واسطهٔ روایت رویدادها و حوادث داستان گرفته می‌شود و زمان متن زمانی است که برای خواندن اثر ادبی مورد نیاز است. زمان متن همان زمان خوانش داستان است که به حجم و اندازهٔ داستان بستگی دارد و از خواننده‌ای به خوانندهٔ دیگر متفاوت است. ژنت از این زمان، تعبیر «شبه زمان» دارد.

طبق تعریف توماشفسکی زمان داستان مختصّ متون روایی است و آثار غیرروایی مانند آثار فلسفی، سیاسی، تغزّلی، خطابی و... فاقد زمان روایی یا همان زمان داستان هستند، زیرا این آثار، عنصر داستانی ندارند. گرچه برخی روایت را با گستره‌ای بزرگتر بررسی می‌کنند؛ مثلاً وبستر معتقد است: «روایت به شکل‌های مختلف در میان انواع ژانرهای ادبی به‌کار می‌رود و در اسطوره، افسانه، حکایت، قصّه، حماسه، تاریخ، تراژدی، درام، طنز، پانتومیم، سینما، نقّاشی، برنامه‌های خبری و حتّی گفتگوهای عادّی نیز به‌چشم می‌خورد.»(وبستر، ۱۳۸۰، ص۷۸)

علاوه‌بر این، آنچه در باب زمان داستان گفتنی است اینکه زمان داستان چندساحتی است و زمان سخن تک‌ساحتی. به سخن دیگر، زمان متن تک‌ساحتی است و در زنجیر عناصر زبانی هر حرف پس از حرف دیگر، هر واژه پس از واژهٔ دیگر و هر جمله پس از جملهٔ دیگر خوانده می‌شود، این ترتیب، یک‌سویه و برگشت‌ناپذیر است. امّا زمان داستان چندساحتی است؛ به این مفهوم که «زمان حتّی در ساده‌ترین داستان‌ها، از مفهوم معمولی و پیش پا افتادهٔ امر زنجیروار مربوط به امور پی‌آیند که یکی پس از دیگری، در یک خطّ انتزاعی معطوف به یک مسیر منفرد(= یک‌طرفه) باشند، می‌گریزد.»(ریکور، ۱۹۸۰، ص۱۶۹) این بدان‌معناست که زبان نمی‌تواند دو رخداد هم زمان را که در آنِ

واحد اتّفاق افتاده‌اند با هم روایت کند، بلکه یکی را پس از دیگری در نظام تک‌ساحتی خود جای می‌دهد؛ زیرا نشانه‌های زبانی مبتنی بر زنجیرهٔ نحوی تک‌خطی‌اند که نظام چندخطی زمان داستان را در همین نحو تک‌خطی جای می‌دهند. برخلاف نظام نشانه‌ای سینما یا هنر نمایش که می‌تواند رخدادهای چندخطی و مقارن را در واسطهٔ بیانی خود در آنِ واحد نمایش دهد. این امر یکی از فصول ممیّز سخن روایی زبانی با دیگر روایت‌هاست.(قاسمی‌پور، ۱۳۸۷، ص۱۳۷)

۲-۲- زمانمندی در روایت

در روایت داستانی، زمان یکی از عناصر اساسی است که به آن هویّت می‌دهد و موجب تمایز آن از واقعیّت می‌شود. زمانمندی در روایت صرفاً به معنای توالی زمانی رویداها نیست؛ زیرا در این صورت، با زمان تقویمی یا گاهشمارانه تفاوتی نخواهد داشت و عملاً نیز به‌جز در معدودی از روایات ساده و بی‌رونق که در آنها زمان داستان مطابق زمان تقویمی پیش می‌رود، دیده نمی‌شود. در اکثر موارد رابطهٔ میان زمان داستان و زمان سخن نامتوازن است و بین زمان داستان و زمان تقویمی انطباق کامل وجود ندارد.

زمان یکی از ابزارهای راوی برای تنوّع بخشیدن به روایت است. راوی از طریق ایجاد اختلاف بین این دو زمان و تغییر در سیر آنها، این دو را از حرکت مستقیم خارج نموده و بر جذّابیت روایت می‌افزاید. راوی در این مسیر، گزینه‌های متعدّدی دارد که با انتخاب و به‌کارگیری هریک، زمان داستان را از زمان تقویمی خارج نموده و آن را در جریان مسیر دنیای روایت قرار می‌دهد. این ابزار و گزینه‌های متعدّد همان است که ژنت جنبهٔ آنها را بررسی نموده است و امروزه به‌عنوان یکی از تئوری‌های مهم در علم روایت مطرح است.

۳- نظریهٔ زمان و روایت

ژرار ژنت نظریه‌پرداز ساختارگرای فرانسوی، جامع‌ترین بحث را دربارهٔ زمانمندی

متن روایی بیان کرده است. او با مطرح کردن ناهمخوانی بین زمان داستان و زمان متن معتقد به سه نوع رابطهٔ زمانی میان زمان داستان و زمان متن است: نظم، تداوم و بسامد.

۳-۱- نظم یا ترتیب زمانی(order)

در دنیای واقعی، گذر زمان از سیر خطّی پیروی می‌کند. این سیر می‌تواند در روایت تغییر کند. ژنت وفادار ماندن روایت را به خطّ سیر تقویمی، معیار ثابت نظم در نظر گرفته و هرگونه تخلّف و عدول از آن را زمان‌پریشی(Anachrony) می‌نامد.(ژنت، ۱۹۸۰، ص۴۸) در این مبحث، تفاوت زمان تقویمی از زمان روایت بخوبی قابل مشاهده است. تودروف در مورد زمان‌پریشی چنین توضیح می‌دهد: «ساده‌ترین رابطه‌ای که مشاهده می‌شود، رابطهٔ ترتیب است، ترتیب زمان روایت(سخن) با ترتیب زمان روایت شده(داستان) متوازن نیست، و به ناگزیر در ترتیب وقایع پیشین و پسین تغییر به وجود می‌آورد. دلیل تغییر این ترتیب، در تفاوت میان این دو نوع زمان نهفته است. زمانمندی سخن تک‌ساحتی است و زمانمندی داستان چندساحتی؛ در نتیجه ناممکن بودگی زمانمندی به «زمان پریشی» می‌انجامد.(تودروف، ۱۳۷۹، ص۵۹)

زمان‌پریشی در متن به دو شیوهٔ «بازگشت زمانی» و «پیشواز زمانی» رخ می‌نماید که در جای خود به تعاریف آنها می‌پردازیم.

۳- ۲- تداوم(Duration)

«تداوم» یا «دیرش» یکی از مهمترین و نیز پیچیده‌ترین مبحث از مباحث تحلیل زمان روایت است. در زمان تقویمی، سرعت گذر زمان یکنواخت و مشخّص است. امّا در روایت، زمان روایی کاملاً مطابق با زمان واقعی نیست؛ به این معنا که گاه ماجرایی که در یک ساعت اتّفاق افتاده است، در یک دقیقه بیان می‌شود و نیز بر عکس گاه اتّفاقی که در یک دقیقه افتاده با طول و تفصیل بیشتری در بیش از یک دقیقه به روایت درمی‌آید. با این مقدمه، تداوم «نسبت میان طول زمان داستان و زمان بیان(روایت) آن است.»(ریمون‌کنان، ۱۳۸۷، ص۷۳) پس در مبحث تداوم یا دیرش بحث دربارهٔ «مقدار» زمان است و در آن به سؤالاتی از این دست پاسخ داده می‌شود: مقدار زمان داستان

چقدر است؟ یک سال، صدسال و یا چند هفته؟ و نیز در باب تداوم زمانی متن: آیا زمان داستان کوچکتر، بزرگتر و یا برابر تداوم سخن روایی است؟

ژنت، از دیرش یا تداوم متن به «شبه‌دیرش» تعبیر می‌کند؛ زیرا دیرش متن با خوانش تبدیل به زمان می‌شود، مانند جاده که با کنش پیمودن، حاصل زمانی خواهد داشت. در روایت‌شناسی نیز مجموعهٔ موقعیّت‌ها و پدیدارهایی که طول زمان داستان را با طول زمان سخن مرتبط می‌سازد، دیرش یا تداوم نامیده می‌شود. بر اساس این مفهوم، ارتباط میان زمانی که اتّفاقات برای روی‌دادن نیاز دارند با مقدار حجمی که از متن به آنها اختصاص یافته است، به‌عنوان دیرش یا تداوم بررسی می‌شود.

شرح این جنبه از روایت؛ یعنی دیرش پیچیده‌تر از جنبه‌های دیگر یعنی بسامد و ترتیب زمانی است. ترتیب و بسامد می‌توانند در نظام تک‌ساحتی متن جابه‌جا شوند. به این مفهوم که در ترتیب، رویداد (a) پس از رویداد (b) روایت می‌شود و در بسامد رویداد (c) می‌تواند سه بار روایت شود. امّا در تداوم حتّی مقایسهٔ بین دیرش داستان و دیرش سخن روایی مشکل‌تر از دو مورد پیش است. دیرش و طول سخن روایی امری است بر پایهٔ کنش روایتگری و یا بر اساس خوانش آن و تنها مقیاس و معیار برای اندازه‌گیری زمان سخن روایی همان زمان خوانش آن است که این هم امری نسبی است و هر کس به شیوهٔ خود متن را می‌خواند؛ در هر حال، دیرش زمان داستان با دیرش زمان سخن نامتوازن است: به‌عنوان مثال دو سال از زندگی فردی که در ده صفحه آمده باشد در زمانی کمتر از نیم ساعت قابل خواندن یا روایت کردن است.(قاسمی‌پور، ۱۳۸۷، ص۱۳۵) تنها حالتی که در آن زمان داستان با زمان سخن برابر است، موقعیّتی است که برای روایت و بازنمایی گفتار شخصیّت‌ها نیاز است، با مقدار زمانی که برای خوانش مورد احتیاج است، برابر خواهد بود و ژنت این حالت از روایت را، به «هم‌دیرش» تعبیر می‌کند. یعنی بازنمایی «هم‌دیرش» به این صورت است که زمان سخن و زمان داستان تقریباً با هم برابر باشند.(جان، ۲۰۰۳، ص۲۵)

از مقایسهٔ زمان بیان و زمان داستان، سرعت روایت به دست می‌آید که ژنت از آنها

تعبیر به شتاب کرده است: شتاب ثابت، شتاب مثبت و شتاب منفی.

۳-۳- بسامد(Frequency)

واپسین رابطه میان زمان سخن و زمان داستان بسامد است. بسامد نسبت میان دفعات وقوع رخدادهای داستان با دفعات روایت آنهاست؛ به بیان دیگر بسامد، تکرار نقل یک حادثه در داستان است و با بسترسازی‌های راوی برای نقل و روایت «تکرار شونده» یا فشرده ارتباط دارد.

بسامد مؤلّفه‌ای است که قضاوت دربارهٔ آن و کشف انواع تکرارهای آن در پایان خواندن روایت و یا بازگشت به عقب و بررسی کلّی داستان سنجیده می‌شود و در ضمن این تکرارها ممکن است سبک، راوی، تداوم و زاویهٔ دید تغییر کند یا نکند. (احمدی، ۱۳۸۶، ص۳۱۶) با این توضیح که هیچ رخدادی در تمام جنبه‌ها و سویه‌هایش تکرارپذیر نخواهد بود و هیچ بخش یا زنجیرهٔ تکرارشونده‌ای از متن همان نیست که از قبل بوده است، زیرا جایگاه جدید رخداد و سخن روایی بافت متفاوتی نسبت به گذشته دارد.

روابط بسامدی میان زمان داستان و زمان سخن مبتنی بر سه امکان است: بسامد مفرد، بسامد مکرّر و بسامد بازگو.(تودورف، ۱۳۷۹، ص۶۱)

بسامد مفرد: یک‌بار روایت کردن رویدادی که یک بار اتّفاق افتاده است و نیز n بار روایت کردن رویدادی که n بار اتّفاق افتاده است.

بسامد مکرّر: چند مرتبه نقل کردن رویدادی است که فقط یک‌بار اتّفاق افتاده است.

بسامد بازگو: یک بار نقل کردن رویدادی است که چند بار اتّفاق افتاده است. (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷، ص۷۹)

٤- بررسی مؤلّفه‌های زمان روایی در متن لیلی و مجنون

پیش از ورود به بحث، ذکر نکاتی لازم می‌نماید. کلّ مثنوی لیلی و مجنون ۴۷۰۰ بیت است که از این مقدار ۸۵۳ بیت مقدمه و مؤخّره است و اصل داستان از آغاز تا

پایان طی ۳۸۴۷ بیت روایت شده است. مطالعه در موضوع مقاله در همین محدوده انجام گرفته است و ۸۵۳ بیت که ارتباطی به داستان ندارد (شامل حمد و ثنای پروردگار، نعت پیامبر اکرم(ص)، برهان در حدوث آفرینش، سبب نظم کتاب و ختم کتاب به نام شروانشاه) مدّ نظر نبوده است. بنابراین آمارها و درصدهای عرضه شده در مقاله به نسبت عدد ۳۸۴۷ محاسبه شده است.

در درون داستان توضیحی دربارهٔ «زمان داستان» که شامل تاریخ تقویمی وقوع داستان و طول مدّت‌زمان رویداد حوادث داستان از آغاز تا انجام است، داده نشده است و داستان از حیث بی‌زمانی بیشتر به افسانه‌ها می‌ماند؛ زیرا از ویژگی‌های افسانه نامشخّص بودن زمان وقوع و طول مدّت آن است.(بهار، ۱۳۷۵، ص۳۷۵) از جهت «زمان متن» نیز که از مباحث مطرح شده در تئوری زمان روایت است، با احتساب سرعت متوسّط قرائتِ ۵۰ بیت در ۴ دقیقه،(مطالعهٔ روان و داستان‌وار متن، بدون درنگ در معانی و دقایق و ظرایف شعری) در مدّت ۵ ساعت و ۱۲ دقیقه قابل مطالعه است. این زمان «زمان خوانش» یا «زمان متن» در تعبیر ژنت «شبه زمان» نامیده شده است.(ریمون‌کنان، ۱۳۷۸، ص۶۳)

٤-۱- نظم (ترتیب زمانی)

یکی از مباحث اصلی در روایت زمان نظم و ترتیب آن است. برخلاف دنیای واقعی که گذر زمان سیر خطّی را طی می‌کند، این سیر خطّی منظم در روایت به ندرت اتّفاق می‌افتد و داستان با خطّ سیر زمان تقویمی پیش نمی‌رود؛ بلکه روایت گاهی با بازگشت به گذشته و یا با پرش به آینده از این نظم تخطّی می‌کند و ترتیب زمان تقویمی در آن به هم می‌ریزد. «ژنت هرگونه انحراف در نظم و آرایش ارائه عناصر را از نظم و سامانِ وقوع عینی رخدادها در داستان، زمان‌پریشی می‌نامد.»(تولان، ۱۳۸۳، ص۵۶)

برخی روایت‌شناسان انواع زمان‌پریشی را با اصطلاحات برگرفته از سینما مانند بازگشت به گذشته(Flash back) و پرش به آینده(Retrospection) توضیح می‌دهند، ولی

ژنت برای جلوگیری از این تداخل و تزاحم اصطلاحات دیگری وضع کرده است:

٤-١-١- بازگشت زمانی (Antachrony)

بازگشت زمانی نوعی عقب‌گرد نسبت به زمان تقویمی است و روایت به گذشته‌ای در داستان برمی‌گردد. به عبارت دیگر، روایت، رخدادی است در مقطعی از متن، پس از آنکه رخدادهای متأخّرتر از آن، روایت شده باشند. در این صورت، نظم فضایی- زمانی سخن رو به جلو حرکت می‌کند، ولی زمان داستان به عقب برمی‌گردد.

بازگشت زمانی «برگرفته از اصطلاح موازی آن در هنر سینما؛ یعنی فلاش‌بک (Flash back) است و به چند شکل ترجمه شده است: بازگشت به گذشته، روایت گذشته‌نگر، پس‌نگری، گذشته‌نگری و....(قاسمی‌پور، ۱۳۷۸، ص۱۳۳)

در تقسیم‌بندی مؤلّفه‌ها از جهت شتاب، روایت گذشته‌نگر یا بازگشت زمانی در متن شتاب منفی ایجاد می‌کند.

در متن لیلی و مجنون مؤلّفه‌های کاهندهٔ شتاب روایت بیشتر از مؤلّفه‌های افزایش شتاب متن است و از همین‌باب چندین نمونه به شیوهٔ «بازگشت زمانی» در متن، روایت شده است. از جمله نمونه‌های قابل مطالعه روایت پیک نزد لیلی و مجنون است که با هر یک از این دو به‌صورت جداگانه از دیدار و اوضاع روحی و روانی دیگری سخن می‌گوید و این بخش به نحو بازگشت به گذشته روایت می‌شود. روایت گذشته‌نگر هر چند به خودی خود ماهیّتی با شتاب منفی دارد، ولی در نمونهٔ متن، آمیخته شدن این روایت با توصیفات طولانی و شرح با اطناب و درازگویی این ویژگی را با نمود بیشتری به نمایش درآورده است. این روایت در کل ۸۴ بیت است و کلّ روایت با افعال زمان گذشته روایت شده است.

دی بر گذر فلان وطن‌گاه — دیدم صنمی نشسته چون ماه...
بر گل ز مژه گلاب می‌ریخت — مهتاب بر آفتاب می‌بیخت...
گفتم چه کسی و گریه‌ات از چیست — نالیدن زارت از پی کیست؟
بگشاد شکر به زهرخنده — کی بر جگرم نمک فکنده...

(نظامی، ۱۳۸۸، ص۴۰۲)

نمونهٔ دیگر در صفحهٔ ۳۶۳ نقل داستان عاشقی مجنون نزد نوفل است که توسّط اطرافیان مجنون روایت می‌شود. این بخش در ۸ بیت روایت شده است. اطّلاع دادن به مجنون از ازدواج لیلی و ابن سلام نیز در همین قالب بازگشت به گذشته و طیّ۱۰ بیت روایت می‌شود.(نظامی، ۱۳۸۸، ص۳۸۳) نمونهٔ آخر مربوط به خبر یافتن مجنون از وفات مادرش است که توسّط سلیم عامری به نحو بازگشت زمانی و در خلال ۲ بیت صورت می‌گیرد.(همان، ص۴۱۳) جمع ابیات این نوع روایت در داستان ۱۰۴ بیت است که معادل ۲/۶۳ درصد کلّ داستان است.

٤-١-٢- پیشواز زمانی(Prolepsis)

در این حالت، نوعی پرش و جلوروی نسبت به زمان طبیعی صورت می‌گیرد و واقعه‌ای که هنوز رخ نداده است، روایت می‌شود و زمان داستان بر زمان سخن پیشی می‌گیرد. نمونه‌های پیشواز زمانی نایاب‌تر و نامعمول‌تر از بازگشت زمانی است. ژنت و ریمون‌کنان چنین زمان‌پریشی را مخصوص کتب مقدّس، حماسه‌های ایلیاد و ادیسه و روایت‌های «پیشگویانه» می‌دانند و آن را «پیرنگ تقدیرساز»(Plot of predestination) می‌نامند. اگر زمان‌پریشی راجع‌به شخصیّت، رخداد و خطّ سیر داستان در حال نقل شدن باشد، درون داستانی(Homodiegetic) است. در واقع، زمان‌پریشی‌های درونی در امتداد خطّ اصلی داستان و در درون زمان خود داستان روی می‌دهند. در حالت دیگر اطّلاعاتی دربارهٔ شخصیّت، رخداد و خطّ سیر داستان دیگری خارج از نقطهٔ آغاز و پایان متن ذکر می‌شود که زمان‌پریشی برون داستانی(Heterodiegetic) است، با این توضیح که زمان‌پریشی بیرونی به بازنمایی رخدادهایی می‌پردازد که قبل از آغاز داستان یا پس از خطّ اصلی داستان یا روایت اوّلیه و اصلی باشند. از سوی دیگر، بازگشت زمانی می‌تواند سرآغاز از پیش معیّن شدهٔ روایت را هم دربرگیرد و پیشواز زمانی نیز با نقطهٔ پایانی روایت مرتبط باشد که در این صورت زمان پریشی مرکّب(mixed) است.(تولان، ۱۳۸۳، صص۵۹-۵۶، نیز تودروف، ۱۳۷۹، ص۵۹ و ریمون‌کنان، ۱۳۸۷، صص۱۹-۱)

نمونه‌های موجود در متن نیز یکی مربوط به جنگ نوفل با قبیلهٔ لیلی است. زمانی که مجنون به نوفل برای وعده‌ای که به انجام نرسانده است عتاب می‌کند، نوفل از اقدامی که در آیندهٔ نزدیک انجام خواهد داد، سخن می‌گوید:

لشگر زقبیله‌ها بخوانم پولاد به سنگ درفشانم
ننشینم تا به زخم شمشیر این یاوه ز بام ناورم زیر
(نظامی، ۱۳۸۸، ص۳۶۹)

و نیز وصیّت لیلی به مادرش نیز از نوع روایت پیشواز زمانی است. لیلی از مادر می‌خواهد تا پس از مرگ او:

سُرمم زغبار دوست درکش نیلم ز نیاز دوست برکش
فرقم زگلاب اشک تر کن عطرم زشمامهٔ جگر کن...
(همان، ص۴۲۶)

این نمونه از پیشواز زمانی در خلال ۲۴ بیت روایت شده است. در ضمن موارد ذکر شده از نوع پیشواز زمانی درون‌داستانی است.

