فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هجدهم، پاییز ۱۳۸۹: ۱۱۱-۹۳
تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۰۹/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۰۵/۰۴

تحلیل رباعیات مولوی از منظر داستانی

یعقوب زارع ندیکی*

چکیده

استفاده از عناصر و روایت داستانی در قالب‌های کوتاه شعری چون رباعی، بسیار مشکل است اما از میان دو هزار رباعی منسوب به مولانا، دویست رباعی (۱۰٪) دارای طرح داستانی است. به نظر می‌رسد دلیل اصلی استفاده از طرح داستانی، تلاش برای نزدیکتر کردن مفاهیم غامض عرفانی به ذهن مخاطب خاص یا عام است. تحلیل داستانی رباعیات، می‌تواند کمکی موثر در کشف اسرار و مشکلات این اشعار کند و باعث توجه بیشتر به این بخش از اشعار مولانا شود که کمتر مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

شاعر در مقام شخصیت منفی این رباعیات، سعی می‌کند واقعهٔ دیدار با یار را که از دیدگاه عرفانی غیر قابل بیان است، به قیدگفتار و گزارش درآورد. به همین دلیل از زاویهٔ دید اول شخص مفرد در اغلب این رباعیات استفاده شده است و این رباعیات مرز میان شعر و حکایت سنتی هستند. تحلیل این رباعیات به دلیل فضای سورئالیستی حاکم بر آنها، بسیار مشکل است و در این تحقیق عناصر داستانی چون زاویهٔ دید، طرح، گفتگو، شخصیت‌پردازی و فضا به صورت جداگانه، تحلیل و بررسی می‌شود.

واژه‌های کلیدی: عرفان، مولانا، رباعیات، تحلیل داستانی، عناصر داستان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* مربی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهربابک Yaghoob733@yahoo.com

مقدمه

رباعیات مولانا جلال الدین محمد بلخی، در سایهٔ گسترده و سنگین غزلیات شمس و مثنوی معنوی، کمتر مورد توجه واقع شده‌اند. گرچه «اشارات مکرر شاعر در ضمن غزلها و رباعی‌هاو نیز گواهی‌های متواتر کسانی چون احمد افلاکی، دلالت بر آن دارد که مولانا به این قالب شعری توجه خاص داشته و به مناسبت‌های گوناگون، رباعی می‌سروده است» (سرامی، ۱۳۸۴: ۱۶۰) اما متأسفانه این بخش از اشعار مولانا، چندان مورد توجه پژوهندگان ادب فارسی قرار نگرفته است.

«بعد از اسلام، مهد رباعی و رباعی سرایی در خراسان بوده است و رباعی سرایان بزرگ ایران، در این ناحیهٔ بزرگ از ایران به وجود آمده‌اند. از رودکی گرفته تا ابوالحسن خرقانی، شیخ ابوسعید ابی الخیر، خواجه عبدالله انصاری، خیام و بالاخره عطار نیشابوری وجلال الدین محمد بلخی» (اشرف زاده، ۱۳۷۷: ۱۱). دقت در این مطلب نشان می‌دهد که اغلب شاعران مذکور و مشهور به رباعی سرایی، دارای مرام عرفانی می‌باشند. کاربرد رباعی در مجالس سماع و حتی سخنرانی‌های معمولی عرفانی به‌عنوان ابیات شاهد (به سبب کوتاهی، عمق معنی و قابل حفظ بودن) بسیار گسترده بوده است. از آن جا که مخاطب رباعیات، عوام وخواص، توامان می‌باشند، استفاده از قالب روایی و داستانی، یکی از بهترین شیوه‌ها برای جذب و نزدیکتر کردن مفاهیم پیچیده عرفانی به ذهن مخاطبان است. در میان شاعران عارف رباعی سرا، آثار عطار نیشابوری، مولانا و بیدل دهلوی بیش ازسایرین مورد توجه قرار گرفته است. از میان این سه شاعر، مولانا، بیشتر به استفاده از عناصر داستان، پرداخته است. در حدود دو هزار رباعی منسوب به مولاناست که در این میان، حداقل دویست رباعی دارای طرح داستانی هستند.

مقالاتی پراکنده در باب رباعیات مولانا نگاشته شده است. بخش عمده‌ای از کتاب «از خاک تا افلاک» هم به تحلیل رباعیات مولانا از دیدگاههای مضمونی وموسیقیایی اختصاص داده شده است اما متاسفانه تاکنون به موضوع «تحلیل عناصر داستانی رباعیات مولانا» به صورت جدی پرداخته نشده است و در این‌باره فقط می‌توان به مقالهٔ «رفتارهای هنری در رباعیات مولانا»[1] اشاره کرد که در آن دکتر کاووس حسنلی

اشاره‌ای گذرا به وجود عناصر داستانی در رباعیات مولانا کرده است بی‌آنکه هیچ تحلیلی در این‌باره، انجام شود.

خلاف رباعیات، سایر آثار منظوم مولانا یعنی مثنوی معنوی و غزلیات شمس از دیدگاه عناصر داستان، مورد تحقیق جدی قرار گرفته‌اند. به‌عنوان مثال اغلب مقالات همایش «بین‌المللی داستان‌پردازی مولوی»[۲] به مثنوی اختصاص دارد. ضمن اینکه دکتر تقی پورنامداریان، در کتاب «سایه آفتاب» به تحلیل داستانی چند غزل مولانا پرداخته‌اند. در این مقاله برای اولین بار، به موضوع تحلیل داستانی رباعی اعم از مولانا و سایر شاعران پرداخته شده است.

مرجع رباعیات ذکر شده از مولانا در این مقاله، جزء هشتم کلیات شمس با تصحیحات و حواشی مرحوم بدیع‌الزمان فروزانفر است.

دقایق و ظرایف داستان پردازانه در رباعیات مولانا

بررسی عناصر داستان در قالب‌های کوتاه شعری چون دوبیتی، رباعی و حتی غزل امری دشوار است. فضای محدود، لزوم تخیل در شعر و زبان خاص شعر در مقایسه با نثر، اصلی‌ترین عوامل این دشواری محسوب می‌گردد و این دشواری وقتی افزون‌تر می‌شود که بخواهیم در حیطهٔ رباعیات عارفانه، دست به بررسی و تحلیل عناصر داستانی بزنیم. با توجه به اینکه «شعرهای کوتاه پرتأثیر قدرتمند، چنانکه از گفتهٔ مولانا بر می‌آید اغلب در مجالس سماع صوفیان خوانده می‌شده است» (شیمل، ۱۳۸۰: ۴۵) و سماع اوج بی‌خویشتنی در عرفان است و شعرهای مجالس سماع با ناخودآگاه پیوند دارند، پیگیری عناصر داستانی در رباعی، سخت‌تر می‌نماید. از دیگر سو «ساختار داستان در مفهومی که امروزه از آن در نظر داریم، در داستانهای قدیم و بخصوص در حکایت‌ها وتمثیل‌های فرعی و مستقل که حوادث در آنها بر اساس سیر طبیعی زمان طرح می‌شود. چندان موضوعی ندارد» (پور نامداریان، ۱۳۸۲: ۲۰۷). اما فارغ از این دو مشکل، با توجه به ساختار رباعی می‌توان شباهتی جدی بین این قالب شعری با ساختار داستان پیدا کرد. «در رباعی معمولاً سه مصراع اول در حکم مقدمه است و در مصراع چهارم (مصراع ضربه) نتیجه گفته می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۱۱). در داستان نیز نقطهٔ اوج وجود دارد

که «همهٔ نیروهای شخصیتی و حادثه‌ای، در نقطهٔ اوج آزاد می‌شوند. گویا انفجاری رخ می‌دهد و سرانجام گره‌ها گشوده می‌شوند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۳۰۲). ضمن اینکه در شکل بسیار سنتی داستان یعنی حکایت، نتیجه‌گیری مثل رباعی وجود دارد.

از دیگر سو رباعی از نظر حجم با قالب داستانی کوتاه قابل مقایسه است «اگر ایجاز را مهمترین ویژگی مینی مالیسم به شمار آوریم در آثار ادب فارسی با انواع نمونه‌های متنوع و فراوانی از کمینه‌گرایی مواجه می‌شویم ... مانند قالب‌های رباعی و دوبیتی در عرصه شعر» (رضی، ۱۳۸۸: ۷۸)

در رباعیات مولانا، رباعیاتی دیده می‌شود که می‌توان در آنها علاوه بر ضربهٔ نهایی، عناصری چون زاویهٔ دید، طرح، زمان و مکان، شخصیت، گفتگو، فضا و ... را مشاهده کرد که وجود این عناصر، هم درخدمت افزونی ضربهٔ نهایی رباعی و هم باعث نزدیکتر شدن مفاهیم مبهم عرفانی به ذهن مخاطب است.

استفاده از ساختار داستانی (هر چند اغلب ناقص) در شعر عرفانی که سخن از معرفت و شهود است، در حقیقت استفاده از «الفاظ مشابه» است[۳]. نزدیکتر شدن مفهوم به ذهن مخاطب، مخصوصاً در شعرهایی که برای سماع سروده می‌شوند، امری الزامی است و به نظر می‌رسد یکی از دلایل به‌کارگیری عناصر داستانی در رباعی عرفانی (خاصه در ابیات مولانا) همین موضوع می‌باشد.

در این بخش هر یک از عناصر داستانی، منطبق با نظریات جدید داستان پردازی خصوصا در حیطه داستان کوتاه کوتاه[۴]، به طور مستقل و مبسوط مطرح گردیده و نوع استفاده و کاربرد مولانا از این عناصر، در کل رباعیات مورد بررسی قرار گرفته است.

زاویه دید

زاویه دید اغلب رباعی‌های داستانی مولوی، «اول شخص مفرد» است. در کل رباعیات داستانی مولوی که دقیقاً مورد بررسی قرار گرفته‌اند، «من» حضوری فعال در روایت و عمل داستانی دارد. گاه من از طریق دل و یا چشم خود سخن می‌گوید و اغلب، خود «من» مستقیماً حوادث را روایت می‌کند و عمل داستانی را پیش می‌برد. به‌عنوان مثال زاویهٔ دید رباعی‌های زیر، اول شخص مفرد می‌باشد:

من دوش به کاسهٔ رباب سحری — می‌نالیدم ترانهٔ کاسه‌گری
با کاسهٔ می درآمد آن رشک پری — گفتا که اگر کاسه زنی، کاسه خوری
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۹۸)

آن خواجه که بار او همه قند ترست — از مستی خود زقند او بی خبر است
گفتم که: «از آن شکر نصیبم ندهی؟» — «نی» کرد و ندانست که آن نی‌شکر ست
(همان: ۳۶۰)

سرمست برون آمده از بزم الست — معشوق در آغوش و می عشق به دست
من شیر شراب عشق می‌خوردم و عقل — می‌گفت که «نوش بادت ای عشق پرست»
(همان: ۴۴)

رفتم به طبیب و گفتمش: «زین الدین، — این نبض مرا بگیر و قاروره ببین»
گفتا: «بادست با جنون گشته قرین» — گفتم: «هله، تا باد چنین، باد چنین»
(همان: ۲۵۵)

در زاویهٔ دید بعضی از این رباعیات، در همین چهار مصراع محدود، نوعی حرکت از سوم شخص به اول شخص دیده می‌شود:

دل رفت و سر راه دلستان بگرفت — وز عشق دو زلف او به دندان بگرفت
پرسید کیی تو، چون دهان بگشادم — جست از دهنم راه بیابان بگرفت
(همان: ۷۰)

همانطور که می‌بینیم در این رباعی شخصیت اصلی دل است و انتظار نداریم حتی برای یک لحظه شخصیت «من» وارد داستان شود اما ورود او باعث ایجاد صنعت التفات شعری و تغییر زاویه دید از منظر داستان‌نویسی می‌شود.

امشب آمد خیال آن دلبر چست — در خانهٔ تن مقام دل را می‌جست
دل را چو بیافت زود خنجر بکشید — زد بر دل من، که دست و بازوش درست
(همان: ۳۶)

استفاده از جمله معترضه در پایان این رباعی، راوی را از سوم شخص، به اول شخص تغییر می‌دهد گرچه قبل از آن، ترکیب «دل من» موید حضور پنهان راوی در گزارش

حوادث است. این اول شخص، اول شخص فرعی است چون راوی در مرکز حوادث قصه قرار ندارد(۵).

دلیل روایت حوادث، توسط «من» در اغلب رباعی‌ها، می‌تواند این باشد که رباعی با توجه به دو جنبهٔ شعر بودن وکوتاه بودن، روایت تجربه‌ای کوتاه و گذراست. روایت این تجربه توسط خود تجربه کننده عادی‌ترین و معمولی‌ترین شکل ممکن در روایت است. رباعیاتی که عرفانی- داستانی می‌باشند، اغلب گزارش تجربهٔ روحانی کوتاهی هستند که در مقام بیان، متناسب با تجربیات روحانی به شدت مبهم می‌شوند. از آن جا که این تجربیات، خاص است و کسی که این تجربیات را ندارد، نمی‌تواند گزارشی در خور بدهد، فرد تجربه کننده تنها کسی است که شایستگی و توان گزارش آن لحظه را دارد. با توجه به حضور همزمان فرامن و من در شعر عرفانی و یکی شدن این دو، گزارش این تجربه توسط من هشیار انجام می‌شود که در پیوندی نیمه آگاهانه با فرامن و معشوق می‌باشد.

عرفان در پی ارتباط مستقیم با خداست، بنابراین می‌بایست از نظر صوفیه به تدریج نشانه‌ها یا واسطه‌های میان خدا و عارف برداشته شود. حضور «من» به‌عنوان راوی اغلب موید همین نکته است، واسطه‌ها برداشته می‌شوند و «من» نه تنها به‌عنوان شاهد (راوی) بلکه به‌عنوان دخالت کننده و فاعل وارد ماجرا می‌شود و به گزارش تجربهٔ کوتاه و ناب خود در دیدار با یار می‌پردازد.

با توجه به اینکه «بیان روایت به زمان حال و استفادهٔ کم از زاویهٔ دید اول شخص مفرد» جزء خصوصیات شایع داستان‌های مینی مال است، رباعیات مولوی از این نظر، تفاوت عمده ای با ساختار داستان‌های کوتاه کوتاه دارد.

طرح

طرح رباعیات داستانی مولانا، اغلب به شیوهٔ روایت مستقیم و خطی است. حوادث داستان به شیوهٔ داستان‌نویسی سنتی، معمولاً منظم روایت می‌شوند و حرکت از سمت گره افکنی به سمت گره‌گشایی و نقطهٔ اوج و سرانجام فرود است.

اغلب رباعیات داستانی مولانا شکل رباعی زیر را دارند:

می خوردم با ده بابت آشفته خوابم بربود، حال دل ناگفته

بیـــدار شـــدم ز خـــواب مســـتی دیـــدم دلبـر شـده، شـمع مـرده، سـاقی خفتـه
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۶۹)

برای نمونه طرح این رباعی مورد بررسی دقیق قرار می‌گیرد:

۱-در حالی که با معشوق شراب می‌نوشم ۲- خواب مـرا در مـی‌گیـرد ۳- در حـالی کـه هنوز نتوانسته‌ام حال دلم را به او بگویم ۴- از خواب که بیدار می‌شوم ۵- مـی‌بیـنم کـه معشوق رفته است. ۶- و شمع خاموش شده ۷- و ساقی خوابیده است.

در این طرح، حوادث به صورت منظم، روایت شده‌انـد و روایـت بـر عهـدهٔ مـن یـا اول شخص مفرد است و حوادث تا رسیدن به نقطهٔ اوج و آن گاه فرود، در تسلسلی منطقی و روی خط زمانی مستقیم قرار دارند. جملهٔ اول برای فضاسازی و بـه‌عنـوان مقدمـه آمـده است. جملهٔ دوم، وظیفهٔ گره افکنی را برعهده دارد، جملهٔ حالیهٔ سوم، در جهـت تحکـیم گره‌افکنی و ایجاد حالت تعلیق بیشتر آمده است. جملهٔ چهارم، ادامهٔ رونـد روایـت بـرای ایجاد تعلیق است. در جملهٔ پنجم نقطهٔ اوج داستان و گره‌گشایی، همزمان اتفاق می‌افتد. جملات شش و هفت، در ادامهٔ نقطهٔ اوج و به نوعی فرود و خروج این رباعی می‌باشد. بـا نگاهی به این طرح و مقایسهٔ آن با اصل رباعی درمی‌یابیم که الگوی این رباعی داسـتانی، مطابق الگوی داستان کوتاه کوتاه است. در داستان کوتاه کوتاه، حفظ عناصر ضروری اثـر باقی می‌مانند و فشردگی آن در حد ایجاز می‌باشد. با این دید، کلیـهٔ رباعیـات داسـتانی مولانا، به داستان کوتاه کوتاه شبیه هستند.

در ادامهٔ این مبحث، طرح یک رباعی دیگر مورد تحلیل قرار می‌گیرد:

رفـتم بـه طبیـب و گفـتمش: زیـن الـدین ایـن نـبض مـرا بگیـر و قـاروره ببـین
گفتا: «بـا دسـت بـا جنـون گشـته قـرین» گفـتم: «هلـه تـا بـادچنین، بـاد چنـین»
(همان: ۲۵۵)

طـرح ایـن ربـاعی بـدین گونـه اسـت کـه عاشـق (راوی) نـزد پزشـک مـی‌رود و از او می‌خواهدکه بر اساس آزمایش‌ها، وضعیت بیماری او را ببیند. پزشک به او می‌گوید باد و دیوانگی در وجود تو جمع شده اند، عاشق می‌گوید: چه خوب است، بگذار باشد، تا وقتی چنین است، خوش است.

با نگاهی به این طرح در می‌یابیم که تنها یک حادثهٔ اصلی به همراه یک حادثهٔ فرعی در این رباعی وجود دارد و آن هم، رفتن راوی به نزد پزشک است. حادثهٔ ذهنی که آن را نقطهٔ اوج این رباعی می‌دانیم، برآیند طبیعی ذهن است که «باد و جنون» بر آن تأثیر کرده‌اند.

در نظام علی و معلولی، دو حادثه‌ای که در پی هم می‌آیند به راحتی قابل توجه هستند و لطف این رباعی هم به پیوستگی مصرع سوم و چهارم است. در حقیقت، عاشق با گفتاری که در مصراع چهارم آمده است گفتهٔ دکتر را تایید و دیوانگی و باد سر خود را اثبات می‌کند.

نکتهٔ مهم در باب طرح رباعیات داستانی مولانا، عناصر پیش برندهٔ طرح می‌باشند. در بعضی از رباعیات، گفتگو اصلی‌ترین عامل پیشبرد عمل داستانی است. در این‌باره می‌توان به رباعی قبل رجوع کرد و به طور جداگانه نیز بحث می‌گردد. در بعضی دیگر از رباعیات، توصیف مستقیم حوادث عینی و ذهنی، عامل پیش برندهٔ حوادث است. به‌عنوان مثال رباعی زیر چنین است:

می خوردم باده بابت آشفته　　خوابم بربود، حال دل ناگفته
بیدار شدم خواب مستی، دیدم　　دلبر شده، شمع مرده، ساقی خفته
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۶۹)

نکتهٔ دیگر در باب طرح، شیوهٔ ایجاد نقطهٔ اوج در این رباعی‌هاست. تفاوت عمدهٔ این رباعی‌ها با داستان کوتاه کوتاه، در شیوهٔ ایجاد نقطهٔ اوج است. شاعر برای ایجاد نقطهٔ اوج موثر، در اغلب رباعی‌ها از عناصر شاعرانه و صور خیال حداکثر استفاده را می‌کند. از این آرایه‌ها می‌توان به عناصری چون تکرار ادبی، طنز و استعارهٔ تهکمیه، حسن تعلیل، پرسش، ایهام، جناس ورد اشاره کرد .

به‌عنوان مثال در رباعی زیر، از حسن تعلیل و جناس به صورت همزمان استفاده شده است:

دوش از سر عاشقی و از مشتاقی　　می‌کردم التماس می از ساقی
چون جاه وجمال خویش بنمود به من　　من نیست شدم بماند ساقی باقی
(همان: ۳۰۸)

بحث مفصل‌تر در این‌باره در بخش عناصر بلاغی انجام شده است. نکتهٔ نهایی دربارهٔ این طرح، پایان غیر قطعی بعضی از این رباعیات می‌باشد. با توجه به اینکه «پایان غیر قطعی برای اثری مناسب است که عمداً مساله‌ای را به میان می‌کشد که از نظر نویسنده لاینحل است» (ریکور، ۱۳۸۴: ۴۳) دلیل اصلی پایان غیرقطعی چنین رباعیاتی را نیز می‌توان در همین امر جستجو کرد. درونمایهٔ انتزاعی و عرفانی این رباعیات، به علاوهٔ قابلیت هرمنوتیک ذاتی شعر و همچنین محو و غیر قابل بیان بودن خواطر و واردهای عرفانی، باعث می‌شود که مولانا به عمد، پایان بعضی از رباعیات را کاملاً نبندد و به مخاطب اجازه دهد که رباعی و داستان را به دلخواه خود ادامه دهد و تکمیل کند. ذکر این نکته نیز ضروری است که این خصوصیت، متعلق به داستان مدرن است و وجود این خصوصیت در آثار مولانا، دلیلی محکم بر باز بودن در تحقیقات بر اساس یافته‌های مدرن در آثار مولاناست. به‌عنوان مثال می‌توان این رباعی مولانا را ذکر کرد:

رفتم به در خانهٔ آن خوش پیوند　　بیرون آمد به پیش من خنداخند
اندر بر خود کشید سختم چو قند　　کای عارف و ای عاشق و ای دانشمند...
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۲۴)

گفتگو

با توجه به اینکه، گفتگو از عناصر اصلی پیش برندهٔ طرح در رباعیات مولوی است و از تأثیر و مقام والایی برخوردار است، در مبحثی جداگانه به این امر پرداخته می‌شود. در داستان‌های کوتاه کوتاه نیز «یکی از ابزارهای کمینه‌گرایی، استفاده از روایتی است که بر اساس گفتگوی شخصیت‌های داستان شکل گرفته باشد» (رضی، ۱۳۸۸: ۸۴).

مولوی از شیوه گفتگو در مثنوی معنوی هم به کرات استفاده کرده است و «از جمله برجسته‌ترین اختلاف بیان مولوی با دیگران در شیوه استفاده از داستان و حکایت‌های مندرج در آن، همین گفتگوهای طولانی است که مولوی در میان شخصیت‌ها برقرار می‌کند از طریق این گفتگوها، آراء و اندیشه‌های خود و دیگران را بیان می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۲۷۱).

اما استفاده از این شیوه در رباعی به مراتب سخت‌تر است. حجم کم و فضای محدود، امکان استفاده از گفتگو را در رباعی به نسبت مثنوی و حتی قالب‌هایی چون قصیده، قطعه و غزل محدود می‌کند.

