

فنون ادبی (علمی - پژوهشی)

دانشگاه اصفهان

سال سوم، شماره ۱، (پیاپی ۴) بهار و تابستان ۱۳۹۰، ص ۴۶ - ۲

دکتر سمیرا بامشکی* دکتر ابوالقاسم قوام**

چکیده

روایت‌های مثنوی دارای شکست‌های فراوانی است که به دلیل عوامل گوناگون به وجود می‌آید. با توجه به این امر، پرسش مهم این مقاله این است که راوی (مولوی) از چه شیوه‌هایی برای ارتباط برقرار کردن میان پیرفت‌ها و رویدادهای داستانی پاره پاره و جدا از یکدیگر استفاده می‌کند؟ به طور کلی این شیوه‌ها را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد. استفاده مولوی از این شگردها نشان دهنده اهمیت دادن راوی به نکات ظریف داستان پردازی است که کاملاً به ویژگی‌های گفتمان روایی خود از جمله شفاهی بودن آن و داشتن سطوح روایی چندگانه آگاه است و تلاش می‌کند با به کارگیری چنین شگردهایی انسجام پیرنگ داستان‌ها را حفظ کند و روایت شنو را دوباره در جریان و فضای داستان قطع شده قرار دهد.

واژه‌های کلیدی

گسست روایی، مثنوی، بازگشت، روایت.

مقدمه

داستان در مثنوی به صورت خطی جریان نمی‌یابد؛ زیرا دارای شکست‌های فراوانی است که به دلیل عوامل متعددی در روایت به وجود می‌آید. راوی و احوال حاکم بر او، روایت شنو و عکس العمل او، موضوع سخن، زمان و مکان هر یک بنتهایی می‌توانند جریان روایت را قطع و آن را وارد سطح تفسیری یا تغزلی یا سطوح روایی متعدد (داستان‌های درونه‌ای) بکند. مولوی برای بازگشت از این گسست‌ها به ادامه داستان، از شیوه‌هایی منحصر به فرد استفاده می‌کند تا روایت شنو را دوباره در جریان و فضای داستان قطع شده قرار دهد. فرمول‌های بازگشت در مثنوی تنها مواقعی که راوی به سبب گسست‌های تفسیری از خط سیر داستان اصلی بیرون می‌آید و سپس قصد دارد به آن بازگردد، استفاده نمی‌شود؛ بلکه در توضیحات راوی درباره فضا یا شخصیت‌های خود داستان اصلی نیز به کار می‌رود. به این معنا که

* دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد (مسئول مکاتبات) samira_bamashki@yahoo.com

ghavam@yahoo.com

** استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

تاریخ وصول: ۱۷/۳/۸۹ تاریخ پذیرش: ۲۵/۱۰/۸۹

مبنای راوی (مولوی) در شیوه روایتگری اش ارائه باشتاب و سریع است و منحصرأً به خود داستان توجه می‌کند؛ اما اگر در مواقعی توضیحاتی بیشتر درباره رویدادهای داستانی ارائه کند از آن توضیحات داستانی مبسوط بازگشت می‌کند. از مواقع دیگری که بازگشت رخ می‌دهد، زمانی است که شخصیتی داستانی بسیار طولانی سخن بگوید و سخنان او تعلیمی و تئوری باشد. به عبارت دیگر، زمانی که راوی (مولوی) به جای شخصیت سخنان تعلیمی و کلامی می‌گوید؛ ولی وانمود می‌کند که سخنان از آن شخصیت است در این حالت با این که از خط سیر داستان خروجی صورت نگرفته است؛ اما از فرمول بازگشت استفاده می‌شود. یک نوع بازگشت نیز از داستان به ادامه تفسیر است (رابطه معکوس و برخلاف عادت رایج در مثنوی). به طور کلی، اعلام بازگشت در مثنوی به سه صورت رخ می‌دهد:

اعلام بازگشت + بازگشت بلافاصله به داستان.

اعلام بازگشت + ادامه موضوع و تفسیر مورد بحث پیشین به صورت نسبتاً بلند.

اعلام بازگشت + جمع بندی و نتیجه گیری موضوع و تفسیر مورد بحث پیشین به صورت کوتاه.

بحث و بررسی

شیوه‌های بازگشت از گسست‌های روایی به ادامه داستان در مثنوی به سه دسته تقسیم می‌شود: (۱) نشان دار محسوس، (۲) نشان دار نامحسوس، (۳) کاذب. البته در برخی از موارد نیز بازگشت به ادامه داستان بی نشان است.

۱- بازگشت های نشان دار محسوس

بازگشت‌های نشان‌دار محسوس خود به سه نوع تقسیم می‌شود: (۱،۱) فرمول کلیشه‌ای که خود به سه دسته تقسیم می‌شود، (۲-۱) خطاب راوی به خود یا روایت شنوی عام و خاص، (۳،۱) بسامد مکرر.

۱-۱- استفاده از فرمول کلیشه‌ای «این سخن پایان ندارد»

عبارت «این سخن پایان ندارد» در مثنوی در حکم فرمولی است که راوی برای بازگشت به ادامه داستان ابداع کرده است و چون پرکاربردترین شیوه برای این مورد است، از آن با عنوان فرمول کلیشه‌ای یاد می‌کنیم. عبارت «این سخن پایان ندارد» هسته اصلی فرمول بازگشت است؛ اما ادامه این عبارت صورت‌های گوناگونی دارد؛ یعنی این فرمول ممکن است با سه حالت ارائه شود: به همراه کنش جدید داستان بیاید، به همراه نام داستان بیاید، عبارات هم معنا با آن بیاید.

۱-۱-۱- فرمول کلیشه‌ای همراه با ذکر کنش جدید در ادامه داستان

یکی از حالت‌هایی که در عبارت «این سخن پایان ندارد» دیده می‌شود، این است که در ادامه این فرمول، کنش جدیدی از داستان قطع شده ارائه می‌گردد و داستان دوباره جریان می‌یابد. مثلاً در داستان دژ هوش ربا، سه بار بازگشت از گسست‌های تفسیری به ادامه داستان رخ می‌دهد، در هر سه مورد از فرمول کلیشه‌ای این سخن پایان ندارد، همراه با ذکر کنش جدید و بعدی داستان استفاده می‌شود. در ابتدای داستان پدر سه پسر خود را از بازدید دژ هوش ربا منع می‌کند و در وصف آن قلعه می‌گوید که سراسر آن از تمثال و نگار و صورت پر است. مولوی در این قسمت تفسیری ارائه می‌کند، درباره این که انسانی که در عشق حق مستغرق است، سراسر عالم را مظهري از آیات او می‌داند، پس از اتمام این تفسیر راوی برای بازگشت به ادامه داستان می‌گوید:

این سخن پایان ندارد ای گروه هین نگه دارید زان قلعه وجوه

چنان که می‌بینیم پس از ذکر فرمول کلیشه‌ای به عنوان نشانه‌ای برای پایان تفسیرها، راوی نقل قول شخصیت شاه خطاب به پسرانش را می‌آورد که در حکم کنشی جدید از ادامه داستان است؛ یعنی داستان از همان جا که قطع شده بود، از سر گرفته می‌شود. سپس دوباره تفسیری طولانی درباره ترک استثنا آورده می‌شود که این بار نیز بازگشت به داستان با همین فرمول انجام می‌شود:

این سخن پایان ندارد آن فریق
برگرفتند از پی آن دژ طریق
(۳۶۹۹/۶)

مصرع دوم ذکر کنش جدید و بعدی داستان است. در ادامه راوی توصیف می‌کند که سه برادر هزاران صورت و نقش و نگار در آن دژ دیدند، این رویداد داستانی سبب می‌شود که راوی تفسیری طولانی درباره صورت و نقش و نگار در ۵۱ بیت بیان کند (۳۷۰۷/۶ - ۳۷۵۹). این بار نیز در هنگام بازگشت از فرمول تکراری استفاده می‌شود:

این سخن پایان ندارد آن گروه
صورتی دیدند با حسن و شکوه
(۳۷۶۰/۶)

در داستان کافر پرخور در زمان پیامبر (ص) نیز راوی در یک گسست تفسیری سی و پنج بیتی مبحث کم خوردن و راهزنی دیو را مطرح می‌کند، سپس برای بازگشت به ادامه داستان از این فرمول استفاده می‌کند:

این سخن پایان ندارد آن عرب
ماند از الطاف آن شه در عجب
(۱۶۸/۵)

مصرع دوم، تعجب آن عرب از مصطفی (ع)، بیانگر کنش جدید داستان است؛ زیرا رویداد قبل از گسست، نواخته شدن او از سوی پیامبر (ص) است (۱۳۳/۵). چنان که می‌بینید این دو رویداد می‌توانند، دقیقاً کنش‌هایی متوالی باشند که در میان آن‌ها تفسیر قرار دارد. شیوه بازگشت از گسست دیگری در همین داستان نیز همین گونه است:

این سخن پایان ندارد مصطفی
عرضه کرد ایمان و پذیرفت آن فتی
(۲۶۱/۵)

داستان درونه‌ای مهتر زاده در داستان اصلی شیخ اقطع (۱۶۷۱/۳) از دیگر موارد با این شیوه است.

این فرمول کلیشه‌ای که مولوی در سراسر مثنوی بسیار از آن استفاده می‌کند، گاهی توسط شخصیت‌ها نیز استفاده شود که این امر خود نشانه‌ای است، در این که مولوی به جای شخصیت‌های داستان‌هایش سخن می‌گوید و واژگان خود را در دهان آنها می‌گذارد. مثلاً در روایت مادر خدو انداختن خصم بر علی (ع)، شخصیت (علی) به عنوان راوی داستان درونه‌ای خبر کشته شدن خود به دست رکابدارش به روایت شنو خود؛ یعنی آن پهلوان کافر می‌گوید، پس از اتمام این داستان درونه‌ای شخصیت علی (ع) سخن خود را با آن خصم این گونه ادامه می‌دهد:

این سخن را نیست پایانی پدید
دست با من ده چو چشمت دوست دید
(۳۹۷۴/۱)

در داستان زید بن حارثه نیز هنگامی که زید اسرار بهشت و دوزخ را افشا می‌کند، شخصیت داستان، پیامبر (ص)، برای بازداشتن زید از این سخنان از این فرمول استفاده می‌کند:

این سخن پایان ندارد خیز زید بر براق ناطقه بر بند قید

(۳۶۰۸/۱)

در این داستان خط روایت دارای گسست نمی‌شود؛ زیرا قسمت توضیحات و تفسیرها درباره دل از زبان شخصیت پیامبر (ص) است در حالی که در بیشتر موارد این قسمت‌ها از زبان راوی است به همین دلیل در بیت فوق که به منظور مقطعی برای پایان دادن به این سخنان تفسیری است، گفته نمی‌شود «این سخن پایان ندارد بازگرد»؛ زیرا گسستی نبوده است که بازگشتی در کار باشد، پیامبر(ص) به زید می‌گوید: این سخنانی که حقایق را بیان می‌کند، حدّ و پایانی ندارد، برخیز و اسب گفتار را در عرصه حقایق متوقف کن و خاموش شو.

۱-۱-۲- فرمول کلیشه‌ای همراه با ذکر نام داستان

گاهی به جای ذکر کنشی جدید از داستان، نام داستان در ادامه این فرمول می‌آید. به این صورت که راوی در خطاب به روایت شنو از او می‌خواهد که به ادامه داستان، که نام آن را ذکر می‌کند، بازگردد. به جز یک مورد که راوی روایت شنو را به گوش دادن ادامه داستان شیر و نخچیران/۱ فرا می‌خواند؛ در بقیه نمونه‌ها از مشتقات فعل «بازگشتن» سوی داستان n و هم معناهای آنان مانند بازگرد، بازرو، بازران، بران و کن رجوع استفاده می‌شود. از این رو، معمولاً عبارت «این سخن پایان ندارد» همراه با فعل بازگرد می‌آید.

داستان هاروت و ماروت/۱ با اعلام راوی برای شروع داستان جدید آغاز می‌شود؛ اما به جای این که داستان آغاز شود، توضیح و تفسیر راوی درباره بیهودگی اعتماد به خود شروع می‌شود و پس از این تفاسیر، راوی به شیوه زیر بازگشت به ادامه داستانی را اعلام می‌کند که در واقع آغاز نشده بود.

این حدیث آخر ندارد، بازران جانب هاروت و ماروت ای جوان

(۳۳۴۳/۱)

این امر جالب است که در برخی موارد راوی از فرمول کلیشه‌ای این سخن پایان ندارد، برای تفسیرهای بسیار کوتاه نیز استفاده می‌کند، همچنان که در پایان گسست‌های تفسیری بسیار طولانی از آن استفاده می‌کند. دلیل استفاده از این فرمول در بازگشت از گسست‌های بسیار کوتاه این است که راوی در این موارد در قسمت‌هایی آغاز به تفسیر می‌کند که بنا به دلایلی از ادامه دادن آن منصرف می‌شود و در نتیجه برای پایان دادن به قسمتی تفسیری که تازه آغاز کرده است، از این فرمول استفاده می‌کند. از جمله دلایل ادامه ندادن تفسیرها، مکرر شدن بیش از حدّ تفسیرها در لابه لای پیرفت‌های یک داستان است که خط اصلی روایت را دچار وقفه‌های بسیار می‌کند. راوی در مواردی طولانی کردن بعضی از این تفسیرها را به دلایلی چون حفظ ساختار و انسجام داستان، ملال روایت شنو از تفسیرهای پی در پی و طولانی، زیاد اهمیت نداشتن بعضی از موضوع‌های تفسیری، محدودیت وقت به دلیل شفاهی بودن روایت و همچنین دیگر عوامل بافتی که برای خواننده امروزی نامعلوم است، ضروری نمی‌داند. نمونه این حالت در داستان سه مسافر مسلمان، ترسا و جهود است که فرمول بازگشت برای یک تفسیر بسیار کوتاه دو بیتی به کار می‌رود:

این سخن پایان ندارد هر سه یار
رو به هم کردند آن دم یار وار
(۲۴۲۱/۶)

شیوه بازگشت از گسست‌های بسیار طولانی به ادامه داستان نیز با این فرمول انجام می‌گیرد. مثلاً در داستان فریفتن روباه خر را/ ۵ پس از ۱۲۹ بیت گسست، بازگشت به این صورت است:

این سخن پایان ندارد کن رجوع
سوی آن روباه و شیر و سقم و جوع
(۲۵۶۳/۵)

البته این ۱۲۹ گسست شامل دو نوع گسست جداگانه است. نخست گسستی تفسیری است، در جهت شخصیت پردازی شخصیت خر با درون مایه ذمّ تقلید که شامل دو مثل و یک داستان درونه‌ای می‌شود (۲۵۱۵/۵ - ۲۴۳۴). دوم گسستی تغزلی است به دلیل رسیدن به واژه حساسیت برانگیز «ولی» (۲۵۶۲/۵ - ۲۵۱۷). دیگر داستان‌هایی که در آن‌ها از این شیوه بازگشت استفاده می‌شود به قرار زیر است: شیوه بازگشت از داستان درونه‌ای در کوفتن عاشق به خانه یار، گفت کیست، گفت منم به داستان اصلی رفتن شیر به شکار/ ۱ نیز به این صورت است:

این سخن پایان ندارد بازگرد
تا چه شد احوال گرگ اندر نبرد
(۳۱۰۱/۱)

در داخل خود این داستان درونه‌ای راوی به تفسیر موضوع کل یوم هو فی شأن می‌پردازد و با استفاده از همین فرمول به ادامه روایت درونه‌ای باز می‌گردد:

این سخن پایان ندارد هین بتاز
سوی آن دو یار پاک پاکباز
(۳۰۷۶/۱)

در اینجا راوی برای دعوت مستمع خود به ادامه داستان از فعل «بتاز» استفاده می‌کند نه فعل «بازگرد» به این دلیل که خروج از داستان درونه‌ای اتفاق نیفتاده است که نیاز به بازگشت باشد؛ بلکه در داخل داستان درونه‌ای تفسیری کوتاه بیان شده است و پس از استفاده از فرمول ادامه داستان بیان می‌شود؛ اما بار دوم که راوی از این فرمول استفاده می‌کند، فعل بازگرد را همراه آن می‌آورد؛ زیرا داستان درونه‌ای تمام شده است و راوی به داستان اصلی برمی‌گردد (۳۱۰۱/۱). در داستان امتحان پادشاه دو غلام خود را نیز این فرمول این گونه به کار می‌رود:

این سخن پایان ندارد بازگرد
تا که شه با آن غلامانش چه کرد
(۸۶۳/۲)

و در داستان خورندگان بچه فیل، از این شیوه برای بازگشت استفاده شده است:

این سخن پایان ندارد بازران
سوی اهل پیل و بر آغاز ران
(۱۰۴/۳)

این فرمول کلیشه‌ای بیشتر برای بازگشت از گسست‌های طولانی به کار می‌رود، مثلاً در این داستان گسست تأویلی نسبتاً طولانی و حدود بیست و پنج بیت است. نکته دیگری که در این داستان وجود دارد این است که پیش از بازگشت واقعی به داستان و استفاده از فرمول، راوی قصد خود را مبنی بر ادامه ندادن موضوع سخن اعلام می‌کند و به نصیحت

روایت شنو می‌پردازد. به دیگر سخن، تأویل آغاز می‌شود و بچه فیل‌ها، نماد و تمثیل اولیاء معرفی می‌شوند و در شرح حمایت خداوند از اولیا با مثال‌های قرآنی (داستان پیامبران) سخن می‌رود؛ ولی پس از چند مثال، راوی از ادامه سخن خودداری می‌کند (۹۳/۳). در واقع با این بیت راوی زمینه پایان دادن به تأویل و تفسیرها را ایجاد می‌کند. بنابراین در جایی که درازی سخن و سنگین بودن مطلب مانع شرح موضوع است، از فرمول کلیشه‌ای برای بازگشت به ادامه داستان استفاده می‌شود. به دیگر سخن، فرمول کلیشه‌ای در موارد نادری با هیچ یک از موارد فوق (کنش جدید یا نام داستان) همراه نمی‌شود و هدف از به کار بردن آن بازگشت به ادامه داستان قطع شده نیست؛ بلکه به منظور پایان دادن کامل به یک داستان و تفسیرهای آن استفاده می‌شود. در داستان غلام هندویی که عاشق دختر خواجه خود شده بود، داستان کاملاً به پایان می‌رسد و فصلی تفسیری مستقل و با عنوان در نقش نتیجه‌گیری می‌آید که راوی برای پایان دادن به این فصل می‌گوید:

این سخن آخر ندارد بازگرد سوی شاه و همزاج باز، گرد

(۳۴۲/۶)

«باز» در اینجا به معنای حضرت شاه وجود است که راوی به بازگشت به اصل خود حکم می‌کند. گاهی موارد، این فرمول به جای خطاب به روایت شنو با خطاب راوی به خود همراه می‌شود و نام داستان نیز حذف می‌گردد؛ چنان که در داستان زید بن حارثه چنین حالتی وجود دارد:

این سخن پایان ندارد بازران تا نمائیم از قطار کاروان

(۳۵۲۳/۱)

۱-۳- عبارات هم معنا با فرمول کلیشه‌ای

گاهی از فرمول کلیشه‌ای «این سخن پایان ندارد» عیناً استفاده نمی‌شود؛ اما از عباراتی که هم معنای با آن است و بیانگر دراز شدن کلام است، استفاده می‌شود. چنان که در داستان پادشاه و کنیزک/۱ می‌آید:

این ندارد آخر از آغاز گو رو تمام این حکایت بازگو

(۱۴۳/۱)

یا در داستان پیر چنگی بازگشت این گونه رخ می‌دهد:

این ندارد حد سوی آغاز رو سوی قصه مرد مطرب باز رو

(۲۰۷۱/۱)

در داستان مسجد ضرار ساختن منافقان/۲ اندکی پس از شروع داستان، تفسیری کوتاه ارائه می‌گردد. راوی برای بازگشت به ادامه داستان عبارت زیر را بیان می‌کند که همزمان با این اعلام بازگشت ادامه داستان روایت می‌شود:

این دراز است و فراوان می‌شود و آنچه مقصود است پنهان می‌شود

(۲۸۴۷/۲)

در داستان موسی و فرعون/۳ راوی با توضیحاتی درباره روایتش (۵۶/۳-۱۱۴۷) تفسیر را به پایان می‌رساند و ادامه داستان را از همان قسمتی که قطع شده بود می‌گوید. نخستین بیت از این ابیات عبارتست از:

ما چه خود را در سخن آغشته‌ایم؟ کز حکایت، ما حکایت گشته‌ایم
(۱۱۴۷/۳)

در همین داستان در ضیافتِ جدال موسی و ساحران فرعون/۳ راوی پایانِ تفسیری که در میانه داستان آمده است صراحتاً این گونه اعلام می‌کند:

وصف پیداری دل، ای معنوی در ننگجد در هزاران مثنوی
(۱۲۲۸/۳)

بعد از این بیت که در واقع برابر با عبارت «این سخن پایان ندارد» است، داستان بلافاصله ادامه می‌یابد که وقتی آن دو جوان ساحر، موسی را دیدند که به خوابی عمیق فرو رفته است، خود را آماده دزدیدن عصا کردند. در داستان درونه‌ای اسب و خوارزمشاه راوی برای بازداشتن خود از تطویلِ تفسیر می‌گوید:

معجزات این جا نخواهد شرح گشت ز اسب و خوارم‌شاه گو و سرگذشت
(۲۴۵۰/۶)

همچنین بعد از این داستان درونه‌ای برای رجوع به داستان اصلی غریبِ وام دار که وام خود را به برکت همت طلبیدن از گور خواجه محتسب ادا می‌کند/۶ شیوه بازگشت به همین صورت است. کنش پیش از آغاز گسست تفسیری سخن گفتن غریب با گور محتسب و پروردگار است؛ اما در فرمول بازگشت کنش جدیدی مطرح می‌شود که بازگشت غریب از گور خواجه است:

بی‌نهایت آمد این خوش سرگذشت چون غریب از گور خواجه بازگشت
(۳۵۱۸/۶)

همان طور که می‌توان عبارت «این سخن پایان ندارد باز گرد» را فرمول کلیشه‌ای برای بازگشت در نظر گرفت؛ عبارت «به قصه آمدیم» نیز فرمول کلیشه‌ای دیگری است که برای بازگشت به ادامه داستان به کار می‌رود. مثلاً در داستان جهود و نصرانیان/۱ راوی برای بازگشت به ادامه حکایت می‌گوید:

آمدیم اندر تمامی داستان وز وفاداری جمیع راستان
(۶۹۴/۱)

یا در داستان عمر و رسول روم/۱ می‌گوید:

بار دیگر ما به قصه آمدیم ما از آن قصه برون خود کی شدیم
(۱۵۰۹/۱)

عبارت فعلی «آمدیم تا اینجا که...» می‌تواند به صورت عبارت اسمی «حاصل این که...» به کار رود. در داستان درونه‌ای پادشاهی که فقیهی را به اکراه شراب داد/۶ بعد از این که صحنه‌ای که فقیه کنیزک را می‌بیند و او را در آغوش می‌گیرد، روایت می‌شود، تفسیر درباره چگونگی ارتباط زن و مرد و جایگاه زن در برابر مرد می‌آید برای بازگشت به ادامه داستان از واژه «حاصل» استفاده می‌شود تا خلاصه‌ای از صحنه پیش از گسست ارائه شود:

حاصل اینجا این فقیه از بیخودی
نه عیفی ماندش و نه زاهدی
(۳۹۵۷/۶)

۱-۲- خطاب راوی به خود یا روایت شنوی عام و خاص

شیوه نشان دار محسوس دیگری که در مثنوی برای بازگشت به داستان و گاهی تفسیر نیمه تمام استفاده می‌شود، خطاب راوی به خود برای ادامه دادن بخش قطع شده است. در داستان درونه‌ای مسجد مهمان کش/۳ پس از ۹۳ بیت گسست توضیحی که به دلیل واکنش مخاطب ایجاد شده است، راوی برای بازگشت خطاب به خود می‌گوید:

بازگو کان پاک باز شیر مرد
اندر آن مسجد چه بنمودش؟ چه کرد؟
(۴۳۲۱/۳)

فرمول کلیشه‌ای «این سخن پایان ندارد بازگرد»، که خطاب راوی به خود برای بازگشت به ادامه داستان است، گاهی کوچک می‌شود و از این عبارت تنها فعل «بازگرد» می‌ماند که راوی آن را خطاب به خود می‌گوید. مثلاً پس از پایان قسمت نتیجه گیری داستان درونه‌ای سلطان محمود که غلامی هندو را بر تخت نشانده/۶ راوی با ذهن دقیق و هدفمند خود به موضوع تفسیری پیش از داستان درونه‌ای بر می‌گردد و به شرح بیشتر آن می‌پردازد:

بازگرد اکنون تو در شرح عدم
که چو پازهر است و پنداریش سم
(۱۴۴۵/۶)

در داستان طوطی و بازرگان/۳ نیز می‌آید که

باز می‌گردیم از این ای دوستان
سوی قصه تاجر و هندوستان
(۱۵۸۵/۳)

در داستان فریفتن روباه خر را/۳ گسستی وجود دارد از نوع داستان درونه‌ای که یکی از شخصیت‌های آن خر است؛ داستان آن شخص که گفت امروز در شهر خر می‌گیرند، ترسم که بیرون روم. همچنین در ابتدای داستان مادر باز داستانی روایت می‌شود که شخصیت آن خر است؛ داستان خر در اصطبل اسبان. از این جهت که راوی از ابتدای این داستان بسیار درباره خر سخن گفته است در هنگام بازگشت از شیوه‌ای جالب استفاده می‌کند و خطاب به خود می‌گوید:

چه در افتادیم در دنبال خر؟
از گلستان گوی و از گل‌های تر
(۲۵۵۱/۳)

خطاب راوی برای بازگشت ممکن است به روایت شنوی عام یا خاص باشد. همان طور که یکی از شیوه‌های ورود به داستان دعوت روایت شنو به شنیدن داستانی جدید است، یکی از راه‌های بازگشت به ادامه داستان‌ها نیز دعوت روایت شنو به شنیدن ادامه داستان است؛ هر چند بسامد این مورد در شیوه بازگشت نسبت به همین مورد در شیوه ورود درست رابطه‌ای معکوس است، این شیوه در ورود به داستان پربسامدترین شیوه است و در بازگشت به ادامه آن کم بسامدترین شیوه است. در داستان درونه‌ای صوفی و خانقاه/۲ برای بازگشت از گسست تفسیری از فرمول خطاب به روایت شنو برای گوش سپردن به ادامه داستان استفاده می‌شود:

بشنو اکنون صورت افسانه را لیک هین از که جدا کن دانه را

(۲۰۲/۲)

خطاب راوی به روایت شنوی عام برای دعوت او به شنیدن ادامه داستان است؛ اما هنگامی که راوی روایت شنوی خاص، حسام الدین، را مورد خطاب قرار می‌دهد، به منظور کمک طلبیدن از او برای به پایان رسانیدن داستانی است که نیمه تمام مانده است. این حالت از موارد منحصر به فرد در خطاب به روایت شنوی خاص، حسام الدین، است که در اولین داستان دفتر چهارم دیده می‌شود. راوی از حسام الدین که در اینجا خود نقش راوی را برعهده می‌گیرد، می‌خواهد که ادامه آخرین داستانی که در دفتر سوم ناتمام مانده، در آغاز دفتر چهارم که مناسب ترین جای است به پایان برساند:

دشمن این حرف این دم در نظر	شد مُمَّئِل سرنگون اندر سقر
ای ضیاء الحق تو دیدی حال او	حق نمودت پاسخ افعال او
دیده غیبت چو غیب است اوستاد	کم مبادا زین جهان این دید و داد
این حکایت را که نقد وقت ماست	گر تماش می‌کنی اینجا رواست
ناکسان را ترک کن بهر کسان	قصه را پایان بر و مخلص رسان
این حکایت گر نشد آنجا تمام	چارمین جلد است آرش در نظام

(۳۹-۳۷/۴)

این مورد خود دلالت کننده وجود سطوح راویان در مثنوی است؛ یعنی مولوی، حسام الدین، شمس و حق نقش روایت‌گری را برعهده می‌گیرند. نمونه دیگر در داستان دقوقی است که به طور مستقل توضیح داده خواهد شد.

۱-۳- بسامد مکرر

بسامد یکی از مقوله‌های مورد بررسی در مبحث زمان است و یک نوع آن بسامد مکرر است که به معنای چندین بار نقل کردن آنچه یک بار اتفاق افتاده می‌باشد (nN/IS). یکی از دلایل استفاده راوی مثنوی از این نوع بسامد در روایت، بازگشت به ادامه داستان پس از یک گسست است. شیوه بسامد مکرر برای بازگشت، به معنای تکرار و بازگو کردن رویدادهایی است که یک بار در داستان روایت شده است یا به عبارتی، به معنای تکرار رویداد پیش از گسست در هنگام بازگشت به ادامه داستان قطع شده است. بسامد مکرر به صورت تکرار کنش یا رویداد پیش از گسست و گذشته نگری خلاصه پیرفت‌های پیشین به کار می‌رود. کنش پیش از گسست، در هنگام بازگشت به ادامه داستان تکرار می‌شود و فاصله گسست‌های میان دو رویداد داستانی ممکن است، کوتاه (چهار بیت) یا بلند (صدونودونه بیت) باشد.

در داستان عیادت مصطفی از صحابی رنجور/۲ سه بار خط سیر داستان به دلایل تفسیر یا سطح تغزلی یا داستان درونه‌ای قطع می‌شود و در هر سه بار از شیوه بازگشت یکسان؛ یعنی تکرار کنش پیش از گسست در بیت بازگشت استفاده می‌شود. در آغاز داستان بیان می‌شود که صحابی بیمار شده است و «مصطفی آمد عیادت سوی او». در این جا داستان قطع می‌شود و پس از یک گسست روایی از نوع تغزلی که ۱۹۹ بیت طول می‌کشد (۲۴۵۵-۲۲۵۵) در هنگام بازگشت همان کنش پیشین تکرار و یک کنش جدید نیز افزوده می‌شود:

در عیادت شد رسول بی ندید آن صحابی را به حال نزع دید

(۲۲۱۳/۲)

دوباره داستان قطع می‌شود که شیوه بازگشت به ادامه آن برای بار دوم نیز با مورد اول یکسان است؛ یعنی آخرین رویداد پیش از گسست، دیدن پیامبر آن بیمار را، تکرار می‌شود و در ادامه در چهار بیت، رویدادهای‌های بهبود بیمار افزوده می‌شود.

چون پیمبر دید آن بیمار را خوش نوازش کرد یار غار را

(۲۲۵۲/۲)

داستان برای بار سوم قطع می‌شود و در بیت بازگشت می‌آید:

گفت پیغمبر مران بیمار را چون عیادت کرد یار زار را

(۲۴۵۶/۲)

پس از این، داستان تا پایان ادامه می‌یابد و قطع نمی‌شود. بنابراین تکرار کنش به عنوان نشانه‌ای است که هر بار راوی پس از یک گسست برای ادامه داستان از آن استفاده می‌کند تا با تکرار که جنبه یادآوری دارد روایت شنو دوباره در خط سیر و فضای روایت قطع شده قرار گیرد. در داستان مسجد ضرار ساختن منافقان ۲/ شیوه بازگشت از روایت درونه‌ای آن شخص که اشتر ضالّه خود می‌جست و می‌پرسید به ادامه داستان اصلی گذشته نگری به خلاصه پیرفت‌های پیشین است.

چون پدید آمد که آن مسجد نبود خانه حیلست بد و دام جهود

پس نبی فرمود که آن را برکنید مطرحه خاشاک و خاکستر کنید

(۳۰۱۶-۷/۲)

خود این داستان درونه‌ای فردی که شتر خود را گم کرده این گونه آغاز می‌شود:

اشتری گم کردی و جستیش چست چون بیایی چون ندانی کان توست

(۲۹۱۱/۲)

پس از چندی، تفسیری در دو بخش ارائه می‌گردد و هنگام بازگشت به ادامه داستان رویداد پیش از گسست؛ یعنی «گم کردن شتر» تکرار می‌شود سپس ادامه داستان روایت می‌شود:

اشتری گم کرده‌ای ای معتمد هر کسی ز اشتر نشانت می‌دهد

(۲۹۷۳/۲)

در داستان خواندن شیخ ضریر، مصحف را ۳/ داستان به اینجا می‌رسد که مردی که مهمان شیخ ضریر بود این سوال ذر ذهنش پدید آمد که چرا مصحف در خانه فردی کور وجود دارد؟ اما مرد مهمان:

صبر کرد و بود چندی در حرج کشف شد کالصبر مفتاح الفرج

(۱۸۴۱/۳)

کنش صبر کردن مهمان و کشف شدن مشکل وی به وسیله یک داستان درونه‌ای پرداخته می‌شود. برای بازگشت به ادامه داستان اصلی، آخرین کنش پیرفت پیش از قطع جریان داستان: یعنی کنش صبر کردن تکرار می‌شود:

مرد مهمان صبر کرد و ناگهان کشف گشتش حال مشکل در زمان

(۱۸۵۵/۳)

داستان درونه‌ای که در میان این داستان در حال نقل می‌آید و پیوند میان رویدادها را می‌گسلد؛ اما راوی با این شیوه بازگشت این پیوند را دوباره برقرار می‌کند و روایت شنوی خود را، که شنونده است و برای فهم این رویدادهای تکه تکه داستان تنها باید به قدرت حافظه و ذهن خود تکیه کند، دوباره در خط سیر داستان درست از همان نقطه‌ای که قطع شده است، قرار می‌دهد. استفاده از این روش سبب انسجام رویدادهای داستانی و تمرکز ذهن مخاطب می‌شود و همچنین سبب یادآوری داستان رها شده دقیقاً از همان نقطه گسست و انقطاع است. در داستان گریه مرید به تقلید از شیخ/۵ کنش گریه کردن مرید در پس و پیش گسست تکرار می‌شود تا برش‌های داستانی را که به دلیل گسست تفسیری پاره و پاره و قطعه قطعه شده‌اند، زنجیروار به یکدیگر متصل کند. رویداد پیش از گسست گریه کردن مرید است (۱۲۷۲/۵)، و پس از گسست ادامه داستان با تکرار رویداد پیشین؛ یعنی گریه کردن مرید آغاز می‌شود (۱۲۹۷/۵) تا فاصله‌ای که میان رویدادهای متوالی داستان به وجود آمده محو شود. در داستان آن کنیزک که با خر خاتون شهوت می‌راند/۵ راوی از طریق تکرار کنش «در فرو بستن» به ادامه داستان بازگشت می‌کند.

[خاتون] بود از مستی شهوت شادمان در فرو بست و همی گفت آن زمان

یافتم خلوت زخم از شکر بانگ رسته‌ام از چاردانگ و از دو دانگ

(۱۳۶۱-۲/۵)

بعد از بیان این رویداد داستانی، راوی تفسیری درباره شهوت و نکاح در بیست بیت می‌آورد و برای بازگشت به ادامه داستان می‌گوید:

در فرو بست آن زن و خر را کشید شادمانه لاجرم کیفر چشید

(۱۳۸۲/۵)

در فرو بستن یک فعل لحظه‌ای است؛ یعنی در لحظه رخ می‌داد و تمام می‌شود، به طوری که ادامه یا جریان نمی‌یابد. بنابراین تفسیر راوی در این جا پس از یک فعل تداومی نیامده است؛ یعنی در حین این که شخصیت کاری را که به طول می‌کشد، انجام می‌دهد، راوی تفسیرهای خود را ارائه نکرده است؛ بلکه برخلاف این حالت است. شخصیت در را می‌بندد و در همان حال که در را بسته است، نگه داشته می‌شود و جریان روایت متوقف می‌شود تا راوی تفسیرهای خود را بگوید، سپس با تکرار همان کنش قبلی به ادامه داستان می‌پردازد. البته در این جا این حالت هم می‌تواند وجود داشته باشد که شخصیت در حال حدیث نفس در تنهایی رها می‌شود (چون بعد از این که شخصیت در را بست، یک جمله از حدیث نفس شخصیت نشان داده می‌شود) و راوی به جای این که ذهن شخصیت و افکار او را نشان می‌دهد، این قسمت را حذف می‌کند و به تفسیرهای خود می‌پردازد. در ضمن، این نوع تفسیر آوردن درباره شهوت و ... نشان‌دهنده تعلیمی بودن اثر است، راوی به هیچ وجه اجازه نمی‌دهد که خواننده یا شنونده، خود به درک و استنباط این امر پردازد که عمل شخصیت از روی شهوت بوده و شهوت چیست؛ بلکه تمام این نکات را مسبوط به او توضیح می‌دهد. در داستان دژ هوش ربا/۶ پس از رویدادی که معرف شارح حال برادر بزرگ در برابر شاه چین است (۲/۶-۴۴۰۱)، تفسیری چهار بیتی می‌آید و در هنگام بازگشت ابتدا این رویداد تکرار می‌شود و سپس داستان ادامه می‌یابد:

پس معرف پیش شاه متجرب در بیان حال او بگشود لب

(۴۴۰۷/۶)

همین شیوه به حالت‌های دیگری نیز ارائه می‌شود. مثلاً در داستان درونه‌ای فردی که در خواب دید که در مصر گنج می‌یابد/۶ از این شیوه، بسیار جالب استفاده شده است. برای هر یک از سه رویداد آغازین داستان یک تفسیر ارائه می‌گردد؛ یعنی در آغاز این داستان با ذکر هر رویداد یک تفسیر ارائه می‌شود، به این ترتیب: مرد تمام میراث را خورد/تفسیر/ بی برگ ماند/ تفسیر/ تضرع کرد/ تفسیر/ بازگشت با تکرار تمام این سه رویداد. با وجود این که این سه رویداد می‌توانست در یک یا دو بیت روایت شود؛ اما هر کدام پاره پاره و جدا جدا بیان شده‌اند؛ زیرا برای هر یک از آنان یک بخش تفسیری کوتاه یا بلند آمده است. به همین دلیل پس از آخرین تفسیر که اتفاقاً تفسیری بلند نیز است، راوی در بیت بازگشت به ادامه داستان از مدل تکرار تمامی کنش‌ها و رویدادهای پیشین استفاده می‌کند. این شیوه در این مورد بهترین شکل است؛ چرا که سبب انسجام، وحدت و خلاصه شدن تمام رویدادهای پیشین می‌شود که از ابتدا بسیار پراکنده و پاره پاره روایت شده‌اند و به سبب تفسیر، میان آن‌ها فاصله افتاده است:

مرد میراثی چو خورد/ و شد فقیر / آمد اندر یارب و گریه و نفیر

(۴۲۳۸/۶)

گاهی تکرار کنش بصورت تکرار کنش گفتار است. در داستان جدال موسی و ساحران/۳ شخصیت روح پدر دو ساحر بچه در حال سخن گفتن است و برای آزمون موسی و فهمیدن سر سحر او راه حلی به فرزندانش نشان می‌دهد:

جان بابا، چون بخشید ساحری سحر و مکرش را نباشد رهبری

(۱۱۹۲/۳)

سپس تفسیری شروع می‌شود که پس از آن ادامه داستان می‌آید و پیرفت جدید شروع می‌شود. مابین پیرفت پیشین که می‌توان آن را پیرفت «جواب گفتن ساحر مرده با فرزندان خود» نامید و پیرفت جدید با نام پیرفت «رفتن ساحران به نزد موسی (ع)» یک گسست تفسیری وجود دارد و راوی به دلیل وقفه میان این دو پیرفت، هنگام آغاز پیرفت جدید و بازگشت به ادامه داستان آخرین گزاره روایی پیرفت پیشین را تکرار می‌کند:

جان بابا چون که ساحر خواب شد کار او بی رونق و بی تاب شد

هر دو بوسیدند گورش را و رفت تا به مصر از بهر این پیکار زفت

(۱۲۱۵-۶/۳)

در داستان درونه‌ای مسجد مهمان کش/۳ نیز شیوه بازگشت از یک گسست تفسیری که ناگهانی در وسط کلام شخصیت‌ها پیش آمده است، تکرار سخن شخصیت‌هایی است که پیش از قطع داستان سخن گفته‌اند:

قوم گفتندش: مکن جلدی برو تا نگردد جامه و جانت گرو

(۳۹۹۳/۳)

چند بیت پس از بیت بالا گسست تفسیری بسیار طولانی که دارای داستان درونه‌ای است، در میانه کلام آنان رخ می‌دهد. در بازگشت به ادامه داستان پس از عنوان «مکرر کردن عاذلان پند را بر مهمان آن مسجد مهمان کش» سخن شخصیت قوم بدون ذکر نهاد و فعل گزارشی تکرار می‌شود:

هین مکن جلدی برو ای بوالکرم
مسجد ما را مکن زین متهم
(۴۰۸۰/۳)

در همین داستان پس از یک تفسیر داستانی راوی از شیوهٔ بسامد مکرر در دو نوبت متوالی استفاده می‌کند. برای بازگشت، راوی روایت شنو را دعوت به شنیدن ادامهٔ داستان از جایی که قطع شده است می‌کند:

بشنو اکنون قصهٔ آن بانگ سخت
که نرفت از جا بدان، آن نیکبخت
(۴۳۴۵/۳)

در این بیت، آخرین رویدادِ سکانسِ پیش از گست تکرار می‌شود؛ اما بعد از این بیت باز هم ادامهٔ داستان گفته نمی‌شود، بلکه خودگویی شخصیت در سه بیت بازگو می‌شود و دوباره فرمول بالا برای بازگشت به ادامه داستان به کار می‌رود و سپس ادامهٔ داستان روایت می‌شود:

بشنو اکنون این دهل چون بانگ زد
دیگ دولت با چگونه می‌پزد
(۴۳۴۹/۳)

تکرار فرمول بازگشت تأثیر بسزایی بر روایت دارد، اولاً سبب ایجاد هیجان و انتظار در روایت شنو می‌شود که مایل است از ماهیت دهل یا صدا آگاهی یابد؛ اما راوی از طریق تکرار فرمول بازگشت، پاسخ این معما را که اطلاعات مربوط به آن نقطهٔ اوج داستان است به تعویق می‌اندازد. ثانیاً سبب در تعلیق قرار دادن بیشتر روایت شنو و در نتیجه تحریک حس کنجکاوی و افزایش علاقهٔ او به دانستن ماهیت صدا می‌شود.

۲- انواع نشان‌دار نامحسوس

در برخی از بازگشت‌ها راوی از عباراتی واضح و صریح که بر رجوع به ادامهٔ قصه دلالت کند، استفاده نمی‌کند. عباراتی مانند به بقیهٔ داستان «بازگرد» یا آن را «بشنو» یا شگردی مانند بسامد مکرر: اما شیوه‌های ظریفی وجود دارد که حتی برای خوانندهٔ حرفه‌ای براحتی قابل تشخیص نیست؛ اما نقش آن‌ها در روایت، پیوند دادن بُرش‌های جدا افتادهٔ یک داستان است. این شیوه‌ها عبارتند از: پرتوافکنی بر شخصیت از طریق خطاب به روایت شنوی بیرونی، اتصال آخرین جمله بخش تفسیری به بخش داستانی با استفاده از واژهٔ همچون، ذکر نام شخصیتی که گسست در میانهٔ کلام او صورت گرفته است.

۲-۱- پرتوافکنی بر شخصیت از طریق خطاب به روایت شنوی بیرونی

یکی از این شگردهای منحصر به فرد از این قرار است که زمانی که یک گسست در داستان رخ می‌دهد، راوی در اواخر این گسست و هنگام بازگشت به ادامهٔ داستان نام‌هایی را برای خطاب کردن به روایت شنو گزینش می‌کند که شخصیتِ داستان قطع شده را به یاد خواننده یا شنونده می‌آورد و او را دوباره در فضای داستان قطع شده قرار می‌دهد و سپس به ادامهٔ آن رجوع می‌کند. مثلاً در داستان فریفتن روباه خر را/ ۵ داستان درونه‌ای شیخ محمد سرریزی در جریان روایت مادر گسست ایجاد می‌کند. نحوهٔ بازگشت پس از این گسست طولانی بسیار جالب است و آن عبارت است از به پایان رساندن داستان درونه‌ای با ابیاتی که روایت شنوی بیرونی را با نامی خاص خطاب می‌کند که شخصیت داستان مادر، خر، را پرتوافکنی می‌کند و از طرف دیگر به درون مایه‌ای که داستان درونه‌ای به دلیل آن شروع شده بود؛ یعنی موضوع اسیر خیال بودن اشاره می‌کند:

ای خری ز استیزه مانده در خری
کی شناسی گر خیالی سر کند
چون خیالی می شود در زهد، تن
کی ز ارواح مسیحی بو بری
کز کدامین مکمنی سر بر کند؟
تا خیالات از درونه روفتن
(۶/۵-۲۸۱۴)

این ابیات درست پیش از بازگشت به ادامه داستان اصلی شیوه نامحسوسی برای بازگشت است. این شیوه از طریق ایجاد یک مقطع در پایان روایت درونه‌ای سبب آماده‌سازی فضا برای ورود به رویداد بعدی روایت مادر می‌شود. در صحنه پیش از داستان درونه‌ای، روباه به خر می‌گوید که تو اسیر وهم و گمان و خیال هستی و به این دلیل به راستی من شک می‌کنی، در پایان داستان درونه‌ای همین مطلب خطاب به روایت شنوی بیرونی گفته می‌شود. تکرار موضوع مورد بحث پیش از گسست، سبب حفظ ارتباط محتوایی در سیر مطالب داستانی می‌شود. در مورد بعدی می‌بینیم که پس از پنج داستان درونه‌ای در داستان اصلی التماس ابله به عیسی برای زنده کردن استخوان ها/۲ در آخرین داستان، راوی در قسمت نتیجه‌گیری از نام شخصیت‌های روایت مادر در معنای استعاره استفاده می‌کند تا با نام بردن از شخصیت داستان اصلی البته در معنای استعاره زمینه را برای بازگشت به ادامه آن فراهم کند. در اینجا برای بیان واژه روح از استعاره عیسی استفاده می‌شود؛ چرا که عیسی شخصیت داستان مادر است و این گونه روایت شنو کم‌کم و بتدریج به فضای داستان مادر نزدیک می‌شود:

غم مخور از دیده کان عیسی تو راست
عیسی روح تو با تو حاضر است
لیک پیگار تن پُر استخوان
چپ مرو تا بخشدت دو چشم راست
دفتر از وی خواه، کو خوش ناصر است
بر دل عیسی منه تو هر زمان
(۵۱/۲-۴۴۹)

مولوی پس از فضا سازی و ایجاد آمادگی ذهنی برای روایت شنو در بیت بعد از شیوه دیگر بازگشت؛ یعنی واژه همچون برای اتصال بخش غیر داستانی به داستانی استفاده می‌کند:

همچو آن ابله که اندر داستان
ذکر او کردیم بهر راستان
(۴۵۲/۲)

۲-۲- اتصال آخرین جمله بخش تفسیری به بخش داستانی با استفاده از واژه همچو

واژه همچو، واژه‌ای آغازین برای شروع یک روایت در مثنوی است، گاهی برای آغاز مجدد روایت؛ یعنی در بازگشت‌ها نیز از آن استفاده می‌شود. در داستان شیر و نخچیران/۱ شیر با حالت عصبانیت در حال سخن گفتن است که سخن او ناتمام می‌ماند؛ چرا که راوی تفسیر و داستان درونه‌ای کشتی رانی مگس بر بول را می‌گوید. آخرین بیت آن به گونه‌ای است که می‌تواند نشانه‌ای برای بازگشت به بقیه قصه مادر و بقیه سخن شخصیت شیر باشد. این بیت در حکم یک بیت واسطه‌ای است که داستان اصلی را به داستان درونه‌ای پیوند می‌زند و میان این دو پل ارتباطی برقرار می‌کند:

آن مگس نبود کش، این عبرت بود
روح او نی در خور صورت بود

همچو آن خرگوش کو بر شیر زد روح او کی بود اندر خورد قد؟

(۱۰۹۰-۱/۱)

واژه همچو در بیت بالا دو داستان اصلی و درونه‌ای را به یکدیگر پیوند می‌زند و نشانه‌ای برای رجوع به ادامه داستان اصلی است. همین شیوه در داستان پادشاه جهود و وزیر که نصرانیان را می‌کشت/ وجود دارد. راوی در پایان یک بخش تفسیری به روایت شنو توصیه می‌کند که دامن انسان کامل را بگیرد و اگر این کار را نکند از حسادت است. پس باید حسادت را کنار بگذارد؛ چراکه وزیر از حسادت بود که این بلاها بر سرش آمد:

چون وزیر از رهنزی مایه مساز خلق را تو بر میاور از نماز

(۴۴۴/۱)

پس از این بیت که به روایت شنو صفت شخصیت داستان اصلی نسبت داده می‌شود و چندی درباره آن سخن می‌رود، فضا برای ادامه داستان آماده می‌شود و بازگشت صورت می‌گیرد. در داستان درونه‌ای فقیهی که به اکراه شراب به او می‌نوشانند/ آخرین جمله در یک بخش تفسیری می‌تواند به عنوان بیت بازگشت در نظر گرفته شود:

ور نکوبد، مآند او بسته دهان چون فقیه از شرب و بزم این شهان

(۳۹۳۳/۶)

راوی درباره این سخن می‌گوید که ابتلاها برای مردم به منظور یافتن استعدادها معنوی است؛ در مصرع اول می‌گوید: اگر خداوند به آدمی ابتلا ندهد، استعداد نوشیدن شراب‌های معرفت را نمی‌یابد، سپس راوی با ظرافت بسیار عبارت بسته دهان ماندن را که دارای معنایی عام است، با استفاده از واژه چون به سطح داستانی متصل می‌کند و به شخصیت داستانی، فقیه، ارتباط می‌دهد که از نوشیدن شراب شاه محروم است و این گونه به طور غیرمستقیم، زمینه بازگشت به بقیه داستان را فراهم می‌کند؛ به طوری که در بیت بعدی، داستان این گونه ادامه می‌یابد:

گفت شه با ساقی اش ای نیک پی چه خموشی؟ ده، به طبعش آر، هی

(۳۹۳۴/۶)

۲-۳- ذکر نام شخصیتی که گسست در میانه کلام او صورت گرفته است.

در داستان خورندگان بچه فیل/ پیرفت انداز و تحذیر دانا گروه دوستان را درباره خوردن بچه فیل‌ها دو بار قطع می‌شود. بار نخست گسست روایی در میانه کلام شخصیت رخ می‌دهد و برای بازگشت به ادامه کلام او از فرمول کلیشه‌ای «این سخن پایان ندارد بازگرد» استفاده می‌شود، بقیه کلام شخصیت تنها در دو بیت ادامه می‌یابد که باز به دلیل تداعی آزاد کلام شخصیت قطع می‌شود و گسست طولانی ۳۱ بیتی به وجود می‌آید. این بار نحوه بازگشت به ادامه سخن شخصیت که برای بار دوم قطع شده است، نام بردن از گوینده کلام یا نهاد فعل گزارشی است. بنابراین راوی پس از دو بار قطع کردن گفتار کوتاه شخصیت دانا، در بازگشت دوم به ادامه سخن او یادآوری می‌کند که گوینده شخصیت دانا است تا مخاطب سیر کلام او را از دست ندهد:

گفت ناصح: بشنوید این پند من تادل و جانتان نگردهد ممتحن

(۱۳۸/۳)

۳- بازگشت کاذب

بازگشت کاذب به این معناست که راوی اعلام بازگشت به ادامه داستان اصلی می‌کند؛ اما این بازگشت تحقق نمی‌یابد؛ بلکه پس از چندی با اعلام دوباره یا بدون اعلام، محقق می‌شود. این شیوه از شیوه‌های معهود مولوی است که اعلام بازگشت به ادامه داستان می‌کند؛ اما دوباره همان موضوع مورد بحث خود را ادامه می‌دهد. بازگشت‌های کاذب نشان دهنده این است که اصل تداعی اساس روایتگری مولوی است. دلیل این حالت علاوه بر اصل تداعی آزاد، موتیف‌ها یا مفاهیم حساسیت برانگیز راوی نیز است. مثلاً در داستانی با وجود این که راوی اعلام بازگشت می‌کند، حال و هوای گسست تغزلی و موتیف عشق هنوز بر احوال و ذهن او غالب است. از این رو راوی با این که مُدام اعلام بازگشت می‌کند؛ اما به دلیل سطح تغزلی که در آن واقع شده و غلبه هیجانات روحی و عاطفی در لابه‌لای این اعلام‌های بازگشت، سخنانی دیگر می‌گوید و از حرف خود برای بازگشت عدول می‌کند، مانند داستان خورندگان بیچه فیل (۱۳۸/۳). دلیل دیگر عدول راوی از اعلام بازگشت، اهمیت خاص یک رویداد داستانی است. راوی با وجود اعلام بازگشت به ادامه داستان، به دلیل اهمیت خاص یک کنش و رویداد داستانی دوباره همان موضوع را تفسیر می‌کند، مانند اهمیت کنش شادمانی خواجه در داستان روستایی و شهری (۲۳/۳-۵۰۷) یا اهمیت مؤلفه داستانی چارق و پوستین در داستان ایاز که راوی دوباره به توضیح و تأویل آن می‌پردازد (۱۹۱۹/۵). عامل بافتی مخاطب نیز می‌تواند، سبب به وجود آمدن بازگشتی کاذب در داستان شود. به این معنا که واکنش مخاطب در مجلس در جریان روایت‌گری اختلال ایجاد می‌کند، راوی به این واکنش پاسخ می‌دهد و پس از چندی اعلام بازگشت به ادامه داستان می‌کند؛ اما هنوز ذهن او درگیر مسأله مخاطب است و به همین دلیل بی‌اعتنا به اعلام بازگشتی که کرده است، دوباره شروع به پاسخ‌کنایی و تعریض به مخاطب می‌کند. این حالت‌ها تماماً ریشه در شفاهی بودن گفتمان روایی دارد چنان که در دیگر انواع گفتمان شفاهی این حالت پیش می‌آید که گوینده درباره یک موضوع سخن می‌گوید و به شنونده خود اعلام می‌کند که این موضوع را خاتمه می‌دهد؛ اما باز دوباره به همان موضوع برمی‌گردد.

مفهوم حساسیت برانگیز و مهم عشق در داستان درونه‌ای شیخ محمد سرری/۵ اعلام بازگشت راوی را غیرعملی می‌کند. مولوی پس از سخن درباره عشق مردان الهی به یزدان، تصمیم به بازگشت به ادامه داستان دارد:

این سخن پایان ندارد ای فلان باز رو در قصه شیخ زمان

(۲۷۳۳/۵)

اما همین که راوی می‌خواهد داستان را ادامه دهد، دوباره به کلمه عشق می‌رسد و بار دیگر گسست تغزلی در روایت شکل می‌گیرد و بازگشت اتفاق نمی‌افتد؛ زیرا راوی توضیح درباره عشق را به دلیل اهمیت آن رها نمی‌کند:

شد چنین شیخی گدایی کو به کو عشق آمد لابلای اتقوا

(۲۷۳۴/۵)

بازگشت واقعی به روایت در ۱۵ بیت بعد (۲۷۴۹/۵) بدون نشانه صورت می‌گیرد؛ چرا که فرمول بازگشت یک بار استفاده شده است و مجدداً بیان نمی‌شود. اهمیت موضوع فنا دلیل روی دادن بازگشت کاذب در داستان فقیر روزی طلب/۶ است. خط اصلی این روایت به دلیل ایجاد یک سطح تغزلی و یک گسست تفسیری بسیار طولانی درباره فنا و

وصال شکست یافته است و راوی «چهار بار» از چند شیوه گوناگون برای بازگشت استفاده می‌کند؛ اما هر بار این موضوع همچنان ادامه می‌یابد. بار نخست از شیوه اعلام مستقیم همراه با ذکر نام داستان استفاده می‌شود:

آتشین است این نشان کوتاه کنم بر فقیر و گنج و احوالش ز نم
(۲۲۳۵/۶)

اما تفسیر درباره فنا که مانند محو شدن الف در بسم است، ادامه می‌یابد. این بار نیز برای بازگشت از شیوه اعلام مستقیم استفاده می‌شود:

چونکه حرفی برتابد این وصال واجب آید که کنم کوتاه مقال
چون یکی حرفی فراق سین و بی است خامشی اینجا مهم تر واجبی است
(۲۲۴۳-۴/۶)

اما تفاسیر درباره فنا و وصال ادامه می‌یابد و باز شیوه بازگشت برای بار سوم اعلام راوی است:

بازگرد از بحر و رو در خشک نه هم ز لعبت گو که کودک راست به
(۲۲۵۳/۶)

بار چهارم خواننده می‌پندارد که رجوع به قصه عملی می‌شود؛ چراکه عنوان نیز برای اعلام بازگشت استفاده می‌شود و راوی قصد خود را برای بازگشت با استفاده از شیوه تداخل سطوح روایی این گونه بیان می‌کند:

نک خیال آن فقیرم، بی ریا عاجز آورد از بیا و از بیا
بانگ او تو نشنوی من بشنوم زآنکه در اسرار همراز وی‌ام
(۲۲۵۷-۸/۶)

این ابیات متضمن نزدیکی راوی و شخصیت به دلیل عاشق بودن هر دو و دوری راوی و روایت شنو است. اما با وجود این که شخصیت داستانی از سطح داستانی بیرون می‌آید و راوی را فرا می‌خواند که بیاید و داستان وی را تمام کند! (تداخل سطوح روایی) باز هم راوی به توضیح درباره عشق عاشق (فقیر) و مقام فنا و وحدت می‌پردازد تا این که سرانجام امر حق به راوی درجه دوم (مولوی) مبنی بر بازگشت به ادامه داستان او را مجبور به بازگشت واقعی به داستان می‌کند (۲۲۶۷-۸۷/۶):

آن حبیب و آن خلیل با رشد وقت آن آمد که گوش ما کشد
(۲۲۶۷/۶)
...صورت درویش و نقش گنج گو رنج کیش اند این گروه، از رنج گو
(۲۲۷۱/۶)

همان طور که می‌بینیم، فاصله میان ابیات اعلام بازگشت بسیار کم است و مابین ۷،۳ و ۱۰ بیت است که این خود نشان‌دهنده این است که راوی نمی‌تواند از موضوعی که برای او دارای اهمیت ویژه‌ای است، دست بکشد. دلیل غیر عملی شدن بازگشت در داستان سرخاب عجز/۶ مخاطب است. مولوی می‌گوید: شخصیت پیرزن در زمان پیری شهوت و حرص داشت، این صفت شخصیت سبب ایجاد تعریضی به گروه خاصی از مخاطبانی می‌شود که راوی آنان

را دارای این صفت می‌داند و آن‌ها را با عنوان «این سگان شصت ساله» می‌نامد. گسست تفسیری ۱۲ بیت طول می‌کشد که راوی برای بازگشت از فرمول خطاب راوی به خود همراه با ذکر نام داستان استفاده می‌کند:

واستان هین این سخن را از گرو سوی افسانه عجزه باز رو

(۱۲۴۳/۶)

اما به این دلیل که عامل بافتی مخاطب جوّ و شرایط روایت‌گری را به هم زده و ذهن راوی را از داستان منحرف کرده است، این اعلام بازگشت، یک بازگشت کاذب می‌شود و پس از آن، راوی دوباره شروع به بیان نکات و توضیحات می‌کند و حتی داستان درونه‌ای دیگری نیز بیان می‌کند تا این که پس از چندی به داستان اصلی به صورت بی‌نشان باز می‌گردد.

نتیجه

مولوی برای پیوند دادن بُرش‌های جدا افتاده یک داستان از شیوه‌های گوناگونی استفاده می‌کند. در برخی از بازگشت‌ها راوی از عباراتی واضح و صریح که بر رجوع به ادامه قصّه دلالت کند، استفاده می‌کند. در برخی دیگر از موارد راوی از شیوه‌های بسیار نامحسوس بهره می‌گیرد که عبارتند از: پرتوافکنی بر شخصیت از طریق خطاب به روایت‌شوی بیرونی، اتصال آخرین جمله بخش تفسیری به بخش داستانی با استفاده از واژه همچون، ذکر نام شخصیتی که گسست در میانه کلام او صورت گرفته است. بازگشت کاذب نوعی دیگر از بازگشت در مثنوی است و به این معناست که اعلام بازگشت به ادامه داستان اصلی صورت می‌گیرد؛ اما این بازگشت به دلایلی تحقق نمی‌یابد.

منابع

- ۱- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا، چاپ اول.
 - ۲- سید قطب. (۱۳۵۹). *آفرینش هنری در قرآن*، ترجمه محمد مهدی فولادوند، تهران: بنیاد قرآن.
 - ۳- زمانی، کریم. (۱۳۸۶). *شرح جامع مثنوی معنوی*، ۷ جلد، تهران: اطلاعات.
 - ۴- یارمحمدی، لطف‌الله. (۱۳۸۳). *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*، تهران: هرمس.
- 5- Prince, Gerald, (2003), *A Dictionary of Narratology*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska P.