## مقدمه

بي‌ترديد مقايسة دو اثر ادبی هنگامی ميسر مي‌شود که شباهت‌های صوری و محتوايي حداقلی ميان آنها وجود داشته باشد. اين شباهت‌ها ممكن است ناشی از پايگاه معرفتی مشترک پديدآورندگان و نيز معيارهای زيباشناختی آنها باشد. بين داستان «پير چنگی» مولانا و «سه‌تار» آل احمد، علي‌رغم فاصلة زمانی آفرينش بسيار آنها، ازنظر شکل و محتوا اشتراکاتی وجود دارد که مقايسة آنها را امکان‌پذير مي‌سازد. در هر دو داستان، شخصيتی منفی از نظرگاه هنجارهای مألوف جامعة دينی، با اسباب نامشروع قدم در مکانی مقدس مي‌گذارد و حوادث بعدی داستان‌ها را برخورد قهرآميز با آنان رقم مي‌زند. ازنظر محتوای کلی نيز در هر يک از داستان‌ها، به نوعی از برداشت‌های سطحي‌نگرانه از دين انتقاد مي‌شود. اما در کنار شباهت‌های مذکور، اختلافات عمده‌ای نيز بين آنها مشاهده مي‌شود. از آنجا که تفاوت‌های اين دو داستان ناشی از اختلاف پايگاه معرفتی آفرينندگان آنها است، مقايسه و تحليل اختلافات محتوايي و شکل هنری آنها، به مقايسة انسانِ باورمند به معنويت و متافيزيکِ جهان سنت و انسانِ مدرنِ بريده از دنيای نورانی، اما هر دو از يک حوزة جغرافيايي، کمک خواهد کرد. پيداست كه منظور از چنين مقايسه‌ای هرگز به‌مثابة رجحان‌نهادن يکی بر ديگری نخواهد بود و منتقد امور واقع منعکس در اين آثار را بي‌طرفانه توصيف و تحليل خواهد كرد.

## داستان پير چنگی

اين داستان در دفتر اول و پس از حکايت طوطی و بازرگان آمده است. مولانا بعد از تفسير دو بيت از سنايي با اين مضمون که نازکردن برازندة هرکس نيست و اگر لوازم آن نبود، بايد خاکساری پيشه كرد، به اين مسئله مي‌پردازد که بايد دربرابر قدرت و عظمت خداوند ذليل مطلق بود و اگر خود را پيش معبود مرده ساختی، دم زندگي‌بخش او تو را زنده خواهد کرد:

از بهــاران کی شود سرسبز سنگ خاک شو تا گل برويد رنگ رنگ

سال‌ها تو سنگ بـودی دلـخراش آزمـون را يک زمـانی خاک باش

(مثنوي، 1/1960-1959)

مولانا ابراز ذلت و خاکساری پير چنگی که هفتاد سال از عمر خود را در غفلت از خداوند سپری کرده بود، نمونة عينی سودمندی چنين امتحانی مي‌داند و حکايت حال او را به‌همراه معارف ديگری بيان مي‌کند. حوادث اصلی داستان پير چنگی در *مثنو*ی در شصت‌وپنج بيت بيان شده و مولوی به شيوة معهود خويش ـ يعنی جريان سيال ذهن در اثنای روايت داستان ـ معارف دينی و عرفانی فراوانی را نيز آورده است. اين داستان به‌اندازه‌ای مشهور عام و خاص است که نيازی به ارائة خلاصه‌ای از آن نيست؛ اما دربارة ريشه‌ها و مآخذ آن و ميزان و انگيزة دخل و تصرف مولانا در حوادث و محتوای آن مي‌توان سخن گفت.

چنان‌که استاد بديع‌الزمان فروزانفر اشاره کرده‌اند، اين داستان تحت تأثير يکی از حکايات *اسرارالتوحيد* خلق شده است (فروزانفر، 1366: 21-20). شخصيت اصلی حکايت *اسرارالتوحيد*، تفاوت چندانی با پير چنگی مولوی ندارد. او مطربی است محتاج كه از سر اضطرار به گورستانی پناه مي‌برد و برای کسب روزی برای خداوند طنبور مي‌زند و براثر خستگی خوابش مي‌برد. ابوسعيد ابي‌الخير با فراست باطنی از نياز وی آگاه می‌شود و خادم ويژه‌اش، خواجه حسن مؤدب، را برای دستگيری از وی به گورستان روانه مي‌کند تا فتوحی را که به خانقاه شيخ رسيده است، به او تقديم كند. پير طنبورزن به‌همراه خواجه‌حسن نزد ابوسعيد می‌آيد و توبه مي‌کند. نصيحت ابوسعيد در پايان حکايت به او اين است که: «ای جوانمرد! از سر کمی و نيستی و بی‌کسی در خرابه‌ای نفسی بزدی، ضايع نگشت. برو هم بازو می‌گوی و اين سيم مي‌خور.» (محمدبن‌منور، 1366: 108).ساير شخصيت‌های اين حکايت، جز شخصيت اصلی، کاملاً با داستان مولوی متفاوت‌اند. او مکان و زمان وقوع داستان را به مدينة زمان خليفة دوم منتقل و پير طنبورزن را به پير چنگ‌نواز مبدل مي‌کند. اما ازنظر محتوا، اختلافی بين آن دو وجود ندارد. همين حکايت را عطار همراه با چند حکايت *اسرارالتوحيد* به‌نظم کشيده است. عطار حکايت مذکور را در مقالت سی‌وهشتم *مصيبت‌نامه* که موضوع کلی آن دربارة دوری‌جستن سالک از عقل حسابگرِ متکبرانه است، آورده است. او نيز هرچند به مأخذ حکايت اشاره مي‌کند و آن را ازجمله کرامات ابوسعيد مي‌داند، در بعضی عناصر اصلی حکايت تصرف مي‌كند. در روايت وی، مکان از گورستان به مسجدی ويرانه تبديل و طنبورزن نيز در نقش رباب‌زن ظاهر مي‌شود:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| بــود پيــری عاجــز و حيـران‌شده نه يکی بانگ رباب‌اش مي‌خريد چون نبودش هيچ روی از هيچ سوی مسجدی بود از همه نوعي خراب چون بزد لختی رباب آن بي‌قرار اين چه مي‌دانستم آن آوردمت |  | سخت کوش چرخ سرگردان‌شده... نه کسی نان ثواب‌اش مي‌خريد برگرفت آخر رباب و شد به کوی رفت آنجا و بزد لختی رباب... گفت يارب من ندانم هيچ کار خوش سماعی با ميان آوردمت  (عطار،1380: 340) |

اختلاف اساسی روايت *اسرارالتوحيد* و *مثنو*ی مولانا با روايت عطار در اين است که در روايت عطار، پير رباب‌زن نه‌تنها توبه نمي‌کند، بلکه اميدوارانه درپی آن است که تنها برای خداوند بنوازد و روزی بيشتری به‌دست آورد:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| آن همه زر چون بديد آن پير زار از کرم نيکو غنيمی مي‌کنی بعد از اينم گر نيارد مرگ خواب مي‌شناسی قدر استادان تو نيک چون توخود بستوده‌ای چه استايمت |  | سر به خاک آورد و گفت ای کردگار با چو من خاکی کريمی مي‌کنی جمله از بهر تو خواهم زد رباب هيچ‌کس مثل تو نشناسد وليک ليک چون زر برسدم باز آيمت  (همان، ص341) |

در حکايت *اسرارالتوحيد* هرچند به‌نظر مي‌رسد کاتب به‌دنبال ثبت وقايع تاريخی زندگی ابوسعيد بوده و نگرانی از دخل و تصرف در اصل حکايت‌ها او را از پرداخت هنرمندانة آنها باز مي‌داشته است، باز هم حوادث سير منطقی دارند و جنبة هنری آن نيز تاحدودی رعايت شده است. ولی در گزارش عطار، علي‌رغم اينکه مي‌توانسته است دخل و تصرفي در اجزا و عناصر حکايت وجود داشته باشد و امتيازات ادبی آن بيشتر شود، ضعف‌های اساسی به‌چشم مي‌خورد.

## سه‌تار

بي‌شک جلال آل احمد يکی از چهره‌های شاخص و تأثيرگذار ادبيات داستانی معاصر است. او با انتشار نخستين قصة خود، «زيارت»، در مجلة *سخن* در سال 1324 وارد عرصة داستان‌نويسی معاصر شد و پس از آن آثار فراوانی نوشت که در داستان‌نويسان دورة خويش و نسل‌های بعد تأثير آشکاری داشت. (آژند، 1363: 326؛ براهنی، 1362: 291)

مجموعة داستانی *سه‌تار*، سومين اثر چاپ‌شدة آل احمد است که در زمستان 1326 منتشر شده و ازجمله آثار دورة جوانی نويسنده است. اين مجموعه به هزينة شخصی مؤلف چاپ شده است و چنان‌که شمس آل احمد اشاره مي‌کند، در آن دوره چندان با اقبال مواجه نشد (آل احمد، 1369: 286). به‌نظر مي‌رسد يکی از دلايل بي‌توجهی به اين مجموعه اين بود که جلال آن را به خليل ملکی، يکی از همفکران انشعاب‌کرده از حزب توده، تقديم کرده بود. خليل ملکی در اين سال‌ها بيش از ديگران آماج حملة توده‌ای‌ها قرار مي‌گرفت و او را به درباری‌بودن، جاسوسی انگليس و مزدوری امپرياليسم متهم می‌کردند. به همين دليل و با توجه به نفوذ حزب توده در مطبوعات، محافل ادبی و روشنفکری، بی‌توجهی به اين مجموعه چندان دور از انتظار نبود. شمس آل احمد دربارة اين مجموعه می‌گويد:

*سه‌‌تار*، مجموعة چند قصة کوتاه است به قطع خشتی و در صدوشصت صفحه که بعدها بسيار و مکرر چاپ شد. در اين مجموعه، برای اول بار، جلال کوشيده است از دنيای بستة خانوادة پدری و حزبی بيرون آيد و قدم به دنيايي بگذارد برون از تعصبات خانگی و حزبی. اين کتاب... تقديم شده بود به خليل ملکی و اولين کتابی است از جلال که به کسی تقديم شده است. (همان، ص  
251-250)

به‌نظر مي‌رسد «سه‌تار» مهم‌ترين داستان اين مجموعه باشد؛ زيرا اولين داستان مجموعه است و در مقايسه با ساير داستان‌ها، ساختار و انديشه‌اي قوی در آن است. البته اگر نگارش داستان‌ها ترتيب زمانی نداشته باشد، با توجه به نام مجموعه که از روی همين داستان انتخاب شده است، اين حدس بسيار ضعيف مي‌نمايد. داستان «سه‌تار»، حکايت نوازنده‌ای نوجوان و فقير است که با مشقت پولی پس‌انداز كرده و توانسته است سه‌تاری بخرد. همة آرزوی پسرک داشتن سه‌تار شخصی بوده که اينک به آن رسيده است و مي‌خواهد در کنج خلوتی برای دل خود بنوازد. او سه‌تار دردست به در مسجد شاه مي‌رسد ولی با اعتراض پسری عطرفروش مواجه مي‌شود. عطرفروش واردشدن نوازنده را با «آلت کفر» به «خانة خدا» نمي‌تواند تحمل کند؛ و درحين مشاجره، *سه‌تار* جوانک نوازنده پاره مي‌شود.

## محتوا

هرچند هر دو داستان براساس طرحی مشابه آفريده شده‌اند، محتوا و رويکرد کلی آنها کاملاً از هم متمايز است. در اينجا سعی نمي‌کنيم پاي‌بفشاريم که آل احمد در نگارش *سه‌تار* تحت تأثير پير چنگی مولانا بوده است؛ اگرچه عدم تأثيرپذيری او را نيز نمي‌توان با قاطعيت رد کرد. به‌نظر مي‌رسد قصد آل احمد از خلق اين داستان، بيان دردهای اجتماعی، ازجمله فقر عمومی، است؛ البته نيم‌نگاهی هم به انتقاد از برداشت‌های سطحی‌نگرانه از دين می‌اندازد. ولی در پير چنگی، مولوی درپی بيان دردهای معنوی است؛ دردی که براساس انگارة عامة اهل تصوف، گريبانگير روحی است که از جهان برين آمده و گرفتار عالم ظلمت و تنگنای کالبد تن شده است و می‌خواهد به سرمنزل نخستين خويش بازگردد. در داستان پير چنگی، گمشدة موقت ـ يعنی کسب روزی ـ بهانه‌ای برای رسيدن به گمشدة اصلی ـ يعنی حضرت حق ـ است؛ درحالي‌که در داستان سه‌تار، نهايت آرزو و ميل شخصيت اصلی، به‌دست‌آوردن سه‌تار است.

**پير چنگی ← کسب روزی (گمشدة موقت) ← رسيدن به خدا (گمشدة اصلی) ← تحقق آرزو**

**تار زن ← خريدن سه‌تار ← پايان آرزو ← عدم تحقق آرزو ← نااميدی**

جالب اينکه در داستان پير چنگی، پس از رسيدن مطرب به گمشدة اصلی، حرکت به‌سوی او تازه آغاز مي‌شود و استغراق وی در احوالات معنوی به‌گونه‌ای است که راوی داستان ـ يعنی مولوی ـ نيز ماجرا و تجاربی را که او ازسر می‌گذراند، نمی‌تواند شرح دهد:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| همچو جان بی‌گريه و بی‌خنده شـد حيرتی آمد درونش آن زمان جست‌وجويي از ورای جست‌وجو قال و حالی از ورای حال و قـال  چونکه قصة حال پير اينجا رسيـد پير دامن را ز گفت‌وگو فشـاند |  | جانش رفت و جان ديگر زنده شـد که برون شــد از زمين و آسمان من نمی‌دانم تو می‌دانی بگو غرقه گشته در جمال ذوالجلال... پير و حالش روی در پرده کشيد نيمِ گفته در دهان ما بماند  (*مثنوي*، 1/2217-2209) |

بنابراين، می‌توان گفت داستان پير چنگی حکايت حال انسان نوعي است که گرفتار عالم ظلمانی حيات مادی شده و با فربه‌کردن جسم با گام‌نهادن در معاصی، روح خود را لاغر كرده است؛ اما همين‌که جسم به‌دليل پيری رو به ضعف می‌نهد و اسباب و وسايط يادآوری مجدد منشأي نخستين فراهم مي‌شود و پرده‌ها به‌کنار می‌رود، بی‌تابانه سفر می‌آغازد و اسباب را نيز درهم می‌شکند. تأکيدی که مولوی بر شکسته‌شدن چنگ به‌دست خود پير می‌کند، بيهوده نيست:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| بانگ می‌زد کای خدای بی‌نظير چون بسی بگريست و از حد رفت درد گفت ای بوده حجابم از اله‌ ای بخورده خون من هفتاد سال |  | بس که از شرم آب شد بيچاره پير چنگ را زد بر زميــن و خرد کرد اي مرا تو راهزن از شاه‌راه ای ز تو رويم سيه پيش کمال  (*مثنوي*، 1/2188-2185) |

ولی در داستان سه‌تار، بر «نداشتن»های نامشروع و «خواستن»های به‌حق انسان معاصرِ گرفتارِ نظام‌های فاسد اقتصادی تأکيد می‌شود؛ نظام‌‌هايي که در آنها حتی شعلة آرزوهای کوچک در دل انسان‌ها خاموش می‌شود. اصالت ادبی سه‌تار آل احمد نيز در همين نکته است که در آن بر يکی از دردهای بزرگ انسان عصر جديد انگشت گذاشته می‌شود. جوانک آل احمد با تار اجاره‌‌ای، مردم را شاد می‌کرده و از دو طرف استثمار می‌شده است: از يک‌سو دسترنج خود را در ازای اجارة سه‌تار به مالکان آن می‌داد و از سوی ديگر، جثة نحيف‌اش درخدمت شادکردن ديگرانی بوده است که اغلب از طبقات اشراف هستند. گرچه او برای شادکردن ديگران، خود را نيز شادمان می‌كرده، لحظات دردناکی را سپری کرده است. حال که با خريدن سه‌تار توانسته است استقلال خود را به‌دست آورد، به اين فکر می‌کرد که:

از اين پس چنان هنرنمايي خواهد کرد و چنان دادِ خود را از تار خواهد گرفت و چنان شوری از آن برخواهد آورد که خودش هم تابش را نياورد و بی‌اختيار به گريه بيفتد. نمی‌دانست که چرا به گريه بيفتد؛ ولی تهِ دلش آرزو می‌کرد که آنقدر خوب بتواند بنوازد که به گريه بيفتد. حتم داشت فقط وقتی که از صدای ساز خودش به گريه بيفتد، خوب نواخته. (آل احمد، 1382: 12)

گريه‌ای که در همين قسمت چندين بار به آن اشاره می‌شود و در بخش‌های ديگر داستان نيز آمده، مصداق سرمستی، شوق و شادی حقيقی و باطنی است که سال‌ها از وی دريغ شده است. اين گرية ظاهر از هر خنده‌ای دل‌انگيزتر است؛ اما برخلاف داستان پير چنگی که در بستری از اميد جريان مي‌يابد و حرکت و پويايي آن حتی پس از خاتمة حکايت به پايان نمي‌رسد، هرگز جوانکِ تارزنِ آل احمد به آرزوی خود نمي‌رسد و با شکسته‌شدن سه‌تار، داستان با حالتی تراژيک به‌انتها مي‌رسد:

تمام افکار او، هم‌چون سيم‌های سه‌تارش درهم پيچيده و لوله شده در تهِ سرمايي که باز به دلش راه مي‌يافت و کم‌کم به مغزش نيز سرايت مي‌کرد، يخ زده بود و در گوشه‌ای کز کرده افتاده بود و پيالة اميدش، هم‌چون کاسة اين ساز نويافته سه‌پاره شده بود و پاره‌های آن انگار قلب او را چاک مي‌زد. (همان، ص 18-17)

آيا اين نااميدی مطلق، سرنوشت انسان معاصری نيست که در چنبرة زمخت نظام‌های پيچيده گرفتار شده است، به‌گونه‌ای که خشونت زمانه تمامي آمال و آرزوهای او را برباد مي‌دهد؟ و آيا يأس دردآور او ناشی از دل‌کندن وی از گمشده‌های حقيقی و دل‌بستن به آرزوهای کوچک نيست؟ برخلاف سرنوشت تراژيک تارزن آل احمد، اينکه مطربِ مولانا هرچند ديرهنگام (هفتادسالگی) آن حقيقت مطلق را درمي‌يابد، آيا حکايت حال انسان احاطه‌شده با نور معنويت نيست؟ انسانی که پيوندهای خود را با امر قدسی و اشراق معنوی حفظ كرده، ابعاد آشکار و پنهان زندگی خود را با نور و حرارت آن گرم و روشن مي‌كرده است.

با توجه به جهت‌گيری کلی داستان‌های مورد بررسی، مي‌توان گفت حکايت پير چنگی مولانا اثر معنوی تمام‌عيار و سه‌تار آل احمد علی‌رغم سطوح ظاهری آن دينی نيست و اين امر از آنجا ناشی مي‌شود که داستان پير چنگی محصول ذهنی انسانی است که به‌طور مداوم در سايه و سيطرة امر قدسی و نور معنويت زيسته و تمامي رفتار و افکار او تحت تأثير اين نور بوده است. اما داستان سه‌تار، برآمده از ذهنی است که از جهان امنيت‌آور و فرح‌بخش معنويت درآمده و خود را در چنگال نيروهای تسخيرناپذير گرفتار کرده است. اما بايد به‌خاطر داشت غيردينی‌بودن يک اثر مساوق با ضددينی‌بودن آن نيست. آل احمد هرچند گرايش دينی دارد، چون در دنيای مدرن و معنازدايي‌شده زيسته است، علی‌رغم ارادة آگاهانه‌اش، داستان وی از اساسی‌ترين عناصر معنوی تهی می‌شود. به همين دليل می‌توان گفت كه در آفرينش داستان سه‌تار, بخش ناخودآگاه وی بر خودآگاهش غلبه يافته است. اين نکته را نيز بايد افزود که ترکيب «داستان دينی» مبهم و بحث‌برانگيز است و هرچند در اينجا مجال و فرصت کافی درباب تبيين ويژگی‌ها و معيارهای دينی يا غيردينی‌بودن يک اثر ادبی وجود ندارد، همين‌قدر می‌توان گفت كه ممکن است متنی آکنده از گزاره‌های دينی باشد و نتوان آن را اثری دينی ناميد و برعکس، اثری را که در ظاهر چندان نشانه‌ای از عناصر دينی ندارد، دقيقاً دينی دانست. به‌اجمال بايد گفت اثری دينی است که در آن برای درمان دردهای بشر پاسخ‌ها و الگوهای متافيزيکی ارائه شود، معناداری هستی براساس تعاليم قدسی توجيه شود، و دارای موقعيت‌هايي در آن باشد که شخصيت‌ها تجربه‌ای دينی را ازسر بگذرانند، و در پيشبرد حوادث اصلی داستان، نيروهای الهی و ماورايي سهمي عمده داشته باشند.

## شخصيت‌پردازی

چنان‌که قبلاً گفته شد، مولانا در طرح‌ريزی داستان خود، در اصل حکايت تصرفاتی داشته و اشخاص متفاوت و متعددی را به فضای داستان وارد کرده است. به‌جز شخصيت اصلی او ـ يعنی پير چنگی ـ عمر، خليفة دوم مسلمانان، و خداوند، شخصيت‌های ديگر او هستند. مولوی خود به‌عنوان دانای کل، بخشی از ويژگی‌های ظاهری و باطنی پير چنگی را به خواننده ارائه مي‌کند. اين توصيفات البته خالی از طنز نيست و علاوه بر فضاسازی برای باورپذيری داستان، ايجاد جذابيت‌های هنری نيز مورد نظر شاعر بوده است. از توصيفات وی چنين برمي‌آيد كه پير چنگی هفتاد سال از عمر خود را در حرفة نوازندگی سپری كرده و در دوران جوانی و سرزندگی‌اش مخاطبان و خريداران بی‌شماری داشته است:

بلبل از آواز او بـی‌خـود شدی يک طرب ز آواز خوبش صد شدی

مجلس و مجمع دمش آراستی وز نــوای او قيامت خاستـی...

مطربی کز وی جهان شد پرطرب رستـه ز آوازش خيالات عجب

از نوايش مرغ دل پـران شدی وز دايش هوش جان حيران شدی

چون برآمد روزگار و پير شـد باز جانش از عجـز پشه‌گير شد

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| پشت او خم گشت همچون پشت خم گشت آواز لطيف جان‌فزاش  آن نوای رشک زهره آمده |  | ابروان بر چشم همچون پالدم زشت و نزد کس نيرزيدی به لاش همچو آواز خر پيری شده  (*مثنوي*،1/ 2077-1914) |

اما مولانا به توصيف مستقيم شخصيت پير بسنده نمي‌کند، بلکه اجازه مي‌دهد خود پير با عمل و گفتار، مشخصات باطنی و گذشتة زندگی‌اش را برای خواننده برملا سازد. در اين قسمت‌ها راوی کاملاً از صحنة حوادث داستان حذف مي‌شود و پير بدون واسطه با خواننده ارتباط برقرار مي‌کند. براي نمونه, گفت‌وگوی پير با «چنگ» خود، در کمال معصوميت انجام مي‌گيرد:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| گفت ای بوده حجابم از اله ای بخورده خون من هفتاد سـال ای خدای باعطای باوفا داد حق عمری که هر روزی ازو خرج کردم عمر خود را دم به ‌دم |  | ای مرا تو راهزن از شاهراه ای ز تو رويم سيه پيش کمال رحم کن بر عمر رفته در جفا کس نداند قيمت آن را جز او دردميدم جمله را در زير و بم  (*مثنوي*، 1/2191-2187) |

پير چنگی مولوی، شخصيتی پويا دارد و اگر در زمان جوانی که خود آن را دورة «معصيت» ناميده، با آواز و هنر دلنشين‌اش مجالس را گرم می‌کرده است، هنگام پيری نيز کم‌جنب‌وجوش نيست. او کسی است که نظر خداوند را به خود جلب كرده و عمر را چنان تحت تأثير قرار داده که نديده عاشق او شده است. درواقع, با تحول روحی خود, عمر را هم که در اين حکايت نمادی از متشرعانِ سخت‌گيرِ سطحی‌نگر است، دچار دگرگونی معرفتی كرده است. در نگاه اول، عمر مقامی درحد انبيا يافته است که به او نيز وحی مي‌شود؛ اما وقتی در گورستان با ديدن پيرِ مطربِ سياهکار درمعرض آزمون و قضاوت قرار می‌گيرد، با توجه به ذهنيت پيشين خويش، در مورد محتوای وحی الهی ترديد می‌کند. او با پيش‌فرض و گمانی به گورستان آمده است كه بندة خاص خداوند را دريابد و سلام و دستمزد خدا را به او برساند. اينجا است که عمرِ حکايتِ مولوی تا حد يک مسلمانِ راست‌کيش فرو کاسته مي‌شود. او با ديدن اسباب طرب، حکم مي‌کند که نبايد اين پير نظرکرده، حضرت حق باشد. در نظرگاه مولانا، عمر با اين پيش‌فرض، مجرمی است که در مقام قضا نشسته است. اينکه خداوند او را به سر بالين پير چنگی گسيل کرده است، به نوعی تنبيه او نيز هست. به‌جز عمر که چهره‌ای دينی دارد، اين اثر با واردکردن خداوند در حوادث داستان، صبغه‌ای کاملاً مذهبی مي‌يابد.

داستان سه‌تار آل احمد در مقايسه با پير چنگی، اثری کم‌شخصيت است. اگر راوی داستان را جزو شخصيت‌‌ها به‌حساب نياوريم، جوانک تارزن و پسر عطرفروش، بازيگران اصلی ماجرای داستان هستند. هرچند حضور و ايفای نقش عطرفروش دربرابر تارزن بسيار کم‌رنگ است، او در لحظه‌ای وارد ماجرا مي‌شود که داستان به نقطة اوج خود رسيده و عمل او است که به تمامي ماجراهای داستان معنا مي‌دهد. داستان سه‌تار درواقع کنش‌محورانه نيست، بلکه بيشتر بربنياد توصيف و نشان‌دادن احوالات درونی جوانک تارزن شکل گرفته است.

توصيفاتی که نويسنده از شخصيت اصلی به‌دست مي‌دهد، آنقدر دقيق و جزئی‌نگرانه است که به‌سهولت مي‌توان شکل و شمايل او را در ذهن مجسم كرد؛ و با گزارش‌هايي که از احوالات درونی او ارائه مي‌شود، خواننده به‌راحتی مي‌تواند با وي به هم‌ذات‌پنداری برسد و در احساسات او شريک شود. آل احمد از شگردهای داستان‌نويسی نوين به‌خوبی استفاده کرده است؛ چيزی که در داستان پير چنگی بسيار کم‌رنگ و نامحسوس است. مولانا ضعف‌های تکنيکی حکايت خود را با انباشت معنا و معارف عرفانی جبران مي‌کند؛ اما در مورد آل‌احمد، بيش از آنکه محتوا و انديشه برايش مهم باشد، شيوة داستان‌پردازی نيز از نگراني‌های اساسی او است. از همين نکته مي‌توان به يکی از تفاوت‌های بنيادين الگوهای زيباشناختی هنرمندان قديم و جديد پي‌برد؛ بدين معنا که هنرمند گذشته بيشتر معناگرا است و اگر به شکل اثر نيز اهميت مي‌دهد, براي افزودن برقدرت تأثيرگذاری آن برخواننده است، اما هنرمند معاصر اغلب شکل‌گرا است به‌گونه‌ای که معنا را درخدمت شکل قرار مي‌دهد.

از گزارش نويسنده دربارة شخصيت جوانک تارزن مي‌توان استنباط کرد كه او از نوجوانی با کرايه‌كردن سه‌تار ديگران، در مجالس شادی مردم ساز مي‌زده و گرفتار فقر مهلکی نيز بوده است، آن‌چنان‌که هرگز برخلاف ظاهرش از ته دل نخنديده و شادمان نبوده است. وي با تلاش توانسته است سه‌تاري براي خود بخرد و خود را از سيطرة استثمارکنندگانش رهايي بخشد. حال بايد ديد آيا جوان نوازندة آل احمد، شخصيتی تيپيک و نمايندة طبقه، قشر و ملتی است که مورد سوء استفادة ديگران قرار گرفته است؟ با توجه به ساير آثار نويسنده، به‌ويژه *غربزدگي* و *ارزيابی شتابزده* و گرايش ضد استعماری او، خواننده وسوسه می‌شود جوانک را نمادی از ملت ايران بداند که سال‌ها مورد بهره کشی بيگانگان قرار گرفته است و چون با تلاش فراوان به استقلال نسبی می‌رسد، همة آرزوهايش برباد داده مي‌شود؛ اما چون نشانه‌ای از نيروهای خارجی و تأثير آنان در سرنوشت و شکست‌های متوالی ايرانيان در داستان منعکس نشده است، اين حدس باطل مي‌شود. تار جوانک را پسری عطرفروش درمقابل در ورودی مسجد شاه شکسته است. پسر عطرفروش شخصيتی مشابه با عمرِ قبل از تحول معرفتی است. او نيز مانند عمر حکم به ظاهر مي‌کند:

ـ لا مذهب! با اين آلت کفر توی مسجد؟ توی خانة خدا؟!...

ـ مرتيکة بی‌دين! از خدا خجالت نمی کشی؟! آخه شرمی... حيايي.

(آل احمد، 1382: 16)

هرچند آل احمد در پرداخت اين شخصيت و نسبت‌دادن نشانه‌های دينداران ظاهربين (تسبيح و فروختن عطر به‌عنوان مظاهر دينداری) به او کمی موفق بوده، شخصيتی که مولانا دربرابر پير چنگی قرار مي‌دهد، پذيرفتنی‌تر است. به‌يقين عمر با آن مقام عالی دينی با پسری دست‌فروش قابل مقايسه نيست. هنگامی که اين دو شخصيت، نقشی مشابه در داستان برعهده مي‌گيرند، انتخاب منطقی مولانا و گزينش ناشيانة آل احمد بيشتر نمايان مي‌شود. هر دو شخصيت مولانا ـ يعنی عمر و پير چنگی ـ کهن‌سال و پابه‌سن‌گذاشته هستند و به يک اعتبار شخصيتی استوار دارند و به همين دليل اعمالی که از آنان سر مي‌زند، آگاهانه‌تر است. ولی آيا مي‌توان پذيرفت قضاوت و رفتار دينی پسرک عطرفروش نيز به همان اندازه آگاهانه باشد؟ برداشت کنايي و طنزآميز خود نويسنده دربارة عمل عطرفروش، دليل روشنی بر ناآگاهانه‌بودن رفتار به‌ظاهر دينی او است؛ چرا که علت اصلی اين رفتار، کسادی بازار او است نه غيرت و حميت دينی وی.

از طرف ديگر، برخورد مسالمت‌آميز عمر با پير چنگی، برخلاف ذهنيتی که خواننده از وی دارد، نشان‌دهندة ذهن مداراجوی مولانا است؛ درحالی‌که ذهنيت درگيرانة آل احمد در کشمکش و جدال دو شخصيت حاضر در داستان به‌خوبی نمايان شده است. بنابراين، از همين طراحی‌های داستانی مي‌توان به يکی از تفاوت‌های انسان معرفت‌انديشِ مداراجو با انسان پرخاشگرِ يکسونگر پی‌برد.

## روايت

هرچند از شاعران و نويسندگان دوران کلاسيک انتظار نمی‌رود تمامي شگردهای داستان‌پردازی نوين را مراعات کرده باشند، با معيارهايي که نقد جديد و نظريه‌های ادبی دراختيار منتقدان گذاشته‌اند، اگر آثار گذشته مجدداً ارزيابی شود، بيش از آنکه ارزش‌های ادبی اين آثار کم‌رنگ شود، امتيازات پنهان آنها نمايان خواهد شد. درميان شاعران کلاسيک شايد فردوسی و مولانا جزو نوادری باشند که به‌دليل صميميت برخورد با موضوعات خويش، اغلب معيارهای ادبیِ تازه‌مطرح‌شده را در آثار خود به‌خوبی مراعات كرده‌اند.

در نگاه اول به‌نظر مي‌رسد هر دو داستان با زاوية ديد سوم شخص و دانای کل روايت می شود. اما بين روايت مولانا و روايت آل احمد تفاوت آشکاری به‌چشم مي‌خورد. آل احمد بر تمامی احوالات درونی و ويژگی‌های بيرونی شخصيت خود آگاه است و با دقت و ظرافت تمام به تشريح حالات او می‌پردازد. داستان او با اين توصيفات دقيق آغاز شده است:

يک سه‌تار نو دردست داشت و يخه‌باز و بی‌هوا راه می‌آمد... موهايش آشفته بود و روی پيشانی‌اش می‌ريخت و جلوی چشم راستش را می‌گرفت؛ گونه‌هايش گود افتاده و قيافه‌اش زرد بود ولی سرِ پا بند نبود و از وجد و شعف می‌دويد. (همان، ص 12-11)

نويسنده حتی افکار و عوالم درونی جوانک را خود توضيح می‌دهد و راوی در جايگاه شخصيت اصلی می‌نشيند:

فکر می‌کرد که ديگر وقتی سرحال خواهد آمد و زخمه را با قدرت و بی‌اختيار با سيم‌‌های تار آشنا خواهدکرد، تهِ دلش از اين واهمه نخواهد داشت که مبادا سيم‌ها پاره شود و صاحب تار، روز روشن‌اش را از شب تار هم تارتر کند. (همان، ص 12)

اما در روايت مولانا تنوّع حيرت‌آوری ديده می‌شود، به‌گونه‌ای که مدام نوع روايت از سوم شخص به اول شخص، دوم شخص و تک‌گويي يا حديث نفس تبديل می‌شود و در اين تغيير زاوية ديدها، پارگی و ازهم‌گسيختگی روايت حس نمی‌شود. چهار بيت اول حکايت مولانا از زاوية ديد دانای کل روايت می‌شود. پس از آن، به‌يکباره کنش‌های داستان فراموش و انديشه‌های عارفانه بر زبان جاری مي‌شود. در اينجا مخاطب او از جايگاه شنونده‌بودن داستان به پايگاه وعظ‌شونده تغيير موقعيت می‌دهد. باز هم در همين قسمت زبان ارجاعیِ حکيمانة شاعر بدون هيچ توضيحی به زبان اديبانه و متکلم مع‌الغير مبدل می‌شود و زبان حال «جان‌های مرده اندر گور تن» می‌آيد:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| .... ما بمرديم و بکلی کاستيم بانگ حق اندر حجاب و بی‌حجيب ای فناپوسيدگان زير پوست |  | بانگ حق آمد همه برخاستيم آن دهد کو داد مـريم را ز جيب باز گرديد از عدم ز آواز دوست  (*مثنوي*، 1/1935-1933) |

آيا ابيات شمارة 1934 به بعد را بايد قول جان‌هاي مرده دانست يا اينکه مولوی پس از ابيات شمارة 1932و1933 متکلم را تغيير داده و خود سررشتة کلام را به‌دست گرفته است؟ از اين تغيير متکلم‌های نامعهود در تمامي حکايات مثنوی ـ چنان‌که تقی پورنامداريان اشاره مي‌کند (پورنامداريان،1380: 325)، کم نيست و يکی از جذابيت‌ها و ابهام‌های هنری *مثنو*ی نيز از همين شگرد ناشی می‌شود. در بيان حوادث اصلی داستان، تغيير متکلم به‌سرعت و بدون هيچ قرينه‌ای صورت می‌گيرد. خداوند، عمر، پير چنگی و خود مولوی در موقعيت‌های مناسب سررشتة کلام را به‌دست می‌گيرند و به همين دليل است كه روايت مولوی کسل‌کننده نمي‌شود. مواردی هم که مولانا از بيان زنجيروار و پيوستة حوادث داستان دور می‌شود، نحوة بازگشت به ادامة داستان زيبا و جذاب است؛ براي نمونه، وقتی شاعر مطرب را به گورستان يثرب می‌برد و می‌خواباند، خواب‌ديدن و الهام پيام حضرت حق را به عمر، تنها در سه بيت بيان می‌کند. ظاهراً مولانا برای اينکه به سؤال مقدّر خواننده مبنی بر اينکه چگونه بر عمر وحی می‌شود، پاسخ گويد، دو حکايت‌وارة کوچک می‌آورد و تأکيد می‌کند كه نه‌تنها وحی‌فرستادن بر عمر و ساير انسان‌ها استبعادی ندارد، بلکه جمادات نيز وحی خداوند را دريافت می‌کنند. در اينجا احساس می‌کند که شايد خواننده و شنونده از طولانی‌شدن مطالب پراکنده خسته شده است؛ لذا با ترفندی هنرمندانه به ادامة داستان برمی‌گردد. نمی‌گويد مخاطب منتظر شنيدن ادامة ماجرای پير است، بلکه پير برای بيان احوالات او بی‌تابی می‌کند:

باز گرد و حال مطرب گوش دار زآنک عاجز گشت مطرب ز انتظار

(*مثنوي*، 1/2161)

در سه‌تار آل احمد، به‌جز دو جمله‌ای که از زبان پسرک عطرفروش به‌صورت مستقيم آمده، گفت‌وگويي بين شخصيت‌ها انجام نگرفته است. همين دو جملة عطرفروش نيز درواقع گفت‌وگو با خود است نه با جوانک تارزن. درصورتی‌که انتظار می‌رفت آل احمد بخش عمده‌ای از حوادث داستان را با گفت‌وگوها به‌پيش می‌برد. امّا ازجمله جذابيت‌های آشکار و پنهان داستان مولوی، همين گفت‌وگوهای چندسويه است.

## زمان و مکان

داستان سه‌تار آل احمد در شهر تهرانِ دوران معاصر اتفاق می‌افتد و خواننده با توصيف دقيقی که نويسنده از محيط پيرامون به‌دست می‌دهد، به‌سهولت در فضای داستان قرار می‌گيرد. آيا آل احمد منظور خاصی داشته است که جوانک تارزن را روانة مسجد شاه کرده است؟ آيا مي‌شد محل وقوع حوادث در مسجدی معمولی در يکی از محلات تهران باشد؟ غلامرضا پيروز در توجيه انتخاب مسجد شاه به‌عنوان محل وقوع حوادث می‌گويد:

انتخاب ترکيب اضافی **مسجد شاه** و شکسته‌شدن آرمان‌های جوانی آرزومند در اين مکان اتفاقی به‌نظر نمی‌رسد. آل احمد گويا با اين ترکيب اضافی به اين حقيقت اشاره داشته است که گاه در طول تاريخ، مذهب مسخ‌شده به توجيه قدرت و حکومت پرداخته است. (پيروز، 1372: 67)

ولی به‌نظر می‌رسد اين توجيه چندان دقيق و علمی نباشد؛ زيرا زمانی که اين داستان نوشته شده است، اين مسجد را به همين نام مي‌خواندند و از آنجا که داستان سمبليک نيست، نمي‌توان جوانک تارزن آل احمد را نمايندة نسل آرمان‌خواه دانست. در توجيه انتخاب مکان آل احمد همين‌قدر می‌توان گفت كه برای بزرگ‌نمايي و اهميت‌دادن به رخدادی که برای تارزن فقير افتاده، مسجد شاه به‌عنوان بزرگ‌ترين مسجد و مکان دينی تهران انتخاب شده است.

انتخاب زمان و مکان داستان پير چنگی، برخلاف امتيازات ديگر آن، چندان هنرمندانه نيست و به باورپذيری داستان صدمه زده است. چگونه می‌توان پذيرفت مطربی در عصر رسالت و در محيط کاملاً مذهبی مدينه ساليان دراز هنرنمايي كرده باشد و نه‌تنها مورد آزار و اذيت مسلمانان راست‌کيشی مانند عمر که عموماً مخالف غنا و موسيقی بودند، قرار نگرفته، بلکه مجالسی پررونق نيز داشته باشد؟ انتقال زمان و مکان وقوع حوادث داستان از نيشابورـ اگر مولانا تنها از *اسرارالتوحيد* تأثير پذيرفته باشدـ به مدينة زمان خليفة دوم هرچند بر بزرگنمايي حکايت افزوده، روابط علی و معلولی حوادث آن را با مشکل مواجه ساخته است.

## سخن آخر

در پايان بايد گفت اختلافات و اشتراکاتی که در تحليل و مقايسة دو داستان به آنها اشاره شد، اغلب محصول پايگاه معرفتی و معيارهای زيباشناختی دو هنرمندِ متعلق به يک جغرافيای فرهنگی، اما در دو دوران و گفتمان کاملاً متفاوت است. هم مولانا و هم آل احمد در بيان انديشه‌ها و نيز آفرينش ادبی با توجه به انگاره‌ها و پارادايم‌های مسلط دوران خود، صميميت هنرمندانه را درحد قابل ستايشی مراعات كرده‌اند. بنابراين، هدف اساسی از مقايسة دو آثار تقريباً مشابه آنها، برکشيدن يکی و ناديده‌گرفتن امتيازات هنری ديگری نبوده است؛ بلکه مقصود ما نشان‌دادن تفاوت‌های عمدة انسان سنتیِ مأنوس با نور معنويت و شادابی و اميدواری حاصل از اين زندگی هدفمند از يک سو و انسانِ بريده از آن نور و گرفتارآمده در نظام‌های طبقاتی و مأيوس و دلزده از زندگی فلاکت‌بار معاصر بوده است.

## كتابنامه

آژند، يعقوب. 1363. *ادبيات نوين ايران*. چ 1. تهران: اميرکبير.

آل احمد، جلال. 1382. *سه‌تار*. چ 8 (ويرايش جديد). تهران: انتشارات فردوس.

آل احمد، شمس. 1369. *از چشم برادر*. چ 1. قم: کتاب سعدی.

براهنی، رضا. 1362. *قصه‌نويسي*. چ 1. تهران: نشر نو.

پورنامداريان، تقی. 1380. *در ساية آفتاب*. چ 1. تهران: نشر سخن.

پيروز، غلامرضا. 1372. *کاوشی در آثار، افکار و سبک نوشتار آل احمد*. چ 1. تهران: حوزة هنری.

عطار نيشابوری، فريدالدين. 1380. *مصيبت‌نامه*. به اهتمام و تصحيح عبدالوهاب نوراني‌وصال. چ 5. تهران: انتشارات زوّار.

فروزانفر، بديع‌الزمان. 1366. *مآخذ قصص و تمثيلات مثنوی*. چ 3. تهران: اميرکبير.

محمدبن‌منور. 1366. *اسرارالتوحيد فی مقامات‌الشيخ ابوسعيد ابی‌الخير*. ج 1. با مقدمه و تعليقات محمدرضا شفيعی کدکنی. چ 2. تهران: نقش جهان.

مولوی، جلال‌الدين. 1357. *مثنوی معنوی*. تصحيح رينولد نيکلسون، چ 5. تهران: اميرکبير.