کتاب ماه ادبیات شمارهٔ ۶- پیاپی ۱۲۰- مهر ۱۳۸۶

ای برادر قصه چون پیمانه‌ایست

تحلیل ساختاری داستان‌های مثنوی

معصومه غیوری*

هین بگو که ناطقه جو می‌کند
تـا به قرنی بعد ما آبی رسد

مثنوی جلال‌الدین محمد مولوی، اثری بی‌همتا در عرصهٔ زیبایی‌شناختی و هستی‌شناختی است.اثری که توأمان با ارائهٔ ساختاری ممتاز و متمایز از سایر آثار ادبی، عرفانی و فلسفی، در حیطهٔ معناشناسی نیز گوی یکتایی را از سایرین ربوده است. این اثر با ارائهٔ داستان‌هایی جذاب، علاوه‌بر تعلیم مفاهیم عرفانی، زیربنایی مستحکم در ارائهٔ الگوهای بنیادین وجود و هستی شناختی است. اگر چه بسیاری از داستان‌های این اثر خلق و بداههٔ خود مولوی نیست اما بازآفرینی خلاقانهٔ مولانا و نگرش تجربی و وجودی او با مقولات «زبان» و «هستی»، ساختاری از داستان‌ها ارائه می‌دهد که بیش از پیش توانمندی و انعطاف‌پذیری زبان فارسی و زیستن در فضای چنین زبانی را نشان می‌دهد.

همانطور که می‌دانیم مثنوی به خواست مریدان مولانا از جمله حسام‌الدین چلپی، به جهت تعلیم مفاهیم متعالی عرفانی تقریر شده است و غرض آن بوده است که در راه تعلیم و تهذیب کتابی چون کتب بزرگان عرفان مثل سنایی و عطار باشد. مروری کوتاه و سریع بر آثاری چون حدیقه، مصیبت‌نامه، الهی‌نامه، منطق‌الطیر و .... نشان می‌دهد که مثنوی در مقایسه با آن آثار نه تنها به راحتی در شکل و ساختار مجزّا و متمایز می‌شود بلکه به لحاظ مفاهیم تعلیمی نیز بسیار عمیق‌تر و بنیادی‌تر از این کتاب‌هاست و در سطح معناشناسی، قلمرو گستردهٔ هستی را باز می‌تاباند. داستان‌های مثنوی فقط در خدمت تفهیم و شرح مفاهیم انتزاعی عرفانی یا اخلاقی نیست. این داستان‌ها با ساختار ویژهٔ خود، حیطهٔ معرفت‌شناسی، انسان‌شناسی، هستی‌شناسی و همهٔ مباحث مرتبط با این سه حیطه را دربردارند. اگر چه ساحت متعالی مفاهیم مثنوی چون دریایی است که به پیمانه نمی‌گنجد و موج‌خیز و متلاطم، قالب‌های تنگ نظریه‌پردازی را در هم می‌شکند و چون وجود، ساری و متشکک است اما به سهم و وسع اندک خویش می‌کوشیم با دسته‌بندی مباحث، تحلیلی ساختاری از داستان‌ها در حد این مقاله ـ و نه ساحت متعالی مثنوی ـ ارائه دهیم. تحلیل خود را در سه محور عمدهٔ ذیل دسته‌بندی کرده‌ایم:

۱. ساختار چند بعدی و ساختار حلقوی داستان‌ها
۲. مخاطب‌اندیشی داستان‌ها
۳. تأمل و بداهه در داستان‌ها

ساختار چند بعدی و ساختار حلقوی داستان‌ها

در بررسی ساختاری می‌توان، داستان‌های مثنوی را در دو ساختار چند بُعدی و حلقوی تبیین نمود.

در صحبت از ساختار چند بُعدی و ساختار حلقوی با اثری مواجهیم که سرشار از عناصر سمبلیک و رمزواره است. از این‌رو اثر بُرد تأویلی و ساحت‌های متعدّد معنایی دارد. همانطور که می‌دانیم بسیاری از داستان‌های مثنوی برگرفته از کتبی چون الهی‌نامه، مصیبت‌نامه، منطق‌الطیر، حدیقه، کلیله‌ودمنه، سندبادنامه، مقالات شمس، حکایت‌ها و روایت‌های کتب عربی، و روایت‌های شفاهی

فارسی و عربی است که مولانا این حکایات را با «هدف» تبیین اندیشه‌های عرفانی، اخلاقی و حتّی فلسفی در مجالس خود تقریر می‌کرده است. بنابراین در مرحلهٔ نخست با دو نوع داستان مواجهیم:

۱. داستان‌های خام و اولیه مورد توجه مولانا؛ ۲. داستان‌های بازآفریده‌ای که از مجرای نگرش خاص مولوی و جهان بینی او به وجود آمده‌اند. پیش از پرداختن به بررسی ساختار چند بُعدی و حلقوی داستان‌ها لازم است تا بحثی در تفاوت «تأویل پذیری متن» (خودتأویلی زبان) و «نگرش تأویلی در اثر» (نگاه تأویلی مؤلف) داشته باشیم.

در بحث تأویل‌پذیری متن بیش از توجه به نشانه‌های مؤلف‌مدارانه باید به خاصیّت خودتأویلی زبان اشاره نمود. در کشوری همچون ایران با پیشینهٔ گرایش‌های عرفانی و رازورزی، بحث تأویل‌پذیری متن همواره با مبحث نگرش تأویلی درآمیخته است به گونه‌ای که به سختی می‌توان بین آنها تقدیم و تأخری قائل شد. آیا این خاصیّت تأویل و انعطاف‌پذیری زبان فارسی است که بر مجال نگرش‌های تأویلی افزوده است یا نگرش‌های تأویلی اهل زبان، زبان را این‌چنین دست‌آموز مقولات عرفان و رازورزی و در یک کلام «تأویل» کرده است؟[۱] در بررسی داستان‌های مثنوی از پرداختن به این دو بحث ناگزیریم.

همانطور که اشاره شد تعدادی از داستان‌های مثنوی برگرفته شده از کتب بزرگان عرفان همچون سنایی و عطار است. ایشـان با نگرش تأویلی حکایـات و داستان‌هایی در تبیین و تفسیر اندیشه‌های عرفانی خود آورده‌اند. بنابراین در وهلهٔ نخست با داستان‌هایی مواجهیم که کارکرد تأویلی و تعمیم‌پذیری دارند. اگرچه این حکایت‌ها و داستان‌ها در کتب این بزرگان فقط در خدمت تبیین یک اندیشه و به صورت تمثیل آورده شده‌اند و از کارکرد چند تأویلی خود عقیم مانده‌اند اما در نگاه تأویل‌گرانهٔ مولوی همچـون بذری‌اند که در زمین بارور مثنوی به درختانی تنـومند با شاخ و برگ فراوان تبدیل می‌شوند.

تحلیل ساختاری داستان‌های مثنوی

به زبانی دیگر مولوی در داستان‌های سادهٔ عطار و سنایی و دیگران، دنیایی از عناصر شناور قابل تأمل می‌بیند که همچون ذرات خنثای اتم‌ها به محض باردار شدن دارای قابلیّت عبور جریان‌های عمیق و گستردهٔ اندیشه‌های متعالی می‌گردند. بنابراین خاصیّت بالقوهٔ تأویل‌پذیری داستان‌ها از سویی و نگرش تأویلی مولوی از دیگر سو، داستان‌هایی با ابعادی گسترده در عرصهٔ تأویل پدید می‌آورند که نسبت به اصل و ریشهٔ خود در کتب سابق‌الذکر، جذاب تر، دلنشین‌تر و وجودی‌تر جلوه می‌کنند.

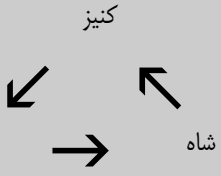
به عنوان مثال:

حکایت «پیر چنگی» در مصیبت‌نامهٔ عطار[۲]، داستانی در سی و دو بیت است. عطار این حکایت را به سادگی و بدون هیچ تأویلی روایت می‌کند و در سه بیت انتهایی این داستان به سختی می‌کوشد تا با نتیجه‌گیری از داستان، ارتباطی بین محتوای داستان و محور عمودی بحثی که داستان برای آن بیان شده است، برقرار کند. این حکایت در جایگاه خود در مصیبت‌نامه، صرفاً داستانی تک بُعدی در خدمت تبیین «تقابل عقل و جنون» در عرفان است. در حقیقت ساختار کتاب مصیبت‌نامه همچون کتاب‌های دیگر عطار و نیز کتاب‌هایی مثل بوستان، گلستان، کلیله‌ودمنه، حدیقه، سیرالعباد، مرزبان‌نامه و بسیاری دیگر از کتب ادب فارسی، از پیش تعیین شده است. یعنی نویسنده با طرح از پیش تعیین شدهٔ اثر خود، تعدادی داستان یا حکایت را در خدمت تعالیم و مفاهیم انتزاعی به جهت تمثیل می‌آورد. حال آنکه ساختار کتاب مثنوی همانطور که مولانا بارها اشاره می‌کند[۳] از پیش مشخص، طبقه‌بندی و دسته‌بندی شده نیست. مولانا «ابن‌الوقتی» است که به راستی سر بر خط وقت و حال می‌کوبد، از این جهت

داستان‌های او در حد بذر بی‌جوانه نمی‌ماند بلکه به اقتضای «وقت» و «حال» و با همان نگرش خاص تأویلی او، می‌بالند و شکوفا می‌شوند. داستان پیر چنگی در مثنوی[۴] چنان شوری می‌آفریند که در دل خود سه داستان، دو حدیث و یک تفسیر را می‌گنجاند. صرف نظر از مباحث فرعی، ابیات مرتبط با داستان و مباحث محوری آن ۱۰۸ بیت است. مولوی بدون تأکید بر مقولهٔ تقابل «عقل و جنون»، عناصری چون آواز (آواز ←سوراسرافیل← نغمهٔ رسالت← حدیث قرب نوافل← وحدت و...)، پیری (تحول و تبدّل← فنا و بقا)، خواب (رؤیا← رهایی← مرگ)، ندا، توبه (بازگشت از گذشته و التفات به حال) را برجسته می‌سازد و حول آنها مفاهیمی متعالی بیان می‌دارد. این عناصر در داستان مصیبت‌نامهٔ عطار غیر فعال و خنثی هستند و برای مخاطب برجسته‌سازی نمی‌شود. حال آن‌که مولوی به تک‌تک عناصر این داستان چنان مرکزیتی می‌دهد که جهانی از مفاهیم و اندیشه حول آنها در چرخش‌اند. علاوه‌بر آن نحوهٔ برخورد و ملاقات عمر و پیر چنگی (که در مصیبت‌نامه به جای عمر، مریدی از ابوسعید است) باب تأویلی روان‌شناسانه را می‌گشاید. مرید در مصیبت‌نامه، قاصد و رابطی است که فقط رسانندهٔ کیسهٔ زر است، ابوسعید نیز در حاشیهٔ داستان قرار می‌گیرد. اما در مثنوی به جای مرید، شخص عمر مرکزیت می‌یابد. خوابی که بر عمر گمارده می‌شود و ندایی که بر او نازل می‌شود خود باب تأویلی دیگر در مقولهٔ خواب و کهن الگوی (Archetype) ارتباط متافیزیکی از طریق خواب است.[۵] از سویی دیگر ملاقات عمر و پیر چنگی در گورستان، الگوی روانی ملاقات «خود مقدس» در جریان «تفرد» را به یاد می‌آورد. گورستان و عدد هفتصد (با عنایت به زیرساخت قرآنی این عدد) نیز عناصری تأویلی‌اند که در داستان مصیبت‌نامه وجود ندارند.

اولین داستان مثنوی یعنی داستان «پادشاه و کنیزک» نیز چنین ساختاری دارد. اصل این حکایت بنابر آنچه مرحوم فروزانفر در مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی گفته‌اند[۶]، فردوس‌الحکمه است و داستانی است در ارائهٔ راه حل علاج بیماری عشق. حکایتی مشابه آن نیز در خصوص شیوهٔ معالجهٔ بوعلی‌سینا در کتاب چهار مقاله مذکور است[۷]. مولوی این داستان تک‌ساختی را در بافت مثنوی به داستانی تأویل‌پذیر با ابعادی متعدّد تبدیل می‌کند. اکنون با این توضیحات به راحتی می‌توان ساختار چند بعدی و ساختار حلقوی را در داستان‌های مثنوی توضیح داد.

در ساختار چند بُعدی با داستانی مواجهیم که عناصر آن بین لایه‌های مختلف تأویلی شناورند. این داستان‌ها همچون اسطوره‌ها از ساختاری چند بُعدی برخوردارند. در اسطوره‌های بزرگ و بنیادین عموماً لایه‌های متعددی چون روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، قوم‌شناسی، زبان‌شناسی، هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی و... شناورند. در داستان‌های مثنوی نیز با چنین ساخت چند بُعدی مواجهیم. مثلاً داستان کنیزک و پادشاه به راحتی در ساحت روان‌شناسی قابل تأویل است. پادشاه سمبل خودآگاه، طبیب بخش «خود مقدس» ناخودآگاهی، کنیزک سمبل آنیما و زرگر شخصیت نازل وجود یا سایه خواهد بود. در کنار این تأویل، تأویل مولوی از داستان و تأویل عرفانی سمبل‌های نفس، عقل و عشق نیز مطرحند. از جهت اسطوره‌شناسی نیز انگارهٔ شاه و الگوی دیرینهٔ «رقابت و تنازع» در داستان نمودار است. سه گانهٔ رقابت بین «عاشق، معشوق و رقیب» به نمودار دوگانه و تعادلی «عاشق ↔ معشوق» و در نهایت به نمودار وحدت و یگانگی عاشق و معشوق (عاشق= معشوق) منتهی می‌شود.



نکتهٔ دیگر در ساختار چند بُعدی، استقلال یا عدم استقلال متن (Text) از بافت (Context) است. قصه‌های مولوی علاوه‌بر

اگر چه بسیاری از داستان‌های این اثر خلق و بداههٔ خود مولوی نیست اما بازآفرینی خلاقانهٔ مولانا و نگرش تجربی و وجودی او با مقولات «زبان» و «هستی»، ساختاری از داستان‌ها ارائه می‌دهد که بیش از پیش توانمندی و انعطاف‌پذیری زبان فارسی و زیستن در فضای چنین زبانی را نشان می‌دهد

آن‌که متن‌هایی (Text) در خدمت بافت (Context) هستند (یعنی داستان‌هایی که با توجه به بافت مثنوی تأویل پذیرند) خود نیز به دلیل سمبلیک بودن مستقل از بافت قابل تأویلند. مثلاً داستان «شکار رفتن گرگ و روباه در خدمت شیر» (دفتر اول)، ضمن داستان «کبودی زدن قزوینی» آمده، یعنی در خدمت مفهومی است که در داستان قبل نیاز به توضیح دارد. در واقع خیلی از داستان‌های مثنوی، زنجیره‌ای هستند، مطلبی در ضمن داستانی نیاز به توضیح دارد و مولوی جهت توضیح آن حکایتی می‌آورد. این لابیرنت داستان‌های تودرتو، هم به یکدیگر وابسته‌اند و هم می‌توانند به طور مجزّا استقلال داشته باشند. داستان شکار شیر و روباه و گرگ، در خدمت مفهوم «پرهیز از انائیت و خودخواهی در عرفان» است و از سویی دیگر مفهوم «عبرت» و «امت مرحومه» را در خود جای می دهد. یعنی از یک بُعد به داستان قبل مرتبط می‌شود و از بُعدی دیگر داستان بعد از خود را می‌پرورد. بنابراین از بُعد نخست: متنی (Text) در خدمت بافت (Context) است اما علاوه‌بر آن و در بُعدی دیگر به دلیل سمبلیک بودن، داستانی مستقل با مفاهیمی چون جامعه‌شناختی، روان‌شناسی و اسطوره‌شناسی است. مثلاًدر بُعد روان‌شناسی به جریان تفرّد و نیاز به یکپارچگی روانی اشاره دارد، از بُعد جامعه‌شناختی هرم شاه و زیردستانش را نشان می‌دهد و از بُعد اسطوره‌شناسی همان‌طور که در داستان قبل توضیح داده‌ایم[۸] مثلث سه‌گانهٔ رقابت را توضیح می‌دهد.

منظور از ساختار حلقوی داستان‌های مثنوی، مرکزیّت‌نگری مولانا و جهان‌بینی مرکزگرای اوست. دنیای مثنوی با همهٔ گستردگی مفاهیم و اندیشه‌های هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانهٔ خود چون گردابی عظیم حول محوری واحد در گردش است. درحقیقت تجربهٔ وجودی مولانا از وحدت و اشتیاق یگانگی او با هستی در ساخت مثنوی بسیار تأثیرگذار است و همان‌طور که خود می‌گوید:

مثنوی ما دکان وحدت است
غیر واحد هر چه بینی آن بت است (۱۵۲۶/۶)

دنیای عظیم مثنوی با همهٔ عناصر پیچیده و عمیقش چون کاینات و هستی به دور کعبهٔ یگانهٔ وجود یعنی خداوند در گردشند.[۹] هر مفهومی در نزد مولانا با هزاران رشتهٔ مرئی و نامرئی به آن مبدأ یگانهٔ هستی متصل‌اند که مثنوی را گردن‌کشان به آن سو می‌برد[۱۰]. داستان‌های مثنوی نیز چون اقمار منظومه‌ای از سویی در خدمت «کلیّت» ساخت مرکزگرای مثنوی است و از سوی دیگر با حرکت وضعی عناصر سمبلیکی در فضای داستان از ساختار حلقوی برخوردارند. یعنی عناصر سمبلیکی در ساختار داستان در خدمت مفهوم یا مفاهیم مدّنظر مولانا قرار می‌گیرند. در واقع مثنوی دایره‌ای بزرگ با دایره های متداخل تا بی نهایت است واین ساخت در دو الگو قابل بررسی است: ۱ـ ساختار تودرتو و زنجیره‌ای داستان‌های مثنوی (هر داستان داستان دیگری را به دنبال دارد) (خاصیّت خوانایی متن). ۲ـ شناوری عناصر سمبلیکی متعدّد در خدمت «فرا هدف» داستان (خاصیّت نویسایی متن). این ساختار همچون منظومهٔ شمسی است که علاوه‌بر چرخش همهٔ سیارات به دور مرکزی واحد (حرکت انتقالی) هر سیاره نیز جداگانه چرخشی به دور خود دارد (حرکت وضعی).

ساختار حلقوی از ویژگی‌های کتب مقدس و از جمله قرآن است. داستان‌های قرآنی علاوه‌بر آن‌که در خدمت کانون مرکزی خدا یا «الله» هستند، عناصر و نشانه‌های تشکیل‌دهندهٔ آن نیز در خدمت کانون درونی و مرکزی قصه خواهد بود. به عنوان مثال داستان ملاقات موسی و خضر در سورهٔ کهف علاوه‌بر آن‌که در خدمت مفاهیم «وحدت»، «درک حکمت» و «صبر» قرار دارد، عناصر سمبلیکی آن به طور مجزا خود از هالهٔ تأویلی خاصی نیز برخوردارند. مولانا همچون سایر عرفای اسلامی تحت‌تأثیر کتب مقدس از جمله قرآن است. تأثیرپذیری او از قرآن فقط منوط به ساحت مفاهیم و معناشناسی نیست بلکه مثنوی در ساختار نیز بسیار متأثر از قرآن است. ساختار مثنوی نیز همچون قرآن هر لحظه ساخت‌گرایی یک

بُعدی را درهم می‌شکند، یعنی از ساخت یک مساوی یک می‌گریزد (یک عنصر در خدمت یک معنا) و با لغزندگی عناصر و نشانه‌ها در لایه‌های معنایی متعدد، ساختاری حلقوی و چرخشی به وجود می آورد. همان‌طور که در ساختار چند بُعدی نیز توضیح داده‌ایم، لغزندگی عناصر در ساحت‌های متعدّد معنایی گستره‌ای از تأویلات متعدد را بر خوانندهٔ متن می‌گشاید.

به عنوان مثال:

در داستان شاه و کنیزک علاوه‌بر آن‌که کلیّت داستان در خدمت مفهوم «وحدت» است و عناصر یکدیگر را تقویت می‌کنند تا مفهوم مدنظر را بازتاب دهند در عین حال از ساخت تک بُعدی و یک معنایی می‌گریزندو با ابعاد مختلف تأویلی، هم به دور معنای مدنظر مولوی در گردشند و هم معناهایی دیگر را در خوانش‌های متعدد به نمایش می‌گذارند. مثلاً شاه، عنصری است که وقتی در کنار عناصر دیگری قرار می‌گیرد از معنای متداول در آن روز جامعهٔ ایرانی می‌گریزد و معنایی ضمنی می‌یابد. طبیب نیز چنین خاصیّتی دارد، او فقط طبیب جسم با وظیفهٔ معین بهبود بیمار نیست. او کسی است که نه تنها قرار است بیماری کنیزک را تشخیص دهد بلکه شاه نیز چنان شیفتهٔ او می‌شود که کنیزک را بهانه‌ای جهت ملاقات با او می‌داند:

«گفت معشوقم تو بودستی نه آن
لیک کار از کار خیزد در جهان» (۱/۷۶)

طبیب با ارائهٔ راهکاری جسورانه و با زیرساخت شخصیتی خضروار، مطمئن و آگاه از نتیجهٔ کار، شاه را از بن‌بستی که در آن گرفتار است می‌رهاند. کنیزک نیز عنصری لغزنده است زیرا از یک سو باید با شاه یگانه شود (پس در تأویلات عرفانی معنای نفس در آن تقویت می‌شود) اما از دیگر سو با رهایی از عشق زرگر (آنیموس) با خود به یگانگی و وحدت می‌رسد. بنابراین در این ساحت از تأویلی عرفانی می‌گریزد (یعنی به آن محدود نمی‌شود) و تأویلی روان‌شناختی را برجسته می‌سازد.

یکی دیگر از شگردهای ساختار حلقوی، چرخش عناصر به دور مرکزی واحد و همزمان حرکت از سطح به عمق یا از عمق به سطح است. به عنوان مثال در قرآن بسیاری از عناصر یا نشانه‌های سطحی در خدمت معنایی عمیق، از سطح به عمق حرکت می‌کنند یعنی از ساحت تک معنایی و سطحی مخاطب به لایه‌های عمیق تر معنایی نفوذ می‌کنند مثل تکّه سنگی صاف که از سطح آب با حالتی دورانی به زیر آب فرو رود. مثلاً در سورهٔ عنکبوت، خداوند خانهٔ عنکبوت را سست‌ترین خانه‌ها می‌داند. به این ترتیب تار عنکبوت از معنایی سطحی و یک بُعدی به لایه‌های متعدد و عمیق معنایی، تعمیم می‌پذیرد و به عمق فرومی‌رود. در حرکت عمق به سطح نیز برعکس حرکت نخست، عناصر از عمق لایه‌های معنایی متعدد به سطح درک و فهم مخاطب نزدیک می‌شوند. این همان مفهوم انزال است که خداوند بسیاری از مفاهیم عمیق را به سطح درک انسان نزدیک می سازد. مثلاً برای درک معنای عمیق و وسیع «معاد و بازگشت و روز رستاخیز»، از داستان‌های متعدّد مثل رستاخیز پرندگان برای ابراهیم و داستان عُزیر و حمار او[۱۱] استفاده می‌کند تا با عناصر شناور رو به سطح، مفاهیم انتزاعی عمیق را قابل درک و روشن سازد[۱۲]. مثنوی نیز از داستان‌های خود در این دو جهت «سطح به عمق و عمق به سطح» بسیار سود می‌برد. مثلاً در دفتر پنجم از داستان‌های سطحی و رکیک جهت القای معنای عمیق و وسیع سود می‌برد یا داستان «ملاقات خلیفه و لیلی» را (دفتر دوم) که داستانی بسیار ساده و تک‌ساحتی است در بافتی تأویلی قرار می‌دهد و داستان تک‌ساحتی همراه بافت (Context) گسترش معنایی می‌یابد و عمیق می‌شود. در جهت عکس نیز یعنی حرکت عمق به سطح، از بسیاری از داستان‌های سمبلیک و عمیق مثنوی می‌توان نام برد که مولانا با ظرافت بسیار سعی می‌کند تا با توضیح و تأویل پیچیدگی‌های داستان یا عناصر و وقایع نامنتظره، آن را به سطح درک مخاطب نزدیک سازد. مثل داستان شاه و کنیزک که در عین حرکت سطح به عمق (استفاده از داستان برای مفهوم انتزاعی وحدت) توضیح و تفسیر مولانا در

در بررسی ساختاری می‌توان داستان‌های مثنوی را در دو ساختار چند بُعدی و حلقوی تبیین نمود. در صحبت از ساختار چند بُعدی و ساختار حلقوی با اثری مواجهیم که سرشار از عناصر سمبلیک و رمزواره است. از این‌رو اثر بُرد تأویلی و ساحت‌های متعدّد معنایی دارد

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق تا بگویم شرح درد اشتیاق

خوشنویسی از یدالله کابلی خوانساری

خصوص شخصیت‌ها و توجیه افعال آنها، حرکت حلقوی عمق به سطح نیز ایجاد می‌شود. نکتهٔ قابل توجه در بررسی این ساختار آن است که در بسیاری از داستان‌ها حرکت‌های سطح به عمق و عمق به سطح با هم، همراهند و در برخی دیگر این حرکت‌ها قابل تفکیک‌اند مثل داستان «قصد کردن غزان به کشتن مردی تا آن دگر بترسد» (دفتر دوم) که فقط در خدمت توضیح مفهوم «ملت مرحومه» از باب تمثیل آورده شده است.

۱. مخاطب‌اندیشی داستان‌ها:

پیش از پرداختن به این بحث باید تأکید کرد که در مثنوی دو نوع مخاطب وجود دارد:

الف. مخاطب بالفعل که هنگام سرودن مثنوی به عنوان شنونده حاضر است و خود دو دسته‌اند: عام و خاص.

ب. مخاطب درونی، اندیشیده‌شده یا بالقوه که به عنوان خواننده متن را می‌خواند.

برخلاف تمامی کتب عرفانی و فلسفی که هدفمند، با موضوع خاص و طبقه‌بندی شده برای مخاطب بالقوه و خواننده تنظیم و تدوین شده‌اند، مثنوی درست براساس جایگاه مخاطب نوع اول تنظیم شده است.هنجارگریزی مثنوی نسبت به کتب پیش از خود به آن جهت است که مولوی آموزش خود را به طور سیستماتیک و از پیش طبقه‌بندی و طراحی شده، ارائه نمی‌کند بلکه او آموزش را منوط به زمان و نوع مخاطب ارائه می‌دهد[۱۳]. مخاطب در نزد مولوی از جایگاه بالایی برخوردار است. برخلاف اغلب نویسندگان دیگر که همواره مرز بین مخاطب و خود را حفظ می‌کنند (متافیزیک حضور هایدگر) در مثنوی در بسیاری از موارد علاوه‌بر حضور مخاطب نوع اول مرز بین مخاطب نوع دوم و گوینده در هم می‌شکند. در واقع این ساختارشکنی در حدّ خلاقیّت مولانا است. گاه او خود را با مخاطب «بالفعل خاص» یکی می‌کند و چنان با او درهم تنیده می‌شود که گویی کلام را برای خود «واگویه» می‌کند و به این ترتیب مرز بین مخاطب بالقوه را نیز در هم می‌شکند (مونولوگ). در بسیاری از داستان‌ها به جهت همین از دست رفتن مرز بین مخاطب‌ها و مؤلف، سخن به جایی می‌رسد که مولانا به خود نهیب می‌زند تا به مخاطب بالفعل بیندیشد. تعامل بین مؤلف و مخاطب در داستان‌ها ساختاری ویژه بوجود می‌آورد یعنی همانطور که مولانا از خود به مخاطب رو می‌کند(مخاطب مولانا را به خود می‌آورد) در برخی از موارد مولانا توجه مخاطبی را که از او رو برمی‌گرداند به خود می‌طلبد.

گاه جمع از دست رفتهٔ مخاطب بالفعل، مانع از بیان و بسط گفتار می‌گردد[۱۴]:

چونک جمع مستمع را خواب برد
سنـگ‌های آسیـا را آب بـرد (۳۰۸۷/۱)
مستمع خفتست کوته کن خطاب
ای خطیب این نقش کم کن تو بر آب (۱۰۹۴/۴)
بر دریدی در سخن پردهٔ قیـاس
گر نبودی سمع سامع را نکاس (۴/ ۵۵۹)

زمانی نیز مولانا به دلیل ضعف فهم مستمع از اوج کلام فرود می‌آید و از ادامهٔ بحث پرهیز می‌کند:

بعدازاین حرفیست پیچاپیچ ودور
با سلیمان باش و دیوان را مشور (۶/ ۱۵۳۲)
ای دریـغا عرصـهٔ افهـام خلـق
سخت تنگ آمد ندارد خلق حلق (۶/ ۱۳)
شرح این را گفتمی مـن از مِری
لیک ترسم تا نلغزد خـاطـری (۱/ ۶۹۰)
زین سبب من تیغ کردم در غلاف
تا که کج‌خوانی نخواند برخلاف
شرح می‌خواهد بیان این سخن
لـیک می‌ترسم ز افهام کـهن (۱/ ۲۷۶۱)
فـهم‌هـای کهنهٔ کـوتـه‌نـظـر
صـد خـیال بد در آرد در فکـر

تعامل مولانا و مخاطب، جزر و مدی دلپذیر در مثنوی پدید آورده است که آن را از کسالت یکنواختی متنی تک‌ساختی دور می‌کند. داستان‌های ساده و تک بُعدی سنایی، عطار، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه و ... به لطف این دقیقه تأمل برانگیز در مثنوی، ساختاری خارق‌العاده و جذاب یافته‌اند. مثنوی عموماً سرشار از داستان‌هایی تکراری است بی‌آنکه اندکی گرد ملال تکرار و ابتذال بر پیشانی تابناکش نشسته باشد.

۲. دیالوگ و مونولوگ:

پس از بحث مخاطب یکی از مباحث مهم و محوری در ساختار مثنوی، بحث گفت‌وگو است. گفت‌وگو در مثنوی زنده و پویا است چه این گفت‌وگو با جمع مستمع و بیرونی (دیالوگ) باشد،چه درونی و واگویه (مونولوگ). در وهلهٔ نخست می‌دانیم که مثنوی محصول گفت‌وگوی مولانا با جمع مخاطب بالفعل است و همانطور که اشاره شد این نوع مخاطب، خود بر دو قسم است: خاص و عام که به تمایز آنها از یکدیگر بارها در مثنوی اشاره شده است[۱۵]، به این جهت سطح مخاطب در داستان‌های مثنوی نیز متغیر است. گاه به این دلیل که مخاطب او عام است مولانا از جایگاه ذهن دوگانه‌اندیش و دغدغه او از نوع درک عوام با چنین ذهنیتی، روایت خطی داستان را رها می‌کند و به تأویل و تفسیر آن می‌پردازد و داستان را از جهات مختلفی بررسی و توجیه می‌کند تا ابهام و کج‌فهمی برای خوانندهٔ او به وجود نیاید و یا از بیان دقایق و رموز هستی‌شناسانه یا معرفت‌شناسانه ـ که گمان می‌برد از سطح درک عوام و حوصلهٔ آنها خارج است ـ صرف نظر می‌کند. گاه مخاطب او افرادی خاص چون حسام‌الدین چلپی‌اند، در این سطح، گفت‌وگوی مولانا رنگی خاص، خصوصی و رمزواره می‌یابد. او از مخاطب خاص خود می‌خواهد که کلام او را اوج دهد و یا خود، داستان را به سویی سوق می‌دهد تا نقد حال خود و مخاطب خاصش را در پرده‌ای از رمز و کنایه بیان کند[۱۶] یا کلیت داستان یا قصه ای را در خدمت بیان چنین وقایعی قرار می دهد:

گفتمش پوشیده خوشتر سر یـار
خود تو در ضمن حکایت گوش‌دار
خوش‌تر آن باشـد که سـرّ دلبران
گفتـه آیـد در حدیـث دیـگران (۱۳۵/۱)

در اغلب مواردی که مولانا توجه خود را به مخاطب خاص معطوف می‌کند، علاوه‌بر بُعد شخصی و وجودی‌ای که به داستان

خاصیّت بالقوهٔ تأویل‌پذیری داستان‌ها از سویی و نگرش تأویلی مولوی از دیگر سو، داستان‌هایی با ابعادی گسترده در عرصهٔ تأویل پدید می‌آورند که نسبت به اصل و ریشهٔ خود در کتب سابق‌الذکر، جذاب تر، دلنشین‌تر و وجودی‌تر جلوه می‌کنند

می‌بخشد (به گونه‌ای که روایت دانای کل به روایت قهرمان داستان تبدیل می‌شود)، با حذف مرز خود و مخاطب خاص گفت‌وگویی درونی و واگویه (مونولوگ) در ساختار داستان شکل می‌گیرد و مولانا افسانهٔ خود را نیز در دل افسانه‌ها و داستان‌ها بیان می‌کند و به ابعاد تأویلی داستان می‌افزاید:

بس فسانهٔ عشق تو خواندم به جان
تو مرا کافسانه گشتستم بخوان(۱۸۹۷/۵)

در داستان «ایاز و حجره داشتن او»[۱۷] مولانا روایت خطی قصه را رها می‌کند و از زبان محمود چنان غرق وصف ایاز است که جایگاه شاه و ایاز از هم قابل تکفیک نیست (لغزش عناصر). این مولانا است که لحظاتی از زبان محمود وصف ایاز می‌گوید آنگاه گویا ایازی است که غرق عشق شاه و گرفتار اوست و چنان این مرزها در هم می‌ریزند که ناچار مولوی قصه را رها می‌کند و از خود می‌گوید.

مدح ایاز از زبان محمود:

شاه را بر وی نبودی بدگمـان
تسخـری می‌کرد بهر امتحان
از ایاز این خود مُحالست و بعید
کو یکی دریاست قعرش ناپدید

مرز در هم لغزیدگی شاه و ایاز:

شاه شاهان است بلکه شاه‌ساز
وز برای چشم بد نامـش ایاز

پس از این بیت قصه را رها می‌کند و می‌گوید:

قصهٔ محمـود و اوصـاف ایـاز
چون شدم دیوانه رفت اکنون ز ساز

این داستان نمونه‌ای عالی از سه ساحت گفت‌وگو و چگونگی تبدیل هر یک به دیگری است:

۱. گفت‌وگوی بیرونی عام: روایت داستان از زبان دانای کل (دوسویهٔ مولوی ↔ مخاطب عام)

۲. گفت‌وگوی بیرونی خاص: روایت داستان از زبان قهرمان داستان و یکی شدن مولانا با قهرمان داستان (مولوی ↔ مخاطب خاص)

۳. گفت‌وگوی درونی: روایت داستان از راوی که مرز وجودی او متعیّن نیست و همزمان با قهرمان داستان و مخاطب خاص یگانه شده است (مولوی ↔ مولوی)[۱۸]

چنین ساختاری یعنی چرخش از دیالوگ به مونولوگ، در داستان‌هایی از قبیل: پادشاه و کنیزک، طوطی و بازرگان، پیر چنگی (دفتر اول) ـ شخص شتر جوینده (دفتر دوم)ـ وکیل صدر جهان، شخصی که طلب روزی حلال می‌کرد در عهد داود (دفتر سوم) ـ باز پادشاه و کمپیرزن (دفتر دوم و چهارم)– توبهٔ نصوح (دفتر پنجم)– شب دزدان و محمود (دفتر ششم) و بسیاری دیگر از داستان‌های مثنوی به راحتی قابل تشخیص است.

فاصله‌گذاری:

مولانا در روایت داستان‌ها همواره فاصلهٔ واقعیت و داستان را به مخاطب خود گوشزد می‌کند. مخاطب را از چهارچوب‌های محدودکنندهٔ داستان دور می‌کند و با حقیقت داستان‌ها درگیر می‌سازد و همواره تأکید دارد که «قصه چون پیمانه‌ای است». آنجا که مخاطب را بیش از پیش درگیر چهارچوب‌های محدودکنندهٔ داستان می‌یابد به او نهیب می‌زند تا خود را در قصه بازیابد و قصه را با روایت وجودی خود بخواند نه جدا از خود. به این دلیل دست به تأویل، شرح و تفسیر داستان می‌زند تا فریبندگی روایت خطی و سترونی آن، مخاطب را منفعل نسازد و وی قالب و پیمانه را به جای اصل نپذیرد.

اگر فاصله‌گذاری را تحولی در فرم بدانیم مولانا فرم رایج داستان‌های ادب فارسی را می‌شکند. اگرچه ساختار مازی شکل داستان در داستان در ادب فارسی نمونه‌های فراوانی دارد (کلیله و دمنه، منطق‌الطیر و ...) اما مولانا همواره برخلاف این آثار، از تنگنای ظاهری داستان‌ها به فضای تأویلی اندیشه‌ها و احساسات انتزاعی خود گریز می‌زند. او بارها از فشار وزن و قافیهٔ شعر کلاسیک و

علی‌الخصوص روایت خطی و سترون داستان به ستوه می‌آید، داستان‌ها را نیمه‌تمام رها می‌کند تا مخاطب را به خود باز آورد. مولانا با تعلیق و وادار کردن مخاطب به درونی کردن و درگیر شدن با داستان و برقراری ارتباط وجودی با حقیقت داستان، کنش تعاملی متن و مخاطب را در فضای مثنوی گسترش می‌دهد. فاصله‌گذاری او همچون درنگ یا شکی است که مخاطب را از از محصور شدن در وقایع اثر باز می‌دارد و همچون تلنگری به مخاطب یادآور می‌شود که داستان فقط داستان است و زمانی حقیقت دارد که او نیز در روند آن سهیم باشد[۱۹].

مطابق نظریهٔ برشت در فاصله‌گذاری، مثنوی همچون نمایشی خواهد بود. مولانا بازیگری که در میانهٔ نمایش باز می‌ایستد تا بیننده را از غرق شدن در روال یکنواخت و بی‌گسست اثر نجات دهد. گسست‌های مولوی فراخواندن مخاطب به شرکت در روند اثر است. مولوی کارگردان، بازیگر و نمایشنامه‌نویسی است که توأمان هر سه نقش را بازی می‌کند. نقش را می‌خواند، پیش می‌برد، درنگ می‌کند و از یاد می برد[۲۰]. اینجاست که مخاطب به طور فعال وارد بازی او و داستان می‌شود، مولانا را به خود می‌آورد، بازمی‌دارد یا وادار می‌کند. به این ترتیب ادامهٔ نقش و بازی منوط به موضع‌گیری مخاطب اوست.

مولانا داستان‌ها را واقعی یا تقلیدی از واقعیت نمی‌داند بلکه آنها را امکانی زبانی برای بیان ناگفته‌های انسان می‌داند. آنچه مولانا در مصرع «خود حقیقت نقد حال ماست آن» می‌گوید، این نیست که داستان تقلیدی صرف از زندگی است، اگر اینطور بود دیگر قصه را نقد، تحلیل و تأویل نمی‌کرد. او در بسیاری از داستان‌ها به شخصیت‌های داستانی خرده می‌گیرد و خود را به عنوان راوی در داستان دخیل می‌کند. همهٔ تلاش خود را به آن مصروف می‌دارد که داستان از هدف سرگرمی و پیام تک بُعدی اش فاصله بگیرد. سیّال ذهن و جریان سورئالیستی برخی از داستان‌ها مخاطب را با شوک حاصل از گسیختن از روال منطقی داستان و افتادن در فضای بی‌وزنی تأویل‌های چند بُعدی، مواجه می کند. مخاطب از قصه کنده و با تصاویری شگفت روبه‌رو می‌شود و بیش از پیش از فضای یک بُعدی داستانی صرفاً سرگرم‌کننده فاصله می گیرد. بنابراین مخاطب بین باور قصه و تجربهٔ وجودی آن (یکی شدن با جریان قصه) در نوسان است.

به عنوان مثال در داستان «خورندگان بچه پیل» (دفتر سوم)، مولانا در همان ابتدای داستان و تحذیر از خوردن گوشت بچه فیل، مخاطب را با تأویلی شگفت از داستان مواجه می‌کند که تا انتهای آن، مخاطب میان روند قصه و تأویل داستان شناور است. مخاطب در روایت قصه می‌تواند در هندوستان نباشد و از گرسنگانی که گوشت بچه فیل می‌خورند، بپرهیزد اما در همان ابتدای داستان، مولانا شوکی بر او وارد می‌کند و با شکافی تأویلی بین روایت قصه و مخاطب، او را از قصه جدا و با خودش، احساساتش و اندیشه‌هایش روبه‌رو می‌کند. در این فاصلهٔ ایجادشده، مخاطب دیگر مطمئن نیست که در هندوستان نباشد و اطمینان ندارد که گوشت بچه فیل نخورده باشد زیرا می‌داند فیلی که در داستان می‌شنود دیگر فیل نیست و بچه فیل حداقل در تأویل مولانا «اولیای حق»اند. به این ترتیب مخاطب از قالب داستان و روایت و زیبایی‌های هنری آن، فاصله می‌گیرد.

او می‌داند قصه آن‌طور که خود را روایت می‌کند واقعیت ندارد یا تقلیدی از واقعیت نیست و آنطور که مولوی روایت می‌کند (نگاه تأویلی مولوی) حقیقتی است که بدون مرز زمان و مکان حضور دارد. در خوانش مثنوی، خواننده یا مخاطب بالقوّه دور و نزدیک شدن به متن را همواره احساس می‌کند. مثنوی مثل جریانی نیرومند، جزر و مدّی ایجاد می‌کند که خواننده گاه در آن محصور و گاه از آن رهاست.

گفتار یا نوشتار[۲۰]:

مثنوی کتابی است که به جهت تعلیم، تقریرشده است و

منظور از ساختار حلقوی داستان‌های مثنوی، مرکزیّت‌نگری مولانا و جهان‌بینی مرکزگرای اوست. دنیای مثنوی با همهٔ گستردگی مفاهیم و اندیشه‌های هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانهٔ خود چون گردابی عظیم حول محوری واحد در گردش است

سرشار از داستان، شرح و تأویل است. اگر چه داستان‌های مثنوی به دلیل وجود مخاطب بالفعل از مقولهٔ گفتارند (یعنی مؤلف در رفع ابهام، شرح و تفسیر اثر حاضر است) اما مولانا به دلیل آن‌که چون هر مؤلف دیگری به مخاطب بالقوهٔ اثرش نیز می‌اندیشد[۲۱]، پس تا آنجا که می تواند بر حضور خویش در کلام می‌افزاید و نکات متعدّد و تأویل‌های چند بُعدی ارایه می‌دهد و با توجه به اصل جو حظور هایدگر(Metaphysic of presence) اثر او باز هم گفتاری خواهد بود. اما این بحث به همین‌جا ختم نمی‌شود زیرا مولانا با همهٔ تسلط حضورش در مثنوی به عنوان تأویل‌گر و شارح داستان‌ها، در شرح و تأویل به نکات و ظرایفی از مقولات هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی اشاره می‌کند که خود نیازمند شرح و تأویل مجدّدند. در حقیقت مولانا ساحری چیره‌دست است که هم سیطرهٔ حضور تأویل‌گرانه‌اش بر مثنوی گسترده است و هم طوری کلام را نقش می‌زند که بی این حضور او و تنها از نگاه و زاویهٔ دید مخاطب، می‌توان طیف وسیعی از خوانش‌ها و تأویل‌های متعدّد را از داستان‌های او برداشت نمود. به این ترتیب ساختار داستان‌ها به مقولهٔ نوشتار یا آنچه که دریدا بر آن تأکید دارد (عدم حضور مؤلف)هم نزدیک می‌شود. در بحث نوشتاری بودن ساختار داستان‌ها، این نکته را نباید فراموش کرد که مولوی داستان‌ها را در خدمت مقولات هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی و انسان‌شناسی قرار می‌دهد لذا این داستان‌ها همچون داستان‌های کتب مقدس بیش از آن‌که گوینده‌مدار باشند، مخاطب‌محورند. در بحث فاصله‌گذاری به خصلت وجودی شدن داستان‌ها اشاره شد. هر اندازه که مخاطب در مواجهه با اثری خود را رها و بی‌حاکمیت خطدهندهٔ مؤلف احساس کند، می‌تواند به همان میزان نیز خوانش‌های متعددی از متن در برهه‌های مختلف زمانی و تحت حالات متعدد روحی ارائه دهد. در مقولهٔ تجربهٔ وجودی داستان‌ها، دیگر مؤلفی حضور ندارد که به نوع تجربه و دریافت‌های ناشی از آن نظارت داشته باشد و به آنها خط دهد. مثنوی میدانی است که مخاطب را با هزاران آیینه و بازتاب‌های متعدد آن مواجه می‌کند.

۳. تأمل و بداهه:

در این مبحث، تأمل و بداهه[۲۳] در ساختار، فرم و محتوای مثنوی بررسی می‌شود. همان‌طور که پیش از این بارها اشاره شد مثنوی کتابی از پیش تعیین‌شده در ساختار و محتوا نیست یعنی مولانا کتابی با مباحث معیّن و سیستماتیک در تدوین، با ساختار و چهارچوبی مشخص (شامل فصول، باب‌های مجزّا، مقدمه و اندیشهٔ متعین محوری) نمی‌نگارد. بجز هجده بیت نی‌نامه که از پیش نگاشتهٔ اوست، مابقی کتاب عظیم مثنوی، تقریرات مولانا در مجالس تعلیم و وعظ است. بنابراین در بحث از ساختار مثنوی با کتابی بداهه مواجه‌ایم که در لحظه، خلق شده و فرم و ساختار خود را مدیون عوامل تعیین‌کنندهٔ مقید به زمان و لحظهٔ آفرینش است. نظم و ترتیب چینش داستان‌ها با ساختار زنجیره‌ای و در هم تنیده، در گرو سلسلهٔ تداعی‌های آزاد است. در خلال یک داستان، داستان‌های متعدد دیگری متولد می شود، مجموعه ای مازی شکل که با ساختاری همچون کتاب‌های کلیله‌ودمنه، مرزبان‌نامه و هزارو یک شب به وجود می‌آورد. با این تفاوت که در کتاب‌های فوق به دلیل حاضر نبودن مخاطب بالفعل، نویسنده به تنهایی ساختار داستان‌ها را طراحی می‌کند و به سمتی از پیش تعیین شده سوق می‌دهد. حال آن‌که داستان‌ها در مثنوی با حضور مؤلف در جمع مخاطب شکل می‌گیرد. نکتهٔ قابل توجه در بحث بداهه‌گویی داستان‌ها این است که اغلب داستان‌های مثنوی اقتباس است یعنی اصل داستان‌ها خلق و ابداع مولوی نیستند با در نظر داشتن این خصیصهٔ مثنوی بین تعریف بداهه مطابق هنجار قدما[۲۴] و بداهه‌گویی مثنوی تضادی به وجود می‌آید. مولوی با وجود آن‌که از پیش با اغلب داستان‌ها آشنا بوده است، در لحظهٔ ارائه و بازآفرینی آنها به ساختار و محتوای تحمیلی شان محدود نمانده است. بداههٔ داستان‌های مثنوی علاوه‌بر نوع ارائهٔ شفاهی و رو در رویی مؤلف با مخاطب بالفعل (گفتار) و واداشته شدن به آفرینش در لحظه به ارتباط وجودی مولوی با داستان‌ها و تأثرات لحظه‌ای او نیز

تعامل مولانا و مخاطب، جزر و مدی دلپذیر در مثنوی پدید آورده است که آن را از کسالت یکنواختی متنی تکساحتی دور می‌کند. داستان‌های ساده و تک بُعدی سنایی، عطار، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه و ... به لطف این دقیقه تأمل برانگیز در مثنوی، ساختاری خارق‌العاده و جذاب یافته‌اند

مربوط است.

با ردّ نظریهٔ الهام در بداهه مطابق نظر قدما، مثنوی آفرینشی است که از یک سو در حضور مخاطب بالفعل صورت گرفته است و از دیگر سو متأثر از نگاه امپرسیونیستی مولوی در لحظه است. بنابراین در داستان‌های مثنوی، سرعت استنتاج و انتقال مفاهیم از مؤلف به مخاطب یعنی احساسات و اندیشه‌هایی که در اثر عوامل بیرونی انگیخته‌شده اند، با احساسات و اندیشه‌های خود انگیختهٔ مأنوس، در هم تنیده‌اند. در واقع داستان‌ها در عین بداهه در بیان و فرم، در محتوا تأملی‌اند. ساخت و فرم داستان‌ها بداهه است اما این فرم که به صورت بداهه شکل گرفته است (از پیش تعیین نشده است) علاوه‌بر آنکه تا پایان مثنوی حفظ می‌شود به جهت محتوا نیز ریشه در آموخته‌های پیشین مولوی و جهان‌بینی او دارد.

در یک کلام مثنوی در عین آنکه اثری امپرسیونیستی در کلام است نه بداهه در آن مطلق است و نه تأمل، زیرا از یک سو در ساخت و محتوا از ساخت و محتوای تأملی کتبی همچون خود، مجزّا است و از دیگر سو بداههٔ آن نیز با تقید تجربهٔ در لحظه و نزد مخاطب، ساختارمند و با محتوا است. به عنوان مثال اصل داستان‌هایی چون وکیل صدر جهان یا مردی که در عهد داود طلب روزی حلال می‌کرد یا پادشاه و کنیزک و... چه در فرم و چه در محتوا ساده‌اند اما در لحظهٔ بازآفرینی مولوی متأثر از نگاه تأویلی او و تجربهٔ وجودی‌اش و در ارائه به مخاطب بالفعل، در فرم و ساخت متأثر از تعامل لحظه‌ای مولوی با دنیای قصه و مخاطب است اگر چه در محتوا ریشه در تأملات و جهان‌بینی مرکزگرا و وحدت‌طلبانهٔ مولوی دارند حتی اگراین تأملات دیگرانگیخته و متأثر از لحظه باشد. در نهایت مقصود آن است که نمی‌توان به بداههٔ محض (همچون الهام) در مثنوی قائل بود اگرچه تأمل و از پیش اندیشیده نیز در سراسر مثنوی همچون تأمل در آفرینش آثاری چون الهی‌نامه، مصیبت‌نامه، حدیقه، کلیله‌ودمنه و نیست.

در داستان «مردی که طلب روزی حلال می‌کرد در عهد داود» (دفتر سوم) روایت خطی داستان بارها و بارها با داستان‌ها، تأویلات و شروح مختلف قطع می‌شود. در ابتدای داستان پس از شرح ماوقع شخصیّت و قهرمان داستان و دویدن گاو در خانهٔ او، مولانا از ادامهٔ داستان باز می‌ماند و با وجود علم به کلیت داستان و ادامهٔ ماجرا تمایلی به ادامهٔ آن ندارد:

ای تقاضاگر درون همچون جنین
چون تقاضا می‌کنی اتـمام این،
سهل گردان رهنما توفیق ده
یا تقـاضـا را بِهل بر ما منـه
چون ز مفلس زر تقاضا می‌کنی
زر بِبَخشَش در سِر ای شاه غنی

دلایل این انصراف برخلاف برخی از داستان‌ها، واضح نیست. آیا خود داستان برای او جذابیت ندارد؟ بنابراین به طریق سیّال ذهن از روایت خطی داستان خارج می‌شود و مباحثی را مطرح می‌کند که ذهن او را آکنده‌اند و به ظاهر ارتباطی به داستان ندارد؟ آیا مخاطب را آمادهٔ پذیرش داستان نمی‌بیند؟ بنابراین از ادامهٔ قصه به روال عادی سر باز می‌زند تا مخاطب را آماده سازد؟ آیا در ضمن حکایت داستان با سؤال یا مسأله‌ای از جانب مخاطبی مواجه شده و پس از پاسخ‌گویی دیگر میلی به ادامهٔ قصه ندارد؟ آیا مخاطب خاص خود را در ضمن داستان از دست داده است و در ادامهٔ قصه دفع الوقت می‌کند؟ و...؟ پاسخ پرسش‌ها را به قطع و یقین نمی‌دانیم هرچه هست توقف و تعلیقی در داستان به وجود آمده که از پیش اندیشیده نیست و متأثر از لحظه است. این امتناع از ساخت روایت خطی، با وجود آن‌که مولانا از اصل داستان آگاه است، امتناعی از محتوای قصه را نیز پیش می‌آورد. مولوی از محتوای قصه منصرف می‌شود و مطالبی که در طول محتوای قصه نیست بیان می‌کند اگرچه مطالب بیان شده ریشه در جهان‌بینی و اندیشه‌های او دارند اما این چرخش ناگهانی از یک محتوا به محتوایی دیگر محصول لحظه بداهه است و بداههٔ فرم

ساختار حلقوی از ویژگی‌های کتب مقدس و از جمله قرآن است. داستان‌های قرآنی علاوه‌بر آن‌که در خدمت کانون مرکزی خدا یا «الله» هستند، عناصر و نشانه‌های تشکیل‌دهندهٔ آن نیز در خدمت کانون درونی و مرکزی قصه خواهد بود

بداههٔ محتوا را نیز پیش آورده است.

پی‌نوشت:

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

۱. پرداختن به این مبحث و پاسخ به این سؤال از حوصلهٔ این مقاله خارج است و خود مجالی جداگانه می‌طلبد.

۲. مصیبت‌نامهٔ عطار. تصحیح نورانی وصال. ص ۳۴۰.

۳. مثنوی را چون تو مبدأ بوده‌ای
گر فزون گردد تو اش افزوده‌ای

۴. (مثنوی دفتر اول. ـ ۳)

۵. مثل خواب بزرگ قبیله، موبد یا شاه در اساطیر.

۶. فروزانفر، بدیع‌الزمان. مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی. تهران: انتشارات امیرکبیر. چاپ چهارم، ۱۳۷۰. ص :۳ ـ ۱.

۷. رجوع شود به: چهار مقالهٔ نظامی عروضی سمرقندی، مقالهٔ چهارم (طب).

۸. رجوع شود به : ص ۴ این مقاله.

۹. حج زیارت کردن خانه بود
حج رب‌البیت مردانه بود (۱۵/۴)

۱۰. گردن این مثنوی را بسته‌ای
می‌کشی آن سوی که دانسته‌ای (۳/۴)

۱۱. سوره بقره ـ آیات ۲۵۹ و ۲۶۰

۱۲. به قول مولانا:
گفت اگرچه پاکم از ذکر شما
نیست لایق مر مرا تصویرها
لیک هرگز مست تصویر و خیال
در نیابد ذات ما را بی مثال (۱۷۱۶/۲ و۱۷۱۷)

۱۳. لقمه و نکته است کامل را حلال
تو نه‌ای کامل مخور می‌باش لال (۱۶۲۱/۱)
بر سماع راست هر کس چیر نیست
لقمهٔ هـر مرغکی انجیـر نیست (۲۷۶۳/۱)

۱۴. گاه نیز این منع درونی است و ربطی به مخاطب ندارد و ریشه در احساسات خود انگیختهٔ مولانا دارد:
«این سخن ناقص بماند و بی‌قرار
دل ندارم بی‌دلم معذور دار» (۱۷۵۰/۲)

۱۵. در مدیحت داد معنی دادمـی
غیر این منطق لـبی بگشادمـی
لیک لقمهٔ باز آن صعوه نیست
چاره اکنون آب و روغن کردنی‌ست
مدح تـو حیفست با زندانیـان
گویـم انـدر مجمـع روحـانیـان
(خطاب به حسام الدین. دفتر پنجم)

۱۶. بشنوید ای دوستان این داستان
خود حقیقت نقد حال ماست آن (۳۵/۱)
این حکایت را که نقد وقت ماست
گر تمامش می‌کنی اینجا رواست (۳۷/۴)

۱۷. مثنوی دفتر پنجم.

۱۸. مقام بی‌خودی مولانا یا همان رمز«نی» در اول مثنوی.

۱۹. داستان مِری کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی (دفتر اول) زیباترین تمثیل در این مبحث است. مولانا همچون رومیان زنگارزدا، با وام گرفتن داستان‌ها از سایر کتب، آیینه‌ای رودرروی مخاطب می‌آفریند و او را با خود در بازآفرینی داستان همراه می‌کند.

۲۰. باز پهنا می‌رویم از راه راست
وانما ای خواجه راه ما کجاست (۱۲۶۱/۲)

۲۱. منظور از این دو اصطلاح، همان حیطهٔ معروف در نقد ادبی جدید است.

۲۲. هین بگو که ناطقه جُو می‌کَنـد
تا به قرنی بعـد ما آبی رسد
گرچه هر قرنی سخن آری بـود
لیک گفت سالفـان یاری بود
نی که هم تورات و انجیل و زبور
شد گواه صدق قرآن ای شکور (۲۵۳۷/۳)

۲۳. بداهه در نزد قدما آن است که لفظ و معنا از پیش نزد مؤلف حاضر نباشد.