در رباعیات داستانی مولانا، گفتگو یکی از عناصر اصلی پیش برندهٔ طرح و حتی یکی از عوامل اصلی ایجاد نقطه اوج محسوب می‌شود. این گفتگوها که معمولاً دو نفره و گاه مونولوگ می‌باشند، اغلب میان عاشق و معشوق در می‌گیرند. در رباعی‌هایی که این دو شخصیت با هم گفتگو می‌کنند، تفوق معشوق از طریق میزان جملات و حرف نهایی، کاملاً پیداست. یکی از شگردهای مولانا برای اثبات تفوق و اصل بودن یا به تعبیر عرفانی بقای معشوق و فنای عاشق، استفاده از گفتگو می‌باشد. رباعیات زیر نشان می‌دهد که مولانا چگونه از این شگرد استفاده کرده است:

رفتم بر یار از سر سردستی　　گفتا: «ز درم برو، که این دم مستی»
گفتم: «بگشای در که من مست نیم»　　گفتا که: «برو چنانکه هستی، هستی»
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۸۱)

برگفتم بیت، دلبر از من رنجید　　گفتا که: «به وزن بیت ما را سنجید»
گفتم که: «چه ویران کنی این بیت مرا؟»　　گفتا: «به کدام بیت خواهم گنجید؟»
(همان: ۱۴۲)

گفتم: چشمم گفت: سحابی کم گیر　　گفتم: اشکم گفت: سرابی کم گیر
گفتم که: دلم گفت: کبابی کم گیر　　گفتم که: تنم گفت: خرابی کم گیر
(همان: ۱۵۷)

از این دست نمونه‌ها در رباعیات مولوی بسیار دیده می‌شود. طرح کلی گفتگوها در اغلب موارد «گفتم-گفت-گفتم–گفت» یا «گفتم–گفت» می‌باشد و این یعنی اینکه معمولاً عاشق (من) سخن را آغاز می‌کند و معشوق (او) به‌عنوان شخصیت اصلی گفتگو را به پایان می‌رساند. از دیدگاه شخصیت‌پردازی، به جرات می‌توان گفت ضعف عاشق و قدرت لایزال معشوق ابدی، در این گفتگوها و شیوهٔ چینش دو طرف گفتگو به خوبی و با ظرافت تمام، وصف شده است.

نکته قابل تذکر دیگر درباره شیوه گفتگو در این رباعیات این است که در اغلب موارد، توصیف دو طرف گفتگو بر عهدهٔ «گفته»ها است و اغلب راوی، شخصیت‌ها را به طور مستقیم توصیف نمی‌کند ضمن اینکه عمل داستانی هم طی گفتگوها اتفاق می‌افتد .

در این گفتگوها، فنای عاشق و بقای معشوق، کاملاً آشکار است. عاشق اگر هم گفتگو را ادامه دهد، حرف نهایی را معشوق می‌زند و البته راوی بی آنکه در ضمن رباعی گفته شود، با تمام کردن رباعی و گفتگو با سخن معشوق رسماً اعلام می‌کند که سخن معشوق را پذیرفته است خاصه آنکه اغلب، سخنان معشوق به تکرار، طنز، سجع و ... موکد می‌شود تا تأثیر آن بر عاشق نمایش داده شود.

شخصیت‌پردازی

نکته اولیه و قابل پیش‌بینی در اغلب قریب به اتفاق رباعیات داستانی مولوی، حضور همزمان عاشق و معشوق به‌عنوان شخصیت‌های منفی و مثبت می‌باشد. عاشق که اغلب راوی حوادث است، معمولاً در مصراع اول تا سوم فرصتی برای عرض اندام و بروز شخصیت خویش دارد اما معمولاً و مخصوصاً در رباعیات گفتگویی، در مصراع چهارم، گفته، عمل یا تفسیر یکی از اعمال معشوق، خط بطلانی بر وجود، رفتار، گفتار و صفات عاشق می‌کشد.

به شیوهٔ سبک عراقی، عاشق در قعر ذلت و نیاز و معشوق در اوج عزت وناز می‌باشد. معشوق استیلای تام بر رفتار، گفتار و حالات درونی عاشق دارد و بدیهی است که شخصیت موثر شعر در سبک عراقی باشد. از دیگر سو عاشق در مقابل معشوق قرار دارد و چاره‌ای جز ابراز نیاز و کشیدن ناز ندارد. این خصوصیت عاشق را در اغلب رباعی‌ها می‌بینیم. به‌عنوان مثال در رباعیات زیر می‌توان این تقابل شخصیت‌ها را دید:

آن کس که بر آتش جهانم بنهاد — صد گونه زبانه بر زبانم بنهاد
چون شش جهتم شعلهٔ آتش بگرفت — آه کردم و دست بر دهانم بنهاد
(مولوی، ۱۳۶۳: ۷۷)

برگفتم بیت، دلبر از من رنجید — گفتا که به وزن بیت ما را سنجید
گفتم که چه ویران کنی این بیت مرا؟ — گفتا به کدام بیت خواهم گنجید؟

(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۴۲)

رفتم بر یار از سر سردستی گفتا: «زدرم برو، که این دم مستی»
گفتم: «بگشای در که مست نیم» گفتا که: «برو چنانکه هستی، هستی»

(همان: ۲۸۱)

البته متناسب با شیوهٔ عارفانه، شادمانانه و قلندرانهٔ مولوی، عاشق در شعر او، بیش از اشعار سایر شاعران، فرصت کامجویی و لذت‌های لااقل حالیه دارد. حداقل اینکه خیال معشوق مرتباً و یا لااقل در لحظات شهود و مکاشفه در دسترس عاشق است. گهگاه به جای معشوق، خیال وی و به جای عاشق، دل یا چشم وی قرار می‌گیرد . «تشخیص» اصلی‌ترین عامل معرفی و توصیف شخصیت‌ها در رباعی‌هایی است که خیال، چشم، سر و...به‌عنوان شخصیت‌های رباعی حضور دارند. به‌عنوان مثال می‌توان به رباعی‌های زیر اشاره کرد:

در چشم آمد خیال آن درّ خوشاب آن لحظه کزو اشک همی‌رفت شتاب
پنهان گفتم به راز، در گوش دو چشم مهمان عزیز است، بیفزای شراب

(همان: ۱۵)

من دوش فراق را جفا می‌گفتم با دهر فراق پیشه می‌آشفتم
خود را دیدم که با خیالت جفتم با جفت خیال تو برفتم خفتم

(همان: ۱۹۱)

با توجه به فضای محدود رباعی، انتظار توصیف شخصیت‌ها به صورت مستقیم در یک رباعی داستانی نمی‌رود. با این همه در بعضی رباعیات، شخصیت‌ها درحد صفاتی یک یا دو کلمه ای توصیف می‌شوند. تعبیراتی چون «بت آشفته»، «مسکین دل من»، «دلی چون سیماب»، و ... در رباعیات داستانی دیده می‌شوند. گهگاه یک مصراع کامل درمقام توصیف، حتی خارج از نیازهای وصفی شخصیت و ظاهراً صرفاً برای کامل کردن وزن و قالب ایراد شده است، مثلاً در رباعی زیر مصراع دوم، چنین حکمی را دارد:

آمد بت خوش عربدهٔ مِی‌کیشم بنشست چو یک تنگ شکر در پیشم
بو، بربنهاد و بربط و ابریشم این پرده همی زد که خوش و بی خویشم

(همان: ۲۰۶)

نکته دیگر در باب شخصیت‌پردازی رباعیات، این است که رفتار عاشق کاملاً قابل پیش‌بینی است. با توجه به شناخت کلی از سبک عراقی، انتظار از عاشق، همان است که در همین رباعیات دیده می‌شود اما رفتار معشوق، در بسیاری جاها، متناسب با شناخت کلی و انتظار ما از شخصیت معشوق در سبک عراقی نیست. معشوق در این رباعیات، بسیاری اوقات، اهل توجه به عاشق است. اگرچه بر جفا و آزار اصرار دارد اما انگار عاشق در این زمینه توجیه شده است.

دوش آمده بود از سر لطفی یارم　　شب را گفتم: فاش مکن اسرارم
شب گفت: پس و پیش نگه کن آخر　　خورشید تو داری زکجا صبح آرم؟
(همان: ۲۰۰)

توجه به مصراع آخر، درستی ادعای مطرح شده در زمینه لطف معشوق را تائید می‌کند. شب می‌گوید: اینک خورشید در اختیار توست و این یعنی این که عاشق می‌تواند حتی زمان و طبیعت را از قبل در اختیار داشتن معشوق، در اختیار گیرد.

از روز شریف‌تر شد از وی شب من　　وز روح لطیف تر شد این قالب من
رفت این دل من تا لب او را بوسد　　از شهد و شکر نبود جای لب من
(همان: ۲۴۸)

ناگه زدرم در آمد آن دلبر مست　　جام می لعل، نوش کرده، بنشست
از دیدن و از گرفتن زلف چو شست　　رویم همه چشم گشت و چشمم همه دست
(همان: ۴۵)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، کامجویی‌های عاشق از معشوق نیز در این ابیات مطرح شده است و این مساله در شعر عراقی کم نظیر است و مسلماً دلیل این امر، صبغهٔ شدید عرفانی و سورئال شعر مولانا ست.

در رباعیات زیر، عاشق دارای شخصیتی است که مورد توجه معشوق قرار می‌گیرد و نوازش می‌شود:

من دوش به کاسهٔ رباب سحری　　می‌نالیدم ترانهٔ کاسه‌گری
با کاسهٔ می درآمد آن رشک پری　　گفتا که اگر کاسه زنی کوزه خوری
(همان: ۲۹۸)

سرمست برون آمده از بزم الست معشوق در آغوش و می عشق به دست
من شیر شراب عشق می‌خوردم و عشق می‌گفت که «نوش بادت ای عشق پرست»
(مولوی، ۱۳۶۳: ۴۴)

توصیف کم معشوق، نشان از دانش کم عاشق است و از دیگر سو، متناسب با فضای شعر عرفانی، عاشق حق کشف اسرار و اظهار کرامات را ندارد. از سویی معشوق ازلی و ابدی، توصیف ناپذیر و وصف گریز است و از دیگر سو، شاعر نمی‌تواند با محدودیت درک و دید خود، او را چنانکه هست ببیند و هر بار او را به جلوه‌ای می‌نگرد. ضمن اینکه، شعر انتقال مفاهیم از ذهن به زبان است و زبان اغلب نمی‌تواند تجربه‌های ناب ذهنی و قلبی را بازتاب دهد.

زمان و مکان

زمان افعال در اغلب رباعی‌ها، گذشته است. ماضی ساده و بعضاً ماضی استمراری و ماضی نقلی، زمان اغلب افعال و رویدادهای رباعیات داستانی است. استفاده از این افعال، امروزه هم در داستان‌نویسی، رواج تام دارد. روایت داستانهای کلاسیک، معمولاًبر روی یک خط زمانی مستقیم از گذشته به آینده است اما تا حدودی در داستان نو، با اغتشاش زمانی و در هم شکستن قواعد زمان روبرو هستیم «از مشخصات عمدهٔ آثار نو می‌توان به شکستن قواعد زمانی و یا نظم‌شکنی ... اشاره کرد» (سیف‌الدینی، ۱۳۸۰: ۲۲۲). زمان دقیق اغلب رویدادها، «دوش» می‌باشد. «دوش» در شعر عرفانی، چون شعر عاشقانه، اهمیتی ویژه دارد. «دوش» زمان کشف اسرار و دیدار یار یا خیال اوست و لزوماً به معنای سحر یا صبح یا دیشب نمی‌باشد و به هر زمانی اطلاق می‌شود که عاشق یار را ببیند. گرچه شب زنده‌داری عارفانه، مفهوم دوش را متناسب با زمان عینی، به ذهن متبادر می‌کند. شب زنده‌داری و طلب معشوق گاه منتهی به نتایجی خوش می‌گردد. عاشق، در این لحظه استعداد و قابلیت ویژه‌ای برای دیدار یار پیدا می‌کند:

من دوش فراق را جفا می‌گفتم با دهر فراق پیشه می‌آشفتم
خود را دیدم که با خیالت جفتم با جفت خیال تو برفتم خفتم
(همان: ۱۹۱)

دوش از ســـــر عاشـــــقی و از مشـــــتاقی مـــی‌کـــردم التمـــاس مـــی از ســـاقی
چون جاه و جمال خـویش بنمـود بـه مـن مـــن نیســـت شـــدم، بمانـــد ســـاقی بـــاقی
(همان: ۳۰۸)

از این دست رباعی‌های داستانی که زمان وقوع حوادث آن، هنگام سحر و دوش می‌باشد، فراوان است.

با توجه به محدودیت شخصیت‌های رباعی عارفانه (عارف و دوست – عاشـق و معشـوق) و وجوب حدوث یک واقعه در زمانی اندک و مکانی محـدود طـی یـک حادثـۀ مرکـزی، طبیعی است که توصیف دقیق و مستقیم از زمان ارائه نمی‌شود همان‌طور که تقریبـاً بـه هیچ وجه با توصیف جزئیات مکان روبرو نیستیم.

مکان بعضی از رباعیات، مکانی اثیری به نام میکـده مـی‌باشـد کـه توصـیف آن در شـعر عرفانی به مراتب متفاوت تر از شعر عاشقانه یا وصفی است. همچنـین مـی‌تـوان از سـایر مکان‌ها به چشم عاشق، صحرا، دل عاشق، بیرون زجهان جسم وجان، در خانـۀ معشـوق، مطب، تن عاشق، و ... اشاره کرد. همۀ این مکان‌ها جـز مطـب و صـحرا نشـانه‌هـایی بـر سورئالیستی بودن شعر مولانا است.

عناصر بلاغی

در رباعیات داستانی مولانا، بعضی از آرایه‌ها و عناصر بلاغی، بیش از سایر آرایه‌ها، مورد استفاده قرار گرفته‌اند. همین نکته، نقطۀ تلاقی شعر و داستان است. آرایه‌ها از سـویی بـا شعریت رباعی‌ها مرتبط هستند و از دیگر سو با کمک بـه فضاسـازی، ایجـاد نقطـۀ اوج، گسترش طرح، توصیف شخصیت‌ها و ... با وجه داستانی مرتبط می‌باشند. شـاید بـیش از هر عنصری، «تشخیص» این نقش را بر عهده دارد. «به جهت گسترشی کـه در موضـوع تشخیص وجود دارد مولانا بواسطۀ گستردگی عاطفه و تـداوم حـال درونـی، بـه تصـاویر وسیع و حیاتمند نیاز دارد، ناخود آگاه به «تشخیص» توجـه بسـیاری نشـان مـی‌دهـد» (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۸۰: ۱۲۵).

به‌عنوان مثال در رباعیات زیر، از تشخیص استفاده شده است:

دوش آمـــده بـــود از ســـر لطفـــی یـــارم شـــب را گفـــتم: فـــاش مکـــن اســـرارم

شب گفت: پس و پشت نگه کن آخر خورشید تو داری زکجا صبح آرم؟
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۰۰)

استفاده از عنصر تشخیص، باعث شده است که مطابق انتظار از شعر عرفانی، سبک رباعیات عرفانی به سورئالیسم نزدیک شود.

خیال، شب، دل، عقل، چشم، عشق، غم، ما و ... که اغلب اسامی معنا هستند، بیشترین بسآمد را در پذیرش شخصیت انسانی دارند.

علاوه بر تشخیص، از تکرار آرایه‌هایی چون، تکرار، کنایه و استعارهٔ تهکمیه برای ایجاد نقطهٔ اوج و گسترش طرح، استفاده شده است.

استفاده از جواب ادبی در رباعی زیر، اصلی‌ترین عامل ایجاد نقطهٔ اوج محسوب می‌شود:

رفتم به طبیب و گفتمش زین الدین این نبض مرا بگیر و قاروره ببین
گفتا: «بادست با جنون گشته قرین» گفتم: «هله تا باد چنین، باد چنین»
(همان: ۲۵۵)

در رباعی زیر، جناس باعث تأثیر بیشتر نقطهٔ اوج، هم از دیدگاه شاعرانه و هم سور رئالیستی شده است:

دوش از سر عاشقی و از مشتاقی می‌کردم التماس می از ساقی
چون جاه و جمال خویش بنمود به من من نیست شدم، بماند ساقی باقی
(همان: ۳۰۸)

در رباعی زیر، تکرار واژهٔ کاسه و حرف س عامل ایجاد نقطهٔ اوج می‌باشد:

من دوش به کاسهٔ رباب سحری می‌نالیدم ترانهٔ کاسه‌گری
با کاسهٔ می درآمد آن رشک پری گفتا که اگر کاسه زنی کوزه خوری
(همان: ۲۹۸)

در رباعی زیر، طنز، استعارهٔ تهکمیه و سوال، عوامل ایجاد لحن و تأثیر افزونتر نقطهٔ اوج شده است:

دوش آمد یار بر درم شیدایی گفتم که برو که امشب اندرنایی
می رفت و همی‌گفت: زهی سودایی دولت بدر آمده است و در نگشایی
(همان: ۳۲۸)

استفاده از ایهام در کلمهٔ نی در رباعی زیر، اساس تأثیر شعر و القای لحن نازآلود معشوق و فضاسازی و ایجاد نقطهٔ اوج محسوب می‌شود.

آن خواجه که بار او همه قند تراست　　از مستی خود ز قند او بی خبر است
گفتم که: «از آن شکر نصیبم ندهی؟»　　نی کرد و ندانست که آن نی‌شکر است
(همان: ۳۶)

با توجه به اینکه در داستان‌های کوتاه کوتاه سعی می‌شود از عناصر بلاغی استفاده نشود بی‌شک مهمترین وجه افتراق داستان‌های کوتاه کوتاه و این رباعیات را باید در همین امر جست وجو کرد، خاصه اینکه عناصر بلاغی در رباعیات مولوی در خدمت ایجاد فضای داستانی و از عوامل گسترش طرح است.

نتیجه‌گیری

پس از بررسی کامل عناصر داستانی در رباعیات مولانا، می‌توان نتایج زیر را بیان کرد:

مولانا برای نزدیکتر کردن مضمون‌های پیچیدهٔ عرفانی به ذهن خواص و عوام، از طرح و روایت داستانی که جذابیت والایی دارد، استفاده می‌کند.

زاویهٔ دید اغلب رباعیات مولانا، اول شخص مفرد است گرچه گاهی می‌توان نوعی حرکت از سوم شخص به اول شخص را در رباعیات ببینیم.

طرح این رباعیات، معمولاً منظم و مطابق با الگوی سنتی داستان‌نویسی است. ضمن اینکه مولانا برای تأثیرگذاری افزونتر نقطهٔ اوج از عناصر بلاغی و تکنیک‌هایی چون «پایان غیر قطعی» استفاده می‌کند. عناصر بلاغی، گفتگو و توصیف‌های غیرمستقیم از عوامل اصلی پیشبرد طرح محسوب می‌شوند.

در گفتگوها، اغلب شیوهٔ «گفتم – گفت» یا «گفتم – گفت – گفتم – گفت» رعایت شده است که نشانهٔ استیلای معشوق است.

شخصیت اصلی این رباعی‌ها معشوق است. عاشق گاه، شخصیت منفی و گاه شخصیتی برخوردار معرفی می‌شود. توصیف شخصیت‌ها، غیرمستقیم است و تشخیص باعث تحکیم فضای سورئال این رباعیات شده است.

زمان افعال، اغلب ماضی ساده است و حرکت زمانی از گذشته به حال است. دوش، زمان دیدار با یار است و مکانهای اثیری و ذهنی، فضای سورئالیستی رباعیات را تقویت کرده است.

ز- اگرچه این رباعیات در خصوصیاتی چون واقعهٔ خاص، استفاده زیاد از گفتگو، کم حجمی و طرح ساده با داستان کوتاه کوتاه اشتراک ساختاری دارند اما استفادهٔ زیاد از عناصر بلاغی، وجود دو شخصیت منفی و مثبت، طرح بعضی اندیشه‌های پیچیده عرفانی و بیان روایت به زبان ماضی در رباعیات، باعث ایجاد تفاوت‌های عمده میان این دو قالب گردیده است.

پی‌نوشت

۱- در این مقاله، به عناصر زیبایی‌شناسانه و آرایه‌های ادبی توجه خاصی شده است اما نویسنده به عناصر داستان فقط اشاره‌ای گذرا کرده است.

۲- این همایش در تاریخ ۱۴ و ۱۵ شهریور ماه ۱۳۸۶ در دانشگاه تربیت مدرس برگزار گردید و هیچ یک از مقالات این همایش به رباعیات اختصاص نیافته است.

۳- «هرچیز که بتوان معنای آن را به عبارتی درست و مطابق آن تعبیر نمود علم نام دارد... اما معرفت هرگز تعبیری از آن متصور نشود مگر به الفاظ متشابه» (عین‌القضاة، ۱۳۷۹: ۶۷).

۴- در مقاله حاضر، خصوصیات و عناصر داستان‌های کوتاه کوتاه بر اساس دو مقالهٔ کمینه‌گرایی در داستان‌نویسی معاصر و ریخت‌شناسی داستان‌های مینی مالیستی مورد بررسی قرار گرفته است.

۵- تعبیری است از آقای علیرضا سیف‌الدینی در کتاب قصه مکان. «حرکت سوم شخص یا تغییر زاویهٔ دید از سوم شخص- از طریق کلمات زاویه‌دار- به اول شخص» (سیف‌الدینی، ۱۳۸۰: ۱۴۲).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

اشرف زاده، رضا (۱۳۷۷) گزیده رباعیات عطار نیشابوری، تهران، اساطیر.

بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۸۵) رباعیات بیدل دهلوی، تصحیح و مقدمه اکبر بهداروند، تهران، نگاه.

پور نامداریان، تقی (۱۳۸۰) در سایهٔ آفتاب، تهران، نشر سخن.

پور نامداریان، تقی (۱۳۸۲) دیدار با سیمرغ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

جزینی، جواد (۱۳۷۸) «ریخت‌شناسی داستان‌های مینی مالیستی»، کارنامه، دوره اول، شماره ششم، مرداد.

حسنلی، کاووس (۱۳۸۳) «رفتارهای هنری در رباعیات مولانا»، خبرگزاری کتاب ایران، اول آذرماه.

خلیلی جهانتیغ، مریم (۱۳۸۰) سیب باغ جان، تهران، سخن.

رضی، احمد، سهیلا روستا (۱۳۸۸)، «کمینه‌گرایی در داستان‌نویسی معاصر»، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دوره جدید، شماره سوم، پاییز ۱۳۸۸.

ریکور، پل (۱۳۸۴) زمان و حکایت، ترجمه مهشید نونهالی، تهران، گام نو.

سرامی، قدمعلی (۱۳۸۴) از خاک تا افلاک، چاپ دوم، تهران، ترفند.

سیف الدینی، علیرضا (۱۳۸۰) قصه مکان، تهران، همراه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) انواع ادبی، تهران، فردوس.

شیمل، آنه ماری (۱۳۸۰) من بادم و تو آتش، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، توس.

عین‌القضاة همدانی (۱۳۷۹) زبدةالحقایق، ترجمه مهدی تدین، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

مندنی پور، شهریار (۱۳۸۳) کتاب ارواح شهرزاد، تهران، قنوس.

مولوی، جلال الدین (۱۳۶۳) کلیات شمس، تصحیحات وحواشی بدیع الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی