

بررسی ساختار غزلی روایی از غزلیات شمس*

شهبین حقیقی^۱

دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فارسی

دکتر کاووس حسن لی

دانشیار دانشگاه شیراز

چکیده

مولوی، همواره یکی از شاعران هنجارشکن به شمار آمده است. دامنه این هنجارشکنی که اساس سبک ویژه مولانا را تشکیل می‌دهد، در غزلیات شمس از دیگر آثار وی گسترده‌تر است. از این رو، شمار فراوانی از غزل‌های وی از نظر ساختار و درون مایه با دیگر غزل‌های فارسی متفاوت جلوه می‌کنند. از ویژگی‌های مولوی در عرصه غزل پردازی، گنجاندن داستان در غزل است. گاه غزل‌های او داستانی مستقل را باز می‌گویند. در بیشتر این موارد، سروده به مثنوی مانده‌تر است تا غزل.

غزلی که در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد در غزلیات شمس دیده می‌شود، اما از نظر شمار ابیات (۴۵ بیت) به قصیده و از نظر مضمون و محتوا، به مثنوی می‌ماند. مولوی در غزل یاد شده، از شخصیت پردازی و شیوه داستان در داستان بهره جسته است. همچنین سنت شکنی‌های او در عرصه داستان‌پردازی، روایت گنجانده در این سروده را به داستان‌هایی با صناعت مدرن نزدیک کرده است. از این رو، در این مقاله تلاش شده است تا افزون بر تحلیل ساختاری غزل، ساختار روایی آن نیز بررسی گردد و کارکردهای داستانی آن باز نموده شود.

کلیدواژه‌ها:

مولوی، غزلیات شمس، تحلیل ساختاری، ساختار روایی، هنجارشکنی.

درآمد

یکی از اشعار مولوی، سروده‌ای بلند با مطلع زیر است:

آن خواجه را در کوی ما در گل فرورفته‌ست پا

با تو بگویم حال او، برخوان اذا جاء القضا

در این مقاله، ساختمان این سروده و نیز روایت موجود در آن بررسی می‌شود. غزل یاد شده از نظر ساختار درونی و مفاهیم مطرح شده در آن، شمار ابیات (۴۵ بیت)، وزن و موسیقی، با غزل به شکل متعارف آن متفاوت است. از همین رو می‌توان آن را نمونه‌ای برای نشان دادن گونه‌ای از سنت شکنی‌های مولوی در غزل سرایی به شمار آورد. پیش از بازشناسی ساختاری این غزل، توجه به نکات زیر شایسته است:

۱. قافیۀ این سروده، با حرف روی «الف» و نبود ردیف، امکان بازگویی آسان تر مطالب را برای شاعر فراهم آورده است.

۲. این سروده در مجموعه غزلیات شمس (غزل شماره ۲۷) آمده است. (مولوی، ۱۳۸۱، صص ۴۶-۴۷) اما طول غیر متعارف آن، شکلی قصیده‌وار به آن داده است و شیوۀ پردازش موضوع در این شعر، به سبک مثنوی است. با این همه، این سروده نه غزل است، نه قصیده و نه مثنوی.

۳. همه سروده در بیان یک مطلب محوری است و اجزای اثر در خدمت همان مطلب محوری هستند؛ عشق مجازی در خدمت عشق حقیقی است و منکران این موضوع جزای انکار خود را خواهند دید.

۴. ماجراها، گفت‌وگوها و حدیث نفس‌های موجود در غزل، آن را به متنی متفاوت و به داستان‌هایی با صناعات مدرن شبیه کرده است که در جای خود، از آن سخن گفته خواهد شد. تجربه‌های شگفت انگیز و بی‌همانند مولوی در عشق، او را به موجودی دیگرگونه تبدیل کرده است و این موجود دیگرگونه، پدیده‌های پیرامون خود را دیگرگونه می‌بیند و سخنی دیگرگونه می‌آفریند. زبان بی‌پروای غزلیات شمس و سبک ویژه آن، بیانگر آن است که این سروده‌ها هرگز در هیچ حالی از سکون سروده نشده

است. این واژه‌های داغ سوزان، نشان از کوره آتش دارند: روح رقیق مولوی که بر اثر حرارت آتش شمس به غلیان درآمده است، از دیگ وجودش سرریز شده و مریدان مولوی آن‌ها را در ظرف‌های کوچک خود ریخته‌اند تا سرد شوند و پس از آن که سرد شده‌اند، نام غزل گرفته‌اند. (حسن لی، ۱۳۸۶، ص ۹۶)

۲. بررسی ساختار غزل

پیش از آغاز بررسی، بهتر است متن کامل غزل دیده شود:

آن خواجه را در کوی ما در گل فرو رفته ست پا

با تو بگویم سر او برخوان اذا جاء القضا

جباروار و زفت او دامن کشان می‌رفت او

تسخرکنان بر عاشقان بازیچه دیده عشق را

بس مرغ پران بر هوا از دام‌ها فرد و جدا

می‌آید از قبضه قضا بر پر او تیر بلا

ای خواجه! سرمستک شدی، بر عاشقان خنک زدی

مست خداوندی خود، کشتی گرفتی با خدا

بر آسمان‌ها برده سر، وز سرنیشت او بی‌خبر

همیان او پرسیم و زر، گوشش پر از طال بقا

از بوسه‌ها بر دست او وز سجده‌ها بر پای او

وز لورکنند شاعران وز دمدمه هر ژاژخا

باشد کرم را آفتی کان کبر آرد در فتی

از وهم بیمارش کند در چاپلوسی هر گدا

بدهد درم‌ها در کرم؛ او نافریدست آن درم

از مال و ملک دیگری مردی کجا باشد سخا

فرعون و شدادی شده، خیکی پر از بادی شده
 موری بده ماری شده و آن مار گشته ازدها
 عشق از سر قدوسی، همچون عصای موسی
 کاو ازدها را می‌خورد چون افکند موسی عصا
 بر خواجه روی زمین بگشود از گردون کمین
 تیری زدش کز زخم او همچون کمانی شد دوتا
 در رو فتاد او آن زمان از ضربت زخم گران
 خرخرکنان چون صرعیان در غرغره مرگ و فنا
 رسوا شده، عریان شده، دشمن بر او گریان شده
 خویشان او نوحه کنان بر وی چو اصحاب عزا
 «فرعون و نمرودی بُده، انی انا الله می‌زده
 اشکسته گردن آمده در یا رب و در ربا»
 او زعفرانی کرده رو، زخمی نه بر اندام او
 جز غمزه غمّازه‌ای شکر لبی شیرین لقا
 تیرش عجب‌تر یا کمان؟ چشمش بهی‌تر یا دهان؟
 او بی‌وفاتر یا جهان؟ او محتجب‌تر یا هما؟
 اکنون بگویم سر جان در امتحان عاشقان
 از قفل و زنجیر نهان هین گوشها را برگشا
 کی برگشایی گوش را؟ کو گوش مر مدهوش را؟
 مخلص نباشد هوش را جز یَفْعَلُ اللهُ مایشا
 این خواجه با خرخشه^۱ شد پر شکسته چون پشه
 نالان ز عشق عایشه «کابيض عینى من بُکا

أَنَا هَلَكْنَا بَعْدَكُمْ يَا وَيْلَنَا مِنْ بَعْدِكُمْ
مَقْتُ الْحَيَوِهِ فَقَدْ كُمْ غَوُذُوا إِلَيْنَا بِالرَّضَا
العقلُ فيكمُ مُرْتَهَنٌ هَلْ مِنْ صَدَا يَشْفِي الْحَزْنَ؟
وَ الْقَلْبُ مِنْكُمْ مُمْتَحَنٌ فِي وَسْطِ نِيرَانِ النَّوَى»
ای خواجه با دست و پا پایت شکسته از قضا
دل‌ها شکستی تو بسی بر پای تو آمد جزا
این از عنایت‌ها شمر کز کوی عشق آمد ضرر
عشق مجازی را گذر بر عشق حق است انتها
غازی به دست پور خود شمشیر چوبین می‌دهد
تا او در آن اُستا شود شمشیر گیرد در غزا
عشقی که برانسان بود، شمشیر چوبین آن بود
آن عشق با رحمان شود چون آخر آید ابتلا
عشق زلیخا ابتدا بر یوسف آمد سال‌ها
شد آخر آن عشق خدا می‌کرد بر یوسف قفا
بگریخت او، یوسف پی‌اش، زد دست در پیراهنش
بدریده شد از جذب او برعکس حال ابتدا
گفتش: «قصاص پیرهن بردم ز تو امروز من»
گفتا: «بسی زین‌ها کند تقلیب عشق کبریا»
مطلوب را طالب کند، مغلوب را غالب کند
ای بس دعاگو را که حق کرد از کرم قبله دعا
باریک شد این جا سخن، دم می‌نگنجد در دهن
من مغلظه خواهم زدن، آن جا روا باشد دعا

او می‌زند، من کیستم؟ من صورتم! خاکیستم!
 رمال بر خاکی زند نقش ثوابی یا خطا
 این را رها کن خواجه را بنگر که می‌گوید مرا
 «عشق آتش اندر ریش زد ما را رها کردی چرا؟»
 ای خواجه صاحب قدم! گر رفتم اینک آمدم
 تا من در این آخر زمان حال تو گویم برملا
 آخر چه گوید غره‌ای جز آفتابی ذره‌ای؟
 از بحر قلزم قطره‌ای زین بی نهایت ماجرا
 چون قطره‌ای بنمایدت باقیش معلوم آیدت
 ز انبار کف گندمی عرضه کنند اندر شرا
 کفی چو دیدی باقی‌اش نادیده خود می‌دانی‌اش
 دانیش و دانی چون شود چون بازگردد ز آسیا
 هستی تو انبار کهن دستی درین انبار کن
 بنگر چگونه گندمی و آن گه به طاحون بر، هلا
 هست آن جهان چون آسیا، هست این جهان چون خرمنی
 آن جا همین خواهی بدن گرگندمی گر لوییا
 رو ترک این گو ای مصر! آن خواجه را بین منتظر
 کو نیم کاره می کند تعجیل می گوید: «صلا»
 ای خواجه! تو چونی؟ بگو خسته درین پرفتنه کو
 در خاک و خون افتاده ای بیچاره وار و مبتلا
 گفت: «الغیث ای مسلمین! دل‌ها نگه دارید هین
 شد ریخته خود خون من تا این نباشد بر شما

من عاشقان را در تبش بسیار کردم سرزنش
با سینه پر غل و غش بسیار گفتم ناسزا»
وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لَّهُمْ زَبَانٌ بَدٌّ بُوْد
هَمَّازٌ رَالْمَّازُ رَا جَزْ چاشنی نبود دوا
کی آن دهان مردم است؟ سوراخ مار و کژدم است
کهگل در آن سوراخ زن گزدم منه بر اقربا
در عشق ترک کام کن ترک حبوب و دام کن
مر سنگ را زر نام کن شکر لقب نه بر جفا
(مولوی، ۱۳۸۱، ص ۴۶-۴۷)

ساختار این غزل را می‌توان به ۱۶ بخش تقسیم کرد و به بازخوانی آن پرداخت:

بخش نخست، بیت‌های ۱ تا ۳ را در برمی‌گیرد:

در این بخش، راوی، داستانی را با زاویه دید بیرونی (اول شخص) به گونه دانای کل، آغاز می‌کند. بخش نخست نیز قابل تقسیم به سه بخش است:
بیت نخست در زمان حال اتفاق می‌افتد. راوی موقعیت فرجامین شخصیت (خواجه) را به شیوه برخی داستان‌های مدرن در آغاز داستان آورده است:

آن خواجه را در کوی ما در گل فرو رفته ست پا

با تو بگویم حال او برخوان اذا جاء القضا

تأکید این بیت بر «اذا جاء القضا» است. بویژه آن که فعل امر «برخوان» را به جای وجه مستقبل آن «خواهی خواند» آورده است. به سخنی دیگر، راوی آن چنان بر کارکرد «قضا» و نقش آن در تحولات بنیادین داستان باورمند است که بنیان داستان را از ابتدا بر «اذا جاء القضا» نهاده است. این عبارت ناقص، بخشی از زبانزد مشهور عربی است که بارها در متون ادبی و از جمله آثار مولوی تکرار شده است؛

گفت:

إذا جاءَ القضا، ضاقَ الفضا

تَحَجَّبَ الأبصار إذا جاءَ القضا

(مولوی، ۱۳۶۹، ج ۲، ص ۲۳)

و نیز:

آدمآ تو نیستی کور از نظر

لیک «إذا جاءَ القضا عَمی البصر»

(مولوی، ۱۳۶۹، ج ۲، ص ۲۹۷)

همان‌گونه که در نمونه‌های بالا دیده می‌شود، این ضرب‌المثل به چند شکل آمده است؛ از جمله: «إذا جاءَ القضا ضاقَ الفضا؛ «هنگامی که قضا بیاید قضا محدود می‌شود»، «إذا جاءَ القضا عَمی البصر؛ «هنگامی که قضا بیاید، چشم‌ها نابینا می‌شوند» و «إذا جاءَ القضا ضاقَ البصر؛ «هنگامی که قضا بیاید، چشم‌ها تنگ (بسته) می‌شوند».

بیت دوم این غزل، قسمت دوم از بخش نخست است:

جباروار و زفت او، دامن کشان می‌رفت او

تسخرکنان بر عاشقان بازیچه دیده عشق را

همان‌گونه که دیده می‌شود، در این بیت از صناعت بازگشت به گذشته (فلاش‌بک)

استفاده شده است. در بیت نخست، زمان حال و حکایت اکنون شخصیت را شنیدیم، اما این بیت به گذشته‌های دور او پرداخته است. در واقع، راوی ضمن معرفی شخصیت پیشین کاراکتر (خواجه)، با بازگشت به گذشته، نقطه آغازین داستان را روایت می‌کند. در این بیت، به شیوه داستان‌های سنتی، اوصاف شخصیت داستان برای خواننده برشمرده می‌شود و معرفی می‌گردد: جباروار، زفت، دامن کشان، تسخرکنان...

در این بیت، راوی به موضوع محوری داستان یعنی عشق اشاره می‌کند. اما این

عشق که نقشی بسیار مهم را در جریان داستان بازی می‌کند و برای راوی امری مقدس است، در آغاز از سوی شخصیت داستان، خواجه، به بازی و از آن تحقیرآمیزتر، به

«بازیچه» گرفته شده و او بارها عاشقان را مسخره و سرزنش کرده است. راوی از همین آغاز با به کارگیری واژگان ویژه و سوگیری مشخص، سایه سنگین خود را بر داستان می‌گستراند و بعد از آن نیز در همه جای داستان حضور می‌یابد و خود را نشان می‌دهد.

بیت سوم غزل، قسمت سوم از بخش نخست است. این بیت تمثیلی که برای استدلال نظر راوی آمده است، در سیر روایت گسست ایجاد می‌کند اما آشکارا در خدمت مفهوم مورد نظر راوی است. لحن کلام در این بیت، پیش‌گویانه است. گویا راوی «همه چیزدان» از همان آغاز داستان، قصد دارد آینده را آشکار کند و به وسیله این تمثیل، توالی و ارتباط منطقی آغاز و میانه را با پایان داستان استوار سازد. این بیت همچنین از نقش قضا و قدر به عنوان عامل اصلی عاشقی خواهی سخن می‌گوید:

بس مرغ پران بر هوا از دام‌ها فرد و جدا

می‌آید از قبضه قضا بر پر او تیر بلا

«مرغ پران بر هوا» تمثیلی بسیار مناسب است برای کسی که در دام عشق گرفتار نشده است و گزینش واژه «هوا» با توجه به معنی دیگر آن که عشق و دوست داشتن است، بسیار شایسته است. باید توجه داشت که این مرغ پران «در» هوا نیست بلکه «بر» هواست. واژه‌های مصراع دوم نیز کاملاً متناسب برگزیده شده‌اند؛ به ویژه ترکیب «قبضه قضا»، زیرا قبضه به تنهایی چندین معنی را به همراه دارد: ۱. قدرت و اقتدار ۲. تملک و تصرف ۳. دسته شمشیر، کارد، کمان و مانند آن‌ها... و همه این معانی با نقش قضا در جریان داستان هم‌خوانی دارند. در ترکیب «تیر بلا» نیز به‌گزینی دیده می‌شود: بلا هم به معنی مصیبت و آفت است و هم به معنی آزمایش و امتحان. این هر دو معنی، در بیت کارکردی مناسب دارند. تکرار چهاربار «بر» و «پر» بویژه در مصراع دوم که در کنار تیر بلا آمده است، «پرپر» زدن مرغی را تداعی می‌کند که آماج تیر قرار گرفته است. راوی در این بیت یک بار دیگر بر کارکرد «قضا» تأکید کرده است تا این مفهوم را همچنان در کانون توجه خواننده نگه دارد.

بخش دوم غزل در بیت ۴ خلاصه می‌شود:

ای خواجه‌اسرمستک شدی، بر عاشقان خنیک زدی

مست خداوندی خود، کشتی گرفتی با خدا

همان گونه که دیده می‌شود، شیوه بازگویی داستان در این بیت عوض می‌شود و شخصیت داستان، که تاکنون غایب بود و از سوی راوی معرفی می‌شد، وارد داستان می‌شود و مستقیماً مورد خطاب راوی قرار می‌گیرد. راوی کاراکتر را مخاطب قرار می‌دهد و او را با روایت درگیر می‌سازد. لحن سرزنش‌گرانه و تحکم‌آمیز راوی در نخستین گفت و گو، یک بار دیگر موضع او را آشکارا نشان می‌دهد. این لحن طنزآلود بر سرتاسر بیت سایه افکنده است؛ (سرمستک شدی، بر عاشقان خنیک زدی، مست خداوندی و غرور خود بودی و با خداوند کشتی گرفتی).

خنیک زدن یعنی تمبک زدن و شادی کردن و در این جا کنایه است از تمسخرکردن؛ همان مفهومی که در بیت دوم نیز آمده بود: «تسخرکنان بر عاشقان».

مطالب این بیت به گونه‌ای دیگر (در وجه غایب)، در بیت دوم نیز آمده بود؛ اما آنچه در این بیت، برجسته می‌نماید، مضمون «کشتی گرفتن با خدا» است. در نظر راوی، داشتن غرور، انکار عشق و تمسخر عاشقان، معنایی جز «کشتی گرفتن با خدا» ندارد. راوی با بیان این مضمون، دو انگاره را از سوی خود آشکار می‌کند: نخست آن که، عشق، الهی و مقدس است و دوم آن که، عشق، قضایی است از سوی آفریدگار و در هر دو حال، نمی‌توان با آن به مبارزه برخاست.

بخش سوم این سروده شامل ابیات ۵ تا ۱۳ است. در این بخش، راوی با توضیحات بیشتر، در پی معرفی کامل تر شخصیت اصلی داستان (خواجه) است. این بخش نیز به چند بخش کوچک تر قابل تقسیم است:

۱. ابیات پنج و شش:

برآسمان‌ها برده سر، وز سرنبشت او بی‌خبر

همیان او پر سیم و زر، گوشش پر از طال بقا

از بوسه‌ها بر دست او وز سجده‌ها بر پای او

وز لورکنند شاعران وز دمدمه هر ژاژخا

از بیت پنج، راوی گفت و گوی خود را که در بیت چهار آغاز کرده بود- بدون آن که پاسخ سخن خود را بشنود- نیمه تمام رها می‌کند و یک بار دیگر به توصیف وضعیت گذشته خواجه (ادامه فلاش بک) می‌پردازد و از دلایل غرور خواجه می‌گوید. جمله دعایی «طال بقا» (=زندگانی اش دراز باد) یا «طال بقاک» در بیت پنج، از جمله‌های پرکاربرد در ادبیات پارسی است.

سنایی در نکوهش مداحانی که دون همتان را با دعای «طال بقا» ستایش می‌کنند، می‌گوید:

هر لحظه یکی دون را صد «طال بقا» گویی

ز ایشان چه به کف داری زین طال بقا گفتن؟

(سنایی، ۱۳۸۰، ص ۹۶۷)

و مولوی در غزلی دیگر می‌گوید:

ای خدمت تو کردن چون گل به شکر خوردن

زین خدمت پوسیده، زین «طال بقا» چونی؟

(مولوی، ۱۳۸۱، ج ۵، ص ۲۸)

شخصیت گذشته خواجه با اوصافی که در این دو بیت آمده، آشکار می‌شود: خواجه به دلایل مختلف، از جمله: دارایی فراوان (همیان او پر سیم و زر) و مدایح بسیار (گوشش پر از «طال بقا») و بوسه‌هایی که بر دست و پای او زده می‌شده و تعریف و تمجیدهایی که از این و آن می‌شنیده، به چنان تفاخری دچار آمده بوده که بی‌خبر از سرنوشت، خود را از آسمان‌ها فراتر می‌دیده است.

۲. ابیات هفت و هشت و نه:

باشد کرم را آفتی کان کبر آرد در فتی

از وهم بیمارش کند در چاپلوسی هر گدا

بدهد درم‌ها در کرم؛ او نافریدست آن درم

از مال و ملک دیگری مردی کجا باشد سخا؟

فرعون و شدادی شده، خیکی پر از بادی شده

موری بده ماری شده و آن مار گشته ازدها

در این ابیات، موضوعی بسیار مهم از سوی راوی مطرح می‌شود و آن بلایی است که صاحب کرم به دلیل بخشندگی، دچار آن می‌شود! راوی در ادامه دلایلی که برای غرورِ خواجه برمی‌شمارد، بخشندگی او را - که موجب چاپلوسی گدایان شده - نیز عاملی برای کبر و غرور وی می‌داند و آشکارا تذکر می‌دهد درم‌هایی را که خواجه بخشیده است، آفریده او و مال و ملک او نیست و این که کسی مال و ملک دیگری را بذل و بخشش کند، مردانگی به شمار نمی‌آید: «از مال و ملک دیگری مردی کجا باشد سخا؟» در بیت نهم، اوصاف گزنده‌ای از خواجه برشمرده می‌شود که این اوصاف نتیجه غرور و غفلت اوست: «فرعون و شدادی شده...» مصرع دوم بیت نهم نیز غفلت تدریجی و سقوط پله پله آدمی را به زیبایی به تصویر کشیده است: «موری بده ماری شده و آن مار گشته ازدها». اما این ازدها در بیت بعد به آسانی بلعیده می‌شود.

۳. ابیات دهم تا سیزدهم:

در این بخش، رخداد مهمی که برای شخصیت داستان پیش آمده و او را دچار چنین پریشانی کرده است، بازگفته می‌شود. پیش از این، تمهیداتی برای بازگفت این اتفاق فراهم آمده بود و اینک رخداد مورد نظر، آشکارا به بیان می‌شود:

عشق از سر قدوسی، همچون عصای موسی

کاو ازدها را می‌خورد چون افکند موسی عصا

بر خواجه روی زمین بگشود از گردون کمین

تیری زدش کز زخم او همچون کمانی شد دوتا

درو فتاد او آن زمان از ضربت زخم گران

خرخرکنان چون صرعیان در غرغره مرگ و فنا

رسوا شده، عریان شده، دشمن بر او گریان شده

خویشان او نوحه کنان بر وی چو اصحاب عزا

نگاه ستایش انگیز راوی به مفهوم محوری غزل، یعنی «عشق»، در بیت دهم نیز

بازتاب یافته است: «عشق از سر قدوسی همچون عصای موسی...». این عشق قدوسی

است، به معجزه «عصای موسی» می ماند و متعلق به عالم بالاست: «بگشود از گردون

کمین». عشق که پیش از این از سوی خواجه به بازیچه گرفته شده و به اهالی آن

(عاشقان) از سر تمسخر نگریسته شده بود، همچون جنگاوری توانا، از جایگاه بلند

خویش (گردون)، بر خواجه مغرور، کمین می گشاید و چنان تیری بر او می زند که از

پای درمی آید و «خرخرکنان چون صرعیان در غرغره مرگ و فنا» می افتد. تصویری که

در این چند بیت از هجوم ناگهانی عشق ارائه شده، بسیار پرتحرک، تأثیرگذار و زنده

است؛ آن قدر زنده که پنداری خود راوی در میدان نبرد حضور داشته است یا این که

خود او این تجربه را از سر گذرانده و اینک در حال بازگویی آن است.

تحرک تصویری در مصراع «خرخرکنان چون صرعیان در غرغره مرگ و فنا» به

وسیله موسیقی بسیار متناسب با معنای مورد نظر، به اوج رسیده است. در این مصراع،

موسیقی واژه‌ها به تنهایی می تواند حالت فرد تیرخورده‌ای را که در حال جان دادن

است، نشان دهد.

درماندگی و بیچارگی خواجه تا آن درجه است که نه تنها خویشان نوحه گرش

بلکه دشمنان او نیز به حالش می گریند.

بخش چهارم سروده شامل یک بیت است؛ بیت ۱۴.

فرعون و نمرودی بده، انی انا الله می زده

اشکسته گردن آمده در یارب و در ربنا

این بیت، گویی، نجوای نفس خویشان خواجه است که شگفت زده تغییرات او را نگاه می‌کنند و اعتراف می‌کنند: خواجه «فرعون و نمرودی بده» و ادعای «انی انا الله» داشته است؛ اما اینک شکسته گردن (ععاجز و ناتوان) به درگاه آمده است. «انا الله» یعنی من خدا هستم و «انی انا الله» یعنی من قطعاً خدا هستم. گزینش این عبارت تأکیدی، غرور خواجه را بیشتر و آشکارتر نشان می‌دهد.

بخش پنجم این سروده شامل بیت‌های ۱۵ تا ۱۸ است:

او زعفرانی کرده رو، زخمی نه بر اندام او

جز غمزه غمّازه‌ای شکرلی شیرین لقا

تیرش عجب‌تر یا کمان؟ چشمش بهی‌تر یا دهان؟

او بی‌وفاتر یا جهان؟ او محتجب‌تر یا هما؟

اکنون بگویم سر جان در امتحان عاشقان

از قفل و زنجیر نهران هین گوشها را برگشا

کی برگشایی گوش را؟ کو گوش مردهوش را؟

مخلص نباشد هوش را جز یفعلُ الله مایشا

راوی بار دیگر بر سر بیان ماجرا می‌رود و داستان را ادامه می‌دهد. توصیفات که در بیت پانزدهم آمده، مربوط به وضعیت حال خواجه پس از ابتلا به عشق است؛ عشقی که در اثر «غمزه غمّازه‌ای» حادث شده و چهره خواجه را زرد و زعفرانی کرده است. توصیفات بیت شانزدهم مربوط به همان «شکر لب شیرین لقا» ست که چنین آتشی برافروخته است.

در ابیات هفده و هجده، راوی در جایگاه «دانای کل همه چیزدان»، با ایجاد گسست

در ساختار روایی داستان، خواننده را مخاطب قرار می‌دهد و از او می‌خواهد به داستان توجه کند و پیام آن را دریابد. در این جا، راوی می‌خواهد «سر جان» را در «امتحان

عاشقان» برای خواننده داستان بازگوید اما بلافاصله تردید می‌کند که گوشه‌ی شایسته شنیدن وجود داشته باشد، مگر آن که خداوند بخواهد: «یفعل الله ما یشاء».

بخش ششم سروده، بیت‌های ۱۹ تا ۲۱ را شامل می‌شود. در این بخش، خواجه درمانده، ضمن طنزی تلخ و برای یادآوری گذشته او «با خرخشه» خوانده می‌شود. «خرخشه» واژه‌ای ترکی است، به معنای جنگ و جدال. راوی دیگر بار بر دگرگونی حال خواجه پای می‌فشارد و حدیث دل‌دادگی او را از زبانش باز می‌گوید:

این خواجه با خرخشه، شد پرشکسته چون پشه

نالان ز عشق عایشه «کابيضٌ عینی من بُکا

أنا هلکنا بعدکم یا ویلنا من بعدکم

مقت الحیوه فقدکم غودوا الینا بالرضا

العقلُ فیکم مرتهن هل من صدا یشفی الحزن؟

و القلبُ منکم مُمتحن فی وسطِ نیرانِ النوی»

راوی، معشوقِ خواجه را «عایشه» نامیده است؛ در این غزل هیچ تصریحی نشده است که به راستی این عایشه کیست و از نظر تاریخی هم بر کسی دلالت دارد یا نه. اما مهم نیست. زیرا واژه عایشه تنها نامی است که از یک سو عیش و شادی را تداعی می‌کند و از سوی دیگر، زن و زندگی را. این گزینش با توجه به نگاهی که در برخی ابیات؛ از جمله بیت بیست و سه و چهل و پنج بازتابیده است، مناسب می‌نماید.

بخش هفتم این سروده، شامل بیت‌های ۲۲ و ۲۳ است.

ای خواجه با دست و پا، پایت شکسته از ضرر

دل‌ها شکستی تو بسی بر پای تو آمد جزا

این از عنایت‌ها شمر کز کوی عشق آمد قضا

عشق مجازی را گذر بر عشق حق است انتها

در این دو بیت، بار دیگر زاویه دید عوض می‌شود. این بار، راوی روی سخن را به سوی خواجه می‌گرداند و با او به گفت و گو می‌پردازد؛ سخنی که نیمی از آن سرزنش و نیمی دیگر دلداری است. در بیت بیست و دو، ضمن طنزی آشکار در شکل «استعاره تهکمیه»؛ «ای خواجه با دست و پا»، یک بار دیگر به کارکرد قضا اشاره می‌شود و دلیل ابتلاي خواجه یادآوری می‌گردد. اما بلافاصله لحن سخن عوض می‌شود و برای نخستین بار، از وجه خوشایند رویداد مورد نظر سخن به میان می‌آید؛ حادثه پیش آمده از عنایت‌های حق شمرده می‌شود و دلیل آن در مصرع دوم آشکار می‌گردد: «عشق مجازی را گذر بر عشق حق است انتها».

بخش هشتم این غزل، ابیات ۲۴ تا ۲۹ را در بر می‌گیرد. راوی در پایان بخش هفتم گفته بود: «عشق مجازی را گذر بر عشق حق است انتها»؛ مضمونی که بارها در متون صوفیانه تکرار شده است. به دلیل اهمیت که راوی برای این مضمون قائل است و باوری که به آن دارد، برای تأکید سخن خود، به گونه‌ای گسترده به استدلال، توضیح و تمثیل روی می‌آورد:

غازی به دست پور خود شمشیر چوبین می‌دهد

تا او در آن اُستا شود شمشیر گیرد در غزا

عشقی که برانسان بود، شمشیر چوبین آن بود

آن عشق با رحمان شود چون آخر آید ابتلا

عشق زلیخا ابتدا بر یوسف آمد سال‌ها

شد آخر آن عشق خدا می‌کرد بر یوسف قفا

بگریخت او یوسف پی اش، زد دست در پیراهنش

بدریده شد از جذب او برعکس حال ابتدا

گفتش: «قصاص پیرهن بردم ز تو امروز من»

گفتا: «بسی زین‌ها کند تقلیب عشق کبریا»

مطلوب را طالب کند مغلوب را غالب کند

ای بس دعاگو را که حق کرد از کرم قبله دعا

ابیات بیست و چهار و بیست و پنج، در اصل تمثیلی برای توضیح درون مایه دو بیت پیش است. این تمثیل روایت جنگاوری است که به دست فرزند خود شمشیری چوبین می‌دهد تا فرزند در پرتو تمرین با آن شمشیر مجازی، آمادگی لازم را برای به دست گرفتن شمشیر واقعی پیدا کند. راوی در بیت بیست و پنج، از این تمثیل رمزگشایی می‌کند: عشق‌های مجازی مانند همان شمشیر چوبین هستند که انسان را آماده پذیرش عشق ورزی‌های حقیقی می‌کنند.

راوی آن چنان بر این موضوع تأکید دارد که این تمثیل روشن و تأکید آشکار را کافی نمی‌داند و داستان یوسف و زلیخا را آن گونه که خود می‌خواهد گزارش می‌کند؛ گزارشی که نتیجه نهایی آن در سخنی شطح گونه، این چنین بیان می‌شود:

«مطلوب را طالب کند، مغلوب را غالب کند

ای بس دعاگو را که حق کرد از کرم قبله دعا»

بخش نهم این غزل، ابیات ۳۰ و ۳۱ را در بر می‌گیرد. راوی در پایان بخش هشتم، سخنی گفته بود که به گمانش در نظر بسیاری از شنوندگان، غیر متعارف می‌آید و دریافت حقیقت آن سخن به دشواری صورت می‌پذیرد. زیرا سخن چنان باریک است که در دهان نمی‌گنجد و ناگزیر باید از آن صرف نظر کرد و آن را دیگرگونه گفت. راوی معتقد است این جا همان جایی است که فریب و نیرنگ و مغلظه جایز است:

«باریک شد این جا سخن، دم می‌نگنجد در دهن

من مغلظه خواهم زدن؛ این جا روا باشد دعا»

و بلافاصله می‌گوید: این سخنان از من نیست و به دیگری تعلق دارد:

او می‌زند، من کیستم؟ من صورتم، خاک‌یستم!

رمال بر خاکی زند نقش ثوابی یا خطا

«هیجان‌ات شدید ناشی از عشقی شورانگیز ... در واقع وسیله‌ای است که مولوی را از حالت آگاهی و هشیاری بیرون می‌برد و در نتیجه، او را به مقام یک شاعر- پیامبر که واسطه محسوس شدن کلام حق یا فرامن است، ارتقا می‌دهد... آن چه مولوی در چنین شرایطی بر زبان می‌آورد چون به عالم آگاهی باز می‌گردد، حق دارد ادعا کند که از آن او نیست؛ چون حاصل عالم اندیشه نیست؛ بلکه حاصل جانی دیگر و آنی دیگر است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۰، ص ۲۱۸)

بیت ۳۲ بخش دهم سروده را شکل می‌دهد. راوی در این بیت همچون کسی که از برخی گفته‌های خود پشیمان شده باشد، خواننده را از ادامه توجه به مطالب پیش گفته باز می‌دارد و او را به شنیدن ادامه داستان فرامی‌خواند. در این جا به روایت راوی، خواجه از او می‌خواهد تا به سر داستان باز گردد. راوی ماجرای «آتش اندر ریش زدن عشق» را از زبان او نقل می‌کند:

این را رها کن، خواجه را بنگر که می‌گوید مرا:

«عشق آتش اندر ریش زد، ما را رها کردی چیرا؟»

بخش یازدهم غزل نیز یک بیتی است؛ بیت ۳۳. در این بخش، راوی به فراخوانی خواجه پاسخ می‌دهد و می‌گوید:

ای خواجه صاحب قدم! گر رفتم اینک آمدم

تا من در این آخر زمان حال تو گویم برملا

آن چه در این خطاب، شایسته توجه است، صفت پسندیده و فرخنده‌ای است که این بار برای خواجه آمده است؛ «ای خواجه صاحب قدم». از دید راوی، خواجه در راهی گام نهاده است که اگر قدرشناس آن باشد، صاحب قدم خواهد بود.

بخش دوازدهم غزل، ابیات ۳۴ تا ۳۸ را دربرمی‌گیرد. این ابیات را اگر خطاب به خواجه ندانیم، می‌توانیم تک گویی درونی (مونولوگ) راوی بپنداریم. راوی با بیانی تمثیلی، خود یا مطلق انسان را مخاطب قرار می‌دهد. او در ادامه بحث، دیگر ضرورتی نمی‌بیند بیش از این به تفصیل سخن بپردازد زیرا هرچه سخن عشق را بگسترده، جز

قطره‌ای از دریا و ذره‌ای از آفتاب و مستی از خرمن نخواهد بود. او پیش از این در بیت آغازین روایت، فرجام کارِ خواجه را بازگفته است. در این مسیر، او به خاطر غلیان که در روح و جانش موج می‌زند، می‌خواهد تمثیلی تازه را آغاز کند اما در میانه سخن، از رفتن به راه تازه سر باز می‌زند:

آخر چه گوید غره‌ای جز آفتابی ذره‌ای؟

از بحر قلزم قطره‌ای زین بی نهایت ماجرا

چون قطره‌ای بنمایدت باقیش معلوم آیدت

ز انبار، کفّ گندمی عرضه کنند اندر شرا

کفی چو دیدی باقی اش نادیده خود می‌دانی‌اش

دانش و دانی چون شود چون بازگردد ز آسیا

هستی تو انبار کهن دستی درین انبار کن

بنگر چگونه گندمی‌و آن گه به طاحون بر، هلا

هست آن جهان چون آسیا، هست این جهان چون خرمن

آن جا همین خواهی بدن گرگندمی‌گر لوبیا

در این بخش از سخن، عشقِ ظاهری (عشق به عایشه و مانند او) یک بار دیگر با مفاهیمی معنوی پیوند خورده است. تمثیل «هست آن جهان چون آسیا، هست این جهان چون خرمنی...» و ارتباط آن با موضوعِ محوریِ غزل و نیز مطالبی که پیش از این گفته شده بود؛ از جمله: «عشقی که با انسان بود، شمشیر چوبین آن بود/ آن عشق با رحمان شود چون آخرآید ابتلا» همگی نشان از ارتباطی می‌دهند که در ذهنِ راوی، میان عشق‌های پاک مجازی و بهره‌های خاص معنوی وجود داشته است.

در جریان تمثیل آسیا، آن چه در نظر راوی بسیار مهم جلوه کرده، چگونگی و نوع دانه‌ای است (گندم، لوبیا و...) که به آسیا برده می‌شود. با توجه به مطالب موجود در این سروده، می‌توان با «سپیدخوانی متن»، بخش‌هایی از سخنانِ نانوخته راوی را در

همین بخش خواند. برای نمونه، می‌توان این بیت از حافظ شیرازی را چونان بخشِ نانوشته‌ای، در این موضع از سخن به پندار آورد:

ز میوه‌های بهشتی چه ذوق دریابد

کسی که سیب زنخندان شاهدهی نگزید

(حافظ، ۱۳۷۸، ص ۲۳۳)

یا این سروده از سعدی:

هرآن ناظر که منظوری ندارد

چراغ دانشش نوری ندارد

چه کار اندر بهشت آن مدعی را

که میل امروز با حوری ندارد

میان عارفان صاحب نظر نیست

که خاطر پیش منظوری ندارد

(سعدی، ۱۳۶۳، ص ۴۷۳)

بخش سیزدهم نیز یک بیتی است و بیت ۳۹ را شامل می‌شود. گوینده این بیت ندای درونی راوی است. واژه «مُصِر» که راوی بدان بازخوانده شده، نشانی دیگر از غلیان و تموج مطالبِ گوناگون است که او را از بیانِ کوتاهِ ماجرا بازمی‌دارد و غزلی را که باید در چند بیت بگوید، تا ۴۵ بیت ادامه می‌دهد. این بیت نمونه‌ای دیگر از هنجارشکنی‌هایی است که در شیوهٔ روایتِ داستان در این اثر دیده می‌شود:

رو ترک این گو ای مصر! آن خواجه را بین منتظر

کو نیم کاره می‌کند تعجیل می‌گوید: «صلا»

راوی ناگهان سخن خویش را قطع می‌کند و از قول دیگری - که در ظاهر سخن نامشخص است - سرزنش گرانه خود را از ادامه دادن به مطالب حاشیه‌ای بازمی‌دارد و به بازگفتِ حکایتِ خواجه فرامی‌خواند؛ خواجه ای که منتظر شنیدن ادامه و نتیجه حکایت خویش است.

بخش چهاردهم باز هم تک بیتی است؛ بیت ۴۰. راوی در این بیت، به «صلا»ی خواجه پاسخ می‌دهد و با لحنی آمیخته به ترحم، از او احوال پرسشی می‌کند:

ای خواجه! تو چونی؟ بگو خسته درین پرفتنه کو

در خاک و خون افتاده‌ای بیچاره وار و مبتلا

بخش پانزدهم اثر، بیت‌های ۴۱ و ۴۲ را شامل می‌شود. در این دو بیت، نقل قولی از خواجه آمده است که ملتمسانه دیگران (مسلمانان) را هشدار می‌دهد دل‌ها را نگه دارند؛ مبادا به سرنوشت او دچار شوند. در این گفتار عاجزانه، خواجه از گناه خویش و مجازات آن که سرنوشت وی را رقم زده است، چنین یاد می‌کند:

گفت: «الغیث‌ای مسلمین! دل‌ها نگه دارید هین

شد ریخته خود خون من تا این نباشد بر شما

من عاشقان را در تبش بسیار کردم سرزنش

با سینه پر غل و غش بسیار گفتم ناسزا»

این دو بیت در اسکلت و ساختار داستان حکم پایان بندی و بازگویی نتیجه نهایی را

دارد.

بخش شانزدهم این غزل، ابیات ۴۳ تا ۴۵ را دربرمی‌گیرد که در اصل، بخش پایانی روایت است. در این بخش، پیام نهایی داستان بازگفته می‌شود. این قسمت در حکم تکمله پیام روایت است که به شیوه روایات تعلیمی، برای پروراندن درون مایه داستان پرداخته شده است. اما شیوه پرداخت بخش پایانی بسیار جالب است؛ می‌توان این بخش را ادامه سخن خواجه در خطاب به راوی دانست که در بیت‌های چهل و یک و چهل و دو، آمده بود. همچنین می‌توان آن را پیام راوی پنداشت که با خواننده در میان گذاشته است. به سخنی دیگر، در پایان اثر، شخصیت‌ها درهم آمیخته و به وحدت رسیده‌اند و این، خود دلیلی دیگر است برای آن که بتوانیم شخصیت خواجه را خود مولوی بپنداریم که همه جاذبه‌های مادی و معنوی و تعلقات دنیوی (حبوب و دام) را

ترک کرده بود و پس از رسیدن به مقام عاشقی، خاصیت پدیده‌های پیرامون، برایش دگرگون شده بود: سنگ به زر و جفا به شکر.

وَيْلٌ لِّكُلِّ هَمَزَةٍ بِهَرِّ زِيَانٍ بَدُّ بَدِّ بَدِّ

همّاز را لَمّاز را جز چاشنی نبود دوا

کی آن دهان مردم است؟ سوراخ مار و کزدم است

کهگل در آن سوراخ زن کزدم منه بر اقربا

در عشق ترک کام کن ترک حبوب و دام کن

مر سنگ را زر نام کن شکر لقب نه بر جفا

تحلیل ساختار روایی غزل

عناصر داستان

موضوع داستان: موضوع مطرح شده در این «داستان- شعر»، عشق مجازی و جایگاه آن است.

درونمایه: عشق مجازی می‌تواند مقدمه‌ای برای عشق حقیقی باشد. انسان بدون تجربه عشق مجازی، از درک عشق حقیقی و فرازمینی عاجز و ناتوان خواهد بود. شخصیت‌ها:

الف) راوی: او بر ماجرا اشراف کامل دارد. خواجه در کوی او مبتلای عاشقی شده است و اینک چونان شخصی شاهد و ناظر بر جریان پیشرفت داستان، سخن می‌گوید.
ب) خواجه: شخصیتی است با این ویژگی‌ها: جباروار، زفت، دامن کشان، سرمستک، مسخره گر عاشقان و خنک زن (مسخره گر) آن‌ها، مست خداوندی خود که با خدای خویش کشتی می‌گیرد، سر بر آسمان افراشته، ثروتمند، غافل از بازی سرنوشت و در توهم عمر جاودان، سخت فریفته مدح مداحان، دارای تفرعن و نخوت نمرود و فرعون و شداد، نو دولتی که از مراتب دون (مور بودن) به مراتب بالاتر (مار و

سپس ازدها شدن) رسیده و به اصطلاح، خدا را بنده نیست؛ انی انا الله می‌گوید و با خدا کشتی می‌گیرد. با همه این اوصاف منفی، پس از این که خواجه در آتش عشق پخته و پرورده شده، لحن کلام مولانا درباره او تغییر می‌کند و او را خواجه صاحب قدم (دارای ثواب و جزای نیک؛ دارای سابقه خیر و عمل نیک) معرفی می‌کند. این شخصیت از آن‌جا که در فرجام دگرگون می‌شود، پویا (Dynamic) و با توجه به اوصافی که از وی ارائه شده، جامع و فراگیر (Round) است. حضور داستان پرداز همواره بر جریان امور سایه افکنده است و او آزادانه و با اقتدار، رفتارهای کاراکتر را هم توصیف و هم ارزش گذاری می‌کند. شخصیت خواجه با توصیفات که مولانا از او ارائه می‌دهد، تنها بر خود خواجه دلالت نمی‌کند و به آسانی می‌توان آن را به همه اشخاص هم طبقه و با جهان بینی خواجه تعمیم داد. خواجه را می‌توان از کاراکترهای زنده‌ای به شمار آورد که نماینده تپ متفرعن تازه به دوران رسیده و نو دولت و جزم اندیش هستند که نه تنها از ذوق عشق بهره‌ای ندارند، بلکه منکر آن نیز می‌شوند. تپ او را می‌توان بر افرادی با ویژگی‌ها و شرایط مشابه وی انطباق داد.

ج) عشق نیز از جمله عناصر زنده و اثرگذار این روایت است که در اصل، همه کشمکش‌های داستان، بر سر نفی یا اثبات آن است. او ناگهان در میانه ماجرا، از گردون پدیدار می‌شود، بر خواجه کمین می‌گشاید و تیری بر او می‌زند که از زخم سهمگین آن، خواجه از پای درمی‌آید و «خرخرکنان چون صرعیان در غرغره مرگ و فنا» می‌افتد. او از مقامی قدوسی برخوردار است و جایگاهش بلندای گردون است. همین وصف قدوسی بودن و اشاره به جایگاه والای او، شخصیت عشق را به روشنی بازشناسانده است.

د) دوستان، دشمنان و خویشان خواجه که در روایت حضوری سایه وار دارند و تنها در نقش افرادی نگران بر حال خواجه، گریان بر او و یا خویشانی شگفت زده از تغییر حال ناگهانی وی ظاهر می‌شوند. تک گویی درونی که از اندیشه خویشان خواجه روایت می‌شود تا اندازه‌ای حضور آنان را پررنگ تر می‌کند.

ه) خود داستان پرداز نیز در روند پیشرفت داستان نقش دارد و از جمله شخصیت‌های جان دار اثر است. در پایان، راوی و خواجه و شاعر، همه یکی می‌شوند؛ آن گونه که معلوم نیست کدام یک از شخصیت‌های داستانی غزل، گویندهٔ بیت پایانی است. می‌توان گفت تمام این غزل و داستان‌های آن مربوط به خود مولوی است و خواجه‌ای که در گذشته عاشق نبوده و عاشقان را منکر می‌شده است و سپس ناگهان گرفتار عشقی خان و مان برانداز گردیده، خود مولوی است که پیش از دیدار شمس در کمال خواجه‌گی و هوشیاری، گوشش پر از «طال بقا» بوده و مریدان و پیروان او بر دست وی بوسه می‌زده و به پایش سجده می‌کرده اند؛ آن زمان که سجاده نشینی باوقار بوده و هنوز بازیچهٔ کودکان کوی نشده بوده است. بویژه آن که راوی در بیت نخست غزل، مکان رخ دادن ماجرای عاشقی خواجه را «کوی ما» معرفی می‌کند؛ با این ادعای راوی، احتمال وحدت شخصیت خواجه و خود راوی یا مولوی تقویت می‌شود.

زاویهٔ دید: زاویهٔ دید در این اثر متغیر است. گاه شیوهٔ روایت شکل خطابی دارد و گاه دانای کل نامحدود که بر همهٔ زوایای داستان اشراف دارد سررشتهٔ سخن را به دست می‌گیرد. اما همواره سایه‌های وجود «راوی فضول» را می‌توان بر سرتاسر داستان احساس کرد. این راوی در همهٔ صحنه‌ها آزادانه رفت و آمد می‌کند. افزون بر این که همهٔ کردارها و کنش‌های کاراکترها را می‌بیند، همواره بر اندیشه‌ها، احساسات و امور درونی آن‌ها نیز اشراف دارد. خود داستان پرداز نیز گاه در بیان روایت مداخله می‌کند و همواره سایهٔ وجود خود را بر داستان حفظ می‌کند. به ویژه هنگامی که داستان پرداز، داستان را می‌برد و خواجه از او می‌خواهد به سر قصه بازگردد، داستان پرداز و راوی تقریباً یکی می‌شوند و در شمار شخصیت‌های فعال و جان دار روایت قرار می‌گیرند.

صحنه: در این داستان، صحنه پردازی چندانی دیده نمی‌شود. دربارهٔ ظرف مکانی آن، تنها راوی از «کوی ما» یاد می‌کند. ظرف زمانی نیز مبهم است و بازی‌های زمانی به این ابهام بیشتر دامن زده است. زمان پیوسته مانند آونگی میان حال و گذشته در نوسان و آمد و رفت است.

ساختار پیرنگ

پیرنگ داستان: خواجه ای سال‌ها منکر عشق بوده و بر عاشقان جفا روا می‌داشته است. او به خواست سرنوشت، به عشق زنی عایشه نام گرفتار می‌آید، ترک نام و ننگ می‌کند و ارتقا می‌یابد. پیرنگ داستان چندان استوار نیست و عامل رابطه علت و معلولی آن قضا و قدر است که در بیت سوم از آن سخن به میان آمده است.

شروع داستان: این داستان در اصل با بیان فرجام کار خواجه آغاز شده است. راوی درگیر رویدادی در جریان است و زمان در حال می‌گذرد و کوی، کوی راوی است. نقطه شروع اصلی روایت را باید در بیت دوم یعنی بیان انکار خواجه بر عاشقان جست و جو کرد.

گسترش داستان: این داستان با یادکرد ویژگی‌های خواجه، شرح دل‌دادگی و راز و نیازهای عاشقانه او، شرح نگرانی و شگفت زدگی خویشان خواجه بر وی، مخاطبه‌ها و اندرزه‌های پی در پی راوی با خواجه، تمثیل‌های فرعی، مونولوگ‌ها و توضیحات اضافه بر متن و عواملی از این دست، گسترش می‌یابد و در واقع، داستان بستری برای پرداختن به مضامین مورد نظر راوی یا داستان پرداز قرار می‌گیرد.

گره یا تعلیق داستان: گره این داستان در شوریدگی و به زاری افتادن خواجه است که ابهام، تعجب و نگرانی خویش و آشنا و دوست و دشمن را برمی‌انگیزد. از آن جا که پیرنگ داستان ضعیف است، تعیین دقیق ساختارهای پیرنگ دشوار و متکی بر حدس و گمان است.

نقطه اوج داستان: تنش داستان هنگام رازدل‌گویی عاشقانه خواجه به اوج می‌رسد. گره‌گشایی داستان: گرفتار آمدن خواجه در دام عشق عایشه و تنبیه و بیداری او در این روایت، حکم گره‌گشایی را دارد. خواجه درمی‌یابد این دلدادگی به خاطر طعن و لعن‌هایی است که در حق عاشقان روا می‌داشته است.

پایان بندی داستان: در پایان این روایت، خواجه به مخاطبان (مسلمین) پیام می‌دهد که دل‌ها را نگه دارند تا به روز او دچار نشوند و یادآور می‌شود که وضعیت رقت انگیز امروز وی نتیجه آزردهن عاشقان است. آیا منظور این است که مسلمین عاشقان را تمسخر نکنند یا دل‌ها را نگه دارند؛ مبدا عاشق شوند؟!

سنت شکنی‌های مولوی در بیان روایت

در این داستان، ترتیب و توالی منطقی روایت- بر اساس تعاریف موجود- به هم ریخته است. این شکستن ترتیب و توالی منطقی ارکان داستان یعنی آغاز و میانه و پایان آن، داستان را از روایات معمول سنتی - که آغاز، میانه و پایانی مشخص دارند و در آن‌ها روایت جریانی خطی را دنبال می‌کند- جدامی‌سازد. گویی هدف نویسنده رسیدن به نقطه اوج، گره‌گشایی و... نبوده بلکه پروردن مطلب برای او از همه چیز با اهمیت تر بوده است. در پیوند با سنت شکنی‌های مولوی در این روایت، به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

سنت شکنی در شکل غزل: نخستین و روشن‌ترین سنت شکنی مولوی از ظاهر و شکل غزل وی پیداست؛ سروده‌ای با ۴۵ بیت که روایتی توبرتو در آن گنجانده شده است. در نتیجه، محتوای سروده مثنوی‌واز و صورت آن قصیده‌مانند است اما در مجموعه غزلیات جای گرفته است.

بازی زمانی: «از جمله ویژگی‌های ادبیات داستانی پسامدرن، فروپاشی همه‌جانبه سامان زمانی و مکانی است... البته باید متذکر شد که این ویژگی در رمان‌های مدرنیستی هم وجود دارد اما نه به این شدت و نه به این نحو ساختار آفرینانه. کاربرد فرایند دیالکتیکی به علت بسامد زیادش یک شکل جدید به خود گرفته است». (پاینده، ۱۳۸۵، ص ۷۶) دیچز و استلوردی در مقاله «رمان قرن بیستم» یکی از عوامل تحول فنون و نگرش‌های رمان مدرن را «استنباط جدید از مفهوم زمان» دانسته‌اند: «در رمان قرن بیستم، زمان دیگر رشته‌ای از لحظات متوالی تلقی نمی‌شود که قرار باشد رمان

نویس به ترتیب و گه گاه با نگاهی تعمّدی به گذشته («این موضوع به خاطرش آورد که...»، «به یاد آورد که...») ارائه کند بلکه جریانی دایمی در ذهن فرد قلمداد می‌شود که در آن، وقایع گذشته دایماً به حال سرازیر می‌شوند و بازنگری گذشته با پیش بینی آینده درهم می‌آمیزد». (دیچز؛ استلوردی، ۱۳۸۶، صص ۱۰۸-۱۰۹) در این سروده مولوی نیز وحدت زمان وجود ندارد. زمان پیوسته میان حال (به ویژه هنگام مخاطب قرار دادن کاراکتر) و گذشته در نوسان است.

بیت ۱: زمان حال / بیت ۲: زمان گذشته / بیت ۴: زمان حال (مخاطب قرار دادن کاراکتر) و نیز گذشته (یادآوردن کرده‌های خواجه) / ابیات ۵-۶: زمان گذشته / ابیات ۹-۱۵: زمان گذشته / ابیات ۲۲-۲۳: زمان حال (مخاطب قرار دادن کاراکتر) / بیت ۳۲: زمان حال / بیت ۳۳: زمان حال (با مخاطب قرار دادن راوی) / بیت ۳۹: زمان حال / بیت ۴۰: زمان حال (با مخاطب قرار دادن خواجه) / بیت ۴۱: زمان گذشته.

افشای تکنیک: از سبک‌های پر کاربرد ادبیات داستانی پسامدرن، فراداستان است. از شگردهای این سبک، افشای تکنیک داستان پردازی است. لری مک کافری در مقاله «ادبیات داستانی پسامدرن»، می‌نویسد: «... وجه اشتراک همه این تجربه‌گری‌ها این درک همگانی بود که ادبیات داستانی نیازمند شناخت ماهیت تصنعی و ساخت یافته خود است تا به آن وسیله بر توجه خواننده به چگونگی بیان اثر تمرکز کند نه بر صرف وقایع و رخدادها». (مک کافری، ۱۳۷۹، ص ۲۸) «فراداستان معمولاً راوی دارد که دائماً به روش‌های داستان گویی‌اش می‌اندیشد. گاه ممکن است این راوی خود نویسنده‌ای باشد که می‌کوشد اثری داستانی خلق کند و پیوسته به مشکلات این کار فکر می‌کند». (متس، ۱۳۸۶، ص ۲۱۶) از دیگر ویژگی‌های فراداستان ساختار تو در توی آن است. «نویسندگان فراداستان به این ساختار تو در تو بسیار علاقه مند هستند... البته فرقی هست بین فراداستان و آثار دیرینه‌ای که واجد ساختار تو در تو یا داستان در داستان هستند. یک ویژگی مهم فراداستان این است که راوی درباره خود داستان و صناعت به کار رفته در نگارش آن اظهار نظر می‌کند... راویان فراداستان خودآگاهی

خویش راجع به ماهیت فراداستان را مستمرا و به نحوی برجسته شده به نمایش می‌گذارند. (پاینده، ۱۳۸۵، ص ۷۳)

در این روایت، افزون بر ساختار تو در توی داستان، گاه راوی یا داستان پرداز تکنیک خود را در داستان نویسی برای خواننده افشا می‌کند. از جمله این موارد است: در بیت ۱۷: راوی یا داستان پرداز، وعده ادامه داستان را به خواننده می‌دهد و از او می‌خواهد تا گوش‌هایش را بگشاید و به ماجرا گوش فراهد. / در ابیات ۳۲-۳۳: نویسنده به تکنیک بریدن داستان و پرداختن به داستانی دیگر اشاره می‌کند. / در بیت ۳۹: خود را از ابرام در پرداختن به مسایل فرعی نهی می‌کند و به بازگشتن برسر داستان نخست فرامی‌خواند. بدین وسیله نویسنده از تکنیک داستان در داستان روایت خود و سپس از تکنیک گریززدن به داستان نخست سخن می‌گوید. در پیوند با درون مایه نیز راوی از دلیل تأویل گری‌های خود در داستان یوسف و زلیخا سخن می‌گوید.

گسست: گسینختگی از ویژگی‌های آثار پسامدرن است. به گفته دیوید لاج: «پسامدرنیسم به انسجام بدگمان است». (لاج، ۱۳۸۶، ص ۱۶۸) از جمله شگردهایی که نویسندگان پست مدرن برای ایجاد گسست در آثار خود به کار می‌گیرند، «تغییرات ناگهانی و غیر منتظره در لحن راوی، صحبت‌های فراداستانی خطاب به خواننده، خالی گذاشتن بخش‌هایی از متن، تناقض‌گویی و جا به جایی» است که انسجام کلام را بر هم می‌زند. (همان، ص ۱۶۸)

در روایت سروده مورد نظر نیز ساختار خطی داستان پی در پی در هم می‌شکند و میان اجزای اصلی داستان چندین گسست دیده می‌شود. گسست‌های این روایت به انگیزه‌های گوناگون ایجاد شده‌اند؛ از جمله:

بیت ۳: این بیت لحنی پیش‌گویانه دارد و مضمون آن پیرنگ داستان را تقویت می‌کند؛ نقش قضا و قدر در استحاله خواجه منکر عشق به عاشقی پاک باخته. ابیات ۷-۸: برای پروردن مضمون ابیات پیشین یعنی خودفریفتگی خواجه بر اثر مدح و ستایش گروهی چاپلوس و بیان نقش مخرب این پدیده در ایجاد غرور و خودبینی در

افراد. ابیات ۱۷-۱۸: به دست دادن پیش درآمدی برای آغاز داستان؛ راوی ذهن خواننده را آماده می‌کند تا به داستان گوش فرادهد. ابیات ۲۴-۲۸: گسست برای بیان تمثیل. از این ۴ بیت، ابیات ۲۶ تا ۲۸ تلمیح است برای پروردن درون مایه تمثیلی که در ابیات ۲۴ و ۲۵ به کار گرفته شده است. ابیات ۳۲-۳۳: گسست است به منظور افشای تکنیک نویسندگی و نیز گریزدن از تمثیل به اصل داستان. ابیات ۳۴-۳۸: گسست است برای بیان واگویه‌های درونی نویسنده. بیت ۳۹: گسست است؛ باز برای افشای تکنیک گریزدن به داستان اصلی. این گسست‌ها را می‌توان از دید جریان سیال ذهن، بررسی کرد. گاه حضور ضمیر ناخودآگاه عنان اختیار از دست نویسنده می‌ریاید و او را به بیان مضامین تازه می‌کشاند. این پدیده در تک گویی درونی (مونولوگ) راوی، نمود بیشتری دارد. در این جا، حضور ناخودآگاه داستان پرداز، وی را به وادی دیگری می‌کشاند و در مسیر روایت داستان اختلال ایجاد می‌کند.

سهیم کردن خواننده در رویداد داستان:

«نوشتار پسامدرنیستی... از نیروی ارتباطی بالقوه در ضمیر دوم شخص بهره می‌گیرد. ضمیر دوم شخص پسامدرنیستی این کارکرد را دارد که توجه خواننده را به شکافی جلب می‌کند که به واسطه حضور ضمیر دوم شخص در سخن ایجاد شده است... اگر استفاده از ضمیر دوم شخص در سراسر یک متن بلند، موجب حفظ رابطه‌ای مرزشکنانه با خواننده می‌شود، راهبردهای زمینه‌ای گوناگونی نیز باید مطرح شوند. از «تغییر» ذاتی ضمیر دوم شخص باید حداکثر بهره برداری صورت گیرد. این تغییرات راهبردی موجب ایجاد نوعی ضمیر دوم شخص «سیار» و یا «سیال» می‌شود؛ حالتی که در آن ایهام همچنان حفظ شده و تا پایان متن به صورت برجسته می‌ماند و خواننده نیز همچنان قادر است تا در این موقعیت گفتمانی ابراز وجود کند.» (مک‌هیمل، ۱۳۷۹، صص ۱۲۵ و ۱۲۷)

در این داستان، گاه راوی یا داستان پرداز خواننده را مخاطب قرار می‌دهد و او را با

متن و رویداد داستان درگیر می‌کند:

بیت ۱: ضمیر «تو» در این بیت خواننده را مخاطب قرار می‌دهد و از همان آغاز او را با خود وارد ماجرا می‌کند. بیت ۱۷: در این بیت نویسنده از خواننده می‌خواهد تا گوش‌ها را بگشاید برای شنیدن داستان خواجه. بیت ۱۸: راوی یا نویسنده خواننده را سرزنش می‌کند و او را مدهوشی می‌خواند که گوش نخواهد گشود. (کی برگشایی گوش را؟ استفهام انکاری است) باید یادآور شد که پدیده سرزنش مخاطب یکی از شگردهای پر کاربرد داستان نویسی در ادبیات پسامدرنیستی است. (رک. مک هیل، ۱۳۷۹، ص ۱۲۸) ابیات ۳۴ تا ۳۸: اگر این ابیات را تک گویی درونی ندانیم، نمونه‌ای خواهد بود برای مخاطبه خواننده و درگیر کردن او با متن؛ می‌توان ادعا کرد داستان‌پرداز (راوی) با مخاطب قرارداد خود، خواننده (مطلق انسان) را مخاطب قرار داده است. بیت ۴۱: در این بیت، استغاثه خواجه روی در مسلمین (تسامحا خواننده یا دریافت دارنده پیام) دارد. ابیات ۴۴ و ۴۵: در این دو بیت نیز طرف خطاب، خواننده است که با بیان و لحن امری نویسنده، سخت با ماجرا و پیام داستان درگیر می‌شود.

بازگشت به گذشته: همان گونه که پیش از این گفته شد، داستان‌هایی که صناعات مدرن در آنها به کار گرفته شده است سامان زمانی منظمی ندارند و زمان پیوسته میان گذشته، حال و آینده در نوسان است. از شگردهای پر کاربرد این گونه داستان‌ها، بازگشت به گذشته یا (فلاش بک) است. در این سروده نیز بیت آغازین روایت، زمان حال و وضعیت فعلی خواجه را نشان می‌دهد. خواجه فعلی خواجه تحول یافته و نام و ننگ باخته در راه عشق است. راوی سپس در دیگر ابیات به گذشته بازمی‌گردد و آغاز و شکل گیری ماجرا را ضمن شکست‌ها و بازی‌های زمانی بازگویی کند.

پرسه کاراکتر در بیرون از داستان: در این روایت، گاه کاراکتر از مقام خود یعنی شخصیتی در اختیار نویسنده عدول می‌کند و آزادانه در داخل و خارج داستان پرسه می‌زند. هرگاه راوی سررشته کلام را از دست می‌دهد و درگیر مسایل فرعی می‌شود، کاراکتر (خواجه) به او هشدار می‌دهد که به سر اصل ماجرا بازگردد و داستان را پی بگیرد. برای نمونه، در بیت ۳۳ خواجه شتاب زده به راوی «السلام» می‌گوید یا می‌پرسد

چرا داستان را نیمه کاره رها کرده است. خواجه در درون داستان گناه در چشم انداز راوی قرار می‌گیرد و راوی با او به گفت و گو می‌پردازد و گناه از دایره دید او بیرون می‌رود؛ در این حالت، راوی در قالب سوم شخص از او یاد می‌کند. از این رو، راوی به آسانی از سوم شخص به مخاطب و از مخاطب به سوم شخص تبدیل می‌شود.

ورود نویسنده به داستان: ابیاتی که به عنوان نمونه‌های گسست در این روایت آورده شد به گونه‌ای بیان‌گر حضور نویسنده در اثر است. خواننده همواره در قالب پیشگویی (بیت ۳) / هشدار و سرزنش خواننده (ابیات ۱۷-۱۸) / افشای تکنیک نویسندگی (ابیات ۳۲-۳۳؛ ۳۹) / مونولوگ و واگویه‌های درونی (ابیات ۴۳-۴۵) / استدلال، توضیح و توجیه (ابیات ۲۹-۳۱) یا برای بیان تکمله و پیام داستان (ابیات ۴۳-۴۵) وارد داستان می‌شود. از این رو حضور نویسنده در همه جای این روایت احساس می‌شود.

تغییر زاویه دید: در این روایت زاویه دید راوی پیوسته تغییر می‌کند: زاویه دید در بیت ۱: اول شخص / بیت ۲: دانای کل نامحدود؛ راوی به دل‌خواه خود شخصیت را معرفی و درباره او داوری می‌کند. / بیت ۴: کلام بدون راوی به شکل مخاطبه / ابیات ۵-۶؛ ۹-۱۵؛ ۱۹-۲۱: دانای کل نامحدود با همان داوری‌های آزادانه درباره خواجه / ابیات ۲۲-۲۳: کلام بدون راوی با شکل خطاب / ابیات ۳۲-۳۳: انطباق راوی و نویسنده؛ راوی تبدیل به راوی اول شخص درون رویداد می‌شود که کاراکتر او را درگیر ماجرا می‌کند و از وی می‌خواهد روایت را پی‌گیری کند. ابیات ۳۴-۳۸: بدون راوی و به شکل مخاطبه / بیت ۳۹: مخاطبه نفس راوی که سپس راوی باز درگیر ماجرا می‌شود و به راوی اول شخص درون رویداد تبدیل می‌گردد. بیت ۴۰: شیوه روایت باز بی راوی و به شکل مخاطبه است. بیت ۴۱: شیوه روایت دانای کل است؛ دانای کل نمایشی یا عینی که تنها به گزارش دیدنی‌ها پرداخته است و فرجام کار خواجه را از زبان خود او بازگو می‌کند. باید یادآور شد راوی این روایت از نظر داوری‌های پیوسته و ارزش‌گذاری‌های آزادانه کارکردهای شخصیت اصلی داستان (خواجه) بیشتر از گونه «راوی فضول» است. راوی فضول در داستان‌های پسامدرنیستی کاربردی گسترده و حضوری پررنگ و فعال دارد.

دکتر پاینده در مقاله «فرداستان: سبکی از داستان نویسی در عصر پسامدرن» به نقل از «پترشیا و» می‌نویسد: «در رمان‌های فرداستانی [راوی بیش از حد فضول است و آشکارا دست به بدعت می‌زند. فضولی اش یعنی این که به جای بسنده کردن به روایت داستان، راجع به رویدادها و شخصیت‌ها نیز اظهار نظر می‌کند. بدعت‌هایش هم در شکل و نحوه‌های مختلف بازگویی داستان و هم در آمیختن این شکل‌ها متبلور می‌شود». (پاینده، ۱۳۸۵، ص ۷۶) همچنین راوی فضول پی در پی با مخاطب قرارداد خواننده او را با رویداد داستان درگیر می‌سازد. (همان، ص ۷۳)

تک‌گویی درونی (مونولوگ): «صحبت یک نفره‌ای است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد و این مخاطب ممکن است خواننده باشد. یعنی نویسنده خواننده را به طور مستقیم مورد خطاب قرار دهد و از حادثه یا وضعیت و موقعیتی با او حرف بزند». (میرصادقی، ۱۳۷۶، ص ۴۱۰) از آن جا که آثار مدرنیستی به جای تقلید از واقعیت‌های بیرونی، از واقعیت‌های درونی و روانی افراد تقلید می‌کند، تک‌گویی درونی به همراه جریان سیال ذهن در این دست آثار کاربردی گسترده دارد. (پاینده، ۱۳۸۵، ص ۷۴)

در بیت ۱۴، با گونه‌ای نجوای نفس و گفت و گوی درونی روبه‌رو می‌شویم؛ این بیت واگویه‌های درونی خویشاوندان خواجه است که شگفت زده و مبهوت از دیدن تغییر حال خواجه با خود می‌اندیشند: فرعون و نمرودی بده... / همان گونه که پیش از این گفته شد، ابیات ۳۴-۳۸ می‌تواند واگویه‌های درونی نویسنده با خویش باشد که باز در آن جا نیز رو به بیان مضامین تازه می‌رود، اما در مصرع اول از بیت ۳۹ نویسنده به خود می‌آید و خود را به اصطلاح از حاشیه رفتن باز می‌دارد.

جریان سیال ذهن: جریان سیال ذهن در دوره مدرنیسم کاربردی گسترده دارد. «در آثار مدرنیستی به جای تقلید از واقعیت بیرونی، از واقعیت درونی و روانی انسان‌ها تقلید می‌شود و به همین سبب نویسندگان این دوره از صناعتی مانند سیلان ذهن و تک‌گویی درونی به وفور استفاده می‌کردند» (پاینده، ۱۳۸۵، ص ۷۴) صنعت جریان

سیال ذهن که «نویسنده با استفاده از آن می‌کوشد ساختار ذهنیت شخصیت‌ها را مستقیماً و بدون نقل قول‌های تمام عیار و بی‌کم و کاست نشان دهد در دهه ۱۹۲۰ به صورت اسلوب جدید مهمی در رمان نویسی به کار رفت. این صناعت دست کم برای کسانی که فقط به فنون قدیمی‌تر رمان عادت داشتند خواندن را دشوارتر می‌کرد زیرا هیچ مدخلی تعبیه نشده بود تا خواننده بتواند با کسب اطلاعات لازم اولیه به رمان راه یابد بلکه چنین اطلاعاتی همزمان با پیشرفت وقایع رمان از ذهن شخصیت‌ها و از خلال واکنش ذهنی آنان به زمان حال توأم با پژواک‌های زمان گذشته به دست می‌آمد (دیچز، استلوردی، ۱۳۸۶، ص ۱۱۱)

پیش از این، از درون مایه و گسست‌های روایی این اثر که می‌توان آن‌ها را از دیدگاه جریان سیال ذهن بررسی کرد، سخن گفته شد. غیر از موارد یاد شده، هجوم ناخودآگاه مولوی را در دیگر اجزای این روایت نیز می‌توان دید؛ در روایت داستان یوسف و زلیخا، مرجع ضمیر «گفتش» و «گفتا» تا اندازه‌ای ابهام دارد. تأویل‌گری مولانا در این ابهام بی‌تأثیر نبوده است، زیرا در این صورت برای تعیین مرجع ضمیر از روی اصل داستانی که تلمیح از آن برگرفته شده است، قرینه‌ای در دست نیست. آیا یوسف گفت «قصاص پیرهن بردم ز تو امروز من»؟ و آیا پاسخ زلیخا بود که: «بسی زین‌ها کند تقلیب عشق کبریا»؟ مولوی همچنین برداشتی آزاد از داستان یوسف و زلیخا کرده است؛ آن چه امروزه در شماری از رویکردهای ادبی عمده، از جمله ساختارشکنی، مورد توجه قرار دارد.

همین تأویل‌گری‌های مولوی دلیلی روشن بر حضور پیوسته ناخودآگاه او در قلمرو اندیشه و گفتار وی است: «او می‌زند من کیستم...» اشعار مولوی تحت سلطه هشیاری شاعر سروده نشده‌اند؛ همچنین در مسیری سنجیده هدایت نمی‌شوند. او هنگام سرودن این ابیات، گرم حالات وجد و شور و سرور عاشقانه بوده است و هر بیت از سروده‌های او مانند موجی است از دریای سخت خروشان و پرتلاطم اندیشه‌ها و احساسات لبریز از هیجان وی. بهترین تفسیر این مطلب را می‌توان از زبان دکتر تقی پورنامداریان شنید. سخن او درباره ساختار شکنی‌های مولوی و شیوه داستان پردازی وی در مثنوی است، اما از آن‌جا که ساختار روایی شماری از غزلیات مولوی، بویژه

سروده مورد نظر این مقاله، کاملاً به ساختار روایی داستان‌های مثنوی شباهت دارد و بی‌درنگ خواننده را به یاد داستان‌های تو در توی مثنوی می‌اندازد، گفته‌های وی را می‌توان بر برخی روایات مندرج در غزلیات شمس نیز انطباق داد:

« در مثنوی آنچه در نگاه نخستین چشم‌گیر می‌نماید امواج قصه‌ها و اندیشه‌هایی است که در پس یکدیگر می‌آیند و در هم فرومی‌روند و از هم می‌گریزند و دیدار و رفتاری دریاوار به مثنوی می‌بخشند که تحلیل دقیق منطق حاکم بر آن را دشوار می‌کند. بی‌تردید مولوی طرح آگاهانه و مبتنی بر منطقی از پیش سنجیده برای سرودن مثنوی در نینداخته است تا بتوان اصول و قواعد آن را به آسانی کشف کرد و توضیح داد. شاید بتوان گفت در مثنوی اختیار سخن و شیوه بیان همواره در کف مولوی نیست؛ در کف هیجانات و احوال و افکار مدام در تغییر و تحول و تنوع تداعی‌های جوال و گسترده مبتنی بر ذخایر عمیق و سرشار ذهن اوست و اختیار این همه در کف زیبایی است که حاکی از شیوه خاص زیست او در جهان است». (پورنامداریان، ۱۳۸۰، ص ۲۶۲)

آنچه را پورنامداریان درباره شیوه نویسندگی خودجوش و خلق الساعه داستان‌های مثنوی گفته است، می‌توان به این غزل روایی نیز تعمیم داد.

نتیجه‌گیری

بررسی و تحلیل ساختاری این سروده نشان می‌دهد که همه اجزا و واژگان اثر در بافتی منسجم و نظام مند، در خدمت پروراندن هرچه بهتر درون مایه و مضمون مطرح شده در آن به کار گرفته شده‌اند.

هنجارشکنی‌های مولوی که اساس سبک ویژه او را تشکیل می‌دهد و در جای جای مثنوی دیده می‌شود، در این غزل به روشنی به چشم می‌خورد.

در تحلیل ساختار روایی داستان مطرح شده در این سروده، باید گفت: این داستان با وجود تکنیک‌هایی همچون: تغییر زاویه دید، درگیر کردن خواننده، ورود نویسنده به داستان، پرسه کاراکتر در داستان، بازی زمانی، افشای تکنیک، گسست‌های هدفمند و بازگشت به گذشته که داستان را به داستان‌های مدرن نزدیک می‌سازد، همچنان به

الگوهای کهن داستان پردازی وفادار بوده است. در داستان یادشده، مواردی را می‌توان برشمرد که ریشه در شیوه‌های قصه‌گویی و نقل حکایت‌های سنتی دارد. از جمله این موارد است:

۱- ضعف پیرنگ به شیوه حکایات و داستان‌های کهن که امروزه عنصری ضد داستانی به شمار می‌آید.

۲- براعت استهلال نیز امروزه عنصری ضد داستانی است که در بیت سوم داستان به چشم می‌خورد.

۳- به شیوه حکایات کهن، صحنه پردازی ضعیف است.

۴- نقش عوامل متافیزیکی (قضا و قدر) پررنگ و برجسته است.

۵- در بیان روایت، شیوه Telling به کارگرفته شده است که امروزه چندان کاربردی ندارد.

۶- شخصیت‌پردازی در این روایت، به شیوه حکایات قدیم صورت پذیرفته است.

۷- هدفمندی داستان برای بیان آموزه‌ای خاص نیز از جمله مواردی است که روایت را به حکایات ظ:علی شبیه می‌سازد.

با این حال، نوآوری‌های مولوی در امر داستان پردازی چشمگیر و شگفت‌انگیز است. می‌توان او را در زمینه این آفرینش‌گری‌ها نابغه‌ای به شمار آورد که قرن‌ها جلوتر از دوران خویش زیسته است و تکنیک‌هایی را در داستان پردازی به کارگرفته که امروزه به آثار داستانی تشخص و پویایی می‌بخشد.

غزلیات مولانا به ویژه غزل‌های روایی وی این شایستگی را دارند که از زاویه رویکردهای ادبی گوناگون بررسی شوند؛ آغوش این متن برای خوانش‌های گوناگون باز است.

منابع و مأخذ:

الف- کتابها

۱- پاینده، حسین، (۱۳۸۵)، نقد ادبی و دموکراسی، تهران، نیلوفر.

۲- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۰)، در سایه آفتاب، تهران، سخن.

- ۳- حافظ، شمس الدین محمد، (۱۳۷۸)، حافظ به سعی سایه، چاپ هفتم، نشر کارنامه.
- ۴- سعدی، مصلح الدین، (۱۳۶۳)، کلیات سعدی، به تصحیح محمدعلی فروغی، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.
- ۵- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود ابن آدم؛ (۱۳۸۰)، دیوان؛ به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران، انتشارات سنایی.
- ۶- کانور، استیون، (۱۳۷۹)، «نظریه ادبی پسامدرن»، ادبیات پسامدرن، گزینش و ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
- ۷- مولوی، جلال الدین محمد، (۱۳۸۱)، کلیات شمس تبریزی، به کوشش دکتر توفیق سبحانی، تهران، قطره.
- ۸- -----، (۱۳۶۹)، مثنوی، به کوشش دکتر محمد استعلامی، چاپ هفتم، تهران، زوار.

ب- مقالات

- ۱- حسن لی، کاووس، (۱۳۸۶)، «مرگ حیات است و حیات است مرگ»، مجموعه مقالات همایش «مولانا و دین»، به کوشش دکتر غلامرضا اعوانی، صص ۴۵-۵۰.
- ۲- دیچز، دیوید و جان استلوردی، (۱۳۸۶)، «رمان قرن بیستم»، نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران، نیلوفر، صص ۱۰۷-۱۱۵.
- ۳- لاج، دیوید، (۱۳۸۶)، «رمان پسامدرنیستی»، نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران، نیلوفر، صص ۱۴۳-۱۶۲.
- ۴- مَس، جسی، (۱۳۸۶)، «رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن»، نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران، نیلوفر، صص ۲۰۱-۲۳۹.
- ۵- مک کافری، لری، (۱۳۷۹)، «ادبیات داستانی پسامدرن» ادبیات پسامدرن، گزینش و ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز، صص ۱۳-۴۱.
- ۶- مک هیل، برایان، (۱۳۷۹)، «عشق و مرگ در نوشتار پسامدرنیستی»، ادبیات پسامدرن، گزینش و ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز صص ۱۱۵-۱۵۱.

*A Study of the of the Narrative Structure
of Shams-e-Tabrizi's Sonnets*

Shahin Haghghi
Kavoos Hasanli, PhD
Shiraz University

Abstract

Molavi has always been considered as an innovative Poet. The base of his innovation is more obvious in Shams' sonnets (ghazal) rather than his other types of works. Thus, a large number of his sonnets in terms of their structures and contents are different from the other Persian sonnets. One of the Molavi's special styles in comparison to that of other great poets is the inclusion of the contents in the form of stories in his sonnets. Some of the sonnets tell a whole independent story. In many cases, the poem is more a couplet-poem type rather than a sonnet. The poem that has been studied in this article is taken from Shams' sonnets, which in terms of number of verses (45 verses) is like to an ode and in terms of content is similar to a couplet-poem.

Molavi in this recalled sonnet has used characterization as it is used in a story. His innovative style in making the content of the sonnet similar to content of the story with modern figures of speech is amazing. In this article, an attempt is made to study the structure of the sonnet as well as its narrative structure as it is formed by Molavi

Key words: *Molavi, Shams' sonnet (ghazal), Structural analysis, Narrative structure, Innovation, Story elements*