

بررسی تطبیقی دو داستان عرفانی «شیخ صنعان» و «شاه و کینزک»

از دیدگاه علم روایت‌شناسی داستان

طاهره مددیان پاک^۱

چکیده

ادبیات داستانی کهن فارسی با داشتن روایات منظومی همچون آثار عطار، سنایی، مولوی و دیگران، سرشار از جلوه‌های گوناگون کاربرد روایت^۲ است. لذا بر اساس معیارهای متفاوتی که نظریه‌های روایت‌شناسانه فراهم می‌آورند می‌توان ابعاد تازه‌ای از این متون را کشف کرد. از آنجا که مولوی در سرودن مثنوی بیش از هر شاعر و نویسنده دیگری به عطار نیشابوری نظر داشته است، در پژوهش حاضر دو اثر عرفانی از این دو شاعر هم عصر انتخاب شده تا با تجزیه و تحلیل ساختاری آنها بتوان شباهت‌ها و تفاوت‌های سراینده‌گان آنها را در پردازش داستان دریافت و در نهایت علت برتری طرز بیان مولانا نسبت به عطار - به تعبیردکتر زرین کوب - آشکار شود. لذا با الگویی ترکیبی از دو تحلیل ساختاری «زنجیری»^۳ و «عمودی»^۴ که در مقدمه به تفصیل درباره آن توضیح داده شده، ابتدا عناصر متغیر و پس از آن سازه‌های تکرارشونده و ثابت در هر یک از دو داستان مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

نتیجه نشان می‌دهد که اگرچه عطار به نقش عناصر داستانی در پیشبرد طرح داستان‌هایش کاملاً آگاه بوده، تفاوت‌های آشکاری که میان او و مولوی وجود دارد، از نبوغ و مهارت بیشتر مولوی نسبت به شاعر سلف خود، حکایت دارد و از این رهگذر می‌توان به دلایل دیگری بر اقبال و توجه بیشتر مخاطبین به آثار مولوی در مقایسه با عطار و دیگران دست یافت. واژگان کلیدی: مولوی، عطار، شیخ‌صنعان، شاه‌و‌کینزک، کارکرد، داستان

مقدمه تحلیلی

در دهه‌های اخیر به روایت و انواع کارکردهای آن توجه جدی مبذول شده و درباره آن در محافل ادبی مباحث تازه و دقیقی مطرح گردیده است. یکی از این مباحث، پیرنگ یا طرح داستانی است. با اینکه هر روایت بازنمود و نقل تجربه‌ای از زندگی است و هر تجربه‌ای متضمن حادثه و کنشی، آنچه یک روایت را روایت می‌کند حادثه و کنش نیست بلکه سازماندهی این کنش‌ها در قالب یک پیرنگ است. در تحلیل‌های ساختاری، دو شیوه عمده برای ارائه خطوط چندگانه پیرنگ وجود دارد که از نظریه سوسور در باب محورهای همنشینی و جانشینی زبان گرفته شده است. روش اول روش ولادیمیر پراپ - فولکلوریست ساختگرایی روس - است. او که نماینده تحلیل ساختاری زنجیری «همنشینی» است، اولین بار به ساختار نحوی طرح قصه توجه کرد. ساختاری که خصیصه زایشی دارد و بر اساس آن می‌توان قصه‌های بیشماری را استنتاج کرد (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۰). پراپ به روش سنتی خطوطی افقی را - هر خط برای یک پی‌رفت^۵ - در نظر گرفت. به طوری که هر خط تا جایی که آن پی‌رفت در داستان حضور دارد ادامه یافته و هرگاه داستان به پی‌رفتی دیگر پردازد، به پایان می‌رسد. اما کلود لویی اشتراوس - مردم‌شناس فرانسوی - که نماینده تحلیل ساختاری عمودی «جانشینی» است، گامی فراتر نهاد. وی با یافتن پی‌رفت‌های کنشی که ساختاری همانند داشتند، پی‌رفت‌های بعدی را زیر پی‌رفت‌های نخست قرار داد تا همانندی‌های ساختاری آنها را بنمایاند (والاس، ۱۳۸۲: ۶۹). در حقیقت می‌توان گفت در این شیوه، او ساختاری انتزاعی یعنی یک معادله را فرض می‌کند که متغیرهای آن تقابل‌های جهانشمول فرهنگی (مانند: زندگی / مرگ، یا آسمان / زمین) و نمادهایی ست که در میانه این اصطلاحات متضاد جای می‌گیرند (همان، ۷۱).

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

۲- narrative

۳- syntagmatic

۴- paradigmatic

۵- درباره پی‌رفت و گزاره‌های تشکیل دهنده آن، رجوع شود به آثار زیر: الف: نظریه‌های نقد ادبی معاصر، لیس تاپس، ترجمه مازیار

حسین زاده و فاطمه حسینی ب: بوطیقای ساختارگرا، تزوتان تودوروف، ترجمه محمد نبوی

از آنجا که تحلیل ساختاری زنجیری تنها جنبه‌های آشکار متن را نشان می‌دهد و از سوی دیگر، تحلیل ساختاری عمودی نیز تنها لایه‌های پنهانی روایت را می‌نمایاند، به نظر می‌رسد برای پژوهش‌های ساختارگرایانه الگویی ترکیبی از این دو می‌تواند نتایج سودمندی داشته باشد (طاهری، ۱۳۸۲: ۱۹۳).

از سویی ادبیات داستانی کهن فارسی با داشتن روایات منظومی همچون آثار سنایی، عطار، مولوی و دیگران، از نظر به‌کاربردن شگردهای کشف شده جدید، سرشار از جلوه‌های گوناگون کاربرد روایت است. لذا بر اساس معیارهای متفاوتی که نظریه‌های روایت‌شناسانه فراهم می‌آورند می‌توان ابعاد تازه‌ای از این متون را کشف کرد. برای مثال اگر به شیوه پراپ برای نشان دادن پیرنگی واحد در داستان‌های گوناگون فقط رویدادهای مشترک در آن داستان‌ها را فهرست کنیم و بقیه را کنار بگذاریم، بدیهی است که اگر موارد تفاوت را نادیده بگیریم، داستان‌های مختلف بیش از آنچه واقعا هست همانند به نظر خواهند رسید.

با توجه به این مقدمه کوتاه به نظر می‌آید با تجزیه و تحلیل ساختاری دو داستان عرفانی کلاسیک فارسی بر اساس الگوی ترکیبی ارائه شده در سطور بالا، ضمن روشن شدن دلایل ماندگاری و جاودانگی این دو اثر مشهور، می‌توان به رازهای دیگر انتشار وسیع‌تر مثنوی در میان مردم در طول قرن‌ها - به تعبیر دکتر پورنامداریان - دست یافت. بدین منظور ابتدا تأویلی مشابه از دو داستان که توسط شارحان بیان شده است ذکر می‌شود پس از آن، سازه‌ها و عناصر متغیر و ثابت - زیر عنوان کارکردهای تکرار شونده - در آنها مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

دو تأویل رمزی مشابه از داستان‌های عرفانی «شیخ‌صنعان» و «شاه‌وکنیزک»

از میان شروح و تأویلاتی که درباره داستان شیخ‌صنعان نوشته شده است، دکتر زرین‌کوب داستان را داستانی رمزی می‌داند و می‌گوید: «به عقیده بنده داستان شیخ‌صنعان - صرف نظر از اینکه اصل قالب آن را عطار از کجا گرفته باشد - ، یک داستان رمزی است. سرگذشت روح پاکي ست که از دنیای جان به عالم ماده می‌آید. در آنجا گرفتار دام تعلقات می‌گردد. به همه چیز آلوده می‌شود و به هر گناه دست می‌زند. حتی اصل و گوهر آسمانی خود را فراموش می‌کند و با آرایش‌های مادی انس می‌گیرد. اما جذبه غیبی او را سرانجام در می‌یابد. دست او را می‌گیرد و او را از آرایش‌ها پاک می‌کند و به دنیای علوی، به دنیای صفا و پاکي می‌برد و نجات می‌دهد» (زرین‌کوب، ۱۳۶۲: ۲۲۰).

تأویل ایشان از داستان شیخ‌صنعان شباهت زیادی با بعضی از تأویلهای حکایت «شاه‌وکنیزک» دارد. دکتر فروزانفر در مقدمه شرحی که بر این داستان نوشته است، این تأویلهای رمزی را به اختصار از شرح سبزواری، اینچنین بیان می‌کند: «عقل، شاه است و نفس، کنیزک معشوقه آن و باز تن، معشوق نفس است و معالجه نفس که معلول به علت هاست بر دست طبیب حقیقی که مرشد کامل است جاری می‌شود و یا آن‌که شاه، عقل جزئی ست و کنیزک، نفس جزئی و زرگر، دنیا و حکیم عقل کلی. از آن رو که عقل جزئی تعلق به نفس دارد و نفس، تعلق به دنیا و یا شاه، عقل نظری و حکیم غیبی، روح القدس و کنیزک، عقل عملی و زرگر، نفس و معالجات اطبا ادله جدلیه و خطابی» (فروزانفر، ۱۳۷۹: ۵۰).

چنانکه در ضمن پژوهش حاضر خواهد آمد، این تأویلهای مشابه در شناخت خویشکاری‌های هر دو داستان نقش بسزایی ایفا می‌کنند و شباهت داستان‌ها را در محور جانشینی بیشتر نمایان می‌کنند.

عناصر متغیر در دو داستان «شیخ‌صنعان» و «شاه‌وکنیزک»

در این دو داستان عناصر نسبتاً متغیر روایت از جمله زاویه دید، شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی، مکان، زمان و گفت‌وگو، همچون هر داستان و حکایت دیگری آمده‌اند که به اختصار به آنها خواهیم پرداخت.

روایت

ابزار هر دو شاعر برای روایت این منظومه‌ها نقل کردن است که حضور راوی در آن الزامی است. به‌طوری‌که خواننده حضور راوی را تا پایان داستان احساس می‌کند. اگرچه گفت‌وگوهای دوطرفه نیز در آنها به چشم می‌خورند

آنها جزء پیکره روایت هستند و در ژرف ساخت داستان، این خود راوی است که آنها را نقل می‌کند. هر دو منظومه به شیوه گذشته‌نگر یا غیابی روایت شده‌اند. راوی داستانی را روایت می‌کند که به زمان گذشته مربوط است نه حال چنانچه مولوی در مطلع منظومه خویش می‌گوید:

بود شاهی در زمانی پیش از این / ملک دنیا بودش و هم ملک دین

روایت شیخ‌صنعان خطی است و هیچ‌گونه چرخشی در آن صورت نمی‌گیرد یعنی راوی حوادث را نه به میل خود که بر حسب زمان اتفاق می‌چیند. «ساختار اصلی داستان‌های عطار مثل دیگر داستان‌ها در ادبیات کلاسیک دارای توالی زمانی طبیعی است و به گونه‌ای پیش می‌رود که در امتداد زمان هر شخصیت با واقعه‌ای بعد از واقعه قبلی و قبل از واقعه بعدی در طرح داستان حضور می‌یابد» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۰۷).

اما در داستان شاه و کنیزک و به طور کلی در مثنوی این سنت دیرینه در داستان‌های فارسی کاملاً دگرگون می‌شود. تا جایی که تعلیق‌ها، گسست‌ها، التفات‌ها و چرخش‌های ناگهانی، ساختار داستانی مثنوی را نسبت به آثار داستانی پیش و پس از خود متمایز می‌کند. استاد زرین‌کوب ضمن بیان این نکته که این التفات‌ها و انتقال‌ها از غایب به مخاطب و از متکلم وحده به مع‌الغیر یا برعکس، حالت نمایشی زنده‌ای به کلام می‌بخشد، پیدایش آن را در کلام مولوی ناشی از توجه خاص او به شیوه بلاغت منبری می‌داند (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۶۰). نمونه‌ای از این گسست ساختاری در داستان شاه و کنیزک:

شاعر پس از بیان دارو دادن حکیم به زرگر و پس از آن مردن زرگر، در بیان تفاوت میان عشق به مرده و عشق به زنده چنین سخن می‌گوید:

زآنکه عشق مردگان پاینده نیست / زآنکه مرده سوی ما آینده نیست
عشق زنده در روان و در بصر / هر دمی باشد ز غنچه تازه‌تر

در این بخش از کلام یکباره از لحن روایی و نقلی به لحن خطابی التفات می‌کند و در مقام پند و نصیحت چنین ادامه می‌دهد:

عشق آن زنده گزین کو باقی است / کز شراب جانفزایت ساقی است
تو مگو ما را بدان شه بار نیست / با کریمان کارها دشوار نیست

از نظر مناسبات میان متن و خواننده هر دو اثر در بافت همگرا^۱ سروده شده‌اند. روایت‌ها به گونه‌ای پیش می‌روند که حوادث و رخدادها مقابل دیدگان خواننده شخصیت‌های داستان را دربرمی‌گیرند. چنانکه مثلاً سرنهاندن شیخ‌صنعان به شروط دخترترسا یکی پس از دیگری پیش چشم‌ان خواننده رخ می‌دهند و او نیز هم‌زمان با شخصیت‌های پس‌زمینه به این آگاهی می‌رسد. همچنین است معالجه کنیزک و هویدا شدن راز عشق او بر طیب.

زاویه دید یا کانون روایت

هر دو منظومه حاضر از زبان راوی سوم شخص روایت می‌شوند و به تعبیری می‌توان روایت آنها را مجازی دانست زیرا شاعر همه شخصیت‌ها را با ضمیر سوم شخص می‌نامد. راوی در هر دو اثر از پشت سر وقایع داستان را می‌بیند و به تبع آن اطلاعاتش از شخصیت‌های داستان بیشتر است. ژرار ژنت - منتقد ساختگرای فرانسوی -، این راوی را راوی بدون شعاع کانونی می‌نامد (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۷).

اگرچه در داستان شاه و کنیزک راوی با هیچ‌یک از شخصیت‌ها این همانی ندارد و در اصل از داستان غایب است، همواره حضور او احساس می‌شود و صدایش تا آخرین صحنه داستان شنیده می‌شود. این در حالی‌ست که عطار به عنوان دانای کل بعد از شکل‌گیری داستان، فاصله هنرمندانه‌ای با شخصیت‌های داستانش می‌گیرد و جای

پای خود را محو می‌کند و به این ترتیب پیرنگ داستان را با گفت‌وگوی مریدان با شیخ گسترش می‌دهد و بعد رفته‌رفته به صورت دانای کل ادامه داستان را پی می‌گیرد.

در هر دو اثر راوی از گذشته، حال، آینده و نیز اعمال و عواطف و اندیشه‌های پنهان شخصیت‌های داستان با خبر است. آزادانه از صحنه‌ای به صحنه دیگر می‌رود و هر کجا لازم بداند با توضیحات خود دخالت و تسلط خود را در روایت داستان نشان می‌دهد. او حتی گاهی عقاید خود را نیز به خواننده القا می‌کند و از آن نتیجه‌گیری اخلاقی می‌کند و چون این نتیجه‌گیری در ادامه‌ی سخنان یکی از شخصیت‌ها صورت می‌گیرد، گاهی دقیقاً مرز میان پایان حکایت و آغاز سخن شاعر پیدا نیست. برای مثال در داستان شیخ‌صنعان گاهی در خلال مکالمات شیخ و دختر ترسا ابیاتی بیان می‌شود که تفکیک میان عقاید شاعر و شخصیت داستان در آنها بسیار دشوار است. مانند:

هر که او هم‌رنگ یار خویش نیست عشق او جز رنگ و بویی بیش نیست

در داستان شاه‌وکنیزک شرح و تفسیرهای راوی درباره‌ی رویدادها بسیار جزئی‌تر بیان می‌شوند - این نشان‌دهنده‌ی توجه ویژه‌ی مولوی به شیوه‌ی پردازش داستان است - که آن‌ها را می‌توان به سه شیوه تقسیم‌بندی کرد:

۱. شرح و تفسیری که علت وقوع یا عدم وقوع رویدادی را بیان می‌کند. مانند حسن تعلیل‌های همانندی که پس از ذکر بیماری کنیزک ذکر می‌کند:

آن یکی خرد داشت پالانش نبود یافت پالان گرگ خرد را در ربود
کوزه بودش آب می‌نامد به دست آب را چون یافت خود کوزه شکست

۲. شرح و توضیحی که انگیزه شخصیت را از انجام عمل یا بیان سخنی نشان می‌دهد. مانند بیت زیر که دلیل تضرع و نالیدن به درگاه خدا از زبان شاه ذکر شده است:

لیک گفتمی گر چه می‌دانم سرت زود هم پیدا کنش بر ظاهر

۳. معرفی و توصیف شخصیت‌ها مانند:

دید شخصی فاضلی پر مایه‌ای آفتابی در میان سایه‌ای

شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی

داستان شیخ‌صنعان

شیخ‌صنعان که در همان ابتدای منظومه و در مصراع اول نام او ذکر می‌شود، شخصیت همه‌جانبه‌ی داستان است که با جزئیات بیشتر و مفصل‌تری نسبت به سایر شخصیت‌های داستان تشریح می‌شود. انتخاب این عنوان کلی برای نامیدن شخصیت اصلی داستان شیوه‌ی روایات کهن بوده است. شیوه‌ی شخصیت‌پردازی شاعر، مستقیم است. او به‌طور کامل شخصیت داستان خود را با بهره‌گیری از عنصر توصیف به خواننده معرفی می‌کند. به نظر می‌رسد این شیوه از میان نظریه‌های شخصیت‌پردازی به نظریه‌ی معنایی نزدیک می‌شود و شاعر در تمام منظومه‌ی خود سعی می‌کند به توصیف شخصیت پیچیده‌ی داستان خود و هویت او بپردازد و از این راه مخاطب را در شناخت او یاری برساند. برای رسیدن به این شناخت او از ابزارهای بسیاری مانند: آوردن صفت و توصیف جایگاه اجتماعی، استفاده کرده است.

آوردن صفت:

موی می‌بشکافت مرد معنوی در کرامات و مقامات قوی

توصیف جایگاه اجتماعی:

از آنجا که شخصیت داستان شیخی مشهور بوده و میدان زیادی داشته است، شاعر ناگزیر باید به توصیف موقعیت مذهبی او نیز در ذیل توصیفات خود بپردازد:

هر که بیماری و سستی یافتی / از دم او تندرستی یافتی

علاوه بر توصیفات ظاهری گاهی شاعر به شیوه‌ی داستان پردازی مدرن به اعماق روح و روان شخصیت نیز نفوذ می‌کند که این شگرد در منظومه‌های روایی کهن دیده نمی‌شود. البته به جز مولانا که نیم‌نگاهی به ذهنیات و اوهام و خیالات شخصیت‌های قصه‌هایش دارد که این خود به نوعی می‌تواند دلیلی بر تفوق و برتری عطار بر مولوی باشد. برای مثال شیخ در خلال نجوای خود با خداوند، سبب آفرینش خود را افتادن در دام عشق دختر ترسا می‌داند و سپس بیتابی‌های مکرر او توصیف می‌شوند:

کار من روزی که می‌پرداختند / از برای امشبم می‌ساختند

شخصیت اصلی داستان شخصیتی پویاست که در طول داستان دستخوش تغییر و تحول اساسی می‌شود و اعتقادات تازه‌ای می‌یابد. از این رو می‌توان داستان را دارای طرحی بالغ دانست زیرا شخصیت رو به کمال می‌رود. اگرچه در ظاهر امر اینگونه به نظر نمی‌رسد اما در پایان مخاطب شاهد تعالی شخصیت او می‌شود. این شخصیت ابتدا فقط یک شیخ بزرگ است با مریدانی بسیار در میان صدها شیخ دیگر اما او کسی است که برای آزمونی خطیر برگزیده می‌شود و دست به آزمایش و عملی می‌زند که شاید دیگران از آن سربلند بیرون نیابند و همین امر او را تا سرحد قهرمان شدن پیش می‌برد. بر اساس تحلیل کهن‌الگویی یونگ بخشی از واقعیت وجود او که همیشه در زیر شخصیت روحانی و با وقار او پنهان شده اکنون با مهارتی که کهن‌الگوهای پویا از آن برخوردارند شیخ را در آستانه یک بحران قرار می‌دهد و او را برای رسیدن به کمال به سوی روم روانه می‌کند.

شخصیت دیگر داستان، دختر ترسا است که از نظر شکل‌شناسی شخصیت‌های داستانی که توسط گریم، - نشانه‌شناس لیتوانیایی - طبقه‌بندی شده و بر تقابل‌های دوگانه استوار است، رابطه او با قهرمان اصلی تناقض است. دختر ترسا کسی است که قهرمان به جست و جوی او برخاسته است. جدا از تمایز جنسی که باعث شده موقعیت متفاوتی نسبت به شیخ داشته باشد - او در جایگاه ناز و شیخ در جایگاه نیاز و در پی آن شروطی که برای او معین می‌کند و سبب ایجاد تعلیق داستان می‌شود -، اختلاف مذهب که حتی در نام‌گذاری او توسط راوی داستان برجسته شده نیز مبین این رابطه تناقض است.

عطار به شیوه مستقیم و به تفصیل - برخلاف مولوی - او را شخصیت پردازی کرده است. با توصیف وضعیت ظاهری دختر ترسا و بیان ویژگی‌های طبیعی او نظیر زیبایی‌های خدادادی و با یاری جستن از صنایع فراوان بدیعی، تصویری همانند یک تابلوی نقاشی به مخاطب ارائه داده است. «او برای این که بفهماند شیخی بدان کمال چرا بدین‌گونه زار می‌افتد و دل و دین از دست می‌دهد و صفی چنین زنده و جاندار از دختر ترسا به دست می‌دهد و در عین حال به طور ضمنی هم شیخ را تبرئه می‌کند که هرکس نیز به جای او بود در مقابل آن چنان دختری تاب مقاومت نمی‌آورد» (اشرف زاده، ۱۳۷۳: ۲۵۱).

مردان شخصیت‌های پس‌زمینه داستان هستند که اگرچه نقش مهمی در پیشبرد طرح داستانی ندارند حضور آنها برای واقع‌نمایی ضرور می‌نماید.

داستان شاه و کنیزک:

شاه و کنیزک هر دو شخصیت‌های اصلی داستان هستند که راوی الزامی برای آوردن اسم خاص برای آنها ندیده است چرا که هر یک به نوعی یک تیپ محسوب می‌شوند. وضعیت ظاهری شخصیت‌ها که شامل وضعیت طبیعی و اجتماعی آنهاست توصیف نمی‌شود و راوی برای شخصیت پردازی خود از عنصر توصیف استفاده نمی‌کند.

بر خلاف عطار، مولوی درباره شخصیت‌های داستانش به اجمال سخن می‌گوید به طوری که با یک مصراع به توصیف شخصیت اصلی داستان خود می‌پردازد و شاه را اینچنین دارای شخصیتی جامع می‌نامد:

بود شاهی در زمانی پیش از این / ملک دنیا بودش و هم ملک دین

رابطه این دو شخصیت نیز مانند داستان عطار، تناقض است. اما بر خلاف آن در این داستان، اختلاف طبقاتی و اجتماعی سبب ایجاد موقعیتی متفاوت برای آن دو شده است که البته مانند اختلاف مذهب در داستان شیخ‌صنعان، نقشی تعیین کننده در پیشبرد پیرنگ داستان ندارد. زیرا شاه با پرداخت مقداری از دارایی خویش به راحتی به وصال می‌رسد. طبق تأویل‌های عرفانی این داستان که کنیزک را نماد نفس و شاه را نماد روح دانسته اند، نیز این تناقض قابل مشاهده است. با توجه به این تأویل انتخاب عنوان شاه و کنیزک از نظر نام‌شناسی شخصیت‌های داستانی نیز، به عنوان موضوعی که مولوی به آن توجه کامل داشته مطرح می‌شود.

انتخاب عنوان کنیزک برای نفس با در نظر گرفتن بار تحقیر و ناچیزی او صورت گرفته و انتخاب عنوان شاه برای روح با بار احترام و بلندی مرتبه او نسبت به نفس. و این دلیل دیگری است بر نبوغ مولوی در داستان‌پردازی به شیوه‌ی مدرن.

شخصیت دیگری که در پیشبرد پیرنگ نقشی حائز اهمیت دارد، پیر ربانی است که به صورت حکیمی حاذق در داستان حضور پیدا می‌کند. بر خلاف شخصیت‌های پیشین، مولوی تا حدی این شخصیت را معرفی مستقیم نموده است. اما باز هم کاملاً موجز و مختصر:

دید شخصی فاضلی پر مایه‌ای / آفتابی در میان سایه‌ای

صحنه، زمان و مکان روایت

صحنه، زمینه و موقعیتی مکانی و زمانی است که اشخاص داستان نقش خود را در آن بازی می‌کنند (مستور، ۱۳۷۹: ۴۶). طبق این تعریف محل جغرافیایی داستان با تمام ویژگی‌های آن و نیز زمان وقوع حوادث داستان در صحنه توصیف می‌شود.

در دو منظومه حاضر مانند اغلب قصه‌های کهن فارسی، توجه سراینده‌گان به ارزش کیفی زمان روی دادن حوادث و مکان - به عنوان ظرفی که رویدادهای داستان در آن رخ می‌دهد - بوده لذا زمان و مکان در هر دو روایت به صورت دقیق و جزیی روایت نشده است. چراکه هدف هر دو شاعر تعلیم مسائل اخلاقی است و درونمایه اثر برای آنها مهم‌تر است.

در مثنوی عطار توجه به دو زمان «سحرگاه» و «شب» یا «نیمه شب» به عنوان بهترین زمان‌ها برای خلوت با خداوند و سوز و گداز عاشقانه، نسبت به سایر زمان‌ها از بسامد بالاتری برخوردار است. کشفی که مرید پاکباز شیخ پس از چهل شب خلوت و راز و نیاز به آن نائل می‌شود صبحدم اتفاق می‌افتد:

بعد چل شب آن مرید پاکباز / بود اندر خلوت از خود رفته باز
صبحدم بادی برآمد مشکبار / شد جهانی کشف بر دل آشکار

خبر خوشی که پیامبر درباره رهایی شیخ از بند به او می‌دهد با روشنی صبح همزمان می‌شود که این نشان‌دهنده توجه شاعر به پرده دری صبح و بر ملا شدن رازها در هنگام روشنایی است و این توجه در داستانی کهن حائز اهمیت است.

عنصر مکان در این اثر بر اساس تقابل دو گانه‌ی کعبه‌ادیر مغان، دوزخ‌بهشت است. مکان‌هایی نظیر: حرم، کعبه، محراب، بهشت و حجاز، متعلق به مرحله پیش از آشنا شدن و دیدار شیخ‌صنعان با دختر ترسا است و به نوعی با گذر از این مرحله و مکان‌ها و رسیدن به مکان‌هایی نظیر: روم، کوی ترسایان، دیرمغان، شخصیت داستان به مرحله کامل‌تری از سلوک و شناخت می‌رسد.

در داستان مولوی نیز به نظر می‌رسد به جز توصیف زمان آمدن طیب روحانی در نزد شاه، سایر زمان‌های داستان به صورت کلی بیان شده‌اند. اما توصیف صحنه ورود این شخص به داستان در میان داستان‌های کهن فارسی بی‌نظیر است. مولوی بر خلاف قصه پردازان کهن که با فشرده‌گویی و حذف جزئیات ریز مکانی و زمانی ترسیم فضای داستان را به مخاطب واگذار می‌کردند، کاملاً آگاهانه با پرداختن به جزئیات، توصیفی عینی و زنده ارائه می‌دهد که در وقوع رویدادهای داستان و حتی تحرک بخشیدن به شخصیت‌ها نقشی اساسی دارد. او برخلاف عطار و البته به فراخور موضوع داستان خود از مکان‌هایی جزئی نظیر: سمرقند، کوی غاتغر و سرپل، که جهت واقع‌نمایی داستان ضرور می‌نماید، بهره برده است.

چنانکه مشاهده می‌شود می‌توان مولوی را در توصیف صحنه داستان نیز به نوعی پیش‌آهنگ شاعران پس از او دانست که با پرداختن به جزئیات و حوادث فرعی، بسیاری از ابهامات مخاطب را برطرف و به او کمک می‌کند تا با بازسازی ماقوع در ذهنش، داستان را واقعی‌تر بپندارد.

گفت‌وگو

گفت‌وگو یکی از عناصر مهم داستان نویسی است که ضمن گسترش پیرنگ، افراد و شخصیت‌های داستانی را به مخاطب معرفی می‌کند. این عنصر کاربردی در قصه‌های کلاسیک اغلب از خود هیچ استقلال ندارد و جزو پیکره روایت به شمار می‌رود. در میان آثار کلاسیک فارسی، داستان شیخ‌صنعان از این منظر نمونه‌ای متفاوت و به نوعی خلاف عادت محسوب می‌شود. در این منظومه گفت‌وگو با روایت آمیخته شده است. شخصیت‌ها هر یک در زمان مقتضی و مطابق با وضعیتی که شاعر انتظار دارد، وارد صحنه داستان می‌شوند و هر زمان و آنگونه که او می‌خواهد و فضای داستان می‌طلبد، صحنه را ترک می‌کنند. از سویی دیگر، حجم گفت‌وگوها در این داستان، پتانسیل روایت را ارتقا داده و احساسات، افکار و منش شخصیت‌ها را به وضوح به خواننده نشان می‌دهد. اما شخصیت‌ها در این داستان مانند قصه‌های کلاسیک همه به یک شکل سخن می‌گویند و سیاق کلامی مخصوص به خود ندارند و در حقیقت با زبان نویسنده با هم گفت‌وگو می‌کنند. برای مثال مریدان نیز مانند شیخ که مقام والایی از نظر مذهبی و جایگاه اجتماعی دارد، تکلم می‌کنند. نکته حائز اهمیت دیگر این است که در این منظومه نیز مانند سایر آثار کهن، گفت‌وگوی اشخاص از گفتار مردم عادی متمایز است و شخصیت‌ها الفاظی را به کار می‌برند که کمتر در زندگی روزمره مردم عادی از آنها استفاده می‌کنند تا جایی که گاهی به نظر می‌رسد بیشتر لحن آنها متکلفانه است تا عامیانه و صمیمی:

آن دگرگفتش که دیوت راه زد تیر خذلان بر دلت ناگاه زد

آن دگرگفتش که یاران قدیم از تو رنجورند مانده دل دو نیم

توجه به عنصر گفت‌وگو در پیشبرد طرح داستان، پس از عطار در مولوی به اوج می‌رسد. به طوری که باید در این مورد او را یک استثناء دانست. شالوده و ساختمان حکایت‌ها و داستان‌پردازی مولوی بر ارتباط کلامی است و گفت‌وگو یکی از مهم‌ترین ابزارهای است که در راستای این هدف از آن بهره برده است. به بیانی دیگر محور و مدار ارتباط که انتقال مفهومی از ذهنی به ذهن دیگر است، گفت‌وگوی شخصیت‌هاست که شالوده حکایات مثنوی را می‌سازد. اما در داستان شاه کنیزک، خواننده متوجه موقعیت دیگری می‌شود. «اینکه مولانا گاهی گفت‌وگو را رها می‌کند درعین حال که ارتباط همچنان پابرجاست و موضوع انتقال مطالب ذهنی از ذهن سیال و خودجوش او همچون رودی پرخروش مسیر حرکت شتابان خود را همچنان دنبال می‌کند. تنها در این میان نوع ابزار ارتباط متفاوت می‌شود» (دانشگر، ۱۳۸۶: ۱۱۶).

به طور کلی می‌توان گفت عنصر گفت‌وگو در این داستان به اندازه داستان شیخ‌صنعان مشهود نیست و شاعر در خلال داستان پردازی خود، از ارتباط غیر کلامی^۱ نیز بهره برده است.

کارکردهای تکرار شونده در دو داستان «شیخ‌صنعان» و «شاه کنیزک»

برای روایت داستان علاوه بر عناصر متغیری نظیر: زاویه دید، شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی، زمان، مکان و گفت‌وگو، گاهی از عناصری نسبتاً ثابت استفاده می‌شود که علی‌رغم تفاوت‌های سطحی و ظاهری در داستان‌های مختلف، تکرار می‌شوند. این عناصر بنیادی که پراپ آنها را کارکرد^۱ (یا «خویشکاری» و «نقش») می‌خواند در ژرف‌ساخت داستان‌های مورد بررسی در پژوهش حاضر نیز به چشم می‌خورند و از آنجا که «اگر ما نتوانیم قصه را به سازه‌های آن تجزیه کنیم قادر به یک بررسی تطبیقی درست نیز نخواهیم بود» (پراپ، ۱۳۸۶: ۴۴)، به برخی از آنها در این دو داستان اشاره می‌شود:

۱. کارکرد سفر:

یکی از شیوه‌هایی که به طور باورپذیری شخصیت‌ها را به سوی حوادث داستانی سوق می‌دهد در سفر بودن آنهاست (والاس، ۱۳۸۲: ۳۰). در حقیقت، سفر شیوه باورپذیری است که در روایت به کار می‌رود تا شخصیت‌ها را از موقعیت متعادل اولیه خارج و در موقعیتی نا متعادل با کنش‌های نا معمول و غیرروزمه روبه رو کند. طبق تقسیم‌بندی داستان‌های عرفانی که توسط دکتر پورنامداریان صورت گرفته است^۲ نیز می‌توان چنین دریافت که سفر قهرمان داستان، حادثه داستان را شکل می‌دهد.

در داستان شیخ صنعان شیخ پس از دیدن خواب خطاب به مریدان می‌گوید:

| | |
|---------------------------|----------------------------|
| آخر الامر آن یگانه اوستاد | با مریدان گفت کاریم اوفتاد |
| می‌باید رفت سوی روم زود | تا شود تعییر آن معلوم زود |

و در پی آن با چهارصد مرید معتبر خویش راهی سفر می‌شود و در این سفر است که حادثه اصلی داستان یعنی مواجهه شیخ با دختر ترسا رخ می‌دهد.

این کارکرد در داستان شاه و کنیزک نیز مشاهده می‌شود. با این تفاوت که خروج شخصیت این داستان از وضعیت متعادل با داستان پیشین کمی متفاوت است. شیخ‌صنعان در پی خوابی که می‌بیند گویی با انگیزه ای اجباری - همانطور که از کلام او نیز بر می‌آید: می‌باید رفت سوی روم زود - و در صدد رفع عقبه ای دشوار، عازم سفر می‌شود. اما شاه در قصه مولوی با انگیزه ای اختیاری و برای سرگرمی و شکار وضعیت متعادل خود را ترک می‌نماید.

نکته جالب در این کارکرد مشترک این است که شخصیت‌های اصلی هر دو داستان با خروج از وضعیت متعادل اولیه با شخصیتی روبه رو می‌شوند که با آنها در تقابل کامل قرار دارد. شیخ‌صنعان با دختری ترسا (تقابل مذهبی) و شاه با کنیزک (تقابل طبقاتی)، و به این ترتیب حادثه داستان شکل می‌گیرد. البته در داستان دوم با توجه به تأویل‌های عرفانی اثر، می‌توان تقابل میان روح و نفس را نیز در نظر گرفت.

۲. کارکرد ترک:

منظور از این کارکرد یا خویشکاری این است که شخصیت داستان از آنچه بدان تعلق و وابستگی دارد بگذرد تا مایه زمینه‌ساز داستان که آرزوی وصول قهرمان به چیزی ست (طبق تقسیم بندی پورنامداریان)، محقق گردد. هر یک از داستان‌ها به فراخور شخصیت‌های خود از این کارکرد برخوردارند. شیخ‌صنعان که زاهدی وارسته است با ترک تعلقاتی نظیر خوشنامی و حتی باورها و اعتقادات دینی خود که از سخت‌ترین و مهم‌ترین عقبه‌های سلوک است، از زهد و رزی عبادانه عبور می‌کند و وارد مرحله عرفان عاشقانه می‌شود. البته این کارکرد که غایت آمال عطار است در غزلیات او نیز به وفور مشاهده می‌شود. دکتر منوچهر مرتضوی نیز در تحلیل این داستان یکی از اهداف اساسی آن را رجحان دل به نفس و برتری تعشق واقعی بر تعقل ظاهری عنوان نموده‌اند (مرتضوی، ۱۳۴۴: ۲۹۴).

در داستان شاه و کنیزک نیز، شاه که قاعدتاً باید تمکن مالی فراوانی داشته باشد، برای تحقق آرزویش که وصال کنیزک است، از مال خود می‌گذرد:

مرغ جانش در قفس چون می‌تپید داد مال و آن کنیزک را خرید

هر دو خویشکاری سفر و ترک، در داستان مولوی یک بار دیگر تکرار می‌شوند و آن هنگامی ست که شاه در جریان بیماری کنیزک از مداوای اطبا نا امید گشته و به جانب مسجد پناه می‌برد. در اینجا شاید بتوان گفت با ترک باورهایی که او را پایبند مرحله فعلی خود کرده اند و روی آوردن به یک نیروی برتر - مشیت الهی - در مکانی مقدس، گام مهمی در جریان پیشبرد پیرنگ داستان و به نوعی تحقق آرزوی خود برمی‌دارد.

۳. کارکرد پذیرش (عمل):

منظور از این کارکرد آن است که شخصیت داستان پس از ترک وابستگی‌ها و نیز ورود به مرحله جدید، اقدام به انجام اعمالی کند که به ظاهر ضد ارزش اخلاقی و دینی هستند یا به قولی مرتکب رفتارهای نابهنجاری شود که از او انتظار نمی‌رود و در عرف پسندیده نیست. شیخ صنعان با پذیرش شروط دختر ترسا بارزترین مظهر و نماد این کارکرد در روایت داستان است که همواره می‌تواند به صورت الگویی در داستان پردازای مورد استفاده قرار بگیرد. کشتن زرگر (نماد دنیا) رفتار نابهنجار و غیر متعارفی ست که از شاه داستان مولوی سر می‌زند. او با پذیرش تمامی نقشه‌های حکیم الهی تا جایی پیش می‌رود که زرگر را با خوراندن شربت زهرآگین به قتل می‌رساند و این رفتار برای مخاطبی که از عشق کنیزک به زرگر و نیز شادی آن دو از وصال یکدیگر به خوبی آگاه است، نابهنجار به نظر می‌رسد. اگرچه در عرصه نمادین داستان از معنای تأویلی بسیار عمیقی برخوردار است. (چنانکه نیکلسون آن شربت را در واقع مرحله تدریجی ریاضت دادن به نفس اماره می‌داند (نیکلسون، ۱۳۷۴: ۴۸)).

۴. کارکرد پیامد (عکس‌العمل)

کارکردهای مشترک پیشین مخصوصاً کارکرد سوم در هر دو داستان، سرانجام موجبات کارکرد چهارم را فراهم می‌آورند. زاهدی که دست از دین شسته و شاهی که دستش به خون آلوده می‌گردد، بدون شک باید به عواقب سختی دچار شوند و به نوعی به عقوبت اعمال خود برسند. شیخ صنعان با ملامت شدن و رانده شدن از جانب مریدان، پیامد عمل خود را دریافت می‌کند. اما در داستان شاه و کنیزک قضیه کمی متفاوت می‌شود. هیچ عقوبتی در انتظار شاه نیست و راوی داستان با توجیهاتی منطقی و دلایلی قرآنی، عمل نابهنجار شخصیت داستان خود را در ساحت معنوی داستان تأویلی الهی می‌کند. «به عقیده مولانا زشتی و زیبایی عمل بسته به نیت و غرض است هر جا که نیت و غرض مقرون به مصلحت باشد عمل مستحسن است و هر جا که نیت و غرض دور از مصلحت و با مفسده همراه باشد آن عمل زشت است» (فروزانفر، ۱۳۷۷: ۴۸). بنابراین نه تنها شخصیت خود را تبرئه می‌کند که سخن را نیز به جایی می‌رساند که کشته شدن به دست چنین شاهی سعادت هم به شمار می‌رود.

آن کسی را که چنین شاهی کشد سوی بخت و بهترین جاهی کشد

۵. کارکرد نهایی:

کارکرد نهایی که طبق تقسیم‌بندی پورنامداریان نتیجه داستان نامیده می‌شود، آخرین مرحله روایت داستان‌های عرفانی ست. در این مرحله شخصیت داستان پس از گذراندن مراحل پیشین و کسب تجاربی جدید، به نتایج متفاوتی دست می‌یابد.

در داستان شیخ صنعان بازگشت شیخ به اسلام و بعد مسلمان شدن دختر ترسا و درک مرتبه فنا، خویشکاری نهایی قصه محسوب می‌شود. در داستان شاه و کنیزک نیز پی بردن کنیزک به عشق ظاهری خود که به قول شاعر، عاقبتی جز ننگ و بدنامی ندارد و در تأویل عرفانی اثر، ارتقای نفس حیوانی به مقام نفس مطمئنه و بازگشت او به سوی شاه روح، کارکرد نهایی قصه است.

حاصل پژوهش حاضر

- با بررسی عناصر متغیر در دو داستان عرفانی « شیخ صنعان » و « شاه‌وکنیزک » نتایج زیر حاصل می‌شود:
۱. روایت عطار مانند سایر قصه‌های کهن، به صورت خطی پیش می‌رود اما چرخش زاویه‌دید در داستان مولوی سبب ایجاد گسست ساختاری در روایت اثر شده و آن را به روایات امروزی نزدیک کرده است.
 ۲. اگرچه ابزار سراینده‌گان هر دو منظومه برای روایت، نقل کردن بوده، در منظومه عطار حضور راوی کمتر احساس می‌شود و بار گسترش پیرنگ داستان بیشتر با عنصر گفت‌وگوست. در حالی که حضور راوی در داستان مولوی تا پایان محسوس است و راوی درباره رویدادها به شرح و تفسیرهای بسیار جزئی می‌پردازد.
 ۳. عطار با استفاده از عنصر توصیف به طور مستقیم و به تفصیل شخصیت‌های داستانش را به خواننده معرفی می‌کند در حالی که مولوی بسیار موجز و فشرده سخن می‌گوید.
 ۴. نفوذ به اعماق روح و روان شخصیت‌های داستانی که در ادبیات کلاسیک کمتر دیده می‌شود، در مثنوی عطار کاملاً مشهود است و این امر در مثنوی مولوی به اوج می‌رسد.
 ۵. توجه مولوی به نام‌شناسی شخصیت‌های داستانی که امری بسیار جدید است، یکی دیگر از وجوه تازگی اثر او به شمار می‌رود.
 ۶. توصیف صحنه داستان در منظومه عطار هنوز مانند سایر آثار کهن، کلی است. اما مولوی با پرداختن به جزئیات ریز زمانی - مکانی هرگونه ابهامی را از مخاطب رفع می‌کند و سبب واقع‌نمایی بیشتر داستان خود می‌شود.
 ۷. حجم بالای گفت‌وگو در داستان عطار و آمیختگی آن با روایت، سبب پویایی و تحرک بیشتر داستان شده در حالی که مولوی از این عنصر کمتر بهره برده و با ابزارهای دیگری به روایت اثر خود پرداخته است.
- از آنچه تاکنون گفته شد چنین برمی‌آید که اگرچه استفاده از هر یک از این عناصر داستانی بر اساس محور جانشینی در هر یک از این دو اثر متغیر است، می‌تواند ما را به شناخت شیوه‌های داستان‌پردازی دو شاعر توانمند ادب کلاسیک فارسی یاری برساند. به خوبی پیداست که عطار به نقش هر یک از عناصر داستانی در پیشبرد پیرنگ داستان خود، کاملاً واقف بوده و در این امر بسیار بیشتر از شاعران داستان پرداز تا زمان خویش است. اما مشاهده تفاوت‌های آشکار میان این دو شاعر، از این حکایت دارد که با اینکه مولوی همواره اصالت را به معنا می‌دهد و قصه را پیمانه‌ای بیش نمی‌شمارد، با این حال باید او را قصه‌پرداز ماهر دانست که با به‌کارگیری مبتکرانه ابزارها و فنون خلق داستان، شاهکاری سروده که تفاوت‌های ساختاری عمیق آن با حکایات پیشینیان، همعصران و حتی داستان‌پردازان بعد از او، به وضوح دیده می‌شود و از این رهگذر می‌توان به دلایل دیگری بر اقبال و توجه بیشتر مخاطبین به آثار او - در مقایسه با عطار و دیگران - دست یافت.
- با تحلیل عناصر تکرار شونده در این دو مثنوی نیز می‌توان به این نتیجه رسید که ساختار آنها در محور همنشینی بر محوری واحد استوار است چنانکه در بحث از کارکردهای تکرار شونده، ذکر آنها رفت. اما در محور جانشینی عناصر متعدد در هر موقعیتی می‌تواند ظهور و بروز کند. برای مثال شاه به جای شیخ صنعان بنشیند و یا اینکه به جای یک سفر اجباری به روم، برای تفریح به شکارگاه رود و سایر تفاوت‌های اینچنینی که در پژوهش حاضر مورد بررسی قرار گرفت.

فهرست منابع:

- ۱- اخوت، احمد؛ دستور زبان داستان؛ چاپ اول؛ اصفهان؛ فردا؛ ۱۳۷۸
- ۲- اشرف زاده، رضا؛ تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری؛ چاپ اول؛ تهران؛ اساطیر؛ ۱۳۷۳
- ۳- پورنامداریان، تقی؛ دیدار با سیمرغ؛ چاپ اول؛ تهران؛ پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی؛ ۱۳۷۴
- ۴- تودوروف، تزوتان؛ بوطیقای ساختارگرا؛ ترجمه محمد نبوی؛ چاپ دوم؛ تهران؛ آگه؛ ۱۳۸۲

- ۵- دانشگر، محمد؛ *نقش ارتباطات غیرکلامی در داستان پردازی مولانا*؛ فصلنامه علمی- پژوهشی انجمن زبان و ادبیات فارسی؛ سال چهارم؛ شماره شانزدهم؛ تابستان ۱۳۸۶
- ۶- زرین کوب، عبدالحسین؛ *با کاروان حله*؛ تهران؛ جاویدان؛ ۱۳۶۲
- ۷- زرین کوب، عبدالحسین؛ *سرنی*؛ نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی؛ چاپ ششم؛ تهران؛ علمی؛ ۱۳۷۴
- ۸- مرتضوی، منوچهر؛ *مکتب حافظ یا مقدمه‌ای بر حافظ شناسی*؛ تهران؛ ابن سینا؛ ۱۳۴۴
- ۹- نیکلسون، رینولد؛ *شرح مثنوی معنوی مولوی*؛ ترجمه و تعلیق لاهوتی؛ چاپ اول؛ تهران؛ علمی؛ ۱۳۷۴
- ۱۰- طاهری، قدرت الله؛ *نقد و تحلیل ساختارگرایانه غزل - روایت‌های عطار*؛ فصلنامه فرهنگ؛ سال شانزدهم؛ پیاپی ۴۶-۴۷؛ تابستان - پاییز ۱۳۸۲
- ۱۱- عطار نیشابوری، فریدالدین؛ *منطق الطیر*؛ تصحیح دزفولیان؛ چاپ دوم؛ تهران؛ طلایه؛ ۱۳۸۱
- ۱۲- فروزانفر، بدیع‌الزمان محمد حسن؛ *شرح مثنوی شریف*؛ چاپ نهم؛ تهران؛ زوار؛ ۱۳۷۹
- ۱۳- مارتین، والاس؛ *نظریه‌های روایت*؛ ترجمه محمد شهباز؛ چاپ اول؛ تهران؛ هرمس؛ ۱۳۸۲
- ۱۴- مستور، مصطفی؛ *مبانی داستان کوتاه*؛ چاپ اول؛ تهران؛ مرکز؛ ۱۳۷۹
- ۱۵- مولانا جلال‌الدین بلخی، *مثنوی معنوی*؛ تصحیح نیکلسون؛ چاپ اول؛ تهران؛ توس؛ ۱۳۷۵



دانشگاه هرمزگان



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir