

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

علی عباسی*

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

پذیرش: ۹۱/۳/۲۱

دریافت: ۹۱/۱/۱۵

چکیده

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

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

د. ش. ا. (پیاپی ۱۳)، بهار ۱۳۹۲، صص ۱۰۴-۸۹
فصلنامه جستارهای زبانی



۱. مقدمه

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

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

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

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

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

۲. پیشینه نظری پژوهش

روایت‌شناسی سعی کرده است به الگوهای روایی روشنی دست یابد. یکی از این الگوها، الگوی گرماس^۱ و لاری وای^۲ است. این دو در ادامه کارهای پراپ سعی کردند رخدادها را در یک مدل خیلی ساده و انتزاعی قرار دهند. براساس کارهای این دو پژوهشگر، تمام روایت‌ها بر یک ابر-ساختار^۳ پایه‌ریزی شده‌اند که آن را طرح کلی^۴ روایت یا طرح پنج‌تایی می‌گویند (به دلیل پنج مرحله بودن آن). براساس این، این دو نظریه‌پرداز روایت را این‌گونه روایت می‌کنند: تغییر و تحول از حالتی به حالت دیگر. این تغییر و تحول از سه عنصر تشکیل شده است:

۱. عنصری که روند تغییر و تحول را سبب می‌شود (این عنصر را می‌توان نیروی تخریب‌کننده در داستان نامید).
۲. عنصری که سبب پویایی در روایت می‌شود و تغییر و تحول را امکان‌پذیر می‌کند یا سبب عدم تحقق آن می‌شود.
۳. عنصر دیگری که این روند تغییر و تحول را خاتمه می‌دهد (یا همان نیروی سامان‌دهنده در داستان).

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



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

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

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



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

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



«گذر» یا «مسیر» یا «حرکت»، و کمتر بر این دو حالت ابتدایی و انتهایی تکیه داشته باشیم. از این نگاه، تعریف روایت را به نوعی دیگر فرمول بندی می‌کنیم: «روایت یعنی روند انتقال یا تبدیلی^۵ که بین دو پاره یا وضعیت متوالی و متفاوت واقع شده است».

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

۱. مقایسه سطوح روایی؛

۲. مقایسه فیگورتیو؛

۳. مقایسه پیرنگ.

۳. الگوی روایت «حکایت نمازفروش» و سه‌تار

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

	<p>شراکتیم و با یکی از فلاحان شریک شوم و آن بز در سال نخستین دو بچه نرینه و مادینه زاید و پیوسته نر و ماده زاده شوند. آن گاه بزها با شریک خود قسمت کنم و حصه خود بفروشم و فلان زمین شری کنم و قصری بزرگ در آن زمین بسازم و غلامان و کنیزکان بخرم و جامه‌ها و فرش‌های نیکو به دست آورم و دختر فلان بازرگان تزویج کرده عیشی بزرگ برپا کنم و گوسفندان و گاوان بکشم و خوردنی‌های فاخر و طعام‌ها طبخ کنم و در آن عیش بازیگران و مغنیان حاضر آورم و توانگران و فقیران و عالمان و بزرگان دولت به منزل عیش دعوت کنم و منادی را گویم که ندا در دهد که هرکس تمنا کند به آرزوی خود خواهد رسید. پس از آن نزد عروس شوم و از حُسن جمال او تمتع بگیرم و به لهو و لعب و عیش و طرب زندگانی کنم و با نفس خود گویم که: به آرزوی خود رسیدی و از نماز فروختن و رنج بردن راحت یافتی یا نه؟ پس از آن زن من آبتن شود و پسری زاید. من ازبهر او ولیمه‌ها دهم و او را در نعمت و دولت و عزت بپرورم و حکمت و ادب بر وی بیاموزم و او را به نیکویی‌ها امر کنم و از بدی‌ها بازدارم و به پرهیزگاری‌اش وصیت کنم و عطیت‌های بزرگ او را بدهم. اگر دیدم که او فرمان همی برد احسان بر وی زیادت کنم و اگر ببینم که او به معصیت مایل شود به این عصا او را بکوبم. آن گاه عصا بلند کرد که پسر خود را بزند. عصا به کوزه روغن برآمد. او را بشکست و روغن بر سر و جامه و ریش او فروریخت.</p> <p>ای ملک، این مثل ازبهر آن گفتم که کسی نباید پیش از تمام شدن کاری در او سخن گوید (طسوجی تیریزی، ۱۳۸۲: ۲۰۵۸-۲۰۵۹).</p>
--	---



۴. مقایسه سطوح روایی این دو روایت

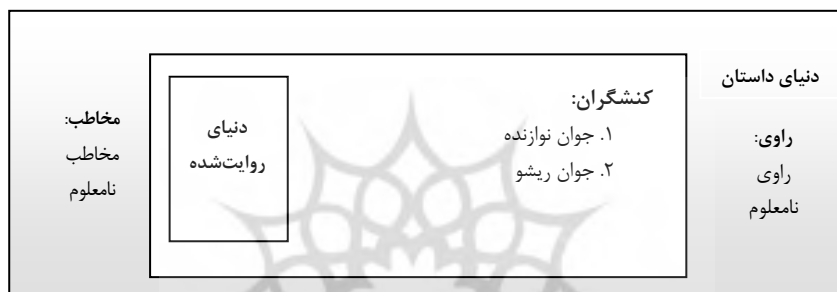
روایت *سه‌تار* از نوع «روایت دنیای داستان ناهمسان»^۶ (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۴؛ Genette, 1972: 256) است؛ یعنی راوی یکی از شخصیت‌های روایت نیست. راوی با فاصله‌ای زمانی و مکانی نسبت به کنشگران این روایت تلاش می‌کند روایت جوان نوازنده‌ای را به تصویر بکشد. او با انتخاب «روایت دنیای داستان ناهمسان» به راحتی در ذهن دو شخصیت اصلی، یعنی جوان نوازنده و جوان عطر فروش وارد می‌شود و تفکر آن‌ها را برای مخاطب روایت می‌کند. در واقع این روایت، تفکر و اندیشه دو طیف جامعه را درباره یک پدیده در زمان گفته‌پردازی نشان می‌دهد. این دو نوع تفکر از یکسو با تصویر جوان نوازنده و از سوی دیگر با طرز تفکر و تصویر جوان عطر فروش آشکار می‌شود. این دو شخصیت داستانی با یکدیگر درگیر می‌شوند و نفی یکی به وسیله دیگری با شکستن سه‌تار جوان نوازنده نمایان می‌شود. نکته درخور توجه در روایت *سه‌تار* این است که تقابل این دو اندیشه از سوی راوی بیان نمی‌شود؛ بلکه «نویسنده انتزاعی» یا گفته‌پرداز است که چنین اندیشه‌ای را به صورت تلویحی از زبان راوی بیان می‌کند. در واقع، نویسنده انتزاعی (یعنی «من دوم» جلال آل احمد) به نوعی راوی را به سخن درمی‌آورد که بیان اندیشه خود او درباره مسائل اجتماعی باشد. در واقع، نویسنده انتزاعی اندیشه خود را این‌گونه به صورت با زبان و «نقش ادبی» (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۳) ارائه می‌دهد. از یکسو، «نویسنده انتزاعی» با معرفی جوان عطر فروش که «تسبیح می‌گرداند»، او را معرف طیفی از جامعه می‌داند که در سنت خود ریشه دارد.

با این افکار خود، دم در مسجدشاه رسیده بود و روی سنگ صاف آستانه آن پا گذاشته بود که پسرک عطر فروشی که روی سکوی کنار در مسجد، دکان خود را می‌پایید، و به انتظار مشتری، تسبیح می‌گرداند، از پشت بساط خود پایین جست و مچ دست او را گرفت.

– لامذهب! با این آلت کف توی مسجد؟! توی خانه خدا؟! (آل احمد، ۱۳۸۹: ۱۱).

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

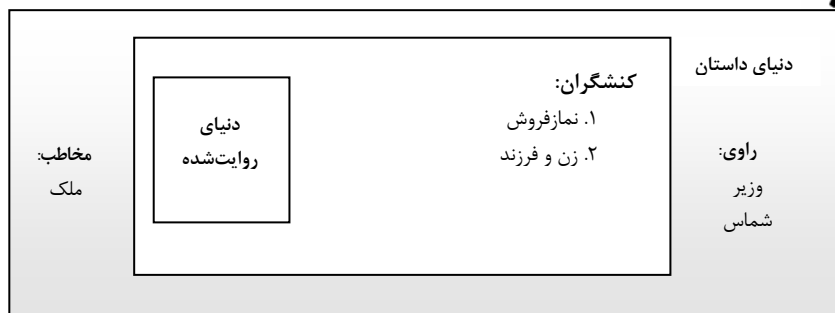
تضاد دو نوع تفکر و دیدگاه و همچنین واکنش متفاوت دو دیدگاه را به یک پدیده نشان دهد. با پایین آمدن جوان نوازنده از پله‌های مسجدشاه و یورش پسر عطفروش و شکستن تارش و استفاده از واژگانی مانند «لامذهب»، می‌توان تقابل این دو تفکر را به آسانی مشاهده کرد. وانگهی، انتخاب روایت دنیای داستان ناهمساز این توانایی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



شکل ۱ موقعیت‌های متن روایی ادبی سه‌تار

مانند روایت سه‌تار، روایت «حکایت نمازفروش» از نوع «روایت دنیای داستان ناهمساز» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۴) است. راوی این روایت یعنی «وزیر شماس» با «انفصال» (شعیری، ۱۳۸۱: ۴۳-۶۳) یا فاصله‌ای زمانی و مکانی نسبت به کنشگران این روایت تلاش می‌کند روایت «نمازفروش و کوزه روغن» را به تصویر بکشد. او با انتخاب «روایت دنیای داستان ناهمساز» به آسانی وارد ذهن شخصیت اصلی روایت یعنی نمازفروش می‌شود و تفکر و تخیل آن‌ها را برای مخاطبش یعنی «ملک» روایت می‌کند. با انتخاب این گونه روایی، راوی قصد دارد به مخاطب خود یعنی ملک درسی اخلاقی بدهد.

ای ملک، این مثل از بهر آن گفتم که کسی نباید پیش از تمام شدن کاری در او سخن گوید. ملک گفت: ای وزیر، راست گفتی و نیکووزیری هستی. شماس به سجده برد و او را دعا کرده گفت: این ملک، بدان که من چیزی را از تو پوشیده ندارم. مرا خشنودی از خشنودی تو است و اندوه تو اندوه من است (طسوجی تبریزی، ۱۳۸۳: ۲۰۵۹-۲۰۶۰).



شکل ۲ موقعیت‌های متن روایی ادبی «حکایت نمازفروش»

۵. مقایسه فیگورهای دو روایت

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

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

۶. مقایسه پیرنگ این دو روایت

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

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

سه سال بود که آوازه‌خوانی می‌کرد. مدرسه را به‌خاطر همین ول کرده بود. همیشه ته کلاس نشسته بود و برای خودش زمزمه می‌کرد. ... آن قدر خسته بود و آن قدر شب‌ها بیداری کشیده بود که یا تا ظهر در رخت‌خواب می‌ماند، و یا سرکلاس می‌خوابید. ولی این داستان نیز چندان طول نکشید و به‌زودی مدرسه را ول کرد.

سال اول خیلی خودش را خسته کرده بود. هر شب آواز خوانده بود و ساز زده بود و هر روز تا ظهر خوابیده بود. ... فقط در این اواخر، با شباش‌هایی که در یک عروسی آبرومند به او رسیده بود، توانسته بود چیزی کنار بگذارد و یک *سه‌تار* نو بخرد. و اکنون که صاحب تار شده بود نمی‌دانست دیگر چه آرزویی دارد. لابد می‌شد آرزوهای بیشتری هم داشت. هنوز به این مسئله فکر نکرده بود. و حالا فقط در فکر این بود که زودتر خود را به جایی برساند و *سه‌تار* خود را درست رسیدگی کند و توی کوکش برود (آل احمد، ۱۳۸۹: ۸-۱۰).

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



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

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

داده می‌شود:



شکل ۳ الگوی پیرنگ روایت «حکایت نمازفروش»

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



شکل ۴ الگوی پیرنگ سه‌تار

خطوط نقطه‌چین نشان‌دهنده این است که مرحله میانی، نیروی تخریب‌کننده و پارۀ انتهایی برای پیرنگ دوم وجود ندارد و این پیرنگ، پیرنگ ناقصی است. همان‌طور که در شکل بالا مشاهده می‌شود، پیرنگ این روایت محل برخورد دو شخصیت اصلی را در منطقه «نیروی تخریب‌کننده» دوم نشان می‌دهد. در واقع، روایت اصلی سه‌تار از آنجایی آغاز می‌شود که این دو شخصیت اصلی با یکدیگر برخورد می‌کنند. از برخورد این دو شخصیت، افت عاطفی - تنشی در جوان نوازنده و صعود عاطفی - تنشی در پسرک عطر فروش حاصل می‌شود و تنش معنا نمایان می‌شود: جوان نوازنده از اوج سعادت به نقطه «مات و مبهوتی» می‌رسد و جوان عطر فروش «آسوده‌خاطر» به «ذکر گفتن» مشغول می‌شود.

با این افکار خود، دم در بزرگ مسجدشاه رسیده بود و روی سنگ صاف آستانه آن پا گذاشته بود که پسرک عطر فروشی که روی سکوی کنار مسجد، دکان خود را می‌پایید، و به انتظار مشتری، تسبیح می‌گرداند، از پشت بساط خود پایین جست و مچ دست او را گرفت.

- لا مذهب! با این آلت کفر توی مسجد! توی خانه خدا؟! (آل احمد، ۱۳۸۹: ۱۱).

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



لوله‌شده، به کناری پرید و او مات و متحیر در کناری ایستاد و به جمعیت نگریست؛ ... تمام افکار او همچون سیم‌های سه‌تارش درهم‌پیچیده و لوله‌شده در ته سرمایی که باز به دلش راه می‌یافت و کم‌کم به مغزش نیز سرایت می‌کرد، یخ زده بود و در گوشه‌ای کز کرده افتاده بود. و پیاله امیدش، همچون کاسه این ساز نوبافته سه پاره شده بود و پاره‌های آن انگار قلب او را چاک می‌زد (همان: ۱۲-۱۳).

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

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

۷. نتیجه‌گیری

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

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

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

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



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

۸. پی‌نوشت‌ها

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

۹. منابع

- آل احمد، جلال (۱۳۸۹). *سه‌تار*. چ ۲. تهران: خرم.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱). *مبانی نشانه‌شناسی نوین*. تهران: سمت.
- طسوجی تبریزی، عبداللطیف (۱۳۸۳). *هزارویک شب*. تهران: هرمس.
- لنت، ولت ژپ (۱۳۹۰). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطه دید*. ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی. تهران: علمی فرهنگی.
- محمدی، محمدهادی و علی عباسی (۱۳۸۱). *صمد: ساختار یک اسطوره*. تهران: نشر چیستا.
- Courtés, Joseph (1991). *Analyse Sémiotique du Discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Ed. Paris: Hachette.
- Genett, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Lintvelt, Jaap (1989). *Essai de Typologie Narrative Le "Point de vue"*. Paris: Jose Corti.
- Klinkenberg, Jean-Marie (1996). *Précis de Sémiotique Générale*. Bruxelles: De Boeck & Larcier S. A.
- Riffaud, Alain (2002). *Le Texte Littéraire au Collège. Les élèves à l'œuvre*. CNDP.
- Reuter, Yves (1991). *Introduction à l'analyse du Roman*. Paris: Bordas.