

تداخل درونی در مثنوی

سمیرا بامشکی*

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

«تداخل سطوح روایی» به دو بخش کلی تقسیم می‌شود: حرکت از سطوح فراداستانی به سطوح فروداستانی^۱ و حرکت از سطوح فروداستانی به سطوح فراداستانی^۲. در این جستار انواع حالت‌ها و مدل‌های نوع اول را با عنوان «تداخل درونی» در مثنوی - به مثابه متنی شاخص در ادب فارسی که بیشترین نمود تداخل سطوح روایی را می‌توان در آن جست‌وجو کرد - بررسی می‌کنیم.

واژه‌های کلیدی: تداخل سطوح روایی، تداخل درونی، مثنوی، روایت‌شناسی.

۱. درآمد

۱-۱. حرکت از سطوح فراداستانی به سطوح فروداستانی

از دیدگاه نظری، سطوح روایی را می‌توان به سه سطح تقسیم کرد: سطح روایت اصلی، سطح داستانی، سطح روایت درونه‌ای. آمیخته شدن و فرورفتن جهان‌های این سطوح و بازی‌های داستان با این سطوح تداخل سطوح روایی یا متالپسیس^۳ نامیده می‌شود. تداخل سطوح روایی^۴ به معنای «هر نوع دخالت روایی یا روایت‌شنوی برون‌داستانی در سطح داستانی؛ یا هر نوع دخالتِ شخصیت‌های سطح داستانی در دنیای روایت درونه‌ای؛ یا برعکس هر نوع دخالت شخصیت‌های داستان درونه‌ای در سطح داستانی است.» (Genette, 1980: 234- 235). دربارهٔ تعریف، تأثیرات، کارکردها و انواع تداخل سطوح روایی، نگارنده بحث مبسوطی در جستار مستقل دیگری دارد که به‌زودی چاپ خواهد شد؛ از این رو بسیاری از مباحث نظری در این‌باره در مقاله حاضر تکرار نشده است. این موضوع در زبان فارسی بسیار نو و ناشناخته است و هیچ‌گونه پیشینه تحقیقی برای آن وجود ندارد.

در طبقه‌بندی انواع تداخل سطوح روایی تقسیم‌بندی‌های گوناگونی پیشنهاد شده است (همان‌جا). مدل مورد استفاده در این مقاله، تقسیم انواع تداخل به «درونی» و «بیرونی» است؛ یعنی مدلی که ویلیام نلز^۵ (1997: 154- 155) پیشنهاد می‌کند. تداخل درونی یعنی حرکت از سطح درونه‌گیر (روایت اصلی) به سطح درونه‌ای و تداخل بیرونی حرکت در مسیر متضادِ قبلی است؛ یعنی در تداخل بیرونی حرکت شخصیت از سطح داستانی به سطح برون‌داستانی رخ می‌دهد. به عبارت دیگر، حرکت از یک سطح بیرونی^۶ به یک سطح درونی^۷ «تداخل درونی» نامیده می‌شود و حرکت از یک سطح درونی به یک سطح بیرونی «تداخل بیرونی». در این مقاله، فقط «تداخل درونی» بررسی می‌شود.

این نوع حرکت از سطوح فراداستانی به سطوح فروداستانی^۸ (↓) به سه نوع کلی تقسیم می‌شود: نخست حرکت و دخالت «راوی برون‌داستانی» در سطح داستانی است که در مثنوی به این شکل‌ها ظهور می‌یابد: خطابِ راوی (در همهٔ مثال‌های این قسمت منظور از راوی، راوی برون‌داستانی است) به شخصیت، جست‌وجوی شخصیت از

سوی راوی، متعلق دانستن شخصیت به خود از سوی راوی (راوی خود را مالک شخصیت بداند)، آگاهی راوی از آنچه میان شخصیت‌ها رخ می‌دهد یا آگاهی راوی از رویدادی که از نظر عقلی نمی‌تواند از آن آگاه باشد و نیز بیان نکردن آن به خواننده. نوع دوم، حرکت و دخالت «روایت‌شنوی برون‌داستانی» در سطح داستانی است؛ برای مثال درخواست و دستور راوی به روایت‌شنو برای انجام کنشی در سطح داستانی. برای این نوع، مصداقی در مثنوی یافت نشد. نوع سوم، حرکت یا دخالت شخصیت‌های سطح داستانی در دنیای روایت درونه‌ای که باز هم حرکتی رو به پایین است.

در همه موارد راوی حرکتی رو به پایین دارد؛ یعنی از سطحی در بیرون داستان - چه به صورت فیزیکی چه به صورت استعاری - وارد سطح داستانی می‌شود. در این حالت‌ها گویی راوی خود را به‌عنوان یک شخصیت در جهان داستانی وارد کرده، ادعا می‌کند فلان شخصیت را ملاقات کرده یا با او تعامل داشته است. همچنین، ممکن است روایت‌شنوی بیرونی از سطح خود پایین‌تر بیاید و کنشی را در داستان انجام دهد. در آخر، ممکن است یک شخصیت از سطح داستانی وارد دنیای روایت درونه‌ای شود. در قسمت بعدی نمونه‌های یک‌یک این موارد در مثنوی نشان داده می‌شود.

۲. کارکرد متالپسیس در مثنوی

در تمام مواردی که در اینجا بررسی خواهد شد، کارکرد مهم این نوع تداخل، توهّم هم‌زمانی میان زمان داستان و زمان روایت یا دنیای خیالی و واقعی است؛ به‌طوری که گویی راوی یکی از شخصیت‌های سطح داستانی است و یا شخصیت‌ها هم‌زمان با مخاطبان هستند و در زمان حال به سر می‌برند. این حالت مرزهای واقعیت و خیال را درهم می‌آمیزد.

یکی از مهم‌ترین علل به‌کارگیری این ابزار، یعنی شکسته شدن مرز میان سطوح روایی این است که عامدانه مرز میان واقعیت^۹ و خیال داستانی^{۱۰} محو شود و در نتیجه تأثیر جابه‌جایی^{۱۱} یا توهّم^{۱۲} ایجاد می‌شود (Guillemette & Lévesque, 2006: 6). بنابراین، تداخل سطوح روایی گاهی یک ابزار توهّم‌زاست؛ یعنی در تشخیص میان

واقعیت و خیال توهم ایجاد می‌کند. به‌ویژه در متن‌های پست‌مدرن به‌طور خودآگاهانه، این بازی‌ها با سطوح روایی به‌منظور مورد تردید قرار دادن مرزهای واقعیت و خیال یا تلقین این امر که در داستان واقعیتی جدا از روایت آن وجود ندارد، انجام می‌شود. از این رو، مهم‌ترین تأثیر این تکنیک این است که از یک سو واقعی بودن جهان خیالی داستان را ایجاد می‌کند؛ حتی اگر فقط برای لحظاتی باشد که خواننده درگیر خواندن است. این حالت از راه فرورفتن خیالی مخاطب در داستان حاصل می‌شود که تکنیک تداخل سطوح روایی به آن کمک می‌کند؛ به‌طوری که ذات داستان به‌عنوان یک واقعیت برجسته می‌شود. از سوی دیگر، می‌تواند به خیالی بودن جهان واقعی ما خوانندگان نیز دلالت داشته باشد.

در اینجا شاید این پرسش مهم پیش بیاید که چگونه این بازی‌ها با سطوح روایی، با این کارکرد که به‌ویژه در متن‌های پست‌مدرن به‌طور خودآگاهانه به‌منظور مورد تردید قرار دادن مرزهای واقعیت و خیال به‌کار می‌رود، در متنی کلاسیک مانند *مثنوی* انطباق‌پذیر است. نخست باید گفت تداخل سطوح روایی ابزاری پست‌مدرن نیست و در قلمروهای متفاوت از جمله بلاغت تاریخی طولانی دارد که به عصر رنسانس و حتی دوران باستان برمی‌گردد. تداخل در گفتمان باستانی مترادف با آرایه مجاز مرسل^{۱۳} بوده است (Prince, 2006: 625). اما امروزه به همان معنای آمیخته شدن سطوح روایی است و همان‌طور که گفته شد، به همین معنای امروزی یعنی تداخل سطوح روایی در *مثنوی* مشاهده می‌شود. همچنین، وجود یک یا چند مؤلفه روایی پست‌مدرن در یک متن آن را لزوماً به متنی پست‌مدرن تبدیل نمی‌کند. دوم اینکه، مولوی در حوزه داستان‌پردازی نیز مانند بسیاری از جنبه‌ها و ابعاد فکری یا سرایش شعر پیش‌گام است و در آثار او رگه‌هایی از شالوده‌شکنی‌ها و فراهنجاری‌ها دیده می‌شود. *مثنوی* در زمینه داستان‌پردازی متنی کاملاً منحصر به فرد است و سنت‌شکنی‌های آن - به‌عنوان متنی کلاسیک - در بسیاری از مباحث از جمله ایجاد پایان‌های باز و مبهم برای برخی از داستان‌هایش مشهود است.

اما درباره فقدان پیش‌فرض‌های مشترک معرفتی میان این مبحث نظری و این متن خاص باید گفت در این موضوع خاص (متالپسیس) قائل نشدن مرز میان واقعیت و

خیال فقط به‌کارگیری یک تکنیک یا شگرد روایی نیست؛ بلکه برخاسته از نحوه تفکر مولوی در مقام راوی است. در تفکر مولوی، میان واقعیت و خیال مرزی نیست؛ زیرا آنچه خیالی می‌پنداریم، خود می‌تواند واقعی باشد. میان متنی مانند مثنوی و داستان‌های پست‌مدرن - که این شگرد را به‌کار می‌برند - پیش‌فرض‌های مشترک معرفتی یکسانی وجود ندارد؛ اما در هر دو با دو رویکرد معرفت‌شناسانه متفاوت، مرز میان واقعیت و خیال درهم می‌شکند: در داستان پست‌مدرن این مرز به بازی گرفته می‌شود؛ زیرا مدلول استعلایی^{۱۴} را باور ندارد.

در تفکر پست‌مدرن رابطه میان دال و مدلول به دلیل از بین رفتن «مدلول استعلایی» یک رابطه بی‌پایان و نامتعیین است. منظور از «مدلول استعلایی» یک نقطه ارجاع بیرونی است که کسی یک مفهوم یا فلسفه را بر آن بنا می‌کند. این مدلول استعلایی معنای نهایی را فراهم می‌کند؛ زیرا به منزله ریشه ریشه‌هاست و مرکز معناست. مفاهیمی مانند خدا، منشأ، ذات، حقیقت، وجود، هستی، خود، خرد، آغاز و انجام (Bressler, 2007: 120).

اما مولوی به شیوه متفکران پست‌مدرن نمی‌اندیشد و مرز میان واقعیت و خیال را به بازی نمی‌گیرد تا نشان دهد مدلول استعلایی وجود ندارد؛ بلکه به این دلیل مرز میان واقعیت و خیال را به بازی می‌گیرد که واقعیت را فقط در این جهان محسوس نمی‌بیند؛ برای او واقعیت «هستی‌ای است که از تکرار جهان‌ها یا مؤلفه‌های متمایز» ساخته شده است. به عبارت دیگر، او بر این باور است که «واقعیت یعنی مجموع آنچه وجود دارد» و در نتیجه ممکن است شامل جهان‌هایی شود به جز این جهانی که ما هر روز آن را تجربه می‌کنیم. از این رو، نزد مولوی متن روایی نیز می‌تواند یک جهان ممکن باشد؛ به همین دلیل شخصیت‌هایش را زنده می‌شمارد و با آن‌ها وارد تعامل می‌شود؛ یعنی جهان داستانی - برخلاف تفکر رایج و عمومی مردم که دنیاهای داستانی را خیالی می‌پندارند - به مثابه یک جهان ممکن، برای او واقعی است. این موضوع که جهان داستان را مانند امری واقعی^{۱۵} تجربه کنیم، ما را به سوی مفهوم تجربه غرق شدن^{۱۶} و گم شدن در داستان سوق می‌دهد. در اندیشه مولوی، «اقتدارزدایی از واقعیت» به این معناست که واقعیت یا در سطوح چندگانه یافت می‌شود یا در جهان‌های ممکن

چندگانه. از این نظر، معرفی مولوی به عنوان داستان‌پردازی پیشرو در بهره‌گیری از شگردهای روایتگری دستاورد کمی نیست. حتی اینکه مولوی در نوعی از انواع متالپسیس، خود را با شخصیت‌های بزرگ و مثبت داستان مانند سلیمان و انبیا یکی می‌داند و جای آن‌ها را در داستان می‌گیرد، برخاسته از احساس وحدت هویت و اتحاد معنوی با «جان‌های شیران خدا» است؛ همچنان‌که به این وحدت میان انسان کامل و خداوند نیز معتقد است (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۷۰، ۱۷۳ و ۱۸۶).

۳. بحث و بررسی

۳-۱. انواع سه‌گانه تداخل درونی

۳-۱-۱. حرکت «راوی برون‌داستانی» در سطح داستانی

در مثنوی چهار حالت و شیوه برای این نوع تداخل وجود دارد:

الف. خطاب راوی به شخصیت

در مثنوی پربسامدترین نوع «تداخل درونی» همین نوع نخست است و پربسامدترین شیوه‌ای که راوی برون‌داستانی وارد سطح داستانی می‌شود، شیوه «خطاب راوی به شخصیت» است. بسامد بالای این نوع خاص تداخل درونی - و نه نوعی دیگر - در متن روایی مثنوی معنادار و بادلیل است و از نتایج تحقیق به‌شمار می‌آید: اینکه پربسامدترین نوع تداخل درونی در مثنوی خطاب راوی به شخصیت است، در «میزان محسوس بودن راوی مثنوی» ریشه دارد (ر.ک: بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۹۲-۲۰۵).

راوی - مولوی آزادانه وارد دنیای داستانی می‌شود و با شخصیت‌های خود تعامل برقرار می‌کند. دلایل ایجاد این تعامل گوناگون است. یکی از مکان‌هایی که انواع تداخل از جمله این نوع خاص در آنجا آشکار می‌شود، در ابیات بازگشت است که معمولاً با یک فرمول کلیشه‌ای «این سخن پایان ندارد، بازگرد» یا «بازران» همراه است. منظور از ابیات بازگشت، بیت‌هایی است که راوی در آن اعلام می‌کند که قصد دارد از گسست‌های تفسیری به ادامه داستان قطع شده بازگردد (ر.ک: همان، ۵۱۵-۵۳۷).

بنابراین، گاهی مورد خطاب قرار دادن شخصیت در هنگام بازگشت از این گسست‌های تفسیری به ادامه داستان رخ می‌دهد تا خود به‌مثابه نشانه‌ای برای مقطعی از کلام باشد. گاهی دلیل این خطاب، یکسان یا شبیه بودن کنش‌های شخصیت با کنش‌های روایت‌شوی بیرونی است و راوی در این موارد شخصیت را مورد خطاب قرار می‌دهد تا کنش او را بر روایت‌شوی خود پرتوافکنی کند و غیرمستقیم به مخاطب خود پند دهد. گاهی برآشفتن راوی از کنش یا فکر و نظر خطای شخصیت و اصلاح طرز فکر او دلیل این نوع تعامل راوی با شخصیت است. گاهی نیز دلیل این خطاب وقتی است که شخصیت نماد مفهومی حساسیت‌برانگیز و مهم برای راوی باشد؛ مثل مفهوم انسان کامل. گاهی نیز راوی شخصیتی را که نماد انسان کامل است، فقط خطاب نمی‌کند؛ بلکه با چنین شخصیتی یکی می‌شود و شخصیت مقابل را به جای او مورد خطاب قرار می‌دهد. اینک به شرح نمونه‌های نوع اول می‌پردازیم:

یکی از داستان‌هایی که این مدل تداخل در ابیات بازگشت آن فراوان رخ می‌دهد، داستان دقوقی (دفتر سوم) است. در این داستان، زمانی که دقوقی اسرار مکاشفاتش را به صورت اول‌شخص نقل می‌کند، ناگهان راوی برون‌داستانی وارد صحنه داستانی می‌شود و شخصیت را ندا می‌دهد تا بیش از این در شرح اسرار سخن نگوید و خاموشی پیشه کند:

ای دقوقی تیزتر ران هین خموش *چند گویی چند، چون قحط است گوش*

(۲۰۴۵ / ۳)

در ادامه، «در هنگام بازگشت از یک گسست تفسیری به ادامه داستان» ورود راوی برون‌داستانی در سطح داستانی و تداخل این سطوح رخ می‌دهد؛ به‌طوری که راوی ناگهان شخصیت را مورد خطاب قرار می‌دهد، گویی ادعا دارد که شخصیت را ملاقات کرده است:

این سخن پایان ندارد تیز دو *هین نماز آمد دقوقی پیش رو*

(۲۰۸۴ / ۳)

پس از پایان این داستان، راوی - مولوی توضیح می‌دهد آن هفت مرد که از نظر دقوقی پنهان شدند، بشرِ عادی نبودند؛ سپس شخصیت را خطاب می‌کند و از او می‌خواهد که همچنان به جست‌وجوی خود برای یافتن آنان ادامه دهد:

ای دقوقی با دو چشم همچو جو هین مبر او مید / ایشان را بجو
(۳ / ۲۳۰۱)

دلیل دیگر خطابِ راوی به شخصیت، یکسان یا شبیه بودن کنش‌های شخصیت با کنش‌های روایت‌شجوی بیرونی است. برای مثال، پس از داستان «افتادن شغال در خم رنگ و رنگین شدن و دعوی طاووسی کردن میان شغالان» (دفتر سوم) داستان «فرعون و موسی» به صورت بسیار جالب روایت می‌شود. عنوان داستان عبارت است از: «تشبیه فرعون و دعوی الوهیت او بدان شغال که دعوی طاووسی می‌کرد». داستان فرعون به صورت روایت تلویحی بیان می‌شود؛ یعنی فقط آن بخش‌هایی از داستان گزینش و روایت می‌شود که در این تشبیه مورد نظر است. در میانه روایت، راوی شخصیت فرعون را که پیش از این به صورت سوم‌شخص غایب درباره او و سجده کردن خلق در برابر او سخن می‌گفت، مورد خطاب قرار می‌دهد:

هان ای فرعون ناموسی مکن تو شغالی هیچ طاووسی مکن
(۳ / ۷۸۳)

به این ترتیب، راوی برون‌داستانی وارد سطح داستانی می‌شود و شخصیت را از انجام کنش «تکبر کردن» بر حذر می‌دارد و چنین پند می‌دهد:

<i>سوی طاووسان اگر پیدا شوی</i>	<i>عاجزی از جلوه و رسوا شوی</i>
<i>موسی و هارون چو طاووسان بندند</i>	<i>پر جلوه بر سر و رویت زدند</i>
<i>زشتی‌ات پیدا شد و رسوایی‌ات</i>	<i>سرنگون افتادی از بالای‌ات</i>
<i>چون محک دیدی سیه گشتی چو قلب</i>	<i>نقش شیری رفت و پیدا گشت کلب</i>
<i>ای سگِ گرگین زشت از حرص و جوش</i>	<i>پوستین شیر را بر خود می‌پوش</i>
<i>غُرّه شیرت بخواهد امتحان</i>	<i>نقش شیر و آنکه اخلاق سگان</i>

(۳ / ۷۸۴ - ۷۸۹)

به نظر می‌رسد در اینجا منظور راوی از مخاطب قرار دادن شخصیت داستانی، فرعون، مخاطب قرار دادن روایت‌شنوی بیرونی است که در قالب خطاب به شخصیت به او غیرمستقیم پند می‌دهد؛ یعنی نوعی سایه‌افکنی شخصیت بر روایت‌شنوست.

یکی دانستن شخصیت و روایت‌شنو از سوی راوی در داستان «استدعای آن مرد از موسی برای دانستن زبان بهایم و طیور» (دفتر چهارم) نیز سبب خطاب راوی به شخصیت می‌شود. راوی - مولوی داستان را روایت می‌کند تا به اینجا که آن شخص خبر مرگ خود را از خروس می‌شنود و مولوی ادامه می‌دهد:

هم در آن دم حال بر خواجه بگشت تا دلش شورید و آوردند طشت
شورش مرگ است نه هیضه طعام قی چه سودت دارد ای بدبخت خام
(۴ / ۳۳۷۹ - ۸۰)

ارجاع «ای بدبخت خام» به قرینه متنی شخصیت است؛ اما چون کنش او مانند کنش روایت‌شنوست، راوی او را خطاب می‌کند.

«کنش» یا «طرز فکر» اشتباه شخصیت از دیگر عواملی است که سبب خطای راوی مثنوی به شخصیت می‌شود. در داستان «امیر کردن رسول (ص) جوان هدیلی را» (دفتر چهارم)، فضولی نادان به این انتخاب رسول (ص) اعتراض می‌کند و در این باره کلام را از حد می‌گذراند تا اینکه سرانجام پیامبر (ص) به او اشاره می‌کند که دیگر بس کند و بیش از این سخن مگوید:

آن شه و السُّنْجَم و سلطان عَبَس لب گزید، آن سرددم را گفت: بس
دست می‌زد بهر منعش بر دهان چند گویی پیش دانای نهمان؟
(۴ / ۲۰۸۲ - ۸۳)

در این قسمت راوی - مولوی به دلیل حساسیت و احترامش به پیامبر اکرم (ص) و برآشتن از کنش خطای شخصیت (بی‌احترامی شخصیت به مقام والای پیامبر (ص)) در چگونگی رفتار با چنین انسان کاملی ناگهان وارد سطح داستانی می‌شود و شخصیت فضول را مورد خطاب و نکوهش و دشنام قرار می‌دهد:

پیش بینا بُرده‌یی سرگین خشک
بعر را ای گنده‌مغز گنده‌مُخ
اُخ اُخی برداشتی ای گِیج کاج
تا فریبی آن مشام پاک را
حلم او خود را اگرچه گول ساخت
دیگ را گر بازماند امشب دهن
خویشتن گر خفته کرد آن خوب‌فر
چند گویی ای لجوج بی‌صفا

که بخر این را به‌جای ناف مشک
زیر بینی بنهی و گویی که اُخ؟
تا که کالای بدت یابد رواج؟
آن چریده گلشن افلاک را
خویشتن را اندکی باید شناخت
گریه را هم شرم باید داشتن
سخت بیدارست، دستارش مبر
این فسون دیو، پیش مصطفی؟

(۹۲ / ۴ - ۲۰۸۴)

بنابراین، یکی از مواردی که راوی وارد سطح داستانی می‌شود و شخصیت را مورد خطاب قرار می‌دهد، زمانی است که شخصیت از نظر راوی، کنش اشتباهی را انجام دهد. از همین قبیل است داستان «فرعون با وزیرش هامان که درباره‌ی ایمان آوردن به موسی با وی مشورت کرد» (دفتر چهارم). هامان با کانون‌سازیِ راوی - مولوی در همان ابتدای داستان، «لعین» نامیده می‌شود که با سخنان خود مانع ایمان آوردن فرعون شد. هامان در آخرین جمله‌اش می‌گوید که اگر این اتفاق بیفتد، چشم دشمنانشان روشن و چشم دوست کور می‌شود. در اینجا راوی شخصیت را با همان لفظ «لعین» در چندین بیت مورد خطاب قرار می‌دهد؛ از جمله دو بیت نخستین آن این‌گونه است:

دشمن تو جز تو نبود ای لعین
پیش تو این حالت بد دولت است
بی‌گناهان را مگو دشمن به کین
که دوادو اول و آخرت است

(۳۸ / ۴ - ۲۸۳۷)

خشم راوی از حماقت شخصیت و گمراه کردن فرعون سبب می‌شود تا او را خطاب کند. حتی جالب است که این قسمت چنین عنوانی دارد: «تزییفِ سخن هامان علیه اللعنه»! مولوی شخصیت‌ها را واقعی می‌داند، به آن‌ها هشدار می‌دهد و کنششان را نقد می‌کند.

همان‌طور که ممکن است شخصیت اشتباهی را از نظر عملی مرتکب شود، ممکن است این اشتباه از نظر فکری نیز رخ دهد. برای مثال، در اواخر داستان «فقیر روزی طلب بی‌واسطه کسب» (دفتر ششم) شخصیت فقیر که از یافتن گنج نومید شده

است، با پروردگار مناجات می‌کند و دلیل شکست خود را در این می‌داند که از خداوند درخواست گره‌گشایی در کارش نکرده است:

خود نگفتم، چون در این ناموقنم زآن گره‌زن این گره را حل کنم
(۲۲۹۱ / ۶)

در اینجا، بلافاصله راوی به منظور اصلاح عقیده و فکر شخصیت، خود را وارد سطح داستانی می‌کند و با حالت عتاب شخصیت را خطاب می‌کند و نظر او را در این باره رد می‌کند:

قول حق را هم ز حق تفسیر جو همین مگو ژاژ از گمان، ای سخت‌رو
آن گره کوزد، همو بگشایدش مَهره کوانداخت، او بر بایاَش
گرچه آسانت نمود آن سان سَخُن کی بود آسان رموز مین گدن
(۲۲۹۲-۹۴ / ۶)

بسیار جالب است که شخصیت نیز سخن راوی را تأیید و اذعان می‌کند که شیوه دعای او نادرست بوده است!

گفت: یارب توبه کردم زین شتاب چون تو در بستی، تو کن هم فتح باب
بر سر خرقه شدن بار دگر در دعا کردن بدم هم بی‌هنر
(۲۲۹۵-۹۶ / ۶)

از منحصربه‌فردترین دلایل خطاب- که مخصوص متن روایی مثنوی است- زمانی است که شخصیت نماد انسان کامل باشد. از این نظر، داستان ایاز نیز بسیار گیج‌کننده و منحصربه‌فرد است و از همان آغاز آن، مولوی به دلیل بیان نام ایاز- که نزد او نماد انسان کامل است- در سطح تغزلی یعنی در حالت غلبه هیجان‌های روحی و به اصطلاح خلسه و شور و وجد قرار می‌گیرد و به بیان خود، فیلسف یاد هندستان می‌کند و دیوانه می‌شود. پی بردن به ساختار پیچیده و گیج‌کننده این داستان به هیچ وجه آسان نیست و برای بار نخست غیرممکن است؛ زیرا ساختار این داستان را به دو اپیزود می‌توان تقسیم کرد: اپیزود نخست، ماجرای امیران نَمَام و ایاز و اپیزود دوم، ماجرای شاه و ایاز و سر پوستن است. دشواری کار در این است که اپیزود دوم بسیار بافاصله یعنی در پانصد بیت بعد از به پایان رسیدن اپیزود اول ظهور می‌کند و تازه در اینجا است که

خواننده متوجه ادامه‌دار بودن این داستان می‌شود؛ درحالی که در ابتدا گمان می‌کند که این داستان مدت‌ها پیش به پایان رسیده است.

تداخل سطوح روایی در کل داستان ایاز از نوع خطابِ راوی به شخصیت است. دلیل این امر حساسیت و اهمیت مفهوم انسان کامل برای راوی و ارتباط عاطفی خاص راوی با این شخصیت نمادین است که او را به یاد شمس می‌اندازد. چون ایاز نماد انسان کامل است، از همان آغاز داستان - زمانی که شاه ایاز را خطاب می‌کند - مولوی در کلام شخصیت شاه دخالت می‌کند و ایاز را مورد خطاب قرار می‌دهد.

تنها تفاوت میان خطاب آغازین داستان در اپیزود اول با خطاب‌های دیگر در اپیزود دوم در این است که در مورد نخست، شاه گوینده است و راوی در وسط کلام او دخالت می‌کند؛ اما در موردهای بعدی - باوجود دشواری بسیار در تشخیص گوینده - صدای گوینده مبهم و ناشناس از آن راوی است که دیگر کلام شخصیت دیگری را قطع نمی‌کند تا ایاز را خطاب کند؛ بلکه از همان ابتدا مستقیم وارد گفت‌وگو با شخصیت می‌شود. از این رو، فقط مورد نخست باید ذیل مبحث «دخالت راوی در میانه کلام شخصیت» قرار گیرد؛ اما به دلیل بررسی یکدست و منسجم درباره تداخل سطوح روایی در این داستان خاص، مورد نخست نیز در اینجا بیان می‌شود.

در اپیزود اول در بخش آغازین داستان، شاه از پاکی ایاز سخن می‌گوید. مولوی تحت تأثیر این سخنان شاه دیوانه می‌شود و خود اذعان می‌کند که به دلیل دیوانگی‌ای که اول هر ماه به سراغش می‌آید «قصه شاه و ایاز از ساز رفت»؛ زیرا پیلش یاد هندوستان کرد. چون شخصیت، نماد انسان کامل است و نزد مولوی این مفهوم از مفاهیم بسیار حساسیت‌برانگیزی است که هر زمان به آن برسد، با شکستی روایی روبه‌رو می‌شویم، به طوری که روایت تعلیمی یا داستانی وارد سطح تغزلی می‌شود؛ راوی با شخصیت وارد تعامل می‌شود و از شخصیت می‌خواهد قصه راوی را روایت کند؛ زیرا او یارای نقل قصه عشقش را ندارد!

ای ایاز از عشق تو گشتم چو موی / ماندم از قصه، تو قصه من بگویی
بس فسانه عشق تو خواندم به جان / تو مرا کافسانه گشتمم بخوان

بیت دوم دقیقاً از میان رفتن مرز بین واقعیت و خیال را بیان می‌کند؛ همان که بُرگس^{۱۷} می‌گوید: «[...] اگر شخصیت‌های یک اثر خیالی می‌توانند خواننده یا بیننده باشند پس ما، خوانندگان یا بینندگانشان، نیز می‌توانیم خیالی باشیم.» (به نقل از Malina, 2002: 1).

در این حالت ایاز دیگر برای مولوی فقط یک شخصیت داستانی نیست؛ بلکه نماد انسان کامل و کسی مانند شمس است که راوی اصلی یا راویِ راویان اوست و خالق و ایجادکننده صداها در مولوی اوست. از این رو، سخن را با ایاز این گونه ادامه می‌دهد: من کوه طور هستم و تو موسی هستی. پس گوینده حقیقی تو هستی و این کلام صدای سخن توست. این سودا و پریشان‌گویی به این دلیل است که ذره‌ای عقل و هوش در من نمانده است؛ ولی من در این مورد گناهی ندارم؛ بلکه گناه از اوست که عقل مرا برده است. باز من دیوانه شدم و باید زنجیر برایم بیاورید هر چند که همه زنجیرها را بردم.

در اینجا برای بازگشت از این گسست تفسیری از فرمول کلیشه‌ای با کاربرد فعل زمان حال استفاده می‌شود. یکی از پربسامدترین جاهایی که فعل «زمان حال» در داستانی «متعاقب» یا گذشته‌نگر به کار برده می‌شود،^{۱۸} در ابیات بازگشت است.

بازگردان قصه عشق ایاز کآن یکی گنجی است مالا مال راز
می‌رود هر روز در حجره برین تا ببیند چارقی با پوستین

(۱۹۱۸-۱۹ / ۵)

اما این اعلام برای بازگشت به داستان بازگشتی کاذب است و تفسیرهای بسیار طولانی همچنان ادامه دارد. سپس داستان خودگویی شاه و دو داستان درونه‌ای ادامه می‌یابد تا اینکه امیران تمام بر در حجره می‌روند؛ اما چیزی پیدا نمی‌کنند و از شاه عذر می‌خواهند. شاه می‌گوید: ایاز باید شما را مجازات کند. تفسیرهای از آن شاه نیز بیان می‌شود. شاه از ایاز می‌خواهد میان مجرمان حکم کند. ایاز می‌گوید مطیع است و تفسیر کوتاهی از سوی مولوی بیان می‌شود. شاه چندین بار دیگر ایاز را فرامی‌خواند؛ مانند «ایاز بیا و داد ده»، «ای ایاز زودتر این کار را بکن» و «ایاز فرمان تو راست» که همراه با تفسیرهایی که می‌تواند از آن شاه باشد، در این قسمت می‌آید. در اینجا اپیزود

اول یعنی ماجرای ایاز و امیران پایان می‌یابد. گسستی بسیار بسیار طولانی میان اپیزود اول و دوم رخ می‌دهد؛ به طوری که در وهله اول گمان می‌رود که داستان ایاز به کلی تمام شده است؛ اما اپیزود دوم یعنی شاه و ایاز و سر پوستان آغاز می‌شود. پیچیدگی این داستان به ظهور با تأخیر اپیزود دوم مربوط نیست؛ بلکه نحوه ظهور و ارائه آن پیچیده و کشف ساختار آن دشوار است که در همین سازکار تداخل سطوح روایی ریشه دارد که به طور کلی در اپیزود دوم رخ می‌دهد. پس از بررسی‌های فراوان و مکرر این نتیجه به دست آمد که در کل اپیزود دوم گوینده راوی - مولوی است که ممکن است در ظاهر با شاه خلط شود.

پیچیدگی کلی اپیزود دوم عبارت است از اینکه از همان جمله آغازین اپیزود تا پایان، در فواصلی شخصیت ایاز بارها مورد خطاب قرار می‌گیرد؛ اما روشن نیست از طرف چه کسی! تشخیص گوینده از بین شاه و راوی برون‌داستانی دارای ابهام شدیدی است. کل اپیزود پُر است از داستان‌ها و تفسیرهای گوناگونی که در بخش‌هایی از آن ایاز از سوی گوینده‌ای ناشناس مورد خطاب قرار می‌گیرد و ایاز نیز هیچ‌گاه پاسخ پرسش‌های گوینده را نمی‌دهد.

این اپیزود ناگهانی و با نهادی محذوف و حتی بدون فعل گزارشی «گفت» با خطاب به ایاز این‌گونه آغاز می‌شود: «ای ایاز چرا به چارق مهر می‌ورزی؟». در اینجا برای تشخیص گوینده کلام دو حالت می‌توان تصور کرد: در نخستین حالت که ابتدا به ذهن می‌رسد، نهاد محذوف را معادل شاه می‌توان قرار داد. گویی این قسمت، ادامه مکالمه میان شاه و ایاز است که از بخش قبل به جا مانده و در اپیزود قبلی با سخن ایاز به پایان رسیده و اکنون نوبت مکالمه شاه شده است. اما با در نظر گرفتن کل اپیزود و بافت معنایی آن، حالت دوم صحیح به نظر می‌رسد و آن این است که کل سخنان را از آن راوی برون‌داستانی بدانیم که در ادامه سخنان خود از فصل پیش، این سخنان را نیز براساس اصل جریان سیال ذهن بیان می‌کند و فقط در جای‌جای اپیزود، شخصیت نمادین خود را - که احساس همدلی بسیار زیادی با او دارد - مورد خطاب قرار می‌دهد و دخالت راوی برون‌داستانی در سطح داستانی از نوع «خطاب راوی به شخصیت» شکل می‌گیرد. هرچند ممکن است در ابتدا به دلیل محذوف بودن نهاد، در تشخیص

گوینده میان شخصیت شاه و راوی ابهام ایجاد شود و نوع تداخل را «دخالته راوی در کلام شخصیت» بپنداریم، در واقع گوینده راوی برون‌داستانی است و دلایل استناد سخنان به راوی - مولوی علاوه بر بافت معنایی، قراین متنی بسیاری است؛ از جمله:

۱. محذوف بودن فعل گزارشی «گفت» - علاوه بر حذف نهاد - و آغاز ناگهانی اپیزود دوم با خطاب به ایاز نشان می‌دهد راوی قصد ندارد سخنان را به شخصیت منسوب کند و دلیلش هم این است که گوینده خود راوی - مولوی است.
۲. نپرداختن به «موضوع داستانی» مبنی بر شرح علت مهرورزی به چارق از سوی ایاز و فقط تکرار ظاهری این پرسش و بیان مطالب دیگر پس از این پرسش.
۳. نبود انسجام معنایی در کل اپیزود و بیان مطالب گوناگون براساس اصل تداعی آزاد.
۴. ارجاعات بسیار گوینده به اطلاعات فرامتنی یا داستان‌های پیشین؛ برای مثال داستان موسی و شبان.

۵. تغییر مخاطب خاص (ایاز) به عام (روایت‌شوی بیرونی).

با توجه به آنچه گفته شد، در اپیزود دوم راوی برون‌داستانی (مولوی) شخصیت ایاز را در فواصلی بارها به این شیوه‌ها خطاب می‌کند:

- بار نخست و آغاز اپیزود دوم:

ای ایاز این مهرها بر چارقی چیست آخر؟ همچو بر بت عاشقی

(۵ / ۳۲۵۱)

- بار دوم در مدح ایاز و داستان‌هایی در همین مضمون:

سر چارق را بیان کن ای ایاز پیش چارق چیست چندین نیاز

تا بنوشد سُنقر و بک یازقت سر سر پوستین و چارقست

ای ایاز از تو غلامی نور یافت نورت از پستی سوی گردون شتافت

(۵ / ۳۳۵۱ - ۵۳)

- بار سوم:

ای ایاز استاره تو بس بلند نیست هر برجی عبورش را پسند

هر وفا را کی پسندد همتت هر صفا را کی گزیند صفوتت

(۵ / ۳۴۳۷ - ۳۸)

- بار چهارم:

این سخن از حله و اندازه‌ست پیش ای ایاز اکنون بگو احوال خویش

(۳۶۳۵ / ۵)

- بار پنجم:

ای ایاز پرنیاز صدق کیش
نه به وقت شهوت باشد عثار
نه به وقت خشم و کینه صبرهات
صدق تواز بحر و از کوه است بیش
که رود عقل چو کوهت گاه‌وار
سست گردد در قرار و در ثبات

(۱۰ - ۳۷۰۸ / ۵)

- بار ششم:

ای ایاز شیر نر دیوگش
مردی خر کم، فزون مردی هُش

(۴۰۳۱ / ۵)

- بار هفتم:

ای ایاز گشته فانی ز اقتراب
همچو اختر در شعاع آفتاب

(۴۱۴۸ / ۵)

بنابراین، در مثنوی گاهی خطاب راوی به شخصیت خطابی عادی نیست؛ بلکه مولوی با برخی از شخصیت‌های خاص وارد تعامل و ارتباط عاطفی خاص می‌شود و در فواصل یک داستان بلند پیوسته شخصیت را مورد خطاب قرار می‌دهد. دو داستان در مثنوی از این ویژگی نادر برخوردارند: داستان ایاز و پوستین (دفتر پنجم) و داستان سلیمان و بلقیس (دفتر چهارم). این دو داستان، هر دو، اپیزودیک هستند؛ به این معنا که ماجراهای یک یا چند شخصیت واحد - به صورت گزینشی نه خطی - در اپیزودهای مستقل روایت می‌شود که هر اپیزود یک روایت خودبسنده و کامل است (Prince, 2003: 27).

داستان سلیمان (دفتر چهارم) نیز یکی از گیج‌کننده‌ترین و منحصر به فردترین داستان‌ها در تشخیص گوینده جملات است. در این داستان چهار نوع از انواع تداخل سطوح روایی رخ می‌دهد که بیشترین آن‌ها از نوع خطاب راوی به شخصیت است؛ با این تفاوت که این خطاب در این داستان، خطاب ساده راوی به شخصیت نیست؛ بلکه

ابتدا نوع دیگری از تداخل از نوع «تغییر و تبدیل» راوی - مولوی به شخصیت سلیمان رخ می‌دهد و سپس مولوی - که با سلیمان یکی می‌شود - تحت تأثیر احوالات خوش روحی خود به جای سلیمان، بلقیس را در جای جای داستان مورد خطاب قرار می‌دهد.

برای ارائه سیر منظم انواع تداخل‌ها در این داستان خلاصه‌ای از طرح کلی داستان بیان می‌شود. در بیت ۷۲۴ بلافاصله پس از اینکه سلیمان پیکان بلقیس را خطاب می‌کند، مولوی روایت‌شجوی بیرونی و عام را با لفظ «طالب» می‌خواند و می‌گوید: «تو هم ای طالب دولت بیا و مانند ابراهیم ادهم ترک مُلک کن». سپس داستان ابراهیم ادهم را تعریف می‌کند. البته، در اینجا به دلیل پیوستگی جمله‌ها و نبود نشانه‌های سجاوندی تشخیص‌گوینده میان سلیمان و مولوی مشکل است. اما ناگهان موضوع از ترک پادشاهی و مُلک به موسیقی و سماع و نواهای مختلف تغییر می‌کند. رسیدن به موتیف «ندا» و تیز شدن آتش عشق با نواها و بانگ‌های الهی - که مفهومی حساسیت‌برانگیز برای راوی است - به ورود به سطح تغزلی و گفت‌وگو با حسام‌الدین منجر می‌شود و خطاب به او می‌گوید: همان‌طور که احساس تشنگی با شنیدن بانگ آب بیشتر می‌شود و صدای آب به فرد تشنه لذت می‌دهد، ای حسام‌الدین آواز تو نیز که آواز خداست مرا به شوق می‌آورد و سبب سرودن **مثنوی** می‌شود؛ به همین دلیل همه **مثنوی** از آن توست. راوی در این قسمت جمله‌ای می‌گوید که سبب انکار و اعتراض یک روایت‌شجوی بیرونی می‌شود. مولوی به اعتراض او با حالت عتاب و سرزنش پاسخ می‌گوید و «خود» را به تحمل بی‌ادبی توصیه می‌کند:

ای مسلمان خود ادب اندر طلب نیست آلا حمل از هر بی‌ادب

(۷۷۱ / ۴)

ای سلیمان در میان زاغ و باز حلم حق شو با همه مرغان بساز

(۷۷۹ / ۴)

ای دو صد بلقیس حلمت را زیون که اهد قومی انهم لایعلمون

(۷۸۰ / ۴)

در اینجا مولوی خود را سلیمان خطاب می‌کند. از اینجا به بعد، نوع دیگری از تداخل سطوح روایی رخ می‌دهد و آن «تغییر یا تبدیل راوی به شخصیت»^{۱۹} است. مولوی وارد سطح تغزلی می‌شود، احوال خوش معنوی به او دست می‌دهد، با حسام‌الدین سخن می‌گوید و روایت‌شنوی بیرونی خاصی را با عنوان «آن اندیشه‌کیش و سواسی و غبی» (۷۶۵/۴) نقد می‌کند و سپس «علناً خود را سلیمان می‌نامد» که باید در ارشاد خلق صبوری کند. دقیقاً در همین جا این تبدیل صورت می‌گیرد و مولوی خود را با سلیمان یکی می‌داند. از این پس، پیوسته «از جانب خود» بلقیس را مورد خطاب قرار می‌دهد. هرچند در اینجا نیز ممکن است در ابتدا خطاب‌ها به بلقیس از جانب سلیمان در نظر گرفته شود، در واقع از سوی راوی برون‌داستانی است که در سطح داستانی فروآمده و جای یکی از شخصیت‌ها را تصاحب کرده است. به‌طور کلی، در سراسر داستان این سردرگمی و گیجی در تشخیص‌گنیده یکایک ابیات وجود دارد. به‌ویژه برای خواننده‌ای که با مبحث تداخل سطوح روایی آشنا نباشد، تصور اینکه راوی می‌تواند شخصیت را خطاب کند، دشوار است؛ به همین دلیل این خطاب‌ها و سخنان را به شخصیت، برای مثال در اینجا به سلیمان نسبت می‌دهد؛ ولی با این کار باز هم مسئله برای خواننده لاینحل می‌ماند؛ چون در این صورت، باید بپنداریم که مثلاً سلیمان از *مثنوی* و نحوه سرودن آن سخن می‌گوید! مولوی جای سلیمان را می‌گیرد و شخصیت بلقیس را- که نماد طالبان هدایت است- در مقام هادی و راهنما همچون سلیمان خطاب می‌کند. در ادامه، سیر خطاب‌های پیوسته راوی- مولوی به شخصیت بلقیس! در سراسر این داستان ایزودیک بیان می‌شود. همچنین، فرایینی که در این میان وقوع این نوع تداخل سطوح روایی را آشکار می‌کنند و گویای این هستند که مولوی به جای سلیمان سخن می‌گوید نیز شرح داده می‌شود:

۱. هین بیا بلقیس ورزه بد شود لشکرت خصمت شود مرتد شود

(۷۸۱ / ۴)

پس از این خطاب، گوینده بیان می‌کند که اگر از یاری جمادات به پیغمبران بگویم، *مثنوی* را چهل شتر هم نمی‌تواند بکشند! (۷۸۹ / ۴).

۲. ملک را بگذار بلقیس از نخست چون مرا یابی همه ملک آن توست

(۷۹۹ / ۴)

۳. هین بیا که من رسولم دعوتی چون اجل شهوت کشم نه شهوتی

(۸۱۲ / ۴)

یکی از نشانه‌هایی که از آن درمی‌یابیم مولوی به‌جای سلیمان سخن می‌گوید، این است که گوینده به مطلبی اشاره می‌کند که براساس ترتیب تاریخی، شخصیت سلیمان نمی‌تواند از آن آگاه باشد؛ مثلاً از ماجراهای انبیا و قوم آن‌ها سخن می‌گوید و در این میان به ماجرای احمد و ابوجهل نیز اشاره می‌کند! (۸۱۶ / ۴).

در خطاب بعدی گوینده - که بی‌تردید نمی‌تواند شخصیت سلیمان باشد - به ماجرای ابراهیم ادهم اشاره می‌کند:

۴. خیز بلقیسا چو ادهم شاهوار دود از این مُلک دو سه روزه برآر

(۸۲۸ / ۴)

در اینجا مولوی بقیه قصه ابراهیم ادهم را - که از پیش به آن پرداخته بود - روایت می‌کند. در اینجا به‌طور موقت خطاب‌ها به بلقیس به‌پایان می‌رسد و داستان اصلی ادامه می‌یابد؛ به این ترتیب که نور شرق یعنی سخنان سلیمان به شهر سبا و بلقیس رسید و روح‌های مرده زنده شد. راوی در این بخش داستان که از نظر او به‌دلیل ایمان آوردن بلقیس بسیار اهمیت دارد، به دو شیوه مقطع و پایانی موقت ایجاد می‌کند: ۱. مورد خطاب قرار دادن روایت‌شنو و آرزوی سعادت کردن برای او از این پس؛ ۲. اظهار شادی و مشتاقی خود برای روایت کردن قصه سبا. راوی به‌دلیل ایمان آوردن شخصیت بلقیس، به احوال خوش معنوی دست می‌یابد! که نشان‌دهنده پویایی و زنده و واقعی بودن شخصیت‌های داستان برای راوی مثنوی است.

پس از این مقطع موقتی، داستان این‌گونه ادامه می‌یابد که بلقیس ایمان آورد، قصر و همه متعلقاتش برای او بی‌ارزش شد و فقط مهر تختش از دلش بیرون نرفت؛ سلیمان گفت: «باید تخت را برایش بیاوریم تا سبب عبرت جانش شود، همچنان‌که دلق و چاروق برای ایاز این‌گونه بود!» (۸۸۷ / ۴) کاملاً روشن است که راوی آشکارا به‌جای شخصیت سخن می‌گوید. البته، این حالت شبیه به یک نوع دیگر از انواع تداخل سطوح روایی است و آن، «جهش یا ارجاع شخصیت به رویدادی در داستانی دیگر» است. اما در اینجا راوی عملاً جای شخصیت را گرفته است و دیگر این سلیمان نیست

که به داستان ایاز ارجاع می‌دهد؛ بلکه خود راوی برون‌داستانی است؛ درحالی که نوع «جهش یا ارجاع شخصیت به رویدادی در داستانی دیگر» زمانی رخ می‌دهد که «شخصیت» به داستانی دیگر که نمی‌تواند از آن آگاه باشد جهش بزند.

در ادامه داستان، آصف تخت را می‌آورد. در اینجا راوی داستان حلیمه را روایت می‌کند و پس از پایان این داستان درونه‌ای، باز فصلی جدید از خطاب‌های راوی-مولوی به شخصیت بلقیس «بی مقدمه» و تحت تأثیر احوال روحی و روانی راوی آغاز می‌شود. در میانه قسمتی تفسیری که هیچ اپیزودی از داستان سلیمان نیز روایت نمی‌شود، اما عنوان «بقیه قصه رحمت بلقیس را» دارد، ناگهان مولوی بدون دلیل خاصی و ظاهراً فقط براساس جریان سیال ذهن بلقیس را چهار بار خطاب می‌کند و بعد به سراغ روایت داستان درونه‌ای «سگ کورگیر» می‌رود:

خیز بلقیسا بیا و ملک بین
بر لب دریای یزدان دُر بچین
خواهرانت ساکن چرخ سنی
تو به مُرداری چه سلطانی گنی
خواهرانت را ز بخشش‌های راد
هیچ می‌دانی که آن سلطان چه داد
تو ز شادی چون گرفتی طبل زن
که منم شاه و رئیس گولخن
(۴ / ۱۰۴۱ - ۴۴)

پس از این نیز در فواصلی کوتاه در همین بخش تفسیری پیوسته این خطاب را تکرار می‌کند. در اینجا مانند قبل علت تعامل برقرار کردن راوی با شخصیت این است که در این قسمت مولوی خود را با انسان کامل یکی دانسته است و درحالی که «مستمع خفته‌ست» و ارشادهای او را نمی‌فهمد، به جای سلیمان نقش هدایتگری بلقیس را برعهده می‌گیرد و شخصیت را هدایت می‌کند:

خیز بلقیسا که بازاری است تیز
زین خسیسان کسادافکن گریز
(۴ / ۱۰۹۵)
خیز بلقیسا کنون با اختیار
پیش از آنکه مرگ آرد گیر و دار
(۴ / ۱۰۹۶)
خیز بلقیسا بیا باری ببین
مُلکت شاهان و سلطانان دین
(۴ / ۱۱۰۱)

اپیزود دوم و ماجراهای سلیمان و بلقیس این گونه تمام می‌شود و اپیزود سوم درباره ساخت مسجد اقصی به دست سلیمان آغاز می‌شود. روند خطاب راوی به شخصیت در این اپیزود نیز همچنان ادامه می‌یابد. در اپیزود قبلی راوی به سلیمان تبدیل شد و بلقیس را خطاب کرد؛ ولی این بار راوی خود سلیمان را خطاب می‌کند و نیز شخصیت‌های جن و انس را که در ساخت مسجد به سلیمان کمک می‌کنند! یکی از مکان‌های پُربسامد برای رخ دادن تداخل سطوح در ابیات بازگشت است. یکی از انواع این تداخل‌ها، این نوع خطاب راوی به شخصیت است. اپیزود سوم این گونه آغاز می‌شود:

ای سلیمان مسجد اقصی بساز / لشکر بلقیس آمد در نماز

(۱۱۱۳ / ۴)

مسجد اقصی بسازید ای کرام / که سلیمان باز آمد والسلام

(۱۱۴۶ / ۴)

در سه اپیزود به نسبت مختصر دیگر، داستان سلیمان به پایان می‌رسد که تداخل سطوح روایی در آن‌ها رخ نمی‌دهد.

نکته بسیار مهم این است که در هر دو داستان ایاز و سلیمان، راوی-مولوی شخصیت را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ اما میان این دو تفاوت وجود دارد. در داستان ایاز، راوی با شخصیت ایاز- که نماد انسان کامل است- احساس همدلی می‌کند و رابطه عاطفی خاص و بسیار نزدیکی با او دارد؛ چنان‌که او را در مقام شمس می‌بیند و در جای جای کلام بی‌دلیل مورد خطاب قرار می‌دهد. اما در داستان سلیمان ابتدا «تغییر و تبدیل راوی به شخصیت سلیمان» رخ می‌دهد و راوی در مقام یکی شدن با سلیمان، بلقیس را در نماد هر طالب هدایت مورد خطاب قرار می‌دهد.

ب. جست‌وجوی شخصیت از سوی راوی

این مُدل را ذیل مُدل پیشین می‌توان جای داد؛ یعنی این عنوان می‌تواند زیرمجموعه عنوان قبل نیز در نظر گرفته شود. در اینجا راوی به دنبال شخصیت است تا با او وارد تعامل شود؛ تنها تفاوت بین این مدل با مدل قبلی در این است که در اینجا راوی از

شخصیت به صورت سوم شخص یاد می‌کند و به دنبال او می‌گردد؛ در حالی که در مدل پیشین راوی به صورت دوم شخص به طور مستقیم شخصیت را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ اما به هر حال هدف نهایی در هر دو مدل، تعامل با شخصیت است. در آخرین پی‌رفت از داستان زیدبن حارثه (دفتر اول) راوی - مولوی به تفسیر موضوعاتی می‌پردازد که پس از یازده بیت برای پایان دادن به این قسمت تفسیری و به طور کلی خاتمه دادن به داستان از فرمول کلیشه‌ای بازگشت یعنی «این سخن پایان ندارد» استفاده می‌کند. این فرمول با یک نوع تداخل سطوح روایی همراه است. (همان‌طور که اشاره شد در *مثنوی* یکی از پرکاربردترین مقاطعی که تداخل سطوح روایی در آن رخ می‌دهد، فرمول‌های کلیشه‌ای بازگشت است.) راوی برون‌داستانی وارد سطح داستانی می‌شود و به‌منظور پند دادن به شخصیت به جست‌وجوی او می‌پردازد.

این سخن پایان ندارد زید کو؟
 زید را اکنون نیایی، کو گریخت
 تو که باشی؟ زید هم خود را نیافت

تا دهم پندش که رسوایی مجو
 جست از صف نعال و نعل ریخت
 همچو اختر که بر او خورشید تافت

(۱ / ۳۶۶۷ - ۶۹)

بنابراین راوی برون‌داستانی (مولوی) می‌خواهد شخصیت را پند دهد؛ دقیقاً کاری که شخصیت پیامبر (ص) در داستان پیش از این انجام داده بود. در این سه بیت، متکلم و مخاطب، هر دو، راوی - مولوی است. او به خود می‌گوید: «زید کجاست تا پندش دهم» و باز به خود می‌گوید: «تو او را پیدا نخواهی کرد». راوی می‌خواهد شخصیت را در لحظه حال حاضر کند و با او سخن بگوید! اما در مدل قبلی راوی شخصیت را به طور مستقیم خطاب می‌کرد؛ برای مثال به این صورت: «زید کجایی تا پندت دهم؟».

ج. منسوب کردن شخصیت به خود از سوی راوی

یکی دیگر از راه‌هایی که راوی از سطح برون‌داستانی به سطح داستانی می‌آید و حرکتی رو به پایین دارد، این است که راوی برای شخصیت‌های داستانی «ضمایر ملکی» بیاورد؛ یا به عبارتی با اضافه و منسوب کردن شخصیت به خود، دو سطح برون‌داستانی

و داستانی را در یک سطح قرار دهد و زمان روایتگری و زمان داستان را هم‌زمان کند. تأثیر این کار احساس صمیمیت و نزدیکی میان راوی و شخصیت‌هایش است. عدم جدایی میان گروه راوی / مخاطبان و گروه شخصیت‌ها و از خود دانستن شخصیت‌ها سبب می‌شود شخصیت زنده، پویا و واقعی جلوه کند و در نتیجه، حقیقت‌مانندی و باورپذیری داستان افزایش یابد. نمونه‌های این نوع تداخل در **مثنوی** عبارت‌اند از:

در داستان «محبوس شدن آهوبچه در آخور خران» (دفتر پنجم) گسستی پدید می‌آید که بازگشت به ادامه داستان این‌گونه است:

حک ندارد این سخن و آهوی ما می‌گریزد اندر آخور جا به جا

(۹۰۷ / ۵)

با اضافه شدن ضمیر «ما» به آهو - که به راوی و روایت‌شوی برون‌داستانی، هر دو، ارجاع دارد - و فعل مضارع «می‌گریزد»، این داستان متعاقب به ساحت واقعیت و زمان حال کشانده می‌شود. همچنین، فاصله دو سطح روایی تا اندازه زیادی کاسته می‌شود؛ به این معنا که راوی و روایت‌شوی در سطح برون‌داستانی هستند و آهو شخصیت سطح داستانی است. این دو سطح به واسطه اضافه شدن «ما» به آهو یکی می‌شود و این‌گونه نزدیکی راوی و روایت‌شوی با شخصیت رخ می‌دهد. نکته درخور توجه این است که در این مثال بار دیگر تداخل سطوح روایی در یک فرمول بازگشت اتفاق افتاده است. رخ دادن انواع تداخل سطوح روایی در مقاطع بازگشت از گسست‌های تفسیری یا به اصطلاح در همان ابیات بازگشت بسیار پر بسامد است.

همچنین، در داستان درونه‌ای که در همین داستان می‌آید، این نوع تداخل سطوح روایی وجود دارد. داستان درباره محمد خوارزمشاه است که شهر سبزوار را که همه رافضی بودند گرفت و شرط امان دادن را این قرار داد که ابوبکر نامی از این شهر به او هدیه دهند. پس از اینکه سرانجام توانستند کسی به این نام پیدا کنند، راوی - مولوی در اثنای توصیف در چگونگی انتقال آن فرد علیل به نزد سلطان می‌گوید:

تخته مرده‌کشان بفراشتند و آن ابوبکر مرا برداشتند

(۸۶۵ / ۵)

کارکرد اینکه راوی شخصیت را به خود منسوب می‌کند، این است که شخصیت را به لحظه روایتگری (لحظه حال) می‌آورد. البته در این داستان در تأویل راوی، ابوبکر

نماد مرد کامل، سبزواری نماد جهان و خوارزمشاه نماد یزدان است. می‌توان نتیجه گرفت که راوی بیشتر شخصیت‌هایی را به خود منسوب می‌کند که نماد افراد متعالی هستند؛ مانند آهو و ابوبکر که نماد انسان کامل‌اند.

در داستان امیر ترک و مطرب (دفتر ششم) نیز می‌آید:

چون که کردند آشتی شادی و درد مطربان را ترکِ ما بیدار کرد
(۶/۶۶۴)

د. ورود راوی به حریم خصوصی شخصیت

این مورد یعنی ادعای راوی مبنی بر دانستن رویدادی خاص میان شخصیت‌ها که از نظر عقلی نمی‌تواند از آن باخبر باشد، یک نوع تداخل جزئی و نامحسوس از نوع استعاره است.

راوی و شخصیت‌های مثبت در **مثنوی** به یکدیگر نزدیک‌اند؛ یعنی اگر شخصیت جزء مردان راه و عارفان کامل باشد، احتمال نزدیکی راوی و شخصیت هست. راوی - مولوی فقط زمانی خود را به شخصیت نزدیک می‌کند که شخصیت فقط شخصیتی مثبت نباشد؛ بلکه مصداق انسان کامل نیز باشد (بامشکی، ۱۳۸۹: ۲۰۵). برخی از این موارد نزدیکی راوی و شخصیت با تداخل سطوح روایی همراه است. به این ترتیب که راوی نه تنها خود را به شخصیت مثبت نزدیک می‌کند؛ بلکه خود را با او در یک سطح قرار می‌دهد و تقریباً یکی می‌شود؛ یعنی در خصوصی‌ترین حریم شخصی میان شخصیت‌ها وارد و از ماجرای میان آنان آگاه می‌شود. برای مثال، در داستان موسی و شبان (دفتر دوم) پس از اینکه حق موسی (ع) را سرزنش می‌کند، این ابیات می‌آید:

<u>بعد از آن در سر موسی حق نهفت</u>	<u>رازهایی کان نمی‌آید به گفت</u>
بردل موسی سخن‌ها ریختند	دیدن و گفتن به هم آمیختند
چند بیخود گشت و چند آمد به خود	چند پرید از ازل سوی ابد
<u>بعد از این گر شرح گویم ابلهی است</u>	ز آنکه شرح این ورای آگهی است
ور بگویم عقل‌ها را برکنند	ور نویسم بس قلم‌ها بشکنند

(۲/۱۷۷۲-۷۶)

در اینجا رازهای بین حق و موسی روایت نمی‌شود نه به این دلیل که هیچ‌کس از جمله راوی نمی‌تواند از سخنان وحی خبری داشته باشد؛ بلکه به این دلیل که راوی

تشخیص می‌دهد که شرح دادن آن به مخاطب عادی اش ابله‌ی است؛ زیرا ورای آگاهی اوست. در این ابیات، راوی ادعا می‌کند که این سخنان وحی را می‌داند! ولی چون ورای فهم روایت‌شنوست، چیزی از آن نمی‌گوید. این حالت حرکت راوی از سطح برون‌داستانی به سطح داستانی است؛ یعنی راوی خود را وارد جهان داستانی کرده، ادعا می‌کند که آن شخصیت‌ها را ملاقات کرده و رویدادی را که برای یکی از شخصیت‌ها رخ داده (یعنی شنیدن سخنان حق)، او نیز تجربه کرده است و از آن آگاهی دارد! رفتن به دیگر سطوح از جمله سطح داستانی فقط برای راوی امکان‌پذیر است.

همان‌طور که در داستان «سلیمان و بلقیس» (دفتر چهارم) دیدیم، راوی خود را در مقام سلیمان می‌بیند و نقش او را در روایت به‌عهده می‌گیرد. نمونه جالب‌تر این حالت در داستان «فقیر روزی طلب بی‌واسطه کسب» (دفتر ششم) است. در این داستان راوی ادعا می‌کند که صدای شخصیت را که او را فرامی‌خواند، فقط او می‌تواند بشنود؛ زیرا رابطه‌ای بسیار نزدیک با او دارد:

نک خیال آن فقیرم بی‌ریا
عاجز آورد از بی‌یا و از بی‌یا
بانگ او تو نشنوی من بشنوم
ز آنکه در اسرار هم‌راز وی‌ام

(۵۸ - ۲۲۵۷ / ۶)

۳-۱-۲. حرکت «روایت‌شنوی» برون‌داستانی در سطح داستانی

همان‌طور که راوی برون‌داستانی می‌تواند از سطح فراداستانی به سطح فروداستانی حرکت کند و سبب تداخل سطوح روایی شود، روایت‌شنوی برون‌داستانی نیز می‌تواند همین حرکت را داشته باشد. اما نمونه بارزی که مصداق این حالت باشد، در *مثنوی* یافت نشد. فقط می‌توان به گونه‌ای از داستان‌ها به نام «روایات آینده‌نگر» اشاره کرد که در آن‌ها روایت‌شنوی برون‌داستانی که همواره ضمیر دوم‌شخص «تو» است، برابر با شخصیت داستانی می‌شود. اما این حالت خود قسم دیگری از انواع تداخل است و باید ذیل مبحث تغییر یا تبدیل روایت‌شنو به شخصیت یا برعکس بررسی شود.

۳-۱-۳. حرکت «شخصیت‌های» سطح داستانی در سطح روایت درونه‌ای

در داستان اصلی حضرت سلیمان (دفتر چهارم) راوی - مولوی داستان درونه‌ای «شاعر و صله دادن شاه و مضاعف کردن آن وزیر بوالحسن نام» را روایت می‌کند و پس از آن

داستان اصلی ادامه می‌یابد. در یکی از صحنه‌ها، شخصیت مردم در سخنان خود درباره حضرت سلیمان به ماجرای داستان درونه‌ای پیشین (صله گرفتن شاعر) ارجاع می‌دهند! یعنی شخصیت‌های سطح داستانی وارد دنیای روایت درونه‌ای می‌شوند و در آن دخالت می‌کنند:

*خلق گفتند: این سلیمان بی‌صفاست از سلیمان تا سلیمان فرق‌هاست
او چو بیداری‌ست، این همچون وسن همچنان که آن حسن با این حسن*
(۶۸-۱۲۶۷/۴)

و این‌گونه تداخل سطوح روایی پدید می‌آید.

۴. نتیجه‌گیری

مولوی- داستان‌پرداز پیش‌گام در به‌کارگیری شگردهای روایی- از شگرد تداخل سطوح روایی بهره برده است. حرکت راوی و شخصیت در جهان‌های یکدیگر- که یکی از مؤلفه‌های مهم در داستان‌های پست‌مدرن است- در *مثنوی* نیز با وجود تفاوت در پیش‌زمینه‌های معرفتی دیده می‌شود. توجه به این نکته ضروری است که فقط وجود یک مؤلفه از مجموعه مؤلفه‌های داستان پست‌مدرن در متن آن را پست‌مدرن نمی‌کند؛ اما حضور نشانه‌های ساخت‌شکنانه‌ای که در دوره معاصر در ادبیات پست‌مدرن رخ می‌دهد، در متنی کلاسیک مانند *مثنوی*- که حتی به ادعای راوی هدف از آن داستان‌گویی صرف نیست- بسیار جالب است و تأثیر خاص خود را هرچند در دامنه‌ای محدود پدید می‌آورد. حضور چنین نشانه‌هایی در *مثنوی* بیش از آنکه به شگردهای داستان‌پردازی مربوط باشد، به زیرساخت معرفت‌شناسانه یا به‌عبارتی، شیوه تفکر راوی آن برمی‌گردد. مولوی جهان و واقعیت را دارای سطوح و لایه‌های چندگانه می‌داند؛ از این رو بیشتر مفاهیم برای او دارای ظاهر، بطن و گاهی بطنِ بطن هستند. این نحوه تفکر او را به شالوده‌شکنی مرز میان واقعیت (یا آنچه به‌ظاهر واقعی پنداشته می‌شود) و خیال (یا آنچه به‌ظاهر خیالی پنداشته می‌شود) سوق می‌دهد و دنیای به‌ظاهر خیالی داستان را واقعی می‌داند. تقسیم‌بندی دوشقی و جداگانه امر واقعی و امر خیالی مفهومی است که در تفکر کلاسیک بسیار حاکم و در تفکر پست‌مدرنی رنگ‌باخته

است. حرکت شخصیت‌ها و راوی در دنیاهای یکدیگر مرزهای میان واقعیت و خیال را در ادبیات داستانی از میان می‌برد. تأثیر خاص این حالت «اقتدارزدایی از واقعیت» است. این شگرد می‌خواهد اقتدار آنچه را که واقعیت پنداشته می‌شود فروریزد. هر نوع حرکت از سطوح فراداستانی به سطوح فروداستانی یک نوع از انواع دوگانه تداخل سطوح روایی به نام «تداخل درونی» است. این نوع به سه دسته کلی تقسیم می‌شود که هر یک از آن‌ها - به استثنای نوع دوم - در مثنوی مصادیق و شکل‌های گوناگونی دارد. شکل‌های نوع اول یعنی حرکت «راوی برون‌داستانی» در سطح داستانی عبارت‌اند از: خطاب راوی به شخصیت، جست‌وجوی شخصیت از سوی راوی، منسوب کردن شخصیت به خود از سوی راوی و ورود راوی در حریم شخصیت. نوع دوم یعنی حرکت «روایت‌شنوی برون‌داستانی» در سطح داستانی در مثنوی نمونه‌ای ندارد. نوع سوم یعنی حرکت «شخصیت‌های سطح داستانی» در سطح «روایت درونه‌ای» هم فقط یک مصداق دارد. بنابراین، در مثنوی پربسامدترین و پرکاربردترین نوع «تداخل درونی» نمونه‌های حرکت «راوی» برون‌داستانی در سطح داستانی، به‌ویژه مدل خطاب راوی به شخصیت است. کاربرد زیاد این نوع تداخل درونی نشان می‌دهد راوی مثنوی راوی‌ای بسیار محسوس و پرشارک در داستان است. بنابراین، در میان انواع الگوهای تداخل درونی نوع اول پربسامدترین حالت است؛ زیرا میزان رسایی صدای راوی - مولوی و دامنه آشکاری او در مثنوی بسیار زیاد است و این امر همه جنبه‌های روایت را تحت تأثیر قرار داده است.

پی‌نوشت‌ها

1. downward- from extradiegetic to diegetic level
2. upward
3. metalepsis
4. transgression of levels or metalepsis
5. W. Nelles
6. outward/ outer
7. inner/ inward
8. from extradiegetic to diegetic level
9. reality
10. fiction
11. displacement

12. illusion
13. metonymy
14. transcendental signified
15. actual
16. immersion
17. Borges

۱۸. از مصادیق تداخل سطوح روایی است و در جایی دیگر آن را شرح خواهیم داد.

19. Shifting narrator to character

منابع

- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.
- زمانی، کریم (۱۳۸۰). *شرح جامع مثنوی معنوی*. ۶ ج. تهران: اطلاعات.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۲). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد نیکلسون. ۴ ج. تهران: بهزاد.
- Bressler, Charles E. (2007). *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*. New Jersey: Person Prentice Hall. Fourth Edition.
- Genette, Gerard (1980). *Narrative Discourse*. Jane E. Lewin (Tr.). Ithaca: Cornell UP.
- Guillemette, Lucie & Cynthia Lévesque (2006). "Narratology" at: www.signosemio. Com.
- Malina, Debra (2002). *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: Ohio State University Press.
- Nelles, William (1997). *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. New York: Peter Lang.
- Prince, Gerald (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska P.
- _____ (2006). "Disturbing Frames". *Poetics Today*. 27: 3.