

بررسی تطبیقی تداوم زمان روایی در مقامه‌های عربی و فارسی

دکتر فرامرز خجسته

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان

عاطفه نیکخو

چکیده

در این مقاله، تداوم زمان روایی از طریق ویژگیهای «راوی»، «گفتگو»، «تعلیق» و «صحنه‌پردازی» در الگوی زبانی یاکوبسن بررسی شده است. در باب یافته‌های مقاله به اختصار می‌توان گفت که مقامات همدانی در بعضی از عناصر با کارکرد عاطفی زبان، شتاب روایی متن را با ضرباهنگی کند و مطابق ویژگیهای نوع ادبی روبه‌رو ساخته‌است اما در مقایسه با مقامات حریری و حمیدی به دلیل کاربرد پربسامدتر زبان ارجاعی درکنار استفاده از ظرفیت گسترده زبان عربی، خواننده را با شتاب ثابت‌تری در مسیر اصلی طرح به پیش برده است. این مسأله در مقامات حریری به دلیل کاربرد بسیار زبان شعری و ترغیبی در راستای تأیید هرچه بیشتر ویژگیهای نوع ادبی و کاربرد لغات شاذ و نادر، داستانها را با شتاب منفی روبه‌رو ساخته‌است. درحالی که در مقامات حمیدی، افزون بر کارکردهای زبانی دو مقامه دیگر، افزایش کنشهای گفتاری و استفاده از افعال ذهنی - توصیفی در ساختمان نحوی متفاوت با زبان عربی، شتاب روایی زمان را بیش از دو مقامه دیگر کند ساخته‌است.

کلیدواژه‌ها: مقامه، روایت‌شناسی، تداوم زمان روایی، الگوی ارتباطی یاکوبسن.

مقدمه

۱-۱ بیان مسأله

نوع ادبی مقامه، به‌عنوان بخشی از فن قصه در اواخر قرن چهارم هجری، در نثر عربی شکل گرفت. این نوع ادبی، که ریشه‌های زبانی و زیبایی‌شناسی خود را پیش از این در قصه‌های جاهلی و احادیث ابن‌درید یافته‌بود؛ درمعنای اصطلاحی خود توسط بدیع‌الزمان همدانی به‌وجود آمد.

مقامات از ریشه قام یقوم است. «جمع مقامه که در لغت به‌معنی جای ایستادن است؛ در زبان عربی از دوره جاهلیت تا قرن چهارم هجری در معانی مختلفی به‌کار رفته و دراین قرن بدیع‌الزمان همدانی آن را درمعنی اصطلاحی آن، عنوان کتاب خود قرار داده‌است. همین کلمه، که در قرن سوم هجری به سخنان استغاثه‌آمیز گدایان همراه با زبانی مسجع و مقفی اطلاق شد، موجب گشت تا این عنوان در معنی اصطلاحی خاص خود برای فن مقامات برگزیده شود» (خطیبی؛ ۱۳۶۶: ۲۴۵ و ۲۴۴).

سیر نثر عربی و تلاش نویسندگان عرب برای دستیابی به غایت و قله کمال فنی آن، نوع خاصی از نثر را به وجود آورد که در آن بیشترین توجه نویسنده به کاربرد صنایع لفظی، معنوی، ترکیب‌سازی و لغت‌پردازی معطوف است. در این میان ریشه‌های مشترک فرهنگی - زبانی میان عربی و پارسی از یکسو و حرکت تدریجی و طبیعی زبان فارسی به سمت تکلف و تصنع در قرن ششم هجری از سوی دیگر موجب شد که این نوع ادبی خاص در زبان فارسی نیز توسط قاضی حمیدالدین بلخی تقلید شود. تفاوت بنیادین ساختار و طبیعت زبان فارسی با عربی از دید دایره لغات، ساختمان نحوی کلام، اشتقاقی بودن زبان عربی و... موجب شد که نه‌تنها این امر به شکوفایی و رواج ژانر مقامات در زبان فارسی نیانجامد، بلکه ساختمان ساختاری - روایی آن را نیز دستخوش تغییر و تحول سازد. «تقلید کامل از این فن در زبان فارسی، هم از نظر محدود بودن دایره واژگان هم وزن و مسجع و هم از جنبه داستانی، چندان آسان و با ذوق فطری و طبیعی این زبان سازگار و قابل پذیرش نبوده‌است» (همان؛ ۱۳۶۶: ۵۷۳)؛ این بدین معناست که نویسنده برای شکل‌دهی به زبانی هرچه بیشتر مسجع و آهنگین در راستای ویژگی‌های نوع مقامه بیش از هر چیز نیازمند بهره‌مندی از کلمات هم‌وزن و مسجع عربی است که در زبان فارسی بسامد محدودتری دارد. بنابراین این امر در مقامه‌های فارسی علاوه بر افزایش تکلف زبانی، در تغییر ساختمان روایی این نوع نیز تأثیر غیر

قابل انکاری نهاده است.

۱-۲ ضرورت و اهمیت پژوهش

افزون بر ویژگیهای ادبی و زبانی و خلاقیت‌های بلاغی و صورتگرا که بنیانهای نوع مقامه خوانده شده، مقامه‌ها از ویژگی کمتر مورد توجه قرارگرفته ساختار روایی و عوامل داستانی هم برخوردار است. اگرچه از دید بسیاری از صاحب‌نظران، مقامه‌ها ارزش داستانی ندارد، نمی‌توان شاکله ساختاری و عوامل روایی - البته نه کاملاً فنی و پخته - را در بعضی از آنها نادیده گرفت. وجود بسیاری از عناصر و عوامل ادب روایی در مقامه‌های عربی و فارسی، همچون الگو و طرح روایی شامل شروع، ناپایداری، تعلیق، نطفه‌اوج، گره‌گشایی و عناصر داستانی مانند راوی، زاویه دید، گفتگو، صحنه‌پردازی، ما را بر آن داشت تا به بررسی یکی از مهمترین ویژگیهای سازنده داستان، یعنی زمان و تداوم آن در این نوع پردازیم. با این امید که توجه به وجه داستانی مقامه و چه بسا بده بستانهای نوع ادبی این گونه را با دیگر انواع روایی در پهنه ادب فارسی و عربی، برانگیزیم، پژوهشهایی را در این مسیر دامن بزنیم. بنابراین با انتخاب نه مقامه «المضیریه»، «بغدادیه»، «اسدیه» از مقامات همدانی؛ «اسکندریه»، «شعریه»، «صعدیه»، «رملیه» از حریری و «فی السکباج» و «بین الزوجین» از حمیدی، که هم از نظر ساختمان روایی و هم به دلیل برخوردارگی از عناصر و ویژگیهای مشترک داستانی پذیرفتنی می‌نمود، تداوم زمان روایت را از طریق نقش چهار عنصر داستانی راوی، گفتگو، تعلیق و صحنه‌پردازی در راستای کارکردهای زبانی یا کوبسن به مطالعه گرفتیم و کوشیدیم تا در اثنای کار به این پرسش‌های به زعم خود مهم، پاسخی روشن و تا حد ممکن دقیق بدهیم:

۱. نقش و تأثیر عناصر داستانی موردنظر با استفاده از کارکردهای زبانی یا کوبسن در تداوم زمانی روایی مقامه‌ها چیست؟
۲. ویژگیهای نوع مقامه به چه شکل توانسته‌است در روند تداوم زمان روایی مؤثر باشد؟
۳. کدام یک از مقامه‌نویسان، عناصر و عوامل روایتگری و ویژگیهای داستانی را برای تولید اثر روایی منسجم‌تری، خلاقتر به کار بسته است؟

۱-۳ پیشینه پژوهش

یادآوری این نکته لازم است که در مورد ویژگیهای داستانی مقامات پژوهشهایی صورت گرفته که از جمله آنها می‌توان به ابراهیم حقدادی در «داستانپردازی در مقامه-های بدیع‌الزمان همدانی» (۱۳۸۲) و لیلاجمشیدی و حسن دادخواه در «عنصر صحنه در مقامات حریری و حمیدی» (۱۳۸۷) اشاره کرد. همچنین علیرضا نبی‌لو در «بررسی تطبیقی عناصر داستان در مقامات حریری و حمیدی» (۱۳۹۰) و علی‌اکبر حبیبی و همکاران «در واکاوی تطبیقی ساختمایه‌های داستانی بین مقامه «مضیریه» همدانی و «سکباجیه حمیدی» از جمله پژوهشگران دیگر در این زمینه هستند. در زمینه تداوم زمان روایی نیز پژوهشهایی انجام شده است که از آن میان می‌توان به حجت رسولی و همکاران در «تحلیل زمان روایی رمان النهایات عبدالرحمن منیف براساس دیدگاه زمانی ژرار ژنت» (۱۳۹۲) و فائزه عرب یوسف آبادی در «بررسی تقابل زمان روایی و زمان متن در حکایت‌های سعدی» (۱۳۹۴) اشاره کرد. شایان ذکر است که در این مقالات، نویسندگان تنها به بررسی ویژگیهای زمان روایی در قالب سه ویژگی نظم، تداوم و بسامد و تطبیق آنها با متون مورد نظر پرداخته و بدان اکتفا کرده‌اند؛ این در حالی است که پژوهش پیش‌رو با دیدگاهی متفاوت به بررسی جایگاه تداوم (دیرش) زمان روایی در قالب عناصر داستانی و در راستای الگوی ارتباطی یاکوبسن (در ارتباط میان نویسنده/خواننده) پرداخته است. بنابراین پژوهش در نوع خود تازگی دارد.

۲. بحث و بررسی

روایت به مثابه جانمایه اثر هنری، چارچوب سخن گفتن، اندیشیدن، و شیوه‌های فهم و کشف معنا در مورد زندگی و جهان را با ابزاری هنری در اختیارمان می‌گذارد. «روایت هم یک شیوه استدلال و هم یک شیوه بازنمایی است. انسانها می‌توانند جهان را در قالب روایت «درک کنند» و می‌توانند در قالب روایت درباره جهان بگویند» (ریچاردسن؛ به نقل از کریمی؛ ۱۳۹۱: ۲۴). براین اساس روایت داستانی یکی از تأثیرگذارترین شیوه‌های بازنمایی‌ای است که زنجیره‌هایی از رویدادها را در گستره متن روایی تولید و بازتولید می‌کند. تولید و بازتولید رویدادها در پیکره متن روایی، نیازمند شیوه‌ها و کاربست ابزارهای روایی است تا بدین وسیله با ساماندهی و ارتباط میان عناصر و رویدادها، شالوده روایت داستانی خلاق را رقم بزند. از این دید «داستان از رخدادها روایت شده‌ای است که از طرز قرارگیری در متن متنوع و براساس نظم گاه‌شمارانه بر ساخته

می‌شود» (کنان؛ ۱۳۸۷: ۱۲). توجه به چگونگی شکل‌دهی به رخدادها و رویدادهای متن در کنار توالی آنها، بیش از هر چیز روند شکل‌گیری طرح خلاقه داستان و تبدیل از *fabula* به *sjuzet* را آشکار می‌سازد. فابولا، معادل *historie* و یا داستان از دید چتمن، «شمای بنیادین روایت، منطق‌نهایی تمام کنشها، قاعده اصلی ارتباطها و جریان کامل رخدادهاست؛ اما طرح (*sjuzet*) یا (*discourse*) قطعات برگزیده داستان است که روایت می‌شود؛ چنانکه راوی/ مؤلف نظم آن را انتخاب کرده‌است؛ پس گسست‌های زمانی دارد؛ ضرباهنگش با زمان گاهنامه‌ای همخوان نیست و لزوماً حرکتی به سوی آینده ندارد» (احمدی؛ ۱۳۸۰: ۵۰ و ۴۹). بنابراین آفرینش اثر خلاقه داستانی به هنرمندی داستان‌نویس در تبدیل داستان به طرح نمود می‌یابد؛ آنجا که با استفاده از شگردها و گستره‌های مختلف روایی در روابط علی و معلولی داستان تغییر ایجاد، و با خروج آن از بیان ساده و خطی، آن را به گفتمان و طرحی برساخته، فردی و هنرمندانه تبدیل می‌کند. به گفته اشکلوفسکی «خط داستان چیزی بیش از مصالح برای شکل‌دادن به طرح داستان نیست» (هارلند؛ ۱۳۸۵: ۲۳۹).

در راستای تبدیل فابولا یا داستان به طرح، کنشهای برخاسته از رخدادهای گوناگون در برساختی زمانمند در درون داستان با استفاده از شیوه‌های روایی از وضعیتی به وضعیتی دیگر تغییر می‌کند که این امر مستلزم گذشت زمان است. بنابراین زمان و شیوه‌های روایی آن همچون به‌هم‌ریختگی توالی زمانی رویدادها به تأخیر افتادن جریان اطلاعات، ایجاد گسست و... در نهایت به ساماندهی کنشها در قالب ارائه هنرمندانه قصه و تبدیل آن به طرح براساس نظامی مبتنی بر رابطه علی و معلولی می‌انجامد و چگونگی دریافت خواننده از اثر را دستخوش تغییر و تحول می‌سازد. «بنابراین علت لذت وافر از ساختارهای روایی این است که این ساختارها زمان را تابع اراده انسان می‌کند» (اسکولز؛ ۱۳۸۳: ۲۷۴).

در این میان، نویسندگان مقامه‌ها نیز اگرچه در آفرینش اثر خود از کاستی‌های داستانی به دورنمانده‌اند، بهره‌گیری از ساختار روایی متشکل از شروع، میانه و پایان در کنار تمهیدات برجسته‌سازی عناصر داستانی از جمله زاویه دید، گفتگو، راوی و... ساختار بعضی از مقامات آنها را از ماده‌های خام و غیرفنی به طرح روایی قابل قبولی تبدیل ساخته‌است. بنابراین، این ویژگیها در کنار نقش برجسته زمان در طرح روایی، ما را بر آن داشت که به بررسی تداوم زمان روایی در ارتباط با عناصر داستانی و چگونگی انطباق

آن با این نوع ادبی خاص پردازیم. از سوی دیگر روایت‌مندی متن و تعیین شاکله‌های روایی آن به‌نوعی، برجسته کردن رابطه نویسنده/راوی با خواننده است و از این میان زمان روایی، اهمیت این ویژگی و هدف روایت را برجسته می‌کند؛ به عبارت دیگر میزان تداوم زمان روایتی بیش از هرچیز رابطه میان نویسنده/خواننده را در تولید یا بازتولید اثر ادبی تعیین می‌کند؛ چنانکه بهره‌مندی از الگوی ارتباطی در رابطه میان فرستنده و گیرنده پیام می‌تواند در تبیین ویژگی‌های روایتی نقش مؤثری داشته‌باشد. براین اساس در این پژوهش تداوم زمان روایی در عناصر داستان از طریق الگوی ارتباطی یاکوبسن تبیین می‌شود.

نظریه ارتباط یاکوبسن راه آسان تحلیل شش عنصرسازنده هررخداد گفتاری را در اختیارمان می‌گذارد. در هر ارتباط ما پیامی را می‌یابیم که از فرستنده به گیرنده می‌رسد. این بدیهی‌ترین جنبه ارتباطی است. اما ارتباط موفق به سه جنبه دیگر این این نیز بستگی دارد: پیام باید از طریق تماس جسمی یا روانی ارائه شود؛ باید در قالب رمزگان قرار گیرد و باید به بافتی ارجاع دهد» (اسکولز؛ ۱۳۸۳: ۴۵).

بنابراین یاکوبسن با توجه به اینکه پیام متوجه کدام یک از این جنبه‌های ارتباطی است، کارکردهای آن را به شش دسته ارجاعی، عاطفی، کنایی (ترغیبی)، سخن‌گشایانه (همدلی)، فرازبانی و شعری تقسیم می‌کند.

۲-۱ تداوم^۱

تداوم یا دیرش زمان روایتی از مهمترین بخشهای تحلیل زمان است که در آن دستیابی به سرعت روایت با توجه به تفاوت میان زمان تقویمی و روایی بررسی می‌شود. در زمان تقویمی سرعت گذر زمان ثابت و یکنواخت و روبه آینده است؛ این درحالی است که شکل‌گیری زمان روایی منطبق برنظم گاهشمارانه نیست و درعین حال پرشهایی روبه جلو یا عقب دارد. بنابراین باید میان زمان بیان^۲ و زمان داستان^۳ تفاوت قائل شد. «زمان بیان، مدت زمانی است که به‌طور متوسط برای خواندن متن صرف می‌شود که می‌توان با تعداد کلمه‌ها، خطوط یا صفحات متن اندازه‌گیری شود درحالی که زمان داستان، زمانی است که صرف رخدادن داستان شده‌است» (جاهدجاه؛ ۱۳۹۰: ۳۰). براین اساس ژنت برای تعیین زمان داستان، که به رابطه میان طول متن و حجم اختصاص داده‌شده به آن بستگی دارد، معیار «سرعت ثابت» را به‌عنوان شتاب معیار پیشنهاد می‌کند. شتاب معیار، که به نسبت ثابت طول متن و تداوم داستان اشاره دارد، معیاری

است که شتاب مثبت و منفی در مقایسه با آن شکل می‌گیرد.

از نظر دیرش زمانی، می‌توان زمانی را که گمان می‌رود کنش بازنمود داشته باشد با زمان لازم برای خواندن سخنی سنجید که آن کنش را فرا می‌خواند. در واقع زمان خواندن را نمی‌توان بدقت اندازه‌گیری کرد و در نتیجه باید از ارزشهای نسبی سخن گفت. در اینجا بروشنی می‌توان حالت‌های متعددی را از هم جدا کرد: ۱. تعلیق زمانی یا درنگ؛ این حالت هنگامی واقع می‌شود که زمان سخن در زمان داستانی قرینه‌هایی داشته باشد؛ توصیف، اندیشه‌های عام و از این گونه است. ۲. حالت عکس آن حالتی است که زمان داستانی هیچ قرینه‌هایی در زمان سخن نداشته باشد و این یعنی کنار گذاشتن کامل یک دوره زمانی یا حذف. ۳. این همانا تطبیق کامل دو زمان یادشده است. این تطابق تنها از رهگذر سبک مستقیم، و گنجاندن واقعیت داستانی در سخن تحقق می‌پذیرد و این صحنه نمایش را به وجود می‌آورد. ۴. در نهایت دو حالت بینابین نیز مشاهده می‌شود (تودوروف؛ ۱۳۷۹: ۶۰).

بنابراین، بهره‌گیری از شتاب زمانی مختلف، تقسیمات گوناگونی از تداوم را به

دست می‌دهد.

شتاب منفی به مکث توصیفی منجر می‌شود؛ زیرا توصیف، زمان خواندن را طولانی‌تر از زمان رویداد می‌کند؛ به همین ترتیب شتاب مثبت در نهایت منجر به حذف می‌شود؛ چرا که نویسنده بنابه ضرورت به گزینش حوادث یا متن، اشاره وار می‌پردازد و سرانجام اینکه شتاب ثابت به خلق صحنه نمایشی منجر می‌شود که بارزترین آن دیالوگ است (رجبی؛ ۱۳۸۸: ۸۰ و ۷۹).

بر این اساس لازم است به تقسیمات تداوم به شکلی منسجم اشاره کرد:

۱) حذف و مکث توصیفی: اگر سرعت روایت رویداد در متن در بیشترین میزان باشد، آن را حذف گویند؛ مثلاً سپری شدن مدت طولانی از زندگی شخصیت بدون توضیح رویدادهای آن. نقطه مقابل حذف، مکث توصیفی است. در مکث توصیفی روایت، بدون دیرش داستانی به پیش می‌رود.

۲) خلاصه و صحنه: زمانهای میان حذف و مکث، شامل خلاصه و صحنه است. خلاصه به ذکر و ویژگی اصلی رویداد و حذف مشخصات جزئی و کم اهمیت اشاره دارد و صحنه برابری تقریبی سرعت داستان با سرعت روایت است.

تداوم زمان روایی در مقام‌ها نیز باتوجه به ظرفیتهای روایی اثر از طریق عناصر داستانی و در راستای الگوی ارتباطی یابکوبسن قابل تحلیل و بررسی است که در ادامه

بدان پرداخته می‌شود:

۲-۲ راوی

راوی به‌عنوان عنصر درون داستانی و برخاسته از جهان داستان، چگونگی شکل‌گیری متن روایی را رقم می‌زند. این عنصر ازسویی با مؤلف متن به‌عنوان هدایتگر بیرونی درارتباط است و ازسویی دیگر با ابزارها و کارکردهای روایی برساخته از متن داستان، روایت خلأ خویشت را می‌آفریند و نقش اساسی حضور خود را برای مخاطب آشکار می‌سازد. بنابراین، راوی است که به جهان داستان جهت می‌دهد و چگونگی انتخاب و نگرش مخاطب را نسبت به متن تعیین می‌کند. حضور و نقش این عنصر داستانی در مقامه‌هائیز نمود و بروزی غیرقابل انکار دارد. درمقامه‌های بررسی شده، داستان با روایت راوی درون‌داستانی یا همان اول شخص شروع می‌شود که خود در جریان داستان حضور دارد و مخاطب از طریق او درجریان حوادث و رویدادهای داستان قرار می‌گیرد. «راوی مقامه خود از شخصیت‌های داستانی است که علاوه بر نقل و بیان داستانها، مانند ناظر و شخصیت داستانی بر رفتار شخصیت اصلی نظارت دارد و با او همراهی می‌کند» (نبی‌لو؛ ۱۳۹۰: ۲۴۷). راوی اول‌شخص در مقامه‌های داستانی همدانی به منظور پیشبرد روایت خویشت تا حد زیادی از زبان کلی حاکم بر نوع ادبی فاصله گرفته، با بهره‌گیری از زبان ارجاعی در راستای حرکت درمسیر طرح، شتاب ثابتی را به اثربخشیده است.

روایت‌هایی که برپایه این کارکرد ارائه شده باشد، عمدتاً متشکل از گفتمانهای عینیت یافته و نظام‌مند است که به‌صورتی بی‌واسطه، هنجارهای اجتماعی و ارزشهای اخلاقی مربوط به آن را درخود دارد؛ به‌این ترتیب روایت به مستقیم‌ترین شکل ارائه شده و قاطعیت زبان، جایی برای تأویل و تفسیر باقی نگذاشته‌است (کریمی؛ ۱۳۹۱: ۱۱۵-۱۱۷).

بیان آشکار و بی‌تفسیر زبان ارجاعی در روایت داستانی، مخاطب را درمسیر طرح و حرکت به سمت نقطه اوج، بدون هیچ‌گونه مانع زبانی در دریافت روابط میان کنشها، با شتاب ثابتی از رویدادها روبه‌رو می‌سازد.

اشتهیت الازاد و انا بی‌غداد و لیس معی عقد، علی نقد، فخرجت انتهز محاله حتی أحلنی الكرخ، فإذا أنا بسوادی يسوق بالجهد حماره، ویطرف بالعقد إزاره، فقلت: ظفرنا و الله بصید ... درحالی که در[شهر] بغداد بودم، هوس خرماي آزاد کردم و

پولی همراه نداشتم؛ فرصت را غنیمت شمرده، [ازخانه] خارج شدم تا اینکه به طرف محله کرخ رسیدم. ناگهان مردی از سواد [عراق] را دیدم که خرش را با زور می-کشید و [پاچه‌های] شلوارش را با گره‌زدن جمع می‌کرد. پس [باخود] گفتم: به‌خدا قسم که به شکاری دست یافتیم (قدمیاری؛ ۱۳۸۹: ۱۲۵).

این درحالی است که راوی در مقامه «المضیریه» در ادامه داستان و به‌منظور ورود به ناپایداری و کشمکش حاصل از آن، کانون روایت را از طریق گذشته‌نگری^۴ تغییر داده و آن را به دانای کل محدود سپرده‌است. این دانای کل محدود، که کسی جز ابوالفتح اسکندری، شخصیت اصلی داستان نیست، روایت را از دریچه نگاه خویش و با بهره‌گیری از «نقل قول مستقیم» از زبان شخص دعوت‌کننده، به‌پیش می‌راند. درست همین‌جاست که گذشته‌نگری در مسیر رویدادهای اصلی به‌شکل نقل قول مستقیم از طریق توصیف رویدادهای اتفاق افتاده، کارکرد عاطفی و بارتوصیفی اثر را افزایش داده، با شکل‌گیری مکث توصیفی، شتاب روایت را کند ساخته‌است.

کارکرد عاطفی یا بیانی زبان، مطابق تعریف یاکوبسن، کارکردی معطوف به فرستنده پیام است. دراین کارکرد آنچه اهمیت دارد بیانی است که فرستنده از خود یا گفتمان روایتی موردنظر خود دارد. غلبه چنین کارکردی از زبان بر متن یعنی چیرگی بیانگری، اثر را به سمت توصیف و کندی روایت سوق می‌دهد (همان: ۱۱۸).

... فقال: قصتی معها أطول من مصیبتی فیها، ولو حدّ ثکم بها لم آمن المقت وإضاعه الوقت، قلنا: هات، قال: دعانی بعض التجار إلی المضیره وأنا ببغداد و لزمنی ملازمه الغریم، و الکلب لاصحاب الرّقیم، إلی أن اجبته إلیها، و قمنا فجعل طول الطریق یشنی علی زوجته... یقول: یا مولای لو رأیتها، والخرقة فی وسطها، وهی تدور فی الدور، من التنور إلی القدور و من القدور إلی التنور، تنفث بفیها النّار، و تدق بیدیها الابرّاز، و لو رأیت الدخان و قدغبر فی ذلک الوجه الجمیل، و اثر فی ذلک الخدّ الصقیل

گفت داستان و سرگذشت من با آن، طولانی‌تر از مصیبت من در آن است و اگر آن را برای شما بازگو می‌کردم از نفرت و دشمنی و از دست دادن وقت، ایمن نمی‌بودم. گفتیم بیاور (داستان را بگو) گفت زمانی که در شهر بغداد بودم یکی از بازرگانان، مرا به غذای مضیره فراخواند و چون همراهی شخصی طلبکار و چون سگ اصحاب کهف در پی یاران غار، به من چسبید و مرا رها نکرد تا اینکه دعوت او را برای مضیره پذیرفتم؛ برخاستیم [و به راه افتادیم]. در طول راه همسرش را شتایش می‌کرد و فدایش می‌شد. از مهارت او در درست کردن مضیره و از دقت و ظرافتش

در پختن آن تعریف می‌کرد و می‌گفت سرورم! اگر او را درحالی که پیشبند به میان بسته و در همه‌جای خانه می‌چرخید می‌دیدید که چگونه از [کنار] تنور به‌طرف دیگرها و از سوی دیگرها به‌سوی تنور می‌چرخید و آتش را با دهانش می‌دمید و چاشنی غذا را با دستش نرم می‌کرد... (قدمیاری؛ ۱۳۸۹: ۲۰۷).

