نقش استطراد در حکایات مثنوی

دکتر محمد کاظم یوسف پور
عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان

چکیده
مثنوی‌مولانا به گونه ای دنبالهٔ سنّت معارف گویی است که در خاندان وی معمول بوده است. ارتجالی بودن کلام، دخالت اقتضائات آنی و فی المجلس در سیر طبیعی مطالب، الزامات بلاغتِ منبری و در نتیجه گسستگی سخن از نشانه های ناگزیر این گونه آثار است. حضور مستقیم و بالفعل مخاطبان در زمان آفریده شدن مثنوی، فضایی مدرسی ایجاد می کند و بالطبع نقش گویا و خاموش آنان را در جای جای این منظومهٔ تعلیمی، که محصول تعامل گوینده و شنونده است، می‌توان دید. از سوی دیگر، علائق و سلائقِ مولانا نسبت به برخی مطالب و مضامین دلخواه، سبب می شود تا در شکل گیری نهایی حکایات، کلام او را در اختیار خود بگیرد نه او کلام را.تذکارهای مکرر مولانا در توجه خواننده به معنای انفسی، نه آفاقی، حکایات و پیمانهٔ معنی شمردن قصه به مخاطب او می آموزد که در ظاهرِ حکایات نماند و مثنوی را به منزلهٔ کتاب قصه نخواند. در این مقاله به این موضوعات پرداخته می‌شود: استطراد در مثنوی به شکلها و انگیزه های گوناگون پیدا می شود. واکنشهای مخاطبان حاضر در مجالس اعم از سخنان یا حالات، تداعیهایی که بی اختیار در ذهن مولانا شکل می گیرند، بیخود شدن

* تاریخ دریافت : ۸۶/ ۵/۳ تاریخ پذیرش : ۸۶/ ۶/ ۲۵

گوینده در هنگام طرح مطالبی که روح حساس او شدیداً به آنها وابسته است، همچون عشق، توحید، فنا، یاد شمس تبریزی و...در زمرهٔ انگیزه های این گریزهاست.
کلید واژه: استطراد، تداعی معانی، سخن ارتجالی، مثنوی.

۱. معنی لغوی و اصطلاحی استطراد

استطراد(Digression) در لغت به معنی«پیش دشمن خویش به هزیمت بشدن برای فریفتن او را»(احمدبن علی،۳٤۲:۱۳٦۲)است.در اصطلاح بدیع آن است که گوینده از موضوع اصلی سخن به سخن دیگری که اغلب در بیان آن غرض خاصی وجود دارد، بپردازد و دوباره به موضوع اصلی بازگردد و در واقع مقصودی‌را در بین مقصودی دیگر بیان‌کند(انوشه،۱۳۸۱). مفسران قرآن و اهل اصطلاح، کاربرد این صنعت را در کتاب آسمانی مسلمانان نشان داده‌اند؛ از جمله زمخشری در تفسیر آیهٔ ۲٦ از سورهٔ اعراف: یا بَنی آدمَ قَد اَنزَلنا عَلَیکُم لِباساً یُواری سَوئاتِکُم وَ لِباسُ التَّقوی ذالِکَ خَیرٌ؛ می‌گوید که این آیه در دنبالهٔ آشکار شدن بدیهای آدم و حوا (در بهشت و پس از خوردن میوهٔ ممنوع و پوشاندن عورات خود با برگ درختان) برسبیل استطراد آمده تا منّتی را که پروردگار در خلق لباس بر بنی آدم نهاده و آنان را از عریانی و کشف عورت، که مایهٔ خواری و رسوایی است، رهانیده است، یاد آور شود و به آدمی بفهماند که پوشش، بابی بزرگ از ابواب تقواست(زمخشری،۱۹۸۳: ۲/ ۷٤).[1]صنعت استطراد را از آن رو که نوعی گریز از مطلبی به مطلب دیگر است به صنعت بدیعی حسن تخلّص نزدیک دانسته‌اند با این فرق که در حسن تخلص، گوینده پس از گریز به مطلب جدید، دیگر به سخن پیشین بازنمی گردد اما در استطراد این بازگشت پیوسته صورت می گیرد(تهانوی،۱۹۸٤: ۳۳۲- ۳۳۳).

۱-۱. پیشینهٔ کاربرد استطراد.

دورشدن از حکایت در منظومه، گویا از همان دورهٔ نخست تکوین شعر فارسی دری کاری معمول بوده است. اگرچه منظومه‌های پیش از *شاهنامهٔ* فردوسی اکثر به طور کامل به دست ما نرسیده است، اما ازهمین ابیات پراکندهٔ موجود، برخی پژوهندگان نمونه هایی از استطراد را در

منظومه‌های عنصری وعیّوقی نشان داده اند (ر.ک:تودوآ،۱۳۷۷: ٥٦و١٦١). وجود استطراد در *شاهنامهٔ* فردوسی نه تنها مسلّم است بلکه از نمونه‌های اعلای بلاغت شمرده می‌شود.گریزهای پند آموز و اخلاقی حکیم توس در خلال داستانها و انتظام بلیغانهٔ آنها از جمله مورد توجه مرحوم استاد فروزانفر نیز بوده است(فروزانفر،۱۳٦۹: ٤٧).استطرادهای *شاهنامه* در حجم و موضوع متفاوت است؛ گله از پیری، شکایت از روزگار و گریزهای اخلاقی عبرت آموز غالب موضوعات این استطرادها را تشکیل می دهند، اما این تکرار موضوع به دلیل استادی گوینده که هر بار آن را با زبانی مناسب مقام بیان می کند برای خواننده ملال آور نیست. حجم این گریزها نیز از یک مصرع تا بیش از بیست بیت است.[۲]جز منظومه های بلند در انواع دیگر شعر(و البته نثر که موضوع بحث ما نیست)نیز صنعت استطراد به کار می رود.در *المعجم فی معاییر اشعارالعجم* ابیاتی از عمادی و این دو بیت مشهور منجیک ترمذی به عنوان نمونهٔ استطراد آمده است:

گوگرد سرخ خواست زمن‌سبز من پریر — امروز اگر نیافتمی ، روی زردمی
گفتم‌که نیک بود که گوگرد سرخ خواست — گرنان خواجه خواستی از من چه کردمی؟
(شمس قیس،۱۳٦۰: ۳۷۵- ۳۷٦)

۲. استطراد در مثنوی

۲-۱. ارتجالی بودن مثنوی

مثنوی مولانا از پیش طراحی نشده بود. در سال ٦٥٧ حسام الدین چلبی، سومین خلیفهٔ مولانا از او درخواست سرودن کتابی می‌کند به طرز *الهی نامهٔ* سنایی(همان *حدیقه*)یا *منطق الطیر* عطار که مشتمل بر حقایق تصوف و دقایق سلوک باشد.[۳]مولانا فی الحال از دستار خود کاغذی بیرون می کشد ویه دست حسام الدین می دهد که ۱۸بیت اول مثنوی، معروف به نی نامه در آن نوشته بود. از آن پس طی جلساتی که غالباً شبها به هم می رسید، مولانا در حضور حسام الدین و برخی اصحاب دیگر در ١٤سال آخر عمر خود، که خالی از نشیب و فراز نیز نبود به نظم ارتجالی وفی المجلس مثنوی می پرداخت (فروزانفر،۱۳٦۱: ۱۰۷- ۱۰۹) . در ابیاتی از مثنوی به این نوع سرایش اشارهٔ آشکار می شود و برخی قرائن نشان می دهد که گاه پای نامحرمان نیز به این مجالس باز می شده است.

۲-۲. تأثیر بیان شفاهی در *مثنوی*

شیوهٔ سرایش *مثنوی* و البته مضامین و موضوعات طرح شده در آن، این کتاب را به منزلهٔ سخنان یک خطیب منبری ماهر، که عمیقاً از معارف عرفانی متأثر است، فرا می نماید.از این دید، *مثنوی* شأنی چون *مجالس سبعه* و *فیه ما فیه* دارد که اولی شامل هفت سخنرانی و دومی دربردارندهٔ ۷۱ سخنرانی و درس است که هرازگاهی مولانا در جمع اصحاب ایراد می کرد و به دست برخی از همانها ثبت می شد. سنت معارف گویی در خاندان مولانا رواج داشت؛ چنانکه از پدر(بهاءِ ولد)، پسر(سلطان ولد)و مربی او(برهان الدین محقق ترمذی)آثاری به نام *معارف* به جا مانده است. در واقع *مقالات* شمس تبریزی را هم باید در همین ردیف به شمار آورد. تمامی این آثار، مانند *مثنوی* به شیوهٔ گفتار پرداخت شده اند و اقتضائات بیان شفاهی در آنها پیداست. تفاوت *مثنوی* با آثاری از این دست، وجد و شور بی‌مانندی است که در آن موج می زند؛ هیجانی که از عواطف سرشار و تجربیات عمیق عرفانی مولانا می جوشد و شعر نیز با تمامی ظرفیتها و امکانات خود به جولان آنها میدان می دهد.

۲-۳. دلایل وقوع استطراد در *مثنوی*

ارتجالی و ناندیشیده بودن ساختار *مثنوی*، اقتضائات بلاغت منبری،[۴] هدف تعلیمی اثر، حضور مستقیم مخاطب در زمان آفرینش اثر، که با ایجاد فضای مدرسی آن را حاصل تعامل گوینده و شنوندگان می سازد، وسعت اطلاعات و دانش گوینده و سرانجام، روحیهٔ بسیار حساس و لطیف مولانا، همگی عواملی است که سبب می‌شود تا در شکل گیری نهایی اثر، مولانا در اختیار کلام باشد نه کلام در اختیار او. ویژگیهایی که برشمردیم هر یک به نوع یا به انواع، استطراد را در *مثنوی* راه می دهد و موجب می شود که تقریباً در تمام حکایات بلند این کتاب، [۵] گریزهای متعدد راه یابد و خواننده هر لحظه با مطلبی نو و غیر منتظره روبه‌رو شود. اگر نا آشنا به مبانی اندیشه و خصلت الهامی بودن *مثنوی* به خوانش آن بپردازیم و علی‌رغم تذکارهای مکرر خالق آن، *مثنوی* را به مثابه کتاب داستان ببینیم، بی گمان استطراد های بی شمار را مزاحم روند قصه (که واقعاً نیز چنین است) می یابیم؛ هرچند ممکن است نهایتاً از داستان لذت ببریم. اما اگر اهل کشف و عادت گریز باشیم در پریشانیِ پیدای *مثنوی*، نظمی

پـنهان مـی‌یابـیم کـه تمامـی معـارف ایـن بزرگترین منظومهٔ عرفانی را حول یک محور فراهم می‌آورد.

« نظـم پـنهان و پریشانی پیدای جهان مثنوی که در مقایسه با آثار دیگر که طرح سنجیده‌ای برآنها حاکم است، خلاف عادت و انتظار می نماید، وقتی با عادت ستیزیهای متنوع دیگری نیز، هم در حوزهٔ زبـــان و بیان و شیوهٔ داستانپردازی و هم در حوزهٔ اندیشه می آمیزد، مثنوی را در عین واقعگرایی، چنان غریـــب و بیگانه و رازآمیز می سازد که تأمل خواص را نیز برمی‌انگیزد و آنان را که در جستجوی منطقی آشناینـد در فضایی مقدس و رازآمیز سرگردان می‌کند تا آنجا که اگر عوام از لذت داستانپردازی مثنوی محظـوظ می شوند،خواص نیز لذت حیرانی ناشی از ابهام وشگفتیِ ناشی‌از کشف راز را تجربه می‌کنند»(پورنامداریان، ۱۳۸۰:ص۲٦۱).

۲-٤.دلبستگی مولانا به استطراد

اسـتطراد اگـرچه در آثـار منظوم و منثور فارسی از دیرباز معمول بوده است، غالباً به گریزهای کـوتاه بسـنده می‌کرده و به زودی به سر مطلب پیشین باز می‌گشته‌اند؛ اما در مثنوی مولانا هر گریزی، گریز دیگر را پیش می آورد و پرشهای اندیشهٔ مولانا چنان بلند است که گاه گوینده به سـر سخن پیشین بازنمی‌گردد یا بازگشتش بسیار دور و دیر می شود. قراین بسیاری هست که نشان می دهد مولانا بیش از پی گرفتن قصه، دلبستهٔ همین گریزها و سلسلهٔ تداعی معانیهاست. او قصه را پیمانهٔ معنی می‌داند و پیوسته به مخاطبان خود یادآور می شود که:

ای بـرادر قصـه چـون پـیمانه ایسـت — معنـی انـدر وی مـثال دانـه ایسـت
دانـهٔ معنـی بگیـرد مـرد عقـل — ننگـرد پـیمانه را گـر گشـت نقـل
(۳٦۳٤-٥/۲)[٦]

آشـکار اسـت کـه مولانا از قصه های مثنوی بهانه ای می سازد برای همان پرشهای دور و دراز افکار بلند خود.گویا او به این گریزها بیشتر دلخوش است تا به سامان رساندن قصه هایی کـه می گوید.خواننده هرچه بیشتر با این اثر شگرف انس می گیرد، شگفتی و درنتیجه لذت او از ایـن شـیوهٔ خـلاف عادت، افزونتر می شود. با سیر غیر منتظره ای که غالباً داستانهای مثنوی مـی یابـند و مطالب، پی در پی، آبشاروار، وحی آسا و پرجوش از زبان گوینده بیرون می‌ریزد، خواننده به مولانا حق می دهد که اثر خود را یکسره محصول الهام آسمانی بشمارد.

۲-٤-۱. چند نمونه

گاه به دنبال طرح مطالب گوناگون، مولانا از قصه دور می شود اما طبع مأنوس به قصهٔ آدمی، مخاطب را وامی دارد تا به طریقی جویای ادامهٔ قصهٔ دورافتاده شود. در مواردی از این نوع، هرچند خواهنده حسام الدین باشد در لحن مولانا می توان نوعی شکوه و شکایت یافت؛ از جمله در اواسط داستان خلیفه و اعرابی، پس از سلسلهٔ دور و درازی از تداعیها و ذکر معارف،گویا حسام‌الدین، طالب دنبالهٔ داستان می‌شود. مولانا از ادامهٔ بحث تن می‌زند و می‌گوید:

شرح این فرصت گفتن، لیک من — بازمی گردم به قصهٔ مرد و زن
ماجرای مرد و زن را مُختلَصی — بازمی جوید درونِ مُخلصی...
گرچه سرّ قصّه این دانه ست ودام — صورت قصّه شنو اکنون تمام

(۸/۱-۲۶۲۷و۲۶۳۵)

یا در داستان «اندرز کردن صوفی خادم را در تیمارداشتِ بهیمه و لا حول خادم» به بهانه‌ای بحث را به توصیف پیران طریقت و نفوذ بینش آنان می کشد، اما دوباره مخاطب، که احیاناً حسام الدین باشد از او دنبالهٔ قصه را می خواهد و مولانا می گوید:

کی گذارد آنکه رشک روشنیست — تا بگویم آنچه فرض و گفتنیست؟
بحر کف پیش آرد و سدّی کند — جر کند وز بعد جر مدّی کند
این زمان بشنو چه مانع شد مگر — مستمع را رفت دل جای دگر
خاطرش شد سوی صوفی قنق — اندر آن سودا فرو شد تا عنق
لازم آمد بازرفتن زین مقال — سوی آن افسانه بهر وصفِ حال

(۸/۲-۱۹٤)

شکوهٔ مولانا از این نکته که بازگشت به قصه را«مانع»می خواند پیداست.

۳. آگاهی مولانا از پریشانی قصه‌های مثنوی

۳-۱.تعابیر مولانا از گریزهای مثنوی

مولانا خود به گریزهای مکرر در داستانها و مباحث مثنوی آگاه است و البته خوشدلانه به زبانهای گوناگون از آن یاد می کند. برخی از تعابیری که او خود برای این استطرادها به کار

می‌برد عبارت است از:«بی پا و سر»و«زیر و زبر»گفته شدن حکایت. در اواخر داستان خلیفه و اعرابی با ابیات زیر عدم انسجام حکایت را بیان می کند:

این حکایت گفته شد زیر و زبر — همچو فکر عاشقان بی پا و سر
سر ندارد،چون ازال بودست پیش — پا ندارد با ابد بودست خویش
بلکه چون آبست هر قطره ازآن — هم سرست و پا و هم بسی هردوان
حاش لله این حکایت نیست هین — نقد حال ما و توست این خوش ببین

(۲۹۱۰-۱۳/۱)

پس از به پایان بردن قصّهٔ فرعی«امتحان کردن خواجهٔ لقمان زیرکی لقمان را» از این ویژگی به«جرّ جرّارِ کلام»تعبیر می کند:

قصّهٔ شاه و امیران و حسد — بر غلام خاص و سلطان خرد
دور ماند از جرّ جرّار کلام — باز باید گشت و کرد آن را تمام

(۱۵٦٤-٥/۲)

در جای دیگر به مناسبتی از داستانی که مدتها پیش ناتمام رها شده بود یاد می کند و گناه این دور ماندن را به گردن«تعویق»ها می گذارد:

چون حدیث امتحان رویی نمود — بادم آمد قصّهٔ هاروت زود
پیش از این زان گفته بودیم اندکی — خود چه گوییم از هزارانش یکی؟
خواستم گفتن در آن تحقیق ها — تا کنون واماند از تعویق ها

(۷۹٦-۸/۳)

«پهنا رفتن از راه راست»تعبیر جالب دیگری از همین جرّ جرّار کلام است، ضمن حکایت «فرمودن والی آن مرد را که این خارین را که نشانده ای بر سر راه برکن»:

باز پهنا می رویم از راه راست — بازگردای خواجه راه ما کجاست؟

(۱۲٦٤/۲)

۳-۱-۱.تعابیر طنزآمیز

اقرار مولانا به سیر نامنظم و بریده بریده گفتن داستانها به گونه‌های دیگر،گاه طنزآمیز در بازگشت به حکایت پیشین نیز می‌آید؛ از جمله پس از چند بار گریز در اواخر داستان پیر

چنگی با خود می‌گوید:

بازگـرد و حـال مطـرب گوش دار *زانکـه عاجز گشت مطرب زانتظار*

(۲۱۷۱/۱)

در اواخـر داسـتان وکـیل صـدر جهان نیز پیش از ورود به مبحث فرعی دیگر با این ابیات منصرف می شود:

یک حکایت هـست اینجـا زاعتبـــار *لـیک عاجز شد بخـساری زانتظـــار*

ترک آن کردیم،کو در جست و جوست *تـا کـه پـیش از مـرگ بینـد روی دوست*

(٤٦٠٥-٦/٣)

بـه هر حال اقرار مولانا به پراکندگی و بی سرانجام ماندن قصه های بسیار در *مثنوی* نمونه های بسیار دارد:

قصه ها آغاز کردیم از شتاب *ماند بی مخلص درون این کتاب*

(۲۱۱۰/۳)

٤ .انگیزه ها و انواع استطراد در *مثنوی*

٤-١.تقسیم انگیزه‌ها

در یـک بیان کلی می توان انگیزه های استطرادهای *مثنوی* را به دو نوع بیرونی و درونی تقسیم کـرد: انگیـزه های بیرونی غالباً از ویژگی تعلیمی بودن *مثنوی* متأثر است. دغدغهٔ فهم مخاطب، واکنشـهای پـنهان و آشـکار مخاطـبان اعم از خستگی و ملال یا شادابی و اشتیاق، رخدادهایی نظیـر به روز پیوستن شب یا به شب رسیدن روزی که مجلس آفرینش ارتجالی *مثنوی* به طول مـی انجامـد، احسـاس عـدم امنیت به سبب حضور نامحرمانی که گاه به هر طریق به مجالس مولانا راه می‌یافتند و انتقادهایی که گه گاه مخالفان مولانا طرح می کردند، مهمترین انگیزه های بیرونی استطرادهای مولانا به حساب می‌آید. انگیزه های درونی که بی گمان مهمتر است، بیشتر شـامل احسـاس کدورت باطنی، تعلق خاطر به موضوعی که در خلال داستانها به هرصورت راه مـی یابد، بیخودی مولانا با هر انگیزه و به سبب روحیهٔ حسـاس او و سیر بی امان تداعی معانی است. دنبالهٔ بحث را با تفصیل کوتاهی در باب هریک از انگیزه های برشمرده پی می گیریم.

٤-٢. انگیزه های بیرونی استطراد

بـرای کسـی که اثر خود را فی البداهه و در جمع غیر قابل کنترل مخاطبان حاضر می آفریند و در خلـق اثر به مسائل تعلیمی نظر دارد، بدیهی است که نقش مستمع در جوشیدن و خوشیدن چشـمهٔ سـخن بـه غایـت آشـکار باشـد. از میان آفرینندگان آثار تعلیمی عرفانی اگر دیگران با مخاطـبان فرضـی سـخن می گفته اند، مولانا با مخاطب حاضر، هنگام ایجاد اثر رویارو بود. با توجه به نقش ناگزیر مستمع در یک فضای مدرسی، پیداست که واکنشهای مخاطبانِ بالفعل در شـکل‌گیری اثر تأثیرگذار باشد. روی سخن مولانا در *مثنوی* با دو نوع مخاطب است: خاص و عـام. مخاطـب خاص او بیشتر حسام الدین است که مولانا کتاب خود را هم به خواست وهم بـه جـذب او سروده و در مقدمات ودر خلال ابیات هر شش دفتر *مثنوی* به تکرار با او و از او سـخن گفـته اسـت.[٧] دیگـر مخاطـب خـاص او خداسـت.[٨] جز این دو، روی سخن او با دیگر مخاطـبان حاضر در مجلس یا مخاطبان بالقوه در همهٔ زمانها و مکانهاست؛ از جمله انگیزه های بیرونـی مـولانا در اسـتطرادهای *مثنوی*، حضور و واکنش مخاطب عام حاضر در مجلس است. واکـنش گـویا و خامـوش همین مخاطب گاه او را به وجد می‌آورد و او گرمی و«خوش لبی» خـود را چـون نـوازندهٔ چنگ مرهون جذب سمع می‌یابد؛ چنانکه خدا نیز اگر نبودندگوشهای غیبگیر و دیدگان تیزبین، نه وحی می‌فرستاد و نه جهان هستی را می آفرید(٦/٥-١٦٦١).

٤-٢-١. فهم مستمع

غالـباً آنجـا کـه شـعلهٔ کلام بالا می گیرد و گوینده در بیان مطالب گرم می شود، مولانا شاید با دیـدن نگـاه هـای گـنگ مخاطـبان عام، بیان خود را همچون خرِ بر یخ مانده ناتوان می یابد و دنـبال گـرفتن سـخن را چـون انجـیل خـواندن بـا جهـود و توصـیف عمـر بـا شیعه، بیهوده مـی شـمارد(٣/٢-٢٣٠١) یـا بـه خـود نهـیب مـی زند که باید همچون پیامبران به اندازهٔ عقول مخاطـبان سـخن بگـوید؛[٩] زیـرا بحـر را گنجایـی انـدر جـوی نیسـت(٦/٧١-٣٨٢٥). در فضـای مدرسـی،که *مثنوی* در آن شکل می گیرد، کاملاً طبیعی است که معرفت به قدر فهم مستمع از زبـان گویـنده سرریز شود؛ همچنانکه درزی بر قد خواجه قبا می دوزد(٦/١٢٤٥). مخاطب عام گاه چون کودکی فرانموده می شود که پدر باید برای هم سخنی با او از زبان خود بیرون آید و کودکانه با او تی تی کند،گرچه عقلش هندسهٔ گیتی کند(٢/٧-٣٣٢٢) یا در فرستادن به مکتب او

را بـا وعـدهٔ مـرغ و جـوز و مویـز دلخـوش سازد(۸/٤-۲۵۷۷). این گونه گریزها که غالباً یا به بازشـدن بـاب سـخنی دیگـر می انجامد یا زمینه را برای بازگشت به موضوع یا داستان پیشین فـراهم مـی‌کـند،گاه مشفقانه به سبب پرهیز گوینده از کج فهمی و مآلاً لغزش خاطر شنوندگان وانمـود مـی شود(۸/۱-۱۹۵؛ ٤/۲-۸٤۲؛ ۲/۲-۳۷٤۱؛ ۹۰۲/٤ و ۷/٤-۸۷٤). در چنین احوالی باید به گویندهٔ *مثنوی* حق داد که سخن درخور فهم عوام، که زر عقلشان ریزه است و بر هزاران آرزو و طـم و رم قسـمت شـده، بگوید و از مُهرِ سکّه نهادن بر قراضهٔ عقولشان ابراز ناتوانی کند(٤/ ۳۲۸٦بـه بعـد) یا در بیان اتحاد جانی از اختلال فهم مستمع بپرهیزد(۲/۲-۳۷٤۱) یا کاسهٔ خاصان بر خوان عام ننهد(۲۱۲۷/۵) یا چشم فهم مخاطب را نم آگین ببیند(۸۷٤/٤) و در حسرت گوشی کـه توان شنیدن نکته ای از آن چشم نیکو را داشته باشد بسوزد(۲٦٤٤/٤)و از هزاران یکی بیش نگوید، زانکه آگنده ست هر گوش از شکی(۳۲٦۹/٤).

٤-۲-۲.ملال مستمع

مـولانا در سـرایش ارتجالـی *مثنوی* طـبعاً بـه تمرکزِ بسیاری نیاز داشت و بی شک حفظ این تمرکـز، مسـتمعانِ حاضـر در مجلـس را زیـاده از حـد محدود می کرد. طولانی شدن مجالس *مثنوی* سـرایی یـا ترک داستان و طرح مباحث دور و دراز و گاه پیچیده، نیز بسا موجب ملال مستمع می شد. از اشارات کتاب می توان دریافت که گاه *مثنوی* سرایی از اواسط روز تا هنگام غـروب طـول مـی کشـید و مولانا دنبالهٔ سخن را به روز دیگر موکول می کرد(۱٦٤۵/٤) یا به خـود نهیب می زد که سخن را به پایان برد(۳۸۱۸/٤). اینکه مولانا همزمان از بیگاه شدن روز و تنگی فهم عوام در یک موضع از *مثنوی* یکجا یا لحنی تند،گلایه می‌کند(۸/٤-۱٤۸٤)می نمایاند کـه او از تـنگ حوصـلگی مسـتمعان دل آزرده می شد.جای دیگر که سرودن *مثنوی* تا دمیدن صـبح ادامه یافت، لحن پوزش خواهانهٔ مولانا حاکی از طلب بخشایش از حسام الدین و شـاید حاضـران دیگـر اسـت(۱٦/۱-۸۱٤).گـاه بـه طـول انجامـیدن مجلس و الزام شنوندگان به حفظ شـرایطی که تمرکز گوینده را برهم نزنند، موجب خستگی و حتی خواب می شد؛ از جمله در اواخـر «قصّـهٔ آن کـس که در یاری بکوفت...»که خود در خلال داستان«رفتن گرگ و روباه در خـدمت شـیر بـه شـکار»آمـده اسـت، مـولانا به خواب جمع مستمع اشاره می کند و جوشش

معرفت را درخود مستغنی از وجود شنوندگان و دارای سیری باطنی و بی نیاز از آنان فرا می‌نماید و با زبان حق به جانب می گوید:

چون که جمع مستمع را خواب برد — سنگ های آسیا را آب برد
رفتن این آب فوق آسیاست — رفتنش در آسیا بهر شماست
چون شما را حاجت طاحون نماند — آب را در جوی اصلی بازرانند

(۳۱۰۰-۲/۱)

آنگاه همین گریز، که درپی استطرادهای پیشین رخ داده بود، وی را به استطرادی دیگر و بیان معرفتی دیگر رهنمون می شود. مولانا در جاهای دیگر نیز به چرت زدن و خواب مستمع اشاره و از آن شکوه می کند که سبب قطع کلام او می شود (۵۵۹/٤ و ۱۹۰٤). عنصر تکرار نیز که به ضرورت طرح مباحث،بسیار پیش می‌آید و در کتابی چون مثنوی کاملاً عادی است،گاه موجب ملال مستمعان می شود، بی خبر از اینکه صدجهت روی در یک محراب دارند و صد کتاب ار هست جز یک باب نیست(۳٦۸۰/٦)و تکرار مضامین دلخواه یا مهم برای گوینده در حکم عمرِ مکرر است:

بر ملولان این مکرّر کردن است — نزد من عمر مکرر بردن است
شمع از برقِ مکرّر بر شود — خاک از تابِ مکرّر زر شود

آنگاه تذکار می دهد که رسولان ضمیر رازگو مستمع را اسرافیل خو می خواهند و از اهل جهان بندگی می‌طلبند(۱۱/۳-۳٦۰۳).

٤-۲-۳.حضور نامحرمان

از برخی اشارات مولانا معلوم می شود که گاه در مجلس او نامحرمانی راه می یافته و مانع جوشش کلام گوینده می شده اند:

این سخن شیرست در پستان جان — بی گشنده خوش نمی‌گردد روان
مستمع چون تشنه و جوینده شد — واعظ ار مرده بود، گوینده شد
مستمع چون تازه آمد بی ملال — صدزبان گردد به گفتن گنگ و لال
چونکه نامحرم‌درآید از درم — پرده دربنهان‌شوندااهل حرم
ور درآید محرمی دور از گزند — برگشایند آن ستیران روی بند

(۲۳۸۸-۹۱/۱)

در جای دیگر نیز ضمن بیان نقش مستمع در جوشش کلام گوینده به حضور نامحرمان تصریح می کند:

هرمحدّث‌را خسان با ذل کنند — حرفش‌ار عالی‌بود نازل کنند
زانکه قدرمستمع آید نبا — برقدِ خواجه بُرد درزی قبا
چونکه مجلس بی‌چنین پیغاره نیست — از حدیثِ پستِ نازل چاره نیست

(۱۲٤٤-٦/٦)

٤-۲-٤ . ردّ منکران

گاه انگیزهٔ بیرونی استطرادهای *مثنوی* پاسخ به نقد و ردّ منکر است؛ از جمله در بیان«سجده کردن یحیی (ع)در شکم مادر مسیح(ع)را» سخن منکران را در اینکه مریم(س)از خویش و بیگانه دور بود و در نتیجه چنین واقعه ای امکان وقوع ندارد، کاملاً رد می کند و می گوید آن که اهل خاطرِ ربّانی باشد غایبِ آفاق او را حاضر است. سپس طی تمثیلهای متعدد، که در پی همین استطراد می‌آورد، خاطرنشان می‌کند که نباید در ظاهرِ داستان توقف کرد(۹۲/۲-۳٦۱۹). یک جای دیگر منکرِ اندیشه کیشی را که بر گفتِ مولانا طعن و ردّی کرده بود به سختی و با الفاظی رکیک می نکوهد(۷۰/٤-۷٦۵). اما مهمترین ردّیهٔ مولانا در برابر منکران در خلال قصهٔ مسجد مهمان کش ظاهر می شود. در اواسط این قصه، که خود از حکایات استطرادی در میان داستان وکیل صدر جهان است، مولانا بی مقدمه از حکایت روی می گرداند و خطاب به خود می گوید که هین دهان بربند، فتنه لب گشاد(٤۲۲۷/۳).آنگاه مهمترین نقدی را که بر *مثنوی* روا می داشتند به کوتاهی طرح می کند و پاسخی بلند می دهد. از ایراد ناقد که *مثنوی* را سخنی پست می شمارد، تهی از بحث و اسرار بلندی که مشایخ دیگر در آثار خود طرح می‌کنند، گمان می‌رود که وی از صوفیان مکتب ابن عربی بوده باشد(لونیس، ۱۳۸٤: ٤۸۹). این گمان با توجه به فراگیر شدن اندیشه های ابن عربی در اواسط نیمهٔ دوم قرن هفتم، روی آوردن مشایخ تصوف به مباحث پیچیدهٔ عرفان نظری و بویژه اعتبار و نفوذ صدرالدین قونوی از بزرگترین شارحان بلکه مشارکان افکار ابن عربی و همعصر مولانا در قونیه، قوّت می گیرد. مولانا در پاسخ تند خود، این طعنه را دود و گندِ اهل حسد و طعّانهٔ *مثنوی* را خربطی سربرآورده از خرخانه و سگِ طاعن می خواند. اگر از این بیان عنیف، که نشان تعلق خاطر مولانا به *مثنوی*

است، بگذریم، نکته ای که در این جواب بیانیه گونه جلب نظر می کند این است که مولانا کتاب خود را با قرآن کریم مقایسه می کند؛ نه آخر

چون کتاب الله بیامد هم بر آن — اینچنین طعنه زدند آن کافران
که اساطیر است و افسانهٔ نژند — نیست تعمیقی و تحقیقی بلند
کودکان خرد فهمش می کنند — نیست جز امر پسند و ناپسند
ذکر یوسف، ذکر زلف پرخمش — ذکر یعقوب و زلیخا و غمش
ظاهرست و هر کسی پی می برد — کو بیان که گم شود در وی خرد؟

(۴۲/۳-۴۲۳۸)

۴-۲-۵. دفع دخلِ مقدّر. از وظایف مهمی که مولانا همه جا آن را احساس می کند، «دفع دخلِ مقدّر»است؛ یعنی رفع اشکال و پاسخ به سؤالی که ممکن است در ذهن مخاطبان ایجاد شود. پیداست که این وظیفهٔ معلمی است و حتی اگر کسی در خلوت و برای مخاطبان فرضی به خلق یک اثر تعلیمی بپردازد، باز هم نمی تواند از تصور این فکر در امان باشد. حضور مخاطب هنگام آفرینش مثنوی به مولانا این امکان را می‌داد که از راه واکنشهای گویا و خاموش آنان دفع «دخل مقدر»را بهتر از دیگران دریابد. نمونه های این مبحث در مثنوی بسیار زیاد است و ما ناچار فقط به ذکردو نمونه بسنده می کنیم.در داستان اول، استطرادی که با عنوان«بیان آنکه کشتن و زهر دادن مرد زرگر به اشارت الهی بود نه به هوای نفس و تأمّلِ فاسد»به میان می آید به سبب پاسخ به این پرسش است که: اگر آن طبیبی که به درمان کنیزک آمد به راستی الهی بود، چگونه به کشتن مردی بی گناه رهنمون شد؟در دنبالهٔ همین استطراد و برای پرهیز دادن مخاطب از قیاس کارهای خود با اولیاءالله است که حکایت بقال و طوطی را می آورد(۳۲۴/۱-۲۲۳).داستان پیر چنگی نیز از همان آغاز به شیوهٔ دفع دخل مقدر پیش می‌رود. پس از پنج بیت اول، مولانا به سبب تداعی معانی(که از انگیزه های درونی استطراد است)به مبحث قیامت کشیده می شود:

سازد اسرافیل روزی ناله را — جان دهد یوسیدهٔ صدساله را

(۱۹۲۷/۱)

آنگاه در پاسخ به این پرسش که آیا فقط در قیامت موعود باید در انتظار حیاتِ تازه و برتر بود، می گوید: انبیا را در درون هم نغمه هاست. اگر چنین است چرا همعصران و نزدیکان انبیا

همگی ایمان نیاوردند؟**طالبان** را زان، حیاتِ بی بهاست (۱۹۲۸/۱). در پنج بیت بعدی این مطلب را تفصیل می دهد که برخی نغمات به گوش همگان در نمی آید و برای تأیید نظر خود به قرآن استناد می کند. سپس به پاسخ این پرسش مقدر می پردازد که نغمه های اندرون انبیا با طالبان چه می گویند (۱۹۳٤-۷/۱). سپس در پاسخ یک پرسش خاموش دیگر: پس از ختم نبوّت آیا همچنان می توان به شنیدن این نغمه امید داشت؟ می‌گوید:

گوش‌را نزدیک‌کن کان‌دور نیست — لیک ثقلِ آن به تو دستور نیست
هین که اسرافیلِ و قتند اولیا — مرده را زیشان حیاتست و نما

(۱۹۳۸-۹/۱)

دنبالهٔ داستان را تا چندین بیت دیگر به همین شیوه می توان پی گرفت.

٤-۳. انگیزه های درونی استطراد

انگیزه های درونی مولانا در گریز از داستانها و مباحث *مثنوی* هم از انگیزه های بیرونی بیشتر است و هم بویژه آنجا که کلام اوج می گیرد، پرشورت. او که *مثنوی* را یکسره به الهام الهی می دانست در این اثر، خود را به کمند جذبهٔ پنهان سپرده بود تا، هرجا که می خواهد، او را با خود ببرد(٤/٤-۳).

٤-۳-۱. بیخودی

عاطفهٔ حساس مولانا به تلنگری برانگیخته می شود و او را بیخود می کند. غالباً طی همین بیخودیهاست که زیباترین ابیات او، که می توان آنها را غزلهای *مثنوی* خواند، شکل می گیرد. هرجا سوزی در کلام می آید موج بی‌امان بیخودی، گوینده را با خود می برد. در داستان اول آنجا که طبیب الهی با گرفتن نبض کنیزک، دید از زاریش کو زارِ دل است/ تن خوش است و او گرفتار دل است، مولانا بیخودانه در ذکر عشق و یاد معشوق داد سخن می دهد(۱٤۲/۱-۱۰۹) یا در«داستان آن پادشاه جهود که نصرانیان را می کشت از بهر تعصّب» وقتی وزیر مکار به خلوت رو می آورد، مریدان اعتراض می‌کنند و از فراق او می نالند. صدق کلام آنان گوینده را به یاد فراق خود می اندازد و سخن او به یاد معشوق حقیقی گرم و نافذ می شود(٦۱۸/۱-۵۹۹). همین یاد فراق ازجمله در«قصهٔ وکیل صدر جهان» از همان آغاز، که عاشق پس از هجران ده

ساله می نالد که دیگر تاب فرقت ندارد، شور سخن را بر مولانا چیره می کند (۳۷۰۰/۳-۳۶۹۰). در «قصهٔ ایاز و حجره داشتنِ او» پس از ۲۷بیت ذکر خصال ایاز از زبان محمود غزنوی، باز بوی صدق سخن، معشوق را به یادش می آورد و یکی از پرشورترین صحنه های مثنوی را می آفریند:

یک دهان خواهم به پهنای فلک — تا بگویم وصف آن رشک ملک...
قصهٔ محمود و اوصاف ایاز — چون شدم دیوانه، رفت اکنون ز ساز
زانکه پیلم دید هندستان به خواب — از خراج او مید بُر، ده شد خراب...
ای ایاز از عشق تو گشتم چو موی — ماندم از قصه، تو قصهٔ من بگوی
بس فسانهٔ عشق تو خواندم به جان — تو مرا کافسانه گشتستم بخوان...
بارِ دیگر آمدم دیوانه وار — رو رو ای جان زود زنجیری بیار
غیرِ آن زنجیرِ زلفِ دلبرم — گر دو صد زنجیر آری بردرم

(۱۸۸٤-۱۹۱۷/۵)

٤-۳-۱-۱. برخی از عوامل بیخودی

یاد معشوق و سخن عشق، توحید، فراق،وصال، فنا و هرچه نسبتی با وحدت و عشق دارد غالباً جان و زبان مولانا را همزمان برمی آشوبد:

بوی آن دلبر چو پران می شود — آن زبانها جمله حیران می شود

(۳۸٤٤/۳)

این نوع استطرادها، که در مثنوی بسیار است، غالباً با اشارات کلامی گوینده همراه می‌شود. وقتی فیل مولانا یاد هندوستان می کند، او با تعابیر گوناگون پرده از حال خود برمی‌دارد.گاه خود را به خاموشی گزیدن نهیب می زند: فتنه و آشوب و خونریزی مجو/ بیش ازین از شمس تبریزی مگو(۱٤۲/۱). شرح این کوته کن و رخ زین بتاب/ دم مزن،والله اعلم بالصواب (۱۵۹۳/۱).من تمام این نیارم گفت از آن/ منع می آید ز صاحب مرکزان(۱٦۸۹/۱).کی گذارد آنکه رشک روشنی است/ تا بگویم آنچه فرض و گفتنی است؟ (۱۹٤/۲). پای در دریا منه، کم گوی از آن/ بر لب دریا خمش کن لب گزان (۱۳۵۹/۲).[۱۰]

٤-۳-۲. تعلّقِ خاطر

گاه تعلق خاطر مولانا به یک موضوع سبب تطویل کلام و تعویق داستان می شود. در بسیاری

از ایـن گـونه مـوارد تکـرار یـک مضـمون، یک کلمه، یا کلماتی که با مطلوب نسبتی دارند از ویژگیهای زبانی اوست. این تکرار با ایجاد نوعی موسیقی موجب التذاذ بیشتر خواننده می‌شود. البته ایـن نشـانه می تواند با دعوت خود به خاموشی، همراه یا به آن منجر شود؛ فی المثل در داسـتان اول یـک تمثـیل: آفـتاب آمـد دلیل آفتاب، موجب می شود که او در ۸ بیت از کلماتی چـون«آفتاب»(۲بار)،«سایه»(۲بار)، «شمس»(٤بار)،«نور»(۱بار)،«سمر»(۱بار)،«قمر»(۱بار)،«شمسِ جـان»(۲بـار)،«امـس»(۱بـار)،«شمس الدین» (۱بار)،«شمسِ چارم آسمان»(۱بار) استفاده کند که هـریک، مسـتقیم یـا غیر مستقیم، نسبتی با مضمون محوری ابیات دارند. همین وضع در خلال ابـیات«حسـد کردن حشم بر غلام خاص»پیش می آید که مولانا پـس از این بیت که کاملاً جنبهٔ استعاری دارد:

چون نمی آیند اینجا که منم کاندرین عزّ آفتابِ روشنم

بـاز بـه یـاد شـمس می افتد و در ۸ بیت بعد ۱٦ بار ازکلماتی مانند مشرق،خورشید، برج، آفـتاب، ذرات و فـیء اسـتفاده می‌کند (۱٦/۲-۱۱۰۸) یا در جای دیگر که سخن از تأثیر محبت مـی‌رود، طـی ۳ بـیت ٦بـار«ازمحبت» را در ابتدای مصاریع به کار می گیرد (٤/۲-۱۵۳۲).باز در جای دیگر که سخن از اصطلاحات عشاق است به عشق زلیخا استناد می کند:

آن زلـیخا از سپندان تا به عـود نامِ جمله چیز یوسف کرده بـود
نـام او در نـامها مکتـوم کرد محرمان را سرّ آن معلـوم کـرد
چـون بگفتی موم زآتش نرم شـد این بُدی کان یـار با ما گرم شـد
ور بگفتـی مه برآمـد، بنگریـد ور بگفتی سرخ شد آن شاخِ بیـد
ور بگفتـی بـرگها خـوش می طپند ور بگفتـی خوش همی سوزد سپند
ور بگفتی گل به بلبل راز گفـت ور بگفتی‌شه سرِ شهناز گفـت...
گـر ستـودی، اعتنـاقِ او بـدی ور نکوهیـدی، فـراقِ او بـدی
صـد هـزاران نام اگـر بر هم زدی قصدِ او و خواهِ او یـوسف بـدی
گرسـنه بـودی چو گفتی نـامِ او می شُدی او سیـر و مست جامِ او
تشنگیش از نـام او ساکن شـدی نام یـوسف شربتِ بـاطن شـدی
ور بُدی دردیـش زان نـام بلنـد درد او درحـال گشتی سودمنـد
وقتِ سرما بـودی او را پوستیـن ایـن‌کند درعشق نـامِ دوست، این...

(٤۰۳۲-۵۸ /٦)

٤-٣-٣. مناجاتها

از جملـه استطرادهای بیخودانهٔ مولانا در *مثنوی* مناجاتهای اوست که گاه مستقیماً از زبان خود مولاناسـت و گـاه بـه ظاهر از زبان شخصیتهای داستان. در اواسط «داستان آن پادشاه جهود که نصـرانیان را می کشت» وقتی نصرانیان به وزیر مکار دل می‌بندند و نایبِ عیسیش می پندارند، استطراد در مصراع دوم بیت زیر،گوینده را به مناجاتی عمیق و دلنشین وامی دارد:

او بـه سـرِ دجّال یک چشمِ لعیـن — ای‌خـدا فـریـادرس نعمَ المُعیـن
صـدهزاران دام ودانـه‌سـت‌ای خدا — مـا چـو مـرغانِ حریـصِ بی نـوا
دم بـه دم مـا بسـتـهٔ دامِ نویـم — هریکـی‌گـریاز و سـیمرغی شویم...

(٣٧٤-٣٨٩/١)

در بخش دیگری از همین داستان به ظاهر از زبان نصرانیان فریب خورده با وزیر حیله گر، اما درحقیقت از سوز دل خود با خدا مناجاتی گرم دارد:

ماچوچنگـیم و تـو زخمه می زنی — زاری از مـا نـه، تو زاری می کنـی
مـا چونایـیم و نـوا در ما زتوسـت — ما چوکوهیم وصدا درما ز توست...

(١٨/١-٦٠٢)[11]

٤-٣-٤. کدورت باطن

گاه احساس کدورت باطن سبب استطراد می شود و رشتهٔ داستان را می برد. از جمله در خلال داستان پیر چنگی«در بیان این حدیث که انّ لربّکُم فی ایّامِ دهرِکُم نَفَحات » ناگاه حس می کند که سخنش روانی و روشنی پیشین را ندارد:

دوش‌دیگر لون این می‌داد دست — لقمـهٔ چـندی درآمـد ره ببسـت
بـهرلقمه گشت لقمـانـی گرو — وقـتِ لقمـان اسـت ای لقمـه بـرو

(١٩٧٠/١به بعد)

سـپس همـین ابیات او را به بیان دوگانگی تن و روان و توجه به پرورش روح وامی‌دارد و ایـن رشته سرِ دراز می یابد. اگرچه درآمدن لقمه را می توانیم به معنی حقیقی (خوردن طعامی هـنگام مجلـس *مثنوی* سرایی که به طول انجامیده است) بگیریم؛ چنانکه این تعبیر را ابیاتی از پایـان دفتـر اول (٣٩٩٠بـه بعد) تأیید می‌کند؛ اما ابیات زیر معنی استعاری همین تعبیر را در نظر می آورد:

دوش چیزی خورده‌ام، ورنه تمام — دادمی در دست فهم تو زمام
چیز دیگر خورده ام، افسانه است — هرچه می‌آید ز پنهان خانه است

(۲۵۱٤-۱۵/۳)

٤-۳-۵. تداعی معانی

تداعی معانی که مولانا خود از آن به جرّ جرّارِ کلام تعبیر می کند، مهمترین انگیزهٔ درونی استطراد های اوست. می‌توان گفت که تمام *مثنوی* با سلسلهٔ پایان ناپذیری از تداعیها به پیش می رود و شکل می گیرد. آفرینندهٔ *مثنوی* از این وضع هیچ شکایتی ندارد، اگر هم گاه به ظاهر شکوه‌ای از«تعویقها» به زبان می آورد برای رعایت حال مخاطبی است که پیگیر دنبالهٔ حکایتی شده است. شرح انواع و ردگیری تداعی های *مثنوی* خود می تواند موضوع تحقیقی گسترده باشد؛[۱۲] فی المثل در داستان اول برخورد پادشاه با طبیب الهی چنان کریمانه است که ذهن گوینده را به تأثیر رعایت ادب متوجه می کند(۹۲/۱-۷۸) یا در همین داستان وقتی از تبیین معنای عشق عذر می آورد آن را تمثیلاً به آفتاب مانند می کند. همین کلمهٔ آفتاب متداعی شمس می شود و ابیات پرشوری از زبان مولانا بیرون می ریزد(۱٤۳/۱-۱۰۶) یا در داستان پیرچنگی از گذشتهٔ او یاد می کند که صدایش مجلس آرا بود و«از نوای او **قیامت** خاستی». لفظ قیامت اگرچه در اینجا معنی کنایی دارد، ذهنش را به قیامت موعود می برد و تا دوباره به داستان بازگردد ۱۵۷ بیت زمان می گیرد (۲۰۸۰/۱-۱۹۲٤). استطرادهای مبسی بر تداعی معانی در بسیاری موارد، غالباً آنجاها که به تطویل کلام می انجامد یا بیم تطویل سخن می‌رود به ایسن منجر می شود که مولانا خود را به شکلهای گوناگون و با جملاتی نظیر آنچه در پی می آید از ادامهٔ سخن بازدارد: این ندارد حد سوی آغاز رو(۱/ ۱٤۳)، این حدیث آخر ندارد بازران (۳۳۵۷/۱) این درازست و فراوان می‌شود(۲۸۸۵/۲)، شد ز حد هین بازگرد ای یار گرد(٤۰۵/۳)، ایسن سخن پایان ندارد بازگرد(۱۸۳۳/٤) ، قصه بسیارست کوته می کنم(۹۶/۵)،ترکِ آن کن که درازست آن سخن(٦۸۸/٦).[۱۳]

۵. تحلیل اجمالی یک داستان بر اساس سیر استطرادها

اینک برای نمونه به بررسی داستان طوطی و بازرگان که مولانا آن را از *اسرارنامهٔ* عطار گرفته است (فروزانفر،۱۳٦۲: ۱۹-۲۰) می پردازیم. عطار حکایت را در ۲۸بیت تمام می کند و سپس در

۱۹بیت دیگر از آن نتایج عرفانی می گیرد(عطار، ۱۳۶۱: ۸۷-۸۹). همین داستان ونتایج آن در مثنوی طی ۳۳۱بیت می آید. این داستان از بیت۱۵۵۶دفتر اول آغاز می شود.بازرگانی سازِ سفر به هندوستان می کند. از غلامان و کنیزان وسپس از طوطی محبوس در قفس خود، می پرسد که چه سوغاتی برایشان بیاورد. طوطی از وی می‌خواهد که وقتی به هندوستان رسید سلامش را به هم جنسانش برساند، از حال او آگاهشان کند،از آنان چاره و رهِ ارشاد بخواهد و به طوطیان هند بگوید که طوطی زندانی من:

گفت می‌شاید که‌من‌در اشتیاق　　جان‌دهم‌اینجا بمیرم در فراق؟
این روا باشد که من‌در بندِ سخت　　گه شما برسبزه،گاهی بر درخت؟...
(۱۵۶۷-۱۵۵۶/۱)

این یاد فراق، آتشی در کلام او می اندازد و مولانا را در استطرادی درونی از فراق خود به شکوه وامی‌دارد (۱۵۶۸-۱۵۷۳). سپس عاشقانه جور محبوب را به شیرینی وصف و مناجاتی گرم با او می‌کند (۱۵۷٤-۱۵۸۳). در دنبالهٔ همان بیخودی پرده از راز داستان برمی دارد و طوطی را نمادی از روح می‌گیرد(۱۵۸٤-۱۵۹۲). بعد به خود نهیب می زند و به داستان بازمی گردد. بازرگان در هند طوطی چندی می بیند و پیام طوطی خود را با آنان می گوید.یکی از طوطیان از درخت فرو می افتد و بازرگان به پندار اینکه سخن او موجب مرگ جانور شده از گفته پشیمان می شود (۱۵۹۳-۱٦۰۱). در اینجا گریزی اخلاقی(تعلیمی - بیرونی) موجب هشدار به مخاطبان می‌شود که در سخن بی‌پروا نباشند و بدانند که جانها در اصلِ خود عیسی دمند؛ اگر به شیرینی حرص نه نبندند (۱٦۰۲-۱٦۱۱). این حکم کلی باز در یک گریز تعلیمی موجب می‌شود تا حساب اولیای الهی‌را از دیگران جدا کند و عموم را از قیاس خود با آنان بازدارد (۱٦۱۲- ۱٦۲۳). این نکته حکایت تعظیم ساحران فرعون بر موسی(ع) را با گریزهای دیگر به یاد می آورد(۱٦۲٤-۱٦۵۷). بازرگان از سفر بازمی گردد و در پاسخ طوطی که پیام همنوعان خود را می‌خواهد از اینکه خامی کرده و پیغام خامی را برده ابراز پشیمانی می کند و از مرگ آن طوطی خبر می‌دهد (۱٦۵۸-۱٦٦٦). در اینجا یک گریز تعلیمی دوباره احتیاط در سخن را به مخاطب یادآور می شود (۱٦٦۷-۱٦٦۹) و همین نکته او را به بحثی کلامی در بارهٔ موالید افعال، که اختیارشان به دست آدمی نیست، می کشاند (۱٦۷۰-۱٦۷۷).سپس توضیح می دهد که البته اولیای حق چون قدرتشان از حق است می توانند موالید افعال را متوقف کنند و تیرِ جَسته از

کمان را بازگردانند. این مطلب با ذکر شواهد قرآنی و توصیف اولیا تفصیل نسبی می‌یابد (۱۶۷۸ -۱۶۹۹).در ادامهٔ داستان چون شنید آن مرغ کان طوطی چه کرد، لرزید و افتاد و سرد شد. بازرگان گریبان می درد و به دریغا دریغ می افتد و دوباره از آسیب زبان و نادانسته سخن گفتن می نالد(۱۷۰۰-۱۷۱۹). مولانا در یک گریز بیرونی، نخست این دریغا گفتن‌ها را از وجود نقدِ خود بریدن، خیالِ دیدن و نتیجهٔ غیرت حق تلقی می کند (۱۷۲۰-۱۷۲۲). سپس در یک استطرادِ درونی، که زمینه‌اش در دریغاهای بازرگان فراهم شده بود، خود به دریغا دریغ می افتد؛ طوطی را رمز روح می‌شمارد و در خطاب با روح بیانی عاشقانه می آورد. همین بیان عاشقانه روی سخن را به معشوق معطوف می کند و سپس یکی از رازهای عشق برملا می شود: عاشقی و معشوقی دو رویِ یک سکّه اند و دلبران خود به جان در جستجوی بیدلانند.شورِ سخن همچنان بالا می گیرد تا به مبحث غیرت عاشقی می رسد و در مجموع یکی از پرشورترین ابیات مثنوی آفریده می شود (۱۷۲۳-۱۷۷۱). این سخن او را به یاد حدیثی از پیامبر(ص)در غیرت حق می اندازد و در شرحِ آن اصلِ غیرتها را از خدا و آنِ خلقان را فرعِ غیرتِ او می‌شمارد (۱۷۷۲-۱۷۸۱).سپس درحالی که گرمی سخنان پیشین همچنان برجاست، دوباره عشق، زمام سخن او را به دست می گیرد و جرّ جرّارِ کلام او را دمیدن صبح با خود می‌برد (۱۷۸۲-۱۸۱۵).طلوع صبح که بیان استعاری آن در هشت بیت قبل(۱۸۰۸)آمده بود، این بار در معنای حقیقی خود به کلام مولانا راه می یابد و آن سلسلهٔ استطرادهای درونی به استطرادی با انگیزهٔ بیرونی منجر می شود (۱۸۱۶).واژهٔ صبح در تداعی درونی، صبوحی، می، باده، جوشش، چرخ، گردش و مستی را به سخنش راه می دهد (۱۸۱۷-۱۸۲۲).آنگاه پس از ۱۲۰بیت به خود نهیب می زند که بس درازست این، حدیث خواجه گو، اما گرمای باقیمانده از ابیات پیش همچنان در سخنش شعله می کشد (۱۸۲۳-۱۸۳۳).در دنبالهٔ داستان وقتی بازرگان طوطیِ به ظاهر مرده را از قفس بیرون می اندازد، طوطی مرده بر شاخ درختی می پرد و در پاسخ حیرت خواجه، گفت طوطی کو به فعلم پند داد که لطفِ آواز را رها کن و خویشتن مرده پی این پند کرد(۱۸۳٤-۱۸٤۱). سپس روی سخن مولانا دوباره به مخاطبان برمی گردد و در شرح اینکه از خلق باید در پناه حق گریخت از کامیابی انبیا شاهد می آورد (۱۸٤۲-۱۸۵۳). طوطی پس از چند پند، خواجه را وداع می کند و بازرگان با خود می‌گوید که باید از این داستان در رهایی روح عبرت بگیرد (۱۸۵٤-۱۸۵۷). در ابیات عنوان بعد نیز مولانا پیام اخلاقی- عرفانی

داستان را تفصیل می دهد (۱۸۵۷-۱۸٤٦). بدین گونه خواننده با بیش از بیست بار رفت و برگشت داستان را به سرانجام می برد، اما در این سفر نسبتاً دور و دراز در همراهی با انسانی متعمق و خوش سخن احساس خستگی هم نمی کند.

۵-۱.نمونه های دیگر

استطرادهای مولانا گاه بسیار بیشتر از آنچه در نمونه آوردیم، داستانهای او را دچار پیچ و خم می کند؛ فی المثل داستان وکیل صدر جهان در دفتر سوم۱۰٦۲بیت دارد که ۹٦۳ بیت آن استطراداً آمده است (۳٦۸۷/۳-٤۷٤۹) یا «قصهٔ اهل سبا و طاغی کردن نعمت ایشان را» از بیت ۲۸۲دفتر سوم آغاز می شود و طی بیش از ۲۸۰۰بیت پر از تداعیها و تعویقها تا بیت۳۰۹۳پایان می گیرد. در اوایل دفتر سوم(بیت۷۹٦) به تناسب بحث امتحان به یاد قصهٔ هاروت و ماروت می افتد که از اواخر دفتر اول آغاز شده بود (بیت۳۳۳٤).«قصهٔ خواب دیدن فرعون آمدن موسی(ع)را و تدارک اندیشیدن» چنان بی سامان است که تلمذ حسین در فصل یواقیت القصص از *مرآت المثنوی* به ناچار با ذکر ابیاتی از دفتر اول (بیت۱٦۲٤به بعد) پایان آن را سرهم بندی می کند (تلمذ حسین،۱۳٦۱: ۱۹۱) ! داستان«حسد کردن حشم بر غلام خاص» در پیچاپیچ گریزها و تداعی ها گم می شود و خواننده برای دانستن پایان آن باید به مجلس سوم از *مجالس سبعه* مراجعه کند.

نتیجه گیری

۱. داستان و حکایت در مثنوی محمل طرح معانی است، بنا بر این جوشش معنی از شرح داستان پیش می افتد و موجب آشفتگی حکایات آن می شود.

۲. استطرادهای مثنوی با انگیزه های بیرونی(غالباً به دلایل تعلیمی) و درونی(غالباً در نتیجهٔ بیخودی گوینده) بروز می کند.

۳. عدم طرح از پیش آماده، ارتجالی و فی المجلس بودن سرایش مثنوی به بروز استطرادها میدان می دهد.

٤. مولانا خود هم از وجود این استطرادها آگاه، و هم به آنها دلبسته است.

۵. آشنایی بیشتر و انس با *مثنوی* شیوهٔ خلاف عادت مولانا را در این اثر برای خواننده دلپذیر می کند.

پی نوشت

۱. برای دیدن نمونه های دیگر رجوع کنید به تهانوی،۱۹۸٤: ۹۰٦

۲. برای تفصیل ر.ک: تودوآ، ۱۳۷۷: ٥٦- ٥۹.

۳. دربارهٔ سال سرودن *مثنوی* اختلاف نظرهایی هست؛برای تفصیل ر.ک: لوئیس،۱۳۸٤: ۲۸٦- ۲۹۱.

٤. برای تفصیل در خصوص این اقتضائات ر.ک:زرین کوب،۱۳٦٤: ۱۲۱- ۱۷۰.

٥. شاید درست تر این باشد که به پیروی از نویسندهٔ *در سایهٔ آفتاب*، حکایات بلند *مثنوی* را داستان و قصه‌های کوتاه این اثر را،که مستقل یا در داخل داستانها می‌آیند، حکایت بنامیم(پورنامداریان،۱۳۸۰: ۲).

٦. عدد سمت راست شمارهٔ دفتر و اعداد پس از خط مورب شمارهٔ بیت یا ابیات همان دفتر است. ابیات *مثنوی* همه جا از نسخهٔ سال٦۷۷هـ . ق.(تصحیح دکتر توفیق سبحانی) نقل می شود.این تصحیح اگرچه شهرت نسخهٔ مصحح نیکلسن را ندارد، بی گمان از آن اصیلتر است و نیکلسن نیز خود پس از تصحیح ۳دفتر اول *مثنوی* به هدایت ریتر از وجود نسخهٔ سال ٦۷۷آگاه شده و از دفتر چهارم به بعد تصحیح خود را بر اساس همین نسخه انجام داده است. ابیات ارجاعی را غالباً با چند شماره کمتر در تصحیح نیکلسن می توان یافت.

۷. برای دیدن برخی نمونه ها ازجمله ر.ک: زرین کوب،۱۳٦٤: ۲۱- ۳۳) و زمانی، ۱۳۸۲: ۸۷۱- ۸۷٤).

۸. چنانکه دکتر پورنامداریان نشان داده است، این مخاطبان خاص بویژه خدا، گاه جای متکلم را می‌گیرند و از زبان مولانا سخن می گویند(ر.ک:پورنامداریان، ۱۳۸۰: فصل آخر کتاب).

۹. اشاره به حدیث«انّا معاشرالانبیاء نکلم الناس علی قدر عقولهم(فروزانفر،۱۳٦۱: ۳۸).

۱۰. برای پرهیز از تطویل سخن فقط شمارهٔ ابیاتی را که مضمون مشابه دارند نقل می کنیم. خوانندگان همچون ابیات متن در این موارد نیز باید بیتهای پیش و پس از شماره ها را در *مثنوی* ملاحظه فرمایند: دفتر دوم/۱۵۵۸، ۱۷۰۸، ۱۷۷۷؛ دفتر سوم / ۳۷۱۷، ٤٤٥٤؛ دفتر چهارم /۳۳۹ ، ٥۰٤، ۹۳۷، ۲۰٦۰، ۲۱٤٤، ۲۷٦۸، ۲۹٦۸، ۳۹۲۸؛ دفتر پنجم/۱۸۹۱، ۱۹۰۸، ۲۱۲۷، ٤۱۹۷، ٤۲۱۳؛ دفتر ششم /۸۲، ۱۰۱۱، ۲۰۳٥، ۲۱۹۱، ۲۲۷۲، ٤٦۳۳.

۱۱. برای دیدن نمونه های دیگر به این ابیات و شماره های مابعد آنها بنگرید: دفتر اول/ ۱۲۰۱، ۱۳۳۹،

۱۵۷٤، ۱۸۸۷، ۲۱۹۹، ۲۷۲۱، ۳۹۱٤؛ دفتر دوم/ ٦۹۳، ۲٤٤۸،۲۵۰۰؛ دفتر سوم/ ۳۳۱، ٤۰۷، ۱۳۳۸، ۱٤۹۱ ، ۲۱۱۲، ۳۳۸٤؛ دفتر چهارم/ ۳٤۹۹؛ دفتر پنجم/ ۳۰۵، ۷۸۰، ۱۱۹۷، ۱۸۳۵، ۲۲٦۲، ۳۳۰۸، ۳۹۹۲، ٤۰۹۲، ٤۱۵۲، ٤۱۷۵؛ دفتر ششم/ ۲۱۰، ۵٦۲، ٦٦۸، ۱٤٤۲، ۲۳۲۲، ۲۷۹٤، ۳۱۳۲، ۳۳۹۳، ۳۵۷٦، ٤۵۱٦.

۱۲. متأسفانه شارحان *مثنوی* کمتر به این نکته پرداخته‌اند. مرحوم فروزانفر در *شرح مثنوی شریف* و مرحوم زرین کوب در *نردبان شکسته* به این باب توجهی نشان داده اند که البته هیچ یک نه تنها توفیق اتمام کار خود را نیافته اند، در همان حد ناقص نیز به تمامی، تداعی ها را نکاویده اند.

۱۳. نمونه های دیگر را در این ابیات بیابید: دفتر اول/ ٦٤٦، ٦۹٤، ۱۰۳۲، ۱۲٦۷، ۲۰۸۱، ۲٦۲۷، ۲۸۲۷، ۳۱۱٤، ۳۱۸۲، ۳۵۳۷، ۳٦۸۱، ۳۹۸۹؛ دفتر دوم/ ۸٦۵، ۲۱۲۵، ۳۵۱۷؛ دفتر سوم/ ۱۰٤، ۵۳۱، ۱۰۳۱، ۱۳۷٤ و۱۳۷۵، ۱٦۷۲، ۱۹۷۳، ۲۰٤٦، ۲۰۸۵، ۲۳۵٦، ۲٦٦۸و۲٦٦۹، ۳٦۰۲، ٤۱۹۱؛ دفتر چهارم/ ۱۷۱٦، ۳۲۸۵، ۳٦٦۸؛ دفتر پنجم/ ۱٦۸، ۲٦۱، ۹۰۷، ۲۵٦۳، ۲۷۳٤، ۳۲۰۱، ۳٦۳۷؛ ۳۹۳۷؛ دفتر ششم/ ۱۳۲٤، ۱۹۱۲، ۱۹٤۲و۱۹٤۳، ۲٤۲۷، ۲٦۷۲، ۲۹٤۹، ۳۲۵٦، ۳٦٦۳، ۳۷۱۲، ۳۷۷۳، ٤۸۷۸.

منابع

۱. قرآن کریم

۲. انوشه،حسن؛ **فرهنگنامهٔ ادبی فارسی**؛چاپ دوم،تهران:سازمان چاپ و انتشارات،۱۳۸۱.

۳. بیهقی، ابوجعفر احمدبن علی؛**فرهنگ مصادراللغه**؛به تصحیح دکتر عزیزالله جوینی،چاپ اول،تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی،۱۳۶۲.

٤. پورنامداریان، تقی؛ **در سایهٔ آفتاب**؛ چاپ اول، تهران: انتشارات سخن،۱۳۸۰.

۵. تلمذ حسین؛ **مرآت المثنوی**؛ بی جا، حیدرآباد دکن،۱۳۵۲هـ.ق.[افست تهران، سلسله نشریات«ما»،۱۳٦۱.]

٦. تودوآ،ماگالی؛ **از پانزده‌دریچه**(نگاهی‌به فردوسی وشاهنامهٔاو)؛ چاپ اول، رشت: دانشگاه گیلان،۱۳۷۷.

۷. تهانوی، مولوی محمد علی؛**کشّاف اصطلاحات الفنون**(۲جلد)؛کلکته، افست استانبول،۱٤۰٤ هـ.ق.، ۱۹۸٤میلادی.

۸. زرین کوب، عبدالحسین؛ **سرّ نی**(۲جلد)؛ چاپ اول، تهران: علمی، ۱۳٦٤.

۹. ــــــــــــــ ؛ **نردبان شکسته**؛ چاپ اول، تهران: سخن،۱۳۸۲.
۱۰. زمانی، کریم؛ **میناگر عشق**، شرح موضوعی مثنوی معنوی؛ چاپ سوم،تهران: نشرنی،۱۳۸٤.
۱۱. زمخشری، ابی القاسم جارالله محمودبن عمر؛ **الکشاف**(٤جلد)؛چاپ اول، بی جا،دارالفکر، ۱۳۹۷هـ.ق.۱۹۷۷م.
۱۲. شمس قیس رازی؛ **المعجم فی معاییراشعارالعجم**؛ به تصحیح محمدبین عبدالوهاب قزوینی،چاپ سوم، کتابفروشی زوار،۱۳٦۰.
۱۳. عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین؛ **اسرارنامه**؛ تصحیح دکتر سید صادق گوهرین، چاپ دوم، تهران: کتابفروشی زوار،۱۳٦۱.
۱٤. فرانکلین لوئیس، دین؛ **مولانا دیروز تا امروز، شرق تا غرب**؛ ترجمه حسن لاهوتی،چاپ اول، تهران: نشرنامک، ۱۳۸٤.
۱۵. فروزانفر، بدیع الزمان؛ **احادیث مثنوی**؛چاپ سوم، تهران: امیرکبیر،۱۳٦۱.
۱٦. ــــــــــــــ ؛ **سخن و سخنوران**؛ چاپ چهارم، تهران:خوارزمی، ۱۳٦۹.
۱۷. ــــــــــــــ ؛ **شرح مثنوی شریف**؛ چاپ چهارم، تهران: کتابفروشی زوار،۱۳٦۷.
۱۸. ــــــــــــــ ؛ **مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی**؛ چاپ سوم، تهران:امیرکبیر،۱۳٦۲.
۱۹. مولانا،جلال الدین محمد؛ **مثنوی معنوی**؛ به اهتمام دکتر توفیق هـ سبحانی،چاپ اول، تهران: روزنه، ۱۳۷۸.
۲۰. ــــــــــــــ ؛**مجالس سبعه**؛ با تصحیح و توضیحات دکتر توفیق هـ سبحانی، چاپ اول، تهران: کیهان،۱۳٦۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی