صورت زیبای ظاهر هیچ نیست
ای برادر سیرت زیبا بیار

مثنوی، شاهکار عرفانی قرن هفتم و از ستونهای چهارگانه ادب فارسی، از معدود آثاریست که در عین دیرینگی، از بسیاری جوانب همچنان تازگی و طراوت خود را حفظ نموده است. زبان راوی، سادگی و بی‌پیرایگی لفظی، معنی ژرف و سهل و ممتنع، بکارگیری قصه و تمثیل و به‌تبع آن، جهان شمول بودن این شاهکار جاوید ادب پارسی بدان تازگی بخشیده است که آنرا از بسیاری جوانب از جمله در ساختار داستانی قابل بررسی ساخته است.
در این مقاله با نگاهی کلی به داستانهای مثنوی، به بیان نوع ادبی قصه‌ها، ذکر برخی ویژگیهای ساختاری و بالاخره بررسی اهم عناصر داستانی در آنها خواهیم پرداخت.

اسدا... جعفری

قصه و قصه پردازی در مثنوی مولوی

۱ـ موضوع قصه‌های مثنوی:

داستانها از دیدگاه محتوا، موضوع و روح حاکم بر آنها، انواع گوناگونی می‌یابند که از آن جمله است؛ داستانهای واقعی، داستانهای تمثیلی، داستانهای رمزی، داستانهای طنزآمیز، داستانهای وهمی ـ جادویی، داستانهای رئالیسم جادویی، داستانهای حادثه پردازانه، داستانهای عاشقانه، داستانهای عارفانه، داستانهای سیاسی ـ اجتماعی، داستانهای اساطیری، داستانهای حماسی، داستانهای عامیانه، داستانهای رزمی، داستانهای حکمی ـ اخلاقی، داستانهای فلسفی، داستانهای قرآنی و داستانهای دینی.

از این میان، قصه‌های مثنوی عمدتاً حول محور چهار موضوع؛ یعنی قصه‌های عارفانه، قصه‌های حکمی، قصه‌های قرآنی و قصه‌های تمثیلی می‌گردد.

بیشتر قصه‌های مثنوی از جنبه‌ای عرفانی سرشار است. شاعر قصه را نه از جهت ارائه نوع و شیوه پرداخت داستان بلکه با عنایت به لایه‌های پنهانی قصه و مفاهیم عرفانی آن سروده است. در این معنی قصه دارای یک روح و یک جسم است، جسم آن مرئی و روح آن پنهان و دیریاب است و به آسانی دریافت نمی‌شود:

گر بگویم شمّه‌ای زان نغمها
جانها سر برزنند از دخمها
گوش را نزدیک کن کان دور نیست
لیک نقل آن بتو دستور نیست
(دفتر اول، بیتهای ۱۹۸۲ و ۱۹۳۹) [۱]

اما از سوی دیگر، مولانا راست که: «آنچه یافت می‌نشود آنم آرزوست» و بدین ترتیب در غالب قصه‌های مثنوی بنحوی به معنی مقصود نیز اشاره رفته است اما این اشاره در قصه‌های حکمی و تعلیمی بسی واضحتر و دست‌یافتنی‌تر از قصه‌های عرفانی است؛ برای مثال در قصه «پیرچنگی» (دفتر اول، بیتهای ۱۹۵۰ ـ ۱۹۱۳) که از جمله قصه‌های عرفانی به شمار می‌آید، پیری چنگ زن بسبب آنکه در پایان عمر نمایشی بی‌خریدار مانده است، به گورستان رفته و با گریه و زاری بر درگاه خداوند چنگ می‌نوازد و چون خداوند حاجت او را روا می‌گرداند، چنگ را به قصد توبه فرو می‌شکند. عمر خلیفه، بعنوان مراد و مرشد از او می‌خواهد که گریه و توبه را نیز ترک گوید و به مقام استغراق درآید و او چنین می‌کند. در این قصه که بر «حجاب نور» نظر دارد، فهم معنای عرفانی، آسان نیست؛ چنگ (وسیله توجه قلبی پیر به خداوند) خود حجاب درک حق است و شکستن آن و سپس گریه

و زاری بدرگاه حق که خود کشف حجاب است در مقامی بالاتر، حجاب محسوب گردیده و ترک آن بایسته است. بدین ترتیب، درک مقام استغراق عارف واصل حتی برای مولوی نیز غیرقابل دسترس می‌نماید:

حیرتی آمد درونش آن زمان
که برون شد از زمین و آسمان

جست‌وجویی از ورای جست و جو
من نمی‌دانم، تو می‌دانی بگو!
(دفتر اول، بیتهای ۲۲۱۰ و ۲۲۱۱)

برخی قصه‌های مثنوی جنبه حکمی و تعلیمی دارند. در این گونه قصه‌ها، مقصود اصلی، تعلیم و حکمت است و آموزه‌های اخلاقی ممثّل قصه‌هاست چنانکه در حکایت آن واعظ که دعای ظالمان می‌کرد (دفتر چهارم، بیتهای ۱۱۲ ـ ۸۱)، این معنی مشهود است.

قصه‌های قرآنی، گروهی دیگر از قصه‌های مثنوی را دربرمی‌گیرد. مولوی برای بیان اصلی اخلاقی، دینی یا عرفانی به قصص قرآن توصل می‌جوید و شاید هم بدین سبب است که استاد شهریار می‌فرمایند:

هم بدان قرآن که او را پاره سی ست
مثنوی قرآن شعر پارسی‌ست

از جمله این قصه‌ها می‌توان از قصه هود و عاد (دفتر اول، بیتهای ۸۶۸ ـ ۸۵۴ یا سوره هود، شماره۱۱) یا قصه اهل سبا (دفتر سوم؛ بیتهای ۳۹۷ ـ ۲۸۲ یا سوره سبا، شماره ۳۴) و یا قصه فرعون و موسی (دفتر سوم، بیتهای ۱۷۴۵ ـ ۸۴۰ یا سوره قصص، شماره ۲۸) نام برد.

در نهایت با اندکی مسامحه می‌توان تمام قصه‌های مثنوی را از نوع قصه تمثیلی (Allegorical tale) [۲] دانست؛ در این گونه قصه‌ها مفاهیمی مجسم جانشین مفهوم، درونمایه، سیرت، شخصیت و خصلت داستانی می‌شود. بدین جهت داستان دو بعد می‌یابد؛ نخست بعد نزدیک که صورت مجسم (ممثل به) است و دیگر بعد دور که مورد نظر قصه‌پرداز است (ممثّل). بطور کلی گذشتگان ادب فارسی، برای بهتر و عینی‌تر بیان کردن شؤونات اخلاقی ـ فلسفی و عرفانی، گفتار خود را به قصه و تمثیل می‌آراسته‌اند. همین گونه است قصه‌های مثنوی که در بیان و تبیین جنبه‌های اخلاقی و عرفانی بکار گرفته شده است.

۱ـ۱ نوع تمثیل در مثنوی:

قصه‌های تمثیلی را می‌توان به دو قسم تقسیم کرد؛ تمثیل حیوانی یا فابل (Fable) و تمثیل انسانی.

تمثیل حیوانی قصه‌ایست تمثیلی که شخصیتهای آن را حیوانات تشکیل می‌دهند. در این گونه قصه‌ها، حیوانات که غالباً در گزینش آنها در ارتباط با روحیات شخصیت ممثل، دقت شده است، ممثل به انسانها و جوامع بشری هستند. دیگر، تمثیل انسانی است که خود دو شاخه می‌یابد؛ مثل‌گذاری و داستانمثل. مثل گذاری (Parable)، قصه‌ایست که در آن اصلی بزرگ و اخلاقی (ممثل) قبل، میانه و یا بعد از حکایت تمثیلی (ممثل به) ذکر می‌شود و بعبارت دیگر هم مثل وهم ممثل به هر دو حضور دارند. داستانمثل (Exem Plum) قصه‌ایست که در آن بی‌هیچ مقدمه‌ای حکایت تمثیلی (ممثل به) ذکر می‌شود و از موضوع اخلاقی (ممثل) سخنی به میان نمی‌آید، پس خواننده خود به بُعد دور قصه دست می‌یابد.

غالب تمثیلهای مثنوی از نوع مثل‌گذاری (Parable) است؛ یعنی تمثیل انسانی که در آن از ممثل و ممثل‌به، هر دو نشان می‌یابیم. بنگرید اتصال دو طرف تمثیل را در قصه «بقال و طوطی»؛

طوطی اندر گفت آمد در زمان
بانگ بر درویش زد که هی! فلان!
از چه‌ای کل با کلان آمیختی؟
تو مگر از شیشه روغن ریختی؟
از قیاسش خنده آمد خلق را

کو چو خود پنداشت صاحب دلق را
کار پاکان را قیاس از خود مگیر
گر چه ماند در نبشتن شیر، شیر
جمله عالم زین سبب گمراه شد
کم کسی زابدال حق آگاه شد....
(دفتر اول، بیتهای ۲۶۴ و ۲۶۰)

و البته آنچه در باب مثل‌گذاری بعنوان نوع تمثیل در مثنوی گفته شد از باب تغلیب بوده و از مسامحه خالی نیست چنانکه در میان قصه‌های مثنوی از فابل (تمثیل حیوانی) نیز سراغ می‌یابیم. (مانند قصه شیر و خرگوش دفتر اول، بیتهای ۱۲۰۱ ـ ۹۰۰)، قصه هدهد و سلیمان← (دفتر اول، بیتهای ۱۲۳۳ ـ ۱۲۰۲)، قصه شیر و گرگ← (دفتر اول، بیتهای ۳۰۵۵ ـ ۳۰۴۱) و یا قصه شترواستر← (دفتر چهارم، بیتهای ۳۴۳۰ ـ ۳۳۷۷) و نیز گاه به داستانمثل هم برمی‌خوریم مانند حکایت مسجد عاشق‌کش ←(دفتر سوم، بیتهای ۳۹۵۹ ـ ۳۹۲۲).

۲ـ نوع ادبی داستانهای مثنوی؛

بطور کلی داستانها از نظر شکل انواعی می‌یابند که می‌توان آنها را ذیل دو عنوان کلی انواع قدیم و انواع جدید بررسی کرد. در میان انواع قدیم، به اصطلاحاتی چون داستان، قصه (تمثیلی و رمزی)، افسانه، حکایت، سمر، سرگذشت، اسطوره، حدیث، ماجرا، مثل، انگاره، متل، حسب حال، ترجمه احوال و غیره برمی‌خوریم. در اغلب فرهنگهای فارسی، این انواع مترادف یکدیگر آورده شده است و البته تلاش در ایجاد افتراق بین این گونه اصطلاحات ادبی گذشتگان کاریست عبث و نتیجه‌ای جز آشفته‌سازی ذهن خود و دیگران بدنبال ندارد، گرچه دیده می‌شود که گاه منتقدین ادب داستانی به چنین تفکیکی دست یاخته‌اند چنانکه آقای براهنی «قصه» را معادل داستان نوین (داستان بعد از مشروطیت) و حکایت را معادل داستان قدیم ایران دانسته‌اند [۳] و بعکس ایشان، آقای میرصادقی، همین اصطلاح را معادل داستان قدیم (قبل از مشروطیت) قرار داده‌اند [۴]. بهر صورت، ضمن تصدیق سخن آقای میرصادقی همچنان معتقد می‌شویم که با وجود دریافت برخی تفاوتهای صوری میان برخی انواع قدیم از جمله حکایات و قصه‌های کهن فارسی، باز این انواع، از جمله این دو نوع ادبی، را مترادف می‌دانیم و البته نوع ادبی قایل شده درباره مثنوی خود دلیلی تواند بود بر این مدعا.

در میان انواع جدید داستانی، به اصطلاحاتی چون داستان (Story)، رمان (Novel)، داستان بلند (Novelette)، داستان کوتاه (Short Story). رُمانس (Romance) و لطیفه (Epigram) برمی‌خوریم که چون با موضوع این مقال ارتباط نمی‌یابد از پرداختن به آنها سر باز می‌زنیم.

با توجه به مقدمه‌ای که گفته شد، گرچه در این که قصه‌های مثنوی بکلی در حیطه انواع قدیم داستانی می‌گنجند شکی نیست لکن ضرورتی هم در تعیین نوع ادبی این قصه‌ها دیده نمی‌شود. با وجود این می‌بینیم که در خود مثنوی داستانها، اغلب با دو عنوان «قصه» و «حکایت» نقل می‌شود [۵]. مولوی در عناوین داستانها نظم خاصی را رعایت نمی‌کند [۶] ؛ گاه داستانهای بلند را «قصه» نامیده (مانند دفتر اول ص ۱۷۸، دفتر دوم ص ۳۴۷، دفتر سوم ص ۴۷۸، دفتر چهارم ص ۶۴۵ دفتر پنجم ص ۸۶۲، دفتر ششم ص ۱۱۳۶ و...) و داستانهای کوتاه را «حکایت» می‌خواند (مانند دفتر اول ص ۱۴۰، دفتر دوم ص ۳۴۳، دفتر سوم ص ۶۱۸، دفتر چهارم ص ۶۲۸، دفتر پنجم ص ۸۶۲، دفتر ششم ص ۱۱۸۰ و...) و گاه بعکس، داستانهای بلند را حکایت نامیده (مانند دفتر اول ص ۱۹۳، دفتر دوم ص ۳۳۷، دفتر چهارم ص ۶۵۰، دفتر پنجم ص ۸۴۸، دفتر ششم ص ۱۱۷۱ و...) و داستانهای کوتاه را قصه می‌خواند (مانند دفتر اول ص ۱۷۱، دفتر

دوم ص ۳۵۰، دفتر سوم ص ۵۳۲، دفتر چهارم ص ۶۵۰، دفتر پنجم ص ۸۹۶، دفتر ششم ص ۱۱۸۷ و...). از سوی دیگر، در جایی می‌بینیم که داستانی را با عنوانی چون «قصه» آغاز کرده، در ادامه از آن به «حکایت» یاد می‌کند (مانند دفتر سوم صص ۴۷۴ و ۴۷۵، ۳۸۷ و ۳۹۰).

بدین ترتیب آشفتگی عناوین قصه، حکایت، تمثیل، مثل و داستان در قصه‌های مثنوی بیانگر ترادف و یکسانی این انواع داستانی در زبان مولانا، مثنوی او و در نگاهی وسیعتر ادبیات داستانی گذشته ایران زمین است.

۲ـ۱ روایت قصه در عنوان:

از ویژگیهای روایت در ادبیات داستانی گذشته ایران، دخول عناوینی است بر سر قصه‌ها یا اپیزود (Episode)های مختلف قصه که پیش از روایت قصه، ماوقع آن را بازگو می‌کند. این ویژگی بطور کاملاً مشهود در مثنوی نیز به چشم می‌خورد؛ شاعر قبل از روایت داستان، تمام یا بخش اعظم قصه (ممثل‌به) را در عنوان شرح می‌دهد. بنگرید یک مورد را:

«حکایت آن درویش کی در هری غلامان آراسته عمید خراسان را دید و بر اسپان تازی و قباهای زربفت و کلاههای مغرق و غیر آن. پرسید کی: اینها کدام امیرانند و چه شاهانند؟ گفتند اورا کی: اینان امیران نیستند، اینها غلامات عمید خراسان‌اند. روی به آسمان کرد کی: ای خدا! غلام پروردن از عمید بیاموز. آنجا مستوفی را عمید گویند.»[۷] و سپس خود قصه آورده شده است.

بطور کلی این شیوه عملکرد در ادبیات داستانی قدیم ما و از جمله مثنوی، گویای این واقعیت است که در ادبیات گذشته ما به داستان بعنوان یک ادب مستقل و هنرمندانه ـ آنگونه که امروز مطرح است ـ نمی‌نگریسته‌اند. نویسندگان و شاعران گذشته ما، اغلب به مقاصدی خاص چون بیان احتجاجات عرفانی، فلسفی، اخلاقی و... توجه داشته‌اند. بی‌شک بکارگیری قصه، تمثیل و داستان کار ایشان را در برابر این گونه احتجاجات ساده‌تر و مؤثرتر می‌ساخته است و بدین ترتیب، قصه و داستان تنها ابزاری جهت تبیین و ایضاح درونمایه عقلانی و درونی اینگونه مفاهیم به شمار می‌رفته است و بدین ترتیب در بسیاری موارد بیان مفاهیم عرفانی یا فلسفی جز با بکارگیری قصه و تمثیل میسر نیست آنگونه که در منطق‌الطیر و برخی آثار دیگر عطار و سپس در مثنوی مولوی شاهد هستیم. گویی مولوی با روایت قصه در عنوان، خواننده را از محتوای داستان می‌آگاهاند تا در طول داستان اندیشه او را از شکل ظاهر قصه منصرف کرده، متوجه مقصود اصلی و درونمایه معنویه قصه گرداند.

۲ـ۲ کیفیت تمثیل در قصه‌های بلند مثنوی:

در میان حکایات مثنوی به قصه‌هایی برمی‌خوریم که طولانی‌تر از برخی دیگر است، مولوی در این‌گونه قصه‌ها شاید بدین سبب که درازی قصه‌ها باعث ملال خواننده نگردد (شیوه معهود دیگر قصه‌سرایان ادب کلاسیک داستانی ما) از تمثیلهای تو در تو و ساختار داستانواره‌ای (Episodic) بهره می‌گیرد. طبیعتاً این گونه دستانواره‌ها هم از ملال خواننده می‌کاهد و هم در درک بهتر قصه یاریگر خواننده است (مانند حکایت پادشاه و کنیزک ← دفتر اول بیتهای ۲۴۵ ـ ۳۶، حکایت طوطی و بازرگان ← دفتر اول بیتهای ۱۹۱۲ ـ ۱۵۴۷، قصه شیر و خرگوش← بیتهای ۱۲۰۱ ـ ۹۰۰ و...).

از سوی دیگر این گونه تمثیلهای تودرتو در خلال قصه‌های بلند، گاه داستان را به اطناب کشانده به حدی که جریان قصه را در ذهن خواننده به خلل می‌افکند و بعبارتی دیگر رشته داستان در ذهن خواننده از هم می‌گسلد؛ مثال را، قصه پیر چنگی که از مشاهیر قصص مثنویست از این ضعف برخوردار است. قصه با بیت شماره ۱۹۱۳ بمطلع

آن شنیدستی که در عهد عمر
بود چنگی مطربی با کرّ و فرّ

آغاز می‌گردد. به درازا کشاندن این قصه و نیز وجود داستانواره‌های گوناگون، قصه را به اطناب کشانده و حتی قصه اصلی را در ذهن خواننده پایان یافته جلوه‌گر می‌سازد.

بطوریکه در ادامه خود مولانا بناچار بر سر بیت ۲۰۷۲ عنوان «بقیه قصهٔ پیر چنگی و بیان مخلص آن» را می‌آورد و این موضوع حاکی از آن است که حتی خود شاعر نیز بر مطنب‌گشتن قصه معترف است. همین گونه است قصه پیامبر (ص) و زید (بیت ۳۵۰۰ دفتر اول) که پس از طولانی شدن و پشت‌سرگذاشتن یک داستانواره، قبل از بیت ۳۶۶۸ به این عنوان برمی‌خوریم: «بازگشتن به حکایت زید». (تیزتک قصه مسجد عاشق‌کش، بیتهای ۴۲۱۲ دفتر اول).

۳ـ عناصر داستانی:

بطور کلی در حوزه هنر، وقتی به یک نقاشی یا شعر یا داستان و یا هر اثر هنری دیگری بر می‌خوریم، آنچه کلیت این آثار را برای ما مطلوب، دلپسند و زیبا جلوه‌گر می‌سازد، درواقع همان جزئیت منسجم و حساب شده آنهاست که در تار و پود آنها تنیده شده است؛ جزئیتی که گاه بسختی قابل تشخیص است اما هست داستان ـ چه نو و چه کهن ـ اثریست هنری که انسجام خود را از عناصر ترتیب‌یافته در خود، برگرفته است.

بدین معنی، نمی‌توان هیچ داستانی را بی‌عناصر تشکیل‌دهنده‌اش متصور دانست. البته داستان یا داستانهایی هستند که با عناصر قایل شده منتقدین، همخوانی مطلق ندارد ـ چنانکه بسیاری از داستانهای کهن از جمله بسیاری از قصه‌های مثنوی چنین است ـ اما این بدین معنی نیست که این داستانها از عناصر تشکیل دهندهٔ خالی‌اند. اگر عنصری یافت نمی‌شود، عنصری دیگر جای آنرا گرفته است و آنرا جبران می‌کند؛ برای مثال در میان قصه‌های مثنوی گرچه برخی عناصر قایل شده منتقدین جدید را نمی‌توانیم به وضوح مشاهده کنیم چنانکه عنصر صحنه، زمان و مکان، لحن و زبان را، لکن عناصر خاص دیگری که اختصاصاً در قصه‌های مثنوی و نظیره‌های آن یافت می‌شود، جبران‌کننده آن کمبود هست.

قصه‌های مثنوی، اغلب از نظر موضوع قصه‌های تمثیلی هستند. سبک پرداخت قصه‌ها، سبک کهنه قبل از قرن هفتم است بطوریکه کهنگی زبان این قصه‌ها در دیگر آثار خود مولانا نیست. وزن شعری خاص این قصه‌ها (بحر رمل)، کهنگی واژگانی و زبانی، بی‌پیرایگی لفظی و معنایی، کاربرد ویژگیهای زبانی کهن از جمله اماله، معدوله، یای مجهول و...، نوع ادبی قصه‌ها (غنا ـ در قالب مثنوی) تجلی برخی ویژگیهای معنایی و اندیشگانی چون وحدت وجود و انبوهی از مفاهیم عرفانی، عشقگرایی (عقلگرایی) و.. از جمله ویژگیهایی است که سبک قصه‌های مثنوی را به شکل سبک شخصی مطرح ساخته است. تقریباً درونمایه تمام قصه‌ها، اخلاقی، عرفانی و تعلیمی است. عنصر زمان و مکان در عمده قصه‌ها مبهم است و جز در چند مورد، صحنه اغلب نامرئی قصه‌ها از نظر زمانی روشن نمی‌گردد لکن فضا و رنگ اغلب قصه‌ها در شکل عرفانی قویست. لحن بیرونی شخصیتهای قصه رعایت نمی‌شود اما قصه‌ها از نظر لحن درونی (منطق حاکم بر گفتار و گزینش خاص واژگان در زبان شخصیتهای داستانی) قوت دارد و همچنین است لحن خود سخن‌پرداز در رعایت فاصله با شخصیتها و خواننده که در اغلب موارد رعایت شده و از ضعف خالیست.

زاویه دید در اغلب قصه‌ها، زاویه دانای کل یعنی سوم شخص است و همین موضوع عاملی است بر این که حقیقت مانندی اثر کاهش یابد لکن بسیاری عواملی دیگر چون رعایت منطق گفتار در زبان شخصیتها، روایت برخی از قصه‌ها از زبان بزرگان دیدن و مشاهیر علماء و استفاده از شخصیتهای تاریخی در برخی قصه‌ها از جمله عواملی است که حقیقت مانندی اثر را قوت می‌بخشد. شخصیتهای مطرح در قصه‌ها یا اغلب معرفه و شناخته خواننده هستند (مانند دفتر

سوم، بیت ۳۷۰۰) و یا اگر چنین نباشد بصورت اسم نکره (بمنظور تأکید بر محتوای قصه) می‌آیند (مانند دفتر سوم، بیتهای ۳۴۹۴ و ۴۷۵۰). گاه شخصیتهای داستانی بوسیله «آن» یا «این» اشاره معرفه جلوه می‌کنند ولی در واقع ناشناخته و نکره‌اند:

قصه کوته کن برای آن غلام
که سوی شه بر نوشتست او پیام...
(دفتر چهارم، بیت ۱۵۶۲)

(نیز نک دفتر چهارم، بیتهای ۲۲۴۵ و ۲۳۴۱ و...)

در ذیل، از میان عناصر داستانی قصه‌های مثنوی عنصر «پیرنگ» را تحت عنوان مجزا پی‌می‌گیریم

۳ـ۱ پیرنگ قصه‌های مثنوی:

پیرنگ (Plot) یا طرح، ساختمان، شالوده و اسکلت‌بندی اصلی داستان است که بصورت الگویی منسجم، داستان را از آغاز تا پایان همراهی می‌کند [۸]. برای "Plot" معادلهای بسیار آورده‌اند؛ ابوبشر متی، آنرا به «الخرافه». ابن سینا به «الخرافه» و «المثل». ابن رشد به «العقل الخرافی»، مرحوم زرین کوب به «افسانه‌های مضمون»، دکتر شفیعی کدکنی به «پیرنگ» [۹] و دیگران به طرح، الگو، طرح و توطئه و هسته داستان ترجمه کرده‌اند. پیرنگ خواننده را به جستجوی چرایی اعمال داستانی وامی‌دارد.

اغلب در بحث درباره پیرنگ داستانها، دو دیدگاه مورد توجه است؛ نخست بررسی روابط علت و معلولی اجزای داستان و دیگر، تبیین ساختار پیرنگی داستان. مولوی در قصه‌های مثنوی حتی در احتیاجات عرفانی نیز روابط علت و معلولی اجزای قصه را رعایت می‌کند [۱۰]. لکن از سوی دیگر گاهی اتفاق می‌افتد که این تناسب علت و معلولی داستان رعایت نمی‌شود؛ در قصه پادشاه و کنیزک این عدم تناسب به چشم می‌خورد. در این داستان هر دارویی که برای کنیزک بیمار تجویز می‌شود چون خواست خدا در آن نیست نه تنها اثر نمی‌کند بلکه تأثیر منفی نیز دارد:

از قضا سر کَنگبین صفرا نمود
روغن بادام خشکی می‌فزود
از هلیله قبض شد اطلاق رفت
آب آتش را مدد شد همچو نفت
(دفتر اول بیتهای ۵۳ و ۵۴)

و البته این عدم تناسب علت و معلولی در قصه‌های عرفانی نه تنها عجب نیست بلکه مطلوب نیز می‌نماید.

۳ـ۱ساختار پیرنگی قصه‌های مثنوی:

ساختار پیرنگی قصه‌های مثنوی را تحت دو عنوان ساختار کلی قصه‌ها و ساختار جزئی قصه‌ها به بررسی می‌نشینیم. ساختار کلی اغلب قصه‌های مثنوی را می‌توان در ساختار اپیزودیک (Episodic) خلاصه کرد بدین ترتیب که قصه‌ها اغلب از داستانواره‌های تودرتوی دیگر تشکیل شده‌اند؛ قصه اصلی همچنان در میانه است که حکایتی دیگر به میان می‌آید و چون حکایت پایان یافت، ادامه قصه پی‌گیری می‌شود. این ساختار اپیزودیک را در بسیاری دیگر از داستانهای کهن ادب فارسی نیز شاهد هستیم چنانکه در کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، سندبادنامه و حتی شاهنامه فردوسی. لکن آنچه ضعف شیوه کاربردی این ساختار در مثنوی به شمار می‌آید، گسسته‌نمایی و سخت پیوندی اپیزودهای میانی قصه اصلی است؛ اغلب حکایات میانی، آن ظریف پیوندی و اتصال انفکاک‌ناپذیر را ـ آنچنان که در اثری چون شاهنامه هست ـ ندارد، بطوری که گاه اطناب یا ناسازگاری اپیزودهای میانی باعث فراموش شدن رشته اصلی داستان؛ یعنی قصه اصلی، می‌شود. این موضوع را گاه خود مولوی نیز درک کرده است چنانکه پس از پایان یافتن برخی اپیزودهای میانی، عنوان «بقیه قصه...» را آورده است [۱۱].

ساختار جزیی قصه‌های مثنوی بصورت ساختار تمثیلی جلوه‌گر می‌شود؛ در این گونه قصه‌ها ذکر ممثل به از جهت تبیین و تفسیر ممثل است و بدین ترتیب، گاه ذکر ممثل، مجمل صورت می‌پذیرد و گاه بتفصیل آورده می‌شود. تقریباً تمامی قصه‌های مثنوی از این ساختار پیروی می‌کنند.

۳ـ۱ـ۱ـ نظری بر شباهت ساختاری قصه‌های مثنوی با برخی داستانهای دیگر ادبیات کلاسیک داستانی:

در برخی قصه‌های مثنوی، چه در ساختار کلی و چه در ساختار جزیی، شباهتهایی با برخی قصه‌های دیگر ادب کهن پارسی از جمله داستانهای کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه و نظیره‌های آندو دیده می‌شود در این باره فراموش نکنیم که هر سه اثر مربوط به قرنهای ۶ و ۷ می‌باشند. نخست آنکه در میان قصه‌های مثنوی به انبوهی از قصه‌هایی برمی‌خوریم که در ساختار جزیی از تمثیل حیوانی (Fable) سود جسته است، آنگونه که در قصه‌های کلیله و دمنه و نظیره‌های آن دیده می‌شود [۱۲]. دو دیگر آنکه ساختار کلی قصه‌های مثنوی نیز همچون قصه‌های کلیله و دمنه و نظیره‌های آن، داستانواره‌ای یا اپیزودیک (Episodic) است. مزید بر علت ساختار گسسته‌نما و سخت پیوند اپیزودهای هر دو اثر در خلال ساختمان قصه اصلی است. با وجود این، تفاوتهای معنایی و حتی برخی تفاوتهای ساختاری و صوری قصه‌های مثنوی و قصه‌های کلیله و دمنه، گاه بحدی بنیادی و عمیق است که شباهتهای ساختاری کمتر به چشم می‌آید و یا اصلاً دیده نمی‌شود.

یادداشتها و ماخذ

۱ـ مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی: مثنوی معنوی، تصحیح رینولد الین نیکلسون چاپ هفتم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۰، ص ۹۶ ـ ۹۴

۲ـ حسینی، صالح: واژه‌نامه ادبی، چاپ دوم، انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۷۵.

۳ـ براهنی، رضا: قصه‌نویسی. چاپ سوم، نشر نو. تهران، ۱۳۶۲، ص ۲۸.

۴ـ میرصادقی، جمال: ادبیات داستانی، چاپ سوم، انتشارات علمی، تهران ۱۳۷۶، ص ۲۳.

۵ـ گاه روایت قصه‌ها با عنوان «داستان» (← ص ۱۱۸۹ دفتر ششم) و «تمثیل» (← ص ۸۳۶ دفتر پنجم) و «مثل» (← ص۲۳۵ دفتر اول) آمده است.

۶ـ البته این حکم، مشروط بر این است که اطمینان یابیم عناوین داستانها بر نوشتهٔ خود مولوی باشد و الله اعلم.

۷ـ دفتر پنجم، ص ۹۸۵.

۸ـ میر صادقی جمال: عناصر داستان. چاپ سوم، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۷۶، صص ۶۱ و ۶۳.

۹ـ شمیسا، سیروس: انواع ادبی، چاپ دوم، انتشارات دانشگاه پیام‌نور، تهران، ۱۳۶۹ ص ۲۱.

۱۰ـ این موضوع یادآور این بیت مولوی است که

پای استدلالیان چوبین بود
پای چوبین سخت بی‌تمکین بود
(دفتر اول، بیت ۲۱۲۸)

در این بیت، مولوی با وجود آنکه کار استدلالیون و اهل فلسفه را بی‌بنیاد و سست می‌خواند، در بیان همین سنت عرفانی نیز به استدلال منطقی دست می‌یازد؛ مشاهده می‌کنیم که دو مصراع فوق به ترتیب صغری و کبرایی هستند که نتیجهٔ آن در تقدیر است. بنگرید:

۱ـ پای استدلالیان چوبین بود ← ۳ـ پای استدلالیان سخت بی‌تمکین بود
۲ـ پای چوبین سخت بی‌تمکین بود ←

و بدین ترتیب، این حقیقت که مولوی گاه حتی در بیان احتجاجات عرفانی هم به عقل و دستاویزهای عقلانی متوسل می‌گردد ـ علاوه بر خود قصه‌ها به عنوان شواهد عینی ـ دلیلی تواند بود بر این مدعا که در قصه‌های خود ـ و حتی در قصه‌های عرفانی نیز ـ روابط علت و معلولی اجزای داستان را فراموش نمی‌کند (چنانکه در قصهٔ «آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت» ← دفتر اول بیتهای ۷۳۷ ـ ۳۲۵).

۱۱ـ نک همین مقاله: «۲ ـ ۲» (کیفیت تمثیل در قصه‌های بلند).

۱۲ـ از این جمله است داستان هد هد و سلیمان و زاغ ← دفتر اول بیتهای ۱۲۳۳ ـ ۱۲۰۲ و نیز قصهٔ آبگیر و صیادان و آن سه ماهی ← دفتر چهارم ۲۲۱۲ ـ ۲۲۰۲ و...