نشریّـــهٔ ادب و زبـــان
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهیـــد باهنر کرمان
دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۸(پیاپی۲۵) زمستان ۸۹

پیوند ابیات مثنوی بر مبنای تداعی و تمثیل*

(علمی – پژوهشی)

دکتر نجف جوکار
دانشیار بخش ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
سید ناصر جابری
دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

چکیده

در این مقاله ضمن در نظر داشتن سبک قصه پردازی مولانا نخست ویژگیهای آن کلی همراه با برخی نظریات مثنوی شناسان و بعضی عناوین اطلاق شده بر آن به اختصار بررسی شده است.نظریات و عناوین مطرح شده غالباً به پیچیدگی و بعضاً به بی‌نظمی مطالب مثنوی اشاره می‌کند در حالی که تأمل در روابط ابیات نشان می‌دهد پیوند بیتها، تمثیلها و قصه‌ها از آنچه گفته‌اند، بیشتر است . ضمن اینکه امروزه محققان در این شیوه غالبا محاسن را جستجو می کنند وسبک مولانا را سبکی متفاوت و بر هنجارگریزی وساختارشکنی مبتنی می دانند. بر این اساس در ادامه به نقش تداعی معانی و تمثیل به عنوان دو عامل مؤثر در شناخت پیوند ابیات پرداخته شده است. بررسی تداعی وتمثیل نشان می دهد،این دو مقوله ضمن ایجاد ابهام ، سیالیت، گسست و گسسته نمایی در عین‌حال می تواند عناصری در جهت پیوند و انسجام متن نیزبه شمار آید. برای تبیین این موضوع مثالهایی انتخاب شده است که گسستگی و پراکندگی ظاهری در آنها مشهودتر است . ضمن بررسی دلایل پراکنده‌نمایی این موارد، نهایتاً شیوه‌های پیوند حاکم بر آنها نمایانده شده است.

کلید واژه ها: تداعی معانی در مثنوی , تمثیل در مثنوی ,پیوند ابیات در مثنوی , قصه در مثنوی مولانا .

مقدمه

---

*تاریخ دریافت مقاله : ۸۶/۱۰/۳ تاریخ پذیرش نهایی مقاله:۸۸/۲/۶

آدرس ایمیل :n.jowkar@yahoo.com
jaberi.naser@gmail.com

برای سر بر آوردن اثری گرانقدر چون مثنوی از دریای پرگوهر درون مولانا همه چیز از جمله انگیزهٔ آفرینش فراهم بوده است؛ اما طرح و تبویب از پیش تعیین شده ای نداشته و این هر چندخود نوعی هنجار شکنی ساختاری ایجاد کرده است، خوانندگان را اعم از محقق و غیر محقق با مشکل درک مقاصد سراینده روبه رو کرده است و لاجرم اظهار نظرهایی از این دست ایراد کرده اند: « در مثنوی رشته های انگیزه های گوناگون در هم پیچیده چنان کلاف در همی پدید می آورند که برای پیدا کردن سر رشته به شکیبایی بسیار نیاز است» (عرفان مولوی ،ص ۳).

دشوار یابی مقاصد مولانا علاوه بر کثیر الوجوهی اندیشه ها دلایل دیگری نیز دارد؛ از جمله سبک داستان در داستان، رمز گرایی، هنجارشکنی، گوناگونی داستانها، پیش روی مطالب بر مبنای تداعی که به همهٔ اینها می توان تناقض زبانی، تناقض طولی افکار در برخی قصه ها و ناهماهنگی بعضی از حکایات با مقاصد فکری مطرح شده در آنها را افزود.

همهٔ این عوامل به علاوهٔ انتقالها و گسستهای دائم، مثنوی را اثری پریشان گونه و فاقد نظم و تبویب می نمایاند. پریشانواری قصه های مثنوی به دلیل انتقالهای مداوم و پیوسته ای است که از ابتدا تا انتهای کتاب اتفاق می افتد و بواقع بنیاد اثر بر آن مبتنی است. طرحی بر بدیهه و نیندیشیده که در قرآن مجید هم سابقه دارد و تالی دیگر آن دیوان حافظ است. با وجود این به حکم اینکه آثار بزرگ آفرینندهٔ سبک هستند، امروزه پژوهشگران در سبک پریشان مثنوی صرفاً عیوب را جستجو نمی کنند، بلکه روش مولانا را با آنچه هنجار شکنی، آشنایی زدایی و نقض عادت نامیده می شود، مقایسه می کنند. در این روش تداعی و تمثیل جایگاه ویژه ای دارد. تداعی مسیر اندیشه ها و قصه ها را تعیین , و تمثیل آنها را محسوس و قابل لمس می کند به گونه ای که می توان این دو عامل را مهمترین عناصر قدرت شعری مولانا در مثنوی به شمار آورد.

۲.پیشینهٔ تحقیق

در شرحها و تفاسیر مثنوی غالباً مقولهٔ تداعی و پیوند مطالب مورد توجه نبوده است. در این گونه آثار، هر چند معنای ابیات و عبارات ذکرمی شود، کاوشی در ذهن سیال مولانا صورت نمی گیرد و فراز و فرود و گریز و بازگشتهایی که در قصه ها اتفاق می افتد ,تبیین نمی شود. با وجود این، لزوم درک اندیشه های مولانا و سبک قصه های مثنوی، باعث

پدید آمدن آثاری شده است که بر اساس همین ویژگی و در جهت برقراری انسجام مطالب و رفع پریشانی و به عبارتی پریشان نمایی مثنوی بوده است؛ از آن جمله: « لب لباب مثنوی » از ملا حسین واعظ کاشفی، « مرآت المثنوی » از تلمذ حسین « مینا گر عشق » از کریم زمانی. دراین آثار ,سعی شده است قصه ها، مضامین، حکمتها و مواعظ به گونه ای تبویب شود که خواننده، بتواند هر موضوعی را در فصلی و هر قصه ای را به طور مرتب و بدون گسست پیگیری کند.

در سالهای اخیر به سبک قصه پردازی مولانا توجه خاصی شده است . علی محمد سجادیان درکتاب « مثنوی از نگاهی دیگر » در فصلی با نام « گسست ها و پیوستها »، چنانکه از نامش پیداست، سیر قصه های هر دفتر را از ابتدا تا انتها بیان کرده است؛ هر چند به دلیل اختصار مطالب، دنبال کردن این سیر به دشواری امکانپذیر است و ایجاز به ابهام متن منجر شده است. جستجوی محاسن در سبک به ظاهر بی انسجام مثنوی از کتاب « در سایهٔ آفتاب » شروع می شود و از آن پس مقالات خوبی مبتنی بر این نگرش، دربارهٔ تداعی و سبک قصه های مثنوی نوشته شده است؛ از آن جمله: « تداعی، قصه و روایت مولانا » و « مثنوی و اسلوب قصه در قصه » نوشتهٔ حمید رضا توکلی که در آنها نویسنده بر اساس نظر فرمالیستها، گسستها و انتقالهای مثنوی را طرحی مبتنی بر نقض ترتیب رسمی رویدادها می داند و گریز و بازگشتهای دائمی در قصه ها را سبکی حلقوی و متفاوت با کلیشه های پیش از خود معرفی می کند. «تأثیر تداعی معانی بر ساختار داستانهای دفتر اول مثنوی » از سعید حسام پور و« ارتباط معنوی در مثنوی » ازفاطمه معین الدینی و بالاخره « زمانمندی روایت درمثنوی» از محمد رضا صرفی ، دیگر مقالات قابل ذکر ومرتبط با موضوع این مقاله به شمار می آید.

در این مقاله نیز ضمن بررسی سبک و سیاق متفاوت مثنوی، پیوند و انسجام مطالب درمحور طولی ابیات بررسی می شود.طبیعتاً این بررسی به بخشهایی محدود و خاص منحصر است؛ بخشهایی که پراکندگی ظاهری و سیّالیت ذهنی در آنها محسوستر , و به دو نوع قابل تقسیم است: ارتباط قصه ها و قطعه ها از یک سو و ارتباط ابیات انتقالی از سویی دیگر؛ تقسیمی که به کل متن مثنوی قابل تسری است. مقصود از قصه ها و قطعه ها معلوم است و غرض از «ابیات انتقالی» ابیاتی است که مولانا از قصه ها به معانی و نتایج گریز

می زند و مفاهیمی غالباً شور انگیز را با توجه به متن قصه یا بر مبنای ذهنیت خود به رشتهٔ نظم می کشد. نشان دادن ابهام و در عین حال پیوند این قطعه ها هدفی است که این مقاله امید دارد به آن دست یابد.

۳. نظری اجمالی به سبک بیان و شیوهٔ قصه پردازی مولانا

در آثاری چون کلیله و دمنه، سندبادنامه و مثنوی، قصه ها و تمثیلات ازدرون یکدیگر می شکفد و معمولاً به آن سبک داستان در داستان می گویند به این صورت که در هر باب یک قصهٔ اصلی مطرح است و چندین حکایت و تمثیل ریز و درشت دیگر در درون آن آورده می‌شود که هر یک به نوعی به منظور آشکاری بیشتر قصه یا اندیشهٔ اصلی و در ارتباط با آن طرح شده است. اصطلاح « اسلیمی » نیز بر این نوع آثار اطلاق شده است و این به دلیل پیچ و تاب خطوط قصه ها، گسسته نمایی آنها و درعین حال امکان دنبال کردن پیوند مطالب است که البته مصداق بهترش، همانا مثنوی است به این دلیل که سرایندهٔ آن هر لحظه ,مطلب را به سویی می کشاند و بر تو در تویی قصه ها می افزاید.

این شیوهٔ بیان، بیش از اینکه به ساختار کلیله و دمنه شبیه باشد، همانند و متأثر از سبک قرآن است. با تورق کلی مثنوی ، پی می بریم که مولانا به داستانهای قرآنی بویژه داستان پیامبران علاقهٔ خاصی دارد و در موارد متعددی به آنها پرداخته و اتفاقاً به شیوهٔ قرآن قصه ها را بلاانقطاع نیاورده است و انتقالهای متعددی در بین آنها دیده می شود، اما علاوه بر این تأثیر پذیریهای آشکار، همانندیهای نا محسوسی در ساختار و شیوهٔ بیان وجود دارد؛ به عنوان مثال در قرآن , همگان و از جمله پیامبر حضور دارند و سخن می گویند در حالی که گویندهٔ اصلی و واقعی خداست. در مثنوی نیز یک نفر , که خود را گویای خاموش می‌نامد در قالب شخصیتهای گوناگون وارد می شود و از زبان آنها سخن می گوید. تغییر متکلم از غایب به خطاب و بر عکس ،که التفات گفته می شود ، یک سبک مهم قرآنی است که هنجارشکنی زیبا و رمزگونه ای به شمار می آید و بر شگفت انگیزی متن افزوده است و در مثنوی نمود خاصی دارد. دکتر پور نامداریان دربارهٔ این فضای مشترک می گوید: « خواننده در جریان خواندن مثنوی مدام با معانی و مطالب و اشیایی مواجه می شود که خلاف انتظار و غیر قابل پیش بینی است و این فضایی است که هم بر قرآن کریم و هم بر بسیاری از غزلهای حافظ و مولوی حاکم است » (در سایهٔ آفتاب، ص ۶۴) .

مولانا خود سبک قصه هایش را بر « جرّ جرّار کلام » مبتنی می داند که امروزه به آن جریان سیال ذهن نیز می گویند؛ اصطلاحی که دکتر زرین کوب بارها آن را به کار برده است: « توالی مطالب آن [مثنوی] تابع جریان سیّال ذهن گوینده و اقتضای مجلسی است که مثنوی به جهت مستمعان معدود آن املا و تقریر می شود »(سر نی، ۴۷). ایشان در اثری دیگر اصطلاح « بلاغت منبری » را دربارهٔ این سبک به کار برده است؛ « شیوه ای که واعظان در مجالس وعظ خود به کار می برده اند و مثنوی نمونهٔ تمام عیاری است از این شیوه منتها به شعر » (پله پله تا ملاقات خدا، ص ۳۷۵). اصطلاح جریان سیال ذهن را این گونه تعریف کرده اند: « شیوه ای است در روایت که به موجب آن عمق جریان ذهنی شخصیت که آمیزه ای است از ادراکات حسی و افکار آگاه و نیمه آگاه , خاطرات، احساسات و تداعیهای تصادفی به همان صورت بیان می شود » (فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص ۱۸۱).

یکی از ویژگیهای جریان سیال ذهن , تک گویی درونی است که در مثنوی نیز مصداقهایی دارد؛ انتقالهای دائمی، سخن گفتن با خود و با شخصیتهای قصه یکی از جلوه های تک گویی درونی است . مولانا گاه در مورد چگونگی قصه با خود سخن می گوید؛ مثلاً به خود می گوید قصه را کوتاه کن (مثنوی،ج۶، ص ۵۳۰) یا در قصهٔ فقیر گنج طلب به فقیر می گوید، فعلا منتظر باش چون ما غرق شده ایم، برو خواسته ات را از خدا بخواه (همان،ص ۳۸۷). نمونه جالبتردرباره کاربرد یکی از تمثیلها از زبان قوم سبا است. این قوم ,پیامبران را فریبکار می دانند و معتقدند خداوند هیچ گاه رسولی را به سوی مردم نفرستاده است و با استناد به تمثیلی از کلیله می گویند: هر که این ادعا را داشته باشد مثالش، مثال آن خرگوش است که خود را رسول ماه معرفی می کرد تا فیلان را بفریبد. این در حالی است که قوم سبا اساساً نمی توانند به کلیله و تمثیلهایش استناد کنند و مولانا خود این تمثیل را بر زبان آنها نهاده است و در ادامه نیز خطاب به ایشان می گوید:

کی رسد تان این مثلها ساختن سوی آن درگاه پاک انداختن

(همان ، ج۳، ص۱۵۷)

مولانا در درون این سبک پریشان به فضا سازی و مقدمه چینی نیز توجه دارد. فضاسازی و زمینه سازی هر قصه ای را معمولاً می توان در پایان قصهٔ قبل جستجو کرد؛ به

عنوان مثال در یکی از حکایات دفتر اول، ابوجهل پیامبر را زشت نقشی از بنی هاشم می خواند و پیامبر او را راستگو، خطاب می کند. ابوبکر نیز با دیدن پیامبر اورا آفتابی می خواند که از شرق و غرب عالم فراتر است؛ پیامبر او را نیز راستگو می نامد؛مضمونی که مقصود و منظورش در ابیات پایانی قطعهٔ قبل از آن، این گونه آمده است:

بر سر امرود بن بینی چنان زان فرود آ تا نماند آن گمان

چون تو برگردی و سرگشته شوی خانه را گردنده بینی و آن توی

(همان ، ج ۱، ص ۱۴۶)

در این مورد، فضا سازی در قالب تمثیل صورت گرفته است، اما در مواردی نیز مستقیماً به موضوع حکایت بعد اشاره می شود؛ مثلاً در دفتر دوم قبل از حکایت بلعم باعور، که موضوعش رسوایی زاهدی مغرور است، ابیاتی می آید که به امتحان و محک الهی اشاره می کند:

سنگهای امتحان را نیز پیش امتحانها هست دراحوال خویش

(همان، ج۳، ص ۴۳)

گاه نیز با سرودن بیتی از این قبیل هدف قصهٔ بعد را روشن می کند:

بشنو این قصه پی تهدید را تا بدانی آفت تقلید را

(همان ، ج۲، ص ۲۷۵)

مثنوی یک مجموعه و یک کلّ است که به سوی هدفی معین حرکت می کند و پیوند واقعی مطالبش، اندیشه های اساسی مولاناست که به گونه هایی مختلف در قالب منشور قصص رنگارنگ خود نمایی می کند و نهایتاً « در آنچه دیگران آشفتگی ابواب مثنوی دیده اند شیوه ای وجود داردکه خواننده براثرآن به کشف موضوع می رسد » (مولانا دیروز تا امروز شرق تا غرب ، ۱۳۸۵، ص ۴۹۴). اینکه اندیشه چه نقشی در پیوند مطالب مثنوی دارد به بررسی وسیعتری نیاز دارد، امّا تأملی هر چند مختصر دربارهٔ دو ویژگی تداعی و تمثیل هدفی است که این مقاله به دنبال پرداختن به آن است.

۴.تداعی و پیوند ابیات مثنوی

اصطلاح تداعی معانی در ادبیات و نیز در روانشناسی کاربرد دارد. واژهٔ تداعی در لغت به معنی یکدیگر را فرا خواندن است و در روانشناسی تعاریفی از این قبیل دارد: « همبستگی ذهنی بین دو یا چند تصور یا حس داده یا خاطره ها به گونه ای که حضور یکی موجب تحریک آن دیگری شود » (فرهنگ اندیشهٔ نو ، ۱۳۶۹ ,ص ۲۵۷).

تداعی خاطره ها و اندیشه های گوناگون بر اساس اصول خاصی صورت می گیرد « یا بر حسب اصل مجاورت است یا از راه شباهت یک چیز به چیز دیگر و در حالت سوم از روی حالت تضاد است ؛ مثل اینکه سیاهی، سفیدی و یا دوستی دشمنی را به یاد آورد » (دایرهٔ المعارف روانشناسی ،ذیل تداعی).تداعی غالباً ناآگاهانه صورت می گیرد به گونه ای که « میان اموری که یکدیگر را به خاطر می‌آورند شاید هیچ‌گونه رابطهٔ منطقی و معقول موجود نباشد و اگر هم باشد ذهن بی‌توجه به آن رابطه از بعضی به بعض دیگر عوض می‌شود » (لغت نامهٔدهخدا، ذیل تداعی).

در ادبیات، تداعی مبنا و اساس شعر است؛ به عنوان مثال حافظ با دیدن هلال ماه و صفحهٔ آسمان به یاد داس و مزرعه می افتد وکشتهٔ اعمال در نظرش مجسم می شود، همانکه مراعات النظیرگفته می شود و مبنایش تشابه و تجانس کلماتی است که یکدیگر را یادآور می شوند:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو

(دیوان حافظ، ص ۳۱۷)

بعضی ازشاعران تداعی را در سطح وسیعتری به کار برده اند. نظامی و خاقانی از این دسته هستند. نظامی هر واژه ای را که به کار می برد سعی می کند جنبه های مختلف مربوط به آن را هم به کار برد. گویی از این طریق استادی و تسلط خود را بر دایرهٔ لغات و ترکیبات نشان می دهد؛به عنوان مثال در ستایش پیامبر به حادثهٔ شکستن دندان ایشان در یکی از جنگها اشاره ،و همین زمینه ای فراهم می کند تا ترکیباتی چون دندان بها، دندان دیت،از بن دندان، دندان کُنان (به معنی اطاعت کردن)،دندان گذاشتن(به معنی ترک کردن)، به دندان نداشتن(به معنی حرص نداشتن)، دندان نثار و دندانه دار را هم به کار برد.

هر گهری کز دهن سنگ خاست با لبش از جملهٔ دندان بهاست

فتح بـه دنـدان دیـتـش جـان کُنـان از بـن دنـدان شـده دنـدان کنـان
ازبـن دنـدان سـر دنـدان گـرفـت داد به شـکرانـه کـم آن گـرفـت
خنجـر او سـاختـه دنـدان نـثـار خـوش نـبـود خنـجـر دنـدانه دار
زآرزوی داشـتـه دنـدان گذاشـت کز دو جهان هیچ به دندان نداشت
(مخزن الاسرار، ۱۳۷۸، ص ۲۱)

خاقانی نیز به تناسب واژه ها و تداعی مضامین اهمیتی خاص می دهد؛ به عنوان مثال در قالب ابیاتی که درادامه می‌آید، نخست اصطلاحات شطرنج را به شکلی ایهام وار به کار می گیرد ؛ سپس به تناسب واژه های پلنگ و ماه و پیسه بودن این دو، واژهٔ عروس خاوری هم تداعی می شود. لکه دار شدن عروس خاوری (خورشید) یادآور حاملگی عروس بخت و تولد کودکان دو قلوی پیروزی می شود:

شاه بـر اسب پـیـلـتـن، رخ فکـنـد پـلـنـگ را شیر فلک چه سگ بـود، تـاش پیـاده نـشمری
گر نه سگش بود فلک، چون نمط پلنگ ومه پـر نـقـط بـهـق شـود روی عـروس خـاوری
از رحـم عـروس بخـت، ایـن حـرم جـلال را نوخلفـان فتـح بیـن وارث مـلـک پـروری
در بـر تیغ حصرمی زاده جُنابـه چـون عـنب برده جناب از آسمـان کرده همـه دو پـیـکـری
(دیوان خاقانی، ۱۳۷۵،ص ۵۹۱ و ۵۹۲،)

در مثنوی بازی با کلمات جایگاه چندانی ندارد؛ یعنی مولانا، چون نظامی و خاقانی صرفاً جنبه های مختلف یک واژه را به قصد قدرت نمایی شاعرانه به کار نمی برد، بلکه واژگان به او کمک می کنند تا اندیشه ها و قصه هایی را که در ذهن می پروراند با یاد آورد ومسیر قصه ها وذهنیتهایش را تعیین کنند؛ به عنوان مثال در همان ابیات آغازین دفتر اول یعنی در داستان کنیزک و پادشاه به طور اتفاقی کلمهٔ آفتاب را به کار می برد و طی چند بیت از آفتاب عالم ماده به سوی خورشید آسمان معنا کشیده می شود:

آفـتـاب آمـد دلـیـل آفـتـاب گـر دلیلت بایـد از وی رو متـاب
چون حدیث روی شمس الدین رسید شمس چارم آسمان سردرکشیـد
(مثنوی، ج۱ ، ص ۹و ۱۰)

واژهٔ آفتاب هر جا و به هر دلیل که مطرح شود، می تواند یادآور وجود شمس یا خورشید حقیقت باشد. در دفتر سوم در حکایت مردی که از موسی دانستن زبان حیوانات

را طلب می کند، خروس در گفتگو باسگ خود را پاسبان آفتاب، مؤذن و راستگو می نامد و واژهٔ آفتاب، یادآور آفتاب وجود اولیا می شود:

ماخروسان چون مؤذن راستگوی هم رقیب آفتاب و وقت جوی

پاسبان آفتابند اولیا در بشر واقف ز اسرار خدا

(همان، ج۳، ص ۱۹)

مطالعهٔ تداعی در مثنوی به ما نشان می دهد که واژه ها و قصه ها تداعی کننده و تعیین کنندهٔ مطالب بعد ازخود است؛یعنی گاهی کلمه یا کلماتی زمینهٔ یک قصهٔ جدید را فراهم می کند و درمواردی هم قصه یا موضوعی یادآور قصه یا موضوعی دیگر می شود. بنابراین از این دید می‌توان تداعی رادر مثنوی به موضوعی و واژگانی تقسیم کرد.

۱. ۴.تداعی موضوعی

در مورد اینکه یک قصه می تواند قصه های مشابه را تداعی کند ،می توان به حکایت « رنجور شدن استاد به وهم » اشاره کرد که در ضمن آن داستان فرعون نیز مطرح می شود؛ چرا که او هم به وهم از تعظیم خلق بیمار شده است. لذا گمان غلط که موضوع قصهٔ اصلی است ،حکایتی با موضوع مشابه را تداعی می کند.در حکایتی از دفتر دوم امیری خفته‌ای را که مار در دهانش رفته است بشدت می‌رنجاند؛بدین سبب که می‌خواهد آن خفته، مار را بیرون اندازد، این دوستی که در قالب خشم خودنمایی کرده، متضاد آن یعنی دوستی خرس را تداعی می کند که محبتش به مرگ دوست منجر می‌شود

تداعی‌قصه‌هایی با درونمایه و موضوع مشترک روشی است که درمثنوی مصداقهای بسیار دارد؛به عنوان مثال به برخی ازاین قصه ها،که موضوعی مشترک دارد و براثر شباهت تداعی شده است،اشاره می شود:«وکیل صدر جهان»و«مسجد مهمان کش» هر دو با موضوع شجاعت در برابر مرگ(دفتر دوم)،«دوستی چغر با موش»، «هم سفری مسلمان،ترسا وجهود »،«همراهی سلطان محمود با گروه دزدان »وتمثیل«گاو، اشتر وقوچ»با موضوع دوستی وتجانس(دفتر ششم)و «فریب روستایی شهری را» و«دعوت باز بطان را »با درونمایهٔ فریب و ... . بدین شکل مولانا قصه ها وتمثیلهای مشابهی را که به ذهنش متبادر می شود در امتداد یکدیگر قرار می دهد واین عمل راتا جایی که مطلب بخوبی تقریر شود یا سیرتداعی واژگانی موضوع را تغییر دهد،ادامه می دهد .پیگیری تداعی واژگانی به دلیل نیاز به تأمل

بیشتر و امکان پیگیری عمیقتر، بمراتب جالبتر ازتداعی موضوعی است ؛ به همین دلیل تمرکز مقاله بر این مقوله قدری بیشتر خواهد بود.

۲. ۴. تداعی واژگانی

گاهی که مطلب، نام یا واژه ای را فراموش کرده ایم، پس از چندی، مطلب فراموش شده، چون شیئی از اعماق دریای ناخودآگاه، آهسته آهسته به سوی لایه های زبرین آگاهی حرکت می کند. تداعی قصه های مثنوی نیز به همین شکل صورت می گیرد. در این شیوهٔ خاص ، گاه قصه هایی که از پی هم می آیند درونمایه ای کاملا متفاوت دارند؛اما قصه های بسیاری نیز به همین شیوه تداعی می شود ودارای درونمایه ای مشترک است. در ادامه از این دونوع شاهد مثالهایی آورده می شود.

یکی از قصه های نسبتاً طولانی و پر شاخ و برگ دفتر دوم، قصهٔ آن صحابی است که بر اثر یک دعای نابجا در همین جهان به جای آخرت، عذاب اخروی را تحمل می کند. پس از این، حکایت ابلیس و معاویه می آید. موضوع این قصه این است که شیطان حتی اگر کسی را به نیکی هدایت کند، هدفش خیر نیست و می خواهد او را از عمل صالح برتری باز دارد. این دو حکایت از لحاظ مضمون کلی با هم ارتباطی ندارند، اما با دنبال کردن رشتهٔ تداعی می‌توان چگونگی فراهم آمدن زمینهٔ سرودن حکایت ابلیس را یافت.

در ابیات پایانی قصهٔ صحابی، تحمل صفع شاهان را که نماد اولیا هستند از شهد خسان برتر می شمرد و بینوایان را کسانی می داند که از اوستا می گریزند:

هر کجا بینی برهنه و بی نوا دان که او بگریخته است از اوستا

(همان ج۲، ص ۳۹۰)

واژهٔ اوستا باعث تداعی واژه های « پیشه » و « کسب » می شود ؛چرا که هر پیشه ای به اوستا نیاز دارد، امّا پیشهٔ مادی ارزشی ندارد و می بایست به دنبال پیشهٔ اخروی بود، لذا مفهوم زمینی طبق روال همیشگی مثنوی آسمانی می شود. پس از ابیاتی چند کلمات « دکان » و « سود » نیز تداعی می شود؛ دکان مادیات فانی و بی ارزش است ، اما نفس انسان را به سوی آن تحریک می کند. نفس بد فرمای ،که به کسب بی ارزش فرا می‌خواند، یادآور ابلیس می شود که معاویه را به کسب شریفی دعوت می کند، اما در نهان حیله و

مکری را می‌پروراند. بنابراین می توان سیر واژگانی را که باعث تداعی حکایت ابلیس و معاویه شده‌است، این گونه ترسیم کرد:

صفع و ضجر شاهان ← اوستا (چرا که لازمهٔ استادی تنبیه بوده است.) ← پیشه ← دکان ← کسب ← سود ← کسب شیطانی و نفسانی ← حکایت ابلیس و معاویه

بررسی رشتهٔ تداعی در دو حکایت صحابی و معاویه آشکار می سازد که قصهٔ معاویه و ابلیس تنها به دلیل تداعی واژگانی سروده شده است و از لحاظ موضوع با حکایت قبل از خود تفاوت دارد و مضمونش ادامهٔ منطقی قصهٔ قبل از خود نیست.

در موارد بسیاری نیز قصه های تداعی شده با هم ارتباط موضوعی دارد و تعدادشان از حکایات بدون ارتباط یا کم ارتباط بیشتر است؛ به عنوان مثال یک واژهٔ کلیدی اغلب قصه ها و مطالب هزار بیت پایانی دفتر اول را به هم ربط می دهد و آن کلمهٔ « دل » است. واژهٔ دل در مثنوی و به طور کلی در عرفان از جایگاه والایی برخوردار است وبه گفتهٔ نجم رازی « خلاصهٔ نفس انسان دل است و دل آیینه است و هر دو جهان غلاف آن آیینه و ظهور جملگی صفات جمال و جلال حضرت الوهیت به واسطهٔ آن آیینه » (مرصاد العباد، ص ۴۰).

به طورکلی حکایات و مطالب مرتبط با دل و آینه فهرستوار از این قراراست: حکایت قرار دادن پادشاهان صوفیان را در مقابل خود، داستان دوستی که برای یوسف آینه می آورد ،حکایت مرتد شدن کاتب وحی ، قصهٔ لقمان و تدبیر او در رسوا کردن خواجه تاشان، حکایت سؤال پیامبر از زید در باب چگونه صبح کردن او، حکایت جدال رومیان و چینیان.

هر چند در نگاه نخست ممکن است این حکایات متفاوت و بعضاً دور از هم به نظر برسد، رشتهٔ پیوند همهٔ آنها همان واژهٔ کلیدی« دل » است که با صفت آینگی در ارتباط مستقیم است. نکتهٔ قابل توجه دربارهٔ این واژه و تداعیهای مرتبط با آن (در پایان دفتر اول) این است که جرقهٔ آن در قالب کلمهٔ« عکس » حدود صد و پنجاه بیت قبل از اولین مطلب مرتبط با آینه زده شده است. لذا این مورد واقعاً مصداق گوهرهایی است که از لایه های زیرین ذهن مولانا به مرور به سوی سطح حرکت کرده است .

در قصهٔ گرگ و روباهی که در رکاب شیر به شکار رفتند، ابیاتی می آید که در ارتباط با ادامهٔ دفتر اول، بسیار کلیدی است. وقتی گرگ و روباه در شکارها طمع می کنند، شیر که نماد ولی است از سرایر آنها آگاه می شود:

عکس طمع هر دوشان بر شیر زد شیر دانست آن طمع ها را سند

(همان، ص ۱۸۶)

واژهٔ کلیدی « عکس » با دو واژهٔ « دل » و « آینه » در ارتباط است . دل و آینه هر دو می تواند منعکس کننده باشد؛ چنانکه در همین حکایت دیده می شود. انعکاس اسرار در آینهٔ دل ،که در اینجا به صورت اشاره ای گذرا مطرح می شود در داستان نوح نیز آورده می‌شود؛ یعنی حدود صد بیت بعد:

آنکه او بی نقش ساده سینه شد نقشهای غیب را آیینه شد

(همان، ص ۱۹۴)

پس از این، حکایت پادشاهانی می آید که صوفیان را در مقابل خود می نشاندند تا آینهٔ جانشان باشند و این بدان سبب نیز هست که مؤمن آینهٔ مؤمن است. لفظ آینه داستان مهمان یوسف را تداعی می کند که آینه ای برای او می آورد. به نظر می رسد این قصه صرفاً بر اثر تداعی مطرح شده است؛ زیرا سایر آینه های مورد بحث منعکس کنندهٔ اسرار نهانند، اما این آینه به منظور نمایاندن حسن یوسف ،که مادی و ظاهری است به او هدیه داده می شود. واژهٔ پرتو معادل عکس و انعکاس است. قبل از حکایت مرتد شدن کاتب وحی، واژهٔ پرتو در آخرین ابیات مطرح ،و زمینه حکایت بعد فراهم می شود:

تا که پنداری که صحت یافته ا ست پرتو مرهم بر آنجا تافته است

هین زمرهم سر مکش ای پشت ریش و آن ز پرتو دان مدان از اصل خویش

(همان، ص ۱۹۹)

پرتو وحی باعث می شود که کاتب چنین پندارد که بر او نیز وحی می شود. این تصور غلط، سبب ارتدادش می شود. انعکاس در این حکایت، منفی است و پرتو اصلی به شمار نمی آید؛ چنانکه مولانا خود در ابیات پایانی قطعهٔ قبل گفته بود این پرتو، پرتو مرهمی است که ولی بر زخم نهاده است و نباید پنداشت که زخم بهبود یافته است. مثال

زخم، مرهم و صحت برای این است که نشان دهد آنچه کاتب وحی دریافت می کرده در اثر همنشینی با پیامبر بوده، وگرنه او را چنان رتبتی نبوده است که مهبط وحی شود.

حکایت کاتب مرتد، قصه های مربوط به قیاس را تداعی می کند؛ چرا که کاتب خود را با پیامبر مقایسه کرده بود، لذا حرکت در تالار آینه، قدری متوقف می شود، امّا در پایان قطعه ای که مضمونش پنهان کردن مستی است، شاهد بازگشت به مضمون آینگی هستیم و آن داستان جدال رومیان و چینیان است که در ابیات پایانی قطعهٔ قبل از آن این گونه مقدمه چینی کرده است:

همچو آهن ز آهنی بی رنگ شو در ریاضت آینهٔ بی رنگ شو

(همان، ص ۲۱۳)

مضمون این دو بیت، زدودن زنگ آینه است و در حکایت جدال رومیان و چینیان پیروزی با رومیان است که صیقل می زنند و رنگها را می زدایند. عکس نقوش چینی بر آینهٔ صیقلی رومیان می افتد و به شکل زیباتری آشکار می شود.

هر چه آنجا دید اینجا به نمود دیده را از دیده خانه می‌ربود

(همان، ص ۲۱۴)

بنا براین در اینجا نیز « آینه » و « عکس » ،مضمون اساسی حکایت است که در مطلب بعد جای خود را به آینهٔ صاف و زدودهٔ دل زید می دهد و به همین دلیل او می تواند اسرار نهانی قیامت را در همین جهان مشاهده کند. پیامبر این توانایی زید را ناشی از « عکس حق » می داند. پرتو اسرار الهی در آینهٔ سیمای جان زید منعکس می شود و حقایق نهان را می بیند:

گفت هین در کش که اسبت گرم شد عکس حق لایستحی زد شرم شد

آینهٔ تو جست بیرون از غلاف آینه و میزان کجا گوید خلاف

(همان، ص ۲۱۴)

در ضمن حکایت زید قصهٔ لقمان و تدبیر او در رسوا کردن خواجه تاشان می آید که یادآور « یوم تبلی السرائر » است که در اثر دید برزخی زید تداعی شده است. خواجهٔ لقمان به غلامان آب گرم می خوراند و آنها را به دویدن وا می دارد. آنها به قی کردن می افتند و معلوم می‌شود که میوه ها را چنانکه ادعا کرده بودند لقمان نخورده بود و بدین

شکل دروغشان افشا می‌شود. این قصهٔ کوتاه صرفاً به خاطر قصهٔ زید، رازدانی او و آگاهیش از قیامت تداعی شده است.

بنا بر این، چنانکه دراین بخش دیدیم، گاه واژه یا واژگانی، قصه هایی متعدد با موضوعات نزدیک به هم راتداعی می کند که با پیگیری و دقت دربارهٔ آنها پیوند مطالب مثنوی ومعانی نهفتهٔ آن نیز آشکارتر می شود.

۵.تمثیل و ارتباط طولی ابیات

زبان در آغاز، تنها امکان بیان امور محسوس و مادی را داشته است؛ یعنی انسان فقط برای آنچه با چشم می دیده، واژه سازی می کرده است، امّا با گذشت زمان انسان توانست هم در درون خود سیر کند، هم امکان یا هستی دیگر عوالم وجود را که به طور کلی « غیب » گفته می شود درک کند؛ لذا واژه ها از زمین به آسمان و از برون به درون رفته ، مفاهیم مجرد یافته است .با این حال، هنوز هم بسیاری از واژه های مجرد، پهلو به پهلوی معانی محسوس اولیه خود حرکت می کند؛ به عنوان مثال « بلند پروازی » به معنای داشتن آمال و آرزوهای دور ودراز است. بنابراین یک کلمه با معنای مجرد است، امّا اجزای سازندهٔ این واژه یعنی« بلند » و« پرواز » به امور محسوس راجع است.

در عرفان، روند مجرد شدن معانی واژه‌ها بسیار بیشتر و عمیقتر است. در واقع عرفا در عوالمی سیر می کنند که کاملاً مجرد و روحانی ، و برایشان بسیار دشوار است که با واژه های زبانی که اغلب محسوس و مادی است آنها را بیان کنند.به همین دلیل « از زبان استفاده می کنند، امّا می گویند کلماتی که به کار برده اند از عهدهٔ آنچه می خواهند بگویند بر نمی آید و بدین سان همهٔ کلمات ذاتاً ناتوان از ابلاغ پیام ایشان است » (عرفان و فلسفه ، ص ۲۸۹).

