ادبیات

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بررسی روایت‌شناختی حکایت نخجیران و شیر از مثنوی معنوی مولوی

حبیب‌الله عباسی

استاد دانشگاه تربیت معلم

فرزاد بالو

دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

مولوی در مثنوی معنوی خویش، گاهی نقش معلمی اندرزگو را بازی می‌کند و گاهی نیز نقش عاشقی پاکباز و گاهی هم نقش «قصه‌گوی اعصار» را. در روزگار کنونی که ادبیات داستانی وجه غالب شده، تقریباً بیش از هر زمانی این بعد قصه‌گویی و داستان‌پردازی مولوی به چالش کشیده شده است.

در این نوشتار نیز می‌کوشیم تا در پرتو نظریه‌های ادبی مدرن به همین جنبه از شخصیت مولانا نظری بیفکنیم. در این نوشتار برخی از مؤلفه‌های نظریه‌های روایی مدرن مانند: پایان باز/ پایان بسته/ مخاطب روایت/ مخاطب نویسنده را در حکایت نخجیران و شیر بررسی کرده‌ایم.

کلیدواژه‌ها: مثنوی معنوی، داستان، حکایت، نظریه روایت و نخجیران و شیر و...

درآمد

روایت، تاریخی به درازنای عمر بشردر رستنگاه هستی دارد. مگر نه اینکه آفرینش آدمی خود طرح و

پیرنگ یک روایت بلند است. روایت چنان از گستره و شمولی برخوردار است که نه به عصر و مکان و جامعه‌ای محدود می شود و نه آنکه صرفا در ژانر ادبی خاصی نشانی از آن توان یافت. «روایت در اسطوره (myth)، افسانه (legend)، قصه (tale)، رمان (novella)، حماسه، تاریخ، تراژدی، درام، کمدی، نقاشی، پنجره‌های شیشه‌کاری رنگی، سینما، فکاهی مصور (comics)، عناوین خبری و گفت‌وگو و حتی در بازی‌ها به ویژه بازی پر مخاطبی چون فوتبال حضور دارد. روایت پدیده‌ای فراتاریخی، فرافرهنگی و مثل خود زندگی است. (بارت، ۲۷ : ۱۳۸۷). نظریه‌پردازان روایت، با تفکیک و تمایز میان ادبیات کلاسیک و ادبیات مدرن، و با رویکردی دو قطبی، در پی اثبات بسیاری از عناصر روایی خلاق، پویا و هنری برای ادبیات مدرن برآمده‌اند و در مقابل، روایات داستانی دوران کلاسیک را فاقد آن امتیاز می‌شمرند. اما در این نگره دوانگارانه، متون روایی مدرن در برابر متون روایی کلاسیک با مؤلفه‌هایی چون پایان باز/ پایان بسته، چندارزشی / تک ارزشی، مخاطب روایت/ مخاطب نویسنده، و... صف‌آرایی کرده است.

گرچه نمی‌توان در ادبیات کلاسیک فارسی، مرز مشخصی میان ژانرهای ادبی یافت و به پیروی از آن، تعریفی دقیق از «قصه»[1]، «حکایت» و «داستان» به دست داد، اما پرواضح است که یکی از پربارترین و پرشکوه‌ترین بخش‌های ادبیات فارسی، ادب داستانی به معنای عام آن است، چنانکه در این گستره وسیع آثار شگرف و سترگ بسیاری می‌توان یافت، مانند منظومه‌های غنایی و بزمی مانند **ویس و رامین** فخرالدین اسعد گرگانی، **خسرو و شیرین** نظامی، **حماسه شاهنامه** فردوسی، قصه‌هایی که جنبه‌های واقعی و تاریخی و اخلاقی آنها به هم آمیخته است. مانند مقامات حمیدی، گلستان سعدی، قصه‌هایی که جنبه تاریخی دارد: مانند قصه‌های **تاریخ بیهقی** که درضمن وقایع داستان می‌آید، قصه‌هایی که از زبان حیوانات روایت می‌شود و به نوعی سمبل و نماد نوع انسانی محسوب می‌شوند مانند **کلیله و دمنه** نصرالله منشی، **مرزبان‌نامه** و... اما در این میان، قصه‌هایی که در شرح زندگی و کرامات عارفان و بزرگان نوشته و سروده شده، یا به شرح مفاهیم عرفانی، فلسفی و دینی به وجه تمثیلی یا نمادین پرداخته شده، جایگاه و پایگاه عظیمی دارد. پس از اسلام و تحت تأثیر آموزه‌های قرآنی و روایی گروهی که بعدها به صوفیه نامبردار گشته‌اند - با نگاهی ابزارانگارانه و با آگاهی از توان و ظرفیت زائدالوصفی که در قصه و حکایت نهفته است، بر آن شدند تا از درونمایه‌های تمثیلی، برای گذر از صورت به سیرت و از ظاهر به باطن بهره گیرند و سالک را در طی طریق از خاک به افلاک

راهبر شوند. گذشته از آنکه بخش عظیمی از کتاب‌های مقامات و طبقات مانند **طبقات‌الصوفیه**، **حلیه‌الاولیا**، **مقامات ابوسعید**، **نفحات‌الانس** و... را قصه و حکایت دربرگرفته است، اما نقطه عطف این جریان را باید در آثار سنایی در اوائل قرن ششم جست که برای اولین‌بار عرصه‌ای برای طرح و شرح مفاهیم عرفانی و اصطلاحات صوفیه با زبان شعری، در فرم و شکلی داستانی فراهم آورد. چنانکه **حدیقه‌الحقیقه** محصول این دگردیسی و تحول بود و در ادامه، منظومه‌های بلند انسانی و عرفانی چون **منطق‌الطیر** عطار و مثنوی مولانا با بیانی تمثیلی و به تأسی از سنایی، این جریان را به اوج خود رساندند. اگرچه با امعان نظر در مؤلفه‌هایی که برای متون روایی مدرن برشمرده می‌شود، غالب داستان‌های کلاسیک اعم از منظوم و منثور، عاشقانه، عارفانه و ... در قالب انواع قدیم داستانی قرار می‌گیرند، اما به جرأت می‌توان گفت در مثنوی معنوی داستان‌هایی به چشم می‌خورد که لااقل برخی از مؤلفه‌های بنیادین روایی مدرن را می‌توان در آن یافت. در اینجا بایسته است که پیش از نقل حکایت از مولوی و نقد اسلوب روایت‌پردازی او، به روایت‌پردازی اسلوب پاره‌ای از نظریه‌های روایت مدرن به اجمال اشاره کنیم.

۱. پایان بسته / پایان باز

منتقدان ادبی معاصر، با تفکیک ادب کلاسیک از مدرن، بر این عقیده‌اند که اساساً داستان و قصه در ادبیات گذشته و حتی رمان‌های رئالیست کلاسیک قرن نوزدهمی از پایان بسته برخوردارند. اگرچه مفهوم بستار ادبی یا مفهوم پایان درباره هر اثر ادبی قابل طرح است و از آنجا که هر اثر ادبی آغازی دارد، به ناگزیر پایانی هم خواهد داشت، اما مراد از این مفهوم، تفطن به این دقیقه است که وقتی خواننده آخرین صفحه داستان را از نظر می‌گذراند، ماجرا را پایان یافته می‌انگارد و دیگر نه امر ناگفته‌ای را انتظار می‌برد و نه ابهام یا تردیدی برای آنچه گفته شده احساس می‌کند. به عبارت دیگر، نویسنده با تمهید تمامی مقدمات و ارائه ساختاری یکپارچه از متن، بنیان قطعیت معنا و روشنی و وضوح را پی می‌نهد تا در پرتو آن خواننده با قرینه‌های آشکار موجود در متن، به مقصود و مراد نویسنده نائل آید، اما در مقابل دسته دیگری از رمان‌ها را می‌توان یافت که اساساً محصول و میوه دوره مدرن محسوب می‌شوند. در این رمان‌ها، اگرچه در ظاهر با بستار/ پایان روبه‌رو هستیم، اما چونان جمله‌ای ناتمام، چند وجهی و ابهام‌آمیز، راه را بر تأویلات و تفسیرهای متفاوت هموار می‌سازد.

