

تداعی، قصه و روایت مولانا

حمیدرضا توکلی

استادیار دانشگاه سمنان

چکیده

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

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

تاریخ پذیرش: ۱۳۸۳/۱۲/۵

تاریخ دریافت: ۱۳۸۳/۱۱/۷

فصلنامه مطالعات و تحقیقات ادبی، س. ۱، ش. ۳ و ۴، (پاییز و زمستان ۱۳۸۳)، صص ۳۷-۹

شاید آشکارترین ویژگی روایت مولانا و روشن‌ترین تشخّص شالودهٔ منتوی، پریشان‌واری آن باشد. این پریشان‌واری به حدّی پیچیده و متنوع است که پژوهشگر را از صورت‌بندی اسالیب روایت و تبیین سبک روایتگری راوی، ناامید می‌سازد. گریزهای پیاپی و فراوان، هر کدام به طرزی تازه با فراز پیشین نسبت می‌یابند و به بهانه‌ای نواز بطن مطلب قبلی می‌جوشند. غالباً سخنان به صورتی نابیوسان پدیدار می‌شود. هم‌نشینی بسیاری از فضاهای اندیشه‌ها، بی‌اندازه غریب است. این غرایت هم در همراهی با هر کجا متن نمایان می‌شود و هم در چشم‌انداز شامل، و در پروردگی ساختار ممتاز و یگانه متن نقش‌آفرینی دارد. مخاطب، بی‌اختیار در این اندیشه فرو می‌رود که آیا به راستی راوی بی‌هیچ طرح و چارچوب پیش اندیشیده‌ای، سرپایی این روایت عظیم را پیش برده است؟ یا آن‌که دست‌کم در برخی از موضع، کوشیده است این گمان را در ذهن مخاطب بپرورد که پیوند دو پاره روایت بر پایهٔ تداعی بوده است؟ به عبارت دیگر به نظر می‌آید راوی در مواردی به تداعی‌نمایی، دست زده است.

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

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

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

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

این ساختار گریزهای برپایه تداعی که از آغاز نامتنظر مثنوی تا فرجام بی‌پایان آن، بی‌هیچ وقفه‌ای تداوم دارد و نه تنها اول و آخر قصه‌ها که حتی شروع و خاتمه دفترها در آن گسستی ایجاد نمی‌کند، در فهم هنر و اندیشه مولانا اهمیتی حیاتی دارد. چه بسا مخاطبی که با آن خوگر نشود و از همراهی راوی در این رفتن‌ها و بازآمدن‌ها بازماند، از ورود به منظومه مثنوی درماند و راوی را به

پریشان سخنی و تناقض گویی و پراکنده‌اندیشی متهم سازد. (ر.ک.پارسی نژاد، ۹۲-۹۳: ۱۳۸۰) و به طعنه مثنوی را سخنی پست بیانگارد.^۱ به ویژه گریزهای حاوی تأملات راوى را در تناقضی شدید با بخش حکایی بباید (حتی گستاخانه از ضرورت تبوق و انتظام Brown², 1956: II/520) بخشیدن به مثنوی سخن بگوید (فرزاد، ۱۳۴۸: ۱۶۲-۱۶۳ و ۱۶۶).

به هر روی وضع غریب قصه‌ها، از اساسی‌ترین ویژگی‌های کلیت روایت است. قصه‌ها در جریان موّاج و درپیوسته‌ای از تداعی‌های راوى قرار می‌گیرند. در سراپایی متن تا لحظهٔ پایان، مدام قصه را رها می‌کنیم و بار دیگر به قصه می‌آییم. در حقیقت، با دو جریان تداعی و قصه روبه‌روییم که هر دو در پیوستاری و پویانی متن^۳ مساهمت دارند. اما دشواری آن‌جا افزون‌تر می‌شود که خود این دو جریان نیز در یکدیگر می‌آمیزند. قصه، خود به سائقهٔ تداعی پدیدار می‌شود و از سویی اسلوب تداعی‌مدار روایت، راوى را به تصرفات و افزود و کاست‌هایی در داستان ترغیب می‌کند. به نظر می‌رسد تأمل در نسبت روایت تداعی‌مدار مولانا با قصه‌ها که به تعبیر دیگر همان تبیین جایگاه دقیق قصه در روایت است مناسب‌ترین نقطهٔ عزیمت برای فهم طرح عمومی مثنوی باشد.

نشان از تداعی و قصه در غزل‌ها

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

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

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

میان تیرگی خواب و نور بیداری چنان نمود مرا دوش در شب تاری
که خوب طلعتی از ساکنان حضرت قدس که جمله محض خرد بود و نور هشیاری
نش چو روی مقدس بری ز کسوت جسم چو عقل و جان گهردار وز غرض عاری
مرا ستایش بسیار کرد و گفت ای آن که در جحیم طبیعت چنین گرفتاری...
(مولوی، ۱۳۵۵: ۷/ ب ۳۳۱۳۶-۳۳۱۳۹)

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

خیره گشتم خیرگی هم خیره گشت

(مولوی، ۱۳۷۵: د/۳ ب/۱۹۸۵)

هفت شمع بر ساحل می‌بیند که پیوسته یکی می‌شوند و دیگربار هفت گانه می‌گردند. سپس هفت شمع به صورت هفت مرد در می‌آیند و از آن پس به هفت درخت بدلت می‌شوند و باز درختان یگانه و هفت گانه می‌شوند. درختان به نماز می‌ایستند و عجب این‌که این‌همه از چشم نظارگیان یکسره پنهان است.

(همان: د/۳ ب/۱۹۸۵-۲۰۵۵).

این روایت‌ها غالباً لحنی خاطره‌آمیز دارد. خاطره‌ای آمیخته با تلحی حسرت و حس غربت (نوستالژی) که از فاصله راوی با تجربه‌ای از دست رفته و ناپایدار نشان دارد، دقیقاً مانند دقوقی که پس از تجربه واقعه و پنهان شدن ابدال هفت گانه در حسرت و حیرتی جاویدان فرو می‌رود (همان: د/۳ ب/۲۲۹۳-۲۲۹۵). حکایت این حیرت و شکایت از این ناپایداری تجربه وصول، از همان آغاز روایت در لحن راوی که به ناله‌های نای مانند شده، جلوه دارد. در حقیقت قصه غریب دقوقی و صحنه‌های مربوط به واقعه، پنجه‌ای است گشوده در متن مثنوی به اوج لحظه‌های غزل‌های شمس و به دقیق‌ترین تعیین، مصدق غزل — مثنوی یا غزل—قصه است.

این روایت‌ها با همه گسیختگی و پریشانی همواره از پیوستاری نیرومندی برخوردارند؛ پنداری همه «واقعه» در یک لحظه روی داده است؛ لحظه‌ای که از غایت یکبارگی، بیرون از زمان ایستاده است! واقعه و تجربه عینی در نگاه صوفی به‌هیچ‌وجه زمان‌مند نیست و «وقت» ساعتی است که سالک در آن از ساعت بیرون می‌شود! (ر.ک.مولوی، ۱۳۷۵: د/۳ ب/۲۰۷۶-۲۰۷۳). در این غزل دیگر هم که بی‌شباهت به صحنه‌های قصه دقوقی (برای توضیحات بیشتر ر.ک. توکلی، ۱۳۸۳) نیست، راوی حیران، صحنه‌های غریب و فراواقعی رؤیاواری را روایت

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

چه دانستم که این سودا مرا زین سان کند مجذون

دلم را دوزخی سازد، دو چشم را کند جیحون

چه دانستم که سیلاسی مرا ناگاه برباید

چو کشتی ام دراندازد میان ُلزام پرخون؟

زند موجی بر آن کشتی که تخته تخته بشکافد

که هر تخته فرو ریزد ز گردش‌های گوناگون؟

نهنگی هم برآرد سر، خورد آن آب دریا را

چنان دریای بی‌پایان، شود بی‌آب چون هامون؟

شکافد نیز آن هامون نهنگ بحر فرسا را

کشد در قعر ناگاهان، به دست قهر، چون قارون؟...

(مولوی، ۱۳۵۵: ۴/غزل ۱۸۵۵)

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

پخته است خدا بهر صوفیان حلوا که حلقه حلقه نشستند و در میان حلوا

هزار کاسه سر رفت سوی خوان فلک چو در فناد از آن دیک در دهان حلوا

پیاپی از سوی مطبخ رسول می‌آید که پخته‌اند ملایک بر آسمان حلوا...

(همان: ۱/غزل ۲۲۵)

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

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

آن خواجه را از نیمه شب بیماری پیدا شده است

تا روز بر دیوار ما بی‌خویشن سر می‌زده است

چرخ و زمین گریان شده وز ناله‌اش نالان شده

دم‌های او سوزان شده گویی که در آتشکدهست

چون دید جالیتوس را نبضش گرفت و گفت او

دستم بهل دل را بین رنجم برون قاعدهست

(همان: ۱/غزل ۳۲۱)

شخصیت در این روایتها در هاله‌ای از ابهام فرو رفته است و هویت روشی ندارد. در بسیاری از غزل‌ها تصویری از پیر، روایتی داستانی را شکل می‌دهد. غالب غزل داستان‌های فراواقع گرای مولانا از این دسته‌اند (همان: ۲/غزل ۷۳۲). پیری که یادآور خضر و شاید شمس است و شکل و شباخت به ابدال هفت‌گانه

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

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

طريقت اين فتوح نبود» (عطار نيسابوري، ۱۳۷۰: ۱۴۵/۲). از اين گذشته در خود منطق الطير هنگامی که مرغان به سیمرغ می‌رسند و «محو او گشتند آخر بر دوا» که نقطه اوج و پایان ما در قصه است جایی که «لاجرم اینجا سخن کوتاه شد رهرو و رهبر نماند و راه شد»، بی‌درنگ عطار حکایت عاشقی را که چوب بر خاکستر حلاج می‌زند می‌آورد که دقیقاً درون مایه حکایت همارز با تجربه نهایی مرغان در پایان سلوک است (عطار نيسابوري، ۱۳۸۲: ۴۲۷-۴۲۸). آیا این دلالتی بر این نکته کلیدی ندارد که فرجام سیر و سلوک از نظر راوی تجربه حلاج است و حلاج قهرمان آرمانی عطار بوده است و این‌که ماجراي شیخ صنعنان برخلاف مأخذ آن، فرجامی تراژیک نمی‌یابد یا به روایت غزلی از غزل‌های عطار به پایان خونین حلاج درنمی‌پیوندد محل تأمل بسیار است. با این همه از چشم‌اندازی روایت منطق‌الطیر روایتی چند صدا و غنی‌تر و پیچیده‌ای از غزل‌ها و قصه‌های مأخذ است و در آن سه چهره پیر: پیرزاهم، پیر قلندر و پیر یقین‌یافته حضور دارند. از این گذشته بازگشت پیر به زهد اما با چشم‌اندازی تازه با کلان‌پیرنگ منطق‌الطیر هماهنگی تمام دارد که در آن مرغان درحقیقت به جایی و چیزی تازه نمی‌رسند بلکه با نگاهی تازه می‌توانند به خود بنگردند.

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

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

و گرنه در فکنم صد فغان درین بنیاد
که ای خدای، اگر عفو شان کنی، کردی
مگیر، بارب، ازیشان که بس پشیمانند
از آن گناه کزیشان به ناگهان افتاد
دو پای یوسف آماس کرد از شب خیز
به درد آمد چشمش ز گریه و فریاد
غرييو در ملکوت و فرشتگان افتاد
که بحر لطف بجوشید و بندها بگشاد
رسید چارده خلعت که هر چهارده تان
پیغمبرید و رسولید و سرور عباد
(مولوی، ۱۳۵۵: ۲/ غزل ۹۲۹)

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

داستان قصه در مثنوی

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

بار دیگر ما به قصه آمدیم

ما از آن قصه برون خود کی شدیم
(مولوی، ۱۳۷۵: د/ ۱۰۹).

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

گر به جهل آبیم آن زندان اوست	ور به علم آبیم آن دیوان اوست
ور به خواب آبیم مستان ویم	ور به بیداری به دستان ویم
ور بخندیم آن زمان برق ویم	ور بگریسم ابر پرزرق ویم
ور به صلح و عذر عکس مهر اوست	ور به خشم و جنگ، عکس قهر اوست
چون الف او خود چه دارد هیچ هیچ	ماکیسم اندر جهان پیچ پیچ
(همان: د/د ۱۵۱۰-۱۵۱۴)	

در حقیقت، راوی به مرزبانی خاصی میان قصه و تمثیل با سخن‌ها و اغراض خویشن قائل نیست. این تلقی از قصه، طرح را در چشم‌انداز ارسطویی‌اش که همان ترتیب حوادث است یکسره بر باد می‌دهد اما بوطیقای صورتگرا برداشتی ژرف‌تر از طرح به دست می‌دهد که تا حدود زیادی خلاقیت و ذهنیت مولان را بر می‌تابد. شکلوفسکی، صورتگرای نام‌بردار روس، طرح را نه تنها ترتیب رخدادها بلکه هم‌چنین شامل «کلیه تمہیدات به کار گرفته شده برای قطع و تأخیر روایت» می‌شمارد. مانند: «گریزهای متعدد از موضوع، شوخی‌های چاپی، جایه‌جایی قسمت‌هایی از کتاب، توصیف‌های کشدار و ...». در حقیقت طرح از منظر او نقض ترتیب رسمی رویدادهایست به آن صورتی که انتظار می‌رود. به عبارت دیگر «یک طرح ارسطوی به دقت تدوین شده باید حقایق اساسی و آشنای زندگی بشری را به ما ارزانی دارد، باید متنضم درجه‌ای از اجتناب‌ناپذیری و باورپذیری باشد. اما فرمالیست‌ها نظریه طرح را غالباً با مفهوم آشنایی‌زدایی پیوند داده‌اند: طرح مانع از آن می‌شود که ما حوادث را آشنا و نمونه‌وار ببینیم.» (سلدن^۵، ۱۳۷۲: ۵۲-۵۳).

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

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

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

همچو کار عاشقان بی‌پا و سر ^۶	این حکایت گفته شد زیر و زبر
پا ندارد با ابد بودست خویش	سر ندارد چون ز ازل بودست پیش
هم سراسرت و پا و هم بی‌هردوان	بلکه چون آبست هر قطره از آن
نقد حال ما و توست این، خوش بیبن	حاش الله این حکایت نیست هین
هر چه آن ماضی است لایذکر بود	زان که صوفی با کرو با فربود

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱/ب-۲۸۹۷-۲۹۰۱)

مولانا آشکارا بوطیقای قصه‌اش را با جهان‌بینی عارفانه پیوند می‌زند و روایت، تحت تأثیر فهم صوفیانه زمان، کیفیتی غریب می‌یابد و توالی زمانی را می‌شکند. سرشت خاطره‌وار روایت بی‌قدر می‌گردد و با حال و تجربه آنی راوى و مخاطب، در می‌آمیزد.

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

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

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

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۲: ۲۹۵)

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

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

اما هدهد در پاسخ از تمثیلش بهره می‌گیرد و او را یعقوب می‌خواند:
 گر تو یعقوبی به معنی فی المثل
 یوسفت ندهند، کمتر کن حیل
 سپس حکایتی می‌آید که مطابق اسلوب کلی منطق الطیر می‌توان آن را از زبان
 هدهد به شمار آورد. حکایتی درباره یوسف و یعقوب:
 چون جدا افتاد یوسف از پدر
 گشت یعقوب از فراقش بی‌بصر...
 (همان^۷: ۲۷۹)

این شیوه که گویا، در آن حکایت به ساقهٔ تداعی به حکایت و سخن پیشین
 درمی‌پیوندد در مثنوی حضوری چشمگیر دارد.
 در جای دیگر عطار هنگامی که قصه‌ای از اسکندر و ارسسطور را روایت
 می‌کند:

چون بمرد اسکندر اندر راه دین
 ارسطاطالیس گفت ای شاه دین...
 با آنکه در ساخت کلی قصه، ارسسطور در هیئتی موجّه و فرزانه پدیدار می‌شود،
 پس از پایان قصه عطار به مطلب غریبی گریز می‌زند و سخن از ناسازی خرد
 یونانی با معرفت اشرافی در میان می‌آورد:
 کی‌شناسی دولت روحانیان
 در میان حکمت یونانیان
 (همان: ۴۳۸-۴۳۹)

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

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

عاجز آورد از بیا و از بیا	نک خیال آن فقیرم بی ریا
زان که در اسرار همراز ویم	بانگ او تو نشنوی من بشنوم

(مولوی، ۱۳۷۵: ۶/۶-۲۲۵۷-۲۲۵۸)

که از غایت همدلی راوی با شخصیت حکایت دارد. راوی از منش بسته روایت می‌گریزد؛ روایتی که حادثه‌ای را خاطره‌وار باز می‌گوید، رویدادی که در گذشته به سرانجام رسیده است. اما مولانا خود را با روایت هم‌زمان می‌بیند. گاه برعکس، راوی به خود خطاب می‌کند که قصه را کوتاه کن (همان: ۶/۶-۴۴۵۵) یا حتی به شخصیت قصه خطاب می‌کند که مرا رها کن (همان: ۶/۶-۲۰۱۹-۲۰۲۰) از شخصیت می‌خواهد جایش را با راوی عوض کند و او به روایتگری راوی بپردازد. به این نتیجه می‌رسد که در حقیقت این شخصیت است که او را روایت می‌کند نه برعکس!

ماندم از قصه تو قصه‌ی من بگوی	ای ایاز از عشق تو گشتم چو موی
تو مرا کافسانه گشتم بخوان	بس فسانه‌ی عشق تو خواندم به جان
من که طورم تو موسی وین صدا	خود تو می‌خوانی نه من ای مقدی
زان که موسی می‌داند که تهی ست ^۸	کوه بیچاره چه داند گفت چیست

(همان: ۵/۶-۱۸۹۶-۱۸۹۹)

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

خود را توجیه می‌کند و هم به پایان ناپذیری برخی تناقضات شکل دهنده گفت و گوها تکیه می‌کند:

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

(همان: ۵/ب-۳۲۱۰-۳۲۱۴)

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

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

(همان: ۵/ب-۳۱۹۰-۳۱۹۱)

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

نحوه ورود به قصه با توجه به آن‌چه درباره آغازگری قصه گفتیم، گاه بسیار یکباره و نامتنظر است و دقیقاً بر پدیداری صحنه‌ای از یک قصه به‌واسطه تداعی در خاطر راوی دلالت دارد. مثلاً بی‌هیچ قرینه و تمہیدی راوی به لحظه‌ای از قصه ابراهیم گریز می‌زند که در آن جبرئیل با ابراهیم در آتش گفت و گو می‌کند،

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

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

(همان: ۴/ب-۲۹۷۴-۲۹۷۷)

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

«ما زآز و حرص خود را سوختیم	وین دعا را هم ز تو آموختیم
حرمت آن که دعا آموختی	در چنین ظلمت چراغ افروختی...
همچنین می‌رفت بر لفظش دعا	آن زمان چون مادران بسی وفا

(همان: ۳/ب-۲۲۱۵-۲۲۱۸)

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

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

نیرنگ بازی زاهدان متوجه می‌شود و همین گویا به درون مایه قصه مبدل می‌شود. (همان: د/ب ۴۳۵-۵۹۲) و به راستی شخصیت صیاد مبدل به زاهد می‌شود. پاره‌هایی از قصه‌های مثنوی نیز که در مأخذ روایت نیامده است گویا به سائقه تداعی در لحظه سروده شدن مثنوی شکل گرفته‌اند؛ یعنی گسترش و تبدل روایت در مثنوی بر پایه اسلوب تداعی و گریز است، مثلاً در «حکایت پادشاه جهود دیگر» که در هلاک دین عیسی سعی می‌نمود» (همان: د/ب ۷۳۹-۸۵۳) که مأخذ آن روایت‌های مفسران و ارباب قصص انبیاء است که درباره آیه قتل اصحاب الاخدود آورده‌اند که در آن‌ها اشاره‌ای به سخن گفتن شاه جهود با آتش هنگامی که از رفتار مهرورزانه آتش با مؤمنان، بر سر خشم می‌آید، نیست (فروزانفر، ۱۳۴۷: ۹) و گویا مولانا در آن لحظه خاص و موقعیت ویژه روایت، چنین صحنه‌ای را در خاطرش تصور کرده است که به بلیغ‌ترین صورتی، غایت عصبانیت و خلجان شخصیت را با خطاب‌های پرسشی پیاپی می‌نمایاند:

آن جهان سوز طبیعی خوت کو؟	رو به آتش کرد شه کای تندخو
یا ز بخت ما دگر شد نیت؟	چون نمی‌سوزی؟ چه شد خاصیت؟
آن که نبرستد تو را او چون برست	می‌نبخشایی تو بر آتش پرست
چون نسوزی؟ چیست؟ قادر نیستی؟	هرگز ای آتش! تو صابر نیستی
چون نسوزد آتش افروز بلند؟	چشم بندست این عجب یا هوش بند!
یا خلاف طبع تو از بخت ماست؟	جادوی کردت کسی یا سیمیاست

(مولوی، ۱۳۷۵: د/ب ۸۲۳-۸۲۸)

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

اندرآ تا تو بیینی تابشم

گفت آتش من همانم آتشم

طبع من دیگر نگشت و عنصرم

تبغ حقم هم به دستوری دهم...

(همان: د/ب ۸۲۹-۸۳۰)

این برخورد مولانا با قصه یادآور سنت بداهه‌نوازی در موسیقی ایرانی است که نوازنده یا خواننده بر پایه گوشه‌های ردیف، نغمه‌ها را گسترش می‌دهد یا چیدمان نغمه‌ها را دیگرگون می‌سازد. چنان‌که می‌دانیم در فرهنگ ما و فرهنگ‌های دیگر - حتی در مورد نویسنده‌گان متأخرتری چون شکسپیر (مینوی، ۱۳۴۶: ۱۵۶) - سنت ساختن قصه ظاهراً وجود نداشته است و همیشه روایت قصه داشته‌ایم. البته در این روایت‌ها چه‌بسا عناصری کاسته و افزوده می‌شده است. روایت‌های مختلف یک قصه - یا دو یا چند قصه متفاوت - در هم می‌آمیخته است؛ حتی ممکن است درون‌مایه قصه و شخصیت‌پردازی آن یکسره واژگونه گردد و قصه‌ای حماسی به قصه‌ای عاشقانه یا مذهبی مبدل شود. اما این‌که قصه یا داستانی اساساً پرداخته ذهن قصه‌پرداز باشد در فرهنگ گذشته نمونه‌ای ندارد. شاید بتوان احتمال داد که برخی قصه‌های مثنوی و حتی عطار که مأخذی برای آن یافت نشده این‌گونه باشد. اما این نمونه‌ها و نمونه‌های احتمالی دیگر نیز با تأثر فراوان از بن‌مایه‌های تکرارشونده قصه‌های دیگر و اسالیب روایتگری شکل گرفته‌اند و باز بیشتر روایتند تا آفرینش. اتفاقاً یکی از برجستگی‌های مثنوی، بهره‌گیری گسترده آن از انواع مختلف قصه‌های میراث روایی ایرانی - اسلامی است که راوی به تصرفات فوق العاده بدیع در روایت آن‌ها دست می‌یازد، بیشتر این خلاقیت‌ها به شکلی بدیهیه و با تکیه بر ذهن تداعی خیز راوی صورت می‌گیرد. چونان نوازنده چیره‌دستی که برپایه و پیرامون روایت‌های سینه به سینه از نغمه‌های ردیف شده کهنه، ترکیبی نوآینن بر می‌آورد.

جایگاه قصه در مشوی و قرآن

وضعیت غریب قصه‌ها در متن چنان‌که پیشتر گفتیم، از اصلی‌ترین تمایزات روایت مولانا، و شاید آشکارترین آن‌هاست و مکتوب دیگری نمی‌توان نشان داد با این شیوه گریز و باز آمدن پیاپی با قصه؛ آن‌هم در هر مورد به شیوه‌ای تازه و متفاوت. تنها در قرآن مجید همانندی‌های قابل توجهی از این شیوه، یافتنی است. «در قرآن مجید تنها قصه یوسف به شکل کامل و با حفظ تقدم و تأخیر نقل وقایع به تبعیت وقوع حوادث در عالم خارج آمده است. حال آن‌که در دیگر آیات تنها به بخش‌هایی از یک قصه اشارت شده است.» (گلشیری، ۱۳۷۸: ۶۱۴/۲). از دیرباز تمایز قصه یوسف که تنها یکبار و به شیوه‌ای جامع روایت شده با قصه‌های دیگر قرآن مورد توجه بوده است. مثلاً مطهر بن طاهر مقدسی در «آفرینش و تاریخ» به این نکته تصریح می‌کند (المقدسی، ۱۳۷۴: ۴۵۰/۱). این سرگذشت پیامبران دیگر اولاً به صورت کامل در یک موضع روایت نمی‌شود و ثانیاً از غالب آن‌ها این‌جا و آنجای متن با روایت‌های گوناگونی آمده است. روایت‌هایی که از لحاظ اجمال و تفصیل، زاویه دید، تکیه بر فضا و موقعیت یا رویدادهای ویژه متمایزنند. حتی گاه اختلافاتی در روایت‌ها به چشم می‌خورد، مثلاً درباره عصای موسی یک جا آمده که مبدل به «حیله تسعنی» شد و در دو جای دیگر «شعبان مبین» (طه: ۲۰؛ اعراف: ۱۰۷؛ شعراء: ۳۲). اما در این‌جا تنها به غربت موقعیت قصه‌ها اشاره می‌کنیم.

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

این ساخت تداعی نما در اشاره به قصه و حتی پدیداری قصه به کار گرفته می شود. در همین سوره در آیه ۱۱۳ سخن از این پیش می آید که : مؤمنان را نسزد که برای مشرکان استغفار کنند و در آیه بعد با اسلوبی که مثنوی را به یاد می آورد به استغفار ابراهیم اشاره می شود که در جای دیگری از متن، روایت کامل آن آمده است (شعراء: ۸۶).

در سوره آل عمران، پس از روایت قصه زادن مریم، یحیی و عیسی [آیات ۳۵-۶۰] در آیه ۶۱ به ماجراه مباهله می رسمیم که در زمان شکل گیری روایت جنبه تاریخی ندارد و از رویدادهای مهم صدر اسلام است و در آن پیامبر و مسلمانان با مسیحیان رویارویی می شوند. این پیوند قصه که روایتی است که رو به گذشته دارد با حوادث عصر پیامبر در روایت قرآنی بسیار مورد توجه است. در پاره مورد بحث، این گذر از قصه و تاریخ به زمان حاضر یکباره صورت نمی پذیرد. در آیه ۵۲ آرام آرام خبری که فرشتگان درباره عیسی که هنوز زاده نشده، به مریم می دهند، با زندگانی عیسی در زمان جوانی یکی می شود و زمان روایت در اینجا به اسلوب حال مبدل می شود و دیگر بار به گذشته بازمی گردیم. در آیه ۵۴ نخست به عیسی خطاب می شود و در پایان آیه خطاب ملتفت مردم می شود. در سوره مائدہ نیز، از آغاز تا پایان بارها مسیحیان هم عصر و همسایه مسلمانان مورد توجه قرار می گیرند و در اینجا نیز روایت به قصه مسیح در می پیوندد. در پایان «داستان آن پادشاه جهود که نصرانیان را می کشت از بهر تعصب» در دفتر اول نیز از قصه مسیحیان به صدر اسلام و زمان ظهور پیامبر منتقل می شویم و روی آوری برخی از مسیحیان به پیامبر که نامش در انجیل مذکور بوده است. از این معنی در همین سوره مائدہ نشان هست که برخی از نصرانیان روزگار پیامبر از شنیدن آیات قرآن چنان تحت تأثیر قرار می گرفتند که چشمانشان از آب دیده لبریز می شد (مائده: ۸۳).

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

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

در روایت خداوندی نیز مخاطب هر لحظه می‌تواند چشم به راه ظهور نامتنظر قصه‌ای یا صحنه‌ای از قصه‌ای باشد و در هر کجای قصه رها شدن یکباره ماجرا و پرداختن به مطلبی دیگر کاملاً محتمل است. در هر دو متن هیچ کوششی برای مرزبندی قصه و مطالب پیش و پس و پیرامون آن از سوی راوی صورت نمی‌گیرد. حتی راوی «لأبالي وار» از درآمیختن گذشته و حال – و آینده، با توجه به توسع مفهوم مخاطب- واهمه‌ای ندارد و شگفتی این جاست که دقیقاً همین اسلوب که گویی بر تداعی و گریز تکیه دارد تا طرح و برنامه، مقوم انسجام و پیوستاری روایت هر دو کتاب شده است؛ درست همان‌گونه که استاد پورنامداریان که به سنجش روایت مولانا در مثنوی و غزل‌ها با قرآن توجه ستایش برانگیزی نشان داده‌اند، اشاره کرده‌اند:

«فقدان ابیاتی که بخش‌های مختلف را از هم تفکیک کند و نشان دهد که مولوی جدا از داستان قبل و مطالب همراه با آن، می‌خواهد داستان و موضوع تازه‌ای را شروع کند، کل مطالب هر کدام از دفترهای مثنوی را علی‌رغم تنوع مطالب و داستان‌ها و حکایت‌ها، ظاهری پیوسته و یکپارچه بخشیده است که نظمی است در عین پریشانی... مثنوی کتابی است با مطالبی گوناگون و پراکنده که چون قرآن در کلیتی غریب به هم پیوسته است» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۸۵). بنابراین ساخت روایی مثنوی در شامل‌ترین چشم‌انداز متأثر از روایت قرآنی است و از این رهگذر فضای عمومی و حال و هوای کلی مثنوی یادآور روایت و حیانی است و گزافه نیست اگر بگوییم مثنوی ژرف‌ترین و گسترده‌ترین میراث بر کتاب کریم است.

پی‌نوشت

سربرون آورد چون طعنه‌ای
قصه پیغمبرست و پیروی
که دوانند اولیا زان سو سمند
پایه پایه تا ملاقات خدا
که به پر زو برپرد صاحب دلی

۱. خربطی ناگاه از خرخانه‌ای
کاین سخن پست است یعنی مثنوی
نیست ذکر بحث و اسرار بلند
از مقامات تبتل تافنا
شرح و حد هر مقام و منزلی

(مولوی، ۱۳۷۵: ۴/۴-۴۲۳۶-۴۲۳۲)

به نظر می‌آید در دو بیت اخیر اشاره‌ای به ساختار خاص مثنوی نهفته است که برخلاف کتاب‌های دیگر تعلیمی و صوفیانه که از انسجام ظاهری برخوردارند بر پایه مراحل سلوک تدوین نشده است. کتاب‌های دیگر به اشكال مختلف بخش‌بندی شده‌اند مانند منازل‌السایرین و کیمیای سعادت. حدیقه نیز تا حدود زیادی از ساختی تبویی برخوردار است. حتی مثنوی‌های سه گانه عطار (منطق الطیر، مصیبت‌نامه و الهی‌نامه) که در آن‌ها مراحل سلوک به گونه‌ای مقوّم انسجام متن و درون‌مایه مادرقصه و اغلب قصه‌های فرعی است، چنین‌اند؛ به عبارتی دیگر سلوک و مراحل و مفاهیم وابسته آن کلان‌پرنگ و خرده‌پرنگ‌ها را بر ساخته‌اند.

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

۳. مثنوی پویان، کشنه ناپدید
ناپدید از جاهلی کش نیست دید

(مولوی، ۱۳۷۵: ۴/۴-۴۲۳۶)

از در مسجد برخمار شد
در میان حلقه زnar شد
نعره‌ای دربست و دردی خوار شد
که‌ای عجب! این پیر از کفار شد
وانگهی بر نرdbان دار شد
سنگ، از هر سو، بر او انبار شد

۴. پیر ما وقت سحر بیدار شد
از میان حلقه مردان دین
کوزه دردی به یک دم، درکشید
غلغلی در اهل اسلام او فتاد
این بگفت و آتشین آهی بزد
از غریب و شهری و از مرد و زن

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

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

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

۶. در غزل‌ها می‌گوید:

ما چو افسانه دل بی‌سر و بی‌پایانیم

(مولوی، ۱۳۵۵: ۴/ب)

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

گر تو را یکدم چنین دردیستی
در بن هر موی تو مردیستی
ای دریغا درد مردانست نبود
روزی مردان صیدانست نبود
عقابت معجون چو زیر پوست شد
در رمه پنهان به کوی دوست شد

(عطارنیشابوری، ۱۳۸۲: ۳۸۷)

۸. در غزل‌ها در همین معنی می‌فرماید:

چون چنگم و از زمزمه خود خبرم نیست

(مولوی، ۱۳۵۵: ۳/ب)

منابع و مأخذ

۱. پارسی نژاد، ایرج؛ روشگران ایرانی و نقد ادبی؛ تهران: سخن، ۱۳۸۰.
۲. پورنامداریان، تقی؛ درسايه آفتاب؛ تهران: سخن، ۱۳۸۲.
۳. توکلی، حمیدرضا؛ «جلوه‌های خواب از تجربه تا تمثیل در مثنوی»؛ فصلنامه هنر، ش۵۴، زمستان ۱۳۸۱.
۴. توکلی، حمیدرضا؛ «مثنوی و قصه دقوقی و روایت چندآوا»؛ فصلنامه هنر، ش۶۲، زمستان ۱۳۸۳.
۵. خاقانی شروانی؛ دیوان خاقانی شروانی؛ به کوشش ضیاءالدین سجادی؛ چ۲، تهران: زوار، ۱۳۵۷.
۶. سلدن، رامان؛ راهنمای نظریه ادبی معاصر؛ ترجمه عباس مخبر؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۲.
۷. سنایی غزنوی؛ دیوان سنایی غزنوی؛ به سعی و اهتمام مدرس رضوی، چ۳، تهران: کتابخانه سنایی، ۱۳۶۲.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ صور خیال در شعر فارسی؛ چ۳، تهران: آگاه، ۱۳۶۳.
۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ زیور پارسی؛ تهران: اگه، ۱۳۷۸.
۱۰. عطار نیشابوری؛ تذکره الاولیاء؛ به سعی و اهتمام و تصحیح رینولد الن نیکلسن، چ۳، تهران: افست دنیای کتاب، ۱۳۷۰.
۱۱. عطار نیشابوری؛ منطق الطیر؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی؛ تهران: سخن، ۱۳۸۲.
۱۲. فرخی سیستانی؛ دیوان فرخی سیستانی؛ به تصحیح محمد دیرسیاقی؛ تهران: اقبال، ۱۳۳۵.
۱۳. فرزاد، مسعود؛ «داستان نویسی از نظر مولوی»؛ در: چند سخنرانی؛ انتشارات اداره کل فرهنگ و هنر استان فارس، آبان ۱۳۴۸.
۱۴. فروزانفر، بدیع الزمان؛ سخن و سخنواران؛ چ۲، تهران: خوارزمی، ۱۳۵۵.

۱۵. فروزانفر، بدیع‌الزمان؛ **مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی**؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۷.
 ۱۶. گلشیری، هوشنگ؛ «روایت خطی»؛ در: **باغ در باغ**; تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸.
 ۱۷. مرتضوی، منوچهر؛ **مکتب حافظ**؛ تهران: کتابخانه سنایی، ۱۳۴۴.
 ۱۸. مقدسی، مطهر بن طاهر؛ **آفرینش و تاریخ**؛ ترجمه محمد رضا شفیعی کدکنی؛ چ ۲، تهران، آگه، ۱۳۷۴.
 ۱۹. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ **مثنوی معنوی**؛ به تصحیح رینولد ان نیکلسون؛ ۶جلد، طبع لیدن، افست ایران: توس، ۱۳۷۵.
 ۲۰. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ **کلیات شمس**؛ با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر؛ ۱۰ جلد، چ ۲، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۵.
 ۲۱. مینوی، مجتبی؛ پانزده گفتار؛ چ ۲، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۶.
 ۲۲. ناصرخسرو؛ **دیوان ناصرخسرو**؛ به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق؛ چ ۲، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۶۵.
23. Brown, Edward G.; **A Literary History of Persia**; London: Cambridge University Press, 1956.