کلّ ابیات این شیوهٔ روایت ۲۶ بیت و معادل ۰.۶۷ درصد کلّ ابیات داستان است.

٤-۲- تداوم

«تداوم روایت، که نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد... تا حدودی می‌توان قاعده‌ها و ضابطه‌هایی را یافت که در چه مواردی داستان را به شرح دقیق و بیشتری باید آورد، کجا قصّه‌گویی سرعت می‌یرد و کجا آرام می‌شود.»(احمدی، ۱۳۸۶، ص۳۱۶) ژنت تداوم را حاصل نسبت زمان متن به حجم متن می‌داند و از آن به «شتاب» تعبیر می‌کند.(تولان، ۱۳۸۳، ص۶۱) این نسبت سه گونه شتاب در متن پدید می‌آورد:

٤-۲-۱- شتاب ثابت(Isochrony)

حالتی که در آن، زمان داستان و زمان بیان تقریباً برابر است و زمان متن و حجم اختصاص یافته به آن ثابت و یکسان می‌ماند. در این حالت دیرش داستان و دیرش

سخن هماهنگ می‌شود و زمانی به‌وجود می‌آید که روایت شکل نمایش به خود بگیرد و یا به شیوهٔ گفتگو و دیالوگ عرضه گردد. چنین حالتی مبتنی بر روایت مفصّل و بیان جزئیات است.(ژنت، ۱۹۸۰، ص۹۵) «اگر زمان رویدادهای روی پرده با زمان واقعی آنها برابر باشد، آن را زمان طبیعی می‌نامیم.»(اسلین، ۱۳۸۲، ص۳۰) بیان نمایشی یکی از حالت‌های اصلی روایت به‌شمار می‌آید و نوعی تلاش برای به نمایش درآوردن رخدادها و در واقع نوعی محاکات است.

٤-۲-۱-۱- گفتگو

در داستان لیلی و مجنون عنصر «گفتگو» نمود ویژه‌ای دارد و در اصل آنچه داستان را به پیش می‌برد گفتگو است. در اینجا، "گفتگو" را در مقابل کنش و رخداد می‌دانیم. بخش زیادی از رخدادها در قالب گفتگو روایت می‌شود. طبق تعریف، «گفتگو» باید سرعت روایت و زمان داستان را به سمت و سوی شتاب ثابت و همزمانی سوق دهد، ولی برخی گفتگوها در این داستان سبب‌ساز شتاب منفی و به ندرت سبب‌ساز شتاب مثبت شده است. گفتگوهایی که محملی برای توصیف، تفسیر، بیان خلاصه(چکیده) و حذف است، پس الزاماً نمی‌توان تمام گفتگوها را عامل شتاب ثابت دانست. گاه گفتگوها به اطناب و درازگویی می‌انجامد و فضای داستان را به سمت شتاب منفی و کندی متمایل می‌سازد و گاه خلاصه و چکیده‌گویی و حذف شتاب مثبت به آنها می‌دهد. نمونه‌های نوع اوّل در این اثر بیشتر است.

۵۳ مورد، شامل ۹۴۰ بیت از این داستان در بستر گفتگو شکل گرفته است که ۲۴/۴۳ درصد کلّ داستان است. همین عدد گویای اهمّیّت گفتگو در این متن است. کوتاه‌ترین گفتگو در ۲ بیت(ص۳۴۵) و طولانی‌ترین آن در ۷۶ بیت(ص۴۰۲) روایت شده است. اغلب گفتگوها به جز چند مورد(۳ تا ۵ مورد) که دارای ایجاز است، باقی به اطناب گرایش دارند. علاوه‌بر بار داستانی این گفتگوها، نظامی از این فرصت بهره جسته و با بهره‌گیری از صورت‌های خیالی و اوصاف شاعرانه دیالوگ‌های عاشقانهٔ نغز

و زیبایی را آفریده است. برای نمونه بخش‌هایی از گفتگوی طولانی مجنون و پیک ناشناس را می‌آوریم:

(مجنون) آمد بر آن سوار تازی — بگشاد زبان به دلنوازی
کای نجم یمانی این چه سیراست — من کی و تو کی بگو که خیرست...
گفت ای شرف بلند نامان — بر پای ددان کشیده دامان...
صاحب‌خبرم ز هر طریقی — یعنی به رفیقی از رفیقی...
ور رخصت گفتن‌است گویم — ور نی سوی راه خویش پویم...
عاشق چو شنید امیدواری — گفتا که بیار تا چه داری
پیغام گزار، داد پیغام — کای طالع توسنت شده رام
دی بر گذر فلان گذرگاه — دیدم صنمی نشسته چون ماه
بر گل زمژه گلاب می‌ریخت — مهتاب بر آفتاب می‌بیخت...
گفتم چه کسی و گریه‌ات از چیست — نالیدن زارت از پی کیست؟
لیلی بودم، ولیکن اکنون — مجنون‌ترم از هزار مجنون...

(نظامی، ۱۳۸۸، ص۴۰۲)

این گفتگو بر پایهٔ روایت کنش شکل گرفته است: پیکی نزد مجنون می‌آید و به طریق بازگشت به گذشته دیدار خود با لیلی و گفتگوهایی را که بین آن دو ردّ و بدل شده روایت می‌کند. در این دیدار لیلی از پیک می‌خواهد تا روز بعد سری به خانهٔ لیلی بزند تا لیلی نامه‌ای را توسّط او به مجنون برساند، سپس روایت رساندن آن نامه به دست مجنون و خواندن مجنون نامه را و واکنش او به طریق گفتگو، روایت می‌شود. در این گفتگو حالات و روحیّات لیلی به وصف درمی‌آید. در برخی بخش‌های این گفتگو شتاب ثابت است و در برخی بخش‌ها از شتاب روایت کم می‌شود و وارد حوزهٔ وصف و اطناب می‌شویم.

موارد دیگر گفتگو: گفتگوی پدر مجنون با پدر لیلی در موضوع خواستگاری لیلی (ص۳۴۵)، گفتگوی اطرافیان با مجنون از سر پند و اندرز(ص۳۴۶)، گفتگوی پدر با مجنون در مکّه(ص۳۵۰)، گفتگوی اهل قبیله با پدر مجنون(ص۳۵۲)، گفتگوهای دیگر

مربوط به مجنون و پدرش(صص۳۵۴، ۳۵۵، ۳۸۸ و ۳۹۰) گفتگوهای نوفل و مجنون (صص۳۶۳، ۳۶۶ و ۳۷۲) گفتگوی نوفل با لیلی و قبیلهٔ لیلی(صص۳۶۶، ۳۶۷، ۳۷۰ و ۳۷۲) گفتگوی لیلی و ابن‌سلام(ص۳۸۲) گفتگوی سلیم، خال مجنون و مجنون (صص۴۱۰، ۴۱۱ و ۴۱۳) و... .

٤-۲-۱-۲- بیان نمایشی

در بیان نمایشی، که آن را نمایش صحنه نیز می‌خوانند، دامنهٔ روایت‌شدگی یک رخداد در متن با مدّت‌زمانی که خواننده صرف خواندن آن می‌کند نسبتاً برابر است. این‌گونه روایت مبتنی بر روایت بی‌کم و کاست کنش شخصیّت‌های داستان همراه با جزئیات صحنه است، به گونه‌ای که این صحنه با تمام جزئیات برای خواننده قابل تجسّم و بازسازی باشد. در اصل «آنچه که ویژگی یک نمایش صحنه را مشخّص می‌کند، کمّیّت اطّلاعات روایتی است از یک‌سو، و حذف و کنار نهادن نسبی راوی از دیگر سوی است.»(ریمون‌کنان، ۱۳۸۷، ص۵۴)

در متن مورد مطالعه، علاوه‌بر وصف‌ها که به جهت دقّت در بیان جزئیات، صحنه‌هایی نمایشی خلق کرده است به مواردی از روایت داستان برمی‌خوریم که با شرح، جزئیات صحنه را پیش چشم خواننده تجسّم می‌بخشد. این صحنه‌ها اعمّ از صحنه‌های واقعی و یا تخیّلی است. بعضی ابیات دارای صنعت «تجسّم» هستند که این صنعت در ادبیّات سنّتی تقریباً برابر نمایش صحنه یا بیان نمایشی در ادبیّات نوین است. طبق تعریف، تجسّم صنعتی است که «بیت یا مصراعی از بیت حالت تابلوی نقّاشی را داشته باشد و تصویری غریب را در ذهن مجسّم کند.»(شمیسا، ۱۳۷۳، ص۸۲)

ابیات اختصاص یافته به بیان نمایشی در این داستان ۲۶۵ بیت، معادل ۶/۸۸ درصد کلّ داستان است. کمترین حجم نمونه‌ها ۲ بیت (صفحات ۳۷۲ و ۴۱۵) و بیشترین آنها ۱۹ بیت (ص۳۶۷) است. از آن جمله است:

مجنون رمیده‌دل چو سیماب　　با آن دو سه یار ناز برتاب
آمد به دیار یار پویان　　لبیک زنان و بیت گویان

می‌شد سوی یار دل رمیده پیراهن صابری دریده
می‌گشت به گرد خرمن دل می‌دوخت دریده دامن دل
می‌رفت نوان چو مردم مست می‌زد به سر و به روی بر دست

(نظامی، ۱۳۸۸، ص۳۴۴)

بیان دقیق و نمایش‌گونهٔ آمدن لیلی به سبزه‌زار(ص۳۶۱)، بیان قابل تجسّم و مو به موی جنگ نوفل با قبیله لیلی(ص۳۷۰)، نقل نکته به نکتهٔ آزاد کردن گوزن از دام به وسیلهٔ مجنون(ص۳۷۶)، روایت نمایشی از بی‌قراری مجنون در مرگ پدر(ص۳۹۳)، وصف لیلی از بی‌قراری خود در سوگ پدر مجنون در نامه‌ای که به او می‌فرستد (ص۴۰۶)، وصف نمایشی و قابل تجسّم از دمیدن آفتاب(ص۴۱۳) و بیان نمایشی از بند ابن‌سلام و رفتن لیلی به جستجوی مجنون که حتّی حسّ اضطراب را نیز به خواننده القا می‌کند(ص۴۱۵) نمونه‌هایی از این مؤلّفه است.

٤-۲-۲- شتاب مثبت(Acceleration)

در این حالت، زمان بیان رخدادها به نحو قابل ملاحظه‌ای، کوتاه‌تر از زمان داستانی آن است. ریمون کنان می‌گوید: «فرایند شتاب با صرف بخش کوتاهی از متن برای یک دورهٔ طولانی از داستان پدید می‌آید.»(ریمون‌کنان، ۱۳۷۸، ص۵۲) این نحو روایت مبتنی بر حذف، یا به صورت تقطیع زمانی و یا به صورت چکیده یا خلاصه‌گویی است. (تولان، ۱۳۸۳، ص۶۱) به این صورت که راوی به بیان فهرست‌وار حوادث، بی‌پرداختن به جزئیات و نیز گزینش در حوادث، دست می‌زند؛ در این حالت، چندین سال در زمانی کوتاه و به‌صورت خلاصه بیان می‌شود.

٤-۲-۲-۱- بیان خلاصه(فشرده)

گاهی راوی برخی از رویدادها را خلاصه‌وار روایت می‌کند و چکیده‌ای از امر جزئی و غیر مهم را روایت کرده و به ایجاز می‌گراید و از بیان دقیق و مو به موی یک بخش از زمان خودداری می‌کند. البتّه درجهٔ تراکم و فشردگی چکیده‌ای در مقایسه با چکیدهٔ دیگر متغیّر است. یکی از شیوه‌های بیان خلاصه ذکر رشته‌ای از حوادث پیاپی

به صورت فهرست‌وار و بی‌پرداختن به جزئیات آن است. در متن لیلی و مجنون با وجود این که آمار حداکثری، از آنِ اطناب و شتاب منفی است، ولی نمونه‌هایی از چکیده‌گویی و بیان خلاصه نیز وجود دارد.

در آغاز داستان در روایت تولّد مجنون، نظامی رویدادهای مربوط به تولّد، شیرخوارگی و رشد و به مکتب رفتن مجنون را در خلال ۱۵ بیت(نظامی، ۱۳۸۸، ص۳۳۹) نقل می‌کند، که به نسبت کلّ داستان و در مقایسه با روایت حوادث دیگر می‌توان آن را نمونهٔ بسیار روشن از ایجاز و از مصادیق شتاب مثبت ارزیابی کرد. از دیگر مصادیق بیان خلاصه، موارد زیر است که ماجرایی نسبتاً طولانی فقط با سه فعل و بر سبیل ایجاز بیان شده است:

بر خصم زدند و بر شکستند　　کشتند و بریختند و خستند
(نظامی، ۱۳۸۸، ص۳۷۰)

هرکس که بدو جز این سخن گفت　　یا تن زد، یا گریخت، یا خفت
(همان، ص۳۷۹)

گاه راوی بی‌پرداختن به جزئیات در یک عبارت موجز حجم بزرگی از اطّلاعات را به خواننده منتقل می‌کند. در بخش خواستگاری ابن‌سلام از لیلی، نظامی به یک بیت اکتفا می‌کند که در آن یک بیت، به نحو ایجاز خواننده را در جریان نتیجهٔ خواستگاری و عواقب نامطلوب این ازدواج برای لیلی قرار می‌دهد. این مورد هم از موارد بسیار خوب در بیان چکیده است:

بر کردن آن عمل رضا داد　　مه را به دهان اژدها داد
(همان، ص۳۸۱)

روایت رفتن پدر مجنون به تمام حاجتگاه‌ها طی یک بیت(ص۳۵۰)، تدارک مفصّل برای جشن عروسی در یک بیت(ص۳۸۸)، نقل خلاصه‌وار زندگی و مرگ مادر مجنون در یک بیت(ص۴۱۳) نیز از مصادیق بیان خلاصه‌وار در این داستان است.

شتاب حاصل از چکیده یا حذف بر اساس نسبت زمان مطرح شده در آن قابل

سنجش است. با این توضیح که مثلاً در بیتی ده سال، در بیت دیگر چند ماه و در بیتی چند روز روایت می‌شود؛ در نتیجه تعداد ابیات نمی‌تواند بیانگر شتاب ایجاد شده در متن باشد.

٤-۲-۲-۲- حذف(Cut, Omission)

«حذف» حدّاکثر شتاب را در روایت داستان ایجاد می‌کند. در حذف بخشی از زمان و رویدادهای مربوط به آن اصلاً به بیان درنمی‌آید. «حالتی است که در آن زمان داستان هیچ قرینه‌ای در زمان سخن نداشته باشد و این یعنی کنار گذاشتن کامل یک دورهٔ زمانی یا حذف»(تودروف، ۱۳۷۹، ص۶۰)، به تعبیر چتمن «بیان قطع می‌شود امّا زمان ادامه می‌یابد تا از داستان عبور کند.»(۱۹۸۷، ص۷۰) امّا این بدان معنا نیست که زمان حذف شده از طرف خواننده درک نشود؛ بلکه این زمان باید حتماً قرینه‌ای در متن داشته باشد. حذف نباید خللی در روند و نیز در فهم داستان ایجاد نماید. نویسنده با شگردی که به‌کار می‌گیرد، با قرینه‌ای لفظی یا معنوی در کلام، مثلاً با ذکر عبارت کوتاهی مانند «دو ماه بعد...» خواننده را در جریان حذف زمان قرار می‌دهد. حذف نباید خللی در روند و نیز در فهم داستان ایجاد نماید.

زمان حذف شده می‌تواند چند لحظه، چند روز یا چند سال باشد. طول مدّتی که حذف می‌شود «اندازه» یا «دامنهٔ» آن بخش نامیده می‌شود.

در روایت لیلی و مجنون موارد متعدّدی از حذف وجود دارد. هر چند «حذف» تکنیکی است برای شتاب دادن به روایت ولی نظامی علاوه بر این کاربرد، برای القای حسّ تعلیق و بلاتکلیفی و استیصال قهرمان داستان و همراه کردن خواننده با او و نیز ملموس کردن درد و رنجی که مجنون در این زمان‌ها متحمّل می‌شود، بهره می‌برد.

روزی دو سه در شکنجه می‌زیست　　زانگونه که هر که دید بگریست
(نظامی، ۱۳۸۸، ص۳۵۶)

روزی دو سه با سگان آن ده　　می‌زیست چنانکه مرگ از آن به
(همان، ص۴۲۹)

و یا:

می‌رفت نهفته بر سر بام نظّاره‌کنان زصبح تا شام

(نظامی، ۱۳۸۸، ص۳۵۸)

شاعر با بهره‌گیری از قیودی مانند «روزی دو سه» و یا «صبح تا شام» زمان را کشدار می‌نماید و هر چند در ظاهر با حذف مدّتی از زمان به متن شتاب می‌دهد، ولی در معنا با شرح بی‌قراری مجنون یا لیلی در این ایّام، حسّ تعلیق و کندی گذر زمان را القا می‌کند.

امّا از جمله مواردی که حذف کاربرد ایجاد شتاب در متن روایت را دارد می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: در روایت ولادت مجنون که نظامی به شیوهٔ خلاصه‌گویی و حذف آن را روایت کرده است، چند سال را حذف نموده تا به دورهٔ نوجوانی مجنون برسد:

چون بر سر این گذشت سالی بفزود جمال را کمالی...

چون شد به قیاس هفت ساله آمود بنفشه کرد لاله

کز هفت به ده رسید سالش افسانهٔ خلق شد جمالش

(همان، ص۳۳۹)

در نمونهٔ دیگر با اشاره‌ای در کلام(شد سال گذشته)، دامنه‌ای معادل یک سال را از کلام حذف کرده است:

شد سال گذشته وان دد و دام آواره شدند کام و ناکام

(همان، ص۴۳۰)

از دیگر نمونه‌های حذف در متن، حذف شب تا صبح(صص۳۵۸ و ۳۹۵)، دو سه روز(صص۳۸۲، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۲، ۴۱۶ و ۴۲۴)، چند روز (صص۴۲۲)، دو سه ماه(ص ۳۶۶)، یک سال (صص۳۳۹، ۳۵۹، ۳۹۳ و ۴۳۰)، دو سال(ص۴۲۵)، یک عمر(ص۳۸۷) و تا قیامت (ص۴۳۱) است.

٤-۲-۳- شتاب منفی(Deceleration)

شتاب منفی، گونه‌ای از روایت است که در آن زمان سخن روایی به نحو بارزی

طولانی‌تر از زمان داستان باشد. در این حالت تداوم داستان با ضرب‌آهنگ کُند و آهسته پیش می‌رود و تمام جزئیات داستان را دربرمی‌گیرد و بخش طولانی‌تری از متن به لحظهٔ کوتاهی از داستان اختصاص می‌یابد و اصطلاحاً روایت «گسترش» می‌یابد. در بین مباحث ادبی سنّتی شتاب منفی با اطناب قابل تطبیق است. عوامل اصلی شتاب منفی در متن عبارتند از، وقفه که خود شامل توصیف و تفسیر است. عامل دوم «زمان درونی یا ذهنی»، گذر کُند زمان در ذهن شخصیّت است که با زمان تقویمی همخوانی ندارد. عامل دیگر «گفتگوهای کلّی» است که مارتین از آن تعبیر به «زمان حال اخلاقی» می‌کند.(مارتین، ۱۳۸۳، ص۹۱) راوی خود وارد داستان می‌شود و به مقتضای اوضاع موجود داستان مطالبی را بیان می‌کند که اغلب شامل اظهار نظر شخصی در آن موضوع خاص و یا سخنان پندآمیز و حکمت‌آموز و یا نقل حکایت و.. است که سبب وقفه و منجر به شتاب منفی در روایت داستان می‌شود. عامل آخر رخدادهای مقارن داستانی است با این تعریف که اگر در داستان دو امر همزمان اتّفاق بیفتد، در نظام تک‌ساحتی و تک‌خطّی زبان راوی نمی‌تواند آنها را همزمان روایت کند و به ترتیب یکی را اوّل و دیگری را بعد روایت می‌کند. در این صورت زمان بازگویی یا روایت و خوانش سخن بیشتر از زمان رخداد امور مقارن داستانی است و منجر به شتاب منفی در روایت می‌شود.(برای این مورد نمونه‌ای در داستان یافت نشد)

٤-۲-۳-۱- وقفه(Pause)

در این حالت، زمان داستان متوقّف می‌شود، بیان ادامه می‌یابد و در عمل هیچ حادثه‌ای رخ نمی‌دهد. در روایت با دو گونه وقفه مواجهیم: ۱- توصیف ۲- تفسیر. ریمون‌کنان این حالت در روایت را «درنگ توصیفی»(Descriptive Pause) می‌نامد: «سرعت حدّاقل به مثابهٔ درنگ توصیفی ظهور می‌نماید. یعنی آنجا که بخشی از متن [زمان سخن] مطابق با دیرش صفر داستان است.»(ریمون کنان، ۲۰۰۲، ص۵۲)

«وقفه» عامل ایجاد شتاب منفی در روایت است. در این حالت فرصتی پیش می‌آید تا روایت متوقّف و به گفتگویی و یا روایت فرعی دیگر گریز زده شود؛ در واقع وقفه،

امکانی برای ایجاد تعلیق و جذّابیت بخشیدن به گفتگو و گریز از پایان دادن بـه داسـتان است.

٤-۲-۳-۱-۱- توصیف(Description)

توصیف ماجرا، زمان خواندن را طولانی‌تر از زمان رویـداد مـی‌کنـد.(تولان، ۱۳۸۳، ص۶۱) شتاب منفی در حدّ نهایی خود منجر به مکث توصیفی می‌شـود.(همان، ص۶۲) در سیر روایـت داسـتان برخـی از صـحنه‌هـا آن‌چنـان ارزش روایـت دارنـد کـه راوی می‌کوشد آن صحنه را با جزئیات تمام، دقیق و مو به مو توصیف کنـد. در ایـن حالـت، زمـان تـا کـنش بعـدی از جریـان بـازمی‌ایسـتد.(مارتین، ۱۳۸۳، ص۹۱) و داسـتان بـا ضرب‌آهنگ کندتری پیش می‌رود و زمان خواندن طولانی‌تر از زمان رویداد مـی‌شـود و خواننده در جریان جزئیات بیشتری از فضا و رخدادهای داستان قرار می‌گیرد.

در داستان لیلی و مجنون که داستانی توصیف محـور اسـت، نظـامی بـا اسـتفاده از شیوه‌های زبانی مختلف به وصف می‌پردازد. در سایهٔ این توصیفات شخصیّت‌ها معرّفـی می‌شوند و مضمون اصلی داستان به خواننده القا می‌شـود. فضـای داسـتان بـه خواننـده منتقل گردد و چه‌بسا خود را درون داستان حس می‌کند. این وصـف‌هـا شـامل وصـف چهرهٔ ظاهری افراد، خلق و خو و حالات روانی و ذهنی شخصیّت‌های داسـتان، وصـف طبیعت(روز، شب، آهو، زاغ، بهار، مناظر و...) است. در معرّفی شخصیّت‌ها تقریبـاً هـیچ کس بی‌وصف معرّفی نمی‌شود. این وصف‌ها گاه حالت مکرّر مـی‌یابـد کـه در مبحـث «بسامد» به آنها خواهیم پرداخت. در وصف افراد، لیلی و مجنون، شخصیّت‌هـای اصـلی داستان، بیشترین موارد و تعداد ابیـات را بـه خـود اختصـاص داده‌انـد. کمتـرین ابیـات اختصاص یافته بـه وصـف۱ بیت(صـص۳۵۷، ۳۸۵ و ۳۹۵) و بیشـترین آنهـا ۵۷ بیـت (وصف آسمان شب، ص۳۹۸) است. در کـلّ داسـتان ۹۲ مـورد وصـف در ۶۵۱ بیـت، معادل ۱۶/۹۲ درصد به‌کار رفته است. وصف‌ها در این داستان شامل جزئیات موصـوف، خیال‌پردازی‌ها و باریک‌بینی‌های شاعر و گاه مضمون‌آفرینی‌های زیباست. این وصف‌هـا گاه به داستان پویایی و تحـرّک مـی‌بخشـد و باعـث تـداعی و تجسّـم‌بخشـی در ذهـن

خواننده می‌گردد. گاه نیز از حدّ حوصلهٔ خوانندهٔ امروز خارج و به اطناب مُمِل تبدیل می‌شود. خواننده‌ای که پی‌گیر رویدادهای داستان است با سرعت بیشتری از توصیفات عبور می‌کند تا به اصل داستان برسد. گاه وصف‌ها در قالب گفتگو ردّ و بدل می‌شود و در واقع پاره‌ای از دیالوگ است، در این صورت موصوف از زاویهٔ دید متکلّم توصیف می‌شود. گاه توصیف‌گر شخص نظامی است و به‌عنوان راوی داستان به توصیف می‌پردازد. اغلب توصیفات شب و روز و طلوع و غروب آفتاب که در مطلع بخش‌هاست از این‌گونه است. فراگیر بودن وصف در این داستان از ابتدای آن قابل ملاحظه است. داستان از بیت دوم به معرّفی پدر مجنون و توصیف شأن و جایگاه او در میان قبیله می‌پردازد:

کز ملک عرب بزرگواری — بود است به خوب‌تر دیاری
بر عامریان کفایت او را — معمورترین ولایت او را
خاک عرب از نسیم نامش — خوش بوی‌تر از رحیق جامش
صاحب هنری به مردمی طاق — شایسته‌ترین جمله آفاق
سلطان عرب به کامگاری — قارون عجم به مالداری
درویش نواز و میهمان دوست — اقبال درو چو مغز در پوست
می‌بود خلیفه‌وار مشهور — وز بی‌خلفی چو شمع بی‌نور

(نظامی، ۱۳۸۸، ص۳۳۸)

دیگر توصیفات داستان شامل وصف‌های مربوط به مجنون(صص۳۳۹، ۳۴۲، ۳۸۱، ۴۰۵ و ۴۲۷) وصف‌های مربوط به لیلی(صص۳۴۰، ۳۵۷، ۳۸۰، ۳۸۶ و ۴۰۲) و برخی وصف‌های متفرّقه: وصف زاغ(ص۳۷۶)، گوزن(ص۳۷۵)، نخلستان(ص۳۶۰)، ابن‌سلام (ص۳۶۲)، نوفل(ص۳۶۳) سلام بغدادی(ص۴۱۹)و... است.

٤-۲-۳-۱-۲- تفسیر(Comment)

تفسیر را نیز می‌توان از زیرمجموعه‌های توصیف به شمار آورد. در این حالت زمان داستان صرف تفسیر می‌شود و «زمانی اتّفاق می‌افتد که زمان سخن در زمان داستان هیچ

قرینه‌ای نداشته باشد.»(تودروف، ۱۳۷۶، ص۶۰) در تفسیر راوی ابتدا به امری کلّی اشاره می‌کند و سپس به انواع، جزئیات و مصادیق آن می‌پردازد.

در یکی از نمونه‌های تفسیر در داستان لیلی و مجنون، در بخش «انس مجنون با حیوانات و وحوش» ابتدا نظامی به طور کلّی بیان می‌کند که تمام حیوانات و وحوش در خدمت و بندگی مجنون قرار می‌گیرند و سپس تک‌تک حیوانات و نوع خدمتشان را ذکر می‌کند که از نمونه‌های زیبای این تکنیک در متن است:

هر وحش که بود در بیابان　　در خدمت او شده شتابان...
از پرّ عقاب سایبانش　　در سایهٔ کرکس استخوانش...
از خوابگهش گهی که خفتی　　روباه به دم زمین برفتی
آهو به مغمّزی دویدی　　پایش به کنار در کشیدی
بر گردن گور تکیه دادی　　بر ران گوزن سر نهادی...

این بخش که با ابیات دیگر ادامه می‌یابد(ص۳۹۷)، یکی از لطیف‌ترین و نغزترین اطناب‌هایی است که با حال و هوای عاطفی داستان نیز هماهنگی تام دارد، اگرچه در نظریهٔ روایتِ زمان این‌گونه از تفسیرها جزء مؤلّفه‌های کُند کنندهٔ روند روایت محسوب می‌شود و از شتاب آن می‌کاهد.

نمونه‌های دیگر تفسیر در داستان لیلی مجنون، تفسیر آیین سرور و فراهم آوردن مقدّمات آن(ص۳۸۱)، تفسیر عهدشکنی(ص۳۸۶)، تفسیر در حصار بودن لیلی (ص۴۰۸)، تفسیر بی‌مایه حساب سود کردن(ص۴۰۸)، تفسیر در عمل گردش دور (ص۴۲۳)، تفسیر تقدیر و تدبیر(ص۴۲۳)و... قابل ملاحظه است. کمترین تعداد ابیات برای تفسیر ۱ بیت و بیشترین آنها ۲۱ بیت است. در کل ۲۱ مورد تفسیر در این داستان وجود دارد که جمع کلّ تعداد ابیات را در این موضوع به ۱۲۹ بیت می‌رساند که معادل ۳/۳۵ درصد کلّ داستان است.

٤-۲-۳-۲- زمان درونی یا ذهنی یا تک گویی(Subjective time)

«تک‌گویی، گفتار خاموش یا بازگویی ذهن است؛ به این معنا که فکر یا خودگویهٔ شخصیّت داستان نوشته یا اجرا می‌شود. شخصیّت داستان بدون دخالت راوی(یا در

مواردی با حضور گهگاهی راوی) زندگی درونی، تجربه‌ها، احساسات و عواطفی را که در اندرون او شکل گرفته «فکر می‌کند» که در داستان عمدتاً از دید اوّل شخص و به صورت نوشتار ظاهر می‌شود.(فلکی، ۱۳۸۲، ص۴۲) این نوع از گفتگو در ادبیّات نمایشی «مونولوگ» نامیده می‌شود. از آنجا که تک‌گویی به عمل ذهنی و تفکّر شخصیّت‌های داستان منحصر است و افکاری است که در ذهن آنها می‌گذرد و در رویدادها و کنش داستان تأثیرگذار نیست باعث کندی روایت و ایجاد شتاب منفی می‌شود. بدین‌معنی که در روایتِ تک‌گویی، زمان به بازگویی گفتاری اختصاص می‌یابد که در ذهن پرداخته شده و در شکل‌گیری آن زمان بیرونی صرف نشده است و زمانی که صرف روایت آن می‌شود معادل شتاب منفی است، در حالی که در گفتگوی دوطرفه زمان صرف می‌شود، در نتیجه روایت آن معادل شتاب ثابت خواهد بود.

در داستان لیلی و مجنون که بار داستان بیشتر بر دوش گفتگو است تا عمل و کنش، به گفتگوهای درونی بسیاری برمی‌خوریم که اغلب مربوط به مجنون است، گاه با خود و گاه در مخاطبه با آنچه که عقلاً گفتگو با آنها ممکن نیست(تشخیص) که همهٔ این موارد در زیرمجموعهٔ گفتگوی درونی قرار می‌گیرد؛ از جمله گفتگوی مجنون با زهره و مشتری(ص۴۰۰)، تک‌گویی مجنون با گوزن و زاغ(صص۳۷۵ و ۳۷۷) و گفتگو با باد صبا(ص۳۴۳). نیایش‌های مجنون با خداوند را نیز در همین مجموعه احصا نمودیم که شامل دو مورد(صص۳۵۰ و۴۲۹) می‌گردد. از جمله تک‌گویی‌های دیگر مربوط به لیلی(صص۳۵۸ و ۳۶۱) است و نیز تک‌گویی ابن‌سلام(ص۳۸۲). در کل ۱۶ مورد تک‌گویی در این داستان وجود دارد که کمترین آنها شامل ۲ بیت(صص۳۸۲ و ۳۵۸) و بیشترین آنها ۶۲ بیت(ص۳۴۷) است. تعداد ابیات مربوط به تک‌گویی ذهنی ۳۰۸ بیت است که ۸ درصد از کلّ داستان به شمار می‌آید. یکی از نمونه‌های زیبای تک‌گویی در صفحات آغازین داستان روایت می‌شود، در آنجا که مجنون، باد صبا را به‌عنوان پیکی به سوی لیلی گسیل می‌دارد:

وانگه مژه را پر آب کردی با باد صبا خطاب کردی

کـای بـاد صـبا بـه صـبح برخیـز / در دامـــن زلـــف لیلـــی آویـــز
گـــو آن کـــه بـــه بـــاد دادهٔ تســـت / بـــر خـــاک ره اوفتـــادهٔ تســـت
از بـــاد صـــبا دم تـــو جویـــد / بـــا خـــاک زمـــین غـــم تـــو گویـــد
بـــادی بفرســـتش از دیـــارش / خـــاکیش بـــده بـــه یادگـــارش...

(نظامی، ۱۳۸۸، ص۴۴۳)

٤-۲-۳-۳- زمان حال اخلاقی

از جمله مؤلّفه‌های دیگر که در همین زیر مجموعه قابل بحـث اسـت، گفتگوهـای کلّی است. «آن بخش از روایت که صرف کلّی‌گویی‌هـای راوی مـی‌شـود «زمـان حـال اخلاقی» نام دارد.»(مارتین، ۱۳۸۳، ص۹۱) گفتگوهای کلّی شامل گفتگوهایی اسـت کـه راوی در آنجا که لازم می‌بیند خود وارد داستان شـده و بـه مقتضـای اوضـاع و احـوال موجود سخنانی را بیان می‌کند. این سخنان اغلب می‌تواند اندرز، یادآوری، تحـذیر و یـا نظر راوی در آن باب باشد. این بخش از روایت کاملاً خارج از داستان است و منجر بـه وقفه در روایت داستان می‌شود، راوی پس از اتمام سخنان خود، ادامهٔ داسـتان را از نـو آغاز می‌کند. از آنجا که روایت داستان متوقّف می‌شود و خواننده زمـانی را بـه خوانـدن این ابیات خارج از داستان اختصاص می‌دهد، روایت با شتاب منفـی کُنـد مـی‌شـود. در داستان لیلی و مجنون نیز در موارد متعدّد نظامی به‌عنوان حکیم و واعظ، هرجا کـه لازم می‌بیند، متناسب با موقعیّت داستان سخنانی ایراد می‌کند که اغلب در زمرهٔ پنـد و انـدرز و سخنان حکمت‌آمیز است. به‌عنوان مثال پس از روایت درگذشت مادر مجنـون ابیـاتی در ناپایداری حیات و بی‌وفایی روزگار می‌سراید:

عمری کـه بنـاش بـر زوال‌اسـت / یک دم شمر ار هـزار سـال‌اسـت
چـــون عمـــر نشـــان مـــرگ دارد / بـــا عشـــوهٔ او کـــه بـــرگ دارد
ای غافل از آنکـه مردنـی هسـت / وآگه نه که جان سـپردنی هسـت
تا کـی بـه خـودت غـرور باشـد / مـــرگ تـــو زبـــرگ دور باشـــد...

(همان، ص۴۱۴)

در گفتگوهای کلّی، راوی از روایت داستان خارج شده و گاه خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد و پس از گفتگو با او به نقل ادامهٔ داستان بازمی‌گردد.

در ادبیّات سنّتی ایران‌زمین تعلیم جایگاه ویژه‌ای داشته است. کمتر دیوان و یا متن ادبی می‌یابیم که خالی از تعلیم و موعظه باشد و این متن نیز از این قاعده مستثنی نیست. علاوه‌بر این نوع از وقفه در داستان، به شکل دیگری نیز برمی‌خوریم و آن بهره گرفتن از تکنیک روایت در روایت است؛ به این صورت که نظامی روایت اصلی را متوقّف نموده و حکایت دیگری را متناسب با آن بخش از داستان نقل می‌کند و سپس به سر داستان بازمی‌گردد. از جملهٔ این وقفه‌ها حکایت مجنون و آهوان، مجنون و گوزن، مجنون و زاغ و مجنون و سلام بغدادی است که هر چند که مجنون، شخصیّت اصلی داستان، در آن حضور دارد ولی این قسمت از داستان هیچ نقشی در ادامهٔ مسیر داستان اصلی ندارد و بیشتر محملی است برای وصف‌ها و گفتگوهای عاطفی و مضمون‌آفرینی‌های زیبایی که گویا این داستانک‌ها اصلاً برای چنین هدفی پرداخته شده‌اند و بستری شده‌اند برای این نقل‌ها، و نیز داستان‌هایی که تمثیلی است و کاربرد مثالی دارد مانند حکایت زاهد و پادشاه و یا حکایت جوانی که به احسان خود سگان وحشی را رام کرد. نگارندگان تمام مصادیق وقفه را باهم احصا کرده‌اند. کلّ ابیات اختصاص یافته به این نوع از شتاب منفی ۳۴۶ بیت، معادل ۸/۹۹ درصد است، کوتاه‌ترین این وقفه‌ها ۲ بیت(صص۳۹۶ و ۴۲۴) و طولانی‌ترین آنها ۵۲ بیت(ص۳۷۴) مربوط به داستان مجنون و گوزن است.

از جمله زیباترین این حکایت‌ها حکایت مجنون و آهوان است که ابیات چندی را جهت نمونه می‌آوریم:

کان مرغ به کام نارسیده — از نوفلیان چو شد بریده
طیّارهٔ تند را شتابان — می‌راند چو باد در بیابان
می‌رفت سرشک ریز و رنجور — انداخته دید دامی از دور
در دام فتاده آهویی چند — محکم شده دست و پای در بند...

(نظامی، ۱۳۸۸، ص۳۷۳)

از جمله نمونه‌های سخنان کلّی، اندرز و حکمت در باب فرزند داشتن(ص۳۳۸)، در باب عشق(ص۳۴۹)، در بد عهدی و بی‌وفایی زنان(ص۳۸۴)، در باب زندگی و غم روزگار و ناآسودگی انسان در طول عمر(ص۳۹۲)، در باب احسان(ص۳۹۶)، تحذیر از طمع و آز(ص۴۱۰) و در باب مذمّت گستاخی(ص۴۲۲) است.

حکایات خارج از داستان نیز: حکایت کبک و مور(ص۳۵۶)، حکایت مجنون و گوزن(ص۳۷۴)، حکایت مجنون و زاغ(ص ۳۷۶)، حکایت جوان و احسان او با سگان وحشی(ص۳۹۶) و حکایت زاهد و پادشاه(ص۴۱۱) قابل ذکر است.

٤-٣- بسامد

منظور از بسامد رابطهٔ میان تعداد زمان‌هایی است که رخدادی روی می‌دهد و تعداد زمان‌هایی که همان رخداد روایت می‌شود؛ به سخن دیگر بسامد تکرار نقل حوادث و رویدادها در داستان است. گفتنی است هیچ رویدادی عیناً و در تمام جنبه‌ها به صورت مشابه روایت نمی‌شود، بلکه راوی با شیوه‌هایی که در پیش می‌گیرد به گونه‌یی متفاوت با دفعهٔ قبل همان حادثه را روایت می‌کند. نقل حادثه از زبان شخصیّت‌های مختلف داستان و از زاویه‌های دید متفاوت و در فضاهای متفاوت داستان از جملهٔ این شیوه‌هاست. بسامد مؤلّفه‌ای است که بررسی و کشف انواع تکرارهای آن، در پایان خواندن روایت و بازگشت به عقب و بررسی کلّ داستان سنجیده می‌شود و در ضمن این تکرارها ممکن است سبک، راوی، تداوم و زاویهٔ دید تغییر کند یا نکند.(احمدی، ۱۳۸۶، ص۳۱۶)

ژنت، سه امکان برای رابطهٔ بسامدی میان زبان داستان و زبان سخن تصویر کرده است:

٤-٣-١- بسامد مفرد یا تک‌محور(Singalative)

در این روایت، واقعه‌ای که یک بار روی داده است، یک بار روایت می‌شود و نیز چند بار نقل کردن رویدادی که به همان تعداد مرتبه در داستان اتّفاق افتاده باشد از مصادیق بسامد مفرد است. بسامد مفرد یا تک‌محور، عمومی‌ترین نوع بسامد روایی

است و «چنان است که در آن یک سخن روایی واحد، رخداد واحـدی را تکـرار کنـد.» (تودروف، ۱۳۷۹، ص۶۱)

بسامد مفرد از دیدگاه تداوم جزو زیرمجموعهٔ شـتاب ثابـت قـرار مـی‌گیـرد؛ زیـرا حادثه‌ای که یکبار اتّفاق افتاده، فقط یک بار روایت می‌شود.

در داستان لیلی و مجنون اغلب حوادث اصلی یک‌بـار روایـت مـی‌شـود؛ از جملـه روایت تولّد، شیرخوارگی، رشـد و بـه مکتـب رفـتن مجنـون(ص۳۳۹)، روایـت رفـتن مجنون و پدرش به کعبه(ص۳۵۰)، دیدار نوفـل و مجنـون(ص۳۶۳) خواسـتگاری پـدر مجنون از لیلی(ص۳۴۵)، حکایت مجنون و آهوان(ص۳۷۳)، حکایت مجنـون و گـوزن (ص۳۷۵)، حکایت مجنون و زاغ(ص۳۷۷)، روایت مرگ لیلی(ص۴۲۵)، آشنایی سـلام بغدادی و مجنون(ص۴۱۹) و... . در داستان لیلی و مجنـون از ایـن بخـش‌هـا بـه هـیچ مناسبتی مجدّداً ذکری به بیان نیامده است و از مصادیق بسامد مفرد هستند.

نوعی از بسامد نیز وجود دارد که برخی به‌عنوان نوع مسـتقل از آن نـام بـرده‌انـد و برخی آن را در زیرمجموعهٔ بسامد مفرد قـرار داده‌انـد و آن عبـارت اسـت از چنـد بـار روایت کردن رخدادی که چند بار اتّفاق افتاده است که البتّـه بـه جهـت کمّـی و ارزش تکرار برابر با بسامد مفرد است و شاید بالاترین بسامد را در این داسـتان دارد؛ از جملـهٔ این‌گونه بسامد، روایت چندبارهٔ طلوع و غروب خورشید است، در صفحات ۳۴۰، ۳۴۴، ۳۶۸، ۳۷۴، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۸۲، ۳۹۴، ۳۹۷، ۴۰۱ و ۴۱۳.

رفتن مکرّر مجنون به کوی لیلی و روایت مکرّر آن نیز از مصادیق این نـوع بسـامد است. مجنون چندین‌بار از سر بی‌قراری به نزدیکی کوه نجد که قرارگاه قبیلهٔ لیلی است می‌رود و نیز به کوی لیلی و نزدیک‌تر از آن تا در خرگـاه لیلـی، کـه هـر کـدام از ایـن عزیمت‌ها، دست‌مایهٔ روایت زیبـایی توسّـط راوی در صـفحات ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۵۷، ۳۶۳، ۳۷۹ و ۳۹۴ شده است.

اندرز دادن به مجنون چندین بار روایت می‌شود: اندرز پدر مجنون به او(ص۳۴۵)،

اندرز دوبارهٔ پدر مجنون را(ص۳۵۳)، نیز برای بار سوم(ص۳۸۸)، اندرز عامریان به مجنون.(ص۳۴۶)

وصف چندین‌بارهٔ بی‌قراری مجنون که از حدّ احصا خارج است؛ در صفحات ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۴۷، ۳۵۷، ۳۷۷، ۳۷۹، ۳۸۴، ۴۰۴، ۴۱۳ و ۳۹۳.

روایت بی‌قراری‌های لیلی در صفحات ۳۴۱، ۳۵۸، ۳۶۱، ۳۸۰و ۳۸۳.

نوفل طبق قولی که برای تصاحب لیلی و به وصال رساندن آن دو دلداده به مجنون داده است، دو بار با قبیلهٔ لیلی نبرد می‌کند و هر دو نبرد روایت می‌شود: صفحات ۳۶۶ و ۳۷۰.

و نیز غذا و لباس بردن برای مجنون آواره در کوه و دشت، در صفحات ۳۶۵، ۴۰۹، ۴۱۳، ۴۱۶ و ۴۲۱: یک‌بار توسط نوفل ، دوبار به وسیلهٔ سلیم عامری، یک بار به وسیلهٔ پیرزنی ناشناس و بار آخر توسّط سلام بغدادی.

خریداری صید از صیادان که دو بار در داستان اتّفاق افتاده و هر دو روایت شده (صص۳۷۴ و ۳۷۵) نیز از این نوع است.

٤-۳-۲- بسامد مکرّر یا چندمحور(Repitative)

چند مرتبه نقل کردن رویدادی که فقط یک‌بار اتّفاق افتاده باشد، بسامد مکرّر یا چندمحور نامیده می‌شود. «روایت چند محور از فرایندهای گوناگون نتیجه می‌شود، فرایندهایی نظیر پرداختن مکرّر به داستانی واحد توسّط شخصیّتی واحد، روایت‌های مکمّل چندین شخصیّت داستانی دربارهٔ پدیده‌ای واحد... و روایت‌های متناقض یک یا چند شخصیّت که ما را به واقعیّت داشتن یک رخداد خاص یا نسبت به مضمون دقیق آن دچار شک و تردید می‌کنند.(تودروف، ۱۳۷۹، ص۶۱) در بسامد مکرّر زمینه برای شتاب منفی فراهم می‌شود؛ زیرا بیان مکرّر رویدادی که فقط یک‌بار اتّفاق افتاده، موجب شتاب منفی می‌گردد.

موارد یافت شده از این نوع بسامد در متن لیلی و مجنون، عروسی لیلی است که ابتدا برای بار اوّل راوی داستان آن را روایت می‌کند و روایت بار دوم مربوط به اطّلاع

دادن آن واقعه به مجنون است: روایت خواستگاری و ازدواج لیلی با ابن سلام از زبان راوی(ص۳۸۰)، آگاهی مجنون از این امر دفعهٔ دوم روایت را شکل می‌دهد(ص۳۸۳) که چون این خبر برای قهرمان داستان بسیار تلخ و ناگوار است با فضاسازی مناسبِ این ناگواری، پیکی سوار بر شتر سیاه، مانند مارگرزه، با غرشی به مانند نرّه دیو این خبر را به مجنون می‌رساند:

ناگه سیهی، شترسواری — بگذشت بر او چو گرزه ماری
چون دید در آن اسیر بی‌رخت — بگرفت زمام ناقه را سخت
غرّید به شکل نرّه دیوی — برداشت چو غافلان غریوی
کی بی‌خبر از حساب هستی — مشغول به کار بت‌پرستی...
آن دوست که دل بدو سپردی — بر دشمنیش گمان نبردی...
دادند به شوهری جوانش — کردند عروس در زمانش...

(نظامی، ۱۳۸۸، ص۳۸۳)

نمونه‌های دیگر مربوط به روایت مرگ پدر مجنون از زبان راوی داستان(ص۳۹۲) و روایت مجدّد آن از زبان صیّادی با بیان عتاب‌آلود و سرزنش‌آمیز در زمان مطّلع ساختن مجنون از این واقعه است(ص۳۹۳) و نیز روایت مرگ مادر مجنون از زبان راوی(ص۴۱۲) و اطّلاع یافتن مجنون از این واقعه توسّط سلیم عامری، خال اوست که به مناسبت شخصیّت او که بسیار مهربان و دلسوز است، به همان طریق، از سر مهربانی با او درمی‌آید و او را مطلع می‌سازد:

یکبار دگر سلیم دلدار — آمد بر آن غریب غمخوار
دادش خورش و لباس پوشید — ماتم‌زدگانه بر خروشید
کان پیرزن بلا رسیده — دور از تو به هم نهاد دیده
رخت از بنه‌گاه این سرا برد — در آرزوی تو چون پدر مرد

(همان، ص۴۱۳)

در میان انواع بسامد این نوع کاربرد کمتری دارد و داستان لیلی و مجنون هم از این

قاعده مستثنی نیست و همچنان‌که گفته شد تأثیر آن در شتاب متن، منفی است و به دلیل روایتِ چند باره از سرعت روایت می‌کاهد.

٤-۳-۳- بسامد بازگو یا تکرار شونده(Iterative)

در این نوع بسامد، واقعه‌ای که چندبار روی‌داده، یک‌بار روایت می‌شود. این چنین تمهیدی با استفاده از افعال استمراری که ارزش تکرارشونده دارند بیان می‌شود: «نویسنده معمولاً حالت پایدار آغازینی را به کمک افعال استمراری بیان می‌کند و این عمل را پیش از وارد کردن مجموعه رخدادهای ویژه‌ای انجام می‌دهد که گزارش او را خواهند ساخت.»(تودروف، ۱۳۷۹، ص۶۲)

از منظر تداوم، بسامد بازگو، زمینه را برای شتاب مثبت فراهم می‌کند؛ زیرا بیان واحد حادثه‌ای که چندبار روی داده، به سرعت و شتاب روایت می‌افزاید.

موارد متعدّدی از این نوع بسامد در روایت لیلی و مجنون وجود دارد:

با آن دو سه یار هر سحرگاه رفتی به طواف کوی آن ماه
(نظامی، ۱۳۸۸، ص۳۴۳)

مجنون به مشقّت جدایی کردی همه شب غزلسرایی
(همان، ص۳۴۵)

حاجت‌گاهی نرفته نگذاشت الّا که برفت و دست برداشت
(همان، ص۳۵۰)

هر شب زفراق، بیت‌خوانان پنهان رفتی به کوی جانان
(همان، ص۳۴۵)

وقتی محتوای شواهد مثال این تکنیک را مورد توجّه قرار می‌دهیم این نتیجه حاصل می‌آید که این نوع روایت به نوعی بایستهٔ داستان‌های عاشقانه است. عاشق در فراق معشوق از سر بی‌قراری و استیصال به تکرار کارهایی برای کاستن از این بی‌قراری دست می‌زند. این تکرار وقتی به روایت درمی‌آید موارد متعدّدی از بسامد بازگو را می‌آفریند. مجنون از سر بی‌قراری هر روز به طواف کوی لیلی می‌رود، هر شب در عشق او غزل می‌خواند، پدر مجنون به هر حاجت‌گاهی متوسّل می‌شود و....

علاوه‌براین موارد مثال‌هایی نیز از نوع دیگر وجود دارد کـه الزامـاً ذکـر بـی‌قـراری نیست:

مـاهی دو سـه در نشـاط کـاری کردنـد بـه هـم شـراب‌خـواری
(نظامی، ۱۳۸۸، ص۳۶۶)

هـر روز شـدی و گوسـفندی در مطـرح آن سـگان فکنـدی
(همان، ص۳۹۷)

هـر روز مسـافری ز راهـی کـردی بـر او قرارگـاهی
آوردی از آن خـورش کـه شـاید تـا روزهٔ نـذر او گشـاید
(همان، ص۳۹۶)

روزی دو سـه بـا سـگان آن ده می‌زیست چنان که مرگ از آن به
(همان، ص۴۲۹)

همراهی مجنون و سلام طی چند روز یک بار روایت شده(ص۴۲۲)، مجنون هر دم غزلی تازه سروده و در هر غزل صد پرده‌دری می‌نماید(ص۳۵۲)، ابن سلام دو سه روز، متوالیاً با لیلی مدارا می‌کند(ص۳۸۲) و مجنون هر روز می‌آمد، در حالی که گلّه‌ای سـگ به دنبالش افتاده بود(ص۳۵۱)

۵- نتیجه‌گیری

در داستان لیلی و مجنون ویژگی‌های زمان روایی شامل نظم، تداوم و بسامد، کاربرد دارد. در این داستان، نه به جهت تاریخ وقوع و نه به جهت طول مدّت داستان بـا زمـان تقویمی مواجه نیستیم. این داستان به جهت بی‌زمانی بیشتر به افسانه‌ها شبیه است، امّا به جهت زمان روایی حاصل پژوهش بیانگر آن است که:

از جمله مؤلّفه‌های نظم؛ «بازگشت زمانی» و «پیشواز زمـانی» نـه بـه‌عنـوان تکنیـک خاص در شکل دادن به داستان؛ بلکه بنا به ضرورت، در روایت حوادثی که در گذشـته اتّفاق افتاده و یا در آینده اتّفاق خواهد افتاد به‌کار گرفتـه شـده اسـت. بازگشـت زمـانی ۲/۶۳ درصد و پیشواز زمانی ۰/۶۷ درصد کاربرد داشته اسـت. بـا ایـن کـاربرد محـدود

می‌توان به این حاصل دست یافت که اصولاً این داستان، از نظم زمانی پیروی می‌کند و زمان‌پریشی در این داستان حداقل و در حد ضرورت بوده است.

در مقولهٔ تداوم؛ «شتاب ثابت» که از مجموع کاربرد گفتگو و بیان نمایشی حاصل می‌شود، ۳۱/۳۱درصد کلّ داستان را شامل می‌شود که از این میان سهم گفتگو بیشتر (۲۴/۴۳ درصد) است. تمام گفتگوهای شکل گرفته در داستان نمی‌تواند بیانگر شتاب ثابت باشد؛ چراکه اغلب این گفتگوها محملی برای توصیف و تفسیر و گاه خلاصه‌گویی و حذف بوده است. که این عناصر خود از عوامل کاهش یا افزایش شتاب روایت محسوب می‌شوند.

«شتاب مثبت» حاصل بیان خلاصه و حذف در متن است. ۲۲ مورد حذف و ۵ مورد بیان خلاصه در داستان وجود دارد. چنانکه گفتیم ارزش این دو عامل با تعداد ابیات قابل سنجش نیست، بلکه به مدّت زمانی که از سخن حذف می‌کند باز بسته است. این مقدار در اغلب ابیات دو تا سه روز است و در یک مورد «دو سال» هم ذکر شده است. امّا به لحاظ کاربرد اغلب شامل کنش‌های کم‌اهمّیّت است که در پیشبرد داستان نقشی ندارند و بیشتر بیانگر حس سرگشتگی و تعلیق شخصیّت اصلی داستان؛ یعنی مجنون است.

«شتاب منفی» که شامل مکث توصیفی، تفسیر، عمل ذهنی و زمان حال اخلاقی در داستان است، در این متن اهمّیت ویژه دارد. مکث توصیفی ۱۶/۹۲درصد، تفسیر ۳/۳۵ درصد، عمل ذهنی ۸ درصد و زمان حال اخلاقی ۸/۹۹ درصد، در مجموع ۳۷/۲۶ را شامل می‌شود.

کاربرد مکث‌های توصیفی موجود در داستان، توصیف فضاهای موجود، افراد و مناظر و گاه حیوانات است و باعث می‌شود مناظر واقعی یا خیالی داستان برای خواننده قابل تجسّم باشد و از این‌جهت وصف‌ها گاهی در مؤلّفهٔ بیان نمایشی نیز قابل بحث هستند. عمل ذهنی و گفتگوهای درونی اغلب شامل گفتگوهای مجنون با خود و یا با

حیوانات و ستاره‌ها و نیز شامل نیایش او با خداست که از ملازمات عاشقی و هر متن غنایی است.

آنچه بیش از سایر مؤلّفه‌ها در این داستان نمود دارد شتاب منفی داستان است، هم به جهت آماری و هم به جهت فضای موجود در داستان که فضای تعلیق است و نیز نظامی با کشدار نمودن زمان سعی در القای درد و رنج این دو شیفته به خواننده دارد.

«بسامد» شامل بسامد مفرد، مکرّر و بازگو است. در این داستان نیز مانند سایر متون روایی اصل بر یک بار نقل کردن حوادث است و طبیعتاً موارد بسامد مفرد از سایر بسامدها بیشتر است و همان‌طور که گفتیم تأثیری در شتاب داستان ندارد. امّا بین دو بسامد دیگر که در شتاب تأثیرگذارند، موارد بسامد بازگو بیش از بسامد مکرّر است. هر چند این بسامد به لحاظ ساختاری سبب‌ساز شتاب مثبت در متن است ولی با واکاوی شواهد موجود در متن این نتیجه حاصل می‌شود که نظامی از این گونه روایت برای انتقال حسّ بی‌قراری و استیصال شخصیّت اصلی داستان بهره برده است و به بیان حوادثی پرداخته که مجنون با انجام و تکرار آنها سعی در کاستن از این بی‌قراری داشته است.

منابع و مآخذ

الف) کتابها:

۱- آسابرگر، آرتور(۱۳۸۰)، روایت در فرهنگ عامیانه؛ رسانه و زندگی روزمره، ترجمهٔ محمّدرضا لیراوی، تهران، انتشارات سروش.

۲- احمدی، بابک(۱۳۸۶)، ساختار و تأویل متن، چاپ نهم، تهران، نشر مرکز.

۳- اخوّت، احمد(۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان، نشر فردا.

۴- اسلین، مارتین(۱۳۸۲)، دنیای درام، ترجمهٔ محمّد شهبا، چاپ دوم، تهران، انتشارات هرمس.

۵- ایگلتون، تری(۱۳۶۸)، پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.

۶- بهار، مهرداد(۱۳۷۵)، پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ هفتم، تهران، نشر آگاه.

۷- تودروف، تزوتان(۱۳۷۹)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمهٔ محمّد نبوی، تهران، نشر آگاه.

۸- تولان، مایکل‌جی(۱۳۸۳)، درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

۹- روتون، ک.ک(۱۳۷۸)، اسطوره، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، نشر مرکز.

۱۰- ریکور، پل(۱۳۸۴)، زندگی در دنیای متن، ترجمهٔ بابک احمدی، چاپ چهارم، تهران، نشر مرکز.

۱۱-ریمون‌کنان، شلیموت(۱۳۸۷)، بوطیقای روایت، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران، انتشارات نیلوفر.

۱۲.- فلکی، محمود(۱۳۸۲)، روایت داستان(تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی)، تهران، انتشارات بازتاب نگار.

۱۳- مارتین، والاس(۱۳۸۲)، نظریه‌های روایت، ترجمهٔ محمود شهبا، تهران، انتشارات هرمس.

۱۴-نظامی، الیاس‌بن‌یوسف(۱۳۸۸)، کلّیات نظامی گنجوی، تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران، نشر نگاه.

۱۵-وبستر، راجر(۱۳۸۰)، درآمدی بر پژوهش نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ مجتبی ویسی، تهران، انتشارات سپیدهٔ سحر.

۱۶-هایدگر، مارتین(۱۳۸۶)، وجود و زمان، ترجمهٔ محمود نوالی، تبریز، انتشارات دانشگاه تبریز.

ب) مقالات:

۱- غلامحسین‌زاده، غلامحسین(۱۳۸۶)، «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر حکایت اعرابی و درویش در مثنوی»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۱۶، صص ۲۱۷-۱۹۹.

۲- قاسمی‌پور، قدرت(۱۳۸۷)، «زمان و روایت»، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال اوّل، شمارهٔ دوم، مرکز تحقیقات زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس، صص۱۴۴-۱۲۴.

۳- نیک‌منش، مهدی و سونا سلیمیان(۱۳۸۹)، «بررسی زمان روایت در نمایشنامهٔ زنان مهتابی، مرد آفتابی»، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، شمارهٔ۱۹، صص۲۳۵-۲۱۳.

ج) منابع لاتین:

1- Chatman, Seymour(1978), Story and discourse: narrative structure in fiction and film, Ithaca and London, cornell up.

2- Geneette, Gerard(1980), Narrative Discourse, Trans. Jane E.Lewin, oxford, Blackwell.

3- john, Manfred(2003), "On Narratology'.(www.uni-koeln De/ameo2/ppp.htm (2016).