بنابراین، مفهوم فرجام، بی‌گمان در نحوه تاثیرگذاری روایت بسیار حائز اهمیت است. اگر بخواهیم از منظر تاریخی چنین دگردیسی و تحولی را از پایان بسته به پایان باز بررسی نماییم، «گرایش به پایان باز به اواخر قرن نوزدهم برمی‌گردد که به عنوان نوآوری فنی حاصل عزم همیشگی ادبیات برای خلق تأثیرات تازه از طریق فروشکستن قواعد بوده است.» (مارتین، ۵۹:۱۳۸۶). ناگفته نگذاریم که پساساختارگراها بنیادی‌ترین رویکرد انتقادی را به مفهوم بستار/ پایان بسته داشته‌اند. «در این میان و به ویژه دریدا، با این استدلال که وجود ما محصور در زبان است (چیزی بیرون از متن نیست)، معتقد است که تفسیر پایانی ندارد. اگر معنا بیرون از جهان زبان جایی نداشته باشد آن‌گاه می‌توان گفت که معنای متن ادبی هیچ‌گاه ثابت نخواهد بود، بدون وجود مرکزی که بتوان بازی معنا را بر آن بنیان نهاد، متن تا بیکران گشوده است و تلاش ناقد برای تأکید بر بستار توهمی بیش نخواهد بود.» (مکاریک، ۶۴:۱۳۸۵).

۲. از مخاطب نویسنده تا مخاطب روایت[۲]

به طور کلی منتقدان ادبی بر این باورند که روایت در ادب کلاسیک با تکیه بر کنش، اعتباری برای شخصیت‌های داستانی قائل نیست و جریان داستان به گونه‌ای توسط راوی هدایت می‌شود که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی باشد. در چنین بستری راوی آزادانه به هرجا سر می‌کشد و افکار و احساسات و نیات شخصیت‌های خود را بیان می‌کند و به صورت وسواس‌گونه‌ای برای پرسش‌های احتمالی خوانندگان، پاسخ مشخصی را پیش‌بینی می‌کند. پر واضح است که در چنین فضای داستانی، اقتدار تام و تمام با راوی است، یعنی اگرچه در ظاهر صداهای مختلفی از شخصیت‌های داستانی به گوش می‌رسد، اما با کمی تأمل، صدای راوی را درمی‌یابیم که بر فراز همه صداها شنیده می‌شود. به عبارت دیگر «جهان‌بینی راوی کانونی‌نگر، معمولاً حرف اول را در متن زده و دیگر جهان‌بینی‌های موجود در متن را همین موقعیت برتر است که ارزیابی می‌کند.» (ریمون کنان، ۱۱۲:۱۳۸۷) ناگفته پیداست که تمهید چنین مقدماتی، اطلاعات لازم را در اختیار خواننده قرار می‌دهد و نه‌تنها تفسیر و فهم داستان را با دشواری همراه نمی‌سازد، بلکه نقش خواننده را برای تولید معنا فرو می‌کاهد و در حد «مصرف‌گرای معنا» تنزل می‌بخشد. «راوی اگرچه در طول داستان، تلاش می‌کند خواننده را در یک حالت ابهام مقطعی قرار دهد، ولی بی‌درنگ تمام نکته‌های مبهم و تردیدآمیز را صریحا توضیح

می‌دهد. با توجه به چنین ویژگی‌هایی که برای یک اثر داستانی برشمردیم، منتقدان ادبی، اساساً روایت‌های داستانی کلاسیک را در این طبقه قرار می‌دهند و اصطلاح پایان بسته را برای آن به کار می‌برند، اما در مقابل منتقدان ادبی بر این عقیده‌اند که رمان‌های مدرن یا لااقل شمار زیادی از آن از امتیاز چندآوایی برخوردارند، یعنی تنها صدای راوی بر فراز صداهای دیگر شنیده نمی‌شود، بلکه صدای راوی در کنار صداهای دیگر شخصیت‌های داستانی به گوش می‌رسد. چنانکه باختین در توصیف رمان‌ها و داستان‌های داستایوفسکی یادآور می‌شود که «داستایوفسکی نه بردگانی خاموش - بلکه انسان‌هایی - آزاد را می‌آفریند که می‌توانند دوشادوش خالقشان بایستند. با او چون و چرا کنند و حتی در برابرش سر به شورش بردارند.» (مکاریک، ۱۳۸۶:۱۳۶) بنابراین در چنین آثاری، دیگر راوی به عنوان مرکز جهت‌گیری برای خواننده محسوب نمی‌شود. حتی هرگونه داوری، قضاوت و تفسیر درباره شخصیت‌های داستانی به حالت تعلیق درمی‌آید. چرا که راوی نقشی بی‌طرف و خنثی می‌گیرد. راوی همچون یک دوربین فیلمبرداری، آنچه را می‌بیند یا می‌شنود نمایش می‌دهد. پرواضح است چنین آثاری امکان‌های بسیاری را برای مشارکت فعال خواننده در تعامل با متن داستانی فراهم می‌کند. در واقع این امکان برای خواننده ایجاد می‌شود تا از جایگاه پیشین خود در نقش مخاطب نویسنده، به تفسیری واحد، حرفی، مستقیم، مدون و صریح و یکسانی که از سوی نویسنده القا می‌شد تن درمی‌داد. اینک با جابه‌جایی نقش راوی و نسبتی که با شخصیت‌های داستانی برقرار می‌کند، مخاطب روایت شکل می‌گیرد، یعنی خواننده حضور فعال و مشارکتی پویا در تولید معنا پیدا می‌کند و پیش‌فرض‌ها و توقعات یا به تعبیر هانس رابرت یاس **افق‌های انتظار** راه را بر تفسیرها و تأویل‌های متفاوت باز می‌کند. پایان باز برای این دسته از رمان‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد، یعنی شاید رمان یا داستانی در ظاهر به فرجام خود برسد، لیک خوانندگان همچنان در انتظار ناگفته‌ها و روشن‌شدن ابهام‌های متن باقی می‌مانند. اینجاست که به تعبیر ولفگانگ آیزر «سفیدخوانی‌هایی به چشم می‌خورد که فقط خواننده می‌تواند آنها را پر کند. به تعبیر خود آیزر، خواندن این فرصت را در اختیار ما می‌گذارد که مدون‌ناشده‌ها را مدون کنیم.» (سلدن و... ۱۳۸۴:۷-۸۰)

۳. زبرمتنیت - زیرمتنیت

ژرار ژنت یکی از ساختگراهایی است که آرا و اندیشه‌هایش از منظر بینامتنی قابل پی‌جست و بررسی

است. ژنت در مطالعه جامع خود درکتاب **الواح باز نوشتنی** از اصطلاح فرامتنی استفاده می‌کند. این اصطلاح «چیزی را توصیف می‌کند که یک متن را با متن‌های دیگر مرتبط می‌سازد» (ایوتادیه، ۲۸۵:۱۳۷۸). اما برای تبیین و توجیه آن، و اساساً چگونگی این ارتباطات، آن را به پنج مقوله مشخص تقسیم می‌کند که نه تنها دلالت معنایی متن را آشکار می‌کنند، بلکه تعالی معنایی متن را نیز برآورده می‌سازند: دسته نخست بینامتنی است، حضور موثر و آگاهانه متنی در متن دیگر است. نقل و قول، انتحال، تلمیح حتی نقل به معنا و... در این دسته جای می‌گیرند. دسته دوم از مناسبات تعالی‌دهنده متن، پیرامتنی است. پیرامتن که عناصر درون متن و برون متن را شامل می‌شود، در آستانه متن قرار می‌گیرد و خوانش و فهم متن را از سوی خوانندگان جهت‌دهی می‌کند. «این آستانه شامل یک درون متن است که عناصری چون عناوین اصلی، عناوین فصل‌ها، پی‌نوشت‌ها، درآمدها را دربرمی‌گیرد. و نیز یک برون‌متن، که عناصر بیرون از متن موردنظر، نظیر مصاحبه‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی، نقد و نظرهای منتقدان و جوابیه‌های آنان و ... را در بر می‌گیرد.» (آلن، ۱۵۰:۱۳۸۵) دسته سوم از مناسبات تعالی متن - که پیشتراز آن سخن رفت - فرامتن است که به تفسیر یک متن از طریق متون دیگر مربوط می‌شود. دسته چهارم از مناسبات تعالی متن، فزون‌متن است که به معنای کلی جای‌گرفتن متن در کلیتی از متون، و به معنای خاص شناختن ژانرهای ادبی مربوط می‌شود. (احمدی، ۳۲:۱۳۸۶) اما پنجمین دسته از مناسبات تعالی‌دهنده متن، - که یکی از موضوعاتی است که مقاله حاضر حول محور آن می‌گردد - رابطه‌ای است که میان متن متأخر (زبرمتن) و متنی متقدم (زیر متن) وجود دارد. رابطه‌ای فارغ از هرگونه تفسیر و تأویل. این پدیده از نظر ژنت، متضمن هرگونه مناسبتی است که متن ب (که آن را زبرمتن خواهم نامید) را با متن الف (که آن را زیر متن خواهم نامید) متحد می‌کند. و شیوه پیوند این دو چنان نیست که متن ب تفسیر متن الف باشد. (آلن، ۱۵۶:۱۳۸۵) در نظر ژنت، زیر متن، در واقع سرچشمه اصلی دلالت برای متن یا متونی به شمار می‌آید که ازآن به زبر متن تعبیر می‌شود.

۴. تک‌ارزشی - چندارزشی

یکی از شخصیت‌های برجسته ساختگرایی قرن بیستم تزوتان تودوروف است. وی که در ترجمه و معرفی آثار فرمالیست روسی میخائیل باختین به دنیای غرب سهم چشم‌گیری دارد، در کتاب معروفش **بوطیقای ساختارگرا** و ظاهراً تحت تأثیر اندیشه‌های باختین، میان متون تک‌ارزشی و

چندارزشی تمایز قائل می‌شود. وی آنجا که به خصوصیت‌های زبانی مواد پیشاادبی می‌پردازد و سیاق‌های کلام را پیش از ترکیب آنها در یک اثر می‌کاود، بر این نکته تأکید می‌ورزد که تاریخ ادبیات کلاسیک با بدگمانی با نوع دوم نوشتار - یعنی متون چندارزشی - روبه‌رو بوده است. در نظر وی «سخنی را که هیچ‌گونه توجهی به شیوه‌های گفتار پیشین ندارد می‌توان سخنی تک‌ارزشی نامید.» و سخنی را که کمابیش به گونه‌ای آشکار به آن شیوه‌ها توجه روا می‌دارد، می‌توان سخن چندارزشی خواند. (تودورف، ۴۷:۱۳۸۲) بنابراین نظر، تنها متونی چندارزشی قلمداد می‌شوند که در گفت وگویی مداوم با شیوه‌های گفتار پیشین و متون گذشته باشند. البته این تصریح و تأکید و تمایز مبتنی بر ادبیات کلاسیک مغرب زمین است.

تمثیل‌های داستانی مولوی

از آنجا که در ادبیات کلاسیک، عرصه نظریه‌پردازی، چندان مجال ظهور و بروز نداشته، و یا به تعبیر دقیق‌تر، کمتر بدان التفات شده، بر این اساس طبقه‌بندی یا تعریف منقحی از انواع ادبی (genre) و از جمله ادب داستانی صورت نگرفته است. فی‌المثل در مثنوی، با وجود آنکه ۲۵۰ داستان یا تمثیل بلند وکوتاه مجال طرح وشرح یافته است، اما همواره از این داستان‌ها با عناوین نه چندان دقیقی چون قصه و حکایت یاد شده است. چنانکه در پاره‌ای از مواقع، از داستان‌های بلند با عنوان قصه (Tale) و از داستان‌های کوتاه با عنوان حکایت نام برده است و یا بر عکس. اگرچه داستان‌های مثنوی، شکل و فرم و موضوع معین و مشخصی برنمی‌تابد و از داستان‌های انبیا و صحابه و مشایخ گرفته تا قصه‌های تمثیلی و نوادر و لطیفه‌ها و طنزها با درونمایه‌های عرفانی، فلسفی، اخلاقی و اجتماعی را شامل می‌شود، اما در برآیند کلی، ژرف ساخت این داستان‌ها را می‌توان در رویکرد تمثیلی مولانا جست‌وجو کرد، یعنی، مولانا چونان اسلاف خویش سنایی و عطار به معنای دیگری در ورای صورت و ظاهر قصه نظر داشته است.

ای برادر قصه چون پیمانه است

معنی اندر وی بسان دانه است

دانه معنی بگیرد مرد عقل

ننگرد پیمانه را گر گشت نقل

(دفتر دوم/۳۶۲۴_۳۶۲۳)

یا آن چنانکه درآغاز مثنوی اشاره می‌کند مراد وی از طرح داستان «نقد حال ما» است.

بشنوید ای دوستان این داستان

خود حکایت نقد حال ماست آن

به هر روی، توقف در سطح معنای صوری، مراد و مقصود این سلسله نبوده است و معنای کلی دیگری دنبال می‌کردند.

تمثیل داستانی روایتی است که حداقل دو لایه معنایی دارد: لایه نخست همان صورت قصه و لایه دوم معنای ثانوی و عمیق‌تری است که در ورای صورت می‌توان جست و میان جهان مرئی و نامرئی پیوند برقرارکرد (فتوحی، ۱۳۸۶:۲۵۸). از آنجا که مخاطب این دسته از سخنان عارفان، توده مردم بودند، برای تفهیم و تعلیم آموزه‌های عرفانی، اخلاقی و دینی از زبانی ساده وقابل فهم سود می‌بردند. در واقع، کار عظیم و سترگی که انجام داده بودند، این بود که از رهگذر تصویری که در قالب تمثیل مطرح می‌کردند، می‌کوشیدند مفاهیم مجرد و انتزاعی را برای عموم قابل فهم سازند. به تعبیر دیگر، برخلاف فلاسفه که به طرح مفاهیم می‌پرداختند، بر مصادیق انگشت تأکید می‌نهادند.

لیک تصویری و تمثیلی کنند

تا که دریابد ضعیفی عشقمند

(دفتر ششم/۱۱۷)

علی‌رغم آنکه سنایی، جریان‌ساز بزرگ چنین رویکردی بوده است، توفیق چندانی در راه تحقق آمال خود نیافته است و حدیقه‌الحقیقه در واقع بیشتر مورد اقبال و توجه خواص قرار گرفته است. از طرف دیگر، منطق‌الطیر عطار، اگرچه در مقایسه با حدیقةالحقیقه سنایی، هم از نظر ساختاری و زبانی و هم از نظر محتوایی و تصویری توفیق بیشتری یافته است، اما هرگز چون مثنوی معنوی در استخدام عناصر روایی و داستانی کامیاب نبوده است. تمثیل‌های داستانی بطور کلی به دو دسته تقسیم می‌شوند: نخست حکایت‌های کوتاهی که اشخاص و عناصر آنها غالباً جانوران‌اند و به قصد بیان یک آموزه اخلاقی یا تجربه انسانی بیان می‌شود. این نوع تمثیل در زبان‌های اروپایی فابل نامیده می‌شود. دو دیگر حکایت‌هایی که قهرمانان آنها افراد انسانی هستند و به آنها پارابل می‌گویند. مولانا در مثنوی از هر دو نوع تمثیل بهره کافی برده است. طوطی و بازرگان، کشیدن موش مهار شتر را و معجب‌شدن به خود، ماجرای نحوی و کشتیبان... از آن جمله‌اند. چنانکه می‌دانیم مولوی برابر پژوهش‌های

مختلفی که در باب ماخذ قصص و تمثیلات مثنوی انجام یافته، غالب قصه‌ها و حکایت‌های این کتاب مستطاب را به صورت شفاهی یا مکتوب از آثار پیش از خود گرفته است و با قدرت کیمیاگرانه و نفس قصه‌گویی خویش توانسته چنان روایت ماندگار خلق کند که نه‌تنها بر چهره روزگار ماندگار بماند که روایت‌های پیش از خود را نیز تحت‌الشعاع قرار دهد. اکنون در اینجا با عنایت به نظریه‌های روایی منتقدان معاصر که پیشتر مطرح شد، به نقد و بررسی حکایت نخجیران و شیر مثنوی می‌پردازیم. پیش از طرح بحث، بایسته می‌نماید که گزارش مختصری از هر دو روایت ارائه کنیم و آنگاه به تجزیه و تحلیل آنها بپردازیم.

الف. روایت مثنوی: در چراگاهی سرسبز دسته‌ای از حیوانات می‌زیستند که از وجود شیری که در آن حوالی بود در بیم و اندوه به سر می‌بردند، اما سرانجام چاره‌ای اندیشیدند و به نزد شیر آمدند و پیشنهاد کردند که ما هر روز یکی از میان خود برمی‌گزینیم و غذای روزانه‌ات را فراهم می‌کنیم. به شرط آنکه تو نیز تنها بدان بسنده کنی و بر عهد و قول خود پایداریاشی. شیر نیز پذیرفت و مدتی هر یک بنابر قول و قرار و تعهد خود عمل کردند. تا اینکه یکی از روزها قرعه به نام خرگوش افتاد. او از دوستانش خواست کمی درنگ کنند تا با ترفند و تدبیری که به کارمی‌گیرد، آنها را برای همیشه از شر شیر برهاند. خرگوش پس از تأخیر بسیار، آرام‌آرام خود را به آشیانه شیر رساند. وقتی که شیر را خشمگین یافت، لب به عذر و انابه بازکرد و گفت: من خرگوشی را به عنوان طعمه می‌آوردم که در میانه راه شیری دیگر از من ربود و برد. شیر که از این خبر خشمگین‌ترشد و گرسنگی بی‌تابش کرده بود، از خرگوش خواست که او را به محل وقوع واقعه ببرد. خرگوش او را بر سر چاهی برد. شیر که در داخل چاه، تصویر خودش را دیده بود گمان کرد که حتماً شیری در آنجا هست، بلافاصله خود را به درون چاه انداخت تا دمار از شیر بیگانه درآورد. درون چاه افتادن همانا و هلاک‌شدن همان.

ب. روایت کلیله و دمنه: «آورده‌اند که در مرغزاری که نسیم آن بوی بهشت را معطر کرده بود و عکس آن، روی فلک را منور گردانیده، از هر شاخی هزار ستاره تابان و در هر ستاره‌ای هزار سپهر حیران... وحوش بسیار به سبب چرا خور و آب در خصب نعمت بودند، لیکن به مجاورت شیر، آن همه نعمت و آسایش، منغص بود. روزی فراهم آمدند و به نزدیک شیر رفتند و گفتند: تو هر روز پس از رنج بسیار و مشقت فراوان از ما یکی شکار می‌توانی شکست و ما پیوسته در مقاساة بلا و تو در تکاپوی طلب، اکنون چیزی اندیشیده‌ایم که ترا از آن فراغت و ما را امن و راحت باشد. اگر تعرض خویش از ما زائل

کنی، هر روز موظف یکی شکار بوقت چاشت به مطبخ ملک فرستیم. شیر برآن رضا داد و مدتی بر این بگذشت. یک روز، قرعه به خرگوش آمد. یاران را گفت: اگر در فرستادن مسامحتی کنید شما را از جور این جبار خونخوار و جان‌ستان ستمکار برهانم. گفتند مضایقتی نیست. او ساعتی توقف کرد تا وقت چاشت شیر بگذشت. به آهستگی سوی او رفت. شیر را تنگدل دید و آتش گرسنگی او را بر باد تند نشانده و فروغ خشم درحرکات و سکنات او پیداآمده، چنانکه آب دهان او خشک شده بود و به قصد می‌کوشید و نقض عهد را در خاک می‌جست. چون خرگوش را دید، آواز داد که از کجا می‌آیی و حال وحوش چیست؟ گفت: در صحبت من خرگوشی فرستاده بودند در راه شیری بستد. هرچه گفتم غذای ملک است، التفات ننمود و جفاها راند و گفت: این شکارگاه من است و صید آن به من اولی‌تر. که قوت و شوکت من زیادتر است. من شتافتم تا ملک را خبرکنم. شیر برخاست و گفت: او را به من نمای. خرگوش پیش ایستاد و شیر را به سر چاهی برد که صفای آب آن چون آینه، بی‌شک تعین صورت‌ها نمودی و اوصاف چهره هریک برشمردی... و گفت: در این چاه است و من از وی می‌ترسم. اگر ملک مرا دربرگیرد خصم را بدو نمایم. شیر او را برگرفت و در چاه نگریست. مثال خویش و از آن خرگوش بدید. او را بگذاشت و خود را در چاه افکند و غوطه‌ای بخورد و جان شیرین به مالک سپرد. خرگوش به سلامت باز رفت و وحوش از صورت و کیفیت حال پرسیدند. گفت: او را در آب غوطه دادم که چون گنج قارون خاک خورده شد. همه بر مرکب شادی سوار گشتند و در مرغزار امن و راحت جولان نمودند.» (کلیله و دمنه، باب الاسد و الثور، صص ۸۱ـ۷۹)

این حکایت در مثنوی چهارصد و هفتاد بیت است که تنها سی و یک بیت آن به روایت اصلی داستان مربوط است که بدون رعایت نظم منطقی، در میان کل ابیات پراکنده شده است. بدیهی است که مولوی چنانکه خود تصریح می‌کند، در بیان این داستان تحت تأثیر مستقیم این کتاب است.

از کلیله باز جو آن قصه را ـ وندر آن قصه طلب کن حصه را (ب۸۹۹/دفتر اول)

به تعبیر ژرار ژنت، داستان کلیله و دمنه زیرمتنی داستانی می‌شود که مولوی به طرح و شرح آن پرداخته است. مقوله‌ای که از منظر بینامتنی قابل پی‌جست و بررسی است و اساساً بستری است که امکان گفت‌وگو (dialoge) میان متن متقدم و متن متأخر را فراهم می‌سازد و متن را از حالت تک‌بعدی و تک‌ارزشی به سمت چندارزشی پیش می‌برد. از رهگذر این رابطه مستقیم بینامتنی، پیوند عمیقی با سنت گذشته ایجاد می‌گردد و همچنین اسباب تسهیل فهم و آفرینش آثار ادبی فراهم

می‌شود، یا چنانکه تودوروف از قول اشکلوفسکی می‌نویسد «اثر هنری در ارتباط با آثار هنری دیگر و از رهگذر تداعی با آن آثار فهمیده می‌شود... نه‌تنها اثر تقلیدی، بلکه هر اثر دیگری در توازی و تقابل با یک الگو، هر الگویی که می‌خواهد باشد، آفریده می‌شود.» (تودوروف، ۴۸:۱۳۸۲)

بنابراین می‌توان گفت اگر نظر پاره‌ای از منتقدان معاصر و به‌ویژه تودوروف، در باب ادبیات کلاسیک غرب صادق باشد، به جرأت می‌توان گفت درباره ادبیات کلاسیک فارسی و به‌ویژه مثنوی، توجه به شیوه‌های گفتار پیشین، و گفت‌وگوی مداوم با متون گذشته بیشتر صدق می‌کند. چنانکه غالب داستان‌های مثنوی از این ویژگی برخوردار است و علاوه بر این، در همین حکایت نخجیران و شیر که زبرمتن داستان کلیله محسوب می‌شود، زبرمتن‌های کوچک‌تری - اعم از آیات و روایات و اشارات داستانی و ...- می‌بینیم که رابطه بینامتنی وثیقی با آموزه‌های تاریخ و فرهنگ ایرانی اسلامی دارد. البته این همه گواه روشنی است که نظریه تودوروف را از حیز انتفاع خارج سازد. همان‌طور که پیداست مولوی در طرح روایت اصلی داستان با کلیله و دمنه هم‌داستان است. در این تمثیل حیوانی (Fable) جانوران به عنوان قهرمان حکایت، هرکدام نماینده تیپ و طبقه‌ای خاص به شمار می‌روند. اگرچه مولوی این حکایت را، به تبیین و توجیه آموزه‌ای به کار می‌گیرد که در بیت (۸۹۸) دفتر اول، و در پایان حکایت «پادشاه جهود دیگر که در هلاک دین عیسی سعی می‌نمود» مطرح می‌کند و آن زنهاردادن از خیالات ناراست و افتادن در چاه گمراهی و شقاوت است:

تا زراندودیت از ره نفکند

تا خیال کژ ترا چه نفکند

(۸۹۸/ دفتراول)

اما حقیقت امر این است که مولانا به طرز شگفت‌آوری از عناصر داستانی و روای‌ای بهره می‌گیرد که بر خلاف داستانی که ما در کلیله و دمنه شاهد آن هستیم از شکل (Form) ساده با پاره‌ای از آرایه‌های لفظی و صنایع بدیعی و بلاغی به در می‌آید و از پایان بسته به پایان باز، و از مخاطب نویسنده تا مخاطب روایت، امتداد و ارتقا می‌یابد. گفتنی است طرح و شرح مسائل مهم عرفانی و فلسفی و کلامی مانند توکل، جبر و اختیار، قضا و قدر و... که در خلال این داستان مجال بروز و ظهور می‌یابد در تحقق چنین مؤلفه‌هایی اهمیت بسزایی دارد.

ما در اینجا به اختصار به پاره‌ای از این عناصر داستانی و روایی که به بسط و گشودگی اثر کمک

شایانی می‌کند، اشاره می‌کنیم:

۱ـ خلق شخصیت‌هایی مستقل از کنش (دگردیسی و جابه‌جایی سمبل‌ها)

در مطاوی اصلی داستان می‌توان خرگوش را نماد هوشمندی و خردمندی دانست که سرانجام در مقابله با شیر نماد زورمندی عاری از خرد فائق می‌آید، اما نکته اینجاست که با گرم‌شدن تنوره بحث و جدل پیرامون جبر و اختیار، شیر نماد طرفداران اختیار معرفی می‌شود و خرگوش نماد طرفداران جبر. در ادامه داستان وقتی که شیر نقش خودش را در آب چاه می‌بیند، او را دشمن می‌پندارد و خرگوش را رها می‌کند و در عمق چاه می‌پرد. مولوی شیر را نماد ظالم و خرگوش را سمبل مظلوم معرفی می‌کند.

در فتاد اندر چهی کو کنده بود/ زان که ظلمش در سرش آینده بود/ چاه مظلم گشت ظلم ظالمان/ اینچنین گفتند جمله عالمان (دفتر اول/۱۳۰۹ ـ۱۳۰۸). جالب اینجاست که پس از آنکه شیر با حیله و مکر خرگوش به چاه می‌افتد، این بار و در نتیجه‌گیری دیگری خرگوش، نماد نفس حیوانی و شیر، نماد نفس ناطقه معرفی می‌شود.

ای شهان کشتیم ما خصم برون

ماند خصمی زو بتر در اندرون

کشتن این کار عقل و هوش نیست

شیر باطن سخره خرگوش نیست

(۱۳۷۳ـ۱۳۷۴)

بنابراین نه‌تنها خود این حکایت تمثیلی، مشبه عمیق‌تری را در درون خود می‌پرورد و چونان استعاره‌ای گسترده Extended Metaphor، معنای کلی‌تر دیگری را جست‌وجو می‌کند، بل در اجزای خود سمبل‌ها (symbols) را به نمایش می‌گذارد که تنها به یک مشبه خاص و مشخص محدود نمی‌شود، بلکه هاله‌ای از معانی و مفاهیم نزدیک به هم را شامل می‌شود. در حکایت شیر و نخجیران، اساساً شخصیت‌های اصلی داستان ـ یعنی شیر و خرگوش ـ تحول و دگرگونی دالی و مدلولی پیدا می‌کنند. چنانکه هریک در طول داستان مظهر و سمبل امر متفاوتی می‌شوند تا جایی که به قهرمان/ ضد قهرمان تبدیل می‌شوند.[۳] این تطور و سیالیت از آغاز تا پایان داستان را دربرمی‌گیرد و هر لحظه به شکل و جلوه تازه‌ای درمی‌آید. تو بر تو شدن لایه‌های حکایت این امکان را برای خواننده

فراهم می‌نماید که با خوانش هر بخش از داستان به نتیجه‌گیری برسد که با بخش پیش یا پس از آن همخوانی نداشته باشد. مخاطب در واقع سطوح معنایی مختلفی را رقم می‌زند و چه‌بسا اگر با دقت و باریک‌بینی خواننده همراه نباشد، این‌گونه‌گونی نمادین را در طول داستان درنمی‌یابد. پیداست که نقش خواننده و فعالیت ذهنی وی در درک و فهم این ظرایف و دقایق سطوح معنایی مختلف، بسیار واجد اهمیت است. اینجاست که به تعبیر باختین، شخصیت‌ها خصوصیت ذاتی ندارند، بلکه عنصر و جوهرشان حروف و اصوات و کلمات و جملات است که در خطابه‌ها ظهور می‌یابد. (الکردی، ۱۹۹۶، ۴۳). این سیالیت دالی و مدلولی سمبلیک شخصیت‌های داستان در تقابل صریح و جدی با عقیده افرادی مانند تودوروف قرار می‌گیرد که معتقد بودند در نظریه ادبی کلاسیک، شخصیت‌ها چیزی جز مأموران کنش نیستند. (احمدی،۱۳۸۶:۲۳۲).

۲-۱- طرح «گفت‌وگو»

بی‌تردید با حدود ۲۵۰ داستان یا تمثیل بلند و کوتاهی که در مثنوی آمده، می‌توان با قطعیت گفت که بخش اعظم طرح و شرح این داستان‌ها، در خلال گفت‌وگوهای طولانی - که بیشتر ابتکار خود مولاناست و عرصه‌ای برای بازگویی آرا و نظرات مختلف- انجام پذیرفته است.[۳] در یک نمودار کلی نویسندگان از دو گونه گفت‌وگو در داستان‌های خود استفاده می‌کنند: گفت‌وگویی که مستقیما فکر و اندیشه را ارائه می‌کند و گفت‌وگویی که بیشتر جنبه نمایشی (تئاتری) دارد و افکار و اندیشه‌ها و منظور نویسنده را به طور غیر مستقیم بیان می‌کند و خواننده باید با حدس و گمان منظور نویسنده را در طی گفت‌وگو دریابد.[۴] (میرصادقی، ۱۳۸۰:۴۷۸) در مثنوی، برای هر دو نوع این گفت‌وگوها می‌توان شواهدی یافت. «داستان‌هایی که برای طرح مسائل صوفیانه مورد استفاده قرارگرفته است و چندان جاذبه‌ای ندارد و طرح آن ناشی از اقتضای... گوینده است و تمام آن تبدیل به یک رشته محاوره می‌شود.» (ر.ک. زرین‌کوب [1]، ۱۳۷۳:۲۹۱) و داستان‌هایی که بر سؤال و جواب بین اشخاص قصه مبتنی است. قصه‌هایی که گه‌گاه به تعداد اشخاص قصه، از چند زاویه مختلف مطرح و بحث می‌شود و قصه در این حال به نوعی محاوره افلاطونی یا به لحن دیالکتیک آن شباهت پیدا می‌کند و جنبه‌های مختلف مسئله یا اشکال‌های دقیق و دفع‌های لطیف از نظرگاه‌های مختلف طرح و بررسی می‌شود. (زرین‌کوب [2]، ۱۳۷۳:۲۱۹) بنابراین به جرأت می‌توان گفت مولانا با واردکردن عنصر «گفت‌وگو» در

مثنوی معنوی، یکی از بنیادی‌ترین و هنری‌ترین شکل «زاویه دید» را به نمایش می‌گذارد. و از این نظر، با داستان‌ها و رمان‌های برجسته مدرن پهلو می‌زند. چه اینکه حضور راوی بسیار کم‌رنگ می‌گردد و صداهای شخصیت‌های داستانی به وضوح و مستقل شنیده می‌شود. خصیصه‌ای که به‌ویژه در مقایسه با منطق‌الطیر عطار و حدیقةالحقیقه سنایی، به عیان می‌توان دید. از آنجا که عنصر گفت‌وگو در این آثار بسیار کم مورد توجه قرار گرفته است، به ناچار بیشترین مواجهه خواننده با سخن راوی است.[۵]

از یک چشم‌انداز می‌توان گفت مولانا از عنصر گفت‌وگو دو هدف عمده را دنبال می‌کرده است:

۱.برای بیان اندیشه‌ها و عقاید مخالف و موافق

۲. برای پرده‌برداشتن از خصوصیات روانی شخصیت‌ها

در خلال این داستان، یکی از مهم‌ترین مباحث کلامی یعنی جبر و اختیار، طرح و شرح می‌گردد. مولانا دلایل و براهینی که از سوی طرفین گفت‌وگو در صحت و اثبات عقیده‌هایشان طرح می‌گردد چنان مستدل و محکم بیان می‌کند که خواننده به وضوح درنمی‌یابد که راوی داستان چه عقیده‌ای دارد. حفظ این بی‌طرفی تا پایان گفت‌وگو، این مناظره‌های طولانی را حتی برای خواننده عادی، گذشته از طرح حکایت‌های فرعی، به نوبه خود تا حد زیادی جذاب می‌کند. (پورنامداریان، ۲۷۶:۱۳۸۰) از آنجا که گفت‌وگوی میان نخجیران و شیر به تفصیل در مثنوی آمده است، برای رعایت اختصار، بخش‌هایی از این گفت‌وگو را نقل می‌کنیم.

۱. نخجیران: احتیاط و محکم‌کاری در برابر مقدرات بی‌فایده است.

جمله گفتند ای حکیم باخبر

الحذر، دع لیس یغنی عن قدر

در حذر شوریدن شور و شر است

رو توکل کن، توکل بهتر است

با قضا پنجه مزن ای تند و تیز

تا نگیرد هم قضا با تو ستیز

مرده باید بود پیش حکم حق

تا نیابد زخم از رب الفلق

(دفتر اول /۹۱۱_۹۰۸)

۲. شیر: توکل هیچ‌گونه تناقضی با سعی و تلاش ندارد.

گفت آری گر توکل رهبرست

این سبب هم سنت پیغمبرست

گفت پیغمبر به آواز بلند

با توکل زانوی اشتر ببند

رمز الکاسب حبیب اندر شنو

از توکل در سبب کاهل مشو

(همان/۹۱۴-۹۱۲)

۳. نخجیران : نفی توکل و تکیه مطلق بر سعی خود، کاری بیهوده است.

قوم گفتندش که کسب از ضعف خلق

لقمه تزویر دان بر قدر حلق

نیست کسبی از توکل خوب‌تر

چیست از تسلیم خود محبوب‌تر

(همان/ ۹۱۶-۹۱۵)

۴. شیر : توکل، سعی و تلاش بشر را نفی نمی‌کند.

گفت شیر آری ولی رب العباد

نردبانی پیش پای ما نهاد

پایه پایه رفت باید سوی بام

هست جبری بودن اینجا طمع خام

پای داری، چون کنی خود را تو لنگ؟

دست داری، چون کنی پنهان تو چنگ؟

خواجه چو بیلی به دست بنده داد

بی زبان معلوم شد او را مراد

(همان/ ۹۳۲-۹۲۹)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شکر قدرت، قدرتت افزون کند

جبر، نعمت از کفت بیرون کند

جبر تو خفتن بود در ره، مخسب

تا ببینی آن در و درگه مخسب

(همان/۹۴۰-۹۳۹)

هان مخسب ای جبری بی اعتبار

جز به زیر آن درخت میوه‌دار

گر توکل می‌کنی در کار کن

کشت کن پس تکیه بر جبار کن

(همان/ ۹۴۲-۹۴۱)

۵. نخجیران: چرا آزمندان با آن همه جوش و خروش به راحتی و آسایش نمی‌رسند؟

جمله با وی بانگ‌ها برداشتند

کان حریصان که سبب‌ها کاشتند

صد هزار اندر هزار از مرد و زن

پس چرا محروم ماندند از زمن؟

(همان/ ۹۴۹-۹۴۸)

جز که آن قسمت که رفت اندر ازل

روی ننمود از شکار و از عمل

جمله افتادند از تدبیر و کار

ماند کار و حکم‌های کردگار

کسب، جز نامی مدان ای نامدار

جهد جز وهمی مپندار، ای عیار

(همان/۹۵۵-۹۵۳)

۶. شیر: تقدیر حضرت حق، معارض سعی بنده نیست.

شیر گفت آری ولیکن هم ببین

جهدهای انبیا و مؤمنین

حق تعالی جهدشان را راست کرد

آنچه دیدند از جفا و گرم و سرد

حیله‌هاشان جمله حال آمد لطیف

کل شیء من ظریف هو ظریف

دام‌هاشان مرغ گردونی گرفت

نقص‌شان، جمله افزونی گرفت

جهد می‌کن تا توانی ای کیا

در طریق انبیا و اولیا

(همان /۹۷۵-۹۷۱)

شک نیست که هر مخاطبی می‌تواند در همدلی با یکی ازین دو جریان فوق، دلایل و احتجاجات دیگری را که به تعبیر آیزر جزو سفیدخوانی متن محسوب می‌شوند بر مدعیات بالا بیفزاید. چه اینکه راوی در پی تحمیل رای و نظر خاصی نیست. تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، استفاده از زاویه دید چندگانه، ساختارهای باز و پیوسته و... این همه کمک می‌کند تا نه با متنی تک‌ساحتی بل متنی چندساحتی مواجه باشیم. «مولوی حتی در پایان گفت‌وگو، هم نظر و عقیده خود را در جانبداری از نظر یکی از دو طرف گفت‌وگو به صراحت اعلام نمی‌کند بلکه با اشاره‌ای مبهم و از طریق واکنش یکی از دوطرف گفت‌وگو نظر خود را آشکار می‌کند. در پایان استدلال‌های شیر، داستان را چنین دنبال می‌کند:

زین نمط بسیار برهان گفت شیر

کز جواب آن جبریان گشتند سیر

روبه و آهو و خرگوش و شغال

جبر را بگذاشتند و قیل و قال

(۹۹۲-۹۹۱)

با همین دو بیت، گفت‌وگوی طولانی میان شیر و نخجیران درباره جهد و توکل با پیروزی شیر به پایان می‌رسد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۰،۲۷۶)

نکته اینجاست که روند داستان در ادامه بر خلاف جریان گفت‌وگو ادامه می‌یابد، چرا که در عمل شیر تسلیم قول نخجیران می‌شود و در برابر وعده صید روزانه تمکین می‌کند و خرگوش با حیله و نیرنگی که به کار می بندد به صورتی از جهد و کسب تن در می‌دهد. مضاف بر این، دو داستانی که در ادامه می‌آید بر مقهوریت تدبیر در مواجهه با تقدیر تأکید دارند. روشن است که این تعلیق و خلاف آمد عادت، راه را بر خوانش‌های مختلف همراه می‌سازد.

البته مولانا موضوع «جبر و اختیار» را بار دیگر در دفتر سوم پی می‌گیرد. (ر.ک. دفتر سوم/ ۲۹۳۱-۲۹۰۰) گفتنی است که مولانا در دفتر پنجم، بیش از هر دفتر دیگری، در باب جبر و اختیار داد سخن رانده است. گفت‌وگویی طولانی و مستدل که با هنرمندی هرچه تمام‌تر و باریک‌بینی و دقت نظر خیره‌کننده‌ای میان این دو مشرب ترتیب داده است. (دفتر پنجم/۳۰۳۸-۲۹۱۲) اما مولانا در پایان بحث و مناقشه پیرامون «جبر و اختیار» تصریح می‌کند که:

همچنین بحث است تا حشر بشر
در میان جبری و اهل قدر
(دفتر پنجم/ ۳۲۱۴)

همان‌گونه که کانت نیز مقوله جبر و اختیار را قرن‌ها پس از مولانا در نقد عقل عملی، جدلی‌الطرفین خوانده است، این بیت یا بهتر بگوییم شاه‌بیت گفت‌وگوهای پیرامون جبر و اختیار دقیقاً و تحقیقاً با مبانی معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی باختین مطابقت دارد. چرا که در نظر باختین هنوز چیز قطعی در جهان رخ نداده واپسین کلام در باره جهان هنوز گفته نشد. جهان باز و آزاد است، همه چیز هنوز در راه است و همیشه در راه خواهد بود همان‌طور که پیداست برخلاف سنایی و عطار، نه در آغاز داستان، بلکه حتی پایان آن نیز موضع خود را به صراحت مشخص نمی‌کند. در واقع از روایتی شخصی در غزلیات به روایتی از ذهن و زبان دیگران در مثنوی دست یازیده است. همین امر موجب می‌شود هر خواننده با توجه به پیش‌فرض‌های خود با یکی از شخصیت‌های داستان هم‌زبانی و همدلی پیشه کند.

دو شکل عمده روایت، گفتن و نشان‌دادن است. در داستان نخجیران و شیر، مولانا از عنصر

گفت‌وگو برای نمایش حالات روانی شخصیت‌های داستان به صورت هنری و زیبایی‌شناسانه بهره می‌گیرد. ما در ذیل به نمونه‌هایی از این دست اشاره می‌کنیم.

- تصویری که از خشمگین‌شدن شیر از تأخیر خرگوش ترسیم می‌کند به نحو شایسته‌ای متناسب آن موقعیت و فضای حاکم برآن است.

شیر اندرآتش و درخشم و شور/دید کان خرگوش می‌آید ز دور

می دود بی‌دهشت و گستاخ او/خشمگین و تند و تیز و ترش‌رو

کز شکسته‌آمدن تهمت بود/وز دلیری، دفع هر ریبت بود

در ادامه، گفت‌وگو به گونه‌ای دنبال می‌شود که به بهترین شکلی، صفات و ویژگی‌هایی که نماد زورمندی و اقتدار شیر از یکسو و هوشمندی خرگوش از دیگرسو، نمایان می‌شود.

چون رسید او بیشتر نزدیک صف/بانگ برزد شیر، هان ای ناخلف

من که گاوان را ز هم بدریده‌ام/من که گوش پیل نر مالیده‌ام

نیم خرگوشی که با شیر کو چنین/امر ما را افکند اندر زمین (۱۳۵۵-۱۳۵۳/دفتر اول)

گفت خرگوش الامان عذریم هست/گر دهد، عفو خداوندیت دست

گفت چه عذر ای قصور ابلهان؟/این زمان آیند در پیش شهان؟

مرغ بی‌وقتی سرت باید برید/عذر احمق را نمی‌شاید شنید

عذر احمق بدتر از جرمش بود/عذر نادان زهر دانش‌کش بود

عذرت ای خرگوش از دانش تهی/من چه خرگوشم که درگوشم نهی؟/گفت ای شه ناکسی را کس شمار/عذر استم دیده‌ای را گوش دار (دفتر اول/۱۱۶۲-۱۱۵۷)

اما یکی از زیباترین صحنه‌هایی که شخصیت داستان را در حین عمل نشان می‌دهد به بخش پایانی داستان مربوط می‌شود. آنجا که شیر به نزدیک چاه می‌رسد، از خرگوش می‌خواهد که او را به محل آن شیر متجاوز ببرد:

چونکه نزد چاه آمد شیر دید/کز ره آن خرگوش ماند و پا کشید

گفت پا واپس کشیدی تو چرا؟/پای را واپس مکش پیش اندرآ

گفت کو پایم که دست و پای رفت/جان من لرزید و دل از جای رفت

رنگ و رویم را نمی‌بینی چو زر/زاندرون خود دهد رنگم خبر (۱۲۶۶-۱۲۶۳/دفتر اول)

فرجام سخن

از آنچه گذشت می‌توان چنین نتیجه گرفت که صورت و نمای کلی حکایت نخجیران و شیر متنی است منظوم که از دو بخش داستانی و غیرداستانی تشکیل می‌شود. ساختار کلی آن در ۴۷۰ بیت نهفته است که از این میان فقط ۳۱ بیت آن به بخش داستانی و بقیه به بخش غیرداستانی مربوط می‌شود. پیوند ساختاری محکمی میان این دو بخش است، همچنین گفتنی است که اگرچه مولانا به تصریح حق‌شناس، منطقاً نسبت به هیچ‌یک از مباحث نظری روایت‌شناسی، شناختی علمی نداشته، اما این داستان و دیگر داستان‌های وی عموماً از بوته آزمون این نظریه و نقد و تحلیل آنها سالم به در می‌آیند و این همه حکایت از آن دارد که مولانا نسبت به مباحث مزبور از وقوف شمی برخوردار بوده و آن همه را به سایقه ذوق سلیم و صرافت طبع به کار بسته است. (حق‌شناس، ۱۳۸۶، ۵۰)

پی‌نوشت‌ها:

۱. البته به ظاهر میان پژوهندگان معاصر اتفاق نظری در استعمال دقیق دو اصطلاح قصه و حکایت وجود ندارد. چنان‌که براهنی اصطلاح قصه را برای داستان‌های نوین، و حکایت را برای داستان‌های قدیم به کار می‌برد و میرصادقی اصطلاح قصه را معادل افسانه و حکایت و سرگذشت و... می‌داند. (رک. براهنی،۱۳۶۲: ۲۹ـ۲۸ و میرصادقی، ۱۳۸۲: ۱۳۱)

۲. بارت در پژوهش خود درباره سارازین بالزاک تمایزی بین متون خواندنی و متون نوشتنی قائل می‌شود که با اصطلاح مخاطب نویسنده و مخاطب روایت قرابت معنایی و مفهومی دارد. (رک.آلن، ۱۳۱ـ۱۱۴: ۱۳۸۵)

۳. فی‌المثل روایت پسر (شاگرد) احول که با درونمایه مشترک در حدیقةالحقیقه و منطق‌الطیر و مثنوی مجال طرح یافته است، از منظر گفت‌وگویی به‌غایت قابل تأمل است. چه این‌که مولوی در چهار بیت حکایت را تمام می‌کند. اما در همان چهار بیت، پنج بار گفت‌وگو میان استاد واحول رد و بدل می‌شود و حضور راوی فقط در حد تکرار کلمه گفتار است. در حالی که در روایت عطار گفت‌وگو فقط دوبار تکرار می‌شود و در روایت سنایی اساساً گفت‌وگویی صورت نمی‌پذیرد و بیشترین سخن روایت راوی (خود شاعر) است. (رک. پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۵۸ـ۲۱۶)

۴. از چشم‌اندازهای دیگری هم می‌توان گفت‌وگو را مورد بررسی قرار داد. مثلاً از منظر باختین، سه‌گونه کلام ادبی از هم قابل تفکیک است:۱. گفت‌وگوی مستقیم که درواقع همان نقل واقعیت است.۲. گفتار بازنموده شده که محاکات را شامل می‌شود. ۳. گفتار دووجهی که خود شامل انواع گوناگون تقلید هزل‌آلود، سبک پردازی، شکل محاوره‌ای روایت و مکالمه است. (ر.ک: مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۸) و ر.ک. بخش «گفتمان رمان»

در کتاب تخیل مکالمه‌ای، تألیف میخاییل باختین، ترجمه رویا پورآذر. نشر نی، صص ۵۲۵-۳۴۵.

۵. از آن رو که روابط علی معلولی حوادث، از نظم منطقی و معقولی برخوردار نیست، این داستان پیرنگ ضعیفی دارد. البته استاد پورنامداریان معتقد است که پیچیده‌تر کردن طرح داستان، به منطقی‌نماتر شدن حوادث و رابطه علت و معلولی آنها منجر می‌شود، این باور، اگر درباره پاره‌ای حکایات صادق باشد، درباره حکایت «نخجیران و شیر» صدق نمی‌کند. (ر.ک. پورنامداریان، ۳۱۷:۱۳۸۰)

منابع و مأخذ

- احمدی، بابک، (۱۳۸۶). **ساختار و تأویل متن**. تهران: مرکز.

- الکردی، ابراهیم. (۱۹۹۶). **الراوی و النص القصص**. قاهره: دار النشرللجامعات.

- آلن، گراهام، (۱۳۸۵). بینامتنیت. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

- ایوتادیه، ژان، (۱۳۷۸). **نقد ادبی در قرن بیستم**. ترجمه مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.

- باختین، میخاییل، (۱۳۸۷). **تخیل مکالمه‌ای**. ترجمه رویا پورآذر. تهران: نشر نی.

- بارت، رولان، (۱۳۷۸). **درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها**. ترجمه محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.

- براهنی، رضا، (۱۳۶۲). **قصه نویسی**. تهران: نشر نو.

- بلخی، جلال‌الدین محمد، (۱۳۷۴). **مثنوی معنوی**. تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: توس.

- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۰). **در سایه آفتاب**. تهران: سخن.

- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). **بوطیقای ساختارگرا**. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگه.

- حق‌شناس، محمدعلی، (۱۳۸۶). «مولانا قصه‌گوی اعصار». **نامه فرهنگستان**، ش ۳. س ۱۳۸۶.

- زرین‌کوب، عبدالحسین، [2] (۱۳۷۳). بحر در کوزه. تهران: علمی.

ـــــــ، [1] (۱۳۷۳). سر نی. تهران: علمی.

- سلدن، رامان و...، (۱۳۸۴). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. مترجم عباس مخبر. تهران: طرح نو.

- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۶). **انواع ادبی**. تهران: فردوس.

- عباسی، حبیب‌الله، (۱۳۸۷). «حکایت‌های عرفانی و نقش آنها در گفتمان منثور صوفیه». **پژوهشنامه علوم انسانی**، ویژه‌نامه زبان و ادبیات۱. شماره ۵۸.

- فتوحی، محمود، (۱۳۸۶). **بلاغت تصویر**. تهران: سخن.

- ریمون - کنان، شلومیت، (۱۳۸۷). **روایت داستانی بوطیقای معاصر** . ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

- مارتین، والارس، (۱۳۸۶). **نظریه‌های روایت**. تهران: هرمس.

- مکاریک، ایرنایما. (۱۳۸۵). **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

- میرصادقی، جمال، (۱۳۸۲). **ادبیات داستانی**. تهران: سخن.

ـــــــ (۱۳۸۰). **عناصر داستان**. تهران: سخن.

- مقدادی، بهرام، (۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**. تهران: فکر روز.

- منشی، نصرالله. ترجمه **کلیله و دمنه** . تصحیح مجتبی مینوی، تهران: امیرکبیر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی