پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی ـ پژوهشی)
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۱۰)، زمستان ۱۳۹۱، صص ۳۰-۱۱

زمان در کُنش روایت داستانی هزارویک شب

پژوهشی ساختارمحور

دکتر علی افضلی[۱]

چکیده

یکی از مسائل مهمی که در نظریهٔ ساختارگرایی بدان پرداخته شده، رابطهٔ میان زمان و روایت و چگونگی تبلور زمان در روایت است. یکی از راه‌هایی که باعث ملموس و عینی شدن این امر انتزاعی می‌شود، کنش روایت است. به طور کلی بر مبنای تحلیل ساختارگرایان، به ویژه بارت و ژرار ژنت، زمان یکی از مؤلفه‌های اصلی پیشبرد هر روایت است که به همراه علیّت، خط داستان را به پیش می‌برد. در این مقاله انواع مختلف زمان در داستان‌های هزارویک شب نشان داده می‌شود و علاوه بر آن، انواع روابط میان زمان روی دادن رخدادها در داستان و زمان نقل و روایت آن‌ها از جانب راوی توصیف شده است.

کلیدواژه‌ها: هزارویک شب، روایت، زمان، بسامد، ترتیب، دیرش.

---

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد دزفول ali.afzali.57@gmail.com
تاریخ وصول ۹۱/۰۸/۲۷ تاریخ پذیرش ۹۱/۱۱/۰۷

مقدّمه

«هزارویک شب یکی از کلان‌ترین آثار ادبیات جهانی است که در وسعت و تنوّع، بـــرتر از "رامـــایانا"ی هـــندی؛ در غـــرابت، شگـــفت‌انگـــیزتر از "ادا"ی (Edda) اسکـــاندیناویایی؛ در تـغزّل، شـورانگـیزتر از "ایـلیاد" هُـومر و در نـیّات اخـلاقی، گران‌سنگ‌تر از کتاب دستینهٔ "اپـیکتتوس" (Epictete) است» *(ایـروین، ۱۳۸۳: ۱۹)* خوانش این اثر به جای آن که موجب نواخت تخیّل و انگیزش حواس باشد، خواننده را به تفکری دور و دراز می‌برد. در واقع هزارویک شب، اگر به درسـتی بـررسی شـود، خلاف آنچه بارها تکرار کرده‌اند، فقط کتابی شامل قصه و افسانه نیست، بلکه سراسر قلمروهای زندگی انسان را در برمی‌گیرد. داستان‌های هزارویک شب ما را به محیط‌ها و محافل گوناگون می‌برد و با اقوام و نژادهایی آشنا می‌کند که هر یک، رنگ خاصّ خود و وجههٔ چشم‌گیر ویژه‌ای دارد. مسألهٔ اخلاقی‌ای که به باور ما، اصل و اساس هزارویک شب است، این است که چگونه زنی با شاهی خودکامه، زودباور، زودخشـم، نـادان، سنگدل و وحشی که از همان آغاز، وی را محکوم به مرگ کرده است و او تنها، مهلتی یک شبه برای مردن یا زنده ماندن دارد، معامله خواهد کرد؟ شهامت اخلاقی آن زن را با همین معیار دشواری کار، می‌توان سنجید. حربه‌هایش در این پیکار کدامند؟ شهرزاد بی‌گمان زنی زیباست، امّا دختران دیگری که پیش از وی آمده‌اند، نیز زیبا و فسون‌گر بوده‌اند و با این وجود شاه، آنان را از دم تیغ، گذرانده است. از این رو شهرزاد در این پیکار، حربه‌هایی به کار می‌برد که پادشاه برای دفع آن‌ها آمادگی ندارد: سلاح دانایی و هوش. بنابراین در هزارویک شب، «شاهد دوئل میان روح و زور، دانایی و نادانی و نور و ظلمتیم و پیروزی با کسی است که از دیگری نیرومندتر است، یعنی آن زن» *(ثمینی، ۱۳۷۹: ۴۳)*.

داستان‌های هزارویک شب در چارچوب قصهٔ آغازینی گنجانده شده‌اند که از نظر

روایی به سه بخش مجزّا، تقسیم می‌شود:

بخش نخست: راوی دانای کل، بازگوکنندهٔ حکایت است و مقدمهٔ ماجرا را رقم می‌زند و در پایان نیز با روایت اختتامیه، داستان را به پایان می‌برد.

بخش دوم: راوی، پدر شهرزاد، وزیر ملک شهرباز است. او داستانی کوتاه برای شهرزاد روایت می‌کند و سپس بسیار زود، صحنهٔ داستان را ترک می‌گوید.

بخش سوم: شهرزاد راوی است. این بخش طولانی‌ترین قسمت مجموعهٔ هزارویک شب به شمار می‌آید.

بحث و بررسی

الف) زمان و روایت

بحث از مفهوم زمان در میان اندیشمندان و نظریه‌پردازان سابقه‌ای دیرینه دارد؛ از فیلسوفان گرفته تا یزدان‌شناسان و فیزیک‌دانان، هر کدام اظهارنظرهایی در باب زمان داشته‌اند، اما همگی تصریح کرده‌اند که تعریفی عینی و دقیق از زمان امری ناشدنی است. «آلبرت اینشتین روزی گفته بود که زمان همان چیزی است که مردم بر روی عقربه‌های ساعت خود می‌بینند. سنت آگوستین نیز اظهار داشته بود تا زمانی از من نپرسند که زمان چیست، من می‌دانم که زمان چیست، اما آن‌گاه که از من بپرسند که زمان چیست، دیگر نمی‌توانم پاسخی بدهم. هوسرل، فیلسوف پدیدارشناس، شعار اصلی‌اش این بود: حرکت به سوی خود اشیاء. اما پیش از او فیلسوفانی هم‌چون کانت اظهار داشته بودند که نمی‌توان شیء فی نفسه (thing in itself) را دریافت» (chatman, 1975: 298) به همین دلیل با رویکردی پدیدارشناسیک نمی‌توان خودِ زمان را تعریف کرد، بلکه ظهور و ارتباط آن با دیگر پدیدارهایی هم‌چون روایت است که آن را دریافت‌پذیر می‌کند. به هر حال، انسان به عنوان موجودی که باشنده‌ای در زمان (being in time) است، برای تقسیم‌بندی زمان از مفاهیمی هم‌چون شب، روز،

سال، ماه، قرن و هزاره که برگرفته از جریان‌های طبیعی‌اند، بهره می‌گیرد. انسان، به واقع موجودی است که به لحاظ ساختار ذهنی، هم در حالِ شَوَند (becoming) است، و هم امور و جریان‌ها را بر مبنای پی‌آیندی (successivity) درمی‌یابد. اگر فرد از جهان بیرونی بریده شود، باز هم تجربهٔ توالی و پی‌آیندی و تداعی اندیشه‌های خود را دنبال می‌کند. ساختار ذهنی انسان از "فرآیند" جدایی‌ناپذیر است. از مقوله‌های اصلی ساختار فاهمهٔ انسان، یکی نیز "زمان" است *(رک. قاسمی‌پور، ۱۳۸۵: ۱۱۸)*.

جالب این است که بسیاری از نظریه‌پردازان، فهم زمان را تابع فهم و کنش روایت می‌دانند، زیرا «هر تجربه زمان‌مند (تجربه‌ای که در مسیر زمان رخ می‌دهد، با زمان دانسته و شناخته می‌شود) با کنش روایی همراه است. زمان بی‌معناست، مگر آن که خود زمانمند شود، یعنی به بیان درآید، یا به گفتهٔ ارسطو روایت شود» *(احمدی، ۱۳۷۸: ۶۳۵)* از میان نظریه‌پردازان علوم انسانی، هیچ کس به اندازهٔ پل ریکور، به رابطهٔ زمان و روایت نپرداخته است. او کتاب سه‌گانه‌ای با عنوان "زمان و روایت" دارد. به نظر ریکور، زمان صرفاً بخشی از ابزارهای روایت نیست، بلکه روایت رابطهٔ انسان با زمان است. دیدگاه "ریکور" دربارهٔ رابطهٔ روایت با زمان به طور کلی، مبتنی بر این است که «روایت ابزار بنیادینی است که انسان از رهگذر آن، زمان‌مندی را درمی‌یابد. در یک رابطهٔ مقارن با هم است که از طریق تجربهٔ روایت‌ها (تاریخی یا داستانی)، می‌توانیم به سامان‌دهی انگارهٔ زمان پی ببریم و از طریق تجربهٔ زمان است که می‌توان توانش روایی (narrative competence) را به پیش ببریم. از آن جایی که انسان نمی‌تواند، بیرون از تجربهٔ زمان وجود داشته باشد، می‌توان گفت که انسان، حیوانی روایی (home fabulans) است» (Macquillan, 2000: 238) از این رو، برای "ریکور" روایت، بیان بنیادین هستی (being) است، به عنوان لحظهٔ "حضور". انسان ساختار مفاهیمی هم‌چون گذشته، آینده و حال را از طریق کنش روایت درمی‌یابد. در این‌باره "ریکور" می‌گوید: «فرض اولیهٔ من این است که زمان‌مندی و روایت‌مندی در معنای دقیق کلمه،

مرتبط با هم‌اند. در واقع من زمان‌مندی را آن ساختاری از هستی می‌دانم که زبان را به روایت بودگی می‌رساند، و روایت را ساختاری زبانی لحاظ می‌کنم، کـه زمـان‌مندی مصداق نهایی آن است. بنابراین، این رابطه، رابطه‌ای دوسویه است. هنر داستان‌گویی (story-telling) تأملی در باب زمان نیست که به وسیلهٔ آن وجود زمان، امری مسلم و عینی فرض شود. پیش از هر چیزی، هنر داستان‌گویی، روایت را در زمان قرار می‌دهد» (Ricour, 1980: 17).

"جـرالد پـرینس" نـیز از روایت‌شـناسان آمـریکایی است کـه از مـوضعی پسا-روایت‌شناختی، هم‌چون "ریکور" دربارهٔ رابطهٔ زمـان و روایت و تـفهّم زمـانی می‌گوید: «روایت با پدید آوردن آنات مختلف زمانی و برقرار ساختن پیوندی مـیان آن‌ها، با گنجاندن الگوهای معنادار در زنجیره‌های زمانی، با اشارت داشتن بر پایانی که تا اندازه‌ای محاط در آغازگاهی بوده است و آغازگاهی که رو به سوی پایانی دارد، با آشکار ساختن معنای زمان و تحمیل معنا بر آن، زمان را می‌خواند و به ما می‌آموزد که زمان را چه‌طور بخوانیم» (Prince, 2000: 129).

زمان گذشته از این‌که عامل ساختاردهندهٔ تمام روایت‌هاست، می‌تواند مانند هـر پدیده‌ای دیگر، به عنوان بن‌مایهٔ یک اثر درآید. آثاری هم‌چون "در جستجوی زمان از دست‌رفته" اثر مارسل پروست، "کوه جادو" اثر توماس مان، و "هزارویک شب" از این دست‌اند. هزارویک شب هم روایت را در زمان قرار داده است و هم زمان را در روایت.

گفتیم که زمان عامل ساختاردهندهٔ هر روایت است. اگر زمان در روایت وجـود نداشته باشد، محتوای آن که داستان باشد، هرگز وجود نخواهد داشت، چرا که یکی از سازه‌های اصلی هر روایتی، کنش یا اتفاق است، که مبتنی بر حرکت و زمان است.

ب) زمان در روایت

یکی از مسائل مهمی که "ژرار ژنت" به آن پرداخته است، پیامدهای ضمنی رابـطهٔ

نامتوازن میان زمان داستان و زمان سخن است که به گسست زمانی یا زمان‌پریشی (anachrony) می‌انجامد. توازی و تطابق کامل، آن‌گاه میسر است که زمان داستان و زمان سخن، هم‌اندازه باشند، که چنین امری اندک‌یاب است. بیش از هر چیزی این مسأله به جهت‌گیری تک‌خطی نظام نشانه‌ای زبان و بعد چندخطی زمان داستان برمی‌گردد. نظم و ترتیب رخدادها در داستان به هر صورتی که باشند، در نظام تک‌ساحتی زبان بازنمایی می‌شود. در این‌باره ژنت می‌گوید: «بررسی نظم زمان‌مندانهٔ (temporal order) یک روایت، مبتنی است بر مقایسهٔ میان ترتیبی که رخدادها یا بخش‌های زمان‌مند در سخن روایی انتظام می‌یابند، با ترتیب زنجیره‌ای که همین رخدادها یا بخش‌های زمان‌مند در داستان دارند، به گونه‌ای که نظم و ترتیب زمانی مربوط به داستان، یا به واسطهٔ خود روایت مورد اشارت قرار می‌گیرد و یا از این یا آن سرنخ فهمیده می‌شود» (Genette, op.cit 2002: 92).

ژنت به طور کلی تمام ناهماهنگی‌ها و عدم توازی‌های مربوط به ترتیب زمان داستان و زمان سخن (مانند بازگشت زمانی و پیشواز زمانی) را با عنوان "زمان‌پریشی" مطرح می‌کند. اگر کلیت خط داستانی یک روایت را در نظر بگیریم، بازگشت‌ها و پیشوازهای زمانی، درون همین روایت اولیه یا اصلی شکل می‌گیرند و به نوعی در بطن آن خط داستانی اصلی " درونه‌گیری" می‌شوند. روایت اصلی یا اولیّه (first narrative) اصطلاحی است که ژنت آن را مطرح کرده و منظور از آن سطح داستانی رخدادها یا به عبارتی اولین سطحی است که خواننده با آن روبه‌رو می‌شود؛ همانند شیوهٔ داستان در داستان، که داستان اولیه به عنوان سطح اولیه یا اصلی به شمار می‌آید، انواع زمان‌پریشی‌ها نیز در درون سطح اصلی یا اولیهٔ روایت درونه‌گیری می‌شود. ژنت دربارهٔ درونه‌گیری زمان‌پریشی‌ها در سطح روایت اصلی می‌گوید: « هر نوع زمان‌پریشی‌ای با عطف توجه به روایتی که آن را در درون خود جای می‌دهد به درون خود پیوند می‌زند، سازندهٔ روایت دیگری است که به لحاظ زمانی در مرتبهٔ دوم و بر

اساس نوعی نحو روایتی (narrative syntax) تابع روایت اصلی است. از این‌رو می‌توانیم سطح زمانی روایت را با توجه به زمان‌پریشی‌ای که تعریف کردیم، روایت اصلی بخوانیم» *(همان: ۹۳)*.

پ) جنبه‌های سه‌گانهٔ زمان

تا پیش از "ژرار ژنت" هیچ‌کس به طور کامل به این جنبه‌های سه‌گانه که در پی می‌آیند، نپرداخته است. او زمان را بر اساس سه جنبه، مورد بررسی قرار می‌دهد:

۱. ترتیب ۲. دیرش ۳. بسامد (Order).

ترتیب یا نظم عبارت از توالی رخدادها در داستان و نظم و آرایش آن‌ها به شیوه‌ای خاص و بر مبنای یک پیرنگ ویژه در سخن یا متن روایی است. دربارهٔ ترتیب زمانی رخدادها همواره این پرسش مطرح است که یک رخداد خاصّ، چه موقع مطرح شده است؛ آیا در اول، وسط یا آخر بوده است؟ آیا زمان داستان در درون نظم زمان سخن بازگشت زمانی یا پیشواز زمانی دارد؟ پس در ترتیب زمانی، مسأله این است که آیا بازنمایی روایی، پیرو توالی طبیعی رخ داده است؛ اگر چنین باشد، ما با یک نظم گاه‌شمارانه (duration) و اگر نباشد با شکلی از زمان‌پریشی روبه‌رو هستیم. پس ترتیب زمانی با توازن یا عدم توازن زمان رخدادهای داستانی و آرایش تک‌ساحتی سخن روایی، مرتبط است.

دیرش زمانی به تناسب میان طول زمان داستان با طول سخن روایی، مربوط است. دربارهٔ دیرش زمانی، پرسش اصلی "مقدار" زمان است؛ یعنی این که مقدار زمان داستان یک سال است، دو هفته است، صد سال است، کوتاه یا طولانی است و معیارهای زمانی از این دست. مسأله اصلی دیرش زمانی متن نیز، این است که زمان داستان می‌تواند بزرگ‌تر، یا برابر و یا کوچک‌تر از دیرش سخن روایی باشد. فهم و تشریح دیرش زمانی داستان و ارتباط آن با سخن روایی، پیچیده‌تر از دو جنبهٔ دیگر است، به گونه‌ای که ژنت

و "ریمون کنان" هم معیار خرسندکننده‌ای بر آن نیافته‌اند.

بسامد زمانی، مبتنی بر این نکته است که یک رخداد، چند بار در یک سخن روایی تکرار می‌شود؛ به عبارتی دیگر، بسامد به روابط و مناسبات میان شمار زمان‌هایی که یک رخداد روی می‌دهد و بین دفعاتی که آن رخداد نقل و روایت شود، مربوط است. مثلاً یک رخداد واحد را شخصیت‌های متفاوت می‌توانند در زمان‌های متفاوت نقل و روایت کنند. به طور کلی ژنت «بر اساس مفهوم ترتیب زمانی، به بحث دربارهٔ روابط میان توالی رخدادها در داستان و نظم خطی آن‌ها در متن می‌پردازد. او بر حسب مفهوم دیرش به بررسی روابط میان مدت زمانی که رخدادها برای روی‌دادنشان تصرف می‌کنند و میزان حجمی که از متن برای روایت آن‌ها صرف می‌گردد، می‌پردازد. به موجب این مفهوم، بسامد به شمار زمان‌هایی که یک رخداد در متن ظاهر می‌شود و شمار دفعاتی که همان رخداد در متن روایت می‌گردد، توجه می‌کند» (Rimmon-Kenan, 2002: 46).

حال بر اساس نمونه‌هایی از هزارویک شب، با تفصیل بیش‌تر به هر کدام از جنبه‌های زمانی می‌پردازیم.

پ – ۱) ترتیب

روایت‌شناسان، تفاوت میان زمان داستان و زمان متن و شیوهٔ ترتیب زمان در روایت را با اصطلاحاتی برگرفته از هنر سینما یا روان‌شناسی، توضیح می‌دادند؛ اصطلاحاتی هم‌چون: بازگشت به گذشته، (Flash Back) پرش به آینده، (Flash Forwarding) یا پیش‌نگری (Anticipation) و پس‌نگری (Chronological) اما روایت‌شناسان ساختارگرا، برای پرهیز از معنای ضمنی سینمایی و روان‌شناسانهٔ این اصطلاحات، واژگان دیگری را مطرح کردند. ژنت عدم توازی میان زمان متن و زمان سخن را زمان‌پریشی (Anachrony) می‌نامد. او عدم توازی‌های مربوط به ترتیب را با اصطلاحات بازگشت زمانی (Analepsis) و پیشواز زمانی (Prolepsis) بیان می‌کند.

تودوروف دربارهٔ زمان‌پریشی به طور کلی می‌گوید: «ساده‌ترین رابطه‌ای که مشاهده می‌شود، رابطهٔ ترتیب است. ترتیب زمان روایت سخن با ترتیب زمان روایت‌شدهٔ داستان، متوازن نیست و به ناگزیر در ترتیب وقایعِ 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، ناممکن‌بودگی زمان‌مندی به زمان‌پریشی می‌انجامد» *(تودوروف، ۱۳۷۹: ۵۹)*.

پ – ۱ – ۱) بازگشت زمانی

بازگشت زمانی عبارت است از روایت یک رخداد در مقطعی از متن پس از آن که رخدادهای متأخرتر از آن، روایت شده باشند. در چنین حالتی، کنش روایت به مقطعی از گذشتهٔ داستان بازمی‌گردد. یعنی زمان داستان رو به عقب برمی‌گردد، ولی نظم فضایی – زمانی سخن، رو به پیش می‌رود. در هزارویک شب، در داستان "ایوب بازرگان و پسرش غانم"، می‌توان نمونه‌هایی از بازگشت زمانی را یافت:

سه غلامی که در گورستان بغداد با غانم روبه‌رو می‌شوند، برای گذران شب، تصمیم به قصّه‌سرایی می‌گیرند:

«برادران عزیز! ما از راه رفتن و بردن و زمین گذاشتن صندوق و باز کردن و بستن درب گورستان بسیار خسته‌ایم... اندکی می‌آساییم و بعد بلند می‌شویم و کارمان را انجام می‌دهیم. اما برای آن که شب را زودتر به صبح برسانیم هر یک از ما تمام سرگذشت خود را از آغاز تا انجام برای بقیه می‌گوید» *(الف لیله و لیلة، ۲۰۰۴. ج۱: ۱۴۵)*. آنگاه سه غلام به ترتیب به روایت داستان خود می‌پردازد.

صواب (غلام اول): «برادران! بدانید که مرا هنگامی که پسرکی شش ساله بودم، دلالی برده‌فروش از خاک سرزمینم ربوده به بغداد آورد...» *(همان: ۱۴۶)*.

کافور (غلام دوم): «ای برادران! بدانید که من از وقتی هشت ساله بودم، هر سال یک دروغ به برده‌دار می‌گفتم و او را به جان دیگران می‌انداختم...» *(همان)*.

بخیت (غلام سوم): «ای عموزادگان من! سرگذشت من بسیار دور و دراز است زیرا به بانوی خانه و پسر بزرگ اربابم دست‌درازی کردم...» *(همان: ۱۴۹)*.

در ادامهٔ داستان "ایوب بازرگان و پسرش غانم"، قوت‌القلوب در شرح آنچه میان او و خلیفه رخ داده است، از بازگشت زمانی بهره می‌جوید:

«بدان که من سوگُلی خلیفه هارون‌الرشید و نامم قوت‌القلوب است. من در قصر هارون‌الرشید پرورش یافتم و چون به بزرگسالی رسیدم، خلیفه با مشاهدهٔ زیبایی و رعنایی من، دلباخته‌ام شد...» *(همان: ۱۵۱)*.

پ – ۱ – ۲) پیشواز زمانی

در مقابل بازگشت زمانی، پیشواز زمانی، روایت یک رخداد در مقطعی از متن است، پیش از آن که رخدادهای از پس آینده، به لحاظ زمانی، روایت شوند. در چنین حالتی، زمان داستان، بر زمان سخن، پیشی می‌گیرد. «اگر رخدادهای الف، ب، پ، در ترتیب متن به صورت ب، پ، الف بیایند، بنابراین الف نوعی بازگشت زمانی (Analeptic) است. اگر از دیگر سوی، همان رخدادها در ترتیب متن به شکل پ، الف، ب، بیابند، بنابراین، پ نوعی پیشواز زمانی (Proleptic) است» (Rimmon-Kenan, op.cit, 2002: 93).

البته نمونهٔ پیشواز زمانی، کم‌تر و نامعمول‌تر از بازگشت زمانی است. در هزارویک شب در مواردی چند می‌توان این نمونه از حرکت داستان را مشاهده کرد:

در داستان "جوذر ماهی‌گیر و برادرانش"، عبدالصمد مغربی، راه رسیدن به گنج را این‌گونه برای جوذر شرح می‌دهد:

«بدان که چون افسون بخوانم و بر آتش و سوختنی بدمم، آب رودخانه فروخواهد رفت و دری زرّین به روی تو گشاده شود که دو حلقهٔ فلزی بر آن است. آنگاه تو بر آن درب، اندکی صبر کن. سپس سه بار در بکوب و بار دوم کمی بلندتر از بار نخست. آنگاه لختی تأمل کن و سه بار پیاپی در بکوب. صدای گوینده‌ای خواهی شنید که گوید:

کوبندهٔ در این گنج‌ها کیست که به گشودن اسرار و رموز آگاه نیست؟ تو در پاسخ او بگو: منم، جوذر ماهی‌گیر، پسر عُمَر. آنگاه درب بر تو گشوده شود و مردی با شمشیر برکشیده در برابر تو پدیدار گردد و گوید: اگر تو آن مردی که گفتی، گردن پیش آر تا تو را سر از تن بیفکنم. تو بیم مکن و گردن پیش بر، زیرا هر آینه شمشیر بالا برد و بر تو فرود آورد، در برابر تو بر خاک افتد و...» *(الف لیله و لیلة، ۲۰۰۴. ج۳: ۱۰۵)*.

