فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال نهم (۱۳۸۷)، شماره ۱۷

بررسی ساختار غزلی روایی از غزلیات شمس *

شهین حقیقی[۱]
دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فارسی
دکتر کاووس حسن لی
دانشیار دانشگاه شیراز

چکیده

مولوی، همواره یکی از شاعران هنجارشکن به شمار آمده است. دامنهٔ این هنجارشکنی که اساس سبک ویژهٔ مولانا را تشکیل می‌دهد، در غزلیات شمس از دیگر آثار وی گسترده‌تر است. از این رو، شمار فراوانی از غزل‌های وی از نظر ساختار و درون مایه با دیگر غزل‌های فارسی متفاوت جلوه می‌کنند. از ویژگی های مولوی در عرصهٔ غزل پردازی، گنجاندن داستان در غزل است. گاه غزل‌های او داستانی مستقل را باز می‌گویند. در بیشتر این موارد، سروده به مثنوی مانندتر است تا غزل.

غزلی که در این پژوهش مورد بررسی قرار می گیرد در غزلیات شمس دیده می‌شود، اما از نظر شمار ابیات (٤٥ بیت) به قصیده و از نظر مضمون و محتوا، به مثنوی می‌ماند. مولوی در غزل یاد شده، از شخصیت پردازی و شیوهٔ داستان در داستان بهره جسته است. همچنین سنت شکنی‌های او در عرصهٔ داستان‌پردازی، روایت گنجانده در این سروده را به داستان‌هایی با صناعت مدرن نزدیک کرده است. از این رو، در این مقاله تلاش شده است تا افزون بر تحلیل ساختاری غزل، ساختار روایی آن نیز بررسی گردد و کارکردهای داستانی آن باز نموده شود.

کلیدواژه‌ها:

مولوی، غزلیات شمس، تحلیل ساختاری، ساختار روایی، هنجارشکنی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۸٦/۱۲/۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۱۰/۱۱

[۱]- نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول : shahin.haghighi@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

درآمد

یکی از اشعار مولوی، سروده‌ای بلند با مطلع زیر است:

آن خواجه را در کوی ما در گل فرورفته‌ست پا

با تو بگویم حال او، برخوان اذا جاءَالقضا

در این مقاله، ساختمان این سروده و نیز روایت موجود در آن بررسی می‌شود. غزل یاد شده از نظر ساختار درونی و مفاهیم مطرح شده در آن، شمار ابیات (٤٥ بیت)، وزن و موسیقی، با غزل به شکل متعارف آن متفاوت است. از همین رو می‌توان آن را نمونه‌ای برای نشان دادن گونه‌ای از سنت شکنی‌های مولوی در غزل سرایی به شمار آورد. پیش از بازشناسی ساختاری این غزل، توجه به نکات زیر شایسته است:

۱. قافیهٔ این سروده، با حرف روی«الف» و نبود ردیف، امکان بازگویی آسان تر مطالب را برای شاعر فراهم آورده است.

۲. این سروده در مجموعهٔ غزلیات شمس(غزل شمارهٔ ۲۷) آمده است. (مولوی، ۱۳۸۱، صص ٤٦-٤٧) اما طول غیر متعارف آن، شکلی قصیده‌وار به آن داده است و شیوهٔ پردازش موضوع در این شعر، به سبک مثنوی است. با این همه، این سروده نه غزل است، نه قصیده و نه مثنوی.

۳. همهٔ سروده در بیان یک مطلب محوری است و اجزای اثر در خدمت همان مطلب محوری هستند؛ عشق مجازی در خدمت عشق حقیقی است و منکرانِ این موضوع جزای انکار خود را خواهند دید.

٤. ماجراها، گفت‌وگوها و حدیث نفس‌های موجود در غزل، آن را به متنی متفاوت و به داستان‌هایی با صناعات مدرن شبیه کرده است که در جای خود، از آن سخن گفته خواهد شد. تجربه‌های شگفت انگیز و بی‌همانند مولوی در عشق، او را به موجودی دیگرگونه تبدیل کرده است و این موجود دیگرگونه، پدیده‌های پیرامون خود را دیگرگونه می‌بیند و سخنی دیگرگونه می‌آفریند. زبان بی پروای غزلیات شمس و سبک ویژهٔ آن، بیانگر آن است که این سروده‌ها هرگز در هیچ حالی از سکون سروده نشده

Archive of SID

www.SID.ir

است. این واژه‌های داغ سوزان، نشان از کورهٔ آتش دارند: روح رقیق مولوی که بـر اثـر حرارت آتش شمس به غلیان درآمده است، از دیگ وجـودش سـرریز شـده و مریـدان مولوی آن‌ها را در ظرف‌های کوچک خود ریخته‌اند تا سرد شوند و پس از آن که سـرد شده‌اند، نام غزل گرفته‌اند.(حسن لی، ۱۳۸٦، ص۹٦)

۲. بررسی ساختار غزل

پیش از آغاز بررسی، بهتر است متن کامل غزل دیده شود:

آن خواجه را در کوی ما در گل فـرو رفتـه سـت پـا
بـا تـو بگـویم سـر او برخـوان اذا جـاء القـضا

جبـاروار و زفـت او دامـن کـشان مـی‌رفـت او
تـسخرکنان بـر عاشـقان بازیچـه دیـده عـشق را

بـس مـرغ پـران بـر هـوا از دام هـا فـرد و جـدا
مـی‌آیـد از قبـضهٔ قـضا بـر پـرّ او تیـر بـلا

ای خواجه! سرمستک شدی، بر عاشقان خنبـک زدی
مـست خداونـدی خـود، کـشتی گرفتـی بـا خـدا

بـر آسـمان هـا بـرده سـر، وز سرنبـشت او بـی‌خبـر
همیـان او پرسـیم و زر، گوشـش پـر از طـال بقـا

از بوسـه‌هـا بـر دسـت او وز سـجده‌هـا بـر پـای او
وز لورکنـد شـاعران وز دمدمـهٔ هـر ژاژخـا

باشـد کـرم را آفتـی کـان کبـر آرد در فتـی
از وهـم بیمـارش کنـد در چاپلوسـی هـر گـدا

بدهـد درم‌هـا در کـرم؛ او نافریدسـت آن درم
از مال و ملـک دیگـری مـردی کجـا باشـد سـخا

Archive of SID

www.SID.ir

فرعون و شدّادی شده، خیکی پر از بادی شده
موری بده ماری شده و آن مار گشته اژدها
عشق از سر قدوسیی، همچون عصای موسیی
کاو اژدها را می‌خورد چون افکند موسی عصا
بر خواجهٔ روی زمین بگشود از گردون کمین
تیری زدش کز زخم او همچون کمانی شد دوتا
در رو فتاد او آن زمان از ضربت زخم گران
خُرخُرکنان چون صرعیان در غرغرهٔ مرگ و فنا
رسوا شده، عریان شده، دشمن بر او گریان شده
خویشان او نوحه کنان بر وی چو اصحاب عزا
«فرعون و نمرودی بُده، انی انا الله می‌زده
اشکسته گردن آمده در یا رب و در ربنا»
او زعفرانی کرده رو، زخمی نه بر اندام او
جز غمزهٔ غمّازه‌ای شکر لبی شیرین لقا
تیرش عجب‌تر یا کمان؟ چشمش بهی‌تر یا دهان؟
او بی‌وفاتر یا جهان؟ او محتجب‌تر یا هما؟
اکنون بگویم سر جان در امتحان عاشقان
از قفل و زنجیر نهان هین گوشها را برگشا
کی برگشایی گوش را؟ کو گوش مر مدهوش را؟
مَخلص نباشد هوش را جز یَفعَلُ الله مایَشا
این خواجهٔ با خرخشه[1] شد پر شکسته چون پشه
نالان ز عشق عایشه «کابیَضَّ عَینی مِن بُکا

Archive of SID

www.SID.ir

اِنّـــا هَلَکنـــا بَعـــدَکم یـــا وَیلَنـــا مِـــن بُعـــدِکُم
مَقـــتُ الحَیـــوهِ فَقـــدُکُم عُـــودُوا اِلَینـــا بِالرّضـــا
العَقلُ فـیکُم مُـرتَهَن هَـل مِـن صَـدا یَـشفی الحَـزَن؟
وَ القَلبُ مِنکُم مُمـتَحَن فـی وَسـطِ نیـرانِ النَّـوی»
ای خواجـهٔ بـا دسـت و پـا پایـت شکـسته از قـضا
دل‌ها شکـستی تـو بـسی بـر پـای تـو آمـد جـزا
این از عنایـت‌هـا شـمر کـز کـوی عـشق آمـد ضـرر
عشق مجازی را گذر بـر عـشق حـق اسـت انتهـا
غازی به دست پـور خـود شمـشیر چـوبین مـی‌دهـد
تـا او در آن اُسـتا شـود شمـشیر گیـرد در غـزا
عـشقی کـه برانـسان بـود، شمـشیر چـوبین آن بـود
آن عشق بـا رحمـان شـود چـون آخـر آیـد ابـتلا
عـشق زلیخـا ابتـدا بـر یوسـف آمـد سـال‌هـا
شد آخر آن عشق خـدا مـی‌کـرد بـر یوسـف قفـا
بگریخت او، یوسف پـی‌اش، زد دسـت در پیـراهنش
بدریـده شـد از جـذب او بـرعکس حـال ابتـدا
گفـتش: «قـصاص پیـرهن بـردم ز تـو امـروز مـن»
گفتـا: «بـسی زیـن‌هـا کنـد تقلیـب عـشق کبریـا»
مطلـوب را طالـب کنـد، مغلـوب را غالـب کنـد
ای بس دعاگو را که حـق کـرد از کـرم قبلـهٔ دعـا
باریک شد این جـا سـخن، دم مـی نگنجـد در دهـن
مـن مغلطـه خـواهم زدن، آن جـا روا باشـد دغـا

Archive of SID

www.SID.ir

او مـی‌زنـد، مـن کیـستم؟ مـن صـورتم! خاکیـستم!

رمـال بـر خـاکی زنـد نقـش ثـوابی یـا خطـا

این را رها کـن خواجـه را بنگـر کـه مـی‌گویـد مـرا

«عشق آتش اندر ریش زد ما را رها کردی چـرا؟»

ای خواجـهٔ صـاحب قـدم! گـر رفـتم اینـک آمـدم

تا من در ایـن آخـر زمـان حـال تـو گـویم بـرملا

آخـــر چـــه گویـــد غـــره‌ای جـــز آفتـــابی ذره‌ای؟

از بحـر قلـزم قطـره‌ای زیـن بـی نهایـت مـاجرا

چـــون قطـــره‌ای بنمایـــدت بـــاقیش معلـــوم آیـــدت

ز انبـار کـفّ گنـدمی عرضـه کننـد انـدر شـرا

کفی چو دیـدی بـاقی‌اش نادیـده خـود مـی‌دانـی‌اش

دانیش و دانی چون شـود چـون بـازگردد ز آسـیا

هـــستی تـــو انبـــار کهـــن دســـتی دریـــن انبـــار کـــن

بنگر چگونه گندمی وآن گه بـه طـاحون بـر، هـلا

هست آن جهان چون آسیا، هست این جهان چون خرمنی

آن جا همـین خـواهی بـدن گرگنـدمی گـر لوبیـا

رو ترک این گو ای مـصرا! آن خواجـه را بـین منتظـر

کو نیم کاره می کنـد تعجیـل مـی گویـد: «صـلا»

ای خواجه! تو چونی؟ بگو خـسته دریـن پرفتنـه کـو

در خـاک و خـون افتـاده ای بیچـاره وار و مبـتلا

گفت: «الغیاث ای مسلمین! دل هـا نگـه داریـد هـین

شد ریخته خود خون من تا ایـن نباشـد بـر شـما

Archive of SID

www.SID.ir

مـــن عاشـــقان را در تـــبش بـــسیار کـــردم ســـرزنش
بـــا ســـینهٔ پـــر غـــل و غـــش بـــسیار گفـــتم ناســـزا»
ویـــــلٌ لِکـــــلِ هُمَـــــزَه بهـــــر زبـــــان بـــــد بـــــود
همّـــــاز را لمّـــــاز را جـــــز چاشـــــنی نبـــــود دوا
کی آن دهان مردم است؟ سوراخ مـار و کـژدم اسـت
کهگـــل در آن ســـوراخ زن گـــزدم منـــه بـــر اقربـــا
در عـــشق تـــرک کـــام کـــن تـــرک حبـــوب و دام کـــن
مر سنگ را زر نـام کـن شِـکّر لقـب نِـه بـر جفـا
(مولوی، ١٣٨١، ص ٤٦-٤٧)

ساختار این غزل را می‌توان به ١٦بخش تقسیم کرد و به بازخوانی آن پرداخت:
بخش نخست، بیت‌های ١تا ٣ را در برمی‌گیرد:

در این بخش، راوی، داستانی را با زاویهٔ دید بیرونی (اول شخص) به گونـهٔ دانـای کل، آغاز می‌کند. بخش نخست نیز قابل تقسیم به سه بخش است:

بیت نخست در زمـان حـال اتفـاق مـی‌افتـد. راوی موقعیـت فرجـامین شخـصیت (خواجه) را به شیوهٔ برخی داستان‌های مدرن در آغاز داستان آورده است:

آن خواجه را در کوی ما در گل فرو رفتـه سـت پـا
با تو بگویم حال او برخوان اذا جـاءَ القـضا

تأکید این بیت بر «اذا جاءَ القضا» است. بویژه آن که فعل امر «برخوان» را بـه جـای وجه مستقبل آن «خواهی خواند» آورده است. به سخنی دیگر، راوی آن چنان بر کارکرد «قضا» و نقش آن در تحولات بنیادینِ داستان باورمند است که بنیـانِ داسـتان را از ابتـدا بر «اذا جاءَ القضا» نهاده است. این عبارتِ ناقص، بخشی از زبانزد مشهورِ عربـی اسـت که بارها در متون ادبی و از جمله آثار مولوی تکرارشده است؛

Archive of SID

www.SID.ir

گفت:

اذا جـــاءَ القـــضا، ضـــاقَ الفـــضا

تحجَـــبُ الابـــصار اذا جـــاءَ القـــضا

(مولوی، ۱۳٦۹، ج۲، ص ۲۳)

و نیز:

آدمـــا تـــو نیـــستی کـــور از نظـــر

لیـــک «اذا جـــاءَ القـــضا عَمـــی‌البـــصر»

(مولوی، ۱۳٦۹، ج۲، ص ۲۹۷)

همان‌گونه که در نمونه‌های بالا دیده می‌شود، این ضرب المثل به چند شکل آمده است؛ از جمله: اذا جاءَ القضا ضاق الفضا؛ «هنگامی‌که قضا بیاید فضا محدود می‌شود»، اذا جاءَ القضا عمی‌البصر؛ «هنگامی‌که قضا بیاید، چشم‌ها نابینا می‌شوند» و اذا جاءَ القضا ضاق البصر؛ «هنگامی‌که قضا بیاید، چشم‌ها تنگ (بسته) می‌شوند».

بیت دوم این غزل، قسمت دوم از بخش نخست است:

جبّاروار و زفت او، دامن کشان می‌رفت او

تسخرکنان بر عاشقان بازیچه دیده عشق را

همان‌گونه که دیده می‌شود، در این بیت از صناعت بازگشت به گذشته (فلاش‌بک) استفاده شده است. در بیت نخست، زمان حال و حکایتِ اکنونِ شخصیت را شنیدیم، اما این بیت به گذشته‌های دورِ او پرداخته است. در واقع، راوی ضمن معرفی شخصیتِ پیشینِ کاراکتر (خواجه)، با بازگشت به گذشته، نقطهٔ آغازین داستان را روایت می‌کند. در این بیت، به شیوهٔ داستان‌های سنتی، اوصاف شخصیت داستان برای خواننده برشمرده می‌شود و معرفی می‌گردد: جباروار، زفت، دامن کشان، تسخرکنان...

در این بیت، راوی به موضوعِ محوریِ داستان یعنی عشق اشاره می‌کند. اما این عشق که نقشی بسیار مهم را در جریان داستان بازی می‌کند و برای راوی امری مقدس است، در آغاز از سوی شخصیتِ داستان، خواجه، به بازی و از آن تحقیرآمیزتر، به

Archive of SID

www.SID.ir

«بازیچه» گرفته شده و او بارها عاشقان را مسخره و سرزنش کرده است. راوی از همین آغاز با به کارگیری واژگان ویژه و سوگیریِ مشخص، سایهٔ سنگین خود را بر داستان می‌گستراند و بعد از آن نیز در همه جای داستان حضورمی‌یابد و خود را نشان می‌دهد.

بیت سوم غزل، قسمت سوم از بخش نخست است. این بیتِ تمثیلی که برای استدلالِ نظر راوی آمده است، در سیرِ روایت گسست ایجاد می‌کند اما آشکارا در خدمتِ مفهومِ موردِ نظرِ راوی است. لحن کلام در این بیت، پیش گویانه است. گویا راویِ «همه چیزدان» از همان آغاز داستان، قصد دارد آینده را آشکار کند و به وسیلهٔ این تمثیل، توالی و ارتباط منطقی آغاز و میانه را با پایانِ داستان استوار سازد. این بیت همچنین از نقش قضا و قدر به عنوان عامل اصلی عاشقی خواجه سخن می‌گوید:

بس مرغِ پران بر هوا از دام‌ها فرد و جدا

می‌آید از قبضهٔ قضا برپرّ او تیر بلا

«مرغِ پران بر هوا» تمثیلی بسیار مناسب است برای کسی که در دام عشق گرفتارنشده است و گزینش واژهٔ «هوا» با توجه به معنی دیگر آن که عشق و دوست داشتن است، بسیار شایسته است. باید توجه داشت که این مرغِ پران «در» هوا نیست بلکه «بر» هواست. واژه‌های مصراع دوم نیز کاملا متناسب برگزیده شده‌اند؛ به ویژه ترکیب «قبضهٔ قضا». زیرا قبضه به تنهایی چندین معنی را به همراه دارد: ۱. قدرت و اقتدار ۲. تملک و تصرف ۳. دستهٔ شمشیر، کارد، کمان و مانند آن‌ها... و همهٔ این معانی با نقش قضا در جریان داستان هم‌خوانی دارند. در ترکیب«تیر بلا» نیز به‌گزینی دیده می‌شود: بلا هم به معنی مصیبت و آفت است و هم به معنی آزمایش و امتحان. این هر دو معنی، در بیت کارکردی مناسب دارند. تکرار چهاربارهٔ «بر» و «پر» بویژه در مصراع دوم که در کنار تیر بلا آمده است، «پرپر» زدنِ مرغی را تداعی می‌کند که آماج تیر قرار گرفته است. راوی در این بیت یک بار دیگر بر کارکرد «قضا» تأکید کرده است تا این مفهوم را همچنان در کانون توجه خواننده نگه دارد.

بخش دوم غزل در بیت ٤ خلاصه می‌شود:

Archive of SID

www.SID.ir

ای خواجه!سرمستک شدی، بر عاشقان خنبک زدی
مست خداوندی خود، کشتی گرفتی با خدا

همان گونه که دیده می‌شود، شیوهٔ بازگویی داستان در این بیت عوض می‌شود و شخصیتِ داستان، که تاکنون غایب بود و از سوی راوی معرفی می‌شد، وارد داستان می‌شود و مستقیما مورد خطاب راوی قرارمی‌گیرد. راوی کاراکتر را مخاطب قرار می‌دهد و او را با روایت درگیر می‌سازد. لحن سرزنش گرانه و تحکم آمیز راوی در نخستین گفت و گو، یک بار دیگر موضع او را آشکارا نشان می‌دهد. این لحن طنزآلود بر سرتاسر بیت سایه افکنده است؛ (سرمستک شدی، برعاشقان خنبک زدی، مست خداوندی و غرور خود بودی و با خداوند کشتی گرفتی).

خنبک زدن یعنی تمبک زدن و شادی کردن و در این جا کنایه است از تمسخرکردن؛ همان مفهومی‌که در بیت دوم نیز آمده بود: «تسخرکنان بر عاشقان».

مطالب این بیت به گونه‌ای دیگر(در وجه غایب)، در بیت دوم نیز آمده بود؛ اما آنچه در این بیت، برجسته می‌نماید، مضمون «کشتی گرفتن با خدا»ست. در نظر راوی، داشتن غرور، انکار عشق و تمسخر عاشقان، معنایی جز «کشتی گرفتن با خدا» ندارد. راوی با بیان این مضمون، دو انگاره را از سوی خود آشکارمی‌کند: نخست آن که، عشق، الهی و مقدس است و دوم آن که، عشق، قضایی است از سوی آفریدگار و در هر دو حال، نمی‌توان با آن به مبارزه برخاست.

بخش سوم این سروده شامل ابیات ۵ تا ۱۳ است. در این بخش، راوی با توضیحات بیشتر، در پی معرفی کامل تر شخصیت اصلی داستان (خواجه) است. این بخش نیز به چند بخش کوچک تر قابل تقسیم است:

۱. ابیات پنج و شش:

برآسمان‌ها برده سر، وز سرنبشتْ او بی‌خبر
همیان او پر سیم و زر، گوشش پر از طال بقا

Archive of SID

www.SID.ir

از بوسه‌ها بر دست او وز سجده‌ها بـر پـای او
وز لورکنـد شـاعران وز دمدمـهٔ هـر ژاژخـا

از بیت پنج، راوی گفت و گوی خود را که در بیت چهار آغاز کرده بـود- بـدون آن که پاسخ سخن خود را بشنود- نیمه تمام رها مـی‌کنـد و یـک بـار دیگـر بـه توصـیفِ وضعیت گذشتهٔ خواجه (ادامهٔ فلاش بک) می‌پردازد و از دلایل غرور خواجه می‌گویـد. جملهٔ دعایی «طـال بقـا» (=زنـدگانی اش دراز بـاد) یـا «طـال بقـاک» در بیـت پـنج، از جمله‌های پرکاربرد در ادبیات پارسی است.

سنایی در نکوهش مداحانی که دون همتان را با دعای «طال بقا» سـتایش مـی‌کننـد، می‌گوید:

هر لحظه یکـی دون را صـد «طـال بقـا» گـویی
ز ایشان چه به کف داری زین طال بقا گفتن؟
(سنایی، ۱۳۸۰، ص ۹۶۷)

و مولوی در غزلی دیگر می‌گوید:

ای خدمت تو کردن چون گل به شـکر خـوردن
زین خدمت پوسیده، زیـن «طـال بقـا» چـونی؟
(مولوی، ۱۳۸۱،ج ۵، ص ۲۸)

شخصیت گذشتهٔ خواجه با اوصافی که در این دو بیت آمده، آشکار می‌شود: خواجه به دلایل مختلف، از جمله: دارایی فراوان (همیان او پر سـیم و زر) و مـدایح بـسیار (گوشش پر از «طال بقا») و بوسه‌هایی که بر دست و پای او زده می‌شده و تعریـف و تمجیدهایی که از این و آن می‌شنیده، بـه چنـان تفـاخری دچـار آمـده بـوده کـه بی‌خبر از سرنوشت، خود را از آسمان‌ها فراتر می‌دیده است.

۲. ابیات هفت و هشت و نه:

باشـد کـرم را آفتـی کـان کبـر آرد در فتـی
از وهم بیمـارش کنـد در چاپلوسـی هـر گـدا

Archive of SID

www.SID.ir

بدهـد درم‌هـا در کـرم؛ او نافریدسـت آن درم
از مال و ملک دیگری مردی کجا باشد سـخا؟
فرعون و شدّادی شده، خیکی پـر از بـادی شـده
موری بُده ماری شـده و آن مـار گـشته اژدهـا

در این ابیات، موضوعی بسیار مهم از سوی راوی مطرح می‌شود و آن بلایی اسـت کـه صاحب کرم به دلیل بخشندگی، دچار آن می‌شود! راوی در ادامهٔ دلایلی که برای غـرورِ خواجه برمی‌شمارد، بخشندگی او را- که موجب چاپلوسی گـدایان شـده- نیـز عـاملی برای کبر و غرور وی می‌داند و آشکارا تذکر می‌دهد درم‌هایی را کـه خواجـه بخـشیده است، آفریدهٔ او و مال و ملک او نیست و این که کسی مال و ملـک دیگـری را بـذل و بخشش کند، مردانگی به شمار نمی‌آید: «از مال و ملک دیگری مردی کجا باشد سخا؟»

در بیت نهم، اوصاف گزنده‌ای از خواجه برشمرده می‌شود کـه ایـن اوصـاف نتیجـهٔ غرور و غفلت اوست: «فرعون و شـدادی شـده...» مـصرع دوم بیـت نهـم نیـز غفلـت تدریجی و سقوط پله پلهٔ آدمی‌را به زیبایی به تصویرکشیده اسـت: «مـوری بـده مـاری شده و آن مار گشته اژدها». اما این اژدها در بیت بعد به آسانی بلعیده می‌شود.

۳. ابیات دهم تا سیزدهم:

در این بخش، رخداد مهمی که برای شخصیت داستان پیش آمده و او را دچار چنین پریشانی کرده است، بازگفته می‌شود. پیش از این، تمهیداتی برای بازگفـتِ ایـن اتفـاق فراهم آمده بود و اینک رخداد مورد نظر، آشکارا به بیان می شود:

عشق از سـر قدوسـیی،همچون عـصای موسـیی
کاو اژدها را می‌خورد چـون افکنـد موسـی عـصا
بر خواجهٔ روی زمـین بگـشود از گـردون کمـین
تیری زدش کز زخم او همچون کمـانی شـد دوتـا

Archive of SID

www.SID.ir

دررو فتـاد او آن زمـان از ضـربت زخـم گـران

خُرخُرکنان چون صرعیان در غرغـرهٔ مـرگ و فنـا

رسوا شده، عریان شده، دشمن بر او گریان شـده

خویشان او نوحه کنان بر وی چـو اصـحاب عـزا

نگاه ستایش انگیز راوی به مفهوم محوری غزل، یعنـی «عـشق»، در بیـت دهـم نیـز بازتاب یافته است: «عشق از سر قدوسیی همچون عصای موسیی...». این عشق قدوسـی است، به معجزهٔ «عصای موسی» می‌ماند و متعلق به عالم بالاست: («بگـشود از گـردون کمین»). عشق که پیش از این از سوی خواجه به بازیچـه گرفتـه شـده و بـه اهـالی آن (عاشقان) از سر تمسخر نگریسته شده بود، همچون جنگـاوری توانـا، از جایگـاه بلنـد خویش(گردون)، بر خواجهٔ مغرور، کمین می‌گشاید و چنان تیری بر او مـی‌زنـد کـه از پای درمی‌آید و «خرخرکنان چون صرعیان در غرغرهٔ مرگ و فنا» می‌افتد. تصویری کـه در این چند بیت از هجوم ناگهانی عشق ارائه شده، بسیار پرتحـرک، تأثیرگـذار و زنـده است؛ آن قدر زنده که پنداری خودِ راوی در میدان نبرد حضور داشته است یا ایـن کـه خودِ او این تجربه را از سر گذرانده و اینک در حال بازگویی آن است.

تحرک تصویری در مصراع«خرخرکنان چون صـرعیان در غرغـرهٔ مـرگ و فنـا» بـه وسیلهٔ موسیقیِ بسیار متناسب با معنایِ موردِ نظر، به اوج رسیده است. در این مـصراع، موسیقی واژه‌ها به تنهایی می‌تواند حالتِ فردِ تیرخـورده‌ای را کـه در حـالِ جـان دادن است، نشان دهد.

درماندگی و بیچارگی خواجه تا آن درجه است که نه تنهـا خویـشانِ نوحـه گـرش بلکه دشمنان او نیز به حالش می‌گریند.

بخش چهارم سروده شامل یک بیت است؛ بیت ۱٤.

فرعون و نمرودی بُده، انی انـا الله مـی‌زده

اشکسته گردن آمـده در یـارب و در ربنـا

Archive of SID

www.SID.ir

این بیت، گویی، نجوای نفس خویشان خواجه است که شگفت زده تغییرات او را نگاه می‌کنند و اعتراف می‌کنند: خواجه« فرعون و نمرودی بُده» و ادعای «انی انا الله» داشته است؛ اما اینک شکسته گردن (=عاجز و ناتوان) به درگاه آمده است. «انا الله» یعنی من خدا هستم و «انی انا الله» یعنی من قطعاً خدا هستم. گزینش این عبارتِ تأکیدی، غرور خواجه را بیشتر و آشکارتر نشان می‌دهد.

بخش پنجم این سروده شامل بیت‌های ۱۵ تا ۱۸ است:

او زعفرانی کرده رو، زخمی نه بر اندام او

جز غمزهٔ غمّازه‌ای شکرلبی شیرین لقا

تیرش عجب‌تر یا کمان؟ چشمش بهی‌تر یا دهان؟

او بی‌وفاتر یا جهان؟ او محتجب‌تر یا هما؟

اکنون بگویم سر جان در امتحان عاشقان

از قفل و زنجیر نهان هین گوشها را برگشا

کی برگشایی گوش را؟ کو گوش مر مدهوش را؟

مَخلص نباشد هوش را جز یَفعَلُ الله مایَشا

راوی بار دیگر بر سرِ بیانِ ماجرا می‌رود و داستان را ادامه می‌دهد. توصیفاتی که در بیت پانزدهم آمده، مربوط به وضعیتِ حال خواجه پس از ابتلا به عشق است؛ عشقی که در اثر «غمزهٔ غمّازه‌ای » حادث شده و چهرهٔ خواجه را زرد و زعفرانی کرده است. توصیفاتِ بیتِ شانزدهم مربوط به همان«شکر لبِ شیرین لقا» ست که چنین آتشی برافروخته است.

در ابیات هفده و هجده، راوی در جایگاه «دانای کلِّ همه چیزدان»، با ایجاد گسست در ساختار روایی داستان، خواننده را مخاطب قرارمی‌دهد و از او می‌خواهد به داستان توجه کند و پیام آن را دریابد. در این جا، راوی می‌خواهد «سِرِّ جان» را در «امتحان

Archive of SID

www.SID.ir

عاشقان» برای خوانندهٔ داستان بازگوید اما بلافاصله تردید می‌کند که گوشی شایستهٔ شنیدن وجودداشته باشد، مگر آن که خداوند بخواهد:«یفعل الله مایشا».

بخش ششم سروده، بیت‌های ۱۹ تا ۲۱ را شامل می‌شود. در این بخش، خواجهٔ درمانده، ضمن طنزی تلخ و برای یادآوری گذشتهٔ او «با خرخشه» خوانده می‌شود. «خرخشه» واژه‌ای ترکی است، به معنای جنگ و جدال. راوی دیگر بار بر دگرگونی حال خواجه پای می‌فشارد و حدیث دل‌دادگیِ او را از زبانش بازمی‌گوید:

این خواجهٔ با خرخشه، شد پرشکسته چون پشه

نالان ز عشق عایشه «کابیَضَّ عَینی مِن بُکا

اِنّا هَلَکنا بَعدَکم یا وَیلَنا مِن بُعدِکُم

مَقتُ الحَیوهِ فَقدُکُم عُودُوا اِلَینا بِالرِّضا

العَقلُ فیکُم مُرتَهَن هَل مِن صَدا یَشفی الحَزَن؟

وَ القَلبُ مِنکُم مُمتَحَن فی وَسطِ نیرانِ النَّوی»

راوی، معشوقِ خواجه را «عایشه» نامیده است؛ در این غزل هیچ تصریحی نشده است که به راستی این عایشه کیست و از نظر تاریخی هم بر کسی دلالت دارد یا نه. اما مهم نیست. زیرا واژهٔ عایشه تنها نامی است که از یک سو عیش و شادی را تداعی می‌کند و از سویی دیگر، زن و زندگی را. این گزینش با توجه به نگاهی که در برخی ابیات؛ از جمله بیت بیست و سه و چهل و پنج بازتابیده است، مناسب می‌نماید.

بخش هفتم این سروده، شامل بیت‌های ۲۲ و ۲۳ است.

ای خواجهٔ با دست و پا، پایت شکسته از ضرر

دل‌ها شکستی تو بسی بر پای تو آمد جزا

این از عنایت‌ها شمر کز کوی عشق آمد قضا

عشق مجازی را گذر بر عشق حق است انتها

Archive of SID

www.SID.ir

در این دو بیت، بار دیگر زاویهٔ دید عوض می‌شود. این بار، راوی روی سخن را به سوی خواجه می‌گرداند و با او به گفت و گو می‌پردازد؛ سخنی که نیمی‌از آن سرزنش و نیمی‌دیگر دلداری است. در بیت بیست و دو، ضمن طنزی آشکار در شکل «استعارهٔ تهکمّیه»؛ «ای خواجهٔ با دست و پا»، یک بار دیگر به کارکردِ قضا اشاره می‌شود و دلیلِ ابتلایِ خواجه یادآوری می‌گردد. اما بلافاصله لحن سخن عوض می‌شود و برای نخستین بار، از وجه خوشایندِ رویدادِ موردِ نظر سخن به میان می‌آید؛ حادثهٔ پیش آمده از عنایت‌های حق شمرده می‌شود و دلیل آن در مصرع دوم آشکارمی‌گردد: «عشق مجازی را گذر بر عشق حق است انتها».

بخش هشتم این غزل، ابیات ۲٤ تا ۲۹ را در بر می‌گیرد. راوی در پایان بخش هفتم گفته بود: «عشق مجازی را گذر بر عشق حق است انتها»؛ مضمونی که بارها در متون صوفیانه تکرارشده است. به دلیلِ اهمّیّتی که راوی برای این مضمون قائل است و باوری که به آن دارد، برای تأکید سخن خود، به گونه‌ای گسترده به استدلال، توضیح و تمثیل روی می‌آورد:

غازی به دست پور خود شمشیر چوبین می‌دهد
تا او در آن اُستا شود شمشیر گیرد در غزا
عشقی که برانسان بود، شمشیر چوبین آن بود
آن عشق با رحمان شود چون آخر آید ابتلا
عشق زلیخا ابتدا بر یوسف آمد سال‌ها
شد آخر آن عشق خدا می‌کرد بر یوسف قفا
بگریخت او یوسف پی اش، زد دست در پیراهنش
بدریده شد از جذب او برعکس حال ابتدا
گفتش: «قصاص پیرهن بردم ز تو امروز من»
گفتا: «بسی زین‌ها کند تقلیب عشق کبریا»

Archive of SID

www.SID.ir

مطلـوب را طالـب کنـد مغلـوب را غالـب کنـد

ای بس دعاگو را که حق کرد از کـرم قبلـهٔ دعـا

ابیات بیست و چهار و بیست و پنج، در اصل تمثیلی بـرای توضـیح درون مایـهٔ دو بیت پیش است. این تمثیل روایت جنگاوری است که به دست فرزنـد خـود شمـشیری چوبین می‌دهد تا فرزند در پرتو تمرین با آن شمشیر مجازی، آمادگی لازم را بـرای بـه دست گـرفتن شمـشیر واقعـی پیداکنـد. راوی در بیـت بیـست و پـنج، از ایـن تمثیـل رمزگشایی می‌کند: عشق‌های مجازی مانند همان شمشیر چـوبین هـستند کـه انـسان را آمادهٔ پذیرش عشق ورزی‌های حقیقی می‌کنند.

راوی آن چنان بر این موضوع تأکید دارد که این تمثیـلِ روشـن و تأکیـد آشـکار را کافی نمی‌داند و داستان یوسف و زلیخا را آن گونه که خود می‌خواهد گزارش می‌کنـد؛ گزارشی که نتیجهٔ نهایی آن در سخنی شطح گونه، این چنین بیان می‌شود:

«مطلوب را طالـب کنـد، مغلـوب را غالـب کنـد

ای بس دعاگو را که حق کرد از کـرم قبلـهٔ دعـا»

بخش نهم این غزل، ابیات ۳۰ و ۳۱ را در بر می‌گیرد. راوی در پایان بخـش هـشتم، سخنی گفته بود که به گمانش در نظر بسیاری از شـنوندگان، غیـرِ متعـارف مـی‌آیـد و دریافتِ حقیقت آن سخن به دشواری صورت می‌پذیرد. زیرا سخن چنان باریک اسـت که در دهان نمی‌گنجد و ناگزیر بایـد از آن صـرف نظرکـرد و آن را دیگرگونـه گفـت. راوی معتقداست این جا همان جایی است که فریب و نیرنگ و مغلطه جایزاست:

«باریک شد این جا سخن، دم‌می‌نگنجـد در دهـن

من مغلطه خـواهم زدن؛ ایـن جـا رواباشـد دغـا»

و بلافاصله می‌گوید: این سخنان از من نیست و به دیگری تعلق دارد:

او می‌زند، من کیـستم؟ مـن صـورتم، خاکیـستم!

رمال بر خاکی زند نقـش ثـوابی یـا خطـا

Archive of SID

www.SID.ir

«هیجانات شدید ناشی از عشقی شورانگیز ... در واقع وسیله‌ای است که مولوی را از حالت آگاهی و هشیاری بیرون می‌برد و در نتیجه، او را به مقام یک شاعر- پیامبر که واسطهٔ محسوس شدن کلام حق یا فَرامَن است، ارتقا می‌دهد... آن چه مولوی در چنین شرایطی بر زبان می‌آورد چون به عالم آگاهی باز می‌گردد، حق دارد ادعا کند که از آنِ او نیست؛ چون حاصل عالم اندیشه نیست؛ بلکه حاصل جانی دیگر و آنی دیگر است». (پورنامداریان، ۱۳۸۰،ص ۲۱۸)

بیت ۳۲ بخش دهم سروده را شکل می‌دهد. راوی در این بیت همچون کسی که از برخی گفته‌های خود پشیمان شده باشد، خواننده را از ادامهٔ توجه به مطالبِ پیش گفته باز می‌دارد و او را به شنیدن ادامهٔ داستان فرامی‌خواند. در این جا به روایت راوی، خواجه از او می‌خواهد تا به سرِ داستان باز گردد. راوی ماجرایِ «آتش اندر ریش زدن عشق» را از زبان او نقل می‌کند:

این را رها کن، خواجه را بنگر که می‌گوید مرا:

«عشق آتش اندر ریش زد، ما را رها کردی چرا؟»

بخش یازدهم غزل نیز یک بیتی است؛ بیت ۳۳. در این بخش، راوی به فراخوانی خواجه پاسخ می‌دهد و می‌گوید:

ای خواجهٔ صاحب قدم! گر رفتم اینک آمدم

تا من در این آخر زمان حال تو گویم برملا

آن چه در این خطاب، شایستهٔ توجه است، صفت پسندیده و فرخنده‌ای است که این بار برای خواجه آمده است؛ «ای خواجهٔ صاحب قدم». از دید راوی، خواجه در راهی گام نهاده است که اگر قدرشناس آن باشد، صاحب قدم خواهد بود.

بخش دوازدهم غزل، ابیات ۳٤ تا ۳۸ را دربرمی‌گیرد. این ابیات را اگر خطاب به خواجه ندانیم، می‌توانیم تک گویی درونی(مونولوگ) راوی بپنداریم. راوی با بیانی تمثیلی، خود یا مطلق انسان را مخاطب قرارمی‌دهد. او در ادامهٔ بحث، دیگر ضرورتی نمی‌بیند بیش از این به تفصیل سخن بپردازد زیرا هرچه سخن عشق را بگسترد، جز

Archive of SID

www.SID.ir

قطره‌ای از دریا و ذره‌ای از آفتاب و مشتی از خرمن نخواهد بود. او پیش از این در بیت آغازین روایت، فرجامِ کارِ خواجه را بازگفته است. در این مسیر، او به خاطر غلیان که در روح و جانش موج می‌زند، می‌خواهد تمثیلی تازه را آغاز کند اما در میانهٔ سخن، از رفتن به راه تازه سر باز می‌زند:

آخر چه گوید غرّه‌ای جز آفتابی ذره‌ای؟

از بحر قلزم قطره‌ای زین بی نهایت ماجرا

چون قطره‌ای بنمایدت باقیش معلوم آیدت

ز انبار، کفّ گندمی‌عرضه کنند اندر شرا

کفی چو دیدی باقی اش نادیده خود می‌دانی‌اش

دانیش و دانی چون شود چون بازگردد ز آسیا

هستی تو انبار کهن دستی درین انبار کن

بنگر چگونه گندمی‌وآن گه به طاحون بر، هلا

هست آن جهان چون آسیا،هست این جهان چون خرمن

آن جا همین خواهی بدن گرگندمی‌گر لوبیا

در این بخش از سخن، عشقِ ظاهری (عشق به عایشه و مانند او) یک بار دیگر با مفاهیمی‌معنوی پیوند خورده است. تمثیلِ «هست آن جهان چون آسیا، هست این جهان چون خرمنی...» و ارتباط آن با موضوعِ محوریِ غزل و نیز مطالبی که پیش از این گفته شده بود؛ از جمله: «عشقی که با انسان بود، شمشیر چوبین آن بود/ آن عشق با رحمان شود چون آخرآید ابتلا» همگی نشان از ارتباطی می‌دهند که در ذهنِ راوی، میان عشق‌های پاک مجازی و بهره‌های خاص معنوی وجودداشته است.

در جریان تمثیلِ آسیا، آن چه در نظر راوی بسیار مهم جلوه کرده، چگونگی و نوع دانه‌ای است(گندم، لوبیا و...) که به آسیا برده می‌شود. با توجه به مطالبِ موجود در این سروده، می‌توان با «سپیدخوانی متن»، بخش‌هایی از سخنانِ نانوشتهٔ راوی را در

Archive of SID

www.SID.ir

همین بخش خواند. برای نمونه، می‌توان این بیت از حافظ شیرازی را چونان بخشِ نانوشته‌ای، در این موضع از سخن به پندار آورد:

ز میوه‌های بهشتی چه ذوق دریابد
کسی که سیب زنخدان شاهدی نگزید

(حافظ، ۱۳۷۸، ص ۲۳۳)

یا این سروده از سعدی:

هرآن ناظر که منظوری ندارد
چراغ دانشش نوری ندارد
چه کار اندر بهشت آن مدعی را
که میل امروز با حوری ندارد
میان عارفان صاحب نظر نیست
که خاطر پیش منظوری ندارد

(سعدی، ۱۳۶۳، ص ٤٧٣)

بخش سیزدهم نیز یک بیتی است و بیت ۳۹ را شامل می‌شود. گویندهٔ این بیت ندای درونی راوی است. واژهٔ «مُصِر» که راوی بدان بازخوانده شده، نشانی دیگر از غلیان و تموج مطالبِ گوناگون است که او را از بیانِ کوتاهِ ماجرا بازمی‌دارد و غزلی را که باید در چند بیت بگوید، تا ٤٥ بیت ادامه می‌دهد. این بیت نمونه‌ای دیگر از هنجارشکنی‌هایی است که در شیوهٔ روایتِ داستان در این اثر دیده می‌شود:

رو ترک این گو ای مصر! آن خواجه را بین منتظر
کو نیم کاره می‌کند تعجیل می‌گوید: «صلا»

راوی ناگهان سخن خویش را قطع می‌کند و از قول دیگری- که در ظاهرِ سخن نامشخص است- سرزنش گرانه خود را از ادامه دادن به مطالب حاشیه‌ای بازمی‌دارد و به بازگفتِ حکایتِ خواجه فرامی‌خواند؛ خواجه ای که منتظرِ شنیدنِ ادامه و نتیجهٔ حکایت خویش است.

Archive of SID

www.SID.ir

بخش چهاردهم باز هم تک بیتی است؛ بیت ٤٠. راوی در این بیت، به «صلا»ی خواجه پاسخ می‌دهد و با لحنی آمیخته به ترحم، از او احوال پرسی می‌کند:

ای خواجه!تو چونی؟بگو خسته درین پرفتنه کو
در خاک و خون افتاده‌ای بیچاره وار و مبتلا

بخش پانزدهم اثر، بیت‌های ٤١ و ٤٢ را شامل می‌شود. در این دو بیت، نقل قولی از خواجه آمده است که ملتمسانه دیگران(مسلمانان) را هشدار می‌دهد دل‌ها را نگه دارند؛ مبادا به سرنوشت او دچارشوند. در این گفتارِ عاجزانه، خواجه از گناهِ خویش و مجازات آن که سرنوشت وی را رقم زده است، چنین یاد می‌کند:

گفت: «الغیاث‌ای مسلمین! دل‌ها نگه دارید هین
شد ریخته خود خون من تا این نباشد بر شما
من عاشقان را در تبش بسیار کردم سرزنش
با سینهٔ پر غل و غش بسیار گفتم ناسزا»

این دو بیت در اسکلت و ساختار داستان حکم پایان بندی و بازگویی نتیجهٔ نهایی را دارد.

بخش شانزدهم این غزل، ابیات ٤٣ تا ٤٥ را دربرمی‌گیرد که در اصل، بخش پایانی روایت است. در این بخش، پیام نهایی داستان بازگفته می‌شود. این قسمت در حکم تکملهٔ پیام روایت است که به شیوهٔ روایات تعلیمی، برای پروراندن درون مایهٔ داستان پرداخته شده است. اما شیوهٔ پرداخت بخش پایانی بسیار جالب است؛ می‌توان این بخش را ادامهٔ سخن خواجه در خطاب به راوی دانست که در بیت‌های چهل و یک و چهل و دو، آمده بود. همچنین می‌توان آن را پیام راوی پنداشت که با خواننده در میان گذاشته است. به سخنی دیگر، در پایان اثر، شخصیت‌ها درهم آمیخته و به وحدت رسیده‌اند و این، خود دلیلی دیگر است برای آن که بتوانیم شخصیتِ خواجه را خودِ مولوی بپنداریم که همهٔ جاذبه‌های مادی و معنوی و تعلقاتِ دنیوی (حبوب و دام) را

Archive of SID

www.SID.ir

ترک کرده بود و پس از رسیدن به مقام عاشقی، خاصیت پدیده‌های پیرامون، برایش دگرگون شده بود: سنگ به زر و جفا به شِکر.

ویلٌ لِکلِ هُمَزَه بهر زبان بد بود
همّاز را لمّاز را جز چاشنی نبود دوا

کی آن دهان مردم است؟ سوراخ مار و کژدم است
کهگل در آن سوراخ زن گزدم منه بر اقربا

در عشق ترک کام کن ترک حبوب و دام کن
مر سنگ را زر نام کن شِکّر لقب نِه بر جفا

تحلیل ساختار روایی غزل

عناصر داستان

موضوع داستان: موضوع مطرح شده در این «داستان- شعر»، عشق مجازی و جایگاه آن است.

درونمایه: عشق مجازی می‌تواند مقدمه‌ای برای عشق حقیقی باشد. انسان بدون تجربهٔ عشق مجازی، از درک عشق حقیقی و فرازمینی عاجز و ناتوان خواهد بود.

شخصیت‌ها:

الف) راوی: او بر ماجرا اشراف کامل دارد. خواجه در کوی او مبتلای عاشقی شده است و اینک چونان شخصی شاهد و ناظر بر جریان پیشرفت داستان، سخن می‌گوید.

ب) خواجه: شخصیتی است با این ویژگی‌ها: جبارور، زفت، دامن کشان، سرمستک، مسخره گر عاشقان و خنبک زن(مسخره گر) آن‌ها، مست خداوندی خود که با خدای خویش کشتی می‌گیرد، سر بر آسمان افراشته، ثروتمند، غافل از بازی سرنوشت و در توهم عمر جاودان، سخت فریفتهٔ مدح مداحان، دارای تفرعن و نخوت نمرود و فرعون و شدّاد، نو دولتی که از مراتب دون (مور بودن) به مراتب بالاتر (مار و

Archive of SID

www.SID.ir

سپس اژدها شدن) رسیده و به اصطلاح، خدا را بنده نیست؛ انی انا الله می‌گوید و با خدا کشتی می‌گیرد. با همهٔ این اوصافِ منفی، پس از این که خواجه در آتش عشق پخته و پرورده شده، لحن کلام مولانا دربارهٔ او تغییرمی‌کند و او را خواجهٔ صاحب قدم (دارای ثواب و جزای نیک؛ دارای سابقهٔ خیر و عمل نیک) معرفی می‌کند. این شخصیت از آن‌جا که در فرجام دگرگون می‌شود، پویا (Dynamic) و با توجه به اوصافی که از وی ارائه شده، جامع و فراگیر (Round) است. حضور داستان پرداز همواره بر جریان امور سایه افکنده است و او آزادانه و با اقتدار، رفتارهای کاراکتر را هم توصیف و هم ارزش گذاری می‌کند. شخصیت خواجه با توصیفاتی که مولانا از او ارائه می‌دهد، تنها بر خود خواجه دلالت نمی‌کند و به آسانی می‌توان آن را به همهٔ اشخاص هم طبقه و با جهان بینی خواجه تعمیم داد. خواجه را می‌توان از کاراکترهای زنده‌ای به شمار آورد که نمایندهٔ تیپ متفرعنِ تازه به دوران رسیده و نو دولت و جزم اندیش هستند که نه تنها از ذوق عشق بهره‌ای ندارند، بلکه منکر آن نیز می‌شوند. تیپ او را می‌توان بر افرادی با ویژگی‌ها و شرایط مشابه وی انطباق داد.

ج) عشق نیز از جمله عناصر زنده و اثرگذار این روایت است که در اصل، همهٔ کشمکش‌های داستان، بر سر نفی یا اثبات آن است. او ناگهان در میانهٔ ماجرا، از گردون پدیدار می‌شود، بر خواجه کمین می‌گشاید و تیری بر او می‌زند که از زخم سهمگین آن، خواجه از پای درمی‌آید و «خرخرکنان چون صرعیان در غرغرهٔ مرگ و فنا» می‌افتد. او از مقامی‌قدوسی برخوردار است و جایگاهش بلندای گردون است. همین وصف قدوسی بودن و اشاره به جایگاه والای او، شخصیت عشق را به روشنی بازشناسانده است.

د) دوستان، دشمنان و خویشان خواجه که در روایت حضوری سایه وار دارند و تنها در نقش افرادی نگران بر حال خواجه، گریان بر او و یا خویشانی شگفت زده از تغییرحال ناگهانی وی ظاهرمی‌شوند. تک گویی درونی که از اندیشهٔ خویشان خواجه روایت می‌شود تا اندازه‌ای حضور آنان را پررنگ تر می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

هـ) خود داستان پرداز نیز در روند پیشرفت داستان نقش دارد و از جمله شخصیت‌های جان دار اثر است. در پایان، راوی و خواجه و شاعر، همه یکی می‌شوند؛ آن گونه که معلوم نیست کدام یک از شخصیت‌های داستانیِ غزل، گویندهٔ بیت پایانی است. می‌توان گفت تمامِ این غزل و داستان‌های آن مربوط به خود مولوی است و خواجه‌ای که در گذشته عاشق نبوده و عاشقان را منکرمی‌شده است و سپس ناگهان گرفتار عشقی خان و مان برانداز گردیده، خود مولوی است که پیش از دیدار شمس در کمال خواجگی و هوشیاری، گوشش پر از «طال بقا» بوده و مریدان و پیروان او بر دست وی بوسه می‌زده و به پایش سجده می‌کرده اند؛ آن زمان که سجاده نشینی باوقار بوده و هنوز بازیچهٔ کودکان کوی نشده بوده است. بویژه آن که راوی در بیت نخست غزل، مکان رخ دادن ماجرای عاشقی خواجه را«کوی ما» معرفی می‌کند؛ با این ادعای راوی، احتمال وحدتِ شخصیتِ خواجه و خود راوی یا مولوی تقویت می‌شود.

زاویهٔ دید: زاویهٔ دید در این اثر متغیر است. گاه شیوهٔ روایت شکل خطابی دارد و گاه دانای کل نامحدود که بر همهٔ زوایای داستان اشراف دارد سررشتهٔ سخن را به دست می‌گیرد. اما همواره سایه‌های وجود «راوی فضول» را می‌توان بر سرتاسر داستان احساس کرد. این راوی در همهٔ صحنه‌ها آزادانه رفت و آمد می‌کند. افزون بر این که همهٔ کردارها و کنش‌های کاراکترها را می‌بیند، همواره بر اندیشه‌ها، احساسات و امور درونی آن‌ها نیز اشراف دارد. خود داستان پرداز نیز گاه در بیان روایت مداخله می‌کند و همواره سایهٔ وجود خود را بر داستان حفظ می‌کند. به ویژه هنگامی‌که داستان پرداز، داستان را می‌بُرد و خواجه از او می‌خواهد به سر قصه بازگردد، داستان پرداز و راوی تقریبا یکی می‌شوند و در شمار شخصیت‌های فعال و جان دار روایت قرار می‌گیرند.

صحنه: در این داستان، صحنه پردازی چندانی دیده نمی‌شود. دربارهٔ ظرف مکانی آن، تنها راوی از«کوی ما» یادمی‌کند. ظرف زمانی نیز مبهم است و بازی‌های زمانی به این ابهام بیشتر دامن زده است. زمان پیوسته مانند آونگی میان حال و گذشته در نوسان و آمد و رفت است.

Archive of SID

www.SID.ir

ساختار پیرنگ

پیرنگ داستان: خواجه ای سال‌ها منکر عشق بوده و بر عاشقان جفا روا می‌داشته است. او به خواست سرنوشت، به عشق زنی عایشه نام گرفتار می‌آید، ترک نام و ننگ می‌کند و ارتقا می‌یابد. پیرنگ داستان چندان استوار نیست و عامل رابطهٔ علت و معلولی آن قضا و قدر است که در بیت سوم از آن سخن به میان آمده است.

شروع داستان: این داستان در اصل با بیان فرجام کار خواجه آغاز شده است. راوی درگیر رویدادی در جریان است و زمان در حال می‌گذرد و کوی، کوی راوی است. نقطهٔ شروع اصلی روایت را باید در بیت دوم یعنی بیان انکار خواجه بر عاشقان جست و جو کرد.

گسترش داستان: این داستان با یادکرد ویژگی‌های خواجه، شرح دل دادگی و راز و نیازهای عاشقانهٔ او، شرح نگرانی و شگفت زدگی خویشان خواجه بر وی، مخاطبه‌ها و اندرزهای پی در پی راوی با خواجه، تمثیل‌های فرعی، مونولوگ‌ها و توضیحات اضافه بر متن و عواملی از این دست، گسترش می‌یابد و در واقع، داستان بستری برای پرداختن به مضامین مورد نظر راوی یا داستان پرداز قرارمی‌گیرد.

گره یا تعلیق داستان: گره این داستان در شوریدگی و به زاری افتادن خواجه است که ابهام، تعجب و نگرانی خویش و آشنا و دوست و دشمن را برمی‌انگیزد. از آن جا که پیرنگ داستان ضعیف است، تعیین دقیق ساختارهای پیرنگ دشوار و متکی بر حدس و گمان است.

نقطهٔ اوج داستان: تنش داستان هنگام رازدل گویی عاشقانهٔ خواجه به اوج می‌رسد.

گره گشایی داستان: گرفتار آمدن خواجه در دام عشق عایشه و تنبیه و بیداری او در این روایت، حکم گره گشایی را دارد. خواجه درمی‌یابد این دلدادگی به خاطر طعن و لعن‌هایی است که در حق عاشقان روامی‌داشته است.

Archive of SID

www.SID.ir

پایان بندی داستان: در پایان این روایت، خواجه به مخاطبان (مسلمین) پیام می‌دهد که دل‌ها را نگه دارند تا به روز او دچار نشوند و یادآورمی‌شود که وضعیت رقت انگیز امروز وی نتیجهٔ آزردن عاشقان است. آیا منظور این است که مسلمین عاشقان را تمسخر نکنند یا دل‌ها را نگه دارند؛ مبادا عاشق شوند؟!

سنت شکنی‌های مولوی در بیان روایت

در این داستان، ترتیب و توالی منطقی روایت- بر اساس تعاریف موجود_ به هم ریخته است. این شکستن ترتیب و توالی منطقی ارکان داستان یعنی آغاز و میانه و پایان آن، داستان را از روایات معمول سنتی - که آغاز، میانه و پایانی مشخص دارند و در آن‌ها روایت جریانی خطی را دنبال می‌کند- جدامی‌سازد. گویی هدف نویسنده رسیدن به نقطهٔ اوج، گره گشایی و... نبوده بلکه پروردن مطلب برای او از همه چیز با اهمّیّت تر بوده است. در پیوند با سنت شکنی‌های مولوی در این روایت، به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

سنت شکنی در شکل غزل: نخستین و روشن ترین سنت شکنی مولوی از ظاهر و شکل غزل وی پیداست؛ سروده‌ای با ٤٥ بیت که روایتی توبرتو در آن گنجانده شده است. در نتیجه، محتوای سروده مثنوی وار و صورت آن قصیده مانند است اما در مجموعهٔ غزلیات جای گرفته است.

بازی زمانی: «از جمله ویژگی‌های ادبیات داستانی پسامدرن، فروپاشی همه جانبهٔ سامان زمانی و مکانی است... البته باید متذکر شد که این ویژگی در رمان‌های مدرنیستی هم وجود دارد اما نه به این شدت و نه به این نحوِ ساختار آفرینانه. کاربرد فرایند دیالکتیکی به علت بسامد زیادش یک شکل جدید به خود گرفته است». (پاینده، ۱۳۸۵، ص ۷٦) دیچز و استلوردی در مقالهٔ «رمان قرن بیستم» یکی از عوامل تحول فنون و نگرش‌های رمان مدرن را «استنباط جدید از مفهوم زمان» دانسته‌اند: «در رمان قرن بیستم، زمان دیگر رشته‌ای از لحظات متوالی تلقی نمی‌شود که قرار باشد رمان

Archive of SID

www.SID.ir

نویس به ترتیب و گه گاه با نگاهی تعمدی به گذشته («این موضوع بـه خـاطرش آورد که...»، «به یادآورد که...») ارائه کند بلکه جریانی دایمی در ذهن فرد قلمداد می‌شود کـه در آن، وقایع گذشته دایماً به حال سرازیر می‌شوند و بازنگریِ گذشته با پیش بینی آینده درهم می‌آمیزد». (دیچز؛ استلوردی، ۱۳۸٦ ، صص ۱۰۸- ۱۰۹) در این سـرودهٔ مولـوی نیز وحدت زمان وجود ندارد. زمان پیوسته میان حال (به ویژه هنگام مخاطب قرار دادن کاراکتر) و گذشته در نوسان است.

بیت۱: زمان حال/ بیت۲: زمـان گذشـته/ بیـت٤: زمـان حـال (مخاطـب قـرار دادن کاراکتر) و نیز گذشته (یادآورشدن کرده‌های خواجه)/ ابیات ٥-٦: زمان گذشـته/ ابیـات ۱٥-۹: زمان گذشته/ ابیات۲۲-۲۳: زمان حال (مخاطب قراردادن کاراکتر)/ بیت۳۲: زمان حال/ بیت۳۳: زمان حال (با مخاطب قراردادن راوی)/ بیـت ۳۹: زمـان حـال/ بیـت٤۰: زمان حال (با مخاطب قراردادن خواجه)/ بیت ٤۱: زمان گذشته.

افشای تکنیک: از سبک‌های پر کاربرد ادبیات داستانی پسامدرن، فراداستان است. از شگردهای این سبک، افشای تکنیک داستان پردازی است. لـری مـک کـافری در مقالـهٔ «ادبیات داستانی پسامدرن»، می‌نویسد: «... وجه اشتراک همهٔ این تجربه‌گری‌ها این درک همگانی بود که ادبیات داستانی نیازمند شناخت ماهیّت تـصنعی و سـاخت یافتـهٔ خـود است تا به آن وسیله بر توجه خواننده به چگونگی بیان اثر تمرکـز کنـد نـه بـر صـرف وقایع و رخدادها». (مک کافری، ۱۳۷۹ ،ص ۲۸) «فراداستان معمولا راویی دارد که دائما به روش‌های داستان گویی‌اش می‌اندیشد. گاه ممکن است این راوی خـود نویـسنده‌ای باشد که می‌کوشد اثـری داسـتانی خلـق کنـد و پیوسـته بـه مـشکلات ایـن کـار فکـر می‌کند».(متس، ۱۳۸٦، ص ۲۱٦) از دیگر ویژگی‌های فراداستان ساختار تو در تـوی آن است. «نویسندگان فراداستان به این ساختار تو در تو بسیار علاقـه منـد هـستند... البتـه فرقی هست بین فراداستان و آثار دیرینه‌ای که واجد سـاختار تـو در تـو یـا داسـتان در داستان هستند. یک ویژگی مهم فراداستان این اسـت کـه راوی دربـارهٔ خـود داسـتان و صناعت به کار رفته در نگارش آن اظهار نظر می‌کنـد... راویـان فراداسـتان خودآگـاهی

Archive of SID

www.SID.ir

خویش راجع به ماهیت فراداستان را مستمرا و به نحوی برجسته شده به نمایش می‌گذارند.(پاینده، ۱۳۸۵، ص ۷۳)

در این روایت، افزون بر ساختار تو در توی داستان، گاه راوی یا داستان پرداز تکنیک خود را در داستان نویسی برای خواننده افشا می‌کند. از جمله این موارد است:

در بیت۱۷: راوی یا داستان پرداز، وعدهٔ ادامهٔ داستان را به خواننده می‌دهد و از او می‌خواهد تا گوش‌هایش را بگشاید و به ماجرا گوش فرادهد./ در ابیات۳۲_۳۳: نویسنده به تکنیک بریدن داستان و پرداختن به داستانی دیگر اشاره می‌کند./ در بیت ۳۹: خود را از ابرام در پرداختن به مسایل فرعی نهی می‌کند و به بازگشتن برسر داستان نخست فرامی‌خواند. بدین وسیله نویسنده از تکنیک داستان در داستان روایت خود و سپس از تکنیک گریززدن به داستان نخست سخن می‌گوید. در پیوند با درون مایه نیز راوی از دلیل تأویل گری‌های خود در داستان یوسف و زلیخا سخن می‌گوید.

گسست: گسیختگی از ویژگی‌های آثار پسامدرن است. به گفتهٔ دیوید لاج: «پسامدرنیسم به انسجام بدگمان است». (لاج، ۱۳۸٦، ص ۱٦۸) از جمله شگردهایی که نویسندگان پست مدرن برای ایجاد گسست در آثار خود به کار می‌گیرند، «تغییرات ناگهانی و غیر منتظره در لحن راوی، صحبت‌های فراداستانی خطاب به خواننده، خالی گذاشتن بخش‌هایی از متن، تناقض‌گویی و جا به جایی» است که انسجام کلام را بر هم می‌زند.(همان، ص ۱٦۸)

در روایت سرودهٔ مورد نظر نیز ساختار خطی داستان پی در پی در هم می‌شکند و میان اجزای اصلی داستان چندین گسست دیده می‌شود. گسست‌های این روایت به انگیزه‌های گوناگون ایجادشده اند؛ از جمله:

بیت۳: این بیت لحنی پیش گویانه دارد و مضمون آن پیرنگ داستان را تقویت می‌کند؛ نقش قضا و قدر در استحالهٔ خواجهٔ منکر عشق به عاشقی پاک باخته. ابیات۷–۸: برای پروردن مضمون ابیات پیشین یعنی خودفریفتگی خواجه بر اثر مدح و ستایش گروهی چاپلوس و بیان نقش مخرب این پدیده در ایجاد غرور و خودبینی در

Archive of SID

www.SID.ir

افراد. ابیات ۱۷–۱۸: به دست دادن پیش درآمدی برای آغاز داستان؛ راوی ذهن خواننده را آماده می‌کند تا به داستان گوش فرادهد. ابیات۲٤–۲۸: گسست برای بیان تمثیل. از این٤ بیت، ابیات ۲٦ تا۲۸ تلمیح است برای پروردن درون مایهٔ تمثیلی که در ابیات ۲٤و ۲۵ به کارگرفته شده است. ابیات ۳۲–۳۳: گسست است به منظور افشای تکنیک نویسندگی و نیز گریززدن از تمثیل به اصل داستان. ابیات۳٤–۳۸: گسست است برای بیان واگویه‌های درونی نویسنده. بیت۳۹: گسست است؛ باز برای افشای تکنیک گریززدن به داستان اصلی. این گسست‌ها را می‌توان از دید جریان سیال ذهن، بررسی کرد. گاه حضور ضمیر ناخودآگاه عنان اختیار از دست نویسنده می‌رباید و او را به بیان مضامین تازه می‌کشاند. این پدیده در تک گویی درونی (مونولوگ) راوی، نمود بیشتری دارد. در این جا، حضور ناخودآگاه داستان پرداز، وی را به وادی دیگری می‌کشاند و در مسیر روایت داستان اختلال ایجادمی‌کند.

سهیم کردن خواننده در رویداد داستان:

«نوشتار پسامدرنیستی ...از نیروی ارتباطی بالقوه در ضمیر دوم شخص بهره می‌گیرد. ضمیر دوم شخص پسامدرنیستی این کارکرد را دارد که توجه خواننده را به شکافی جلب می‌کند که به واسطهٔ حضور ضمیر دوم شخص در سخن ایجاد شده است... اگر استفاده از ضمیر دوم شخص در سراسر یک متن بلند، موجب حفظ رابطه‌ای مرزشکنانه با خواننده می‌شود، راهبردهای زمینه‌ای گوناگونی نیز باید مطرح شوند. از «تغییر» ذاتی ضمیر دوم شخص باید حداکثر بهره برداری صورت گیرد. این تغییرات راهبردی موجب ایجاد نوعی ضمیر دوم شخص «سیار» و یا «سیال» می‌شود؛ حالتی که در آن ایهام همچنان حفظ شده و تا پایان متن به صورت برجسته می‌ماند و خواننده نیز همچنان قادر است تا در این موقعیت گفتمانی ابراز وجود کند.» (مک‌هیل، ۱۳۷۹، صص۱۲۵ و۱۲۷)

در این داستان، گاه راوی یا داستان پرداز خواننده را مخاطب قرار می‌دهد و او را با متن و رویداد داستان درگیر می‌کند:

Archive of SID

www.SID.ir

بیت۱: ضمیر «تو» در این بیت خواننده را مخاطب قرار می‌دهد و از همان آغـاز او را با خود وارد ماجرا می‌کند. بیت۱۷: در این بیت نویـسنده از خواننـده مـی‌خواهـد تـا گوش‌ها را بگشاید برای شنیدن داستان خواجه. بیت ۱۸: راوی یا نویـسنده خواننـده را سرزنش می‌کند و او را مدهوشی می‌خواند که گوش نخواهـد گـشود. (کـی برگـشایی گوش را؟ استفهام انکاری است) باید یادآورشد کـه پدیـدهٔ سـرزنش مخاطـب یکـی از شـگردهای پـر کـاربرد داسـتان نویـسی در ادبیـات پسامدرنیـستی اسـت. (رک. مـک هیل،۱۳۷۹، ص ۱۲۸) ابیات۳٤ تا ۳۸: اگـر ایـن ابیـات را تـک گـویی درونـی نـدانیم، نمونه‌ای خواهد بود برای مخاطبهٔ خواننده و درگیرکردن او با متن؛ می‌تـوان ادعـا کـرد داستان‌پرداز (راوی) با مخاطب قراردادن خود، خواننده (مطلق انسان) را مخاطـب قـرار داده است. بیت٤۱: در این بیت، استغاثهٔ خواجه روی در مسلمین (تسامحا خواننـده یـا دریافت دارندهٔ پیام) دارد. ابیات٤٤ و٤٥: در این دو بیت نیـز طـرف خطـاب، خواننـده است که با بیان و لحن امری نویسنده، سخت با ماجرا و پیام داستان درگیر می‌شود.

بازگشت به گذشته: همان گونه که پیش از این گفته شد، داستان‌هایی که صـناعات مدرن در آنها به کار گرفته شده است سامان زمانی منظمی‌ندارند و زمـان پیوسـته میـان گذشته، حال و آینده در نوسان است. از شگردهای پـر کـاربرد ایـن گونـه داسـتان‌هـا، بازگشت به گذشته یا (فلاش بک) است. در این سروده نیز بیت آغازین روایـت، زمـان حال و وضعیت فعلی خواجه را نشان می‌دهد. خواجهٔ فعلی خواجهٔ تحول یافته و نام و ننگ باخته در راه عشق است. راوی سپس در دیگر ابیات به گذشته بازمی‌گردد و آغـاز و شکل گیری ماجرا را ضمن شکست‌ها و بازی‌های زمانی بازگومی‌کند.

پَرسهٔ کاراکتر در بیرون از داستان: در این روایـت، گـاه کـاراکتر از مقـام خـود یعنـی شخصیتی در اختیار نویسنده عدول می‌کند و آزادانه در داخـل و خـارج داسـتان پرسـه می‌زند. هرگاه راوی سررشتهٔ کلام را از دست می‌دهد و درگیر مسایل فرعی مـی‌شـود، کاراکتر(خواجه) به او هشدار می‌دهد که به سر اصل مـاجرا بـازگردد و داسـتان را پـی بگیرد. برای نمونه، در بیت۳۳ خواجه شتاب زده به راوی «الصلا» می‌گوید یا می‌پرسـد

Archive of SID

www.SID.ir

چرا داستان را نیمه کاره رهاکرده است. خواجـه در درون داسـتان گـاه در چـشم انـداز راوی قرارمی‌گیرد و راوی با او به گفت و گو می‌پردازد و گـاه از دایـرۀ دیـد او بیـرون می‌رود؛ در این حالت، راوی در قالب سوم شخص از او یاد می‌کنـد. از ایـن رو، راوی به آسانی از سوم شخص به مخاطب و از مخاطب به سوم شخص تبدیل می‌شود.

ورود نویسنده به داستان: ابیاتی که به عنوان نمونه‌های گسست در این روایت آورده شد به گونـه‌ای بیـان‌گـر حـضور نویـسنده در اثـر اسـت. خواننـده همـواره در قالـب پیـشگویی(بیـت۳)/ هـشدار و سـرزنش خواننـده(ابیـات ۱۷-۱۸)/ افـشای تکنیـک نویسندگی(ابیات۳۲-۳۳؛۳۹)/ مونولوگ و واگویه‌های درونی(ابیـات۴۳-۴۵)/ اسـتدلال، توضیح و توجیه(ابیات۲۹-۳۱) یا برای بیان تکمله و پیـام داسـتان(ابیـات۴۳-۴۵) وارد داستان می‌شود. از این رو حضور نویسنده درهمه جای این روایت احساس می‌شود.

تغییر زاویۀ دید: در این روایت زاویۀ دید راوی پیوسته تغییر می‌کند: زاویه دیـد در بیت۱:اول شخص/ بیت۲: دانای کـل نامحـدود؛ راوی بـه دل‌خـواه خـود شخـصیت را معرفی و دربارۀ او داوری می‌کند./ بیت٤: کلام بدون راوی به شکل مخاطبه/ ابیات۵-٦؛ ۹-۱۵؛۱۹-۲۱: دانای کل نامحدود با همان داوری‌های آزادانه دربارۀ خواجه/ ابیـات۲۲-۲۳: کلام بدون راوی با شکل خطـابی/ ابیـات۳۲-۳۳: انطبـاق راوی و نویـسنده؛ راوی تبدیل به راوی اول شخص درون رویداد می‌شود که کاراکتر او را درگیر ماجرا می‌کنـد و از وی می‌خواهد روایت را پی گیری کنـد. ابیـات ۳٤-۳۸: بـدون راوی و بـه شـکل مخاطبه/ بیت ۳۹: مخاطبۀ نفس راوی که سپس راوی باز درگیر ماجرامی‌شود و به راوی اول شخص درون رویداد تبدیل می‌گردد. بیت٤۰: شیوۀ روایت باز بی راوی و به شکل مخاطبه است. بیت ٤۱: شیوۀ روایت دانای کل است؛ دانای کّلِ نمایشی یا عینی که تنها به گزارش دیدنی‌ها پرداخته است و فرجام کار خواجه را از زبان خود او بازگو می‌کند. باید یادآورشد راوی این روایت از نظر داوری‌های پیوسته و ارزش گذاری‌های آزادانـۀ کارکردهای شخصیت اصلی داستان(خواجه) بیشتر از گونۀ «راوی فضول» اسـت. راوی فضول در داستان‌های پسامدرنیستی کاربردی گسترده و حضوری پررنگ و فعال دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

دکتر پاینده در مقالهٔ «فراداستان: سبکی از داستان نویسی در عصر پسامدرن» به نقل از «پترشیا وُ» می‌نویسد: «[در رمان‌های فراداستانی] راوی بیش از حد فضول است و آشکارا دست به بدعت می‌زند. فضولی اش یعنی این که به جای بسنده کردن به روایت داستان، راجع به رویدادها و شخصیت‌ها نیز اظهار نظر می‌کند. بدعت‌هایش هم در شکل و نحوه‌های مختلف بازگویی داستان و هم در آمیختن این شکل‌ها متبلور می‌شود».(پاینده، ۱۳۸۵، ص ۷٦) همچنین راوی فضول پی در پی با مخاطب قراردادن خواننده او را با رویداد داستان درگیر می‌سازد.(همان، ص ۷۳)

تک گویی درونی (مونولوگ): «صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد و این مخاطب ممکن است خواننده باشد. یعنی نویسنده خواننده را به طور مستقیم مورد خطاب قراردهد و از حادثه یا وضعیت و موقعیتی با او حرف بزند». (میرصادقی، ۱۳۷٦، ص ٤۱۰) از آن جا که آثار مدرنیستی به جای تقلید از واقعیت‌های بیرونی، از واقعیت‌های درونی و روانی افراد تقلید می‌کند، تک‌گویی درونی به همراه جریان سیال ذهن در این دست آثار کاربردی گسترده دارد. (پاینده، ۱۳۸۵، ص ۷٤)

در بیت ۱٤، با گونه‌ای نجوای نفس و گفت و گوی درونی روبه رو می‌شویم؛ این بیت واگویه‌های درونی خویشاوندان خواجه است که شگفت زده و مبهوت از دیدن تغییر حال خواجه با خود می‌اندیشند: فرعون و نمرودی بُده... / همان گونه که پیش از این گفته شد، ابیات ۳٤– ۳۸ می‌تواند واگویه‌های درونی نویسنده با خویش باشد که باز در آن جا نیز رو به بیان مضامین تازه می‌رود، اما در مصرع اول از بیت ۳۹ نویسنده به خود می‌آید و خود را به اصطلاح از حاشیه رفتن باز می‌دارد.

جریان سیال ذهن: جریان سیال ذهن در دورهٔ مدرنیسم کاربردی گسترده دارد. «در آثار مدرنیستی به جای تقلید از واقعیت بیرونی، از واقعیت درونی و روانی انسان‌ها تقلید می‌شود و به همین سبب نویسندگان این دوره از صناعاتی مانند سیلان ذهن و تک گویی درونی به وفور استفاده می‌کردند» (پاینده، ۱۳۸۵، ص۷٤) صناعت جریان

Archive of SID

www.SID.ir

سیال ذهن که «نویسنده با استفاده از آن می‌کوشد ساختار ذهنیت شخصیت‌ها را مستقیماً و بدون نقل قول‌های تمام عیار و بی کم و کاست نشان دهد در دهۀ ۱۹۲۰ به صورت اسلوب جدید مهمی در رمان نویسی به کار رفت. این صناعت دست کم برای کسانی که فقط به فنون قدیمی‌تر رمان عادت داشتند خواندن را دشوارتر می‌کرد زیرا هیچ مدخلی تعبیه نشده بود تا خواننده بتواند با کسب اطلاعات لازم اولیۀ به رمان راه یابد بلکه چنین اطلاعاتی همزمان با پیشرفت وقایع رمان از ذهن شخصیت‌ها و از خلال واکنش ذهنی آنان به زمان حال توأم با پژواک‌های زمان گذشته به دست می‌آمد (دیچز، استلوردی، ۱۳۸٦، ص۱۱۱)

پیش از این، از درون مایه و گسست‌های روایی این اثر که می‌توان آن‌ها را از دیدگاه جریان سیال ذهن بررسی کرد، سخن گفته شد. غیر از موارد یاد شده، هجوم ناخودآگاه مولوی را در دیگر اجزای این روایت نیز می‌توان دید؛ در روایت داستان یوسف و زلیخا، مرجع ضمیر «گفتش» و «گفتا» تا اندازه‌ای ابهام دارد. تأویل گری مولانا در این ابهام بی تأثیر نبوده است، زیرا در این صورت برای تعیین مرجع ضمیر از روی اصل داستانی که تلمیح از آن برگرفته شده است، قرینه‌ای در دست نیست. آیا یوسف گفت «قصاص پیرهن بردم ز تو امروز من»؟ و آیا پاسخ زلیخا بود که: «بسی زین‌ها کند تقلیب عشق کبریا»؟ مولوی همچنین برداشتی آزاد از داستان یوسف و زلیخا کرده است؛ آن چه امروزه در شماری از رویکردهای ادبی عمده، از جمله ساختارشکنی، مورد توجه قراردارد.

همین تأویل‌گری‌های مولوی دلیلی روشن بر حضور پیوستۀ ناخودآگاه او در قلمرو اندیشه و گفتار وی است: «او می‌زند من کیستم...» اشعار مولوی تحت سلطۀ هشیاری شاعر سروده نشده‌اند؛ همچنین در مسیری سنجیده هدایت نمی‌شوند. او هنگام سرودن این ابیات، گرم حالات وجد و شور و سرور عاشقانه بوده است و هر بیت از سروده‌های او مانند موجی است از دریای سخت خروشان و پرتلاطم اندیشه‌ها و احساسات لبریز از هیجان وی. بهترین تفسیر این مطلب را می‌توان از زبان دکتر تقی پورنامداریان شنید. سخن او دربارۀ ساخت شکنی‌های مولوی و شیوۀ داستان پردازی وی در مثنوی است، اما از آن‌جا که ساختار روایی شماری از غزلیات مولوی، بویژه

Archive of SID

www.SID.ir

سرودهٔ مورد نظر این مقاله، کاملا به ساختار روایی داستان‌های مثنوی شباهت دارد و بی درنگ خواننده را به یاد داستان‌های تـو در تـوی مثنـوی مـی‌انـدازد، گفتـه‌هـای وی را می‌توان بر برخی روایات مندرج در غزلیات شمس نیز انطباق داد:

« درمثنوی آنچه در نگاه نخستین چشم‌گیرمی‌نماید امـواج قـصه‌هـا و اندیـشه‌هـایی است که در پس یکدیگر می‌آیند و در هم فرومی‌روند و از هم مـی‌گریزنـد و دیـدار و رفتاری دریاوار به مثنوی می‌بخشند که تحلیل دقیق منطق حاکم بر آن را دشوار می‌کند. بی تردید مولوی طرح آگاهانه و مبتنی بر منطقی از پیش سنجیده برای سـرودن مثنـوی در نینداخته است تا بتوان اصول و قواعد آن را به آسانی کشف کرد و توضیح داد. شاید بتوان گفت در مثنوی اختیار سخن و شیوهٔ بیان همواره در کف مولوی نیست؛ در کـف هیجانات و احوال و افکار مدام در تغییر و تحول و تنوع تداعی‌هـای جـوّال و گـستردهٔ مبتنی بر ذخایر عمیق و سرشار ذهن اوست و اختیار این همه در کف زبانی اسـت کـه حاکی از شیوهٔ خاص زیست او در جهان است». (پورنامداریان، ۱۳۸۰، ص ۲۶۲)

آنچه را پورنامداریان دربارهٔ شیوهٔ نویسندگی خودجوش و خلق الساعهٔ داستان‌هـای مثنوی گفته است، می‌توان به این غزل روایی نیز تعمیم داد.

نتیجه‌گیری

بررسی و تحلیل ساختاری این سروده نشان می‌دهد که همهٔ اجزا و واژگـان اثـر در بافتی منسجم و نظام مند، در خدمت پروراندن هرچه بهترِ درون مایه و مضمون مطـرح شده در آن به کارگرفته شده‌اند.

هنجارشکنی‌های مولوی که اساس سبک ویژهٔ او را تشکیل می‌دهد و در جای جایِ مثنوی دیده می‌شود، در این غزل به روشنی به چشم می‌خورد.

در تحلیل ساختار روایی داستان مطرح شده در این سروده، باید گفت: ایـن داسـتان بـا وجود تکنیک‌هایی همچون: تغییر زاویهٔ دید، درگیر کردن خواننـده، ورود نویـسنده بـه داستان، پَرسهٔ کاراکتر در داستان، بازی زمانی، افشای تکنیک، گسـست‌هـای هدفمنـد و بازگشت به گذشته که داستان را به داستان‌های مـدرن نزدیـک مـی‌سـازد، همچنـان بـه

Archive of SID

www.SID.ir

الگوهای کهن داستان پردازی وفاداربوده است. در داستان یادشده، مواردی را می‌توان برشمرد که ریشه در شیوه‌های قصه گویی و نقل حکایت‌های سنتی دارد. از جملهٔ این موارد است:

۱- ضعف پیرنگ به شیوهٔ حکایات و داستان‌های کهن که امروزه عنصری ضد داستانی به شمار می‌آید.

۲- براعت استهلال نیز امروزه عنصری ضد داستانی است که در بیت سوم داستان به چشم می‌خورد.

۳- به شیوهٔ حکایات کهن، صحنه پردازی ضعیف است.

٤- نقش عوامل متافیزیکی(قضا و قدر) پررنگ و برجسته است.

۵- در بیان روایت، شیوهٔ Telling به کارگرفته شده است که امروزه چندان کاربردی ندارد.

٦- شخصیت‌پردازی در این روایت، به شیوهٔ حکایات قدیم صورت پذیرفته است.

۷- هدفمندی داستان برای بیان آموزه‌ای خاص نیز از جمله مواردی است که روایت را به حکایات ظ:علّی شبیه می‌سازد.

با این حال، نوآوری‌های مولوی در امر داستان پردازی چشمگیر و شگفت‌انگیز است. می‌توان او را در زمینهٔ این آفرینش‌گری‌ها نابغه‌ای به شمارآورد که قرن‌ها جلوتر از دوران خویش زیسته است و تکنیک‌هایی را در داستان پردازی به کارگرفته که امروزه به آثار داستانی تشخص و پویایی می‌بخشد.

غزلیات مولانا به ویژه غزل‌های روایی وی این شایستگی را دارند که از زاویهٔ رویکردهای ادبی گوناگون بررسی شوند؛ آغوش این متن برای خوانش‌های گوناگون بازاست.

منابع و مآخذ:

الف- کتابها

۱- پاینده، حسین، (۱۳۸۵)، نقد ادبی و دموکراسی، تهران، نیلوفر.

۲- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۰)، در سایهٔ آفتاب، تهران، سخن.

Archive of SID

www.SID.ir

۳- حافظ، شمس الدین محمد، (۱۳۷۸)، حافظ به سعی سایه، چاپ هفتم، نشر کارنامه.
٤- سعدی، مصلح الدین، (۱۳٦۳)، کلیات سعدی، به تصحیح محمدعلی فروغی، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.
۵- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود ابن آدم؛ (۱۳۸۰)، دیوان؛ به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران، انتشارات سنایی.
٦- کانور، استیون، (۱۳۷۹)، «نظریهٔ ادبی پسامدرن»، ادبیات پسامدرن،گزینش و ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
۷- مولوی، جلال الدین محمد، (۱۳۸۱)، کلیات شمس تبریزی، به کوشش دکتر توفیق سبحانی، تهران، قطره.
۸- ---------، (۱۳٦۹)، مثنوی، به کوشش دکتر محمد استعلامی، چاپ هفتم، تهران، زوار.

ب- مقالات

۱- حسن لی، کاووس، (۱۳۸٦)، «مرگ حیات است و حیات است مرگ»، مجموعه مقالات همایش «مولانا و دین»، به کوشش دکتر غلامرضا اعوانی، صص ٤۵-۵۰.
۲- دیچز، دیوید و جان استلوردی، (۱۳۸٦)، «رمان قرن بیستم»، نظریه‌های رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، نیلوفر، صص ۱۰۷-۱۱۵.
۳- لاج، دیوید، (۱۳۸٦)، «رمان پسامدرنیستی»، نظریه‌های رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، نیلوفر، صص ۱٤۳-۱٦۲.
٤- مَتس، جِسی، (۱۳۸٦)، «رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن»، نظریه‌های رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، نیلوفر، صص۲۰۱-۲۳۹.
۵- مک کافری، لری، (۱۳۷۹)، «ادبیات داستانی پسامدرن» ادبیات پسامدرن، گزینش و ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز، صص ۱۳-٤۱.
٦- مک هیل، برایان، (۱۳۷۹)، «عشق و مرگ در نوشتار پسامدرنیستی»، ادبیات پسامدرن، گزینش و ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز صص ۱۱۵-۱۵۱.

Archive of SID

www.SID.ir