با این حال هیچ امکانی جز همین زبان در اختیار نیست؛ لذا بزرگانی چون مولوی با سیری آفاقی و انفسی، واژه ها را از زمین به آسمان می برند و از آسمان به زمین می کشند و معانی بلند عرفانی را در قوالبی از جمله تمثیل،محسوس وتا حدودی قابل فهم می کنند. تمثیل یا تشبیه هرگز نمی تواند حقیقت مورد نظر عارف را به طور کامل بیان کند، امّا تا حدودی آن را قابل فهم می کند. مولوی خود در این باره می گوید: « نامعقول به مثال معقول گردد و مثال به مثل نماند؛ همچنانک عارف گشاد و خوش و بسط را نام بهار کرده

است و قبض را خزان می گوید. چه ماند خوشی به بهار یا غم به خزان از روی صورت ، الا این مثال است که بی این، عقل آن معنی را تصور و ادراک نتواند کردن » (فیه ما فیه، ص۱۶۷) .

با وجود اینکه مثال به مثل نمی ماند و مولانا خود به این مسئله اقرار کرده، بهترین شیوهٔ ممکن برای بیان مفاهیم مجرد عرفانی بوده است، لذا مثنوی کتابی است سراسر تمثیل تا آنجا که حتی بسیاری از قصه های طولانی نیز تمثیلی برای مطالب قبل از خود به شمار می آید. تمثیل طبق نظر محققان، می تواند یکی از الگوهای انسجام متن به شمار آید. « در داستانهای اپیزودیک، استفاده از تمثیل برای ایجاد رابطهٔ معنایی بین عناصر متن بسیار رایج است. هرتمثیلی نکته ای فشرده در قسمت قبل از خود را کاملاً باز می کند و به آن جنبه ای ملموس می بخشد » (مولانا و نظریه های ادبی، ص ۶۷). مولانا در مواردی بسیار تمثیلها را به گونه ای به کار می برد که چون حکایت یا مطلبی مستقل به نظر می رسند و ارتباطشان با مطلب قبل مبهم است؛ به عنوان مثال در همان صفحات آغازین دفتر اول در پایان قطعه ای که عنوانش « متابعت کردن نصارا، وزیر را » است این ابیات را می آورد:

ای بسا اصحاب کهف اندر جهان غار با او یار با او در سرود
پهلوی تو پیش تو هست این زمان مهر بر چشم است و برگوشت چه سود
(مثنوی،ج۱، ص ۲۶)

سپس قصهٔ « دیدن خلیفه لیلی را » با ایجازی زیبا آورده می شود:

گفت لیلی را خلیفه کین تویی کز تو شد مجنون پریشان و غوی
از دگر خوبان تو افزون نیستی گفت خامش چون تو مجنون نیستی
(همان، ص ۲۶)

در نگاه اوّل ارتباط این تمثیل با مطلب قبل مبهم است؛امّا چون تأمل کنیم مطلب را بسیار دقیق می یابیم؛ زیرا لازمهٔ زیبا دیدن لیلی، داشتن چشمی چون چشم مجنون است در حالی که خلیفه از این لحاظ نابیناست و مهر بر چشم دارد، بنابر این زیبایی یار را نمی بیند. دیدن یار غار، لازمه اش فنا شدن در عشق اوست.

تمثیلهای مثنوی غالباً معادل همان قصه ها است؛ یعنی هر قصه ای ممکن است تمثیلی برای حکایت قبل باشد. در موارد بسیاری نیز شاهد تمثیلهای کوتاهی هستیم که در

درون ابیات انتقالی می آیند؛ بدین سبب برای شناخت ارتباط طولی ابیات مثنوی لازم است تمثیلها از این دو جهت بررسی شود: قصه های تمثیلی و تمثیلهای درون ابیات انتقالی.

ارتباط طولی ابیات مثنوی در جاهایی که مولانا قصد دارد دغدغه های ذهنی خود را تشریح کند، پراکنده تر می نماید، امّا با شور و حال بیشتری همراه است؛ قطعاتی که سراینده از بدنهٔ قصه ها خارج می شود و نتیجه گیریها، برداشتها، شور و حالها و دانه های معنی را در ظرف لغات می ریزد. چنین ابیاتی را می توان «ابیات انتقالی » نامید که در آنها تغیراتی در سبک، شیوهٔ بیان و معانی ابیات ایجاد می شود.

در میان ابیات به ظاهر پراکندهٔ انتقالی، رشته های پیوند برقرار است و از طریق پیگیری تداعیها و تمثیلها می توان روابط طولی را بخوبی دریافت کرد. در چنین ابیاتی گاه تمثیلهای متعددی برای تبیین یک مطلب مطرح می شود. از میان مثالهای متعددی که برای این مقوله هست به یک مثال بسنده می شود:

یکی از بخشهای داستان نخجیران قطعه ای است با عنوان « هم در بیان مکر خرگوش »؛ خرگوش نماد زیرکی است و زیرکی ناشی از عقل است؛ لذا ذهن مولانا به سوی بیان مطالبی دربارهٔ عقل حرکت می کند و چون عقل پیدایی پنهان است، تمثیلهایی گوناگون از امور پیدا ـ پنهان می آورد از قبیل موج و دریا، سوار و اسب، خم پر از آب و لب خشک، شیر و بیشه، رنگ و نور، سخن و بحر اندیشه، مرگ و رجعت دائم، نو شدن دائمی دنیا و نو نو رسیدن عمر. ارتباط میان برخی از این تمثیلها مبهم ، و این به چند دلیل است: نخست اینکه هر تمثیل با وجود اشتراک مقصود، تصویر متفاوتی را نشان می دهد؛ یعنی هر تمثیل همان موضوع واحد را از جنبه وزاویه ای دیگر نشان می دهد. دلیل دیگر این است که تمثیلها در یک سطح نیست؛ مثلاً تمثیل شیر و بیشه بسیار محسوس و ساده است ،امّا تمثیل نو شدن دائمی دنیا به یک مبحث فلسفی راجع است و درک آن به تأمل نیاز دارد ضمن اینکه درک پیوند تمثیل ساده با تمثیل دشوار نیز آسان نیست. شیوهٔ در پی هم آمدن تمثیلها نیز گاه باعث ابهام در پیوندشان می شود؛ به عنوان مثال در همین بخش مولانا می گوید هر چیزی به ضدش شناخته می شود، امّا خداوندی که ضدی ندارد، لاجرم ابصار ما درکش نمی کند و سپس بلا فاصله تمثیلهایی برای نشان دادن موجودیت خداوند ذکر می کند:

این سخن و آواز از اندیشه خاست تو ندانی بحر اندیشه کجاست
لیک چون موج سخن دیدی لطیف بحر آن دانی که باشد هم شریف
(همان، ص ۷۰)

در ادامه تمثیل «سوار واسب » را می آورد که نشان می دهد انسان در عین حال که سوار براسب روح است آن را گم کرده است.مثال قرار دادن اسب برای روح ، قدری غریب است ؛ چون معمولاً حیوانات به جسم تشبیه می شوند تا بی ارزشی جسم و بدن مادی نمایانده شود؛ مثلاً مولانا در جایی دیگر روح را به «تنگ گل » وجسم را به اشتر تشبیه کرده است که مناسبتر می نماید و شبیه است به این بیت سعدی:

همی میردت عیسی از لاغری تو در بند آنی که خر پروری
(بوستان، ص ۱۴۶)

یعنی روح سوار بر جسم و راهنمای جسم است، امّا در تمثیل« اسب و سوار»، روح محمول فرض شده است. با وجود این غرض مولانا حاصل شده ؛ زیرا او قصد داشته است امکان گم کردن یک امر کاملاً آشکار را بیان کند و این محقق شده است.

تمثیل خم لب خشک نیز همین مطلب را بیان می کند؛ آب در خم نهان است و لبِ خشک آن از پر آبی خبر نمی دهد هم چنانکه از ظاهر بیشه نمی توان پی برد که شیری در آن هست یا نه.جان رنگی ندارد و لذا با چشم سر دیده نمی شود، امّا وجود آن قابل انکار نیست. خداوند ضدی ندارد و چون انسان هر چیزی را با ضدش می شناسد، ادراک خداوند برایش دشوار می شود « لا تدرکه الابصار و هو یدرک الابصار »(الانعام، آیهٔ ۱۰۳) ، امّا صورت می تواند راهنمایی برای شناخت امور ناپیدا باشد و بهترین مثال آن، تمثیل سخن و بحر اندیشه است، سخن صورت و ظاهر است و منشأ آن دریای اندیشه است که در درون انسان قرار دارد و ناپیداست. اگر بحر اندیشه را معادل معنی فرض کنیم سخن معادل صورت است وسایر تمثیلها را هم به این صورت می توان قرینه سازی کرد:

معنا	اندیشه	دریا	سوار	خم	بیشه
صورت	سخن	موج	اسب	آب	شیر

این تمثیلها یک وجه مشترک دارد و آن پنهان ماندن نقش، وجود یا حرکت معنا در کنار صورت است. حال این سؤال مطرح می شود که این نقش پنهان در ابیات زیر، کـه در امتداد همان ابیات است ،چگونه قابل پیگیری است:

هـر نـفس نـو مـی شـود دنـیـا و مـا بـی خـبر از نـو شدن انـدر بـقـا
عـمر همـچون جوی نـونـو مـی رسـد مستـمری می نـمایـد در جسـد
(مثنوی ، ج۱ ، ص۷۱)

در تمثیل سخن و اندیشه، سخن که صورت است دائم در حال پدید آمـدن و از بـین رفتن است ؛ چرا که « صورت از بی صورت و مقید از مطلق پدید مـی آیـد و بـاز بـدان بـاز می گردد »(شرح مثنوی شریف ، ۱۳۸۲،ص ۴۳۹).

در این ابیات نو شدن دائم دنیا امری است که از دیده نهان و برای انـسان نامحـسوس است و تمثیل دیگـری اسـت از مـرگ و رجعـت دائـم و نـو شـدن صـورتی پـس از مـرگ صورتی دیگر.لذا مولانا نظریهٔ نو شدن لحظـه ای هـستی را پذیرفتـه و سـپس آن را در کنـار سایر تمثیلها آورده است تا با استواری هر چه بیشتر، وجود پنهانیهای مؤثر را تبیین کند.

چنانکه ملاحظه شد دراین قطعه با وجود پراکندگی ظاهری، یک رشتهٔ معنـایی تمـام مطالب را به هم ربط می دهد؛ رشته ای که گاه کاملاً محسوس و گاهی مبهم می شود.

پراکنده نمایی تنها در ابیات مستقل دیده نمی شود، بلکـه در قـصه هـای تمثیلـی نیـز قابل بررسی است. یکی از موارد قابل توجه مجموعهٔ چند حکایت کوتاه از دفتر سـوم اسـت که پس از حکایت مشهور« اختلاف کردن در چگونگی شکل پیل » می آید.

در نخستین حکایت ،شخصی بر مبنای دو حدیث « الرضا بالکفر کفرٌ » و « مـن لـم یرض بقضایی فلیطلب ربّاً سوای » یک سؤال متناقض از مولانا می پرسد؛ چرا که جمـع بـین این دو حدیث دشوار است. مولانا البته در نمی ماند و با طرح مسئلهٔ قضا و مقضی به پرسـش او پاسخ می دهد: قضا حکم خداست، اما مقضی جاری شـدن حکـم بـه دسـت بنـده اسـت؛ انسان نمی تواند اعمال خبیثانه انجام دهد و آن را به قضا منسوب کند پس رضا دادن به کفـر مقضی است نه قضا.

پس از این، قصهٔ مرد دومویی پـیش مـی آیـد کـه قـصد دارد زن جـوان بگیـرد و از آرایشگر می خواهد که موهای سفیدش را از سـیاه جـدا کنـد. آرایـشگر ریـش او را تمامـاً

می تراشد و در مقابلش قرار می دهد و می گوید: تو خود این کار را بکن ،من کار مهمی برایم پیش آمده است. سپس غرض از این تمثیل را چنین بیان می کند.

این سؤال و آن جواب است آن گزین که سر اینها ندارد درد دین

(همان، ص ۷۸)

یعنی او را حوصله و انگیزهٔ پرداختن به چنین مباحثی نیست و البته همین بی‌انگیزگی باعث شده است تمثیل آرایشگری را بیاورد که عملش نا معقول است. اگر آرایشگر نمی تواند موهای سفید را از سیاه جدا کند، روش بهتر اقرار به ناتوانی است، نه تراشیدن همهٔ موها و پاک کردن صورت مسئله. جدا کردن قضا و مقضی البته دشوار ، و جالب این است که مولانا با وجود پاسخ به سؤال با طرح این تمثیل بی علاقگی و حتی خشم خود را نسبت به مسائل فلسفی و کلامی آشکار می کند.

آنچه پراکنده نمایی نامیده شده است با طرح حکایت عدم تمایل صحابه به حفظ قرآن، خودنمایی می کند؛ زیرا مولانا اشاره ای نکرده است و در نگاه نخست چنین به نظر می رسد که این حکایت مطلبی جدید است وپیوندی با حکایت قبل ندارد،اما این حکایت نیز تمثیلی است برای نشان دادن اهمیت معنا . اصحاب چون به مغز و معنای قرآن به دلیل حضور پیامبر دسترسی داشتند ، حفظ الفاظ که وسیله ای بیش نیست برایشان چندان اهمیتی نداشته است با این حال واضح است که درک هدف مشترک دو تمثیل دور از هم، یعنی « مرد دومو » و « به الفاظ نپرداختن صحابی » نیازمند تأمل و دقت است.

حکایت آن عاشق که در حضور معشوق، مشغول خواندن نامه های عاشقانهٔ دوران فراق شده بود نیز تمثیل دیگری است برای نشان دادن بی ارزشی الفاظ. در مورد مقصود این حکایت، مفسران برداشتهای مختلفی کرده اند؛ به عنوان مثال آقای کریم زمانی می نویسد: « مولانا در این حکایت، حال آن سالک خاصی را وصف می کند که هر گاه حقیقت را بی حجاب و نقاب شهود کند، آن را بر نمی تابد؛ چه او عادت کرده است که حقیقت را از ورای حجابها بنگرد و بدان عشق ورزد » (شرح مثنوی،۱۳۸۴ زمانی، ج۳، ص ۳۵۶). در تفسیر شهیدی نیز آمده است « تمثیلی است برای نشان دادن عشقی که منشأ آن حالتی است زودگذر آنکه بر حالت عشق ورزد، با دگرگونی آن، در عشق بازی سرد می شود » (شرح مثنوی شریف ، ج۵، ۱۳۸۲، ص ۲۲۰و۲۱۹)

در تفسیر نخست به ناتوانی سالک خام در تحمل حقیقت توجه شده است و آقای شهیدی دگرگونی عشق بر حالت را هدف قصه دانسته ، و این هر دو مقصدی است که البته از حکایت عاشق نامه خوان برداشت می شود، امّا مولانا این قصه را در ادامهٔ مطالب قبل و به عنوان یک تمثیل برای تبیین بی ارزشی لفظ آورده است ؛چرا که قاعدتاً باید وصال از لفظ و نامه با ارزشترباشد. لذا حکایت عاشق نامه خوان از این لحاظ که بی ارزشی لفظ را می رساند، مطلبی است در امتداد قصهٔ صحابی، حکایت مرد دو مو و بحث قضا و مقضی. اما از یک لحاظ نیز با مطالب قبل از خود تناسب ندارد و بلکه متناقض می نماید و آن اینکه قبل از این گفته بود آنان که به وصال رسیده اند به لفظ نمی پردازند، اما در اینجا شاهد عاشقی هستیم که به وصال رسیده است و در عین حال متوجه الفاظ و نامه های دوران هجران است. این تناقض به تفاوت معنی وصال بر می گردد. در قصهٔ عاشق نامه خوان وصال به معنای پایان عشق مجازی است ، اما در مطالب قبل وصال معادل عالم معنا و حقیقت است. با این حال ، خطوط پیوند این تمثیلها از این قرار است.

بحث اختلاف نظر در شکل پیل به خاطر نداشتن چشم دریایی ← اختلاف مولانا با سائل به خاطر توجه سائل به الفاظ ← تمثیل مرد دو مو برای تبیین حال غریق عالم معنا و بی توجهی او به الفاظ اختلاف بر انگیز ← تمثیل صحابی و توجه آنها به معنی در عین دسترسی به الفاظ ارزشمند آن ← تمثیل عاشق نامه خوان و توجهش به الفاظ در عین دسترسی به وصال .

بنابراین چنانکه می بینیم تمثیلهای مثنوی درعین سیالیت وپراکنده نمایی، رشته هایی محسوس وگاه نامحسوس،آنها را به هم گره می زند. اگر چه گاهی درک پیوند تمثیلها مستلزم تأمل بیشتری است.

نتیجه

خوانندگان مثنوی اعم از محقق و غیر محقق نوعی پراکندگی در شیوهٔ بیان مولوی احساس می کنند. اطلاق اصطلاحاتی از قبیل جریان سیال ذهن، بلاغت منبری و یا سبک داستان به این شیوه تشخص می بخشد و در عین حال به سبک پاشان و نظم پریشانش نیز اشاره می کند.

شیوهٔ مولانا در پردازش قصه ها بر تـداعی مبتنـی اسـت ؛گـویی او ذهـن خـود را بـه حرکت آزادانهٔ قصه ها و تمثیلها می سپارد تا اندیشه ها و درونمایه ها در فـضایی آزاد تبیـین شود.این همان سبک متفاوتی است که محققان با استناد به نظریات نقدهای جدیـد، آن را بـا ساخت شکنی و هنجارگریزی منطبق می کنند.

مقایسهٔ تداعی در مثنوی با اشعار دیگران به ما نشان می دهد که تـداعیهای مثنـوی از گونه ای دیگر است. مولانا صرفاً جنبه های مختلـف یـک واژه را نـشان نمـی دهـد و قـصد ندارد نظامی وار به هنرنمایی واژگانی بپردازد. بلکه در مواردی بـسیار، آگاهانـه و ناآگاهانـه به کمک تداعی واژگانی مسیر قصه هایش را تعیین می کند. مطالعه تداعی عـلاوه بـر اینکـه پیوند قصه ها و قطعه ها را آشکار می کند به ما نشان می دهد که یک قـصه یـا یـک مطلـب چگونه از ناخودآگاه سراینده به سوی مراتب آگاهی و هشیاری حرکت می کند.

هنرمندانه ترین عنصر ادبـی مثنـوی تمثیـل اسـت و بـه صـورت قـصه هـای تمثیلـی و تمثیلهای کوتاه خودنمایی مـی کنـد. مولانـا بـسیاری از قـصه هـا را در حکـم تمثیلـی بـرای قصه ها یا قطعات قبل به کار می برد، اما تمثیلهای کوتاه نیز در قالـب ابیـات انتقـالی، فـراوان مشاهده می شود؛ تمثیلهایی که غالبا از جنبه های مختلف به یک موضوع واحد مـی پـردازد و البته تنوعشان می تواند به ابهام پیوندی در محور طولی قصه ها و ابیات انتقالی منجر شـود. مسلماً نشان دادن پیوند تمام ابیات مثنوی در قالب یک مقاله نمی گنجد و نیازمنـد مطالعـات ساختاری و فکری نیز هست، اما به کمک مطالعهٔ تداعی و تمثیـل مـی تـوان ضـمن پیگیـری خطوط اسلیمی قصه ها و اندیشه ها، دلایل طرح یـا گریـز زدن بـه قـصه یـا مطلبـی جدیـد و چگونگی ایجاد فضای لازم به منظور پرداختن به آن را بررسی کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

۱- استیس، و.ت. (۱۳۸۴). **عرفان و فلسفه**. ترجمهٔ بهاء الدین.چ ششم . تهران: سروش.

۲- اعوانی، غلامرضا.(۱۳۸۶). **مولانا و نظریه های ادبی**، تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران .

۳- پاشایی، ع. (۱۳۶۹). **فرهنگ اندیشهٔ نو**. تهران : مازیار.

۴- پور نامداریان، تقی. (۱۳۸۰). **در سایهٔ آفتاب**.چ دوم. تهران: نشر سخن.

۵- حافظ،شمس الدین.(۱۳۷۸).**تصحیح محمد قزوینی**. چ هشتم .تهران: پیام محراب.

۶- خاقانی، افضل الدین بدیل. (۱۳۷۵). **دیوان اشعار**. تصحیح میرجلال الدین کزازی. تهران: مرکز.

۷- داد، سیما. (۱۳۸۵). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**.چ سوم. تهران: مروارید.

۸ - دهخدا، علی اکبر. (۱۳۳۷). **لغت نامه**. تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه.

۹- رازی، نجم الدین. (۱۳۷۳). **مرصاد العباد**. محمد امین ریاحی.چ دهم. تهران: علمی.

۱۰- زرین کوب، عبد الحسین. (۱۳۸۳). **سر نی**.چ دهم.تهران: علمی.

۱۱- ــــــــــــــ . (۱۳۸۳). **پله پله تا ملاقات خدا**. چ بیست و ششم.تهران: علمی.

۱۲- سعدی، مصلح الدین.(۱۳۷۵).**بوستان**.غلام حسین یوسفی. چ پنجم.تهران: خوارزمی.

۱۳- شکیبا پور، عنایت الله. (۱۳۶۹). **دایرة المعارف روانشناسی**. تهران: فروغی.

۱۴- عبد الحکیم، خلیفه. (۱۳۷۵). **عرفان مولوی**. ترجمهٔ احمد محمدی، احمد میر علایی. تهران: علمی فرهنگی.

۱۵- لوئیس، فرانکلین. (۱۳۸۵). **مولانا دیروز تا امروز شرق تا غرب**. ترجمهٔ حسن لاهوتی. تهران: نامک.

۱۶- مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۷۳) **مثنوی معنوی**.چ چهارم. تهران: امیر کبیر.

۱۷- ــــــــــــــ (۱۳۵۸). **فیه ما فیه**. بدیع الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.

۱۸- ــــــــــــــ (۱۳۵۸). **شرح بدیع الزمان فروزانفر**. تهران: زوار، جزء دوم.

۱۹- ــــــــــــــ (۱۳۸۰). **شرح سید جعفر شهیدی**. تهران: علمی فرهنگی.

۲۰- ــــــــــــــ (۱۳۸۴). **شرح کریم زمانی**. تهران: اطلاعات.

۲۱- نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۷۸). **لیلی و مجنون**. تصحیح دستگردی. تهران: بهزاد.