معرفی و نقد کتاب:

به سوی روایت‌شناسی معنوی:

نگاهی به کتاب *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی معنوی*

نوشتهٔ حمیدرضا توکلی

ابوالفضل حری

مربی دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه اراک

چکیده

این مقاله نگاهی انتقادی دارد به کتاب ***از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی معنوی*** اثر حمیدرضا توکلی. ابتدا به جایگاه کتاب در سنت روایت‌شناسی ایرانی اشاره می‌شود، سپس سازگان صوری کتاب که مشتمل بر نه فصل است، مرور و بررسی انتقادی می‌شود. در بررسی هر فصل، ابتدا طرحی کلی از فصل نشان داده، سپس محاسن و معایب مطالب آن ارزیابی می‌شود. در پایان، ویژگی‌های کتاب در هفت مورد خلاصه می‌شود. از ویژگی‌های کتاب یکی این است که نویسنده با بهره‌گیری از مباحث نظری روایت و اندیشه‌های ***مثنوی***، توانسته است در نظریه‌پردازیِ مبتنی بر آثار نظم و نثر فارسی گامی بردارد؛ اما از آنجا که کتاب چارچوبی مشخص را پی نمی‌گیرد، این نظریه‌پردازی در کتاب ابتر می‌ماند. نویسنده می‌توانست در فصلی جداگانه ضمن جمع‌بندی مطالب، نظریه‌پردازی خود را در قالب نظریهٔ روایت‌شناسی عرفانی و یا معنوی طرح‌بندی کند که متأسفانه این مهم به سرانجام نرسیده است.

واژه‌های کلیدی: ***از اشارت‌های دریا***، روایت‌شناسی، ***مثنوی معنوی***، توکلی، نظریه‌پردازی.

درآمد

در دو سه دههٔ اخیر، به‌ویژه در سنت دانشگاهی، آثار کهن و معاصر نظم و نثر زبان و ادبیات پارسی را از دیدگاه رویکردها و نحله‌های نقد و نظریهٔ ادبی بررسیده‌اند. انبوه مقاله‌ها و آثار پژوهشی منتشرشده در مجلات علمی- پژوهشی و مراکز انتشاراتی گواه این مدعاست. البته، اینکه چه اندازه ضرورت دارد آثار ادبی پارسی را از زاویهٔ دید این رویکردها بررسی کرد، مسئله‌ای است بسیار مهم که در این مجال نمی‌گنجد. بدیهی است این رویکردها هر یک نقاط ایجابی و سلبی خاصّ خود را دارند که لازم است در ترازوی سنجش و نگاه انتقادی ارزیابی شوند. اما منفعتی که از راه کاربست این نحله‌ها به‌دست می‌آید- دست‌کم را که درنظر بگیریم- این است که راه را برای تفکر و قرائت انتقادی آثار فراهم می‌آورد. ساختارگرایی و به‌ویژه روایت‌شناسی از راهکارها و رویکردهایی است که می‌تواند جنبه‌های پیدا و ناپیدای متون روایی کهن و معاصر فارسی را فراروی دید کاربران قرار دهد و الگویی کارآمد برای قرائت نقادانه و درک زیبایی‌شناختی متون روایی فارسی فراهم آورد. این سخن به این معنا نیست که متون روایی فارسی از دیدگاه رویکردهای ادبی و به‌ویژه رویکردهای زبان‌شناختی‌محور به دور مانده است؛ زیرا انبوه آثاری که به‌ویژه در یکی دو دههٔ اخیر نوشته شده، نشان می‌دهد جنبه‌های زبانی و بلاغی متون فارسی از رویکردهای گوناگون بررسی‌پذیر است. یکی از این رویکردها، روایت‌شناسی است که از عناصر متن- وابسته بوده و الگویی نظری و عملی برای بررسی متون روایی فارسی به‌منزلهٔ آثار ادبی نظام‌مند و کلیّت‌یافته ارائه می‌دهد. در یک کلام، خواننده در پرتو رویکرد روایت‌شناختی می‌تواند جنبه‌ها و شگردهای مختلف داستان‌سرایی از قبیل زمان و مکان، شخصیت‌پردازی، انواع راوی، روایت‌شنو و سطوح روایی، زاویهٔ دید/ کانونی‌شدگی و بازنمایی افکار و اندیشه‌های اشخاص روایت را مورد مداقه قرار دهد. به دیگر سخن، روایت‌شناسی الگویی نظری و عملی برای تعریف، دسته‌بندی، توصیف، تحلیل و سنجش متون روایی کهن و معاصر فارسی فراهم می‌آورد.

کتاب ***از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی معنوی*** که از سنت دانشگاهی ایران برآمده، درصدد است- همان‌گونه که از واژهٔ بوطیقا در عنوان آن پیداست-

دستورالعمل و الگویی برای تعریف، تحدید و تحلیل قصه‌های ***مثنوی*** مولانا در اختیار خواننده قرار دهد. بنا بر گفتهٔ نویسنده، این کتاب مبتنی بر رسالهٔ دکترای او در دانشگاه تهران است و زیر نظر دکتر شفیعی کدکنی دفاع شده است، و به تعبیری از اولین کتاب‌های حوزهٔ نظریه‌پردازی روایت در زبان فارسی به‌شمار می‌آید. البته، کتاب ***دستور زبان روایت*** (اخوت، ۱۳۷۲) در این زمینه پیش‌گام است. اما واقعیت این است که کتاب اخوت با اینکه ارزش‌های خاصّ خود را دارد- دست‌کم برای اولین بار روایت‌شناسی و واژگان و اصطلاحات آن را به دنیای فارسی‌زبان معرفی کرده است- در حوزهٔ نظریه‌پردازی روایت در زبان فارسی، اصالت[۱] و موثّقیت[۲] کافی و وافی را ندارد. این امر در باب کتاب ***از اشارت‌های دریا*** مصداق پیدا نمی‌کند. به دیگر سخن، این کتاب چونان کتاب ***دستور زبان روایت*** بر آرا و اندیشه‌های روایت‌پژوهان مغرب‌زمین استوار است و توانسته ضمن شناخت روایت‌شناسی غربی، از رهگذر قرائتی نقّادانه و در پرتو کتاب ***مثنوی***، الگویی- اگر نه تمام و کمال و به‌قاعده- از روایت‌شناسی شرقی در گسترده‌ترین معنای کلمه طراحی کند؛ همچنین درپی طرح این مدل، الگویی از روایت‌شناسی ایرانی و به‌ویژه روایت‌شناسی عرفانی و سرانجام، در خصوص کتاب ***مثنوی***، الگوی روایت‌شناسی معنوی را ارائه کند. همین نکته است که اصالت و موثّقیت کتاب را در چشم خوانندگان و علاقه‌مندان، دوچندان مهم جلوه داده است.

ادامهٔ بحث، نگاهی موجز به این کتاب است از رهگذر توجه به خط سیر اصلی کتاب، یعنی بوطیقای روایت. بدیهی است پرداختن به تمام جنبه‌های این کتاب که بیش از ششصد صفحه دارد، در این مجال کوتاه نمی‌گنجد و سعی می‌کنیم برخی مؤلفه‌های الگوی روایت‌شناسی را که در بررسی قصه‌های ***مثنوی*** دستاویز نویسنده بوده است، به‌اختصار مرور کنیم.

سازگان کتاب *از اشارت‌های دریا*

این کتاب نه فصل دارد و با نمایهٔ کسان به پایان آمده است. نویسنده در فصل اول، کلیات و مبانی کتاب را شرح می‌دهد. در فصل دوم که چند صفحه بیش نیست، به وضع غریب قصه‌های ***مثنوی*** می‌پردازد. در فصل سوم، از زاویهٔ دید در ***مثنوی*** و صنعت

التفات سخن می‌گوید. در فصل چهارم روایت چندآوا را در ***مثنوی*** بررسی می‌کند. در فصل پنجم که از طولانی‌ترین فصول کتاب است، به تداعی و نقش آن در قصه‌های ***مثنوی*** اشاره می‌کند. در فصل ششم به هم‌بستگی زبان و روایت در ***مثنوی*** می‌پردازد. در فصول هفت و هشت که از منسجم‌ترین فصول کتاب است، به‌ترتیب به اسلوب قصه در قصه و زمان و موسیقی اشاره می‌کند. سرانجام در فصل نهم به آغاز و انجام روایت اشاره می‌کند که در واقع، از بنیان‌های هر روایتی است. کتاب هیچ فصلی با عنوان جمع‌بندی و یا نتیجه‌گیری ندارد و این از مواردی است که جای آن در کتاب خالی است. نویسنده می‌توانست در فصلی با عنوان- برای نمونه- «به سوی روایت‌شناسی معنوی» و یا مانند آن، تمام یافته‌ها و نکات ارزشمند کتاب را در طرحی منسجم و بسامان فراروی دید خوانندگان قرار دهد و با چشم‌اندازی از مطالعات آتی و به‌ویژه به سوی روایت‌شناسی پساساختارگرا در قصه‌های ***مثنوی***، کتاب را به پایان آورد.

روش بررسی کتاب در این مقاله به این صورت است که ابتدا، بنیان نظری کتاب را چنان‌که در فصل اول آمده، از نظر می‌گذرانیم، سپس به نکات قوّت و ضعف هر فصل موجزوار اشاره می‌کنیم.

طراحی جلد

طرح روی جلد برگرفته از مینیاتوری بر اساس قصّهٔ دقوقی در ***مثنوی*** است. قصّهٔ دقوقی از مهم‌ترین قصه‌های ***مثنوی***، و از پرارجاع‌ترین قصه‌ها در سرتاسر کتاب است. نویسنده مصادیق ادعاهای خود را در باب روایت‌پردازی در قصه‌ها، از این قصه و نیز قصه‌های دیگر انتخاب می‌کند. رنگ سبز حاکم بر تصویر و نیز امواج سرکش دریا و تصویر نشستهٔ دقوقی، خواننده را در حسّ و حال کتاب قرار می‌دهد.

فصل اول

نویسنده در فصل اول از شکل‌گیری کتاب و اینکه آن را مدیون راهنمایی‌های دکتر شفیعی کدکنی می‌داند، سخن آغاز می‌کند و نیز اینکه، همهٔ مباحث و بحث و نظرها سرانجام در قالب رسالهٔ دکتری به ثمر نشسته است. در ادامه، به این نکته اشاره می‌کند

که چگونه کتاب ***از اشارت‌های دریا*** که شکل تغییریافته و گسترده‌شدهٔ رسالهٔ دکتری است، از پس ده سال خواندن و مطالعه کردن سربرآورده است. نویسنده سعی می‌کند تمام یادداشت‌ها و خوانده‌های خود را در کتاب جمع‌آوری کند. همین تعدّد و تنوّع مطالب از انسجام صوری و پیوستگی مطالب و فصل‌های کتاب- به‌ترتیبی که در ادامه خواهیم گفت- می‌کاهد.

با اینکه قرار است کتاب دربارهٔ بوطیقای روایت در ***مثنوی*** باشد- همان گونه که از عنوان آن پیداست- اما اندیشهٔ سیّال و روان نویسنده که احتمالاً حاصل یادداشت‌برداری‌های بسیار او از پسِ ده سال است، اجازه نمی‌دهد و یا بهتر است بگوییم بر نویسنده بسیار گران می‌آید که از بسیاری مطالبِ به‌حق ارزشمند صرف‌نظر کند. هرگاه نویسنده به نکته‌ای جالب بازمی‌آید، ذهن خود را جولان می‌دهد و اجازه می‌دهد که ذهن از رهگذر تداعی معانی، دربارهٔ آن مطلب خاص سخن‌پردازی کند. ازاین‌رو است که می‌توان گفت نویسنده دربارهٔ ***مثنوی*** هر چه که می‌خواهد و از دیدگاه هر نحلهٔ فکری و اندیشگانی که مناسب می‌بیند، سخن به میان می‌آورد، و این از علل حجیم و طولانی شدنِ بیش از اندازهٔ کتاب است.

نویسنده پس از اشاره به مضامین ***مثنوی*** که برگرفته از قصه‌های قرآنی و داستان‌های عامیانه است، از ویژگی‌های صوری متون در روایت‌شناسی سخن می‌گوید؛ اما از چند ویژگی صوری و از همه مهم‌تر از رویکرد زبان‌شناختی به روایت و یا روایت از دیدگاه زبان‌شناسی غافل می‌ماند.

توکلی پیش از آنکه به چارچوب نظری خود، یعنی روایت‌شناسی بپردازد، شمایی کلی از نظریهٔ فرمالیسم و ساختارگرایی ارائه می‌دهد (۳۲-۳۹). او در بحث راجع به فرمالیسم، به مفهوم آشنایی‌زدایی اشاره می‌کند؛ اینکه آشنایی‌زدایی شامل طیف وسیعی از شگردهای هنجارستیزی می‌شود و فقط در مفردات متن یا اثر محدود نمی‌ماند و در کلیّت اثر نیز می‌تواند پدیدار شود و مورد توجه قرار گیرد (۳۴). آن‌گاه از جایگاه قصّه و حکایت در فرمالیسم یاد می‌کند، از الگوی پراپ سخن می‌گوید، سپس به ساختارگرایی و تحلیل ساختاری و سرانجام به معرفی روایت‌شناسی می‌پردازد. توکلی (۴۱) بر این باور است کلیّت غریب ***مثنوی*** بیش از هر چیز در شیوهٔ خاص روایی متن

نمایان می‌شود؛ از آن جمله است: حضور پررنگ و خلّاق راوی، دگردیسی پیاپی زاویهٔ دیدها، آمیزش غریب راوی با قصّه، هم‌زبان شدن راوی با شخصیت‌ها، گریختن از قصّه و بازآمدن به آن، سیلان شگفتی‌آفرین و شتابان تداعی‌ها.

نویسنده دربارهٔ روش کار خود در کتاب به مطالب زیر اشاره می‌کند (۵۰):

۱. توجه به ساختار کلی ***مثنوی*** و یافتن چشم‌اندازی فراگیر از روایت مولانا؛

۲. اهمیت تجزیه و تحلیل عناصر قصّه و بررسی ارتباط و تعامل آن‌ها با یکدیگر؛

۳. دقت در اثرپذیری ساخت روایی و داستانی ***مثنوی*** از قصه‌های شاعرانهٔ آن؛

۴. توجه به ویژگی‌های سازوکارهای خاصّ معناشناختی و زیباشناختی؛

۵. موقعیت بی‌مانند ***مثنوی*** در فراهم کردن مجموعه‌ای گسترده از شگردها؛

۶. تشخّص و پیچیدگی ***مثنوی*** از نظر هنر روایتگری.

نویسنده بر این باور است که این‌همه، بوطیقایی نو پدید می‌آورد.

در اینجا، به چند نکته باید اشاره شود. اول اینکه، چینش مطالب سامان منطقی ندارد. نویسنده ابتدا به فرمالیسم و آشنایی‌زدایی و سپس به ساختارگرایی و تحلیل ساختاری اشاره می‌کند. پیداست که تحلیل ساختاری روایت با پراپ آغاز می‌شود؛ اما به پراپ محدود نمی‌ماند و روایت‌پژوهان دیگر کار او را ادامه و الگوی او را شرح و بسط داده‌اند؛ مانند برمون، گریماس، تودورف و بارت. از کتابی که عنوان بوطیقای روایت را بر تارک خود دارد، انتظار می‌رود اول اینکه شرحی دقیق و مستدل از دستور زبان روایت ارائه دهد؛ دوم اینکه الگوی پراپ فقط در قصّه‌های ساده کارایی دارد و بهتر بود نویسنده الگوهای دیگری را نیز تبیین می‌کرد. کتاب دربارهٔ بوطیقای روایت است؛ اما نویسنده درصدد نیامده شرحی مستدل و منسجم از عناصر و الگوی روایت‌شناختی ارائه دهد. خواننده حق دارد روایت‌شناسی و عناصر آن را بشناسد تا سپس‌تر بتواند از کاربست این الگو در سرتاسر کتاب ارزیابی کامل‌تری در ذهن خود داشته باشد.

فصل دوم

نویسنده در این فصل، وضع غریب قصّه‌های ***مثنوی*** را بررسی می‌کند: اینکه قصّه‌ها چگونه آغاز می‌شود؛ چگونه ادامه می‌یابد؛ چگونه به قصّه‌ای دیگر بدل می‌شود و غیره. این فصل که چند صفحه بیش نیست، قرار است درآمدی بر قصّه‌های ***مثنوی*** باشد؛ اما چندان‌که سزد، وضعیت قصّه‌ها را تبیین نمی‌کند و از همه مهم‌تر اینکه هیچ مشخص نیست که چرا این حجم محدود یک فصل جداگانه را به خود اختصاص داده است. همین که خواننده با فضای کلی قصّه‌ها آشنا می‌شود، فصل تمام می‌شود. شاید بهتر بود نویسنده این فصل را با فصلی دیگر درمی‌آمیخت. در واقع هیچ دلیل محکمی وجود ندارد برای اینکه چرا این میزان صفحات در قالب فصلی جداگانه آمده است.

فصل سوم

نویسنده در این فصل، کیفیت زاویه‌های دید را در قصّه‌ها بررسی می‌کند. این فصل نیز مانند فصل دوم کوتاه است؛ حال آنکه نویسنده می‌توانست ذیل این عنوان، از مفهوم کانونی‌شدگی[۳] و انواع و وجوه آن صحبت کند که اتفاقاً این مفهوم در قصّه‌های ***مثنوی*** بسیار پرکاربرد است. البته آنچه در روایت «زاویهٔ دید» و یا «کانونی‌شدگی» نام دارد، در حوزهٔ شعر با عنوان «التفات» یا «تغییر نگرش» مطرح است و نویسنده به طرزی نیکو، زاویهٔ دید را به التفات که شگردی بلاغی است، پیوند زده است. نویسنده می‌توانست این هم‌بستگی را از رهگذر رویکرد زبان‌شناختی به روایت، دقیق‌تر برای خواننده آشکار کند.

فصل چهارم

عنوان فصل چهارم «روایت چندآوا و مثنوی» است. نویسنده ***مثنوی*** را روایتی چندآوا می‌داند. با اینکه چهره‌نماییِ پیاپیِ راوی در این اثر چشمگیر است، آن را به روایتی تک‌آوا بدل نکرده است. به اعتقاد نویسنده، در بطن ساخت کلی روایت ***مثنوی***، راوی- مولانا به سخن‌گوی آواهایی دیگر بدل می‌شود که گاهی با او تناقض نیز دارد.

نویسنده ابتدا روایت چندآوا را از دیدگاه باختین برمی‌کاود. در ادامه، گفت‌وگو در روایت را دارای سه جنبه می‌داند: گفت‌وگوی روایت و مخاطب؛ گفت‌وگوی متن با متن‌های پیشین و پسین؛ گفت‌وگوهای درون‌متن (۱۲۶). در بخش دیگری از این فصل، قصهٔ نخست ***مثنوی*** را از این دیدگاه بررسی می‌کند. نویسنده پس از پرداختن به گفت‌وگوی چندآوایِ جانوران و روایت چندآوا و کژفهمی ***مثنوی***، قصهٔ دقوقی را از این رویکرد تحلیل می‌کند. به تعبیر او، قصهٔ دقوقی به‌گونه‌ای غریب نشان از چندصدایی دارد و «مخاطب را در شناختن آوای مسلّط نهایی و جمع‌بندی ساختار کلی روایت یا ارائهٔ طرح داستان... سرگردان می‌سازد.» (۱۳۵).

فصل پنجم

از اصلی‌ترین مباحث کتاب ***از اشارت‌های دریا***، مفهوم تداعی[۴] معانی و مفاهیم در قصه‌های ***مثنوی*** است. نویسندهٔ کتاب تداعی را مرکز ثقل قصه‌های ***مثنوی*** می‌شمارد. همهٔ بحث این است که مولانا از همان آغاز قصه، اصل قصه را رها می‌کند، به مطلبی دیگر می‌پردازد و از آن مطلب به مطلبی دیگر و پس از چند گریز[۵] پیاپی، ناگهان به قصه بازمی‌گردد (۲۲۶). نویسنده تداعی را در سه رابطه می‌سنجد: تداعی در نظریهٔ شناخت؛ تداعی در بلاغت که در قالب التفات مطرح می‌شود؛ تداعی در روایت‌شناسی که در قالب جریان سیّال ذهن و روایت سوررئال خودنمایی می‌کند. اما بحث اینجاست که تداعی یکی از جلوه‌ها و شگردهای جریان سیّال ذهن است. در واقع، هر تداعی‌ای اثر را به جریان سیّال ذهن بدل نمی‌کند و در عین حال، جریان سیّال ذهن با تک‌گویی درونی نیز تفاوت دارد. از آنجا که نگارندهٔ این سطور وجوه تمایز و تفاوت جریان سیّال ذهن و تک‌گویی درونی را به طور کامل بررسی کرده (زیر چاپ)، در زیر به اشارات کلی بسنده می‌شود.

اونیل[۶] می‌نویسد: تک‌گویی درونی مؤثرترین شگرد نمایش و شبیه‌سازی فرایندهای روانی است و ممکن است تمام سطوح ذهنیت را شامل شود: ضمیر آگاه، نیمه‌آگاه و ناخودآگاه. این شگرد با تصویر شخصیت در بطن محتوای ذهن و نیز با فرایندها یا

صناعات شبیه‌سازی جریان اندیشه سروکار دارد (1968: 447). رابرت هامفری[۷] (1954) تک‌گویی درونی را

> شگرد به‌کاررفته در ادبیات داستانی برای نمایش فرایندها و محتوای روانی شخصیت معرفی کرده که بخشی یا تمام آن ناگفته باقی می‌ماند درست همان گونه که این فرایندها در سطوح مختلف کنترل آگاهانه وجود دارند پیش از آنکه برای گفتاری خاص مرتب و فرمول‌بندی شوند.

پرینس[۸] (2003: 95) جریان سیّال ذهن را نوعی گفتمان مستقیم آزاد یا تک‌گویی درونی می‌داند که تلاش دارد نقل‌قولی مستقیم از ذهن ارائه دهد: وجهی از بازنمایی ذهنیت انسان که بر جریانِ از سر اتفاق اندیشه و ماهیت غیرمنطقی و غیردستوری تداعی‌وار اندیشه تأکید می‌کند. تک‌گویی درونی به جای برداشت‌ها و ادراکات شخصیت، اندیشه‌های او را نمایش می‌دهد؛ سیلان ذهن هم ادراکات و هم اندیشه‌ها را نشان می‌دهد. تک‌گویی از واژگان و نحو پیروی می‌کند؛ سیلان ذهن از واژگان و نحو پیروی نمی‌کند (نبود علایم سجاوندی، گونه‌های کوتاه‌سازی دستور زبانی، تعداد بی‌شمار جملات کوتاه ناقص) و ازاین‌رو اندیشه‌ها را مقدم بر هر گونه ارتباط منطقی توصیف می‌کند. جریان سیّال ذهن در عین مشابهت با تک‌گویی درونی این تفاوت اساسی را با آن دارد که تک‌گویی درونی نظم منطقی و نحوی دارد و جملات آن روشن و منسجم‌اند؛ اما در جریان سیّال ذهن، ذهن شخصیت نظم منطقی ندارد و جملات بیش‌وکم به‌هم‌ریخته و نامنسجم‌اند؛ زیرا احساسات و ادراکات شخصیت را پیش از آنکه به کلام درآمده باشند، به تصویر می‌کشند. از نظر کُن[۹] (1966: 109)، هر گاه افکار شخصیت به شیوهٔ گفتمان مستقیم نشان داده شود (کاربرد من اول شخص و فعل زمان حال)، با تک‌گویی درونی روبه‌روییم. کُن جریان سیّال ذهن را از تک‌گویی روایت‌شده[۱۰] هم متمایز می‌داند. تک‌گویی روایت‌شده این امکان را می‌دهد که افکار و احساسات شخصیت را پیش از ساختاربندی در ذهن، نمایش دهد. از این نظر، تک‌گویی روایت‌شده می‌تواند تصاویر گذرا و ادراکات حسّی را انتقال دهد (Ibid). به تعبیری دیگر، تک‌گویی روایت‌شده با تحلیل درونی هم‌پوشانی معنایی پیدا می‌کند. در

یک کلام، تک‌گویی روایت‌شده مرز میان تک‌گویی درونی غیرمستقیم و جریان سیّال ذهن است.

بنا بر آنچه گفته شد، گریزهای قصّه‌های ***مثنوی***- برخلاف آنچه در کتاب آمده- حداکثر نوعی تداعی و یا تداعی‌نمایی است. البته این تداعی‌ها با آنچه شگرد جریان سیّال ذهن می‌نامیم و در بالا به آن اشاره کردیم، تفاوت می‌کند. در واقع، بحث بر سر این است که فقط اشاره به نام چند شگرد و تکنیک کفایت نمی‌کند و لازم است نویسنده این شگردها را فنّی‌تر بحث کند. به طور کلی، گریززدن‌ها و رفت و بازگشت به قصه، روایت را در حوزهٔ شگرد جریان سیّال ذهن قرار نمی‌دهد. نگاهی گذرا به این شگرد و پیوند زدن غیرمنطقی آن با قصه‌های ***مثنوی*** حتی با عنوان تداعی، از نکات بحث‌شدنی کتاب است.

نویسنده ذیل عنوان «تداعی و پیرنگ» (۲۳۷) بر برداشت ارسطو از پیرنگ خرده می‌گیرد و بوطیقای صورت‌گرا را ترجیح می‌دهد؛ چون «تا حدود زیادی خلاقیت و ذهنیت مولانا را برمی‌تابد.» (همان‌جا). اول اینکه، بحث پیرنگ از اصلی‌ترین مباحث نزد ارسطو و همچنین فرمالیست‌های روسی و به‌ویژه ساختارگرایان و صد البته روایت‌پژوهان فرانسوی به‌ویژه برمون، گریماس، تودورف و بارت است. نویسنده می‌توانست این بخش از کتاب را که شالوده و اساس بوطیقای روایت است، به‌تفصیل شرح دهد و پیرنگ قصه‌های ***مثنوی*** را بر اساس دستور زبان روایت برکاود؛ چیزی که در کتاب معطّل مانده است. دوم اینکه، نویسنده هیچ دلیلی ارائه نمی‌دهد مبنی بر این ادعا که بوطیقای صورت‌گرایی چگونه تا حدود زیادی خلّاقیت و ذهنیت مولانا را برمی‌تابد.

توکلی از میان صورت‌گرایان از شکلوفسکی نقل‌قول می‌آورد مبنی بر اینکه ایشان «طرح را نه فقط ترتیب رخدادها بلکه همچنین شامل کلیهٔ تمهیدات به‌کارگرفته‌شده برای قطع و تأخیر روایت» برمی‌شمرد؛ مانند گریزهای متعدّد، شوخی‌های چاپی، جابه‌جایی قسمت‌هایی از کتاب، توصیف‌های کش‌دار و غیره. نویسنده منبع این نقل‌قول را در پانوشت نمی‌آورد؛ ضمن اینکه منظور از طرح مورد نظر شکلوفسکی را هم تبیین نمی‌کند.

نویسنده مهم‌ترین شیوهٔ هجوم مولانا بـه قـصه و طـرح در معنـای ارسـطویی آن را گریزهای پی‌درپی می‌داند. نیک پیداست که در بسیاری از قصه‌ها و طرح‌های مبتنی بـر اصول ارسطویی، از گریزهای پی‌درپیِ بی‌شمار در قالب بازگشت به گذشته[۱۱] و طیـران به آینده[۱۲] می‌توان سراغ داد که با زمان‌پریشی[۱۳] در قالب گذشته‌نگری[۱۴] و آینده‌نگری[۱۵] مورد نظر ژنت همخوانی دارد. نویسنده بی‌آنکه این اشارات فنّی را تبیین کنـد و اجـازه ندهد خواننده با اطلاعات تازه‌ای که در هر صفحه با آن‌ها روبه‌رو مـی‌شـود، سـردرگم شود؛ تداعی‌وار به سراغ مطالب دیگر می‌رود و خوانندهٔ کم‌آشنا را با کوهی از مطالب و مجهولات تنها باقی می‌گذارد. از مطالبی که نویسنده تداعی‌وار به آن‌ها اشـاره مـی‌کنـد بی‌آنکه آن‌ها را به‌روشنی تبیین کند، عبارت‌انداز: جایگاه قصه در قرآن و ***مثنوی***، اشـاره به داستان‌هایی از ***مثنوی*** که مطالب خلاف اخلاق دارند، اشاره به فوکو و باختین، هـزل و تعلیم سنایی، تمایز هزل مولانا، تداعی و بدیهه‌سرایی، تداعی و سنت مجلس‌گویان و در نهایت به روایت سیال و روایت سوررئال که پیشتر بـه آن‌هـا اشـاره کـردیم. همـان گونه که پیداست نویسنده بی‌هیچ سیر منطقی و مستدل، به انـواع مطالـب و اطلاعـات اشاره می‌کند.

فصل ششم

فصل ششم «زبان و روایت در مثنوی» نام دارد. این فصل گذار روایت به حوزهٔ بلاغت است. به تعبیری دیگر، نویسنده رفتار غریب و ویژهٔ مولانا را با زبان، در حوزهٔ بلاغـت جای می‌دهد. اینکه میان روایت و بلاغت پیوند هـست، جـای هـیچ شـک و شـبهه‌ای نیست؛ اما بحث اینجاست که حوزه‌های بلاغی (شامل معانی و بیان و بـدیع) آن‌چنـان که در شعر رواج دارند، با روایت در معنای روایت داستانی[۱۶] که نویسنده از قصه‌هـای ***مثنوی*** مستفاد کرده است، کمترین ارتباط را دارند. البته نویـسنده سـعی مـی‌کنـد میـان کاربردهای ویژهٔ زبان مولانا با روایت پیوند برقرار کند. ازاین‌رو، نویـسنده ***مثنـوی*** را از دیدگاه ترکیب‌ها، گروه کلمات، ساخت‌هـای نحـوی، چیـدمان اجـزای جملـه، پیونـد جمله‌ها و بافت‌های زبانی، روایتی بسیار گوناگون به‌شمار می‌آورد.

همین‌جا ذکر نکته‌ای ضروری است و آن اینکه نویسنده در جای‌جای کتاب خود واژهٔ روایت را به‌کار می‌گیرد؛ اما منظور خود را به‌روشنی بیان نمی‌کند. گاه روایت را در معنای گزارش و شرح ماوقع در معنای عامّ آن به‌کار می‌بندد. برای نمونه، «روایت مولانا از...»، «برخورد مولانا با روایت»، «... شیوه‌های گریز در روایت مولانا»، «تازی شدن روایت» و غیره. گاهی نیز روایت را در معنای خاصّ آن به‌کار می‌گیرد که همان روایت داستانی است. ازاین‌رو، خواننده نمی‌تواند منظور نویسنده را دریابد. برای نمونه، این جمله: «مثنوی از منظر ترکیب‌ها، گروه کلمات و...» که پیشتر ذکر کردیم روایتی بسیار گوناگون است، یعنی چه؟ آیا در اینجا روایت معنای گزارش می‌دهد یا روایت داستانی؟ کم نیست مواردی از این دست که نویسنده معنای عام و خاصّ واژهٔ روایت را درهم می‌آمیزد؛ از جمله در جایی (۳۷۸) می‌نویسد: مثنوی «در سطوح مختلف، معرکهٔ گونه‌های زمانی و روایی است». در اینجا، منظور از گونه‌های زمانی و روایی روشن نیست. در جایی دیگر هم (۳۹۱) منظور خود را از «روایت پارسی» معلوم نمی‌کند. نکتهٔ دیگر اینکه، آنچه نویسنده از زبان درنظر دارد، به سطوح ساختاری و کارکردی زبان و فراتر از آن، به حوزه‌های معناشناسی، کاربردشناسی، تحلیل گفتمان و حتی سبک‌شناسی مربوط می‌شود و از این نظرگاه، با روایت در معنای خاصّ کلمه ارتباط نزدیکی ندارد. البته اگر از دیدگاه زبان‌شناسی هالیدی نگاه کنیم- چنان‌که نویسنده نگاهی گذرا به آن انداخته است- می‌توان میان مؤلفه‌های روایت داستانی یعنی «فابولا» و «سیوژه» و یا داستان و متن و فرانقش‌های بینافردی، اندیشگانی و متنی هالیدی، روابطی پیدا کرد. لیچ و شورت[۱۷] نیز در کتاب ***سبک‌شناسی ادبیات داستانی*** (1981: 136-137) از الگوی هالیدی کمک می‌گیرند تا سه کارکرد متن روایی را تبیین کنند: کارکرد بینافردی ناظر به شیوه‌ای است که تعامل میان گوینده و شنونده را برقرار می‌کند؛ کارکرد اندیشگانی ناظر به شیوه‌ای است که اطلاعاتی دربارهٔ جهان داستانی بازگو می‌کند؛ کارکرد متنی ناظر به شیوه‌ای است که اطلاعات را در زبان ساخت‌بندی و منظم می‌کند.

از قوّت‌های فصل ششم، بخش «از شعر تا روایت» (۳۹۳) است. نویسنده در این بخش سعی می‌کند شعر روایی را از نثر روایی بازشناسد. در مجموع، او ***مثنوی*** را

شعری روایی (۳۹۷) می‌شمارد. از آنجا که تا کنون به بحث نظری شعر روایی در کتاب‌های روایت‌شناسی کمتر اشاره شده و در عین اینکه، بیشتر آثار روایی ادبیات فارسی به نظم است، این بخش با طول و تفصیل بیشتر می‌توانست درآمدی کارآمد بر روایت‌شناسی شعر روایی نیز باشد.

در ادامه، نویسنده از استعاره و تمثیل می‌گوید و استعاره را خاصّ شعر و تمثیل را به سبب سازواری و سامان‌مندی اسلوب، به روایت نزدیک‌تر می‌داند. البته نویسنده توضیح بیشتری نمی‌دهد؛ اما به‌نظر می‌آید آنچه نویسنده ادعا می‌کند، با قطب‌های استعاره و مجاز در دو محور همنشینی و جانشینی مورد نظر یاکوبسن همخوانی دارد. توکلی در ادامهٔ فصل ششم و پس از یاد کردن از زبان عرفانی و غنایی، به مبحث «راویِ گریزان از روایت» (۴۲۵) اشاره می‌کند. نویسنده بر این باور است که مولانا در مقام راوی، پیوسته از روایتگری می‌گریزد؛ «اینکه سراپای مثنوی معرکهٔ رها کردن سخنی و آویختن به سخنی دیگر است.» (۴۲۶).

فصول هفتم و هشتم

این فصول از منسجم‌ترین و مرتبط‌ترین فصل‌های کتاب است. نویسنده در فصل هفتم از اسلوب قصّه در قصّه سخن می‌گوید و آن را در پرتو قصّه‌های ***مثنوی*** به‌نیکی تبیین می‌کند.

نویسنده در فصل هشتم نیز به زمان و موسیقی اشاره می‌کند. او فقط مباحث و مفاهیم زمان در روایت‌شناسی ساختارگرا را تبیین نمی‌کند؛ بلکه پا را از حدّ زمان ناسوتی فراتر می‌نهد و مبحث زمان لاهوتی را که خاصّ زبان عرفانی ***مثنوی*** است، تبیین می‌کند؛ البته پرداختن به این بحث از مزایای کتاب است. با این حال نکته‌ای باقی می‌ماند: درست است که نویسنده به ویژگی‌های زمان روایی شامل زمان‌پریشی‌ها، نظم، تداوم، بسامد و غیره- اگرنه مستقیم- اشاره می‌کند؛ اما چون این مباحث را در چارچوب و اصطلاحات روایت‌شناختی ارائه نمی‌دهد، خوانندهٔ کم‌آشنا از ارتباط مطالب کتاب با روایت‌شناسی ساختارگرا درمی‌ماند.

فصل نهم

فصل آخر کتاب که بر اساس روش معمول فصل جمع‌بندی است، دربارهٔ آغاز ***مثنوی*** است؛ یعنی نی‌نامه. نویسنده با زیرکی و تبحّر، فصل آخر را به فصل آغازین ***مثنوی*** اختصاص می‌دهد تا بر پایانِ باز مثنوی تأکید کند: اینکه پایان کتاب ***از اشارت‌های دریا***، تازه آغاز سخن در باب ابتدای ***مثنوی*** است؛ اینکه خواننده‌ای که همپای کتاب صفحه به صفحهٔ آن را پی گرفته تا به انجامین فصل برسد، تازه درمی‌یابد در صفحهٔ ششصد کتاب در آغاز سخن درباب ***مثنوی*** قرار دارد. گویی هر چه آمده، در دایره‌ای و یا دریایی موّاج غوطه خورده و حال که احساس می‌کند به ساحل امن (پایان کتاب) رسیده است، درمی‌یابد که گویی هیچ پیش نرفته و همان جایی است که غوطه‌وری در دریای ***مثنوی*** را آغاز کرده است.

مثنوی با تأکید بر مخاطب آغاز می‌شود. تمام ***مثنوی*** تعامل میان راوی (نی) و مخاطب است. تأکید بر شنیدن، به ماهیت شفاهی روایت ***مثنوی*** اشاره می‌کند. به دیگر سخن، کل ***مثنوی*** نوعی روایت کشف و شهودی و نوعی شناخت و بازگشت به اصل است. شاید به تعبیری، کل ***مثنوی*** جمله‌ای طولانی است که در آن نی شرح فراق‌هایش را برای روایت‌نیوش حکایت می‌کند و شاید شرح همین فراق‌ها و وصل‌ها، دلیل اصلی ساختار گسست و پیوست ***مثنوی*** باشد.

نتیجه‌گیری

در بخش پایانی مقاله، قوّت‌ها و ضعف‌های کتاب ***از اشارت‌های دریا*** را مرور می‌کنیم.

۱. فقدان بیان مسئلهٔ روشن، پرسش‌ها و یا فرضیه‌های اصلی و ازهمین‌رو، فقدان چارچوب و روش تحقیق مشخص. نبود چارچوب سبب شده است نویسنده از طرحی منسجم پیروی نکند؛ به همین سبب در کتاب مطالب متعدد، متنوع و گاه، نامرتبط زیاد است.

۲. نویسنده روایت‌شناسی ساختارگرا را از پساساختارگرا- دست‌کم در مقام نظریه- از هم باز نمی‌شناسد. بسیارند مواردی که نویسنده از چارچوب روایت ساختارگرا پا را فراتر می‌گذارد که البته از محاسن کتاب است و چه بسا با ماهیت و سرشت

اندیشگانی ***مثنوی*** نیز همخوانی دارد؛ اما چون اصول نظری هر یک را برنمی‌شمرد، خواننده میان این دو متحیّر می‌ماند؛ شاید هم نویسنده به‌عمد خواسته است که خواننده در این موقعیت مبهم باقی بماند تا در فضای ***مثنوی*** قرار بگیرد.

۳. از محاسن کتاب، درهم‌آمیختگی هنرمندانهٔ نظریه و عمل روایت با ***مثنوی*** است. اما از آنجا که نویسنده خیلی خود را به تبیین نظری مباحث پای‌بند نشان نمی‌دهد، بیم آن می‌رود که خواننده نتواند سیر مطالب کتاب را به‌درستی پی بگیرد.

۴. کتاب میان روایت‌شناسی، سبک‌شناسی، بلاغت و نقد و نظریه‌های ادبی بلاتکلیف است. در پاره‌ای موارد، آن‌قدر تنوع مطالب و نظریه‌ها زیاد می‌شود که نویسنده به توضیح نظریه در یکی دو خط بسنده می‌کند. برای نمونه، مباحث مربوط به باختین و بحث چندآوایی/ صدایی.

۵. کتاب از هر دری سخن گفته و همین حجم و تنوع مطالب، به نویسنده اجازه نداده در توضیح و بررسی مطالب، ژرف‌اندیشی و دقت بیشتری به‌کار بندد. برای نمونه، نویسنده در فصل چهارم که عنوان «روایت چندآوا و قصهٔ قصه‌های مثنوی» را بر تارک خود دارد، ابتدا به باختین و روایت چندآوا اشارهٔ بسیار کوتاهی می‌کند و در ادامه به خضر و ابدال، پیر نورانی، پرتو مهر و آیین کهن، اخلاق یا ایمان، نسبت کردار آدمی با خواست کردگار، فیلسوف دانمارکی و... می‌پردازد؛ این مباحث چندان که سزد، منسجم به‌نظر نمی‌آید.

۶. با این حال، کتاب ***از اشارت‌های دریا*** نوعی نظریه‌پردازی در گسترده‌ترین معنای کلمه نیز است. نویسنده با بهره‌گیری از مباحث نظری روایت و اندیشه‌های ***مثنوی*** توانسته است در نظریه‌پردازیِ مبتنی بر آثار نظم و نثر فارسی گامی بردارد. اما از آنجا که کتاب چارچوبی مشخَص را پی نمی‌گیرد، این نظریه‌پردازی در کتاب ابتر می‌ماند. نویسنده می‌توانست در فصلی جداگانه ضمن جمع‌بندی مطالب، نظریه‌پردازی در کتاب خود را در قالب نظریهٔ روایت‌شناسی عرفانی و یا معنوی طرح‌بندی کند که متأسفانه این مهم به سرانجام نرسیده است.

۷. ویژگی‌های دیگر خوب کتاب عبارت‌انداز: گذار از روایت‌شناسی غربی به روایت‌شناسی شرقی و بهتر است بگوییم عرفانی و یا معنوی؛ برقراری پیوند میان شعر و روایت و توجه به ویژگی‌های روایت‌شناسی شعر روایی.

حیف است این مقاله را به پایان آوریم و از نثر سخته و در عین حال زبان روان و یک‌دست کتاب سخن نگوییم. خواننده در سرتاسر کتاب به واسطهٔ زبان سلیس و روان نویسنده که با به‌کارگیری جملات و ترکیبات زیبای فارسی انجام داده، بی‌هیچ دردسری مطالب را درمی‌یابد.

پی‌نوشت‌ها

1. Originality
2. Authenticity
3. Focalization
4. Association
5. Digression
6. O'Neill
7. Robert Humphrey
8. Prince
9. Cohn
10. Narrated Monologue
11. Flashback
12. Flashforward
13. Anachrony
14. Analypsis
15. Prolepsis
16. Narrative Fiction
17. Leech & Short

منابع

- حری، ابوالفضل. (۱۳۹۰). ***بررسی وجوه گفتمان روایی: جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی***. پژوهش ادبیات معاصر جهان (زیر چاپ).
- توکلی، حمیدرضا. (۱۳۸۹). ***از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی***. تهران: نشر چشمه.
- Cohn, Dorrit. (1966). "Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style". *Comparative Literature*. Vol. 18. No. 2. PP. 97-112.
- Humphrey, Robert. (1954). "Stream of Consciousness in the Modern Novel". Berkeley.
- Leech, Geoffrey N. and Michael H. Short. (1981). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Harlow: Longman.
- O'Neill, Samuel J. (1968). "Interior Monologue" in *Al Filo del Agua*. Hispania, Vol. 51. No. 3 (Sep.). PP. 447-456.
- Prince, Gerald. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: U of Nebraska.