نمونهٔ دیگر پیشواز زمانی در داستان حاسب کریم‌الدین است. در ابتدای داستان، طالع‌بینان، آیندهٔ حاسب را این‌گونه برای مادرش پیش‌گویی می‌کنند:

«آگاه باش که پسر نوزاد تو در این جهان به درازی خواهد زیست، لیکن در نخستین ایام عمر خویش به سختی و دشواری افتد و چون آن ایام بگذرد، سر از حکمت درآورد» *(همان. ج۲: ۳۶۸)*.

پ – ۲) دیرش یا امتداد زمانی

مسأله‌ای که از رابطهٔ زمان داستان با زمان سخن می‌باید بدان پرداخت، موضوع دیرش یا طول زمان داستان با طول سخن روایی یا به عبارتی بهتر دیرش زمانی خواندن متن است. ژنت، دیرش متن را "شبه دیرش" (Psedu-Duration) می‌خواند. چرا که، طول یا دیرش متن، فضایی است که با خوانش مبدّل به زمان می‌گردد؛ عین جاده با پیمودن آن. منظور از دیرش در روایت‌شناسی، مجموعه‌ای از موقعیت‌ها و پدیدارهاست، که طول زمان داستان را با طول زمان سخن مرتبط می‌سازد. روایت‌شناسان، بر اساس مفهوم دیرش به رابطهٔ میان زمانی که رخدادها برای روی دادنشان نیاز دارند، با مقدار یا حجمی که از متن به آن‌ها اختصاص داده می‌شود، می‌پردازند. در این قسمت، حالات مختلف دیرش زمان داستان و سخن را بیان می‌داریم.

پ – ۲ – ۱) درنگ (Pause) یا گسست

در این حالت زمان سخن، صرفِ توصیف یا تفسیر می‌شود و زمان داستان از حرکت

باز می‌ایستد و به واقع هیچ کنشی صورت نمی‌پذیرد. به گفتهٔ تودوروف «این حالت، زمانی اتفاق می‌افتد که زمان سخن در زمان داستان هیچ قرینه‌ای نداشته باشد» *(تودوروف، ۱۳۷۹: ۶۰)*. "ریمون کنان" نیز در این باب اصطلاح "درنگ توصیفی" (Descriptive Pause) را به کار برده است. او می‌گوید «سرعت حداقل به مثابهٔ درنگ توصیفی ظهور می‌نماید. یعنی آنجا که بخشی از متن [زمان سخن] مطابق با دیرش صفر داستان است» (Rimmon-Kenan, op.cit, 2002: 53). گسست، گونه‌ای وقفه است. یکی از کاربردهایش این است که امکانی برای نگه داشتن اندازه‌ای از روایت (یا گفتگو) و گریز زدن و جهش به گفتگویی دیگر را فراهم می‌کند. گسست، امکانی برای ایجاد تعلیق، جذابیت گفتگو و گریز از پایان است. هم‌چنان که در هزارویک شب، شهرزاد در پایان هر شب با گریز از قصه‌ای که پایان یافته به قصه‌ای که به آن دامن زده است، شب را به صبح می‌رساند و با این تعلیق از پایانی محتوم می‌گریزد و پایانی محتمل را فراهم می‌آورد. اگر این ناتمام ماندن یک گفتگو، امکانی برای تردید یا مجالی برای تجدید نظر در نحوهٔ گفتگوست، در روایت‌گری هزارو یک شب، مجالی است (یعنی طی روز) تا شاه بتواند آگاهی درونی خود را در کارهای روزمره‌اش به آگاهی‌های اجتماعی بسنجد و شهرزاد نیز بتواند به آن چه که باید بگوید، بیندیشد. از این روی، گسست امکانی برای ارزیابی فردی و جمعی است؛ مانند توقف و ارزیابی آنچه روی داده و نیز آنچه که پیش رو داریم.

تهی شدن، یا رها شدن در گفتگو (روایت) حالتی مانند سکون یا سکوت است. فاصله‌ای که برای زمانی کوتاه، نُتی نواخته نمی‌شود ولی ذهن طرفین گفتمان، برای مدتی – هرچند کوتاه – با سرعت و شتاب پیشین به جلو می‌رود در حالی‌که نمی‌داند پس از این وقفه یا جهش چه خواهد گفت، چه خواهد شنید یا چه خواهد شد.

چنین حالتی در هزارویک شب بسیار به چشم می‌خورد، زیرا راوی آن ازجمله راویان برون‌داستانی و دیگرگوی است و به تفسیر و صدور احکام کلی فراوانی

می‌پردازد. برای مثال در داستان "ایوب بازرگان و پسرش غانم"، «غانم پس از برون‌رفت غلامان از گورستان، کنجکاو شد تا ببیند در صندوقچه چیست؟ بنابراین منتظر ماند تا سپیده دمید. آنگاه از درخت خرما پایین آمد و با دست، خاک را یک‌سو کرد و صندوق را بالا آورد. سپس سنگی برداشت و قفل را شکست و در آن چادری دید که در آن دختری بی‌هوش و بی‌گوش از بنگ خفته بود...» *(الف لیله و لیلة، ۲۰۰۴.ج۱: ۱۴۹)* در چنین حالتی زمان داستان از حرکت بازمی‌ایستد ولی زمان سخن به پیش می‌رود.

