فنون قصه‌سرایی در مثنوی مولانا جلال‌الدین رومی
آشفتگی روایی یا توالی منطقی

نوشته فاروق حمید
ترجمه عبدالرزاق حیاتی

بعد از سماع گویی، کان شورها کجا شد
یا خود نبود چیزی، یا بود و آن فنا شد

در این مقاله به جنبه‌های صوری فنون قصه‌سرایی مولانا جلال‌الدین رومی (۱۴ـ۶ـ۶۷۲) در تقریر مثنوی معنوی پرداخته خواهد شد. لذا، در آغاز مقال، بنا را بر این می‌گذارم که مثنوی، از قالبی خاص برخوردار است و سعی خواهم کرد تا ماهیت این قالب را بررسی کنم.

از دیدگاه خوانندهٔ متفنّن، مثنوی، در مجموع، فاقد هرگونه توالی روایت و سرشار از قصه‌هایی ظاهراً پریشان می‌نماید. افزون بر این، نقل حکایات فرعی، اندرزها، تفاسیر آیات قرآنی، احادیث، قصص انبیا، مطالبی در فرهنگ و آداب اسلامی عامهٔ و جز آن در برخی قصه‌ها که موجب گسستگی نظم روایی آنها می‌شود چه‌بسا این نظر را تا اندازه‌ای تقویت کند. با این حال، همان‌گونه که مولانا در اشعار آغازین دفتر اول مثنوی معروف به نی‌نامه خبر داده، هدف او در سراسر این اثر آن بوده که، با بهره‌جویی از این وسایل، تعالیم گوناگون صوفیه را به مخاطب خویش القا کند و می‌بینیم که او، تقریباً از همان آغاز روایت، مقاصد زبانی خود را بیان کرده است.

هر که او از همزبانی شد جدا
بی‌زبان شد گرچه دارد صد نوا
(مثنوی چاپ نیکلسن، دفتر اول، بیت ۳۸)

ما در اینجا با اثری روبه‌روییم که، به رغم فقدان تلوس telosb در قصه‌های آن، و وجود آشفتگی ظاهری و توالی روایی آنها، باز هم یکی از عناصر اصلی آثار اصیل ادبیات کهن فارسی به شمار می‌رود. با این حال، روایت مثنوی، به دلیل نداشتن پایانی سازمند، مشکل خواننده را در درک ساختار این نوع ادبی خاص دوچندان می‌کند. از این حیث، خواننده نیاز پیدا می‌کند دربارهٔ قوام و یکپارچگی درونی قالب قصه‌های آن سؤالاتی خاص، مشابه سؤالاتی که مواضع پژوهشی نگارنده نیز بر آنها استوار است، مطرح کند. آنچه نگارنده امیدوار است نشان دهد، آن است که، در روایت مثنوی، صورت، وسیله‌ای ضروری در واقع، ابزاری در دست مولاناست تا به مدد آن و با به کارگیری شیوهٔ موعظه به مقاصد آموزشی خود برسد.

یکی از ابعاد مهم اثری عرفانی چون مثنوی که به راحتی نادیده انگاشته می‌شود، این است که سبک و زبان جدلی آفرینندهٔ آن، به دلیل برخورداری از ماهیت عرفانی ـ دینی، با برداشتهای گوناگونی روبه‌رو می‌شود. برای مثال، این سبک و زبان، برخلاف نظر خوانندهٔ عادی، از دیدگاه صوفیه که معرفت عمیقشان به ذات پروردگار با بیان زبانی این معرفت در اشعار، مکتوبات، مواعظ، تذکره‌ها و قصه‌های آنان پیوندی ناگسستنی یافته است،[۲] لزوماً عیب و اشکالی ندارد. اگر تعبیر خود مولانا را بیان یکی از طرق قرائت مثنوی فرض کنیم، دو بیت زیر از آغاز دفتر ششم، خطاب به حسام‌الدین چلبی، ماحصل آن است:

چون ز حرف و صوت و دم، یکتا شود
آن همه بگذارد و دریا شود.
حرف‌گوی و حرف‌نوش و حرف‌ها
هر سه جان گردند اندر انتها.

(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۷۱-۷۲)

برخی از مسائل مربوط به شیوهٔ قصه‌سرایی در مثنوی، که در این مقاله به کاوش آنها خواهیم پرداخت، به این شرح است:

۱. خصلت «زبان» مثنوی چیست؟

۲. گسلهای حکایات قصه‌ها در کجاست؟

۳. چه این گسستگی را پدید می‌آورد؟

۴. عناوین حکایات چه نقش و اهمیتی دارند؟

۵. حکایات کی و کجا از سر گرفته می‌شوند؟

۶. در یک داستان گسسته، داستانهای فرعی مندرج، چه پیام و نقشی دارند؟

۷. آیا حکایات فرعی اطلاعات بیشتری دربارهٔ حکایت اصلی، در اختیار ما قرار می‌دهند؟ دلیل قطع ناگهانی روایت، در پایان دفتر ششم، در وسط قصه چیست و چه اطلاعاتی دربارهٔ ساختار صوری مثنوی به خواننده می‌دهد؟

قبل از پاسخ به این سؤالات، نقدهای موجود دربارهٔ شیوه‌های شعری و داستانی مولانا در غزلیات و مثنوی را به اجمال مرور خواهم کرد و این ما را یاری خواهد داد تا، ذیل عنوان شیوهٔ قصه‌سرایی مولانا، مضامین وسیع‌تری را جای دهیم و به ما امکان خواهد داد که زمینه‌های فنون روایی و شعر مولانا را که تاکنون به آنها توجه نشده و به کاوش در نیامده‌اند، مشخص سازیم. از این رو، برای تحقیق دربارهٔ شش سؤال اول و دستیابی به نتایج مطلوب دربارهٔ فن قصه‌سرایی مولانا، یکی از قصه‌های دفتر ششم *مثنوی* چاپ نیکلسن را انتخاب می‌کنم.[۳]

نابینایی (عمیٰ) و بینایی: در باب جدل (نه زبان‌آوریِ بی‌هدف) در *مثنوی*[۴]

بیشتر محققان اشعار مولانا، چه در غزلها و چه در مثنوی، همگی به‌طور ضمنی ـ و ظاهراً به پیروی از ولک و وارن ـ خاطرنشان کرده‌اند که اگر بخواهیم بدانیم که مولانا چگونه شکل یک قطعه شعر خاص را برای انتقال پیام صوفیانهٔ خود به کار برده، باید علاوه بر تحلیل ادبیانهٔ سبک او، از ساختارهای معرفتی دیگر یا رویکردهای «بیرونی»[۵] بهره جوییم.

فهرست محققانی که ذیلاً عرضه می‌شود کامل نیست، اما نمودار رویکردهای متنوعی در باب مطالعهٔ اشعار مولانا و فلسفهٔ صوفیانهٔ مندرج در آنهاست. آثار آربری توصیفی و شامل خلاصه‌های قصه‌هایی از *مثنوی* است[۶]. چیتیک به پیام عارفانهٔ آثار مولانا توجه دارد بی آنکه صریحاً به ساختارهای ادبی آن بپردازد، اما زمینه را برای نقد ادبی و بررسی عوامل غیرادبی اشعار مولانا آماده می‌سازد[۷]. مقالهٔ دباشی از نظرگاه جامعه‌شناس و نیز مورخ فلسفه نوشته شده و مسئلهٔ عدل الهی را در سلسله‌ای از قصه‌های مولانا بررسی می‌کند[۸]. شیمل، در مقام مورخ ادیان، در رسالهٔ خود دربارهٔ مولانا و در مقالات متعدد دیگر دربارهٔ فلسفه و اشعار او رویکردی تقریباً مشابه دارد[۹].

«فروزانفر» در احادیث *مثنوی* و مآخذ قصص و تمثیلات *مثنوی*، دربارهٔ تحقیقاتی بدیعی آثار مولانا، مراجع فراوانی به دست می‌دهد[۱۰]. با این وجود همانی دربارهٔ *مثنوی*، تحلیل او مستقیماً در حوزهٔ نوشته‌های تفسیر دینی قرار می‌گیرد و نشان می‌دهد که *مثنوی* متنی است تواماً ادبی و دینی[۱۱]. هرچند این اظهارنظر در مجموع، باعث بررسی جنبه‌های ادبی *مثنوی* در جمع محققان فارسی‌زبان نشده است.

استعلامی در مقالهٔ خود با عنوان «در پاسخ به این پرسش که آیا دفتر ششم *مثنوی* و قصهٔ قلعهٔ ذات‌الصور ناتمام است؟»، در تحلیل ناتمام ماندن پایان این قصه، به جنبه‌های صوری *مثنوی* پرداخته است. وی نتیجه می‌گیرد که نظر شایع در باب ناتمام بودن قصهٔ مذکور، نادرست است. دلیل او هم مبتنی است بر حکایتی در رسالهٔ منثور مولانا به نام *مقالات* شمس تبریز که محتوای آن با محتوای آخرین قصهٔ *مثنوی*، یعنی داستان سه شاهزاده‌ای که در جستجوی شاهدخت چین و برای ازدواج با او به آن دیار سفر می‌کنند، یکی است. پایان این قصه در هر دو اثر مولانا یکسان است. تاریخ کتابت (خاتمه) در نسخه‌ای که استعلامی از آن استفاده کرده، سه سال و نه ماه پیش از وفات مولاناست که، به نظر استعلامی، نشان می‌دهد خود مولانا قصه را ناتمام نمی‌دیده و به میل خود آن را در همان نقطه که هست؛ پایان بخشیده است. به نظر استعلامی، این پایانْ منطقی و مبتنی است بر این امر که محتوای مثنوی و منطق درونی آن، پدیدآورندهٔ شکل روایی‌اند.[۱۲]

مقالهٔ رهدر با عنوان «سبک جلالدین رومی»، در تحلیل سبک غزل مولانا، یکی از آثار انگشت‌شماری است که مؤلف، در آن، به صراحت، اهمیت، و در واقع، نیاز به مدّاقه در عوامل فرادبی را برای بررسی ساختارهای شعری اشعار مولانا بازشناخته است.[۱۳] بورگل نیز با تأکید بر جنبه‌های صوری غزلهای مولانا، ضمن ضروری شمردن صورت شاعرانه و پدیداری، به خواننده هشدار می‌دهد که به صورت، اعتماد نکند؛ بلکه به معنایی که در پس آن است توجه کند؛[۱۴] یوسفی از اینکه مولانا چگونه در *مثنوی* از حکایات برای بیان نکات غیرادبی سود جسته، به تفصیل سخن گفته است[۱۵]. مقالهٔ کینگ با عنوان «گسست و پیوست داستانی در مثنوی مولانا» شاید دقیق‌ترین نحوهٔ تحلیل وجوه ادبی حکایات *مثنوی* باشد که به مدد آن می‌توان به چگونگی عملکرد توالی صوری این حکایتها و ارتباط آنها با عناصر غیرادبی راه برد.[۱۶]

هر یک از مطالعات یادشده میزان آگاهی ما را نسبت به مثنوی افزایش می‌دهد. اما مسیرهای پژوهشی آنها با توقعات ولک و وارن در باب «تحلیل ادبی» هم‌خوانی ندارد. این محققان از رویکردهای دیگری بهره جسته‌اند، چون ماهیت قصه‌سرایی در *مثنوی* را انواع به اصطلاح «عوامل بیرونی» تعیین می‌کند که مهم‌ترین آنها دین[۱۷] به‌ویژه تصوف است.

یکی از رویکردهای ممکن برای بررسی ماهیت قصه‌سرایی در *مثنوی*، تحقیق در زبانی است که برای آن به کار رفته است.

مسئله‌ای که پیش از همه به ذهن خطور می‌کند این است که آیا زبان مثنوی با تقابل دوگانهٔ سوسوری زبان (langue) و گفتار (parole) همخوانی دارد. هرچند در مثنوی، زبانی خاص از نوع la parole سوسوری یا وجه مصداقی زبان وجود دارد، ادعای اینکه این زبان، به یک langue، یا نظام غالب زبان، نیز توجه دارد، چه بسا مبالغه در ارزش‌سنجی باشد. langue به عنوان یک دستگاه دلالتی ممکن است برای مولانا و مریدان او وجود داشته باشد ـ هرچند این معنی، چنان‌که هم‌اکنون خواهیم دید، جای بحث دارد ـ ولی آیا همهٔ خوانندگان مثنوی صوفی‌اند؟ پیداست که نیستند. از این‌رو، بسی مفیدتر خواهد بود که پاسخ پرسشهای خود را در حوزه‌هایی بیرون از نشانه‌شناسی جستجو کنیم. در سراسر روایت مثنوی، مولانا بیشتر به معنی توجه دارد، تا به مدلول.[۱۹] انگیزهٔ اولیهٔ او انتقال پیام صوفیانه است و نه جلب توجه به زبان خاص خود.

صورت ظاهر، فنا گردد بدان
عالم معنی بماند جاودان.
(مثنوی، دفتر دوم، بیت ۱۰۲۰)

آیا تمایزی که فرمالیستهای روس بین زبان عادی و زبان ادبی قایل‌اند[۲۰]، در تحلیل اشاره‌های صوری روایت مثنوی به کار می‌آید؟ چنین به نظر می‌رسد که در مثنوی هر دو سطح زبانی به کار رفته است. به جهان خارج، یعنی جهان نمودها، با زبان عادی، نزدیک به آنچه نورتروپ فرای اصطلاحاً وجه توصیفی خوانده است[۲۱]، اشاره شده و، مقارن آن، عوالم گوناگون باطنی یعنی بودها با استفاده از وجه مفهومی یا جدلی[۲۲] روایت و توصیف شده است.

مراد من از این معنی، آن نیست که ساختار مثنوی را آشفته یا غیرمنطقی قلمداد کنم، بلکه صرفاً آن است که نظر فرای را به کار بندم که به نوعی speculum (آینه) ـ واسطه‌ای محاکاتی بین صورت (وجه هنری) و محتوا (وجه ماهوی) قصه و روایت ـ قایل است.

از این رو، ما باید از تعریف ارسطویی mimesis (محاکات) فاصله بگیریم. در مثنوی، هنر طبیعت را به جای محاکات، بازنمایی و منعکس می‌کند[۲۳]. من خواهم کوشید با سودجویی از چارچوب‌های معیاری فرای، یعنی وجوه توصیفی و مفهومی یا جدلی، و تطبیق آن با روایت در مثنوی این معنی را به اثبات برسانم.

آرای فرای دربارهٔ استفاده از وجه توصیفی در ساخته‌های ادبی، روشنگر ماهیت روایت در مثنوی خواهد بود، اگر اظهارنظرهای او را در باب بیان و فرمول‌بندی یک فکر، ضمن تعدیل آنها با توجه به ماهیت موضوع اثر مولانا، بررسی کنیم. به نظر فرای مهمترین مرحله، هنگامی است که اثرآفرینی اندیشهٔ وصف‌کنندهٔ تجربهٔ حسی خود را، همچنان که در آینه عکس یک شیء پدید می‌آید، بیان می‌کند. سراسر این فرایند به واسطه کاربرد کلمات صورت می‌پذیرد، چون، بنا بر قول فرای، هر ادراکی بالقوه کلامی است و منشأ آن پرسشهایی است ماهیتاً کلامی، که در ذهن اثرآفرین پدید می‌آید[۲۴].

در نظر مولانا، عالم پدیداری پیرامون او داده‌های حسی وی را به دست می‌دهد و او آنها را از خلال عدسی صوفیانه می‌بیند؛ اما، روایت مثنوی برای دادن جواب، طرح‌ریزی شده است نه برای پرسش، چون پاسخ پرسشها، دست‌کم پرسشهای مربوط به بودها، پیشاپیش داده شده است:

عشق را با پنج و با شش، کار نیست
مقصد او جز که جذب یار نیست.
(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۵)

چه‌بسا بتوان مفهوم ارسطویی mimesis، یعنی محاکات واقعیت در هنر، را در مطالعهٔ قصه‌های مثنوی به کار برد، اما چنین تحلیلی وقتی ثمربخش خواهد بود که تعاریف هنر و طبیعت را بسی گسترش دهیم و هنر را با صورت قصه‌ها و طبیعت را با محتوای صوفیانهٔ آن برابر بدانیم. در این طرح کلامی پیشنهادی فرای، محتوا (طبیعت، واقعیت) در صورت روایی (هنر) جای دارد[۲۵]. من هم، به پیروی از نظر استعلامی[۲۶] بر این باورم که محتوای صوفیانهٔ مثنوی، که موضوع آن، واقعیت یگانهٔ خداوندی با هزاران جلوه در عالم نمودهاست، ایجاب می‌کند که صورت قصه‌ها نیز بی‌شمار باشد. اگر این نظر مولانا معتبر باشد که صوَر واقعیت نهایت ندارد، آنگاه برای محاکاتِ واقعیت نیز بی‌نهایت، امکان باید وجود داشته باشد و این ما را به این نتیجه‌گیری می‌رساند که صورت روایت مثنوی با امکانات محاکاتی بی‌نهایت مطابقت دارد و نیاز به وحدت سازمند متن ادبی منتفی است. از آنجا که روایت مثنوی با تلوس عام، به معنایی که ریفاتره برای آن قایل است، پدید نمی‌آید، یگانه راهی که مولانا برای پایان دادن به روایت مثنوی در پیش روی داشته، همان است که اختیار کرده است. والا می‌بایست برای تمام کردن اثر خود تا ابد زنده بماند[۲۷].

«اثر ادبی به عنوان انگاره‌ای با وحدت سازمند» وجود آغاز و میانه و پایان را مفروض می‌سازد و الگویی است که با زندگی انسانی شباهت تام دارد. چنان‌که لارنس لیپکینگ خاطرنشان می‌سازد، شاعر به رغم آنکه می‌خواهد در اثر خود از مرگ فراتر رود، با پی بردن به این واقعیت که صورت شعری را نیز پایانی است، در این آرزو ناکام می‌ماند. این سخن لیپکینگ که «مرگ، هم مادر زیبایی است و هم، مادر اثرآفرین»[۲۸]، تأملات مولانا را دربارهٔ ماهیت زندگی و مرگ، در قطعه شعری خطاب به پسرش سلطان بهاءالدین ولد، منعکس می‌سازد[۲۹]:

وقتِ رحلت آمد و جستن ز جو
کل شیء هالک الا وجهه.
گفتگو آخر رسید و عمر هم
مژده کامد وقت کز تن وارهم.

مرگ مولانا حتمی است، اما پایان «سازمند» صورت شعری مختار او در هیچ کجا به چشم نمی‌خورد[۳۰].

در قصه‌سرایی مولانا، پرسشهای به شیوهٔ توصیفی فرای

از نوع «نمی‌دانم چه خواهد بود اگر» به جواب سادهٔ هست بدل می‌شود. در نظر مولانا، ادراک داده‌های حسی و تجربیات عرفانی و تصور او از وجود الهی صرفاً با هست قرین است. او واقعیت وجود الهی را درک کرده است. موضع معرفتی مولانا در قطعه‌ای طولانی از آغاز دفتر ششم مثنوی، خطاب به حسام‌الدین که نمودگار مرید اوست، به تفصیل شرح داده شده است.

خوانندگان یا شنوندگان دیگری که خواهان‌اند از حاقّ پیام مولانا آگاه شوند، باید همین فرایند را پی گیرند.

رسیدیم به چگونگی بازتاب اندیشهٔ مولانا. روایت مثنوی، ایمان راسخ او را بی‌هیچ پرسش و تردیدی منعکس می‌سازد. قصه‌های مثنوی، در حقیقت، بیانگر شخصیت صوفیانهٔ مولاناست که با حجاب بسیار نازک استدلال خطابی، آن هم به اکراه، سخن می گوید:

با بیانی که بوَد نزدیک‌تر
زین کنایات دقیقِ مستتر
(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۷)

کاربرد شیوهٔ «توصیفی» در روایت مثنوی، به صورت جواب، نه به صورت سؤال، قرین است با شیوهٔ «مفهومی یا جدلی»ای که، به قول فرای، در دستگاههای متافیزیکی پرورده، به بهترین صورتی جلوه‌گر می‌شود. قصه، در قالب جدل، به صورت حجتی درمی‌آید، برای متقاعد ساختن خواننده به تأمل و درک آنچه نمود از بود خبر می‌دهد. اندیشه‌ورزی مابعدطبیعی مولانا، دربارهٔ دریافتی که از واقعیت وجود الهی دارد، به هیچ رو آن پندار کلامی که تحصّلیان منطقی می‌خواهند به ما بباورانند[۳۱] نیست:

زان که آنجا جمله اشیا جانی‌ست
معنی اندر معنی و ربّانی‌ست.
هست صورت سایه، معنی آفتاب
نور بی‌سایه بوَد اندر خراب.
(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۴۷۴۶-۴۷۴۷)

مسئلهٔ دیگری که مولانا با آن مواجه است، مشکل انتقال جواب به غایت ذهنی است که با استفاده از شیوه‌های توصیفی و مفهومی ـ جدلی به آن دست یافته است. آیا او می‌بایست همچون دیگر صوفیان عمل کند که سکوت محض می‌کنند و دریافت خود از واقعیت ذات الهی را به زبان نمی‌آورند؟ چنین فکری حتی به ذهن مولانا هم خطور نمی‌کند. او می‌گوید که لطف و جوازِ الهی شامل حالش شده تا حقیقت را فاش سازد:

بو که فی ما بعد دستوری رسد
رازهای گفتنی گفته شود.
راز جز با رازدان انباز نیست
راز اندر گوشِ منکر راز نیست.
(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۶ و ۸)

شیوهٔ دیگری که فرای به شیوهٔ دوگانهٔ مذکور می‌افزاید، بی‌نام است و من آن را شیوهٔ «پیامبرانه»[۳۲] می‌خوانم و آن شیوه‌ای است که بینش شخصی گوینده/ آفرین را منعکس می‌سازد و روش سقراط در جستجوی حقیقت نمونهٔ آن است. در این شیوه، نویسنده تنها گوینده نیست و روایت، بعداً به دست «نویسنده»ای به رشتهٔ تحریر درمی‌آید. مکالمات سقراطی، که در آن افلاطون تقریرات سقراط را به رشتهٔ تحریر درآورده، در تاریخ متأخرتر بشری نظایری پیدا کرده است، چون اناجیل یوحنا، متی، مرقس و لوقا که سخنان عیسی مسیح در آنها به کتابت درآمده است. محققان برای این مجموعهٔ اناجیل اربعه ساختار روایی خطی قایل شده‌اند و تفاوتهای ناشی از وجوه شفاهی و کتبی ارتباط را نادیده گرفته‌اند.[۳۳]

در سنت اسلامی، که مولانا به آن تعلق دارد، نمونه‌ای از این انگاره وجود داشته است. قرآن به وسیلهٔ جبرئیل بر محمد پیامبر نازل شده که آیات را چنان که به او وحی می‌شده، می‌خوانده است و مسلمانان نسلهای بعد گردآورندهٔ نصّ آن بوده‌اند. تحریر مثنوی مولانا نیز تقریباً همین حال را داشته است. او ابیات را تقریر می‌کرده و حسام‌الدین چلبی یا یکی دیگر از مریدان نزدیک مولانا آنها را می‌نوشته‌اند. در قصه‌ای که قریباً به بررسی آن خواهم پرداخت، مولانا از حسام‌الدین می‌خواهد که ابیات را بنویسد:

چون نبشتی بعضی از قصه هلال
داستانِ بدر آر اندر مقال.
(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۲۰۷)

مولانا، در پاره‌ای پنج بیتی از دفتر دوم مثنوی (ابیات ۹۲۶ـ۹۳۰) کاربرد جاری شیوهٔ «پیامبرانه» را می‌پذیرد و صوفیان برجسته‌ای مانند جنید بغدادی، معروف کرخی، بایزید بسطامی، شقیق بلخی و ابراهیم بن‌ادهم را حلقه‌های سلسلهٔ رُوات می‌شمارد و خود را نیز دنبالهٔ آن سلسله می‌داند.

دلیل آنکه جامی در وصف مثنوی می گوید: «هست قرآن در زبان پهلوی.» چه‌بسا صرفاً آن نباشد که، در نظر صوفیان، مثنوی گنجینهٔ تعالیم باطنی قرآنی بوده[۳۴] بلکه همچنین مشابهتهای مثنوی و قرآن در تدوین و فنون کلامی مشترکی باشد که در هر یک از این دو متن به کار رفته است. خود مولانا، از پیش، در مقدمهٔ مثنوی به این فنون و راهبردها اشاره کرده است.[۳۵]

مولانا، مانند سقراط، مشتاق جستجوی حقیقت است، هرچند در نظر او این تلاش در طلب معرفت ذات خداوندی مندرج است. او باید زیبایی کلام خود را فرع بر فلسفهٔ جدلی خود سازد تا بتواند مستمع یا خوانندهٔ خود را متقاعد کند. در نظر مولانا، راهبردی تماماً مبتنی بر کاربرد استدلال خطابی مستمعان او را قانع نمی‌سازد و خود مولانا ما را از این معنی باخبر می‌دارد. وی در حکایت نحوی و کشتیبان، در دفتر اول مثنوی، به طریقی شبیه طریقهٔ سقراط در ردّ تراژیماخوس خطیب در جمهوری افلاطون[۳۶]، از بی‌اعتمادی آشکار خود، نسبت به ارباب بلاغت و روشهای آنان پرده برمی‌دارد. این حکایت وجه تشابه استعاری نزدیکی نیز، با قصهٔ هلال دارد. در حکایت اعرابی، که قصهٔ کشتیبان و

نحوی تمثیلی از آن است، منبع هدایت اعرابی (رود دجله) درست در جلو چشمان اوست، امّا او در جستجوی معرفت از دیگر منابع به اینجا و آنجا می‌رود. (مثنوی، دفتر اول، ابیات ۲۸۳۹ ـ ۲۸۵۲). بر همین قیاس، امیر نیز در قصهٔ هلال از راهنمای روحانی خود، هلال، که در اصطبل او کار می‌کند، غافل است.

در اینجا مولانا قاعدتاً می‌بایست از حقیقت ناگفتنی صوفیان سخن بگوید، اما ساختار کلامی فارغ از بلاغت او مخاطبان را قانع نمی‌سازد و این مشکلات ارتباطی پیش می‌آورد. پس چاره چیست؟ چاره آن است که او چنان صورت شعری بیافریند و به کار برد که پیوسته و مکرر ماهیت موضوع بحث او، یعنی همان اصول و مقاصد گوناگون بینش صوفیانه، را بازتاب دهد. همچنان که قدیس آوگوستینوس و توماس آکویناس شگردهایی ارتباطی، مبتنی بر سطح اخلاقی به کار می‌برند تا خوانندگان خود را به عمل وادارند و به آنان می‌گویند که چه باید بکنند، چون مخاطب ساختن خرد آنان، مفید فایده نیست ـ و این شیوه‌ای است که فرای آن را tropological (فارغ از منطق) یا تجسمی خوانده[۳۷] ـ مولانا نیز باید از عناصری در این مرتبهٔ کلامی ارتباط استفاده کند. او، در مقام سخنگو یا خطیبی که می‌خواهد به مریدان خود تعلیم دهد چه کنند تا صوفیانی شایسته شوند، باید از فنون سخنوری مانند نقیض، تشبیه، تمثیل و از همه مهم‌تر، تکرار بهره جوید و این، همچنان که در همین جا خواهیم دید، از باب صورت روایت در مثنوی ملازمه‌های مهمی در بردارد.

اکنون، با بررسی حکایتی از دفتر ششم مثنوی دربارهٔ دینداری به نام هلال، خواهم کوشید سیاست راهبردی قصه‌سرایی مولانا را نشان دهم. مقصود اصلی این حکایت آن است که خوانندگان را با راه و رسم سلوک در طریقت آشنا سازد. مولانا، برای برجسته کردن مسئله‌ای که مطرح خواهد کرد، حکایت را با عنوانی آغاز می‌کند. دیری نمی‌گذرد که از این مقصود منحرف می‌شود و برای تأکید بر مطلب، تمثیلی درج می‌کند. او چه‌بسا در مقطعی دیگر، مضمون اصلی را اختیار کند، امّا پس از آنکه چندین بار مطلب اصلی را خوب فهمانده باشد.

انگارهٔ مولانا با عالم نمودها آغاز می‌شود و به اتفاقات روزمرّه و رویدادهای تاریخی، مذهبی اشاره دارد که با کاربرد شیوهٔ توصیفی به اجمال بیان می‌شوند. در نظر او، این گونه رویدادها صرفاً حجاب عالم بودهایی هستند که درک کرده و اکنون می‌خواهد به شیوهٔ «مفهومی یا جدلی»، با بیان و روایت، آنها را به مستمعان منتقل سازد. متعاقباً، مانند کسانی چون سقراط، عیسی مسیح و محمد[ص] که دربارهٔ دستگاههای پیچیدهٔ مابعد طبیعی سخن گفته‌اند، راهبردهای بلاغی خود را ـ که همچنان به کار خواهد برد ـ تابع فلسفهٔ صوفیانهٔ خویش می‌سازد و می‌کوشد تا، با استفاده از شیوهٔ «پیامبرانه»، پیروان خود را به درستی و کارآیی پیام صوفیه معتقد سازد.

من قصهٔ زیر را از دفتر ششم مثنوی (چاپ نیکلسن) برگزیدم تا ماهیت قصه‌سرایی را در مثنوی بررسی کنم و این قصه را به اجزای زیر تقسیم کردم:

۱. قصهٔ هلال، ابیات ۱۱۱۱ـ۱۱۱۷.

۲. حکایتی به شاهد همین مطلب، ابیات ۱۱۱۸ ـ ۱۱۳۰.

۳. یک تمثیل، ابیات ۱۱۳۱ ـ ۱۱۴۹.

۴. رنجور شدن هلال، ابیات ۱۱۵۰ ـ ۱۱۷۲.

۵. درآمدن مصطفی[ص] از بهر عیادت هلال، ابیات ۱۱۷۳ ـ ۱۱۸۵.

۶. فرمودهٔ محمد[ص] دربارهٔ عیسی و ایمان او، ابیات ۱۱۸۶ ـ ۱۲۲۱.

جهل و خرد محجوب: حکایت هلال و امیر

هلال مردی بود پرهیزگار و صاحبدل، فرض ما بر این است که او صوفی بود، هرچند مولانا این را به صراحت نگفته، که در دستگاه امیری، که او نیز مسلمان بود، امّا در دینداری به پای هلال نمی‌رسد، ستوربانی می‌کرد.[۳۸]

قصهٔ هلال دارای عنوانی طولانی است که در آن هلال شبیه پیامبرانی دیگر چون یوسف و لقمان است که زمانی را به بردگی گذرانده بودند. یوسف به مهارت در تعبیر خواب شهرت داشت و لقمان، یکی از خردمندترین افراد انسانی شمرده می‌شد. دگرگون شدن بعدی سرنوشت یوسف، که سرانجام از بردگی به فرمانروایی بر فرمانروایان پیشین خود رسید، جایگاه هلال را برجسته می‌سازد که در خدمت سلطانی مسلمان است که صرفاً امیر خوانده می‌شود. پیامبرانی که در این حکایت از آنان یاد شده، مظهر عقل شیخ یا پیر صوفی‌اند که تنها به‌شرطی بر مرید ظاهر می‌شود که او بپذیرد که مقامش از مقام مرشد، بسی نازل‌تر است. این مضمون در عنوان نیرویی است که روایت قصه را به پیش می‌راند و، به موازات پیشرفت آن، به صورتهایی چند تکرار می‌شود. استفادهٔ مولانا از پس‌آگاهی (analepsis) و تمهید مقدمه (prolepsisa)[۳۹] در تقریر قصه حایز اهمیت است. در این حکایت، همچنان که در تمام قصه‌های مثنوی، روایت مدام به عقب بازمی‌گردد و به پیش می‌رود.

تعبیر استعاری که در اینجا برای مرشد به کار رفته استعارهٔ مادری است که فرزند خود را شیر می‌دهد و پرستاری می‌کند و، همچنان که شیخ نسبت به مرید، مظهر ایثار در قبال فرزندان خویش است. یگانه کسی که قادر است ایثارگرانه کودکی را راهنمایی کند، مادر است. در همهٔ کودکان این غریزهٔ فطری وجود دارد که هر وقت به حمایت نیاز داشته باشند به دامن امن مادر پناه می‌برند. در رابطهٔ مرید و مرادی، چه‌بسا مرید به اهمیت مقام مرشد پی نبرد و لازم باشد که این معنی، مدام به او یادآوری شود. مرید نیز باید احترام مرشد را به شایستگی نگه دارد. مصلحتی که مولانا در عنوان قصه به آن اشاره می‌کند، برای تأکید بر این نکته است، از این طریق که هلال از حیث معنویت، برتر را، به زیردستی در اصطبل امیر به کار می‌گمارد. بیت زیر که در عنوان حکایت نقل شده شاهد برای همین نکته است:

داند اعمی که مادری دارد
لیک چونی به وهم در ناید
(مثنوی، دفتر ششم، عنوان قصه)

عبارت عربی در عنوان حکایت نیز دوگانگی مادر ـ فرزند / عاقل ـ جاهل را بیشتر تلقین می‌کند. این عبارت به حدیثی به روایت ابودرداء نامی اشاره دارد به این شرح:

روزی در کنار پیامبر نشسته بودم که ناگهان ایشان به پا خاسته و خطاب به من فرمودند: «هم‌اکنون یکی از بهشتیان از این در وارد و از آن دیگری خارج شد. او را ندیدی؟» در پاسخ عرض کردم: «نه، او را ندیدم.» پیامبر در ادامهٔ این سخن فرمودند: «ای ابودرداء، به‌واقع که تو همسفر روحانی او نبودی.» اندکی بعد، مردی در هیئت یک حبشی از همان در وارد شد. پیامبر از جا برخاست و ضمن سلام به او فرمود: «چگونه‌ای، ای هلال؟» و هلال نیز در جواب گفت: «حالم خوب است یا رسول خدا. پیامبر به او فرمود: «برای ما دعا و طلب استغفار کن.» هلال گفت: «از خداوند مسئلت دارم شما را مشمول غفران خود کند.» در اینجا بود که من نیز گفتم: «ای هلال، مرا نیز عفو بفرما. برای من نیز طلب مغفرت کن.»[۴۰]

از این کار عاجز بود چون، در حدیث چشم بصیرت برای پی بردن به حضور ملکوتی هلال را نداشت.

مولانا از همان آغاز روایت شاعرانهٔ خود، در عنوان قصه، پیام خود را دربارهٔ بازشناختِ جایگاههای معنوی در رابطهٔ مرید و مرادی تکرار می‌کند، روایت اصل قصه را رها می‌کند و به نکوهش نابینایی خواننده یا شنونده در عرصهٔ روحانی رو می‌آورد و برای نشان دادن جایگاههای معنوی امیر و هلال، حکایت خواجه و مهمان جوانش را درج می‌کند. در این حکایت مندرج، خواجه از مهمان جوان خود، سن او را می‌پرسد و مهمان، دوپهلو جواب می‌دهد. خواجه به او دشنام و ناسزا می‌گوید که به شرمگاه مادرش «بازمی‌رَو.» (مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۱۱۸)

این دشنام رکیک تند و زننده سه اثر دارد: با اشاره به بیت مندرج در عنوان، توجه شنونده و یا خواننده را محفوظ می‌دارد؛ با مصوّر کردن خطر واگشت معنوی، روایت پارهٔ دیگر داستان را طرح‌ریزی می‌کند؛ نکته اخلاقی نهفته در نکوهش خواجه را برجسته و نمایان می‌سازد. خواجه مرآت جایگاه معنوی هلال و فرزانگی یوسف و لقمان است، حال آنکه نوجوانِ حکایت، نمادی است از امیر که از جهت معنوی نابالغ است. مولانا جایگاه به لحاظ اجتماعی والای امیر را، واژگون می‌سازد و او را ابلهی یاوه‌گو و بی‌خبر از درجهٔ معنوی خود تصویر می‌کند. او باید به سرچشمهٔ خردمندی، یعنی مرشد، بازگردد که با استعارهٔ مادر به او شخصیت داده شده است.

به دنبال این بخش، وقفه‌ای ظاهراً ناگهانی با عنوان «حکایت در تقریر این سخن در قالب قصه‌ای سیزده بیتی پدید می‌آید. تعبیر این سخن در این عنوان فرعی نظر خواننده یا شنونده را متوجه امر واگشت می‌کند. این پاره مضمون «عِمی» را در عنوان قصه تأیید و تقویت می‌کند.

فرعن اخلاقی این پاره‌ها را از عالم نمودها ماخوذ است، اما مولانا برای توصیف چنین رویدادهایی صرفاً به سه بیت بسنده می‌کند. مردی از امیر اسبی تقاضا می‌کند و امیر به او می‌گوید: اسب اشهب از اصطبل برگیرد. اما مرد اسب را نمی‌پذیرد، چون چموش است و عقب‌عقب (به سوی عالم نمودها) می‌رود، نه به جلو (به سوی عالم حقیقت.) اینکه امیر، غافل از نقایص خود، به مرد توصیه می‌کند تا «دم اسب را رو به خانه» کند (بیت ۱۱۲۰) طنزآمیز است. در اینجا، اشارهٔ ظریف مولانا مهمترست که امیر به واقع مسلمان است و شایستهٔ آنکه به مرد خواستار اسب توصیه کند ولو توصیهٔ ناروا؛ اما از وضع خود بی‌خبر است که بار دیگر ما را متوجه عنوان قصه و بیت فارسی مندرج در آن، دربارهٔ عمیٰ می‌سازد. مولانا این بی‌بصیرتی امیر را به کبر و غرور او نسبت می‌دهد که او را از پذیرفتن و محترم شمردن هر کس که در مرتبه‌ای اجتماعی نازلتر از مرتبهٔ او باشد، بازمی‌دارد. نفس بر او غلبه کرده است و این اسارت در دست نفس، او را به اندرز گفتن وامی‌دارد که باعث پسرفت معنوی می‌شود نه پیشرفت (بسنجید با بیت ۱۱۲۶).

در ده بیت آخر این پاره، پند و موعظهٔ مولانا در اهمیت رام کردن نفس حیوانی برای وصول به طریق معنویت به گوش می‌رسد. او به ما می‌آموزد که چگونه بر شهوات حیوانی خود غلبه کنیم و نفس (شهوت) را به خدمت عقل شریف درآوریم:

چون ببندی شهوتش را از رغیف
سر کند آن شهوت از عقل شریف.
(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۱۲۳).

مولانا در رتبه‌بندی عقول، رسول اکرم را مظهر عقل کل، شیخ یا هلال را مظهر عقل شریف، و امیر را نمودار نفس شهوانی می‌داند. این تمایز، پس از آن، دوبار دیگر در قصه به صورت استعاره‌های درخور می‌آید. صوفی با پیروی از اندرز کسی که اسیر نفس شهوانی است (امیر) از واقعیت دور می‌ماند. (و در اینجا ربط دیگری با سخن کفرآمیز خواجه وجود دارد؛ بسنجید با بیت ۱۱۱۷). وقتی امیر به مرد می‌گوید شهوت خود را مقیّد و آن را به عقل شریف مبدّل سازد، به‌راحتی این معنی را از یاد برده که خود او نمونهٔ مجسم شهوت است، و منبع عقل شریف، یعنی هلال در جوار اوست و او از وجودش غافل است. بار دیگر بر این معنی تأکید شده است که امیر نه‌تنها از کمبود معنی خود بی‌خبر است، بلکه در طریقت به عقب می‌رود. به نظر مولانا، کسانی هستند که، مانند امیر مسلمان، در دام نفس خود گرفتار و همچنان نگران رها ساختن خود از بندهای آن‌اند؛ اما، در طریق معنی پس‌پس می‌روند (بسنجید با بیت ۱۱۱۳). اما، صوفیان واقعی، کسانی هستند که در طریق معنویت به پیش می‌روند و مولانا آنها را اسبان رام می‌خواند:

حبّذا اسبانِ رامِ پیش‌رو
نه سپس‌رو نه حرونی را گرو
(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۱۲۶).

در اینجا مولانا مجدداً به اصل لطف و عنایت با مشیّت الهی (اشاره‌ای به حدیث آغاز عنوان) و ایمان، یعنی دو لازمهٔ سلوک روحانی بازمی‌گردد. مولانا بر این معنی، با نقل داستان موسی و محنتهای روحی ممتدّ او، تأکید می‌کند که سرانجام با آمدن موسی به طور، برای همکلامی با خداوند جبران می‌شود. مضمون موسی در مقام راهنمای روحانی، در این بخش فرعی، ضرورت ارشاد روحانی را تأیید و خطرات گمراه شدن به فریب سامری و گوسالهٔ زرین او را، به تأکید، گوشزد می‌سازد. سامری در مقام عضوی از اعضای بنی‌اسرائیل قادر است قوم خود را گمراه سازد. همچنان که اندرز بیراه امیر می‌تواند دام راه صوفی شود.

مضمون مأخوذ از داستان موسی در پارهٔ بعدی نیز به صورت مثل می‌آید. در این پاره از روایت شرح داده می‌شود که گروهی از کاروانیان به دهی می‌رسند و چون در خانه‌ای را در آن ده گشاده می‌بینند بر آن می‌شود که همراه بار و بُنه به آن درآیند. از آن‌سو بانگ برمی‌آید که هر آنچه افکندنی است بیفکنید، سپس وارد شوید. مولانا استعارهٔ بار افکندن را در تصویر رهایی از گرانی هوای نفس و برای طیّ طریق به کار می‌برد. امّا در عین حال، مشکلات رهایی از بار دنیوی را به مخاطب گوشزد می‌سازد. او در همین پاره به داستان هلال و امیر بازمی‌گردد و تمثیل پرنده‌ای را می‌آورد که بر فراز مناره‌ای نشسته و هرکس، به میزان لیاقت خود، او را به گونه‌ای دیگر می‌بیند.

سه مرتبهٔ شهود وجود دارد: «پیامبرانه» به رهنمونی عقل کل که از همه بصیرتر است؛ «صوفیانه» به رهنمونی عقل شریف؛ و از همه نازلتر «حیوانی یا شیطانی» به رهنمونی نفس که تنها به جلوه‌های جسمانی توجه دارد. نفس تنها قادر بود مناره (صورت جسمانی) را ببیند (بسنجید با بیت ۱۱۴۵). امیر نیز چون تنها مستعدّ ادراک ظواهر و پرداختن به آنهاست، قادر نیست از صور والاتر عقلانی بهره گیرد. امّا آن کس که به نور خدایی منوّر است، (هلال) ورای صور و تعیّنات مادی را می‌بیند:

آن مناره دید و در وی مرغ نی
بر مناره شاهبازی پر فنی
وان دوم می‌دید مرغی پَر زنی
لیک موی اندر دهانِ مرغ نی
وانکه او بِنظر بِنورالله بود.
هم ز مرغ و هم ز مو آگاه بود
(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۱۱۴۰ ـ ۱۱۴۳)

اما مولانا پیش از آوردن این تمثیل، با قطعیّت می‌گوید که هلال، هرچند به ظاهر ستوربانی بیش نیست، در حقیقت پیر صوفیان است.

بُد هلال استادِ دل جان روشنی
سایس و بنده امیر مؤمنی
سایسی کردی در آخور، آن غلام
لیک سلطان سلاطین بنده نام.
(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۱۱۳۵ـ۱۱۳۶)

و امیر، که بینش جسمانی راهبر او بود، از حقیقت خبر نداشت.

آن امیر از حال بنده بی‌خبر
که نبودش جز بایسانه نظر
آب و گل می‌دید و در وی گنج نه
پنج و شش می‌دید و اصل پنج نه
(مثنوی، دفتر ششم، (ابیات ۱۱۳۷-۱۱۳۸)

مولانا در این بُرهه، با گشودن بابی دربارهٔ رنجوری هلال، به قصهٔ اصلی بازمی‌گردد. در این میان، امیر از بیماری هلال «بی‌خبر» می‌ماند. خبر رنجوری هلال به پیامبر الهام می‌شود و او درصدد برمی‌آید که از استاد روحانی امیر عیادت کند، اما امیر، که گرفتار امور دنیوی و دینداری ظاهری است، می‌پندارد که پیامبر به دیدار او آمده است. پیامبر امیر را عتاب می‌کند و به دلیل آمدن خود را می‌گوید:

گفتش از بهرِ عتاب آن محترم
من برای دیدنِ تو نامدم.
(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۱۶۴)

این مورد در قصه، فرصت خجسته‌ای است برای مولانا تا اظهارنظر پیشین خود را تکرار کند که هرچند امیر مسلمان است، امّا از کسانی که در معنویت از او والاترند بی‌خبر است. حتی کسی همچون هلال که به شغل پست ستوربانی امیر مشتغل است و با فضولات اسبان، سروکار دارد چه‌بسا به لحاظ مقام معنوی از خود امیر به خدا نزدیک‌تر باشد.

مولانا در این پاره با معنای کلمهٔ هلال ور می‌رود. هلالِ صوفی مظهر عقل شریف است که هلال(ماه نو) وار ظهور می‌کند و، به خلاف عقل حیوانی امیر، در راه کمال برای وصول به عقل کل است که، در استعارهٔ هیئت ماه یا بدر، محمد[ص] مظهر آن است. این استعارهٔ دوگانه در پارهٔ بعدی نیز می‌آید:

پس بگفتش کان هلالِ عرش کو
همچو مهتاب از تواضع فرش کو.
(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۱۶۷)

در پارهٔ بعدی، دیدار پیامبر از آخورگاه امیر برای جویا شدن از حال هلال شرح داده می‌شود. هلال بوی پیامبر را می‌شنود و سینه‌خیز، از میان فضولات اصطبل، به تهنیت پیامبر می‌شتابد. مولانا نماد شیر را برای توصیف هلال به کار می‌برد و به حس بویایی شیر در احساس حضور نزدیکان توجه دارد و از این راه، بر قدرت صوفی در تمییز یار روحانی از دیگران تأکید می‌کند. مولانا با اشارهٔ مجدد به قصهٔ یعقوب و یوسف، کیفیت دو وجهی پیامبر/عارف (محمد/هلال) را بیان می‌کند. در اینجا، اشارهٔ ضمنی مولانا به پیراهن یوسف و رابطهٔ آن با حس بویایی را نباید از نظر دور داشت. این دو شخصیت نبوی نیابت نمادین پیامبر و هلال را پیدا کرده‌اند. توجه مخاطب باز به عنوان قصه جلب می‌شود آنجا که هلال با یوسف قیاس شده است.

اکنون توجه به پدیدهٔ معجزه متمرکز می‌شود.[۴۱] امیر دیدار معجزآسای پیامبر را خواستار می‌شود تا از جایگاه

روحانی خود مطمئن شود. اما هلال، که ایمان دارد چنین معجزاتی را طلب نمی‌کند که مختص مقیمان عالم نمودند و عقل دون راهبر آنان است و از این عقل می‌خواهند که مقهور قدرت روحانی معجزات نبوی باشد.

موجبِ ایمان نباشد معجزات
بوی جنسیّت کند جذبِ صفات
معجزات از بهرِ قهرِ دشمن است
بوی جنسیّت پی دل بردن است
قهر گردد دشمن اما دوست نی
دوست کی گردد ببسته گردنی
(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۱۱۷۶ـ۱۱۷۸)

در این پاره، شاهدِ حل مسئلهٔ مرتبهٔ نازل روحانی امیر به وساطت معجزهٔ نبوی هستیم که به یاری آن، حجاب بافتهٔ عقل حیوانی برداشته می‌شود. امیر مسلمان است و مشکلاتش باید در قصه حل شود، هرگاه بتواند برای دیگر صوفیان نمونه اخلاقی باشد. مولانا چون این وظیفه را به انجام رساند، مخاطب چنین خواهد انگاشت که در طرح کلی داستان، نوعی تحلیل روی داده و اکنون توجه مولانا بر چیزی مربوط به آن متمرکز شود.

از آنجا که قصه، آن‌چنان که از عنوانش برمی‌آید، دربارهٔ هلال است، نه دربارهٔ امیر، لذا مسئلهٔ اصلی‌تر که جایگاه بینابینی عقل شریف ـ عقلی که هلال مظهر آن است ـ باشد همچنان به جا می‌ماند. مولانا، با روایت داستان امیر، توانسته است برای مسائل مربوط به نفس حیوانی راه‌حلی به دست دهد. اکنون وقت آن است که از پس مرتبهٔ والاتر عقلانی که در انگارهٔ خود تعریف کرده، یعنی از پس عقل صوفی (عقل شریف)، برآید. مولانا این مسئله را با تمثیلی دربارهٔ عیسی مسیح حل می‌کند.

امیر به دخالت معجزه‌ای نبوی نیاز یافت تا به مرتبهٔ معنوی نازل خویش پی برد، اما اگر هلال در معنویت از امیر پیش‌تر است، چرا برای حصول اطمینان، به چنین راهبردی نیاز دارد؟ جواب را می‌توان در شرایط معنوی آن دو سراغ گرفت. عقل والاتر هلال حکم می‌کند که اطمینان او به مدد اشاره‌ای غیرمستقیم به تمثیلی دربارهٔ مراتب روحانی حاصل شود. مولانا این کار را با نقل حکایتی انجام می‌دهد که تصویرگر مناقب روحانی عیسی مسیح و محمد[ص] و قدرت آنها در آوردن معجزات است. او میان این دو پیامبر با اظهار این معنی تمایز ایجاد می‌کند که عیسی تنها می‌توانست بر روی آب راه برود حال آنکه محمد [ص] برای ملاقات حضرت حق به معراج رفت. مقام معنوی محمد[ص] از این عالم، حتی از عالم مسیح، فراتر و خود او برخوردار از عقل کل و کامل است و به آب، که ماده‌ای است ناسوتی و نمودگاری، نیاز ندارد:

گوید احمد گر یقینش افزون بدی
خود هوایش مرکب و مأمون بدی
همچو من که بر هوا راکب شدم
در شبِ معراج مستصحب شدم
(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۱۱۸۷ـ۱۱۸۸)

در اینجا مولانا باز هلال را به صورت کسی وصف می‌کند که هنوز مشغول مرتبهٔ روحانی والایی است که به تازگی به آن پی برده و در گفت و شنود خود با پیامبر، مدام از این می‌پرسد که چگونه و چرا شخصی حقیر (خود او) توانسته باشد پیشوایی روحانی و مروّج تصوّف بشود؟ مولانا جواب سؤالات هلال را از زبان پیامبر بیان می‌کند که مقام هلال را همسنگ مقام عیسیٰ مسیح می‌داند:

تا ز چونی غسل ناری تو تمام
تو بر این مصحَف منه کف ای غلام
تو مرا گویی که از بهرِ ثواب
غسل ناکرده مرو در حوضِ آب
از برونِ حوض غیرِ خاک نیست
هر که او در حوضِ ناید پاک نیست
(مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۱۱۹۷ـ۱۱۹۸)

هلال، برای آنکه لایق لطف و عنایت الهی قرار گیرد، باید خویش را از اشتغال به چونی و چرایی این عالم برهاند. این پرسشها متعلق به عالم نمودها و جلوه‌هاست و بود تنها بر کسانی آشکار می‌شود که علایق دنیوی را پشت سر گذاشته باشند.

مولانا که، با استفاده از استعاره و نقیض و تکرار، بیان داستان هلال را، با مقرر داشتن عمل روحانی خاصّی برای او، به پایان رسانده، در آخرین پارهٔ این بخش از روایت مثنوی، حسام‌الدین چلبی را مخاطب می‌سازد و احوال امیر و هلال را خلاصه و تکرار می‌کند تا دستورالعملی در اختیار مریدان خود قرار دهد:

هر دو چون در بُعد و پرده مانده‌اند
یا سیه‌رو یا فسرده مانده‌اند.
(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۲۰۹)

مولانا، با بیان داستان مجاهدات ناقص و معیوب هلال و امیر در سلوک، امیدوار است که صوفیان دیگر را در همان شرایط روحانی دشوار، از سقوط محفوظ دارد. با این حال، او هلال را از عتاب معاف می‌دارد؛ چون برخلاف امیر که واپس می‌رود، در طیّ طریق پیش می‌رود.

آن هلال از نقص در باطن بری‌ست
آن به ظاهر نقص تدریج‌آوری‌ست.
(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۲۰۹)

حالیا، مولانا به ذکر خصوصیات شیخ آرمانی و مرید او می‌پردازد و مریدان خود را مستفید خطاب می‌کند (بسنجید با بیت (۱۲۱۴). در نظر او، همچنان که عقل صوفی (عقل شریف) به تدریج رشد می‌کند تا به مرتبهٔ عقل کل برسد، که مستقیماً در قلمرو پیامبر قرار دارد، صوفی آرمانی نیز به تدریج در درک حقیقت الهی راه کمال می‌پوید. با اشاره‌ای به نیاز صوفی به عنایت الهی برای حصول کمال عقلانی که بازتاب حدیث مندرج در عنوان است، مسیر دوری قصه کامل می‌شود. در نظر مولانا، این سلوک تدریجی است؛ چون، در صور دیگر عالم نمودها نیز، ما شاهد ثمردهی

از بخی خصوصیات ذاتی اشیاء مادی مانند نباتات، حیوانات و اجرام سماوی هستیم.

نتیجه

در تحلیل قصهٔ هلال در مثنوی می‌بینیم که مولانا هر سه طریقهٔ توصیفی، جدلی و پیامبرانهٔ وجوه ارتباط کلامی را که فرای طرح‌ریزی کرده، به کار برده است. از آن میان، مهمترین طریقه در روایت مثنوی طریقهٔ پیامبرانه است، با بهره‌گیری از تکرار و استعاره و نقیض.

عنوان داستان نوعی تمهید است که طرحی اجمالی از ذی‌العنوان به دست می‌دهد، درحالی که عناوین فرعی، هم تمهید (پیش‌آگاهی)اند، هم پس‌آگاهی و به روایت، به طریقهٔ دوری، نظم و نسق می‌بخشند. وقفه‌های داستان در مواردی است که مولانا نیاز به تأکید بر موضوع خود را حس می‌کند و چنان که دیدیم، از آوردن تمثیل، حدیث، آیات قرآنی و جز آن، تا آنجا که به نیل به مقصود جدلی او کمک کنند، ابایی ندارد. در نظر او، تکرار ابزاری ضروری است. در هر پاره‌ای، هر وقت مولانا احساس کند که مواد تمثیلی کافی برای اقناع مخاطب به کار برده است، روایت اصلی از سر گرفته می‌شود. روایت اصلی یا از حیث مضمون، به پاره‌های فرعی مربوط است یا از تمثیل استفاده می‌کند تا به پیشروی روایت کمک کند.

اگر بین طریقه‌های سه‌گانهٔ طرح فرای و مراتب سه‌گانهٔ عقلانی که مولانا تمییز داده تناظری قابل شویم، شرح و بیان مثنوی چنین‌ها آسان‌تر شود. در چنین طرحی، طریقهٔ توصیفی با عقل حیوانی (نفس)، طریقهٔ جدلی با عقل شریف، و طریقهٔ پیامبرانه، که والاترین و عمیق‌ترین طریقه است، با عقل کل همسنگ خواهد بود. به نظر می‌رسد که این طرح ارتباط کلامی خصیصهٔ ذاتی مثنوی باشد. هرگاه نظام فکری متافیزیکی مخاطب، فنون طریقهٔ جدلی را با بینش خود نسبت به حقیقت و واقعیت تلفیق کند، ارتباط کلامی به طریقهٔ جدلی، این توانایی را حفظ می‌کند که اعتلا یابد و به طریقهٔ پیامبرانه بدل شود. به قول ابوعلی سینا، نفس نبوی ذاتاً توانایی کسب معرفت واقعی را دارد، حال آنکه نفس غیرنبوی تنها به تصادف به کسب آن تواناست.[۴۲] در روایت مثنوی نیز، به همین طریقه عمل شده است. به این معنی که خوانندهٔ علاقه‌مند به پیام قصه را فرامی‌خواند که از طریقه‌های توصیفی و جدلی فراتر رود تا به طریقهٔ نبوی درک حقایق برسد. بی‌دلیل نیست که خود مولانا نیز در توصیف مثنوی از استعارهٔ نردبان استفاده می‌کند.

بعد ازین باریک خواهد شد سخُن
کم کن آتش هیزمش افزون مکن.
(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۸۲)*

* مشخصات کتابشناسی مقاله به شرح زیر است:
Farooq Hamid, "Storytelling Techniques in the Masnavi-yi Ma'navi of Mowlana Jalal al-Din Rumi: Wayward Narrative Logical Progression?", *in Iranian Studies*, Vol. 32.No. 1, Winter 1999. pp.27-49.

1. Michael RiFFATERRE, *Fictional Truth*, (Johns Hopkins University Press, Baltimore 1990), PP. 131-132.

که در آن *telos* «گزینه‌ها و وسایل محدودی برای گره‌گشایی و پیرنگ متناسب با روایت و نوع ادبی که روایت به آن تعلق دارد» تعریف شده است. قدیم‌ترین تعریف *telos* در آثار ارسطو، مانند *مابعدالطبیعه* و اخلاق او، وجود دارد. *telos* در *مابعدالطبیعه* (994b9-13) به شرح زیر توصیف شده است: «هدف غایی تلوس است و آن نوع تلوس که غایت هر چیز دیگری آن باشد، نه آن غایت چیزهای دیگر، به گونه‌ای که اگر بنا باشد نهایتی از این نوع در کار باشد، فرایند بی‌نهایت نخواهد بود؛ اما اگر چنین نهایتی در کار نباشد، هیچ هدف غایی هم در کار نخواهد بود.»

۲. فاطمه کیشاورز در صفحهٔ نهم اثر خود، دربارهٔ غزلهای مولانا، که به تازگی با عنوان
Reading Mystical Lyric: The case of Jalal – al - Din Rumi (University of South Carolina Press, Columbia 1998).
انتشار یافته، بر این باور است که شعر عارفانه «بخش رندهای از تجربهٔ [عارفانه] است، تجربه‌ای در کنکردنی که در کسوت شعری درک‌پذیر شده است. از این حیث، شعر با همهٔ عناصرش، کلید حقیقت عارفانه نیست، بلکه بالاتر از آن، خود حقیقتی است عارفانه به صورت پیام زبانی.»

۳. جز در مواردی که قصهٔ دیگری از مثنوی ربط آشکار با قصه‌ای که انتخاب کرده‌ام داشته باشد، از ربط دادن قصهٔ منتخب خود با قصه‌های گوناگون دیگر خودداری خواهم کرد، چون منتقدان دیگر مانند اچ. آربری و جان رادر
All the King's Falcons: Rumi on Prophets and Revelation (State University of NewYork press, Albany 1994).
این کار ستودنی را انجام داده‌اند. همین قدر بگویم که پیوند قصه‌های مثنوی به آن اندازه‌ای است که بحری را در کوزه‌ای بگنجاند.

۴. این عنوان فرعی به تقلید از عنوان اثر Paul De Man به نام
Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, Theory and History of Literature, vol. 7 (University of Minnesota Press, Minneapolis 1983).
انتخاب شده است که نویسنده در آن، منتقدان ادبی برجستهٔ اواخر قرن ۱۹ و قرن ۲۰ را از بوطیقا می‌زند. تعبیر استعماری blindness یکی از ویژگیهای اصلی داستان هلال مولاناست.

۵. برای پنج جزء از شایع‌ترین انواع عناصر فرا ادبی (زندگی‌نامه‌ای، روانشناختی، اجتماعی، عاریتی از هنرهای دیگر، افکار فلسفی تزریقی) که در تحلیل ادبی مؤثرند و به نظر ولک و وارن به نشاندن نقد ادبی در جایگاه دستگاهی معرفتی کمک نمی‌کنند.
Rene Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (Harcourt Brace Jovanovich, NewYork 1942), PP. 73-135

6. Arthur J. Arberry, *Tales from the Mathnavi* (Allen and Unwin, London 1961) and *More Tales from the Mathnavi* (London, n.p., 1963).

7. William C. Chimick, *The Sufi path of love: The Spiritual Teachings of Rumi* (State University of New York press, Albany 1983.)

8. Hamid DAbASHI, "Rumi and the Problems of Theodicy: moral Imagination and Narrative Discourse Inastory of the Masnavi", in *Poetry and mysticismInIslam:the* Heritage Of Rūmi, ed. Amin Banani etal., Proceedings of the IIth Giorgio levi Della vida conferance (Cambridge Univerersity Press, cambrige 1994), pp. 112-135.

۹. از جملهٔ این آثار است:
The Triumphal Sun: A Study of the Works of Jalāloddīn Rumi (london and the Hague: East - West Publications, 1978); "Maulānā Jalāludin Rūmis story on Prayer (Mathnavi III, 189)", in *Yádaném – ye Jan Rypka*, ed. Jiří BEcka (Academia Publishing House, Prague 1967), PP. 125-131; "Mystical Poetry in Islam: The Case Of Maulana Jalaluddin Rumi", in *Religion and Literature* 20, No 1 (Spring 1988), pp. 67-80.

۱۰. بدیع الزمان فروزانفر، احادیث مثنوی، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۱ (چاپ اول: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۴)؛ مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران ۱۳۴۷.

۱۱. جلالدین همایی، تفسیر مثنوی مولوی، داستان قلعهٔ ذات‌الصور یا دژهوش‌ربا، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۹.

۱۲. محمد استعلامی، «در پاسخ به این پرسش که آیا دفتر مثنوی و قصهٔ قلعهٔ ذات‌الصور ناتمام است؟»، ایران‌شناسی، سال ۱، شمارهٔ ۳ (۱۳۶۸/۱۹۸۹)، ص ۵۱۳. پانوشت ۱. وی چاپ جدیدی از مثنوی، بر اساس نسخه‌ای خطی از متنی که پانزده شعر دفتر ششم آن، با این اشعار در چاپ نیکلسن فرق می‌کند، تهیه کرده است. چاپ جدید او به این شرح است: مثنوی، گردآورنده محمد استعلامی، شش جلد (انتشارات زوار، تهران ۱۳۷۵).

13. Robert Rehder, "The Style of Jalal al – Din Rumi" in The scholar and the saint: al-biruni and Rumi, ed. Peter Chelkowski, (New York University Press, New York 1975) PP. 275-285.

14. J.Christoph BurGel, "Speech is a ship and Meaning the Sea': Some Formal Aspects in the Ghazal poetry of Rumi" in poetry and Mysticism in Islam: The Heritage of Rumi, ed. Amin Banani et al., Proceedings of the 11th Giorgio Levi Della Vida Conference (Cambridge University Press, Cambridge 1994), PP.

41-69.

15. Gholam Hoseln Yousofi, "Mawlawiasfa Storyteller", in Chelkowski, ed. The Scholar and the Saint pp. 287-306.

16. James Roy king, "Narrativc Disjunction and Conjuntion in Rumi's Mathnawi". In our-nal of Narrative Technique 19, No. 3 (1989), pp. 276-285.

۱۷. مقدمهٔ مثنوی، دفتر اول. که مولانا در آن، اثر خود را این‌گونه معرفی می‌کند: «هذا کتاب المثنوی و هو اصول اُصول اصولِ الدین».

18. Jonathan Culler, Ferdinand de Saussure, rcv. ed., (cornell University Press, Ithaca 1995), 39-40.

۱۹. من به‌رغم هشدارهای اکید فاطمه کشاورز دربارهٔ دریافت نادرست عمومی نسبت به جایگاه مولانا در میان برخی از منتقدان گذشته، به عنوان ناظم محض افکار عرفانی، این تمایز را قایل می‌شوم. بنگرید به بخشی از کار کشاورز با عنوان "Rumi's Experience: Poetic or Mystical? The Second Misconception" در کتاب او به نام Reading Mystical Lyric (pp. 18-21)) او نشان می‌دهد که تعامل و ادراک مولانا از وجود پروردگار، از سویی، و شعرسرایی او، از سوی دیگر، یک فرایند است (ص۱۹). در همین راستا، برآنم که جدا کردن این دو عامل در خواندن مثنوی، عبث و حتی فاجعه‌آمیز است. در *مثنوی* نیز، مانند غزلهای مولانا، هیچ راه‌حلی به صورت «این یا آن» وجود ندارد؛ زیرا، در *مثنوی*، عرصهٔ «عرفانی» و «شعری» گسترش یافته و عرصهٔ «پیامبرانه» را در برگرفته و این جمله، در پدید آمدن *مثنوی* سهیم‌اند به طوری که متعاقباً در همین مقاله نشان خواهم داد. مقصود من در برجسته ساختن رجحان «معنی» بر «دلالت» در نظر مولانا صرفاً کوششی است در بررسی فرایند قصه‌سرایی مختار مولانا بی آنکه بخواهم به مقولهٔ خاصی بها دهم.

20. M. H. Abrams, "Theories of Poetry", The Princeton Handbook of Poetic Terms, ed. Alex Preminger (Princeton University Press, Princeton 1986), P.211.

21. Northrop I ryi, Words with Power: Bcing a Second Study of the Bible and Literature (Harcourt Brace Jovanovich, New York and London 1992), pp.7-8

22. Ibid, PP. 8-9.

23. Fazlur Rahman, "Dream, Imagination, and Alam al – mithāl", in The Dream and Human Societies. ed. G. E. von Grunebaum and Roger Caillois (University of California Press, Berkeley 1966), p. 419.

همچنین دربارهٔ اصطلاحات گوناگونی که بین روشن‌فکران اسلامی به مدلول تجلی واقعیت متداول بوده، مقدمهٔ تفسیر *مثنوی مولوی* اثر همایی، صفحات ده ـ شانزده، در نظر صوفیه، چنین فرایندی از راه الهام، که تنها یک گام با وحی نبوی فاصله دارد، واقع می‌شود.

24. Frye, Words with Power, p.9.

همچنین ← تفاسیر ریچارد والزر Richard Walzer دربارهٔ علم پیشگویی فارابی. فارابی «خیال را جایگاه پیشگویی» می‌داند. به نقل از John Renard, All the King's Falcons, p.6

25. Frye, Ibid, p.9.

۲۶. استعلامی، همان، ص ۵۰۴ـ۵۱۳.

۲۷. این روش را با اصطلاح روزنه (aperture) چیپسا بهتر بتوان بیان کرد. اصطلاحی که گاری سالول مورسون دربارهٔ جنگ و صلح *تولستوی* به کار برده و گفته «اثری که روزنه در آن به کار می‌رود، خاتمه ندارد و در عوض، اثر آفرین را یارای فرامی‌خواند که در چند نقطه، بستاری نسبی پدید آورد که هر کدام آنها را می‌توان نوعی خاتمه شمرد. لذا از خاتمهٔ نهایی خبری نخواهد بود؛ تنها سلسله‌ای بی‌انتها از بسترهای نسبی وجود خواهد داشت.»

Gary Saul Morson, Narrative and Freedom: The Shadows of Time (Yale University Press. New Haven 1994), p.170.

ac . Lawrence Upking. "life, Death, and other Theories", In Historical Studies and Literary Criticism, ed. Jerome J. McGann (University of Wisconsin Press, Madison 1985), p.191.

۲۹. این قطعه شعر در صفحات ۱۱۳۹ـ۱۱۴۱ نسخهٔ من از *مثنوی* چاپ استعلامی آمده است که در اینجا فقط دو بیت از آن را نقل می‌کنم.

۳۰. *مثنوی* مولانا یکی از نمونه‌های انگشت‌شمار در شعر فارسی است که در آن، حال و هوای عمیقِ رایج در اشعار غنایی و دیگر انواع شعر فارسی، اصلاً به چشم نمی‌خورد. اینکه این معنی، حاصل توقعات عام با ویژگی خاص سیرهٔ شعری مولاناست، مسئله‌ای است وسوسه‌انگیز که بعداً باید به کاوش درآید. هرچند به این سؤال پاسخ کاملی داده نشده است، فاطمه کشاورز، در اثر خود به نام Reading Mystical Lyric (*خوانش غزل عرفانی*)، مسیر درست مطالعاتی را دربارهٔ غزلهای مولانا تعیین کرده است؛ اما دربارهٔ *مثنوی* باید منتظر چنین چیزی بود. با این نمونه، رابطهٔ *مثنوی* با دیگر موازین شعر فارسی هم بهتر آور و هم شایسته بررسی بیشتر است.

31. Frye Ibid, p.10.

فرای بر آن است که شیوهٔ «مفهومی» دو ویژگی مهم دارد که، بر اثر پیشرفتهای فلسفی قرن نوزدهم و وسواس در استدلال‌های تک‌بُعدی، به بوتهٔ فراموشی سپرده شده است. «یکی آنکه ایهام چه‌بسا نیرویی مثبت و سازنده باشد، نه صرفاً مانعی برای روشنی معنایی. ویژگی دیگر آنکه به‌خصوص هرگاه رابطه با امر ملموس، غیر حتمی به نظر رسد، نگارش مفهومی گاهی «اندیشه‌ورزانه» خوانده می‌شود. در اینجاست که تعبیر استعماری آینه (speculum) به وجهی غیر از وجه «انعکاس» نگارش توصیفی ظاهر می‌شود. هرگاه بپرسند که اندیشه‌ورزی تصویر چه چیزی است، پاسخ سنّتی این است که آن تمامیّتی است مفهومی، که نه تنها از تک‌تک موجودات بلکه از کل آنها فراتر است.» فرای همچنین می‌گوید، با این پیشرفتها در فلسفه، مابعدالطبیعه «توهم کلامی عظیمی مبتنی بر برداشت نادرست از تواناییهای زبان» وصف می‌شود.

۳۲. من این اصطلاح را حساب‌شده به کار می‌برم تا بین فکر «پیامبرانه» و گفتار و نهاد «پیامبرانه» یا فعل «پیامبری» تمایز ایجاد کنم. افکار و آرمانهای «پیامبرانه» مولانا تنها برای نخبگان تصوف جنبهٔ تجویزی دارد.

۳۳. آنچه در باب انتقال «شفاهی» و «مکتوب» و نتایج کابرد آنها در قصه‌ها نوشته شده، بیش از آن است که در اینجا، چنان که شاید و باید، شرح داده شود. در مورد نظری که تک‌بُعدی بودن اناجیل را در نقد صوری و نقدانشایی کتاب مقدس مفروض می‌گیرد.

Werner H. Kelber, The Oral and the Written Gospel: The Hermeneutics of Speaking and Writing in the Synoptic Tradition, Mark, Paul, and Q (Indiana Unversity Press, Bloomington 1997), esp. pp. 32-34. Cf. Frand Kermode, the Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction (Oxford University Press, Oxford 1966), pp. 24-25.

۳۴. به‌خصوص انجیل قدیس توماس St. Thomas. Nag Hammadi درست مانند اناجیل عنوسی Papyri بر آن بوده است که تعالیم باطنی سرّی عیسی مسیح را خبر دهد.

James M. Robinson, ed., The Nag Hammadi Library in English (Harper Collins, San Francisco 1990), p. 126.

دو سطر اول چنین است: ۱. اینها سخنانی سرّی هستند که مسیح زنده به زبان آورد و دیدیموس یهودا توماس Didymos Judas Thomas تحریر کرد. ۲. و او گفت: هرکس که به تفسیر این

۳۵. سنجید با Renard, Ibid, p. 14: در نظر «خیالپردازان»، تمثیل شاعرانه، به‌واقع، اگر نگوییم از جنبهٔ نظری، همیشه وسیلهٔ اصلی است که شاعران علم‌ناشنو به مدد آن خواننده (یا شنونده) را به فهم وحی نبوی رهنمون می‌شوند».

۳۶. مناظرهٔ سقراط و تراسیماخوس طولانی‌تر از آن است که تمام در اینجا نقل شود. برای ملاحظهٔ شاهدی برای رد موضع‌گیری تراسیماخوس در تعریف و ماهیت عدالت و احسان ←

Plato, The Republic and Other Works, trans. B.Jowett, (Doubleday, New York 1989), pp. 18-20.

37 . Frye, Ibid, 17.

۳۸. تناظر جایگاههای هلال و امیر با مقوله‌های دوگانهٔ «بینش درونی» و «بینش برونی» شخصیتهای یک گفتمان روایی که تودوژف در تحلیل رمان *روابط خطرناک* (Les Liaisons dagereuses) چکیدهٔ آن را به دست می‌دهد، چندان تصادفی نیست ←

Tzveltan Todorov, Introduction to Poetics, trans. Richard Howard, Theory and History of Literature, Vol. 1 (University of Minnesota Press, Minneapolis 1981), pp. 34-35.

و اما در مثنوی، داستان ادراک هلال از عالم بودها و عالم نمودها از راه «شهود باطنی» است و عجیب نیست اگر به‌ی پیام‌اندرزی نه چندان مُضمَر مولانا نزدیک‌تر باشد، حال آنکه امیر، که «شهود ظاهری» رویدادهای قصه، یعنی مشاهدهٔ عالم جلوه‌ها رهنمون اوست، جوهر پیام مولانا را بد تعبیر می‌کند.

39. Gérarl GENETTE, *Narrative Discourse: An Essay in Method,* trans. Jane E. LEWiN (Cornell University Press, Ithaca 1980), PP. 39-40.

Prolepsis «ترفندی است در روایت که، از پیش، رویدادی را که بعداً رخ خواهد داد، گزارش می‌کند و یا یادآور می‌شود.» در صورتی که analepsis «بر هر گونه یادآوری بعد از وقوع رویدادی اطلاق می‌شود که پیش از آن، زمانی حادث شده ما که در لحظه‌ای معین از داستان شاهد آنیم.»

۴۰. فروزانفر، مأخذ قصص، ص ۲۰۳ـ۲۰۴ ذکر نام هلال در این قصه برای فهم آن مهم است. ابن عربی، بین سالهای ۱۱۹۹ و ۱۲۰۱ میلادی (۵۹۶ـ۵۹۸ هـق)، رساله‌ای به نام *مواقع‌النجوم* برای یکی از یارانش تألیف کرد، که در مقدمهٔ کتاب «بدرالحبشی» نامیده شده است. افزون بر این، عنوان کتاب ابن عربی از آیه‌ای قرآنی دربارهٔ شرط طهارت برای مسح قرآن مأخوذ است. این مضمون و انبوهی از مضامین دیگر در *مواقع‌النجوم*، در قصهٔ هلال *مثنوی* به گونه‌ای بارز، جلوه‌گر شده. دربارهٔ این مضمون در *مواقع‌النجوم* ←

Michel ChodkiEwicz, *An Ocean Without Shore: Ibn Arabi, the Book, and the Law,* trans. David SireighT (State University of New York press, Albany (1993), pp. 101-102.

مقارنهٔ استعاری بین بدرالحبشی، نام یار ابن عربی، با هلال در قصهٔ *مثنوی* مولوی، هیچ نباشد، نظرگیر است، به‌رغم این اظهار نظر باوزانی Bausani که «شاید در میزان تأثیر ابن‌عربی بر مولانا مبالغهٔ شده باشد» مقاله او:

"DjaLaL al-Din Rumi" in *Encyclopaedia of Islam,* New Edition, vol. 2, ed. C.E. BosworTHih et al. (Luzac and Co. and E.J. Brill, London and Leiden 1965).

۴۱. ابن عربی در پاره‌ای از *مواقع‌النجوم* نیز بر این مضمون تأکید کرده است.

Chodkite wicz, Ibid, pp. 103-104.

42. Renard, Ibid, p.7.

* مأخذ: نامهٔ فرهنگستان، ش مسلسل ۲۲، دورهٔ ششم، ش ۳، تیر ۸۳