مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز
دوره بیست و ششم، شماره دوم، تابستان ۱۳۸۶ (پیاپی ۵۱)
(ویژه‌نامه زبان و ادبیات فارسی)

شیوه‌های روایت‌گری مولانا در داستان دقوقی

دکتر احمد امیری خراسانی* **نجمه حسینی سروری****
دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده

قصه‌ی دقوقی یکی از داستان‌های دفتر سوم مثنوی است. در این قصه، مولانا داستان عارف صاحب کرامتی را نقل می‌کند که خواستار دیدار مردان حق است و سرانجام به خواست خود دست می‌یابد، اما در ادامه، دعای دقوقی برای نجات سرنشینان یک کشتی طوفان زده باعث می‌شود تا مردان حق بار دیگر در حجاب غیاب پنهان شوند.

در این نوشته، داستان دقوقی صرف‌نظر از معنای رمزی و عرفانی آن، با استفاده از نظریات ساختارگرایانی که به ویژگی‌های ساختاری روایت‌ها توجه کرده‌اند مورد بررسی قرار گرفته است. این روش با مباحث زبان شناسی ساختگرا ارتباطی تنگاتنگ دارد و اساس کار در این شیوه فروکاستن و تجزیه‌ی متن به کوچکترین عناصر سازنده‌ی آن و دقت نظر در روابط و چگونگی سازمان بندی این سازه‌ها است.

بر این اساس، متن به دو پی رفت (دو حکایت فی نفسه مستقل) اصلی تقسیم شده است و هر پی رفت از لحاظ نوع و روابط گزاره‌ها (اجزای سازنده‌ی) آن و نیز، طرحی که به آن انسجام می‌بخشد بررسی شده و به عواملی که به انسجام و سازمان بندی گزاره‌های متن لطمه می‌زنند، اشاره شده است و در آخر، ویژگی‌های کلامی و زمانی روایت مورد توجه قرار گرفته‌اند.

واژه‌های کلیدی: ۱. مثنوی مولانا ۲. قصه‌ی دقوقی ۳. روایت ۴. ساختار ۵. نحو داستان ۶. وجه سخن ۷. راوی ۸. زمان.

---

* دانشیار بخش زبان و ادبیات فارسی
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

۱. مقدمه

روایت‌ها وجود دارند؛ هر جا انسان باشد، روایت هم هست و هیچ مردمی هرگز و در هیچ کجا بدون روایت وجود ندارند. (آسابرگر، ۳۲: ۱۳۸۰) جهانی بودن عرصه‌های روایت، از وجود عناصری حکایت می‌کند که در تمامی روایت‌ها، از هر فرهنگ و ملیتی، می‌توان آن‌ها را یافت.

نخستین بار صورتگرایان روسی به مفهوم روایت توجه کرده‌اند (احمدی، ۳۱۲: ۱۳۷۵) و در معنای خاص، متون روایی را دارای ویژگی‌های وجود قصه و حضور قصه گو و تغییر حالت در یک دوره‌ی زمانی دانسته‌اند. صورتگرایان و ساختار گرایانی که پژوهش‌های آن‌ها را دنبال کرده‌اند میان دستور زبان و دستور داستان نوعی همانندی یافته‌اند و با استفاده از سنت دستوری، به عنوان منبع امکانات ساختاری، کوشیده‌اند تا ضمن تجزیه‌ی روایت‌ها به عناصر سازنده‌ی آن‌ها، به روابط و نظام مندی این عناصر پی ببرند و دستوری جهانی برای روایت تدوین کنند.

امروزه ما می‌توانیم در این باور بلند پروازانه‌ی ساختارگرایان به وجود دستور جهانی روایت، با آن‌ها همراه باشیم و یا در این ایده به دیده‌ی تردید بنگریم اما در هر حال نمی توانیم دستاوردهای آن‌ها را در زمینه‌ی تجزیه و تحلیل روایت‌هایی از هر دست انکار کنیم. به این ترتیب به نظر می‌رسد که بررسی روایت‌های داستانی ادبیات کهن فارسی نیز با استفاده از روش‌های ساختارگرایانه، نه تنها امکان پذیر است بلکه بررسی‌هایی از این دست می‌تواند بسیاری ازجنبه‌های داستانی این آثار را به نحوی مطلوب توضیح دهد.

هدف این نوشته بررسی یکی از روایت‌های داستانی مثنوی مولانا، بر اساس یافته‌های ساختارگرایان است. قصه‌ی دقوقی از جمله روایت‌های نسبتاً کوتاه مثنوی است. این روایت بیت‌های ۱۹۲۶ تا ۲۳۰۷ دفتر سوم مثنوی را به خود اختصاص داده است. در این قصه، مولانا داستان عارف صاحب کرامتی به نام دقوقی را روایت می‌کند که خواستار دیدار مردان حق است و سرانجام در یکی از سفرهایش با آن‌ها دیدار و گفت و گو می‌کند و پیشاپیش آن‌ها به نماز می‌ایستد و سپس کشتی طوفان زده‌ای را می‌بیند که در حال غرق شدن است. دقوقی برای نجات سرنشینان کشتی دعا می‌کند و خداوند دعای او را اجابت می‌نماید اما در پایان کار، مردان حق به نشانه‌ی اعتراض، او را ترک می‌کنند چون از نظر آن‌ها دعای دقوقی در واقع، نشانه‌ی اعتراض او به حکم الهی است.

شرح سفر دقوقی که به عنوان یک پی رفت در دل روایت اصلی جای گرفته است زیباترین قسمت داستان است که از زاویه‌ی دید قهرمان (دقوقی) روایت می‌شود: دقوقی که پیوسته در سفر است در ساحلی هفت شمع می‌بیند که ابتدا به یک شمع و سپس به هفت شمع تبدیل می‌شوند و در مرتبه‌ی بعد، به شکل هفت درخت به نماز می‌ایستند و در آخر، هفت درخت به هیأت هفت مرد در می‌آیند، با دقوقی به گفت‌وگو می‌نشینند و سپس در نماز به او اقتدا می‌کنند.

شارحان مثنوی درباره‌ی ساحت‌های معنایی و نمادین این قصه شرح‌های مفید و مبسوطی نوشته‌اند. در این نوشته سعی بر آن است که این روایت از جنبه‌های ساختاری نحوی و کلامی و بدون

توجه به معناهای نمادین و عرفانی متن، بررسی شود. به عبارت دیگر، با قصه‌ی دقوقی به عنوان روایت یک قصه و نه یک قصه‌ی عرفانی روبرو خواهیم شد و سعی می‌شود تا شیوه‌های روایت و روایتگری مولانا در این اثر، بر اساس روش روایت شناسان ساختگرا مورد بررسی قرار گیرد.

۲. روایت چیست؟

روایت‌ها وجود دارند. هر جا انسان باشد روایت هم هست. (اسکولز، ۱۳۳: ۱۳۷۹) به این جهت مفهوم روایت امری بدیهی قلمداد می‌شود. «رولان بارت» نیز روایت را در تمام جلوه‌ها ی فرهنگ بشری می‌بیند و در کتاب چالش نشانه شناختی می‌نویسد: «روایات جهان بی شمارند. روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود. هیچ مردمی، در هیچ جا، بدون روایت وجود ندارند و هرگز وجود نداشته‌اند. روایت می‌تواند به کلام گفتاری، نوشتاری، به تصویر ثابت یا متحرک، به ایما و اشاره و به آمیزه‌ی سامان یافته‌ای از تمام این‌ها تکیه کند. روایت در اسطوره، افسانه، حکایت اخلاقی، قصه، تراژدی، کمدی، حماسه، تاریخ و ... و خبر و مکالمه حضور دارد.» (آسابرگر،۳۲: ۱۳۸۰)

صرف نظر از معنای عام روایت و این که در بین صاحب نظران بر سر این که چه چیزی روایت است و چه چیزی روایت نیست، توافقی گسترده وجود دارد، (اسکولز،۱۳۳: ۱۳۷۹) از نظر ساختارگرایان، تعریفی مشخص از روایت می‌تواند به شناخت بنیادین ساحت‌های روایت و در نتیجه، ساختارهای بنیادین ذهن آدمی یاری رساند و به علاوه، این تعریف مشخص ما را در شناخت عناصر جهانی روایت یاری خواهد کرد، عناصری که مقایسه میان صورت‌های ادبی به وسیله‌ی آن‌ها ممکن می‌شود و اساس درک ادبی هستند. به این جهت، ساختارگرایان روایت را به شکل‌های گوناگون تعریف کرده‌اند که در این جا به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم.

"بال" پس از تعریف متن به عنوان یک کل محدود ساختار یافته و متشکل از نشانه‌های زبانی، متن روایی را متنی می‌داند که عاملی روایتی (داستانی) را نقل می‌کند. (آسابرگر، ۴۷: ۱۳۸۰) "تودوروف" و گرماس" نیز روایت را بیشتر محدود به قصه می‌دانند و از نظر تودوروف قصه" متنی است ارجاعی که دارای بازنموده‌ی زمانی است؛ به عبارتی ساده تر، متون روایی هم به چیزی ارجاع می‌دهند و هم این ارجاع در زمان صورت می‌گیرد. "(اخوت، ۹: ۱۳۷۱)

"آسابرگر" نیز به چار چوب یا طی دوره‌ی زمانی در بیان روایت‌ها تأکید می‌کند (آسابرگر، ۱۸: ۱۳۸۰) و روایت را در ساده ترین مفهوم آن، داستان‌هایی می‌داند که در زمان رخ می‌دهند (همان،۲۰) و از تسلسل برخوردارند. (همان، ۳۳) به این ترتیب، از نظر او "متنی که همه چیز را به یکباره القا کند، روایت نیست."(همان) همچنین او توالی و تسلسل حوادث را توالی زمانی یا مکانی‌ای می‌داند که به وسیله‌ی کنش شخصیت‌ها و از طریق صدای یک راوی و یا تلفیقی از این دو نقل می‌شود. (همان،۸۰)

"اسکولز" و "کلاگ" نیز به نقش و حضور راوی در بیان روایت توجه کرده‌اند و در تعریف متون روایی می‌نویسند: «کلیه‌ی متون ادبی را که دارای دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه گوست،

می‌توان متون روایی دانست.» (اخوت، ۱۸: ۱۳۷۱)

دقت در تعاریف بالا، نشان می‌دهد که از دیدگاه غالب نظریه پردازان، داستان و روایت دو مقوله‌ی متفاوت هستند. از دیدگاه "ژنت" و دیگر ساختارگرایان "داستان نظم نهایی رخدادها در جهان بیرون متن است و روایت کنش ارائه‌ی گزارش است، گونه‌ای گزینش عناصر و ایجاد نظم و همنشینی در طرح منطق روایت، شیوه‌ی گزینش و ارائه‌ی داستان است." (احمدی، ۳۱۵: ۱۳۷۰) و در واقع، روایت هر رخداد جایگاه راستین رخداد آن و چیزی است که آن را از هر رخداد دیگری جدا می‌کند (همان، ۴۵۶) به همین دلیل یک داستان می‌تواند به روایت‌های گوناگون بیان شود.

با توجه به موارد یاد شده، در بررسی روایت مورد نظر (قصه‌ی دقوقی)، ضمن توجه به تفاوت داستان و روایت، ساختار کلی متن، شیوه‌ی تسلسل رخدادها (مسئله‌ی زمان و طرح روایت)، ویژگی‌های راوی و دیدگاه او را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

۳. ساختار نحوی متن

توجه به ساختار روایت‌ها، به صورت مشخص و منسجم، نخستین بار در آثار صورتگرایان روسی دیده می‌شود. به عنوان مثال، "پراپ" روایت را متنی می‌داند که تغییر وضعیت از حالتی متعادل به حالتی غیر متعادل و بازگشت دوباره به حالت متعادل را بیان می‌کند. تودوروف، ساختارگرای فرانسوی، نیز به این ویژگی توجه کرده است و «کمترین دسیسه‌ی کامل را حالت گذر از یک وضعیت متعادل به حالت دیگر - که با حالت نخستین متفاوت است - می‌داند». (تودوروف، ۹۱: ۱۳۷۹ و احمدی، ۳۱۲: ۱۳۷۵) اما تودوروف به درستی به این نکته اشاره می‌کند که «در هر قصه‌ای الزاماً با برقراری تعادل دوباره روبرو نیستیم و بنا بر این بعد از مرحله‌ی آغازین مرحله‌ی دیگر را می‌گذارد». (اخوت، ۲۳: ۱۳۷۱)

"شکلوفسکی"، یکی از صورتگرایان روسی، گونه‌ای همانندی میان دستور زبان و دستور داستان یافته بود. (احمدی، ۲۷۶: ۱۳۷۰) و بارت تقریباً مانند پراپ، روایت را توصیف از یک حالت به حالت دیگر می‌داند (اخوت، ۲۱: ۱۳۷۱) ونیز مانند شکلوفسکی، به همانندی میان دستور زبان و دستور روایت معتقد است و می‌نویسد: «باید گفت که داستان جمله‌ای است طولانی و هر جمله داستانی است کوتاه». (احمدی، ۲۳۱: ۱۳۷۰)

تودوروف نیز به همانندی دستور زبان و دستور روایت معتقد است. از نظر او، گرماس و دیگران، روایت صرفاً مجموعه‌ای است از امکانات زبانی که به طریقی خاص و بر اساس مجموعه‌ای از قواعد ساختار بندی زبر دستوری، یک جا گرد آمده‌اند (اسکولز،۱۵۹: ۱۳۷۹) و چون در مجموع، روایت گزینشی است بسیار محدود از کل مجموعه‌ی امکانات دستوری، می‌توان آن را با عباراتی ساده تر از آن‌ها که برای توصیف کل یک زبان لازم است توصیف کرد. (همان، ۱۶۰)

تودوروف در شناخت ساز و کار روایت، از واژه‌ی "دستور داستان" بهره می‌برد. کاربرد این واژه

آشکارا زاده‌ی تشابه با دستور زبان در مباحث زبان شناسی است. (احمدی،۲۷۹: ۱۳۷۰) وی با استفاده از سنت دستوری، به عنوان منبع امکانات ساختاری، ابتدا سه جنبه‌ی کلی متن روایت (جنبه‌های کلامی، نحوی و معنایی) را مشخص می‌کند و سپس با توجه به مباحث زبان شناسی ساختاری، واحدهای ساختاری روایت را به ترتیب زیر مشخص می‌کند: (تودوروف، ۸۵ - ۹۵: ۱۳۷۹)

۱. گزاره: کوچکترین واحدهای روایی است (تودوروف، ۸۸: ۱۳۷۹) و از لحاظ ساختاری، هم ارز یک جمله‌ی مستقل. (احمدی، ۲۸۳: ۱۳۷۰)

۲. پی رفت: واحد بزرگتر از گزاره و خود شامل چند گزاره است. (تودوروف، ۹۱: ۱۳۷۹) و فی نفسه یک حکایت کوچک است (احمدی، ۸۳: ۱۳۷۰) و از لحاظ ساختاری معادل با یک جمله‌ی مرکب. از دیدگاه تودوروف، حد و مرز پی رفت را تکرار ناکامل (تغییر شکل) گزاره‌های آغازین تعیین می‌کند و یک پی رفت کامل، همیشه و فقط، متشکل از پنج گزاره خواهد بود: ۱. حالت تعادل ۲. نیرویی که تعادل را بر هم می‌زند ۳. عدم تعادل ۴. نیرویی در جهت مخالف ۵. تعادلی متفاوت با حالت اولیه. با وجود این، ممکن است پی رفت در میانه‌ی راه(در گذر از تعادل به عدم تعادل یا برعکس) متوقف شود. (تودوروف، ۹۱: ۱۳۷۹)

در بررسی ساختار متن مورد نظر ما (قصه‌ی دقوقی) آن‌چه در ابتدا باید به آن توجه کرد، متن در کلیت خود است که مشخصاً از دو پی رفت کامل و مستقل از یکدیگر تشکیل شده است. پی رفت اول حکایت آرزوی دقوقی برای دیدار مردان حق و سرانجام، یافتن آن‌ها است و پی رفت دوم، در جهت عکس پی رفت اول، حکایت حضور و سپس غیاب مردان حق است.

در پی رفت اول با دقوقی آشنا می‌شویم؛ مردی صاحب کرامت که پیوسته در آرزوی دیدار مردان خداست و به این دلیل از ماندن در یک جا پرهیز می‌کند و همواره راه سفر می‌سپرد و سرانجام، در یکی از سفرهایش با مردان حق دیدار می‌کند و با آن‌ها به گفت و گو می‌نشیند و در نهایت، خود را در زمره‌ی ایشان و بلکه پیشوا و برترین آن‌ها می‌یابد. این پی رفت در حقیقت سیری را به تصویر می‌کشد که از عدم شناخت آغاز می‌شود و به شناخت می‌رسد. دقوقی که در آرزوی دیدار بندگان خاص خداست، سرانجام و به واسطه‌ی سفری روحانی و رؤیاگونه، به حقیقت می‌رسد؛ او خود یکی از ابدال است.

وضعیت اولیه (طلب مردان حق = غیاب آن‌ها)، تلاش دقوقی برای تغییر وضعیت، راهی که برای تغییر وضعیت انتخاب می‌کند (سفر) و دیدار و گفت و گو با مردان خدا و سرانجام به نماز ایستادن پیشاپیش آن‌ها گزاره‌های این پی رفت هستند که می‌توان ترتیب و توالی آن‌ها را به شکل زیر نمایش داد:

پی رفت: وضعیت اولیه: آرزوی دقوقی و عدم شناخت او ← نیرویی در جهت بر هم زدن تعادل: تلاش دقوقی در جهت رسیدن به آرزویش ← عدم تعادل: سفر نیرویی درجهت مخالف: دیدار با مردان حق ← وضعیت دیگر: برآورده شدن خواست دقوقی و رسیدن به شناخت.

در این پی رفت، یک پی رفت کامل جایگزین گزاره‌ی سوم (سفر) شده است؛ یعنی یک حکایت مستقل که هم ارز یک جمله‌ی مرکب است؛ شرح سفر دقوقی و داستان یافتن انوار یار در سیمای بشر: دقوقی خواستار دیدار انوار یار در سیمای بشر است[۱].سرانجام در ساحلی هفت شمع می‌بیند که تبدیل به یک شمع و سپس هفت شمع می‌شوند. پس از آن، هفت شمع تبدیل به هفت مرد می‌شوند و مردان در هیأت هفت درخت به نماز می‌ایستند. دقوقی، حیرت‌زده به سوی درختان می‌رود. درختان تبدیل به هفت مرد می‌شوند و با دقوقی به گفت و گو می‌نشینند.

شرح این سفر روحانی - که با تغییر راوی از سوم شخص به اول شخص همراه است - با تکرار گزاره‌ی نخست به پایان می‌رسد. شخصیت که سفری را آغاز کرده است، سرانجام به هدف خود دست می‌یابد و سفر وی با موفقیت به پایان می‌رسد. گزاره‌های این پی رفت را می‌توان به ترتیب زیر نشان داد:

پی رفت درونه: وضعیت اولیه: تصمیم سفر ← نیرویی در جهت بر هم زدن تعادل: آغاز سفر و دیدن هفت شمع و ... ← عدم تعادل: حیرت دقوقی ← نیرویی در جهت عکس: دیدار و گفت و گو با مردان حق ← وضعیتی متفاوت با حالت اولیه: پایان سفر و دست یافتن به هدف (درک وحدت در عین کثرت)[۲]

پی رفت اول به وسیله‌ی قید "ناگهان" به پی رفت دوم وصل می‌شود و به این ترتیب، روایتی که تمام شده و کامل به نظر می‌رسد، ادامه پیدا می‌کند. وجود همین قید، به تنهایی، برای خواننده‌ی تیزبین کافی است تا به ادامه‌ی غیر منطقی روایت پی ببرد. به عبارت دیگر، هیچ دلیل موجهی برای ادامه‌ی روایت، پس از پی رفت اول، وجود ندارد و گسست بین دو پاره‌ی روایت، در همان نظر اول هم، توجه خواننده را به خود جلب می‌کند اما از آنجا که هدف مولانا نه داستان پردازی، که انتقال آموزه‌های عرفانی است، این نقص ساختاری از دید او چندان مهم تلقی نمی شود و به راحتی و با آوردن قید "ناگهان"، گزاره‌ی پایانی پی رفت اول را به عنوان وضعیت اولیه، به پی رفت دوم پیوند می‌دهد و دو روایت کاملاً مستقل را به عنوان دو پاره‌ی یک روایت در کنار هم می‌نهد تا مجال گسترده تری برای بیان مفاهیم مورد نظر خود داشته باشد.به این ترتیب، پی رفت دوم در جهت عکس پی رفت اول، حکایت حضور و بعد غیاب مردان حق را روایت می‌کند:

دقوقی پیشاپیش جمعی از بندگان خاص خدا به نماز ایستاده است. ناگهان کشتی‌ای را در حال غرق شدن می‌بیند. در میان نماز از خدا می‌خواهد که سرنشینان کشتی را نجات دهد. خداوند دعای او را اجابت می‌کند و کشتی نجات پیدا می‌کند اما مردان حق در اعتراض به عمل دقوقی او را ترک می‌کنند. به این ترتیب، شاهد یک پی رفت کامل هستیم که گزاره‌های آن عبارتند از:

پی رفت دوم: وضعیت اولیه: حضور مردان حق در کنار دقوقی[۳] ← نیرویی که وضعیت اولیه را تغییر می‌دهد: دیدن کشتی ← عدم تعادل: تلاش دقوقی برای نجات کشتی وراهی که برای آن انتخاب می‌کند ← نیرویی در جهت عکس: اجابت دعای دقوقی ← وضعیت دیگر: غیاب مردان حق[۴]

۴. بررسی اجزای سخن

گزاره‌های روایی را می‌توان از نظر سازه‌های تشکیل دهنده‌ی آن‌ها نیز بررسی کرد. "واحدهای گزاره همان اجزای کلام هستند" (سجودی، ۷۰: ۱۳۸۴) و شامل سازه‌های مشارک و محمول می‌شوند. مشارکین کنش واحدهایی با دو رویه اند. از سویی این واحدها امکان شناخت عناصر مرزمند را که به دقت در فضا و زمان قرار گرفته‌اند فراهم می‌آورند و از سوی دیگر، هریک مناسبات ویژه‌ای با فعل دارند (تودوروف، ۸۸: ۱۳۷۹) و از این دیدگاه مشارکین با نقش‌های ویژه‌ی زبان تفاوتی ندارند. (همان، ۸۸)

این شیوه‌ی تجزیه و تحلیل روایت‌ها " شباهت‌های حیرت انگیزی با پاره‌های گفتمان، یعنی: اسم خاص، صفت وفعل دارد." (ایوتادیه، ۲۸۰: ۱۳۷۸) در این تحلیل دستوری، شخصیت‌ها به مثابه‌ی اسم، خصوصیات آن‌ها به عنوان صفت و اعمال آن‌ها به منزله‌ی فعل قلمداد می‌شود.(ایگلتون، ۱۴۵: ۱۳۶۸) با این تفاوت که "در قصه، تضاد میان توصیف و تسمیه روشن‌تر از زبان نمودار می‌شود و پیوسته مشارکین هر گزاره یک اسم خاص مطلوب هستند و شخصیت یا اسم خاص، صرفاً ویترینی خالی است که باید با صفت (ویژگی) و یا فعل(کنش) پر شود. بنا براین، اسم غالباً از صفتی حکایت می‌کند (مثلاً واژه‌ی شاه دارای یک صفت بسیط مثل اصالت است). (اخوت، ۲۵۷-۲۵۹: ۱۳۷۱) و یک گزاره از تلفیق یک شخصیت و یک کنش (که ممکن است شامل عنصر دیگری به نام مفعول باشد) و یا یک ویژگی تشکیل می‌شود. (اسکولز، ۱۶۱: ۱۳۷۹)

با توجه به موارد یادشده، گزاره‌های متن مورد نظر ما نیز، قابل تجزیه به سازه‌های سازنده‌ی هر گزاره هستند: مشارکین متن، دقوقی و مردان حق، از حالت خاصی سخن می‌گویند که بیانگر وضعیت آغازین است و مانند صفت عمل می‌کند: دقوقی طالب (حاضر) و مردان حق مطلوب (غایب) هستند. بنا براین، طالب خواستار رسیدن به مطلوب است و برای رسیدن به مطلوب خود راهی را جست و جو می‌کند. این وضعیت موجب می‌شود تا از فعل "سفر کردن" سخن به میان آید و چنین راهکاری از لحاظ منطق روایت، ممکن است با یکی از این شیوه‌ها به پایان برسد: ۱. رسیدن به هدف ۲. نرسیدن به هدف ۳. رها کردن سفر و جست وجو را در میانه‌ی راه.

در حالت سوم، پی رفت در میانه‌ی راه متوقف می‌شود و گزینه‌های یک و دو پی رفت کاملی را رقم می‌زنند. انتخاب گزینه‌های دو و سه شرایط مساعدتری را برای ادامه‌ی روایت، به وسیله‌ی پی رفت دوم فراهم می‌آورند اما مولانا سهل‌الوصول‌ترین شیوه را انتخاب کرده است یعنی انتخاب گزینه‌ی یک که با مقدمه چینی مولانا در ابتدای روایت و انتظار خواننده بیشترین همخوانی را دارد. هرچند که انتخاب این شیوه کمترین حالت تعلیق[۵] را در خواننده ایجاد می‌کند، شیوه‌ای که مولانا برای شرکت مشارکین در جریان عمل داستانی انتخاب کرده است این ضعف را جبران می‌کند و مهم ترین عاملی است که به رغبت خواننده برای دنبال کردن داستان می‌افزاید.

در این شیوه، در گزاره‌های آغازین، دقوقی فاعل گزاره و دیگر مشارکین مسندالیه و پذیرای حالتی (صفتی) هستند و این حالت از ویژگی خاصی حکایت می‌کند؛ دقوقی شاهد و دیگر مشارکین مورد

مشاهده هستند. منطق چنین ویژگی یا صفتی مبتنی است برتغییر حالت و یا کنش مورد مشاهده و نظاره گر بودن شاهد. بنا براین، فعل "دیدن" مناسب شاهد و فعل "تغییر کردن" - که مانند فعلی اسنادی عمل می‌کند - مناسب مورد مشاهده است اما در ادامه‌ی داستان، مشارکین در جریان مکالمه‌ای دوسویه، فعلی را به نمایش می‌گذارند که از مشارکت در عمل حکایت می‌کند یعنی فعل "گفت و گو کردن". به این ترتیب، شاهد و مورد مشاهده هر دو در مقام فاعل، به گفت و گو می‌نشینند و به نماز می‌ایستند.

در پی رفت دوم نیز دقیقاً همین نظم تکرار می‌شود. دقوقی در مقام شاهد، نظاره گر مورد مشاهده (کشتی در حال غرق شدن) است و سرانجام، فعل "دعا کردن" شاهد را از مقام صرف نظاره گری به عرصه‌ی کنش و مداخله در جریان مورد مشاهده می‌کشاند. این فعل (دعا کردن) حضور پنهان مشارک دیگری را طلب می‌کند یعنی خداوند که فعل او (اجابت دعا) منجر به تغییر وضعیت و نجات کشتی می‌شود و مشارکین دیگر (مردان حق) که تا این لحظه تنها شاهدان خاموش ماجرا بوده‌اند و پس از مشارکت در فعل "گفت و گو کردن"، با انجام فعل دیگری (رفتن) پی رفت را به پایان می‌برند. به این ترتیب، مولانا با وارد کردن شاهد در عرصه‌ی بازیگری، به روایت شکلی به غایت نمایشی می‌دهد و در وهله‌ی بعد، این ویژگی را با استفاده از دیگر عناصری که ماهیتی نمایشی دارند، مانند گفت و گو، تغییر زاویه‌ی دید و... تقویت می‌کند.

۵. طرح (plot)

طرح، یکی از عناصر روایت است و عبارت است از نقشه، نظم یا الگو و شمایی از حوادث.(اخوت، ۳۶: ۱۳۷۱) خصلت عمده‌ی طرح در فراگیری آن است و هیچ داستان یا روایتی بدون طرح موجودیت نمی یابد.(محمدی، ۱۰۴: ۱۳۷۸) اولین بار صورتگرایان روسی دو مفهوم طرح و داستان را از هم جدا کردند. آن‌ها ترتیب واقعی مجموعه رویدادهای متن را داستان و ترتیب رویدادها را در اثر - آن گونه که راوی تعریف می‌کند - طرح نامیدند.(ایوتادیه، ۲۵: ۱۳۷۸) "ژرار ژنت" نیز تحت تأ ثیر صورتگرایان روسی، سه عامل طرح (نقل رویدادها در متن)، داستان (تسلسلی که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتد) و روایت (عمل روایت کردن) را از هم جدا می‌کند.

از دیدگاه زبان شناختی، روایت مجموعه‌ای از قضایاست که با هم پیوندی درونی و بیرونی دارند و هر قضیه می‌تواند یک یا چند جمله باشد (معادل جمله‌ی ساده یا مرکب دستوری). از این دیدگاه، هر قضیه مثل هر جمله‌ی دستوری، دارای دو سطح روساخت و ژرف ساخت است و ژرف ساخت بخش ناپیدای داستان (طرح، شخصیت، مضمون) را شامل می‌شود و از این میان، طرح بخش پویای روایت است یعنی: «مجموعه‌ای از افعال و مسندالیه‌ها که شرایطی را توصیف می‌کند، تغییر حالتی را شرح می‌دهد و یا نمایانگر عملی است». (اخوت، ۴۳: ۱۳۷۱)

سازه‌های طرح بر اساس سازمان بندی و نظم مشخصی در ارتباط باهم قرار می‌گیرند. این

سازمان‌بندی یا مبتنی است بر اصل علیت و ترتیب زمانی و یا بدون علیت و بدون توجه به زمان صورت می‌گیرد. نوع اول آثار موضوع دار، مثل داستان و رمان و حماسه را دربرمی گیرد و نوع دوم، خاص آثار بدون موضوع، مانند شعر است. (ایوتادیه، ۲۵: ۱۳۷۸) تودوروف مورد اول را "نظم منطقی" و مورد دوم را " نظم فضایی" می‌نامد. (تودوروف، ۷۶: ۱۳۷۹)

نظم منطقی و زمانی که آسابرگر آن را "فابیوه" می‌نامد، در آثار روایی و به ویژه روایت‌های گذشته، دیده می‌شود و «در غالب این آثار - هر چند که علیت رابطه‌ی تنگاتنگی با زمانمندی دارد - غالباً اصل علیت مانع درک نظم و ترتیب زمانی می‌شود... به این نکته نیز باید توجه کرد که اصل علیت نباید صرفاً به رابطه‌ی میان کنش‌ها تقلیل داده شود بلکه همان طور که ممکن است یک کنش (فعل) باعث بروز حالتی شود، یک حالت (مسندالیه) هم می‌تواند موجب انجام یک کنش شود».(همان، ۸۰) بنابراین، در بررسی ساختار طرح، علاوه بر شناخت عناصر سازای طرح، درک نظم و ساماندهی این سازه‌ها ضروری است.

در متن مورد نظر ما، وضعیت اولیه یک حالت است. شخصیت (دقوقی) برای تغییر این وضعیت تلاش می‌کند، به خواست خود دست می‌یابد و حقیقتی را درک می‌کند و به شناختی می‌رسد که به منزله‌ی حالتی جدید، جایگزین وضعیت اولیه می‌شود. این نظم منطقی و زمانی را می‌توان به شکل زیر نشان داد:

وضعیت اولیه = عدم شناخت: حالت(علت) ← تلاش برای تغییر وضعیت: فعل(علت) ← راهی که برای تغییر دادن وضعیت انتخاب می‌شود= سفر: فعل(علت) ← دیدار و گفت و گو با مردان حق: فعل(علت) ← وضعیت دیگر= شناخت: حالت

در زنجیره‌ی نظام‌مند بالا، هر حلقه‌ی زنجیر علت وقوع رخداد بعدی است و اصل آشکاری علت همراه با نظم و ترتیب زمانی، طرح پی رفت را پیش می‌برد. آخرین حلقه‌ی این زنجیره در ادامه به صورت حالتی ثابت، اولین گزاره و زنجیره‌ی آغازین پی رفت دوم است:

وضعیت اولیه = حضور مردان حق:(حالت) ← نیرویی که وضعیت اولیه را تغییر می‌دهد = دیدن کشتی: فعل(علت) ← راهی که برای تغییر دادن وضعیت انتخاب می‌شود = دعا کردن دقوقی به درگاه حق: فعل(علت) ← اجابت دعا: فعل(علت) ← وضعیت دیگر= غیاب مردان حق: حالت

زنجیره‌ی بالا به روشنی نشان می‌دهد که در ساختار طرح پی رفت دوم، میان حالت آغازین و گزاره‌ی دوم رابطه‌ی علیت وجود ندارد و تنها ترتیب و تقدم زمانی، حلقه‌ی اول را به دیگر زنجیره‌های طرح پیوند می‌دهد. همین ویژگی باعث می‌شود مولانا به ناچار از قید "ناگهان" استفاده کند تا به این وسیله، نبود اصل علیت را با آشکار کردن ترتیب و تقدم زمانی جبران کند.

ترتیب و تقدم زمانی، بدون توجه به اصل علیت، به گزاره‌های پی رفت شرح سفر نیز سامان می‌دهد. گزاره‌های این پی رفت را می‌توان به صورت زنجیره‌ی زیر نمایش داد:

وضعیت اولیه = حالت ← دیدن هفت شمع و تغییر حالت آن‌ها = فعل ← حیرت دقوقی = حالت ← گفت و گو با مردان حق و حضور در میان آن‌ها = فعل ← دست یافتن به هدفی که سفر بـه خـاطر آن انجام شده است = حالت

در زنجیره‌ی بالا، تنها ترتیب وتقدم زمانی رویدادها، عامل نظم و ترتیب گزاره‌های پی رفت است اما این ویژگی به ساختار طرح لطمه‌ای نمی زند چون «غالباً گزارش سفر دارای نظمی مبتنی بر زمان تقـویمی است و در این گونه روایت‌ها، زمان تقویمی اصل علیت را تحت الشعاع قرار می‌دهد». (تودوروف، ۷۷: ۱۳۷۹)

۶. راوی و دیدگاه او

روایت تنها محدود به قصه وداستان نیـست و نمونـه‌هـای آن را در فرهنـگ شـفاهی، نوشـتاری و دیداری می‌توان یافت. علی رغم این تنوع، هر متن روایی نیاز به واسطه‌ای دارد؛ فرد یا منبعی کـه آن را نقل کند. این صدا، فرد یا منبع راوی است. (اخوت، ۸۸: ۱۳۷۱) و از آن جا که در این نوشته مقصود ما از روایت، نقل قصه است می‌توانیم بگوییم: راوی کسی است که برایمان قصه می‌گوید. بدون راوی هـیچ روایتی وجود ندارد اما راوی کیست و نقش او در روایت چیست؟

عده‌ای معتقدند که راوی وجودی حقیقـی دارد، دارای هویـت اسـت و در داسـتان حـضور دارد و عده‌ای دیگر راوی را فاقد تعین می‌دانند. از دید این گروه، آن‌چه سخن می‌گوید متن است، راوی نقـش چندانی ندارد و میان راوی و روایت ارتباط فاعل و مفعولی برقرار نیست. به هر حال آن‌چـه بـدیهی بـه نظر می‌رسد این است که چون " روایت، ساختاری بسته دارد و حضور عوامـل بیرونـی را در خـود نمـی پذیرد، نویسنده تنهـا در لبـاس راوی - کـه عنـصری درون متنـی اسـت - مـی‌توانـد در مـتن حـضور یابد."(محمدی، ۱۶: ۱۳۷۸)

صرف نظر از اختلاف نظرها، هنگام پژوهش درباره‌ی راوی باید به سه عامل زیر توجه کرد:

۱. شخص:اول شخص یا سوم شخص

۲. حالت (شیوه‌ی روایت): یعنی چگونگی عرضه‌ی شخصیت‌ها به‌وسیله‌ی راوی و ایـن کـه راوی در بیرون داستان است و یا یکی از شخصیت‌هاست.

۳. بُعد (دیدگاه): یعنی جایگاه راوی، حضور و عدم حضور او، نگاه درونی یا بیرونی و فاصـله‌ی او از وقایع. (اخوت، ۹۵-۹۲: ۱۳۷۱)

در یک تقسیم‌بندی کلی، دیدگاه راوی می‌تواند درونی یـا بیرونـی باشـد. «دیـدگاه درونـی وقتـی انتخاب می‌شود که راوی می‌خواهد احساسات درونی خود یا دیگران را بیان کند و یا نظرش را درباره‌ی آن‌ها بازگو کند. روایت به شیوه‌ی اول شخص معمولاً درونی است چون راوی یا شخـصیت اول داسـتان است و یا کاملاً با او همدلی دارد و دیدگاه بیرونی زمانی انتخاب می‌شـود کـه راوی مـی‌خواهـد از بعـد بیرونی به وقایع و آدم‌ها نگاه کند.» (اخوت، ۹۵-۹۴: ۱۳۷۱) با ایـن همـه، دیـد صـرفاً بیرونـی کـه بـه

توصیف کنش‌های محسوس می‌پردازد، بدون آن که هیچ‌گونه تفسیری را همراهشان کند و هیچ‌گونه تأثیری بر اندیشه‌ی قهرمان داستان داشته باشد، وجود ندارد. بنابراین، «مسئله بیش از آن که به تقابل درونی - بیرونی مربوط باشد، با میزان حضور درون ارتباط می‌یابد و درونی ترین دیدها، دیدی است که تمام اندیشه‌های شخصیت را به ما بنمایاند». (تودوروف، ۶۶: ۱۳۷۹)

نکته‌ی دیگری که باید به آن توجه کرد، دیدگاه راوی است، یعنی منظری که راوی برای نگریستن به داستان انتخاب می‌کند.(اخوت، ۹۵: ۱۳۷۱) در این مورد باید به زمان و مکانی که راوی دارد به وقایع و شخصیت‌ها نگاه می‌کند توجه کرد و به پرسش‌هایی از این دست پاسخ گفت: آیا راوی جایگاهش را تغییر می‌دهد؟ آیا در زمان‌های مختلف دیدگاه ثابتی دارد؟ و نیز از دیدگاه زبان شناسی توجه به این نکته مهم است که دیدگاه چه تأثیری بر زبان راوی دارد؟ به عنوان مثال: راوی از چه شیوه‌ای برای نقل قول استفاده می‌کند؟

با توجه به جایگاه و فاصله‌ی راوی با وقایع، می‌توان انواع دیدگاه را در سه گروه جای داد: ۱. دیدگاه از پشت سر وقایع: راوی دانای کل یا برتر ۲. دیدگاه روبرو یا همسان: اطلاعات راوی به اندازه‌ی شخصیت‌هاست، ۳. دیدگاه خارج: راوی عینی و شاهد است و از شخصیت‌ها اطلاع کمتری دارد.

از آمیختن انواع دیدگاه با راوی می‌توان راوی را در حوزه‌ی اول شخص و سوم شخص در یکی از چند گروه زیر جای داد:

الف. انواع راوی اول شخص:

الف- ۱: من دوم نویسنده (من ثانی یا من ضمنی): منی که جانشین نویسنده و در واقع ظهور من دوم اوست و ممکن است دانای کل باشد و از پشت سر به وقایع نگاه کند یا منی باشد با دیدگاه محدود(روبرو) و یا من شاهد (دیدگاه خارج). حضور این من همیشه ضمنی و *سایه وار است* و هرگز به خواننده نمی گوید که نویسنده است بلکه فقط با بعضی شواهد می‌توان به ماهیت او پی برد.

الف-۲: من شاهد (ناظر عینی، روایتگر خفیه نویس): در این شیوه، من فقط قسمتی را که شاهد بوده است روایت می‌کند. او بی طرف است و نمی تواند به ذهنیت شخصیت‌ها دسترسی پیدا کند، دیدگاه او متحرک است و غالباً داستان را از زاویه‌ی بیرونی روایت می‌کند.

الف-۳: من قهرمان: در این‌جا راوی یکی از اشخاص و یا تنها شخصیت داستان است و نمی‌تواند زیاد از دیدگاه بیرونی استفاده کند ولی در عوض، هر جا که لازم باشد، می‌تواند مکث کند یا روایت را خلاصه کند و یا همه چیز را به صورت مشروح گزارش دهد.

ب: انواع راوی دانای کل:

ب-۱: نویسنده‌ی دانای کل: این شیوه از قدیمی ترین شکل‌های روایت است و در قصه‌های کهن به کار گرفته شده است و راوی نویسنده‌ی آگاه از همه چیز است و دانایی او مطلق است. وی می‌تواند از همه‌ی زوایا آدم‌ها را ببیند. دید او دیدی کلی است و ممکن است مطالب زیادی را درباره‌ی موضوعات مختلف بنویسد، که ارتباط چندانی هم با داستان ندارد. این راوی، افکار و احساسات آدم‌ها را بیان می‌کند، وضعیت را کاملاً توصیف می‌کند و همه چیز را به صورت مستقیم شرح می‌دهد و غالباً از

فعل گذشته استفاده می‌کند.

ب-۲: دانای کل خنثی: در این شیوه، نویسنده مستقیماً درگیر روایت نیست و مـن دوم او راوی است و مانند او کلی نگر و دانای کل است. این راوی، نسبت به نویسنده‌ی دانای کل، بـسته تـر اسـت و کمتر خود را نشان می‌دهد یا به طور مستقیم با خواننده حرف می‌زند.

ب-۳: دانای کل چند گانه‌ی محدود: در این شیوه دنیای درون و برون از طریق ذهنیت اشخاص نشان داده می‌شود و بیشتر در داستان نویسی معاصر از این روش بهره برده‌اند.

ب-۴: دانای کل محدود: در این روش فقط ذهن یک راوی (معمولاً یکی از قهرمانان) را پیش رو داریم و زاویه‌ی دید متمرکز به یک نقطه است و تحرک ندارد.

ج- انواع راوی سوم شخص:

ج-۱: سوم شخص عینی یا نمایشی (شیوه‌ی روایت عینی): این راوی همان من نویـسنده اسـت که به صورت سوم شخص درآمده و سعی می‌کند هر چه را می‌بیند، بی طـرف، گـزارش کنـد امـا گـاه چنان مجذوب صحنه می‌شود که ذهنیت و عقاید خود را هم در روایت دخالت می‌دهد. زاویه‌ی دیـد در این شیوه نزدیک و ثابت است.

ج-۲: روش دوربینی روایت عینی: در این شیوه راوی از صحنه غایب اسـت و هـر چنـد نحـوه‌ی نگریستن او به ماجرا کاملاً عینی است، خواننده خود مستقیماً نظاره گر صحنه است.

ج-۳: سوم شخص ذهنی: در این روش راوی که حضورش بسیار کم احساس می‌شود ذهنیـت و بعد درونی شخصیتی را نشان می‌دهد.

۷. چگونه مولانا داستان را روایت می‌کند؟

قصه‌ی دقوقی بـا روایـت راوی نویـسنده‌ی دانـای کـل آغـاز مـی‌شـود. راوی دیـدی کلـی دارد و ویژگی‌های ظاهری[۶] و نیز خلق و خوی قهرمان (دقوقی) را به صورت خلاصه توصیف می‌کند و درباره‌ی آن‌ها اظهار نظر می‌کند[۷] عقاید قهرمـان را شـرح مـی‌دهـد[۸]و تفـسیر مـی‌کنـدو نیـز ذهنیـت و احـوال درونی[۹]قهرمان را، در قالب شرح مستقیم مکالمه‌ی او با خداوند، به تصویر می‌کشد. این قسمت، در واقع مقدمه‌ی[۱۰]روایت است که درضمن آن، نویسنده ضمن انتقال محیط داستان و معرفی قهرمـان، ذهنیـت خواننده را برای پذیرش سیر روایت آماده و لحن و آهنگ کلی داستان را به وی القا می‌کند.

در میانه‌ی مقدمه، راوی مستقیماً با مخاطب (خواننده) صحبت می‌کند و مطالبی را که ربطی بـه داستان ندارد، به مناسبت تداعی معانی بیان می‌کند: آنجا که درباره‌ی دقوقی می‌گوید:

نیـــک و بـــد را مهربـــان و مـــستقر بهتـــر از مـــادر شـــهی تـــر از پـــدر

(مثنوی، بیت: ۱۹۳۵)

با یادآوری حدیثی از پیامبر اکرم (ص)[۱۱] به شرح رابطه‌ی جزء و کل و تفاوت مثال و مثل می‌پردازد اما حضور و صدای مؤلف راوی را به ادامه‌ی روایت ترغیب می‌کند:

از مثـــال و مثـــل و فـــرق آن بـــران جانـــب قـــصه‌ی دقـــوقی ای جـــوان

(همان، بیت: ۱۹۴۳)

به این ترتیب، راوی، روایت را پی می‌گیرد اما پس از چند بیت، واژه‌ی حرص مطالبی را در ذهن راوی تداعی می‌کند که ارتباطی با داستان ندارد و راوی مجدداً روایت را از دست می‌نهد و به بیان این مطالب می‌پردازد. این بار نیز مؤلف، آشکارا در مقام راوی با نویسنده سخن می‌گوید و از او می‌خواهد که روایت را ازسرگیرد:

ایـــن ســـخن پایـــان نـــدارد‌ای عمـــو! داســـــتان آن دقـــــوقی را بگـــــو

(همان، بیت:۱۹۷۴)

در ادامه‌ی روایت، نویسنده دیدگاه خود را تغییر می‌دهد و در هیأت راوی سوم شخص عینی (همان من نویسنده) دنباله‌ی داستان را پی می‌گیرد. این تغییر دیدگاه به وسیله‌ی نقل قول مستقیم قهرمان داستان ممکن می‌شود." نقل قول مستقیم به عینی تر شدن روایت می‌انجامد و دیدگاه راوی را از دانای مطلق به حد سوم شخص عینی تقلیل می‌دهد." (اخوت، ۱۱۲: ۱۳۷۱) این شیوه که به صورت یک پی رفت (شرح سفر و مشاهدات دقوقی) در دل پی رفت اول جای گرفته است زاویه‌ی دید روایت را نیز عوض می‌کند و به این ترتیب، خواننده از زاویه‌ی دید اول شخص، روایت را دنبال می‌کند.

این من راوی، قهرمان داستان است، دیدگاه ثابتی دارد(جایگاه خود را تغیر نمی دهد)، به ذهن خود دسترسی دارد و ذهنیت[۱۲] تردیدها و برداشت‌های خود را از آن‌چه شاهد آن بوده است[۱۳] برای خواننده و نیز راوی سوم شخص شرح می‌دهد اما از آنجا که راوی اول شخص (قهرمان) نمی تواند زیاد از دیدگاه بیرونی استفاده کند، در ادامه‌ی روایت، راوی سوم شخص عینی خود روایت داستان را برعهده می‌گیرد و علاوه بر توصیف صحنه و اعمال مردمی که بی تفاوت از کنار ماجرا می‌گذرند، ذهنیت آن‌ها را نسبت به قهرمان دقیقاً شرح می‌دهد.[۱۴]

راوی سوم شخص برای نشان دادن ذهنیت قهرمان، مجدداً از روش نقل قول مستقیم استفاده می‌کند. سخن قهرمان به درازا می‌کشد و او نیز مانند راوی، مطالبی را بیان می‌کند که ربطی به داستان ندارد. اگر در پاره‌های قبلی روایت، مؤلف در مقام مخاطب راوی، راوی را از پرگویی و به بیراهه رفتن باز می‌دارد، این بار راوی در مقام مخاطب قهرمان، همان کار را تکرار می‌کند:

ای دقـــوقی تیزتـــر ران هـــین خمـــوش! چند گویی؟ چند؟ چون قحط است گوش

(مثنوی، بیت:۲۰۴۷)

به این ترتیب، راوی قهرمان روایت را ادامه می‌دهد و به صورت نقل قول مستقیم، گفت و گوی خود و مردان خدا را شرح می‌دهد. مکالمه‌ی بین راوی و قهرمان باز هم تکرار می‌شود و چهره‌ی سوم شخص را در بیان روایت به عنوان مخاطب قهرمان، بیش از پیش آشکار می‌کند:

ایـــن ســـخن پایـــان نـــدارد تیـــز دو هـــین! نمـــاز آمـــد دقـــوقی پـــیش رو

(همان، بیت: ۲۰۸۶)

اما مکالمه‌ی میان قهرمان و راوی عینی (من دوم نویسنده) بدون هیچ دلیل منطقی از سوی نویسنده قطع می‌شود و در بیت‌های بعد حضور مؤلف و نه راوی، جریان روایت را مختل می‌کند. در واقع، مولانا نه به عنوان راوی که از عناصر درونی روایت است بلکه در مقام نویسنده که عنصری خارج از متن است، حضور خود را بر متن تحمیل می‌کند[۱۵] و از آن‌جا که متن به عنوان یک ساختار بسته، وجود عناصر خارج از خود را برنمی تابد، در روایت گسستی به وجود می‌آید که سیر روایت را به سوی نهایت خود مختل می‌کند، حواس خواننده را پرت می‌کند و در نهایت به ساختار پیوسته و منسجم روایت لطمه می‌زند. این حضور نسبتاً طولانی مؤلف، پس از چند بیت که راوی سوم شخص روایت داستان را پی می‌گیرد، باز هم ادامه پیدا می‌کند تا در نهایت، نویسنده‌ی راوی عینی، از طریق نقل مستقیم مکالمه‌ی کنشگران روایت و سپس با تغییر دیدگاه، در مقام دانای کل روایت را به پایان می‌برد.

به این ترتیب، خواننده در مقام مخاطب، در متن با سه صدا روبرو می‌شود و گاه شاهد نزاع این سه بر سر عمل روایت کردن است؛ صدای نویسنده که با راوی عینی و خواننده صحبت می‌کند، صدای راوی سوم شخص عینی (من دوم نویسنده) که در مقام دانای کل داستان را شرح می‌دهد و از سوی دیگر، در مقام سوم شخص، درگیر عمل داستانی (مکالمه) می‌شود و به نوبه‌ی خود، با خواننده و قهرمان گفت و گو می‌کند و نیز صدای قهرمان (راوی اول شخص) که با راوی عینی و خواننده صحبت می‌کند.

نویسنده (مؤلف) ← مخاطب:
راوی سوم شخص: این سخن پایان ندارد ای عمو
داستان آن دقوقی را بگو (مثنوی، بیت:۱۹۷۴)
خواننده: قصه‌ها آغاز کردیم از شتاب
ماند بی مخلص درون این کتاب (همان، بیت: ۲۱۱۱)

راوی ← مخاطب:
قهرمان: ای دقوقی با دو چشم همچو جو
هین مبر اومید ایشان را بجو (همان، بیت: ۳۳۰۳)
خواننده: آن‌چنان پنهان شدند از چشم او
مثل غوطه‌ی ماهیان در آب جو (همان، بیت: ۲۲۹۶)

قهرمان (راوی اول شخص) ← مخاطب:
راوی سوم شخص: چون نگه کردم سپس تابنگرم که چه می‌گویندآن اهل کرم
یک از ایشان را ندیدم در مقام
رفته بودند از مقام خود تمام (همان، بیت:۲۲۹۱-۲۲۹۰)
خواننده: حافظان را گر ببینی‌ای عیار
اختیارت را ببین بی اختیار (همان، بیت:۲۰۸۳)

مثال‌های یاد شده به روشنی نشان می‌دهند که بین سه صدای مؤلف، راوی و قهرمان تمایز زبانی وجود ندارد و در واقع یک صدای واحد از طریق سه گوینده با خواننده سخن می‌گوید. به همین دلیل، متن، متنی تک آوایی است و حضور سه گوینده تنها آنجا که به پیشبرد روایت کمک می‌کند، ضمن

جلب توجه خواننده به واقع نمایی و جنبه‌ی نمایشی روایت می‌افزاید اما هنگامی که هیچ دلیل منطقی‌ای برای تغییر راوی وجود ندارد، این ویژگی خواننده را خسته و سردرگم و سیر روایت را کند می‌کند. این امر زمانی بیشتر جلب توجه می‌کند که هر یک از سه گوینده دچار پرگویی می‌شود و مطالبی را روایت می‌کند که ارتباطی با روایت و عمل داستانی ندارند.

از این میان بیش از هر چیز دیگر، حضور بی واسطه‌ی مؤلف در متن به ساختار روایت لطمه می‌زند. باید یادآور شد هر چند برخی از نویسندگان معاصر با حضور در داستان و استفاده از بیان فاقد دید «تمایل دارند به نمایاندن نویسنده‌ای که مستقیماً در کار تفکر و تأمل است» (یزدان جو، ۵۴: ۱۳۸۱)، هرگز از گزارش ماجرا سرباز نمی زنند و از این طریق «می‌کوشند تا نویسنده، نه بازیگر بلکه شاهد ماجرا باشد». (بورخس، ۲۰۳: ۱۳۷۹) در حالی که در قصه‌ی دقوقی، مؤلف حتی در مقام نویسنده‌ی راوی[۱۶] هم حاضر نمی شود، بلکه عنصری بیرون از ماجرا و ساختار داستانی است که بی‌مهابا، سلطه‌ی خود را بر متن تحمیل می‌کند.

۸. وجه سخن

از دیدگاه زبان شناختی به تأثیر دیدگاه در زبان داستان توجه می‌شود. در این زمینه، ژرار ژنت سه سطح گنجاندگی زبان را از یکدیگر متمایز می‌کند: ۱. سبک مستقیم (سخن بازگفته) ۲. سبک غیر مستقیم (سخن انتقالی) و یا سبک غیر مستقیم آزاد که حد میانی سبک مستقیم و غیر مستقیم است ۳. تغییر کلام شخصیت داستانی که می‌توان آن را «سخن روایت شده» نامید. (تودوروف، ۵۷: ۱۳۷۹)

در قصه‌ی دقوقی، مولانا تنها از سبک مستقیم سخن استفاده کرده است اما چون در این روایت مانند غالب روایت‌های گذشته میان سبک راوی و دیگر کنشگران متن تمایز سبکی وجود ندارد، کاربرد این شیوه با وجود آن‌که جنبه‌ای نمایشی به قصه می‌دهد، عامل تمایز گویندگان سخن از یکدیگر نیست و نیز برخلاف برخی روایت‌های مثنوی که مولانا در آن‌ها «از طریق برقراری گفت و گوهای بلند یا کوتاه میان شخصیت‌های داستان، به تناسب زبان و مضامین گفت و گوها با مقام و موقعیت شخصیت‌ها، شخصیت پردازی می‌کند» (پورنامداریان، ۳۱۷: ۱۳۸۰)، در این روایت سخن مستقیم نقشی در شخصیت پردازی ایفا نمی کند بلکه تمام گویندگان متن و حتی راوی من نویسنده و قهرمان به زبان مؤلف سخن می‌گویند. از این رو در زمینه‌ی وجه سخن نیز با سلطه‌ی نویسنده روبه رو هستیم که در همه حال، طرز تفکر، بیان و دیدگاه خود را بر متن و کنشگران آن تحمیل می‌کند و به عبارت دیگر، تمامی عناصر روایت در خدمت مؤلفی هستند که می‌کوشد تا اندیشه‌ها و دیدگاه‌های خود را هرچند در قالبی متفاوت، بیان کند.

۹. زمانمندی روایت

نمود کلامی دیگری که به ما امکان می‌دهد تا از سخن به داستان گذر کنیم، نمود زمان است.

(تودوروف، ۵۸: ۱۳۷۹) در این‌جا دو نوع زمان مندی مطرح می‌شود: یکی دنیای بازنموده شده‌ی داستانی (داستان) و دیگری زمان مندی سخن بازنمایانندهی آن (روایت). (همان) و مسائل اساسی که در این چارچوب مطرح می‌شوند عبارتند از:

۱. از نظر ترتیب: ساده ترین رابطه، رابطه‌ی ترتیب است. ترتیب زمان روایت (سخن) هیچ‌گاه کاملاً با ترتیب زمان روایت شده‌ی آن (داستان) متوازن نیست و در نتیجه، زمانمندی به زمان پریشی می‌انجامد و دو گونه‌ی اصلی این زمان پریشی عبارتند از: بازگشت زمانی (عقبگرد) و پیشواز زمانی (استقبال). (تودوروف، ۵۸: ۱۳۷۹) ژنت، نوع اول را روایت ما بعد یا گذشته‌نگر و نوع دوم را آینده‌نگر می‌نامد. (اخوت، ۲۵: ۱۳۷۱)

۲. از نظر دیرش زمانی: می‌توان زمانی را که گمان می‌شود کنش بازنموده (رخداد داستانی) داشته باشد، با زمان لازم برای خواندن سخنی که آن کنش را فرا می‌خواند (رخداد روایت شده) سنجید. (تودوروف، ۶۰: ۱۳۷۹) به این ترتیب، می‌توان حالت‌های گوناگونی را از هم تفکیک کرد که عبارتند از:

۲-۱: تعلیق زمانی: وقتی زمان سخن در زمان داستانی قرینه نداشته باشد.

۲-۲: حالت عکس مورد اول: یعنی کنار گذاشتن یک دوره‌ی زمانی از سخن.

۲-۳: حالت تطابق کامل زمان داستانی و زمان سخن: از طریق سبک مستقیم و یا گنجاندن واقعیت داستانی در سخن که یک صحنه‌ی نمایشی را به وجود می‌آورد و" ژنت آن را روایت لحظه به لحظه می‌نامد."(اخوت، ۲۶: ۱۳۷۱)

۲-۴: حالت بینابین: وقتی است که زمان سخن طولانی تر یا کوتاه تر از زمان داستان است.

۳- بسامد: با توجه به بسامد سخن، روایت ممکن است به یکی از شکل‌های زیر باشد:

۳-۱: روایت تک محور: یک سخن واحد، رخداد واحدی را بازنمایی می‌کند.

۳-۲: روایت چند محور: چندین سخن، یک رویداد واحد را بازنمایی می‌کنند.

۳-۳: روایت تکرار شونده: یک سخن واحد، چندین رخداد مشابه را بازنمایی می‌کند.

از نظر بسامد زمانی، روایت مورد نظر ما مانند غالب روایت‌های گذشته، روایتی تک محور است یعنی یک سخن واحد (سخن مؤلف) رخداد واحدی را -هر چند به وسیله‌ی گویندگان مختلف- بازنمایی می‌کند. روایت، روایتی گذشته‌نگر است و راوی آن‌چه را در گذشته اتفاق افتاده است با رعایت جریان خطی زمان رخدادها بازنمایی می‌کند. استفاده‌ی مولانا از فعل ماضی و به خصوص ماضی ساده، به روشنی نشان دهنده‌ی این ویژگی زمانمندی روایت است.

به این ترتیب، روایت رخدادی را بازنمایی می‌کند که در گذشته و در دوره‌ی زمانی نسبتاً طولانی (حداقل چند روز) اتفاق افتاده است و زمان روایت(رخداد روایت شده) بسیار کوتاه تر از زمان رخداد داستانی است.[۱۷] به عبارت دیگر، رویدادی که حداقل در چند روز اتفاق افتاده است، در روایتی که زمان بسیار کمی برای خواندن آن کافی است بازنموده شده است. این ویژگی، ویژگی غالب روایت و حکایت‌های گذشته است.

۱۰. نتیجه‌گیری

نتایج به دست آمده در بررسی جنبه‌های نحوی و کلامی قصه‌ی دقوقی عبارتند از:

الف. جنبه‌ی نحوی: متن در کلیت خود، شامل دو پی رفت اصلی متشکل از چند گزاره‌ی روایی است و از طرحی مبتنی بر نظم منطقی - زمانی پیروی می‌کند. در پی رفت اول، یک پی رفت کامل جایگزین گزاره‌ی سوم شده است؛ پی رفتی که سفر روحانی دقوقی را به تصویر می‌کشد و به نوبه‌ی خود، از طرحی مبتنی بر نظم زمانی پیروی می‌کند که مناسب شرح سفر است. در مواردی حضور بی واسطه‌ی مؤلف که عنصری برون متنی است، به انسجام طرح لطمه می‌زند و گسستی در روایت به وجود می‌آورد که نوعی نقص ساختاری محسوب می‌شود.

ب. جنبه‌ی کلامی: متن از دیدگاه‌های مختلف روایت می‌شود: من دوم نویسنده در مقام دانای کل و سوم شخص عینی و اول شخص (قهرمان) که جایگاه ثابتی دارد و نظرگاه خود را تغییر نمی دهد. علاوه بر این، حضور و صدای بی‌واسطه‌ی مؤلف به صورت آشکار در متن دیده می‌شود و مؤلف هر دو راوی روایت را به وسیله‌ی شیوه‌ی زبانی خود، تحت تأثیر قرار می‌دهد به این جهت، متن، متنی تک آوایی و بازتاب صدای مؤلف از دیدگاه‌های مختلف است.

ج. وجه سخن: راوی سوم شخص عینی تنها از شیوه‌ی مستقیم استفاده می‌کند. این ویژگی به روایت، جلوه‌ای نمایشی می‌دهد و از این رهگذر، توجه خواننده را جلب می‌کند و به رغبت او برای دنبال کردن روایت می‌افزاید اما به دلیل سلطه‌ی آشکار مؤلف بر ویژگی‌های زبانی راویان و کنشگران روایت، استفاده از شیوه‌ی مستقیم به هیچ‌وجه در خدمت شخصیت پردازی و پنهان شدگی مؤلف نیست و با وجود استفاده‌ی بسیار از این شیوه، متن مانند غالب روایت‌های گذشته، متنی تک آوایی است.

د. زمان: از لحاظ زمانمندی، متن، متنی تک محور و گذشته نگر است و از لحاظ دیرش زمانی، مانند غالب روایت‌های گذشته، زمان سخن کوتاه تر از زمان رخداد داستانی است.

یادداشت‌ها

۱. گفت روزی می‌شدم مشتاق وار — تا ببینم در بشر انوار یار
تا ببینم قلزمی در قطره‌ای — آفتابی درج اندر ذره‌ای
(مثنوی، بیت: ۸۵-۱۹۸۴)

۲. پیش‌اصل خویش چون‌بی‌خویش شد — رفت صورت جلوه‌ی معنیش شد
(همان، بیت: ۲۰۷۲)

۳. پیش درشد آن دقوقی در نماز — قوم همچون اطلس آمد او طراز
(همان، بیت: ۲۱۴۲)

۴. آن‌چنان پنهان شدند از چشم او مثل غوطه‌ی ماهیان در آب جو
(همان، بیت: ۲۲۹۶)

۵. برای آگاهی بیشتر درباره‌ی مفهوم تعلیق در داستان، مراجعه کنید به: ادبیات داستانی اثر جمال میر صادقی، و عناصر داستان اثر کامران پارسی نژاد.

۶. مثنوی، دفتر سوم، بیت‌های ۱۹۳۵ - ۱۹۲۶.

۷. آن که اندر سیر مه را مات کرد هم ز دین داری او دین رشک خورد
(همان، بیت: ۱۹۴۶)

۸. در سفر معظم مرادش آن بدی که دمی بر بنده‌ی خاصی زدی
(همان، بیت: ۱۹۴۸)

۹. مثنوی، دفتر سوم، بیت‌های ۱۹۵۶ - ۱۹۵۰.

۱۰. برای آگاهی بیشتر درباره‌ی مقدمه و کارکرد آن مراجعه کنید به هنر داستان نویسی نوشته‌ی ابراهیم یونسی.

۱۱. گفت پیغمبر شما رااای مهان چون پدر هستم شفیق و مهربان
(همان، بیت: ۱۹۳۶)

ناظر است بر حدیث انما انا لکم مثل الوالد.

۱۲. خیره گشتم خیرگی هم‌خیره گشت موج حیرت عقل را ازسر گذشت
(همان، بیت: ۱۹۸۹)

۱۳. مثنوی، دفتر سوم، بیت‌های ۲۰۰۹ - ۱۹۹۰.

۱۴. همان، بیت‌های ۲۰۴۵ - ۲۰۱۱.

۱۵. شواهد بسیاری در متن وجود دارد که نشان می‌دهد در مواردی مولانا در نقش مؤلف و نه نویسنده‌ی راوی، در متن حضور دارد مثل بیت‌های ۲۱۱۴ - ۲۱۱۲.

۱۶. در داستان و متون ادبی،"صدا" ناظر بر حضور نویسنده در متن است و تمایز میان نویسنده و مؤلف را ممکن می‌سازد... نویسنده چه در مقام راوی و چه در نقش یکی از شخصیت‌های داستان، صدایش در متن حضور دارد. (قره باغی، چند صدایی) پس می‌توان گفت که نویسنده می‌تواند در مقام راوی در متن حضور پیدا کند اما وقتی که نویسنده در کار روایت کردن نیست و صدای او خارج از متن روایت و به عنوان باری که بر روایت تحمیل شده است به گوش می‌رسد، می‌توان او را مؤلف نامید. به عبارت دیگر، مولانا در مقام راوی قصه‌ی دقوقی، نویسنده (نویسنده‌ی راوی) و در مقام عارف بزرگ قرن هفتم که راهی برای بیان عقایدش می‌جوید، مؤلف است.

۱۷. مولانا از گفت و گوی مستقیم میان کنشگران داستان زیاد استفاده کرده است (حدوداً ۱۴۵ بیت از مجموع ۳۷۹ بیت) و گفت و گوها را به شیوه‌ی نقل مستقیم روایت کرده است. در این ابیات، صرف نظر از کل روایت، شاهد نوعی تطابق زمانی روایت و داستان هستیم. همان گونه که در بعضی

قسمت‌های روایت می‌توانیم تعلیق زمانی را نیز تشخیص دهیم اما از آن‌جا که روایت یک کل منسجم و به هم پیوسته است، این موارد شایان توجه نیستند و در بافت کلی روایت جای می‌گیرند.

منـــابع

آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره**. ترجمه‌ی محمد رضا لیراوی، تهران: سروش.

احمدی، بابک. (۱۳۷۵). **درس‌های فلسفه‌ی هنر**. تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.

احمدی، بابک. (۱۳۷۰). **ساختار و تأویل متن**. تهران: نشر مرکز.

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

اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**. ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: آگاه.

ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). **پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی**. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۸). **نقد ادبی در قرن بیستم**. ترجمه‌ی مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.

بیشاپ، لئونارد. (۱۳۷۴). **درس‌هایی درباره‌ی داستان نویسی**. ترجمه‌ی محسن سلیمانی، تهران: نشر زلال.

بورخس، خورخه لوئیس. (۱۳۷۹). **کتابخانه‌ی بابل**. ترجمه‌ی کاوه سید حسینی، تهران: نیلوفر، چاپ دوم.

پارسی نژاد، کامران. (۱۳۷۸). **ساختار و عناصر داستان**. تهران: حوزه‌ی هنری.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). **در سایه‌ی آفتاب**. تهران: انتشارات سخن.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). **بوطیقای ساختارگرا**. ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگاه.

دیچز، دیوید. (۱۳۷۰). **شیوه‌های نقد ادبی**. ترجمه‌ی محمد صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران: علمی فرهنگی، چاپ سوم.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۳). **نشانه شناسی کاربردی**. تهران: نشر قصه.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۴). **نشانه شناسی و ادبیات**. تهران: فرهنگ کاوش.

علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۰). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. تهران: سمت.

قره باغی، علی اصغر. (۱۳۸۳). **چند صدایی**. *ماهنامه‌ی گلستانه*. ۶۱، ۳۲-۲۹.

گرین، ویلفرد؛ لیبر، ارل؛ میورگان، لی و ویلینگهم، جان. (۱۳۷۶). **مبانی نقد ادبی**. ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.

محمدی، محمدهادی. (۱۳۷۸). **روش شناسی نقد ادبیات کودکان**. تهران: سروش.

مک کی، رابرت. (۱۳۸۲). **داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی**. ترجمه‌ی محمد گذر آبادی، تهران: هرمس.

مولانا، جلال الدین محمد بلخی. (۱۳۶۳). **مثنوی معنوی**. به اهتمام محمد استعلامی، تهران: زوار، دفتر سوم.

میر صادقی، جمال. (۱۳۶۶). **ادبیات داستانی**. تهران: شفا.

یزدان جو، پیام. (۱۳۸۱). **ادبیات پسامدرن**. تهران: نشر مرکز.

یونسی، ابراهیم.(۱۳۶۵). **هنر داستان نویسی**. تهران: سهروردی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی