فصلنامهٔ علمی- تخصصی دُر دَری (ادبیات غنایی، عرفانی)
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال سوم، شمارهٔ ششم، بهار ۱۳۹۲، ص. ۷۲-۶۱

«فراقنامه»؛ روایتی عاشقانه یا تغزّلی توصیفی؟

علی قلی‌نامی [۱]

چکیده

فراقنامه تلفیقی از روش‌های داستان‌پردازی ایرانی را که دو رکن ادبیات داستانی این سرزمین، فردوسی و نظامی، با بهره‌گیری از سنن داستان‌گویی پرداخته‌اند، به کار می‌گیرد. همهٔ هدف سلمان ساوجی نه داستان‌سرایی که تغزّل در شکل یک داستان، با استفاده از توصیفات و تمثیلات فراوان است که جایی برای به نمایش درآمدن ارادهٔ آدمی باقی نمی‌گذارد. داستان فراقنامه، بی‌تردید اگر هم، در به کارگیری الگوی شاهنامه و لیلی و مجنون کوشیده باشد، در تعلیق و دراماتیزه کردن و دیگر خصیصه‌های رمانس ایرانی ناموفق بوده است، لیکن غایت هدف او ایجاد تصویری رنگارنگ از توصیفات و تمثیلات برای سرگرم ساختن و دلداری عاشقی دل‌سوخته است و همهٔ برش‌های زمانی داستان هم که باید برای شتاب بخشیدن به هیجانات و رسیدن به اوج حادثه باشد، در فراقنامه برای رسیدن به مرگ معشوق است که خود دلیلی برای تمثیلات فراوان پس از مرگ اوست. در هر حال، فراقنامه داستانی روایی- حادثه‌ای نیست، بلکه داستانی تغزّلی با روش توصیف و تمثیل است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژه‌ها:

فراقنامه، سلمان ساوجی، توصیف، تمثیل، تغزّل.

---

۱. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه امام خمینی (ره)، قزوین: alinami54@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۳/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۶/۲۷

مقدمه

پس از اسلام و با مثنوی‌های عنصری، منظومه‌های عاشقانه آغاز می‌شوند. هرچند از آثار سه‌گانهٔ او چیزی جز چند بیت از وامق و عذرایش برای ما نمانده است، لیکن گویا در دست کسانی افتاده بوده است که بر اساس آن وامق و عذراهایی پرداخته شده است. امّا حرکت پی‌گیر این نوع ادبی ایرانی با شاهنامه آغاز می‌شود. حکیم، بخصوص، در چهار روایت عاشقانهٔ «زال و رودابه»، «بیژن و منیژه»، «هرمزد چهارم» و «بهرام گور»، طرحی را در داستان‌سرایی پیشنهاد می‌کند که به سنن شفاهی داستان‌گویی ایرانی مربوط است. همین طرح سنّتی داستان را، نظامی با تغییراتی محدود در عاشقانه‌های چهارگانهٔ خود پی می‌گیرد.

در کارهای پژوهشی دربارهٔ منظومه‌های ایرانی یک نگاه سطحی و شتاب‌زده وجود دارد؛ همین نگاه باعث شده است از استخراج اصولی عام و فراگیر برای منظومه‌های ایرانی که از این پس رمانس خوانده خواهند شد ناتوان باشیم. یکی از دلایل این ناتوانی، بررسی گزینشی یک یا چند منظومه و بررسی محتوایی یا ساختاری آن‌ها است و دلیل دیگر این‌که حتّی وقتی به بررسی ساختاری می‌پردازند، نگاهی در خور یک جستار علمی ندارند. دلیل دیگر وجود «لحن غالب» نظامی است که باعث نادیده گرفته شدن حضور شاهنامه و سنن داستان‌پردازی شفاهی در طرح داستان‌های سده‌های بعدی است.

با وجود انجام چند کار محدود زمینهٔ کار دربارهٔ منظومهٔ فراقنامه و اصولاً همهٔ منظومه‌های ایرانی هنوز وجود دارد. آن‌چه نگارنده را به نوشتن این مقال وادار کرد، مطالعهٔ دو مقاله موجود دربارهٔ فراقنامه است. اکنون به بررسی مختصر آن دو مقاله می‌پردازیم؛ یکی «فراقنامهٔ سلمان ساوجی و لیلی و مجنون نظامی» (وفایی، ۱۳۸۲) است. نویسنده به سادگی و با اساس قرار دادن بخش‌های پیش از شروع داستان، در پی اثبات این مدّعا است که آن دو کاملاً به هم مانندند. خود به طرح این پرسش می‌پردازد که «. . . و چنان‌که مقلّد نظامی است در کدامین موارد؟» (همان: ۱) و در پاسخ به آن، موارد ذیل را می‌آورد: ۱) در هر دو به معراج پیامبر اشاره شده است، ۲) در هر دو، ممدوح ستایش شده است، ۳) پند به فرزند در هر دو وجود دارد، ٤) هر دو تاریخی است، ۵) نامه‌نگاری در هر دو مثنوی وجود دارد، ٦) درخواست شاهان زمان برای نظم داستان، دربارهٔ هر دو. چیزی که می‌بینیم یک مقایسهٔ ساده انگارانه است. باید دو مقولهٔ کلیّت داستان، با همهٔ حشویاتش، و روایت آن را از هم جدا کرد و البته شایسته آن است که نگاه ما بیشتر به روایت معطوف شود. مقالهٔ مشارالیه تفاوت چهارچوب بندی و روایت اصلی را نادیده می‌گیرد. از موارد شش‌گانه، فقط مورد پنج مستقیم به داستان مربوط می‌شود و مابقی هیچ ارتباطی با روایت آن ندارند. هرچند در نفس این مقایسه ایرادی بر نویسنده وارد نیست بلکه ایراد در نوع نگاهی است که اصولاً در بررسی یک اثر داستانی انتظارش می‌رود.

دومی، «مقایسهٔ محتوایی لیلی و مجنون نظامی و فراقنامهٔ سلمان ساوجی» است. معمولاً در بررسی‌های داستانی، واژهٔ محتوا را برای بررسی در حیطهٔ درون‌مایه و تِم به کار می‌برند ولی شکل بررسی این مقاله نشان‌دهندهٔ یک مرور ساختاری است. موارد ذیل بخش‌های مقاله نامبرده‌اند: ۱) هر دو اثر تاریخی است، ۲) هر دو اثر پایانی غم‌انگیز دارد، ۳) ساختار هردو داستان بدین گونه است: - هر دو مثنوی است – در هر دو عاشق و معشوق مرفّه‌اند – در هر دو عاشق و معشوق به هم نمی‌رسند – در هر دو عاشق و معشوق مدّتی از هم دورند – موضوع واحدی دارند – در هر دو زاویهٔ سوم شخص وجود دارد (ذبیح نیا، ۱۳۹۱: ٦)، ٤) موضوع و محتوای دو داستان یکی است، ۵) شروع در هر دو یکی است، ٦) هر دو به خواهش کسی سروده شده‌اند، ۷) هر دو توصیف دارند، ۸) در هر دو ممدوحی ستایش می‌شود، ۹) روایت هر دو داستان پنج مرحله دارد که در فراقنامه بدین گونه است: آغاز: عشق دو نفر، پیچیدگی: قهر، نقطهٔ عطف: آشتی، حل مسأله: جنگ با

گیلانیان، فرجام: مرگ، ۱۰) پند به فرزند. و احتمالاً نویسنده فراموش کرده است که در یکی عاشق و معشوق هر دو مرد هستند و هر دو به زبان فارسی سروده شده‌اند و هر دو منظومه هستند! با این‌که این مقاله گسترش بیشتری به کار خود داده است و به ظاهر فنّی‌تر است لیکن به همان نسبت ایراداتی بیشتر دارد؛ نخست این‌که هنوز هم در تاریخی بودن قصّهٔ لیلی و مجنون تردید هست و یا دستِ‌کم تاریخی بودن آن دو قابل قیاس نیستند و دلیلی که می‌آورد که ناصر خسرو در سفرنامه می‌نویسد «. . . چنین می‌گویند . . . » نزد یک محقّق ارزشمند تلقّی نمی‌شود. امّا موردی که جالب‌تر است بحث مقالهٔ فوق الذکر دربارهٔ روایت است؛ ولی روایت فرمولی را که بر آن اعمال می‌شود بر نمی‌تابد. نخست که اگر فراقنامه پیچیدگی هم داشته باشد از نوع «گره» نیست بلکه از نوع «تصمیم گیری» است (نایت، ۱۳۸۲: ٥٦). صلح هم به هیچ وجهی نقطهٔ عطف داستان نیست و اگر باشد دربارهٔ روایت تاریخی آن صدق می‌کند نه با روایت داستانی آن که ما آن را بررسی می‌کنیم چون به جنگ رفتن معشوق ارتباط علّی با داستان ندارد. همین نام بردن از سلطان اویس و بیرام خان یک نشانهٔ قوی از خلط مبحث روایت تاریخی و روایت داستانی است چون در منظومه هیچ‌گاه نام عاشق و معشوق برده نمی‌شود. و این‌که می‌نویسد «... گاهی نمایشی است...» (ذبیح نیا، ۱۳۹۱: ۱۳) بهتر بود موردی را می‌آورد که ما بدانیم کجای آن دراماتیک یا نمایشی است! و این در حالی است که اصلاً نمایشی نمی‌شود. داستان فراقنامه با یک تعادل (دلدادگی‌ها) آغاز می‌شود و سپس دچار عدم تعادل (قهر) می‌شود سپس کوششی برای ایجاد تعادل دوباره (نامه نگاری) می‌شود و در نهایت با مرگ معشوق تعادل باز از بین می‌رود و این بار عاشق می‌کوشد تا بازهم تعادل را (با کشیدن نقش معشوق روی چوب) ایجاد کند؛ پس در نهایت این داستان به روایتی «باز» تبدیل می‌شود چون عاشق پس از آن همواره در تلاش برای تعادل است.

پژوهش حاضر می‌کوشد با بررسی دقیق و هدفمند شاکلهٔ ساختاری فراقنامهٔ سلمان ساوجی، ردّ عاشقانه‌های شاهنامه و نظامی را پی بگیرد و از وارد شدن در برخی دیگر از بررسی‌های دمِ‌دستی پرهیز کند. سپس در نظر گرفتن سنن شفاهی داستان، در پی طرح اصول عام و شامل برای فراقنامه و دو مرجع بزرگ و گران‌سنگ آن، یعنی شاهنامه و آثار نظامی و رمانس ایرانی باشد. این بحث با تمرکز بر لایهٔ رو و زیر داستان سعی دارد داستان را همچون فرایندی از نشانه‌ها تحلیل کند و ارتباط پدیده را، داستان بعنوان یک معلول، با تفسیرهای آن، بعنوان علّت‌ها، ارزیابی کند و با مقایسهٔ آن با رستم و سهراب، همانندی‌های دور از نظر ماندهٔ آن دو را نشان دهد. ماحصل این اهداف، کوشش برای رسیدن به این پرسش‌ها خواهد بود:

- آیا فراقنامه فقط از نظامی تقلید می‌کند؟
- آیا توصیفات داستان نشانهٔ ادامهٔ سنّت تغزّل بعنوان یک شاخصهٔ داستان‌گویی ایرانی است؟
- تمثیلات در بطن منظومه، در خط روایی قرار دارند یا در فضای داستان معانی دیگری به آن می‌افزایند؟
- آیا مرزهای واقعیّت و خیال در فراقنامه مشخّص هستند؟
- آیا دغدغهٔ «تعلیم» همچون سایر منظومه‌های عاشقانه در این منظومه هم وجود دارد؟

الگوی دوگانه

فراقنامه هم در طرح کلّی با یک تاریخ روبرو است ولی در مراحل مختلف بازنمایی این تاریخ و آفرینش قصّه، دستِ کم دو کتاب بسیار مهم را پیش چشم داشت؛ شاهنامه و آثار نظامی. هرچند مصحّح کلیّات سلمان ساوجی، وفایی، نقش الگوی رستم و سهراب را، بکلّی نادیده می‌گیرد و دیگران، آن را تقلیدگونه‌ای از نظامی می‌دانند و بس. ولی واقعیّت این است که

در این بهره‌گیری، شاهنامه نقشی اساسی‌تر دارد. توصیفات به روش نظامی و شاهنامه، هر دو، انجام می‌گیرد. در بیان اندرز به فرزند، خطاب زمین بوس و ستایش و نعت با الگوی نظامی مطابق است. ولی تمهید داستان و پایان‌بندی و پرسش‌های بلاغی، در بیان بی‌وفایی دنیا و تقدیر، دقیقاً بر شاهنامه منطبق است.

در الگوی داستان‌پردازی ایرانی دو عنصر بسیار مهم وجود دارد که هر دو، هم فردوسی سپس هم نظامی در ایجاد و گسترش آن کوشیده‌اند: چارچوب و قطعات تغزّلی. شاهنامه چارچوب را هم به صورت براعت استهلال به کار می‌گیرد که یک فضای روانی ایجاد می‌کند و شامل نتیجهٔ داستان است، هم به صورت قاب‌بندی برای روایت حادثه. این مقدمات در داستان‌پردازی ایرانی، کارکردی تعلیمی و اخلاقی و آموزنده دارند. نظامی این شیوهٔ فردوسی را بسط داد، هرچند چارچوبی برای ارائهٔ طرح داستان ندارد ولی با خطاب قرار دادن فرزند، سلطان متبوع زمان خود، و سخنانی دربارهٔ دنیا و تمثیلات دیگر هدف اخلاقی و تعلیمی خود را از داستان‌سرایی به وضوح نشان می‌دهد. همچنین تغزّل در شاهنامه که به صورتی کم-رنگ، بدلیل سرشت حماسی آن، وجود دارد، در آثار نظامی، نه تنها به دلیل ماهیّت غنایی و عاشقانهٔ آن‌ها، که مستقل از داستان، دستِ کم از نظر شکل و فرم، به صورت تمثیل‌های گوناگون بروز می‌کند. البته در فاصلهٔ زمانی میان فردوسی و نظامی و در مسیر توسعهٔ قطعات یا تمثیلات مستقل غنایی یا تغزّلات، باید از عیّوقی و مثنوی ورقه و گلشاه او نام برد.

بدین جهت است که به زعم نگارنده، منظومهٔ فراقنامه در چنین مسیری حرکت می‌کند و تلفیقی از عناصر در حال تکامل داستان‌پردازی ایرانی را به کار می‌گیرد. براعت استهلال در فراقنامه، آمیزش لحن فاش کنندهٔ نظامی و اشارهٔ مستقیم فردوسی را نشان می‌دهد. اکنون برای تشریح مدّعا، ابتدا همین تمهید و پایان‌بندی بترتیب آورده می‌شود؛

براعت استهلال

- شاهنامه: اگر تند بادی برآید ز کنج — به خاک افگند نارسیده ترنج
- فراقنامه: به نام خدایی که با تیره خاک — برآمیخت این جوهر جان پاک
  چو با یکدگر کردشان آشنا — دگر بارشان کرد از هم جدا

ذکر منبع قصّه

- شاهنامه: ز گفتار دهقان یکی داستان — بپیوندم از گفتهٔ باستان
  ز موبد برین گونه بر داشت یاد — .....
  فراقنامه: طلب کردم آن را به هر کشوری — ز هر قصّه‌خوانی و هر دفتری
  پس از روزگار کهن روزگار — درآموختم داستان دو یار
  کنون از زبان من ای هوشیار — بیا گوش کن قصّهٔ آن دو یار

هرچند نظامی هم از روش شاهنامه در بیت آغازین لیلی و مجنون تبعیّت می‌کند:

- گویندهٔ داستان چنین گفت — آن لحظه که درّ این سخن سفت

مرثیه بر سهراب در شاهنامه و معشوق در فراقنامه

- شاهنامه: دریغ آن رخ و برز و بالای تو — دریغ آن همه مردی و رای تو
  دریغ این غم و حسرت جان گسل — ز مادر جدا وز پدر داغ دل
- فراقنامه: دریغ آن تن نازپرورد تو — دریغا به درد من از درد تو

دریغا و دردا و واحسرتا　　که شد کشته شمعم به باد فنا

بیان بیداد روزگار و فلک

- شاهنامه: چنین‌ست کردار چرخ بلند　　به دستی کلاه و به دیگر کمند
  چو شادان نشیند کسی با کلاه　　به خمّ کمندش رباید کلاه
- فراقنامه: شکم‌خواره خاکا، خُنُک جان تو　　که جان جهانی‌ست مهمان تو
  تن نازکان می‌خوری زیر زیر　　نگشتی ازین خوردنی هیچ سیر

در صبر

- شاهنامه: تو دل را بدین رفته خرسند کن　　همه گوش سوی خردمند کن
- فراقنامه: در اوّل بسی بی‌قراری نمود　　در آخر به جز صبر درمان نبود

در نکوهش زمانه و اندرز

- شاهنامه: همی‌برد خواهد به گردش سپهر　　نباید فکندن بدین خاک مهر
- فراقنامه: دلا پیش از آن کز جهان بگذری　　بر آن باش کاوّل ز جان بگذری

این بخش‌های مختلف در هر دو اثر دقیقاً به همین ترتیب، پشت سر هم آمده‌اند و این، اثبات تأثیرپذیری را آسان‌تر می‌کند.

موارد دیگر

- شاهنامه: اگر مرگ داد است بیداد چیست؟　　ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟
- فراقنامه: همی‌گفت کاین بانگ و فریاد چیست؟　　ز بیداد معشوق این داد چیست؟
- شاهنامه: از این راز جان تو آگاه نیست　　بدین پرده اندر تو راه نیست
- فراقنامه: درین پرده کس را ندادند بار　　نمی‌داند این راز جز کردگار

همین اشاره‌ها، براعت استهلال سنّتی، به عنوان تمهید روانی، بعدها، به تمهید وضعیّت آغازی فیزیکی داستان تبدیل می‌شود؛ نیز برای پرهیز از آشکارگی، در کلّ داستان پراکنده می‌شوند و بدین ترتیب، می‌توان ادّعا کرد نشانه‌ها را به وجود می‌آورند که با بررسی آن‌ها به لایهٔ یا لایه‌های زیرین داستان می‌رسیم.

روایت یا توصیف؟

یان رید در عناصر داستان بحثی دارد با این عنوان: «چه وقت داستان، داستان نیست؟» (رید، ۱۳۸۷: ۳۶) منظور او این است که آیا داستان توالی علّی رویدادها است یا این‌که داستان می‌تواند یکپارچه توصیف ناب باشد؟ ولی باید اعتراف کرد که توصیف نابی که قصّه‌ای نداشته باشد داستان نیست؟ چه در فرم رمانس آن یا هر فرم دیگر. «داستان باید قصّه‌ای برای گفتن داشته باشد نه این‌که با نثری [نظمی] شیرین خواننده را بفریبد.» (Gold,1968: 4) همین‌طور است و در واقع کلّ این قصّه یک فریب است. شاید تعجب‌آور باشد ولی چنین است. شاه خود از شاعر می‌خواهد مرهمی برای درد فراق بیابد و می‌دانیم که بهترین مرهم برای چنین دردی یاد روزهای خوش و یا فراموشی است. اکسیر آرایش کلام ذهن خواننده یا شنونده را درگیر یک رشته از ادغام‌های بی‌پایان شاعر از دنیای انسانی و نباتی و جانوری می‌کند. یک دنیای خیالی و حتّی وهمی می‌آفریند تا در آن دنیای گریزگاهی برای دردها و آلام بشری بیابد. این همان رئالیسمی است که جادویی می‌شود. در

این دنیای داستانی، جادویی می‌شود و طبیعت با شخصیّت داستان همراه می‌شود. سنگ صبور او می‌شود و برای آدمی از دردهای خود سخن می‌گوید.

بخش‌های روایی منظومهٔ فراقنامه بسیار کمتر از آن است که بتواند داستانی را که حدود ده سال طول دارد ـ مطابق آن‌چه بیان می‌شود ـ نمایشی کند و اشخاص را به حرکت درآورد تا خودِ آن‌ها داستان را به پیش ببرند. اگر چهارصد و هشتاد بیتِ پیش از داستان و پس داستان ـ پس از مرگ معشوق ـ را از مجموع هزار و هفت‌صد بیت کسر کنیم و از باقی آن هم، توصیفات بی‌شمار درون داستان را حذف کنیم چیزی حدود چهارصد بیت باقی می‌ماند که یک سوم آن مربوط به جنگ معشوق با گیلانیان است. در واقع وقتی شاعر در میان روایت، ناگهان گرمِ توصیف می‌شود، ناشی از غفلت یا ناتوانی او نیست بلکه هدف او همین است. چنان‌که در بخش پایین هم خواهد آمد، تمثیلات کوتاه بسیار درون، آغاز و پایان که بصورت گفتُگویی بیان می‌شوند بیشتر از خودِ اشخاص تاریخی داستان دراماتیزه می‌شوند. و صد البته دلیل چنین روشی، ارادهٔ یک هدف سمبولیک از این تمثیلات است. البته منظور ما آن سمبولیسمی نیست که تی. اس. الیوت و مالارمه می‌گویند یا حتّی بودلر، بلکه سمبولیسمی که کاملاً شرقی و ایرانی است. هرچند برداشت بودلر به سمبولیسم ایرانی نزدیک‌تر است: «از طریق و بواسطهٔ شعر است که چشم جان، شکوه و زیبایی آن سوی گور را می‌بیند.» (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۲)

با توجه به سه بیت از فراقنامه، تلویحاً هدف سروده شدن این مثنوی را در نهایت می‌توانیم بدین صورت تحلیل کنیم؛ شاه پس از این‌که خود را در هجرانی ابدی از معشوق یافت:

- چو درماند از وصل آن ماه رو — کشیدند بر تخته‌ای شکل او
- تو پنداشتی شکل آن سرو ناز — بر آن تخته، شاهی‌ست بر تخت باز
- در آن تخته حیران فروماند شاه — بسی نقش از آن تخته می‌خواند شاه

همچنان‌که در داستان کوتاه **ساعت پنج برای مردن دیر است**[1] می‌بینیم، در این‌جا هم یک تابلو نقاشی داریم و یک منظومه. هر دو کارکردی موازی دارند. همان‌طور که نقاشی درون داستان را برای تسکین دل شاه می‌کشند، منظومه را هم برای تسکین دل شاه می‌سرایند. شاه در داستان دستور می‌دهد نقشی از یارش بکشند و در بیرون از داستان به سلمان ساوجی دستور می‌دهد تا منظومه‌ای بسازد که فقط و فقط جهان آرمانش در آن تصویر بشود. به همین دلیل هم داستان نیازی به روایتی ندارد که قابلیّت تحلیل روانی داشته باشد بلکه به توصیفاتی نیازمند است تا صحنه را روشن کند؛ در واقع فراوانی توصیفات برای پرنور کردن صحنه است تا شاه در آن نور یار از دست رفتهٔ خود را به وضوح ببیند و از دوزخ هجران او به بهشت یاد خوش او پناه ببرد و درد خود را فراموش کند. این، با یک داستان قوی که طرحی نیرومند شامل علل واقعی قهر یا علل واقعی مرگ معشوق باشد حاصل نمی‌شود بلکه با تغزّل و تحریف و تقلیل واقعه در حدّ یک برداشت سطحی از آن ممکن خواهد بود؛ تغزّلی که در نهایت باعث ترکیب «دو قطب استعاری شعر و قطب مجازی داستان» (لاج، ۱۳۸٦: ٦۷) در منظومه‌های ایرانی می‌شود و شاید هم ما با یک دلالت معکوس زمانی به این سخن بورخس رهنمون شود که دغدغهٔ آیندهٔ ادبیات تلفیق قصّه و شعر است.

نقص لایهٔ روابط علّی قصّه

در هر قصّه دستِ کم دو لایه وجود دارد: یکی وقایع که با ترتیب زمانی یا با آشفتگی زمانی نقل می‌شوند (طرح)، دیگری علل یا روابط علّی که در لایهٔ زیرین رویدادها مانند مفاصل بدن آن رویدادها را به هم مربوط می‌کنند (دسیسه). این

لایه دیگر نمی‌تواند آشفتگی داشته باشد چون هر رویدادی، به مثابه معلول، فقط می‌تواند پس از رویدادی دیگر، به مثابه علّت، قرار گیرد. رویدادها در قصّهٔ فراقنامه به‌شرح زیر است: ۱) قهر معشوق؛ داستان را از حالت تعادل خارج می‌کند، ۲) بازگشت معشوق؛ کوششی برای ایجاد تعادل، ۳) رفتن معشوق به جنگ؛ ایجاد تعلیق، ٤) بیماری و مرگ معشوق؛ از بین رفتن قطعی تعادل. بدون اوج و در نتیجه بدون فرود.

این قصّه اقتباسی از رویدادی واقعی است امّا واقعیّتی که تنها ظاهر واقعیّت دارد چون همان‌طور خواهد آمد همین واقعیّت را شاه (عاشق) تحریف می‌کند و باعث می‌شود قصّه در تحلیل نهایی وحدت نداشته باشد. اکنون باید ببینیم فراقنامه می‌تواند به پرسش‌هایی این چنین دربارهٔ طرح و پی‌رنگ پاسخ بدهد یا نه؟ پاسخ‌های قانع‌کننده روشن خواهد کرد که داستان ضعیف است، متوسط است یا بزرگ است؟

۱. قهرمان داستان کیست؟ کشمکش‌ها کدامند؟ آیا این کشمکش‌ها جسمی، فکری، اخلاقی و یا عاطفی‌اند؟ آیا کشمکش اصلی میان انسان نیک و انسان بد با مرزبندی خاص صورت می‌گیرد و یا این کشمکش از نوع بسیار پیچیده و ظریفی است؟

۲. آیا پیرنگ دارای وحدت است؟ آیا همه‌ی قسمت‌های داستان با مفهوم کلّی و تأثیر آن مربوط هستند؟ هر حادثه از حادثه‌ی قبلی به طور منطقی نشأت می‌گیرد یا به طور طبیعی به حادثه‌ی بعدی می‌انجامد؟ آیا پایان داستان شاد است و یا غمگین و یا هیچ کدام؟ آیا پایان داستان مناسبتی با کل داستان دارد؟

۳. بهره برداری از تصادف و تقارن چند حادثه در داستان چگونه است؟ آیا از این رخدادها فقط برای آغاز داستان استفاده می‌شود یا برای پیچیده کردن یا گشودن گره کور داستان؟ تا چه حدّ این رخدادها فقط برای آغاز داستان استفاده می‌شود یا برای پیچیده کردن یا گشودن گره کور داستان؟ تا چه حدّ این رخدادها نامتحمل به نظر می‌رسد؟

٤. داستان چگونه آفریده می‌شود؟ آیا صرفاً علاقه‌ی خواننده به «بعد چه می‌شود؟» معطوف است یا نگرانی‌ها و دل مشغولی‌های وسیع‌تری توجه او را جلب می‌کند؟ آیا در داستان مورد نظر، نمونه و یا نمونه‌هایی از راز یا معمای غیرقابل حل وجود دارد که شخصیت‌های داستان را بر سر دوراهی قرار دهد؟

۵. چه استفاده‌ای از ایجاد شگفتی در داستان می‌شود؟ آیا این شگفتی به طرز مناسبی صورت می‌گیرد؟ آیا این شگفتی‌ها در خدمت مقصود مهمی هستند و ذهن خواننده را از نقاط ضعف داستان منحرف می‌سازد؟

٦. تا چه اندازه‌ای این داستان مطابق اصول است؟ (Perrine, 1974: 349)

بدون تردیدی این قصّه هیچ کشمکشی ندارد تا در اثر آن ویژگی شخصیّت‌ها بروز کند؛ ویژگی‌هایی که اشخاص را از ساده بودن و یک بعدی بودن به پیچیدگی و تضادّ می‌کشاند. تنها جایی که می‌توانست این کشمکش را ایجاد کند گفتگوی عاشق و معشوق دربارهٔ رفتن معشوق به جنگ بود. ولی هیچ جدالی نه بین دو طرف گفتُگو و نه درون اندیشهٔ هر یک از آن‌ها ایجاد نمی‌شود. داستان اوجی ندارد پس فرودی هم نخواهد داشت. هیچ رازی هم نیست جز این‌که چیزی به درد بخور گفته نشده است تا به تحلیل دربیاید. علّت قهر معشوق به همین صورتی که روایت! می‌شود فقط می‌تواند یک لجبازی کودکانه باشد و نه علّت پیچیده که برای درک آن به یک تحلیل عمیق و دامنه‌دار نیازمند باشد. نامه‌های دو عاشق و معشوق چیزی عادی است. اگر یکی از طرفین نظری مخالف داشت آن وقت چالشی ایجاد می‌شد ولی با این شرایط که خواستی مشترک وجود دارد هیچ کشمکشی در میان نخواهد بود.

ضعف روانی داستان از ناتوانی داستان سرا ناشی می‌شود یا از محدودیّت‌ها و خط مشی او؟ به نظر می‌رسد هدف سلمان ساوجی نه روایت‌گری که توصیف به روش تمثیل و تغزّل است. و این مدّعا را تمثیل‌های سیزده‌گانهٔ و ضعف روایت‌گری نشان می‌دهد؛ تمثیل‌ها: ۱) سرو و جوی آب ۲) گل و نسیم ۳) طوطی ٤) پروانه و بلبل ۵) صبا و مشک ختن ٦) صاحب دل ۷) خورشید ۸) شب ۹) دانای هند ۱۰) جان و بدن ۱۱) انوشیروان و موبد ۱۲) جوان و مه‌رخ ۱۳) مجنون.

برای پی بردن به هدف و اندیشهٔ پنهان شاعر در این قصّه باید به داستان پس از مرگ معشوق دقیق‌تر نگاه کنیم. جایی که بتنهایی ۹ تمثیل دارد و از کلّ هزار و هفتصد بیت، دویست و هفتاد بیت را به خود اختصاص داده است؛ یعنی، یک ششم. اگر مناجات و نصیحت فرزند و غیره که پیش از شروع داستان آمده‌اند به حساب بیاوریم، دویست و ده بیت، آن‌چه از کلّ داستان می‌ماند نسبتی یک به چهار با بخش پایانی داستان، پس از مرگ معشوق دارد. این بسیار زیاد است ولی برای هدف ما عالی است. چون ما را به هدف شاعر نزدیک می‌کند. این کار همان است که چخوف در داستان‌های کوتاه[۲] و مولوی در تمثیلات خود انجام می‌دهند زیرا هدف غایی نه سرگرم ساختن مخاطب، شنونده و خواننده، که چیزی دیگر است. حال بگوییم در چخوف فلسفه بافی و در مولوی تعلیماتی اخلاقی. پس می‌توان بروشنی دید که ضعف سلمان ساوجی از هدف او که جز داستان گویی است ناشی می‌شود. تقریباً چهار قرن پس از فراقنامه، آخوندزاده هم با اقتباس از یک بخش **تاریخ عالم‌آرای عباسی**[۳]، داستان **یوسف‌شاه یا ستارگان فریب خورده**[٤] را نوشت. هر چند برخی خصیصه‌های اساسی قصّهٔ ایرانی، صدفه یا تصادفی بودن حوادث، در آن داستان هم دخیل هستند امّا باز آخوندزادهٔ آشنا با شیوه‌های داستان نویسی غرب، برای آن‌ها دلیل می‌آفریند.

محور واقعیّت و خیال

مشخّصهٔ اصیل در سنّت داستان‌خوانی یا داستان‌گویی شفاهی و همچنین سنّت‌های فولکوریک، تعلیق است؛ یعنی، «بعد چه خواهد شد؟» این سؤال دایم تکرار می‌شود. با این ترفند بود که شاهزاده خانم داستان‌های هزار و یک شب از مرگ نجات می‌یابد. چون شاه می‌خواست بداند که «بعد چه خواهد شد؟» و این باعث می‌شد مرگ دخترک را هر روز به روزی دیگر موکول کند. حتّی کودکان هم با چنین طنابی محکم بر یک جای ثابت می‌ماندند. چون مادران ما می‌دانستند که باید شنوندگان خود را منتظر نگه دارد و در آن حال که دهان‌شان باز است ذهن‌شان درگیر این سؤال بشود که «بعد چه خواهد شد؟» بررسی داستان‌ها و رمان‌های امروز ادبیات ما هم ادامهٔ این سنّت را با قاطعیّت می‌پذیرد.

از سویی دیگر، در آفرینش هنری و بخصوص در حوزهٔ داستان، سعی بر این است که از گزارش و تاریخ‌گویی پرهیز شود و اگر هم واقعیّتی گفته می‌شود در قالب داستان و منطبق بر اصول داستان گفته شود. هرچند با تفسیر گفتهٔ دو بروئین گفت که اصولاً داستانی برای ما جذابیّت دارد که یک ریشهٔ تاریخی داشته باشد. (دوبروئین، ۱۳۸۲: ۳۰) اگر بخواهیم بگوییم که داستان در کجای محور ما می‌ایستد می‌توانیم ترسیمش کنیم:

تاریخ محض — واقعیّت — رمانس — خیال محض

(اسکولز، ۱۳۸۷: ۱۱)

تاریخ محض و خیال محض دور از تصوّر هستند. چون هر تخیّلی دارای، دستِ کم، اندکی تاریخ و هر تاریخی آمیخته با، دستِ کم، اندکی تخیّل است. آن‌چه می‌ماند گستره‌ای میان آن دو است. یعنی، داستان از یک سو باید واقعیّت باشد و از سویی دیگر خیالی. از ترکیب این دو است که داستان هم قاعده‌مند می‌شود هم حسّ آزادی ما را ارضا می‌کنند. نباید هم زیاد بر نسبت آن دو بر یکدیگر وسواس داشت ولی باید سعی کرد تا حدّ ممکن بیش از حدّ به یکی از دو طیف نزدیک نشود. آن‌چه را اغراق می‌گوییم و آن را از مشخّصات بدیهی یک حماسه تلقّی می‌کنیم در واقع حرکت در جهت خیال است و حسّ رؤیاپردازی و پیروزی بر نیروهای شرّ را که بازماندهٔ دوران کودکی ما و بشر است برآورده می‌سازد. با این مقدمات فراقنامه در کجای محور افقی قرار دارد؟

این منظومه به دلیل ضعف طرح و پی‌رنگ بقدری آسیب‌پذیر شده است که دچار همه نوع آشفتگی داستانی است و هیچ‌گاه دراماتیزه نمی‌شود. هر چند باید پذیرفت که «تاریخ رمانس را می‌توان بمنزلهٔ حرکت از فرم به کیفیّت شمرد.» (بیر، ۱۳۸٦: ۸) بنابراین شاید طبیعی هم به نظر برسد که حرکتی در داستان وجود ندارد. صدای شخصیّت‌ها به گوش نمی‌رسد. تصویر روحی و جسمی و کلامی اشخاص در غبار تغزّل‌گرایی و توصیف محض گم شده است. این‌که تغزّل و توصیف به غبار تشبیه شده است فقط از دیدگاهی است که داستان را حرکت و تسلسل علّی حوادث و به نمایش درآمدن اشخاص تعریف می‌کند، نه این‌که وجود تغزّل حتّی اگر در داستان باشد نادرست است.

جدا از این‌ها، حتّی تعلیق هم که جزء جدایی‌ناپذیر قصّه است نادیده گرفته شده است. در داستان ما با این سؤال روبرو نمی‌شویم که «بعد چه اتفاقی خواهد افتاد؟»

یک جای داستان با وضعیّتی از نوع رئالیسم جادویی کوندرا روبرو می‌شویم و این یکی دیگر از خصیصه‌های محض داستان‌گویی ایرانی است و تنها پدیده‌ای غربی نیست و «غلبه بر ثقل آرزوی دیرینهٔ بشر و مُحال بشر بوده است.» (لاج، ۱۳۹۱: ۲۰۳) این را با قدرت تمام در نظامی هم مشاهده می‌کنیم ولی آن‌چه به بحث این جُستار مربوط می‌شود یعنی، فراقنامه، یک مورد بیشتر، البته غیر از تمثیل‌های ظاهراً مستقل، وجود ندارد؛ در این نوع از رئالیسم یا واقعیّت بازنمایی شده، مرز بین واقعیّت و خیال به صورت گذر بلافصل از دنیای محض آدمی به دنیای محض نباتی است و نه مانند رئالیسم‌های جادویی امروز که به شکل دراماتیک، وضعیّت انتقالی از واقعیّت به خیال و شکستن مرز دو قلمرو، در محدودهٔ عمل آدمی است. در داستان فراقنامه وقتی شاه یا عاشق یار خود را قهر کرده و خود را دچار هجران می‌بیند:

- دل از بزم یکبارگی برگرفت — به ترک می و جام و ساغر گرفت
- به خورشید گفتی بر آن رخ متاب — مبادا که آزرده گردد ز تاب
- به باد صبا لابه کردی سحر — که آهسته بر راه او می‌گذر

(سلمان ساوجی: ۵۷۲)

در هر صورت در هر دو نوع رئالیسمی که به زعم نگارنده می‌تواند نوعی ایرانی یا شرقی هم داشته باشد، گذر از دنیای واقع به دنیای خیال نمادین است و «غیر از این‌که معنای لفظی دارد می‌توان معنای دیگری را هم از آن بیرون کشید.» (لاج، همان: ۲٤۷)

برش زمانی و اهداف آن

هدف ما در این بخش، بررسی زمان حوادث داستان و سخن گفته شدهٔ داستان نیست آن‌چنان‌که فرمالیست‌ها و تودوروف از زمان در نظر دارند بلکه بررسی ما در محدودهٔ ویژگی‌هایی است که به نظر می‌رسد هنر نقل یا گفتن شفاهی

داستان آن را بوجود آورده و گسترش داده است. همین سنّت است که اکنون بعنوان یک خصیصهٔ عمده در داستان نویسی به چشم می‌خورد و شایستهٔ نوشتاری دیگر است. از سوی دیگر داستان فراقنامه آن طرحی را ندارد که برای ما دست‌آویزی باشد تا از منظر زمان فرمالیستی بدان بنگریم. هدف ما این خواهد بود که برش‌ها یا پرش‌های زمان داستان گفته شده، به چه منظوری انجام می‌شود؟ و پس از هر پرشی در زمان، متعاقب آن ما با چه وضعیّتی روبرو می‌شویم؟ چون این وضعیّت ما را به هدف غایی داستان نزدیک خواهد کرد. در واقع مانند بخش‌های قبلی، این بخش هم در مسیری حرکت می‌کند که مطلوبش رسیدن به پاسخ این پرسش است که آیا هدف از داستان روایت است یا تغزّل از راه توصیف؟ و این بدان جهت است که ما در پی یافتن اصولی عام برای «نوع داستان یا قصّهٔ ایرانی» هستیم؟

معمولاً برش زمانی در داستان برای گذر از زمانی ایستا و گذر به زمانی فعّال است؛ یعنی، برهه‌ای که از نظر روایی در سلسله حوادث قصّه بی‌تأثیر یا کم‌تأثیر است کنار گذاشته می‌شود، همانند برش زمانی در نمایش که برای ایجاد فضا و موقعیّتی و همچنین زمان و لحنی متناسب با آن، با کشیدن و بازکردن پرده انجام می‌شود. در داستان فراقنامه قضیه اندکی متفاوت است؛ در این داستان هم، برش زمانی برای افزودن به سرعت روایت است امّا نه برای تبیین پدیده‌ای، برای رسیدن به مرگ که خود، در این‌جا، یک علّت است؛ علّتی برای فراق؛ علّتی برای بیان احوال عاشق رنجور دچار هجران شده. بدلیل غایت داستان که تمهید برای بیان احوال فراق است همهٔ زمان‌هایی که می‌توانست دراماتیزه شود نادیده گرفته می‌شوند؛ برای بیان گذر زمان و درازای لحظات دلدادگی دو عاشق، بهار با برش زمانی به تابستان، تابستان با برش زمانی به پاییز و پاییز به برشی دیگر به زمستان و شب با برشی به روز می‌رسد.

جالب‌ترین جای این برش، آن‌گاه است که معشوق که از جنگ گیلان بازگشته است پس از توصیف به اوج رسیدن احوال بزم و دلدادگی‌های دو عاشق، آن هم فقط در چهار بیت، به نقطهٔ به هم خوردن همیشگی تعادل داستان می‌پرد:

- برآن ماه چندان‌که بگذشت حال فزون می‌شدش حسن همچون هلال
- هوا هر نفس بود بی‌شرم‌تر همی‌کرد مهر فلک گرم‌تر
- روزه تخم طرب کاشتند ز آب زرش آب می‌داشتند
- همه ساله بودند با بزم مَی چه بزمی که زد خنده بر بزم کَی

(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ٥٩٤)

پس از پشت سر گذاشتن چندین سال در چهار بیت با شتاب خود را به جایی می‌رساند که تازه دست خود را باز می‌بیند تا به تغزّلات و تمثیلاتی دست بزند که نه تنها می‌توان گفت هم در عرض داستان است و هم در طول داستان و هدف غایی فراقنامه هم در هر حالی تمهید مقدمات برای رسیدن به چنین نقطه‌هایی عاطفی است.

نتیجه‌گیری

رمانس نوعی از ادبیات داستانی است که در آن خیال بر واقعیّت غلبه دارد و همچنان‌که آمد، معنی آن حکایت منظوم درباری است. ادبیات داستانی گذشتهٔ ایرانی نه در قالب نثر که در قالب منظوم است و این خود وقتی در مسیر شعر قرار می‌گیرد که عنصر خیالی آن پررنگ‌تر شود. در ادبیات کلاسیک ما، خیال بصورت حضور جهان نباتی و جانوری شکل می‌گیرد. یعنی، این انسان نیست که وارد دنیای نباتی و جانوری می‌شود، بلکه دنیای نباتی و جانوری خود را وارد زندگی انسانی می‌کند و بسیاری از روابط علّی را سامان می‌بخشد.

در فراقنامه نیز، همسو با ژانر رمانس، دنیای نباتی و طبیعی، با ایستادن در بزنگاه علّی و معنایی داستان، هم به آن عمق و حرکت می‌بخشد، هم معنای داستان را تفسیر می‌کند. در واقع، اگر روایت انسانی داستان پدیده و معلول باشد، تمثیلات یا روایت جانوری و نباتی داستان فراقنامه، علّت را می‌سازد و بدون آن داستان از معنا تهی می‌شود. البته، این عقیدهٔ باستانی بشر است که در منظومه‌ها یا رمانس‌ها منعکس می‌یابند. وقتی ما درک بکنیم که چرا ارتباط بشر گذشته با دنیاهای ناشناخته قوی بود و این ارتباط نه ناشی از خیال‌پردازی که نوعی از واقعیّت‌گرایی آن نوع بود، می‌توانیم حضور غالب خیال در داستان‌های گذشته را بفهمیم. در داستان فراقنامه، دلیل هجران عاشق و معشوق حسادت روزگار و کج‌مداری آن دانسته می‌شود. این همان جستّجوی علّت یک پدیده در دنیای ماورای دنیای انسانی است. این شاید ادامهٔ فلسفهٔ ماورایی افلاطون و ابن سینا یا حکمت‌های مانوی یا زروانی باشد، ولی هرچه باشد ما با ادبیاتی روبرو هستیم که اندیشه را در روابط انسانی محدود نمی‌کند بلکه همهٔ شؤون آفرینش در یک حرکت عمومی حوادث را شکل می‌بخشند.

پی‌نوشت‌ها

۱. چهل‌تن، امیرحسن، *ساعت پنج برای مردن دیر است*، نشر نگاه.

۲. اسکندربیگ منشی، ۱۰۵۰، *تاریخ عالم آرای عباسی*.

۳. آخوندزاده، میرزا فتحعلی، *تمثیلات*، نشر خوارزمی.

٤. برای نمونه، داستان کوتاه *دشمنان*.

منابع

۱. اسکولز، رابرت، (۱۳۸۷)، **عناصر داستان**، تهران: مرکز، چ سوم.

۲. بیر، گیلیان، (۱۳۸٦)، **رمانس**، تهران: مرکز، چ سوم.

۳. چدویک، چارلز، (۱۳۸۵)، **سمبولیسم**، تهران: مرکز، چ چهارم.

٤. دو بروئین،(۱۳۸۲)، **ادبیات داستانی در ایران زمین**، ترجمهٔ پیمان متین، تهران: امیرکبیر.

۵. ذبیح‌نیا عمران، آسیه، (۱۳۹۰)، «مقایسهٔ محتوایی لیلی و مجنون نظامی و فراقنامهٔ سلمان ساوجی»، **پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی**، ش ۱٦، صص ۱۱٤-۹۹.

٦. رید، یان، (۱۳۸۹)، **داستان کوتاه**، تهران: مرکز، چ چهارم.

۷. ساوجی، سلمان، (۱۳۸۹)، **کلیّات**، به تصحیح عباسعلی وفائی، تهران: سخن.

۸. فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸٤)، **شاهنامه**، تهران: قطره، چ چهارم.

۹. لاج، دیوید،(۱۳۹۱)، **هنر داستان‌نویسی**، ترجمهٔ رضا رضائی، تهران: نی، چ دوم.

۱۰.لاج، دیوید، و یاکوبسن، فالر و بِری، (۱۳۹۱)، **زبان‌شناسی و نقد ادبی**، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نی، چ سوم.

۱۱.نایت، دیمن، (۱۳۸۲)، **داستان‌نویسی نوین**، ترجمهٔ شهلا فیلسوفی، تهران: چشمه.

۱۲.وفایی، عباسعلی، (۱۳۸۲)، «فراقنامهٔ سلمان ساوجی و لیلی و مجنون نظامی»، **زبان و ادب**، ش ۱۷، صص ۸۳-۷۲.

13. Gold, Herbert, (1968), A Review on Short Story, Kenyon Review (xxx. 4).

14. Perrine, Laurence, (1974), Literature: Drama, S.M. University.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی