پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی

شمارهٔ ۲، زمستان ۱۳۸۹، صص۱۶۸-۱۵۱

نگاه ساختارگرایانه به سبک، روایت و راوی در گنجینةالاسرار عمّان سامانی

دکتر مظاهر نیک‌خواه[۱]، حجت‌اللّه ربیعی[۲]، فرشید باقری[۳]

چکیده

نوع روایت واقعهٔ عاشورا از مثنوی گنجینةالاسرار عمّان سامانی با دیگر روایت‌ها تفاوت دارد. شاعر در این اثر با نگاهی ذوقی و عرفانی، واقعهٔ عاشورا را با میثاق الست پیوند داده و به این ترتیب شرح این حادثه را با تأویلی عارفانه بیان کرده است. در این مقاله با نگاهی تلویحی به نظر ساختارگرایان، به روایت و تعریف و شرح مختصری از گزاره و پی‌رفت در داستان توجه شده و برخی مختصات ساختارگرایی در روایت «گنجینةالاسرار» پی‌گیری شده است. در این تحقیق، به راوی و روایت‌گر واقعه توجه جدّی داشته‌ایم.

کلیدواژه‌ها: روایت، راوی، گنجینةالاسرار، عمّان سامانی، سبک

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد.

۲. مربّی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد. H_r_baran@yahoo.com

۳. مربّی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بروجن.

تاریخ وصول: ۸۹/۴/۲۵ تاریخ پذیرش: ۸۹/۹/۳۰

مقدمه

«عمّان سامانی در سال ۱۲۵۸ه.ق در سامان متولّد شد، تحصیلات ابتدایی خود را در مکتب‌خانه‌های محلی فراگرفت و بعد به اصفهان عزیمت نمود و در مدرسهٔ نیماورد و صدر وارد و به کسب علم مشغول شد. از جمله آثار وی "گنجینةالاسرار"، "مخزن‌الدّرر"، "قصاید و غزلیات" و "معراج‌نامه" می‌باشد. او در سال ۱۳۲۰ روی در نقاب خاک کشید و به سرای باقی شتافت» (عمّان سامانی، ۱۳۷۲: ۱).

هم‌چنان که در ادامهٔ این پژوهش خواهد آمد، عمّان در روزگاری می‌زیست که جریانات ادبی مطرح به سوی آثار فاخر ادبیات نظر داشتند و در واقع ویژگی غالب آثار این دوران، بازگشت به ادبیات کهن فارسی بود. شاعران می‌کوشیدند در این بازگشت، خود را به سبک ادبی یکی از مشاهیر ادبیات نزدیک کنند. در این میان عمّان سامانی در آثارش به ویژه در "گنجینةالاسرار" سعی کرده است، چند شاهکار ادبی را به یکدیگر پیوند دهد. دربارهٔ ویژگی‌های سبکی این پیوند در ادامه سخن خواهیم گفت.

آنچه اکنون درپی‌آنیم، توصیفی ساختارگرایانه از این اثر است. "گنجینةالاسرار" سعی دارد واقعهٔ عاشورا را با تأویل و روایتی عرفانی بازتعریف کند. هدف ما در این مقاله پرداختن به عرفان در "گنجینةالاسرار" نیست، بلکه هدف، پیگیری و شناخت چگونگی شکل گرفتن روایتی جدید از واقعهٔ عاشورا است. عمّان در این اثر سعی دارد هر کدام از موقعیت‌ها و شخصیت‌های واقعهٔ کربلا را به نحوی با رویکرد عرفانی پیوند دهد. می‌توان این‌گونه گفت که "گنجینةالاسرار" از چند جهت دیدگاهی التقاطی و همگرا دارد. از یک سو شعر و داستان و از سوی دیگر تاریخ و عرفان را به‌هم گره زده است. عمّان در بازتعریف خود از واقعهٔ عاشورا، با اشاره به عهد الست و عالم ذر، پهنهٔ وسیعی از جدال خیر و شر را به تصویر کشیده است و با بهره بردن از یک روایت تاریخی و پیوند آن با یک روایت عرفانی از هستی، پیکرهٔ نویی برتراشیده است.

نگاهی به سبک عمّان

عمّان در گنجینةالاسرار با ذوق شاعری خود زمان را به بی‌زمانی و مکان را به لامکانی پیوند داده است و این امر در آغاز کتاب به خوبی مشهود است. با این اوصاف می‌توان چنین گفت که عمّان نه تنها از لحاظ سبکی، گذشتهٔ فرهنگی خود را در این اثر مرور کرده است، بلکه به طریقی تلویحی و متوسع، تمام گذشتهٔ اندیشه و جهان‌شناسی اسلامی را از پیش چشم گذرانده است.

عمّان سامانی در روزگاری می‌زیسته است که نویسندگان و شاعران به بازگشت ادبی روی آورده بودند. «این بازگشت به شاهکارهای گذشتهٔ ادبی ایران نظر داشته است. در این دوره ادبیات فارسی مثل کسی که می‌خواهد خانه‌تکانی کند و خوب‌ها را نگاه دارد و بدها را کنار بگذارد، به مروری همه‌جانبه در میراث ادبی خود احتیاج داشت. برای تغییر بنیادین سبک که بعدها می‌باید اتفاق بیفتد یک دوره کردن جدّی از این دست لازم بود» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۳۱۹). «این بازگشت چه در نثر و چه در شعر این دوره به وضوح مشهود است. در شعر به شاعرانی چون انوری و خاقانی (در قصیده) و سعدی و حافظ (در غزل) توجه فراوانی شده است. در نثر نیز به شیوه‌ای بین شیوهٔ وصّاف و گلستان برمی‌خوریم که تمام مزایای فنی گذشته را دربر دارد و نوعی رستاخیز ادبی و بازگشت به سبک قدیم می‌باشد» (بهار، ۱۳۷۳: ۳۲۰).

در "گنجینةالاسرار" عمّان سامانی، بازگشت ادبی چه در نثر و چه در نظم، به خوبی قابل مشاهده است. عمّان با پیروی از روح آثار ادبیِ زمان خود، دست به خلق اثری زده است که در نثر به متونی چون گلستان، کلیله و دمنه و آثار خواجه عبداللّه انصاری شباهت دارد و در نظم به منطق‌الطیر و مثنوی مولانا. در حقیقت تفاوت گنجینةالاسرار با آثار زمان خود در این است که او در این کتاب با نگاهی فراگیرتر و کلی‌تر، گذشتهٔ ادبی خود را دوره کرده است.

در مقدمهٔ منثور گنجینةالاسرار و هم‌چنین در عنوان‌هایی که به نثر و بخش‌های مختلف کتاب نگاشته است، به خوبی می‌توان ردّپای آثار گذشته را یافت. برای روشن‌تر شدن این موضوع به بخش‌هایی از مقدمه "گنجینةالاسرار" با نگاهی گذرا از دید سبکی می‌پردازیم.

مقدمهٔ کتاب حاوی نثری است که رگه‌هایی از سه اثر برجستهٔ نثر فارسی را در خود دارد. جملات آغازین مقدمه یادآور دیباچهٔ کلیله و دمنه است.

«معشوق مطلقی را حمد و ستایش سزاست جل جلاله که تمام موجودات عاشق مقید اویند، همه راه او می‌پویند و وصل او می‌جویند و حمد او می‌گویند وَاِنْ مِنْ شَیءٍ اِلاّ یُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ» (عمّان سامانی، ۱۳۷۲: ۱۰).

در ادامهٔ متن دیباچه، طنین کلام سعدی در دیباچهٔ گلستان به گوش می‌آید و سجع‌ها به صورت دولختی هستند و تک‌بیت‌ها نیز سعدیانه‌اند. می‌توان چنین استنباط کرد که در مقدمه "گنجینةالاسرار" بیش‌تر اثرپذیری شاعر از گلستان بوده است و در برخی سرفصل‌های منثور کتاب، لحن زبان خواجه عبداللّه به گوش می‌رسد. به پاره‌ای دیگر از نثر مقدمهٔ عمّان نگاه می‌کنیم:

«هر برگی از دفتر معرفتش آیتی است و هر گیاهی در بیدای وحدتش فراشته رایتی...» (همان: ۱۰).

از دو دیدگاه می‌توان شباهت این سطر را با آثار سعدی آشکار کرد. یعنی این‌که پاره‌هایی از بیت مشهور سعدی را در کار کرده است.

«برگ درختان سبز پیش خداوند هوش هر ورقی دفتری است معرفت کردگار»
(سعدی، ۱۳۶۵: ۵۱۹)

از سوی دیگر هم‌چنان که می‌بینیم بعد از سجع اول (آیتی)، فعل ربط "است" به کار رفته است و در سجع دوم (رایتی) این فعل به قرینهٔ لفظ حذف شده است، یادآور این جمله

از دیباچهٔ گلستان:

«هر نفسی که فرومی‌رود ممدّ حیات است و چون برمی‌آید مفرّح ذات»
(همان: ۲۸)

هرگاه لخت‌های سجع به بیش از دو مورد می‌رسد نیز، مخاطب به یاد خواجه عبداللّه می‌افتد:

«گاهی از مجاهدات مشاهداتی و از روی ریاضات استفاضاتی در مراتب توحید و رسومات تفرید و تجرید و قانون صاحبان راز و مقامات عاشقان جانباز دست می‌داد و پاره‌ای از آن‌ها را منظوماً محفوظ خاطر و مسوده‌ای اوراق نموده...» (عمّان سامانی، ۱۳۷۲: ۱۴).

«امتثال را همت گماشته نام گرفته خامه برداشته بسی بر نیامد که متفرقات چندین ساله را مرتباً در یک رساله جمع آورده به مثنوی گنجینةالاسرار موسومش کردم» (همان: ۱۶)

و اما در مقایسه سبکی مثنوی "گنجینةالاسرار" با عطّار و مولانا؛ باید گفت که هم‌سانی‌های سبکی مثنوی در گنجینةالاسرار بیش‌تر با زبان عطّار مشابهت دارد. شاید یکی از دلایل عمدهٔ این رخداد، این است که در هر دو متن یک رویداد کلّی در محوریّت قرار دارد، حال آن‌که در مثنوی مولانا حکایت‌ها متعدد و گسسته‌اند. جدای از این، «عامل دیگری که زبان عطّار را از مولانا تمیز می‌دهد، این است که عطار بنا به سنّت صوفیه به فنون شاعری چندان اهمیت نمی‌دهد و بیش‌ترین تکیهٔ او بر معنی می‌باشد» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۲۵). «اما مولانا شاعری است صاحب سبک، بسیاری از نگاه‌ها خاص خود اوست و در نتیجه استعارات و تشبیهات او معمولاً جدید هستند» (همان: ۲۲۷). عمّان سامانی در طریقهٔ شاعری به شیوهٔ عطار بیش‌تر نظر داشته و پی‌گیری روایت و به سامان رساندن آن برای او از آفرینش حکایات تودرتو و شاخه‌وار (به سبک مولانا) مهم‌تر بوده است. عمّان در شیوه‌های شاعری صاحب‌سبک نیست؛ یعنی خیالات و تصرّفات

شاعرانهٔ او در صورخیال، کلیشه‌ای از سبک امثال عطار نیشابوری است و از هیجانات و انقلابات لفظی و معنایی مولانا در سبک و زبان عمّان چندان خبری دیده نمی‌شود.

نگاه عمّان سامانی به مولانا و عطّار مانند سایر شاعران سبک بازگشت ادبی، نگاهی آمیخته با احترام است و شباهت‌های شعری او با آن دو شاعر بزرگ، نه از سر تفنّن، بلکه از روی اجباری سبکی است. سبک بازگشت، عمّان سامانی را واداشته است تا بـه سـبک مولانا و عطّار نگاهی مقلّدانه داشته باشد. در "گنجینةالاسرار" ابیات فراوانـی مـی‌توان یافت که به آثار این دو شاعر بزرگ شباهت دارند. اکنون به نمونه‌هایی از این هم‌سانی‌ها اشاره می‌شود:

«خـــه‌خه ای مـــوسیچهٔ مـــوسی‌صفت　　خـــــیز و مـــــوسیقار زن در مـــعرفت
خـــه‌خه ای کـــبک خـرامـان در خـرام　　خوش و خوشی از کوه عرفان در خرام»
(عطار، ۱۳۸۰: ۳۵)

«بـــخ‌بخ ای صـــهبای جـانافـروز مـا　　عشـــــرت شب انـــــبساط روز مـــا
بـــخ‌بخ ای صـــهبای جـــان‌پرورد مـــا　　مـــــرهم زخـــــم و دوای درد مـــــا»
(عمّان سامانی، ۱۳۷۲: ۳۰)

در کلام مولانا گاهی با ندا و منداهایی روبه‌رو هستیم که خود منادا از کلام حذف شده است و پس از حرف ندا، صفت یا حالتی از منادا در کلام باقی مانده است. این‌گونه ندا و منادا در گنجینةالاسرار عمّان نیز یافت می‌شود.

«ای خـــــرد و رایـــــتان از رای مـــن　　از عـــــطاهای جـــــهان‌آرای مـــن»
(مولوی، ۱۳۷۸: ۱۳۶)

«ای در ابـــــرویت نـــدیده کس گـــره　　ای چـــــو مـــــیکاییل راد و رزق ده»
(همان: ۵۱)

«ای بـه حـیرت مـانده انـدر شـام داج　　آفـــتاب آمـــد بـــرون اطـفی‌السـراج»
(عمّان سامانی، ۱۳۷۲: ۱۴)

«ای ز شـــبهت مـــادر گـــیتی عـــقیم ای بـــه حـــق مـــا را صـراط مسـتقیم»
(همان: ۳۱)

از موارد ارتباط کلام عمّان با عطّار این است که در شعر هر دو، با حماسه‌ای عارفانه و عرفانی حماسی روبه‌رو هستیم، اما از آن‌جا که مثنوی مولانا بـیش‌تر جـنبهٔ تـعلیمی – عرفانی دارد، تمایل عمّان به آن کم‌تر از مثنوی‌های عطّار بوده است. کلام مولانا گاهی به فراخور حال به سوی طنز و مطایبه پیش‌می‌رود، در حالی که "گنجینةالاسـرار" حـاوی غم‌نامه‌ای است و با مثنوی مولانا از این جهت به لحاظ مفهومی هم‌سنخ نیست. اما با این اوصاف، وقتی نگاهی گذرا به ابیات "گنجینةالاسرار" بیندازیم، خواهیم دید که ابیاتی که حاوی صنایع لفظی هستند و یا بدون هیچ گونه آرایش و صنعتی رویداد را روایت می‌کنند طنین کلام عطّار را دارند و ابیاتی که به استعاره، تشبیه و کنایه روی آورده‌اند، مولانا را به ذهن می‌آورد.

روایت

اصولاً در هر متنی که بر اساس توالی زمانی و رویدادهای وابسته شکل گرفته باشد، روایت هم ایجاد می‌شود. پیش از آن‌که به نوع روایت در منظومهٔ "گنجینةالاسرار" اشاره کنیم، بهتر است به طـور گـذرا دربـارهٔ چـیستی روایت، مـطالبی بـدانـیم. «از دیـدگاه نشانه‌شناسانی چون "بارت" روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود. هیچ مردمی در هـیچ‌جا بدون روایت وجود ندارند. روایت می‌تواند به کلام گفتاری، نوشتاری، به تصویر ثابت و متحرک، به ایما و اشاره و به آمیزهٔ سامان‌یافته‌ای از تمام ایـن‌ها تکـیه کـند. روایت در اسطوره، افسانه، حکایت اخلاقی، تراژدی، کمدی، حماسه، تاریخ و خبر و مکالمه حضور دارد» (آسـابرگر، ۱۳۸۰: ۳۲). «هر روایت از نقشه، نظم یا الگو و شمایی از حوادث شکـل گرفته است که به آن طرح می‌گویند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۶).

«طرح همان بخش پویا و دارای حرکت روایت است. مجموعه‌ای از افعال و مسندٌالیه‌ها که شرایطی را توصیف می‌کند، تغییر حالتی را شرح می‌دهد و یا نمایانگر عملی است، طرح نامیده می‌شود» (همان: ۴۳). «آنچه که طرح را می‌سازد، سازمان‌بندی و نظم مشخصی است که سازه‌های طرح نامیده می‌شود. این سازمان‌بندی یا مبتنی است بر اصل علیّت و ترتیب زمانی، یا بدون علیّت و بدون توجه به زمان صورت می‌گیرد. نوع اول، آثار موضوع‌دار مثل داستان و رمان و حماسه را دربر می‌گیرد و نوع دوم خاص آثار بدون موضوع مانند شعر است» (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۲۵).

هم‌چنان که در ابتدای سخن اشاره شد، "گنجینةالاسرار" عمّان از بیانی التقاطی پیروی می‌کند. با توجه به تعریفی که از وابستگی زمانی و علیّتی طرح ارائه دادیم و نیز به عنایت به این‌که آنچه را موضوع‌دار بود، در حیطهٔ داستان قرار داده‌اند و آنچه را که از موضوع و زمان خاصّی پیروی نمی‌کند در ساحت شعر دسته‌بندی کرده‌اند، می‌توانیم "گنجینةالاسرار" را آمیزه‌ای از این دو بدانیم. از یک سو بن‌مایه و آغاز روایت به زمانی بی‌آغاز و بی‌مکان یعنی ازل یا الست باز می‌گردد و از سوی دیگر به رویدادی تاریخی می‌پیوندد. از این جهت می‌توان چنین ادعا کرد که "گنجینةالاسرار" میان شعر و روایت تاریخی در نوسان است. ارزشمندترین بعد هنری این اثر در همین نکته نهفته است. چراکه شاعر با ذوق خود یک واقعهٔ تاریخی را آن‌چنان با رویدادی پیشاتاریخی و فراروایتی پیوند داده است، که آنچه پدید آمده است بازگفتی بدیع و تازه از آن رویداد است. اکنون با نگاهی تفصیلی‌تر به چگونگی ساخت این مدل می‌پردازیم.

شراب الست

«وَ اِذْ اَخَذَ رَبُّکَ مِنْ بَنی‌آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِم ذُرِّیَّتَهُم وَ اَشهَدَهُم عَلی اَنفُسِهِم اَلَستُ بِرَبِّکُم قالوا بَلیٰ شَهِدنا اَن تَقُولوا یَومَ القیامَةِ اِنّا کُنّا عَن هذا غافِلین» (اعراف / ۱۷۲).

این آیه، حدیث عاشقی انسان به معشوق ازلی است که در طول تاریخ هزارسالهٔ ادبیات فارسی از سوی بسیاری از شاعران به آن اشاره شده است. حافظ پیش از هر شاعر دیگری بن‌مایهٔ اندیشگی خود را بر این آیه نهاده‌است. این پیمان میان خدا و ارواح آدمیان در آغاز آفرینش –که یادآور واقعهٔ مشابهی که در دیانت زرتشتی و پیمان میان اهورامزدا و فروهر آدمیان (جنبهٔ مینوی و روحانی انسان در عالم منوک) –است و از دوستی و پیوند عاشقانه‌ای خبر می‌دهد که از ازل میان انسان و خدا برقرار می‌شود» (رک. پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۴۴).

ارتباط واقعهٔ عاشورا با روایت‌های پیشاتاریخی و تاریخی در اخبار و احادیث فراوانی ذکر شده است. برای مثال گفته شده است که آدم ابوالبشر(ع) بر حسین و فرزندان او گریسته است. هم‌چنین این جریان را در پیوند با دیگر پیامبران از جمله نوح، موسی و عیسی نیز نقل کرده‌اند. می‌توان چنین نتیجه گرفت که؛ آیهٔ مذکور به علاوهٔ روایت بالا باعث شده‌اند که واقعهٔ تاریخی در ذهن عمّان سامانی با رویدادی ماورای بشر بیامیزد و ساختی جدید از واقعهٔ عاشورا ارائه شود. روایت این تراژدی جاودانهٔ بشری به گونه‌ای پرداخت شده است که ازل و ابد را دربر گرفته است. ابتدای این روایت به گونه‌ای تقابل خیر و شر را نیز بیان می‌کند.

در آغاز رویداد، صحنه‌ای پیش روی مخاطب نمایان‌گر می‌شود که خداوند شرابی مردافکن در حلقهٔ وجود قرار داده است و از میان نور موجودات، کسی را طلب می‌کند که یارای نوشیدن آن را داشته باشد. این روایت هم‌چنان که گفتیم و خود عمّان نیز در اثرش به آن اشاره کرده است، هم به عهد الست باز می‌گردد و هم به آیهٔ امانت. خدا در قرآن می‌فرماید:

«اِنّا عَرَضنا اَلَامانَة عَلی السَموواتِ وَ اَلارضِ وَ الجِبالِ فاَبَینَ اَن یَحمِلنَها وَ اَشفَقنَ مِنها وَ حَمَلَها اَلِانسان اِنَّه کانَ ظَلُوماً جَهوُلاً» (الاحزاب / ۷۲).

برای آن‌که آنچه می‌گوییم واضح‌تر باشد به ابیاتی از "گنجینةالاسرار" می‌پردازیم:

«پـــرده‌ای کـــاندر بـــرابـــر داشـــتند　　وقت آمـــــد پـــــرده را بـــرداشـــتند
ســـاقی‌ای بـــا ســـاغری چـــون آفـتاب　　آمـــد و عشـق انـدر آن سـاغر شـراب
پس نـــدا داد او نـــه پـــنهان بـــر مـــلا　　کـــــالصّلا ای بـــــاده‌خواران الصّـــلا
همچو این می خوشگوار و صاف نیست　　ترک این مـی گـفتن از انـصاف نـیست
حبّذا زین مِی کـه هـر کس مست اوست　　خـــــلقت اشـــــیا مـــقام پست اوست
هر که این می‌خورد جهل از کف بـهشت　　گـــــام اول پـــای کـــوبد در بـــهشت»

(عمّان سامانی، ۱۳۷۲: ۱۹)

پیش از آن‌که به تجزیه و تحلیل نوع روایت در آغاز کتاب بپردازیم، بهتر است بسیار گذرا دربارهٔ نظر زبان‌شناسان پیرامون ساختار روایت سخن بگوییم.

ساختار نحوی متن

پراپ روایت را متنی می‌داند که تغییر وضعیت از حالتی متعادل به حالت غیرمتعادل و بازگشت دوباره به حالت متعادل را بیان می‌کند. "تودوروف"، ساختارگرای فرانسوی، نیز به این ویژگی توجه کرده است و کم‌ترین ترفند کامل را حالت گذر از یک وضعیت متعادل به حالت دیگر –که با حالت نخست متفاوت است – می‌داند (رک. تودوروف، ۱۳۷۹: ۹۱ و احمدی، ۱۳۷۵: ۳۱۲).

«در هر قصه‌ای الزاماً با برقراری تعادل دوباره روبه‌رو نیستیم. بنا بر این بعد از مرحلهٔ آغازین مرحلهٔ دیگری را می‌گذاریم» (اخـوت، ۱۳۷۱: ۲۳). «تودوروف در شناخت ساز و کار روایت از واژهٔ دستور داستان بهره می‌برد. کاربرد این واژه آشکارا زادهٔ تشابه با دستور زبان‌شناسی است» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۳). از دید تودوروف واحدهای ساختاری روایت را به ترتیب زیر می‌توان مشخص کرد:

الف) گزاره: کوچک‌ترین واحد روایی است.

ب) پی‌رفت: واحد بزرگ‌تر از گزاره و خود شامل چند گزاره است. یک پی‌رفت کامل همیشه و فقط متشکل از پنج گزاره خواهد بود:

۱. حالت تعادل ۲. نیرویی که تعادل را بر هم می‌زند ۳. عدم تعادل ۴. نیرویی در جهت مخالف ۵. تعادلی متفاوت با حالت اولیه.

بنابراین در یک روایت دو نوع اپیزود وجود دارد: اپیزودهایی که حالتی (متعادل یا نامتعادل) را توصیف می‌کنند و اپیزودهایی که توصیف‌کنندهٔ گذار یک حالت به حالتی دیگر هستند (رک. تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۸-۹۱).

حال با این مقدمه به روایت "گنجینةالاسرار" و آغاز آفرینش انسان و عهد الست می‌پردازیم. پیش از آن‌که به جزئیات روایت با نگاه به مقدمهٔ زبان‌شناسانهٔ بالا بپردازیم، ذکر این نکته لازم به نظر می‌رسد که این جزئیات تنها در آغاز کتاب یعنی آن بخش از روایت که به عالم ذر مرتبط است، اشاره دارد و وقتی جریان تاریخی واقعهٔ عاشورا مورد نظر است، روایت، بسیار گذرا و شتاب‌زده بیان شده و بیش‌تر تلاش عمّان برای رنگ و لعاب عارفانه بخشیدن به روایت، صرف می‌شود.

الف) نحوهٔ روایت در گنجینةالاسرار

هم‌چنان که گفته شد تنها در بخش اول یعنی آن‌جا که ساقی (خداوند) شراب عشق را در پیمانه ریخته است و می‌خواهد کسانی برای نوشیدنش به‌پا خیزند، می‌توان رگه‌هایی از نحو روایت را جست‌وجو کرد. پنج بخشِ یک پی‌رفت در روایت آفرینش و شراب عشق چه آن‌جا که دوستان خداوند و نیکان مدّ نظرند و چه آن‌جا که اشقیا مورد اشاره واقع شده‌اند، دیده می‌شود. اکنون با ذکر ابیاتی از این بخش کتاب، این پنج گزارهٔ پی‌رفت را آشکار می‌کنیم:

الف –۱) تعادل اولیه

«پـــرده‌ای کـــاندر بـــرابـــر داشـــتند وقت آمـــــد پـــــرده را بـــرداشـــتند»
(عمّان سامانی، ۱۳۷۲: ۱۹)

در مصرع اول این بیت در صحنه، حالت تعادل اولیه برقرار است و گزارهٔ بـخش اول یک پی‌رفت را ساخته است. به این ترتیب که، حالت روایت از سکـون و تـعادل، آغـاز می‌شود. پرده‌ای در برابر چیزی کشیده شده است. این صحنه (مصراع اول) هم‌چنان کـه گفته شد، می‌تواند هستهٔ یک گزاره باشد. با آمدن مصرع دوم و ابیات بعدی زنجیره‌ای از گزاره‌ها فراهم می‌شود که به تشکیل پی‌رفت می‌انجامد. از مصرع دوم به بعد این تـعادل به‌هم می‌خورد و سکون در روایت از بـین مـی‌رود و جـریان روایت بـرقرار مـی‌شود و کنش‌های پیاپی رخ می‌دهند.

الف –۲) نیرویی که تعادل را بر هم می‌زند

«پس نـــدا داد او نـــه پـــنهان بـــر مـــلا کـــــالصّلا ای بـــــاده‌خواران الصّـــلا
همچو این می خوشگوار و صاف نیست ترک این می گـفتن از انـصاف نـیست»
(همان)

در گزارهٔ دومِ این پی‌رفت، دعوت ساقی برای نوشیدن می صاف و خوشگوار، تعادل اولیه را بر هم می‌زند.

الف –۳) عدم تعادل

«پـــرده‌ای کـــاندر بـــرابـــر داشـــتند وقت آمـــــد پـــــرده را بـــرداشـــتند
ســـاقی‌ای بـــا ســـاغری چـــون آفـــتاب آمـــد و عشـــق انـــدر آن ســـاغر شـــراب
جـــــملهٔ ذرات از جـــــا خـــــاستند ســـاغر مـــی را ز ســـاقی خـــواستند

سرکشید اول به دعوی آسمان / کین سعادت را به خود بردی گمان
فرقهٔ دیگر به بوقانع شدند / فرقه‌ای از خوردنش مانع شدند
بود آن می از تغیر در خروش / در دل ساغر چو می در خم بجوش
چون موافق با لب همدم نشد / آن همه خوردند اصلا کم نشد»
(همان: ۲۰)

الف -۴) نیرویی در جهت مخالف

«باز ساقی گفت تا چند انتظار / ای حریف لاابالی سر برآر
ای قدح‌پیما درآ هویی بزن / گوی چوگانت سرم گویی بزن
زینت‌افزای بساط نشأتین / سرور و سرخیل مخموران حسین
گفت آن کس را که می‌جویی منم / باده‌خواری را که می‌گویی منم»
(همان: ۲۲)

الف -۵) تعادلی متفاوت با حالت اولیه

«باز گفت از این شراب خوش‌گوار / دیگرت گر هست یک ساغر بیار
دیگر از ساقی نشان باقی نبود / زانکه آن می‌خواره جز ساقی نبود
خود به معنی باده بود و جام بود / گر به صورت رند دُرد آشام بود
شد تهی بزم از منی و از تهی / اتحاد آمد به یک سو شد دویی»
(همان)

هم‌چنان که می‌بینیم در مرحلهٔ پایانی تعادلی دیگر که حاصل شده است، تهی شدن جام ساقی و اتحاد عاشق و معشوق است. بدین ترتیب از توالی پنج گزاره یک پی‌رفت روایی حاصل آمده است.

شیوهٔ روایت عمّان در ادامه مثنوی گنجینةالاسرار به گونه‌ای خاص دنبال می‌شود. بدین صورت که؛ هر کدام از شخصیت‌ها با یکی از صفت‌های بارزشان وارد روند روایت می‌شوند و شاعر با تکیه بر این رویدادهای متغیر به بهانهٔ اصلی خود یعنی تأویل عرفانی

خود از واقعهٔ عاشورا، می‌رسد. در ابتدای روایت از هر شخصیت گوشه‌ای از رویدادهای واقعهٔ عاشورا با تکیه بر رخداد تاریخی بیان می‌شود، شاعر به سراغ اصطلاحات عرفانی می‌رود و اصراری بر ادامه دادن روایت واقعهٔ تاریخی نمی‌ورزد. می‌توان چنین قلمداد کرد که عمّان "چه گفتن" را به خوبی با "چگونه گفتن" درآمیخته است، در ابتدای سرنوشت هر کدام از شخصیت‌ها به"چه گفتن" پرداخته است و سپس بیش‌تر توان ذهنی خود را صرف "چگونه گفتن" کرده است، که نتیجهٔ آن همان طور که گفتیم آفرینش یک اثر عرفانی و نمادین است.

«اکبر آمد العطش‌گویان ز راه — از میان رزمگه تا پیش شاه
کای پدر جان از عطش افسرده‌ام — می‌ندانم زنده‌ام یا مرده‌ام
این عطش رمز است و عارف واقف است — سر حق است این و عشقش کاشف است
دید شاه دین که سلطان هدی است — اکبر خود را که لبریز از خداست
عشق پاکش را هوای سرکشی است — آب و خاکش را هوای آتشی است
شورش صهبای عشقش در سر است — مستیش از دیگران افزون‌تر است
اینک از مجلس جدایی می‌کند — فاش دعوی خدایی می‌کند»

(همان: ۶۹-۶۸)

ب) راوی

«روایت تنها محدود به قصه و داستان نیست و نمونه‌های آن را در فرهنگ شفاهی، نوشتاری و دیداری می‌توان یافت. علی‌رغم این تنوع هر متنی روایی نیاز به واسطه‌ای دارد، فرد یا منبعی که آن را نقل کند. این صدا، فرد یا منبع راوی است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۸۱).

«نکته‌ای که باید به آن توجه کرد دیدگاه راوی است یعنی منظری است که راوی برای نگریستن به داستان انتخاب می‌کند» (همان: ۹۵). با توجه به جایگاه و فاصلهٔ راوی می‌توان انواع دیدگاه را به سه گروه تقسیم کرد:

ب -۱) دیدگاه از پشت سر وقایع: راوی دانای کل یا برتر

ب -۲) دیدگاه روبه‌رو و همسان: اطلاعات راوی به اندازهٔ شخصیت‌هاست

ب -۳) دیدگاه خارج: راوی عینی و شاهد است و از شخصیت‌ها اطلاع کم‌تری دارد.

"گنجینةالاسرار" از دیدگاه دانای کل روایت شده است. اما تفاوتی که این روایت با راوی دانای کل دارد در این است که خود دانای کل گاهی ابراز می‌کند که بخشی از رویداد از او پوشیده شده است، برای مثال در مواجههٔ زینب(س) و امام حسین(ع) در صحنهٔ پایانی به این ابیات برمی‌خوریم:

«شد پیاده بر زمین زانو نهاد — بر سر زانو سر بانو نهاد
بس در آغوشش نشانید و نشست — دست در دل زد دل آوردش به دست
گفتگو کردند با هم متصل — این به آن و آن بر این از راه دل
دیگر این‌جا گفتگو را راه نیست — پرده افکندند و کس آگاه نیست»

(عمّان سامانی، ۱۳۷۲: ۷۹)

نکتهٔ دیگری که حائز اهمیت است این‌که، از همان ابتدای ابیات "گنجینةالاسرار" عمّان میان خود و کسی که شعر را به او الهام می‌بخشد، تمایز قائل است و این تمایز میان راوی و مؤلّف در میان اکثر نویسندگان دیده می‌شود. گاهی نویسندگان اذعان دارند که کسی که رویدادهای یک رمان یا داستان را یک‌به‌یک تعریف می‌کند با آن‌ها فاصله دارد.

«کیست این پنهان مرا در جان و تن — کز زبان من همی گوید سخن
این‌که گوید از لب من راز کیست — بنگرید این صاحب آواز کیست
در من این‌سان خودنمایی می‌کند — ادعای آشنایی می‌کند
کیست این گویا شنوا در تنم — باورم یارب نیاید کین منم»

(همان: ۱۷)

نتیجه

در ادبیات هر زبانی شیوه‌های بیان مفاهیم گوناگون‌اند. همین گوناگونی باعث می‌شود که سبک‌های ادبی متعدد شکل بگیرند. پس از گذر زمان برخی از آثار ادبی در هم‌گرایی و پیوند سبک‌های مختلف کوشش می‌کنند. در این میان قلّه‌های هر سبک، مورد نظر پیونددهندگان سبک‌ها می‌باشند. عمّان سامانی در اثر ارزندهٔ خود، "گنجینةالاسرار" به این کار دست یازیده است. در این اثر، شبکه‌های درهم‌تنیدهٔ پیوند آثار ادبی مختلف دیده می‌شود. از سویی زبان و نحوهٔ بیان، با سعدی در گلستان و نصرالله منشی در کلیله و دمنه هماهنگ است و از سوی دیگر صدای عطّار از ابیات او شنیده می‌شود. پیوند دیگر در حیطهٔ تاریخ و عرفان است. در گنجینةالاسرار واقعهٔ تاریخی عاشورا با تعبیری عارفانه بیان شده است و این مایهٔ جذابیّت این اثر است. هم‌چنان که گفته شد در حیطهٔ روایت نیز کارکرد عمّان بدیع و تازه است.

از دید ساختارگرایانه، نقادانی چون "تودوروف" بر این عقیده‌اند که یک روایت شامل پنج بخش است:

۱. حالت تعادل ۲. نیروی برهم زنندهٔ تعادل ۳. عدم تعادل ۴. نیروی در جریان متفاوت ۵. حالت تعادلی متفاوت با حالت اولیه. در این مقاله دیدیم اثری که عمّان خلق کرده است به خوبی با معیارهای این‌گونه نقد ساختارگرایانه قابل بررسی است. در جای‌جای اثر، روایت به گونه‌ای در پیوند با تعابیر عرفانی پیش رفته است که این پنج مرحله به وضوح قابل پی‌گیری است. همین شگرد سبب شده است که از یک واقعهٔ تاریخی که مکرراً برای مخاطبان بیان می‌شود، روایتی پی‌ریزی شود که غبار عادت را از آن می‌سترد و افق دید متن را از ازل تا ابد وسعت می‌بخشد. از این دید می‌توان "گنجینةالاسرار" را اثری کم‌نظیر دانست.

در این تحقیق دریافتیم که عمّان سامانی سعی دارد از میان انواع زاویه دید و

فاصله‌گذاری میان راوی و متن، آن را برگزیند که بیش‌ترین کاربرد را برای متنی با روایت خاص داشته باشد. طبیعی است که روایت یک متن از عالم "ذر" و عهد الست آغاز شود و تمام پهنای هستی را درنوردد و به رستاخیز بینجامد، نیازمند روایت‌گری است که تـوان بیان این پهنهٔ مفهومی را داشته باشد. در نتیجه راوی در "گنجینةالاسرار" دانای کل است. البته گاه از آن‌جا که بیان، رمزآلود و عارفانه است، راوی بخشی از روایت را در پردهٔ ابهام نگاه می‌دارد و در حقیقت با ایجاد فضای مه‌آلود پی‌رنگ عرفانی اثر را تقویت می‌کند. به کوتاه سخن می‌توان گفت: "عمّان سامانی" در "گنجینةالاسرار" از مؤلّفه‌های گوناگـونی چون سبک، نوع روایت و راوی بهره جسته است تا بتواند خوانشی جـدید از رخـدادی تاریخی ارائه دهد.

منابع

قرآن کریم. (۱۳۸۴). ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای. قم: الهادی.

۱. آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره**. ترجمه محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.

۲. احمدی، بابک. (۱۳۷۵). **درس‌های فلسفهٔ هنر**. چ۲. تهران: مرکز.

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

۴. ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۸). **نقد ادبی در قرن بیستم**. ترجمه مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.

۵. بهار، محمدتقی. (۱۳۳۷). **سبک‌شناسی**. چ۲. تهران: امیرکبیر.

۶. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). **گمشدهٔ لب دریا**. تهران: سخن.

۷. تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). **بوطیقای ساختارگرا**. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگاه.

۸. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۹). **سبک‌شناسی شعر**. چ۶. تهران: فردوس.

۹. عمّان سامانی، میرزا نوراللّه. (۱۳۷۲) **گنجینةالاسرار**. اصفهان: ثقفی.

۱۰. فریدالدین، عطارنیشابوری. (۱۳۸۰). **منطق‌الطیر**. تصحیح سید صادق گوهرین. چ۱۷. تهران: علمی فرهنگی.

۱۱. منشی، نصراللّه. (۱۳۷۹). **کلیله و دمنه**. تصحیح مجتبی مینوی. چ۱۹. تهران: امیرکبیر.

۱۲. مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۸). **مثنوی معنوی**. تصحیح رینولد نیکلسون. چ۳. تهران: ققنوس.