بررسی زایش معنا در ساختار روایی «حکایت نمازفروش» (از *هزارویک شب*) و روایت *سه‌تار* از جلال آل‌احمد

علی عباسی*

دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

دریافت: ۹۱/۱/۱۵ پذیرش: ۹۱/۳/۲۱

فصلنامهٔ جستارهای زبانی
دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۱۳)، بهار ۱۳۹۳، صص ۸۹-۱۰۴

چکیده

هدف این مقاله بررسی تطبیقی رابطهٔ پیرنگ بین روایت «حکایت نمازفروش» از ***هزارویک شب*** و ***سه‌تار*** از جلال آل‌احمد است. براین باوریم که ازلحاظ شکلی (فیگورتیو)، روایت ***سه‌تار*** به «حکایت نمازفروش» بسیار شبیه است. اما عنصر یا واژه یا چیز دیگری در ***سه‌تار*** وجود دارد که سبب ناهماهنگی در انسجام روایی این روایت شده و پیرنگ آن را تخریب و نامنسجم کرده است. براساس این، می‌خواهیم بدانیم این عنصر کدام است. مطرح شدن این پرسش نتیجهٔ مقایسهٔ تطبیقی است که بین این دو روایت صورت گرفته است. در تحلیل این دو اثر، این پرسش نگارندهٔ مقاله را همواره به خود مشغول کرده بود که چرا بین فیگورها و ساختارهای درونی «حکایت نمازفروش» رابطه‌ای منطقی و همچنین انسجامی درونی وجود دارد؛ درحالی که در روایت ***سه‌تار*** این انسجام و هماهنگی درونی بین فیگورها از یک‌سو و ساختار درونی روایت از سوی دیگر دیده نمی‌شود. فرضی که به‌کمک آن نگارنده باید به پرسش بالا پاسخ گوید می‌تواند به این شکل فرمول‌بندی شود: در روایت «حکایت نمازفروش» شخصیت داستانی روایت یعنی نمازفروش به تخیل خود پناه می‌برد و آینده را مقابل خود ترسیم می‌کند؛ به همین سبب او می‌تواند کنش‌ها را به‌شکل خطی و به‌دنبال هم روایت کند. اما کنشگر ***سه‌تار*** یعنی جوان نوازنده با پناه بردن به ذهن خود به گذشته رجوع می‌کند. از یک‌سو، تمایز رجوع به گذشته و آینده باعث تفاوت این دو روایت از یکدیگر می‌شود و از سوی دیگر، سبب می‌شود پیرنگ روایت در «حکایت نمازفروش» کامل و منسجم و در روایت ***سه‌تار*** نامنسجم ارائه شود. در ***سه‌تار***، پناه بردن به خاطرات گذشته سبب می‌شود شخصیت داستانی در وضعیت انتهایی روایت واقع شود و دیگر نتواند از کنش‌های آینده سخن بگوید. به همین سبب، ***سه‌تار*** دارای پیرنگی ناقص است؛ زیرا پیرنگ این روایت فقط دارای دو وضعیت است؛ درحالی که پیرنگ «حکایت نمازفروش» دارای هر سه پاره یا هر سه وضعیت است.

واژه‌های کلیدی: پیرنگ، «حکایت نمازفروش»، جلال آل‌احمد، ساختار روایی، *سه‌تار*، روایت، زایش معنا.

---

* نویسندهٔ مسئول مقاله: Email: a-abbassi@sbu.ac.ir

Archive of SID

www.SID.ir

۱. مقدمه

هر داستانی آمیخته‌ای از دو عنصر زیبایی و ساختار است. اما ارزش هر داستان در زیبایی نهفته در آن است؛ زیرا ساختار به‌خودی‌خود اگرچه عنصر مهمی است، زیبایی است که پیوند اثر را با دنیای هنر به‌وجود می‌آورد. باوجود این، ساختار درست داستان می‌تواند بر زیبایی آن بیفزاید. مهم‌ترین عواملی که موجب زیبایی روایت می‌شود از این قرارند: عاطفی کردن زبان از راه به‌کارگیری پیرایه‌های زبانی مانند تشبیه، استعاره و غیره، خیال‌پردازی‌های ناب، «پیرنگ» بدیع داستان (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۱۸۰ و ۱۸۳)، آفرینش شخصیت‌های چندبعدی، زاویهٔ دید متفاوت، راوی سنجیده و... .

اساس هر ساختاری بر تعادل و هماهنگی بنا شده است. در ادبیات و به‌طور کلی در هنر، ارزش‌های زیبایی‌شناختی در وحدت با هم نشان داده می‌شوند. به این دلیل، همیشه بین ارزش‌های زیبایی‌شناختی و ارزش‌های ساختاری پیوندی وجود دارد. وانگهی، تصویرهای هنری باید در چارچوبی مشخص ارائه شوند. به‌یقین، در هر چارچوبی نظم و هماهنگی وجود دارد. داستانْ آفرینشی است که در آن قوانین مخصوصی وجود دارد و در آفرینش داستان هر نویسنده‌ای از این قوانین سود می‌برد.

هدف این مقاله، بررسی تطبیقی رابطهٔ پیرنگ بین روایت «حکایت نمازفروش» از ***هزارویک شب*** و ***سه‌تار*** از جلال آل‌احمد است. بر این باوریم که به‌لحاظ شکلی (فیگورتیو)، روایت ***سه‌تار*** به «حکایت نمازفروش» بسیار شبیه است. اما عنصر یا واژه یا چیز دیگری در ***سه‌تار*** وجود دارد که سبب ناهماهنگی در انسجام روایی این روایت شده و پیرنگ آن را تخریب و نامنسجم کرده است. براساس این، می‌خواهیم بدانیم این عنصر کدام است. مطرح شدن این پرسش نتیجهٔ مقایسهٔ تطبیقی است که بین این دو روایت صورت گرفته است. در تحلیل این دو اثر، این پرسش نگارندهٔ مقاله را پیوسته به خود مشغول کرده بود که چرا بین فیگورها و ساختارهای درونی «حکایت نمازفروش» رابطه‌ای منطقی و همچنین انسجامی درونی وجود دارد؛ درحالی که در روایت ***سه‌تار*** این انسجام و هماهنگی درونی بین فیگورها از یک‌سو و ساختار درونی روایت از سوی دیگر دیده نمی‌شود. فرضی که به‌کمک آن نگارنده باید به پرسش بالا پاسخ گوید می‌تواند به این شکل فرمول‌بندی شود: در روایت «حکایت نمازفروش» شخصیت داستانی روایت یعنی نمازفروش به تخیل خود پناه می‌برد و آینده را مقابل خود ترسیم می‌کند؛ به همین دلیل او می‌تواند کنش‌ها را به‌شکل خطی و به‌دنبال هم روایت کند. اما کنشگر ***سه‌تار*** یعنی جوان نوازنده با پناه بردن به ذهن خود به گذشته رجوع می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

از یک‌سو، تمایز رجوع به گذشته و آینده باعث تفاوت این دو روایت از یکدیگر می‌شود و از سوی دیگر، سبب می‌شود پیرنگ روایت در «حکایت نمازفروش» کامل و منسجم و در روایت ***سه‌تار*** نامنسجم ارائه شود. در ***سه‌تار***، پناه بردن به خاطرات گذشته سبب می‌شود شخصیت داستانی در وضعیت انتهایی روایت واقع شود و دیگر نتواند از کنش‌های آینده سخن بگوید. به همین دلیل، ***سه‌تار*** دارای پیرنگی ناقص است؛ زیرا پیرنگ این روایت فقط دارای دو وضعیت است؛ درحالی که پیرنگ «حکایت نمازفروش» دارای هر سه پاره یا هر سه وضعیت است.

در بخش اول این مقاله به مسئلهٔ پیرنگ در روایت‌ها خواهیم پرداخت. در بخش دوم پس از بیان خلاصه‌ای از دو روایت، سعی خواهیم کرد آن دو را ازلحاظ ژرف‌ساخت آن یعنی پیرنگ بررسی کنیم. در بخش نتیجه هم به پرسش مقاله پاسخ خواهیم داد.

٢. پیشینهٔ نظری پژوهش

روایت‌شناسی سعی کرده است به الگوهای روایی روشنی دست یابد. یکی از این الگوها، الگوی گرماس[١] و لاری وای[٢] است. این دو در ادامهٔ کارهای پراپ سعی کردند رخدادها را در یک مدل خیلی ساده و انتزاعی قرار دهند. براساس کارهای این دو پژوهشگر، تمام روایت‌ها بر یک ابر-ساختار[٣] پایه‌ریزی شده‌اند که آن را طرح کلی[٤] روایت یا طرح پنج‌تایی می‌گویند (به‌دلیل پنج‌مرحله بودن آن). براساس این، این دو نظریه‌پرداز روایت را این‌گونه روایت می‌کنند: تغییر و تحول از حالتی به حالت دیگر. این تغییر و تحول از سه عنصر تشکیل شده است:

١. عنصری که روند تغییر و تحول را سبب می‌شود (این عنصر را می‌توان نیروی تخریب‌کننده در داستان نامید).

٢. عنصری که سبب پویایی در روایت می‌شود و تغییر و تحول را امکان‌پذیر می‌کند یا سبب عدم تحقق آن می‌شود.

٣. عنصر دیگری که این روند تغییر و تحول را خاتمه می‌دهد (یا همان نیروی سامان‌دهنده در داستان).

فهم این مدل بسیار ساده است. در این طرح، یک حالت یا یک پاره می‌تواند برای همیشه ادامه داشته باشد. برای اینکه داستانی شکل بگیرد، لازم است این پارهٔ جاودانی و همیشگی تخریب شود تا داستان آغاز شود؛ در غیر این صورت، داستان هرگز اتفاق نخواهد افتاد. برای اینکه این پاره بشکند و یا تخریب شود، باید افعال کنشی وارد صحنه شوند. افعال کنشی به نشانه‌های زبانی

Archive of SID

www.SID.ir

خود را نشان می‌دهند که برای نمونه، می‌توان از ماضی ساده نام برد. با تخریب شدن این پارهٔ ابتدایی یا وضعیت ابتدایی، پاره‌ای از حوادث یکی بعد از دیگری نمایان می‌شوند. نکته این است که این حوادث سرانجام باید در جایی بسته شوند. نیروی سامان‌دهنده همان مرحله و زمانی است که سبب جمع کردن کنش‌ها می‌شود. درست پس از پایان کنش نیروی سامان‌هنده، کنش‌ها به وضعیت پایانی داخل می‌شوند که در این صورت، می‌توان گفت داستان به پایان رسیده است. یادآوری این نکته لازم است که وضعیت یا پارهٔ انتهایی پارهٔ ثابت و دائم دیگری را تشکیل می‌دهد. این پارهٔ انتهایی بالقّوه می‌تواند وضعیت ابتدایی برای روایتی دیگر باشد.

همان‌طور که مشاهده می‌شود، در تمام این نظریه‌ها حضور یک ساختار ثابت و تغییرناپذیر دیده می‌شود که همان سه پارهٔ ابتدایی، میانی و انتهایی است. این سه‌پاره حتماً باید در خود تغییر و تحول داشته باشند؛ زیرا در غیر این صورت، آن اثر فاقد طرح یا پیرنگ داستانی خواهد بود. گفتنی است که تغییر و تحول باید هر دو با هم در روایت وجود داشته باشند.

نشانه- معناشناسان بر این باورند که روایت نتیجهٔ یک عمل روایی است و از ویژگی‌های روایت می‌توان به این نکته اشاره کرد که «در آنجا چیزی درحال اتفاق افتادن است». پس در این حالت، تکیهٔ بیشتر روی عناصر متغیر است تا عناصر ثابت (یادآور شویم که گفتمان‌های توصیفی بیشتر از عناصر ثابت منتج می‌شوند). برای نمونه، می‌توان به آگهی‌های تلویزیونی اشاره کرد. در آگهی‌های کوتاه تبلیغاتیِ تلویزیون مادهٔ پاک‌کننده‌ای به اسم «الف» را به بیننده معرفی می‌کنند و نشان می‌دهند که چگونه این ماده لباس یا پارچه را تمیز می‌کند. در این حالت، بیننده با دو وضعیت یا پارهٔ ابتدایی و انتهایی، یا حالت قبل و بعد روبه‌روست. بیننده در «آنجا» تغییری را مشاهده می‌کند: در حالت اول لباس کثیف است و در حالت دوم به‌کمک این ماده، تمیزی لباس را مشاهده می‌کند. این تغییر حالت، یعنی تبدیل شدن از حالت اول به حالت دوم- که اغلب با اختلاف زمانی قبل و بعد در ارتباط است- در آگهی‌ها و روایت‌ها به‌آسانی مشاهده می‌شود.

این آگهی‌های تلویزیونی دقیقاً بر همان اساسی که ولادیمیر پروپ قصه‌های پریان را ازلحاظ شکلی و ساختاری معرفی کرده است، عمل می‌کنند؛ یعنی در آن‌ها یک وضعیت ابتدایی و یک وضعیت انتهایی دیده می‌شود. در یک کلام، در این نوع از آگهی‌های تبلیغاتی روایت با یک «نقصان یا کمبود» آغاز می‌شود و با «رفع این کمبود و نقصان» به‌پایان می‌رسد. برای نمونه،

Archive of SID
www.SID.ir

سیندرلا که در ابتدای داستان تحقیر شده است، در انتهای روایت از او قدردانی و ستایش می‌شود. در بعضی از داستان‌ها، قهرمان در ابتدا فقیر است و در انتها بر تخت سلطنت می‌نشیند. البته، در بعضی از داستان‌ها این تغییر و تحول به‌شکل دیگری خود را نشان می‌دهد و کاملاً برخلاف حالت پیشین است: قهرمان داستان ابتدا خوشبخت است و در انتها بدبخت. در این نوع از روایت‌ها حرکت از «خوب» به «بد» است. این روایت‌ها همان روایت‌هایی هستند که در اصطلاح به آن‌ها داستان‌هایی می‌گوییم که «بد» تمام می‌شوند. حال به‌کمک این مثال‌ها می‌توان ادعا کرد روایت‌ها این‌گونه آغاز می‌شوند: حرکت از وضعیت به‌هم‌ریختهٔ ابتدایی به‌سوی وضعیت متعادل انتهایی. این حالت چه در روایت‌های تبلیغاتی، چه در قصه‌های پریان، چه در رمان‌ها و چه در گفتمان‌های سیاسی یا گفتمان مردان سیاسی دیده می‌شود؛ گفتمان‌هایی که به شهروندان خود نوید می‌دهند از وضعیت «بد» و «مشکل‌ساز» امروزی به وضعیت «خوبی» در آینده می‌رسند. حتی این وضعیت روایی (یعنی وجود دو مرحلهٔ ابتدایی و انتهایی) را می‌توان در گفتمان‌های علمی هم مشاهده کرد. در گفتمان علمی که پایهٔ شناختی دارد، خواننده به ماجرایی کشانده می‌شود که پایانش خوشبختی است؛ یعنی این گفتمان یک ابتدا و یک انتها دارد؛ ابتدای آن «ندانستن» و انتهای آن «دانستن و آگاهی» است. شایان ذکر است مثال‌های اخیر (گفتمان سیاسی، علمی و...) هیچ‌کدام روایت نیستند؛ بلکه حالت روایی دارند. روایت بودن و حالت روایی داشتن دو پدیدهٔ کاملاً متفاوت‌اند. روایتْ عمل و کنشی منحصربه‌فرد است؛ درحالی که در تهیهٔ دستور غذا، برای نمونه چلوکباب، یک عمل روایی وجود دارد. به این ترتیب، از نگاه نشانه- معناشناسان، در «روایت حداقل» (Courtés, 1991 : 69) تمایزِ دو حالت باید نشان داده شود. برای مثال، هدف داستان نشان دادن تغییر و تحول یا «شدنِ» شخصیت داستانی است: اگر این تغییر و تحول یا شدن با حالت ثابت یا دائمی شخصیت داستانی آغاز شود، توصیف آن باید حتماً درطول روایت، از حالت متغیر یا ناثابت این شخصیت داستانی آغاز شود و به حالت ثابت آن برسد. این توصیف‌ها از شخصیت داستانی از واحدهای تمایزدهنده و از مراحل پی‌درپی‌ای که از یکدیگر متمایز و در تضاد با یکدیگرند، حاصل می‌شود. پس، فقط براساس این اصل تقابلی است که می‌توان بین پارهٔ ابتدایی و انتهایی روایت تفاوت قائل شد. یادآور شویم که این تفاوت و تمایز معنا را تولید می‌کند. اگر روایت *سیندرلا* را به‌شکل گذرا بررسی کنیم، می‌بینیم که خط سیر داستان از «تحقیر» (پارهٔ ابتدایی) به‌سوی «بزرگی و شکوه» (انتهای روایت) است (درصورتی که این مسیر حرکتی برای خواهران سیندرلا درست برعکس است). بنابراین همان‌طور که قبلاً اشاره شد، روایت حداقل یعنی گذر از یک وضعیت (پاره) به وضعیتی دیگر یا گذر از حالتی به حالت دیگر. در اینجا شایسته است بیشتر روی این

Archive of SID

www.SID.ir

«گذر» یا «مسیر» یا «حرکت»، و کمتر بر این دو حالت ابتدایی و انتهایی تکیه داشته باشیم. از این نگاه، تعریف روایت را به‌نوعی دیگر فرمول‌بندی می‌کنیم: «روایت یعنی روند انتقال یا تبدیلی[5] که بین دو پاره یا وضعیت متوالی و متفاوت واقع شده است».

پس از ارائهٔ الگوی اصلی روایت و تعریف روشن از روایتِ حداقل، به مقایسه و تحلیل تطبیقی «حکایت نمازفروش» و ***سه‌تار*** می‌پردازیم. این دو روایت در سه سطح زیر با یکدیگر مقایسه خواهند شد:

۱. مقایسهٔ سطوح روایی؛

۲. مقایسهٔ فیگورتیو؛

۳. مقایسهٔ پیرنگ.

۳. الگوی روایت «حکایت نمازفروش» و *سه‌تار*

تمام روایت «حکایت نمازفروش»	چکیدهٔ روایت *سه‌تار*
گفت: ای ملک جوانبخت، **وزیر شماس گفت:** ای ملک، و هرکس در چیزی پیش از تمام شدن او سخن گوید مانند نمازفروش است که روغن بر سر گرفته بود. ملک پرسید: حکایت نمازفروش چون است و او را چه روی داد؟ [حکایت نمازفروش] **گفت: ای ملک**، مردی در نزد شریفی از اشراف بود و آن مرد در هر روزی از شریف سه قرصه نان با اندک روغن و عسل جیره داشت و روغن در آن شهر بسی گران بود و آن مرد هرچه روغن بدو می‌دادند در کوزه‌ای جمع می‌کرد تا اینکه آن کوزه پر شد. آن مرد از بیم تلف شدن روغن کوزه را در بالای سر خود آویخته بود تا اینکه شبی از شب‌ها آن مرد در فراش خود نشسته و عصا در دست داشت و در کار روغن و گرانی او به فکرت اندر شد **و با خود گفت:** بهتر است که این روغن بفروشم و از قیمت او بزی	جوان نوازنده‌ای آرزو داشت سه‌تاری برای خود داشته باشد تا به‌کمک آن بتواند درآمد خوبی به‌دست آورد. بالاخره، با سعی و کوشش بسیار سه‌تاری می‌خرد. خرسند از خرید سه‌تار، هنگام عبور از «پله‌های مسجدشاه» در تخیلات خود غوطه‌ور می‌شود و با آن به «درِ بزرگ مسجدشاه» نزدیک می‌شود. به‌محض رسیدن به «در بزرگ مسجدشاه»، پسرک عطرفروشی که جلوی مغازه‌اش نشسته بود، ناگهان از جایش بلند می‌شود و به‌طرف او حمله می‌برد. سه‌تار جوان نوازنده را از دستش خارج می‌کند و آن را محکم به زمین می‌کوبد و می‌شکند. جوان نوازنده مات و مبهوت به سه‌تار شکسته‌اش نگاه می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

شراکنم و با یکی از فلاحان شریک شوم و آن بز در سال نخستین دو بچهٔ نرینه و مادینه زاید و پیوسته نر و ماده زاده شوند. آن گاه بزها با شریک خود قسمت کنم و حصهٔ خود بفروشم و فلان زمین شری کنم و قصری بزرگ در آن زمین بسازم و غلامان و کنیزکان بخرم و جامه‌ها و فرش‌های نیکو به‌دست آورم و دختر فلان بازرگان تزویج کرده عیشی بزرگ برپا کنم و گوسفندان و گاوان بکشم و خوردنی‌های فاخر و طعام‌ها طبخ کنم و در آن عیش بازیگران و مغنیان حاضر آورم و توانگران و فقیران و عالمان و بزرگان دولت به منزل عیش دعوت کنم و منادی را گویم که ندا در دهد که هرکس تمنا کند به آرزوی خود خواهد رسید. پس از آن نزد عروس شوم و از حُسن جمال او تمتع برگیرم و به لهو و لعب و عیش و طرب زندگانی کنم و با نفس خود گویم که: به آرزوی خود رسیدی و از نماز فروختن و رنج بردن راحت یافتی یا نه؟ پس از آن زن من آبستن شود و پسری زاید. من ازبهر او ولیمه‌ها دهم و او را در نعمت و دولت و عزت بپرورم و حکمت و ادب بر وی بیاموزم و او را به نیکویی‌ها امر کنم و از بدی‌ها بازدارم و به پرهیزگاری‌اش وصیت کنم و عطیت‌های بزرگ او را بدهم. اگر دیدم که او فرمان همی‌برد احسان بر وی زیادت کنم و اگر ببینم که او به معصیت مایل شود به این عصا او را بکوبم. **آن گاه عصا بلند کرد که پسر خود را بزند. عصا به کوزهٔ روغن برآمد. او را بشکست و روغن بر سر و جامه و ریش او فروریخت.** ای ملک، این مثَل ازبهر آن گفتم که کسی نباید پیش از تمام شدن کاری در او سخن گوید (طسوجی تبریزی، ١٣٨٣: ٢٠٥٨– ٢٠٥٩).	

Archive of SID

www.SID.ir

۴. مقایسهٔ سطوح روایی این دو روایت

روایت ***سه‌تار*** از نوع «روایت دنیای داستان ناهمسان»[۶] (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۴؛ Genette, 1972: 256) است؛ یعنی راوی یکی از شخصیت‌های روایت نیست. راوی با فاصله‌ای زمانی و مکانی نسبت به کنشگران این روایت تلاش می‌کند روایت جوان نوازنده‌ای را به‌تصویر بکشد. او با انتخاب «روایت دنیای داستان ناهمسان» به‌راحتی در ذهن دو شخصیت اصلی، یعنی جوان نوازنده و جوان عطرفروش وارد می‌شود و تفکر آن‌ها را برای مخاطب روایت می‌کند. درواقع این روایت، تفکر و اندیشهٔ دو طیف جامعه را دربارهٔ یک پدیده در زمان گفته‌پردازی نشان می‌دهد. این دو نوع تفکر از یک‌سو با تصویر جوان نوازنده و از سوی دیگر با طرز تفکر و تصویر جوان عطرفروش آشکار می‌شود. این دو شخصیت داستانی با یکدیگر درگیر می‌شوند و نفی یکی به‌وسیلهٔ دیگری با شکستن سه‌تار جوان نوازنده نمایان می‌شود. نکتهٔ درخور توجه در روایت ***سه‌تار*** این است که تقابل این دو اندیشه از سوی راوی بیان نمی‌شود؛ بلکه «نویسندهٔ انتزاعی» یا گفته‌پرداز است که چنین اندیشه‌ای را به‌صورت تلویحی از زبان راوی بیان می‌کند. درواقع، نویسندهٔ انتزاعی (یعنی «منِ دوم» جلال آل‌احمد) به‌نوعی راوی را به سخن درمی‌آورد که بیان اندیشهٔ خود او دربارهٔ مسائل اجتماعی باشد. درواقع، نویسندهٔ انتزاعی اندیشهٔ خود را این‌گونه به‌صورت با زبان و «نقش ادبی» (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۳) ارائه می‌دهد. از یک‌سو، «نویسندهٔ انتزاعی» با معرفی جوان عطرفروش که «تسبیح می‌گرداند»، او را معرّف طیفی از جامعه می‌داند که در سنت خود ریشه دارد.

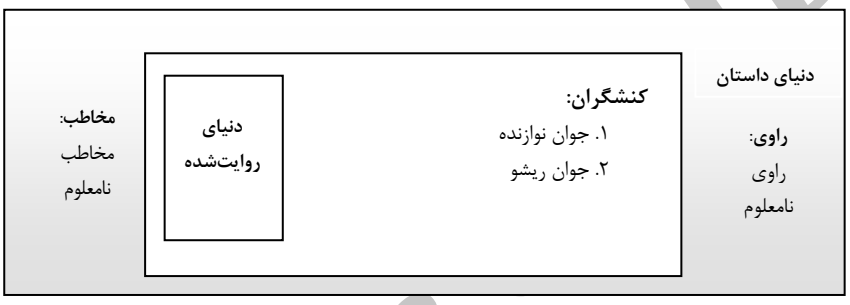
> با این افکار خود، دم در مسجدشاه رسیده بود و روی سنگ صافِ آستانهٔ آن پا گذاشته بود که پسرک عطرفروشی که روی سکوی کنار در مسجد، دکان خود را می‌پایید، و به انتظار مشتری، تسبیح می‌گرداند، از پشت بساط خود پایین جست و مچ دست او را گرفت.
> – لامذهب! با این آلت کف توی مسجد؟! توی خانه خدا؟! (آل‌احمد، ۱۳۸۹: ۱۱).

از سوی دیگر، با معرفی جوان نوازنده با آن «موهای آشفته» که «روی پیشانیش می‌ریخت و جلوی چشم راستش را می‌گرفت»، قصد دارد طیف دیگری از جامعهٔ دوران خود را به‌نمایش بگذارد. احتمالاً این طیف، ضمن اینکه برخاسته از سنت خود است، با پدیدهٔ مدرن هم پیوند دارد. این جوان نوازنده با خرید ساز سنتی، می‌تواند یادآور این موضوع باشد که مدرن بودن او در سنت ریشه دارد (نوع آلت موسیقی یعنی سه‌تار نشان از این واقعیت دارد). درواقع، «نویسندهٔ انتزاعی» با انتخاب این نوع روایی و انتخاب این دو کنشگر تلاش دارد

Archive of SID

www.SID.ir

تضاد دو نوع تفکر و دیدگاه و همچنین واکنش متفاوت دو دیدگاه را به یک پدیده نشان دهد. با پایین آمدن جوان نوازنده از پله‌های مسجدشاه و یورش پسر عطرفروش و شکستن تارش و استفاده از واژگانی مانند «لامذهب»، می‌توان تقابل این دو تفکر را به‌آسانی مشاهده کرد. وانگهی، انتخاب روایت دنیای داستان ناهمسان این توانایی را به راوی می‌دهد تا بتواند در ذهن هر دو شخصیت داستانی داخل شود. با داخل شدن در ذهن هر دو شخصیت داستانی، گفته‌خوان به‌خوبی می‌تواند افکار و احساسات این دو شخصیت داستانی را درک کند.

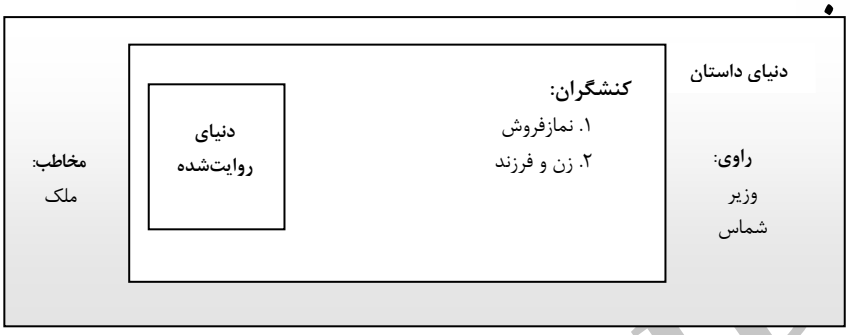


شکل ١ موقعیت‌های متن روایی ادبی ***سه‌تار***

مانند روایت ***سه‌تار***، روایت «حکایت نمازفروش» از نوع «روایت دنیای داستان ناهمسان» (محمدی و عباسی، ١٣٨١: ٢٢٤) است. راوی این روایت یعنی «وزیر شماس» با «انفصال» (شعیری، ١٣٨١: ۴٣-۶٣) یا فاصله‌ای زمانی و مکانی نسبت به کنشگران این روایت تلاش می‌کند روایت «نمازفروش و کوزهٔ روغن» را به‌تصویر بکشد. او با انتخاب «روایت دنیای داستان ناهمسان» به‌آسانی وارد ذهن شخصیت اصلی روایت یعنی نمازفروش می‌شود و تفکر و تخیل آن‌ها را برای مخاطبش یعنی «ملک» روایت می‌کند. با انتخاب این گونهٔ روایی، راوی قصد دارد به مخاطب خود یعنی ملک درسی اخلاقی بدهد.

> ای ملک، این مَثَل ازبهر آن گفتم که کسی نباید پیش از تمام شدن کاری در او سخن گوید. ملک گفت: ای وزیر، راست گفتی و نیکووزیری هستی. شماس به سجده برد و او را دعا کرده گفت: این ملک، بدان که من چیزی را از تو پوشیده ندارم. مرا خشنودی از خشنودی تو است و اندوه تو اندوه من است (طسوجی تبریزی، ١٣٨٣: ٢٠٥٩-٢٠۶٠).

Archive of SID
www.SID.ir



شکل ۲ موقعیت‌های متن روایی ادبی «حکایت نمازفروش»

۵. مقایسهٔ فیگورهای دو روایت

در این بخش تلاش می‌کنیم فیگورهای این دو روایت را با یکدیگر مقایسه کنیم. ابتدا همانندی‌ها را نشان می‌دهیم، آن‌گاه اختلاف بین این دو روایت را آشکار می‌کنیم. در این مقایسه، به‌لحاظ فیگورتیو، خواننده درمی‌یابد اختلاف «تخیل در آینده» و «تخیل در گذشته» باعث می‌شود پیرنگ این دو روایت که کاملاً می‌توانستند شبیه به هم باشند، تغییر کند.

«حکایت نمازفروش»	*سه‌تار*
تشابه ۱. نمازفروش کوزهٔ روغن دارد. ۲. کنشگر تخیل می‌کند: تخیل با کوزهٔ روغن آغاز می‌شود. ۳. کنشگر در تخیل روغن را می‌فروشد و «بزی شرا» می‌کند. بزها تولیدمثل می‌کنند و با فروش آن‌ها زمین و خانه می‌خرد و زن می‌گیرد. ۴. کنشگر دارای فرزند پسر می‌شود، می‌خواهد او را تنبیه کند، با چوب او را می‌زند و هم‌زمان چوب به کوزهٔ روغن می‌خورد و کوزه می‌شکند.	**تشابه** ۱. جوان نوازنده سه‌تار دارد. ۲. کنشگر تخیل می‌کند: تخیل خود با سه‌تار آغاز می‌شود. ۳. کنشگر در تخیل خود با نواختن سه‌تار پول به‌دست می‌آورد و دیگر به کسی احتیاج ندارد. ۴. کنشگر با سه‌تاری که دارد دیگر به کسی احتیاج ندارد، ناگهان جوان ریشو سه‌تار او را می‌گیرد و می‌شکند.
تفاوت کنشگر **آینده را** تخیل می‌کند.	**تفاوت** کنشگر **گذشته را** تخیل می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

۶. مقایسهٔ پیرنگ این دو روایت

قبل از مقایسهٔ این دو پیرنگ، تلاش می‌کنیم از مقایسهٔ شمارهٔ دو (مقایسهٔ فیگورهای دو روایت) کمک بگیریم تا در ادامه به تحلیل پیرنگ این دو روایت بپردازیم.

در «حکایت نمازفروش»، کنشگر هنگام تخیل به آینده متوسل می‌شود؛ یعنی او آرزوهایی در سر دارد که همگی در آینده اتفاق خواهند افتاد. برای مثال، کنشگر تخیل می‌کند که بزی خواهد خرید، خانه‌ای خواهد خرید و غیره. اما در روایت ***سه‌تار***، کنشگر تخیل خود را به گذشته ارجاع می‌دهد. این کنشگر نمی‌گوید که چه انجام خواهد داد؛ بلکه می‌گوید چه چیزی را انجام داده که به‌کمک آن توانسته این ***سه‌تار*** را بخرد و وقتی به ***سه‌تار*** رسیده است، دیگر آرزویی ندارد: «عاقبت امروز توانسته بود به آرزوی خود برسد... .» حال که توانسته بود با این پول‌های به‌قول خودش «بی‌برکت» سازی بخرد، به آرزوی خود رسیده بود. حالا ساز مال خودش بود. حالا می‌توانست آنچه را که دلش می‌خواهد، به‌راحتی بنوازد. حالا می‌توانست چنان تار بزند که خودش به گریه بیفتد.

> سه سال بود که آوازه‌خوانی می‌کرد. مدرسه را به‌خاطر همین ول کرده بود. همیشه ته کلاس نشسته بود و برای خودش زمزمه می‌کرد. ... آن‌قدر خسته بود و آن‌قدر شب‌ها بیداری کشیده بود که یا تا ظهر در رختخواب می‌ماند، و یا سرکلاس می‌خوابید. ولی این داستان نیز چندان طول نکشید و به‌زودی مدرسه را ول کرد.
>
> سال اول خیلی خودش را خسته کرده بود. هر شب آواز خوانده بود و ساز زده بود و هر روز تا ظهر خوابیده بود. ... فقط در این اواخر، با شباش‌هایی که در یک عروسی آبرومند به او رسیده بود، توانسته بود چیزی کنار بگذارد و یک سه‌تار نو بخرد. و اکنون که صاحب تار شده بود نمی‌دانست دیگر چه آرزویی دارد. لابد می‌شد آرزوهای بیشتری هم داشت. هنوز به این مسئله فکر نکرده بود. و حالا فقط در فکر این بود که زودتر خود را به جایی برساند و سه‌تار خود را درست رسیدگی کند و توی کوکش برود (آل‌احمد، ١٣٨٩: ٨-١٠).

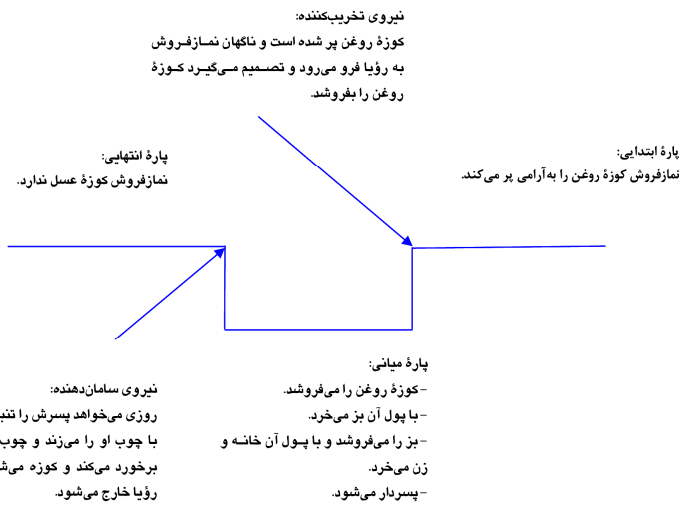
به‌کمک این عبارت: «اکنون که صاحب تار شده بود نمی‌دانست دیگر چه آرزویی دارد»، می‌توان گفت روای با نگاهی به عقب درحال روایت کردن زندگی جوان نوازنده است. به‌لحاظ منطقی، کسی که گذشته را به‌خاطر می‌آورد، یعنی حوادث قبلاً اتفاق افتاده‌اند و او یا کس دیگری به‌جای او، درمقام روایتگر می‌خواهد آن حوادث را بازسازی کند؛ پس راوی ***سه‌تار*** یا هر روایت دیگری در «وضعیت انتهایی» (Riffaud, 2002: 65; Reuter, 1991: 46) روایت قرار خواهد داشت و روایتگر ***سه‌تار*** عملاً با چنین وضعی روبه‌روست: او در وضعیت انتهایی روایت قرار دارد. او دراصل درحال روایت کردن وضعیت ابتدایی، میانی و انتهایی است و زمانی‌که به وضعیت انتهایی می‌رسد، دراصل وضعیت ابتدایی جدیدی برای روایت جدیدی شکل می‌گیرد. از اینجا به بعد هر حادثهٔ جدیدی که رخ

Archive of SID

www.SID.ir

دهد، در ارتباط با پیرنگ جدید است و این پیرنگ جدید به‌یقین، دارای وضعیت ابتدایی جدید، میانی جدید و وضعیت انتهایی جدید است. به همین دلیل، زمانی‌که کنشگر نوازنده از پله‌های مسجدشاه پایین می‌آید، ما در جایگاه خواننده در وضعیت انتهایی روایت اولیه هستیم و زمانی‌که جوان ریشو به‌طرف او می‌رود و با او برخورد می‌کند، خواننده دربرابر نیروی تخریب‌کنندهٔ جدید واقع می‌شود. پس، روایت جدیدی شکل می‌گیرد و این روایت جدید با درگیری بین جوان نوازنده و جوان ریشو آغاز می‌شود و با خاتمهٔ این درگیری بین این دو کنشگر پایان می‌یابد («روایت حداقل»). در این صورت، روای سعی می‌کند روایتِ خود را با شکسته شدن سه‌تار به‌پایان برساند؛ یعنی خواننده فقط درمقابل نیروی تخریب‌کننده قرار گرفته است و در ادامه، پیوسته از خود می‌پرسد که بعد چه اتفاقی می‌افتد و چه خواهد شد. خواننده بر این باور است که تخریبی صورت گرفته است و حالا کنشگران باید این وضعیت نابسامان را سامان بخشند تا روایت به‌پایان رسد؛ ولی چنین کنشی هرگز انجام نمی‌شود و روایت به‌شکل ناقص به‌پایان می‌رسد. به زبان فنی می‌توان گفت ***سه‌تار*** از یک روایت کامل و یک روایت حداقل یا نیمه تشکیل شده است و یکی از علت‌هایی که باعث نابسامانی در تولید و زایش معنا شده، ممکن است این دلیل اخیر باشد. با ارائهٔ ناقص پیرنگ، روایت هارمونی و یکدستی معنایی خود را از دست می‌دهد.

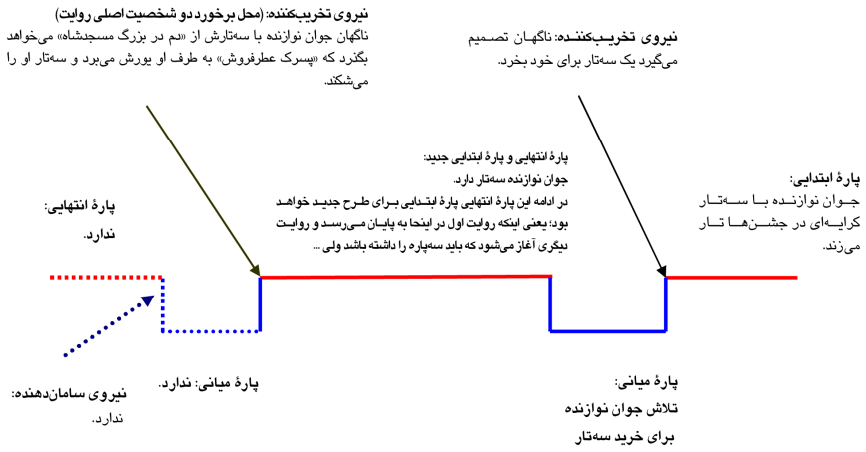
در زیر ابتدا الگوی پیرنگ روایت «حکایت نمازفروش» و سپس الگوی پیرنگ ***سه‌تار*** نشان داده می‌شود:



شکل ۳ الگوی پیرنگ روایت «حکایت نمازفروش»

www.SID.ir

به‌ظاهر، راوی ***سه‌تار*** چنین پیرنگی (شکل بالا) را در سر می‌پرورانده است؛ اما به‌دلیل تغییراتی که در نوع تخیل ایجاد کرده، پیرنگ ***سه‌تار*** متفاوت با این پیرنگ شده است.



شکل ۴ الگوی پیرنگ ***سه‌تار***

خطوط نقطه‌چین نشان‌دهندهٔ این است که مرحلهٔ میانی، نیروی تخریب‌کننده و پارهٔ انتهایی برای پیرنگ دوم وجود ندارد و این پیرنگ، پیرنگ ناقصی است. همان‌طور که در شکل بالا مشاهده می‌شود، پیرنگ این روایت محل برخورد دو شخصیت اصلی را در منطقهٔ «نیروی تخریب‌کنندهٔ» دوم نشان می‌دهد. درواقع، روایت اصلی ***سه‌تار*** از آنجایی آغاز می‌شود که این دو شخصیت اصلی با یکدیگر برخورد می‌کنند. از برخورد این دو شخصیت، افت عاطفی- تنشی در جوان نوازنده و صعود عاطفی- تنشی در پسرک عطرفروش حاصل می‌شود و تنش معنا نمایان می‌شود: جوان نوازنده از اوج سعادت به نقطهٔ «مات و مبهوتی» می‌رسد و جوان عطرفروش «آسوده‌خاطر» به «ذکر گفتن» مشغول می‌شود.

> **با این افکار خود**، دم در بزرگ مسجدشاه رسیده بود و روی سنگ صاف آستانهٔ آن پا گذاشته بود **که پسرک عطرفروشی** که روی سکوی کنار مسجد، دکان خود را می‌پایید، و به انتظار مشتری، تسبیح می‌گرداند، از پشت بساط خود پایین جست و **مچ دست او را گرفت**.
>
> – **لا مذهب! با این آلت کفر توی مسجد؟! توی خانهٔ خدا؟!** (آل‌احمد، ١٣٨٩: ١١).

هیچ‌کس نفهمید چه‌طور شد. خود او هم ملتفت نشد. فقط وقتی که سه‌تار او با کاسهٔ چوبی‌اش به زمین خورد و با یک صدای کوتاه و طنین‌دار شکست و سه‌پاره شد و سیم‌هایش درهم‌پیچیده و

Archive of SID
www.SID.ir

لوله‌شده، به کناری پرید و **او مات و متحیر در کناری ایستاد و به جمعیت نگریست؛ ...**

تمام افکار او همچون سیم‌های سه‌تارش درهم‌پیچیده و لوله‌شده در ته سرمایی که باز به دلش راه می‌یافت و کم‌کم به مغزش نیز سرایت می‌کرد، یخ زده بود و در **گوشه‌ای کزکرده افتاده بود**. و **پیالهٔ امیدش**، همچون کاسهٔ این ساز نوبافته سه پاره شده بود و پاره‌های آن **انگار قلب او را چاک می‌زد** (همان: ۱۲-۱۳).

پسرک عطرفروش که حتم داشت وظیفهٔ دینی خود را خوب انجام داده است، آسوده‌خاطر شد. از ته دل شکری کرد و دوباره پشت بساط خود رفت. سر و صورت خود را مرتب کرد و تسبیح به دست مشغول ذکر گفتن شد (همان: ۱۳).

براساس شاهدمثال‌های بالا می‌توان گفت شخصیت داستانی، جوان نوازنده، هنگام پایین آمدن از پله‌های مسجدشاه در وضعیت عاطفی بسیار بالایی قرار داشته است. او در اوج سعادت درحال قدم زدن است. گفته‌پردازِ این روایت، چندین صفحه را به این حس عاطفی اختصاص داده است. با ارجاع نشانه‌ها به بیرون از متن یعنی با استفاده از «کارکرد ارجاعی زبان» (Klinkenberg, 1996: 35) می‌توان گفت فاصلهٔ پله‌های مسجدشاه تا در مسجد بسیار کوتاه است. گفته‌پرداز عمل روایی را متوقف می‌کند و به درون ذهن جوان نوازنده وارد می‌شود و تفکر او را روایت می‌کند. گفته‌پرداز هنگام روایت، حتی با بازگشت به عقب، چگونگی خرید سه‌تار را برای گفته‌خوان بیان می‌کند. گویی کنشگر دیگر راه نمی‌رود و همه‌چیز متوقف شده است تا گفته‌پرداز همه‌چیز را برای گفته‌خوان توضیح دهد تا با شناخت بیشتری کنش اصلی را ببیند. پس از این توضیح چندصفحه‌ای- که در ارتباط با بعد شناختی و محور افقی طرح‌واره است- ناگهان دو کنشگر با یکدیگر ملاقات می‌کنند و «تنش و نوسان معنا» (شعیری، ۱۳۸۵: ۳۶) رخ می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که پسرک نوازنده به پایین‌ترین درجهٔ عاطفی و جوان عطرفروش به «اوج تنش عاطفی» (همان: ۳۶) می‌رسند و روایت جدیدی با پیرنگ تازه‌ای آغاز می‌شود که بنابه دلایلی، این روایت به‌طرف گستردگی و پایان خود حرکت نمی‌کند!

۷. نتیجه‌گیری

در این مقاله ساختار روایی «حکایت نمازفروش» از ***هزارویک شب*** و ***سه‌تار*** اثر جلال آل‌احمد را بررسی کردیم. با بررسی پیرنگ و ساختار روایی این دو اثر به نتایج بسیار ارزنده‌ای رسیدیم که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌کنیم. همان‌طور که می‌دانیم یکی از عناصر اصلی ساختار روایی، پیرنگ روایت است. از دیگر ویژگی‌های پیرنگ، وحدتی است که در ساختار

Archive of SID

www.SID.ir

کلی روایت به‌وجود می‌آورد. پیرنگ می‌تواند با عناصر دیگری غیر از خود ارتباط و پیوند برقرار کند؛ درحالی که عناصر دیگر داستانی چنین ویژگی‌ای ندارند. وظیفهٔ پیرنگ این است که عناصر دیگر را با نظم به یکدیگر متصل کند. پیرنگ وحدتی را در دنیای داستان ایجاد می‌کند که این وحدت در ابرساختار روایت نمایان می‌شود. این وحدت زیبایی‌آفرین است و خواننده را به طرف خود می‌کشاند. در یک کلام، پویایی ساختار داستان‌ها به‌لطف طرح‌ریزی (پیرنگ) کامل و صحیح انجام می‌گیرد.

بر این باوریم که یکی از عواملی که باعث می‌شود انسجام معنایی و شکلی اثر ادبی آسیب ببیند و رابطهٔ بین عناصر تشکیل‌دهندهٔ روایت با یکدیگر ناهماهنگ شود، در ارتباط با ساختار روایی است و ترجیحاً عنصر پیرنگ است که در ژرف‌ساخت هر روایتی وجود دارد. پیرنگ نادرست که نمودار تفکر پراکندهٔ «نویسندهٔ مجازی» (Lintvelt, 1989: 30)، است، باعث می‌شود تمام اثر این ناهماهنگی را نمایان کند. این امر سبب می‌شود زیبایی اثر هنری و انسجام معنایی اثر مخدوش شود. به همین دلیل، می‌توان ادعا کرد بین اندیشه و ساختار، از یک‌سو و ساختار و زیبایی از سوی دیگر رابطه‌ای مستقیم وجود دارد. ازهمین‌رو، نگارندهٔ مقاله در تلاش بود تا با مقایسهٔ تطبیقی این دو اثر، این ناهماهنگی در پیرنگ ***سه‌تار*** را بیابد.

پیرنگ ***سه‌تار*** درواقع تکرار همان پیرنگ داستان «حکایت نمازفروش» است. اما نویسندهٔ مجازی ***سه‌تار*** با تغییر در نحوهٔ تخیل کردن، باعث شده است پیرنگ کامل و درست «حکایت نمازفروش» به پیرنگ ناهماهنگ تبدیل شود: در «حکایت نمازفروش» تخیل راوی به‌سوی آینده جهت‌گیری شده؛ درحالی که در ***سه‌تار*** تخیل به گذشته گراییده است و تمام مشکل هم از این انتخاب راوی در عمل روایت ناشی شده است. در روایت «حکایت نمازفروش»، شخصیت داستانی روایت یعنی نمازفروش به تخیل خود پناه می‌برد و آینده را درمقابل خود ترسیم می‌کند؛ به همین دلیل او می‌تواند کنش‌ها را به‌شکل خطی و به‌دنبال هم روایت کند. اما کنشگر ***سه‌تار*** یعنی جوان نوازنده با پناه بردن به ذهن خود به گذشته رجوع می‌کند. تمایز رجوع به گذشته و آینده از یک‌سو باعث تفاوت این دو روایت از یکدیگر می‌شود و از سوی دیگر سبب می‌شود پیرنگ روایت در «حکایت نمازفروش» کامل و منسجم، و در روایت ***سه‌تار*** نامنسجم و ناقص ارائه شود. در ***سه‌تار***، پناه بردن به خاطرات گذشته سبب می‌شود شخصیت داستانی در وضعیت انتهایی روایت واقع شود و دیگر نتواند از کنش‌های آینده سخن گوید. به همین دلیل، ***سه‌تار*** دارای پیرنگی ناقص است؛ زیرا پیرنگ این روایت فقط دارای دو وضعیت است؛ درحالی

Archive of SID

www.SID.ir

که پیرنگ «حکایت نمازفروش» دارای هر سه پاره یا هر سه وضعیت است.

۸. پی‌نوشت‌ها

1. Greimas
2. Larivaille
3. super- structure
4. schéma canonique
5. transformation
6. la narration hétérodiegetique

۹. منابع

- آل‌احمد، جلال (۱۳۸۹). ***سه‌تار***. چ۲. تهران: خرم.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱). ***مبانی نشانه‌شناسی نوین***. تهران: سمت.
- طسوجی تبریزی، عبداللطیف (۱۳۸۳). ***هزارویک شب***. تهران: هرمس.
- لنت، ولت ژَپ (۱۳۹۰). ***رساله‌ای درباب گونه‌شناسی روایت نقطهٔ دید***. ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی. تهران: علمی فرهنگی.
- محمدی، محمدهادی و علی عباسی (۱۳۸۱). ***صمد: ساختار یک اسطوره***. تهران: نشر چیستا.
- Courtés, Joseph (1991). *Analyse Sémiotique du Discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Ed. Paris: Hachette.
- Genett, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Lintvelt, Jaap (1989). *Essai de Typologie Narrative Le "Point de vue"*. Paris: Jose Corti.
- Klinkenberg, Jean-Marie (1996). *Précis de Sémiotique Générale*. Bruxelles: De Boeck & Larcier S. A.
- Riffaud, Alain (2002). *Le Texte Littéraire au Collège*. Les élèves à l'œuvre. CNDP.
- Reuter, Yves (1991). *Introduction à l'analyse du Roman*. Paris: Bordas.

Archive of SID

www.SID.ir