این ویژگی در مقامه «فی‌السکباج» حمیدی، که برداشتی از «المضیریه» همدانی است نیز به همین شکل اتفاق می‌افتد؛ اما نکته قابل توجه اینجاست که در مقامه «فی‌السکباج»، علاوه بر تکرار این شگرد از سوی راوی، نویسنده نیز کوشیده‌است به منظور جلوگیری از تقلید صرف از مقامه همدانی و دستیابی به داستانی متفاوت و غیرتقلیدی، کنشهای گفتاری اثرخویش را از طریق کاربرد هرچه‌بیشتر زبان شعری در راستای تأیید ویژگیهای این نوع ادبی، افزایش دهد و کندی روایت را در ارتباط خواننده با متن دوچندان سازد. «مقامه فی‌السکباج، ترجمه یا حتی تقلید صرف از مقامه المضیریه نیست؛ بلکه قاضی با کسترش روایت از چهارصد و نوزده گزاره روایت مضیریه به پانصد و چهل و دو گزاره در روایت خویش کنشهای گفتاری را بیشتر و متنوعتر ساخته است (عرب‌یوسف‌آبادی؛ ۱۳۹۱: ۱۴۶). براین اساس نویسنده کوشیده‌است از طریق استفاده هرچه‌بیشتر از تشبیه، استعاره و دیگر ابزارهای تشبیهی و قیاسی و انتقال بعد جانمایی زبان بر بعد همنشینی آن، قطب استعاری زبان و کارکرد زبان شعری حاصل از آن را برجسته‌سازد. این امر با تأکید بر خود متن و خارج کردن زبان از مجرای ارجاعی و قطب مجازی، خواننده را به‌جای قراردادن در مسیر طرح و پیشبرد آن، درگیر رمزگشایی و گره‌گشایی حاصل از قطب استعاری و کارکرد شعری زبان ساخته‌است؛ در نهایت او را با شتاب منفی و کندی روایت روبه‌رو می‌سازد. دو قطب مجازی و استعاری در قالب روابط «همنشینی و جانمایی» ساختمان کلام در آرای فردینان دو سوسور قابل تدوین است. این ویژگی در نهایت شکل تکوین یافته خود را تحت عنوان «قطب استعاری» و «قطب مجازی» در آراء یا کوبسن آشکار می‌سازد. از دیدگاه سوسور، «عنصر همنشینی زبان براساس موقعیت هر نشانه در هر گفته قابل تبیین است؛ برای مثال در جمله‌ای معین، بخشی از معنای واژه واحد را موقعیت آن در جمله و رابطه آن با دیگر واژه‌ها و واحدهای دستوری آن جمله تعیین می‌کند. این را وجه همنشینی (خطی، در زمانی) واژه می‌نامند که اغلب به صورت محوری افقی تصور می‌شود. از سوی دیگر معنای واژه در جمله را نیز رابطه آن با گروه واژه‌های معینی تعیین

می‌کند که در آن جمله موجود نیست اما با آن واژه موجود رابطه جانشینی (یا عمودی، همزمانی) دارد. بنابراین واژه تا حدودی با تمام واژه‌هایی که ممکن بود جای آن را بگیرد اما آن واژه جایشان را گرفته است، تعریف می‌شود» (اسکولز؛ ۱۳۸۳: ۳۸). بر این اساس، دو قطب کنش زبانی (قطب استعاری و مجازی)، که پس از آن یا کوبسن به طرح و توصیف آن پرداخته با روابط همنشینی و جانشینی نشانه‌های مورد نظر سوسور مرتبط است. بنابراین استعاره با فرایند «انتخاب» عنصری به جای عنصر دیگر در «محور جانشینی» و مجاز با فرایند «ترکیب» با عنصری دیگری در «محور همنشینی» قابل تبیین و تفسیر است.

«... مرد گفت ... این زن مرا به طمع در دام افکند و زهر به جای نوش در دام افکند. گندم فروخته است و در عوض جو داده و کهن تسلیم کرده‌است و وعده نوداده ... (حمیدی: ۱۳۷۲: ۱۵۷).

.... با خداوند آن دکان آشنایی ظاهر شد و چون نهال صحبت و دوستی استحکام پذیرفت و ماده مودت قوت تمام گرفت و خبایا و سرایر در میان نهادیم و خفایا و ضمائر برطبق عیان نهادیم.... شبی از شبها که ادهم شب به سواد مجلل بود و چشم ایام به ظلام مکحل، فلک ردای نیلی داشت و هوا طیلسان پیلی، خواجه میزبان آشناوار به درآشیا نه آمد و سائل وار به درخانه (همان: ۶۸ و ۶۷).

این درحالی است که روایت راوی اول شخص پیش از تغییر کانون روایت در مقامه مورد نظر با بسامد بیشتر کاربرد زبان شعری در مقایسه با مقامات همدانی، شتاب روایت را منفی ساخته‌است.

من در غلوی آن غرور و خیالی آن سرور با زمرهای از ظریفان و فرقه‌های از حریفان، چون باد از صف به صف و چون باده از کف به کف می‌گشتم و بساط نشاط به قدم انبساط می‌نوشتم.... از غره غرای صباح تا طره طرای رواح، و از حله روزپرنور تا حد ذؤابه شب دیجور، گاه مشغول ملاحی و گاه مرتکب مناهی بودم (همان: ۶۳).

بسامد بیشتر کاربرد زبان ارجاعی راوی اول شخص در مقامات حریری نیز سعی در نگهداشت روایت در شتابی ثابت دارد؛ اما این شتاب با تغییر کانون روایت نیز دستخوش دگرگونی می‌شود. راوی مقامه‌های حریری علاوه بر بهره‌گیری از کارکرد عاطفی و شعری زبان از طریق سپردن روایت به دانای کل محدود و ادامه روایت در قالب نقل قول از تک‌گویی نمایشی نیز در تغییر کانون روایت خویش یاری جسته‌است.

«تک‌گویی نمایشی یکی از انواع تک‌گویی است که در آن کسی موردخطاب قرار می‌گیرد و کسی بلند بلند با دیگری حرف می‌زند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع خاصی به مخاطب خاصی دارد؛ این مخاطب در خود داستان است» (میرصادقی؛ ۱۳۸۵: ۴۱۴).

راوی در این مقامه‌ها تک‌گویی نمایشی را از طریق دو مجرای ارتباطی زبان برای خواننده آشکار می‌سازد: یکی همچون نمونه‌های پیشین در قالب زبان شعری و خروج از روایت اصلی و دیگری از طریق کارکرد ترغیبی زبان در قالب تخاطب، عمل ذهنی و تفسیر به‌عنوان «مهمترین عامل شتاب منفی» (جاهدجاء؛ ۱۳۹۰: ۳۲). این کارکرد زبانی نیز باهدف ترغیب و تأثیر بر مخاطب، روایت را از مسیر حرکت به نقطه اصلی و اوج دور می‌سازد و درنهایت به شتاب منفی و کندی در روایت منجر خواهد شد. «کارکرد ترغیبی زبان، کارکردی به دریافت‌کننده پیام معطوف است به‌قصد تأثیر گذاشتن بر وی از طریق آگاهی یا تأثر احساسی. در این کارکرد زبان بیشتر حالت تخاطب نمود پیدا می‌کند؛ تخاطبی که به‌دلیل فرضی بودن مخاطب، وجه ندایی بارز می‌یابد» (کریمی؛ ۱۳۹۱: ۱۲۲ و ۱۲۱).

لا تقعدن علی ضرراً و مسغبهً لکی یقال عزیز النفس مصطبر
فعداً عمّا تشیر الأغنیاء به فای فضل لعود ما له ثمر
(حریری: ۳۹۶)

بهنگام سختی و بدحالی و گرسنگی از کار خود عقب‌نمان [و بیکار نشین] تا بگویند که او عزیزالنفوس و صبور است.

و با چشم خود نگاه کن که آیا سرزمینی خالی از گیاه، همانند سرزمینی است که آن را درخت احاطه کرده‌است؟

بنابراین آنچه را نادان به آن اشاره می‌کند، رهاکن؛ زیرا شاخه بریده‌شده درخت و چوبی که میوه‌های نداشته باشد، چه فضل و برتری دارد؟ (گلدی‌گلشاهی؛ ۱۳۹۳: ۳۴۷)

خطاب راوی به مخاطب به‌منظور تأثیر گذاشتن و ترغیب احساسات او، مدت زمانی از بیان روایی را صرف ارتباط احساسی و درگیری ذهنی مخاطب در ارتباط با اندیشه‌های برون داستانی راوی ساخته، با ایجاد مکث توصیفی، زمان حرکت در مسیر اصلی روایت را کند ساخته‌است. البته در بعضی مقامه‌ها مانند اسکندریه این بیان نمایشی در قالب کارکرد عاطفی زبان و مکث توصیفی آن آشکار شده که این ویژگی نیز

تغییری در سرعت بخشیدن به شتاب روایت ایجاد نکرده و آن را کند ساخته است. براین اساس در مقامات حریری تغییرکانون روایت به وسیله دوشگرد دانای کل محدود و تک‌گویی نمایشی با برجسته ساختن کارکردهای عاطفی، شعری و ترغیبی زبان، شتاب منفی و کندی روایت را در مقایسه با دو مقامه پیشین دوچندان ساخته است.

اسمع حدیثی فإِنَّه عجب یصحک من شرحه و یتتجب
أنا أَمْروٌ لیس فی خصائصه عیب ولا فی فخاره ریب
سروج داری الَّتی ولدت بها والأصل غسان حین أنتسب
(حریری: ۹۱-۹۰)

سخن مرا بشنو[سخنی] که عجیب است و [همگان] از بیان آن می‌خندند و می‌گیرند.

من فردی هستم که نه در خصایصش، عیبی هست و نه در افتخاراتش، شک و شبه‌ای وجود دارد

سروج خانه من است؛ [خانه‌ای] که در آنجا زاده شده‌ام و اصلم - آن‌گاه که نسب خود را برمی‌شمرم - قبیله غسان است (گلدی گلشاهی؛ ۱۳۹۳: ۱۲۵).

۲-۳ گفتگو

گفتگو یکی از شیوه‌های داستانی است که نقش مهم و غیرقابل انکاری در گسترش پیرنگ، عینیت‌بخشی به طرح و شخصیت‌ها دارد و در نهایت کنش داستانی را به پیش می‌راند. «گفتگو باید داستان را به پیش ببرد. اگر چنین نکند هم همه چیز از جمله خط داستانی، شخصیت‌پردازی، فرایند حس و حال داستان متوقف می‌گردد» (نوبل؛ ۱۳۷۷: ۹). بهره‌مندی هدفمند و همگام با طرح از گفتگو به منظور حذف واسطه و رودرویی خواننده با صحن‌های زنده و پویا، بیش از هر چیز نقش زمان و تدام روایی آن را در جهت تغییر ضرباهنگ روایت در مسیر رویدادهای اصلی آشکار می‌سازد.

گفتگو در مقامه‌های موردبررسی نیز با تغییر زمان تقویمی، ضرباهنگ متفاوتی از شتاب روایت در ارتباط با کنش داستانی را به دست داده است. در مقامات همدانی، گفتگوها نه تنها با بهره‌گیری از زبان ارجاعی به خلق صحنه و شتاب ثابت و معیار منجر شده است؛ که ارتباط هرچه بیشتر آنها با ساختار روایی و طرح داستان نیز، مخاطب را در مسیر ثابت و با شتابی یکسان به سوی نقطه اوج به حرکت درمی‌آورد. «گفتگوها در مقامه همدانی در ساختار روایی بخوبی به کار رفته و علاوه بر هویت دادن به شخصیت‌ها

در پیشبر طرح روایی نیز تأثیرگذار است.» (حیبی؛ ۱۳۹۳: ۸۰).

... و حیاک الله أبا زید من أين أقبلت؟ وأین نزلت؟ متی و افیت؟ وهلمّ الی البیت، فقال السوادی: لست بأبی زید، ولكنی أبو عبید، فقلت: نعم لعن الله الشیطان، و أبعده السّیان، أنسانیک طول العهد، و اتصال البعد، فكیف حال أبیک؟ أشاب کعهدی، أم شاب بعدی؟ فقال: قد نبت الرّیبع علی دمتته و ارجو أن یصیرہ الله جتته، فقلت: «إننا لله و إنا أیہ راجعون»

ای ابازید خداوند تو را زنده بدارد! از کجا آمدی و کجا ساکن شدی و کی رسیدی؟ بیا به خانه برویم. مرد سوادی گفت من ابوزید نیستم بلکه ابو عبید هستم. گفتم بلی خداوند شیطان را لعنت کناد و فراموشی را دورگرداناد! طول زمان و پیوستن دوری [به آن] تو را از یاد من برده است. حال پدرت چطور است؟ او همان -طوری که می شناختمش است یا پس از اینکه من او را ترک کردم پیر شده است؟ گفت بر قبرش رویده است. (مرده است) و امیدوارم خداوند او را به بهشت رهنمون کناد! گفتم ما از خداییم و به سوی او باز می گردیم... (قدمیاری؛ ۱۳۸۹: ۱۲۶).

چنانکه از این نمونه آشکار است، استفاده از گفتگویی متناسب با ساختار روایی و هماهنگ با طرح روایی اثر برای ایجاد کشمکش و ناپایداری در وضعیت اولیه روایت، خواننده را با گام ثابتی از زمان روایی داستان روبه رو ساخته است؛ این درحالی است که زبان ارجاعی و بی تفسیر و تأویل گفتگوها نیز، بار منفی شتاب حاصل از زبان مخصوص این نوع ادبی را کاهش داده، به شتابی ثابت تبدیل ساخته است.

در مقامات حمیدی نیز، اگرچه راوی در گفتگو از زبان شعری برای تثبیت ویژگیهای این نوع ادبی استفاده نکرده است، تلاش او همچنان در استفاده از کنشهای گفتاری بیشتر به توصیفی و تفسیری شدن زبان و برجسته شدن کارکردی عاطفی آن انجامیده است؛ چرا که «مایه های داستانهای قاضی از حکایات عربی گرفته شده است و هیچ داستانی از او نیست که مفهوم و مطلبی از مقامات عربی را حاوی نباشد» (ابراهیمی حریری؛ ۱۳۸۳: ۱۶۴). این ویژگی که باعث دوری و نامرتب شدن گفتگوها با پیرنگ شده در نهایت زمان روایت را افزایش داده و شتاب آن را کند ساخته است.

«پیر به زبان فصیح قاطع و بیان صحیح ساطع گفت: أیها السعادة مالی به عهد و لا عادة. اسباب لذاتان مهیا و اقداح راحتان مهنا، که تنزل به طریق تطفّل عادت کریمان نیست و اسجلاب فوائد به اجتماع موائد جز سیرت لثیمان نیست؛ الکریم من یستضیء بزیته و یلتقط کسرة بیته. شعر:

و انّ الحرّ اذا واره جوع صبور فی تلهبه قنوع

بیت:

درکاس توگر جرعه‌گی هست بکش و زکاسه و کاس دیگر دست بکش
در این قالب مجوّف چه خمر و چه جمر و در این ترکیب مغلّف چه زهر و چه تمر.
از جگر خود کباب کردن و از خون خود شراب ساختن به که از کاسه و کاس دیگران
طعام و شراب خوردن. نه هرکه نانی دهد، حاتم طیّ است و نه هرکه خوانی نهد،
صاحب ری؛ به سعادت بروید که من سرتنقل ندارم و دل تطفّل نه. شعر:
والحرّ يشرب من جفنيه فيالظّمأ و ربّما يرتضى العطشان بالحمأ

گفتم الله الله این مگوی که در این ضیافت طفیل ماییم و اصل تو و در این هیجا نیام
ماییم و نصل تو. پر خارباده آن بساط که بی تو سپریم و بدگوار باد آن طعام که بی تو
خوریم. پیرگفت: «...» (حمیدی؛ ۱۳۷۲: ۶۵ و ۶۴).

همچنین به کارگیری اشعار توصیفی و گاه خطابی در جهت تأیید محتوای ازپیش
آمده و بی‌تأثیر درپیشبرد روایت نیز، بارعاطفی و ترغیبی زبان را افزایش می‌دهد و
باشکل دهی به مکث توصیفی، شتاب روایی حاصل از آن را کند و منفی می‌سازد.
«در مقامات حمیدی، شعر برای زینت نثر به کار می‌رود و موضوع از نظم به نثر و از نثر
به نظم دست به دست می‌شود» (ابراهیمی حریری؛ ۱۳۸۳: ۱۵۶)؛ این درحالی است که
برخلاف بار توصیفی زبان گفتگو در مقامات حمیدی، راوی مقامات حریری از بسامد
زیاد زبان ارجاعی - البته به جز کفتگوهایی که به شکل خطابه و در قالب تک‌گویی
نمایشی است - و مرتبط با طرح در جهت شکل دهی به شتاب ثابت روایت استفاده
کرده است.

فقال له القاضي: مهيم، يا ابامريم، فقال: لقد عاينت عجبا، وسمعت ما أنشأ لي
طرباً! فقال له: ماذا رأيت؟ و ما ألدی وعيت؟ قال لم يزل الشيخ مزخرف يصدق ببيده،
ويخالف بين رجليه، ويغرد بملء شقيه (حريري: ۹۷-۹۶)
قاضی به او گفت ای ابا مریم چه خبر؟ گفت بدرستی که چیزی دیده‌ای و آنچه
را به خاطر سپرده‌ای، چیست؟ گفت آن پیرمرد از زمانی که [از دادگاه] خارج شده بود،
پیوسته کف می‌زد و می‌رقصید و با صدای شدید، طوری که لپه‌ایش پرمی‌شد، آواز
می‌خواند (گلدی گلشاهی؛ ۱۳۹۳: ۱۲۹).

تعلیق به‌عنوان یکی از عناصر روایی، «هول وولا، شک و تردید و اندروایی همراه با بلا تکلیفی و انتظار خواننده یا بیننده اثر است که به‌دلیل اشتیاق به آگاهی از پایان ماجرا یا داستان بدان دچار می‌شود» (انوشه؛ ۱۳۸۱: ۳۸۰). در شکل‌گیری این شگرد داستانی، نه‌تنها وجوه روایتی و عناصر داستانی دخیل است؛ بلکه خود زبان و چگونگی ارتباطش با روایت است که نقش محوری ساخت این عنصر را برعهده دارد. «بنابراین گوهراندروای داستان در ذات زبان نهفته است و چون که داستان، پدیده‌ای است برساخته‌شده از زبان، ضرورتاً عناصر زبان در آن نقش‌مند خواهد بود» (مندنی‌پور؛ ۱۳۸۳: ۱۵۱).

تعلیق در مقامه‌های بررسی‌شده به دوشیوه مختلف، زمان روایت را دگرگون ساخته، شتاب آن را در ارتباط خواننده با متن رقم زده است. نخستین و اصلی‌ترین آن تعلیق روایی و به پایان و چستی داستان مربوط است که انتظار و شک و تردید خواننده برای رسیدن به نقطه اوج را در تمامی مقامه‌ها به‌همراه دارد. راوی، که در این میان برای درگیری و ناشناختگی خواننده از پایان داستان به این شیوه روی آورده از ابزارهایی برای رسیدن به این هدف بهره می‌گیرد؛ ابزارهایی که خود در نهایت عامل ایجاد تعلیق و اندروایی دیگری در داستان است؛ اما این بار مصنوعی و منوط به چگونگی وقوع حادثه. بنابراین درنگاهی دیگر «می‌توان تعلیق را به دو نوع برآیندی و فرآیندی تقسیم کرد: تعلیق برآیندی^۵ نقطه‌ای است که خواننده یا بیننده اثر در آن نگران چستی حادثه است و تعلیق فرآیندی^۶ نقطه‌ای است که خواننده یا بیننده در آن نگران چگونگی وقوع حادثه است» (انوشه؛ ۱۳۸۱: ۳۸۱). بنابراین علاوه بر روایت و چستی آن، دیگر عوامل درون متنی به‌شکل ناشناختگی حاصل از چگونگی پردازش عناصر آن نیز می‌تواند کنجکاو و حساسیت خواننده را در ارتباط با متن را برانگیزد.

ماهیت خاص زبانی نوع مقامه و تلاش راوی برای تثبیت هرچه بیشتر آن، خواننده را با سرگشتگی و انتظار حاصل از زبان و چگونگی تغییر کارکرد ارتباطی آن در قالب گذشته‌نگری روبه‌رو ساخته است. این ویژگی در مقامه‌های همدانی به شکل ایجاد روایت‌های فرعی در دل گذشته‌نگری در مقامه‌های «المضیریه» و «اسدییه» روی داده است. راوی، که برای مهیج ساختن روایت و رساندن خواننده به نقطه اوج داستان و گره‌گشایی نهایی آن، خود را نیازمند کاربست شیوه‌های روایی می‌دیده است به

شگردهایی روی آورده که ضمن حفظ ویژگیها، خصایص و چارچوب اصلی نوع، سرگشتگی و انتظار داستان را برای مخاطب به همراه داشته باشد. ایجاد روایتهای فرعی با تغییر در مسیر کارکرد ارجاعی زبان و تبدیل آن به کارکردی عاطفی با باری توصیفی، بیش از هر چیز تلاش راوی را برای همگامی با ویژگیهای نوع ادبی تثبیت می‌کند؛ این درحالی است که اگرچه تعلیق فرایندی در ارتباط با ساختمان روایت به ناشناختگی مقطعی می‌انجامد در نهایت با افزایش زمان روایت و کندساختن شتاب آن، تعلیق اصلی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و اشتیاق مخاطب را از تلاش برای رسیدن به آن با شتابی منفی، منفعّل و کند می‌سازد. البته در این میان به‌کارگیری روایتهای فرعی مرتبط با پیرنگ داستان و پایبندی بیشتر آن به ساختار روایی طرح در مقامه «المضیریه» توانسته است مخاطب را در ارتباط با هر کدام از روایتها به جستجو برای یافتن نقطه اوج وادارد و با کاهش حساسیت او نسبت به کندی روایت تاحدی داستان را از ضرباهنگ کند در مسیر تعلیق فرایندی دورسازد.

تعلیق فرایندی در مقامات حریری و حمیدی نیز با تمرکز بر زبان و خروج آن از مسیر اصلی روایت، خود را آشکار ساخته است. «نویسنده در پی صناعتی است که الزامات متعارف زبان خودکار را آشنایی زدایی کند و با انتخاب رویکرد ادبی شیوه ادراک خواننده را تحت تأثیر قرار دهد و واکنش او را نسبت به حوادث کند و او را تسلیم ادراک ادبی متن کند» (بتلاب؛ ۱۳۸۸: ۲۶). این تعلیق فرعی، که حاصل انتقال بعد جانشینی بر بعد همنشینی زبان و شکل دهی به کارکرد ارتباطی زبان شعر در راستای آن است در کنار دیگر کارکردهای عاطفی و ترغیبی زبان، خواننده را با شتاب منفی مضاعفی در مقایسه با مقامات همدانی روبه‌رو می‌سازد. تغییر کارکرد ارتباطی زبان در قالب سه ارتباط شعری، عاطفی و ترغیبی که هر کدام به نوبه خود ضرباهنگ روایت را با رمزگشاییهای ادبی، توصیف و تفسیر و عمل ذهنی کند ساخته است، خود در درون گذشته‌نگری به‌عنوان یکی از عوامل شتاب منفی روایت قرار گرفته است. این امر سرگشتگی و انتظار مخاطب به‌عنوان عاملی مثبت در پیشبرد داستان به خستگی و ملالی منفی در کشف نقطه اصلی و گره‌گشایی حاصل از آن تبدیل می‌سازد. بنابراین نویسنده با استفاده از شگردهای زبانی، بیش از اینکه خواننده را با پرسش از چیستی وقایع داستان روبه‌رو سازد، توجه او را به رمزگشایی، ارتباطهای توصیفی و تفسیری و بعد ثانویه زبان در ارتباط با کنشهای اصلی داستان منحرف می‌سازد و با ایجاد تعلیقی فرعی

و مقطعی زمان روایت را طولانی و شتاب حاصل از آن را کند می‌سازد.

۲-۵ صحنه پردازی

عمل و کنش داستانی به منظور پیشبرد و حرکت داستان نیازمند ظرف مکانی و زمانی‌ای به نام صحنه است. «صحنه محلی است که آکسیون داستان در آن واقع می‌شود؛ به عبارت دیگر، زمینه‌ای است که اشخاص داستان نقش خود را بر آن بازی می‌کنند» (یونسی؛ ۱۳۸۴: ۴۲۹).

پرداخت صحنه هنری و متناسب با نوع و ساختمان روایی داستان در شکل‌دهی به شخصیت‌پردازی، گفتگو، فضا و رنگ و حتی باورپذیری و حقیقت‌مانندی داستان نیز از اهمیت بسزایی برخوردار است؛ این امر، که بیش از هر چیز از طریق زبان و چگونگی پردازش آن در ارتباط میان راوی/نویسنده با خواننده امکانپذیر است با ایجاد پس‌زمینه مناسب به درک و اهمیت هرچه بیشتر کنش داستانی برای خواننده یاری می‌رساند. بر این اساس صحنه‌پردازی حاصل کارکرد مرتبط زبان با نوع و هدف داستان در ساماندهی زمان و در نهایت تداوم و شتاب داستان نقش مهمی دارد.

در مقامات نیز صحنه‌پردازی از جمله ویژگی‌های داستانی است که دگرگونی زمانی را در ارتباط با ویژگی‌های زبانی نوع ادبی خود به وجود آورده است. در میان مقامه‌های بررسی شده در مقامات همدانی، صحنه‌پردازی به دلیل برخورداری از زبان ارجاعی به عنوان اصلی‌ترین کارکرد ارتباطی زبان در یافت روایت از یک سو و بهره‌گیری از ظرفیت طبیعی واژگان عربی به دلیل استفاده از کلمات متداول و معروف این زبان (نه کلماتی شاذ و نادر) از سوی دیگر، شتاب روایی داستان را با ضرباهنگی ثابت در راستای وجود صحنه به پیش‌رانده است. علاوه بر این، تناسب میان صحنه و نوع داستان نیز از جمله عوامل پویایی صحنه و در نتیجه شتاب ثابت آن در مقامات همدانی است. در این راستا راوی مقامات همدانی، که در مقامه «اسدیه»، قصد به تصویر کشیدن داستانی کنشی و حادثه‌محور را دارد، بیش از هر چیز صحنه‌پردازی خود را به پرداخت صحنه‌های کنشی و بیرونی اختصاص داده است. در این راستا استفاده از افعال کنشی و بیرونی با همان معنای اصلی، سراسر است و بی‌تأویل خود، توانسته با افزایش توان ارجاعی زبان، صحنه‌های حرکتی و شارژ شده را به عنصری تندیده در یافت و همگام با طرح داستان تبدیل کند و ضرباهنگ ثابت اثر را بیافریند.

فما راعنا إلا صهيل الخيل، و نظرت إلى فرسى و قد أرفف أذنيه، و طمح بعينه، يجذ قوى الجبل بمشافره، و يخذُ خدَّ الأرض بحوافره، ثم اضطربت الخيل فأرسلت الأبوال؛ و قطَّت الجبال، و أخذت نحو الجبال... (همدانی؛ ۱۳۸۹: ۶۷)

غیر از شیبه اسب چیزی احساس نکردیم. من به اسبم نگریستم؛ گوشه‌هایش را تیز کرده بود و با دو چشمش تیز می‌نگریست؛ رشته‌های طناب را با لبهایش (مجازاً با دندانهایش) پاره می‌کرد و روی زمین را با سم‌هایش می‌کند. سپس برآشفته و [از شدت ترس و وحشت] ادرار کرد و ریسمانها را پاره کرد و راه کوه را درپیش گرفت.

بیان این نکته واجب است که ویژگی بیان شده، شامل تمامی صحنه‌های مقامات همدانی نیست و این مقامات نیز از صحنه‌هایی با ویژگی زبان شعری همسان با ویژگیهای این نوع ادبی خاص به دور نمانده است؛ اما نکته قابل توجه در این رابطه و در مقایسه با دو مقامه دیگر این است که راوی در استفاده از زبان شعری و بار ادبی آن نیز به افعال بیرونی و کنشمند اکتفا کرده، با سپردن ضرباهنگ جمله به تصویر کنشی افعال از سنگینی کارکرد شعری زبان کاسته و با حفظ تعادل میان پویایی افعال و سنگینی زبان شعر، ضرباهنگ صحنه را در شتابی تقریباً ثابت نگه داشته است.

در مقامات حریری، صحنه‌پردازی با استفاده از هردو کارکرد زبان شعری و ارجاعی به کار رفته است. راوی مقامات هرآنجا که متناسب با هدف و موقعیت، طرح داستان را نیازمند فضاسازی و خلق صحنه‌های ذهنی می‌دیده است از زبان شعری و مکث توصیفی آن در کنار لغات، ترکیبات و افعال نادر و شاذ زبان عربی بهره‌برده است؛ این در حالی است که خلق صحنه‌هایی به منظور شخصیت‌پردازی و ایجاد و پیشبرد کنش داستانی بیش از هر چیز او را تابع زبان ارجاعی و به دور از ویژگیهای نوع ادبی قرارداده است. بنابراین استفاده از هردو کارکرد زبان در کنار یکدیگر این امکان را برای طرح داستان و درارتباط با خواننده ایجاد می‌کند که اگرچه مکث توصیفی کارکرد شعری زبان، داستان را از پویایی به دور و ضرباهنگ آن را کند می‌سازد در نهایت کارکرد ارتباطی مستقیم زبان ارجاعی میان خواننده و راوی به هماهنگ‌سازی و تعادل میان شتاب ثابت و منفی می‌انجامد و کل روایت داستانی را درارتباط با صحنه‌ها با شتاب ثابت روبه‌رو می‌سازد.

... حتی وردت حمی الخلافه، و الحرم العاصم من الخلافه، فسروت ایجاس الروع و استشعاره و تسربلت لباس الأمن و شعاره و قصرت همی علی لذه أجتنيها و ملحہ أجتليها (حریری: ۲۲۲)

تا اینکه به حریم خلافت و جای امن و آرامی که فرد را از ترس، بازمی‌دارد، وارد شدم و احساس ترس و پوشیدن [لباس وحشت] را از خود دور ساختم و لباس امنیّت و آرامش و زیرپوش آن را پوشیدم و عزم و اراده خود را به لذتی که می‌چیدم و شیرینی‌ای که می‌دیدم، محدود و قانع کردم (گلدی‌گلشاهی، ۱۳۹۳: ۲۲۷).

راوی، که با به‌کارگیری زبان شعری، سعی در القای فضای ترس برای ورود به داستان دارد با درگیری مخاطب و مکث او در زبان، زمان بیشتری را برای ارتباط و آماده‌سازی وی اختصاص داده‌است درحالی که در زبان ارجاعی نمونه بعدی، علاوه بر صحنه‌سازی با ارتباط مستقیم خواننده با شخصیت‌ها از طریق زبانی ارتباطی و بی-تفسیر زمینه شخصیت‌پردازی قهرمان داستان را نیز فراهم آورده‌است.

... فخرجنی بیاماض طرفه، استوقضنی بیاماء کفه فلزمت موقفی، و اخرت منصرفی. فقال الوالی: ما مرامک و لأی سبب مقامک؟ فأبتدره الشیخ و قال: أنه أنیسى و صاحب ملبوسى، فتسمّح عند هذا القول بتأنیسى و رخص فى جلوسى. ثم أفاض علیهما خلعتین (حریری: ۳۳۴-۳۳۳).

اما او با اشاره چشم خود، مرا از آن کار، بازداشت و با اشاره کف دستش از من خواست که بایستم. ... در این موقع [به‌من] گفت چه خواهسته‌ای داری و درنگ و توقفت به‌خاطر چیست؟ پیرمرد پیشدستی کرد و گفت همانا او مونس من است و صاحب لباسم. با گفتن این سخن از طریق آرامش بخشیدن در حقم مسامحه کرد و به نشستنم رخصت داد. سپس دو خلعت را به سوی آنان انداخت و بیست دینار به آنها بخشید (گلدی‌گلشاهی، ۱۳۹۳: ۲۳۵ و ۲۳۴).

اما صحنه‌پردازی در مقامات حمیدی، هم به دلیل عدم تمایل نویسنده در تقلیدی شدن داستان و هم به دلیل محدود بودن دایره لغات زبان فارسی در بهره‌مندی از لغات و ترکیبات بیرونی و کنشی به شکلی ذهنی در قالب توصیف صورت گرفته‌است. همچنین راوی با کاربرد هرچه بیشتر زبان شعری، خواننده را با عمل ذهنی، توصیف، تفسیر و درنهایت مکث توصیفی برآمده از آنها روبه‌رو ساخته‌است. این امر در کنار افزایش کنشهای گفتاری، علاوه بر پابندی به ویژگیهای زبانی این نوع ادبی با خلق صحنه‌های جدا و بی‌ارتباط به پیرنگ داستان، شتاب داستان را منفی و ضرباهنگ آن را کند ساخته-

است.

دراویل عهد شباب که موی عارض چون پر غراب بود و بیاض عذار در جامه
احتساب بود، خورشید کودکی قصد دلوک داشت و عارض در آن مصیبت
سوادسوک. دایره عذار هنوز قیری بود و رنگ رخسار خیری. هنوز مشک با کافور
نیامیخته بود و سمن برگل نریخته:

الا سقیماً لازمان التصابی وایام الخلاع و الشبا
وعهد اصبح خدی مطرزة باجنحه الغراب
(حمیدی؛ ۱۳۷۲: ۱۵۵)

چون حالات کاسات سكباج چون بدر در صدر جای گرفت، چشمه خورشید از
آن صفا تیره گشت و دیده‌ها در آن سبکا خیره گشت. شعر:

یلوح فی هاله الاناء تالو الشمس بالنضباء
کأنها النار فی التجلی كأنها الماء فی الصفاء
(همان: ۶۶)

نتیجه‌گیری

زمان و جنبه‌های گوناگون آن از جمله ویژگیهای مهم شکل‌دهی به ساختار روایی و
تبدیل داستان به طرح است. کنشهای داستانی در قالب روابط علی و معلولی در درون
زمان و شگردهای گوناگون آن است که از وضعیتی به وضعیتی دیگر تغییر می‌یابد.
در این راستا زمان از یک سو با پرشها، گسست‌ها و عقبگردهای مرتبط با رویدادها با
راوی/نویسنده و از سوی دیگر با میزان حجم اختصاص داده‌شده در متن داستان به این
رویدادها با خواننده در ارتباط است. بنابراین درست در همین نقطه است که تداوم زمان
روایی به عنوان یکی از وجوه زمان می‌تواند در الگویی ارتباطی، میزان زمان ارتباط
خواننده با متن و ضرباهنگ آن را بررسی کند.

در این میان مقامه‌ها به دلیل برخورداری از ساختمان و عناصر روایی در کنار
ویژگیهای زبانی خاص نوع ادبی خویش زمینه مناسبی را برای بررسی تداوم زمان
روایی از طریق عناصر روایی و در قالب الگوی ارتباطی یاکوبسن فراهم آورده است.
بنابراین در این پژوهش تداوم زمان روایی از طریق ویژگیهای روایی، گفتگو، تعلیق و
صحنه‌پردازی در الگوی زبانی یاکوبسن بررسی شد. در بحث روایی، تغییر کانون روایت
با تغییر کارکرد ارجاعی زبان به کارکردی عاطفی در مقامات همدانی، شتاب روایت را
کند ساخته است این در حالی است که این ویژگی در دو مقامه دیگر، به همراه کارکرد

شعری و ترغیبی زبان، ضرباهنگ کند روایت را برای مخاطب دو چندان ساخته است. در گفتگو و صحنه پردازی تداوم زمان روایی در مقامات همدانی و حریری به دلیل بسامد بسیار زبان ارجاعی در همدانی و تعادل میان زبان ارجاعی و شعری در حریری شتاب ثابتی یافته است؛ اما در مقامات حمیدی با کاربرد بسیار زبان شعری، روایت را به سوی ضرباهنگی منفی رانده است. تعلیق فرایندی نیز با بهره‌مندی از کارکرد عاطفی، ترغیبی و شعری زبان در مقامات حریری و حمیدی و کارکرد عاطفی در همدانی در قالب فلاشبک‌ها، زمان روایت را با شتاب منفی روبه‌رو ساخته است. البته در این میان به‌کارگیری روایت‌های فرعی مرتبط با پیرنگ داستان در دل رویدادهای گذشته‌نگر و پایبندی بیشتر آن به ساختار روایی طرح در مقامه‌های همدانی، توانسته است با کاهش حساسیت مخاطب نسبت به کندی روایت تاحدی داستان را از ضرباهنگ کند در مسیر تعلیق برآیندی دورسازد.

باتوجه به یافته‌های این پژوهش می‌توان گفت که اگرچه هر سه مقامه عربی و فارسی از ساختار روایی قابل قبولی برخوردارند و عناصر مشترک روایی نیز در آنها دیده می‌شود در این میان، مقامات داستانی همدانی با وجود ساده‌تر بودن طرح و عناصر آن، باورپذیری و حقیقت‌مانندی بیشتری را در ارتباط مخاطب با متن به وجود آورده است. آنچه همدانی را در مقایسه با حریری و حمیدی موفقتر کرده است، بهره‌گیری پربسامدتر او از زبان ارجاعی و کارکرد ارتباطی مستقیم آن در درون داستانها و ارتباطش با زمان است تا هم نوع و ویژگیهای آن حفظ شود و هم مخاطب با آن ارتباط روایی مناسبتری برقرار سازد. همچنین استفاده از ظرفیتهای ذاتی زبان اشتقاقی عربی در کنار کلمات، افعال و ترکیبات معمول، پویا و کنشمند آن موجب شده است که با آفرینش زبانی سیال و روان در راستای هدف ارتباطی زبان در متن روایی، ارتباطی بی‌مانع و بی‌نیاز از تفسیر میان خواننده و راوی ایجاد شود و شتاب ثابت داستان را ایجاد کند. این امر در مقامات حریری با بهره‌گیری بسیار از زبان شعری و ترغیبی به منظور تأکید بر نوع ادبی در کنار استفاده از لغات، ترکیبات و افعال شاذ و نادر تا حد زیادی از پویایی زبان و در نتیجه سرعت زمان روایت کاسته است. حال اینکه در مقامات حمیدی تأکید هرچه بیشتر بر نوع ادبی و تلاش برای اثبات آن به‌عنوان گونه ادبی در زبان فارسی موجب افزایش کنشهای گفتاری شده است. تفاوت ساختمان نحوی زبان فارسی با عربی و ناهماهنگی ساختمان زبان فارسی با این نوع ادبی موجب شده است که

حمیدی برای تثبیت این نوع ادبی در زبان فارسی به افزایش کنشهای گفتاری روی آورد تا بدین وسیله هم با خروج زبان از کارکرد اصلی خود و هم به منظور جلوگیری از تقلیدی بودن اثر به برجستگی زبان شعری و عاطفی اثر بیفزاید. این ویژگی درکنار محدود بودن دایره واژگان موزون و سجع آفرین در زبان فارسی، استفاده از افعال ذهنی- توصیفی، شتاب منفی و کندی زمان روایت را در مقایسه با دو مقامه دیگر دوچندان ساخته است.

یادداشتها

1. Duration
2. Discourse time
3. story time
4. flash back
5. Result oriented suspense
6. Process oriented suspense

۸۱



منابع

الف) کتابها

- ابراهیمی حریری، فارس؛ مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی و تأثیر مقامات عربی در آن؛ چ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۳.
- احمدی، بابک؛ ساختار و تأویل متن؛ چ نهم، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
- اسکولز، رابرت؛ درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ تهران: آگاه، ۱۳۸۳.
- انوشه، حسن؛ فرهنگنامه ادب فارسی (دانشنامه ادب فارسی)؛ ج ۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۱.
- تودوروف، تزوتان؛ بوطیقای ساختارگرا؛ ترجمه محمدنبوی؛ تهران: آگه، ۱۳۷۹.
- حریری، قاسم علی؛ مقامات الحریری: المسمى بالمقامات الأدبیه؛ بیروت: دارالکتب العلمیه، بی تا.
- حمیدالدین ابوبکر عمر بن محمود بلخی؛ مقامات حمیدی؛ تصحیح رضا انزابی نژاد؛ تهران مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۲.
- خطیبی، حسین؛ فن نثر در ادب پارسی؛ تهران: زوار، ۱۳۶۶.

- قدمیاری، کرمعلی؛ شرح و ترجمه مقامات بدیع الزمان همدانی؛ انتشارات دانشگاه ارومیه، ۱۳۸۹.
- کریمی، فرزاد؛ روایتی تازه بر لوحی کهن (بررسی روایت در شعر معاصر ایران)؛ تهران: نشر قطره، ۱۳۹۱.
- کنان، شلومیت ریمون؛ روایت داستانی: بوطیقای معاصر؛ ترجمه ابوالفضل حری؛ تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۷.
- گلدی گلشاهی، طواق؛ مقامات الحریری؛ چ سوم، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر، ۱۳۹۳.
- میرصادقی، جمال؛ عناصر داستان؛ چ پنجم، تهران: سخن، ۱۳۸۵.
- مندنی پور، شهریار؛ کتاب ارواح شهرزاد (سازه‌ها شگردها و فرم‌های داستان نو)؛ تهران: ققنوس، ۱۳۸۳.
- نوبل، ویلیام؛ راهنمای نگارش گفتگو؛ ترجمه عباس اکبری؛ تهران: سروش، ۱۳۷۷.
- هارلند، ریچارد؛ درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت؛ ترجمه گروه ترجمه شیراز: علی معصومی و شاپور جورکش؛ چ دوم، تهران: چشمه، ۱۳۸۵.
- یونسی، ابراهیم؛ هنر داستان‌نویسی؛ چ هشتم، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه، ۱۳۸۴.
- ب) مقالات:
- بتلاب اکبرآبادی، محسن و صفایی سنگری، علی‌اکبر؛ {سازوکار تعلیق در مقامات حریری} مندرج در زبان و ادبیات عربی؛ ش ۶، ۱۳۸۸.
- جاهدجاء، عباس و رضایی، لیلا؛ {بررسی تداوم زمان روایت در حکایت‌های فرعی کلیله و دمنه}؛ مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز، س سوم، پیاپی ۹، ۱۳۹۰.
- حبیبی، علی اصغر؛ احمدی چناری، علی‌اکبر و همکاران؛ {واکاوی تطبیقی ساختارهای داستان‌های بین‌مقامه «مضیریه» همدانی و «سکباجیه حمیدی»}؛ مندرج در ادبیات تطبیقی، س ۶، ش ۱۰، ۱۳۹۳.
- عرب یوسف‌آبادی، فائزه و همکاران؛ {بررسی تطبیقی کنشهای گفتاری مقامه «فی‌السکباج» از مقامات حمیدی با مقامه «المضیریه» از مقامات بدیع الزمان همدانی}؛ مندرج در نشریه ادبیات تطبیقی، س چهارم، ش ۷، ۱۳۹۱.
- نبی‌لو، علیرضا؛ {بررسی تطبیقی عناصر داستان در مقامات حریری و مقامات حمیدی}؛ مندرج در ادبیات تطبیقی، ش ۴، ۱۳۹۰.