مثنوی مولانا و مخاطب روایت

دکتر حمیدرضا توکلی

مطالعۀ روایت با تکیه بر این حقیقت بدیهی آغاز می‌شود که در این ساز و کار با سه مفهوم عمده سر و کار داریم: راوی، روایت و مخاطب که بیش و کم هم ارز با مؤلف، متن و خواننده‌اند که سه ضلع محدودۀ مطالعات ادبی را می‌سازند[1]. اما این که کدام یک از این عناصر اصلی‌تر است و نسبت هرعنصر با دو دیگر چگونه است و در تکوین هر عنصر چه عواملی نقش‌آفرینند و مسائلی از این دست، نظریه‌ها و جهت‌گیری‌های پرشماری را سامان داده است. به نظر نمی‌رسد تلاش برای شناسایی چشم‌اندازهای تازه در این قلمرو، رنگ درنگ پذیرد.

مخاطب، از زمانی دور، از دورۀ نئوکلاسیسم - که نظریه‌ای تعلیم‌گرا بود - در مرکز توجه قرار گرفت[2] اما از روزگاری نزدیک به ما اهمیتی بیش از پیش یافته است. گویی هم‌چنان ناقدان در کار و بار برجسته نمایاندن نقش آن، از یکدیگر پیشی می‌جویند. بسیاری از گرایش‌های تازه‌تر قلمرو نقد ادبی و روایت‌شناسی می‌کوشند، خواننده را نقطۀ ثقل و کانونی مناقشات پیرامون متن، قلمداد کنند و در این راه تا بدان جا پیش می‌روند که شوق‌مندانه از مرگ نویسنده و تولد خواننده سخن می‌گویند[3] یا از بی‌معنایی مفهوم «معنای نهایی متن» دم می‌زنند.[4] معنایی که اگر وجود داشته باشد قاعدتاً باید آن را از متن یا نویسنده سراغ گرفت اما معنا، علی‌الادعای این ناقدان اساساً چیزی است که در ذهن مخاطبان شکل می‌بندد.

مخاطب از این چشم‌انداز هرچند درصدر می‌نشیند اما به هر روی پس از متن و مؤلف

جای دارد. ما آن دو را رها می‌کنیم تا به این یک بپردازیم. می‌کوشیم تا از منظر مخاطب، روایت را و از این رهگذر راوی را بنگریم. آن هم پس از آنکه راوی روایت را نگاشت و متن، راوی را روایت کرد.

در این میانه چشم‌اندازی ناشناخته و مغفول می‌ماند. می‌توان پرسید چرا از مخاطب به سمت راوی حرکت کنیم؟ آن هم در نقطهٔ فرجامین که همه چیز به پایان رسیده است چرا به آغاز بازنگردیم و راوی و روایت را از این سو ننگریم؟ از منظر مخاطب. به تعبیر روشن‌تر، چرا در این معنی مداقه نمی‌کنیم که: راوی در آفرینش روایت - خودآگاه یا ناخودآگاه - چه تلقی‌ای از مخاطب داشته است؟ اگر این تعبیر به مذاق کسانی خوش نمی‌آید که مؤلف را مرده می‌انگارند و سخن گفتن از نویسنده را شیوه‌ای فرسوده و آمیخته با خطر فرو رفتن در فرامتن می‌پندارند، می‌پرسیم روایت چه دامنه‌ای از مخاطبان را مفروض می‌دارد؟ و در فرآیند تکوین خود چگونه با آنان پیوند می‌گیرد؟ این سؤال اصلی زایندهٔ پرسش‌های تأمل‌انگیز بسیاری است:

مخاطبان مفروض روایت چه ویژگی‌هایی دارند؟ مردند یا زن؟ محدودهٔ سنّی آنها کدام است؟ آیا نژاد، قومیت یا ملیتی ویژه دارند؟ آیا درس خوانده‌اند یا معلوماتی معمولی دارند؟ عوامند یا خواص؟ آیا درحوزهٔ خاصی مطالعه یا شناخت دارند؟ آیا تصور شده کتاب یا کتاب‌هایی ویژه را خوانده‌اند؟ آیا به ایدئولوژی یا مرام خاصی پایبندند؟ آیا به سنت وآیینی وفا دارند؟ رویکرد آنها به متافیزیک چگونه است؟ آیا روی سخن با منکران مفهومی است؟ آیا تلقی زمان‌مندی از مخاطبان در روایت به چشم می‌آید یا روایت می‌تواند با مخاطبان زمان‌های دیگر به آسانی سخن بگوید؟ آیا مخاطبان افرادی بهنجار فرض می‌شوند؟ آیا روایت به خود جرأت می‌دهد موضعی پرخاشجو نسبت به مخاطبان بگیرد؟ آیا روایت حریمی را برای بیان برخی مطالب رعایت می‌کند؟ آیا روایت در بخش‌های مختلف به مخاطبانی گونه‌گون روی می‌کند؟ آیا روایت می‌کوشد فاصلهٔ خود را با مخاطب از میان بردارد؟ آیا کوششی برای نمایاندن مراحل تکوین روایت یا کنار زدن پردهٔ پنجرهٔ کارگاه راوی صورت گرفته است؟ آیا روایت سودای سردرگم ساختن مخاطب را در سر می‌پرورد؟ آیا دایرهٔ مخاطبان به دقت مرزبندی شده یا با سایه‌روشن مه‌آلودی از مخاطبان، سر و کار داریم؟ و بسیاری پرسش‌های دیگر.

اصطلاحی نوساخته

اصطلاح «مخاطب روایت»[۵] (در انگلیسی narratee و در فرانسه narrataire) به همت ژرار ژنت و جرالدپرنس[۶] رواج و روایی یافت. مخاطب روایت «جفت ارتباطی راوی» است و همسان راوی «در روایت‌های غیرداستانی، فردی واقعی است اما در داستان برساختهٔ متن است».[۷] اگر راوی را با این سؤال می‌شناسیم که: چه کسی روایت می‌کند؟ پرسش شناسای مخاطبِ روایت آن است که: چه کسی روایت را می‌شنود؟ «کسی که روایت را می‌شنود» صرفاً از متن روایت جست‌وجو و شناخته می‌شود. مخاطب روایت شخصیت مفروض و متصوری است که راوی می‌پندارد طرف خطاب او قرار دارد.[۸] بنابراین نباید مخاطب

روایت را با خواننده اشتباه گرفت.[۹] حتی برخی هشدار می‌دهند که خواننده‌ای که متن تلویحاً به او اشاره می‌کند مفهومی متمایز از مخاطب روایت است.[۱۰] اما دسته‌ای دیگر از روایت‌شناسان با اینان هم‌داستان نیستند و مخاطب روایت (narratee) یا خوانندهٔ مورد توجه (intended reader) را دقیقاً به خوانندگانی اطلاق می‌کنند که متن به طور تلویحی بدانان اشاره می‌کند.[۱۱] از این گذشته، این شگرد که در روایت، راوی ناگهان با مخاطب سخن بگوید نیز از نظر بسیاری از مصادیق مهم مخاطبِ روایت به شمار می‌رود.[۱۲] مانند لحظه‌ای که دیدرو در آغاز کتاب «این قصه نیست» می‌گوید: «وقتی یک قصه ساخته می‌شود که کسی به آن گوش کند و برای آنکه کمتر طول بکشد به ندرت اتفاق می‌افتد که مخاطب وسط سخن نقّال بپرد پس به همین دلیل من در داستانی که خواهید خواند وارد شدم. این داستان قصه نیست. قصه‌ای زبان‌آور است. شاید شمایی که نقش تقریباً خواننده را ایفا می‌کنید در این باره شک دارید و من آغاز می‌کنم.»[۱۳] گروهی حتی خوانندهٔ کتاب را نیز مخاطب روایت به شمار می‌آورند. در حقیقت مخاطب روایت را در سطوح و اشکال متنوعی تبیین می‌کنند.[۱۴]

البته اگر روی‌آوری‌های راوی به مخاطب را در متن، مصداق دقیق این اصطلاح بیانگاریم، نباید از این نکته غفلت کنیم که دایرهٔ مصادیق این مفهوم بسی پیچیده‌تر و گسترده‌تر است. حتی روایتی که عاری از هرگونه اسلوب خطابی ظاهری باشد و در آن هیچ نشان از صیغه‌های دستوری دوم شخص افعال و ضمایر نباشد؛ بی‌تردید مخاطب روایت ویژهٔ خود را داراست. دایره‌ای از مخاطبان که چه بسا در هر لحظهٔ روایت دیگرگون شود. اساساً روی کردن راوی به مخاطب، بی‌پرده‌ترین شکل سخن گفتن با مخاطب است و شاید بهتر باشد آن را اشارتی به فرآیندی پیچیده‌تر و پنهان‌تر در کمون روایت دانست. درست همان طور که وقتی، کارگردان یا فیلم‌بردار یا دوربین در فیلم پدیدار می‌شوند تازه در این معنی متفطّن می‌شویم که با روایت و روایت‌گر سروکار داریم. بدین سان این خطاب‌های فاصله‌گذار - که با شکستن مرز روایت و مخاطب، آن را می‌نمایانند - ما را به نفس روایت توجه می‌دهند، اشاراتی فراداستانی‌اند که توجه ما را به بنیادی‌ترین جنبهٔ روایت جلب می‌کنند، چیزی که دیوید گلدناف، منتقد آلمانی آن را پدیده‌ای جالب و عجیب می‌خواند که همواره او را تحت تأثیر قرار می‌دهد: «کسی در درون داستان دارد با کس دیگری در برون آن حرف می‌زند».[۱۵]

در مطالعات کلاسیک عناصر داستان و حتی بسیاری از پژوهش‌های روایت‌شناختی به آنکه سخن می‌گوید توجه می‌شود اما آن سوی گفت‌وگو یکسر از یاد می‌رود. مفهوم «مخاطب روایت» دقیقاً برای یادکرد و شناسایی سویهٔ دیگر و پنهان روایت پرورده شده است.

اکو در کتاب «نقش خواننده» مفهوم «خوانندهٔ مفروض» را طرح می‌کند که بسیار به مخاطب روایت نزدیک است و به تبیین آن یاری می‌رساند: «اگر نویسنده بخواهد پیامش خوانده شود باید خواننده‌ای مفروض را در ذهن داشته باشد. خواننده‌ای که می‌تواند پیام او را بخواند و رمزش را بازگشایی کند.»[۱۶] در گفتار او کلیدی‌ترین واژه «می‌تواند» است:

تصوری از کسانی که می‌توانند روایت را فهم کنند، پیوسته در ذهن راوی- نویسنده حضور دارد. به عبارت دیگر راوی می‌کوشد در لحظه لحظهٔ تکوین روایت، خود را به جای مخاطب بنهد. «به نظر اکو مؤلف می‌نویسد و خواننده‌ای را در ذهن خود مجسم می‌کند همان‌طور که نقاش، تماشاگر را در ذهن خود مجسم می‌کند و مدام چند گام به عقب می‌رود تا نتیجهٔ کار خود را از نگاه تماشاگری فرضی مشاهده کند چشم نقاش همواره دو موقعیت متفاوت آفریننده / تماشاگر را می‌آفریند.»[۱۷] اکو از این رهگذر به دسته‌بندی کلی دوگانه‌ای اشاره می‌کند: متونی که خواننده‌ای معمولی را درنظر دارند مانند رمان‌های آگاتاکریستی یا دُن کیشوت و جنگ و صلح و متونی دیگر که اساساً در پی ایجاد خوانندگانی متفاوت و تازه‌اند چون یولیسس.[۱۸] اما چنان که پرنس یادآوری می‌کند همواره شخصیت (کاراکتر) مخاطب روایت هر متن معین و آشکاره نیست.[۱۹] مخاطب روایت برخی متون، دیدار می‌نماید و پرهیز می‌کند، شاید بهتر باشد که دست کم در مواردی از سایه-روشن مخاطب روایت سخن بگوییم، هنگامی که شخصیت مخاطب روایت به هاله‌ای می‌ماند که نمی‌توان با نشان دادن ویژگی‌هایی مشخص آن را مرزبندی کرد.

اسالیب خطاب و مخاطب روایت

اسالیب خطاب در بسیاری از روایت‌های خلاق ادبی کهنه و نو، به شیوه‌های متنوع و پیچیده‌ای پدیدار می‌شود. بدین سان در سراپای روایت پنجره‌هایی گشوده می‌شود تا خواننده لحظه‌ای درون روایت را بنگرد. این دقیقاً همان موقعیت استثنایی رؤیت پیوند راوی و مخاطب روایت است. این نکتهٔ مهمی است که بسیاری روایت‌شناسان به واسطهٔ تأکید بر تمایز این خطاب‌ها با مخاطب روایت از آن غفلت کرده‌اند. اعترافات روسو را بنگریم. شیوهٔ غالب روایت طبیعتاً اعترافی از زوایه دید اول شخص است. اما این اسلوب شامل با خطاب‌های مختلف، پیاپی می‌گسلد «با التفات به خدا، به مادام دوواران، به عمه سوزان، به «لحظات ارزشمند» شارمت و از این قبیل اما مهم‌تر از همه خطاب مستمر به خواننده است... با خواننده مزاح می‌کند از ما می‌خواهد که خودمان قضاوت کنیم آیا او گناهکار بوده است. به عقل یا تجربهٔ ما متوسل می‌شود، در ناباوری ما سهیم می‌شود و انتظاراتمان را بازی می‌دهد.»[۲۰] روایت آشکارا منش خطابی خویش را می‌نماید و مخاطب را آماج خطاب‌های گوناگون می‌سازد تا ذهنش معطوف به این پرسش شود که به راستی مخاطب راوی کیست؟ و راوی چه ذهنیتی از مخاطب داشته است؟ خواننده به جست‌وجوی راوی و دنیای ذهنی او می‌پردازد. این دو در میانهٔ روایت رویاروی می‌شوند و مخاطب درمی‌یابد که راوی نیز در جست‌وجوی اوست!

اسالیب خطاب و پیچیدگی‌های آن از دیرباز مورد توجه بوده است. یکی از دیرسال‌ترین تأملات در این باره، در لحظه‌ای کوتاه از کتاب سوم جمهوری نمایان می‌شود. این نخستین باری است که در یک نوشتهٔ یونانی به بررسی مفاهیم ادبی معین پرداخته می‌شود. مطالعه‌ای که البته شرح گسترده و سازوار آن در بوطیقای ارسطو صورت می‌پذیرد.[۲۱] افلاطون سه شیوهٔ بیان حکایت را برمی‌شمارد: ساده، تقلیدی و تلفیقی و از ایلیاد مثال‌هایی می‌آورد.

منظور افلاطون از روایت ساده همان نقل غیرمستقیم توسط راوی است مانند اشعاری که در وصف آپولون یا دیونوسوس گفته می‌شده است. از تقلید، نقل قول مستقیم را در نظر دارد که همان گفت‌وگوی قهرمانان قصه است و در آن راوی سخن و شیوهٔ سخن‌گویی آنان را تقلید می‌کند. این شیوه در تراژدی به کار گرفته می‌شد و سرانجام روایت تلفیقی که آمیزهٔ آن دو شیوه است مانند سرودها و داستان‌های حماسی.[۲۲] البته غرض افلاطون از ذکر این دقایق، نقد اخلاقی آثار یونانی بود[۲۳] اما آنچه از منظر روایت‌شناسی اهمیت دارد تأمل فرزانهٔ کهن در آمیزش آوای راوی با صدای قهرمانان است به ویژه هنگامی که از گفت‌وگو (دیالوگ) بهره گرفته می‌شود. شخصیت‌هایی که سخن می‌گویند صدای دیگری متمایز از راوی دارند اما در حقیقت آوای اویند. اوست که تقلید می‌کند و بدین سان اوست که با ما سخن می‌گوید. اما چنان که دیدیم اشکال بیان و خطاب، بسی پیچیده‌تر از این بخش‌بندی سه‌گانه است. مثلاً در همین نمایش‌نامه‌های کهن یونانی، آواز همسرایان را می‌شنویم که گویی از مدار بستهٔ نمایش در می‌گذرند و مستقیماً با مخاطبان سخن می‌گویند. جدا از مضمون کلام آنها و منظر فراروایتی آن، اساساً هم‌خوانی آهنگین یک گروه، آشکارا منطق حاکم بر رفتار و گفتار را می‌گسلد. سخن همسرایان یا سرآهنگ گاه مستقیماً خطاب به یک شخصیت نمایشی است اما این خطاب‌ها نیز کیفیتی غریب دارد. پنداری، در پس پشت این خطاب، توجه به مخاطب نهفته است - روی‌آوری راوی نهفته! مثلاً هنگامی که در فرجام آنتیگنه، سرآهنگ به کرئن می‌گوید: «در آینده مشتاب. مرگ را نمی‌توان تمنا کرد.»[۲۴] این سخن، گویی بیشتر تفسیری است از قصه برای مخاطب و شاید نتیجه‌ای است که راوی دست‌یابی به آن را از مخاطب چشم می‌دارد. بدین شیوه راوی می‌کوشد از دیوار بستهٔ روایت به سمت مخاطب عبور کند. گاه صدای این همسرایان به شدت با آوای راوی درمی‌آمیزد گویی راوی، هم آوایان را با رابطهٔ ویژه‌ای با مخاطب برمی‌انگیزد تا سخنی را روایت کنند که در داستان، باید بیرون از چارچوب روایت می‌آمد مانند آنچه در برخی نمایش‌ها نقال بر زبان می‌راند. نکتهٔ جذاب این جاست که پنداری، همسرایان از فراز داستان می‌نگرند. گویی روایت را برخلاف بازیگران از پیش می‌دانند. گروه همسرایان «زنان تراخیس» در نمایشنامه‌ای به همین نام از سوفوکل می‌گویند: «ای خواهران! ساعت موعود فرا رسیده است و سخنی که سال‌ها پیش گفته‌اند اینک انجام یافته است. ندایی از آسمان شنیده شد که گفت دوازدهمین ماه سال دوازدهم، آلام و رنج‌های پسر زئوس پایان خواهد یافت...»[۲۵] طرف خطاب همسرایان پیوسته دیگرگون می‌شود هنگامی که «آلسست» در نمایشنامه‌ای با همین نام نگاشتهٔ اوریپید، برای نجات همسرش داوطلبانه به سوی مرگ می‌شتابد تا به جای او قربانی شود. «گروه مردان فره» به زئوس خطاب می‌کنند. سپس آپولون را صدا می‌زنند. دمی با یکدیگر سخن می‌گویند. آن گاه به شهر و دیارشان رو می‌کنند. جالب است که پس از این قسمت، آلسست وارد می‌شود. او تنها مناظر طبیعی و ایولکوس (نام محلی) را مورد خطاب قرار می‌دهد بی که چیزی را با آنها در میان نهد. بدین سان شیوه‌های متنوعی از خطاب با یکدیگر در می‌پیوندد:

«ای آفتاب فروزان! ای روشنایی روز!

ای ابرهای متراکم که در آسمان درشتابید!
... ای زمین و ای حصارهای سرای من!
ای ایولکوس که من ایام شباب را در آن جا در خانهٔ پدری گذرانده‌ام»[۲۶]

همسرایی با آنکه در یونان بسیار درخشان و نیرومند تجلی یافت[۲۷]، گویی پدیده‌ای منحصر به یونان نبود. به هر روی آنچه در آنها جلب توجه می‌کند خطاب‌هایی است که در درون روایت یک‌باره و نامنتظر سربرمی‌آورد. آهنگی موزون و مؤثر و آواز انبوه هم‌آوایان، گویی لحظه‌ای فضای قصه و ما را جادو می‌کند. همین حالت را هنگامی که آواز گروه کر در میانهٔ برخی اپراها به صورتی نابیوسان پدیدار می‌شود می‌بینیم و از آن مؤثرتر و آشناتر، حضور پرشور آواز هم‌آوایان در بسیاری اوراتوریاها و قطعات مذهبی است. غالب این آوازها لحنی خطابی دارند کانتات مشهور صد و چهلم باخ را به یاد آوریم که با نهیب تکان دهندهٔ گروه کر آغاز می‌شود: «بیدار شوید، آوایی شمایان را می‌خواند.» در "پاسیون سنت ماتیو" باخ گروه هم‌آوایان (کر) حضور برجسته‌ای دارند و در بسیاری موارد عباراتی خطابی را آواز می‌کنند مانند بخش آغازین اثر: «بیایید شما ای دختران من و با من بگریید.» باخ بدین سان از همان آغاز به شیوه‌ای نامنتظر و مهیب بر مخاطب می‌شورد. در قطعهٔ آغازین آوای درهم‌پیچیدهٔ همسرایان، احساس مذهبی ژرفی را به ما منتقل می‌کند و ما را به اجتماع و مشارکتی عظیم و همدلانه برای یادکرد رنج‌های مسیح(ع) فرا می‌خواند.[۲۸] خطاب‌ها و پرسش‌های گروه کر بخش مهمی از ساختار این اثر عظیم را پرورانده است و در تأثیرگذاری آن نقش مهمی دارد. گاه آوای پرطنین و درهم آمیختهٔ همسرایان ما را می‌خواند و گاه خداوند را. گاه خود را آماج خطابی آسمانی می‌بینیم و گاه همراه با روایتی عظیم و چندآوا می‌یابیم که جان جهان را می‌خواند. موسیقی باخ به ویژه در پاسیون سنت ماتیو و مس سی مینور به مدد این خطاب‌های پیاپی، ساختاری گفت‌وگویی می‌یابد. پنداری مخاطب را در میانهٔ مکالمه‌ای غریب و رازآلود و آسمانی سرگردان می‌سازد. گوته چه نیکو دریافته بود که: «موسیقی باخ مکالمه‌ای ... است در آستانهٔ آفرینش جهان.»[۲۹]

اسالیب خطاب، ادب فارسی و شاهنامه

متون ادب فارسی کهنه و نو از دید مخاطب روایت چندان مورد توجه قرار نگرفته است در حالی که بسیاری از متون از این رهگذر سزامند مطالعات گسترده‌اند. حتی متون غیرداستانی، از جمله شماری از قصیده‌ها و غزل‌ها، از چشم‌انداز بهره‌گیری از اسالیب خطاب و شیوه‌های روی‌آوری به مخاطب تأمل برانگیزند. بخش عمده‌ای از حضور خطاب به واسطهٔ توجه به تأثیرات القایی آن در مقاصد تعلیمی است که خود شیوه‌های گوناگونی را شامل است. گاه به شکل پرسش در می‌آید و گاه پند پیرانه‌ای است سرشار از نوازش و لطف که زمانی به انواع عتاب آلوده می‌شود. هنگامی که روایت لحنی تغزلی می‌گیرد پیچیدگی این اسالیب افزون‌تر می‌شود. از خطاب با خویشتن تا خداوند و روی‌آوری به عناصر طبیعی و حتی انتزاعی.[۳۰] گاه روایت شاعرانه لحنی اعترافی می‌یابد. هر چند پیوسته از «من» سخن می‌رود اما عمیقاً روی در مخاطب دارد! خطاب با معشوق نیز، به ویژه

هنگامی که با ذهن و زبان عرفانی درمی‌آمیزد، خلاقیت و ابهام شگفت‌آفرینی می‌یابد.

در روایت‌های داستانی ما نیز از این منظر کنکاشی صورت نگرفته است با آنکه نمونه‌های تأمل‌انگیز کم نیست مثلاً در شاهنامه و به ویژه، داستان رستم وسهراب، خلاقیتی ویژه در زمینهٔ مخاطب روایت به چشم می‌آید. در صحنه‌هایی راوی از پشت پردهٔ روایت به درمی‌آید و با مخاطب چهره به چهره می‌شود و از چشم‌اندازی دیگر و فراتر، قصه را می‌نگرد.

پس ا ز مقدمهٔ شاهنامه، از قصهٔ کیومرث تا هجوم تازیان به ایران- از آغاز اسطوره تا فرجام تاریخ - تنها در برخی داستان‌ها و به ویژه پایان هر داستان، می‌توان با راوی دیدار کرد. تنها در همین دیدارهای کوتاه است که روای از حال و روزگار خویش با مخاطب سخن می‌گوید. در بخش‌های آغازین، اشاره‌های ظریفی به درون مایه و فضای کلی قصه به چشم می‌آید. مثلاً در آغاز داستان رستم و سهراب به «مرگ» و «آز» و نیز «ترنج نارسیده»-[۳۱]ای- سهراب - که از «باد» - تقدیر یا مرگ - برخاک می‌افتد اشاره شده است یا در داستان رستم و اسفندیار از «نرگس دژم» سخن رفته است که رمزی از کلیدی‌ترین بن‌مایهٔ داستان یعنی چشم اسفندیار است. آغازگری‌های فردوسی به راستی در مجموعهٔ ادب داستانی ما مانند ندارد. در دیدارهای پایان قصه‌ها که غالباً از پس روایت مرگ قهرمان می‌آید راوی بیشتر از بی‌اعتباری جهان می‌گوید و معمولاً با آغاز قصه هماهنگی دارد. حضور راوی در آغاز و فرجام قصه‌ها کاملاً آوای نقال را پیش و پس قصه و نمایش تداعی می‌کند و با حال و هوای کلی روایی شاهنامه سازگاری تمام دارد. گذشته از این دو موضع، راوی در پرده و پنهان است و می‌کوشد چه در بخش‌های نقلی و توصیفی و چه قسمت‌های گفت‌وگویی یا کنشی، حتی سایه‌ای از حضورش احساس نشود و فاصلهٔ خویشتن را با قصه پاس دارد. این از اسرار مهم کامیابی فردوسی در روایت‌گری شاهنامه است که حماسه‌پردازان و داستان‌سرایان دیگر از آن غفلت کرده‌اند و به ناروا، یک‌دستی متن را برهم زده‌اند و آوای هزاران هزار سالهٔ ذوق و آرمان یک ملت را با آوای فردی خویش چنان در آمیخته‌اند که رنگی از اصالت و شکوه سخن‌های دیرینه برجای نمانده است.

اما در مورد معدودی فردوسی با نبوغ و فرزانگی بی‌مانندش، این هنجار فراگیر را به شیوه‌ای خلاق در می‌شکند و در میانهٔ قصه نمایان می‌شود. این موقعیت‌های اندک شمار در شاهنامه، همه از بحرانی‌ترین و حساس‌ترین لحظه‌های داستانی‌اند. در حقیقت حضور یکبارهٔ راوی و گسست نامنتظر روایت این خارق‌العادگی و تشخص موقعیت را به رساترین و زیباترین گونه‌ای که حدی بر آن متصور نیست باز می‌نماید. در این لحظه‌های ویژهٔ روایت، راوی نمی‌تواند جانب شیوهٔ خویشتن‌دار و پنهان‌کارش را نگاه دارد و با از میان بردن فاصلهٔ زیباشناختی که همه جا آن را به بهترین صورتی پاس داشته، سنگینی و حساسیت لحظه را می‌نمایاند. گویی بی‌تابانه لحظه‌ای، روایت را یکسره از یاد می‌برد و با مخاطب سخن می‌گوید. تمایزی که در این مواضع چندگانه با شیوهٔ کلی روایت شاهنامه می‌بینیم تشخص فوق‌العاده‌ای به این شگرد استاد می‌دهد به گونه‌ای که گویا، زمان در این لحظه‌ها در هم می‌شکند و فردوسی خود، لحظه‌ای چند در روزگار جادویی اسطوره و حماسه وارد می‌شود و هم‌نشین شخصیت‌هایش می‌شود - قهرمانانی که عمری با آنان لحظه

به لحظه زیسته است! در داستان رستم و سهراب که فردوسی همدلی ویژه‌ای با آن دارد راوی - فردوسی چند بار وارد صحنهٔ نبرد می‌شود و در نمایاندن ژرفای تراژدی موقعیت نقش‌آفرینی می‌کند. یک بار هنگامی که هجیر همهٔ پهلوانان سپاه ایران را به سهراب معرفی می‌کند اما نشانی از رستم با او در میان نمی‌نهد ناگهان فردوسی - راوی ظاهر می‌شود و با مخاطب سخن می‌گوید:

نشان پدر جست و با او نگفت
همی داشت آن راستی در نهفت
تو گیتی چه سازی که خود ساخته است
جهان‌بان از این کار پرداخته است
زمانه نبشته دگرگونه داشت
چنان کو گذارد بباید گذاشت[۳۲]

آنچه که به این گسست روایی تشخص بیشتری می‌بخشد تمایزی است که این راوی آشکار با روای پنهان قصه دارد راوی آشکار، در جایگاهی فراتر از ماجراست و پایان قصه را می‌داند اما راویِ پنهان، آمیخته با ماجراست و اسیر سیر زمانی روایت است. راوی آشکار، چشم در چِشم مخاطب دارد ولی میان راوی پنهان و مخاطب، روایت، فاصله انداخته است.

هنگامی که نخستین بار پدر و پسر با یکدیگر در می‌آویزند نیز راوی، چهره می‌نمایاند و این بار با لحنی دردبارتر عتاب‌آمیزتر خطاب به جهان سخن می‌گوید در حالی که در نوبت پیشین از جهان به شکل غایب با مخاطب قصه صحبت کرده بود:

یک از دیگران ایستادند دور
پر از رنج باب و پراز تاب پور
جهانا شگفتی ز کردار توست
هم از تو شکسته هم از تو درست
از این دو یکی را نجنبید مهر
خرد دور بُد، مهر ننمود چهر
همی بچه را باز داند ستور
چه ماهی به دریا، چه در دشت گور
نداند همی مردم از رنجِ آز
یکی دشمنی را ز فرزند باز[۳۳]

این بار لحن راوی نشان از داوری و ارزش‌گذاری دربارهٔ شخصیت‌ها دارد. همچنین به درون‌مایهٔ اصلی قصه - آز - اشاره می‌کند که در آغاز قصه هم از آن یاد کرده بود.

در جنگ دوم سهراب با رستم نیز هنگامی که رستم به میدان می‌آید لحظه‌ای کوتاه راوی پدیدار می‌شود و باز به این درون‌مایهٔ اصلی اشاره می‌کند:

بیامد بدان دشت آوردگاه
نهاده به سر بر ز آهن کلاه

همه تلخی از بهر بیشی بود

مبادا که با آز خویشی بود[۳۴]

سرانجام در آخرین نبرد در دیداری کوتاه و تا اندازه‌ای پنهان، در یک مصراع چهرهٔ حسرت بار راوی را می‌بینیم که تنها به واسطهٔ آگاهی‌اش از فرجام کار و نسبتی که با زمان فراتر از محدودهٔ زمانی قصه دارد، شناخته می‌شود:

دگر باره اسپان ببستند سخت

به سر بر همی گشت بدخواه بخت[۳۵]

این حضور نامتعارف چند بارهٔ راوی - فردوسی در این قصه به هنری‌ترین شیوه‌ای هول و ولا ی راوی را در نزدیک شدن لحظه به لحظه به فاجعه نشان می‌دهد و راوی در عمق آن به کیمیاکارانه‌ترین شیوه‌ای تلخی این احساس - نزدیک شدن به تراژدی - را نهفته است. راوی - فردوسی که بر کل روایت و ماجرا چیره است و آخر قصه را می‌داند همهٔ سنت‌های روایت‌گری را در می‌شکند و با نگرانی، چند بار در فرصتی کوتاه به صحنه فاجعه نزدیک می‌شود اما نمی‌تواند چیزی را تغییر دهد و تنها می‌تواند با صدای تقدیر هم آواز شود و پایان محتوم ماجرا را یادآوری کند بی‌آنکه پدر و پسر صدای او را بشنوند. تلخی این آوای بغض‌آمیز را تنها مخاطب می‌شنود و بس. تنها اوست که متوجه حضور راوی در قصه می‌شود و این بار راوی را در چهره‌ای آشکار و متفاوت و موقعیتی غریب می‌یابد. اساساً این شگرد و شیوهٔ فردوسی بیشتر از چشم‌انداز توجه خلا ق و خاص راوی به مخاطب روایت در خور دقت و تحلیل است.

یک نمونهٔ دیگر حضور درخشان راوی در داستان سیاوش است. روای - فردوسی از غایت تأثر، همهٔ فاصله‌ها و منطق‌های داستانی را نادیده می‌گیرد و بر پیکر بی‌جان سیاوش حاضرمی‌شود. ناگهان راویت از گذشته‌ای آن همه دور و اساطیری به زمان حال و لحظهٔ سرودن قصه توسط راوی یا حتی لحظهٔ خواندن قصه توسط مخاطب پیوند می‌خورد. از آن پس راوی به مخاطب قصه رو می‌کند - التفات - و از این گسست نامنتظر برای القای ژرفای فاجعه به بهترین شیوه بهره می‌گیرد:

چو از سرو بن دور گشت آفتاب

سر شهریار اندر آمد به خواب

چه خوابی که چندین زمان برگذشت

نجنبید و بیدار هرگز نگشت

چو از شاه شد تخت شاهی تهی

مه خورشید بادا، مه سر و سهی

چپ و راست هر سو بتابم همی

سر و پای گیتی نیابم همی

یکی بد کند، نیک پیش آیدش

جهان بنده و بخت خویش آیدش

یکی جز به نیکی زمین نسپرد

همی از نژندی فرو پژمرد
مدار ایچ تیمار با جان به هم
به گیتی مکن جان و دل را دژم
یکی دان ازو هر چه آید همی
که جاوید با تو نپاید همی[۳۶]

روایت مولانا

مخاطب روایت در مثنوی از رنگی دیگر است. مولانا در مثنوی به پیچیده‌ترین و خلاق‌ترین شیوه‌ها به مخاطب روی‌آور می‌شود و از این لحاظ، تنها غزل‌های خود او که به نام شمس‌تبریز سروده با مثنوی سنجیدنی است.

مثنوی با شیوه‌ای نامنتظر با خطاب آغاز می‌شود. درآمدی که بیش از هر چیز بر اهمیت نسبت راوی و مخاطب در این روایت غریب تأکید می‌کند. از آن پس روایت پی در پی به مخاطبان متفاوتی التفات می‌کند.

در مثنوی شکل‌های متفاوتی از برخورد با مخاطب روایت دیده می‌شود. رویارویی راوی با مخاطب گاه همدلانه و مشفقانه است و گاه ستیزه‌جویانه و قهرآمیز. گویا مولانا به جلوه‌های متضاد سرشت آدمی توجه دارد و با آنها برخورد دوگانه‌ای دارد. مخاطب از این رهگذر به گونه‌ای حالت تعلیق نزدیک می‌شود همان‌گونه که راوی هنگامی که از خویشتن روایت می‌کند نیز روایتی یکدست ارائه نمی‌کند بلکه میان دو سویهٔ سخن گفتن از زبان خداوند تا هم‌آوایی با ناسپاس‌ترین بندگان و حتی ابلیس در نوسان است. از این‌جاست که مخاطب هر بار خود و راوی را درچهره‌ای نو می‌یابد در هر لحظهٔ روایت، نسبت تازه‌ای میان راوی و مخاطب برقرار می‌گردد. همین نکته از مهم‌ترین اسرار جانداری و پویایی مثنوی است.

از چشم‌انداز روی‌آوری راوی به مخاطب، اگر مثنوی را با قرآن مجید مقایسه کنیم، درمی‌یابیم که[۳۷] در قرآن مجید نیز توجه به مخاطب روایت به شیوه‌های متنوع و ممتاز، متن را به اسلوبی ویژه و متمایز مبدل ساخته است. در قرآن خطاب به آدمیان، در سطوح مختلف دیده می‌شود خطاب به صحابهٔ پیامبر، معاصران پیامبر، مسلمانان به طور کلی، اهل کتاب، کافران، مشرکان، آدمیان به طور کلی و انسان نوعی. قرآن یک مخاطب خاص دارد و آن پیامبر است که تا اندازه‌ای متناظر با حسام‌الدین است در مثنوی که از چشم‌اندازی حتی شکل‌گیری متن قرآن و مثنوی به وجود و ظرفیت وجودی آن دو بستگی داشته است. اما رابطهٔ راوی (خداوند) با پیامبر در قرآن بسیار بیشتر است تا پیوندی که میان راوی (مولانا) و حسام‌الدین می‌یابیم. هر چند بسیاری از خطاب‌های مبهم مثنوی ممکن است متوجه او باشند. در قرآن خداوند در هیأت نقالی قصه‌گو، داستان‌های پیامبران پیشین را برای پیامبر باز می‌گوید و زمان حال را به گذشته‌های دور می‌پیوندند. این توجه به مخاطب ، ساختار گفت‌وگویی شگفتی‌آفرینی به قرآن و مثنوی داده است به ویژه آنکه این مخاطب‌ها متنوعند ودر سطوح گوناگونی پدیدار می‌شوند و شبکهٔ پیچیده‌ای را از رابطهٔ راوی و روایت با

مخاطبان مختلف می‌سازند.

جالب است که در یکی از ترجمه‌های کهن و دل‌آویز پارسی قرآن به این لحن خطابی خداوند نسبت به پیامبر توجه شایانی شده است به گونه‌ای که مترجم همهٔ «قل»ها و بسیاری از خطاب‌های دیگر سراسر متن را با تصریح به نام پیامبر و به شکل خطابی «یا محمد» ترجمه کرده است با آنکه در متن قرآن تصریحی به نام پیامبر نرفته است. مثلاً «و صبر کن یا محمد و نتوانی صبر کردن تو یا محمد مگر به توفیق خدای تعالی و مدار اندوه ور ایشان و مه باش یا محمد در دل‌تنگی از آنچه ایشان می‌کنند از مکر» [نحل (۱۶)، ۱۲۶] یا در آیه‌های آغازین سوره طارق (۸۶): «سوگند یاد کند به آسمان و بدان ستارگان که به شب برآید، و چه دانی تو یا محمد که چه بوده طارق؟» حتی در موردآیات تنذیر که ظاهراً خطابی فراگیرند و به ویژه کافران و منکران را مورد نظر دارند این اسلوب گفت‌وگوی خدا با پیامبر حفظ می‌شود مثلاً در سوره قارعه (۱۰۱): «رستخیز، و چه رستخیز، و چه دانی تو یا محمد که رستخیزست؟... بازگشتن او به درکت هاویه بود و چه دانی تو یا محمد که آن [هاویه] چیست؟»[۳۸] اگر قرآن را بر پایهٔ این ترجمه بنگریم، ساختار گفت‌وگویی بنیادین آن نمایان می‌شود ساختاری که غالباً از نگاه ما مغفول می‌ماند.

نکتهٔ جالب دیگر اینکه در قرآن و مثنوی از اسلوب نادرِ مخاطب قراردادن شخصیت قصه می‌توان نشان یافت. در قرآن خداوند در مقام راوی با قصه‌ها که سرگذشت پیام‌آوران اویند نسبت ویژه‌ای برقرار می‌سازد. چه بسا در میانه قصه به آنها رومی‌کند - قصه‌ای که برای آخرین پیامبر روایت می‌شود - و فاصلهٔ زمانی را از میان برمی‌دارد.

از جنبه‌های دیگر پررنگ کردن شخصیت و حضور مخاطب در قرآن، بهره‌گیری از اسلوب مؤثر پرسش‌گری راوی در روایت است که در مثنوی نیز از آن استفادهٔ خلاقی شده است تا مخاطب را از حالت انفعال در برابر متن بیرون آورد و به گفت‌وگو با متن برانگیزد.-[۳۹] حتی گاه پرسش‌های احتمالی مخاطب طرح می‌شود و پاسخ داده می‌شود این اسلوب که در جای‌جای مثنوی نمایان است در برخی کتب دیگر مانند تفسیر کشاف و قصص انبیاء ابواسحاق نیشابوری نیز دیده می‌شود البته با حالتی کلیشه‌وار و برگرفته از لحن مباحثات مدرسی و نه به شیوهٔ خلاق و نامنتظر مولانا.

نکتهٔ مهمی که در روایت قرآنی در زمینهٔ قصه‌ها و مخاطب قصه کمتر مورد تأمل قرار می‌گیرد این است که راوی - خداوند چنین می‌انگارد یا دست کم این گونه می‌نمایاند که مخاطب - آدمی یا پیامبر؟ - کلیت قصه را می‌شناسد و تنها اشارهٔ یادآورانه‌ای به آن کفایت می‌کند. از این رو بسیاری از قصه‌ها مانند قصهٔ یوسف از میانه آغاز می‌شوند یا تنها پاره‌ای از یک سرگذشت را شامل‌اند گویا «قصه در لوح روح مخاطب هست حال اگر به جای جای آن اشاره شود (شیوهٔ اشارتی به جای عبارتی) تمامی قصه پیدا خواهد شد.»[۴۰] شاید در این شیوه، انگیزش مخاطب برای یافتن کلیت قصه در منابع دیگر - به ویژه عهده عتیق - نهفته باشد یا در مورد برخی قصه‌ها مخاطب به روایت های دیگر قصه که در بخش‌های دیگر قرآن آمده ارجاع داده می‌شود. درمثنوی نیز به ویژه قصهٔ پیامبران با توجه به آشنایی مخاطب با قرآن به شیوه‌ای اشاری روایت شده است اما آنچه اهمیت دارد مفهوم یادآوری

و تذکار است. درمثنوی خود قصه‌ها بر پایهٔ تداعی پدیدار می‌شوند.[۴۱] در حقیقت راوی به مناسبتی به یاد آنها می‌افتد و به گونه‌ای روایت می‌کند که پنداری مخاطب نیز با آن آشنایی دارد به ویژه که قصه‌های مثنوی تقریباً هیچ کدام بر ساختهٔ مولا نا نیست و درمنابع کتبی و شفاهی پیشین آمده‌اند. در قرآن کریم نیز خداوند پیاپی پیامبر را به یادآوری قصهٔ پیشین فرا می‌خواند. ضمن آنکه در منابع پیشین از قصه‌های قرآنی نشان‌ها می‌توان گرفت.

التفات و دگردیسی زاویهٔ روایت

یکی از مهم‌ترین جلوه‌های روایت‌های نوگرا که با مسألهٔ خطاب پیوندی ظریف دارد و در شعر کهن و کتاب‌های مقدس هم سابقه دارد و در مثنوی حضوری گسترده دارد؛ دیگرگون شدن زاویهٔ روایت به طور ناگهانی است که در بلا غت آن را «التفات» می‌نامند که به ویژه در بحث‌های مربوط به زیباشناسی متن قرآنی بدان توجه می‌شود.

از التفات تعریف‌های گوناگونی شده است که در حقیقت به تنگی یا فراخی قلمرو مصادیق آن مربوط می‌شود. مثلاً مبرّد رویگردانی از مخاطب غایب به مخاطب شاهد و برعکس را التفات می‌خواند و به این نمونهٔ قرآنی اشاره می‌کند: «حتی اذا کنتم فی الفلک و جرین بهم ویح طیبه» [یونس (۱۰)، ۲۲] که در آن خطاب از امت به پیامبر منتقل می‌شود.[۴۲] اما در تعاریف دیگر به ویژه به تغییر از خطاب به غیبت و برعکس اشاره می‌شود. ابن معتز حتی پرداختن از یک معنا به معنای دیگر را التفات به شمار می‌آورد.[۴۳] التفات از نظر برخی، جمله‌های معترضه را نیز شامل است و در کتب بلا غی گوناگون صرف، اعتراض و انصراف و استدراک خوانده شده است و گاه میان آنها تفاوت‌های ظریف گذارده شده است.[۴۴]

التفات از اسلوب‌های کهن تازیان است و از دیرباز بدان توجه داشته‌اند. فراء شاید نخستین کسی باشد که در قرآن بدان دقت کرده اما نامی بر آن ننهاده است.[۴۵] گفته‌اند که اصمعی نخستین کسی است که از این اصطلاح سخن گفته است[۴۶] اما گویا از ابن معتز - سدهٔ سوم - به بعد است که التفات به عنوان یک مبحث خاص در بلا غت مطرح می‌شود.[۴۷]

در کتاب‌های گوناگون بلا غی، از التفات گاه در معانی، گاه دربیان و گاه در بدیع سخن رفته است که در این میان، نسبت التفات با مباحث معانی منطقی‌تر به نظر می‌آید. در بحث‌های جدید به ویژه در حوزهٔ بلا غت قرآنی، بخش‌بندی‌های جزئی‌تر و دقیق‌تری از التفات صورت گرفته است که بر مبنای تلقی گسترده‌تری از این شگرد بلا غی انجام یافته است. البته برخی موارد آن ویژهٔ زبان عربی است و بر پایهٔ صیغه‌های پرشمار افعال این زبان.[۴۸]

التفات از دیرباز در ادب فارسی و به ویژه شعر مورد توجه بوده است و در کتاب‌های بلا غت فارسی طرح شده است و آن را «رفتن گوینده از مخاطبه به مغایبه و از مغایبه به مخاطبه» تعریف کرده‌اند. هنوز هم در بلا غت سنتی التفات را بدان محدود می‌دانند هر چند بیش و کم به توسعه مفهوم این اصطلاح توجه‌هایی شده است، چه در شکل‌های دیگر صیغه‌ها (متکلم به مخاطب، غایب به متکلم و ...) و چه از نظر گسترش و تعمیم مفهوم آن مانند از یک معنی به معنی دیگر رفتن. نباید از این نکته غفلت کرد که طرح مبحث التفات مانند غالب بحث‌های بلا غت به شدت تحت تأثیر کتاب‌های بلا غی عرب بوده است و به

ویژه به ابن معتز و مثال‌های قرآنی توجه شده است.[۴۹]

دربارهٔ تحلیل زیباشناختی التفات نیز اشاره‌های مجملی در مباحث بلاغی کهن یافتنی است و به ویژه به جنبهٔ افزایش مبالغهٔ آن توجه بیشتری دیده می‌شود.[۵۰] سکاکی آن را «شجاعت العربیه» می‌خواند گویا تا اندازه‌ای می‌خواهد میان این شگرد بلاغی که موجب گسستگی سخن می‌شود با خوی متهورانهٔ تازیان نسبتی بیابد.[۵۱] در میان پژوهشگران معاصر عرب، دکتر زوبعی که به بحث درازدامنی دربارهٔ اسلوب التفات در قرآن پرداخته است از چهارده فائدهٔ معنی‌شناختی التفات سخن می‌گوید ـ که البته هر نمونهٔ التفات تنها شماری از آنها را در بر دارد: تعظیم، تبرک، تهویل، مبالغه و تصویر، ازالةاللبس، تعلیل، ذم و تقبیح، اهانه و تحقیر ، تخصیص و ...[۵۲]

التفات در قرآن

در قرآن مجید التفات به شکلی گسترده و متنوع و با تشخص نسبت به متون دیگر به کار رفته است. اساساً این شگرد بلاغی از مهم‌ترین عوامل تکوین ساختار قرآنی به گونهٔ کلیتی غریب و یکه، به شمار می‌آید. نخستین و نام‌آورترین نمونهٔ التفات در سورهٔ آغازین قرآن نمایان می‌شود. زمخشری ذیل آیهٔ «ایاک نعبد و ایاک نستعین» به التفات از غیبت به خطاب توجه می‌کند و با رویکردی تحلیلی ـ که از ذهنیت خردگرای اعتزالی او و شناختش از نظریهٔ نظم و معانی‌النحو جرجانی، چشم داریم ـ دربارهٔ این اسلوب چون و چرا می‌کند. نخست به معنای اصطلاحی التفات و نمونه‌هایی از آن در آیه‌های دیگر و حتی نمونه‌ای از امرؤالقیس اشاره می‌کند. او این تصرّف کلامی را بیشتر با توجه به نظریهٔ ادبی معطوف به خواننده تبیین می‌کند او اهمیت التفات را در نشاط شنونده و انگیزش توجه مخاطب به کلام می‌بیند.[۵۳] در حقیقت زمخشری با هوشمندی التفات را برجسته کردن نقش مخاطب روایت معرفی می‌کند و در عین حال به جنبهٔ آشنایی‌زدایانهٔ آنکه برانگیزندهٔ توجه و نشاط مخاطب است نظر دارد.

التفات مانند بسیاری از شگردهای بلاغی دیگر قرآن، در برخی آیه‌ها منشاء اختلافاتی در فهم و تفسیر شده است. در تحلیل متن قرآنی توجه به التفات‌ها و تعلیل به کار گرفتن این اسلوب با توجه به بافت خاص هر نمونه اهمیت فراوان دارد. مثلاً می‌خوانیم: «و پیش از تو جز مردانی که بدیشان وحی کردیم نفرستادیم پس اگر نمی‌دانید از پژوهندگان کتاب‌های آسمانی (اهل الذکر) جویان و پرسان شوید.» [نحل (۱۶)، ۴۳] درپارهٔ نخست آیه روی سخن با پیامبر است اما ناگهان خطاب از مفرد به جمع می‌گراید و مردمان (گروه عام مخاطبان قرآن) مورد توجه قرار می‌گیرند. در سورهٔ بقره بارها از التفات نشان می‌یابیم که غالباً به صورت تأمّل‌انگیزی پدیدار شده است. در آیهٔ ۲۷ در وصف کافران سخن می‌گوید و در آیهٔ بعد ناگهان به آنان خطاب می‌کند. یا از آیهٔ ۳۰ داستان آدم با زوایهٔ سوم شخص روایت می‌شود و حتی در گفت‌وگوی خدا و فرشتگان، خداوند از خود به همین شیوهٔ سوم شخص سخن می‌گوید اما ناگهان و بی‌هرگونه تمهید و قرینه‌ای در آیهٔ ۳۴ زوایه دید اول شخص نمایان می‌شود و خداوند از زبان خود سخن می‌گوید. در پایان همین سوره (آیهٔ ۲۸۵) به

شکل غایب از مؤمنان سخن گفته می‌شود. اما سخن مؤمنان به شیوهٔ اول شخص بی‌درنگ در پی وصفشان - به شیوهٔ سوم شخص - می‌آید: «... و مؤمنان همگی به خدا و فرشتگان و کتاب‌ها و فرستادگانش ایمان آوردند. میان هیچ یک از فرستادگانش فرق نمی‌گذاریم...» در برگردان فارسی این‌گونه آیات گاه مترجمان با افزودن واژه‌ها و عباراتی کوشش در رفع ابهام از متن - یا کاستن ظرافت‌های بلاغی! - می‌کنند. مثلاً در همین نمونهٔ آخر برخی پیش از عبارت مؤمنان واژهٔ "گفتند" را آورده‌اند و ظرافت حذفی را که فوائد زیباشناختی و معنی‌شناختی ویژه‌ای دارد از میان برداشته‌اند.[۵۴]

مثنوی و التفات و روی‌آوری به مخاطب

التفات در ساختار روایی مثنوی نیز همانند قرآن حضور گسترده، متنوع و نقش‌آفرینی دارد در متن قصه‌ها گاه نشانه‌هایی از التفات دیده می‌شود مانند این نمونه از زبان ذوالنون:

که ببندیدم قوی وز سازگاو
بر سرو پشتم بزن وین را مکاو (۲/۱۴۳۶)

که به نظر می‌آید بیشتر تحت تأثیر حالت نمایشی روایت و تصور ملموس صحنه‌های پرتحرک شکل گرفته است اما بیشتر نمونه‌های التفات با راوی و حضور پررنگ و کیمیا-کارش پیوند می‌یابد آن گونه که در ابیات آغازین کتاب - نی‌نامه - به مؤثرترین شیوه‌ای بارها از آن بهره گرفته شده است. از انواع التفات‌های مثنوی به ویژه توجه راوی به مخاطب روایت در خور تأمل است که خود اشکال متنوعی می‌پذیرد و نیز روی آوری راوی به سوی خداوند و حتی شخصیت‌های قصه. همهٔ این موارد غالباً به صورت ناگهانی و بی‌مقدمه و بی‌قرینه است و خلاق‌ترین و شاخص‌ترین جلوه‌های التفات - دست کم در فرهنگ ما - به شمار می‌آید. توضیح این نکته ضرورت دارد که بسیاری از کاربردهای التفات در شعر فارسی به شیوه‌ای است که مخاطب متوجه دگرگونی و گسست کلام نمی‌شود و به سائقه‌ای طبیعی با آن همراه می‌شود. آنچه در غالب التفات‌های زیبای سعدی می‌بینیم مثلاً:

سخنی که با تو دارم به نسیم صبح گفتم
دگری نمی‌شناسم تو ببر که آشنایی

اما اسلوب التفات در مثنوی و حتی غزل‌های شمس از لونی دیگرست و با حرکت و تپندگی فراوانی پدیدار می‌شود نمونهٔ درخشان آن، لحظه‌هایی است که راوی - و گاه یکی از شخصت‌های قصه ناگهان متوجه خداوند می‌شود و بی‌هیچ تمهید خاصی به اسلوب خطابی نیایش وارد می‌شود مثلاً در این بیت‌های درخشان که ناگهان از مخاطب مثنوی - پنداری به همراه او - به خداوند رو می‌کند:

...جای دخل‌ست این عدم از وی مرم
جای خرج‌ست این وجود بیش و کم
کارگاه صنع حق چون نیستی است
پس برون کارگه بی‌قیمتی است
یاد ده ما را سخن‌های دقیق

که تو را رحم آورد آن ای رفیق
هم دعا از تو اجابت هم ز تو
ایمنی از تو مهابت هم ز تو... ۶۹۲-۲/۶۸۹

در التفات‌های مولانا بر خلاف سایر شاعران - مانند سعدی و حافظ - پاره‌ای که در آن زاویه دید دیگرگون می‌شود غالباً بسیار بلند است و از آن گذشته خود ممکن ست به التفات دیگری بیانجامد. هم‌چنین گاه در این دیگرگونی‌ها، مولانا کلام را کاملاً دو پهلو به کار می‌گیرد و مرز میان دوپاره را مبهم و مغشوش می‌سازد. اگر بخواهیم از اصطلاحات سینمایی یاری بگیریم گویا دو صحنه - یا سکانس را - دیزالو می‌کند.

یک عامل مهم دیگر که در پیدایش و گسترش انواع التفات در مثنوی تأثیر فراوان دارد، دوچهرگی راوی است که بی‌هیچ مرزبندی روشنی پیاپی تبدیل می‌پذیرد. در این زمینه اشاره به تجربه‌ای از مسعود فرزاد خالی از لطف و فایده نیست. فرزاد مدتی قصه‌های مثنوی را به درام رادیویی تبدیل می‌کرد. در جریان کار به این نتیجه رسید که برای ابیاتی که به شخصیت‌ها مربوط نمی‌شوند و در حقیقت سخن راوی است به دو گوینده نیاز است یکی آنکه قسمت‌های روایت داستان را بگوید مانند «بود بازرگان و او را طوطیی» و دیگری آنکه ابیاتی را که بیان‌گر نکته‌ای عمیق و کلی است بخواند مانند «ای بسا ابلیس آدم روی هست».[۵۵]

این چهره دیگرگون کردن راوی در مثنوی برخلاف منظومه‌ها و مجموعه‌های قصص دیگر با بسامد بالا و آمیختگی و پیچیدگی‌های فراوان و درجای جای قصه پدیدار می‌شود. از این گذشته خود راوی اصلی - نه آنکه قصه می‌گوید - فاصلهٔ معین و یکسانی از مولانا ندارد چه بسا به گونه‌ای ناگهانی با خود مولانا یکی شود. در حقیقت آنچه ناقدان معاصر فاصلهٔ زیباشناختی aesthetic distance یا فاصلهٔ هنرمندانه artistic distance می‌خوانند[۵۶] در دگردیسی پیاپی است، آن هم به شکل گسسته و ناگهانی. این فاصله چنان ویران می‌شود که چیزی از آن برجای نمی‌ماند و در لحظه‌های مختلف روایت مرزبندی فواصل بارها و بارها ناممکن می‌شود. این ساختار سیلانی روایت، بستری فراهم می‌آورد که به طور طبیعی زایندهٔ التفات‌های مکرر است. این جنبه خود یکی از مهم‌ترین نمودهای گسست مثنوی از قواعد سنتی حاکم بر متون پیشین است تا آنجا که آن را با برخی روایت‌های مدرن مانند آثار پروست و کافکا سنجیدنی می‌سازد و برای تحلیل آن گویا باید از پژوهش‌های نوآیین روایت‌شناختی دربارهٔ پیچیده‌ترین روایت‌های معاصر بهره گرفت.

«آنجا که در رمان پروست، شرح و حاشیه چنان به تمامی با حادثه و کنش درهم می‌پیچد که تمایز میان آن دو رنگ می‌بازد راوی دست‌اندرکار حمله به مؤلفهٔ بنیانی رابطهٔ خود با خواننده است: «فاصلهٔ زیباشناختی». در رمان سنتی این فاصله‌ها همواره ثابت بود ولی اکنون فاصلهٔ زیباشناختی هم‌چون زاویهٔ دوربین در سینما، مدام تغییر می‌کند گاهی اوقات هدایت می‌شود از جمله نمونه‌های افراطی، که بسی بیشتر از نمونه‌های نوعی ما را با ظرایف رمان معاصر آشنا می‌کند، روش کافکا در حذف کامل فاصله است. کافکا با استفاده از شگرد شوک، امنیت نظری و انفعالی خواننده را در برابر متن نابود می‌کند»[۵۷] این اوصاف

به گونه‌ای شگفت‌آور با روایت مولانا تطبیق دارد.

بهره‌گیری خلاق از التفات - درمعنای وسیع آن - در تکوین ساختار یکّه و شاخص بسیاری شاهکارهای بشری به ویژه مثنوی نقش‌آفرین است. در مثنوی، برجسته‌سازی مخاطب روایت با بهره‌گیری از التفات صورت می‌پذیرد. مثلاً در یکی از ژرف‌ترین لحظه‌های قصۀ طوطی و بازرگان از این شیوه نشان می‌یابیم. هنگامی که طوطی خود را مرده می‌سازد بازرگان به شدت متأثر می‌شود و در ابیات بلندی با خطاب به طوطی از دست رفته، از ضمیر پریشان واز دریغ و حسرت خویش حکایت می‌کند اما در این اسلوب خطابی، گسست‌هایی پدیدار می‌شود. یک جا از طوطی به «زبان» رو می‌کند و ابیاتی سرزنش‌آمیز خطاب به زبان در پی می‌آید زبانی که در مرگ طوطی کارکرد مهمی داشت. از این گذشته، راوی مثنوی - مولانا در این پاره از قصه، آرام آرام با بازرگان درمی‌آمیزد و به شخصیت طوطی و حسرت بازرگان ابعادی ازلی - ابدی می‌دهد:

طوطیی کآید ز وحی آواز او
پیش از آغاز وجود آغاز او ۱/۱۷۱۷

و درست در این نقطۀ حساس، راوی ناگهان رو به خوانندۀ قصه می‌کند و پای او را نیز به ماجرا می‌کشاند:

اندرون توست آن طوطی نهان
عکس او را دیده تو بر این و آن
می‌برد شادیت را تو شاد ازو
می‌پذیری ظلم را چون داد از او
ای که جان را بهر تن می‌سوختی
سوختی جان را و تن افروختی ۲۰-۱/۱۷۱۸

از همین رهگذر مخاطب به درون‌مایۀ حکایت راه می‌یابد. در این نمونه و نمونه‌های بسیار دیگر از مثنوی بهره‌گیری از اسلوب التفات ناگهانی به مخاطب، در لحظۀ ویژه‌ای از روایت به منظور درآمیختن مخاطب با درون‌مایه و فضای قصه انجام می‌پذیرد این نکته ما را با یکی از رازهای اصلی تمایز روایت‌گری مولانا با قصه‌پردازان و ناظمان دیگر آشنا می‌کند که از تمثیل برای بیان مقاصد عرفانی و حکمی بهره می‌گیرند. در شیوۀ رایج و شناخته شده در سنّت روایت تمثیلی ما، رمزگشایی از تمثیل گاه با خطاب به مخاطب و قرینه‌سازی او و احوالاتش با شخصیت‌ها و موقعیت قصه، در پایان قصه صورت می‌گیرد و به هیچ روی خروج از تمثیل، شکل نامنتظری آن گونه که در مثنوی می‌بینیم ندارد. از اینجاست که در هیچ کدام از آن متون به اندازۀ مثنوی حریم قصه و روایت برروی مخاطب گشاده نیست و خواننده خود را در مرکز قصه نمی‌بیند و با شخصیت‌ها و لحظه‌های قصه همدلی عمیقی پیدا نمی‌کند.حتی در یکی از تمثیل‌های مثنوی، روی کردن راوی به مخاطب از همان آغاز تمثیل نمایان می‌شود و تا پایان ادامه می یابد و اسلوب روایی یکه‌ای را پدید می‌آورد. در «قصۀ آن شخص که اشتر ضالۀ خود می‌جست و می‌پرسید» (۳۰۱۵-۲/۲۹۱۱) به هیچ روی، راوی به صیغۀ سوم شخص یا اول شخص روایت نمی‌کند بلکه با این پندار که مرزی

میان فضای شخصیت‌ها با مخاطب نوعی مثنوی وجود ندارد از همان آغاز بی‌هرگونه تمهیدی به خواننده رو می‌کند و با او از اشتری که گم کرده و احوالات جستن آن سخن می‌گوید مولانا در اینجا به اسلوب روایت دوم شخص که در اشکال روایی کهن نمونه ندارد بسیار نزدیک شده است به ویژه آنکه در میانهٔ تمثیل راوی به صورت ناظری که از ماجرایی که هم اکنون برای خود مخاطب در حال روی دادن است با او سخن می‌گوید و بدین سان بر یگانگی تمثیل با مخاطب و احوالاتش تکیه می‌کند. جنبهٔ تلقینی و گزارشگری دقیق و موشکافانه در این بیت‌ها در هم‌حسی مخاطب با صورت تمثیلی‌ای که در آینهٔ روایت مولانا از خود می‌بیند بسیار مؤثر است:

اشتری گم کردی و جستیش چست
چون بیابی، چون ندانی کان تست
ضاله چه بود؟ ناقه‌ای گم کرده‌ای
از کفت بگریخته در پرده‌ای
کاروان دربار کردن آمده
اشتر تو از میانه گم شده
می‌روی این سو و آن سو خشک لب
کاروان شد دور و نزدیک‌ست شب
رخت مانده در زمین در راه خوف
توپی اشتر دوان گشته به طوف
کای مسلمانان که دیدست اشتری
جسته بیرون بامداد از آخری...؟ ۲۹۱۶-۲/۲۹۱۱

در قصهٔ بلقیس و سلیمان نیز بارها به بلقیس خطاب می‌شود. اساساً بخش اصلی روایت با همین لحن خطابی پیش می‌رود. درلحظه‌هایی پیدا نیست خطاب از سوی سلیمان است یا راوی.

مثلاً در خطاب با بلقیس چگونه سلیمان می‌تواند از ابراهیم ادهم سخن گوید؟

خیز بلقیسا چو ادهم شاهوار
دود از این ملک دو سه روزه برآر ۴/۸۲۸

در جایی دیگر مولانا قصه را همان آغاز به یک‌سو می‌نهد و با اسلوبی خطابی به تأویل قصه و گره زدن قصه با احوال مخاطب می‌پردازد و بی‌آنکه قصهٔ ابراهیم و چهار مرغ را روایت کند از ابتدا، مخاطب را با خلیل می‌سنجد و از آن پس به تأویل مرغان می‌گراید و آنها را با خوی‌های تنی مخاطب درمی‌پیوندد و مرز قصه و مخاطب را از بیخ و بن برمی‌کند:

تو خلیل وقتی ای خوشید هش
این چهار اطیار رهزن را بکش
زان که هر مرغی از اینها زاغ وش
هست عقل عاقلان را دیده کش
چار وصف تن چو مرغان خلیل

بسمل ایشان دهد جان را سبیل... ۳۳-۵/۳۱

در یک نمونهٔ جالب و البته از چشم‌اندازی فانتزی در ادبیات کلاسیک مغرب زمین که پیش‌تر نیز از آن سخن گفتیم خطاب روای به مخاطب داستان و حتی برداشتن مرز میان روایت و خواننده و حضور مخاطب در داستان، رویاروی راوی به چشم می‌خورد. دیدرو در رمان «ژاک قدری مشرب» که در حقیقت فراهم آمده از چند داستان پیوسته و مرتبط است در چند صحنه، خوانندهٔ فرضی و نوعی را در روایت وارد می‌کند و خواننده و راوی - همان نویسنده؟ - دربارهٔ قصه به گفت‌وگو می‌پردازند. یک جا راوی در چهره‌ای هم ارز با نویسنده - دیدرو - با خوانندگان صحبت می‌کند و می‌گوید «تاکنون سه - چهار قصه گفتیم، ناف شما را از بچگی با قصه بسته‌اند و ...» و دربارهٔ قصه و شخصیت‌هایش با مخاطب گفت‌وگویی فرضی می‌کند.[۵۸]

در مثنوی نیز بارها مولانا به خودِ کار روایت‌گری و قصه‌پردازی توجه می‌کند و دربارهٔ نفسِ قصه و تمثیل با مخاطب مثنویَ سخن می‌گوید مثلاً یک جا به حسام‌الدین می‌گوید همه شخصیت‌های قصه‌های من در حقیقت چیزی نیستند جز چهره‌ای رمزی و تمثیلی از تو:

قصه‌ها آغاز کردیم از شتاب
ماند بی‌مخلص درون این کتاب
ای ضیاءالحق حسام‌الدین راد
که فلک و ارکان، چو تو شاهی نزاد
تو، به نادر آمدی درجان و دل
ای دل و جان از قدوم تو خجل
چند کردم مدح قوم ما مضی
قصد من زآنها تو بودی زاقتضا
خانهٔ خود را شناسد خود دعا
تو به نام هرکه خواهی کن ثنا
بهر کتمان مدیح از نامحل
حق نهادست این حکایات و مثل ۲۱۱۴ -۳/۲۱۰۹

خطاب‌هایی که درپاره‌هایی از روایت، به کاتب مثنوی که در حقیقت مخاطب ویژهٔ روایت است، می‌شود بسیار تأمل‌انگیزند و نقش‌آفرینی خاصی در پویایی و غرابت روایت دارند. مخصوصاً در مواردی که راوی در خطاب به حسام‌الدین دربارهٔ خود روایت سخن می‌گوید. گاه از روایت به عنوان موجودی زنده و پویا یاد می‌کند که سخت به مخاطب خاصش وابسته است و اساساً شکل‌گیری روایت وامدار اوست. در تعبیری درخشان، راویت، کاتب و مخاطبش را شکر می‌گوید و خداوند هنگام که این توجه روایت به مخاطب را می‌بیند در او به چشم عنایت می‌نگرد.

گردن این مثنوی را بسته‌ای
می‌کشی آن سوی که دانسته‌ای

مثنوی پویان کشنده ناپدید
ناپدید از جاهلی کش نیست دید
... مثنوی از تو هزاران شکر داشت
در دعا و شکر کف‌ها برفراشت
در لب و کفش خدا شکر تو دید
فضل کرد و لطف فرمود و مزید ۹-۸ و ۵-۴ /۴

جایی به حسام‌الدین می‌گوید تو حال و روزگار شخصیت قصه‌ای (خون شدن آب نیل بر قبطیان) را دیدی هر چند بسیاری مخاطبان، آن را به صورت افسانه قرائت کرده‌اند:
ای ضیاء الحق تو دیدی حال او
حق نمودت پاسخ افعال او ۴/۳۵

گاه راوی به مخاطب خاص می‌گوید وقتی که آنچه را می‌بینم می‌بینی، چرا به شیوه‌های گوناگون مرا به روایت تجربه و دیده‌ام برمی‌انگیزی؟
چون که کوته می‌کنم من از رشد
او به صد نوعم به گفتن می‌کشد
ای‌حسام‌الدین ضیای ذوالجلال
چون که می‌بینی چه می‌جویی مقال ۷-۴/۲۰۷۶

البته چنان که پیش‌تر گفتیم دایرهٔ مخاطب روایت تنها محدود به حسام‌الدین نیست و طیف گسترده‌ای از مخاطبان را شامل است که پیوسته متن بدان‌ها توجه نشان می‌دهد. گاه لفظ‌های خطاب عام در روایت ظاهر می‌شود مانند ای پسر، ای عمو، ای برادر و ای صنم. گاه به اسم‌های خاص می‌رسیم مانند ای حسن یا ای تَمَر. اما این اسم‌های خاص مفهومی عام دارند. مخاطب گاهی نیوشندهٔ آموزه‌هایی اخلاقی و معنوی است و گاه گویی با راوی همدل است. پنداری راوی از تجربه‌ای مشترک با او سخن می‌گوید:
ای حریفان راه‌ها را بست یار
آهوی لنگیم و او شیر شکار

اما گاه سخن از نامفهمی و فرودستی مخاطبان می‌رودکه حتی راوی را ناگزیر می‌کند به روایت‌های بی‌پروایی بپردازد که از فضای قدسی روایت، فاصله‌ها دارند. بدین سان مخاطب روایت می‌تواند تأثیری منفی بر راوی و روایت بگذارد:
هر محدث را خسان با ذل کنند
حرفش ارعالی بود نازل کنند
زان که قدر مستمع آید بنا
بر قد خواجه برد درزی قبا
چون که مجلس بی‌چنین پیغاره نیست
از حدیث پست نازل چاره نیست ۲-۶/۱۲۴۰

در بیتی خویش را به خاموشی می‌خواند و رها کردن مخاطبی که به خواب رفته:
مستمع خفته است کوته کن خطاب

ای خطیب این نقش کم کن تو بر آب ۴/۱۰۹۴

جایی راوی رابطهٔ خودش و روایت را با رابطهٔ مخاطب و قصه می‌سنجد می‌گوید من هم اینک آوای شخصیت را می‌شنوم اما تو نمی‌شنوی چون با قصه فاصله داری!

نک خیال آن فقیرم بی‌ریا
عاجزم کرد از بیا و از بیا
بانگ او تو نشنوی من بشنوم
زان که در اسرار هم راز ویم ۸-۶/۲۲۵۷

تصرف و بازیگری راوی گاه به اندازه‌ای است که حتی فاصلهٔ ظاهری میان خویشتن و شخصیت‌ها را که همواره حفظ می‌شود به گونه‌ای بی‌سابقه از میان برمی‌دارد و با شخصیت قصه سخن می‌گوید. انگار که در نمایشی نقال با شخصیت‌ها شروع به سخن گفتن کند یا در فیلم کارگردان با شخصیت‌ها حرف بزند که البته در سینما و تئاتر یا رمان مدرن گاه به چشم می‌خورد و تا اندازه‌ای جنبهٔ تفنن دارد و با آنچه در فضای مثنوی می‌یابیم تفاوت دارد. در داستان «فقیر روزی طلب بی‌واسطهٔ کسب» راوی - مولانا- با ذکر این نکته که عاشقان راستین پس از همه دشواری‌ها و خواری‌ها و ناامیدی‌ها از همهٔ اسباب، روی به معشوق می‌آورند پاره‌ای بلند و درخشان در وصف عاشقان می‌آورد و به شکلی ظریف و نامستقیم زمینه را برای روی‌آوری فقیر به سوی خداوند فراهم می‌سازد سپس راوی چهرهٔ خود را نمایان می‌کند از رابطه معنوی خود با کاتب و مخاطب خاص مثنوی - حسام‌الدین - حکایت می‌کند و از کژفهمی‌های پیرامونیان شکایت می‌کند در اینجا ناگهان به فقیر اشاره می‌کند نخست به مخاطب رو می‌کند و می‌گوید هر چند شخصیت قصه - فقیر - منتظر ادامهٔ قصه است و حل مشکلش، بگذار چشم به راه باشد زیرا من - راوی - خود، سرگردان شده‌ام. در بیت بعدی راوی به شخصیت قصه - فقیر - خطاب می‌کند و او را به خداوند و رها کردن دامن راوی - مولانا توجه می‌دهد و به گونه‌ای شگفت‌انگیز تنها در دو بیت راوی با مخاطب و شخصیت قصه نسبت‌هایی برقرار می‌کند که در متون دیگر نشانی از آنها نیست:

منتظر گو باش بی‌گنج آن فقیر
زانکه ما غرقیم این دم در عصیر
از خدا خواه ای فقیر این دم، پناه
از من غرقه شده یاری مخواه
که مرا پروای آن اسناد نیست
از خود و از ریش خویشم یاد نیست ۲۰۲۰-۶/۲۰۱۸

در قصهٔ «ایاز و حجره داشتن او جهت چارق و پوستین» نیز در همان آغاز وقتی راوی بر قصه می‌شورد و آن را رها می‌کند - به قول خودش «زانکه پیلم دید هندوستان به خواب» - به شخصیت قصه، ایاز روی می‌کند و به گونه‌ای شگفت‌انگیز و دل‌آویز به رابطهٔ خود - راوی با قصه و شخصیت اصلی قصه اشاره می‌کند:

ای ایاز از عشق تو گشتم چو موی
ماندم از قصه تو قصهٔ من بگوی

بس فسانهٔ عشق تو خواندم به جان
تو مرا کافسانه گشتستم بخوان
خود تو می‌خوانی نه من ای مقتدی
من کُه طورم، تو موسی، وین صَدا
کوه بیچاره چه داند گفت چیست
زان که موسی می‌بداند کُه، تهی است ۹۹-۵/۱۸۹۶

جالب است که از خطاب به شخصیت که خود آشکارترین جلوهٔ سیطره و تصرف راوی است مولانا نتیجه‌ای واژگونه می‌گیرد و در این مجال، پیروی و تأثر و انفعال بی‌حد و حصرش را از قصه و شخصیت اصلی قصه نشان می‌دهد. در این نکته نیز می‌توان باریک شد که واپسین مصراع قصهٔ قبلی که آن قصه را به قصهٔ ایاز می‌پیوندد اشاره‌ای به بن مایهٔ اصلی این قصه یعنی پوستین دارد که در خطابی به شخصیت اصلی - ایاز - بیان می‌شود: «ای ایاز آن پوستین را یاد دار» ۵/۱۸۵۶ که تمهیدی برای این گسست غریب روایی به شمار می‌رود.

این شگرد - خطاب راوی به شخصیت - احتمالاً در هیچ متن کلاسیک و کهن دیگری نمونه‌ای نام‌آور ندارد و تنها در قرآن مجید و شاید کتاب مقدس می‌توان نمونه‌هایی از آن را سراغ کرد. تنها در منطق‌الطیر که از مهم‌ترین متون راهنمای مولانا در سرودن مثنوی است درآغاز روایت مقامات طیور در سفر به سوی سیمرغ، شکلی از این شیوه یافتنی است. قصه شروعی بسیار نامنتظر دارد. راوی به یکایک مرغان رو می‌کند و با آفرین گویی بر آنان و اوصافشان مخاطب را با مرغان آشنا می‌کند گویا در آغاز نمایش، نقال به شخصیت‌هایی که یکی یکی وارد می‌شوند یا بر جای جای پرده نقش بسته‌اند خطاب می‌کند و از رهگذر همین خطاب، مخاطب آنها را می‌شناسد. آیا عطار از یک سنت روایی، داستانی و به ویژه نمایشی و نقالی الهام گرفته است؟ به نظر می‌آید بهتر است این آغازگری خلاق را از ابداعات کارگاه ذوق پیر نیشابور به شمار آوریم.[۵۹] هر چند، بی‌تردید در میان مجموعهٔ متون داستانی منطق‌الطیر از نظر استعداد و قابلیت پرداخت نمایشی مقامی کم‌نظیر دارد.[۶۰] گویا عطار- راوی در آغاز قصه مرغان را می‌دیده که یک یک به سوی او پرّان می‌شوند و او با خطاب‌های پی‌درپی، شگفتی و تحسین شورانگیز خود را بی‌اختیار نثار آنان کرده است.[۶۱] این نشانی است از همدلی راوی با شخصیت‌های داستانش که در مثنوی بسیار چشمگیر است و در متون دیگر کمتر یافتنی است. البته در خطاب‌های آغاز منطق‌الطیر - بر خلاف مثنوی- حضور خود راوی آشکار نیست.

روایت مخاطب و روایت خدا

در قرآن مجید، راوی - خداوند که در بالا ترین مرحلهٔ تصرف پدیدار می‌شود قصه‌هایی را که در حقیقت سرگذشت پیامبران خود اوست برای حضرت محمد(ص) و امت او و همهٔ آدمیان روایت می‌کند. در قصه‌ها خداوند گاه از خود به شیوهٔ سوم شخص سخن می‌گوید و از خویش کناره می‌گیرد اما گاه به شیوهٔ اول شخص گویا خاطره‌ای را برای مخاطب خاصش پیامبر باز می‌گوید. اما در میان برخی قصه‌ها خطاب ناگهانی راوی - خداوند را بی-

هیچ فاصله‌ای با شخصیت می‌بینیم مثلاً در سورهٔ مریم هنگامی که زکریا نیایش‌کنان از خداوند فرزندی می‌خواهد و خداوند او را به داشتن کودکی به نام یحیی مژده می‌دهد ناگهان فاصله زمانی درازآهنگی را در می‌نوردیم که نشان از حذف رویدادهای فراوانی دارد و به جوانی یحیی می‌رسیم که تنها بشارت میلادش را شنیده بودیم. درست هنگامی که به پیامبری برگزیده می‌شود خطاب خداوند را به او می‌شنویم که سخن از بعثتش می‌گوید. اما این گسست به شیوهٔ خاص و غریبی نمایان می‌شود از آغاز قصه روایت به شکل سوم شخص است راوی - خداوند از خود به شیوهٔ غایب سخن می‌گوید هر چند یک بار واژهٔ «گفت» [= قال] پیش از سخن خداوند حذف شده است - در آیهٔ ۶ - اما با قرینه‌های موجود در متن نمی‌توان آن را گسست روایی شدیدی به شمار آورد. اما در خطاب یکبارهٔ خداوند به یحیی که خطابی کوتاه اما نافذ است «کتاب را با قوت بگیر» عبارت حتی با واژهٔ «گفت» نیز همراه نیست و پس از آن بی‌درنگ زاویهٔ روایت تغییر می‌کند - التفات - و راوی پس از این جمله کوتاه - خذ الکتاب بقوة - از یحیی به شیوهٔ سوم شخص سخن می‌گوید. با توجه به بافت آیات قبل و بعد می‌توان خطاب به یحیی را از گونهٔ خاص خطاب راوی به شخصیت به شمار آورد. شاید این دگرگونی غریب در ساختار روایت برای القای تمایز لحظهٔ بعثت باشد و برجسته‌سازی و خطاب خاص خدا به کسی که به تجربهٔ لحظه‌ای عظیمی رسیده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. برای نمونه ر.ک. تولان، مایکل جی، درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۳، ص ۱۵.

۲. جعفری، مسعود، سیر رمانتیسم در اروپا، مرکز، ۱۳۷۸، ص ۲۷۹.

۳. ر.ک. بارت، رولان: «مرگ مؤلف»، ترجمهٔ فرزان سجودی، ساخت‌گرایی پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، حوزهٔ هنری، ۱۳۸۰، ص ۱۶۷.

۴. از جمله مهم‌ترین منکران معنای نهایی متن می‌توان از بارت، گادامر، تودوروف، ریکور، آیزر، دریداویاس یاد کرد. ر.ک.: احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، مرکز، ۱۳۷۰، صص ۲۷۴ و ۱/۲۵۶ و ۶۹۱ و ۶۸۶ و ۶۲۴ و ۶۰۰ و ۲/۳۹۵.

۵. در زبان فارسی جز معادل پیشنهادی «مخاطب روایت» که عباس مخبر برگزیده است معادل‌های دیگری نیز به دست داده‌اند: «مخاطب نقل» از سوی حسینعلی نوذری و «روایت شنو» توسط جلال سخنور و سیما زمانی. هم‌چنین «روایت گیر» که مهران مهاجر و محمد نبوی پیشنهاد کرده‌اند. ر.ک. مهاجر، مهران و محمد نبوی،

واژگان ادبیات و گفتمان ادبی، آگه، ۱۳۸۱، ص ۱۲۸. «مخاطب راوی» و «راویت گیرنده» نیز ارائه شده است: کهنموییپور، ژاله و نسریندخت خطاط و علی افخمی، فرهنگ توصیفی نقد ادبی فرانسه - فارسی، دانشگاه تهران، ۱۳۸۱، ص ۵۰۶.

۶. ر.ک. سلدن، رامان و پیتر ویدوسون، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، طرح نو، چاپ ۲، ۱۳۷۷، صص ۷۲-۷۱.

۷. مکاریک، ایناریما، دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، آگه، ۱۳۸۴، ص ۱۵۵.

8. Baldick, chris, The Concise Oxford dictionary of Literasry terms, London and New York, Oxford university press, 1990, p. 145.

۹. مکاریک، دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ص ۱۵۵.

10. Mcquillan, Martin, The Narrative reader, London and New York, Routledge, 2000, p. 322.

11. Tyson, Lois, Critical teory today, New York and London, Garland, 1999, p. 174.

۱۲. مکاریک، دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ص ۱۵۶.

۱۳. ر.ک. بورنوف، رولا ن و رئاله اوئله، جهان رمان، ترجمهٔ نازیلا خلخالی، مرکز، ۱۳۷۸، ص ۹۱.
دیدرو در «ژاک قدری مشرب» هم بارها به صورتی ناگهانی به مخاطب روی می‌آورد و دربارهٔ قصه با او سخن می‌گوید: «خوانندهٔ عزیز وسواسی به جانم افتاده وسواس اینکه، با آن اندیشه‌هایی که به نظر شما برحق می‌آید، به ژاک افتخار کنیم یا به اربابش؟ اگر چنین است شما می‌توانید بدون آنکه از این اندیشه‌ها رنجشی به جانتان روادارید دنبالهٔ داستان را پی بگیرید.» همان، ص ۹۴.

۱۴. کهنموییپور و دیگران، فرهنگ توصیفی نقد ادبی، ص ۵۰۶.

۱۵. اخوت، احمد، دستور زبان داستان، اصفهان، نشر فردا، ۱۳۷۱، ص ۸۷.

۱۶. همان، ص ۲۷.

۱۷. احمدی، ساختار و تأویل متن، ص ۱/۳۶۸.

۱۸. همان، ص ۱/۳۶۸.

19. Princ, Gerald: "Introduction to the study of the narratee" in Reader-Response criticism, edited by J.p. Tompkins, Baltimore, Hopkins university press, 1980, p. 17-18.

۲۰. فرانس، پیتر، اعترافات روسو، ترجمهٔ مازیار میرهادی‌زاده، مرکز، ۱۳۸۰، صص ۶۴-۶۳.

۲۱. یگر، ورنر، پایدیا، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، خوارزمی، ۱۳۷۶، ص ۲/۸۷۰.

۲۲. افلا طون، مجموعهٔ آثار، ترجمهٔ محمدحسن لطفی،خوارزمی، چ ۳، ۱۳۸۰، صص ۹۰۱-۲/۸۹۹.

۲۳. برای نقد و بررسی قضاوت اخلا قی افلا طون در این زمینه ر.ک. یگر، پایدیا، صص ۲-۲/۹۷۱.

۲۴. سوفوکلس، افسانه‌های تبای، ترجمهٔ شاهرخ مسکوب، خوارزمی، چ ۳، ص ۳۰۱.

۲۵. سوفوکلس، الکترا و سه نمایشنامهٔ دیگر، ترجمهٔ محمد سعیدی، علمی و فرهنگی، چ ۳، ۱۳۷۵، ص ۱۲۴.

۲۶. اوریپید، هلن و سه نمایشنامهٔ دیگر، ترجمهٔ محمد سعیدی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چ ۲، ۱۳۵۹، صص۴-۲۰۲.

۲۷. ر.ک. رز. اچ. جی، تاریخ ادبیات یونان، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، امیرکبیر، چ ۲، ۱۳۷۲، ص ۱۵۱.دربارهٔ موسیقی کهن یونان و پیوند آن با درام و تکوین سنت همسرایی یا تک‌خوانی سرآهنگ ر.ک.: رابرتسون، آلک و دنیس استیونس، تاریخ جامع موسیقی، ترجمهٔ بهزادباشی، آگاه، ۱۳۶۹، صص ۵-۱/۱۸۱.

28. Nys, Carlde: "pour la plus grande gloire de Dieu" dans Bach, Gilles Cantosgrel, paris, Ge'nies et Re'alite's, 1985, p. 171-2.

۲۹. احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، مرکز، ۱۳۷۴، ص ۲۹.

۳۰. قصاید ناصر خسرو و سنایی از نظر بهره‌گیری گسترده و خلایق از اسالیب خطاب ممتازند. اگر تنها

مصراع آغازین قصاید آنان را مورد بررسی قرار دهیم چشمگیری شمار و گوناگونی شیوه‌های خطاب نمایان می‌شود. از میان ۲۷۸ قصیدهٔ ناصرخسرو ۱۶۵ قصیده با لحنی خطابی آغاز می‌شوند از این میان ۴۶ قصیده، حالتی پرسشی دارند و در ۷۰ چامه، واژهٔ آغازین«ای» است. از ۳۱۱ قصیدهٔ سنایی ۱۷۵ قصیده با مصراعی که لحنی خطابی دارد آغاز می‌شود. از این میان، واژهٔ نخست ۸۶ قصیده، «ای» است. تنوع این خطاب‌ها نیز در خور بررسی است. ناصرخسرو با عناصر طبیعی مختلف سخن می‌گوید مانند باد خراسان، هفت ستاره، آسمان، شب، فلک، ستمگر، جهان سفله، گاه این خطاب حالت لغز می‌گیرد وهویت مخاطب را در پرده‌ای از معما می‌پوشاند و مخاطب شعر را برمی‌انگیزد تا آن را کشف کند. مثلاً هنگامی که با ابر سخن می‌گوید: «ای افسر کوه و چرخ را جوشن...» از این گذشته ناصر با خداوند و حتی خود (ای حجت بسیار سخن) گفت‌وگو می‌کند. همین‌طور در دو چامه با «تن» خویش سخن می‌گوید. گاه به مخاطبی ناآگاه رو می‌کند: «ای خفته» و چه بسا دشمن: «ای ناصبی» و گاه با مخاطبی آگاه رویاروی است «ای خردمند» و «ای خوانده کتاب». در قصاید سنایی چندین چامه با «ای سنایی» آغاز می‌شود اما سخن گفتن با معشوقی که ابعاد ازلی ـ ابدی او، هاله‌ای از ابهام شیرین بر قلمرو مخاطب روایت می‌افکند؛ با او رواج و روایی می‌یابد. این نکته نیز در خور یادآوری است که در قصاید مدحی نیز خطاب چشمگیر است اما با اسلوبی بسیار کلیشه‌وار و عاری از ابهام و چندگونگی و تأثیرات القایی عمیق، به ممدوح خطاب می‌شود و در شأنش مبالغت‌ها می‌رود. انوری به عنوان نمونهٔ نام‌آور شاعر ستایشگر از میان ۲۰۷ قصیده، ۹۷ چامه را با مصراعی خطابی می‌آغازد که از میان آنها ۶۷ مصراع با «ای» شروع می‌شود. این آمارها از فهرست قصاید در این چاپ‌ها به دست آمده است:

دیوان ناصرخسرو، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، دانشگاه تهران، چ ۲، ۱۳۶۵.

دیوان حکیم ابوالمجد مجدودبن آدم سنایی غزنوی، به سعی و اهتمام مدرس رضوی، کتابخانهٔ سنایی، چ ۳، ۱۳۶۲.

دیوان انوری، ج ۱، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، علمی و فرهنگی، چ ۳، ۱۳۶۴.

۳۱. ترکیب «نارسیده ترنج» در نخستین بیت این داستان با دقتی اعجاب‌آور گزین شده است. از سویی ترنج، یادآور ترنج سرتابوت است که به گواه ترجیع‌بند خاقانی در سوگ فرزندش رشیدالدین، گویا بر سرتابوت جوانان نهاده می‌شده است:

برترنج سر تابوت تو خون می‌گریم.

تاش چون سیب به بیچاده مگر در گیرم.

دیوان خاقانی شروانی، به تصحیح دکتر ضیاءالدین سجادی، زوار، چ۲، ۱۳۵۷، ص ۵۴۴. ازسوی دیگر در خود متن رستم در گفت‌وگو با گیو، سهراب را «کودک نارسید» می‌خواند که با واژهٔ «نارسیده» تناسب می‌یابد:

که کس در جهان کودک نارسید ‌ ‌ ‌ ‌ بدین شیر مردی وگردی ندید

شاهنامه ابوالقاسم فردوسی، به کوشش جلال خالقی مطلق، روزبهان، ۱۳۷۰، ص ۲/۱۷۶.

۳۲. همان، ص ۲/۱۶۳.

۳۳. همان، صص ۲-۲/۱۷۱.

۳۴. همان، ص ۲/۱۷۹.

۳۵. همان، ص ۲/۱۸۵.

۳۶. همان، صص ۹-۲/۳۵۸.

۳۷. در این زمینه هم‌چنین بنگرید به: پورنامداریان، تقی، در سایهٔ آفتاب، سخن، ۱۳۸۰، صص ۱۲۸-۱۱۳.

۳۸. ترجمهٔ قرآن نسخهٔ مورخ ۵۵۶ [مشهور به قرآن ری]، به کوشش دکتر محمد جعفر یاحقی، مؤسسهٔ فرهنگی شهید محمد رواقی، ۱۳۶۴، صص ۲۴۵ و ۲۶۶ و ۶۶۹.

۳۹. برای آشنایی با اسلوب پرسش‌گری قرآن مجید به این نمونه‌ها بنگرید: رعد (۱۳)، ۱۶ /واقعه (۵۶)، ۷۲-۵۸/ نمل (۲۷)، ۶۴-۶۰ /انعام (۶)، ۵۰ /نحل (۱۶)، ۷۶ / زمر (۳۹)، ۹.

۴۰ گلشیری، هوشنگ، «درباب متن مرجع ترجمهٔ قرآن مجید»، باغ در باغ (مجموعه مقاله)، نیلوفر، ۱۳۷۸، ص ۲/۶۲۹.

۴۱. ر.ک. توکلی، حمیدرضا، «تداعی، قصه و روایت مولانا»، فصلنامهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی، دانشگاه تربیت معلم تهران، س ۱، ش ۴ و ۳، پاییز و زمستان ۱۳۸۳.

۴۲. المبّرد، ابوالعباس محمدبن یزید، الکامل، تحقیق الدکتورزکی مبارک، القاهره، ۱۹۳۶، ص ۲/۷۲۹.
۴۳. ابن المعتز، عبدالله، البدیع، تحقیق کراتشکوفسکی، لندن، ۱۹۳۵ [افست بیروت]، ص ۵۸.
۴۴. مطلوب، الدکتور احمد، معجم مصطلحات النقد العربی القدیم، مکتبة لبنان ناشرون، بیروت، ۲۰۰۱، ص ۱۰۳ و : الزوبعی، طالب محمد اسماعیل، من اسالیب التعبیر القرآنی، بیروت، دارالنهضة العربیه، ۱۹۹۶، صص ۲۰۱-۱۷۳.
۴۵. الفراء، یحیی بن زیاد، معانی القرآن، تحقیق احمد یوسف نجاتی، عبدالفتاح شلبی و محمد علی النجار، القاهره، دارالکتب المصریه، ۱۹۵۵، ص ۱/۶۰.
۴۶. العسکری، ابوهلال الحسن بن عبدالله، کتاب الصناعتین، تحقیق علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم، القاهره، داراحیاء الکتب العلمیه، ۱۹۵۲، ص ۳۹۲. و: ابن رشیق قیروانی، العمده فی محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقیق محمد محیی‌الدین عبدالحمید، القاهره، الطبعة الثانیه، ۱۹۵۵، ص ۲/۴۶.
۴۷. الزوبعی، من اسالیب التعبیر القرآنی، ص ۸۳.
۴۸. ر.ک. همان، صص ۱۱۷۰- ۸۱.
۴۹. رادویانی، محمد بن عمر، ترجمان البلاغه، به تصحیح و اهتمام پروفسور احمد آتش، اساطیر، چ ۲، ۱۳۶۲، صص ۸۱-۷۹. و نیز: وطواط، رشیدالدین محمد عمری کاتب بلخی، حدائق السحر، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال،طهوری و سنایی، ۱۳۶۲، ص ۳۸.
۵۰. مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربی القدیم، ص ۱۰۴.
۵۱. همان، ص ۱۰۴.
۵۲. الزوبعی، من اسالیب التعبیر القرآنی، صص ۱۴۶-۱۳۹.
۵۳. الزمخشری الخوارزمی، ابوالقاسم محمود بن عمر، الکشاف عن حقائق التنزیل، حققها عبدالرزاق مهدی، بیروت، داراحیاء التراث العربی، ۲۰۰۱، ص ۱/۵۶.
۵۴. برای نمونه‌های دیگر از کاربرد اسلوب التفات در قرآن مجید علاوه بر دو مرجع پیشین (۳۶ و ۳۷) بنگرید به: مطلوب، الدکتور احمد، معجم مصطلحات البلاغیه و تطورها، بیروت، مکتبة لبنان ناشرون، ۱۹۹۶، صص ۱۷۶-۱۷۷.
۵۵. فرزاد، مسعود، «داستان‌نویسی از نظر مولوی»، چند سخنرانی، انتشارات اداره کل فرهنگ و هنر استان فارس، آبان ۱۳۴۸، صص ۱۶۵-۱۶۴.
۵۶. درمورد فاصله هنرمندانه یا زیبایی‌شناختی بنگرید به: میرصادقی، عناصر داستان، صص ۲۷۶-۲۷۳.
۵۷. آدورنو، تئودور: «جایگاه راوی در رمان معاصر»، ترجمه یوسف‌اباذری، در ارغنون، س ۲، ش ۷ و ۸، پاییز و زمستان ۱۳۷۴، ص ۴۱۴.

58. Diderot, Denis, Jacques le fataliste, paris, Garnier-flammarion, 1970, p. 59 et p. 206.

۵۹. آقای دکتر علی نقی منزوی می‌پندارد «عطار منطق‌الطیر را به صورت نمایشنامه سروده است ولی پوسته‌ها و پوشش‌های گوناگون آن، مانع از آشکار شدن این خاصیت در آن منظومه بود». ایشان، خود کوشیده‌اند ازعین گفتار عطار بی‌هرگونه افزایش و پیرایه‌ای این ساختار نهفتهٔ نمایشی را بیرون بیاورند و نمایشنامه‌ای امروزی و قابل اجرا را فراهم آورند. منزوی، دکتر علی نقی، سیمرغ و سی‌مرغ، سحر، ۱۳۵۹، صص ۱۴۸-۷۳.
۶۰. از جمله به نمایشنامهٔ « مجمع مرغان» که نمایشنامه‌نویس فرانسوی ژان - کلودکری‌یر به سال ۱۹۷۹ بر پایه منطق‌الطیر فراهم آورده می‌توان اشاره کرد این نمایش در همان سال نگارش به کارگردانی پیتر بروک به اجرا در آمد: کری‌یر، ژان کلود، مجمعی کردند مرغان جهان، ترجمه و تألیف داریوش مؤدبیان، نشر قاب، ۱۳۸۰.
۶۱. عطار، شیخ فریدالدین، منطق‌الطیر، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، سخن، ۱۳۸۳، صص ۲۶۲-۲۵۹.