ادبیات تطبیقی، سال دوم، شمارهٔ ۷؛ ص ۸۰-۶۳

یک حکایت، چند روایت

نقد و نظری تطبیقی بر داستان «نگریستن عزراییل بر مردی...» در مثنوی و الهی‌نامه، با نگاهی به چند مأخذ دیگر

کریم‌بخش سجّادی*

چکیده

توضیح و تفسیر قصه‌ها و تمثیل‌ها در مثنوی مولانا، کلید شناخت این حماسه عرفانی بزرگ است؛ زیرا مولوی، قصه و تمثیل را برای اثبات دعاوی و آشنایی ذهن مخاطب با عقیده و نظر حکمی و عرفانی خود به‌کار می‌برد.

در مقاله حاضر سعی شده است با مقایسه یکی از حکایات مثنوی به‌نام «نگریستن عزراییل بر مردی...» با چند مأخذ دیگر قبل از مثنوی، وجوه برتری قصه‌پردازی مولانا بر سایرین تبیین شود. به‌همین منظور، این حکایت از دفتر اول مثنوی با همین حکایت در آثاری مانند کیمیای سعادت غزالی، الهی‌نامه شیخ عطار، کشف‌الاسرار میبدی، ترک‌الاطناب فی شرح‌الشهاب ابن‌قضاعی و جوامع‌الحکایات عوفی، به شیوه نقد تطبیقی مقایسه شده است.

مخاطب با مطالعه این آثار درمی‌یابد این حکایت در مثنوی، طرب‌انگیزتر و جامع‌تر از سایر آثار است و رابطه منطقی‌تری میان اجزای آن وجود دارد.

کلیدواژه‌ها: مثنوی[1]، قصه و حکایت[2]، نقد تطبیقی[3]، تمثیل[4].

*. عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد ایرانشهر K_b_sajjadi@gmail.com

1. mathnavi
2. anecdote, fiction
3. comparative criticism
4. allegory

تاریخ دریافت: ۸۷/۱/۱۳، تاریخ پذیرش: ۸۷/۶/۱۰

مقدمه

در شعر حکمی و تعلیمی، زبان در خدمت بیان و انتقال معنی و اندیشه است؛ با این تفاوت که شاعر با استفاده از عناصر و شگردهای شعری، زبان را به‌گونه‌ای به‌کار می‌برد که ابلاغ معنی و معرفت، با بیانی لذت‌بخش و شورانگیز تحقق پیدا کند.

> رایج‌ترین الگوی زبانی که در تحلیل‌های ادبی به‌کار می‌رود، الگوی رومن یاکوبسن است. این الگو دارای شش عنصر است: «فرستنده»[1] در چهارچوب یک «بافت یازمینه»[2]، «پیامی»[3] را که در قالب یک «رمزگان»[4] معین شکل گرفته است، ازرهگذر «مجرای تماس»[5] برای «گیرنده»[6] می‌فرستد. (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۰ـ۲۹)

یاکوبسن شش کارکرد نیز برای ارتباط درنظر می‌گیرد: کارکرد فرستنده را «عاطفی»، کارکرد گیرنده را «کوششی یا انگیزشی»، کارکرد پیام را «ادبی»، کارکرد رمزگان را «فرازبانی»، کارکرد مجرای تماس را «کلامی» و کارکرد زمینه را «ارجاعی» نامیده است. درصورتی که تأکید ارتباط بر پیام باشد، کارکرد هنری یا ادبی ارتباط برجسته می‌شود. کارکرد هنری یا ادبی که در متون ادبی در درجه اول اهمیت قرار دارد، کیفیت خودآگاه و خاص سخن ادبی را توضیح می‌دهد.

در هر ارتباط، نقش یکی از این عناصر برجسته‌تر است و عوامل دیگر درجهت همین کارکرد خاص به‌کار گرفته می‌شوند.

> شعر حکمی براساس تعهد و وظیفه‌اش بنا بر عناصر فوق، هم بر پیام تأکید دارد و هم بر مخاطب و زمینه معنایی؛ که این به‌معنی برجسته‌شدن سه نقش و کارکرد است: شعری[7]، ترغیبی[8] و ارجاعی[9]. (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۵۷)

با توجه به ساختار شعر، به‌ویژه در شعر حکمی و تعلیمی که بر ناآشنازدایی ازطریق شگردهای شعری تأکید دارد، دو نقش ترغیبی (انگیزشی) و ارجاعی در آن کمرنگ و بی‌اهمیت می‌شود. برای اینکه این دو نقش حفظ شود و نقش شعری نیز تحقق پذیرد،

---

1. addresser
2. context
3. message
4. code
5. contact
6. addressee
7. poetic
8. conative
9. referential

شاعران برای جلب توجه و لذت خواننده، شعر حکمی و تعلیمی را با داستان و حکایت می‌آمیزند.

داستان و حکایت و استفاده از وجه تمثیلی آن، می‌تواند هم فهم و درک معانی و معارفی را که برای مخاطب عامی اندکی پیچیده و دشوار است، سهولت بخشد و هم جنبه لذت‌آفرینی و تأثیربخشی شعر حکمی و تعلیمی را تقویت کند.

> مولوی غالبا می‌کوشد رابطه بین کلمات و معنا و تجربه را بگشاید ولی همیشه به این احساس برمی‌گردد که کلمات غباری است بر چهره یا آیینه تجربه. (دستغیب، ۱۳۸۵: ۲۲۷)

وی برای اینکه سنت صوفیان را در بیان و تفهیم مطالب به روش داستان و تمثیل رعایت کند، روش داستان در داستان را که در ادبیات ایرانی و هندی سابقه دارد، برای مثنوی برگزیده است.

