فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی - گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج -سال دهم/ شماره ۳۴/بهار ۱۳۹۷

بررسی وجوه روایتی پادشاه و کنیزک مثنوی معنوی و روایت های مشابه بر پایه الگوی تزوتان تودوروف

حسین صادقی (نویسندهٔ مسئول) ۱

دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان و دبیر اموزش و پرورش شهر تهران

محمدامیر مشهدی ۲

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان وبلوچستان

عبدالعلی اویسی ۳

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان وبلوچستان

تاریخ دریافت: ۹۶/۹/۱۰ تاریخ پذیرش:۹۶/۱۲/۹

چکیده

روایت شاه و کنیزک، عطف توجه به مولفه های درون ساختاری و نظام فکری مولوی، بنیادی ترین روایت مثنوی محسوب می شود. بی تردید،

۱ hosayn۱۳۶۳@yahoo.com
۲ mohammadamirmashhadi@yahoo.com
۳ abdolalioveisi@yahoo.com

مولوی این روایت را از روایت های مشابه دیگر در ادب فارسی از جمله روایت فردوس الحکمه، نظامی عروضی در چهار مقاله، عطّار در مصیبت نامه و نظامی گنجه ای در اقبال نامه اقتباس کرده و با دخل و تصرف های منحصر به فرد خود، با بن مایه ای کاملا عرفانی، به شیوه ای بسیار نظام مند، گیرا و مؤثر بازتولید کرده است.

در این پژوهش سعی شده است وجوه روایتی این حکایت ها بر پایه ی نظریه تزوتان تودوروف بررسی گردد تا از این رهگذر، مولفه های درون ساختاری حکایت ها که موجب گسترش و حرکت منطقی داستان ها می شوند، نشان داده شوند و بدینوسیله عوامل بنیادین شکل گیری داستان ها مشخص گردند و در نهایت آشکار شود که بسامد هر یک از وجوه روایتی در داستان ها به چه میزان است که این مهم خود ساختار نهایی حکایت را نشان خواهد داد.

کلیدواژه‌ها : روایت، روایت شناسی، وجوه روایتی، تزوتان تودوروف، مثنوی، شاه و کنیزک.

مقدمه

روایت شناسی علم بررسی روایت است که بی گمان از دل ساختارگرایی فرانسوی جوانه زده و شکوفا شده است. می توان بر آن بود که تحول زبان شناسی که بنیانگذار آن فردینان دوسوسور بود، سرآغاز تحول در تحقیقات ادبی نیز بود. نخستین پژوهش های علمی و نظام مند را صورت گرایان روسی چون شکلوفسکی و توماشفسکی انجام دادند اما در این عرصه بی گمان تحقیق بنیادین و ماندگار را ولادیمیر پراپ انجام داد که سرآغاز تحقیقات بعدی در زمینه روایت شناسی شد.

تحقیقات جدید ادبی که بارزترین ویژگی آن ها در درجه اول علمی بودن و ساختاری بودن آن هاست، در تعالی و شکوفایی هنر و ادبیّات بسیار موثر بوده است حداقل می توان گفت نتایجی مفید و قابل اعتماد را در پی داشته که خود می تواند مبنایی بسیار کارآمد برای پژوهش های بعدی باشد. به واسطه این گونه پژوهش ها که عمدتا نگاهی کلی و جهان شمول به آثار ادبی دارند و زیرساخت ها و مولفه های درون ساختاری اثر

هنری را نشانه می روند، طبقه بندی آثار ادبی و به تبع آن درک و فهم آن ها نیز بهبود یافته و از این رو بسیاری از مجهولاتی که در روش های قدیم بود اکنون به یاری روش های علمی و مدرن به کلّی از بین رفته است.

در این پژوهش با تکیه بر نظریات تزوتان تودوروف فرانسوی در زمینه روایت شناسی سعی شده است وجوه روایتی حکایت شاه و کنیزک مثنوی و حکایت هایی که مولوی حکایت خود را از آن ها اقتباس کرده است، بررسی می شوند. تودوروف خود با تحلیل یکصد حکایت دکامرون، در پی کشف دستور زبان روایت بود. تودوروف حوزه‌ی فعالیّت خویش را معطوف به داستان‌های کهن کرد. روایت اساساً در نظام فکری وی همین قصه-های کهن به حساب می آید (اخوت، ۱۳۷۹: ۹). تودوروف که «با اعمال‌کردن الگویی دستوری به متون روایی، در پی کشف لانگ روایت می‌باشد» (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۳۴)، متون روایی را از سه جنبه‌ی: معنایی، کلامی و نحوی مورد بررسی قرار می دهد و در این میان بیشتر بر جنبه‌ی نحوی تاکید می ورزد. «وی در این شیوه، عملیات تحلیلی را بر روی چکیده‌ی نحوی حکایت انجام می دهد» (اسکولز،۱۳۷۹: ۱۶۰).

بر این اساس ساختار حکایت شاه و کنیزک مثنوی و دیگر حکایات مشابه، طبق الگو و چارچوبی که تودوروف در تحلیل قصه‌های دکامرون به کار گرفته است، تحلیل می شود. تودوروف بر پایه نوع رابطه‌ی علّی میان واحدهای کمینه، متون روایتی را به دو دسته: اسطوره‌ای و ایدئولوژیکی تقسیم می کند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۹-۷۸). وی در تحلیل اینگونه روایت ها، ابتدا متن مورد نظر را به واحد های کمینه تجزیه می نماید؛ واحد های ساختاری تودوروف در تحلیل روایت: قصه ها، پی‌رفت ها، گزاره ها و اجزای کلام (اسم، صفت، فعل) هستند. منظور از وجوه روایتی در نظریه تودوروف، جنبه‌های مختلف حاکم بر روابط میان شخصیّت‌های قصه است. در این شیوه به روابط میان شخصیت‌ها و نظام و قواعد حاکم بر این روابط که شالوده‌ی قصه بر آن بنیاد نهاده شده‌است، تکیه می شود.

همانطور که در مقدمه نیز به صورت کاملا گذرا مطرح شد، روایت شناسی به شکل علمی و ساختاری با پژوهش معروف ولادیمیر پراپ روسی تحت عنوان «ریخت شناسی قصه های پریان» آغاز شد. تزوتان تودوروف نیز با الگو قراردادن کار پراپ و بسط و توسعه نظریّات او، یکصد حکایت دکامرون را مورد بررسی ساختاری قرار داد. پراپ به دنبال الگویی برای طبقه بندی علمی آثار ادبی بر پایه مولفه های درون ساختار به جای

مشخصه های ظاهری بود. تزوتان تودوروف بر پایه الگوهای دستور به شیوه ای کاملا ساختاری در پی کشف دستور زبان روایت بود. پژوهش های روایت شناسی در جهان سابقه طولانی دارند و می تواند به پژوهش های فرمالیست های روسی برگردد.

در ایران پژوهش های ساختاری به شکل علمی و نظام مند سابقه طولانی ندارد اما در روند و تعالی تحقیقات ادبی بسیار موثر و کارآمد بوده است و نگاهی کاملا نوین در حوزه ادبیّات و تحقیقات ادبی به وجود آورده است به طوری که دیگر از تحقیقات موضوعی و کلیشه ای قدیم در محافل آکادمیک خبری نیست و دانشجویان با تکیه بر نظریه های ادبی جدید و دست آوردهای روایت شناسان معروف به کاوش های ادبی روی می آورند.

در زمینه روایت شناسی به زبان فارسی، منابع پژوهش و تحقیق بسیار کم و نایاب است اما آنچه که در این پژوهش از آن بهره گرفته شده است می توان به موارد زیر اشاره کرد: دستور زبان داستان (اخوت، ۱۳۷۹) که به لحاظ در برداشتن مقالاتی از تزوتان تودوروف در زمینه روایت شناسی حائز اهمیّت فراوان است. بوطیقای ساختارگرا (کالر: ۱۳۸۸) که نویسنده آن، خود از چهره های معروف و معاصر روایت شناسی است و بخش دوم کتاب مطالب بسیار مفیدی در زمینه بوطیقا دارد. بوطیقای نثر (تودوروف: ۱۳۸۸) که نویسنده در باره روایت و ساختار آن و همچنین دستور زبان دکامرون مطالب مفیدی گنجانده است. بوطیقای ساختارگرا (تودوروف: ۱۳۸۲) که نویسنده در آن مبانی نظری خود را در زمینه روایت شناسی به خوبی توضیح داده است و شاید بتوان گفت این کاملترین اثر در مورد نظریه تودوروف است. نظریه های روایت (مارتین: ۱۳۸۶) که نویسنده در آن به نظریه های روایت در دوران معاصر پرداخته است. درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت ها (بارت: ۱۳۸۷) که مترجم آن در مقدمه به معرفی نظریّه های روایت پرداخته هرچند متن اصلی کتاب نیز که به طور مبسوط نظریّه روایتی رولان بارت را معرفی می کند بسیار مفید است. ریخت شناسی قصه های پریان (۱۳۸۶) که می توان گفت نخستین کتاب در زمینه روایت شناسی است. غیر از منابعی که به صورت کتاب چاپ شده اند می توان از مقالاتی که در مجلات علمی پژوهشی نیز چاپ شده اند نام برد از جمله: «بررسي وجوه روايتي در حكايت هاي مرزبان نامه بر اساس نظريه تزوتان تودوروف»، سیّداحمد پارسا و یوسف طاهری (۱۳۹۱)، که نویسندگان وجوه روایتی بالغ بر پنجاه حکایت مرزبان نامه را بررسی نموده و در پایان با نمودار هایی بسامد هر یک از

وجوه را ارائه کرده، بدینوسیله ساختار نهایی کل حکایت ها را نمایش داده اند. «بررسی چهار داستان با ساختار روایی مشابه بر اساس نظریه تزوتان تودوروف»، علیرضا نبی لوچهرقانی (۱۳۸۹) که در آن نویسنده به روشی ساختاری داستان های سودابه و سیاوش، کوناله و تیشیرک شیتا، داستان یوسف و زلیخا، داستان فدر و هیپولیت را بررسی و تحلیل کرده است و به این نتیجه رسیده است که ساختار هر چهار داستان یکی است نویسنده وجوه روایتی داستان ها را نیز بررسی کرده است. «ساختارشناسی قصه پادشاه و کنیزک مثنوی به همراه بررسی مآخذ ذکر شده برای قصه»، علی گراوند و الیاس نورایی (http://rasekhoon.net) که نویسندگان به بررسی چهار داستان مشابه با شاه و کنیزک مثنوی مولانا بر پایه نظریه تزوتان تودوروف پرداخته اند این تحقیق بسیار سطحی و شتابزده است. «بررسی وجوه روایتی در داستان‌های سندبادنامه»، نجمه حسینی سروری و محمّدرضا صرفی(۱۳۸۵) که نویسندگان به بررسی وجوه روایتی داستان های سندبادنامه توجّه داشته اند.

آنچه ضرروت پژوهش حاضر را ایجاب می کرد بررسی حکایت شاه و کنیزک مثنوی و دیگر حکایات مشابه از نقطه نظر وجوه روایتی برای کشف مبانی زیرساختی آن ها بود زیرا علارغم پژوهش در این زمینه، پژوهش گران از این نقطه نظر به این روایت ها نظر نیفکنده بودند و از این رو سعی ما براین شد که با این پژوهش این خلل بر طرف شود مضاف بر این که نتیجه چنین تحقیقاتی خود شکوفایی آثار ادبی را در پی خواهد داشت و به درک بهتر آن ها منجر می شود.

نظریه‌ی روایتی تودوروف

تودوروف متون ادبی خاصه متون کهن را از سه جنبه‌ی معنایی، کلامی و نحوی مورد بررسی و تجزیه و تحلیل ساختاری قرار می‌دهد و در این میان بیشتر بر جنبه‌ی نحوی و کلامی تأکید می‌ورزد. در نمود کلامی مؤلفه‌هایی چون وجه، زمان، دید و لحن را بررسی می‌کند و در نمود نحوی به ساختارها و واحدهای کمینه‌ی متن مثل گزاره و پی-رفت‌ها می‌پردازد.

تودوروف معتقد است که با تجزیه و تحلیل روایت می توان به واحدهایی صوری دست یافت که با اجزای کلام دستوری مثل اسم خاص، صفت و فعل، شباهت های

چشم‌گیری دارند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۲۵۹). وی از میان خصایص مقوله های اولیه در دستور زبان، به بررسی «وجه» (mood) و گشتارهای آن در دستور زبان روایت می-پردازد. «وجه روایتی قضیه‌ای است که بیانگر ارتباط‌های مختلف شخصیت قصّه است. بنابراین، نقش این شخصیت مانند نقش فاعل در یک گفته است» (همان: ۲۶۰). بررسی داستان بر پایه وجوه روایتی، بخشی از نظریه‌ی بسیار منسجم و نظام‌مندِ تودوروف در تجزیه و تحلیل ساختاری قصه های اسطوره‌ای به حساب می‌آید. تودوروف تحلیل این گونه قصه ها را بر اساس نمود کلامی و نحوی، نخستین بار در بررسی قصه های دکامرون، اثر بوکاچیو، به کار گرفت. بر مبنای نظریه‌ی تودوروف می توان با تعمیم مفاهیم و الگو های دستوری به ویژه بر روی قصه های کهن، به ساختار نهایی روایت دست یافت.

تودوروف (۱۳۸۲: ۷۶) سازمان‌بندی متن را بر اساس آرایشِ عناصر درون‌مایگانی، با الهام از توماشفسکی، دو نوع می‌داند:

۱- نظم منطقی و زمانی (قرار گرفتن عناصر در یک ترتیبِ زمانی تقویمی بر پایه اصل علیّت).

۲- نظم فضایی (توالی عناصر بدون ملاحظات زمانی و عاری از علیت درونی).

بر این پایه، او بیشتر به تحلیل روایت هایی علاقه نشان می دهد که در آن واحدهای کمینه‌ی علیّت، رابطه‌ای بی واسطه با یکدیگر دارند. تودوروف اینگونه روایت ها را اسطوره‌ای می نامد. روایت هایی از قبیل هزار و یک شب، سندباد نامه، مرزبان نامه و امثال آن در این رده قرار دارند.

تودوروف روایت را گذر از یک مرحله متعادل به مرحله دیگر می داند تودورف به درستی بعد از مرحله متعادل آغازین مرحله دیگر را می گذارد زیرا الزاما در هر قصه ای با برقراری تعادل روبه رو نیستیم. افزون بر این ممکن است روایتی با وضعیت غیر متعادل آغاز شود و بعدا به تعادل برسد. پس هر روایت دارای دو نوع حادثه فرعی است: حوادثی که وضعیتی را توصیف می کنند (خواه متعادل خواه نامتعادل) و آن هایی که بیان کننده گذر از یک وضعیت به وضعیت دیگراند که حادثه نوع اول در مقایسه با نوع دوم ایستا است (اخوت، ۱۳۷۹: ۲۳).

یک روایت مطلوب با وضعیتی ثابت آغاز می شود که بعدا آرامش آن به وسیله نیرو و یا قدرتی برهم می خورد و منجر به وضع نامتعادل می شود سپس وضع نامتعادل با فشار از سوی مخالف دوباره تعادل می یابد. بنابراین در داستان کوچکترین واحد طرح عبارت است از گذر از حالتی متعادل به حالتی نامتعادل. تودوروف با توجه به این فرایند کنش های به وجود آورنده طرح را به چهار دسته تقسیم می کند

۱. کنش هایی که تعادل برهم خورده روایت را دوباره برقرار می کنند.
۲. کنش هایی که تعادل روایت را برهم می زنند.
۳. کنش هایی که می کوشند تعادل را برقرار سازند.
۴. کنش هایی که مایلند تعادل روایت را برهم زنند.

تودوروف می گوید می توان برای قصه ها دستور زبان جهانی تدوین کرد دستور زبانی که بتواند برای همه قصه ها صادق باشد. او با مطالعه صد قصه دکامرون به این نتیجه رسید که هر قصه متشکل از سه جزء است:

۱. سکانس یا توالی؛ گرچه هر قصه می تواند از چند توالی تشکیل شود ولی نمی تواند کمتر از یک توالی باشد. تودورف سکانس را توالی منطقی نقش های قصه می داند که در ارتباطی هم بسته با هم متحد شده اند در حقیقت هر سکانس به خودی خود قصه کوچکی است و از مجموعه ای از قضایای روایتی متشکل است.
۲. قضیه؛ در یک داستان قضیه همانند جمله در زبان های طبیعی است و دارای همان حکم است هر قضیه یک جمله روایتی است.
۳. اجزای کلام؛ تودورف اجزای کلام قصه را شامل اسم خاص (شخصیت های قصه)، فعل (کنش های قصه) و صفت می داند.

تودوروف از طریق بررسی وجوه روایتی قصه‌ها، از نوع روابط درونی شخصیت‌های داستان پرده برمی‌دارد و از این رهگذر، عوامل بنیادین شکل‌گیری و روند منطقی قصه را شناسایی کرده به گونه‌ای که بر مبنای هر یک از وجوه روایتی، می‌توان ساختار و پیکربندی داستان را مشخص نمود. وجوه روایتی تودوروف در تحلیل داستان به دو دسته‌ی «اخباری» و «غیر اخباری» تقسیم می‌شوند. وجوه روایتی غیر اخباری به دو

دسته‌ی «خواستی» که شامل وجوه الـزامی و تمنایی است و «فرضی» که وجوه شرطی و پیش‌بین را در بر دارد، تقسیم می شود.

تحلیل وجوه روایتی حکایت ها

وجه اخباری

وجه اخباری به گزاره‌هایی اطلاق می شود که فعل در آن‌ها واقعاً به انجام رسیده-است. در واقع تفاوت وجه اخباری با وجوه غیر اخباری، ارتباط مستقیم و بلافصلی با حالت گزاره‌ها دارد «اگر وجهی اخباری نیست به این دلیل است که فعل در آن انجام نشده‌است و فقط عملی است بالقوه، به طور مجازی» (تودوروف، ۱۳۸۲ :۲۶۰). مثل مجازات در وجه الزامی که به صورت قانونی نانوشته و خطری بالقوه همیشه دور سرِ فرد خاطی می‌چرخد. از این‌رو حالت غالب گزاره‌های حکایت های مورد تحقیق از نوع اخباری است و داستان نتیجه و برآمد وقوع فعل در آن‌ها محسوب می‌شود. زمان وقوع فـعل در گزاره‌های وجه اخباری، لزوماً گذشته است زیرا نشان می‌دهد که عملی واقعاً و به صورت قطعی انجام شده‌است.

گزاره هایی نظیر «ارشمیدس به کامجویی از کنیز مشغول شد»، «پدرش (پدر شاهزاده روم) اطبا را جمع کرد»، شاه طبیبان را جمع کرد»، «ابوعلی سینا دست بر نبض بیمار نهاد» و گزاره هایی از این دست، وجه التزامی را تشکیل می دهند.

وجه خواستی

وجه خواستی، همان‌طور که از نامش پیداست خواست افراد جامعه است و این خواست یا جنبه‌ی اجتماعی دارد یا جنبه‌ی فـردی. بنابراین، بر اساس تعریفِ تـودوروف، وجه خـواستی به دو زیر مجموعه‌ی الـزامی و تمنایی تقسیم می شود.

وجه الزامی

«وجه الزامی خواستی است قانونی و غیر فردی و قانونِ جامعه محسوب می شود و از این رو دارای مقامی ویژه است. این قانون پیوسته ایجابی است و باید انجام شود. ضرورتی ندارد تا نام خاصی بر آن نهند؛ قانون همیشه هست حتی اگر اجرا نشود و خطر بی آن که خواننده متوجه آن شود، می گذرد» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۲۶۰).

از آن جا که همه‌ی افراد جامعه پیامد تخطی از این قوانین اجتماعی نانوشته و قطعی را می دانند، هنگام تخطی از آن‌ها برای فرار از مجازات، همواره به فریبکاری متوسل می - شوند. و در صورتی که فریبکاری افراد به نتیجه نرسد، الزاماً مجازات می شوند.

در داستان شاه و کنیزک(مولوی: ۱۳۷۱: ۳-۲)، کنیزک بعد از آن که به دست شاه می افتد، بیمار می شود و زار و نحیف می گردد این مورد را با وجه الزامی می توان این گونه توضیح داد که در قوانین نانوشته حاکم بر جامعه، ابراز عشق به صورت آشکار تبعاتی وخیم در پی خواهد داشت و لذا جهت در امان بودن از تبعات منفی آن، باید همواره عشق را در درون خود نهان می داشتند این وجه نیز به نوبه ی خود، حرکت منطقی داستان را در پی دارد و موجب گسترش آن می گردد چنان چه در داستان شاه و کنیزک، بیماری کنیزک موجب می گردد شاه برای مداوای وی طبیبان حاذق را بیاورد که این خود پی رفتی تازه به دنبال دارد. در همین داستان بعد از آن که طبیب الهی بیماری کنیزک را حدس می زند جهت پی بردن به نام کسی که کنیزک عاشق او شده از روش غیر مستقیم بهره می گیرد یعنی با نام بردن شهر و محله ها و کسان آن جا سعی می کند در رخسار و نبض کنیزک تغییری بیابد و بدین وسیله متوجه معشوق کنیزک گردد.

نرم نرمک گفت شهر تو کجاست؟ که علاج اهل هر شهری جداست
و اندر آن شهر از قرابت کیستت؟ خویشی و پیوستگی با چیستت؟
دست بر نبضش نهاد و یک به یک با می پرسید از جور فلک
تا که نبض از نام که گردد جهان؟ او بود مقصود جانش در جهان
دوستانِ شهرِ او را بر شمرد بعد از اَن شهری دگر را نام برد
نبض او بر حال خود بُد بی گزند تا بپرسید از سمرقند چو قند
نبض جَست و روی سرخ و زرد شد کز سمرقندیِّ زرگر فرد شد

(همان: ۹-۸)

این موضوع را می توان با وجه الزامی توجیه کرد زیرا عرف و قوانین ساری و جاری در جامعه ی کنیزک به وی اجازه نمی دهد که آشکارا به کسی عشق بورزد و اگر این موضوع اثبات شود، عواقبی وخیم در انتظار او خواهد بود؛ کنیزک نیز در چنین فضایی برای مصون ماندن از تبعات عشق خود سکوت اختیار می کند. چنانچه ملاحظه می

گردد این وجه نیز در گسترش و حرکت منطقی داستان بسیار سودمند است و به دلیل تعلیق آن موجب جذابیّت بیشتر داستان می گردد.

وجه الزام را می توان در این حکایات به طور کلی احتراز از عشق رنگ و روی ظاهر که در قالب عشق به کنیزک تبلور یافته است، دانست چنانچه مولوی می گوید:

عشق هایی کز پی رنگی بود عشق نبود عاقبت ننگی بود
(همان:۱۱)

به همین دلیل هر کس از این قاعده و قانون نانوشته تخطی کند فرجامی تلخ در انتظارش خواهد بود چنانچه در داستان پادشاه و کنیزک، زرگر می میرد و پادشاه نیز به کنیزک نمی رسد. و در حکایت ارشمیدس و کنیزک چینی(نظامی، ۱۳۷۹: ۸۳) نیز ارشمیدس به خاطر تخطی از همین قانون از درس استاد باز می ماند. در حکایت عطّار نیز شاگرد از همین قانون تخطی می کند و در آخر بر خلاف حکایت نظامی نادم و پشیمان گشته، توبه می کند:

حالی آن شاگرد مردِکار شد توبه کرد و با سر تکرار شد
(عطّار،۱۳۸۶: ۳۳۲)

در داستان چهارمقاله نظامی عروضی (۱۳۸۳ : ۱۱۸) نیز می توان وجه الزامی را دید زیرا احتراز از افشای عشق توسّط یکی از نزدیکان قابوس بن وشمگیر موجب گسترش داستان می شود. حکایت مصیبت نامه عطّار مشابه با حکایت نظامی در اقبال نامه است با این تفاوت که در حکایت عطّار شاگرد در عشق کنیزک مریض می شود، همین وجه الزامی رخدادهای بعدی داستان را موجب می شود.

وجه الزامی در حکایت فردوس الحکمه(فروزانفر،۱۳۷۰: ۳) نیز به خوبی نمایان است در این جا نه تنها خطر افشای عشق در میان است بلکه خود، عشق به زن پدر است که همه جزو قوانینی هستند که نباید از آن ها تخطی کرد. در اینجا نیز یکی از شاهزادگان روم عاشق زن پدرش گشته و جسم او در عشق زن پدر گداخته می شود. تمامی گزاره ها و خویش کاری های بعدی از این وجه الزمی نشات می گیرند بنابراین می توان گفت در این حکایت وجه الزامی نفوذی بیشتر نسبت به سایر وجوه روایتی دارد.

وجه تمنایی

«وجه تمنایی با توجه به آرزوهای شخصیت صورت می‌پذیرد. به عبارت دقیق تر، هر قضیه می تواند مـغلوب قضایای عمل‌کننده شود. این امر به حدی است که هر عمل از این میل متأثر است که هر کس می‌خواهد خواستش برآورده شود» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۲۶۱). وجه تمنایی در شکل‌گیری داستان ها بسیار مؤثر است. به گونه‌ای که پیکربندی داستان‌ها بر پایه آن واقع می‌شود و حوادثی که در جریان داستان رخ می‌دهند و باعث گسترش و شکل‌گیری داستان می‌شوند، همگی تحت الشعاع خواست و میل شخصیت اصلی داستان هستند.

در داستان شاه و کنیزک ، عاشق شدن پادشاه بر کنیزک، محور اصلی داستان است طوری که این خواست و آرزوی شاه حوادث بعدی داستان و به طور کلی پیکره ی اصلی داستان را رقم می زند بنابراین حرکت اصلی داستان را عشق پادشاه به کنیزک می آفریند و بدین وسیله شالوده ی حرکت منطقی پی رفت های دیگر می گردد.

اتفاقا شاه روزی شد سوار — با خواص خویش از بهر شکار
یک کنیزک دید شه بر شاه راه — شد غلامِ آن کنیزک جانِ شاه
مرغ جانش در قفس چون می تپید — داد مال و آن کنیزک را خرید
(مولوی، ۱۳۷۱: ۳-۲)

در همین داستان بعد از آن که کنیزک بیمار می گردد شاه جهت مداوای او طبیبان را می طلبد و بعد از عجز طبیبان از مداوای کنیزک نیز پا برهنه جانب مسجد می رود و در پیرفت سوم نیز بعد از آن که طبیب الهی متوجه بیماری اصلی کنیزک یعنی عشق او به زرگر سمرقندی می شود به شاه می گوید که باید زرگر را نزد وی بیاورند همه این موارد نمودهایی از وجه تمنایی هستند که به نوبه ی خود در گسترش و حرکت منطقی داستان نقش بسزایی بر عهده دارند.

رفت در مسجد سوی محراب شد — سجده گاه از اشک شه پرآب شد
گفت تدبیر آن بود کان مرد را — حاضر آریم از پی این درد را
مرد زرگر را بخوان زآن شهر دور — با زر و خلعت بده او را غرور
(همان، ۱۰-۳)

در حکایت ارشمیدس با کنیزک چینی، خواست اسکندر مبنی بر این که کنیزک چینی را (کنیزک را خاقاق چین به اسکندر داده بود) به ارشمیدس بدهد، محور اصلی حکایت

قلمداد می شود یعنی می توان گفت حوادث بعدی داستان از این خویشکاری نشأت می گیرند.

کنیزی که خاقان بدو داده بود — به روس آن همه رزمش افتاده بود
به آن خوبروی هنرپیشه داد — هنرپیشه را دل به اندیشه داد
(نظامی، ۱۳۷۹: ۸۳)

در ادامه ی همین حکایت می بینیم که تمنّا و عشق فراوان ارشمیدس به کنیزک وی را از حضور در کلاس درس ارسطو باز می دارد بنابراین وجه تمنایی در این جا نیز به خوبی موجب گسترش داستان می شود زیرا همین امر موجب می گردد تا ارسطو چاره ای برای موضوع بیندیشد.

بر آن تُرکِ چینی چنان دل سپرد — که هندوی غم رختش از خانه برد
ز مشغولی او بسی روزگار — نیامد به تعلیم آموزگار
سراینده استاد را روز درس — ز تعلیم او در دل افتاد ترس
(همان)

در همین حکایت بعد از آن که کنیزک با خوردن معجون لاغر و زشت شد به طوری که عشق ارشمیدس به او سرد شد، باز در پایان داستان می بینیم که دوباره کنیزک شاداب و باطراوت می شود و این بار نیز ارشمیدس عاشق او می شود و از درس و کلاس استاد می ماند و عشق کنیزک را به درس استاد ترجیح می دهد. وجه تمنایی در اینجا نیز موجب گسترش داستان می شود لازم به ذکر است که فقط در حکایت نظامی شخصیت داستان بعد از متنبّه شدن باز به عادت و رفتار سابق خود باز می گردد می توان گفت شخصیّت این داستان پویا نیست و از نظر شخصیت پردازی، نظامی، شخصیتّی ثابت خلق کرده است.

دگر ره چو سبزی درآمد به شاخ — سهی سرو را گشت میدان فراخ
بنفشه شد دگر باره مشگپوش — سر نرگس آمد ز مستی به جوش
گل روی آن ترک چینی شکفت — شمال آمد و راه میخانه رفت
دل ارشمیدس درآمد به کار — چو مرغان پرنده بر مرغزار
ز تعلیم دانا فرو بست گوش — در عیش بگشاد بر ناز و نوش
(همان: ۸۶)

این شخصیّت را عطّار در مصیبت نامه(۱۳۸۶: ۳۳۲) پویا خلق کرده است زیرا در رفتار او تغییر حاصل می شود و توبه می کند و متنبّه می گردد. در اینجا ذکر این نکته خالی از فایده نیست که احتراز از افشای عشق و ترس از پیامدهای آن در حکایت های عرفانی و به طور کلی در جوامع مذهبی تحت سیطره ی آموزه های دینی مطرح است چنانچه می بینیم این موضوع در اندیشه مولوی، عطّار و حتی حکایت چهارمقاله صادق است اما در حکایت نظامی، شاگرد ارسطو آشکارا به کنیزک عشق می ورزد. به همین دلیل بیمار نمی گردد فقط سر کلاس درس حاضر نمی شود اما در دیگر حکایات، عاشق چون یارای افشای عشق ندارد، بیمار می گردد و کسان از طریق علایم رخسار او متوجه درد جانکاه او می شوند البته این موضوع برای افراد درجه اول مملکت مطرح نیست هرچند عواقب سوء دامن گیر آن ها می گردد مثل شاه در داستان پادشاه و کنیزک.

وجه تمنایی در داستان چهارمقاله نظامی عروضی(۱۳۸۳: ۱۱۸) نیز نمایان می گردد زیرا بنیاد داستان بر این استوار است که یکی از نزدیکان قابوس بن وشمگیر بیمار می گردد و در مداوای او ابوعلی سینا را به مداوای او می آورند و بوعلی نیز با زیرکی متوجه می شود که درد او درد عشق است. این وجه نیز به خوبی موجب گسترش و حرکت داستان می شود زیرا عشق یکی از نزدیکان قابوس بن وشمگیر موجب رخدادهای بعدی داستان و گسترش منطقی آن می گردد.

در حکایت فردوس الحکمه(فروزانفر،۱۳۷۰: ۳) نیز عشق شاهزاده روم به زن پدرش موجب حرکت داستان می شود کارکردهای بعدی داستان را می آفریند. در همه ی این حکایت ها روش طبیب در کشف بیماری به ویژه در حکایت چهار مقاله(شاید به خاطر این که استادی ابوعلی سینا را بیشتر به رخ بکشند) به خاطر تعلیق موجود در آن، نه تنها به بسط و توسعه ی داستان ها یاری کرده بلکه موجب هیجان بیشتر داستان ها نیز شده است.

وجه فرضی

در وجه فرضی، ارتباط بین گزاره‌ها، نقش مهمی دارد به گونه‌ای که نوع روابط میان شخصیت‌ها را شکل گزاره‌ها تعیین می‌کند.

وجه فرضی دو نوع است: وجه شرطی و وجه پیش‌بین.

وجه شرطی:

«وجه شرطی به گونه‌ای است که دو قضیه‌ی اسنادی را به هم مربوط می‌کند. از این‌رو فاعل قضیه‌ی دوم و کسی که شرط را تعیین می‌کند، یک شخصیت اند» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۲۶۱).

این وجه در داستان شاه و کنیزک بدین صورت نمود پیدا می کند که شاه جهت مداوای کنیزک می گوید هر کس کنیزک را مداوا کند همه جواهرات و گنجم را به او می بخشم و بدین سبب حکیمان و طبیبان حاذق دست به کار مداوای کنیزک می شوند:

هرکه درمان کرد مر جان مرا بُرد گنج و دُرّ و مرجان مرا
جمله گفتندش که جان بازی کنیم فهم گرد آریم و انبازی کنیم
هر یکی از ما مسیح عالمی است هر الم را در کف ما مرهمی است
(مولوی، ۱۳۷۱: ۳)

همانطور که ملاحظه می شود این وجه نیز به نوبه ی خود موجب گسترش داستان می گردد و مولوی از آن به خوبی سود جسته است زیرا با توسّل به این وجه دستوری، حکیمان دنیوی را بی تجربه و غیر کارآمد نشان می دهد و حکیم الهی را که به دریای جان وصل است برجسته می کند و مقصود خودش را که همان دوای درد با عشق الهی و مداواکردن با آن است، به نمایش می گذارد این وجه را مولانا فقط برای استفاده ی شخصی و در جهت تبیین اندیشه و اثبات آن به کار می برد اگر چه در گسترش داستان بی تاثیر نیست.

در همین داستان بعد از آن که حکیم الهی متوجه بیماری کنیزک می شود به کنیزک می گوید من، زرگر را نزد تو خواهم آورد به شرط آن که این موضوع به عنوان یک راز، میان من و تو باقی بماند و در این باره به کسی چیزی نگویی.

هان و هان این راز را با کس مگو گرچه از تو شه کند بس جست و جو
گورخانه راز تو چون دل شود آن مرادت زودتر حاصل شود
(همان:۹)

وجه پیش‌بین:

«ساختار وجه پیش‌بین مانند وجه شرطی است با این تفاوت که فاعل قضیه‌ی پیش-بین لازم نیست که فاعل قضیه‌ی دوم (پیرو) هم باشد. فاعل قضیه‌ی اول هیچ محدودیتی

ندارد. از این‌رو این فاعل می تواند با فاعل پیش‌بین یکی باشد. همچنین دو قضیه می توانند یک فاعل داشته باشند» (تـودوروف، ۱۳۸۲: ۲۶۲). «وجه پیش‌بین شکل ویژه‌ای از منطق «راست‌نما»ی شخصیت است و منطق راست‌نمای «شخصیت» با منطق راست-نمای «خواننده» تفاوت دارد» (همان: ۲۶۳). پیش‌بینی با منطق طبیعی در حد یک احتمال است و درصد خطا در آن فراوان می باشد. همچنین نقش حوادث فرعی در آن بسیار زیاد است. اما با «منطق راست‌نمای شخصیت، دارای واقعیت صوری مشخصِ وجه پیش‌بین است» (همان: ۲۶۳). به گونه‌ای که حوادث و حرکت داستان در خدمت محقّق شدن آن است.

در داستان شاه و کنیزک، بعد از آن که طبیب الهی بر سر بیمار می آید با دقت در رنگ رو و نبض و علامات دیگر، متوجه بیماری کنیزک می گردد و پیش بینی می کند که اگر از شهر و دیار و دوست و آشنایان وی از کنیزک بپرسد شاید در نبض کنیزک و چهره ی او تغییری روی دهد و بدین وسیله به مقصود نزدیک گردد. این وجه در قصّه ی شاه و کنیزک بسیار برجسته است و به لحاظ گره گشایی در داستان از نقطه قوّتِ بسیار بالایی برخوردار است مولانا نیز در این میان از این وجه بیشتر از وجوه دیگر سود می جوید:

نرم نرمک گفت شهر تو کجاست که علاج اهل هر شهری جداست
چون ز رنجور آن حکیم این راز یافت اصل آن درد و بلا را بازیافت
گفت دانستم که رنجت چیست، زود در علاجت سِحرها خواهم نمود
مـــــرد زرگر را بخوان زان شهر دور با زر و خلعت بده او را غـــــرور
(مولوی، ۱۳۷۱: ۱۰-۸)

در همین داستان حکیم الهی پیش بینی می کند که اگر به زرگر شربت و دارویی جانکاه بخوراند تا جسم و تن پر فروغ او لاغر و نحیف و بی طراوت گردد، قطعا در آن صورت کنیزک از او روی بر می گرداند و عشق به زرگر در دل او به سردی می گراید و به سوی پادشاه متمایل می گردد:

بعد از آن از بهر او شربت بساخت تا بخورد و پیش دختر می گداخت
چون ز رنجوری جمال او نماند جان دختر در وبال او نماند
چون که زشت و ناخوش و رخ زرد شد اندک اندک در دل او سرد شد
(همان: ۱۱)

در حکایت ارشمیدس با کنیزک چینی ارسطو بعد از آن که متوجه می گردد که شاگردش ارشمیدس به خاطر عشق فراوان به کنیزک چینی از حضور در کلاس درس سر باز می زند، پیش بینی می کند که اگر به روشی عملی به ارشمیدس (شاید به این دلیل از این روش استفاده کرده که ارشمیدس ریاضی دادن و عالم بوده و تنها به این شیوه می توانسته به ذهن تحلیل گر و وقّاد ارشمیدس موضوع را ثابت نماید) نشان دهد که ریشه ی زیبایی و طراوت کنیزک چینی، عَرَضی و ناپایدار است و در اصل چیزی بسیار زشت و منزجرکننده است بنابراین معجونی آماده می کند و به کنیزک می دهد و اخلاطی را که کنیزک با خوردن معجون استفراغ می کرد در طشتی می ریخت در پایان داستان وقتی ارسطو از دیدن زن زشت رو متعجّب می گردد ارسطو دستور می دهد که طشت را بیاورند و به شاگردش گفت که معشوق تو همین اخلاط کثیف بودند زیرا جسم کنیزک از این پُر بود و بدین ترتیب عشق ارشمیدس به کنیزک سرد شد.

برآمیخت دانا یک تلخ جام — که از تن برون آوَرَد خلطِ خام
بپرداخت از شخص او مایه را — دو تا کرد سرو سهی سایه را
طراوت شد از روی و رونق ز رنگ — شد از نقره ی زیبقی آب و رنگ
جوانمرد چون در صنم بنگریست — به استاد گفت این زن زشت کیست؟
بفرمود دانا که از جای خویش — بیارند آن طشت پوشیده پیش
بدو گفت کین بُد دلارام تو — بدو بود مشغولیِ کامِ تو

(نظامی، ۱۳۷۹: ۸۵-۸۴)

در سایر داستان های دیگر از این سنخ نیز طبیب هنگام معالجه بیمار پیش بینی می کند که علّت می تواند درد عشق باشد بنابراین اگر به واسطه نام بردن اسامی افراد و کوی و برزن و شهر و محلّه های معشوق تغییر در رخسار و حرکات به ویژه نبض بیمار حاصل گردد به مقصود خود نائل می گردد از این رو به همین شیوه رفتار می کند و این امر در گسترش و هیجان داستان و تعلیق آن بسیار کارآمد واقع می شود. در اینجا شیوه بوعلی سینا در چهار مقاله ذکر می شود:

«پس بوعلی را طلب کردند و به سر بیمار بردند. جوانی دید به غایت خوبروی و متناسب اعضا، خط اثر کرده و زار افتاده پس بنشست و نبض او بگرفت و تفسره بخواست و بدید پس گفت مرا مردی می باید که غُرَفات و مَحَلّاتِ گرگان را همه بشناسد بیاوردند و

گفتند اینک! ابوعلی دست بر نبض بیمار نهاد و گفت برگوی و مَحَلّت های گرگان را نام برده آن کس آغاز کرد و نام مَحَلّت ها گفتن گرفت تا رسید به مَحَلّتی که نبض بیمار در آن حالت حرکتی غریب کرد پس ابوعلی گفت ازین مَحَلّت کوی ها برده آن کس برداد تا رسید به نام کویی که آن حرکت غریب معاودت کرد. پس ابوعلی گفت کسی می باید درین کوی همه سرای ها را بداند بیاوردند، و سرای ها را بردادن گرفت تا رسید بدان سرایی که این حرکت باز آمد ابوعلی گفت اکنون کسی می باید که نام های اهل سرای به تمام داند و بردهد بیاوردند. بر دادن گرفت تا آمد به نامی که همان حرکت حادث شد آنگه ابوعلی گفت: تمام شد» (نظامی عروضی، ۱۳۸۳: ۱۲۲-۱۲۱).

نتیجه گیری

در این پژوهش حکایت پادشاه و کنیزک مثنوی و حکایت های دیگری که گمان می رود مولوی حکایت خویش را از آن ها اقتباس کرده از جمله حکایت «ارشمیدس و کنیزک چینی» نظامی گنجه ای و حکایت عطّار در مصیبت نامه و حکایت نظامی عروضی در چهارمقاله، به روشی ساختاری بر پایه نظریه تزوتان تودوروف آن هم از جنبه وجوه روایتی (وجه تمنایی، شرطی، الزامی و پیش بین)، بررسی شد.

نتایج نشان داد که وجوه روایتی در گسترش و حرکت منطقی داستان ها نقش بسزایی دارند در این میان بسامد وجه تمنایی، پیش بین و الزامی بیشتر از وجه شرطی بود و این وجه اخیر از کمترین بسامد برخوردار بود؛ این موضوع نشان می دهد ساختار داستان ها بر مبنا و شالوده ی خواست و آرزوی شخصیّت ها و نیز احتراز از افشای عشق و تَخَطّی از قوانین نانوشته و نیز در اثنای داستان پیش بینی حکیمان استوار است. پیش بینی ها در همه ی داستان ها مثبت هستند. ساختار وجه تمنّایی به گونه‌ای است که تقریباً پیکربندی هیچ داستانی بدون آن امکان‌پذیر نیست زیرا حوادث داستان نتیجه‌ی بلامنازع تلاش شخصیّت های داستان جهت برآوردن امیال و آرزوهایشان است.

وجه الزامی در داستان شاه و کنیزک نمود بیشتری دارد و در کل ساختار این داستان به نسبت داستان های دیگر پیچیده تر است و دارای حرکات و انعطاف بیشتری است. حکایت نظامی گنجه ای از نظر وجوه روایتی متفاوت از دیگر حکایات است زیرا در آنجا شاگرد آشکارا به کنیزک عشق می ورزد و عارضه ی منفی آن عدم حضور در کلاس

درس است بر خلاف دیگر داستان ها که عاشق در عشق معشوق بیمار می شود و یارای ابراز عشق را ندارد و گسترش داستان نتیجه منطقی همین امر است. علاوه بر آن در داستان نظامی شخصیّت ثابت است و تغییری در او حاصل نمی شود زیرا بعد از مُتَنَبّه شدن باز به رفتار سابق باز می گردد امری که در هیچ یک از داستان های دیگر مصداق ندارد.

منابع

۱. اخوت، احمد(۱۳۷۹)، دستور زبان داستان، چاپ اول، اصفهان: فردا.
۲. اسکولز، رابرت(۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: آگاه.
۳. بارت، رولان (۱۳۸۷)، در آمدی بر تحلیل ساختاری روایت ها، ترجمه محمّد راغب، چاپ اول، تهران: فرهنگ صبا.
۴. برسلر، چارلز(۱۳۸۶)، درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، ترجمه‌ی مصطفی عابدینی‌فرد، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
۵. پارسا، سیّداحمد؛ طاهری، یوسف (۱۳۹۱)، «بررسی وجوه روایتی در حکایت های مرزبان نامه بر اساس نظریه تزوتان تودوروف»، متن شناسی ادب فارسی (مجله ی دانشکده ادبیّات و علوم انسانی اصفهان)، دوره ٤٨ (شماره ۲)؛ (پیاپی ۱٤)؛ (ص:۱-۱۶).
۶. پراپ، ولادیمیر (۱۳۸۶)، ریخت شناسی قصه های پریان، مترجم فریدون بدره ای، چاپ اول، تهران: توس.
۷. تودوروف، تزوتان(۱۳۸۲)، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه‌ی محمّد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگاه.
۸. ------، ------(۱۳۸۸)، بوطیقای نثر؛ پژوهش هایی نو در باره حکایت، مترجم انوشیروان گنجی پور، چاپ اول، تهران: نی.
۹. حسینی سروری، نجمه؛ صرفی، محمّدرضا (۱۳۸۵)، «بررسی وجوه روایتی در داستان‌های سندبادنامه»، نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دوره‌ی جدید، بهار ۸۵، (شماره ۱۹)؛ (ص: ۱۱۳ – ۸۷).

۱۰. فروزانفر ، بدیع الزمان(۱۳۷۰)، مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی، چاپ چهارم، تهران: امیر کبیر.
۱۱. عروضی سمرقندی، نظامی (۱۳۸۳)، چهار مقاله، تصحیح: محمّد قزوینی، تصحیح مجدد و شرح لغات به اهتمام محمّد معین، چاپ پنجم، تهران: جامی.
۱۲. عطّار، فریدالدّین(۱۳۸۶)، مصیبت نامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوم، تهران: سخن.
۱۳. گراوند، علی و نورایی، الیاس، «ساختارشناسی قصه پادشاه و کنیزک مثنوی به همراه بررسی مآخذ ذکر شده برای قصه»http://rasekhoon.net
۱۴. کالر، جاناتان (۱۳۸۸)، بوطیقای ساختارگرا، مترجم کورش صفوی، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.
۱۵. گنجه ای، نظامی (۱۳۷۹)، اقبال نامه، با تصحیح و مقدمه و توضیحات و فرهنگ لغات و فهرستها از: دکتر بهروز ثروتیان، چاپ اول، تهران: توس.
۱۶. مارتین، والاس (۱۳۸۶)، نظریه های روایت، مترجم محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: هرمس.
۱۷. محمّد بلخی، جلال الدّین(۱۳۷۱)، مثنوی معنوی، به سعی و اهتمام رینولد الّین نیکُلسُون، چاپ یازدهم، تهران: امیر کبیر.
۱۸. نبی لوچهرقانی، علیرضا (۱۳۸۹)، «بررسی چهار داستان با ساختار روایی مشابه بر اساس نظریه تزوتان تودوروف»، مجله پژوهش های ادبی، پاییز و زمستان ۱۳۸۹، دوره ۷، (شماره ۲۹-۳۰)؛ (ص: ۱۶۷-۱۹۱).