فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال پنجم، شماره ۲۰، پاییز ۱۳۹۶، صفحات ۳۲- ۱۱

تحلیل ساختار روایی، نقد متن و بازخوانی داستان پیر چنگی براساس روایت‌شناسی بلاغی

یوسف عالی عباس آباد[۱]، صدیقه سلیمانی [۲]

چکیده

در این پژوهش، ساختار روایی براساس روایت‌شناسی بلاغی و بازخوانی نقد و تفسیر شده است. مولوی در پیرنگ داستان از داستان ضمنی و روایت بهره گرفته و سعی در بازسازی نمادین اندیشه و آرای خود دارد. «پیر رامشگرِ چنـگی» هستهٔ اصلی داستان را تشکیل می‌دهد. مهم‌ترین تنش و ناپایداری که در متن روایت وجود دارد، حول وضعیت پیرمرد رامشگر می‌گردد و هستهٔ مرکزی تئوری و ایدهٔ شاعر را تشکیل می‌دهد. ساختار این داستان را می‌توان براساس نظریه‌های روایت‌شناسی، عناصر داستان و پلات یا پیرنگ مطالعه کرد. وجود «انسجام متن»، زمینهٔ اصلی چنین مطالعاتی است. این‌فرضیه چارچوب و سرفصل‌های به‌خصوصی دارد که در پیکره و متن پژوهش، تک‌تک آنها بررسی و تبیین شده است. شاعر، آگاهانه این گونه ساختار روایی را برگزیده تا به‌وسیلهٔ شخصیت‌ها و اتفاقات داستان، خیزاب‌ها و وقوع پدیده‌های پیش‌بینی-ناپذیر در مسیر داستان و عوامل دیگر، مفاهیم خاصی را القا کند. شاعر (راوی) با این ترفند، هم مخاطب را در اختیار دارد و هم منطق و استدلال خود را. در این مقاله، تحلیل محتوایی شیوهٔ بررسی اشعار است که با استفاده از آن و تجزیه و تحلیل داده‌های متن، به ابعاد گوناگون سؤال‌های طرح‌شده پاسخ داده شده است.

کلیدواژه‌ها: جلال‌الـدین محمـد مولـوی، پیـر چنگـی، تحلیل روایی، روایت‌شناسی بلاغی، انسجام متن.

۱. دانشیار گروه زبان زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور (نویسنده مسئول). Yosef_aali@yahoo.com

۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور.

Narrative Structure Analysis, Criticism and Reading the Story *Pire Changi* According to Rhetorical Narratology

Yousef Ali Abbasabad[1], Sedighe Soleymani[2]

Abstarct

In this paper about the story, novel, multidimensional, and its polyphonic, point of view, narratee, the narrator, the author implied, characterization, and narrative structure of the novel and its theorists such as Bakhtin, Robert Scholes, Christophe balayi, Raman Selden Peter Vydvsvn've and Pirro Zima learned. In a review of text and discourse analysis in the formation of narrative character, status changes, dialogue, setting, and other components of story and narrative ideas, Tezotan Todorov, Michael Tulane also have benefited. The story of "pire Changi" Jalaluddin Rumi on the basis of narrative structure, reviewing, criticism and interpreted. Rumi plan and plot of the story, the story implied narrative (based on Islamic documents) used and try to rebuild their symbolic thoughts and ideas, thought and mysticism situation that he was in the world, has outlined. "The old bard fighting" form the core of the story. System reliability in this novel, the narrative tension and instability in the text there is on the old bard and poet forms the core of the theory and idea. The main purpose of research, review, cash and text interpretation "pire Changi" is based on narratology and structure of the novel. Like "Pire Changi" is a novel and narrative structure.

Key words: Jalal ad-Din Muhammad Rumi, The *Pire Changi*, Narrative Structure, Narrative Analysis, Criticism and Review.

1. Associated professor at payam nour university (Corresponding Author). Yosef_aali@yahoo.com

2. Assistant professor at payam nour university

مقدمه

منظومه‌های روایی مولوی، جامعه یا آرمانی هستند که نویسنده ـ شاعر ـ یکی از ارکان آن است. یعنی شاعر با انتخاب این داستان‌ها و طرح مباحث مرکزی آن، جامعه‌ای را به تصویر کشیده که خواهان برپایی آن است. اغلب این منظومه‌ها (مانند *طوطی و بازرگان*، *خلیفه و اعرابی*، *موسی و شبان*، *وکیل صدر جهان* و نظایر اینها) در قالب رمان و دارای خط حجمی آرا و اندیشه‌های شاعر است. مولوی آگاهانه این ساختار را برای طرح مسئله انتخاب کرده است. «قضیه»ای که مطرح می‌کند، در قالب رمان‌هایی است که به قالب روایت درآمده است. «رمان تقریباً همیشه نثر طولانی، تخیّلی و روایتی است» (Baldick, 2004: 173). ساختار رمان، به‌نوعی ساختار جامعه-ای را نشان می‌دهد که در آن به وجود آمده است. به گفتهٔ یکی از بزرگ‌ترین منتقدان رمان، میخائیل باختین، «رمان قهرمان اصلی درام، رشد و پویش ادبی در عصر ما شده است. درست به همین‌علت است که بهتر از انواع ادبی دیگر، گرایش‌های دنیای جدید و در حال شکل‌گیری را انعکاس می‌دهد» (Bakhtin, 1995: 264).

میخائیل باختین سه‌وجه تمایز برای رمان قائل شده است: ۱. چندبُعدی‌بودن رمان از لحاظ سبک بیان که به چندصدایی‌بودن رمان برمی‌گردد؛

۲. تغییر بنیادی‌ای که رمان در مختصات زمانی متن خویش ایجاد می‌کند؛

۳. شگرد جدیدی که رمان برای روایت خلق کرده، امکان برخورد با زمانه را با همهٔ وسعت نامحدود آن فراهم می‌آورد (Ibid, op. cit.: 26).

روایت‌شناسی بلاغی، اساس کار این پژوهش را تشکیل می‌دهد. شیوهٔ پژوهش این مقاله ذکر دیدگاه نظریه‌پردازان رمان و روایت و روایت‌شناسی بلاغی نیست؛ بلکه در خوانش سازه‌های متن، با تکیه بر آرای آنان، سازه‌ها بررسی و تحلیل می‌شوند. نظریهٔ روایت‌شناسی بلاغی با دستور زبان روایت ارتباط تنگاتنگ دارد. در این نظریه، عناصر داستان، ساختار داستان و نوع آن (ساختار روایی، ساختار داستانی یا رمان) و بافت مؤلفه‌های آن حائز اهمیت است (Chatman, 1964: 3).

داستان‌های روایی مولوی چندآوایی هستند، یعنی آواهای مختلف درآمیخته شده و ناهمگونی زبانی دارد. نویسنده ـ شاعر ـ در رمان خویش حضور دارد؛ اما تقریباً بدون زبان مستقیم خاص خود. زبان رمان، نظامی از زبان‌هاست که در مکالمه به طور متقابل روشن می‌شوند (لوسین، ۱۳۸۱: ٦٤). کریستف بالایی نیز به این مسئله اشاره می‌کند (بالایی، ۱۳۷۷: صفحات مختلف). این‌منظومه‌ها بدین‌جهت در شمار رمان‌ها یا داستان‌های چندصدایی هستند که شاعر حتی اگر می‌خواست هم نمی‌توانست نگاه شخصی خود را به خواننده منتقل یا تحمیل کند و تک‌صدایی شود. زیرا ژرف‌ساخت آن مبتنی بر هم‌زیستی چندگفت‌وگوست (Lodge, 1990: 22). البته با تسامح فراوانی، می‌توان آن را تک‌صدایی قلمداد کرد که شخصیت‌ها، بیان‌کنندهٔ نظریهٔ فراگیر شاعر هستند (سلدن ـ ویدوسون، ۱۳۷۷: ۵۹) و مولوی به‌طور بسیار زیرکانه و عامدانه به این‌فراهنجاری دست زده است. اما در این نوع دیدگاه نیز با تک‌صدایی کامل مواجه نمی‌شویم. به

سبب اینکه زبان ذاتاً اجتماعی و نوعی دیگربودگی در ذات آن نهفته است. باختین در مقالهٔ «مسئلهٔ نویسنده»، در این‌باره می‌نویسد: «نگرش ارزش‌گذارانه به خویشتن در عرصهٔ زیبایی‌شناسی به‌کلی بیهوده است. زیرا از دیدگاه زیبایی‌شناختی، من برای خودم نوعی ناموجود هستم» (زیما، ۱۳۷۷: ۱۹٤). یعنی نویسنده، راوی یا یکی از قهرمانان، ممکن نیست تمامیّت خود را به‌تنهایی نشان دهند. وجود دیگری و صدای او برای نمایش «من» ضروری است.

روایت پیر چنگی یک‌رویداد (یا رویدادهایی) است. وجود قصه‌گو (به‌صورت راوی ـ شاعر) و قصه، متن روایت را تشکیل می‌دهد (اخوت، ۱۳۷۱: ۳٦). شاعرـ راوی (مولوی) از یک رخداد و رویداد یا رویدادهایی با زبان شخصیت‌هایش سخن می‌راند. روایت در ساده‌ترین مفهوم، داستانی است که در زمان رخ می‌دهد ... و راوی کسی است که روایتی را نقل می‌کند (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۲۱– ۲۰). در پایان پژوهش هم ملاحظه می‌شود که این نوع روایت‌ها، بازخوانی و گزارش رویدادهای متوالی در یک‌زمان خاص نیستند؛ بلکه اتفاق یا اتفاقاتی است که شاعر در یک‌پیکره و زمان آن را روایت می‌کند. چنان‌که در پیکرهٔ شخصیت‌ها و پویش متن متوجه می‌شویم، مولوی سعی کرده دنیای تخیّل (یا سازه‌های عرفان و تئولوژی) را به عالم واقعیت نزدیک سازد. میشل زرافا نیز معتقد است که نویسنده تاروپودی از واقعیت را برای خواننده پدید می‌آورد و به همین طریق است که واقعیت ساخته می‌شود: «واقعیتی که خواننده از آن مطلع است» (زرافا، ۱۳٦۸: ۹۱). به عبارت دیگر، با بازآفرینی واقعیت روبه‌رو هستیم، واقعیتی که «به طرز متشخص، گویا و پراحساس» نشان داده می‌شود (Pospielow, 1980: 112- 136 & 123).

مخاطب روایت مولوی، جامعه‌ای است که در جهان روایی داستان‌ها حضور دارد. شاعر با انواع ترفندها، سعی کرده ارزش‌ها و ضدارزش‌ها یا قهرمان و ضد قهرمان‌ها را واقعی جلوه دهد و انتظار می‌رود مخاطب، به شکل واقعی این استدلال شاعر را که به شکل نمایش و رمان عرضه شده است، بپذیرد.

روایت‌شناسی[1] یکی از حوزه‌های ساختارگرایی[2] است. در تحلیل ساختاری و ساختارگرایی مبتنی بر اندیشه‌های مونژن فردینان دو سوسور[3](۱۸۵۷– ۱۹۱۳) است. وی زبان را نظامی از نشانه‌ها و واژه‌ها معرفی می‌کرد. نظریهٔ ساخت‌گرایی ام. ا. کی. هلیدی[4] استاد زبان‌شناسی دانشگاه لندن، همسو با آرای فرمالیست‌هاست. بنابر دیدگاه فرمالیست‌ها، شکل، نشان‌دهنده و تجلی‌گاه محتواست. این به مفهوم پشت‌کردن به محتوا نیست؛ بلکه فرمالیست‌ها برای فهم محتوا، شیوهٔ دیگری را انتخاب کرده‌اند. آنان عوامل برون‌متنی (تاریخ، زندگی‌نامه، گرایش‌های نویسنده و ...) را در تفسیر متن نامربوط می‌دانند. نمونه‌ای از این عوامل برون-متنی، قصد شاعر و تأثیر شعر در خواننده است. به استدلال ویمست[5]و بیردزلی[6](دوتن از نظریه‌پردازان فرمالیست)، اهمیتِ مقصودِ هر شاعری از سرودن

1. narratology
2. structualism
3. F.de. Saussure
4. M.A. K. Halliday
5. wimsatt
6. Beardsley

شعر، فقط در تجلیِ در متن امکان می‌یابد و شکل و محتوا، پیوند تنگاتنگی با هم دارند. رولان بارت[7]، ادیب، منتقد ادبی و نویسندهٔ فرانسوی (۱۹۱۵–۱۹۸۰م.) در تحلیل ساختاری نشان می‌دهد که تأکید بر زبان‌شناسی به عنوان الگوی «علم و ادبیات» و بر متد ساختاری به‌عنوان روش مناسب به منظور بررسی آثار است و علم و ادبیات باید در مرحلهٔ اول، شناخت شکل ظاهری نوشتارها باشد و تعیین شکل روایتی انواع متفاوت داستان (رمان، حکایت، افسانه، اسطوره، داستان کوتاه، حماسه و ...) فقط با بهره‌وری از رهاوردهای نظرات ساختاری امکان‌پذیر شود (خزائل، ۱۳۸٤: ۱/ ٦٥٨– ٦٥٧). با این توصیف ارتباطی میان فرمالیسم و ساخت‌گرایی وجود دارد.

پیشینهٔ پژوهش

مقالهٔ «گناه توبه، تحلیل مقام توبه از حسنه تا سیئه در داستان *پیر چنگی* از مثنوی مولانا» از سیدعلی‌اصغر میرباقری‌فرد و اشرف خسروی، چاپ‌شده در نشریهٔ *متن‌پژوهی ادبی* (زبان و ادب پارسی)، تابستان ۱۳۹۰، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ٤۸ و مقالهٔ فرهاد درودگریان با عنوان «تحلیل تولد دوبارهٔ پیر چنگی در مثنوی مولوی براساس نظریهٔ یونگ»، چاپ‌شده در نشریهٔ *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی* (زبان و ادبیات فارسی)، تابستان ۱۳۹۳، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳۵، پیشینهٔ این‌پژوهش به شمار می‌روند. مؤلف به هیچ‌یک از این دو مقاله مراجعه نکرده است، چون موضوع پژوهش کاملاً بی‌ارتباط با هم هستند.

ساختار پیر چنگی

ساختار داستان پیر چنگی، متنی روایی و حاوی داستان‌های درونه‌ای است. روایت حوادث و مجموعهٔ سازمان‌یافتهٔ وقایع است که با رابطهٔ علت و معلولی و با الگو و نقشه‌ای مرتب شده است. تودوروف معتقد است که تمرکز خاص تحلیل ساختاری بر پیرنگ داستان استوار است. اصطلاح پیرنگ یا الگوی داستان را برای ساختار روایت به کار برده‌اند و آن را حاصل ترکیب توالی زمانی و علیّت دانسته‌اند و وحدت را از ویژگی‌های آن برشمرده‌اند (میرصادقی، ۱۳۸۱: ۳٤). مکتب فرمالیسم، روایت را به دو بخش «داستان» و «پیرنگ» تقسیم می‌کند و حوزهٔ متفاوتی برای این دو قائل می‌شود. داستان، رشته‌ای از رخدادهاست که براساس توالی زمانی به هم می‌پیوندند و «پیرنگ»، بازآیی هنری رخدادها در متن روایی است (مکاریک، ۱۳۸٤: ۲۰۱).

در آغاز پیر چنگی، راوی با نقل قول غیر مستقیم و به‌صورت روایت سوم‌شخص پیرمردی رامشگر را در زمان عمر بن خطاب توصیف می‌کند و پیرنگ داستان را می‌ریزد. نمودار سنتی پیرنگ که از سوی منتقد آلمانی گوستاو فریتاگ عرضه شده، به این صورت است: الف ب) مقدمه‌چینی، ب) آغاز کشمکش، ب ج) پرداخت کشمکش، ج) نقطهٔ اوج (نقطهٔ برگشت کنش)، ج د) بازگشایی کشمکش (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۷).

تذکر نکته‌ای ضروری است. اندیشه‌های ولادیمیر پراپ، رولان بارت، تزوتان تودوروف، ژرار ژنت، کلود برمون، گریماس، سوزان لنسر و ... ساختارگرایی است. «روایت» و «ساختار روایی»

7. Roland Barthes

برای ساخت‌گرایان اهمیت خاصی دارد. آنان سعی در طراحی قوانین، مدل و الگوهایی برای بازخوانی متون روایی داشته‌اند. «طرح»[8] یکی از اساسی‌ترین عناصر روایت در مطالعات ساختارگرایی است. با توجه به اینکه، داستان توالی زمانی حوادث و طرح نقل حوادث با تکیه بر موجودیت و روابط علت و معلول است؛ طرح، اساس و پایهٔ روایت به شمار می‌رود. چون سببیت زمانی و روابط علت و معلول میان وقایع به‌شکل نامعلوم، وقایع داستان را به هم پیوند می‌زند (مستور، ۱۳۷۹: ١٤). روایت‌شناسی ساختارگرا، طرح الگوهای جهانی فراگیر برای بررسی انواع مختلف روایت از حیث ساختار است و الگوهای بازخوانی روایت، داستان، رمان و نظایر آنها بر ساخت‌گرایی بنا شده است. «ساختارگرایی با دستور زبان ارتباط دارد» (سلدن ـ ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۰۵) و چنان‌که در ادامه خواهیم دید، یکی از تفاوت‌های اساسی میان دو نظریهٔ ساختارگرا و پساساختارگرا، مبحث «گشتار» در زبان است. تودوروف معتقد است که کلیهٔ قواعد نحوی زبان در قالب روایت عرضه می‌شود. در پژوهش حاضر از آرای باختین و همفکرانش نیز استفاده شده و ساختار بلاغی متن نیز مدّ نظر بوده است. این به معنی گسست و جدایی نظریه‌های تودوروف و باختین نیست. پساساختارگرایان با تکیه بر ساخت‌شکنی، با انتقادهایی به ساختارگرایان، به مبانی اندیشه و روش کار خودشان شکل دادند.

ساختار پیر چنگی از سه سلسه[9] و بندهای متعددی تشکیل شده است. سه قسمتی بودن این اشعار با صداهای جداگانه‌ای که در آن می‌شنویم، تناسب دارد. ـ خودِ راوی ـ شاعر، یکی از صداهاست. ـ بند اول، مقدمه‌چینی آغاز داستان است. واژه‌گزینی شاعر در این بند بسیار زیرکانه و هوشمندانه است:

آن شنیدستی که در عهد عمر
بود چنگی‌مطربی با کرّ و فر
بلبل از آواز او بی‌خَود شدی
یک‌طرب زآواز خوبش صد شدی
مجلس و مجمع دَمَش آراستی
وز نوای او قیامت خاستی
(مولوی، ۱۳۸۲: ۸۷)

سلسله اول: ۱. تعادل آغازین (رامشگری خوش‌آواز در عهد عمر زندگی می‌کرد و عمری را بر این کار سپری کرد).

۲. گذشت زمان (به‌سبب پیری و ناتوانی او در نوازندگی و آواز می‌شود).

۳. تعادل از بین می‌رود (نوازنده به علت پیری، دچار فقر و بدبختی می‌شود).

8. Plot

۲. تزوتان تودوروف معتقد است که کلیهٔ قواعد نحوی زبان در هیأت روایتی بازگو می‌شوند. وی واحد کمینهٔ روایت را قضیه (Proposition) می‌نامد. پس از واحد کمینه، دو سطح عالی‌تر آرای خود را در دو حالت سلسله (Secquence) و متن (Text) تعریف می‌کند. بنا بر اعتقاد وی، گروهی از قضایا، سلسله را به وجود می‌آورند و سلسله، مواردی را تشکیل می‌دهد که ناظر بر توصیف وضعیت معینی است که درهم ریخته و دوباره به‌شکل تغییریافته، سامان گرفته است. یا برعکس، ابتدا تعادل وجود دارد، به صورت بطئی یا ناگهانی به عدم تعادل می‌رسد (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۱۱– ۱۱۰).

9. stanza

٤. (پیر از خلق ناامید می‌شود. روی به درگاه خداوند می‌آورد و از حق تعالی کمک می‌خواهد).

۵. (شبی به گورستان می‌رود و برای پروردگار شروع به نواختن می‌کند).

سلسله دوم: ۱. تعادل (پیر همچنان در حال نواختن برای پروردگار است که خواب بر او مستولی می‌شود).

۲. در همان زمان (به ارادهٔ حق تعالی، عمر نیز به خواب گرانی می‌رود)، تعلیق در داستان.

۳. (در خواب، سروش غیبی به او می‌گوید به یاری یکی از بندگان خاص ما در گورستان برو).

٤. (عمر به گورستان می‌رود و به جست‌وجوی بنده می‌پردازد. جز پیر چنگی، کسی را آنجا نمی‌بیند. پس از گشتن بسیار درمی‌یابد که بندهٔ مقرب، همان رامشگر است).

۵. نقطه اوج داستان (عمر عطسه‌ای می‌کند و پیر از خواب بیدار می‌شود).

سلسله سوم: ۱. تعادل ابتدایی که بلافاصله به بر هم خوردن تعادل می‌انجامد (پیر از خواب بیدار می‌شود و با دیدن عمر مضطرب می‌شود).

۲. (عمر او را آرام کرده، پیغام غیبی را به او بازگو می‌کند و دینارها را به او می‌بخشد).

۳. (پیر به زاری و فغان می‌افتد و پشیمان از اینکه عمری را در لهو و لعب گذرانده است).

٤. (عمر، پیر را آگاه می‌کند و او را از هوشیاری رها می‌سازد).

۵. تعـادل (پیر درمی‌یابد که فقط باید برای خدا نواخت و به مرتبه فنا رسید).

چنین است که طرح یا پلات و ساختار داستان حجمی است، یعنی فقط راوی نیست که مستقیم، روایت می‌کند و خواننده یا شخصیت‌های داستان، منفعل هستند. به عبارت دیگر، سرتاسر منظومهٔ پیر چنگی، پیکرهٔ و ساختاری چون تـئاتر و نمایش دارد، یعنی راوی با ترتیب دادن صحنه‌هایی از داستان (مانند جست‌وجوی عمر برای یافتن پیر چنگی، «دیالوگ عمر و آگاهی پیر، واکنشی که پیرمرد در برابر هدیه‌ای که از خدا دریافت کرده، انجام می‌دهد و نظایر آن)، آن را در کل به‌شکل نمایشی روایت می‌کند. مخاطب پیش از آنکه شنوندهٔ محضِ روایت باشد، هم‌پای راوی در صحنه‌ها حضور دارد. آنها را می‌بیند، حتی گاه خود را به شکل یکی از شخصیت (کاراکتر)های روایت احساس می‌کند (بیضایی، ۱۳٤٤: ۱۳۵– ۱۱٦).

بند اول، آغاز داستان است. راوی مستقیماً به صورت اول‌شخص، وارد داستان می‌شود. نکتهٔ مهم در تصویرسازی‌های بندهای شعر، در پیوند بودن ساختار و پیکرهٔ شعر با تمام اجزای آن است، یعنی دارای انسجام متنی است. اصطلاح «انسجام متن»، متأثر از دستور نقش‌گرای نظام‌مند «هلیدی»، پیوستگی و همبستگی متن را مشخص می‌کند. فضای مکانی، زمانی و موقعیتی به‌صورت وجود روابط بین جمله‌ای در درون متن، کلمات پیوندی، ارتباطات معنایی یا پیوندهای واژگانی، تکرار و ارجاع از نشانه‌های انسجام متن است. در پیر چنگی، مکان و زمان روایت (بدون در نظر داشتن جهش-های زمانی که در متن پژوهش نشان داده‌ایم)، شخصیت‌ها و موقعیت آنان در داستان به‌صورت سازمان‌یافته و بدون اغتشاش و در هم‌ریختگی وجود دارد یا در محتوای روایت، راوی بین مطرب، چنگ او و موسیقی از یک‌طرف و اسرافیل و صـور

اسرافیل از طرف دیگر ارتباط دوسویه ایجاد می‌کند. هر دو برای زنده کردن و حیات بخشیدن در دو یا چند دورهٔ زمانی و مکانی متفاوت و مختلف به کار می‌روند و راوی با تکرار این بحث در جاهای گوناگون، علاوه بر پیوند واژگانی که در متن به صورت ارجاع طرح می‌کند، از نظر مفهومی نیز پیوندی بین این دو به‌ظاهر مختلف و متضاد ایجاد می‌کند.

در متن داستان پیر چنگی، شاهد اختلاف گونه‌های زبانی هستیم. هلیدی که نظریهٔ نقش‌گرایی خود را بر مبنای ارتباط زبانی نهاده است، این‌گونه اختلاف‌ها را ناشی از بافت موقعیت و تغییر یافتن آن هنگام ارتباط کلامی می‌داند و سه عامل عمدهٔ زبان که در بافت زبان اهمیت فراوانی دارد، یعنی «نقش معناپردازی» (براساس نوع نگرش و تفکر گوینده)، «نقش میان‌فردی» (ایجاد ارتباط میان اشخاص) و «نقش فردی» (شکل‌گیری متن در درون بافت حاکم بر سخن یا گفت‌وگو)، نقش‌های زبان می‌داند (Guy, 1994: 37).

راوی با روایت‌گیر سخن می‌گوید؛ اما راوی ـ شاعر ـ است که حرف می‌زند نه پیر و نه عمر و نه آواز حق. چون ابتدا این‌شخصیت‌ها به‌صورت سوم شخص تصویر شده، نه اول شخص و زمان در گذشته است. بدین‌ترتیب، گفتاری که راویِ اصلی در داستان برمی‌گزیند، غیر مستقیم (از زبان یکی از راویان) است. یادآوری این نکته لازم است که عنوان «روایت‌گیر» را نخستین‌بار ژرار ژنت مطرح کرد. در جهان متن، گیرندهٔ پیام راوی است. فقط شنوندهٔ روایت است که هنگام پیام‌گیری، به کنش روایت کاری ندارد. به عبارت دیگر، واسطهٔ میان نویسنده و خواننده است. روایت‌گیر (قاسمی‌پور، ۱۳۸۸: ۲۰۵–۱۸۹)، شبیه راوی است و پیش از اینکه خواننده باشد، شخصیت است. برای شناخت روایت، بررسی روایت‌گیر همان اندازه مهم است که شناخت راوی (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷٤).

گزاره‌های روایی

گزاره، کوچک‌ترین‌واحد روایی است که هم‌ارز با جمله‌ای مستقل است و به دونوع فعلی و وصفی تقسیم می‌شود: گزارهٔ فعلی، از ترکیب کنش و شخصیت و گزارهٔ وصفی، از ترکیب شخصیت و وصف ایجاد می‌شود. گزاره‌های روایی داستان دوگونه است: ۱. گزاره وصفی: رامشگری خوش‌آواز در عهد عمر زندگی می‌کرد. پس از گذشت سال‌ها، پیر می‌شود و فقر دامنش را می‌گیرد. روی به درگاه خدا می‌آورد. عمر مأمور کمک به پیر است. پیر با دیدن عمر مضطرب می‌شود. پیر پشیمان است از اینکه عمری را در لهوولعب گذرانده، الان باید به مرتبه فنا برسد. ۲. گزاره فعلی: پیر به گورستان می‌رود. برای پروردگار می‌نوازد و به خواب می‌رود. عمر نیز به خواب می‌رود و سروش غیبی را در خواب می‌بیند. راهی گورستان می‌شود. پیر را می‌یابد و عطسه‌ای می‌کند. پیر از خواب بیدار می‌شود. عمر پیغام غیبی را به پیر بازگو می‌کند و دینارها را به او می‌بخشد. پیر به زاری و فغان می‌افتد.

اپیزودهای روایی

دو نوع اپیزود وجود دارد: اپیزود وضعیت که حالتی متعادل را توصیف می‌کند (موقعیت متعادل اولیه و موقعیت متعادل جدید) و اپیزودهایی که گذار از یک-

حالت به حالتی دیگر هستند (همان: ۹۱). در متن داستان، سه نوع اپیزود روایی وجود دارد: ۱. اپیزود وضعیت: رامشگری خوش‌آواز در عهد عمر زندگی می‌کرد و عمری را بر این کار سپری کرد؛ ۲. پیر درمی‌یابد که باید فقط برای خدا نواخت و در او فانی شد؛ ۳. اپیزود گذار: رامشگر پیر و مفلس می‌شود و از خدا طلب کمک می‌کند. به گورستان رفته، برای خدا ساز می‌زند تا به خواب فرو می‌رود. عمر به خواب می‌رود و سروش غیبی به او پیغام می‌دهد که به یاری پیر برود. عمر در گورستان پیر را پیدا، سپس عطسه‌ای می‌کند و پیر بیدار می‌شود. دینارها و پیغام سروش غیبی را به او می‌دهد. پیر به گریه و زاری می‌افتد از کارهای گذشته خود پشیمان می‌شود.

پی‌رفت‌های این روایت به‌صورت زنجیره‌سازی در پی هم قرار گرفته‌اند و حوادث داستان یکی پس از دیگری به وقوع می‌پیوندد و به نتیجهٔ قطعی می‌رسد.

زبان روایی داستان

در داستان‌ها، گذشته از زبانی که شخصیت‌های مختلف با آن حرف می‌زنند و ممکن است در هر داستان، بسته به تعداد شخصیت‌ها و تیپ‌ها، گونهٔ زبانی داشته باشیم که هریک ویژگی‌های خاص خود را دارند و با هم بسیار متفاوت هستند، گاه زبان و صدای دیگری نیز وجود دارد و آن زبان و صدای راویِ داستان است که قصه را برای خواننده تعریف می‌کند. زبانی که پیرچنگی دارد دو نوع است: توصیفی و مکالمه. میخائیل باختین معتقد که است رمان، نظام مکالمه‌ها و دربردارندهٔ بازنمود گویش‌ها، سبک‌ها و برداشت‌های انضمامی و جدایی‌ناپذیر از زبان است (باختین، ۱۳۸۱: ٦٤). ممکن است در رمان سه نوع زبان که تاحدی با هم متفاوت هستند، به کار رود:

الف) زبان توصیف: زبانی که نویسنده با آن خواننده را با افراد داستان و محیط زندگی آنان آشنا می‌کند. مولوی در این داستان خواننده یا روایت‌گیر را با شخصیت و تمام وضعیت پیرمرد هفتادسالهٔ رامشگر، عمر بن خطّاب و کارکرد او در داستان، خداوند ـ به‌صورت آواز غیبی و خواب ـ و شخصیت‌های ضمنی دیگر آشنا می‌کند. به این دلیل نویسنده باید افراد را به خوبی بشناسد و جزئیات محیط را خوب بداند تا بتواند در توصیف به واقعیت نزدیک شود. البته در رمان هرچه توصیف کمتر و کوتاه‌تر باشد و عمل جای آن را بگیرد و خواننده از طریق اتفاق‌هایی که به وقوع می‌پیوندد، حرف‌هایی که می‌شنود و اعمالی که می‌بیند فضای رمان و شخصیت‌ها را بشناسد، پسندیده‌تر است و رمان‌نویس توفیق بیشتری به دست می‌آورد.

ب) زبان گفت‌وگو از خود (= حدیث نفس): اصطلاحی است که حمید زرین‌کوب ابداع کرده است: در این نوع، نویسنده خود قهرمان اصلی داستان است و زندگی خود را تشریح و تفسیر می‌کند و ممکن است نویسنده با خود گفت‌وگو کند. نمونهٔ خوب این زبان در *بوف کور* و *زنده‌به‌گور* هدایت وجود دارد (زرین‌کوب، ۱۳٦۷: ۱۸۲). حدیث نفس در هر یک از شخصیت‌ها (مخصوصاً پیرمرد و عمر) کارکرد محسوسی دارند.

ج) زبان گفت‌وگو (دیالوگ): زبانی که افراد داستان در آن با یکدیگر صحبت می‌کنند. این زبان از فرد به فرد تغییر می‌کند. در واقعیت جامعه افراد با هم متفاوت هستند و ما در جامعه می‌بینیم که مردم با

زبان‌های متفاوت با هم حرف می‌زنند. در روایت‌های مولوی، «زبان گفت‌وگو» از اهمیت بالایی برخوردار است، چون ساختار اصلی داستان‌ها را نظام گفت‌وگو دربر می‌گیرد. شخصیت‌ها مجال می‌یابند از طریق صحبت‌هایشان خود را به خواننده بشناسانند و رمان را به واقعیتی ملموس تبدیل کنند؛ ولی «زبان توصیف» چندان نقشی در داستان‌ها ندارد. جای پای شاعر ـ راوی در فاصلهٔ چند گفت‌وگو فقط در حد جملاتی است. یافتن محتوای بسیاری از بسیاری از مکالمه‌ها و دیالوگ‌ها نیاز به تأویل دارد. به علت اینکه، روابط پنهانی و خزنده‌ای میان سازه‌های متن وجود دارد که در تحلیل ساختاری باید توجه شود و معنی‌های نهفته کشف شود (تولان، ۱۳۸٦: ۷). سازه‌هایی مانند «خواب دیدن عمر»، «جست‌وجوی او به‌دنبال مردی که خدا به‌همراه هفتصد دینار بیت‌المال، بر او سفارش کرده و یافتن پیر رامشگر که در تعارض با منش عمر است» و «شکستن چنگ به‌دست پیرمردی که هفتادسال با آن سر کرده بود» و مانند اینها. تودوروف می‌گوید: «پدیده‌های معنایی که موضوع تأویل را تشکیل می‌دهند، به توصیف تن نمی‌دهند. به این ترتیب در تحقیقات ادبی، آنچه به طور عینی توصیف می‌شود مثل تعداد واژه‌ها یا هجاها یا آواها، امکان استخراج معنا را نمی‌دهد و به طور متقابل آنجا که معنا شکل می‌گیرد، ارزیابی‌های مادی چندان فایده‌ای دربر نخواهد داشت» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۱۸– ۱۷). علت تأویل این‌گونه متن‌ها این است که سخن از ساختاری است که در «کلیت» شکل می‌گیرد و در نقد ساختاری اتفاق می‌افتد (لوسین، ۱۳۸۲: ۱۰).

شخصیت‌پردازی

به‌طور کلی شخصیت‌پردازی به دوشیوه صورت می‌گیرد: روش توصیفی و روش تصویری یا نمایشی که به آنها روش مستقیم و غیر مستقیم نیز می‌گویند (داچرتی، ۱۳۸۱: ۳۱٦). روش توصیفی، شیوه‌ای است که در آن راوی مستقیماً ویژگی‌های شخصیت را بیان می‌کند در حالی‌که روش نمایشی، همان‌گونه که از اسمش پیداست معرفی شخصیت به کمک رفتار، گفتار، نام، محیط و وضعیت ظاهری اوست (اخوت، ۱۳۷۱: ۱٤۱).

شخصیت‌هایی که مولوی برمی‌گزیند، از نوع تیپی و تمثیلی و در مرکز شعر قرار دارند، یعنی راوی افرادی را برای داستان برمی‌گزیند که یا ساخته و پرداختهٔ ذهن خود اوست یا از میان شخصیت‌های گوناگون تاریخی و برون‌تاریخی برگزیده شده‌اند و شاعر لباسی از واقعیت و تاریخیت بر تنشان پوشانده (همانند پیر چنگی یا «شیخ صنعان» در *منطق‌الطیر*) یا شخصیت‌هایی است که از تاریخ برگزیده (مانند عمر)؛ اما دخل و تصرفی در منش و هویت آنان ایجاد کرده و لباسی از آرای خود را بر قامتشان پوشانده است. شخصیت نوعی یا تیپی، نمونه‌ای است برای امثال خود. برای آفریدن چنین شخصیتی باید حقیقت را از چند نمونهٔ واقعی و زنده گرفت و با هنرمندی درهم آمیخت تا شخصیت نوعی مورد نظر آفریده شود (اسکولز، ۱۳۷۷: ۲۱). شخصیت‌های تمثیلی «شخصیت‌های جانشین‌شونده و دوبُعدی هستند. به این معنی که این شخصیت یا شخصیت‌ها جانشین فکر و خلق‌وخو و خصلت و صفتی می‌شوند» (میرصادقی، ۱۳۸۱: ۱۰٤). به این‌دلیل دست به این

نوع شخصیت‌پردازی می‌کند که روایت پیر چنگی، بازسازی «فکر و ایدهٔ» شاعر است. در شیوهٔ شخصیت‌پردازی مولوی، دو نکتهٔ اساسی وجود دارد: ۱. شیوه‌ای که در شخصیت‌پردازی ـ و در کل ساختار داستان ـ برگزیده است، با «جریان سیّال ذهن» و «شیوهٔ نمایشی» نزدیکی و مشابهت فراوانی یافته است. در جریان سیّال ذهن، شخصیت و تفکرات او مستقیماً نشان داده می‌شود، یعنی درون شخصیت‌ها، بی‌تعبیر و تفسیر ارائه می‌شود. به این ترتیب که با نمایش عمل‌ها و کشمکش‌های ذهنی و عواطف درونی شخصیت، خواننده غیرمستقیم شخصیت را می‌شناسد. به‌عبارت دیگر، عمل داستانی در درون شخصیت‌ها رخ می‌دهد و خواننده غیر مستقیم در جریان شعور آگاه و ناآگاه شخصیت‌های داستان قرار می‌گیرد (همان: ۱۹۳– ۱۹۱).

۲. شکل دیالوگ و حضور شخصیت‌های روایت به‌عنوان راوی ـ که راوی اصلی داستان پشت سر اینها پنهان شده ـ نشان از درهم‌آمیختن شکل[1] و محتوا و درون‌مایه است. در رمان، ارتباط مستقیمی میان فرم و درون‌مایه وجود دارد. رمان واقع‌گرا پاسخ‌گوی اوضاع کاملاً متفاوتی است و رمان مدرن یا پسامدرن به اوضاع جدید و مسائل نوینی پاسخ می‌دهد و این حقیقت در ساخت رمان کاملاً ملموس است (هانیول، ۱۳۸۳: ۳۲– ۳۱). البته با تأکید فراوان باید گفت که هنر مولوی در مقام راوی، پنهان ماندن پشت سر شخصیت‌ها یا به صورت روایت‌گیر نیست. او با زیرکی و ترفندهای هنری، حضور خود را نه به‌صورت کاراکتر و اول شخص داستان، که به‌صورت پنهانی و مرموز (اما حاضر در صحنهٔ داستان) نشان می‌دهد.

گفتمان شخصیت‌هایی که در ادامهٔ پژوهش برخواهیم شمرد، سازمان‌یافته است و دستور خاص خود را دارد. مانند پیامی است که می‌توان از فردی به فرد دیگر منتقل کرد. می‌توان اینها را نقل قولی از زبان راوی به‌شمار آورد. دیگر اینکه وجه آن در نمود کلامی، گاه به صورت مستقیم است و گاه به صورت تغییری در کلام شخصیت داستانی است که ژرار ژنت از آن با عنوان «سخن روایت‌شده» نام می‌برد (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۸– ۵۷).

مواردی که مولوی در بازگویی گفتار و اندیشهٔ درونی آن موفق بود این است که ۱. حرف‌هایی را در دهان شخصیت‌ها می‌گذارد که آنان در موقعیت‌های حقیقی آنها را بر زبان می‌آورند. گفت‌وگو خصوصیات افراد را به خوبی نشان می‌دهد. چون شخصیت‌ها و نحوهٔ گفت‌وگوهای آنان را خوب می‌شناسد و خواننده از این طریق به طبقهٔ اجتماعی، سنّ، جنس، اقلیم و ویژگی‌های دیگر آنان پی می‌برد، نیز کنش‌هایی را پیش پای کنش‌گران می‌نهد که در متن، ضرورتی برای چنین کنشی وجود دارد. ۲. روش نمایشی دارد. شاعر در لابه‌لای اثر برای اینکه از شیوهٔ گزارشی سوم شخص خارج شود (مواردی که به‌صورت راوی وارد صحنه می‌شود)، داستان را به شخصیت‌های مختلف می‌سپارد و آنان با زبان اول شخص با هم گفت‌وگو می‌کنند. صحنه‌های فراوانی از داستان، پایبند این زاویهٔ دید است و مولوی نظاره‌کنندهٔ این گفت‌وگوهاست. جریان سیّال ذهن یکی دیگر از زوایای دید در این اثر است.

---

1 . form 1

شخصیت‌های داستان‌ها

۱. پیر چنگی

اولین‌شخصیت، پیرمرد هفتاد ساله است. روایت او ابتدا به‌صورت توصیف از زبان راوی، سپس نظام مکالمه با عمر آغاز می‌شود. «وضعیت ناآرام و همراه با اغتشاش»، گرانیگاه اصلی گفت‌وگوها و توصیف پیرمرد است. شخصیت پیر از ابتدا تا انتهای داستان به‌طور کامل در دیدرس راوی است و به باطن ضمیر او نیز آگاهی دارد:

مـر عمر را دید و ماند اندر شگفت
عـــــزم رفتن کـرد و لرزیدن گرفت
گفت در بـــــاطن خدایـا از تو داد
محتسب بر پیـــــرکی چنگی فتـاد!
(مولوی، ۱۳۸۲: ۹۹)

راوی حتی به لایه‌های درونی روح و جان او نیز آگاهی دارد و در کلام راوی این حالات، ابتدا به صورت توصیفی، بعد حدیث نفس (پیرمرد) روایت می‌شوند:

خواب بردش، مرغ جانش از حبس رست
چنگ و چنگی را رهـــــا کرد و بجست
گشـت آزاد از تـن و رنـج جهـان
در جهان ساده و صحرای جـــان
جـــان او آنجا سرایان ماجرا
کاندر اینجا گر بمانندی مـــرا
خـوش بُدی جانم در این‌باغ و بهار
مست این‌صحرا و غیـــبی لاله‌زار
بی‌سر و بی‌پـــا سفر می‌کردمی
بی‌لب و دندان شکر می‌خـوردمی
ذکر و فکری خارج از رنج دِماغ
کردمی با ساکنان چـرخ لاغ
چشم‌بسته عـالمی می‌دیدمی
ورد و ریحان بی‌کـفی می‌چیدمی
مـرغ آبی غرق دریای عسل
عین ایـوبی شراب و مغتسل
که بـدو ایوب از پا تا به فرق
پـاک شد از رنج‌ها چون نور شرق
(همان: ۹۵)

ناراحتی و ناآرامی، وضعیت اولیـهٔ پیرمـرد اسـت. عمر با آرامش، وضعیت آشوبناکِ پیرمرد را عوض مـی‌کند. او را به مهر و عشق و به لطف الهی فرامی‌خواند:

حق سلامت می‌کند می‌پرسدت
چونی از رنج و غمان بی‌حدت
نک قُـــراضهٔ چند ابریشم‌بها
خـرج کن این را و باز اینجا بیا
(همان: ۹۹)

تودوروف با استفاده از اصطلاح «گشـتار»، نشـان می‌دهد که در روایـت، «تغییـر وضـعیت» نقـش مهمـی دارد. چرخهٔ قاعده‌هـای گشـتاری نمـی‌تواننـد در معنـی تغییری ایجاد کنند. آنچه رخ می‌دهد این است که بر اثـر برقراری این قاعده‌ها، ساختاری به ساختار دیگـر تبـدیل مـی‌شـود. وضـعیت اولیـهٔ تعـادل بـا عـدم تعـادل و کشمکشی که وجود دارد و بـالعکس سـازماندهی مـی‌شود و فقط ربط دادن واقعیـت‌هـای متـوالی، روایـت را تشـکیل نمـی‌دهـد (Toolan, 2001: 6- 7). تغییـر وضعیت به این‌گونه است که عوامل گوناگون نـاآرامی و عدم تعادل، تعادل اولیه را به هم می‌زند یا وضـعیت کـه در حال عدم تعادل است به وسیلهٔ عواملی، تغییـر شـکل می‌یابد و تعادل در آن گسترده می‌شود.

کـارکرد شخصـیت پیرمـرد ثابـت اسـت، ولـی محدود نیست. کنش‌های او، نقش مهمـی در صـحنه-

های گفت‌وگوی او با عمر یا به‌صورت روایت‌شده از زبان روای دارد. هم زوایای گوناگونی از شخصیت او عرضه می‌شود و هم در زوایای گوناگون داستان و عمق کنش‌ها حضور فعال دارد. ولادیمیر پراپ درخصوص کارکرد معتقد است که «عمل یک‌شخصیت که برحسب میزان اهمیت آن در پیشبرد کنش تعریف می‌شود» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۶).

تغییر وضعیت‌هایی که در پیرمرد اتفاق می‌افتد، اغلب به‌صورت «گذر از بحران به حلّ بحران است» (Toolan, 2001: 8). منتهی به این شکل که رامشگر، گاه در اندیشهٔ عمر و مواجهه با او، بحرانی را به‌طور موقت حلّ می‌کند (مانند هدیه گرفتن از خدا و دریافت هفتصددینار)، اما در درون خود و به صورت حدیث نفس، همچنان در پی آن بحران است و به برخی از آنها پاسخ می‌دهد و برخی دیگر را، مانند بحران دوری از خداوند به‌صورت مویه و شِکوه (حدیث نفس)، گزارش می‌کند:

چون بسی بگریست از حد رفت درد
چنگ را زد بر زمین و خرد کرد
گفت ای بوده حجابم از اله
ای مرا تو راهزن از شاهراه
ای بخورده خون من هفتادسال
ای ز تو رویم سیه پیش کمال ...
(مولوی، ۱۳۸۲: ۹۹)

گفت‌وگوی با خود بیشترین فضای دیالوگ پیرمرد را برگرفته است. شخصیت پیرمرد تا پایان روایت، همراه راوی است و پایان‌بندی[۱۲]داستان با پایان روایت او پایان می‌یابد و مولوی با جهش زمانی، نظر خود را در چند بیت بیان می‌کند:

پیر دامن را ز گفت‌وگو فشاند
نیم‌گفته در دهان ما بماند
از پی این‌عیش و عشرت‌ساختن
صدهزاران جان بشاید باختن
در شکار بیشهٔ جان باز باش
همچو خورشید جهان جانباز باش
جان‌فشان افتاد خورشید بلند
هردمی تی می‌شود پُر می‌شود
جان‌فشان ای آفتاب معنوی
مر جهان کهنه را بنما نوی
در وجود آدمی جان و روان
می‌رسد از غیب چون آب روان
(همان: ۱۰۰)

۲. عمر

شخصیت عمر ابتدا با غلبهٔ خواب توصیف می‌شود. راوی از ظاهر و باطن عمر نیز آگاهی دارد و وضعیت خواب و رؤیای او را روایت می‌کند. راوی آشوب و ابهام را در آغازِ روایت شروع می‌کند. در حدیث نفس (= گفتگو با خود) در همان آغاز پیرنگ، داستان را تحلیل می‌کند:

سر نهاد و خواب بردش خواب دید
آمدش از حق ندا جانش شنید
(مولوی، ۱۳۸۲: ۹۵)

پس از گفت‌وگو با خود و خوابیدن و شنیدن ندای حق، جهش زمانی در داستان رخ می‌دهد. از حالت سنگین تعلیق و حدیث نفس درمی‌آید و به سوی یافتن پیرمرد می‌رود. دومین جهش زمانی که در وضعیت عمر رخ می‌دهد، گذر از تعلیق و خشم و خشونت به مهر و عطوفت و ایجاد بحث جامعه‌شناسی و تئولوژی ـ به‌عنوان یک خردمندِ

1 . Ending 2

جامعه‌شناس ـ است که در متن روایت نیز تغییر وضعیت مهمی ایجاد می‌کند:

چون یقین گشتش که غیر پیر نیست
گفت در ظلمت دل روشن بسی‌ست
آمد و با صد ادب آنجا نشست
بر عمر عطسه فتاد آن پیر جَست

(همان: ۹۹)

البته راوی به جزئیات کارهای عمر به اندازهٔ پیرمرد آگاهی ندارد. در اواسط روایت، وارد داستان می‌شود و پس از اینکه مسئولیت خود را انجام داد، از صحنهٔ داستان حذف می‌شود. شخصیت عمر با شخصیت سوم داستان، یعنی «ندای حق» ارتباط تنگاتنگ دارد و کسی که کاراکتر ندای حق را وارد داستان می‌کند، عمر است.

۳. ندای حق

راوی فقط به روایت آنچه ندا در خواب به عمر دستور می‌دهد، بسنده کرده و مستقیم آنچه را فرمان داده، روایت می‌کند و اطلاع دیگری ندارد، یعنی این کاراکتر فقط به‌صورت توصیف و غیرمستقیم روایت می‌شود. نظام مکالمه و دیالوگ ندارد و از زبان راوی وضعیت آن آشکار می‌شود:

سر نهاد و خواب بردش خواب دید
آمدش از حق ندا جانش شنید
آن ندایی کاصل هر بانگ و نواست
خود ندا آن است و این باقی صداست

(همان‌جا)

نکتهٔ مهم در شخصیت‌پردازی «ندای حق»، زنده بودن، تفکر، صاحب خرد بودن اوست. این هم به مناسبت خاصی وارد داستان می‌شود و پس از اینکه عدم تعادل را از بین می‌برد و زمینهٔ گره‌گشایی را فراهم می‌کند، از صحنهٔ داستان حذف می‌شود.

زاویهٔ دید

زاویهٔ دید[۳] یا زاویهٔ روایت نمایش‌دهنده، شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده نشان می‌دهد و در واقع رابطهٔ نویسنده را با داستان نشان می‌دهد. به عبارت دیگر، زاویهٔ دید، روش نویسنده است در گفتن داستان. هر شیوهٔ روایت مانند دریچه‌ای برای ارائهٔ اطلاعات داستان به خواننده است. انتخاب نوع دیدگاه، هم بر کیفیت و هم بر میزان حجم اطلاعات ارائه‌شده به مخاطب تأثیر تام دارد. زاویهٔ دید مولوی در پیر چنگی، سوم شخص و نمایشی یا عینی است که از زیرمجموعه‌های دانای کل (سوم شخص) محسوب می‌شود (میرصادقی، ۱۳۸۱: ٤١١، ٤١٤ و ٤١٧).

روای برای تجزیه و تحلیل روانی و خصوصیات خُلقی شخصیت‌های داستان اختیاری از خود نشان می‌دهد و می‌تواند به «تک‌گویی درونی» یا تشریح آنچه شخصیت‌ها به آن فکر می‌کنند یا چگونگی آنچه می‌گویند، بپردازد. داستان براساس توصیف راوی و گفت‌وگو پایه‌ریزی شده است و به اعمال و رفتار عینی شخصیت‌ها می‌پردازد. تک‌گویی راوی پیر چنگی، درونی و نمایشی است. تک‌گویی به سه بخش تک‌گویی درونی، تک‌گویی نمایشی و حدیث نفس یا خودگویی تقسیم می‌شود. تک‌گویی درونی، یکی از شیوه‌های سیّال ذهن و بیان اندیشه هنگام بروز آن در ذهن است، پیش از آنکه پرداخت شود و

1 . Point of Viwe 3

شکل گیرد. در این شیوه، خواننده به طور غیر مستقیم در جریان افکار شخصیت داستان و واکنش او به محیط اطرافش قرار می‌گیرد و سیر اندیشه‌های او را دنبال می‌کند. تک‌گویی نمایشی، همان تک‌گویی درونی است با این تفاوت که در تک‌گویی نمایشی کسی مخاطب قرار می‌گیرد. در این شیوه کسی بلند با کس دیگری حرف می‌زند و این مخاطب در داستان وجود دارد. هنگام تحلیل شخصیت‌ها مشاهده می‌شود که حدیث نفس یا خودگویی نیز از مشخصات عمدهٔ گفت‌وگوها و کارکرد شخصیت‌هاست. در این شیوه، شخصیت افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد تا مخاطب از مقاصد او باخبر شود و با این کار به پیشبرد عمل داستانی کمک می‌کند. در این شیوه، از مخاطب درونی داستان خبری نیست.

زاویهٔ دید راوی بیرونی پیر چنگی، به تمام شخصیت‌ها یکسان نیست. زوایهٔ دید، به شدت بر پیرمرد متمرکز است. با مجال عرضهٔ شخصیت، تأمل و تفکر اوست که داستان را پیش می‌برد و پیش از اینکه خود به‌صورت راوی، مستقیماً وارد صحنه شود، پایان صحنه و کش و قوس آن را در آغاز و میانهٔ داستان رقم می‌زند و به نوعی به پایان‌بندی هنرمندانه دست می‌زند. از نظر عمق دید نیز می‌توان روایت‌ها را به سه دسته تقسیم کرد: ۱. درونی (روایت‌هایی که عمق دید راوی به درون شخصیت‌ها و اتفاقات است)؛ ۲. بیرونی (روایت‌هایی که عمق دید راوی به ظاهر شخصیت‌ها و اتفاقات است)؛ ۳. مسائل خارج از حیطه علت و معلولی (تودوروف در این مورد تقسیم‌بندی ندارد). ابیات اصلی روایت که (درمجموع ۳۳۰ بیت) مورد بررسی قرار گرفته است، به این صورت هستند:

ابیات دارای عمق دید بیرونی: ۷۱ بیت

ابیات دارای عمق دید درونی: ۲۳ بیت

ابیات دارای عمق دید خارج از نظام علت و معلولی: یک بیت.

بیشتر ابیاتی که دارای عمق دید بیرونی هستند، مربوط به توصیف اعمال یا نقل قول‌هاست. مانند:

پس عمر گفتش مترس، از من مرم
کت بشارت‌ها ز حـــــق آورده‌ام

(مولوی، ۱۳۸۲: ۹۹)

چنگ زد بسیار و گـریان سر نهاد
چنگ، بالین کرد و بر گـوری فتاد

(همان: ۹۵)

عمق دید درونی:

مــول‌مولی می‌زد آنجا جان او
در فـضای رحمت و احسان او

(همانجا)

ابیاتی هم هستند که در آنها یک مصرع عمق دید درونی دارد و مصراع دیگر عمق دید بیرونی.

عمق دید خارج از حیطهٔ علت و معلولی:

سر نهاد و خواب بردش، خواب دید
کـــآمدش از حـق ندا جانش شنید

(همانجا)

زاویه و عمق دید در مورد شخصیت‌هـایی کـه برشمرده شد در ضمن روایت تغییری نکرده است.

راوی

راوی[4]پیر چنگی، راوی مفسّر است؛ یعنی دانـای کـل که پس از بیان واقعه نتیجه‌گیری می‌کند و بـه تحلیـل و تفسیر می‌پردازد. در ساختار کلی داستان، روایت‌هـا دوحالـــت دارنـــد: ۱. راوی درون‌داســـتانی؛ ۲. راوی

1 . narrater 4

برون‌داستانی. شخصیت‌ها از این‌دیدگاه متغیر هستند. پیامبر و عایشه در اپیزود «قصهٔ سؤال‌کردن عایشه ...» و پیامبر و ستون مسجد در اپیزود «ستون حنّانه»، راوی درون‌داستانی و پیر رامشگر (یا راوی اصلی = شاعر)، راوی برون‌داستانی هستند. هر یک از این شخصیت‌ها در حالی که راوی هستند، از شخصیت‌های کلیدی داستان نیز محسوب می‌شوند. بدین جهت به آنان، راوی درجه دوم یا درون‌داستانی اطلاق می‌شود. (Rimmon Kenan, 2002: 95) البته ممکن است این راویان ابتدا به صورت سوم شخص وارد داستان شوند، اما در ادامه خود سخن برانند. مانند:

گفت پیغمبر ز سرمای بهار
تن مپوشانید یاران زینهار
زانکه با جان شما آن می‌کند
کان بهاران با درختان می‌کند ...
(مولوی، ۱۳۸۲: ۹۳)

راوی برون‌داستانی پیر چنگی، شاعر (مولوی) است و «شرح حال راویان درون‌داستانی به‌وسیلهٔ او نقل می‌شود» (Mcquillan, 2000: 318). مانند:

گفت صدیقه که ای زبدهٔ وجود
حکمت باران امروزین چه بود ...
گفت این از بهر تسکین غم است
کز مصیبت بر نـــژاد آدم است
(مولوی، ۱۳۸۲: ۹۳ ـ ۹٤)

راوی برون‌داستانی است که اینها را نقل می‌کند، اما در قالب «توصیف» یا حتی مکالمه‌ای از زبان یکی از شخصیت‌ها و طرح حقیقتی که به وسیلهٔ یکی از شخصیت‌ها، خود نقشی در ساختار و روایت داستان دارد. از طرف دیگر، روایت‌گیر داستان محسوب می‌شود. «روایت‌گیر، خوانندهٔ واقعی نیست. همچنان‌که راوی نیز نویسنده نیست. بررسی روایت‌گیر همان اندازه برای شناخت روایت ضروری است، که بررسی راوی» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷٤). روایت‌گیر، به‌نوعی «نویسندهٔ ضمنی» محسوب می‌شود. الگوی سیمور چتمن این گونه است: نویسندگان (نویسنده، نویسندهٔ ضمنی، راوی) و گیرندگان (خواننده، خوانندهٔ ضمنی، روایت‌شنو). (Chatman, 1964: 28 & 147)؛ تودوروف نیز معتقد است که به محض آنکه راوی یک کتاب را بازشناسیم، باید جود «جفت مکمل» آن را نیز دریابیم. این کسی است که سخنِ گفته‌شده خطاب به اوست و ما امروزه او را روایت‌گیر می‌نامیم. روایت‌گیر خوانندهٔ واقعی نیست، همچنان‌که راوی نیز نویسنده نیست (تودوروف، ۱۳۸۲: ۱۷).

در این منظومه، برخی از شخصیت‌ها، روایت‌گیر درون‌داستانی هستند؛ یعنی در روایت‌هایی که خطاب به آنان می‌شوند، حضور دارند و به عنوان شخصیت عمل می‌کنند. به عبارت دیگر، برخی از شخصیت‌های پیر چنگی، روایت‌گیر درون‌داستانی هستند. شاعر ـ راوی، گاه حضور کم‌رنگی دارد و اما گاهی روایت‌گیر از صحنهٔ داستان حذف می‌شود و مکالمهٔ شخصیت‌ها به صورت متوالی پشت سر یکدیگر می‌آید و گفت‌وگوها از هم متمایز می‌شوند. گاهی راوی با بیان جملات و عباراتی کوتاه، گفت‌وگوها را به یکدیگر پیوند می‌دهد. این مفهوم در حقیقت سطح چهارم تحلیل ساختار (لحن داستان) است. راوی در ابیات اصلی و آغازین داستان، به صورت ناظری بی‌تأثیر در داستان عمل می‌کند و فقط به بیان داستان و شرح آن می‌پردازد. قضاوت‌ها

و استدلال‌های راوی در فراداستان‌ها، توضیحاتی است که جدای از روایت اصلی صورت گرفته است. در مقاطعی از داستان، راوی از حالت و راوی درون-داستانی بیرون می‌آید و عـموم مخاطب‌ها را در نظر دارد و به گونه‌ای رفتار می‌کند که متن کلّ روایت را تمثیلی برای اظهار این‌گونه نظریات خود در نظر می‌گیرد. به‌عنوان مثال راوی به مفاهیمی چون فانی بودن دنیا، خواب غفلت و ابدیت سرای باقی، وصال به حضرت حق و بیش از همه نور هدایت می‌پردازد و دوباره به داستان باز می‌گردد:

هین ز لای نفی سرهـــــا برزنید
زین خیال و وهـم سر بیرون کنید
ای همه پـــوسیده در کَـون و فساد
جـان بـاقـی‌تـان نـرویـیـد و نـزاد
گـر بگویـم شمّـه‌ای زان نغمـه‌هـا
جـان سـر بـر زننـد از دخمه‌ها ...

(مولوی، ۱۳۸۲: ۸۸)

در کل می‌توان گفت که اگر فقط به روایت اصلی داستان توجه کنیم، راوی شخصی بی‌طرف و بی‌تأثیر در روایت داستان است. اینجا روایت‌گیر نیز تأثیری در جریان داستان ندارد، اما در خارج روایت با راوی بحث می‌کند. مثلاً در بیت: سر نهاد و خواب بردش، خواب دید/ کـآمدش از حق ندا جانش شنید، می‌توان گفت ندای حق را نمی‌توان شنید، اما در ابیات بعدی راوی به این سؤال روایت‌گیر این گونه پاسخ می‌دهد:

ترک و کرد و پارسی گو و عرب
فهم کرده آن ندا بی گوش و لب

(همان: ۹۶)

جست‌وجویی از ورای جست‌وجو
من نمی‌دانم، تو مـــی‌دانی بگو

(همان: ۱۰۰)

که راوی، روایت‌گیر را مورد خطاب قرار می‌دهد:

عقل جزو، از کل گویا نیستی
گـر تقـاضـا بـر تقاضا نیستی

(همانجا)

در این بیت گویا روایت‌گیر از شاعر ـ راوی، سؤالی دربارهٔ سبب بیان اسرار می‌کند و راوی پاسخ می‌دهد. در جایی نیز روایت‌گیر از راوی دربارهٔ جان و کسی که جان را به آدمی می‌دهد، سؤال می‌پرسد و راوی در جواب می‌گوید:

در وجود آدمی جـــــان و روان
می‌رسد از غیب، چون آب روان

(همانجا)

با این‌حال، روایت‌گیر نیز در روایت اصلی بی تأثیر است؛ ولی در خارج از آن حضوری تأثیرگذار دارد. باید در نظر داشت که این روایت، از ساختار روایی «داستان در داستان» پیروی می‌کند. بدین‌سان که ابتدا پس از سرودن چهار بیت از روند داستان خارج می‌شود و پس از یک تعلیق طولانی با یک قصه کوتاه روبه‌رو می‌شود. «قصهٔ سؤال کردن عایشه از مصطفی (ص)»، سپس دوباره به داستان اصلی بازمی‌گردد تا جایی که عمر در خواب ندای غیبی را می‌شنود. دوباره تعلیق بر داستان حکم‌فرما می‌شود. بنابراین، به شرح ندای غیبی و هوشیار بودن همه عالم، قصهٔ نالیدن ستون حنّانه و پس از آن «اظهار معجزه پیامبر و به سخن آمدن سنگ‌ریزه» می‌پردازد. پس از این توضیحات، روایت‌گیر را به شنیدن ادامه داستان دعوت می‌کند:

بـازگـرد و حال مطرب گـوش دار

زآن که عاجز گشت مطرب ز انتظار

(همان: ۹۸)

در این بیت یک دورهٔ زمانی از داستان حذف شده است. مولوی با استفاده از داستان‌های به خصوصی، این طرح یا پلات را برای داستان در نظر می‌گیرد و شخصیت اصلی و حوادث آن به گونه‌ای از پیش‌تنظیم‌شده پیش می‌روند؛ ولی «فهم واحدی» در پیکرهٔ داستان اصلی و اپیزودهای موجود، وجود ندارد. اینها به سلسله مراتب «زبان»، «کنش مخاطب و راوی و روایت‌گیر»ها و «جهان متن» در برابر «عالم وجود، ملکوت» و «ارتباط متنِ جهان و معنی» برمی‌گردد. البته راوی با مهارت‌های خاصی که در گفتار خود با مخاطب ایجاد می‌کند، حلقه‌های گوناگون معنی را پیوند می‌دهد.

صحنه‌پردازی

صحنه، ظرف زمانی و مکانی وقوع عمل داستانی است. هر داستان در جایی و در محدوده‌ای از زمان اتفاق می‌افتد. این موقعیت زمانی و مکانیِ وقوع حوادث داستان، صحنهٔ داستان را تشکیل می‌دهد. ظرف زمان می‌تواند دربرگیرندهٔ دورهٔ تاریخی معینی باشد. تعبیری که از مفهوم مکان در صحنهٔ داستان می‌شود، تا حدی شبیه مفهوم میزانسن[۱۵]در هنر نمایش است. در هنرهای نمایشی نظیر سینما و تئاتر، میزانسن به اشیای منقول درون صحنه یا کادر دوربین اطلاق می‌شود. در واقع، در آنجا کیفیت استقرار اشیا و حتی موقعیت مکانی شخصیت‌های نمایش، ترکیب صحنه را به وجود می‌آورد. در داستان این کار به وسیلهٔ کلمات صورت می‌گیرد (مستور، ۱۳۷۹: ٤٦). مهم‌ترین ویژگی صحنه‌پردازی، تصویرکردن زمان و مکان به صورت طبیعی و واقعی، از سوی نویسنده است تا به حقیقت‌مانندی داستان لطمه‌ای وارد نشود (میرصادقی، ۱۳۸۱: ٤٤٩).

سه‌نقش اصلی را برای صحنهٔ داستانی می‌توان برشمرد: الف) فراهم‌آوردن محلی برای زندگی شخصیت‌ها و وقایع داستان؛ ب) ایجاد فضا یا حال و هوای داستان؛ ج) به‌وجود آوردن محیطی که اگر بر رفتار شخصیت‌ها و وقوع حوادث تأثیری عمیق و تعیین‌کننده به جا نگذارد، دست کم بر نتیجهٔ آنها مؤثر واقع شود.

صحنه‌های داستان، میزانسن، صحنه‌پردازی و کنش کنش‌گران در این صحنه‌ها و تغییر وضعیت آن به‌وسیلهٔ گفتار یا استفاده از علائم سجاوندی مانند پرسش، تعجب یا اینکه صحنه را از حالت ایستا به صورت حجمی درمی‌آورند و جهش زمانی اتفاق می‌افتد را در ضمن معرفی شخصیت‌ها و تحلیل گفتمان آنان نشان داده‌ایم.

مولوی، شاعر عارف و ایدئولوژیست است. «پیرمرد رامشگر»، نمادی از امید، مهر خدا و نیاز انسان به خدا، عشق و دیگر مفاهیم متافیزیکی است که در سراسر آرای مولوی نمایانده شده است. این امر پیش‌داوری خواننده به اشعار او نیست. چیزی است که ریشه در هرمنوتیک فلسفی دارد و با گونه‌ای تأویل همراه است. پیر چنگی، از نظر نقد پدیدارشناسی هرمنوتیکی نیز ظرفیت بازخوانی دارد. نظر نقد پدیدارشناسی، زبان یک اثر ادبی چیزی بیش از «اظهار یا بیان» معناهای درون نیست. تفکرات

1 . Mise-en-scène 5

هایدگر[6](۱۹۷۶- ۱۸۸۹) فاصلهٔ تاریخی، فرهنگی ـ یعنی فاصله گرفتن و دور بودن به زمان و وضعیت فرهنگی را ـ اجتماعی که نویسنده یا شاعر دربارهٔ آن سخن می‌گوید ـ منشأ فهم نادرست متن می‌داند و فهم متن را بدون پیش‌فرض امکان‌پذیر نمی‌داند. البته گادامر نیز معتقد است که «هیچ فهمی بدون پیش-داوری وجود ندارد» (Gadamer, 1975: 490). از نظر منطقی، فاصلهٔ تاریخی و فرهنگی با متن، در داوری و نقد و فهم آن، مشکل ایجاد می‌کند، اما صاحب‌نظران به این مشکل هم پاسخ می‌دهند. ژوزف بلایشر می‌گوید: «فاصلهٔ زمانی نه‌تنها اجازه می‌دهد که آن پیش‌داوری‌هایی که دارای طبیعتی خالص و محدودکننده هستند، محو گردند؛ بلکه باعث می‌شوند موضوع‌هایی که فهم اصیل را به وجود می‌آورند، ظهوری شفاف پیدا کنند» (بلایشر، ۱۳۸۰: ۵۱). هایدگر نیز معتقد است که ما در زندگی روزمرهٔ خود با اشیا فاصلهٔ زیادی داریم و در عین آشنایی، نسبتی با آنها برقرار نمی‌کنیم و آنها را در کلیّت ارجاعی‌شان درک نمی‌کنیم. از این‌رو، او معتقد است که کار هنر نوعی آشنایی‌زدایی[7] است.

تأویل اثر هنری، مانند خود اثر هنری، کاری خلاقانه است و تأویل‌گر، روشی نو را برای دستیابی به این‌همانی معنی از میان چندگانگی معنی‌ها برمی-گزیند. هایدگر برنامهٔ فلسفی خود را به‌مثابه «هرمنوتیک هستی» توصیف می‌کند. واژهٔ هرمنوتیک به معنی علم یا هنر تأویل است. از این‌رو، گاه در مقابل فلسفهٔ «پدیدارشناسی استعلایی» هوسرل، فلسفهٔ هایدگر را «پدیدارشناسی هرمنوتیکی» می-خوانند. این بدان علت است که تأویل هایدگری بیشتر بر مبنای تأویل تاریخی استوار است تا خودآگاهی فرارونده یا استعلایی» (Eagleton, 1996: 57).

هایدگر، خودِ هنر را منشأ اثر هنری و هنرمند می‌داند و بنابراین، آنچه باید کشف و شرح شود، معنای هنر است. در مطالعات ساختاری تزوتان تودوروف نیز چنین پدیده‌ای است. وی معتقد است که می‌توان از متن به عنوان شکل عینی دانش، ساختار انتزاعی و ذهنی یاد کرد و می‌توان وجه تفارقی میان این دو نهاد. تحلیل ساختاری به طور عمده با انتزاع و ذهنیت سر و کار دارد. «اثر، تجلی یک‌ساختار انتزاعی است» (Leitch, 2001: 2085).

ذکر چنین مقدمهٔ نسبتاً طولانی دالّ بر این است که در تحلیل کلیّت و ساختار پیر چنگی (یا هر داستان دیگری از مولوی بلخی)، مولوی شخصیت و اندیشه‌های او را به یک‌سو نهاد و فقط دربارهٔ متن داستان داوری و نقد کرد، اما با وجود فاصلهٔ تاریخی نسبتاً طولانی میان او و خوانندهٔ امروزی، رگه‌هایی از پیش‌داوری، خودآگاهی، هرمنوتیسم و تأویل، عللِ خاستگاه و منشأ ادبی هر یک از این داستان‌ها و منظومه‌های روایی، نیز سیر متعالی که بسیاری از داستان‌ها و مفهوم‌های خاصی که شاعر ایجاد می-کنند. مانند مفهوم «مرگ و زندگی و عشق» در داستان‌های *طوطی و بازرگان* و *وکیل صدر جهان* و برخورد استعلایی مولوی با آن، نیز مفهوم «رودررویی انسان با عشق، خداوند در داستان پیر چنگی» که بسیاری از موانع را درمی‌نوردد و راه را برای تأویل و استقراء می‌گشاید، دامن پژوهشگر و خوانندهٔ متن را درمی‌گیرد و اثر هنری را به سمت و

1. M. Heidegger
1 . defamiliariztion 7

سوی تأویل سوق می‌دهد. البته این سوق دادن‌ها همراه با ظهور و شفافیت بسیاری از اصول فهمِ اصیل است که راه را بر بسیاری از گذرهای تأویل می‌بندد. نمی‌توان تأثیر اپیزودهای «در بیان این‌حدیث که انَّ لربِّکم فی ایام دهرکم نَفَحاتٍ ألا فتعرضّوا لَها» (مولوی، ۱۳۸۲: ۹۱ ـ ۸۹)، «قصهٔ سؤال‌کردن عایشه ـ رضی الله عنها ـ از مصطفی ـ علیه‌السلام که امروز باران بارید چون تو سوی گورستان رفتی جامه‌های تو چون تر نیست» (همان: ۹٤ ـ ۹۱) (و دوتفسیر درون آن)، «نالیدن ستون حنّانه» (همان: ۹۷ ـ ۹٦)، «اظهار معجزهٔ پیامبر ـ علیه‌السلام ـ به سخن آمدن سنگ‌ریزه در دست ابوجهل ـ علیه‌اللعنه ـ و گواهی دادن سنگ ریزه بر حقیقت محمد (ص)» (همان: ۹۸) را بر سیر داستان، مبحث علت و معلولی (البته برخی از آنها فراتر از علت و معلولی هستند)، تأثیر راوی ـ که گاه به‌صورت کـاملاً پوشیده وارد عمل می‌شود ـ بر داستان و سوق دادن آن به سمت و سویی که هم‌نوا با ایدئولوژی و مرام راوی است، انکار کرد. اینها مفاهیم تاریخی در گذر زمان خوانده می‌شوند و فهم آنها منوط به در پیوندبودن گذشتهٔ تاریخ آنها با زمان حال است. در واقع، نمی‌توان زمان حال را برای رفتن به گذشته ترک کرد. معنای اثری را که متعلق به گذشته است، فقط برحسب خودِ گذشته نمی‌توان فهمید؛ بلکه معنای متن در رهگذر پرسش‌هایی که در زمان حال در برابر آن قرار می‌گیرد، فهمیده می‌شود (پالمر، ۱۳۷۸: ۲۰۱)، اما پژوهشگر به هر شیوهٔ ممکن سعی دارد ایـن تأثیرات را کنار گذارد و فقط با متن داستان به‌شکل درون‌متنی (فقط فرم و محتوای خودِ اثر هنری) برخورد کند و عوامل برون‌متنی (مولوی، شمس تبریزی، عرفان، نوع عرفان و شیوهٔ سخن‌گفتن او دربارهٔ ایده‌ها و نظریاتش) را کنار نهد. البته آگاهی از نکته‌ای ضروری است. قسمت‌هایی از اندیشه‌های هایدگر، هوسرل، نیچه و همفکران آنان به متن‌هایی برمی‌گردد که «معنی متن» از «اختیار و تسلط گوینده» بیرون می‌رود و خواننده فقط «بلاغت متن» را در نظر می‌گیرد و به‌ناچار به تأویل و خوانش اختیاری آن دست می‌زند. در برخورد مخاطب با داستان *پیر چنگی* و دیگر داستان‌هایی که پای تأویل به میان می‌آید، معنی متن از اختیار راوی بیرون نیست. راوی به‌عـمد مباحثی را پیش می‌کشد که در نگاه اول، هیچ ارتباط درونی با محتوا و متن داستان ندارد، اما در دیدگاه فرامتنی و در نظر گرفتن سبک فردی و فکری شاعر (راوی)، ارتباط دوسویه‌ای میان داستان‌ها یا تفاسیر درونه‌ای یک‌متن واحد[۱۸]وجود دارد که البته خواننده برای دریافت مفهوم و معنی برخی از آنها و مفاهیمی که دارای ابهام هنری یا فلسفی هستند، نیازمند تأویل می‌شود. در تمام متن‌های داستان‌ها این‌گونه نیست. در داستان *وکیل صدر جهان*»، اپیزود «مسجد مهمان‌کش» و «شخصیت اصلی آن» ارتباط بسیار قوی با کل داستان دارد.

بحث و نتیجه‌گیری

۱. در روایت داستانی *پیر چنگی* برخی از مؤلفه‌های روایت مانند شخصیت‌پردازی، کشمکش، نقطهٔ اوج، خط سیر داستان (در اصل رخدادها) به سمت رهایی

1 . Text 8

و تصفیهٔ ذهن از معادلات روزمرهٔ گذشته (درگیری-های ذهنی پیر رامشگر پس از برخورد با عمر و دریافت هدیهٔ الهی)، شخصیت عمر و نقش او در سیر داستان و مواردی از این دست با هم همخوانی دارند، اما برخی از مؤلفه‌های دیگر مانند چگونگی گره‌گشایی داستان‌ها، برخی از دیالوگ‌ها، برخی از صحنه‌پردازی‌ها و برخوردهای شخصیت‌ها با محیط و اتفاقات در مقابل هم قرار دارند. این روایت به صورت همزمان پیش می‌رود. پیر رامشگر، فقیر و نیازمند است. عمر در حال انجام کارهای فردی است. پیر می‌نالد، عمر به خواب می‌رود و خداوند به‌صورت ندای غیبی ظاهر می‌شود و مشکل را حل می‌کند یا گره داستان را می‌گشاید و آن را از تعلیق و بحران درمی‌آورد. تمام این صحنه‌ها پشت سر هم اتفاق می‌افتد و در *پیر چنگی*، همزمان شاهد اینها هستیم. البته جهش‌های زمانی فراوانی هم در سیر داستان و هم در اپیزودهایی که داستان را قطع می-کنند، وجود دارد، اما راوی آنها را در یک پیکرهٔ زمانی گزارش می‌کند. از این جهت است که آن را در شمار روایت‌شناسی بلاغی و مراتب آن را در آرای باختین و همفکرانش جست‌وجو کردیم نه فقط در دیدگاه ساخت‌گرایی تزوتان تودوروف.

۲. پیرمرد رامشگر و اندیشه‌های او تا پایان داستان زنده است و به‌صورت بسیار شاعرانه به دلِ تاریخِ عرفان سپرده می‌شود. ردّ پای او در تاریخ عرفان موجود است و زندگی ناپایان، همراه او.

۳. کشمکش اصلی دیالوگ‌ها، عدم تعادل‌ها و کشمکش‌های کنشگران و شخصیت‌ها بر سر «عقل و عشق» است. در عرفان ـ به خصوص عرفان مولوی ـ عقلِ تمام‌عیار وجود دارد، اما از به یک‌سو گذاشته دن و غیبت آن ناله نمی‌شود؛ بلکه نبود آن یا به قدرت-هایی که لباس ماورائی می‌پوشند ـ مانند عشق ـ تعلیق می‌شود یا به قدرت افراد ـ شخصیت‌هایی که در آرای این عارفان لباسی از واقعیت بر تن می‌کنند و نظیر اینها ـ واگذار می‌شود. در *پیر چنگی*، سخن از عقل و عشق و ارتباط دوسویهٔ انسان و خداوند (در مفهوم گسترده و تهذیب‌شدهٔ عشق) است و نیز مفاهیمی که در دایرهٔ ابهام هنری یا ابهام فلسفی نهفته است و برخی از این مفاهیم یا سوبژکتیوها، «زبانی» نمی‌شوند و خواننده و مخاطب داستان به‌ناچار به دامن تأویل و هرمنوتیک دست می‌یازد.

منابع

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت*. ترجمهٔ محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.

اخوّت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساخت‌گرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۷۷). *عناصر داستان*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

باختین، میخائیل (۱۳۸۱). *سودای مکالمه، خندهٔ آزادی*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: چشمه.

بالایی، کریستف (۱۳۷۷). *پیدایش رمان فارسی*. ترجمهٔ مهوش قویمی و نسرین خطاط. تهران: معین ـ انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

بلایشر، ژوزف (۱۳۸۰). *گزیده هرمنوتیک معاصر*. ترجمهٔ سعید جهانگیری. آبادان: پرسش.

بیضایی، بهرام (۱۳٤٤). *نمایش در ایران*. تهران: چاپ کاویان.

پالمر، ریچارد (۱۳۸۷). *علم هرمنوتیک*. ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس.

تولان، مایکل (۱۳۸٦). *روایت‌شناسی: درآمدی بر زبان‌شناختی ـ انتقادی*. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساخت‌گرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.

خزائل، حسن (۱۳۸٤). *فرهنگ ادبیات جهان*. تهران: کلبه.

داچرتی، توماس (۱۳۸۱). *ادبیات پسامدرن*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

راغب، محمد (بهار و تابستان ۱۳۹۳). «تحلیل داستان کوتاه «درخت» اثر گلی ترقی از دیدگاه روایت‌شناسی بلاغی». *نشریهٔ علمی ـ پژوهشی ادب فارسی*، سال ٤، شمارهٔ ۱، شمارهٔ پیاپی ۱۳، صص ۱۳۲- ۱۱۳.

زرافا، میشل (۱۳٦۸). *ادبیات داستانی، رمان و واقعیت اجتماعی*. ترجمهٔ نسرین پروینی. تهران: فروغی.

زرین‌کوب، حمید (۱۳٦۷). *مجموعه مقالات*. تهران: معین ـ علمی.

زیما، پیرو (۱۳۷۷). *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نقش جهان.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

قاسمی‌پور، قدرت (بهار ۱۳۸۸). «تحلیل ساختار روایت‌گیر و راوی با تکیه بر هفت‌پیکر نظامی». *نشریهٔ علمی ـ پژوهشی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه باهنر کرمان*، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۵، پیاپی ۲۲، صص ۲۰۵- ۱۸۹.

لوسین، گلدمن (۱۳۷۱). *جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: هوش و ابتکار.

ـــــــــــ (۱۳۸۲). *نقد تکوینی*. ترجمهٔ محمدتقی غیاثی. تهران: نگاه.

مارتین، والاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

مستور، مصطفی (۱۳۷۹). *مبانی داستان کوتاه*. تهران: مرکز.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸٤). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۲). *مثنوی معنوی*. به تصحیح رینولد ا. نیکلسون. تهران: هرمس.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۱). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

هانیول، آرتور (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: روزنگار.

Bakhtin, Mikhail (1995). *Toward a methodology for the study of the novel*. in: Dennis Walder (ed)., The realist novel, 1. edition. New York: Routledge and Open University.

Baldick, Chris (2004). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press.

Chatman, Seymour (1964). *Story and Discourse*. Ithaca & London: Cornell University Press.

London- New York: Routedge.
Mcquillan, Martin (2000). *Narrative Reader*. Landon and New York: Rouledge.
Pospielow, Giennadij (1980). *Literatura i socjologia*. in: Andrzej Mencwel (ed.), W kregu socologii Literatury. 2. ed., Warszawa, PIW.
Rimmon Kenan, Shlomith (2002). *Narrative Fiction*. Landon and New York: Rouledge.
Toolan, Michael (2001). *Narrative*. A Critical Linguistic introduction, 2nd. ed. London: Routledge.
Eagleton, Terry (1996). *Literary Theory: An Introduction*. 2nd ed. Oxford: St Catherine's collage, Blackwell, publishing.
Gadamer, Hans (1975). *Thuth and Method*. Ed. By Garrett Barden and John Cumming.
Gay, Cook (1994). *Discourse and Literature*. Oxford University Press.
Leitch, Vincent B. (2001). *Norton Anthology of Theory and Criticism*. et. al, W. W. Norton & Company, London.
Lodge, David (2009). *After Bakhtin. Essays on fiction and criticism*. 1. ed.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی