

مولانا، قصه گوی اعصار*

علی محمد حق شناس

۱ درآمد

در نهاد مولانا جلال‌الدین محمد مولوی داستان‌پرداز توانایی هست که کمتر به او توجه شده یا، اگر شده، کسی به بررسی او نپرداخته است تا به درستی شناخته شود. خوشبختانه در روزگار ما، که ادبیات داستانی در آن، چه در حوزه آفرینش چه در حوزه نقد و نظریه‌پردازی، به صورت وجه غالب درآمد، خواه ناخواه اسباب تحلیل و شناخت مولانای داستان‌گو نیز فراهم شده است.

در این نوشته، می‌کوشیم تا، در پرتو نظریه‌های ادبی نوین، نگاهی کوتاه به همین جنبه از شخصیت مولانا بیفکنیم. در این کار، فقط یک داستان از مثنوی معنوی (← منابع) را تحلیل می‌کنیم تا به تصویری کلی از جنبه‌های گوناگون همان یک داستان دست یابیم. پیداست که با در دست داشتن چنان نمای کلی می‌توانیم حاصل تحلیل را به داستان‌های دیگر او تعمیم دهیم. در بررسی هر جنبه از داستان، در صورت لزوم، مبحث نظری به خصوصی را هم که مبنای تحلیل همان جنبه واقع می‌شود به اجمال معرفی می‌کنیم.

* محمود فتوحی و حبیب‌الله عباسی، هر دو از دانشگاه تربیت معلم تهران، به من در نگارش این نوشته کمک‌های ارزنده کردند. فتوحی، گذشته از مشورت‌های راهگشا، چهار صفحه از یادداشت‌های خود را سخاوتمندانه در اختیارم گذاشت. از این دو دوست دانشمند صمیمانه ممنونم.

داستانی که برای این بررسی برگزیده‌ایم حکایت موسی و شبان از دفتر دوم مثنوی معنوی (ابیات ۱۷۲۰ به بعد) است. دلیل این گزینش یکی آن است که این داستان را تقریباً همه می‌شناسند؛ دیگر اینکه داستان مزبور نمونه‌ای ساده از داستان‌های مولوی است زیرا به اوج پیچیدگی‌های بیشتر داستان‌های او، که با درج داستان‌های فرعی در دل آنها پدید آمده، نمی‌رسد. اما این نکته، به هر حال، نه در تحلیل ما خللی وارد خواهد کرد نه در نتیجه‌گیری‌های ما؛ چراکه این داستان نمونه‌ای متعارف از داستان‌های مولانا است؛ گیرم که نمونه‌ای ساده باشد.

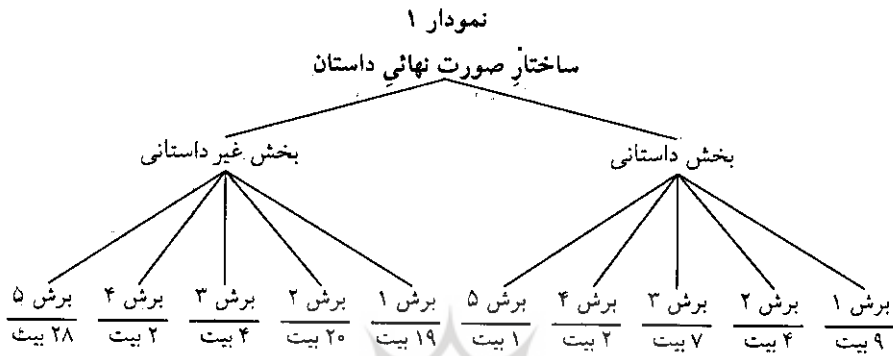
۲ صورت نهائی داستان

صورت^۱، به گونه‌ای که در این نوشته به کار آمده، نمای کلی و پیدای اثر است؛ چیزی است که، در نخستین برخورد با اثر و با اولین بررسی‌ها در آن، شناخته می‌شود. صورت هر اثر حاصل ساختار آن است اما عین آن نیست. از طرف دیگر، صورت رساننده معنی است اما سازنده آن نیست و نه عین آن است. (← برتنس؛ 2001 BERTENS)

از دیدگاه بالا، صورت یا نمای کلی داستان موسی و شبان متنی است منظوم و ناگزیر ملزم به رعایت وزن و قافیه که خود از دو بخش شکل گرفته است: یکی بخش داستانی، دیگری بخش غیر داستانی. هر دو بخش داستانی و غیر داستانی در این اثر بریده‌بریده آورده شده است: بخش داستانی در پنج بُرش و بخش غیر داستانی نیز در پنج بُرش دیگر به‌تناوب ارائه شده است.

داستان با یک بُرش داستانی آغاز می‌شود و به دنبال آن بُرشی غیر داستانی می‌آید و این شیوه آرایش تا پایان داستان پنج بار تکرار می‌شود. همین مایه بررسی کافی است تا متوجه شویم که صورت کلی یا نمای فراگیر داستان، در آخرین مرحله از پردازش و ناگزیر در اولین مرحله از تحلیل، ساختاری دو بخشی دارد. این ساختار دو بخشی کلاً در ۹۶ بیت گنجانده شده است که از آن میان ۲۳ بیت به بُرش‌های پنج‌گانه بخش داستانی تعلق دارد و ۷۳ بیت باقی‌مانده به بُرش‌های پنج‌گانه بخش غیر داستانی. نمودار ۱

نشان‌دهنده صورت نهائی داستان و بخش‌های دوگانه و برش‌های پنج‌گانه هریک از آن دو بخش است.



امکان آن هست که صورتِ دوبخشی داستان نشانه وجود شکاف و شکنی ناساز در ساختار آن شمرده شود. اما بررسی‌های بعدی نشان خواهند داد که هر دو بخش داستانی و غیر داستانی در رابطه ساختاری با یکدیگر قرار دارند و هریک دیگری را تکمیل می‌کند. به تعبیری، بخش غیر داستانی حکم پس‌زمینه^۲ ای را دارد که بخش داستانی در کانون^۳ آن قرار می‌گیرد. بررسی‌های بعدی همچنین نشان خواهند داد که، در تقسیم صورت و ساختار این اثر ادبی به دو بخش داستانی و غیر داستانی، ملاک‌ها و معیارهای ماکدام‌اند.

۳ ساختار کلی داستان

ساختار^۴ زبانی یا ادبی از ترکیب واحدهایی هم‌سنخ (مثلاً کلمات) به دست می‌آید. ترکیب واحدها طبق قواعدی خاص صورت می‌بندد و قواعد واحدها را در رابطه ساختاری با یکدیگر قرار می‌دهند و برای هریک نقش ساختاری مشخصی تعیین می‌کنند. ساختار، در نهایت امر، صورت یگانه‌ای با نام متن^۵ پدید می‌آورد که خود حاوی

2) background

3) focus

4) structure

5) text

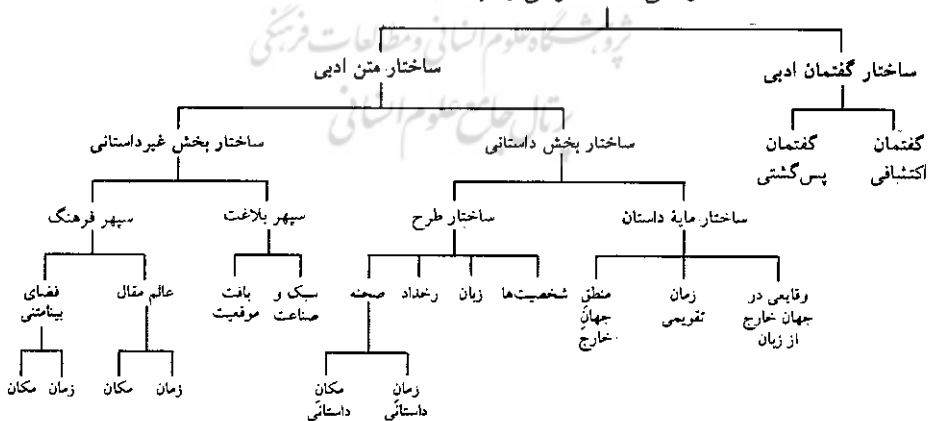
معنای یگانه‌ای است. این معنای یگانه را ما در اینجا گفتمان^۶ می‌نامیم. ساختار، در این مفهوم، سازنده معنی است؛ اما معنای ساخته‌شده، همان‌طور که گفتیم، به صورت تعلق می‌گیرد که نمای کلی و پیدای ساختار است. در آن میان، خود ساختار در پس صورت ساخته‌شده پوشیده می‌ماند. (← همان)

هر ساختاری می‌تواند، به نوبه خود، با ساختارهای دیگر طبق قاعده ترکیب شود تا با هم ساختار بزرگ‌تری را بسازند. این ساختار بزرگ‌تر نیز پشت صورت پیچیده‌تری نهان می‌ماند که خود رساننده معنای متن گسترده‌تر با گفتمانی وسیع‌تر است و این فرایند می‌تواند، در مقام نظر، تا بی نهایت تکرار شود.

ساختاری که در داستان موسی و شبان در پس صورت آن قرار دارد بسیار پیچیده و سخت‌پزورده است. نمودار ۲ نمایی کلی از این ساختار و جنبه‌های گوناگون آن را به دست می‌دهد و ما آن جنبه‌ها را، تا آنجا که ضرورت داشته باشد، جداگانه بررسی خواهیم کرد.

نمودار ۲

ساختار کلی داستان موسی و شبان



۳-۱ ساختارگفتمان ادبی

گفتمان در این نوشته در مفهوم زبان‌شناختی آن مورد نظر است. در این مفهوم، هر گفتمانی معنای یک متن است و متن خود حداقل از یک جمله و حداکثر از کتابی در چندین مجلد تشکیل می‌شود. گفتمان و متن هر دو به سطحی از مطالعات زبان‌شناختی تعلق دارند که با نام تحلیل کلام^۷ از آن سخن می‌گویند. می‌دانیم که زبان‌شناسی، در معنای محدود آن، عموماً به مطالعه زبان از سطح آوا تا سطح جمله می‌پردازد و دیگر متعرض سطوح بالاتر از جمله نمی‌شود. ترکیب جمله‌ها با هم و تشکیل ساختارهای صوری و معنایی بزرگ‌تر از جمله موضوعی است که در تحلیل کلام دنبال می‌شود. (← Brown & Yule 1989؛ تولان؛ آفاگل‌زاده؛ صلحجو؛ McQuillan 2000؛ مارتین)

به دلایلی که در جریان بحث خودبه‌خود آشکار می‌شوند، ما گفتمان را به دو نوع گفتمان زبانی^۸ و گفتمان ادبی^۹ تقسیم می‌کنیم. گفتمان زبانی، که به متن زبانی^{۱۰} متعلق است، اساساً معنایی تک‌لایه و ارجاعی^{۱۱} دارد و ما، از رهگذر الفاظ متن، مستقیماً به آن راه می‌بریم و آن‌گاه می‌توانیم آن را به جهان خارج از زبان ارجاع دهیم؛ مثل آنچه در مثال‌های (۱) و (۲) می‌بینیم:

(۱) آخرین بار که دیدمش دستش در جیبش بود و از عرض خیابان می‌گذشت.

(۲) هر چه سر به سرش می‌گذاشتند و پا تو کفشش می‌کردند از کوره در نمی‌رفت.

گفتمان‌های موجود در این دو متن هر دو زبانی‌اند زیرا مستقیماً از الفاظ متن قابل استنباط‌اند. این که الفاظ موجود در متن (۲) معانی مجازی دارند سبب نمی‌شود که گفتمان آن را زبانی به حساب نیاوریم، چرا که این معانی مجازی رواج عام یافته‌اند و در نتیجه مانع درک مستقیم گفتمان از الفاظ متن و ارجاع آن گفتمان به جهان خارج از زبان نمی‌شوند.

گفتمان ادبی، که به متن ادبی^{۱۲} متعلق است، اساساً معنایی دولایه یا گاه چندلایه دارد. معنای این نوع گفتمان را، اصولاً، نمی‌توان مستقیماً از الفاظ متن به دست آورد بلکه، برای دستیابی به آن، غالباً باید از الفاظ متن به یک لایه از معنا رسید، آن‌گاه از آن

7) discourse analysis

8) linguistic discourse

9) literary discourse

10) linguistic text

11) referential

12) literary text

لایه گذشت تا به لایه معنایی دوم رسید و این دو لایه با هم حکم گفتمان ادبی را پیدا می‌کنند. همین نکته را ریفاتر در کتاب نشانه‌شناسی شعر^{۱۳} تحت عنوان خوانش اکتشافی^{۱۴} و خوانش پس‌گشتی^{۱۵} یا خوانش تفسیری^{۱۶} به این صورت بیان می‌کند که خواننده، در برخورد با الفاظ متن ادبی، ابتدا نشانه‌های موجود در آن را، همچون نشانه‌های متن زبانی، در معنای ارجاعی^{۱۷} آنها در نظر می‌گیرد، ولی بی‌درنگ متوجه می‌شود که معنایی که از این راه حاصلش شده غیر دستوری و نابهنجار است. آنگاه همین معنا را به عنوان ابزاری برای کشف معنایی دیگر به کار می‌گیرد و می‌کوشد تا، با بازگشت به متن و با بررسی ویژگی‌های خاص آن و از طریق تفسیر لایه معنایی نخست، به لایه معنایی دوم راه برد. همین دو لایه از معنا بر روی هم معنای گفتمان متن ادبی را تشکیل می‌دهد (Riffaterre 1978; Culler 1981). مثال (۳) روشنگر این مدعاست:

(۳) ابروی دوست کی شود دست‌کش خیالی من / کس زده‌ست از این کمان تیر مراد بر هدف
(حافظ)

بنا بر آنچه در بالا آمد، خواننده، در برخورد با الفاظ موجود در این متن ادبی، به لایه‌ای معنایی در مایه معنای (۴) می‌رسد:

(۴) ابروی دوست کی دست‌کش (راهنمای) خیالی (نابینای) من می‌شود. هیچ‌کس با این کمان تیر مراد بر هدف زده است.

نیاز به شرح و تفصیل ندارد که معنای (۴)، چنانچه به عنوان معنایی در نظر گرفته شود که می‌باید به جهان بیرون از زبان ارجاع دهد، معنایی غیر دستوری و نابهنجار است. پس معنای مزبور نمی‌تواند گفتمان واقعی متن (۳) باشد و ناگزیر باید کوشید تا از دل این معنای نابهنجار و به کمک ویژگی‌ها و نشانه‌هایی که در کل متن آمده است به معنایی رسید که می‌تواند چیزی در مایه معنای (۵) باشد:

(۵) کام گرفتن از این دوست – که اشارات خم ابروهایش، مثل عصای کج در دست نابینایان، عاشق را گمراه می‌کند – برای من میسر نیست؛ چنان که هیچ‌کس با اکتفا به اشارات ابروی دوست به کام دل نرسیده است.

13) *Semiotics of Poetry*

14) heuristic reading

15) retroactive reading

16) hermeneutic reading

17) referential

بدیهی است که هر معنایی در مایه معنای (۵) را می‌توان به جهان بیرون از زبان ارجاع داد و، از آن طریق، مراتب صدق یا کذب آن را تعیین کرد، پس معنای مزبور همراه با معنای (۴) بر روی هم گفتمان متن ادبی (۳) را تشکیل می‌دهند. باری، در این نوشته، به پیروی از ریفاتر، از لایه‌های دوگانه گفتمان ادبی با همان نام‌های گفتمان اکتشافی و گفتمان پس‌گشتی سخن خواهیم گفت.

اکنون، از چشم‌انداز نکات بالا، می‌توان دید که داستان موسی و شبان نیز، در مقام متنی ادبی، از چنین گفتمان دو لایه‌ای برخوردار است: لایه معنایی نخست در این داستان از شبانی سخن به میان می‌آورد که در زمان موسی می‌زیسته و مورد عتاب موسی قرار گرفته است که چرا با خداوند طوری حرف می‌زند که گویی او نیز کسی در حد چوپان است. خداوند نیز موسی را سرزنش می‌کند که چرا در رابطه او با شبان دخالت کرده است. ولی ما نه از وجود چنان شبانی در زمان موسی کمتر خبری داریم نه از وقوع چنان گفت‌وگویی میان آن دو نه نیز از خطاب سرزنش‌آمیز خداوند به موسی. وانگهی، سرزنش خداوند خطاب به موسی با این واقعیت نیز منطقی در تعارض است که موسی، در مقام پیامبر خداوند، به هر حال، وظیفه دارد چنان شبانی را مورد عتاب قرار دهد. افزون بر این، ما هیچ خبری در این باره نداریم که میان موسی و شبان، از یک طرف، و خداوند و موسی، از طرف دیگر، سخنانی از آن نوع رد و بدل شده باشد که در بخش غیر داستانی این متن ادبی روایت شده است.

باری، مجموعه همین ملاحظات ما را بر آن می‌دارد تا در این لایه نخستین از معنای متن به جست‌وجو بپردازیم و، به کمک ویژگی‌های موجود در متن و از رهگذر بازآفرینی در فضای معنای مزبور، به معنایی راه‌یابیم که در مقام لایه معنایی دوم متن با واقعیات جهان بیرون دمساز باشد. معنایی احتمالاً در این مایه که هر کسی با خدای خود رابطه‌ای دارد که چه‌بسا به چشم کسان دیگر ناساز جلوه کند؛ ولی هیچ‌کس جز ذات خداوند حق دخالت در این رابطه را ندارد حتی اگر آن‌کس پیامبر خدا باشد. اکنون می‌توان ساختار گفتمان زبانی و گفتمان ادبی را به صورت نمودارهای ۳-الف و ۳-ب باز نمود:



۳-۲ ساختار متن ادبی

همان‌طور که در نمودار ۲ دیدیم، ساختار متن ادبی داستان موسی و شبان از دو بخش، یکی داستانی و دیگری غیرداستانی، تشکیل شده است. هر دو بخش از زبان یک راوی سوم شخص^{۱۸} با زاویه دید دانای کل^{۱۹} و از منظری بیرون از داستان و بی طرف روایت شده است (← تولان؛ مارتین؛ ۲۰۰۰ McQuillan). از قراین برمی آید که راوی همان شخص داستان‌گو یعنی مولانا باشد. در اینجا ما، برای هر چه روشن‌تر شدن توصیف این متن ادبی، ساختار هر یک از دو بخش داستانی و غیرداستانی آن را جداگانه بررسی می‌کنیم.

۳-۲-۱ ساختار بخش داستانی

می‌دانیم که هر داستانی، در نخستین بُرشِ ساختاری، از دو واحد ساخته شده است: یکی آنکه می‌توان به عنوان مایه داستان یا همان فابولا^{۲۰} از آن نام برد؛ دیگری آنکه می‌شود با نام طرح داستان یا تنها طرح^{۲۱} از آن سخن گفت. (← همان‌ها)

مایه داستان عموماً واقع‌های است که یا در جهان خارج و در زمانی معین و منطبق

18) third person narrator

19) omniscient point of view

20) fabula

21) plot

با منطقی جهانِ خارج رخ داده است یا داستان‌گو خود آن را بر اساس واقعیات جهانِ خارج پرداخته است و یا آن را از منبعی کتبی یا شفاهی برگرفته است. مایه داستان واقعیتهای خام و ناپرورده است که عناصر داستانی آن شکل و تشخصِ روشنی ندارند و این همه را راوی داستان خود می‌آفریند و بر آن عناصر می‌افزاید.

طرح داستان یا مطلق طرح حاصل پردازش و آرایشی است که راوی داستان به عناصر خام مایه داستان می‌دهد تا به آن عناصر شکل مشخص و تشخص معین ببخشد. حاصل چنین پردازش و آرایشی، در نهایت، ساختاری است متشکل از شخصیت‌هایی داستانی^{۲۲} که هر کدام موجودیتی منفرد و متمایز دارند؛ اشکالی از زبان که هر یک مناسب شخصیتی است و با آن شخصیت رابطه مستقیم دارد؛ رخدادهایی^{۲۳}، که در حد لزوم، جزء به جزء شرح داده شده‌اند؛ صحنه‌هایی^{۲۴} که متناسب رخدادها هستند؛ زمان‌ها و مکان‌هایی متناسب با شخصیت‌ها و رخدادها که بر روی هم عناصر صحنه را تشکیل می‌دهند؛ و مانند آن. با این تفصیل، طرح داستان، همان‌طور که گفتیم، ساختاری است آفریده ذهن داستان‌گو که می‌توان آن را ساختار طرح^{۲۵} نیز نامید. ساختار طرح، چون با مایه داستان ترکیب شود، که دیدیم ساختاری متشکل از واقعه‌ای در جهان خارج و زمان تقویمی و منطقی متعلق به جهان خارج دارد. هر دو با هم، ساختار کل داستان را می‌سازند.

از این نظرگاه، مایه داستان موجود در داستان موسی و شبان واقعه‌ای است که یا در زمان موسی میان او و شبانی نامعلوم اتفاق افتاده است یا مولانا آن را به فراخور با زمان موسی و منطقی جهان در همان زمان از خود ساخته و یا از منبعی موجود اختیار کرده است. واقعیت، هر چه باشد، انکار نمی‌توان کرد که این انتخاب از سوی مولانا، با توجه به اینکه موسی، بنا به اقوال، خود روزگاری را به شبانی گذرانده، انتخابی بسیار مناسب‌تر از آن است که واقعه‌ای را از حیات دهقانی یا بازرگانی یا کسی دیگر سوای شبان برمی‌گزیند.

مولانا، در بازآفرینی واقعه یادشده، دست به شخصیت‌پردازی زده و چهار شخصیت

22) characters

23) events

24) settings

25) structure of the plot

داستانی پدید آورده که هر یک به کلی متفاوت و متمایز از دیگری است. این شخصیت‌ها همان موسی، شبان، خداوند، و راوی‌اند. مولانا، در پردازش آنها، بیشتر از امکانات زبانی و فرهنگی بهره جسته است تا از امکانات مادی یا درگیری‌های جسمانی و واقعی. در نتیجه، تصویری که از هر یک از شخصیت‌های چهارگانه در ذهن ما ترسیم می‌شود حاصل نوع زبان و نوع جهان‌بینی آن شخصیت است.

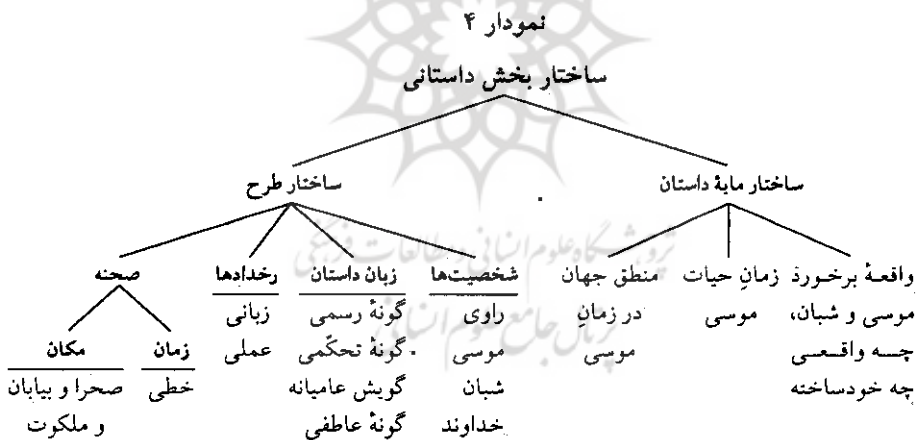
گذشته از شخصیت‌پردازی، مولانا زبان داستان را نیز به صورت‌گوش‌ها و گونه‌های کاربردی گوناگون طوری پردازش داده است که با سرشت شخصیت‌ها و حیثیت فرهنگی آنها کاملاً همساز باشد. از همین روست که می‌بینیم زبان شبان در نزدیک‌ترین فاصله با زبان گفتاری و عامیانه قرار دارد؛ زبان راوی به گونه‌ای رسمی و بی‌طرف و تا حدودی بی‌نشان^{۲۶} نزدیک است؛ زبان موسی ادیبانه اما آکنده از دست‌مایه‌های دینی، عرفانی، فرهنگی و آمیخته با تحکم و عتاب و خطاب و از نوعی است که به پیامبران می‌برازد؛ زبان خداوند زبانی است رسمی، ادیبانه ولی سرشار از عطوفتی فراگیر و عشقی شامل و بخشایشی بی‌حساب که در آن برای هر کس و هر چیزی جا هست بی‌آنکه کسی و یا چیزی در آن در تعارض با کس و چیزی دیگر در نظر آید.

مولانا به رخدادها نیز بیش از همه سرشتی کلامی می‌بخشد نظیر آنچه میان شبان و خداوند می‌گذرد یا آنچه میان موسی و شبان رخ می‌دهد یا آنچه میان موسی و خدا اتفاق می‌افتد. با این همه، رخدادهایی هم در داستان هست که سرشتی جسمانی و عملی دارند نظیر جامه‌زدیدن شبان و سربه‌بیابان نهادن او یا جست و جوی موسی در بیابان در پی شبان و جز آن. اما حتی در این موارد نیز شرح رخدادها عملی عموماً در قالب کلام ترسیم می‌شود.

صحنه‌ای که مولانا از ترکیب زمان و مکان و دیگر عناصر برای داستان می‌آراید با کلی داستان و با شخصیت‌های درگیر در آن سازگاری بسیار دارد. شبان، به حکم برخوردش با موسی، در راه، نخست در جایی بیرون از شهر یا آبادی است، آن‌گاه در بیابانی پرفراز و نشیب. راوی، به حکم آنکه دانای کل است، در کل صحنه حضوری کم‌رنگ یا

حتی نامرئی دارد. جایگاه خداوند، آن‌گونه که انتظار می‌رود، در ساحتی فراتر از صحنه اما مشرف بر آن است - جایگاهی است که از فراز آن چیزها و جاهایی را هم می‌بیند که در داستان نیست ولی داستان در آنهاست. مولانا زمان داستان را، در مقام عنصری ساختاری، به صورت خطی^{۲۷} می‌پردازد به گونه‌ای که با زمان تقویمی جهان خارج شباهت بسیار دارد. این نوع زمان خطی را چه بسا مولانا با توجه به حال و حوصله و مقتضیات خواننده نوعی داستان برگزیده باشد.

اکنون می‌توان دید که در بازآفرینی مایه داستان به قالب طرحی فراگیر که، در آن، شخصیت‌ها، گونه‌های زبانی، رخدادها، صحنه‌ها، زمان، مکان و دیگر عناصر داستانی در بالاترین درجه تفرّد و تمایز و تناسب و همگونی باشند سهم مولانا تا چه حد است. نمودار ۴ ساختار بخش داستانی داستان موسی و شبان را یکجا باز می‌نماید.



درخور توجه است که ساختار بخش داستانی اثر بیش از همه در جهت صورت‌بندی گفتمان اکتشافی به کار گرفته شده است و نشانه‌هایی دال بر گفتمان پس‌گشتی، هر چند در آن به چشم می‌خورد، چندان نیست که خواننده را به کشف و بازآفرینی لایه اخیر به گونه‌ای که مورد نظر داستان‌گوست رهنمون شود. درستی این نکته هنگامی آشکار

می‌شود که ما بخش داستانی متن را از بخش غیر داستانی آن جدا کنیم و آن را به شکل متن (۶) پیش روی خواننده بگذاریم:

(۶) دید موسی یک شبانی را به راه
تو کجایی تا شوم من چاکرت
جامه‌ات شیویم شپشهایت کُشم
دستکت بوسم بمالم پایکت
ای فدای تو همه بزهای من
این نمط بیهوده می‌گفت آن شبان
گفت با آن کس که ما را آفرید
گفت موسی های بس مُدیر شدی
این چه ژاز است و چه کفر است و فُشار^{۲۸}
... گفت ای موسی دهانم دوختی
جامه را بدردید و آهی کرد و تفت
وحی آمد سوری موسی از خدا
تو برای وصل کردن آمدی
... بعد از این در سِرِّ موسی حق نهفت
بر دل موسی سخن‌ها ریختند
چند بی‌خود گشت و چند آمد به خود
بعد از آن گر شرح گویم ابلهی است
ور بگویم عقل‌ها را برکُند
چون که موسی این عتاب از حق شنید
بر نشانِ پایِ آن سرگشته راند
... عاقبت دریافت او را و بدید
هیچ آدابی و تریبیبی مجو
... گفت ای موسی از آن بگذشته‌ام

کو همی‌گفت ای گزیننده‌آله
چارقت دوزم کنم شانه سرت
شیر پیشیت آورم ای محتشم
وقتِ خواب آید برویم جایکت
وی به یادت هئی هئی و هیهای من
گفت موسی باکی است این ای فلان
این زمین و چرخ ازو آمد پدید
خود مسلمان ناشده کافر شدی
پنبه‌ای اندر دهانِ خود فیشار
وز پشیمانی تو جانم سوختی
سر نهاد اندر بیابان و برفت
بسنده‌ مسا را ز ما کردی جدا
یا خود از بهر بریدن آمدی
رازهایی کان نمی‌آید به گفت
دیدن و گفتن به هم آمیختند
چند پَرُید از ازل سیری ابد
زانکه شرح این برای آگهی است
ور نویسم بس قلم‌ها بشکند
در بیابان در پیِ چوپان دویسد
گردد از پَرّه‌ی بیابان برفشانند
گفت مژده ده که دستوری رسید
هرچه می‌خواهد دل تنگت بگو
من کنون در خونِ دل آغشته‌ام

خواننده، چنانچه فقط متن داستانی بالا را در دست داشته باشد، هیچ در نمی‌یابد که چرا شبان باید با شنیدن سخنان تند و عتاب‌آمیز موسی، که هیچ توجیه و تبیینی نیز با آن نیست، نه تنها از کوره در نرود بلکه چنان پشیمان و شرم‌نده گردد که جامه از تن بدرد و

سرتبه کوه و بیابان بگذارد. همچنین خواننده در نمی یابد که چرا موسی باید در مقابل ادای تکلیف پیامبری و پیام رسانی این چنین مورد عتاب خداوند قرار گیرد به ویژه در شرایطی که راوی نیز در این باره هیچ توضیحی نمی دهد جز آنکه بگوید خداوند در سویدای دل موسی رازهایی نهفت که نه گفتنی است نه شنیدنی. روشن است که چنین توضیحی از سوی راوی هیچ نمی تواند خواننده را در جهت درک غلغل سخنان عتاب آمیز خداوند رهنمون شود. نیز خواننده در نمی یابد که چرا موسی باید به دنبال شبان در بیابانها راه افتد تا از او برای وظیفه پیامبری که انجام داده است پوزش بطلبد یا، وقتی موسی سرانجام به شبان مژده می دهد که خداوند به او جواز هرگونه سخن گفتنی را بی رعایت هیچ آداب و ترتیبی داده است، چرا شبان باید پاسخ دهد که کار او از اینها گذشته است و اکنون دیگر در خون دل آغشته است.

می بینیم که متن داستانی، با آنکه لایه گفتمان اکتشافی را به خوبی در اختیار خواننده می گذارد، از لایه گفتمان پس گشتی چندان نشانه یا سرنخی به دست او نمی دهد تا به کمک آن بتواند به کشف این لایه راه برد. آنچه راه گشای خواننده در مورد اخیر می شود بخش غیر داستانی است، که توصیف ساختار آن را در بخش بعد دنبال می گیریم.

ساختار بخش غیر داستانی

۳-۲-۲

ساختار بخش غیر داستانی در نخستین تحلیل از دو قسمت تشکیل شده است که ما از آن دو با نام های سپهر بلاغت و سپهر فرهنگ یاد می کنیم. سپهر بلاغت، از یک طرف، به بررسی سبک و صناعت های داستان گو در روایت همین بخش غیر داستانی می پردازد و، از طرف دیگر، به مطالعه بافت موقعیت^{۲۹} خاصی توجه می کند که هر برش از بخش غیر داستانی در آن قرار داده شده است.

سبک، در مفهومی که در این نوشته از آن اراده شده، واقعیتی زبانی است. سرچشمه این واقعیت در گزینش های زبانی نویسنده نهفته است - یا در گزینش های زبانی نویسندگان یک دوره - به خصوص که این یکی با موضوع سخن ما ربطی ندارد (SHORT 1996; HAYNES 1995; SIMPSON 2001). گزینش های نویسنده عموماً در جایگاه های

موجود در ساختار سخن بر روی محور همنشینی^{۳۰} رخ می‌دهند. می‌دانیم که ساختار سخن از ترکیب واحدهای زبانی به کمک قواعد دستوری صورت می‌بندد و حاصل آن مجموعه‌ای از واحدهای زبانی است که با هم رابطه همنشینی^{۳۱} دارند و در مجموع کلی سخن را پدید می‌آورند. نیز می‌دانیم که در پشت هر واحد و هر رابطه‌ای که سخنور در ساختار سخن خود به کار می‌بندد واحدها و رابطه‌هایی هست که همگی در محور جانشینی^{۳۲} قرار دارند. میان هر واحد یا هر رابطه‌ای که سخنور در ساختار سخن خود به کار می‌برد و واحدها و رابطه‌هایی که هم‌کنار می‌گذارد نوعی رابطه هم‌ارزی^{۳۳} وجود دارد.^{۳۴} در نتیجه، سخنور می‌تواند واحدها و رابطه‌های کنارگذاشته شده را به ذوق و سلیقه خود به جای واحدها و رابطه‌های موجود در سخنش برگزیند و به کار برد؛ اما او به اختیار خود از چنان‌گزینشی می‌پرهیزد. درست همین‌گزینش‌های فردی و سلیقه‌ای از محور جانشینی و جای دادن آنها در محور همنشینی است که سبک هر سخنوری را رقم می‌زند.

در مورد صنایع و شگردهای ادبی نیز سخنور در وضعیتی مشابه -گیرم نه همسان- قرار دارد بدین تفصیل که سخنور آزاد است، در هر جایگاه از سخن خود، از میان انبوه صنایع و شگردهای ادبی موجود یکی را انتخاب کند و آن را با صنایع و شگردهای موجود در دیگر جایگاه‌های سخنش همنشین سازد. پیداست که حاصل همین‌گزینش‌های ادبی است که ارزش نهائی سخن او را در مقام اثری ادبی تعیین می‌کند. اکنون، اگر، از همین دیدگاه نظری، به سبک سخن مولانا و به استفاده‌های او از صنایع ادبی در این بخش غیرداستانی نگاهی بیفکنیم، به راحتی می‌بینیم که میان سبک و سیاق سخن او در این بخش، از یک طرف، و در بخش داستانی، از طرف دیگر، تفاوت‌های بسیار نظرگیری وجود دارد از آن جمله، اول آنکه در بخش داستانی، مولانا از گویش‌ها و

30) syntagmatic axis

31) syntagmatic relation

32) paradigmatic axis

33) equivalence

۳۴) برای آشنائی اجمالی با این اصطلاحات زبان‌شناختی ←

Crystal, David, *A Dictionary of Linguistics + Phonetics*, 4th Edition, Blackwell, Oxford 1997.Cobley, Paul (ed.), *Semiotics and Linguistics*, Routledge, London and New York 2001.

گونه‌های کاربردی گوناگون برحسب مورد استفاده می‌کند حال آنکه، در بخش غیرداستانی، فقط از یک‌گوش رسمی با رنگ و مایه ادبی بسنپار و بار فرهنگی فراوان بهره می‌جوید؛ دوم آنکه مولانا، در بخش داستانی، گذشته از رعایت ضوابطی که به اصول و قواعد روایت‌شناسی^{۳۵} نزدیک است (← تولان؛ مارتین)، بیشتر از صنایعی بهره می‌گیرد که، به گفته یاکوئسن، بر اصل همجواری^{۳۶} استوارند و در امتداد محور همنشینی صورت می‌بندند و یاکوئسن آنها را زیر عنوان فراگیر مجاز مرسَل^{۳۷} قرار می‌دهد که از جهاتی با صنایع موجود در فنّ معانی و صنایع بدیعی لفظی قابل سنجش‌اند. حال آنکه، در بخش غیرداستانی، مولانا بیش از همه از صنایعی بهره می‌جوید که، باز به گفته یاکوئسن، بر اصل هم‌ارزی در امتداد محور جانشینی و فرافکنی^{۳۸} آن بر محور همنشینی قرار دارند و یاکوئسن آنها را زیر عنوان فراگیر مجاز^{۳۹} جای می‌دهد (← Jakobson 1960؛ حق‌شناس) - صنایعی نظیر استعاره و تشبیه و کنایه و تمثیل و جز آن که از جهات بسیار به صنایع موجود در فنّ معانی و صنایع بدیعی معنوی شباهت دارند. دیگر آنکه، در بخش داستانی، مولانا از سرمایه‌های فرهنگی بهره‌چندان نمی‌گیرد حال آنکه بخش غیرداستانی اثر او سرشار از اشارات قرآنی و عرفانی و دینی و فلسفی و اجتماعی و جز آن است. ناگفته روشن است که همین تفاوت‌ها موجب می‌شود که سخن مولانا در بخش غیرداستانی اثر او به لحاظ سبک و سیاق ادبی در مرتبه‌ای از سپهر بلاغت قرار گیرد که از سخن خود او در بخش داستانی بسیار برتر و فرازمندتر است. اینک اگر متن داستانی (۶) را با متن غیرداستانی (۷) بسنجیم به وجود این تفاوت بیشتر پی می‌بریم:

هر کسی را اصطلاحی داده‌ام	هر کسی را سیرتی بنهاده‌ام	(۷)
در حقّ او شهد و در حقّ تو سم	در حقّ او مدح و در حقّ تو ذم	
از گرانجائی و چالاکى همه	ما برى از پاک و ناپاکى همه	
بلکه تا بر بندگان جودی کنم	من نکردم امر تا سودى کنم	
سندیان را اصطلاح سند مدح	هندوان را اصطلاح هند مدح	
پاک هم ایشان شوند و دُر فشان	من نگردم پاک از تسبیحشان	
ما درون را بنگریم و حال را	ما زبان را ننگریم و قال را	

35) narratology

36) contiguity

37) metonymy

38) projection

39) metaphore

ناظرِ قلبیم اگر خاشع بود	گرچه گفت لفظ ناخاضع رود
زانکه دل جوهر بود گفتن عَرَض	پس طفیل آمد عرض جوهر عرض
چند ازاین الفاظ و اِضمار و مجاز	سوز خواهم سوز با آن سوز ساز
آتشی از عشق در جان برفروز	سربه سر فکر و عبارت را بسوز
موسیا آداب‌دانان دیگرند	سوخته جان و روانان دیگرند
عاشقان را هر نفس سوزیدنیست	بر ده ویران خراج و عُشر نیست

بافت موقعیت را ما، در این نوشته، در مفهومی محدودتر از آنچه معمولاً از آن اراده می‌شود به‌کار می‌بریم (Halliday 1992; Firth 1964; Palmer 1968). و مراد ما از آن محیطی است که بیرون از هر پاره از زبان ولی پیرامون آن قرار دارد. از بافت موقعیت در این مفهوم با نام پس‌زمینه^{۴۰} هم سخن می‌گویند. بافت موقعیت، برخلاف سبک، که دیدیم امری فردی است، سرشتی جمعی دارد و فرد نمی‌تواند آن را به ذوق و سلیقه خود تغییر دهد یا در آن دستکاری کند. آنچه در بافت موقعیت در حیطه اختیار فرد قرار می‌گیرد این است که هر پاره از زبان را به گونه‌ای برگزیند که با محیط پیرامون آن تناسبی هر چه بیشتر داشته باشد.

از این نظر، توانائی مولانا در بهره‌جویی هنرمندانه از بافت موقعیت در این است که، برای هر بُرش از بخش داستانی به عنوان یک مورد از بافت موقعیت، چنان بُرشی از بخش غیر داستانی اختیار می‌کند که در حدّ اعلای تناسب با بُرش داستانی باشد. به عبارت دیگر، هنر مولانا در زمینه بهره‌گیری از بافت موقعیت در انتخاب بُرش‌های غیر داستانی و داستانی متناسب با یکدیگر و تلفیق آنها با هم است. گواه درستی این گفته را در تناسب میان گفت و گوی به‌ظاهر کفرآمیز شبان با خدای خود، از یک طرف، و سرزنش عتاب‌آمیز و به‌ظاهر هدایتگر موسی، از طرف دیگر، می‌توان یافت که پاره‌ای از آن را در نمونه (۸) می‌بینیم:

(۸) گنبد کفر تو جهان را گنده کرد	کفر تو دیبای دین را زنده کرد
چارق و پاتابه لایق مروت‌راست	آفتابی را چنین‌ها کی رواست
گر نبندی زین سخن تو حلق را	آتشی آبد بسوزد خلق را

... با که می‌گویی تو این با عمّ و خال جسم و حاجت در صفات ذوالجلال
... بی ادب گفتن سخن با خاص حق دل بمیرانسد سیه دارد ورق

پیداست که در پرتو همین نوع سخنان غیر داستانی و ترکیب آنها با پاره‌های داستانی در اثر مولانا است که خواننده رفته‌رفته از گفتمان اکتشافی به گفتمان پس‌گشتی داستان موسی و شبان پی می‌برد.

سپهر فرهنگ نیز، در این نوشته، به دو بخش عالم مقال^{۴۱} و فضای بینامتنی^{۴۲} تقسیم می‌شود و هریک از این دو نیز، به نوبه خود، به زمان و مکانی به کلی متفاوت با زمان و مکان دیگری برش می‌خورد.

مراد از عالم مقال، در این نوشته اجمالاً عالمی است که موضوع یا گفتمان متن به آن تعلق دارد (Lyons 1977; Saeed 2003). در بحث از گفتمان ادبی داستان موسی و شبان دیدیم که موضوع این متن ادبی یا همان لایه گفتمان پس‌گشتی آن رابطه انسان با خداوند است. پس می‌توان پذیرفت که عالم مقال این متن عالم ادیان، مذاهب، شریعت‌ها و طریقت‌های عرفانی است و، از آنجا که زمان وقوع داستان به دوران موسی بازمی‌گردد، ناگزیر عالم مقال این متن ادبی از مرز دین اسلام و مذاهب و طریقت‌های اسلامی بسیار فراتر می‌رود گو آنکه بیشتر اشارات متن به دیانت اسلام و آنچه بدان تعلق دارد بازمی‌گردد.

نکته اینجاست که مولانا، در متن ادبی خود، پیوسته به زمان‌ها و مکان‌های موجود در عالم مقال اثرش اشارت می‌کند و، با این اشارات، خواننده را به سویی سوق می‌دهد که بازآفرینی یا بازیابی درست لایه گفتمان پس‌گشتی، یا همان معنا و موضوع واقعی اثر، برای او میسر گردد بی آنکه در جریان بازآفرینی‌ها و بازیابی‌ها به کمترین خطایی گرفتار آید. نمونه‌های موجود در مثال (۹) مواردی از همین اشارات‌اند.

(۹) ور برای بندهش است این گفت و گو	آن که حق گفت او من است و من خود او
آن که گفت اِنِّی مَرِضْتُ لَمْ تَعُدْ	من شدم رنجور او تنها نشد
آن که بی‌بِشْمَع و بی‌بُیْضِر شده‌ست	در حق آن بنده این هم بی‌بُهده‌ست
... چند از این الفاظ و اِضمار و مَجاز	سوز خواهم سوز با آن سوز ساز

... در درونِ کعبه رسمِ قبله نیست	چه غم از غواص را پاچپله نیست
... ای مُعَافِ يَفْعَلُ اَللّٰه مَآيَشَا	بسبی محابا رَو زبَان را برگشا
... مَن ز سدره‌ی مُتْتَهِي بگذشته‌ام	صد هزاران ساله زان سو رفته‌ام
... مَحْرَمِ نَاسُوْتِ مَا لَآهُوْتِ بَاد	آفرین بر دست و بز بازوت بباد

روشن است که همین اشارات به مکان‌ها و زمان‌هایی که همگی به عالمِ مقالِ موضوع یا گفتمان پس‌گشتی داستان موسی و شبان تعلق دارند، بر روی هم، چراغِ راه خواننده در گذار از گفتمان اکتشافی اثر به گفتمان پس‌گشتی آن می‌گردند.

درخور تأکید است که زمان‌ها و مکان‌های موجود در عالمِ مقالِ هر اثر ادبی، از جمله در داستان موسی و شبان، عموماً اولاً در فاصله‌ای نزدیک با موضوع یا گفتمان اثر قرار دارند؛ ثانیاً دامنه آنها به همان گفتمان محدود می‌شود؛ و ثالثاً همگی سرشتی فردی دارند و ناگزیر دامنه آنها از فضای ذهنی شخصیت‌های درگیر در داستان فراتر نمی‌رود. توجه به این نکته به‌ویژه کمک‌کار ما در فهم زمان‌ها و مکان‌های موجود در فضای بینامتنی خواهد شد.

بینامتنیت^{۴۳} ناظر بر همان نظریه‌ای است که ژولیا کریستیوا در تأسیس آن بیش از همه دست داشته است (Culler 1981). آنچه در این باره به کار ما مربوط می‌شود تنها این است که درک هر متنی، بنا بر این نظریه، در گرو اشراف بر کلیه متن‌های هم‌سنخ با آن متن یا دست‌کم آشنایی با آنهاست. در این میان، آشنایی با متن‌های دیگر همان نقشی را در فهم متن مورد نظر ایفا می‌کند که دانش شمیّی زبان در فهم گفته‌ها و نوشته‌های اهل زبان به عهده دارد.

اکنون از موضع همین نظریه بینامتنیت می‌توان گفت که فهم درست و عمیق بخش غیرداستانی داستان موسی و شبان - نه بخش داستانی آن - بیش از همه در گرو اشراف بر متن‌های مربوط به این اثر یا لاقلاً آشنایی با آن متن‌هاست که خود به زمان‌ها و مکان‌های بی‌شمار تعلق دارند. تنها در پرتو اطلاعات موجود در متن‌های دیگر است که می‌توان جایگاه واقعی متن ادبی مولانا را به‌درستی تعیین کرد و ارزش و اعتبار آن را در سپهر فرهنگ زبان و ادب فارسی یا به‌طور کلی فرهنگ جهانی سنجید. درخور توجه

است که، در این ماجرا، هم متن‌های متعلق به زمان‌ها و مکان‌های پیش از حیات مولانا مورد نظرند هم آنها که به زمان‌ها و مکان‌های پس از او تعلق دارند. نقش بسیار مهمی را که متن‌های مربوط به ادوار بعد از مولانا در تعیین مقام و منزلت او و آثار و اشعار او ایفا می‌کنند می‌توان، در مثل، از نوع نقشی دریافت که متن‌های زمانه ما در زمینه نقد و نظریه‌های ادبی، لااقل در شناخت دقیق‌تر مولانای داستان‌گو، به عهده می‌گیرند.

باز درخور یادآوری است که زمان‌ها و مکان‌های موجود در فضای بینامتنیت، برخلاف آنچه در مورد عالم مقال دیدیم، عموماً می‌توانند در فاصله‌های بسیار دور نسبت به گفتمان داستان موسی و شبان قرار گیرند. از طرف دیگر، دامنه تأثیر آنها ممکن است به تمامی گفتمان‌ها در همه آثار کشیده شود و، از آن گذشته، نه تنها شخصیت‌های اثری معین بلکه کل فضای فرهنگی جامعه یا همه جهان را فراگیرد.

اینک می‌توان ساختار بخش غیرداستانی موجود در اثر مولانا را در نمودار ۵ به اختصار نشان داد.

نمودار ۵
ساختار بخش غیرداستانی



۴ یک تعمیم و یک پاسخ به سؤالی مقدر

شاید ناگفته نیز معلوم باشد که آنچه درباره داستان موسی و شبان گفتیم در مورد اکثر قریب به اتفاق داستان‌های دیگر مولانا نیز صادق است چراکه عموم داستان‌های بزرگ

او - حتی داستان‌های به نسبت بزرگ فرعی درون داستان‌های اصلی - اولاً ساختاری دو بخشی دارند؛ ثانیاً همه ساختارهای آن دو بخش به بُرش‌های متعدّد تقسیم می‌شوند؛ ثالثاً بخش‌های داستانی و غیر داستانی در آن آثار نیز به همان اندازه از نظر ساختاری با هم متفاوت‌اند که در مورد داستان موسی و شبان دیدیم.

بجاست به این نکته نیز اشاره کنیم که ساختار دو بخشی داستان‌های مولانا را چه بسا حمل بر سستی یا شکستگی آنها کنند. چنین برداشت محتملی به دو دلیل قابل دفاع نمی‌نماید:

دلیل اول آنکه داستان‌نویسان نامداز عصر جدید نیز بعضاً از ساختارهایی در همین مایه یا لاقابل‌سنجش با ساختار دو بخشی داستان‌های مولانا استفاده کرده‌اند. از آن جمله‌اند تولستوی به ویژه در جنگ و صلح؛ میلان کوندرا در اکثر آثارش مثلاً در بارهستی؛ و رشدی در بیشتر داستان‌هایش به ویژه در شرم. تازه، این سوای شکسپیر است که در بیشتر آثار خود، با بهره‌جویی از تک‌گویی‌های بسیار مشهورش، به چنین ساختاری دو بخشی بسیار نزدیک می‌شود. گذشته از اینها، می‌دانیم که این شیوه داستان‌گویی، در غالب فرهنگ‌های کهن از جمله فرهنگ‌های ایرانی و اسلامی، سابقه‌ای ماندگار دارد. در این میان، شیوه مولانا از امتیازی برخوردار است که در شیوه دیگران، از جمله در شیوه داستان‌پردازان خود ما در ادوار گذشته، چندان به چشم نمی‌خورد، به گونه‌ای که پایین‌تر خواهیم دید.

دلیل دوم اینکه مولانا بخش‌های داستانی و غیرداستانی هریک از آثار خود را به طرزی صورت‌بندی کرده است که هر بخش از جهات متعدّد زبانی، ساختاری، سبکی، بافتاری، گفتمانی و جز آن از بخش دیگر متمایز بماند. با این کار، گویی مولانا دو بخش هر اثر را، به تعبیر زبان‌شناسان، در توزیع تکمیلی^{۴۴} قرار داده است به گونه‌ای که انگار می‌خواسته است میان فضای محدود درون هر داستان، از یک طرف، و فضای گسترده و باز فرهنگی که داستان به آن تعلق دارد، از طرف دیگر، توازنی در عین تقابل پدید آورد و این همان امتیازی است که گفتیم تنها به مولانا تعلق می‌گیرد؛ چه، داستان‌نویسان نامدار دیگر غالباً هر دو بخش آثار خود را از همه جهاتی که گفتیم به یک طرز صورت‌بندی کرده‌اند و میان این دو بخش در آثار آنان هیچ تمایز صوری یا ساختاری و جز آن به چشم نمی‌خورد.

۵ وقوف شمی و شناخت علمی

ناگفته نگذاریم که مولانا منطقاً نسبت به هیچ‌یک از این مباحث نظری، که امروزه در عرصه نقد و تحلیل ادبی به کار می‌آیند و همگی به زمانه ما متعلق‌اند، شناخت علمی نداشته است. با این همه، می‌بینیم که داستان‌های او عموماً از بوته آزمون همین نظریه‌ها و نقد و تحلیل‌ها سالم به در می‌آیند و این تنها می‌تواند حاکی از آن باشد که مولانا نسبت به مباحث مزبور از وقوفی شمی برخوردار بوده و آن‌همه را به ساقیه ذوق سلیم و صرافت طبع به کار می‌بسته است؛ و این شگفت‌انگیز نیست چراکه شناخت علمی نسبت به ادبیات اصولاً از رهگذر تجزیه و تحلیل آثار ادبی و انتزاع ویژگی‌های آن آثار و آنگاه تعمیم آن ویژگی‌ها حاصل می‌شود حال آنکه امر آفرینش آثار ادبی به چیزی جز ذوق سلیم و صرافت طبع و فراست سرشار و درخور موكول نیست. پس می‌توان گفت که مولانا به مباحث مزبور وقوفی شمی داشته، که جای آن در ناخودآگاه ذهن آدمی است، نه شناختی علمی، که جایش در خودآگاه ذهن است.

۶ نقل یک خاطره

جا دارد سخن را، در این مقال، با نقل یک خاطره به پایان برم. یادمان هست که چند سال پیش تاریخ میلادی در آستانه گذار از هزاره دوم به هزاره سوم بود. در آن ایام، جهان می‌کوشید برجسته‌ترین چهره‌های دوران‌ساز جهان در هزاره دوم را در هر زمینه‌ای برگزیند. در چنان جوئی، شبی در محفلی دوستانه میان برخی از اربابان نظر و ادب سخن از بزرگ‌ترین داستان‌پرداز جهان در هزاره دوم در میان بود. خیلی‌ها شکسپیر را شایسته احراز چنین مقامی می‌دانستند. اما من، در برهوت تنهایی خود، مصرانه مدعی بودم مولانا جلال‌الدین شایسته‌تر است. محفل آن شب، به هر حال، محفلی دوستانه بود. در آن محفل نمی‌شد باب استدلال و محاجه و مجادله برگشود و من تنها ماندم در خاموشی خود.

اکنون نمی‌دانم آیا آنچه در این مختصر آمد، اگر نه قانع‌کننده، باری آن‌قدر قابل قبول یا حتی قابل طرح هست که در پرتو آن بتوان در چنان جانب‌داری‌ها تأملی دوباره کرد؟

منابع

- آفاگل زاده، فردوس، تحلیل گفتمان انتقادی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۸۵.
- پرتیس، هانس، مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی، تهران ۱۳۸۴.
- تولان، مایکل، روایت‌شناسی، ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، انتشارات سمت، تهران ۱۳۸۶.
- حق‌شناس، علی محمد، «یاکوبسن، وجودی حاضر و غایب»، نامه فرهنگستان، دوره هشتم، شماره دوم (شماره مسلسل ۳۰)، تابستان ۱۳۸۵، ص ۸۴-۹۴.
- صلحجو، علی، گفتمان و ترجمه، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۷.
- مارتین، والاس، نظریه روایت، ترجمه محمد شهباء، هرمس، تهران ۱۳۸۲.
- مثنوی معنوی، جلال‌الدین محمد مولوی، تصحیح رینولد ا. نیکلسون، به کوشش نصرالله پورجوادی، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۳.

- BERTENS, Hans (2001), *Literary Theory*, Routledge, London & New York.
- BROWN, Gillian & George Yule (1989), *Discourse Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CULLER, Jonathan (1981), *The Pursuit of Signs*, Routledge & Kegan Paul, London.
- FIRTH, J.R. (1964), *Papers in Linguistics*, Oxford University Press, London.
- HALLIDAY, M.A.R. (1992), *Language as Social Semiotics*, Edward Arnold, London.
- HAYNES, John (1995), *Style*, Routledge, London & New York.
- JAKOBSON, Roman (1960), "Linguistics and Poetics", *Style in Language*, Thomas A. Sebeok (ed.), The MIT Press, Cambridge Massachusetts.
- LYONS, John (1977), *Semantics*, 2 vols, Cambridge University Press, Cambridge.
- MCQUILLAN, Martin (ed.) (2000), *The Narrative Reader*, Routledge, London & New York.
- PALMER, F.R. (ed.) (1968), *Selected Papers of J.R. Firth*, Longman, London.
- RIFFATERRE, Michael (1978), *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Blomington.
- SAEED, John (2003), *Semantics*, 2nd edition, Blackwell, Oxford.
- SHORT, Mich (1996), *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*, Longman, London & New York.
- SIMPSON, Paul (2001), *Stylistics*, Routledge, London & New York.

