فصل‌نامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد بوشهر
شماره پیاپی: بیست و سوم ـ بهار ۱۳۹۴
از صفحهٔ ۶۱ تا ۷۸

بررسی شیوه‌ی روایت تمثیلی «پیر چنگی» در مثنوی از منظر پسامدرنیسم*

لیلا رضایی[۱]
استادیار زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه خلیج فارس- بوشهر- ایران
عباس جاهدجاه[۲]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه پیام نور- بوشهر- ایران

چکیده

مثنوی معنوی از نظر نوآوری در شیوه‌های روایت در میان متون کهن ادب فارسی، اثری منحصر به فرد است. شگردهای بدیع مولوی در بازروایت حکایت‌ها – که پیش از مثنوی در آثار دیگر ادب فارسی ذکر شده‌اند- گاه تا به جایی پیش می‌رود که نزدیکی‌ها و شباهت‌هایی را به روایت‌های مدرن و پسامدرن به نمایش می‌گذارد. یکی از حکایت‌های متفاوت و نوآورانه‌ی مثنوی، حکایت «پیر چنگی» است. مولوی در پرداخت این روایت، تغییرات بسیاری ایجاد کرده و آن را از شکل اصلی که در کتاب اسرارالتوحید محمد بن منور ذکر شده دور کرده است. در پژوهش حاضر روایت تمثیلی مولوی از «پیر چنگی» از منظر نقد پسامدرن و با کمک آرای برایان مک‌هیل (Brian McHale) مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. نتیجه‌ی به دست آمده نشان می‌دهد که در این داستان شواهدی از مرگ مؤلف، خودمختاری شخصیت، افول کلان‌روایت، پایان باز و تداخل دنیاهای موازی (دنیای واقعی و تخیلی) را می‌توان مشاهده کرد.

واژگان کلیدی: روایت، پسامدرنیسم، مولوی، مثنوی معنوی، پیر چنگی، روایت تمثیلی.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۸/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۱/۹

۱. پست الکترونیک نویسنده مسؤول: leili.rezaei@gmail.com
۲. پست الکترونیک: jahedjah@gmail.com

مقدمه

بررسی حکایت‌های آثار ادبی از منظر روایت‌شناسی یکی از موضوعاتی است که در سال‌های اخیر در میان پژوهش‌های ادبی جایی برای خود گشوده و پژوهشگران بسیاری را به تحلیل و تجزیه‌ی این حکایت‌ها و تطبیق آنها با فنون نوین داستان‌نویسی سوق داده است. یکی از آثار منظومی که حکایت‌های آن از این منظر بارها مورد بررسی قرار گرفته، تمثیلات مثنوی معنوی است. مولوی در زمره‌ی شاعرانی است که هم به حکایت‌پردازی شهره است و هم نوآوری‌های وی در بازآفرینی حکایت‌هایی که پیش از وی در آثار گوناگون ذکر شده، شایسته‌ی تأمل است. امروزه تردیدی وجود ندارد که حکایت‌ها و روایت‌هایی که مولوی در مثنوی ذکر کرده، از اساس ساخته و پرداخته‌ی خود وی نیستند و پیش از آن در سنت شفاهی یا مکتوب فارسی سابقه داشته‌اند؛ اما مولانا بسیاری از این حکایات را مطابق با معنا و مفهوم مورد نظر خود تغییر داده و به عبارت دیگر «بازآفرینی» کرده است. تغییراتی که مولوی در این حکایات تمثیلی ایجاد کرده هم در حوزه‌ی شکل و هم در بخش محتواست؛ از این رو برای شناسایی نوآوری‌های وی در داستان‌پردازی، باید به هر دو بخش فرم و محتوای حکایت‌ها توجه نشان داد.

یکی از حکایت‌های خواندنی مثنوی – که تا کنون موضوع چندین پژوهش قرار گرفته و از ابعاد گوناگونی بررسی شده است– حکایت «پیر چنگی» است که در دفتر اول مثنوی ذکر شده است. مولوی در خلال نقل این حکایت – مانند بسیاری از دیگر حکایات مثنوی – بارها به حاشیه رفته و رشته‌ی ماجراها را رها کرده و دوباره به سراغ داستان بازگشته است. این حکایت نیز پیش از مثنوی در آثار دیگری ذکر شده است. فروزانفر در مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی، مأخذ این داستان را حکایتی از اسرارالتوحید دانسته و البته اشاره کرده که همین حکایت را عطار نیز در مصیبت‌نامه به نظم درآورده است (فروزانفر، ۱۳۸۱: ۸۸– ۸۶). وی در شرح مثنوی شریف به تصریح منبع حکایت مولوی را «مصیبت‌نامه» دانسته است (همان، ۱۳۷۳: ۷۵۴). فروزانفر اصل این حکایت را از کتاب اسرارالتوحید چنین ذکر کرده است: «حکایت مربوط به حسن مؤدب، خادم خانقاه ابوسعید که بسیار بدهکار مردم بود تا

این‌که پیرزنی صد دینار زر به وی می‌دهد تا نفقه‌ی درویشان کند. ابوسعید حسن مؤدب را می‌گوید که آن را به پیر تنبورزنی که در ویرانه خفته است و سراسر روز را برای خدا تنبور زده است بده. حسن مؤدب زر را به او می‌دهد و همراهش به نزد ابوسعید می‌روند و پیر تنبورزن به دست بوسعید توبه می‌کند (همان: ۷۵۴).

مولوی حکایت «پیر چنگی» را با تغییراتی از جمله تغییر در محل وقوع داستان (از نیشابور به مدینه) و در شخصیت‌ها (از ابوسعید به عمر) ذکر کرده است؛ اما بررسی دقیق حکایت نشان از نوآوری‌های دیگری دارد که برخی از آنها این روایت را به فضای روایت‌های پسامدرن نزدیک کرده است. پیش از این، تقی پورنامداریان بدون اشاره به حکایتی خاص، این مدعا را مطرح کرده است که برخی از حکایات مثنوی به داستان‌های مدرن و پسامدرن نزدیکی بسیاری دارند (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۷). این مقاله با تأکید بر این مدعا در پی آن است تا شواهدی از مؤلفه‌های داستان‌های پسامدرن را در روایت مولوی از «پیر چنگی» معرفی و تحلیل کند.

پیشینه‌ی تحقیق

مولوی یکی از شاعرانی است که بررسی اشعار او تاکنون موضوع تحقیقات بسیاری قرار گرفته است. در این راستا فنون داستان‌پردازی مولوی در مثنوی نیز در پژوهش‌های گوناگونی بررسی شده است: تقی پورنامداریان در کتاب «در سایه‌ی آفتاب» (۱۳۸۰) مبحثی مفصل را در باب ساخت‌شکنی‌های مولوی در پردازش حکایات فارسی مطرح کرده است محمدکاظم یوسف‌پور و همکار نیز در مقاله‌ای با عنوان «قصه‌ها و حکایات مثنوی در خوانش شالوده‌شکنانه‌ی مولوی» (۱۳۹۰) با رویکردی پساساختارگرایانه و از منظری پسامدرن به بررسی انواع شالوده‌شکنی در حکایت‌های مثنوی پرداخته‌اند. تقی پورنامداریان و همکار (۱۳۸۸) در مقاله‌ی «مقایسه‌ی داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطیر با رویکرد روایت‌شناسی ساختگرا» این بررسی را در حوزه‌ی ساختارگرایی انجام داده و به تصریح از نزدیکی و شباهت برخی از این حکایت‌ها با داستان‌های مدرن و پسامدرن سخن گفته‌اند اما در این مقاله مبحثی پیرامون چگونگی این شباهت ذکر نشده و شاهد مثالی نیز ارائه نگردیده است. از دیگر مقالاتی که با موضوع فنون داستان‌پردازی مولوی منتشر شده باید این موارد را ذکر کرد: «مهارت‌های

ویژه و سبک خاص مولوی در زاویه‌ی دید؛ در حکایت عاشق شدن پادشاهی بر کنیزک بنابر نظریه ژرار ژنت» (۱۳۹۰) از حسین حسن‌پور آلاشتی و همکاران؛ مقاله‌ی «موسی و شبان؛ نگاهی ساختاری به داستان موسی و شبان مثنوی، عناصر داستانی و مأخذ و نظایر آن» (۱۳۸۶) از حسن ذوالفقاری؛ مقاله‌ی «شکل‌شناسی دو قصه از مثنوی مولوی بر اساس نظریه‌ی ولادیمیر پراپ» (۱۳۹۰) از محمدرضا ساکی و همکار.

گذشته از مقالات مذکور، داستان «پیر چنگی» به صورت مستقل نیز موضوع چند مقاله قرار گرفته و ابعاد گوناگونی از مفاهیم و معانی آن در این مقالات کاویده شده است: سیدعلی‌اصغر میرباقری فرد و همکار در مقاله‌ای با نام «گناه توبه؛ تحلیل مقام توبه از حسنه تا سیئه در داستان پیر چنگی از مثنوی مولانا» (۱۳۹۰) به بررسی چگونگی و مراتب توبه در این داستان پرداخته‌اند. فرهاد درودگریان در مقاله‌ی «تحلیل تولد دوباره‌ی پیرچنگی در مثنوی مولوی بر اساس نظریه‌ی یونگ» (۱۳۹۳) کهن‌الگوهای موجود در این داستان را تحلیل کرده است و محمد ابراهیم پورنمین در مقاله‌ی «داستان پیر چنگی یادگاری از سنت گوسانی» (۱۳۸۸) به بعد کمتر شناخته شده‌ی سنت گوسانی پرداخته و ارتباط پیر چنگ‌نواز و موسیقی‌دان را با این سنت واکاویده است.

با وجود پژوهش‌های ارزشمند مذکور، در زمینه‌ی بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در داستان پیرچنگی تا کنون پژوهشی انجام نشده است.

داستان پسامدرن

پسامدرنیسم هرچند به اعتراف بسیاری از منتقدان از جمله لیندا هاچن بیش از تمامی دیگر اصطلاحات ادبی و هنری، در تعریف آن کوشیده شده، به این دلیل که پدیده‌ای در ذات خود متناقض است، تعریفی روشن و منسجم ندارد. به باور هاچن، اغلب تعاریفی که برای پسامدرنیسم مطرح شده، نوعی بلاغت منفی دارد: ناپیوستگی[1]، عدم اتصال[2]، جابه‌جایی[3]،

[1] . discontinuity
[2] . disruption
[3] . dislocation

مرکززدایی[1]، عدم قطعیت[2] و ... که همگی دربردارنده‌ی گونه‌ای اعتراض است (هاچن، ۱۹۸۸: ۳). تاریخچه‌ی پیدایش و کاربرد اصطلاح پسامدرنیسم به روشنی نشان می‌دهد که نظریه پردازان گوناگون، این اصطلاح را برای توصیف مجموعه‌ای از موضوعات مختلف به کار برده اند و در خصوص این که مصداق پسامدرنیسم چیست اتفاق نظر ندارند، اما به صورت کلی می‌توان گفت «پسامدرنیسم» اصطلاحی است که برای توصیف نظریه‌پردازی درباره‌ی زیبایی شناسی معاصر به کار می‌رود و بیش از هر چیز به طرز تفکر و شیوه‌های بازنمایی در هنر و ادبیات مربوط می‌شود (پاینده، ۱۳۹۰: ۲۳).

داستان و رمان پسامدرن نوعی از ادبیات داستانی است که در نیمه‌ی دوم قرن بیستم در ادبیات جهان راهی برای خود گشود. ویژگی‌ها و شاخصه‌های پسامدرنیسم در حوزه‌ی ادبیات داستانی نیز موضوعی است که از ابهام و پیچیدگی خالی نمانده است. این نوع از داستان – که در مواردی چون برخورداری از پایان باز، بی‌توجهی به قواعد پیرنگ و زمان‌پریشی شباهت‌های بسیاری به داستان مدرن دارد– نه تنها به بسیاری از قواعد و اصول سنتی داستان وفادار نمانده است بلکه با شکستن این قواعد و سنت‌ها، در پی آن برآمده تا نماینده‌ی دغدغه‌های انسان در روزگار معاصر باشد. برایان مک هیل (Brian McHale) نظریه‌پرداز حوزه‌ی ادبیات پسامدرن، وجه تمایز این بخش از ادبیات را در نظام حاکم بر آن می‌داند. به باور او عنصر غالب در داستان مدرن سمت و سویی معرفت‌شناسانه دارد درحالی‌که عنصر غالب در ادبیات داستانی پسامدرن، ماهیتی وجود شناسانه دارد (مک هیل، ۱۹۸۷: ۱۱– ۱۰). پاینده در توضیح این عبارت مک‌هیل چنین می‌نویسد: «در نظریه‌پردازی او سه اصطلاح بسیار مهم پیاپی تکرار می‌شوند که یکی به نظریه‌ی ادبی و دو اصطلاح دیگر به فلسفه مربوط می‌شوند. این اصطلاحات عبارتند از: «عنصر غالب»، «معرفت‌شناسی» و «وجودشناسی». اصطلاح «عنصر غالب» را مک‌هیل از یاکوبسون گرفته است. یاکوبسون این اصطلاح را برای توصیف وجه بارز و ممیزه‌ی آثار ادبی در ادوار مختلف به کار برده است. «معرفت‌شناسی» یعنی تلاش برای پاسخ دادن به دو پرسش اساسی: یکی این‌که «ما چه چیز را می‌توانیم بدانیم؟»

---

1. decentring
2. indeterminacy

و دیگری این‌که «شناخت ما از چه راهی حاصل آمده است؟» به بیان دیگر معرفت‌شناسی درستی یا نادرستی جایگاه ما را برای فهم جهان می‌کاود و به این منظور پرسش‌هایی را در باب فهم، دانش، شناخت یا دریافت انسان از جهان مطرح می‌کند. اما «وجودشناسی» پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که نه به درک واقعیت یا یقین و تردید به ادراک، بلکه به هستی و هستنده‌ها معطوف‌اند. به تعبیری، وجودشناسی ناظر بر هر نظریه‌ای است که تبیینی از وجود یا هستنده‌ها به دست می‌دهد» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۳۷– ۳۳۲). به بیان دیگر، شخصیت‌های داستان مدرن درگیر فهم جهان و جایگاه فرد در آنند و می‌کوشند جهان را از نو معنا کنند؛ اما در داستان پسامدرن، شخصیت‌ها دیگر به دنبال رمزگشایی جهان نیستند؛ زیرا آنها دریافته‌اند که جهان هستی در برابر تفسیر مقاومت می‌کند و تلاش برای رمزگشایی جهان کاری پوچ و بیهوده است؛ بنابراین به جست‌وجوی ماهیت جهان و امکان وجود دنیاهای موازی می‌پردازند؛ دنیاهایی که گاه مرز میان آنها از میان می‌رود و در هم ادغام می‌شوند.

پاینده مهم‌ترین ویژگی‌ها و مضامین داستان‌های پسامدرن را به این ترتیب برشمرده است:

- پیچیده و بحث‌انگیز شدن مفهوم واقعیت در داستان پسامدرن؛ بازنمایی واقعیت به منزله‌ی موضوعی مناقشه‌پذیر و نه مفروض و نشان دادن تمایزناپذیری آن از تخیل
- پرداختن به فرهنگ مصرفی و به‌ویژه جنبه‌های همه‌گیر زندگی روزمره‌ی شهری
- نمایش برابر بودن زندگی در جامعه‌ی معاصر با اتخاذ و بازتولید سبک‌های زندگی و نمادهای فرهنگی مربوط به این سبک‌ها
- نشان دادن نقش و جایگاه رسانه‌ها در تثبیت گفتمان مسلط و ایجاد چهارچوب‌های تفکر و واکنش
- اقتباس از داستان‌های کهن به سبک هجوآمیز و با تکیه بر صناعات مرتبط با هجو (به‌ویژه آیرونی)
- جایگزین کردن ایماژهای گسیخته به جای روایت و اجتناب از تسلیم شدن به فهم خواننده
- نگارش بازیگوشانه به هدف به سخره گرفتن نابخردی‌های انسان معاصر

- بهره‌مندی از بینامتنیت (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۶- ۳۴)

شواهدی از رویکرد پسامدرن در حکایت «پیر چنگی» مثنوی

مثنوی معنوی کتابی است مشحون از حکایت‌ها و روایت‌هایی که مولوی آنها را از سنت شفاهی و مکتوب فارسی گرفته و به مناسبت‌های معنایی گوناگون ذکر کرده است. نکته‌ی قابل تأملی که پژوهشگران همواره بر آن تأکید ورزیده‌اند تغییراتی است که مولوی در این حکایت‌ها رقم زده و بسیاری از آنها را بازآفرینی کرده است. به بیان دیگر مولوی خوانشی ویژه از اغلب این حکایت‌ها دارد که منحصر به خود او و در تناسب کامل با مفاهیم عرفانی و اخلاقی است که وی در کتاب مثنوی درصدد بیان آنها برآمده است. در این راستا، او شکل و محتوای حکایت‌ها را تغییر داده و متناسب با اهداف خود از آنها بهره جسته است.

تقی پورنامداریان در کتاب «در سایه‌ی آفتاب» و محمدکاظم یوسف‌پور (و همکار) در مقاله‌ی «قصه‌ها و حکایات مثنوی در خوانش شالوده‌شکنانه‌ی مولوی» (۱۳۹۰) به بررسی شیوه‌های شالوده‌شکنانه‌ی مولوی در پردازش حکایات مثنوی پراخته‌اند. از آنجا که شالوده‌شکنی از مباحث پساساختارگرایی است و به پسامدرنیسم نیز ارتباط می‌یابد، رویکرد پسامدرن مولوی در خوانش متفاوت حکایت‌ها، موضوعی است که در بطن هر دو پژوهش مذکور قرار گرفته است؛ هرچند در هیچ‌یک از این دو به صورت جزئی و دقیق به آن پرداخته نشده است. در راستای تلاش برای معرفی ابعاد نوآورانه‌ی شعر و اندیشه‌ی مولوی، این مقاله به بررسی موردی حکایت «پیر چنگی» خواهد پرداخت و شواهد و مؤلفه‌های داستان پسامدرن را در این حکایت بررسی و تحلیل خواهد کرد. اما پیش از آغاز بحث، ابتدا به ارائه‌ی خلاصه‌ای از این داستان می‌پردازیم:

خلاصه‌ی داستان «پیر چنگی»:

در زمان عمر، خلیفه‌ی دوم مسلمین، مطربی چنگ‌نواز در شهر مدینه می‌زیست که صدایی بسیار زیبا و مهارتی ستودنی در نوازندگی داشت و بسیاری را مفتون صدا و هنر خود کرده بود؛ اما زمانی که این مطرب پیر شد و صدای زیبای خود را از دست داد همگان از اطراف او

پراکنده شدند. پیر چنگ‌نوار که هنر او دیگر خریداری نداشت اندک‌اندک چنان به فقر و بیچارگی دچار شد که حتی لقمه نانی برای خوردن در بساط نداشت. روزی در حالت ندامت و پیشمانی از عمر به باد رفته، پیر چنگی به راز و نیاز با خدا پرداخت و تصمیم گرفت این بار به جای نوازندگی برای خلق، برای خدا چنگ بنوازد؛ از این رو راهی گورستان مدینه شد و پس از چنگ‌نوازی و گریستن بسیار، در همان‌جا به خواب رفت. هم‌زمان، عمر خلیفه‌ی مسلمین نیز ناگهان به خواب رفت و در خواب، ندایی غیبی را از طرف خداوند شنید که به او فرمان می‌داد هفت‌صد دینار از بیت‌المال بردارد و به سراغ بنده‌ای خاص و محترم در گورستان مدینه برود. عمر از شکوه و هیبت این ندای غیبی بیدار شد و به سرعت با کیسه‌ی پول رهسپار گورستان گشت و تنها کسی را که در آنجا یافت پیر چنگی بود. هر چند عمر در ابتدا نمی‌توانست باور کند که بنده‌ی خاص و محترم خداوند، پیر چنگی است، سرانجام پس از جست‌وجوی بسیار و نیافتن هیچ فرد دیگری، ناچار به پذیرش این واقعیت شد.

پیر چنگی پس از بیدار شدن با دیدن پول و پی بردن به لطف و رحمت خداوند، چنان مضطرب و شرمگین شد که چنگ خود را – که مانع اصلی میان خود و خدا می‌پنداشت- بر زمین زد و شکست و گریه و بی‌قراری بسیاری کرد. عمر بی‌قراری پیر را نکوهش کرد و او را از مقام حیرت و فنا آگاه کرد. پیر با شنیدن سخنان هدایتگرانه‌ی عمر به مقام حیرت و فنا رسید و مرتبه‌ی او از زمین و آسمان فراتر رفت.

تحلیل و بررسی داستان:

چنان که در مقدمه ذکر شد روایت مولوی از «پیر چنگی» با اصل این حکایت که در اسرارالتوحید ذکر شده و همچنین با روایت عطار در مصیبت‌نامه از جهاتی متفاوت است. از جمله‌ی این تفاوت‌ها، تغییری است که مولوی در محل وقوع داستان (از نیشابور به مدینه) و در شخصیت‌ها (از ابوسعید به عمر) ایجاد کرده و به‌ویژه با ایجاد تقابل میان عمر (که در حکایت با لقب محتسب خوانده شده است) و پیر چنگی (که نماد گناهکاری است) سبب جذاب‌تر شدن داستان شده است. همچنین در روایت اسرار التوحید ساز این مطرب، تنبور

است؛ در روایت عطار به رباب بدل شده اما مولوی این ساز را به چنگ تغییر داده است[۱]. اما تفاوت اصلی و بنیادینی که روایت مولوی با هر دو روایت دیگر دارد در پایان‌بندی متفاوت و بدیعی است که در حکایت «پیر چنگی» مثنوی دیده می‌شود.

تفاوت پایان‌بندی این حکایت‌ها را محمد ابراهیم‌پور نمین در مقاله‌ی خود با نام «داستان پیر چنگی، یادگاری از سنت گوسانی» (۱۳۸۸) از جهت معنایی مورد توجه قرار داده و متناسب با موضوع مقاله که ویژگی‌ها و سنت‌های گوسانان و شیوه‌ی زندگی آنهاست، به تحلیل و نقد این پایان‌بندی‌ها پرداخته است. اما در این مقاله هیچ مبحث ساختاری مطرح نشده و تنها به یک بعد معنایی (سنت گوسانان) توجه شده است.

بررسی ساختاری روایت مولوی از «پیر چنگی» در نگاه نخست نشان می‌دهد که این حکایت نیز مانند بسیاری از دیگر قصه‌های ادبیات کلاسیک فارسی، از پیرنگی کوتاه و رویدادمحور برخوردار است؛ راوی آن، سوم شخص دانای کل است که احاطه‌ی کاملی به ماجراها و شخصیت‌ها دارد؛ اما برخلاف بسیاری از قصه‌ها و حکایت‌ها، نمودهایی از شخصیت‌پردازی در پردازش دو شخصیت اصلی روایت یعنی پیرچنگی و عمر در این حکایت دیده می‌شود که نشانگر قدرت مولوی در داستان‌پردازی است.

این روند ساختاری تا نزدیکی پایان روایت ادامه می‌یابد. اما در واپسین رویداد، مولوی چنان نوآورانه عمل می‌کند که روایت وی از مرز داستان مدرن می‌گذرد و به دنیای پسامدرن وارد می‌شود. رویداد پایانی این حکایت، دست‌یابی پیر چنگی به مقام فنا و خارج شدن وی از مرتبه‌ی دنیای مادی و زمینی است. از این رو با فانی شدن قهرمان داستان و به تعبیر مولوی «برون شدن او از زمین و آسمان» روایت زمینی مولوی بدون پایان رها می‌شود:

پس عمـــر گفتش که این زاری تو — هست هم آثار هشیـــــاری تو
راه فانی گشته راهی دیـــگر است — زان‌که هشیاری گناهی دیگر است
هست هشیـــــاری ز یاد مامضی — ماضی و مستقبـــلت پرده ی خدا
آتـــش اندر زن به هر دو تا به کی — پُرگره باشی از این هر دو چو نی ....

---

[۱]. درباره‌ی مفهوم نمادین چنگ در شعر مولوی، مقاله‌ای با نام «آینه و چنگ در زبان مولوی» از مریم مشرف در مجله زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه خوارزمی) شماره ۴۵ و ۴۶ سال ۱۳۸۳ به چاپ رسیده است.

چون که فـــاروق آینه‌ی اسرار شد　　جان پیـــــر از اندرون بیدار شد
همـچو جان بی‌گریه و بی‌خنده شد　　جانش رفت و جان دیگر زنده شد
حیرتی آمد درونش آن زمـــــان　　که برون شد از زمیـــن و آسمان
جست‌وجویی از ورای جست‌وجو　　من نمی‌دانم تو می‌دانی بگـــــو
حال و قالـــی از ورای حال و قال　　غرقه گشته در جمال ذوالجلال ....
چون که قصه‌ی حال پیر اینجا رسید　　پیر و حـالش روی در پرده کشید
پیـــــر دامن را ز گفت و گو فشاند　　نیم گفته در دهان ما بمـــــــاند

(مولوی، ۱۳۸۰/ ۱/ ۲۲۰۲ – ۲۱۹۹ و ۲۲۱۲– ۲۲۰۸ و ۲۲۱۷ – ۲۲۱۶)

هر چند مولوی پس از این ابیات ۵ بیت دیگر نیز ذکر کرده، اما پایان اصلی روایت، همین بیت ۲۲۱۷ است که در واقع باید آن را پایان ناتمام داستان دانست. در ادامه به بررسی سویه‌های پسامدرنیستی این حکایت خواهیم پرداخت:

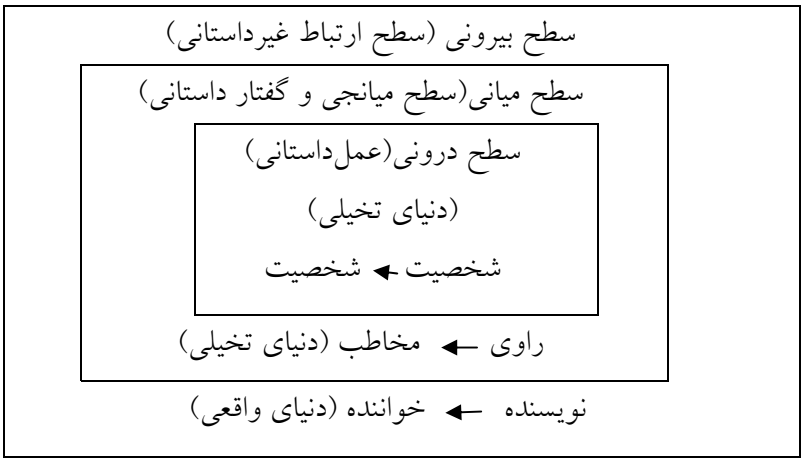
وجود شناسی پسامدرن

چنان که پیش از این اشاره شد، برایان مک‌هیل منتقد داستان پسامدرن عقیده دارد که عنصر غالب در این نوع از داستان ماهیتی وجودشناسانه دارد. شخصیت داستان پسامدرن به دنبال انواع دنیاهای ممکن و درک تفاوت آنها با یکدیگر است. «برجسته‌سازی وجودشناسی در رمان پسامدرنیستی با به تصویر کشیدن دنیاهایی ممکن می‌گردد که مرز بین آنها گم شده است. دنیاهایی که زندگی در آنها می‌تواند شبیه یا متفاوت با عوالم روزمره‌ی ما باشد. عوالمی موازی یا درهم تنیده که نمی‌توان تشخیص داد کدام واقعی و کدام خیالی، کدام اصلی و کدام حاشیه‌ای است» (هوروش، ۱۳۸۹: ۱۵۲).

در اغلب داستان‌های پسامدرن سرگشتگی وجودشناسی و توازی دنیاها میان دنیای واقعی و دنیای تخیلی داستان وجود دارد. یعنی نویسنده یا راوی در جهان واقعی حضور دارد و شخصیت‌ها در دنیای تخیلی داستان به سر می‌برند؛ اما با از میان برداشته شدن مرز میان واقعیت و تخیل، شخصیت‌های دنیای تخیلی به دنیای واقعی قدم می‌گذارند یا مؤلف از دنیای

واقعی به دنیای تخیلی داستان وارد می‌شود.

تمایز میان دنیای واقعی که نویسنده در آن حضور دارد با دنیای داستان که از جنس خیال و محل حضور شخصیت‌هاست در مباحث روایت‌شناسی مورد توجه قرار گرفته و سه سطح متفاوت وجودی در روایت مطرح شده است: سطح بیرونی، میانی و درونی. سطح بیرونی، دنیای واقعی و غیرداستانی است. در این سطح، نویسنده‌ی داستان و خواننده‌ی آن حضور دارند. دو سطح دیگر متعلق به دنیای تخیلی داستان است: در سطح دوم یا میانی راوی و مخاطب (درون‌داستانی) حضور دارند. درونی‌ترین سطح، سطح کنش[1] داستانی است که متعلق به شخصیت‌های درگیر در حوادث داستان است (مانفرد جان، ۲۰۰۵: ۵). شکل زیر مرزبندی میان این دنیاها و سطوح سه‌گانه‌ی متعلق به آنها را نشان می‌دهد:



در داستان پیر چنگی، وجودشناسی و ادغام جهان‌های موازی در دو بخش گوناگون قابل بررسی است. نخست، از میان رفتن مرز میان دنیای واقعی نویسنده و دنیای تخیلی شخصیت است که سبب در هم آمیختن واقعیت و داستان شده است. پیرچنگی، قهرمان روایت مولوی است و از این رو در درونی‌ترین لایه‌ی روایت قرار گرفته و متعلق به دنیای تخیلی داستان است. اما در پایان روایت، این قهرمان از دنیای داستان و تخیل نویسنده خارج و تبدیل به

[1]. action

موجودی واقعی می‌شود و اتفاقاتی ناگهانی و غیرمنتظره را تجربه می‌کند که نویسنده هیچ نقشی در رقم خوردن آنها ندارد. این شخصیت که از دنیای تخیلی به دنیای واقعی قدم گذاشته در پایان داستان با طی طریق در بالاترین منازل عرفان به مرتبه‌ای دست پیدا می‌کند که حتی تخیل نویسنده هم از درک و دریافت آن ناتوان است. بنابراین در این‌جا شاهد تلفیق و درهم آمیختگی دنیای واقع و خیال در داستان پیرچنگی هستیم.

دومین نمود از وجودشناسی پسامدرن در حکایت پیرچنگی، تقابل میان دنیای مادی و دنیای معنوی در اندیشه‌ی دینی و عرفانی است. عرفا و از جمله عارفان اسلامی، دنیای مادی و زمینی را عاریتی و موقت دانسته، به دنیایی ملکوتی و جاودانه بر فراز این دنیای مادی باور دارند که راه رسیدن به آن سیر و سلوک و طی کردن منازل دشوار میان خود و خداوند است. از این منظر، بر اساس اندیشه‌ی دینی و عرفانی، همواره دنیایی موازی این جهان مادی وجود دارد که از جنس خیال نیست و دست‌یابی به آن به کمک مرگ «مرگ جسمانی یا ارادی (فنای فی الله)» ممکن می‌شود. در حکایت پیر چنگی، با قدم گذاشتن قهرمان روایت به این دنیای ملکوتی و برتر، ارتباط او با دنیای واقعی و مادی – که ما در جایگاه خواننده و مولوی در جایگاه نویسنده در آن حضور داریم– قطع می‌شود. قهرمان وارد دنیایی می‌شود که از جنس دنیای زمینی و مادی نیست و درک و دریافت آن هم برای نویسنده (مولوی) و هم برای خوانندگان دشوار است. نکته‌ی مهم‌تر این است که پیر چنگی پیش از ورود به این جهان معنوی، از دنیای تخیل داستانی خارج شده و دیگر بخشی از تخیل نویسنده (مولوی) نیست. بنابراین آزادانه از سطح دنیای مادی خارج و به دنیای معنویت وارد می‌شود.

مرگ مؤلف

نظریه‌ی مرگ مؤلف که با نام رولان بارت گره خورده است، با شکستن اقتدار و تسلط دیرینه‌ی مؤلف، نقش خواننده را در متن پررنگ کرده است. این نظریه به دنبال ایجاد تمایز میان «اثر» و «متن» است. وقتی از «اثر» سخن می‌گوییم همچنان به غلبه‌ی مؤلف در خلق معنا باور داریم؛ اما وقتی از متن سخن می‌گوییم بر نقش و قدرت خواننده در خلق معنا تأکید

می‌ورزیم. در این راستا پسامدرنیسم نیز رویکردهای مؤلف‌محور را منسوخ کرده است؛ زیرا پساساختارگرایان بر این باور پای فشرده‌اند که دال‌ها بر مدلول‌ها اولویت دارند و به جای ارجاع به نویسنده (به عنوان مدلول) باید دال را بررسی کرد که همانا عبارت است از خود متن و ویژگی‌های زبانی آن (پاینده، ۱۳۹۰: ۹۵). یکی از نمودهای مرگ مؤلف در داستان‌های پسامدرن، خودمختاری شخصیت‌هاست. با افول جایگاه و قدرت مطلقه‌ی مؤلف، شخصیت‌های داستان پسامدرن قدرت گرفته و گاه حتی اراده‌ی خود را بر خواست و میل نویسنده تحمیل می‌کنند. خودمختاری شخصیت‌ها، بالاترین درجه از مرگ مؤلف و اعتبار متن (که شامل شخصیت‌ها نیز هست) را به نمایش می‌گذارد.

در داستان پیر چنگی نمودی برجسته از خودمختاری شخصیت و مرگ مؤلف دیده می‌شود. در پایان داستان، پس از دست یافتن پیر چنگی به مراتب والای سیر و سلوک، ناگهان قدرت و جایگاهی برتر از مولوی – که مؤلف این حکایت است – می‌یابد. در ادامه قهرمان خودمختار داستان از تن دادن به روایت سر باز می‌زند:

پیر دامن را ز گفت‌وگو فشاند　　نیم گفته در دهان ما بماند

(مولوی، ۱۳۸۰/ ۱/ ۲۲۱۷)

مؤلف (مولوی) خود اعتراف می‌کند که دیگر نمی‌تواند روایت مربوط به پیر چنگی را ادامه دهد زیرا او تمایلی به ادامه‌ی گفت‌وگو ندارد و نمی‌خواهد تن به روایت کردن ماجراهای اخیر خود بدهد. اجتناب از بیان رازهای عرفانی و تأکید بر این که «آن را که خبر شد، خبری بازنیامد» (گلستان سعدی) در سنت عرفان اسلامی سابقه‌ی دور و درازی دارد و مختص این حکایت نیست. بنابراین در خوانش عرفانی، دلیل اجتناب کردن پیر چنگی از گفت‌وگو، روشن است و جای بحثی در آن نیست. اما از منظر قواعد پسامدرن داستان‌نویسی معاصر، در این بخش از حکایت قهرمان داستان (پیر چنگی) دیگر در محدوده‌ی تخیل نویسنده (مولوی) نیست و با شکستن مرز دنیای واقعیت و خیال، قدرت یافته و به استقلال و خودمختاری دست پیدا کرده است. در اینجا دیگر مؤلف (مولوی) نیست که برای شخصیت (پیر چنگی) تصمیم می‌گیرد بلکه شخصیت خود مسیر خویش را انتخاب می‌کند و در این انتخاب، اراده‌ی مؤلف هیچ نقش و جایگاهی ندارد. افزایش قدرت و اعتبار شخصیت، مساوی با کاهش قدرت و

اعتبار نویسنده و مؤید نظریه‌ی «مرگ مؤلف» است.

کاهش تسلط و قدرت نویسنده در این حکایت در جای دیگری نیز خود را نشان می‌دهد و آن، بخش مرتبط با «راوی» است. راوی حکایت پیر چنگی، راوی سوم شخص دانای کل است. راوی سوم شخص، در تعریف ژنت، برون‌داستانی است؛ یعنی در دنیای داستان حضور ندارد و در شمار یکی از شخصیت‌های داستان نیست (ژنت، ۱۹۸۰: ۲۴۸). این راوی از مکانی خارج از فضای داستان، ماجراها را روایت می‌کند.

استانزل در تقسیم‌بندی خود از موقعیت‌های روایت، روایت دارای راوی سوم شخص را «مؤلف‌مدار»[1] معرفی کرده است. روایت مؤلف مدار از دیدگاه استانزل، روایتی است که «راوی آن از داستان غایب است؛ به سخن دیگر، این راوی، داستانی را می‌گوید که مربوط به خودش نیست، بلکه داستانی متعلق به دیگران است. این نوع راوی، داستان را از جایگاهی بیرونی می‌بیند؛ جایگاهی که به او قدرت می‌دهد تا همه چیز را درباره‌ی داستان و شخصیت‌های آن، بداند، به درون آنها نفوذ کند و از اندیشه‌های آگاهانه یا انگیزه‌های ناآگاهانه‌ی آنها باخبر شود» (جان، ۲۰۰۵: ۳۹).

در واقع، جایگاه اصلی راوی سوم شخص در روایت، جایگاه «همه‌چیزدانی[2]» و «همه جاحاضر بودن[3]» است. بسیاری از نویسندگان به راویان اجازه می‌دهند تفسیری (کوتاه یا طولانی) از افکار و اعمال شخصیت‌های داستان ارائه دهند؛ آرای فلسفی خود را با مخاطب به اشتراک بگذارند و درواقع، کنش داستانی را با توضیحات خود، قطع کنند.

این که راوی سوم شخص، در بسیاری از موارد، همه چیز دان و همه جا حاضر است، به او کمک می‌کند تا زوایای پنهان روح شخصیت‌ها و قدرت یا ضعف قهرمان را برای خواننده، آشکار کند و داستان را بر اساس طرح از پیش اندیشیده‌ی آن، به پیش ببرد (همان، ۴۱).

در داستان پیر چنگی، راوی سوم شخص دانای که از ابتدا با تسلط کامل، همه‌ی رویدادها و اندیشه‌های شخصیت‌های داستان را به دقت روایت کرده است، در پایان ناگهان از مرتبه‌ی

---

[1] . authorial narrative
[2] . omniscience
[3] . omnipresence

«دانای کل» سقوط می‌کند و حضورش تا حد بیننده‌ی صرف رویدادهای داستان کاهش می‌یابد. از منظر عرفانی، دلیل عجز راوی از ادامه‌ی روایت و نادانی وی، پایین بودن مرتبه‌ی عقل مادی و بشری است که قدرت درک عالم معنوی و ملکوت را ندارد. این عقل چون مادی و زمینی است، راهی به عالم بالا و درک و فهم آن نخواهد یافت.

استانزل راوی سوم شخصی را که حضوری بسیار اندک در روایت دارد را شناسایی و در مبحث «روایت شخصیت‌محور» بررسی کرده است. روایت شخصیت محور[1]، چنانکه استانزل توضیح داده، روایتی است که راوی آن پنهان است و هیچ نمودی ندارد (برخلاف روایت اول و سوم شخص که راوی، حضور خود را در داستان نشان می‌دهد). در این نوع، راوی فقط ماجراها را می‌بیند و بس؛ هیچ قضاوتی نمی‌کند، توضیحی نمی‌دهد و هیچ ردی از خود در روایت برجا نمی‌گذارد. به سخن دیگر، گویی روایت از دریچه‌ی چشم او گزارش می‌شود (استانزل، ۱۹۸۴: ۱۴۵). این نوع زاویه دید را زاویه دید نمایشی، عینی یا ناظر مستقیم هم نامیده‌اند. در داستان پیر چنگی این راوی صادقانه به عجز و نادانی خود اعتراف کرده است:

حیرتی آمد درونش آن زمـــــــان　　که برون شد از زمیـــــن و آسمان
جست‌وجویی از ورای جست‌وجو　　من نمی‌دانم تو می‌دانی بگـــــــــو

(مولوی، ۱۳۸۰/ ۱/ ۲۲۱۱– ۲۲۱۰)

نکته‌ی مهم دیگر در اینجا که مؤید حضور شاخصه‌های دیگری از پسامدرنیسم در این حکایت است، دعوت مولوی در جایگاه راوی- مؤلف از همه‌ی خوانندگان و مخاطبان روایت است که در صورت داشتن اطلاعاتی از قهرمان و رویدادهای مرتبط با او، روایت ناتمام مولوی را ادامه دهند و کامل کنند.

پایان باز

بهره‌مندی از پایان باز، شاخصه‌ای است که در بسیاری از داستان‌های مدرن و پسامدرن به کار گرفته می‌شود. در داستان‌های پسامدرن به کمک پایان باز، بیش از پیش بر مرگ مؤلف و «متن بودگی» اثر تأکید ورزیده می‌شود. همچنین در این نوع داستان، به کمک پایان باز،

[1]. figural narrarive

امکان‌های بیشتری برای دخالت خواننده در خلق روایت فراهم می‌آید. در روایت پیر چنگی، راوی به صراحت از خوانندگان دعوت می‌کند که آنها این روایت را ادامه دهند و به پایان برسانند زیرا به تصریح او این داستان به پایان نرسیده است:

حیرتی آمد درونش آن زمـــــان　　که برون شد از زمیـــن و آسمان
جست‌وجویی از ورای جست‌وجو　　من نمی‌دانم تو می‌دانی بگـــــو ...
پیـــر دامن را ز گفت‌وگو فشـــاند　　نیم گفتـــه در دهان ما بمـــــاند

(مولوی، ۱۳۸۰/ ۱/ ۲۲۱۱– ۲۲۱۰ و ۲۲۱۷)

نتیجه

حکایت پیر چنگی، یکی از حکایت‌های خواندنی و شیرین کتاب مثنوی است. مولوی در ذکر این حکایت گذشته از تغییراتی که در نام مکان‌ها و اشخاص و اشیاء ایجاد کرده، نوآوری‌های دیگری را رقم زده و در چند بیت پایانی داستان، آن را به مرز داستان‌های پسامدرن نزدیک کرده است. البته بدون شک پسامدرنیسم رویکردی معاصر است و مبانی نظری و شرایط ایجاد آن سراپا با روزگار حیات مولوی و فضای فکری او تفاوت دارد. اما بررسی این حکایت از منظر پسامدرنیسم نزدیکی‌ها و شباهت‌های شایسته‌ی توجهی را با شاخصه‌های داستان‌های پسامدرن نشان می‌دهد. در این مقاله، در سه بخش «وجودشناسی پسامدرن»، «مرگ مؤلف» و «پایان باز» به بررسی داستان پیر چنگی از نظرگاه پسامدرن پرداخته شد و نتیجه‌ی به دست آمده نشان داد که در هر سه بخش، شباهت‌های قابل توجه و انکارناپذیری میان شگردهای به کار رفته در داستان پیر چنگی و داستان‌های پسامدرن وجود دارد. به نظر می‌رسد یکی از مهم‌ترین دلایل فراهم آمدن این نزدیکی، فضای اندیشه‌های عرفانی است که بستری مناسب را برای ایجاد چنین شباهت‌هایی فراهم کرده‌اند.

منابع و مآخذ

۱. ابراهیم‌پور نمین، محمد (۱۳۸۸). «داستان پیر چنگی یادگاری از سنت گوسانی»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۲۶، ص ۵۲- ۳۳).

۲. پاینده، حسین (۱۳۹۰). داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)، تهران: نیلوفر.

۳. پورنامداریان، تقی و بامشکی، سمیرا (۱۳۸۸). «مقایسه‌ی داستان‌های مشترک مثنوی و منطق‌الطیر با رویکرد روایت‌شناسی ساختگرا»، جستارهای ادبی، شماره ۱۶۵، ص ۲۷- ۱.

۴. ---------- (۱۳۸۴). در سایه‌ی آفتاب، تهران: سخن، چ دوم.

۵. حسن پورآلاشتی، حسین و ستاری، رضا و هاشمی سلیمی، سیده ملیحه (۱۳۹۰). «مهارت‌های ویژه و سبک خاص مولوی در زاویه دید؛ در حکایت عاشق شدن پادشاهی بر کنیزک بنابر نظریه ژرار ژنت»، فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، شماره ۱۱، ص ۳۷۴- ۳۵۳.

۶. درودگریان، فرهاد (۱۳۹۳)، «تحلیل تولد دوباره پیر چنگی در مثنوی مولوی بر اساس نظریه یونگ»، فصلنامه‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، شماره ۳۵، ص ۱۰۵- ۹۱ .

۷. ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۶). «موسی و شبان؛ نگاهی ساختاری به داستان موسی و شبان مثنوی، عناصر داستانی و مآخذ و نظایر آن، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۷، ۶۲- ۳۵.

۸. ساکی، محمدرضا و شیرویه، نرجس (۱۳۹۰). «شکل‌شناسی دو قصه از مثنوی مولوی بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ»، مجله عرفانیات در ادب فارسی (ادب وعرفان)، شماره ۸، ص ۲۴-۱۱.

۹. فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۸۱). احادیث و قصص مثنوی، به کوشش حسین داوودی، تهران: امیرکبیر، چ دوم.

۱۰. ---------- (۱۳۷۳). شرح مثنوی شریف، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چ هفتم.

۱۱. مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۰). مثنوی معنوی، به کوشش رینلود نیکلسون، تهران: ققنوس.

۱۲. میرباقری‌فرد، سید علی‌اصغر و خسروی، اشرف (۱۳۹۰). «گناه توبه؛ تحلیل مقام توبه از حسنه تا سیئه در داستان پیر چنگی از مثنوی مولانا»، مجله ادب پژوهی، شماره ۴۸، ص ۱۱۰- ۹۳.

۱۳. هوروش، مونا (۱۳۸۹). سیاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۵۸، ص ۱۶۷- ۱۴۹.

۱۴. یوسف‌پور، محمدکاظم و بی‌نظیر، نگین (۱۳۹۰). «قصه‌ها و حکایات مثنوی در خوانش شالوده‌شکنانه‌ی مولوی»، ادب پژوهی، شماره ۱۷، ص ۸۷- ۶۵.

15. Genette, Gérard. 1980 [1972]. "Narrative Discourse." Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Blackwell.
16. Hutcheon, Linda. (1988). "A Poetics of Postmodernism", Routledge, London

17. Jahn, Manfred. (2005) "Narratology: A Guide to the Theory of Narrative." English Department, University of Cologne, 2005
18. McHale, Brian (1987). From Modernist to Postmodernist Fiction, London, Methuen
19. Stanzel, Franz K. (1984) "A Theory of Narrative", trans. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge UP.