تداعی، قصه و روایت مولانا

حمیدرضا توکلی
استادیار دانشگاه سمنان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

یکی از آشکارترین ویژگی‌های مثنوی مولوی، شیوه خاص قصه‌گویی، روایت قصه و تداعی آن است. مؤلف مقاله کوشیده است با جستجو در میان آثار پیشینیان فکری مولوی، اسلوب‌های روایت و سبک روایتگری او را تبیین نماید. او ضمن توجه به شباهت‌های روایی میان مثنوی و کلیات شمس و به‌ویژه آثار عطار، در پایان به مقایسه روایت در مثنوی و قرآن می‌پردازد و به نوآوری‌های مولوی در این زمینه اشاره می‌کند.

کلید واژه‌ها: مولوی، مثنوی، روایت، قصه، تداعی.

تاریخ دریافت: ۱۳۸۳/۱۱/۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۳/۱۲/۵

فصلنامهٔ مطالعات وتحقیقات ادبی، س۱، ش۳ و ۴، (پاییز و زمستان ۱۳۸۳)، صص۹-۳۷

شاید آشکارترین ویژگی روایت *مولانا* و روشن‌ترین تشخص شالودهٔ مثنوی، پریشان‌واری آن باشد. این پریشان‌واری به حدّی پیچیده و متنوع است که پژوهشگر را از صورت‌بندی اسالیب روایت و تبیین سبک روایتگری راوی، ناامید می‌سازد. گریزهای پیاپی و فراوان، هر کدام به طرزی تازه با فراز پیشین نسبت می‌یابند و به بهانه‌ای نو از بطن مطلب قبلی می‌جوشند. غالب سخنان به‌صورتی نابیوسان پدیدار می‌شود. هم‌نشینی بسیاری از فضاها و اندیشه‌ها، بی‌اندازه غریب است. این غرابت هم در همراهی با هر کجای متن نمایان می‌شود و هم در چشم‌انداز شامل، و در پروردگی ساختار ممتاز و یگانهٔ متن نقش‌آفرینی دارد. مخاطب، بی‌اختیار در این اندیشه فرو می‌رود که آیا به راستی راوی بی‌هیچ طرح و چارچوب پیش اندیشیده‌ای، سراپای این روایت عظیم را پیش برده است؟ یا آن‌که دست‌کم در برخی از مواضع، کوشیده است این گمان را در ذهن مخاطب بپرورد که پیوند دو پارهٔ روایت بر پایهٔ تداعی بوده است؟ به‌عبارت دیگر به نظر می‌آید راوی در مواردی به تداعی‌نمایی، دست زده است.

در مرکز مسائلی که پیرامون تداعی و روایت *مولانا* طرح می‌شود رابطهٔ پیچیدهٔ تداعی یا تداعی‌نماهای راوی با قصه‌هاست که با این شکل و شیوه در هیچ مکتوب دیگری، بدیلی ندارد. *مولانا* در روایت قصه چه‌بسا از همان بیت آغازین، اصل قصه را رها می‌کند و به مطلبی دیگر می‌پردازد و از آن مطلب به مطلبی دیگر، و پس از چند گریز پیاپی ناگهان به قصه باز می‌گردد اما در غالب موارد، این بازگشت و پرداختن دوباره به قصه، بسی کوتاه است و دیگر بار قصه رها می‌شود. غالب قصه‌های مثنوی حتی بسیاری از قصه‌هایی که اصل قصه شامل ماجرای مجملی است با گریزهای مکرر راوی به درازا کشیده می‌شود. در نگاه نخست به نظر می‌آید قصه در روایت *مولانا* محور تداعی‌هاست و ژرف‌ساختی است که در بطن روساخت گسسته‌نما و پریشان‌وار متن، مقوّم

استواری و انسجام روایت است. به عبارتی دیگر، گویی زنجیرهٔ علت و معلولی پیرنگ قصه‌ها، طرح کلی روایت را می‌سازد؛ اما در این زمینه نکات چندی در میان است.

نخست این که رابطهٔ گریزها با ساخت کلی قصه یا اجزای قصه ـ لحظه‌هایی از قصه که راوی از آنجا به مطلبی دیگر می‌گریزد ـ چگونه است؟ آیا مجموعاً رفتارشناسی راوی در این گریزها تبیین‌پذیر هست؟ از این گذشته گاه خود گریز، به گریزی دیگر می‌انجامد و چه‌بسا این رشته سر درازی می‌یابد و تبیین گریزهایی که با چند واسطه به قصه می‌پیوندند بسیار دشوارتر می‌نماید.

گریزهایی که به رمزشکنی قصه یا عناصر و اجزایی از قصه می‌پردازند یا به درون‌مایه قصه و تمثیل تصریح می‌کنند، تنها بخشی از انواع فراوان گریزها به‌شمار می‌آیند و خود نیز به گونه‌های پرشماری بخش‌پذیرند. در این میدان نیز چون قلمروهای دیگر، تنوع شگفت‌آور صورت‌گری‌های مولانا و بی‌کرانگی خلاقیت‌ها و سامان‌گریزی‌های او کار را بر شناسای بوطیقای مثنوی تا آستانهٔ نومیدی دشوار می‌سازد. اساساً در موارد بسیاری این پندار که قصه مرکز تداعی است فرو می‌ریزد و به نظر می‌رسد گریزهای پیرامون قصه، قصه‌ای دیگر را در خاطر راوی نمایان می‌سازند و درحقیقت گاه خود قصه به‌صورت گریزی از سخن راوی درمی‌آید. بسیاری از قصه‌های مثنوی با اسلوب تداعی پدیدار می‌شوند؛ به‌ویژه قصه‌هایی که در دل قصه‌ای دیگر می‌آیند.

این ساختار گریزهای برپایهٔ تداعی که از آغاز نامنتظر مثنوی تا فرجام بی‌پایان آن، بی‌هیچ وقفه‌ای تداوم دارد و نه تنها اول و آخر قصه‌ها که حتی شروع و خاتمهٔ دفترها در آن گسستی ایجاد نمی‌کند، در فهم هنر و اندیشهٔ *مولانا* اهمیتی حیاتی دارد. چه‌بسا مخاطبی که با آن خوگر نشود و از همراهی راوی در این رفتن‌ها و بازآمدن‌ها بازماند، از ورود به منظومهٔ مثنوی درماند و راوی را به

پریشان‌سخنی و تناقض‌گویی و پراکنده‌اندیشی متهم سازد. (ر.ک.پارسی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۹۲-۹۳) و به طعنه مثنوی را سخنی پست بیانگارد[1]. به‌ویژه گریزهای حاوی تأملات راوی را در تناقضی شدید با بخش حکایی بیابد (Brown[2], 1956: II/520) حتی گستاخانه از ضرورت تبویب و انتظام بخشیدن به مثنوی سخن بگوید (فرزاد، ۱۳۴۸: ۱۶۲-۱۶۳و ۱۶۶).

به هر روی وضع غریب قصه‌ها، از اساسی‌ترین ویژگی‌های کلیت روایت است. قصه‌ها در جریان موّاج و درپیوسته‌ای از تداعی‌های راوی قرار می‌گیرند. در سراپای متن تا لحظهٔ پایان، مدام قصه را رها می‌کنیم و بار دیگر به قصه می‌آییم. درحقیقت، با دو جریان تداعی و قصه روبه‌روییم که هر دو در پیوستاری و پویانی متن[3] مساهمت دارند. اما دشواری آن‌جا افزون‌تر می‌شود که خود این دو جریان نیز در یکدیگر می‌آمیزند. قصه، خود به سائقهٔ تداعی پدیدار می‌شود و از سویی اسلوب تداعی‌مدار روایت، راوی را به تصرفات و افزود و کاست‌هایی در داستان ترغیب می‌کند. به نظر می‌رسد تأمل در نسبت روایت تداعی‌مدار *مولانا* با قصه‌ها که به تعبیر دیگر همان تبیین جایگاه دقیق قصه در روایت است مناسب‌ترین نقطهٔ عزیمت برای فهم طرح عمومی مثنوی باشد.

نشان از تداعی و قصه در غزل‌ها

پیوستاری و تداعی‌مداری روایت *مولانا* حتی در غزل‌های او که به نام شمس تبریز سروده نیز نمایان است. غزل‌های *مولانا* از نظر محور عمودی خیال بسیار استوارند (درباره محور عمودی و افقی ر.ک.شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۳: ۱۶۹ به بعد). گاه تصویرها و توصیف‌های یک موقعیت با همهٔ جلوه‌های خلاق و تنوع چنان یکباره و پیوسته از پی هم می‌آیند که به روایتی داستان‌گونه نزدیک می‌شویم و از بسیاری عناصر داستانی نشان می‌یابیم مانند شخصیت، گفت‌وگو، فضا و حتی پیرنگ.

این غزل ـ قصه‌ها که در دیوان کبیر کم نیست و اساساً از مهم‌ترین تمایزات این دفتر به شمار می‌آید درحقیقت نمونه‌های خام‌تر و هموارتر تلاقی تداعی و قصه در روایت *مولانا* در قیاس با مثنوی است. تأمل در حرکت روایت در غزل‌ها از تداعی به‌سوی قصه می‌تواند برای سخن از پیچیدگی‌های پیوند قصه و تداعی در مثنوی، راهی و چشم‌اندازی درخور بگشاید.

برخی از این روایت‌ها پیداست در لحظه‌هایی ویژه سروده شده‌اند و باید آن‌ها را روایت رؤیا و به تعبیر دقیق‌تر گزارش «واقعه» خواند (برای «واقعه» و نسبت آن با خواب و تلقی مولانا از آن ر.ک. توکلی، ۱۳۸۱). واقعه در زبان صوفی به «وقت» و تجربه‌ای اطلاق می‌شود که عارف در مجالی کوتاه با عالم غیب پیوند می‌یابد و آن را گونه‌ای خواب در بیداری می‌توان نامید چنان که فرمود: «خوش خواب که می‌بینم در حالت بیداری» (مولوی، ۱۳۵۵: ۵/ ب ۲۷۵۵۲)، به‌ویژه در این روایت‌ها که راوی یکسره هوشیاری خویشتن را از دست می‌دهد حضور تداعی نمایان‌تر می‌شود:

میان تیرگی خواب و نور بیداری چنان نمود مرا دوش در شب تاری
که خوب طلعتی از ساکنان حضرت قدس که جمله محض خرد بود و نور هشیاری
تنش چو روی مقدس بری ز کسوت جسم چو عقل و جان گهردار وز غرض عاری
مرا ستایش بسیار کرد و گفت ای آن که در جحیم طبیعت چنین گرفتاری...
(مولوی، ۱۳۵۵: ۷/ب۳۳۱۳۶-۳۳۱۳۹)

این روایت‌های فراواقع‌گرا (سوررئال) که با شتابی غریب در خاطر راوی تداعی می‌شوند و در دمی گذران و کوتاه پایان می‌گیرند، درحقیقت گزارش گذر راوی از عالم شهادت به «عالم بس آشکار ناپدید» غیب است. تجربه‌ای که دقوقی در کنار دریایی رازآمیز با آن رویاروی می‌شود و به تعبیر خودش:

خیره گشتم خیرگی هم خیره گشت　　موج حیرت، عقل را از سر گذشت

(مولوی، ۱۳۷۵: د۳/ب۱۹۸۵)

هفت شمع بر ساحل می‌بیند که پیوسته یکی می‌شوند و دیگربار هفت‌گانه می‌گردند. سپس هفت شمع به صورت هفت مرد در می‌آیند و از آن پس به هفت درخت بدل می‌شوند و باز درختان یگانه و هفت‌گانه می‌شوند. درختان به نماز می‌ایستند و عجب این‌که این‌همه از چشم نظارگیان یکسره پنهان است. (همان: د۳/ب ۱۹۸۵-۲۰۵۵).

این روایت‌ها غالباً لحنی خاطره‌آمیز دارد. خاطره‌ای آمیخته با تلخی حسرت و حس غربت (نوستالژی) که از فاصلهٔ راوی با تجربه‌ای از دست رفته و ناپایدار نشان دارد، دقیقاً مانند *دقوقی* که پس از تجربه واقعه و پنهان شدن ابدال هفت‌گانه در حسرت و حیرتی جاویدان فرو می‌رود (همان: د۳/ب ۲۲۹۳-۲۲۹۵). حکایت این حیرت و شکایت از این ناپایداری تجربهٔ وصول، از همان آغاز روایت در لحن راوی که به ناله‌های نای مانند شده، جلوه دارد. درحقیقت قصهٔ غریب *دقوقی* و صحنه‌های مربوط به واقعه، پنجره‌ای است گشوده در متن مثنوی به اوج لحظه‌های غزل‌های شمس و به دقیق‌ترین تعبیر، مصداق غزل ــ مثنوی یا غزل- قصه است.

این روایت‌ها با همهٔ گسیختگی و پریشانی همواره از پیوستاری نیرومندی برخوردارند؛ پنداری همهٔ «واقعه» در یک لحظه روی داده است؛ لحظه‌ای که از غایت یکبارگی، بیرون از زمان ایستاده است! واقعه و تجربهٔ عینی در نگاه صوفی به‌هیچ‌وجه زمان‌مند نیست و «وقت» ساعتی است که سالک در آن از ساعت بیرون می‌شود! (ر.ک.مولوی، ۱۳۷۵: د۳/ب ۲۰۷۳-۲۰۷۶). در این غزل دیگر هم که بی‌شباهت به صحنه‌های قصه *دقوقی* (برای توضیحات بیشتر ر.ک.توکلی، ۱۳۸۳) نیست، راوی حیران، صحنه‌های غریب و فراواقعی رؤیاواری را روایت

می‌کند که با همهٔ دوری و دیری، پنداری دمی پیشتر روی داده است و شاید این شیواترین و روشن‌ترین شیوه بیان این حقیقت است که تجربهٔ راوی هرگز رنگی از درنگ و زمان‌مندی ندارد:

چه دانستم که این سودا مرا زین سان کند مجنون
دلم را دوزخی سازد، دو چشمم را کند جیحون
چه دانستم که سیلابی مرا ناگاه برباید
چو کشتی‌ام دراندازد میان قُلزم پرخون؟
زند موجی بر آن کشتی که تخته تخته بشکافد
که هر تخته فرو ریزد ز گردش‌های گوناگون؟
نهنگی هم برآرد سر، خورد آن آب دریا را
چنان دریای بی‌پایان، شود بی‌آب چون هامون؟
شکافد نیز آن هامون نهنگ بحر فرسا را
کشد در قعر ناگاهان، به دست قهر، چون قارون؟...

(مولوی، ۱۳۵۵: ۴/غزل۱۸۵۵)

در این غزل روایت آشکارا بر پایهٔ تداعی پیش رفته است. از چشمی که چون جیحون اشک‌ریز است به سیلاب می‌رسیم و از آن به قلزم پرخون و از آن به کشتی و موج و تخته‌های شکستهٔ کشتی و از آب به نهنگی که دریا را می‌خورد و از آن به بیابانی که نهنگ را می‌بلعد. در غزل غریب دیگری روایت از خاطره، فاصله می‌گیرد و راوی گزارش فوق‌العاده حسی و زنده و لحظه‌ای، از ماجرای غیبی عجیبی می‌دهد که بازیگران آن خدا و پیامبر و فرشتگان و صوفیانند:

پخته است خدا بهر صوفیان حلوا — که حلقه حلقه نشستند و در میان حلوا
هزار کاسهٔ سر رفت سوی خوان فلک — چو در فتاد از آن دیک در دهان حلوا
پیاپی از سوی مطبخ رسول می‌آید — که پخته‌اند ملایک بر آسمان حلوا...

(همان: ۱/غزل ۲۲۵)

گاه اسلوب روایت بر پایهٔ گفت‌وگو و مناظره‌ای است که به قصه نزدیک می‌شود؛ به‌ویژه گفت و شنود عناصر طبیعی. البته این شیوه در سنت قبل از *مولانا* نمونه دارد. مانند برخی تغزل‌های *فرخی*، *ناصرخسرو* و *اسدی طوسی* (فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ۱۵۸؛ ناصرخسرو، ۱۳۶۵: ۳۴۲؛ فروزانفر، ۱۳۵۵: ۴۴۹-۴۵۲). مخصوصاً قصاید منطق‌الطیر *سنایی* و *خاقانی* (سنایی غزنوی، ۱۳۶۲: ۲۹-۳۲؛ خاقانی، ۱۳۵۷: ۴۱-۴۵) که بر *مولانا* تأثیر آشکار دارند (مولوی، ۱۳۵۵: ۱/غزل ۲۱۱ و ۲/غزل ۵۷۰). اما با این همه به اندازهٔ *مولانا* به قصه نزدیک نمی‌شوند و جانب شاعرانهٔ روایت بر ساحت داستانی آن سیطرهٔ آشکار دارد.

گاه تشبیه و استعاره چنان می‌گسترد که مبدل به حکایتی تمثیلی می‌شود یا آن‌که چندین بیت متوالی موقوف‌المعانی می‌شوند و به ساخت روایی نزدیک می‌گردند. همه این‌ها گرایش متن را به اسلوب روایی و ساخت قصه می‌نمایانند. گاه تمرکز بر روی یک شخصیت، انگاره‌ای از داستان می‌آفریند مثلاً:

آن خواجه را از نیمه شب بیماری پیدا شده است
تا روز بر دیوار ما بی‌خویشتن سر می‌زده است
چرخ و زمین گریان شده وز ناله‌اش نالان شده
دم‌های او سوزان شده گویی که در آتشکده‌ست
چون دید جالینوس را نبضش گرفت و گفت او
دستم بهل دل را ببین رنجم برون قاعده‌ست
(همان: ۱/غزل ۳۲۱)

شخصیت در این روایت‌ها در هاله‌ای از ابهام فرو رفته است و هویت روشنی ندارد. در بسیاری از غزل‌ها تصویری از پیر، روایتی داستانی را شکل می‌دهد. غالب غزل‌داستان‌های فراواقع‌گرای *مولانا* از این دسته‌اند (همان: ۲/غزل ۷۳۲). پیری که یادآور خضر و شاید شمس است و شکل و شباهت به ابدال هفت‌گانهٔ

قصهٔ *دقوقی* می‌برد. در برخی از غزل‌های *عطار*، تصویری از پیری حضور دارد که روایتی داستان‌وار آفریده است و یادآور شیخ *صنعان* است. این داستان‌وارگی که در برخی غزل‌های *عطار* نمایان می‌شود از امتیازات غزل اوست که در شعر سلف او *سنایی* سابقه ندارد اما در خلف صدق او، *مولانا*، گسترش و پیچیدگی افزون‌تری یافته است. درحقیقت همان تکامل روایی و قصه‌پردازی که از حدیقه تا منظومه‌های *عطار* و از آثار *عطار* به مثنوی راه می‌برد در غزل‌های این سه قله شعر عرفانی نمایان است درحقیقت غزل‌قصه‌های *مولانا* ریشه در تجربه‌های *عطار* دارد. پیر غزل‌های استاد نیشابور هر چند خاطرهٔ شیخ *صنعان* را بی آن‌که به نام تصریحی رود بیدار می‌کند اما هرگز سرانجامی نمی‌رسد که شیخ به روایت منطق‌الطیر می‌یابد. در منطق‌الطیر شیخ نهایتاً توبه می‌کند و زنّار از میان بازمی‌کند اما در غزل‌ها کمترین نشانی از توبه نیست حتی در غزلی سرنوشت او با حلاج در می‌آمیزد[۴]. این پیر غزل‌های *عطار* در پروردن تصویر پیر در غزل‌های *حافظ* بسی مؤثر افتاده است (ر.ک.مرتضوی، ۱۳۴۴: ۲۸۸-۳۲۶). اساساً تصویر نیرومند پیر در دیوان خواجه آمیزه‌ای از دو چهره است: نخست خاطره شیخ *صنعان* در منطق‌الطیر و غزل‌های *عطار* البته شیخی که از عشق و زنار و قلندری و رسوایی مجال توبه و رهایی نمی‌یابد، و دیگر خضر به‌ویژه تصویری که از او در فرهنگ عرفانی ترسیم شده است.

به هر روی جای این پرسش هست که آیا *عطار* دچار تناقضی بوده است؟ یا محدودیت‌هایی در روایت شیخ *صنعان* در متن یک اثر تعلیمی در میان بوده است؟ آیا آرزوی پایانی دیگر شبیه عروج خونین حلاج را برای این مهم‌ترین شخصیت قصه‌هایش در دل نمی‌پرورده است؟ حلاجی که قصه‌اش «رهبر عطار» است و بر پایه نسخه‌های کهن‌سال تذکره، روایت حالات و سخنان اولیا با معراج سر دار او پایان می‌گیرد. در آن‌جا *عطار* تصریح می‌کند که: «کس را از اهل

طریقت این فتوح نبود» (عطار نیشابوری، ۱۳۷۰: ۱۴۵/۲). از این گذشته در خود منطق‌الطیر هنگامی که مرغان به سیمرغ می‌رسند و «محو او گشتند آخر بر دوام» که نقطه اوج و پایان ما در قصه است جایی که «لاجرم این‌جا سخن کوتاه شد رهرو و رهبر نماند و راه شد»، بی‌درنگ *عطار* حکایت عاشقی را که چوب بر خاکستر حلاج می‌زند می‌آورد که دقیقاً درون‌مایه حکایت هم‌ارز با تجربه نهایی مرغان در پایان سلوک است (عطارنیشابوری، ۱۳۸۲: ۴۲۷-۴۲۸). آیا این دلالتی بر این نکتهٔ کلیدی ندارد که فرجام سیر و سلوک از نظر راوی تجربهٔ حلاج است و حلاج قهرمان آرمانی *عطار* بوده است و این‌که ماجرای شیخ صنعان برخلاف مآخذ آن، فرجامی تراژیک نمی‌یابد یا به روایت غزلی از غزل‌های *عطار* به پایان خونین حلاج درنمی‌پیوندد محل تأمل بسیار است. با این همه از چشم‌اندازی روایت منطق‌الطیر روایتی چندصدا و غنی‌تر و پیچیده‌ای از غزل‌ها و قصه‌های مآخذ است و در آن سه چهرهٔ پیر: پیرزاهد، پیر قلندر و پیر یقین‌یافته حضور دارند. از این گذشته بازگشت پیر به زهد اما با چشم‌اندازی تازه با کلان‌پیرنگ منطق‌الطیر هماهنگی تمام دارد که در آن مرغان درحقیقت به جایی و چیزی تازه نمی‌رسند بلکه با نگاهی تازه می‌توانند به خود بنگرند.

اما تصویر پیر در غزل‌های *عطار* با همه انسجام و داستان‌وارگی و شخصیت‌پردازی هرگز مانند *مولانا* در روایتی رؤیاوار و با اوصافی غریب و غیبی پدیدار نمی‌شود. روایت *مولانا* در غزل- داستان‌ها نه تنها نمونه‌ای در غزل‌ها و قصاید داستان‌واره قبل و بعد از او ندارد؛ حتی در مثنوی نیز جز در مورد صحنه‌هایی خاص از برخی قصه‌ها مانند *دقوقی*، یافتنی نیست. اما در برخی غزل‌ها، داستان برهنه از جنبه‌های فراواقع و تپندگی و غرابت تجربهٔ واقعه است و به اسلوب مثنوی نزدیکی دارد:

شنیده‌ایم که یوسف نخفت شب ده سال برادران را از حق بخواست آن شهرزاد

که ای خدای، اگر عفوشان کنی، کردی — وگرنه در فکنم صد فغان درین بنیاد
مگیر، یارب، ازیشان که بس پشیمانند — از آن گناه کزیشان به ناگهان افتاد
دو پای یوسف آماس کرد از شب‌خیز — به درد آمد چشمش ز گریه و فریاد
غریو در ملکوت و فرشتگان افتاد — که بحر لطف بجوشید و بندها بگشاد
رسید چارده خلعت که هر چهارده‌تان — پیمبرید و رسولید و سرور عبّاد

(مولوی، ۱۳۵۵: ۲/غزل ۹۲۹)

قصه چنان گسترده و موشکافانه روایت شده است که با تلمیحات و اشارات رایج شعر فارسی که در خود دیوان شمس نیز حضور چشمگیر دارد، تفاوتی بنیادین می‌یابد. حتی در آن نشان از پیرایه‌بندی‌ها و افزودن‌های ویژهٔ *مولانا* در مثنوی، می‌توان یافت؛ آن‌جا که می‌گوید: «غریو در ملکوت و فرشتگان افتاد»، این تصویرها با جهان‌شناسی غیب‌مدار *مولانا* در پیوند است. راوی همه چیز را به آن جهان ناپدید که منشأ همهٔ تحرکات این عالم است نسبت می‌دهد و جا به جا از منظری آن‌سری در ماجرا می‌نگرد. این دسته از داستان‌هایی که در دل غزل آمده‌اند و با قصه‌های مثنوی نزدیکی بیشتری دارند بیشتر مربوط به قصص انبیا و گاه اولیاء هستند.

داستان قصه در مثنوی

در مثنوی، عمده‌ترین مسئله مربوط به تداعی و پیوند آن است با قصه. نکتهٔ مهمی که راوی خود بر آن انگشت می‌گذارد، این است که هرگز نباید این پندار در ما قوت گیرد که او حتی برای لحظه‌ای از چارچوب روایت قصه در می‌گذرد. جایی می‌گوید:

بار دیگر ما به قصه آمدیم — ما از آن قصه برون خود کی شدیم

(مولوی، ۱۳۷۵: د۱/ب۱۵۰۹).

جالب است که در پی همین بیت نیز که در پایان قصه رسول روم و عمر آمده و پس از گریزهای پیاپی ما را به قصه باز نمی‌گرداند، سخن از پیوند آدمی با غیب و تصرف الهی می‌رود که جان‌مایهٔ اصلی مثنوی است:

گر به جهل آییم آن زندان اوست — ور به علم آییم آن دیوان اوست
ور به خواب آییم مستان ویم — ور به بیداری به دستان ویم
ور بگریییم ابر پرزرق ویم — ور بخندیم آن زمان برق ویم
ور به خشم و جنگ، عکس قهر اوست — ور به صلح و عذر عکس مهر اوست
ماکییم اندر جهان پیچ پیچ — چون الف او خود چه دارد هیچ هیچ

(همان: د۱/ب۱۵۱۰-۱۵۱۴)

درحقیقت، راوی به مرزبندی خاصی میان قصه و تمثیل با سخن‌ها و اغراض خویشتن قائل نیست. این تلقی از قصه، طرح را در چشم‌انداز ارسطویی‌اش که همان ترتیب حوادث است یکسره بر باد می‌دهد اما بوطیقای صورتگرا برداشتی ژرف‌تر از طرح به دست می‌دهد که تا حدود زیادی خلاقیت و ذهنیت *مولانا* را برمی‌تابد. *شکلوفسکی*، صورتگرای نام‌بردار روس، طرح را نه‌تنها ترتیب رخدادها بلکه هم‌چنین شامل «کلیه تمهیدات به کار گرفته شده برای قطع و تأخیر روایت» می‌شمارد. مانند: «گریزهای متعدد از موضوع، شوخی‌های چاپی، جابه‌جایی قسمت‌هایی از کتاب، توصیف‌های کشدار و ...». درحقیقت طرح از منظر او نقض ترتیب رسمی رویدادهاست به آن صورتی که انتظار می‌رود. به‌عبارت دیگر «یک طرح ارسطویی به‌دقت تدوین شده باید حقایق اساسی و آشنای زندگی بشری را به ما ارزانی دارد، باید متضمن درجه‌ای از اجتناب‌ناپذیری و باورپذیری باشد. اما فرمالیست‌ها نظریهٔ طرح را غالباً با مفهوم آشنایی‌زدایی پیوند داده‌اند: طرح مانع از آن می‌شود که ما حوادث را آشنا و نمونه‌وار ببینیم.» (سلدن[۵]، ۱۳۷۲: ۵۲-۵۳).

فهم *مولانا* از طرح روایی و پیرنگ قصه بسی فراتر از افق دانایی و تجربه روزگارش بوده است و چنان‌که می‌بینیم با چشم‌انداز پیشرو و نوآیین فرمالیزم روسی هم‌خوان‌تر است و بیشتر روی در آشنایی‌زدایی دارد تا قاعده‌مندی. اما این آشنایی‌زدایی نیز در چند شکل محدود و تکرارشونده صورت نمی‌گیرد و هر لحظه به صورتی تازه پدیدار می‌شود و اسالیبی فوق‌العاده متنوع از رها کردن بخش‌های مختلفی از قصه و بازگشتن به آن آفریده می‌شود.

از اصلی‌ترین ویژگی‌های روایت *مولانا* که از مطالعه طرح کلی قصه‌ها به دست می‌آید، گونه‌ای کوشش راوی است برای جدال با طرح، در مفهوم سنتی و ارسطویی. گویا راوی بر سر آن است که خط سیر آشنای نقطهٔ تعادل آغازین، قوس صعودی روی‌دادها، نقطهٔ اوج و قوس نزولی رخدادها و نقطهٔ تعادل پایانی را در هم بشکند. شروع بسیاری از قصه‌ها چنان‌که در قصه پیشین یا قصه مادر یا مطلب پیش از شروع قصه، جای دارد حالت انقطاع و تمایزی در روایت مثنوی ایجاد نمی‌کند. رابطه قصه با قصهٔ مادر یا با قصهٔ موازی نیز، در مثنوی بسیاری افزون‌تر و پیچیده‌تر از کتاب‌های دیگر (مانند منظومه‌های *عطار* و کلیله و دمنه) است و در بی‌رنگ کردن پیرنگ قصه بسیار مؤثر افتاده است. قصه‌های مثنوی به‌سوی سرگذشت‌گویی پیش نمی‌روند و شخصیت‌ها در یک مسیر زمان‌مند وصف نمی‌شوند. راوی به هویت تاریخی خود شخصیت‌ها هم ـ حتی پیامبران و اولیاء ـ غالباً بی‌اعتناست. بسیاری از قصه‌ها نیز مانند قصه *دقوقی* یا دژ هوش‌ربا، در هاله‌ای از ابهام پایان؛ بی‌هیچ‌گونه تأکید مؤثر و قطعی و بدون هرگونه جمع‌بندی نهایی درون‌مایهٔ قصه می‌گیرند. به‌ویژه در قصه‌هایی که از روایت چندآوا بهره برده‌اند (برای روایت چندآوا ر.ک. توکلی، ۱۳۸۳). غالباً آوای فرجام قصه و آوای درون‌مایه و طرح قصه بسی ناتوان‌تر از آوای بخشی خاص از روایت است. مانند قصه *ابلیس* و *معاویه* که در آن آوای عاشقانهٔ *ابلیس*، آوای

کلی قصه را به چیزی نمی‌سنجد. اساساً بسیاری از قصه‌ها روایتِ دو نگاه متضاد است که بی‌داوری نهایی راوی در دو مسیر موازی رها می‌شوند، بی‌هیچ نقطهٔ تقاطعی. درحقیقت جزیی از پیرنگ بر طرح کلی تفوق می‌یابد. این برخورد ممتاز راوی به آغاز و انجام قصه که گویی آغاز راستین داستان در زمانی بسیار دورتر بوده و فرجام آن در نقطهٔ ناپیدای نامعلومی است، به روایت، خصلتی بی‌نهایت‌وار می‌بخشد و با ساخت کلی روایی مثنوی هماهنگی دارد. با آن شروع یکباره که گویی ادامهٔ روایتی دراز آهنگ است و پایانی انتظارآفرین در نیمه‌راه قصه‌ای تأمل برانگیز با درون‌مایه سیر و سلوک. سیری که متوقف نمی‌گردد. در جایی راوی خود به این شیوه غریب قصه‌پردازی در مثنوی اشاره می‌کند. روایتی که زمان‌مند نیست از توالی رویدادها پیروی نمی‌کند:

این حکایت گفته شد زیر و زبر — همچو کار عاشقان بی‌پا و سر
سر ندارد چون ز ازل بودست پیش — پا ندارد با ابد بودست خویش
بلکه چون آبست هر قطره از آن — هم سراست و پا و هم بی‌هردوان
حاش لله این حکایت نیست هین — نقد حال ما و توست این، خوش ببین
زان که صوفی با کر و با فر بود — هر چه آن ماضی است لایذکر بود

(مولوی، ۱۳۷۵: د۱/ب۲۸۹۷-۲۹۰۱)

مولانا آشکارا بوطیقای قصه‌اش را با جهان‌بینی عارفانه پیوند می‌زند و روایت، تحت تأثیر فهم صوفیانهٔ زمان، کیفیتی غریب می‌یابد و توالی زمانی را می‌شکند. سرشت خاطره‌وار روایت بی‌قدر می‌گردد و با حال و تجربهٔ آنیِ راوی و مخاطب، درمی‌آمیزد.

اما مهم‌ترین شیوه هجوم *مولانا* به قصه و پیرنگ آن ـ البته طرح پیرنگ در مفهوم ارسطویی ـ گریزهای مکرری است که چه‌بسا از نخستین لحظهٔ روایت قصه، آغاز می‌شود و در مواردی حتی از همان یکی دو بیت آغازین. تقریباً تمام

قصه‌های مثنوی به صورتی پاره پاره روایت شده‌اند. درحقیقت هر لحظه از قصه، ممکن است نکته‌ای را در ذهن راوی تداعی کند و البته آن نکته نیز به‌نوبهٔ خود ممکن است مطلبی دیگر را تداعی کند و در لحظه‌ای این تداعی به قصه منجر می‌شود و راوی به قصه بازمی‌گردد. این شیوه با این گستردگی، همانندی در متون دیگر ندارد. البته در منظومه‌های *عطار* که از مهم‌ترین راهنمایان *مولانا* در سرودن مثنوی است گاه گریزهایی دیده می‌شود. یک نمونهٔ مهم آن در قصهٔ شیخ *صنعان* پدیدار می‌شود که از گونه گریز به مخاطب است که معمولاً در منظومه‌های حکمی در پایان قصه می‌آید، اما در این قصه، به طرز نامعمولی در میانهٔ قصه در اوج رسوایی شیخ رخ می‌نماید:

رفت پیر کعبه و شیخ کبار — خوک وانی کرد سالی اختیار
در نهاد هر کسی صد خوک هست — خوک باید سوخت یا زنار بست
تو چنان ظن می‌بری ای هیچ کس — کین خطر آن پیر را افتاد بس
در درون هر کسی هست این خطر — سر برون آرد چو آید در سفر
تو ز خوک خویش اگر آگه نه‌ای — سخت معذوری که مرد ره نه‌ای
گر قدم در ره نهی چون مرد کار — هم بت و هم خوک بینی صد هزار
خوک کش، بت سوز، در صحرای عشق — ورنه همچون شیخ شو رسوای عشق
هم‌نشینانش چنان درماندند — کز فرو ماندن به جان درماندند

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۲: ۲۹۵)

گاه از اسلوب تداعی یا تداعی‌نما نیز در روایت *عطار* نشان می‌یابیم. مثلاً در حکایت صعوه، صعوه، گم کردهٔ خود را به *یوسف* مانند می‌کند و به قرینهٔ معنوی به مخاطب القا می‌کند که خود *یعقوب* است:

چون نیم من مرد او این جایگاه — یوسف خود باز می‌جویم ز چاه
یوسفی گم کرده‌ام در چاهسار — باز یابم آخرش در روزگار
گر بیابم یوسف خود را ز چاه — برپرم با او من از ماهی به ماه

اما هدهد در پاسخ از تمثیلش بهره می‌گیرد و او را یعقوب می‌خواند:

گر تو یعقوبی به معنی فی‌المثل یوسفت ندهند، کمتر کن حیل

سپس حکایتی می‌آید که مطابق اسلوب کلی منطق‌الطیر می‌توان آن را از زبان هدهد به شمار آورد. حکایتی دربارهٔ *یوسف* و *یعقوب*:

چون جدا افتاد یوسف از پدر گشت یعقوب از فراقش بی‌بصر...

(همان[۷]: ۲۷۹)

این شیوه که گویا، در آن حکایت به سائقهٔ تداعی به حکایت و سخن پیشین درمی‌پیوندد در مثنوی حضوری چشمگیر دارد.

در جای دیگر *عطار* هنگامی که قصه‌ای از *اسکندر* و *ارسطو* را روایت می‌کند:

چون بمرد اسکندر اندر راه دین ارسطاطالیس گفت ای شاه دین...

با آنکه در ساخت کلی قصه، *ارسطو* در هیئتی موجّه و فرزانه پدیدار می‌شود، پس از پایان قصه *عطار* به مطلب غریبی گریز می‌زند و سخن از ناسازی خرد یونانی با معرفت اشراقی در میان می‌آورد:

کی‌شناسی دولت روحانیان در میان حکمت یونانیان

(همان: ۴۳۸-۴۳۹)

اما این گریز و تداعی‌ها در سنجش با مثنوی هم اندک‌شمار است و هم تنوع و تشخص و غرابت نمونه‌های *مولانا* را ندارد. در مثنوی چه‌بسا گریزهای دو بخش قصه، رویکردی دوگانه به قصه داشته باشند؛ به‌ویژه در مورد قصه‌های دارای روایت چندآوا. مثلاً در نیمه نخست داستان شیر و نخجیران شیر چهره‌ای غالب و مثبت دارد و در نیمه دوم چهره‌ای مغلوب و منفی و گریزهای قصه که به رمزشکنی و تحلیل او می‌پردازند با یکدیگر هم‌خوانی ندارند. این شیوه در متون ما به کلی بی‌سابقه است. از مهم‌ترین شگردهای ویژه و ممتاز او در گریز و

تداعی، خلاقیت‌های گوناگونی است که در روی‌آوری به مخاطب روایت انجام می‌دهد. جایی در میانهٔ گریزهایی که او را از قصه دور کرده است، ناگهان قصه در ذهنش تداعی می‌شود و به شکلی غریب به مخاطب رو می‌کند و می‌گوید من دارم صدای شخصیت قصه را می‌شنوم اما تو نمی‌شنوی!

نک خیال آن فقیرم بی‌ریا — عاجز آورد از بیا و از بیا
بانگِ او تو نشنوی من بشنوم — زان که در اسرار همراز ویم

(مولوی، ۱۳۷۵: د۶/ب ۲۲۵۷-۲۲۵۸)

که از غایت همدلی راوی با شخصیت حکایت دارد. راوی از منش بسته روایت می‌گریزد؛ روایتی که حادثه‌ای را خاطره‌وار باز می‌گوید، رویدادی که در گذشته به سرانجام رسیده است. اما *مولانا* خود را با روایت هم‌زمان می‌بیند. گاه برعکس، راوی به خود خطاب می‌کند که قصه را کوتاه کن (همان: ۶/ب ۴۴۵۵) یا حتی به شخصیت قصه خطاب می‌کند که مرا رها کن (همان: (۶/ب۲۰۱۹-۲۰۲۰) از شخصیت می‌خواهد جایش را با راوی عوض کند و او به روایتگریِ راوی بپردازد. به این نتیجه می‌رسد که درحقیقت این شخصیت است که او را روایت می‌کند نه برعکس!

ای ایاز از عشق تو گشتم چو موی — ماندم از قصه تو قصه‌ی من بگوی
بس فسانه‌ی عشق تو خواندم به جان — تو مرا کافسانه گشتستم بخوان
خود تو می‌خوانی نه من ای مقتدی — من کُه طورم تو موسی وین صدا
کوه بیچاره چه داند گفت چیست — زان کُه موسی می‌بداند کُه تهی‌ست[۸]

(همان: (۵/ب ۱۸۹۶-۱۸۹۹)

در جایی از گفت‌وگوی شخصیت‌های قصه درمی‌گذرد و به گونه‌ای تلقین می‌کند که از گزارش یک گفت‌وگوی درازآهنگ واقعی که هم‌اینک صورت می‌گیرد مجبور است درگذرد، چون سخنانی مهم‌تر دارد و درحقیقت هم گریز

خود را توجیه می‌کند و هم به پایان‌ناپذیری برخی تناقضات شکل دهندهٔ گفت‌وگوها تکیه می‌کند:

کافر جبری جواب آغاز کرد — که از آن حیران شد آن منطیق مرد
لیک گر من آن جوابات و سؤال — جمله را گویم بمانم زین مقال
زان مهم‌تر گفتنی‌ها هستمان — که بدان فهم تو به یابد نشان
اندکی گفتیم آن بحث است ای عتل — زاندکی پیدا بود قانون کل
همچنین بحث است تا حشر بشر — در میان جبری و اهل قدر...

(همان: د۵/ب ۳۲۱۰-۳۲۱۴)

درحقیقت در برخی گریزها، راوی به یاد مخاطب می‌افتد و با او دربارهٔ خود قصه صحبت می‌کند. گاه از مخاطب نیز چون شخصیت قصه روی‌گردان می‌شود و با دید منفی به مخاطب روایت و این‌که اساساً روایت روی در مخاطب دارد، می‌نگرد:

ای که در معنی ز شب خامش‌تری — گفت خود را چند جویی مشتری؟
سر بجنبانند پیشت بهر تو — رفت در سودای ایشان دهر تو

(همان: د۵/ب ۳۱۹۰-۳۱۹۱)

نکته مهم در روایت مولانا، نامنتظری تمام لحظه‌های روایت است. هر لحظه ممکن است به هر مطلبی متوجه شویم که هرگز به‌عنوان مخاطب تصورگذار سیر روایت به آن سو را در سر نمی‌پروریم. نمی‌دانیم قصه ادامه خواهد یافت یا از آن بیرون می‌رویم یا به قصه‌ای دیگر می‌رسیم و یا به قصه‌ای که تقریباً از یاد برده‌ایم دوباره باز می‌گردیم.

نحوهٔ ورود به قصه با توجه به آن‌چه دربارهٔ آغازگری قصه گفتیم، گاه بسیار یکباره و نامنتظر است و دقیقاً بر پدیداری صحنه‌ای از یک قصه به‌واسطه تداعی در خاطر راوی دلالت دارد. مثلاً بی‌هیچ قرینه و تمهیدی راوی به لحظه‌ای از قصه *ابراهیم* گریز می‌زند که در آن *جبرئیل* با *ابراهیم* در آتش گفت‌وگو می‌کند،

بی‌آنکه هیچ سخنی درباره موقعیت *ابراهیم* و زمینهٔ ماجرا تا این نقطهٔ معین از قصه باشد. راوی به شیوه‌ای نامعمول رمزشکنی قصه و نسبت تمثیلی قصه با احوال خویشتن را پیش از خود قصه روایت می‌کند.

من خلیل وقتم و او جبرئیل — من نخواهم در بلا او را دلیل
او ادب نآموخت از جبریل راد — که بپرسید از خلیل حق مراد
که مرادت هست تا یاری کنم — ورنه بگریزم سبکباری کنم
گفت ابراهیم نی رو از میان — واسطه زحمت بود بعدالعیان

(همان: د۴/ ب۲۹۷۴-۲۹۷۷)

گاهی راوی در گفت‌وگوها حتی از کاربرد واژه «گفت» دریغ می‌ورزد. در نمونه‌ای حتی هنگامی که حرف شخصیت پایان نگرفته است، آن را رها می‌کند و خود سخن می‌گوید. گویا به شیوهٔ امروزی سخن شخصیت قطع شده باشد که آن را با «...» در پایان سخن او نشان می‌دهیم.

«ما زآز و حرص خود را سوختیم — وین دعا را هم ز تو آموختیم
حرمت آن که دعا آموختی — در چنین ظلمت چراغ افروختی...»
همچنین می‌رفت برلفظش دعا — آن زمان چون مادران بی‌وفا

(همان: د۳/ب۲۲۱۵-۲۲۱۸)

راوی بدین شیوهٔ شیوا، موقعیت خاص لحظهٔ نیایش را نشان می‌دهد و به‌روشنی القا می‌کند که گویی گریه و وضعیت روحی شخصیت او را از ادامهٔ سخن باز می‌دارد. این شگرد نیز ریشه در تداعی‌مداری روایت *مولانا* دارد که در آن از صحنه‌ها به سرعت عبور می‌کند و حس اضطراب موقعیت‌های خاص را در ساخت روایت وارد می‌کند.

تداعی گاه در ساخت قصه نیز رسوخ می‌کند. در قصهٔ مرغ و صیاد در دفتر ششم، صیاد نخست خود را زاهدی می‌خواند که تنها گیاه می‌خورد، اما این سخن در ادامهٔ قصه تعبیری دیگر می‌یابد. هنگامی که مرغ در دام می‌افتد به

نیرنگ‌بازی زاهدان متوجه می‌شود و همین گویا به درون‌مایهٔ قصه مبدل می‌شود. (همان: د۶/ب ۴۳۵-۵۹۲) و به راستی شخصیت صیاد مبدل به زاهد می‌شود. پاره‌هایی از قصه‌های مثنوی نیز که در مأخذ روایت نیامده است گویا به سائقهٔ تداعی در لحظهٔ سروده شدن مثنوی شکل گرفته‌اند؛ یعنی گسترش و تبدل روایت در مثنوی بر پایهٔ اسلوب تداعی و گریز است، مثلا در «حکایت پادشاه جهود دیگر که در هلاک دین عیسی سعی می‌نمود» (همان: د۱/ب۷۳۹-۸۵۳) که مأخذ آن روایت‌های مفسران و ارباب قصص انبیاء است که درباره آیهٔ قتل اصحاب الاخدود آورده‌اند که در آن‌ها اشاره‌ای به سخن گفتن شاه جهود با آتش هنگامی که از رفتار مهرورزانه آتش با مؤمنان، بر سر خشم می‌آید، نیست (فروزانفر، ۱۳۴۷: ۹) و گویا مولانا در آن لحظهٔ خاص و موقعیت ویژهٔ روایت، چنین صحنه‌ای را در خاطرش تصور کرده است که به بلیغ‌ترین صورتی، غایت عصبانیت و خلجان شخصیت را با خطاب‌های پرسشی پیاپی می‌نمایاند:

رو به آتش کرد شه کای تندخو — آن جهان سوز طبیعی‌خوت کو؟
چون نمی‌سوزی؟ چه شد خاصیتت؟ — یا ز بختِ ما دگر شد نیتت؟
می‌نبخشایی تو بر آتش‌پرست — آن که نپرستد تو را او چون برست
هرگز ای آتش! تو صابر نیستی — چون نسوزی؟ چیست؟ قادر نیستی؟
چشم بندست این عجب یا هوش‌بند! — چون نسوزد آتش افروز بلند؟
جادوی کردت کسی یا سیمیاست — یا خلاف طبع تو از بخت ماست؟

(مولوی، ۱۳۷۵: د۱/ب۸۲۳-۸۲۸)

حتی پاسخ آتش که از این پس می‌آید و به طریق اولی در اصل روایت‌های مفسران نیست، گویی بر اساس تداعی لحظه‌ای راوی به قصه افزوده شده است و بلافاصله با گفتار راوی در می‌آمیزد و از قصه دور می‌شود، بی‌آن‌که قصه در نقطهٔ فرجام معین و معهودی پایان گیرد:

گفت آتش من همانم آتشم — اندرآ تا تو ببینی تابشم

طبع من دیگر نگشت و عنصرم　　تیغ حقم هم به دستوری دهم...

(همان: د۱/ب۸۲۹-۸۳۰)

این برخورد مولانا با قصه یادآور سنت بداهه‌نوازی در موسیقی ایرانی است که نوازنده یا خواننده بر پایهٔ گوشه‌های ردیف، نغمه‌ها را گسترش می‌دهد یا چیدمان نغمه‌ها را دیگرگون می‌سازد. چنان‌که می‌دانیم در فرهنگ ما و فرهنگ‌های دیگر ـ حتی در مورد نویسندگان متأخرتری چون شکسپیر (مینوی، ۱۳۴۶: ۱۵۶)ـ سنت ساختن قصه ظاهراً وجود نداشته است و همیشه روایت قصه داشته‌ایم. البته در این روایت‌ها چه‌بسا عناصری کاسته و افزوده می‌شده است. روایت‌های مختلف یک قصهـ یا دو یا چند قصهٔ متفاوتـ درهم می‌آمیخته است؛ حتی ممکن است درون‌مایه قصه و شخصیت‌پردازی آن یکسره واژگونه گردد و قصه‌ای حماسی به قصه‌ای عاشقانه یا مذهبی مبدل شود. اما این‌که قصه یا داستانی اساساً پرداختهٔ ذهن قصه‌پرداز باشد در فرهنگ گذشته نمونه‌ای ندارد. شاید بتوان احتمال داد که برخی قصه‌های مثنوی و حتی *عطار* که مأخذی برای آن یافت نشده این‌گونه باشد. اما این نمونه‌ها و نمونه‌های احتمالی دیگر نیز با تأثر فراوان از بن‌مایه‌های تکرارشوندهٔ قصه‌های دیگر و اسالیب روایتگری شکل گرفته‌اند و باز بیشتر روایتند تا آفرینش. اتفاقاً یکی از برجستگی‌های مثنوی، بهره‌گیری گستردهٔ آن از انواع مختلف قصه‌های میراث روایی ایرانی ــ اسلامی است که راوی به تصرفات فوق‌العاده بدیع در روایت آن‌ها دست می‌یازد، بیشتر این خلاقیت‌ها به شکلی بدیهه و با تکیه بر ذهن تداعی‌خیز راوی صورت می‌گیرد. چونان نوازندهٔ چیره‌دستی که برپایه و پیرامون روایت‌های سینه به سینه از نغمه‌های ردیف شدهٔ کهن، ترکیبی نوآیین برمی‌آورد.

جایگاه قصه در مثنوی و قرآن

وضعیت غریب قصه‌ها در متن چنان‌که پیشتر گفتیم، از اصلی‌ترین تمایزات روایت مولانا، و شاید آشکارترین آن‌هاست و مکتوب دیگری نمی‌توان نشان داد با این شیوهٔ گریز و باز آمدن پیاپی با قصه؛ آن‌هم در هر مورد به شیوه‌ای تازه و متفاوت. تنها در قرآن مجید همانندی‌های قابل توجهی از این شیوه، یافتنی است.

«در قرآن مجید تنها قصهٔ *یوسف* به شکل کامل و با حفظ تقدم و تأخر نقل وقایع به تبعیت وقوع حوادث در عالم خارج آمده است. حال آن‌که در دیگر آیات تنها به بخش‌هایی از یک قصه اشارت شده است.» (گلشیری، ۱۳۷۸: ۶۱۴/۲). از دیرباز تمایز قصهٔ یوسف که تنها یک‌بار و به شیوه‌ای جامع روایت شده با قصه‌های دیگر قرآن مورد توجه بوده است. مثلاً *مطهر بن طاهر مقدسی* در «آفرینش و تاریخ» به این نکته تصریح می‌کند (مقدسی، ۱۳۷۴: ۴۵۰/۱). این سرگذشت پیامبران دیگر اولاً به صورت کامل در یک موضع روایت نمی‌شود و ثانیاً از غالب آن‌ها این‌جا و آن‌جای متن با روایت‌های گوناگونی آمده است. روایت‌هایی که از لحاظ اجمال و تفصیل، زاویه دید، تکیه بر فضا و موقعیت یا رویدادهای ویژه متمایزند. حتی گاه اختلافاتی در روایت‌ها به چشم می‌خورد، مثلاً دربارهٔ عصای موسی یک جا آمده که مبدل به «حیه تسعی» شد و در دو جای دیگر «ثعبان مبین» (طه: ۲۰؛ اعراف: ۱۰۷؛ شعراء: ۳۲). اما در این‌جا تنها به غرابت موقعیت قصه‌ها اشاره می‌کنیم.

در قرآن اسلوبی تداعی‌نما دیده می‌شود که در ستیزهٔ آشکار با روایت سنجیدهٔ متونی است که ساختاری تبویبی دارند یا آن‌که از سیر تاریخی پیروی می‌کنند (مانند عهد عتیق و سه انجیل نخست: متی، مرقس و لوقا) مثلاً در آیه ۱۰۸ سورهٔ توبه سخن از مسجدی می‌رود که بر پایه پرهیزگاری ـ تقوی ـ ساخته می‌شود. بی‌درنگ در آیهٔ بعد به انسانی می‌رسیم که بر اساس پرهیزگاری رفتار می‌کند.

این ساخت تداعی‌نما در اشاره به قصه و حتی پدیداری قصه به کار گرفته می‌شود. در همین سوره در آیهٔ ۱۱۳ سخن از این پیش می‌آید که : مؤمنان را نسزد که برای مشرکان استغفار کنند و در آیهٔ بعد با اسلوبی که مثنوی را به یاد می‌آورد به استغفار *ابراهیم* اشاره می‌شود که در جای دیگری از متن، روایت کامل آن آمده است (شعراء: ۸۶).

در سورهٔ آل عمران، پس از روایت قصهٔ زادن مریم، یحیی و عیسی [آیات ۶۰-۳۵] در آیه ۶۱ به ماجرای مباهله می‌رسیم که در زمان شکل‌گیری روایت جنبهٔ تاریخی ندارد و از رویدادهای مهم صدر اسلام است و در آن پیامبر و مسلمانان با مسیحیان رویاروی می‌شوند. این پیوند قصه که روایتی است که رو به گذشته دارد با حوادث عصر پیامبر در روایت قرآنی بسیار مورد توجه است. در پارهٔ مورد بحث، این گذر از قصه و تاریخ به زمان حاضر یکباره صورت نمی‌پذیرد. در آیهٔ ۵۲ آرام آرام خبری که فرشتگان دربارهٔ عیسی که هنوز زاده نشده، به مریم می‌دهند، با زندگانی عیسی در زمان جوانی یکی می‌شود و زمان روایت در این‌جا به اسلوب حال مبدل می‌شود و دیگربار به گذشته بازمی‌گردیم. در آیه ۵۴ نخست به عیسی خطاب می‌شود و در پایان آیه خطاب ملتفت مردم می‌شود. در سورهٔ مائده نیز، از آغاز تا پایان بارها مسیحیان هم‌عصر و همسایهٔ مسلمانان مورد توجه قرار می‌گیرند و در این‌جا نیز روایت به قصه مسیح درمی‌پیوندد. در پایان «داستان آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت از بهر تعصب» در دفتر اول نیز از قصهٔ مسیحیان به صدر اسلام و زمان ظهور پیامبر منتقل می‌شویم و روی‌آوری برخی از مسیحیان به پیامبر که نامش در انجیل مذکور بوده است. از این معنی در همین سوره مائده نشان هست که برخی از نصرانیان روزگار پیامبر از شنیدن آیات قرآن چنان تحت تأثیر قرار می‌گرفتند که چشمانشان از آب دیده لبریز می‌شد (مائده: ۸۳).

روایت سورهٔ مائده هم‌چنین از لحاظ رها کردن ماجرای مسیحیان و قصهٔ مسیح و بازگشتن به آن با شیوهٔ روایتگری مولانا سنجیدنی است؛ شیوه‌ای که در برخی مواضع دیگر قرآن نیز نمونه دارد. در درازآهنگ‌ترین سورهٔ قرآن، از همان آیات آغازین به گونه‌ای نامنتظر به بنی‌اسرائیل روزگار *موسی* توجه می‌شود و تا پایان سوره بارها روایت از ماجراهای مختلف مربوط به این قوم کهن‌سال گریز می‌زند و دوباره بدان باز می‌گردد. در این گریزها به ویژه گاه به یهودیان هم‌روزگار و هم‌سامان پیامبر متوجه می‌شویم. در خود قصهٔ بنی‌اسرائیل نیز گاه روزگار موسی را در می‌نوردیم مانند قصهٔ *طالوت* و *جالوت*. جالب است که در دل این قصه‌های درپیوسته گاه قصه‌های دیگری می‌آید ـ درست مانند مثنوی ـ مثل قصهٔ *ابراهیم* که به روزگاری دورتر تعلق دارد و فراوان روایت به مخاطبان معاصر و محاضر توجه می‌کند؛ شیوه‌ای که مولانا بارها بدان توسل می‌جوید و قصه را برای گفت‌وگو با مخاطب ترک می‌کند و از گذشته به حال می‌آید. ظهور قصه در قرآن نیز چون مثنوی نامنتظر و بیشتر بر پایهٔ تداعی‌نمایی است. مثلاً در همین سورهٔ بقره از آیهٔ ۲۳۸ صحبت از مسایل زناشویی و طلاق رها می‌شود و بی‌هرگونه تمهیدی به نماز گریز می‌زند و باز به طلاق باز می‌گردد. در آیهٔ ۲۴۳ به گونه‌ای رمزی به گریختگان از مرگ اشاره می‌شود و بعد جهاد. پنداری راوی بر پایه تداعی معانی به مطلب اخیر می‌رسد و سپس قصه *طالوت* و *جالوت* که در آن جهاد و گریزانی گروهی از آنان ـ شاید به خاطر هراس از مرگ ـ نقش‌آفرین است.

یک نمونهٔ مهم دیگر سورهٔ بنی‌اسرائیل یا إسری (۱۷) است. آیهٔ آغازین سوره اشاره به معراج شبانهٔ پیامبر از مسجدالحرام به مسجدالاقصی دارد اما از آیهٔ دوم بی‌هیچ مقدمه‌ای ناگهان از موسی و بنی‌اسرائیل سخن می‌رود. گویی سفر پیامبر که منزه از هرگونه زمان‌مندی بوده است، این سیر تاریخی را تداعی کرده است.

در روایت خداوندی نیز مخاطب هر لحظه می‌تواند چشم بـه راه ظهـور نـامنتظر قصه‌ای یا صحنه‌ای از قصه‌ای باشد و در هر کجای قصه رها شدن یکباره مـاجرا و پرداختن به مطلبی دیگر کاملاً محتمل است. در هر دو متن هیچ کوششی برای مرزبنـدی قـصه و مطالـب پـیش و پـس و پیرامـون آن از سـوی راوی صـورت نمی‌گیرد. حتی راوی «لاأبالی‌وار» از درآمیختن گذشته و حال ـ و آینده، با توجـه به توسع مفهوم مخاطب ـ واهمه‌ای ندارد و شگفتی این‌جاسـت کـه دقیقـاً همـین اسلوب که گویی بر تداعی و گریز تکیه دارد تا طرح و برنامـه، مقـوّم انـسجام و پیوسـتاری روایـت هـر دو کتـاب شـده اسـت؛ درسـت همـان‌گونـه کـه اسـتاد *پورنامداریان* که به سنجش روایت *مولانا* در مثنـوی و غـزل‌هـا بـا قـرآن توجـه ستایش برانگیزی نشان داده‌اند، اشاره کرده‌اند:

«فقدان ابیاتی که بخش‌های مختلف را از هم تفکیک کنـد و نـشان دهـد کـه *مولوی* جدا از داستان قبل و مطالب همراه با آن، مـی‌خواهـد داسـتان و موضـوع تازه‌ای را شروع کند، کل مطالب هر کدام از دفترهای مثنوی را علـی‌رغـم تنـوع مطالب و داستان‌ها و حکایت‌ها، ظاهری پیوسته و یکپارچـه بخـشیده اسـت کـه نظمی است در عین پریشانی... مثنوی کتابی است با مطالبی گونـاگون و پراکنـده که چون قرآن در کلیتی غریب به هم پیوسته است» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۸۵).

بنابراین ساخت روایی مثنوی در شامل‌ترین چشم‌انداز متأثر از روایت قرآنـی است و از این رهگذر فضای عمومی و حال و هوای کلی مثنوی یادآور روایت و حیانی است و گزافه نیست اگر بگوییم مثنوی ژرف‌ترین و گسترده‌ترین میـراث بر کتاب کریم است.

پی‌نوشت

۱. خربطی ناگاه از خرخانه‌ای — سربرون آورد چون طعانه‌ای
کاین سخن پست است یعنی مثنوی — قصه پیغمبرست و پیروی
نیست ذکر بحث و اسرار بلند — که دوانند اولیا زان سو سمند
از مقامات تبتل تا فنا — پایه پایه تا ملاقات خدا
شرح و حد هر مقام و منزلی — که به پر زو برپرد صاحب دلی

(مولوی، ۱۳۷۵: د۴/ب۴۲۳۲-۴۲۳۶)

به نظر می‌آید در دو بیت اخیر اشاره‌ای به ساختار خاص مثنوی نهفته است که برخلاف کتاب‌های دیگر تعلیمی و صوفیانه که از انسجام ظاهری برخوردارند بر پایهٔ مراحل سلوک تدوین نشده است. کتاب‌های دیگر به‌اشکال مختلف بخش‌بندی شده‌اند مانند منازل‌السایرین و کیمیای سعادت. حدیقه نیز تا حدود زیادی از ساختی تبویبی برخوردار است. حتی مثنوی‌های سه گانه *عطار* (منطق‌الطیر، مصیبت‌نامه و الهی‌نامه) که در آن‌ها مراحل سلوک به‌گونه‌ای مقوّم انسجام متن و درون‌مایهٔ مادرقصه و اغلب قصه‌های فرعی است، چنین‌اند؛ به عبارتی دیگر سلوک و مراحل و مفاهیم وابستهٔ آن کلان‌پیرنگ و خرده پیرنگ‌ها را برساخته‌اند.

۲. توضیح این نکته ضرورت دارد که متأسفانه در برگردان فارسی، گفتار *براون* در این مورد به دقت منتقل نشده است.

۳. مثنوی پویان، کشنده ناپدید — ناپدید از جاهلی کش نیست دید

(مولوی، ۱۳۷۵: د۴/ب۴)

۴. پیر ما وقت سحر بیدار شد — از در مسجد برخمار شد
از میان حلقه مردان دین — در میان حلقه زنار شد
کوزه دردی به یک دم، درکشید — نعره‌ای دربست و دردی خوار شد
غلغلی در اهل اسلام اوفتاد — که‌ای عجب! این پیر از کفار شد
این بگفت و آتشین آهی بزد — وانگهی بر نردبان دار شد
از غریب و شهری و از مرد و زن — سنگ، از هر سو، بر او انبار شد

پیر، در معراج خود چون جان بداد — در حقیقت محرم اسرار شد
جاودان اندر حریم وصل دوست — از درخت عشق برخوردار شد
قصه آن پیر حلاج این زمان — انشراح سینه ابرار شد
در درون سینه و صحرای دل — قصه او، رهبر عطار شد

شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۴۹-۱۵۰. نیز بنگرید به غزل‌های شماره ۴ و ۱۷ و ۳۲ و ۳۷ و ۴۱، از همان کتاب که تصویری داستانی از شیخ *صنعان* به دست می‌دهند. البته گاه غزل از زبان شیخ *صنعان* روایت می‌شود.

۵. در عبارت منقول تغییری را لازم دیدیم. به جای «باورکردنی» که بسیار نامناسب و نامفهوم به نظر می‌آمد «باورپذیر» را ترجیح دادیم.

۶. در غزل‌ها می‌گوید:

ما چو افسانه دل بی‌سر و بی‌پایانیم — تا مقیم دل عشاق چو افسانه شویم

(مولوی، ۱۳۵۵: ۴/ب ۱۷۲۷۵)

۷. در یکی از حکایت‌های وادی عشق هم گریزی به مخاطب قصه می‌یابیم که یادآور اسلوب مثنوی است.

گر تو را یک‌دم چنین دردیستی — در بن هر موی تو مردیستی
ای دریغا درد مردانت نبود — روزی مردان صیدانت نبود
عاقبت مجنون چو زیر پوست شد — در رمه پنهان به کوی دوست شد

(عطارنیشابوری، ۱۳۸۲: ۳۸۷)

۸. در غزل‌ها در همین معنی می‌فرماید:

چون چنگم و از زمزمه خود خبرم نیست — اسرار همی گویم و اسرار ندانم

(مولوی، ۱۳۵۵: ۳/ب ۱۵۶۸۳)

منابع و مآخذ

۱. پارسی نژاد، ایرج؛ **روشنگران ایرانی و نقد ادبی**؛ تهران: سخن، ۱۳۸۰.

۲. پورنامداریان، تقی؛ **درسایه آفتاب**؛ تهران: سخن، ۱۳۸۲.

۳. توکلی، حمیدرضا؛ «جلوه‌های خواب از تجربه تا تمثیل در مثنوی»؛ فصلنامه هنر، ش۵۴، زمستان ۱۳۸۱.

۴. توکلی، حمیدرضا؛ «مثنوی و قصه دقوقی و روایت چندآوا»؛ فصلنامه هنر، ش۶۲، زمستان ۱۳۸۳.

۵. خاقانی شروانی؛ **دیوان خاقانی شروانی**؛ به کوشش ضیاءالدین سجادی؛ چ۲، تهران: زوار، ۱۳۵۷.

۶. سلدن، رامان؛ **راهنمای نظریه ادبی معاصر**؛ ترجمه عباس مخبر؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۲.

۷. سنایی غزنوی؛ **دیوان سنایی غزنوی**؛ به سعی و اهتمام مدرس رضوی، چ۳، تهران: کتابخانه سنایی، ۱۳۶۲.

۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ **صورخیال در شعر فارسی**؛ چ۳، تهران: آگاه، ۱۳۶۳.

۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ **زبور پارسی**؛ تهران: اگه، ۱۳۷۸.

۱۰. عطّار نیشابوری؛ **تذکره الاولیاء**؛ به سعی و اهتمام و تصحیح رینولد الن نیکلسن، چ۳، تهران: افست دنیای کتاب، ۱۳۷۰.

۱۱. عطّار نیشابوری؛ **منطق‌الطیر**؛ مقدمه، تصحیح وتعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی؛ تهران: سخن، ۱۳۸۲.

۱۲. فرخی سیستانی؛ **دیوان فرخی سیستانی**؛ به‌تصحیح محمد دبیرسیاقی؛ تهران: اقبال، ۱۳۳۵.

۱۳. فرزاد، مسعود؛ «داستان‌نویسی از نظر مولوی»؛ در: **چند سخنرانی**؛ انتشارات اداره کل فرهنگ و هنر استان فارس، آبان ۱۳۴۸.

۱۴. فروزانفر، بدیع‌الزمان؛ **سخن و سخنوران**؛ چ۲، تهران: خوارزمی، ۱۳۵۵.

۱۵. فروزانفر، بدیع‌الزمان؛ **مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی**؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۷.

۱۶. گلشیری، هوشنگ؛ «روایت خطی»؛ در: **باغ در باغ**؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸.

۱۷. مرتضوی، منوچهر؛ **مکتب حافظ**؛ تهران: کتابخانه سنایی، ۱۳۴۴.

۱۸. مقدسی، مطهر بن طاهر؛ **آفرینش و تاریخ**؛ ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی؛ چ۲، تهران، آگه، ۱۳۷۴.

۱۹. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ **مثنوی معنوی**؛ به تصحیح رینولد الن نیکلسون؛ ۶جلد، طبع لیدن، افست ایران: توس، ۱۳۷۵.

۲۰. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ **کلیات شمس**؛ با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر؛ ۱۰جلد، چ۲، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۵.

۲۱. مینوی،مجتبی؛ **پانزده گفتار**؛ چ۲، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۶.

۲۲. ناصرخسرو؛ **دیوان ناصرخسرو**؛ به‌تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق؛ چ۲، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۶۵.

23. Brown, Edward G.; **A Literary History of Persia**; London: Cambridge University Press, 1956.

پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی