شناختی از داستان‌های مثنوی

دکتر قهرمان شیری*

مثنوی مولانا و شخصیّت سرایندهٔ آن، از پدیده‌های شگفت‌انگیز و بی‌نظیر در ادبیات فارسی است. در عظمت اندیشه و هنر مولانا همین بس که بسیاری از اندیشمندان بزرگ ما در حوزهٔ زبان فارسی و فرهنگ ایرانی و اسلامی در عصر ما، به رغم آشنایی گسترده با فکر و فلسفه‌های جدید در مغرب زمین، شیفتگی بسیار نیز به اندیشه‌های مولانا در مثنوی نشان داده‌اند و همواره بخش عمده‌ای از اوقات خود را اختصاص به حشر و نشر مداوم و تحقیق و تدریس در این آموزه‌ها کرده‌اند. اقبال لاهوری در بخش عمده‌ای از مثنوی‌هایش، بدیع‌الزمان فروزانفر در شرح مثنوی شریف و مآخذ قصص و تمثیلات و احادیث مثنوی، دکتر علی شریعتی با انگیزهٔ زندگی گرفتن در بحران بلوغ از مثنوی و پناه بردن به آن در غربت غرب، دکتر عبدالکریم سروش با تدریس چندین رساله و سخنرانی‌هایش دربارهٔ مولانا و محمّدتقی جعفری با تفسیر مفصل پانزده جلدی نقد و تحلیل مثنوی، و دکتر زرین‌کوب با سرّ نی و بحر در کوزه و پله‌پله تا ملاقات خدا، و دکتر شفیعی کدکنی با صحبت‌ها و کلاس‌ها و آن علاقهٔ درونی و دیرینه به مطالعهٔ مثنوی در تنهایی و اشتیاق به تداوم آن در طول یک عمر.

مولوی بر خلاف همهٔ شاعران و عارفان، داستان‌پردازی را مقدم بر هر مقوله و موضوع آموزشی و عرفانی قرار داده است. اولین ابیات مثنوی با گزاره‌های روایی آغاز شده است و نه با توضیح و مقدمه‌چینی برای وارد شدن به یک مبحث مذهبی، و نه حتی با تحمیدیه. در جایی‌که مخاطب با یک متن واقعاً استثنایی و به دور از هر نوع فصل‌بندی و تفکیک موضوع سر و کار داشته باشد، این‌گونه آغازهای به ظاهر غیرطبیعی، در آن زمینهٔ عمومی و در مقایسه با ساختار کلّی متن، بافتی کاملاً طبیعی و همسو با همهٔ ارکان اثر بر عهده می‌گیرد. روش مرسوم در مثنوی‌های عرفانی و مذهبی همواره همین بوده است که ابتدا در آنها یک مبحث نظری مطرح می‌شده است و آنگاه برای اثبات آن، غالباً متوسّل به نقل روایت نیز می‌شده‌اند. روش سنایی در حدیقه و عطار در اسرارنامه و نظامی در مخزن‌الاسرار بدین‌گونه است. اما مولوی با تقدم‌بخشی به روایت، با روشی کاملاً متفاوت‌تر، موضوعات را از طریق تحلیل تک‌تک پاره‌های مختلف حکایت‌ها استخراج و به صورتی کاملاً طبیعی و تدریجی به میدان

مثنوی مولوی، یکی از برجسته‌ترین آثار در حوزهٔ ادبیات مهاجرت است که علاوه‌بر اشتمال بر مقوله‌های عرفانی، حالات و روحیات سرشار از غم غریبانگی و نوستالژیا را در اندرون غربت‌گزیدگان ایرانی در دورهٔ مغول ـ به خصوص در شماری از حکایات و ابیات ـ با زیبایی و گیرایی بسیار بازگو کرده است

بحث‌های تفصیلی وارد می‌کند؛ شیوه‌ای کاملاً استثنایی و سرشار از خلاقیت که در هیچ‌جای دیگر مشابه آن را نمی‌توان پیدا کرد. مولانا با آن که مثل بسیاری از ادبا و عرفای گذشته، قصه را پیمانهٔ پیام، و معنی را مثال دانه می‌شمارد (ج۲، ب ۳۶۲۲)، اما رفتاری متفاوت‌تر از دیگران دربارهٔ داستان دارد. او به صورت روایت‌ها هم اهمیت بسیار می‌دهد و با تخیّل خلاّق و دخل و تصرف‌های خود، ساختار بسیاری از داستان‌های گذشته را تغییر می‌دهد تا روابط علت و معلولی و بنیاد واقعیت‌نمایی و کنش‌های داستانی از منطق مقبول و محکمی برخوردار شود.

استاد بزرگوار دکتر زرین‌کوب بر این اعتقاد بود که مولانا «با شیوه‌ای که از رسم اهل منبر و آیین قصه‌سرایی واعظان مایه دارد، می‌کوشد تا تنوّع و کثرت قصه‌ها را وسیله‌ای سازد تا نظر مخاطب را به آن چه سرّ این قصه‌ها و در حکم دانه‌هایی است که پیمانه را دایم سرریز می‌سازد جلب نماید. از همین‌روست که قصه، مدخل دنیای مثنوی محسوب است و شناخت قصص و تمثیلات، در حکم مقدمه‌ای است بر مثنوی.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۶، ج ۱، ص ۲۷۹)

و در جای دیگر می‌فرماید: «گویندهٔ مثنوی بیش از هر چیزی شاعر قصه‌ها است که سابقهٔ اشتغال خانوادهٔ خطیب بلخ بدان وی را در آن مهارت کم نظیر بخشیده است. مثل یک قصه‌گوی حرفه‌ای با تمام رموز و اسرار «نقل» آشنایی دارد و فقط وقتی توغّل در معنی او را به خویشتن مشغول می‌دارد جزئیات قصه‌سرایی را نادیده می‌گیرد و بدین‌گونه شعر و قصه و لفظ و بیان را فدای معنی می‌نماید. معهذا علاقهٔ او به قصه و عادتش به قصه‌سرایی تا حدّی است که حتی در غزلیات هم گه‌گاه قصه می‌سراید ـ و حتی قصه‌های طولانی.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۷، ص ۴۱ ـ ۴۲)

مثنوی، یکی از امهات آثار آموزشی و اندرزی در زمینهٔ تعلیمات عرفانی و معنوی است که در آن به شیوهٔ اهل منبر و خطابه، از تمامی اسباب و آداب اقناع‌گری برای تبیین و توضیح اعتقادات به عموم مردم استفاده شده است. از یکسو، توسل جستن به حکایت‌های کوتاه و بلند تمثیلی برای تجسم‌بخشی به آموزه‌ها و آرمان‌ها، از سوی دیگر، استفاده از استدلال‌های منطقی و صغرا و کبرا چیدن‌های معمولی و نتیجه‌گیری‌های ساده و مطلوب کلامی و فلسفی، از جهت سوم، استنادهای مکرّر به آیات و روایات و احادیث در موقعیت‌های مناسب، چهارم، مددگیری از اصول و آموزه‌های آزموده و تجربیات مشترک در کنش‌های بشری، پنجم، تحلیل و تأویل همهٔ جزئیات روایت‌ها، برای مطابقت دادن آنها با وضعیت زمانه و موقعیت مخاطبان و افزودن بر جنبه‌های تعلیمی و تأثیربخشی. و عصارهٔ همهٔ گفته‌ها دربارهٔ مثنوی، در این جملهٔ استاد زرین‌کوب نهفته است که: «مثنوی در همان حال که نوعی جامع‌الحکایات محسوب است، نوعی جامع‌الآیات و جامع‌الاحادیث هم هست.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۶، ج۱، ص ۲۸۰)

مثنوی مولوی، یکی از برجسته‌ترین آثار در حوزهٔ ادبیات مهاجرت است که علاوه‌بر اشتمال بر مقوله‌های عرفانی، حالات و روحیات سرشار از غم غریبانگی و نوستالژیا را در اندرون غربت‌گزیدگان ایرانی در دورهٔ مغول ـ به خصوص در شماری از حکایات و ابیات ـ با زیبایی و گیرایی بسیار بازگو کرده است. ابیات آغازین مثنوی، زبان حال غریب‌افتادگان از وطن است، به این خاطر است که از نظر موسیقی و لحن و زبان و موضوع و محتوا و احساس و عاطفه، یکی از پرشورترین و تأثیرگذارترین ابیات در ادبیات ایران است. شرح فراق و اشتیاقی که مستقیماً در اینجا از زبان نی بازگو شده است اگر چه از نظر مذهبی بر دور افتادن انسان‌ها از بهشت، و از نظر عرفانی بر جدایی عاشق زمینی از معشوق مطلق آسمانی و اسارت روح در زندان جسم و دنیا دلالت دارد، اما در عین حال، از نظر اجتماعی و سیاسی در میان شماری از ایرانیان درد دوری از وطن مألوف و مأنوس را نیز در خود نهفته دارد که گاه بعضی از آنها افراد خانواده و خویشاوندان خود را نیز به ناگزیر در حملهٔ بی‌امان مغول‌ها در میان معرکه رها کرده و به سرزمین سلجوقیان روم شرقی (ترکیه) پناه برده بودند. و از آنجا که بنیاد بسیاری از موضوعات عرفانی نیز بر اصل جدا افتادگی عاشق از معشوق و طالب از مطلوب نهاده شده است، شرح این هجران و این خون جگر، در همه احوال، آنچنان با یکدیگر در هم آمیخته است که تفکیک آنها به سادگی امکان‌پذیر نیست. راز تأثیرگذاری و ماندگاری تمثیل‌هایی چون **نی‌نامه**، **شاه و کنیزک** و **طوطی و بازرگان** در مخاطبان را باید در همین دو خصوصیت جست‌وجو کرد: از یک سو همسویی با اندیشه‌های عرفانی و از سوی دیگر انطباق‌پذیری با نوستالژیای مهاجرت؛ و در آمیختگی رئالیسم اجتماعی و سیاسی، با رمانتیسم عاطفی و خانوادگی، و ایده‌الیسم عرفانی و روانی.

گفت‌وگو

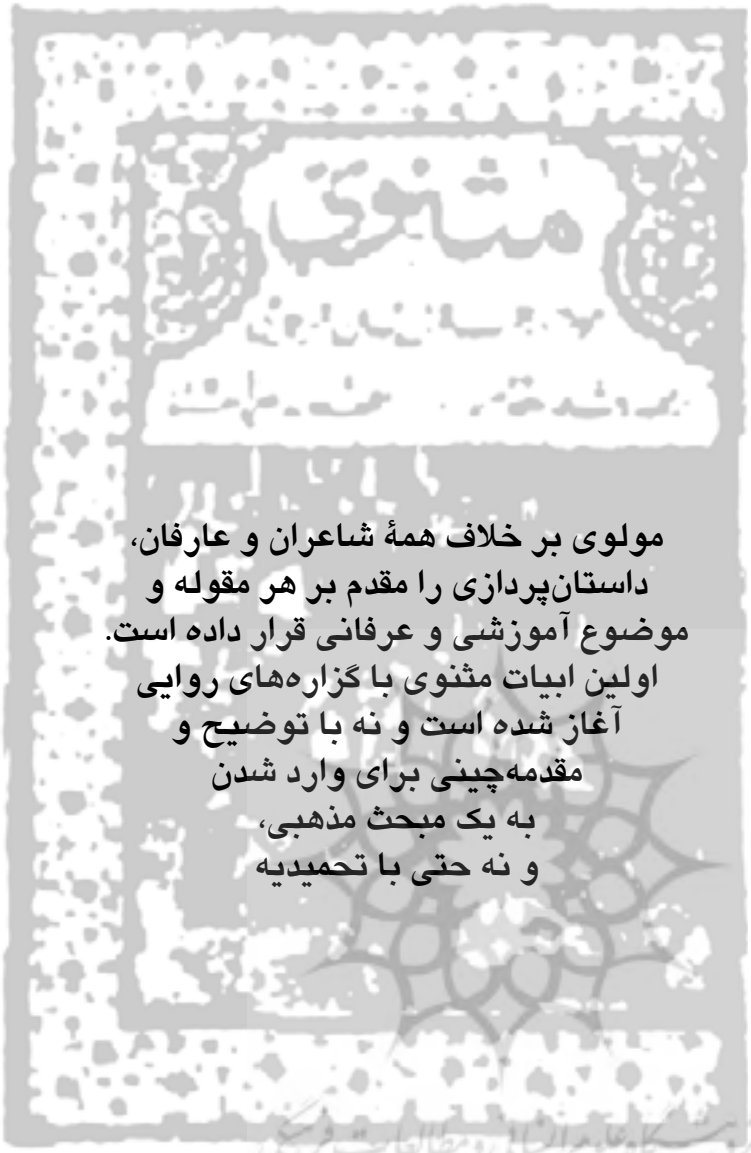
در این‌که مناظره یکی از گونه‌های بسیار کهن و پر بسامد داستانی

استفادهٔ مولانا از عنصر گفت‌وگو به مقدار زیادی ناشی از اهتمام او به کمال‌گرایی در هنر روایتگری است. او در پی آن است که دنیای داستان‌های خود را به روح زندگی در زمان خود نزدیک‌تر کند

در ادبیات و فرهنگ ایرانی و اسلامی است کوچک‌ترین تردیدی وجود ندارد. در این حقیقت نیز که بخش عمده‌ای از داستان‌های مثنوی صرفاً بافتی مناظره‌ای دارند و در شماری از روایت‌ها نیز گفت‌وگوهای طولانی قسمت‌های حسّاس داستان را در اختیار خود گرفته‌اند و حتی ساختار داستان‌های تو در تو نیز که مثنوی بر اساس الگوی آنها شکل گرفته است در بنیاد خود چیزی جز گفت‌وگوهای مفصل ـ و مبتنی بر شاهد مثال برای استشهاد و استدلال و اثبات مقصود از طریق به کارگیری کلیّت چند داستان در درون گفتار مستقیم خود ـ نیست، البته چندان تردیدی وجود ندارد. اما پرسش این است که چرا مولانا بر خلاف روش بسیاری از پیشینیان، محور بسیاری از روایت‌های خود را فقط متکّی بر مناظره قرار داده است؟ یعنی علاوه‌بر استفاده از روش داستان در داستان ـ درونه‌گیری ـ که یک ساختار مناظره‌ای است و نیز علاوه‌بر گزینش داستان‌هایی با بافت‌های مناظره‌ای، خود او، به تعمد و با اشتیاق بسیار، نه تنها گفت‌وگوهای اندک داستان‌ها را گسترش داده است، بلکه گاه به صورتی شگفت‌انگیز، گفت‌وگوهای مفصّلی را بر بعضی از داستان‌ها افزوده است که در اصل آن داستان‌ها ـ که در متون گذشته آمده است ـ ذره‌ای از آن گفت‌وگوها نشانی نیست. در حالی‌که می‌دانیم اهل تصوف به دلیل بی‌اعتقادی به کلام و فلسفه و احتجاج‌ها و استدلال‌های متداول در آنها همیشه طرف‌دار پر حرارت تقدیر و تسلیم بودند و مخالف سرسخت تشکیک و تردید. یکی دیگر از علت‌های بی‌علاقگی آنان به مباحثه و مناقشه در معتقدات این بود که آنان پیروان همهٔ مذاهب، حتی کافران و بت‌پرستان را نیز به سادگی در حوزهٔ خداپرستان قرار می‌دادند. چون بر این اعتقاد بودند که همهٔ آدم‌ها به صورت فطری در عهد الست وجودشان با خداپرستی سرشته شده است. در هیچ سری نیست که سرّی ز خدا نیست. نفس خداپرستی در همه هست، تنها مصداق‌ها است که دیگرگون شده است. و راه‌های رسیدن به خداوند نیز البته به تعداد و تعدّد نفوس متفاوت است. پس به این طریق، در عالم وجود، هیچ بیگانه‌ای موجود نیست؛ حتی دشمن‌ترین دشمنان راه حقیقت که موجوداتی چون شیطان و نمرود و فرعون باشند، در باطن از موحدان درگاه خداوند محسوب می‌شوند. در چنین وضعیتی است که برای اهل تصوف دیگر منکر یا مخالفی نمی‌ماند که برای اقناع او متوسل به مباحثه و استدلال شوند. به این خاطر است که غالباً در آثار صوفیه، مناظره چندان جایگاه برجسته‌ای ندارد. اما در مثنوی شریف، بافت روایت در وضعیتی کاملاً مغایر با این رفتار عمومی قرار گرفته است. چرا چنین است؟

مولانا در زمان خود، مثل یک قصه‌گوی حرفه‌ای دقیقاً بر فنون و رموز روایت و کیفیت تأثیر آن بر مخاطب، اشراف کامل دارد. به همین خاطر است که شیوهٔ داستان‌پردازی او در بین معاصران و پیشینیان و حتی قرن‌ها پس از او نیز واقعاً بی‌نظیر است. بر این اساس، بخش عمده‌ای از راز جذابیت مثنوی، معطوف به کیفیت ساختار داستان‌ها است. چون استفادهٔ مولانا از عنصر گفت‌وگو به مقدار زیادی ناشی از اهتمام او به کمال‌گرایی در هنر روایتگری است. او در پی آن است که دنیای داستان‌های خود را به روح زندگی در زمان خود نزدیک‌تر کند. چون واقعیت‌های زمان زندگی او بر این حقیقت گواهی می‌دهند که در پیرامون مجالس مولانا محفل‌های متعدّد دیگری با متولّیان و پیروان بسیار هستند که به مباحثه و نقد آراء و عقاید دیگران می‌پردازند ـ به خصوص طرف‌داران ابن‌عربی ـ ناگفته پیداست که اساساً نفس وجود این‌گونه محفل‌ها، که حتی به پیچیده‌سازی مباحث عرفانی مشغولند، بخشی از واقعیت‌های موجود است، و چالش‌های فکری بین طرفداران آنها نیز از پیامدهای طبیعی در این‌گونه محیط‌ها است. مولانا در بخش عمده‌ای از گفت‌وگوهای داستانی و برساختهٔ خود، هم این واقعیت‌ها را بازتاب می‌دهد و هم نشان می‌دهد که خود نیز در شعاع تأثیر آن مناقشات و اختلافات فکری قرار گرفته و در صدد پاسخ‌گویی برآمده است. این گفت‌وگوها که اغلب بافتی ساده و انباشته از استدلال و استناد به آیات و روایات دارند، بسیاری از مباحث دشوارفهم طریقت و حقیقت را، بر خلاف پیروان صدرالدین قونوی و ابن عربی با ساده‌ترین صورت و مثال‌ها، عیناً مثل یک نمایش زنده برای تعلیم به مخاطبان و مریدان بی‌مایه تجسم‌پذیر می‌کند و اشراف آنها را بر جوانب گوناگون موضوعات افزایش می‌دهد.

مولانا نیز مثل بسیاری از متکلّمان و فلاسفه و اهل وعظ و خطابه، گفت‌وگو بین شخصیّت‌ها را در موقعیت‌هایی به تصویر می‌کشد که هر کدام از آنها متعلق به دو دیدگاه فکری و یا دارای دو نوع نگرش یا برداشت متفاوت در مسائل اعتقادی هستند. تا به این طریق در مکالمه‌ای که بین طرفداران این دو نوع نگرش در می‌گیرد، حقانیت همان روشی که خود مولانا طرف‌دار آن است مسجّل شود. روش او البته مبتنی بر تعصب و مطلق‌گرایی نیست.



مولوی بر خلاف همهٔ شاعران و عارفان، داستان‌پردازی را مقدم بر هر مقوله و موضوع آموزشی و عرفانی قرار داده است. اولین ابیات مثنوی با گزاره‌های روایی آغاز شده است و نه با توضیح و مقدمه‌چینی برای وارد شدن به یک مبحث مذهبی، و نه حتی با تحمیدیه

به راحتی میدان فراخی نیز در اختیار مخالفان و متفاوت اندیشندگان قرار می‌دهد تا استنادات و استدلال‌های خود را بازگو کنند و حتی در خلال سخنان آنها نیز اندرزها و نکته‌های حکمت‌آمیز و انباشته از صواب و صداقت نیز قرار می‌دهد که برای مخاطب بسیار وسوسه‌انگیز است و از مصادیق سخنان بر حق است اما نتیجهٔ نهایی این‌گونه استدلال‌گری‌ها همواره به گونه‌ای پیش می‌رود که کفهٔ راستی و حقانیت به جانب اندیشه‌های مولانایی سنگینی می‌کند. نمونهٔ این‌گونه مناظره‌افزایی‌ها بر داستان‌هایی که چهار چوب اصلی و اساسی روایت‌ها به همان صورت نخستین خود باقی مانده‌اند داستان‌های **شیر و نخجیران** است و **آمدن رسول قیصر روم به نزد عمر** در دفتر اول مثنوی، که در هر دو، بخش عمده‌ای از روایت مصروف گفت‌وگوهای مناظره مانند شده است. در این گفت‌وگوها نیز مولانا از همان روش همیشگی خود برای اثبات حرف و حدیث خود استفاده می‌کند. همان روش معمول و متداول در میان اهل کلام و موعظه در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها؛ یعنی توسّل جستن به تجربیات ملموس آدم‌ها در زندگی، استناد به احادیث و روایات و شواهد تاریخی، و نیز با مقدمه‌چینی‌های منطقی و استدلال‌گری‌ها و نتیجه‌گیری‌ها، منکران و مخالفان را از همهٔ جوانب در محاصره قرار دادن و منکوب کردن. درست همان روشی که شیر در برابر نخجیران به کار می‌برد. اما در بعضی از موقعیت‌ها به رغم فراهم آوردن یک عرصهٔ فراخ برای مباحثه و مکالمه، از آنجا که مولانا اعتقاد چندان جازمی به استدلال‌گری ندارد، موفقیت یک طرف از مناظره‌کنندگان را به دلیل قوی بودن استدلال‌ها و استنادهای آنان، دلیل بر محق بودن آنها قلمداد نمی‌کند. نتیجهٔ ماجرا را در طول داستان به گونه‌ای پیش می‌برد که کاملاً ناهمسو با تصورات مکالمه‌کنندگانِ موفق از کار در می‌آید. آن‌چنان که در گفت‌وگوی نخجیران و شیر، با آن‌که شیر طرفدار جهد است و نخجیران جانب‌دار توکل، و در نهایت نیز استدلال‌های شیر بر گفته‌های نخجیران تفوّق پیدا می‌کند اما در نهایت، به رغم همهٔ جهد و تلاش‌ها، وقتی قضای الهی مقدر می‌شود تمام تلاش‌های شیر نقش بر آب می‌شود و شیری با آن عظمت و هیبت، سخرهٔ خرگوش کوچکی می‌شود. تا ثابت شود که:

این قضا ابری شود خورشید پوش
شیر و اژدرها شود زو همچو موش. (ج ۱، ب ۱۲۵۵)

از دیگر کارکردهای گفت‌وگو در داستان‌های مولوی، نقش بنیادین آن در تبیین و تعیین منش‌ها و موضع‌ها از یک سو، و آنگاه ارزش‌گذاری بر ماهیت آن موضع‌گیری‌ها از سویهٔ دیگر و سپس تأیید و تبلیغ و تثبیت موضع محق‌تر از سویهٔ سوم است. از آنجا که ایدئولوژی‌ها، حتی پر انعطاف‌ترین آنها ـ که تصوف باشد ـ در همهٔ زمان‌ها فقط خود را حاوی حقیقت محض و حامی آن می‌دانند و دیگران را از معنا و معنویّت کامل بی‌بهره می‌شمارند، همیشه به خط‌کشی‌های ارزشی و ضد ارزشی بین خود و دیگران می‌پردازند

از کارکردهای گفت‌وگو در داستان‌های مولوی، نقش بنیادین آن در تبیین و تعیین منش‌ها و موضع‌ها از یک سو، و آنگاه ارزش‌گذاری بر ماهیت آن موضع‌گیری‌ها از سویهٔ دیگر و سپس تأیید و تبلیغ و تثبیت موضع محق‌تر از سویهٔ سوم است

و گفت‌وگوی آدم‌ها را به گفت‌وگوی فرقه‌ها و نحله‌ها تبدیل می‌کنند. ساختار گفت‌وگوها در داستان‌های مولوی و اساس مثنوی با همهٔ کلیّت آن، به رغم آن همه تفصیلات و توضیحات، چیزی جز این مقصود را در پیش روی خود ندارد که جوانب گوناگون آن دریافت خاصی را که مولانا از جهان‌نگری عرفانی دارد در چالش با دریافت‌های دیگران از ایدئولوژی‌ها و اندیشه‌های دیگر ـ به‌خصوص در قلمرو نحله‌ها و فرقه‌های اسلامی ـ به تشریح و تحلیل بگذارد و حتی با عینیت تصویری و تمثیلی، صورتی مشابه با واقعیت به آن بپوشاند، تا آن حقیقت، جایگزین همان واقعیتی شود که خود مولانا و پیروان او به دلیل تسامح بسیار در رفتارها و رویه‌ها، رغبت چندانی در به رسمیت شناختن آن‌گونه چالش‌گری‌ها در عمل از خود نشان نمی‌دادند. به عبارت ساده‌تر، مولانا اختلافات فکری خود را با مخالفان، نه در مجالس مباحثه بلکه در قسمت‌های مناظره از حکایت‌ها حل و فصل می‌کند تا شائبهٔ غرض‌ورزی و سفسطه‌آلودی و سؤ استفاده‌های عوامانه و آنی را از منظر مناظره‌های شفاهی دور کرده باشد و جنبه‌های آموزشی و انتفاعی و ارزش‌یابی این‌گونه مباحثه‌ها و مناظره‌ها را با ابدیت بخشیدن به قضاوت همیشگی در قلمرو تاریخ تفکّر بسپارد.

اما در بعضی از داستان‌های معروف مثل **شاه و کنیزک** یا **طوطی و بازرگان**، که نه دیالوگ آن‌چنانی در بافت روایت وجود دارد و نه منش‌ها و کنش‌ها به ساحت ارزش‌گذاری وارد می‌شود و مقصود از دیالوگ‌های معمولی در آنها، بیشتر بازکاوی اندیشه‌ها و تصورات درونی آدم‌ها است، نه ارزش‌گذاری بر اندیشه‌ها، خود شاعر در پایان و میانهٔ روایت با استفاده از گفتارهای توضیحی، ماهیت اعمال به ظاهر ارزشی و ضد ارزشی شخصیّت‌ها را برای مخاطب برملا می‌کند. در این گونه داستان‌ها، نقش مناظره‌مانند روایت، از طریق گفتارهای شاعر، بین کلیّت ساختار داستان و خود نویسنده برقرار می‌شود. ساز و کار حاکم بر بافت درونی در همهٔ ساختار مثنوی نیز بر همین خصوصیت استوار است: استفاده از صورت‌ها و موقعیت‌های مثالی و مشابه با واقعیت‌های اجتماعی، برای طرح احتجاج‌آمیز آموزه‌ها و اندیشه‌ها.

ویژگی دیگر در دیالوگ‌های مثنوی، عرصه‌گشایی گسترده برای شخصیّت‌های مخالف و موافق و یا صاحبان دو تفکر متفاوت و مخالف با یک‌دیگر است تا بتوانند اندیشهٔ خود را در قالب سخنانی استدلالی و تا حدودی فارغ از مداخله‌گری‌های لحظه به لحظه و ارزش‌گذارانه ـ که عادت همیشگی مولوی است ـ بر زبان جاری کنند. چنین وضعیتی بارها در شماری از داستان‌های مثنوی به وجود آمده است و مولوی نیز اغلب با کنار نگه داشتن خود از صحنهٔ گفت‌وگوها، و یا حتی مدد رسانی به ادعاهای هر دو جناح ناهمسو، بی‌طرفی ساحت مناظره را تضمین کرده است. در اغلب این داستان‌ها، صحنه‌های گفت‌وگو را با آن طول و تفصیل تمام خود مولوی بر روایت افزوده است. یکی از نمونه‌های این گفت‌وگوها داستان **شیر و نخجیران** است و دیگری **ابلیس و معاویه** است. در این داستان‌ها اگر چه در نهایت، موضع یکی از طرف‌ها حق به جانب‌تر جلوه داده می‌شود و در جهان‌بینی‌های مذهبی نیز همواره همین قاعدهٔ حق و باطل بر همه چیز سرایت دارد، اما نفس فرصت فراهم آوردن برای مخالفان و دشمنان، یک حقیقت امروزی و متعلق به جلوه‌های دموکراتیک کنش‌ها در عالم واقع و عالم داستان‌های امروزی است و وجود آن در این‌گونه داستان‌ها دلالت بر نگرش دموکراتیک مولوی ـ و اهل تصوف ـ به جهان‌نگری‌ها و دیدگاه‌های دیگران دارد (ج ۲، ص ۳۹۱ ـ ۴۰۲) مولوی حتی استدلال‌های **سازندگان مسجد ضرار** را نیز با آن زبان چرب و نرمی که داشتند با نوعی نگرش مثبت نقل می‌کند. (ج۲، ص ۴۰۵) ریشهٔ این نوع نگرش مثبت به حق و باطل را باید در بطن جهان‌بینی عرفانی که سر تا پای وجود مولوی با آن سرشته شده است جست‌وجو کرد:

این حقیقت دان نه حق‌اند این همه
نی به کلی گمرهانند این رمه
زان که بی‌حق باطلی ناید پدید
قلب را ابله به بوی زر خرید ...
آنک گوید جمله حقند احمقیست
و آنک گوید جمله باطل او شقیست
(ج۲، ب ۲۹۲۷ و ۲۹۲۸ و ۲۹۴۲)

بر همین اساس است که بسیاری از عبارت‌های حکمت‌آمیز و پر مغز مولانا گاه از زبان منکران و بیراهه روندگان در طریقت بازگو می‌شود. برای نمونه، می‌توان رفتار **وزیر نصارا و مریدان او** در برابر یک‌دیگر را مثال زد که به رغم قرار گرفتن وزیر در جبههٔ گمراهان و توطئه‌گران، و مریدان در جبههٔ مقلدان و جهولان، اما در بعضی از موقعیت‌ها موضعی شبیه به مرید و مراد واقعی پیدا می‌کنند

این‌که در حکایت‌های مثنوی، یک موضوع یا ماجرا باعث یادآوری موضوع یا ماجرایی دیگر می‌شود و داستان‌ها بافتی تو در تو پیدا می‌کنند و جرّ جرّار کلام همواره به سیر پر دوام خود ادامه می‌دهد، روش کار در اساس همسان با روش‌های رایج در داستان‌های مدرن امروزی است؛ اما البته کیفیت و کمال‌یافتگی کار تفاوت‌های بسیار با یکدیگر دارد

و آموخته‌ها و تجربیات خود را در قالب سخنان بسیار پخته و سرشار از شور عرفانی بر زبان می‌رانند. وزیر در جایی آن عبارت‌های معروف را بر زبان می‌راند که:

پنبه اندر گوش حس دون کنید
بند حس از چشم خود بیرون کنید ...
بی‌حس و بی‌گوش و بی‌فکرت شوید
تا خطاب ارجعی را بشنوید (ج ۱، ص ۳۶)

و مریدان نیز آن عبارت‌های دلنشین عرفانی را در برابر وزیر بازگو می‌کنند که :

ما چو چنگیم و تو زخمه می‌زنی
زاری از ما نی تو زاری می‌کنی ...
ما همه شیران ولی شیر عَلَم
حمله‌شان از باد باشد دم به دم. (ج۱، ص ۳۸)

تخیّـــل

دخل و تصرفی که مولانا گاه در بعضی از داستان‌های معروف و شناخته شده می‌کند اگر چه از نظر عدم پای بندی به اصل امانت‌داری چندان پسندیده به نظر نمی‌رسد اما از آنجا که این داستان‌ها، گاه روایت‌هایی معمولی و بی‌استناد به شخصیّت‌های تاریخی و یا نامرتبط با احادیث و روایات دینی هستند و یا لااقل روایت مولانا عاری از این‌گونه استنادات تاریخی است شاید چندان هم قابل سرزنش نباشد. دخل و تصرف‌های او در بعضی از داستان‌ها گاه به حدی است که صورت اصلی آن داستان با شاخ و برگ‌ها و جزئیات و تغییراتی که در حوادث و شخصیّت‌های آن داده می‌شود به طور کلی به ساختاری دیگر و البته متفاوت و مستقل تبدیل می‌شود که در اصطلاح هنری و ادبی به این‌گونه تغییرهای خلاقه و توأم با تصرف در ماهیت و محتوای اصلی یک اثر بازآفرینی گفته می‌شود که البته یک قاعدهٔ متداول و موجه محسوب می‌شود. نمونهٔ این گونه بازآفرینی‌ها، داستان **شاه و کنیزک** است که به اعتقاد فروزانفر «از مطابقهٔ این داستان در مثنوی با مجموع این روایات [روایت مشابهی در فردوس‌الحکمه، و روایتی در چهار مقاله و ذخیرهٔ خوارزمشاهی] تصور می‌رود که مأخذ مولانا همان حکایت چهار مقالهٔ عروضی است، زیرا عناصر حکایت و طرز وقوع حادثه طوری است که با روایت چهار مقاله مشابهت تام دارد.» (فروزانفر، ۱۳۶۲، ص ۴) داستان چهار مقاله، مربوط به طبابت بوعلی در باب پسری از خواهرزاده‌های قابوس بن وشمگیر است که بوعلی از طریق قاروره و قرائن در می‌یابد که او بیمار عشق است و با نام بردن از محله‌ها و کوچه‌ها و خانه‌ها و نام افراد یک خانهٔ مشخص به معالجهٔ او می‌پردازد و در می‌یابد که او عاشق دختری از خواهرزادگان قابوس بن وشمگیر است. روایت مشابهی نیز در ملل و نحل شهرستانی به بقراط نسبت داده شده است. (شهرستانی، ۱۳۶۲، ج ۲، ص ۱۹۴ ـ ۱۹۵) که بر کمال زیرکی و دهای او دلالت دارد. اما همهٔ داستان البته این نیست. قسمت دیگری از روایت شاه و کنیزک را که به طرز مسموم کردن زرگر مربوط است مولانا از حکایت استاد و شاگرد در مصیبت‌نامهٔ عطار اقتباس کرده است. «در قصهٔ عطار، استاد به شاگردی که اسیر عشق کنیزک اوست با مسهل دادن به کنیزک و فصد کردن او، به شیوه‌ای مشابه اما نه با این خشونت که در قصهٔ مثنوی است و سرّ قصه هم همان را اقتضا دارد، نشان می‌دهد که آنچه در نزد کنیزک مایهٔ عشق او شده است جز پاره‌ای خلط و خون چیزی نیست.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۷، ص ۴۹۹ و ۴۲۱) از همهٔ این شواهد هویداست که مولانا به ترکیب صرف این دو داستان اکتفا نکرده است، بلکه متناسب با تفکّرات خاص خود، تصویری متفاوت و در عین حال برخوردار از اجزای لازم و تکمیل‌کننده در تخیلات خود از کلیّت روایت تصور کرده است و سپس آن چیزی را که از درهم آمیزی تصویر قسمت‌های موجود و تکمیل قسمت‌های ناموجود با توسّل به تصوّرات درونی و اشراف قوهٔ تخیل فراهم آورده است از زوایای پنهان ذهنی به حوزهٔ زبان و بیان وارد کرده است. و در نهایت حاصل داده‌ها و یافته‌های بیرونی از طریق کاربست قدرت خلاقه و بازسازی و بازآفرینی و افزودن و کاستن اجزا و عناصر لازم و نالازم، و ایجاد هم پیوندی و هماهنگی بین کلیّت ماجرا، به عرصهٔ پالایش و پردازش‌های بیانی و دست ورزی‌های زبانی وارد شده است و شکل نهایی خود را که همان داستان مستقل و کاملاً متفاوت با همهٔ داستان‌های موجود در حوزهٔ ادبیات ایران است پیدا کرده است ـ **داستان شاه و کنیزک**. سهم مولانا به عنوان نقّال این داستان، در به کارگیری قوهٔ خیال‌پردازی برای شکل‌دهی به اجزای روایت، دست کمی از آفرینندهٔ یک داستان مستقل ندارد. آن همه جزئیات مرتبط و منطقی و معنادار، برای پدیدار شدن، نیازمند به کارگیری قوهٔ تفکّر و تخیل بوده است. و مولانا، همان کاری را انجام داده است که معمولاً نقالان حرفه‌ای و واعظان زبردست برای مجذوب کردن مخاطبان و

بدون فصل‌بندی و موضوع‌بندی بودن مثنوی، یکی از نکته‌های اساسی در تأیید این حقیقت است که ساختار مثنوی صرفاً بر اساس تداعی معانی تکوین یافته است

افزودن بر غنای درونی و محتوایی داستان انجام می‌دهند. علاوه‌بر آن، مولانا، در هنگام سرودن مثنوی، یک شیخ بزرگ صوفی نیز هست و بسیاری از این تغییرات را برای تجسّم بخشیدن به اندیشه‌ها و آموزه‌های صوفیانه انجام می‌دهد. چون یکی از ساده‌ترین راه‌ها برای انتقال و اقناع و اثبات آموزه‌های اعتقادی و تجربی، استفاده از عنصر داستان‌پردازی است که مفاهیم انتزاعی و اعتقادی به عینیت زندگی وارد می‌شود و برای مریدان تازه به راه آمده پذیرفتنی و قابل هضم می‌شود.

حقیقت این است که در داستان شاه و کنیزک، تنها از دو عمل پزشکی که در آن سال‌ها از طبابت‌های بدیع و بی‌نظیر محسوب می‌شده است گرته‌برداری و الگوگیری شده است، نه چیزی بیشتر؛ و این‌گونه الگوگیری‌ها نیز مثل مشابهت بسیاری از اعمال داستانی به اعمال آدم‌ها در خانواده و اجتماع در زندگی امروز و گذشته است. وقتی ساخت و بافت و ماهیّت و محتوای یک روایت به طور کامل متفاوت‌تر از آن چیزی باشد که اخذ و اقتباس کرده است، داستان هویت مستقلی خواهد داشت. تمثیلی بودن همهٔ اجزای داستان و وجود یک طبیب‌الهی و یک پادشاه صاحب اختیار و اقتدار، و حضور رؤیای غیبی و نیروهای ماوراء طبیعی و زن بودن هویت عاشق و به وصلت رسیدن عاشق و معشوق و آنگاه کشتن معشوق و به این طریق توجه عاشق را به معشوقی دیگر معطوف کردن، و جزئیات بسیاری که در صحنه‌پردازی‌ها و گفت‌وگوها به کار رفته است به خوبی بر هویّت مستقل و متفاوت داستان و قدرت تخیل مولانا در داستان‌پردازی دلالت دارد.

تداعی معانی

ژرف ساخت درونی در داستان‌هایی که امروزه از منظر حدیث نفس و ذهن سیّال روایت می‌شوند، مبتنی بر کند و کاو در خرمن خاطره‌ها است. مرور خط خاطره‌ها و انتخاب خواسته‌ها نیز بر اساس هنجارهای جاری در تداعی معانی (یادایادها) انجام می‌پذیرد که عبارت‌اند از: مشابهت (همسان بودگی)، مجاورت (همسایگی)، مغایرت (تضاد و هم‌ستیزی)، و مرادفت (هم‌معنایی). این‌که در حکایت‌های مثنوی، یک موضوع یا ماجرا باعث یادآوری موضوع یا ماجرایی دیگر می‌شود و داستان‌ها بافتی تو در تو پیدا می‌کنند و جرّ جرّار کلام همواره به سیر پر دوام خود ادامه می‌دهد، روش کار در اساس همسان با روش‌های رایج در داستان‌های مدرن امروزی است؛ اما البته کیفیت و کمال‌یافتگی کار تفاوت‌های بسیار با یکدیگر دارد. در حکایت‌های مثنوی، این‌گونه تداعی‌ها هنوز دورهٔ آغازین خود را سپری می‌کنند و از سطح بسیار ساده و سر راستی برخوردارند؛ دقیقاً مانند ساز وکار یادآوری‌ها در زندگی روزمره؛ اما البته با اندکی پهنا و ژرفای بیشتر. و دیگر آنکه این تداعی‌ها از سر تعمد و خودآگاهی انجام می‌شوند و خواننده نیز از طریق توضیحات نویسنده، علت تغییر یک موضوع و طرح موضوعی دیگر را به طور مستقیم در خود داستان‌ها می‌خواند. حال آنکه در داستان‌های امروزی تداعی‌ها ساختار بسیار پیچیده‌تری دارند و دیگر آنکه همواره از سر آگاهی و با تظاهری تعمدآمیز وانمود می‌شود که سر منشأ تداعی‌های ذهنی در ضمیر ناخودآگاه قرار گرفته است و نویسنده بدون هیچ برنامهٔ از پیش تعیین شده به مرور گذشته‌ها پرداخته است و نکتهٔ مهم‌تر آنکه این شیوه از روایت‌گری، کارکرد روان‌شناختی نیز دارد و از طریق تداعی‌های تعبیه شده در داستان‌ها، گویی از ساز و کار ذهن نویسنده نیز تصویربرداری می‌شود تا در اختیار پژوهش‌گران نقد روان‌شناختی قرار گیرد.

بدون فصل‌بندی و موضوع‌بندی بودن مثنوی، یکی از نکته‌های اساسی در تأیید این حقیقت است که ساختار مثنوی صرفاً بر اساس تداعی معانی تکوین یافته است. و تأیید دیگر بر این حقیقت، کیفیت نگارش آن در طول زمان است که گفته شده است مولانا اشعار آن را فی‌البداهه و در نشست‌های خود با حسام‌الدین چلبی در همان لحظه می‌سروده است و او یادداشت می‌کرده است. اگر چه این موضوع اندکی اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد اما ساختار به‌ظاهر بی‌نظم و نظام مثنوی در مقایسه با همهٔ مثنوی‌های مفصل عرفانی و غیر عرفانی، بر این حقیقت مهر تأیید می‌گذارد که برای تدوین آن، یک برنامهٔ از پیش تعیین شده وجود نداشته است و نویسنده فقط به پیروی از جرّ جرّار کلام و جوشش معنا و اندکی نیز ملاحظهٔ حالات درونی مخاطبان به آفرینش تدریجی و البته طولانی مدت آن در چهارده سال پرداخته است و البته پیش از آن نشست‌ها ساعت‌های بسیار طولانی نیز با خود خلوت می‌کرده است و به تعمق در موضوع و مقال و بافت و بیان می‌پرداخته است.

نمونهٔ تداعی معانی بر اساس مشابهت، نقل داستان هم‌تک شدن زاغ با یک لک‌لک به دلیل لنگ بودن هر دو، بعد از داستان جالینوس و دیوانه است. جالینوس وقتی می‌بیند دیوانه‌ای به او می‌خندد و

چشمک می‌زند در عقل خود شک می‌کند (ج ۲، ص ۳۶۲). اندکی پیش از این دو داستان نیز، داستان دوستی یک مرد با یک خرس روایت شده است و پس از آن نیز داستان یک نابینا؛ که وجه مشترک همهٔ آنها وجود مشابهت در ظاهرها و باطن‌ها است؛ کور بودن چشم باطن یا چشم ظاهر آدم‌ها. و نمونهٔ تداعی بر مبنای ترادف، گریز زدن از کف دست در داستان «**اختلاف کردن در چگونگی و شکل پیل**» [۳/ ص ۷۲] به کف دریا، و یا از لفظ آدم‌های خام و پخته (تجربه‌دار و بی‌تجربه) به یاد میوه‌های خام و پخته (نارس و رسیده) افتادن. باز در همین داستان وقتی مولانا از وصف کف و آب و موج به کشتی گریز می‌زند و آنگاه تشبیه تن به کشتی؛ تداعی کشتی در خلال توضیحات مرتبط با دریا، از نوع مجاورت است.

و البته فراموش نکنیم که اصلاً اساس ساختار شعر و شیوهٔ شکل‌گیری ابیات آن ـ یکی بعد از دیگری ـ مبتنی بر همین اصل تداعی معانی است. حتی در اشعار سبک هندی که محور عمودی شعر در ظاهر ضعیف به نظر می‌رسد، تنها رشته‌ای که مانند یک نخ نامرئی ابیات هر غزل را به هم پیوند می‌دهد و باعث می‌شود که تک‌تک آن ابیات، در یک ساختار هماهنگ و هارمونی‌دار در کنار هم قرار گیرند، همین عنصر احضارهای ناخودآگاه روانی در هنگام سرایش شعر است.

دکتر زرین‌کوب:
مولانا با شیوه‌ای که از رسم اهل منبر و آیین قصه‌سرایی واعظان مایه دارد، می‌کوشد تا تنوّع و کثرت قصه‌ها را وسیله‌ای سازد تا نظر مخاطب را به آنچه سرّ این قصه‌ها و در حکم دانه‌هایی است که پیمانه را دایم سرریز می‌سازد جلب نماید

واقعیت‌گرایی

با آن‌که پای‌بندی به واقعیت یا واقعیت‌نمایی، امروزه با تفسیرهای متفاوتی همراه شده است اما یکی از تعبیرهای آن، به یقین، همانندی جلوه‌های عینی در واقعیت‌های داستانی به واقعیت‌های اجتماعی است. رعایت این قاعده در آثار گذشته‌های دور که اطلاعات امروز ما دربارهٔ آنها صرفاً محدود به کلی‌گویی‌های تاریخ‌نویسان است البته بسیار گران‌بها است. تردیدی نیست که پاره‌های بسیاری از اطلاعات مربوط به شیوهٔ زندگی گذشتگان از طریق دنیای داستان‌ها به امروز منتقل شده است؛ مثنوی مولانا نیز در این میان سهم بسیاری در غنابخشی به دانسته‌های ما دربارهٔ شیوهٔ زندگی در عصر مولانا و دوره‌های پیش‌تر بر عهده دارد. بسیاری از آداب و سنن و باورها و پیشه‌ها و شیوه‌های زیستی و طرز سلوک عصر مولوی در داستان‌هایی که به ظاهر مأخذ آنها به گذشته‌های دور تعلّق دارد بازتاب مستقیم پیدا کرده است. چون یکی از عادت‌های مولوی این است که در اغلب داستان‌ها، حتی داستان‌های معروف و مکتوب نیز جزئیاتی می‌افزاید یا می‌کاهد. یعنی به مقتضای موقعیت تاریخی و اجتماعی و با رعایت حال و هوای مخاطب، به دخل و تصرف‌های خود در حکایت‌ها، رنگ و لعاب زمانه می‌زند. در داستان‌های مولوی، حتی داستان‌های کاملاً تمثیلی، کنش‌ها و واکنش‌های شخصیّت‌ها آن‌چنان شباهت رفتاری به آدم‌های معمولی یافته است که گویی مولانا کنش‌های آنها را از کنش‌های زندهٔ مردم جامعه الگوبرداری کرده است. استفاده از عنصر لحن برای شخصیّت‌پردازی در شماری از داستان‌ها یکی از

درون‌کاوی شخصیّت‌ها که در بعضی از حکایت‌های مثنوی از آن به جدیت استفاده شده است اگرچه اساساً چندان قابل‌مقایسه با داستان‌های امروز نمی‌تواند باشد اما گاه آن‌چنان با واقعیت‌های روان‌شناختی تطابق دارد که تفاوت آن‌چنانی با روایت‌های امروز ندارد

جلوه‌های واقع‌گرایی در این داستان‌ها است که آن شخصیّت‌ها را از قالب موجودات خیالی و کلی و غیر واقعی به حوزهٔ تعلقات اجتماعی و خاستگاه‌های طبقاتی وارد می‌کند. خصوصیت دیگر، به کارگیری گفت‌وگوهای زنده و انباشته از جزئیات ریز و درآمیخته با دیدگاه‌های گوناگون و برخوردار از استدلال‌ها و استنادها به وسیلهٔ همهٔ طرف‌ها است، و رعایت جانب بی‌طرفی در اغلب موقعیت‌ها به وسیلهٔ نویسنده است تا واقعیت‌های داستانی نیز روال و روندی همسان با سلوک اجتماعی در سیر خود داشته باشد. و دیگر، بهره‌گیری گسترده از فرهنگ و لطایف و حکایات عامیانه است که نمونه‌های بسیاری از آن را استاد روانشاد دکتر عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب بحر در کوزه و سرّ نی نشان داده است. (زرین‌کوب، ۱۳۶۷، صص ۳۴۳ ـ ۴۱۸؛ زرین‌کوب، ۱۳۶۶، صص ۲۷۷ ـ ۳۴۰)

استفادهٔ تمثیلی از شمار بسیاری از داستان‌های معروف و مطرح در میان عموم مردم که حتی گاه بعضی از آنها صرفاً لطیفه‌های متداول در میان عوام هستند و بعضی دیگر نیز روایت‌هایی به نسبت نامنطبق با اخلاقیات، نشان از این حقیقت دارد که مولوی به فرهنگ و سنن و آداب جامعه اهمیت بسیار می‌داده است. او حتی می‌کوشد با استفاده از ابزارهای زبانی و بیانی همان فرهنگ، اندیشه‌های خود را به تصویر درآورد و به این طریق بیگانگی آن فرهنگ را با دنیای عرفان از میان بردارد و مانند ابوسعید ابوالخیر، هم امکانات آن فرهنگ را به عرصهٔ عرفان وارد کند و متقابلاً فرهنگ عرفانی را به فرهنگ کوچه نزدیک‌تر کند و هم به غنای فرهنگ کوچه و نزدیک کردن آن به فرهنگ عرفانی مدد برساند. اما آثار مولوی نشان می‌دهد که او از میدان دادن بیش از حد به عوام و به تبعیت از آن از عوام‌زدگی به شدت پرهیز دارد. موضوع دیگر، توجه به مسائل مرتبط با محیط و مکان و موقعیت و زمان و اجزاء و فرعیات پیرامونی در یک حادثه یا شخصیّت یا وضعیت است. و همین موضوع باعث افزایش واقع‌نمایی و استحکام رابطهٔ علت و معلولی در ساختار پیرنگ و اساس شمار بسیاری از روایت‌ها می‌شود. برای نمونه، می‌توان به ماجرای آن مرد دبّاغ که در بازار عطاران بیهوش می‌شود اشاره کرد که برادرش به طور پنهانی و برای حفظ آبرو سرگین سگ به دماغ برادر نزدیک می‌کند و او را به هوش می‌آورد. در اصل این داستان، که برگرفته از غزالی و عطار است، محیط وقوع حادثه عاری از هر گونه رهگذر یا تماشاچی است. اما وقتی مولوی به روایت دوبارهٔ داستان می‌پردازد، مانند داستان «عدل» چوبک، عده‌ای را به گرد فرد بیهوش شده جمع می‌آورد تا هر کسی تلاش و طبابت خاص خود را برای بهبود او انجام دهد. تصویر ازدحام جمعیت در وسط بازار به گرد یک آدم بیهوش افتاده، رعایت یکی از قاعده‌های داستان‌نویسی به شیوهٔ امروزی است که نام آن حقیقت‌مانندی یا واقع‌نمایی است. (ج ۴، ص ۲۹۳)

درون‌کاوی شخصیّت‌ها نیز که در بعضی از حکایت‌های مثنوی از آن به جدیت استفاده شده است اگرچه اساساً چندان قابل‌مقایسه با داستان‌های امروز نمی‌تواند باشد اما گاه آن‌چنان با واقعیت‌های روان‌شناختی تطابق دارد که تفاوت آن‌چنانی با روایت‌های امروز ندارد. یکی از آن نمونه‌ها، داستان آن صوفی مهمان است که خر خود را به خادم خانقاه می‌سپارد تا از او مراقبت کند و آنگاه با حساسیت بسیار یک به یک وظایف خادم را در برابر خر به او یادآوری می‌کند و خادم نیز هر بار با «لا حول» گویی به او اطمینان می‌دهد که به کار خود کاملاً آشنایی دارد. اما وقتی صوفی به خواب می‌رود چندبار به دلیل همان وسواس و واهمه از غفلت‌های خادم در حق خر، با وحشت و اضطراب از خواب بر می‌جهد چون در خواب می‌بیند که گرگ‌ها خرش را محاصره کرده‌اند و مشغول دریدن آن هستند. این خواب‌های آشفته بازتابی از یک روان ناآرام و نگران است که در اینجا مولوی به صورت بسیار واقعی از عهدهٔ تصویر آن برآمده است. (ج ۲، ص ۲۵۹) اما حقیقت این است که حتی واقعی‌ترین حکایت‌های مثنوی ـ با آدم‌ها و کنش‌های ملموس انسانی و اجتماعی ـ نیز داستان‌هایی تمثیلی هستند. چون در دنیای مثنوی و مولوی همه چیز صورت مثالی و نمونه‌وار دارد تا سالک طریقت از طریق تمسّک جستن به آنها، راه درست گام برداشتن در طریق حقیقت را بیاموزد. پس در اینجا، همهٔ این حکایت‌ها نقشی مدل‌وار و مجازی بر دوش خود دارند. حتی عشق هم یک حقیقت مجازی است و دنیا نیز یک دنیای مجازی.

تمایز زبان و لحن

پیشینهٔ استفاده از لحن و سبک زبانی در معرفی و پرداخت شخصیّت، بی‌گمان به داستان‌های مثنوی باز می‌گردد؛ آن هم به داستان‌های معروفی چون **موسی و شبان** (ج ۲، ص ۳۴۰) و یا داستان **مرد خفته و امیر و مار** (ج ۲، ص ۳۴۹)، **محتسب و مست** (ج ۲، ص ۳۷۹)، **سایل و دیوانه** (ج ۲، ص ۳۷۶) و بسیاری

یکی از عادت‌های مولوی این است که در اغلب داستان‌ها، حتی داستان‌های معروف و مکتوب نیز جزئیاتی می‌افزاید یا می‌کاهد. یعنی به مقتضای موقعیت تاریخی و اجتماعی و با رعایت حال و هوای مخاطب، به دخل و تصرف‌های خود در حکایت‌ها، رنگ و لعاب زمانه می‌زند

دیگر. در این داستان‌ها، لحن شخصیّت‌های اصلی، آن‌چنان متمایز و متفاوت از شخصیّت‌های دیگر به تصویر کشیده شده که واقعاً با یک بار خواندن روایت، خصوصیات شخصیت در ذهن مخاطب ماندگار می‌شود. چون بسیاری از ویژگی‌های روانی و رفتاری آدم‌ها از خلال همان الفاظ خاصی که بر زبان جاری می‌کنند قابل ترسیم و تجسم است. در داستان موسی و شبان که یکی از نمونه‌های شاخص و شناخته شده در این باب است، اگر چه بافت روایت لطیفه‌وار است ـ سایر داستان‌های ذکر شده نیز البته چنین‌اند ـ اما چون حوادث آن بیشتر متکی بر همان دیالوگ‌هایی است که شخصیّت اصلی بر زبان می‌آورد، بافت روایت، شباهت بسیار به داستان معروف «فارسی شکر است» از محمدعلی جمال‌زاده پیدا کرده است. اگر نویسنده در پرداخت شخصیّت شبان فقط به نقل مستقیم عبارت‌هایی از گفته‌های خود شبان اکتفا کرده است به این دلیل است که قدیمی‌ها نیز معتقد بودند:

تا مرد سخن نگفته باشد
عیب و هنرش نهفته باشد

اما وقتی انسان به سخن گفتن آغاز می‌کند، از آنجا که آدمی مخفی است در زیر زبان، ماهیت گویندگان سخنان، هویت و شخصیّت متکلمان را به مقدار بسیار زیادی برملا می‌کند.

هر کسی را سیرتی بنهاده‌ایم
هر کسی را اصطلاحی داده‌ایم (ج۲، ب ۱۷۵۰)

به همین خاطر است که هر جا عنصر گفت‌وگو اساس روایت را تشکیل داده باشد ـ مثلاً در مناظره‌ها ـ دیگر شخصیّت‌پردازی موضوعیت و اهمیت خود را از دست می‌دهد. اما در داستان‌هایی که گفت‌وگو تنها پاره‌های اندکی از پیرنگ روایت را در اختیار خود دارد و بخش عمده‌ای از داستان متکی به نقل و توضیح است ـ مثل **دوستی مرد و خرس** (ج ۲، ص ۳۵۲) ـ شخصیّت‌پردازی چه به صورت توصیفات صریح و چه با اعمال داستانی، اهمیت بسیار در پیشبرد روایت بر عهده دارد.

در داستان **مرد خفته و امیر و مار** نه چیزی در بارهٔ مرد خفته که مار از دهان به درون شکمش می‌خزد گفته می‌شود و نه توضیحی در بارهٔ امیر اسب سواری که آن حادثه را مشاهده می‌کند داده می‌شود. سوار در داستان فقط عمل می‌کند. خفته را تازیانه می‌زند و می‌دواند و مرد خفته نیز فقط حرف می‌زند و شوکه‌شدگی و درگیر شدن خود را در یک وضعیت شگفت‌آور با عبارت‌های عوامانه و خشونت‌آمیزی که بر زبان می‌آورد نشان می‌دهد. این داستان اگر چه برگرفته از کتاب‌هایی چون فردوس‌الحکمه و الفرج بعد الشدت است. اما با آن بافت نمایشی و شوک برانگیز و لطیفه‌وار که در مثنوی آمده است، از بر ساخته‌های ذهن و ذوق مولاناست. (فروزانفر، ۱۳۶۲، صص ۶۱ ـ ۶۲) داستان **موسی و شبان** نیز با آن جزئیات که در مثنوی آمده است به نوعی باز آفریدهٔ ذهن مولاناست؛ چون اصل آن که در کتاب‌هایی چون عقدالفرید و عیون‌الاخبار و ربیع‌الابرار و حلیهٔ‌الاولیا آورده شده است، نه شباهتی به داستان مثنوی دارد و نه تفصیلات آن را به همراه دارد و نه آن‌گونه لحن‌پردازی را. در حکایت آن کتاب‌ها فقط یک جمله به یک عابد جاهل یا مردی عامی نسبت داده شده است با این مضمون که، اگر خداوند هم خری داشت، من آن را می‌چرانیدم. (فروزانفر، ۱۳۶۲، ص ۶۰)

داستان ـ مقاله

از دیگر شگردهایی که ساختار مثنوی را با سلوک هنری در دورهٔ معاصر ما همسو می‌کند استفادهٔ گسترده از شیوهٔ تحلیل و توضیح در قسمت‌های بسیاری از هر روایت است که امروزه به این گونه ساختارهای درآمیخته با توضیحات طولانی و متناوب و ملازم با یک خط سیر موازی در درون روایت «داستان ـ مقاله» گفته می‌شود. داستان ـ مقاله‌ها در ادبیات جهان همواره تداعی‌کنندهٔ نام بنیان‌گذار خود در قرن بیستم میلادی هستند ـ خورخه لوئیس بورخس (۱۸۹۹ ـ ۱۹۸۶م). گونه‌ای از داستان ـ مقاله‌ها، روایت‌هایی درآمیخته با تحلیل و تفسیر هستند که گاه تحلیل‌گری‌های آنها «در ظاهر ربط مستقیم به بافت روایی داستان ندارد و نشانه یا اشاره یا موضوعی است که ذهن نویسنده /راوی/ شخصیّت را به تحریک و تداعی واداشته است.» (شیری، ۱۳۸۲، ص ۲۱۱) اما مولوی، در غالب قصه‌ها، نوعی ترکیب مرتبط و منطقی بین روایت داستانی با آن بافت و پرداخت و پیرنگ خاص خود و موضوعات غیرداستانی و مقاله‌وار که بر اساس تناسبات و مقتضیات موضوع یا تبادر و تداعی معانی به خاطر نویسنده خطور کرده است به وجود می‌آورد. مقدار آن مطالب توضیحی اگر چه اغلب متغیر است اما همواره به گونه‌ای است که با ایجاد توازن در حجم روایت، سررشتهٔ داستان را از دست خواننده خارج نمی‌کند و او را به التذاذی دو سه سویه از متن وامی‌دارد: التذاذ

استفاده از عنصر لحن برای شخصیّت‌پردازی در شماری از داستان‌ها یکی از جلوه‌های واقع‌گرایی در این داستان‌ها است که آن شخصیّت‌ها را از قالب موجودات خیالی و کلی و غیر واقعی به حوزهٔ تعلقات اجتماعی و خاستگاه‌های طبقاتی وارد می‌کند

روحی از روایت، انبساط روانی از شعر، و نشاط درونی از توضیحات و تحلیل‌ها. در بسیاری از روایت‌ها، مولوی از همان عبارت‌های آغازین داستان، نام شخصیّت‌ها و یا کنش‌های اولیهٔ آنها را بهانه‌ای برای گریز از روایت به غیر روایت یا همان توضیحات مقاله‌وار قرار می‌دهد و آنگاه این مداخله‌ها را در پاره‌های بسیاری از هر روایت استمرار می‌بخشد و داستان به صورتی پاره‌پاره و با دریافت‌ها و تفسیرها و تأویل‌های بسیاری که با خود همراه کرده است، هم ماندگاری آن در ذهن مخاطب تضمین می‌شود و هم تمامی گوشه‌ها و زوایای آن با آن توضیحات به طور کامل بازکاوی می‌شود، و هم شیوهٔ تحلیل روایت که یکی از بی‌نظیرترین شیوه‌ها در تحلیل متون در فرهنگ ایران و اسلام است و بنیان‌گذار آن کسی جز مولوی نیست در ذهن مخاطب به تثبیت‌شدگی می‌رسد. در همان حال، شیوهٔ داستان ـ مقاله که یکی از بدیع‌ترین و ابتکارآمیزترین شیوه‌های روایت‌پردازی در شرق، از هنگام تکوین خود تا به امروز بوده است پا به عرصهٔ ظهور می‌گذارد.

استفاده از شگرد اشاره‌ای در داستان نیز از الزامات این‌گونه روایت‌پردازی‌های پاره‌پاره و تحلیلی است که از آن به فور در مثنوی استفاده شده است. روایت‌هایی که در درون داستان‌ها و تحلیل‌های مثنوی به صورت مکرر به آنها اشاره می‌شود اغلب روایات مرتبط با پیامبران و اصحاب و اولیاء تصوف است که خوانندهٔ آشنا با دنیای دین و عرفان، اغلب بر اساس عهد ذهنی با همهٔ آنها آشناست و دیگر نیازی به بازگویی مجدّد و مفصل آنها نیست. و دیگر این‌که، روش اشاره‌ای در روایت، بیشتر خاص کتاب‌های دینی چون قرآن و اوستا است و آشنایان با فرهنگ ایرانی و سامی از راز و رمز آن به اندازهٔ کافی آگاهی دارند، به این دلیل است که تنها به آنها اشاره می‌شود. نمونهٔ کاربرد فن اشاره‌ای در درون روایت، گریز زدن به قسمتی از داستان موسی در داخل داستان دیوانگی ذوالنون است؛ یعنی تنها نقل کردن آن قسمت از روایت که در آن با زدن دُم گاو بنی‌اسرائیل به یک مرده، او دو باره زنده می‌شود. (ج۲، ص ۳۲۴ ـ ۳۲۵)

تغییر متکلم و مخاطب

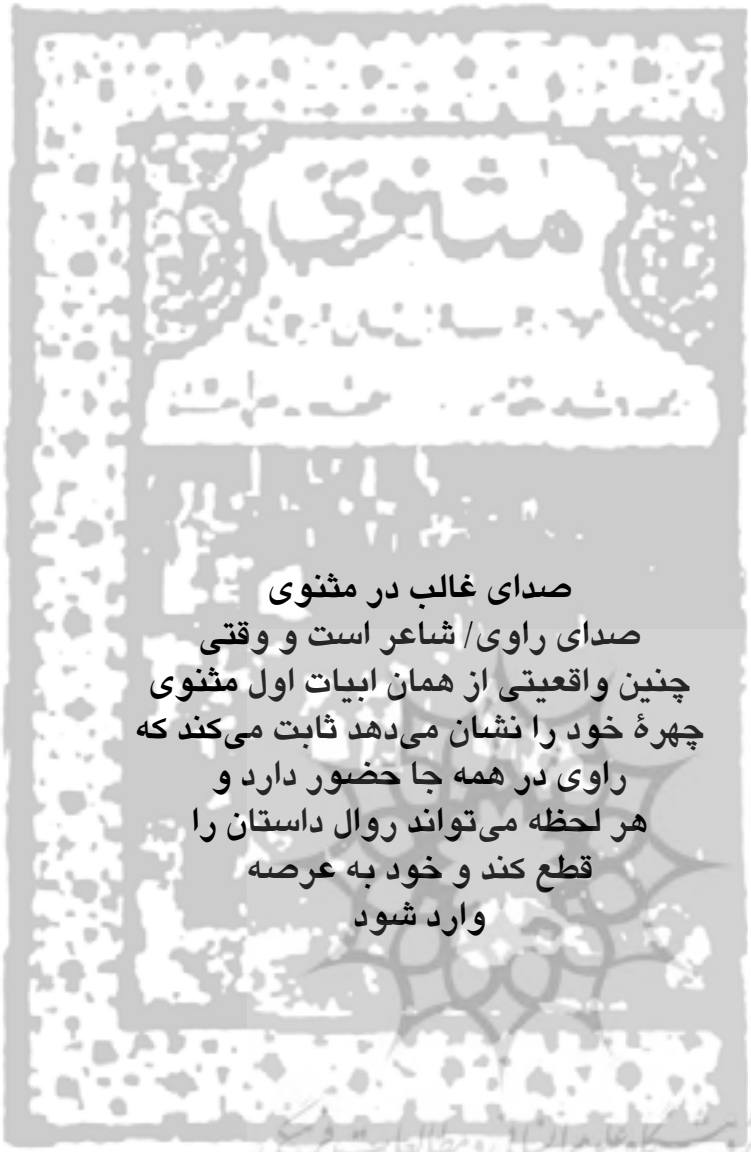
چیزی که در زندگی هنری و زندگی اعتقادی مولانا به سُکر و بی‌خودی و ناهوشیاری تعبیر شده است نه تنها در سرودن اشعار غزلیات شمس، و در سماع‌های مستمر و وجد و سرورهای او، بلکه حتی در شیوهٔ داستان‌سرایی او در کلیت ساختار مثنوی نیز خود را به نمایش گذاشته است. آن موضوعی که استاد بزرگوار دکتر پورنامداریان دربارهٔ شباهت ساختار داستان‌های مثنوی به قرآن مطرح کرده‌اند، استنباطی کاملاً درست است که «در قرآن اگر چه به ظاهر همه سخن می‌گویند اما گویندهٔ اصلی و حقیقی خداست. خدا در قرآن هم متکلّم و هم راوی است. هم سخنان شخصیّت‌ها را در خلال داستان روایت می‌کند و هم هر جا لازم بداند رشتهٔ روایت را قطع می‌کند و خود سخن می‌گوید. بنابراین بر خلاف آنچه به ظاهر می‌نماید، در قرآن متکلمی جز خدا وجود ندارد تا هنگامی‌که می‌خواهد روایت را در مقام راوی قطع کند و در مقام متکلم، خود سخن گوید.» (پورنامداریان، ۱۳۸۴، ص ۳۲۹) و «تغییر متکلم و مخاطب بدون ذکر قرینه ... در خلال بسط و بیان داستان پیامبران، در مثنوی به شیوهٔ قرآن، همه جا حضور دارد. گاهی تغییر متکلم و مخاطب در خلال روایت داستان‌ها چنان ناپیدا و بی‌قرینه صورت می‌گیرد که خواننده اصلاً متوجه آن نمی‌شود که تغییری صورت گرفته است و گمان می‌کند روایت داستان را به صورت پیوسته می‌خواند. این حال ... سبب می‌شود که در نتیجهٔ این تغییر متکلم و مخاطب در روایت، و عادت طبیعی خوانندهٔ متأمّل نسبت به زبان و توجیه‌ناپذیری علتِ وقوع آن، در روایت مولوی ظنِ خطا و بی‌دقتی رود و یا سعی شود برای این اشتباه نمونی توجیهی به عمل آید.» (همان، ص ۳۲۵) شماری از اشتباهاتی که استاد بزرگ دکتر زرین‌کوب در کتاب ارزشمند «سرّ نی» مطرح فرموده‌اند همچنان که استاد پورنامداریان اشاره کرده‌اند ریشه در همین حقیقت دارد. یکی از آن اشتباهات آن است که ظاهراً موسی (ع) در گفت‌وگوی خود از مسیح یاد می‌کند و می‌گوید:

ن به جادویان چه مانم ای وقیح
کز دمم پر رشک می‌گردد مسیح (ج ۴ ب ۲۳۶۴)

و در جای دیگر باز موسی (ع) در برابر فرعون به واقعه‌ای اشاره می‌کند که در زمان پیامبر به وقوع پیوسته است:

آن‌چنان بگشایدت فرّ شباب
که گشود آن مژدهٔ عُکّاشه باب(ج ۴ ب ۲۵۸۴)

(مژدهٔ عکاشه به پیامبر دربارهٔ اتمام ماه صفر، چون جبرئیل مرگ او را در ربیع‌الاول پیش‌گویی کرده بود و پیامبر آرزو داشت که در این ماه از جهان رها شود).



صدای غالب در مثنوی صدای راوی/ شاعر است و وقتی چنین واقعیتی از همان ابیات اول مثنوی چهرهٔ خود را نشان می‌دهد ثابت می‌کند که راوی در همه جا حضور دارد و هر لحظه می‌تواند روال داستان را قطع کند و خود به عرصه وارد شود

یکی از مطالبی که استاد پورنامداریان در بخش «داستان‌پردازی و ساخت‌شکنی در مثنوی مولوی» مطرح کرده‌اند، به همین موضوع «تغییر متکلم به مخاطب» مربوط می‌شود و فلسفهٔ وجودی آن هم ظاهراً به موجه جلوه دادن آن‌گونه اشتباهات در مثنوی باز می‌گردد. استنباط و طرح همین نکته نشانهٔ هوشمندی و ذکاوت ایشان است و نکته‌ای بسیار بدیع و آموزنده برای مخاطب است. آن‌چه من می‌خواهم بازگو کنم نکته‌هایی برای تأیید و تکمیل مبحث از منظر فنون داستان‌نویسی است و گرنه اصل مطلب همان است که استاد فرموده‌اند.

تغییر متکلم و مخاطب را می‌توانیم به این صورت مطرح کنیم که متونی چون مثنوی به رغم کثرت داستان‌ها و چندگانه بودن دفترها، در واقع ساختاری شبیه به هزار و یکشب دارند که اساس آنها مبتنی بر یک داستان بزرگ و اصلی است که یک گوینده یا راوی همه چیزدان (همان متکلم) در آن وجود دارد و از یک تا بی‌شمار، مخاطب یا شنونده. در هزار و یکشب گوینده شهرزاد است و فقط و فقط روایت می‌کند و شنونده هم شهریار است که در ظاهر یک نفر بیشتر نیست اما نمایندهٔ قدرتمند یک ملت است. در مثنوی هم گوینده و راوی اصلی مولانا است که قصدش پیشاپیش از طرح کتابی چون مثنوی ـ که فلسفه‌ای همسان با همهٔ منظومه‌های عرفانی دارد ـ ارشاد طالبان از طریق طرح و آموزش جوانب مختلف اندیشه‌های عرفانی به شیوه‌ای استنادی و استدلالی است؛ روشی که او از همان ابیات آغازین مثنوی در پیش می‌گیرد، روش آموزش از خلال داستان‌پردازی است. روشی که در ظاهر از نظر اهمیت و ارجحیت دادن به روایت‌گری کاملاً شبیه منطق‌الطیر عطار است، اما به لحاظ کیفیت هنری از زمین تا آسمان با آن تفاوت دارد. مولوی از طریق طرح مستقیم داستان و آوردن مخاطب به درون دنیاهای خیالی و مجازی می‌خواهد آموزش دهد و در خلال داستان‌ها نیز هر جا و هر لحظه آموزش‌هایش را مطرح کند؛ از این منظر روش مولوی واقعاً روش بی‌نظیری در روال آموزش و پرورش در ایران و جهان اسلام است. بنابراین در این آموزش‌گری، حضور خود مولانا و مخاطب که در جزء جزء مثنوی همواره وجود آنها را می‌توان احساس کرد، تشکیل یک واقعیت داستانی را می‌دهد. انگار که مولوی مخاطبان خود را سوار بر کاروان داستان می‌کند و به یک سفر دور و دراز می‌برد و آنگاه در آخر این سفر که انتهای مثنوی است دو باره باز می‌گرداند. در آنجا آن کسی که مخاطبان خود را به سفر داستانی برده است، ماجرای خود و مخاطبانش نیز یک داستان است و اتفاقاً داستان اصلی نیز همان است که به کلیت مثنوی تبدیل شده است. آن تأویل‌ها و تفسیرها و استدلال‌ها و استشهاداتی که به آیات و احادیث و روایات دینی می‌شود همه اجزای آن داستان اصلی را تشکیل می‌دهند که دیگر شخصیّت اصلی آن گوینده و راوی مثنوی یعنی خود مولانا است. اوست که در عین حال که داستان‌ها را نقل می‌کند، خود نیز یکی از شخصیّت‌های داستان است و اظهارنظرهای

مولوی حکایت‌های مثنوی را بر اساس قاعده‌هایی به نگارش درآورده است که عصارهٔ آنها را می‌توان در چند عبارت و اصطلاح مختصر چنین بازگو کرد: تخیّل، تمثیل، تحلیل، تعلیم، تلخیص و تفصیل و تداعی معانی

او در همه جا حضور دارد. یعنی مثلاً در جاهایی که ما سخنان موسی یا فرعون را می‌شنویم، تردیدی نیست که صدای مولوی را هم به همراه آنها می‌شنویم. و چون مولانا در همهٔ لحظات داستان‌ها حضور همیشگی دارد و این حضور نیز نشانهٔ خاصی ندارد، و در مقاطع بی‌شماری صدای او به همصدایی با صدای شخصیّت‌ها می‌پردازد و در موقعیت‌های بی‌شماری نیز صدای او باعث کم‌رنگ شدن صدای شخصیّت‌ها می‌شود و او بلافاصله رشتهٔ کلام را به دست می‌گیرد، این است که گاه چون این تغییر گوینده‌ها در فاصلهٔ زمانی اندکی صورت می‌گیرد، و گاهی نیز حتی راوی، فراموش می‌کند که باید خود را از صحنهٔ گفت‌وگو اندکی دورتر نگه دارد و بی‌محابا به عرصه وارد نشود آن اشتباهات به وقوع می‌پیوندد و زمان گذشته مثلاً به ناگهان سر از زمان‌های آینده در می‌آورد. آن همه عبارت‌های عاطفی و مناجات‌ها و آن همه استدلال‌ها در برابر مخالفان و ... همه بر این حقیقت دلالت دارد که صدای غالب در مثنوی صدای راوی/ شاعر است و وقتی چنین واقعیتی از همان ابیات اول مثنوی چهرهٔ خود را نشان می‌دهد ثابت می‌کند که راوی در همه جا حضور دارد و هر لحظه می‌تواند روال داستان را قطع کند و خود به عرصه وارد شود.

نتیجه

خلاصه این‌که بخشی از راز زیبایی و جذابیت کلام و داستان‌سرایی مولوی را باید در نکته‌های زیر جست‌وجو کرد:

۱. زبان و بیانی ساده و صریح و دلنشین و عاری از تعقید و تصنع و ابهام و ایهام؛

۲. سرشار بودن زبان از «کنایات و مثل‌های رایج و تکیه‌کلام‌ها و اصطلاحات قشرهای مختلف»؛ (پورنامداریان، ۱۳۸۴، ص ۲۶۰)

۳. ترکیب توأمان زبان و بیان تصویری با زبان حرفی و حتی غلبهٔ بیان تصویری با تشبیهات و تلمیحات و شاهدهای گوناگون تمثیلی؛

۴. استدلالی کردن کلام از طریق تمسّک به قاعده‌های قیاسی و استقرایی و تمثیلی و استشهادات مستمر به مستندات و تجربیات؛

۵. فراوان بودن بیت‌ها و بخش‌های مستقل و دارای مفاهیم تعلیمی، تجربی، اعتقادی و اندرزی با ساخت و بافتی زیبا و مجذوب‌کننده و متمایل کردن مخاطب به خوانش مکرر و حتی حفظ آنها؛

۶. بیان اصول و قاعده‌های مهم اعتقادی، تجربی، روان‌شناختی به صورت گسترده در خلال روایت‌ها با عبارت‌هایی مستقل و مثل‌گونه و بسیار تأثیرگذار؛

۷. استفاده از مثال‌ها و تمثیل‌های کوچک و چند بیتی در درون داستان‌های بلند برای اثبات مدعاهای مختصر و مقطعی. سه گونه تمثیل را در محور عمودی کلام به پیش بردن: داستان اصلی + داستان در داستان + تمثیل‌های کوچک در درون آن دو داستان (تمثیل در تمثیل در تمثیل)؛

۸. هماهنگی هارمونی‌وار همهٔ اجزای داستان‌ها و تمثیل‌های کوچک و بزرگ و تصویرها و تأویل‌ها و تحلیل‌ها با یکدیگر، به دلیل استغراق نویسنده در آن دنیای خاص عرفانی، و از آن منظر به همه چیز نگریستن. در عین کثرت موضوعات و تنوّع و تعدد و تفرقه در آنها، همراه بودن همهٔ آنها با یک انسجام و اجماع عمومی. وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت؛

۹. غنی بودن تجربیات اجتماعی و زیستی و شناخت دقیق کنش‌ها و واکنش‌های آدم‌ها؛

۱۰. سرشار بودن کلام از تلمیحات لحظه به لحظه به احادیث و آیات و روایات

۱۱. حلاجی کردن حکایت‌ها به معنای واقعی کلمه و تحلیل‌های جزء به جزء و برداشت‌های متعدد از اجزای مختلف آنها؛

۱۲. نبود هیچ نوع تکّلف و تصنّع در روایت‌ها و تحلیل‌ها و مصداق‌یابی‌ها و روال طبیعی و معقول و مقبول داشتن همهٔ قسمت‌ها، و در مجموع برخوردار بودن از ساختار و سبک و دنیایی مستقل و خودبسنده و خردپسند و آراسته به همهٔ زیبایی‌های ضروری و مناسب با هنر کلامی و روایی و محتوایی؛

۱۳. انتقال تأویل‌گری‌های صوفیانه و اسماعیلی‌وار از عرصهٔ اندیشه‌های دینی به حوزه‌های ادبی و هنری، از طریق تفسیرهای متعدد ارائه دادن از اجزاء و ارکان و کلیت داستان‌ها؛

۱۴. در آمیختن تجربیات و آزموده‌های زندگی روزمره و نیز آموزه‌ها و آرمان‌ها اعتقادی با ملازمات و مناسبات موجود در روایت‌های مکتوب از گذشته؛

۱۵. استفاده از قصه‌ها و لطیفه‌های عامیانه و حتی حکایت‌های رکیک در یک فضای کاملاً جدّی و معنوی، برای تفنن و تنوّع، تساهل و تسامح، جذب مخاطب از همهٔ طبقات و حل و هضم آن فرهنگ در فرهنگ عرفانی و نوعی تغسیل و تعمید؛

۱۶. داستان‌پردازی مقطّع و پاره‌ای، و به کار گرفتن شیوه‌های

از شگردهایی که ساختار مثنوی را با سلوک هنری در دورهٔ معاصر ما همسو می‌کند استفادهٔ گسترده از شیوهٔ تحلیل و توضیح در قسمت‌های بسیاری از هر روایت است که امروزه به این گونه ساختارهای درآمیخته با توضیحات طولانی و متناوب و ملازم با یک خط سیر موازی در درون روایت «داستان ـ مقاله» گفته می‌شود

مدرنی چون داستان ـ مقاله و شگرد اشاره‌ای؛

۱۷. عادت‌شکنی از سنت‌های ادبی با استفاده از «نظم پنهان و پریشانی پیدای جهان مثنوی که در مقایسه با آثار دیگر که طرح سنجیده‌ای بر آنها حاکم است، خلاف عادت و انتظار می‌نماید.»؛ (پورنامداریان، ۱۳۸۴، ص ۲۶۱)

۱۸. گفت‌وگوهای دقیق و واقعی و صحنه پردازی‌های زنده و زیرکانه؛

۱۹. متّکی ساختن سلسلهٔ سخن و سیر و سلوک گسترده در موضوعات و روایات به جرّ جرّار کلام یا زنجیرهٔ تداعی معانی‌ها و شکل گرفتن کل ساختار مثنوی بر اساس همین قاعده؛

۲۰. حساسیت به اصل واقع‌نمایی و ایجاد همسویی و همگونگی بین روایت و واقعیت برای افزودن بر میزان باورپذیری و گسترش‌بخشی به حوزهٔ تأثیر و تعلیم؛

۲۱. به کار بستن قوهٔ تخیل و نوآوری در روایت مجدد داستان‌های دیگران و افزودن پاره‌های ضروری و پرجاذبه به اصل آنها؛

۲۲. آوردن تعلیق‌های متعدد در قسمت‌های مختلف یک روایت ـ فاصله گذاری ـ برای ایجاد کنجکاوی و درنگ و تعمق در مخاطب، به دلیل استفاده از بحث‌های تحلیلی و پاره پاره و بافت تو در تو در داستان‌پردازی؛

۲۳. جزئی‌نگری و ریزبینی در پرداخت روایت و بافت نمایشی دادن به داستان‌ها از طریق افزودن بر کمیّت و کیفیّت گفت‌وگوها و صحنه‌ها؛

۲۴. استفادهٔ منطقی و برخوردار از انسجام و استحکام از طرح و پیرنگ داستانی؛

۲۵. شناخت درست از لحن و سبک سخن گفتن آدم‌ها داشتن و استفاده از آن در پرداخت بعضی از شخصیّت‌ها در پاره‌ای از روایت‌ها؛

۲۶. علاقه‌مندی به آداب و رسوم و باورها و سنت‌ها و سلوک زیستی در فرهنگ عامه و بازتاب گستردهٔ آن در داستان‌ها؛

۲۷. رعایت کامل بی‌طرفی در میدان دادن به مخالفان و منکران و دیگر گونه اندیشندگان برای بیان اندیشه‌ها و حتی تعبیه کردن نصایح و آموزه‌های بسیار منطقی و مقبول در کلام آنها؛

۲۸. کاربرد توأمان تلخیص و تفصیل به مقتضای حال مخاطب و موقعیت و مقال؛ ایجاز در روند کلی روایت‌ها و اطناب در بخش‌های تحلیلی و مباحث حساس و مناقشه برانگیز؛

۲۹. استفادهٔ گسترده از گفت‌وگو و مناظره، که گاه «محاورات افلاطونی را به خاطر می‌آورد» و «در بسیاری موارد این مکالمات بین اشخاص قصه و دلالات و احتجاجات آنها مثنوی را در نوعی جوّ فلسفی غوطه می‌دهد.»؛ (زرین‌کوب، ۱۳۶۷، ص ۴۱)

۳۰. تنوّع قصه‌ها و مشحون بودن ذهن مولانا از لطایف و نوادر و حکایات و بدایع، که تداعی‌های مسلسل هم وی را جز به ندرت محتاج تکرار یک قصهٔ سابق یا اشارهٔ اجمالی به مفهوم آن می‌کند. دلیل این تبحر نیز در احاطهٔ مولانا بر ادب عربی و فارسی و ارتباط دایم با طبقات مختلف عامه نهفته است؛ (زرین‌کوب، ۱۳۶۶، ص۲۹۸)

۳۱. و در یک کلام، و به طور تلگرافی، مولوی حکایت‌های مثنوی را بر اساس قاعده‌هایی به نگارش درآورده است که عصارهٔ آنها را می‌توان در چند عبارت و اصطلاح مختصر چنین بازگو کرد: تخیّل، تمثیل، تحلیل، تعلیم، تلخیص و تفصیل، و تداعی معانی.

* عضو هیأت علمی دانشگاه رازی.

منابع و مآخذ

۱ـ پورنامداریان، تقی، در سایهٔ آفتاب (شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی)، تهران، سخن، چاپ دوم، ۱۳۸۴.

۲ـ زرین‌کوب، عبدالحسین، سرّ نی (نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی) تهران، علمی، چاپ دوم، ۱۳۶۶، ۲ جلد.

۳ـ زرین‌کوب، دکتر عبدالحسین، بحر در کوزه (نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی)، تهران، علمی و سخن، چاپ دوم، ۱۳۶۷.

۴ـ شهرستانی، ابوالفتح محمد بن عبدالکریم، ترجمهٔ ملل و نحلل (تحریر نو با تجدید نظر کامل)، تصحیح و ترجمهٔ سید محمدرضا جلالی نائینی، جلد دوم، تهران، چاپ سوم، اقبال، ۱۳۶۲.

۵ـ شیری، قهرمان، داستان‌نویسی، شیوه‌ها و شاخصه‌ها، پایا، تهران، ۱۳۸۲.

۶ـ فروزانفر، بدیع‌الزمان، مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی، تهران، امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۶۲.

۷ـ مولوی، جلال‌الدین محمد، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد الین نیکلسون، تهران، توس، چاپ اول، ۱۳۷۵، ۶ دفتر.