> برای مولانا نقل تمثیلات، وسیله‌ای است که مخصوصا جریان تداعی معانی را مجال می‌دهد تا کلام، گوینده را همراه خویش از شاخی به شاخی ببرد و به وی برای طرح و بحث مسائل تازه فرصت تازه عرضه دارد. (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱۳۳) «تمثیل» در لغت به‌معنی مثال‌آوردن و تشبیه‌کردن است و آن نوعی تصویرانگاری است که در آن مفاهیم و مقاصد اخلاقی ازپیش‌شناخته‌شده‌ای از روی قصد به اشخاص، اشیا و حوادث منتقل می‌شود؛ بدین‌معنی که نویسنده یا شاعر، شخصیت‌ها، حوادث و صحنه داستان را طوری انتخاب می‌کند که بتواند منظور او را که معمولاً عمیق‌تر از روایت ظاهری داستان است، به خواننده منتقل کند. بدین‌ترتیب، تمثیل یک رویه آشکار دارد و یک یا چند رویه پنهان که خواننده با تأمل و دقت در رویه آشکار، به رویه یا رویه‌های تمثیلی که معمولاً حاوی نکته‌ای اخلاقی یا طنزی اجتماعی یا سیاسی است، پی می‌برد. (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۷۰) داستان تمثیلی، روایتی است به شعر یا نثر که معنی دیگری غیر از آنچه به‌ظاهر دارد، داشته باشد. (همان، ص ۲۴)

اما قصه، «روایتی است که بیشتر به عوامل ماورای طبیعی و مافوق بشری تکیه دارد و حوادث خرق عادت در آن بسیار به‌چشم می‌خورد و شخصیت‌های آن تحول نمی‌پذیرند و همواره ثابت‌اند.». (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۲)

معادل داستان کوتاه در ادبیات قدیم ما حکایت است که معمولاً به‌صورت اپیزود، یعنی

داستان فرعی، است که در متن داستانی بلند می‌آید. در حکایت، گوینده، نخست داستانی را روایت می‌کند و بعد از آن، نتیجه‌ای حکمی، عرفانی و اخلاقی می‌گیرد یا آنکه خود حکایت به‌عنوان تمثیل در توضیح و تقریر بحثی که قبلاً مطرح شده، آمده است. در مثنوی هم به‌طور مکرر دیده می‌شود که یک داستان کلی، چند حکایت جزیی را دربر می‌گیرد که معمولاً شاعر به توصیف جزییات علاقه‌ای ندارد و هدف از قصه و حکایت، بیان اندیشه‌ای عرفانی یا اخلاقی است.

برای داستان «نگریستن عزراییل بر مردی...»، این منابع را ذکر کرده‌اند: حلیه‌الاولیا، ج ۴؛ احیاءالعلوم، ج ۴؛ جوامع‌الحکایات عوفی، باب ۱۳؛ عجایب‌نامه از مؤلفان قرن ۶، یذکر فیه حماقه اهل‌الاباحه. (فروزانفر، ۱۳۷۴: ۱۲)

> علاوه بر آنچه فروزانفر نوشته است، مآخذ دیگری نیز می‌توان برای این داستان یافت که از آن‌جمله است: ترک‌الاطناب فی شرح‌الشهاب ابن‌قضاعی، کیمیای سعادت غزالی، نصیحه‌الملوک غزالی، اسکندرنامه منثور و کشف‌الاسرار میبدی. در همه این موارد، مشابه‌بودن عناصر اصلی داستان، نمودار این است که همه آنها از ریشه واحدی نشأت گرفته‌اند؛ اما تعیین ریشه اولیه یا داستان مادر به‌طور قطع و یقین دشوار است و از مرحله حدس و گمان فراتر نمی‌رود. (صنعتی‌نیا، ۱۳۶۹: ۴۲)

در زبان فارسی، مثنوی‌های عرفانی فراوانی چه به‌صورت قصه و چه غیر آن وجود دارد ولی هیچ‌کدام به‌اندازه مثنوی مولانا مورد توجه قرار نگرفته است. باتوجه به این موضوع، دلایل شهرت و محبوبیت مثنوی مولانا در ایران و جهان چیست؟ شاید به‌اختصار بتوان گفت که علت این امر، شیوه خلاف عادت آن در طرح حکایات و اندیشه‌ها و روش داستان‌پردازی و توصیف شخصیت‌ها و استفاده از تمامی امکانات زبان برای فهم بهتر پیام توسط مخاطب است.

> هر متنی که محدودیت‌های روشن و صریحی در راه تفاسیر ممکن خواننده ایجاد کند، متنی بسته است. اجمالاً می‌توان گفت که درمورد متن بسته، مؤلف، نظامی ثابت، کامل، بدون ابهام و بدون اشاره‌های تلویحی ایجاد می‌کند که امکان هرگونه خوانش گشوده را ازبین می‌برد. درواقع، متن بسته، متنی است که ساختار آن امکان بروز خلاقیت خواننده یا بازی آزادانه و همیاری تفسیری وی را برای یافتن معانی ممکن نمی‌دهد. درعوض، چنین

> متنی با اشاره بر پیام‌های مشخص و اطلاعاتی که نویسنده می‌خواهد منتقل کند، عملاً خوانش ما را سامان می‌بخشد. اما برخلاف متن بسته، متن گشوده، به خواننده‌ای خاص یا بافت اجتماعی خاصی نظر ندارد و ساختار و زبان آن آزاد است. (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۷۵)

براساس این تعریف و تعاریف دیگر، ازجمله تمثیل، می‌توان از یک دیدگاه، مثنوی را «متنی گشوده» تلقی کرد. اصولاً متن‌های تمثیلی، نوعی متن گشوده هستند؛ چراکه در ورای ظاهر خود، به معانی مختلفی اشاره دارند که ممکن است موردنظر نویسنده باشد.

پس مثنوی را به چند دلیل می‌توان متن گشوده به‌حساب آورد:

۱. به‌دلیل تمثیلی‌بودنش،

۲. به‌دلیل شروع بی‌آغازش (که تفسیرهای زیادی را شامل می‌شود؛ چراکه آغاز مثنوی، برمبنای عرف و سایر مثنوی‌های تعلیمی که با نام خدا شروع می‌شود، نیست و بدون ذکر مستقیم نام خداوند آغاز شده است)،

۳. به‌دلیل پایان بی‌انجامش.

در هنگام بررسی داستان‌ها و حکایت‌های مثنوی مولانا، با بسیاری از تفسیرها و تأویل‌های پژوهشگرانِ آثارِ مولانا مواجه می‌شویم که برای هر قصه و کلام او ارائه شده است.

اما از یک دیدگاه دیگر، می‌توان مثنوی را «متن بسته» به‌حساب آورد که شاعر سعی دارد با بیان قصه‌ها و حکایت‌های مختلف، سدی برای تفاسیر ممکن خواننده ایجاد کند؛ چراکه مثنوی، منظومه‌ای تعلیمی است که مولانا می‌خواهد طریقه سیر و سلوک و اخلاق درست در طریق را به سالکان آموزش دهد، پس می‌کوشد با بیان دخل مقدر، پاسخی برای همه پرسش‌ها و تفاسیر احتمالی بیابد.

آنچه مثنوی مولانا را بیش از همه موارد ماندگار و شیرین و هنری کرده، گشودگی آن است که آن را به استعاره‌ای معرفت‌شناختی از جامعه ما مبدل کرده، و شرط اصلی لذت هنری آن شده است.

در داستان و حکایتی که در این مجال قصد بررسی آن را داریم، مولانا از «برجسته‌سازی»[1]

1. forgrounding

به شیوه‌های گوناگونی استفاده کرده است و لابه‌لای قصه به بیان نکته‌های تعلیمی روی می‌آورد که می‌خواهد خواننده و شنونده، آن را درک کنند.

> برجسته‌سازی را می‌توان با هنجارگریزی زبانی یکسان شمرد. برجسته‌سازی مبتنی است بر تخطی شاعر از قواعد و قراردادها که به‌واسطه این کار، با رهاندن خواننده از قید بیان کلیشه‌ای، او را متوجه چشم‌اندازهای دیگر می‌کند. به بیان کلی‌تر، برجسته‌سازی تمامی پدیده‌های چشمگیر زبانی را دربر می‌گیرد؛ پدیده‌هایی که به‌نحوی موجب می‌شوند خواننده از محتوای گزاره پیام (اینکه چه چیزی گفته شده است) روی برگرداند و توجهش را به خود پیام (اینکه چگونه گفته شده است) معطوف گرداند. (مکاریک، ۱۳۸۵: ۶۱)

حکایت «نگریستن عزراییل بر مردی...» در روایت‌های مختلف از منابع گوناگون

۱. روایت مولانا

رادمردی چاشتگاهی دررسید — در سرا عدل سلیمان دردوید
رویش از غم زرد و هر دو لب کبود — پس سلیمان گفت ای خواجه چه بود؟
گفت: «عزراییل در من این چنین — یک نظر انداخت پر از خشم و کین»
گفت: «هین! اکنون چه می‌خواهی؟ بخواه» — گفت فرما باد را ای جان‌پناه
تا مرا زاینجا به هندستان برد — بوکه بنده کان طرف شد، جان برد
نک ز درویشی گریزان‌اند خلق — لقمه حرص و امل زآن‌اند خلق
ترس درویشی، مثال آن هراس — حرص و کوشش را تو هندستان شناس
باد را فرمود تا او را شتاب — برد سوی قعر هندستان بر آب
روز دیگر وقت دیوان و لقا — پس سلیمان گفت عزراییل را
کان مسلمان را به خشم از بهر آن — بنگریدی، تا شد آواره ز خان؟
گفت من از خشم کی کردم نظر؟ — از تعجب، دیدمش در ره گذر
که مرا فرمود حق، کامروز هان! — جان او را تو به هندستان ستان
از عجب گفتم: گر او را صد پر است — او به هندستان‌شدن دور اندر است
تو همه کار جهان را هم چنین — کن قیاس و چشم بگشا و ببین

از که بگریزیم؟ از خود؟ ای محال! | از که برباییم؟ از حق؟ ای وبال

(مولانا، ۱۳۷۲: ۹۷۴_۹۶۰)

۲. روایت شیخ‌عطار در الهی‌نامه

شنیدم من که عزراییل جان‌سوز | به ایوان سلیمان رفت یک روز
جوانی پیش او دیدش نشسته | نظر بگشاد پیش او فرشته
چو او را دید پیش او بدر شد | جوان از بیم او زیر و زبر شد
سلیمان را چنان گفت آن جوان زود | که فرمان ده که تا میغ این زمان زود
مرا زین جایگه جایی برد دور | که گشتم از نهیب مرگ رنجور
سلیمان گفت تا باد آن زمانش | ببرد از فارس تا هندوستانش
چو یک روزی به‌سر آمد از این راز | به پیش تخت عزراییل شد باز
سلیمان گفتش ای بی‌تیغ خونریز | چرا کردی نظر سوی جوان تیز؟
جوابش داد عزراییل آنگاه | که فرمانم چنین آمد ز درگاه
که او را تا سه روز از راه برگیر | به هندستانش جان ناگاه برگیر
چو اینجا دیدمش ماندم در این سوز | که زاینجا چون رود آنجا به سه روز
چو میغ آورد در هندوستانش | شدم آنجا و کردم قبض جانش
مدامت این حکایت حسب حال است | که از حکم ازل گشتن محال است
چه برخیزد ز تدبیری که کردند | که ناکام است تقدیری که کردند
تو اندر نقطه تقدیر اول | نگه می‌کن مشو در کار احول
چو کار او نه چون کار تو آید | گلی گر بشکفد خار تو آید
چو مشرک بود هر کو در دوئی بود | بلای من منی بود و توئی بود
چو برخیزد دو بودن از میان راست | یکی گردد به هم این خواست و آن خواست
ز هر مژه اگر صد خون گشایی | فروبستند چشمت، چون گشایی؟
چو دستت بسته‌اند ای خسته آخر | چه بگشاید ز دست بسته آخر؟
گرفته درد دین اهل خرد را | میان جادوی خواهی تو خود را
همه اجزای عالم اهل دردند | سرافشانان میدان نبردند

تو یکدم درد دین داری؟ نداری　　بجز سودای بیکاری نداری
اگر یک ذره درد دین بدانی　　بمیری ز آرزوی زندگانی
ولیکن بر جگر ناخورده تیغی　　نه هرگز درد دانی نه دریغی

(عطار نیشابوری، ۱۳۱۹: ۱۰۲ـ۱۰۱)

۳. روایت کیمیای سعادت

ملک‌الموت در پیش سلیمان ــ علیه‌السلام ــ شد؛ تیز در یکی نگرید از ندیمان وی. چون بیرون شد، آن ندیم گفت: آن که بود که چنان تیز در من نگرید؟ گفت: ملک‌الموت! مگر جانم بخواهد شدن، باد را بفرمای تا مرا به زمین هندوستان برد؛ چون بازآید، مرا نبیند. بفرمود تا چنان کرد. پس چون ملک‌الموت بازآمد، سلیمان ــ علیه‌السلام ــ گفت: در ندیم من تیز می‌نگریدی؛ چه سبب بود؟ گفت: مرا فرموده‌اند که این ساعت به هندوستان جان وی برگیر. وی اینجا بود؛ گفتم در یک ساعت به هندوستان چون خواهد شد؟ چون آنجا شدم، وی را آنجا دیدم؛ عجب داشتم. و مقصود از این حکایت، آن است که از دیدار ملک‌الموت چاره نیست. (غزالی، ۱۳۶۱: ۸۷۲)

۴. روایت ابن‌قضاعی

«اذا اراداللّه تعالی قبض عبد بارض جعل فیها حاجه».

گفت پیغامبر (ص): هرگاه که خدای تعالی خواهد که جان بنده‌ای به زمینی بستاند، او را به آن زمین محتاج کند؛ یعنی که او را حاجتی دهد تا آنجا رود و بمیرد. اندر خبر است که مردی بازرگان پیش سلیمان نشسته بود. ملک‌الموت بیامد و در وی نگرید و سلیمان پیغمبر را گفت که این مرد را اجل نزدیک است. یک زمان ماند وی را زندگانی؛ ولکن جان وی به صین می‌باید ستدن. ملک‌الموت در این سخن بود که آن مرد گفت: یا رسول‌اللّه! مرا آرزوست که صین را ببینم؛ باد را بفرمای تا مرا آنجا برد. سلیمان تبسم کرد و باد را فرمود تا او را به صین برد و ملک‌الموت، آنجا جان وی بستد. (ابن‌قضاعی، ۱۳۴۴: ۴۳)

۵. روایت کشف‌الاسرار

سلیمان روزی نشسته بود و ندیمی با وی. ملک‌الموت درآمد و نیز در روی آن ندیم می‌نگریست. پس چون بیرون شد، آن ندیم از سلیمان پرسید که این چه کس بود که چنین تیز در من نگریست؟ سلیمان گفت: ملک‌الموت بود. ندیم ترسید؛ از وی خواست که باد را فرماید تا وی را به زمین هندوستان برد. سلیمان باد را فرمان داد تا وی را به هندوستان برد. پس هم در ساعت ملک‌الموت باز آمد. سلیمان از وی پرسید که آن تیزنگریستن تو در آن ندیم ما چه بود؟ گفت: عجب آمد مرا که فرموده بودند تا جان وی همین ساعت در زمین هندوستان قبض کنم و مسافتی عظیم دیدم میان این مرد و آن زمین. (انصاری، ۱۳۶۳: ۶۵۱)

۶. روایت جوامع‌الحکایات عوفی

که اختلاف معنی‌داری با روایت کشف‌الاسرار و غزالی ندارد. فقط در انتهای آن آمده است: و عالمیان بدانند که «لامرد لقضائه ولامانع لحکمه.». (عوفی، ۱۳۷۰: ۳۶۴)

تحلیل و بررسی روایت‌ها

روایت مولانا

قصه تمثیلی «نگریستن عزراییل به مردی...» از پانزده بیت تشکیل شده که در بین قصه تمثیلی نخجیران و شیر در بیان ترجیح توکل بر جهد در دفتر اول آمده است، در جواب شیر که جهد را بر توکل ترجیح داده بود و گفته بود:

گر توکل می‌کنی، در کار کن　　کشت کن، پس تکیه بر جبار کن

(مولانا، ۱۳۷۲: ۹۵۱)

نخجیران، جهد و تلاش در راه کسب را نشانه حرص شمردند و آن را وهم و خیال انسان‌های حریص خواندند و به‌عنوان احتجاج صحبت خودشان، این حکایت را ذکر می‌کنند. برخلاف بسیاری از قصه‌های مثنوی، مانند همین حکایت شیر و نخجیران که بر عنصر گفتار مبتنی است، در این قصه، عامل کردار نقش مهمی برعهده دارد. مولانا در اثنای قصه، با

ذکر نکته اخلاقی و تعلیمی خود و با آوردن نهاد در پایان مصرع و آوردن کلمات «حرص» و «امل» در آغاز مصرع دوم و آوردن تشبیه در بیت دوم، از شگرد برجسته‌سازی استفاده می‌کند:

نک ز درویشی گریزان‌اند خلق　　لقمه حرص و امل زآن‌اند خلق
ترس درویشی مثال آن هراس　　حرص و کوشش را تو هندستان شناس

(همان، ص ۹۶۶_۹۶۵)

درویشی یعنی فقر؛ و «فقیر نه آن که دستش از متاع و زاد خالی بود؛ فقیر آن بود که طبعش از مراد خالی بود... فقر فراغت دل از مادون... [و] درویش دون حق به هیچ چیز آرام نیابد.». (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۷_۳۶)

فرار از مرگ، مانند فرار از معرفت درویشی حقیقی است؛ ولی مردم فرورفته در لجنزار هوا و هوس، تعقل صحیحی ندارند تا بفهمند درویشی حقیقی، آراسته‌شدن به فضایل انسانی است؛ مرگ هم سپردن کالبد مادی به خاک و بردن روح به علیین و ملاقات خداوند ذوالجلال است.

درواقع، درویشی و فقر را به مرگ تشبیه می‌کند، از آن جهت که هر دو مقدّر است و در آخر قصه هم با توجه به مسائل قبلی نتیجه‌گیری می‌کند و ادامه می‌دهد:

تو همه کار جهان را هم چنین　　کن قیاس و چشم بگشا و ببین
از که بگریزیم؟ از خود؟ ای محال!　　از که برباییم؟ از حق؟ ای وبال

(مولانا، ۱۳۷۲: ۹۷۴_۹۷۳)

و در بیت آخر می‌گوید: آنچه ما از آن می‌گریزیم، در درون ما است. نفس ما است که ما را از راه حق دور می‌کند؛ و ما انتظاری از پروردگار داریم که حق ما نیست و می‌خواهیم به‌ناحق آن را برباییم. از خود نمی‌توان گریخت، محال است؛ از حق چیزی را نمی‌توان ربود، این وبال است. و حرف «ای» در اینجا تعجب و تأکید را می‌رساند.

در این قصه تمثیلی، چند عنصر خرق عادت به‌چشم می‌خورد: ۱. دیدن فرشته و صحبت کردن با آن، ۲. فرمانبرداری باد از حضرت سلیمان. اینکه باد را حمال سلیمان می‌کند،

می‌توان گفت تعبیری از سلطنت معنوی سلیمان و رمزی از مرتبه خلافت اولیای حق است.

قصه کوتاه «نگریستن عزراییل بر مردی...»، چهار شخصیت دارد: ۱. سلیمان پیغمبر، ۲. مرد صحابه طماع، ۳. باد حمال، ۴. عزراییل. مطلق‌گرایی شخصیت‌های محدود این قصه کوتاه، مثل سلیمان و مرد حریص ساده‌لوح که می‌خواهد از دست عزراییل فرار کند، فکرها را به خود مشغول می‌کند. به‌دلیل کوتاهی این قصه، درباره عنصر کلی‌گرایی شخصیت‌ها و ایستایی آنها، مورد قابل بحثی وجود ندارد.

طرح، مجموعه حوادثی است که داستانی را پدید می‌آورد. این طرح، متشکل از نقش‌مایه‌هایی است که تعدادی مقید و تعدادی آزادند. نقش‌مایه‌های آزاد هستند که نویسنده به‌صورت‌های گوناگون بر طرح اصلی می‌افزاید و داستان را جذاب می‌کند.

در روایت مولوی، رابطه علّی و معلولی حکایت کاملاً حفظ شده، ضمن آنکه شیوه طرح و بیان توصیف و گفت‌وگو نیز بر جذابیت داستان افزوده است.

درونمایه این داستان، در لابه‌لای کلام و اندیشه راوی مطرح شده است. از دو شیوه روایتی که برای جابه‌جایی صحنه‌ها وجود دارد (۱. بازگشت به عقب، ۲. جریان سیال ذهن)، شیوه روایتی مثنوی و این داستان، جریان سیال ذهن است که در این شیوه، ذهن را آزاد می‌گذارند تا هر کجا که می‌خواهد، برود. در این شیوه، ذهن نویسنده، سیلان لاینقطع و نامنظم و بی‌پایان واکنش‌ها، تداعی‌ها، خاطره‌ها و اندیشه‌های درونی‌اش را بی‌هیچ ترتیب منطقی و آگاهانه‌ای در اثرش به‌نمایش می‌گذارد.

یکی دیگر از عناصر داستان، کشمکش است؛ «که در نتیجه تداخل حوادث، عقاید و آمال به‌دست می‌آید و به سه دسته تقسیم می‌شود: ۱. تقابل انسان با انسان، ۲. انسان ضد طبیعت، ۳. انسان ضد خود.». (پارسی‌نژاد، ۱۳۷۸: ۴۱)

در داستان مذکور، جدال و کشمکش انسان با سرنوشت کاملاً مشهود است. از آنجا که کشمکش محور اصلی داستان‌ها است، از منظری دیگر، به چهار نوع تقسیم‌بندی شده است: «۱. فیزیکی، ۲. احساسی، ۳. معنوی، ۴. فکری.». (همان، ص ۴۹)

داستانی موفق‌تر است که همه انواع کشمکش در آن موجود باشد. در داستان مثنوی، سه نوع کشمکش به‌چشم می‌خورد: کشمکش عاطفی مرد صحابه و عزراییل، کشمکش احساسی اضطراب و ترس، کشمکش فکری فرار از مرگ و قضای محتوم.

گوینده با تکیه بر بیان احساسات شخصیت اصلی قصه، «وحشت‌زدگی مرد، عجله و چهره زرد و لب‌های کبود»، حالت تعلیق و انتظار را حتی در حکایتی به این کوتاهی در خواننده برمی‌انگیزد. گفت‌وگوی میان مرد و سلیمان، خواننده را از انتظار اولیه بیرون می‌آورد و تقاضای مرد از سلیمان که به باد فرمان دهد او را به هندوستان ببرد تا شاید از دست عزراییل نجات پیدا کند، تعلیق و انتظار جدیدی را جانشین انتظار اولیه می‌کند.

مولوی، در سیزده بیت ابتدایی، نه‌تنها حکایت را به‌طور کامل بیان کرده و رابطه علت و معلولی حوادث را، تا جایی که راه را بر پرسش‌های ناشی از بی‌منطقی حکایت بر خواننده ببندد، در حکایت مستقر کرده، در دو بیت شش و هفت، تفسیری نیز از حکایت به‌دست داده که هم راه را بر تفاسیر ممکن مخاطبان بسته و حکایت را به متن بسته بدل کرده و هم با این دو بیت، از حالت انتظار و تعلیق بیشتر برای به‌فکرفروبردن مخاطب و درک بهتر تعلیم خویش استفاده کرده و سبب شده است اشتیاق خواننده یا مخاطب برای فهم دنباله ماجرا بیشتر شود.

این انتظار، با گفت‌وگوی میان عزراییل و سلیمان باز هم ادامه پیدا می‌کند. پاسخ عزراییل که می‌گوید «من از خشم به او نظر نکردم، بلکه از تعجب او را در رهگذر دیدم»، باز هم حالت تعلیق و انتظار خواننده را طولانی‌تر می‌کند تا اینکه در دو بیت پایانی، همه چیز روشن می‌شود و خواننده یا مخاطب را به فکر فرو می‌برد. در این قصه، زمان مبهم چاشتگاه و روز بعد مطرح شده و مکان هم یکی سرای عدل سلیمان و دیگری هندوستان است؛ و لحن صحبت‌کردن قهرمان‌ها، همسان است.

عامل سرنوشت و تقدیر در این قصه، نمود کاملاً واضحی دارد؛ چراکه به‌طور ضمنی گویای این مطلب است که اگر با باد به هندوستان هم فرار کنی، از مرگ و سرنوشت نمی‌توانی بگریزی. اینکه سلیمان فورا به حرف آن مرد گوش می‌دهد و می‌خواهد به او

کمک کند که از دست عزراییل بگریزد، جای شگفتی بسیار دارد.

مولانا با استفاده از توصیف وحشت‌زدگی مرد که با عجله و چهره زرد و لب‌های کبود در سرای عدل سلیمان می‌دود، از همان آغاز با بیان این احوال، کارکرد عاطفی به زبان می‌دهد و با استفاده از تکرار واژه رمزی «درویشی»، از کارکرد فرازبانی به‌خوبی بهره می‌برد و با بهره‌گرفتن از نکته تعلیمی، کارکرد قوی انگیزشی به زبان می‌دهد. در دو بیت آخر، با بیان آمرانه و اندرزگویانه در انجام کار یا ادراک حقیقت، جنبه ترغیبی آن را برجسته می‌کند. تکرار معنادار و آگاهانه گوینده و تأکید بر واژه «درویشی»، نمایانگر کارکرد نیرومند ادبی است. مولوی با ایجاد تعلیق در ابیات ششم و هفتم و نیز استفاده از واژه‌های آمرانه در ابیات آخر قصه، از کارکرد کلامی زبان به بهترین شکل استفاده کرده است. در کارکرد ارجاعی، اگر گیرنده با پیش‌زمینه‌هایی آشنا و مأنوس نباشد، ادراک پیام برای او آسان نیست و حتی ممکن است نتواند چیزی از آن دریابد. برای درک پیام مولانا در مثنوی، خواننده باید پیش‌زمینه‌هایی از عرفان و ادبیات داشته باشد. بنابراین، آشنایی با زبان خاص عرفان و رمز و اسرار آن، از مقدمات کارکرد ارجاعی است.

درحقیقت، این قصه، حکایت یا روایتی مذهبی و داستانی از زندگی و کرامات سلیمان پیغمبر است؛ و همان‌طور که قبلاً عنوان شد، مأخذ حکایت «نگریستن عزراییل بر مردی...» متعدد است. روایت‌های غزالی در هر چهار اثر خود با هم تفاوت چندانی ندارد. روایات کشف‌الاسرار نیز مانند روایت غزالی است با اندکی اختلاف در جزییات و اسم مکان‌ها. اما ساختار روایت ابن‌قضاعی، با چند منبع دیگر کمی تفاوت دارد. علاوه بر تفاوت مکانی ــ که به‌جای هندوستان، چین مطرح می‌شود ــ تفاوت ساختاری عمده آن، در دو نقش‌مایه اضافی است که این داستان بیشتر از دیگر روایات دارد: یکی، مطرح‌کردن راز نزدیک‌بودن اجل مرد توسط عزراییل برای سلیمان؛ دیگری، درخواستی که مرد قبل از آن با سلیمان، تحت عنوان آرزوی دیدار چین، مطرح می‌کند و طبعا نتیجه‌ای که می‌خواهد برطبق حدیث نقل‌شده در ابتدای روایت بگیرد، متفاوت از دیگران است. در این روایت، با این دو نقش‌مایه جدید، رابطه علّت و معلولی در روایت نمود بیشتری پیدا کرده و در عین حال، جدال و کشمکش به حداقل

خود رسیده است.

روایات عطار، غزالی و ابن‌قضاعی

روایت عطار در الهی‌نامه، همان روایت غزالی است با تفاوتی که بیشتر ناشی از انتقال آن از نثر به نظم است. در همه این روایت‌ها، اصل برای راوی، همان مضمونِ غریب و تأمل‌برانگیز حکایت است که سعی می‌شود بی‌حشو و زواید و با ایجاز هرچه تمام‌تر بیان شود. اگر کلمات و عبارات زاید را ــ که تنگنای وزن و قافیه، عطار را به آوردن آنها در روایت وادار کرده است ــ برداریم، روایت عطار مثل روایت غزالی می‌شود.

به‌اعتقاد پورنامداریان:

> مضمون اصلی روایت و نیز مشکل وزن و قافیه، چنان عطار را به خود مشغول کرده که حتی منطق روایت را برخلاف روایت‌های منثور، دچار اشکال کرده است. مهم‌تر از همه این منطق‌گریزی‌ها این است که در بیت هفتم می‌گوید چون یک روز از ماجرای نگاه کردن عزراییل به جوان می‌گذرد، عزراییل به پیش تخت سلیمان می‌رود، اما وقتی سلیمان از عزراییل می‌پرسد چرا به آن جوان تیز نگاه کردی، پاسخ می‌دهد که حق گفته بود او را تا سه روز در هندوستان قبض روح کن و من در حیرت ماندم که آن جوان در سه روز چگونه می‌تواند از اینجا به هندوستان برود و چون میغ او را به هندوستان آورد، رفتم و جانش را قبض کردم. این عدم رعایت انطباق زمانی حادثه، آشکارترین اشکال این روایت است که در روایت‌های منثور وجود ندارد. (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۲۳)

در روایت عطار، باآنکه تعداد جمله‌های دستوری روایت بیش از روایت منثور غزالی است و از روایت مولوی هم طولانی‌تر است، نه حکایت تمام و کامل بیان شده است که جای هیچ سؤالی نگذارد و نه هیچ نکته‌ای وارد شده است که بر جذابیت و انسجام طرح روایت بیفزاید. جوان، علت تقاضایش را به سلیمان نمی‌گوید و سلیمان هم از او نمی‌پرسد که چرا می‌خواهی تو را میغ به هندوستان ببرد، درحالی‌که روز بعد سلیمان از عزراییل می‌پرسد چرا در جوان تیز نگاه کردی. در روایت‌های منثور، چنین اشکالی وجود ندارد، یا آنکه اندازه آن روایت‌ها از روایت عطار کوتاه‌تر است.

عطار از این داستان نتیجه اخلاقی جالبی می‌گیرد که امور محتوم و مقدور تغییرناپذیرند؛

و این خود نوعی بیان جبری از طرف عطار است. وی درعین‌حال، با آوردن این نکات تعلیمی، برجسته‌سازی می‌کند و با آوردن افعال امری در بیت سوم، به کارکرد انگیزشی زبان و با تکرار معنادار و آگاهانه واژه «تقدیر»، به کارکرد ادبی زبان توجه کرده و در عین حال، با طرح پرسش در پایان قصه، به‌حالت تعلیق و انتظار مخاطب دامن زده و او را به تفکر واداشته است:

مدامت این حکایت حسب حال است — که از حکم ازل، گشتن محال است
چه برخیزد ز تدبیری که کردند — که ناکام است تقدیری که کردند
همی از نقطه تقدیر اوّل — نگه می‌کن مشودر کار احول
چو دستت بسته‌اند ای خسته آخر — چه بگشاید ز دست بسته آخر

(عطار نیشابوری، ۱۳۱۹: ۱۰۱)

نتیجه‌ای که عطار از حکایت می‌گیرد، در خدمت مفاهیم داستان است که با توجه به مواد داستان گرفته می‌شود. داستان شیخ عطار در الهی‌نامه با زبانی ساده و شیرین بیان شده است. زمان مطرح‌شده سه روز، یک روز است و از دو مکان نام برده شده است: یکی، فارس (پایتخت سلیمان)؛ دیگری، هندوستان. داستان، باعث شگفتی همراه با لبخند خواننده می‌شود.

نتیجه‌گیری

این حکایت در شش منبع آمده که چهار تا به زبان نثر و دو تا به زبان شعر است. چهار شخصیت دارد؛ و در هر شش روایت، راوی داستان یا «زاویه دید» آن، علّام یا دانای کل است.

مولانا در بیان حکایت پانزده‌بیتی خود، به دلایل زیر که از ویژگی‌های داستان‌پردازی وی است، موفق‌تر از عطار و دیگران عمل کرده است:

مولوی روابط علت و معلولی حوادث، طرح گفت‌وگوها، شخصیت‌پردازی و تجسم صحنه‌ها و توانایی وی در شناخت و توصیف روحیه و خلق‌وخو و عادات مردم عصر و نیز

اختیار زبانی مناسب را که به زبان مردم نزدیک‌تر است، با اصرار رعایت کرده است.

مولوی بیشتر به جزییات می‌پردازد و ظاهر افراد را توضیح می‌دهد و تفسیر می‌کند؛ دلیل کارها و درخواست‌های شخصیت‌ها را دقیق‌تر بیان می‌کند، درنتیجه، روایت او، طرح و پیرنگ قوی‌تری از نسخه عطار دارد و روابط علت و معلولی به‌صورت مشخص‌تری بر آن سیطره دارد.

همچنین با بررسی کارکردهای شش‌گانه زبان که در داستان به‌کار گرفته شده است، می‌توان گفت کارکردهای عاطفی، انگیزشی، رمزی، ارجاعی و ادبی آن بسیار نیرومند است که بدون درنظر گرفتن هرکدام از آنها، تحلیل قصه ناقص است.

به‌دلیل تفصیل بیشتر، خلاقیت معنایی حکایت مولانا بیشتر است. بعد تمثیل نیز به‌دلیل توضیحات بیشتر و کامل‌تر، در این حکایت بیشتر است. سه بیتی که مولانا بیشتر از عطار دارد، نکته تعلیمی و نتیجه اخلاقی این حکایت را بیان می‌کند؛ همان‌طور که از بیان همه حکایت‌ها و داستان‌های تمثیلی خود دلیلی دارد و می‌خواهد پندی بدهد. مولوی حتی وقتی کوچک‌ترین تغییر را در روایت در مقایسه با اصل و روایت‌های دیگر آن به‌وجود می‌آورد، بر جنبه تفریحی و جذابیت آن چیزی می‌افزاید. این حکایت که بسیار لطیف و تأمل‌برانگیز است، از هر جهت مایه تفریح و شگفتی خاطر مخاطب را فراهم می‌آورد.

به‌دلیل وزن مثنوی معنوی (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) که «رمل مسدس محذوف» است، حکایت مولانا کمی ثقیل‌تر به‌نظر می‌رسد؛ درحالی که وزن الهی‌نامه شیخ عطار (مفاعیلن مفاعیلن فعولن)، «هزج مسدس محذوف» است که همان وزن ترانه است؛ لحن بیان حکایت عطار، شیرین‌تر و ساده‌تر از بیان مولانا شده است. برخی از واژه‌های مولانا در این حکایت، عامیانه است.

در پایان، برای تکمیل مطالب باید اذعان کرد: حکایت مولانا، حکایتی موفق است به سه دلیل: اول، بین نتیجه آن و داستان و دوم، مطلبی که داستان برای تأیید و توضیح آن ذکر شده، ارتباط تنگاتنگ و منطقی برقرار است و یکی از دلایل برقراری این ارتباط، توضیحات اضافه مولانا و نکته تعلیمی آن است که مولانا آن را بیان می‌کند و اینکه مولوی در عصر

خود از شگردهای خاص داستان‌پردازی مانند تعلیق، برجسته‌سازی و جریان سیال ذهن که امروزه متداول است، به بهترین شیوه استفاده کرده و نیز به کارکردهای شش‌گانه زبان توجه کرده، پس کار او از چند جهت متفاوت شده است:

۱. پیچیده‌تر کردن طرح داستان ازطریق افزودن بعضی حوادث یا نقش‌مایه‌های آزاد به هسته روایت اصلی که به واقعی و منطقی‌شدن حوادث و روابط علت و معلولی آنها منجر می‌شود؛

۲. شخصیت‌پردازی ازطریق برقراری گفت‌وگوهای کوتاه یا مفصل میان شخصیت‌های داستان؛

۳. نامحدودبودن بیان داستان‌ها از زاویه دید دانای کل، آن‌چنان‌که گویی مولوی از زوایای ذهن و روح و فکر و شخصیت‌ها آگاه است؛

۴. تنوع‌بخشیدن به شیوه بیان داستان و نظم حوادث؛

۵. ایجاد تعلیق درحد مقدور حکایت، ازطریق شیوه بیان غیرعادی، توصیف احوال روان، گفت‌وگوها، به‌تأخیرانداختن علت بیان حوادث یا تصریح‌نکردن علت‌ها و قطع و وصل کردن جریان حوادث و در انتظار و تردید گذاشتن خواننده از این طریق؛

۶. استفاده از تمامی امکانات زبان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

قرآن مجید.

ابن‌قضاعی، ابوالحسن علی‌بن‌احمد. ۱۳۴۴. *ترک‌الاطناب فی شرح‌الشهاب یا مختصر فصل‌الخطاب*. محمد شیروانی. چاپ اوّل. انتشارات دانشگاه.

انصاری، خواجه‌عبدالله. ۱۳۶۳. *تفسیر کشف‌الاسرار و عده الابرار*. محمدجواد شریعت. انتشارات امیرکبیر.

پارسی‌نژاد، کامران. ۱۳۷۸. *ساختار و عناصر داستان (طرح داستان)*. چاپ اوّل. انتشارات حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

پورنامداریان، تقی. ۱۳۸۰. در *سایهٔ آفتاب (شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی)*. چاپ اول. انتشارات سخن.

دستغیب، عبدالعلی. ۱۳۸۵. *بنیادها و رویکردهای نقد ادبی*. چاپ اول. شیراز: انتشارات نوید.

زرین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۷۱. *پله‌پله تا ملاقات خدا*. چاپ دوم. انتشارات علمی.
ـــــــــــــــــ . ۱۳۷۲. *سر نی*. جلد اول. چاپ چهارم. انتشارات علمی.
صنعتی‌نیا، فاطمه. ۱۳۶۹. *مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی‌های عطار نیشابوری*. چاپ اول. انتشارات زوار.
عطار نیشابوری، فریدالدین. ۱۳۱۹. *دیوان اشعار*. هلموت ریتر. چاپ اول. انتشارات توس.
عوفی، سدیدالدین. ۱۳۷۰. *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات*. جعفر شعار. چاپ سوم. انتشارات آموزش انقلاب اسلامی.
غزالی، امام‌محمد. ۱۳۶۱. *کیمیای سعادت*. احمد آرام. جلد دوم. چاپ دوازدهم. انتشارات کتابخانهٔ مرکزی.
فروزانفر، بدیع‌الزمان. ۱۳۷۵. *شرح مثنوی شریف* (دفتر اول). چاپ هشتم. انتشارات علمی فرهنگی.
ـــــــــــــــــ . ۱۳۷۴. *مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی*. چاپ دوم.
مکاریک، ایرناریما. ۱۳۸۵. *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجری و محمد نبوی. چاپ دوم. انتشارات آگه.
مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی. ۱۳۷۲. *مثنوی معنوی* (دفتر اول). محمد استعلامی. چاپ چهارم. انتشارات زوار.
میرصادقی، جمال؛ میمنت ذوالقدر. ۱۳۷۷. *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*. چاپ اول. انتشارات کتاب مهناز.
هجویری، علی‌ابن‌عثمان. ۱۳۸۴. *کشف‌المحجوب*. چاپ دوم. انتشارات سروش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی