ادب پژوهی
شمارهٔ هجدهم
زمستان ۱۳۹۰
صفحات ۶۹-۴۱

تحلیل روایت‌شناختی بر دوازده روایت از «سلیمان و مرد گریزان از عزرائیل»

دکتر محمد پارسانسب*
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم تهران

نرجس نیکان‌فر
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده
قصّه‌پردازی از سنت‌های رایج و ریشه‌دار در ادبیات همهٔ ملل و به‌ویژه در ادبیات فارسی است. در این فن، قصه‌پرداز با دخل و تصرف در قصه‌های کهن، روایتی نو پدید می‌آورد که عصارهٔ نگرش او و پیشینیان را با خود دارد. بر این اساس، در طول زمان، روایت‌های متنوعی شکل می‌گیرد که هریک برپایهٔ دستکاری‌های قصه‌پرداز و میزان هنرمندی او می‌تواند با ریشه‌ها و نمونه‌های پیشین، مشابه یا متفاوت باشد. مطالعه در ساختار روایات متعدد از یک حکایت و مقایسهٔ آنها، می‌تواند ما را به سرچشمه‌های پیدایش قصه‌های فارسی برساند، روند تکامل روایات را آشکار سازد و از کمّ و کیفِ دادوستد قصه‌پردازان، و نیز نوع تعاملات فرهنگ‌ها پرده بردارد. در این مقاله حکایت «سلیمان و مرد گریزان از عزرائیل» از *مثنوی* مولوی را براساس رویکرد ساختارگرایی، با دوازده روایت مشابه مقایسه می‌کنیم. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که مولانا نسبت به شکل داستان‌ها و ساختار بیرونی و درونی روایات خویش، آگاهی و اشراف کافی دارد و در مواجهه با داستان، همچون قصه‌پردازی صاحب‌فن، با هنرمندی تمام رفتار می‌کند.

واژگان کلیدی: حکایتِ سلیمان و مرد گریزان از عزرائیل، ساختارگرایی، روایت‌شناسی، *مثنوی*

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *parsanasab63@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۹/۱۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۳/۲۸

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

یکی از رویکردهای مهم نقد نوین، ساختارگرایی[1] است. ساختارگرایی بر آن است تا الگویی از خودِ نظام ادبیات به‌عنوان مرجع بیرونی آثار منفردی که بررسی می‌کند، به دست دهد و با حرکت از مطالعهٔ زبان به مطالعهٔ ادبیات، علمی‌ترین مبنای ممکن را برای مطالعات ادبی فراهم آورد (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۶).

ریشهٔ ساختارگرایی را باید در آراءِ فردینان دوسوسور[2] و در آغاز سدهٔ بیستم جستجو کرد. وی زبان را نظامی صوری می‌داند که در آن، عناصر زبانی فقط به واسطهٔ تفاوت با عناصر زبانی دیگر، هویت اثباتی می‌یابند، و ویژگی کلی «نظام» این است که تغییر در هریک از اجزای آن، به تغییر کلِ آن می‌انجامد؛ آنچه بعدها «ساختار» نامیده شد، همین نظام بود (نک. تودورف، ۱۳۷۹: ۸). بدین ترتیب، زبان‌شناسی ساختارگرا پا به عرصهٔ وجود گذاشت و بسیاری از آثار ادبی از این منظر بررسی شدند. از این‌رو، توصیف صوری ناب آثار و نظام‌های ادبی، بخش مهمی از روش کار ساختارگرایی است (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۷). از دیگر مسائل مهم در این رویکرد، بررسی عناصر اساسی داستان و قوانین ترکیبی آنهاست. ساختارگرایان معتقدند که رویکرد ساختاری، امکان شناختِ ساختارها را فراهم می‌آورد و فقط در سطح ساختارهاست که می‌توان تحول ادبی را توصیف کرد. آگاهی از ساختارها، نه فقط مانعِ آگاهی یافتن از تغییرات نمی‌شود، بلکه تنها راهی است که برای آگاهی از تغییرات، در اختیار داریم (تودوروف، ۱۳۷۹: ۱۰۶). ژان پیاژه، از نظریه‌پردازان این حوزه، ساختار را دارای سه ویژگی کلیت، تبدیل‌ها و خودسامان‌دهی می‌داند (پیاژه، ۱۳۸۵: ۱۵). نظر به این مقدمات، شناخت ساختار یک داستان، به ما کمک می‌کند تا علاوه‌بر دریافت میزان نوآوری‌ها و شگردهای داستانی اثر، به الگوی ساختاری روایت، چارچوب کلی و نظام درونی آن نیز دست یابیم.

حکایت «سلیمان و مرد گریزان از عزرائیل» در دفتر اول *مثنوی* (مولوی، ۱۳۸۷: ۹۷۰-۹۵۷)، در میانهٔ داستان «شیر و نخجیران» و در مقام تمثیلی برای دفاع از اعتقادِ حیواناتِ تحت ستم، مبنی‌بر ناسودمندی جهد و کوشش در برابر تقدیر، آمده‌است. این حکایت با وجود

1. structuralism
2. Saussure

www.SID.ir

ایجاز، متضمن نکته‌های ظریف و آموزنده است و چون وقوع آنها در احوال عادی غالباً نادر به نظر می‌آید، لطیفه و نادره تلقی می‌گردد (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۳۲۳). وجود روایت‌های متعدد از این قصه، ساختار داستانی مناسب، حوادث قابل تأمل و محتوای خاص این حکایت، و مهم‌تر از همه، دور ماندنش از دیدِ متن‌پژوهان، بررسی و تحلیل مستقل آن را موجه می‌سازد و تعیین سرچشمهٔ آن نیز اهمیت کلیدی دارد.

حکایت «سلیمان و مرد گریزان...» ماجرای شخصی است که از ترسِ تیز نگریستن عزرائیل و فرارسیدن زمان مرگش، به سلیمان (ع) پناه می‌برد و خواستار نجات جان خویش می‌شود و از قضای روزگار، با تحقق این خواسته، خود را در آغوش مرگ می‌افکند. سلیمان به باد فرمان می‌دهد تا او را به هندوستان برد و سپس، در دیدار با عزرائیل درمی‌یابد که علت تیز نگریستن، حیرت از حضور آن مرد در نزد سلیمان بوده‌است، زیرا عزرائیل فرمان داشته که در آن روز جانِ وی را در هندوستان بستاند.

محتوای کلی داستان، افزون‌بر جنبه‌های وعظ و عبرت، بیانگر این حقیقت است که تدبیر انسان در برابر تقدیر الهی، نتیجه‌ای جز رسیدن به همان امر مقدّر در پی نخواهد داشت.

۲- سیر ریشه‌شناختی داستان

یکی از زیباترین مطالعات در حوزهٔ روایت‌شناسی، ردیابیِ مسیر حرکت و تکامل قصه‌ها در بستر فرهنگی خاص و یا در فضای فرهنگ‌های ملل دیگر است. انجام چنین مطالعاتی - که امروزه شاخه‌ای مهم از تحلیل بینامتنی است و میزان دادوستد آثار و فرهنگ‌ها را تبیین می‌نماید- درباب قصه‌های *مثنوی* مولانا، بسیار مهم و معنادار خواهد بود، چراکه داستان‌های مثنوی، از سویی با قصص قرآنی و متون دینی و تفسیری، از دیگرسو با روایت‌های شفاهی و فرهنگ عامّه، و از منظر سوم، با اساطیر و روایت‌های کهن‌الگویی پیوند دارند.

سابقهٔ این قبیل مطالعات دربارهٔ *مثنوی*، به کتاب ارزشمند *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی* بازمی‌گردد (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۱۲). فروزانفر در تبیین مآخذ این حکایت، از شش کتابِ *حلیة‌الاولیا*: ج۴، ص ۱۱۸؛ *احیاءالعلوم*: ج۴، ص ۲۳۷؛ *جوامع الحکایات*: باب

www.SID.ir

سیزدهم از قسم چهارم؛ *عجائب‌نامه*: صص۱۴و ۱۵؛ *الهی‌نامه*: ابیات ۱۹۹۹ تا ۲۰۱۳ و کتابی از غزالی مشهور به *یذکر فیه حماقة اهل اباحه*، یاد کرده و تنها سه روایتِ یذکر فیه حماقة اهل الاباحه، *عجایب‌نامه* و *الهی‌نامه* را بی هیچ توضیحی آورده‌است: بی‌آنکه مأخذ دقیق آنها را تعیین کند و از نوع و چگونگیِ تعامل روایت *مثنوی* با آنها سخنی بگوید (نک. همان: ۱۲). در این مقاله، برای نخستین‌بار، به هفت روایت دیگر از این حکایت دست یافته‌ایم. این هفت روایت، به ترتیب تاریخی، در کتاب‌های *بُستان‌العارفین*، نیمهٔ دوم قرن پنجم (طبسی نیشابوری، ۱۳۵۴: ۳۴۵-۳۴۴)، *نصیحة‌الملوک*، ربع اول قرن ششم (غزّالی، ۱۳۶۱: ۷۴-۷۳)، *تفسیر کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار*، ربع اول قرن ششم (میبدی، ۱۳۸۲: ۱/ ۶۵۱)، *تفسیر روض‌الجنان و روح‌الجنان*، نیمهٔ اول قرن ششم (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ۱۵/ ۳۱۷-۳۱۶)، *عجایب‌المخلوقات*، نیمهٔ دوم قرن ششم (طوسی، ۱۳۴۵: ۲۷-۲۶)، *اسکندرنامه به روایت کالیستنس دروغین*، میانهٔ قرن ششم تا هشتم (کالیستنس دروغین، ۱۳۴۳: ۲۸۸-۲۸۶)، و *تفسیر جلاءالاذهان و جلاءالاحزان* معروف به *تفسیر گازُر*، قرن نهم یا دهم (جرجانی، ۱۳۳۷، ۷/ ۲۸۵-۲۸۴) آمده‌اند؛ روایاتی که می‌توانند ریشه، مأخذ یا نظیری برای حکایت یادشده باشند و احیاناً مسیر مطالعه درباب این داستان را تغییر دهند.

آنچه در زمینهٔ روایات فوق شایان توجه است، گفتمان‌های[1] متفاوت و ساختارهای روایی و احیاناً غیرروایی مختلف آنهاست که امکان تحلیلی مقایسه‌ای و جامع را فراهم می‌سازد و نکات قابل‌تأملی نیز درباب مآخذ قصص *مثنوی* و گزینش‌های مولانا در نقل حکایات به دست می‌دهد. اگرچه کار استاد فروزانفر در یافتن مآخذ *مثنوی*، در حکم اولین و تنها پژوهش موجود در این زمینه، بسیار ارزنده و کم‌نظیر است، با یافتن هفت روایت مشابه دیگر می‌توان با دقت و اطمینان بیشتری، سرچشمه‌های فکری و روایی مولانا را در *مثنوی* آشکار کرد. ما به منابع متأخر نیز توجه داشته‌ایم و این نکته، در تبیین میزان تأثیرگذاری *مثنوی* مولانا بر متون ادبی و جامعهٔ پس از وی، بسیار اهمیت دارد. به هر روی، در مقالهٔ حاضر، دوازده روایت(۱) مشابه از حکایت «سلیمان و مرد گریزان از عزرائیل» براساس رویکرد ساختارگرایی تجزیه و تحلیل شده‌است. جدول زیر تصویری کلی از شباهت‌ها و تفاوت‌های این روایت‌ها را نشان می‌دهد.

1. discourses

Archive of SID

www.SID.ir

جدول ساختارشناختی روایات مشابه از حکایتِ «سلیمان و مرد گریزان از عزرائیل»[۲]

مأخذ	عنصر۱	عنصر ۲	عنصر ۳	عنصر ۴	عنصر ۵	عنصر۶
بُستان‌العارفین	———	زمینه‌چینی (معرفی اشخاص)	گفتگوی اول (سلیمان با دوست)	تنهٔ اصلی داستان (حادثه)	گفتگوی دوم (سلیمان با عزرائیل)	———
حلیـةالاولیا	معرفی راوی تاریخی- واقعی	زمینه‌چینی (معرفی اشخاص)	گفتگوی اول (سلیمان با مرد)	تنهٔ اصلی داستان (حادثه)	گفتگوی دوم (سلیمان با عزرائیل)	———
نصیحـةالملوک	———	زمینه‌چینی (معرفی اشخاص)	گفتگوی اول (سلیمان با ندیم)	تنهٔ اصلی داستان (حادثه)	گفتگوی دوم (سلیمان با عزرائیل)	———
احیاءالعلوم	معرفی راوی تاریخی- واقعی	زمینه‌چینی (معرفی اشخاص)	گفتگوی اول (سلیمان با همنشین)	تنهٔ اصلی داستان (حادثه)	گفتگوی دوم (سلیمان با عزرائیل)	———
کشف‌الاسرار	———	زمینه‌چینی (معرفی اشخاص)	گفتگوی اول (سلیمان با ندیم)	تنهٔ اصلی داستان (حادثه)	گفتگوی دوم (سلیمان با عزرائیل)	———
روض‌الجنان	معرفی راوی تاریخی- واقعی	زمینه‌چینی (معرفی اشخاص)	گفتگوی اول (سلیمان با همنشین)	تنهٔ اصلی داستان (حادثه)	گفتگوی دوم (سلیمان با عزرائیل)	———
الهی‌نامه	———	زمینه‌چینی (معرفی اشخاص)	گفتگوی اول (سلیمان با جوان)	تنهٔ اصلی داستان (حادثه)	گفتگوی دوم (سلیمان با عزرائیل)	نتیجه‌گیری
عجایب‌المخلوقات	———	زمینه‌چینی (معرفی اشخاص)	گفتگوی اول (سلیمان با رفیق)	تنهٔ اصلی داستان (حادثه)	گفتگوی دوم (سلیمان با عزرائیل)	نتیجه‌گیری
جوامع‌الحکایات	———	زمینه چینی (معرفی اشخاص)	گفتگوی اول (سلیمان با مرد)	تنهٔ اصلی داستان (حادثه)	گفتگوی دوم (سلیمان با عزرائیل)	نتیجه‌گیری
مثنوی	———	———	تنـهٔ اصـلی داسـتان (حادثه)	گفتگـــــوی اول (سلیمان با زادمرد)	گفتگوی دوم (سلیمان با عزرائیل)	نتیجه‌گیری
اسکندرنامه	معرفی راوی	زمینه‌چینی (معرفی اشخاص)	تنهٔ اصلی داستان (حادثه)	گفتگـــــوی اول (سلیمان با پیرمرد)	گفتگوی دوم (سلیمان با عزرائیل)	نتیجه‌گیری
تفسیرگازُر	معرفی راوی تاریخی- واقعی	زمینه‌چینی (معرفی اشخاص)	گفتگوی اول (سلیمان با همنشین)	تنهٔ اصلی داستان (حادثه)	گفتگوی دوم (سلیمان با عزرائیل)	———

چنان‌که در جدول فوق مشاهده می‌شود، برخی عناصر ساختاری داستان در همهٔ روایات مشترک است و در برخی دیگر، تفاوت‌هایی به چشم می‌خورد. تعداد عناصر داستانی این روایات نیز با هم متفاوت است؛ برای مثال برخی روایات دارای نتیجه‌گیری و برخی فاقد آن هستند. در نهایت، توجه به همین افزود و کاست‌هاست که می‌تواند راه‌گشای بررسی‌ها و سبب‌ساز رسیدن به نتایج مطلوب باشد.

نکتهٔ پایانیِ این بخش، اشارتی است ناگزیر به پیشینهٔ تحقیق درباب این حکایت. سابقهٔ تبارشناختی قصه‌های *مثنوی* و ردیابیِ ریشه‌ها و مشابهات آنها، به کار سترگ و مستقلّ بدیع‌الزمان فروزانفر، یعنی *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی* باز می‌گردد که نخستین بار در سال ۱۳۳۳ ش، در انتشارات مجلس شورای ملی به چاپ رسیده بود. این اثر، به‌رغم ارزندگی‌هایش در شناخت سرچشمه‌های روایات *مثنوی*، فاقد تحلیل‌های

www.SID.ir

مقایسه‌ای میان روایات است و نیز جای بسیاری از منابع نویافته و نوشناخته، به‌خصوص منابع فارسی را در آن، خالی می‌بینیم؛ اگرچه با عنایت به کمبود مواد تحقیق و نبود نرم‌افزارهای جدید، انجام چنان تحقیقی در زمان خود، کم‌نظیر، بلکه بی‌نظیر بوده‌است. اما سابقهٔ نقد و تحلیل قصه‌های *مثنوی* را باید در تحقیقات گرانسنگی چون *سرّ نی* و *بحر در کوزهٔ* عبدالحسین زرین‌کوب (۱۳۷۴ و ۱۳۷۸)، *در سایهٔ آفتاب* تقی پورنامداریان (۱۳۷۸) و *از اشارت‌های دریای* حمیدرضا توکلی (۱۳۸۹) ردیابی کرد. در این آثار، به اقتضای موضوع، مباحثی معنی‌شناختی، روایت‌شناختی و احیاناً ساختارشناختی دربارهٔ برخی حکایات *مثنوی* صورت گرفته که در جای خود محلّ رجوع این مقاله نیز بوده‌است. در سال‌های اخیر، مقالات تخصصی متعددی نیز دربارهٔ شگردها و شیوه‌های قصه‌پردازی مولانا و احیاناً درباب بعضی از حکایت‌های وی، تحریر شده‌است. با این همه، در هیچ‌یک از این منابع به طور اخص به حکایت مورد نظر پرداخته نشده، و میان روایت‌های موجود از این قصه، نقد و تحلیلی ساختاری، آن هم براساس نظریه‌ای خاص، به عمل نیامده‌است. به‌علاوه، هیچ‌یک از این آثار، به مطالعه در مآخذ و مشابهات قصهٔ «سلیمان و مرد گریزان از عزرائیل» و بیان جهات هنرمندی مولانا در پردازش این حکایت، توجه خاص نشان نداده‌اند.

۳-تحلیل و مقایسهٔ روایت‌ها براساس عناصر داستانی

۳-۱- آغاز داستان

یکی از تکنیک‌های روایی مؤثر در تأثیرگذاری یک داستان، چگونگی آغاز آن است. «آغاز مناسب» می‌تواند خواننده را از ابتدا با داستان همراه نماید و به تداوم خواندن داستان و همدلی با قصه و قصه‌پرداز مشتاق سازد، برعکس، «آغاز نامطلوب» از میان رفتن اشتیاق خواننده و احیاناً بروز حس انکارِ وی را در پی خواهد داشت. وضعیت آغازین داستان باید دارای نوعی صراحت باشد تا گسترش آن امکان‌پذیر گردد، وگرنه داستانی در میان نخواهد بود (کِنی، ۱۳۸۰: ۲۷). هر داستان براساس ذوق نویسنده‌اش می‌تواند به شیوه‌های گوناگونی چون حادثه، گفتگو، بحران، مقدمه‌چینی و یا مواردی از این قبیل آغاز شود. آنچه مهم است، هنرمندی قصه‌گوست در گزینش بهترین آغاز با توجه به ساختار و محتوای روایت.

Archive of SID
www.SID.ir

از میان روایات مذکور، در چهار روایتِ *حلیة‌الاولیا*، *احیاء علوم‌الدین*، *روض‌الجنان* و *تفسیر گازُر*، داستان با معرفی راوی و مقدمه‌چینی کوتاه آغاز می‌شود:

حلیة‌الاولیا: حدثنا ابوبکربن مالک ثنا عبدالله بن احمد... (اصبهانی، بی‌تا: ۴/ ۱۱۸).

احیاءالعلوم: و اعمش روایت کرد از خیثمه که ... (غزالی، ۱۳۸۶: ۸۲۷).

روض‌الجنان: شهر بن حوشب گفت: ... (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ۱۵/ ۳۱۶).

تفسیر گازُر: شهر بن حوشب گفت: ... (جرجانی، ۱۳۳۷: ۷/ ۲۸۴).

این نوع آغاز، نشانهٔ عینی[1] بودن روایات مذکور و مشابهت آنها با روایات واقعی-تاریخی است.(۳) با توجه به معرفی راوی، مخاطب این روایت‌ها از همان آغاز درمی‌یابد که با روایتی تاریخی یا نیمه‌تاریخی روبه‌روست که بیش از آنکه به دنبال جذب مخاطب و جلب همدلی و همراهی او باشد، در پی اطلاع‌رسانی و ارائهٔ گزارش خویش است. این امر موجب فاصله‌گرفتن روایت از داستان و نزدیکی هرچه بیشتر آن به «تاریخ» می‌گردد. البته واژهٔ تاریخ از سویی می‌تواند به معنای «چیزهایی که رخ داده‌اند» باشد و از سوی دیگر، به معنی «روایتِ ثبت‌شدهٔ اموری که فرض شده‌است رخ داده‌اند». یعنی تاریخ هم می‌تواند به معنای رخدادهای گذشته باشد و هم قصهٔ این رخدادها. اما در هر حال، امر واقع اگر می‌خواهد باقی بماند، باید داستان شود (اسکولز، ۱۳۸۷: ۵).

در روایاتِ *نصیحة‌الملوک*، *کشف‌الاسرار*، *عجایب‌المخلوقات* و *جوامع‌الحکایات*، روایات با عباراتِ کلیشه‌ای همچون «روایت کنند که» و «آورده‌اند که» آغاز می‌شوند و پس از آن، مقدمه‌چینی مختصری برای ورود به اصل داستان ارائه می‌گردد. درواقع این چهار روایت، شکل تکامل‌یافته‌تری از روایات داستانی هستند و گزاره‌های روایی[2] مانند «آورده‌اند که» و «روایت کنند که»، بیانگر خروج تدریجی از پوستهٔ روایت تاریخی و تبدیل آن به روایت داستانی‌اند؛ طبعاً مخاطب در برخورد با این روایات بیش از نمونه‌های پیشین به همراه شدن با داستان اشتیاق دارد. آغاز این روایت‌ها و به دنبالِ آن مقدمه‌چینی کوتاه برای آگاهی خواننده، گویای این حقیقت است که مخاطب، دیگر با یک داستان دینی یا تاریخی صِرف روبه‌رو نیست، بلکه داستانی با بن‌مایه‌های تاریخی و

1. objective
2. narrative proposition

www.SID.ir

دینی پیش روی دارد که اگرچه در سطوح پایین روایی قرار دارند، تا حدودی توانسته‌اند خود را از عینی بودن رها و به ذهنی شدن نزدیک سازند.

الهی‌نامهٔ عطار با واژهٔ «شنیدم» در مصرع اول آغاز می‌شود. این گزارهٔ روایی اگرچه به نمونه‌های پیشین شبیه است، در پیوند با ادامهٔ داستان و مقدمه‌چینی مختصری که سرشار از جنبه‌های داستانی است، از صورت کلیشه خارج شده و با داستان پیوند می‌یابد. گفتنی است که واژهٔ «شنیدم» در مقایسه با دو گزارهٔ «آورده‌اند که» و «روایت می‌کنند که»، مفهومی عام‌تر و بُعد داستانی قوی‌تری دارد. افزون بر اینکه موسیقی شعر و ضرورت‌های وزنی هم در انتخاب واژگان بی‌تأثیر نیستند و عطار در انتخاب آنها به جنبه‌های روایی بی‌توجه نبوده‌است:

شنیدم من که عزرائیل جان‌سوز در ایوان سلیمان رفت یک روز
(عطار نیشابوری، ۱۳۶۴: ۸۱)

روایت *بُستان‌العارفین*، در مقایسه با نمونه‌های پیشین، آغاز روایی مناسب‌تری دارد. این داستان، بدون ذکر راوی و با مقدمه‌چینی مختصری که دربر دارندهٔ معرفی اشخاص است، آغاز می‌شود: «سلیمان پیغامبر را علیه‌السّلام، دوستی بود. روزی به نزدیک سلیمان علیه‌السلام درآمد...» (طبسی نیشابوری، ۱۳۵۴: ۳۴۴). با چنین آغازی مخاطب درمی‌یابد که دیگر نه با یک گزارش دینی یا تاریخی که هدفش اطلاع‌رسانی صرف است، بلکه با روایتی داستانی روبه‌روست. اولین چیزی که مخاطب با آن برخورد می‌کند، تصویر ساده‌ای از داستان با حضور دو نفر از شخصیت‌های اصلی آن است. مخاطب بدون واسطه‌ای همچون نام راوی یا عباراتی چون «آورده‌اند که»، وارد داستان می‌شود. با این‌همه، بدیهی است که روایت *بُستان‌العارفین* به‌عنوان قدیمی‌ترین روایت یافته‌شده، فاصلهٔ زیادی تا تبدیل به یک متن روایی صِرف با تکنیک‌های داستانی دارد.

روایت *اسکندرنامه* با سخنان راوی- که خود از اشخاص داستان نیز هست- آغاز می‌شود: «یکی از دانایان چین حاضر بود و به دین داوود بود علیه‌السلام. گفت: ای شهریار جهان تو در این دل مبند که این علم الا خدای عز و جل کس نداند که من روزی در خدمت سلیمان علیه‌السلام نشسته بودم...» (کالیستنس دروغین، ۱۳۴۳: ۲۸۸-۲۷۷). در این روایت، مخاطب نه با یک راویِ غایب، بلکه با یکی از شخصیت‌های حاضر در

Archive of SID

www.SID.ir

داستان در مقام راوی روبه‌روست. راوی در متن ماجرا حاضر است و حوادث داستان را زیرنظر دارد؛ او راوی دیده‌های خویش است نه شنیده‌هایش، و این امر، اطمینان مخاطب را در باور حادثه (باورپذیری روایت) افزون می‌سازد. از سویی، روایت از همان آغاز با نتیجه‌گیری همراه است و شخصیت داستان پیش از شرح ماجرا نتیجه را برای خواننده آشکار می‌کند. البته حضور شخصیتی که نقش اساسی در داستان ایفا نمی‌کند نیز امتیاز داستانی برای آغاز روایت محسوب نمی‌شود. اما روایت *مثنوی* چنین آغاز می‌شود:

زادمردی چاشتگاهی در رسید — در سَراعدل سلیمان در دوید
رویش از غم زرد و هر دو لب کبود — پس سلیمان گفتش ای خواجه چه بود
(مولوی، ۱۳۸۷: ۱/ ۹۵۷-۹۵۶)

روایت *مثنوی* با حادثه آغاز می‌گردد؛ هم از این‌رو، خواننده از آغاز با تصویر و نمایش روبه‌روست. این نوع آغاز، بهترین شیوه برای شروع یک داستان است، زیرا هر شروع جذاب و گیرا باید سه کار انجام دهد: مهم‌ترین آنها این است که داستان را پیش ببرد و نشان دهد که چه نوع داستانی خواهد بود؛ دومین کار این است که شخصیت اصلی را معرفی و شخصیت‌پردازی کند و سومین کار جلب علاقهٔ خواننده به خواندن بقیهٔ داستان است. عملی نمایشی یا کشمکشی ذاتی که با آنچه بعداً رخ می‌دهد تناسب داشته باشد، بهترین آغاز برای تأمین هر سه هدف مورد نظر است (دیبل، ۱۳۸۷: ۴۰). به این ترتیب، وصف مردی هراسان که به سرای سلیمان پناه برده‌است، آغازی بسیار مناسب محسوب می‌شود؛ ضمن اینکه سؤالاتی چون «چرا سوی سرای سلیمان دویده؟»، «چرا هراسان؟» و «چه اتفاقی رخ داده‌است؟» نیز ذهن خواننده را درگیر می‌سازد و او برای پاسخِ پرسش‌ها و ابهامات ذهنی‌اش، بی‌صبرانه در انتظار ادامهٔ داستان است. بنابراین آغاز حکایت در *مثنوی*، آغازی کاملاً داستانی است که راهی جز همراهی مخاطب، آن هم از روی اشتیاق و نه به‌اجبار، باقی نمی‌گذارد.

یکی از شیوه‌های روایی داستان که در همراه ساختنِ مخاطب بسیار مؤثر است، برانگیختن حس کنجکاوی و قرار دادن او در حالت تعلیق و انتظار است؛ شیوه‌ای که مولانا در *مثنوی*، به‌ویژه با تداعی اندیشه و شیوهٔ قصه‌درقصه بسیار از آن استفاده کرده‌است. شیوه‌های ایجاد شک و انتظار از سادگی به پیچیدگی سیر می‌کند؛ یعنی

Archive of SID

www.SID.ir

نه‌تنها از طریق حوادث ظاهری، بلکه از راه مسائل روانی و یا نکات اخلاقی نیز می‌توان شک و انتظار ایجاد کرد. ایجاد وقایع غیرعادی که خواننده دربارهٔ آنها توضیح بخواهد، از شیوه‌های ایجاد تعلیق و انتظار در داستان است (پرین، ۱۳۸۷: ۳۵). در روایات پیشین، خواننده یا در انتظار سخنان راوی باقی می‌ماند و یا با تصویری دور از هیجان و بدون ابهام مواجه می‌شد، اما مولانا از همان آغاز و بدون هیچ مقدمه‌ای، تصویر یکی از شخصیت‌های اصلی داستان را در شمایلی وحشت‌زده و درحالی‌که به دیگر شخصیت داستان پناه آورده، به تصویر کشیده‌است. مخاطب، هیچ آگاهی و زمینهٔ قبلی از داستان ندارد، شخصیت‌ها را نمی‌شناسد و ناگهان با حادثه روبه‌رو می‌شود. او خود را بدون واسطه در متن ماجرا می‌یابد و از این‌رو، دیگر خود را نه برای شنیدن داستان یا دیدن نمایش، بلکه برای همراهی با شخصیت داستان آماده می‌کند. این از هنرمندی‌های شگرف مولاناست که از همان آغاز، مخاطب را جذب می‌کند و داستان خویش را به صحنه‌ای نمایشی تبدیل می‌سازد که هر مخاطبی، با اشتیاق خواستار حضور در آن و همراهی با نقش‌های اصلی آن می‌شود.

۳-۲- گفتگو

یکی دیگر از مهم‌ترین عناصر داستانی و در حقیقت یکی از عناصر کلیدی که در همهٔ روایات مذکور وجود دارد، گفتگوست. برای گفتگو، تعاریف فراوانی در فرهنگ‌های ادبی ارائه داده‌اند: «صحبتی را که در میان شخصیت‌ها یا به‌طور گسترده‌تر در افکار شخصیت واحدی در هر کار ادبی صورت می‌گیرد، گفتگو می‌نامند» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۶۶). خواننده، پیوسته منتظر گفتگو است. او حتی بعضی بندهای توصیفی و روایتی را رد می‌کند تا به گفتگو برسد و وقتی گفتگو نیاز او را برآورده نکند، از کل کار دلزده می‌شود (نوبل، ۱۳۸۵: ۲۶). به همین دلیل این عنصر از عناصر بسیار مهم در متن داستان است. نویسندگان از دو گونه گفتگو در داستان‌های خود استفاده می‌کنند؛ گفتگویی که فکر و اندیشه را مستقیماً ارائه می‌کند و گفتگویی که بیشتر جنبهٔ نمایشی دارد و افکار و اندیشه‌ها و منظور نویسنده را غیرمستقیم بیان می‌کند و خواننده باید به حدس و گمان منظور نویسنده را در طی گفتگو دریابد (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۷۸). علاوه‌بر این، گفتگو یکی

Archive of SID

www.SID.ir

از راه‌های رساندن اطلاعات به خواننده است که می‌تواند تنش‌های عاطفی ویژه‌ای را هم که شخصیت در یک وضعیت ویژه تجربه می‌کند، آشکار کند و هر صحبت جدید، پیرنگ را یک گام پیش می‌برد (کنی، ۱۳۸۰: ۱۴۲). این عنصر در اغلب روایت‌های یادشده از همان آغاز با پرسشِ «همنشین»، «جوان»، «ندیم»، «پیرمرد» و... از هویت ملک‌الموت آغاز می‌شود و با گفتگو میان عزرائیل و سلیمان پایان می‌یابد. اما نکتهٔ قابل‌توجه و وجه تمایز میان روایات، توجه به جزئیات گفتگوهاست که در ادامه به چگونگی آن اشاره می‌شود.

در روایت *نصیحة‌الملوک*، گفتگو اگرچه نقشی ساختاری ایفا می‌کند و حذف آن، پیکرهٔ داستان را بر هم می‌ریزد، اما از منظر روایی، بیش از آنکه بر محتوای داستانی روایت تکیه داشته باشد، برگزارش تاریخی و بن‌مایه‌های دینی استوار است. درواقع گفتگو وسیله‌ای است برای شرح ماجرا تا گزارشی قابل قبول از آن ارائه شود. راوی به‌جای آنکه در پی استفاده از تکنیک‌های روایی و یا دخل و تصرف‌های داستانی باشد، در پی آن است که شنیده‌ها یا خوانده‌های خویش را تا سرحد امکان به اصل روایت شبیه سازد.

گفتگوهای کوتاه، تکرار عبارتِ «گفت»، پرسش و پاسخ‌های صِرف و مطالبی از این دست، حاصل رویکردی است که در بالا به آن اشاره شد. عبارت «روایت کنند که» در آغاز داستان، خود گویای گرایش دینی و تاریخی راوی است. این نکته جز در سه روایتِ *بستان‌العارفین*، *الهی‌نامه* و *مثنوی*، در دیگر روایات نیز مشهود است، چراکه این روایات نیز با گزارهٔ «آورده‌اند که» و یا معرفی راوی تاریخی آغاز می‌شوند. گفتگوها از همان آغاز از زبان راوی بیان می‌گردند و آنچه در ورای آنها نهفته است، اندیشه و نگاه راوی است، نه افکار و احساس شخصیت داستان؛ اما در ورای گفتگوهای سه روایت *الهی‌نامه*، *بستان‌العارفین* و *مثنوی*، لحن و صدای شخصیت داستان تا حدود زیادی احساس می‌شود. گویی حضور اشخاص و تأثیر گفتگوهایشان در روند داستان، پررنگ‌تر است و حذف آن به پیکرهٔ داستان آسیب می‌رساند. این عنصرِ مهم، به‌ویژه در روایت *مثنوی* بسیار مورد توجه است.

داستان *مثنوی* با مقدمه‌ای کوتاه مبنی‌بر ورودِ ناگهانی مردی ترسان در چاشتگاه به قصر سلیمان آغاز می‌شود. ابتدای گفتگو با تعجب سلیمان از پریشانی مرد و جویا شدن

Archive of SID

www.SID.ir

از علت آن همراه است. مرد، سلیمان را از چگونگی ماجرا آگاه می‌کند و خواستار نجات خود به مدد باد و به فرمان او می‌شود. این گفتگو پس از آنکه ملک‌الموت وارد سرای سلیمان می‌شود، میان سلیمان و وی ادامه می‌یابد. درواقع بلافاصله پس از تصویری که از حادثه نمایان شده‌است، داستان بر گفتگو بنا می‌شود و حوادث و چگونگی شکل‌گیری آنها و حتی شناسایی و معرفی شخصیت‌ها در قالب همین گفتگوها آشکار می‌گردد. گفتار شخصیت به‌واسطهٔ محتوا و شکل خود، چه در مکالمه و چه در ذهن، نشانه‌ای از خصلت یا خصلت‌های شخصیت به شمار می‌آید (ریمون -کنان، ۱۳۸۷: ۸۸). این گفتگوها هستند که داستان را همچون تصویر زنده‌ای برای خواننده نمایان می‌سازند. یکی از ساده‌ترین روش‌ها، خلق شخصیت از طریق گفتگو و مکالمه است. در این شیوهٔ کارآمد، بسیاری از شخصیت‌های داستانی چون همهٔ انسان‌ها ناخواسته گوشه‌هایی از شخصیت پیچیدهٔ خود را هویدا می‌سازند و خواننده در این مرحله چون از بالا به آنها نگاه می‌کند، به‌راحتی می‌تواند از میان صحبت‌های آنها به درونشان پی‌ببرد (پارسی‌نژاد، ۱۳۷۸: ۱۰۱). این جنبه از گفتگو از ویژگی‌های شاهکارهای ادبی است. در این آثار، گفتگو، صحبت‌های رد و بدل شده میان شخصیت‌ها را ارائه می‌کند تا فعل و انفعال افکار و ویژگی‌های روحی و خلقی افراد را نشان دهد (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۷۲). این خصایص را می‌توان در روایت *مثنوی* و در خلال گفتگوی شخصیت‌ها یافت، اما در روایت‌های دیگر بسیار کم‌رنگ است و خواننده از خلال گفتگوها به خبر می‌رسد، نه تصویر. برای مثال در ترجمهٔ *احیاء علوم‌الدین* جمله‌های کوتاه و تکرار پیاپی عبارت «گفت»، گویای غلبهٔ حالت گزارشی بر روایت است و پیداست که جنبهٔ اطلاع‌رسانی گفتگوها بر جنبهٔ داستانی آنها غلبه دارد.

نکتهٔ دیگری که در بحث از گفتگو باید به آن پرداخت، حجمِ گفتگوها در این روایت‌هاست. در برخی از روایت‌ها، گفتگو به یک یا دو جملهٔ کوتاه ختم می‌شود و اطلاعات اندکی از شرح ماجرا به مخاطب ارائه می‌گردد، حال آنکه برخی گفتگوها دامنهٔ وسیع‌تری یافته و ماجرا با ذکر جزئیات بیشتری شرح می‌شود. برای روشن‌تر شدن این موضوع، گفتگوی دوم یا پرسش و پاسخ سلیمان و عزرائیل دربارهٔ دلیل تیز نگریستن وی در هم‌نشین سلیمان را بررسی می‌کنیم.

در حکایاتی که جنبهٔ تاریخی یا دینی آنها برتری دارد، گفتگوی فوق به توضیحات مختصری محدود می‌شود. مثلاً در *حلیة‌الاولیا*، *نصیحة‌الملوک*، *احیاء علوم‌الدین*،

www.SID.ir

روض‌الجنان و *تفسیر گازُر*، عزرائیل فقط از شگفت‌زدگی خود به سبب حضور ندیم در نزد سلیمان سخن می‌گوید و از مسافت طولانی و آگاهی از چگونگی انتقال ندیم به محل مرگ (هندوستان) حرفی به میان نمی‌آید. در روایات *کشف‌الاسرار*، *عجایب‌المخلوقات* و *جوامع‌الحکایات* این گفتگو با اشاره‌ای به بُعد مسافت، اندکی افزون می‌شود و مخاطب درمی‌یابد که این فاصلهٔ عظیم، سبب حیرت ملک‌الموت و نگریستن خاص او در همنشین سلیمان گشته‌است.

اما در *بُستان‌العارفین*، *الهی‌نامه* و *مثنوی* مولانا، گفتگوی سلیمان و عزرائیل دامنه‌ای وسیع‌تر می‌یابد. در *الهی‌نامه*، عزرائیل با برشمردن دلیل تعجبش از حضور مرد در نزد سلیمان و مسافت بسیار میان پارس و هندوستان، از آگاهی خویش دربارهٔ عامل انتقال وی به هندوستان (میغ) نیز یاد می‌کند و به این ترتیب، مخاطب از جزئیات بیشتری آگاه می‌شود. در *بُستان‌العارفین* که البته تفاوت‌هایی با دیگر روایات دارد، عزرائیل ابتدا برای سلیمان به‌واسطهٔ مرگ دوستش از خدا طلب پاداش می‌کند؛ سلیمان اندوهناک می‌شود و پس از آن عزرائیل علت تعجب و بُعد مسافت و آگاهی‌اش از فرمان سلیمان به باد را بیان می‌دارد.

از برجسته‌ترین اختلاف‌های بیان مولوی با دیگران در شیوهٔ استفاده از داستان و حکایت‌های مندرج در آن، گفتگوهای طولانی است که او در میان شخصیت‌ها برقرار می‌کند تا از این طریق آرا و اندیشه‌های خود و دیگران را بیان کند (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۳۲۶). در این حکایت که جنبهٔ داستانی آن بر دیگر روایات برتری دارد، سلیمان ابتدا دلیل خشم عزرائیل را جویا می‌شود و عزرائیل در پاسخ، ضمن انکار خشم، نگاه خویش را تعجب‌آمیز می‌داند و به شرح ماوقع می‌پردازد. لحن سخنان عزرائیل نیز کاملاً شبیه لحنِ شخصیت‌های روایی تأثیرگذار در سیر داستان است.

نکتهٔ مهم دیگری که در ارتباط با گفتگو باید به آن توجه کرد، محتوای گفتگوهاست؛ به‌ویژه اینکه از این طریق می‌توان بر گفتمان روایت‌ها نیز دست یافت. در حکایت مورد نظر دو گفتگوی اصلی وجود دارد:

۱- گفتگوی سلیمان با مردی که از عزرائیل در هراس است؛

۲- گفتگوی سلیمان با عزرائیل.

Archive of SID

www.SID.ir

محتوای گفتگوی اول، نشان دادنِ ترس مرد از عزرائیل و درخواست رهایی از اوست و محتوای گفتگوی دوم، بیان حیرت عزرائیل و شرح ماجرا توسط او. در ضمن در خلال همین گفتگوها داستان شکل می‌گیرد و حوادث اصلی رخ می‌دهند. از ویژگی‌های مشترک روایت‌های مذکور، پرسش و پاسخ میان اشخاص داستان است و چنان‌که پیش از این اشاره شد، هر دو گفتگو با پرسش یکی از اشخاص آغاز می‌شود و با پاسخ دیگری پایان می‌یابد؛ شیوه‌ای که در *قرآن* کریم نیز سابقه دارد و بیش‌وکم در متون عرفانی، حکمی، کلامی و حتی فقهی رایج بوده‌است. در زندگی و زبان صوفی نیز، گفتگو و پرسش و پاسخ اهمیت بسیار دارد و شخصیت و جهان‌شناسی عارف و حتی موقعیت زمانی و مکانی و نگرش او بیشتر در همین گفتگوها تجلی یافته‌است (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۰۷).

با توجه به توضیح فوق می‌توان گفتمان غالب بر روایات موجود را گفتمانی عرفانی، دینی و اخلاقی دانست که البته در هریک از این روایات، با در نظر گرفتن الفاظ و خطاب اشخاص به هم، یکی از این جنبه‌ها برجسته‌تر است. برای مثال در روایاتِ *بستان‌العارفین*، *حلیة‌الاولیا* و *کشف‌الاسرار* که در آنها الفاظی چون رسول‌الله، علیه السلام، عزوجل و... به‌کار رفته یا حکایت با ذکر آیه، حدیث و عباراتی قرآنی پایان یافته‌است، باید گفتمان دینی را مسلط دانست. در روایاتی چون *الهی‌نامه* و *مثنوی* غلبهٔ گفتمان عرفانی قابل دریافت است، چراکه سخن از مضامین عرفانی چون رضا، تسلیم و وحدت در میان است که عارفان بر آنها تأکید فراوان دارند. در روایاتی هم که به راوی اشاره شده‌است، تأکید بر گفتمان تاریخی را می‌توان مورد توجه قرار داد.

یکی دیگر از نکات بسیار ظریف اما قابل تأمل، القاب و صفاتی است که شخصیت‌های داستان در میانهٔ گفتگوها خطاب به یکدیگر به‌کار می‌برند. تأکید بیشترِ ما بر واژهٔ مسلمان است. در روایت *مثنوی*، سلیمان در گفتگوی خود با عزرائیل چنین می‌گوید:

کان **مسلمان** را به خشم از بهر آن بنگریدی تا شد آواره ز خان

(مولوی، ۱۳۸۷: ۹۶۵)

تأمّل در واژهٔ مسلمان مفاهیم و جهت‌گیری‌های تازه‌ای نسبت به این روایت در ذهن برمی‌انگیزد. لحن ملامت‌بار و سرزنش‌آمیز سلیمان خطاب به عزرائیل، صورت تازه‌ای به خود می‌گیرد؛ عزرائیل نه یک ندیم خاص (پیرمرد یا جوان)، بلکه مسلمانی را به وحشت

Archive of SID

www.SID.ir

انداخته‌است. با این توضیح، خطاب سلیمان به وی، خطاب یک رهبر دینی در حمایت از فردی از جامعهٔ اوست که به سراعدل وی پناه آورده‌است. به این ترتیب، یکی از اصول و مفاهیم دینی رایج در جامعهٔ انسانی، به‌طور ضمنی و با کاربرد این واژه در داستان متجلی می‌شود.

۳-۳- شخصیت

شخصیت از مهم‌ترین عناصر روایی داستان است که با حذف او دیگر داستانی نخواهیم داشت. از این‌رو، شخصیت‌ها را باید پایه‌هایی دانست که ساختمان یک اثر داستانی بر آنها بنا می‌شود (دقیقیان، ۱۳۸۱: ۱۷). نیز شخصیت برشی است از جهانِ فضایی- زمانی‌ای که بازنموده شده، و نه چیز دیگری؛ همین‌که یک شکل زبانی ارجاع‌دهنده (اسامی خاص، بعضی زنجیره‌های اسمی و ضمایر شخصی) داخل متن و در خصوص یک موجود انسان‌گونه ظاهر شود، با شخصیت سروکار داریم (تودوروف، ۱۳۸۸: ۲۴۶). معمولاً حوادث داستان در خلال گفتگوی اشخاص داستان با هم، یا ویژگی خاصی در شخصیت اصلی داستان و یا به هر نحو از طریق اعمال اشخاص داستان شکل می‌گیرد و برای خواننده آشکار می‌شود. شخصیت، دو شاخص متنیِ[1] بنیادین دارد: توصیف مستقیم و توصیف غیرمستقیم. در تعریف مستقیم، خصلت شخصیت با یک صفت معرفی می‌شود، اما در توصیف غیرمستقیم هیچ ذکری از خصلت به میان نمی‌آید، بلکه خصلت به طرق مختلف نمایش داده می‌شود و بر خواننده است که ویژگی شخصیت را از بطن توصیف استنباط کند. توصیف مستقیم به تعمیم‌پذیری و مفهوم‌پردازی شبیه است. قیاس، محیط، کُنش، گفتار و وضعیت ظاهری از شیوه‌های توصیف غیرمستقیم‌اند (ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۸۳). به عبارت دیگر، در معرفی مستقیم شخصیت، نویسنده با شرح یا با تجزیه، می‌گوید که شخصیت او چگونه آدمی است، اما در معرفی غیرمستقیم، نویسنده با عمل داستانی شخصیت را معرفی می‌کند. یعنی خواننده از طریق افکار، گفتگوها و یا اعمال خود شخصیت، او را می‌شناسد (پرین، ۱۳۸۷: ۵۰).

در حکایت «سلیمان و مرد گریزان از عزرائیل» سه شخصیت اصلی وجود دارد که در عنوان داستان بدان‌ها تصریح شده‌است: سلیمان؛ مردی که می‌ترسید (ندیم، دوست،

1. textual index

www.SID.ir

همنشین، جوان و...)؛ و عزرائیل. یکی از امتیازات روایت مذکور، شخصیت‌های آن است که به نحوی زیبا در پیوند با موضوع داستان انتخاب شده‌اند. سلیمان مظهرِ سلطنت دینی و قدرت دنیایی است و در عینِ برخورداری از موهبت فهم زبان حیوانات و علم به اسرار موجودات، در مقابل تقدیر ازلی و مرگ مقدر ناتوان جلوه می‌کند و تدبیر وی برای یاری مردی که به او پناه برده‌است، بی‌ثمر می‌ماند. عزرائیل در مقام فرشته‌ای برگزیده و پیام‌آور مرگ بندگان، در برابر تلاش انسان برای فرار از تقدیر خویش، و دوری وی از محل تحقق مشیت الهی، شگفت‌زده می‌گردد. وی بی‌هیچ قدرت تصرّفی فقط مأمور اجرای حکم الهی است. و «مرد گریزان» نیز که اشرف مخلوقات است، اندیشهٔ فرار از تقدیر الهی را در سر می‌پروراند، بی‌خبر از آنکه همین اندیشه و تحقق آن، سبب مرگ او می‌شود. بدین ترتیب، تقابل و تناسب زیبای این سه شخصیت، جلوه‌های زیبا و ماندگاری را در داستان رقم می‌زند و در تکامل جهان مفهومی متن، مؤثر می‌افتد.

نکته‌ای که در همین آغاز باید به آن اشاره داشت، نوعی[1] بودن اشخاص در داستان‌های کهن است که نمونه‌ای هستند برای امثال خود. برای آفریدن چنین شخصیتی باید حقیقت را از چند نمونهٔ واقعی و زنده گرفت و با هنرمندی در هم آمیخت تا شخصیت نوعی موردنظر آفریده شود (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۰۱). در این حکایت نیز با تیپ‌های شخصیتی روبه‌رو هستیم و اگر تسامحاً از اصطلاح شخصیت استفاده می‌شود، به خاطر هماهنگی با دیگر عناصر داستان است. درواقع اشخاص این حکایت در همهٔ روایات، تیپ محسوب می‌شوند، چراکه اعمال و کنش‌های آنان، یادآور طبقه‌ای از مردم در ذهن خواننده است.

در روایت‌هایی که جنبهٔ تاریخی یا دینی‌شان بر جنبهٔ روایی آنها برتری دارد، شخصیت‌های داستان در حد گزارشگران داستان باقی می‌مانند و مخاطب حس همراهی با آنها را ندارد. گویی اشخاص فقط راویانی هستند که می‌گویند تا شنیده شوند، نه بازیگرانی که عمل می‌کنند تا دیده شوند. درواقع در روایت‌هایی که جنبهٔ روایی‌شان در پوشش تاریخ و دین قرار می‌گیرد، شخصیت‌ها نقش کم‌رنگ‌تری در سیر داستان ایفا می‌کنند و در ورای آنها اندیشهٔ قصه‌پرداز و راوی حس می‌شود، اما در روایت‌هایی که

1. typic

www.SID.ir

جنبهٔ داستانی آنها برتری دارد، احساس و اندیشهٔ شخصیت داستان در ورای گفتگـوی او نهفته است.

در روایت *حلیةالاولیا*، *احیاء علوم‌الدین*، *روض‌الجنان* و *تفسـیر گـازُر* کـه از آغـاز نـامِ راوی (شهر بن حوشَب) درج می‌شود، شخصیت در مقام یکی از عناصر روایی بسیار مهم، در ورای روایت تاریخی پنهان می‌گردد. گـویی اشـخاص فقـط وسـیله‌ای هسـتند بـرای مستند ساختن کلام راوی. به همین دلیل، اعمال و گفته‌های آنها از گزاره‌های دراماتیک خالی است و عنصری تاریخی به شمار می‌رود نه روایی. در روایاتی چون *نصیحـةالملـوک*، *کشف الاسرار*، *عجایب‌المخلوقات* و *جوامع‌الحکایات* که تکامل‌یافته‌تر هستند، گزاره‌هایی مانند «آورده‌اند که» و «روایت کرده‌اند که» همچون کلیشه‌هایی بیانگر خروج تدریجی از پوستهٔ تاریخی و تبدیل به روایت داستانی‌اند و از این‌رو، شخصیت‌ها نـه بـه عنـوان شـاهدی بـر صحت گفته‌های راوی یا گزاره‌های تاریخی، بلکه در حکم عوامل و عناصر روایی - هرچنـد کم‌رنگ- مخاطب را با خود همـراه مـی‌سـازند. در روایـت‌هـای *الهـی‌نامـه*، *اسـکندرنامـه*، *بُستان‌العارفین* و *مثنوی* که داستان بدون ذکر راوی آغـاز مـی‌شـود، مخاطـب از ابتـدا بـا اشخاص داستان و گفتگوهایشان اُنس می‌گیرد و از محدودهٔ گزارش تاریخی دور می‌شود.

در روایت *الهی‌نامه* که در پایان به نتیجه‌گیری نیز ختم می‌شود، ورود عزرائیل به قصـر سلیمان و ترس جوان از همان ابتدا مخاطب را در ارتباط با وقوع حادثه‌ای نزدیک با خـود همراه می‌سازد؛ هرچند کاربرد واژهٔ «شنیدم» در مصراع اول، انـدکی از تأثیرگـذاری قصـه می‌کاهد و آن را به روایت‌هایی چون روایـت *نصیحـةالملـوک* نزدیـک مـی‌سـازد. روایـت *بُستان‌العارفین* نیز دارای خصلت‌های روایی نسبتاً قابل‌تـوجهی دربـارهٔ شخصـیت‌هاسـت. ترس جوان، غم سلیمان و شگفتی عزرائیل از طریق کنشِ شخصیت‌ها به شیوه‌ای اگرچـه ضعیف به خواننده انتقال می‌یابد و او را با خود همراه می‌سازد. در روایت *اسکندرنامه* نیز که راوی خود از اشخاص داستان و شاهد ماجراست، جنبهٔ روایی شخصیت‌ها افزون می‌گردد.

در *مثنوی* آغاز داستان کاملاً به شیوهٔ داستانی و با وصف صحنهٔ ورود مردی هراسـان به بارگاه سلیمان آغاز می‌شود. به این نحو خواننده از ابتـدا بـا بحـران روحـی شخصـیت همراه می‌شود و برای پی بردن به علت آن و یا راه حلی برای آن، به دنبال کردن داستان مشتاق می‌شود. در روایت مثنوی، رفتار و حرکتِ اشخاص به نحو بارزی نمایانگر اندیشـه

Archive of SID

www.SID.ir

و احوال آنهاست و راوی یا هیچ فرد دیگری از خارج به شرح اندیشه‌هایشان نمی‌پردازد. این امر از ویژگی‌های مثبت یک داستان است، زیرا خواننده می‌خواهد به‌طور مستقیم و غیرمستقیم بشنود و ببیند و تنها وقتی داستان موفق است که شخصیت‌هایش نمایشی شوند و نویسندهٔ موفق، بیشتر تکیه‌اش بر معرفی غیرمستقیم شخصیت‌هاست (پرین، ۱۳۸۷: ۵۱).

از نکته‌های دیگر در زمینه شخصیت‌پردازی مولانا، دقت و توجه وی به روان‌شناسی شخصیت‌ها و توصیف احوال درونی آنان به اقتضای موقعیت و مقامشان و به‌خصوص تأثیر این مقام و موقعیت و احوال مختلف بر شیوهٔ سخن گفتن آنان است (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۳۴۰). مردی که از عزرائیل می‌گریزد و خواستار رهایی از او می‌شود، شخصیتی است دلبستهٔ زندگی و هراسان از مرگ که هنوز به باور قطعی بودن حکم الهی نرسیده است. درواقع می‌توان او را یک شخصیت نمادین و نمایندهٔ انسان‌هایی از این سِنخ به‌شمار آورد. این شخصیت، نویسنده را قادر می‌سازد مفاهیم اخلاقی یا کیفیت‌های روحی و روشنفکرانه را به قالب عمل درآورد؛ او کسی است که حاصل جمع اعمال و گفتارش، خواننده را به چیزی بیشتر از خودش راهنمایی می‌کند (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۰۷).

در روایت *مثنوی* پاره‌های داستان و به دنبال آن جایگاه اشخاص تا حدودی دگرگون می‌شوند، چراکه سیر ماجرا در روایاتِ دیگر از نظم مشترکی برخوردار است و داستان با نگریستن عزرائیل و ترسیدنِ مرد آغاز می‌شود، ولی در روایت *مثنوی* ابتدا از ترس و نگرانی جوان (شخصیت اصلی حکایت) صحبت می‌شود، بی‌آنکه توضیحی دربارهٔ دلیل آن بیان شده باشد. در این روایت، برخلاف دیگر روایات، جوان از ابتدا ملک‌الموت را می‌شناسد، در نتیجه پرسش و پاسخِ او و سلیمان در این زمینه -که در تمام روایات پیش و پس از آن درج شده‌است- حذف می‌شود، بلکه این‌بار سلیمان از دلیل آشفتگی مرد می‌پرسد. البته مولوی حتی وقتی حکایت‌ها را با افزایش گفتگوها و توصیف حالات و افعال شخصیت‌ها به چند برابر روایت مأخذ می‌رساند، این افزایش‌ها از نوع اطناب ممل نیست، بلکه به منظور جذاب کردن حکایت است (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۳۱۴).

در روایت مولانا مرد جوان آغازگر داستان است و عزرائیل آخرین کسی است که وارد ماجرا می‌شود، آن هم با وصف جوان، نه با حضور عزرائیل در داستان. به این ترتیب، جایگاه حضور افراد در *مثنوی* هم متفاوت می‌شود و در کل به شخصیت‌ها به عنوان یک

Archive of SID

www.SID.ir

عنصر روایی مهم بیش از دیگر روایت‌ها توجه می‌شود، به نحوی که حذف آنها به‌ویژه با توجه به نبود راوی، پیکرهٔ داستان را بر هم می‌ریزد.

۳-۴- مایه‌های عاطفی و عناصر دراماتیک

از دیگر وجوه تمایز روایت‌های مذکور توجه به جزئیات و جنبه‌های دراماتیک در داستان‌هاست. مایه‌های عاطفی، مضامین یا نشانه‌های زبانی ندا که بارِ عاطفی و القاییِ روایت را بر دوش می‌کشند و حالت و احساسی خاص را به مخاطب القا می‌کنند، و عناصر دراماتیک، اجزایی از روایت‌اند که در به تصویر کشیدن وضعیت و حالت خاصی از اشخاص مؤثرند و موجب تقویت جنبهٔ نمایشی و حرکتی روایت می‌شوند؛ مانند «ترس مرد از عزرائیل» که در روایات مذکور با عباراتِ مختلف بیان شده‌است.(۴) مهم‌ترین عناصر دراماتیک این روایت‌ها عبارت‌اند از: خشمگین نگریستن عزرائیل، وحشت مرد از نگاه عزرائیل، اضطراب مرد از فرا رسیدن مرگ، سرزنش سلیمان عزرائیل را، و حیرت عزرائیل از حضور مرد در هند.

ازجمله مایه‌های دراماتیک در روایات مذکور، تیز نگریستن عزرائیل در ندیم سلیمان و ترس مرد از اوست که در همهٔ روایات، تقریباً یکسان درج شده‌اند، اما تأثیرگذاری آنها با توجه به فضای گفتمانی و نحوهٔ ترکیب حوادث، متفاوت جلوه‌گر شده‌است.

در روایت *نصیحة‌الملوک* که جنبهٔ تاریخی آن بر بُعد داستانی غالب است، مخاطب در برخورد با این دو جنبهٔ دراماتیک، هیچ‌گونه احساس همراهی ندارد و تنها از ماجرا آگاهی می‌یابد: «عزرائیل تیز در ندیم نگریست؛ و ندیم گفت: ترسم که مرا بخواهد بردن» (غزالی، ۱۳۶۱: ۷۳). این تصاویر در ترجمهٔ *احیاءالعلوم* بسیار ساده‌تر ارائه می‌شود: نه از چگونه نگریستن عزرائیل سخن به میان می‌آید و نه از ترس ندیم، فقط بیان می‌شود که عزرائیل چند بار در مرد می‌نگرد و مرد گمان می‌بَرَد که قصد او را داشته‌است (غزالی، ۱۳۸۶: ۴/ ۸۲۷). حتی واژهٔ ترس هم در این روایت به‌کار نرفته‌است. روایت *کشف‌الاسرار* از این منظر به *نصیحة‌الملوک* شباهت دارد. اما در روایت *الهی‌نامه* چگونگی بیان این دو تصویر، به ویژه در مورد ترسِ جوان، تأثیرگذارتر و از جنبهٔ روایی قابل توجه است: «جوان از بیم او زیر و زبر شد» (عطّار نیشابوری، ۱۳۶۴: بیت ۸۱). این توصیف سلیمان از عزرائیل که «بی‌تیغ خون می‌ریزد» نیز در برانگیختن احساس خواننده و تأثیر بیشتر بر او نقش دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

در روایت *عجایب‌المخلوقات* نیز خبررسانی بیش از تأثیرگذاری روایی و عاطفی، مورد توجه بوده‌است. در *جوامع‌الحکایات* این عناصر دراماتیک بسیار کم‌رنگ و کم‌اهمیت جلوه‌گر شده‌اند: «ملک‌الموت تیز در وی نگریست؛ آن مرد بترسید» (طوسی، ۱۳۴۵: ۲۶)؛ تنها دو جملهٔ کوتاه به بیان این حس اختصاص یافته و تأکید خاصی بر آنها نشده‌است. در *بُستان‌العارفین*، نحوهٔ ارائهٔ این دو تصویر تا حدودی متفاوت به نظر می‌آید. در این روایت بدون اشارهٔ خاصی به نگاه عزرائیل، از ترسیدن دوست سلیمان سخن به میان می‌آید و در ادامه، مایهٔ عاطفیِ «غم» که به‌واسطهٔ مرگ دوست در سلیمان بروز کرده، به روایت افزوده شده‌است. در این روایت همدلی و همراهی سلیمان با شخصیت داستان بیشتر مورد توجه است. در روایات *روض‌الجنان*، *حلیة‌الاولیا*، *اسکندرنامه* و *تفسیر گازُر* نیز توجهی به ابعاد دراماتیک داستان نشده‌است.

در روایت *مثنوی*، وصف مرد ترسان و ورود ناگهانی او به بارگاهِ سلیمان، از همان آغاز مخاطب را با حس نگرانی شخصیت همراه می‌سازد. از آنجاکه مولانا در نظم و ساختار مثنوی، به تأثرات درونی و عاطفی اشخاص نظر دارد، سعی دارد آنها را زنده و قابل قبول عرضه کند. او برای این منظور، میان اعمال، گفتار و روحیات آنان هماهنگی برقرار ساخته‌است و از این حیث، روایت او بر دیگر روایات برتری دارد. تصویری که مولانا از مایه‌های عاطفی و دراماتیک روایت مهیا می‌سازد، از ابتدا مخاطب را به این نتیجه می‌رساند که با یک داستان روبه‌روست، نه یک روایت دینی یا تاریخی. اگرچه مولانا نیز با ذکر نام سلیمان، عزرائیل، مسلمان و در اشاره به تقدیر الهی، جنبه‌های دینی و تاریخی را در داستان می‌گنجاند، این کار را چنان استادانه انجام می‌دهد که آسیبی به پیکر روایی داستان نمی‌رساند.

۳-۵- پایان داستان

همان‌گونه که آغاز مناسب از امتیازات یک روایت است، پایان مناسب در جلب رضایت خواننده اهمیت دارد. پایان تأثیرگذار، موجب تکمیل یک اثر است و جاودانگی قصه‌گو را به دنبال دارد. حتی می‌توان تأثیر پایان مطلوب را بیش از آغاز آن دانست، چراکه یک داستان حتی اگر آغاز و محتوایی بی‌نقص داشته باشد، با پایانِ ناموزون، تصویری

Archive of SID

www.SID.ir

نامطلوب در ذهن خواننده بر جا می‌گذارد. به عبارت بهتر، یک اثر زمانی کامل است و یک کُل روایی را به وجود می‌آورد که پایان داشته باشد.

پایان داستان درواقع بازگوکنندهٔ پیام نهایی و مقصود نویسنده است و درون‌مایهٔ اصیل داستان را بیان می‌کند. نتیجه، نقطهٔ پایانی داستان است که آن را به‌منزلهٔ یک کل در نظر می‌آورد. فهمیدن داستان منوط به فهم این نکته است که حوادث تبعی متوالی چگونه و چرا به این نتیجه راه برده‌اند؛ نتیجه‌ای که نباید قابل پیش‌بینی باشد، اما در هر حال باید قابل قبول و مناسب با جمیع حوادث باشد (ریکور، ۱۳۸۳: ۷۷). یک طرح خوب، وحدت هنری[1] دارد و هیچ نکته‌ای در آن بی‌ارتباط با کلیت داستان نیست، و هر جزء نقشی در القای مفهوم و هدف کلی داستان دارد (پرین، ۱۳۸۷: ۴۱). به این ترتیب پایان داستان نیز در چنین طرحی، هماهنگ و متناسب با دیگر عناصر داستان است. روایات مورد نظر را از منظر پایان می‌توان به دو گروه تقسیم کرد:

۳-۵-۱- روایت‌های فاقدِ نتیجه

این دسته شاملِ روایت‌هایی است که پس از گفتگوی پایانی (گفتگوی عزرائیل با سلیمان) به اتمام می‌رسند. در این‌گونه روایات، نویسنده، نتیجه‌گیری را با توجه به محتوا به خواننده واگذار می‌کند و انتظار ندارد که خواننده به نتیجه‌ای برسد و آگاهی او را از شرح داستان، بهترین دستاورد خویش می‌داند. از میان روایات مذکور، هفت روایت چنین پایانی دارند که با توجه به سیر تاریخی به آنها اشاره خواهد شد.

در روایتِ *حلیة‌الاولیا*، گفتگوی سلیمان با عزرائیل پایان‌بخش روایت است، بدون اینکه عبارتی به‌عنوان نتیجه‌گیری داستان آورده شود. در انتهای این روایت، عزرائیل در پاسخ به سؤال سلیمان دربارهٔ نگریستن در یکی از هم‌نشینانش، چنین می‌گوید: «کنت اعجب منه، انی امرت أن اَقبض روحه بالهند و هو عندک». با این عبارت، حکایت پایان می‌یابد و آنچه پس از آن می‌آید، ارتباطی با حکایت ندارد.

روایتِ *بُستان‌العارفین* به سخنان عزرائیل دربارهٔ قبض جان دوست سلیمان ختم می‌شود. این داستان جنبه‌های روایی قابل‌توجهی دارد و مایه‌های عاطفی آن بیش از

1. unity icartist

www.SID.ir

دیگر روایات است. داستان بدون نتیجه‌گیری و با تصویری از اندوه سلیمان در مرگ دوست خود، درحالی‌که به سخنان عزرائیل گوش فراداده‌است، پایان می‌یابد. گویی هدف اصلی قصه‌پرداز، شرح واقعه و تأثیرگذاری عاطفی بر خواننده است و در این میان، آموزه یا نکته‌ای به‌وضوح و به‌عنوان نتیجه‌گیری بیان نمی‌شود.

در روایتِ *نصیحة‌الملوک*، اگرچه مستقلاً جمله‌ای به‌عنوان نتیجه‌گیری داستان نیامده‌است، جملهٔ پایانی که از زبان عزرائیل بیان می‌شود، گویی نتیجه‌ای در خود نهفته دارد: «تا اتفاق چنان افتاد که تقدیر الهی بود» (غزالی، ۱۳۶۱: ۷۴). درواقع راوی یا قصه‌گو به‌طور ضمنی به قطعی بودن حکم الهی اشاره کرده‌است. این نوع پایان از نظر روایی قابل تأمّل است و ذهن خواننده را در واژه‌ها متمرکز می‌سازد.

روایتِ *احیاء علوم‌الدین*، با عبارت «الله اعلم» پایان می یابد (نک. غزالی، ۱۳۸۶: ۸۲۷) و همچون روایت *نصیحة‌الملوک* نتیجه‌ای مستقل ندارد. روایت به‌ظاهر بدون نتیجه‌گیری پایان می‌یابد، اما جملهٔ پایانی آن حرفی برای گفتن دارد و با اشاره به عبارتی قرآنی، بر جنبهٔ دینی روایت دلالت دارد. این نوع پایان‌بندی،[1] با عنایت به گفتمان حاکم بر داستان، قابل توجه است.

عبارت پایانیِ روایتِ *کشف‌الاسرار* چنین است: «و چنین افتاد که دیدی» (میبدی، ۱۳۸۲: ۱/ ۶۵۱). این جمله از زبان عزرائیل، خطاب به سلیمان و در پاسخ به پرسش او بیان می‌شود. شخصیت داستان در عبارتی کوتاه، تمام رخدادها را خلاصه کرده‌است. مخاطب با این جمله به آنچه پشت سر گذاشته می‌اندیشد و گویی داستان دوباره در ذهن او تداعی می‌شود. شاید راوی یا قصه‌گو با این عبارت به دنبال ایجاد فرصتی برای خواننده بوده‌است تا با مرور داستان، به نتیجه‌گیری مطلوب خویش دست یابد و یک بار به‌طور مستقل و برای دست‌یابی به نتیجه، به داستان بیندیشد. بازگشتی شبیهِ برخی فیلم‌های سینمایی که از پایان به آغاز بازمی‌گردند.

عبارت پایانی روایت *روض‌الجنان* چنین است: «ندانم تا چون رسید به مدت نزدیک آنجا» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۱: ۱۵/ ۳۱۷). عزرائیل با ابراز شگفتی و نا آگاهی از چگونگی انتقال همنشین سلیمان به هندوستان، سخنان خود را پایان می‌بخشد و با این عبارت،

1. ending

www.SID.ir

داستان هم به اتمام می‌رسد. این پایان، به‌نوعی مخاطب را با ابهام و شگفتی شخصیت همراه می‌سازد، با این تفاوت که خواننده از موضوع آگاه است. شاید این پایان، فرصت اندیشیدن بیشتر را برای خواننده فراهم می‌سازد.

عبارت پایانی روایتِ *تفسیر گازُر*، شبیه *روض‌الجنان* است: «ندانم تا چون رسید به مدتی نزدیک آنجا». در کل با توجه به متن و گزاره‌های دینی و تاریخی، به نظر می‌رسد مأخذ این روایت، روایت موجود در *روض‌الجنان* باشد و می‌توان گفت پایان این روایت و جنبه‌های مختلف آن با روایت *روض‌الجنان* یکسان است.

۳-۵-۲- روایت‌های نتیجه‌محور

روایت‌های این دسته به نتیجه‌گیری منتهی می‌شوند و راوی یا قصه‌گو، مقصود خویش را از بیان داستان اظهار می‌کند. گاهی نتیجه در پی داستان به دست می‌آید و گاه داستان از آغاز با هدف رسیدن به مقصود و اندیشه‌ای خاص در ذهن نویسنده، بیان می‌شود. اگر پایانی برای ایجاد شگفتی (یا دلایل دیگر) در اول داستان بیاید، هنگامی آن را داستانی قوی به حساب خواهیم آورد که هنگام مرور دوبارهٔ آن، منطقی و طبیعی به نظر آید (پرین، ۱۳۸۷: ۳۸). همچنین آوردن پاره‌ای از اطلاعات در ابتدا یا انتهای داستان ممکن است از بیخ و بن فرایند قرائت و نیز تفسیر نهایی داستان را تغییر دهد (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۶۳)، در ادامه به ترتیب سیر تاریخی، به این روایات اشاره می‌شود.

سه بیت پایانی روایتِ *الهی‌نامه* به نتیجه‌گیری اختصاص یافته‌است:

مُدامت این حکایت حسب حال است — که از حُکم ازل گشتن محال است
چه برخیزد ز تدبیری که کردند — که ناکام است تقدیری که کردند
همی از نقطهٔ تقدیر اول — نگه می‌کن مشو در کار احول

(عطار نیشابوری، ۱۳۶۴: ۸۱)

این روایت در *الهی‌نامه* به دنبال اشعاری آمده‌است که بر قطعی بودن حکم مرگ تأکید دارند و بیت آخر آن چنین است:

اگر مرگ تو در بابل نبودی — ترا این آرزو در دل نبودی

(همان)

Archive of SID

www.SID.ir

درواقع روایت و نتیجه‌گیری آن به دنبال مباحث پیشین بیان می‌شود و عطار برای رسیدن به مقصود و معنای مورد نظر خویش، این روایت را برگزیده‌است. روایت *الهی‌نامه* در کل جنبه‌های روایی و تکنیک‌های داستانی خوبی دارد. از همان آغاز، تقابل جوان و مرگ، فضای دلگیر خاصی را در عمق داستان و موسیقی شعر پنهان می‌سازد. ترس این جوان از مرگ، غم‌انگیزتر از نمونه‌های پیشین است، چراکه در دیگر روایات، مردی که از عزرائیل می‌گریزد، یا پیرمرد است یا ندیم و همنشین سلیمان، که با توجه به پادشاهی سلیمان، باید از جوانی گذشته باشد. مرگ یک جوان، بسیار بیش از مرگ پیر غم‌انگیز جلوه می‌کند. این از نکات روایی ظریف در روایت *الهی‌نامه* است. به‌کارگیری عباراتی چون «عزرائیل جان‌سوز»، «زیر و زبر شدن جوان» و «بی‌تیغ خونریز» نیز از دیگر امتیازات داستانی این روایت است.

روایتِ *عجایب‌المخلوقات*، در آغاز و پایان، نتیجه‌گیری مشخصی را دنبال می‌کند و آن، وصف عظمت و قدرت فرشتهٔ مرگ است که به فرمان خدای تعالی، قادر به قبض روح هر موجود زنده‌ای است. دقت در کل روایت، مشخص می‌سازد که فرشتهٔ مرگ از ابتدا تأثیرگذارترین و مهم‌ترین نقش داستان را بر عهده دارد. در آغاز داستان از حضور همیشگی او در نزد سلیمان چنین یاد می‌شود: «هر روز ملک‌الموت به حضرت او آمدی و در بالای سر او باستادی» (طوسی، ۱۳۴۵: ۲۶). این جمله خود ناظر بر اِشراف ملک‌الموت بر همهٔ موجودات، حتی حضرت سلیمان به عنوان یک پیامبر و پادشاه است. عبارت پایانی روایت هم چنین است: «مقصود آن است که این فرشته، عظیم است و... همهٔ عالَم، پیش وی چون طبقی نهاده است و دست وی به همه اطراف عالَم می‌رسد» (همان: ۲۷).

جملهٔ پایانی روایتِ *جوامع‌الحکایات*، چنین است: «و عالمیان بدانند که لا مَرَدَّ لِقَضائِه و لا مانِعَ لِحُکمِهِ» (عوفی، ۱۳۷۴: ب ۱۳، ق ۴). این پایان، علاوه‌بر اینکه جنبه‌های تعلیمی و گفتمان دینی را بارز می‌سازد، آشکارا با عبارتی کوتاه نتیجهٔ داستان را بیان می‌دارد. درواقع درون‌مایه و پیام نهایی داستان تغییرناپذیر بودن حکم الهی است که نویسنده در انتهای حکایت آن را مؤکد می‌کند.

حکایت «سلیمان و مرد گریزان از عزرائیل» در دفتر اول *مثنوی* و در میانهٔ داستان شیر و نخجیران آمده‌است. این شیوهٔ مرسوم مولاناست که در لابه‌لای داستان‌ها، با

Archive of SID

www.SID.ir

تداعی قصه‌ای دیگر بر انتظار خواننده برای رسیدن به سرانجام روایت اصلی می‌افزاید و اندیشه‌ای علاوه بر آنچه در روایت اصلی جاری است، به مخاطب ارائه می‌دهد و او را برای رسیدن به انتهای داستان، مشتاق‌تر می‌سازد. با توجه به این مقدمات، می‌توان گفت مولانا این روایت را از ابتدا به منظور بیان اندیشه و مقصود خویش و ارتباط دادنِ آن با داستان شیر و نخجیران ذکر می‌کند؛ هرچند برخی منتقدان برآن‌اند که «مولوی در پی ساخت جهانی از پیش سنجیده در *مثنوی* نیست، بلکه در پی بهره‌گیری از فرایند خلق جهانی است که تداعی و رخدادهای زبانیِ ناشی از ذهن آگاه و ناآگاه او قرار است پدید آورد» (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۳۲۰).

مولانا از تکنیک‌های داستانی برای تأثیرگذاری اندیشه‌های خویش بهره می‌جوید. او داستانی را که صرفاً جنبهٔ دینی یا تاریخی دارد، چنان با گزاره‌های روایی و فنون داستان‌نویسی، آراسته می‌سازد که خواننده گویی در طول داستان به نتیجه می‌رسد، بی‌آنکه حس کند ابیات پایانی روایت مستقلاً نتیجه‌گیری‌اند و جزئی از داستان نیستند. درواقع مولانا نتیجهٔ داستان را با مهارت استادانهٔ خویش به تنهٔ اصلی داستان پیوند می‌زند و هماهنگ می‌سازد. در *مثنوی*، اندیشه و داستان در هم می‌پیچد و هر یک از آنها و حتی کلمه یا عبارت و تصویری از آنها ممکن است انگیزهٔ طرح داستان یا اندیشه‌ای دیگر شود، بی‌آنکه بتوان حضور و غیبت متناوب اندیشه‌ها و قصه‌ها را تحت قاعده و ضابطه‌ای درآورد (همان: ۲۸۷):

تو همه کار جهان را همچنین — کُن قیاس و چشم بگشا و ببین
از که بگریزیم؟ از خود؟ ای محال — از که برباییم؟ از حق؟ ای وبال

(مولوی، ۱۳۸۷: ۹۷۰-۹۶۹)

در نگاه اول گویی این دو بیت پایانی، ادامهٔ سخنان عزرائیل در پاسخ به سؤال سلیمان‌اند. خواننده زمانی متوجه ورود به پایان داستان و نتیجه‌گیری می‌شود که واژهٔ آخر مصراع پایانی را با خود تکرار می‌کند. این‌گونه پایان، از تکنیک‌های روایی مناسب برای انجام روایات داستانی است که قدرت تأثیرگذاری فراوانی دارد و خواننده با رضایت آن را می‌پذیرد.

Archive of SID

www.SID.ir

روایتِ *اسکندرنامه* از همان آغاز نزد شهریار (اسکندر) روایت می‌شود و نتیجه‌گیریِ پایانی نیز در همان ابتدا برای شهریار بازگو می‌گردد: «پس بدان ای‌شهریار اسکندر که این علم به‌جز خدای تعالی کس نداند و» (کالیستنس دروغین، ۱۳۴۵: ۲۸۸). درواقع آغاز و انجام این داستان به نتیجه‌گیریِ مورد نظر راوی داستان اختصاص یافته‌است. در چنین روایاتی خواننده از ابتدا با اندیشه‌ای غالب روبه‌روست و حوادث داستان را ناخواسته با آن منطبق می‌سازد. در این نوع از روایات، استقلال اندیشه تا حدودی از خواننده سلب می‌شود؛ نه جستجویی برای یافتن نتیجه صورت می‌گیرد و نه غافلگیری‌ای از رسیدن به نتیجه در میان است. گویی همه‌چیز از ابتدا تعیین شده‌است. البته این نوع پایان برای مخاطبانی که از ابتدا به دنبال داستانی متناسب با اندیشه‌ای خاص هستند، مفید می‌نماید.

۴- نتیجه‌گیری

با توجه به جدول روایت‌شناختیِ آغاز مقاله، حکایتِ «سلیمان و مرد گریزان از عزرائیل» در همهٔ روایات دارای پایان‌بندی است؛ یعنی همه در نقطه‌ای مشخص و با حادثه‌ای معیّن پایان می‌پذیرند و در هیچ‌کدام از منابع، داستان نیمه‌کاره رها نشده‌است؛ اما همهٔ روایت‌ها دارای نتیجه‌گیری نیستند و ستون مربوط به آن در برخی از آنها خالی است.

از تحلیل و مقایسهٔ روایات مذکور می‌توان به نتایج قابل‌تأملی که در بردارندهٔ ویژگی‌های ممتاز *مثنوی* نیز هست، دست یافت. اهمّ این یافته‌ها چنین‌اند:

۱- عناصر ساختاری داستان در *مثنوی* بسیار به‌قاعده‌تر روایت‌های دیگرند. آغاز و میانه و پایان روایت در *مثنوی* کاملاً در ارتباط با هم و در جهت درون‌مایهٔ داستان حرکت می‌کند. اصطلاح ادبیات داستانی[1] بیش از همهٔ روایات با *مثنوی* مطابقت دارد و شگردهای روایی آن در جلب نظر مخاطب تأثیرگذارترند.

۲- متون نظم و نثر از جهت پرداختن به عناصر ساختاری داستان و گسترش جنبه‌های روایی آن متفاوت‌اند. در متون منثور، روایت معمولاً بدون گسترشی خاص به بیان اصل داستان اختصاص یافته‌است و افزود و کاست‌ها کمتر از نمونه‌های نظم است. همهٔ نمونه‌ها، جز *الهی‌نامه* و *مثنوی*، به نثر هستند و برتری‌های داستانی این دو روایت از

1. fiction

www.SID.ir

منظر ساختاری آشکار است. البته در این نتیجه‌گیری نباید از امکانات زبانیِ شعر، نظیر آرایه‌های ادبی و آهنگین بودن کلام، غافل بود.

۳- مقایسهٔ روایت‌ها و توجه به تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها، مأخذ بودن یکی در برابر دیگری را از یک سو، و مقدم و متأخر بودن آنها را از سویی دیگر، آشکار می‌سازد. از میان روایات موجود، *حلیة‌الاولیا* که متنی عربی با زبانی کهن و عناصر داستانی بسیار اندک است، قدیمی‌تر به نظر می‌آید. در این روایت جز ماجرای اصلی، آن هم با تأکید بر جنبه‌های دینی و تاریخی آن، نکتهٔ قابل‌توجهی وجود ندارد. البته تأخر یک روایت را نمی‌توان همیشه دلیلی بر کامل‌تر بودن آن دانست. برای مثال اگرچه روایتِ *بُستان‌العارفین*، مقدّم بر روایت *تفسیر گازُر* است، اما از جنبه‌های روایی و حوادث داستانی، برتری‌هایی دارد. تفسیر گازر از نظر زمانی متأخرتر از دیگر روایات است، اما مقایسهٔ روایات و عناصر ساختاری آنها و نیز کیفیتِ توالیِ حوادث، *اسکندرنامه* را آخرین روایت معرفی می‌کند.

۴- از آنجاکه سخن اصلی ما دربارهٔ حکایات *مثنوی* است، یافتن مآخذ این حکایات اهمیت زیادی دارد. شاید بتوان تمام روایات پیش از *مثنوی* را مأخذ مولانا در نظم این روایت دانست و چه بسا مولانا پس از مطالعهٔ دقیق روایات متقدم، به نظم این حکایت پرداخته باشد؛ به‌ویژه اینکه شخصیت‌ها، حادثهٔ اصلی و درون‌مایه، در همهٔ روایات مشترک‌اند.

۵- از تفاوت‌های بارز روایت مولانا، توجه وی به جنبه‌های داستانی است. در حکایت «سلیمان و مرد گریزان از عزرائیل»، روایتی تاریخی و دینی با داستان‌پردازی مولانا به روایتی داستانی با اشارات تاریخی و محتوای دینی تبدیل می‌شود که بیش از آنکه به دین یا تاریخ توجه کند، با حفظ امانت در بیان این دو موضوع، داستان می‌سراید.

۶- گستردگی معنا و اقناع خواننده با حفظ ساختار روایی داستان، از دیگر ویژگی‌های برجستهٔ روایت‌های *مثنوی* است که در این روایت نیز به‌وضوح قابل مشاهده است. این نکته از توانایی‌هایی شگفت‌انگیز مولانا برای یافتن وجوه تشابه و افزودن معانی جدید در روند داستان است، بی‌آنکه ساختار کلی آن را بر هم ریزد یا موجب دور ماندنِ ذهن مخاطب از مفهوم و ماجرای اصلی شود.

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌نوشت

۱- از آوردن روایت موجود در *یذکر فیه حماقة اهل اباحه* به سبب عدم دسترسی، و نیز از درج روایت *عجایب‌نامه* به دلیل یکسانی با روایت *عجایب‌المخلوقات* صرف‌نظر کرده‌ایم.

۲- در چینش حکایات، به سیر تاریخی آنها توجه شده‌است.

۳- روایات عینی به آن دسته از روایات گفته می‌شود که جنبهٔ واقعی آنها غالب است و بیشتر به گزارش و توضیح واقعیت‌ها می‌پردازند. در مقابل این نوع روایت، روایت‌های ذهنی قرار می‌گیرند که جنبهٔ تخیّلی و داستانی آنها غلبه دارد و به نمایش مسائلی ورای واقعیات عینی و تصویرسازی‌های داستانی می‌پردازند.

۴- برای اطلاع بیشتر، نک. پارسانسب، ۱۳۸۷.

منابع

ابوالفتوح رازی، حسین‌بن علی‌بن محمدبن احمد الخزاعی نیشابوری (۱۳۸۱)، *تفسیر روض‌الجنان و روح‌الجنان*، به کوشش محمدجعفر یاحقّی و محمدمهدی ناصح، مشهد: آستان قدس رضوی.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، *درآمدی برساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگه.

ـــــــــــ (۱۳۸۷)، *عناصر داستان*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

اصبهانی، حافظ‌بن نعیم (بی‌تا)، *حلیة‌الاولیاء و طبقات‌الاصفیاء*، ج ۱۰، مصر: دارالکتاب العربی.

پارسانسب، محمد (۱۳۸۷)، «تحلیلی از هفت روایت استن حنانه»، *گوهر گویا*، شمارهٔ ۲، صص ۸۴-۵۳.

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۷۸)، *ساختار و عناصر داستان*، تهران: حوزهٔ هنری.

پرین، لارنس (۱۳۸۷)، *تأملی دیگر در باب داستان*، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: سورهٔ مهر.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۷)، *در سایهٔ آفتاب*، تهران: سخن.

پیاژه، ژان (۱۳۸۵)، *ساختارگرایی*، ترجمهٔ رضا علی‌اکبرپور، تهران: کتابخانهٔ موزه و مرکز اسناد.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸)، *بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت*، ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، تهران: نی.

ـــــــــــ (۱۳۷۹)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه.

توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، *ازاشارت‌های دریا: بوطیقای روایت درمثنوی*، تهران: مروارید.

Archive of SID

www.SID.ir

جرجانی، ابوالمحاسن الحسین بن الحسن (۱۳۳۷)، *جلاءالاذهان و جلاءالاحزان*، تصحیح میرجلال‌الدین حسینی ارموی، تهران: مهرآیین.
دقیقیان، شیرین‌دخت (۱۳۸۱)، *منشأ شخصیت در ادبیات داستانی*، تهران: مؤلف.
دیبل، آنسن (۱۳۸۷)، *طرح در داستان*، ترجمهٔ مهرنوش طلائی، اهواز: رسش.
ریکور، پل (۱۳۸۳)، *زمان و حکایت*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، ج۱، تهران: گام نو.
ریمون- کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، *سرّ نی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی*، تهران: علمی.
ـــــــــــ (۱۳۷۸)، *بحر در کوزه*، تهران: علمی.
طبسی نیشابوری، محمدبن احمدبن ابی‌جعفر (۱۳۵۴)، *بُستان‌العارفین*، تصحیح محمدعلی رجائی، تهران: دانشگاه تهران.
طوسی، محمدبن محمود (۱۳۴۵)، *عجایب‌المخلوقات*، به اهتمام منوچهر ستوده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
عطارنیشابوری، فریدالدین (۱۳۶۴)، *الهی‌نامه*، تصحیح فؤاد روحانی، تهران: زوار.
عوفی، سدیدالدین (۱۳۷۴)، *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات*، به کوشش جعفر شعار، تهران: علمی.
غزالی، محمد (۱۳۶۱)، *نصیحة‌الملوک*، تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران: بابک.
ـــــــــــ (۱۳۸۶)، *احیاء علوم الدین*، ترجمهٔ مؤیدالدین محمدخوارزمی، تهران: علمی.
فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۰)، *مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، تهران: امیرکبیر.
کالیستنس دروغین (۱۳۴۳)، *اسکندرنامه*، به کوشش ایرج افشار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر آثار.
کِنی، دبیلو (۱۳۸۰)، *چگونه ادبیات داستانی را تحلیل کنیم؟*، ترجمهٔ مهرداد ترابی و محمد حنیف، تهران: زیبا.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۷)، *مثنوی معنوی*، براساس نسخهٔ نیکلسن، تهران: کاروان.
میبدی، رشیدالدین (۱۳۸۲)، *تفسیر کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار*، تهران: امیرکبیر.
میرصادقی، جمال (۱۳۸۸)، *عناصر داستان*، تهران: سخن.
نوبل، ویلیام (۱۳۸۵)، *راهنمای نگارش و گفتگو*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: سروش.

Archive of SID

www.SID.ir