



شماره بیست و پنجم
پاییز ۱۳۹۲
صفحات ۹۱-۱۱۱

ساخت روایی قصه در مثنوی

دکتر بهروز مهدی زاده فرد*

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده

نمودار کلی ساختار روایت در قصه‌های مثنوی تابع پیرنگی ساده و بی‌پیچش است؛ دریافت فراز و فرود و کشش و ایستایی قصه در مثنوی مستلزم توجه به این نکته است که ابیات روایی و روایت‌گریز از هم تشخیص داده شود. گذشته از این، فهم روایت توبرتویی (داستان در داستان) در مثنوی، به رهیافت عمیق‌تری از تشخیص حد و مرز روایت و روایت‌گریزی منتهی می‌شود. در این مقاله ضمن توضیح و ترسیم پیرنگ روایت در مثنوی، دو ویژگی تصنع و تکرار (چندبارگی) نیز تشریح و تحلیل شده‌است. تصنع در روایت به این معناست که شخصیت‌ها و کنش‌های داستانی به شدت سرسپرده موازین موعظه‌مدار نویسنده یا راوی دانای کل باشند؛ به این ترتیب، تلقی مخاطب از فرایند کلی قصه نیز می‌تواند با نوعی دلزدگی نسبی همراه باشد. همچنین با توجه به ظرفیت بینامتنی مثنوی و توجه آن به کلیشه‌های قصه‌پردازی پیش از خود، ویژگی تکرار در رگه‌های پیدا و پنهان روایت قصه‌های مثنوی محسوس و قابل باور است.

واژگان کلیدی: پیرنگ، روایت توبرتویی، تصنع، تکرار، قصه، مثنوی

* mahdizade_b@yahoo.com

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤول:

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۵/۲۷

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۱/۱۷

۱- مقدمه

امروزه «نظریه ادبی و فرهنگی روزبه روز بیشتر مدعی مرکزیت روایت در فرهنگ شده است. استدلال هم این است که داستان، ابزار اصلی ما برای درک امور است، چه به این دلیل که زندگی خود را سیر پیش‌رونده‌ای می‌بینیم که به جایی می‌رسد، یا به این دلیل که به خود می‌گوییم که در جهان چه می‌گذرد» (کالر، ۱۳۸۵: ۱۱۱ و ۱۱۲). همچنین «داستان، چنان که نظریه‌پردازان نیز بر آن تأکید کرده‌اند، نقش آموزش چیزهایی درباره جهان را نیز بر عهده دارد؛ نشان‌مان می‌دهد که کار این جهان چگونه است و با استفاده از ترفندهای گوناگون در کانونی کردن، قادرمان می‌سازد تا از منظرهای دیگر به قضایا بنگریم» (همان: ۱۲۳ و ۱۲۴).

ادبیات کهن ما نیز سرشار از حکایات پندآمیز و مصلحت‌اندیشی است که در لایه‌های پنهان و آشکارشان نوعی تسلسل آموزه‌های اخلاقی به‌کرات دیده می‌شود. مؤید این مطلب، حضور قاطع و پررنگ ابیات روایت‌گریزی است که هر از گاهی بین خطوط اصلی روایت محض، گسست آشکاری ایجاد می‌کنند. در این‌گونه موارد راوی دانای کل نامحدود،^۱ برای اشاعه اندیشه‌های تعلیمی خود، روایت را برای لحظاتی متوقف می‌سازد و خارج از گود روایت، بر مسند اندیشه‌مندی جامعه‌شناس، روان‌شناس و یا واعظ اصول اخلاق، مطالب مورد نظر را بیان می‌کند و نهایتاً پس از اتمام حدیث هدفمند خویش، باز به سر قصه می‌شود. بی‌هیچ جستجوی زمان‌بری برای یافتن این ظرفیت در متون کهن، کافی است دفتری از مثنوی معنوی را مطالعه کرده باشیم تا موارد متعددی را به‌عنوان مصداق عینی مطلب یادشده به دست دهیم. حکایت «فروختن صوفیان بهیمه مسافر را جهت سماع» در دفتر دوم مثنوی - که قسمتی از آن نقل می‌شود - نمونه‌ای است از حکایات بی‌شماری که از این منظر قابل بررسی هستند:^(۱)

* صوفی‌یی در خانقه از ره رسید	* مرکب خود برد در آخر کشید
* آبکش داد و علف از دست خویش	* نه آنچنان صوفی که ما گفتیم پیش
* احتیاطش کرد از سهو و خُباط	* چون قضا آید چه سودست احتیاط
* صوفیان تقصیر بودند و فقیر	* کاد فقر آن یعنی کفراً بییر
* ای توانگر تو که سیری هین مخند	* بر کژی آن فقیر دردمند

خرفروشی در گرفتند آن همه
بس فسادی کز ضرورت شد صلاح
لوت آوردند و شمع افروختند
کامشبان لوت و سماع است و شره
چند ازین صبر و ازین سه روزه چند...
کآنک آن جان نیست جان پنداشتند
خسته بود و دید آن اقبال و ناز
نرد خدمت‌های خوش می‌باختند ...
خانقه تا سقف شد پر دود و گرد ...
زان سبب صوفی بود بسیارخوار
سیر خورد او فارغ است از ننگ رق ...
مطرب آغازید یک ضرب گران
زین حراره جمله را انبساط کرد...
خر برفت آغاز کرد اندر حنین...
(مولوی، ۱۳۷۲، ۵۳۸/۲-۵۱۴)

* از سر تقصیر آن صوفی رمه
× کز ضرورت هست مرداری مباح
* هم در آن دم آن خرک بفروختند
* ولوله افتاد اندر خانقه
* چند ازین زنبیل وین در یوزه چند
× تخم باطل را از آن می‌کاشتند
* وان مسافر نیس از راه دراز
* صوفیانش یک به یک بناختند
* لوت خوردند و سماع آغاز کرد
× دیر یابد صوفی از روزگزار
× جز مگر آن صوفی کز نور حق
* چون سماع آمد ز اول تا کران
* خر برفت و خر برفت آغاز کرد
* از ره تقلید آن صوفی همین

ساختار روایت این حکایت قابل تأمل به‌گونه‌ای است که ابیات روایت‌مدار و روایت‌گریز، تا پایان آن در شبکه‌ای تناوبی پیش می‌روند.

پژوهش در زمینه روایت‌شناسی قصه‌های کهن، به‌ویژه قصص مثنوی مولوی، پیشینه قابل توجهی دارد که از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: کتاب ارزشمند بوطیقای روایت در مثنوی معنوی از حمیدرضا توکلی که با عنوان فرعی «از اشارت‌های دریا» شناخته شده است (۱۳۹۱)؛ رساله دکتری سمیرا بامشکی با عنوان «تحلیل روایت‌شناسانه داستان‌های مثنوی» که در قالب کتابی با نام روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی به چاپ رسیده است (۱۳۹۱)؛ دو مقاله ارزشمند با عناوین «تعویق و شکاف در داستان‌های مثنوی» (۱۳۹۰) و «مقایسه داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطیر با رویکرد روایت‌شناسی ساختگرا» (۱۳۸۸) که مقالات مشترک دکتر پورنامداریان و دکتر بامشکی به شمار می‌آیند، مقاله «حقایق خیالی داستان دقوی در مثنوی» اثر مشترک دکتر بامشکی و محمد تقوی (۱۳۸۷)، «شکست روایی و شیوه‌های بازگشت به داستان در مثنوی» از سمیرا بامشکی (۱۳۹۰) و «نشانه‌شناسی واقعه دقوی» از حمیدرضا توکلی (۱۳۸۶).

مقاله حاضر نیز با تکیه بر دو ویژگی اصلی قصه‌های مثنوی - تصنع و تکرار - و نیز تعریف عنصر داستانی «پیرنگ روایت» و ترسیم ساختار آن، سعی در ارائه رویکردی تازه در شناخت کلیت روایت قصه‌های مثنوی و آشنایی با کیفیت بهره‌گیری راوی قصص مثنوی از شگردی روایی دارد. همچنین، این نوشتار در صدد تبیین ظرفیت قابل توجهی از نوعی روایتگری است که شاید از اثری تعلیمی و معطوف به آموزه‌های اخلاقی تا حدودی بعید می‌نماید، اما با به دست دادن هندسه ساده پیرنگ روایت در قصه‌های مثنوی که از فراز و فرود خطوط روایی و روایت‌گریز تشکیل شده‌است، منظر نسبتاً متفاوتی در معرض مخاطبان قرار می‌دهد که شاید بتوان به تعمیم آن و به دست دادن الگویی برای قصص مشابه مثنوی مبادرت ورزید. از سویی دیگر، تبیین طرح روایت قصه در قصه اگرچه حرف تازه‌ای قلمداد نمی‌شود، اما ساختار مقاله مذکور به گونه‌ای است که تازگی نسبی آن در خلال توضیحات جزئی‌نگر و تفکیک مراحل پیشبرد قصه - با عناوینی تقریباً واضح - قابل مشاهده است.

۲- ساختار کلی پیرنگ روایت در قصص مثنوی

در مورد توضیح صریح طرح یا پیرنگ^۱ داستان شاید بتوان گفت هرآنچه در داستان اتفاق می‌افتد، شاکله و کلیت پیرنگ یا طرح داستان را شکل می‌دهد. اما از منظر تخصصی باید به تعریف نسبتاً جامع و مانع این اصطلاح از دیدگاه ام. ای. فورستر اشاره کنیم که می‌گوید: «داستان، نقل رشته‌ای از حوادث است که برحسب توالی زمانی ترتیب یافته باشند، اما طرح، نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول. "سلطان مرد و سپس ملکه مرد" داستان است، اما "سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت" طرح است» (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸). حال آنکه منظور نگارنده از اصطلاح «پیرنگ روایت» در قصص مثنوی، تبیین سیر پیش‌روی روایت و ترسیم هندسه این ساختار در قالبی کوتاه و گویاست.

علاوه بر این، دریچه‌های شکل‌شناسی روایت در مثنوی عموماً پرتعداد، پراکنده و درعین حال قابل توجه‌اند. گفتمنی است که مولوی به‌عنوان نویسنده/راوی، با نگاهی چرخان به زمینه پیدایش قصه‌ها در متون پیش از خود، به بازتولید و اجرای روایت‌های

موازی پرداخته‌است. قابل تأمل‌تر اینکه او در گستره روایت‌های تودرتو، شبکه منسجم و درهم‌تنیده‌ای از قصه‌ها را در آوردگاه شعر بازگو کرده‌است و هر از گاهی متناسب با موضوع و هدف مورد نظر و با میخکوب کردن مخاطب خود در عرصه قصه‌گویی، حکایتی را گرانیگاه 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 دریا یک تمثیل است و می‌خواهد این را به خوانندگان درس بدهد؛ فوراً قصه‌هایی به‌عنوان شاهد مثال بر این قاب سر برمی‌آورد» (اخوت، ۱۳۸۵-۱۳۸۴: ۱۰۲).

کاربست نگاهی دیگرگون به ساختار روایت‌های مثنوی ما را به تأمل در گستره روایت منطقی و استنتاجی حرکت‌های^(۳) مختلف موجود در قصه‌های آن وامی‌دارد. همواره حرکت‌هایی در پیکره کلی یک روایت به‌عنوان نقاط برجسته و پیونددهنده شاکله کلی روایت، مورد توجه نویسنده و به تبع آن مخاطب قرار می‌گیرد؛ هر قدر این حرکت‌ها در یک خط طولی، ادامه استنتاجی ماقبل خود و زمینه منطقی برای حرکت مابعد خود باشد، روابط علی و اندامواره پیرنگ را مستحکم و پذیرفتنی جلوه می‌دهد. این موضوع در جای‌جای قصه‌های مثنوی به‌راحتی قابل اثبات است. برای نمونه، در ابتدای دفتر چهارم به داستانی با عنوان «قصه آن صوفی که زن خود را با بیگانه‌ای بگرفت» (دفتر چهارم / ابیات ۱۵۸ تا ۲۱۴) برمی‌خوریم که خلاصه آن این‌گونه است:

مردی صوفی که زن بدکاره‌ای دارد، طبق معمول روزانه و غافل از قرار و مدار زنش با مردی کفش‌دوز از خانه بیرون می‌رود. همین که زن با معشوقش خلوت می‌کند، ناگاه دفعتاً و به شکلی غیرمعهود، صوفی به خانه برمی‌گردد و زن نیز با حالتی دستپاچه و کاملاً ناشیانه چادری بر سر معشوقش می‌کشد و وانمود می‌کند ایشان خاتونی‌ست از اعیان شهر که طالب دخترشان آمده‌است. صوفی ضمن تحلیل نامطابق آمدن درویشی خود با تمول این خاتون، همواره با توجیحات بی‌سر و ته زن خود مواجه می‌شود مبنی بر این که خاتون مذکور به دنبال ستر و عفاف ماست نه جهاز و ثروت و تمکن ما... .

به‌علاوه باید گفت که ضرورت تداوم منطقی حرکات روایت و پایبندی راوی به روابط استنتاجی، باعث شده‌است تا هر حرکتی بر بستری از منطق علی حرکت پیشین زمینه‌ای معقول و پذیرفتنی برای تداوم حرکت پسین و پیشرفت کلی حرکات بعدی باشد.

در «قصه آن صوفی که...»، نخستین حرکت روایت (جمع آمدن زن صوفی با معشوق خویش)، تداوم منطقی «غیاب شوهر» در پهنه روابط استنتاجی حرکات روایت است. حرکت دوم (آمدن مرد به خانه) که خود متأثر از شک و ظنی است و برای ایجاد گره داستانی ضروری می‌نماید، زمینه منطقی حرکت بعدی (هول و ولای زن و مرد بیگانه در لاپوشانی نابکاری آنها) است که هم ادامه پذیرفتنی حرکت قبل (ورود نابگاه شوهر به خانه) و هم زمینه‌ای برای پیشبرد حرکت بعدی روایت است. در رویداد بعدی و در لحظه‌ای که مرد بیگانه با پوشیدن چادر زن به کسوت زنی درمی‌آید، تا اندازه‌ای حرکت کلی روایت کند می‌شود و مخاطب نیز نسبتاً آفت‌وخیز داستان را پایان یافته فرض می‌کند، اما راوی در یک موقعیت تعلیق‌گونه^۱ و با آوردن بیت «زیر چادر مرد رسوا و عیان/ لخت پیدا چون شتر بر نردبان»، مخاطب را به حرکات پرکشش بعدی داستان دعوت می‌کند. حرکت بعد و ادامه خط کلی روایت که به شیوه‌ای نمایشی ارائه می‌شود (توجهات و حرف و حدیث‌های سست و بی‌پایه از زبان زن)، ادامه منطقی آن حيله و ترفند بی‌اساس (پوشیدن چادر) به شمار می‌آید. حرکت پایانی قصه نیز که چندان غافل‌گیرکننده نیست و رد پای راوی دانای کل^۲ در آن به وضوح دیده می‌شود، پهلو به پهلو شبکه استدلالی حرکات قصه، نقطه پایانی بر انتهای خطوط روایت می‌گذارد:

خانه یک‌در بود و زن با کفش‌دوز
هر دو درماندند نه حیلت نه راه...
سوی خانه بازگردد از دکان...
سُمج و دهلیز و ره بالا نبود...
مرد را زن ساخت و در را برگشود
سخت پیدا چون شتر بر نردبان
مر ورا از مال و اقبال است بهر
در نیاید زود نادانانه‌ای
تا برآرم بی‌سپاس و منتی
نیک‌خاتونی است حق داند که کیست...
قوم خاتون مال‌دار و محتشم...
گفت نه من نیستم اسباب‌جو...

صوفی‌یی آمد به سوی خانه روز
چون بزد صوفی به‌جد در چاشتگاه
هیچ معهودش نبند کو آن زمان
هیچ پنهان‌خانه آن زن را نبود
چادر خود را برو افکند زود
زیر چادر مرد رسوا و عیان
گفت خاتونی است از اعیان شهر
در بیستم تا کسی بیگانه‌ای
گفت صوفی چیستش هین خدمتی
گفت میلش خویشی و پیوستگی است
گفت صوفی ما فقیر و زار و کم
گفت گفتم من چنین عذری و او

1. Suspense
2. omniscient

وان مکرر کرد تا نبود نهفت
بی جهازی را مقرر کرده‌ام
که ز صد فقرش نمی‌آید شکوه...
دید و می‌بیند هویدا و خفا...
او ز ما به داند اندر انتصاح
وز صلاح و ستر او خود عالم است
(مولوی، ۱۳۷۲: ۴/۲۰۹-۱۸۵)

باز صوفی عذر درویشی بگفت
گفت زن من هم مکرر کرده‌ام
اعتقاد اوست راسخ‌تر ز کوه
گفت صوفی خود جهاز و مال ما
باز ستر و پاکی و زهد و صلاح
ظاهراً او بی‌جهاز و خادم است

۳- قصه در قصه

عروسی روسی به نام «ماتریوشکا»^۱ وجود دارد که معنای لغوی آن را «مجوف یا تودرتو» ذکر کرده‌اند (اخوت، ۱۳۸۵-۱۳۸۴: ۹۴). طراحی این عروسک به گونه‌ای است که چند عروسک دیگر را با اندازه‌های مختلف در دل خود جای می‌دهد. معمولاً تعداد این عروسک‌های تودرتو بین پنج تا هفت عروسک است. این عروسک می‌تواند بازگویی مصداقی ملموس و شنیدنی برای فهم شگرد روایی «قصه در قصه» باشد؛ شگردی که شاید بتوان گفت سنگ بنای روایتگری قصه در مثنوی مولوی است. «داستان در داستان‌ها یا داستان‌های موزاییکی، خود یک داستان مستقل به شمار نمی‌آیند، بلکه از به هم پیوستن چندین حکایت کوتاه و بلند تشکیل شده‌اند؛ حکایت‌هایی که ممکن است فابل، پارابل، داستان رمزی، غنایی و... باشند. پس ساختار داستان در داستان بیش از آنکه در کنار موارد دیگر جای گیرد، به صورت کلیتی درمی‌آید که حکایات دیگر را در دل خود جای می‌دهد» (ثمینی، ۱۳۷۹: ۱۱۸).

توضیح در مورد کیفیت کار بست «قصه‌های درونه‌ای»^۲ در مثنوی،^(۳) مستلزم واکاوی این نکته است که ظرفیت قصه‌پردازی در دل قصه‌ای دیگر (داستان در داستان)، همواره ضمن «اما و اگر»های موجود در گستره نظریه‌پردازی‌های مربوط به ادبیات، سرچشمه و اصلتی نسبتاً شرقی دارد و با یگانه‌سازی اثر معروف هزار و یک شب در این عرصه، همچنان باور مخاطبان این موضوع در پذیرش اصالت هندی- ایرانی قصه‌های تودرتو تا اندازه‌ای پذیرفتنی می‌نماید و از همین رو، شیوه «توبرتویی» قصه‌های مثنوی نیز به‌عنوان یکی از شگردهای اصلی روایتگری این اثر قابل بحث و بررسی است.

1. matryoshka

2. Embedded Story

در مثنوی، داستان اصلی عموماً به‌عنوان اولین لایهٔ روایت پا به عرصهٔ نمایش می‌گذارد و سپس حکایات بعضاً کوتاه دیگری به‌عنوان لایه‌های بعدی روایت - هر کدام بنابه اقتضای خاص و ماهیتی مکمل - پیش‌رفتگی روایت را تضمین می‌کنند. نهایتاً راوی موظف است با برگرداندن قصه به لایهٔ اول، مخاطب را در موقعیت نتیجه‌گیری قرار دهد و پایان داستان را اعلام کند. از میان دیدگاه‌هایی که در مورد کیفیت شیوهٔ «داستان در داستان» قصه‌های مولوی اظهار شده‌است، باید به دیدگاه استاد پورنامداریان اشاره کرد:

داستان در داستان آوردن که در مثنوی شیوهٔ چشم‌گیر و دلخواه مولوی است، اگرچه در کتاب‌هایی به نظم و نثر مثل *سندبادنامه*، *کلیله و دمنه* و نیز مثنوی‌های عطار سابقه دارد، اما در هیچ‌کدام آنها چندان شباهتی به مثنوی نمی‌توان یافت. در این آثار، نویسندگان داستان‌ها و حکایات را با با آگاهی کامل و به منظور شاهد و مصداقی برای بیان آرا و اندیشه‌های اخلاقی یا عرفانی یا اثبات و تأکید صحت آنها می‌آورند. سیر بیان اندیشه‌ها و آوردن حکایات به‌عنوان تمثیلی برای صحت آنها، همه در حد انتظار و توقع خواننده و تجربه‌های بیانی آشناست... در آثار دیگر، مهار داستان و حکایت‌ها در دست‌گوشیده و نویسنده است و آنان داستان را در جهت از پیش معلوم که می‌خواهند و در نظر دارند، حکایت می‌کنند. اما در مثنوی احساس می‌شود که مهار داستان در دست مولوی نیست و این داستان‌ها و استعدادهای و امکانات ساختاری و معنایی پیدا و ناپیدای آنهاست که اندوخته‌های سرشار و آگاه و ناآگاه مولوی را به مناسبت‌های گوناگوم از ذهن او بیرون می‌کشند و به آنها فعلیت می‌بخشند و مولوی را به هر جا که امکانات بالقوه و بالفعلشان رخصت می‌دهد، می‌برند (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۶۸).

در شیوهٔ معمول پرداخت «داستان در داستان» مثنوی، همواره پیونددهندهٔ قصهٔ اصلی و درونه‌گیر^۱ به قصهٔ درونه‌ای، ابیاتی هستند که در پایان هر حکایت به‌عنوان نتیجه‌ای اخلاقی، لحظاتی بعضاً طولانی زنجیرهٔ روایی داستان را از هم می‌گسلند و از منظر دانای کل نامحدود و در لایه‌های دیدگاه تجویزی مولوی به مخاطب عرضه می‌شوند. همچنین در برخی مواقع، در خلال قصه‌هایی که ظرفیت «داستان در داستان» را با خود حمل می‌کنند، صحنه‌هایی کوتاه و وقفه‌مانند حضور دارند که می‌توان آنها را «ابیات روایت‌گریز» نامید و کارکرد آنها نیز به دست دادن حکمی موعظه‌مدار است. در برخی کتب نیز کارکرد و شگرد اخیر با عنوان «صحنه‌های تک‌منظوره» معرفی شده‌است:

استفاده از صحنه‌های کوتاه و اتصال دهنده تک‌منظوره در ساختار رمان اپیزودیک بسیار مهم است. این نوع صحنه‌ها بدون اینکه روند قبلی داستان را پیچیده کنند، سرعت آن را افزایش می‌دهند. صحنه تک‌منظوره وقفه‌ای کوتاه و ناگهانی است و فقط یک هدف دارد: نکته‌ای آنی را بیان کند (بیشاپ، ۱۳۸۳: ۳۳۲).

اکنون با تأمل در ابیاتی که در ضمن آنها حد و مرز حکایت اصلی، حکایت اندرونی و همچنین ابیات معطوف به نتیجه اخلاقی مشخص شده‌است، با دریافتی ملموس‌تر موضوع یادشده را بررسی می‌کنیم:

<p>قاطعان راه را داعی شدی بر بدان و مفسدان و طاغیان... دعوت اهل ضلالت جود نیست من دعاشان زمین سبب بگزیده‌ام که مرا از شر به خیر انداختند... پس دعاشان بر من است ای هوشمند صد شکایت می‌کند از رنج خویش مر تو را لایه کنان و راست کرد... او به زخم چوب زفت و لمتراست او ز زخم چوب فربه می‌شود کو به زخم رنج زفت است و سمین از همه خلق جهان افزون تر است چون ادیم طایفی خوش می‌شود از رطوبت‌ها ده زشت و گران تا شود پاک و لطیف و بافره گر خدا رنجت دهد بی اختیار علم او بالای تدبیر شماسست خوش شود دارو چو صحت‌بین شود چیست در هستی ز جمله معتبر که از آن دوزخ همی‌لرزد چو ما گفت ترک خشم خویش اندر زمان</p>	<p>آن یکی واعظ چو بر تخت آمدی دست برمی‌داشت یارب رحم ران مر ورا گفتند کین معهود نیست گفت نیکویی از اینها دیده‌ام خبث و ظلم و جور چندان ساختند چون سبب‌ساز صلاح من شدند بنده می‌نالد به حق از درد و نیش حق همی‌گوید که آخر رنج و درد هست حیوانی که نامش أشغر است تا که چوبش می‌زنی به می‌شود نفس مؤمن أشغری آمد یقین زین سبب بر انبیا رنج و شکست پوست از دارو بلاکش می‌شود آدمی را پوست نامدبوغ دان تلخ و تیز و مالش بسیار ده ور نمی‌تانی رضا ده ای عیار که بلای دوست تطهیر شماسست چون صفا بیند بلا شیرین شود گفت عیسی را یکی هشیارسر گفتش ای جان صعب‌تر خشم خدا گفت از این خشم خدا چه بود امان</p>	<p>حکایت اصلی (درونه غیر) روایت‌گزینی ابیات</p>
<p>(مولوی، ۱۳۷۲: ۴/۱۱۵-۸۱)</p>	<p>حکایت درونه‌ای ۱ تتمیل به عنوان روایت‌گزینی ابیات</p>	
<p></p>	<p></p>	<p>حکایت درونه‌ای ۲ تتمیل به عنوان روایت‌گزینی ابیات</p>

براساس پیرنگ روایت در این گونه آثار، «طبق قرارداد نانوشته، شخصیت حقیقی موجودی به نام نویسنده از سوی خواننده پذیرفته شده [است]. نویسنده، داستان یا داستان‌هایی برای گفتن دارد و خواننده به محض شروع مطالعه داستان، بی‌آنکه امان یابد نویسنده را فراموش کند، خود را در اختیار او قرار می‌دهد. تا این پدرسالار با شگردهای خود اعم از انتخاب زاویه دید، تعلیق مصنوعی و... و خلاصه آنچه داستان را باور پذیر می‌کند، داستانش را بیان می‌کند» (مندی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۳۱ و ۱۳۲). اما امروزه انگیزه‌های قصه‌گویی نسبتاً تغییر یافته‌است و اگر انگیزه دیگری مقدم بر «خلق داستان برای داستان» باشد، شاید بتوان گفت که تا حدودی آفرینش هنری و خلاقیت ارجاعی داستان چندان نتیجه‌بخش و جذاب نخواهد بود.

به‌طور کلی، از آنجاکه یک قصه یا حکایت همواره با پیش‌برد خطوط روایی خود لحظه‌به‌لحظه انگیزش مخاطب را در سیری صعودی به دنبال دارد، توقف و ایستایی راوی دانای کل نامحدود با به کارگیری ابیات روایت‌گریز - که موجب گسست مقطعی خطوط روایت شود - تا حدودی رغبت مخاطب را برای لحظاتی کم‌رنگ می‌کند و شاید بتوان گفت که به این ترتیب، روایت داستان به فواصلی متغیر، در سرراشایی ناخواسته‌ای می‌افتد؛ یعنی همان لحظاتی که مخاطب با وجود نظریه‌پردازی‌های راوی دانای کل در گستره ابیات یا عبارات غیرروایی، نوعی رخوت و بی‌انگیزگی در خود احساس می‌کند و بعضاً به امید رسیدن به نقطه شروع مجدد روایت محض، ابیات غیرروایی را با دقت و رغبت کمتری مطالعه می‌کند. البته به نسبتی که مخاطب قصه‌های مثنوی صرفاً به دنبال تعلیق‌های هیجانی و زنجیروار روایت قصه‌های مثنوی نباشد، بلکه موضوعیت و هدفمندی پنهان و آشکار قصه‌های مثنوی نیز برایش حائز اهمیت باشد، قطعاً لذت مضاعفی از این جذابیت مستقل از هیجان‌ات روایت محض به وی دست خواهد داد. گذشته از قصه‌های مثنوی که مرکز توجه ماست، ساختار پیرنگ روایت رمان‌هایی نظیر کلیدر، جنگ و صلح، و دن آرام نیز نسبتاً این گونه است. براساس همین توضیحات، ساختار هندسی پیرنگ روایت در قصه‌های مثنوی را می‌توان این گونه ترسیم کرد:



۴- ویژگی‌های عمده روایت در مثنوی

مجموع عوامل چشم‌گیری زمینه‌ساز بروز شاخص‌هایی در عنصر روایت و پیدایی وجوه ممیز آن از دیگر عناصر تشکیل‌دهنده قصه، داستان و یا هر نوع داستانی دیگری می‌شود. به‌عنوان نمونه، عامل سببیت و روابط علی، ساختار طرح روایت را شکل می‌دهد و پیدایش انگیزه در شخصیتی داستانی برای پیشبرد عملی خاص، می‌تواند محور اصلی توالی حرکات متعددی در قصه باشد. همچنین سربرآوردن ناگهانی وضعیتی نامتعادل از دل قصه‌ای، قادر به این خواهد بود که سیر حرکات سربراه قصه را دچار نوسان کند و ویژگی خاص و کاملاً ویژه‌ای برای روایت موجود رقم بزند.^(۴) علاوه بر موارد یادشده که نسبتاً جنبه عمومی دارند، بسیاری از عوامل و زمینه‌ها به‌نسبت پردازش ویژه و خاصی که از برخی قصه‌ها می‌شود، ویژگی‌هایی با بسامد پایین و تقریباً غیرقابل تعمیم به وجود می‌آورند که مشمول بحث ما نیستند. بنابراین ویژگی‌های نسبتاً عمومی روایت را طبق الگوی مورد نظر معرفی می‌کنیم:^(۵)

۴-۱- تصنع

«تصنع» از مهم‌ترین وجوه تمایز روایت از زبان غیرروایی است. «تفاوت روایت با زبان طبیعی و روزمره (مثلاً گفتگوی بین دو نفر در یک قهوه‌خانه) در این است که از قبل دارای طرح و برنامه‌ای است و طبق آن طرح ساخته می‌شود. حتی در روایت شفاهی هم از آن‌رو که قصه‌گو قبلاً روایتی را که می‌خواهد تعریف کند، تمرین کرده‌است، این حالت تصنع وجود دارد. در اینجا همه‌چیز در خدمت داستان‌نویس (و یا قصه‌گو) و داستان است؛ حتی مکالمه میان آدم‌ها هم در راستای اهداف داستان‌نویس انجام می‌شود» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲ و ۱۳).

به میزان سرسپردگی ذهن و کنش شخصیت‌های داستانی به طرح از پیش نوشته شده، و پایبندی به حرکت در صراط مستقیمی که نویسنده/راوی تعیین کرده‌اند، تصنع در روایت شکل می‌گیرد. این شیوه بیشتر در روایاتی با زاویه دید «دانای کل نامحدود» مشهود است، و گرنه در روایتی که به‌عنوان مثال به شیوه تک‌گویی درونی^۱ یا هر کدام از شیوه‌های سیال ذهن^۲ اجرا می‌شود، احتمال گریز و تخطی شخصیت از خط ممتد و یکنواخت روایت وجود دارد. اگر مسافرت مشترک دو نفر را در طول یک شبانه‌روز به‌عنوان گونه‌ای روایت اجتماعی - که دارای شروع و پایان مشخصی است - در نظر بگیریم، از آنجاکه این روایت تحت سیطره هیچ راوی و چارچوب از پیش‌نوشته‌ای نیست، آبتنی هر نوع وضعیت نامتعادلی خواهد بود که آن را لحظه‌به‌لحظه دگرگون کند؛ در نتیجه، این‌گونه روایت‌ها به‌طور عام و برخی روایت‌های داستانی به‌طور خاص، همین‌که سرسپرده‌ی طرحی از پیش تکلیف‌شده نیستند، از دایره روایات مصنوع خارج می‌شوند.

در مثنوی معنوی، آنجاکه قصه‌ای مطلقاً در خدمت توجیه عوالم باطنی و کرامات شخصیتی داستانی است و به‌نوعی شبکه استدلالی حرکات آن منطبق بر منطق و واقعیت بیرونی نیست، روایت تصنعی جلوه‌گر می‌شود؛ چراکه بیشترین کارکرد یک روایت در مسیر تصنع، وابستگی آن به نمایش نوعی رئالیسم جادویی^۳ در بطن قصه است. همچنین از آنجاکه «رئالیسم جادویی با فرض امکان حضور معانی متافیزیکی در متن واقعیت متعارف بنیاد گذاشته شده‌است» (مستور، ۱۳۷۹: ۵۲)، در مثنوی به داستان دقوقی می‌رسیم که خطوط روایت آن بر تصنعی ملموس تکیه داده‌است و حضور زمینه‌ای فرازمینی در گستره روایت آن، توضیح دهنده درهم‌تنیدگی واقعیات طبقه‌ای اجتماعی با باورهای مسلکی آنان و نیز یادآور زمینه‌های رئالیسم جادویی در آثار گابریل گارسیا مارکز است.

برای روشن شدن مطلب، ابتدا خلاصه‌ای از حکایت «دقوقی» در دفتر سوم مثنوی، و سپس صحنه‌ای از رمان صد سال تنهایی مارکز را می‌آوریم و نهایتاً آنها را تحلیل می‌کنیم:

-
1. Interior Monologue
 2. Stream Of Consciousness
 3. Magic Realism

دقوقی عارفی بلندمرتبه بود و پیوسته در سیر و سفر. با وجود تقوا و وارستگی قابل توجهی که داشت، همواره در جستجوی اولیای الهی بود و در این راه متحمل سختی‌های فراوان می‌شد. سرانجام روزی به ساحلی می‌رسد و با منظره‌ای بسیار شگفت‌انگیز روبه‌رو می‌شود. دقوقی خود در این مورد می‌گوید: ناگهان از دور بر کرانه دریا هفت شمع فروزان دیدم که انواری بس حیرت‌آور داشت. با حیرت تمام گفتم: این شمع‌ها دیگر چیست؟ سرچشمه پرتو آنها کجاست؟ چرا مردم این درخشش خارق‌العاده را نمی‌بینند؟ در همین حال دیدم که آن هفت شمع، به یک شمع مبدل شد و روشنایی آن نیز افزون‌تر. دوباره دیدم که آن یک شمع، هفت شمع شد، و ناگهان هفت شمع به هفت مرد نورانی درآمد و نورشان به اوج آسمان سر برمی‌آورد. حیرتم افزون و افزون‌تر شد. اندکی پیش رفتم... با منظره عجیب‌تری روبه‌رو شدم؛ دیدم هریک از آن مردان به صورت تک‌درختی نمایان شدند، هفت درخت گشن و انبوه در پیش روی من بود با شاخه‌های پرپرگ و آکنده از میوه‌های شاداب... باز جلوتر رفتم و دیدم آن هفت درخت به یک درخت مبدل شد و آن‌گاه دیدم که آن درختان، صف کشیده‌اند و یکی‌شان جلوتر از همه ایستاده... عجیب‌تر آنکه قیام و رکوع و سجود نیز داشتند، طولی نکشید که آن هفت درخت به هفت مرد مبدل شدند... نزدیک‌تر رفتم به آنها سلام کردم. جواب سلام را دادند و مرا به نام صدا کردند. مبهوت ماندم که اینان مرا از کجا می‌شناسند؟ در همین فکر بودم که آنها گویی اندیشه قبلی‌ام را خواندند و در پاسخ گفتند: چرا تعجب می‌کنی؟ مگر نمی‌دانی که عارفان روشن‌بین، ضمیر اشخاص را می‌خوانند و از اسرار و رموز عالم آگاه‌اند؟ سپس به من گفتند که دوست داریم تا با تو نمازی به جماعت اقامه کنیم و تو به امامت ایستی و من قبول کردم.

نماز جماعت در کرانه دریا آغاز شد. در اثنای نماز، چشم دقوقی به پهنه تلاطم دریا افتاد. دید که یک کشتی در ورطه امواج گرفتار آمده، تندباد نیز امواجی کوه‌آسا پدید آورده و برهم می‌کوبد... ساکنان کشتی روحیه خود را باخته بودند... دقوقی در اثنای نماز برای بلازدگان لب به دعا گشود... دعای دقوقی مقبول افتاد و کشتی به سلامت به ساحل رسید... در این حال آن هفت نفر از یکدیگر می‌پرسیدند: این چه کسی بود که در کار خدا فضولی کرد؟ هریک از آنها گفت: من که چنین دعایی نکرده‌ام. سرانجام یکی از آن میان گفت: این کار دقوقی است. دقوقی می‌گوید: همین که سرم را به عقب برگرداندم تا ببینم آنها چه می‌گویند، دیدم هیچ‌کس پشت سرم نیست و گویی جملگی‌شان به آسمان رفته بودند (با اندکی تلخیص، به نقل از زمانی، ۱۳۸۰: ۴۹۷ و ۴۹۸).

سرهنگ ائورلیانو بوئندیا به او رسیدی داد، فنجان قهوه‌اش را با چند تکه بیسکویت سرکشید و به چادری که برای استراحت او علم کرده بودند، رفت. پیراهنش را درآورد و کنار تخت سفری نشست. ساعت سه و ربع بود. اسلحه‌اش را با تنها گلوله موجود آن برداشت و آن را درست وسط دایره‌ای که دکتر مشخص کرده بود، خالی کرد. هم‌زمان با شلیک آن، در ماکاندو، اورسولا در

آشپزخانه متوجه شد که شیر روی آتش جوش نمی‌آید، با تعجب آن را برداشت. ظرف شیر مملو از کرم بود. متحیر گفت: «آئورلیانو را کشتند». طبق عادت همیشگی‌اش در تنهایی، به حیاط نگاه کرد و خوزه آرکادیو بوئندیا را دید که پیرتر از هنگامی که مرده بود، خیس از قطرات باران، زیر درخت چنار نشسته‌است. اورسولا به او گفت: «از پشت به او شلیک کردند، بدون اینکه چشم‌هایش را ببندد».

غروب‌هنگام، در میان قطرات اشک، چشمش به دوایر روشن و نارنجی‌رنگ که در فضا سرگردان بودند، افتاد، فکر کرد نشانه مرگ است. هنوز زیر درخت، در میان آغوش شوهرش مشغول اشک‌ریختن بود که سرهنگ بوئندیا را پیچیده درون پتویی که از شدت خونریزی قرمز رنگ شده بود، به خانه آوردند (به نقل از داد، ۱۳۸۲: ۲۵۸).

گفتنی است بر پیشانی دیدگاه تحمیلی راوی دانای کل نامحدود قصه «دقوقی» و پیش بردن آن به سوی طرحی تصنعی، کاملاً هدفمند و از پیش پرداخته شده جلوه می‌نماید، حضور قاطع عدد نمادین و تا اندازه‌ای نخ‌نمای هفت با پیشینه‌ای دور و دراز است؛ عددی که در متون عرفانی و روایت‌های عرفان‌محور، بیانگر نوعی تقدس است. نکته دیگر اینکه راوی قصه مورد نظر با هدف به نمایش گذاشتن کرامات فرازمینی شخصیت اصلی داستان که به نوعی نماینده فرقه‌ای خاص و از جنس خود راوی/نویسنده (مولوی) است، و با حذف حداقل امکان حضور فعالیت‌های طبیعی شخصیت‌ها و نمادهای داستانی، و نیز استخدام واژگان و تعبیری نظیر حیرت، حیرت‌آور، عجیب‌تر و ... الزام و اجبار تمام حرکت‌های داستان و سرسپردگی آنها به طرحی مصنوعی و از قبل آماده‌شده را در لفافه دلالت‌های ضمنی به اثبات می‌رساند. به عبارتی دیگر، همین‌که راوی با هدفی یک‌سویه و در مسیر نشان دادن برتری مطلق عارفی به نام دقوقی،^(۶) جای‌جای روایت خود را متناسب با آن هدف طراحی می‌کند، هفت مرید موجود در قصه بی‌هیچ هنجارشکنی‌ای در حوزه گفتار و کنش داستانی، مطیع محض طرح روایت برای سروسامان دادن به شکل تصنعی آن در مسیر بهبود موقعیت فرازمینی دقوقی خواهند بود. به‌واقع، حضور همین مبانی متافیزیکی در قصه، مصنوع بودن روایت آن را پذیرفتنی جلوه می‌دهد.

جوش نیامدن شیر روی آتش در صحنه‌ای از رمان صد سال تنهایی که عنصری کاملاً وابسته به طرح تصنعی روایت به شمار می‌آید، و به تبع آن توصیف ظرف شیری که مملو از کرم است در پیوندی که با باورهای خرافی و متافیزیکی پیدا می‌کند، نوعی

طراحی از پیش پرداخت شده و مصنوعی را به نمایش می‌گذارد؛ مضافاً اینکه در صحنه مورد نظر که نمونه‌اعلای رئالیسم جادویی است، همین که راوی با ایجاد رابطه بینادذهنی و نمایش نوعی ادراک فراحسی،^۱ به جوش نیامدن شیر را معطوف به رخ دادن حادثه‌ای ناگوار (کشته شدن آنورلیانو) معرفی می‌کند و در تکمله آن نیز ظرف شیر پر از کرم نشان داده می‌شود، درواقع کمک‌خواستن راوی از یک عنصر متافیزیکی و استفاده از شیوه انتقال محتویات ذهن دو نفر دور از هم، با کاربست طرحی مصنوعی و سلب هرگونه خلاقیت از اشخاص داستان، بر گستره روایت تحمل می‌شود و به همین سبب است که ارکان کلی روایت در رمان مورد نظر، بر شالوده حضور مبانی متافیزیکی در متن واقعیت متعارف زندگی اشخاص نهاده شده‌است. همین محور هدفمند و از پیش تعیین شده، تصنع نسبی روایت و نوع حرکات روایت را متناسب با امور فرازمینی تعیین می‌کند.

۴-۲- تکرار (چندبارگی)

«تکرار» از ویژگی‌های اصل روایت داستانی است:

در روایت (به‌خصوص روایت داستانی) چیزی هست که به نظر تکراری می‌رسد، چیزی که در داستان و یا قصه‌هایی که قبلاً خوانده‌ایم تکرار شده‌است. این حالت تکرار (و یا بهتر است بگوییم آشنایی) تنها منحصر به قصه نیست (زیرا در قصه، از آنجا که بیشتر با تیپ سروکار دارد، این ویژگی کاملاً واضح است)، بلکه در داستان هم با حال و فضا و شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شویم که اگر عیناً مثل هم نیستند، دست‌کم خصایص و وجوه مشترکی دارند که برایمان آشناست و قبلاً هم در آثار دیگران آنها را دیده‌ایم (... رفت کنار پنجره نشست و به خیابان نگاه کرد. دمامد غروب بود و باد برگ‌ها را در خیابان به این طرف و آن طرف می‌برد. به یاد کودکی‌اش افتاد و آن موقع که هنوز بی‌بی‌جان زنده بود و...). این حالت تکرار ریشه در طبیعت روایت دارد و از ویژگی‌های آن است (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۳).

از آنجا که قصه‌های کهن بیش از آنکه سعی در پروراندن شخصیت داشته باشند، به عرضه تیپ‌های داستانی می‌پردازند^(۷) و تیپ‌ها نیز دارای ظرفیت خودتکراری‌اند؛ بنابراین تن دادن روایت، به‌ویژه در قصه‌های کهن به «تکرار» کاملاً طبیعی است. از سوی دیگر، حضور قاطع موضوعات و جان‌مایه‌های تکراری در گستره روایت قصه‌ها، به تأیید و پذیرش این نکته که تکرار و عادت‌زدگی از ویژگی‌های بارز روایت است، کمک می‌کند.

با وجود این توضیحات، آنچه مشخصاً ویژگی تکرار را در روایت قصه برجسته می‌کند، حضور تیپ یا گونه‌نما است، نه شخصیت. تیپ موجود در قصه با معرفی اولیه گفتار یا عملش از سوی راوی، کاملاً نمایانده می‌شود و تمامی حرکات بعدی‌اش قابل پیش‌بینی می‌گردد؛ به گونه‌ای که انگار قبلاً در متن یا موقعیتی دیگر با او آشنا شده‌ایم. تیپ‌های موجود در قصه‌ها آنگاه که در محور روایت یک تمثیل و ضمن پرورانده شدنشان در زمینه‌ای طنزآمیز ظاهر می‌شوند، تا حدودی «کاریکاتور» از آب در می‌آیند. برای توضیح این مطلب بهتر است به شیوه تکرارپذیری تیپ‌ها و مضمون موجود در قصه‌ای تمثیلی در دفتر دوم مثنوی توجه کنیم تا تصویر شبه‌کاریکاتوری دو تیپ تکراری «محتسب» و «مست» در موقعیتی تقابلی بیشتر نمایان شود. در این قصه تمثیلی کوتاه که در پی خواهد آمد، روایت بر بستری از طنز آفریده شده‌است و گفتگوهای دو تیپ نخ‌نما که حافظه تاریخی هیچ مخاطبی نسبت به کنش و گفتار آنها کم‌رنگ نیست، آنچنان تکراری و قابل حدس می‌نماید که به راحتی می‌توان گفت یکی از ویژگی‌های این روایت «تکراری بودن» آن است:

در بن دیوار مردی خفته دید
گفت ازین خوردم که هست اندر سبو
گفت از آنک خورده‌ام گفت این خفی است
گفت آنک در سبو مخفی است آن...
مست هوهو کرد هنگام سخن
گفت من شاد و تو از غم منحنی...
معرفت متراش و بگذار این ستیز
گفت مستی خیز تا زندان بیا
از برهنه کی توان بردن گرو
خانه خود رفتی وین کی شدی
(مولوی، ۱۳۷۲: ۲/ ۲۳۹۹-۲۳۸۸)

محتسب در نیم‌شب جایی رسید
گفت هی مستی چه خوردمستی بگو
گفت آخر در سبو واگو که چیست
گفت آنچه خورده‌ای آن چیست آن
گفت او را محتسب هین آه کن
گفت گفتم آه کن هو می‌کنی
محتسب گفت این ندانم خیز خیز
گفت رو تو از کجا من از کجا
گفت مست ای محتسب بگذار و رو
گر مرا خود قوت رفتن بدی

از دیگر مصادیق مشخصه تکرار در روایات کهن و رمان‌های کلاسیک، یکنواختی لحن و تکرار آن در گستره کلی روایت است؛ روایات و متون روایی‌ای که بعضاً بالغ بر پانصد شخصیت فرعی و اصلی در آنها حضور دارند (رمان کلیدر)، اما سایه و سیطره سنگین راوی «دانای کل نامحدود» بر جای‌جای آنها، روح تنوع و گونه‌گونی لحن را از این آثار

گرفته‌است. به تعبیری روشن‌تر، این آثار «چندصدایی نیستند؛ همه شخصیت‌هایشان با یک فرهنگ و لحن زبانی حرف می‌زنند، چه کارگر و دهقان، و [چه عارف و عامی]» (مندی‌پور، ۱۳۸۴: ۴۵).

نمونه مشخص و نام‌آشنای رمان‌های فارسی که از این منظر قابل تأمل است، همان‌گونه که اشاره شد، کلیدر دولت‌آبادی است. در این رمان به خاطر حضور راوی دانای کل و قراردادی که بین او و شخصیت‌های داستانی‌اش وضع شده‌است، هر شخصیتی فارغ از موقعیت اجتماعی، شغل، میزان سواد، اطلاعات و هر چیزی که مبین تفاوت آشکار لحن و زبان وی باشد، به‌نوعی یکنواخت به سخن درمی‌آید و جالب‌تر اینکه هیچ رخداد و حادثه قابل توجهی نمی‌تواند آنها را به‌نوعی دچار لکنت زبان کند تا بتوانند برای دست‌کم لحظه‌ای کوتاه به تناسب موقعیت واقعی خود زبان به سخن بکشایند. آشکارگی یکنواختی لحن در عرصه روایت رمان بلند کلیدر تا به حدی است که تورق هر مجلدی از آن و تأمل کوتاهی در شیوه پرداخت گفتگوها دلیل محکمی بر اثبات مدعای ما در این زمینه خواهد بود؛ گل محمد، مارال، خان‌عمو، ستار، زیور، بلقیس، شیرو، بیگ محمد باقلی بندار، معدودی از شخصیت‌های رمان یادشده هستند که هر یک صرف‌نظر از موقعیتی متفاوت با دیگران، به زبان و لحنی همسان و به عاریت‌گرفته از لحن راوی سخن می‌گویند. لحن فخیم و قابل تأملی که شاملووار از زیر‌گذر متون کهن و به‌ویژه تاریخ بیهقی عبور کرده‌است.

بی‌تردید لحن روایت در اغلب قصه‌های مثنوی نیز لحنی تک‌ساختی است. مولوی به‌عنوان راوی دانای کل در جای‌جای قصه‌های مثنوی پس‌پشت شخصیت‌های داستانی پنهان می‌شود و به‌جای آنان حرف می‌زند. قرینه مشخص و آشکار پی بردن به این مطلب، پرتو اندیشه‌های تعلیمی و ساختار هدف‌مند قصه‌های این اثر است که توجه به تنوع لحن را در ردیف اولویت‌های نادیده‌نگاشته قرار می‌دهد.

در بیکرانگی عرصه روایت قصه‌های مثنوی، تمام شخصیت‌های تمثیلی (حیوانات انسان‌نما) و انسانی، با لحن، ادبیات و دایره واژگانی مشترکی گفتگوها را پیش می‌برند. جالب اینکه برخی شخصیت‌ها به پشتوانه حضور راوی یا نویسنده همه‌چیزدان، فصیح‌تر از آنچه که باید، به سخن درمی‌آیند. به‌عنوان مثال در دفتر پنجم مثنوی (تمثیل کوتاه میوه‌دزد و صاحب باغ)، شخص میوه‌دزد و صاحب باغ که قاعدتاً باید با تفاوت

نسبتاً آشکاری در لحن و حرکات به نمایش درآیند، هر دو به شیوه‌ای بسیار شیوا سخن می‌گویند و این خود نتیجهٔ نبود تفکیک لحن‌های داستانی و سیطرهٔ بی‌چون و چرای راوی «دانای کل نامحدود» بر کل داستان است که اجازه نمی‌دهد انتخاب دقیقی در ارائهٔ لحن‌های متناسب با شخصیت‌ها به کار گرفته شود:

آن یکی می‌رفت بالای درخت	می‌فشاند آن میوه را دزدانه سخت
صاحب باغ آمد و گفت ای دنی	از خدا شرمیت گو چه میکنی
گفت از باغ خدا بندهٔ خدا	گر خورد خرما که حق کردش عطا
عامیانه چه ملامت می‌کنی	بخل بر خوان خداوند غنی

(مولوی، ۱۳۷۲: ۵ / ۳۰۸۱-۳۰۷۸)

لحن‌های شخصیت‌های تمثیلی قصه‌های مثنوی نیز دائماً در خود تکرار می‌شوند. از آنجاکه هر حیوانی به تناسب درک و دانش خود - آن‌گونه که به شیوه‌ای تمثیلی و نمادین در ادبیات کهن ما تثبیت شده‌اند - بایستی به لحن معقول و موجهی مجهز باشند (خرگوش به اقتضای دها و زیرکی‌اش، روباه به تناسب مکر و نیرنگش، الاغ به جهت حماقتش، شیر به نسبت اقتدار و رجزخوانی‌اش، و هر حیوان دیگری نیز به اقتضای ظرفیت خود)، اتفاقی که در عمل پیش می‌آید، چیز دیگری را نشان می‌دهد؛ به‌عنوان مثال، در حکایت «شیر و خر و روباه» از دفتر پنجم، هر سه حیوان لحن یکسانی دارند و حتی استدلال‌های اولیهٔ الاغ متناسب با میزان شعور تثبیت‌شدهٔ این حیوان در ادبیات تمثیلی نیست، بلکه با لحنی کارگذاشته شده در شیوهٔ گفتارش، به‌مراتب بهتر از روباه زیرک ظاهر می‌شود. به نمونهٔ یکنواختی و تکرار لحن دو شخصیت تمثیلی این داستان (روباه و خر) توجه شود:

...گفت روبه آن توکل نادرست	کم کسی اندر توکل ماهر است
گرد نادر گشتن از نادانی است	هرکسی را کی ره سلطانی است
چون قناعت را پیمبر گنج گفت	هرکسی را کی رسد گنجی نهفت...
گفت خر معکوس می‌گویی بدان	شور و شر از طمع آید سوی جان
از قناعت هیچ‌کس بی‌جان نشد	از حریصی هیچ‌کس سلطان نشد
نان ز خوکان و سگان نبود دریغ	کسب مردم نیست این باران و میغ...

(همان: ۲۴۰۰-۲۳۹۴)

۵- نتیجه‌گیری

منطق روایت قصه در مثنوی مولوی بر بستری از ماهیت دوگانه ابیات و تعبیرات استوار است؛ در شیوه‌ای تناوبی، روایت محض و توصیه‌های اخلاقی، ردّ همدیگر را پی‌می‌گیرند و باور مخاطب را بین پذیرش چیزی از جنس داستان و موعظه به حالت تعلیق درمی‌آورند. با وجود این، از آنجاکه هر روایتی از هر صنفی - چه دستیار ساختار زبانی قصه (فرم‌گرایی) و چه به جستجوی پیام و راهبرد مضمونی به اندیشه مخاطبان بوده و باشد- نوعی روایت است، قصه‌های مولوی نیز با بسامد شگرد روایی دانای کل و تسلط راوی همه‌چیزدان، دارای پیرنگی مشخص و سرب‌راه از نوع روایت‌های خطی است و همواره در ذهن ایرانی- شرقی مخاطبان داستان و قصه پایداری خود را به اثبات رسانده است؛ از این‌رو، سطح همه‌پسندی طیف خوانندگان هر نسل و دوره‌ای نیز در بطن تناسبات و اصول قصه‌پردازی این اثر داستانی رعایت شده‌است.

پی‌نوشت

۱- ابیاتی که در دایره روایت و قصه محض هستند، با نشان ستاره (*) و ابیات روایت‌گریز با علامت ضربدر (x) مشخص شده‌اند. همچنین در کنار ابیاتی که یک مصرع آنها روایت را پیش می‌برد و مصرع دیگر آن غیرروایی است، هر دو نشان (*x) درج شده‌است.

۲- طبق نظریه پراپ، ریخت‌شناس روسی، گذر از یک حالت به حالت دیگر را «حرکت»^۱ می‌نامند. قصه باید حداقل دارای یک حرکت باشد تا بتواند قصه خوانده شود (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۹).

۳- این عنوان را از احمد اخوت (۱۳۸۵-۱۳۸۴) گرفته‌ام.

۴- حرکت اخیر که در روایتی با زاویه دید دانای کل پیش می‌رود، به‌ندرت رخ می‌دهد؛ چراکه وضعیت‌های نامتعادل نیز به نوعی تحت سیطره راوی دانای کل هستند.

۵- خطوط کلی و سرعنوان‌های این قسمت از اخوت (۱۳۷۱: ۱۴-۱۲) است.

۶- دقوقی از همان ابتدای داستان، متصف به صفات و القابی همچون بلندمرتبه، باکمال، وارسته، باتقوا، صاحب‌نظر و... است.

۷- شخصیت برخلاف تیپ دارای فردیت و ویژگی‌های منحصر به فرد است و امکان تحول و دگرگونی لحظه به لحظه‌ای در او وجود دارد. «یک تیپ تا حدودی قبلاً در اجتماع به صورت آماده وجود دارد؛ یک مالک، یک دهاتی و... ولی انتخاب قصه‌نویس از این تیپ‌ها بستگی به نحوه تفکر و ادراک خود نویسنده دارد. ممکن است قصه‌نویس تیبی را انتخاب کرده، فردیت او را نشان دهد و یا ممکن است تیپ را انتخاب کرده و او را همان‌گونه نشان دهد؛ به‌عنوان مثال، زارمحمد در رمان تنگسیر تا پایان داستان، یک تیپ باقی می‌ماند، اما مدیر مدرسه جلال آل احمد در نهایت به صورت یک فرد و شخصیت درمی‌آید و از تیپیک بودن خود فاصله می‌گیرد» (براهنی، ۱۳۴۸: ۲۹۰ و ۲۹۱).

منابع

- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.
- _____ (۱۳۸۴-۱۳۸۵)، «هزارتوی قصه»، *زنده‌رود*، شماره ۳۷ و ۳۸، صص ۱۱۸-۹۳.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۰)، «شکست روایی و شیوه‌های بازگشت به داستان در مثنوی»، *فنون ادبی*، شماره ۴، صص ۴۶-۲۹.
- _____ (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، تهران: هرمس.
- بامشکی، سمیرا و تقوی، محمد (۱۳۸۷)، «حقایق خیالی داستان دقوقی در مثنوی»، *جستارهای ادبی*، سال چهل و یکم، شماره ۳، پیاپی ۱۶۲، صص ۲۳۰-۲۱۳.
- بامشکی، سمیرا و پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸)، «مقایسه داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطیر با رویکرد روایت‌شناسی ساختگرا»، *جستارهای ادبی*، شماره ۱۵۶، صص ۲۶-۲.
- _____ (۱۳۹۰)، «تعویق و شکاف در داستان‌های مثنوی»، *ادبیات و زبان‌ها (مولوی‌پژوهی)*، دوره ۱۱، صص ۴۷-۱۹.
- براهنی، رضا (۱۳۴۸)، *قصه‌نویسی*، تهران: اشرفی.
- بیشاپ، لئونارد (۱۳۸۳)، *درس‌هایی درباره داستان‌نویسی*، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: سوره مهر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴)، *در سایه آفتاب*، تهران: سخن.
- توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۶)، «نشانه‌شناسی واقعه دقوقی»، *مطالعات عرفانی*، شماره ۵، صص ۴-۳۴.
- _____ (۱۳۹۱)، *اشارت‌های دریا*، چاپ دهم، تهران: مروارید.
- ثمینی، نغمه (۱۳۷۹)، *کتاب عشق و شعبده*، تهران: مرکز.

- داد، سیما (۱۳۸۲)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
- زمانی، کریم (۱۳۸۰)، شرح جامع مثنوی معنوی، دفتر سوم، تهران: اطلاعات.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۸۴)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۵)، نظریه ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶)، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهباز، تهران: هرمس.
- مستور، مصطفی (۱۳۷۹)، مبانی داستان کوتاه، تهران: مرکز.
- مندنی پور، شهریار (۱۳۸۴)، ارواح شهرزاد، تهران: ققنوس.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۲)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: بهزاد.