پ – ۲ – ۲) حذف و ایجاز (Elipsis)

حذف یعنی شکاف آشکار یا پنهان در توالی داستان، برای حرکت دادن یا پراندن داستان به جلو؛ به عبارتی مقداری از زمان مربوط به داستان است که به هیچ وجه در متن نقل و بازنمایی نشده باشد. به نظر "چتمن" در چنین حالتی «زمان داستان برای خود حرکت می‌کند، ولی سخن متوقف می‌ماند» (John, 2003: N5. 3). حذف در واقع حداکثر شتاب و سرعت در زمان داستان است که روایت نمی‌شود، ولی فهمیده می‌شود؛ در این‌باره تودوروف می‌گوید: «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» *(تودوروف، ۱۳۷۹: ۶۰)*. مثلاً اگر گفته شود که "صبح روز بعد از خواب بیدار شدیم و فردایش به بقیهٔ کارها پرداختیم" در این جا حوادث و رخدادهای شب، حذف شده‌اند. در داستان "بلوقیا"، بعد از سوختن عفّان – مردی که بر تمامی دانش‌های جهان آگاه بود – بلوقیا حیرت‌زده و ناراحت «از کوه فرود آمد و رفت تا به کنار دریا رسید. از دیدن آن کوه‌ها و جزیره‌ها غرق شگفتی شد. شب را در آن‌جا به سر آورد و فردا با دمیدن سپیدهٔ صبح، پاهایش را با افشرهٔ آن گیاه چرب کرد و روانهٔ دریا شد و روزان و شبان بسیار در راه بود و حیران از ماجراهای هول‌انگیز و شگفتی‌ها و چیزهای عجیب و غریب دریا، روی آب رفت و رفت تا سرانجام به جزیره‌ای چون بهشت خدا رسید...» *(الف لیله و لیلة، ۲۰۰۴. ج۲: ۳۷۵)*.

پ – ۲ – ۳) شتاب (Acceleration)

شتاب چنان است که زمان بخشی از سخن یا متن، به نحوی قابل ملاحظه، کوتاه‌تر از زمان داستان باشد. این‌گونه شتاب، در بسیاری از متون دیده می‌شود، که زمان داستان بسیار طولانی‌تر از زمان سخن باشد. چندین سال می‌توانند در خلاصه‌ای از سخن بیان گردد. ریمون کنان می‌گوید: «فرایند شتاب با صرف بخش کوتاهی از متن [سخن روایی] برای یک دورهٔ طولانی از داستان پدید می‌آید» (Rimmon-Kenan,op.cit, 2002: 52).

در داستان "جانشاه و شمسه"، راوی داستان این‌گونه روایت می‌کند:

«طیغموس شاه به شنیدن این مژده که همسرش پسری خوش‌چهره برای او زاده است، بسیار شاد و خوشحال شد... و نام پسر را جانشاه گذاشت و او را به دایه سپرد که به او شیر بدهد و از او نگاهداری کند و به بهترین شکل، فرزند را پرورش دهند. هنگامی که به پانزده سالگی رسید، پدرش به او خواندن آموخت...» *(الف لیله و لیلة، ۲۰۰۴.ج۲: ۳۸۵)*. در اینجا، پانزده سال زمان، به یک‌باره از داستان پنهان می‌شود. در ادامهٔ همین داستان، حرکت سریع داستان بارها تکرار می‌شود:

«جانشاه از شنیدن گفته‌های شیخ نصر، دل‌آسوده شد و یک سال دیگر نیز نزد او ماند» *(همان: ۳۹۵)*.

«دختر پریزاد گفت: ای یار عزیز و روشنایی چشم و دل من! می‌دانی ما تا اینجا چه مقدار راه آمده‌ایم؟ جانشاه گفت: نه. دختر گفت: به اندازهٔ سه ماه راه آمده‌ایم» *(همان: ۳۹۹)*؛ «طیغموس شاه و کفید، هفت سال به این وضع ادامه دادند» *(همان: ۴۰۶)*.

پ – ۲ – ۴) واشتاب (Deceleration)

واشتاب یعنی این که بخشی از سخن روایی به نحو چشم‌گیری، طولانی‌تر از زمان داستان باشد. فرایند واشتاب به این صورت است که بخش یا زنجیرهٔ طولانی از متن، به لحظهٔ کوتاهی از زمان داستان اختصاص داده شود. واشتاب به این معنی است که دیرش

"زمانی فضاییِ" سخن بزرگ‌تر از زمان داستان باشد. توصیف مفصل جزئیات حرکت یک شخصیت، می‌تواند به عنوان امری باشد که نشان‌دهندهٔ بزرگ‌تر بودن زمان سخن از زمان داستان باشد. داستان سفر بلوقیا، سرشار از توصیف‌های دقیقِ مکان‌ها و جزیره‌هایی است که بدانها می‌رسید:

«بلوقیا شگفت‌زده وارد آن جزیره شد و در آنجا به گشت و گذار پرداخت و دید عجب جزیرهٔ بزرگی است. خاک آنجا از زعفران و ریگ‌های آن گوهرهای گران‌بها و سنگ‌های پُربها، حصار و پرچین آن یاسمین و کِشته‌های آنجا درختان زیبا و دل‌انگیزترین و خوشبوترین گل‌ها و گیاهان بود. در آن جزیره تا دلت می‌خواست چشمه‌سار بود و هیزم و چوب‌های آن عود قماری و عود قاقلی و نی‌های آن همه نیشکر بود و گل‌های گوناگون و رنگارنگ از گل سرخ و نرگس و تاج خروس و زلف عروس تا قرنفل و ارغوان و میخک و بابونه و سوسن و بنفشه آنجا را فرا گرفته بود. پرندگان بر درختان می‌خواندند، جویبارها در حال گذار، چشمه‌ها گوارا چون عسل و آب آن پُر دُرّ و گوهر بود. آهوان می‌خرامیدند و گوزنان می‌چمیدند و دل عاشق شیدا را تسلا می‌بخشیدند» *(همان: ۳۷۵)*.

پ – ۲ – ۵) نمایش صحنه (Sence)

حالتی است که در آن زمان داستان و زمان سخن، پا به پای هم جلو می‌روند؛ یعنی دیرش داستان (Story-Duration) و دیرش سخن، هماهنگ می‌گردند. چنین حالتی، مبتنی بر روایت مفصل و پر جزئیات یک رخداد کنشی است. در چنین حالتی، زمان داستان و زمان متن، هم‌دیرش می‌شوند. ریمون کنان می‌گوید که در چنین حالتی «آن چه که ویژگی یک نمایش صحنه را مشخص می‌کند، کمیّت اطلاعات روایتی از یک سو و حذف و کنار نهادن نسبی راوی از دیگر سوی است» (Rimmon-Kenan,op.cit, 2002: 52).

در حکایت "غانم بن ایوب" در شب چهل‌ودوم، گفتگویی که میان خلیفه و

قوت‌القلوب انجام می‌شود، نمونه‌ای از نمایش صحنه است:

«خلیفه وارد قصر شد و خدمتکار خود را به سراغ قوت‌القلوب فرستاد. قوت‌القلوب گریان آمد و در زد و اجازهٔ ورود خواست. خلیفه گفت: قوت‌القلوب! می‌بینم مرا ظالم می‌خوانی و شکایت از من نزد دگران می‌بری. من به چه کسی ظلمی روا داشته‌ام؟ به حریم چه کسی تجاوز نموده‌ام؟ من به چه کسی دشنام داده‌ام؟ قوت‌القلوب گفت: بـه غانم بن ایوب...» *(الف لیله و لیلة، ۲۰۰۴. ج۱: ۱۵۹)*.

نمونه‌های فراوانی از نمایش صحنه را می‌توان در هزارویک شب یافت.

پ – ۳) بسامد

آخرین رابطهٔ میان زمان سخن و زمان داستان، بسـامد است. بسـامد، بـه سـخنی دقیق‌تر، رابطهٔ میان شمار زمـان‌هایی است کـه یک رخـداد، روی مـی‌دهد و شـمار زمان‌هایی که همان رخداد، بازگویی یا روایت می‌شود. در واقع، بسامد به تـمهیدات راوی برای نقل و روایت تکرارشونده یا فشرده مربوط است. اما لازم به ذکر است که هیچ رخدادی در تمام جنبه‌ها و سویه‌هایش تکرارپذیر نخواهد بود، و هیچ بخش یـا زنجیرهٔ تکرارشونده‌ای از متن، نیز همان نیست که از قبل بوده است، زیرا جایگاه جدید رخداد و سخن روایی، بافت متقاوتی نسبت به گذشته دارد؛ اما به هـر حـال، روابـط بسامدی میان زمان داستان و زمان سخن، خود مبتنی بر سه امکان است، که هیچ کس پیش از ژنت به آن‌ها اشاره نکرده است.

پ – ۳ – ۱) روایت تک‌محور (Singulative)

روایت تک‌محور «چنان است که در آن یک سخن روایی واحد، رخداد واحدی را تکرار کند» *(تودوروف، ۱۳۷۹: ۶۱)*. چنین شکلی از بسامد، عمومی‌ترین نـوع بسـامد روایی و رابطهٔ میان شمار زمان داستان و شمار روایت آن در سخن است. در چـنین حالتی، به لحاظ بسامدی، هر رخدادی مطابق با یک واحد روایی است. برای نمونه در داستان "حاسب کریم‌الدین"، حاسب داستان خودش و ملکهٔ ماران را تنها یک‌بار برای

تاجران شهر، تعریف می‌کند؛ شمسه در داستان "جانشاه و شمسه"، حکایتش با جانشاه را یک‌بار برای پدر و مادرش روایت می‌کند.

پ – ۳ – ۲) روایت چندمحور (Repetative)

یعنی نقل و گزارش چندبارهٔ رخدادی که یک مرتبه اتفاق افتاده است. در توضیح روایت چندمحور، تودوروف می‌گوید: «روایت چند محور از فرآیندهای گوناگون نتیجه می‌شود؛ فرآیندهایی نظیر پرداختن مکرر به داستانی واحد توسط شخصیتی واحد، روایت‌های مکمل چندین شخصیت داستانی دربارهٔ پدیده‌ای واحد و روایت‌های متناقض یک یا چند شخصیت که ما را نسبت به واقعیت داشتن یک رخداد خاص یا نسبت به مضمون دقیق آن دچار شک و تردید می‌کنند» *(همان: ۶۱)*.

چنین بسامدی که یک رخداد واحد، هم چند بار متفاوت، زمان داستان و هم زمان سخن روایی را تصرف کرده باشد، در هزارویک شب دیده می‌شود. چنین بسامدهایی "تکرار در تکرار" به شمار می‌آیند.

در داستان "جانشاه و شمسه"، جانشاه روایت داستانش را یازده‌بار تکرار می‌کند. او داستان زندگی و سفرش را به ترتیب برای بلوقیا، مرد یهودی، شیخ نصر، شمسه طیغموس شاه، شاه بدری، یغموس راهب، شاه شماخ، عابری از یاران شمسه و سرانجام دگر بار برای خود شمسه روایت می‌کند.

در داستان "بلوقیا" که در درون داستان حاسب کریم‌الدین آمده است، شخصیت اصلی داستان، زندگی خود را دوازده‌بار برای روایت‌گیران مختلف تکرار می‌کند. ماران ملکهٔ ماران، عفان، شراهیا، صخر، براخیا، میخائیل، فرشتهٔ کوه قاف، جانشاه، خضر، خانواده و دوستان و بالاخره همراه ملکهٔ ماران به ترتیب، دوازده روایت‌گیر بلوقیا هستند.

پ – ۳ – ۳) روایت تکرارشونده (Iterative)

روایت تکرارشونده یعنی یک‌بار نقل و گزارش رخدادهایی که چند بار اتفاق افتاده

است. این چنین امکانی به یاری افعال استمراری فراهم می‌شود، که یک‌بار زمان متن را به خود اختصاص می‌دهد. تودوروف می‌گوید: «روایت تکرارشونده در تمام ادبیات کلاسیک تمهیدی شناخته شده است که البته نقش محدودی در آن ایفاء می‌کند. نویسنده معمولاً حالت پایدار آغازینی را به کمک افعال استمراری (که ارزش تکرارشونده دارند) بیان می‌کند، و این عمل را پیش از وارد کردن مجموعه‌رخدادهای ویژه‌ای انجام می‌دهد که گزارش او را خواهند ساخت» *(همان: ۶۲)*.

در هزارویک شب به ندرت از این نوع روایت استفاده شده است. در داستان حاسب کریم‌الدین، روایت تکرارشونده با جملهٔ "او را از تمام آنچه که از آغاز تا پایان بر سرش آمده بود، خبردار ساخت" آمده است. این عبارت در سیر روایت دو کارکرد دارد: اول این که، نقش خبردهی کاملی را ایفا می‌کند؛ به این مفهوم که راوی بیان تمام رخدادهای پیشین را برای روایت‌گیر جدید به عهده می‌گیرد و دوم، به تعداد حکایت‌های درونه‌ای، در داستان‌های درونه‌گیر افزوده می‌شود؛ چرا که این جمله در واقع شرح کامل داستانی است که روایت‌گیر اصلی از آن باخبر شده و تکرارش لازم نیست؛ در حالی‌که شخصیت‌های جدید، نیازمند شنیدن و دانستن آن هستند.

نتیجه

روایت داستانی، زنجیره‌ای از رویدادهاست که در پیکرهٔ یک متن به خواننده منتقل می‌شود؛ این انتقال همواره بر بستری از روایت و با زمان‌های متعدد، تولید یا بازتولید می‌شود. یکی از جنبه‌های پدیداری زمان، تبلور و تجسّم آن در ساحت روایت است؛ از دیگر سوی، یکی از مؤلفه‌های اصلی و اساسی روایت، زمان است که خطّ سیر روایت بر حسب آن به پیش می‌رود. با در نظر گرفتن مسألهٔ کیفیّت تجسّم زمان در روایت (یعنی بر اساس ترتیب، دیرش و بسامد) می‌توان به چگونگی ساختار زمان در روایت‌های داستانی و از جمله داستان‌های هزارویک شب پی برد. تشریح و تحلیل

مسائل یاد شده، به معنای "دستور زبانِ" زمان در روایت است؛ یعنی به واقع تحلیلی توصیفی از زمان در روایت است. نظریهٔ روایت‌شناسی ساختارگرایانه، نظریه‌ای ارزش‌دارانه و تجویزی نیست که بخواهد بگوید زمان در روایت باید چنین و چنان باشد؛ بلکه دیدگاهی است که به توصیف ساختارها و سازه‌های روایی می‌پردازد و دستور زبان و نحو ساختار عامّ سخن‌ها و روایت‌ها و سازه‌های‌تشکیل‌دهندهٔ آن را عیان می‌سازد. ایدهٔ محوری این مقاله، نشان دادن انواع حالت‌های زمانی در سیر روایت‌گری هزارویک شب بود. در هزارویک شب سخن گفتن، مساوی با زندگی و سکوت، برابر با مرگ است. چگونگی روایت‌گری شهرزاد و نحوهٔ استفادهٔ او از عنصر زمان، پدیده‌ای جدای از شرایط او نیست. شهرزاد چه آنجا که خود، راوی داستان‌ها است و چه آنجا که روایت را به دیگری واگذار می‌کند یا در فرآیند هم‌زمانی روایی (Diegetic Synchrony) که مشترک با اشخاص داستان، به روایت‌گری می‌پردازد؛ در هر فاصله‌ای که از روایت قرار گرفته باشد، بازگشتِ روایت و سرنخ جریانِ روایی، در دست اوست. شهرزاد ناگزیر از یادآوری و تکرار است. استفادهٔ متنوّع شهرزاد از ساختارهای مختلف زمانی در روایت داستان‌هایش، نوعی توازی و تضاد میان قصه‌ها پدید می‌آورد و اشتیاق شهریار را به شنیدن آن‌ها افزایش می‌دهد. کاربرد عنصر زمان در قصه‌ها، اغلب، باعث می‌شود که ما احساس کنیم با طرح و نقشه‌ای ناقص و بدون پایان‌بندی روبه‌رو هستیم؛ یعنی ساختاری که کامل نیست و بسته نمی‌شود و درست در لحظه‌ای که ما خیال می‌کنیم همه چیز دارد تمام می‌شود، قصه دوباره زاده می‌شود و نوعی "واسازی" صورت می‌گیرد. به عبارت دیگر، ما با نوعی توازی و تضاد زمانی سروکار داریم؛ یعنی با اشکالی از تقابل و تباین که ساختار قصه‌ها را شکل می‌دهد و باعث گسترش و تداوم آن‌ها می‌شود.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. احمدی، بابک. (۱۳۷۸). **ساختار و تأویل متن**. چ ۴. تهران: مرکز.
۲. **الف لیله و لیلة**. (۲۰۰۴). ۴ مجلدات. بیروت: موسسهٔ الاعلمی للمطبوعات.
۳. ایروین، رابرت. (۱۳۸۳). **تحلیلی از هزارویک شب**. ترجمهٔ دکتر فریدون بدره‌ای. تهران: فرزان‌روز.
۴. تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). **بوطیقای ساختارگرا**. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.
۵. ثمینی، نغمه. (۱۳۷۹). **کتاب عشق و شعبده**. تهران: مرکز.
۶. قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۵). **تحلیل ساختارگرایی روایت در هفت‌پیکر نظامی**. اهواز: دانشگاه شهید چمران.

ب) منابع لاتین:

7. Chatman, Seymour. (1975). "Towards a Theory of Narrative", New Literary History, 6: 2 winter, PP. 295-318.
8. Genette, Gerard. (2000). "Order in Narrative", in Martin Macquillan paper.
9. John, Manfred. (2003). "Narratology" www.uni-kolen. de/~ame02 /PPP. htm, N1.7.
10. Macquillan & Martin. (2000). Narrative Reader, London: Routledge.
11. Prince, Gerald. (2000). "On Narratolology", in Martin Macquillan paper.
12. Ricour, Paul. (1980). "Narrative Time", Critical Inquiry: PP. 169-76.
13. Rimmon-Kenan, Shlomith. (2002). Narrative Fiction. London: Routeledge.