پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۱۹) بهار ۱۳۹۴، صص ۱۲۲ – ۱۰۷

عناصر داستان در منظومهٔ چهار چمن

دکتر نیما رمضانی[۱]، دکتر احمد غنی‌پور ملکشاه[۲]، بهجه‌السادات تیموری[۳]

چکیده

بسیاری از منظومه‌های بزرگ ادب فارسی از ساختار روایی بالایی برخوردار هستند و انتقال بخش‌های مهمی از اندیشه‌ها و مفاهیم موجود در این آثار از زبانِ شخصیت‌های مختلف، واقعی یا نمادین بیان شده‌اند. از جملهٔ این آثار، منظومهٔ چهار چمن، سرودهٔ شاه داعی شیرازی است. این مقاله در صدد پاسخ به این پرسش است که هر یک از شخصیت‌های نمادین، نماینده و جانشین چه افکار و عقایدی هستند و این‌که شاه داعی، چگونه عناصر داستان را در پیشبرد اندیشه‌های ماورایی به کار گرفته است. این مقاله که فتح بابی در شناخت منظومهٔ چهار چمن است، ساختار داستانی و روایی این اثر ناشناخته را از منظر شخصیت، زاویهٔ دید و صحنه‌پردازی به بحث و واوکای گذاشته است و علّت به کارگیری گیاهان و گل‌ها را با توجه به موضوع، مورد بررسی قرار داده است.

کلیدواژه‌ها: روایت، داستان، شخصیت‌پردازی، زاویهٔ دید، چهار چمن، شاه داعی شیرازی.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی واحد بابل، دانشگاه آزاد اسلامی، بابل، ایران. n.ramezani59@yahoo.com
۲. دانشیار دانشگاه مازندران. a.ghanipour@umz.ac.ir
۳. دانش‌آموخته زبان و ادبیّات فارسی واحد بابل، دانشگاه آزاد اسلامی، بابل، ایران.
تاریخ وصول : ۹۳/۱۲/۲۷ تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۳/۲۷

مقدمه

منظومهٔ چهار چمن اثر رمزی و تمثیلی شاه داعی، عارف و شاعر قرن نهم است. در کتب تذکره و سیر از شرح احوال او اطلاع زیادی به چشم نمی‌خورد، اما با توجه به منابع موجود می‌توان گفت که وی ملقب است به نظام‌الدین و نسبش به قاسم‌بن‌حسن، ملقب به داعی‌الصغیر می‌رسد که در اواخر قرن سوم در طبرستان و گیلان حکمرانی می‌کرده است و تخلص "داعی" که اختیار کرده ناظر به همان نسب و اصل خود بوده است. شاه داعی مدت سی سال در شیراز به وعظ مشغول بود و برای تکمیل نفس و شوق زیارت شاه نعمت الله ولی به کرمان سفر می‌کرد. دیوان او حدوداً چهارده هزار بیت است. در انواع شعر از مثنویات، غزلیات، مقطعات، قصاید، ترجیع‌بندها، رباعیات و ابیات مفرده آثار بسیار دارد. شاه داعی، مثنوی خود را به شش بخش تقسیم کرد که از جملهٔ آن‌ها منظومهٔ چهار چمن است. موضوع آن جست‌وجوی معبود یا فهم چونیِ اوست که یکی از موضوعات اغلب منظومه‌های عرفانی است. جدای از موضوع و محتوا، آن‌چه که این اثر را برجسته ساخته، شکل داستان‌گونهٔ آن است. استفاده از ساختار داستانی در متونِ عرفانی که سخن از معرفت و شهود است، علاوه بر جذابیت بیشتر، سبب می‌شود گوینده بتواند مقصود خویش را به صورت غیرمستقیم به خواننده القاء کند، به گونه‌ای که گویا خودِ خواننده به این سخن رسیده و آن را کشف کرده است.

البته بررسی عناصر داستان در منظومه‌های تمثیلی مثل چهار چمن امری دشوار است. فضای محدود، لزوم تخیل در شعر و زبان خاص شعر در مقایسه با نثر، اصلی‌ترین عوامل این دشواری محسوب می‌شود. اما فارغ از این چند مشکل، در مثنوی چهار چمن و بسیاری از منظومه‌های عرفانی، می‌توان عناصری چون پیرنگ، شخصیت، زمینه، فضا، لحن، زاویهٔ دید و... را مشاهده کرد. از این‌رو مثنوی چهار چمن یک متن روایی است؛ زیرا «کلیهٔ متون ادبی را که دارای دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه‌گوست، می‌توان یک متن روایی دانست» *(اخوت، ۱۳۷۱: ۸)*.

در این اثر، شاعر به عنوان دانای کل، شخصیت‌ها و گفتار آن‌ها را شکل داده است و هر جا که لازم بوده با هنرمندی به توصیف صحنه‌ها و فضای داستان پرداخته و یا با تفسیر و تحلیل واقعه، نتیجه‌گیری و پیام‌رسانی کرده است.

پیشینهٔ تحقیق

آثار شاعران قرن نهم در سایهٔ گسترده و سنگین تقلید از شاعران گذشته، کمتر مورد توجه واقع شده‌اند. از جملهٔ این آثار، مثنوی چهار چمن است که با وجود این‌که ساختاری شبیه به منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه دارد، جای این اثر در میان پژوهش‌های ادبی خالی است و تا کنون هیچ تحقیقی درباره ساختار این اثر و رمزپردازی آن صورت نگرفته است.

بحث و بررسی

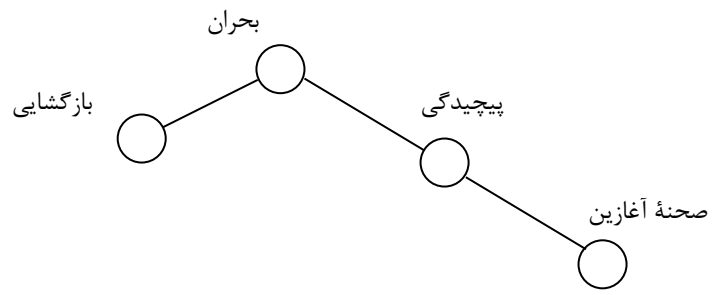
الف) خلاصهٔ داستان

شاه داعی در آغاز کتاب شرح می‌دهد که چگونه یک روز سحر که دلش از عشق لبریز بود و از مستی آن سر خوش، از درون به بیرون رفته و به جایی رسیده، خوش و خرم هم‌چون بهشت. در این فضای ملکوتی و روحانی که در آن چهار چمن وجود دارد، حالتی خوش به ایشان دست می‌دهد و از همه ذرات، تسبیح خداوند را می‌شنوند. این‌جاست که شاعر به یاد حق می‌افتد و از شوق می‌پرسد که خدا چیست و چگونه است که وجود او در نهادِ همهٔ موجودات است؟ اما شوق پاسخ این سؤال را نمی‌داند و می‌گوید باید برود و از یک یک ریاحین در این چمن‌ها سؤال کند. شوق به چهار چمن می‌رود و در هر چمن با چهار گل و یک پرنده و در مجموع با شانزده گل و چهار پرنده به گونه‌ای انفرادی به خلوت می‌نشیند و چون پرسنده‌ای کمال‌جو، پرسش‌های خود را با هر یک رد و بدل می‌کند. در پی حضور کنجکاوانهٔ شوق، گل‌ها نیز هر کدام با طرح دل مشغولی‌ها، علایق و وابستگی‌ها و هم‌چنین با هویت فکری و عقیده خاصی وارد میدان می‌شوند؛ آن‌ها سخن می‌گویند، می‌اندیشند و بحث و جدل می‌کنند. از این‌رو این منظومه به مثابهٔ اثری هنری از نظر پیرنگ، شخصیت‌پردازی، زاویهٔ دید و زمینه (زمان و مکان) شکل داستانی به خود می‌گیرد.

ب) عناصر داستانی منظومهٔ چهار چمن

ب. ۱) طرح یا پیرنگ

هر داستان دارای طرح یا پیرنگی است که چهارچوب آن را می‌سازد؛ یعنی «هر واحد روایی، مجموعه‌ای سازمان یافته و منسجمی از رویدادهاست که با رابطهٔ علّی و معلولی به هم پیوند خورده است» *(بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۱۹)*. فورستر ویژگی سه‌گانه‌ای را برای پیرنگ مشخص می‌کند که عبارتند از پیچیدگی بحران و بازگشایی *(فورستر، ۱۳۸٤: ۱۱۳)*.



صحنهٔ آغازین بسیاری از داستان‌های موجود در ادبیات ایران و جهان، معرفی قهرمان داستان است؛ کسی که داستان، حولِ محورِ فعالیت‌ها و کارکردهای او می‌چرخد. در منظومهٔ چهار چمن نیز شاعر ابتدا به وَصف «شوق» که قهرمان یا شخصیت اصلی داستان است، می‌پردازد.

«شوق را گفتم ای دلیل هدا — جان ما باد در ره تو فدا
یاد خالق که می‌کنند این‌ها — هیچ داند یکی که چیست خدا؟
گفت: من نیز می‌کنم این شَک — بروم باز پرسم از یک‌یک
هر چمن هر چمن همی‌گردید — وز همه این حدیث می‌پرسید»

(شاه داعی، ۱۳۳۹ : ۱۳۳)

شاعر در صحنهٔ آغازین داستان، "شوق" را به عنوان شخصیتی پرسشگر معرفی می‌کند، تا خواننده بهتر با ابعاد وجودی وی و کارکرد او آشنا گردد و بداند که در این داستان نقش او بسیار پررنگ و محسوس است. آن‌چه که در صحنهٔ آغازین منظومهٔ چهار چمن جلب توجه می‌کند، این است که گره‌افکنی در این قسمت داستان ایجاد می‌شود. سؤالی که سالک از شوق می‌پرسد که "خدا چیست؟" در واقع گرهِ داستان است. بنابراین خواننده از همان ابتدا در تعلیق و انتظار به سر می‌برد و به این سمت می‌رود که «"آغاز داستان" باید بتواند خواننده را مجذوب بخش‌های بعدی کند» *(بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۳)*. هم‌چنین از آن‌جا که شوق، پاسخ سؤال را نمی‌داند، می‌رود و از یک یک ریاحین در چمن‌ها سؤال می‌کند. از این رو این "گره‌افکنی" سیر صعودی به خود می‌گیرد تا این‌که شوق به چمن چهارم سر می‌زند و تلاش می‌کند در مواجهه با گل سرخ به جوابی برسد؛ اما برخلاف انتظار، این گل هم نمی‌تواند پاسخ شوق را بدهد. بنابراین گرهی که در داستان به وجود آمد آرام آرام سیر صعودی به خود گرفته تا به بحران می‌رسد. تا بالاخره با مراجعه شوق نزد بلبل و پاسخ

دادن او، داستان سیر نزولی پیدا کرده و زوایای تاریک و مبهم داستان روشن می‌شود و گره گشایی به‌وجود می‌آید و داستان به پایان می‌رسد. طرح و پیرنگ منظومهٔ چهار چمن به شیوهٔ داستان‌نویسی سنتی، معمولاً منظم روایت می‌شود و حرکت از سمت گره‌افکنی به سمت گره‌گشایی، نقطهٔ اوج و سرانجام فرود است.

ب. ۲) شخصیت‌ها و نقش‌های موجود در داستان

شخصیت، بازیگر داستان است و در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل او و آن‌چه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته است *(میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۸٤)*.

به عبارت دیگر حوادث و ماجرای هر داستانی را گروهی از افراد پیش می‌برند که به آن‌ها شخصیت‌های داستان می‌گویند که این عنصر در شکل‌دهی جریان داستان و القای درون‌مایه نقش مهمی دارد *(یونسی، ۱۳۸٦: ۲۸۹)*. در کتاب‌های نقد داستان از یک دیدگاه خاص، داستان‌ها را به دو دستهٔ کلی تقسیم‌بندی می‌کنند:

الف) داستان‌هایی که به صورت مستقیم به وقایع، اشخاص و جهان ویژه خود (واقعی یا خیالی) نظر دارند.

ب) داستان‌هایی که به صورت غیرمستقیم و با واسطه، به مدلول خاص خود دلالت می‌کند *(اخلاقی، ۱۳۷٦: ۱٦)*.

از این رو شخصیت‌های داستانی نیز بر دوگونه کلی‌اند:

الف) شخصیت‌های واقعی و خیالی

ب) شخصیت‌های تمثیلی و رمزی

شخصیت‌های تمثیلی و نمادین برخلاف شخصیت‌های واقعی، شخصیت‌های جانشین شونده هستند؛ به این معنا که شخصیت یا شخصیت‌هایی، جانشین فکر و خلق و خو و خصلت و صفتی می‌شوند *(میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۰٤)*. «وقتی در داستانی، حیوانات و اشیاء با شخصیتی انسانی ظاهر می‌گردد و اعمال و افعال انسان‌ها از آن‌ها سر می‌زند... تصور این‌که این حیوانات و اشیاء هر یک نمایندهٔ شخص یا صنف خاصی از انسان‌ها با خلق‌وخوهای مختلف و مراتب اجتماعی گوناگونند، امری طبیعی است *(پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱٦۳)*. این نوع شخصیت‌ها در بسیاری از منظومه‌های عرفانی، حضوری فعال دارند. از جمله در منظومهٔ چهار چمن که شاعر به تعریف اشخاص و چهره‌های انسانی که درک گوناگونی از حقیقت دارند، می‌پردازد. شانزده گل، چهار پرنده و یک شخصیت انتزاعی به نام "شوق".

هر کدام از این‌ها نماینده و جانشین افکار و عقایدی هستند و شاعر از زبان "شوق" یا خودِ "گل" به رمزپردازی آن‌ها می‌پردازد.

چمن اول	**۱- منظور:** صورت‌پرست این سخن از تو جستنم اولیست زانکه صورت، نشانهٔ معنی است *(شاه داعی، ۱۳۳۹ : ۱۳۶)*
	۲- خیری: اهل درد هر که او را ز درد اساس بود نه عجب گر خداشناس بود *(همان : ۱۳۹)*
	۳- ارغوان: خیال‌پرست ارغوان گفت ای خجسته خصال من که هستم اسیر ظل و خیال *(همان: ۱۳۹)*
	۴- سوسن: اهل زهد راستی راست را تو در خوردی که به زهد و صلاح پروردی *(همان: ۱٤۱)*
	۵- فاخته: اهل ذکر این‌چنین ذکر بر اثر که تراست نه عجب کز سر مشاهده خاست *(همان: ۱٤۳)*
چمن دوم	**۶- مشکین:** اهل دل و ارادت در ارادت تویی که دلداری دامن و دست اهل دل‌داری *(همان: ۱٤۵)*
	۷- خوش‌نظر: صوفی و اهل شرع شیخم، اما به خرقهٔ الوان نه به فضل و کمال و علم و بیان *(همان: ۱٤۸)*

	۸- بوستان افزوز: اهل فضل و عقل هست فضل تو در فنون پیدا خاصه طب و طبیعت اشیاء *(همان: ۱٤۸)*
	۹- نرگس: اهل تشبیه دیده در حق تو سزاوار است که ترا عبرت نظر کارست *(همان: ۱۵۱)*
	۱۰- دراج: اهل تنزیه بود تنزیه شیوهٔ دراج بجز از عجز خود ندید علاج *(همان: ۱۵۳)*
چمن سوم	**۱۱- بیدمشک:** اهل سکر رفت نزدیک بید و داد درود بید گویی ز خویش غایب بود *(همان: ۱۵٤)*
	۱۲- بهار: اهل صحو که من ای شوق اگرچه هستم‌مست اختیارم هنوز هست به دست *(همان: ۱۵٦)*
	۱۳- شقایق: اهل حیرت حیرت آورد بر من استیلا من کجا و بیان این ز کجا *(همان: ۱۵۸)*
	۱۴- بنفشه: اهل ریاضت و مراقبه بعد از این‌ها که آمد اندر گفت جان تو هست با ریاضت جفت *(همان: ۱٦۰)*

	۱۵- تذرو: اهل معرفت که مرا هر چه معرفت شد بیش با حقم معرفت نرفت از پیش *(همان: ۱٦۲)*
چمن چهارم	**۱٦- ریحان:** سیاه‌رو و گناه‌کار ز امتحان در ملامتم افکند تا ببیند که چند مردم چند پس سیه‌رو گشتم و ناچیز نه از او آگهم نه از خود نیز *(همان: ۱٦٤)*
	۱۷- نسرین: آگاه از صفات حق من چه گویم صفات ذات لطیف اثری دانم از صفات لطیف *(همان: ۱٦٦)*
	۱۸- یاسمن: کسی که تعلقات را رها کرده چار ترکی که گفته‌اند این‌جا هست از وضع تو همه پیدا *(همان: ۱٦۷)*
	۱۹- گل سرخ: اهل کشف و شهود برو از گل سؤال کن مقصود کوست امروز اهل کشف و شهود *(همان: ۱٦۹)*
	۲۰- بلبل: نگاه وحدت وجودی دارد تو به صورت به حال من منگر که مرا با گل است، ضیه نظر من به روی گل ار چه بنشینم غیر را در میان نمی‌بینم اوست باقی، حکایست همه عالم از دوست آینیست همه *(همان: ۱۷۲)*

بنابراین تمام شخصیت‌ها در منظومهٔ چهار چمن، شخصیت‌های جانشین‌شونده هستند و هر کدام نمایندهٔ طیفی از اندیشه‌های عرفانی قرار می‌گیرند که شاعر در انتخاب این اندیشه‌های عرفانی، به ویژگی ظاهری گل‌ها نظر داشته است. به عنوان نمونه شاعر سوسن را سالکی می‌خواند که اهل زهد و صلاح است و ترک تعلقات کرده است:

«شوق شد نزد سوسن آزاد — پس زبان بر ثنای او بگشاد
که ای وجود تو هم‌چون آینه پاک — در تو خاشاک کی بود؟ حاشاک
راستی راست را تو در خوردی — که به زهد و صلاح پروردی
زهد چه آن‌که در شباب اکنون — کرده‌ای ترک برگ عالم دون
از تو زیبد که طاعت آید ساز — که به یک پا ستاده ای به نماز...»

(همان: ۱٤۱)

همان‌طور که از ابیات فوق بر می‌آید، شاعر ویژگی ظاهری سوسن را در نظر داشته است؛ رنگ سفید آن را نشانهٔ پاکی و زهد، و برگ‌های ریز این گل را علامت ترک تعلقات، و ساقهٔ نازک آن را تمثیل ایستادن و آماده شدن برای نماز گرفته است. به دلیل چنین شکل و ظاهری «سوسن در نمادهای دینی و عرفانی، نشانهٔ پاکی است» *(یاحقی، ۱۳۸٦: ٤۸۸)*. در آثار فارسی به این ویژگی سوسن بسیار اشاره شده است. [۲] یا وقتی شاه داعی، وارد مقولهٔ حیرت می‌شود، از زبان لاله به این امر اشاره می‌کند. توصیفی چون سوختن فکر، دلی تیره، دیدهٔ حیران، کشیدن درد، خوردن خون، در آتش بودن، همه و همه در چهرهٔ واقعی لاله وجود دارد و این گل را مستعد نماد سالک حیران ساخته است. [۳]

«لاله را بین رمیدهٔ حیران — با دلی تیره، دیدهٔ حیران
درد نایافت می‌کشم شب و روز — می‌خورم خون، در آتشم شب و روز»

(شاه داعی، ۱۳۳۹ : ۱۵۸)

از این رو، شاه داعی با گفتار و توصیف ظاهر در صدد معرفی شخصیت‌ها بر می‌آید که همان شیوهٔ غیرمستقیم است که «نویسنده از عواملی چون، گفتار، نام، وضعیت ظاهری در پردازش شخصیت‌ها استفاده می‌کند» *(اخوت، ۱۳۷۱: ۱٤۱)*.

البته این شیوهٔ کاربردِ گفت‌وگو در توان هر شاعری نیست و کاری دشوار است. فلوبر می‌گوید: «چه دشوار است گفت‌وگو نوشتن به خصوص وقتی آدم می‌خواهد، هر گفت‌وگویی شخصیت خاص خود را داشته باشد و از گفت‌وگو به عنوان ابزاری برای ترسیم چهره‌ها و شخصیت‌ها بهره جوید و در عین حال نگذارد چیزی از حیات و سر زندگی و دقت خود آن گفت‌وگو کم شود» *(آلوت، ۱۳٦۸: ۵۲۳)*.

نکتهٔ دیگری که باید دربارهٔ شخصیت‌ها اظهار داشت، نبودِ شخصیتِ منفی یا همان "ضدّ قهرمان" در این منظومه است. تنشی در این منظومه صورت نمی‌گیرد، چون شریرّی وجود ندارد که علیه گروهی به پاخیزد و شکل‌گیری بحران را فراهم کند. تنها کشمکش شخصیت‌های منظومهٔ چهار چمن با کاراکتر اصلی یعنی شوق، تقابل نظرات و دیدگاه‌های متفاوت است؛ بدون این‌که کسی در صدد حذف کسی دیگر باشد. بنابراین فارغ از رویدادهای داستان، می‌توان در شناسایی شخصیت‌ها از اندیشه و طرز فکر متضادگونه آن‌ها بهره گرفت.

به عنوان نمونه "بید" را "اهل سکر" معرفی می‌کند:[۴]

«رفت نزدیک بید و داد درود — بید گویی ز خویش غایب بود
همچو دیوانگان دلداده — رو به هم برده پنجه بگشاده
گویی اندر جنونست بالیده — همه تن موی و موی کالیده»

(شاه داعی،۱۳۳۹: ۱۵٤)

و بلافاصله بهار را در مقابل بید (اهل سکر) می‌آورد که "اهل صحو" است:

«بر بهار این سخن غریب نمود — زانکه او مثل این ز کس نشنود
گشته با رنگ و بوی عالم یار — دیده طور جهانیان بسیار
که من ای شوق اگرچه هستم مست — اختیارم هنوز هست به دست»

(همان: ۱۵٦)

ب. ۳) زاویهٔ دید

زاویهٔ دید «به موقعیتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت داستان اتخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه، حوادث داستان را ببیند» *(میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۸۵)*. زاویهٔ دید تقسیم‌بندی‌های متفاوتی دارد که شکل عمدهٔ آن یا سوم شخص و دانای کل است و یا اول شخص. هر کدام از آن‌ها، مزیت‌ها و محدودیت‌های خاص خود را دارد *(انوشه، ۱۳۸٤: ۷٤۹)*. در منظومهٔ چهار چمن زاویهٔ دید، سوم شخص و دانایِ کل است. راوی از اسرار نهان شخصیت‌ها و افکار و احساسات آنان باخبر است و حق دارد آن را گزارش کند و اگر ضرورتی به میان آمد به تفسیر و تحلیل آن بپردازد. به عنوان نمونه در آغاز منظومه، راوی به شکل سوم شخص و دانای کل، شخصیت شوق را به خواننده معرفی می‌کند. «این شیوه کهن‌ترین زاویه دید داستانی است که در کتب مقدس و منظومه‌های عاشقانه و پهلوانی و اغلب حکایت و قصه‌های رئالیستی و غیررئالیستی به کار رفته است» *(براهنی، ۱۳٦۸: ۱۹۷)*.

«در چمن‌ها چو شوق روی نهاد — می‌شد از ذوق این سخن چون باد
فطرت خود به این سخن داده — و آتشی در نهادش افتاده
آتش می‌کشید سوی چمن — همچو موسی به وادی ایمن
در سرش آن‌چنان هوای سؤال — کز دم او پدید می‌شد حال»

(شاه داعی،۱۳۳۹: ۱۳٤)

نکته‌ای که در زاویهٔ دید این منظومه در خور توجه است، این است که راوی برای حفظ ارتباط خواننده با متن، زمانی روایت را بر عهدهٔ شخصیت‌ها می‌گذارد و حضور خود او در روایت کم‌رنگ می‌شود. در واقع در چنین روایتی، گاه راوی حکم کارگردان تئاتر را دارد که بازیگران خود را برای ایفای نقش هدایت می‌کند. به عبارت دیگر راوی (شاعر) گاهی به شیوهٔ زاویهٔ دید بیرونی و به صورت راوی سوم شخص (دانای کل) سخن را آغاز می‌کند، سپس شخصیت‌ها را به صحنه می‌آورد و رشته کلام را به آن‌ها می‌سپارد.

به عنوان نمونه ابتدا این راوی است که "دراج" را وصف می‌کند:

«وصف دراج چون به شوق رسید — خویشتن را ز ذوق باز ندید
چون بر او می‌وزید باد شمال — وجد در وی پدید می‌شد و حال

زانکه او نفحهٔ خدای کریم — باز می‌یافت از شمال و نسیم»

(همان: ۱۵۲)

سپس حضور او در روایت کم‌رنگ می‌شود و ادامهٔ داستان را بر عهدهٔ شخصیت‌ها می‌گذارد:

«گفت: یاد خدا تراست سزا — شکر منعم چنین بود زیبا
از تو پنهان صفات منعم نیست — بازگو بنده را که او خود چیست»

(همان: ۱۵۲)

ب. ۳. ۱) تنیده شدن سخن راوی با شخصیت‌های نمادین

زمانی که شاعر، روایت را از زبان شخصیت‌های نمادین پیش می‌برد، آرام آرام سخن راوی (شاعر) با شخصیت‌ها درهم تنیده می‌شود. در این نوع روایت‌ها تشخیص مرز میان سخن شاعر و شخصیت داستان، دشوار می‌گردد و دقیقاً نمی‌توان دریافت در کجا شخصیت داستان پایان می‌پذیرد و سخن شاعر آغاز می‌گردد. این ویژگی کاملاً در مواجه شدن "شوق" با نسرین مشخص است. ابتدا، شاعر نسرین را توصیف می‌کند:

«شد روان شوق جانب نسرین نازنین چمن، لطیف گزین
از عبادت که کرده بود درست که شده خم از آنش مهرهٔ پشت
پاکی فطرت و صفای درون طاعت و ثبات و صبر و سکون»
(همان: ۱٦٥)

سپس روایت را از زبان شخصیت‌ها پیش می‌برد:

«پس در افتاد در شمایل او در بیان کردن خصایل او
هست جان تو در همه ازمان «یا لطیفاً بعبده» گویان
گفت با شوق عجز خویش به حلم که مرا نیست این مقولهٔ علم
من چه گویم صفات ذات لطیف اثری دارم از صفات لطیف»
(همان : ٦٦-۱٦۷)

و در ادامه، سخنان شخصیت نمادین با شاعر در هم تنیده می‌شود:

«از اثر ذات کی شود مدلول خلق علت میار و حق معلول
زانکه کردند اکثر اهل جدال از اثر بر مؤثر استدلال»
(همان: ۱٦۷)

در این بخش، صدای شخصیت‌ها و شاعر چنان بر هم منطبق شده‌اند که یکی می‌نماید، به طوری که در بخش نهایی گفت‌وگو به تطابق کامل دو چهره منجر شده است. تی. اس. الیوت (۱۸۸۸– ۱۹۶۵ م) در مقاله‌ای با عنوان "سه صدا در شعر" می‌نویسد: «صدای اول، صدای شاعر است که با خود سخن می‌گوید، نه با هیچ کس دیگر؛ صدای دوم، صدای شاعر است که خطاب به مخاطب سخن می‌گوید و سومین صدا، صدای شاعر است آن‌گاه که می‌کوشد شخصیت نمایشی را خلق کند که در شعر سخن بگوید» *(الیوت، ۱۹۷۵: ۹۷)*. بنابراین آن‌چه گویندهٔ نمایشی شعر می‌گوید، چیزی است که شاعر گفته است؛ در واقع سخن شاعر است که بر زبان گویندهٔ دراماتیک جاری می‌شود تا به گوش مخاطب برسد.

ب. ۴) زمینه

"زمان" و "مکان" را که در آن، عمل داستانی صورت می‌گیرد، زمینه می‌گویند. به عبارت دیگر «زمان و مکان، دو بعد حادثه‌اند؛ زیرا داستان حتماً باید در جایی اتفاق بیفتد و زمانی به وقوع بپیوندد» *(میرصادقی، ۱۳۸۵: ٤٤۹)*. به زمینه "صحنه" هم می‌گویند. اصطلاح صحنه و صحنه‌پردازی در تئاتر به معنی تزئینات جایگاه و صحنه‌ای است که

نمایشی بر آن اجرا می‌شود. اما در زمینه شعر و داستان به مکان و محیطی که داستان در آن‌جا ترسیم می‌شود، اطلاق می‌شود. زمینهٔ این داستان در چهار چمنزار و باغ اتفاق می‌افتد. دلیل انتخاب چنین مکانی به دلیل محتوای اثر و شباهت تصویری آن با عالم غیب است. لطافت، حسن و زیبایی، رنگارنگی، عطرافشانی و بوی خوش، شفابخشی و... همه ویژگی‌هایی است در انحصارِ باغ که باعث شده نوعی پیوند و اشتراک در ذهن شاعر با معشوق ازلی و شاهد آسمانیِ برقرار شود. چنین زمینه‌ای هم در متون دینی و هم در آثار عرفانی مسبوق به سابقه است. در واقع متون دینی و آثار عرفانی برای آن‌که مفاهیم عرفانی و عالم ماورایی را برای مخاطب و خواننده ملموس کنند از چنین زمینه‌ها و صحنه‌ها مثل چمنزار، باغ و صحرا استفاده می‌کنند. در قرآن کریم، لغت "جنه" هم به معنای باغِ این جهانی *(بقره/ ۲۶۵)* و هم به معنای جایگاه نیکوکاران و مؤمنان در آخرت *(حاقه/ ۲۳)* به کار رفته است. مولانا نیز زمینه و صحنهٔ بسیاری از غزل‌های خود را زمانی که به ترسیم فضای ماورایی و عالم غیب می‌رسد، از بهار و باغ زمینی بهره می‌گیرد. وی در غزلیات شمس بهار و باغ را بازتاب عالم غیب می‌داند:

«ای نوبهـــار خنـــدان از لامکـــان رســـیدی
چیزی بـه یـار مـانی، از یـار مـا چـه دیـدی؟
خندان و تازه رویـی، سرسـبز و مشـک بـویی
هم‌رنـگ یـار مـایی؟ یـا رنـگ از او خریـدی
ای گـــل چمـــن بیـــارا، مـــی‌خنـــد آشـــکارا
زیـرا سـه مـاه پنهـان در خـار مـی‌دویـدی
ای بـاغ خـوش بپـرور، ایـن نورسـیدگان را
کـه احـوال آمدنشـان از رعـد مـی‌شـنیدی»
(مولوی، ۱۳۶۱ ج ۶، غ ۲۹۳۶)

در متون عرفانی چنین زمینه و صحنه‌هایی شواهد متعددی دارد و همان‌طور که قبلاً گفته شد، برای ملموس و عینی کردن مفاهیم ماورایی است تا درک آن برای مخاطب آسان باشد. بنابراین در مثنوی چهار چمن انتخاب چنین زمینه‌ای (چهار چمن) در ارتباط با محتوا و موضوع اثر است. هم‌چنین زمان دقیق رویداد "سحر" است. شاعر در آغاز کتاب شرح می‌دهد که چگونه یک روز "سحر" که دلش از عشق پر بود و از مستی آن سرخوش، همراه با شوق از درون به بیرون رفته‌است:

«یـک سـحر رسـته بـودم از هسـتی بـر دل از عشـق و سـرخوش از مسـتی

که مرا شوق دل بزد آواز که ای امین نیاز و محرم راز
وقت طوف و تفرّج است بیا تا بگیریم دامن صحرا»

(شاه داعی، ۱۳۳۹: ۱۳۲)

نتیجه

منظومهٔ چهار چمن مانند بسیاری از منظومه‌های بزرگ ادب فارسی، ساختاری داستانی دارد. این اثر، داستان‌گونهٔ استادانه‌ای است که در آن گفت‌وگوها کاملاً حساب شده در کنار هم قرار گرفته‌اند. این امر باعث شده، شعر به سوی گفت‌وگوهای دوسویه و فضاسازی سوق داده شود، و ضمن زنده و زیباتر کردن شعر، جنبهٔ نمایشی آن نیز بیابد. هم‌چنین مشخص شد طرح و پیرنگ این منظومه، منظم است؛ یعنی به شیوهٔ داستان‌نویسان سنتی، حرکت از سمت گره‌افکنی به سمت گره‌گشایی، نقطهٔ اوج و سرانجام فرود است. این اثر بیست و یک شخصیت دارد که نمادین هستند و هر کدام جانشین افکار و عقایدی قرار گرفته‌اند. شاعر از طریق گفت‌وگو، شخصیت‌ها را معرفی می‌کند و با تقابل نظرات و دیدگاه‌های متفاوت میان شوق و تک تک شخصیت‌ها، سیر جدالی و برخورد اندیشه‌ها را در داستان به پیش می‌برد. هم‌چنین به خوبی نمایان شد که زاویهٔ دیدِ این منظومه به صورت سوم شخص و دانای کل است، اما زمانی حضور راوی در روایت کم‌رنگ می‌شود و شخصیت‌ها وارد صحنه می‌شوند و به صورت اول شخص ماجرا را دنبال می‌کنند. هم‌چنین زمینهٔ روایت به خوبی ترسیم شده و به دلیل محتوای عرفانی این اثر، شاعر باغ و چمنزار را به عنوان مکان داستان و سحر را زمان رویداد انتخاب کرده است که در متون عرفانی و دینی چنین زمینه‌ای اهمیتی ویژه دارد.

پی‌نوشت

(۱) این منظومه از لحاظ ساختاری به مصیبت‌نامهٔ عطار نیشابوری شباهت دارد؛ در مثنوی عطار هم قهرمان داستان، که سالک فکرت نام دارد به نزد جبرئیل و فرشتگان دیگر و هم‌چنین عرش و کرسی و لوح و قلم و بهشت و دوزخ و آسمان و حیوان و گیاه و... می‌رود و از آن‌ها دربارهٔ گمشدهٔ خود که "حق" است، سؤال می‌کند.

(۲)

«خود گرفتم کافکنم سجاده چون سوسن به دوش همچو گل بر خرقه رنگ می‌مسلمانی بود»

(دیوان غزلیات حافظ، غ ۲۹۶)

«سوسن با صد زبان از تو نشانم نداد گفت: رو از من مجو غیر دعا و ثنا»

(غزلیات شمس، ج۱، غ ۲۰۶)

(۳) این بخش از توضیحات، شباهت بسیاری با توصیف عطار از وادی حیرت در منطق الطیر دارد.

«بعد از این وادی حیرت آیدت کار دایم درا و حسرت آیدت

هر نفس این‌جا چو تیغی باشدت هر دمی این‌جا دریغی باشدت

آه باشد، درد باشد، سوز هم روز و شب باشد، نه شب نه روز هم»

(منطق‌الطیر، ص ۲۱۲)

(۴) مولوی نیز در غزلیات شمس از بید، معنای "سکر" را در نظر داشته است.

«باد آمد و با بید همی گوید: هی هی این جنبش و این شورش و این رقص تو تا کی؟

می‌گوید: آن بید، به آن باد، ز خود پرس ای برده مرا از سر، ای داده مرا «می»

اندر تن من یک رگ هوشیار نماندست ای رفته "می" عشق تو اندر رگ و در پی»

(غزلیات شمس، ج۷، ترجیع بند ۲۶)

(۵) یونگ راجع به اهمیت عدد رمزی چهار (۴) به عنوان رمز الوهیت سخن می‌گوید (یونگ، ۱۳۵۴: ۱۱۲).

منابع

- قرآن کریم

۱. آلوت، میریام. (۱۳۶۸). **رمان به روایت رمان‌نویسان**. ترجمهٔ محمد حق شناس. تهران: مرکز.

۲. اخلاقی، اکبر. (۱۳۷۶). **تحلیل ساختاری منطق‌الطیر**. اصفهان: فردا.

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

۴. انوشه، حسن. (۱۳۸۴). **فرهنگ‌نامه ادب فارسی**. چ ۳. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۵. براهنی، رضا. (۱۳۶۸). **قصه‌نویسی**. چ ۴. تهران: البرز.

۶. بی‌نیاز، فتح الله. (۱۳۹۲). **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**. چ ۳. تهران: افراز.

۷. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۳). **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**. چ ۵. تهران: شرکت انتشارات خوارزمی.

۸. شاه داعی شیرازی، نظام‌الدین محمود. (۱۳۳۹). **کلیات**. به کوشش محمد دبیر سیاقی. تهران: کانون معرفت.

۹. فورستر، ادوارد، مورگان. (۱۳۸۴). **جنبه‌های رمان**. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: نگاه.

۱۰. مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۶۱). **کلیات شمس**. به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر. چ ۴. تهران: امیرکبیر.

۱۱. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). **عناصر داستان**. چ ۵. تهران: سخن.
۱۲. یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۶). **فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی**. تهران: فرهنگ اساطیر.
۱۳. یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۶). **هنر داستان‌نویسی**. چ ۸. تهران: نگاه.
۱۴. یونگ، کارگوستاو. (۱۳۵۴). **روانشناسی و دین**. ترجمهٔ فؤاد روحانی. چ ۲. تهران: کتاب‌های جیبی.
15. Eliot, T. S. (1975) . **on poetry an poets**. NewYork: octagonBook.