

روایت شناسی ارسطویی: کشف و دگرگونی در سه حکایت

مثنوی معنوی

احمد مهروند*

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

شیرین امامی**

کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۳/۱۲/۲۵، تاریخ تصویب: ۹۴/۱۱/۲۸)

چکیده

تحقیق حاضر به بررسی روایت‌شناسانه پیرنگ درونی سه حکایت مثنوی معنوی، «طوطی و مرد بازرگان»، «مار و مرد مارگیر» و «استاد و شاگردان»، بر اساس نظریات ارسطو در کتاب فن شعر، می‌پردازد و با استناد به نظریات وی در مورد «پیرنگ تأثیرگذار» می‌کوشد عناصر ارسطویی «دگرگونی» (Peripetia) و «کشف و وقوف» (Anagnorisis) در حکایات مذکور را بشناساند؛ عناصری که از آن طریق، مولانا مفاهیم اخلاقی و تعلیمی از طریق ایجاد حس ترس و ترحم را به خواننده منتقل کرده است. «کشف»، در این حکایت‌ها از نوع پنجم و ششم کشف‌های ارسطویی است که آن‌ها را کشف‌های تأثیرگذار می‌نامند که از ترتیب حوادث و یا برداشت نادرست شخصیت‌ها از وضعیت موجود، نشأت می‌گیرند. این نوشتار، بر آن است تا به این سؤال پاسخ دهد که آیا می‌توان نظریات ارسطو را در بررسی شعر روایی مولانا به‌کار برد؟ روش تحقیق در آن بیشتر مقایسه‌ای، تطبیقی و تحلیلی است که از ابزارهای اسنادی بهره جسته است.

واژه‌های کلیدی: دگرگونی، روایت‌شناسی، فن شعر ارسطو، کشف و وقوف، مثنوی معنوی، مولانا.

* E-mail: ahadmeh@yahoo.com

** E-mail: shirin.emami@ymail.com

مقدمه

مثنوی معنوی، از گنجینه‌های ادب روایی کهن سرزمین ماست که گذر روزگار و ایام و اعصار، نه تنها از ارزش و اعتبار آن نکاسته و آن را به دست فراموشی نسپرده است؛ بلکه همیشه و هر روز از روزنه‌ای جدید مورد بررسی و بازبینی قرار گرفته و می‌گیرد. بی‌شک یکی از دلایل جاودانگی و ماندگاری این اثر در ادبیات روایی، مجموعه حکایات و داستان‌های آن است که با کلام لطیف و دلنشین مولوی بر دل مخاطبان می‌نشیند و پژوهشگران و نکته‌سنجان حوزه ادب فارسی را بر آن می‌دارد تا از زوایای متفاوت و تازه‌ای به این اثر روایی بنگرند و آن را تحلیل و ارزیابی کنند. یکی از حوزه‌هایی که در این اثر بیشتر مورد تحلیل قرار گرفته، حوزه روایت‌شناسی^۱ است، چون مثنوی سرشار از حکایات و روایات است و در آن به کمک نظریه‌های روایت‌شناسان مشهوری چون ژرار ژنت (Gerard Genette)، جرال د پرنس (Gerald Prince)، سیمور چتمن (Seymour Chatman) و دیگران به بررسی ساختار و کارکرد روایت‌ها پرداخته‌اند و از ابعاد گوناگونی مانند زاویه دید^۲، زمانمندی روایت^۳، کانون‌سازی^۴، راوی^۵، تعلیق^۶ و غیره به بحث و بررسی پرداخته‌اند. روایت‌شناسی از راهکارها و رویکردهایی است که جنبه‌های عمیق و ناپیدای متون روایی کهن و معاصر را فراروی دید خوانندگان و مخاطبان قرار می‌دهد.

هدف از این تحقیق پاسخ به این پرسش است که آیا می‌توان نظریات ارسطو را در بررسی شعر روایی مولانا به کار برد؟ چه مواردی از حکایت‌های مثنوی با این رویکرد بر خواننده آشکار می‌شود که در رویکردهای دیگر به آن پرداخته نشده است؟ مولانا در مثنوی در پی بیان و تفسیر اهداف عرفانی و تعلیمی خود، از حکایت و داستان‌پردازی بهره می‌برد و ارسطو نیز در رساله فن شعر خود از عناصر اصلی یک پیرنگ تاثیرگذار به منظور انتقال اهداف اخلاقی و تعلیمی آن در خواننده از طریق ایجاد حس ترحم و ترس^۷ بحث کرده است. بنابراین داستانهای مثنوی قابلیت محک خوردن با نظریات روایت‌شناسی ارسطویی را دارد؛ از جمله

1. narratology
2. Point of view
3. temporality of narrative
4. focalization
5. narrator
6. narrator
7. catharsis

این نظریه‌ها می‌توان به شناسایی عناصر دگرگونی و کشف و وقوف در حکایات اشاره کرد. این نوشتار نیز بر آن است که به بررسی این عناصر در گزیده‌ای از داستان‌های مثنوی پردازد و اصول و نظریه‌های یکی از نظریه‌پردازان برجسته ادبی را بر روی اثر سترگ روایی فارسی، مثنوی معنوی، پیاده کند.

پیشینه تحقیق

پژوهش در زمینه روایت‌شناسی حکایت‌های کهن فارسی، به‌ویژه حکایات مثنوی مولوی، پیشینه قابل توجهی دارد. از تحقیقات مهم و ارزشمندی که در عرصه روایت‌شناسی و تحلیل متن داستان‌های مثنوی انجام گرفته، می‌توان به مقالاتی با عناوین «تعویق و شکاف در داستان‌های مثنوی» (۱۳۹۰) و «شکست روایی و شیوه‌های بازگشت به داستان در مثنوی» (۱۳۹۰)، از بامشکی؛ «ساخت روایی قصه در مثنوی» (۱۳۹۰)، از مهدی‌زاده فرد؛ «مقایسه داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطیر با رویکرد روایت‌شناسی ساختگرا» (۱۳۸۸)، اثر پورنامداریان و بامشکی؛ «حقایق خیالی داستان دقوقی در مثنوی» (۱۳۸۷)، اثر مشترک بامشکی و تقوی؛ «روایت و دامنه زمانی روایت در قصه‌های مثنوی» (۱۳۸۷)، اثر مشترک امامی و مهدی‌زاده فرد؛ «بررسی رابطه زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک» (۱۳۸۷)، اثر رجبی، غلامحسین‌زاده و طاهری؛ و «نشانه‌شناسی واقعه دقوقی» (۱۳۸۶)، از توکلی و آثاری چون رساله دکتری حسن‌زاده‌ی توکلی با عنوان بوطیقای روایت در مثنوی (۱۳۸۹) که به‌صورت کتاب چاپ شده، و همچنین کتاب روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی (۱۳۹۱) اثر بامشکی اشاره کرد. این تحقیقات در زمینه روایت‌شناسی مثنوی بیشتر از نظریات روایت‌شناسان قرن بیستم، به‌ویژه نظریات ژرار ژنت در مورد زمانمندی روایت، بهره برده‌اند و تنها در دو نمونه از تحقیقات ذکر شده، از ارسطو و نظریات وی در مورد پیرنگ در بررسی پیرنگ مثنوی استفاده شده است که در ادامه به آن می‌پردازیم.

بوطیقای روایت در مثنوی به نوعی یکی از اولین کارها در زمینه نظریه‌پردازی در روایت فارسی به شمار می‌آید. در این اثر، نویسند مثنوی را از لحاظ زاویه روایت، زبان و روایت، روایت چندآوا، تداعی و گریز در روایت، اسلوب قصه در قصه، موسیقی، زمان و آغاز و انجام روایت و به طور کلی شیوه‌ای که روایت با آن پیش می‌رود، مورد بررسی و تحلیل قرار داده است. اما آنچه نوشتار حاضر را از این اثر متمایز می‌کند بحث مربوط به پیرنگ در مثنوی است. توکلی با اشاره به تعریف ارسطویی پیرنگ - که هر پیرنگی باید دارای آغاز، میانه، و

فرجام باشد- معتقد است مولانا در روایت‌های خود از طریق گریزهای پی‌درپی به روایت‌های فرعی در جدال با طرح در مفهوم سنتی و ارسطویی آن است. برخلاف توکلی، در نوشتار حاضر، برآنیم تا پیرنگ ارسطویی را از جنبه متفاوتی- دارا بودن کشف و دگرگونی- در نظر گرفته و نشان دهیم که روایات مولانا نه تنها در تضاد با پیرنگ ارسطویی نیست، بلکه همانند هر روایتی، قابلیت سنجیده شدن با نظریات ارسطو در مورد پیرنگ را داراست. در بخشی از مبحث مربوط به تداومی و پیرنگ در اثر فوق‌الذکر، نویسنده با اشاره به گریزهای موجود در داستان «شیر و نخجیران» معتقد است «گریزهای دو بخش قصه، رویکردی دوگانه به قصه» می‌بخشند (توکلی، ۱۳۸۹:۲۴۱) و به این ترتیب «در نیمه اول داستان، «شیر چهره‌ای غالب و مثبت دارد» ولی در نیمه دوم «چهره‌ای مغلوب و منفی» (همان). اگر مطابق آنچه مورد نظر این نوشتار است بخواهیم این دوگانگی را تبیین کنیم، می‌توانیم از دو عنصر ارسطویی کشف و دگرگونی در پیرنگ روایت بهره برده و این دوگانگی در شیر را به دگرگونی ایجاد شده در شخصیت شیر ربط دهیم. این‌که چگونه می‌توان نظریات ارسطو در مورد پیرنگ تراژدی را در شعر روایی مولانا بررسی کرد در بخش‌های آتی ذکر خواهد شد.

بامشکی نیز در کتاب خود با عنوان روایت شناسی داستانهای مثنوی تمام روایت‌های مثنوی را با استفاده از نظریه‌پردازان نسل دوم روایت شناسان معاصر، از قبیل ژرار ژنت، ریمون کنان، سیمور چتمن به جای نظریه‌های روایت‌شناسان قدیمی ساختارگرا مانند رولان بارت، تودوروف و گریماس مورد بررسی قرار داده و از دریچه جدیدی به ساز و کارهای متن مثنوی از نقطه نظر تأثیرات روایی و چگونگی روایت‌گویی مولانا پرداخته است. در نشست نقد و بررسی این کتاب با حضور ابوالفضل حری در مبحث مربوط به بخش پنجم کتاب که در مورد پیرنگ است، بامشکی هدف خود را بررسی شکل ظاهری در قالب پیرنگ، و شکل و آغاز و انجام پیرنگ بیان داشته است. حری در پاسخ به این سوال بامشکی که: «اگر بگویم این مباحث، مثل عنوان، آغاز، میانه و انجام، را بررسی می‌کنم، و در واقع پلات یک روایت را بررسی می‌کنم، آیا اشتباه است یا نه؟» (۵:۱۳۹۲)، می‌گوید که این تنها بخشی از پیرنگ است، و

«ما وقتی می‌گوییم پیرنگ، آغاز و میانه داریم، ولی جریان خود سیر داستان را هم داریم. این پیرنگی که شما می‌گویید، پیرنگ بیرونی، شامل آغاز و میانه و غیره است. اما خط سیر داستان‌ها هم یک پیرنگ درونی دارد؛ از یک حالت تعادل اولیه شروع می‌شود، یک rising action اتفاق می‌افتد، به یک crisis می‌رسد، بعد یک falling action و ...» (همان)

پس در این اثر نیز تنها به شکل ظاهری پیرنگ و آغاز و انجام آن پرداخته شده، و پیرنگ درونی حکایات بررسی نشده است. در این تحقیق ما برآنیم تا پیرنگ درونی حکایات را با استفاده از عناصر ارسطویی کشف و دگرگونی بررسی کنیم، که همانند نظر حری باعث ایجاد تغییر و تحولاتی در حالت تعادل اولیه داستان می‌شود. بنابراین، دو تحقیق ذکر شده به چگونگی روایت و روشی که روایت با آن پیش می‌رود، و به بررسی پیرنگ بیرونی حکایات پرداخته‌اند و در این راه از نظریات روایت‌شناسانی غیر از ارسطو بهره گرفته‌اند تا یک اثر کلاسیک را با نظریات مدرن مورد تحلیل قرار دهند. اما بهتر است هر جا بحثی از روایت و روایت‌شناسی به میان می‌آید به نقش ارسطو در پیشینه این علم اشاره شده و پس از آن به سمت نظریه‌پردازان مدرن حرکت کنیم. این آثار، بیشتر بررسی عناصر روایت‌شناسی در ساختار و متن حکایات بوده و درونمایه و پیرنگ درونی و مفاهیم تعلیمی - تعلیم و دعوت به اخلاق و تزکیه و تهذیب نفس - که با استفاده از این عناصر روایت‌شناسی به خوانندگان منتقل می‌شود، را در بر نمی‌گیرند.

بحث و بررسی

روایت‌شناسی، علم نسبتاً جدیدی در حوزه نقد ادبی است و با مطالعه در این حوزه در می‌یابیم که ارسطو، از نخستین پایه‌گذاران این علم بوده است که در عصر خود به بررسی عوامل کلیدی در یک پیرنگ تاثیرگذار و منسجم پرداخته و نتایج بررسی‌هایش را در کتاب معروف خود که *فن شعر*^۱ نام دارد، در بخش مربوط به تراژدی بیان کرده است. جرال د پرنس در تعریف خود از روایت‌شناسی به این نکته اشاره کرده و گفته است که «روایت‌شناسی، مطالعه‌ی ساختار و کارکردهای روایت است. اگرچه این اصطلاح، نسبتاً جدید است ولی اصول آن چندان جدید نیست و به زمان افلاطون و ارسطو بازمی‌گردد» (پرنس، ۱۹۸۲: ۱۴۶). همچنین در منابع موجود در موضوع نقد ادبی، در بخش‌های مربوط به روایت‌شناسی، ارسطو نیز در زمره روایت‌شناسان قرار می‌گیرد. برای مثال پیتر بری^۲ و پائول کوبلی^۳ در بحث روایت‌شناسی و پیشینه علم روایت‌شناسی معتقدند که ارسطو نقش بسزایی در پیشینه روایت‌شناسی دارد و از او به‌عنوان «نیای غایی» روایت‌شناسی نام می‌برند که فن شعر او

1. *Poetics*

2. Peter Barry

3. Paul Cobley

توصیفات فشرده و مختصری در مورد سازوکار شعر ارائه می‌کند (بری، ۱۴۵:۲۰۰۲؛ کوبلی، ۲۰۰۵:۱). علاوه بر این، اکبری در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساختار روایی چند داستان کوتاه از ابراهیم نادری»، و مقدادی در فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی به نقطه آغاز علم روایت‌شناسی اشاره می‌کنند و بر این نکته تاکید دارند که ارسطو با تمایز میان دو شیوه روایت-روایت توسط راوی و روایت توسط شخصیت‌های داستان-اولین گام را در قلمرو روایت‌شناسی برداشت و نظریات وی در فن شعر نقطه آغاز روایت‌شناسی است (اکبری، ۵: مقدادی، ۱۳۸۷:۲۸۰). ساداتی در «نقد و بررسی کتاب روایت داستانی: بوطیقای معاصر» معتقد است «نخستین کسی که درباره روایت سخن گفت ارسطوست. ارسطو ... با بررسی تاثیر عوامل تراژدی، مثل پیرنگ و شخصیت، برای نخستین بار به بحث روایت‌شناسی می‌پردازد» و «بعد از ارسطو سخن خاصی در مورد روایت و روایت‌شناسی به میان نمی‌آید و بحث در مورد روایت از قرن بیستم آغاز می‌شود» (ساداتی، ۱۳۸۹:۴).

پس می‌توان ارسطو را به‌عنوان پدر روایت‌شناسی کلاسیک در نظر گرفت و نظریات وی در مورد طرح یا پیرنگ^۱ داستان و اجزای تشکیل دهنده آن‌را در داستان‌های مثنوی معنوی مورد بررسی قرار داد. قبل از پرداختن به بررسی ارسطویی مثنوی معنوی نگاهی داریم به تعریف روایت و روایت‌شناسی و این‌که ارسطو چه نقشی در پیشینه علم روایت‌شناسی دارد.

تعریف روایت و روایت‌شناسی ارسطویی

یکی از نکات کلیدی در مبحث روایت‌شناسی^۲، مقوله روایت^۳ است که تعریف‌های متعددی برای آن عرضه کرده‌اند. به‌طور کلی می‌توان گفت روایت، متنی است که قصه‌ای را بیان می‌کند و دارای یک قصه‌گو یا راوی است؛ روایت، داستانی است که مجموعه‌ای از رویدادهایی را که در یک مقطع و زنجیره زمانی اتفاق افتاده بازگو می‌کند. آبرامز^۴ در فرهنگ اصطلاحات ادبی، روایت را «داستانی به نظم یا به نثر که شامل مجموعه‌ای از حوادث، شخصیت‌های داستانی و گفتار و اعمال آنهاست» تعریف می‌کند (آبرامز، ۱۳۸۶:۲۸۲). جراللد پرینس از روایت چنین تعریفی ارائه می‌کند: «روایت، بازنمایی رخدادها و موقعیت‌های واقعی یا ساختگی در یک توالی

1. plot
2. Narratology
3. Narrative
4. Abrams

زمانی است» (پرینس، ۱۹۸۲: ۴). از این تعریف‌ها می‌توان استنباط کرد که ارتباط میان حوادث داستان در یک توالی زمانی مد نظر روایت‌شناسان است. اما به جز عنصر زمان که ژرار ژنت، روایت‌شناس مشهور فرانسوی هم آن را اصلی‌ترین عنصر روایت می‌داند، باید گفت که رابطه سببی بین رخدادها نیز از عوامل مهم در روایت محسوب می‌شود. آنچه روایت را از توصیف متمایز می‌سازد «ارتباط غیر تصادفی» میان رخدادهاست. بر این اساس مایکل تولان^۱ تعریف دیگری از روایت می‌دهد و روایت را «توالی از پیش‌انگاشته شده رخدادهایی که به طور غیر تصادفی به هم اتصال یافته‌اند» تعریف می‌کند (تولان، ۱۳۸: ۲۰). او معتقد است که در هر داستان یا روایتی، موقعیت‌های شناخته‌شده و پایداری وجود دارد که به واسطه رخدادی دیگر، این وضعیت، تغییر می‌یابد. پس نه تنها زمان، بلکه رابطه سببی و غیرتصادفی بین رویدادها نیز از عناصر مهم روایت است و هر رویدادی باید نتیجه رویدادی دیگر باشد. این رابطه زمانی و سببی را اولین بار، ارسطو در فن شعر خود، در بحث تراژدی و پیرنگ به کار برده است.

ارسطو سه عنصر اصلی داستان را به عنوان جنبه‌های مهم روایت در نظر داشت: ۱. طرح ۲. شخصیت ۳. گفتگو. آنچه در این مبحث مورد نظر ماست، نظریه ارسطو در مورد طرح یا پیرنگ روایت است. در ابتدا نگاهی داریم به تعریفی که در ترجمه فن شعر ارسطو از طرح یا پیرنگ ارائه شده است:

اولین اصطلاحی که برای ساختار روایت به کار می‌رود پیرنگ (طرح) است. پیرنگ، حاصل ترکیب پی‌رفت زمانی و علیت است. در پیرنگ، وحدتی حاکم است که اولین بار ارسطو به آن اشاره کرده است. او معتقد بود که تراژدی، مستلزم تقلید کنشی کامل و وحدت یافته است و این کنش، باید آغاز، میان و انجام داشته باشد و اگر هر کدام از اجزای اثرجا به جا شوند آن اثر از هم گسیخته می‌شود. (زرین کوب، ۱۲۷، ۱۳۸۵: ۱۲۸)

ای. ام. فورستر^۲ نیز در کتاب جنبه‌های رمان به توصیف ساده، اما مفید پیرنگ پرداخته است. او می‌گوید: «ما داستان را روایتی می‌دانیم که در آن رخدادها به ترتیب زمانی خود مرتب شده‌اند. پیرنگ نیز روایت رخدادهاست، با این تفاوت که بر علیت تاکید می‌نیم.» (به نقل از مقدادی ۱۳۷۸: ۳۵۶) در این تعریف نیز علاوه بر رابطه زمانی، به رابطه علیت میان رخدادها در یک پیرنگ اشاره می‌شود.

1. Toolan

2. E.M.Forster

در ایران برای اولین بار شفيعی کدکنی تعبیر پیرنگ به جای طرح (plot) که در فن شعر ارسطو به کار رفته بود را پیشنهاد کرد و جمال میرصادقی آن را در عناصر داستان به کار برد. شفيعی کدکنی معتقد است که پیرنگ در واقع همان بیرنگ است که در فرهنگ‌ها آمده است. در فرهنگ معین آن چنین تعریف شده «بیرنگ، طرحی است که نقاشان به روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند یا طرح ساختمانی که معماران می‌ریزند و از روی آن ساختمان را بنا می‌کنند» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۶۲). پیرنگ طرح، چارچوب، و نظم و ترتیب منطقی حوادث در اثر ادبی یا هنری مانند داستان، نمایشنامه و شعر است (انوری، ۱۳۸۸: ۵۲۲). پیرنگ در داستان به معنای روایت حوادث داستان با تأکید بر رابطه علیت است. برای مثال، «شاه مرد و بعد ملکه مرد» داستان است، زیرا فقط ترتیب منطقی حوادث بر حسب توالی زمانی رعایت شده است. اما «شاه مرد و بعد ملکه از غصه مرد» پیرنگ است (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸)، زیرا در این بیان، بر علیت و چرایی مرگ ملکه نیز تأکید شده است. آنچه مولانا در حکایت «پادشاه و کنیزک» می‌گوید:

گفت معشوقم تو بودستی نه آن لیک کار از کار خیزد در جهان

ناظر به همین رابطه علت و معلولی است (داد، ۹۹، ۱۳۷۵: ۱۰۰)؛ به عبارت دیگر «بیرنگ، طرح منسجم و همبسته‌ای است که از جایی آغاز می‌شود و به جایی ختم می‌شود و میان این دو نقطه حادثی رخ می‌دهد که با یکدیگر رابطه علت و معلولی دارند» (داد، ۱۳۷۵: ۵۷). ارسطو برای پیرنگ سه بخش در نظر می‌گیرد: «آغاز که حتماً نباید در پی حادثه دیگری آمده باشد، میانه که هم در پی حوادث و هم با حوادث دیگری دنبال می‌شود، و پایان که پیامد طبیعی و منطقی حوادث پیشین است»؛ پیرنگ با عناصری مانند شخصیت و کشمکش ارتباط تنگاتنگی دارد و این رابطه ممکن است به «کشف و واژگونی» منجر شود (همان، ۵۸). کشف و واژگونی که در فرهنگ اصطلاحات ادبی سیما داد به آن اشاره شده است، همان واژه‌های ارسطویی «ἀναγνώρισις» و «περιπέτεια» (ویکیپدیا) است که به برابره‌های انگلیسی (Discovery) anagnorisis و peripetia (Reversal) ترجمه شده‌اند و در منابع و فرهنگ اصطلاحات مختلف، تعریف‌های متعددی از آن‌ها شده است. ارسطو در فن شعر، این دو واژه را از اجزاء تراژدی و کمدی به کار برده است، اما پیتر بری در بحث از روایت‌شناسی، این واژگان ارسطویی را در یک داستان مصور^۱ برگرفته از یک جعبه غذای گربه مورد بررسی قرار داده و

1. Cartoon diagram

معتقد است «این عناصر ارسطویی را حتی می‌توان در ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین متون روایی یافت» (۲۰۰۲: ۱۴۶). نمونه دیگر استفاده از این عناصر در مواردی غیر از تراژدی یا کمدی در کتاب فرهنگ اصطلاحات ادبی: از افلاطون تا عصر حاضر اثر مقدادی است که در آن، عناصر کشف و دگرگونی در داستان جنایی نامه مسروقه (The Purloined Letter) اثر ادگار آلن پو نشان داده شده است (مقدادی، ۱۳۸۷: ۹۹-۳۹۴). پس می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که این عناصر مختص تراژدی و کمدی نبوده و قابلیت بررسی در شعر روایی مولانا را نیز دارند.

داد، در فرهنگ اصطلاحات ادبی این اصطلاحات را به برابره‌های «واژگونی» و «کشف و وقوف»، ترجمه و تعریف کرده است. واژگونی که برای نخستین بار توسط ارسطو ضمن بحث از پیرنگ تراژدی به کار رفته، در لغت به معنی «وارونه شدن و ناراستی کار است» و در پیرنگ داستان، به معنی «تغییر موقعیت و وضعیت داستان از یک حالت به حالت عکس آن است» (داد، ۱۳۷۵: ۳۱۳)؛ در داستان ممکن است شخصیتی خصوصیتی را که قبلاً از آن آگاهی نداشته در خود کشف کند و «همین آگاهی و وقوف موجب بروز کنش‌ها و واکنش‌هایی در وی می‌شود. این کنش‌ها و واکنش‌ها نیز به‌نوبه خود ممکن است موجب تغییر و تحولی در شخصیت داستان بشود» (همان). واژگونی اغلب در پی کشف و یا هم‌زمان با آن در پیرنگ داستان رخ می‌دهد. کشف و وقوف نیز از اصطلاحات ادبی است که ارسطو برای اولین بار در تعریف پیرنگ به کار برده است. داد کشف و وقوف را به صورت «فرآیند آگاهی شخصیت نمایشنامه و داستان بر نکته‌ای یا حقیقتی که تا آن وقت از آن بی‌خبر و غافل بوده» اشاره می‌کند (همان، ۲۴۱). ارسطو، بهترین نوع کشف و وقوف را هم‌زمانی آن با واژگونی در تراژدی می‌داند.

در کتاب انواع ادبی تالیف سیروش شمیسا این اصطلاحات به صورت «بخت برگشتگی» و «کشف حقیقت» ترجمه شده‌اند. بخت‌برگشتگی یا reversal به صورت «تغییر ناگهانی اوضاع و احوال و به اصطلاح سرنوشت است که به آن peripetia می‌گویند» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۷۱) و این بخت‌برگشتگی «نتیجه کشف حقیقت» می‌باشد که در اصطلاح ارسطویی «آناگنورسیس» خوانده می‌شود که «قهرمان، ناگهان حقیقت امر را که تاکنون نمی‌دانسته در می‌یابد» (همان). شریفی در فرهنگ ادبیات فارسی از کشف، به صورت «فرایند آگاهی شخصیت اصلی یا یکی از شخصیت‌های اصلی اثر داستانی از نکته‌ای اساسی است که تا آن لحظه بر او مجهول بوده است» تعبیر می‌کند (شریفی، ۱۳۸۳: ۱۱۶۳). برای مثال، وقتی بخت از رستم بازمی‌گردد (بخت برگشتگی) که او متوجه می‌شود پسر خود را کشته است (کشف حقیقت).

زرین کوب در ترجمه رساله فن شعر ارسطو این واژگان را به صورت «بازشناخت و دگرگونی» ترجمه کرده و تعریف آن را به این صورت بیان داشته که دگرگونی عبارت است از «تبدل و تحول وضع فعلی به ضد آن» (زرین کوب، ۱۳۶۹:۱۳۱) و بازشناخت یعنی «انتقال از ناشناخت به شناخت که سبب می شود میانه افراد از دوستی به دشمنی و یا از دشمنی به دوستی بکشد و خوش ترین بازشناخت آن است که با دگرگونی همراه باشد.» (همان، ۱۳۱) هم چنین زرین کوب در بخش پی نوشت های توضیحی خود درباره دگرگونی و بازشناخت می نویسد: «مفهوم *peripetia* عبارت از تحول یا دگرگونی است، اما مفهومی نزدیک به امر ناگهانی و امر خلاف انتظار و مانند بازی روزگار نیز در آن هست» (همان، ۱۹۲).

در فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی نیز در بحث از خصوصیات پیرنگ، به وجود موارد «واژگونی یا وارونه شدن بخت» و وجود «کشف یا وقوف» در پیرنگ تاثیرگذار اشاره شده است (مقدادی، ۱۳۷۸:۳۹۴). واژگونی یا وارونه شدن بخت، زمانی اتفاق می افتد که «نتیجه عملی به عکس آنچه مورد نظر بود منتهی شود» و کشف یا وقوف به صورت «حرکت از جهالت به سوی آگاهی» تعریف می شود. (همان: ۵-۳۹۴)

نکته دیگر که در بحث از کشف و وقوف، حائز اهمیت است این است که ارسطو کشف (*discovery*) را شش نوع می داند: اولین نوع آن کشف به واسطه نشانه ها و علامت ها، دوم به وسیله ابداع خود شاعر، سوم از طریق یادآوری، چهارم از روی قیاس منطقی، پنجم از طریق کشف ساختگی یا نادرست (*synthetic or fictitious discovery*)، و نوع ششم و بهترین نوع کشف که از ترتیب حوادث داستان پدید می آید. آنچه در این نوشتار کاربرد دارد نوع پنجم و ششم است که برخی از ترتیب حوادث و نتیجه طبیعی آن ها پدید می آید و برخی به واسطه کشف نادرست شخصیت ها. کشف ساختگی یا نادرست نوعی از کشف است که در نتیجه استدلال نادرست یکی از طرفین حاصل می شود. لین کوپر (*Lane Cooper*) در مقاله ای تحت عنوان «پنجمین نوع کشف در فن شعر ارسطو»^۱ (۱۹۱۸) کشف ساختگی یا نادرست را نوعی از کشف تعریف می کند که مربوط است به کشف از روی قیاس و در آن، یکی از طرفین از راه فریب و نیرنگ باعث کشف نادرست طرف دیگر از موضوع می گردد و یا این که هیچ فریبی در کار نبوده و فرد تنها از روی استدلال نادرست نتیجه گیری کرده و دست به کاری می زند (کوپر، ۱۹۱۸: ۹). مثالی که می توان برای این نوع کشف ذکر کرد نمایشنامه ادیب شهریار اثر

1. The Fifth Form of "Discovery" in the *Poetics* of Aristotle

سوفوکل است که در آن ادیب ناخواسته پدرش را می‌کشد و با مادرش ازدواج می‌کند. کشف نادرست در قسمتی از نمایشنامه اتفاق می‌افتد که ادیب خریدار می‌شود پدر خوانده‌اش که او گمان می‌کند پدر واقعی‌اش است از دنیا رفته است. پس ادیب چنین نتیجه می‌گیرد حالا که پدرش به مرگ طبیعی مرده و او دخالتی در این کار نداشته پس پیشگویی‌ها درست نبوده‌است و او قاتل پدر خود نیست. ولی بعدها در طی نمایشنامه ثابت می‌شود که حقیقت، چیز دیگری بوده، که ادیب کشف نادرستی از ماجرا کرده است. این نوع از کشف هم به‌نوبه خود موجب بروز دگرگونی‌هایی در موقعیت شخصیت‌های یک داستان می‌شود که در داستان‌های مثنوی قابل ملاحظه است.

از میان تعاریف و توضیحات گوناگونی که برای دو واژه ارسطویی بیان کردیم، آنچه در این مقاله مد نظر نویسندگان بوده و در بررسی حکایات مثنوی مناسبتر به نظر می‌رسد، تعاریفات ارائه شده توسط داد و زرین کوب است. زرین کوب «دگرگونی» و داد واژه «کشف و وقوف» را به ترتیب برای تعریف واژگان ارسطویی *peripetia* و *anagnorisis* به‌کار برده‌اند. دلیل ترجیح واژه «دگرگونی» بر «واژگونی» در این مقاله این است که واژه «واژگونی»، بیشتر تداعی‌کننده واقعه‌ای تراژیک است و این‌گونه به نظر می‌رسد که نتیجه ایجاد واژگونی در شخصیت، یک اتفاق منفی خواهد بود؛ چه بسا در برخی داستان‌ها تغییر ایجاد شده در شخصیت به نفع او بوده است و در این حالت برای این تغییر ایجاد شده واژه «دگرگونی» مناسب‌تر خواهد بود. اشاره به این نکته نیز ضروری به نظر می‌رسد که ارسطو در بحث از عناصر پیرنگ، شخصیت اصلی یا قهرمان داستان را مد نظر قرار داده است که تغییراتی در وی پدید می‌آید، ولی در این حکایات ممکن است دگرگونی یا کشف در چندین شخصیت نیز رخ دهد.

در رابطه با ترتیب وقوع این عناصر، در یک داستان یا حکایت، باید گفت که در برخی موارد دگرگونی هم‌زمان با کشف و وقوف رخ می‌دهد، در مواردی به صورت تقدم کشف و وقوف بر دگرگونی و در برخی دیگر به صورت تأخر کشف و وقوف بر دگرگونی. در بحث از کاربرد دو عنصر ارسطویی «دگرگونی» و «کشف» در اشعار فارسی تنها یک مقاله با عنوان «بررسی سه شعر از پروین اعتصامی براساس دو عنصر ارسطویی کشف و دگرگونی» وجود دارد که در آن مهروند و عطاری صرفاً به‌خاطر نشان دادن بهترین نوع کشف و دگرگونی به نوع هم‌زمانی اشاره و در خصوص میزان ارتباط، شباهت و تفاوت کشف و دگرگونی آنها به برونی و درونی بودن نوع تغییر در بخت و اقبال و تدبیر فرد تأکید می‌کنند:

نکته مهمی که باید به‌خاطر داشت، شباهت و تفاوت بین کشف و دگرگونی است. هر دوی این عناصر به تغییر در شخصیت اشاره می‌کنند و از این لحاظ شباهت دارند. تفاوت آن‌ها در این است که کشف، تغییری درونی (فکری) و انتقال از ناآگاهی به آگاهی است، اما دگرگونی تغییری بیرونی (رفتاری و یا قابل لمس) در بخت و اقبال فرد است، مانند سقوط از اوج به قهقرا، رسیدن از فقر به ثروت و یا گذر از تیره‌بختی به خوشبختی. اگر بار دیگر مثال ادیب را در نظر بگیریم، تغییر درونی، زمانی برای ادیب اتفاق می‌افتد که وی متوجه می‌شود پدرش را به قتل رسانده و با مادرش همبستر شده است؛ زیرا پس از مدت‌ها به هویت واقعی خود (و پدر و مادرش) پی می‌برد. تغییر بیرونی - که به مراتب واضح‌تر است - زمانی روی می‌دهد که ادیب چشم‌های خود را کور می‌کند، زیرا رفتارش تحت تأثیر اتفاق‌های قلبی به‌کلی عوض شده و از پادشاهی به گدایی تنزل کرده و مجبور شده به‌خاطر سوگندش نفی بلد کند (۱۳۹۳:۱۶۹).

در این مقاله، در بررسی حکایات برگزیده از سه نوع «تقدمی»، «تأخری» و «هم‌زمانی» دگرگونی با کشف و وقوف، به نوع سوم اشاره خواهیم داشت تا نشان دهیم زیبایی این حکایات با کاربرد صحیح کشف درست و نادرست و هم‌زمان با دگرگونی، ارتباط مستقیمی دارد.

کشف و دگرگونی در حکایات «طوطی و بازرگان»

حکایت «طوطی و بازرگان»، داستان مشهور بازرگانی است که رمز رهایی را به‌عنوان تحفه از تجارت هندوستان برای طوطی‌اش به ارمغان می‌آورد و به این وسیله اسباب رهایی طوطی را فراهم می‌سازد. این حکایات از حکایات شیرین و دلنشین و در عین حال پر نکته‌مثنوی است که با بیان شیوای مولوی بازگو شده است. زمانی در شرح جامع مثنوی، محور اساسی این حکایت را «موت ارادی و گسستن از تعلقات غیر خدایی و رها شدن از خویشتن کاذب و نهایتاً به مقام فنا رسیدن» بیان می‌کند (زمانی، ۱۳۸۱: ۴۹۴). در این حکایت، طوطی قفس‌نشین تمثیل سالکی است که می‌خواهد از قفس کالبد و مقتضیات آن رها شود (همان، ۴۹۵). پورنامداریان در مورد این قصه می‌گوید «قصه بازرگان و طوطی در دفتر اول می‌آید تا راه رهایی روح از قفس تن و جهان را تمثیلی باشد» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۷۳). زرین‌کوب در نردبان شکسته به موت ارادی و ترغیب به سکوت اشاره می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۶۴).

در داستان طوطی و بازرگان، ما شاهد دو سبک زندگی متضاد هستیم: زندگی در جهانی محدود ولی بی لذت، آزادی و زندگی در گستره‌ای بی‌کران و پر خطر ولی همراه با لذت آزادی. این داستان بیشتر درباره آموزش انسان و حرکت او از نظام اسارت، به نظامی متضاد آن یعنی رهایی است. آموزشی که در این داستان داده می‌شود، پاسخی به این پرسش است که پیامدهای نفی یا انکار آزادی چه می‌تواند باشد؟ اگر طوطی به تقابل بین آزادی و رهایی پی نبرد و از اسارت به سمت رهایی حرکت نکند، مرگ در قفس و تجربه نکردن پرواز نصیب او خواهد شد و داستان، به ما نشان می‌دهد که در صورت نفی آزادی، مرگ و فراموشی در قفس، سرنوشت منکر آزادی است. اسلامی ندوشن در ضمن شرح این داستان در باغ سبز عشق، تفسیر خود از این داستان را چنین بیان می‌کند که در این داستان:

سر رهایی آدمی نهفته است. طوطی، نمودار انسانی گرفتار شده است که استعداد رسیدن به کمال دارد و گرچه در بند تن و حیات جسمانی باشد، طالب رستگاری است. طوطی آزاد هندوستان به او درس می‌دهد که «تا نمیری، نرهی». او خود را به مردگی می‌زند و آزاد می‌شود. (ندوشن، ۱۳۷۷: ۱۵۳)

آنچه بیان شد، بخشی از تفسیرها و نظریات موجود درباره این حکایت مثنوی بود که ابعاد اخلاقی و عرفانی داستان را بازگو می‌کنند. اما هدف این مقاله بررسی حکایت بر اساس روایت‌شناسی ارسطویی است که شامل شناسایی موارد دگرگونی و کشف‌های پی‌درپی در پیرنگ داستان است تا نشان دهد در کنار تحلیل‌های درست فوق، کاربرد هم‌زمان دو عنصر روایی کشف و دگرگونی و کشف‌های نادرست بازرگان و کشف‌های درست طوطیان، موجب موفقیت این داستان و تاثیر دو چندان آن در خواننده می‌شود. در این بخش، به اختصار مراحل کشف و وقوف و دگرگونی در طوطی و مرد بازرگان را پی می‌گیریم.

در ابتدا طوطی و بازرگان در وضعیت ثابتی هستند؛ بازرگان یک طوطی زیبا دارد و طوطی هم برخلاف هم‌نوعان آزادش، در قفس اسیر است. بعد از سفر بازرگان به هندوستان و رساندن پیام طوطی‌اش به طوطیان هند، یکی از طوطیان از درخت می‌افتد و می‌میرد. بازرگان به اشتباه تصور می‌کند که این طوطی یکی از بستگان طوطی خودش است و از رساندن پیام پشیمان می‌شود. این مرحله، کشف نادرست بازرگان از وضعیت موجود است که منجر به دگرگونی می‌شود. او، در نتیجه همین کشف نادرست، غافل از این‌که این کار طوطی هند حاوی پیامی برای طوطی محبوس است، عکس‌العمل طوطی هند را برای طوطی خود بازگو

می‌کند و طوطی به پیام دوستان خود واقف می‌شود و در پی این کشف خود را به مردن می‌زند:

گفت گفتم آن شکایت‌های تو با گروهی طوطیان همتای تو
آن یکی طوطی ز دردت بوی برد زهره‌اش بدرید و لرزید و بمرد

(مولوی، ۶/۱-۱۶۵۵)

چون شنید آن مرغ، کان طوطی چه کرد پس بلرزید اوفتاد و گشت سرد

(مولوی، ۱/۱۶۹۱)

بازرگان، بار دیگر به واسطه فریب طوطی، کشف نادرستی از وضعیت می‌کند و طوطی را مرده می‌پندارد و از قفس بیرون می‌اندازد. ولی ناگهان طوطی به پرواز در می‌آید و بر شاخه درخت بلندی می‌نشیند. در نتیجه، در پی کشف نادرست بازرگان و کشف و وقوف به جای طوطی به پیام دوستان خود، در وضعیت هر دوی آنها دگرگونی پدید می‌آید، به این ترتیب که طوطی از اسارت به رهایی دست می‌یابد و بازرگان، طوطی شیرین سخن ارزشمند خود را از دست می‌دهد:

بعد از آتش از قفس بیرون فکند طوطیک پرید تا شاخ بلند
طوطی مرده چنان پرواز کرد کافتاب شرق ترک تاز کرد

(مولوی، ۶/۱-۱۸۲۵)

بازرگان از این کار طوطی حیران می‌ماند و می‌گوید: ای مرغ زیبا، مرا از رمز این کار آگاه کن. طوطی می‌گوید: او به من با عمل خود پند داد و گفت تو را به خاطر شیرین‌زبانی‌ات در قفس کرده‌اند، باید ترک صفات کنی تا رها شوی. طوطی از بالای درخت به بازرگان پند و اندرز داد و خداحافظی کرد. بازرگان گفت: تو راه حقیقت را به من نشان دادی من هم به راه تو می‌روم. به این ترتیب، بازرگان به رمز عملکرد طوطی آگاه گشته و در پی این کشف و وقوف از ندانستگی به دانستگی رسیده و به این نتیجه می‌رسد که جان او از طوطی کمتر نیست، برای رهایی جان باید همه چیز را ترک کرد. و این برخلاف دگرگونی قبلی ایجاد شده در بازرگان، دگرگونی در جهت مثبت بوده و در نهایت هم طوطی و هم بازرگان تغییرات مطلوبی را هم‌زمان با این کشف در وضعیت خود ایجاد می‌کنند.

خواجه حیران گشت اندر کار مرغ بی خبر ناگه بدید اسرار مرغ

(مولوی، ۱/۱۸۲۷)

خواجه گفتش فی امان الله برو مر مرا اکنون نمودی راه نو
(مولوی، ۱۸۴۶/۱)

در این حکایت، هم بازرگان و هم طوطی در مراحل به کشف و وقوف دست یافته‌اند و این کشف و وقوف، درست یا نادرست، باعث دگرگونی و تغییر وضعیت در هر دو شخصیت داستان شده است. اگر وضعیت بازرگان را در نظر داشته باشیم چنین دیدگاهی در خواننده، به وجود می‌آید که چگونه اندکی غفلت و سهل‌انگاری و تصمیم‌گیری سریع و بدون فکر باعث از دست رفتن آن‌چه برای او ارزشمند بوده می‌شود. هم‌چنین دگرگونی ایجاد شده در وضعیت بازرگان که طوطی شیرین سخنش را از دست داد، این پیام را می‌رساند که در سخن گفتن باید جانب احتیاط را گرفت و پیش هرکسی هر سخنی را نگفت تا از این سخن به ضرر خود شخص استفاده نشود. اما دگرگونی نهایی ایجاد شده در بازرگان، حاوی این پیام است که برای رهایی و آزاد زیستن باید از بند تملقات و چاپلوسی‌های خلق، قطع علاقه کنیم. از جنبه وضعیت طوطی که از زندانی بودن به آزادی و رهایی دست یافته، این نکته حاصل می‌شود که چگونه با هشیاری و نکته‌سنجی می‌توان وضعیت موجود را به نحو بهتری تغییر داد. طوطی با نکته‌سنجی در سخنان بازرگان به پیام دوستان خود واقف شد و با کشف حقیقت توانست دگرگونی در وضعیت خود پدید آورد. هم‌چنین اسلامی ندوشن معتقد است که بازرگان، نمایانگر کسی است که در نادانستگی به سر می‌برد، ولی درس طوطیان هند چشم او را باز می‌کند (ندوشن، ۱۳۷۷:۱۵۳).

یکی دیگر از نکات جالب توجه در این حکایت ویژگی روایت در روایت یا داستان در داستان^۱ است که در آن روایتی در بطن روایت اصلی گنجانده می‌شود و توسط راوی یا یکی از شخصیت‌ها بازگو می‌شود. این حکایت‌های بازگو شده در راستای حکایت اصلی هستند و دربردارنده نکته یا حقیقتی در رابطه با روایت اصلی هستند (ویکیپدیا). در این حکایت، بازگو کردن اتفاقات مربوط به طوطی هندوستان برای طوطی محبوس توسط بازرگان، روایت در روایت است که حاوی پیام رمز رهایی برای طوطی محبوس است.

اگر ترتیب وقوع کشف و دگرگونی را در نظر بگیریم، در مرد بازرگان به‌صورت تقدم کشف (کشف نادرست از عملکرد طوطی هندوستان و طوطی محبوس و درس گرفتن از عملکرد طوطی‌اش) بر دگرگونی خواهد بود. در مورد طوطی هم کشف (واقف شدن به پیام دوستان رهایش) مقدم بر دگرگونی است.

1. Story within a story

یکی دیگر از حکایات آموزندهٔ مثنوی که دارای چنین مراحل کشف و دگرگونی‌ست حکایت «مار و مارگیر» است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت. آنچه در این داستان متفاوت است، کشف و وقوف حاصله در مرد مارگیر می‌باشد که بر خلاف بازرگان در داستان قبلی که به‌واسطهٔ فریب طوطی کشف نادرستی از وضعیت داشت، در این داستان مرد مارگیر بواسطهٔ استنباط نادرست خود از وضعیت به کشف نادرست و دگرگونی حاصل از آن دست می‌یابد.

کشف و دگرگونی در حکایت «مار و مرد مارگیر»

حکایت «مار و مرد مارگیر»، حکایت مارگیری است که ندانسته و از روی طمع، ازدهای یخ‌زده را مرده پنداشته و با خود به شهر می‌آورد و با این کار هم خود و هم مردم شهر را گرفتار پیامد این عمل نسنجیدهٔ خود می‌کند. دنیا هم مثل ازدها در ظاهر فسرده و بی‌جان است اما در باطن، زنده و دارای روح است. هم‌چنان که اسلامی ندوشن در شرح این داستان می‌گوید: «این عالم به منزلهٔ مار یخ‌زده است، چون خورشید امتحان و خورشید حشر بر آن بتابد، ماهیتش به نمود آید» (ندوشن، ۱۳۷۷: ۲۱۸). شهوت ما مانند ازدهاست اگر فرصتی پیدا کند، زنده می‌شود و ما را می‌خورد. نفس، ماریست حریص ازدها گشتن؛ خواهنده و خورنده. در سرمای ریاضت، منجمد و خرد است ولی با تابش گرمای شهوت نیرو می‌گیرد و خوی جهان‌خوارش را می‌نمایاند. در این داستان، مارگیر، «نمودار انسان اسیر نفس است که در اثر طمع خود را به هلاکت می‌افکند» (همان). ازدها، نفس اماره‌ای است که در وجود تک‌تک انسان‌ها از کوچک تا بزرگ نهفته است و هر یک را به‌گونه‌ای فریب می‌دهد، هم‌چنان‌که مولانا می‌گوید: نفست ازدهاست او کی مرده است؟/ از غم بی‌آلتی افسرده است (۱۴۵۰، ۳) و در صورت پیدا کردن فرصت، قدرت می‌یابد و باعث نابودی انسان می‌شود. مولانا در این داستان برای مهار ازدهای نفس، از انسان می‌خواهد که در طلب و جست‌وجوی راه حق باشد؛ زیرا معتقد است «عاقبت، جوینده یابنده بود» و برای جلوگیری از پرورش این ازدهای آدم‌خوار، از انسان می‌خواهد که اجازهٔ تابیدن خورشید عراق را به او ندهد و زمینهٔ تابش را از او بگیرد و هیچ‌گاه به او رحم نکند. همانند سایر حکایات که مولوی از مطالب حکایت معمولی، نتایج بسیار بلند اخلاقی و عرفانی می‌گیرد، در این حکایت نیز مولوی انسان را دعوت می‌کند که بر ازدهای نفس یا بت‌هواهای نفسانی غالب آید و آگاه باشد که هر لحظه امکان دارد آتش هوا و هوس در انسان شعله‌ور گردد و آدمی را از حق دور سازد. در ضمن این حکایت اشاره می‌کند

که عقل بیشتر مردم به چشمشان است. اما خواننده در انتهای این روایت می‌آموزد که برای درک و تحلیل مسائل زندگی به جای چشم سر و عقل ظاهری به باز شدن چشم دل از طریق کشف و دگرگونی نیازمندیم تا قبل از وقوع فاجعه از آن اجتناب کنیم.

اما اگر مراحل کشف و وقوف و دگرگونی در این داستان را بررسی کنیم، خواهیم دید که مرد مارگیر در پی کشف نادرست خود از وضعیت مار، که آن را مرده پنداشته، موجب دگرگونی نهایی در خود و جمعیتی که برای تماشا آمده بودند، می‌شود. هنگامی که اژدها را در میان برف‌ها دید، آن را مرده پنداشت و به شهر آورد، مردم نیز فکر می‌کردند که اژدها مرده است. بنابراین هم مرد مارگیر و هم مردم کشف نادرستی از وضعیت موجود داشته‌اند که به غفلت آن‌ها منتهی شد:

او همی مرده گمان بردش ولیک زنده بود و او ندیدش نیک‌نیک
او ز سرماها و برف افسرده بود زنده بود و شکل مرده می‌نمود

(مولوی، ۷/۳-۱۰۰۶)

پس از مدتی که آفتاب بر روی اژدها تابید، یخ‌های آن آب شد و جان گرفت و به سوی مردم حمله برد. بسیاری از افراد، زیر دست و پا کشته شدند که این خود نمونه‌ای از دگرگونی گروهی است؛ مردمی که برای تماشا و خوش‌گذرانی دور اژدها جمع شده بودند در نهایت حیرت با حمله اژدها مواجه شده و برخی نیز کشته شدند. مرد مارگیر از ترس بی‌حرکت شد و از کاری که کرده بود پشیمان گشت و به اشتباه خود واقف شد، ولی دیگر کار از کار گذشته بود و پشیمانی سودی نداشت. در مواردی خاص، مانند این حکایت، اشتباه فردی را نباید خرد و ناچیز شمرد چرا که ممکن است به عقوبت دسته‌جمعی منجر شود. کشف و وقوف و دگرگونی در مارگیر، به‌طور هم‌زمان رخ داد و اژدها، مارگیر را بلعید:

مارگیر از ترس بر جا خشک گشت که چه آوردم من از کهسار و دشت؟
گرگ را بیدار کرد آن کور میش رفت نادان سوی عزرائیل خویش
اژدها یک لقمه کرد آن گیج را سهل باشد خون خوری حجیج را

(مولوی، ۵۱/۳-۱۰۴۹)

ترتیب وقوع کشف و دگرگونی در این حکایت، به‌صورت هم‌زمانی کشف و دگرگونی است، چرا که مرد مارگیر زمانی به اشتباه خود پی می‌برد و به خطای خود واقف می‌شود که کار از کار گذشته و دگرگونی ایجاد شده در او با مرگ او و تنی چند از تماشاگران برابر است و فرصتی برای پشیمانی باقی نمی‌گذارد. در این حکایت، با تأمل در سرنوشت مرد مارگیر این

نتیجه حاصل می‌شود که اگر همانند این مرد، غفلت، غرور و طمع مانع تشخیص درست ما از وضعیت موجود شود و بدون در نظر گرفتن عواقب کاری که انجام می‌دهیم و تنها با در نظر گرفتن منافع شخصی خود، دست به عمل بزنیم، چه بسا زمانی متوجه حقیقت شویم که همانند مرد مارگیر در کام اژدهای نفس خود گرفتار شده‌ایم؛ نه تنها خودمان بلکه دیگران هم از نتیجه کاری که کرده‌ایم متضرر خواهند شد.

حکایت بعدی، برگزیده از مجموعه حکایات دلنشین مثنوی، حکایت استاد و شاگردان زیرکی است که برای فرار از درس و مشق و سختگیری‌های استاد به دنبال راه چاره هستند تا این‌که یکی از شاگردان راه چاره‌ای می‌اندیشد.

کشف و دگرگونی در حکایت «استاد و شاگردان»

آن یکی زیرک‌تر، این تدبیر کرد که بگوید: اوستا چونی تو زرد؟
خیر باشد رنگ تو بر جای نیست این اثر یا از هوا، یا از تبی است

(مولوی، ۲۷/۳-۱۵۲۶)

به این ترتیب، فردای آن روز این نقشه را عملی کردند و استاد که در ابتدا حرف آنها را رد می‌کرد، پس از لحظاتی واقعا باورش شد که بیمار است. به خانه رفت و به زنش گفت من بیمار بودم و نمی‌دانستم و این بچه‌ها مرا آگاه کردند.

گفت: من هم بی‌خبر بودم از این آگهم این کودکان کردند هین
من بدم غافل به شغل قال و قیل بود در باطن چنین رنجی ثقیل
چون به جد مشغول باشد آدمی او ز دید رنج خود باشد عمی

(مولوی، ۴/۳-۱۶۰۲)

در بستر بیماری خوابید و از شاگردان خواست تا درس را ادامه دهند. اما شاگرد زیرک دوباره فکر کرد و از سایر شاگردان خواست تا با صدای بلند، درس بخوانند. سرانجام، معلم اعتراض کرد و از آنها خواست تا به خانه‌های خود بروند. بدین ترتیب شاگردان، آزادانه به خانه‌هایشان رفتند.

در شرح این داستان، سید جعفر شهیدی در شرح مثنوی می‌نویسد: «داستان رنجور شدن معلم به تلقین کودکان مکتب‌خانه، مقدمه‌ای است برای اثبات این نظریه، که عقل‌های آدمیان در اصل خلقت متفاوت است، برخی بیش و برخی بیشتر» (۱۳۸۶:۲۳۷). در ادامه، چنین سخن به میان می‌آید که مولانا با آوردن این حکایت، نتیجه می‌گیرد که «عقل کودکی، بر عقل دیگر

کودکان، نیز بر عقل معلم چربید. پس زیادت عقل، فطری است نه اکتسابی، وگرنه معلم که از کودکان تجربت بیشتر داشت نباید فریب خورد» (همان، ۲۳۷-۲۳۸). چنانکه در این حکایت خواهیم دید کودکی، کودکان دیگر را چنان حيله‌ای آموخت و معلم را فریب داد که معلم دچار وهم شده و در تب سوخت. این داستان برای روشن ساختن تفاوت میان علم و گمان است، و این که اگر کسی به علم کامل دست یافت «گفت دیگران را در او تاثیری نیست و اگر بدان پایه نرسید دانش او ناقص است و بود که دچار توهم شود» (همان، ۲۳۶).

وجه مشترک این حکایات برگزیده، آن گونه که پیش تر ذکر شد، وجود کشف و وقوف نادرست یا ساختگی علاوه بر کشف و دگرگونی حاصل از رویدادهای طبیعی در پیرنگ این حکایات می باشد. در این حکایت، اولین مرحله کشف زمانی است که شاگرد زیرک چاره‌ای برای رهایی می اندیشد. این کشف او دو دگرگونی دربردارد. یکی دگرگونی در وضعیت خود آنها که از کلاس و درس رها می شوند و دیگری دگرگونی در وضعیت استاد که بیمار نبود و بر اثر این نقشه شاگردان، گمان کرد که بیمار است و واقعاً بیمار شد. کشف و وقوف دیگر در استاد متجلی است و از نوع کشف نادرست است؛ چرا که این کشف به دنبال فریب و نیرنگ شاگردان در او شکل یافت. این کشف نادرست، موجب دگرگونی در وضعیت استاد می گردد و او را بیمار می کند و در بستر بیماری می اندازد. او گمان می کند که بیمار بوده و نمی دانسته و به واسطه شاگردانش از این بیماری آگاهی می یابد. همانطور که سید جعفر شهیدی در شرح این حکایت بیان می کند، «بعضی را علم است و بعضی را گمان، و گمان در کشف حقیقت ناقص است» (همان)، و همین مطلب می تواند در کشف نادرست استاد نمود داشته باشد. اگر از دیدگاه استاد به این قضیه نگاه کنیم، در این صورت، کشف پس از دگرگونی حاصل شده است و از نوع تأخر کشف بر دگرگونی خواهد بود. اما از نظر شاگردان، کشف، مقدم بر دگرگونی است و استاد در پی کشف نادرست از حرف های آنها دگرگونی یافته است. از این تقدم و تأخر کشف بر دگرگونی دو نتیجه حاصل می شود. در تأخر کشف بر دگرگونی، این نکته به دست می آید که وقتی انسان با جدیت مشغول کاری باشد، از خودش غافل می شود و بسیاری از رویدادها را احساس نمی کند و حتی بیماری اش را هم نمی فهمد. هم چنان که حشمت الله ریاضی در داستانها و پیام های مثنوی بیان می کند «این همانند داستان حضرت یوسف است که در آن زنان مصر، محو جمال یوسف شده و دستشان را بریدند ولی متوجه نبودند و بعداً به خود آمدند، و یا مانند رزمندگان میدان جنگ دست و پایشان قطع می شود و نمی فهمند» (ریاضی، ۱۳۸۳: ۲۲۰). در مورد تقدم کشف بر دگرگونی باید گفت که فقط تلقین و خیال

واهی بود که استاد را بیمار کرد و این، در نتیجه زیرکی شاگردی بود که این طرح را پیاده کرد. استاد سالم و سرحال بود، در نتیجه فریب شاگردان کشف نادرستی کرده و گمان می‌کند که بیمار است و در نتیجه، دگرگونی در وضعیت او ایجاد می‌شود. این که «مردم در عقل مختلفند» و گاهی ممکن است کودکی نظری دهد که پیران از آن عاجزند در این ماجرا نمود دارد (همان، ۲۱۹). شاگردان با زیرکی و فریب دادن استاد به رهایی از درس و مشق دست می‌یابند ولی استاد با وهم و خیال و کشف نادرست از اوضاع، خود را در بستر بیماری می‌اندازد.

نتیجه

این نوشتار به بررسی روایت‌شناسانه سه حکایت از مثنوی بر اساس نظریات ارسطو در مورد پیرنگ تأثیرگذار پرداخت که شامل شناسایی دو عامل کشف و وقوف و دگرگونی در پیرنگ داستان است. ارسطو در فن شعر، این دو عنصر را عامل انتقال مفاهیم اخلاقی و تعلیمی در خواننده از طریق ایجاد حس ترس و ترحم و در نتیجه، تأثیرگذاری مطلوب‌تر خواننده است. مولوی نیز به منظور انتقال آموزه‌های اخلاقی و تعلیمی در ذهن عام و خاص، از ساختار روایت و داستان با پیرنگ و طرحی با جذابیت بالا، و اصول و عناصری که اثر او را به اثری بزرگ و شاهکار در مقیاس جهانی مبدل کرده است، بهره جسته است. بنابراین با نگاهی به تاریخچه علم روایت‌شناسی، ارسطو را به عنوان بنیان‌گذار این علم معرفی کرده و با بررسی گزیده‌ای از حکایات مثنوی بر اساس روایت‌شناسی ارسطویی، خلاء موجود در تحقیق‌های انجام گرفته پیشین در زمینه روایت‌شناسی در مثنوی را -که بر اساس نظریات روایت‌شناسانی به جز ارسطو بود- مرتفع ساختیم. در این بررسی، با توجه به محدودیت نگارش در حجم معین، حکایاتی را از میان آن دسته از حکایات برگزیدیم که در آن‌ها مراحل کشف و وقوف و دگرگونی از پنجمین نوع کشف - کشف نادرست - مشهود است. با کنار هم قرار دادن یافته‌های این نوشتار و سایر تحقیقات انجام گرفته در زمینه روایت‌شناسی مثنوی درمی‌یابیم که مثنوی به‌عنوان یک اثر روایی کلاسیک، قابلیت سنجیده شدن بر اساس نظریات هر دو نسل مدرن و کلاسیک روایت‌شناسی را داراست، و این نشان می‌دهد که این اثر در هر برهه‌ای از زمان توجه خوانندگان و مخاطبان را به سوی خود جلب می‌کند.

از نظر مولانا دانشی حقیقی است که «جان را دگرگون سازد و صفات و اخلاق آدمی را ارتقا بخشد» (زمانی، ۲۷۴: ۱۳۸۵)، و ما در این نوشتار تلاش کردیم تا با بررسی کشف و دگرگونی‌های ایجاد شده در شخصیت‌های سه داستان برگزیده - طوطی، بازرگان، مرد مارگیر،

تماشاگران، شاگردان، و استاد- نشان دهیم که با چنین خوانشی، دگرگونی و تزکیه نفس مشابهی در خواننده نیز ایجاد می‌شود و او را در راه دستیابی به دانش حقیقی، چندین گام نزدیک‌تر می‌کند. بنابراین می‌توان پذیرفت که به‌کارگیری این نظریه در بررسی سایر حکایات مثنوی و یا مجموعه حکایات دیگر به طور کلی به درک مفهومی و عمیق‌تر آن‌ها کمک کند که بی‌شک، تحقیقات بسیار دیگری بدین منظور نیاز است تا شاید بر این اساس بتوان به قرائت و تحلیل دقیق‌تری از این حکایات دست یافت. بررسی این عناصر در مثنوی، به عنوان یکی از آثار روایی کلاسیک سرزمین ما جایگاه این اثر را در نظر خوانندگان بالاتر می‌برد و هرچه بیشتر به قدرت ذهنی و خلاق آفریننده اثر پی می‌بریم، درمی‌یابیم که مثنوی در کنار آثار درجه اول ادبی جهان، به حق شاهکاری ارزنده و ستودنی است.

منابع

- آبرامز، مایر هوارد و جفری گلت هارپهام (۱۳۸۶). فرهنگ واژه‌های اصطلاحات ادبی. ترجمه سیامک بابایی. تهران: ایران مصور.
- اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۷۷). باغ سبز عشق: گزیده مثنوی. چاپ ۱. انتشارات یزدان.
- اکبری بیرق، حسن (۱۳۸۹). «تحلیل ساختار روایی چند داستان کوتاه از نادر ابراهیمی»، رهپویه هنری، شماره ۱۳، صص ۸۵-۷۱.
- امامی، نصراله و بهروز مهدی‌زاده فرد (۱۳۸۷). «روایت و دامنه زمانی روایت در قصه‌های مثنوی». ادب‌پژوهی. شمار ۵. صص ۱۶۰-۱۲۹.
- انوری، حسن (۱۳۸۸). فرهنگ فشرده سخن. ج ۱. چاپ پنجم. تهران: انتشارات سخن.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۰). «شکست روایی و شیوه‌های بازگشت به داستان در مثنوی». فنون ادبی. شماره ۴. صص ۲۹-۴۶.
- (۱۳۹۱). روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی. تهران: هرمس.
- بامشکی، سمیرا و محمد تقوی (۱۳۸۷). «حقایق خیالی داستان دقوی در مثنوی». جستارهای ادبی. سال چهل و یکم. شماره ۳. پیاپی ۱۶۲. صص ۲۳۰-۲۱۳.
- بامشکی، سمیرا و تقی پورنامداریان (۱۳۸۸). «مقایسه داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطیر با رویکرد روایت‌شناسی ساختگر». جستارهای ادبی. شماره ۱۵۶. صص ۲۶-۲.

- (۱۳۹۰). «تعویق و شکاف در داستان‌های مثنوی». ادبیات و زبان‌ها (مولوی پژوهی). دوره ۱۱، صص ۴۷-۱۹.
- توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۶). «نشانه‌شناسی واقعه دقوقی». مطالعات عرفانی. شماره ۵. صص ۴-۳۴.
- (۱۳۸۹). بوطیقای روایت در مثنوی، اشارت‌های دریا. چاپ دهم. تهران: مروارید.
- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). درآمدی نقادانه و زیان‌شناختی بر روای. ترجمه ابوالفضل حرّی. چاپ اول. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- داد، سیما (۱۳۷۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ دوم. تهران: انتشارات مروارید.
- رجبی، زهرا، غلامحسین غلامحسین‌زاده و قدرت‌اله طاهری (۱۳۸۸). «بررسی رابطه زمان و تعلیق در روایت "پادشاه و کنیزک"». پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شماره ۱۲. صص ۷۵-۹۸.
- ریاضی، حشمت الله (۱۳۸۳). داستان‌ها و پیام‌های مثنوی. تهران: حقیقت.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹). ارسطو و فن شعر. تهران: امیر کبیر.
- (۱۳۸۲). نردبان شکسته: شرح توصیفی و تحلیلی دفتر اول و دوم مثنوی. تهران: سخن.
- زمانی، کریم (۱۳۸۵). میناگر عشق: شرح موضوعی مثنوی معنوی. چاپ چهارم. تهران: نشر نی.
- (۱۳۸۱). شرح جامع مثنوی. جلد ۱. تهران: انتشارات اطلاعات.
- شریفی، محمد. محمدرضا جعفری (۱۳۸۷). فرهنگ ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ نشر نو و انتشارات معین.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳). انواع ادبی. چاپ دوم. تهران: فردوس.
- شهیدی، سید جعفر (۱۳۸۶). شرح مثنوی (دفتر سوم). چاپ پنجم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- فورستر، ای. ام (۱۳۸۴). جنبه‌های رمان. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: نگاه.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر). تهران: انتشارات فکر روز.
- مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد (۱۳۸۹). مثنوی معنوی. به اهتمام رینولد نیکلسون، با مقدمه بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ ۶. تهران: نشر ثالث.
- مهدی‌زاده فرد، بهروز (۱۳۹۲). «ساخت روایی قصه در مثنوی». ادب پژوهی. شماره ۲۵. صص ۱۱-۹۱.

روایت شناسی ارسطویی: کشف و دگرگونی در سه حکایت مثنوی معنوی ۴۶۹

مهروند، احد و امیر عطاری خامنه (۱۳۹۳). «بررسی سه شعر از پروین اعتصامی براساس دو عنصر ارسطویی کشف و دگرگونی»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۱۹، شماره ۱، صص ۱۶۳-۱۸۰

میرصادقی، جمال (۱۳۸۵). *عناصر داستان*. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.

«نشست تخصصی نقد و بررسی روایت شناسی داستانهای مثنوی» (۱۳۹۲). کتاب ماه ادبیات، شماره ۷۸.
«نشست علمی: نقد و بررسی کتاب روایت داستانی: بوطیقای معاصر» (۱۳۸۹). کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۵۴.

Abrams, M.H. and Geoffrey Galt Harpham. *A Glossary of Literary Terms*. 8th ed. Boston: Thomson Wadsworth, 2005. Print.

Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. 2nd ed. England: Manchester University Press, 2002. PDF.

Cobley, Paul. "Narratology". 2nd ed. Johns Hopkins University Press, 2005. PDF.

Cooper, Lane. "The Fifth Form of 'Discovery' in the Poetics of Aristotle". *Classical Philology*, Vol. 13, No. 3 (Jul., 1918), pp. 251-261. Jstor article. Accessed: 28/02/2014. PDF.

Prince, Gerald. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. New York: Mouton Publishers, 1982. PDF.

Wikipedia, The Free Encyclopedia.