Archive of SID

بررسی چند شگرد روایی در قصّه‌های *مثنوی*

دکتر بهروز مهدی‌زاده فرد*
دکترای زبان و ادبیات فارسی
دکتر نصرالله امامی
استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده
روایت داستانی با دامنه‌ای به‌نسبت گسترده، مورد توجّه محافل نقد ادبی است. از سویی دیگر، درهم تنیدگی عنصر روایت با دیگر عناصر داستانی موجبات حضور چشم‌اندازهای متنوّعی را در زمینهٔ نقد داستان فراهم آورده است. برایند نوشتار حاضر، توضیح و تحلیل چند شگرد روایی و تلاش برای کاربردی کردن آن‌ها در بازتابانی مصادیقشان در قصّه‌های ***مثنوی*** است. چهار مفهومِ کلّیِ ماضی روایتی، افعال جریان بیرونی و درونی، پیش‌رفتگی روایت و روایت میان‌افزود، شاکلهٔ کلّی این مقاله را تشکیل می‌دهد. در محور ماضی روایتی، تفاوت بارز کارکرد زمان افعال در متون تخیّلی و واقعی بیان می‌شود. در محور بعدی توضیح داده می‌شود که گزارش افعال بیرونی اشخاص مانند خوردن، پوشیدن، دویدن و ... از عهدهٔ متون غیرداستانی نیز برمی‌آید؛ اما بیان افعال درونی همچون فکر کردن، امیدوار بودن و... صرفاً به ظرفیّت متون تخیّلی و داستانی بازبسته است. در قسمت سوم مقاله، مباحث روایت خطّی و شکست روایت خطی مطرح می‌شود و سرانجام در قسمت پایانی، مفهومِ روایت میان‌افزود تشریح می‌شود؛ توضیح اینکه روایت میان افزود ناظر بر قصّه‌هایی است که چارچوب روایت در آن‌ها به شکلی تناوبی میان کُنش داستانی و گفت‌وگوی شخصیّت‌ها پیش می‌رود.

واژه‌های کلیدی: روایت، قصه، ماضی روایتی، افعال بیرونی و درونی، پیش‌رفتگی روایت، روایت میان‌افزود، ***مثنوی***.

* (نویسندهٔ مسئول): Mehdizade_b@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۸۸/۸/۴ تاریخ پذیرش: ۸۸/۱۰/۱۲

فصلنامهٔ تخصصی *نقد ادبی*. س ۲. ش ۸. زمستان ۱۳۸۸ (صص ۱۴۱-۱۶۲)

www.SID.ir

Archive of SID

درآمد

روایت[۱] راهبرد داستان‌شدگی ماجراها و رویدادهایی است که از خودکارشدگی‌شان در سطح نازل یک گزارش نجات‌یافته و شائبهٔ ملال را از خود زدوده‌اند. به بیان دقیق‌تر، با کاربست عنصر روایت، گاه از یک رویداد سردرگم و خام بیرونی نسخه‌بدلی به‌دست داده می‌شود که در پسِ آن، نگاه دقیق راوی -که به‌مثابهٔ مصحّحی عمل می‌کند- خطوط فرعی رویداد را از سردرگمی می‌رهاند و کلّ ماجرا را همچون نسخه‌ای معتبر و باورپذیر عرضه می‌کند. از سویی دیگر- آن‌گونه که پیداست- عنصر روایت ستون فقرات قصّه به‌شمار می‌آید؛ چرا که در دوسوی خطّ روایت، راوی[۲] و روایت‌گیر[۳] حضور دارند که بی‌وجود آن‌ها ضرورت پیدایی هر نوع متن داستانی/ روایی منتفی است.

امروزه، گسترهٔ روایت داستانی همواره پذیرای انگاشت‌هایی است که از دریچهٔ نگاه روزآمد منتقدان مجال بروز یافته است. گاهی از سرِ تأکید منتقد بر ایستادگی عنصر روایت بر بستر زمان[۴]، مباحثی نظیر ترتیب زمانیِ روایت[۵] و یا دامنهٔ زمانی روایت‌شدگی[۶] مطرح می‌شود؛ گاه نیز در شرایطی متفاوت با این‌گونه مباحث، منتقدانی بررسی الگوهایی چون پیرنگ روایت[۷]، خطوط روایت[۸] و ... را عهده‌دار می‌شوند.

مجالی که این مقاله پیش روی ما نهاده است، تبیین کوششی است هم از آن دست که دیگران دربارهٔ مفهوم کلّی روایت داستانی و چشم‌اندازهای متنوّع نقد و بررسی آن عرضه کرده‌اند. آنچه در اینجا مطرح می‌شود، توضیح مفاهیمی است که به‌طور مستقیم با مقولهٔ روایت داستانی ارتباط پیدا می‌کنند؛ مفاهیمی که گاه با کارکرد زمان افعال به‌کارگرفته‌شده در متن روایی سروکار دارند و گاه نیز چگونگی روایت کنش‌های بیرونی یا فعالیّت‌های ذهنی اشخاص داستانی را نشان می‌دهد. ادامهٔ مطالب مقاله نیز دربردارندهٔ مفاهیمی همچون پیش‌رفتگی روایت و روایت میان‌افزود خواهد بود. توضیح اینکه تأکید ما در تمام محورها بر قصّه‌های ***مثنوی***، و نشان دادن برش‌هایی از متن قصّه‌های این اثر- متناسب با مباحث مطرح‌شده- است.

www.SID.ir

Archive of SID

۱. ماضی روایتی[۹]

اصطلاح ماضی روایتی از کته هامبورگر[۱۰]، نظریه‌پرداز آلمانی، (سدهٔ بیستم) است (فلکی، ۱۳۸۲: ۲۹). وی با طرح نظریهٔ ماضی روایتی، تفاوت آشکار کارکرد زمان افعال را در متون تخیلی و واقعی بیان می‌کند. به بیان روشن‌تر، تمام فعل‌ها و قیدهای زمان ماضی در متون گزارشی- تاریخی دارای کارکردی یک‌سویه و متناسب با همان زمان هستند. برای مثال اگر در عبارتی گزارشی از یک رویداد تاریخی و نه تخیّلی- روایی، از فعل ماضی «جنگید» استفاده کنیم، متناسب با همین فعل قیدهایی چون دیروز، سال گذشته، یک ماه پیش و ... به‌کار گرفته می‌شود؛ در صورتی که در روایت یک داستان یا متن تخیلی چنین الزامی وجود ندارد و به‌همراه قید زمانی «فردا» که مربوط به زمان آینده است، همان فعل گذشتهٔ «جنگید» در متن می‌آید؛ برای مثال «فردا با دشمن جنگید».

به این ترتیب «ماضیِ اثرِ تخیلی فاقد عملکرد گذشته‌ای است.» به‌کارگیری قیدهایی مثل «امروز و فردا» در گفتار معمولی واقعی که از گذشته نقل می‌شود، امکان‌پذیر نیست. وقتی فردی از گذشته گزارش می‌دهد، ناچار است (بنا به حکم ساخت زبان) قید زمان را در گذشته صرف کند؛ برای مثال در جملهٔ «دیروز برف بارید» قید زمان «دیروز»، که به گذشته تعلق دارد، با ماضی باریدن (بارید) صرف می‌شود. امّا در رُمان، فعل، موقعیّت یا عملکرد خود را از دست می‌دهد؛ زیرا می‌توان نوشت: «فردا برف بارید». همچنین اگر گزارشگر حادثه‌ای واقعی (اتفاقی در گذشته) بخواهد از قید «فردا» در جمله استفاده کند، ناچار است بگوید یا بنویسد: «یک روز بعد...» یا «فردایش» (فردای آن روز)، وگرنه مطابق منطق دستور زبان جمله نادرست یا نامفهوم خواهد بود. ولی در رمان می‌توان جمله را این‌گونه نوشت: «آقای ب روز ۱۵ بهمن وارد شهر شد. فردا برف بارید. پس در رمان، منطق دستور زبان اعتبار خود را از دست می‌دهد.» (همان، ۳۰-۳۱).

در تکمیل مطالب یادشده باید گفت گزارشگر متن غیرتخیلی همواره و بی‌هیچ اختیاری سرسپردهٔ دستور زبان ساختارمندی است که قیدها و افعال آن به نسبت زمان موجود در گزارش هماهنگ و سازگار عمل می‌کنند. برای مثال در عبارت «سعدی شاعر و نویسندهٔ پرآوازهٔ ایرانی در سال ۶۰۶ هجری قمری در خاندانی عالم و متدّین

www.SID.ir

Archive of SID

در شیراز چشم به جهان گشود. در سال ۶۵۵ بوستان را نوشت و در سال ۶۵۶ گلستان را تصنیف کرد»، از آنجا که فقط گزارشی از یک رویداد تاریخی ثبت‌شده در گذشته به مخاطب عرضه می‌شود و ارزش تخیّلی و داستانی آن به‌کل منتفی است، تمام فعل‌ها و قیدهای متن روی خط مستقیم زمان گذشته پیش می‌روند. امّا در متن تخیلی و داستانی، راوی همواره از امکان تلفیق قیدهای زمانی آینده و حال با فعل گذشته برخوردار است؛ هم از این روست که در ساختار داستانی جملهٔ «فردا اولدوز یاشار را دید[۱۱]» (بهرنگی، ۱۳۸۰: ۱۸۱)، این اتفاق زبانی روی می‌دهد و منطق دستور زبان در گسترهٔ هنجارشکنی‌های زبانِ داستان به‌هم می‌ریزد.

به‌نظر می‌رسد با اندکی تصرف در ساختار زبانی گزارش‌های تاریخی و غیرداستانی، می‌توان آن‌ها را به مرز داستان‌شدگی نزدیک کرد؛ برای مثال اگر بخواهیم ساختار عبارت گزارشی یادشده را در مورد سعدی به نثری شبه‌داستانی تبدیل کنیم و آن را از زیرگذر توجّه به ذائقهٔ داستان‌طلبی مخاطب عبور دهیم، می‌توانیم آن را این‌گونه پردازش کنیم: «سعدی شاعر و نویسندهٔ پرآوازهٔ ایرانی در سال ۶۰۶ هجری قمری در خاندانی عالم و متدّین در شیراز چشم به دنیا می‌گشاید. وی در سال ۶۵۵ بوستان را می‌نویسد و در سال ۶۵۶ گلستان را به زیور طبع می‌آراید.» در واقع، همین‌که زمان افعال را به حال برگردانیم، گویی دربارهٔ سعدی و موقعیّت زندگی‌اش به قصّه‌گویی پرداخته‌ایم.

در ساختار قصّه‌های ***مثنوی*** نیز از آنجا که با متن‌هایی تخیّلی و داستانی روبه‌رو هستیم، امکان حضور ماضی روایتی منتفی نیست. در حکایت «استدعای آن مرد از موسی زبان بهایم ...» همین‌که مرد از موسی فهم زبان حیوانات خانگی را طلب می‌کند، در پی به‌دست آوردن این امکان هر روز- پیشاپیش- از وقوع حادثه‌ای در فردا (دیگر روز) آگاه می‌شود؛ به این ترتیب راوی قصه در پیکرهٔ داستانی متن، قید زمانی «دیگر روز» را با فعل گذشته همراه می‌کند:

روز دیگر هم چنان نان را ربود آن خروس و سگ بر او لب برگشود

(دفتر سوم، ۳۳۱۵)

روز دیگر آن سگ محروم گفت کای خروس ژاژخا کو طاق و جفت...

(دفتر سوم، ۳۳۲۸)

www.SID.ir

Archive of SID

همچنین در متن دیگر قصّه‌های ***مثنوی***، حضور قید «چون» یا «چون‌که» به‌همراه فعل گذشته بیانگر این است که ما می‌توانیم آن ابیات را به زمان حال برگردانیم و این نمونه نیز می‌تواند نوعی ماضی روایتی به‌شمار آید. توضیح اینکه ماهیّت این ماضی روایتی با نوع پیشین (طبق نظریهٔ هامبورگر) متفاوت است؛ برای مثال زمانی‌که در داستان «طوطی و بازرگان» (دفتر اوّل مثنوی) به بیت

چون‌که تا اقصای هندستان رسید در بیابان طوطی چندی بدید

می‌رسیم، باید به این نکته توجه کنیم که با در نظرگرفتن ظرفیّت داستانی و تخیّلی قصّه و نیز برای نزدیک کردن آن به مرز داستان‌شدگی، می‌توانیم بیت مورد نظر را در ذهن خود به زمان حال برگردانیم و چنین تصوّر کنیم که راوی قصّه می‌خواهد بگوید: همین‌که بازرگان به دوردست‌ترین نقاط هندوستان می‌رسد، چند طوطی را در آن بیابان مشاهده می‌کند.

صورت وارونهٔ این ظرفیّت (زمان‌گردانی فعل[۱۲]) نیز در ساختار کلّی برخی داستان‌ها وجود دارد؛ به این معنا که هرگاه راوی ذهنیّت شخصیّت داستانش را می‌کاود، بی‌آنکه شخصیّت چیزی بر زبان بیاورد، افکار درونی او را برای مخاطب به‌نمایش می‌گذارد. جالب‌تر اینکه راوی داستان در چنین مواقعی با شکستن هنجار زمان گذشته، که کلّ روایت را با آن پیش برده است، افعال چند جملهٔ متوالی را که بازگوی اندیشه‌های درونی شخصیّت داستانی است، به *زمان* حال می‌نویسد؛ اینجاست که مخاطب هنگام خواندن این‌گونه متن‌ها مجاز می‌شود آن‌ها را با افعال پیشین هماهنگ کند و به زمان گذشته برگرداند. برای روشن شدن این مطلب ابتدا عبارت کوتاهی را نقل می‌کنیم سپس به نحوهٔ برگرداندن زمان افعال موجود در متن می‌پردازیم:

«استکان چای را برداشت. چند سال است که غلام را می‌شناسد؟ – باید حساب کند. حساب کرد.» (محمود، ۱۳۸۱: ۱۰۱).

با توجّه به نقل بالا می‌بینیم که دو فعل (برداشت و حساب کرد) ابتدا و انتهای این عبارت کوتاه خط اصلی زمان روایت را نشان می‌دهند و سه جملهٔ میانی این

www.SID.ir

Archive of SID

عبارت (چند سال است که غلام را می‌شناسد؟ – باید حساب کند)، جملاتی که مربوط به ذهن بازکاوی‌شدهٔ شخصی است که استکان چای را برداشته است، می‌تواند به زمان گذشته برگردانده شود و کلِّ عبارت در ذهن ما (مخاطبان داستان) این گونه تغییر شکل دهد: «استکان چای را برداشت. چند سال بود که غلام را می‌شناخت؟ ــ باید حساب می‌کرد. حساب کرد.»

همچنین در برخی قصّه‌های ***مثنوی*** افعالی دارای خاصیتی این‌چنینی هستند؛ یعنی همین‌که بافت زمانی افعالِ پس و پیش فعل زمان گذشته باشد، زمانِ فعلِ میانی که حال است قابل تأویل به گذشته خواهد بود. اگر به بافت کلّی زمان افعالِ پس و پیشِ فعل می‌چکد در دو بیت زیر دقّت کنیم، درمی‌یابیم زمان فعل مورد نظر در گسترهٔ زمان‌گردانی افعال می‌تواند به زمان ماضی استمراری (می‌چکید) تغییر شکل دهد و یا دست‌کم در زمان مورد نظر (استمراری) معناپذیر شود:

چون ز استغراق بازآمد نفیر — زآن جماعت زنده‌ای روشن ضمیر
دید کآبش می‌چکد از دست و رو — جامه‌اش تر بود ز آثار وضو

(دفتر دوم، ۳۷۹۸ ـ ۳۷۹۹)

به‌طور کلّی، در مورد نوع زمان افعال متن‌های تخیّلی و داستانی و ناهمسانی آن‌ها با قیدهای موجود در متن باید یادآوری کرد:

> برخلاف گفتار یک سخن‌گوی واقعی، سخن تخیّلی بیانی تخیّلی است که از سوی شخصی ارائه می‌شود که در آزمون یا تجربهٔ زندگی واقعی شرکت ندارد. شخصیّت یک رمان محدودیت طبیعی گفتار انسان واقعی را ندارد. چنین شخصیّتی از فعل در سخن به‌گونه‌ای استفاده می‌کند که نظام زمانی زبان را گسترش می‌دهد... . [در این محدودهٔ داستان‌شدگی] قیدهای زمانی که نشانگر حال یا آینده هستند با افعالی در زمان گذشته صرف می‌شوند [و برعکس] و این تنها در جهان گفتاری داستان امکان‌پذیر است. مانند: " فردا عید نوروز بود و او هنوز برای بچه‌هایش لباس نخریده بود" یا "حالا از سر کار برگشته بود" و... . در این مثال‌ها قیدهای «فردا» و «حالا» که در نظام طبیعی دستور زبان باید با فعلی در زمان آینده یا حال صرف شوند (فردا عید نوروز است حالا برمی‌گردد)، در اینجا در گذشته صرف شده‌اند. این حالت زبانی تنها در داستان می‌تواند اتّفاق

www.SID.ir

Archive of SID

بیفتد. بنابراین جمله‌ای از این دست، جملهٔ داستانی یا جملهٔ تخیّلی است که سخنی را حساس‌تر و متحرّک‌تر از جمله‌های واقعی می‌کند (فلکی، ۱۳۸۲: ۳۱).

در توضیح این نکته که جمله‌های داستانی و تخیّلی نسبت به جمله‌های واقعیِ تاریخ یا گزارش سرزنده‌تر و متحرّک‌تر به‌نظر می‌رسند، باید گفت این ظرفیّت وامدار شیوهٔ متمایزِ به‌کارگیری افعال و زمان آن‌ها در متن داستانی است؛ همان شیوه‌ای که زمینهٔ پیدایش ماضی روایتی و اشکال آن را به‌وجود می‌آورد. هنگام خواندن اثر تخیلی و داستانی – اگرچه به دوره‌های بسیار کهن مربوط باشند– همواره در برخورد با صحنه‌ها، جملات و عبارات برآمیخته با ماضی روایتی و انواع آن، احساس می‌کنیم با صحنه‌هایی روبه‌روییم که اکنون در مقابل ما در حال اجرا و نمایش هستند. برای مثال زمانی‌که منظومهٔ ***خسرو و شیرین*** یا ***هفت پیکر*** نظامی را می‌خوانیم، نه به‌عنوان منظومه‌هایی که قبلاً و در پیکرهٔ زمانِ ازدست‌رفته اتفاق افتاده‌اند بلکه به‌عنوان داستان‌هایی که اکنون در حال روی دادن هستند، با آن‌ها مواجه می‌شویم و این همه متأثر از ایجاز داستان‌پردازی راوی و بهره‌گیری وی از ظرفیت عظیم ماضی روایتی است.

۲. افعال جریان بیرونی و درونی

موضوع دیگری که به دنبال نظریهٔ افعال متن روایی– تخیلی قابل طرح است، تمایز و تفکیک دو گونهٔ «فعل» از همدیگر است؛ زیرا در تفکیک این دو نوع فعل به این نتیجه می‌رسیم که قدرت بهره‌گیری جهان روایت یا داستان از یکی از این دو نوع به‌مراتب بیشتر از قدرت بهره‌مندی جهان‌های غیرروایی و متون غیرتخیّلی از آن افعال است. این دو نوع فعل، افعال جریان بیرونی[۱۳] و افعال جریان درونی[۱۴] هستند.

فعل‌هایی مانند رفتن، نشستن، خوردن و ... که حالت کنش بیرونی شخصی را نشان می‌دهند، فعل‌های جریان بیرونی هستند؛ فعل‌هایی که ما از بیرون در مورد شخصی واقعی شاهدیم یا به‌کار می‌بریم. اما فعل‌هایی مانند فکر کردن، احساس کردن، امیدوار بودن و... به حوزهٔ فعل‌های جریان درونی تعلق دارند. به این معنا که در مورد یک شخص واقعی می‌توان فعل‌های جریان بیرونی را به‌کار گرفت؛

www.SID.ir

Archive of SID

ولی فعل‌های جریان درونی تنها به جهان روایت یا داستان تعلق دارند. اگر در مورد راه رفتن یا نشستن شخصی واقعی بتوان با دقّت به تشریح پرداخت، نمی‌توان در مورد فکر کردن یا احساس او – به همان دقّت و وضوح– سخن گفت؛ زیرا در مورد اخیر نمی‌توان دقیقاً از فکر و احساس دیگری سخن گفت؛ چراکه خواه ناخواه حدس و گمان نیز دخیل خواهد شد. در بیان واقعیت، اصل وفاداری به واقعیت (بیان دقیق) ضروری است. بنابراین به محض استفاده از این نوع افعال وارد جهان تخیّل می‌شویم (همان، ۳۳).

در تکمیل این نقل‌قول باید گفت در مورد توصیف اشخاص داستانی هم می‌توان افعال بیرونی را به‌کار گرفت و هم افعال درونی را؛ حال آنکه در مورد اشخاص واقعی غیرداستانی و در گسترهٔ متون غیرداستانی فقط افعال جریان بیرونی کاربرد دارند. با صرف‌نظر از ذکر نمونه‌ای از مصادیق بی‌شمارِ به‌کارگیری افعال جریان بیرونی در متون داستانی و غیرداستانی (واقعی)، به نقل نمونه‌ای می‌پردازیم که در زمینهٔ روایی و تخیّلی آن، افکار تودرتوی شخصیتی داستانی توصیف شده است. ناگفته پیداست که آثاری که بر بستر سیّالیّت و شیوهٔ تک‌گویی درونی پرداخت شده‌اند، از این ظرفیّت (به‌کارگیری افعال جریان درونی) بهرهٔ بیشتری برده‌اند:

... پرو اندیشید: «مادرم است.» آری؛ چه خوب است که منیتا نگاهش کند؛ چه خوب است که پاول رایلی نگاهش کند. پرو احساس کرد خودش است، گویی در تمام دنیا تنها یک نفر این چنین بود؛ مادرش. و از آدم بالغ یک لحظه پیش که با دیگران حرف می‌زد باز هم به صورت یک کودک درآمد، و همهٔ کارهای دیگران چیزی جز بازی نبود و نمی‌دانست که آیا مادرش بازی آن‌ها را تبرک می‌کند یا تحریم و هم چنان که می‌اندیشید بخت چقدر با منیتا و پاول لی‌لی یار بوده که مادرش را ببیند، و احساس می‌کرد خودش هم چه بخت بلندی داشته که چنین مادری نصیبش شده است، و مباد که بزرگ شود و ترک خانه گوید (وولف، ۱۳۸۳: ۱۳۳).

همچنین است توصیف گویه‌های درونی مردی که با دیدن مصحف (***قرآن***) در خانهٔ نابینایی با تعجّبِ تمام به فکر فرو می‌رود:

www.SID.ir

Archive of SID

کارکرد فعل جریان درونی

دیـــد در ایـــام آن شیـــخ فقیـــــر — مـصحفی در خانـــــهٔ پیـــــری ضـریر
پیش او مهمان شـــد او وقـت تمـــوز — هر دو زاهد جمع گشتـــه چنـــد روز
گفت اینجـا ای عجـب مـصحف چراسـت — چونک نابینـــاست این درویش راسـت
اندر این اندیشـــه تشویـشـــش فـزود — که جـــز او را نیست اینجـا بـاش و بـود
اوست تنهـا مـصحـــفی آویختـــه — من نیـم گستـــــاخ یـا آمیـــخته
تا بپرســـم نی خمش صبـــری کـنم — تا به صبـــری بر مـــرادی برزنـــم...

(دفتر سوم، ۱۸۳۴-۱۸۳۹)

و یا توصیف دل‌آشوبی شیر به‌سبب تأخیر طولانی خرگوش در رفتن نزد او:

کارکرد فعل جریان درونی

ساعتی تأخیـــر کرد اندر شـــــدن — بعـــد از آن شد پیـــش شیـــر پنجه‌زن
زان سبب کـــاندر شـــدن او ماند دیر — خاک را می‌کـند و مـی‌غریـد شیـــــر
گفت من گفتم که عهـــد آن خســـان — خام باشـــد خـام و سـست و نارسـان
دمدمـهٔ ایشـــان مـرا از خـر فگنـــد — چنـــد بفریبـد مـرا ایـن دهـــر؟ چنـد؟
سخت درمـاند امیـــر سست‌ریـــش — چون نه پس بینـد، نه پیش از احمقـیش...
شیـــر می‌گفت از سر تیـــزی و خـشم — کز ره گوشم عـــدو بر بست چـشـــم
مکرهـــای جبـــریانم بستـــه کرد — تیغ چوبینشان تنـــم را خـستـــه کـرد
زین سپـــس من نشنـــوم آن دمدمه — بانـــگ دیوانســـت و غـولان آن همـه
بردران ای دل تـو ایـشـان را مـه ایـست — پوستشان برکن کشان جـز پوست نیست...

(دفتر اول، ۱۰۵۵- ۱۰۹۵)

۳. پیش‌رفتگی روایت[۱۵]

بسیاری از پدیده‌ها به‌شدت و به‌گونه‌ای طبیعی وامدار تداومی خطی هستند و هر کـدام از عناصر تشکیل‌دهندهٔ این پدیده‌ها حقّ تقدم و تـأخر همـدیگر را در مـسیر خطّـی و پیش‌رونده‌ای رعایت می‌کنند؛ برای مثال اگر بـه مراحـل تـدریجی رویـش، پـرورش و تکامل نهایی درخت در ساختاری خطی بنگریم، می‌بینـیم کـه تمـام اجـزای آن (دانـه، ریشه، تنه، شاخه، برگ، شکوفه و میـوه)، هرکـدام ضـمن پیـدایی خـود در مرحلـه‌ای مشخص، زمینه‌ای برای رویش و پیدایش جزء پس از خود به‌شـمار مـی‌آینـد. بـه ایـن

www.SID.ir

Archive of SID

ترتیب، هرکدام از عناصر این پدیدهٔ طبیعی (درخت) نسبت به مراحل پیش و پس از خود ملزم به رعایت چارچوب خطّی تقدم و تأخر هستند.

گذشته از این مثال ملموس، اگر به ساختار نحوی جملات و گزاره‌های زبانی دقّت کنیم، همین ساختار دستورمند را در محور هم‌نشینی ارکان جمله (در نوشتار و گفتار معیار) خواهیم دید. توضیح اینکه فرایند خطی زبان معیار اهل زبان را به رعایت این اصل ملزم می‌کند که در گسترهٔ ارتباط‌های زبانی، آن‌گاه که می‌خواهند پیام خود را در قالب جمله‌ای به مخاطب منتقل کنند، باید در ابتدا و انتهای جملهٔ خود نهاد و فعل قرار دهند و بقیهٔ ارکان جمله را اعم از مفعول، متمم، مسند، قید و... – به نسبت ضرورت استخدام آن‌ها در جمله– در فواصلِ بین نهاد و فعل جای دهند. رعایت چنین اصلی، پایبندی به ساختار خطی نحو جمله و توجّه به دستورمندی ارکان جمله خواهد بود. حال اگر کسی به‌اشتباه یا از سر آگاهی و برای تأکید بر یکی از ارکان جمله، ساختار خطی آن را به‌هم بریزد و مثلاً به جای ساخت دستورمند «بالاخره کارنامه را گرفتم» از عبارت «گرفتم کارنامه را بالاخره» استفاده کند، به‌نوعی ساختار خطّی جملهٔ معمول زبان را درهم شکسته است. نمود جدّی و ملموس‌تر شکست ساختارِ خطّیِ نحو جملات در هر زبانی، حضور قاطع شعر و ظرفیت‌های فرازبانی در پیکرهٔ آن زبان است. شعر کهن زبان فارسی سرشار از این ظرفیّت است؛ برای مثال اگر به بیت

دیده‌ام می‌جست گفتنـدم نبینـی روی دوسـت عاقبت معلوم کـردم کانـدرون سـیماب داشـت

(سعدی، ۱۳۸۴: ۴۵۲)

و کارکرد فعّال ضمایر رقصان[۱۶] آن توجّه کنیم، خواهیم دید اساس شکست ساختار دستورمند این بیت گریز دو ضمیر متصل /م/ از جایگاه واقعی خود و قرار گرفتن آن‌ها در جاهایی است که با طبیعت معمول و نحو جملات دستورمند زبان فارسی سازگار نیست؛ حال آنکه در گسترهٔ شعر معاصر و قالب‌های کلاسیک آن، وفاداری ارکان جمله به ساخت خطی زبان معیار بیشتر است. برای روشن شدن مطلب، به زمینهٔ خطی و دستورمند گزیده ابیاتی از شاعران معاصر –که تمام ارکان آن‌ها به پیروی از نحو خطّی معیار زبان فارسی امروز پرداخت شده‌اند– توجه می‌کنیم:

تو خنـده دوست نداری به من دروغ نگو پرنـده دوست نـداری بـه مـن دروغ نگـو

(فریدزاده، ۱۳۷۹: ۴۱)

www.SID.ir

Archive of SID

از بس که خـــدا به ما دو تا بدبیـــــن است — از فـــرط خجـــالت سرمان پاییـــن است
مـــا متّهـــــم ردیـف اوّل هـستیـــــــم — عاشق شـــده‌ایم جرممـــان سنگیـــن است

(صفربیگی، ۱۳۸۶: ۶۱)

گمـــان نمی‌کنم این دست‌ها به هم برسنـــد — دو دل‌شکســـتهٔ در انـزوا بـه هـم برسنـــد
ضریح و نذر رهـــــا کن بعیـــــد می‌دانم — دو دست دور به زور دعـــا به هم برسنـــد

(رستم‌پور،۱۳۸۲: ۱۱)

اگر به ساخت دستوری این ابیات بنگریم، می‌بینیم با حفظ کمتـرین فاصـله بـا نثـر معیار و جملات دستورمند زبان فارسی –که در آن‌ها معمولاً نهاد در اوّل جمله و فعـل در پایان می‌آید– به این شکل درآمده‌اند.

الف) روایت خطّی[۱۷]

اگر بخواهیم دامنهٔ بحث مطرح‌شده را به داستان و روایـت داسـتانی بکـشانیم، نخـست باید به اصطلاح «روایت خطی» توجه کنیم؛ یعنی روایتی که از نقطـهٔ مشخـصی شـروع می‌شود و پس از توقّف در گرانیگاه کنش‌ها و تعلیق‌هـای ازپـیش‌تعیـین‌شـده در خـطّ سربه‌راه و پیش‌روندهٔ داستان، سرانجام در نقطه‌ای پایان خود را اعلام می‌کند.

معمولاً در این گونه روایت‌ها از تعدّد زاویه‌های دید یا پرش‌های خیره‌کنندهٔ زمانی و مکانی خبری نیست و هر عملی نتیجهٔ منطقی کنش پـیش از خـود و زمینـهٔ مـوجّهی برای کنش‌های پس از خود است. به تعبیری روشن‌تر، «هیچ چرخشی در روایت ماجرا صورت [نمی‌گیرد]، در واقع قصـه از وضعیتی پایدار آغاز می‌شود، به وضعیتی ناپایـدار می‌رسد و در وضعیت پایدار دیگری به پایان می‌رسد.» (حسینی، ۱۳۸۴: ۳۵).

با دقت به موضوع روایت خطّی درمی‌یابیم از بین قالب‌های روایی و داسـتانی اعـم از قصّه، رمان، داستان کوتاه، داستانک و...، قالب قصّه دارای بیـشترین ظرفیـت بـرای پذیرش و پرداخت روایت بوده و هست. قصّه با قدمتی به‌موازات هستی بـشر، از آنجـا که با ذهن بسیط و غیرپیچیدهٔ انسان‌های دوردست سروکار داشته است، از همـان بـدو پیـدایی خـود – بـه‌دور از شـگردهای متعـدد روایـت‌پـردازی امـروز و جـــدا از سرسپردگی‌های امروزی داستان به تعلیق‌های تودرتو – نسبتاً بر خـط مـستقیم روایـت

www.SID.ir

Archive of SID

پیش رفته است. قالب قصه به نسبت شگردهای پیچیدهٔ داستان‌پردازی امروزی، کمتر خط پیش‌روندهٔ روایت و زمانِ خطّی آن را شکسته است؛ به این معنا که «در قصه‌ها حوادث به ترتیب وقوع زمانی مطرح می‌شوند؛ قصه‌گو یا قصه‌نویس حوادث را بنا به میل و خواست خود نمی‌چیند، بلکه همه چیز بر اساس زمان اتفاق روایت می‌شود. درست مثل زندگی که در شکل طبیعی از تولّد و کودکی آغاز می‌شود و به بلوغ و جوانی و پیری می‌رسد و با مرگ خاتمه می یابد.» (همان، ۳۵).

ساختار کلّی ***مثنوی معنوی*** نیز از آنجا که اثر ادبی کهن است و به‌ازای قدمتش بیشتر وامدار قصه‌گویی و پهلوبه پهلو شدن با شگردهای کهن روایت داستان است، نه تنها از امکان روایت خطی بی‌بهره نیست؛ بلکه می‌توان ادّعا کرد روایت خطّی با بسامد بالایی بر گسترهٔ داستان‌سرایی آن سایه انداخته است. در واقع، گذشته از حضور پرتکرار نویسنده/ راویِ دانای کل در گرانیگاه‌های زمان حال اخلاقی[۱۸] که گسست محدودی در خط زمان‌مند روایت را موجب می‌شود، می‌توان گفت روایت خطی همچنان در قصه‌های ***مثنوی***، به‌نحو چشمگیری قابل پیگیری است. برای ذکر نمونه‌ای از روایت خطّی در قصه‌های ***مثنوی***، به حکایتی با عنوان «حکایت آن درویش که در کوه خلوت کرده بود» اشاره می‌کنیم. نخست خلاصه‌ای از آن نقل می‌شود:

وضعیت پایدار اولیه: درویشی در کوهساری به دور از خلق می‌زیست. در آن کوهسار درختان سیب و گلابی و انار فراوان یافت می‌شد و او از آن‌ها تغذیه می‌کرد و در همان‌جا نیز به مراقبه و ذکر و فکر مشغول بود. روزی درویش با خدای خود عهد می‌کند که هرگز میوه‌ای از درخت نچیند و تنها به میوه‌هایی بسنده کند که باد از شاخساران بر زمین می‌ریزد. درویش مدتی بر این پیمان پایدار ماند تا آنکه قضای الهی امتحانی برای او رقم زد.

شروع وضعیت ناپایدار: از آن پس دیگر هیچ میوه‌ای از شاخه‌ها بر زمین نمی‌ریخت و درویش نیز در گرسنگی و ناتوانی. این وضع تا پنج روز به طول انجامید و بالاخره عنان اختیار و ضبط نفس از کف درویش فروهلید و رشتهٔ پیمان خود گسست و دست به چیدن گلابی زد.

www.SID.ir

Archive of SID

وضعیت پایدار نهایی

تعلیق ۱: طولی نکشید که حق تعالی او را به سزای این زنهارخواری کیفر و سیاستی سخت کرد. ماجرا از این قرار بود که روزی در همین کوهسار که درویش خلوت کرده بود، بیش از بیست دزد آمده بودند و اموال مسروقه را میان خود تقسیم می‌کردند. در این میان یکی از جاسوسان حکومتی از این قضیه آگاه می‌شود و داروغه را خبر می‌کند. بلافاصله مأموران حکومتی بدان‌جا می‌روند و همهٔ دزدان را دستگیر می‌کنند و اتفاقاً آن درویش را نیز جزء دزدان به‌شمار می‌آورند.

تعلیق ۲: طبق حکم صادره در همان محل یک دست و یک پای محکومان بریده می‌شود. نوبت به درویش می‌رسد، ابتدا دستش را قطع می‌کنند و همین‌که می‌خواهند پای او را قطع کنند، یکی از مأموران سوار بر اسب می‌رسد و درویش را می‌شناسد و بر سر مأمور اجرای حکم فریاد می‌زند که: ای سگ صفت، چشمت را باز کن ببین که را سیاست می‌کنی؟! این مرد از اولیاء الله است، چرا دستش را بریدی؟

وقتی داروغه از این ماجرا باخبر می‌شود شتابان بدان‌جا می‌رود و از درویش پوزش می‌خواهد. اما درویش با خوش‌رویی و رضایت می‌گوید: این کیفر، سزاوار من بود؛ زیرا عهد خدا گسسته‌ام و همو مرا عذاب داد نه شما.

فرود داستان: زان پس آن درویش در میان مردم به درویش یک دست یا درویش دست‌بریده معروف شد. او همچنان در خلوت از خلق به سر می‌برد و در آلاچیقی به دور از غوغای شهر به زنبیل‌بافی مشغول بود.

پیش درآمد تعلیق ۳: یک روز مردی سرزده به جایگاه او می‌رود و با کمال تعجب می‌بیند که او با دو دست زنبیل می‌بافد! درویش او را سوگند می‌دهد که این موضوع را به کسی نگوید اما رفته‌رفته دیگران نیز از این راز باخبر می‌شوند.

وضعیت پایدار نهایی: روزی درویش روی به درگاه الهی می‌کند و عرضه می‌دارد: حکمت فاش شدن راز کرامت من چیست؟ خدا به او می‌گوید: چون مردم نسبت به حقانیّت تو بدگمان شده بودند، راز کرامت تو را بر آنان فاش کردم تا از این گمان بد دور شوند و به مرتبهٔ والای تو پی ببرند (زمانی، ۱۳۸۰: دفتر سوم: ۴۱۱-۴۱۲).

حال اگر به ساختار کلّی این قصه و توضیحات کناری آن توجه کنیم، می‌بینیم که در این روایت خطّی قصه از وضعیتی پایدار آغاز می‌شود؛ به دنبال آن و با شروع وضعیتی ناپایدار که به‌همراه تعلیق‌ها و فراز و فرودهای داستانی تنهٔ اصلی داستان به‌شمار می‌آید، داستان وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شود؛ سرانجام پس از گذشتن از

www.SID.ir

Archive of SID

تعلیق‌های بی‌شمار دوباره به وضعیت پایداری می‌رسد که همان نقطهٔ پایانی قصه است. توضیح اینکه هر حرکت و کنشی در این قصه نتیجه و ادامهٔ منطقی حرکت پیشین و توجیه منطقی کنش پسین است. گذشته از این، زمان روایت، زمانی طولی و سربه‌راه است و هر حادثه‌ای دقیقاً پس از زمان تقویمی حادثهٔ قبلی اتفاق می‌افتد. همچنین وقتی جملات قصّه یا متن روایی از مقولهٔ گزاره‌های خبری باشند و بی‌هیچ توقّفی در ایراد عبارت‌های انشائی (امر، نهی، پرسش و ...)، پیاپی به نقل حوادث متوالی در بافتی خبری بپردازند، همچنان روایت، روایتی خطی است. توضیح تکمیلی اینکه راوی در روایت خطی از گفتن گزاره‌های اشارتی و موجز، پرسش‌های زمانی و همچنین ارائهٔ خطوطی کم‌رنگ که مخاطب را به نوعی سپیدخوانی و احضار عناصر محذوف وادار کند، پرهیز می‌کند. نمونهٔ روایت خطی که مصداق مطالب اخیر باشد، قصه‌های کتاب ***عهد عتیق***، ازجمله «قصهٔ یوسف» است که به نقل قسمتی از آن می‌پردازیم:

> چون یوسف هفده ساله بود، گله را با برادران خود چوپانی می‌کرد و آن جوان با پسران بلهَه و زلفَه زنان پدرش می‌بود و یوسف از بدسلوکی ایشان با خود پدر خود را خبر می‌داد و اسرائیل یوسف را از سایر پسران خود بیشتر دوست داشتی؛ زیرا او پسر پیری او بود و برایش ردایی بلند ساخت*و چون برادرانش دیدند که پدر ایشان او را بیشتر از همهٔ برادرانش دوست می‌دارد از او کینه داشتند و نمی‌توانستند با وی به سلامتی سخن گویند*و یوسف خوابی دیده آن را به برادران خود بازگفت پس بر کینهٔ او افزودند* و بدیشان گفت این خوابی که دیده‌ام را بشنوید+ اینک ما در مزرعه بافه‌هایی می‌بستیم که ناگاه بافهٔ من برپا شده بایستاد و بافه‌های شما گرد آمده به بافهٔ من سجده کردند* برادرانش به وی گفتند آیا فی‌الحقیقه بر ما سلطنت خواهی کرد و بر ما مسلط خواهی شد و به سبب خواب‌ها و سخنانش بر کینهٔ او افزودند* از آن پس خوابی دیگر دید و برادران خود را از آن خبر کرده گفت اینک باز خوابی دیده‌ام که ناگاه آفتاب و ماه و یازده ستاره مرا سجده کردند* (عهد عتیق، سفر پیدایش، باب ۳۷ به نقل از گلشیری، ۱۳۸۰: ۲/ ۶۱۴-۶۱۵).

در این عبارت، حوادث به ترتیب زمان تقویمی و براساس روابط علّی پیش رفته‌اند. همچنین در این روایت خطی از پرش‌های زمانی (از آینده به گذشته، از حال به گذشته و...)، حضور جملات انشائی و نیز گزاره‌های اشارتی و بسیار فشرده،

www.SID.ir

Archive of SID

اثری نیست و به این ترتیب گسترهٔ مخاطب‌پذیری این شیوهٔ روایی، هر انسان قصه‌طلبی را با هر ظرفیت ذهنی به خود فرا می‌خواند.

ب) شکست روایت خطّی[۱۹]

به‌موازات حضور پررنگ شیوهٔ روایت خطی در وسعت بی‌کران قصه‌گویی، گاه به‌دلیل سربرآوردن عناصری از درون گسترهٔ روایت و نیز در پاسخ به ظرفیّت تنوع‌طلب برخی مخاطبان قصه که فراتر از ذهن بسیط خوانندگان سربه راه، راه می‌پیمایند، به شیوه‌ای برمی‌خوریم که با شکستن هنجار معمول و مستَقیم روایت خطی، دایره‌وار به نقل حوادث و رویدادهای قصه می‌پردازد. یکی از مصادیق شکست روایت خطی سازوکار قصه‌گویی ***قرآن*** است.

> شیوهٔ خاص قصه‌گویی ***قرآن*** که اصطلاحاً شیوهٔ اشارتی نام دارد و حضور آخر داستان در آغاز و یا در بند بند هر آیه، که ما در برابر شیوهٔ خطی توراتی شیوهٔ دایره‌ای می‌گوییم، همان مختصه‌ای است که در بخش عظیمی از داستان‌های ادب کهن ما موجود است. سابقهٔ این نحوهٔ روایت را شاید بتوان در ***اوستا*** نیز دید؛ مثلاً در گات‌ها که به جای روایت خطی یک قصه که به پاره‌های اعمال داستانی اشاره می‌شود، انگار که با ذکر بعضی اعمال بخواهیم کل یک قصه را احضار کنیم (همان، ۶۱۹).

گفتیم که یکی از محورهای شناخت شیوهٔ شکست روایت خطی، کاربرد جملات انشائی در ساختار قصه است. همچنین بنا به نظر گلشیری که شیوهٔ قصه‌گویی ***قرآن*** را نوعی درهم شکستن روایت خطی می‌داند، باید گفت این شیوهٔ قصه‌گویی ***قرآن*** با برابر نهادن بخش‌هایی از آن در مقابل ***تورات*** و شیوهٔ خطی این اثر بیشتر خود را می‌نمایاند. در اینجا با نقل آیاتی از سورهٔ یوسف و توجه به گزاره‌های انشائی یعقوب (خطاب به یوسف) و موعظه‌های راوی (در مقایسه با جملات کاملاً خبری که از متن ***عهد عتیق*** نقل شد)، به درک ملموس‌تر یکی از ابعاد شیوهٔ شکست روایت خطّی می‌رسیم:

> ... آن گاه یوسف به پدر خود گفت: ای پدر، من در خواب یازده ستاره و خورشید و ماه دیدم، دیدم که سجده‌ام می‌کنند+ گفت ای پسر کوچکم، خوابت را برای برادرانت حکایت مکن که تو را حیله‌ای می‌اندیشند؛ زیرا شیطان آدمیان را دشمنی آشکار است. * و بدین سان پروردگارت تورا برمی‌گزیند و تعبیر

www.SID.ir

Archive of SID

خواب می‌آموزد و همچنان که نعمت خود را پیش از این بر پدران تو ابراهیم و اسحاق تمام کرده بود بر تو و خاندان یعقوب هم تمام می‌کند که پروردگارت دانا و حکیم است.* در داستان یوسف و برادرانش برای آن‌ها که از آن پرسیده‌اند عبرت‌هاست.* آن‌گاه که گفتند: یوسف و برادرانش نزد پدرمان محبوب‌تر از ما هستند، حال آنکه ما خود گروهی نیازمندیم. پدرمان در گمراهی آشکاری است.+ یوسف را بکشید، یا در سرزمینی دیگرش بیندازید تا پدر خاص شما گردد و از این پس مردمی شایسته به‌شمار می‌آیید (سورهٔ یوسف، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی به نقل از گلشیری، ۱۳۸۰: ۶۱۷/۲).

گذشته از حضور جملات انشائی در متن بالا، از دیگر شاخص‌های شناخت و تأیید شیوهٔ شکست روایت خطی در این قصه، پرش‌های زمانی آن است که نمود آن در قالب تعویض آشکار زمان افعال از گذشته به حال، از حال به آینده (مضارع محقق‌الوقوع) و سرانجام توقف در زمان حال و نمایش نوعی زمان حال اخلاقی از سوی راوی است. حال آنکه در متن نقل‌شده از ***عهد عتیق***، تمام افعال در زمان گذشته صرف شده‌اند و همین امر- به نوعی- وفاداری قصه و راوی آن را در ***عهد عتیق*** به شیوهٔ روایت خطی به اثبات می‌رساند.

شیوهٔ اشارتی قصه‌گویی ***قرآن*** که گونه‌ای از شکست روایت خطی است، همان جملات اشاره‌وار و نسبتاً پیشگویانه‌ای است که از زبان شخصیت‌های قصّه یا راوی داستان به مخاطب عرضه می‌شود. آنجا که یعقوب خطاب به یوسف، در قالب چند جملهٔ کوتاه تمام امکانات و معجزات آیندهٔ یوسف و خطوط کلی سرنوشت او را پیشاپیش همچون آینه‌ای برابرش می‌گذارد (... پروردگارت تو را برمی‌گزیند و تعبیر خواب می‌آموزد و همچنان‌که نعمت خود را پیش از این بر پدران تو ابراهیم و اسحاق تمام کرده بود بر تو و خاندان یعقوب هم تمام می‌کند...)، چیزی جز کاربست شیوهٔ اشارتی قصه‌گویی و شکست روایت خطی نیست.

در مورد قصّه‌های ***مثنوی***، باید گفت نمود اصلی شکست روایت خطی در این اثر، وجود مشخصهٔ تودرتویی قصه‌ها و نقل قصه به شیوهٔ «داستان در داستان» است. اگرچه شگرد روایت خطی با بسامد بالایی بر پهنهٔ روایت ***مثنوی*** حاکم است، این گفته نافی حضور شیوهٔ شکست روایت خطّی و روایت دایره‌ای در ***مثنوی*** نیست؛ چراکه اگر هریک از داستان‌های درونه‌ای[۲۰] ***مثنوی*** را قصه‌ای مستقل در نظر بگیریم، شاهد کاربست شیوهٔ روایت خطی در ساختار کلّی آن خواهیم بود. از سوی دیگر، چنانچه

www.SID.ir

Archive of SID

همان داستان (داستان درونه‌ای) به‌همراه چند حکایت و تمثیل کوتاه دیگر در دل قصهٔ اصلی (درونه‌گیر) جای گیرد، به‌نوعی زمینه و تمهیدی برای شکست خط مستقیم روایت و کشاندن آن به حوزهٔ روایت غیرخطی و دایره‌ای فراهم آورده است. در این مسیر، قصّه‌ها و حکایت‌های درونه‌ای با حرکت دَوَرانی خود و پیش بردن هدف و پیام قصّهٔ اصلی به دامان همان قصّهٔ اصلی برمی‌گردند و با طی کردن دایرهٔ روایت، دوباره به نقطهٔ آغازینی که از بزنگاه حکایت اصلی شروع شده است، رجعت می‌کنند.

راوی قصّه‌های ***مثنوی*** با شروع قصّه‌ای اصلی روایت خطی را پیش می‌گیرد؛ اما در بزنگاه‌های مختلف برای تکمیل هر آنچه قصهٔ پیشین بازگفته است و برای درک ملموس‌تری از قضیه، و نیز برای عمق بخشیدن به ساختار قصه‌پردازی خود، به‌طور موقت خط روایت اصلی را متوقف می‌کند و با شکستن روایت خطی مخاطب را در آغوش قصه، حکایت و یا حتی تمثیل کوتاهی می‌اندازد. در نهایت، حکایت‌ها و یا تمثیل‌های درونه‌ای در بافتی هماهنگ با قصهٔ اصلی و در چرخشی دایره‌وار- تحت سلطهٔ راوی همه‌چیزدان- بر پیکر قصهٔ اصلی می‌آویزند و توجیه حضور داستانی خود را از او طلبَ می‌کنند. به این ترتیب، راوی قصه‌های ***مثنوی*** یکی از جلوه‌های شکست روایت خطی را به مخاطبان خود عرضه می‌کند. حضور قاطع شیوهٔ تودرتویی قصه در ساختار کلی قصه‌های ***مثنوی*** و بی‌شماری قصه‌هایی که به این شیوه پرداخت شده‌اند، بی‌نیاز از آن است که به نقل نمونه یا نمونه‌هایی از آن بپردازیم؛ ***مثنوی*** حکایت توبرتویی و همسویگی است.

۴. روایت میان‌افزود[۲۱]

روایت میان‌افزود، به‌مثابهٔ شگردی روایی، می‌تواند در ساختار قصه یا داستانی به‌کار گرفته شود که دارای دو عنصر اصلی کنش[۲۲] و گفت‌وگو[۲۳] باشد. به‌واقع هیچ کنش و رخدادی بی‌گفت‌وگو پیش نخواهد رفت و گفت‌وگوهای داستانی نیز زمینه‌ای برای بروز کنش و عمل داستانی خواهند بود؛ اما هرگاه این گفت‌وگوها و کنش‌های داستانی یکی پس از دیگری تکرار شوند و دوشادوش همدیگر به ساختار قصه شکل بدهند، روایت میان‌افزود به‌وجود می‌آید. به بیانی دیگر، «زمانی که گفتن و عمل کردن نه هم‌زمان که به تناوب از پس هم می‌آیند ...، با روایت میان افزود (لحظه به لحظه) روبه‌رویم.» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۴).

www.SID.ir

Archive of SID

ویژگی مهم روایت میان‌افزود، حضور تحرّک و سرزندگی کنش داستانی بـه سـبب تکرار تناوبی گفت‌وگوی شخصیت‌ها در جای‌جای آن است. آنجا که عنصر گفت‌وگـو مهار روایت را از راوی دانای کل می‌رباید و خود به گونه‌ای مستقل و پرتحرک روایت را به‌پیش می‌برد، زمینهٔ اصلی خودروایی داستان به‌وجود می‌آید و بدین ترتیب روایـت از تکرار و یکنواختیِ حضورِ راوی نامحدود که قصه‌گویی درازسخن به‌شمار مـی‌آیـد، رهایی پیدا می‌کند.

نمونهٔ برجستهٔ روایت میان‌افزود در آثار داستانی معاصر، شیوهٔ روایـت داسـتان‌هـای احمد محمود است. راوی داستان‌های احمد محمود با بهـره‌گیـری از عنـصر ارزشـمند گفت‌وگو، گه‌گاه خود در مقام ناظری در گوشه‌ای پنهان می‌شود و جریان کلّی روایـت را از منظر گفت‌وگوی شخصیّـت‌ها و کنش‌های آنان می‌نگرد. در صـحنه‌ای از داسـتان «بازگشت» (از مجموعهٔ ***دیدار***) تکرار تنـاوبی گفتـار و کـنش شخـصیت‌هـای داسـتان آشکارا دیده می‌شود:

... شاسب پیشانی مادر را بوسید
– درست میشه مادر، تو که این‌قدر کم‌حوصله نبودی!
کارون با خودش گفت: «هرچه خدا بخواد.» عطری از پشت چرخ برخاست. مـادر بزرگ گریه کرد
– خو تخصیر مُنه روسیا چیه عطری؟ بشین چرخ کن، تا قیومت چرخ کن!
و زد تو سرش
– سر مو به جهنم، جهنم، جهنم!
رنگ عطری رفت، دست مادر بزرگ را گرفت
– زن عمو، به خاطر خدا!
زانو زد
– چشم زن عمو، چشم، چرخ نمی‌کنم. به خاطر خدا گریه نکن!
کارون با خودش گفت: «هر چه خدا بخواد.» و برخاست و لنگ لنگـان رفـت تـو اتاق. پنکه را زد. مادر بزرگ آرام شد. عطری رفت تو مطبخ. شاسب مادر بزرگ را دید
– خوب شده دایه دیگه، هان؟ درد نداره؟
مادر بزرگ دستش را پس کشید
– ئی مرد نامحرم سی چی دست مُنه میگیره؟
شاسب دست مادر بزرگ را رها کرد

www.SID.ir

Archive of SID

– من شاسبم دایه– شاسب! ... (محمود، ۱۳۸۱: ۱۹۱–۱۹۲).

در قصه‌های ***مثنوی*** نیز به‌تبع یا همچون دیگر آثار داستانی، از عنصر گفت‌وگو به شیوهٔ تکرارِ تناوبی آن در فواصل رخدادهای داستانی استفاده شده است. روایت برخی قصه‌های ***مثنوی*** از طریق مشارکت گفت‌وگو و کنش داستانی هدایت می‌شود. قصه‌هایی که به این شیوه روایت می‌شوند، همان پاگردهای راوی دانای کلّ هستند که راوی در آن لحظات عنان روایت را به دست شخصیت‌های پویا و گفت‌وگوهای زندهٔ آن‌ها می‌سپارد و خود دورادور بینندهٔ پیشبرد روایت است.

در صفحات پایانی دفتر پنجم ***مثنوی***، حکایتی با نام «دادن شاه گوهر را میان دیوان و مجمع به دست وزیر کی این چند ارزد و...» آمده است؛ در ضمن این حکایت حرکات و اعمال شخصیت‌ها به همراه گفت‌وگوهای آنان به شیوه‌ای تکراری–تناوبی پرداخت شده و بدین ترتیب ساختار روایت را به شگرد روایت میان‌افزود (لحظه به لحظه) نزدیک کرده است. توجه به ساختار روایت میان‌افزود در حکایت یادشده که در ادامه خواهد آمد، کوششی است برای شفاف‌تر ساختن موضوع مورد نظر:

کنش	شاه روزی جانب دیوان شتافت	جمله ارکان را در آن دیوان بیافت
	گوهری بیرون کشید او مستنیر	پس نهادش زود در کفّ وزیر
گفت‌وگو	گفت چون است چه ارزد این گهر	گفت به ارزد ز صد خروار زر
	گفت بشکن، گفت چونش بشکنم	نیکخواه مخزن و مالت منم
	چون روا دارم که مثل این گهر	که نیاید در بها گردد هدر
کنش	گفت شاباش و بدادش خلعتی	گوهر از وی بستد آن شاه و فتی
	کرد ایثار وزیر آن شاه جود	هر لباس و حله کاو پوشیده بود
	ساعتی‌شان کرد مشغول سخن	از قضیه تازه و راز کهن
	بعد از آن دادش به‌دست حاجبی	که چه ارزد این به پیش طالبی
گفت‌وگو	گفت ارزد این به نیمهٔ مملکت	کش نگهدارا خدا از مهلکت
	گفت بشکن گفت ای خورشید تیغ	بس دریغ است این شکستن را دریغ
	قیمتش بگذار بین تاب و لُمع	که شدست این نور روز او را تبع
	دست کی جنبد مرا در کسر او	کی خزینهٔ شاه را باشم عدو

www.SID.ir

Archive of SID

کنش
شاه خلعت داد ادرارش فزود — پس دهان در مدح عقل او گشود
بعد یک ساعت به دست میر داد — درّ را آن امتحان‌کن باز داد
او همین گفت و همه میران همین — هر یکی را خلعتی داد او ثمین
جامگی‌هاشان همی افزود شاه — آن خسیسان را ببرد از ره به چاه
اینچنین گفتند پنجه شصت امیر — جمله یک یک هم به تقلید وزیر ...
[هم چنان در دور گردان شد گهر — تا به دست آن ایاز دیده‌ور
آخرین بنهاد در کفّ ایاز — گفت او که ای حریف دیده باز

گفت‌وگو
یک به یک دیدند این گوهر، تو هم — در شعاعش درنگر ای محترم]
ای ایاز اکنون نگویی کاین گهر — چند می‌ارزد بدین تاب و هنر
گفت افزون زآنچه تانم گفت من — گفت اکنون زود خردش درشکن

گفت‌وگو
سنگ‌ها در آستین بودش شتاب — خرد کردش پیش او بود آن صواب
یا به خواب این دیده بود آن پر صفا — کرده بود اندر بغل دو سنگ را...
چون شکست او گوهر خاص آن زمان — زان امیران خاست صد بانگ و فغان

گفت‌وگو
کاین چه بی باکیست والله کافرست — هر که این پرنور گوهر را شکست...
گفت ایاز ای مهتران نامور — امر شه بهتر به قیمت یا گهر
امر سلطان بود به پیش شما — یا که این نیکو گهر بهر خدا
ای نظرتان بر گهر بر شاه نه — قبله‌تان غولست و جاده راه نه
من زشه بر می‌نگردانم نظر — من چو مشرک روی نآرم بر حجر
بی‌گهر جانی که رنگین سنگ را — برگزیند پس نهد شاه مرا...

کنش
سر فرو انداختند آن مهتران — عذرجویان گشته زآن نسیان به جان

کنش ادامه‌ی گفت و گو
از دل هر یک دو صد آه آن زمان — همچو دودی می‌شدی تا آسمان
کرد اشارت شه به جلّاد کهن — که ز صدرم این خسان را دور کن

کنش
این خسان چه لایق صدر من‌اند — کز پی سنگ امر شه را بشکنند
امر ما پیش چنین اهل فساد — بهر رنگین‌سنگ شد خوار و کساد

کنش
پس ایاز مهرافزا برجهید — پیش تخت آن اُلُغ سلطان دوید
سجده‌ای کرد و گلوی خود گرفت — کای قبادی کز تو چرخ آرد شگفت

www.SID.ir

Archive of SID

گفت و گو

ای همـــــایی کـه همـــایان فرّخـــی — از تو دارند و سخـــاوت هـر سخـــی
ای کریمـــی کـه کـــــرم‌های جهـــان — محـو گردد پیـــش ایثـارت نهـــان ...
از غفوری تو غفـــران چـشـــم سیـــر — روبهـــان از عفـــو تو بـر شیـــر چیـر
جز که عفـــو تـو کـه را دارد سنـــــد — هر کـــه با امـــر تـــو بـی‌باکی کنـــد
غفلت و گـستـــاخی ایـن مجـــــرمان — از وفور عفـــــو تـست ای عفـــولان ...
جانشان بخش و ز خودشـــان هـم مـران — کـــام شیـــرین توانـد ای کامـــــران ...

(دفتر پنجم، ۴۰۳۸-۴۱۱۵)

پی‌نوشت‌ها

1. Narrative
2. Narrator
3. Narrative Receiver
4. Time
5. Temporal Arrange of Narrative
6. Temporal Range of Narrative
7. Narrative Plot
8. Narrative Lines
9. Epische Pateritum (Past Narrative)
10. Kate Humburger

۱۱. همچنین بنگرید به ساختار این جمله: «من کتاب را از نوهٔ ننه منجوق گـرفتم. حـالا چـشم‌هـا بـه دست‌های من دوخته بود.» (بهرنگی، ۱۳۷۸: ۶۵).

12. Time Transform of Verb
13.Verben Der äuberen Vorgänge (External Verbs)
14. Verben Der Inneren Vorgänge (Internal Verbs)
15. Narrative Procceing
16. Dancing Pronouns
17. Linear Narrative
18. Didactic Present Tense:

این شیوه از به‌کارگیری زمان در روایت که به‌نوعی توقّفگاهی در زنجیرهٔ ممتد و پیش‌روندهٔ روایت قصّه به‌شمار می‌آید، با داشتن بالاترین بسامد در ساختار قصّه‌های ***مثنـوی***، در میـان دیگـر محورهـای موضوع کلّی دامنهٔ زمانی روایت‌شدگی جلوهٔ ممتازی دارد. علّت و سرچشمهٔ اصلی بروز این شگرد باز هم به حضور سنگین و بی‌رقیب راوی دانای کل در ساختار منظومـه‌هـای روایـی کهـن و رمـان‌هـای کلاسیک برمی‌گردد. راوی چنین قصّه‌هایی پس از فراهم آوردن فضایی روایی که در آن شخـصیّت یـا صحنه‌ای آغازین توصیف می‌شود، با گریز از متن روایت، به توضیح اندیشه‌ای اخلاقی، اجتمـاعی و... می‌پردازد و با ایجاد چنین موقعیّتی- که خارج از دایرهٔ روایت می‌ایستد - نوعی توقّـف و گسـست در خطّ طولی قصّه ایجاد می‌کند که به آن زمان حال اخلاقی گفته می‌شود؛ یعنی در چنین لحظاتی دوربین روایتگر راوی جای خود را به نگاه جزم‌اندیش و وعظ‌پرداز نویسنده می‌سپارد تا عبـاراتی توضـیحی و گاه کسالت‌آور به زبان و زمان حال بیان کند.

www.SID.ir

Archive of SID

19. Interruption of Linear Narrative
20. Embedded Stories
21. Intercalated Narrative
22. Function
23. Dialogue

منابع

- بهرنگی، صمد. (۱۳۸۰). ***قصّه‌های صمد بهرنگی***. چ۵. تهران: نشر فردوس.
- حسینی، محمد. (۱۳۸۴). ***ریخت‌شناسی قصه‌های قرآن***. چ۲. تهران: ققنوس.
- رستم‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۲). **از زبان زخم‌ها**. تهران: دفتر شعر جوان.
- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). ***بوطیقای روایت***. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- زمانی، کریم. (۱۳۸۰). ***شرح جامع مثنوی معنوی***. دفتر سوم. چ۵. تهران: اطلاعات.
- سعدی. (۱۳۸۴). **کلیّات**. چ۲. تهران: زوار.
- صفربیگی، جلیل. (۱۳۸۶). ***کم‌کم کلمه می‌شوم***. چ۳. تهران: برگ آذین.
- فریدزاده، عبدالرضا. (۱۳۷۹). ***خنجر همیشه قدیمی ست***. تهران: فیلم و هنر.
- فلکی، محمود. (۱۳۸۲). ***روایت داستان***. تهران: نشر بازتاب نگار.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۰). ***باغ در باغ*** (مجموعه مقالات). ج۲. چ۲. تهران: نیلوفر.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۶). ***نظریه‌های روایت***. ترجمهٔ محمد شهبا. چ۲. تهران: هرمس.
- محمود، احمد. (۱۳۸۱). ***دیدار***. چ۶. تهران: معین.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۲). ***مثنوی معنوی***. تصحیح رینولد نیکلسون. چ۴. تهران: بهزاد.
- وولف، ویرجینیا. (۱۳۸۳). ***به سوی فانوس دریایی***. ترجمهٔ صالح حسینی. چ۳. تهران: نیلوفر.

www.SID.ir